د. عادل الأسطة

أدباء عرب رافضون

قراءات نصية

عكا/الأسوار ٢٠٠٣

الفهرس:

تصدير

هذه دراسات ومقالات أنجزتها في السنوات الأخيرة مدفوعاً بعوامل عديدة منها ما يعود إلى رغبة ذاتية في التعريف بجنس أدبي أو بكاتب يكتب نصوصه التي يمكن أن تدرج تحت هذا الجنس، ومنها ما يعود إلى تلبية دعوة ما تصل من جامعة أو مؤسسة لأشارك في مؤتمر أو ندوة، ومنها ما يعود إلى ضرورة البحث لتعميق فكرة ما.

وقد يتساءل القارئ إن كنت مصيباً في جمعها في كتاب، وبخاصة أنها لا تدور حول فكرة واحدة، وأنها لا تقتصر على جنس أدبي معين، فهي تشمل شعراء وقصاصين وروائيين. وتساؤل القارئ هو تساؤلي شخصياً، فقد درجت في كتبي الأخيرة على قصرها على موضوع واحد، أو على تناول نصوص تدرج ضمن جنس أدبي واحد.

لكن هناك مسوغات عديدة لما أقدم عليه، فهناك ما يجمع بين هذه الأسماء مختلفة الألوان والانتماء الحزبي، وهو ميلها إلى الرفض، وإن بنسب متفاوتة: رفض التسلط ورفض الخضوع ورفض الهزيمة، بل ورفض الحزب أحياناً. بالإضافة إلى هذا فهي أسماء أدبية عربية أحتفل بها أهل فلســطين احتفالاً لافتاً. طبعت أعمال أحمد مطر ومظفر النواب والطاهر وطار كلها، وصدرت عن دور نشر عديدة هي دار صلاح الدين ودار الأسوار ودار الكاتب، وطبعت نصوص لغالب هلسا وعبد الرحمن منيف ومحمد الماغوط وممدوح عدوان وسعدي يوسف. وهكذا فهذه الأسماء معروفة جيداً لقارئ المناطق الفلسطينية. ولا أغفل مسوغاً ثالثاً يمسني شخصياً، فقد قمت بتدريس نصوص لهؤلاء في الجامعة على مدار سنوات عديدة، حتى غدت معروفة لخريجي كلية الآداب معرفة جيدة.

وأظن أن هذا الكتاب ذو قيمة أيضاً للقارئ العربي، حتى لو لم يضم سوى مقالين: هما: أحمد مطر وفن الإبجرام، ومحمد الماغوط وفن الساتير واليسار. وإذا كان الدكتور طه حسين نبه إلى فن الإبجرام في الأدب، في مقدمة كتابه" جنة الشوك"، وكتب نصوصاً نثرية تدرج تحت هذا الفن، وإذا كان الدكتور فخري قسطندي كتب في مجلة فصول المصرية عن الدكتور طه حسين وفن الإبجرام، فإن مقالتي تنبه إلى هذا الفن من جديد، وتقدمه وتضيف إلى ما قاله الدكتوران. وأظن أن ما كتبته عن فن (الساتير) ومحمد الماغوط يعد جديداً، على الأقل هنا في الأرض المحتلة. أعرف أنني لست أول من يكتب عن الماغوط، فهناك عشرات المقالات التي أنجزت

حول أدبه، ولكن تناول نص من كتابه " سأخون وطني"، ودراسته ضمن جنس أدبي، هو، في حدود إطلاعي، تناول جديد. وآمل أن أكون مخطئاً.

لن أستطرد في هذا التصدير، فالدراسات والمقالات تفصح عن نفسها، ولا أظن أن القارئ بحاجة إلى معلومات عن حياة هؤلاء الكتاب. إنهم أكبر من أن أعرف بهم وبانتمائهم القومي. إنهم أدباء عرب معاصرون يكتبون لقارئ عربي بالدرجة الأولى. وأظن أن القارئ هذا ثمن نصوصهم عالياً.

فن (الأبجرام) في الأدب العربي :

أحمد مطر ولافتاته

هييء لي، وأنا أدرس في جامعة النجاح الوطنية، أن أشرف على اطروحة (ماجستير) يعدها الطالب الغزي كمال غنيم تحت عنوان "عناصر الابداع الفني في شعر أحمد مطر". والشاعر ، كما يعرف قراؤه، عراقي الأصل، وهو معروف في العالم العربي جيدا، وقد عرفناه هنا، في فلسطين، يوم كانت أشعاره تنشر على صفحات جريدة "الميثاق" التي صدرت في القدس منذ منتصف آذار ١٩٨٠. وقرأنا أشعاره كاملة من خلال صدورها في دواوين حملت العناوين "لافتات" و "لافتات ٢" و "لافتات ٣" و "لافتات ٤" و "لافتات ٥" و "ما أصعب الكلام" و "إني المشنوق أعلاه" و "العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول".

وقد بذل كمال غنيم، في دراسته، جهدا يشكر عليه ويحسب له، إذ اتصل بالشاعر وحصل منه على معلومات عديدة متنوعة منها ما يخص شخص الشاعر، ومنها ما يتصل بالدراسات التي كتبت عنه؛ وهي دراسات لم نطلع عليها، هنا، لصدروها في الشتات. وحلل الدارس اشعار الشاعر تحليلا جيدا، معتمدا، ابتداء ، على كتاب "المفارقة" الذي ألفه د. سي. ميوميك، وأصدره ضمن سلسلة موسوعة المصطلح النقدي التي نقلها الى العربية الدكتور عبد الواحد لؤلؤة.

ولقد نبهت الدارس، وأنا أصحح مسودات الرسالة، الى فن (الابجرام) ، آملا أن يفيد، وهو يحلل أشعار الشاعر ويدرسها، منه ؛ ذلك أنني ، وأنا أقرأ دراسة عن هذا الفن للألماني **(Otto Knorrich)** نشرها في كتاب أعده وشارك فيه آخرون تحت عنوان **"Formen “der literatur” (Stuttgart 1981)** ، وجدت أن قصائد مطر تدرج تحت هذا الشكل الأدبي. وقد أرسلت الدراسة الى كمال غنيم آملا أن يفيد من الملاحظات التي دونتها على النسخة بخط يدي أو من خلال مساعدة شخص يجيد الالمانية يترجم له النص، أو من خلال البحث عن دراسة عن هذا الفن بالعربية أو بالانجليزية. ويبدو أن الاساتذة في جامعاتنا، من المتخصصين في الأدب الانجليزي، لم يعرفوا عن هذا الفن الكثير، ولعلهم لم يلتفتوا اليه في اثناء دراستهم، اذ جل ما قالوه لي، حين سألتهم، أن ثمة تعريفا يمكن الرجوع اليه في معجم المصطلحات الادبية، وانهم لم يطلعوا على دراسات متخصصة تتناوله - أي فن (الابجرام). ولم يسعف معجم المصطلحات الادبية الذي أنجزه مجدي وهبة في التعريف بالابجرام، فما أورده عنه لم يتجاوز عبارة واحدة.

ولم يشر الدارس غنيم الى (الابجرام) اطلاقا، ولعله لم يجد من يساعده في قراءة النص الالماني من ناحية، ومن يطلعه، في غزة، على بعض المقالات عن هذا الفن في العربية او الانجليزية من ناحية ثانية. وكان غاب عن ذهني تلك المقدمة التي صدر بها الدكتور طه حسين كتابه "جنة الشوك" (١٩٤٥) وتلك الدراسة التي انجزها عن هذا الكتاب فخري قسطندي ونشرها في مجلة "فصول" المصرية (تموز وآب وآيلول ١٩٨٣،

العدد الخاص بالادب المقارن، ج٢ ، ص ٨١ وما بعدها، وعنوان الدراسة "فن الابجراما عند طه حسين : دراسة في جنة الشوك).

ولما قرأت رسالة الطالب قراءة ثانية فوجئت انه لم يشر، من قريب أو من بعيد، الى فن (الابجرام)، ودهشت لأن قارئي رسالته لم يذكروه بضرورة الالتفات الى (الأبجرام) في أثناء دراسة شعر الشاعر. ولقد اتضح لي ان هذا الفن غير ذي حضور في أدبنا العربي المعاصر من ناحية، وأن ما أورده عنه مجدي وهبة لا يفي بالمطلوب ولا يسعف المسترشدين بمعجمه. وقد أعدت الرسالة الى الطالب آملا أن يقرأ ما كتبه طه حسين وفخري قسطندي، وأن يقرأ ايضا ملخص دراسة (**Knorrich Otto**) الذي كتبته له. وكنت اكتشفت، وانا في بون، في صيف ١٩٩٦، أن دارسي الادب العربي من الالمان لم يعرفوا عن هذا الفن في اثناء دراستهم الادب العربي، فلقد التقيت طالبا المانيا يعد رسالة دكتوراة عن الادب الاسلامي المعاصر وأخبرني، حين سألته ان كان قرأ احمد مطر، أنه لم يسمع به، وأنه ايضا لم يسمع عن فن (الأبجرام)، وازدادت دهشتي حين سألت عن فن (الأبجرام) استاذين فاضلين؛ احدهما ألماني متخصص في الادب العربي وثانيهما أردني متخصص في النقد العربي القديم، دون أن أتلقى منهما جوابا.

وتطلعنا المقدمة التي كتبها د. طه حسين على طبيعة فن (الأبجرام) من ناحية، وعلى حضوره في الادب العربي من ناحية ثانية، ويقدم لنا الكاتب، في كتابه، نماذج منه في النثر لا في الشعر، على الرغم من أن الكاتب يقر بأن (الأبجرام) "نشأ منظوما لا منثورا" (ص٩).

يذكر طه حسين خصائص (الأبجرام) ويراها على النحو التالي : انه شعر قصير، وهو يمتاز "بالتأنق الشديد في اختيار الفاظه بحيث يرتفع عن الالفاظ المبتذلة دون أن تبلغ رصانة اللفظ الذي يقصد اليه الشعراء الفحول في القصائد الكبرى، وانما هو شيء بين ذلك لا يبتذل حتى يفهمه الناس جميعا فتزهد فيه الخاصة، ولا يرتفع حتى لا يفهمه الا المثقفون الممتازون والذين يألفون لغة الفحول من الشعراء"، وأن يكون معناه أثرا من آثار العقل والارادة والقلب" ، و "أن المقطوعة منه أشبه شيء بالنصل المرهف الدقيق ذي الطرف الضئيل الحاد" و "أن من قوانينه الحرية المطلقة التي يتجاوز أصحابها حدود المألوف من السنن والعادات والتقاليد، والتي تدفع اصحابها الى الافحاش في اللفظ والى الافحاش في المعنى ...".

ويعلل الدكتور خصيصة القصر التي يمتاز بها (الأبجرام) ، فيشير الى مكان نشأته ومكان كتابته والى ضرورة القصر "ليكون سريع الانتقال، يسير الحفظ، كثير الدوارن على ألسنة الناس، يسير الاستجابة اذا دعاه المتحدث في بعض الحديث، أو الكاتب في بعض ما يكتب، أو المحاضر في بعض ما يحاضر، ثم ليكون مضحكا للسامعين والقارئين بما فيه من عناصر الخفة والحدة والمفاجأة ، ثم ليكون بالغ الاثر آخر الأمر في نفوس الافراد والجماعات ..." (ص ١٦)

ويلفت طه حسين الانظار الى نماذج من هذا الفن في الشعر العربي القديم هي تلك القصائد الساخرة التي نظمها في العصر العباسي كل من بشار وحماد ومطيع واصحابهم في البصرة والكوفة وبغداد، وان لم يدرجها دارسو الشعر تحت شكل (الابجرام) لأنهم لم يعرفوا هذه المفردة أصلا.

وأرى شخصيا ان احمد مطر هو أبرز شاعر عربي معاصر كتب قصائد تدرج تحت هذا الشكل الادبي، وليس بالضرورة ان يكون قد درس فن (الابجرام) أولا وكتب قصائده بناء على دراسته ثانيا.

وسوف أورد بعض خصائص هذا الفن، كما أوردها (Otto Knorrich) الألماني، وسأشير الى بعض الامثلة التي ضربها من خلال اطلاعه على الادب الالماني، لأبين، من ثم، بروز هذه الخصائص في شعر احمد مطر من ناحية، ولأظهر اوجه التشابه بين تجربته وتجربة (غوتة) و (بريخت) (Knorrich) على ذكرهما، من ناحية

يذهب (Knorrich) الى ان هذا الفن من أقدم الاجناس الادبية التي عرفت، وأنه كان ذا حضور منذ الاف السنين وما زال يعتنى به، وأنه - حسب أصله - يخص الاشكال القصصية القصيرة التي عرفت من قبل القرن الثامن قبل الميلاد، وان الدارسين يحسبونه - حسب شروطه العامة - على الاشكال الشعرية القصيرة. وقد عده بعضهم مقطوعة قصيرة ساخرة كانت تكتب على شواهد القبور وعلى هدايا اعياد الميلاد وعلى التماثيل وعلى الرسوم التذكارية وعلى المذبح في الكنيسة، وقد رأى فيه دارسوه رمزا أو اشارة او شعارا.

ويرى الدارس أن (الأبجرام) يمتاز بثلاث علامات هي :

أولا : يعتبر هذا الشكل - حسب اصله - قصيدة مناسبة غالبا ما تحتاج كتابتها الى علاقات سياسية غير هادئة، وتوظف اساسا للخصومة مع الاعداء في المشهد الثقافي، وتتخذ الخصومة طابع الهجاء. لقد كتبها (غوتة) حين كان بعيدا عن المانيا، وتحديدا حين كان وحيدا ومجبرا على الاقامة في البندقية ينتظر دوقة (فايمر). وسماه (لسنج) الجنس الثقافي الأجمل، ولكن ليس الانبل او الاكثر إثارة. ويعتبر (برتولد بريخت) من ابرز كتابه في العصر الحديث، وقد كتبه يوم كان مقيما، في المنفى، في السويد وفنلندا، ابان حكم هتلر، وكان الوضع، لبريخت، يومها صعبا ومحبطا وقاتلا.

ثانيا : ينتظم هذا الفن أصلا اشخاصا وموضوعات. ويصبح، حين يعالج اشخاصا، مهما من حيث هو سلاح في الخصومة الادبية او النزاع السياسي، ويوظف ايضا للتسديد نحو شخصيات كوميدية مثل البخيل او الذي تخونه زوجته. وفيما يمس العلاقة المزدوجة بين الموضوع والدلالة، فقد رأى (Lessing) ان قصائد المعنى تنقسم الى قسمين اولهما أنها تثير اهتمامنا حول موضوع، وثانيهما أنها تفتح اعيننا على الهدف.

ثالثا : يتسم هذا الشكل الادبي بالقصر، ويعود السبب في ذلك الى ضيق المساحة التي كان يكتب عليها ، وعليه فقد اصبح الاقتضاب ، فضيلة ومطلبا لهذا الجنس الادبي.

وتضاف الى الخصائص السابقة خصائص اخرى منها انه يمتاز بالوحدة والاقتصاد وأنه يقوم على الطرفة، وانه يبنى على المفاجأة .

وقد توقف هذا الفن في العصر الوسيط، ولكنه نشط في عصر البعث، والمجالات التي يكتسب فيها أهمية خاصة هي فترة الثورات والانقلابات وفترات الاصلاح.

وأرى ان ما ذكر سابقا عن خصائص هذا الفن وعن ظروف ازدهاره يتطابق وشعر احمد مطر والفترة التي يعيش فيها الشاعر. ثمة ظروف سياسية غير مستقرة في عالمنا العربي، وثمة خصومة لهذا الشاعر، في المشهد الثقافي، مع الشعراء العرب المعاصرين، والشاعر يعيش بعيدا عن العراق التي يختلف مع قيادتها، مثله مثل (بريخت) الذي اختلف و (هتلر)، وهو يكتبه في اشخاص، كما تنتظم اشعاره موضوعات معينة، وفوق هذا كله تمتاز لافتاته بالقصر، فمنها ما لا يتجاوز اربعة أسطر، الحجم الذي امتازت به قصائد (بريخت) التي كتبها في المنفى .

واذا كان القصر قد فرض على هذا الشكل الادبي بسبب ضيق المكان الذي منح للشاعر القديم، فان المساحة الضيقة التي خصصت لاحمد مطر وهو يعمل في صحف الكويت قد اجبرته، ابتداء، على كتابة لافتات قصيرة جدا. لقد خصص، للشاعر كما أعرف، مكانا ضيقا على الصفحة الاولى، وكان عليه ان يلتزم بهذه المساحة . ولنأخذ المقطع التالي من لافتات احمد مطر الاولى لنرى مبلغ حجمها:

صرخت : لا

من شدة الالم

لكن صدى صوتي

خاف من الموت

فارتد لي : نعم (لافتات ١ ، ص ١٤)

ولنقارن حجم القصيدة السابقة بحجم هذه القصيدة التي اوردها **(Knorrich)** في دراسته :

للتو فان القصيدة الساخرة سهم

يصيب برأسه

للتو تكون سيفا

يصيب بحده

وهي أحيانا ايضا - هكذا أحبها اليونانيون -

لوحة صغيرة ، اشعاع مرسل

ليس للحرق وحسب، بل للاضاءة (ايضا)

وأحسب ان احمد مطر قد اطلع على طبيعة هذا الفن، وهو ما يوضحه عنوان احدى اللافتات "عزاء على بطاقة تهنئة" (لافتات ١، ص ١٣٤).

وجل لافتات الشاعر كتبت لتهجو الحاكم العربي. ولنأخذ اللافتة التالية :

كلب والينا المعظم

عضني، اليوم، ومات !

فدعاني حارس الأمن لأعدم

بعدما أثبت تقرير الوفاة

أن كلب السيد الوالي

تسمم ." (لافتات ٢، ص ١٢)

أو اللافتة التالية :

"قال أبي :

في أي قطر عربي

إن أعلن الذكي عن ذكائه

فهو غبي " (لافتات ٢، ص ٧٦)

واللافتة هنا حكمة، إشارة، ويستطيع المرء ان يحفظها بسرعة وأن يستشهد بها في المواطن التي تدعو للاستشهاد بها.

ويمكن أن نقف عند لافتة"عقوبة ابليس" لنرى كيف وظفها الشاعر لإظهار خصومته مع بعض الشعراء في المشهد الثقافي. تنص اللافتة :

طمأن ابليس خليلته :

لا تترعجي يا باريس.

إن عذابي غير بئيس .

ماذا يفعل بي ربي في تلك الدار ؟

هل يدخلني ربي نارا ؟

أنا من نار !

هل يبلسني ؟

أنا إبليس !

قالت : دع عنك التدليس

أعرف ان هراءك هذا للتنفيس

هل يعجز ربك عن شيء ؟؟

ماذا لو علمك الذوق

وأعطاك براءة قديس

وحباك أرق احاسيس

ثم دعاك بلا انذار..

أن تقرأ شعر أدونيس ؟

ويرى احمد مطر، وهو الشاعر الواضح شعره، في قراءة اشعار أدونيس الغامضة لعنة أقسى من لعنة ابليس الابدية التي كتبها الله عليه حين خلقه من نار، خلافا للآخرين، وحين جعله ابليسا يلعن منذ البدء حتى المنتهى. ويدرك ابليس انه يعاني اشد المعاناة، وأن ليس هناك عذاب اشد وأقسى مما نزل به، ولكن خليلته ترى أن هناك ما هو اشد واقسى، وأن ثمة لعنة العن من تلك اللعنة التي نزلت به وهي قراءة شعر أدونيس. فقد يمنح الله الذوق لابليس وقد يعفو عنه ويعطيه براءة قديس ويمنحه ارق الاحاسيس، لا لكي يغفر له وانما ليلعنه لعنة أشد، وهنا يتحقق عنصر المفاجأة - وهو من سمات (الأبجرام) - لتكون قراءة شعر ادونيس لعنة قاسية تفوق اللعنة الاولى .

وأرى أن كثيرا من خصائص فن (الابجرام) تتوفر في قصائد احمد مطر، وعليه فلا يعقل أن يدرس هذا الشاعر دون ان ترتبط قصائده بذكر فن (الابجرام) ، سواء اطلع الشاعر على خصائص هذا الفن، أم لم يطلع عليها، وسواء أكتب اشعاره بناء على ادراك لخصائص فن القصيدة القصيرة الساخرة أم لم يكتبها اعتمادا عليها.

****

أحمد مطر في لافتاته الجديدة:
إمعان في جلد الذات

لافتات رقم ٧ هي آخر ما صدر للشاعر العراقي المقيم في لندن، وكانت صدرت في عام ١٩٩٩، وأعيدت طباعتها هنا في الأرض المحتلة، خلال الأشهر الأخيرة.

ويلحظ من يتابع حضور الأدب العربي في فلسطين أن الشاعر أديب من أبرز الأدباء العرب الذين يعتني بنتاجهم هنا، منذ بداية الثمانينات، بداية صعود اسم الشاعر في العالم العربي، وبخاصة في الكويت. ولعل ما يستحق أن يدرس، في أثناء دراسة الحركة الأدبية في فلسطين، هو الأسماء الأدبية العربية التي اهتم بها هنا على صعيد النشر وإعادة النشر، والتناول النقدي وإقبال القراء على أسماء أدبية بعينها دون غيرها، فمما لا شك فيه أن ثمة تأثيراً بارزاً للأدباء العرب المعتنى بهم بدا واضحاً في نصوصنا وعلى حركتنا الثقافية.

ويمكن هنا أن يشار إلى أبرز الأسماء الأدبية العربية التي كان لها حضور في فضائنا الثقافي منذ أوساط السبعينات. اهتمت دار نشر صلاح الدين بنشر روايات الأديب الجزائري الطاهر وطار والأديب المصري يوسف القعيد وقصص الأديب السوري زكريا تامر، واهتمت دار نشر الأسوار بهذه الأسماء أيضاً وبأسماء أخرى مثل الكاتب السوري ممدوح عدوان، وصورت دور نشر أخرى، بالإضافة إلى دار نشر صلاح الدين، أعمال الشاعر العراقي مظفر النواب. ولاحظنا في التسعينات الاهتمام بأعمال الشاعر أحمد مطر، حيث صدرت لافتاته كلها مصورة، كما لاحظنا الاهتمام بروايات الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي. وربما يذكر المرء أسماء أخرى كان لبعض نصوصها حضور مثل السوري سعد الله ونوس، والسوري أيضاً محمد الماغوط، وبخاصة كتابه " سأخون وطني الذي نشرت أكثر مقطوعاته على صفحات جريدة " الشعب " المقدسية.

وخلافاً لدور النشر الوطنية كانت بعض دور النشر التابعة لأحزاب إسرائيلية تهتم بكتابات نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم.

وكانت أعمال بعض هذه الأسماء تستقبل استقبالاً لافتاً، وذكر علي الخليلي في بعض مقالاته في " الفجر " أنّ مجموعة " وتريات ليلية " لمظفر النواب كانت، في بداية الثمانينات، الأكثر مبيعاً، حتى من أعمال الشهيد غسان كنفاني. وكنت قد أشرت إلى هذا في الفصل الأول من كتابي " الصوت والصدى: مظفر النواب وحضوره في فلسطين"(١٩٩٩).

ويعد أحمد مطر، الآن، مثالاً جيداً للأدباء العرب الذين يقبل القراء على اقتناء أعمالهم، وبخاصة ذوو الفكر الإسلامي. وكان أحد طلبة جامعة النجاح الوطنية، وهو الطالب الغزي كمال غنيم، قد أعدّ رسالة ماجستير حول هذا الشاعر، اهتمت بها دار مدبولي في القاهرة، ونشرتها، وقد أقبل عليها القراء، وكانت الرسالة من الكتب الأكثر مبيعاً في معرض القاهرة الدولي للكتاب، قبل ثلاث سنوات.

لافتات7:

ربما يتساءل المرء، ابتداء، وهو يقرأ لافتات 7 إن كان الشاعر أضاف جديداً إلى لافتاته السابقة، وأظنني لا أبتعد عن الصواب حين أزعم أن شكل اللافتة في جديد أحمد مطر هو شكل اللافتة في لافتاته السابقة، وربما لا أغالي حين أقول: يلحظ المرء أن الشاعر يجدّ ويرهق نفسه في كتابة لافتة يراعي فيها ما كان يراعيه في لافتاته السابقة: التركيز على المحسنات البديعية، وإبراز عنصر المفارقة التي هي شكل من أشكال السخرية والهجاء، الهجاء الذي يطبع أشعار الشاعر بعامة.

وربما أذهب إلى ما هو أبعد من ذلك وأقول: إنّ من يبحث عن الشاعرية في لافتات 7 فلن يعثر عليها، وبخاصة إذا كان من أنصار الشعر الذي يصدر عن الوجدان والقلب. إن إعمال العقل وإجهاد الذهن والبحث عن المحسنات البديعية من جناس وطباق وتلاعب بدلالة المفردات تجعل من لافتة أحمد مطر قصيدة صنعة. وربما يدرك الشاعر هذا، وربما يصدر عن هذا لأن قصده تأليب الجمهور على ذاته وعلى حكامه، وهجاء الواقع العربي الذي يبدو لأحمد مطر واقعاً أسود، بل وواقعاً أسود جداً، لدرجة يتعثر من يحاول إصلاحه.

نزعة جلد الذات:

ما لفت نظري وأنا أقرأ لافتات 7 هو نزعة جلد الذات، وهذه ليست بجديدة في الأدب العربي أو في لافتات أحمد مطر نفسه. وربما يتذكر قارئ الأدب العربي بروز هذه الترعة في بعض قصائد نزار قباني بعد هزيمة عام ١٩٦٧، وربما يتذكر القارئ بروزها أيضاً في رواية عبد الرحمن منيف " حين تركنا الجسر "(١٩٧٦) التي لفتت انتباه الناقد اللبناني جورج طرابيشي فخصها بدراسة ظهرت في كتابه " رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى " (١٩٨١)، بل وربما يتذكر المرء أيضاً " وتريات ليلية " لمظفر النواب، هذا الذي قال:

" أعترف الآن أمام الصحراء،
بأني متبذل وبذيء وحزين كهزيمتكم
يا شرفاء مهزومين!
ويا حكاماً مهزومين!

ويا جمهوراً مهزوماً! ما أوسخنا
ما أوسخنا! ما أوسخنا
ونكابر!!! ما أوسخنا
لا أستثني أحدا"

وإن كان النواب عاد واستثنى الذين قاتلوا، وهو ما يبدو في قصائده التي ظهرت في أعماله الكاملة، قصائده التي نظمها بعد كتابة هذه القصيدة، وبخاصة حين اقترب الشاعر من المقاومة الفلسطينية واللبنانية.

ولا أريد أن أستطرد في الكتابة عن الترعة المازوخية في كتابات أدباء آخرين، لأنني أخص في هذه المقالة الشاعر أحمد مطر. وكما ذكرت، ابتداء فإنّ نزعة جلد الذات بدت في لافتات الشاعر السابقة، ومنها اللافتة التالية:

" قال أبي:
في أي قطر عربي
إن أعلن الذكي عن ذكائه
فهو غبي"

ويعثر المرء، وهو يقرأ لافتات 7، على لافتات مثل هذه، لافتات تنتقص من الذات العربية وتمعن في جلدها، حتى أنها لتذكرنا برواية عبد الرحمن منيف الوارد ذكرها. ولمن لم يقرأ رواية منيف أقتبس من كتاب جورج طرابيشي الذي أورد جردة بعبارات جلد الذات، أقتبس العبارات التالية:

" أنا إنسان ملعون (ص٧) – زكي ندواي هش كالقصب (ص ٩) – اسمع يا زكي، يا ذنب الأفعي (ص ١٥)... أنت عود المزابل يا زكي (ص ١٦) – قلت لنفسي: انزل يا زكي... انزل كجرذ في الحفرة (ص٥١) أيتها الأحزان اقتليني، أنا لست إلا كلباً ويجب أن أموت (ص ٦٧) يجب أن تموت يا زكي النداوي ضرباً بالأحذية (ص ٥٨) "(ص٢٠ و ص ٢١ من كتاب طرابيشي).

سوف أتوقف الآن أمام خمس لافتات من لافتات أحمد مطر، وردت أربعٌ منها في لافتات 7 ونشرت الخامسة في صحيفة القبس الكويتية بتاريخ ٢٠٠١/٥/٣١، وقد حصلت على صورة منها من بعض المهتمين بالشاعر، لنلحظ كيف تبدو الترعة المازوخية/نزعة جلد الذات بارزة أفضل ما يكون.

عنوان اللافتة الأولى " غليان"، وفيها نجد أنفسنا أمام متكلم لعله الشاعر نفسه وأمام موقد على النار تنفخ بخاراً هازئاً بأنا المتكلم وبنبله. يخاطب الموقد أنا المتكلم قائلاً له: قم إلى شغلك واتركني لشغلي، ثم يفصح الموقد عن كرامته، فهو لا يوضع على النار إلاّ بعد أن يوضع أكله في بطنه. وفوق ذلك يرغي الموقد من حر ناره، وإذا ما طال استعاره فإنه يزيد، ثم إنه يطفئ غله بالزفرات، ويخاطب الموقد أنا المتكلم:

" أيها الجاهل قل لي:
هل لديكم عربي واحد
يفعل مثلي؟! "(ص ٤٠).

والعرب، من وجهة نظر الموقد، كما أنطقه أحمد مطر، لا يثورون ولا يغضبون، بل إنهم لا يغيرون المنكر بقلوبهم، وذلك أضعف الإيمان.

وأظن أن أحمد مطر لا يعبر عن الواقع العربي، ولا يشتم العرب على هذه الشاكلة، وكأنه أول من يفعل ذلك. قال مظفر: تتحرك دكة غسل الموتى أما أنتم فلا تهتز لكم رقبة، وقال راشد حسين: تشتهي الثورة لحظات غضب، وقال... وقال ...، وأحمد مطر هنا يعيد أقوال هذين من خلال البحث عن صورة جديدة.ولعل الأهم من هذا هو: حقاً ألا يوجد عربي واحد يثور؟ سأؤجل الإجابة، فلافتات الشاعر تقول لنا ما أود قوله.

اللافتة الثانية عنوانها انتساب، ونصها:

" بعدما طارد الكلب

وأضناه التعب

وقف القط على الحائط

مفتول الشنب !

قال للفأرة: أجدادي أسود

قالت الفأرة: هل أنتم عرب " (ص ٥٨)

ووضع العرب في مرتبة الحيوانات، بل وتفضيل الحيوانات على العرب، لوحظ في قصائد مظفر وفي رواية منيف. العرب هنا، مثل القط، يفتخرون بأجدادهم، ولا يفتخرون بذاتهم الحالية، ومطر قرأ بيت الشعر:

ليس الفتى من يقول كان أبي إنّ الفتى من يقول ها أنذا

بل إنه وظفه في لافتة من لافتاته، ولكن الأنا لا تفخر بذاتها بل تنتقص منها (ما أنا إلاّ فراغ) (ص٢٨) (أنا غبي/وغبائي نفسه مثلي غبي) (ص١٣٤).

وتشبه لافتة " انتساب " السابقة لافتةُ " دلال".هنا يَجري حوارٌ بين النملة والفيل، تطلب الأولى من الثاني طلبات عديدة فيسخر منها مستهزئاً بها، إذ كيف يطيع الفيل النملة الصغيرة، وهنا تخاطبه قائلة:

غيري أصغر ... / لكن طَلَبَتْ أكثر مني

غيرك أكبـ . ـر ... / لكن لَبّي وهو ذليـ . ـل

ويسألها الفيل عن الدليل على ذلك، فتجيب النملة:

" أكبر منك بلاد العرب

وأصغر مني إسرائيل "(ص ٩٤/ ص ٩٥)

والفيل كبير حجماً، ولكن عليه أن يلبي طلب النملة، والبلدان العربية كثيرة وإسرائيل واحدة، وقد لبى العرب طلبها وهم أذلاء.

ولا يبتعد أحمد مطر في لافتة " مذهب الرعاة " كثيراً عن اللافتتين السابقتين. هنا يجري الحوار بين الراعي والكبش، ويشبه العرب بالقطيع، بل إنه يطلب من الكبش أن يرضى أن يكون ضمن قطيع عربي. لنقرأ اللافتة:

- الكبش تظلم للراعي: / ما دمت تفكر في بيعي / فلماذا ترفض إشباعي؟
- قال له الراعي: ما الداعي؟ / كل رعاة بلادي مثلي / وأنا لا أشكو وأداعي. / إحسب نفسك ضمن قطيع / عربي وأنا الإقطاعي.

والعرب هنا قطيع غنم لا أكثر.

ولئن كانت الثورة الفلسطينية في انطلاقتها، وكذلك المقاومة اللبنانية، هي التي جعلت مظفر النواب يتراجع عن شتمه الجميع: لا أستثني أحداً، ودفعته لأن يقول: ولست أبريء إلاّ الذي يحمل البندقية قلباً ويطوي عليها شغافه، فإن انتفاضة الأقصى هي التي دفعت أحمد مطر لأن يكتب في ٢٠٠١/٥/٣١ لافتة عنوانها "موجز الأنباء" ويقول فيها:

" وفيات اليوم: / لا قَلَّ ولا زاد العدد / نفسُ من كانوا مساءً / الأمس / أو في صبح غد / مئتا مليون مَيْتٍ /لا يزالون يسيرون / بعشرين بلد / المواليد: / سوى حزب الله أو حزب حماس / لم يلد في أمة العرب / ولم يولد أحد".

