تصدرها وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية

العـــدد ٧١٦- ٧١٧ الســـــنة ٦٢ شوال-ذي القعدة ١٤٤٤ هـ - أيار- حزيران ٢٠٢٣م

رئيس مجلس الإدارة

الدكتورة لبانة مشوّح

وزيرة الثقافة

المدير المسؤول

د. نايف الياسين

رئيس التحرير

د. فايز الداية

أمينة التحرير

د. شهلة السيد عيسى

هيئة التحرير

د. إنصاف حمد

د. خلف الجراد

د. سعد الدين كليب

م. محمود نقشو

د. ناديا خوست

د. وائل بركات

الإشراف الطباعي: **أنس الحسن**

التصميم والإخراج: **ردينة أظن**

التدقيق اللغوي: **أماني الذبيان**

دعوة إلى
الكتـــاب والمثقـفين العـــــرب

ترحـب مجلّـة المعرفـة بإسهامـات الكتّـاب وتأمـل أن يراعـوا الشروط الآتية في موادهم:

- يفضل أن يتراوح حجم المقال بين ٢٠٠٠ - ٢٥٠٠ كلمة، وحجم البحث بين ٣٠٠٠ - ٣٥٠٠ كلمة.

- يُراعى في الإسهامات أن تكون موثقة بالإشارات المرجعية وفق الترتيب الآتي:

اسـم المؤلّـف - عنوان الكتاب - دار النشر والتاريخ - رقم الصفحة مع ذكر اسم المحقق إنْ كان الكتاب محققاً، واسم المترجم إنْ كان الكتاب مترجماً.

- تأمل المجلة من كتّابها أن يقرنوا إسهاماتهم بتعريف مُوجز لهم.

- تأمـل المجلة أن تردهـا الإسهامات منضدة على الحاسـوب محققة من كاتبها وألا تكون منشورة إلكترونياً أو ورقياً.

تلتـزم المجلـة بإعـلام الكتّاب عن قبول إسهاماتهم خلال شهر من تاريخ تسلّمها، ولاتعاد لأصحابها.

يرجى توجيه المراسلات إلى المجلة
الجمهورية العربية السورية - دمشق - الروضة
رئيس تحرير مجلة المعرفة
تلفاكس: ٣٣٣٦٩٦٣
www.moc.gov.sy
Almarifa1962@yahoo.com

نشكر إسهامات الكُتّاب في المجلة، ونأمل منهم مراعاة شروط النشر الجديدة (عدد الكلمات).

المواد المنشورة في المجلة تعبر عن رأي أصحابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة. وترتيبها يخضع لاعتبارات فنية.

سعرُ النسخة (٢٥٠٠) ل.س أومايُعادلها
تُضافُ إليها أجرة البريد خارج القطر

في هذا العدد

كلمة الوزارة

مجتمعُ القيَم... مجتمعُ الرَّخاء

الدكتورة لبانة مشوح
وزيرة الثقافة

كلمة العدد

نوافذ للثقافة اليوم.. وغداً

د. فايز الداية
رئيس التحرير

محور حيدر حيدر

حيدر حيدر ١٩٣٦- ٢٠٢٣ ..... ١٨

تعدد الأصوات في رواية «شموس الغجر» ..... د. ماجدة حمود ٢١

دائرة المكان في رواية (الفهد) ..... د. أمينة الحمد ٤٠

جمالية القبح لدى حيدر حيدر «غسق الآلهة» ..... د. بتول دراو ٤٥

ثيمات الحداثة والتجريب عند حيدر حيدر ..... نذير جعفر ٥٣

مرايا النار حكاية الوجع العربي ..... فائزة داؤد ٥٩

على دروب القص... ..... محمد باقي محمد ٦٤

جماليات القص في مجموعة إغواء لحيدر حيدر ..... أيمن الحسن ٦٩

الخطاب الغنائي

قلق الروح ..... عبد الجواد الصالح ٧٦

بنت النواعير ..... عباس حيروقة ٧٨

الخطاب السردي

ساكنان لمنزل السيدة إحسان..... لميس الزين ٨٠

العدوّان..... قصّة: أنطون تشيخوف
ترجمة: د.ثائر زين الدين ٨٦

آفاق المعرفة

نصير شورى (١٩٢٠- ١٩٩٢) ..... المعرفة ١٠٠

الأغنية الشعبية في سورية وأعلامها..... أحمد بوبس ١٠٨

الكلِّيَّة العربيَّة في القدس ..... د. فاطمة معرَّاتية ١١٦

غيابُ الفواعلِ الشِّعريَّةِ في شعر توفيق أحمد ..... محمد شريف سلمون ١٢٢

الانطباع الأعمى للحداثة ..... تأليف: مارتن هاليويل
ترجمة: محمد إبراهيم العبد الله ١٣٣

الإمارة المرداسية في حلب (١٠٢٤-١٠٨٠م)..... د. سامي مرعي ١٥٧

القمر مُوازِن الأرض وحارسها..... محمَّد حسام الشَّالاتي ١٧٠

متابعات

لمحات صقر عليشي ..... بيان الصفدي ١٨٤

حين يكتب الشاعر بالماء..... عبير غالب علبة ١٨٩

كتاب المعرفة الشهري:

لويجي بيراندللو (قصص مختارة)..... ترجمة: خليفة التليسي
اختيار وتقديم: د. فايز الداية ١٩٣

على الدرب

في قاعة سيد درويش ..... رئيس التحرير ٢٦٥

لوحة (بائعة البطيخ) للفنان جواد سليم

جواد سليم رسَّام ونحَّات عراقي ١٩١٩-١٩٦١، نشأ في أسرة فنية وظهرت مواهبه مبكراً، تابع دراساته في باريس وروما ولندن، ودرَّس في معهد الفنون الجميلة ببغداد، وعمل على استمداد مؤثرات من الفن القديم في بلاد الرافدين وعلى التفاعل مع الفن الحديث في العالم، من أبرز إنجازاته نصب الحرية ببغداد، وله مجموعة لوحات تعالج موضوعات شعبية، ومنها لوحته التي اخترناها (بائعة البطيخ) ١٩٥٣.

كلمة الوزارة

مجتمعُ القِيَم... مجتمعُ الرَّخاء

الدكتورة لبانة مشوّح
وزيرة الثقافة

مـن أهمِّ التحديـات التي تواجه مجتمعاتنـا العربية اليـوم مسألةُ القيم المجتمعيـة وإشكاليـةُ تعزيزهـا، ولا نستثنـي مـن ذلك أحـداً. في لغتنا العربيَّـة المعاصـرة، يُستعمل مصطلـح «القيمة» للدلالة علـى الفضائل الدينية والخُلُقية والاجتماعية التي تقـوم عليها حياةُ المجتمع الإنساني. أمَّـا «القيمُ المجتمعية» فهـي الخصائص التي يقتضـي العقدُ الاجتماعي احترامَهـا والتقيُّدَ بها. هـي إذن أحد عناصر الثقافـة المشتركة بين أبناء المجتمـع الواحد صَغُرَ هذا المجتمع أم كَبِرَ، مما يضمن تماسكه ويحقِّق أمنه واستقراره واستمرار تقدمه، متوخِّياً من وراء ذلك السعادةَ والرخاء. مـن ذلك قيمُ الحـقِّ والعدالة والقوة، التي تنعكس ثقـةً بالنفس واعتزازاً بالهويـة، واحتراماً لحقـوق الآخـر، واحترامـاً للقانون وتقيُّـداً بالنظام العـام. كما تتجلَّى تحلِّياً بجُملة مـن الأخلاق الحميدة كالصدق والأمانة والالتزام، ورُوح المسؤولية.

ومن السمات الأساسيَّة التي طبعت بها مجتمعاتنا العربية عموماً الاعتزازُ بالأصالة والجذور، والحرصُ على الترابط الأسري، والانتماءُ الوطني والإيثارُ، والتآزرُ والتضامنُ وإغاثةُ الملهوف، إلى جانب قيم أخلاقية رسَّختها تعاليمُ دينيةٌ عميقةُ الجذور تحضُّ على مكارم الأخلاق.

منظومةُ الأخلاق الاجتماعية هذه، متوارثةً كانت أم مستنبتةً بالتربية والثقافة والتجربة،ليست بمنأى عن التبدُّلات والتغيرات التي تُوْهِنها، أو تُخضعها لتشوُّهات خطيرة تؤثر سلباً على بنية الفكر وتماسك المجتمع؛ وقد تؤدي إلى كوارثَ تتعدى آثارُها المدمِّرةُ حدودَ المجتمع نفسه لتغدو خطراً وجودياً على البشرية عموماً. وشواهدُ التاريخ على ذلك كثيرة، ممَّا أفرزته عقائدُ مبنية على التطرف والعنصرية، كالصهيونية والنازية والفاشية، من حروب وكوارث حلَّت بالبشرية؛ ما زالت شعوبنا تنوء بتبعاتها؛ وما زالت تُونَع لها رؤوسٌ هنا وهناك في مواطنها، تغذِّي التعصُّبَ وتُشيع الكراهية وتبثُّ الفتن.

لم تكن القيمُ في مجتمعاتنا العربية بمنأى عن تشوُّهات سرعان ما تفاقمت واستفحل أمرها حتى بات يُخشى من أن تتحوَّل إلى آفات تفتك بالمنظومة العربية قيماً وفكراً وكينونةَ وجود. ولعلَّ من أخطر تلك التحديات في تاريخنا المعاصر الأيديولوجيات التكفيرية بما أنتجته من مشاعر سلبية تنضح تعصباً ورفضاً للآخر ونزوعاً إلى العنف. ومن تلك التشوُّهات أيضاً غلبة الفكر المادي والنزعة النفعية على الشعور بالانتماء الوطني، وتنامي الثقافة الاستهلاكية على حساب الثقافة الإنتاجية، وتأثُّر المحتوى الثقافي الوطني والقيم الإنسانية بثقافة العولمة.

لا شك في أن العواملَ المضْعفةَ للقيم المجتمعية متعددة متنوعة، كذلك هي العوامل المعزِّزة لها، والعاملُ الثقافي ليس أقلَّها أهمية. وبما

أن الفـرد محاط في مختلف مراحل حياته بعدد من الدوائر الثقافية، بدءاً من الأسـرة، مروراً بالمجتمع الضيق، وانتهاء بالمجتمع الأوسع، ونظراً للتداخل الكبير بين تلك الدوائر، كان لا بد من اكتمال دور كلٍّ منها ومن تكاملها جميعـاً فيما بينها لإنتاج شخصية متوازنـة واثقة بهويتها الوطنية ومعتـزَّة بانتمائها الحضاري، وبناءِ فكـرٍ نيِّر منفتحٍ، محصَّن ضد الدخيل المخـرِّب للقيم والمُوْهِن للنسيجِ الوطنيِّ. في هـذا السياق، يتوازى في أهميته دور المنخرطين فـي الشأن الثقافي، أفراداً ومؤسسات، وتتعاظم المسؤوليـةُ الملقاةُ علـى عاتقهم جميعاً، مسؤوليةُ بنـاء الإنسان وصولاً إلـى بناءِ مجتمعِ القيـم، مجتمعِ الاستقرار والسعـادة والرخاء، في دولةٍ عصرية، دولةِ القانون والمؤسَّـسات.

❀❀❀

لوحة تراثية للفنانة التشكيلية العراقية ليلى نورس، التي نشأت ودرست ببغداد وتخرجت من معهد الفنون الجميلة سنة ١٩٨٦، وانتقلت للإقامة بكندا ٢٠٠١، وظلت بغداد والمرأة العراقية والتراث العربي موضوعاً للوحاتها.

كلمة العدد

نوافذ للثقافة اليوم.. وغداً

د. غايز الداية
رئيس التحرير

كانا يتحاوران وهما خارجان من ندوة فكرية في واحدة من العواصم العربية، قال له: سألني رجل في الحيِّ أين موقعكم أنت وأصحابك في حياتنا؟ فقلت: ماذا تعني بأصحابك؟ قال: أنتم الذين يقولون عنكم مثقفين! وهنا خفتتْ أضواء الندوة وجاءت الكلمات المتابعة: وبماذا أجبت هذا الرجل؟ ابتسم المحاور.. استعنتُ ببراعة التأجيل.. سوف نتحدث عن هذا قريباً فلديَّ موعد هام!

لا أدري كيف انتهى الحوار بين هذين المثقفَين، فقد تباعدا ونأت الأصوات، وأحاول اليوم تفسير العزوف عن الإجابة في ذلك الموقف، فكثرة من المتعلمين الذين يدرجون أنفسهم تحت عنوان المثقف يرون أنفسهم في موقع مع الكلمات، ويرون الآخرين في المجتمع تجرفهم حياتهم اليومية، ويكتفون بما يتناثر من الإذاعات والقنوات أو ما تحملة الأجهزة

التي ينعتونها بالذكاء، ولا سبيل إلى مقارنة أو تقارب فتلك الحشود لا تقرأ الكتب، ولا تصبر على إبداعات صعبة في الأدب والفن، وطبعاً تبقى الفلسفة في بُعْد كواكب طلع عليها النهار! صحيح أن مهرجانات الكتاب ومعارضه، وإغراءات التخفيضات، أدخلت الكتب إلى بيوت في أرجاء الحواضر، ولكنها- كما يرى بعضهم- خطوة محدودة من جهة، ومن جهة أخرى لن تجدي صفحات الكتب التي يَسَّرتْ أثمانُها حركتَها نحو طرف من الجمهور؛ لأن الرصيد اللغوي والثقافي لا يُعين بالقدر المناسب على الاستفادة منها. ويقولون إن الملايين في العواصم وأحيائها الشعبية بل في عشوائياتها وفي حواضر وقرى وأماكن نائية إن هؤلاء تنوء بهم مخصَّصات التعليم والثقافة في البلدان الغنية بَلْهَ المتواضعة الأرقام، ويبدو إرجاء تصور للنهوض السريع هو الحل الواقعي. وأخيراً يلقون بالقفّاز أمامنا قائلين: إن كانَ لديكم حل أو بداية له فأطلقوه على الملأ لعل الأيام تكون أفضل.

-١-

لا تخفى المساحةُ الكبيرةُ بل الطاغية لتداول التسجيلات الغنائية في المجتمعات العربية المعاصرة، ولما تبذله الإدارات في احتفالات وسهرات للجماهير من ميزانيات لافتة، ولما يخرج من أرقام باذخة من جيوبِ جمهورٍ كبيرٍ لنجوم وكواكب أرضية تصدح صيفاً وشتاء، وكذلك نلحظ الساعات المتطاولة لعرض المسلسلات بلغاتها ولهجاتها ومبالغ أصفار إنتاجها اليمنى تسابق في أحيان مدوَّناتِ الفلكيين، وغدا هذا أمراً واقعاً أو بتعبير يومي: هذا عادي، وتخرج كتاباتٌ وتطلق تعليقات على مستوى سطحيٍّ أو مسفٍّ في معظم ما يتداول، ويشتبك الكلام في ملتقيات هنا وهناك، ويبادرنا المحاور

عند التساؤل عن هذه الحالة: هل تريدون أن تضيِّقوا على الناس؟ ألا يحقُّ لهم التخفيف من عناء أيامهم بفرح وبهجة وأحلام تخالط ما يسمعون وما يتابعون من صور على الشاشات وفي الحفلات؟

لن ندخل في حديث المفاضلة والتوزيع المتكافئ بين حقول الثقافة والمعرفة، بل نحن نرغب في أن نستفيد من هذين المحورين الغناء وضروب الدراما في المتداول الثقافي.. نعم الثقافي، ففي الأصل كل ما يجعلنا أكثر كفاءة وتكيفاً مع الحياة المتحضِّرة هو بعض من الثقافة؛ وتُقدِّم الفنون الكثير في مسارات الشعوب والمجتمعات، ولكنْ هناك أمران لا بدَّ من الوقوف عندهما، أولهما أن تحمل أعمال الفنانين ما يفيد ولا يضرُّ الحاضر أو المستقبل، والثاني الفرق بين مجتمعاتنا العربية ومجتمعات في بلاد متقدِّمة، أقصد أن ما يكون دارجاً من ظواهر في بنية لها مؤسساتها ونظمها واقتصادها الراسخ لا يجوز أن ننقله بسبب من الفرق في تأثيره على العمل وأجيال المستقبل، فنحن بحاجة إلى التماسك وسلامة خطواتنا في كل ركن كيلا تطغى ظواهر سلبية على الطاقات.

-٢-

تضمُّ المكتبة العربية قديمة وحديثة عدداً من الكتب التي تناولت الموسيقا والغناء، ولكن هذا الجانب يظلُّ الحلقة الأضعف في ثقافتنا حتى اليوم، ولعلَّ أهم كتابين تناولا الغناء والموسيقا يعودان إلى القرن الرابع الهجري: (كتاب الموسيقى الكبير) للفارابي؛ و(كتاب الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني، واحد في علوم الموسيقا، والآخر في الشعر والغناء وما كان من التقائهما، وحفلت كتب للفلسفة بما اشتملت عليه كتب أرسطو المترجمة من حديث عن

الموسيقا، وفي القرن العشرين عقد مؤتمر للموسيقا العربية بالقاهرة١٩٣٢ وأثيرت فيه قضايا التطوير، ونشرت دراسات وبحوث منها للمستشرق هنري فارمر ولعدد من الموسيقيين من الشام ومصر: كامل الخلعي وعلي الدرويش وتوفيق الصباغ وميخائيل ويردي، ومحمود الحفني، وشهدت خمسينيات القرن وما بعدها عدداً من الكتب المترجمة والمؤلَّفة حول الموسيقا العالمية والعربية للتعليم وللثقافة العامة، وهي عمل جيد لكنه لم يشكّل تراكماً ولم يؤثّر في المسارات الموسيقية والغنائية بشكل حاسم، ورغم صدور عدة مجلات للموسيقا لم يصمد أيٌّ منها في المئة سنة الماضية لتشكّل دفقات للفن في الثقافة العامة لا المتخصصة فقط.

كانت الحواضر العربية عبر تاريخها تشهد عدداً من الملحنين والمطربين والمطربات البارعين، وارتبط الاهتمام بالفن الغنائي بازدهار واستقرار العواصم في المشرق.. بغداد والموصل ودمشق وحلب وفي الأندلس قرطبة وغرناطة وإشبيلية واستفاد هؤلاء من خبرات مركبة ظلت الأجيال تتناقلها سماعاً، وكان لمدينة حلب دور كبير في حفظ الذخيرة الأساسية للموسيقا في القصائد والموشحات والقدود ومقاماتها وسط العواصف طيلة قرون ونَقَلها إلى القاهرة واحد من حفَّاظها(شاكر الحلبي) منتصف القرن التاسع عشر، فامتد الأداء التراثي وجدَّد عدد من الملحنين والمطربين أساليب التلحين: عبد الرحيم المسلوب وأبو خليل القباني ومحمد عثمان وعبده الحامولي، وتتابعت سلسلة مَنْ حملوا لقب شيخ لدراستهم في الأزهر وتداولهم الموشحات الدينية التي ظلت أساساً في الموشحات والأدوار (سلامة حجازي وأبو العلا محمد وسيد درويش وزكريا أحمد وسيِّد الصفتي ودرويش الحريري..) وبجوارها نمت الاتجاهات التي أدخلت الغناء إلى

مجال الدراما في المسرح وفي السينما، ومزجت القديم بمؤثرات غربية متفاوتة (رياض السنباطي ومحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش ومحمد فوزي)، وتبع هؤلاء ملحنون ذهبوا في التطوير مراحل أبعد (كمال الطويل ومحمد الموجي ومنير مراد وبليغ حمدي)، وراوحت العواصم العربية بين ميل أكبر إلى التراث كما في حلب وتونس أوالميل إلى الألوان الأكثر تطوراً كما في دمشق وبيروت.

وهكذا ظهر التطور على امتداد نصف قرن في اجتهادات فردية، لدى الملحنين والمطربين وفرقهم ومَنْ حولهم في دوائر الإنتاج الفني وما أتاحته لهم الثقافة المجتمعية والعالمية، وتقنيات الآلات الموسيقية في استفادة الفرق من آلات غربية وتطويعها للأداء العربي بما عرف بربع التون، ومن إمكانات التسجيل والأسطوانات والسينما والإذاعة، وفي هذه الحدود والقدرات تجلَّت مكتسبات ثقافية في جانبين:

أولهما اللغة والأدب، فقد كان عدد كبير من الأغاني يُستمد من قصائد الشعر العربي في عصوره القديمة وصولاً إلى العصر الحديث وكانت أسماء الشعراء على الألسنة مع الأبيات أو العبارات فمنهم: أبو فراس الحمداني والشريف الرضي وأبو نواس وابن النبيه وصفي الدين الحلّي ثم أحمد شوقي وحافظ إبراهيم والأخطل الصغير بشارة الخوري وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل وأحمد رامي وإبراهيم ناجي وأبو القاسم الشابي ثم نزار قباني، ونلحظ أن شعراء الفصحى كتبوا أغنيات زجلية للتواصل مع الجمهور وأحداث في الأفلام كما فعل أحمد شوقي وأحمد رامي وبشارة الخوري، وكان فيمن كتبوا الزجل من رفعوا التعبير والأداء إلى آفاق جميلة ودلالات وصيغ لا تبتعد عن روح العربية العالية كما نجد عند محمود بيرم التونسي،

والتميُّز هنا في تداول اللغة العربية من خلال الأغاني في جوانب الحياة اليومية وأماكنها، وليس ترديدها في أوقات مخصوصة وجلسات للطرب.

والجانب الثاني في المكتسب الثقافي هو التناغم مع منظومة القيم العامة في المجتمع العربي: الوطنية والقومية والإيمانية في موروث، وفي تطلع نحو المستقبل بترابط الأمة العربية في تكوينها الثقافي المشترك، وفي الانتماء ومقاومة الاحتلال والتطلع إلى الحرية، ولعل وقفة سريعة عند مجموعة الأغاني والاستعراضات في عدد من الأفلام التي أنتجها الملحن والمطرب والممثل فريد الأطرش تجعلنا ندهش من الوعي بالعلاقة بالآخر الغربي والنظرة النديَّة، وكذلك الإلحاح على الوحدة الجامعة لكل أطياف العروبة، ومن أيقونات الأغاني(بساط الريح) برحلته من المحيط إلى الخليج العربي. وكانت الجوانب الرومانسية أو مايطلقون عليه الأغاني العاطفية تحمل سمتين الرشاقة والتشذيب والمعاصرة لما يكون في المحيط الاجتماعي.

ويظهر للمتتبع أن الأعمال الغنائية كانت في محيط أو بلغة اليوم حاضنة ثقافية لها قصدية الإنجاز الأعلى للفن وللمستقبل، فأحمد شوقي يولي الفنان الشاب محمد عبد الوهاب العناية والرعاية، فيرتقي ويطل على عوالم غنية وكان لها أثرها فيما أرسله من نتاج، وكذلك أحاط الأدباء والمثقفون بأم كلثوم فتمت نقلة من فتاة قروية إلى فنانة صاحبة رؤية، وهكذا كانت الصحافة وأهل الأدب والفكر يشاركون ويؤثِّرون بشكل مباشر وغير مباشر في الأغاني والأفلام.

سيقول محاور: كل هذا الذي تورده معروف بل نحن نسمعه، وتصل إلينا نفحات منه، فَلِمَ إعادة الحديث؟ والإجابة هي أن هذا صحيح، ولكن في الغالب لدى شريحة من الأعمار، وأمَّا غالبية الجموع وخاصة الشباب فإنهم

يتداولون طوفاناً ممَّا لا يحمل شيئاً ممَّا يوازن بين المتعة والفائدة، وكثير منه له آثاره السلبية على مستوى اللغة والتصورات والقيم، وليست مبالغة كلمة طوفان لأنَّ وسائط التواصل الاجتماعي بلمسة أزرار في مراكز!! تتصاعد معها موجات التسونامي االتي ترافقها بدرجات هزات على سلَّم القيم!

ولعل الاهتمام في أوساط التعليم والمؤسسات الرسمية والأهلية والنقابات في أرجاء الوطن العربي،لعله يجعلها تتدارك ما أصاب الأغاني من تدهور نشهد امتداداً له يشبه لابات البراكين تندفع إلى السفوح، ولعلَّ استفادتنا من الحدِّ الآخرالإيجابي لوسائط التواصل وتقنيات هذا الزمان تسرِّع إنجازاً مطلوباً يغني الثقافة بدلالتها الموازية لدلالة الحضارة.

-٣-

مؤشرات مفتاحية في حديث السينما والمسلسلات الدرامية نضعها في المبتدأ، والحديث بعدها يمتد كما هي حلقاتها، وأولها ألا يكون هذا الإنتاج في دائرة العمل التجاري يديره من في جعبته الأموال، فالترويج والربح أمران مشروعان، ولكن صلاحية المادة المنتجة لا بدَّ أن تُحدَّد بخطوط لا تتجاوزها، وهنا لا تقيَّد الحركة والفكرة، وإنما تُوضَّح الرؤية لمسار أمة ومجتمع، وليس لبضاعة وأسواق.وثانيها أنَّ النقد وإبراز الجيِّد من الأداء والرؤى وكشف ما هو سلبي ليس من مهام لجنة أو إدارة فحسب، وإنما هو وعي لدى النقاد والإعلاميين، والمؤسسات الأهلية، وهذا كله سيكون له قدرة على استمرار الجيِّد في حوار واسع، وليس بين شدٍّ وجذب. والثالث هو العناية بأحوال من يشتغلون ومن اتخذوا الفن الدرامي حرفة، فالرعاية والحرص على حياة كريمة تتوازن ومطالب الجدِّ ومصلحة المجتمع، ولعل نظرة إلى تاريخ العمل

المسرحي في أكثر من بيئة عربية تطلعنا على مساهمة كثيرين في عروض مسفَّة ورديئة في آثارها لأنها مورد عيش. ورابعها أن تهميش المتابعة للدراما وحصرها في منصَّات كونية! إنما هو كشف لما يقارب الأوزون وما يخلِّف من آثار على البشر.

-٤-

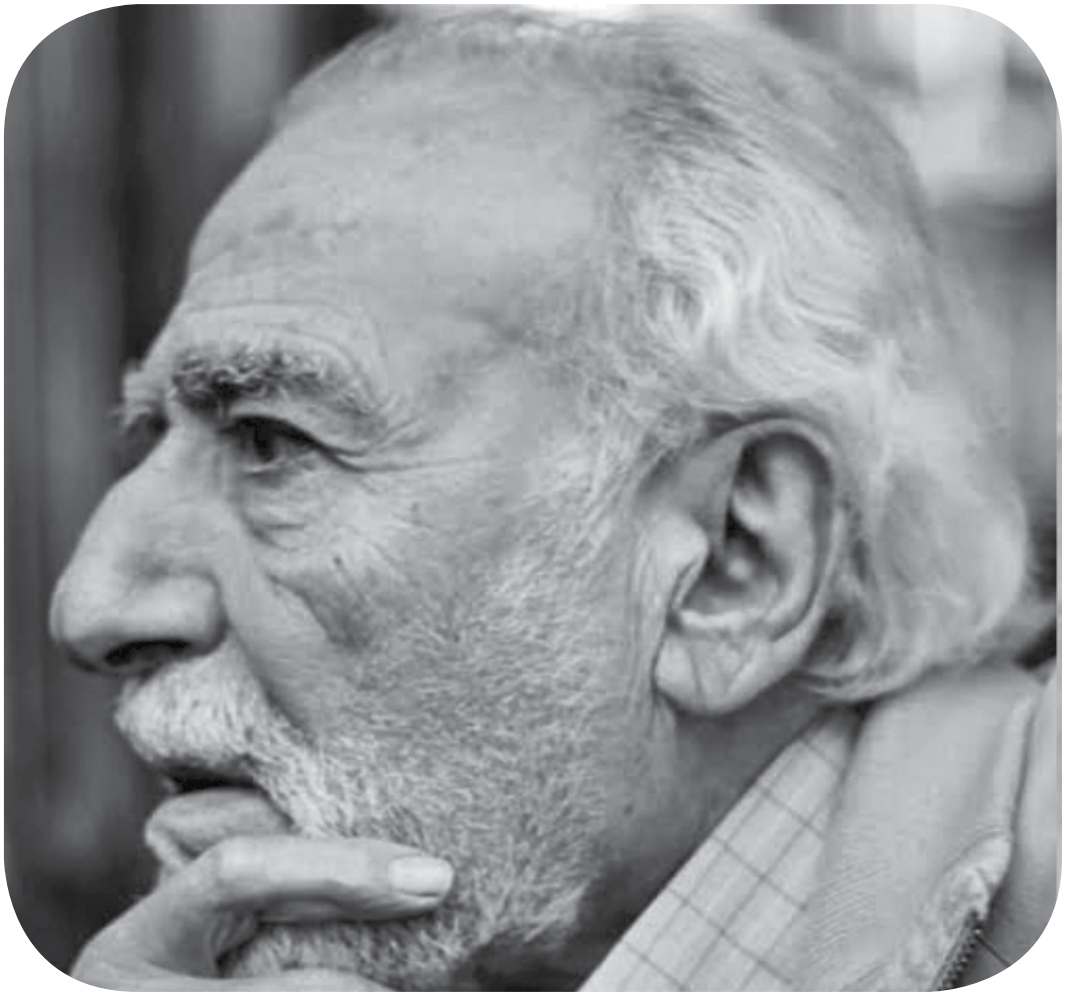
نعيش الفصول الأربعة ونتكيَّف، وننتج، ولا يبقى البشر في حجرات مغلقة لبرد قارس أو لحرٍّ صيف، وأحوال الحضارة تقتضي أن نتحرَّك في كل اتجاه يؤدي إلى حصيلة ثقافية، والتجريب كان ولا يزال عنوان الكشف والابتكار، وتجاوز الجمود والسبات الطويل. وستبقى للكلمات آفاق ومعها تسطع الصورة وألحان وحركة معبِّرة.

❁❁❁

محور حيدر حيدر

حيدر حيدر ١٩٣٦- ٢٠٢٣

- تعدد الأصوات في رواية «شموس الغجر» — د. ماجدة حمود
- دائرة المكان في رواية (الفهد) — د. أمينة الحمد
- جمالية القبح لدى حيدر حيدر — د. بتول دراو
- ثيمات الحداثة والتجريب عند حيدر حيدر — نذير جعفر
- مرايا النار حكاية الوجع العربي — فائزة داؤد
- على دروب القص... — محمد باقي محمد
- جماليات القص في مجموعة إغواء لحيدر حيدر — أيمن الحسن



حيدر حيدر
١٩٣٦– ٢٠٢٣

حيدر حيدر

١٩٣٦-٢٠٢٣

حيدر حيدر في سطور

* ولد حيدر حيدر في بلدة حصين البحر في محافظة طرطوس في سورية ١٩٣٦.
* تخرج من دار المعلمين بحلب ١٩٥٤.
* عمل بالتدريس، وشارك بتأسيس اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٦٨.
* نشر قصصه في مجلة الآداب البيروتية.
* أُنتِجَ فيلم (الفهد) ١٩٧٢ عن رواية حيدر حيدر بدمشق من إخراج: نبيل المالح، وقد نال الفيلم جائزة في مهرجان دمشق السينمائي، ومهرجان كارلوفيفاري - تشيكوسلوفاكيا.
* أعير إلى الجزائر للتدريس ١٩٧٠-١٩٧٤.
* عمل في بيروت في الصحافة وشارك في العمل الفلسطيني وتنقَّل بين بيروت وقبرص١٩٧٤- وهو يعمل في الصحافة١٩٨٤.
* استقر في دمشق متفرّغاً للعمل الأدبي ١٩٨٤.
* آثر الإقامة في بلدته حصين البحر منذ التسعينيات متفرغاً للأدب.
* ترجمت أعماله إلى الإنكليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية.
* توفي حيدر حيدر في ٥-٥-٢٠٢٣.

الأعمال الإبداعية

المجموعات القصصية:
* حكايا النورس المهاجر دمشق ١٩٦٨.
* الومض دمشق ١٩٧٠.
* الفيضان بغداد ١٩٧٥.
* الوعول بيروت ١٩٧٨.
* غسق الآلهة بيروت ١٩٧٥.
* إغواء دمشق ٢٠٠٥.

الروايات:
* الفهد دمشق ١٩٦٨.
* الزمن الموحش بيروت ١٩٧٣.
* التموجات بيروت ١٩٨٠.
* أرجوان بيروت ١٩٨٠.
* وليمة لأعشاب البحر قبرص ١٩٨٤.
* مرايا النار بيروت ١٩٩٢.
* شموس الغجر دمشق ١٩٩٧.
* مراثي الأيام بيروت ٢٠٠١.
* هجرة السنونو دمشق ٢٠٠٨.
* مفقود دمشق ٢٠١٦.

كتب:
* كبوشي (المطران) بيروت ١٩٧٨.
* أوراق المنفى بيروت ١٩٩٣.
* مرثية الفتى السماوي دمشق ٢٠٠٥.
* يوميات الضوء والمنفى دمشق ٢٠٢٢.

محور حيدر حيدر

تعدد الأصوات في رواية «شموس الغجر»

د. ماجدة حمود

نحتاج اليوم إلى تأمل كيف استخدم الروائي العربي تقنية تعدد الأصوات (التعددية، الحوارية)، ولاسيّما بعد أن باتت الرواية العربية أكثر الأجناس الأدبية تلقياً، في رأيي، ولعلها أكثر تأثيراً في وجدان المتلقي ووعيه، إذ بفضلها يعيش أدق الصراعات النفسية والفكرية التي تضطرم في أعماق الشخصية؛ دون أي قيد أو شرط! مثلما يعيش تنوع وجهات النظر حول حدَث ما أو فكرة ما، عندئذ تتجلى لنا الأنا في علاقتها مع ذاتها ومع الآخر، فتنسجم الرؤى (الأصوات) وتتناقض تارة أخرى، وهذه هي طبيعة الحياة الفكرية والداخلية للإنسان، إذ إن عدم الثبات أي التنوع والاختلاف سمة إنسانية، ففي لحظة يعيش توتراً (سببه هوى ما أو فكر أو..) يورث صراعاً داخلياً، يعلنه بعدة ردود فعل! وفي لحظة أخرى، يحاول أن يخبئه، أو قد يتجاهله، لكن الروائي، يمتاز بالقدرة على التلصُّص، فيفضح عوالم مسكوتاً عنها، رغم رسم صورة إيجابية للذات، وتشويه الآخر، حين يختلف معه، فيسود الصراع والنفي، ويبتعد عن الإصغاء له واحترام فكره وخصوصيته؛ مما يولّد صوتاً واحداً، تهيمن عليه أفكار ثابتة، تنبعث منها مشاعر الكره، التي تحفّز المخيلة على رسم صورة سلبية له! وهذا ما يسيء، في رأيي، إلى جماليات الرواية العربية.

تجليات تعدد الأصوات

- طرح أسئلة مؤرقة:

توحي الأسئلة المؤرقة بصراع فكري، يؤدي، غالباً، إلى صراع داخلي، إذ لا يمكن فصل ما يطرحه العقل من أسئلة عن مشاعر تعيش الشخصية تناقضاتها، وبذلك تخوض الأعماق

صراعاً في الرؤى والانفعالات، تتبدى في طرح أسئلة، يهجس بها المثقف العربي، تمس صلب وجوده في أمة، باتت ضعيفة.

يلاحظ المتلقي أن أهم سؤال يؤرِّق المؤلف حيدر حيدر في «شموس الغجر» هو سؤال الانتماء إلى زمن مضى أم إلى زمن معيش، وهذا يكافئ سؤال الهوية، مثلما يكافئ سؤال التغيير؛ ليفصح عن مسكوت عنه، هو الرغبة في صنع حداثة، تتيح لنا العيش مرفوعي الرأس؛ فنسمع صوت البطلة راوية: الطالبة الجامعية التي تمثِّل جيلاً شاباً، يبحث عن ذاته في الحاضر، وعن علاقته بجذور الماضي؛ لهذا تساءلت: هل هي استمرار لخلية، تمتد إلى أكثر من ألفي عام؟ أم هي شهاب منفصل في فضاء كوني؟ أم هي أجزاء منفصلة ومتصلة بجدها وأبيها وماجد زهوان (حبيبها)؟

إنها تملك (أنا) زائغة بين ماضٍ، يرهقها بتخلف معتقداته وجموده، وحاضر يخذلها، إذ لم يحقق نهضته، التي يحلم بها المثقف، لكنه مازال عاجزاً عن صنعها، رغم ما يملكه من وعي فكري، ورغبة في التغيير، ومثل هذا التعثُّر مازال مؤرِّقاً!

يسجل للروائي (حيدر) حرصه على عدم إغراق روايته في التجريد، أو رسم صورة مثالية للمثقف العلماني (والد راوية) الذي يكاد يجسّد صوته ووجهة نظره في التغيير، مثلما حرص على استمرارية هذا الفكر عبر صوت الشباب (راوية، ماجد) فحاول أن يقدّم للمتلقي تجربة نكوص (الأب) نحو تعاليم جامدة، بعد أن أتاح الفرصة للمتلقي معايشة صوته في بداياته الماركسية العقلانية، ثم تحولاته إلى الدين بمفهومه المغلق، فيعيش مرحلة نكوص الماضي، فينبذ الفكر العلمي، الذي سبق أن تبناه، جملة وتفصيلاً! فنسمع صوتاً نقيضاً (لابنته: راوية) يتمرد على وجهة نظر والدها الدينية.

يلاحظ أن الأسئلة المؤرّقة لن نسمعها عبر صراع داخلي، تعيشه الشخصية (الأب، الابنة) عبر صوت الأعماق، أو عبر حوار مع من يشاركها الرأي (ماجد) بل يلاحظ طرحها بشكل صدامي مع من يتبنى رؤية نقيضة لها؛ فتطرحها على صديقتها (علية) التي تزوجت رجلاً إسلامياً، فسألتها: «ما ضمانتك أن يتزوج عليك زوجك الفاضل بأخرى غداً؟» لن يسمع المتلقي جواباً أو نقاشاً! فالغاية هي إحراج صديقتها بسؤال يناقشه الفكر العلماني والديني، يتعلق بتعدد الزوجات! تتنوع وجهات النظر حوله!

يلاحظ المتلقي أن (راوية) تطرح سؤالاً وجيهاً، ينطق به كل مثقف علماني: «**لماذا العودة إلى الدين في عصر العلم والحداثة والتنوير؟**».

يلاحظ المتأمل أن هذا السؤال، يطرح إشكالية فكرية: هل يمكن للفكر الديني، أن يسهم في تحقيق حداثتنا في عصر العلم، إذ ثمة فرق، حسب وجهة نظر المؤلف، التي أسقطها على بطلته، بين فكر عقلاني أنجز معجزة الحداثة، وفكر غيبي يعوقها! مع أن ثمة رأياً آخر، يناقض وجهة النظر هذه، يقول بانسجام الدين مع الفكر العقلاني، بل لاحظتُ وجود هذا الفكر التوفيقي لدى المتصوفة (العطار، وابن عربي، وجلال الدين الرومي) أي لدى أكثر المتهمين بالفكر الغيبي والشطحات غير الواقعية!

لكن سنجد رؤية أكثر موضوعية للآخر (المتدين) وذلك نتيجة ملاحظة، فرضها الواقع المعيش! فقد تغيَّرت الحال بتغير الزمن، لهذا يسجل للمؤلف طرح تساؤل ذكي لمسناه بملفوظ المثقف الفلسطيني: كيف كان الاشتراكيون قادة الثورة وتحرير فلسطين في الماضي، واليوم تسلّم الإسلاميون القيادة! وبذلك أسهم الإسلام في حركة المقاومة! لكن سرعان ما تردُّ عليه (راوية) بوجهة نظر نقيضة، تبيّن كيف بات الإسلاميون مواجهين لأبناء الشعب لا مقاومين للعدو! انظر إليهم في الجزائر ماذا فعلوا (في العشرية السوداء) فتسأل: «**أين الخلل؟**» فيردّ «**الخلل ليس في جوهر الإسلام، إنما في الورثة المشوهين والمنحرفين**»، (ص١٦٣).

وبذلك يفرّق المثقف، الذي تطوّر وعيه مع الزمن، بين العقيدة الإسلامية السمحة في جوهر خطابها، وأبنائها التابعين لتفسير جامد للخطاب القرآني! إذ شتان بين مَنْ يقرأ لغته قراءة مفتوحة، فيجده مؤسساً على تأويلات رحمانية، تشكل عموده الفقري، ومَنْ يقرأ لغته قراءة مغلقة، تحاصر دلالاته برؤية واحدة، تقوم على العنف والعذاب، لذلك تحتاج الإجابة عن (أين الخلل؟) إلى رؤية فكرية عميقة، فالخلل لا يكمن في الخطاب الديني نفسه، بل في أتباع أغلقوه على رؤية واحدة، تعتمد نظرة ضيقة، تناسب محدودية فكرهم وتعصبهم! لذلك أساؤوا بانحرافهم إلى هذا الخطاب!

يسجل للروائي عدم إغراق فضائه السردي بأسئلة توحي برؤية مظلمة، شاعت بين المثقفين إثر انهيار الاتحاد السوفييتي، وذلك بفضل منح الشباب فرصة التعبير عن ذاته ورؤيته الرافضة لهذا الجمود! لهذا استطاعت الشابة (راوية: الطالبة الجامعية) أن تطرح سؤالاً مؤرقاً، يكاد يكون سؤال كل مثقف، أنضجته السنون بتجاربها الفكرية والشعورية، لعله سؤال المؤلف ذاته في لحظة نقد ذاتي، أي في لحظة اكتشاف فكرة أهمية الحوار مع الآخر المختلف بصفتها إحدى وسائل عيش التعددية؛ لهذا أسقط هذا السؤال على صوت بطلته، التي لم تتخرج في الجامعة بعد: «**لماذا ينمو العداء جرّاء الاختلاف في الرأي؟ أما بالإمكان الاحتفاظ بالصداقة تحت ظلال تلوّن المعتقدات؟**».

يوحي طرح الروائي لمثل هذا السؤال بمدى وعيه بأزمة، مازال يعاني منها مجتمعه؛ وبذلك يشـكّل البحـث عن إجابة لـه بداية السير الصحيح نحـو حياة أفضل تحتـرم إنسانية الإنسان باحترامهـا خصوصيتـه وتفـرّده، حين لا تكتفـي بالاعتراف بالآخـر المختلف، بـل تحترمه، وتصغي إليه!

يعتمد حيدر حيدر على وعي المتلقي ومشاركته، وذلك باستثارة تفاعله (العقلي والتخييلي) عبـر هذه الأسئلـة المؤرّقة، لهذا لن يحـاول الإجابة عنها، أو بالأحرى لـن يضعها على مائدة الحوار، ربما لأن هذا الأمر يحتاج إلى تطور ثقافي وتنوير فكري، يتيح للمثقف فرصة الاطلاع علـى رؤى متعـددة، عندئذ يـدرك أهمية أن يرفضـ السير في اتجاه فكري واحـد، ينغلق على الـذات! فينحرف عن المرونة والانفتاح، ومثل هذه المرحلة، تحتاج إلى سياق ثقافي اجتماعي متطور، يؤمن بالتعددية قولاً وفعلاً.

- **فضح تناقضات المثقف:**

لـن يكـون التناقضـ أو الازدواجية لدى حيدر حيـدر في «شموس الغجـر» نصيب جيل من المثقفين (الكبار) فقط، بل نجده، يكاد يشمل أجيال الشباب أيضاً!

وقد بدا جيل الأجداد أكثر انسجاماً واستقراراً، إذ يتبنى رؤية واحدة تقدمية (الجدة دريَّة) أو متخلفة (الجدُّ) لهذا يلاحظ المتأمل أن قلق الانتماء والهوية كان من نصيب الأجيال الأكثر حداثة. لهذا منح المؤلف حيدر حيدر الأبناء (سعيد) والأحفاد (راوية) فضاء سردياً أكبر!

صوت الأب بين الأحادية والتعددية

إن تناقض الرؤى سمة إنسانية عامة؛ لهذا لن يكون وصمة تلحق بالمثقف وحده، لكن يبدو هـذا المثقف للمتلقي أكثر قدرة على تعمية تناقضاته من غيره، ولعله أكثر قدرة على التلاعب والمتاجـرة بالأفكار والمشاعر! فهو يستغل ما يملكه من قـدرة على التعبير، فينطق بما يتخيل أنه يناسب الآخر، أو يشكّل رغبة من رغباته!

لم نجد هذا التلاعب في صوت (بدر النبهان) المثقف لدى حيدر، فقد امتلك سمة الصدق فـي الإفصاح عن أدق خلجاته الفكرية وتحولاته، لكن يلاحظ المتلقي أن المؤلف،لم يصغ إلى صوت أعماقه، بل حاول أن يقدّم صوت الأب متصالحاً مع ذاته، حين كان اشتراكياً كالمؤلف، فرسـم له صـورة مشرقة، تمتلك فكـراً إنسانياً عميقـاً، أقرب إلى عالم المثـل! فمثلا بعد أن يعمـل في الأرض، يتغدى وأثناء ذلك يحكي لابنته «**عن معنى غياب الطبيعة والحياة الجوهرية فـي أعمـاق البشر،...لقـد نأوا عن النقاء والصـدق والحرية والتضامن الإنسانـي وبؤس الفقراء، ابتعدوا عن الفطرة الأولى**»، (ص١١٦).

نجـد، هنا، لغة تجريدية عامة، أقرب إلى المثالية، حتى إن الشخصية تصم أمراً غريزياً، وهـو حبّ التملك بلغـة سلبية «**الجشع وبربريـة القتل والاستبداد**» مع أنهـا حاجة فطرية! لكنه يجعلهـا نقيضـاً لكل القيم العليا، قد يكون هذا الكلام صحيحـاً، غير أن الشخصية، لن تصل إلـى هذه الحقيقة إلا بعـد أن تخوض بينها وبين نفسها صراعات، تواجـه فيها ذاتها، فترتكز على حب التملك من جهة، والرغبة في حب العطاء من جهة أخرى، مما يؤدي إلى الابتعاد عن الأنانيـة والتملـك، إذ كلّ إنسان، يرغب في الاحتفاظ لنفسه بما يملـك، أو بما تعب من أجله، لهـذا تقف هذه النظرة المثالية على نقيض الواقـع وما ينبض في أعماقه من حاجات داخلية، لن يستطيع الاستغناء عنها بسهولة!

يلاحـظ أن المؤلف قدّم صورة لشخصيـة الأب، ذات بعد أحادي نقي، لا يشوبه أيّ صراع، فهـو «**فـي غمـرة انهماكـه بالعالـم نسي ذاتـه، امتـزج بالآخريـن والعمـل والسياسة وحلـم الثورة والعدالة، واهباً أناه لتغيير العالم، ووهم إشراق فجر جديد للإنسان**»، (ص١٣٨).

يتسـاءل المتلقي: إلى أيّ مـدى يستطيع الإنسان أن يتخلى المرء عـن ذاته، أثناء انهماكه بقضايا عامة مصيرية؟ هل هو كائن عام فعلاً؟ أين خصوصيته؟ هل ينجح الإنسان في القيام بمهماته الإنسانية والثورية، حين يمتزج بهموم الآخرين، وينسى ذاته؟

هـل يكفـي الوعي التاريخي لصنـع معجزة التغيير، كمـا ترى الشخصيـة الناطقة بصوت المؤلـف؟ لهذا لن يستغرب المتلقي رؤيتها الأحادية للثورات (الفرنسية، أكتوبر الاشتراكية..) أي جانبهـا المشـرق فحسب، فلم ترَ خطاياها، والدماء في الصـراع، ونبذ الآخر المختلف... إلـخ، فقط سلّط الضوء علـى ارتقائها بالشعب عماله وفلاحيه «إلـى المستوى البشري القائد للتاريـخ» رغـم ذلك تجلى تأثير هذا الفكـر إيجابياً في بناء شخصيـة الأب، إذ ساعدتها على الانفتـاح علـى مثلٍ عليا، فربّت أولادهـا على قيم الحرية، وبنت شخصيتهـم على الاستقلالية ورفضـ التبعيـة أو التهميش، بيّنت لهـم أهمية «**أن يكـون الإنسان حـراً فهذا معنـى وجوده في العالم، العبودية والاستبداد هما التوحش والبربرية**»، (ص٩).

يسجـل لـلأب محاولته تكويـن أسرة مثاليـة في بيئة تقليديـة «**تنتمي إلـى ما قبـل التاريخ وظلمات الأزمنة العربية**»، (ص٢٧).

يتسـاءل المتلقي: هل نبذ صـوت الأب كل الماضي، حين تبنَّـى الاشتراكية؟ هل توجّه كلياً باتجاه القبلة الغربية؟

بدا صوته منسجماً مع موروثه، أحياناً، فقد كانت مرجعيته الثقافية مستمدة من شخصيات ثوريـة إسلاميـة (أبو ذر، الاشتراكي الأول، وحمدان قرمط، وعلي بن محمد قائد ثورة الزنج) وهي متناغمة مع مرجعيته الغربية (تشي غيفارا، ولينين..).

إن إشكاليـة (التـردد بين هاتين المرجعيتيـن) بدت محسومة لدى هـذه الشخصية! فلم تعـانِ التأرجح بينهما؛ لهذا بدت أقرب إلى النمطية، التي تتسم بالجمود الفكري؛ مما يفقدها المرونة والحيوية، لهذا بدا تحولها إلى النقيض (الديني) تحولاً آلياً، دون أن تخوض الشخصية صراعـاً بينها وبين نفسها، فقد أسرعت إلى نبذ المرجعية الغربية، وإخلاص الولاء للموروث، دون أيّ قلـق في الانتماء أو في الفكـر أو المشاعر! مع أنه ينتقل إلى مرجعية نقيضة لتلك التي تنسجم مع ثقافة الآخر!

إن هذا التحوّل يثير استغراب المتلقي، حتى يكاد يصدمه! فهو لم يعايش أعماق الشخصية، ومـا عانتـه، أثناء هذا التحول، مـن توتر وقلق، رغـم أن المؤلف، عبر صـوت الراوية، أطلعنا علـى تجربة السجن القاسية بسبـب فكره الماركسي، مما دفعه إلى النقيض، فلم نجده يحاول التقريـب بين معتقده فـي الماضي (الذي يعتمـد أسساً مادية) ومعتقده فـي الحاضر (الذي يعتمـد أسساً روحية) فبدا الدين، لديه أشبه بطقوس تقليدية، تعزّز الجانب الغيبي لا العملي والسلـوك الأخلاقـي، وهذا ما يناقض كل ما أَلِفَه الأولاد من قيـم تربوية تقدمية، حتى إنه بدا لابنته الراوية «**كأنه يستدير بعجلة الزمن إلى الوراء**»، (ص٤٤).

كما بدأ في هذه المرحلة الجديدة يفتقد الفكر الحيوي، الذي يؤسّسه الحس النقدي، الذي يمكـن للمتلقي ملاحظته في المرحلة الماركسية، حتى بات صوت الأب استمراراً لصوت الجد (الـذي رأى الديـن مكافئـاً للترهيب لا للترغيب؛ لهـذا تمنى أن يكون عهده بائـداً، وأن يعيش أولاده زمنـاً جديداً، فكان يحدث أولاده عن «**عظمة الإسلام الثوري الأول. يوم كان هداية ونوراً فـي عصـور الظلمات والجهالة. حكى عن الرسول والصحابـة الأوائل كتأسيس ومثال يحتذى في التاريخ العربي، كيف توحدت القبائل المتفرقة تحت الراية الإسلامية**»، (ص٤٥).

يمتلـك صـوت الأب وعياً تاريخياً، يكافـئ حساً نقدياً، يسمح بالمقارنـة بين عهد إسلامي مشـرق وآخر مظلم، حين تحول الإسلام إلى ثورة تأكل أبناءها، لتعود إلى «**جاهليتها القديمة، اقتسـام الغنائـم، الارتداد والفوضى، الخراب وميراث الوحشية، لكأن الإسلام برقٌ عابرٌ في ظلمة تبدو في الفضاء كما النيازك**»، (ص٤).

بـدا خيار صـوت الأب محسومـاً، دون أن يمر بمرحلة صـراع بين رؤيتيـن (العلم/العقل، والغيب/التديـن) لا يراهما متكاملتين بل متناقضتين، وهـذا من المفروض أن يستدعي أزمة فكرية وجدانية، تضطرم في الأعماق!

كان همّ صوت الساردة (راوية) أن تبرز، عبر سرد خارجي، حالة التيه في الغيبيات، التي عاشتها الشخصية بضمير الغائب، مما يعزل صوت الأعماق المأزومة، ويغيّب (السرد الداخلي) في هذه المرحلة الجديدة، لتصف شرودها، إذ أوغل الأب «**في تأملات وهذيانات أدعية وكتب... مبحراً في الوجد الصوفي وأشعار ابن الفارض، بدا في تلك المرحلة من النكوص، كأنما استقال لا من وعيه التنويري إنما من إدارة البيت والأسرة**»، (ص١٠٤).

لن يلمح المتلقي في صوت الساردة الخارجية (المتماهي مع صوت المؤلف الماركسي) أي تعاطف مع هذا الخيار الجديد، بل سيلمس لغة عدائية، حتى إنها تصبّ صوت المتدين في قالب واحد تبتعد عن أية محاولة للفهم أو تلمس أهمية التجاوب مع هذه الحاجة الفطرية للدين، فهو (**هذيانات أدعية وكتب... وجد صوفي، نكوص**) لهذا لن تخبر عن والدها بكل ما هو نقيض لما آمن به قبل تجربة السجن، فقد (**استقال لا من وعيه التنويري**) فحسب، بل من الحياة، فأهمل (**إدارة البيت والأسرة**)

قد تؤدي التجارب القاسية (السجن) إلى انهيار للوعي الفكري والروحي! لكن ألا يسترجع الإنسان وعيه، ولو بصعوبة، إثر خروجه من هذه التجربة؟

إن ما يلفت النظر هو سرعة التراجع من أقصى اليسار إلى أقصى اليمين؟ ثم هل يستقيل المرء الملتزم من مسؤوليات الأسرة أي من (الهم الخاص) بمثل السهولة، التي يستقيل فيها من (الهم العام)؟

هل ينبذ المرء ماضيه، ويعلن بطلان مفاهيمه السابقة؛ نتيجة قهر الواقع وتغيّر الزمن؛ وانهيار أحد رموزها، دون أن يعيش قهراً نفسياً، نتيجة انهيار أحد أحلام حياته!

يسمع المتلقي صوت الشخصية، يلخص واقعاً انهار فيه كل أمل: «**اليسار، التقدم، تغيير العالم بالثورات العاصفة، الديمقراطية الكاذبة، أحلام الشباب الرومانسي الطائش قبل أكثر من نصف قرن. الزمن الآن يؤكد بطلانها بل استحالتها**»، (ص٦١). فكأن صوته، يصدر عن كائن عقلي، انتُزعت منه الروح والمشاعر؛ وبذلك يفقد الخطاب الروائي حميميته، أي كل ما يؤسس مشاركة وجدانية مع المتلقي، ويعزّز تفاعله!

لعل ما أنقذ الخطاب الروائي من هذه الآلية هو اللغة التصويرية، أحياناً، التي تزيد الدلالة وضوحاً وتأثيراً أثناء التلقي، يتحدث إلى أولاده «**أنا الضحية الآن، ليكن الأمر هكذا، لكل مستقبل مضيء ضحايا، جيلنا لم يغيّر العالم، لكنه رمى جمرة على الطريق، اهتدوا بتلك الجمرات مستقبلاً إن كنتم أوفياء..**»، (ص١٠٦).

يهجس المؤلف حيدر بالرؤية التنويرية، لهذا يكفي عزاء للمثقف أن يضيء (جمرة على الطريق) لأولاده، الذين يحمّلهم مسؤولية الإسهام في التغيير، كما يتضح هذا الهاجس في اختيار اسم بطله (بدر النبهان) لأن أمته ترقد في ظلمة، تحتاج إلى نور المثقف وتنبيهه! صحيح أن هذا الاسم يحمل دلالة التغيير والعودة إلى الظلمة، لكنه سيتشكل بدراً جديداً في الوقت المناسب ليمارس دوره التنويري ثانية!

الشخصية ولغة التناص التراثي

عانى البطل (بدر) أثناء تجربة الاعتقال، آلاماً وتعذيباً، هوت به في ظلمة قسوة الجلّاد، دون أن يسمعنا المؤلف صوته، بل ثمة لغة عامة وسريعة، توحي بالقهر، فتبدو استمراراً للغة الحجَّاج والحاكم بأمر الله! كما يكتفي صوت البطل بوصف السجّان بـ(**الظالم**). وبعد تجربة السجن تتغير لغته الثورية، فتسمع صوت إنسان متدين، أغلق عالمه على قراءة اتكالية للخطاب الديني، فيردد تناصاً قرآنياً «**لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا**» تعزّز لغته الاستكانة والضعف؛ دون أن ينتبه إلى انفتاح الخطاب على تأويلات متعددة! لهذا حين تحاول (الراوية) الابنة، أن تجرّ والدها إلى الحوار، وبناء جسور التفاهم بينها وبينه، يتهرب من الإجابة عن سؤالها: «**ما مغزى العودة إلى الدين؟ ألا يشكل هذا نوعاً من التناقض والصدام الداخلي لك؟**

انعطف عن جوهر السؤال هارباً باتجاه ما سمّاه السلام الروحي، الذي كان مفقوداً. في النهاية لابد من حسم الجدال الداخلي الصراع بين المادي والروحي، ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان، وإلا تحول إلى بهيمة، ولكن الإمام وهو قدوتك يقول: اعمل لدنياك كأنك تعيش أبداً واعمل لآخرتك كأنك تموت غداً.

- هذه حكمة الدهور... متخطياً احتدام الجدال والتعارض الظاهري غير الدقيق فيما قال سابقاً حول أولوية الروح والنفي المادي.

- المال والبنون زينة الحياة الدنيا، أ ليس هذا ما قاله الرسول محمد..»، (ص١٠٨).

يلاحظ المتلقي أن صوت البطلة (الراوية) لا يكتفي برؤية (التناقض) بين (العقل والدين)، بل هي تستخدم لغة أبلغ دلالة وأكثر عنفاً، إذ تصل بالتناقض إلى أقصى مدى، إلى (صدام) بين الرؤيتين، مما يوحي باستحالة اللقاء بينهما! لهذا بدت صيغة السؤال، الذي توجهه الراوية لأبيها، تقريرية، تفصح عما تؤمن به الشخصية من نفي أية إمكانية للتفاهم بين هذين الخيارين! لهذا لم يُجب الأب عن سؤال ابنته بوجهة نظر تعزّز اللقاء بينهما؛ بل

أبرز لها إحساسه بـ(**السلام الروحي**) فقد حقق رغبته في حسم (**الصراع**) بين حاجة (**مادية**) وأخرى (روحية)، فاختار منهج حياته وفق الحاجة الأخيرة (**ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان، وإلا تحول إلى بهيمة**)، فتذكره ابنته بضرورة الموازنة بين هاتين الحاجتين؛ لذلك تستعين بقول (**قدوته**) الإمام علي بن أبي طالب، كرّم الله وجهه: (**اعمل لدنياك كأنك تعيش أبداً، واعمل لآخرتك كأنك تموت غداً**).

يلقى هذا الخطاب الموروث صدى في نفس الأب، فيتفاعل معه، ويمنحه دلالة إيجابية، فقد رآه، وقد تجلت فيه «**حكمة الدهور**» إذ استطاع أن يلغي التعارض بين «**أولوية الروح والنفي المادي**»

يلاحظ المتلقي دعم وجهة النظر، التي توفّق بين هذين الطريقين، بتناص ديني، ينطق بما تؤمن به الراوية الماركسية، لذلك يبدو صوتها أكثر مرونة وحيوية من صوت المتدين؛ لأن البتر أو الحسم بين المادة والروح هو خيار، يوحي بأحادية النظرة، التي يراها المؤلف تتناسب والرؤية الدينية، مع أنه من المنطقي جداً أن يستطيع البطل التوفيق بين مرحلته السابقة (تبني الاتجاه المادي) ومرحلته اللاحقة (تبني الاتجاه الديني) لكن الرغبة في تجميل صوت (الأنا العلمانية) وإثبات انفتاحها على الآخر أقوى من الرغبة في تقديم صوت الآخر المتدين بالطريقة نفسها، إذ مازال ثمة صعوبة في تقديم رؤية موضوعية مرنة، تتعدد فيها وجهات النظر، فتنفتح بذلك على الآخر العلماني والديني، وتحترم اختلافهما! لهذا يلاحظ المتأمل أن المؤلف، يعزز انفتاح (الراوية الماركسية) حين تستشهد بتناص ديني آخر «**المال والبنون زينة الحياة الدنيا**» لكنها تخطئ في نسبته إلى (القرآن الكريم سورة الكهف/ آية ٤٦) فتجعله حديثاً شريفاً «**أ ليس هذا ما قاله الرسول محمد**».

نلمس، هنا، ضعفاً لدى المثقف العلماني في معرفة ثقافة الذات العربية ومرجعيتها الدينية، التي تشكل اللاشعور الجمعي للإنسان المتدين وغير المتدين، حسب يونغ وغيره من علماء النفس.

رغم ذلك قد طغى الفكر الأحادي (الماركسي) المستمد من الثقافة الغربية، فبات يشكّل مجاله الثقافي الحيوي، أما الثقافة التراثية، فيحس المتلقي كأنها تشكّل رافداً ثانوياً لوعي الشخصية على ما يبدو!

صوت المناضل الفلسطيني

يمنح المؤلف للشخصية، التي تتبنى مفاهيم ثورية (ماجد زهوان) دلالات إيجابية (المجد، الكبرياء..) **فهي تقف إلى جانب تحرر المرأة من كل القيود**، في حين نقيضه (زياد:

أخو راوية) يمنحه اسماً تراثياً ذا أبعاد سلبية، توحي بدلالة البطش والاستبداد... سيعايش المتلقي هذا النقيض على أفعاله الوحشية تجاه أخته، وسرد خارجي (بضمير الغائب) بصوت أخته (راوية) التي تعاني من وحشيته، ولاسيّما بعد أن استقال الأب من مهمته التنويرية والأسرية، وسلّمها لابنه البكر! الذي لن نسمع صوته الداخلي، ولا صراعه بين أفعال وحشية وأفكار تنويرية ربّاه والده عليها! في حين يتمتع الفلسطيني بفكر حيوي، ويُنطقه المؤلف بلغة موضوعية، فيصبح «حبل إنقاذ» للراوية، أثناء حوارها مع د. رضوان (الإسلامي) مما يوحي بنضج ثقافته، وامتلاك القدرة على نقد الذات؛ لذلك يبيّن أن الماركسية تقوّضت بسبب **(النظام البيروقراطي الصدئ والقيادة، التي ترهلت وعجزت عن التطور) فيرد عليه الإسلامي (وهذا ما حدث للإسلام أيضاً)**، (ص٩٩).

لم يستطع، هنا، المؤلف التقدمي التخلّص من تحيزات لا شعورية (جندرية) توحي بتفوق الرجل على المرأة، رغم أن (ماجد وراوية) يتبنيان وجهة نظر واحدة (الماركسية).

كما يُنطق (ماجد) لغة الوجع الفلسطيني، التي هي وجع كل مثقف عربي مخلص لأمته، حتى لتبدو أقرب إلى الشعر! لعلها لغة المؤلف، وقد أسقطها على لسان الفلسطيني!

لكن يسجل للروائي أنه قدّم عبر هذه الشخصية رؤى متعددة، استطاع بفضلها أن ينتقد ذاته، وكل ما يؤمن به من أفكار (ماركسية) تدّعي التقدمية بسبب «**إهمالها للإنسان والروح المقدسة والحرية الفردية، وخصوصية القوميات، وهيمنة القومية الروسية**»، (ص٥٠).

يجسد صوت هذه الشخصية صوت المؤلف في مرحلة حماسته للثورة الفلسطينية وانضمامه إليها؛ لهذا ينال صوت (ماجد) عناية أكثر من أصوات شخصيات أخرى، إذ يحمّله مسؤولية البحث عن طريق التنوير، الذي يشمل البلاد العربية جميعاً وتحرير فلسطين، فهما طريق واحد، يفضي أحدهما إلى الآخر! والسير في هذا الطريق لن يكون إلا بالتضحية «**الدماء وحدها، هي التي تضيء الآن، فصد الجسد المتقيح ليخرج الصديد. أن تدوي الأرض بالانفجارات،هناك هدوء ولا سلام للأقوى والمتأله بنصره**»، (ص١٤٦).

إنه يعيش في سياق تاريخي مهزوم، لكنه لن يستسلم له، فقد رأى في تبني رؤية، تقاوم العدو (الداخلي والخارجي) مهما كان الثمن، عامل خلاص من (**الجسد المتقيح**) للتخلص من كل الأمراض وأسبابها (**الصديد**)، بل يلمح بضرورة عدم الإذعان كالآخرين لعدو، يرى نفسه (**الأقوى**) فيبدو مغروراً بنصره على العرب، وقد وصل به الغرور إلى أقصاه، فبات (**متألهاً**) يستعلي على العرب جميعاً!

يلاحظ المؤلف أن الكثير من المثقفين، في مرحلة التسعينيات، قد غرقوا في لجة اليأس، لهذا تعمّد أن يسلط الضوء على صوت الفلسطيني، الذي يكافئ الأمل في النهضة والتغيير، فمنحه مساحة سردية، تتيح له البحث عن طريق الفعل والحوار، كي يحقق حريته الداخلية أولا، ثم حرية وطنه! من هنا رأى ضرورة الاعتماد على الذات، ففي «**مهب العواصف لابد من الإمساك بشيء صلب حتى لا ننجرف... الأعماق، الإرادة الداخلية والثقة بالنفس، أن تكون للإنسان صخرته الثابتة في اللج المضطرم... أن يواجه الوحش ولو بالانتحار، إذا اقتضى الأمر**»، (ص١٥٣).

بدأ المثقف العربي يعيش لحظات ضياع في زحمة الأوهام والهزائم بعد سقوط الماركسية، وحرب الخليج، فكان لابد من البحث عما يقويه، ويحميه من الانهيار، فلم يجد سوى (**الإمساك بشيء صلب**) غير مستورد من الخارج، فلم يجد شيئاً متاحاً له سوى الاعتماد على ذاته، التي تكافئ (**الأعماق، الإرادة الداخلية والثقة بالنفس**) فهي الأمل، التي يكافئ (**الصخرة الثابتة**) التي إن تمسك بها العربي، أنقذ نفسه من الغرق (**في اللج المضطرم**) حينئذ يستطيع تأمل طرق الخلاص بعيداً عن أوهام أيديولوجية، تتعلّق بأذيال الآخرين، وتنبذ الاعتماد على الذات، فيقرر (**أن يواجه الوحش ولو بالانتحار**) لهذا سيفجر نفسه في السفارة الإسرائيلية.

يلاحظ، هنا، هيمنة صوت المؤلف، حين استخدم (**ولو بالانتحار**) عوضاً عن (العمليات الفدائية) إذ استخدم الفلسطيني رؤية أو وجهة نظر، تكاد أن تكون غريبة عن الرؤية العربية، ولاسيّما في مرحلة التسعينيات، فأنطق الشخصية لغة، تتبنى الرؤية الماركسية للعمليات الفدائية، رغم شيوع لغة الفداء والجهاد لدى الفلسطينيين، وغيرهم، في تلك المرحلة، فيلمس المتلقي تحيزاً لا شعورياً لدى المؤلف للغة العلمانية أي لوجهة نظرها!

صوت المرأة التقدمية (الشابة)

ثمة اهتمام بصوت المرأة، فقد منحه البطولة في الحدث، مثلما منحه في الخطاب، فهي (رواية) أي الساردة الخارجية لغيرها من الشخصيات، مثلما هي ساردة داخلية لمعاناة المثقف من ازدواجية جيل الآباء ونكوصه إلى الوراء، فانتقل من مرحلة التنوير والثورة، ومد يد العون للمرأة إلى مرحلة الجمود، والتراجع عن النظرة التقدمية لها؛ لهذا منحها صوتاً متميزاً، يوحي بالحميمية والدفء؛ كي يضمن تفاعل المتلقي معها: «**إنها حكاية غريبة ومفجعة...إنها في النهاية شهادتي عن مجرى حياتي**»، (ص٨) وفوق ذلك، تبدو أهمية صوت

هـذه الشخصية، حين جعلها مدار عتبة العنوان، فهي ليست شمساً واحدة، بل (شموساً) لمن يجسدون في الذاكرة الجمعية مكافئاً دلالياً لقيم الحرية والانطلاق بعيداً عن الأطر الجامدة؛ لهـذا بدت دلالة (الغجر) على صلة وثيقة بجموح هذه الشخصية، ولاسيَّما أن هؤلاء باتوا أحد أسباب حياتها، فقـد ولدتها أمها في الحقل، فاحتضنتها قابلة غجرية، وبذلك منحها المؤلف «**ولادة أسطوريـة شبـه بدائيـة**» انعكست على مجمـل حياتها، إذ تولّد فـي أعماقها شوق غريب لدلالة الانطلاق نحو ما يكافئ «**البراري والحرية**».

كانـت متعلقة بأبيها، ليس تعلقاً مرضيـاً مألوفاً في علم النفس (عقدة إلكترا) يلغي الوعي النقـدي لديهـا، ويجعلها تابعة له، فتجعله فـي «مرتبة الإله» إلا في مرحلـة طفولتها، لكنه في مرحلـة نضـج وعيهـا وثقافتها، لـم يعد، يشكل مثـلاً أعلى لهـا، فرفضت نكوصه عـن الرؤية التقدمية للحياة والمرأة!

يتبـدى نضـج الرؤية لديها، حين حاولت أن تجمع بين الثقافـة التراثية بمرجعيتها الدينية وثقافتها الاشتراكية، التي لها الفضل في نمو وعيها؛ لذا يلاحظ المتلقي امتلاكها القدرة على المقارنـة بين مكونات الذات العربيـة المتخلفة، التي تحصر المرأة فـي مجال واحد، وثقافة الآخـر الاشتراكـي، الذي يقـدّم صورة غير نمطية لهـا، فتقارن بين «الأم» لـدى غوركي، التي تسهـم في نضال ابنها، وأمها الهامشية، التي أتت مـن قارات الجهل والقسوة، لذلك تنفر من أفـكار ابنتها المتمـردة والعاصية! فتستخدم في مواجهتها لغة تقليديـة عنيفة، تحاصرها في دور نمطـي، هو وليد سيـاق اجتماعي متخلـف! ولاسيّما أنها تعيش في الريـف (عيون الريم) حيث تعاني المرأة ظلمة عصور سابقة «**أنا مازلت غارقة في خضم هذه التراجيديا، التي أرويها عـن بلاد الشرق، بلاد ألف ليلـة وليلة وفانوس علاء الدين السحري والطلاسم المستعصية في مغارات وكهوف، سقوفها مدلاة بأنسجة العناكب**»، (ص٥٩).

لـو تأملنا السياق الثقافي، الذي يحاصر المـرأة، لوجدنا لغته مستمدة من حكايات شعبية قديمـة، أسّست وجدان الإنسان الشرقي، قد قرأ المثقف التقدمي دلالته، بما يتناسب ونظرته إلى نفسه وإلى موروثه (الديني والشعبي..) فلم ير فيه سوى ظلمة، تحاصر المرأة وفق قوالب جامـدة، في حين لو تأمل المتلقي صورة المرأة في «ألف ليلة وليلة» لوجد نظرة تقدمية للمرأة (عالمـة وفقيهة، ملكة، مخلصة..) وتقليدية (ساحرة، أمة، خائنة..) وهذا ما أثبتُّه في كتابي «صورة الآخر في التراث العربي».

إذن، رغم أن المرأة تحتل في لا وعي المؤلف مكانة كبيرة؛ حتى إن صوت البطلة الساردة (راوية) تماهى مع صوت المؤلف، إلى درجة الهيمنة على صوتها، إذ تمتلك الشابة قدرة على النقد الذاتي، فتستطيع أن تفضح ازدواجية المثقف، الذي يمتلك وعياً بأهمية الحوار مع الآخر المختلف، لكنه يفشل عند التطبيق، فيراها كائناً تابعاً له!

لعل ما أخلّ بتعدد وجهات النظر، أحياناً، هو تهميش صوت المرأة لحساب مركزية صوت الرجل، رغم أنه منح صوتها البطولة، مثلما منحها صوت الراوية، المنسجم مع دلالة اسمها المستمد من نسج الحكاية ورواية أحداثها!

كما أن المتلقي، حين يتأمل المرجعية الثقافية لـ(راوية) التي تعتمدها، وتؤسّس عليها رؤيتها، يلاحظ أنها مرجعية ذكورية (لينين، غيفارا..) وكذلك يلاحظ أنها في السياق الاجتماعي، لن تكون مشاركة للرجل في قراراته المصيرية، فحبيبها (ماجد) حين يقرر تفجير نفسه، يتخذ قراره بعيداً عنها، دون أن يحاورها، ودون أن يخبرها في أضعف الإيمان، بل إنه يكذب عليها «سأذهب في مهمة خاصة، خارج قبرص لمدة أسبوع» رغم أنه ألمح إليها، بعد فوات الأوان، إذ وصلتها رسالته بعد قيامه بتفجير نفسه في سفارة العدو الصهيوني «**لقد خنتك مع حبيبة أخرى هي الأجدر بدمي، هل ستسامحيني؟**»، (ص١٧٥) وبذلك يضعها على الهامش، رغم حرصها على مشاركته حياته اليومية والعاطفية والجسدية!

نتساءل، هنا: هل هي ازدواجية المثقف العربي؟ هل هو التحيز للأنا الذكورية بصورة لا شعورية؟ هل هو عدم الثقة بعقل المرأة واتزانها؟...إلخ.

الحوار مع الآخر (المتدين، الجيل الشاب،..).

حاول حيدر حيدر تقديم مشاهد حوارية بين أصوات، تتبنى وجهات نظر متعددة (ماركسية/ دينية) لكن السؤال: ماجدوى الحوار، إذا كان لا يعزّز اللقاء، حول نقاط مشتركة، ويبني جسور التفاهم؟

هل يمكن لمن يعرّف الحوار بأنه «قطبان متنافران» على حدّ قول حيدر، إذ لا يمكن لمن يتبنى العلم كالماركسي، أن يلتقي مع المؤمن الغيبي؟

رغم ذلك يسجل للروائي تقديم الآخر المتدين في «شموس الغجر» بشكل غير منفّر ومحاولة الحوار معه، على نقيض روايته «**وليمة لأعشاب البحر**» إذ يُلاحظ فيها بداية الاعتراف **بالآخر**، فقد أكّدت الراوية، التي يتماهى صوتها بصوت المؤلف أن «**حرية الرأي مصانة وأساسية. والاختلاف لا ينبغي أن يوصل إلى العداء والقطيعة**»، لهذا يلمس المتلقي تطوراً في التواصل مع

هـذا الآخـر، يكفي أنه أتاح له فرصة التعبير عن رأيه، بـل يمنحه صفات إيجابية، فمثلاً يسأل دكتـور رضوان المتدين (راويـة/ الماركسية) رأيها «**بتهذيب رقيق**» فـي حين بدا المتدين في رواية «وليمة..». كرشه مليء بالإيمان!!

سمات لغة الحوار

لغة العنف بين الأجيال:

يمر والد (راوية) بمرحلتين، كان يتبنى في الأولى الفكر الماركسي، وفي الثانية انتقل إلى الفكر الغيبي (الدينـي) يُلاحظ أنه في المرحلة الأولى، يرفض استخدام لغة العنف والتسلط علـى أولاده وزوجتـه، يحاورها بلغة راقيـة: «**أنت سيـدة البيـت ومديرتـه الاقتصادية...أنت كل شـيء... لـك الحرية في التوجيه، لكن القمع والتسلط ممنوعان، الحرية والمسؤولية معاً... هم قادة الزمن القادم...** »

حيـن نتأمل الحوار بين الأجيـال سنجده يقوم بين طرفين (الماركسـي والمتدين) فالأب يرى في الإسلام بديلاً لفكر آمن به في شبابه، وقبل سجنه، لذلك يحاول أن يقنع ابنته بفكره عن طريق المقارنة بين الشرق الروحي والغرب المادي، فتردّ عليه بلغة، تنقد رؤيته هذه:

«- **بابا ألا ترى في هذه الأفكار نكوصاً نوعاً من الخيانة الذاتية.**

لكأن صاعقة هوت عليه: اخرسي أضاف مستشيطاً غضباً أصلاً منذ ولادتك على ذلك النحو الشاذ وأنت مسكونة بالشيطان وروح الشر»، (ص٥٠).

إن هذه اللغة القاسية المستعلية، التي ينطق بها المتدين، تعزز في وجدان المتلقي السلطة الأبويـة الذكوريـة على الابنـة (**اخرسي...أنت مسكونـة بالشيطـان وروح الشر**) وهـو يلمح إلى ولادتهـا على يـد غجرية، فلا يكتفـي إهانة ابنته، بل يهيـن الآخر (الغجري) قائـلاً: «**الغجر أسلافـك بـذا اللسـان السليـط والوجه النحاسـي، تؤكدين بـأن شمسهم لفحتـك وأن دمك ملوّث بلعنتهم**»، (ص٦٢).

يجمع ابنتـه الشابة العاشقة لحرية الفكر والانطلاق بـ(الغجـر) ليسيء إليها، فيلحق بهم صفـات سلبيـة على المستوى الأخلاقـي (**اللسـان السليـط**) والعرقي (**الوجـه النحاسي، دمك ملوّث بلعنتهم**).

تبدو لغة الأب، هنا، متناقضة مع روح الدين السمحة، التي ترفض تلك النظرة الاستعلائية علـى الآخر «**إن أكرمكم عند الله أتقاكـم**»، (سورة الحجرات، آية ١١)، وبذلك تبدو لغة المؤلف ورؤيتـه الماركسية مازالـت مهيمنة على الشخصية! لتعـزّز سوء التفاهم بيـن الرؤية الدينية والرؤية الماركسية، فتعزّز بالتالي الصراع بين الأجيال!

إن ما يلفت النظر أن هذه اللغة العنيفة، ليست لغة ذكورية فحسب، بل تنطق بها الأم الريفية البسيطة؛ لتعزّز الصراع، مما يخالف أفق توقع المتلقي، إذ من المألوف أن لغة الأم، تشع حناناً، أو على الأقل أكثر هدوءاً، لكنها في «شموس الغجر» بدت أقرب إلى اللغة الأبوية العنيفة، إذ تصف ابنتها (راوية) المتمردة «**أنت عقرب. سامة. إنسانة فاسدة، مأواك الشوارع أيتها الداشرة!...هددتْني بالشكوى إلى والدي بعد عودته من السهر: يشوّه جسدك ووجهك بعاهة، حتى تظلي حبيسة البيت يا حقيرة**»، (ص٧٤).

رغم اللغة العنيفة، التي تستخدمها الأم، إلا أن المتلقي، يلمح ضعف شخصيتها، وعدم قدرتها على الحوار مع ابنتها المتمردة؛ لهذا نجدها تستحضر بالأب الغائب؛ لتهدد بفعل عنيف يفاجئ المتلقي (**يشوّه جسدك ووجهك بعاهة، حتى تظلي حبيسة البيت يا حقيرة**) إذ لا يمكن صدور هذه عن أب أو أم!!

الحوار بين الندية مع الآخر وإلغائه؟

لم يعش المتلقي لدى حيدر حيدر حواراً ندياً مع الآخر المتدين، لا يهيمن عليه صوت المؤلف، بل لوحظ أن صوت البطلة (راوية) الذي يتماهى مع صوته، يكاد يكون مهيمناً: «**الجوهر ليس الشرع يا عليّة. العقل والثقة والحرية واحترام الآخر، هذه القيم تعلو فوق الشرائع والأديان، المفاهيم الإنسانية متجذّرة في أعماق الناس قبل ولادة الأديان... (تجيبها صديقتها) آه منكم ومن أفكاركم أيها الملحدون! رمت الجملة مغتاظة كاتهام. نهضت مغادرة على نحو فظ، متسم بالعصاب...** »، (ص١٥١).

كأن المؤلف، عبر صوت الساردة، يريد نفي الآخر المتدين عبر صفات سلبية، تنتزع منه المقدرة على الحوار (مغتاظة، فظة، متسمة بالعصاب) فتوحي بأن الآخر المتدين لا يجيد سوى نفي الآخر، لهذا يستخدم لغة اتهامية (أيها الملحدون).

لا ننفي أن هذه الصفات قد تكون صحيحة، لكننا نتساءل: هل دور الإبداع أن يرصد الواقع كما هو، أو يرصد ما يجب أن يكون؟ ثمّ ألا يوحي بتر الحوار هذا بأن المثقف العربي (العلماني/ أو المتدين) معني بتسليط الضوء على اتجاه فكري واحد، يتبناه؟ ألا يعني ذلك أن هذا المثقف لا يملك ثقافة (تشمل عدة مرجعيات علمانية ودينية) كي تؤهله لاستمرار الحوار بشكل ندي، وبذلك لا يملك تقنية الاسترسال (continum) التي تلغي الثنائية النمطية في الفكر (تقدمي رجعي، خير شر،..) فتستطيع أن تلغي المسافة بين السالب والموجب، وتنتبه إلى تدرّج المعاني بينهما، التي هي أقل سلباً أو إيجابياً...فتبدو الأفكار مسترسلة، وممتدة

كامتداد قوس قزح، حيث تتكسر فيه الألوان وأطيافها شيئاً فشيئاً إلى أن تذوب في غيرها، على حد قول **توفيق قريرة**.

لهذا لن يستغرب المتلقي شيوع الفكر الثنائي التنميطي في رواية «شموس الغجر» الذي ينفي الآخر، فالحضارة المدنية (التي تعتمد العلم والعقل) التي تصنع المستقبل، فهي نقيض المرحلة الزراعية (التي تعتمد الدين) والنكوص نحو الماضي فحسب!

رغم ذلك يسجل للروائي نقده للتجربة السوفييتية بصوت الآخر (عليّة) التي عانت من تجربة الإلغاء في بلدها (أذربيجان) لذلك رأت دكتاتورية البروليتاريا ضد منطق التاريخ والروح الإنسانية، فتسألها (راوية):

- هل الإسلام مع الاستغلال؟

- لا ولكن الإسلام لا يقرّ مصادرة أملاك الآخرين؟

- ولكن أ لست مع العدالة؟

- لماذا أجبروا الناس بالقوة؛ ليتخلوا عن عقائدهم؟ حايدتْ السؤال

- الإسلام بقوة السيف فرض عقيدته الجديدة. هكذا الثورات في العالم. الإسلام في عصره كان ثورة عظيمة، لكنه الآن أرشيف ذاكرة تاريخية.

- مازال قوة راسخة في أعماق المسلمين. قالت عليّة بإصرار

- من أين لك هذه القناعة الراسخة؟

- من واقع الجمهوريات الإسلامية، بعد أكثر من نصف قرن من الاشتراكية المزيفة، وغير العادلة مازال الناس يحنون إلى الإسلام دين آبائهم وأجدادهم»، (ص٩٤).

رغم ما يبدو على هذا الحوار من ندية في الظاهر، إلا أن الراوية (الماركسية) لم تحاول التأمل في الرأي المخالف لرأيها، بل سعت إلى نفي أي تقارب بينهما؛ لذا شبهته بـ«حوار الطرشان» وقد بيّنت السبب، فصديقتها تدافع عن زمن مضى (زمن التاريخ والأجداد) أي عما هو ثابت، في حين تدافع (راوية) عن «**إنسان العصر الجديد المتخطي للأزمنة الجاهلية والرعوية البائدة**»

مثل هذا الوصف للحوار، وهذه اللغة، التي لا تسعى للتقارب مع الآخر ومشاركته ضعف الفكرة وقوتها؛ مما يوحي للمتلقي بأن مثل هذا الحوار يعمّق الهوة بين الصوتين، إذ إن صوت المثقف (الإسلامي والعلماني) يبدو، غالباً، متمترساً حول رؤية واحدة يتبناها، دون أن يتزحزح عنها قيد أنملة.

لكن في مشهد آخر سيلاحظ المتلقي نوعاً من الندية في الحوار، يحاول فيه كلا الطرفين (الماركسي والمتدين) الإصغاء، فيجيب عن تساؤلات الآخر، لكن ما يلفت النظر أن السؤال لن يكون بريئاً إذ تخالطه مشاعر سلبية، فالمتدين مثلاً يسأل (راوية) عن الماركسية «**مضمراً المآل الذي آلت إليه جرّاء قصورها وعجزها عن الاستمرار.**

- في رأيي قدّمت أجوبة نسبية غير مطلقة عن الوضع البشري.

- والإسلام ماذا فعل؟

- في عصره أعطى أجوبة ثورية عظيمة، كان متسقاً مع الزمن والإنسان، كما كان متجاوزاً للحقبة الجاهلية وقبائلها المتناحرة، كان ثورتنا الأولى في التاريخ العربي، ثورة عالمية هزّت العالم في زمانها.

- والآن؟

- أرشيف تاريخي للذاكرة القديمة. بعد أن انغلق وتكهف وجمد في عقول الجهلة والمتعصبين والأوصياء عليه ممن حُرموا الاجتهاد والتطوير .

- والماركسية، التي تقوضت أسسها الآن..»، (ص٩٨).

ثمة رؤية متقدّمة في النظرة للدين الإسلامي، لدى حيدر، أسقطها على لسان (راوية) فقد (**أعطى في عصره أجوبة ثورية عظيمة..كان ثورتنا الأولى في التاريخ العربي، ثورة عالمية**).

لكنه اليوم تراجع عن ذلك الموقع، بات كأنه (أرشيف تاريخي للذاكرة القديمة)، وبذلك ينتقد انغلاقه بسبب هيمنة (**الجهلة والمتعصبين والأوصياء عليه**) فقد حرموه من (**الاجتهاد والتطوير**) وبذلك يوحي المؤلف، بصوت بطلته (راوية) أن العيب في المسلمين لا الإسلام! وهذا فكر متقدّم، لكنه لم يتطور بصوت (عليّة المتدينة) التي كانت تكتفي بطرح سؤال من كلمة أو كلمتين فحسب (ص٩٨) مثلاً.

الهروب من الحوار

يلاحظ المتلقي أن الحوار مع المختلف نفسه قصير، إذ تهرب الشخصية منه، التي، غالباً، ما تكون متديّنة، بل نجدها تتهرب حتى من السؤال، فمثلاً نسمع صوت (راوية) تسأل والدها الماركسي بعد تديّنه: «**ما مغزى العودة إلى الدين؟ ألا يشكل هذا نوعاً من التناقض والصدام الداخلي لك؟**

انعطف عن جوهر السؤال هارباً باتجاه ما سماه السلام الروحي،..»، (ص١٠٨). كأن عيش العيش في سلام داخلي أمر ثانوي في حياة الإنسان، أليس القلق الروحي والخوف من المجهول إحدى أهم القضايا، التي تؤرّق الوجود الإنساني على هذه الأرض؟

لن يتهرّب الإسلامي من الحوار فحسب، بل نجد (راوية) الماركسية، تتهرب عن إجابة صديقتها، حين سألتها (علية) عن فاعلية الماركسية بعد أن «**تقوضت أسسها الآن**» فتقول متهربة «**دخلنا في مجال الصراع والاستفزاز**» رغم أنها مازالت مؤمنة بها!

إذن، رغم محاولة التقارب، التي قد يلمسها المتلقي في الراوية، مازالت بعض الصفات السلبية، تلحق بالحوار، الذي بات مجالاً (**للصراع والاستفزاز**) كما أن استخدام اللغة المستفزّة لمشاعر الآخر، تسهم في تعميق الهوة بين الطرفين المتحاورين!

لغة الحوار المستفزّة:

لعل أكثر ما يؤرّق المتلقي استخدام المتحاورين (المتدين أو العلماني) لغة استفزازية، تعزّز عدم التفاهم، بينهما، بل ربما تؤدي مشاعر سلبية عدوانية تجاه الآخر المخالف للرؤية؛ فقد وصفت (راوية) الأستاذ الجامعي (رضوان) «**بعدائه لليسار، وحرية المرأة، والثقافة الغربية، والمستشرقين، الذين شوّهوا تاريخ الإسلام**»، (ص٩٤).

إن مثل هذه اللغة التعميمية، توحي بالابتعاد عن الموضوعية في الإصغاء للآخر؛ مما يستفزّ العقل، فيؤثر في تفاعل المتلقي ومشاركته!

قد يطغى على الحوار اللغة الانفعالية، التي تسخر من معتقد الآخر المخالف للرؤية الفكرية؛ مما قد يوحي بعدم احترامه له «**هي ذي الكتب السرية، الوجد الصوفي، تجلي الأئمة في الشموس والأقمار، هذيانات الأزمنة المنقرضة قبل آلاف الأعوام ما قبل العقل..**»، (ص١٢).

كما قد يلاحظ المتلقي لغة تصويرية ذات دلالات سلبية، فقد شبّهت (راوية) والدها بعد تحوله عن الماركسية بتشبيه مستفزّ، لا يوحي بالموت فحسب، بل بما هو أفظع بأقصى حالات الفناء، فقد بات «**شبيه الرمة بين الرقى والتعاويذ ومخطوطاته الصفراء والابتهالات..**».لكن الفقرة الأكثر استفزازا لمشاعر المتلقي وردت (ص٣٦) لن نتوقف عندها. إن مثل هذه اللغة المستفزّة، لابد أن تقضي على الرغبة في بناء جسور التفاهم بين المتدين والماركسي، فتغتال إمكانية استمرار أيّ حوار بناء، يقرّب وجهات النظر المختلفة في رأيي!

المراجع

(١)- حيدر حيدر، «شموس الغجر»، دار ورد، دمشق، ط١، ١٩٩٧.

(٢)- ماجدة حمود، «صورة الآخر في التراث العربي»، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، دار الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠، ط٢، اتحاد الكتاب بدمشق، ٢٠٢٣

(٣)- توفيق قريرة، القدس العربي، ٢٠٢٣/٥/٣٠، بتصرف.