وليس من شك في أنه ليس أول من يقول هذا. لقد سبقه محمود درويش في بعض نصوصه، وربما سبقه آخرون أيضاً مثل نزار قباني. كتب درويش في مديح الظل العالي: كم كنت وحدك يا ابن أمي، وكتب: عرب وباعوا روحهم / عرب وضاعوا. ويخيل إليّ أن الأدباء، ومنهم أحمد مطر، غالباً ما يلجأون إلى هذا في لحظات استرخاء الأمة وعدم تصديها إلى أعدائها، بل وغالباً ما تبرز نزعة جلد الذات في لحظات الهزائم.

مظفر النواب: ظاهرة الانفصال والاتصال

قراءة في قصيدة:

" المسلخ الدولي:

باب أبواب الأبجدية"

د. عادل الأسطة/جامعة النجاح الوطنية

يعرف الكثيرون مظفر النواب شاعر هجاء بالدرجة الأولى، يعرفونه شاعراً يدرج شعره تحت الشعر السياسي، شاعراً ينصب من نفسه قاضياً يحاكم الأنظمة العربية التي اختلف، لكونه كان ينتمي إلى الحزب الشيوعي العراقي الذي أعلن طلاقه منه، معها. وقليلون، ربما هم الذين يعرفون النواب شاعر خمر ووجد، شاعراً قرأ أبا نواس والخيام وتأثر بخمريات الأول ورباعيات الثاني، فكتب قصائد لا تقلد الاثنين، وإن ذكرت القارئ بقصائدهما. وكانت قصائده، مثل قصائده السياسية، نسيج وحده، وإذا كان عيب على محمود درويش، قبل أن يكتب " سرير الغريبة " ١٩٩٩ و" جدارية " ٢٠٠٠ " أنه ظل أسير الموضوع الفلسطيني"، فقد عيب على النواب، قبل إصدار أعماله الكاملة، أنه ظل أسير قصيدة الهجاء"، حتى إذا ما قرأ المرء " رباعيات " و " وباللون الرمادي"، وقصائد قليلة أخرى، رأى أنه ليس أسير ظاهرة واحدة أو موضوع واحد.

لن أخوض في هذه المقالة في ظاهرة تعدد الموضوعات وتنوعها، ولن أدافع عن الاتهام الذي وُجه إلى النواب من أنه شاعر سياسي بالدرجة الأولى، ولن أقف أمام شاعريته لأقول إنه شاعر ظلمته السياسة حيث أهملت أشعاره ولم تلق اهتماماً في أثناء دراسة حركة الشعر العربي الحديث، لأن الدارسين لا يقتربون من شاعر، يسبب لمن يقترب منه المشاكل مع الأنظمة التي هجاها النواب، وما أكثرها.

س..و ف أقف في هذه المقالة أمام قصيدة " المس..لخ الدولي باب أبواب الأبجدية، وتحديداً أمام جانب واحد منها هو جانب انفصاله عن أهله واتصاله بهم، وهو جانب مهم جداً في أ ش..عار الشاعر، وقد برز في غير قصيدة، وإن برز في هذه القصيدة بوضوح بيّن وهو هنا يختلف عنه في قصيدة " ثلاث أمنيات على أبواب السنة الجديدة"، لأنه في هذه يعلن عن انفصاله عن الحزب الشيوعي، ذلك لأن وجه الحزب لم يبق وجه الناس، وحين يصبح وجه الحزب وجهاً آخر، فلا بدّ كما يقول النواب، من الطلاق،وهكذا طلق الحزب لأن القامات ارتفعت لحناً أممياً دون أن يأتي العراق، مع ذلك فقد ظل النواب يوافي، عن بعد، رفاقه وإن لم يعد أحد منهم يذكره ووفاء النواب لرفاقه الذين اختلف معهم يوازيه وفاء آخر لأهله ونخلة أهله في " المسلخ الدولي"، وهذا يعبر عن أن الشاعر الذي انفصل عن الحزب، وانفصل أيضاً عن أهله، لم يستطع أن ينفصل عنهم انفصالاً نهائياً. لقد عاد، ولو لفظاً، ليتصل بهم، وليعبر لهم عن أنهم ما زالوا أهله.

ربما تحيلنا ظاهرة الانفصال والاتصال هذه إلى مثيلاتها في الشعر العربي منذ الجاهلية، وربّما تذكرنا بالشنفري وطرفة بن العبد والمقنع الكندي وأبي فراس الحمداني، وقد تذكر قراءُ آخرين اطلعوا على قصائد عبّر فيها أصحابها عن تجارب مشابهة لتجربة النواب، قد تذكر القراء الآخرين بالقصائد التي قرأوها وبأصحابها.

أعلن الشنفري في لاميته المشهورة التي مطلعها:

فإني إلى قوم سواكم لأميلُ   أقيموا بني أمي صدور مطيكم

أعلن منذ بدء قصيدته عن نيته في هجر قومه إلى قوم آخرين، وقد فضل على قومه حيوانات الصحراء ومنها الذئاب والضباع والنمور، ولأنه كان يدرك استحالة العيش مع هؤلاء، واستحالة قبول قبائل أخرى له، فقد ظل في نصه يعبر عن حنينه إلى قومه، وإن بالتلميح لا

بالتصريح، بالصورة لا بالقول المباشر وهذا ما رآه دارسو شعره في قوله:

مزرأة ثكلى ترن وتـ ـعـ . . ولُ   إذا زل عنها السهم حنت كأنها

عاكساً الحقيقة، مسقطاً ما في نفسه على قبيلته، لأنه هو، لا هي، من يحتاج إليها في بيئة الصحراء التي لا ترحم، البيئة التي لا يستطيع الفرد فيها أن يعيش بمفرده، إذ لا بد من جماعة يدافع عنها وتدافع عنه، جماعة يحتاج إليها المرء أكثر مما تحتاج هي إليه، إلا في حالات نادرة كحالة عنترة، وحتى هذا كان يُلفظ أحياناً من القبيلة، ولم تكن تتذكره إلا في وقت الحروب، حتى إذا ما وضعت الحرب أوزارها وجدنا أباه يتنصل من وعوده له، تنصل عمه أيضاً من وعوده له بتزويجه عبلة، وهكذا كان عنترة يترك وحيداً، كما أفرد طرفة إفراد البعير الأجرب.

ولئن كان الشنفري، يوم أهانته أخته من بني سلامان، قد أقسم أن يقتل من القبيلة مائة، وبرّ بقسمه، إذ ظل يغير عليهم ويقتل منهم، فإن المقنع الكندي لم يكن على شاكلته لقد آثر هذا مقابلة الإساءة التي تصدر من بني قومه بالإحسان، فإن أكلوا لحمه وفر لحمهم، وإن هدموا مجده بني لهم مجداً، والمقنع الكندي هو الذي قال:

ديو . ي في أشياء تكسبهم حـ ـمداً   يطالبني في الدين قومي وإنما

وإن هدموا مجدي بنيت لهم مجداً   فإن أكلوا لحمي وفرت لحومهم

ومظفر النواب في قصيدته " المسلخ الدولي " يذكرنا بهؤلاء الشعراء وتبدو قصيدته وقد جاءت من رحم هذه القصائد، وإن اختلف النواب في جوانب اختلافاً جزئياً.

تقع قصيدة " المسلخ الدولي " في عشر صفحات، تتكون الأولى من اثني عشر سطراً شعرياً، والأخيرة من ثلاثة أسطر، فيما بقية الصفحات تتكون من خمسة عشر سطراً لكل صفحة والقصيدة في أكثرها، على تفعيلة مفاعلتن، وعلى قافية اللام، لا تشذ عن ذلك إلا في الصفحة قبل الأخيرة.

يفتتح مظفر قصيدته بقوله:

" تعلل فالهوى عللُ

وصادف أنه ثملُ

وكاد لطيب منبعه يشفُ

فمائعَ الخجلُ

ويذكرنا هذا الإيقاع، وتذكرنا هذه القافية بقصائد قديمة من الشعر العربي، يذكرنا هذا بلامية ذي الرمّة التي منها:

يلوح كأ نـ . . ـه خـ ـلـ . . . ـلُ   لمية مـ و حـ ـشـ . . . . ـاً طللُ

وتقترب القصيدة، في بناء جملتها من قصيدة القطامي في بناء جملته، قصيدة القطامي التي مطلعها:

وإن بليتَ، وإن طالت بكَ الطولُ   إنا محيوك فاسلم أيها الطللُ

ولربما تذكرنا بعض أسطر النواب بأبيات أخرى، هي:

أو الكتاب الذي قد مسـ ـ . ـهُ بللُ   فهنّ كالحلل الموشيّ ظاهر هـ . . ـا

حتى تغير دهرٌ خائن خـَ ـيـ . ـلُ   كانت منازلَ منا كنا نُحلّ بـهـ . . ـا

ما يشتهي، ولأمِ المخطئ الهَبَلُ   والناسُ، من يلق خيرا قائلون له

ويحيلنا نصّ النواب أيضاً إلى شعراء قدامى آخرين فقوله مثلاً:

ونقل قلبه لكنهم كانوا هـ . . . م الأوّل

فلم يعدل بنخلة أهله الدنيا، فنخلة أهله الأزلُ

يذكرنا هذا بقول أبي تمام في الحب الأول والمكان الأول يقول. أبو تمام:

نقل فؤادك ما استطعت من الهوى ما الحـب إلا للحبيب الأول

كم مترل في الأرض يألفه الفتـى وحنينـه أبداً لأول منـزل

ويحيلنا قوله:

فقلت يا أمي قضيتنا الدمـار أو التراب الربّ لا وسط ولا نحلُ

إلى قول أبي فراس الحمداني:

ونحن أناس لا توسـط بيننا لنا الصدر دون العالمين أو القبـر

ولربما كانت بعض الصور الشعرية في قصيدة مظفر النواب صوراً مكرورة لا جديد فيها، ولا غرو في ذلك، ما دام الشاعر قرأ التراث العربي واستوعبه، وما دام يعبر عن انتمائه لأمته ولنخلة أهله، فهو ما دام كذلك فلماذا تختلف لغته وصوره وتشبيهاته إن قوله:

ذئاب كلما شمّت جريحاً بينها

أطالت من مخالبها وصارت فيه تقتتلُ

بمذئبة كذلك كيف دعوى يسلم الحملُ

وكيف يُقالُ إن الحكم للأغماد ينتقلُ

إن قوله هذا قادم من صلب التراث الشعري العربي، ولكنه لم يقصر ذلك على الجزيرة العربية أو أي مكان في العالم العربي، لقد رأى العالم كله، وفي قواه العظمى، ذئاباً استفردت بالجريح، أو بالشعب الضعيف. وكلمات ذئب، مخالب، مذئبة، حَمَل، أغماد (كلمات قادمة من زمن مضى، من الشعر العربي القديم، وإن ما زالت تستخدم. كأنّ مظفراً الذي اختار لقصيدته عنوان " المسلخ الدولي " ما زال يرى في العالم غابة يأكل القوي فيها الضعيف وباب أبواب الأبجدية هو أن تكون قوياً، وأن يكون الحكم للسيف لا للغمد، وانتقال الحكم للأغماد موضع تساؤل فيه قدر من الاستهجان والاستغراب.

يفتتح الشاعر قصيدته بأسطر شعرية يجرد فيها من ذاته ذاتاً يتحدث عنها وليس هذا الأسلوب بجديد في الشعر العربي. إنه الأسلوب الذي يغلب على السرد القصصي، لا على الشعر الغنائي الذي غالباً ما يصاغ بضمير الأنا. ونحن نعرف أساليب أخرى ظهرت في الشعر العربي القديم منها أسلوب الضمير الثاني، وهو ما يبدو في قول زهير:

دعْ ذا وعد القول في هـرم خير البداة وسيّد الحضر

وفي قول عمر بن أبي ربيعة

أمن آل نعم أنت غاد فمبكـر غداة غد أم رائحٌ فمهجـرُ

لحاجة نفس لم تقل في جوابهـا فتبلغ عذرا والمقالة تعـذر

أهيم إلى نعم فلا الشـمل جامعٌ ولا الحبل موصولُ ولا أنت تقصـر

وفي قول أبي نواس:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الـداء

لكن مظفراً لا يكتب قصيدته بالضمير الثالث وحسب، إنه ينوع كما نوّع عمر بن أبي ربيعة، وإذا كان هذا انتقل من الضمير الثاني/الأنت، إلى الضمير الأول/الأنا، فإننا في "المسلخ الدولي" أمام ضمائر عديدة، يمكن الإشارة إليها على النحو التالي:

ص(83) ضمير الهو، وهذا ما لاحظناه في الأسطر المقتبسة سابقاً وفي نهاية الصفحة نجده يتحدث عن الدنيا:

فما خلل بها الدنيا، ولكن كلها خللُ

ويتابع القول عما في هذه الدنيا، لكي ينتقل بعد ذلك، في منتصف ص ٨٤، إلى الضمير الثاني – أي المخاطب، ويكون المخاطبون هنا بني قومه.

فإن لم تقدحوا ناراً، فكيف يراكم الأملُ

وسرعان ما يتخلى عن الضمائر السابقة – أي الثالث/الهو والثاني المخاطب/الأنتم، ليتحدث بضمير النحن:

قضيتنا وإن عجنوا وإن صعدوا وإن نزلوا

لها شرح بسيط واحد، حق لم الهبّلُ

ويتخلى عن ضمير النحن، ليستخدم ضمير الأنا/الوجه الآخر لضمير الهو، ولكن بعد أن يفصل الإعلان عن ذاته:

أقولُ ويمنع الخجلُ

بشجٍّ العين يكتحلُ

وتنفصل ذاته عن النحن في اللحظة نفسها، ولا يعود يتكلم عن الأنا ضمن النحن، وإنما يجعل من النحن اثنين: أنا الشاعر وأنتم المخاطبين، وهكذا يقول مباشرة بعد السطرين السابقين:

وكيف عروسكم حصصٌ وحصتكم بها نقلُ

أعوّلتم على جبل بمكة

تسلمون ويسلم الجبلُ؟

ويعود الشاعر إلى الضمائر كلها: الهو/النحن/ الأنا: أنتم/ الهو/ الأنا/ الهو/ النحن/ الأنا/ الهم/الهو/الأنا/الهو اليهودي/النحن.

ويستطيع المرء، إذا ما أمعن النظر في الضمائر وما كتب تحتها، أن يلحظ أن هذا التعبير في الضمائر ليس لعبة شكلية، إنه مرتبط بحالة الشاعر والموضوع الذي يتحدث عنه، إنه يعبر عن ذاته مستخدماً ضمير الهو حين يأتي على وحدته وحزنه وغربته، ولكنه حين يعود إلى واقعه ويتحدث عن هم عام، لا عن هم خاص، ينطق باسم المجموع، إنه ينتمي إلى القضية العامة التي تخص الشعب العربي، وحين يلحظ تكاسل الآخرين يجرد ذاته منهم ليشكل ذاتاً منفردة تخاطب الآخرين وتحثهم على الفعل. هنا يتحول أنا الشاعر إلى داعية ومحرض وكاشف لما هو عليه الواقع ولما عليه الآخرون. ترى الأنا ما لا يراه الآخرون، وتبصر ما لا يبصرون، وهكذا، في هذه اللحظة تنفصل عنهم، ولكنها لكونها تنتمي إليهم، تعود وتتحدث باسم الكل، عبر ضمير النحن، التي تقف في نهاية القصيدة أمام الآخر اليهودي ومن يقف وراءه:

قضيتنا سلام بالسلاح

فثمَ سِلْمٌ حفرة، وسلامنا جَبَلُ

وإن العنف باب الأبجدية

في زمان عهره دولُ.

ونستطيع أن نقف أمام أسطر دالة تبرز لنا كل ما سبق. يعبر الشاعر عن حزنه وغربته ووجده وألمه في غير موقع من القصيدة، من ذلك

مثلاً:

وفيما كان في حُلم تقاطر حوله الحَجَلُ

وفاخر صحبُهُ في رحله الدنيا، وما وصلوا

ولما أيقظته الريح ضاقت في الشجى الحيَلُ

فما يبكي، ولكن لو بكى يُرْجى له أملُ

تفرّد صامتاً مُرّاً، ومنه يقطر العسلُ

وحين يرى ذاته جزءاً من جماعة، ولكنها جماعة غير فاعلة، ويدرك أنه يملك مفاتيح الأمور والطريق الصحيح، يجرد من ذاته واعظاً، وينفصل عن الآخرين، وإن كان متصلاً بهم:

فإن لم تقدحوا ناراً، فكيف يراكم الأملُ

فإن قدحت، فكونوا لبّها ستظل تشتعلُ

وحين يكون في الغربة بعيداً عن أهله، يتذكر هؤلاء:

تذكر أهله فطوى، فكابر دمعه الخَضل

وعاتب صامتاً مرّا، ومنه يقطر العسلُ

وعلى الرغم من جفاء الآخرين له وبعده عنهم إلا أنه يظلُ ينتمي إليهم:

فلا أحبابه يوماً بأحباب ولا سألوا

وما مسحوا له دمعاً كما الأحباب بل عملوا

ونقل قلبه لكنهم كانوا هم الأوّلُ

فلم يعدل بنخلة أهله الدنيا، فنخلة أهله الأزلُ

وماؤهم الذي يروي وماء آخر بَلَلُ

لكأنّ مظفراً هنا يكرر، بعبارات مختلفة، ما قاله أحد الشعراء القدامى عن بغداد وساكنيها، وإن كان مظفر يتحدث عن العرب لا عن أهل بغداد وحسب:

سافرتُ أبغي لبغداد وساكنها مِثلاً فحاولت شيئاً دون اليأسُ

هيهات بغداد الدنيا بأجمعها عندي، وسكان بغداد هم الناسُ

ويتحدث مظفر باسم النحن، ويشير إلى الآخرين الهم، وهنا يبدو جزءاً من كل كان اختلف معه، ولكنه ينتمي إليه:

قضيتنا، وإن نفخوا الكلى، وشرارهم جَبَلُ

وصاغوا من قراراتٍ، وإن نخلوا

لها دربٌ مضيء واحدٌ ربٌ

فلا لاتٌ ولا عُزى ولا هُبلُ

قضيتنا لنا أرضٌ قد اغتصبت وكنا عزلا

لا نعرف السوق البرجوازي في الدنيا

ولا ما تصنع الأموال والحيلُ

وطالبنا فكان قرار تقسيم

وطالبنا فصرنا لاجئين وخيمة جرباء تنتقلُ

النواب العراقي الفلسطيني: العربي

يقول مظفر:

وأمسكه هوى لبلاده ما بعده غزلُ

عراقي هواه، وميزة فينا الهوى خَبَلُ

وهو هنا، كما في قصائده، يعبر عن انتمائه للعراق، ولكن انتماءه لا يجعل منه عراقياً متعصباً للعراق، فالعراق جزء من الوطن العربي وهو على الرغم من تشرده إلا أنه وفيٌّ ولا يشعر بالخجل من بني قومه:

ورغم تشردي لا يعتريني بنخلة خجلُ

بلادي ما بها وسط، وأهلي ما بهم بُخْلُ

وليست النخلة مقتصرة على أرض العراق، وإن وجدت هناك بكثرة، إن النخلة غدت في الشعر العربي، قديمه وحديثه، رمزاً للأمة العربية وهو ما بدا في قصائد أخرى للشاعر، منها " وتريات ليلية"، يقول مظفر " النخلة أرض عربية " وإن كان تحدث عن نخيل العراق ولطالما هاجم دعاة القطرية " قالوا بالوحدة وأضافوا القطرية ذيلاً قَبَليّا ".

ولئن كان ذكر، في القصيدة، العراق مرة، فقد ذكر حيفا والقدس وفلسطين، وحين تحدث عن أهل هذه المدن والبلاد؛ فإنه تحدث وكأنه واحد منهم، ولم يكن حديثه عن فلسطين وأهلها، وهو منهم، مقتصراً على هذه القصيدة، ولربما يجدر بنا أن ندرس صورة فلسطين في أشعار مظفر، وفلسطين له، كالعراق له لا فرق ولنلحظ كيف أنه يكتب عن أهل فلسطين:

وطالبنا فصرنا لاجئين وخيمة جرباء تنتقلُ

كم اغتصبت عروس من مخيمنا

وكم جعنا عرينا، كم خجلنا

ثم طالبنا، فلم نسمع، فكشرّ نابه الخَجَلُ

إنه واحد من أهل فلسطين، وحين يطالب يطالب باعتباره واحداً من أصحابها، إنه ينتمي إلى اللاجئين ويرى نفسه واحداً من سكان المخيم، وفي موطن أخر يقول:

لقد أرضعت حبَّ القدس

وائتلقت منابرها بقلبي

قبل أن تبكي التي أرضعتني، وهي تحكي

تماماً كما لو أن عشق الأرض يورث على رأي محمود درويش " والأرض تورث كاللغة " وأنا، وإن كنت لا أتفق وهذا حرفياً، إلا أنني أستطيع أن أتفهم ما الذي يرمي إليه مظفر ودرويش.

التعبير عن الانفصال والاتصال من خلال النص:

يعبر مظفر عن اتصاله بأهله، بعد انفصاله عنهم مراراً أنه مثل الشنفري الذي أعلن عن انفصاله ثم سرعان ما عبر عن رغبته في الاتصال مراراً، ينفصل الشنفري عن قومه، ويقرر أن يعيش وحيداً، غير أنه لا يستطيع، وسرعان ما يبحث عن جماعة، وحين يدرك استحالة العيش مع الجماعة الجديدة، وهي الحيوانات الضارية، يبحث عن نصير جديد يجده في قلبه الشجاع وسيفه وقوسه، وحين يتأكد من أن هذه وحدها لا تكفي يبحث عن الصعاليك الآخرين، وقد عبر عن ذلك من خلال بحث الذئب عن ذئاب أخرى تؤازره وتقف إلى جانبه يوم أخفق في الحصول على الطعام.

يعبر مظفر أيضاً عن انفصاله وما ألَّم به، ويبدي مثل الشنفري، رغبته في الاتصال.

يقول مظفر:

بذلت الروح حتى قيل يا مولاي يَبْتَذِلُ

وقد صار الفراق هوى جديداً وهو متصلُ

فما أدري سلوت أم ابتدأت

تشابه الزعل

وقد عبّر عن الفكرة نفسها في قوله:

ونقل قلبه لكنهم كانوا هو الأوّلُ

وماؤهم الذي يروي وماء آخر بللُ

فبعضي عاشق يصحو، وبعضي عاشق كهلُ

ورغم تشردي لا يعتريني بنخلة خجلُ

بلادي ما بها وسطٌ وأهلي ما بهم بخلُ

ورغم تشردي لا يعتريني بدجلة خجلُ

ولعل أكبر دليل على اتصاله بقومه الذين انفصل عنهم يكمن في طريقة كتابته النص. لقد اختار مظفر، وما زال، الشكل الشعري الأقرب إلى القصيدة العربية لغة وأسلوباً. إن لغته لغة تراثية، ولا يخلو أسلوبه من الطباق والجناس ورد العجز على الصدر، وحسن تقسيم الجمل والتفعيلة والقافية والصورة والمجاز.

مظفر النواب : إشكالات الأعمال الشعرية الكاملة

يثير قارئ الأعمال الشعرية الكاملة لمظفر النواب العديد من الأسئلة حول طبعتها التي صدرت، ابتداء، في لندن، ثم أعيد نشرها، مصورة، في فلسطين المحتلة عام ١٩٦٧ أولاً وفي فلسطين المحتلة عام ١٩٤٨ ثانياً. وربما يثير قارئ اشعار النواب والمصغي إلى أشرطة قصائده التي يلقيها بصوته أسئلة أخرى تمس أشعاره في أماكن نشرها الأولى وفي طبعة الأعمال الكاملة أيضاً. ولئن كانت طبعة الأعمال الكاملة هي التي حثتني على كتابة هذه المقالة، فإن تتبعي لأشعاره، في مجموعاته المنفردة وفي أشرطته، جعلتني أشير إلى الاختلاف الذي ينبغي ألا يغيب عن ذهن دارسه، وهو اختلاف قد يدفعنا إلى معرفة السبب وراء التغيرات التي نلحظها على القصيدة الواحدة في أماكن ظهورها المتعددة : الجريدة أو المجلة، الشريط، المجموعة المنفردة وطبعة الأعمال الشعرية الكاملة. وليس هناك من شك في أن تتبع صياغات القصيدة الواحدة منذ لحظة ظهورها مطبوعة حتى آخر شكل لها يبدو أمراً مغرياً، لأنه يثير العديد من التساؤلات حول أسباب هذا التغيير : أهو صادر عن الشاعر أم أنه صادر عن دار النشر؟ وما السبب وراء التغيير؟ وما الذي ينجم عنه. لقد توقفت شخصياً، في كتابي "الصوت والصدى" مظفر النواب وحضوره في فلسطين " (١٩٩٩) أمام قصيدة "بحار البحارين" كما بدت في مجموعة "أربع قصائد" (١٩٧٨) وكما بدت في الأعمال الشعرية الكاملة (١٩٩٦)، ثم عدت وتوقفت أمام قصيدة "يوميات عرس الانتفاضة" في مجموعة "عرس الانتفاضة" (١٩٩٠) وفي الأعمال الشعرية الكاملة (١٩٩٦) ولاحظت الاختلاف بين الصيغتين، وما لم أنجزه، حتى اللحظة، هو إجراء مقارنة بين صيغة القصيدة الواحدة في مكان نشرها الأول - أعني الصحيفة أو المجلة - وفي صيغتها كما بدت في الأشرطة حيث يلقيها الشاعر بصوته.

تثير طبعة الأعمال الشعرية الكاملة للنواب إشكالات عديدة أولها أن مصدرها أغفل وضع علامات الترقيم، وأغفل أيضاً إخراجها مشكلة، وليس هناك من شك في أن هذا يصعب الأمر على القارئ المتخصص وغير المتخصص أيضاً، ولربما وجب على هذين الاستعانة بصوت الشاعر، وهو يقرأ قصائده، علماً بأن عليهما أن يكونا أحياناً حذرين، لأن الشاعر يخطئ القراءة في بعض المواطن، وإن كان الخطأ قليلاً جداً، وعليهما أيضاً أن يحسنا الإصغاء إلى بعض المفردات التي قد نفهمها، بسبب طريقة نطق بعض الحروف، على غير ما أراده الشاعر. والشاعر، في أثناء القراءة، يقوم بحركات ما تعطي النص المقروء معنى مغايراً لما يفهمه المرء لو اعتمد على القراءة فقط. وتقدم لنا الأشرطة بعض المساعدة في فهم مغزى الشاعر، من ذلك مثلاً أنه حين يقرأ عبارة "ليس لأصبعي الوسطى في الليل أمان، وأدير عليها حكام الردة قاطبة" يقوم بإشارة تفصح عن مدلول الإصبع، وهذا ما قد لا يتيسر لبعض القراء، لأنهم يفهمون من دال الإصبع غير ما أفصحت عنه الإشارة، ومن ذلك أيضاً قوله " سيدتي "..../ كيف يكون الإنسان شريفاً / وجهاز الأمن يمد يديه بكل مكان / والقادم أخطر ..."، وأرى أن الجمهور الذي ضحك في الشريط ضحك لأنه لاحظ الشاعر يقرأ عبارة "بكل مكان" مصحوبة بإشارة من يده إلى مكان ما. لكأنّ مظفر هنا يؤكد مقولة التفكيكيين إن الكتابة كلام ناقص لا يكتمل إلا في أثناء القراءة وما يصاحب هذه من حركات وإشارات تحدد المعنى المقصود بالضبط.

على أن هذه الإشكالات ليست هي ما دفعني لكتابة هذه المقالة. ثمة إشكالية مهمة جداً هي ما ستفصح عنه السطور التالية :

ثمة مناهج نقدية عديدة لقراءة النص الأدبي، وقد أدرجها بعض النقاد ضمن منظومتين؛ منظومة تدرس النص الأدبي اعتماداً على ما هو خارج النص، ويقع ضمن هذه المنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي، ومنظومة تدرس النص الأدبي دون أن تستعين بما هو خارجه مكتفية به على أنه قائم بذاته، وأن الأدب، حتى يكون أدباً، وحتى يحقق أدبيته، لا بد وأن يستقل بذاته عما يحيط به، ويقع ضمن هذه المنظومة المنهج البنيوي.

وما من شك في أن أشعار مظفر النواب يمكن أن تدرس وفق هذه المناهج، ولكنها، بناءً على ما نعرفه عن الشاعر، تفترض أن تدرس وفق

المنهج الاجتماعي الماركسي، لأن الشاعر كان، ذات يوم، ماركسياً انضوى تحت لواء الحزب الشيوعي، ثم تخلى عن عضويته فيه. ولربما أخذنا هنا بمقولة جورج طرابيشي التي صدر بها كتابه " الأدب من الداخل ":

" إنني لسـ..ت من النقاد الذين يؤمنون بأسطورة المفتاح الذي يفتح الأقفال جميعاً. فلكل قفل مفتاح. والأثر الأدبي قفل، وبحاجة هو الآخر إلى مفتاح خاص به. وأردأ نوع من النقاد هو ذاك الذي يصر على فتح الأثر الأدبي الأصيل بمفتاح جاهز، أي بمنهج مسـ..بق وأيديولوجياً مسـ..بقة. إن المناهج جميعاً يجب أن توظف في خدمة الأثر الأدبي وفهمه وتقييمه، ولا يجوز البتة تحديد الأثر الأدبي على سـ..رير (بروكست) - أي منهج جاهز مسبق. الأثر الأدبي هو الذي يعين للناقد طبيعة المنهج الذي يمكن فتح قفله به ".

والاكتفاء بالأعمال الكامل ـة للنواب، دون أن يعـ.ود المـ.رء إلى ما هو خارجها - أعني دون أن يستعين بمعلومات عن حياة الشاعر ونشاطه السياسي وتطوره الشعري وبداياته الأدبية وإغفال اللحظة الزمنية لكتابة كل قصيدة، الاكتفاء بالأعمال الكاملة كما ظهرت في عام ١٩٩٦ سوف يوقع الدارس في إشكالات وتناقضات عديدة يمكن أن توضحها الأمثلة التي سيتطرق إليها.

يشار، ابتداء، إلى أن ناشر الطبعة الكاملة لأعمال النواب لم يرتب قصائده حسب الموضوعات، ولم يرتبها أيضاً حسب تسلسلها التاريخي، وفوق هذا فقد أغفل الزمن الكتابي وزمن النشر ومكانه، ولم يفصح عن أي من ذلك. لكانّه أراد أن يقدم نصه الشعري دون إضاءات، ولا شك أن هذا سيحول بين دراسة أشعاره والمنهج التاريخي أو الاجتماعي، اللهم إلا إذا أراد المسؤول عن النشر أن يرهق دارس النواب وأن يعيده إلى القصائد في صياغاتها الأولى في أماكن نشرها الأولى أيضاً. وإذا كان بعض محبي النواب يعرفون مناسبات قصائده وتاريخ كتابتها، فماذا عن دارسين آخرين وماذا عن قراء آخرين في أزمنة قادمة؟

وعلى العموم فإن طبعة الأعمال الشعرية الكاملة، في ترتيب قصائدها، كما ظهرت القصائد فيها تربك دارس أشعار النواب دراسة تعاقبية، أو دراسة يحاول الدارس فيها أن يتبين موقف النواب من قضايا بعينها، مثل قضية النواب والحزب الشيوعي، وقضية النواب والجمهور، وقضية النواب والمدينة، وبخاصة دمشق.

يفتتح ناشر طبعة الأعمال الكاملة طبعته بقصيدة "ثلاث أمنيات على بوابة السنة الجديدة"، وفيها يفصح النواب عن علاقته بالحزب الشيوعي، وهي علاقة ما عادت علاقة اتصال. ينفصل الشاعر عن الحزب ولكنه يظل وفياً للرفاق، ويبدي أسباب انفصاله :

" حينما لم يبق وجه الحزب وجه الناس

قد تم الطلاق

حينما ترتفع القامات لحناً أممياً

ثم لا يأتي العراق

كان قلبي يضطرب"

وانفصال الشاعر عن الحزب جاء في فترة لاحقة، فترة متأخرة، وكان الشاعر، في بداية حياته الشعرية، يهاجم أولئك الذين يستنكرون الحزب لأنه حزب الشعب. ومهاجمته أولئك الذين يستنكرون الحزب جاء على لسان أهلهم، كما في قصيدة "براءة" المكتوبة بالعامية العراقية. تقول الأم مخاطبة ابنها، مبينة نظرتها إلى الحزب :

" اللي ما مش ابه عده الحزب بوه الحزب بيته"

(الذي ليس أبوه عنده / الحزب أبوه / الحزب بيته)

وأيضاً :

تدري يا بني بكل براءة

كل شهيد من الشعب ينعاد دفنه

وخلي ايدك على شيبي

واحلف بطاهر حليبي

قطرة قطرة

وبنظر عيني العميته

قلي ما ينهار اسمي انت أمي وذاك حزبي

وحزب أبوي المالواني وما لويته

قلي ما أهدم حزب بيدي بنيتة"

والحزب، كما في النص، هو الأب والأم والبيت، وهو حزب الأب الذي ما لواه هو وما لوى هو الأب / الحزب، وكما يلحظ تصر الأم في طلبها على أن يقول لها الابن : لا أهدم حزباً بيدي بنيته.

والبراءة من الحزب ضرب من الخيانة. هذا ما تفصح عنه الأخت في "براءة"، والبراءة من الحزب براءة من الشعب، وبما ان المتبرئ من الحزب يتبرأ من الشعب، فإن الشعب يتبرأ منه أيضاً. هكذا تخاطب الأخت أخاها :

"مثل ما تبريت من شعبك تبرينا من اسمك

يا شعب هذا التشوفه موش ابنا"

وقراءة القصيدتين، بناء على ما ورد في الأعمال الشعرية، قد تدفع المرء إلى التساؤل: أعاد النواب إلى الحزب من جديد بعد انفصاله عنه"؟ ولكن الملم بزمن كتابة القصيدتين سرعان ما يعدل عن التساؤل السابق لأنه يدرك أن "براءة" أسبق في الكتابة من "ثلاث أمنيات على بوابة السنة الجديدة"، وكذلك يعدل عن التساؤل من يدرس النص دراسة تعتمد على ما هو خارجه - أعني دراسة النص اعتماداً على دراسة حياة الشاعر وعلاقته بالحزب الشيوعي وتطور هذه العلاقة منذ بدايتها حتى اللحظة الحالية.

المثال الثاني الذي يربك القارئ يكمن في علاقة أنا الشاعر / النواب بالجمهور.

كما لاحظنا في "ثلاث أمنيات ..." بدت علاقة الشاعر بالناس علاقة إيجابية، ولقد ترك الحزب لأن وجه هذا لم يبق وجه الناس، وتبدو علاقة الشاعر بالناس وبالجماهير في كثير من القصائد علاقة ود واتصال، ولكنها في "وتريات ليلية"، التي هي من مرحلة السبعينات، ما كانت كذلك. وجاء ترتيب الوتريات في الأعمال الكاملة خلافاً لترتيبها الكتابي - أعني إن زمن كتابتها زمن مبكر في حياة الشاعر الشعرية، ولكن ظهورها في الأعمال الشعرية جاء تالياً لكثير من القصائد التي كتبها في مرحلة الثمانينات والتسعينات. لقد ظهرت هذه في الوتريات في ص ٤٥٠، وفيها يشتم النواب الجماهير والحكام ويشتم ذاته، ولو تتبعنا موقفه من الجماهير ومن ذاته في القصائد التي سبقت الوتريات في الظهور للاحظنا أنه موقف إيجابي لا سلبي. يقول الشاعر في الوتريات :

" اعترف الآن أمام الصحراء

بأني مبتذل وبذيء وحزين

كهزيمتكم يا شرفاء مهزومين

ويا حكاماً مهزومين

ويا جمهوراً مهزوماً

ما أوسخنا ما أوسخنا ما أوسخنا ونكابر،

ما أوسخنا

لا أستثني أحداً"

وقد استثنى النواب، في القصائد التي سبقتها، الفدائي الذي يحمل الرصاص " ولست أبرئ إلا الذي يحمل البندقية قلباً ويطوى عليها شغافه " (ص٩٣/٩٤)، كما استثنى ذاته في قصيدة "المسلخ الدولي" : "وكاد لطيب منبعه يشف / فمانع الخجل" (ص٨٣)، وخاطب، في كثير من القصائد، الجماهير خطاب من يثق بها ويكن لها الود، وهو خطاب يختلف عن ذاك الذي ظهر في وتريات ليلية. يقول النواب في أهله وعلاقته بهم :

" فلم يعدل ينخلة أهله الدنيا، فنخلة أهله الأزل

وماؤهم الذي يروي، وماء آخر بلل" (ص٨٧)

وهكذا تبدو قراءة الأعمال الشعرية والاعتماد عليها في معالجة موقف الشاعر من الجماهير قراءة غير دقيقة، والقراءة التعاقبية التاريخية التي تتطلب الإلمام بزمن كتابة كل قصيدة هي التي تضع حداً لهذا الإرباك. كانت علاقة الشاعر بالشعب، يوم كان شيوعياً، علاقة ود متبادل، اختلفت يوم ترك الحزب والتزمت الجماهير الصمت في لحظات تاريخية، وعادت إلى ما كانت عليه لأسباب أخرى مختلفة غير تلك التي كانت في بداية حياته السياسية. قويت المقاومة واشتدت في منتصف السبعينات، وكذلك في التسعينات أيضاً، وغدا الشاعر إنساناً آخر ترك الزمن عليه بصماته، فما عاد قادراً على الرحيل والترحال، ولعله اكتشف قسوة الحياة في المنفى، حتى أصبح حلم العودة إلى الوطن واحدة من أهم أمنياته :

"أي الهي إن لي أمنية أن يسقط القمع بدار القلب

والمنفى يعودون إلى أوطانهم

ثم رجوعي"

قسوة حياة المنفى، وحياة الوحدة بعد أن ترك الحزب وما عاد أحد من الرفاق يذكره، وحنينه إلى بغداد هو الذي جعله يقول : "فنخلة أهله الأزل"، وهذا ما جعله يقول "فماؤهم الذي يروي، وماء آخر بلل". كانت علاقته بالشعب علاقة اتصال، ثم غدت علاقة انفصال، لتعود، من جديد، علاقة اتصال، وما بين الاتصال الأول والاتصال الثاني عوالم مختلفة. ولا شك أن ترتيب القصائد، حسب تاريخ كتابتها، كان سيفصح لنا أكثر عن هذا.

المثال الثالث الذي يدعم ما ذهبت إليه يكمن في علاقة الشاعر بدمشق، وإن كان هذا يبدو في الأعمال الشعرية، حسب ترتيب القصائد، منسجماً مع علاقة الشاعر بالمدينة. أعني إن الشاعر الذي ذهب إلى المدينة باحثاً عما يفتقد إليه فلم يجده، ففجع من ثمَّ وغادرها راثياً لحالها، إن الشاعر بعد انفصاله عن المدينة عاد إليها معبراً لها عن ندمه لما بدا منه، وقد جاءت قصيدته "باللون الرمادي" التي يعبر فيها عن حبه لدمشق وعن عودته إليها، جاءت تالية للقصيدة التي قالها فيها :

"أتيت الشام

أحمل قرط بغداد السبية

بين أيدي الفرس والغلمان

مجروحاً على فرس من النسب

قصدت المسجد الأموي

لم أعثر على أحد من العرب

فقلت أرى يزيد

لعله ندم على قتل الحسين

وجدته ثملاً

وجيش الروم في حلب"(ص ٥٣٧)

وهي قصيدة"عن السلطنة المتوكلية والدراويش ودخول الفرس". يقول مظفر في"باللون الرمادي":

دمشق عدت بلا حزني ولا فرحـي   يقودني شبح مضـنـى إلى شبح

ضيعت منك طريقاً كنت أعر فـ..ـه   سكران مغمضة عيني من الطفح

دمشـق عـ..ـدت وقلبي كلـه قرحٌ   وأين كان غريب غير ذي قرح

يا جنة مر فيها الله ذات ضـحـى   لعل فيها نواسيـ . ـاً على قدحي

فحار زيتونهـا ما بيـ..ـن خضـرته   وخضرة الليل والكاسات والملح

(ص٥٧٦)

ما ذهبت إليه، وأنا أكتب عن المثال الثاني، يمكن تكراره هنا. كان الشاعر، يوم دخل دمشق في المرة الأولى، هارباً من بغداد، وكان غارقاً في السياسة حتى أخمص قدميه، ولما رأى أن الوضع لا يختلف كثيراً عما هو عليه في المكان الذي تركه قال: "قصدت الجامع الأموي/ لم أعثر على أحد من العرب/ فرشت كرامتي البيضاء في خمارة لليل/ صليت الشجى/ وقرأت فاتحة على الشهداء بالعبرية الفصحى"، وترك يومها دمشق ليقيم في أماكن عديدة، عربية وأوروبية، ومرت عليه، وهو في أوروبا، أحوال وأحوال عبر عنها في ثلاث أمنيات:

" وأثينا كلها في الشارع الشتوي

ترخي شعرها للنمش الفضي

وللأشرطة الزرقاء واللذة

هل أخرج للشارع؟

من يعرفني؟

وهو يدرك أنه في ذلك العالم غريب ووحيد وجائع، وهكذا عاد إلى دمشق مضنى يقوده شبح مضنى إلى شبح، عاد بلا أفراحه وبلا أحزانه، عاد ليعترف بأنه حين ترك دمشق ضيع طريقاً منها كان يعرفه، عاد مصاباً بالأوجاع والأحزان والأمراض، عاد ليرى في دمشق التي لم يعثر فيها على أحد من العرب فقرأ الفاتحة بالعبرية الفصحى، عاد إليها ليرى فيها جنةً مرَّ الله فيها ذات ضحى. وما يعبر عنه الشاعر، هنا، في قصيدة"باللون الرمادي" هو ما عبر عنه في قصيدة"المسلخ الدولي" التي جاء ترتيبها في الديوان في صفحاته الأولى (ص٨٣). وهكذا فإن إغفال اللحظة الزمنية لكتابة القصائد"المسلخ الدولي" و"عن السلطنة المتوكلية" و"باللون الرمادي" قد يوقعنا في إرباك ما لا يزول إلا إذا عرفنا متى كتبت كل واحدة بالضبط، أو لو كان ترتيب القصائد في الأعمال الشعرية حسب زمن كتابتها.

ذهبت، وأنا أكتب عن النواب، إلى أنه قابل لأن يقرأ وفق مناهج نقدية عديدة، وما زلت أقول ذلك، وإن كنت أدرك جيداً، بسبب

قصائده ذات الطابع السياسي، أن المنهج الاجتماعي يبدو الأنسب لدراسة نصوصه معاً، وليست هذه الإشكالية هي الوحيدة التي تظهر للدارس وهو يقرأ أعمال النواب الكاملة، ثمة إشكاليات أخرى عديدة أبرزها عدم تشكيل قصائد الأعمال وعدم وضع الفواصل والنقاط وعلامات الترقيم الأخرى، بل وعدم التعريف ببعض المفردات الغريبة التي تبدو غير مألوفة.

الجمعة ٢٠٠١/٣/٩

سعدي والنواب والرموز الفلسطينية
تساؤلات حول الحذف والتغيير

مدخل

يلاحظ من يتابع قصائد الشاعرين العراقيين يوسف سعدي ومظفر النواب أنهما خصّا موضوع فلسطين بعشرات القصائد، وقد يذهب من لا يعرف جنسية الشاعرين وموطن ولادتهما، إلى أنهما قد يكونان فلسطينيين، وإن كانت بعض قصائدهما تعبر عن انتمائهما إلى العراق وعن صلتهما الوثيقة به، على الرغم من أنهما يقيمان منذ أمد طويل في المنفى.

وإذا كانت وزارة الثقافة الفلسطينية قد وزعت قصائد سعدي يوسف التي صدرت في كتاب عنوانه " الديوان الفلسطيني ١٩٦٧ - ١٩٩٣ "، وقد صدر الكتاب في عمان، في عام١٩٩٦، عن اللجنة الشعبية الأدبية لدعم الانتفاضة، فإن منشورات حطين في القدس قد أصدرت كراساً لمظفر النواب تحت عنوان" عرس الانتفاضة"، وهكذا تيسر للقارئ في فلسطين قراءة قصائد هذين التي مسّت موضوع فلسطين.

ولئن كان هذان الشاعران حين أصدرا أعمالهما الكاملة لم يتخليا عن مواقفهما،وادرجا اكثر ما كتبا في الموضوع الفلسطيني، في طبعات الأعمال الكاملة، إلا أن من يتابع أشعارهما في مكان نشرها الأول، ويحاول أن يقرأها في طبعة الأعمال الكاملة، يلحظ بعض التغيير والحذف، وهذا يحدو بالدارس إلى البحث عن الأسباب وإلى إثارة التساؤلات التي دفعت بهذين الشاعرين إلى التغيير أو إلى عدم إدراج بعض مقاطع في أعمالهما الكاملة.

أشير، ابتداءً، إلى أن ظاهرة الحذف والتغيير في الشعر هي ظاهرة قديمة معروفة في الشعر العربي، وقد كان بعض الشعراء لا يذيع قصائده إلا بعد أن تكتمل ويرضى هو عن مستواها،وعرف هؤلاء بأنهم أصحاب الصنعة وأصحاب الحوليات، حيث كانوا ينتظرون عاماً كاملاً، بعد البدء بكتابة القصيدة، ليقرؤوها على مسامع الآخرين، وقد قال أحد هؤلاء في ذلك.

نثقفها حتى تلين متونها   فيقصر عنها كل ما يتمثل

ولئن كان بعض الشعراء يفعلون هذا لكي يتم اكتمال النص، ولكي يخرج في أحلى زينة له، فإن التغيير كان يتم أحياناً من المصغين أو من الرواة أنفسهم، وهذا ما جعل للنص الواحد أحياناً، غير رواية، ويستطيع المرءُ أن ينظر في لامية العرب للشنفري ليلاحظ صيغها العديدة، وهو ما فعله محمد بديع شريف الذي أصدر اللامية وشرحها وأورد في كتابه رواياتها العديدة.

ولم يختلف الأمر في العصر الحديث، إذ أخذ بعض الشعراء العرب المعاصرين مثل محمود درويش وأدونيس وسميح القاسم وفهد العسكر، أخذوا يعيدون النظر في قصائدهم ومجموعاتهم حين يعيدون طباعتها من جديد وقد التفت الدارسون إلى هذه الظاهرة وكتبوا فيها، ومن الدارسين يوسف نوفل وحاتم الصكر وأنا وربما هناك دارسون آخرون. تناول الأول قصيدة " البلبل " لفهد العسكر، وتناول الثاني أدونيس، وذلك في كتابه " كتابة الذات: دراسات في وقائعية الشعر " ١٩٩٤، وتناولت أنا محمود شقير ومحمود درويش، ولسوف تظهر دراستي في كتاب عنوانه" جدل الشعر والسياسية والذائقة:دراسة في ظاهرة الحذف والتغيير في أشعار محمود درويش".

وليست ظاهرة الحذف والتغيير مقتصرة على الأدب العربي، فقد عرفها أيضاً الأدب العالمي، بل أن باريس، أم المذاهب والتيارات والصراعات الأدبية، عرفت منهجاً نقدياً اسمه المنهج التكويني في دراسة الأدب، وهو منهج يدرس النص الأدبي منذ لحظة تكونه في ذهن صاحبه حتى شكله الأخير، وقد درس بعض النقاد الفرنسيين نصوص القاص (بلزاك) اعتماداً على هذا المنهج.

ويعد هذا المنهج ذا صلة بمناهج نقدية أخرى منها المنهج الاجتماعي والمنهج النفسي وعلم اللسانيات، إذ أن الحذف والتغيير والإضافة قد يكون لأسباب سياسية اجتماعية، وقد يكون لأسباب اقتصادية، كما قد يظهر لنا حالة الشاعر النفسية في أثناء الصياغة الأولى والصياغات التالية اللاحقة، كما قد يبرز لنا التشكيلات اللغوية للنص والتغييرات التي أجراها الأديب، إذ قد يكتشف خللاً لغوياً هنا، وضعفاً تركيبياً هناك وتعبيراً فظاً في هذه الجملة وآخر مباشراً لا يليق بالنص.

قد يغير الكاتب مواقفه السياسية أو الفكرية، وهكذا قد يجد نفسه أمام كتابات تتعارض ومواقفه الجديدة، فيلجأ إلى حذف وتغيير. وقد يعرض عليه ناشر ما عرضاً ما ينشر له، من جديد، أعماله، ولكنه -أي الناشر- يطلب من الكاتب أن يحذف بعض العبارات حتى يتمكن من طباعة الكتاب وتوزيعه في أماكن عديدة- نستطيع مثلاً أن نعرف لماذا خلت طبعات أبي سلمي العديدة من قصيدة "لهب القصيد"، ان إدراج القصيدة في الديوان، في زمن مضى، لن يجعل الديوان يُسَوَّقُ في العالم العربي، وهكذا سيجد الناشر آلاف النسخ في المخازن.

وقد ينظر الشاعر في الصياغة الأولى لنصه،فيجد أنه كان منفعلاً متسرعاً، فيتخلص من العبارات التي تظهر عليها سمة الانفعال والتسرع. وقد ينظر في نضجه، إلى ما كتبه يوم كان شاباً يافعاً فيرى فيما كتبه حماقات يجدر أن يتخلص منها.

وقد يقرأ الكاتب مقالات النقاد ودراساتهم، وقد يتأثر بما كتبوا مقتنعاً بما ذهبوا إليه، فيأخذ برأيهم، وقد..وقد..وقد.. كان أدونيس يقول إنه يجري تعديلاً على قصائده، حين يعيد طباعة أعماله، لكي يمنح النص "مزيداً من التوهج..من التعمق والتأصيل". فما هي الأسباب التي حدت بسعدي يوسف ومظفر النواب إلى إجراء بعض التغييرات على بعض قصائدهما،وتحديداً تلك التي مسّت رموزاً فلسطينية؟ إذا كانا هما، لا الناشر، من فعل ذلك.

سعدي يوسف

كتب سعدي يوسف في ١٩٨٣/١/٢٥ قصيدة عنوانها "إلى ياسر عرفات" نشرها ابتداءً، في مجلة " الكرمل " التي يرأس تحريرها الشاعر محمود درويش، وهي مجلة الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، وكانت تصدر في قبرص، بعد أن صدرت أعدادها الأولى في بيروت، وواصلت صدورها، بعد عودة الشاعر درويش إلى رام الله، نشر، سعدي قصيدته في العدد السابع الذي خصص لنصوص تناولت تجربة المقاومة في حصار ١٩٨٢، وأعاد نشرها في المجلد الثاني من أعماله الكاملة، الصادرة عن دار العودة في بيروت في ١٩٨٨/٧/١، وأدرجت ضمن المجموعة الخامسة في هذا المجلد " خذ وردة الثلج خذ القيروانية " تحت عنوان " الوردة"، وقد تصدرت المجموعة ولم يتخل سعدي عن القصيدة يوم اختار أعماله التي كتبها في القضية الفلسطينية، إذ أدرجها في الديوان الفلسطيني أيضاً تحت عنوان الوردة ونظراً لعدم توفر " خذ وردة الثلج، خذ القيروانية " في طبعته المنفصلة الأولى بين يدي، فإنني لا أدري العنوان الذي أدرجت القصيدة تحته، ويلحظ المرء أن سعدي في أعماله الكاملة وفي الديوان الفلسطيني ثبت تاريخ كتابة القصيدة ، وهذا ما لم يظهر في مجلة " الكرمل"، والسؤال المهم هو: لماذا غيّر الشاعر العنوان واستبدله بآخر دون أن يشير إلى ذلك؟ ولماذا، مثلاً، حين اختار عنواناً جديداً لم يُبق على الإهداء الذي كان بمثابة العنوان؟

من المؤكد أن المرء يستطيع أن يقدم إجابات قد يلامس بعضها قصد الشاعر وقد يّحمل بعضها الشاعر ما لم يكن يرمي إليه.

أيكون الشاعر رأى في العنوان الأول عنواناً غير شاعري، وأن عنوان الوردة ذو دلالة شاعرية؟ أيكون الشاعر الشيوعي آثر أن يعود إلى شيوعيته، وفضل ألا يمدح أشخاصاً بالاسم؟(هذا إذا غضضنا الطرف عن شعراء مدحوا لينين وماركس ثم تخلوا عن قصائدهم مثل سميح القاسم). أيكون السبب وراء ذلك تغيير الشاعر موقفه من الأخ ياسر عرفات؟ وتبقى هذه مجرد تساؤلات والسؤال الذي يُثار الآن هو ما تأثير هذا التغيير على فهم النص؟

حين يقرأ النص، من خلال عنوانه الأول، يحدد القارىء المخاطب، ويعرف موقف الأول من الثاني، ومكانة الثاني لدى الأول. يبدو ياسر عرفات في النص موضع إعجاب سعدي يوسف، وهذا الإعجاب يصل إلى ما يصل إليه العشاق: إن الوردة التي أحبها سعدي ستظل بيدي ياسر عرفات، وكذلك الأغاني التي غنّاها مغني الطرقات/الشاعر.

والوردة التي حاولها المخاطب/سعدي يوسف، حاولها حتى بلغ مواقع الثوار سوف تبقى في يدي ياسر عرفات. ويبدو أبو عمار في النص ذا وردة تذوي لأن الرمال تدور حوله. الثورة هنا محاصرة بالثلوج، والأبناء هنا يضطربون في الآفاق، والسماء تضيق، وينتظر الشاعر من أبي عمار، وهو الملك المتوج بالشظية، أن يقول ما يقول. وأبو عمار، هكذا يراه أنا المتكلم، يخبىء تحت الجلد أشياء وأشياء، وينوي، إذا ما اسودّت الآفاق، وإذا ما انقطعت به الطرقات، ينوي ما يلي:

تذهب للبداية من نهايتها

وتقول للعشاق: هذه وردتي الأولى

لنضفرها على خصلات قنبلة

لندخل في النهاية

هذه الصورة التي يرسمها سعدي لياسر عرفات، تبدو من خلال العنوان الأول خاصة بياسر عرفات الذي صمد في بيروت، في صيف ١٩٨٢، مع المقاتلين. ولكن الصورة، حين تغير العنوان، غدت لإنسان ثوري، قد يكون أبا عمار الذي قاتل في بيروت، وقد يكون أي مناضل يناضل لأجل الفقراء، والحق إن الأنت كانت محددة بشخص محدد ولكنها انتقلت من الخاص إلى العام.

وليس هناك من شك في أن قارىء النص الذي لا يعرف أن القصيدة كانت مهداة إلى ياسر عرفات سيبحث عن المخاطب، أما المخاطب فهو الشاعر، وقد يكون القارىء في لحظة تشابهه مع الشاعر، يوم كتب القصيدة إذا كان معجباً بإنسان ثوري.

حقاً إن ذكر تاريخ كتابة القصيدة يحيلنا إلى أحداث الثمانينيات، وأن دارس الأدب دراسة اجتماعية سيبحث عن الشخص المقصود لأنه يدرك أن هناك محركاً للقول، إلا أن الشاعر في اختياره عنواناً آخر صَعَّبَ ذلكَ على القارىء والدارس معاً؟ ولو لم يدرج نصه في الديوان الفلسطيني لقلنا أنه غيّر موقفه من أبي عمار، أما وقد أدرجه فإن قراءتها في الديوان الفلسطيني ستقول لنا إن المخاطَب هنا هو الفلسطيني المكافح المناضل الذي لا ييأس، وهو هنا أبو عمار في الثمانينيات ،وهو هنا أي فدائي فلسطيني.

مظفر النواب

تبدو أشعار مظفر النواب أكثر الأشعار العربية الحديثة القابلة للقراءة قراءة تكوينية، وذلك لأسباب عديدة. لقد أصغى الناس إلى مظفر النواب قبل أن يقرأوا أشعاره، وقد ألقى أشعاره في غير مكان، وكان في أثناء الإلقاء يغير ويبدل، وقد أعتمد كثير من دارسيه على قصائده كما قرأها وسجلها على أشرطة (الكاسيت)، عدا أن غير جهة اجتهدت وطبعت له مجموعات شعرية، وقد أخرجتها، مثل الدارسين، كما أصغت إليها. وهكذا نجد غير جهة أسهمت في إخراج قصائده بصيغ عديدة: الشاعر وحالات الإلقاء، والدارس الذي اعتمد على النص مسموعاً كما هو الحال في دراسة عبد اللطيف عقل التي نشرها،في عام ١٩٧٦، في مجلة البيادر، في رام الله، والناشر الذي أصغى إلى أشرطة الشاعر ففرغها ونشرها.

ولقد توقفت شخصياً في كتابي " الصوت والصدى: مظفر النواب وحضوره في الأرض المحتلة " (نابلس ١٩٩٩، القاهرة، مكتبة

مدبولي، ٢٠٠٠) أمام قصيدة " بحّار البحارين " في صيغتيها، صيغتها في مجموعة" أربع قصائد " الصادرة في رام الله عن دار العامل في عام ١٩٧٧، وصيغتها في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الصادرة في لندن عن دار قنبر في عام ١٩٩٧، وتصلح أكثر قصائد النواب لأن تدرس وفق الطريقة التي درست بها القصيدة المذكورة، وربما لجأ الدارس أيضاً إلى توظيف الأشرطة التي يلقي فيها الشاعر قصائده ليلاحظ اختلافات أخرى.

ويتساءل المرء، وهو يقرأ أشعار مظفر النواب في طبعاتها المختلفة، يتساءل عن تلك الطبعات التي اشرف هو شخصياً عليها، وتلك التي لم يشرف عليها، ولربما يخص بالسؤال الأعمال الكاملة الصادرة عام ١٩٩٦. ومن كان تابع مجموعات الشاعر الصادرة من قبل، يلاحظ أن الأعمال الكاملة لا تضم قصائد ظهرت، من قبل، أو أنه يلاحظ أنها لم تظهر كاملة. ولسوف أقتصر هنا على قصيدة واحدة هي قصيدة " عرس الانتفاضة" تاركاً أمر القصائد الأخرى لدارسين آخرين أو لدراسات لاحقة.

كما ذكرت، ابتداءً، صدرت " عرس الانتفاضة " عن منشورات حطين في القدس دون تاريخ. وقد تشكلت القصيدة التي أُدْرِجَ تحت عنوانها المذكور مفردةُ يوميات، تشكلت من خمسة مقاطع هي:

١ - كحل الأرض - دُفنوا أحياء في مدخل نابلس.

٢ - ربّ الحجر.

٣ - ناره.

٤ - التواطؤ.. " الشهيد أبو جهاد".

٥ - " وأغلق التحقيق".

أما في الأعمال الكاملة فقد كان عنوانها " يوميات عرس الانتفاضة"، وتكونت من المقطعين الأول والثاني، دون ترقيم فيما لم يظهر المقطع الثالث والمقطع الرابع والمقطع الخامس. وأشير إلى أن هناك خللاً في طبعة الأعمال الكاملة تمثل في تكرار قصيدة " إلى الضابط الشهيد ابن مصر العظيمة الذي فجر إحدى الطائرات الأمريكية ومزقته بعدئذ زخات الرصاص" حيث ظهرت هذه في الصفحة الثالثة والخمسين، ثم تكرر ظهورها في الصفحة الثانية والخمسين بعد الخمسمائة.

ويلاحظ المرءُ، وهو يقارن المقطعين الأول والثاني من " يوميات عرس الانتفاضة"، تغيراً في مواضع كثيرة، تغيراً واضحاً وضوحاً بارزاً، بالإضافة إلى عدم ظهور المقاطع الثلاثة الأخيرة التي طبعت في طبعة حطين/ القدس.

ويتمحور المقطع الثالث، كما المقطعان الأول والثاني، حول فتية الحجارة، إنه يتممهما. أما المقطعان الرابع والخامس فيخص مظفر النواب بهما الشهيد خليل الوزير " أبا جهاد ". ولو افترضنا جدلاً أن الشاعر تراجع عن موقفه من أبي جهاد، فإننا نتساءل: لماذا لم يدرج المقطع الثالث الذي يتمّم المقطعين الأول والثاني في طبعة الأعمال الكاملة؟

ونستطيع القول إن المقاطع الخمسة يتمم بعضها بعضاً، فهي وإن كانت يوميات، إلا أن ثمة رابطاً بينها، حيث يستطيع المرء أن ينظر إليها على أنها قصيدة فيها قدر من التناسق.

يأتي مظفر في المقطع الأول على الحادثة المشهورة التي وقعت على مدخل مدينة نابلس في الانتفاضة الأولى، يوم حاول الجنود الإسرائيليون دفن شباب من قرية سالم أحياءً. يحدد الشاعر المكان " الجريمة تمت بمدخل نابلس" ويبرز تصوره لليهود " ولد أفاعي الشتات " و "جموع الأفاعي الدميمة"، ويأتي أيضاً على فتية الحجارة " لهم حجر متقن فتية العرب"، ولا يغفل تحديد زمان حدوث الجريمة: "والدموع

المباركة الزرق/ كانت تضيء البيوت/ أمام الغروب العظيم".

ويخاطب الشاعر، في المقطع الثاني، شباب الحجارة، ويبرز لهم صورة جميلة: " من أين هذي الرشاقة للقدر الضخم"، ويرى أنهم، بمقلاعهم يذللون ظهر الزمان، وأن لا شمس صرفاً كوجه ضارب الحجارة. إن رامي الحجارة يملك كل الجحيم وأيضاً كل حنان القمر. ورامي الحجارة يختلف عما عليه الوضع في العاللم العربي. إنه النقيض للتردي والحضيض، وهو الثورة في زمن التآمر، هكذا يخاطب النواب فتية الحجارة ولنلاحظ:

لا تحدق
كما لوزة مّرة في الأعالي
فهذي الزرائب مكتظة بالركوب على بعضنا
والحضيض له كل يوم
حضيض جديد
وثور بقرنٍ وحيدٍ
تدر عليه البلاد
وفي رأسه معمل السمادّ
إرْمِ
أيقظ حجار الجحيم
تآمرهم ضد وعي الحجارة
لا يغتفر

ويخصص مظفر المقطع الثالث لفتى يعجن الخبز ويخبزه، إنه فتى الخبز، لقد قدح هذا النارَ للفرن من قلبه، وكانت رائحة الخبز تفتح بابَ اجتهاده، ومن هنا كان مزدهراً بالعجين. ولأنه كان مشغولاً بهموم الناس، فقد كان عليه أن يذهب في المساء للاجتماع المصغر للأرض، لكن:

رفض الخبز ينضج..!!
حين يأتي يهود الجريمة لا ينضج الخبز
يذوي العجين
تكفّ الخميرة
والكل ينضمُ للنار

وهكذا ينضم لنارٍ أخرى غير نار الفرن، ويوقد ناراً أخرى غير نار الفرن، ولهذا مزّقوا جسده، إلا ناره، هكذا يرى مظفر، سوف تبقى على كل خبز إلى ساعة الانتقام.." مهمته النار.. وهي تواصل من بعده".

يخصص الشاعر المقطع الرابع من اليوميات لأبي جهاد، ويرسم مظفر صورة إيجابية، فأبو جهاد وإن كان في تونس، إلا أنه غير بعيد

عن قلب الحدث، ففلسطين زهرته الخالدة، ولأنها كذلك فقد أفرغ أعداؤه في جسده غدرهم والرصاص. والأعداء كثر، إنهم يأتون من البحر، ولكن إحدى السفارات الأجنبية تساعدهم. وإذا كان الأعداء قتلوه فقد قتلوا غدهم، وفي الوقت نفسه أقاموا غده، والعلاقة بين أبي جهاد وأطفال الانتفاضة علاقة تواصل، فعلى كل وجه لتلك الحجارة تضحك نظرته الخالدة، ولنلاحظ تشابه الصورة نفسها في المقطعين الثالث والرابع، في المقطع الثالث يكون فتى الخبز على وجه الرغيف، وفي المقطع الرابع يكون وجه أبي جهاد على وجه الحجر.

وتبدو علاقة أنا المتكلم/ النواب بابي جهاد من خلال القصيدة، علاقة حب وإعجاب. كان أبو جهاد، هكذا تقول القصيدة، يقف أمام التسويات، ومظفر في أشعاره يصر على هذا الموقف، ويركز على البندقية والقتال. بزور مظفر جثمان الشهيد أبي جهاد، فيرى عريناً مضرجاً بالدماء ولنقرأ:

أمس زرت العرين المضرج بالدم
ما اكثر البصمات التي ترك المجرمون
ولكنْ مَنْ كسر الباب
مؤتمر دولي
أرى بصمتيْ راحتيه على الباب
الله أكبر من قلة الفهم!!!
قاتلنا دولي
وثم اجتهاد وحيد
هو البندقية
والفقر ينهض رغم اجتهاداته
أمة واحدة

ويقود المقطع الرابع إلى المقطع الذي يليه. لقد قتلوا أبا جهاد ليكونَ قتله فاتحة لمرحلة جديدة. ويأتي مظفر هنا، في المقطع الخامس، على الأطراف كلها التي أتى عليها في المقاطع الأربعة السابقة؛ يأتي على الجماهير التي لا تغلق الدمَ، ويأتي على السماسرة الدوليين وعلى مباغي الصغار، ويأتي على أبي جهاد ودمه، ويأتي على العدو الذي شخصه الشاعر جيداً. وكنا لاحظنا تصويره لكل طرف من هذه الأطراف. يقول مظفر:

لا نزال نتابع وجه المخطِطّ
نمسكُ بعضَ ملامحه
تتداخلُ،
ثمّ تضيع...
كأنّ المخطِطّ هذا عديدُ الوجوهِ
كثير التناقض
من زئبق ورمال بدون حدود

ولكن له ملمح لا يضيع
تقلبُه في الصور
أنا شخَّصتُه،
ويشكل كثير البساطة...
لا شيء فيه يميزه
غير خوف الحجر

وهنا نعود ونتساءل كيف سقطت هذه المقاطع الثلاث من الأعمال الكاملة، ومن المسؤول عن سقوطها؟ لعل النواب نفسه يوضح لنا هذا، فالنواب ما زال يتغنى بفلسطين، ولم يسقط عشرات المقاطع التي أتى فيها على تأييده للثورة والمقاتلين، تماماً كما أنه لم يسقط قصيدته " مرثية لأنهار من الحبر الجميل" التي رثى فيها ناجي العلي من أعماله الكاملة.