❁ ❁ ❁

محور حيدر حيدر

دائرة المكان في رواية (الفهد)

د. أمينة الحمد

رواية (الفهد)[1] ١٩٦٨ لحيدر حيدر رواية واقعيّة، يرصد فيها الكاتب واقع المجتمع السوريّ إبّان الاستقلال وخروج فرنسا من سورية، ثمَّ استلام القوى الوطنيّة حكم البلاد، وتوزيع خيراته على الفئات التي استغلَّت النصر. ويعرض في مقابل ذلك حال الطبقات الفقيرة المستغلَّة التي نُهِبَت حقوقُها وخيرات بلادها، في حين قدّمت هذه الطبقة الكثير من التضحيات الماديّة والبشريّة، وحلمَت بالاستقلال وجلاء المستعمر راجيةً الرخاءَ والعيشَ الحرّ الكريم، كما حلمَت بالعدالة والمساواة واسترداد حقوقها بعد أن يتولّى حكم البلاد أبناؤه، لكنّ الواقع كان مخيّباً للآمال.

(الفهد) رواية تراجيديّة، لم يسقط فيها البطل «شاهين» فقط، بل سقط فيها شعبٌ كامل، شعبٌ لا يملك إلّا أحلامه ونتفاً من وعود، فقدّم الكثير من التضحيات ليصل إلى الحلم المنشود الاستقلال، لكنْ هيهات. شعب كان يعرف عدوَّه الأجنبيَّ ويعرف كيف يناهضه بكلّ أنواع السلاح وخدع الحرب، لكن عندما يكون العدوّ هو الأخُ وابن البلد ترتبكُ المسيرةُ، وقد يتعب بعضُ هؤلاء الثوّار وينسحبون مؤثرين الحياة المستقرّة في بيوتهم بجانبِ عائلتهم، فيُخذَلُ الوطنُ مرّةً أخرى، ويُخذَلُ المقاومون الصامدون ألف مرّةٍ.

لغة الرواية في (الفهد) لغة بسيطة مباشرة غير متكلّفة، قريبة من فهم المتلقّي بكلّ مستوياته، وهي مثقلة بالإحساس بالألم والأسى لما حلَّ بالأسطورة الفهد (شاهين) الذي كان شاهدًا على عصره المملوء بالتناقضات وهضم الحقوق وانقلاب ميزان العدل.

دائرة المكان في رواية (الفهد) لـ«حيدر حيدر»

ساعدتنا مفاتيح دائرة المكان والرموز الخاصّة المرتبطة بها -في رواية (الفهد) لـ«حيدر»- في بلورة رؤيا الكاتب والوصول إلى وعيه بما حوله، وتحديد الأبعاد الاجتماعيّة والنفسيّة عنده.

تتّصل موضوعات دائرة المكان في هذه الرواية بالقضايا الوطنيّة والإنسانيّة، وقد جاءت مفاتيح دائرة المكان في سياق سلبيّ هو البؤس والحرمان، وقد تكرّرت مفاتيح هذه الدائرة في سياقات سلبيّة في (١٠٣١) ألف وواحد وثلاثين موضعاً، جاءت دائمًا في وصف حالة البؤس والشقاء والحرمان التي عاشتها الطبقات الكادحة إبان خروج المستعمر الفرنسيّ من أرض الوطن رغم وفرة خيرات البلاد، كما جاءت في سياق استغلال القوى التي تولّت حكم البلاد لهذه الخيرات، يقول الراوي الخارجيّ: «آلاف البيوت المسقوفة بالطين والحطب، المزابل والمرض وبعض الحيوانات، كلُّها تنموفوق أرض خصبة تفيض بالينابيع والخضرة، ورجالٌ محنيّو الظهور هدّهم السغب وفقدان الأمل، تائهون في ذلك العالم الأخضر القاسي، يمضون أيامهم بين الأرض والبيت، معتقدين خطأً بأنّهم يحيون كالبشر»[٢].

تشكّل عبارة «معتقدين خطأً بأنّهم يحيون كالبشر» بؤرة في تحليل الشاهد، فرغم صغر المساحة التي تحتلّها العبارة فإنّها تحمل دلالات اجتماعيّة عميقة بتفاعلها مع سياق الرواية، هي سوء حالة أبناء الطبقة الفقيرة وحياتهم التي لا تشبه الحياة، كما تحمل بعدًا دلاليًّا آخرَ غير مباشرٍ هو حالة التضليل التي يعيشها أبناء الطبقة الفقيرة وخنوعهم واقتناعهم بأنَّ هذه الشقاء الذي يعيشونه هو الحياة العاديّة لكلِّ البشر لأنَّهم لم يجرّبوا شكلاً آخر للحياة، ولأنَّ المثل القائل: (القناعة كنز لا يفنى) قد سيطر عليهم وشلَّ عقولهم عن التفكير أو التطلّع لتحسين ظروفهم.

نلاحظ تكثيف المفردات والتراكيب: «المزابل، المرض، رجالٌ محنيّو الظهر، السغب، فقدان الأمل، تائهون، يمضون أيامهم بين الأرض والبيت، معتقدين خطأً بأنّهم يحيون كالبشر» التي تشترك جميعها بوحدة دلاليّة بارزة هي البؤس والحرمان والشقاء الذي يحياه أبناء الطبقة الكادحة، وبتفاعلها داخل السياق تؤكّد حالة البؤس والشقاء الملازمة لحياة الطبقة الكادحة في المجتمع بعد رحيل المستعمر.

نجد المفارقة بين العبارتين في قول الراوي: «آلاف البيوت المسقوفة بالطين والحطب، المزابل والمرض وبعض الحيوانات» و«أرض خصبة تفيض بالينابيع والخضرة»[٣] التي تؤكّد

فقر عامّة الشعب وشقاءه رغم الخير والخصب في الوطن، إذن هناك فئة استغلّت خصب الوطن وخيراته، وتتّسع المساحة الدلاليّة للتركيب (آلاف البيوت) ليعطي بتفاعله داخل السياق دلالة استغراق كمٍّ كبيرٍ من البيوت واشتراكها بنوعيّة الحياة هذه التي لا تشبه الحياة.

ليست هذه هي المفارقة الوحيدة في الرواية، إذ نجد أنّ الكاتب مولعٌ بالمفارقات التي جاءت انعكاسًا لمفارقات الواقع وتناقضاته، فقد بيّن من خلالها تباين حال الثوار الذين قدّموا التضحيات عن حال الطبقات التي استغلّت جهودهم وانتصارهم، وقد تكرّرت المفارقات في رواية (الفهد) في (١٥٣) مئة وثلاثة وخمسين موضعًا، ومنها قول الراوي الخارجيّ: «كانت المخافر التي ورثوها، هي السلطة المباشرة التي تنفّذ الأوامر، وتتحدّث عن النظام والأمن والهدوء، وباسم هذه المفاهيم القائمة كانت تحمي الذين ورثوا الوطن بأراضيه ودوابه وشجره وبشره، وآنَ كان الثوار(المقاومون للمحتل الأجنبي) يُقتلون وتسيح دماؤهم فوق الصخور والدروب الوعرة، كان الوارثون الأوصياء يسجّلون في دوائر الدولة الأراضي والعقارات ويقتسمون القرى في سريّة تامّة بينما جماهير المقاتلين الفقراء تتحوّل إلى أجراء ومرابعين وخدم لهؤلاء الذين استثمروا النصر وسرقوه في غفلة»[٤].

حضر الرمز الخاصّ «الورثة اللا شرعيين» في رواية «الفهد» بقوّة فكان مدخلاً إلى تجربة الكاتب الروائيّة وتعرُّفِ عالمه، وقد تكرّر (١٣٥) مئة وخمساً وثلاثين مرّة، وبصيغ مختلفة هي: (غزاة جدد، الذين استثمروا النصر، الذين ورثوا الوطن، الغريب الذي لم يأتِ هذه المرّة من وراء البحار، الغزاة الجدد، الوارثون (٢)، دولة الدرك العتيّة التي خلّفتها تركة الغزاة لحماية الأوطان، الورثة اللا شرعيين، ورثة الله، الذين أضاءت لهم فرنسا السطوة وامتلاك حريّة الشعب وتعبه، يسمّونه الوارث الشرعيّ، استمرّ نسل الغازي على نحو مختلف). وقد كان الرمز الخاصّ الوحيد في الرواية، هذا ما جعله ظاهرة دلاليّة تساعد الباحث على الدخول إلى وعي الكاتب وبلورة تجربته الشعوريّة، وجاء تكرار التركيب هنا للازدراء والتهكُّم.

الرمز الخاصّ «الورثة اللا شرعيّين» بصيغه ومرادفاته المختلفة يرمز –بتفاعله مع سياق الرواية– إلى السلطة التي استلمت حكم البلاد بعد الاستقلال عن فرنسا والفئات المستغلّة التي تقاسمت خيرات البلاد ونهبت ثرواته وحرمت عامّة الشعب من حقوقها السياسيّة والاقتصاديّة بعد أن قدّمت الكثير من التضحيات لطرد فرنسا والحصول على الاستقلال على أمل الحريّة والعيش والكريم، فجاء هذا الرمز في سياق اجتماعي ونفسي يبيِّن حالة الظلم والاستبداد الممارس على الطبقة الفقيرة الكادحة، فارتبط بالبؤس والحرمان والأسى.

إنّ التركيب «وباسم هذه المفاهيم القائمة كانت تحمي الذين ورثوا الوطن بأراضيه ودوابه

وشجره وبشره»[٥] يوحي بأنّ الفئات المستغلّة قد استولت على كلّ ما في الوطن من ثروات وخيرات، كما لا تخفى على المتلقّي نبرة الألم من هذا الواقع المرير الذي قسّم الناس إلى فئتين متباينتين.

وتظهر المفارقة في وصف ماضي الطبقتين اللتين انقسم إليهما المجتمع وحاضرهما: «وآنَ كان الثوار يُقتلون وتسيح دماؤهم فوق الصخور والدروب الوعرة، كان الوارثون الأوصياء يسجّلون في دوائر الدولة الأراضي والعقارات ويقتسمون القرى في سريّة تامّة بينما جماهير المقاتلين الفقراء يتحوّلون إلى أجراء ومرابعين وخدم لهؤلاء الذين استثمروا النصر وسرقوه في غفلة»[٦].

من المفارقات التي وردت في الرواية تحوّل البيت إلى مصدرٍ للخوف والقلق، والمنفى (البراري والمغاور) إلى مصدرٍ للأمن والطمأنينة، وقد تكرّر هذا المعنى (٤٦) ستاً وأربعين مرة في هذه الرواية ، يقول الراوي الخارجيّ: «مزّق أحلامه توقّع مختلف نبت خارج البيت، انتشر فوق أحلامه وأمانيه الصغار. اعتكرت طمأنينته وأحسّ أنّه في عالم مهدّد بالمداهمة والحصار في أيّة لحظة ولم يكن في بيته القديم. البراري وحدها مرافئ الذين فقدوا أوطانهم. ولكن إلى متى؟ ولماذا يخرج الإنسان من بيته ويُرغم على ألّا يعود إليه؟»[٧].

الشاهد هنا مثقل بالمفردات والعبارات التي تشترك بوحدة دلاليّة بارزة هي الخوف وانعدام الأمان (مزّق أحلامه، توقّع مختلف، اعتكرت طمأنينته، عالم مهدّد بالمداهمة والحصار، لم يكن في بيته القديم. البراري وحدها مرافئ الذين فقدوا أوطانهم، ولكن إلى متى؟ ولماذا يخرج الإنسان من بيته ويُرغم على ألّا يعود إليه؟) ، إنّ تكثيف هذه الدوالّ يعمّق حالة الحزن والأسى في تبدّل حال البيت الذي عادةً ما يكون مصدر الأمن والأمان ليصبح عالمًا مهددًّا بالمداهمة والحصار، والعبارات السابقة تحمل بعدًا دلاليًّا نفسيًّا هو تبدّل مصدر الأمان بالنسبة إلى الثائر النموذج «شاهين».

يحمل الطباق «بيته عالم مهدّد بالمداهمة والحصار، البراري وحدها مرافئ الذين فقدوا أوطانهم» دلالة مباشرة على المفارقة والتناقض والتحوّل السلبيّ في حياة الثائر النموذج «شاهين» لأنّه لم يرتضِ الظلم والذل، فقد كان رفضه تمرّدًا على السلطة التي خافت أن يكون بذرةً لثورة جماعيّة ممّا جعل تلك السلطة القائمة آنذاك تضرب بقوة هذا التمرّد، لتحيل بيته إلى عالم محفوفٍ بالخوف والخطر، والبيت في الأصل هو السكن والأمان، وتحيل البراري والقفار والغابات بوحشتها وقسوتها الملاذ الآمن الوحيد، ممّا يجعل المتلقّي يعايش التجربة الشعوريّة لـ«شاهين» وإحساسه بالقهر والاضطهاد والاستلاب ويتعاطف معه.

الحصر في جملة «البراري وحدها مرافئ الذين فقدوا أوطانهم» يؤكّد حالة الخوف وعدم الأمـان التـي يعيشهـا الثائر «شاهيـن»، والدالّ (مرافئ) مـن دائرة المـكان مرتبط بالسفر والترحـال، ويحمل دلالة نفسيّة هي التنقّل وعدم الاستقرار، وارتباطه بالبراري داخل السياق يعمّق لدى المتلقّي الإحساس بالمعاناة التي يعيشها البطل «شاهين»، وعبارة «فقدوا أوطانهم» تحمل دلالة نفسيّة عميقة هي التيه والضياع والخسران.

تؤكّد الأسئلة «لكن إلى متى؟ ولماذا يخرج الإنسان من بيته ويُرغم على ألّا يعود إليه؟» قلق الشخصيّـة «شاهيـن» عندما فقد الأمان فـي بيته الذي تحوّلَ إلى عالـم واسع غريب موحش، وصار محرّمًا عليه الاقتراب منه.

وتأتـي الإجابة في موضع آخـر: «لأنّه قال: لا» يقول الراوي الخارجـيّ روايةً عن «شاهين»: «لأنّه قال: لا. هبط عليه غضَب الأرض»[٨].

إذن كلمـة «لا» كانت رمـزًا تحوّليًّا في مسيرة البطل النموذج «شاهيـن»، فالسلطة القائمة آنذاك كانت تريد مواطنًا من دون أن تكون له إرادة خاصّة أو حفظ لحقوقه وكرامته.

يمكننـا القـول: إنّ الكاتب «حيدر حيدر» كان ملتزمًا قضايـا مجتمعه الوطنيّة والاجتماعيّة والنفسيّة، وقد ساعدتنا دوالّ دائرة المكان في الوصول إلى وعيه ورؤيته للعالم حوله.

الهوامش:

(١)- الفهد: ١٠ (٢)، ١١، ١٣، ١٧، ٢١ (٤)، ٢٢ (٣)، ٢٣ (٣)، ٢٤ (٢)، ٢٨، ٣٠ (٢)، ٣٢، ٣٣ (٢) ٣٩، ٤١، ٤٢ (٧)، ٤٣ (٣)، ٤٤، ٤٥ (٤)، ٤٦ (٥)، ٤٧ (٣)، ٤٨ (٤)، ٥١ (٢)، ٥٢، ٥٣، ٥٥، ٥٦، ٥٩ (٤)، ٦٠ (٤)، ٦١، ٦٢، ٦٤ (٣)، ٦٥ (٣)، ٦٦ (٢)، ٦٩ (٢)، ٧٠ (٣)، ٧٢، ٧٦ (٣)، ٧٨ (٢)، ٧٩ (٢)، ٨٢ (٢)، ٨٤ (٢)، ٨٨، ٩٠، ٩٢، ٩٤، ٩٥، ٩٦ (٣)، ٩٧ (٢).

(٢)- الفهد، ١٣، وتكرّر المعنى ذاته، ص ١٦- ١٧.

(٣)- الفهد، ١٠، ١١، ١٣، ، ٤٠(٢)، ٤٧ (٢)، ٤٨، ٦٠، ٦٣، ٦٣- ٦٤، ٦٦ (٢)، ٦٧، ٨٨.

(٤)- الفهد، ١١.

(٥)- الفهد، ١٠، ١١ (٢) ٢٥ (٢)، ٣٧، ٤٥، ٤٧، ٦٠، ٧٠، ٨٢، ٨٣ (٢).

(٦)- الفهد، ٣٠ (٢)، ٣٣، ٤٢.

(٧)- الفهد، ٣٣.

(٨)- الفهد، ٢٢.

❀❀❀

جمالية القبح لدى حيدر حيدر «غسق الآلهة» أنموذجاً

د. بتول دراو

يهتم حيدر حيدر بالنص بوصفه خطاباً أكثر ما يهتم به في مجموعته القصصية «غسق الآلهة»، ومنه جاء الالتفات إلى جمالية القبح في النصوص، لأهمية الخطاب القائم على القيمة الجمالية الأساسية فيه وهي قيمة القبيح، ولأن للفن حضوره المؤثر والمرتبط بالعالم الواقعي، فإن دوره واضح عبر ما ينتجه من نصوص، وإن جمالية القبح لا تعني تعزيزاً لحضور قيمة القبيح في النص، بقدر ما تعني استدعاء ملحاً للجمال، وهو ما كان لدى حيدر حيدر، فـإذا ما وضعنا في الاعتبار أن تصوير القبح يتم أصلاً من منظور المثل الأعلى في الجمال، ولا يتم من منظور القبح نفسه، فمعنى ذلك أن القبح لا يصور فنياً إلا من أجل نفيه جمالياً. وكأنما يتم تصويره من أجل تحويله من الواقع الحي إلى المتحف التاريخي، لعله يبقى هناك»[1]، وهو ما نجده لدى القاص في عنوان إحدى قصصه في المجموعة، وهو «نصب تذكاري لرجل منتحر» كدلالة على التحويل إلى التاريخية لرجل أنهكته الصراعات الوجودية حتى أجبرته على السقوط، ليتحول إلى الذاكرة التاريخية «نصباً تذكارياً».

تضم المجموعة القصصية التي جاءت بعنوان «غسق الآلهة» لحيدر حيدر ست قصص قصيرة، وفق الآتي: (غبار الطلع، طائر الموت، غسق الآلهة، نصب تذكاري لرجل منتحر، سنوات العزلة، صخرة الجرانيت)[2].. وهي عناوين جنائزية بمجملها، تهيمن عليها حالة وجودية واحدة، تتشابه في الأحداث والوقائع وخواتيم القصص إلى حد كبير، وتتراوح ما بين تصوير العلاقات الوجودية الكبرى والعلاقات الوجودية الصغرى، بالإضافة إلى علاقات جزئية فردية أو مشهدية أو آنية أو مكانية، يُغفل القاص في معظمها التحديد على صعيد

الاسم أو الشخصية أو المكان أو الزمان، وفيما لو حدد فإنه يكون أقرب إلى العمومية في التحديد أكثر من التخصيص، أما الحدث السردي الأكبر في النصوص القصصية فهو غياب الانسجام على صعيد تلك العلاقات المتنوعة مما كان ينبغي أن يكون، ونقصد من ذلك أن القارئ لا يجد أمامه سوى النفور، بل إنه يمكن القول إنه «ليس القبح في الفن غياب الانسجام فحسب ولكنه أيضاً الاتجاه السلبي أو العدائي حيال الانسجام. إن القبح لا انسجام يمتد إلى حيث كنا ننتظر الانسجام إلى حيث كان ينبغي أن يكون الانسجام.»[٣]، وهو ما كان في المجموعة القصصية التي منع فيها القبح أي حضور انسجامي ممكن، مما جعل ذلك يبدو الناظم الحدَثي الأكثر وضوحاً واستمراراً، إذ يكاد يُفاجأ القارئ فيما لو وجد نفسه يقرأ مشهداً جميلاً ليجد أنه ليس إلا مشهداً عابراً سرعان ما ينتفي عندما يبدأ القبح بفرض ذاته عليه وإحاطته كلياً.

يعود الدافع الأساسي لهيمنة القبح لدى القاص في هذه المجموعة إلى خطاب المثل الأعلى الواضح حضوراً بدءاً من العنوان، ذلك أن القاص ينتقد هيمنة عقلية فكرية نمطية ذات أبعاد فوق واقعية، مما انعكس في تأسيس البنية المجتمعية الواقعية الحاضرة، التي جاءت انعكاساً لغسق الآلهة، ومنه كان الحكم المطلق لديه على الغسقية المطلقة في أبعاد النص وخطاباته.

ولأن القبح في المجموعة القصصية يبدو مهيمناً وطاغياً فيها، فإن ذلك استدعى حضور قيمتي كل من التراجيدي والمعذب بالدرجة الثانية بعد قيمة القبيح الأولى، حيث جاء «تعميم جمالية القبح على الواقع برمته، بشكل يبدو فيه الواقع جملة من القباحات التي لا يمكن احتمالها أو التعايش معها إنسانياً، وذلك في نوع من التنفير الأشد، أو التحريض الأقوى على نفيها»[٤]، مما كان له تأثيره الواضح في قيمتي التراجيدي والمعذب، فمن ذلك مثلاً أنه جاءت خواتيم القصص بمجملها ذات بعد تراجيدي مطلق، من الانفجار الأخير في القصة الأولى[٥]، إلى الخراب والإعصار الأعمى في القصة الثانية[٦]، وإلى العراء البارد والمنفى في القصة الثالثة[٧]، والموت والحطام في القصة الرابعة[٨]، والرحيل والافتراق في القصة الخامسة[٩]، والموت في القصة السادسة[١٠]، وتشترك جميعاً في أنها تنهي أي أمل في التحول نحو الجمال أو حتى العادي فيها، إنها تقوم بمجملها على الفقد المؤلم مما لا يمكن تعويضه، ولذلك فإن الشخصيات التي تبقى بعد حالة الفقد تهيمن عليها العذابية التي لا يمكن الرجوع عنها أيضاً، وهو ما كان بسبب الموت غالباً، حيث شكل حالات عذابية كالانفصام أو الألم أو الخوف، لدى الشخصيات القصصية.

إن التقويم الجمالي لجمالية القبح يقوم على أساسين اثنين «النفور من الموضوع، والقبول أو الإعجاب أو الاندهاش بتشكيله»[١١]، أما النفور من الموضوع فإنه بدا طاغياً لدى حيدر حيدر أكثر من التشكيل الجمالي لديه، بسبب التأكيد على تصوير القبيح ومصادره

وقـواه واتساع حضوره في الواقـع، ولذلك لم نجد القاص يحدد في قصصه أياً من الأزمنة أو الأمكنة أو الشخصيات أو أي معالم أخرى، يمكن أن تكون دالاً مباشراً على مدلول ما، والسبب فـي ذلك أنـه يتحدث عن الهيمنة السلطوية لمظاهر القبح فـي الوجود، حيث إنه يهيمن على العلاقـات الوجودية الكبـرى فينعكس في حضور الإنسان- بوصفـه ذا علائق وجودية- الذي يجـد نفسه فـي عالم تهيمن عليه الحرب، يقـول: «فاجأتنا هذه الحـروب غسق ذلك الزمن. لابـد أننـا محظوظون جداً تحت إيقاع هـذا الرعب البدائي واللامعقول. مـا يحدث اللحظة، فـوق زلـزال هذه المدينـة، يعيدنا إلـى الهيولى الأولـى للطبيعة. انفلات شبـه كامل للغريزة والوحش»[١٢]، ويقول: «الكامد ما يحدث في هذه اللحظة الراهنة: انشراخ الحلم. هذا التحول المتواطئ للنفس مع سريان الأيام التي لا تقدم سوى الانخذال، والهبوط إلى هاوية العضوية، والانحـلال والمقايضـة.»[١٣] حيث تبـدو الصدمة وعدم التوقع لما يمكـن أن يكون قائماً، أما التفسيـر الوحيد الـذي يجده القاص مناسباً، فهـو أن يعيد منشأ ذاك إلـى آلهة الحرب[١٤]، وبغيـر ذلـك لن يجد تفسيراً له، يقول: «هل أنهى إله الموت حصاده هنا في هذا الحقل وحمل غبـار طلعه إلـى أصقاع جديدة؟»[١٥]، وكلمـا تعاظمت هيمنة القبيح الوجـودي برزت الضآلة فـي الصوت الفـردي السارد/البطل في القصـص، كما في قوله «آه، ها نحـن سنموت ميتة الحشـرات»[١٦]. وبما أن السارد/البطل فـي القصص تتداخل في تكوينه الشخصي الصفات العذابيـة، فيبـرز ضميـر المتكلـم المفرد أو الجماعـة واضحاً، أمـا مسألـة الهيمنة والقوى المتحكمـة بالقبح فإنـه يظهرها بمظهر الفردية فيهـا، بوصفها صـورة انعكاسية عن صورة الإلـه الفـرد، حيث الجانب الأحادي الـذي يملك مصادر القوة ويفرضهـا على الأكثرية ممن ليسـت لديهـم أي قدرة على مواجهة تلك القوى، لأنها تمسك بزمـام الأمور، وهذه القوى هي «القسـس والشيوخ والحاخاميين . الجوامع، الأديرة، الحسينيات. رعود الصلوات، والتسبيح، والحجيـج الزاحف كالجراد نحـو الأسواق والبنوك والبارات والكازينـوات والنساء الخليعات والأمـراء الخلعاء..»[١٧]، وبرغـم تنوعها إلا أنها ذات مدلول واحد فيهـا جميعاً، وهو الفردية المطلقـة المهيمنـة على المجمـوع، ليبـدو القاص في نصه هـذا أقرب إلـى الهجاء، هجاء المظاهر الدينية (شخصيات وأماكـن وطقوس)، وهجاء المظاهر المادية(المال والابتذال والسيـادة)، ومنه يلقي الضوء على المظاهر المهيمنة والمجسدة للقبح كالتمسك بالموروث، وحـدوث التفسخ في العلاقات الاجتماعية، ففيما يخص الموروث كان حديثه عن المرأة التي اضطـرت إلى الهرب مـن الموروث المفروضـ، وذلك في قصة «طائر المـوت» حيث يفرض المـوروث حضـوره، يقول حيدر: «هـي أيضاً ما كانـت محمية في تلك العصـور. كانت تطلب أمانـاً برهة خرجت من ميراثها وتقاليـد الأسرة والأسلاف المقتدين بأسلاف أسلافهم منذ بدايـة الدهور الرعوية الأولى. قالت لتلك الدهور المنقرضة: إلى الجحيم، وهي تتجه كزهرة

عبـاد الشمـس نحو الضوء الساطع.»[١٨] ومع ذلك لم تستطع تلـك المرأة أن تكون زهرة عباد الشمـس.. أما في قصة «سنوات العزلة»، فإننا نجد تأزم المرأة نفسياً في علاقتها مع نفسها من جانب، ومع الوسط المحيط من جانب آخر، أي مع أمها وأطفالها وزوجها، ومع الآخرين، يقول: «ففي اللحظات المرة، لحظات الإحساس بالقهر والوحشة، والضغوط المادية ومطالب الأولاد، وأسئلتهـم الدائمـة عن عودة أبيهم، ولماذا ترك البيت والأسرة، كانت شهيرة فريسة إعصـار عُصابها. تصـرخ وتشتم، وتحطم ما تطاله يداها. حتـى الأولاد كان ينالهم الغضب والضـرب المبرح»[١٩]، أما الأشد من ذلك فهـو التنافر الشديد على صعيد الفردية، مما أدى إلـى تأزم العلاقات البشرية من خلال تلك المشاهـد التصويرية الحية التي يقدمها القاص، كمـا في قوله: «لكـن البشر ضيقون، يرصدون حتى النوايا في الرأس»[٢٠] ليبدو الواقع بحسب ذلك في ظاهرة وجودية قبيحة بالمطلق.

التبديات الفنية للقبيح

يمكـن أن نلحظ الأثـر الانعكاسي لجمالية القبح في الشـكل القصصي في مجموعة «غسق الآلهـة»، في بناء الشخصيات وتصوير الأمكنة والأزمنـة، بالإضافة إلى التبدي اللغوي الواضح والتوظيف التناصي أيضاً.

فمـن جانب الشخصيات هيمنت السمات العذابية الضاغطـة، ولذلك كان الحضور الفردي الأبـرز فـي الجانب النفسي لتكويـن الشخصية، بين الوعـي واللاوعي، إذ يهيمـن القبيح على اللاشعور والأحلام، وتهيمن العوائق النفسية التي تحول دون الحياة ضمن إيقاع الوجود الرتيب، فيصـور القاص ذلك بقوله: «تلكزني المرأة. أنتفض. عـرق دبق على رقبتي. ريقي جاف: ماء، مـاء، تضيء زنوبيا المصباح. تنهض إلى المطبخ وتأتينـي بزجاجة ماء. أمسح وجهي ورقبتي. النعاس يهوم على روحي وأنا مبتـل بالأرق والفزع»[٢١] وكذا يحدث في الاضطراب «ثمة التباس في اللغة والإيصال إلى الآخر رغم الحميمية. خلل ما في الأثير يحدث ارتجاجاً»[٢٢] والهلوسات «ضممتهـا لصق أضلاعي، ولا أدري لم ناديتها في تلـك اللحظة الغريبة: ماما، ماما، احميني. خرجـت الكلمات كحشرجة. آنها همَست ونحن في الغمـرة، والعالم في الخارج يهتز ويتقوض. يـا روح ماما ودمها. نموت معـاً.»[٢٣] وهي حالة عذابية تحضر بشكل طـاغ، وتمتد أبعادها بدءاً مـن أدق العلاقـات بين الأفراد وصـولاً إلى أوسعها، فكانـت سمة الاغتراب مـن أكثر السمات الملازمـة للشخصيات بغض النظر عـن المكان سواء أكان موطناً أو منفى، يقول: «نحن غرباء في هذا العالم. غرباء وفزعون. نعيش حياة محاصرة ومهددة لكأننا لصوص متهمون بذنب لم نرتكبه»[٢٤].

وتمتد الأبعاد التراجيدية في تصوير الشخصيات لدى حيدر حيدر لتشهد سقوطاً تراجيدياً متكرراً ومتوقعاً، وصحيح أن القاص يسلط الضوء على حالة وجودية عامة، إلا أنه يركز البؤرة التصويرية، في بعض المواقف والمشاهد، على حدث فردي، إلا أنه نموذجي يجسد حالة واقعية سائدة، ففي تصويره لإحدى الشخصيات يقول: «كنا نسمي أبو محمد صخرة الجرانيت. كم كان قوياً، ونبيلاً، ومحلقاً غير هياب. كان يشبه صقراً يحلق فارداً جناحيه فوق المرتفعات الشاهقة»[٢٥]، ويقول في الشخص ذاته: «قل لي: ماذا جرى لصخرة الجرانيت؟ وكيف هوى صقر المرتفعات نحو السهوب والمستنقعات؟»[٢٦] وبرغم امتلاء الشخصية الموصوفة بالسمات البطولية بدا سقوطها أمراً لابد منه أمام واقع كان السارد قد حكم عليه بالهيمنة المطلقة لمظاهر القبح، ولذلك لم تنل الشخصيات سوى الخسران «إسماعيل عانى كثيراً في حياته لكنه لم يحصد سوى الخسران، رجل بلا وطن»[٢٧]، وهو النموذج الإنساني الواقعي في حضور الشخصيات القصصية جميعاً.

وقد كان القاص حيدر في رؤيته الوجودية تلك منطلقاً من الفلسفة المادية، فهو يرفض العودة إلى الغيبيات، ويرفض أن يكون الخلاص عن طريقها، ومنه كان الصراع بين الرجل والمرأة في قوله: «هو كان يحكي عن ضرورة التغيير بعيداً عن قوانين العامة وما ورثوه، وهي تحكي عن قوانين الآلهة القابضة على الكون والبشر.»[٢٨] ليبدو الملمح الثوري لدى القاص واضحاً إذ هو الخلاص الوحيد ضد الغيبيات والواقعيات والموروث والسلبية، وبغير هذه الرؤية الثورية لم يقدم القاص أي رؤيا مستقبلية ممكنة.

المكان: يتصف المكان بسمة انتفاء الجمال عنه من خلال الضيق، والفوضى، والسأم، فـ«البلد الذي كان في شفافية الكريستال واخضرار البحر، هاهو ذا يتقوض وينفجر»[٢٩]، سواء اتسع ذلك المكان أم ضاق، فأمام اتساع ضيق المكان تبرز ضآلة الألفة «لا أشعر بالأمان إلا في بيتنا»[٣٠] الذي هو كما يصفه القاص «جحر النمل المعتم»[٣١]، وبرغم تنوع الأمكنة ما بين المدن والطبيعة، والبيت والبحر، والوطن والمنفى، إلا أنها جميعاً تتسم بالضآلة النفسية في العلاقة القائمة بين الذات المعايشة للمكان والمكان المعيش فيه. أما **الزمن**، فهو أكثر ما يفيض بالصراعات بعد المكان والشخصيات، لأنه يبرز عدة تساؤلات على لسان الشخصيات، أو من خلال الأحداث، أو الأمكنة، فهو ممتلئ بالصراعات القائمة على الجدلية، و«يُقصد بالزمن الجدلي أن توازياً بين أكثر من زمن يتم في القصة الواحدة، وغالباً ما يكون فيها زمنان: الأول في الحاضر والثاني في الماضي أو المستقبل. وتكون مهمة زمن الخطاب التوفيق بين هذين الزمنين بما يحمله كل منهما من إشارات وأحداث ممكنة أو متحققة»[٣٢]، وربما تكون مهمة الخطاب أيضاً هي البحث عن حلول أو إجابات أو الحفر في الأبعاد الزمنية البعيدة

بهدف الوصول إلى نقطة البدء وإعادة تكوينها من جديد، ولذلك عندما يستدعي السارد قصة البدء البشري، فإنه يعود إلى الصورة الأرضية لها، فكان مصدر الحب وخلق الحياة عائداً بالضرورة إلى الوجود الماضي المستمد من علاقات مادية خاصة[٣٣].

أما التناقض الأشد في الزمن فهو من خلال صراع غريب يحدث بعكس ما ينبغي أن يكون، إذ كلما أوغل الزمن في المدنية تعاظمت قبائحه، ولهذا كانت الصدمة الواقعية بزمن فجائعي، يقول القاص: «نحن الرجال والنساء الذين فاجأتهم العصور الحديثة باحتفالاتها البدائية»[٣٤] ليبرز التناقض بين الحداثة والبدائية.

وأما فيما يتعلق **باللغة** فإن ثمة حقلاً معجمياً دلالياً قائماً على حقل القبح، وفي حين ورود ما سوى ذلك فإنه غالباً يكون مستلباً، سواء عبر الوصف أو الإضافة أو النفي أو التركيب، (الرأس المشوه واللابشري، الجثث، الخوف، إله الحرب، مسيح المال، الدماء، الكآبة، المسخ، الرب المجنون، حلم البراءة المغتال، المستنقع، الرحيل، الشلل، الخطأ، الجراثيم، الذئاب، اللاأمل)، حيث نجد أن ثمة إيغالاً في الجانب اللغوي الدال على القبح، فلا يمكن أن يمر وصف أو تركيب إضافي من دون أن يكون موضوعاً بدقة التلازم القبحي، وفيما لو وجدت جملة تنطق بالجمال، فإن السياق المحيط بها يفقدها ذلك، كما في حديثه عن «خيمة مسورة بالورد»[٣٥]، إلا أنها خيمة الموت، وقد كان الموت في نصوص السارد هو الخلاص الوحيد الممكن بعد الثورة المفقودة، لتكون التشاؤمية المطلقة مهيمنة على نصوص حيدر حيدر.. أما القوة المقابلة للموت التي يمكن أن تمثل خلاصاً آخر غير الموت فإننا نجد ذلك من خلال التناصات الحاضرة في النصوص، إذ إن الاتكاء على التناص لدى القاص قام على الحضور الأسطوري المرتبط بأساطير البعث خاصة، ومع ذلك لم تتمكن تلك النصوص الغائبة من إحداث تغيير ممكن، كما في اتكائه على أسطورة الآلهة كالي في قصة غسق الآلهة[٣٦]، وفي استحضاره لزهرة الحياة، ولكنها «زهرة قديمة ماتت»[٣٧] وقوله: «أسميناه السفينة البيضاء التي استوهمت يوماً أنها ستعصمني من الخوف والموت.»[٣٨]، فكان التوهم هو الواقع، ولم تمثل السفينة نجاة، وبدا الخلاص الوحيد ممكناً عندما عاد إلى حالة حي بن يقظان «برقت في ذاكرتي حالة حي بن يقظان والغابة والغزالة والجزيرة المعزولة عن العالم»[٣٩]، لتكون النهاية المهيمنة التي يتمسك بها القاص هي النهاية التراجيدية الوحيدة القائمة على العزلة والنفي الذاتي والغوص في أبعاد الرومانسية الرافضة لكل المظاهر الوجودية القائمة.

وبهذا الشكل تبدو البنية السردية للمجموعة القصصية «غسق الآلهة»، قائمة على جمالية القبح في مجمل القصص، وتلتقي جميعاً في النهاية التراجيدية، وفي الحالة العذابية للشخصيات، مما جعل المجموعة ذات منحى سردي واحد على صعيد العناصر الفنية المكونة

للنص، فمالت إلى التكرار في الحالة الوجودية الموصوفة، ولا نقصد بذلك تكرار الموضوع، وإنما نقصد تكرار الحالة الإبداعية من حيث زاوية الرؤية، وتكرار النمطية الفنية لتشمل مجمل المجموعات القصصية، أي ثمة نَفَس قصصي واحد برغم تعدد التحولات ضمن الموضوع الواحد، ومما فرض نمطاً محدداً من التلقي الرتيب وغير المتنوع.

الهوامش

(١)- كليب، سعد الدين: في النقد الجمالي شعراء وتجارب، دائرة الثقافة: الشارقة، ط١، ٢٠٢٠، ص ٢٢٦.

(٢)- ينظر: حيدر، حيدر: غسق الآلهة، (قصص)، دار ورد، دمشق، ط٣، ٢٠٠٠.

(٣)- لالو، شارل: مبادئ علم الجمال (الاستطيقا)، ترجمة: مصطفى ماهر، مرا: يوسف مراد، المركز القومي للترجمة: القاهرة، ٢٠١٠، ص ١٢٠.

(٤)- كليب، سعد الدين: في النقد الجمالي، مرجع سابق، ص ٢٢٦.

(٥)- ينظر: حيدر ، حيدر: ص ٢٣.

(٦)- ينظر: المصدر نفسه، ص ٤٦.

(٧)- ينظر: المصدر نفسه، ص ٩٦.

(٨)- ينظر: المصدر نفسه، ص ١٢٦.

(٩)- ينظر: المصدر نفسه، ص ١٥٠.

(١٠)- ينظر: المصدر نفسه، ص ١٥٨.

(١١)- كليب، سعد الدين: في النقد الجمالي، مرجع سابق، ص ٢٢٤.

(١٢)- حيدر حيدر: غسق الآلهة، ص ١٠.

(١٣)- المصدر نفسه، ص ٥٧.

(١٤)- المصدر نفسه، ص ١٦.

(١٥)- المصدر نفسه، ص ٢٢.

(١٦)- المصدر نفسه، ص ١٣.

(١٧)- المصدر نفسه، ص ١٨.

(١٨)- المصدر نفسه، ص ٣٩.

(١٩)- المصدر نفسه، ص: ١٣٤.

(٢٠)- المصدر نفسه، ص: ٥٣.

(٢١)- المصدر نفسه، ص ٢١.

(٢٢)- المصدر نفسه، ص ٣٣.

(٢٣)- المصدر نفسه، ص ٣٥.

(٢٤)- المصدر نفسه، ص ٣٨.

(٢٥)- المصدر نفسه، ص ١٥٥.

(٢٦)- المصدر نفسه، ص ١٥٥.

(٢٧)- المصدر نفسه، ص ١٠٢.

(٢٨)- المصدر نفسه، ص ٥٨.

(٢٩)- المصدر نفسه، ص ١٨.

(٣٠)- المصدر نفسه، ص ١٩.

(٣١)- المصدر نفسه، ص ١٩.

(٣٢)- الداية، علياء: الوعي الجمالي في السرد القصصي، دار الحوار: اللاذقية، ط١، ٢٠١٢، ص ٢٩٧.

(٣٣)- ينظر: حيدر، حيدر: غسق الآلهة، ص ٦٢.

(٣٤)- المصدر نفسه، ص ١١.

(٣٥)- المصدر نفسه، ص ١٥٣.

(٣٦)- المصدر نفسه، ص ٤٩.

(٣٧)- المصدر نفسه، ص ٥٨.

(٣٨)- المصدر نفسه، ص ٤٠.

(٣٩)- المصدر نفسه، ص ٤١.

محور حيدر حيدر

ثيمات الحداثة والتجريب عند حيدر حيدر

نذير جعفر

يتفرد حيدر حيدر بين أقرانه بتشكيل عالمه الروائي على نحو خاص ومميز، تتحطم من خلاله نمطية السلوك والتفكير لدى أبطاله عبر تمردهم على الواقع كما تتحطم البنى التقليدية للشكل الروائي، ويحل مكانها نسيج من نوع آخر، تتفكك فيه الأحداث، وتتداخل الأزمنة، وتتعدد أساليب السرد، ويختلط عبر الذاكرة الواقع بالحلم، والوعي باللاوعي، والحقيقة بالأسطورة، وتصبح اللغة/ الصورة الفنية، بتعبيراتها البلاغية ومجازاتها، ووقعها الشاعري، وقدرتها على التخييل والإدهاش، والتأثير في القارئ، سيدة النص دون منازع.

والاحتفاء الذي تُقابل به أعمال حيدر حيدر الروائية لا يتأتى من جرأتها على تجاوز المألوف فحسب، بل من كونها تتصدى فنياً للإجابة عن كثير من الأسئلة التي تطرحها الإخفاقات المتكررة لحركات التحرر العربية وقواها الوطنية. وبقدر ما تثيره هذه الأعمال من اختلافات في تقويمها فنياً وفكرياً، فإنها تحظى باهتمام متزايد من جمهرة القراء.

إن تأثر الكاتب بالتيارات الحديثة للرواية، ونزوعه للتجديد، جاءا على أرضية قوية في امتلاك اللغة وتطويعها، وفي الاطلاع على التراث والتأثر به أيضاً، ويمكن الاستدلال على ذلك من استخدامه لبعض المفردات والعبارات ذات البعد التراثي العميق لا سيّما في روايته «الزمن الموحش»، مثل: غب، أشتاف، أتصبى، أتقرى، تبحث عن موئل ولات موئل، الرجل لباس المرأة. كما يستدل على ذلك من خلال ابتكاره لكثير من الصور الفنية التي يزخر بها السرد، وتكاد تكون أهم ما يميز بنية خطابه الروائي على مستوى اللغة وانزياحاتها واستعاراتها في تلك الرواية.

وتأتي روايته: «مراثي الأيام» التي تضمنت ثلاث حكايات لتكشف الأولى منها عن شغفه بقراءة التراث والتاريخ واستعادته في بنية فنية تجريبية رائدة عبر راويين: الأول هو الطبري/ الراوي التاريخي، الذي يروي صفحات دامية من الصراع على السلطة بين الأمويين والعباسيين وسواهم، والثاني هو الراوي المعاصر/ الكاتب نفسه، الذي يضفي على رواية الطبري ما يوسع دلالاتها ويعمق فكرتها ومضمونها ويحفز على إعادة قراءة التاريخ بعيون محايدة ترى ما فيه من مآس يندى لها الجبين وما فيه من صراعات وانتصارات وهزائم أيضاً. ثم يربط بين ذاك الماضي البعيد والحاضر من خلال تصويره لأحداث الجزائر والعراق وما جرى فيهما من مجازر وانتهاكات لحقوق الإنسان على خلفية الصراع مع المتشددين.

ويتجلى النزوع التجريبي في تحديث التقنيات الروائية عند حيدر حيدر عبر استعاضته عن الحبكة التقليدية بالأحداث الصغيرة التي تتداعى لتشكل ما يسمى بالرواية المفتوحة التي لا تتميز ببداية ونهاية واضحتين، بل تترك تقدير ذلك للقارئ وما يستخلصه من السياق العام لتتالي الأحداث، إذْ ليس هناك حدث مركزي تتشابك حوله بقية الأحداث لتنتهي إلى نقطة ما، بل هناك شخصيات وتحولات تراجيدية ينتهي بعضها نهايات مؤلمة وبعضها الآخر يبقى مصيره مفتوحاً على الاحتمالات كلها، بما فيها الاحتمالات التي يتوقعها أو يرسمها القارئ في مخيلته.

وغالباً ما يستثمر حيدر حيدر على لسان الراوي المتكلم معطيات سيرته النصية كما في روايته «هجرة السنونو»، التي تتشابك مع سِيَر ومصائر عدد من الشخصيات المحورية والخيطية المحيطة به، في أمكنة وأزمنة متعددة ومتباعدة، بدءاً من طفولته في القرية أواخر الثلاثينيات ومطلع الأربعينيات، مروراً بفتوته في الخمسينيات، ودراسته الإعدادية في طرطوس (١٩٥١م)، والتربوية في حلب (١٩٥٤م)، ثم خدمته الإلزامية والاحتياطية في «دمشق» خلال الستينيات؛ وانتهاء بهجرته وتنقله وعمله في كل من «الجزائر» و«بيروت»، و«قبرص» خلال سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي، التي كُللت أخيراً بعودته، عودة «السنونو المهاجر» إلى قريته ومسقط رأسه «حصين البحر» منتصف الثمانينيات.

هذه الخطاطة السيرية الذاتية، بأبعادها المكانية الزمنية، والموضوعية، ودلالاتها التاريخية، والاجتماعية، والسياسية، وتقاطعاتها الخاصة، والعامة، ومجريات أحداثها، وآمالها، وإحباطاتها النفسية، وسياق التمرد عليها، وتمجيد الحرية، والاحتفاء بالذات في مواجهة العالم، تشكل بحضور عناصرها النسبي والمتفاوت، الفضاء الذي يحلق فيه الراوي/ المؤلف، ويبنى من خلاله شبكة علاقاته الروائية.

تتنوع وتتناوب أشكال حضور الراوي في روايات حيدر حيدر ما بين غائب، ومتكلم، ومخاطَب. ويولد هذا التنوع إلى جانب المونولوج والديالوج دينامية عالية تحرر الإستراتيجية

السردية من الرتابة والنمطية، وتستدعي متلقياً نوعياً ويقظاً، وتكشف عن ولع فني في تحديث آليات السرد. ولكن هذا التنوع لا يعدو أن يكون أقنعة متعددة للراوي كلي المعرفة، الذي يتطابق صوته مع صوت المؤلف الحقيقي المهيمن بلغته ونبرته الأحادية على مجمل الأصوات، حتى يكاد القارئ لا يسمع سواه من المبتدا إلى المنتهى.

فتنوع أشكال الراوي في الصيغ السابقة تنوُّعٌ شكلي تقني لراوٍ أحادي لا يشيع الحوارية أو يتغيا الكشف عن تنوع وجهات النظر، والتباسها في معرفة الشخصية وتحديد المواقف المتباينة منها، كما هو الشأن في الرواية متعددة الأصوات، بقدر ما يعزز فرديتها ويقينية خطابها. وهو بذلك ينتصر لرواية السيرة التي تنشغل بمصداقية وواقعية وحرارة التجربة الشخصية للمؤلف الحقيقي، وتوثيق تفاصيلها، والاحتفال بها، أكثر من انشغالها بالتخييل.

ويتماثل زمن المتن الحكائي ومكانه مع خطاطة السيرة الذاتية السابقة للمؤلف الحقيقي في «هجرة السنونو»، وإن بدا التركيز على أزمنة وأمكنة بعينها دون أخرى. فهو يمتد من طفولة الراوي في «وطى البحر» مطلع الأربعينيات، وفتوته ودراسته في «طرطوس» و«حلب» مطلع الخمسينيات، وخدمته الاحتياطية في «دمشق» خلال الستينيات، وعمله في «بيروت» منتصف السبعينيات والتحاقه بالمقاومة أثناء الحصار، وخروجه مع مقاتليها إلى منفاه في «قبرص»، ثم عودته أخيراً واستقراره في «بحرون» منتصف الثمانينيات. وتمر الإشارة إلى مرحلة «الجزائر ١٩٧٠-١٩٧٤» التي استثمرها في روايته «وليمة لأعشاب البحر» مروراً عابراً دون التوقف عندها.

ويُستدَل على زمن المتن الحكائي من الإشارات المختلفة التي تُستشف عبر قرينة دالة سواء أكانت اجتماعية أم سياسية مثل الإشارة إلى طفولة الراوي في القرية مطلع الأربعينيات.

أما الأمكنة فباستثناء «بحرون» الذي يرد في نهاية «هجرة السنونو» مكاناً لكتابتها ويكني به المؤلف عن مقر إقامته الشخصية على الشاطئ، فإنها ترد بأسمائها الصريحة، وتتنوع ما بين فضاءات مفتوحة ومغلقة، وأليفة ومعادية، وقد تستدعي الذكريات وتعليق القراءة بحمولتها السيكولوجية، أو تمر مروراً سياحياً عابراً، مثل: «وطى البحر»، «طرطوس، سينما الدنيا»، «حلب، المعهد التربوي»، «دمشق، حي السبكي، بانسيون مدام إيلين»، «بيروت، الكورنيش، صخرة الروشة، الرملة البيضاء، مطعم آغوب، بار قوس قزح، مقهى المودكا، المؤسسة العربية للدراسات».

وكثيراً ما يرصد الراوي المكان وتحولاته، ويلونه بمشاعره ورغباته، أو بنظرته الإيديولوجية، وبخاصة ما يتعلق بصورة كل من دمشق وبيروت.

إن زمن المتن الحكائي ومكانه في روايات حيدر لا يتتابع في الخطاب تتابعاً تدريجياً من الأقدم إلى الأحدث وفق نسق متصاعد وحبكة تقليدية، إنما يتم تخطيبه/ تسريده الحداثي،

بتفتيته عبر تقنيتي الاسترجاع والاستباق اللتين تتناوبان بندولياً انطلاقاً من الحاضر إلى الماضي، ومن الماضي البعيد والقريب إلى الحاضر أو المستقبل.

إن هذا اللعب والتناغم الفني في تقديم الزمان/ المكان، أصبح ثيمة قارة وأصيلة في نتاج حيدر حيدر الروائي، الذي أسهم في تحديث الخطاب الروائي العربي وتقنياته، وخاصة تقنية الاستشراف التي وظفها في «الزمن الموحش ١٩٧٣».

وتتسع دائرة الشخصيات وشبكة علاقاتها في رواياته اتساع الفضاء الزماني/ المكاني للراوي الذي يشكل بصيغه الثلاث: (المتكلم، الغائب، المخاطب) الشخصية المحورية، ونقطة التبئير المركزية. ويتعرف القارئ إلى شخصياته عبر أقوالها وأفعالها لا عبر أقوال الآخرين عنها، ومن هنا يبدو خطابه المجازي والاحتفالي بذاته محايثاً لخطاب المؤلف نفسه. ويمكن رصد شخصيته بتتبع مساراتها الزمنية والمكانية، ماضياً، وحاضراً، ما بين قريته، وطرطوس، ودمشق، وبيروت بشكل خاص.

ففي قريته الساحلية تبرز صلته في الطفولة بأمه وأبيه الشيخ إسماعيل حمدان وأصدقاء أبيه: الحلاق عبد الله تامر المعجب بهتلر، والصياد الحكواتي الخراط جبر ساعود. وكذلك بحبيبته «فاطمة» المغامرة التي تحلم بخطفه معها إلى الأرجنتين! وبالقدر الذي يستعيد فيه صور هذه الشخصيات وذكرياته معها بإحساس نوستولوجي غامر تتبدى ملامح الأم الوديعة العطوفة الكريمة المتدينة الحافظة لكثير من قراءات الشيخ الدينية على الرغم من أميتها! فيما تبرز صورة الأب العالم المتصوف الصارم حيناً والحنون حيناً آخر والذي قيده إلى عمود البيت لشقاوته ثم جَلَدَه بوحشية ضارية بقضيب الرمان!

وفي مرحلة مراهقته ودراسته الإعدادية في طرطوس يتعرف إلى الشيخ محمود الذي يتولى رعايته، وإلى زميلي الدراسة أحمد السلوم، وسليمان الغانم، إلا أن حياته وذكرياته تبدو مقصورة على حبيبتيه: حنان نابلسي، وهالة السعيد، اللتين يستعيدهما بنبرة رومانسية حالمة بوصفهما الفردوس المفقود، والتعويض النفسي عن خساراته وخذلاناته المتتالية!

الطفولة، المراهقة، الجلد بقضيب الرمان، الرسوب في الإعدادية، الرحيل التراجيدي المفاجئ للأب المعتزل، ضياع فاطمة، وحنان، وهالة، ونورا، ومليكة أيضاً، والدراسة في حلب زمن الانقلابات العسكرية، كل ذلك سيشكل مفاتيح العالم الداخلي لشخصية الراوي/ المؤلف: «هزيم إسماعيل» الساخطة، المتمردة، الشغفة بالمرأة، والخمر، والجمال، والمولعة بالحرية الفردية حتى لو كان ثمنها الرحيل إلى بيروت فيما بعد هرباً من مؤسسة الأسرة وضغوطها، وأنانية الزوجة «بدور» ونزعتها المغالية في التملك.

الشبكة الثانية التي ينسجها الراوي لعلاقاته تتبدى في دمشق أثناء خدمته الاحتياطية ويأتي في مقدمتها شخصية العشيقة «مها القادري» زوجة «سعيد عثمان» الذي سُجن ورحل، واستولى المتنفذون على أمواله! ولم يبق لها سوى أن تستجير وتستقوي به ليحميها مع ابنتها. وتليها علاقته الندية بـ«مدام إيلين» الأرمينية صاحبة «البانسيون» الذي يتردد عليه مع بعض أصدقائه، ومنهم «رئيف شاهين» اليساري المعارض الذي سيهرب إلى بيروت ويلتقي به هناك.

وتبدأ شبكة علاقات الراوي الثالثة من بيروت لتضم نخبة من المثقفين ورجال الأعمال وأصحاب البارات، على اختلاف جنسياتهم واتجاهاتهم ونوازعهم، منهم: صديقه اليساري القديم: «رئيف شاهين»، الذي يعمل مصححا ومراجعا للكتب في المؤسسة العربية للدراسات، وإحدى معارفه من السوريين: «إيفا السعدي»، زوجة المليونير راتب الخواجة، الجريئة والفضائحية والمشبوهة بعلاقاتها! والعراقية سامية عبد الأمير التي تسعى لتأسيس دار نشر ومجلة، وصديقتها زهرة، والمخرج الفني عارف مهدي، والجنوبي الزورباوي شوقي نصر الله، وصديقته سناء، وعقيل ديب الحاجب الأمني السابق لشقيق رئيف شاهين، وآغوب صاحب المطعم!

إلى جانب تلك الشخصيات الروائية الواقعية أو المحتملة، أو المتخيلة، تبرز شخصيات اعتبارية معروفة لها حضورها الثقافي في ذاكرة القارئ مثل: عبد الوهاب الكيالي مدير الدار العربية للدراسات الذي اغتيل في بيروت، وبعض أصدقاء المؤلف وأفراد أسرته الذين كانوا في استقباله في مطار دمشق لدى عودته ومنهم: الشاعران ممدوح عدوان، وعادل محمود، وأبناؤه: مجد، وماجدة، ووافد، وزوجته «أسمى» التي تستأثر مع اليمام البري بالإهداء في أولى الصفحات، وهو ما يعزز سياق وبنية رواية السيرة الذاتية.

إن مجمل الشخصيات السابقة تصور من وجهة نظر الراوي/ المؤلف، وهو يلجأ في تقديم شخصياته إلى وصف سلوكها وطباعها، أو يلجأ إلى الوصف الفيزيقي التقليدي الذي يركز على مظهرها الخارجي.

وغالباً ما يمتزج وصف الشخصية بمشاعر الراوي نحوها وبذلك لا تقدم الشخصية نفسها عبر حركتها وأفعالها أو أقوالها وأقوال الآخرين فيها، بل عبر وجهة نظر الراوي/ المؤلف فحسب، الذي يتسيد البرنامج السردي برمته، فلا نراها إلا من خلال عينيه! وبذلك يؤكد على منظور الراوي الأحادي الذي يؤسس خطاب السيرة على مركزية الأنا لا الآخر.

وفي محاولة المؤلف لإنقاذ السرد من هيمنة الصوت الواحد، التي تحرم الشخصيات من حق التعبير بما يتفق مع مقامها ومنطوقها، يحرص الراوي في الحوار الخارجي بشكل خاص، على إبراز التنوع الكلامي والتباين الفردي للأصوات واللهجات والنبرات. فيطعم الحوار أحياناً بالعامية السورية، أو العراقية، أو اللبنانية، في حدود ضيقة لا تتجاوز الوظيفة التعبيرية المنوطة بها.

وخارج هذه التنويعات والنبرات الكلامية واللهجية المحدودة جداً، يكاد القارئ لا يعثر على أي تنوع كلامي في الخطاب السردي! فليس هناك سوى لغة الكاتب اليقينية والمعيارية التي تحتفل بالمجاز والانزياحات احتفالها بالذات في لحظة تصادمها أو تآلفها وتناغمها مع العالم، عبر الاستعارات والكنايات الكثيفة سواء في المشاهد الوصفية، أم في المونولوجات الداخلية، أم في توظيف تقنيات الرسائل واليوميات والمذكرات.

وإذا كان المناخ الشاعري الذي تشيعه مثل هذه اللغة في جسد النص، وفي بعض المشاهد أو الاستذكارات، أو التأملات الوجدانية، ضرورة فنية تتناسب مع وظيفتها الجمالية، ومع خطاب النخب الثقافية، فإنها عندما تصبح لغة النص برمته تقفز بذلك فوق التنوع الاجتماعي والطبقي واللهجي لخطاب الشخصيات المتنوع لغة وفكراً ورؤية وموقعا، وتحوله إلى خطاب فردي خالص، غير مؤسلب، وغير مشغول بما يتناسب مع الطابع الأوركسترالي للخطاب الروائي.

إن النزعة الوجودية التأملية لدى حيدر حيدر لا تقع في إطار السلبية والانسحاب من المواجهة، إنما تترافق مع العداء للاستبداد، ومؤسساته وتمظهراته الاجتماعية والسياسية والعسكرية. وتنتصر لقضايا الحق والخير والجمال. وهو ما يلمحه القارئ في مواقف الراوي من العدو الإسرائيلي، ومن الطائفية المقيتة تحت أي ستار كانت.

المصادر

(١)- حيدر، حيدر:

(٢)- الزمن الموحش، ط١ دار العودة، بيروت، ١٩٧٣.

(٣)- هجرة السنونو، ط١، دار ورد، دمشق، دار الفرات، بيروت ٢٠٠٨.

(٤)- مراثي الأيام، ط١، دار أمواج، بيروت، دار ورد، دمشق ٢٠٠١.

❀❀❀

محور حيدر حيدر

مرايا النار حكاية الوجع العربي

فائزة داؤد

من معتكفه الريفي يطلع علينا الروائي حيدرحيدر بحيواتنا الموحشات. يولم لنا من الذاكرة والتاريخ حكايات فضاءاتها مخاتلة، لكنها كالنوارس لا تبتعد عن شطأن بحار العرب بشرقها وغربها.

في مشغله الروائي والقصصي مفردات شعرية رفيعة. يحوك منها حكايات يأخذنا عبرها إلى تلك العوالم البعيدة القريبة. تلك التي يقول عنها متخيلة؛ لكنه بوصفه هذا يؤكد حضورها الجلي. وحين يصف الحكاية بالغريبة فهو بذلك إنما يزواج بين الواقع والخيال، حتى نرزح تحت تأثير كوابيس تلاحقنا في حيواتنا، خاصة إذا تذكرنا - موقنين - مقولة اذهب إلى أن (العنوان هو عتبة النص) وذلك بوصفها حقيقة تؤكد ارتباط العنوان بالحكايةارتباطاً جدلياً.

مرايا النار

عنوان يشي بحريق يلتهم الأخضر واليابس؛ ذلك لأن انعكاس النار على المرآة يزيد من حرارتها؛ ويجعلها أكثر فتكاً للأشياء التي تنعكس عليها، كما أشعة الشمس تماماً.

وعن مرايا النار يقول إنها إحياء لذكرى إمرأة التقاها على شواطيء الأطلسي في أزمنة كان فيها تائهاً، وغريباً فوق دروب الأرض، تلك المرأة وقفت إلى جانبه وساندته وأدفأته في زمن الصقيع...

هكـذا يحدد حيدر حيدر زمن الرواية وفضاءهـا وأبطالها الرئيسيين، الغريب والشخصية الأنثويـة الرئيسية فـي الرواية (دميانة). غسان القصار السوري هـو الذي قام بدور ثانوي في الرواية، لكنه مؤثر، ذلك أنه من تسبب بنار الحب بين بطلي الرواية.

مرايـا النـار حكاية حب محرمة بطلها رجـل حطمته الحرب الأهلية التـي حدثت في وطنه المشرقـي (لبنان) ليقدمـه السوري غسان القصـار لعائلة صديقه عبـد الرحمن ناجي باسم ناجي العبد الله ، ويضيف إنه يبحث عن غرفة للإيجار.

ينضـم ناجي العبد الله إلـى العائلة الصغيـرة المكونة من ثلاثة أفـراد: زوج مقعد وزوجة شابـة، تعمل خياطة في منزلها، وطفلتهما التي لم يتجاوز عمرها السنة الرابعة. بعد أيام قليلة يصبـح ناجي العبد الله فرداً مـن أفراد العائلة، يشاركهم طعامهـم وجلساتهم، دون أن يعرف أحدهم حقيقة هذا الرجل، وما هي حكايته، وما الذي دفعه ليأتي إلى هذه البلدة دون سواها.

العلاقـة في هذا البيت المنسي كانت متوترة يلفها الغموض والارتياب والرغبة حد الجنون، الرغبـة التي يتحكم فيها الماضي والحاضر والمستقبل، لكن كل محاولات قمعها كان مصيرها الإخفـاق، وأول محاولة لتـدارك حدوث علاقة جسدية بين الزوجة والغريـب سيقوم بها الزوج عبـد الرحمـن ناجي ذاته؛ بعد أن تعرض لحادث سير غب ثلاثة أعـوام من زواجه بدميانة، ما تسبـب فـي تحوله إلى إنسان مقعـد. إذ قال مخاطبـاً الغريب: «أنا لن أكتمـك، كان بيني وبين زوجتـي جدال حولك. لقد أقنعتني بأنك رجل نقي وفـي رأسك مشاريع مفيدة للبلدة، أنت الآن صديق العائلة، وهذه المرأة هي سندي في محنتي، أقول لك بصراحة، رغم حالتنا المضطربة، أنـت كأخـي وبيني وبينك عهـد الله وميثاقه في السـراء والضراء. البيت بيتـك ودميانة أختك ومايصيبك يصيبنا».

ظـل الـزوج المأزوم قلقا ومرتابـاً إذاً؛ وشعر بأن محاولته في منـع علاقة بين زوجته وذلك الغريـب هي بـلا جدوى غالباً؛ ليس بسبب جمالها الغريب فقـط ، بل كذلك بسبب من ماضيها المشيـن. فيتساءل: «هل هي امرأة الأزمنة التي اصطفتها الخطيئة لتكون وليمة الشهوة وتوبتها في ذلك الخريف الأخير، أم هي محض طيف كاذب عبر في مخيلة رجل مريض ذات ليلة؟!».

ثمة عطب آخر يضاف إلى عطب الزوج العضوي، ذلك أن دميانة كانت تراه سبباً في رهاب فقـدان طفلتها، قد يتعلـق بموافقة عبد الرحمن علـى زواجه منها تحت دافـع ستر فضيحتها، وليـس بسبب الحـب. والحقيقة هي أن الأمـر لا يتعلق بمداراة فضيحتها هـي فقط، بل بإخفاء

فضيحة أخيه الذي قام باغتصابها، ليسافر بعد حادثة اغتصابها وحملها إلى خارج البلاد، أي لإخفاء فضيحة عائلة الزوج كلها. هذا العطب كان يخيف دميانة؛ ويلقي بها في أحضان قلق دائم على طفلتها من سلوك زوجها عبد الرحمن ناجي الذي كان يكابد من وجود ثمرة اغتصاب أخيه لزوجته أمام ناظريه طوال الوقت. وقد بدأ انتقامه واضحاً حين حاول اقتلاع عين لعبتها، وهي عبارة عن دب ملون بدا في الرواية رفيق بروان الوحيد.

تطورت رغبة عبد الرحمن ناجي بالانتقام؛ حتى أنه حاول أن يقتل الطفلة، لتكون المواجهة بين عم الطفلة عبد الرحمن والأم دميانة التي تعري زوجها في أعقاب قيامه بتعريتها بعد أن اكتشف علاقتها الجنسية مع ناجي العبد الله.

أوضح الراوي – العالم – بطريقة موارية عطباً آخر يعاني منه الزوج؛ يتعلق بانتظاره الدائم للمساعدات التي كان يرسلها أخوه الذي اغتصب زوجته فأنجبت منه الطفلة بوران.

ويصف الراوي دميانة فيقول عنها: «تبدو تحت برق هذا الغسق، امرأة ذات جمال غريب. عيناها، قامتها، استدارة وجهها الإفريقي. الإشعاع الشهواني المنهمر من شفتيها، وهي تتحدث بصوت نصف مبحوح. الساقان إذ تنحسران قصداً أو عفواً، الساقان المتوهجتان اسمراراً من أشعة البحر في الأصياف اللاهبة»!

وينسجم وصف المرأة مع فكرة اللون في علاقته بالرغبة الحسية أو فكرة الجنس الأسود أو الأسمر؛ التي تم استثمارها في رواية (مرايا النار) أسوة بكتاب ألف ليلة وليلة وغيره من الأعمال الأدبية الأخرى.

ثمة جانب آخر في هذه الحكاية يتعلق بوصف دميانة لعلاقتها بناجي العبد الله بالعربية: «هل أكون الفراشة وهو السراج؟!».

هذا التساؤل يشي بانقلاب المفهوم المتعارف عليه؛ إذ توصف المرأة عادة بأنها السراج (الثبات) والرجل العاشق بالفراشة (المتحرك) التي تحترق بنار السراج؛ إنها إذ تصف نفسها بأنها الفراشة (المتحرك) إنما تشير إلى رغبتها الشديدة في علاقة مع ذلك الغريب العابر (الثبات) وهذا يجعلنا ننفي عن دميانة صفة (بنيلوبي) التي تبدو نمطاً كلاسكياً للعلاقة بين الرجل والمرأة في الموروث الاجتماعي أو النصوص الإبداعية.

يؤكد الراوي / العالم في مرايا النار هذا المفهوم حين تراود دميانة بطل الرواية عن نفسه فيذكره على أنه غريب عابر وهي امرأة متزوجة؛ وفي مراودة أخرى تطلب منه أن يكشف لها عن ماضيه؛ فيقول لها: أنا مستأجر أدفع لكم، وهذا كل ما يربطني بكم.

كان ناجي العبد الله يتجاهل مشاعر دميانة في جلساتهم مع الآخرين؛ إذ يرسل عبرها مواقف تقمع رغبتها وتبعدها عنه فيقول عن المرأة: المرأة في بلادنا غالباً ما تكون دمية من البلاستيك والديكور المنزلي والثرثرة الخرقاء.

وحين أتى أحد الجالسين على ذكر الحياة، راح ناجي العبد الله يتحدث عن الدين والكبت والقمع والتخلف والعلاقات الكاذبة والمزيفة في المجتمع، ليبدو قاسياً ومحطماً بألم عميق. ينزف بعدوانية؛ لقد بدا شرها واضحاً في لهجته وانحرار عينيه وعصبية الأصابع المرتعشة.

كان سوداوياً بطريقة مخيفة: وإذ سأله أحد الحاضرين: ألا ترى في الغابة برعماً أخضر؟

رفع قبضته في الفراغ وسحج بأسنانه: بلى، بعد الحريق. الآن لا شيء سوى تفسخ جذوع وجذور الغابة.

كانت دميانة تلتقط كل هذا الشرر وتعتقد أنه موجه إليها لقمع رغبتها وإبعادها عن حياته.

لكن هذا لم يكن ليثنيها عن البوح بحبها الجارف لذلك الغريب حين يتاح لها ذلك غير مكترثة ببكاء طفلتها ومراقبة زوجها، حتى إذا بدر منها ما يثير غيظه أو شبهة من زوجها قمعها وذكرها بأنها امرأة متزوجة وهو رجل غريب. وهددها بترك الغرفة والبحث عن أخرى في مدينة بعيدة.

لكن ناجي العبد الله سيتوقف عن المكابرة ويخبر دميانة بعد لقاء حميم بحبه الشديد لها. فيقول لها وهما يراقبان انسكاب المطر على زجاج النافذة: المطر الغريب يروي الأرض العطشى.

لم يستطع الحب أن يغسل قلبه من الألم؛ إذ ظل يروي لدميانة حكايات الدم والنار التي تسببت بها الحرب الأهلية في وطنه، وكيف أن أسرته أبيدت في العاشر من محرم. وكيف أن كربلاء بقيت ظل الزمن الشاهد على الجريمة الغامضة، وكأن الحزن مقيم بيننا مذ ذلك الزمن الغابر.

تغلق دميانة على حكايات الدم والنار التي كان يرويها لها: «ليس في رأسك سوى النيران. تعلم سماع الموسيقى، الموسيقى هي السلام الروحي للنفس المتعبة».

ويجيبها هازئاً: «أنت تفكرين بجسدك، لا برأسك هكذا أنتن في لحظة رغبة».

تبدأ رواية مرايا النار بالغربة: هي حكاية غريبة حدثت لرجل غريب في مدينة غريبة.

وعن المرأة (المرأة الغريبة في المدينة الغريبة. تلك التي تحلم بالغريب المعرى من الأسلاك والفخاخ والماضي الموحل، والرجل الباحث في أرشيف الظلمة عن امرأة الزمن المشع).

« في هذه البقاع الغريبة، تخفق طيور الحزن. هي طيور رمادية يطلقها الفقدان والفراغ،

هي ذي تنتشر فوق الأشياء، أو تنبثق منها. إنها تشع ثم لا تلبث أن تغيب في ظلمة هذه الغربة».

يسيطر الحزن والإحساس بالفقد على فصول الرواية فنعلم عبر السرد أن دميانة تركها الرجل الذي أحبته قبل زواجها وأورثها الفضيحة وزوجاً مقعداً؛ ثم تفقد بعد زواجها حبيبها ناجي العبد الله ما أورثها الحزن والكآبة.

أشعلت حياة بطل الحكاية المشرقي ناجي العبد الله صفحات الرواية بالحرائق؛ ووشحتها بالأحزان؛ وسيخيل لكل من يقرأها أنه يتابع مشاهد كربلائية متبدلة تعرضها نافذة القطار: «عبور القطار في السهوب المترامية، يولد صوراً واسترجاعات وأحلام يقظة. وقائع وأزمنة تأتي وترحل كما الطيور في مواسم هجرانها».

«ما ترينه يا دميانة ربما كان سراب الأشياء وظلالها. الآن أنا هارب أو لاجئ أو منفي أو منبوذ أو لاشيء. مجرد طوف فوق محيط منسي، وآخرون في المعتقلات وتحت التعذيب وفي المقابر، ترى ما الذي تستطيع أن تفعله الطيور والأرانب والغزلان والسناجب وحتى الصقور والفهود في غابة وحشٍ كاسر استشرى برائحة الجثث والفرائس وطعم الدم؟!».

يتساءل الراوي / العليم: «ترى ماذا يستطيع رجل مصدع أن يقدم لامرأة متصدعة؟!».

يعتمد حيدر حيدر في معظم رواياته على الذكريات (أي على سرد استعادي) لقد بدا ذلك واضحاً في رواية مرايا النار: «في مكانٍ ما منسي ثمة إمرأة في منزلها على فراشها أو تقف بجوار النافذة تراقب انسكاب المطر مأخوذة بحلم يقظة ينهمر عليها، حلم تاريخ مضى، تاريخها. تسأل نفسها: لم رياح الزمن تعفو المعالم فلا يبقى سوى الأنقاض».

مرايا هي حكاية يسردها أشخاص تتوزع أوجاعهم على امتداد الوطن بشرقه وغربه!

يحكي لنا الراوي / العليم في مرايا النار تداعيات الموجوعين. بهذا المعنى يفتح المشرقي ناجي العبد الله لنا صندوق باندورا؛ ليجعلنا نرى شرور التطرف والقمع والاستبداد كلها!

المغربية دميانة تسرد لنا حكايات الحب والرغبة والخيانة، فيما يطل عبد الرحمن ناجي علينا؛ ليخبرنا بتورطه في لعبة كان الخاسر والمغفل الأكبر – وربما الوحيد – في جميع فصولها.

❀ ❀ ❀

محور حيدر حيدر

على دروب القص...

محمد باقي محمد

هي ذي الذاكرة ترجع بنا إلى العام (١٩٦٨)؛ إنه العام الذي أصدرت فيه وزارة الثقافة مجموعة «حكايا النورس المهاجر» للروائي والقاص حيدر حيدر؛ الذي أسهم في بلورة التيار الثالث في القصة السورية؛ تلك التي شكل القاص علي خلقي مبتدأها بإجماع الدارسين؛ على ما في هذا الإجماع من افتئات على بدايات موغلة في ضمير الماضي كان فرانسيس مراش وآخرون قد افتتحوها؛ ثم ليشتغل الرعيل الثاني - الذي تشكل من د.عبد السلام العجيلي وفؤاد الشايب وإليان ديراني - على ثلاثية المصادفة والثبات والقدر!

معهم - إذاً - ستشهد القصة السردية التقليدية نضوجاً كبيراً ؛ ذلك أن السرد - كما يراه الشكلانيون الروس (تشيرنشيفسكي) بنية معقدة تحكم زاوية الالتقاط؛ كما تحكم علاقة الأجزاء بعضها ببعض؛ أو علاقتها بالكل؛ فإذا أحسنت التوليفة جاء النص غاية في الجمال!

لكننا مع الرعيل الثالث سنشهد تنوعاً كبيراً في المشهد القصصي السوري؛ سواء أكان ذلك على مستوى الموضوعات أم في التقانات والرؤى؛ إذ سيجسد سعيد حورانية - مثلاً - الاندفاعة الاقتصادية للخمسينات؛ وذلك في أعقاب الاستقلال عن المستعمر الفرنسي فيما عرف بالواقعية الجديدة؛ فيما اشتغل جورج سالم على القصة الوجودية بتأثير من جان بول سارتر؛ وعبد الله عبد - الذي اختطفته يد المنون سريعاً - قدم اشتغالاً شديد الأهمية على قصة واقعية بنكهة حريفة؛ وقف فيها بمكابدات الشرائح الأكثر بؤساً في البر السوري

(عمال ميناء اللاذقية مثالاً) أما حيدر حيدر القادم من قرية حصين البحر - التابعة لمحافظة طرطوس - فأسس بدوره ضلعاً رابعاً في هذا التيار!

مع هذا التيار ستخوض القصة السورية في المتغير بدلاً من الثابت؛ فتلغي المصادفة بما هي سبة في العمل الفني؛ وتقف على القدر لكن في علاقته بدور البشر - أفراداً وجماعات - في صنع أقدارهم لا في سكونه (الستاتيك) ما سينعكس على الفني؛ لنقف بالمونتاج المزدوج والتقطيع الفني - بما هما استلهام للمونتاج السينمائي - وتيار الوعي وتقانة القرين والمونولوج الداخلي وتعدد الضمائر أو الأصوات والإسقاط التاريخي والقصة الحوارية... إلخ؛ بل إن حورانية سيسند دور البطولة للجماعة في قصته «عريظة استرحام» من مجموعته: «شتاء قاس آخر - دمشق - دار المدى ١٩٩٤» جل هذا الاشتغال جاء عبر لغة شاعرية اختلف النقاد حولها؛ إذ رأى فيها د. فؤاد مرعي - مثلاً - مقتل القصة القصيرة؛ ليجتاز رأيه هذا البر السوري؛ فينتج ناقد وأديب من وزن اللبناني الياس خوري مجموعته «رائحة الصابون - بيروت- دار الآداب ٢٠٠٠» بتأثير تلك الرؤية؛ بل إن الروائي المعروف صنع الله إبراهيم سينجز روايته «بيروت بيروت /دار هنداوي ٢٠٢٢» تحت تأثيرها؛ فيما سيطالب أ. وفيق خنسة بالقصة القصيدة - إذا جاز لنا التعبير - وإلى هذا التيار يعود غالبية المنجز القصصي السوري ابتداء بسعيد حورانية - ربما أو بعبد السلام العجيلي - وحتى سهيل الشعار!

حيدر حيدر القادم من ريف طرطوس حاملاً أحلامه في التغيير كيساري؛ تلك الأحلام التي تكسرت في غير هزيمة؛ لعلَّ نكسة حزيران (١٩٦٧) كانت أبرزها - فلنتأمل - والكلام من الذاكرة البعيدة - كيف عبر عما تقدم في روايته (الزمن الموحش - بيروت - دار العودة ١٩٧٣) التي افتتحها على النحو التالي: «ها هم قادمون عبر الجرود والأودية؛ يحملون زوادتهم وبضع بنادق.. إلخ»! لينهيها بمراثي إرميا؛ كمن يسر إلينا بسر؛ أن أمة تفكر وتتصرف على هذا النحو مصيرها إلى زوال! مجسداً هذا كله بلغة تخصه؛ لغة قال عنها الشاعر الكبير سعدي يوسف «هذا الرجل لا ينطق إلا شعراً» إذ يبدأ جملته - ولدواع جمالية - بحال منصوبة - مثلاً - «بطيئاً وعميقاً كموجة تولد من قاع البحر؛ يتمدد الصوت ويرتقي؛ فيشيع جو من الأسى الدفين والرهبة - قصة الاغتيال / الفيضان» أو بخبر يتقدم على مبتدئه وجوباً؛ أو بضمير كأن يقول: «هو كان في زمان ما - وليمة لأعشاب البحر - من الذاكرة البعيدة» أو بشبه جملة (جار ومجرور أو ظرف) مع الفجر كنا نتوجه إلى المقبرة؛ وإذ سألتها عن إخوتي قالت: «بأنهم سيتبعوننا مع شروق الشمس - قصة حقل أرجوان / التموجات» أو «تحت رطوبة البحر الهابطة

علـى المدينة والبحـر وغابات الكرمل؛ راحت تحدثني حديثاً غريباً عـن شجر الريحان وأرواح المـوت ومعنى زيـارة القبور في مثل هذه الأوقات المبكرة - قصـة حقل أرجوان / التموجات» أو يقـدم الفاعل على فعله في كمبتدأ أو كخبر لمبتدأ محذوف «عصابة الهاغانا هي التي قادت الهجـوم؛ مركزت مدفعية العلـوم على جبل الكرمل؛ واشترطت قبل بـدء الهجوم هدنة إنذار - قصـة حقل أرجـوان / التموجات» أو يبتكر علائق لغوية جديدة كنايـة أو استعارة أو تشبيها أو غير ذلك من ضروب البلاغة؛ فتروح تراكيبه تزخر بأفياء وظلال وتوريات لا حدود لها؛ لتحيل وتومي وتقول ولا تقول؛ إذ يعمد إلى التكرار بهدف التوكيد مرة والتذكير مرة أو لإضفاء صفات جديدة عبر توصيفات أو توظيف مختلف؛ أما في «وليمة لأعشاب البحر - سورية ١٩٨٣» فسيوثق مأزق اليسار العربي؛ الذي عانى السجن والملاحقة والتعذيب؛ ولأن الأنظمة ستقف على الضد منها؛ فهي لن تحمل اسم دار نشر؛ ما يذكرنا بكتاب الصحفي الكندي المعروف روجيه ديلورم «إني أتهم - الفلسطينية للدراسات ١٩٨٠» فديلورم كان من أشد مناصري الصهيونية؛ حتى أنه فـي زيـارة للمنطقة أنكر اسـم فلسطين على بائع فلسطيني في الأردن؛ فمـا كان من الأخير إلا أن أهـوى عليه بصفعة قوية؛ دفعته إلـى التساؤل: لماذا جابهه الفلسطيني بصفعة لا بالحجة؟! وكان أن عـاد إلـى الأرض المحتلة ثم إلى لبنان فالأردن ثانية؛ ليكتشف حجم الخديعة التي كان قـد تعرض لها؛ وليتحول إلـى تأييد القضية الفلسطينية؛ لكن الدوائـر الغربية - المهيمن على صحافتهـا من قبل اللوبـي الصهيوني - سترفض نشر كتابه؛ ليصل كمخطوط إلى الفلسطينية للنشر؛ فتعمل على نشره!

وحيـدر من القلة الذين اشتغلوا على القصة الطويلة كما في «قصص الوعول، والتموجات، وحقـل أرجوان»، وقـد نتذكر- في هـذا السيـاق- أن القصتين الأخيرتين تشـكلان مجموعة «التموجـات - بيـروت - المؤسسـة العربية للدراسـات والنشر ١٩٨٠» فيمـا ضمت «الفيضان - اللاذقيـة - دار الحـوار ط٢/ ١٩٨٦»، و«حكايـا النورس المهاجـر - وزارة الثقافة السورية ١٩٦٨»، و«غسـق الآلهة - دمشق - بترا للطباعـة والنشر ط٢ / ١٩٩٥»... إلخ عدداً متفاوتاً من القصص؛ كما عند بقية كتاب القصة القصيرة في سورية!

مع حيدر سيقف القارئ على تقانات القص كلها؛ ليحضر السرد إلى جانب الأنماط الحديثة مـن القص؛ الفعـل الماضي - إذاً - وهو يحيلنـا إلى ضمير الغائب الشهيـر «هو» سيتجاور مع الفعـل المضـارع وضمير المتكلم أو المتكلم أو المخاطب؛ المونولوج- إذن - أو تعدد الضمائر والأصـوات سيسجلان حضوراً لافتاً؛ ناهيك عن الكشف المتدرج أو السرد المتصل أو التقطيع

الفنـي؛ وبالاتكاء على إحاطة واسعـة بالتاريخ والجغرافية والموروث سيحضر اشتغال ماتع على الإسقـاط التاريخـي؛ أما بالاتـكاء على المسرح - في إطـار الاستعارات المتبادلـة بين الفنون والأجناس الأدبية - فسنشهد حواراً في العمق؛ ناهيك عن استلهام عنصر التغريب المسرحي عبر استعارة شخصية الراوي أو المجنون - الأول بما هو شخصية فوق المكان والزمان؛ والثاني بما هو استثناء من مفهومي الثواب والعقاب - رتابة السرد التقليدي- هي الأخرى - ستنكسر إذ يقـوم بنسـخ نسـق التعاقب عن زمن القص؛ ليضعنـا في حضرة المنكسر منـه أو الدائري؛ ما يسمح باللعب على تقديم الأجزاء أو تأخيرها لمصلحة التشويق؛ ناهيك عن ترتيبها المضمر علـى نحو يشي بمقولة القص؛ هكذا سينقسم الزمـن- عند حيدر وآخرين - إلى زمنين؛ زمن القصـ وزمـن الفكرة؛ ليقـوم الأول بضبط الثاني؛ علـى نحو لا تغادر القصة فيـه تعريفها بما هـي حدث شديد الضبط في الزمن - في أبسـط تعريفاته - وهكذا أيضاً سيحضر التداعي أو التذكـر أو الخطـف خلْفاً (الفلاشباك) لينهض بسرد استعـادي يغطي زمن الفكرة؛ وعلى نحو أكيد لن يغيب عن قاص كحيدر قدرة الذاكرة - كحامل حر - على الارتحال إلى الأمام - أيضاً - عبـر تقنية الحلم أو التخيل! الترميز - هـو الآخر - سيحضر بكثافة؛ ناهيك عن الاتكاء على أساطير المنطقة أو العالم؛ وستكتسب بعض الأمكنة حضوراً دامغاً كما في حالة البحر بجنياته ونوارسـه وأسماكـه وقناديله وأمواجـه ومجاهيله أو أخطـاره وحكايات البحـارة الذين مخروا بزوارقهم وسفنهـم وبواخرهم عبابه؛ ليكتسب حضوراً واقعياً في بعض النصوص؛ يضاف إليه حضور نفسيٍّ في بعضها الآخر؛ وحضور سحري عبر أسطرته؛ أو إسناد عناصر أسطرة إليه؛ ما يحوله إلى فضاء قصصي يضارع شخوصه؛ ويقف إزاءهم كند كما في قصته «غبار الطلع» من مجموعـة «غسق الآلهة»؛ إذ يتأنسـن البحر ثم يتأسطر؛ فينافس شخوص القصة على بطولتها؛ ويقف إزاءهم كند (طيور على شكل سحب صغيرة تتراءى على خط الأفق البحري؛ طيور ممتدة كخيـط ملتـو؛ تخفق بين هبوب ريح ساخنة؛ في سماء كأنما تنفجـر في فضائها جبلاً من غبار الطلـع؛ فجر هذا الربيع العذب - مبتدأ قصة غبـار الطبع / غسق الآلهة) هذا سيشمل حضور المكان في غير نص له؛ ثم إنه سيُعنى برسم الإطار لقصته - غير مرة وفي غير نص - متكئاً إلى ذاكرة تشكيلية ثرة؛ لا يغيب عنها التلوين أيضاً «قرب عتبات البحر نستلقي على العشب بين صفوف السيارات وضوضاء الباعة؛ البحر لا يُرى؛ وهجيجه لا يسمع؛ بحر غريب... منفصل... مختنق بالنفايات وجثث القتلى تحتنا الأرض تنبض؛ وفوقها عشب ذابل - من قصة غبار الطبع / غسـق الآلهـة» أو «طيـور على مدى الأفق نطير فـي خط مستقيم؛ إذ يسقـط طائر أو يتوه في

عرض البحر؛ يتعرج الخط يمضي وقت حتى يستقيم السرب - قصة غبار الطبع / غسق الآلهة» على نحو قد يعيد إلى الذاكرة إشارة الروائي الكبير عبد الرحمن منيف إلى ندرة الاشتغال على اللون في الرواية العربية (الكاتب والمنفى... هموم وآفاق الرواية العربية - بيروت - دار الفكر الجديد ١٩٩٢) على هذا قد نتذكر اشتغالاً ماتعاً - في هذا الجانب- للتشكيلي السوري فاتح المدرس في مجموعته اليتيمة «عود النعناع - بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٦» التي أدخلته نادي القصة العربية من بوابته العريضة!

على الدرب ذاته ستسير كوكبة من القاصين السوريين في أكثر من جيل قدَّم نتاجه متفاعلاً مع البيئة وقضاياها ومطوّراً أساليب السرد.

❁❁❁

محور حيدر حيدر

جماليات القص في مجموعة إغواء لحيدر حيدر

أيمن الحسن

القصة فن ساحر مراوغ، لا يعطي نفسه بسهولة، وكما يصفها الكاتب الأيرلندي أوكونور هي عمل تجريبي، يغوص داخل النفس البشرية، يقتنص لحظات من الزمن المتراخي للواقع المسرود كي يقدم صورة عنه تكشف طبيعته وما يعتمل داخله.

«إغواء» هي المجموعة الأخيرة للكاتب حيدر حيدر، تضم أقساماً ثلاثة يبدؤها بأربع قصص عناوينها: يوم بكى البحر، نداء الدم، التطهر، البومة الذهبية.

ويترك القاص هذه القصص بلا عنوان إجمالي، ربما لتكون فاتحةً لمجموعته، إذ يعنون القسم الثاني من مجموعته «حكايات النساء» وفيها أربع قصص أيضاً هي: إغواء، دنس، ميلانة، ابتهال.

أما القسم الثالث فهو بعنوان «التموجات» ويحتوي إحدى عشرة قصة بدا فيها القاص يرصف حجارته حجراً حجراً بعضها بجانب بعضها حتى يأتي البناء القصصي ناجزاً بدلالته البعيدة.

هذا القسم الذي جاء متوالية قصصية بتتابع حوادثها وشخصياتها الرئيسة الثلاث وصولاً إلى تصفية بشر الغزاوي أو يعقوب شحادة اسمه الحقيقي في الليلة الثانية بعد الألف وكأننا أمام ملحمة ألف ليلة وليلة معاصرة، أو أن ما يجري في عصرنا الحاضر وواقعنا المعيش أقرب إلى حكايات الخيال:

«صرخ يعقوب شحادة الأعزل وكأنه يثب من فوق جسر، ثم هوى كشهاب ناري من الطابق الثامن».

يأتي تحديد المكان والتاريخ معاً في النهاية:بيروت ١٩٨٠ وكأنه تمهيد لعدوان إسرائيلي على لبنان وحصار مدينة بيروت.

في القصة الأولى من المجموعة «يوم بكى الحجر» صياد بارع يمضي على قارب مطاطي ويشاهد مجازر الصيادين الذين يستخدمون قنابل الآزوت لقتل الأسماك بوحشية وهمجية، وهو يتذكر حبيبته التي تركها في باريس، ولكن تاريخ القصة يشي بأنه تركها كي يجيء إلى بيروت المحاصرة إذ تقول القصة:

«هو كان في ذلك الزمن في حقل الرمي، وهي كانت في حقل الشهوة وضجيج الجسد».

في «نداء الدم» صالح العبد الله يتبنى المنهج التقدمي الاشتراكي على الرغم من وقوف أبيه ضده، لكن رفاقه يؤمّنون له بعثة إلى الاتحاد السوفييتي غير أنه بعد سقوطه يلجأ إلى النذور لسيدنا الخضر، وينزع صورة الرفيق من على جدار غرفته، فيُسرُّ الأب الشيخ إمام البلدة، وفي سخرية لاذعة يختم الكاتب قصته:

«دهم الأب فرح غامر بعودة الابن الضال إلى الطريق القويم، وفي قبورها استراحت عظام الأسلاف إلى أبد الآبدين». بحرون ١٩٩٨

في القصة الثالثة «التطهر» يظهر الجانب الآخر من المجتمع حيث الاجتماعات السرية لمحافل تفوح منها رائحة البخور والتراتيل الدينية. وهكذا حتى يسقط هذا الشخص الذي يأتي للراوي في الحلم. وأرى أنها قصة كتبت باستعجال في نهاية باهتة غير مشوقة كما في باقي القصص.