ملاحظة: يبدو أن مظفر اطلع على هذه الكتابة، وأشار في مقابلة معه نشرت في الزمان اللندية، في حزيران ٢٠٠١، أنه ليس مسؤولاً عن طباعة أعماله الكاملة. وهكذا فالتغيير لا يعود إلى مظفر وإنما إلى الناشر.

المصادر

١ - سعدي يوسف إلى ياسر عرفات، مجلة الكرمل(قبرص)،١٩٨٣، ع٧.
٢ - سعدي يوسف، ديوان سعدي يوسف، بيروت، ١٩٨٨، مجلد٢.
٣ - سعدي يوسف، الديوان الفلسطيني، ٦٧ -١٩٩٣،عمان، ١٩٩٦.
٤ - مظفر النواب، عرس الانتفاضة، القدس، دت.
٥ - مظفر النواب، الأعمال الشعرية الكاملة، لندن١٩٩٦.

المراجع

١ - بيير-مارك دو بيازي، النقد التكويني (في باب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تأليف مجموعة من الباحثين، ترجمة د رضوان ظاظا، الكويت١٩٩٧).
٢ - حاتم الصكر، كتابة الذات: دراسات في وقائعية الشعر، عمان،١٩٩٤.
٣ - يوسف نوفل، ديوان الشعر العربي، القاهرة، ١٩٧٧.

محمد الماغوط وفن (الساتير) واليسار

قراءة في نص من كتاب "سأخون وطني"

ولد الكاتب السوري محمد الماغوط في السلمية في عام ١٩٢٤، وانتمى إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي، وقد أدرج نفسه، بناءً على ظاهرة الأجناس الأدبية، تحت باب الشعر والكتابة المسرحية، وإن ذهب، في بعض المقابلات الأدبية التي أجريت معه في السنوات الأخيرة، إلى أنه لا يكترث كثيراً لإشكالية التجنيس، فما يهمه هو أن يكتب نصاً ما يعبر فيه عن فكرة ما، وللنقاد، بعد ذلك، أن يصنفوا (مجلة العربي).

وحين يكتب عن نفسه، يعرف نفسه بأنه إنسان عادي جداً، وليس عنده سوى الحزن. إنه إنسان فقير ومحطم يبحث عن الحرية في هذا الوطن العربي فلا يجدها، لأن الوطن العربي، - والكلام له - يختلف عن بقاع العالم قاطبة، بسبب افتقاده الحرية وانتشار رجال المخابرات فيه. وهو لا يؤمن بشيء، فطول حياته يركض وراء الحب والصداقة والحرية وفلسطين والقادة والأحزاب والشعر والمسرح والصحافة، ولم يصل إلا إلى الشيخوخة.

ولمحمد الماغوط موقف عدائي من اليسار تفصح عنه الفقرة التالية الواردة على لسانه:

"الأحلام ميتة في عيني، ففي طفولتي حاولت أن أصير لحاماً ففشلت، لأنني كنت آكل أكثر مما أبيع. وحاولت أن أصير خياطاً ففشـ ـلت، لأنني كنت أغرز الإبر في لحم الزبون أكثر مما كنت أغرزها في ثيابه، وخاصة إذا كان تقدمياً (أعلام الأدب العربي المعاصر: سير وسير ذاتية، ج٢، ١١٥٨).

وتفصح الفقرة السابقة عن عداء مبكر يكنه للتقدميين، وقد عاد وهو في السادسة والخمسين ليكتب مهاجماً اليسار كله، فكيف أبرز صورة اليسار؟

سوف أقف في هذه المقالة أمام قطعة ظهرت في كتابه النثري"سأخون وطني" الذي صدر عن دار نشر رياض الريس في لندن، دون أن تظهر على النسخة سنة الطبعة الأولى التي أرجح أنها ١٩٨٧. ويضم الكتاب مائة واثنتين وثلاثين قطعة، تتراوح الواحدة ما بين ثلاث أو أربع صفحات تقريباً، ويقع الكتاب في أربع وسبعين وثلاثمائة صفحة من الحجم المتوسط. وقد قدم له الكاتب القصصي السوري أيضاً زكريا تامر، ومما ورد في المقدمة :

" محمد الماغوط أديب طريف، مثير للعجب، فهو قبل أن يخون، يؤلف كتاباً يكر سـه للإنذار بأنه يعتزم أن يخون وطنه وفي زمان تتم فيه أفعال الخيانة سراً، فأي وطن هو ذلك الذي سيخونه وعلناً وبفخر؟ الأوطان نوعان : أوطان مزورة وأوطان حقيقية. الأوطان المزورة أوطان الطغاة، والأوطان الحقيقية أوطان الناس الأحرار. أوطان الطغاة لا تمنح سوى القهر والذل والفاقة... ولذا فإن الولاء لها خيانة للإنسان" (ص٩).

ولا أدري أيـن صنف النقاد العرب هذا الكتاب، وتحت أي جنس أدبي أدرجوه، وماذا كتبـوا عنـه. لقد كتب على الصفحة الرابعة، بالإنجليزية (Syria - Social and Customs)، ولم تظهر كلمة (Satire) التي تعني الأهجوة : قطعة الهجاء، ولعلني لا أجانب الصواب حين أدرج مقطوعات هذا الكتاب تحت جنس ال (Satire) أو الهجاء اللاذع.

وأستطيع القول إنه من خلال دراستي في الجامعات العربية لم أدرس هذا الجنس الأدبي إطلاقاً، بل إنني لم أسمع به. وقد بحثت عنه في بعض كتب الأجناس الأدبية والمعاجم المتخصصة فلم أخرج منها بطائل. فلم يعالجه، على سبيل المثال،

د. عز الدين إسماعيل في كتابه "الأدب وفنونه" (ط١، ١٩٥٥، ط٨، ١٩٨٣)، ولم يذكره د. نبيل راغب في كتابه "دليل الناقد الأدبي" (د.ت)، وإن لم تخني الذاكرة، فإن ما ورد عنه في كتاب مجدي وهبة "معجم المصطلحات الأدبية" لا يتجاوز الأسطر الثلاثة التي لا تشفي الغليل.

وال . (Satire) - الهجـ.اء اللاذع، كمـ.ـا يكتـ.ـب عنها الألماني (Dietrich Weber) هو، من حيث التعبير، ضرب من ا لا سـ..تياء؛ استياء كاتبه من شيء يؤلمه في عالمه المحيط به. ويمكن أن يكون أكثر من مجرد رد فعل نفس حسـ ـاسة. وقد يهدف كاتب قطعة الهجاء إلى تحسين الأخلاق، وقد يرمي إلى المشاركة السياسية. ويدعي الكاتب أنه يعرف أفضل، ويزعم أنه يريد تحقيق عدالة ذاتية، وفوق هذا فهو يرغب في الانتقام يقول(Lichtenberg) :

" من المؤكد أن الهجاء اللاذع الأول أنجز رغبة في الثأر. لقد كانت القطعة تكتب من أجل تحسين (سلوك) الناس المجاورين لكاتب قطعة الهجاء. وكانت تستخدم ضد العيب لا ضد فاسد السلوك. إنها - أي قطعة الهجاء - ضرب من التفكير المهذب الملطف الداجن ".

وما يرتبط مع الاستياء هو التهكم والعدوانية. يرغب صاحبها في الخصومة ويحركه الغضب المقدس. ولذلك فإن ما هو مفضل لكاتب هذا اللون من الكتابة النثرية هو التشنيع والفضح والتنديد والتقبيح والتشهير.

وقطعة ا ل.(Satire)، من حيث هي تصور، هي موضوع يساوي في عين كاتبه وضعاً سيئاً. ولكن ما يهاجمه صاحبها ليس من الضروري أن يكون دائماً صحيحاً. إنها تبدو موضوعات صحيحة من وجهة نظره، وعليه فليس كاتبها يسير دائماً نحو الأمام، كما يفترض الناس العاديون بسرور،تماماً كما أن كاتبها لا يقف دائماً إلى جانب الشيء المعتقد أنه صحيح.

ومن كتاب ا ل. (Satire) من يدخل في قطعته آراءه الخاصة، وعلى القارئ، أن يختبر الكتابة وأن يقارن ما يقوله الكاتب بما يعرف حقيقة عن المهجو.

وموضوعات ا ل. (Satire) هي الوضاعة والتفاهة في الشخصية، والعرف والمؤسسات. ويبدو ضبط سوء الأوضاع التي تشكل مادة للهجاء أمراً صعباً. وما هو محبب لكاتب قطعة الهجاء هو سوء الأوضاع القائمة التي غالباً ما تكون غير معروفة، فما يعريه الهجاء هو الفضائح السرية.

ويجب أن يفرق بين سـ.وء الحال في التعابير - أي الآراء ووجهات النظر والتعاليم - وبين سوء الحال في طرق التعامل. فالأولى تنجز من خلال التنوير، فيم تُحسم الثانية من خلال الكشف.

وقطعة ا ل. (Satire) من حيث هي نداء، هي كتابة من أجل أن يتعرف على سوء حالٍ ما، والعمل ما أمكن من أجل إلغائه. إنها نص مقنع، أو كما يعبر في المصطلح المعاصر : هي دعوة للفعل. ولا تريد القطعة أن تناقش موضوعاً ما بهدوء، وهي لا توازن الجدل بالجدل. إنها تعتقد أنها جزء من نقاش، حتى عندما يحتفظ (بالحقيقة) بالكلمة الأخيرة.

وثمة أجناس أدبية تتشابه مع قطعة ا ل. (Satire) في أسلوبها، ولكن السؤال هو : ما الذي يجعل منها (ساتيراً)؟ تتميز قطعة ا ل. (Satire) جمالياً من خلال تشويهها موضوعها بطريقة المبالغة. إنها تطرح موضوعها طرحاً مضحكاً، وتجعله موضع تندر بين الناس، وهي تضحك، بخاصة، أولئك الذين يتشابهون، في وجهة نظرهم للأشياء،مع وجهة نظر الكاتب لها.

وقطعة ا ل. **(Satire)** موجودة في كل مكان، وهي أيضاً موجودة في الآداب معظمها، وفي الأزمان كلها. ومنها ما يكون ذا نزعة تفاؤلية، ومنها ما يكون ذا نزعة تشاؤمية. ومنها ما تنتهي قيمتها بانتهاء زمن كتابتها، ولكن منها ما يصمد أمام التاريخ، ويقرأ في أزمنة لاحقة. (هذه المعلومات مأخوذة من كتاب " أشكال الأدب " الصادر في ألمانيا، في شتوتجارت، ١٩٨١).

" يا شارع الضباب " نموذجاً:

يبدو أن محمد الماغوط كتب قطعته هذه في الثمانينات تحديداً، واعتماداً على ما تقوله المعطيات الداخلية، فإنه كتبها في عام ١٩٨٠، ويدلل على ذلك بقوله: " فمعنى ذلك أنه لن ينقضي العام الأول من الثمانينات إلاّ وأكون مثل " بول برينر " تماماً " (ص ٥٤).

وكان الماغوط، في حينه، في السادسة والخمسين من عمره، وهذا يعني أنه ما زال عدواً للتقدميين.

وتبدو القطعة قطعة هجاء، لاذع جداً لليسار، وتسير على النحو التالي:

" يعلن أنا المتكلم في النصِ عن موقفه من المظاهرات التي تجري في العالم العربي، ويفصح عن رفضه. ويأتي بعد ذلك على لقاءاته بأربعة رجال يساريين ينتمي كل واحد منهم إلى فصيل يساري. ينتمي الأول إلى حزب شيوعي تابع للاتحاد السوفييتي، والثاني إلى جماعة ماوية، والثالث إلى التروتسكيين، والرابع إلى أقصى أقصى اليسار.

يعرض عليه الأول أن يذهب معه لحضور احتفال، فعنده حفلة تعارف، ولكنه يرفض. وحين يفترقان يقترب منه اليساري الماوي، فيعاتبه لأنه كان واقفاً مع يساري من جماعة موسكو، ويأخذ الماوي يشتم الأحزاب اليسارية التي تدور في فلك الاتحاد السوفييتي، ويحذر أنا المتكلم منها. وما إن يغادره حتى يقترب منه ناقد متطرف يفاتحه بوقوفه مع واحد من جماعة ماو، ويبدأ بشتم الماويين. وما يكاد ينصرف حتى يجد أنا المتكلم نفسه مع مخرج من أقصى أقصى اليسار، ليأخذ هذا بشتم التروتسكيين، ويدعو المخرج أنا المتكلم إلى الانضمام إلى لجنة أدبية للدفاع عن حرية الكاتب العربي، واللجنة يسارية. وهنا يشتم أنا المتكلم اليسار ويخاطب المخرج قائلاً:

" أخي... أمنوا لي خبزاتي ودخاناتي كل يوم وصندلين لولدي كل سنتين، وأنا ممنون شوارب ماركس ولينين وانجلز واسبارتاكوس "(ص ٥٦).

ويبدو اليساريون في النص أفراداً يرفعون شعارات كبيرة لا يعملون على تحقيقها، وينشغلون بمهاجمة بعضهم بعضاً، ويبدو اليسار العربي يساراً إمعة، يساراً يعتمد على مقولات جاهزة ينقلها دون أن يفكر فيها.

لا يتكلم اليساريون جميعهم عن السلطة الغاشمة الظالمة، ولا يهاجمون الإمبريالية ومن يدور في فلكها، لأنهم منشغلون بخلافات داخلية بينهم. ولا يعتمد اليساريون على رؤاهم وأفكارهم، وإنما يحمل كل واحد منهم كتاباً لمفكر أوروبي، غالباً ما يكون غريباً. يدعم الأول أراءه باعتماده على تعليق لكاتب تقدمي إنجليزي. ويعتمد الماوي على كتاب الشيوعي الفرنسي (ريجيس دويريه)، ويتكئ التروتسكي على مقابلة مع (مكسيم رودنسون) ليفضح أكاذيب الماويين. وفوق هذا كله فإن اليسار كله ليس سوى أفراد قليلين لهم رصيد بالعملة الأمريكية.وهذا ما يبديه أنا المتكلم حين يخاطب المخرج اليساري المتطرف:

" لجنة يسارية تنبت هكذا فجأة للدفاع عن الكاتب العربي. عن الفلاح العربي. عن الكندرجي العربي. لن أنتسب إليها قبل أن أعرف بالضبط كم عدد أعضائها وكم دولاراً رأسمالها " (ص ٥٦).

هذه هي صورة اليسار كما برزت في قطعة شارع الضباب. فهل كان اليسار كما بدا آنفاً؟

كيف نتعامل مع هذا النص؟

في أثناء قراءة هذا النص لا بد من استرجاع خصائص فن الساتير. لقد ذهب دارسو هذا الفن إلى أنه ضرب من استياء كاتبه من شيء يؤلمه في عالمه المحيط به. وما يؤلم الماغوط هنا هو سلوك أفراد اليسار الذي لا يعجبه، لأنهم منشغلون ببعضهم، ولأنهم يرفعون شعارات كبيرة لا يعملون على تحقيقها. ولنلاحظ أيضاً أن الماغوط لم يعبر عن استيائه من أفراد معينين، وإنما هجا سلوكاً ما يسلكه يساريون.

ويبدو الماغوط هنا كما لو أنه يعرف أفضل مما يعرفه اليساريون. إنه يريد تحقيق عدالة ذاتية. وعليه فليست المشكلة في العالم العربي في أي الفرق يحمل فكراً أصح. المشكلة تكمن في أننا نتكلم كثيراً ونفعل قليلاً، وما نريده هو الخبز والحياة الكريمة، لا الشعارات البراقة.

ولما كان الماغوط يعبر عن استيائه ،فقد لجأ إلى التشنيع والفضح والتقبيح والتشهير. شنع على اليسار الذي رفع شعار تحرير فلسطين، وأخذ يدعم مواقف الاتحاد السوفيتي في أفغانستان ونسي فلسطين. وفضح اليسار الذي يدعو إلى الفعل وانتهى ثرثاراً لا يمارس من الأفعال إلاّ شرب الفودكا وأكل لحم الغزال الذي يوجد في أعماق السهول الروسية، وشهر باليسار الذي يحمل أفكاراً أممية والذي يهاجم الرأسمالية ممثلة بأمريكا، في حين يكون رصيد أفراده بالدولار.

ولما كان كاتب الساتير يدعو إلى الفعل ، فإن الماغوط هنا يطلب من اليساريين أن يكفوا عن تكرار الشعارات ورفعها، ليقدموا على تنفيذها. هكذا ينهي قطعته بضرورة توفير الغذاء والملابس لأفراد المجتمع الذين لا تطعمهم الشعارات ولا تستر أجسامهم.

وما من شك في أن الماغوط يبالغ في زعمه ، ولا شك أيضاً في أنه يطرح موضوعه طرحاً مضحكاً. ولنلاحظ بعض العبارات الدالة:

يخاطب أحد اليساريين أنا المتكلم، ويدعوه إلى التفاؤل، ويبشره بأن فلسطين ستعود إلى أهلها بإرادة الشعوب وقواها التقدمية، فيرد عليه أنا المتكلم قائلاً: أليس هو الشعار المطروح منذ عام ١٩٤٨ قبل الميلاد. ويجيبه اليساري: نعم.

وواضح هنا أن الماغوط يسخر من هذا اليساري، فلم تكن فلسطين سنة ١٩٤٨ قبل الميلاد محتلة، ولم يرفع هذا الشعار إلا سنة ١٩٤٨ بعد الميلاد. وإذا كان على القارئ أن يفحص ما يرد من معلومات في قطعة (الساتير) وما

يعرف في الواقع ، فإنه يجدر القول إن اليساريين ليسوا جاهلين إلى هذه الدرجة، بل إن أعضاءهم، إلى فترة قريبة، ومنذ الخمسينيات من القرن العشرين، كانوا الأكثر ثقافة من كثيرين من أفراد المجتمع العربي . وهذا مثال واحد فقط . هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، فإن المرء حين يعود إلى تاريخ اليسار في المنطقة العربية ويدرسه يعرف أن اليسار دفع ثمناً باهظاً في الخمسينيات والستينيات ، بل وفي السبعينيات ، ولم يكن دائماً على الصورة التي برزت في نص الماغوط ، وإن كانت هذه الصورة ظهرت في فترة معينة، لعلها الفترة التي كتب فيها الماغوط نصه. ثمة أحزاب يسارية وفصائل يسارية قاومت الظلم ممثلاً في بعض الأنظمة العربية وفي الاحتلال الإسرائيلي وفقدت خيرة كوادرها وهي تناضل، لا وهي تثرثر.

والخلاصة أن الصورة التي أبرزها الماغوط لليسار، في قطعته هذه، ينبغي أن ينظر إليها في ضوء ما كانت عليه الأوضاع حين كتب الماغوط نصه ، وفي ما كان عليه الماغوط نفسه من اليسار ، وفوق هذا كله ، وهذا هو الأهم، وفق الجنس الأدبي الذي عبر الماغوط ، من خلاله، عن موقفه من اليسار.

قراءة جديدة لقصة قديمة

الطاهر وطار في " اشتراكي حتى الموت"

أتناول في هذه المقالة قصة قصيرة للكاتب الجزائري " الطاهر وطار " من مجموعته القصصية " الشهداء يعودون هذا الأسبوع " التي صدرت لها طبعة، هنا في القدس، في آب ١٩٧٨، عن منشورات صلاح الدين.

والطاهر وطار كاتب من مواليد عام ١٩٣٦، في الجزائر، وقد عرفناه، في فلسطين، جيداً، من خلال إعادة إصدار أعماله عن دار نشر صلاح الدين وعن دار الأسوار في عكا، وعن منشورات الكاتب في رام الله. أعادت الأولى إصدار المجموعة القصصية الوارد ذكرها أعلاه، كما أعادت إصدار روايتيه " اللاز " و " عرس بغل "، وأعادت الأسوار إصدار " الزلزال "، فيما أعادت دار الكاتب إصدار مجموعته القصصية " الطعنات ". وأصدرت دور نشر أخرى له " الحوات والقصر " و " تجربة في العشق "، وللطاهر وطار، عدا الأعمال المذكورة، روايات منها " الشمعة والدهاليز " ومسرحيات منها " الهارب ".

وهكذا يعد الكاتب صوتاً من الأصوات الأدبية العربية التي احتفلت بها الأراضي الفلسطينية، وقد تناول بعض النقاد والقراء كتابات هذه الأصوات، من خلال قراءة النصوص ومناقشتها والكتابة عنها في الصحف والمجلات، ولا شك أنها تركت أثرها على نصوص كتابنا، وكنت، شخصياً، قد تناولت تأثير مظفر النواب على الحركة الشعرية في فلسطين، في كتابي " الصوت والصدى: مظفر النواب وحضوره في فلسطين "(١٩٩٩).

لن أستطرد، هنا، في الحديث عن أسباب استقبال الطاهر وطار هنا، ولن آتي أيضاً على الأسماء الأخرى التي كان لها الاستقبال نفسه، فذلك يحتاج إلى دراسة مفصلة ربما ينجزها أكاديمي يرغب في الحصول على درجة علمية. ولن أكتب عن حياة الطاهر وطار أيضاً، إذ يمكن للقارئ أن يعود إلى كتاب " أعلام الأدب العربي المعاصر: سير وسير ذاتية " (١٩٩٦). ليقرأ فيه ما كتبه الكاتب عن حياته. وليس هذان الأمران: استقبال أعماله في الأرض المحتلة وحياته هما ما حثاني على كتابة هذه المقالة، فما دفعني إلى إنجازها مقولة من مقولات أصحاب نظرية التلقي، بالإضافة إلى تدريس القصة في قسم اللغة العربية. أما مقولة أصحاب نظرية التلقي فهي: إن قراءة نص واحد، من القارئ نفسه، في زمنين مختلفين، قد تؤدي إلى كتابتين مختلفتين.

وكنت قرأت القصة وكتبت عنها في ١٩٧٩/٢/٢٣،ونشرت ما كتبت في جريدة الفجر المقدسية، ولم أعد أذكر ما كتبت. كتبْتُ عنها في وقت لم أكن سمعت فيه بمقولات نظرية التلقي، ولم أكن أيضاً قرأت قراءات نظرية سوف أفيد منها الآن، لأنني قرأتها بعد كتابتي الأولى.

وليست هذه الكتابة الأولى التي أفيد فيها من مقولة نظرية التلقي، فلقد أنجزت العديد من المقالات التي تناولت فيها نصوصاً كنت تناولتها قبل سنوات طويلة؛ تناولت مطولة عبد اللطيف عقل " الحسن بن زريق ما زال يرحل " وقصة يحيى يخلف " تلك المرأة الوردة " وقصيدة مظفر النواب " عروس السفائن " وقصيدة محمود درويش " رحلة المتنبي إلى مصر "، ولاحظت اختلاف كتابتي الثانية عن الأولى، ولاحظت الفرق الواضح الذي يعود إلى اكتساب مهارات نقدية جديدة، وسعة أفق، ودربة ومران على الكتابة، حتى أنني أخذت أعيد مقولة أديب عربي: ما نظر كاتب فيما كتب إلا قال: لو أنني أضفت كذا وحذفت كذا ... الخ.

العنوان وتعدد مدلوله:

أول ما يتوقف المرء أمامه وهو يقرأ القصة هو العنوان. والالتفات إلى العنوان وقراءته ودراسته ظاهرة نقدية برزت في نقدنا العربي المعاصر في أواخر الثمانينات وأوائل التسعينيات، على صعيدي التنظير والتطبيق. ولا أظن أنني التفت إليه وأنا أعالج القصة في نهاية السبعينيات.

وتقول لنا القراءة الأولى إننا سنقرأ عن إنسان يعتنق الفكر الاشتراكي، إنسان يؤمن بهذا الفكر ويدافع عنه دفاع المستميت، وأنه لن يتخلى عن قناعته التي سيظل يعتنقها حتى وفاته أو استشهاده في سبيلها. هذا ما تقوله القراءة، وبما أن الكتابة كلام ناقص كما يقول (ديريدا) وأصحاب التفكيكية، فلا بد أن قراءة الكاتب لقصته سوف تؤكد ما ذهبنا إليه، أو أنها ستنفيه لأنها سوف تعطي، من خلال اللهجة أو حركة العينين، معنى مغايرا.

ولأننا لم نستمع إلى الكاتب يقرأ قصته، فما علينا إلاّ الإفادة، من جديد، من خصيصة أخرى من خصائص التفكيكية، ألا وهي خصيصة " الإرجاء"، وعليه فنحن مضطرون لتأجيل المعنى حتى نفرغ من قراءة القصة، ولا شك أننا سنتوصل إلى مدلول آخر للعنوان هو نقيض المدلول الذي قالته القراءة الأولى.

إننا، في القصة، أمام شخص مثقف، درس الهندسة، وناضل في حرب الاستقلال، ولكنه، بعد عامين من الاستقلال، غدا موظفاً يقبض راتباً ممتازاً، وقد بدأ سلوكه يناقض أفكاره، وتنتهي القصة بموته، بحادث سير.وهكذا لم يكن موته دفاعاً عن فكره، تماماً كما أنه لم يمت وهو يطبق في حياته ما يؤمن به نظرياً. لقد بدأ يتخلى رويداً رويداً عن قناعاته، لاجئاً، باستمرار، إلى تبرير ما يقدم عليه من سلوك يناقض الفكر الذي اقتنع به إلى حين.

تنتهي القصة بالأسطر التالية:

" وأسلم هو النفس الأخير، دون أن يجد الفرصة ليعلق على الحادث أو ليبرر ما قد يكون ارتكبه من خطأ" (ص ٨٠) والمفردتان المهمتان هما الفعلان: يعلق ويبرر، فنحن نصغي، في القصة، إلى هذا الاشتراكي كثيراً: يعلق على ما يرى، ويبرر ما يقوم به من تصرفات تتنافى وقناعاته وفهمه للاشتراكية.

وأقول إننا نصغي إليه كثيراً، لأننا في القصة لسنا أمام صوت واحد. هناك صوتان محوريان، وهناك أصوات عديدة عابرة. أما الصوتان المحوريان فهما صوت السارد وصوت الشخصية، وتكاد تكون هذه أكثر حضوراً. وأما الأصوات العابرة فهي صوت المذياع وأصوات الباعة الذين يبيعونه. والقصة، عموماً، يحضر فيها الضميران الثالث — صوت السارد — والأول — صوت الشخصية. لنلحظ مثلاً المقطع الأول من القصة:

" سواها برفق أمام المترل، ومد يده إلى المذياع يغلقه، ثم نزل وبصره معلق إلى الطوار... [بعيدة بعض الشيء، ولكن لا يهم، أربعون سنتمتراً، ذاكم هو البعد القانوني، الطريق عريض والحركة قليلة فيه. لحسن الحظ أن الحركة قليلة ها هنا].

أغلق الباب وتأملها، كما لو أنها تحفة من التحف النادرة... [اللون الأسود رغم أنه رسمي، فإنه أكثر الألوان جدية ووقاراً. رائعة. رائعة. رائعة ستطير فرحاً عندما تراها. لن أعلمها بها حتى اللحظة الأخيرة] (ص ٦٩).

إننا إذن أمام سارد يقص عن الشخصية" سواها برفق ..." وأمام شخصية تقص عن ذاتها" لن أعلمها بها حتى اللحظة الأخيرة"، وما بين هاتين العبارتين عبارات يمكن أن نعزو بعضها إلى أي من الساردين. ولكننا سنصغي إلى الأنا كثيراً، وهي أنا الشخصية، لا أنا السارد أو الكاتب الطاهر وطار، وسنرى ما يعزز أهمية الفعلين: يعلق ويبرر. دائماً يعلق

أنا الشخصية على ما يرى، ودائماً يبرر سلوكه الذي يتناقض وفكره، ولعل الفعل يبرر هو الأهم. لنر بعض سلوكات أنا الشخصية / الاشتراكي التي تتناقض وأفكاره، ولنلحظ أيضاً عباراته التي تبرر ما أقدم عليه من تراجعات:
يقول أنا الاشتراكي:

" في البدء قررت أن لا أتزوج، لئلا تفتر حماسة النضال عندي. كان إيماني قوياً بأن المناضل الاشتراكي، مثل الجندي المحارب. يجب أن يكون ... متخلصاً من كل ما يمكن أن يعوقه في مسيرته، عدا سلاحه وذخيرته، حتى تنتهي المعركة، حتى يتم له النصر النهائي ". (ص ٧٠)

لكنه، بعد سنتين من الاستقلال، وقع في الفخ. لقد تزوج، ويبدأ هنا يتحدث عن المرأة التي تزوجها: لم تكن مثله تماماً فكرياً، وهذا أول تراجع، ولكنه قرر أن يخوض النضال في بيته إلى جانب خوضه في مجالات الحياة الأخرى. ويعني هذا أنه سيثقفها لترتفع إلى مستواه. ولكن ما الذي يحدث؟ عوضاً عن تثقيفها وإقناعها بما يؤمن هو به، نجده هو يخضع لرغباتها: بدلاً من أن يرسلها إلى مستشفى عام، لعامة الشعب، لكي تضع مولودها يرسلها إلى عيادة خاصة، بناءً على رغبتها هي. ولا يكتفي بذلك، إنه يبرر ما أقدما عليه معاً:

" حاولت إقناعها بالولادة في المستشفى وسط الشعب، فرفضت مؤكدة أن هذه المشاكل شكلية إن لم تكن ديماغوجية ".

" كانت تعاني، فلم أشأ إرهاق أعصابها، وتراجعْتُ، في الحق، خطوة إلى الخلف، وحملتها إلى العيادة: (ص ٧١).

"معها الحق في تفضيل العيادة عن المستشفى. هناك أهدأ وأدفأ" (ص٧٦).

يتراجع أنا المتكلم أيضاً عن أمور عدة: كان قرر، بعد أن تزوج ألا ينجب، لأن كثيراً من المناضلين انحرفوا أربعين بالمائة بعد الزواج، وأتموا الباقي بعد إنجاب المولود الأول. ولكنه ينجب، بعد سبع سنوات، مولوده الأول. ويلجأ أيضاً إلى التبرير:

" عندما استمر الخمول، وطالت الحمى، فلا شفاء ولا موت، لا نضال محتدم، ولا استسلام بائس، تمنيْتُ أطفالاً، يملأون حياتي، ويفرغون جيبي، وإلا تكدست الأموال عندي، ووقعت في الفخ الرأسمالي الكبير: الانضمام إلى عالم الاستغلال، أو الارتماء في أحضان الانحلال ... السكر والفسق وجمع التحف: (ص ٧١).

وحين يشتري سيارة، يشتريها سيارة جديدة صنعت في فرنسا، وحين يسوقها ويرى مواطنين كادحين لا يقلهم فيها. ويبرر شراءه السيارة من مصانع الرأسمالية، كما يبرر أيضاً لماذا لا يقل العمال والفلاحين فيها. ويستطيع المرء أن يسوق هذه التبريرات، فهي واضحة في القصة، ويمكن للقارئ أن يعود إليها هناك، حتى لا يُعاد هنا كتابة القصة ثانية. والسلوك الأخير الذي يقوم به ويبرره أنه يشتري من البائعين بضاعة، وهو يعرف أنها بضاعة مسروقة. أما لماذا؟ فلأن الحياة في المجتمع الرأسمالي، كلها، سرقة: " في المجتمع الرأسمالي كل الحياة سرقة " (ص ٧٧). وأن يسرقوا ويأكلوا " أفضل من يبيتوا جوعاً " (ص٧٨). " وليس من باب الإحسان أن أشتري منهم. لن تكون هناك يد سفلى ويد عليا ". هناك معاملة. بيع وشراء. بضاعة ونقود. لن يقولوا أن برجوازياً تصدق علينا أو أحسن إلينا، إنما برجوازي نهم فرضت بطنه الكبيرة أن يشتري منّا. استغللناه وبعنا له بثمن مرتفع " (ص ٧٨).

وهكذا يقول لنا جسد النص كلاماً مغايراً لما يقوله العنوان حين يقرأ حروفاً في كتاب، للوهلة الأولى قبل قراءة المتن.وهكذا يلخص السطران الأخيران في القصة، السطران اللذان يحتويان على الفعل " يعلق " و " يبرر " طبيعة هذا الاشتراكي: التراجع عن الفكر وتبرير هذا التراجع.

ولئن كانت القصة انتهت بموت الشخصية جسدياً، فإنها –أي الشخصية– بدت ميتة موتاً فكرياً منذ الصفحة الأولى للقصة. وسواء أمات بطل القصة بحادث سير أم لم يمت، فإنه، ولا شك، ميت منذ بدأ يتراجع عن قناعاته سلوكياً ويصر عليها لفظياً. ولا أدري إن كان هناك ثمة ضرورة لقتله بحادث سير.

اللغة والخطاب:

لغة الطاهر وطار في قصته هي لغة الكتاب الواقعيين، وهو كاتب واقعي في كثير من رواياته، بل إنه كان يكتب وهو واقع تحت تأثير الواقعية الاشتراكية، وقد صرح بذلك غير مرة.