القصة الرابعة «: قصة مؤثرة تندد بعمليات الصيد التي تستهدف الطيور على أنواعها إذ **«يقول أحد الصيادين:**

- أنواع الصيد كلها حلوة ومثيرة.

يرد آخر:

- وفيها لذة النصر ونشوة القتل».

هذه العمليات التي يصفها القاص بالشعور اللاواعي والبدائي بالوحشية والقتل.

ومن الطيور التي تستهدفها عمليات الصيد هذه البومة الذهبية التي عاشت مع السارد معايشة جميلة لذلك بعد إصابة جناحها يقوم بإبعادها وطمرها تحت التراب كيلا يحرقوها حيّة بعد أن يبللوها بالعرق كالعادة.

وفي القسم الثاني الذي عنوانه «حكايات النساء» ترد أربع قصص هي:

– إغـواء هذه الأنثى التي تقتحم هـذا الرجل الوحيد صباح شتاء بارد بدت طفلةً على تخوم المراهقـة رشيقة مزهوة بوسامة جسدها يمامة على أهبـة الطيران...هو كان رجلاً على عتبة الخمسين قريباً من حافة الهاوية وراحت تسأله:

– ما علاقة الجنون بالحرية؟

ثم رمت سؤالاً أكثر غرابة:

– أنت هل تؤمن بتناسخ الأرواح؟

ثم وهي قربه في المرآة بدت مندهشة، عيناها تلمعان ببريق غزال أليف ومفزوع:

– لكن أنت قل الحقيقة، ألا تباهي بذكوريتك؟

– الأنثى أجمل وأكثر بهاء.

وكما نرى فمداخل القصص عند حيدر تأتي مشحونةً بجماليات القص مترعة منذ البداية بالغرابة والدهشة لتمضي القصة وسط حالات غريبة غير معتادة أو مألوفة وغير متوقعة أيضاً، لكنها تشدُّ القارئ ليكمل القراءة من أجل أن يعرف إلى أين ستؤول الحوادث؟ وما نهايتها؟

هـذه الحـوادث التي تسير في غرائبية مشابهـة للبداية مع حوارات عميقـة وجودية أو شبه وجودية ليختتم قصته التي نحن بصددها الآن بالقول:

«كمـا في حلـمٍ سريالي داخل أدغـالٍ وغاباتٍ ووديـان سحيقة القرار وسط هـوامٍ ووحوشٍ وأصـداء كهـوفٍ بدائية في ليلةٍ شتائيـة شديدة الظلمة روت له... قالـت: أن الآن هذه المومس المنتهكة في الشارع».

يختتـم الكاتب قصته بهـذه النهاية المفتوحة: «**بغتة أعتم النهار وانطفأ شعاع الشمس عالياً ومديداً. تنامى من الغرب صدى صخب البحر**».

بحرون ١٩٩٨

وهكـذا تسير حـوادث القصص الثلاثة الأخيـرة في هذا القسم الثاني مـن المجموعة من خـلال طـرح مسائل مهمـة مثل حرية المـرأة الواعية التـي تطالب بحريتهـا وحقوقها، فها هو الرجـل الذي تزوج هذه الفتـاة غير المرغوب فيها من والدها بسبـب قناعاته التي يتمسك بها يعـدُّ الوصال مع زوجته دنساً، كمـا هو عنوان القصة، لذلك تذهب إلى رجل تحادثه عن حالتها

وهي المبرأة عن الفاحشة مع رجل آخر بمعنى أنها لم تقع في الخيانة قط لتنتهي هذه القصة بما يأتي: «وقالت بأنها لا تريد أن توصم بالمومس في عالم لا يرحم المرأة التي تنحرف...».

إن موقف الكاتب إلى جانب هذه المرأة التي يرفضها زوجها.

أما ميلانة القصة الثالثة وهذا اسم بطلتها التي كانت صبية من جميلات النساء في زمانها ومع أنها كانت ممن يحملن صفة اللعوب فهي لا تتوانى عن استبدال فتى بآخر، إلا أنها كانت حرة من الداخل ولكن والدها الذي يخشى أن يترنح خيلاؤه وطموحه فيحبسها ثم يزوجها من ابن عم لها كراهية وكان شاباً فاشلاً في دراسته، لم يحصل حتى على الشهادة الإعدادية، ولأن عمه ضابط مرموق استغل الأمر مع زمرة من أصحابه الفاشلين في الدراسة وراحوا يمارسون أعمال التهريب وإثر عودة الزوج من عملية تهريب ذات مرة لم تكن ميلانة في البيت:

«سيقول الرواة وبعض الشهود في الحي والمدينة أنهم شاهدوها ليلاً مع مغنيها في إحدى ضواحي المدينة في منتزه شعبي للغناء والرقص حين بوغتنا برجال غرباء يقتحمون المكان ويطلقون النار من مسدساتهم في الهزيع الأخير من الليل».

وكما نلاحظ لم يقل القاص إن ميلانة قتلت في عملية المداهمة تلك تاركاً للقارئ أن يصل إلى هذه النتيجة. ولعل القارئ لم يرد إدانتها هو الآخر وهو يسميها ميلانة.

إذن هذا القسم يتحدث عن علاقة المرأة بالرجل في مجتمعنا ليقرّ: «أدركت أن حرية المرأة في بلاد الشام هراء وأن الميراث السرمدي والإلهي الذي يمسخ المرأة ويذكرها بجدتها جارية العصور الغابرة ما زال يسري في الدم».

وصولاً إلى القسم الثالث وهو الأكبر حجماً والأوسع بعنوان «تموجات» هذا القسم الذي يعتمد كما في القسمين الأول والثاني حالة تشويق واستجرار حوادث نرى فيها بعض الثوار وهم على الرغم من تقدمية أفكارهم إلا أنهم يعاملون المرأة مثل غيرهم بلا وعي بدورها في المجتمع وضرورة احترام حريتها ووعيها، كذلك الاحتراس من الوقوع تحت سطوتها كيلا ينهار ما بنوه وما يؤمنون به من قيم وأفكار ثورية تقدمية.

هذا القسم الذي يمكن تحويله إلى فصول من رواية لأن حوادثه متتابعة وشخوصه الرئيسة في القصص نفسها.

«بشر الغزاوي»، غيلان الدمشقي، وهما اسمان حركيان ثم المرأة الجاسوسة ويبدي القاص مواقف عميقة الدلالة لبعض الأشخاص الذين يندفعون إلى المرأة بغلوٍ وشهوانية مما

يجعل بشر الغزاوي يعترف لهذه المرأة التي ناقشته حول فيلم «تل الزعتر» باسمه الحقيقي وأشياء أخرى سريَّة مهمة بعدما وقع تحت سلطان غوايتها لتنتهي القصة الأخيرة وهي بعنوان «الليلة الثانية بعد الألف»:

«هي الآن واقفة وسط الصالون متأهبة لقذفه من الباب، وبعد أن داس وجهها وسحق نهديها العاريين بقدمه صرخت:

أيها الكلب ستموت أنت لا تعرف من أكون.سترى.

حين حطموا الباب ودخلوا عليهما كانوا يرتدون السترات الخاكية وبين قبضاتهم مسدسات الماغنوم الطلقة الأولى حطمت زجاج نافذة الشرفة الثانية مرت بين وجه غيلان ووجه بشر الغزاوي فاصطدمت بزجاج النافذة. استيقظ تل الزعتر ناهضاً من تحت الأنقاض صرخ يعقوب شحادة الأعزل (الاسم الحقيقي لبشر الغزاوي) وكان يثب من فوق جسر ثم هوى كشهاب ناري من الطابق الثامن».

بيروت١٩٨٠

أخيراً، لم ينقل لنا القاص المبدع الحوادث بواقعية صماء مع أنه اعتمد الواقعية في رسم الحدث وسرده؛ إذ طعم هذه الواقعية بحبكة حاذقة ولغة شاعرية مع نقل الصوت الداخلي لشخصياته في مونولوجات مشوقة وسرد على مسامعنا الحوادث حتى التوثيقية منها في مشهديات تنقل إليك الحدث طازجاً وكأنه الآن، مع التوغل في مكنونات شخصياته العاطفية والاجتماعية ومرجعياتها القديمة، فالموقف الخاطئ من المرأة والوضع الذكوري للمجتمع يفعلان فعلهما الصارخ في النفوس دائماً.

ختاماً، في مجموعته القصصية «إغواء» التي جاء عنوانها مناسباً لموضوعها الرئيس وهو إغواء المرأة للرجل حتى لو كان ثورياً مناضلاً مثل غيلان الدمشقي وبشر الغزاوي إضافة إلى كشف العقلية الذكورية لمجتمعنا عموماً، يؤكد حيدر حيدر حضوره الواثق في عالم القصة القصيرة وقدرته على سرد الحوادث مهما كانت محرجة وجارحة وفضح السرائر وتمكن واضح من كشف اختلاجات النفس البشرية في اضطراباتها وتعالقاتها مع مستجدات الحياة العربية.

إنها مجموعة قصص متصلة منفصلة تعزف على وتر العلاقة بين الرجل والمرأة، في جزئها الأول معاناة المرأة مع الرجل العربي وفي جزئها الاخير سقوط هذا الرجل «المقاتل

التقدمـي» تحـت جبروتها وسطوتهـا لتصبح هذه العلاقة محـددة لمصير ثورة وثـوار خاضوا معارك عنيفة وقادوا النضال طويلاً.

وأرى هذه المجوعة عصارة خبرة وتجربة الكاتب في النضال مع حركة المقاومة الفلسطينية ومعاركهـا لا سيما فـي لبنان وهي تكشف لنـا قدرته على تفكيك عنصري الزمـان والمكان ثم إعادة صهرهما ليأتي القص مشفوعاً بحوار عميق موح كاشف وصولاً إلى محاكمة مرحلة زمنية عانت منها الثورة الفلسطينية في أثناء وجودها على الساحة اللبنانية في تعمد لإثارة التساؤلات إلى أقصاها وإثارة الدهشة والاستغراب من واقعنا المرير وما مر بنا من حوادث

يظـل الكاتب المبدع حيدر حيـدر مصدر إلهام فكري ونقدي في هـذه العلاقة بين الواقعي المباشـر الذي يعايشه المبدع وأساليب وتقنيات السرد الذي يتطلب ما يجعله عميقاً وفي إطار تجربة إنسانية شمولية.

❁❁❁

الخطاب الغنائي

- قلق الروح — عبد الجواد الصالح
- بنت النواعير — عباس حيروقة

الخطاب السردي

- ساكنان لمنزل السيدة إحسان — لميس الزين
- العدوّان — قصّة : أنطون تشيخوف
ترجمة : د.ثائر زين الدين

قلق الروح

عبد الجواد الصالح

اسبحْ في بحري كي أعطيك شراعي
في رهَقٍ ملتاعِ

والبس قلقي الخلاق وفوضايَ

تمعَّن في هذي الشطآن تساومني
بحري ألوانُ الطيفِ

أن أعتبرَ الخبز الآتي
طعام الضيفِ

من جسد الفادي المصلوب متاعي
نداء المطلقْ

لا تطلب مني أكثر من شوقٍ
لغو الموجِ

رفرف في قلبي ملتاعاً
بلوغ الأوجِ

عبير الزنبقْ

فاسبح في بحري
قل ما شئتَ عن الأمواجْ
أمعن في العومِ
وأمعن في اللومِ
لأني ما أخبرتكَ
أنَّ الولهَ الكامن في روحي يذبحني
وبأنَّ وجودكَ في بحري
يعطيكَ الحقَّ لأن ترقى
كلَّ الأبراجْ

يسألني عنك المدُّ
ويسألني الجزرْ
يسألني عنك البرُّ
ويسألني البحرْ
فأحارُ جواباً
ذاك لأني
وأنا في مرمى عينيك دريئةُ شوقٍ
أمَّا أنتَ فكنتَ سرابا

هل تقترف اللون الكامن في الظلمهْ
أم تتذكَّر أنا يوم تلاقينا وتمادينا
لم يوقفنا عن أفعال الملأ الأعلى أحدٌ
تحت الأضواء إلى الربِّ مشينا
بالأمسِ رأيتُ الشرفة مطفأة الأضواءِ
وتغرق في العتمهْ
بالأمسِ وهبتك- لوتدري-
سرَّ حلولكَ في وجدان النسمهْ
تقتات عبير الوله الساكنِ
فيما بين النغمةِ والنغمهْ
فيما بين الوادي والقمَّهْ

هل تدركُ سيدتي
أني أتهاوى في أغوار البوحْ؟
أحمل ذاكرتي تمثالاً من صخرٍ
أوجلموداً أسطورياً يتناسل عن وجعٍ
في جيب الروحْ
وأنا وحدي أعبر صحراء الدنيا
يتبعني ظلِّي محنيّ الظهر ويرجوني
أن أتمهَّلَ في قهري ذاتي
أخفي ألمي
كحصانٍ عربيٍّ مذبوحْ

* * *

بنت النواعير

عباس حيروقة

تَدورُ مثلَ دراويشِ الزمـانِ هنـا
تذوبُ في الحضرةِ العظمى... مآقيها
دارتْ كما دورانِ القلبِ – في ثملٍ
فرحتُ أرقصُ... مأخوذاً وأبكيها
أدورُ دورةَ صوفيٍّ بجبَّتـه
قَدْ مسّهُ الكشفُ مُذْ بانتْ معانيها

***

أيقونةَ الحبِّ... زانَ اللّهُ كرمتَها
فعتّقَ الشعرَ خمراً في دواليها
تَسَقْسَقَ الماءُ في زهوٍ بحضرتِها
وراحَ يُنْشِدُ أشعاراً... يُغَنِّيها

لوحة ملونة للفنانة العراقية: ميسون الربيعي.

والضَوءُ جهجهَ سكراناً بطلعتِها
بنت النواعيرِ كَمْ فاضَتْ خَوابيها

***

يا توءمَ الماءِ روحي شابها ظلمٌ
للحسن حيناً فهامت في روابيها
تمشي الحسانُ كماءِ النهرِ في دَعَةٍ
فيعشبُ الدربُ موسيقا تجلّيها

***

في نزلةِ (العلمينِ) الروحُ تسبقني
نحو النواعيرِ ..كم تاقت حواريها
مَشَتْ توشوشُ (بابَ النهرِ) في نُسكٍ
فأغدقَ الماءُ نوراً بسم باريها
أضاءَ قلعتها... آتى حديقتها
كالشعرِ يُطْلِقُ أطياراً... يُعلِّيها
هذي حماةُ... وهذا النهرُ يقصُصُها
يا حنطةَ اللّهِ... نعمَ الماءُ راويها

* * *

ساكنات لمنزل السيدة إحسان

لميس الزين

-١-

استيقظت السيدة إحسان مع رنين منبهها البيولوجي قبيل بزوغ الفجر، فالكائنات الأرقة نادراً ما تحتاج إلى منبِّهات غير تلك المزروعة في الرأس مهما بلغت حاجتُهم لنوم استهلكته ليلاً هواجس الأفكار التي تنتشي وتزدهر كلما أوغل الظلام.

تحاملت على جسدها المنهك وهي تفكر من جديد بما عليها فعله هذا اليوم. عليها أن تستكمل ترتيب المكان، أن تودع الأواني في خزائن المطبخ، وأن تشتري سُلَّما يمكّنها من تخزين ما لا يلزم في السقيفة، وأن تستدعي فنياً لاستبدال المصابيح المعطلة، وأن....

فجأة! خُيِّل إليها أنها تسمع صوت تهشّم زجاج في المطبخ.

أنارت ضوءَ المصباحِ الخافت الموضوعِ بجانب السرير، فملأ النورُ المنطلقُ من الغرفةِ الممرَّ بشكلٍ كاف. خرجت بحذر إلى الموزِّع الذي تتفرّع عنه الغرف الداخلية والحمَّامات والمفضي في نهايته إلى المطبخ، لا يوجد أحد! الممر خاوٍ إلا من عُدَّة مرميةٍ على الأرض تحتَ علبةِ الكهرباء. مدَّت رأسها بحذر إلى الغرف مستعينةً بمصباح يدوي لتكشف عمَّا أخفاه العتم في الزوايا معطّلة الإنارة؛ لا شيء! لقد سمعت صوتَ تهشمٍ قريبٍ وواضحٍ بما لا يدعُ مجالاً للشك؛ فأين اختفى الحطام؟

إن كان حراماً فأين هو؟ هل تبخَّر؟ البابُ مقفلٌ بالمزلاج، باب المطبخ الزجاجي المطلّ على حديقة المنزل أيضا مغلق، لقد تأكدت من ذلك قبل النوم.

أيكون في السقيفة؟ كيف سيصعد ولا يوجد سلّم، والسقيفة عالية والجدران ملساء، وبابها أيضاً مغلق؟

هل تذهب إلى الشرطة؟ وماذا ستقول لهم ولا آثار لكسر أو خلع أو سرقة؟

أيعقل أن يكون البيتُ مسكوناً؟ تمتمت:

«بسم الله الرحمن الرحيم». هي مؤمنةٌ لكنها لا تقتنع بما لم ترَ وتختبر؛ لذلك قررت منذ زمن بعيد أن تفصل بين ما تعايشه من محسوسات، وبين ماورائيات آمنت بها ولم تعاينها.

قررت أن تكذِّب أذنيها؛ فهي وحيدة في المنزل. ربما هو قطٌّ قفز من على السياج إلى الحديقة، فكسر زجاجة ملقاة، وفي أسوأ الأحوال قد يكون فأراً يبحث عن نتف جبن يقتاتها.. «دعيه يسترزق». غمغمت وهي عائدة إلى غرفتها تحمل معها عزماً وإصراراً شديدين على تجاهل وساوسها، والحصول على شيء من النوم قبل أن ينتشر ضوء الصباح فتصبح المهمة أعسر.

-٢-

لم يكن قد مضى وقتٌ طويل على انتقالِ السيدة إحسان إلى المنزل الجديد، فما زالت بعض الأواني تقبع في صندوقٍ في زاوية المطبخ تنتظر مكانها على أرففِ الخزائن. شقة واسعة في بناء منفرد في منطقة نائية، وجدت فيها ضالتها من الهدوء. طابق وحيد يتكون من شقتين، الشقة المقابلة مأهولة بعائلة صغيرة، أما هذه فقد علمتْ أن الشخص الذي صمَّم البناء هو من

سكنهـا لفترة وجيزة ثم هاجر فبقيت فارغة لسنوات طويلة، إلى أن قرّر الورثةُ مؤخراً بيعها عن طريقِ محام مفوَّض بالبيع.

بـدت المنطقة غيرَ مأهولة، فمن جهة الغرب هناك أرضـ موقوفة لإنشاء مدرسة تحوّلت إلى مكبٍّ للنفايات وبراحاً للقططِ والكلاب الشاردة، ومن الشمال حديقة حراجية مهملة، كانت على مرِّ السنوات مسرحاً لبعض الجرائم الأخلاقية وأحياناً الجنائية.

بيـت السيدة إحسان بـدا قديماً بالمقارنة مع مباني جمعية سكنيـة مواجهة لم يكتمل بناؤها، كتـل اسمنتية غامقـة، زاد من قتامتها الظلامُ المنبعث من داخلهـا والمطلّ من خلال أبوابٍ لم تركـب، أو مـن خلف أباجورات دائمة الإغـلاق لشقق لم تسكن بعد، كل ذلـك شكَّل لوحة لشارع موحش، لكنه لم يثنِ السيدة إحسان عن رغبتها بهذا البيت تحديداً.

-٣-

كانت الغرف ما تزال تغطُّ في العتم فيما بدأ ضوء النهار يتسلَّل إلى المطبخ من بابه الزجاجي المطـل علـى الحديقة. شعرت السيدة إحسـان بشيء من استئناسٍ للقـادم المبصر طارد الليل الراعـي الرسمـي للهواجس، لكنها متعبـة وليست مضطرة لإنجاز كل تلـك المهام دفعة واحدة. هـي بحاجة للراحـة، ستستغني عن فنجان قهوتهـا في محاولة يائسة للعودة إلـى إغفاء لم يكن يومـاً زائراً مباغتـاً ولا حتى تحت الطلب، وإنما عزيـز عليها استرضـاؤه والتحايل عليه. فتحت صفحـة من كتاب كانت قد توقفت عندها في آخر مرة قرأت فيها. قرأت بضعة أسطر على ضوء المصبـاح الخافـت بجانـب سريرها؛ ما لبثت أن فقـدت التركيز بما تقرأ حيـن نجحت الأفكار بفرضـ سطوتهـا مرة أخرى؛ ضـرورة البحث عن فنـيّ لتبديل المصابيح المعطلـة، شراء سلَّم وتمديد إنارة للسقيفة كي تضع فيها الأدوات قليلة الاستخدام والتي ما زالت مكومة في صناديق. أرهقتها الأفكار الملحَّة والمستوطنة في رأسها بعناد لا يعرف الكلال، إلى أن أجهدت فركنت إلى السكون لتترك للجفنين مجالاً للاسترخاء.

-٤-

ارتفعـت الشمس فدبّت الحيـاة في الخارج معلنة انطـلاقَ الناسِ إلى أعمالهـم والصِبيةِ إلى مدارسهـم، وها هي محرّكاتُ السيارات تُسمع في الشارع. لم تشعر برغبة في النهوض؛ التفكير والأرق استهلكا طاقتها، ففترت هِمَّتُها عن الأعمال التي فكرت ليلاً بوجوب إنجازها.

صوتُ جرسِ الباب طرقَ سمعَها وأجبر جفنيها على التفتح بسرعة ودهشة. نَقَراتٌ قويةٌ ملِحَّةٌ تَلَتْ، جعلتها تنهض مسرعةً. من سيطرق الباب ولا أحد يعرف بعد أنها سكنت هنا؟ حتى وإن طال بها المقام فمن سيزور سيدةً وحيدةً لا قريبَ لها ولا نسيب؟

سارت إلى الباب بفضول حذر لتنظر من العين الساحرة وتستكشف شأنَ الطارق، ثمّةَ شابٌ أصهب مربوطُ الشعرِ، بادٍ ظهرُه، يكلم أحداً من الشقة المقابلة. حسناً! فالطرق لم يكن على بابها إذن. تنَّفست بعمق لتعيد التوازن إلى نفسها، لا بدَّ أن وساوسَ الوحدة والمكان الجديد الذي لم تألفه بعد هي ما يجعل من أقل صوت مفاجئ سبباً كافياً لهزَّة نفسيَّة، وجدت في ذلك مبرراً لتقاعسها عن إنجاز ما عزمت على القيام به.

فكَّرت بزيارة الجيران والتعرّف إليهم، سرعان ما طردت الفكرة، فلطالما كان كسر الحواجز مع الأغراب صعباً على انطوائية مثلها.

ستعدُّ لنفسها فنجاناً من القهوة، وقد تأكل حبة من فاكهة، فكرت بإعداد وجبة خفيفة، ستحتاج إلى سخانة الشطائر، هي لا تملك واحدة. سمسار العقارات الذي باعها المنزل قال قد تجدين بعض الأدوات التي تركها الساكن السابق في السقيفة. تذكرت حاجتها لسلَّم للصعود إلى السقيفة، ستشتري واحداً لكن ليس اليوم؛ هي متعبة، لم تنم جيداً.

ألقت بجسدها النحيل على كرسي المطبخ وراحت تنظر عبر بابه الزجاجي إلى الحديقة المهملة. لا بدَّ من تشذيب الياسمينة وتقليم شجيرة الغار، واقتلاع شتلات الخضار اليابسة. نعم، كل ذلك ضروري لكن ليس اليوم، اليوم هي فعلاً متعبة؛ تلك الأصوات الغريبة أقلقتها، فلا هي تركتها تنعم بالنوم ليلاً، ولا استطاعت بالتالي أن تنجز شيئاً في نهارها. القهوة فقدت رائحتها وكأن فتور صاحبتها أصابها بالعدوى فبردت قبل أن تُمَسّ.

أخيرا استقر رأيُها على ترتيب محتويات الصندوق الأصغر. ضوء النهار الذي انتشر في الغرف كان كافياً للقيام بتلك المهمة دون استبدال المصابيح المعطلة. الصناديق المفتوحة سمحت للغبار أن يكسو كل ما حوت. أخرجت شمعة حمراء على شكل تفاحة، قرَّبتها من أنفها، كانت معطّرة يوم أهداها لها. لا تدري إن كان عطرها قد تبخَّر بفعل الزمن أم أن قدرتها على الشمِّ ذهبت أدراج السنين. الدمية الأرنب فقدت ملمسها الناعم كما فقدت قبلاً بياض الوبر الناصع. يومها قال لها:

«كلما فكرت بشراء هدية لك وجدتني أسير باتجاه الألعاب لأني لا أراك إلا طفلة».

أما الكنز الحقيقي في ذلك الصندوق فقد كان ألبوم الصور. الصورة الأولى كانت لشابة تشبهها حين كان ماء الشباب مازال يجري في عروقها ويصبغ الوجنتين بحمرة ربانية قبل أن تخترع كوكو

شانيل حمرة الخدود وأخواتها وبنات عماتها. كانت الفتاة تحمل كتبا وتتكئ بكتفها على جذع شجرة في حديقة عامة. أما الصورة الثانية فكانت للفتاة نفسِها مع شابٍ ذي بشرة سمراءَ لامعة وشعرٍ جَعدٍ فاحم السواد. تكرر ظهور الشاب مع الفتاة بأكثرَ من صورة وفي أكثرَ من موقع.

-٥-

حين خرج السيد هشام من غرفته كانت قطع الزجاج ما تزال متناثرة على الأرض. حمل مكنسة صغيرة وجاروفاً بلاستيكياً لجمع الزجاج المكسور، فرأى تفاحة وفنجانَ قهوة بارد، لا يذكر أنه أخرج التفاحة ولا كيف أو متى أعد القهوة! ليس بالأمر المهم، فخيانة الذاكرة في هذا العمر جزء من خيانة أشياء كثيرة أولها الصحة، وليس آخرها مودة من كانوا أقرب من الهواء الذي يتنفسه. همَّ بتناول التفاحة لكن شهيته المزاجية تلاشت قبل أن تتشكل، فأعادها إلى الطاولة.

أفرغ شظايا الزجاج الذي جمعه في سلة الأوساخ شاعراً بالحزن، ولائما نفسَه لكسر كوبه المفضل؛ المصابيح المعطلة هي السبب، ثم إن تلك العدَّة الملقاة تحت علبة الكهرباء ربما هي من جعلته يتعثر.

«ولا تنسَ الاستعجال». قال لنفسه. عادة سيئة اكتسبها في بلاد المغترب حيث لا مجال للتراخي فالوقت هو السلعة الأغلى. في الغربة تصبح شخصاً آخر غير الذي كنته؛ وكأنها آلة ضخمة تلتقمك مادة خام، لتخرجك معلَّبا كما تريدُك هي وليس كما تخيلتَ أناك حين قصدتَها، وكجائزةٍ ترضية تترك لك شيئاً من الذكريات في علبة مغلقة اسمها الذاكرة، ما تلبث أن يعلوها صدأ السنين فتستعصي على الفتح.

هو لا يعلم كيف جرى قطار العمر السريع في تلك البلاد فدهس حلمَه بالعودة ليراها ولو لمرة واحدة قبل أن يشتعل الشعر الجعد شيباً وتستحيل البشرة السمراء اللامعة إلى خطوط خارطة وطن على الطرف الآخر من الكرة الأرضية. كثيراً ما نهشه الحنين ونهزته فكرة السفر لكن جدول أعماله كان يتطاول ويتعاظم بما لا يدع مجالاً للحلم أن يتبرعم أو أن يأخذ طريقه إلى التطبيق. تلك هي لعبة الأقدار، إن شاءت المنع زرعت كل العوائق في طريقك، وإن تساهلت حَمَلتك بيسر وسلاسة، حتى لكأنّ نسمة باردة تحملك على ظهر غيمة إلى بقعتك الحلم.

حين وضع مخطط هذا البيت لم يكن يخطُّ جدراناً، وإنما كان يرسم خطوط أحلامه وحياته القادمة مع حبيبة لم تستطع حسناوات أوروبا بكل ما أوتين من غواية أن ينسينه إشراقة الصبح في عينيها، وبراءة الأطفال في ضحكتها. مازال يذكر استنكارها لهداياه التي كانت في مجملها محصورة في خانة ألعاب الأطفال؛

«مـاذا أفعـل إن كنت أراك طفلة؟ أعدك عندما تكبرين سأهديـك طقم أسنان». يومها نكزته بغضب لم يدم لأكثر من ثوان، ما لبثت بعدها أن احتضنت الأرنب الأبيض ـ هديته ـ وقبلتها.

ذلك النقاء وتلك العذوبة كانا أكبر من شحِّ القدر كي يسمح له أن يكون معها هنا، أو أن يحظى بفرصة مشاهدة الفرح بعينيها وهي ترى بيتاً أنجزه لأجل إشراقة العينين تلك، فحرمها.

-٦-

شعـرت السيـدة إحسان بالوهـن. لقد أتعبها الجلوس إلى الأرض وأرهقهـا تدفق الذكريات. حملت ألبوم الصور ونهضت متوجهة إلى المطبخ، متجنبة العدَّة الملقاة على أرض الممر.

جلست إلى طاولة المطبخ، وأرسلت بصرها عبر الباب الزجاجي تتأمل عصفوراً يتنقل برشاقة علـى الأغصـان اليابسة لشجيرة ورد. كانت قد عادت إلى تأمل الصور حين سمعت الطرق الذي سمعتـه في الصباح يتكرر بالحِدّة ذاتها. أصاخت السمع هـذه المرة بذهول أقل. اقتربت بحذر من العين الساحرة. الفتى الأصهب مربوطُ الشعرِ يطرق ثانية بابَ الشقة المقابلة، يفتح الجار:

«عذراً للإزعاج ثانية يا سيدي.. لقد حضرت في الصباح وفتح ابنكم الصغير.. لكني مضطر لسؤالكم عن جيرانكم في هذه الشقة.. هل تعرفهم؟»

«ليس شخصياً.. لكن لماذا تسأل؟».

«لقـد تركت عندهم الشهـر الفائت مثقباً وبعض الأدوات هي كامل عدَّتي، يومها أتيت لصيانة تمديدات الكهرباء في شقتهم، وتوقفت لعدم وجود سلَّم، عدت في اليوم التالي لإكمال العمل فلم أجـد أحداً وعدت ثانية بعـد أسبوع، أيضاً لا أحد. لقد اضطررت لشـراء مثقب كهربائي جديد! أتصدق؟ أريد مثقبي وعدَّتي، حتى أجرتي والله يا سيدي لم أحصل عليها».

«أنـا آسف.. لـم تسنح لي الفرصة أن ألتقي السيدة التي اشتـرت الشقة فقد علمت أنها ماتت بعد انتقالها بأيام قليلة»

«لا حول ولا قوة إلا بالله.. ترى هل يوجد أحد من الأبناء أو الأقارب يمكنني مراجعته؟»

«لا أعتقد. فيوم الجنازة لم يكن هناك سوى بضع رجال من مكتب دفن الموتى والجيران».

توقفت السيدة إحسان عن النظر من خلال العين الساحرة فعلى المرء ألا يتنصَّت على أحاديث الجـوار وأن يهتـم بشؤونه فقط. سارت باتجاه المطبخ لتحضر لنفسها فنجاناً جديداً من القهوة، ومرة ثانية كادت تتعثر بعدَّةٍ مركونة على الأرض تحت علبة مفاتيح الكهرباء، أبرزُها مثقب.

* * *

العدوّان

قصّة: أنطون تشيخوف
ترجمة: د.ثائر زين الدين

في الساعة العاشرة من مساءٍ أيلوليٍّ مظلم توفي الابن الوحيد للطبيب المحلي كيريلوف، أندريه البالغ من العمر ستة أعوام بسبب الدفتيريا (الخنّاق). عندما ركعت زوجة الطبيب على ركبتيها أمام سرير الطفل الميت، وانتابتها نوبة اليأس الأولى، قُرِع الجرس بحدة في الممرّ.

كان الخدم جميعاً قد صُرفوا من المنزل منذ الصباح بسبب الدفتريا. مضى كيريلوف بنفسه، كما كان، من دون معطف، مرتدياً صِداراً مفكوك الأزرار، ودون أن يمسح وجهه المبلل، ويديه المكويتينِ بحمض الكاربوليك، كي يفتح الباب. كان الممرُ مظلماً، وكان بإمكان المرء أن يميّز في الشخص الذي دخل، أنّه متوسط الطول فحسب، وذو وشاح أبيض، ووجه كبير شاحب للغاية، بحيث بدا الممرّ عند دخوله أكثر إضاءة.

سأل القادم بسرعة:

– هل الطبيب موجود؟

أجاب كيريلوف:

– أنا في البيت، ماذا تريد؟

– أوه، هذا أنت؟ يسرّني! – فرح القادم، وبدأ يبحث في الظلام عن يد الطبيب فوجدها وضغطها بقوة بين يديه – جداً... سعيدٌ جداً! نحن نعرف بعضنا بعضاً!... أنا أبوغين. كان من

دواعي سروري أن أراك في الصيف عند غنوتشيف. أنا مسرور جداً لأنني وجدتك... بحق الله لا ترفض الذهاب معي الآن... زوجتي مريضة بشكل خطير... والعربة معي.

كان واضحاً من صوت القادم وحركاته، أنه في حالة هياج شديد. كما لو أنّه مذعورٌ بسبب حريق، أو كلب مسعور، بصعوبة كان يكبح جماح تنفسه السريع، وتحدَّث بسرعة بصوت مرتجف، وسُمِعَ في حديثه شيء صادق حقّاً، وجبن طفوليٌّ. تحدث مثل كل الخائفين والمنذهلين بعبارات قصيرة، ومفاجئة، ونطق كثيراً من الكلمات الزائدة عن الحاجة، التي لا صلة لها بالموضوع البتّة. وتابع:

– كنت أخشى ألا أجدك، بينما كنت في طريقي إليك، عانيتُ نفسيّاً... ارتدِ ثيابك ولنذهب، من أجل الله... حدث ذلك على هذا النحو: أتى إليّ بابتشينسكي،ألكسندر سيمينوفيتش، أنت تعرفه... تحدثنا... ثم جلسنا نشرب الشاي؛ فجأة صرخت زوجتي، أمسكت بقلبها ثم سقطت على الكرسي. حملناها إلى السرير وفركتُ صدغيها بالنشادر، ورششت الماء. تستلقي كالميتة... أخشى أنه تمدّد الأوعية الدموية[1]. دعنا نذهب، مات والدها أيضاً بسبب تمدد الأوعية الدموية.

استمع كيريلوف صامتاً، وكأنه لا يفهم الكلام الروسي.

عندما ذكر أبوغين مرة أخرى بابتشينسكي ووالد زوجته، وبدأ مرة أخرى في البحث عن يده في الظلام، هزّ الطبيب رأسه، وقال بلا مبالاة، مادَّاً كل كلمة ينطقها:

– آسف، لا يمكنني الذهاب... منذ حوالي خمس دقائق، توفي ابني.

همس أبوغين، متراجعاً خطوة إلى الوراء:

– حقاً؟ يا إلهي، في أيّ ساعة نحس وصلت! يا لهذا اليوم المشؤوم... يوم مشؤوم مثير للدهشة! يا لها من مصادفة... وكأنّها عن قصد!

أمسك أبوغين بمقبض الباب، وطأطأ رأسه مفكِّراً. يبدو أنه تردد ولا يعرف ماذا يفعل: يغادر أو يستمر في الإلحاح على الطبيب.

قال بحرارة:

– اسمع، أنا أتفهَّمُ موقفك تماماً! الله أعلم، أشعر بالخجل لأنني أحاول صرف انتباهك في مثل هذه اللحظات، ولكن ماذا أفعل؟ احكم على نفسك، إلى من سأذهب؟ فلا يوجد طبيب آخر هنا سواك. دعنا نذهب من أجل الله! أنا لا أطلب لنفسي... أنا لست مريضاً!

حلّ صمت. أدار كيريلوف ظهره إلى أبوغين، ووقف للحظة، وخرج ببطء من الممر إلى الصالة. إذا حكمنا من خلال مشيته الآليّة غير الواثقة، وذلك الاهتمام الذي أولاهُ لتصحيح وضعية الغطاء الكتيم للمصباح المُطفأ في القاعة، وتصفّحه للكتاب السميك الموجود على الطاولة، فسنعلم أنه لم يكن لديه نوايا في تلك اللحظة، ولا رغبات، ولم يفكر بشيء، وربما

لـم يعد يتذكر أن شخصاً غريباً كان يقف في ممـر شقته. بدا أن العتمة وصمت القاعة زادا من ذهولـه. وكان فـي أثناء سيره من القاعة إلى مكتبه، يرفع ساقـه اليمنى أعلى مما ينبغي، وبحث عـن مقبض الباب بيديـه، و كان في هذا الوقت نـوع من الحيرة في شخصيتـه بالكامل، كما لو كان قـد دخـل شقة شخص آخر، أو شرب حتى الثمالة لأول مرة فـي حياته، والآن حارَ واستسلم لإحساسـه الجديـد. مرّ شريط عريض من الضوء على طول أحد جـدران المكتب، وعبر رفوف الكتـب؛ إلى جانـب رائحة حمض الكربوليـك والأثير الثقيلة جاء هذا الضوء مـن الباب المفتوح قليـلاً المؤدي من المكتب إلى غرفة النوم... غـرق الطبيب في الأريكة أمام الطاولة؛ ونظر نحو دقيقة بنعاس إلى كتبه المضاءة، ثم نهض ودخل غرفة النوم.

هنـا، في غرفة النوم، خيّـم سكون الموت. وتحدث كل شيء، حتـى أدق التفاصيل ببلاغة عن العاصفـة التـي مرّت منذ قليـل، وعن الإرهاق، واستـراح كل شيء. أضـاءت الشمعة الموضوعة علـى الكرسي الصغيـر، وسط حشد مزدحم مـن الزجاجات والعُلب والقطرميـزات الصغيرة، والمصبـاح الكبيـر فـوق الكومودينـا أضاء الغرفة بأكملها. رقـد الصبي علـى السرير، بالقرب مـن النافـذة، مفتـوح العينين، يعلـو وجهه تعبيـرُ الدهشة. كان بـلا حراك، لكن بـدا أن عينيه المفتوحتيـن تزدادان قتامـة، مع كل لحظة تمـر، وتغوص داخل الجمجمة. كانـت والدته جاثية علـى ركبتيهـا أمام السريـر، وتضع يديها على جسمـه، وتخفي وجهها في ثنايـا الفراش. كانت ساكنـة كالصبـي، ولكن كم كانت الحركة حيّة التي تُحَسُّ فـي منحنيات جسدها وفي يديها! لقد التصقـت بالسرير بكل كيانهـا، بقوة وجشع، وكأنها تخشى كسر الوضـع الهادئ والمريح، الذي وجدتـه أخيراً لجسدها المتعب. إنّ كلّ شيء، البطانيـات، والخرق، والأحواض، وبقع الماء على الأرضـ، والفرش والملاعق المنتشرة في كل مـكان، والزجاجة البيضاء من ماء الجير المطفأ، والهواء الخانق والثقيل – تجمّد، وبدا وكأنه غارقٌ في الهدوء.

توقـف الطبيب بجانب زوجته، ووضع يديه فـي جيبي سرواله، وأمال رأسه إلى أحد الجانبين، وثبّت عينيه على ابنه. كان وجهه يعبر عن اللامبالاة، وكان يُلحظ فقط من خلال قطرات الندى اللامعة على لحيته، أنه بكي منذ قليل.

لقد كان ذلك الرعب المثير للنفور، الذي يفكر فيه الناس، عندما يتحدثون عن الموت، غائباً عـن غرفة النـوم. وكان هناك في الجمود العـام، وفي وضعية الأم، وفي لامبـالاة وجه الطبيب، شـيء جـذاب يلامس القلب، على وجه التحديد ذلك الجمـال الرقيق الذي يكادُ لا يُدرك للحزن البشري، والذي لن يدرك البشر قريباً كيف يُفهمُ ويُوصف. و يمكن على ما يبدو للموسيقا وحدها أن تنقلـه. كان الجمال محسوساً حتى في الصمـت الكئيب. كان كيريلوف وزوجته صامتين، ولم يبكيا، كما لو أنهما، بالإضافة إلى فداحة الخسارة، كانا أيضاً على دراية بكل وجدانيّة وضعهما: فكمـا مـرّ شبابهما في حينه ذات يوم، فالآن ومع هذا الصبـي، كان حقّهما في إنجاب الأطفال! يغادرُ إلى الأبد، الطبيب يبلغ من العمر ٤٤ عاماً، وشعره رمادي، ويبدو كعجوز؛ وزوجته الشاحبة والمريضة تبلغ من العمر ٣٥ عاماً. لم يكن أندريه ابنهما الوحيد، بل الأخير أيضاً.

كان الطبيب على عكس زوجته، من أولئك الذين يشعرون بالحاجة إلى الحركة في أوقات الألم النفسـي. بعد وقوفه بالقرب مـن زوجته نحو خمس دقائق، رفع ساقه اليمنـى عالياً، وانتقل من غرفـة النوم إلى غرفـة صغيرة، تحتل نصفها أريكة كبيرة واسعة؛ ومن هناك دخل المطبخ. بعد أن تجوّل حول الموقد وسرير الطباخة، انحنى، وخرج عبر الباب الصغير إلى الصالة.

ثم رأى مرة أخرى الوشاح الأبيض، والوجه الشاحب.

تنهّد أبوغين، ممسكاً مقبض الباب:

– أخيراً! هيّا نذهب، من فضلك!

ارتجف الطبيب ونظر إليه وتذكر...

وقال بحيوية:

– اسمع، لقد أخبرتك أنني لا أستطيع الذهاب! يا للغرابة!

قال أبوغين بصوت متوسل، ووضع يده على صدره:

– دكتور، أنا لست وثناً، أفهم وضعك تماماً... وأشعر بشعورك! لكنني لا أطلب شيئاً لنفسي... زوجتـي تحتضر! لو سمعت تلك الصرخة ورأيت وجهها، فستفهم إلحاحي! يا إلهي، وظننت أنك ذهبت لترتدي ثيابك! دكتور، الوقت ثمين! دعنا نذهب من فضلك!

قال كيريلوف بتقطع، ومضى إلى الصالة:

– لا أستطيع الذهاب!

تبعه أبوغين وأمسكه من كمه:

– لديك فاجعة، أنا أفهم، لكني لا أطلب منك علاج أسنان، ولا أطلبك كخبير، ولكن لإنقاذ حياة إنسان! – تابع التوسل، مثل المتسوّل.– هذه الحياة فوق أي فاجعة شخصية! أنا أطلب الشجاعة، المأثرة! باسم الإنسانية!

قال كيريلوف بانفعال:

– حبّ الإنسانية سيف ذو حدين! باسم حبّ الإنسانية[٢] نفسه، أطلب إليكَ أن تتركني وشأني. يا للعجب والله! أكاد لا أستطيع الوقوف على قدميّ، وأنت تُرهبُني بحبّ الإنسانية! لا أصلُح للذهاب إلى أي مكان الآن... لن أذهب من أجل أي شيء، وإلى جانب من سأترك زوجتي؟ لا، لا...

لوح كيريلوف بيديه وتراجع.

ثم تابع:

– و... ولا تطلب! اسمح لي... وفقا للمجلد الثالث عشر من القوانين، فيجب عليّ أن أمضي معك، لديك الحق في جرِّي من ياقتي... لو سمحت، اسحبني، ولكن... أنا لست قادراً لا أستطيع حتّى التحدث... المعذرة.

– عبثاً يا دكتور، أن تتحدّث معي بهذه النبرة! – قال أبوغين، مرة أخرى ماسكاً الطبيب من كمّه – دعنا من المجلد الثالث عشر! ليس لدي أيّ حق في إجبار إرادتك. إذا كنت تريد – فلتذهب، وإذا كنت لا تريد – بارك الله فيك، لكنني لا أتوجّه لإرادتك، بل لأحاسيسك. شابة تحتضر! تقول الآن، قد مات ابنك، فمن، إن لم تكن أنت، يمكنه أن يفهم رعبي؟

ارتجف صوت أبوغين من التوتر. كان هناك الكثير من الإقناع في هذا النبرة، والرجفة أكثر من الكلمات. كان أبوغين صادقاً، لكن ما يلفت الانتباه، بغض النظر عن العبارات التي قالها، أنّها خرجت كلّها متصنَّعة، بلا روح، ومنمَّقة بطريقة غير لائقة، وحتى أنها بدت تُسيء إلى هواء شقة الطبيب، والمرأة التي تموت في مكان ما. هو نفسه شعر بهذا، وبالتالي، خوفاً من سوء الفهم، حاول بكل قوته أن يمنح صوته رقة وحناناً ليأخذه، إن لم يكن بالكلمات، فعلى الأقل بصدق نبرة صوته. بشكل عام، فإن العبارة، مهما كانت جميلة وعميقة، تؤثر فحسب في اللامباليين، ولكنها لا تستطيع دائماً إرضاء من هم سعداء أو تعساء؛ لذلك فإن أعلى تعبير عن السعادة أو التعاسة هو الصمت في أغلب الأحيان؛ العشاق يفهم بعضهم بعضاً بشكل أفضل، عندما يكونون صامتين، والخطاب الدافئُ والعاطفي الذي يُقال عند القبر، يلامس الغرباء فقط، بينما يبدو لأرملة المتوفى وأطفاله بارداً وغير مهم.

وقف كيريلوف صامتاً. عندما قال أبوغين بضع عبارات أخرى عن الرسالة السامية للطبيب، والتضحية بالنفس، وما إلى ذلك، سأل الطبيب بتجهّم:

– هل المكان بعيد من هنا؟

– ما يقرب من ١٣–١٤ ميلاً. لدي خيول ممتازة دكتور! أعدك وعدَ شرف، أنني سأوصلك إلى هناك، وأعود بك في غضون ساعة واحدة. ساعة واحدة فقط!

كان للكلمات الأخيرة تأثير على الطبيب، أكثر من الإشارات إلى الإنسانية، أو مهنة الطبيب. فكّر وقال بحسرة:

– حسناً دعنا نذهب!

مضى إلى مكتبه بسرعة، وبمشية واثقة هذه المرّة، وعاد بعد ذلك بقليل مرتدياً سترة طويلة. ساعده أبوغين المبتهج وهو يدور حوله ويبدلُ موضع قدميه، في ارتداء معطفه وخرج معه من المنزل.

كان ظلام في الفناء، لكن أقلّ مما هو عليه في الممرّ. ارتسمت بشكل واضح في الظلام شخصيةُ الطبيب العالية، واللحية الطويلة الضيقة، والأنف المعقوف. كما أصبح أبوغين مرئيّاً أكثر، فما عدا وجهه الشاحب، ظهر رأسُه الكبير وقبعةُ الطالب الصغيرة، التي لا تكاد تغطي قمة رأسه. كان الوشاح أبيض من الأمام فقط، ولكن كان مختبئاً من الخلف تحت الشعر الطويل.

قال أبوغين وهو يساعد الطبيب على الجلوس في العربة:

– صدقني، سأكون قادراً على تقدير كرمك، سنمضي بسرعة. أنت، عزيزي لوكا، أسرِعْ قدر المستطاع! لو سمحت!

قاد الحوذي بسرعة. بداية، كان هناك صف من المباني القبيحة، على جانب فناء المستشفى؛ كان الظلام في كل مكان، إلا في الجزء الخلفي من الفناء، حيث كان ضوء ساطع يشق طريقه عبر الحديقة الأمامية من نافذة شخص ما، وبدا أن النوافذ الثلاثة في الطابق العلوي من مبنى المستشفى شاحبة أكثر من الهواء. ثم اندفعت العربة في ظلام دامس. فاحت رائحة فطرية رطبة، وسُمع هسيس الأشجار؛ واستيقظت الغربان على ضجيج العجلات، وتحركت في أوراق الشجر مصدرةً صرخة حزينة مزعجة، كما لو كانت تعلم أن ابن الطبيب قد مات، وأن زوجة أبوغين مريضة. ولكن بعد ذلك ومَضَت أشجار وشجيرات متفرِّقة؛ وبركة ماء بشكل كئيب، ارتمت فوقها ظلال سوداء كبيرة، وتدحرجت العربة على طول السهل المستوي. سُمع صراخ الغربان مكتوماً، وبعيداً، وسرعان ما توقف تماماً.

ظلّ كيريلوف وأبوغين تقريباً طوال الطريق صامتين. مرة واحدة فقط تنهّد أبوغين بعمق، وتمتم:

– حالة مُعذِّبة! لن تحب أقرباءَك أبداً مثلما تفعل في ذلك الوقت الذي تخاطر فيه بفقدانهم.

وعندمـا عبـرت العربة النهر بهدوء، بدا كيريلوف فجأة، كما لـو كان خائفاً من رذاذ الماء، وبدأ في التململ.

قال بحزن:

– اسمع، دعني أذهب الآن، وسآتي اليكَ لاحقاً. أريد فقط أن أرسل الممرضّ إلى زوجتي. فهي وحدها!

كان أبوغيـن صامتـاً. مرت العربة، وهي تتمايل وتضرب على الحجـارة، على الشاطئ الرملي وتابعت مسيرها. تقلّب كيريلوف في حزن ونظر حوله. يمكن رؤية الطريق من الخلف، من خلال ضـوء النجوم الشحيـح، والصفصاف الساحلي يختفي في الظـلام. واستلقى سهل إلى اليمين، مستوياً لا حدود له مثل السماء؛ وبعيداً عنه هنا وهناك، ربما في مستنقعات الخث، أضاءت أنوارٌ خافتـة. وامتد إلى اليسـار، بالتوازي مع الطريق، تلّ مجعد كسته شجيـرات صغيرة، ووقف فوق التـل هلال كبير أحمر، يكتنفه الضباب قليلاً، وتحيـط به سحب صغيرة، بدت وكأنها تنظر إليه من جميع الجهات، وتحرسه كي لا يغادر.

أُحِسَّ في الطبيعة كلّها بشيء ميؤوس منه، ومريض؛ والأرض مثل امرأة ساقطة، تجلس بمفردها فـي غرفـة مظلمة، وتحاول ألا تفكـر في الماضي، تعاني مـن ذكريات الربيـع والصيف، وتنتظر الشتـاء الذي لا مفر منـه. أينما نظرت، بدت الطبيعة في كل مـكان، مثل حفرة مظلمة، وعميقة، وباردة، بلا حدود، حيث لا يستطيع كيريلوف، ولا أبوغين، ولا الهلال الأحمر الخروج منها.

كلمـا اقتربت العربة من الهدف، فـرغ صبر أبوغين. تململَ، وقفز، ونظـر إلى الأمام من فوق كتـف الحـوذي. وعندما توقفـت العربة أخيـراً عند شرفة مغطـاة بشكل جميـل ببياضات كتان مخططة، ونظر إلى النوافذ المضيئة في الطابق الثاني، سُمِعت أنفاسه ترتجف.

قال متوتراً يفرك يديه، وهو يدخل الممر مع الطبيب:

– إذا حـدث أي شـيء، فإنّني لن أستطيع التحمّل، وأضاف وهـو يستمع باهتمام إلى الصمت: لكن لا يُسمع أي اضطراب، ما يعني أن كل شيء لا يزال يسير على ما يرام.

لـم تسمـع أصوات أو خُطا فـي الممر، وبدا المنـزل بأكمله نائماً، على الرغـم من الإضاءة الساطعة. الآن يمكن للطبيب وأبوغين، اللذين كانا حتى هذه اللحظة في الظلام، رؤية بعضهما بعضـاً. كان الطبيـب طويـل القامة، محنيّـاً، ثيابه مهملة، ووجهـه غير جميـل. وكانت شفتاه الثخينتـان الشبيهتان بشفاه الزنـج، وأنفه المعقوف، والنظرة الضعيفـة اللامبالية، تُعبّر عن شيء ما، غير مريح وقاس وغير ودود. إنّ رأسه الأشعث، وصدغاه الغائران، والشيب المبكّر في شعر لحيته لحيته الطويلة الضيقة، التي تظهر من خلالها ذقنه، ولون بشرته الرمادي الشاحب

وحركاتـه الخرقاء - كل هذا، يوحي من خلال غلظته بفكـرة أنَّه يعاني من العوز واليأس، وقد أرهقـه التعب من الحيـاة والناس. وبالنظر إلى هيئته الجافة كلّهـا، يصعب التصديق أن لدى هـذا الرجـل زوجة، ويمكنه البكاء على طفل. وبدا أبوغين كائنـاً آخر. كان أشقرَ متينا البنية، ووقـوراً، وذا رأسـ كبير، وملامـح وجه كبيرة، ولكنهـا ناعمة، يرتدي ملابسـ أنيقة وفق آخر صيحات الموضة. تشعر في هيئته، ومعطفه المزرّر بإحكام، وفي تصفيفة شعره ووجهه، بشيء نبيـل وأسديّ؛ يمشـي ورأسه مستقيم، وصـدره متجه إلى الأمام، وقد تحـدث بصوت جهوري لطيـف، ومن طريقة خلع وشاحه، أو تقويم شعـره على رأسه، يمكن للمرء أن يرى أناقة خفيّة، شبـه أنثوية. ولـم يفسد حتى الشحوب، والخوف الطفولي الذي فيـه، وهو يخلع ملابسه ويلقي نظـرة خاطفة علـى الدرج، هيئته، ولـم ينتقص من الشبـع والصحة والراحـة، التي تنفستها شخصيّته كلّها.

قال وهو يصعد الدرج:

- لا أحد، ولا شيء يسمع، ولا حركة. الله يستر!

قـاد الطبيب عبر الممر، إلى صالة كبيرة، حيث هناك بيانـو أسود عاتم، وثريا ملفوفة بغطاء أبيض؛ ومن هنا انتقلا إلى غرفة صغيرة مريحة كثيراً، وجميلة، مليئة بعتمة شبه ورديّة لطيفة.

قال أبوغين:

- حسنا، اجلس هنا يا دكتور، وأنا... الآن. سألقي نظرة وأُخبرهم بوصولك.

تُـرك كيريلوف بمفرده. إنّ فخامة غرفة الاستقبال، والعتمة اللطيفة، ووجوده في منزل غريب غيـر مألوف، وهو ما يحمل طابع المغامرة، لم يؤثّر فيه على ما يبدو. جلس على أريكة ونظر إلى يديه المكويتين. ألقى نظرة سريعة عن عاكس الضوء الأحمر الفاتح، وبيت التشيلو، نعم، ولحظ وهـو يلقي نظرة خاطفة فـي الاتجاه الذي كانت فيـه الساعة تدق، ذئباً محشـوًا، وقورا ومُتخماً جيداً مثل أبوغين نفسه.

كان هـدوء... وصـاح أحدهم في مكان ما بعيداً في الغرف المجـاورة، بصوت عالٍ «آه!"، ورنّ بـاب زجاجـي، وربما خزانة، ومرة أخـرى عاد الهدوء. بعـد الانتظار نحو خمسـ دقائق، توقف كيريلوف عن التحديق في يديه، ورفع عينيه إلى الباب الذي اختفى أبوغين خلفه.

عنـد عتبـة هذا الباب وقف أبوغين، ولكن ليس الرجل نفسـه الذي خرج. زال عنه التعبير عن الشبـع والنعمة الخفيّة، وتشوّه وجهُه ويداه، وشّوِّهَت هيّئتـه بتعبير مقرف، إما بسبب الرعب، أو مـن جرّاء الألم الجسدي الشديد. تحرك أنفه وشفتاه وشارباه، وكل ملامحه، بدا وكأنها تحاول الابتعاد عن وجهه، بينما ظهرت عيناه وكأنهما تضحكان من الألم...

خطا أبوغين خطوات واسعة وثقيلة في منتصف غرفة الاستقبال، انحنى، وتأوّه، وهز قبضتيه.

– لقد خدعتني! – صرخ، مُشدّداً على نهاية الكلمة –كذبت عليّ! وخرجت! تمارضت وأرسلتني لإحضار الطبيب، فقط لكي تهرب مع ذلك المهرج بابتشينسكي! يا إلهي!

مشـى أبوغيـن بخطوات ثقيلة نحو الطبيب، ورفـع قبضتيه البيضاويـن الناعمتين إلى وجهه، وهزّهما واستمر في الصراخ:

– خرجـت!! خدعتنـي! حسناً، لماذا هذه الكذبة؟ يا إلهي! يـا إلهي! لماذا هذه الحيلة القذرة، والغش ولعبة الأفعى الشيطانية هذه؟ ماذا فعلت لها؟ غادرت!

تدفقت الدموع من عينيه. سالت الدموع من عينيه، واستدار على رجل واحدة، ومشى في غرفة الاستقبـال. وبدا الآن فـي معطفه القصير، والسروال الضيق الأنيـق، بساقيه الرقيقتين مقارنة بجسمـه، ورأسـه الكبير وتسريحة الشعر، بدا مثل الأسد إلى حد كبير، غير معقول. بدا الفضول على وجه الطبيب اللامبالي. نهضَ ونظر إلى أبوغين.

وسأله:

– عفواً أين المريضة؟

– مريضـة! مريضة! – صاح أبوغين ضاحكاً وباكياً ومازال يهز قبضتيه – إنها ليست مريضة، إنهـا ملعونـة! يا للدناءة! يا للحقـارة، الشيطان نفسه لم يكن ليجد أتفه مـن ذلك! لقد أرسلتني كـي تهرب، تهرب مع مهرج، مهرج غبي، قوّاد! يا إلهـي الأفضل لو ماتت! لا أستطيع التحمّل! لن أتحمّل!

استقـام الطبيـب. طرفت أجفانه، وامتـلأت عيناه بالدمـوع، وتحركت اللحيـة الضيقة يميناً ويسارا مع فكه.

نظر حوله بفضول وقال:

– عفـواً، كيف ذلـك؟ لقد مات طفلي، وزوجتي فـي كرب شديد، وحيدة فـي البيت كله... أنا نفسـي لا أكاد أستطيـع الوقوف على قدمي، لم أنم ثلاث ليال... ومـاذا؟ ها هم يجبرونني على تأدية دور في كوميديا مبتذلة، تأدية دور شيء وهمي! لا... لا أفهم!

فتـح أبوغين إحدى قبضتيه، وألقى ورقة مجعدة على الأرض، وداسها كما لو كانت حشرة يريد المرء سحقها.

قـال مـن خلال أسنانه المشـدودة، وهو يهز قبضتـه بالقرب من وجهه، وبتعبيـر كما لو داس أحدهم على إصبعه:

– وأنا لم أر... لم أفهم! لم ألحظ أنه يأتي كل يوم، ولم ألحظ أنه وصل اليوم في عربة! لماذا في عربة؟ وأنا لم أنتبه! طرطور!

قال الطبيب:

– لا... لا أفهم! ما هذا! إنّه استهزاء بالشخص، استهزاء بالمعاناة الإنسانية! هذا شيء مستحيل... لأول مرة في حياتي أراه!

هز الطبيب كتفيه، وبسط ذراعيه، لهذه المفاجأة الغبيّة، لرجل بدأ للتو يدرك أنه تعرض لإهانة شديدة، ولم يعرف ماذا يقول، وماذا يفعل، وسقط على الأريكة.

قال أبوغين بصوت باكٍ:

– حسناً، لم تعد تحبني، ووقعت في حب شخص آخر، الله معها، ولكن لماذا الخداع، لماذا هذه الحيلة الخسيسة والغادرة؟ لماذا؟ ولأي سبب؟ ماذا فعلت لك؟ استمع يا دكتور – قال بحرارة، متوجّها إلى كيريلوف – لقد أصبحت شاهداً عن غير قصد، على سوء حظي، ولن أخفي الحقيقة عنك. أقسم لك أني أحببت هذه المرأة، أحببتها بإخلاص، مثل العبد! ضحّيت من أجلها بكل شيء: شاجرت أقاربي، تخليت عن وظيفتي وموسيقاي، سامحتها بما لم أستطع مسامحة والدتي أو أختي عليه... لم أفعل ما يزعجها... ولم أعطِها أي مبرّر! لماذا هذه الخدعة؟ أنا لا أطلب الحب، ولكن لماذا هذا الخداع الدنيء؟ إذا لم يعجبك، فقوليها بصراحة وصدق، وبخاصة وأنكِ تعرفين آرائي في هذا الأمر...

أفرغ أبوغين ما في روحه بإخلاص أمام الطبيب، والدموع في عينيه، وجسده يرتجف كلّه. تحدث بحماسة، وضغط كلتا يديه على قلبه، وكشف أسرار عائلته دون أدنى تردد، وبدا أنه سعيد لأن هذه الأسرار، قد انفلتت أخيراً من صدره. ولو تحدث هكذا ساعة أو ساعتين، وأفضى بما في داخله، فسيشعر بلا شك بتحسن. من يدري، لو كان الطبيب قد استمع إليه، وتعاطف معه بطريقة ودية، فربما، كما يحدث في كثير من الأحيان، كان استوعب حزنه دون احتجاج، ودون القيام بأشياء غبية لا داعي لها... لكن الأمر حدث بشكل مختلف. بينما كان أبوغين يتحدث، تغير الطبيب المصاب بشكل ملحوظ. لقد أفسحت اللامبالاة والمفاجأة على وجهه المجال تدريجياً، للتعبير عن الاستياء المرير، والسخط، والغضب. أصبحت ملامحه أكثر حدّة، وأكثر قسوة، وغير سارة. عندما رفع أبوغين أمام عينيه صورة امرأة شابة، ذات وجه جميل، ولكن جاف وغير معبر، مثل وجه الراهبة، وسأل إذا نظر المرء إلى هذا الوجه فهل يمكن أن يفترض إنه قادر على التعبير عن الكذب، قفز الطبيب فجأة، والتمعت عيناه وقال، كلّ وهو يلفظ كل كلمة بغلظة واضحة:

– لماذا تخبرني بكل هذا؟ لا أريد الاستماع! لا أتمنى! – صرخ وضرب بقبضته على الطاولة – لا حاجة بي إلى أسرارك المبتذلة، اللعنة عليها! لا تجرؤ على قول تلك الأشياء المبتذلة لي! هل تعتقد أنني لم أشعر بالإهانة الكافية بعد؟ وأني خادم يمكن إهانته حتى النهاية؟ أليس كذلك؟

ابتعد أبوغين عن كيريلوف وحدق فيه بدهشة.

تابع الطبيب وهو يهز لحيته:

– لماذا أتيت بي إلى هنا؟ إذا كنتم تزوجتم من التخمة، وتغضبون من التخمة، وتمثلون الميلودراما، فما علاقتي أنا بذلك؟ ما المشترك بيني وبين قصصك الغرامية؟ اتركني وحدي! تدرّب على العبودية النبيلة، وتباهى بالأفكار الإنسانية، واعزف (نظر الطبيب جانبا إلى بيت آلة التشيلو) – اعزف على التشيلو والبوق، اسمنوا كالديوك، لكن لا تجرؤ على السخرية من كرامة الشخص! إذا كنتم لا تعرفون كيف تحترمونها، فعلى الأقل لا تعيرها اهتمامكم!

سأل أبوغين، وهو يحمرّ خجلاً:

– عفواً، ماذا يعني كل هذا؟

– هذا يعني، أنَّ من الحقارة أن تلعب هكذا مع الناس! أنا طبيب، وأنت تعتبر الأطباء والعاملين بشكل عام، الذين لا تفوح منهم رائحة العطور والدعارة، خُدّاماً وأتباعاً لك، حسناً، اعتبرهم كذلك، لكن لم يمنحك أحد الحق في أن تجعل من الشخص الذي يعاني، أداة مسرحية!

– كيف تجرؤ على قول ذلك لي؟ – سأل أبوغين بهدوء، وبدأت تعابير وجهه تتقافز مرة أخرى، وهذه المرة كان واضحاً أن ذلك من جرّاء الغضب.

صرخ الطبيب، وضرب بقبضته مرة أخرى على الطاولة:

– لا، كيف تجرأت، وأنت تعلم أنني كنت في حالة حزن، على إحضاري إلى هنا للاستماع إلى هذه الأحاديث الدنيئة؟ من أعطاك الحق في السخرية من حزن شخص آخر بهذه الطريقة؟

صاح أبوغين:

– لقد جُننت! هذه ليست شهامة! أنا نفسي تعيس للغاية و... و...

ابتسمَ الطبيب بازدراء:

– تعيس. لا تلمس هذه الكلمة، فهذه لا تعنيك. المخادعون الذين لا يجدون المال لتسديد سندات دينهم، يعدّون أنفسهم أيضاً تعساء. والديكُ الذي تضغط عليه الدهون الزائدة، هو أيضاً تعيس. يا لكم من تافهين!

صاح أبوغين:

– سيدي العزيز، أنت تنسى نفسك! جزاء هذه الكلمات... هو الضرب! هل تفهم؟

مد أبوجين يده مسرعاً إلى جيبه الجانبي، وسحب محفظته، وأخرج ورقتين نقديتين، وألقاهما على الطاولة.

قال وهو يحرّك أنفه:

- هذه لك مقابل زيارتك! لقد دفعت لك!

- لا تتجرّأ على تقديم النقود لي! - صرخ الطبيب ورمى الأوراق عن الطاولة إلى الأرض. لا يدفع ثمن الإهانات نقوداً!

وقف أبوجين والطبيب وجهاً لوجه، وتابعا إلحاق الشتائم غير المستحقة الواحد للآخر. ويبدو أنّهما لم يَسبِق، ولا حتى في حالة الهذيان، أن قالا مثل هذه العبارات الظالمة والقاسية والعبثية، في حياتهما. لقد برزت بقوّة في كلّ منهما أنانيةُ التعساء. التعساء أنانيون وأشرار، وظالمون، وقُساة، وأقل قدرةً حتى من الحمقى في فهم أحدهما الآخر. التعاسة لا توحّد الناس، بل تفرِّقهم، وحتى الحالات عندما تظن أن المصيبة يمكن أن تجمع الناس، يُرتكب من المظالم والقسوة، أكثر بكثير مما يحدث وسط الناس المرتاحين نسبياً.

صاح الطبيب مختنقاً:

- فلتوعز بتوصيلي إلى المنزل!

قرع أبوغين الجرسَ بشكل حاد. وحين لم يأت أحد، قرع مرّة أخرى، وألقى الجرس بغضب على الأرض؛ فارتطم بالسجادة بصوت مكتوم، مُطلقاً أنيناً شاكياً، كما لو قبل الموت. وظهر الخادم.

اندفع صاحب البيت نحوه، وهو يشدّ على قبضته:

- أين اختبأتم، فليأخذكم الشيطان؟ أين كنت الان؟ اذهب، وأخبرهم أن يُعدّوا العربة لهذا السيّد، وأخبرهم أن يجهّزوا لي العربة المغلقة! انتظر! - صرخ عندما استدار الرجل ليغادر- غداً لا أريد أن يبقى في البيت حتى خائن واحد! فليذهب الجميع! سأستأجر أشخاصاً جدداً! أيّها الأوغاد!

التزم أبوغين والطبيب الصمت، في أثناء انتظار العربتين. لقد عاد التعبير عن الشبع والنعمة الخفية إلى الأول. كان يسير في غرفة الاستقبال، يهز رأسه برشاقة، ومن الواضح أنه يخطط لشيء ما. لم يهدأ غضبه بعد، لكنه حاول أن يُظهر أنه لا يلحظ عدوه... والطبيب وقف ممسكاً بحافة الطاولة بيد، ونظر إلى أبوغين بذلك الازدراء العميق، الساخر إلى حد ما، والقبيح الذي لا يمكن أن ينظره، سوى صاحب المصيبة، والمحروم، عندما يريان التخمة والنعمة أمامهما.

عندما جلس الطبيب بعد ذلك بقليل وانطلق في العربة، كانت عيناه لا تزالان تنظران بازدراء. كان الظـلام أكثر قتامة مما كان عليه قبل ساعـة. كان الهلال الأحمر قد اختفى إلى خلف التل، وتفرقت الغيوم التي كانت تحرسه في نقاط مظلمة بالقرب من النجوم. قرقعت عربة ذات أضواء حمراء على الطريق وتجاوزت الطبيب. كان أبوغين هو الذي مضى يحتج، ويرتكب حماقات...

لـم يفكر الطبيب طوال الطريـق في زوجته، ولا في أندريه، بل فـي أبوغين والأشخاص الذين يعيشـون في المنزل الذي غادره للتو. كانت أفكاره ظالمة، وقاسية لا إنسانية. لقد أدان أبوغين، وزوجتـه، وبابشينسكي، وكل من يعيش في العتمـة الوردية، وتفوح منهم رائحة العطور، وكرههم في الطريق، واحتقرهم لدرجة الألم في قلبه. وفي ذهنه تكوّنت قناعة راسخةحول أولئك الناس.

سيمضـي الوقت، وسيمضـي حزن كيريلوف أيضاً، لكـن هذه القناعة، الظالمـة، التي لا تليق بالقلب البشري، لن تمرّ وستبقى في ذهن الطبيب حتى القبر.

الهوامش

(١)- تمدد الأوعية الدموية أو أم الدم أو أنيوريسم هو انتفاخ يشبه البالون في الشرايين يحدث عندما يجبر ضغط الـدم جـزءاً ضعيفاً من جدار الشريان على الانتفاخ إلى الخارج. ويمكـن أن يتشكل ذلك في الشرايين بمختلف أحجامها. إلا أنه أكثر شيوعا في شرايين المخ وفي الشريان الأبهر. (المترجم).

(٢)- باسـم الإنسانيـة! - وفقا للمجلد الثالث عشر من القوانين، فأنا مضطـر للذهاب... - «قوانين الإمبراطورية الروسية»، المجلدات. (١٨٥٧) I-XV. تضمن المجلد الثالث عشر، من بين أمور أخرى، القوانين الطبية. يشير أبوغيـن إلى المادة التاليـة من النظام الأساسي: «الواجب الأول لكل طبيب هـو: أن يكون إنسانياً ومستعداً بكل الأحـوال لتقديم المساعدة الفعالـة للأشخاص من جميع الرتب المصابين بالأمراض»... كل طبيب، وعامل، إلـخ. ممن لـم يتركوا الممارسة، ملـزم بتقديم المساعدة للمرضـى («مدونة القوانين، المجلـد الثالث عشر. سانـت بطرسبـرغ، ١٨٥٧. III. قانـون المؤسسات والمواثيـق الطبية في القسم المدنـي، الفن» ١١٤، ص٢٢). (المترجم).

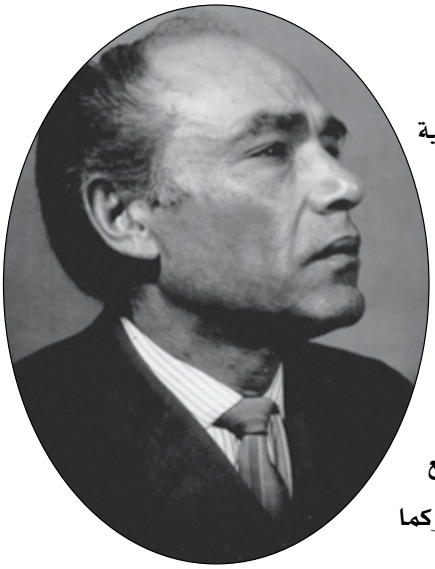
* * *

آفاق المعرفة

- نصير شورى (١٩٢٠- ١٩٩٢)	المعرفة
-الأغنية الشعبية في سورية وأعلامها	أحمد بوبس
- الكلِّيَّة العربيَّة في القدس	د. فاطمة معرَّاتية
- غيابُ الفواعلِ الشِّعريَّةِ في شعر توفيق أحمد	محمد شريف سلمون
- الانطباع الأعمى للحداثة	تأليف: مارتن هاليويل ترجمة: محمد إبراهيم العبد الله
- الإمارة المرداسية في حلب	د. سامي مرعي
- القمر مُوازِن الأرض وحارسها	محمَّد حسام الشَّالاتي

نصير شورى (١٩٢٠- ١٩٩٢)
في رحلة التحولات الجمالية في التشكيل

المعرفة



نصير شورى

هل يمكن أن يتسع المدى أمام الأعمال التشكيلية العربية في الحواضر؟ وهل يمكن أن تغدو مادة جماهيرية؟ يُسأل عنها أو تقتنى، أو على الأقل يرتاد معارضها جمهور يتجاوز يوم الافتتاح؟ يطول الحديث وتتعدد الإجابات، ومعظمها لا يجد كثيراً من الخيوط الإيجابية، ولعلَّ الخطوة العملية هي أن نجعل الحديث عن التشكيل حاضراً لا ينقطع، ومع التداول سنجد حلولاً واقتراحات في مساحة واسعة، وكما يقولون: الغيث أوله قطر ثم ينهمر.

-١-

اللحظة البارقة التي تكشف موهبة فنية تنبثق من الأعماق، وتنبئ على الملأ بما يغلي في تلافيف النفس حيث استعداداتٌ صرنا نسميها بالجينات، وعملياتُ إدراكٍ للحواس بما يحيطها من حركة وألوان وتكوينات، ويبدو النتاج كتلك الدفقة تسري في الجدول ومعها وعد بتموجات قادمة، وهنا ينفتح طريقان واحد ممتد عندما تتلقف هذه الموهبة عين بصيرة تأخذ بيدها؛

وآخر يصطدم بجدار الإهمال الذي لا يعرف مَنْ يقع فيه منفذاً إلى المستقبل. لقد كان من حظ نصير شورى التلميذ في مدرسة (البخاري) الابتدائية في حيِّ المهاجرين الدمشقي أن يشاهد المعلم عبد الحميد عبد ربه ما رسمه بالطباشير على لوحة الصف. لقد كانت صورة تكاد تنطق لمعلـم الديانة في المدرسة؛ فسارع في دعوة المدير والأساتذة ليشهدوا ولادة طاقة فنية، ومن هنـا أخذت العوامل المحيطـة بنصير تتفاعل لتبقى بل لتتنامى وتتبلـور، وكانت المشاهد التي تجـول فيها عيـون هذا الفتى غنية ومتنوِّعة؛ فحي المهاجرين امتـداد غربي على سفح قاسيون لحي الصالحية ببساتينـه التي تحفل بالجداول وأشجار التين والمشمش والخوخ ودوالي العنب وخضـرة يرسم تدرُّجها لوحـات متناغمة، وفي الطرف الآخر كان نصير يرى دمشق من موقعه المرتفـع في مشهد بانورامي ينتهي شرقاً وشمالاً بأفق الغوطة الشرقية حيث اختار خاله محمد كـرد علـي أن يقيم في ضيعة له؛ وقد أكملت ذاك الحبَّ المفعمَ للطبيعة زياراتٌ لها عبر فصول أربعة تتغيَّر أثوابها وحركة الشمس معها.

لم يكن صادق شورى؛ وهو من أوائل من درسوا الصيدلة في الخارج وافتتح صيدلية عصرية بدمشـق؛ يريد لابنه أن ينشغل بعيـداً عن مسار يعطيه عملاً للمستقبل، ولا ينبغي لهواية الرسم التي ملأت أوراقاً كثيرة أن تطول؛ خاصة عندما كان نصير يعود من (مكتب عنبر) وهو الثانوية الرسميـة الوحيـدة بدمشق برسومه وتعليقـات أستاذه جورج خوري خريـج باريس، لكن الخال محمـد كرد علـي المثقَّف والمطلع على أفـاق المعرفة والفن، وصاحب مجلـة المقتبس ورئيس المجمـع العلمـي بدمشق رجَّح خيار الفـن، وانتسب الفتى إلـى (دار الموسيقـا الوطنية) التي يديرهـا الفنان المعلِّـم مصطفى الصواف، وجمع نصير بين العزف علـى الأكورديون والرسم وعرف أصدقاء على درب الإبداع... صلاح الناشف وعبد العزيز نشواتي وعدنان جباصيني... وكانت أجواء الدار حافلة بخبرات تشكيلية بجانب الاهتمام الموسيقي.

حفَّـزت مشاركـة نصير الأولى فـي معرض بنادي ضبـاط حامية دمشـق (١٩٣٨) طاقاته مـع أصدقائـه، فأقاموا تجمعاً فنياً في جانب من شارع العابـد حمل اسم (فيرونيز) (١٩٤١)، وأخـذت التوجهات تتبلور، عبر إنجـاز الرسم مع موديل واقعي، ونقـل للخبرات فهناك محمود جـلال الـذي درس في إيطاليـا، وميشيل كرشة الآتي مـن فرنسا بتطلعات تيـار الانطباعية مع نصيـر شـورى ومحمود حمَّاد وعبد الوهـاب أبو السعود ورشاد قصيباتـي. ورغم ما قد يصيب بعض التشكيليين من عزلة تتيحها علاقة باللوحات بعيداً عن الآخرين كان نصير شورى مركز

مـودة وتعـاون مع الزملاء يعرض تجاربه وإنجازاته، ويرقب ما يُثـار حولها، ويستفيد من النقد ترقباً للأفضل من أساليب وقدرات على التوصيل.

كان نصيـر شورى يمثل الرائد في الحياة الفنيـة التشكيلية في سورية ليس بحساب التاريخ والأولويـة الزمنيـة، وإنما بحسب ماهية الريادة وهي أن يتقـدَّم المسير أو الرحلة أو المواجهة، ويستكشـف الإمكانـات، ويعود حاملاً الخبـرات الإيجابية وينبئ بما هو سلبـي، ونراه بعد ذلك ينتظم بين أفراد الفريق الذي يمضي في المسيرة، ويخوض تجاربها. هكذا كان نصير يستجمع المعرفة التشكيلية من الدراسة ومن الاطلاع والتعمق القريب في أسفاره، ثم ينضوي في الطريق مع الزملاء والأصدقاء وأجيال جديدة ينظر بمودة إلى تطلعاتها وحماستها.

وقـد انتسـب نصير إلى (الجمعية العربيـة للفنون الجميلة) بدمشـق (١٩٤٢) (وكان فيها الفنـان الرائـد سعيـد تحسين وجميـل كواكبـي ووصفي جاكوش)، وانطلق فـي (١٩٤٣) إلى القاهـرة ليدرس في مدرسة الفنـون الجميلة الملكية بمستواها الجامعـي وتخرَّج في (١٩٤٧) حاملاً رصيداً أكاديمياً ومشاركة في معارض، وتفاعلاً مع فنانين في أجواء القاهرة التي كانت ملتقـى لفنانين واتجاهات متنوِّعة. ومـن أوَّل خطواته مشاركة في معرض تشكيلي (١٩٤٧) في ثانوية جودت الهاشمي التي ورثت مكتب عنبر. ثم في بيروت (١٩٤٨).

إثـر عودتـه إلى دمشق شرع في العمـل مدرساً للفن في المدارس وفـي دار المعلمات، وأنشأ مرسمـه في ساحـة المدفع (١٩٤٧-١٩٥٨) الذي تـداول فيه مع أصدقائـه التجارب، واحتضن الراغبيـن في تسديد خطواتهـم في الرسم من الجيل الشاب وقد تابـع معظمهم طريق الفن... عفيـف بهنسي وشاكر مصطفى وإسماعيل حسني وهشـام زمريق ومروان قصاب باشي، وذلك في دورات صيفية مجانية.وحفلت هذه السنوات بزيارات إلى عواصم الفن وأولها وأكثرها تأثيراً زيارته لمدينة باريس (١٩٥٠) ومعايشته وجهاً لوجه للَّوحات الأصلية وكان للانطباعيين المكانة الأبـرز مع اطـلاع على المدارس التشكيلية الأخرى، وسرعان مـا ازدادت مشاركاته في معارض الخريـف والربيع بالمتحـف الوطني، وجاء نتاج غزير من جولاته في القـرى والطبيعة الغنية... جبعديـن وعيـن الصاحب وعين التينة، وسوق وادي بردى، ويُسَجَّل لـه ولصديقه الفنان محمود حمَّـاد اكتشاف سحر بلـدة معلولا القريبة من دمشـق ٦٥كم التي احتضنت معالـم هامة تمثَّلت بديـر ومقام القديسـة مار تقلا، وقد احتضن البلدةَ الجبلُ يحميهـا وتتشكل بهما تكوينات بالغة الإدهاش، وغدت مزاراً ومجالاً لاقتراحات وإبداعات تشكيلية لكل الفنانين وللأجيال الجديدة.

ساهـم نصير شورى في تأسيس معهد الفنون الجميلة بدمشق (١٩٦٠)؛ الذي تحوَّل إلى كليـة جامعية؛ وعمل بالتدريس فيه، وكانت له صلاته بفنانين ونقاد عرب فمن مصر حسين بيكار وجمال السجيني وصدقي الجباخنجي وأبو صالح الألفي من خلال زيارتهم إلى سورية، وكذلـك بفنانين من ألمانيا وتشيكوسلوفاكيا ويوغسلافيا، وشكَّل مع أصدقائه الفنانين فاتح المدرِّس ومحمود حمَّاد وإلياس زيَّات (١٩٦٥) جماعة تجريدية برمزD الـذي يشير إلى مدينة دمشق.

-٢-

عندمـا نلتفت لنتابع التعبير الفني لدى نصير شورى، ونرى حدود التيارات التي تأثَّر بها أو اتخذهـا أدوات ليقـدِّم رؤيته، والمراحل التي تطورت معها نجد أنَّ في حديث النقاد عبارةً عامة توجـز بداخلها إشارات كثيرة وهي: (الفن اختيار)، فالفنان إنما تستوقفه حالة أو زاوية وتهزُّه ملامح فيمـا يراه، فيصوغ رسالة، ويطلقها إلى المتلقين رغبة في تنوير الحياة بدلالات هـذه الرسالة سـواء كانت قصيـدة أو قصـة أو مشهداً دراماتياً أو لوحة أو لحنـاً أو أغنية، وبطبيعة الحـال فـإن الأسلوب الـذي يتخذه الفنـان هـو حصيلـة لأحاسيسـه وتفكيـره، وقد يكون للبيئة المحيطة بالفنان طبيعـةً وعلاقاتٍ اجتماعيةً دور في اختياراته أو في اتساع أفق معيَّن.

منظر ١٩٤٩- مؤسسة أتاسي

إنَّ إحساس نصير بما حوله من طبيعة شامية ووجوه وعلاقات وأمكنة أخذ يميل إلى التعبير الانطباعـي، ولعـل كلمات مدرسه في مكتب عنبر الآتي من باريس أثَّرت فيه، ومن بعده أحاديث ورسـوم ميشيل كرشة الانطباعي، ولو كان ذاك المدرس آتياً من مدريد أو غرناطة ومعه أعمال غويا الثورية وأساليبه لربما جاءت نتائج أخرى.

برهنت الأيام أن هذا الفنان يتمسك باختياره عندما درس في القاهرة، فلم يذهب إلى واقعية محمود سعيد ولا تجريدية رمسيس يونان، بل كان قريباً من الأستاذ يوسف كامل وعبد العزيز درويش اللذين يهتمان بالانطباعية، وسعى خارج الإطار الأكاديمي في القاهرة ليتابع ويناقش آراء ورسوم الفنان كاربيديان الذي يجري التجارب لتطوير الإنجازات اللونية عند سيزان رأس الانطباعيين الفرنسيين، وكذلك الفنان زوريان في ألوانه الصافية والخطوط المغلقة في لوحاته، وتأكَّد الاتجاه الفني لدى نصير في سفره المتعدد إلى باريس وروما.

حملت لوحات نصير شورى الخصائص الانطباعية حتى أواخر خمسينات القرن العشرين، ولكنها كما سجَّلت توقيعه حفلت بشخصيته أي استفادت من اهتمام الانطباعي باللون ودرجاته وتفاعله داخل اللوحة وهنا يكون للضوء دوره الأساسي، ونلحظ أن الفنان كان ينقل إلى المتلقي ما انطبع من تأثير في نفسه، فلا يقدِّم المعايير الواقعية الباهرة في مطابقة الواقع ولا الحماسة أو حالة الوجد العاطفي الرومانسي، وإنما الإحساس بالأمكنة في بيئته السورية، فتبقى خطوط وملامح تختزن دلالات الزمن الراهن لإنتاجها ولبعد إنساني يبقى في عمقها.

نختار من نتاج هذه المرحلة لوحات متنوعة من الأمكنة والطبيعة والمجتمع: معلولا (١٩٤٩) نرى في هذه اللوحة تكويناً يُبرز في الأعلى جبلين بينهما انفراجة السماء، وتمتد بينهما كتلة البيوت في البلدة حتى أسفل اللوحة، ويشكل ذروتها دير القديسة مار تقلا بقبته ومنارته، وفي الطرف الأيسر تقوم كتلة خضراء للأشجار مع جذوع رفيعة متوازية، يقدِّم هذا التكوين

معلولا ١٩٤٩

دلالات احتضان الجبل للبلدة وبروز رمزية الدير في مكانته الرفيعة وحوله انفراجة السماء وتواصل روحي إيماني، وقامت التقنيات الانطباعية بنقل هذه الدلالات بالاختزال لعمارة البيوت والدير فنرى كتلاً للبيوت وخطوطاً للنوافذ والأبواب؛ وهي في تضامٍّ معاً لا فواصل بينها، وبدت الأشجار في مساحة كبيرة يعطيها قربها من عين المصوِّر وهي تمنح دلالة الخصب والبركة في هذا المكان بين الجبال، والجانب الآخر في التقنيات هو الألوان وتفاعلها بين السطوع والظلال بتدرجها في كل أقسام التكوين الجبل والبيوت والأشجار والسماء، وهذا يمنح حيوية لا تؤديها الألوان الصافية التي قد تذهب إلى السكون.

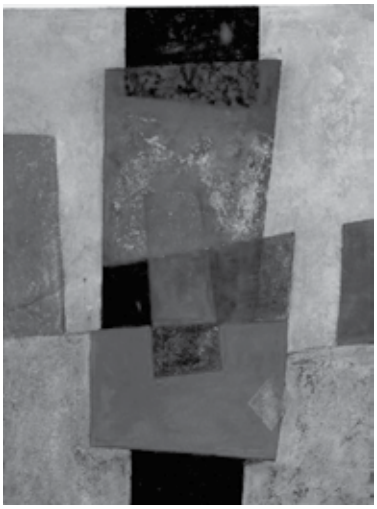
صانع الفخَّار (١٩٥١)، ويبدو في تكوين اللوحة داخل دكان الفخَّار ويضم المعلم أمام الدولاب وبيده حقٌّ أو قدر صغير وبجواره قدور منجزة، وخلفه اثنان من العمال، ويظهر الخارج من خلال باب الدكان المفتوح، ويشعر المتلقي أمام اللوحة أنه قريب وبين هؤلاء في كدهم الذي يفصلهم عن العالم الخارجي وهم وأدواتهم في كتلة واحدة في مكان محصور لا فضاء متسع فيه، وجاء اختزال ملامح الوجوه دالاً على رمزية العناء وطبيعة علاقتهم بالعالم، وهنا يظهر دور الألوان والإضاءة في نقل الدلالة فقد قام تقابل بين ضوء ساطع في الخارج وألوان داكنة في الداخل واستثنى ملابس صانع الفخار ومعاونيه؛ فكان فيها الأبيض والأزرق فكل منهم يحمل نفساً صافية بكدحها ورغبة في أن يكون له نصيب من الحياة التي يذخر بها الخارج بيوتاً وأسواقاً وناساً. ونجد هذا الاختزال وتشكيل التكوين بدلالات تنتج عن علاقاته في الطبيعة وفي الحياة الاجتماعية، وتوزيع الألوان وتدرجاتها في لوحتي: عين الخضراء (١٩٥٢)، ساحة القرية (١٩٥٤).

ساحة القرية ١٩٥٤- المتحف الوطني بدمشق

وثمة أعمال أخرى تصنَّف ضمن اللوحات الشخصية (بورترية) ونلحظ فيها اختزالاً لتفاصيل ملامح الوجه والجسم، وتوظيف هيئتهما لدلالات الشخصية، ومن جهة أخرى تأتي علاقات الألوان لتكمل الدلالة، (غلام بائس) (١٩٤٤) ظهر البؤس مع الغلام في طبيعة نظرته المرهقة بعينين تفتحان بصعوبة ولا نتبيَّن هل هذا نعاس أم ذروة الإرهاق ونرى الفم فاغراً ليس فيه سكون ولا ابتسامة كأنما خرج عن السيطرة والإرادة، وغلب لون داكن على الوجه والثياب، وبرز على كتف الغلام ما يمكن أن يكون كيساً أو شيئاً مما يستعين به في العمل الشاق وذلك بلون ساطع إشارة واضحة تركِّز الأنظار على ما يعانيه، وفي لوحة (ابتهال) (١٩٥٢) ظهر وجه المرأة جانبياً (بروفيل) باختزال ليبقى السكون ونظرة عميقة مع اليدين المفتوحتين للدعاء وهما تستندان على ركيزة خضراء تجمع دلالة البركة والخصب، ونلحظ هذه المرأة المبتهلة في قميص أحمر متدرج في ضربات سوداء والخلفية بدرجات من الأحمر والبني الفاتح، وهي تدل على محيط تغرق فيه؛ وجاء الابتهال طلباً ورجاء للخروج منه، وفي لوحة (بدوية) (١٩٥٩) يبدو التكوين يحمل الدلالة فهي واقفة تتكئ على مسند جانبي وتضم يديها معاً ووجهها متجه إلى الأمام في نظرة هادئة وواثقة، وتلف هذه البدوية رأسها بغطاء بني متدرِّج والقسم الآخر ينزل على جانبي الوجه المكشوف، وبدا ثوبها بلون يميل إلى السواد مع تنويعات مختزلة تظهر معها الزركشة على الكمين وجوانب الثوب، وجاءت الخلفية أيمن اللوحة في درجات عديدة من الأخضر تتداخل مع بقع لونية بنية فاتحة، وفي الطرف الأيسر يزداد البني الداكن مع الأخضر، وبهذا يشعر المتلقي بحركة المفارقة بين الثوب الداكن والإطار المتفتِّح باخضرار وتنوُّع.