ورد في تعريفه بذاته:

" يكتب في المواضيع السياسية والعقائدية الحسّاسة من منظوره الأيديولوجي، ويقول عنه زملاؤه: جريء إلى حد التهور، وإلى حد يصعب معه استعراض ما يكتب في مقالات تنشر على العموم.

ويعلق الطاهر بسخرية بأنه لا يعكس في كتاباته إلا ما يعايشه يومياً وطوال السنة في الاجتماعات التي يعقدها أو يشارك فيها، وما يجري داخل الحزب ومنظماته من نقاش ... " (ص ١٣٧٢ من كتاب أعلام الأدب العربي المعاصر).

ويختتم الكلمة التي صدر بها روايته " الزلزال " قائلاً:

" وأختم كلمتي هذه، المضطربة، لأنها مرتجلة، بالقول، إن الأدب الاشتراكي، والبطل الاشتراكي، لم يولد في الجزائر، كما أشار إلى ذلك المرحوم جاك سناك، إلا في الأدب المكتوب باللغة العربية. وإنني كواحد من كتاب اللغة العربية، أفتخر بهذا وأعتز به ".

وتبدو اللغة لقارئ العربية في غير الجزائر مألوفة وغير غريبة، إلا بعض الكلمات مثل (بوفاريك) و (طامسون) وما شابه، ويتضح بعضها من خلال السياق.

غير أن ما يلفت النظر في القصة ورود بعض المفردات غير العربية مثل (الكومبرادور) و (بيروقراطي) و (برجوازي) و(ليبرالي)، وهي مفردات تبقى على حالها ولا تعرب من كاتب يفخر بأنه من كتاب العربية. وربما يبدو ذلك مستساغاً ومبرراً لأن بطل القصة ليس بالضرورة إطلاقاً الطاهر وطار.

ولعل الأهم مما سبق هو لغة الخطاب. تحفل القصة بخطاب عقيدي (أيديولوجي)، ولا عجب في ذلك، لأن بطلها شخص مثقف ثقافة عقيدية (أيديولوجية)، ولئن بدت القصة عادية للقارئ المثقف ثقافة ماركسية، فإنها ستبدو عبئاً على القراء الذين لم يقرأوا الماركسية. إن الخطاب الذي امتلأت به القصة كان مألوفاً وسائداً زمن كتابتها وزمن جريان أحداثها – أعني في الستينيات وفي السبعينيات – ولكنه ما عاد، كما كان، الآن. وألحظ شخصياً هذا وأنا أدرس القصة الآن، خلافاً لما كنت ألحظُهُ وأنا أدرسها في بداية الثمانينيات.

قصة فكرة:

لئن كانت القصة القصيرة تتمركز حول حدث أو ش خصية أو فكرة فإن القصة هذه قصة فكرة بالدرجة الأولى، لا قصة حدث أو قصة ش..خصية. ولعل الطاهر وطار وهو يكتبها ما كان يريد التركيز على ش..خص بعينه قدر ما أراد أن يكتب عن أش خاص يمثلون ظاهرة، ومن هنا غاب عن الشخصية ما يميزها ويجعل منها نموذجاً. ولئن كانت القصة القصيرة تمتاز بمبدأ " وحدة الانطباع "، وهذا ما أقره أبرز كاتب لها يوم نشأتها، وأبرز منظر لها، وهو (إدجار ألن بو)، فإن الانطباع الذي يخرج به المرء لا يتمحور حول شخصية ما معينة. إنّه يتركز على مبدأ، على فكرة هي " قول الشيء وممارسة نقيضه " ومن يفعل ذلك فهو هالك لا محالة. ومن هنا يمكن القول إن القصة قصة فكرة بالدرجة الأولى، وإن مبدأ وحدة الانطباع متحقق فيها أيضاً.

نقد الواقع الجزائري:

يتحدد في هذه القصة زمنُ جريانها: سنتان بعد استقلال الجزائر. ويتحدد فيها أيضاً مكانها: الجزائر. ثمة إشارات إلى أسماء أماكن معينة يعرفها ابن الجزائر، ويعرّفُ الكاتبُ بها القارئ، وذلك من خلال الهوامش، فحين يذكر منطقة " الشريعة " يورد في الهامش: مركز سياحي جبلي يبعد من العاصمة بحوالي ٦٠ كم ".

وعليه فإن النقد الذي يوجه، في القصة، إلى بعض الفئات هو نقد موجه إلى فئات جزائرية. وينتشر هذا النقد في غير مكان. حين تبرر الشخصية شراءها السيارة، تنتقد ما يقوم به بعض الموظفين في مؤسسات الدولة، لنلاحظ المقطع التالي:

" لم يعد أحد يدري بين أيدي من ستقعين، أبين أيدي رأسمالي منتفخ البطن، يركض بك صباح مساء وراء أعماله، ليرهق مستغليه أكثر، ويسرق ثروات الشعب أكثر، أم بين يدي بيروقراطي متفسخ، يتركك لزوجته تمارس بك عهرها، ولبناته يلجن بك المراقص على الشواطئ وفي المرتفعات، بينما يستغل هو سيارة إدارته أو مؤسسته مع بترينها ومع سائقها، ويحاول قدر الإمكان قتلها بسرعة أكبر، حتى تغير له بآخر طراز ... " (ص ٧٢).

ويبرز نقد الواقع هذا في أماكن أخرى من القصة، من ذلك مثلاً حين يقارن بين العاصمة والقرية، فالقرية معلقة في إجحاف بين العاصمة وبين (بوفاريك). لا تكبر ولا تنتقص. لا تتقدم ولا تتأخر. مضطهدة ". (ص ٧٧).

ولعل قارئ رواية أحلام مستغانمي " ذاكرة الجسد " و " فوضى الحواس " يعرف أن الطاهر وطار لم يكن الوحيد الذي ينقد الواقع في الجزائر. إننا في روايتها المذكورة نقرأ نقداً قاسياً للذات الجزائرية.

كلمة أخيرة:

تذكر قصة الطاهر وطار قارئ الأدب الفلسطيني بقصة المرحوم نجاتي صدقي " الشيوعي المليونير " (١٩٦٣)، فهل كان الطاهر وطار قرأ هذه القصة؟ ربما نعم، وربما لا، ولكن القصتين تأتيان على التناقض بين الشعار والممارسة.

ممدوح عدوان وحضور الشعر في روايته

الشاعر روائياً

حين يقرأ المرءُ نص الشاعر العربي السوري ممدوح عدوان فإنه يتوقف أمام ظاهرة لافتة تدفعه إلى مساءلتها، وهذه الظاهرة هي حضور الشعر في النص الروائي.

ولئن كانت الرواية العربية، منذ نشأتها، عرفت هذه الظاهرة، فإن ما يدعو المرء إلى مساءلتها، وهو يقرأ رواية عدوان " أعدائي " أنها تبرز في نص روائي كتبه شاعر.

وليس عدوان أول شاعر عربي يكتب نصاً روائياً، فهناك شعراء آخرون سبقوه منهم في الأدب العربي الفلسطيني، على سبيل المثال، سميح القاسم وعلي الخليلي وزكريا محمد. ولكن عدوان، وهذا هو المهم، يوظف في نصه الشعري، الشعر العربي والعالمي، الفصيح وغير الفصيح، وهذا ما لم نلحظه، أيضاً على سبيل المثال، في نصوص القاسم والخليلي ومحمد.

وكان السؤال الذي أثيره وأنا أقرأ نصاً روائياً يكتبه شاعر هو: هل انعكست لغة الشعر على النص الروائي؟ وهل هذه هي الفضيلة الأولى للنص الروائي الذي يكتبه شاعر؟ وهذا بدوره قد يثير أسئلة أخرى مثل: ما هي لغة الشاعر أصلاً؟ ثمة شعراء، وثمة مستويات لغوية تميزهم عن بعضهم البعض.

هناك شعراء يكتبون بلغة تقترب من لغة الحياة اليومية، لا لأنهم لا يمتلكون اللغة الفصيحة التراثية، وإنما لإيمانهم بأن أفضل الشعر ما كان في لغته قريباً من لغة الحياة اليومية، وكان إبراهيم طوقان من أبرز من آمنوا بهذه المقولة وكتبوا انطلاقاً منها. وهناك شعراء يكتبون على غرار الشعراء السابقين؛ جاهليين وإسلاميين وعباسيين، لأنهم ينظرون إلى شعراء تلك الفترات على أنهم آباء الشعر، وعلى الشعراء اللاحقين أن يتتبعوا خطاهم لغة وأسلوباً وطريقة، وأنصار الكلاسيكية يقدرون هذا النهج الإتباعي ويجلونه ويبجلونه، وهكذا تكون لغة أشعارهم قادمة من الماضي وغير قريبة من لغة واقعهم المعيش. ويمكن هنا أن نذكر أسماء مثل محمد مهدي الجواهري وعبد الله البردوني وعبد الكريم الكرمي. وهناك شعراء يجنحون نحو لغة المجاز جنوحاً لافتاً. حقاً إن المجاز حاضر في الشعر العربي منذ امريء القيس حتى الآن، إلا أن هؤلاء الشعراء يكثرون منه لدرجة أنه يغدو جزءاً من سمة الغموض، ومن هؤلاء أدونيس ومحمود درويش. تبدو لغة الأخير عادية ومألوفة وقريبة من لغة الواقع، من حيث المفردات التي يكررها، ولكنها، لاستخدام المفردات في غير ما وضعت له في القاموس، لانزياح المفردات عن معناها القاموسي، تبدو لغة مجاز بامتياز.

يتبع هذه التساؤلات تساؤلات أخرى مثل: هل يحضر نص الشاعر الشعري في نصه أم أنه – أي الكاتب – يستحضر نصوص غيره؟ وهل يبدو الاستشهاد نشازاً " وصادراً " عن رغبة في إظهار قدرة الشاعر على الإلمام بالشعر أم أنه يبدو منسجماً والشخصية التي نطقت به والموقف الذي تطلب قول الشعر؟

كان كتاب الرواية العربية في نهاية القرن التاسع عشر ومترجموها – أي الرواية – يكثرون من الاستشهاد بالشعر، ويدخلونه في الروايات المترجمة، مما يعني أنهم يقحمون نصوص الرواية غير العربية أصلاً بأشعار عربية. ونص عدوان يحفل، كما سنرى، بأشعار عربية وأخرى مترجمة، تماماً كما أنه يحفل بشخصيات عربية وأخرى غير عربية، وحضور الشعر العربي وغير العربي، في روايته، لا يبدو نشازاً. هكذا أرى على أية حال.

ممدوح عدوان شاعر في المقام الأول، وكاتب مسرحي في المقام الثاني، ومترجم في المقام الثالث، وغدا كاتباً روائياً. وقد ترجم كتاباً

مهماً في الشعر هو كتاب(أوكتافيو باث)" الشعر ونهاية القرن"(١٩٩٨). والنصوص الشعرية التي حضرت في روايته ليست من كتابته هو. إنها أشعار تعود إلى آخرين، وليس هذا، على أية حال، بمستغرب، فالزمن الروائي يعود إلى الفترة ما بين ١٩١٤ -١٩١٨، ولم يكن، يومها، الشاعر الذي ولد عام ١٩٤١ شاهداً على تلك الفترة، على الرغم من أنه، كما يقول، أسقط بعض تجاربه على بعض شخوصه.

حضور الشعر في النص الروائي:

يلحظ قارئ الرواية حضوراً بارزاً للشعر في الرواية يمكن رصده، شكلياً، على النحو التالي:

١ - حضور الشعر الشعبي والشعر الفصيح.

٢ - حضور الشعر غير العربي/نصوص شعرية مترجمة.

٣ - حضور الشاعر شخصية من شخصيات العمل الروائي.

ويمكن تبيان ذلك كالتالي:

١ - حضور الشعر الشعبي والشعر الفصيح.

أ. الشعر الشعبي:

يحضر الشعر الشعبي مستقى من السيرة الشعبية التراثية ومن قصائد قالها شعراء عاشوا في الفترة التي تدور فيها أحداث الرواية.

يتكيء النص اتكاءً واضحاً على تغريبة بني هلال، وترد أبيات منها في فصول عديدة؛ تارة يصدر بها الفصل، وتارة تكون مقطعاً من مقاطع الفصل، وثالثة ينتهي بها الفصل. ترد أسطر شعرية من التغريبة على النحو التالي:

- الفصل الأول : يفتتح مقطعه الأول بثلاثة أبيات.
- الفصل الرابع: يكون مقطعه الأول مشكلاً من خمسة أبيات.
- الفصل السابع: يتشكل مقطعه الأول من أربعة أبيات.
- الفصل التاسع: يحضر بيتان من السيرة في نهاية المقطع السابع.
- الفصل الثامن عشر: يتكون المقطع الأول من أربعة أبيات.
- الفصل ٢١ : يبدأ المقطع الأول بأربعة أبيات هي جزء منه.
- الفصل ٢٩ : ترد أربعة أبيات في المقطع الثامن.
- الفصل ٣١ : يتشكل المقطع الأول من خمسة أبيات.
- الفصل ٣٣ : يتكون المقطع الأول منه من نثر من التغريبة.

وهكذا نلاحظ شكلين من أشكال التناص: التناص الشعري، وهو الأكثر، والتناص النثري، وهذا قليل. نلاحظ أن التناص الشعري يتصدر تارة الفصل، وقد يشكل مقطعاً مستقلاً بذاته منه، وقد يتخلف الشعر ليكون في نهاية الفصل.

إلى جانب الاتكاء على السيرة يعتمد الكاتب على قصائد شعرية معاصرة، وعلى مقطوعات غنائية، وتحضر على النحو التالي:

- يحضر في الفصل الخامس مقاطع من أغان وطنية شعبية بالإضافة إلى مقاطع من قصيدة شاعر شعبي اسمه أحمد العلي، ومقطع من قرادية الشيخ كامل يوسف الخطيب.

- يرد في الفصل العاشر سطر شعري غنائي، في مقطع رقم (٥).
- يرد في الفصل السادس عشر ثلاثة أسطر من قصيدة ماضي أبو حديقة، بالإضافة إلى سطر شعري من قصيدة أحمد العلي.
- يرد في الفصل ٢١ بيت شعر غنائي.
- يرد في الفصل ٢٧ مقطع من الشعر يغنيه مُغَنٍ.
- يرد في الفصل ٣٠ بيتان من قصيدة أحمد العلي.
- يرد في الفصل ٣٣ مقطع شعر يغنيه مُغَنٍ، يشكل المقطع الخامس كله.

ب. توظيف الشعر العربي الفصيح.

لا تخلو الرواية من الشعر العربي الفصيح، وقد كان هذا حاضراً في النص على النحو التالي:

- الفصل ٥ : بيتان من قصيدة لمعروف الرصافي، وبيت ثالث.
- الفصل ٧ : بيت شعري لشاعر لم يذكر اسمه.
- الفصل ١٣ : خمسة أبيات من قصيدة فارس الخوري يرثي فيها الشهداء.
- الفصل ١٩ : خمسة أبيات من قصيدة لأحمد شوقي يسخر فيها من الرقيب الصحفي.
- الفصل ٢٢ : قصيدة محمد جابر آل صفا.
- الفصل ٣١ : بيت شعري لشاعر غير معروف.

٢ - الشعر المترجم:

يرد في الرواية نصان شعريان مترجمان على النحو التالي:

- الفصل ٥: ترد قصيدة للشاعر (بايرون) يتعاطف فيها مع اليهود.
- الفصل ١٤: ترد قصيدة لشاعر اسمه (لوسيان سيوتو)، وهي أفضل قصيدة قالها صحفي، وهي قصيدة عرفان بالجميل باسم اليهود.

٣ - حضور شخصية الشاعر في النص، وهناك شاعران يهوديان، أحدهما يبدو حضوره لافتاً، وموضع إعجاب خلافاً للآخر.

توظيف الشعر وشخصية الشاعر:

يظل الكلام السابق كلاماً وصفياً يمكن أن ينجزه أي قارئ، للرواية. إنه مجرد عمل إحصائي وصفي ليس أكثر، ولعل ما هو أهم من الوصف هو تبيان صلة النص الشعري المضمن بالنص الروائي ككل. وهذا ما سأحاول إنجازه.

تركز الأبيات التي يتضمنها النص على إبراز الصراع بين دياب بن غانم والزيناتي خليفة، ولا يبدو فك مغاليق النص أمراً مربكاً. إن الرمز هنا لا يجنح إلى الغموض، لأن المتن الروائي يفصح في غير موطن مَنْ هو المعادل الفني لدياب ومَنْ هو المعادل الفني للزيناتي خليفة.

في الإهداء يركز ممدوح عدوان على شخصين هما العربي واليهودي، وفي المتن ما يشير إلى أن هذين هما عارف الإبراهيم ابن مدينة نابلس وهو ضابط في شرطة العدلية في الدولة العثمانية، و (ألتر ليفي) وهو يهودي يعمل جاسوساً لصالح بريطانيا التي ستقف إلى جانب الحركة الصهيونية من أجل أن تنجز هذه دولتها. ويكون، على مدار الرواية، حضور لهاتين الشخصيتين. يلاحق الأول الثاني ويتفنن الثاني في الخروج من المآزق التي يضعه فيها الأول.

يورد السارد في (ص ٤٤٣) حديثاً عن عارف الإبراهيم ولقائه مع خضرة والدة (ألتر ليفي)، ويربط بين خضرة وخضرة في

السيرة الشعبية، ويورد على لسان عارف التساؤل التالي: كيف خطر لهؤلاء الدرك الملاعين أن يسموها خضرة دياب؟

ويتابع السارد:

"وتدفقت الأبيات التي تلائم موقفه الآن، كأنه سيقول للزيناتي خليفة، - أي لـ (ألتر ليفي) حين يراه:

لـ . ي ثار عندك يا زيناتي خليفـة وقد صار في قومي بكا وتنو يـ . . . . . ح

وتطلب مني يا زيناتي أصالحـ لك أ نـ . . . . . . ا والنبي بين الرجال فصـيـ..ح

فمن يعتق الحية يضره سـ . . ـمها ويضحي فؤادك بـا لسـ...موم طريح

وأنا لك منطاح يا زيناتي خليفة على سرج خضرة ثم فيك أ صـيـ...ح

إن طلب الزيناتي من دياب أن يصالحه، يقابله في الرواية، إذن، طلب (ألتر ليفي) من عارف الإبراهيم أن يصالحه، وهكذا يرى عارف في (ألتر)، كما كان يرى دياب في الزيناتي، حية لا ينبغي عتقها، بل لا بد من ملاحقتها والقضاء عليها.

ويمكن القول، في أثناء الحديث عن شكل التناص ما بين السيرة والنص الروائي، إنه تناص جزئي يختار الروائي من السيرة ما يتناسب وفكرة الرواية، وقد يتطابق ما يرد في الأبيات السيرية وما يجري في الرواية من أحداث – تطابق ملاحقة دياب للزيناتي وملاحقة عارف الإبراهيم لـ (ألتر ليفي)– وقد يتعارض، فعارف يمجد الخضرة في السيرة ويرى أن خضرة أم (ألتر) مختلفة عن خضرة في السيرة، وهو يستغرب كيف تنعت أم (ألتر) بالخضرة.

لو توقفنا أمام الأبيات الثلاثة الأولى التي صدر بها السارد المقطع الأول من الفصل الأول وقارنّا ما تقوله بما يقوله الفصل الأول أو المقطع الأول فماذا نلاحظ؟:

الأبيات الثلاثة هي:

يقول الفتى الزغبي دياب بن غانم ونيران قلبـ . ـي زايدات لهوب

مـشـ.ـيت وقلت أوصل للأهل غانم سعيت وبس ما لقيت دروب

أريد أبكي وأنا فحل الضراغيم أتنهد وأحكي ....

يبدو دياب هنا قلقاً حائراً قلبه يشتعل، لقد مشى آملاً أن يصل لأهله غانماً، وسعى لكنه لم يلق دروباً، ووصل به الأمر أنه أراد أن يبكي، ولكنه رجل وبكاء الرجال، من منطلق ثقافة مجتمع ذكوري نشأ فيه، عيب، وهكذا تنهد وحكي.

لم يصل عارف الإبراهيم، في نهاية الرواية، لأهله غانماً، بل إنه لم يصل إليهم. لقد فقد ابنه إبراهيم. وسعى لإلقاء القبض على (ألتر ليفي) ونجح في ذلك، ولكن الآخرين أفرجوا عنه. ولأنه لاحظ الأمور وما وصلت إليه في نهاية الحكم العثماني، حيث اختل الميزان لما هو في غير صالح ما يصبو إليه، فقد أخذ يتنهد ويحكي. يتبع الأبيات الثلاثة هذه الفقرة التالية التي فيها يتنهد عارف ويحكي ويعبر فيها عما وصلت إليه الأمور:

" ملعون أبو هذه الدنيا، ملعون أبو هذا العمر الخراء، نظل طول عمرنا في الذنب. دائماً إلى الوراء. مثل بعر الجمال. مثل فلو الجحاش. يبدأ كركوراً مثل الغزال وينتهي حماراً بأذنين مرخيتين وعينين بليدتين. أنا؟ أنا عارف الإبراهيم أصل إلى هذه المواصيل؟ أصير مضحكة ؟" (ص ١٣).

هذه الأسطر تعبير عن حالة قلق تلم بعارف. إنها خارجة من قلبه الذي تشتعل فيه النيران ويزداد لهيباً. لكن السؤال الذي يثار هو: لماذا

اختار ممدوح عدوان دياب بن غانم معادلاً لعارف الإبراهيم؟

يتوصل د. محمد رجب النجار وهو يدرس السير الشعبية العربية إلى التالي حول السيرة الهلالية وشخصية دياب بن غانم:

أولاً : إنها تحكي الصراع القبلي – لا القومي – أو تصدر عن عصبية جاهلية.

ثانياً : إن جوهر الصراع الملحمي فيها داخلي لا خارجي، والأطراف المتصارعة فيها أطراف عربية إسلامية.

ثالثاً : ثم إذا نظرنا إليها بمقياس البطولة الحربية القائمة على السيف، هالنا أن أبا زيد الملحمي في السيرة، لا تعقد له البطولة العسكرية في أشهر حلقاتها، وهي " التغريبة " بل تكون من نصيب دياب بن غانم أبعد الأبطال عن تعاطف القاص والجمهور ... وبسيف أبي زيد يتم حسم المعارك الداخلية جميعاً.

رابعاً : ...... سوف نرى أن الزيناتي خليفة أكبر خصوم الهلالية على الإطلاق والذي لقي مصرعه بحربة دياب بن غانم لم يكن ليستحق تلك النهاية الأسيفة باعتراف الجموع الهلالية كلها فيبكونه جميعاً وقد شادوا له قدراً عظيماً إحياءً لذكراه وتكريماً بمثواه، ولم يكن المبدع الشعبي يصدر في ذلك من نخوة تمليها خلائق الفروسية مثلاً، بل حدث ذلك إيماناً منه بأن الزيناتي عاش بطلاً ومات شهيداً بكل ما تعنيه الشهادة في الإسلام وفي المجتمع الشعبي على السواء ... " (انظر: مجلة " جذور " السعودية، ع٥، آذار ٢٠٠١، ص ١٨٩ وما بعدها).

قبل أن أجيب عن السؤال أود القول إن ما توصل إليه د. النجار يثير العديد من الأسئلة حول توظيف عدوان السيرة الهلالية:

- هل رأى عدوان أن الصراع بين العرب واليهود ما بين ١٩١٤ و ١٩١٨ صراعاً قبلياً لا قومياً، لأن بعض اليهود كانوا من رعايا الدولة العثمانية وسكانها!
- هل رأى في ملاحقة عارف ل. (ألتر) وتعصب الأول للدولة العثمانية ضرباً من العصبية الجاهلية؟
- هل نجح عدوان في جعل (ألتر) معادلاً للزيناتي؟ إن القارئ العربي لن يتعاطف بأي حال من الأحوال مع (ألتر) كما تعاطف مع الزيناتي، ولن يبكي (ألتر) كما بكى الجمهور الزيناتي.

وأظن أن عدوان نفسه لا يتعاطف مع عارف قدر ما يرثي حالته، لأن عدوان نفسه جعل إبراهيم بن عارف يتمرد على أبيه، ويكون تعاطفه – هكذا أرى – مع إبراهيم والثورة العربية التي بدأت تتمرد على ما وصلت إليه الأحوال في نهاية الحكم العثماني، وهي أحوال لم تعجب أصلاً عارف نفسه كما لاحظنا. وهذا ما يعبر عنه على أية حال المقطع النثري الأخير في الرواية. يرد في الفصل الأخير مقطعان الثاني منهما يأتي على لقاء عارف و (ألتر) وقد أفرج عنه الأخير وينتهي بتحسر عارف وتذكره دياب بن غانم وما وصل إليه أمر عارف الذي هو مطابق لما وصل إليه دياب. أما المقطع الأول فنصه:

" آخ يا دياب بن غانم.

كان دياب سبعاً من سباع الغاب. يضع يده على ظهر الفرس فتصل إلى الأرض. يضب ركبيته على خاصرتيها فتطقطق أضلاعها. حين كان يقف ليبول، كان بوله يحفر في الأرض جورة عمقها بطول الرجل أو أطول. كيف سيتمكنون من قتل فارس كهذا؟ ومن يجرؤ على الوقوف في وجهه أو مواجهته؟ قرروا انتظار عجزة وراحوا يراقبون بوله. وحين جاء أحدهم ليقول له إن جورة البول لم تعقد أكثر من متر عرفوا أن التراجع قد بدأ.

متر .. شبر .. فتر .. حط أصبع .. ثم انخفاض بسيط مثل الفسوة في الرماد ... ثم صار بوله يسبح على الأرض دون أن يحفر فيها.

عند ذلك صار قتله سهلاً.

أو صار قتله غير ضروري لأنه قد مات.

آخ يا دياب بن غانم. (ص ٥٠٣)

هل هي حسرة على دياب بن غانم وحسب، أم حسرة على الدولة العثمانية وما آلت إليه، أم هي حسرة عارف الإبراهيم على نفسه وقد آل إلى ما آل إليه دياب وإلى ما آلت إليه الدولة العثمانية، أم هي حسرة على الثلاثة معاً لأن نهايتهم تشابهت؟

يمكن الوقوف أمام مقطع شعري آخر وتبيان دلالته. يُفتتحُ الفصل الثالث والثلاثون بأبيات من السيرة تشكل المقطع الأول، وهي:

يقول أبو سعدي الزيناتي خليفة: لي عزم أمضى من رهيف
حـ ـسـ . . ـام

ولـ . ـي همة تعلو على كل مـ ا جـ . . ـد ودايم على خيل العدا
حـ ـجـ . . ـام

وهذي بلاد العرب ألـ . ـف مـديـنـ . ـة غير الذين هم ناصبين
خـ ـيـ . . . . . ـا م

جاؤوا جمـ ـعـ . ـاً طايعين غصيبة وقهراً قد أتوا
لـكـلـمـتـ . . . ي إ ر غـ . . . ـام

فأين تروحوا يا عرب اليوم تغدون في الفلاة
و تـ ـسـ . . . . . لموا هـ . . . زام

يتكلم هنا الزيناتي خليفة ويعبر عن انتصاره على العرب الذين تشرذموا، وجاؤوا له طائعين. كأنما الذي يتكلم هو (ألتر ليفي)، وكأنه أيضاً حكام إسرائيل وقد حققت ما طمحت إليه. يدعم الكلام السابق ما يرد في المقطع الثاني من الفصل نفسه. يستحضر عدوان الإصحاح الثالث والثلاثين من سفر العدد، وهو:

" وكلم الرب موسى في عربات موآب على أردن أريحا قائلاً: كلّمْ بني إسرائيل وقل لهم إنكم عابرون الأردن إلى أرض كنعان. فتطردون كل سكان الأرض من أيامكم وتمحون تصاويرهم وتبيدون كل أصنامهم المسبوكة وتخربون جميع مرتفعاتهم. تملكون الأرض وتسكنون فيها لأني قد أعطيتكم الأرض لكي تملكوها ".

كأنما يستعير عدوان هذا الكلام ليقول إن ما قيل تحقق. ينتصر (ألتر ليفي) وينهزم عارف إبراهيم، وتحقق دولة إسرئيل ما طمح إليه أنبياء الصهيونية: أقامت دولتها وهجرت قسماً منا وغيرت أسماء مدننا ومحت معالم قرانا وقطعت أشجار زيتوننا.

وخلافاً لما توصل إليه د. النجار فإن المرء وهو يمعن النظر في أبيات السيرة المتضمنة يلحظ تعاطف الجمهور مع دياب، فهل اعتمد عدوان على نص آخر للسيرة غير الذي اعتمد عليه النجار؟ لنر مثلاً ما يرد في هذه الأبيات التي شكلت المقطع الأول من الفصل السابع:

ألا يا دياب الخيل أ سـ . . . . . ر ع نحونا واقتل خليفة يا أمير غصيب

دعوك الإمارة يا دياب جميعِهم دعوك العذارى يا ديابي جيب

وإن كان ما تقتل خليفة برمحك

ترى البيض تلفظ كلام معيب

وتبقى الهلاليات جميعاً مع العدا يروحوا سبايا لكل نذل رهيب

هنا يمكن أن نتوقف أمام الأغاني الشعبية والشعر الشعبي الذي شاع في الفترة التي يكتب عنها عدوان. تتكرر أسطر من أغانٍ شعبية في خمسة مواطن. تتكرر على ألسنة المتظاهرين، وعلى لسان جمال باشا، وعلى لسان اليهودي نعمان بلكند – وتكون باللهجة العراقية - وعلى لسان المغني الشعبي.

يردد العرب، وهم ينشدون الاستقلال، يرددون في المظاهرات البيتين التاليين وهما يفصحان عن مضمونهما:

عيشة بذلة ما منحبا منتظاهر منا منتخبا

يا منال يا بنرحل على أوروبا (ص٨٦)

الاستقلال

ويتكرر السطر التالي على لسان جمال باشا وهو في حالة سكر:

بدّك تسكر وتغني اشرب من عرق يني(ص١٧٥)

والعرق هذا عرق تركي يراه جمال باشا أحسن عرق في الدنيا.وأما نعمان بلكند اليهودي ، فإنه يتحاور وعارف إبراهيم حول اسمه – اسم نعمان- ويتم الربط بين الاسم والحاكم العربي النعمان بن ماء السماء، وحينها يغني نعمان البيت التالي بلهجة عراقية:

نخل السماوة يقول طرتني سمرة سلف وكرب ضليت ما بيي تمره (ص ٣٢٦)

ويعلو صوت المغني الشعبي يغني في مواطن عديدة. يغني أغاني تمجد انتصارات الدولة العلية في جناق قلعة والكوت(ص٣٩٥، ٣٩٦و٣٩٧) وفيها يمدح جمال باشا ويشجعه على دخول مصر -ويعلو أيضاً صوته في نهاية الرواية. يطلب عارف الإبراهيم من المغني، في المقطع الأخير من الفصل الثالث والثلاثين، أن يغني موالاً بدلاً من أن يقرأ من التغريبة. ويغني المغني أبياتاً ذات دلالة يرثي فيها قائلها ما آلت إليه الأمور حيث أعمى حب الذهب بعض البشر الذين ما عاد المغني يعتمد عليهم لأنهم طغوا وغرروا بالناس.(ص٥٠١).

يتكرر الشعر الشعبي على لسان شباب متعلمين لا يحفظون الشعر الفصيح وحسب، بل يحفظون قصائد شعراء شعبيين هم أحمد العلي والشيخ كامل يوسف الخطيب وماضي أبو حذيفة. يحضر هذا الشعر في حالات السكر ، حيث يستحضر السكران وما يتناسب والحالة التي هو عليها، وقد يستحضر أيضاً من الشعر الشعبي ما يعبر عن حالة مغايرة لما هم عليها. كأن تفصح عن النقيض، فإذا كانوا الآن يأكلون ويشربون، فقد مرت أيام جوع أكل الناس فيها الحشائش، وإذا كانوا الآن في حالة سكر وسرور، فقد تغدو الأيام القادمة قاسية وصعبة، لأن اليهود سيقيمون وطنهم على أراضي العرب.

سميح وإبراهيم شابان عربيان ينضويان تحت لواء الثورة العربية الكبرى وينقمان على الأتراك، ولكنهما أحياناً يغتنمان لحظات هاربة فيقبلان على الحياة ويشربان الخمر، وفي هذه الأثناء يستحضر سميح قصيدة أحمد العلي:

وسحبتها من بين عشرا تليت تشبه سفينة ببحر وافق هواها

حطيت سرج اع الظهر شدّيت حتى التصق بالعون ظهراً بحشاها

وسقيت باسم الله، بظهرا تعليت نفرت نفير الظبي تطلب ربا هـا

(ص ٨٦)

وحين يستخف به الطرب يقوم إلى الرقص وهو يردد قرّادية الشيخ كامل يوسف الخطيب:

شـ..و بيدريني وشو بيدريك مـنـرجـ..ع لـسـ..فر برليك
مـنـرجـ..ع للجوع وأ كـ..ل الهـ..و ا والتحريـ..ك
و لـلـقـ..ل
مـنـرجـ....ع لأ كـ..ل والهندو بـ..... ة
القـ.ر ة هـ ا لمـ......رّة
مـ.ا بتعرف أكلن ع الحل شـ.و لـو حـ..د ه بيغذيـ..ك
(ص٨٦)

وتبدأ حرقةٌ بالتصاعد في النفوس، فيحس الشاربون وكأنهم يسرقون هذه الفرحة، ويقفزون في القرادية فوراً إلى قول الخطيب:

لا تقول ظلموني وظلموك وما علموني ولا علموك
الما بيظلم، حاله بيضل مقنبر عرفه مثل الديك
بكـ.ر ه بيجي عزرائيـ..ل بيشـ...و فـ ك مع
إ ســ............ ـرائيل
بـيـقـ....ل لك مِنْ هونـبي يا صـبـ.ـاح الـشـ............حـ ار
فِلْ تطليك
و يـنـ.ـك عـ..........ن لأهل التلمود شـ..........و
أهل كتابـ.ـك جابك
ويلك ما شبعت من الذل الله يفـجـ......ع أمّك
فـيـ.......ك (ص ٨٧)

ويعقب السارد عما تفعله هذه الأسطر في النفوس وما تثيره من نقاش قائلاً:

" فتهمد النفوس من جديد. ويبدأ الحوار السياسي منطلقاً من الدهشة الدائمة لدى الجميع لوجود هذا الوعي السياسي بخطر اليهود عند فلاح في الجبال قرب اللاذقية، بينما المثقفون والمناضلون تمر عليهم لعبة الماسونية التي يتخفى وراءها اليهود ". (ص ٨٧)

ويرى إبراهيم، والقدس تسلم للإنجليز، ما آل إليه العرب، فيتذكر قصيدة أحمد العلي. يتذكر السطر الذي مجد العرب يوم كانوا منتصرين:

أولاد يعرب هالفروع الزكية زاحوا الثريا وجلسون بمكانا (ص ٤٦٠)

ولكنهم الآن، وفلسطين تضيع، ما عادوا كما كانوا:

كُنّا نشيل السيف ع أنف البرية قمنا جريناه وقطعنا يدانا (ص ٤٦٠)

وتتكرر في موطن ثالث أبيات للشاعر ماضي أبو حذيفة. يتحاور إبراهيم وسميح، ويظل الثاني يكرر قصيدة أحمد العلي، فيثور الأول لأن سميحاً يكرر القصيدة دائماً، ويطلب من سميح أن يصغي إلى الأبيات الثلاثة التالية لماضي، وهو من حوران:

يـ.ـا ونّتي ونّت طعينا بعودي بأقصى ضميري جايد مطرق الزان
تحذروا يا ناس حكمنا صاير يهودي تحذروا يا نـ.ـاس ترى الدهر خوان

واويل سباع البرهي والأسودي ن كان حكم بها الحصيني مع س.ر ب ويوان

(ص ٢٦٠)

الشعر العربي الفصيح:

ترد نماذج من الشعر العربي الفصيح في سبعة مواطن، وأكثر الأشعار تعود إلى شعراء الفترة التي تدور حولها أحداث الرواية أو قبلها بقليل. ولعل ما هو مهم في أثناء تناول هذه الأشعار هو التنظير للشعر أو اقتران الشعر بعبارات مهمة تمهد له وتفصح عن مكانة الشعر والشاعر. لنلحظ الفقرة التالية التي ترد في ص ٨٦، وصاحبها هو السارد، وأظن أنّ ممدوح عدوان يقف وراءه، وبالتالي فهي تظهر رأي عدوان في الشعر:

" ولكن بأشعار كهذه بدأ الوعي يتفتح على مكافحة الظلم والإرهاب وبدأ الاستمتاع باللغة العربية التي صارت رمزاً لتأكيد الهوية وإعلان العصيان. والعصيان يبدأ بالشعر.

ومع الشعر يبدأ البحث الذي يقود خطوات الشباب إلى بعض المجالس في المنازل والجوامع والتكية والمقاهي، ليلتقطوا نبض الاحتجاج لدى الناس، ثم يذهبون إلى بيوتهم ليضخموه وليعطيهم الإحساس بالراحة: الناس غير مستكينين والثورة قادمة. ونحن على صلة بها. مع الشعر تم تلفظ الشعارات التحررية: شعارات الثورة الفرنسية، شعارات الماسونية، شعارات الاتحاديين أنفسهم قبل أن تظهر أنيابهم الطورانية ... ".

وهكذا يفهم أن للشعر دوراً في الثورة وتفتح الوعي، وأن الشاعر يعبر عن أحاسيس الناس وتطلعاتهم. حين يسمع نادر ذات يوم قصيدة لمعروف الرصافي يَحِسّ الجميع بأنهم قد عثروا على كنز، هكذا يقول السارد، ويردد نادر وسميح وإبراهيم بعض أبيات هذه القصيدة أمام زملائهم. بل إن الضباط العرب في الجيش العثماني، ممن هم على صلة بالعرب الراغبين في الاستقلال عن الدولة العثمانية، يبدون إعجابهم الشديد ببيتي الرصافي:

عجبت لقوم يخضعون لدولة ... يسوسهم بالموبقات عبيدها

وأعجب من ذا أنهم يرهبونها ... وأموالها منهم ومنهم جنودها

والعبارة الدالة هي عبارة السارد " أحسوا أنهم قد عثروا على كنز ".

وسنجد المتعلمين العرب يميزون بين شعر وشعر؛ بين شعر الغزل وشعر الثورة، فإذا كان ترداد الأول يحتاج إلى باعث، فإن ترداد شعر الثورة لا يحتاج إلى ذلك. (ص ٩١) وسيحضر شعر الرصافي ثانية لأنه يعبر عن أحوال الأمة العربية تحت الحكم التركي. ثمة حياة يائسة يحياها الشباب المتعلم لم يتعودوا عليها، خلافاً لمن تعود بؤسها ونعيمها، وهنا يجد أحد الشباب نفسه يردد بيت الرصافي:

تعوّد كل بؤسها ونعيمها ... وعشنا على بؤس ولم نتعود

وسيكون كلام الشاعر كلاماً شبيهاً بالكلام المقدس. كأنه نص غير قابل للتشكيك فيه، وعلى الآخرين أن يقبلوا ما يقوله الشاعر، لأنه ذو مكانة مقدسة. يتحاور عارف إبراهيم وعبد السلام العبداني – وكلاهما ضابط في الجيش العثماني، يخلص الأول له ويرغب الثاني في استقلال العرب – ويحاول كل منهما إقناع الآخر برأيه. هنا يستشهد عبد السلام بقول شاعر ما، ولكن بعد أن يمهد للبيت بالعبارة الدالة " ألم تسمع ماذا قال الشاعر؟ ويسوق البيت الثاني:

أقداركم في عيون الترك نازلة ... وحقكم بين أيدي الترك مغتصب

وندرك أهمية هذه العبارة حين يكون رد عارف على النحو التالي:

"– كفى. كفى. لم أعد أريد أن أسمع المزيد " (ص ١٢٤). كأن قول الشاعر هو قول جهيزة التي قطعت قول كل خطيب. كأن

قول الشاعر قول مقدس ما بعده قول.

ويصبح نشر جريدة ما أبياتاً شعرية ساخرة دالة سبباً في إغلاق الجريدة. كأن الشعر سلاح فتاك فاعل تخافه القوة الغاشمة. يشدد الأتراك الرقابة على الصحف، فينشر صاحب جريدة أبيات أحمد شوقي التي يسخر فيها من الرقيب، وهي:

لنا رقيب كان ما أثقلـه الحمـ ... ـد لله الذي رحّلـه

لو دام للصحف ودامت له لم تنج منـ .. ـه الصحف المنزلة

لو خال" باسم الله" في مصحف تُغضِبُ" تحسيناً" محا البسملة

إنْ تذكر الخنجر لفظاً تُصِبْ من شـ ـدة الذعر به رعشة قاتلـه

جرائـد الترك علـى عهـده كانت بلا شـ .. أن ولا منزلـة (ص ٣٠٩)

ويأتي الأتراك إلى مبنى الجريدة ويعتقلون رئيس تحريرها ويغلقون مكاتبها. تتكرر قصة تشبه هذه في الرواية. يعيد نجيب نصار نشر قصيدة محمد جابر آل صفا المنشورة منذ المؤتمر السوري في باريس، حين يحتج أهالي أرض في غور بيسان على مصادرة اليهود أراضيهم دون أن يلتفت إلى قضيتهم المسؤولون. وتكون النتيجة أن يسجن نجيب نصار. ونص الأبيات:

إذا جئت القرى ألفيت فيها وطيس الجور يتقد اتقادا

ترى فيها نساءً حاسـرات جياع الجوف لا يلقين زادا

أناديكـم فهل منكم مجيب ولكن لا حياة لمن يُنادى

بكيت دماً علـى الأوطـان لما رأيت الجور فيها قد تمادى(ص ٣٤٨)

ويُستحضر بيت الشعر الشائع:

ومن ملك البلاد بغير حرب يهون عليه تسليم البلاد (ص ٤٨٠)

يُستحضر حين يتحدث عارف الـ (ألتر) عن بيع إقطاعيي فلسطين الأراضي لليهود. ثمة مقطوعة شعرية أخرى ترد في الرواية هي من قصيدة الشاعر فارس الخوري قالها في رثاء الثوار العرب الذين أعدمهم الأتراك، وقد وردت على لسان إبراهيم وهو في السجن يعيش بين ثوار عرب مرشحين أيضاً للإعدام. (ص ٢٠٨)

الشعر المترجم:

لا تخلو الرواية من أشعار عالمية أيضاً، إذ يقرأ المرء نصين شعريين مترجمين يرد الأول منهما عن لسان إبراهيم الذي يقول عنه السارد: " كان هذا إبراهيم الذي يستمتع باستعراض ما لديه من معلومات مأخوذة من الأدب تحديداً، واستعراض قدرته الفائقة على الحفظ "(ص ٨٨).

وإذا كان عدوان قال في المقابلة التي أجراها معه فيصل دراج إنه أسقط بعض تجاربه على إبراهيم، فإنه يحق لنا أن نقول إن عدوان الشاعر والمترجم، بوعي أو دون وعي، يستعرض أيضاً ما لديه من معلومات مأخوذة من الشعر.

والمقطع الأول من الشعر المترجم يرد في أثناء حوار إبراهيم وصحبه عن اليهود والماسونية ودعم الأوروبيين، منذ أيام نابليون، لحق

اليهود في فلسطين. وليس نابليون وحده هو الذي أيد فكرة أن فلسطين هي أرض إسرائيل، بل " حتى الشاعر (بايرون) تعاطف معهم وكتب عنهم – أي عن اليهود شعراً. ويورد إبراهيم المقطع التالي ل. (بايرون):

" لليمامة عشها

وللثعلب كهفه

ولكل شعب أرضه

إلا اليهودي فليس عنده غير قبره"

و

" اطلع أيها الإله العظيم ودع قدرتك تتجلى

وأرسل أشعتها مضيئة ودافئة على أبناء يعقوب

وأعد فلولهم التائهة إلى أرضهم الموعودة هناك

واهدهم لكي يذهبوا إلى فلسطين فهي وطنهم" (ص ٨٨)

النص الشعري المترجم الثاني هو لشاعر اسمه (لوسيان سيوتو)، وقد قاله هذا، وهو صحفي كان في (سالونيك)، عرفاناً بالجميل باسم اليهود يمدح فيه سلاطين الدولة العلية التي آوت اليهود بعد طردهم من الأندلس. يحضر النصَّ اليهودي (آرون رونسون) ويطلب من صحيفة (ها أشدوت) أن تعيد نشره، ويحتفظ بنسخة في جيبه حتى يقرأها على جمال باشا حين يقابل معتقلاً لعله – أي جمال – يفرج عنه. وفي لحظة اللقاء، وكان جمال يشرب الخمر، يخرج (آرون) الصحيفة ويقرأ القصيدة، ومنها:

حين كان المنبوذون الأبديون، على سفن مثقلة

بحمولتها الحزينة، يتجولون من بحر إلى بحر

طالبين الملجأ بصرخات مريرة

كانت الشعوب التي تراهم وهم يعبرون

تصرخ بهم: ظلوا بعيدين

****

وحين وصل أولئك الذين كانوا يلعنون بالأمس

إلى اسطمبول تعساء ومعوزين

سمعوا لأول مرة كلمات: " أنتم أيها

المنبوذون، أهلاً بكم " (ص ٢٢٥/٢٢٦)

ولكن جمال باشا الذي يبدو في الرواية مثقفاً يسخر من (آرون)، لأن الشكر في القصيدة هو للسلاطين الذين يقف جمال باشا والاتحاديون ضدهم. ويعقب جمال باشا:

" كنت أظنك ذكياً يا آرون .... بهذا تريد أن تسليني وأنا أسكر؟ لم يبق إلا أن تقرأ عليّ المدائح للسلطان عبد الحميد " (ص ٢٢٧).

بروز شخصية الشاعر:

لا يكتفي ممدوح عدوان بتصدير بعض فصول روايته بأبيات شعر من السيرة، لاجئاً إلى ما يعرف في البلاغة بالتضمين، ولا يكتفي بإبراز نماذج بشرية تحب الشعر و تحفظه وتستشهد به، ولا يكتفي أيضاً بالتنظير لأهمية الشعر، وإنما يلجأ إلى اختيار شخصية شاعر لتكون نموذجاً روائياً له حضوره البارز في النص الروائي، بل إنه يختار أكثر من شاعر ليميز بين شاعر وشاعر، كما كانت العرب تقسم الشعراء إلى شاعر وشويعر وشعرور، حقاً إن التمييز بين شاعر وشاعر يرد على لسان الشخصيات الروائية، إلا أنه في النهاية يصدر أيضاً عن عدوان نفسه الذي يدرك أن ثمة فارقاً بين شاعر وشاعر.

تعرض الرواية نموذجين يهوديين يقولان الشعر، يكون أحدهما موضع إعجاب والثاني لا ينال من التقدير ما يناله الأول، وحين يميز بين الأول والثاني من خلال التساؤل التالي:

-أنت شاعر وأفشالوم شاعر؟ (ص ٤٠٠)

نجد ليوفا يجيب:

" أنا خراء، انبسطت؟ شاعر خراء. أليس هناك شاعر رومانسي وشاعر كلاسيكي وشاعر خراء؟ أنا شاعر خراء. أنا لا أريد أن أموت، ولا أريد أن أقضي بقية عمري في السجن. أريد أن أعيش وأسكر وأعشق البنات وأكتب الشعر ". (ص ٤٠٠)

فما هي الصورة التي رسمها عدوان للشاعر الأول؟

اختار عدوان يهودياً ليكون شاعراً، وهو أفشالوم. ونحن عرفنا في الأدب العربي القديم شعراء يهوداً أبرزهم الشاعر السموأل الذي ضرب به المثل بالوفاء " أوفى من السموأل"، ولم يلجأ إلى تغيير هذه الصورة للسموأل بن عادياء، إلا إبراهيم طوقان الذي كتب مقالة يرفض فيها أن يكون السموأل وفياً، ورأى طوقان أن السموأل ضحى بابنه لأن حب المال أقوى، لدى اليهود، من غريزة الأبوة. طبعاً علينا ألا نغض النظر عن الفترة التي كتب فيها طوقان مقالته، وهي فترة اشتد فيها الصراع بين أهل فلسطين واليهود، وشوه كل طرف الآخر. ولكننا، في حدود ما أعرف، لم نكتب في نصوصنا الروائية الحديثة عن شاعر يهودي نموذجاً يهودياً. وهذا ما أنجزه ممدوح عدوان.

لنقرأ الفقرة التالية التي تتحدث فيها رفقة عن الشاعر (افشالوم) ولنلحظ ما هي الصورة التي تبرز، من خلالها، للشاعر:

" شاب مثل الزهرة. متعلم وفهمان وحلو. ما عرفه أحد إلا أحبه. حتى العرب أحبوه لأنه خيّال ولأنه يحفظ القرآن، ويحكي العربية، ويغني أغاني البدو، ولأنه يعرف كيف يكتشف الشعر في كل شيء. قال لي مرة إن أباه سخر منه عندما قال له: أنت شاعر يا أبي، ولكنه ظل مصراً على أن أباه شاعر.

كان يقول: وهل يذهب إلى الخضيرة التي كلها مستنقعات ويعمل على تجفيفها ليستصلح الأرض فيها لولا أنه شاعر؟ قال له آرون: أبوك يحب الأرض لأنه صهيوني بدمه. ويدافع أفشالوم: لكنه يحبها محبة الشعراء. أتعرف يا آرون ماذا قال لي حين سألته لماذا يجيء ويتعذب في هذه المستنقعات ؟ قال لي: إذا مرضت أمك تتركها أم تداويها؟ قلت له: أُداويها. قال: وهذه الأرض مريضة بالمستنقعات، ويجب أن يداويها. صار يعطيها دواء لا يخطر لأحد. وزرع أشجار الكينيا ليجفف المستنقعات ". (ص ٣٩)

الشاعر متعلم وفهمان وحلو ومحبوب ومرتبط بالأرض، تحبه النساء ويعرين أمامه كل شيء: أجسادهن وما في داخلهن. هذا ما تقوله سارة لأفشالوم التي تخون زوجها حاييم ولا تشعر أنها خائنة، بل إنها حين تنام مع زوجها، لا مع الشاعر الذي تحب، تشعر أنها تخون الشاعر. والشاعر يحب أن يجلس ويشرب ويقرأ ولا يحب الذهاب إلى المقهى لأنه لا يحب الأجواء الرخيصة. إنه يسعى لعزة شعبه. والشاعر كما تصفه سارة المرأة التي تحبه:

" مثل الريح. يطوح بها هنا وهناك تارة على الأرض، ويقذف بها تارة أخرى إلى الغيوم. يجعلها ترغب في أن تكون حورية أحلام تارة

ومقاتلة ببندقية تارة أخرى. أما هو فيظل هادئاً وغامضاً مثل البحر الذي يتجاهل أنه دمر مدناً وأغرق سفناً ". (ص ١٤٤)

وأظن هذه الكلمات التي ترسم صورة للشاعر حتى لو كان يهودياً هي تخيل ممدوح عدوان لتخيل المرأة للشاعر. صحيح أنها صادرة عن سارة لكن السؤال هو: من الذي كان مع سارة أو مع رفقة وأصغى إلى الوصف ونقله إلى عدوان؟

ولكن (أفشالوم)الشاعر اليهودي ينتمي إلى منظمة (نيلي) التي تتجسس لصالح الإنجليز حتى يُساعد هؤلاء اليهود من أجل بناء وطن قومي لليهود. إن (أفشالوم) صديق لـ (أرون رونسون) وهو لا يقترب من أختيْ هذا، وهما سارة ورفقة، لأنه لا يريد أن يخون صديقه. كأن الشاعر لا يخون صديقه.

الخلاصة

كان الشعر بأشكاله العديدة والمنوعة، فصيحاً وشعبياً ومترجماً، حاضراً حضوراً لافتاً في رواية ممدوح عدوان، وليس هذا أمراً جديداً في الرواية العربية، فقد استحضر الشعر في روايات إميل حبيبي، واستحضر أيضاً في رواية غائب طعمه فرمان " آلام السيد معروف"، وفي روايات أخرى سبقت هذه وتلتها.

وغالباً ما كان استحضار الشعر يتلاءم وقصد السارد، ومن ورائه المؤلف، أو وقصد الشخوص التي تستحضره. رأى عدوان في الشخصية الرئيسية عارف الإبراهيم شخصية تحن إلى الماضي التي هي نبت لمعطياته، ومن هنا أكثر من شعر سيرة تغريبة بني هلال التي أسهمت في تكوين ثقافة جيل. ولما كتب عن جيل جديد تعلم في المدارس وأراد أن ينعتق من الماضي، وكانت هناك أصوات شعرية عربية تدعو إلى هذا الانعتاق، فقد ترك عدوان أبناء هذا الجيل تردد الأشعار الجديدة التي تعبر عن طموحاتها، بغض النظر عن طبيعة الشعر أكان فصيحاً أم شعراً شعبياً. والشيء نفسه يمكن قوله عن الشخصيات اليهودية، لقد اختارت هذه نماذج شعرية لتعيد نشرها أو لتقرأها أمام المسؤولين، علّ الأشعار تسهم في حل مشكلتها.

وهذا الحضور المكثف للشعر رافقه حضور شخصية الشاعر في النص الروائي، والشاعر هنا يحب الأرض ويلتزم بقضية شعبه حتى لو أدى هذا إلى الانخراط في منظمة تجسس، كما أن الشاعر موضع حب المرأة وإعجابها، وإن لم يغب عن ذهن عدوان التمييز بين شاعر وشويعر.

ولعل عدوان، وهو يكتب نصه، أراد أن يعزز مكانة الشعر. لِمَ لا وهو شاعر بالدرجة الأولى، شاعر قبل أن يغدو روائياً.

انتهت

رواية ممدوح عدوان " أعدائي"

حدود الواقع ... حدود الخيال

تفتح رواية الكاتب السوري ممدوح عدوان شهية قارئها الناقد تحديداً إلى مساءلة حدود الواقع وحدود الخيال فيها،ويسهم في فتح الشهية هذه إقرار المؤلف، في بعض المقابلات التي أُجريت معه، إلى أنه كان يسقط بعض تجاربه المعيشة على بعض شخوص روايته.

ولئن كان الزمن الروائي يغور في التاريخ، ويبتعد عن الزمن الكتابي حوالي ستين عاماً، فإن الزمن المعيشي لممدوح عدوان بعيد أيضاً عن الزمن الراوئي.

تجري أحداث الرواية ما بين ١٩١٤ و ١٩١٨، وهذا هو زمنها الروائي، وصدرت عام ٢٠٠٠، وهذا هو زمن النشر، وأظن أن عدوان كتبها في تسعينيات القرن العشرين، وهذا هو الزمن الكتابي، وأما عدوان فقد ولد عام ١٩٤١ وما زال حياً يرزق، واعترافه بأنه أسقط بعض تجاربه المعيشة على شخوصه – يجعلنا نقول إن ما مر به عدوان نفسه في الستينيات أسقطه على شخصية إبراهيم وما مرت به بين ١٩١٤ و ١٩١٨.

ويتساءل المرء، وهو يقرأ الرواية، إن كان كثير مما ورد على لسان شخوصها، ورد على لسانهم في الواقع أم أن عدوان هو الذي أنطقهم به. ويمكن هنا التمثيل بما أوردته نهال حامد على لسانها. ونهال حامد هذه امرأة سورية زوجها ضابط سوري في الجيش العثماني قتل غدراً فقررت أن تنتقم له، وقررت أن توظف جسدها لأجل أن تصل إلى ما تريد. وهكذا، ربما للمرة الأولى في الرواية العربية، يقرأ المرء عن نموذج نسوي عربي ما قرأه عن النماذج النسوية اليهودية التي تكرر حضورها في الرواية العربية منذ نص محمد عزة دروزة " الملاك والسمسار " (١٩٣٥) ونص برهان الدين العبوشي " وطن الشهيد " (١٩٤٦) – وهذا نص مسرحي – ولا يقرأ المرء عن هذا النموذج النسوي العربي في حضوره روائياً وحسب، وإنما يقرأ ما يقوله هذا النموذج. تقول نهال حامد:

" اليهود يستخدمون نساءهم وأموالهم لتحقيق أغراضهم. لماذا يقف الأمر عائقاً أمامنا؟ نستطيع أن نستخدم الأسلحة ذاتها ... "

وتواصل نهال كلامها:

" وبجسدي هذا الذي يشتهونه ويحتقرونه أحقق أكثر مما يحققون بمسدساتهم وشواربهم .... ما شأنكم أنتم بجسدي؟ الشرف؟ هل سألت أحدكم لماذا يكذب وينافق ويسرق ويرتشي وهو يؤدي مهمته؟ أليس هذا كله متنافياً مع الشرف؟ ولكن الواجب يدعوكم إلى أن تتغاضوا عن هذا الحيز الضيق عن الشرف من أجل استمرار الشغل. حسن، وأنا أرى أن الواجب يدعوني إلى التخلي عن ذلك الجانب من الشرف من أجل الهدف المنشود. نعم إنه الحيّز الضيق ذاته الذي ترونه أكثر اتساعاً مما ينبغي " (ص ٦٥).

والسؤال الذي يثيره المرء وهو يقرأ هذا على لسان نهال حامد هو: هل كانت ثمة امرأة عربية ما بين ١٩١٤ و ١٩١٨ تسلك سلوك نهال ولديها القدرة على التفوه بمضمون الفقرة السابقة؟ والسؤال الذي يتبع هذا السؤال هو: هل كان الرجال العرب أنفسهم، والمثقفون تحديداً، يثيرون قضية الشرف القومي والشرف الشخصي؟ وهي قضية أخذت تثار، ربما، منذ خمسين عاماً ليس أكثر. وربما لم يثرها إلا مفكرون قليلون حوربت أفكارهم، بل وربما لم نقرأها إلا في كتابات د. حليم بركات و د. صادق جلال العظم، في كتاب الأول " المجتمع العربي المعاصر " وكتاب الثاني " النقد الذاتي بعد الهزيمة ".

ليس إقرار ممدوح عدوان واعترافه بأنه أسقط بعض تجاربه على بعض شخوصه (الكرمل، ع ٦٨، ٢٠٠١)، وليست شخصية نهال حامد وأقوالها وحسب هما ما يدفعان المرء إلى مساءلة حدود الواقع وحدود الخيال في الرواية. هناك مواطن كثيرة جداً تدفع القارئ، الناقد إلى

التوقف أمامها ومساءلة ما ورد فيها. أكان حدث في حينه أم أن الكاتب أسقط رؤاه وما يشاهده في بيئته وواقعه على تلك الفترة.

وأنا أكتب عن صورة اليهود في الرواية قلت إن ما ورد في الرواية من شخصيات وأقوال يحتاج إلى دراسة مفصلة لمعرفة إن كانت الأقوال صادرة عن الشخصيات أم عن المؤلف، وبخاصة أن كثيراً من الأقوال قرأها المرء في نماذج روائية عربية وعبرية وأوروبية أنجزت بعد الفترة الزمنية التي تجري فيها أحداث الرواية. ومن يقارن صورة اليهود فيها بالصورة التي رسمت لهم في الأدب العربي المنجز حتى عام ١٩١٤، يلحظ تطابق الصورة جزئياً، في حين أن كثيراً من الصفات التي ألصقت بهم في رواية عدوان، أنجزت بعد عام ١٩١٤. وللتدليل على ذلك يمكن الإحالة إلى دراسة د. محمد باكير علوان" اليهود في الأدب العربي بين عامي ١٨٣٠-١٩١٤، وهي دراسة نشرت بالإنجليزية عام ١٩٧٨، في مجلة العربية. ويخلص المرء، بعد قراءة هذه الدراسة، إلى أن اليهود وصفوا في النصوص الأدبية العربية بالمكر والبخل والخبث وحب المال والخديعة ليس أكثر.

ثمة جانب آخر يمكن أن يتوقف أمامه المرء لمساءلة دور الخيال في الرواية، وإسقاط تجارب معيشة وأجواء معاصرة على شخوص الرواية وأجواء تلك الفترة. وأستطيع هنا أن آتي بأمثلة عديدة، ولكنني سأكتفي بمثال واحد.

يستحضر النص الشعري في الرواية استحضاراً لافتاً، ويبدو ولع بعض شخوص الرواية بالشعر وترداده لافتاً أيضاً. يقابل حضور النص الشعري في الرواية حضوره في حياة أهل قرية ممدوح عدوان، ويقابل ولع بعض شخوص الرواية بالشعر والسيرة الشعبية ولع ممدوح عدوان نفسه بالشعر وبالسيرة الشعبية. وتسعفنا النصوص الفوقية الموازية في تعزيز ما نذهب إليه. ويجدر هنا التوقف أمام المقابلة التي أجراها فيصل دراج مع ممدوح عدوان ونشرها في الكرمل (ع ٦٨/٢٠٠١).

يتحدث ممدوح عدوان عن الشعر وأجواء قريته ويعلمنا عن أهل القرية ومزجهم الغناء بالسكر بالشعر، ويذهب إلى أن العرق الذي لا يخلو منه بيت هو المسؤول، ربما، عن التعلق بالشعر والعتابا والقصيد والغناء والنكات. ولا يرتبط الشعر بالمناسبات، إذ يكفي مجيء الشاعر لتنعقد السهرة في أي بيت يستضيفه. ويحدد طبيعة الشعر الذي يقال، فالمدائح نادرة لأنها من اختصاص الشعراء المحترفين، أو ارتجال أي كان لمجاملة ضيف أو رجل محترم ووجيه. والشعر الحاضر هو شعر الغزل وبعض الموضوعات الدينية، وثمة تغنى بالقيم الفروسية، وترداد أشعار تعود إلى الأدب العربي القديم، وتملأ القيم البدوية الأغاني، ولا يفوت عدوان الحديث عن السيرة الشعبية وحضورها، وكان في طفولته يقرأ مقاطع منها بصوت مرتفع أمام من هم أكبر منه سناً، بناءً على طلبهم.

ويستطرد عدوان في حديثه عن الشعر وعلاقته هو به. يذكر مثلاً أن الأساتذة البعثيين المتطوعين كانوا يشتعلون حماساً، وكانوا يجعلون الطلبة يخرجون في مظاهرات سياسية، ويلقون عليهم قصائد تكون حماسية في أغلبها من نظمهم.

ويكتشف فيما بعد أن الشعر يمكن أن يكون مادة سياسية، وعليه فقد توجه اهتمامه إلى أن يكتب شعراً للتنديد بالظلم الاجتماعي.

وإذا ما نظرنا في الشعر وحضوره في روايته" أعدائي" قلنا إن عدوان لم يخرج في توظيفه الشعر في الرواية عن الخطوط الرئيسة لما قاله.

وَلْنَرَ:

يستخف الطرف ببعض شخصيات الرواية، ويقوم هؤلاء إلى الرقص، ويرددون مقاطع شعرية (ص ٨٦)، وحين يسكر جمال باشا نفسه يستخفه الطرب فيأخذ يكرر:

ب..د ك ت سـ.كر اشرب من عرق يني (١٧٥)

وتغن.ي

وإذا كان أهل قرية عدوان، كما قال في المقالة، يغنون، أحياناً، أغاني قريبة من اللهجة الواقعية، فإننا نجده يترك نعمان بلكند، وهو يهودي، يتركه في الرواية، يغني بلهجة عراقية:

نخل السماوة يقول طرتني سمرة   سلف وكرب فليت ما بيّي تمرة

ولا تخلو الرواية أيضاً من أشعار الغزل والأشعار التي تتغنى بقيم الفروسية، الأشعار التي تملأها القيم البدوية. كان سميح، وهو شخصية عربية من شخصيات الرواية، ينهي السكرة دائماً بالغناء، فإذا استيقظت الفروسية والبداوة غنى من قصيدة أحمد العلي. ولنلاحظ عبارة " إذا استيقظت الفروسية والبداوة " التي يوردها السارد في الرواية. إنها قريبة من كلام عدوان في المقابلة، ولعلي لا أخطئ حين أوحد بين عدوان والسارد الذي يبدو سارداً كلي المعرفة وحاضراً في الزمن الروائي، خلافاً لعدوان. لِنَرَ الأبيات التي ترد في الرواية:

وسحبتها من بين عشر تليت   تشـ..ـبـه سفينة ببحر وافق هواها
حطيت سرجا عَ الظهر شديت   حتى التصق بالصوت ظهراً بحشاها
وسميت باسم الله، يظهر تعليت   نفرت نفير الظبي تطلب ربـا هـ..ـا

أما حضور الســيرة الشـ . عبية التي كانت حاضرة في قرية عدوان، فيبدو في الرواية في مواطن عديدة. ويماثل عدوان بين بطله عارف الإبراهيم ودياب بن غانم، كما يماثل بين(ألتر ليفي) و الزيناتي خليفة ويصبح أي ذكر لدياب أو أي أبيات ينطق دياب فيها، ذكراً لعارف، وما تعبر عنه الأبيات التي ينطق الأول فيها يعبّر في الوقت ذاته عن عارف. تحضر أشعار من السيرة الهلالية في الفصول: ١، ٤، ٧، ٩، ١٨، ٢١، ٢٩، ٣١، ٣٣، ٣٤.