-٣-

أحسَّ الفنان نصير شورى مع مطلع ستينات القرن العشرين بضرورة التغيير والتطوير، فالانطباعية وبشروطها التي حمَّلها رؤاه ولمساته الذاتية وطوابعها المحلية في البيئة الشامية بلغت الأوج، ورأى أنها لا تستطيع التعبير عن المزيد مما يريد إرساله عبر التشكيل، لذلك أخذ يجري تجارب كثيرة على أوراق وفي اسكتشات لم يعرض أيَّاً منها كما يؤكِّد زميله وصديقه الفنان محمود حمَّاد، وكان عملياً ينتج لوحات انطباعية للمشاركة وللتسويق، وجاءت سنة (١٩٦٥) فأرسل أعمالاً تجريدية إلى بينالي سان باولو في البرازيل، وعرض بعضها بدمشق، وفي (١٩٦٦) شارك في معرض الفن السوري المعاصر المقام بيروت (متحف سرسق)، فثارت تساؤلات النقاد إزاء هذا التحوُّل الأسلوبي التجريدي لدى فنان ترسَّخت شهرته بانطباعيته.



تكوين

ولدى تأمل هذا الاتجاه نجد كما رأى عدد من النقَّاد أنَّ نصير لم يبتعد أو لم ينقطع عن منابعه الأسلوبية، فقد أراد البلوغ بتطويع الألوان؛ التي يشتغل عليها منذ ما يزيد على ربع قرن؛ للتعبير إلى أبعد مدى، وذلك بتنويعات عبر كتل وتكوينات، لا تستعين بوجوه ولا بملامح أو معمار سوى ما يندفع من رؤى عبر الريشة، خاصة أنه كان قد اتخذ ألوان الإكليريك بدلاً من الألوان الزيتية الحادة والتي لا تعطيه شفافية قادرة على التغلغل، وقد حملت مجموعة من اللوحات التجريدية عنواناً واحداً هو (تكوين) في (١٩٦٥ و١٩٦٦ و١٩٦٨) كما عمد إلى إنجاز لوحات تماثل الفسيفساء برصف أحجار ملونة في تكوينات متعددة.

وجاءت النُّقلة التالية معبِّرة عن اكتمال المشروع الجديد عند نصير شورى، وذلك بالجمع بين انطباعيته والتجريد، فقدَّم لوحات استمدَّت أشكالاً من الطبيعة أشجاراً وأوراقاً وزهوراً وأفقاً بسمائه وسُحُب تسبح فيه ومعابر أنهار وحصاها، ولكننا لا نرى شجرة ولا زهوراً لها مرجعية من مكان بعينه أو ملامح مكتملة، إنه شكَّل هذه التكوينات في المرسم ومن خيارات له من الذاكرة والرغبة في ترميز رسالة يمكن أن تُقرأ مرات وبتأويلات متعددة، وقد وضعنا لوحة منها على غلاف هذا العدد من مجلة (المعرفة).

تظل أعمال الفنان نصير شورى مصدر إلهام لأجيال الفنانين الشباب العرب، ذلك أن التطور كان حلقات مستمرة في مسيرته، ولم يكن طفرات منقطعة بل أساليب متوالدة بينها أواصر، وكلّها تتطلع إلى التعبير والتوصيل، وثمة أمر هو أن شورى ظلَّ ينتج لوحات من أساليبه المتعددة.وقد تمَّ الاهتمام التوثيقي والنقدي بالفنان نصير شورى في كتابين أساسيين يقدمان مادة مفيدة؛ أولهما كتاب (نصير شورى) تأليف الفنان محمود حمَّاد ضمن سلسلة أعلام الفن التشكيلي، وزارة الثقافة (١٩٩٢)، وكتاب (مئوية شورى ١٩٢٠-٢٠٢٠)، من تأليف أ. سعد القاسم، الهيئة العامة السورية بوزارة الثقافة بدمشق، (٢٠٢١).

* * *

الأغنية الشعبية في سورية وأعلامها

أحمـد بوبس

تمثل الأغنية الشعبية ضمير الناس، فهي نابعة من حياتهم، يسمرون بها في سهراتهم بعد كدٍّ يوم، أو يردِّدونها أثناء عملهم في الحقل أو البيدر، في مواسم الحصاد أو القطاف، أو في نزهاتهم وسيارينهم، و(السيران) ويعني النزهة القصيرة، وهو تعبير خاص بالدمشقيين.

والأغنيـة الشعبية صنفان، صنف مجهول كاتب الكلمـات والملحن، صاغتها ألسنة الناس على امتـداد مئـات السنين، غيـرت وبدّلت فيها حتى وصلتنـا بصياغتها الحالية، وأقـرب الأمثلة عليها القدود الحلبية في حلب، مثل (قدّك المياس) و(تحت هودجها)، والأغنيات الفلكلورية الدمشقية (بالي معاك) و(ع الصالحية يا صالحة). والصنف الثاني من الأغنية الشعبية الأغنيات المعروف كاتب كلماتها وملحنها. وهذا الصنف حديث لا يبعد عنا أكثر من أواخر القرن التاسع عشر.

والأغنيـة الشعبيـة تكـون دائماً فـي قالب الطقطوقـة، تتألف من مذهب وعـدة مقاطع، يتكرر المذهـب بينهـا، وصياغتهـا بهذا القالب يساعدهـا على الانتشار على ألسنة النـاس، فتصبح أغنية السهرات والنزهات.

وأقدم الأغنيات الشعبية التي وصلتنا من هذا الصنف وباللهجة الشامية، كانت لرائد المسرح الغنائـي العربـي أبي خليل القباني، الذي اشتهرت له ثلاث أغنيات شعبية هي (يا مال الشام) و(يا طيـرة طيـري يا حمامة) و(يا مسعدك صبحية). وكتـب أبو خليل القباني كلمات الأغنيات ولحنها بعـد عودتـه الأخيرة من مصر أواخـر القرن التاسع عشر،وشدا بها فـي الحفلات التي كان يقيمها الوجهـاء الدمشقيـون في بساتينهم في دمر والغوطة، منهم الوجيهان الدمشقيان سليم السيوفي وبكري العطار.

بعد ذلك كادت الأغنية الشعبية باللهجة الشامية تغيب، فقد زاحمتها اللهجة المصرية في الأغنيات الملحنة، بسبب تأثير اللهجة المصرية التي انتشرت بفعل الفرق المسرحية الكثيرة التي كانت تزور سورية، وبعدها السينما المصرية وما احتوت من أغنيات، ووصل الأمر لدرجة أن الفرق المسرحية السورية كانت تُقدم بعض عروضها المسرحية باللهجة المصرية.

رفيق شكري

ومن أوائل من أعاد إلى الأغنية الشعبية في سورية اعتبارها، ولحن كلمات باللهجة الشامية الملحن والمطرب رفيق شكري، وأول أغنية قدّمها عام (١٩٤٠) كانت (بالفلا جمال ساري) كلمات عمر حلبي، وبعد ذلك شكل الاثنان ثنائياً فنياً فأبدعا أكثر من مئتي أغنية شعبية، منها (غيبي يا شمس غيبي) و(خّلي الحبايب يسلموا) و(أخدو معاهم مها) وغيرها.

ومن رواد تلحين الأغنية الشعبية في سورية الفنان عبد الغني الشيخ، وكان يضع كلمات أغنياته ويلحنها، واعتمد فيها اللهجة البدوية، فهو في ذلك رائد الأغنية البدوية الملحنة. بدايته كانت عام (١٩٣٦) في بغداد، عندما ذهب إليها هرباً من حكم الإعدام الذي أصدرته بحقه السلطات الفرنسية، لأنه هاجمها بمونولوجاته. وفي بغداد لحن أغنية (يا أم العباية حلوة عابتش)، وغنتها المطربة العراقية لميعة توفيق في حفلة بحضور محافظ بغداد، والأغنية باللهجة البدوية، إذ يقول مطلعها (يا أم العباية حلوة عباتتش)، لكن الأغنية لم تحقق النجاح الذي كان يأمله، وعندما عاد إلى دمشق بعد العفو عنه، أعطى الأغنية إلى المطربة السورية سهام رفقي التي حققت بها نجاحاً كاسحاً، فشكّل معها ثنائياً فنياً، فكتب ولحن لها مجموعة أغنيات بدوية، منها (آني ماني رايدة) و(وقف خدني بأوتومبيلك). وهو من أوائل من قدّم أغنية الطفل، وسبق بذلك محمد فوزي بسنوات كثيرة، فكتب ولحن أغنية (دادّه يا الله ويا الله) وأدّتها سهام رفقي، واستخدم في مطلعها كلمة (دادّه) التي تقال للطفل تشجيعاً له على المشي عندما يبدأ خطواته الأولى، ويقول مطلعها:

دادّه يا الله و يا الله

دادّه يا ما شا الله

نقله نقله .. خطوة خطوة

ألف اسم الله وما شا الله ويا الله ويا الله

ومن الرواد الأوائل في الحين الأغنية الشعبية في سورية الملحن عدنان قريش وهذا اسم فني له، بل إنه لم يلحن إلا الأغنية الشعبية. وبدايته كانت عام (١٩٥٠)، عندما لحن للمطربة كروان أغنيتين هما (شدّوا لي الهودج يا الله) كلمات رفعت العاقل و(زين يا با زين) كلمات حكمت محسن، ثم أتبعها بأغنيات أخرى، منها (ياباويابا) و(دخيله ربك). ولحن للمطرب ياسين محمود أغنيات (خلّي يا خلّي) و(واردة الحلوة من العين) و(بيش الغوازي)، ومن أشهر ألحانه أغنية (إن كان حبيبي لا بس قمبازه) من كلماته وأداها الممثل فهد كعيكاتي بشخصية (أبو فهمي)، وهي أغنية ضاحكة، من يستمع إليها يحسبها من الفلكلور الغنائي الدمشقي، ولحن للفنان رفيق السبيعي أغنية جميلة وهي أغنية شعبية، تحدثت عن قطار الزبداني أيام زمان، يوم كان يقوم كل يوم جمعة بأجمل رحلة سياحية من محطة الحجاز إلى الزبداني وسرغايا، مروراً بقرى وادي بردى (الجديدة والأشرفية وبسّيمة وعين الخضرة وعين الفيجة وسوق وادي بردى والتكيّة). كان يمتلئ بالمتنزهين من نساء ورجال وأطفال، بعضهم ينزل في بسيمة، وبعضهم الآخر في عين الخضرا وعين الفيجة أو غيرها من القرى. ويعود مساء إلى دمشق حاملاً معه المتنزهين أنفسهم بعد أن أمضوا نزهة (سيراناً) جميلاً على ضفاف نهر بردى. كان كرنفالاً أسبوعياً رائعاً، عبر عنه مصطفى كمال جابر بكلمات شعبية بسيطة وعدنان قريش بلحنه الشعبي البسيط أيضاً، ليكمل اللوحة الجميلة الفنان رفيق السبيعي بأدائه الأغنية بشخصية (أبو صياح). يقول مطلع الأغنية:

كروان

صفّر صفّر يا بابور وخدنا ع الزبداني

ببقين منعمل الفطور والغدا ببلودانِ

و(البابور) التسمية الشعبية للقطار. وفي كلمات الأغنية غلطة بسيطة، وهي أن القطار لا يمر ببلودان، ولكن يمكن غض النظر عنها لجمال الأغنية. كما لحن عدة أغنيات انتقادية للفنان رفيق السبيعي، منها (الخنافس) التي انتقد فيها موضة الخنافس التي ظهرت قي ستينيات القرن العشرين، وكلماتها للفنان السبيعي نفسه، و(نظام أبو صياح) ويدعو فيها إلى التقيد بقوانين المرور، كالسير على الأرصفة وعبور الشارع من الأماكن المخصصة للمشاة وغيرها.

المطرب والملحن نجيب السراج ابن مدينة حماة، نهل من التراث الغنائي لمدينة حماة، فلحن أغنيات شعبية جميلة مستمدة من أجوائه الموسيقية. وفي بداياته قدّم نجيب السراج بصوته تلك الأغنيات الشعبية البديعة لمنطقة حماة وريفها، فكانت بداياته أواخر الأربعينيات من القرن العشرين بها، إذا كان يطل عبر أثير إذاعة دمشق باسم (فتى حماة) ويقدّم تراث حماة الغنائي، ومما قدّمه منه (اللالا) و(السكابا) و(فوق النخل يا سليمى) و(بالكحلة سوسحتيني). بعد ذلك بدأ يلحن الأغنيات الشعبية ويقدّمها بصوته وباسمه الصريح، ومن الأغنيات التي لحنها وغناها (يسعد صباحك يا بدر) كلمات الممثل أنور البابا و(يا بيضا يا حلوة) كلمات عمر حلبي و(شو فيها لو قلبي حبك) كلمات مسلَّم البرازي.

المطرب معن دندشي من أفضل من قدّم الأغنية الشعبية. لحن بنفسه العديد من الأغنيات، وقدّم أغنيات لملحنين آخرين، لكن أفضل أغنياته الشعبية ما لحنها هو لصوته. ومن أجملها (ع الغوطة يا الله نروّح يا الله ع الغوطة) كلمات الزعيم الوطني فخري البارودي، وفيها وصف بديع لغوطة دمشق، ومن أغنياته الجميلة التي لحنها وغناها (سمعت عنين الناعورة) كلمات مازن النقيب، لكن من أجمل أغنياته الشعبية (ياطير سلملي ع سورية)، وهي ذات طابع وطني، وفيها يقوم بجولة في ربوع سورية، ويذكر سبعاً وستين مدينة وبلدة. ومن أغنياته الشعبية الأخرى (لوحي بمنديلك لوحي) و(على خصرا شاكلة زنار) و(جبلي الموزع مكتوب) ويّذكرنا فيها بأيام انتظار الناس لساعي البريد بشوق ولهفة.

في عام (١٩٥٦) دخل المطرب فهد بلان كورس إذاعة دمشق مردداً، وكان رئيس الكورس الملحن عبد الفتاح سكر. شارك فهد في حفلة أقيمت في سينما القاهرة بطريق الصالحية بدمشق، وطلب من عبد الفتاح سكر أن يحضر ليسمعه، فاكتشف في فهد بلان نوعاً جديداً من المطربين، فهو مطرب يغني بعفوية ويجيد اللهجة البدوية والريفية. وفكر في أن يلحن له أغنية، فتخيّل فلاحاً يعمل في حقله وبجانب الحقل مطار، والفلاح يشاهد الطائرات تصعد وتهبط، وتخيل الفلاح أنه لو ركب الطيارة لاستطاع أن يلوح بيده لمحبوبته وضحة، واستطاعت أن تراه وتبادله التلويح. ودفع الفنان سكر بالفكرة إلى الشاعر الغنائي رفعت العاقل الذي صاغها في زجلية جميلة بعنوان (لاركب حدَّك يا الموتور)، ولحنها سكر وغناها فهد بلان في حفلة غنائية في برنامج (مسرح التلفزيون) عام (١٩٦٠)، فحققت الأغنية نجاحاً ساحقاً، جعلت عبد الفتاح سكر يفكر في تلحين المزيد من الأغنيات لفهد بلان.

وبالفعل لحن عبد الفتاح سكر لفهد أغنيتين جديدتين، هما (يا بنات المكلا)، وهي أغنية يمنية الأصل، أضاف إليها الشاعر الغنائي عمر حلبي مقاطع جديدة، وطور الفنان سكر اللحن، فحققت الأغنية نجاحاً كبيراً، و(جسّ الطبيب لي نبضي)، فشكل الاثنان ثنائياً فنياً ناجحاً، فلحن له سكر مجموعة كبيرة من الأغاني الشعبية التي جعلت من فهد بلان مطرباً كبيراً على الصعيد العربي، ومن هذه الأغنيات(يا سالمة)، (ألفين سلام)، (من قليبي وعيني)، و(اشرح لها)، وهذه الأغنية بالذات حققت في مصر نجاحاً ساحقا،

إذ تبدأ بموال يقول:

شق البحر قوم سافر يا مكتوب
سلملي على أحبابي يا مكتوب
خايف تروح وتطوّل يا مكتوب
وتنسانا على طول المدى

ثم تبدأ الأغنية بقولها:

واشرح لها عن حالتي
روحي عليلة لأجلها

فهد بلان

إذ كانت الأغنية تذكر المصريين بشبابهم المسافرين الذين يعملون في الخليج.

في عام (١٩٧٠) حدث الانفصال بين فهد بلان وعبد الفتاح سكر ،لأن فهد انصرف إلى ألوان الغناء المتعددة والسفر في حفلات، فقدّم سكّر المطرب فؤاد غازي بباقة من الأغنيات من تلحينه محاولة لاستكمال مشروعه في نطاق الأغنية الشعبية، مثل (لـ زرع لك بستان ورود) كلمات حسان يوسف و(مرجحنا يا بو المراجيح) كلمات عيسى أيوب و(ما ودّعوني) كلمات ضياء الربابي و(لا بالله ياهل الدار).

اشتهر سهيل عرفة بألحانه البسيطة والجميلة أيضاً، فلحن عدداً كبيراً من الأغنيات الشعبية للعديد من المطربين السوريين والعرب، وشكّل ثنائياً مع الشاعر الغنائي عيسى أيوب، وثنائيات أخرى مع عدد من المطربين، فلحن لسمير يزبك عدة أغنيات شعبية، منها (ياحوا راح اللي راح) و(يا أعند حلوة بالحي)، ولصباح (آخد قلبي سكارسة) و(بياع التفاح)، ولحن لمروان محفوظ ومحسن غازي وسميرة توفيق ويسرى البدوية وغيرهم.

أكثر الملحنين السوريين شهرة على الصعيد العربي هو محمد محسن، وقد أدلى أيضاً بدلوه في الأغنية الشعبية، وبدأها بصوته في بداياته فقدّم أغنيتين هما (يم العيون الكحيلة) و(على باب الحبيب مكتوب)، ثم بدأ التلحين للمطربات والمطربين، وألحانه الشعبية قليلة بسبب انصرافه إلى الأغنية العاطفية الرومانسية والأغنية الطربية، ومع ذلك قدَّم عدة أغنيات شعبية، فلحن أغنية (الليلة سهرتنا حلوة الليلة) التي غناها أولاً بصوته ثم غناها عدة مطربين عرب، منهم نجاح سلام ومحمد عبده والمطربة اللبنانية أوديت كعدو، ولحن لوردة (دق الحبيب دقة) و(على باب حارتنا يمه)، ولفايزة أحمد قبل أن تنتقل إلى القاهرة (درب الهوى) و(ليش دخلك ما إجا منك خبر)، وهو قدّم أكثر من لحن لسميرة توفيق من أغنياتها الشعبية، فلحن لها جميع أغاني المسلسل البدوي (فارس ونجود)، ومن أغاني هذا المسلسل (النوب النوب) و(يا دقاق الربابة)، ومعظم أغاني (سمرا) ومنها (نخوة وشهامة وهيل) و(ديرة هلي).

أما أمين الخياط فقد كان مقلاً في التلحين بسبب انشغاله بالعزف على القانون وقيادة فرقة (الفجر الموسيقية)، ومع ذلك لحن عدداً قليلاً من الأغنيات الشعبية، من أشهرها (طولي يا ليلة) و(ميلي عليّ ميلي) و(عيوني هالعيون) لدياب مشهور.

الملحن زهير عيساوي يعتبر من ملحني الأغنية الشعبية، بل إن جميع ألحانه فيها، واعتمد في معظمها اللهجة البدوية. ومن أشهر ألحانه للمطربة اللبنانية دلال شمالي أغنية (لاهجر قصرك واسكن بيت الشعَر) كلمات رفعت العاقل و(يا موظف البريد) كلمات أحمد قنوع. ومن أجمل ألحانه في الأغنية الشعبية (تعب المشوار) كلمات حسين حمزة و(جدّولاتك مجنونة) وغناهما فؤاد غازي، ولحن لسميرة توفيق أغنيتين (وح وح واني بردانه) و(ولع ولع قلبي ولع) وقدمتهما سميرة في فيلم (غزلان)، وللمطربة سحر لحن أغنية (الحبايب ع المحبة عودونا) التي غنتها عام (١٩٧٨)، لكنها لم تشتهر إلا بعد أن غناها جورج وسوف بعد سنوات كثيرة. ومن الذين غنوا ألحانه أيضاً موفق بهجت وإنعام صالح وفؤاد حجازي وسهام إبراهيم ويسرى البدوية.

إذا انتقلنا إلى حلب نجد قلة اهتمام الملحنين الحلبيين بالأغنية الشعبية لسببين، أولهما وجود القدود الحلبية التي تمثل اللون الأهم في الغناء الشعبي بحلب، ونجد أن معظم مطربي حلب يؤدونها ويشتهرون بها دون حاجة إلى أغنيات خاصة بهم، فشهرة صباح فخري – على سبيل المثال – قائمة على القدود الحلبية والموشحات القديمة. والسبب الثاني انصراف الملحنين الحلبيين إلى تلحين الموشحات، مثل عمر البطش وعلي الدرويش وبكري الكردي وعبد القادر حجار وبهجت حسان.

ومع ذلك ظهر عدد من الأغنيات الشعبية الجميلة، منها (ابعت لي جواب) التي أداها معظم مطربي حلب، لكن يبقى أفضلهم صباح فخري الذي تفنن في أداء مقاطعها، وكلماتها بالأصل باللهجة المصرية، حتى أن بكري الكردي وهو ملحنها عندما أداها بصوته، لفظ حرف الجيم بالطريقة المصرية (كيم)، لكن صباح فخري لفظها (جيم)، فسار عليها المطربون. ومن الأغنيات الحلبية الجميلة (بدي اخطب لخيي عروسة عيونا خضرا) تلحين نزار موره لي وكلمات شفيق المغربي، وأدتها المطربة اللبنانية ليلى مطر.

شاكر بريخان من الفنانين الذين اختصوا بالأغنية الشعبية كتابة كلمات وتلحيناً، وبدايته كانت في إذاعة حلب في منتصف الخمسينيات من القرن العشرين، ومن أوائل ألحانه الشعبية الحوارية الغنائية (آه يا قليبي) لفهد بلان وسحر عام (١٩٥٩)، وهي من كلماته أيضاً وباللهجة البدوية، وهذه الأغنية سبقت أغنية (لركب حدّك يالموتور) لفهد بلان عام (١٩٦٠).

وبعد افتتاح التلفزيون انتقل شاكر بريخان إلى دمشق، وتعرف على الفنان رفيق السبيعي الذي كان قد بدأ بتقديم الأغنيات الشعبية الانتقادية، وبدأ معه تعاوناً فنياً. فكتب ولحن له عدة أغنيات انتقادية، منها (تمام تمام) التي يطلب فيها من الشباب أن يكونوا رجالاً بعيداً عن المياعة والتخنث، و(لا تدوّر ع المال) وتطلب من الشاب اختيار الفتاة المؤدبة لتكون زوجة له ولو كانت فقيرة، لكن قمة كلماته وألحانه لرفيق السبيعي كانت أغنية (يا ولد لفلك شال)، التي أحدثت دويّاً هائلاً في الساحة الفنية عام (١٩٦٣).

وكتب ولحن شاكر بريخان العديد من الأغنيات الشعبية لمطربات ومطربين آخرين، فللمطربة سحر وضع مجموعة أغنيات من أشهرها (سلم ع الماشي) و(احكي لغيري روح هالحكاية) و(اسأل مجرّب)، وطبعاً أشرنا إلى أغنية (آه يا قليبي) مع فهد بلان. ومن ألحانه الشعبية الأخرى (عطشان يا صبايا) لمصطفى نصري وكلمات أنطوان مبيض، ولحن أغنيات أخرى لمها الجابري وإنعام صالح والمطربة الحلبية إلهام وفاتن الحناوي وسمير حلمي.

الملحن إبراهيم جودت لم يعط كثيراً في الأغنية الشعبية، بسبب انشغاله بتلحين الموشحات والقصائد لمسلسلات الموسيقا العربية، مثل مسلسلات (زرياب) و(الوادي الكبير)، ووضع شارات وموسيقا المسلسلات والمسرحيات، لذلك نجد أن ألحانه الشعبية قليلة، ومن أشهرها (شوبيصعب عليّا) لمها الجابري وكلمات نظمي عيد العزيز.

والمطرب شادي جميل المطرب الحلبي الوحيد الذي لم يقتصر أداؤه على القدود الحلبية القديمة، وقدَّم أغنياته الخاصة، فتعاون مع عدد من الملحنين في حلب، فلحنوا له مجموعة من الأغنيات. فتحي الجراح لحن له (اسمك يا شهبا) (وكنت بزماني) كلمات عمر البابا

و(رشرش حبك ياجميل) و(قالوا لها لونك أسمر) و(سلطان العاشقين) كلمات الجراح نفسه، و(طول البنيّة) كلمات صفوح شغالة، كما لحن له نهاد نجار وسليم سروة وعدنان أبو الشامات، لكن تبقى ألحان فتحي الجراح هي الأجمل.

لحن نهاد نجار وغنى بصوته عدداً من الأغنيات، من أجملها (آهين يا حلب) كلمات صفوح شغالــة الذي ضمن كلمات الأغنية بعضاً من تاريخ حلب، كالمتنبي وأبي فراس الحمداني، ومن أغنياته الأخرى (بواب الشام) و(توبة) و(ماعدت أنا أهواك).

* * *

الكلِّيَّة العربيَّة في القدس

د. فاطمـة معرَّاتيـة

من القدس

يتنـاول هـذا البحـث (الكليـة العربيـة) في القدس، كونهـا تمثل الوجـه الحضـاري والثقافي لفلسطيـن قبل النكبة (١٩٤٨)، ويحـاول البحث تسليط الضوء على بعض الجوانب فيها كالنظام، والمواد والمناهج، والمدرسين، وطرق التدريس، والشهادات الممنوحة، وبعض طلابها، وذلك من خـلال التفاصيـل التـي أوردهـا الدكتـور إحسان عباس في كتابه الـذي عرض فيه سيرتـه الذاتية وعنوانه: (غربة الراعي)، فسيكون الحديث عنها محصوراً بين عامي (١٩٣٧- ١٩٤١م)، وهي المدة التـي قضـى فيهـا إحسان عباس دراسته في هـذه الكلية، ومع إشارات لدى جبـرا إبراهيم جبرا في كتابه (البئر الأولى)[١].

الكلية العربية في القدس

(الكلية العربية) في القدس هي أعلى مدرسة حكومية في فلسطين أيام الانتداب البريطاني عليها، تأتي استكمالاً للمرحلة الثانوية. فنظام التعليم كان يخضع في ذلك الوقت لمرحلتين مرحلة التعليم الابتدائي ومدتها خمس سنوات، يدرسها الطلاب في المدارس الحكومية أو الخاصة الموزعة على القرى والمدن الفلسطينية، ومرحلة التعليم الثانوي ومدتها ست سنوات، يدرس الطلاب أول سنتين منها في المدارس الحكومية الموجودة في المدن الفلسطينية، وأربع سنوات في الكلية العربية في القدس، وذكر جبرا إبراهيم جبرا في (البئر الأولى) أن بعضهم يسميها (دار المعلمين)[٢].

نظام الكلية وقوانينها

تقع الكلية على جبل المكبر خارج القدس القديمة، والقسم الأعلى من مبنى الكلية مخصص لنوم الطلاب، والقسم الأسفل غرف للدرس، وفي هذا القسم يقع مكتب كاتب الكلية إميل حاماتي، ومخازن الكتب التي تعار للطلبة مقابل تأمين يُرد إليهم عند إرجاعها، وخزائن حديدية قليلة العرض يضع الطلاب فيها ملابسهم وأحذيتهم، وفي القسم العلوي أيضاً حمامات.

كان طلاب الكلية يُختارون من المتفوقين الأول والثاني فقط ممن أنهوا الصف الثاني الثانوي، في المدارس في فلسطين؛ ولذلك كان يعيش طلاب الثاني الثانوي صراعاً حاداً لنيل الدرجة الأولى أو الثانية للقبول في هذه الكلية. ولكن لمشيئة القدر اختير في سنة (١٩٣٧م) من مدرسة عكا التي أنهى إحسان عباس سنته الثانوية الثانية فيها أول أربعة طلاب منها، وكان ترتيبه الثالث فقُبل في هذه الكلية. وكان تسجيل الطلاب فيها مقابل قسط سنوي يبلغ أربعة وعشرين جنيهاً وقل من كان يدفعه كاملاً، بل كانت الكلية تخصص للطلاب الفقراء مساعدات مالية، وكان ثمة مدارس خاصة تناظر الكلية كما يذكر إحسان عباس في سياق الحديث عن زملاء المدرسة في عكا: «ومن أغرب الأمور أن إميل حبيبي لم يكن من بين الأوائل، لكن حالة أهله المادية كانت جيدة فالتحق بمدرسة خاصة»[٣].

والكلية تتبع النظام الداخلي، فيبيت الطلاب فيها ولا يُسمح لهم بالخروج إلا يوم الجمعة على أن يعودوا إليها قبل موعد الجلوس إلى مائدة الغداء، وأي مخالفة تُعرض صاحبها لعقوبة قاسية تصل إلى الإنذار بالطرد. وتتخلل الدوام عطل صيفية يسافر فيها الطلاب إلى بلداتهم وقراهم.

كان النظـام دقيقـاً وصارماً فالأكل والألعـاب الرياضية والاستحمـام والمذاكرة والنوم كل بميعـاد، فالوجبات تقـدم في أوقات محددة، وهـي تقدم في غرفة كبيرة خاصـة، فيها منصة يجلس عليها الأساتذة في وقت تنـاول الطعام ودون هذه المنصة، طاولات الطعام للطلبة، وكل واحد منهم يعرف مكانه ورفقاءه لدى تناول الطعام ولا يجوز له أن يغيره. وضابط الكلية مسؤول عـن صنع جدول كامـل لكل ثلث من العام، يعرف منه الطالب ما يجـب عليه من نشاط رياضي يوميـاً بعد الاستحمام. ومدة المذاكـرة تبدأ من الساعة السابعة مساء وحتى التاسعة والنصف في غرفة المذاكرة التي يشرف عليها العريف وهو طالب من الصف الخامس، ولا يُسمح للطالب أن يستمـر في الدراسة بعد انتهاء فتـرة المذاكرة، وعلى جميع الطلاب أن يذهبوا إلى أسرتهم وأن يخلـدوا إلـى النوم، والعرفـاء يراقبون ولا يسمحون لأحد أن يتحـدث إلى جاره، بل على كل طالب أن يغلق عينيه ويدعي النوم وإن لم يكن نائماً. وكان التدخين ممنوعاً وعاقبته الطرد من الكليـة، والعرفـاء يطبقون كل شيء حرفيـاً، وكل مخالفة ينقلونها إلى ضابـط الكلية، وهذا قد يحسم الأمر بحسب اجتهاده أو يحيله إلى مدير الكلية، ورغم الصرامة الشديدة كانت الرعاية التربويـة تعـرف المواقف المرنة والمعلمة كما يروي إحسان عباس عن مخالفة ارتكبها وزميل لـه في يوم إجازة بأن ابتعـدا أكثر مما تسمح به تعليمات الكلية فسافـرا من القدس إلى مدينة الخليـل» وكان الإجـراء في مثل هذه المخالفة إجـراءً قاسياً ليس أقل من إنـذار نهائي... ولما قابلنا مدير الكلية عاتبنا بكلمات رقيقة، ثم صرفنا دون عقوبة، وكان ذلك من حسن حظنا لأنه اقتنع أنا قمنا بذلك عن جهل بالأوامر وبنية حسنة»[٤].

وقـد اعتمدت الكليـة لطلابها زياً موحداً يتألف من جاكيت أخضـر على صدره من الناحية اليسرى قد شُبك رمزُ الكلية وهو صورة صقر، وبنطلون رمادي اللون، وربطة عنق خضراء.

النشاطات والرحلات

كانت الكلية تنظم مباريات في كتابة الشعر وترصد فيها جوائز للفائزين، فيُعرض شعرهم علـى محكمين من أمثال الشاعر إبراهيم طوقان والسيدة عنبرة سلام الخالدي زوجة الأستاذ أحمد سامح، ومعهما آخرون، وقد تذاع القصيدة التي نالت إعجاباً في الإذاعة في القدس.

كذلك كانـت الكلية تنظم رحلات للتعرف على البلاد، بالإضافـة إلى النشاطات الرياضية المختلفـة كلعـب التنس وكـرة القدم وكـرة الطاولة في غرفـة خاصة بالألعـاب، ومن طرائف الرحـلات وعلاماتهـا التربويـة الإنسانية مـا رواه إحسـان عباس: «أقمنا حفلة سمـر، وكان دوري فيهـا أن أهجو الطعام الرديء الذي تقدمه لنا الكليـة؛ والطلاب يرددون لازمة الأنشودة

الهجائيــة، وقــام المدير نفسه بالرد علي، وهجاني في (قراديــة) نظمها، وكنت سعيداً جداً أن اكتشفــت في الأستاذ أحمد سامح شخصية المدير الإنســان»[٥]، وكان بعض الأساتذة يجمعون الطلاب لسمــاع الموسيقى الكلاسيكية، كما فعل الدكتور جورج حوراني كسيمفونيات بيتهوفن، وقطع موسيقية لريمسكي كورساكوف مثل «شهرزاد» وقطع موسيقية قليلة أخرى.

المناهج والمواد

يُقسم الطلاب في السنة الأولى إلى قسمين: قسم أدبي ينفرد طلابه بدراسة اللغة اللاتينية وأدبهــا، وقسم علمــي ينفرد طلابه بدراسة الرياضيات الإضافية ثــم يشتركان في كل الدروس الأخــرى: اللغة العربيــة والإنجليزية والتاريــخ والجغرافيا والرياضيــات الابتدائية والطبيعيات (الفيزيــاء) والكيمياء ودرس الدين، وهذا الأخير لا يدخل في المعدل العام. وفي السنة الثالثة والرابعــة تتغير طبيعــة الدراسة، إذ عُدت في مستوى جامعي، فتصبــح الدروس كلها في العلوم الإنسانية مثل اللغة العربية وآدابها وتُدرس للطلاب مختارات من مقامات بديع الزمان، وحفظ عيــون قصائــد العصر العباسي، واللغة الإنجليزية وآدابها فيدرســ الطلاب أدب القرن الثامن عشــر الإنجليــزي نثراً وشعــراً، واللغة اللاتينية وآدابهــا ويدرسون مختارات مــن الشعر والنثر اللاتينييــن، وكذلك يدرسون التاريخ اليوناني والتاريخ الرومانــي، والفلسفة من أفلاطون حتى الغزالــي، والمنطــق، بالإضافــة إلى علم النفــس التربوي فيدرســون قواعد التدريــس وأصوله ومناهجــه، ثــم التدريس عملياً في المدرســة العمرية الابتدائية والمدرســة الرشيدية الثانوية. وكان الأساتــذة يكلفــون الطلاب بكتابة دراســات وبحوث في كل الموضوعــات السابقة، فضلاً علــى إعداد الدروس العملية للتعليــم. وكان الأساتذة يحفزون طلابهم على ترجمة بعض الكتب الإنجليزية إلى العربية أو ترجمة بعض المقطوعات الشعرية التي يدرسونها.

المسؤولون في الكلية والمدرسون

كانت الكلية تعتمد على خمسة أركان: مدير الكلية أحمد سامح الخالدي، وكاتب الكلية إميل حاماتــي، والأستاذ روبرت كفلكنتي المسؤول عن الطعام وعن الرياضة البدنية، وضابط الكلية فخــري الخطيب، والأستاذ جورج خميس وهــو يجمع بين تعليم اللغة الإنجليزية والمسؤولية عن إعــارة الكتب إلى الطلاب. ومن المدرسين فيها عبد الرحمــن بشناق أستاذ الأدب الإنجليزي، وكان الدكتــور جــورج حورانــي مدرس اللغة اللاتينيــة والأدب اللاتيني، وتاريــخ اليونان وتاريخ الرومان والفلسفة والمنطق، والأستاذ جميل علي معلم الرياضيات.

وكان معظم هؤلاء الأساتذة يعملون بإخلاص يتابعون طلابهم ويقرؤون لهم أبحاثهم ويدققونها وينبهونهم إلى ما غاب عنهم، ويحفزون طلابهم على الترجمة وقد يتبرع أحدهم بجائزة من حسابه الخاص للفائزين بالمسابقات التي تقيمها الكلية، ويوسعون آفاقهم وينمون لهم ذائقتهم الموسيقية والأدبية، لكن ذلك لم يمنع من وجود أساتذة بخلافهم.

الشهادات التي تمنحها الكلية

كان الطلبة يقضون في الكلية ثلاث سنوات، ثم أضيفت سنة رابعة، أول هذه السنوات الصف الثالث الثانوي، وتعد السنة الثالثة توطئة للسنة التي تليها وهي العام الذي يتقدم فيه الطلاب إلى الامتحان العام «المتريكوليشن»، وكان مسموحاً للطالب أن يقدم الامتحان في ثمانية موضوعات، فإذا نجح في ستة منها نال شهادة المتريكوليشن. وكان هذا الامتحان يتطلب تركيزاً وانصرافاً كاملاً إلى الدرس، ولذلك كانت تشتد المنافسة بين الطلاب فيأتون بالأفعال الطريفة مُتَحدين بها قوانين الكلية التي تحدد ساعات الدراسة فيقومون في الليل ويدرسون في الحمامات، أو في غرفة النجارة، أو يحضرون «البطاريات» ويضيئونها في فراشهم ليدرسوا. وكان من اجتهادات الطلاب أنه إذا قصر أحد المدرسين في مادته كانوا يتلافون تقصيره بالبحث والقراءة والترجمة إذا لزم الأمر، كما حدث مع أستاذ التاريخ الذي كان عليه أن يدرسهم مقرراً عن الدولة الأموية فأمضى ثلثي العام دون أن يعطي من المنهاج الأساسي شيئاً وذهب إلى قضايا فرعية، فعمد إحسان عباس إلى كتاب فلهاوزن «الدولة العربية وسقوطها» وترجمه إلى العربية، وطبعوا الترجمة على الرونيو ووزعوها على طلاب الصف، وعمد زميل آخر له إلى كتاب آخر فلخصه، فحاولوا بهذا إنقاذ أنفسهم، وإنقاذ الموقف. فكان الجو السائد بين الطلاب التعاون والمنافسة.

وفي نهاية السنة الثانوية السادسة، أي السنة الرابعة في الكلية يتقدم الطلاب إلى امتحان الانترميديت (الشهادة الوسطى). وهي الشهادة التي تؤهل حاملها للتدريس في إحدى ابتدائيات فلسطين أو ثانويتها.

بعض طلاب الكلية في هذه المرحلة

من زملاء الدراسة لإحسان عباس في هذه الكلية صبري زيدان من قرية إجزم وقد انضم إلى الثورة الفلسطينية ولقي هنالك مصرعه، والفتى الوسيم سالم، ومحمد الجنيدي، وكان من أصدقائه أيضاً جبرا إبراهيم جبرا وكان ينظم الشعر باللغة الإنجليزية، وكانت لديه مواهب

متعـددة؛ وقـد أشار جبـرا في (البئر الأولـى) إلى سنة تخرجـه: «ويوم تخرجنا مـن الدراسة الثانويـة في الكلية العربيـة في أول صيف ١٩٣٧»، ونقرأ نظرة جبـرا البانورامية» وكانت هناك الكلية العربية بعميدها الأستاذ الكبير أحمد سامح الخالدي الجهوري الصوت؛ القوي الحضور الـذي جعـل من نظرياته في التربية طريقة في الحياة، فـلا يرضى من تلاميذه إلا بالمزيد من المعرفـة والنبوغ كمبدأ وطني لا هوادة فيه، ولا سيما فـي موقع الكلية الجديد على جبل المكبر المفتـوح علـى الكون وجهاته الأربع حيث كنا نطالع وندرس بشغـف وإلحاح طول النهار ثم طول الليل حتى المرض، وهذا الذي اختارني أخيراً لكي أرسل في بعثة للدراسة في الخارج»[٦].

* * *

بعد اتضاح صورة الكلية العربية في القدس التي استوحى البحث رسمها من المذكرات التي كتبهـا الدكتـور إحسان عباس في كتابـه (غربة الراعي) وإشارات جبـرا إ. جبرا يمكننا القول إن الكليـة كانـت شاهداً على التطور الثقافي والحضاري الذي عرفته البلاد قبل نكبة فلسطين، فالنظـام الدقيـق، وإخلاص المدرسيـن في عملهـم ومحاولاتهـم الجادة في إغنـاء طلابهم والارتقـاء بهم، وعدم الوقوف عند حـدود المنهاج والتوسع به وتثقيفهم فنيـاً وأدبياً وتاريخياً، وتفاني الطـلاب في التحصيل الدراسـي، والنشاطات الرياضية والفنيـة والثقافية والرحلات والمسابقات، وتخرج شخصيات مرموقة من هذه الكلية، كل ذلك خير دليل على أن هذه الكلية ستكـون صرحـاً حضارياً وعلمياً ذا شـأن كبير لولا النكبة التي هـزت أركان البلاد وحالت دون تطورها وأوقفت كل شيء حسن فيها.

الهوامش

(١)- د. إحسـان عباس، غربة الراعي، دار الشـروق للنشر والتوزيع، رام الله، ٢٠٠٦، ص ١٠٩-١٤٣. جبرا إبراهيم جبرا، البئر الأولى، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٩.

(٢)- جبرا إبراهيم جبرا، البئر الأولى، ص ١٣٤.

(٣)- إحسان عباس، غربة الراعي، ص ١٠٧.

(٤)- المرجع السابق نفسه، ص ١١٣.

(٥)- المرجع السابق نفسه، ص ١١٤.

(٦)- جبرا إبراهيم جبرا، البئر الأولى، ص ٢١٣.

* * *

غيابُ الفواعل الشِّعريَّة في شعر توفيق أحمد
(أكسِرُ الوقتَ وأَمشي) أنموذجاً[1]

محمد شريف سلمون

تتناول هذه الدراسة ظاهرة الغياب دونَ الحضور، والاهتمام بتجليات تلك الظاهرة في المنجز الأدبي العربي من خلال غياب (الفواعل الشعرية) في مجموعة (أكسر الوقتَ وأمشي) للشاعر توفيق أحمد عبر قراءة تفكيكية، وذلك في متابعةٍ للفيلسوف الناقد الفرنسي جاك دريدا رائد التفكيك، الذي اعتمدَ في مشروعه على الفلسفة الظاهراتية. وإن ما نطلقُ عليه نحن (الفواعل الشعرية)، هو مصطلحٌ خاص بالسرد الروائي والقصصي (الفواعل السردية)، تناوله مؤسس السيميائيات البنيوية ألخيرداس جوليان غريماس، مستوحياً إياه من أعمال كلود ليفي شتروس؛ لتحليل الفاعلين، أو ما يُطلَقُ عليه (العامل).

ولعل توظيفَ الشاعر توفيق أحمد لتقنيات السرد والخطاب القصصي في نصه الشعري، يسوغ لنا ما نتناوله في دراستنا، ذلكَ أن توظيف تلكَ التقنيات بات اتجاهاً نزعتْ إليه القصيدة العربية الحديثة.ولذلك فقد هَدفَتْ هذه الدراسةُ- فيما هدفتْ إليه- إلى تبيانِ أهم الأسباب التي تقف وراء استحضار الفاعل الشعري، أو تغييبه، أو حتى تهميشه في خمسة نصوص للشاعر توفيق أحمد من أول مجموعة شعرية صدرتْ له عام (١٩٨٨) تحت عنوان: (أكسرُ الوقتَ وأمشي)، ولهذا ركزَتْ هذه الدراسة- بدرجات متفاوتة- على غياب الفواعل الشعرية وحضورها في تلكَ النصوص من جهة، وعلى تبين إذا ما كانَ ذلكَ التغييبُ للفواعل مقصوداً (مُتَعَمدَاً) لدى توفيق أحمد، أو غير مقصود، من جهة ثانية.

إن تناولنا لظاهرة غير مألوفة في الدراسات النقدية للشعر- وإنْ كانت مألوفةً فيما يتعلق بالرواية والقصة-، يخرجنا من دائرة التقليد المتمثل بتطبيق قوالبَ معدة مسبقاً وإسقاطها على نتاج شاعر ما.

أما بالنسبة لوقوع اختيارنا على الشاعر توفيق أحمد؛ فإننا نقول: إن طبيعةَ نصوص الشاعر الفكرية والمعرفيةَ والثقافيةَ، وتجربتَهُ الأدبيةَ والفنية، من جهة، وتوظيفه لتقنيات السرد والخطاب القصصي في نصه، من جهة ثانية، أمران يوفرانِ لنا شرط التطبيق.

أما الباعثُ على اختيار توفيق أحمد ، فيمكن حصره في أمرين اثنين: تجربته الشعرية الغنية، من جهة، ومكانته الإنسانية التي تنطوي بدورها على أمرين هامين هما: شخصيتُهُ وطبعُهُ، ومقدرته الفنية لغةً وأسلوباً، وتتمثل بتمكنه من فنون القول الشعري؛ فقد أجاد في القصيدة التقليدية (الشطرين) والقصيدة الحرة (التفعيلة) و(قصيدة النثر)- مع تحفظنا على التسمية-، الأمر الذي يجعل منهُ- وفق ما نراهُ (أنموذجاً) بما لهُ وما عليه-، من جهة ثانية. توفيق أحمد.. شاعرٌ طليعي، جمع في شعره الأصالةَ والمعاصرةَ والحداثة، وله مكانته وقيمتُهُ على سُلم الحركة الشعرية العربية.

يرفضُ جاك دريدا- مطلقاً- سلطة الحضور،- خلافاً للموروث الفلسفي الذي يُعنى بالحضور، ويحيل بدلاً عن ذلكَ إلى الاهتمام بالغياب، وذلك عبر هدم النص (الإبداعي)- تقويضه-، ومن ثم إعادة بنائه وصولاً إلى كشف الغامض فيه، والأسبابَ التي تقف وراء هذا الغموض؛ ذلكَ أن التفكيك لا يهتم بظاهر النص، بل بالمتخفي فيه.

لعل تلكَ الآلية في التناول تحكم بدراسة النص- الإبداعي- بمعزلٍ عن مؤلفه الذي لا يعدو- وفق ذلك- أن يكون كاتباً له، بل وأكثر من ذلك- وكما يزعم بعض الباحثين والدارسين

والنقاد- فإن التفكيك وفق ما يراه دريدا، يهدمُ المفاهيم النقدية السائدة؛ لاعتماده في التناول على التشكيك..!.

إننا ننظرُ في الأمر ؛ وعلى افتراض صحة ما ذهبوا إليه؛ من زاوية تختلف عما تم تناوله.. ويمكن التعبير عنه بأن الظواهر- في المنجز الأدبي عامةً، والمنجز الشعري خاصةً- متعددةٌ، متنوعةٌ، اعتمدت في مجملها على حاضر النص (ظاهرِه) في التفسير والتأويل وصولاً إلى فهمه فهماً عميقاً، استناداً إلى ثوابت أمعن النظر النقدي في ترسيخها..

وعلى النقيض تماماً نجدُ أن الظواهر التي تعتمدُ الغياب منطلقاً للدراسة تشكل ميداناً فسيحاً، رغم صعوبة الولوج فيه لاعتبارات تتعلق بغموض المفاهيم وجدليتها، من جهة، وافتقارها للوضوح الذي يحقق لها إرساء دعائم تلتقي؛ لتشكل منهجاً له آلياته، التي تميزه ضمن المناهج النقديةِ القائمة على المفاهيم الفلسفية، من جهة ثانية..!.

إن غياب مكونٍ من مكونات النص- الإبداعي على اختلاف جنسه- يدعو إلى التساؤل عن سبب غياب ذلكَ المكون، وتأثيره في المعنى، ويمكن أنْ يشكل ظاهرةً، على اعتبار أن الظاهرة هي شيءٌ أو حدثٌ أو حقيقةٌ يمكن أنْ تُدرَكَ، وينبني على ذلكَ الإدراك تأويلٌ يفضي إلى تفسير تغييب ذلك المكون، الذي نرى أنه قد يكونُ مقصوداً أو غير مقصودٍ، وإذا كان غير مقصودٍ من قبل مؤلف النص؛ فلا معنى لدراسته، وهو ما نستبعده في دراستنا.

أما إذا كانَ ذلك التغييب مقصوداً من قبلِ المؤلف، وهو ما نعول عليه ونعتمدهُ منطلقاً للدراسة؛ فإنه يستحق التناول، والبحث في دلالاته عميقاً، والوقوف على أبرز تجلياته..

ولعل تغييب الزمان (إطلاقه) أو المكان (عدم تحديده) أو الفاعل الشعري (إضماره) من حيث الدلالة، هي من أبرز تلكَ المكونات التي قد يعمد المبدع إلى تغييبها، والإنابة عنها بحاضرٍ غير مقصودٍ لا يحيل على معينٍ في النص المكتوب، وانطلاقاً من تلك النقطة يمكن لنا أنْ نبحث في فاعلية ذلك التغييب (الغياب) وتأثيراته المحتملة والغاية من وراء ذلك، عبر تقويض النص ومن ثم إعادة بنائه، عبر القراءة ومن ثم التأويل في اتجاه التفسير، وهو جوهر التفكيك لدينا.

إننا آثرْنا تناول غياب الفواعل الشعرية وفق ثلاثة أنساقٍ هي التي قد تكون فواعلَ في النص الأدبي- الشعري- وهي الأشخاص والأشياء والأماكن، ولن نبحث في حضورها المصرح به منها، والذي قد يكون بديلاً عن الفاعل الأصلي الملغَى، وهو ما نبحث في غيابه أو تهميشه في النص.

يحيلُ مصطلح (الفاعل الشعري) الذي نتناوله في دراستنا على العديد من المعاني، لعل أكثرها ارتباطاً بما نرمي إليه هو أن الفاعل: «**تسميةٌ تطلقُ في الاصطلاح الكلاسيكي، على الشخصية القصصية**»[٢].

«**ويعني (الفاعل) عند (غريماس)، الوحدة الخفية، لظهور المضمون في إدراكه كدعامة تندمج فيها مسنداتٌ أخرى، وتمثل هذه الوحدةُ شخصاً/ موضوعاً..إلخ**»[٣]، حيثُ: «**يتفرع (الفاعل) عند (غريماس)، إلى ستة عناصرَ: الفاعل والموضوع/ الباعث والمتلقي/ المساعد والمعارض**»[٤].

وقد وظف ألخيرداس جوليان غريماس مصطلح (الفواعل) الذي يقصد به (الشخصيات)، التي يجب النظر إليها بموقفها في القصة- وهو منظورٌ سيميائي-، ونسقطه- نحن- على القصيدة؛ ليغدو النظر إلى موقف الشخصيات (الفواعل) داخل القصيدة؛ فهي تشارك نفسياً، وليس وجودها من باب الإكمال أو العبث، بل لوظيفة محددة أو كمعادلٍ موضوعي أو- كقناع- تتخفى خلفه ذات المبدع.. الفاعلُ الذي يمثل في دراستنا: «**الكائن، أو مجموعة الكائنات التي يُسلطُ عليها الضوء، أو التي يتم الدفع بها نحو الصدارة أو المقدمة**»[٥].

ولما كانت: «السردية تتحكمُ في كل خطاب مهما كان نوعه»[٦] كما يرى الدكتور محمد مفتاح، وهي- السردية- كما يشير الدكتور هايل الطالب: «**لا يقتصر وجودها على الأجناس الأدبية فقط، وهي تخضع في كل جنس أدبي، وفي كل فن للقوانين البنيوية لذلكَ الجنس أو الفن. ويبدو أن وجودها في أجناسٍ أدبية بعينها، هو وجودٌ متحركٌ متغيرٌ يخضع للتطور والتغيير**»[٧]، ذلكَ أن: «**بحثَ الشاعر العربي المعاصر عن وسائلَ وأدوات تعبيرية جديدة كان من المعالم الهامة التي دفعتْ الشعر العربي إلى طريق الحداثة**»[٨]، إثر تعرفه: «**على تقنيات جديدة في القصيدة الحديثة، كالمونولوج الدرامي أو القناع، والمرايا...**»[٩]، **ولاعتباراتٍ كثيرة عرض لها الدكتور هايل الطالب تفصيلاً في دراسته، يرى أن القصيدة الحديثة- بناءً على تلك الاعتبارات- اندفعت إلى: «طريق السرد والخطاب القصصي، ولم يعد السرد يقتصر على بعض مقاطع القصيدة، بل أصبح الصيغة المهيمنة على القصيدة**»[١٠]..

وعليه.. فإن ما أطلق عليه ألخيرداس جوليان غريماس (الفواعل السردية) في القصة، لا بد أنْ يقابله مصطلح (الفواعل الشعرية) في القصيدة وهو ما يبرر لنا استعارة هذا المصطلح، من جهة، وتوظيف الشاعر توفيق أحمد لتقنيات السرد والخطاب القصصي، فقد «**استفاد من تلك التقنيات، وحاول توظيفها في نصه الشعري**»[١١]، من جهة ثانية، يبيحُ لنا ما نخوض غماره في شعر توفيق أحمد..!!.

يجد المتلقي غياباً للفواعل الشعرية في شعر توفيق أحمد؛ ونرجع ذلك- كما أشرنا سابقاً- إلى طبيعة نصوصه التي تنزع إلى التكثيف، من جهةٍ، وعدم القدرة على إفساح المجال للفواعل الشعرية بالحضور، من جهةٍ ثانيةٍ.

إن غياب الفاعل الشعري يخفي وراءه الدافع للإنتاج الكتابي عند توفيق أحمد، حيث يكتنف غيابه دلالات يمعن النص الإبداعي في تغييبها..

وقد عمدنا إلى مناقشةِ خمسةِ نماذجَ من مجموعة (أكسر الوقتَ وأمشي) في هذه الدراسة، وهي نصوص: (قرى تشبه المدن- حلم- شعاع- لماذا؟- مَنْ؟).

قرى تشبه المدن:

يخفي النص- فيما يخفيه- صراعاً داخلياً يعيشه توفيق أحمد ولا يرغب في التصريح به، يرتبط بتعلقه بقريته التي تعيشُ فيه ورفضه للحياة في المدينة، أو لنقل:إنه مرغمٌ على الرحيل..!. وبالولوج إلى داخل النص، نلقى حواراً يبدأ على لسان (الريح) التي تذيع وصية (الأفق) للمسمى (الانتظار المؤجل) المعبر عن اللارجوع ويمثل كل من: (الريح-الانتظار المؤجل- الأفق) فواعل مساعدة في النص، ثم يلتفت الشاعر بضمير المتكلم إلى (ضيعته) إلى أنْ يصلَ إلى (وجهاً- طريداً-) مخاطباً (ضيعتَه)، وهنا نلحظ غياب الفاعل الشعري، والتصريح بالأصل الملغى (وجهاً) بصيغة النكرة غير الدالة على معين وبصفته (طريداً) التي تشخصه وهي، أيضاً، بصيغة النكرة، وهذا الوجه لا يُعرف إنْ كان طَريداً (ملاحقاً) من قبل (الليل) كرمزٍ للخوف متمثلاً بالظلمة، باعتبار حذف الشرطتين، أم أنه بإثبات الشرطتين من الليل (جزءٌ منه) على اعتبار أن الليل متعدد الوجوه كتقسيم مرتبط بالزمن..!، ربما يقصد الشاعرُ (الفجر)، وربما كان ذلكَ الوجه كما نرجح هو وجه الشاعر نفسه، الهارب من القرية إلى المدينة ورفضه الرجوع إليها؛ لتحقيق ذاته وما يطمح له، المرتبط ببقائه في المدينة، فالوجه الذي: (سينام- يبكي- يُسائلُ- يمشي- يُطلقُ)، لا يمكن أنْ يكون جزءاً زمنياً من الليل، فالليل أو أي جزء منه لا يقوم بالأفعال التي تمثل (معاناةً)، والتي نسبها الشاعر لنفسه إنْ فرضنا ذلك.. إذنْ فاعلية الوجه متحققةٌ، ولكن لا تُدرَكُ ماهيته التي عمد الشاعر إلى تغييبها متعمداً؛ ليغدو (وجهاً) قناعاً يتخفى- هو- خلفه، أو معادلاً لذات الشاعر، وهو الحاضر المجسد للغياب..!.

أليسَ توفيق أحمد نفسه من: (سينام- يبكي- يُسائلُ- يمشي- يُطلقُ)، بل أكثر من ذلك أليس توفيق أحمد هو من: (يطلقُ أغنيةً للرحيل)، ذلكَ الرحيل (الطويلُ الطويلُ) الذي أعلنه

حاملاً ذكريات قريته متجهاً نحو المدينة، ذلك الرحيل الذي أعلنه ولن ينتهيَ سوى عند تحقيق طموح كان الرحيلُ من أجله، ولكن الحنين لقريته التي- تعيشُ فيه- لا ينفك يطاردهُ..!، يقول:

إن وجهاً- طريداً من الليلِ يا ضيعتي
سينامُ على سررٍ من القش
في الزمن العاصف
سوف يبكي على نفسه
ويُسائلُ عن عزةِ العرشِ
كل شقوق الجبال وكل الكهوف
وكل المغاراتِ
يمشي بقنديله الخافتِ الضوءِ
يُطلقُ في سقطةِ الروحِ
أغنيةً للرحيل الطويلِ الطويلْ(١٢)

حلم:

وفي (حُلم) حذفٌ أو نقصٌ أشارتْ له (...)، والتي قد تدل للوهلة الأولى على أن الشاعر كان يـرى حلمـاً متعددَ المواقف، لكنه يريد إثبات جزءٍ من حلمه وهو سفره إلى جزيرة الحنين التي تمثل لتوفيق أحمد (النقاء- الخلاص...)، اتكاءً على ضمير المتكلم: (سافرتُ- رأيتُ- أجمع- أننـي- أنهبُ- أنني- أفضـحُ-)، ومن ثم بذات الصيغة (قرأتُ)، ولكن مـا قرأه يرتبطُ بقصة (أحد) (مجهول) سافر في الحلم كما فعلَ، لكنْ بتضاد واضح بينما رآه هو ويمثل (الأمل) وما رآه (أحـدٌ) الذي يمثل (اليأس)، هذا (الأحد) الفاعل المعارَض، الذي جاء في النص بصيغة النكـرة منوناً ليزيد في عدم تعيينه أكثر، (الأحـد) الذي: (سافر- يريدُ- فجاءتْهُ- لا يسعفُهُ- أنْ يعبـرَ- يُلقـي- يفجرُ)، وَربما كان مـن المرويات، أو هو صراعٌ دائرٌ فـي أعماق الشاعر بين مـا يطمـح له وهو ما رآه فـي الحلم، وهو ما يؤكده عـدم التصريح بـ (أحد)، بـل تم تهميشهُ.. أو قـد يكـون (أحدٌ) هو نفسه توفيق أحمد، الذي يرى كوابيـس لا تزيد الصراع الذي يعيشه إلا تأججاً..!، وإنْ كنا نرجح أنْ تكون بداية النص الحقيقية هي: قرأتُ... فبعدَ اطلاع الشاعر على مصير حلم (أحد) يصر أنْ يحلم، لما للحلم من فسحة للأمل يرفض من خلالها توفيق أحمد تضييقها، وهو ما تشير إليه نهاية النص أو ما يُطلق عليه بتقنية (الخطف خلفاً).

قرأتُ:

أن أحداً سافرَ في الحلمِ

يريدُ الماءَ والخصبَ
فجاءتْهُ كوابيسٌ من المحلِ
ولا يسعفُهُ سوى أنْ يعبرَ الحلمَ
ويُلقي الغيمَ من رِحابِهِ في الأرضِ
يفجرُ الأيامَ والمكان(١٣)

شعاع:

وفـي قصيـدة شعاع الغنيـة بالفواعل يعقد الشاعـر مقارنةً بين زمنين عبـر ثنائيةٍ ضدية، (مقدمـةٌ للضـوء- خاتمـةٌ للضـوء)، ففي المقطـع الموسـوم بمقدمـة للضوء تتنـوع الفواعل المساعـدة في تشكيـل الحدث: (الوهـج- الدفء) تمدد- يغسـلان، و(قلبُ الشعـاب) يغلي، و(الضـوء) غلغلَ، (جنيةٌ) نفَرَتْ، (البحر) ركبَ، (صحارى) تمطتْ- تزرع، (الضوء) يكمنُ- يجر- يلهبُ. بينما في المقطع الموسوم بخاتمة للضوء نجد: الابتداء بفعل ماضٍ ناقص (كان) يحمـلُ دلالـة أن الحال قد تغير، فالوقت الذي يتأمل الحياة الجميلة التي كانت من مرصده، بما تمثلـه من الحركة والجمال والسعادة بدلالة الفواعل وما نسب توفيق أحمد إليها من أفعالٍ، إلى أنْ (رفـرفَ الحلم) فـي إشارة إلى الانتقال إلـى الحال الضدِ، فرفرف يحمـل دلالة الرحيل.. رحيـل الحلم (غيابه فاعلاً في النص) بسبـب تغير حال الحياة نحو الأسوأ، ذلك الحلم الذي: (انهارَ يبكي- يودع- نام- لما يفق) الحلم الفاعل في القصيدة والذي برحيله (نومه) تهدم كل جميلٍ مع ملاحظة أمل توفيق أحمد باستيقاظه في المستقبل بدلالة (لما يفق).

لا يخـرجُ توفيـق أحمد من دائرة المقارنة بين القرية والمدينـة عبر الثنائية التي يطرحُها، والتـي تمثل ما كان وما آل إليه ذلكَ الـ(كان)، ثنائية تحمل ما تحمل من تعارض رغبة الشاعر مع رغبة ذاته..!!، يقول:

في البراري تمددَ الوهجُ والدفءُ
يغسلانِ المسافاتِ بالأبيضِ المتدفقِ
كان قلبُ الشعابِ يغلي
وفي الجسدِ اليابسِ غلغلَ الضوءُ
جنيةٌ نفرَتْ من هنا
وجنيةٌ نفَرَتْ من هناك
ركبَ البحرُ زورقَ عشقٍ

صحارى تمطتْ إلى الغيم
تزرعُ فيها مفاتيحَ للماءِ[١٤]
كان للوقتِ مرصدٌ يتهجى
كل سطرٍ في دفترِ الأشجارِ
رفرفَ الحلمُ ساعةً
ثم من غامضِ الأرضِ
أو أعمقِ السر
داهمَتْهُ النفاياتُ والوحلُ
في الزمنِ المر
وانهارَ يبكي
يودعُ مَنْ لم يؤانسْ
ونامَ طويلاً
إلى الآنَ لما يَفقْ[١٥]

فالضـوءُ الذي يعمـد الشاعر إلى تكراره في القصيدة وعناويـن مقاطعها فاعلٌ في النص، وكأنـهُ المخلص فـي رمزيةٍ لما يؤديـه انفراج ذلكَ الضوء الـذي جاء معرفـةً مسبوقاً بضميرٍ منفصلٍ (هو)؛ ليزيد في تعيينه والتأكيد عليه منذ بداية النص:

هو الضوءُ يكمن للبردِ والمستحيلاتِ[١٦]

ليعودَ ليكون خلاصاً أو طريقاً للخلاص:

والضوءُ!!!
يكمنُ للبردِ والمستحيلاتِ
يجر اليباسَ على رأسِه
ويُلهِبُ في العمرِ فيضَ اخضرارِ[١٧]

لماذا؟:

وبالانتقـال إلـى نص (لماذا؟) نجـد أن في النصِ فاعلين متقابلين فيـه (الشاعر ممثلاً بضميـر المتكلم المتكرر: بيني- طموحي- يخاتلني- فـي- انهياري- سمائي- ردائي- بؤسي- في)، و(العمر الذي: يخاتل- يزرع- يجعلُ- يُسرج- يوقفُ- يذبح)، والنصُ على قصره لا ينفك يظهـر صراعاً، لكـنْ من دون محاولةِ إخفائه، بل يصرح به توفيق أحمد من دون مواربةٍ؛ ليشير إلـى صراعه مع (العمر) الفاعل المعارض في النص والذي يقف في مواجهة توفيق أحمد كلما

كاد أنْ يحقق (طموحه)، فالعمر حائلٌ- مانع- وعائقٌ في وصول توفيق أحمد لغايته (ما تطمحه له ذاته)؛ فلا ينتشي بلذة الوصول..!!، يقول:

إذا كانَ بيني وبينَ طموحي بعضُ الثواني
لماذا يختالني العمرُ
يزرعُ في انهياري
ويجعلُ حجم سمائي
يساوي ردائي
ويُسرجُ صهوةَ بؤسي
ويُوقفُ في الروح بدءَ الأغاني
ليذبحَ في انديا حَ الأماني؟(١٨)

مَنْ؟:

وفي نص (مَنْ؟) الذي ينبني على صيغة الاستفهام الذي خرجَ عن مقتضاه إلى غاية بلاغية يريد منها الشاعر لا أنْ يستنكر حالها، بل إثبات ما هي عليه من جمالٍ ساحرٍ..!، ولكنْ مَنْ هيَ تلكَ التي تختفي خلف ضمير الغائب المؤنث: (رسمها- باسمها- جسمِها- ضمها-)، تلكَ التي قام الذي يسألُ عنه الشاعر بـ مَنْ، اسم الاستفهام الدال على عاقل: (مَنْ أتعبَ- مَنْ فصل- مَنْ قال) ولكنه في النص- الأبيات الثلاثة الأولى- مبهمٌ غامضٌ لا يدل عليه شيءٌ؛ لأنه سؤالُ العاشق الأزلي المفسر للجمال الذي هو من صنع (اللّه) الفاعل بإضفاء صفات الجمال على تلكَ التي يتحدث عنها توفيق أحمد وهي الفاعل الباعث على الإبداع بما فيها من سحرٍ في ذات الشاعر (المؤثرة فيها).

ينتقلَ توفيق أحمد في البيتين الرابع والخامس عبر التفاته عن ضمير الغائب (هو- ها) إلى ضمير المتكلم: (أعرفُ- أني- أرتمي- أنني) من دون إغفال صاحبة الجمال الفاعلة (المؤثرة في ذات الشاعر) بضمير الغائب أيضاً: (باسمها- تشتهي) وصولاً إلى البيت الأخير الذي يصر فيه توفيق أحمد على إخفائها: (أنها) التي ستكون في المستقبل (وردةً) يقطف جناها هو بل يزاحم الكأس على شمها، الكأس التي هي أحد شيئين: (كأس الخمر- كأس الوردة- حاضنها-).

ويبقى السؤالُ: مَنْ هي تلك التي ذهبتْ بلب توفيق أحمد..؟ ولماذا يتعمد إخفاء فاعله الشعري (الباعث) الرئيس في القصيدةِ على غير عادة الشاعر العربي الذي يعمد إلى التصريح باسمِ محبوبتِهِ في كثير من شعره..!!.

لا يخلـو الأمر من الخوف من سطوة التقليد والعـرف السائدين في المجتمع، أو أنها علاقة إعجابٍ عابرةٌ أثرتْ في ذات الشاعر، وبانتهاء القصيدة انتهى الأمر..!!، أو أنها الأنثى من دون تحديـدٍ واحدةٍ بعينها (الأنثـى الرمز)، الأنثى المؤثرة في الشاعـر والملهمة لما يخطه إبداعُه القائم في جلهِ عليها (موضوعاً) يقول:

مَـنْ أتعـبَ الألـوانَ في رسمهـا؟
حـينَ يمـامٌ هَتَفَـتْ باسمِهـا؟
مَـنْ فصـلَ الـوردَ لهـا بـردةً
أجمـلَ مـا تحلـو علـى جسمِهـا؟
مَـنْ قـالَ: يـا ليـلُ انسكـبْ غابـةً
يحتـرقُ الشـوقُ علـى ضمهـا؟
أعـرفُ أني باسمِهـا أرتمـي
صفصافـةً تبكـي علـى أمهـا
وأننـي العطـرُ الـذي تشتهـي
وصـحـوة الغيمـةِ مـن وهمِهـا
وأنهـا عنـدي غـداً وردةٌ
أزاحـمُ الكأسَ علـى شمهـا[19]

إن الولـوجَ في عالـم توفيق أحمد الشعري، واكتنـاه نصوصِه أمرٌ بالـغُ الصعوبة لاعتبارات عـدة، لعـل من أهمها رَصيدُ الشاعر المعرفي والثقافي، وقدرته على تطويع اللغة وفقَ مشيئتِه لا عن عبثٍ، بل عن درايةٍ ومعرفةٍ وتمكنٍ وإتقانٍ.

ولعـل سمةَ التخفـي التي يعمدُ إليها في معظـم نصوصِه تدل- فيما تـدل عليه- على دراية بقواعـد اللعب التي أشار إليها جاك دريـدا، أو لنقُل فن إخفاء الذات عبر أقنعة رسم ملامحها هو وبإتقانٍ، فالاختفاءُ خلفَ فواعلَ هي في ظاهرِ النص فواعلُ، لكنها في الحقيقة نقيضُ ذلكَ، فهـي لا تعدو أنْ تكونَ أقنعة يتخفى بها توفيق أحمد ويمعنُ في الخفاءِ عبر نسيجٍ لغوي متماسكٍ وبنيةٍ دلالية عميقةٍ تتآزر في نقش المعاني.

الهوامش

(١)- توفيق أحمد، الأعمال الكاملة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١٤.

(٢)- معجـم المصطلحـات الأدبية المعاصرة، عرضـ وتقديم وترجمة الدكتور سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، سوشبريس، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٥م، ص١٦٥.

(٣)- المصدر نفسه، ص١٦٥.

(٤)- المصدر نفسه، ص١٦٦.

(٥)- جيرالـد برنـس، قاموس السرديات، ترجمـة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومـات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص٦٨.

(٦)- الدكتـور هايـل الطالب، خطاب العشق بين مكابدات العاشق والفعل السـردي (الأعمال الشعرية لتوفيق أحمد نموذجاً)، قراءة نقدية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سورية، العدد ٥٢٣، تشرين الثاني، ٢٠١٤م، ص١٥٥.

نقـلاً عن كتاب: تحليل الخطاب الشعري إستراتيجيـة التناص للدكتور محمد المفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٥م، ص١٣٠.

(٧)- المرجع نفسه، ص١٥٥.

(٨)- المرجع نفسه، ص١٥٦.

(٩)- المرجع نفسه، ص١٥٦.

(١٠)- المرجع نفسه، ص١٥٦.

(١١)- المرجع نفسه، ص١٥٦-١٥٧.

(١٢)- الأعمال الشعرية: توفيق أحمد، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط٢، ٢٠١٦م، ص٩-١٠.

(١٣)- الأعمال الشعرية، ص١١.

(١٤)- الأعمال الشعرية، ص١٤.

(١٥)- الأعمال الشعرية، ص١٣.

(١٦)- الأعمال الشعرية، ص١٣.

(١٧)- الأعمال الشعرية، ص١٤.

(١٨)- الأعمال الشعرية، ص١٥.

(١٩)- الأعمال الشعرية، ص١٦-١٧.

* * *

الانطباع الأعمى للحداثة
لوركا، وكافكا، ونيويورك

تأليف: مارتن هاليويل
ترجمة: محمد إبراهيم العبد الله

في مقالته عن الإدراك الأخلاقي بعنوان «عن بعض العمى لدى البشر» (١٨٩٩)، يتذكر وليم جيمس حادثة عندما دخل إلى غابة في جبال الأبالاش، والتقى فلاحاً حرث أرضه بطريقة جائرة. يصف جيمس التخريب الذي حدث للغابة بلغة مؤثرة: «صورة قبيحة تقع عليها العين» بعيدة كل البعد عن اللطف والجمال؛ مشهد «التعرية» «ونوع من التقرح»[1]. لكن بعد صدمته الأولى من العبث البغيض، كانت لديه فرصة اللقاء برجل جبليّ أقنعه بأن دافعه الأولي كان أعمى عن قصة «الواجب، والصراع، والنجاح لدى المزارع». وأدرك جيمس أنَّ تحامله كان تعامياً حسيّاً (صورة على شبكية العين) وشكلاً من أشكال قصر النظر الثقافي الذي يتحدى نظرته الرومانسية للحياة الزراعية. ويعترف بأن قيمه الإقليمية منعته من تقدير علائم العمل الجماعي: «كنت أعمى عن

المثالية الغريبة لظروفهم، كما هم سيصابون بالعمى عن المثالية التي عندي لو ألقوا نظرة سريعة على أسلوب حياتي الأكاديمية الداخلية الغريبة في كامبريدج»[٢] هذان النموذجان للعمى يتداخلان بطريقة معقدة: فالعمى الحسيّ نشأ من عجز جيمس عن «رؤية» التباين الثقافي، والانحياز الأيديولوجي الذي منعه من إقرار حالة المزارع المعيشية. هذه الحادثة تعد مفيدة في تناول العلاقة بين الحداثة والأخلاق بتقديمها استعارة مرئية لفهم الآخر، وتفصح كذلك عما يدعوه الأنثروبولوجي جيمس كليفورد «شاعرية» التباين الثقافي[٣] يكتشف جيمس الحاجة إلى ابتكار سنّة سلوكية من شأنها أن تزيد من قدرته على الاستجابة (والتعاطف مع) لنمط الكينونة التي بعدت عن عالمه المألوف. ويدرك، في هذه الخاتمة، أن الحياة، «غارقة وحافلة.... بالقيم والمعاني التي فشلنا في تحقيقها بسبب رؤيتنا السطحية المتحجرة»[٤].

يفسر الفيلسوف الأمريكي، ريتشارد روتي، لقاء جيمس، وإدراكه اللاحق كمثال على الحالة «العرضيّة» للحداثة، ويساجل بأن الشرط الحديث يستدعي مجموعة من التجارب الفردية المستمدة من قضايا «المصادفة» و«العرضية البحتة»، كتجارب نقيضة لمسار «الضرورية، والأساسية، والهادفة والجوهرية في الثقافة الكلاسيكية الإغريقية، وتلخص التماسك الاجتماعي لأوروبا منتصف القرن التاسع عشر[٥] فإذا كانت الفلسفة الكلاسيكية قد وسمت بمفهوم الضرورة، والكمال والوعي، والمزايا التي تجسد «الإنسان بمجموعه»، فشرط الحداثة «الساقطة» عندئذ يمكن وصفه بـ«الانطباع الأعمى»: حالة تُصاب فيها النفس المجزأة بعيوب الرؤية المحدودة. هذا التمييز قد يبدو فجاً، لكن روتي ينشر عبارة «الانطباع الأعمى» بطريقتين دقيقتين، تساعدان في التفريق بين المفاهيم الحداثية والمفاهيم الرومانسية. أولاً، يمثل «الانطباع الأعمى» حالة الوعي لما بعد الداروينية التي لا يوجد فيها مخطط شامل، خلافاً للمفهوم الرومانسي في النظام الطبيعي الأساسي. ثانياً، يشير هذا المصطلح إلى أنّ الفرد الحداثي عاجز عن الرؤية خارج نطاق منظوره الضيق، أو إشغال موضع شخص آخر، في حين يشدد المفكرون الرومانسيون على أولوية الشفقة والانفتاح العاطفي. بالنسبة إلى رورتي، «الانطباع الأعمى» يصف الاستجابة الذاتية للحداثة، ويرسم التحول من الدقة العلمية للمجهر إلى ما يسميه جيليان بير «الرؤية القاصرة والضعف الزائد» في إدراك الحداثي[٦]. المنظِّر البصري فيكتور بيرجن ينقل هذه التجربة العارضة إلى لغة بصرية واضحة. ويساجل أنه ما دامت نظريات التمثيل الكلاسيكية قدّمت الصورة كمرآة «لواقع منتظم» و«تطلعاً لواقع مكتمل»، فإن أجزاء المرآة الحديثة هي «في حركة دائمة» و«لا تعكس أيَّ شيء مطمئن»[٧]. فالفزع الذي أحس به جيمس بدخوله فرجة الغابة هو تعبير عن عدم الفهم لديه (بمفهوم رورتي)، ونقص

فـي التأكيد البصـري (بمفهوم بيرجن). فـإذا كان نيتشه، كما يدعي رورتـي، أول مفكر ينكر الرغبة فـي سبيل تحقيق رؤية بانورامية شاملة للحقيقة، تجسدها صورة أميرسون الرومانسية «للعيـن الشفافة» والشعور الأخلاقي الشامل أو التأسيسي لكانط[٨]، فإنه من الأهمية بمكان أن نتناول العلاقة بين العارض والأخلاقي لدى الكتّاب الحداثيين.

علـى الرغم من تشابه نظرية الوعي عند كلّ من جيمس ونيتشه، لكنهما يختلفان في قضايا حاسمة، فالمفكران كلاهما يركزان على الطريقة التي يتم فيها عزل النفس الفردية عن منظور الآخرين في عالم تسوده ظاهرة الانغلاق على الذات. يمكن أن نكتشف هذا الموقف المنظوري في عمل الحداثيين الذين اكتشفوا الطريقة التي ينفصل فيها عالم الظواهر للفرد عن الآخرين الذيـن يتقاسمون الحيّـز المكاني نفسه. لكن، في حين يستبعد نيتشـه متعمداً منظور الآخرين كـي يتخطّى حـدود الذات، فإن الاتجاه الأخلاقي في فكر جيمس يعنـي ضمنياً الآخر (شخصاً آخـر أو وجهة نظر أخرى) الذي يمنع أي نظام ظاهـري (فينومينولوجي). بعبارة أخرى، فيما عقيـدة تأكيـد الذات لدى نيتشـه بشأن إرادة القـوة تمثل أسلوبـاً واحداً للتصـدي لـ«الانطباع الأعمـى» للحداثة من خلال التفكير فـي الآثار الأخلاقية لمواجهته، يذهـب جيمس بطريقة أو بأخرى للاعتراف بمنظور فلاح الأبالاش على الرغم من أنه استمر في تصفية فهمه من خلال العدسة المتزمتة من الكدح الشريف. فإذا كان «الانطباع الأعمى» عند رورتي يميّز حالة الذات الحديثـة، فيمكن عندئذ رؤية جيمس وهو يعترف بهـذا الشرط، ويتخذ خطوة أخرى لاستنباط تقنيات يمكنها زيادة احتمالات الاستجابة للآخر.

«واليـوم مـا النتيجة من كل هذه الاعتبارات....؟ هي إيجابيـة من ناحية، وسلبية من ناحية أخـرى. فهـي تمنعنا منعاً تاماً من المضـي في الحكم على الأشـكال المهترئة للوجود غير تلك الخاصـة بنا، وتطلب منا التسامـح، والاحترام، والاندماج بهؤلاء الذين نراهم مهتمين وسعداء على نحو غير مؤذ بطرقهم الخاصة، ومهما بدت غامضة بالنسبة إلينا»[٩].

حتـى إذا كان هـذا الفهـم مهدداً بـ«بعض العمى»، فمـا إن نتخلى عن الأمـل في الحصول علـى رؤيـة بانورامية أو نظرة الله إلى العالم، بدلاً من الخوض فـي أسرار الوجود التي لا يمكن اختراقها، حتّـى يمكـن للفـرد البدء بصياغـة طرق للاستجابـة والتصرف مـع الآخرين. هذه الفكـرة تعكـس اهتمام جيمس «بعمـى البصر» الذي نوقش في «مبادئ علـم النفس» (١٨٩٠)، الحالـة التـي تتجاوز الإدراك المباشر وتتجاوز مجال الرؤيـة الحدسية أو الانعكاسية. مع وضع هذا بعين الاعتبار، يختتم جيمس مقالته على النحو الآتي: «ارفعوا أيديكم: لا الحقيقة بكاملها، ولا الخير كله يمكن أن يكشف عنه أي مراقب، على الرغم من أنّ كلّ مراقب يكتسب تفوقاً جزئياً في البصيرة من الموقع المميز الذي يقف فيه»[١٠].

ولكي تختبر الآثار الأخلاقية لـ«لبعض العمى» عند جيمس و«الانطباع الأعمى» لـ رورتي، فإن هذا المقال يفصّل مضمون العبور الثقافي بتناول مثالين من الكتابة الحداثية يستكشفان نقص أو نضوب البصر على الصعيدين الإدراكي والثقافي. فكثير من الأدب الحداثي يصف إخفاق الفرد في التعاطف مع حالة الآخر على أنّه فقدان للنسيج الأخلاقي: «فرجل القبوى» لدى دستويفسكي، وسارد رواية «الجوع» لكنوت هامسون (١٨٩٠) كلاهما قلقان من عجزهما الاتصال أو التعاطف مع هؤلاء الناس الذين يشاطرونهما عوالمهما المادية. مع ذلك، تماشياً مع إدراك جيمس بـ«بعض العمى عند البشر»، وخلافاً لعدمية نيتشه، تظهر علائم الأمل في بعض ضروب الكتابة الحداثية، مما يشير إلى أن الاستجابة الأخلاقية أو الإبداعية تبقى على الأغلب إمكانيّة يصعب تحقيقها في كثير من الأحيان. هذا النوع من الاستجابة يمكن تتبعه في الاستحضارات الهندوسية في نهاية «الأرض اليباب» أو في «لحظة الوجود» لدى ليلي بريسكو في نهاية رواية «إلى المنارة»[١١]، لكن هذا المقال يتناول عملاً لـ فريدريكو جارسيا لوركا، وفرانز كافكا لتأكيدهما المزدوج على الأخلاق وثقافة الآخر.

على الرغم من وجود اختلاف بين لوركا وكافكا أكثر من أوجه التشابه، إلا أنّ استجابتيهما المتميزة لأمريكا تقدّم لنا مرتكزاً لمناقشة الجماليات الحداثية عندهما. فالتجارب الأمريكية لدى لوركا في مجموعته «شاعر في نيويورك» كانت تجارب مباشرة، في حين رواية «أمريكا» لكافكا كانت متخيلة (كتبت عام ١٩٢٧) من وجهة نظر أوروبية. كما يناقش بيتر بروكر في «قصص نيويورك» (١٩٩٦)، أمريكا وبخاصة نيويورك، التي قدمت رمزاً قوياً للكتاب الأوروبيين في بداية القرن العشرين الذين استجروا إليها. «كبوابة» عبور بين الثقافة الأمريكية والأوروبية[١٢]. تجارب لوركا الأمريكية الموثقة في «شاعر في نيويورك» (١٩٤٠) تعتبر تجربة مباشرة، بينما يتصور كافكا في عمله القصصي «أمريكا» (١٩٢٧) من منظور الأفضلية الأوروبية. وكما يناقش والأوروبية. من بين الزائرين الأوروبيين إلى نيويورك كان فرويد ويونغ، ولوركا ومكسيم غوركي، في حين اختار آخرون، أمثال كافكا، وجويس وموزيل استكشاف إغراءات الثقافة الأمريكية وفكرها من بعيد. وعلى الرغم من أنّ الزائرين الحقيقيين كانوا أكثر دقة

لوركا

فـي ذكر التفاصيل الثقافيـة، الا أنك تجد تكافـؤاً معيناً بين الوصوفـات المباشرة والمتخيلة. علـى سبيـل المثال، الـرؤى ثنائية البـؤرة لدى لوركا وكافـكا توحد عجزهما عـن الإدراك بكل وضـوح، مع إمكانـات «الرؤية» المتخيلة، المزيـج الذي يتفاقم بسبب ما يسميـه لوركا «الإيقاع الغاضـب» لأمريـكا، وصراعه لتعلم لغة أجنبية خلال دراسته فـي جامعة كولومبيا[١٣]. بمقارنة أعمـال هذين الكاتبين، يمكن أن نستكشف الآثار الأخلاقية لمشاعرهما المترافقة بالاشمئزاز والانبهـار بالمدينة الحديثـة. وفيما حدث لقاء جيمس في العزلة النسبية لجبال الأبالاش، يظل مشهـد منهاتن البصري يعنـي أنّ الفنان يجب أن يوفق بين المبانـي المادية للمدن المزدحمة (تضاعفـت جـرّاء التزايـد السريع لناطحات السحـاب بين عامـي (١٨٩٠-١٩٣٠) وإمكانات التجارب الثقافية الجديدة.

الهويـة الجنسيـة المتقلبة للوركا وحقده علـى إسبانيا الإمبريالية المتحزبـة يوازي وبشكل مباشـر مخاوف كافـكا الليبيدية وإحساسـه بإقصائه عـن الثقافة التشيكيـة كيهودي يتحدث الألمانيـة. فإذا مثّل هـذا الإحساس بالاغتراب شعوراً بعدم الانتمـاء، أو بعدم وجوده في ثقافة مهيمنـة داخـل وطنـه، فقد قدّمـت تجربتاهمـا الأمريكية وجهة نظـر مزدوجة تجـاه المنفى: بالنسبـة إلـى لـوركا، منفى اختيـاري في نيويـورك، لإعـادة توجيـه نفسه بخصوص الثقافة الإسبانيـة، وبالنسبة إلى كافكا، منفـى متخيّل في بيئة غريبة فاتنة، ومعادية أيضاً. ففي الوقت الـذي شكل فيه الكتّـاب الأمريكيون في باريس مجتمعاً نازحاً، ظل المنفى لكل من لوركا وكافكا حالـة انعزاليـة. غير أن أمريكا اُستخدمت منذ البداية كناية عـن المنفى الثقافي؛ كما تساجل بهـذا ليسليـا فيدلر في «الانتظـار حتى النهايـة» (١٩٦٤): «إنّه حلم المنفى كمـا الحرية التي صنعت أمريكا؛ لكنها تجربة المنفى، كالرعب الذي صاغ وعي الذات لدى الأمريكيين»[١٤]. هذا المفهوم المتجاذب للمنفى كتجربة حدودية مفيدة ومؤلمة على السواء يبرز أيضاً معالم المفكر المعاصر كونه داخل وخارج إطار الثقافة، سواء أكان للكتّاب المغتربين الأمريكيين في باريس، أو للكتـاب الأوروبييـن الذين تعرفوا إلى الثقافة الأمريكية. يكتب إدوارد سعيد عن حالة المنفى هـذه باعتبارها «تحديّـاً أو مخاطرة.... رسالـة إيجابية، يبقى نجاحها عمـلاً ثقافياً ذا أهمية كبيـرة»، تضع الكاتب في علاقة تأمل للثقافة الأخرى دون أن يصبح مستهلكاً أو ملطخاً بها[١٥]. هـذا الشعور القـوي بالمنفى-«التشرد الطوعي – يقـدم «نظرية تمكينيـة» للمنفى الذي يضع الترحـال الجغرافـي والتخيلي في موضـع «التأمل»، إنما من ليس الضـروري لمن يدرك الحالة «الطارئة» للحداثة أن يكـون «متبصراً» بكلا الثقافتين[١٦] فكما يناقش هذا المقال، «شاعر في

نيويورك» للوركا، والشخصية الرئيسة، كارل روسمان عند كافكا في روايته «أمريكا»، فقد سلّم الكاتبان نفسيهما للثقافة الأمريكية، إلى حد التضحية بالنفس تقريباً ليوجدا روابط أخلاقية بين الثقافات، ويقاوما الانتماء القومي العاطفي أو «الميل القسري للهوية الأساسية الثابتة»[١٧]. ظروف نفيهما لم تُسوغ في كلا النصين، بل ظلّ هذا الموقف الحدودي موقف تجريبياً في المقام الأول، يتعطل فيه وعي الذات المؤكد (أو يبعد كونه طيفاً مزيفاً للفكر التنويري)، من أجل النظر إلى الآخر بشكل تخيّلي.

الكروب المعمارية والرؤية العمياء لدى لوركا

المجموعة الشعرية التي نشرت للوركا بعد وفاته بعنوان «شاعر في نيويورك» توثق زيارته إلى نيويورك من ربيع عام (١٩٢٩) حتى أيار عام (١٩٣٠)... وقد شُجع لمغادرة إسبانيا إثر معاناته من انهيار عاطفي تعرض له في وقت مبكر من العام ذاته، وكانت علائم الإعياء العقلي واضحة لديه في صور الفوضى والتهديد التي نقلت انطباعاته عن المدينة. القصيدة بكاملها تقدّم لنا بوضوح تجربة لوركا الحضرية من الناحية المرئية، وتعكس تعبيرية بيكاسو ومايرو ودالي المشوهة أكثر مما تعكس الانطباعية البارعة لرينوار ومونيه. وبدلاً من تفضيل الرؤية الواضحة للفنان نأى لوركا بنفسه عن الانطباعية المتأخرة للقرن التاسع عشر في محاضرة مبكرة له بعنوان «أفكار عن الفن الحديث» (١٩٢٨)، التي ساجل فيها «أنّ العين عبد لما تراه، وروح الرسام كائن كئيب أسيرة عينيه، ليس لها فضاء أو معيار خاص بها، خلافاً لروح الشعراء أو الموسيقيين»[١٨]. على الرغم من أن العمى الثقافي والبصري شرطان يتوجب تجنبهما، فقد أعطى التشوه البصري للفنان حرية تتجاوز أنماط التمثيل المتشددة إلى المستوى الذي يعكس رفض الحداثي للسنن الأخلاقية التقليدية. في مجموعته «شاعر في نيويورك» والصور التي رسمها في أثناء وجوده في المدينة، على سبيل المثال، «صورة الشاعر الشخصية في نيويورك» التي تتآكل فيها الحدود بين الشاعر والمدينة، حاول لوركا النأي بنفسه عن أساليب المشاهدة القديمة وعن استبدادية العين من خلال انخراطه في المدينة[١٩]، وبدلاً من الاحتفاء بحياة حضرية لا حرج فيها، سمحت له هذه الوقفة تعرية حالة الانقسام التقليدي بين المادة والموضوع، وبين «الناظر» و«المنظور» بهدف استكشاف «مركز التصوير» السري للأشياء من خلال تعكير الصورة (المماثلة لنظرة جيمس العمياء) التي يعلن فيها «أن الفنان المقلِّد لا يمكن أن يدرك هذا المركز»[٢٠].

القصيدة الأولى في مجموعته «شاعر في نيويورك» بعنوان «بَعد الرحلة»، تقدم لنا مثالاً جيداً لتقنية الانغماس البصري هذه. ويعلن لاحقاً أنه كتب هذه القصيدة بعد أن «طاف وحيداً» في منهاتن، «يرهقه إيقاع اللوحات الإعلانية الكهربائية الضخمة لـ تايمز سكوير»[٢١]. عنوان القصيدة يوحي أن الشاعر بحاجة إلى مزيد من الوقت لاستيعاب التجربة قبل أن يجنّد وسائل تعبيرية عن المدينة مثل «بعد الصورة» (after image)، لكنه كان حذراً من ترجمة بيانات الإحساس إلى فهم عقلاني. البيت الافتتاحي في القصيدة «قصمتني السماء» (جاء كلازمة في المقاطع الشعرية الخمسة الأخيرة) يشير إلى القوة العمودية العنيفة التي «ضربت» الشاعر من الأعلى. وبدلاً من أن تهبه الضوء والتوليدية، فإن السماء «بضربتها» العنيفة تؤجل ظهور الموضوع المتناول حتى البيت الرابع من المقطوعة الشعرية الأولى:

قصمتني السماء.
بين أشكال أشبه بالأفعى
وأشكال كريستالية محبوبة،
سأدع شعري يطول[٢٢].

فالقارئ لم يُعط أيّ إحساس عن موقعه بالضبط هنا، (خلافاً للوصف النثري لتجواله الذي ذكره لوركا في محاضرته) فالناس في المدينة انقلبت إلى «أشكال» تتلمس النور، لكنها تنقلب بشراسة إلى «أفعى» حاقدة تلتهم المدينة عندما تطمس مصدر النور. واستجابة الشاعر لغفلة الحياة في المدينة، في البيت الرابع يتأرجح بين التحدي والثرثرة الزائدة (الموقف الذي عرفه جورج سيميل في مقاله السوسيو كلاسيكي «العاصمة والحياة المتعقلة» ١٩٠١)، وكأنما هو بدوره لا يستطيع أن يضع نفسه مكانياً ضمن المدينة إلا كشيء منفعل «(سأدع....») ترتطم فيه الأشياء وتنمسخ في المقطوعة الشعرية الأخيرة: «يرتطم بوجهي، وكل يوم يبدو مختلفاً». كما أن الأبيات في منتصف المقطوعات الشعرية الثلاثة الوسطى ذات البيتين تبدأ بـ« ..... with» التي يمكن أن تُقرأ تصريحاً صامتاً لمجتمع جريح، إلا أنها تؤكد في الواقع عزلة حياة المدينة وتجزئها. وسلسلة الصور العنيفة –« الشجرة المبتورة التي لا تغنّي» و«الطفل بوجه بيضة شاحب »؛ و«الحيوانات الصغيرة بجماجمها المتصدعة»؛ و«الفراشة الغارقة في الدواة» – تحوم جميعها بين وصف الكائنات الحيّة المعروفة، والمصابة، والكائنات الحية والمخلوقات التي كانت متعبة وانحدرت إلى موضع الأشياء. اصطفاف الصور القبيحة ينقل لنا إحساس الشاعر باليأس؛ وهو يواجه هذه المدينة الجزيرة «بثياب رثة وقدمين جافتين» يناضل ليبقى مرتبطاً بهويته الأوروبية القديمة.

المجموعة الشعرية «شاعر في نيويورك» تحوم بين استكشاف أشياء المدينة وصورها، وبين التأمل بما ينبغي على الشاعر فعله من توازنات من أجل هويته الشخصية. فقبيل مغادرته إسبانيا، وفي رسالة لصديقه كارلوس مورلا لينج، كتب لوركا أنّ «نيويورك تبدو مخيفة جداً، لكن لهذا السبب سأذهب إلى هناك. وأعتقد أنني سأمضي وقتاً ممتعاً»[٢٣]. هنا لوركا لا يعبّر عن مشاعره في وجه المدينة «المروعة» فحسب، إنما يعبّر عن المنافع التي يأمل في تحقيقها أيضاً: «هذه الرحلة ستكون مفيدة لي»[٢٤]. وفي رسالة أخرى كتبها عن رحلته إلى أمريكا، يعبّر لوركا عن تحفظاته إزاءها بشكل يوحي عدم ثقته بنفسه –«أنظر في مرآة الحجرة الضيقة ولا أميّز نفسي. يبدو أنني أصبحت فريدريكو آخر» – وكأنما عليه أن يخرج من جلده الأوروبي كي يتأقلم مع الشكل الهجيني الحديث[٢٥]. هذه الفكرة عززت لدى وصوله إلى نيويورك، التي شاهدها وكأنها «مدينة عنيفة قاسية» متخمة بالآثام لكنها ترفل بثوب «جمالي رائع حديث»[٢٦] إعادة تقييم لوركا لهويته في أثناء عبوره الأطلسي يمكّنه من التركيز على المدينة التي «بدت ضخمة ومضطربة من بعيد» لكن الإمعان فيها عن قرب تجد لها «خصوصية التناغم»[٢٧]. مفهوم التجربة المرعبة والنفعية يقدّم لنا طريقة لدراسة القصيدة كمحاولة لتطوير اللغة الأخلاقية والبصرية في وصف نيويورك، ويربط براءة الاستغراب الطفولي بعناد الناقد المثقف هناك في البيئة المعادية. ويعلن أن «ردة الفعل العاطفية الصادقة» قد تمكّنه من «الهروب عبر الحافّة المظلمة لمرآة اليوم بسرعة أكبر من معظم الأطفال»[٢٨].

يعتقد لوركا أنّ رحلته إلى هذه المدينة ستقوده إلى الكشف عن حقائق خفية بين أطلال المدنية الحضرية. على سبيل المثال، تفتتح قصيدة: «بعد الرحلة» بصورة السماء العنيفة التي تعمي الطفل البريء («طفل بوجه بيضة شاحب») لكنها لا «تمنع» قدرته على فهم هذه الفوضى. في سياق القصيدة يصارع لوركا للحفاظ على هويته، إنما ظلّ هذا متسماً بعجزه عن الوصف البصري المباشر للمشهد الحضري: على سبيل المثال، القصيدة الثالثة في ترتيبها بعنوان «الفجر»، تصف أربعة أعمدة من الوحل / وإعصاراً من الحمام الأسود / يرفرف في مياه آسنة»/[٢٩] فإذا كان إليوت قد وصف الأرض اليباب بأنها مكان للجذب الروحي، يرى لوركا أن نيويورك هي المدينة الجزيرة التي تطمس الضوء وتجعل من سكانها عمياناً، كلاهما يتطلعان إلى السماء التي تبدد المكان وتلف الريف الذي تخبئه أيضاً تحت عباءتها. في قصيدة «الفجر» يبدو الصباح والأمل مستحيلين «في مدينة تدفن الضوء في ضجيجها وتحت سلاسلها الجبليّة»؛ ويمكن للحشود تجنب هذا الطمس فقط بابتعادها عن الأفعى الحضرية وبترنحها «دون أن تنام في ضواحي نيويورك / كأنّهم هربوا لتوّهم من حمّام الدم»[٣٠]. فإذا كان الجذب الروحي يرمز

لـه بالحاجـة إلى الماء العذب عند إليوت، والقناة الآسنة عند فيشر كنج، فإن لوركا يرى «البحر الصامت»[٣١] الذي يحيط بالجزيرة كقوة فاعلة حقيقية، لكنه يُحرَسُ بما يصفه في عناوين أكثر من قصيدتين بـ«الحشد البائل» لـ منهاتن «والحشد المقيّئ» لجزيرة كوني[٣٢].

مثـال آخر عن الرؤيـة القاصرة تجده في «البانوراما العمياء لمدينـة نيويورك» التي يصف فيهـا الشاعـر مرة أخرى عمـاه الحسي والتخيّلي حين يواجـه البانوراما الغريبـة. وهذا يعتبر صحيحـاً، إلـى حد ما، في كل تجـارب العبور الثقافي، لكن يشير لوركا إلـى أنّ تجربة نيويورك تلخّـص العمـى الأوروبي لأمريكا في مطلع القـرن العشرين، العمى الـذي لا يمكن التغلب عليه باعتنـاق الهويـة الأمريكية أو برفضهـا. فإذا كانـت «البانوراما» تشير إلى رؤيـة شاملة، تتميز بالرؤى المحلّقة لوولت وايتمان لمنهاتن وبروكلين بردج، فإن قصيدة لوركا شهادة على التجربة المضللـة لمخطط شارع نيويورك، والشاقولية المسيطرة لناطحات السحاب وهذا يضاعف من الفـوارق الثقافية واللغوية عنده[٣٣]. جاء هـذا في تصويره «للبانوراما العمياء لمدينة نيويورك» بصـور مجزوءة تنمسخ إلى فضاءات متكسّرة: «الطيور تصبح ثيراناً/ وتصبح صخوراً بيضاء؛ تستهجنهـم السمـاء في جمع أخـرق» و«الحيّز الصغير يضـج بوحدة ضوئية مبهـرة»[٣٤]. هذه الصـور، وصـور جيمس في لقائه مع سـكان الأبالاش، تشير إلى أن العمـى الثقافي لا يتأتى من النقص الكامل في الرؤية، ولا في رفضها، إنما من العجز في إدراك ما يمثله الآخر. في مدينة تحجـب الضوء، وتفرّق الأفراد تظـل أي لقاءات مع الغرباء عابرة ومثيـرة للقلق كثيراً، وتعطي الانطباع الأعمى عند «لوركا» شعوراً ضمنيا حديثاً.

مـن جانب، كانت نظرة لـوركا إلى نيويورك نظرة رومانسية تقليديـة، نظرة قريبة من لقاء جيمـس الزراعـي. في قصيدة «الفجـر»، تجد نيويورك لهـا «أربعة أعمدة مـن الوحل»[٣٥]. في نيويـورك «المنصـب والشجب» (Office and Denunciation)، تبـدو المدينة مسلخ «دماء مسربـل بالعار... التـي تكنس الآلات إلى الشـلالات» وفي البانوراما العميـاء لمدينة نيويورك» استبـدل لوركا الصور التـي تؤخذ من العالم الطبيعي، «الطيـور» و«الفراشات» بمشهد المدينة الصناعيـة «الرماد» و«الدخان المتصاعد»[٣٦]. لكـن، إذا كانت مجموعته «شاعر في نيويورك» قد مثلت هجوماً مستداماً على الفضاء الحضري الذي تتلوث وتفسد فيه الطبيعة، إلا أنّ المدينة أضفـت على شعـره حياة سوريالية. هـذا ما تجده في «رقصـة الموت» التي تأخـذ فيها الرؤية الشعريـة الشكل الهندسي للمدينة: «سماء صافيـة متشذبة، متطابقة مع ذاتها، / وبقوس قزح المنسـدل بحوافـه الحادة على جبالهـا الضبابية»[٣٧]. هنا، الرؤية حـادة وقاطعة، لكنه يمضي

مشيراً إلى نوع الرؤية العمياء الدفينة داخل هذه الرؤى الباردة: «الدافع الفطري يتناغم والدافع الآلي، غير مدركين في جنونهما للضوء الأصلي». التناغم الرومانسي في الرؤية والمشهد– المشاهِد والمُشاهَد – يثير إشكالية عجز الشاعر عن التعريف، أو التنبؤ، بمصدر الضوء. فكما يحدد في محاضرته «شاعر في نيويورك» (١٩٣٢) بأن ناطحات السحاب في مدينة نيويورك، «معادية للغموض وتتعامى عن أي نوع من قدرتها على اللعب، تقصّ ضفائر المطر وتلمع سيوفها الثلاثة آلاف في روعة الضباب اللطيف»[٣٨]. «هندسة» المدينة و«كرب» الشاعر يجتمعان في الرؤية العمياء، لتكشفا عن وفرة بدائية في الرقص واللعب الطبيعيين. ما قدمه لوركا من صور متكسّرة كئيبة لا يمكن فصله بسهولة عن الإلهام الهندسي الذي يحفّز رؤيته لأنه، كما تعلّق كهيلين أوبنهايمر، «في نيويورك... لا تجد قضية إيجابية تماماً، وتالياً لا تجد قضية سلبية تماماً. فنحن إذاً أمام عدد لا بأس به من أنصاف القوى»[٣٩].

يصف لوركا أبنية نيويورك في محاضرته بشكل أوضح مما فعله في سياق قصيدته، التي تظهر كأنّها أعمدة من الأشباح، ومع ذلك، ظلت بالنسبة إليه تحمل معها مسحة شاعرية:

«زوايا وحواف العمارة القوطية تنبعث زاخرة من قلوب الموتى والمدفونين، لكنها تتقاعس في تسلقها نحو السماء بجمال غير متجذر، ولا يكشف عن أي شوق، راضية بغباء، وغير قادرة على التعالي والقهر، كما تفعل العمارة الروحية، المقصد الخفيض للمهندس المعماري. فلا شيء أكثر شاعرية ورهبة من معركة ناطحات السحاب مع السماوات التي تغطيها[٤٠].

يقارن لوركا بين الوجوه العمياء لناطحات السحاب في نيويورك «الراضية بغباء» مع «العمارة الروحية» لغرناطة، لكنه يصف الأولى بأنها أكثر «شاعرية» في معركتها للسيطرة على السماء. هنا يبدو أن لوركا يظهر تعاطفاً مع الشعر الحديث المستوحى من أمريكا أكثر من تعاطفه مع الحداثة الإسبانية الرومانسية المتأخرة التي بدأ ينأى بنفسه عنها. فهو يصف ناطحات السحاب، من ناحية، بأنها ليس لها جذور روحية، ويرى فيها شيئاً ملهماً في تجاورها العنيف مع الطبيعة. فالنقص الحقيقي في الروحانية والأخلاق التي تفتقر إليها القصائد مستمد من حقيقة أن ناطحات السحاب ليست نصباً تذكارية لهؤلاء العمال الذين «ماتوا ودفنوا» تحت الكتل الفولاذية والزجاجية. على الرغم من أنّ «شاعر في نيويورك» كتبت بعد انهيار وول ستريت (١٩٢٩) (وصف بأنّه رزمة من نقود تالفة انزلقت في البحر)[٤١] إلا أنّ القصائد تحاكي القصائد المبكرة والمبهجة للشاعر الشيكاغوي كارل ساندبيرغ، في احتفائها بـ«روح»

المدينة، التي أخذت ألقها من العمال المجهولين والمنسيين الذين بنوا ناطحات السحاب[٤٢]. وبشكل مشابه، وخلافاً لمشهد وول ستريت «الفظيع» و«المروع»، ظل سكان مدينة نيويورك يستذكرون المدينة في عيني لوركا، وبخاصة العمال المنسيين والمهاجرين: «الصينيون، والأرمن والروس، والألمان» و«الدفء الإنساني» لـ هارليم[٤٣].

من الأقسام التسعة للمجوعة «شاعر في نيويورك، ثمة قسمان مخصصان بالكامل للمجموعات العرقية. القسم الثاني بعنوان «السود»، يتألف من ثلاث قصائد تركّز على حياة هارليم، بينما القسم التاسع «الشاعر يصل إلى هافانا» يضم قصيدة واحدة، بعنوان «السود يرقصون على الأنغام الكوبيّة»، وهي تمثل الذروة الماتعة في مقاطع القصيدة بتناولها هروب لوركا من أمريكا أثناء زيارته إلى كوبا في ربيع وصيف عام (١٩٣٠). مع قصيدة «أغنية الموت» في القسم الثالث من القصيدة، تقدم هذه القصائد تقييماً أقل انشغالاً بالحياة الأمريكية من قصائد المدينة الأخرى، إذ يتعاطف لوركا في هذه القصائد مع التجربة السوداء التي يصفها بأنها التجربة «الأكثر رقة وروحانية» التي واجهها في رحلته[٤٤]. هذه القصائد الأربع أجمل من حيث الإيقاع من قصائد المدينة، إذ يحاول ربط شغفه بالأغنية المؤثرة cante jondo في قصائده الأندلسية المبكرة، بإيقاع ونغمة موسيقى الجاز الأفريقية، بالطريقة نفسها التي طوّر فيها شاعر هارليم لانجستون هيوز شكلاً شعرياً بين الشعر والأغنية. لكن، بدلاً من الاحتفال بالإيقاعات الإثنية، سلطت القصائد الضوء على الصعوبات والمزالق الأخلاقية للشاعر وهو يحاول تسليم نفسه للثقافة الأجنبية.

إذا كانت قصائد هارليم تمثل ما يسميه ديفيد جونستون «بحث لوركا عن مجتمع»[٤٥]، فالقصيدة الأولى من قسم «السود»، بعنوان «مستويات السود وجنتهم» تشير إلى الآخر الراديكالي الذي يصعب التواصل معه بسهولة من خلال العاطفة: يشار إليهم في «السود» دائماً بـ«هم». فالمقطوعتان الشعريتان الأولى والثانية تبدآن بـ«هم يكرهون»، تتبعها سلسلة من الصور ترتبط بالثقافة القوقازية الأمريكية: «ظلال الطير على الخد الأبيض»، «صراع الشمس والريح»، «قاعة الثلج الكبيرة»، «منديل الوداع الدقيق». هذه الصور تتناقض مع الجموعة الأقتم للعلامات الثقافيّة: «الأزرق المهجور، الوجوه البليدة المترنحة، القمر المخادع لكلا القطبين، وعلم جذع الشجرة». هنا، اللغة البدائية تصف السود على أنهم الآخر («الوجوه البليدة» و«الجذوع» العارية) وتشير إلى تيار غامض («الأزرق الوهاج») الذي لا يمكن أن يتم إلا بشكل حدسي أو بشعور مرافق. غير أن التعبير الذي يصف الأمريكان الأفارقة أكثر قليلاً من

الوحوش، يتحفظ عليه لوركا ويصف فيه الأمريكيين البيض، عندما يقول في قصيدته «رقصة المـوت»: «يا شمال أمريكا الهمجي الوقح!/ الممتد علـى تخوم الثلج». فما يقلق لوركا أنّ سكان نيويـورك السود سيضحون «بزخمهم الفطري» من أجل «الزخم الآلي» للمدينة، وتالياً سينسون «الضوء الأساس» لثقافتهم[٤٦].

فـي القصيـدة الطويلة الثانية من هذا القسـم «ملك هارليم»، يتحـوّل الشاعر من شخص غريـب ينظر إلـى الثقافة الأخـرى متبنياً الصـوت العاطفي الـذي يتنقل بين وصـف الأحوال الحضريّـة إلى رؤى انتصـار المستقبل: «صرخـة تشجيع لهؤلاء الذين يرتعـدون ويبحثون»[٤٧] لكنـه أيضـاً تحذيـر تنبؤي بـأن السود في نيويـورك لن يصبحـوا كالبيض. فملـك هارليم هو شخصيـة كرنفاليـة تمثـل السيد الفاسـد (العالم الأبيض انقلـب رأساً على عقـب) والسجين «الذليـل في لباسـ الحاجب» الذي يظهر الشاعر تعاطفاً معه. وعلـى الرغم من أنّ لوركا يرجع إلـى هذا الشخص من خلال القصيدة، غير أنه ظل يخاطب أهالي هارليم بمجموعهم (السود المتذمرين) ملزماً نفسه «باجتياز الحواجز» لتأمين فرصة اللقاء بهم. فاللغة هنا لغة سوريالية في تنافر الصور وطاقة القصيدة على السواء، ويستخدم مرة أخرى الصور البصرية ليعبّر عن تعاطفـه مـع الثقافة المضطهدة التي أُنكر عليها ريادتهـا: «السلوان تم التعبير عنه بثلاث نقط من الحبر على النظارة ذات الزجاجة الواحدة». / والحب، بالوجه المتفرد المتحجر الغامض. «علـى مـدى العقدين وقبل العهد الذي برزت فيه حركة الحقـوق المدنية، كتب لوركا عن الحب للتغلـب على قيود التراث التي تميّـز الثقافة الأمريكية الأوروبية البيضـاء (الحشد الأحمق من الرعـاع). فبينما تشيـر الأداة البصرية «النظارة ذات الزجاجة الواحـدة» إلى الرؤية الضيقة التـي حُجبت بحبر الحضارة، ظل الحب «الدفين» في العلاقـات الحميمة يعطي الطاقة للتغلب على العوائق العُرفية التي ظلّت قائمة في أمريكا حتى ثلاثينيات القرن العشرين:

على اليمين واليسار، وعلى الجنوب والشمال
يرتفع الجدار، لا يمكن أن تجتازه الأمواج
والإبرة المصنوعة من الماء.
أيها السود لا تنظروا من شقوقه
لتعثروا على القناع اللانهائي.
ابحثوا عن الشمس المركزية الكبرى
تحولوا إلى حشد من الأناناس الهامس

فالتحـول الذي يمكـن أن يحدثه الإحساس بالجماعة قد يعيد الشمس مجازيـاً إلى مدينة تفتقـر إلى الضـوء. ومن المفارقات أن الظلمـة الحالكة للثقافـة الأفروأمريكية هي التي يمكن أن تزيـل الظلمة الصناعية لمنهاتن. وعلى الرغم من أن أهالي هارليم أناس حضريون، إذا ما تمسكوا بـ«همسات» الغابة (مرددين شعارات ماركوس غارفي العودة إلى أفريقيا) التي يسمعها الشاعر «من خلال جذوع الأشجار ومهاوي المصاعد»، فيمكنهم أن ينقذوا أنفسهم من المنفى الثقافي ويعيدوا العالم الطبيعي الذي أفسد بسيرورات الحداثة.

المعضلـة الأخلاقيـة بالنسبة إلى لـوركا هي كيف له أن يتحدث عن السـود دون أن يتخطى علاقته الثقافية بهم كأسباني يعيش في الخارج. ففي محاضرته المرفقة، ينتقل لوركا من العام إلـى الخاص، يتحدث عن «صبيّة سوداء تركـب دراجة»، تتبادل لوركا النظرات وعن «الراقصة العاريـة» التي لا يحدق بها من منظور النزوة، وإنما لإعجابه بها كإنسانة تتمتع «برباطة الجأش التـي عبـرت عنها بعدم الاكتـراث بمن حولها مـن مشاهديـن أمريكيين وأجانـب»[٤٨] وبشكل مشابـه، فـي محاولتـه التغلب على الهـوة الثقافية فـي القصيـدة الثالثة من «السـود»، بعنوان «الكنيسـة المهجـورة» (أغنية الحرب العظمـى) يتبنى الشاعر صوت الأب الـذي فقد ابنه في الحـرب، وتتفاقم المأساة بموت سلالته: «الرؤوس السـوداء للجنود الموتى»[٤٩] فالمتحدث قد لا يجد عزاء سوى الإحساس بأنه لو كان ابنه دبّاً «لكان قد تغلب على» التماسيح التي تنصب له كميناً. «فالقصيدة لا تنتهي بالتدخل الشعري لشاعر أوروبي أبيض فحسب، إنما بتعاطف الأمة السوداء التي تنام وتغني في زوايا الشوارع، للأب» الذي يرثي فقيده كجزء منهم.

مرة كان عنده ولد.
ولد! ولد! ولد
كان وحيده، لأنه كان ولده!
ولده! ولده! ولده

هذا الرثاء المقدس قد لا يقدم أي عزاء، لكن يظهر تعاطف المجتمع المضطهد والمناضل مـع كل فرد من أفـراده. فكما يكشف لوركا في محاضرة «نيويـورك»، هناك بعض العوائق التي لـم يستطـع تجاوزها: «هو أيضـاً هنا ليقاتل... يداً بيـد ضد الكتلة الراضية عـن نفسها... ولا ضيـر إذا هُزِمـت»[٥٠] وعلـى منـوال «بعض العمـى» لدى جيمس، لكـن بنقل السجـل إلى عالم مسمـوع، يعلن لـوركا أنه «حيثما وجدت أمريكيين شقراً، تشعر بصمـم ما: الناس الذين أحبوا الأسـوار التي تحجب النظرة الطائشة»، بينما فـي «الحي الأسود» تجد نوعاً من التبادل السريع

للابتسامات»[٥١]. هذا الاحتفاء بالتبادل الإنساني هو البعد الأكثر أخلاقية عند لوركا، ويعكس تعرف جميس المتأخر على المزارع الأندلسي، ويتنبأ بعمل الفيلسوف إيمانيول ليفيناس حول التواصل وجهاً لوجه مع الآخر[٥٢] في «نيويورك» المنصب والشجب «يشجب الشاعر كل من/ يتجاهل النصف الآخر ويقدم نفسه طعاماً للأبقار». هذا الإحساس بالتآزر الثقافي واضح في فرحه اللامحدود «بالسود وهم يرقصون على الأنغام الكوبية» الممتعة حيث تمثل الإيقاعات اللاتينية للكوبيين انعكاسات ثقافية «للشعب الأندلسي العظيم»[٥٣] حين انضم لوركا إلى رقصتهم الكاجونيّة احتفاء بالثقافة الحيّة، لم يكترث بالعقلانية الباردة للمدينة بـ«آلتها الضخمة»... فبدلاً من انتظار رجوع «أشعة الشمس العقيمة» إلى نيويورك، تشير هذه القصيدة الأخيرة إلى النموذج الجمالي والأخلاقي لدى لوركا: «القصيدة المتيقظة والصادقة حيث يعيش ويتصادم الجمال والرعب وكل ما هو متناقض وكريه في غمرة الفرح العارم»[٥٤].

كافكا: الرجل الذي اختفى

إذا كانت قصائد لوركا قد أثارها وأفسدها في الوقت ذاته طيف مدينة نيويورك، فإن الاستكشاف القصصي لأمريكا عند كافكا ظل يتسمّ بالتجاذب نفسه. فقد انجذب كافكا إلى فكرة أمريكا باعتبارها بانوراما إبداعية في روايته التي لم تنشر في حياته» الرجل الذي اختفى» (كتبت بين عامي ١٩١٢- ١٩١٣)، ونشرها بعد وفاته عام (١٩٢٧) صديقه ماكس برود بعنوان «أمريكا». ولو أن كافكا لم يزر أمريكا، إلا أن ثلاثة من أولاد عمومته واثنين من أعمامه كانوا يعيشون هناك، ومعرفته الثقافية مستمدة من قراءته لجيمس فينمور كوبر، وكارل ماي، والسيرة الذاتية لفرانكلين، ومارتن تشزلويت لديكنز، ومقالة كتبها آرثر هولتشر بعنوان، «أمريكا اليوم وغداً»، هاجم فيها القيم الاجتماعية الأمريكية والثقافة الإعلانية على وجه الخصوص. (نشرت في مجلة «المراجعة الجديدة» الألمانية) في آذار (١٩١٢) ومن الواضح أنّ إمكانات تخيّل أمريكا لدى كافكا كانت قوية جداً: إلى أين يمكن أن يذهب كارل روسمان؛ الشخصية الرئيسة لدى كافكا، ليتوارى عن أوروبا، سوى أن يدخل في الحيّز الثقافي لأمريكا؟ بالنسبة إلى كافكا، لخّصت أمريكا له أسوأ تجاوزات في التصنيع الشامل حيث أدّت أنظمة المصانع العقلانية لفريدريك تيلور إلى إقصاء الزخم الثقافي وإلغاء الحرية الفردية. علاوة على ذلك، وكما يدعي مايكل لووي، فإن عداء كافكا «الأخلاقي والديني» لـ«التقدم» الصناعي والرأسمالي يرافقه.... حنين إلى المجتمع التقليدي والمجتمع العضوي، النموذج المجتمعي

غيـر ممكـن فيما تخيله في شـوارع نيويورك «المزدحمـة»[٥٥]. يشير مـارك أندرسون إلى عدد مـن الأخطـاء المثيرة للاهتمام في رواية «أمريكا» التي لا يمكـن تفسيرها بعيداً عن الاختلاف الجنسـي والثقافي لكافـكا، وافتقاره المعرفة المباشـرة بهذا البلد. على سبيـل المثال، تمثال الحريـة يمسـك السيف بدلاً من الشُعلـة؛ ويدفع روسمان لدى وصوله إلـى المدينة الباوند بدلاً مـن الـدولار ثمن وجبة الطعام؛ كما أن السارد يرفض رفضاً قاطعاً تسمية أي شارع معروف، أو بنـاء، أو مشهد سياحي فـي المدينة يسمح لقرائه أن يميّزوا، ويجـدوا أنفسهم في الحيّز الذي يجتازه كارل روسمان[٥٦]. لهذه الأسباب، وعلى الرغم من معرفته المحدودة بأمريكا، يمكن أن نرى كافـكا يستكشف الإمكانات الرمزية والثقافية للأوروبي السـاذج في الخارج بغية الوصول إلى نهايات جمالية مدروسة للغاية.

يبـدو أن روايـة كافكا المكتوبة من قلب أوروبا بعيدة كل البعد عن تجارب لوركا المباشرة في نيويـورك، لكنها مع ذلـك تعرض أوجه تشابه مثيرة على صعيـد الأسلوب والمضمون. فالعملان «شاعر في نيويورك» للوركا و«أمريكا» لكافكا يمكن مقارنتهما بأربع قضايا رئيسة. أولاً، المخطط الرئيس لرواية كافكا يسرد قصة شقيقين، أحدهما يسافر إلى أمريكا، بينما يبقى الآخر حبيس السجـن الأوروبي، وهذه إشارة إلى اهتمام كافكا باستكشـاف المنفى الثقافي. فالرواية تعرض رؤية مزدوجة لحياة المهاجرين في مطلع القرن العشرين التي تعكس القص الذي يوثق الهجرات الحقيقيـة لليهـود الأوروبيين إلـى أمريكا، مثل «أرض الميعاد» لماري آنتـن (١٩١٢) و«صحوة النوم» لهنري روث (١٩٣٤) من خلال جمع مزيج من الجذور الأوروبية والأحلام الأمريكية التي تـوازي كروب لوركا المعماريـة. ثانياً، في حين شعر باوند وإليـوت الأمريكيان المنفيان «شاحبا الوجـه» أنهما فـي وطنهما كانا أكثر انغماساً بالثقافة الأوروبيـة الراقية من منفاهما في أوروبا، واستمتع همنغواي وشتاين بتخفيف القيود الأخلاقية في باريس، تظل المجموعة الشعرية للوركا، وروايـة كافكا غير المكتملـة، شاهدتين على الارتباك الذي أحس بـه الكثير من الأوروبيين لدى مواجهـة الأمركـة المتسارعـة. هذا البعد يبدو جلياً في شكل عمل كل منهمـا. وعلى الرغم من أن «شاعـر فـي نيويورك» يقدّم نسجاً مـن الخيوط الموضوعيـة، إلا أن القصائد لا تشكل سياقاً سردياً على هذا النحو، مما يشير إلى تجربة الانسلاخ. وبالمثل ظلت «أمريكا» رواية غير مكتملة، يصـارع فيهـا كافكا من بداياتها الأولـى ليتخلى عنها فيما بعد. هـذه القصص المتكسرة تكمل على صعيد الشكل الرؤية غير المكتملة والضبابية للكتّاب عند مواجهتهم عظمة مدينة نيويورك. ثالثـاً، اتخذت الشخصيـة الرئيسة في رواية كافكا، والشخصية الشعرية لدى لوركا دور الأبرياء فـي الخـارج. وعلى الرغم من أنّ أياً من الكاتبين لم يكن ساخـراً يرتقي إلى منزلة السارد لدى

مـارك توين، أو هنري جيمس، في رواية «الأبرياء في الخـارج» (١٨٦٩) و«الأمريكي» (١٨٧٧) علـى التوالـي، اللذيـن أظهرا عيـوب شخصياتهم الأمريكيـة الرئيسة، وقصر النظـر الأوروبي لديهـم بتركيزهم على السذاجـة الثقافية والحماقـة البريئة، عرض لوركا وكافـكا شخوصهما كأوعيـة للتنوع الثقافي. قبل رحلته إلى نيويورك اقتصرت تجارب الحداثة عند لوركا على حياته الجامعية في مدريد مع لويس بونيول، وقراءاته لبيانات بريتون السوريالية، في حين يعكس عمل كافكا القوة الكاملة لأوروبا التي تنوء تحت النمو الصناعي، والبيروقراطي والحضري، كما يعكس مزيـداً من المشاعر الشخصية للاضطهـاد العرقي والأسري. وعلى الرغم من اختلاف السيرة الذاتيـة للكاتبين، إلا أنهما يمثـلان التأثيرات المذهلة لأمريكا بنشرهمـا التقنيات السوريالية. مـع ذلك، يرى ماكس برود اللهجة المهللة لبعض قصائد لـوركا، واستعداد كافكا الاعتراف بأن «أمريكا» كانت أكثر تفاؤلاً «وأخف مزاجاً» من كتاباته الأخرى[٥٧]. أخيراً، يعرض عمل كل منهما نشاطـاً جنسياً مضطربـاً يتجلى من خلال سلسلة من اللقاءات الايروسيـة المثيرة في «أمريكا» (ما يدعـوه الناقد فريدرك كارل النشـاط الجنسي غير الموجه) والتجـارب الليبيدية النازحة لقصائد لوركا في نيويورك[٥٨].

تبدأ رواية «أمريكا» بدخول البطل كارل روسمان ميناء مدينة نيويورك على الباخرة الألمانية، مجبـراً على مغـادرة أوروبا بعد أن أغرته خادمـة شابة وأنجبت له طفـلاً. فالمزيج المعقد من السذاجـة – البـريء الذي أغوتـه خادمة والديـه – والتجربـة الجنسية تجتمعـان لتجعلا من روسمـان شخصية غامضة وغيـر مستقرة على متن السفينة، يبحث عن ممتلكاته المفقودة التي أخـذت جانباً مهماً في الفصل الأول «الوقاد»، فمظلته (تمثـل القدرة الذكورية) وأمتعته (ترمز إلـى هويته الشخصية). عند مشاهدتـه ميناء نيويورك «انهمر ضـوء الشمس على نحو مفاجئ ليضيء تمثال الحرية، لهذا فقد شاهده في ألق جديد، وإن كان قد شاهده منذ فترة بعيدة»[٥٩]. يشيـر مزيـج الألفة والخبـرة العذرية إلى وجود توتـر داخل نفسية كارل التي تـم إسقاطها على الموقع الأسطوري لجزيرة الحرية: «ارتفعت اليد التي تحمل السيف وكأنما امتدت لتوها، وهبَّت علـى التمثال ريـاح سماوية مواتية»[٦٠]. «فجميـع المخاوف الشخصيـة والجنسية لكارل ظهرت بصـورة التهديـد، لكن على الرغم مـن ذلك، تمثال شامـخ، يحمل سيفاً بدلاً مـن الشُعلة: رمز لتهديد السلطة أكثر من الوعد بالحرية. رده اللفظي الوحيد على المشهد هو قوله «مرتفع جداً!»، الـذي علـى الرغم من عدم كفايته لكنه يشير إلى زاوية رؤية عاليـة. تجلت روعة المشهد بتدفق «حشد الحمالين» الذين دفعوا كارل باتجاه مرسى الباخرة حيث بدا كأنه على وشك السقوط[٦١].

علـى الرغم مما ادعاه كارل بأنه «مستعد تماماً» للذهاب إلى الشاطئ وإلقاء خطوته الأولى

على التراب الأمريكي، إلا أنه ذُهل لدى نزوله من الباخرة بعد أن عرف أنه قد ترك مظلته «أسفل الباخرة». هنا يُواجَه القارئ بشاقولية الرؤية المناقضة للنزول إلى أسفل الباخرة («السطح السفلي») لأخذ مظلته. وبدلاً من أن يصف أي مشهد بانورامي لمنهاتن (تذكر أن معرفة كافكا بالمدينة كانت محدودة)، يصف السارد المشهد الكافكائي الجغرافي والنفسي المتميز – » تكرار عدد لا حصر له من الدرج، ممرات بمنعطفات لا حصر لها «أضاع نفسه فيها كاملاً»– الذي نتج عنه تأخر الوصول الفعلي لكارل في الرواية «أمريكا» حتى نهاية الفصل الأول، عندما يلتقي «وقاد» الباخرة، ويلتقي بعمه يعقوب[٦٢]. هذا الوصف المفتوح يوضح «الانطباع الأعمى» الذي يعاني منه كارل نتيجة مخاوفه الشخصية والإثنية منذ اللحظة التي شاهد فيها أيقونة الاستقلال والحرية الأمريكية. الانطباع الأولي لكارل عن مدينة نيويورك لا يختلف كثيراً عن المشهد الداخلي للمدينة الذي وجدت فيه الشخصيات الروائية ذاتها لدى كافكا في رواياته الأخرى: مثل جريجور سامبا في «المسخ» (١٩١٥) وجوزيف ك. في «المحاكمة» (١٩٢٥). كما أنّ فشل التخيّل عند كارل رسم على الصعيد المكاني بطرق غامضة لباخرة المحيط، وكان بمثابة النظير الرمزي الأفقي لشاقولية المدينة أمامه[٦٣].

ويُشجع القارئ على تفسير حركات روسمان في الباخرة بأنّها إشارة إلى مشاعر التيه والضياع لدى مواجهته الثقافة الجديدة. لكن يمكن النظر إليها أيضاً كاستراتيجية عفوية مبتكرة، يواجه بها تشويش ظروفه المتغيرة، لدى قيامه بالكثير من اللقاءات الشخصية والتنقلات المكانية داخل الباخرة. هذا المشهد من الفصل الأول يدعم قراءة مايكل لووي لـ«أمريكا» كرواية «مسيحيّة سلبية» و«فوضوية سلبية» نحو قراءة أكثر إيجابية[٦٤]. يرى لووي أنّ الرواية تقدّم ببساطة، «انتقاداً لهذا العالم المفرغ تماماً من الحرية» مع الإشارة إلى الإيجابية «التي تكمن خلف هذا العالم..... الغائب بشكل كامل»[٦٥]. وعلى الرغم من أن الرواية لا تقدّم لنا أي عزاء ميتافيزيقي، لكن يمكن قراءتها على أنها محاولة لاستكشاف الآثار الأخلاقية الممكنة التي يؤكد كارل روسمان من خلالها على النقص الأخلاقي العام في أمريكا. بعبارة أخرى، إذا قرأنا الرواية على أنها تتناول قليلاً من النقد السياسي للرأسمالية الأمريكية وكثيراً من استكشاف الفوضى الأخلاقية من حيث أنها ترياق لقوى التحديث التي تجرّد الإنسان من إنسانيته، عندئذ يمكن النظر إلى «أمريكا» إلى جانب قصائد لوركا في نيويورك على أنّها عمل تحفزه الأنظمة التي ينتقدها.

الفصل الثاني من الرواية هو الفصل الوحيد الذي تقع أحداثه داخل مدينة نيويورك، فالفصول اللاحقة تبتعد عن العاصمة الحضرية بدوائر تزداد اتساعاً. وخلافاً لوصول المهاجرين الأوروبيين الفقراء الآخرين إلى نيويورك الذين يتوجب عليهم التعلم من خلال

«التجربة القاسية»، يقع كارل تحت رعاية عمه، وسرعان ما «يعتاد على ظروفه الجديدة»[٦٦]. وعلى الرغم من أن تجاربه البصرية الأولى جاءت من الوضع الآمن لشقته، لكن يبدو أن هناك غشاء نفوذاً بين الداخل والخارج وهذا ما يضع كارل كمجرّب حدودي. علاوة على ذلك، بدلاً من أن تعطيه «موقعاً متميزاً»، سمحت له شرفته هنا أن يشاهد أكثر من شارع، «شاهد» التدفق المستمر لحركة المرور. حياة الناس في الشوارع اختصرت إلى حركة جزيئات صغيرة في منظومة ما، «وقد بُهر» بازدحام المرور الذي لا ينقطع «وكان أشبه بسطح زجاجي على امتداد الشارع يتحطم بعنف، ويتحول إلى أجزاء في كل لحظة»[٦٧] صدمة المدينة وعنفها تعكس الوصف الشاعري للوركا، وهنا «السيل من الضوء» يعطي كارل وضوحاً أكثر بقليل من الظلمة والمستنقع الذي واجهه لوركا. يحذره عمه من أنّ هذه الانطباعات الأولية «لا يمكن الاعتماد عليها» وبما أنّه مهاجر أوروبي يعي ما يجري هنا فقد غضب من كارل حين شاهده محدقاً في المدينة، وأدرك أن التشويش الذي يصيب ابن أخيه لا يمكن مواجهته بصرياً وسيؤدي فقط إلى «انهياره».

يهتم مارك أندرسون بشكل خاص بالطريقة التي تم فيها تصوير حركة المرور في رواية «أمريكا» التي هي «اقتصاد مشوش» بقدر ما هي حالة تبادلية: بدءاً من تجربة كارل الأولى مع حركة المرور في الشارع التي تغّير «اتجاهها في كل لحظة»، إلى التبادل المشوش للأفكار الأمريكية والأوروبية، إلى حركة المصاعد في عمله مؤخراً كعامل مصعد في هوتيل أوكسيدنت، وكما يساجل أندرسون، وصولاً إلى «نقل» أو «تجارة الجنس»[٦٨]. وكما هو حال لوركا، لا يمكن تحديد الرؤية عند كافكا في نقطة ثابتة، إنما تأتي كسلسلة من الأحاسيس في حركة دائمة[٦٩] بهذه الرؤية، إذا كانت المدينة الحديثة قد وفّرت للفنان «مسرحاً لأدائه المسرحي»، «فالمدينة الكبيرة، عندئذ كحيّز، نزع منه شخوصه» يتسم «بحركة المرور التي فيه»، وتالياً، هناك الحادث المروري العارض وبمحض المصادفة، وسيكون هناك الموت... هي رؤية بصرية مزدوجة، نظر من خلالها كافكا في نصوصه المبكرة إلى العالم الحديث»[٧٠]. بهذا تقدّم رواية «أمريكا» الرؤية المزدوجة ذاتها لمدينة نيويورك التي قدمها لوركا في «شاعر من نيويورك»: فيما تلخص الأنظمة اللاشخصية للمدينة ومشكلة «الحادث» العرضي حالة الحياة الحضرية الحديثة، فإن الدراماتيكية الزائدة فيها توفر جذباً جمالياً لأولئك الذين يمكنهم الانخراط في البيئة مع الحماية الكافية لمنع ضياعهم فيها بالكامل[٧١].

بمراجعة النظرة الأولى لحركة المرور عند كارل وهو يطل من شرفته، نجد أن رحلته الأمريكية لم تكن رحلة باتجاه واحد. وعلى الرغم من السفر خارج المدينة، من متاهات منزل السيد بولاندر في الريف خارج مدينة نيويورك، إلى رحلته الأخيرة في القطار إلى أوكلاهوما،

وتجربتـه داخل سفينة المحيط. فرحلته تشردية في تجوالها، وغير ثابتة في أهدافها[٧٢] فأحد الأسبـاب الرئيسة التـي جعلت منفى كارل في أمريكا منفى غريباً جداً هو اعتقاده «بأنه لم يعد له وطن». (تضاعف هذا لاحقاً عندما أضاع الصورة الوحيدة لوالديه) وتالياً، قد لا تجد نقطة ثابتة تستطيع منها قياس المسافة أو الاتجاه[٧٣]. بعد أن ركله عمه لعصيانه الأوامر «وبمغادرته منـزل السيـد بولندر الريفي» لـم يعد كارل بمقـدوره معرفة الاتجـاه الذي يوصلـه إلى مدينة نيويـورك، لأنـه لم ينتبه إلى المعالم التي يمكن أن تكون مفيدة له الآن»[٧٤]. فأحد الدروس التي تعلمها في الباخرة أنّ المكان والاتجاه لا يمكن تحديده بدقة، وبسبب هذه المعضلة التي تواجهه اختار «وجهة وشرع يسير في الطريق».

إن كان مـن هـدف لرحلـة كارل غير هدفه فـي إيجاد العمـل والطعام والملجـأ، فإن قدره مساعدة الآخرين. وعلى الرغم من إدراكه المبكر أنّ التعاطف في «هذا البلد شيء لا أمل فيه»، إلا أنّـه تأرجـح بين الاستجابة بحساسية للآخرين وبين تعزيز احترام الذات عندما لا يقابل إلا بالقليـل منها. فمثـلاً، زار كارل منزل السيد بولاندر الريفي إرضـاء لمضيفه، لكنه أثار غضب عمه، وعنـد لقائه اثنين من المهاجرين (الإيرلندي الكسـول روبنسون والفرنسي العنيف ديلا مارتشـ) في رحلتـه بعيداً عن نيويورك، يعرضـ كارل صداقتهما بلا شـروط، لكن سرعان ما يُسـرق ويعاملانه بـازدراء فيما بعد. ولو أنَّ هذا يمكن تفسيره مـن ناحية كدلالة على السذاجة الفكرية، وعقدة الاضطهاد التي تطارد كثيراً من شخصيات كافكا الرئيسة. بالنسبة إلى كارل، التعاطف استجابة أخلاقية، وقد برهن عليه لاحقاً، عندما عمل كعامل مصعد، ضحى ببقشيشه كي يساعد روبنسون الذي ظهر مرة أخرى مخموراً ويحتاج إلى راحة. ولأنه ترك خدمة المصعد مؤقتـاً ليساعد الإيرلنـدي فقد طرده رئيسـه المستبد من عمله واتهم بالتصـرف «بلا تفكير» ليـزداد الأمر سـوءاً[٧٥] بهذا، تُضاعـف معضلة كارل الأزمـة الحديثة في الأخـلاق، مع اتساع الفجـوة بين النيّة الأخلاقية ونتائـج التصرف. وفيما تروي قصائد لـوركا في نيويورك تجواله الفردي الذي يتمتع فيه بحريته ليواجه الثقافة الأفروأمريكية بخيال خصب، تعيش الشخصيات الرئيسـة لكافكا في عالم تصطدم فيه دائماً بأشكال سلطوية أو أنظمة تقوض القدرة الفردية. فقـط عندما منح كارل «حياة كريمة» بالتحاقه بمسرح الطبيعة في أوكلاهوما، المكان المفتوح لـكل شخص، والمهنة فيه ليست ذات أهمية (على الرغم من وجود درجات للعمل)، دخل كارل الفضاء الرمزي الذي سمح له التعرف إلى الثقافة الأخرى دون التهديد بالاضطهاد[٧٦]. ولو أنّ الرحلـة التي قام بها كارل بالقطـار إلى أوكلاهوما تحمل في النهاية أهدافاً معينة (جلس قرب النافـذة مستمتعاً بالمناظر التـي شاهدها) ولأن الرواية لم تكتمل، يبقى أحدنا يتساءل إن كان

سيجد في نهاية المطاف شيئاً من التوجه الأخلاقي، وبعبارة ماكس برود، «يكتشف حريته، وحتى منزله القديم ثانية، وأبويه، كأنما بشيء من السحر السماوي»[٧٧].

كما انتقل لوركا إلى فعل التضحية بالنفس الشعرية في قصائد هارليم، جاء كارل أيضاً ليتعاطف مع من هو أدنى منزلة. اللقب الذي أطلق عليه عند التحاقه بالمسرح الجوال هو «الزنجي» (الاسم الذي أطلق عليه عندما عمل في فندق اكسدنت كعامل مصعد) الذي، وإن أسف فيما بعد لعدم استخدام اسمه الحقيقي، إنما وضعه جنباً إلى جنب مع الشخصيات «المحرومة» الأخرى التي ترغب المجموعة المسرحية في توظيفها. هذا لا يعني أن كارل خرج من الرواية كبطل أخلاقي بكل ما في الكلمة من معنى، لكن صراعه للتصرف بشكل أدائي نيابة عن الآخر، والتعاطف معه يشير إلى ضمير أخلاقي يجاهد ليثبت ذاته في بيئة معادية. معرفة كارل بأمريكا تتشوه من وقت إلى آخر، إما بمزيد من الضوء أو بقليل منه: تحت هذين الظرفين أصبح «العمى» عنده استعارة عنّ عجزه استيعاب الثقافة التي تنكر هويته دائماً، عدا عن هجرته التي كانت لا قيمة لها. يبدو أنّه فقط بإشغال مكانة متواضعة داخل النظام الثقافي الأمريكي- «الزنجي» – يمكن أن يشرع كارل بالتغلب على هذه البصريات القطبية وإعادة تشكيل هويته. على هذا الصعيد، عندما أعلن كافكا بأن الكتابة القصصية تشبه الكتابة وهو «مغمض العينين»، فإن هذا رفض على الأقل «للرؤية» ورغبة زائدة في إسقاط الظروف النفسية كونه الآخر (مع ذلك تحمل شخصياته الرئيسة تشابهاً كبيراً له)[٧٨] وبشكل مشابه، يؤكد لوركا دائماً أنه لا يعرف إلا القليل عن هذا العالم (لا أدرك شيئاً إلا بشق النفس) لكنه يصرّ على أنّه «سوف يدعم دائماً أولئك الذين لا يملكون شيئاً» ويحتفظ بالأمل في الحصول على تعويض «يجب أن ينزل الضوء من الأعلى»[٧٩]. في هذا اللقاء بالذات يتابع لوركا وصف نفسه بأنّه أوروبي مثقف من الطبقة الوسطى، لكن يعتقد أنه لا يمكن مسح الحدود الملتهبة بين الوافدين والسكان الأصليين إلا بتطبيق مبدأ «العدالة للجميع»: ليس من خلال الاستسلام للثقافة المهيمنة، أو عن طريق المراقب «الذي يمتلك» فضاء الآخر، إنما من خلال الرغبة المتبادلة في رؤية موقف كل منهما الآخر. فلا «شاعر في نيويورك» ولا» أمريكا» ثمار هذه العدالة، أو نوع التربية الثقافية التي تستلزمها، لكن باستعراض استعارات الرؤية والعمى، فإنها تشير إلى أنّ في أرض الفرص الأسطورية (تستخدم نيويورك كناية عن أمريكا) يمكن أن يقدم «بعض العمى» إما لعنة للرؤية المحدودة،أو فرصة لأن يغلق أحدنا عينيه ويتخيل الآخر.

الهوامش

(١)- وليم جيمس، «عن بعض العمى في الإنسان»، حديث للمعلمين (كامبريدج، ماجستير: منشورات جامعة هارفارد، ١٩٨٣)، ص ١٣٤.

(٢)- المرجع السابق نفسه، ١٣٤.

(٣)- انظر جيمس كليفورد وجورج ي. ماركوس (محرران) كتابة الثقافة: شاعرية وسياسة الإثنوغرافيا (بيركيلي، سي أي: منشورات جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٦).

(٤)- جيمس، عن بعض العمى، مرجع سابق، ص ١٥.

(٥)- ريتشارد روتي، الطوارئ والسخرية والتضامن (كامبريدج: منشورات جامعة كامبردج، ١٩٨٩)، ص ٢٦.

(٦)- جيليان بير، «جيليان بير»، أخبار حقيقية للأشياء غير المرئية: المرئي والمخفي في نهاية القرن التاسع عشر، في تيريزا برينان ومارتن جاي، (محرران)، الرؤية في السياق: وجهات نظر تاريخية ومعاصرة عن البصر (نيويورك: روتليدج، ١٩٩٦)، ص ١-٩.

(٧)- فيكتور بيرجن، «فضاء الجنة» في فضاءات مختلفة: المكان والذاكرة في الثقافة المرئية (بيركيلي، سي إي. منشورات جامعة كاليفورينا، ١٩٩٦) ص ١٢.

(٨)- رالف والدو إميرسن، «الطبيعة» ١٨٣٦ في مقالات ومحاضرات (نيويورك: مكتبة أمريكا، ١٩٨٣) ص١. وانظر أيضاً عمل كان في ميتافيزيقيا الأخلاق، ترجمة: إتش جي باتون (لندن: روتلدج، ١٩٩٥).

(٩)- جيمس، «عن بعض العمى»، مرجع سابق، ص ١٤٩.

(١٠)- المرجع السابق نفسه، ص ١٤٩.

(١١)- لاستكشاف هذا المصطلح انظر وولف «سكتش من الماضي» لولف، لحظات من الوجود، محرر. جين شولكيند (لندن: غرافتون، ١٩٨٩)، ص ٧٢- ١٧٣.

(١٢)- نقلا عن سعيد في مايا جاجي، «خارج الظلال»، الغارديان، نشرة السبت، ١١ أيلول ١٩٩٩، ص٧.

(١٣)- فريدريكو غارسيا لوركا، شاعر في نيويورك (هاموندسوورث: بنغوان، ١٩٩) ص١٨٥.

(١٤)- ليزلي فيدلر، في انتظار النهاية (نيويورك: شتاين وداي، ١٩٦٤)، ص ٨٤.

(١٥)- إدوارد سعيد، «النقد العلماني»، العالم، النص والنقد (كامبريدج، ماجستير: منشورات جامعة هارفارد، ١٩٨٣)، ص٦-٧.

(١٦)- عبد محمد، «الدنيوية بلا عالم، التشرد كوطن: نحو تعريف المفكر الحدودي»، في مايكل سبرينكر (محرر)، إدوارد سعيد: القارئ الناقد (أكسفورد: باسيل بلاكويل، ١٩٩٢)، ص ٩٩.

(١٧)- المرجع السابق نفسه، ص ١١٨.

(١٨)- لوركا، «أفكار في الفن الحديث، أعيد طباعته في هيلين أوبنهايمر، لوركا: الرسوم (لندن، منشورات هربيرت، ١٩٨٦)، ص ١٢٨.

(١٩)- لمناقشة لوحات لوركا في نيويورك انظر أوبنهايمر، لوركا: الرسوم، ص ٨٥ -١-٢.

(٢٠)- المرجع السابق نفسه، ص ١٣.

(٢١)- لوركا، شاعر في نيويورك، ص ١٨٦.

(٢٢)- المرجع السابق نفسه، ص ٧.

(٢٣)- لوركا، رسائل مختارة، تحرير وترجمة: ديفيد جيرشاتور (لندن: ماريون بويرز، ١٩٨٤) ص ١٤٦.

(٢٤)- المرجع السابق نفسه ١٤٦.

(٢٥)- المرجع السابق نفسه، ص ١٤٨.

(٢٦)- المرجع السابق نفسه، ١٤٩.

(٢٧)- المرجع السابق نفسه، ١٥١.

(٢٨)- لوركا، شاعر في نيويورك، مرجع سابق، ص ١٨٣-١٨٥.

(٢٩)- المرجع السابق نفسه، ص١١.

(٣٠)- المرجع السابق نفسه، ص ١١.

(٣١)- المرجع السابق نفسه، ص ١٨٦.

(٣٢)- المرجع السابق نفسه، ص ٥٣-٥٧.

(٣٣)- يقلل لوركا في رسالته من هذين المظهرين: يعلن أن بمقدوره أن «يكيف» نفسه مع المدينة وأن «يتقدم بسرعة في الانجليزية»، من شأنها أن تزيل المشكلات التي تعرض لها في عملية التكيف ثقافياً ولغوياً في الحياة الامريكية: لوركا رسائل مختارة، ص ١٥١.

(٣٤)- لوركا، شاعر في نيويورك، مرجع سابق، ص ٥-٧٣.

(٣٥)- المرجع السابق نفسه، ص ١١.

(٣٦)- المرجع السابق نفسه، ص٧٣.

(٣٧)- المرجع السابق نفسه، ص ٤٧.

(٣٨)- المرجع السابق نفسه، ص ١٨٥.

(٣٩)- أوبنهايمر، لوركا، الرسوم، ص ٨٦.

(٤٠)- لوركا، شاعر في نيويورك، مرجع سابق، ص ١٨٥.

(٤١)- المرجع السابق نفسه، ص ١٨٩.

(٤٢)- انظر، على سبيل المثال، ناطحات السحاب لساندبيرغ، نشر في قصائد شيكاغو (١٩١٦) وأعيد طباعته في كارل ساندبيرغ، قصائد مختارة (نيويورك، كتب غراميسي، ١٩٩٢)، ص ٧٥-٧٧.

(٤٣)- لوركا، شاعر في نيويورك، مرجع سابق، ص ١٨٦-١٨٩.

(٤٤)- المرجع السابق نفسه، ص ١٨٦.

(٤٥)- ديفيد جونسون، فريدريكو غارسيا لوركا (باث، منشورات أبسوليوت، ١٩٩٨)، ص١٢.

(٤٦)- مع أن لوركا يمكن أن يتهم بأنه «عنصري رومانسي» في إضفائه الطابع الأجنبي لأهالي هارليم، وتعاطفه مع حالتهم في المنفى، يتعلق بـ«فهمه العاطفي» لمحنة البرابرة، والغجر واليهود في اسبانيا الذي يساجل بأن «كل أهالي غرناطة يحملونها بداخلهم»: انظر إلى إيان جيبسون، اغتيال فريدريكو كارسيا لوركا (هارموندسورث: بنجوان، ١٩٨٣)، ص ٢٢-٢٣.

(٤٧)- لوركا، شاعر في نيويورك، مرجع سابق، ص ١٨٩.

(٤٨)- المرجع السابق نفسه، ص ١٨٨.

(٤٩)- ترى هيلين أوبنهايمر بأن القناع، الذي يتكرر في قصائد لوركا ورسوماته، ويلحق نفسه كشاعر إلى زنوج نيويورك: على سبيل المثال، في «رقصة الموت» يصرخ، «القناع، انظر إلى القناع! كيف جاء من أفريقيا إلى نيويورك!» اوبنهايمر، لوركا: الرسومات، ص٩١.

(٥٠)- لوركا، شاعر في نيويورك، مرجع سابق، ص ٤-١٨٣.

(٥١)- المرجع السابق نفسه، ص ١٨٧.

(٥٢)- انظر، المختارات في القسم الأول، من الوجود إلى الأخلاق في ليفيناس ريدر، تحرير: سين هاند (أكسفورد: باسل بلكويل، ١٩٨٩).

(٥٣)- المرجع السابق نفسه، ص ١٩٨.

(٥٤)- لوركا، دفاعاً عن غرناطة، (٧مايو ١٩٢٩) ص ٣-١٢٩ نقلاً عن ريتشارد بريدمور، شعر لوركا في نيويورك: الاجتماعي في العدالة، الحب المظلم، الإيمان المفقود (درهام، ن. س.: منشورات جامعة دوق، ١٩٨)، ص ٦.

(٥٥)- مايكل لووي، اللاسلطوية التحررية في أمريكا، في مارك أندرسون (محرر)، قراءة كافكا: براغ، السياسة ونهاية القرن (نيويورك: كتب شوكن، ١٩٨٩)، ص ١٢ و١٢١.

(٥٦)- مارك أندرسون، ملابس كافكا: الزخرفة والجمالية في هابسبورغ في نهاية القرن (أكسفورد، منشورات كليرندون، ١٩٩٢)، ص ١٠٧.

(٥٧)- فرانز كافكا: أمريكا، ترجمة أدوين ميور (لندن، مينيرفا، ١٩٩٢)، ص ٢٥٥.

(٥٨)- فريدرك كارل، فرانز كافكا، الرجل التمثيلي (نيويورك، تكنور و فيلدز، ١٩٩١)، ص ٤٦٢.

(٥٩)- كافكا، أمريكا، مرجع سابق، ص ١٢.

(٦٠)- المرجع السابق نفسه، ص ١٢.

(٦١)- المرجع السابق نفسه، ص ١٢.

(٦٢)- المرجع السابق نفسه، الصفحات، ١٢-١٣.

(٦٣)- يلجأ كافكا في مذكرته عام ١٩١٧، إلى تسجيل بصري عندما يصف «الوقاد» وكأنه ديكنزي في «همجيته»، لكنها تعززت بالأضواء المبهرة التي التقطها في وقت ما (مطلع القرن العشرين) والأضواء الباهتة التي استقيتها من نفسي: «مذكرات فرانز كافكا، ٣٢-١٩١. حررها ماكس برود (هارموندسورث: بنغوان، ١٩٧٢)، ص ٣٨٨.

(٦٤)- لووي، اللاسلطوية التحررية في أمريكا، ص ١٢٢.

(٦٥)- المرجع السابق نفسه، ص ١٢٧.

(٦٦)- كافكا، أمريكا، مرجع سابق، ص ٤٢.

(٦٧)- المرجع السابق نفسه، ص ٤٣.

(٦٨)- المرجع السابق نفسه، ص ٥٤، أندرسون، ملابس كافكا، مرجع سابق، ص ١٠٩.

(٦٩)- لدعم هذه الفكرة، يستشهد مارك أندرسون بمقالة كافكا، «عن الإدراك» التي لم تنشر حتى عام ١٩٦٦، مرجع سابق، ص ١.

(٧٠)- المرجع السابق نفسه، ص١١.

(٧١)- يساجل اندرسون بأن «التجربة المسرحية» أقرب إلى التجربة الباريسية، بينما نيويورك صاحبة التجربة السينمائية في «حركة الصور المؤطرة القوية»: مرجع سابق، ص١٢.. لعله من الأفضل تناول حالة التمازج «بين التجربة المسرحية والسينمائية» في الفيلم الصامت المبكر لتشخيص المشهد الحضاري البصري الذي يجربه كل من لوركا وكارل روسمان.

(٧٢)- هذا القلق يعكس تصريح كافكا في رسالة بعث بها إلى فيليس بوير يعلن فيها أن الرواية «تسقط لوحدها» أمام ناظريه ولم يعد عنده المقدرة على احتوائها «أصبحت مؤخراً غير متماسكة بالمطلق، ظهر بها أشياء خاطئة ولم أستطع اخفاءها»: فرانز كافكا، رسالة إلى فيلكسو، تحرير جيمس ستيرن وجورجن بورن (لندن: ماينيرفا، ١٩٩٢)، ص٢.

(٧٣)-كافكا، أمريكا، مرجع سابق، ص ٤٢.

(٧٤)- المرجع السابق نفسه، ص ٨٩.

(٧٥)- المرجع السابق نفسه، ص ١٦٧.

(٧٦)- المرجع السابق نفسه، ص ٢٣٤-٢٣٥.

(٧٧)- المرجع السابق نفسه، ص ٢٥٥.

(٧٨)- غوستاف جانوتش، محادثات مع كافكا، الطبعة الثانية، ترجمة: غورونوي ريس (نيويورك، اتجاهات جديدة، ١٩٧١)، ص ٣١.

(٧٩)- لوركا، مقابلة في EL SO؛ ١٥ أيلول ١٩٣٤ نقلا عن أوبنهايمر، لوركا: الرسوم، ص ١١٥.

* * *

الإمارة المرداسية في حلب
(٤١٥-٤٧٣هـ/ ١٠٢٤-١٠٨٠م)

د. سامي مرعي

ليس من شك في أن عصر حكم الإمارة المرداسية في حلب كان بمنزلة ومضة ضوء في تاريخها وتاريخ شمال بلاد الشام، ولمحة ازدهار في واقعها، وجاء قيامها بعد هجرة بني كلاب الكبيرة إلى بلاد الشام في الثلث الأول من القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، فلم يمض على وصولهم قرابة مئة عام حتى استطاعوا تأسيس إمارتهم هناك، وقد حرصوا على حفظ استقلالها، وتجنّب أيَّ تدخُّلٍ في شؤونها، أو فرض نوعٍ من الوصاية عليها، وخاضوا في سبيل ذلك حروباً ضاريةً ضد الإمبراطورية البيزنطية، والخلافة الفاطمية، والدولة السلجوقية. وقد شغف أمراؤها بالشعر، وعقد مجالس السمر والأدب، فكانوا يستمتعون بمدح الشعراء، ويزهون بمنحهم الهبات والأعطيات.

نسب بني مرداس

ينتسب بنو مرداس إلى قبيلة بني كلاب، وبنو كلاب بطن من ربيعة بن عامر بن صعصعة التي تعود بنسبها إلى القبائل القيسية العدنانية، وكانت قبيلة كلاب قبيل قيام الإسلام واحدةً من أكبر قبائل شبه الجزيرة العربية وأشهرها، وكانت منازلها في جهات المدينة المنورة، وقد شاركت قبيلة كلاب في الفتوحات الإسلامية لبلاد الشام، واستقرت في الأجزاء الشمالية منها، وبدأت تشغل دوراً مهماً جداً في الأحداث السياسية فيها منذ القرن الأول الهجري، ومع مطلع القرن الرابع الهجري تدفقت موجةٌ بدويّةٌ جديدةٌ إلى شمال بلاد الشام والجزيرة حملت معها مجموعةً من قبائل عامر بن صعصعة، ومنها: خفاجة، وعقيل، ونُمير، وقُشير، وكِلاب، واستقرّت كلٌّ منها بمنطقةٍ خاصةٍ بها، وأخذت تشغل دورها إلى جانب بقية الفروع القَيسيَّة، وقد حدد ابن العديم تاريخَ قدومِ الدّفعة الجديدة من بني كلاب إلى بلاد الشام سنة (٣٢٥هـ/ ٩٣٧م)، ويبدو أن استعمال محمد بن طغج الإخشيد رجلاً من بني كلاب يدعى أبا العباس أحمد بن سعيد بن العباس الكلابي والياً على حلب، قد شجع بني كلاب على النزوح إلى الشمال، فشدّوا الرحال إلى هناك، وفي ذلك قال ابن العديم: «وفي ولاية أبي العباس الكلابي، وردت بنوكلاب إلى الشام من أرض نجد، وأغارت على معرّة النعمان، فخرج إليهم والي المعرة معاذ بن سعيد بجنده، وتبعهم إلى البراغيثي، فعطفوا عليه وأسروه وأكثر جنده... فخرج إليهم أبو العباس أحمد بن سعيد الكلابي والي حلب، فخلّصه منهم، وكان ورودهم في سنة خمس وعشرين وثلاثمئة»[١]، وقد استقر بنو كلاب إلى جانب أبناء عمومتهم في منطقة حلب، ما جعل عدد قبيلة كلاب كبيراً جداً، ومنذئذ أخذت تشارك بشكلٍ كبيرٍ في أحداث شمال بلاد الشام، وأسفرت مشاركتها عن إقامة إمارةٍ لهم في حلب، وتولّى ذلك بنو مرداس الذين توارثوا تلك الإمارة أكثر من نصف قرن من الزمن.

ويُروى أن بني كلاب كانت من القوى التي ساعدت سيف الدولة الحمداني في السيطرة على حلب في سنة (٣٣٣هـ/ ٩٤٤م)، وإقامة الدولة الحمدانية فيها، وبعدها صاروا حلفاء له ضد أعدائه، وصاروا ركناً في جيشه، ولكن حالة الصفاء بينهما لم تدم طويلاً بسبب نشاطهم المتزايد من جهة، وبسبب التقارب بين سيف الدولة وبني كلب من جهة أخرى، مما أثار امتعاض بني كلاب،فعمدوا إلى إثارة القلاقل والاضطرابات، ما دفع الأمير الحمداني لمحاربتهم وتأديبهم مرات متعددة، فعادوا إلى الطاعة الحمدانية، والتزموا الهدوء، وشاركوا ببعض رجالاتهم في حروب سيف الدولة مع البيزنطيين[٢].

واصل بنو كلاب نشاطهم في المنطقة في عهد خلفاء سيف الدولة، وزاد واطرد في النصف

الثاني من القرن الرابع الهجري، وذلك بعد أن زالت سطوة سيف الدولة عنهم، وتخلّصوا من ربقة التّبعية له، ولكن من الأهمية التّأكيد أن أغلب البطون الكلابية آنذاك التزمت سياسة الانحياز إلى الإمارة الحمدانية، فقد آزروا سعد الدولة الحمداني لاسترداد إمارته المسلوبة من قبل الحاجب قرغويه وبكجور، فكافأهم بمنحهم الإقطاع المعروف بالحمصي، وفيما بعد ساندوه بعضهم في صراعه ضد بكجور سنة (٣٨١هـ/ ٩٩١م)[٣].

ولمّا توفي سعد الدولة، خلفه ابنه أبو الفضائل سعيد الدولة (٣٨١-٣٩٢هـ/ ٩٩١-١٠٠٢م) الذي تولّى تحت وصاية لؤلؤ السيفي، وفي أيامه ازدادت الإمارة الحمدانية ضعفاً، وازدادت الأخطار المحدقة بها، فتعرضت حلب لهجمات الجيش الفاطمي، وحصاره ثلاث مرات متتالية، فانحاز بنو كلاب إلى جانب القوات الفاطمية المحاصرة لحلب[٤]، وحاربوا معها ضد البيزنطيين لمّا هاجموا أفامية سنة (٣٨٨هـ/ ٩٩٨م)، وألحقوا بمساعدتهم الهزيمة الساحقة بالقوات البيزنطية، وعلى الرغم من توقيع اتفاقية صلح بين الخلافة الفاطمية والإمبراطورية البيزنطية في سنة (٣٩٠هـ/ ١٠٠١م) مدة عشر سنوات، لم يتوقّف نشاط بني كلاب ضد البيزنطيين، فقد انضموا إلى الأصفر التغلبي الذي أعلن الجهاد ضد البيزنطيين في سنة (٣٩٥هـ/ ١٠٠٥م)، وهاجموا معه بعض الأراضي الخاضعة لهم في بلاد الشام لنحو عامين متتابعين[٥].

ازدادت الإمارة الحمدانية ضعفاً بعدما توفي سعيد الدولة الحمداني سنة (٣٩٢هـ/ ١٠٠٢م)، إذ تحكم لؤلؤ السيفي الكبير في ولديه، ولم يلبث أن سيّرهما إلى مصر، وانفرد بالحكم دونهما، واستمر يحكم حتى توفّي سنة (٣٩٩هـ/ ١٠٠٩م)، فخلفه ابنه منصور بن لؤلؤ، وقد أدى ضعف السلطة في أيام لؤلؤ وابنه منصور إلى ازدياد قوة الأعراب بمن فيهم بنو كلاب، وأعطى الفرصة لبني كلاب للمشاركة بشكل كبير في ما يجري من أحداث في شمال بلاد الشام، فصاروا هم «المتدبرين ببلد حلب» على حد تعبير ابن العديم، إذ مالوا إلى تتبع أخبارها، والتدخل في شؤونها، وطمحوا إلى المشاركة في حكمها، ولما زاد ظلم منصور بن لؤلؤ وتعسفه، حاول أهل حلب وبنو كلاب إعادة الحكم إلى البيت الحمداني[٦]، ومع أن محاولتهم تلك لم يُكتب لها النجاح، غير أنها أبرزتهم قوةً رئيسةً إلى السطح، وصار من العسير على حاكم حلب تجاهلهم، أو الحطّ من شأنهم، وقد أتاح لهم هذا الأمر تأسيس إمارةٍ خاصةٍ بهم في حلب.

تأسيس الإمارة المرداسية في حلب بقيادة صالح بن مرداس

كشفت الأحداث المتلاحقة التي شهدتها شمال بلاد الشام في مطلع القرن الخامس الهجري عن شخصيةٍ فريدةٍ بين زعماء بني كلاب، وقائد محنك من قادة تلك القبيلة، وكان

لـه فضل تأسيـس الإمارة الكلابية في تلـك المنطقة، وهو صالح بن مرداس، وهو من عشيرة كلابيـة كانت منازلهم في شمالي العراق، وأتوا تحـت قيادته إلى منطقة شمال الشام، وصاروا مـن القـوى المؤثرة في أحداث حلب، ويوصـف بأنه كان رجلاً حازماً شجاعـاً، وجاء ذكره أول مـرة في أحداث سنة (٣٩٩هـ/ ١٠٠٨م)، إذ اشترك فيما جرى في مدينة الرحبة من أحداث، فتخلّص من صاحبها ابن محكان، واستولى عليهـا[٧]، وكان استيلاؤه عليها الخطوة الأولى في حياتـه السياسية، ومن هنا بدأت مطامحه لإنشاء ملْك كبيـر، وكان للرحبة أهمية إستراتيجية كبيـرة نظـراً لأنها محطة أولى للاستيلاء على الشام الأعلى، وأولى محطات القوافل نحو داخل بلاد الشام، والمهم أن صالحاً ما إن سيطر عليها حتى بدأ يتدخل في شمال بلاد الشام مستغلاً اضطـراب الأوضاع في حلب بسبب ظلـم حاكمها منصور بن لؤلؤ وقسوته، فوقف بنو كلاب إلى جانب منصور في مواجهة المشكلات التي تهدّد حكمه؛ نظراً لأنه وعدهم بالإقطاعات الكثيرة، غيـر أن منصـوراً لم يفِ بوعوده لهم، ما سبّب له مشكلـةً كبيرةً؛ إذ أقدموا على التضييق عليه، وعاثوا فساداً في حلب، ولما وجد نفسه عاجزاً عن مقاومتهم، لجأ إلى الاحتيال للتخلص منهم، فاستدعى أمراءَهم ومقدّميهم إلى حلب ليحضروا طعامه، ويوقع لهم بالإقطاعات، فدخل منهم نحـو سبعمئـة رجل، ومع وصولهـم إلى داره، احتجزهـم، وأمر بقتلهم، فقُتِل عـددٌ كثيرٌ منهم، وحَبَسَ أمراءَهـم في القلعة، وكانت هذه الحادثة في ذي القعدة سنة (٤٠٢هـ/ ١٠١١م). وكان من السجناء صالح بن مرداس الذي كان أميراً شجاعاً، فتمكّن من الفرار من سجنه في مستهل محـرم سنـة (٤٠٥هـ/ ١٠١٤م)، ولحق بأهله، وجمع قبيلته، ثـم قصد حلب، فهزم منصور بن لؤلـؤ وأسره، ثم تصالحا على أن يكون لبني كلاب نصف بلاد حلب إقطاعاً، وبذلك صار صالح بن مرداس شريكاً في إدارة حلب ظاهرها وباطنها[٨].

ولما خرج منصور بن لؤلؤ من الأسر، وعاد إلى حلب، لم يلتزم باتفاقه مع صالح بن مرداس؛ لذلـك أقدم صالح علـى محاربته، وحاصر حلب، وضيَّق عليها، ولم يلبث حكم منصور في حلب أن تلقى ضربةً قاصمةً، وقد جاءت هذه الضربة بسبب خلاف نشب بينه وبين فتح القلعي – والي القلعـة – وقـد حمّله مسؤولية هرب صالح بن مرداس من سجنه، فأقدم فتح القلعي على إعلان العصيان في قلعة حلب، ونادى بشعار الخليفة الفاطمي الحاكم، وأعلن ولاءه لصالح بن مرداس فـي رجب سنة (٤٠٦هـ/ ١٠١٦م)، وهذا ما أرعـب منصوراً، فهرب مع إخوتـه وأولاده وبعض غلمانـه إلى أنطاكية[٩]، وبهـذا الحادث يكون قد انتهى حكم غلمـان الحمدانيين في حلب[١٠]، لتبـدأ فيها مرحلة تاريخية جديدة أصبحت فيها تابعـة للفاطميين نحو تسع سنوات، ثم صارت مركـز الإمارة المرداسية التـي تشكلت في شمال بلاد الشام، وجـاء قيامها في سنة (٤١٥هـ/

١٠٢٤م) فـي إثر تحالف قبائل بلاد الشام الكبـرى على اقتسام النفوذ فيها، وطرد الفاطميين منهـا، وكان هـذا التحالف قـد عُقد بين صالح بن مرداس أمير بنـي كلاب، وسنان بن عليان أميـر بني كلب، وحسان بن المفرج بن الجراح أمير بني طيّئ، وكان هؤلاء الأمراء قد اجتمعوا، واتفقوا على تشكيل ثلاث دول بدوية، بحيث تكون فلسطين وما برسمها لبني طيئ، ودمشق وما ينضـم إليها لبني كلب، وحلب وما معها لصالح بن مرداس[١١]، وبعد هذا التحالف سار صالح بـن مرداس في جمع كثير إلى حلـب، فاستولى عليها، ونجح في إرساء قواعد الحكم المرداسي فيهـا وملحقاتـه، وأسس بذلك إمارةً ثابتةً لأول مرة لبني كلاب في شمال بلاد الشام، ثم فرض سيطرتـه على: حمص، وبعلبك، وصيدا، وحصن ابن عكار بناحيـة طرابلس، إضافة للمناطق التي كانت بيده وهي: الرحبة، ومنبج، وبالس، ورفنية[١٢].

ردت الخلافـة الفاطميـة على الحلف البدوي الذي هدّد نفوذهـا في بلاد الشام بأن أرسلت جيشـاً أسنـدت قيادته إلى أنوش تكين الدزبـري، فحدثت المواجهة بين هـذا الجيش، وصالح بـن مرداس، وحسان بـن المفرج الطائي في موضـع الأقحوانة قرب طبريـة، فانتصر الجيش الفاطمي، وقتل صالح بن مرداس في ربيع الآخر سنة (٤٢٠هـ/ ١٠٢٩م)[١٣]، واسترد الفاطميون بعلبـك، وحمص، وصيدا ورفنية، وحصن ابن عكار، وزادوا في التضييق على إمارة حلب، وعلى الرغـم مـن أن مقتل صالح بن مرداس جاء بعد سنوات قليلة من تأسيسه الإمارة، إلا أن جهوده لـم تذهب عبثاً، فقد خلفه أبنـاؤه وأحفاده على حكم الإمارة المرداسيـة من بعده، واستطاعوا الحفاظ عليها نحو نصف قرن من الزمن.

خلفاء صالح بن مرداس

١- شبل الدولة نصر بن صالح (٤٢٠-٤٢٩هـ/ ١٠٢٩-١٠٣٨م):

آل حكـم حلب عقب مقتل صالح سنة (٤٢٠هـ/ ١٠٢٩م) إلى ابنه شبل الدولة نصر، بينما صـارت القلعة لابنـه الآخر، وهو ثمال، ولم يلبـث أن قام نصر بالاستيلاء علـى القلعة، وانفرد بالإمـارة دون أخيه، وعوّضـه عنها بالرحبة، وبالس، ومنبج، واستمـر يحكم تسع سنوات، وطّد خلالهـا الحكـم المرداسي، وفرض الأمـن والهدوء، وتصـدَّى للأخطار التـي واجهته من قبل البيزنطيين،وهـزم الحملة البيزنطية علـى حلب بقيادة الإمبراطور رومانوس الثالث في سنة (٤٢١هـ/ ١٠٣٠م)، واستمر يحكم حتى سنة (٤٢٩هـ/ ١٠٣٨م)، وفيها قُتل غربي قرية لطمين قـرب حماة أثنـاء تصديه للقوات الفاطميـة الزاحفة باتجاه حلب بقيـادة أنوشتكين الدزبري، بينمـا فـرّ أخوه ثمال بن صالح إلى حلب، ثم تراجع نحو الجزيـرة بأسرته، وأولاد أخيه، وبعض

أتباعـه، في الوقت الذي تقدمت فيه القـوات الفاطمية نحو حلب، فاستولت عليها،وبذلك غدت ولايةً فاطميّةً، وظلت كذلك طوال أربع سنوات[١٤].

٢- معز الدولة ثمال بن صالح (٤٢٩-٤٥٤هـ/ ١٠٣٨-١٠٦٢م):

آل حكم الإمارة المرداسية بعد مقتل شبل الدولة نصر إلى أخيه ثمال الذي نجا من موقعة لطميـن، واستطاع الفـرار إلى حلب، ويعد الأمير الثالث من أمـراء بني مرداس ومن أبرزهم، وقـد وصفتـه المصادر بأنـه كان كريمـاً، ممدّحاً، حليماً، واسـع الصـدر، وكان كذلك فارساً مقاتلاً، وقد امتلأت الكتب المعاصرة واللاحقة بأخباره، وأحداث عهده، ويعد عهده فريداً في تاريخ تلك الإمـارة، والعصر الذهبي للإمارة المرداسية، لاهتمامه بشؤون الرعية، ودأبه على رعايـة شعبه، ونجاحه في حفظ استقـلال إمارته بالرغم من الأطماع المحيطة بها، خصوصاً من البيزنطيين.

قضـى ثمـال السنوات الأولى الأربع مـن حكمه في الجزيرة نظراً لسيطـرة الفاطميين على حلب، عمل خلالها جاهداً على تمكين نفوذه في الجزيرة، فاستولى على الرافقة والرقة، وسعى للوصـول إلـى أقرب نقطة من حلـب لمراقبة الأوضاع فيها، ولم يطل الوقـت حتى عاد إليها في جمـادى الآخـرة سنة (٤٣٣هـ/ ١٠٤٢م)، فاستعاد بذلـك إمارته، وأنهى مرحلـة عصيبة من حياته كان خلالها لاجئاً في الجزيرة[١٥].

وتعـد المرحلة الممتدة بين عامي (٤٣٣- ٤٤٨هـ/ ١٠٤٢- ١٠٥٧م) من أهم مراحل حياة الأمير ثمال، وأعظمها على الإطلاق، لما حقق خلالها من السّعة والرخاء، ولنجاحه في معالجة المصاعـب الداخليـة والخارجية التي واجهته، ونجاحه في حفـظ إمارته وسط عواصف عاتية أحدقـت بالمنطقة كلها، ولمّـا كانت سنة (٤٤٨هـ/ ١٠٥٧م) أُجبر ثمـال بن صالح بن مرداس علـى التنازل عن إمارته للخلافة الفاطمية بسبب الضغوط الشديدة التي كانت تواجهه، وكانت مترافقـة مـع الخلافات في قبيلة كلاب، فعوضته عنها بيـروت، وعكا، وجبيل، فلم يقم في هذه المناطـق، بـل انتقل إلى القاهرة، وفيها حظي بالاحترام والتقديـر[١٦]. ومع هذا الحدث، تكون بـلاد الشام قد توحدت -من جديد- تحت إدارة الحكم الفاطمي، وفقد المرداسيون الحكم في حلب، ولم يبق لهم من إمارتهم إلا بالس التي كانت في يد عطية ابن صالح[١٧].

لـم تستمـر هذه الحالة في بلاد الشـام زمناً طويلاً، فقد انتزع محمود بـن نصر بن صالح حلـب من الفاطميين في جمادى الآخرة سنة (٤٥٢هـ/ ١٠٦٠م)، وفي إثر ذلك صرف الخليفة الفاطمـي المستنصـر معز الدولة ثمال بـن صالح عن بيروت، وعكا، وجبيـل، ووجهه إلى حلب

لاستعادتها، فانتزعها من ابن أخيه محمود بن نصر في ربيع الآخر سنة (٤٥٣هـ/ ١٠٦١م)، واستمر يحكم الإمارة المرداسية حتى توفي في ذي القعدة سنة (٤٥٤هـ/ ١٠٦٢م)[١٨].

٣- عطية بن صالح (٤٥٤- ٤٥٧هـ/ ١٠٦٢- ١٠٦٥م):

خلف عطية بن صالح أخاه ثمالاً بناءً على توصية منه، إذ استدعاه إليه قبيل وفاته، وعقد له الولاية على حلب، وهو يعد رابع أمراء بني مرداس، وثالث أبناء صالح ممن تولوا أمرها، ولكن ولايته لقيت معارضةً من ابن أخيه محمود بن نصر، فدار صراعٌ بينهما على السلطة، فاستدعى عطية في أثناء هذا الصراع مجموعة من التركمان كانت في ديار بكر بقيادة رجل يدعى ابن خان، فجاء ابن خان في ألف قوس، فكان هذا «أول دخول الترك إلى الشام»، ولم يمض وقت طويل حتى توجس عطية والحلبيون خيفةً من التركمان، فأغرى أحداث حلب بهم، فنهبوهم ليلاً في صفر سنة (٤٥٧هـ/ ١٠٦٥م)، وقتلوا جماعة منهم، بينما فرّ الباقون، والتحقوا بجيش محمود بن نصر، فتقوّى بهم، وانتزع حلب من عمه عطية[١٩]، وبذلك انتهى عهده في حكم حلب، والواقع أن عطيّة لم يكن على شاكلة أخويه نصر وثمال، ولم يكن لديه حنكتهما، وخبرتهما بالشؤون السياسية والعسكرية؛ ولذا جاء عهده قصيراً، ومليئاً بالفوضى والحروب والنزاعات، وفيما بعد سافر إلى القسطنطينية، وأقام فيها حتى توفي سنة (٤٦٤هـ/ ١٠٧١م)[٢٠].

٤- محمود بن نصر صالح (٤٥٧- ٤٦٧هـ/ ١٠٦٥- ١٠٧٤م):

يعد محمود بن نصر آخر أمراء بني مرداس الأقوياء، كان أميراً طموحاً مثابراً، وكان لجهوده الفضل في بقاء الإمارة المرداسية واستمرارها، وقام بعدما تولى الحكم بمحاولة كسب تأييد القبائل العربية، وجلب رضائها، من خلال افتداء من وقع منها في أسر البيزنطيين، وكان من أهم الأحداث في عهده، تسرُّب جماعات عديدة من الترك إلى بلاد الشام، فانتشروا في أراضي الإمارة ينهبون ويقتلون، وينشرون الخراب والدمار. وقد اضطر محمود بن نصر بسبب هجمات التركمان، وانتشارهم الكثيف في مناطق بلاد الشام إلى تحويل ولائه في شوال سنة (٤٦٢هـ/ ١٠٧٠م)، فقد قطع الدعوة للخليفة الفاطمي المستنصر، وأقام الخطبة للخليفة العباسي والسلطان السلجوقي[٢١]، ولمّا كانت سنة (٤٦٣هـ/ ١٠٧٠م) تصدى محمود المرداسي لحملة السلطان السلجوقي ألب أرسلان على حلب، ولم يمكنه من دخولها، وعلى الرغم من ذلك،خرج محمود إلى معسكره، وقدم له فروض الولاء والطاعة. واستمر يحكم حتى توفي في جمادى الأولى سنة (٤٦٧هـ/ ١٠٧٤)م[٢٢]، وبوفاته دخلت إمارة بني مرداس دور ضعفها؛ نظراً لأن ذريته كانوا ضعافاً، ولم يكن أيٌّ منهم أهلاً للقيام بدور مهم أو عمل من شأنه المحافظة على إمارتهم.

٥- **نصر بن محمود** (٤٦٧-٤٦٨هـ/ ١٠٧٤- ١٠٧٦م):

لم يستمر عهد نصر بن محمود طويلاً بسبب سوء سياسته وطيشه، وأهم ما جرى في عهده استفحـال نفوذ الأتراك في حلب، فحاول أن يحد من نفوذهم، ولكنه ذهب ضحية محاولته، إذ قتلوه في شوال سنة (٤٦٨هـ/ ١٠٧٦م)، فخلفه أخوه سابق بن محمود[٢٣].

٦- **سابق بن محمود** (٤٦٨- ٤٧٢هـ/ ١٠٧٦- ١٠٧٩م)

بلغت الإمارة المرداسية في عهد سابق بن محمود أقصى درجات الضعف، إذ حدث انشقاق في صفوف بني كلاب، وطالب بعض إخوة سابق بالإمارة لأنفسهم[٢٤]، كما حصل في عهده تدفق جماعـات تركمانيـة جديدة، وأبرز هذه الجماعـات كانت تلك التي وجههـا السلطان السلجوقي ملكشاه بقيادة أخيه تتش في أوائل سنة (٤٧٠هـ/ ١٠٧٧م)، فجاء تتش، ومعه بعض القوى العربية مـن بنـي كلاب، وحاصر حلب مرتين دون أن تسقط[٢٥]، وقد كان لسابق بن محمود دورٌ بارزٌ في التّصدي لذلك الحصار السّلجوقي، فقد كان من مصلحته فك الارتباط بين الترك والعرب؛ لذا كتب إلى بني كلاب فتألّفهم، وقال لهم: «إنّي إنّما أذبُّ وأحامي عن بلادكم وعزّكم، ولو صار هذا البلد إلى تتش لزال ملك العرب وذلّوا»، كما كتب إلى بعض أمرائهم يعاتبه، ويحذره من التخلف عنـه، وأنـه قد يكون سبباً لـزوال ملك العرب، فتركـت قوى الكلابيين القتـال، وتجمعت بجانب سابق[٢٦]، فكان ذلك من أسباب نجاح حلب في التصدي والصمود في وجه الحصار السلجوقي الـذي يقوده تتش، غير أن إخفاق الحصار السلجوقي أمام صمود حلب لم يمنع تتش وأتباعه من القيام بالغارات التخريبية في بلاد الشام التي أثّرت سلباً في الأوضاع الحضارية فيها، نظراً لما اتسمـت به أعمالهم من الوحشية والعنف، ومـا أحدثت من الفوضى والبلبلة، فقد نكلوا بسكانها دون رأفـة أو شفقـة، وألحقوا بهم ألواناً من الظلم والاستبـداد، ودمّروا المدن والقرى، حتى إنه لـم يبـق ضيعةٌ مسكونةٌ من بلد المعرة إلـى حلب، وعانى شمال الشام من كارثـة حقيقية تمثّلت فـي انعدام الأقوات، وغلاء الأسعار،وقد أنهكـت سياستهم البلاد، واستهلكت كثيراً من طاقاتها وإمكاناتهـا، وأدّت إلـى إضعـاف القوى الحربيّة الموجـودة فيها، ما أدى إلـى ضعف قدرة بلاد الشام على التصدي للغزو الخارجي الصليبي عندما جاء إلى المنطقة في أواخر القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي، فوقعت لقمةً سائغةً بيده دون كثير من المقاومة.

وكان من إثر أعمال التخريب والدمار التي ارتكبها السلاجقة في بلاد الشام، أن اضطر من سلـم من السكان للرحيـل إلى الموصل- بلد مسلم بن قريش العقيلـي- فأحسن إليهم، وتصدّق عليهـم، وتطلّـع بأنظـاره للسيطرة علـى حلب، ووضـع حدّاً للتمـدد السّلجوقي فـي جوف بلاد الشـام، وازداد هذا التطلع مع مكاتبة سابق بن محمود له يدعوه للقدوم للتسليم إليه، ومع وفود

بنـي كلاب بأسرهـا إليه، فلبّى مسلم هـذه الدعوات، وجاء حلب، فدخلها فـي ذي الحجة سنة (٤٧٢هـ/ ١٠٧٩م)، ودخل قلعتها في ربيع الآخر سنة (٤٧٣هـ/ ١٠٨٠م)، وعوّض سابقاً مواضع من أعمال الرحبة[٢٧]، وبهذا الحادث تكون الدولة المرداسية قد انقضت، وصارت حلب وشمال بلاد الشام تتبع الدولة العقيلية في الموصل.

وفـي الواقـع إن سقوط إمـارة بني مرداس العربيـة كان أمراً محتوماً نظـراً لتسابق القوى المحيطـة بها فـي سبيل الاستيلاء عليهـا ووضع حـد لاستقلالها، فضلاً عـن النشاط الدائب للسّلاجقـة والتركمان في بلاد الشام، ويضاف إلى ما تقـدم ضعف واضمحلال الإمارة ذاتها، بسبـب ضعف همة أمرائها الأواخر، وحداثـة أعمارهم، وقلة تجاربهم، فانقضت بعد أن عُمِّرت سبعاً وخمسين سنة.