وكما كان الأساتذة البعثيون يلقون، في المظاهرات، قصائد من مدحهم، نقرأ في الرواية أشعاراً شعبية يغنيها المتظاهرون. من ذلك ما يرد في ص ٨٦، حين يردد الناس، أيام حكم الأتراك، السطرين التاليين:

عيشـه بذلة مـ..ا منحبـ ـاً   منتظاهـر مـا منتخبـا
يـ . . ـا   منّ ـال   يـ..ا منرحـل ع أوروبا
ا لا سـ . . تقلال

وإذا كان عدوان نفسه اكتشف، فيما بعد، أن الشعر يمكن أن يكون مادة سياسية، وتوجه اهتمامه إلى أن يكتب شعراً يندد بالظلم الاجتماعي، فإنه يسوق لنا في الرواية نماذج شعرية قالها أصحابها منذرين بالظلم السياسي والاجتماعي. ويبدو هذا واضحاً في مواطن عديدة. يسوق عدوان، على لسان بعض شخوصه، بيتي الرصافي:

عجبت لقوم يخضعون لدولـة   يسـوسهم بالموبقات عبيدها
وأعجب من ذا أنهم يرهبونها   وأموالهم منهم ومنهم جنودها
(ص ٨٥)

ويسوق أيضاً قول الشاعر:

أقداركم في عيون الترك نازلة   وحقكم بين أيدي الترك مغتصب (ص ١٢٤)

ولا يغفل أبيات شوقي في حملته على الرقيب الصحافي حين تشتد الرقابة العثمانية على الصحافة في فلسطين. وحين تصادر أراضي أهل غور بيسان من اليهود، ويشتكي الأهالي دون أن يجدوا من السلطة العثمانية آذاناً صاغية ينشر نجيب نصار أبياتاً تؤدي إلى سجنه وإغلاق جريدته، ويورد عدوان هذه الأبيات وهي:

إذا جئت القرى ألفيت فيهـا   وطيس الجور يتقد اتقادا
ترى فيها نساءً حاسرات   جياع الجوف لا يلقين زادا
أناديكم فهل منكم مجيب   ولكن لا حياة لمن يُنادى
بكيت وما على الأوطان لما   رأيت الجور فيها قد تمادى

وواضح أنها أشعار يندد قائلوها فيها، ومن يعيدون تكرارها ونشرها أيضاً، بالظلم السياسي والظلم الاجتماعي.

من المؤكد أن المرء يمكن أن يبحث عن حدود الواقع وحدود الخيال في الرواية، وهو يعالج قضايا وظواهر أخرى. يمكن على سبيل المثال أن ينظر في مواطن البذاءة في الرواية، وهي كثيرة، وأن يقارن هذا مع ما قاله عدوان، في المقابلة، عن أهل قريته من أن الضحك سمة من سمات حياة القرية، وأن النكت لا تخلو في كثير من الأحيان من بذاءة أو تطاول على المقدس.

وقد يقول لنا ممدوح عدوان ما قاله عن التاريخ وحضوره وعلاقته به:

" حين تعيش في هذا الجو وتكبر فيه ومهما بلغت درجة رفضك له أو لبعض ما فيه، ستكتشف لاحقاً أن التاريخ (تاريخ صدر الإسلام وبداية الخلافة الأموية) كان يعيش معك، أو أنك كنت تعيش فيه. إن التاريخ لا يعود هنا معلومات في كتب، بل هو حياة "(ص ٢٠١).

وقد يقول إن الزمن الكتابي أو المعيشي هو امتداد للزمن الروائي، وأن ما كان يحدث في القرية في عام ١٩١٤ ما زال يحدث الآن، وبالتالي فإن ما تظنه خيالاً ليس إلا واقعاً. قد يقول هذا وربما يكون معه الحق، ولكن المرء، وهو يقرأ الرواية، يلحظ حضور الروائي وراء كثير من الأقوال التي تنطق بها الشخوص. وربما يقف دارسون آخرون أمام تلك الأقوال ويسائلونها.

غالب هلسه

النص الموازي في رواية " البكاء على الأطلال "

دراسة في العنوان الرئيس والعناوين الفرعية

وصلة هذه كلها بالجسد الروائي

في تقديمه لكتاب غالب هلسه " أدباء علموني ... أدباء عرفتهم " يكتب ناهض حتر: " إن شخصية غالب هلسا الفذة ومواهبَه العديدة ... لا تظهر في مكان واحد، كما تظهر هنا، وهو ما يجعل قراءةَ هذا الكتاب مدخلاً ضرورياً للاقتراب من هذا العملاق العربي ... "[١] ويضيف: " كذلك فإن في الكتاب منجماً للأفكار الأدبية الجديدة الحرة التي لا بد أن تثير في عقول الأدباء الشباب حشداً من الأمثلة الكبرى وشهية البحث عن أدب جديد"[٢].

ومن يقرأ الفصل الأول من الكتاب، وعنوانه " الزير سالم " يأخذ بصحة ما ذهب إليه حتر حين يقرأ رواية " البكاء على الأطلال "، وأرى أن الفصل الأول أفضل مدخل لقراءة الرواية. يقول هلسا: " كان سكان قريتنا ينقسمون إلى قبيلتين كبيرتين: قبيلة إسلامية وأخرى مسيحية. قبيلة العوازم الإسلامية كانت تنقسم إلى قبائل أصغر حجماً. وفي الفترة التي كنت أقرأ فيها سيرة الزير سالم كان هنالك خلاف ومعارك محدودة – بالحجارة والعصي – بين قبيلتين من قبائل العوازم. ورغم أن المعارك كانت تتم بين راجلين لا فرسان، ولم تستخدم فيها السيوف، ولم يقع فيها قتلى، ولكنني رأيت فيها صورةً لحرب البسوس"[٣]. ويضيف:

" قبل أن أقرأ الحكاية كنت أصدر حكماً على الناس من خلال حضورهم الآني. أما بعد ذلك فكنت أراهم عبر تاريخهم ... ينتج عن ذلك أن الناس – لي – دمجوا في تاريخ القرية وفي الأساطير القديمة"[٤].

ويذهب إلى ما هو أكثر من ذلك فيكتب:

" سيرة الزير سالم أصبحت عندي بؤرة النقاط لمجموعة من الشخصيات الأدبية ومفتاحاً لفهمها، كما كانت دليلاً في الأدب اليوناني. إن تلك الرغبة في الانتقام التي تعيش مع الشاب – الزير سالم – حتى موته، ومع الطفل يكبر ويقوى ساعده، وينتقم لأبيه كليب، رأيتها في مقتل (أغا ممنون) وانتقام (أورست) و (ميديا). الأغلب أن هذه الأساطير اليونانية نشأت في ظرف اجتماعي شبيه بالظرف الذي دارت فيه حرب البسوس"[٥].

إن ما يراه غالب هلسا هو ما كان يقوم به سارده وبطله خالد في " البكاء على الأطلال "، وهو ما قامت به أيضاً عزة حين رأت نفسها في المرأة المصرية الفرعونية منذ سبعة آلاف عام.

******

لا أدري إن كان ثمة دراسة أنجزت، من قبل، تناول صاحبها فيها العنوان في روايات غالب هلسا بعامة أو في روايته " البكاء على الأطلال " بخاصة. والدراسات والمقالات التي قرأتها عن الروائي وأدبه[٦]، وهي غيض من فيض، وسأشير إليها في نهاية الدراسة، حثتني على الكتابة تحت العنوان المدرج، علني أقدم قراءة جديدة لعمل من أعمال الروائي. وكنت أرغب في أن أكتب عن عنوان رواية الخماسين أيضاً[٧]، ولكنني عزفت عن ذلك، لأنني رأيت أن رواية " البكاء على الأطلال " تكفي لأن أقدم دراسة مستقلة عنها. وحين قرأت كتاب الدكتور بسام قطوس " سيمياء العنوان"[٨] لاحظت أنه أشار إلى الرواية، ولكنه لم يخصص لها جزءاً خاصاً ليدرس عنوانها بالتفصيل، ولاحظت أيضاً أنه لم يُحِلْ القارئ إلى دراسات أخرى تناولت العنوان في هذه الرواية. يكتب د. بسام عن

الرواية ما يلي:

" وينجدل الزمان بالمكان في كثير من عنونة الرواية العربية كما عند غالب هلسا في " البكاء على الأطلال " أو عند جمال ناجي في " الطريق إلى بلحارث " أو عند حنا مينه في " القطاف "[٩].

وهكذا يلتفت إلى هذه الرواية، دون غيرها، من روايات هلسا، ولكن كما ذكرت، دون أن يخوض فيها بالتفصيل.

سأقدم في هذه الدراسة قراءة مفصلة للعنوان الرئيس، وسأتناول العناوين الفرعية، وسأحاول أن أربط بين العنوان الرئيس وما يدرج من كتابة سردية تحت العناوين الفرعية، بعد أن أعالج العناوين الفرعية وصلتها بالكتابة السردية التي تليها، علني أتوصل إلى غير ما يبدو عليه ظاهر العناوين الفرعية والعنوان الرئيس وصلة هذه ببعضها، إذ تبدو صلةً مفككة، تبدو أجزاء الرواية وكأن لا رابط بينها، وكأنما الرواية شتات موضوعات جمعتها دفتا كتاب. إن المرء حين يلقى نظرة أولى على عنوان الرواية الرئيس وعناوينها الفرعية سيتساءل عن الصلة بين عناوين مثل " الوقوف على الأطلال " و" جملة اعتراضية " و" الرعب وراء الباب " و " البحث عن جمال الدين الأفغاني ". ولكنه حين يقرأ النص قراءة ثانية وثالثة، حين يسأل نفسه من جديد عن الصلة بين هذه العناوين، قد يجد بينها رابطاً وصلة، وأن الرواية ليست مجرد موضوعات شتيتة جمعها غلاف كتاب.

لقد قرأت، شخصياً، هذه الرواية، قبل عشرين عاماً، ولم أكن ألتفت إلى ما ألتفت إليه الآن، وأظن أنني، يومها، تساءلت عما يربط بين أجزاء هذه الرواية غير ساردها الذي يقص عن بطلها خالد الذي أظن أنه هو غالب[١٠]، خالد الذي لا يذكر اسمه إلا في ص١٧٥ - أي قبل نهاية الرواية بصفحات قليلة. وقد توقف قارئون كثر[١١] أمام ظاهرة حضور غالب في رواياته وصلة هذه بعضها ببعض، وإن كان توقفهم توقفاً عابراً. وأظن أن إنجاز دراسة حول إشكالية المؤلف والراوي والبطل في روايات غالب هلسا جديرة بأن تنجز إن لم تكن أنجزت فعلاً.

قراءة بدئية للعنوان الرئيس:

يقرأ المرء على غلاف الطبعة الأولى للرواية اسم المؤلف والعنوان الرئيس وكلمة " رواية " التي تحدد جنس الكتاب، ويقرأ أيضاً اسم دار النشر[١٢].

ولولا كلمة " رواية " التي أدرجها المؤلف أو الناشر، لربما انصرف ذهن القارئ إلى أنه سيقرأ دراسة يتناول صاحبها فيها ظاهرة الوقوف على الأطلال في القصيدة العربية. حقاً إن غالب هلسا روائي بالدرجة الأولى، ولكنه أيضاً ناقد كتب دراسات نقدية عديدة تناول في قسم منها الشعر الجاهلي[١٣]. وإذا كانت كلمة رواية صرفت الذهن عن أن الكتاب ليس دراسة علمية لظاهرة أدبية فإن تصدير الكاتب روايته بمقتطفات من معلقة امريء القيس سيوقعه من جديد في حيرة جديدة. يصدر هلسا روايته بالأبيات التالية من معلقة امريء القيس:

كأني غداة البين يوم تحمل ..و ا   لدى س . . . . ـمرات الحي ناقف حنظل
وإن شـ . . . . . ـفائي عبرة مُهراقة   فهل عند ر سـ . . . ـم دارس من معول
كدأبك من أم الحويرث قـبـلهـ..ا   وجارتَها . . ا أم الرباب
بمأسـ . . . .ل
إذا قامتا تضوع المسك منهما   نـ سـ . . . . يـ م الصبا جاءت بريا القرنفل
ووادٍ كجوف العير قفر قطعته   بـ..ـه الذئب يعوي كالخليـ . . . ..ـع المعيّل
فقلت له لما عوى أن شـ...ا نـ ئـ ا   قليل الغني إن كنت لما

تَم ّ . . . . وَل

كلانا إذا ما نال ش . . . . يئاً أفاته

ومن يحترث حرثي وحرثك يهـ.ز ل

وهي الأبيات ٤ و ٦ و ٧ و ٨ و ٤٩ و ٥٠ و ٥١ كما وردت في شرح المعلقات السبع للزوزني[١٤] وشرحها:

- كأني عند سمرات الحي يوم رحيلهم ناقف حنظل/ وقفت بعد رحيلهم في حيرة وقفة جاني الحنظلة ينقفها بظفره يستخرج منها حبها.
- ولا طائل في البكاء في هذا الموضع، لأنه لا يرد حبيباً ولا يجدي على صاحبه بخير، أو لا أحد يعول عليه بخير.
- عادتك في حب هذه كعادتك من تينك – أي قلة حظك من وصال هذه ومعاناتك الوجد بها كقلة حظك من وصالهما ومعاناتك الوجد بهما.
- إذا قامت أم الحويرث وأم الرباب فاحت ريح المسك منهما كنسيم الصبا إذا جاءت بعرف القرنفل ونشره.
- ورب واد يشـ ـبه وادي الحمار فـ.ـي الخلاء، من النبات والإنس أو يشـ.ـبه بطن الحمار ... طويته سيراً وقطعته، وكان الذئب يعوي فيه من فرط الجوع كالمقامر الذي كثر عياله ويطالبه عياله بالنفقة وهو يصيح بهم ويخاصمهم إذ لا يجد ما يرضيهم به.
- إن شأننا أننا نطلب الغنى طويلاً ثم لا نظفر به إن كنت قليل المال كما كنت قليل المال.
- كل واحد منا إذا ظفر بشيء فَوّته على نفسه، أي إذا ملك شيئاً أنفقه وبذره، ثم قال: ومن سعى سعيي وسعيك افتقر وعاش مهزول العيش.

ويتساءل المرء، ابتداء،: لماذا صدر هلسا روايته بهذه الأبيات دون غيرها؟ وهل تعد معادلاً فنياً لخالد بطل الرواية وعلاقته بالنسوة اللاتي تعددن، وكان له – أي لخالد – علاقات مع بعضهن. هل خالد هو امرؤ القيس المعاصر؟ وهل رأى هلسا في ما يبدو عليه امرؤ القيس، في هذه الأبيات، صورة لما يبدو عليه خالد في الرواية.

من الذين رحلوا وتركوا خالداً في حيرة؟ وما جدوى بكائه؟ وهل سيرد بكاؤه الخير له؟ وما حظه مع هذه وتلك؟ وهل حظه مع الأخريات كحظه مع الأولى؟ وكيف ينظر خالد إلى رائحة هذه وتلك؟ ثم من هو الذئب في الرواية؟ هل السارد هو امرؤ القيس وخالد هو الذئب؟ وإذا كان السارد وخالد في الرواية شخصاً واحداً، فهل يُعَدُّ امرؤ القيس والذئب شخصاً واحداً؟ وهل جرد امرؤ القيس من شخصه ذئباً يخاطبه؟ وما الذي يطلبه خالد ولا يظفر به؟ وما الذي يظفر به ثم سرعان ما يفوته على نفسه ليفتقر ولكي يعيش مهزول العيش؟ هل هو علاقته بالمرأة التي يتعرف إليها ثم سرعان ما يفترقان، كما افترقت عزة عنه ثلاث سنوات لتعود وتلتقي به وليفترقا من جديد؟

إن بكاء امرئ القيس على الأطلال يوازيه، كما سيتضح، بكاء كثيرين في الرواية على ماضيهم. ولعل ما يجدر ذكره هنا هو سبب البكاء على الأطلال.

ثمة رأي لابن قتيبة يفصح فيه عن سبب الوقوف على الأطلال وبكائها، وقد التفت إليه دارسون كثيرون، ومنهم – مما هو متناول بين يدي – د. عبد المالك مرتاض في دراسته "بنية الطلليات في المعلقات (قراءة أنثروبولوجية سيميائية لطللية امريء القيس)[١٥] يرد في دراسة مرتاض:

" وإذا فقد نبّه النقاد القدماء لعلة ابتداء مقصّدي القصائد بذكر الديار، ووصف الدمن، والوقوف على الربو ع يبكون لديها، ويشكون تحمّل أهلها عنها، ومزايلة الأحبة إياها فيذكرون الأيام الخوالي، والأزمان المواضي، وما كانوا نعموا به فيها من اللحظات السعيدات، مع الحبيبات الواقفات: إما بالنظرات والرتوات، وإما بتبادل أسقاط الحديث، وإما بنيل أكثر من ذلك منهن ... يذكرون كل ذلك فتذرف منهم العيون تذرافا، وتهيم بهم الصبابة، وترتعش في أعماقهم العواطف، وتلتعج في قلوبهم المشاعر، فينهال عليهم الشعر الجميل انهيالاً، كما تنهال من أعينهم الدموع الغزار حتى تبل محاملهم"[١٦].

ولسوف يتضح وأنا أعالج العناوين الفرعية وصلتها بما أدرج تحتها إن كان هناك ثمة صلة بين الأبيات التي صدر بها هلسا روايته وأبطال روايته، وستظل عبارات " فيذكرون الأيام الخوالي، والأزمان المواضي، وما كانوا نعموا به فيها من اللحظات السعيدات ... " ذات حضور دائم، وسيحضر الفعل تَذَكَّرَ ويتذكر في جسد الرواية حضوراً لافتاً.

ولئن كان " البكاء على الأطلال"، مقترناً بالأبيات السـ بعة من معلقة امريء القيس، يذكر القاريء المطلع على الشـ.عـر الجاهلي بظاهرة الوقوف على الأطلال واقتداء اللاحق بالسـ.ابق بهذه الظاهرة، فإنه أيضاً يذكره بموقف أبي نواس من ظاهرة البكاء على الأطلال. وكان أبو نواس، في كثير من قصائده، يهجو أولئك الذين يقفون على الأطلال ويعتبرهم أشقياء، وكان ينصحهم بالالتفات إلى الحياة المعاصرة بما تحتوي عليه من خمر وخبز ونضارة. وسـ يتذكر قاريء الرواية، وهو يقلب صفحاتها، ويقرأ عن خالد وصديقاته، أبا نواس مراراً حتى ليظن المرء أن خالداً نصير لأبي نواس لا لامريء القيس، وحتى ليذهب إلى أن غالب هلسـ.ا وجب أن يصدر روايته بأبيات من أشـ.عار أبي نواس أيضـ ـاً. ثمة حنين إلى الماضي، ولكن ثمة انغماس في الحاضر. ثمة تذكر لامرأة ما، وثمة إقبال لافت لشـ ـرب (البراندي)، وما بين هذين يبدو خالد/غالب موزعاً على ماضٍ وحاضر. إنه مثل امريء القيس في حنينه إلـ.ـى الماضي، ولكنه أيضاً مثل أبي نواس في الانغماس بملذات الحياة المتاحة له.

جسد النص:

تتكون الرواية من أربعة أجزاء، يتكون كل جزء من عدة أقسام، ويمكن تبيان ذلك على النحو التالي:

العناوين الفرعية	الصفحات في الرواية	عدد الصفحات
الجزء الأول:		
١ - ايقاع المهباش	-٨	١٣
٢ - أغنية العبيط	٢١	-٤
٣ - رثاء عائشة بنت طلحة	٢٥	-٨
٤ - الراسبي يشتري الجنة	٣٣	-٤
الجزء الثاني:		
١ - الوقوف على الأطلال	٣٨	١٠
٢ - البكاء على الأطلال	٤٨	-٩
٣ - الشعور بالذنب	٥٧	٣٩
٤ - النحيب وصرير الأسنان	٩٦	١٥
٥ - جملة اعتراضية	١١٠	-٦

الجزء الثالث:

الجزء الرابع:

قراءة في العناوين الداخلية وصلتها بالعنوان الرئيس:

الجزء الأول:

يتكون الجزء الأول، كما لاحظنا، من أربعة عناوين. نقرأ تحت العنوان الأول " إيقاع المهباش " لسارد غير محدد الهوية، ويبدو كلي المعرفة، عن شخص لا يحدد اسمه يزور بيت صديق متزوج من سلمى وله طفلة اسمها كوثر، ويبدو الصديق والشخص مثقفين لهما ذوق فني ويهتمان بالسياسة، ويبدو الشخص أكثر ذوقاً من صديقه، يتضح هذا من خلال تدخل الشخص في ترتيب لوحات الفن التشكيلي في البيت. ويلاعب الشخص الطفلة كوثر، يدق لها على الطاولة فتتمايل، فيما لا يعجب هذا الأب، وتبول الطفلة على نفسها فتبلل الشخص الزائر.

يسترجع الشخص الزائر، وهو في البيت، طفولته في قريته وما حدث معه ذات مرة. ولكنه قبل هذا يحن إلى ماض بعيد، ماضيه، وتتكرر كلمة الذكرى في الصفحتين الأولى والثانية من هذا المقطع مراراً:

" تصحو الذكرى " و " توغل في الذكرى " و " انكشف الغطاء عن بئر الذكريات " و " إنه الآن يمتح الذكرى متقصداً " و " تسارع الإيقاع، محاوراً، مبتعثاً صور الماضي البعيد " و " أصبحت الذكرى مجرد مساحات من الأرض البيضاء المشمسة *. (ص ٨ و ص ٩)

يذكره هذا الجو الأسري بأسرته، ويذكره مشهد الأم وهي تغير ملابس طفلتها، بعد أن بالت على نفسها، بما حدث معه في الطفولة:

" طعنـ.ـة حادة كوميض البـرق اندفعـ.ـت مـ.ـن الماضي واخترقت اللحظة، ثم اختفت، اختلـ.ـج بهـ.ـا قلبه فأوجعته، وجـ.ـه أمه أطل من زاوية الحجرة الخارجية وأخذت تعبر الحوش ... "(ص ١٠).

" وتذكر فجأة وهو يعبر بين جمع النساء ليصل إلى أمه ويأخذ منها المفتاح، وتمد المرأة الشابة يدها وتجذب بنطلون البيجاما إلى أسفل، معرية إياه أمام جمعهن .... قالت الشابة: انظرن، ها هو قد أصبح رجلاً " وصاحت امرأة أخرى متظاهرة بالغضب: " هل أعجبك الوقوف بيننا وأنت هكذا، هيا امضي ".(ص ١٦)

كأنه هنا، من خلال الذاكرة، يقف على الأطلال ويتذكر الأحبة، يتذكر أمه ونساء القرية وإيقاع المهباش فيها، وربما جاز لنا أن نذهب إلى ما هو أبعد من

ذلك ونقول إنه يرى نفسه امتداداً لامريء القيس، وإذا كان الأخير في معلقته قال:

كلانا إذا ما نال شيئاً أفاته   ومن يحترث حرثي وحرثك يهزل

فإن خالداً الذي كان له أم أفاتها وغدت أحواله في الغربة صعبة وقاسية. وكما يتذكر امرؤ القيس النسوة وعطرهن، يتذكر خالد نسوة القرية وعطرهن أيضاً، بل ويتذكر أيضاً صهيل الخيول الأصيلة وهي تدق الأرض بأقدامها واقفة في الحوش الواسع المسور(ص ٨)، لكان أجواء قرية خالد لا تختلف عن أجواء امريء القيس. وقبل أن ينتهي هذا القسم بأربعة أسطر نقرأ:

" كانت الطربيزة الخشبية – السوداء على يساره، وعلى الفور، وعيناه على الطفلة أخذ يدق الإيقاع. كانت لوعة الذكرى تعصر قلبه "(ص ٢٠).

يقود هذا القسم إلى القسم الثاني " أغنية العبيط"، وتكون هذه الأغنية هي الذكرى التي تعصر قلبه - قلب خالد. يتذكر هنا خالد أجواء قريته أيام الأعراس. يتذكر أمه وطفولته والديوان والرجال والأبله عطوة - لعله هو – ترسل إليه أمه حين يختفي ليعود إليها، يخفي رأسه إلى الأمام ويخبط الأرض بقدمه اليمنى .... مؤقتاً حركة جسده مع دقات المهباش، وهو يقول:" جرن عمي أبو رحل يقول: بياع البيارق طل، بياق البيارق طل، بياع البيارق طل" (ص ٢٤).

هذه هي أغنية العبيط.

هنا يمكن أن نلاحظ صلة هذا القسم بالذي سبقه. كان وهو في البيت يدق على الطرابيزة، وكانت الطفلة كوثر ترقص. ويوم كان في القرية سمع إيقاع المهباش وكان الطفل / الأبله / العبيط يرقص. لكان القسم الثاني هو أطلال خالد التي يبكي عليها يوم غدا كبيراً. ثمة حركة تذكر بحركة، وثمة رقص يذكر برقص، وثمة طفلة تذكر بطفل، بل وثمة ضحك يذكر بضحك، فمقابل ضحك سلمى أم الطفلة نقرأ عن ضحك المرأة الجميلة ثرية(ص ٢٤).

يدرج القسم الثالث من الجزء الأول تحت عنوان " رثاء عائشة بنت طلحة"، وأول ما يثيره الدارس من تساؤلات هو ما صلة عائشة بنت طلحة بما يقصه خالد الذي يقيم في القاهرة، في فترة تبدو غير محددة زمنياً بالضبط ولا نعرف الزمن الروائي إلا من خلال ورود أسماء مثل (نيكسون) الرئيس الأمريكي. هنا نصغي إلى صوت خالد نفسه، ولا نقرأ كلام الراوي عنه، وهذا تحول في السرد يتكرر في القسم الثاني من الجزء الرابع " عزة تتحدث".

يفتتح هذا القسم بالأسطر التالية:

نمت، وأنا مفعم بعائشة بنت طلحة، قرأت عنها في كتاب الأغاني، وفكرت وحلمت بها كثيراً قبل أن أنام ....".

و

" في الليل نبهني رعب أصم لا مصدر له. صحوت، وعلى التو تذكرت أن عائشة لم يعد لها وجود. لقد تحول ذلك الجسد الباذخ المتوقد بالحيوية والرغبة والحب إلى تراب وعظام نخرة هشة ..." (ص ٢٥).

لكأن ثمة علاقة بينه وبين عائشة انتهت بالفقدان، وهذا ما جعله يرثيها ويقف على أطلالها. هنا يمكن أن نلحظ الصلة بين ما يرد تحت عنوان هذا القسم وعنوان الرواية، ولكننا أيضاً يمكن أن نلحظ ما هو أكثر من ذلك. يورد أنا المتكلم / خالد قصة عائشة بنت طلحة وغيرها مع الرجال في زمنها، ويأتي على جمال هذه وفحولة زوجها في الفراش، ويذكر قصة ضرتها رملة بنت عبد الله بن خلف، وتتشهى الأخيرة جسد عائشة، ومع أنها دفعت ألفي درهم لجارية عائشة حتى مكنتها الجارية من رؤية جسد عائشة، إلا أنها تمنت لو أنها دفعت أربعة آلاف درهم ولم تره – أي جسد عائشة – فقد ذكرها جسد عائشة بما هي عليه من

شيخوخة حتى قالت: " ماذا أبقت الأيام مني؛ وأخذت تقاوم عامل الفناء بكل وسيلة، ولكنها وهي ترى جسد عائشة الفاره، وتلك الأنوثة العارمة الممنوحة لزوجها أدركت أنه لم يبق لها أمل. وينتهي هذا المقطع بالسطرين: " لقد أصبحت مع الموت في مواجهة مباشرة، فأطلقت صرختها البائسة: لوددت أني لم أرها" (ص ٣٢).

إن هذه الصرخة هي من باب الوقوف على الأطلال وبكاء الأحبة / بكاء الجسد.

وربما يتساءل الناقد وهو يقرأ هذا القسم والقسم الذي يليه إن كان غالب هلسا ملماً، وهو يكتب نصه، بخصائص النص المكتوب، وهو، كما ورد تعريفه في " دليل الناقد الأدبي[١٧] " نص مفتوح ما بعد حداثي، كتب حتى يستطيع القارىء في كل قراءة أن يكتبه وينتجه. وهو يقتضي تأويلاً مستمراً ومتغيراً عند كل قراءة ... ومن سماته أنه يتألف من مقتطفات ومرجعيات وإحالات وصدى أصوات مختلفة ومن لغات ثقافية متباينة ... ".

ويبدو القسم الرابع قابلاً لتأويلات عديدة، ويبدو وكأنه لا صلة له بالرواية إلا من خلال تذكر الراوي قصة الراسبي التي تبدو مثالاً يتطلع إليه المثقف المعاصر[١٨]. تختلط في هذا القسم الأزمنة، زمن الراسبي، وزمن الراوي/المروي عنه إذا ذهبنا إلى أنهما شخص واحد.

أبو الوازع الراسبي مفكر من مفكري الخوارج يدرك أن لا بد من حمل السلاح لتحقيق العدل ويسخر منه الصيقل الذي يحارب مع الخوارج لكي يعيش على الرغم من عدم قناعته بما يقدمون عليه، ويقتل الراسبي الصيقل الذي لا يظن أن المفكر يمكن أن يقتل. ويسلك نافع بن الأزرق الذي كان ينظّر ولا يفعل، يسلك سلوك الراسبي فيحارب ويموت. إن القصة يلخصها العنوان " الراسبي يشتري الجنة"، ولكن السؤال الذي يلح على القارىء هو: ما صلة هذا القسم بعنوان الرواية؟ هل يدعو الراوي أو البطل إلى ضرورة أن يسلك المثقف المعاصر مسلك الراسبي ونافع بن الأزرق، وألا يظل موضع سخرية من المقاتلين الذين يرون أن المثقف حين يحمل سلاحاً يبدو منظره مضحكاً؟ إذ ما الذي سيفعله بهذا السلاح؟ هل كان غالب هلسا يرى في الواقع شخوصاً على شاكلة الراسبي ونافع؟ هل كان هذان قناعين ليس اكثر؟ إن الدليل على هذا يبدو واضحاً في العبارات التي ترد على لسان السارد، حيث يسقط هذا كلمات معاصرة على سلوك الراسبي وابن الأزرق، وهو ما يبدو، على سبيل المثال، في قول السارد:

" كيف يعالج المثقف ذلك الخلاف القديم بين النظر والعمل، بين الكلمة والفعل " (ص ٣٤) و " وأدرك – نافع بن الأزرق الأكذوبة التي تتخفى وراءها " خدعة اللحظة المناسبة " فاستبدل بلسانه صارماً وقامت حرب الطبقات " (ص ٣٦). إن عبارة حرب الطبقات عبارة معاصرة، ولا أظن أن المؤرخين القدامى استخدموها، ولا أظن أن نافع بن الأزرق والراسبي كانا يمهدان لحرب طبقات، ولربما يمكن التساؤل: هل وقفة هلسا أمام قصة الراسبي ونافع بن الأزرق هي ضرب من الوقوف على أطلال الماضي، على فكر الماضي؟ وسنلحظ أن الراوي يعود في صفحة ١٤٠ من الرواية ليذكر الراسبي.

الجزء الثاني

يفتتح الجزء الثاني بعنوان فرعي هو الوقوف على الأطلال، ويبدو ذا صلة واضحة بالعنوان الرئيس للرواية. إن الوقوف على الأطلال قد يؤدي إلى البكاء، وهو ما سنلحظه في القسم الثاني حيث العنوان هو البكاء على الأطلال الذي هو عنوان الرواية الرئيس، كما أشرت غير مرة.

ويثير المرء وهو يقرأ العنوان أسئلة عديدة أولها: من هو الذي يقف على الأطلال هنا؟ وبخاصة أن القسمين الثاني والثالث من الجزء الأول، كما لاحظنا، يدوران حول شخصيات تاريخية منتزعة من الماضي البعيد حيث كانت عادة الوقوف على الأطلال في الشعر ما زالت قائمة. هل الذي يقف على الأطلال هنا هو شاعر جاهلي أم شاعر إسلامي أم شاعر أموي، أم أنه شاعر عباسي يقف على الأطلال ليسخر من الذين وقفوا عليها؟ ومن الأسئلة التي يمكن أن تثار أيضاً السؤال التالي: هل سأقرأ رأياً عن ظاهرة الوقوف على الأطلال، كما قرأت قبل قليل عن عائشة بنت طلحة والراسبي؟

يجيب جسد النص عن الأسئلة، ويزيل اللبس الذي قد يتشكل من القراءة الأولى، وحين يشرع المرء في القراءة يقرأ لسارد يروي عن آخر يقيم في مصر، ويتذكر هذا الأخير، وهو خالد طبعاً، ما حدث له في طفولته مع الراعية البدوية. إنه في مصر يقف على أطلاله الخاصة. ويتكرر الفعل يتذكر هنا، كما في الرواية، مراراً:

" يستعيد ما حدث مع الفتاة البدوية، يصوغه من جديد محولاً إياه إلى حلم يقظة". (ص ٤٦).

يتجدد حلم اليقظة وقد أخذ مساراً ثابتاً. إن زمن اللقاء الذي لم يتم مع الفتاة البدوية سيظل دائماً يجد منفذاً إلى أحلام اليقظة " (ص ٤٦).

وقبل هذه:

" يتذكر الآن بدهشة أن وجهها كان غامضاً، رغم أنها كانت تنفجر بين آن وآخر بالضحك، ثم ألقت بالعصا بعيداً وأحاطت جسده بذراعين قويين، وأخذت تضغط ثم قبلته ... " (ص ٤٥).

وليس استرجاع الطفولة مقتصراً على علاقته بالفتاة البدوية، إنه، في وحدته الحالية، يسترجع أجواء القرية، ويساعده على هذا شرب الروم وتناول القهوة التي تذكره بالقهوة في قريته:

" الروم يفتح مسارب مغلقة في صدره وطعم القهوة عتيق أليف. انفعاله تحول إلى إيقاع ... كان ذلك الإيقاع القديم. تعود إليه الدار ومجلس الرجال (حكايات الفرسان والحب والأشعار ولحن الربابة وأصوات النساء ثرية منغومة (حكايات الرعب: الأشباح والأرواح الشريرة ونذر الموت). (ص ٤٤).