المظاهر الحضارية في العصر المرداسي

عُنـي بنو مرداس بعيد وصولهم إلى مركـز السلطة، وإقامة الحكم فـي حلب، على الظهور بمظاهـر الأبّهـة والعظمة، فأقاموا في القصـور، واتّخذوا حاشيةً، وعيَّنوا الـوزراء، والحجّاب، والكتّـاب، ونظموا الجيوش والدواوين، وحضروا الاحتفـالات الرسمية، وقرّبوا الشعراء وعقدوا المجالس وغير ذلك، ولكـن ذلك لا يعني أن بني مرداس تخلَّوا كليـةً عن مظاهر حياة البداوة المنصرمـة، بـل ظلّوا يحتفظون بطابعهـا وأبرز مقوماتهـا، فكانوا فرساناً مـن الطراز الأول، يجيـدون الكرّ والفـرّ، وتتّسم معاركهـم بالشجاعة والاندفـاع، والحماسة البدويـة، ويتمسكون بالأخلاق العربية الحميدة كالكرم، والحكمة، والشهامة، ويميلون إلى مجالس الشعر والأنس.

عاشـت حلب وما حولهـا عصراً زاهراً زمـن المرداسيين، وبلغت شأواً بعيـداً في الازدهار الاقتصـادي، نتيجة حرص أمرائها على العناية بالسـكان في النواحي الاقتصادية، فقد عمدوا فـي كثير مـن الأحيان إلى إعفاء السكّان مما عليهم من ضرائـب، والتخفيف من أعبائهم، كما عمـدوا إلى اتّخـاذ الوزراء من ذوي الحكمة والخبرة بالشـؤون الاقتصادية والإدارية، فضبطوا لهم حسابات الدولة، وضاعفوا من مواردها، فاتّخذ نصر بن صالح أبا الفرج المؤمل بن يوسف الشماس النصراني وزيراً؛ لأنه كان «حسن التدبير محباً لفعل الخير»، واستوزر ثمال بن صالح وزراء ممتازين، ومنهم محمد بن جهير، وكان نتيجة سياسة ثمال وغيره من أمراء بني مرداس أن استغنـى أهل حلب، ودرّت الأرزاق علـى الناس في أيامهم[٢٨]. وزاد في سعة الرزق والرخاء، النشـاط الاقتصـادي الواسع في مناطق شمال بلاد الشام، فقد جادت فيها كثيرٌ من الزراعات والأشجـار المثمرة، أمثال: الحبوب، والقطن، والقنـب، والسمسم، والزّيتون، والتّفّاح، والكروم والعنـب، والنّخيل، والتّين، والفستق، والمشمش.واشتهرت حلب وشمال الشام بالقطن، وحياكة

الثيـاب القطنية، وصناعة الصابون، وبمعاصر الزيتون، ومطاحـن الحبوب، وصناعة العقاقير الطبيـة، وغيرهـا من الحرف والمهـن. وتميزت حلـب بأسواقها الحسنـة، وبفنادقها الكثيرة، وقيسارياتهـا الكبيرة، ويمكن تصـوّر مدى النشاط التجاري فيها زمـن المرداسيين من خلال مـا ذكره الرحالة ناصر خسرو الذي زارها في العصر المرداسي، قال: «وفيها تحصّل المكوس عما يمربها من بلاد الشام، والروم، وديار بكر، ومصر، والعراق، ويذهب إليها التجار من جميع هذه البلاد»[٢٩]، وقال الطبيب ابن بطلان عنها: «ومن عجائب حلب أن في قيسارية البزّعشرين دكاناً للوكلاء، يبيعون فيها كل يوم متاعاً قدره عشرون ألف دينار مستمر ذلك منذ عشرين سنة وإلـى الآن، ومـا بحلب موضع خراب أصـلاً»[٣٠]. وسكّ الأمراء المرداسيـون عملةً خاصّةً بهم، وقد وصلتنا بعض الدنانير من عهد صالح بن مرداس، وابنه نصر بن صالح، وهي تحمل ألقاب الأمير المرداسي واسمه، واسم الخليفة الفاطمي المعاصر له، وسنة الضرب بمدينة حلب[٣١].

واهتـم الأمـراء المرداسيون بإقامة العـدل في ربوع أملاكهم، فقد نـوّه أحد الشعراء بعدل ثمـال بن صالـح أكثر من مرة، كما اهتمـوا بالشؤون الصحية لرعاياهـم، وحرصوا على إقامة البيمارستانات والمستشفيات إلى غير ذلك من الخدمات، فقد قام الطبيب ابن بطلان المتوفى سنـة (٤٥٨هـ/ ١٠٦٦م) أثناء وجوده بحلب ببناء بيمارستان فيها، وهو البيمارستان الذي جدد عمارته فيما بعد نور الدين محمود ابن زنكي[٣٢].

كان معظـم سـكان حلب، وشمال بلاد الشـام من المسلمين، وإلى جانبهـم وُجِد بعض أهل الكتـاب لا سيِّمـا من المسيحيين، وقـد تمتّعوا بقسط وافـر من الحرية، فكانـت لهم كنائسهم وأديرتهـم الخاصـة، ومارسوا طقوسهم الدينية بكل حرية واحتـرام، وكان عددٌ كبيرٌ منهم من أصحـاب الثقافة العالية، فشاركوا في نشاطات وأعمال الحياة في الإمارة،وقد شغل عددٌ منهم مناصـب الـوزارة والكتابة، فقـد كان وزير صالح بن مرداس تاذرس بن الحسـن النصراني، وكانت له مكانة كبيرة، «وكان صاحب السيف والقلم»[٣٣]، واتخذ نصر بن صالح وزيراً نصرانياً أبـا الفـرج المؤمل بـن يوسف الشماس، «وكان حسن التدبيـر، مُحباً لفعل الخيـر، وكان أخوه ناظـراً في البلـد البراني، فعمّره، وعمـر المساجد البرَّانية»[٣٤]، واستـوزر محمود بن نصر أبا بشر النصراني، وهو الذي ساعده بماله حتى تمكن من الاستيلاء على حلب، وكسب العرب إلى جانبه[٣٥]، وولّى سابق بن محمود وزارته عيسى بن بطرس النصراني[٣٦].

وتميز المرداسيون برعاية العلماء والأدبـاء وتقريبهم، وإكرامهم بالمكافآت والعطايا، كما ضمنـوا حريـة التفكير والتعبيـر، وأقاموا مجالـس أدبية وفكرية في بلاطهـم، كانت تدور فيها مساجـلات علمية، ويتم فيها إلقاء الأشعار والخطب، وتكريـم الشعراء بالمنح والعطايا، ومنح البارزيـن منهم ألقاب الإمارة والمجد[٣٧]، كذلك اهتموا بفتـح المكتبات العامة، وتشجيع رواد

العلم وطلابه على ارتيادها، ففي أيامهم كان بحلب خزانة كتب عامة بالشرقية من جامع حلب تعرف بخزانة الصوفية[٣٨]، ويضاف إليها خزانة كتب سيف الدولة الحمداني، وقد غدت حلب في عصرهم مركز إشعاع فكريٍّ وحضاري، ومحطّ رحال العلماء، ومقصد محبي العلوم والفنون على اختلاف أهوائهم ومشاربهم. ومن أبرز الشعراء والأدباء في عصرهم: أبو العلاء المعري، وابن حيّوس، وابن أبي حصينة، وابن سنان الخفاجي، وعلي بن منصور المعروف بابن القارح الذي كتب رسالةً لأبي العلاء المعري، فأجابه عنها برسالة الغفران.. ومن أبرز مؤرخي العصر المرداسي همام بن الفضل بن جعفر بن المهذب المعري (ت، بعد ٤٦٧هـ/ ١٠٧٤م): وهو من أبناء معرة النعمان، من أسرة بني المهذب التي اشتهرت بالعلم والمعرفة، وخرّجت العديد من العلماء والأدباء، درس على يد أبي العلاء المعري، وصنف «تاريخاً حولياً عاماً رتّبه على السنين»[٣٩]، ركز فيه على تدوين الأخبار والأحداث التي عاصرها في حياته حتى سنة (٤٦٧هـ/ ١٠٧٤م)، ولم يصلنا هذا التاريخ، غير أنه كان من مصادر ياقوت الحموي، وابن العديم في كتبهما، ومن المؤرخين أيضاً: المبارك بن شرارة أبو الخير الحلبي (ت، بصور نحو٤٩٠هـ/ ١٠٩٦م)، وهو طبيب، وكاتب، ومؤرخ من أسرة مسيحية من أبناء حلب، وتعود أكثر شهرته لتميّزه في الكتابة التي كان قويّ الصنعة فيها، إذ كانت له جرائد مشهورة عند أبناء حلب يحفظونها لأجل الخراج المستقر على الضياع، وتعرف بالجرائد الحكميات، ويعود النوّاب إليها إذا اختلفوا في شيء من هذا النوع[٤٠]، وصنف «كتاباً في تاريخ حلب»[٤١]، «ذكر فيه حوادث ما قرب من أيامه، يشتمل على قطعة حسنة من أخبار حلب في أوانه».

واهتم بنو مرداس بتشييد العديد من المنشآت العمرانية، فقد أقاموا مسجداً جامعاً في قلعة حلب، وبنوا مسجد السيدة بنت وثاب النميري زوجة نصر بن صالح بن مرداس، ودفنت فيه، وقاموا بتجديد مشهد الدكّة الذي بناه سيف الدولة الحمداني في غربي حلب، وأضافوا إليه بعض الإضافات في الجهة الشماليّة منه، وعمد بنو مرداس إلى ترميم قلعة حلب وصيانتها، فجددوا أسوارها، وأقاموا فيها التّحصينات اللازمة، وبنوا فيها الدور الكبيرة، وسكنوها ووجهوا القتال منها[٤٢].

الهوامش

(١)- ابن العديم، زبدة الحلب من تاريخ حلب، ج١، ص١٠٣.
(٢)- ابن العديم، زبدة، ج١، ص١١١، ١١٨، ١٤٣-١٤٤؛ الشيخ، الإمارات العربية، ص٦٨-٧٦.
(٣)- ابن العديم، زبدة، ج١، ص١٥٨؛ الأنطاكي، تاريخ، ص١٨٧، ٢٢٠.
(٤)- ابن القلانسي، تاريخ، ص٧٠-٧١.

(٥)- الأنطاكي، تاريخ، ص٢٥٤-٢٥٥.
(٦)- ابن العديم، زبدة، ج١، ص١٧٨.
(٧)- ابن الأثير، الكامل، ج٧، ص٥٦١.
(٨)- الأنطاكي، تاريخ، ص ٣١٧-٣٢١؛ ابن العديم، زبدة، ج١، ص ١٨٠-١٨٥.
(٩)- الأنطاكي، تاريخ، ص٣٢٢- ٣٢٣؛ العظيمي، تاريخ حلب، ص ٣٢٢.
(١٠)- العظيمي، تاريخ حلب، ص ٣٢٢، «قال: سنة ست وأربعمئة انتهت دولة بني حمدان وذريتهم».
(١١)- الأنطاكي، تاريخ، ص ٣٩٠؛ ابن العديم، زبدة، ج١، ص ١٩٦؛ بغية، مج٥، ص ٢٢٤٠-٢٢٤١.
(١٢)- ابن العديم، زبدة، ج١، ص ١٩٩- ٢٠٠.
(١٣)- الأنطاكي، تاريخ، ص٤١٠-٤١١؛ العظيمي، تاريخ حلب، ص ٣٢٩؛ ابن القلانسي، تاريخ، ص١١٨-١٢٠؛ ابن العديم، زبدة، ج١، ص ٢٠٠-٢٠١.
(١٤)- ابن العديم، زبدة، ج١، ص٢٠٤-٢١٩.
(١٥)- ابن العديم، المصدر نفسه، ج١، ص٢٢٠-٢٢١.
(١٦)- ابن العديم، المصدر نفسه، ج١، ص٢٣٢-٢٣٣؛ المقريزي، المقفى، ج ٢، ص ٦٤٤.
(١٧)- زكار، إمارة حلب، ص١٢٤-١٢٥.
(١٨)- ابن العديم، زبدة، ج١، ص ٢٣٩-٢٤٦؛ المقريزي، المقفى، ج٢، ص ٦٤٥.
(١٩)- ابن القلانسي، تاريخ، ص ١٥٥-١٥٦؛ ابن العديم، زبدة، ج١، ص٢٥٠-٢٥٢.
(٢٠)- ابن العديم، المصدر نفسه، ج١، ص٢٦٩-٢٧٠.
(٢١)- ابن القلانسي، تاريخ، ص ١٦٦؛ ابن العديم، زبدة، ج١، ص ٢٥٩- ٢٦٠.
(٢٢)- ابن العديم، المصدر نفسه، ج١، ص٢٦١-٢٧٩.
(٢٣)- ابن العديم، المصدر نفسه، ج١، ص٢٨٠-٢٨٤.
(٢٤)- ابن العديم، المصدر نفسه، ج١، ص ٢٨٥- ٢٨٧؛ زكار، إمارة حلب، ص ١٥٢.
(٢٥)- العظيمي، تاريخ حلب، ص٣٥٠؛ ابن العديم، زبدة، ج١، ص٢٨٥-٢٨٧؛ ٢٩٠-٢٩٥.
(٢٦)- ابن العديم، المصدر نفسه، ج١، ص٢٩٠؛ بغية، مج٩، ص٤٠٧٩.
(٢٧)- ابن العديم، زبدة، ج١، ص٢٩٧-٣٠٢؛ بغية، مج٩، ص ٤٠٨١-٤٠٨٢.
(٢٨)- ابن العديم، زبدة، ج١، ص٢٠٥، ٢٢٨.
(٢٩)- ناصر خسرو، سفر نامه، ص ٥٥.
(٣٠)- الحموي، معجم البلدان، مج٢، ص ٢٨٤؛ ابن العديم، بغية، مج١، ص ٦٢.
(٣١)- زكار، إمارة حلب، ص٨٦، ١٠٢؛ بيطار، موقف أمراء العرب، ص٢٥٧.
(٣٢)- سبط ابن العجمي، كنوز الذهب، ج١، ص٤٤٥-٤٤٦.
(٣٣)- ابن العديم، زبدة، ج١، ص ٢٠١.
(٣٤)- ابن العديم، المصدر نفسه، ج١، ص٢٠٥.
(٣٥)- ابن العديم، المصدر نفسه، ج١، ص ٢٧٠.
(٣٦)- ابن العديم، المصدر نفسه، ج١، ص ٣٠٢.
(٣٧)- ابـن العديم، المصدر نفسـه، ج١، ص٢٣٠-٢٣١، ٢٨٠-٢٨٦؛ بغية، مج٢، صـ٨٩٥؛ مج٥، ص٢٤١٧-٢٤٢٨؛ مج٧، ص٣٢٦٣؛ مج٩، ص٤٠٧٧.
(٣٨)- ابن العديم، بغية، مج٩، ص٤١٥٦.

(٣٩)- حاجي خليفة، كشف الظنون، ج١، ص٣٣٠.
(٤٠)- القفطي، إخبار العلماء، ص٢١٦؛ الطباخ، أعلام النبلاء، ج٤، ص٢١١ -٢١٢.
(٤١)- البغدادي، إيضاح المكنون، ج١، ص١٧١.
(٤٢)- ابـن شـداد، الأعـلاق الخطيـرة، ج١، قسـم١، صـ٦١، ٧١، ٨١، ٩٣، ١٢١، ١٥٠، ١٨١؛ ابـن الشحنـة، الدُّر المنتخب، ص٧٦، ٨٥-٨٦، ١٠٤.

المصادر والمراجع

١- ابن الأثير، علي، الكامل في التاريخ، تحقيق: عمر تدمري، دار الكتاب العربي، ط٤، بيروت، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٤م.
٢- الأنطاكي، يحيى، تاريخ الأنطاكي المعروف بصلة تاريخ أوتيخا، تحقيق: عمر تدمري، جروس برس، طرابلس، ١٩٩٠م.
٣- حاجـي خليفة، مصطفى بن عبد الله، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، تحقيق: محمد عطا، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢٩هـ -٢٠٠٨م.
٤- الحموي، ياقوت، معجم البلدان، دار صادر، ط٢، بيروت، ١٩٩٥م.
٥- سبط ابن العجمي، أحمد بن إبراهيم، كنوز الذهب في تاريخ حلب، تحقيق: شوقي شعث، فالح البكور، حلب، دار القلم العربي، ط١، ١٤١٧هـ -١٩٩٦م.
٦- ابـن الشّحنـة، محمد، الدُّرُّ المنتخب في تاريخ مملكة حلب، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، دمشق، دار الكتاب العربي، ١٤٠٤هـ- ١٩٨٤م.
٧- ابـن شـداد، محمـد، الأعلاق الخطيـرة في ذكر أمراء الشـام والجزيرة، تحقيـق: يحيى عبـارة، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩١م.
٨- ابن العديم، عمر، بغية الطلب في تاريخ حلب، تحقيق: سهيل زكار، بيروت، دار الفكر، ١٩٨٨م.
٩- ابن العديم، زبدة الحلب من تاريخ حلب، تحقيق: سهيل زكار، دار الكتاب العربي، ط١، دمشق، ١٤١٨هـ-١٩٩٧م.
١٠- العظيمي، محمد، تاريخ حلب، تحقيق: إبراهيم زعرور، دمشق، ١٩٨٤م.
١١- القفطي، علي، إخبار العلماء بأخبار الحكماء، القاهرة، مكتبة المتنبي، (د.ت).
١٢- ابن القلانسي، حمزة، تاريخ دمشق، تحقيق: سهيل زكار، دار حسان، ط١، دمشق، ١٤٠٣هـ- ١٩٨٣م.
١٣- المقريزي، أحمد، المقفى الكبير، تحقيق: محمد اليعلاوي، دار الغرب الإسلامي، ط١، بيروت، ١٤١١هـ ١٩٩١م.
١٤- ناصر خسرو، سفر نامه، ترجمة: يحيى الخشاب، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
١٥- البغـدادي، إسماعيـل باشا، إيضاح المكنون في الذيـل على كشف الظنون عن أسامي الكتـب والفنون، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢٩هـ -٢٠٠٨م.
١٦- بيطـار، أمينـة، موقف أمـراء العرب بالشام والعراق مـن الفاطميين حتى أواخر القـرن الخامس الهجري، دار دمشق، ط١، دمشق، ١٤٠٠هـ- ١٩٨٠م.
١٧- زكار، سهيل، إمارة حلب، دار الكتاب العربي، دمشق، (د.ت).
١٨- الشيـخ، محمـد، الإمارات العربية فـي بلاد الشام في القرنيـن الحادي عشر والثاني عشـر الميلاديين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، الإسكندرية، ١٩٨٠م.
١٩- الطباخ، محمد راغب، أعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء، حلب، المطبعة العلمية، ط١، ١٣٤٣هـ - ١٩٢٥م.

* * *

القمر مُوازِن الأرض وحارسها

محمَّد حسـام الشَّالاتي

مـن بيـن كافَّة أقمـار نظامنـا الشَّمسي، قمرنا فريـدٌ بحق؛ إنَّـه الوحيد الكبير كِفايـةً والقريب كِفايـةً ليُـوازِن كوكبه الأُم «الأرض». لكنَّ قمرنا يدور مُبتعِداً وبمُعدَّلٍ مُتزايـدٍ، وفي النِّهاية سيكون بعيداً؛ بحيث يعجز عن مُوازنة الأرض! أبعدوا القمر وسوف تنقلب الأرض وتبدأ الكوارث؛ الحرارة المُرتفعـة سـوف تُبخِّـر المـاء وتُذيب الجليـد، وقد ترتفـع المُحيطات عشـرات الأمتـار، وقد تثور عواصِف غُباريَّةٌ وأعاصير هائلةٌ لأجيال! من دون حِماية قمرنا لنا سوف تفنى الحياة على الأرض!

إذا ابتعد القمر ١٠٪ فقط عن مكانه الحالي، أي أكثر من ٤٠٠ كيلومتر، سوف نصل إلى نقطة اللاعـودة، عندهـا سيصبـح دوران الأرض فوضويًّـاً ولا يُمكن التَّنبُّؤ بـه وغير صالـحٍ لأكثر أشكال الحياة!

يعلم العُلماء أنَّ القمر يبتعد لأنَّهم يُراقبون حركته في الخمسين سنةً الأخيرة. ففي عام (١٩٦٩م)، ترك رُوَّاد مركبة «أبولو» الأمريكيَّة ثلاث مقصورات بحجم بزَّات تحتوي على عاكسات؛ إذ فكَّرت وكالة الطَّيران والفضاء الأمريكيَّة «ناسا» أنَّنا سنكون قادرين يوماً على استخدام الليزر لقياس بُعد القمر بدقَّة كُبرى، وكانوا مُحقِّين. لقد كانت الأداة هي «مرصد أباتشي بوينت لتحديد بُعد القمر بالليزر» قُرب بلدة «وايت ساندز» في ولاية «نيومكسيكو» الأمريكيَّة، الذي يُلقَّب اختصاراً باسم «أبولو»، ويَستخدم مثل تلك العاكسات لحساب بُعد القمر بدقَّة، لكنَّ قياس كَمْ يبتعد القمر وبأيَّة سرعة، فهذا أمرٌ صعب؟! وهو يعمل عبر تحديد الليزر لهدف مُتحرِّك من مصدر مُتحرِّك على بُعدٍ كبير، عبر التَّشويش النَّاجم عن غلاف الأرض الجوِّيِّ، حيث يتمُّ بَثُّ أشعَّة الليزر نحو القمر لتلتقي بالعاكسات التي تركها رُوَّاد أبولو، وهي مرآةٌ خاصَّة تعكس الضَّوء مُباشرةً إلى حيث صَدَر، فتُعيده نحو المرصد بالتَّحديد؛ ما يُمكِّن العُلماء من قياس مدَّة انتقال الضَّوء نحو القمر وعودته بدِقَّةٍ مُتناهية، وبالتَّالي قياس المسافة بدِقَّةٍ تصل حتَّى ميلِّيمترٍ واحد[١].

إنَّ ميزة الليزر هي أنَّه ينتقل مسافةً طويلةً بسرعة كبيرة، ويَستغرق الضَّوء نحو ٢٠٧ ثانية ذهاباً وإيَّاباً إلى ومن القمر، لمسافة ٨٠٠٠٠٠ كيلومتر. لكنَّ ليزر مرصد أباتشي بوينت له مخاطر، فمثلاً، تُشكِّل الطَّائرات المُحلِّقة في مساره مُشكلةً كُبرى، لذا يُحذِّر المعنيُّون عن الحركة الجوِّيَّة لإبقاء الطَّائرات بعيدةً عن المجال الجوِّي، لأنَّ الليزر قد يُؤثِّر في الرُّؤية الليليَّة للطَّيَّار؛ وإن كان لن يتسبَّب بضرر عيون أحدٍ ما بشكلٍ دائم.

في الليالي التي يكون فيها مُعظَم القمر مُظلماً (في طور الهلال مثلاً)، يُحدِّد أحد العُلماء مَعلَماً بارزاً على القمر يُعرَف بُعده عن العاكس، ومن هناك يعرف العالِم تماماً موقع العاكسات في الظَّلام. فسماء الليل تبدو صافيةً بالعين المُجرَّدة، لكنَّ الغلاف الجوِّي يُلطِّخ الأداة لأنَّه يُمدِّد شعاع الليزر، فيجعله فوضويَّاً في طريقه نحو القمر وكذلك خلال عودته من القمر إلى المرصد، وبهذا يتعرَّض مرَّتَين لتأثير غلاف الأرض الجوِّي. يصل شعاع الليزر إلى القمر خلال أقلٍّ من ثانيتَين، ويبدو صافياً بلونٍ أخضر، وهو مُشبع بفوتونات لضمان عودته، فهو قويٌّ بما يكفي؛ بحيث إنَّ ١ من كوادريليون (عددٌ يُساوي مليون مليار، ويُكتَب كما يلي: ١٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠، أي واحد وعن يمينه ١٥ صفراً) من الفوتونات التي يُرسلونها تعود ويتمُّ كشفها، حيث يكتشفون عدداً ضخماً منها. ويُشبه ذلك قيام أحدهم برمي كومة من الرَّمل على منصَّة قفزٍ من بُعدٍ كبير، وانتظار أن تعود عدَّة حُبيبات؛ كُلَّما رمى حُبيباتٍ أكثر حظي

بفرص أفضل. وتتعقَّب الأجهزة الرَّقميَّة الدَّاخليَّة في المرصد الإشارات الصَّادرة والإشارات العائدة، حيث أظهرت عقودٌ من أخذ القياسات باستمرار أنَّ القمر يبتعد عن الأرض بمُعدَّل نحو ٣٠٥ سنتيمترات في السَّنة؛ قد تبدو مسافةً ضئيلة، لكنَّها تتراكم عبر الزَّمن[٢]!

تُعتبَر أهمِّيَّة القمر بالنِّسبة لوجودنا على الكوكب من المُسلَّمات، لذا يرتبط القمر بشِدَّة مع ما يجري على الأرض. فلقمرنا أكبر كتلة في النِّظام الشَّمسي نِسبةً لكوكبه الأُم، الحجم هام، لأنَّ الكتلة الكبيرة تُساعد على توازن الأرض، والجاذبيَّة هي أساس علاقتهما؛ إنَّها القوَّة التي تجذب الأشياء معاً وكأنَّها كُراتٌ يتدحرج بعضها نحو بعض على بطَّانيَّة! تَعتمد قوَّة الجاذبيَّة على حجم الأشياء والمسافة بينها، وكُلَّما كانت الأشياء أثقل وأقرب كان التَّجاذُب أكبر، وبما أنَّ القمر هو أكبر وأقرب جسم إلى الأرض فإنَّ الجاذبيَّة بينهما قويَّة. وتجعل جاذبيَّة القمر كوكبنا ثابتاً على محوره، وهذا ضَروريٌّ جدَّاً لأنَّ للأرض محوراً ثابتاً يميل ٢٣,٥° تدور الأرض حوله، وتلك الدَّرجة اللطيفة والمُعتدلة للمَيَلان تُمكِّن ضوء الشَّمس من الانتشار بشكل واسع عبر كوكبنا؛ ما يُبقي الأرض ضمن مدىً ضيِّق نسبيَّاً من درجات الحرارة؛ قدراً أثبت أنَّه مِثاليٌّ للحياة، حيث يوجد لدينا نظامٌ مُناخيٌّ جيِّدٌ جدَّاً ومُتوازِنٌ بشكل كبير هنا، يَعتمد على بقاء مَيَلان محورنا ثابتاً، وهذا أساسيٌّ لأنَّنا نحتاج إلى هذا الوضع الثَّابت لكي تتمكَّن الحياة من الاستمرار ثمَّ التَّطوُّر ثمَّ الازدهار. وذلك المحور المُستقرُّ يُشكِّل فصولنا المُنتظمة بدورانِنا حول الشَّمس، فعندما يميل القُطب الشَّمالي نحو الشَّمس تُشكِّل تلك الزَّاوية صيفاً مُعتدلاً في نصف الكُرة الأرضيَّة الشَّمالي، وشتاءً في نصفها الجنوبي. وعندما يميل القُطب الشَّمالي مُبتعِداً يحدث العكس، حيث يُشكِّل شتاءً في النِّصف الشَّمالي، وصيفاً في النِّصف الجنوبي[٣].

كما أنَّ مُوازنة القمر للأرض، هي التي تُحافظ على شروق الشَّمس وغروبها بثبات؛ شرقاً وغرباً. فلولا جاذبيَّة القمر لما حلَّت الفصول المُنتظَمة، ولما كانت النَّباتات والحيوانات لتبقى؛ أبعدوا القمر ولن تتفتَّح الزُّهور ولن يقوم النَّحل بتلقيحها في الرَّبيع؛ لن يطير الإوزُّ نحو الجنوب شتاءً ولا نحو الشَّمال صيفاً ليتكاثر، ولن تسقط البذور من الأشجار في الخريف لكي تنبت! حتَّى مع توازن القمر، لا تزال الأرض تتذبذب تذبذباً دوريَّاً صغيراً على محورها، يبلغ مداه ١٠٥°، وهي النَّتيجة الطَّبيعيَّة للجاذبيَّة المفروضة على الأرض من قِبَل كواكب كبيرة عابرة. وبينما يستمرُّ القمر بالابتعاد، سوف تبتعد الأرض أكثر عن محورها؛ ما سيُسبِّب تذبذباً أكبر، وتلك التَّذبذبات لها تأثيراتٌ كبيرةٌ في البشر. قبل ١٠٠٠٠٠ سنة تقريباً، غيَّر تذبذبٌ ثانويٌّ زاوية أشعَّة الشَّمس على الأرض بما يكفي لتحويل غاباتٍ وارِفةٍ إلى ما يُعرَف اليوم بـ«الصَّحراء

الكُبرى»، ومن المُحتمَل أنَّ هذا أجبر أوائل البشر على الهجرة شمالاً من قارَّة أفريقيا. على مسافة أبعد شمالاً من قارَّة أوروبَّا إلى قارَّة أمريكا الشَّماليَّة، حَثَّ التَّذبذب على إحداث «عصرٍ جليدي» استمرَّ آلاف السِّنين، وهذا لم يكن ليحدث لولا وجود القمر. كانت الأرض ستصبح مُستحيلة التَّمييز ويتعذَّر التَّنبُّؤ بالمُناخات وتتذبذب درجات الحرارة كثيراً، لذا فإنَّ تأثير القمر على الأرض حاسم، حتَّى إنَّ جاذبيَّته تُؤثِّر في المَدِّ والجزر.

تحدث دورتان مَدِّيَّتان يوميًّاً في كلِّ مرَّة تَمُرُّ فيها الأرض بأحد نُتوأين؛ المَدُّ الذي ينتأ نحو القمر هو نتيجةٌ مُباشِرةٌ لسحب جاذبيَّة القمر لسطح المُحيط بينما تدور الأرض،والمَدُّ الذي ينتأ مُبتعِداً عن القمر في الجانب البعيد من الأرض هو نتيجةٌ للماء المُتباطئ في الخلف، وبما أنَّ ذلك الماء بعيدٌ عن القمر يكون جذب القمر له أضعف، إذاً يبقى الماء على الجانب البعيد في الخلف بينما تدور الأرض نحو الأمام مُنتِجةً نتوءاً ومَدَّاً آخرَين.

لكن ليس الماء وحده هو الذي يَمُرُّ بمَدٍّ وجزر، بل تتأثَّر قارَّاتٌ كاملةٌ بجذب القمر! فالأرض الصُّلبة ذاتها تتشوَّه بسبب تأثير الجاذبيَّة القمريَّة وتنتأ أيضاً، وهناك ٣٠ سنتيمتراً بين المَدِّ والجزر، حيث ترتفع القارَّة بكاملها وتنخفض؛ قد لا نشعر بذلك، لكنَّ الآلات الحسَّاسة تُسجِّله. خِلال الخُسوف، عندما تجتمع قوى الشَّمس والقمر، يكون المَدُّ والجزر في حالتهما العُليا، لكن حينما يبتعد القمر لن يحدث الخُسوف! دون جاذبيَّة القمر سوف يتبدَّد نتوء المُحيط الذي يصل إلى ٤ أمتار عند «خَطِّ الاستواء» ويتَّجه نحو القُطبَين، وبينما يُعاد توزيع ذلك الماء، سوف ترتفع مُستويات البحر في مدينتَي «نيو يورك» الأمريكيَّة و«ريو دي جانيرو» البرازيليَّة مثلاً، وسيجعل الفيضان المدنتَين غير مأهولتَين مُخلِّفاً ملايين المُشرَّدين، أو أسوأ من ذلك[٤]!

هذه السِّيناريوهات الكارثيَّة ليست خيالاً علميًّاً؛ فالقمر يبتعد عن الأرض، وعندما تتوقَّف جاذبيَّة القمر عن حِماية كوكبنا سينتهي أمرنا!

تُثبت قياساتٌ دقيقةٌ جدَّاً لضوء الليزر أنَّ القمر يبتعد عن الأرض أكثر كلَّ سنة؛ ٤٠٠٠٠ كيلومترٍ أخرى وسوف تنتهي الحياة كما نعرفها! لنفهم إلى أين قد يتَّجه القمر، علينا أن نفهم أين كان وكيف تشكَّل أوَّلاً؟

الأرض والقمر ليسا أزليَّين، فقد تشكَّلا في وقتٍ ما، وقد تشكَّل القمر نتيجة حدث هائل قبل ٤٠٥ مليار سنة. كانت هذه المواد تدور في النِّظام الشَّمسي مُشكِّلة هذا الكوكب الذي أصبح «الأرض»، إذا الكثير من صخور الكوكب ذائبة، وما حدث هو أنَّ جُرماً كبيراً جدَّاً بحجم كوكب

«المرِّيخ» -قطعةً كبيرةً جدًّا من الصَّخر- اصطدم بهذه الأرض! لقد اصطدم بزاوية مثاليَّة هي ٤٥°؛ ضربةٌ أكثر مُباشَرةً كانت ستُدمِّر الأرض بكاملها، ضربةٌ أكثر انحرافاً كانت ستقذف حُطاماً أقل، وهي أساس قمرنا اليوم، لكنَّ اصطداماً بين هذين الكوكبَين كان حتميًّا -على الأرجح- لأنَّهما كانا يدوران في المدار ذاته حول الشَّمس! لقد اصطدم الكوكب الكبير بالأرض، وقُذِفَت المواد الصَّخريَّة بعيداً عن الأرض في كتلة كبيرة من الصُّخور والحُطام، حيث أصبحت في مدارٍ حولها. وبينما قُذِفَ الكثير من المواد الصَّخريَّة نحو الفضاء، غاصت المعادن الثَّقيلة (كالحديد) في الأرض، وذابت الأجزاء المعدنيَّة معاً وشكَّلت نَواة الأرض. لم تسقط المواد الصَّخريَّة كُلُّها على الأرض، بل استمرَّ بعضها بالدَّوران وبدأت تتصادم، وكانت تنمو التحاميًّا وتلتصق ببعضها أحياناً بما يُعرَف بـ«النُّمو الالتحامي»، وحين تجمَّعت قطعٌ من الصُّخور والغُبار والجليد معاً والتصقت لتُكوِّن القمر، إذاً وُلِدَ القمر في الواقع من هذه الأرض الوليدة الفتيَّة، حيث استغرقت ولادته شهراً واحداً فقط. القمر ليس «طفل» الأرض فحسب، بل وحاميها. هذه القطع من الحديد والمعادن التي خلَّفها الصِّدام اندمجت مع الحديد الموجود في الأرض وشكَّلت نَواةً معدنيَّةً ذائبة كُبرى للأرض، وهي تُولِّد حقلاً مغناطيسيًّا قويًّا يمتدُّ آلاف الكيلومترات في الفضاء، وهذا الحقل الوقائي يُحافِظ على الغلاف الجوِّي في مكانه، ومن دونه ستُبدِّد أشعَّة الشَّمس الكونيَّة الغلاف الجوِّي للأرض والماء السَّائل، إذاً من دون القمر لن يكون هناك هواءٌ نتنفَّسه أو ماءٌ نشربه؛ ولما كُنَّا موجودين هنا أصلاً! وقد تبدو الأرض كالمرِّيخ (مُقفِرة)، فالمرِّيخ محرومٌ من غلاف جوِّيٍّ سميك وماءٍ سائل على سطحه، وكان يملكهما يوماً، لكنَّ حقله المغناطيسي تلاشى بسرعة، وأيُّ ماءٍ موجود إمَّا تبخَّر أو أصبح جليديًّا، والعُلماء غير واثقين من السَّبب، لكن هناك حقيقةٌ واضحة: لم يكن لدى المرِّيخ قمرٌ كبيرٌ مُوازٍ لمُساعدته على تحقيق إمكاناته الكوكبيَّة.

يُمكن تصوُّر وجود حياة جرثوميَّة على الأرض من دون وجود القمر، ومن المُمكن أن تكون الحياة قد أسَّست نفسها على المرِّيخ أو على الزُّهرة في وقتٍ باكرٍ جدًّا، لكنَّها لم تحظَ بالسَّيطرة على الكوكب. أمَّا على الأرض، فقد سيطرت الحياة نوعاً ما على البيئة وحافظت على الكوكب كواحة للحياة، لذا رُبَّما تأسَّست الحياة دون القمر، لكنَّها لم تتمكَّن من فرض سيطرتها، ورُبَّما كانت الأرض ستتطوَّر مثل الزُّهرة؟ تكاد تصل درجات الحرارة على سطح الزُّهرة إلى ٥٠٠° مئويَّة، ولا توجد حياة، ورُبَّما كانت الأرض بمثل وضعه؟

يحمينا قمرنا من النَّيازك والكُويكبات أيضاً. فبعض الفوَّهات على القمر بعرض ١٦٠٠ كيلومتر، نتجت عن تصادماتٍ مع صخورٍ فضائيَّة هائلة بحجم نحو ٣٠٠كيلومتر. ومن دون

القمر، قد تصدم بعض هذه الكُويكبات الأرض، وعندما تصطدم سوف تكون النَّتائج رهيبةً على الحياة على الأرض. النَّيزك الذي يصل عرضه إلى ١١ كيلومتر الذي قضى على الدِّيناصورات أقوى بثلاثة مليارات مرَّة من القُنبلتَين النَّوويَّتَين اللتين أُلقيتا على اليابان! أوَّلاً، يُبخِّر اصطدام النَّيزك بالأرض الغُبار ويَقذف بالصُّخور في الفضاء، ثمَّ ينهمر الحُطام الذَّائب عبر الكوكب، وتَشتعل حرائق عبر القارَّات مُسبِّبةً سلسلة رَدِّ فعل من ازدياد الحرارة والحرائق. وبعد ساعة من التَّصادم، ترتفع حرارة الغلاف الجوِّي لتصل إلى ٢٦٠° مئويَّة، وهي كافيةٌ (لطهي الدِّيناصورات وهي حيَّة)! لمدَّة ٦ أشهر، يحجب الدُّخان والرَّماد مُعظَم ضوء الشَّمس عن الأرض! تقتل التَّأثيرات مُجتمعةً ¾ الأنواع على الأرض! على الأرض اليوم نحو ٨ مليارات نسمة، وهُم بازدياد، وإذا ضرب كُويكبٌ بعرض كيلومترٍ واحد الأرض، أي عُشر الكُويكب الذي قضى على الدِّيناصورات، قد يقضي على مليار شخص، حسب مكان هبوطه، وحتَّى لو اصطدم بمُحيط سوف يُسبِّب تسونامي يقتل الملايين! إذاً، هل من المُقدَّر لنا مُستقبلٌ من الدَّمار من دون حِماية جاذبيَّة القمر كدِرع؟ قد تكون الإجابة مدفونةً في تاريخ الأرض نفسها؟

دعمت جاذبيَّة القمر الأرض الثَّابتة لمدَّة ٤,٥ مليار من السِّنين، ودونها لم تكن لتوجد الحياة كما نعرفها. لكنَّ قياسات قمريَّةً حديثة تدلُّ على أنَّ قمرنا يبتعد عن الأرض، وتحديد ما قد يعنيه هذا بالنِّسبة إلى مُستقبل الأرض يتطلَّب البحث عن دلائل في ماضيها. فقبل أن تُشكِّل الصُّخور جبال «وادي بيغ كوتونوود» في ولاية «يوتا» الأمريكيَّة مثلاً، بدأت الحياة على شاطئ المُحيط؛ إنَّها تتألَّف من رمالٍ وطينٍ قديمين، وعبر الزَّمن أصبحت قاسيةً وحفظت البقايا الرُّسوبيَّة لإيقاعات المَدِّ والجزر في المُحيط، حيث تُخبرنا خطوط الصُّخور فاتحة الألوان عن الأزمنة التي كان فيها المَدُّ والجزر قويَّين، وكانت الأرض والقمر والشَّمس مُتراصِفةً معاً، وكان سحب الجاذبيَّة فيها هو الأقوى والمَدُّ والجزر يُحرِّكان المزيد من الرِّمال، حيث تكون حالات المَدِّ والجزر أقوى عندما تتراصَف الشَّمس مع القمر، ويحدث ذلك عندما تقوم جاذبيَّة الكتلتَين بالسَّحب على سطح المُحيط معاً بينما تمرَّان من فوق. تُخلِّف حالات المَدِّ والجزر الأقوى طبقات أثخن وأفتح مرَّتين شهريَّاً؛ إنَّه مَدُّ الرَّبيع، وعندما يبتعد القمر عن التَّراصُف مع الشَّمس يُسبِّب مَدّاً وجزراً أضعف أو مُحاقيَّاً، مرَّتين شهريَّاً. وتسمح حالات المَدِّ والجزر المُحاقيَّة لجُزيئات الطَّمي الدَّاكنة بالاستقرار، تاركةً الطَّبقات الأرقَّ والأفتح. وتُشبه هذه الطَّبقات المُتعاقبة شهريَّاً حلقات الأشجار؛ إنَّها سجلَّاتٌ للزَّمن وضعتها البيئة القديمة تُخبرنا أنَّ الزَّمن كان يمضي مُسرِعاً. فقبل ٤,٥ مليار سنة، كانت الأرض تدور بسرعةٍ أكبر

بـ٤ مرَّات من سرعتها اليوم، كانـت الأيَّام تتألَّف من ٦ ساعات فقط، وكان محور الأرض مائلاً نحـو ١٠°، حيـث كان القمر أقـرب إلى الأرض مـن الآن، وكان هناك تأثيرٌ كبيـرٌ للجاذبيَّة في المَدِّ والجزر، لذا يتغيَّر حجم حالات المَدِّ والجزر عبر الزَّمن، وتكون أكبر عندما تكون الأرض والقمـر قريبَين. لكن خِلال الـ٤ مليـارات سنة التَّالية، غيَّر القمر كلَّ ذلك! فعندما تشكَّل القمر علـى بُعـد نحو ٣٠٠٠٠كيلومتر عن الأرض، كان أقرب بـ١٢ مرَّة من قُربـه عنها اليوم، ثمَّ ظهر تبعـد ذلـك مُحيطات الأرض، وجعل القمـر المَدَّ والجزر أسرع بـ٤ مرَّات مـن سرعتهما اليوم. امتـدُّ السَّائـل عبر ما كانـت أرضاً بركانيَّةً صغيرة، وبـدأ احتكاك المَدِّ والجـزر -ذهاباً وإيَّاباً ضِدَّ دوران الأرض- بإبطاء حركة كوكبنا. خِلال ٣ مليارات سنة التَّالية، تشكَّلت القارَّات وأبطأ الاحتـكاك المَـدِّي الأرض بنحو ١٨ ساعة يوميًّا. وبعد نصف مليـار سنة، وصل طول الأيَّام إلى ٢٢ ساعـة، حيـث كان يُضاف جزءٌ من الثَّانية كلَّ قرنٍ إلى يومنا الحالي الذي نعرفه. وعلى هذا المِنـوال، وخِـلال مليار سنة القادمـة، يُمكن أن يُبطئَ جذب القمر للمَـدِّ والجزر دوران الأرض ليصل طول الأيَّام إلى ٣٠ ساعة؟! لكنَّ قوَّة الجذب بين الأرض والقمر تستمرُّ في كلتا الجهتَين، ولأنَّ كتلـة الأرض أكبر فهي تُمارس جذباً أكبر للقمر، حيـث أبطأت الأرض سابِقاً دوران القمر المحـوري إلى مـرَّة في الشَّهر. نحن على الأرض نرى دائماً القمر؛ وجه القمر ذاته الذي يُواجِه الأرضـ، والسَّبـب هو أنَّنا في قفـلٍ مُتزامِن؛ الأرض والقمر، لذا فإنَّ القمـر عالقٌ بالوجه نفسه الـذي يُواجِه الأرضـ طيلة الوقت، لأنَّ نِظـام «الأرض-القمر» مُقيَّـدٌ بالجاذبيَّة بإحكام؛ بحيث يكونان مُرتبِطين معاً[٥].

لجاذبيَّـة الأرض تأثيرٌ آخر أكثـر عُمقاً على القمر. فعندما تـدور الأرض يسحب الاحتكاك مـن قيعان المُحيطات النَّتوء المَدِّي القمري اليومي قليلاً نحو الشَّرق بعيداً عن خَطِّ «الأرض-القمـر» المُباشَـر، ولذلك النَّتوء مـن الماء كتلةٌ كبيـرة؛ بحيث إنَّ جاذبيَّتـه تسحب القمر نحو الأمام في مداره، مُبعِدةً القمر أكثر وأكثر. فلو ربطنا صخرةً بسلك، فكُلَّما رميناها بشكلٍ أسرع اتَّجهـت أبعد، والأمر مُماثلٌ مـع القمر، فكُلَّما كان أسرع ابتعد عن الأرضـ أكثر! واعتماداً على التَّسجيـلات الجيولوجيَّة خِلال المليـار سنة الأخيرة، لا يبتعد القمر فحسـب؛ بل يُسرع أيضاً. فقبـل تلك الفترة، كان مُعـدَّل الابتعاد القمري يبلغ سنتيمترَين اثنين فـي السَّنة، لكَّن الأجهزة الحديثـة اليـوم تُبيِّـن أنَّ المُعدَّل يصل إلـى ٣,٥ سنتيمتر سنويًّـاً، إذاً، القمر يتحـرَّك مُبتعِداً أسرع! يحدث اليوم ذلك بشكلٍ أكبر من المُعدَّل خِلال الـ٢,٥ مليار سنة الأخيرة، بسبب توزيع القـارَّات، فعندما كانت لدينا قارَّة «بانجيا» واحدة، لم يكن التَّوصيل بين جسمَين كبيراً وكذلك

الاحتكاك، فكان يسهل على النُّتوء التَّحرُّك عندما كان مُعظَم الأرض مُحيطاً مفتوحاً. وبينما يستمرُّ القمر في ابتعاده، سوف يجعل أيَّامنا أطول، وفي النِّهاية سوف يُفسِد توازن فصولنا، مُدمِّراً الحياة كما نعرفها.

لمعرفة كيف سيبدو مُستقبلنا من دون وجود القمر القوي والمُوازِن، يُمكننا النَّظر إلى جارنا القريب «المرِّيخ» بحثاً عن إجابة. خلال الـ٤,٥ مليار سنة الأخيرة، عمل قمرنا كقوَّة تحمي الكوكب الأُم (الأرض)؛ لقد شكَّل محور الأرض الثَّابت والفصول التي يُمكن التَّنبُّؤ بها والمَدَّ والجزر، لكنَّ القمر يبتعد الآن بمُعدَّل مُتزايد، وثوابت الحياة تلك على وشك أن تتغيَّر؟! قد توجد إشاراتٌ عن المُستقبل على بُعد ٥٥ مليون كيلومتر؛ على المرِّيخ؟ للمرِّيخ والأرض العديد من الصِّفات المُشترَكة، فهُما تشكَّلا في الفترة نفسها، ومن مواد صخريَّة مُماثلة. إنَّ لون المرِّيخ الأحمر ناتِجٌ عن معدن الـ«هيميتايت»، وهو مُركَّبٌ حديدي يوجد في أنحاء الأرض. وكما على الأرض، توجد على المرِّيخ قممٌ جليديَّة.

في عام (٢٠٠٤م)، توسَّعت معرفة العُلماء بالمرِّيخ مع هبوط المِسبارَين الأمريكيَّين «سبيريت» و«أبورتيونيتي» على سطحه، حيث وجد أبورتيونيتي قُرب موقع هبوطه دليلاً صغيراً ذا دلالات كبيرة؛ لم يعثر العُلماء على ماء سائل، لكنَّهم وجدوا دليلاً قويَّاً عليه؛ فيما يبدو أنَّه مجاري أنهار وتحجُّرات (التَّحجُّرات هي كُراتٌ صغيرةٌ من المعادن مُلتصِقةٌ معاً كالخرسانة). تتشكَّل التَّحجُّرات على الأرض عندما يرتشح الماء ببطء عبر الرَّواسب، مُذيباً المعادن التي تتصلَّب لتصبح كُرات. يبحث فريقٌ من العُلماء عن تحجُّرات أرضيَّة لمعرفة ما قد تُخبرنا عن ماضي المرِّيخ؛ وربَّما عن مُستقبلنا؟ يَختبِر الفريق روبوتاً مُتجوِّلاً يعمل عن بُعد مُصمَّماً لاستكشاف المرِّيخ يوماً ما، وذلك في بُقعة من صحراء يوتا الأمريكيَّة، كانت ذات مرَّة قاع مُحيط قديم، وإذا كانت التَّحجُّرات على المرِّيخ قد تشكَّلت بالطَّريقة ذاتها، فهذا يعني أنَّ مُسطَّحاً كبيراً من الماء كان موجوداً يوماً على المرِّيخ؛ وبالتَّالي فإنَّ الحياة رُبَّما كانت مُمكنةً على المرِّيخ، كالأرض؟ إذاً، هل من المُمكن أن نفقد الماء السَّائل على أرضنا يوماً ما؟ ستبدو الأرض دون الماء السَّائل كصخرة مُقفِرة قاحِلة! وكما حصل على المرِّيخ، ما يتبقَّى من الماء قد يتجمَّد أسفل سطح الأرض المُغبر. فالأرض كوكبٌ مليءٌ بالقوَّة والنَّشاط مُقارنةً بالمرِّيخ، لكن لا بُدَّ أنَّ المرِّيخ كان مليئاً بالقوَّة والنَّشاط، وما حدث عليه قد يُشبه ما قد يبدو عليه مُستقبلنا؟!

يميل محور المرِّيخ ٢٥°، أي أكثر بدرجة ونصف من محور الأرض، وهو يتذبذب دوريًّاً على محوره، لكنَّ تذبذبات المرِّيخ أكثر عُنفاً. قبل ١٠٠٠٠٠ سنة تقريباً، عندما تذبذبت الأرض أقلَّ من درجتَين، سبَّبت عصراً جليديًّاً. يتذبذب المرِّيخ حتَّى ٦٠°؛ ما يُسبِّب مُناخاً قاسياً ويُشكِّل كوكباً غير قابلٍ للسَّكن، لأنَّ أيًّاً من قمرَي المرِّيخ ليس كبيراً بما يكفي لمُوازنته كما يفعل قمر الأرض، فقمرا المرِّيخ «فوبوس» و«ديموس» لم يتشكَّلا من كوكبهما الأُم، بل التقطتهما جاذبيَّته بينما كانا يعبُران قُربه، لذا فإنَّ تأثيرهما في المرِّيخ أضعف بكثيرٍ من تأثير قمرنا على كوكبنا. إنَّ نِظام «الأرض-القمر» مُتوازِنٌ لأنَّه مُقفلٌ في دورانهما، فإذا كانت لدينا كُرةٌ مُعلَّقة بحبلٍ وتدور، فستكون حُرَّةً لتدور في أيِّ اتِّجاه تشاء، ويحدث هذا للكواكب التي ليس لديها قمر لمُوازنتها، كالمرِّيخ الذي لديه انحرافٌ عشوائيٌّ عن محوره[٦].

إنَّ جاذبيَّة قمرنا تعمل كما لو كانت دعامةً تمنع الأرض من السُّقوط. وبالإضافة إلى الجاذبيَّة من الشَّمس والقمر، يجذب أكبر كواكب المجموعة الشَّمسيَّة -وهو «المُشتري»- الأرض، لكنَّ قمرنا يُقلِّل كثيراً من قوى المُشتري. والمرِّيخ ليس محظوظاً بهذا الشَّكل! فبدون التَّأثير المُوازِن لقمرٍ كبير، يكون المرِّيخ أكثر عُرضةً لقوى المُشتري وغيره. إذاً، حتَّى مَيَلان الـ٢٥° المُعتدِل في المرِّيخ هو مُؤقَّتٌ فقط، حيث يتغيَّر مَيَلانه عبر ملايين السِّنين، وهذه التَّغييرات الكبيرة تجعل محور المرِّيخ الشَّمالي ينقلب نحو الشَّمس ثمَّ يعود، وذلك بشكلٍ فوضوي يتراوح بين ٠ و٦٠°، وهو يميل على مقاييس الزَّمن الجيولوجيَّة. ولو لم يكن للأرض قمر، فهل ستكون كالمرِّيخ؟

من دون درع جاذبيَّة القمر، تصبح الأرض عُرضةً لقوىً كُبرى في الكون؛ المُشتري (أكبر الكواكب)، يبدأ بفرض سيطرته، وإن كان يفصله عن الأرض كوكب المرِّيخ (الصَّغير نِسبيّاً)، ولأنَّه أعرض بـ١١ مرَّة وأثقل بأكثر من ٣٠٠ مرَّة من الأرض، ستغمر جاذبيَّته الأرض، لذا عندما يرتصِف المُشتري مع الكواكب الأخرى، تبدأ جاذبيَّتها المُجتمِعة خِلال آلاف السِّنين بجذب الأرض. ماذا يُمكن أن يحدث إذا غيَّرنا مَيَلان محور الأرض؟ سوف تتغيَّر زاوية أشعَّة الشَّمس على الأرض، وسوف تحدث فوضى في المُناخ على الأرض. فالمَيَلان العنيف سوف يُغيِّر زاوية أشعَّة الشَّمس على الأرض مُذيبةً الجليد في القُطبَين، ومُعيدةً توزيع نتوء المُحيط بعيداً عن خَطِّ الإستواء، لكن بخِلاف المرِّيخ سوف تُحافظ الأرض على الكثير من مائها السَّائل بسبب حقلها المغناطيسي، لذا قد ترتفع مُحيطات الأرض عشرات الأمتار مُحدِثةً الدَّمار حول العالَم!

يُطلَق على أحد الصُّخور التي تمَّ جلبها من القمر اسم «حجر بيغ مولالي»، وهناك حجارةٌ أخرى لا تحمل أسماءً، لكنَّها ذوات قيمة عالية، فهي من القمر. إنَّ تلك العيِّنات التي أحضرتها بعثات «أبولو» من القمر، لا تزال تُضيف إلى قِطاع العلوم معلومات قيِّمة كلَّ يوم. وقد استَخرَج رُوَّاد أبولو من مواقع الهبوط الستَّة التي هبطوا عليها تلك العيِّنات، عبر حفر التُّربة لعدَّة أمتار، وبلغ إجمالي وزن تلك القطع الصَّخريَّة ٤٠٠ كيلوغراماً، تراوحت بين الغُبار النَّاعِم وكتلٍ بحجم كُرة القدم. وكانت تلك العيِّنات القمرية بمثابة كنزٍ حقيقي، حيث يَدين عُلماء الكواكب لهذه الصخور بالفضل في معرفتهم، فهي صخور قادمة من جسم سماويٍّ آخر، وعُمرها قديمٌ للغاية حسبما استُنتِج من مُعظَم الأجزاء التي جُلِبَت، فقد أوضحتْ لنا كيف تطوَّر القمر خِلال الأربعة مليارات سنة الأخيرة. معلوماتٌ كهذه لم تكن مُتوفِّرة على الأرض، لأنَّ الأرض تُعيد تدوير صخورها. فمن خِلال الصَّفائح التَّكتونيَّة، تتحرَّك الصُّخور باتِّجاه قاع الأرض وتنصهر وتقذفها البراكين مرةً أخرى، لذلك انمحت آثار الفترات المُبكِّرة للأرض! في المُقابِل، يُعتبَر القمر بمثابة «الأرشيف» لنا، حيث ظلَّت آثار مراحل تطوُّره باقية حتَّى اليوم. وقبل هبوط الإنسان على القمر، كان لا بُدَّ من التَّعرُّف على سطحه بوساطة الأقمار الاصطناعيَّة التي ساعدت الصُّور التي التقطتها على فَكِّ لُغز فُوَّهات القمر التي اعتقد العُلماء لفترةٍ طويلة أنَّها لبراكين، والآن اتَّضح أنَّها ناجِمة عن ضرباتٍ عنيفة من النَّيازِك على القمر، وكذلك الأمر بالنِّسبة للحفر الموجودة على سطحه، مثل إحدى الحفر التي يبلغ قطرها ٩٠ كيلومتراً وتُحيط بها حلقة جبليَّة عظيمة يُعادِل ارتفاعها ارتفاع جبال «الألب» في أوروبَّا. وكما نعرف، يَنتُج عن اصطدام الصَّفائح على الأرض جبال عبر مئات الملايين من السِّنين، ولكن على القمر يكتمِل حدوث هذا في دقائق (رُبَّما خلال ٢٠ دقيقة)، وفي النِّهاية تنشأ سلسلة جبال عملاقة، وقد غيَّرت هذه الحقائق تصوُّر التَّطوُّر الجيولوجي على الأرض جذريَّاً. في المُختبَر، تمَّ تحديد عُمر صخور القمر بدِقَّة، وساهم ذلك في ظهور نظريَّات جديدة حول تطوُّر الكواكب، وأمعن الباحثون النَّظر في كلِّ موقع هبوطٍ على القمر، وفحصوا الفُوَّهات فتوصَّلوا إلى أنَّه كُلَّما كان عُمر المنطقة قديماً اتَّسع نِطاق وعدد الفُوَّهات في المنطقة المفحوصة، ففي الجزء السَّحيق على الجانب الخلفي المُظلِم من القمر لا توجد فُوَّهات تقريباً، لذا فهو أحدث مُقارنةً بالطَّبيعة الجبليَّة المُحيطة به. ولا يسري هذا على القمر فحسب، بل على النِّظام الشَّمسي بأكمله أيضاً، فيُمكن تطبيق هذه النَّظريَّة على جميع الكواكب الأخرى، مع العلم بأنَّ هذا التطوُّر قد حدث بشكلٍ مُتقلِّب أكثر ممَّا كان يُعتقَد، فتعرَّضت الأجرام السَّماويَّة مِراراً وتِكراراً لضربات الكُويكبات

والنَّيازِك، وقبل حوالي أربعة مليارات سنة كانت الضَّربات أكثر عُنفاً، وبطريقة حِساب الفُوَّهات والحفر استطاع العُلماء تحديد أعمار الكثير من الأجرام السَّماويَّة وفَكِّ شيفرة تاريخ تطوُّرها. كما ساهمت صخور القمر أيضاً في توفير معلومات جديدة حول أصل القمر نفسه، فقبل مهمَّات أبولو كانت هناك ثلاث نظريَّات، وتجادل العُلماء فيما إذا كانت الأرض قد جذبت القمر، أم أنَّ القمر قد نشأ نتيجةً لقطرات هائلة ناجِمة عن سرعة دوران وسخونة الأرض الأصليَّة، أو أنَّ الأرض والقمر تشكَّلا معاً في الوقت ذاته؟ وبعد ستِّ سنوات من أوَّل هبوط على القمر، طوَّر العُلماء نظريَّة جديدة، وهي أنَّ جسماً بحجم كوكب المرِّيخ ارتطم بالأرض، ومن خِلال المواد المُتطايرة تشكَّل القمر. لكن، بقي هناك العديد من الأسئلة من دون إجابة؟ حيث يأمل العُلماء في الحصول على إجابات لها عند الحصول على بعض العيِّنات الإضافية من القمر؛ هذه المرَّة ليس من السَّطح بل من أعماق القمر.

مع زيادة ابتعاد قمرنا عن الأرض، من المُحتمَل أن تكون هذه لمحةً عن مُستقبل الأرض. ومن دون حِماية القمر، سوف تكون الأرض أكثر عُرضةً لجاذبيَّة الكواكب الكُبرى (كالمُشتري)، سوف تكون درجة مَيَلان الأرض المُعتدلة شيئاً من الماضي، وسوف يبدأ كوكبنا بالانقلاب؛ بدايةً، سيُسبِّب هذا فيضاناً ساحليَّاً هائلاً، وخِلال آلاف السِّنين تسير الأمور من سيِّءٍ إلى أسوأ!

تُظهر الفترة الزَّمنيَّة التي تصل إلى ١٠٥ مليار سنة من ابتعاد قمرنا للعُلماء، أنَّ دوران الأرض المحوري يصبح فوضويَّاً بالكامل. الفوضى التَّامَّة تعني أيضاً أنَّ العُلماء لا يُمكنهم التَّنبُّؤ تماماً بأيِّ اتِّجاه أو إلى كَمْ مرَّة سوف تنقلب الأرض؟! لأنَّ التَّقلُّبات والتَّأرجُحات المُتتالية تنهج سُلوكاً فوضويَّاً لا يُمكن التَّنبُّؤ به، حيث يتغيَّر السُّلوك بعد كلِّ تقلُّب أو تأرجُح ويستحيل التَّنبُّؤ بالحالة اللاحقة. ورُغم عدم إمكانيَّة التَّنبُّؤ كيف ستتصرَّف الأرض عندما يكون القمر بعيداً جدَّاً، إلَّا أنَّ أيَّام الفوضى قادمة لا مَحالة! إذا ابتعد القمر ١٠٪ عن مكانه الحالي، سوف تقضي الأرض الفوضويَّة على كلِّ شيءٍ حَيٍّ تقريباً!

خِلال ١,٥ مليار سنة، سوف يكون القمر بعيداً كفايةً لكي تُسيطر جاذبيَّة المُشتري بدل القمر. وفي أسوأ الحالات ستميل الأرض ٩٠°، فيتَّجه القُطب مُباشَرةً نحو الشَّمس، وتذوب القمَّتان الجليديَّتان وتُعيدان تشكيلهما بالكامل كلَّ ٦ أشهر، حيث سيتوازى القُطبان مُباشرةً نحو الشَّمس بزاوية سقوط أعلى وتزيد الحرارة هناك، وسيكون خَطُّ الإستواء في حالة مُعاكِسة، وذلك يعني تشكُّل جليدٍ في نصف الكوكب وصحراء في النِّصف الآخر! أبعدوا القمر

وسوف تتلاشى المياه من خَطِّ الإستواء لتصبح تلك المناطق أكثر جفافاً؛ ما سيقضي على مُعظم الزراعة! وقد تُحوِّل شمسٌ مُباشِرة مُعظَم قارَّة أوروبَّا (الباردة نسبيًّا) إلى صحراء تُغطِّي كلَّ شيءٍ فوق أطنانٍ من الأرض الهالكة! كما قد تُدمِّر عواصف استوائيَّةٌ قاسيةٌ مُدن السَّاحل الشَّرقي لقارَّة أمريكا الشَّماليَّة وتقتل الملايين! وفي نصف الكُرة الجنوبي، قد تغرق المُدن الكُبرى في ٦ أشهرٍ من الظَّلام! وبسبب حرمانها من ضوء الشَّمس، قد تُواجِه شتاءً لم يسبق للكوكب أن شَهِدَه! سوف تموت النَّباتات وتتضوَّر الحيوانات جوعاً، أي سيحدث تعطُّلٌ في النِّظام الإيكيولوجي الذي يدعم كلَّ أشكال الحياة السَّابقة! بعد ٦ أشهر، وبينما تتحرَّك الأرض في مدارها، تنعكس المُناخات مُجدَّداً، حيث قد يغمُر نهرٌ جليديٌّ قارَّة أمريكا الشَّماليَّة، ويتراجع بعد ٦ أشهر أخرى[٧]!

لكنَّ هذا ليس الفصل الأخير في قصَّة الأرض وقمرها! المعركة الفاصلة قد تبدو مُختلفة؟ قبل أن يبتعد القمر تماماً عن مدار الأرض بوقتٍ طويل، من المُرجَّح أن تقضي الشَّمس على كوكبنا. فخلال ٥ مليارات سنة، سوف تحرق الشَّمس كلَّ ذرَّات الهيدروجين فيها وتبدأ بالتَّمدُّد، حيث ستنتفخ في النِّهاية وتصبح كبيرةً وتبتلع الكواكب، بما فيها الأرض. وبينما تتمدَّد الشَّمس، تصطدم بالقمر مُفجِّرةً إيَّاه إلى كِسرات صخور، وهذه الصُّخور سوف تدور حول الأرض كما فعلت قبل تشكُّل القمر، وسينهمر العديد منها في أكبر هطولٍ للنَّيازك منذ نشأة الأرض! لكنَّ هذا لن يكون قَدَر الأرض الأخير، لأنَّ الشَّمس ستستمرُّ بالتَّمدُّد إلى أن تبتلع كوكبنا! وحينها لن يبقى نِظام «الأرض-القمر»، وزوال نِظامنا الشَّمسي سيُسبِّبه مرور الشَّمس بدورة حياتها، فهي وُلِدَت وسوف تموت، وهذا حتمي. لكن خلال ثُلثي حياة الشَّمس تقريباً، سيكون قمرنا قد عمل كمُدافعٍ عنَّا؛ مُحافِظاً على توازن عالَمنا، حارساً لنا عند البوَّابة، حريصاً على أن تستمرَّ الحياة حتَّى الآن...

الهوامش

(1)- Holtzman, Jon; et al. (200915-03-). Apache Point Observatory: Facilities, Operations, and Partnerships. Astro2010: The Astronomy and Astrophysics Decadal Survey (Report).

(2)- Holtzman, Jon; et al. (200915-03-). Apache Point Observatory: Facilities, Operations, and Partnerships. Astro2010: The Astronomy and Astrophysics Decadal Survey (Report).
(3)- Rambaux, N.; Williams, J. G. (2011). «The Moon's physical librations and determination of their free modes». Celestial Mechanics and Dynamical Astronomy. 109 (1): 85–100.
(4)- Walker, John (10 July 2004). «Moon near Perigee, Earth near Aphelion». Fourmilab.
(5)- «Neutron Spectrometer Results». NASA. May 31, 2008.
(6)- «Moon used to spin on different axis». BBC News. BBC. 23 March 2016.
(7)- NASA (August 18, 2006). «NASA Ames Research Center History».

* * *

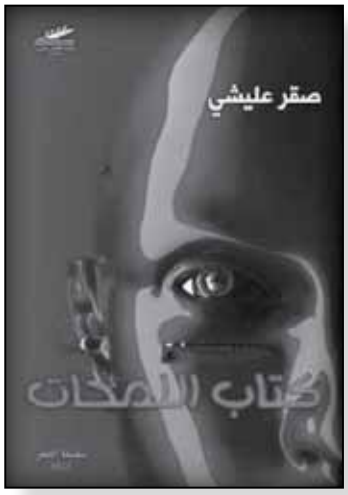
متـابعات

قـراءات:

- لمحات صقر عليشي — بيان الصفدي
- حين يكتب الشاعر بالماء — عبير غالب علبة

لمحات صقر عليشي

بيان الصفدي



لـم يستغرق صقر عليشي وقتاً طويـلاً حتى خطا شعرياً نحـو ملامح صوت خاص ومبكر، فـي (قصائد مشرفة على السهل) عام ١٩٨٤، بعد مجموعة شعرية لا يرغب في وضعها ضمن قائمة إصداراته، وهي تدريباته الشعرية الأولى.

كان صقـر فـي تلـك التجربـة الأولى وحولهـا شديد الرومانسيـة ومباشراً في الانحياز الفكـري، وبعدها عمَّق حسَّـه الرومانسي الشفيف، ورقَّاه، واختـار رسالة الشعر، وهـي الحفر فـي العمـق، والابتعاد عـن سطـح المشاعر والمواقف، ومحاولة الكشف عن جوهر ما يحيط بنا.

لقـد عرفـت الشاعر مبكـراً، وتابعـت مسعـاه الشعري الحثيـث الذي اختـار البـوح والعذوبة والطرافة فـي كتابته الشعرية، وظل يتبع قلبه وعينيه وتجربته الواعية للشعر العربي قديمه وحديثه.

لاقـت ريفيته اللافتة المحببة استحساناً واسعاً، لأنـه مثَّلها في أجمل صورها، منحازاً إلى الطبيعـة البكـر، والجمال الصافي، ومال ميزانـه نحو المرأة ميلاناً كبيـراً، حتى إنها صارت ساحتـه الشعرية الأساسيـة، لا يملُّ من مداعبتهـا ووصفها والرحيل مـع جماليات حضورها، فكتب بوضوح شعراً سعيداً، وسط كآبة غلَّفت جوانب في الشعر العربي.

يدافـع صقـر عن بهجته وفرحه، وينظر شزراً إلى الشعـر الحزين والمحبَط، ولا يميل إلى التأمـل الواسع في معنى الحب والموت، هو يغني للحب، يكتب مغامراته معه، وينفث مشاعره، وهـو يحـاول أن يُخفي أو يتجاهل، قلـق الوجود، بهذا الشعر العذب المـرح البهيج الذي يختار لحظاته الجميلة وسط كل هذا الظلام، فشعره في معظمه مديح للنساء.

شاعر ينحاز للفرح

ولكـن الشاعر صقـر عليشي عرف كيف يجدد مشاغله الشعريـة، فلم يترك المرأة طاغية كتحفـة، وظلٍّ ظليـل في وحشة العالم، فعمَّق من حسِّ الدعابة والمرح في شعره، فبدت مداورة مـع المرأة، ومع الذيـن أرادوا أن يُظهروا نفوراً منها أو تعالياً عليهـا مزعوماً أو ازوراراً عنها، فراح ينتصر لها، ولذا لم يتورَّع عن عتاب الشاعر المعري بخفَّة دم!:

لو اَنَّ المعريْ أدار عنايتَهُ
لحديثي ونصحي
لعاش طليقاً
ولم يتغضَّنْ به العمرُ
وهو رهين المحابسْ
أبنتُ له من خفيِّ الأمورِ
بشرح جليٍّ ومحكَمْ
وحاولت إقناعه ما استطعتُ
بأنْ لا لزوم لما ليس يلزمْ
وأن النساءَ
جمال لوجه الجمالِ
ومن دونهن يكون الكلامُ
حسيراً ودامسْ

(كتاب اللمحات ص٢٣).

وينتقل الشاعـر إلى أستاذ رهين المحبسين وهو المتنبي، ذلك الشاعر الذي أظهر الكثير من التعالي على الحب والمرأة، فيقول:

لو استمع المتنبي لما قلته لهْ
وخلَّى مع الخُود أيامهُ
وأوسع في عيشه للمزاح قليلاً

وأوسع في شعرهِ
لتجلس حسناء مرتاحةً
وفسَّر فستانها وإزاحاتهِ
وأوَّل أقراطَها المُنزَلهْ
لو تتبَّع إثر خطايَ
وحاز جميل المثالبْ
وكان رميَّة سهم غوانيهِ
قلباً وقالبْ
أما كان أجدى لنا ولهُ
ترى ما الذي ردَّهُ
إن في النصِّ سطراً
معمَّى
وغائبْ

(ص٢٧).

وحتى بدء الخليقة بما رافقه من صور لم يفلت من هذا المرح في شعر عليشي:

كان يعرف أسماءَ
يعرفها الآن طفل صغيرْ
إنما كان صاحب ذوق رفيعٍ
وتغريه تفاحةٌ
ليغير وجه المصيرْ

(ص٣٤).

ولا ينجو من السخرية –لا المرح وحده– الشاعر المتكسِّب بالشعر، فيعزِّز عليشي السخرية بالأدوات الشكلية الفارغة لدى بائع الكلام، فلديه سفن وبحور شعرية وصيد وفير:

لديه من السفنِ الجارياتُ
يصرِّف من حولها الريحُ
تجري على الماء هوناً
وأشعارهُ
قال يأتي بها
عن طريق الحريرْ

ويلقي شباكاً لهُ
في بحور الخليلِ
فيخرج صيد وفيرْ

(ص٨٤).

هـذه الطريقـة المرحة في التعبيـر تسيطر على (كتـاب اللمحات) أكثر مـن أي مجموعة شعريـة سابقـة، فقد أراد صقـر أن يواصل هذه الخصيصة الشعريـة بثبات، حيث صارت من ملامح شعره الأساسية، فها هو يقول مثلاً:

*** طِرت قريباً من درب التبّانة/(حتى إن التبن تناثر فوق ثيابي)/وهنالك شاهدت الإنسانَ**
يحطُّ على طرف الأقمارْ/ لكنْ/ لا تنسوا أني حين وصلت/ إلى هذا العصرِ/ وصلت على ظهر حمارْ (ص٩).

وأحيانـاً يمزج الدُّعابة والمرح بتعبير جادٍّ وحادٍّ، حين يعلـن شكه بإنسانية الإنسان، تحت تأثير شلالات الدم التي تفجَّرت في سورية، فيخاطب محاوره المفترَض:

*** لا تجلبْ لي أمثلة وحوادثَ/ من تاريخ عابرْ/ سأحطُّ التاريخ على خازوقٍ/ وأغادرْ/** (ص٩٥).

مرح ممزوج بالخيبة أحياناً

إن مجموعـة صقر عليشي كلهـا تنويع على الحديث عن الحياة والبشـر والأشياء من زوايا طريفـة، فهو يكتب عـن الشعراء والدروب والريـح والغبار والحرب والدمـع والحنين والشمعة وغيرها بالطريقة نفسها، حيث تكون القصيدة لعباً جميلاً بالأفكار والمشاهِد.

لكـن الشاعـر في مرحه وتغنيـه بالمرأة، وبأخذهـا علامة حياة وبهجـة، لا يترك مبضعه الشعـري جانباً، بـل يُعْمِله في كل ما يشوه الوطن والحياة والإنسـان، فتتجلى صرخاته بوضوح وجمال وطرافة في قصيدة (لمحة عن بلادي) التي ينهيها بمرارة كاوية:

*** لا يلاقي هنا نفق ضوءهُ/ في الأخيرْ/ بلادي ... بلادي...** (ص١٠٤).

ثـم تبلغ المرارة ذروتها في قصيدة (لمحة عن الأمة. نعي فاضلة) حيث يهيِّئ الشاعر لغة جارحة، وقافية شادخة، وكثافة في التعبير. (ص١٠٥).

إذاً نحن لا نعدم وسط مرح صقر عليشي وسخرياته الذكية أن نجد حزناً هنا وخيبة هناك ويأساً هنالك:

*** أنـا ذاهـبٌ / لن أقول إلى أينَ/ لا تحرجوا دمعتي / أنـا ذاهب لمكان خفيٍّ/ سأعزف نفسي بهِ/ على وتري**(صـ١٨) *** بعض الكلماتِ/ بها ضيق في نفَـس الأشياءْ/لا تمنح للوجد صداقتها/ لا تعرف من سعة في لغةٍ/لا تعرف صنع فضاءْ** (ص٣٩).

إحالات شعرية ونثرية

وفي عوالم صقر الشعرية اغتراف جميل حاذق من التراث شعراً ونثراً، ولا أدلَّ على ذلك من ظلال لغة القرآن الكريم في الكثير من الصفحات:

أسرع من عفريت الجن / إلى بلقيسَ/ وأسرع من ردِّ الطرفِ/ نقلت الصرح بما فيه من ثقل/ في المعنى/ والأحجارْ (ص٩) * **وتحسبه جامداً/ بينما هو يمضي إلى مجده/ ويمرُّ مرور السحابْ** (ص٦٥) * **وليس على الشعرِ/ غيرُ البلاغ المبينْ** (ص٧٢) * **متكئين هنالك/ فوق الأرائك** (ص٨٢) * **لديه من السفنِ الجارياتُ/ يصرِّف من حولها الريحُ/ تجري على الماء هوناً** (ص٨٤) * **وتسلَّم ميزان العدلِ/ فغشَّ وأنقص في الميزانْ** (ص٦٤) * **فأنى توجَّهتَ/ ثمَّة وجهُ الخرابْ** (ص٩٩) / * **لديه من السفنِ الجارياتُ/ يصرِّف من حولها الريحُ/ تجري على الماء هوناً** (ص٨٤).

أو الحديث النبوي الشريف:

* **لا يلاقي الطريقُ إلى شرفٍ/ من يميط الأذى** (ص١٠٢).

أو في تناصٍّ مع شعر المتنبي:

* **ترى ما الذي ردَّهُ؟/ لو مشى شعره مرحاً/ لو أدار الشَّمولْ/ وكانت أنامله للزجاج ركاباً/ فأنى توجَّهتَ/ ثمَّة وجهُ الخرابْ** (ص٩٩).

التكوين الشعري

تكوين قصيدة صقر تغلب عليه البساطة الجميلة، فقلما ينشغل بتفاصيل البناء الإيقاعي مثلاً، كتنوع الأوزان، ومهارات توزيع القوافي، بل تعود قصيدته دائماً إلى حس شخصي مرهف، وإطلاق العنان لتلقائية مثقفة، فهو على الأغلب يهتم بقصيدة مكثفة اللغة، وبسيطة ولمَّاحة، فشعره في معظمه مما يمكن أن نسميه بالـ(المطبوع) لأنه ينبع من عاطفة جياشة، تبوح بلا تكلُّف، يجيد صقر البداية، وتهمه القفلة الشعرية كثيراً، ويجيد حَبْكَ مشهده الشعري، ويغذيه بما يلزم من طراوة التعبير، واللفتات الذكية إلى شعر أو نثر أو حدث.

هذا الاتجاه الشعري شديد الصلة بغنائية رومانسية يميل إليها جمهور الشعر، فهو ينتظر العذوبة، والإيصال، والدهشة، والمرح معاً، وهو بلا شكٍّ ليس من الشعراء الشغوفين بلعبة الشكل التي تطغى على معظم الشعر الآن، خاصة في قصيدة النثر، حيث القصيدة ألغاز، وأشلاء، وحطام لغوي لا أكثر.

في الختام، وبعد أن نطوي الصفحة الأخيرة من لمحات الشاعر، نكون مضمَّخين برذاذ هذا الشعر الذي يحمل الكثير من الدهشة والحلم، مضيفاً إلى شعرنا دفقات جديدة من قصائد تسكن القلب، وتعيد الشعر إلى أصحابه الحقيقيين.

* * *

حين يكتب الشاعر بالماء

قراءة في المجموعة الشعرية «بالماء سأكتب»

عبير غالب علبة

بالمـاء سأكتـب مجموعة شعريـة صـادرة حديثاً عن الهيئـة العامـة السورية للكتـاب عـام (٢٠٢٢م) للشاعر حسام فؤاد السعـدي. عنوان المجموعة يوحي بمقاصدها الإبداعيـة والفنيـة والفكرية؛ لأن الشاعـر مأخوذ باللغة، بضرورة أن تبقى في مكانها العالي مرتدية إهابها الجميل الفاتـن، متدفقة برقة ولطف تدفـق الماء في جدول. وكما أن الماء مكون أساسي فـي وجود الكائنات الحية وحياتها أراد الشاعـر أن تكـون لغته ماءً يبتكر مـن (اللغة/الماء) حيـاةً جديـدةً وموجـودات مختلفـة مهتدياً بقولـه تعالى: ﴿وَجَعَلْنَـا مِـنَ الْمَـاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ﴾. أليـس الشعر تعطشاً لابتـداء جديد وخلـق مختلـف؟! ودليلنا على ذلـك قوله: «ويسألني../ بغير الماء لن أكتبْ/ ولن أحلمْ/ تركتُ معابدَ الكتبَة/ أنا السحبُ/ تسافرُ نحوها سحبٌ/ وتهجرُ نفسها عطشاً/ لتولدَ ألف ساقية»، (ص) ٩٠. إذ نتأمل نصوص المجموعة ندرك أن الشاعر يرفض مبدأ الثبات لأن أشكال التعبير الثابتة والمستقرة تعكس نظرة ثابتة للحياة، فهو يريد أن يزعزع بناء اللغة الراسخ منذ قرون، أن تغيب كل الحصون التي تعيق وهج الإبداع

وتمنع المبدع من التنعم بسعة الغموض الجميل فيقول: «تراخى نسيج التشكلِ/ ذابتْ عراه/ تزعزعَ هذا البناء/ تساءلْتَ فيمَ التماعُ الضياء؟/ حين تغيبُ الحصونُ/ وتمتد أشرعةٌ/ يضحكُ البحرُ/ يبسطُ في غمرةِ الوجد/ أمواجَه الهائماتِ/ فأنتَ على شرفة تتسامى/ تودعُ درعاً/ يصد رماحَ التوقد فيكَ/ ويمنعُ وهجَ التورطِ في دعة المبهماتِ/ فكم يترنح خمرٌ حبيسٌ/ يفيضُ اشتهاءً/ إذا فُض عنه/ سياجُ المكان»، (ص٦٦-٦٧).

وعلى الرغم من تقلص فضاءات الحرية، وانحسار الدور النبوي التغييري للشاعر إلا أن شاعرنا ما زال مؤمناً بفاعلية الذات المبدعة، وقدرتها على التغيير والتأثير. وانطلاقاً من الدور المركزي للذات المبدعة يمكننا القول: إن الشعر ليس مجرد انفعالات خاصة تعبر عن نفسية المبدع – رغم أهمية هذا الجانب في كشف خفايا النفس في عالم يكتنفه الخوف، وتضيق فيه فرص الإفصاح –، بل هو انفتاح صوب الآخر وصوب الكون المتجدد المتنوع، فليس غريباً إذن أن يسكن الكون العظيم داخل الذات المبدعة: «إنه النهر يعدو/ يسافُر للقطرِ في دِعَة/ يتشكلُ فيكَ/ فما كان كونٌ/ سواك يضيءُ/ ولا شهبٌ»، (ص٥٥). ولا بد من الإشارة هنا إلى التناص بين هذا المقطع والبيت الشعري الشهير الذي يرى قائله أن الإنسان كون صغير انطوى فيه الكون العظيم: «وتحسب أنك جِرم صغير / وفيك انطوى العالم الأكبر». ومن المؤكد أن انفتاح القصيدة الحديثة على الفنون والعلوم حرر القصيدة من نموذجها القديم وأغناها بالتعدد والتنوع؛ ربما لهذا السبب كان حضور الجانب المعرفي في نصوص المجموعة واضحاً؛ ذلك أن المعرفة من أهم شروط أي إبداع يريد أن يضمن لنفسه الاستمرار والبقاء فها هو شاعرنا يستفيد من العلوم وفرضياتها في صياغة صوره التي يخرجها من علميتها؛ ليعجنها بكيمياء الشعر وسحره، وانطلاقاً من هذا المبدأ يطلب الشاعر من نهر الإبداع أن يأخذه إلى أعماق ذاته؛ كي يبتكر إبداعاً بكراً فيه «طعم البداية» كما خط الضوءُ الأشجارَ وهي من أولى الموجودات على سطح البسيطة: «يا نهرُ خذنا نحونا/ حتى نعودَ/ ضوءاً يخط على كتابِ الكونِ/ أشجاراً/ وأحلاماً لها/ طعمُ البدايةِ في بساتين الحياةْ»، (ص٧١).

وما يلفت الانتباه بوجه خاص في نصوص المجموعة أنها تومئ أكثر مما تقول تاركةً القارئ يغوص في تأويلاتها المستمرة المفتوحة على الاحتمال؛ لذا اتسمت بالغموض بالنسبة إلى القارئ العادي لكنها شدته إليها بسبب صورها المفاجئة، واقترابها من مناخات قصيدة النثر رغم أنها موزونة اعتمدت وزن التفعيلة بإيقاعه الهادئ، بالإضافة إلى الموسيقا التي يؤدي فيها الصوت المفرد دوراً في تشييد عوالمها الدلالية والمجازية. وفي ضوء ذلك

نستطيع القول: ليست مهمة الشاعر أن يقول للقارئ كل شيء؛ الشاعر الحقيقي هو من يقيم مسافة بين لغته والمعنى الذي يشير إليه؛ وشاعرنا اعتمد الإشارة تارةً والحذف تارةً أخرى، بالإضافة إلى اهتمامه بالتنقيط الطباعي المعتمد على نقاط سوداء وهي مساحات من الصمت في منتصف المقاطع أو في نهايتها. هذا النزوع الاشتغالي يحفز المتلقي على المشاركة في بناء النص وإغنائه، وينقله من التلقي السلبي إلى التلقي الفاعل المغني لأبعاد النص حين يقوم بملء الفراغات وفق ثقافته ورؤاه وفهمه للنص. أما ما هو جدير بالذكر أن النصوص اتسمت بغياب المؤشرات اللغوية الدالة، فالمرأة مثلاً قد تكون الحبيبة أو الأم أو الأرض أو الآلهة... فالمرأة في شعره لم تحضر بحضورها المادي الفيزيائي،بل ارتقت إلى مصاف الرمز والأسطورة؛ فقد تكون إيزيس المصرية أو أفروديت الإغريقية أو عشتار البابلية... إلخ «لو ترجعينَ/ أو تأمرينَ الريحَ أن تكف/ فالأشرعةْ/ قد ثقبتْها أمنياتُ الوصلِ/ حين يصمتُ الحادي تقومُ/ من إغفائها المسافةْ/ وتقفزُ الأحلامُ/ تنجو من رؤوس ساجنيها/ يبدأ المكانُ رسمَ ما يكونُ/ كم مررْنا بالذي كانَ!/ يغطيه التمني/ يحجبُهْ/ في سلة الرؤى/ تنام الأمكنةْ/ وتنهضُ الرغبة في السرابْ/ خائفةً/ مُرتجفة»، (ص١٣-١٤). ومن الملاحظ أن تنوع الضمائر في نصه السابق وفي نصوص غيرها بين مخاطب وغائب ومتكلم أوحى بتعدد الأصوات، وأبعد نصوصه عن الرتابة بسبب انتقاله من صيغة أسلوبية إلى أخرى، بالإضافة إلى دور الضمائر في ربط أجزاء النص وجعله متماسكاً.

وما يلفت النظر في نصوص المجموعة حرص الشاعر على تشكيل اللغة في فضاء جديد، مما جعل قصائده تستوعب دلالات متعددة وأفكاراً جديدة؛ لذلك لم يعد من الغريب أن يتساءل القارئ عن مقاصد الشاعر في نصوصه المفتوحة على التأويل ودليلنا على ذلك نص «أتدرين؟!» فالقارئ يَحار هل المخاطبة الحبيبة أو الأرض أو غير ذلك...؟!: «أتدرينَ حين تفتح صدرُكِ؟/ وراحت تمورُ الروابي/ وتدنو نوارسُ/ هنا شقتِ السوسناتُ طريقاً/ تفتشُ عن سربِ أوهامها/ هنا ترتدي غيمةٌ حُلمَها/ يشع المكانُ/ وتنهضُ فيهِ النوائمْ/ تجوبُ السهوبَ/ ويهطِلُ دمعُ المواسمْ/ على الأرض يتلو بريدَهْ»، (ص٥٦).

ومن الضروري كذلك أن نتوقف عند موقف الشاعر من الإبداع الشعري فهو يريد إبداعاً بدءاً، والبداية هنا لا تعني تجاهل أثر الثقافة أو التنكر لقواعد اللغة أو التخلي عن النزوع الجمالي والفني في الشعر؛ وإنما تعني التخلي عن نموذج المحاكاة. فها هو يريد أن يهدم أسوار اللغة، أن يُسكِرَها ويجعلها تنتشي من غبطة التحرر، ويطلبُ من اللغة أن تثير لديه الأسئلة، أن تحرك سكونه وتكشف له غوامض الأشياء لعله يبصر ولادة جديدة لروحه المتعبة

على يديها: «أتمضي إلى عتمة الكلماتِ؟! /لعلكَ تهدمُ أسوارَها/ تُراكَ سُكبْتَ نبيذاً؟!/ يمازجُ أصواتَهـا الهامسـاتِ/ تُراهـا تصب حفيفَ الحـروفِ/ بقلبـكْ؟!/ تنبهُ نافـذةَ الأسئلةْ/ ترج هدوءَكَ/ تفتتحُ المبهماتِ/ فتصبرُ طيفاً جديداً لروحِكْ/ يشق مساءَكَ»، (ص٦١).

وفـي الختام نقول: إن نصوص المجموعة تتسـم بالتكثيف والغموض، ومـا يميزها أيضاً القدرة على أنسنة مظاهر الطبيعة، أي تحويلها من وجودها المادي إلى وجود مشحون بالفِكر والمشاعر، ولها أسلوبها المميز حتى في النقاط التي تلتقي فيها مع غيرها من نصوص شعراء آخريـن. ومن المعـروف أن أي مجموعة شعريـة قد تتناول قيمة أو قيمتيـن وتعرضهما بصور مختلفة على مدار المجموعة؛ لكننا نأمل من شاعرنا أن يكون أكثر تنوعاً في الموضوعات التي يعالجها في مجموعته القادمة؛ لنكتشف معه آفاقاً جمالية وفنية جديدة.

* * *

كتاب المعرفة الشهري

/٧٧/

لويجي بيراندللو

لويجي بيراندللو

لويجي بيراندللو

قصص مختارة

ترجمة: خليفة التليسي

اختيار وتقديم: د. فايز الداية

رئيس مجلس الإدارة

الدكتورة لبانة مشوّح

وزيرة الثقافة

المدير المسؤول

د. نايف الياسين

رئيس التحرير

د. فايز الداية

أمينة التحرير

د. شهلة السيد عيسى

الإشراف الطباعي

أنس الحسن

التصميم والإخراج

ردينة أظن

التدقيق اللغوي

أماني الذبيان

التنضيد

ابتسام عيسى

لويجي بيراندلُّو
إبداع بين القصة والمسرح

نحاول في كتاب المعرفة أن نفتح النوافذ بين ألوان الخطاب الأدبي، ونبحث عن علاقات بالفن في تجليات تمزج خطاب الكلمات بسيمياء متنوِّعة الأدوات، تعايش الناس في أيامهم في مواقع كثيرة، وشخصية لويجي بيراندلُّو تعطينا هذه الأمداء بما قدَّمه وبما ترك من أثر في الأدب في العالم.

-١-

في مدينة جرجنت الصغيرة بجزيرة صقلية الإيطالية عرف لويجي بيراندلو الحياة١٨٦٧ في أسرة ميسورة العيش، فأبوه صاحب مناجم للكبريت مع شريك له، وبعد دراسته للأدب في مدينته وفي بالرمو عاصمة الجزيرة انتقل إلى جامعة روما، وبعد مدة غادرها- تبعاً

لنصيحة أستاذ اللغويات الشهير أرنستو مناتشي الذي كان يشرف عليه؛ وبعد اضطراب علاقته مع أستاذ اللاتينية- إلى جامعة بون فدرس اللغة الألمانية وحصل على الإجازة في الآداب برسالة عن (تطور اللهجة العامية في جرجنت)١٨٩١، فعاد إلى روما ١٨٩٣ وأوساطها الأدبية وخاض سجالات مع بعض الأدباء، وتزوَّج ١٨٩٤، وتواصلت حياته لسنوات في رخاء بفضل ما كان يمدُّه أبوه من مال إضافة إلى استثمار بائنة زوجته ابنة شريك والده في تجارة الكبريت، ولكن الأيام غيَّرت رياحها، ففي سنة١٨٩٧ حلَّت كارثة، فضاعت مناجم الأسرتين بسبب تسرُّب المياه إليها، وكان على لويجي الأب لثلاثة أبناء بعد أن أصبح بلا دخل أن يعمل بالتدريس وأن ينكبَّ على الكتابة للصحف ويضاعف إنتاجه القصصي ويكتب النقد في ساعات الليل والنهار، وقد أضيفت هموم أشدُّ وقعاً بعصاب أصاب زوجته، فكانت تتوهم خيانته لها، وتراكمت أوهامها وخاصة عند اشتراك ابنيهما في الحرب العالمية الأولى، وإصابتها بالشلل، وظلَّ بيراندلُّو موزَّعاً بين الاهتمام بزوجته التي يحبها مع عذاب مقيم ويرفض أن تودع في مصحة، ومتابعة أعماله الأدبية، وليس حوله إلا الابنة الوحيدة التي مالبثت أن تزوجت وغادرت إلى تشيلي، وكانت هذه حالة إنسانية فريدة في القدرة على الإبداع في الكتابة والإشراف على تقديم أعماله المسرحية، والعيش في ظلِّ مأساة لاتنتهي فصولها، وكانت نهاية الرحلة في سنة ١٩٣٦، فتوفي بيراندلُّوإثر تعرضه للبرد ومضاعفاته، وترك على مكتبه مسرحية لم تكتمل (عمالقة الجبل) ومشروع سيرة بعنوانين: ذكريات مغامراتي الدنيوية/ تصريحات عن إقامتي الجبرية على الأرض. وشهد عام ١٩٦٧ مؤتمراً عالمياً في روما للاحتفال بمئوية بيراندلُّو.

-٢-

لويجي بيراندلُّو علامة في سجل القرن العشرين، ليس لأنه واحد ممن توجَّهت إليهم جائزة نوبل للآداب (١٩٣٤)، وإنما لأعماله الإبداعية في القصة والرواية التي تغلغلت في الأزمنة الحديثة وجالت في نماذج بشرية كثيرة ووقفت عند زوايا اجتماعية متنوِّعة وكانت النزعة الطبيعية وشيء من التعبيرية مما تأثَّر به وانعكس في إبرازه مأساة الإنسان في عالم متقلِّب أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وكان لقرب بيراندلُّو من المؤثرات الألمانية دور في ذلك،إضافة إلى التجربة الصعبة التي سادت سنوات حياته الاجتماعية والنفسية، وقد وجد قرَّاؤه صوراً لهم بينها وتأملوا معه- أو بعد قراءتهم تلك الأعمال- مسالك للإنسان المعاصر، وكانت مسرحيات بيراندلُّو هي الأهم في أثرها لأنها زخرت بما يكون للمسرح من خوض فكري فلسفي مجدول في حالات درامية، ومن اجتماع هذين المحورين استطاع بيراندلُّو أن يحدث تطوراً في تأليفه جعل واحداً من النقاد يقول: لقد بدأ المسرح الحديث مع بيراندلُّو، وكان لثلاثيته (ست شخصيات تبحث عن مؤلف، والليلة نرتجل التمثيل، ولكل شيخ طريقته) مكان البؤرة في أسلوب غيَّر البنية الدرامية بصيغة (المسرح داخل المسرح).

كانت مراحل الإبداع لدى بيراندلُّو اقترنت بتنوُّع الخطاب الأدبي، ومع كل نوع جاءت معاناة وتجارب في الأساليب، وطبيعة ذلك الخطاب، فهو ضمَّ بين جناحيه إيقاعات الشعر وغنائيَّته في شبابه بين السادسة عشرة والتاسعة عشرة، وجمعت قصائده سنة ١٨٨٩ تحت عنوان (عذاب لذيذ)، وحملت مبكراً إحساساً بمرارة الحياة ونزعة إلى التهكُّم والسخرية، ولكن صديقه الروائي لويجي كابوانا أقنعه بهجر الشعر

والاتجاه إلى النثر السردي، فكانت روايته الأولى (الهاربة)١٩٠١، وتلتها (كهول وشباب) و(التوبة)، ولكن رواية (قصة المرحوم باتيا باسكال) ١٩٠٤تظل الأكثر انتشاراً ونجاحاً فترجمت إلى لغات منها الفرنسية والإنكليزية والألمانية، وهناك رواية (واحد ولا أحد ومئة ألف) ١٩٢٥، وكان عمله (حينما يكون كائن) أقرب إلى سيرة حياته١٩٣٣.

وكانت قصصه القصيرة تُنشر مفردة في الصحف والمجلات، وفي مجموعات، ومن عناوين بعضها: (مساخر الموت والحياة، وحينما كنت غرَّاً، وبِيضٌ وسود، وأحبُّه ولا أحبُّه) وقد بلغت قصصه التي صدرت ١٨٩٤-١٩٣٦ مئتين وستاً وأربعين ٢٤٦ قصة، وهي بتعددها وتنوُّعها قاربت جوانب في المجتمع الإيطالي، ووقفت عند لمحات مما عرفته جزيرة صقلية من عادات وتراث في مفهومات للحياة تداخلت مع التطور وأثر العصر الحديث، ومن جهة أخرى يتميَّز بيراندلُّو برؤاه الفكرية التي تنداع في القصص والروايات، ثم وجدت التجسيد الدرامي في مسرحياته.

-٣-

دخل بيراندلُّو عالم المسرح وقد قارب الخمسين من عمره، وإثر عدد من رواياته وقصصه، فهل أرجأ ولوجَه هذا الميدان، أم صادفت خطواته طريق المسرح فاستمر في خوضه؟ وهل يحتاج المسرح إلى قدر من النضج الأسلوبي والفكري؟ في متابعتنا لسيرة بيراندلُّو وأعماله نجد الإحساس الدرامي فيما كتبه من أعمال سردية، وإضافة إليه كان في سيرته يعيش صراعاً في محاور عديدة اجتماعية في بيته ومع زوجته التي لا تدرك الحقيقة من الوهم، وفي الحياة الأدبية ومواجهات نقدية عاصفة كتلك التي خاضها مع رمز للشعر الإيطالي في زمنه (جبرييلي دانتزيو).

كتب بيراندللو أربعين مسرحية ووجدت طريقها إلى المسارح في إيطاليا وعواصم العالم،ونجد مسرحية (هنري الرابع) بجوار الثلاثية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف، والليلة نرتجل التمثيل، ولكل شيخ طريقته) التي وضعت تحت عنوان المسرح داخل المسرح، وفيها تساؤلات: أين الحقيقة وكيف نجد الطريق، وكانت برؤيتها الدرامية قد تجاوزت سكونية المسرح المغلق والنمطي المؤطَّر، فجاء كسر الحواجز وفتح الحوار مع الجمهور دعوة للامتداد التفكير خارج القوالب وعلى الملأ، وثمة عناوين هامة كان الأسبق فيها (فكِّر يا جاكومينو) ثم (لكل حقيقته أو حسب تقديرك) و(لعبة الأدوار) أو كما ترجمت (قواعد المبارزة).

لقد رأيت أن أختار للقراء الأعزاء مجموعة من قصص بيراندللو القصيرة، وفيها أسلوبه الذي تكمن بداخله الدرامية قيمة تعبيرية تغني هذا اللون السردي، ففي كل قصَّة نجد ثنائية يحتدم الصراع بين طرفيها في العلاقات الاجتماعية أو في داخل النفس، وفي جوانب تتقلَّب بين صور رومانسية للحياة وصدمة الواقع تأتي به السنوات تمرُّ وتغيِّر الكثير، ونرقب النظرات متحيِّرة وهي تبحث عن حلٍّ أو خلاص، وفي تلافيف الأحداث ومع الوجوه نتساءل أين هي الحقيقة وفي أي طرف، ولعلنا في لقاءات قادمة مع لويجي بيراندللو نلتقي في عالمه المسرحي الذي يشترك مع هذه القصص في أبعادها الفكرية والاجتماعية،والذي طبع كثيراً من أعمال المسرحيين في العالم، ولعلنا نتوقَّف في جزيرة صقلية وظلال التاريخ المشترك القديم للحضارة العربية فيها.

***

صوت

قبل أن تموت المركيزة (يورجي) بايام، أرادت أن ترضي ضميرها فاستدعن الدكتور (فالشي) كي تعرض عليه ابنها (سلفيو) الذي أصيب بالعمى، منذ عام تقريباً، لقد عرضته على أعظم وأبرع أطباء العيون في إيطاليا، وخارجها، فأجمعوا على أنه قد أصيب بمرض في عينيه لا يرجى منه شفاء.

وكان الدكتور (فالشي) قد فاز منذ مدة طويلة بمنصب مدير عيادة لطب العيون، ولكنه لم يكن موفقاً في أن يحظى بعطف أحد من الناس أو ثقتهم. ربما كان مبعث ذلك، مظهر الإعياء والذهول الذي يحيط به، وربما كان مبعثه شكله المنفر، أو طريقة مشيته المسترخية التي تكاد تصيب مفاصله بالتقطع. وكان هو يعرف مكانته في النفوس، ويبدو أنه يستمتع بهذه المكانة.

كان يوجه إلى طلبته، وإلى زبائنه، أسئلة غريبة، نفاذة، محيرة تبعث على الشك والبلبلة، وكان يُفهم الآخرين، بكل وضوح الفكرة التي كوَّنها عن الحياة، ويكشف هذه الفكرة في كل عريها، مجردة من الرياء والأوهام الخداعة التي يخلقها كل منا، دون قصد، لا إرادة، استجابة لحاجة طبيعية، أو خضوعاً للوقار الاجتماعي... وبمضي الزمن أصبحت صحبة الدكتور مملة لا تطاق.

وعندما استدعته المركيزة، فحص بدقة تامة، وانتباه كامل، عيني الشاب، دون أن يصغي –كما يبدو على الأقل– إلى ما كانت المركيزة تقوله، حول الداء وأحكام الأطباء الآخرين عليه، وعن المعالجات الطبية العديدة التي حاولتها... وما كاد ينتهي من الفحص، حتى ثبت له، أن الأعراض المميزة للمرض الذي وصفه الأطباء، غير موجودة، وهي الألوان الزرقاء والخضراء الدالة على العمى... وتبين له أن المرض لا يعدو أن يكون نوعاً نادراً من أمراض العيون، غير أنه لم يرغب في إعلان شكه في صحة تشخيص الأطباء، وآثر أن يسكت في البداية حتى لا يبعث في نفس الأم أملاً ضعيفاً، وأخفى

الاهتمام القوي الذي ألقاه في نفسه هذا المرض، واكتفى بإبداء رغبته في أن يعود إلى الكشف على المريض بعد شهر.

وعاد إليها... ولكنه وجد في ذلك الشارع الجديد المهجور، الذي تقوم فيه فيلا المركيزة، حركة غير عادية وجماعة من الفضوليين متزاحمين أمام المدخل... لقد ماتت المركيزة فجأة في الليلة السابقة.

ماذا يفعل؟ هل يعود؟ وفكر في أنه لو أظهر شكه في طبيعة المرض كما شخصه الأطباء لكان من الممكن ألا تموت تلك الأم المسكينة، وفي نفسها يأس من شفاء ابنها الذي تتركه إلى العمى الذي لا علاج له. وعلى كل فهو إذا لم يستطع أن يدخل العزاء بهذا الأمل إلى قلب الأم ألا يجب عليه –على الأقل– أن يدخل الأمل والطمأنينة إلى قلب ذلك البائس المسكين الذي نزلت به هذه الكارثة الجديدة؟

ودخل إلى الفيلا.

وبعد انتظار طويل، في ذلك الجو المضطرب، الذي يهيمن على البيت، تقدمت إليه فتاة شقراء مرتدية السواد، وفي مظهرها شيء من الحزم والقوة، وقدمت نفسها على أنها وصيفة المرحومة، فأوضح لها الدكتور سبب زيارته. ووجدت الفتاة نفسها تسأله في استغراب ينم عن شكلها في كلامه.

– وهل يصاب الشباب بمثل هذا المرض الذي تتحدث عنه؟

فنظر إليها الدكتور نظرة فاحصة، مسلطة على عينيها. ثم أجاب في ابتسامة ساخرة تبدو على عينيه أكثر مما تبدو على شفتيه.

– ولماذا لا يتعرضون؟ معنوياً دائماً يا آنستي، وخاصة عندما يحبون... وحتى عضوياً.

فزاد هذا الكلام من حنق الفتاة التي قطعت الحديث قائلة إن حالة المركيز في تلك اللحظة، لا تسمح له، بأن يتحدث في أي موضوع، وأنه سوف يدعوه بنفسه، حين يزول عنه الحزن، وتخبره بهذه الزيارة...

وانقضى أكثر من ثلاثة أشهر دون أن يدعى الدكتور.

وفـي الحقيقـة كان الدكتـور قد تـرك انطباعاً سيئاً فـي نفس المركيـزة عند زيارته الأولـى. والآنسـة (ليديا) التي بقيت خادمـة وقارئة للمركيزة، ما زالـت تذكر ذلك، وقد أنستها نقمتها على الطبيب الثقيل أن انطباعات المركيزة عنه، كان من الممكن أن تتغير لـو أبدى رأيه في احتمال شفاء ابنهـا. وقد رأته عند زيارته الثانية إنساناً محتالاً لئيماً يختار اليوم الذي ماتت فيه المركيزة، ليعلن شكه في آراء الأطباء ويبعث أملاً في الشفاء بعد أن استسلم المركيز إلى مصيبته.

لقـد أحس بالظـلام يتكاثف حوله بعد مـوت أمه. إن الظلام الـذي يحاصر نفسه من الداخـل لهـو أشد هـولاً وأقسى من العمى. ظلام يقـف الناس حياله عميانـاً. إن المبصر يمكنـه أن يتعـزى برؤية الأشياء حوله، أما هو فليس له مهرب من هذا الظلام. إنه أعمى أمـام الحيـاة، وأعمى أمـام الموت، وقد اختفت أمـه في هدوء، وتركته وحـده، في فراغ عظيم، وإلى ظلام بـارد كثيف.

وفجـأة سـرى إليه في ظلامـه الحالك صوت نـاعـم رقيق، مثلما يسـري شعاع عذب مـن النـور. ولم يستطـع أن يعرف في البدايـة، صاحبة ذلك الصوت النـاعـم الذي تعلقت بـه نفسـه، في ذلك الفراغ المفزع. إنه صوت الآنسة ليديـا التي ظلت في الأشهر الأخيرة أقـرب النـاس إلـى أمه، وإنه ليذكـر أن أمه قد حدثتـه عنها، وذكرت له، أنهـا فتاة طيبة ونبيهـة، وحركاتهـا لطيفة وهي مثقفة وذكية. صفات أصبـح يلمسها الآن في رعايتها له، وعطفها عليه، وفي الأنس الذي تدخله على نفسه.

لقـد داخلهـا الشك منـذ الأيـام الأولى لاستخدامهـا أن المركيـزة لا ترى ضـرراً، بل تتسامح في أن يتسلى معها ابنها، وكانت في ذلك مدفوعة بأنانية الأمومة، وقد أحست (ليديـا) إهانـة جارحة، وأخذت نفسهـا بالشدة، وأحاطتها بالتحفـظ الحازم. مستجيبة إلى ترفعها الطبيعي... إلا أنها بعد وفاة أمه، وجدت نفسها، تخلص له، مدفوعة بعاطفة التجـارب والرعايـة، دون أن يتسرب إلى نفسها شك، بعـد أن أخذ يدها وأراح على خدها وجهه الشاحب الجميل، وهو يبكي قائلاً: (لا تتركيني. لا تتركيني).

كان يعذبهـا بفضـول العميان... يريد أن يراها في ظلامه، يريـد أن تتحول صورتها إلـى صـورة في أعماقه، كانـت أسئلته الأولى قصيرة وغامضـة، كان يريد أن يرسم لها صورة في نفسه، تتفق مع هذا الصوت الذي يسمعه، حين تقرأ له، أو تتحدث إليه.

– شقراء... أليس كذلك؟

– نعم.

كانـت شقراء، ولكن شعرهـا الخشن قليلاً، لا يلائم لون بشرتها المائل إلى الشحوب... هل تقول له ذلك، ولماذا تقول ذلك؟

– وعيناك... زرقاوان؟

– نعم...

عيناهـا زرقـاوان ولكنهمـا كئيبتان متألمتـان غارقتان تحت جبهتهـا الحزينة، هل تصفهـا لـه؟ ولماذا؟ لـم تكن جميلة الوجه، ولكنهـا كانت رشيقة القـوام، وأجمل ما فيها يداهـا، وصوتهـا بصفة خاصة، يتميـز بعذوبة بريئة ناعمة، تختلف عـن الطابع الحزين العميـق المرتسم على محياهـا. وكانت تعرف أنه يراها من خلال هـذا السحر الذي يغلف صوتهـا الناعم الرقيق، ومن خلال أجوبتها المحتشمـة عن أسئلته الملحة. كان يراها من خـلال هذا الصوت وكانت هي تحاول جاهدة، أمـام المرآة، أن تكون شبيهة بتلك الصورة التـي صنعهـا خياله لها، كانت تحـاول أن ترى نفسها كما يراها هـو في ظلامه الدامس. إن صوتهـا لـم يعد يخرج من شفتيها، ولكنه يخرج من شفتي (تلك)... تلك التي يتصورهـا، وعندمـا تضحـك، تشعـر في الحال أنها لم تكـن هي التي تضحك، وإنمـا تقلد ضحكة تلك الصـورة الأخـرى. صورتهـا التي تعيش في نفسـه. كل ذلك كان يسبب لهـا عذاباً جارحاً يصيبها بالاضطراب. كانت ترى أنها لم تعد هي نفسها وأنها أصبحت تختفي شيئاً فشيئاً عـن نفسهـا... كل ذلك مـن أجل هذه الشفقـة التي تحسها نحـو هذا الشـاب... أهي الشفقة فقط؟... لا... إنه الحب. إنه الحب فلم تعد تقدر على أن تنزع يدها من يده، أو أن يبعد وجهه عن وجهها. وإذا جذبها إليه كانت تكتفي بالاحتجاج الرقيق (لا... هكذا لا... أرجوك).

وكان حتماً عليهما أن يصلا إلى قرار، كلف الآنسة ليديا صراعاً عنيفاً مع نفسها. لم يكـن للمركيـز أقارب، فهو سيد نفسه، يفعل ما يبدو له وما يريـد. ولكن ألا يقول للناس، إنها قد استغلت مصيبته كي تتزوجه، وتصبح مركيزة وغنية؟ أجل... إنهم سيقولون ذلك وأكثـر، ولكـن كيف تستطيع البقاء في هذا البيت من غيـر هذا الشرط؟ ألا يمكن أن يعتبر قسـوة كبيرة السعي إلى التخلي عن ذلك الأعمـى وحرمانه من رعايتها وحنانها، خوفاً

مـن أقوال النـاس؟ إنه بلا شك حظ عظيم بـالنسبة إليها، ولكنها كانت تشعر في أعماقها بـأنها تستحق هذا الحظ، لأنها تحبه بل إن أعظم حظوظها أن تحبه في صراحة، أن يقول إنها له، خالصة مخلصة إلى الأبد، له وحده جسداً وروحاً.

إنــه لا يبصـر ولا يرى في أعماقه إلا تعاسته، ولكنــه جميل... جميل جداً ورقيق كأنه فتــاة وديعــة، وكانت تنظر إليه وتتأمل جماله دون أن يفطـن إلى ذلك وتفكر في نفسها «إنـك لـي لأنك لا ترى ولا تدري. ولأن روحك أسيرة لتلك العاهة وأنت في حاجة إليّ كي ترى وتدري وتحس».

ولكـن ألا يجـب عليهـا أن تعتـرف لـه قبل أن تنـزل عند رغبتـه، بـأنها لـم تكن كما يتصورهـا؟ أجـل... إنها خديعـة، ولكنه أعمى... يكفيـه قلب... قلب كقلبهـا في إخلاصه والتهابـه، كما يكفيه، وهـم الجمال... وهـي ليست قبيحة على كل حـال... ثم إن أي فتاة جميلـة... مـن يدري... ربما تخدعه، بأية طريقة، مستغلة عاهتـه... إنه محتاج إلى القلب العاشق الودود أكثر من حاجته إلى الوجه الوسيم الذي لا يراه أبداً.

وبعـد أيام من الحيرة المؤلمة حـدد يوم الزفاف. وتقرر أن يتم دون أبهة، وفي أقرب وقـت، وبعد الشهر السادس لوفاة الأم مباشـرة. كان أمامها شهر ونصف لإعداد اللوازم علـى أحسن ما يـرام، وكانت سعادة تلك الأيـام عظيمة. كانت الساعـات تطير وتمضي وهـي تستعجـل إعداد عشها السعيد. كانت الساعات تمضـي دون أن تشعر بها في غمرة تلك الملاطفات والمداعبات التي يغمرها بها والتي كانت تتحرر منها وفي قلبها نشوة. كانـت تتحـرر منه ومن مداعباتـه في عنف محبب، حتـى تستطيع أن تصـون من عبث الحريـة، بهجـة ما... بل أبهـج الأشياء ليوم الزفاف. ولم يبق ليـوم الزفاف سوى أسبوع عندمـا أخطرت ليديا فجـأة بزيارة الدكتـور (فالشي)، وكادت تخضـع لانفعالها الأول فتجيـب بأنهـا غير موجـودة، ولكن الأعمـى الذي كان يسمـع حديثها الخافـت تساءل: «مـن؟» فأجابـه الخـادم: «الدكتور فالشـي» وأضافت هـي: «أتعرفه؟ إنـه الطبيب الذي استدعته أمك قبل أيام من حلول الكارثة».

فقـال في استغراب، وهو يسترجـع ذكرياته: آه... لقد فحصني طويـلاً... طويلاً... إني أذكر جيداً... وقال إنه سيعود.

فقاطعته ليديا، وهي مضطربة: انتظر سأذهب إليه.

كان الدكتور واقفاً في حجرة الاستقبال، وكان رأسه الأصلع الضخم مرتفعاً إلى الخلف وعيناه مغمضتين، وهو يمسح بيده لحيته الكثيفة.

ودخلت دون أن ينتبه إليها، ثم قالت: تفضل يا دكتور... استرح.

فانتفض الدكتور من دخولها المفاجئ، ثم انحنى قائلاً: معذرة إذا...

ولكنها كانت قلقة مضطربة فأرادت أن تستعجله: أنت لم تدع قط قبل الآن؟

فأجابها بابتسامة هادئة على شفتيه: حتى زيارتي هذه كانت غير مناسبة، ولكن معذرة يا آنسة.

فتضرج وجهها وقالت: لا.

فأجابها: أنت لا تدركين الأهمية التي يعلقها الرجل البائس المشتغل بالعلوم على مثل هذه الأمراض، ولكني أريد أن أكون صريحاً يا آنسة. قد نسيت هذه الحالة على الرغم من أنها في رأيي نادرة وعجيبة... ولكن أمس فقط، حين كنت أتحدث في الزائد والناقص مع بعض الأصدقاء، علمت بزفافك المنتظر إلى المركيز... أليس هذا صحيحاً يا آنسة؟

فشحب وجهها وأكدت له كلامه بهزة من رأسها.

ثم أضاف قائلاً: اسمحي لي أن أقدم تهاني... ولكنك ترين أنني تذكرت هذه الحالة فجأة، وتذكرت تشخيص المرض من قبل أشهر الأطباء إذا لم أخدع... إذا لم تخني الذاكرة... كان من الصعب تشخيص هذا المرض في البداية، ولكنني واثق من أن المرحومة المركيزة لو عرضت ابنها على هؤلاء الزملاء في الوقت الذي عرضته فيه عليّ، لأجمعوا على أن تشخيصهم السابق كان خطأ، وأن الداء في أعراضه السابقة، غير موجود. وتذكرت أيضاً زيارتي الثانية الملعونة، وفكرت في أنك لا بد أن تكوني قد نسيت دعوتي في غمرة الارتباك الذي نشأ عن وفاة المركيزة، ثم في غمرة هذا الحادث السعيد... صحيح؟ لقد نسيت...

فأنكرت في قسوة عندما وصل الحديث إلى هذه النقطة، وتمردت على ذلك العذاب الذي أصابها به هذا الحديث الطويل الذي سمعه الدكتور... وتضايقت...

– تقولين... لا؟

فـردَّت في حزم وإصرار: لا، لقد تذكرت أكثر الثقة الضعيفة –ولا أقول انعدام الثقة– التي كانت المركيزة قد كوَّنتها عنك وعن شفاء ابنها بعد زيارتك.

فرد الدكتور على الفور: ولكني لم أصرح بوجهة نظري في مرض ابنها.

فقاطعته من جديد قائلة: صحيح... لقد قلت لي ذلك... ولكنني كالمركيزة.

فقاطعها بدوره: ثقة قليلة؟ بل ثقة معدومة؟ أليس كذلك؟ ولكنك لم تخبري السيد بزيارتي وأسبابها.

– في ذلك الوقت لم أخبره.

– وبعد ذلك؟

– لم أخبره أيضاً.

ورفع يده قائلاً: أفهم... لقد ولد الحب... ولكني معذرة يا آنسة... يقولون... إن الحب أعمى، هذا حق... هل تريدينه أعمى إلى هذه الدرجة، حب المركيز؟ أعمى حتى عضوياً.

فشعرت ليديا أنه لن يفيدها، أمام برودة الثابت القاتل، أن تتسلح بالتحفظ المترفع الذي كانت تلوذ به دفاعاً عن عزتها ضد هذا الشك الحاقد الكريه. وجهدت في أن تصمد وسألته في هدوء واضح: أنت تصر على أن المركيز سوف يستعيد بصره بمساعدتك؟

– مهلاً يا آنسة –ورفع يده– لست إلهاً قادراً، لقد فحصت مرة واحدة عيني المركيز، وتبين لي أنه يجب استبعاد إصابة المركيز بالمرض الذي حدده الأطباء، أما البقية، فيحيط بها الشك، كما يحيط بها الأمل، وهذا يكفيك إذا كنت تحبين خطيبك كما اعتقد.

فأسرعت ترد عليه في مظهر المتحدي: وإذا ما تقوض الشك، بعد فحصك، وظل الأمل خداعاً ضائعاً؟ ألا يعني ذلك أنك قد أقلقت عبثاً، وفي قسوة، روحاً قد أسلمت أمرها إلى القدر؟

فأجاب في هدوء حازم قاسٍ: لا يا آنسة... لقد رأيت من واجبي كطبيب أن أزوره دون دعوة لأنني لا أجد نفسي أمام حالة مرضية فحسب، ولكنني أمام حالة ضميرية أشد وأقسى على النفس.

وحاولت أن تقاطعه قائلة؟ أنت تشك...

ولكنــه لا يمهلهــا حتى تتــم كلامها فقال: لقد ذكـرت أنت نفسك أنك قـد أخفيت خبر زيارتي عن المركيز... وتعللت بعذر لا أستطيع أن أقبله، لا لأني أعتبره إهـانة، ولكن الثقة أو عدم الثقة في قدرتي ومهارتي، شيء لا يخصك أنت، وإنما يخص المركيز... تأملي يا آنسـة ربمـا كانت هذه قسوة مني، لا أستطيع أن أنكرهـا. وأزيدك أنني لن أتقاضى شيئاً من المركيز إذا زارني في عيادتي حيث يجد كل عناية وكل مساعدة يستطيع أن يقدمها إليـه العلـم بلا مقابل. بعد هـذا التصريح أيشق عليـك أن أطلب منـك أن تخبري المركيز بزيارتي هذه؟ فنهضت ليديا ثم نهض الدكتور مستعيداً مظهره المعتاد قائلاً: انتظري... لـن أخبر المركيز بزيارتي السابقة بل أقول لـه، إذا رغبت، أنك دعوتني بصفة مستعجلة قبل الزفاف.

ولكن ليديا نظرت إليه اعتزاز وتحدٍّز

– قل الحقيقة بل سوف أقولها أنا.

– الحقيقة في أنك لم تثقي بي؟

– تماماً.

فهـز الدكتـور كتفيه وابتسم قائـلاً: سوف يؤلمك ذلـك... أنا لم أرد إيـذاءك... إذا كنت راغبة في تأجيل الزيارة إلى ما بعد الزفاف فإنني مستعد للعودة؟

وصرخـت فيـه: «لا»، مصحوبـة بحركة من يدها دالـة على الرفض أكثـر من الكلمة المنطلقـة مـن شفتيها. وكانت تشعر بالضيق. وتضرج وجههـا حنقاً على النقيصة التي يثيرها في نفسها هذا الكرم الزائف من الدكتور. وأشارت إليه بيدها أن يتبعها.

كان المركيز الشاب ينتظر في الحجرة، في قلق زائد، ودخلت عليه، وهي ترتجف، ثم قدمـت إليه الدكتور قائلة: هذا هو الدكتور (فالشي)، لقـد أوضحنا هناك أشكالاً خاصة. ألا تذكر أن الدكتور قد وعد في زيارته الأولى بالعودة... أليس كذلك؟

فأجاب المركيز: أذكر ذلك جيداً... يا دكتور.

فواصلـت ليديـا كلامهـا قائلة: ولكنك لا تعـرف أنه في اليوم نفسه الـذي ماتت فيه أمـك... تحدث معي، وأكـد أن عاهتك تختلف كل الاختلاف عن تشخيص الأطباء. ومعنى ذلك في رأيه احتمال شفائك... ولكنني لم أخبرك بشيء من ذلك.

فأسرع الدكتور يضيف إلى كلامها: تأمل... كان ذلك لأن الآنسة استغلت شكي الذي شرحته في تلك اللحظة، وتوهمت أني أريد أن أدخل الاطمئنان على نفسك فقط... ولذلك لم تهتم بالموضوع.

فأجابت في اعتزاز واستعلاء: هذا ما قلته أنا... ولكنه ليس ما تفكر فيه أنت يا دكتور... اسمع يا سلفيو: إن الدكتور، شك فيما أصبح بعد ذلك حقيقة ثابتة... وهي أني لم أخبرك بزيارته السابقة، وأنه جاء وحده، مدفوعاً برغبته الخاصة ليقدم إليك خدماته قبل الزفاف دون مقابل... فهل تستطيع أن توافقه في اعتقاده بأني أردت أن أتركك أعمى، كي أتزوج منك؟

فصرخ الأعمى: ليديا... ماذا تقولين؟

فتابعت كلامها في ضحك عصبي غريب وهي تقول: أجل... ربما كان ذلك صحيحاً. وفي الحق أنني بهذا الشرط فقط أستطيع أن أكون لك.

فعاد الأعمى إلى مقاطعتها: ماذا تقولين؟

– سوف تفهم ذلك يا سلفيو إذا استطاع الدكتور أن يرد إليك بصرك... إني خارجة الآن.

وهتف بها: ليديا... ليديا...

ولكنها خرجت وجذبت الباب في عنف، وألقت بنفسها على الفراش في غرفتها، وهي تعض الوسائد في حنق، وانفجرت في بكاء لا ينقطع. وما كادت تخمد رغبتها في البكاء حتى أصابها ذهول وأحست أنها تواجه ضميرها، فزعة مرتاعة، وبدا لها أن كل ما قاله الطبيب، ببرودة قاتلة، قد قالته هي إلى نفسها، منذ زمن بعيد، أو على الأصح، قد قاله شخص آخر في نفسها، وتظاهرت هي بأنها لم تسمعه... أجل لقد تذكرت دائماً الدكتور فالشي... كانت صورته تبدو لها دائماً كأنها شبح من عذاب الضمير، وكانت تدفعها دائماً عنها بإهانة... «محتال» لأنها... وهل تستطيع أن تنكر؟ لأنها تريد... تريد أن يبقى خطيبها سلفيو أعمى... إن عماه هو الشرط الأساسي لحبها... إنه إذا استعاد بصره غداً فلن يتزوجها... وهو الشاب الغني صاحب السيادة؟ أيتزوجها اعترافاً بفضلها؟ أم يتزوجها رحمة بها؟... لا... لا يمكنها أن تقبل منه ذلك، وهي التي أحبته،

ولم ترغب في شيء آخر غير حبه... لقد كانت ترى في عاهته تبريراً لحبها، وعذراً تجابه بـه ثرثرة الناس، هل يمكن أن تتسامـح وتتساهل مع ضميرها الذي يوشك على اقتراف دون أن تشعـر، لكـي تقيم سعادتها على شقاء، ومصيبة إنسان آخر؟ إنها في الحقيقة لم تكـن تصدق أن عدوها الطبيب قادر علـى أن يصنع المعجزة، فيرد البصر إلى سلفيو، لم تصدقـه، ولـم تؤمن به حتى الآن. ولكنها لمـاذا سكتت؟ هل فعلت ذلك لأنها لم تكن تثق فـي الطبيـب؟ أم لأن الظن الذي عبر عنه الطبيب سـوف يفتح باباً للأمل في نفس سلفيو ويكون في ذلك موتها، موت حبها، خاصة إذا تأكد النجاح في العملية...

كانـت تعتقـد، حتـى ذلـك الوقـت، أن حبهـا كافٍ لأن يعوضـ على خطيبهـا بصره الضائـع، وهي تعتقد أنـه إذا استعاد بصره بمعجزة، فلن تستطيـع هذه النعمة السابغة، ولا كل الملـذات التـي يحققهـا بثروته، ولا حبـه لأي امرأة أخـرى، لا تستطيع، كل هذه، أن تعوضـه عـن فقدانه لحبها. ولكن هذه الأفكار لا تعـدو أن تكون أفكارها وتبريراتها، وليـس له شـيء فيها. لو ذهبـت إليه قائلة: «سلفيـو... يجب أن تختار بيـن حبي ونعمة البصر»، فلا يستبعد أن يجيبها: «ولماذا ترغبين في أن أظل أعمى؟»، إنها ترغب في ذلك لأن سعادتها لا يمكن أن تتحقق إلا بهذا الشرط.

ونهضـت فجأة كأنما كانت تستجيب لنداء عاجـل. ألم تنته الزيارة؟ ترى ماذا يقول الطبيب؟ وماذا يفكر؟ واستبدت بها رغبة في أن تمشي على رؤوس أصابعها كي تتجسس عليهمـا خلـف البـاب الـذي أغلقته. ولكنهـا ظلت ثابتة واقفـة خلف البـاب الـذي أغلقته بيديها إلى الأبد... ولكن، هل كانت قادرة على أن ترضى بلذعات الطبيب المسمومة التي واجههـا بهـا في قسوة؟ لقد عرض عليهـا أن تؤجل الزيارة إلى ما بعـد الزفاف... ليتها قبلت... وانكمشت على نفسها هاتفة... لا...لا... وهي تعاني تقززاً واشمئزازاً... ما أحقرها صفقة؟ إنها أحقر أنواع الخداع... ونتيجتها؟ كراهية... ولا مكان للحب.

وأحست بانفتاح الباب فارتجفت ولكنها هرعت إلى الممشى الذي سيمر منه الدكتور.

فقـال لهـا في برود: لقد فكرت كثيراً في صراحتك فـازددت إصراراً على تحليلاتي... سيزورني المركيز غداً في عيادتي... اذهبي إليه فهو في انتظارك... إلى اللقاء.

ورافقته إلى نهاية الممشى عند عتبة الباب وكان الفراغ يحيط بها، والشعور بالإعدام يملأ نفسها. ثم سمعت صوت سلفيو يناديها من الحجرة، فأصابها دوار، وكادت تسقط، ولكنها تجلدت، ووضعت يدها على وجهها، كي تمسك الدمع، وتوجهت إليه.

كان جالساً ينتظرها بذراعين مفتوحتين، وضمها إليه ضمات، عنيفة قوية، هاتفاً بسعادته، وفرحه باستعادة بصره، الذي يمكنه من رؤية تلك المخلوقة العزيزة عليه... زوجته الحلوة الجميلة.

– أتبكين؟ لماذا؟ إنني أنا أيضاً... انظري... يا لها من سعادة... سوف أراك.. أراك... سوف أبصر.

كانت كل كلمة بالنسبة إليها موتاً محققاً، وقد فطن هو رغم سعادته الغامرة، وفرحته العظيمة، إلى أن بكاءها يختلف عن بكائه، حتى كاد يصدق أقوال الطبيب، ولكنه لم يكن مستعداً لأن يؤمن بهذه الأقوال، في ذلك اليوم السعيد، وطرد عن نفسه تلك الفكرة، ولم يعد يفكر في شيء، سوى أن هذا اليوم عيد... فلتطرد جميع المنغصات... ولتذهب جميع الأفكار... إلا فكرة واحدة هي أن سعادته ستكون كاملة لأنه سيرى زوجته. ستكون لها مهلة أطول، سيكون لها زمن أوفر لإعداد عش الزوجية الذي يجب أن يكون فاخراً وجميلاً. هذا العش الذي كان حلماً سوف يراه قبل كل شيء آخر. وقطع على نفسه عهداً في أن يخرج من العيادة معصوب العينين ولا يرفع العصابة أول ما يرفعها إلا على منظر هذا العش السعيد.

– كلميني... حدثيني... لا تدعيني أتكلم وحدي.

– هل أنت متعب؟

– لا لم أعرف التعب... ولكن اسأليني مرة ثانية... هل تشعر بالتعب؟ اسأليني بصوتك هذا العذب الناعم، دعيني أقبلك، هنا، على شفتيك... مصدر صوتك العذب...

– حسناً.

– تحدثي وأخبريني كيف تعدين العش؟

– كيف؟

– أنا لم أسألك شيئاً من قبل، ومع ذلك فلست أريد أن أعرف شيئاً حتى الآن. افعلي ما تشائين... سيكون كل ما تفعلينه مفاجأة مذهلة عجيبة... ولكنني لن أرى شيئاً قبل أن أراك.

وخنقت نحيبها اليائس في حزن، واكتسى وجهها مسحة من الانشراح والبهجة، وكانت تجلس على الأرض، وهو ينحني ويعانقها.

وبدأت تحدثه عن حبها، بصوتها الذي سرت فيه عذوبة، ونعومة لم تسر فيه من قبل. وأخذته نشوة هذا الصوت فضمها إليه، مقسماً أنه لن يتركها أبداً. ولكنها في تلك اللحظة بالذات تحررت من ذراعيه، ونهضت في كبرياء واعتزاز كأنما انتصرت على نفسها في معركة. ها هي قد شدته إليها بوثاق لا يمكن أن ينفصم إنها تحبه.

وانتهى ذلك اليوم في ساعة متأخرة ظلت خلالها تسكر أعصابه، وتذهله بصوتها العذب وهي على يقين أنه الآن خالص لها في ظلامه الدامس الذي يلمع خلاله بريق الأمل... إنها جميلة جمال الصورة التي صنعها له خياله.

وفي اليوم التالي رافقته في العربة إلى العيادة، وأخبرته أنها ستنصرف في خفة الحسون للعمل على إعداد لوازم الزفاف.

وانتظرت في قلق زائد يومين كاملين نتيجة العملية، وعندما علمت بنجاحها انتظرته قليلاً في ذلك البيت الفارغ الذي أعدته في شوق ولهفة... وأرسلت تطلب إليه أن يتريث أياماً أخرى، فليس هناك ما يدعوه للاستعجال والقلق... ولكن الطبيب لم يسمح له بالبقاء.

وفي اليوم السابق على خروجه من العيادة جمعت ملابسها، وسافرت إلى جهة مجهولة... تريد أن تظل ذكرى صوت، سوف يلاحقه بعد أن خرج من ظلامه، ويبحث عنه على كثير من الشفاه... دون جدوى!

***

المرحوم

منذ اليوم الأول سمع خطيبته تقول: في الحقيقة ليس اسمي لينا. إن اسمي كارولينا، ولكن المرحوم كان يدعوني لينا، فعلق بي هذا الاسم.

أما المرحوم فقد كان زوجها السابق.

وأشارت الخطيبة إلى صورته على الحائط. إنه لا يزال هناك ضاحكاً رافعاً قبعته بالتحية. وكانت الصورة فاخرة وكبيرة تقع أمام الأريكة التي يجلس عليها خطيبها، وكاد الخطيب يرد على التحية، بانحناءة عفوية من رأسه.

لم يخطر ببال الأرملة أبداً، أن تنزع تلك الصورة من حجرة الاستقبال. إنها صورة صاحب البيت. لقد كان البيت له في الحقيقة. كان مهندساً، وهو الذي أقامه ثم أثثه فاخراً أنيقاً، وتركه في النهاية ميراثاً لزوجته مع أملاكه الأخرى.

وتابعت كلامها دون أن تلاحظ الارتباك الذي كان يبدو على خطيبها.

– لم أكن أحب أن أغير اسمي، ولكن المرحوم قال لي: ألا يكون أحسن لو دعوتك بدل كارولينا باسم كارا–لينا... تسمية متشابهة... ولكنها أجمل... ما رأيك؟

فأجابها خطيبها (برتولينو) كما لو طلب منه المرحوم رأياً من الآراء.

– جميلة جداً... جداً.

فقالت باسمة: إذاً كارالينا... مفهوم؟

– مفهوم.

أجابها برتولينو وهو يتمتم في اضطراب وذهول وخجل، معتقداً أن الزوج يطل عليهما من الحائط ضاحكاً مسلماً...

وبعد ثلاثة أشهر سافر برتولينو وزوجته إلى روما لقضاء شهر العسل، وكان يرافقهما إلى المحطة لفيف من الأقارب والأصدقاء. من بينهم السيدة (أورتنسيا) الصديقة الحميمة لأسرة العروسين، والتي قالت لزوجها مشيرة إلى برتولينو: يا له من ولد مسكين... لقد تزوج؟... إنهم قد زوجوه من رجل.

إن السيـدة لا تعنـي أن لينا امـرأة مسترجلة لا. بل إنها أنثى طاغيـة الأنوثة. ولكنها إذا قورنـت بزوجهـا فإن المقارنة سوف تنتهي إلى أنها –بـلا شك– أشد خبرة بالحياة وأعرف بأحوالها، وهي أحكم منه على كل حال.

إنـه أشقر. له مظهـر طفل مدلل. طفل ذاهل. وهو أصلع، ولكن صلعته تبدو زائفة، كما لـو حلق بنفسـه أعلى رأسه حتى يزيح عنه مظهر الطفولة الـذي يحيط به. دون أن يوفق في ذلك. مسكين برتولينو.

– لماذا ترينه مسكيناً؟

قال ذلك في صوت أخن، حانق، زوجها العجوز الذي صنع هذا الزواج، ولم يعد يرغب فـي أن يسمع كلمـة سيئة فيه. وأضاف: إن برتولينو ليس غبيـاً... إنه رجل له قيمته في ميدان الكيمياء.

– إنه من طراز ممتاز.

– بل إنه من الطراز الأول.

إنه كيميائي قدير، لو استطاع أن يدفع إلى المطبعة بأبحاثه ودراساته العميقة ذات الأصالـة التي لا جـدال فيها، والتي ظل متفرغـاً لها منذ كان شابـاً صغيراً حيث كانت هوايتـه الوحيدة في حياتـه، أنه بلا شك... من يدري... ربما فاز في أول مسابقة تجريها الجامعة الكبرى للدولة بمنصب الأستاذ. إنه سيكون عالماً... عالماً... والآن سوف يكون زوجاً مثالياً. لقد دخل الحياة الزوجية طاهر القلب محتفظاً بعذريته.

– ومن أجل هذا...

قالت الزوجة ذلك، وكأنما أتاحت لها فرصة الحديث عن عذريته أن تمضي أكثر في السخرية بهذا الزواج.

والواقـع أنـه قبل أن يتم هذا الزواج، كانت تضحك من أعماقها، كلما سمعت الأقارب يقترحون تزويجه... وكان هذا الضحك يثير حفيظة زوجها الذي كان يصر على تزويجه. وكان يلتفت إليها غاضباً قائلاً...

– لا بد من تزويجه يا سيدة.

ولكنها كانت تتوقف وتصرخ فيه.

زوجوه يا أعزائي... زوجوه... أنا أضحك وحدي... أضحك من المواضيع التي أقرؤها.

وكانت في العادة تقرأ قصة فرنسية، على العجوز والدة العريس، التي ظلت منذ ستة أشهر مشدودة إلى مقعد بسبب الشلل الذي أصابها، كانت تقرأ وكان زوجها يلعب الشطرنج مع خال برتولينو. حقاً... ما أبهج تلك الأمسيات: كان برتولينو منعزلاً في حجرة تجاربه، وكانت أمه تتظاهر بالإصغاء إلى القراءة دون أن تفهم جملة واحدة. والشيخان المتفرغان إلى اللعبة يرددان: يجب تزويج برتولينو حتى ندخل شيئاً من المرح على هذا البيت...

وها هو المسكين... قد زوجوه حقاً... يا لها من كارثة.

كانت أورتنسيا تفكر في الزوجين المسافرين، وتضحك كلما تصورت لينا تخلو إلى ذلك الشاب الأصلع الساذج الطاهر القلب، كما يصفه زوجها. مضحك أن تخلو إليه لينا التي عاشرت المهندس المحبوب أربعة أعوام... كان خبيراً بأدواء النساء نشطاً مرحاً.

ومن يدري، ربما لاحظت في تلك الساعة الفرق بين الاثنين.

وقبل أن يقلع القطار قال خاله للزوجة الجديدة.

– لينا... إنني أوصيك به... قوديه أنت.

وكان يقصد أن تقوده وتشرده في روما التي لم يرها برتولينو من قبل.

أما هي فقد رأت روما في رحلتها الأولى لقضاء شهر العسل، وكانت في صحبة المرحوم. وهي ما زالت تذكر حتى الأشياء الصغيرة وأتفه الحوادث التي مرت بها. إن ذاكرتها دقيقة ووقادة، تذكر كل شيء كأنما مرت ستة أشهر، لا ستة أعوام من ذلك التاريخ.

وقد أحست أن الرحلة مع برتولينو قد استغرقت زمناً طويلاً مملاً، ولم ترفع خلاله الكلفة. وما كاد القطار يصل روما حتى هتفت به.

– دعني أتصرف... أرجوك دع كل الأمور في يدي... هات الحقائب.

وأحصت الحقائب وملحقاتها قبل أن تسلمها إلى الحمال الذي طلبت منه أن يحملها إلى فندق فكتوريا.

وعندمـا خرجـت من المحطة بعد أن سحبت الصنـدوق، تعرفت في الحال على سائق السيارة العامة، فحيته، ثم قالت لزوجها بعد أن ركبا السيارة.

– سترى... إنه فندق متواضع ولكنه مريح... خدمة ممتازة... نظافة... أثمان معتدلة... ثم هو يقع في مركز ممتاز.

ودون أن تشعـر وجدت نفسهـا تتذكر المرحوم الذي أحب الفنـدق كثيراً واطمأن إلى خدمتـه... لاشك فـي أن برتولينو هو الآخر سيكـون ممنوناً... آه يا إلهـي... ما أطيبه من وليد... إنه لا يكاد يتنفس.

وسألته: هل أنت ذاهل؟... حتى أنا كنت أحس بهذا التأثير في رحلتي الأولى... ولكنك سـوف تـرى... إن روما سوف تفرحك وسوف تحبها... انظر إلى تلك الميادين هناك... فيا ناسيونالي... رائعة... أليس كذلك!... سوف نمر بها فيما بعد.

ونزلـت في الفنـدق، وكانت لينا تشعر كأنها في بيتها. وكانت تتمنى أن يعرفها أحد موظفيـه كمـا تعرفهم جميعاً... ها هو الخادم العجوز مثلاً... بيبو... إنه كما هو منذ ستة أعوام...

– أي حجرة؟

لقد سلموها الحجرة رقم ١٢ بالدور الأول... حجرة جميلة، رحبة، ذات مضجع مرتب ومنسـق. ولكنها قالـت للخادم: بيبو... الحجرة رقم ١٩ في الـدور الثاني... هل يمكن أن ترى إذا كانت خالية؟

وانحنى الخادم قائلاً: في الحال.

وأخـذت تشـرح لزوجها: إنها مريحـة أكثر... ثم إن بها حوضاً صغيـراً فرب السرير... وهي أكثر تهوية، وأبعد عن الضجة، وسوف تستريح فيها أكثر.

وتذكـرت أن مثـل هذه الحادثة، قد وقعت للمرحوم نفسه، لقد سلموه حجرة في الدور الأول، ولكنه طلب تغييرها.

وعـاد الخـادم بعـد قليـل وأخبرهـا أن الحجرة رقـم ١٩ غيـر مشغولـة، وهي تحت تصرفهما إذا رغبا فيها.

وفرحت لهذا الخبر وهتفت: نعم نريدها... نريدها.

وما كادت تدخل الحجرة حتى ابتهجت لأن ترى تلك الحجرة كما كانت... البسط نفسها... الأثاث نفسه... في الأماكن نفسها.

وظل برتولينو غريباً عن هذه الحجرة التي تشعر بالاطمئنان إليها. وسألته وهي تضع قبعتها على مشجب قرب المرآة...

– ألا تعجبك؟

– فأجاب: تعجبني؟ إنها جميلة.

– آه... لقد لفتت نظري المرآة... ذلك الإطار لم يكن هناك في ذلك الوقت... كانت هناك آنية يابانية، ربما تكسرت... ولكن قل لي ألا تعجبك؟ أرجوك... أرجوك... لا تقبيل الآن بوجهك المتسخ... يجب أن تنظفه هنا... وسوف أذهب أنا إلى هناك...

وهربت منه، سعيدة، مرحة، ونظر هو حوله بعد أن قمع رغبته واقترب من المضجع، ورفع الستار فرأى الفراش... لا بد أن يكون هو السرير الذي نامت عليه للمرة الأولى مع زوجها المهندس (المرحوم).

ومن بعيد... من صورة معلقة على الحائط في حجرة الاستقبال ببيت زوجته، خيل لبرتولينو أن الزوج السابق، يحييه.

ولم يكتفيا طوال الوقت الذي استغرقته الرحلة بأن يناما في السرير نفسه... ولكنهما تغديا وتعشيا في المطاعم نفسها، حيث كان المرحوم يصطحب زوجته للأكل، وتمشيا في شوارع روما، وكانا يتابعان كالكلب خطوات المرحوم الذي كان يقودهما بذكريات الزوجة... زارا الآثار والمتاحف والمعارض والكنائس والحدائق، وشاهدا ولاحظا كل ما عرضه المرحوم على زوجته.

كان خجولاً... برتولينو. فلم يستطع في الأيام الأولى أن يظهر سأمه وحنقه وسخطه على أن يتابع في كل شيء، خبرة ونصائح وأذواق وميول (المرحوم) زوجها السابق.

إلا أنها لم تفعل ذلك بقصد الإساءة إليه، ولم تكن لتفطن أن في تصرفها هذا إساءة إليه.

لقد تزوج بها المهندس، وهي في الثامنة عشرة... فتاة صغيرة... محرومة من الإدراك وليست لها فكرة عن الحياة، فأخذت بذلك الرجل الذي علمها وكوّنها امرأة كما يريد... وبصفة عامة... فقد كان زوجها السابق هو الذي صنعها... وهي مدينة له بكل شيء... فلا تستطيع أن تفكر أو أن تشعر أو أن تتكلم أو تتحرك إلا بالطريقة التي رسمها المرحوم.

ولماذا تزوجت إذاً؟

تزوجت لأنه (المرحوم...) علمها أن الدموع لا تجدي مع الكوارث وأن الحياة لمن بقي، والموت لمن كان نصيبه الموت. لو ماتت هي، لكان حتماً أن يتزوج... وإذاً يجب على برتولينو أن يسلك الطريق نفسها الذي حدده المرحوم معلمهما ومرشدهما. فليس له أن يفكر في شيء، ولا يعلق على شيء، وعليه أن يضحك، ويبحث عن التسلية، ما دامت هناك فسحة من الوقت، فهي لم ترد أن تسيء إليه بمتابعة خطوات المرحوم.

ولكن، على الأقل قبلة، مغازلة، أي شيء في النهاية ليس فيه أثر من طريقة المرحوم. أمحكوم عليه بأن لا يشعر هذه المرأة بشيء فيه طابعه الخاص؟ شيء يزيح ولو قليلاً، سيطرة المرحوم على حياته؟...

بحث برتولينو. بحث كثيراً، ولكن الخجل كان يمنعه من صنع مداعبات جديدة. إنه يصنع بينه وبين نفسه مداعبات جديدة جريئة... ولكنها كانت تطير من رأسه بنظرة واحدة تسلطها عليه زوجته عندما تلمح الاحمرار يعلو وجهه... وتسأله عما به، فيجيب بوجه متبلد... لا شيء.

وأقلقهما عند عودتهما من الرحلة، خبر حزين غير منتظر. لقد مات فجأة السنيور موتا... الذي عقد بينهما... وأسرعت لينا إلى السيدة ارتنسيا لتعزيها في مصابها، ولتقف إلى جانبها في هذه الكارثة، كما وقفت هي منها وقفة الأخت الودود... عندما مات المرحوم.

ولم تكن تظن أن هذه المهمة سوف تكون عسيرة، لأن ارتنسيا يجب ألا تكون في الحقيقة حزينة لهذه المصيبة... حقاً إن زوجها كان رجلاً طيباً. ولكنه كان إنساناً مملاً مضجراً، ثم إنه أكبر منها بكثير.

وحيرها ألا يجد العزاء مكاناً في قلب صديقتها، بعد عشرة أيام لوقوع الكارثة.

فظنت أن زوجها قد تركها في أوضاع اقتصادية سيئة، ووجدت الجرأة على أن تسألها في أدب ولطف عن ذلك، فأجابتها دامعة العينين: لا أشكو ضائقة اقتصادية... ولكنك سوف تفهمين.

ما الذي سوف تفهم؟ أهذا الحزن كله حزن جاد؟ إنها لا تستطيع أن تفهم. وأفضت بحيرتها إلى زوجها. ولكن برتولينو أجابها، وهو يرفع كتفيه، وقد احمر وجهه لهذا السؤال الذي تطرحه زوجته...

– على كل حال... أقول... لقد مات زوجها.

فهتفت به في عجب: دعك من هذا الآن... زوجها... كان يبدو لها أباً في كثير من الأحيان.

– وهل هذا قليل في نظرك؟

– ولكنه في النهاية لم يكن أباً.

كانت لينا على حق، إن ارتنسيا كانت تبكي أكثر من اللازم.

في أشهر الخطبة الثلاثة كان زوج ارتنسيا قد لاحظ ما أصاب الشاب، من ذهول واستغراب، بسبب البساطة التي تتحدث بها خطيبته أمامه عن زوجها السابق (المرحوم). كان قلقاً. لأنه لم يستطع أن يوفق بين ذاكرتها الحية النشطة الملحة التي تحتفظ بتلك الذكريات وبين رضائها بالزواج منه. لقد بحث هذه القضية مع العجوز الذي حاول أن يطمئنه ويؤكد له أن هذا الكلام دليل على الصراحة التي يجب ألا يعتبرها مهينة له، لأن زواجها الجديد يجب أن يثبت فيها يقيناً ثابتاً أن ذكرى المرحوم لا جذور لها في القلب، ولكن في الذهن فقط، ولهذا فهي تتحدث أمامه عن المرحوم دون ريبة. وقد شعر برتولينو بالثقة تعود إلى نفسه بعد سماع هذا المنطق، وكانت ارتنسيا تعرف ذلك، وهي لذلك تملك الدليل على أن قلق الشاب قد تزايد من تلك الصراحة بعد الرحلة، ولهذا حرصت على أن تظهر أمامه عندما جاء للتعزية بمظهر المرأة التي لا يمكن أن تسلو.

وأثر ذلك الحزن في نفس برتولينو، وأحس بعطف عليها، بسبب هذا الحزن الذي استطاع أن يعارض من أجله –وللمرة الأولى– زوجته التي لم تؤمن بحزن صديقتها.

– ألم تبكي أنت عندما مات...

فقاطعته قائلة: لا وجه للمقارنة... لقد كان المرحوم...

فأسرع يضيف إلى قولها: نعم، كان شاباً.

ثم قالت: ولكنني بكيت... وبكيت... هذا حق.

ووجد الجرأة في أن يقول لها: ألم تبكي كثيراً؟

– لقد بكيت كثيراً. كثيراً، ولكن في النهاية، حكمت العقل. صدقني إن حزنها مبالغ فيه.

ولكن برتولينو لم يصدق، بل أحس بعد هذا الحديث أن الغيظ الذي في صدره قد تزايد، لا ضد زوجته ولكن ضد (المرحوم). لأنه أدرك أن طريقة حكمها على الأشياء، وطريقة تفكيرها وطريقة شعورها ليس فيه جميعاً شيء منها، ولكنها ثمرة مدرسة ذلك الرجل لا بد أنه كان خليعاً ماجناً من طراز ممتاز.

ألا يراه برتولينو، كل يوم عندما يدخل إلى الصالون، باسماً يحييه... إنه لم يعد يتحمل تلك الصورة. إنها لعنة تلاحقه. إنها أمام عينيه دائماً. وإذا ما دخل المكتب كانت صورته أول ما تقفز إلى الذهن... وهو في وضعه الضاحك المرحب، كأنما يريد أن يقول: تفضل... تفضل... لقد كان مكتبي مكتب مهندس... هل تعرف ذلك؟ ولكنه الآن تحول إلى معمل كيماوي... أتمنى لك عملاً طيباً. الحياة لمن بقي، والموت لمن مات، يدخل حجرة النوم. هذه الصورة تلاحقه حتى هناك...ضاحكاً مسلماً كأنما يريد أن يقول: تفضل... تفضل... ليلة سعيدة... هل أنت ممنون من زوجتي؟... لقد أحسنت تثقيفها وتعليمها... آه... الحياة لمن بقي، والموت لمن مات.

إنه لم يعد يحتمل، لقد امتلأ عليه البيت بوجود ذلك الرجل، كما امتلأت عليه زوجته بوجوده. لقد وجد نفسه، وهو الرجل المسالم الهادئ، ضحية لعذاب مستمر كان يحاول جاهداً أن يخنقه. وأخيراً... قرر أن يأتي بأفعال غريبة حتى يغير من عادات زوجته، ويهزها، ولكنه نسي أن هذه العادات لم تكتسبها إلا بعد ترملها. فقد كان المرحوم ذا ميول حية نشيطة، فلم تكن له عادات، ولذلك... فإن الأعمال الغريبة التي قرر برتولينو

أن يقـوم بهـا، لم تكن غريبـة عند زوجته التي فاجأتـه بقولها: يا إلهـي... إنك تتصرف كالمرحوم!

ولكنـه لـم ينهزم... وغالب طبيعته حتى تأتي بما هو أعجـب وأغرب... ولكن أي عمل يقـوم بـه، كانت تؤكد له أن المرحوم قد قام بمثله... لقد قـام المرحوم في الحقيقة بكل الألوان.

وزاد حنقه لارتياحها إلى هذه المحاولات الهروبية التي كان استمرارها يخيل إليها أنها ما زالت تعيش مع (المرحوم).

وحينئـذ... حينئـذ فقـط، رسـم برتولينو خطـة مؤلمة حتـى يخفف مـن الأسى الذي يتضاعـف فـي نفسـه يوماً بعد يـوم. حقاً... إنـه لم يرد أن يخـون زوجته بقـدر ما أراد الانتقـام من ذلك الرجل (المرحوم) الذي انتزعهـا منه كلها، ولا يزال محتفظاً بها حتى الآن... وكان يظـن أن هـذه الخطة الشريـرة قد نشأت في ذهنه عفـواً. ولكن في الحقيقة يجـب أن يعتذر له، بأن الفكرة أوحيت إليـه، وتسربت إلى ذهنه من قبل تلك المرأة، التي حاولت عبثاً عندما كان شاباً أعزب، أن تصرفه بفنونها وألاعيبها عن إفراطه في دراسة الكيمياء.

وانتصرت (أورتنسيـا)، وأظهرت له أنها متألمة لخيانة صديقتها، وأفهمت برتولينو بأنها كانت تعشقه قبل أن يتزوج بها... وعلى كل... فليكن ما يكون... ذلك حكم القدر...

ولكـن هـذا المصير لم يكن واضحاً لدى برتولينو، الشاب الساذج. ولذلك ظل مندهشاً ذاهلاً من البساطة والسهولة التي استطاع بها أن يحقق خطته.

وعندمـا كان وحده في حجرة العجوز الطيب أحس بالندم لهذه الفعلة الدنيئة، ولكن بصـره وقـع فجأة على شيء لامع فوق البلاط قرب الجهة التـي كانت فيها ارتنسيا من السرير. كانت قلادة ذهبية... لا بد أن تكون قد سقطت من رقبتها، ورفعها، وفي نيته أن يعيدها إليها... ولكنه في فترة الانتظار، وجد نفسه يفتحها في حركة عصبية بأصابعه دون أن يرغب في ذلك...

حتى هنا... صورة صغيرة للمرحوم... يضحك ويحيي!

الإكليل

وقـف الدكتور شيما، عند مدخل الحديقة العامـة القائمة بظاهر المدينة، على كثيف مرتفـع، وأخـذ يتأمـل بـاب المدخل المكون مـن قطعة واحـدة شاحبة، وقـد استند على دعامتين متواجهتين، قامت خلفهما شجرتان من السرو، كان الحزن يخيم عليهما، رغم مـا يحيط بهما من أزهـار باسمة، تفرقت هنا وهنـاك، خلال الخضرة الداكنة، أو تسلقت بعضـ الأشجـار. ثم نظر إلى الطريق المائل الذي يمتد مـن المدخل حتى نهاية الهضبة، حيـث قـامت في قمتهـا مقصورة تشبه الهيـكل الصيني، وكان ينتظـر أن تتغلب الرغبة فـي جولـة منعشة في تلك المقصـورة القديمة المهجورة، على الوهـن الذي يشعر به في مفاصله، والذي سببته له أشعة شمس الصباح.

وكان الظـل المنعش مفعماً برائحـة الأشجار البريـة، وروائح شجـر الخوخ ورائحة النعنع الحادة، وكان تغريد الطيور المحتفلة بعودة الربيع ينساب من أعلى الشجر كأنما هو دعوة للمشاركة.

وبـدأ الدكتـور يأخذ طريقه فـي خطوات بطيئة إلـى المقصـورة، وكان يستنشق تلك الروائـح البريـة الحادة في شراهـة زائدة مستشعراً نشـوة وانجذاباً... وكانـت رؤية تلك الأشجـار المخضـرة وحفيـف الفراشـات البيضـاء التي تطـوف بالزهور، تحيـط أفكار الدكتور الحزينة بإطار ضبابي من الأحلام.

ما أجمل تلك المقصورة الهادئة التي لا يطرقها أحد من المتجولين.

– لو كانت لي؟

تلـك كانت أمنيتـه، ولما لم تكن يده الطامعة قادرة على ذلـك، فليس له إلا أن يرسل التنهدات الطويلة. ومن يدري كم من الناس لا يغشون الحديقة تجنباً لهذه الحسرة الذي يجدونهـا في تنهدهـم... لو كانت لي. لقد كتب على الأشياء العامـة ألا تكون ملكاً لأحد. وكانـت فـي كل خطوة، يافطة معلقة على عمود: ممنوع الدخـول إلى الأحواض، ممنوع إتلاف الشجر، ممنوع قطف الأزهار.

ومعنى ذلك أنهم لا يملكون إلا النظر والتجول. إن معنى التملك أن تقول أنا، لا (نحن)، وفـي هـذا المـكان لا يستطيع أحـد أن يقول أنـا، إلا البستاني، الذي هـو صاحبها بحق. ويتقاضـى مرتبـاً على ذلك، ولـه فيها بيت ومكانة وهو يبيع لحسابـه الخاص الأزهار التي للجميع وليست لأحد.

وانسابـت نغمـة رقيقة، أعادت إلى الدكتور ذكرى فترة بديعة قضاها في الريف، في كوخ ضائع بين الأشجار. أشجار الريف الطلق المنشرح لقربه من البحر!... لقد كان طفلاً حينذاك. طفلاً صغيراً مولعاً بصيد العصافير. كم قتل من عصافير مسكينة!

المـرارة والذعر والمتاعب، التي ترهقه بها مهنة الطب، كلها قد استقرت وخمدت في نفسـه، ولكـن الأسـى بأنه قد أتـم الأربعين منذ أشهر لـم يخمد في نفسـه! إن أجمل أيام الحياة قد انتهت، دون أن يقتنع بأنه قد استمتع بهذا الشباب الذاهب. وهل في الحياة ما يمتـع؟ بلـى... في إمكان الحياة أن تكون جميلة. صبـاح مشرق هادئ كهذا، لهو مكافأة طيبة لكثير من الإرهاق والعناء.

وتوقـف الدكتور، بعد أن لمعت في ذهنه فكـرة. هي أن تعود إلى البيت كي يصطحب زوجتـه الصغيرة. التـي تزوجها منذ سبعة أشهـر –حتى تستمتع بهـذه الجولة الرائعة، وأخذته الحيرة ثم استمر في طريقه في هدوء.

لا... إن هـذه الروعـة له وحده، وربما كانت من نصيب زوجته، لو أنها جاءت وحدها دون دعـوة منه. فإذا اجتمعنا فـإن الروعة ستضمحل بالنسبة للاثنين. وها هي الروعة التـي كان يحسهـا قد زالت بمجرد التفكير في اصطحابهـا... إن مرارة الكآبة التي تغلب عليهـا منـذ لحظات قد عـادت ترهقه الآن. لا لأن في زوجته ما يثيـر ضحكه. إنها طيبة القلـب. مسكينـة، ولكنها فـي الثانية والعشريـن أي أنها تصغره بثمانـي عشرة سنة. إن الشيـب قـد بدأ يلمع في صدغيه ولحيتـه. تزوج منذ سبعة أشهـر، وكان يأمل أن يتحول الإعجـاب الحنون الذي أظهرته له خلال فترة الخطوبـة إلى حب. بيسر وسهولة. حسبها أنها تعلم، رغم هذا الشيب الذي في صدغيه، أنه مدله في حبها الشاب الصغير. ذلك لأنه لم يحب غيرها من النساء من قبل.

أوهـام... إن الحب الصحيح لم يولد بعد في زوجته ولن يولد أبداً. إنه يشعر بذلك. إنها تضحك له. وتظهر له بمختلف الطرق أنها تحترمه، ولكنها تفعل ذلك بحكم الواجب.

ولـم يكن الأسـف الذي يحسه، شديد المرارة، لو لم تخنقـه مماحكة بينه وبين نفسه، عاقته عن إطالة التفكير في زوجته الشابة.

حيـن كانت زوجته فتاة، كانت تحـب بحرارة الثامنة عشرة، طالباً في الليسيه. مات في التيفوس. إنه يعرف ذلك. لأنه استدعي إلى معالجة الشاب، ويعرف أنها كانت هناك، تـكاد تجـن من الألم وأنها أغلقت علـى نفسها حجرة مظلمة أسابيـع دون أن ترى أحداً، وأنهـا لـم تخرج بعـد ذلك من المنزل، وأنهـا عزمت على أن تترهب. وقـد تألمت المدينة بأسرهـا لهـذا الحـب العارم، بيـن شابين، يمزقـه الموت. فقـد كان الشـاب محبوباً من الجميع لحيويته، وذكائه، ومعاملته اللطيفة، ومسلكه المهذب الراقي. أما هي فقد كانت بحق أجمل فتاة في البلد.

وبعد أن انقضى عام على وفاة الشاب. أرغمها أهلها على أن تحضر حفلات المجتمع، فكان منظرها ووقارها وملامح الحزن على وجهها وابتسامتها، تلقى في قلوب الجميع، وبخاصـة الشباب، إعجاباً حاراً وحناناً ناعمـاً. وأصبح حلم كل شاب أن تقع في هواه، وأن يخرجها عن ذلك الألم القاتل إلى الحياة والحب والشباب.

ولكنهـا أصرت علـى حزنها، وبعد قليل أخـذت الألسن تتناول هـذا العناد، وتهمس بخبـث أنـه ليس بعنـاد، فقد أصبحـت تستشعر لذة في هـذا الحزن، عندمـا تحققت أنه يحببهـا إلى الجميع، ويحيطهـا بإطار من التواضع والحشمـة، والهامسون بذلك، ربما كانـوا يعبـرون عن حقد دفين أو غيرة قاتلة. فالدليل علـى أنها لم ترد من وراء ذلك أن يـزداد تعلق الناس بهـا رفضها عدداً من الخاطبين الذين تقدمـوا لطلب يدها، وهم من خيرة شباب البلد.

ومر عامان على وقوع الكارثة، ولم يتقدم أحد لخطبتها، بعدما شاع في الناس خبر رفضها، ولكن الدكتور تقدم لخطبتها على الرغم من نصائح أصدقائه، فقبلت في الحال.

ومـا كادت تمضي المفاجأة الأولى حتى وجد الجميـع تفسيراً لهذا النصر. لقد قبلت الـزواج بـه لأن الدكتور ليس شاباً، فلا أحد يتوهم بعد ذلك أنها قد تزوجته عن حب. عن حب صحيح. لقد قبلت لأنها واثقة من أنه لا ينتظر حباً كالذي يمكن أن يذخر لأي شاب، وأنه سيرضى بهذه العاطفة الممتزجة بالإعجاب والعرفان والعبادة.

وتلك حقيقة لم يبطئ هو الآخر في فهمها. لقد تألم كثيراً ولا يزال يعاني ذلك الألم الذي يدفعه إلى محاولة التغلب على نفسه، كي تتجنب القطيعة تارة وحتى لا يخونه الألم القاتل الذي يشعر به تارة أخرى...

إنه عذاب مؤلم، أن يشعر بشباب القلب دون أن يحدثها عن مشاعره أو يظهرها لها حتى لا يفقد إعجابها وشكرها واعترافها. ومن أجل ذلك فقط سعى إلى أن يكبح كل خفقة من خفقات هذا الحب الذي كان الأول والأخير في حياته.

امرأة واحدة كانت تراه شاباً، بل طفلاً، إنها أمه التي ماتت منذ ثلاث سنوات، وفي صحبتها... نعم... في صحبتها كان من الممكن أن يستشعر روعة ذلك الصباح الجميل، وكان من الممكن أن يهرع إلى البيت دون أن يطيل التفكير، كي يصطحب تلك القديسة العجوز. حتى تستمتع بشمس الصباح. كان يجدها كلما عاد إلى البيت في إحدى الزوايا، وبيدها سبحتها تصلي من اجل المرضى الذين في رعاية ابنها.

وما كادت ترتسم في ذهنه هذه الصورة حتى ابتسم ابتسامة حزينة، وهز رأسه، وكان يأخذ طريقه إلى أعلى الحديقة حيث تقوم تلك المقصورة. إن أمه بصلاتها من أجل المرضى الذين في رعايته لا تثق في طبه وبراعته، وقد سألها مرة في مداعبة، فأجابت بأنها لا تصلي لذلك، ولكنها تصلي حتى يعينه **الله** على إنقاذ مرضاه.

– إذاً أنت تعتقدين أنني دون مساعدة **الله**...

فقاطعته...

– ماذا تقول؟ إن معونة **الله** مطلوبة دائماً يا بني.

وكانت تصلي من الصباح إلى المساء، حتى أصبح يود من أعماقه ألا يكون له عدد كبير من المرضى كي لا يتعب شفتي والدته. وعاد إلى الابتسام... إن ذكرى أمه أعادت إلى أفكاره ذلك الإطار الضبابي من الأحلام. فعادت إليه الدهشة والانشراح، ولكن البستاني، الذي كان يقتلع بعض الحشائش، قطع عليه هذه البهجة.

– آه... أنت هنا يا دكتور... أبحثت عني طويلاً؟

– لا أبحث، وفي الحقيقة...

– إنها جاهزة... إنها جميلة وجاهزة منذ الساعة الثامنة.

وتقدم نحوه، وقد وضع قبعته في يده وكان العرق يتلألأ فوق جبهته.

– إذا أردت مشاهدتها، فهي هنا في المقصورة... لنذهب حالاً.

– أشاهد ماذا؟... أنا لا أعرف...

– كيف لا تعرف سيدي الدكتور... إنه الإكليل؟

– الإكليل؟

وحدق فيه البستاني، في شيء كثير من الدهشة.

– معذرة، أليس تاريخ اليوم ١٢؟

– طيب، وماذا في ذلك؟

– ألم ترسل الخادمة أول أمس. طالباً إعداد إكليل؟

– أنا؟ ليوم١٢؟... آه نعم –وتظاهر الدكتور بأنه تذكر– نعم لقد أرسلتها، وأرسلت الخادمة.

– ورد وبنفسج... ألا تذكر؟ وعاد البستاني إلى الضحك من ضعف ذاكرة الطبيب! إنها جاهزة منذ الثامنة صباحاً. تعال نرها.

ومن حسن الحظ أن البستاني تقدم الدكتور، وبذلك لم يلاحظ التغير الذي بدا على وجه الدكتور الذي كان يتبعه بعيون حزينة تبدو عليها الدهشة وفم فاغر ويدين مفتوحتين.

إكليل! أأمرت زوجتي في الخفاء بهذا الإكليل؟ أجل، إن يوم ١٢ هو يوم الذكرى السنوية لوفاة ذلك الشاب. حتى بعد ثلاث سنوات لا تزال تذكره؟ حتى بعد أن أصبحت زوجته؟ تبعث في الخفاء إكليلاً... إنها زوجة آخر... أهذه المحتشمة المتواضعة تتجاسر وتتجرأ فتفعل ذلك... فهي إذاً تحبه حباً عميقاً؟ وذكراه لا تزال حية في قلبها؟... لماذا تزوجت غيره إذاً؟ إذا كان قلبها لذلك الشاب، وسيبقى لذلك الشاب... لماذا؟ لماذا؟

هكذا كان الدكتور يهذي بينه وبين نفسه، مقتفياً البستاني. إنه يريد رؤية هذا الإكليل حتى يتأكد بنفسه أن زوجته قادرة على هذا الخداع وعلى مثل هذه الخيانة.

وعندمـا رأى الإكليـل فـي تلـك الزاوية مـن المقصورة وقـد استند علـى الحائط، بدا كأنمـا قد أعدّ من أجلـه. ولذلك فقد أخذ يتأمله طويلاً. وقد فسـر البستاني هذا الإعجاب لمصلحتـه متسائلاً: جميلة؟ إنها من بنفسج وورد... قطفت عند الفجر. إن مئة ليرة قليلة فيهـا يـا سيدي الدكتور. لا شك فـي أنك تقدر التعب الذي عانيته فـي ترتيبها وتنسيقها زهـرة زهرة... والورود؟ إنها غالية فـي الشتاء لندرتها... وغالية في فصلها لأن الجميع يطلبونها... مئة ليرة قليلة، أرى أن تعطيني عشرين أخرى على الأقل.

وحاول الدكتور أن يتكلم... ولكنه أحس بما يشبه العي فابتسم ابتسامة شاحبة.

– أنـا؟... أدفع ثمنهـا؟ أجل... إن مئة ليرة لقليلة في هذا الـورد والبنفسج... إليك مئة وعشرين ليرة...

فأخـذ البستاني النقود، وأجاب على الفـور: شكراً سيدي الدكتور... تيقن أنها تستحق هذا الثمن.

فقاطعه الدكتور بعد أن وضع محفظته في جيبه...

– احتفظ بها هنا، ولا تعطها للخادمة... سأعود وآخذها بنفسي.

وخـرج من المقصـورة، وأخذ طريقه إلـى الباب، ولكنه توقف حيـن أحس أنه وحيد، بعيد عن أعين الناس، وشعر برجفة ثم ارتسمت على شفتيه ابتسامة شاحبة.

– لقد دفعت ثمنها... أنا؟!

ما الذي يجب أن يفعل الآن؟ هل يأخذ زوجته إلى بيت والدها دون أن يلحق بها أذى؟ إنها تستحق ذلك، وهناك تستطيع أن تبكي حبيبها الشاب، بعيداً عنه، دون أن تسرق حب هذا الرجل الشهم الذي كان يجب عليها أن تحترمه، على الأقل.

لا حب ولا احترام؟ أجل، لقد رفضت الشبان وارتضت الزواج بعجوز مثله لأنها تدرك أن الحب شيء لا يطلبه، لقد ذهب زمن الحب بالنسبة إليه، ولن يحلم بالحصول عليه بعد أن أخذت الشعرات البيض تلمع في رأسه ولحيته. وكان من الممكن أن يغض الطرف عن حزنها القديم دون أن يتألم، لو لم تعمد إلى إرسال الإكليل في الخفاء. ربما رأت أنه غير لائق بها كزوجة أن تذهب بنفسها لتأمر بهذا الإكليل، فاكتفت بإرسال الخادمة، راجية منها أن تضع الإكليل على قبر حبيبها الشاب تعبيراً عن الحب الذي تحمله له. ومع ذلك فإن هذا العمل غير لائق مهما كان العمر متقدماً بزوجها.

آه... كـم كان المـوت جائـراً في القضاء على ذلـك الشاب. فلو أنه عاش، وامتدت به الحيـاة حتـى أصبح رجلاً ناضجاً خبيـراً بتجارب الأيام، ثم تزوج هـذه الفتاة، لفهمت أن هنـاك فرقـاً بعيداً بين الحب الذي يبـدأ في النافذة، في الثامنة عشـرة، وبين الحياة اليوميـة الغارقة في الواقع المر، حين تنطفئ تلك الشرارات الأولى وتتخذ الحياة شكلها الرتيـب الممـل ويسيطـر عليها الخمـول والإعياء، تتوالـى المشكلات التـي ترهق الزوج الشاب وتلاحقه بالقلق والسأم. وحينئذ يبدأ التفكير في خيانتها! كم يتمنى أن تكون قد اجتازت مع هذا الشاب تجربة قصيرة... وحينئذ يكون هذا العجوز...

وشدد قبضة يده، حتى كادت أظافره تغوص في راحته، ثم نظر إلى يديه المرتجفتين وتنهـد عميقـاً. ثم خمدت حـدة المفاجأة على نفسـه، فوقف يحدق فيمـا حوله حتى إذا أبصـر كرسيـاً يقع غير بعيد منـه، قصده وجلس، ومضى في تفكيـره، أليس من حق هذا العجـوز أن يسلـك مسلك الأشرار من الشباب ويواجههـا بخيانتها ثم يعاقبها على ذلك؟ لماذا لا يعمد إلى التشهير بها، ولكن ذلك سوف يثير دهشة الذين استغربوا قبولها الزواج منـه. وسـوف يتساءلون... من أجل مـاذا كانت الفضيحة؟ أبسبب إكليل على قبر ميت؟ إن البستانـي الجديـد لا يعرف ذلك، ومن الطبيعي أن تحتفل بذكـراه حتى هذا العام، إذا لم يستطـع الدكتور أن ينسيها أو يقتلع من نفسها جذور ذلك الحب الذي تحمله للشاب. ولم تصبـر هي علـى مقاومة الرغبة في إرسـال هذا الإكليل. نعم لقد اجترحـت إساءة كبرى بإقدامها على هذا العمل. ولكن العاطفة لا تعقل. والموضوع كله، يتعلق بميت...

هذا مـا سيقوله الجميع.

مـا الـذي يجب أن يفعله إذاً؟ أيتـرك الأمر يأخذ مجراه؟ أيتظاهـر أنه لا يعرف شيئاً؟ أيعـود إلـى البستاني ليطلب منه تسليـم الإكليل إلى الخادمة، بعـد أن أراد الاحتفاظ به هنـاك، دليـلاً علـى خيانتهـا؟ لا... لا... وإلا لوجـب عليـه أن يسترجع الثمـن الذي دفعه موصيـاً إيـاه بالصمت. مـاذا؟ أيذهـب إلى بيته ليطلب منها إيضاحـات باطلة. يواجهها بخيانتها ثم يعاقبها؟

إن العمـل الذي أقدمـت عليه شديد على نفسه، موجع لها، ولكـن أشد منه إيلاماً لقلبه المطعون، سخرية النـاس به حين يعلمون بالحادث الذي سيؤكد لهم الاحترام القليل الذي يظفـر بـه من وجته. يجب أن يتغلب علـى قلبه ويقنعه بأنه لا يـزال يحس بالشباب على الرغـم من لغط النـاس بشيخوخته. إن الشاب قـادر على إعلان الفضائـح. أما هو الشيخ المتهدم، فلا يقدر على ذلك، يجب أن يترفع عن هذا المسلك ويرغم زوجته على احترامه.

ثم نهض في هدوء، ولكن في هيئة من يشكو الإعياء والارتخاء في المفاصل. وكانت طيور الحديقة تتابع تغريدها. آه... أين الإعجاب الذي كان يتملك نفسه قبل لحظات؟

وغادر الحديقة، متوجهاً إلى البيت، وما كاد يصل إلى الباب حتى ودع هدوءه، وكان يتنفس في ضيق كأنه جواد متعب. وهو لا يدري كيف استطاع صعود السلم بساقيه المرتعشتين. إن رؤية زوجته الآن ستثيره، فهي بلا شك ستكون حزينة وأشد حزناً منها في أيامها العادية، وربما استطاعت أن تخفي حزنها ببراعة، لقد تعودت واستسلمت للقدر. إنه يحبها، يحبها جداً ويشعر في أعماقه بأنها جديرة بأن تحب. لأنها لطيفة، بحركاتها الرشيقة الأنيقة، وعينيها العميقتين، ووجهها الأسمر.

وفتحت الخادمة الباب، فأزعجته رؤيتها. إنها شريكة في هذا الخداع الذي ذهب هو ضحية له، كانت تعمل خادمة لدى أسرتها منذ سنوات بعيدة، وهي تحبها، ولعلها لم تتحدث بشيء فيما شاركت فيه، لأنها لم تقدر ولم تفهم خطورة المشاركة التي قامت بها. إنها شاهدة عامية، وهو يريد أن يظل ما عزم على فعله سراً بينه وبين زوجته.

ودخل حجرة زوجته.

وكانت هي أمام المرآة، تمشط شعرها، ومن خلال ذراعيها المرتفعتين نحو رأسها، استطاع أن يبصر وجهها في المرآة، والتقت نظراته بعينيها اللتين كانتا تعبران عن دهشتها في أن تراه في البيت في هذه الساعة التي لم يتعود العودة فيها.

قال: لقد عدت لأدعوك للخروج معي.

فابتسمت في مرارة، دون أن تنزل ذراعيها اللتين تمسكان الخصلات المهملة من شعرها الفاحم الجميل، وأجابت في دهشة: الآن؟

فآلمته تلك الابتسامة الشاحبة حتى كادت تنتزع الدموع من عينيه.

– أجل... الآن، إن الجو بديع، فلتسرعي... سنذهب إلى الحديقة، وقد نذهب إلى الريف. سوف نستأجر عربة.

فسألته، دون أن تدرك معنى السؤال: لماذا اخترت هذا اليوم بالذات؟

وخاف أن تفضحه نظراته، وحاول أن يحتفظ بصوته هادئاً رزيناً.

– ألا يناسبك اليوم... سيفيدك الخروج، أسرعي... أسرعي... إنني أريد.

وحين هم بالخروج من الحجرة أعلن لها أنه سينتظرها في مكتبه. وبعد قليل كانت مستعدة للخروج. إنها تطيعه دائماً. فهي طيبة تفعل كل ما يأمرها به، وكل ما يريد،

ولكـن قلبها فقط، هـو الشيء الذي لا يستطيع أن يسيطر عليـه. وقد اكتفت بـأن تردد في خجـل: ولمـاذا اليوم بـالذات؟ ومـع ذلك، ورغم الألم الذي تعانيه فقـد أذعنت لرغبته في الخروج من أجل نزهة ريفية، وخرجا، وبعد أن قطعا شوطاً من الطريق مشياً على الأقدام مخترقيـن المدينـة. استأجـر الدكتـور عربة وطلب مـن السائق أن يتوقف عنـد الحديقة العامة، حيث نزل وحده، طالباً من زوجته أن تنتظره قليلاً.

وتحكـم فيها القلق والانزعاج حين طالت غيبته أكثر من ربع ساعة، ولكنها أبصرته هـابطاً من البيت القائم على الهضبة يتبعه البستاني حـاملاً الإكليل بين ذراعيه، وأرادت أن تتخلص، ولكنها توقفت عندما رأت نظراته تلاحقها من بعيد.

– إلى المقبرة.

هكـذا أمـر السائق. ثم ركب، وما كادت العربة تتحرك حتـى انخرطت في البكاء، وقد غطت عينيها وفمها بمنديلها.

خـاطبهـا فـي رفق: لا تبكي، لـم أقل لك شيئاً في البيت، ولست أريـد أن أقول لك شيئاً الآن، أرجـوك ألا تبكـي. لقد عرفت ذلـك مصادفة، ذهبت إلى الحديقـة للنزهة فأخبرني البستانـي بـكل شيء معتقـداً أنني أمرت بإعـداد الإكليل. لا تبكي، سـوف نذهب لنضعه علـى القبر. ألا ترين هـذا الرأي؟ ولم ترفع المنديل عن عينيها حتى وصلت العربة مدخل المقبرة، حيث ساعدها على النزول ثم دخلا معاً.

– أتعرفين مكانه؟

فنفت ذلك بحركة من رأسها، فدعاها إليه ثم أخذ يبحث عن القبر. لقد كان القبر يقع فـي نهايـة إحدى طرق المقبرة، ورفع قبعته ثم وضع الإكليـل وانسحب في هدوء كأنما يريد أن يمكنها من أن تصلي وحدها من أجله، ولكنها وقفت ساكنة دون أن تجد القدرة علـى انتـزاع المنديل عن عينيها. فلا فكرة، ولا دمعة مـن أجل الميت، والتفتت كالضالة تبحـث عـن زوجها، ودعتـه إليها بطريقـة لم تدعه بها فـي يوم من الأيـام وارتمت في أحضانه صارخة: اغفر لي... اغفر لي... خذني إليك.

* * *

لقاء في الصيف

مـن هـو «روندوني»، ومن هـي «روندينلا»؟... في الحقيقة، لسـت أدري كما لا يدري أحد من سكان تلك البلدة الجبلية، حيث يأتيان كل صيف، للإقامة هناك ثلاثة أشهر في ذلك العش السعيد.

تقسم الفتاة التي تعمل بمكتب البريد، أنها لم تستطع خلال أعوام كثيرة، أن تستخرج صوتـاً بشرياً، يضـم الحروف التي يتكون منهـا لقبه ولقبها، في الرسائـل القليلة التي يتلقيانهـا. وحتـى لو استطاعت الآنسـة موظفة البريد أن تستخـرج الألقاب وتستكملها، فما عساها تفعل بعد ذلك؟...

أعتقد، أنه من الأحسن أن تظل الأمور هكذا... ومن الأنسب أن ندعوهما كما يدعوهما جميع سكان البلدة الجبلية... روندوني وروندينلا.

روندونـي وروندينـلا، لا لأنهما يعودان كل عام، مع الصيـف، إلى هذا العش العتيق، دون أن نعـرف المـكان الذي قدمـا منه، ولا لأنهمـا يتجولان، بل ربمـا كان من الأليق أن نقـول: يحلقان فـي غير هدوء، من الصبـاح إلى المساء، طوال الزمـن الذي تستغرقه إقامتهما هناك، ولكن لسبب آخر لعلّه أقل شاعرية.

ربما لم يكن أحد من سكان البلدة، يفكر في أن يطلق عليهما تلك التسمية، لو لم يأتِ هـذا السيد الغريـب، في العام الأول، وقد ارتدى معطفاً طويـلاً أسود، تتطاير أذياله فوق بنطلون أبيض، ولو لم يستقر اختياره –وهو يبحث عن منزل منعزل للاصطياف– على الفيـلا الصغيرة، التي يملكهـا الطبيب عميد البلدة، وهي صغيرة جداً كأنها عش حسون، تقع في قمة الجبل بين أشجار الكستناء.

كانـت تلـك الفيلا صغيرة جـداً. أما هو فقـد كان عملاقاً بنظاراتـه الذهبية، ولحيته السوداء التي غزت وجنتيه حتى أسفل عينيه، دون أن تخلع عليه طابعاً قاسياً كئيباً؛ إذ كانت تنبعث من شخصيته القوية، مودَّة صريحة باسمة.

وكان يبـدو، برأسـه الشامخ، وصـدره الهرقلي، متهيئـاً دائماً لأن يلقـي بنفسه، في اندفاعـة طفوليـة، إلى أي نداء بعيد وخفي... لا يفهمه إلا هـو، إما إلى قمة الجبل، أو إلى أغـوار الـوادي. أحياناً يترامى من هذه الجبهة، وأحياناً مـن الجهة الأخرى، وكان يعود

مجهوداً، متقطع الأنفاس، يتصبب عرقاً، وقد حمل أصدافاً حجرية في قبضتيه،أو زهرة في فمه، كأنما كانت هذه الأصداف أو تلك الزهرة، هي التي دعته فجأة من أميال وأميال بعيدة، إلى أعلى الجبل، أو أسفل الوادي.

وكيف لا يدعونه روندوني وهم يرونه يتجول مرتدياً المعطف الأسود فوق البنطلون الأبيض؟!...

وفي العام الأول، وصلت روندينلا بعده بخمسة عشر يوماً تقريباً. بعد أن عثر على ذلك العش، وقام بإعداده، هناك، بين أشجار الكستناء. وصلت فجأة، دون أن يعرف عنها شيئاً، وقد تعبت كثيراً في إفهام الناس أنها تبحث عن ذلك السيد الغريب، وأنها ترغب في أن تُرشد إلى بيته.

وفي كل عام كانت روندينلا تصل متأخرة بيوم أو يومين. وكانت دائماً تصل فجأة. سنة واحدة، وصلت قبله بيوم، مما يظهر بوضوح أن ليس هناك أي اتفاق سابق، وأن هناك حائلاً خطيراً يحول دون تبادل الأخبار بينهما، وكما يظهر في أختام البريد، فقد كانا يقطنان بلدتين مختلفتين، من موطن واحد.

ومنذ البداية، قام الشك، في أنها متزوجة. تتاح لها الحرية، ثلاثة أشهر من كل عام، فتأتي للبحث عن العشيق، الذي لا تستطيع أن تخبره حتى بموعد وصولها. ولكن كيف يمكن التوفيق بين هذه المعوقات وهذا التشديد في الرقابة عليها، وبين فرصة الحرية الكاملة التي تستمتع بها في إيطاليا خلال أشهر الصيف الثلاثة؟!...

ربما قال الأطباء لزوجها: إنها في حاجة إلى الشمس، فسمح لها الزوج بهذه الفرصة السنوية، جاهلاً أن روندينلا كانت تذهب إلى إيطاليا من أجل شيء آخر، أهم من الشمس، هو المعالجة الغرامية.

كانت صغيرة الجسم، رقيقة، كأنها صيغت من النسيم. عينان زرقاوان صافيتان وديعتان، ذاهلتان، تظللهما أهداب طويلة، في ذلك الوجه الناعم الدقيق.

وكان يبدو أن النفخة كافية لأن تطوح بها بعيداً، وأنه ما تكاد تمسكها حتى تنكسر. وأن الإنسان ليتملكه العجب حين يتصورها بين ذراعي ذلك الرجل العملاق.

ولكـن إلى ذراعي ذلك الرجل العملاق، الذي ينتظرهـا في قلق، في تلك الفيلا العالية، وهـو يرتجـف كالوحش، كانت تهرع كل عام، وهـي الصغيـرة اللطيفة، كي تلقي بنفسها فـي أحضانه، سعيدة، مطمئنة، دون أن يداخلها الخوف من أن تتحطم، بل من أن ينالها أي ضـرر. كانـت تعرف كل حـلاوة تلك القـوة العاتيـة، وكل خفة تلك الحيويـة الواثقة العنيدة، وكانت تضيع في استسلامها إليه.

وفـي كل عام، كان وصول روندينلا في نظر البلـدة، يوم عيد. هكذا على الأقل كانت تظن روندينلا.

وبالتأكيـد، كان العيـد فـي أعماقهـا النفسية، ومـن الطبيعي، أن تـراه ينسحب على الأشياء الخارجية. بلى... وكيف لا؟!.

إن تلك البيوت العتيقة التي كساها الزمن مسحة من الكآبة، كانت تفتح نوافذها عند وصولها، وكانت تضحك مياه الينابيع. أما الطيور فتبدو مجنونة من البهجة.

يقينـاً، إن روندينـلا كانت تفهم لغة العصافير، أكثر من لغـة سكان البلدة. بل هي لا تفهمهـم علـى الإطلاق. أما لغة العصافير فقد كانت تفهمهـا... وتبتسم مطمئنة، وتلتفت هنـا وهنـاك، كلما ترامت إليها زقزقة العصافير التي تقفز فوق غصون الأشجار العالية ممتدة على حافة الطريق الصاعدة نحو القرية الجبلية.

كانـت العربـة المحملة بالحقائب تسير ببطء، ولم يستطع السائق أن يمسك نفسه عن الالتفـات إليهـا من حين إلى الآخـر، ليبتسم لروندينلا الصغيرة، التـي تعود إلى عشقها كعادتهـا كل عام، ويشير إليها بيديه: إن صاحبها موجـود... روندوني موجود... هناك، منذ ثلاثة أيام موجود.

وكانـت روندينـلا ترفع عينيها إلـى الجبل البعيـد، وتحاول أن تكتشـف، عند قمته، تلـك الفيلا الورديـة الصغيرة، من خلال الزرقة الضبابية التـي كانت تخيم على غابات الكستناء، المحجوبة عن الشمس.

ولكنها لم تكتشفها... ها هو القصر العتيق الذي يهيمن على البلدة، وها هو أدنى منه، ملجأ العجزة من الشحاذين، قريباً من المقبرة. فكأنهم بجوارهم هذا في حجرة انتظار... انتظار الموت الذي يستقبلهم بين أحضانه.

وفي أسفل القرية، التي تشرف على الطريق المنعرج، كانت الغابة الصغيرة من أشجار الصفصاف العظيمة، تمنح روندينلا، كلما عبرت بها، إحساساً بالبرودة والذهول، ولكنه لا يلبث أن يزول، فما تكاد تجتاز هذه الغابة الصغيرة حتى تكتشف الفيلا.

كيف كانا يعيشان هناك؟... لا يعلم ذلك أحد. ولكن من السهل أن نتخيل: خادمة عجوز تأتي للتنظيف كل صباح، حتى يطيران عن ذلك العش ويحلقان، كأنهما محمولان على بهجة نشوانة، هنا وهناك، في غير إعياء، فوق الجبل، أو في أعماق الوادي، وفي الريف وفي القرى القريبة. وهناك من يقول إنه شاهد روندوني، في بعض الأحيان يحمل روندينلا بين ذراعيه كأنها طفلة صغيرة.

وجميع سكان البلدة يبتسمون سعداء برؤية العاشقين اللذين يمران بهم، في بهجة غامرة، قاصدين المطعم لتناول الغداء، بعد أن نالهما الإعياء من الجولات الطويلة. لقد اعتاد الجميع على رؤيتهما. وكانوا يشعرون أن متعة، أو شيئاً جذاباً، سينقص البلد، إذا لم يعد روندوني وروندينلا إلى العش، في بعض فصول الصيف، والطبيب لا يفكر في تأجير الفيلا إلى آخرين، إذ أصبح واثقاً أنهما لن يتخلفا، بعد هذه الأعوام الطويلة.

وفي نهاية سبتمبر... كانت هي الأولى التي تغادر البلدة، ثم يلحق بها هو بعد يومين أو ثلاثة أيام... أما في الأيام التي تسبق السفر، فلا يغادران العش لحظة واحدة... ويعرف أنهما يتهيآن لانفصال تام يدوم سنة كاملة، فهما يتعانقان طويلاً قبل الافتراق.

أيمكن أن نراهما في المستقبل؟... أيمكنهما، وهي الصغيرة اللطيفة، أن تقاوم برد تلك الأشهر الطويلة بعيدة عن نار هذا الحب، بلا مساندة من قوته العظيمة؟... ربما تموت، خلال الشتاء، وربما يعود في الصيف القادم إلى العش العتيق، وينتظرها في غير طائل...

وكلما جاء الصيف، أقبل «روندوني» على البلدة، ولبث ينتظر في لهفة، ويرقب وصول الحبيبة من يوم إلى آخر، وتصل في اليوم الثالث، ولكنها من عام إلى عام تزداد نحولاً وشحوباً، بعينيها الذاهلتين، الوديعتين... حتى جاء الصيف السابع.

كلا، إنها لم تتخلف. جاءت متأخرة. ولكنه تخلف هو، وكانت خيبة عظمى لجميع سكان البلدة.

كيف؟!... ألا يأتي؟ ألم يأت؟ هل يأتي فيما بعد؟... كان الطبيب يهز كتفيه، وقد حاصره الناس بهذه الأسئلة. ما الذي يمكنه أن يعرفه؟... إنه متألم هو أيضاً، لأن تفتقد البلدة ذلك المشهد البهيج... مشهد العاشقين «روندوني» و«روندينلا»... ولكنه كان متضايقاً أيضاً بسبب الفيلا التي ظلت شاغرة.

– لا بد وأنه وقع شيء.

– هل مات؟...

– أو ربما ماتت هي؟...

– أو أن الزوج قد اكتشف...

ويتأمل الجميع، في ألم، تلك الفيلا الوردية، العش المهجور، في قمة الجبل، بين أشجار الكستناء.

ومضى يونيو، وانقضى يوليو، وأوشك أن يمضي أغسطس، عندما انتشر فجأة خبر في البلدة.

– لقد وصلا. لقد وصلا...

– إنهما معاً. «روندوني»... و«روندينلا»...

– إنهما معاً... الاثنان.

وهرع الطبيب، وهرع كل الجالسين في الصيدلية، ورواد المقهى في الميدان، ولكنها كانت خيبة جديدة، أعظم من الأولى.

كانت هي «روندينلا» ولم يكن إلى جوارها، في تلك العربة البطيئة «روندوني» كان هناك رجل، أبيض البشرة، مربع الوجه، هادئ، صلب، ربما كان زوجها. بل لا يمكن أن يكون إلا زوجها. إن الشرعية متجسدة فيه. ويبدو أن كل نظرة من نظرات عينيه البيضاوين، خلف النظارة، تهتف بالشرعية، وما كاد يهبط من العربة حتى تقدم نحو الطبيب العميد، ورجاه باللغة الفرنسية، أن يمكنه من الحصول على نقالة، كي تنقل المقعدة المسكينة إلى فيلا، تقع –كما قيل له– في موضع...

– نعم. نعم. أعرفها جيداً. إنها لي...

– أرجـوك يـا سيـدي، لقد قيل لي، وأكـرر، إنها تقع فـي موقع مرتفـع لا تصعد إليه العربة.

وكانـت عينا روندينلا تفصـح بوضوح، أنها تموت من جـراء معاشرتها لهذا الرجل الموزون المحترم، الذي يحسن الكلام الدقيق... إنه هو الذي يميتني... باحترامه... بدقته (بلطفه) ولكن أرجوكم، ألا تنزعجوا. إذا أمكنني أن أحصل على نعمة الموت هنا. انتقموا لـي منـه بالضحـك المتعالي. إنـي لم أعد أقـدر على الضحـك إلا بعينـي. ألا ترون كيف أصبحـت روندينلا؟... بعد التحليق. سيكون عليها أن تذهب إلى تلك الفيلا، محمولة على نقالة.

أما عيون الناس الذين أحاطوا بها حول العربة فقد كانت تسأل: أين روندوني؟... أين صاحبـك روندونـي؟... لماذا لم يأت؟... لم يأت لأنك على هذه الحالة؟... أم أنت على هذه الحالة لأنه مات؟

ربمـا كانت عينا روندينلا تفهمان تلـك الأسئلة. ولكن الشفاه لا تقدر على الإجابة... وتغمض الحائرة عينيها على ألم مطوي في الضلوع.

وحيـن تغمض عينيها كانت تبدو كأنها ميتة، بالتأكيد. لقد حدث شيء ما، ولكن ما هـو هـذا الشيء، لا يدري أحد. الظنون كثيرة، وفي الإمكان اختراعها بسهولة، أما اليقين الثابـت... فـإن روندينلا قـد جاءت لتموت وحدهـا هناك. أما روندونـي فلم يعرف عنه شيء.

* * *

الإيمان

في تلـك الحجرة الصغيرة، المتواضعة، حجرة القسيس، المغمورة بالنور والسكينة، بقرميدهـا الفالنسي العتيق الذي بهت بريقه في كثير من المواضع. وقد ترامى عليه في هدوء ندي، مربع ذهبي من أشعة الشمس المتسربة من النافذة. كما ارتسمت عليه ظلال الستائـر الشفافة، والقفص الأخضر الذي يتدلى في الشرفة الصغيرة بعصفوره الكناري الـذي يقفز داخله. وشاعـت فيها رائحة خبز خرج لتوه من الفرن، تصاعدت من الحوش، لتبعث الدفء وتمتزج بالأبخرة الرطبة في الكنيسة الصغيرة القريبة، وبالروائح الحادة لبعض النباتـات العطرية التـي دست بين طيـات الغسيل في التخت القديـم. كان يبدو أنـه لن يقـع شيء في تلـك الحجرة الصغيـرة... فضوء الشمس ثابـت، والسكينة ثابتة، ومنظـر العشـب النابت بيـن الحصى في ذلك الحوش الصغير المقابل للنافـذة، ثابت... وكذلك أوراق التبن المتساقطة من الماعون القائم تحت ظلة من القرميد الأحمر في أحد الأركان، والحصى الصغير الزاحف من الشاطئ الصخري.

وفـي داخل الحجرة، انتشرت حول التخت، هنا وهناك، مقاعد صغيرة، عتيقة، نظيفة، مطليـة باللـون الأسود، وقد رسـم صليب فضي على مساندها الخلفيـة أضفى عليها جواً رهبانيـاً عتيقـاً، وكأنمـا اطمأنت تلـك المقاعد إلى مكانهـا الذي أحسنت فيـه رعايتها، وأصبحـت فيـه بمنجى من كل شيء فلم يمسها أحد، فهي تتأمل في استمتاع ذلك السرير الحديـدي المتواضع الذي ينام فوقه القسيس، وقد نصب عند رأسه، على الجدار الأبيض، صليـب أسـود، ثبت عليـه تمثال نحيل مصغر مصنـوع من العاج، وفـوق التخت، ووضع تمثال آخر من الشمع للمسيح الطفل، في مهد مبطن بحرير سماوي اللون، وقد حجز الباب بستار رقيق شفاف، من اللون نفسه... وكأنه أراد أن يستفيد من ذلك السكون المغمور بنور الشمس، ليستغرق في نومه الوردي، واضعاً يده تحت خده الطري السمين... يحيط به جو تلـك الروائح الممتزجة من البخور والعطر والخبز المنزلـي الساخن... وفوق الأريكة، عند أقـدام السرير، كان أيضاً ينـام «دون بيترو» وقد مال في إعياء على مسند الأريكة برأسه الأصلـع الذي يشبه جلـد النعجة، غير أن نومه يختلف عن نـوم المسيح الطفل... إنه ينام بفـم مفتـوح... نوم عجوز مرهق مريض، وتبدو أجفانه الرهيفـة كأنها فقدت القدرة على الإغماض فوق الحدقتين المتألمتين الغائمتين... أما وجهه الأصفر، الحاد، ذو التجاعيد،

فقد اكتسى خلسة، في نومه ذاك، تعبيراً شريراً وقحاً... فكأن الجسد أراد في تلك الغفلة، أن ينتقم من الروح التي استنفدته واستعبدته أعواماً طويلة بتلك الإرادة الزاهدة... فهو بذلك الاستسلام الكريه، وبذلك الخيط من اللعاب الذي ينساب من تلك الشفة المتهدلة يريد أن يظهر أنه لم يعد يقوى، ويكاد يصور شقاءه الجسدي بشكل فاضح.

ودخل دون انجيلينو إلى الحجرة، في اندفاع، ثم سرعان ما توقف وأخذ يتقدم على أطراف أصابعه، وأمضى نحو عشر دقائق، صامتاً، يتأمل العجوز النائم، وفي نفسه لوعة تتزايد مع قلقه لتتحول إلى غيظ مكتوم، لم يستطع معه، إلا أن يفتح يديه ثم يضمهما في قبضة عنيفة، تكاد تغوص لها أظافره في راحتيه... لكم تمنى أن يصرخ ليوقظ ذلك القسيس النائم...

– دون بيترو... لقد قررت... قررت أن أعتزل.

ولكنه جهد في أن يمسك أنفاسه، خوفاً من أن يستيقظ ذلك العجوز القسيس، فيفاجأ به أمامه، بتلك اللوعة الغاضبة، التي سيستشفها حتماً من عينيه، ومن وجهه الحانق، ونازعته نفسه إلى أن يوجه ضربة إلى ذلك القفص المتدلي، تقذفه خارج النافذة... فقد كان في خوفه من يقظة العجوز، تثير أعصابه تلك الحركة التي تحدثها مخالب العصفور فوق قاعدة القفص المعدنية.

وفي اليوم السابق، كان قد أمضى أكثر من أربع ساعات، وهو يذرع تلك الغرفة الصغيرة مضطرباً، يرتجف ويتضور ويتلوى، كأنما يريد أن ينفصل عن الثوب الرهباني، أو يدفعه عن الاتصال بجسده الثائر... وكان وهو يحرك رجليه تحت ذاك الثوب، يبدو كأنه يريد أن يركله... لقد ناقش «دون بيترو» نقاشاً حاداً، حول تصميمه على التخلي عن الرهبانية... ليس لأنه فقد الإيمان، لكنه أصبح مقتنعاً عن الإخلاص، بأنه قد اكتسب إيماناً جديداً، عن طريق التأمل والدراسات... إيماناً أكثر حياة، وأكثر حرية، وهو من أجله، لم يعد قادراً على قبول المسلمات والارتباطات وتحملها، وكبح الشهوات، وغير ذلك مما كانت تفرضه عليه عقيدته القديمة.

لقد كانت المناقشة من جانبه تصطبغ بالحدة والعنف... ولم يكن ذلك ناشئاً عن الأجوبة التي يرد بها على دون بيترو، وإنما بسب الاحتقار المتزايد الذي يشعر به نحو نفسه، لتلك الحاجة القوية، القاهرة، التي أرغمته على أن يتوجه بأسرار نفسه المعذبة إلى ذلك القسيس العجوز، معلمه الأول، ثم كاهن اعترافاته منذ أعوام عديدة، رغم يقينه بعدم قدرته على فهم آلامه ويأسه ولوعته.

وتـرك له دون بيترو فرصة الإفضاء بما فـي نفسه، وهو يغمض عينيه من حين إلى آخر، ويومئ بابتسامة خفيفة ساخرة، لم تعد تصلح لها شفتاه، ويغمغم في تسامح وفي غير استخفاف: باطل... باطل.

إيمان آخر؟... وأي إيمان... إذا لم يكن هناك غير واحد؟ أكثر حياة؟ أكثر حرية؟ ها هنا بالذات يكمن الباطل... سوف يفطن إلى ذلك عندما تخمد فورة الشباب، وينطفئ ذلك اللهب الشيطانـي، ويفتـر الدم في العروق، وتخبو تلك النار فـي عينيه الجريئتين... وحين يشيب الشعـر، ويصلع الرأس، ويزول عنه هذا الجمـال وهذه الحيوية. الخلاصـة، عامله كطفل، طفـل طيـب لن يقـدم بالتأكيد، على ارتـكاب هذه الفضيحـة التي يهدد بهـا... واضعاً في تقديره الحزن الذي سيجره على أمه العجوز التي قدمت من أجله كثيراً من التضحيات.

حقـاً... لقد أحس «دون أنجيلينو» بالدموع تحاصر عينيـه، عندما طاف بذهنه ذكر أمـه... ولكنـه من أجل أمه، من أجلها بالذات، قد انتهى إلـى هذا القرار، حتى لا يخدعها، حتـى لا يحس فيما بعد، بذلك التمـزق النفساني، عندما يراها تحترمـه كقديس صغير. يـا للقسوة!... يا له من مشهد قاس... مشهـد ذلك العجوز النائم... إن في ذلك الجسد الذي استنفده التقشف، دلالة واضحة على الحقائق الجديدة التي تكشف له!...

وانفتـح في تلك اللحظـة، باب الحجرة الصغيرة، ودخلت العجـوز أخت القسيس دون بيترو. كانت ضئيلة الجسم، شاحبة، متجلببة بالسواد، فوق رأسها منديل صوفي أسود... كانت أكثر انحناء وارتعاشاً من أخيها... وقد خيل إليه في حالته تلك، أنها أمه، استدعتها دموعـه، ودخلت عليه ضئيلة الجسم، شاحبة اللون، متجلببة بالسواد، مثل هذه المرأة... ورفع عينيه يتأملها في دهشة دون أن يفهم الإشارة التي كانت تسأله بها.

– ماذا يفعل؟... أهو نائم؟.

وهـزَّ دون انجيلينو رأسه إيجاباً، غير أن العجوز فتح عينيه الواهنتين، وقد فغر فاه، ورفع رأسه عن مسند الأريكة: آه... أنت... انجيلينو. ماذا بك؟

واقتربـت منه أخته، ومالت على الأريكة، وهمست فـي أذنه ببعض الكلمات، فنهض وأقبـل نحـو دون أنجيلينو، ثم وضع يده فوق كتفه، وسأله: أيمكن أن تسدي لي فضلاً يا بنـي؟... لقد وصلت مـن الريف عجوز فقيرة وهي تسأل عني. ترانـي لا أكاد أنهض على قدمـي. هلا ذهبت إليهـا بدلاً مني؟ إنها في غرفة الملابس الكهنوتية... يمكنك أن تنزل من هنا، عن طريق السلم الصغير. اذهب. اذهب. فقد كنت دائماً ابني البار... ليباركك الله.

ودهب دون أنجيلينو دون أن يقول شيئاً، ولعله لم يفهم جيداً ما طلب منه، وفي السلم الصغير المظلم الضيق. توقف وأسند رأسه إلى يده، ثم نزل ويده تلامس الجدار، وهو يبكي كالطفل بكاء خانقاً، يلهب عينيه، يكاد يمتزج فيه التعبير عن الاحتقار والغضب والإشفاق... وحين بلغ حجرة الملابس، أحسَّ فجأة، كأنه يتخفف من كل شيء. وبدت له الحجرة شيئاً آخر، كأنما يراها للمرة الأولى. باردة. بائسة. منيرة. وحين رأى العجوز جالسة تنتظر، لم يستطع أن يفهم الغرض من انتظارها، وبدت له كأنها غير حقيقية.

كانت فلاحة، هرمة، متقوسة، قذرة، وأجفانها دامية، مقلوبة بشكل مرعب، ذقنها المدببة تقفز حتى تلامس أنفها عند المضغ. كانت تحمل ديكين في يدها، وفي اليد الأخرى ثلاث ليرات فضية، من يدري، منذ متى حفظت!... وعلى الأرض، أمام قدميها اللتين انتعلتا حذاء رجالياً ضخماً، خُرْج مليء باللوز.

ورمقها دون انجيلينو في استهانة.

– ماذا تريدين؟

وجهدت العجوز في أن تتبينه، ثم غمغمت بعض الكلمات بلسانها المرتبك داخل فمها المتهدم...

– ماذا تقولين؟ إني لا أسمعك، أتسمين العمة كروتشة؟...

نعم إنها العمة كروتشة، العمة كروتشة... ودون بيترو يعرفها تماماً. العمة كروتشة سكوما. التي مات عنها زوجها منذ أعوام، غارقاً في نهر نارو. لقد جاءت مشياً على القدمين، تحمل ذلك الخرج فوق كتفيها، من سهل كاناتللو، وقطعت أكثر من سبعة أميال بتلك الهدية، المكنونة، وخرج اللوز، وثلاث ليرات فضية، أجر الصلاة، التي يستعطف بها دون بيترو القديس كالوجيرو قديس جميع المكارم، الذي شفى ابنها من مرض مميت، وما كاد يشفى ذلك الابن حتى سافر إلى أمريكا... ووعدها بأن يكتب إليها، وأن يبعث إليها كل شهر بما يمسك أودها، وها قد مضى ستة عشر شهراً دون أن يصلها خبر عنه، ولم تعد تعلم إذا كان حياً أم فارق الحياة... ليتها تعلم أنه حيّ، فذلك قد يعزيها، يمنحها الصبر، حتى ولو لم يبعث بشيء، ولو بسطر في رسالة... لقد قالوا لها في الريف، إنَّ مرجع ذلك إلى عدم تمسكها بالنذر الذي نذرته للقديس كالوجيرو إذ شفى ولدها. لا بد أن يكون ذلك صحيحاً، وهي تقر وتعترف به. إنها لم تستطع أن تفي بالنذر –كما يعرف دون بيترو– لأنها قد تجردت من كل شيء بسبب مرض ابنها، ولم يبقى لها سوى عينيها تذرفان الدموع الدامية، نعم، الدموع الدامية، ثم ذهب الابن، وظلت هي

العجـوز الفقيـرة، دون مساعدة من أحد، وكيف يمكنها أن تدخـر ذلك المبلغ من الليرات الثلاث، وتلك الهدية، إذا كانت لا تكسب في اليوم الواحد إلا ما يحفظها من الموت جوعاً؟ لقـد تطلـب الأمر ستة عشر شهراً، وبـأي عناء!... إن الله وحده الذي يعلـم، والآن، ها هما الديـكان، والليـرات الثـلاث، وهدية اللـوز، وسوف يتعطـف بالرضا القديس كالوجيرو الرحيم. وبعد قليل –بلا شك– سيصلها من أمريكا خبر يفيد بأن ابنها حيٌّ ويرزق كثيراً.

وحيـن كانـت العجوز تقص هذه الأشياء. كانـت دون انجيلينو يذرع الغرفة وهو يوجه إلى هنا وهناك، نظرات وحشية، ويفتح قبضته ثم يضمها في غيظ. فقد كان ينازعه شعور فـي أن يمسـك بتلك العجـوز من كتفيهـا، وأن يهزها في عنـف، صارخاً فـي وجهها: أهذا إيمانك؟!...

ولكـن. كلا... هناك آخرون مـن زملائه القساوسة، أجدر أن يمسك بهم من أكتافهم، وأن يهزهـم هـزات عنيفة. زملاؤه القساوسة الذين يشدون كثيراً مـن البسطاء، إلى تلك المهانة التي يتاجرون فيها. آه... يا رباه... كيف... يتقاضون ثلاث ليوات من تلك العجوز، ويتقبلون تلك الهدية، من أجل صلاة؟. وصرخ فيها ثائراً مرتجفاً: ارجعي بذلك الخرج، وانصرفي.

فنظرت إليه في دهشة.

– أقول لك... يمكنك أن تنصرفي.

ثـم أضاف قائلاً، وقد تزايد غضبه: القديس كالوجيرو ليس في حاجة إلى ديوك، ولا إلى اللوز والتين الجاف، إذا كان ابنك سيكتب إليك، فتأكدي أنه سيكتب، أما عن الصلاة، فأخبرك أن دون بيترو مريض وانصرفي. انصرفي.

وأذهلتها تلك الكلمات الثائرة. فتساءلت: ماذا تقول؟ ألم تفهم أن هذا نذر؟!... نذر.

كانت هذه العبارات الثابتة الواثقة، تحمل في طياتها شيئاً من الدهشة والاستغراب، من قلة فهمه.

فلم يستطع دون انجيلينو إلا أن يركز انتباهه عليها. وتذكر أنه موجود هناك بدلاً من دون بيتـرو، فأمسك نفسـه، وسيطر عليها، وحاول بكلمات أقل حدة أن يقنع تلك العجوز باستـرداد الديكين واللوز. أما عـن الصلاة فإنها، إذا كانت مصرة عليها، فسوف يؤديها هو بدلاً من دون بيترو على شرط أن تحتفظ بالليرات الثلاث.

وعادت تتفحصه في دهشة، وهي تردد...

– كيف؟... ما تقول؟... وأي معنى للنذر إذاً؟... أي قيمة له إذاً لم أقدم ما وعدت به؟ ولكن معذرة. من الذي أخاطبه؟ ألست أخاطب قسيساً؟ ولماذا يعاملني بهذه الطريقة؟!... أم أنه

يظـن أننـي لا أهب من كل قلبي مـا وعدت بـه القديس «كـالوجيـرو» صاحب الكرامـات؟... آه... يـا ربـاه. أم لأنني قصصت عليك مـا كابدته في سبيل جمع هذا النذر؟

وحيـن فرغت من كلامهـا. انهمرت عيناهـا الملتهبتان بالدمع، وأخـذت تبكي بكاءً يائسـاً، وأثار ذلك البكاء عواطـف دون انجيلينو وملأه إحساساً بالندم وتأنيب الضمير، وغلبـه شعور مفاجئ بالاحترام والخجل من تلك العجوز التي تبكي أمامه إيمانها الذي أهيـن. فاقترب منهـا، وطمأنها، وأفهمها أنه لم يفكر فيمـا ساورها من الظنون، وأنه لا ضير في أن تترك، هناك، هديتها، وحتى الليرات الثلاث، وأنه سيدخل حالاً إلى الكنيسة لأداء الصلاة المطلوبة.

ونـادى المشـرف علـى الحجـرة، وحيـن أخـذ المشـرف يساعده علـى ارتـداء الحلل الكهنوتية، فكر في أنه سيجد الطريقة التي يعيد بها إلى العجوز الليرات الثلاث والديكين، وخرج اللوز، بعد الفراغ من الصلاة، ولكن هذا الفضل كي تكون له قيمة مقبولة لدى تلك العجـوز المسكينـة، ألا يحتاج إلى شيء لم يعـد يشعر بأنه يملكـه؟... وأي فضل سيكون لهـذه الصـلاة، إذا كانت كل تلك المتاعب والتضحيات، التـي تحملتها العجوز المسكينة من اجل الوفاء بنذرها، من أجل صدقة ثلاث ليرات؟...

وبعـد أن ارتدى دون انجيلينو البدلة الكهنوتيـة، وأمسك في يده الكأس توقف لحظة صغيـرة، عند عتبة الحجرة، حائـراً ملتاعاً، متأملاً الكنيسة الصغيـرة المهجورة، مفكراً فيما إذا كان يليق به أن يرتقي الهيكل، وقد سجدت العجوز حتى لامست جبهتها الأرض، وأحس أن صدره كله ينشرح بنفس جديد، وأن رعشة جديدة تسري في كيانه.

آه، لمـاذا كان حتـى الآن، يتصور الإيمـان شيئاً جميلاً، ومشعـاً كالشمس؟... ما هو الإيمان. ها هو. في بؤس ذلك الألم الراكع، في الشقاء المرير لذلك الخوف الساجد.

وارتقـى دون انجيلينـو الهيكل كأنـه مدفوع بقوة خفيـة، وقد تحرك وجـده القديم، فارتعشت يداه، وخفقت روحه، كالمرة الأولى التي اقترب فيها من الهيكل.

ومـن أجل ذلك الإيمان، صلى بعينين مغمضتيـن، نافذاً إلى روح تلك العجوز، كأنها معبـد مظلـم ضيق، يتقد فيه ذلك الإيمـان، ودعا إله ذلك المعبد. أيـاً كان. وكيفما كان، وهو الخير الفرد أن ينزل عزاء فريداً لذلك الشقاء.

وحيـن انتهت الصـلاة. احتفظ بالهدية، والليـرات الثلاث، حتى لا يقلـل بهذا الفضل الصغير، من الفضل الكبير لذلك الإيمان.

* * *

وصفَّر القطار

هذيان، أعراض حمى عقلية.

هكـذا قال الأطبـاء، وردد جميع زملائه بالدائرة هذا القول، وهم يعودون من زيارته بالمستشفى.

وكان يبـدو أنهـم يجدون متعة خاصة في نقل هذا الخبر إلى الأصدقاء الذين تخلفوا عنهـم، ثم التقوا بهم في الطريـق، ويحسون لذة في التعبير عن ذلك باصطلاحات علمية تلقفوها من أفواه الأطباء.

– هذيان... هذيان.

– مرض في المخيخ.

– التهاب في الجهاز العصبي.

– حمى عقلية.

وكانـوا يتظاهـرون بالضيق، ولكنهم فـي الحقيقة كانوا مطمئنيـن لقيامهم بواجب الزيارة، وسعداء بما توفر لهم من عافية تامة. وهم يخرجون من ذلك المستشفى الكئيب إلى شمس الشتاء المشرقة في ذلك الصباح الجميل.

– هل يموت؟

– هل يجن؟

– مه.

– يموت... يبدو لي أنه لن يموت بهذا المرض!

ماذا تقول؟ ماذا تقول؟

– نفس الشيء. هذيان.

– مسكين بلوكا.

ولـم يطـف بذهن أحد منهـم أنه مـن الممكن أن تكون هـذه الحالة عاديـة وطبيعية بالنظر إلى الأوضاع الخاصة التي يعيش فيها هذا الإنسان التعس، وأن ما يقوله بلوكا ويبـدو للآخريـن ضرباً من الهذيان، وعرضاً من أعراض الجنـون، إنما هو تفسير بسيط لهذه الحالة الطبيعية.

حقـاً إن قيـام بلوكا في مساء اليوم السابق، بالتمرد في شموخ وكبرياء، على رئيس دائرته حتى أوشك أن يهجم عليه عندما تعرض لتأنيبه القارس وتوبيخه الشديد.

كان مثـاراً للمناقشـات الجـادة التي أجمعت كلها على أنه يعانـي من أعراض حالة عقليـة. ذلـك لأن أحداً لا يمكن أن يتخيـل إنساناً أكثر لطفاً وطاعـة، وأكثر دقة ونظاماً، من بلوكا.

لقـد وصفـه أحد زملائه في العمـل، بأنه الإنسـان الذي يعيش ضمـن دائرة محددة! لقـد كان بلوكا المسكين يعيش داخل حـدود ضيقة من واجباته الإدارية الرتيبة الجافة كمحاسب، لا همَّ له سوى الاهتمام بالقوائم المفتوحة والقوائم البسيطة أو المضاعفة أو المرجعـة، والسحب والتحويل والرسوم. ملاحظات، سجـل الأستاذ، وهكذا... فهو أرشيف متنقـل، أو على الأصح، حمـار هرم، يجر في صمت وسكون، عربتـه، بخطواته المعتادة وفي طريقه المعتاد.

حسنـاً. لقد جلد هـذا الحمار الكبير أكثر من مرة، وعذب بـلا رحمة ولا شفقة، لمجرد الاستمتـاع بالضحـك عليه، لمجرد الشعـور بلذة النجاح في إثارته قليـلاً إثارة تخرجه عـن طـوره، فيرفع على الأقل أذنيه المتهدلتين، ويقـدم دليلاً على أنه يود أن يرفع قدمه ليصـك بهـا، ويسدد بهـا ضربة لمن أرهقه، ولكن عبثاً، فلقد تلقـى هذه السياط الظالمة، والوخـزات القاسيـة فـي اطمئنان واستسـلام، دون أن ينبس بكلمة، كما لـو كانت شيئاً مقـرراً لـه، كما لو فقد الإحساس بها، نتيجة أعوام وأعـوام متواصلة من هذه الضربات التي يسددها إليه القدر.

إذاً، إن تلـك الثـورة لا يمكن أن تُفهم إلا إذا فُسرت بهـذا التفسير الذي ينظر إليها على أنها عرض مفاجئ من أمراض عقلية.

ففـي اليـوم السابق، تعرض لتأنيب رئيس الدائـرة، وكان الرئيس علـى حق في هذا التأنيب. فقد حضر للعمل في ذلك الصباح بهيئة جديدة، غير مألوفة، وكان ذلك شيئاً غريباً لا يمكن تشبيهه إلا بانهيار جبل شامخ ثابت... لقد تأخر نصف ساعة من موعد الحضور.

لقـد بـدا لـه أن وجهه قد غدا أكثـر عرضاً، وأن حجابـاً قد رفع عن عينيـه فاستطاع أن يكتشـف فيمـا حوله، مشاهد الحياة التـي ضاعت منه. وأن أذنيه قـد انفتحتا فجأة، وانهالت فيهما أصوات لم يألفها ولم يفطن إليها قط.

وهكـذا فـي بهجة غامرة مبهمة مليئة بالذهول والعجـب، أقبل ذلك اليوم على العمل في استخفاف، ولم ينجز شيئاً طوال اليوم.

وفي المساء دخل رئيس الدائرة من مكتبه، وفتش السجلات والأوراق...

– كيف؟ ما الذي أنجزته طوال اليوم؟

فنظـر إليه بلوكا باسماً، بطريقة ماجنة بعيدة عـن الوقار والاحترام، ورفع يديه في وجهه.

– ماذا يعني هذا؟

سأله رئيس الدائرة، مقترباً منه، وشده من كتفه وأخذ يهزه.

– أو... بلوكا!

فأجـاب بلـوكا، بتلك الابتسامة الماجنة الغبية التي ارتسمـت على شفتيه: لا شيء... لقد صفر القطار.

– القطار؟ أي قطار؟

– لقد صفر.

– ماذا تقول؟

– البارحة، يا سيدي المدير، لقد صفر، وسمعته بنفسي يصفر.

– القطار؟

– نعـم يـا سيدي. آه لو كنت تـدري إلى أين وصلت فـي صحبته؟! إلـى سيبيريا... أو غابات الكونغو، في لحظات قليلة يا سيدي.

ودخل إلى مكتبه بعض الموظفين، عندما تناهت إليهم صرخات المدير الذي استشاط غضباً، ولكنهم ما لبثوا أن استغرقوا في ضحك مجنون عندما أصغوا إلى حديث بلوكا.

كان مـزاج المديـر سيئاً في ذلـك المساء، وقـد ضايقته تلك الضحـكات، فأمعن في غضبه وأخذ يسخر من ضحيته الوديعة سخريات مرة قاسية، ومضى في إهانته وإذلاله.

غيـر أن الضحية، هذه المرة، وبين دهشة الجميـع، تمردت على هذا الهوان، وخرجت عـن طورهـا، وأخذت تصرخ مـرددة قصة ذلك القطار الـذي صفر، وإنهـا الآن، وبعد أن استمعت إلى صفير القطار، لا يمكن أن تقبل أن تُعامَل بهذه الطريقة.

وهكذا قبضوا عليه بقوة، وجروه إلى مستشفى المجانين، وظل هناك يواصل الحديث عن ذلك القطار، وكان يقلد هذا الصفير، إنه صفير حزين يترامى إليه من بعيد ذلك الليل البهيم.

ثم يضيف: إلى أين يا سادة، إلى أين؟ وينظر إلى الجميع بعينين غير عينيه السابقتين. فعيناه في العادة حزينتان بلا بريق.

أمـا الآن، فإنهمـا ضاحكتـان، لامعتـان كأنهما عينا طفـل صغير أو إنسـان سعيد. والعبارات تخرج من فمه دون تعثر أو تلعثم.

أشيـاء لـم تُسمع عنه من قبل. تعابير شاعرية خياليـة مدهشة، ولا يمكن تفسير هذه المعجزة. وكيف تزدهر وتتلون هذه العبارات على لسان هذا الرجل الذي لم ينشغل حتى الآن بغيـر الأرقـام والسجلات والكشوف، وقد عاش في صمـم عن دعوات الحياة وعمى عـن مشاهدهـا؟ كان آلة حاسبة صغيرة وهو الآن يتحدث عن آفاق رحبة زرقاء، وجبال شامخـة مغمـورة بالثلوج تتعالى فـي كبرياء نحو السماء. وأكرر أنهـا أشياء لا عهد لنا بسماعها تجري على لسانه.

إن الزميـل الـذي نقل إلـيّ خبر الجنـون المفاجئ الـذي أصيب به بلـوكا، ظل ذاهلاً مستغرباً، من هدوئي في تلقي هذا الخبر دون إبداء أي استغراب بسيط.

فعـلاً، تلقيـت الخبر فـي صمت، وكان صمتي مليئـاً بالألم والحزن، وهـززت رأسي، وقلت في مرارة: إن بلوكا يا سادة لم يجن تأكدوا من ذلك، لم يجن. شيء وقع له، ولكنه طبيعي، لا يمكن لأحد أن يوضحه، لأن أحداً لا يعرف كيف عاش هذا الإنسان، حتى الآن.

أمـا أنـا فإني أعرف، وإني لعلى يقين من قدرتـي على أن اشرح ذلك، مؤكداً أنه شيء طبيعي، حالماً أراه وأتحدث معه.

وحيـن كنت أسلك الطريق نحو المستشفـى، حيث يعالج هذا البائس المسكين، تابعت تأملاتي، وحدي.

إن رجـلاً يعيش كما عاش بلـوكا حتى الآن حياة قاسية عسيـرة، لا بد أن ينتهي إلى هـذا الأمـر، وإن الشيء الواضح والشـيء العادي أن يثيره أقل شـيء يعترض طريقه، ولو كانت صخرة صغيرة يعثر بها في الطريق، ويمكن أن تثير في نفسه عواطف غير عادية لا يمكن لأحد أن يفسرها إذا لم يضع في حسبانه أي حياة عسيرة كان يعيشها هذا الإنسان. علينـا أن ننتهي بالتفسير إلى هناك، وتربـط بينه وبين أوضاع الحياة الضنكة القاسية، وهنـاك فقـط تبدو مثل هذه الحالة بسيطـة وواضحة. ولم أر قط إنسانـاً يعيش في حالة كالتـي رأيـت فيها بلوكا. كنت جاراً له، ولم أكن وحدي بل كان جميع الجيران يتساءلون كيـف استطـاع هذا الرجل أن يقاوم هذه الأوضاع التي يعيش فيها، فقد كان يعول ثلاثة عميان، زوجته وحماته وشقيقتها، اثنتان منهما في أرذل العمر، أما الزوجة فهي مطبقة العينيـن، والثلاث يحتجـن إلى خدمة، وهن يصرخـن من الصباح إلى المسـاء، لأن أحداً لا يساعدهن، أما ابنتاه الأرملتان اللتان ضمهما إليه بعد وفاة زوجيهما، فلم يكن لديهما الوقت أو الرغبة في خدمتهن، وإذا كان لا بد من الرعاية فإنهما يخصان بها والدتهما.

فهل يمكن لبولكا، بمعاشه الضئيل كموظف صغير، أن يطعم هذه الأفواه؟

واهتم بالحصول على عمل آخر يؤديه في المساء في بيته، أوراق للنسخ، وكان ينسخ هـذه الأوراق بيـن صراخ تلك النسوة، والأطفال السبعة حتى يأخذوا جميعاً أماكنهم في الأسرَّة المتوافرة في البيت.

أسرَّة زوجية كبيرة... ولكن عددها لا يزيد على ثلاثة.

مشاجـرات قاتلة، مطـاردات لا تنتهي، أثاث يقلب، أوان تحطم، بكاء، عويل، وصراخ، وأحـد الأطفـال يهرب فـي الظلام كي يندس بيـن العجائز اللواتي ينمن فـي سرير واحد ويتشاجرن بدورهن حول الجانب الذي ينمن فيه من السرير، فقد كانت كل واحدة منهن ترفض البقاء في الوسط، وتثور عندما يحين دورها.

ثـم يسود السكـون، ويتابع بلوكا النسخ حتـى ساعة متأخرة من الليـل، حتى يسقط القلـم من يده، ويأخـذه النعاس، وحينئذ يرتمي –في الغالـب– بثيابه على أريكة بالية ويمضي في نوم عميق، ينهض منه في الصباح مشدوهاً، متثاقلاً.

وعندمـا ذهبـت لزيارته في المستشفى قصـ عليّ قصته، مقرونـة بالدليل الواضح، كان ثائـراً نوعـاً مـا، ولكـن ذلك شيء طبيعـي بالنسبة لمـا حدث لـه، كان يضحك من الأطباء ومن الممرضين ومن جميع زملائه الذين يعتبرونه مجنوناً.

ويقول: يا ليت... ليتني كنت مجنوناً!

لقـد نسي بلـوكا منذ أعوام وأعوام طويلة، وجود العالم الـذي يعيش فيه، كان غارقاً فـي عذابه المستمر، ووجوده اللعيـن، مستغرقاً طوال اليوم في إجـراء حسابات الدائرة، دون أن يحظـى براحـة قصيرة يتنفس فيها الصعداء، كأنه حيوان مشدود إلى ناعورة أو طاحونة. نعم. لقد نسي وجود العالم، منذ أعوام بعيدة؟

ومنذ يومين فقط، ارتمى على الأريكة لينام، وعلى غير عادته لم يستطع أن ينام على الفور. ربما كان مرجع ذلك إلى الإرهاق الشديد الذي عاناه في ذلك اليوم. وفجأة، وفي سكـون الليل العميق، سمع من بعيد، صفير قطـار وبدا له أن أذنيه كانتا مسدودتين منذ أعـوام طويلـة، وأن السداد قد رفع عنهما، لقد هزه ذلـك الصفير، ورفع عن كاهله، فجأة، ثقـل ذلك البؤس، وذلـك الضيق الفظيع الذي عاش فيه، كأنما خـرج لتوه من قبر ووجد نفسه في الفضاء الوسيع الذي ينبسط حوله في كل مكان.

لقـد اندس تلقائياً تحت تلك الأغطية التي يلف بها جسده، وأخذ يجري بخياله خلف ذلك القطار الذي يقطع المسافات في الليل.

آه، هنـاك، خارج هذا البيت الرهيب، بعيداً عن جميـع الآلام التي يعيش فيها، هناك، يوجـد عالم آخـر فسيح رحيب، يتجـه نحوه هذا القطـار. فلورنسا، وبولونيـا، وتورينو، وفينيسيـا، بلـدان كثيرة زارهـا عندما كان شاباً، وهي بلا شك لا تـزال تسطع أضواؤها فوق هذه الأرض الواسعة، إنه يعرف الحياة التي تحياها هذه المدن، الحياة التي عاشها هو الآخر، في يوم من الأيام. وما زالت هي تعيشها حتى الآن، بينما هو مشدود إلى عمله كمـا يشـد الحيـوان إلى الطاحون. ولم يفكر فـي شيء لقد سد العالم فـي وجهه. ولم يعد يفكر به أو يذكره، إن عالمه قد أغلق حدوده في هذا البيت وعذابه المرهق. في حساباته الجافة ورتابتها الضيقة.

ولكنـه الآن، ينسكب بقوة، في وجدانه أن هـذه اللحظة التي ينطلق فيه بالقطار، هنا في سجنه هذا، فإنه يسري كالرعشة الكهربائية في العالم كله، وهو يتابعه بخياله الذي استيقـظ فجـأة. يلاحقه في المدن المعروفة والمجهولة فـي السهول والجبال والغابات، والبحـار، كل هـذه الرعشات وكل هذه الخفقـات، موجودة هناك، بينمـا يعيش هو هذه الحيـاة الضنكـة، ملايين وملايين مـن الناس ينتشـرون فوق الأرضـ ويعيشون عيشة تختلف عنه.

وفـي هذه اللحظـة التي يتعذب فيها، هناك، الجبال الشامخة المغطاة بالثلوج والتي ترتفـع قممهـا في شمـوخ نحو زرقـة السماء. نعـم. إنه يراهـا يراها، يراهـا، هناك في المحيطات، والغابات.

الآن وقـد استقبلت روحه هذا العالم وتفتحت عليه، فيمكنه أن يتعزى بذلك، يستطيع أن يتفوق على ألمه كي يستنشق بطريقة خيالية نفحة من هذا العالم الرحيب.

هذا يكفيه!

بالطبـع، كان فـي اليوم الأوَّل، مبالغـاً في انشراحه. كان منتشيـاً. فقد وجد وجدانه يحتـوي العالـم كلـه وأحس بانقلاب فجائـي في حياته، ثـم أخذ يستعيـد نفسه ووعيه تدريجياً. ولكنه لا يزال منتشياً بتلك النفحة القوية التي هبت عليه.

وهـو يأمـل، بعد أن يسترد قواه، فـي أن يذهب إلى المدير ويعتـذر له ويواصل عمله، ولكـن شيئـاً واحداً لا يمكن أن يطمع فيـه المدير كثيراً، كما كان فـي الماضي، يجب أن يسمح له من وقت إلى آخر، بهروب بسيط، إلى سيبيريا أو إلى غابات الكونغو.

– يمكن أن يتم ذلك في لحظة خاطفة يا سيدي المدير، الآن وقد صفر القطار.

* * *

ليل

بعدمـا بـارح لقطـار محطـة سلمونا، ظـل «سلفلسترو تولـي» وحده في تلـك العربة العتيقة، من الدرجة الثانية.

وألقى نظرة أخيرة إلى الشرر المتطاير الذي كان يتلاشى مع اندفاع القطار. وأغمض عينيـه علـى أمل أن ينتزعـه النوم –بعد متاعـب الرحلة الطويلة– من تلـك اللوعة التي تأخذ بخناقه، والتي أخذ شعوره بها يتزايد كلما اقترب القطار من مكان منفاه.

مـا أكثـر الزمن الذي مضى، وقرقعه العجلات المتتاليـة تردد على سمعه، في سكون الليل، تلك الكلمات الرتيبة: أبداً... أبداً... أبداً...

أبـداً... أجـل... أبداً... لن تعود تلك الأيام البهيجة من أيـام شبابه الغابر. أبداً لن تعود تلـك الأيام التـي قضاها في صحبة رفاقه من الشباب العابث، تحت الأقواس المزدحمة في مدينة تورينو. أبداً لن يعود ذلك الاطمئنان، وذلك الدفء العائلي الذي كان يجده في بيته العتيق مع أسرته العزيزة. أبداً لن يجد تلك العناية، وذلك الحنان الذي كانت تغمره بـه أمه. أبـداً لن يرى تلك الابتسامة اللطيفة التي تشع فـي نظرات والده فتمنحه الشعور بالحماية والاطمئنان.

كان مـن المحتمل، أن يحرم إلى الأبد من رؤية والديه العزيزين، وأمه بصفة خاصة. مـا أكثر ما تغيرت صورتها بعد سبعة أعوام مـن الفراق. كيف وجدها؟ منحنية القامة، منكمشـة الجسم، صفـراء كالشمع، مخلوعة الأسنان. أهكذا في أعوام قليلة؟ عيناها فقط تحتفظان ببريقهما وحيويتهما... يا لهما من عينين مقدستين جميلتين...

وتأمل أمه، ثم تأمل والده، وأصغى إلى حديثهما، وطاف بالغرف باحثاً في زواياها وأركانهـا عـن شيء افتقده، وأدرك جيداً أن الحياة في منـزل والده لم تنتهِ بالنسبة إليه فقط، ولكنها انتهت بالنسبة للجميع، عقب رحيله، منذ سبع سنوات.

هـل حملها معه؟ وماذا فعـل بها؟ وأين الحياة منه، وهـو الآن على هذه الحالة؟ لقد ظن الآخرون أنه قد حملها معه، أما هو فقد كان يشعر أنه تركها هناك، وهو يبحث عنها فـلا يعثـر لها على أثر. إنه يصغي إليهم وهـم يؤكدون له أنه لن يجد شيئاً، لأن كل شيء

قـد رحـل برحيله، فيحس من ذلك القول بشيء يشبه برودة الموت، يسري في كيانه كله، في ذلك الفراغ المحيط به من كل مكان.

بهـذا الصقيـع في قلبه، يعود إلى ابـروزو، بعد أن انتهت الإجـازة الممنوحة له لمدة أسبوعيـن، مـن مدير معهـد المعلمين بمدينة سـان انجلو، حيث يقوم منـذ خمسة أعوام بتعليم الرسم. كان قد قضى عاماً كاملاً مدرساً في كالابريا، وأنفق عاماً آخر في مدينة باسيليكاتـا، وفـي بلدة سان انجلـو وجد نفسه مغلوباً بالحاجة إلـى العاطفة التي تملأ عليـه فراغ حياته، الذي أصبح ضائعاً فيـه، وهكذا ارتكب حماقة الزواج... فتسمر هناك إلى الأبد...

لقـد ولدت زوجتـه ونشأت في تلك البلـدة الصغيرة المرتفعـة، المحرومة من المياه، حيـث تسـود العقليات الخرافية الضيقـة، والأفكار المتخلفة، والكسـل الغبي الذي تتميز بـه الحيـاة الريفية، وقد ضاعفت هذه كلها مـن إحساسه بالوحدة، وهي تذكره من حين إلى آخر، ببعده وحرمانه من الألفة العائلية التي كان يحرص على أن تكون من نصيبه، ولكنها ظلت بعيدة عنه، لا ينالها بفكره، ولا ينفذ إليها بشعوره.

ورزق بطفل، ولكنه أحس، منذ اليوم الأول، أنه غريب عنه، كأنه خالص لأمه وحدها وليس له منه نصيب. ربما أمكنه أن يستخلص هذا الطفل له وحده لو استطاع أن ينتزعه مـن ذلك البيـت، ومن تلك البلدة. حتى زوجته، كان من الممكـن أن تكون رفيقة حقيقية لحياته، كما كان من الممكن أن يحس ببهجة الحياة العائلية لو وفق بانتقاله إلى مكان آخـر، ولكنهم أنكـروا عليه أمل النقل حتى في المستقبل البعيـد، هذا الأمل في الخلاص. فزوجتـه لـم تشأ أن تتحرك من تلـك البلدة حتى من أجل رحلة قصيـرة في شهر العسل، أو التعـرف بأسرتـه في تورينو، وكانت تهدد بالانفصال عنـه في حالة انتقاله بدلاً من انفصالها عن أهلها.

إذاً، عليـه أن ينغرس هناك وأن يظـل ينتظر هناك، في تلك الوحـدة المفزعة القاتلة التـي تخبـو معها الـروح وتغلفها بلادة مريعـة. كان يحب المسـرح والموسيقا، وجميع ألـوان الفنون الجميلة، ويكاد لا يحسن الحديث فـي غيرها من المجالات، وقد ظل دائماً يتعطش إليهـا كما يتوق إلى كأس من الماء النقي العـذب. آه... إنه لا يستطيع أن يشرب

سوى هذا الماء العكر، الثقيل، الكثيف، المجمع في الصهاريج. يقولون إنه لا يضر، ولكنه منذ قليل، أخذ يحس بالألم في معدته، وهم يسخرون منه.

إن أجفانه المغمضة لم تستطع أن تحبس الدمع الذي يفيض من عينيه، وعض شفته كمن يريد أن يحول دون أن تنطلق من حلقه شهقات باكية، ولم يكن يفكر في أن وجهه قد علقت به بعض ذرات الدخان الذي كان يهب عليه، في أثناء هذه الرحلة الطويلة، وحين تأمل المنديل شعر بالغضب والمهانة لهذا الأثر الذي خلفه بكاؤه. لقد رأى حياته كلها في ذلك الانطباع القذر، وأمسك المنديل بين أسنانه كمن يريد أن يمزقه.

وتوقف القطار في محطة كاستيلا ماري، وكان يتحتم عليه أن ينتظر في ذلك المكان أكثر من خمس ساعات، من أجل مسافة لا تزيد على عشرين دقيقة. ذلك هو خط القادمين من روما بهذا القطار الليلي، وينوون متابعة السفر على الخطوط الفرعية.

ومن حسن الحظ أن يشتغل مقهى المحطة طوال الليل. إنه مكان رحيب، حسن الإضاءة، موائده منسقة ومهيأة في نظام، ويمكن للمرء أن يجد في نوره وحركات المترددين عليه، ما يخدع به ملل الانتظار الطويل وما يصاحبه من كآبة. أما المسافرون فقد ارتسم على وجوههم المنتفخة الشاحبة المرهقة تعبير حزين وملل مرهق، وسأم مرير من الحياة التي تبدو لهم خارج إطار العواطف والعادات المألوفة، تافهة خالية من أي محتوى.

ما أكثر الذين تنقبض قلوبهم عند سماع ذلك الصفير الحزين الذي يصدر من قطار يشق جوف الليل. إذ يوحي إليهم أن الشقاء الإنساني لا يعرف الهدوء حتى بالليل، وفي الليل يبدو هذا العناء عبثاً باطلاً حين يتعرى من الخداع الذي يخلعه عليه ضوء النهار. ربما أحس كل واحد منهم أن الجنون هو الذي يوقد هذه المحركات السوداء التي تجري تحت الأنفاق الطويلة، وترسل من حين إلى آخر صفيراً حزيناً بائساً، كأنما تئن من ثقل هذا الواجب الذي يفرض عليها أن تجري في جنح الليل، هذا الجنون البشري، على طول الخطوط الحديدية، كي يحقق حاجاته التي لا تنقضي.

وبعد أن شرب سلفستر كأساً من اللبن، نهض كي يغادر المحطة من الباب الخلفي الذي يقع في أقصى هذه القاعة الرحيبة، وكان ينوي أن يتجه إلى الشاطئ لينعم بنسيم الليل، ماراً بالشارع الكبير في تلك البلدة النائمة.

كان يمر قرب إحدى الموائد حين تناهى إليه صوت امرأة تناديه. كانت قصيرة نحيفة، شاحبة الوجه، ترتدي ثياب الحداد: أستاذ تولي.

ووقف حائراً ذاهلاً!

– سنيورا... آه... أنت السنيور نينيا؟ لقد تغيرت كثيراً؟

كانت زوجة زميله الأستاذ رونكي. تعرف به منذ ستة أعوام، حين كان يعمل في المعاهد الفنية ببلدة ماتيرا. مات. أجل إنه يعرف أنه قد مات. منذ أشهر قليلة، وهو في عنفوان الشباب، تلقى نعيه في ألم ودهشة، عن طريق الصحف. يا له من مسكين. ما كاد يصل إلى الليسيه بعد مسابقات وامتحانات فاشلة، حتى مات فجأة بداء القلب، بداء الحب العنيف الذي يحمله لهذه الزوجة القصيرة، والتي كان يجرها وراءه في كل مكان، وكان يبدو إزاءها كالدب العملاق القوي العنيد.

وها هي الأرملة، تضع المنديل المحفوف بالسواد على فمها، وتنظر إليه بعينيها السوداوين الجميلتين وأخذت تقص عليه فاجعتها الأخيرة، وهي تهز رأسها من حين إلى آخر.

وحين رأى دمعتين تنسابان من عينيها الجميلتين، دعاها للنهوض والخروج من المقهى حتى يمكنها التحدث بحرية على طول الطريق المهجور الذي ينتهي عند شاطئ البحر.

كانت ترتجف، وتهتز بكل شخصيتها الصغيرة العصبية، وكان يبدو أنها تمشي قفزاً، وأفاضت في الحديث، وهي تلوح بيديها، وأخذتها الحماسة، وكان بها عيب في النطق فكانت تشدد على حرف الفاء، فتبدو وكأنها تبصق، وكانت ترفع المنديل تمسح أنفها وشفتها العليا من العرق، أو تبتلع ريقها الذي يكاد يغرق في صوتها.

– تأمل يا عزيزي تولي... لقد تركني هنا وحدي مع ثلاثة أطفال في بلد لا أعرف أحداً فيه. إذ وصلته منذ شهرين تقريباً، وحيدة، وحيدة. يا له من أمر فظيع. لقد تحطم، ثم حطمني معه، صحتي... حياتي... كل شيء.

وارتجفت رجفة طويلة ثم واصلت كلامها: لقد غادرت بلدي... ولم يعد لي هناك

أحـد، سوى أخت متزوجة، منصرفة إلى حياتها وشؤونها الخاصة... ماذا أفعل هناك؟... لا أريـد أن أشهـد أحداً على تعاستـي وخاصة أولئك الذين حسدونـي على حظي في يوم مـن الأيـام... هنا وحـدي، وثلاثة أطفـال، مجهولة من الجميـع... ما أفعـل؟ إني بائسة تعيسـة، وأحس أني ضائعة... لقد كنت في رومـا لأستعجل الحصول على بعض الحقوق التقاعدية... قالوا: لا حق لي في شيء... أحد عشر عاماً في التدريس، مكافأة تعادل أحد عشر شهراً... ويضعه آلاف من الليرات... لم تصرف لي حتى الآن... لقد صرخت كثيراً في الوزارة... فظنوني مجنونة. قالوا لي عليك بالحمامات الباردة أيتها السيدة، ربما جننت حقـاً. إنني أحس ألماً دائماً هنا، في الدماغ. لقد صرت غاضبة غاضبة... أحس بالتهاب داخلي، والنار تسري في كياني... آه ما أبردك يا تولي ما أبردك.

وهكـذا في منتصف ذلـك الطريق المهجور، تحـت المصابيح الكهربائيـة التي تلقي ضـوءاً شاحباً من خلال الندى الـذي ملأ الجو... تعلقت بذراعيه ودست رأسها في صدره كأنما كانت تريد أن تغرقه هناك... وانفجرت في بكاء جنوني.

وفـي استغـراب، وذهـول، وانفعـال، انسحـب تلقائياً كـي يبعدها عنه وقـد أدرك أن تلـك المـرأة المسكينـة وهي في حالتها تلـك، كان لا بد أن تتعلق بـأول رجل تقابله من أصدقائها: تشجعي... يا سيدتي، تشجعي... بارد؟ إني بارد لأن لي زوجة.

– آه...

وانفصلت عنه في الحال.

– زوجة؟ هل تزوجت؟

– نعم... منذ أربع سنوات... ولدي طفل.

– هنا؟

– قريباً من هنا... في سان انجلو.

وتخلت عن ذراعه.

– ألست من مقاطعة بيومانتي؟

– أجل... ومن تورينو بالذات.

– وزوجتك؟

– زوجتي... من هذه البلدة.

وتوقفا برهة تحت المصابيح الكهربائية، وتبادلا النظرات وفهم كل منهما الآخر.

أما هي فقد كانت من الطرف الأقصى من إيطاليا، من بانيارا كلابرا.

ووجدا نفسيهما ضائعين في ذلك الليل البهيم. في ذلك الشارع الطويل الفسيح المهجور الحزين المبلل بندى الليل، ذلك الشارع الذي ينتهي عند البحر ويشق الفيلات والمنازل النائمة في تلك البلدة النائية البعيدة عن عواطفهما، القريبة من الأماكن التي قضى القدر بأن يقيما فيها، وشعر كل منهما نحو الآخر بإشفاق وأسى وعطف عميق، وقد أقفل كل منهما ذاته على بؤسه، وحزنه الذي لا يعرف السلوى أو العزاء.

وتمشيا حتى الشاطئ الرملي صامتين، واقتربا من البحر.

كانت الليلة هادئة... وكان النسيم الندي يهب عليهما من البحر رقيقاً ناعماً. أما البحر فلم يكن يُرى في امتداده الذي لا يحد، ولكنهما كانا يشعران به، حياً خافقاً في ذلك الليل البهيم الهادئ، ومن بعيد، كانت ترتجف على البحر أشعة الربع الأخير من القمر.

وعلى الشاطئ كانت الموجات تمتد وتنبسط كأنها ألسنة صامتة، وهي تترك بعض القواقع التي ما تلبث أن تغرق عند انحسار الموج.

وفي صمت، تابعا المشي فوق الرمل المبلل، حيث تنطبع آثار خطواتهما ثم لا تلبث أن تزول حين ترتسم الخطوة التالية... لا يسمع سوى حفيف ملابسهما.

وانتبها إلى قارب مسحوب على الرمل، فجلس هو في جانب وجلست هي في جانب آخر، ولبثا قليلاً صامتين يتأملان حركة الأمواج الخفيفة.

ثم رفعت المرأة عينيها الجميلتين إلى السماء وكشفت له تحت أضواء النجوم، الشحوب الذي ارتسم على جبينها الحزين، وقالت، والغصات تحاصرها: تولي، ألم تعد تغني؟

– أنا... أغني؟

– نعم... لقد كنت تغني، في يوم ما، في لياليـنا الجميلة، ألا تذكر ذلك، في ماتيرا، لقد كنت تغني ولا يزال صدى أغنياتك يتردد في أذني. كنت تغني على نغم الفالس، في رقة وعذوبة، وفي عاطفة. ألم تعد تذكر.

وأحس بجميع كيانـه يتحرك من أعماقه لذلك النداء المفاجئ، لتلك الذكرى العزيزة. أجل، وشعر برجفة تغمر جسده كله. أجل، لقد كان يغني حقاً.

كان يغنـي حينـذاك ما زال يذكر، وما زالت في نفسه تلك الأغاني العذبة التي غناها في شبابه، في تلك الأمسيات الجميلة، عندما كان يتنزه مع أحد الأصدقاء، تحت النجوم، تلك الأغاني التي كانت تزدهر على شفتيه.

حقـاً إذاً ما قيل مـن أن الحياة في بيت أسرته قد رحلت برحيله، إنه يذكر أنه يغني... قرب هذه الصديقة المسكينة، ربما غازلها أيضاً في تلك الأيام البعيدة تعبيراً عن المودة والإعجاب المنزه عن الأغراض الدنيئة. من أجل الحاجة إلى الشعور بلطف امرأة صديقة.

– هل تذكر يا تولي؟

وهمس وقد حدق في الظلام: أجل... إنني أذكر.

– هل تبكي؟

– أذكر.

وسكتـا من جديد، وحيـن تأملا الليل الذي يحيـط بهما بسكونه شعـرا أن تعاستهما تـكاد تتبخر، وأنها ليسـت تعاستهما وحدهما، ولكنها تعاسـة العالم كله، تعاسة جميع المخلوقات والموجودات... هذا البحر المظلم المؤرق... تلك النجوم المرتجفة في السماء، كل هذه الحياة التي لا تعرف لماذا يولد الإنسان ولماذا يحيا، ولماذا يموت؟

وكان الظـلام المنعش الهـادئ، الذي تتخلله مجموعة من النجـوم يلف كآبتها التي تمزج مع الليل وتخفق كخفقان تلك النجوم، وتضرب بهدوء رتيب مع تلك الموجات في ذلـك الشاطـئ الصامت. إن النجوم تسـأل برجفاتها المضيئة التـي تحترق في الفضاء، وتسأل البحر بتلك التموجات، حتى القواقع الصغيرة المنتشرة على طول الشاطئ.

وأخذ الظلام ينحسر تدريجياً، وبدأت تطل على البحر أنوار الفجر الشاحبة.

وشعر أنه يتحرر من وطأة ذلك البؤس المعتاد في بيته القريب الذي سيعود إليه بعد قليل، وهو يتمثله الآن أمامه، بجميع ألوانه وتفاصيله والحياة تجري فيه، وزوجته، وطفله الصغير، واحتفالهما بعودته.

ولم تعد هذه الأرملة أيضاً ترى مصيرها يائساً مظلماً، إن لديها بعض الآلاف من الليرات التي ستضمن حياتها فترة من الزمن، وستجد الطريقة التي ترعى بها أطفالها الصغار، ورفعت عن جبينها، خصلات شعرها وقالت وهي تبتسم:

– تولي... من يدري كيف صار وجهي؟

ورجعا إلى المحطة.

لقد انطوت ذكرى هذه الليلة في أعمق نفسيهما، ولعلها تنبعث من جديد، في لحظة خاطفة، مقرونة بصورة هذا البحر المظلم الهادئ، وتلك النجوم الخافقة كما ينبعث الإلهام الشعري وعذابه.

* * *

الجَدي الأسود

مما لا ريب فيه، أن السيد تشارلز تروكلي كان على حق. بل إنني على استعداد للإقرار بـأن السيـد تشارلز لم يكن أبداً علـى خطأ، ذلك أن الصواب والسيـد تروكلي شيء واحد، فـكل حركةٍ وكل إشـارة، وكل حكمة تصدر عن السيد تروكلي إنما تصدر دقيقةً، صارمة صائبـة لا سبيـل إلى الشك فـي صوابها. فلا يملك أي إنسـان إزاء ذلك إلا الاعتراف بأنه لا يمكن أن يكون السيد تروكلي في أي ظرف من الظروف، أو أمام أي سؤال يطرح أو في مواجهـة أي حـادث يقع له، لا يمكن أن يكون إلى جانـب الخطأ وعلى سبيل المثال، فقد ولدنـا –أنا وهو– في العام نفسه وفي الشهـر نفسه بل وتقريباً في اليوم نفسه، ولد هو بإنكلتـرا وولدت أنا بصقلية، واليوم هـو الخامس عشر من يونيو، وفيه يبلغ هو الثامنة والأربعيـن مـن عمـره، وسوف أبلغ أنـا الثامنة والأربعيـن في اليوم الثامـن والعشرين منـه، حسنـاً، كم سيكون عمره وعمري في هذين التاريخين من السنة القادمة؟ إن السيد تروكلي لا يرتبك ولا يتردد لحظة واحدة، في أن يقرر بحزم الرجل الواثق، أننا في هذين التاريخين من يونيو القادم، سنكون في التاسعة والأربعين، أي بزيادة عام في عمر كل منا؟ هل يمكن أن نقنع السيد تروكلي بخطأ ذلك؟

إن الزمـن لا يمضـي متساوياً بالنسبة للجميع، إذ من الممكن أن يجر عليَّ يوم واحد، أو ساعـة واحـدة من المتاعب والمـكاره ما لا تجره عليَّ عشرة أعـوام من حياة يعيشها وهو يمضيها في نطاق نظامه الصارم المرفه، ومن الممكن أن أعيش أنا بحكم الفوضى المرهقة التي تعيش فيها روحي، خلال هذا العام، ما يعادل حياة كاملة. فجسمي أوهن مـن جسمه، وأقل ظفـراً بالعناية والرعاية، وقد تهالك فعلاً خـلال هذه الأعوام الثمانية والأربعيـن بمـا لا يمكن أن يبلغه السيد تروكلي فـي السبعين. فهو على الرغم من الشيب الـذي غطى رأسـه كلّه وكساه لوناً فضياً فإن وجهه لا يـزال ناعماً خالياً من التجاعيد، وفي وسعه أن يمارس لعبة المسايفة كل صباح بخفة الشبان ورشاقتهم.

وأية أهمية لذلك؟

إن كل هـذه الاعتبـارات المثاليـة منها والواقعيـة، إنما هي في نظـر السيد تروكلي اعتبـرات سخيفـة خاملة، وبعيدة عن الصـواب، والصواب كما سيقـول السيد تروكلي – إنني وإياه سنكون في ذينك التاريخين من شهر يونيو، وقد زدنا سنة أخرى في حياتنا.

بعد هذا التقديم، أرجو أن تصغوا إلى ما وقع أخيراً للسنيور تروكلي. وحاولوا إذا أمكنكم أن تقنعوه بخطئه.

ففي أبريل الماضي، وسيراً على البرنامج الذي خططته إحدى الوكالات السياحية لرحلاتها في إيطاليا قامت الآنسة (أتيل هولوي) ابنة أحد وجهاء إنكلترا الذين يجمعون بين السلطة والنفوذ والثروة، برحلة إلى صقلية وقد وجدت هذه الفتاة الجميلة الصغيرة الغضة الناعمة التي تتدفق نشاطاً وحيوية، في (جرجنتي) ضمن البرنامج المقرر لزيارة الآثار اليونانية بها، وراقت لها تلك الشواطئ الرائعة في ذلك الشهر الذي تزهر فيه أشجار اللوز وتتفتح على النسمات الدافئة التي تهب من الساحل الإفريقي، واستراحت إلى هذا الجو الرائق فقررت أن تقيم مدة أطول في فندق المعابد الذي شيّد في بقعة جميلة ساحرة بأعماق الريف بعيداً عن المدينة البائسة.

ومنذ اثنتين وعشرين سنة ظل السيد تروكلي يشغل وظيفة نائب قنصل إنكلترا في (جرجنتي)، ومنذ اثنتين وعشرين سنة، حرص على أن يقوم عند الغروب بالتمشي بخطواته المطاطية الموزونة انطلاقاً من المدينة القائمة فوق الهضبة. حتى آثار المعابد اليونانية تبدو جليلة عظيمة، حيث كانت تقوم في يوم من الأيام بمرمرها الرائع الزاهي تلك المدينة التي تغنَّى بها (بندار) ومجدها كمدينة خالدة جميلة بين المدن الفانية.

يقول القدماء إن سكان جرجنتي يأكلون كل يوم، كأنهم سيموتون في اليوم الذي يليه، ويشيدون منازلهم كأنهم سيعيشون أبداً. أما الآن فإنهم يأكلون قليلاً، إذ إن المجاعة منتشرة بشكل واسع في المدينة والأرياف. ولم يبق أي أثر لبيوت المدينة القديمة بسبب ما تعرضت له من حروب وحرائق وسلب ونهب.

وقام مكانها غاب من اللوز وأشجار الزيتون العربية، وقد زحفت أشجار الزيتون بنظام حتى بلغت أعمدة الهياكل الفخمة وتبدو وكأنها تبتهل بأن يسود السلام تلك البقاع المهجورة، وفي أسفل المنحدر يجري نهر أكراجاس الذي مجده بندار وتغنّى بوفرة القطعان التي ترعى ضفتيه، ولا تزال بعض قطعان المعز ترعى السرير الصخري للنهر، وتتسلق المرتفعات الصخرية لتجد مكاناً تثوي عنده تمضغ الأعشاب في ظلال معبد (الكونكورديا) القديم العتيق الذي لا يزال يحتفظ بهيكله كاملاً حتى الآن.

أما الراعي الناعس فقد استلقى فوق الصخور مرسلاً بعض الألحان الشاكية من مزماره كأنه راعٍ عربي.

أمـا السيد تروكلي فقد كان يرى أن اقتحام المعـز لحرم هذا الهيكل، إنما هو تدنيس لـه، وإهانـة فظيعة لا تحتمـل. وما أكثر ما قدم مـن شكاوى إلى مراقبـة الآثار دون أن يظفـر بأكثـر من الابتسام الفلسفي المتسامح، أو هز الأكتـاف، استخفافاً واستهزاء بهذا المطلـب، وقـد أفضى إليَّ السيد تروكلي بضيقه واستيائـه واستنكاره، بهذه الابتسامات وهزات الكتف وذلك في بعض الجولات اليومية التي كنت أرافقه فيها، ويحدث في كثير مـن الأحيـان أن يتـردد السيد تروكلي على أحد هـذه المعابد صحبة قوافـل السيَّاح من مواطنيـه الذيـن يأتون خصيصـاً لزيارة هذه الهيـاكل، وكان يبـدي للجميع ملاحظته المشوبة بـالاستنكار، ومن أن الزمن والعادة، لم يخففا من تدنيس ذلك المعز الذي يربض ويمضـغ في ظلال تلك الأعمدة التاريخية الخالـدة، والحقيقة أنه لم يكن جميع الإنكليز الذين يزورون تلك المعابد يوافقونه أو يقرونه على هذا الرأي، بل كان يبدو للكثير منهم أن وجـود ذلـك المعز في ظلال الهياكل، أدعى لأن يخلـع عليها، نوعاً من الشاعرية، بعد أن ظلت أحقاباً طويلة، غارقة في صمت الريف ووحشته وسكونه. وكثير منهم كان يبدو سعيداً معجباً بذلك المنظر رغم استهجان السيد تروكلي.

وفـي أبريـل الماضي، كانـت الفتـاة الرشيقـة الخفيفة الآنسـة (أتيل هولـوي) أكثر الزائريـن والزائرات إعجاباً بهذا المنظر وسروراً بـه، وقد أعرضت عن نائب القنصل الذي كان يقوم بإرشادها إلى الآثار، وتقديم بعض الإيضاحات والمعلومات التاريخية التي لا يمكـن أن توفرها أي شركة سياحية أو مرشد آخر، وتجافت عن اللياقة عندما أشاحت عنه فجأة لتعدو خلف جدي صغير لم يمض على ميلاده سوى أيام قليلة. كان يقفز هنا وهناك بين قطيع المعز.

كنـت فـي ذلك اليوم صحبـة السيد تروكلـي، وإذا كنت قد أعجبت بتلـك البهجة التي غمـرت تلك الفتاة الصغيرة التي وقعت على الفـور في هوى ذلك الجدي الصغير ورغبت فـي شرائـه بـأي ثمن فقـد ساءني من جهة أخرى ذلـك الألم الذي أصـاب السيد تروكلي المسكين.

– ترغبين في شراء الجدي؟

– نعم، أود أن أشتريه فوراً؟

وكانت هي ترتجف شوقاً إلى ذلك الحيوان الصغير ولعلها لم تكن تتصور أنها ستسيء إلى السيد تروكلي بأعظم من هذه الإساءة لأنه يحقد منذ زمن بعيد، حقداً، وحشياً عنيفاً على هذا النوع من الحيوان.

وعبثاً حاول أن يثنيها عن عزمها أو يدفعها إلى تقدير كل المصاعب التي ستنشأ عن هذا الشراء، وكان عليه أن يستسلم في النهاية لإرادتها، تقديراً لوالدها. ودنا من الراعي المتوحش للتفاوض حول شراء ذلك الجدي الأسود، وبعد أن دفعت الفتاة الثمن، قالت للسنيور تروكلي إنها ستعهد به لمدير فندق المعابد، وإنها ستبرق إليه فور عودتها، لإرسال ذلك الجدي اللطيف بعد أن تقوم بتسديد المصاريف اللازمة كافة، وعادت في العربة إلى الفندق تحمل بين أحضانها ذلك الجدي.

ورأت الشمس تميل إلى الغروب بين السحب الرائعة المنتشرة في الأفق وقد انعكست أشعة الأصيل الذهبية على البحر فبدا كأنه مرآة ذهبية مرتعشة، وكانت رؤية تلك الفتاة الصغيرة الشقراء في عربتها السوداء غارقة في تلك الأضواء المسائية تخيل للناظر إليها، أنها حلم سحري جذاب.

لقد أدركت أنه من حقها، وهي موجودة في مكان بعيد عن وطنها وعن المشاعر والعادات المألوفة في حياتها، أن تحقق فوراً هذه الرغبة العارمة الحية وتستجيب لشعورها القوي الغلاب، لاقتناء هذا الجدي الأسود الصغير، ولم يكن من الضروري أن تكون لها ولو ذرة بسيطة من ذلك التفكير الواعي الصارم الذي يجهض بثقله كل تصرفات وخطوات وكلمات السيد تروكلي.

وماذا إذاً لدى الفتاة في مكان ذلك العقل؟

يصر السيد تروكلي بحماس يحز في النفس أنها غبية ومبررات هذا الغضب نجدها في الوقائع التي تلت شراء ذلك الجدي الأسود.

غادرت الآنسة الصغيرة (جرجنتي) في اليوم التالي في رحلة طويلة إلى اليونان ومصر والهند، وكان من المعجزات حقاً أن تعود إلى لندن سالمة في نهاية شهر نوفمبر، وبعد ثمانية أشهر من الرحيل والمغامرات الكثيرة التي وقعت لها، تذكرت ذلك الجدي الأسود الصغير الذي اشترته في أحد الأيام البعيدة عند أطلال جرجنتي في صقلية.

وما كادت تصل إلى ديارها حتى بادرت بالكتابة تطلب إرسال ذلك الجدي الصغير الأسود، وكان من عادة فندق المعابد أن يقفل أبوابه في منتصف يونيو، ليفتح في أوائل

نوفمبـر. وقد سافر المدير الـذي عهدت له الفتاة الجدي وعهد بـه –بدوره– إلى حارس الفنـدق، ولكـن دون توصية محددة، بل أظهر نوعاً من الاستيـاء والضجر للمتاعب التي جرهـا عليه هـذا بالجدي، وظل الحارس ينتظر من يوم إلى آخـر أن يأتي نائب القنصل لأخـذه كمـا قال المدير، ليقـوم بإرساله إلى لندن، ولما يئس مـن ذلك فكر في التخلص منـه بإعادتـه إلى الراعي الذي باعه إلى الفتاة واعـداً إياه بأن يقدمه هدية له في حالة عـدم المطالبـة مع تعويضـه عن جهوده فـي حراسته ورعايتـه إذا جاء نائـب القنصل للمطالبة به.

وعندمـا وصلت –بعد ثمانية أشهر– من لندن رسالة الآنسة هولوي كان مدير فندق المعابـد وكذلك الحارس والراعي قـد وجدوا أنفسهم في حالة ارتبـاك شديد، الأول لأنه سلـم الجـدي إلى الحارس. والحارس لأنـه سلمه إلى الراعي، والراعـي لأنه سلمه بدوره إلـى راعٍ آخـر بالوعود نفسها التي أعطاها له الحارس، ولم يعد أحد يعرف شيئاً عن هذا الراعـي الخيـر، واستمر البحث عنه أكثر من شهر. وأخيـراً، وفي أحد الأيام الجميلة تقدم إلـى السيـد (تروكلي) بمقر القنصلية (بجرجنتي)، تيس مفـزع نتن بقرنين كبيرين، وقد مـال لون شعره إلى الحمرة، وعلقـت به القاذورات والأوساخ. كان خافض الرأس كأنما يتسـاءل فـي شيء مـن التهديد عما يراد بـه ويراد منه، وقـد آلت به ضـرورة الأوضاع والظروف إلى هذه الحالة الغريبة من المكان الغريب الذي لم يألف من قبل.

ومـع ذلك فـإن السيد تروكلي –كعادتـه– لم يستغرب ذلك المنظـر ولم يتردد لحظة واحـدة فـي حسبان الزمن الذي مـر من أول أبريل، إلى آخر ديسمبـر وانتهى إلى الإقرار، بأنـه من المنطـق أن يكون ذلك الجـدي الصغير، قد صار هذا التيس الضخم القذر، ولم يتـردد فـي الرد على الآنسة بأنه سيبعث إليها بالجدي فـي أول باخرة تجارية إنكليزية عائـدة إلـى إنكليترا، وعلَّق في عنـق ذلك التيس الفظيع بطاقة بعنـوان الآنسة (هولوي) وأمر بنقل التيس إلى الميناء حيث كان هو نفسه في توديعه، يدفع بمؤخرة ذلك التيس، وتسير خلفه مجموعة من الغوغاء المتسكعين معرضاً بذلك كرامته للاستهزاء والسخرية. وبعد أن شحنه عاد إلى جرجنتي واثقاً بأنه قد قام بتنفيذ التزاماته على الوجه الأكمل، وأنه لم يفعل ذلك مسايرة لطيش وحماقة الآنسة هولوي ولكنه فعل ذلك احتراماً لمكانة والدها.

وأمس، جاء السيد تروكلي للبحث عني في منزلي وهو في حالة نفسية وجسدية سيئة دفعتني إلى إسناده، ثم أجلسته وأحضرت له كأساً من الماء البارد.

– بحق الله... ماذا حصل يا مستر تروكلي؟

ولم يستطع أن يتكلم وأخرج من جيبه رسالة قدّمها إليّ. كانت من المستر هولوي والد الفتاة وكانت حافلة بالشتائم الموجهة إلى السيد تروكلي بسبب الموقف الذي عرض له ابنته بإرسال ذلك الحيوان القذر المخيف.

وكان ذلك جزاءه على كل المتاعب التي تعرض لها السيد تروكلي المسكين ولكن... ماذا كانت تتوقع تلك الفتاة الغبية؟ هل كانت تتوقع أن يصلها إلى لندن بعد أحد عشر شهراً الجدي الصغير اللطيف نفسه الذي كان يقفز ويعدو في خفة ورشاقة بين أعمدة المعبد الإغريقي العريق؟ وهل هذا شيء ممكن؟

ولما رأيته على هذه الحال أخذت أسري عنه بكل ما في وسعي، وكنت أقره على أن تلك الفتاة لم تكن طائشة فحسب، ولكنها غير عاقلة على الإطلاق– بليدة... بليدة... بليدة.

– لعله من الأحسن أن نقول إنها غير واعية، وغير مدركة يا عزيزي تروكلي.

وأذنت لنفسي في أن أضيف قائلاً: تأمل يا عزيزي... لقد سافرت في أبريل الماضي وفي عينيها صورة هذا الحيوان اللطيف، ذلك الجدي الصغير. فلم يكن في وسعها إذا توخينا الحق والإنصاف، أن ترتاح إلى المواجهة العقلية التي واجهتها بها، فجأة، في صورة ذلك التيس الكبير الذي أرسلته إليها.

– وإذاً؟ هكذا سألني وقد رماني بنظرة شزراء معادية– ما الذي ينبغي أن أفعله في رأيك؟

فبادرت إلى الرد عليه في شيء من الارتباك: ليس في نيتي أن ابدي لك شيئاً يتعلق بمظهر تلك الفتاة الطائشة التي تنتمي إلى بلادك النائية ولكن.... أتدري ما كنت فاعلاً لو كنت مكانك؟ كنت أجيب الآنسة هولوي بأن الجدي اللطيف الصغير قد مات شوقاً إلى قبلاتها ورعايتها الناعمة، أو كنت أشتري جدياً صغيراً آخر أسود اللون، نظيف الشكل، يشبه ذلك الجدي الذي اشترته في أبريل الماضي، وأرسلته إليها، وأنا على يقين بأنها ستظن أن جديها قد ظل كما كان طوال هذه المدة... ومع ذلك فإنني أقر بأن الآنسة (هولوي) ليست عاقلة وأن العقل كله يقف إلى جانبك كما كان دائماً يا عزيزي وصديقي مستر تروكلي...

* * *

على الدرب

في قاعة سيد درويش

رئيس التحرير

دخلت قاعة سيد درويش مع آخر مجموعة قبل إقفال الباب، واستعدت أنفاسي بعد مغامرة مع سيارة الأجرة التي ضيَّعت دقائق بين مداخل على طرف شارع الهرم بالقاهرة، صحيح أنه لم يمرّ على وصولي إلى المدينة إلا أسبوعان أمضيتهما في الجامعة أقدم امتحان الدراسات العليا (١٩٧١) لكنني حفظت العنوان جيداً، فقد قرأت في الصحيفة صباحاً الإعلان عن حفل تقدِّمه الفرقة الفلهارمونية الزائرة في قاعة سيد درويش، وأنا الآن أتحرَّك مع مجموعة تتلفَّت بحثاً عن مكان للجلوس، ويبدو أنه فات الأوان فالصفوف ملأى بالحضور، وما لبثنا أن اتجهنا إلى طرف الدرج لعل (البلكون) كما كنا نسمي القسم العلوي في السينما يمنحنا فرصة الجلوس ولو أنها بعيدة عن المسرح، وتوالت الثواني قبل بدء الحفل؛ وعيوننا تبحث في الضوء الخافت عن كرسي.. الكلُّ جلوس؛ وجاء الحلُّ عندما رأيت هؤلاء الذين صرت شريكاً معهم في محاولة القرب من حضرة الموسيقا الكلاسيكية يجلسون الواحد بعد الآخر على الدرجات الفاصلة بين صفوف الكراسي، وللحقيقة

فقد كانت الأرضية من فرش يشبه المخمل؛ أو هكذا بدا لي الأمر، وفي ثانية كنت واحداً منهم أجلس وأرفع رأسي لأرى قائد الفرقة وأمامه حشد العازفين بآلاتهم وهم ينتظمون بتوزيع يشكل معماراً للوحة تنعكس بين جنباتها ألوان الإضاءة مقابل إظلام القاعة..الصمت والهدوء سيطرا على المكان وترقُّب أن يرفع المايسترو عصاه الصغيرة إشارة للبدء.

ركَّزت بصري على المسرح ولم أعد أشعر بمن حولي ولا ما حولي.. غدوت بعضاً منهم ومنه، وانداحت الإيقاعات والألحان وأطياف لا تعرف حدوداً فتمتد إلى فضاء واسع، ثم تعود بشكل خاطف مع نهاية السيمفونية أو السوناتا، ومع تموُّجات كان اللحن ينزل إلى عتبة صمت قصيرة، وهنا يحاول بعض ممن جاؤوا للمرة الأولى لسماع الموسيقا الكلاسيكية إيداء إعجابهم بالتصفيق كما اعتادوا مع سماع الأغاني في الحفلات، ولكن سرعان ما يقوم الحضور بسرعة فائقة كاللمح بالإشارة وصوت الشين الخفيف الممتد والنفَّاذ شـششـ فتعود الأكف متباعدة، ويكون الجزء التالي من الموسيقى قد اتخذ مساره. وقد مرَّ الوقت سريعاً، وانتقلت الحركة إلى مقاعد الجمهور، وتعالت أصوات التحية مع التصفيق الطويل، والمايسترو يردُّ وينحني بهدوء ويشير إلى الفرقة التي وقف العازفون فيها، وهنا اكتشفت جانباً آخر من طقس التلقي، فلم يهدأ الجمهور إلاَّ عندما عاد المايسترو إلى المقدمة وأشار إلى الفرقة وقدموا معزوفة قصيرة تعبِّر عن الشكر وردِّ التحية، وكانت(مارش الملوك) لجورج بيزيه من عمله الشهير (أرليزين)، وقد صحبتْ الجميع وهم يغادرون القاعة حالةُ البهجة مع الحيوية التي ختم بها الحفل.

ثمة من يسأل وهو يتابع الحديث: كيف يكون الواحد في ذلك الجوِّ الموسيقي؟ فأقول إنك تجد نفسك في غابة آسر جمالُها بكل ما فيها من أشجار متشابكة وأضواء تتخلل الأغصان وأصوات تأتلِّف وتتنوع لكائناتها، وغموض يستثير تهيُّباً، وأنت مع ذلك كلِّه تمضي في كلِّ الاتجاهات مأخوذاً بمتعة

الاكتشاف وتأمل الجمال من حولك في تفاعل يزداد مع توالي خطواتك.. لا توجد حدود أو كلمات تفسِّر أو تضع مساراً للخيال.. أنت من يشكل عالمه وألوانه مع كل تصاعد للحن أو انسياب يكاد يغيب لولا رؤيتك للعازفين، فالموسيقا إشارات واحدة في انطلاقها لكنَّ تلقيها متعدد تتدرج الإيحاءات والصور بحسب الرصيد الثقافي لأطياف المتلقين.

استقر بي المقام في القاهرة بعد شهور لأتابع تحضير الماجستير والدكتوراه، وغدوت من المداومين على حفلات الموسيقا الكلاسيكية، في قاعة سيد درويش وقاعة إيوارت وبعض المسارح؛ متناوبة مع الموسيقا العربية التي كان على رأسها الموسيقار عبد الحليم نويرة وفرقته القومية، وكانت تذاكر الحضور زهيدة وميسورة، وكانت العلاقات الثقافية في عاصمة عالمية كالقاهرة تتيح استضافة فرق أجنبية من الشرق والغرب، وكذلك عازفين مميَّزين وهذا كله بدعوات عامة، وكنت ألحظ المساحة المحدودة لموسيقا الآلات وسيطرة الأغاني في حيِّز الأداء العربي.

إنَّ هذه الفرصة للتجوال في عالم الموسيقا جعلتني ألتمس تعميقها بالقراءة فجمعت كتباً حول البناء الموسيقي وتاريخ الموسيقا العالمية، وطالعت مقالات ووجهات نظر ومقارنات بين تراثنا العربي وطبيعة الموسيقى الكلاسيكية، وأتيح لي بعد زمن أن أحصل على جهاز تسجيل مع الراديو كما كنا نسميه، وتتابع دفق سنوات من إذاعة الموسيقا في القاهرة وعلى مدار الساعة، وتميَّزت هذه المحطة بذكر المعلومات مع كل عمل: المؤلِّف والفرقة والعازف الرئيسي وأقسام القطعة الموسيقية، وسجَّلتُ كثيراً مما تابعت واستعدتُه مرات، وبهذا تجاوزت إلى حدٍّ كبير فجوة ثقافية، فرغم تطلعي المبكر لأسمع الموسيقا (الأجنبية)! لكن المحصول كان غالبه معلومات ترتبط بشارات تمثيليات كما في مسلسل دام سنوات (ألف ليلة وليلة) في إذاعة القاهرة، وكنا نعرف اسم كورساكوف مرتبطاً به، وفي ما كان يقدِّمه القصَّاص الشعبي حكمت محسن

في إذاعة دمشق من دراما يسبقها جزء من لحن عالمي، أو برامج في الإذاعات العربية، مع الأغاني الإنكليزية والفرنسية مع تقدُّم المعرفة بهاتين اللغتين.

تتابعت الفرص لتحصيل ثقافة موسيقية متنوِّعة سماعاً ومن ثمَّ مشاهدة مع السماع، عبر شريط الكاسيت والأقراص الليزرية ومحطات فضائية عالمية واليوم مع اليوتيوب ومنافذه في الحواسيب والهواتف الذكية.. ولا أزال أسأل لماذا لا تغيِّر كل هذه.. عوالم الموسيقا والتلقي؟

❀❀❀