وهنا، وهو يغلي القهوة في مترله، يتذكر، وهو يرى فقاقيع الماء، أبا نواس وأشعاره. ونعرف جيداً أن أبا نواس شاعر اقترن اسمه بشرب الخمر والسخرية من الذين يقفون على الأطلال.

يقود عنوان " الوقوف على الأطلال " إلى العنوان الرئيس " البكاء على الأطلال ". ويوضح هذا العنوان ما لم يفصح عنه العنوان الأول بجلاء. إن الوقوف على الأطلال لا يبعث السعادة لدى الواقف عليها، وإنما يسبب له البكاء. وفي نهاية : البكاء على الأطلال " يقول خالد: " لم يعد هذا العالم عالمي ". ثمة فقدان وثمة خسارة والسؤال هو: لماذا لم يعد هذا العالم عالمه؟

نقرأ تحت هذا العنوان عن خالد وعلاقته بعزة ونادية. وكان عرف الثانية قبل أن يعرف الأولى، وكلتاهما مثقفتان. وكلتاهما يمارس الحب معهما، ولكن ثمة فرق بينهما، فعزة تمنحه الجسد ولا تمنحه المودة والحنان، وكانت نادية تمنحه هذين، ويحاول باستمرار أن يشرح لعزة أن الحب ليس الجنس فقط إنه أيضاً المودة والحنان. وعالم عزة هذا يذكره دائماً بنادية التي كان عرفها في الخمسينات.

وتبدو نادية أكثر جرأة من عزة. حين يسير مع عزة طالبة الأدب الإنجليزي ويقترب المساء تتركه ولا تدعوه إلى مترلها، أما نادية فكانت أكثر جرأة، وكانت تدعوه إلى بيتها، وهذه كانت أكثر صمتاً، في حين أن عزة تبدو ثرثارة.

ويتذكر خالد هنا معارك قناة السويس عام ١٩٥٦: " يحاول أن يستعيد إحساسه بالواقع ولكنه ينفلت منه، يتسرب الميدان وحشد الطلبة إلى ذلك المعسكر البعيد في منطقة القنال. " هل يعود للحياة بعد ذلك الموات الطويل ؟" (ص ٥١). إنه هنا يتذكر، بعد مرور عشر سنوات على الأحداث، عالم النشاط والفعل والمقاومة، وهو عالم يغاير عالمه اليوم حيث يبدو عالم اليوم عالم موات طويل.

وسنجد الفعل " يتذكر " أو " يفكر في " يتكرر هنا مراراً. إن الذكرى حاضرة حضوراً لافتاً، ولأن الماضي يبدو في نظره أجمل من الحاضر نجده يبكي ماضيه الذي هو أطلاله.

هل يختلف تذكر خالد نادية عن تذكر امريء القيس أم الحويرث ؟

يفتتح القسم الثالث " الشعور بالذنب " بعبارة ويحاول ألا يتذكر ذلك، ولكنه يلح عليه " (ص ٥٧). وما يتذكره يولد لديه الشعور بالذنب. يتذكر ابتداءً رحمة التي عاشت معه في شقته دون زواج، وكانت عرفت رجالاً، من قبل، لكنها ارتاحت إليه ووافقت على أن تكون علاقتهما حرة دون رابط شرعي. وكانت هذه التي علمها قراءة الروايات البوليسية لا تحب أصدقاءه الذين يزورونه في شقته، لأنهم – كما تقول هي – لا يحاولون إشراكها في نقاشاتهم، في حين، كما يقول السارد، كانوا يحاولون ذلك. وتكون علاقته بها علاقة جنسية، على الرغم من أعماله. وتغضب رحمة منه ذات يوم وتغادر شقته، ويراها بعد فترة، وقد تحولت إلى مومس تقريباً. هنا يشعر بالذنب.

" كان يحكي قصة رحمة لكثيرين ويصغي لتعليقاتهم بشغف، ساعياً لإزالة شعوره بالذنب نحوها، وإذا بشيء يحدث أحلّ حباً جديداً في قلبه وأزال كل أثر لرحمة "(ص ٧١).

وتكون قصة رحمة التي رواها لعزة فاتحة علاقة جديدة مع هذه. تحت هذا العنوان نقرأ أيضاً عن علاقة المروي عنه / خالد بامرأة ثانية أقامت فترة في لبنان مع رجل خدعت به، وتحولت إلى مومس فاضلة – وهذه الفكرة شغلت تفكير غالب هلسا وكتب دراسة عنها نشرها في أحد كتبه -[19]، وتحن هذه المرأة، وهي معه، تحن إلى لبنان. يغدو لبنان فردوساً مفقوداً تتمنى أن تعود إليه. وهي تصنع الشاي في الشقة، على البوتوغاز، تتذكر الشاي وهي تصنعه، في لبنان، على الحطب:

" تتذكر ذلك البيت ونار الحطب والعاصفة والثلج. ترغب بجنون أن تعود إلى ذلك المكان، تريد أن تعود إلى ذلك، سوف تفعل ذلك يقيناً، ليس مع ذلك الآخر، ولكن معه هو" (ص ٧٥).

وأما المروي عنه الذي تقيم في شقته وحيداً فيتذكر هذه المرأة: " كانت تستطيع أن تحلم كطفلة. يتذكر الآن، وهو يتلوى على السرير بشوق مخبول إليها، يتذكرها جالسة على طرف الكنبة في شقته، وقد تركزت عيناه على ركبتيها العاريتين، يتذكر الخجل والإرباك ..."(ص ٧٤).

ويبدو أن تتبع كل قسم من أقسام الرواية وتبيان صلة السرد الذي يندرج تحته به وصلة هذا بالعنوان الرئيس، يبدو استطراداً، ولكن يمكن الوقوف بإيجاز أمام ثلاثة عناوين فرعية وتبيان صلتها بالنص:

١ - البحث عن جمال الدين الأفغاني.

٢ - جملة اعتراضية

٣ - عزة تتحدث.

الجزء الثاث:

يرد ذكر اسم جمال الدين الأفغاني في العناوين الفرعية ثلاث مرات في الجزء الثالث " البحث عن " و " مواصلة البحث عن " و " لقاء مع ... "، وربما

يثير المرء هنا السؤال الذي أثاره وهو يقرأ مقطعي " رثاء عائشة بنت طلحة و " الراسبي يشتري الجنة " وهو: ما صلة جمال الدين الأفغاني بالرواية التي تتحدث عن مثقف معاصر يعيش في قرن غير القرن الذي عاش فيه جمال الدين الأفغاني"[٢٠].

يطلق اسم جمال الدين الأفغاني على مقهى من مقاهي مدينة القاهرة. ويتساءل القاريء عن السبب الذي يدفع خالداً للبحث عن الأفغاني، علماً بأن هذا ميت إلا في الكتب، وبالتالي فإن البحث عنه حياً يبدو مستحيلاً إلاّ إذا كان هناك شخص آخر اسمه جمال الدين الأفغاني ما زال على قيد الحياة.

حين يغادر خالد باحثاً عن الأفغاني يكون في بيت صديق يعامل طفلته كوثر معاملة مهينة. فهل بحث عن الأفغاني لأنه شكل ظاهرة متقدمة في مجتمع متخلف؟

يتصور خالد، وهو في المقهى، الأفغاني يخاطب المصريين ليحرضهم على واقعهم: " إلى متى تظلون نياماً أيها المصريون! انهضوا من سباتكم الثقيل الكئيب الذي استمر عشرات القرون" (ص ١٤٠).

جمال المفكر يرسم له المصريون في المقهى الصورة التالية:" الرجل العجوز يتذكر بالطبع سي جمال الدين الأفغاني، طبعاً يتذكره يشرب في الليلة زجاجة ويسكي كاملة ويأكل خمسين عصفوراً مشوياً، ثم يتعشى بعد ذلك. قبل أن ينصرف يضع في يده خمسة وعشرين قرشاً، ربع جنيه عندما كانت العشر بيضات بقرش تعريفة. كان – رحمه الله – راجل فنجري " (ص ١٣٩).

وتجلس على المقهى نفسه، مقهى جمال الدين الأفغاني، امرأة يغازلها الآخرون، ويتبادلون معها النكات البذيئة، وترد على عباراتهم بأخرى أبذأ منها. غدا الأفغاني أطلالاً، ماضياً يحن المرء إليه، وبخاصة المثقف الجاد خالد، غدا الأفغاني أطلالا أمام الواقع البائس. وحين يرى خالد هذا يغيب عن الشارع " يعلو ويعلو ويبتعد" (ص ١٤٦).

يزور خالد المقهى ثانية، ويجلس ويرى " الفوران الفوضوي لعالم معقد أشد التعقيد، فيتولاه حسٌ فاجع بالعبثية وفقدان المعنى. كان له هو إيقاع مختلف، إيقاع بسيط .... لذا اشتاق إلى ماض من قريته جعلته الذكرى ذهبياً، وإلى ماضي تعرف عليه من كتب التاريخ ... اشتاق إلى عالم لأنه أصبح ذكريات قديمة، شاحبة، مستسلمة .. " (ص ١٦٦).

هكذا يدفعه الحاضر الذي لا ينسجم فيه إلى تذكر عالم الطفولة البسيط، كما يجعله يتذكر ماضياً عرفه من خلال الكتب، هو ماضي جمال الدين الأفغاني الذي قرأ عنه، وهو جالس مع عزة – يتذكر جلسته – يضحك ثم:

" يكتم ضحكته، فالشيخ جمال الدين هنالك، جالساً خلف باب المقهى الزجاجي، محاطاً بمجموعة من المطربشين المعممين. الجميع صامتون، ساكتون كأنهم تماثيل " (ص ١٦٨).

وتبدو صورة جمال الدين وتلامذته مغايرة كلياً لما يراه خالد الآن. يتكلم جمال ويصمت الآخرون يصغون، أما المكان الآن ففيه فوران فوضوي لعالم معقد. ويحاول خالد أن يجعل عينيه تلتقيان بعيني واحد من جماعة جمال الدين فيفشل، فالوقت لم يحن بعد للانضمام إليهم. إلا أنه حين يهدأ الليل يكون ذلك مناسباً تماماً. (ص ١٦٨) وتخاطبه المرأة التي يلتقي بها في المقهى.

" - نم يا ابني نم. لم تكد تعيش. جف ماء الحياة منك. أنت جيفة تعيش على الذكرى. لم تكد تذوق طعم التجربة الحقيقية" (ص ١٧١).

هل البكاء على الأطلال، إذن، ظاهرة لها وجهان: إيجابي وسلبي ؟ وهل يذكرنا العنوان بامريء القيس وأبي نواس معاً؟ وقف الأول على الأطلال وذم

الثاني هذه العادة. يقف خالد على الأطلال، ويتذكر جمال الدين، وتنعى المرأة حالته لأنه لم يكد يتذوق طعم التجربة الحقيقية. لكأن خالداً امتدادٌ لامريء القيس والمرأة امتداد لأبي نواس. وكما ذكرت فإن البحث عن جمال الدين الأفغاني المفكر في عام ١٩٦٦ يبدو أمراً مستحيلاً إلا إذا أراد أن يبحث عنه في الكتب، وسيبدو اللقاء معه مستحيلاً إلا من خلال الخيال.

يتكرر عنوان " جملة اعتراضية " مرة في الجزء الثاني، ومرة في الجزء الثالث، ومرة في الجزء الرابع. وأول ما يتبادر إلى الذهن، حين يقرأ المرء العنوان منفصلاً عن الرواية، هو أن القاريء أمام فصل من فصول النحو. فالجملة الاعتراضية لا محل لها من الإعراب، ونحن عرفناها من خلال كتب النحو. ولكن ذهن القاريء سرعان ما ينصرف عن هذا حين يقرأ ما أدرج تحت العنوان.

يسرد الراوي هنا ما حدث مع خالد وهو جالس في صالة فندق شبرد. تدخل امرأة تبدو لافته، وينظر إليها خالد ويقيمان معاً علاقة عابرة. يرى المرأة في المرة الأولى جميلة، ولا يراها كذلك في المرة الثانية. يراها في المرة الثانية امرأة عادية. تكون هذه المرأة على علاقة مع رجل، ولا تكون العلاقة ودية، ولهذا تفكر في إنهائها. ولا يختلف حال خالد. هو أيضاً يقيم علاقة مع امرأة يفكر في إنهائها. ويكون اللقاء بينهما عابراً، فكأنه جملة اعتراضية في حياة كل منهما.

إن هذا اللقاء لخالد " مثل حبه لعزة، وقبلة الفتاة البدوية، ومشهد الإعدام في سجن عمان المركزي، ومثلما تعيش في داخله شخصيات أبي الوازع الراسبي، ناتاشا (الحرب والسلام)، سوان (البحث عن الزمن الضائع) ... " (ص ١١٣).

كان حبه لعزة عابراً، وكانت قبلته للفتاة البدوية عابرة، وكذلك كان مشهد الإعدام في سجن عمان المركزي مشهداً عابراً ... الخ. هذه كلها كانت في حياته مثل الجمل الاعتراضية التي غالباً ما تكون عابرة. ومثل هذه كلها كانت المرأة التي التقى بها في صالة فندق شبرد. ويدرك القاريء أن المقصود بالعنوان " جملة اعتراضية " ليس مدلولها النحوي. إنه أحداث عابرة مؤثرة [٢١].

الجزء الرابع:

يوحي عنوان " عزة تتحدث – بانطباع أننا سنقرأ كلام عزة ونصغي إلى صوتها، وهذا ما يكون. لا يعمد واضع العنوان إلى الإيهام، ويكون الكلام هنا لعزة لا للسارد الذي يظل مهيمناً على السرد، باستثناء القسم الثالث من الجزء الأول، حيث يتم السرد عبر الضمير الأول، لا عبر الضمير الثالث كما هو الحال في الرواية كلها. ولكن إذا ذهبنا إلى أن الراوي والمروي عنه هما شخص واحد، عرفنا أن تغير أسلوب السرد لا يتم حقيقة إلاّ في المقطع الأخير " عزة تتحدث ". وإن لاحظ المرء أن تغيراً طفيفاً بدا في المقطع الخامس من الجزء الثاني " جملة اعتراضية "، إذ يوجه السارد الخطاب لمروي له، ونجد أنفسنا هنا أمام مخاطِب ومخاطَب.

تقص عزة عن علاقتها بأمها وأخيها عادل والحالة المرضية التي ألمت بها. وتخبرنا عن دراستها ورسالة الماجستير التي تعدها عن (جراهام جرين). تغادر عزة منزلها إلى الكازينو، وهناك تلتقي بخالد بعد انقطاع ثلاث سنوات. في المنزل يفتح خالد غطاء الحلة فينفتح غطاء الماضي. ويعودان إلى سابق عهدهما. يتطارحان الغرام ثم تغادر إلى منزلها وهناك تذهب مع أخيها عادل إلى بيت صديقته عواطف. تتأمل عزة جسد عواطف، فيتوقف الزمن و " تعيد الشباب والذكريات والماضي كله" (ص ٢١٠).

تقول عزة:

من المستحيل ألا أتذكر سبعة آلاف عام تصب في هذا الجسد كل جمال الأنثى وتاريخها السري العريق".(ص ٢١٠) وتتذكر تمثال الملكة تي، وهي تجلس بجوار زوجها، وقد مالت بردفيها نحوه في إغواء لعوب ... وتعلم أن هذا الجسد الشامخ الفاجر يخفي صلابة ابنة الشعب التي شقت طريقها نحو القمة بمجهود

خارق، ويخفي أعظم مبادئ الإنسانية التي لقنتها لابنها أخناتون، ومن بعد ذلك أغوته وجعلته يتزوجها ويهجر نفرتيتي" وتعقب عزة: " وأصرخ بهما دون صوت " وأنا أيضاً، وأنا أيضاً" (ص ٢١٠)، وتتحول الصرخة إلى كلمات تملؤها بالاعتداد: " وأنا أيضاً وارثة ذلك التاريخ العريق والأرض " (ص ٢١٠). ويذكرنا هذا بما كتبه هلسا حين رأى في ابن كليب امتداداً لما في الأسطورة الإغريقية.

ربط خالد ابن البادية بين طفولته وما جرى معه وما جرى مع امريء القيس، وعزة ابنة مصر تربط بين جسدها والملكة التي عاشت منذ سبعة آلاف عام. لكأن ثمة ما هو مشترك بين خالد وعزة، بل بينه وبين شخصيات أخرى في الرواية. كل واحد يحن إلى الماضي ويبكي عليه. وربما يربط قاريء الطبعة الأولى للرواية بين ما تقوله عزة وصورة الغلاف التي تبدو وجه تمثال مصري فرعوني.

الخلاصة:

يلحظ قاريء الرواية أن خالداً الشخصية الرئيسة يبكي دائماً ماضيه ويحن إليه، ولا يقتصر هذا عليه فأكثر شخصياته، إلاّ ما ندر، يحن إلى ماض مفقود ويبكي عليه. ولا يقتصر هذا على الشخصيات المعاصرة، فرملة حين ترى جسد عائشة بنت طلحة تتذكر جسدها وهي شابة وثرية. وإذا كان لويس أراغون قال لكل واحد غرناطتُه التي يبكي عليها، فإن قاريء الرواية يخرج بانطباع مماثل للانطباع الذي شكله أراغون، وهو لكل شخصية من شخصيات الرواية أطلالها التي تبكي عليها. ولعل المرء وهو ينتهي من قراءة الرواية يخرج بانطباع مغاير للانطباع الذي يخرج به حين يلقى نظرة أولى عابرة على عناوينها الفرعية. ولئن كانت النظرة الأولى تدفع المرء إلى التساؤل إن كان هناك صلة بين هذه العناوين، فإن القراءة الفاحصة تقول له غير ما تقوله القراءة الأولى، وهكذا فإن الرواية ليست فصولاً لا رابط بينها. ثمة خيط خفي يكتشفه المرء يربط بين فصول هذه الرواية، ويكون العنوان " البكاء على الأطلال " هو الملخص للأفكار التي اندرجت تحت العناوين الفرعية.

د. عادل الأسطة

٢٠٠٢/١٠/٢٦

الهوامش

١ - غالب هلسا ، أدباء علموني ...أدباء عرفتهم، (جمع وتحقيق ناهض حتر)، بيروت، ١٩٩٦.

٢ - السابق، ص ٨ .

٣ - السابق،ص ١١ .

٤ - السابق، ص ١٢ .

٥ - السابق، ص ١٤.

٦ - انظر مجلة فصول، زمن الرواية، ج٢، ربيع ١٩٩٣، ص ٢٠٣ وما بعدها. وانظر :

- د.إبراهيم خليل، الرواية في الأردن في ربع قرن ١٩٦٨ -١٩٩٣، عمان، ١٩٩٤.ص١٣٤.

- د.إبراهيم السعافين، تحولات السرد: دراسات في الرواية العربية، عمان،١٩٩٦.

- نزيه أبو نضال، علامات على طريق الرواية في الأردن، عمان ١٩٩٦.ص٤٥.

٧ - كنت نويت أن أكتب عن رواية الخماسين أيضاً.(رسالة إلى الكاتب جمال ناجي رئيس رابطة الكتاب الأردنيين بتاريخ ٢٠٠٢/١٠/١٦).

٨ - د.بسام قطوس، سيمياء، العنوان، عمان، ٢٠٠٢.

٩ - السابق، ص١٤٢.

١٠ - أ شار إدوارد الخراط إلى هذا مراراً. أنظر "ثلاثة وجوه لغلب هلسا"، فصول، ربيع ١٩٩٣.

١١ - انظر ملاحظة ١٠، ونزيه أبو نضال ص ٤٥ وما بعدها.

١٢ - اعتمد على الطبعة الأولى الصادرة عن دار ابن خلدون/بيروت،والإشارة إلى الصفحات في متن الدراسة تعتمد على هذه الطبعة.

١٣ - انظر دراسة على جعفر العلاق، فصول، ربيع ١٩٩٣.ص ٢٦٩.

١٤ - الزوزوني، شرح المعلقات السبع، بيروت وعمان،١٩٧٢.ط٢.

١٥ - انظر مجلة العلوم الإنسانية الصادرة عن كلية الآداب / جامعة البحرين، ع١، شتاء ١٩٩٨، ص٢٢٩ وما بعدها.

١٦ - السابق، ص ٢٣٠.

١٧ - انظر: ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، بيروت، ٢٠٠٠، ص ١٨٢.

١٨ - أقصد هنا غالب هلسا نفسه، ففي المقالات التي نشرت عنه في فصول إشارات إلى أن غالب كان يدعو إلى حمل السلاح والمقاومة المسلحة.

١٩ - انظر كتاب غالب هلسا "قراءات في أعمال يوسف الصايغ وآخرين، بيروت، دار ابن رشد، د.ت،ص١٦٥ وما بعدها.

٢٠ - عاش جمال الدين الأفغاني بين ١٨٣٨و١٨٩٧، وإذا افترضنا جدلاً أن خالداً كان يذهب إلى المقهى في عام ١٩٦٦، فإن عمر العجوز الذي قال هذا الكلام يزيد عن الستين عاماً، وإذا عرفنا أن إقامة جمال الدين الكبرى في مصر امتدت بين ١٨٧١و١٨٧٩، أدركنا أن عمر العجوز يربو على الثمانين عاماً،وسيرد كلام العجوز في متن الدراسة.

٢١ - ربما يجدر هنا التوقف أمام ص ١٩٤ من الرواية، حيث تخبرنا عزة أنها أخذت تكثر في حديثها من الجمل الإعتراضية، وغدت هذه حالة تلازمها، فهل تأثر الكاتب ببطلته ولهذا كانت ثلاثة عناوين من العناوين الفرعية، في الرواية، تحمل عنوان "جملة اعتراضيه".

الشرق والغرب في رواية عبد الرحمن منيف
"شرق المتوسط"

لم يهيأ لي الاطلاع على الدراسات كلها التي تناولت نصوص عبد الرحمن منيف الروائية، تماما كما لم تسنح لي الظروف بقراءة الدراسات التي أتى مؤلفوها فيها على ثنائية الشرق والغرب في الرواية العربية ، أو على جانب واحد منها - أعني جانب الشرق أو جانب الغرب.

ولقد لفت هذا الموضوع نظر دارسين كثر، فكتب فيه دارسون أوربيون مثل (روتراود فيلاندت) الأستاذة في جامعة (بامبرغ) في المانيا، والأستاذ خليل الشيخ المدرس في جامعة اليرموك، والناقد اللبناني جورج طرابيشي. ولم يأت أثنان من هؤلاء على معالجة رواية"شرق المتوسط" ، ولم أطلع على دراسة الشيخ لأعرف ان كان أتى عليها. وقد يكون السبب في اهمالها عائدا الى أن رجبا وأنيسة، وهما الشخصيتان اللتان تقصان، لم يأتيا على وصف الغرب الا لماما ، واذا ما أجرينا عملية حسابية فسنلاحظ أن ذكر الغرب لم يتجاوز خمس صفحات من صفحات الرواية البالغة مائة وستا وسبعين صفحة.

ولم يلتفت الدارسون الذين تناولوا رواية"شرق المتوسط" ، وهم كثر ومنهم محمود أمين العالم وجورج طرابيشي وكاتب هذه المقالة وعلي الراعي، الى الكتابة عن هذه الثنائية كتابة فيها قدر من التفصيل، ولا أعرف ان كانت ثمة دراسات ركزت عليها. وسوف أقف، في هذه المقالة، أمامها، وذلك لاعتقادي انها - أي ثنائية الشرق والغرب- عولجت من منظور مغاير كليا لكثير من الروايات التي عالج مؤلفوها فيها صورة الغرب وصورة الشرق، مثل رواية"عصفور من الشرق"(١٩٣٧) وقصة"قنديل ام هاشم"(١٩٤٤) ورواية"الحي اللاتيني "(١٩٥٣) ورواية"موسم الهجرة الى الشمال"(١٩٦٦).

لقد اختار الحكيم انسانا مثقفا هو الحكيم نفسه، ودارت احداث الرواية في باريس، في الثلاثينات من هذا القرن، ولم يأت، الا لماما، على ذكر الاوروبي بوصفه مستعمرا. وكتب يحيى حقي قصته عن طالب يخفق في الحصول على مقعد جامعي في بلاده، فيسافر، بناء على ذلك، الى اوروبا ليتخصص في طب العيون، وتتشابه هذه القصة مع رواية منيف في انها تقص عن الشرق وتخلفه اجتماعيا اكثر بكثير مما تقص عن الغرب الذي لا نعرف عنه الا من خلال استرجاع اسماعيل ، وهو عائد الى بلاده على ظهر السفينة، لحياته في لندن. ويقص سهيل ادريس ايضا عن مثقف لبناني يسافر الى باريس للحصول على شهادة الدكتوارة في الادب العربي يشجعه على ذلك رغبة ملحة للالتقاء بالمرأة التقاء بعيدا عن الرقابة الاجتماعية، ويتشابه الى حد ما مع بطل الطيب صالح الذي يحصل من لندن على شهادة الدكتوراة، وان اختلفا اختلافا بينا، حيث يتذكر مصطفى سعيد ما فعله المستعمرون في بلاده السودان بخاصة والشرق بعامة.

لقد أقام ابطال هذه الروايات في الغرب مدة طويلة تراوحت بين عام وسبعة، خبروا فيها حياة الغرب فتعرفوا على النساء وعاشروهن، وزاروا المحاضرات والتقوا بالاساتذة وساروا في الشوارع وشاهدوا المسرحيات. ولم تكن حياتهم في الشرق، اذا ما قيست بتجربة رجب اسماعيل في"شرق المتوسط" ، صعبة مريرة لدرجة لا تتصور. ولقد عاد هؤلاء الى بلادهم وانسجموا مع مجتمعهم، حتى لتبدو ثورة بعضهم على الشرق ثورة الشاب المحروم جنسيا حتى اذا ما روى ظمأه وغليله بدا له الشرق مجتمعا عاديا غير متخلف.

يختار منيف في روايته شخصية مغايرة لشخصيات الروايات المذكورة. فرجب لا يذهب الى الغرب من أجل اتمام تعليمه او ارواء ظمأه الجنسي، وإنما من أجل ان يتعالج هناك بعد أن أصيب، وهو في السجن، بالروماتيزم. وينفق هناك ثلاثة شهور يتعالج فيها، دون أن ينسى النظام رجبا، فيرسل في طلبه، ويعود ليواجه مصيره، ولتتواصل رحلة العذاب حتى يلقى حتفه.

يحضر الشرق في الرواية حضور تجربة رجب في السجن، تماما كما يحضر الغرب حضور رجب في الغرب. وكما ذكرت ابتداء فان قص رجب وأنيسه عن الشرق يحتل المساحة الأكبر. ثمة تواز بين مساحة الكلام والفترة الزمنية التي ينفقها رجب في كلا العالمين. وعلى الرغم من أن "شرق المتوسط" ليست اولى نصوص منيف التي تأتي على هذه الثنائية - اذ بدت في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" (١٩٧٣) ووقف عندها جورج طرابيشي في كتابه "شرق وغرب، رجولة وانوثة" (١٩٧٧) وقفة سريعة عابرة عبور حضور الغرب فيها ايضا - إلا أنها كتبت عنها بطريقة مغايرة الى حد ما. لقد كتب منيف "الأشجار..." عام ١٩٧١ وكتب "شرق المتوسط" عام ١٩٧٢، وهكذا لا يبدو ثمة فارق زمني كتابي كبير، وانعكس هذا بدوره على النغمة العامة للروايتين، بخاصة فيما يتعلق بنظرة بطلي الروايتين للشرق والغرب. لقد كتبت في ١٩٨٧/٤/٢٨ مقالة نشرتها في جريدة "الشعب" المقدسية، وذهبت فيها الى ان زكي النداوي في "حين تركنا الجسر" ومنصور عبد السلام في "الأشجار واغتيال مرزوق" قد خرجا من معطف رجب اسماعيل، وان كانت "شرق المتوسط" نشرت متأخرة عن "الاشجار..". ويخيل الى ان منيف كان يفكر في الروايتين في آن واحد، حتى اذا ما فرغ من تدوين الاولى بدأ، مباشرة ، بكتابة الثانية.

يتجسد الكلام الذي يرد على لسان منصور فعليا في رواية "شرق المتوسط" وتبدو عبارته، وهو يخاطب الاوروبيين الذين يعمل معهم، : "الشرق موطن الاحتمال. لقد تحول الشرق الى حمار" (٣٤٠) ورد راؤول عليه: "اذهب انت وشرقك الى الجحيم ، أليس عندك سوى هذه القصص المملة، ترددها دون تعب " السجن، التعذيب، البطالة، الاضطهاد، لقد سمعنا هذه القصص في كل الليالي، منذ أربعة شهور وحتى الان، والليلة نريد أن نتذكر نحن " باريس ، باريس الملونة التي تضج بالضحكات والقبل، باريس النساء. كل امرأة تعادل شرقك كله ! "تبدو عبارة منصور ملخصا لرواية "شرق المتوسط" التي استطردت في وصف الشرق المتحول الى حمار، وفيها يقرأ المرء بالتفصيل عن السجن والتعذيب والاضطهاد، وفيها ايضا يقرأ بإيجاز عن باريس.

حقا ان منصور عبد السلام يعاني وهو في الشرق مثله مثل رجب اسماعيل، وانهما يتشابهان ايضا في موقفهما من الشرق ومن الغرب، الا ان رحلتهما كانت معكوسة. عاد الاول الى الشرق بعد ان انهى دراسته في الغرب، وهو هنا يتشابه وابطال الروايات المذكورة آنفا، عاد ليكتشف بؤس الشرق ودكتاتورية حكامه، أما رجب فقد ذهب الى الغرب بعد ان رأى وخبر وانفق خمس سنوات من عمره في السجون لاقى، خلالها، من التعذيب أقساه وأوحشه. ولقد بدا الشرق لكليهما ذا بعد واحد: الشرق القمعي، وخلافا له بدا لهما الغرب: عالم الحرية.

تختلف "شرق المتوسط" اذن عن الروايات السابقة في منظور بطلها الذي كان ذا موقع فكري وسياسي مغاير، وبناء عليه عاش تجربة مغايرة لم يمر بها اي بطل غيره. ويختلف عنهم ايضا في انه كان ضحية لانظمة الاستقلال الشكلي، فليس في الرواية ما يشير الى استعمار اوروبي لاقطار شرق المتوسط. وهكذا، مدفوعا بتجربة السجن وبتجربة قصيرة جدا أنفقها في الغرب، تجربة لم يخبر فيها الغرب خبرة كافية، يقارن بين هذين العالمين.

ولا يحتاج المرء، حتى يظهر صورة الشرق، الى الكتابة عنها بالتفصيل، اذ ليس افضل من قراءة الرواية لرؤية تلك الصورة الموحشة المرعبة لدرجة الغثيان، الشرق الذي " لا يلد الا المسوخ والجراء"، الشرق الذي يبدو فيه الانسان "أرخص الاشياء،

أعقاب السجائر أغلى منه". ويبدو الشرق عموما مجسدا في السجان والسجين، الجلاد والضحية، السادي والالعوبة. وخلافا له يبدو الغرب.

يخبر رجب الغرب، ابتداء ، وهو على ظهر السفينة التي تقله الى الغرب، حيث يقابل نماذج اوربية تقص عليه احيانا عن رحلتها، ومن ضمن النماذج امرأة "لها وجه الاطفال وجرأتهم، وفيها عنادهم" (٨٢)، وتحاوره هذه بأدب جم، فيعرف انها مسافرة الى بريطانيا، وانها طالبة، ولا يقطع حوارهما سوى رجل ينضم اليهما ليبدي رأيه في الطليان الذين" اذا رأوا واحدا لا يعرف لغتهم سرقوه، ضحكوا عليه... انهم خبثاء" (٨٣).

ويبصر رجب ، على ظهر السفينة ايضا، امرأة سويدية تحمل، من شاطيء المتوسط الشرقي، ثلاثة كناريات صفراء في قفص كبير، وتبتسم المرأة له حين تراه ينظر، بدهشة، الى طيورها ، فيما بدأ هو يقارن بين سلوك الانسان في "شرق المتوسط" وسلوكه في غربه: "أشيلوس، هل تقولين لهذه السويدية التي تنام الان في فراش دافيء وتحلم بطيورها، إني أكره كل الطيور، وان نظرات الأمس كانت تشفيا ملعونا ؟ هل تقولين لها يا أشيلوس ؟ "

"كنت اتمزق من الالم، كنت اريد ان أبكي، رأيتها ما تزال تقفز، هل كانت تقفز من الخوف، من الفرح ؟ كانت تقفز، تغرد ...نورى (وهو السجان) يحب طيوره، يطعمها بيديه .." (ص ٩٧).

ثمة عالمان متغايران، عالمان مختلفان اختلافا كليا. وكلما رأى رجب شيئا من عالم الغرب تذكر نقيضه في الشرق، حتى ليبدو الشرق شرا مطلقا والغرب خيرا مطلقا. "شاطيء المتوسط لا يلد الا المسوخ والجراء ... سيظل ذاك الشاطيء يقذف كل يوم عشرات الجراء، مئات الجراء، وحتى لو وصلت أعدادهم الى الآلاف ، فستظل جراء تعوي في السراديب، أو تموت في المزابل ، لأنها تريد ذلك" (١٠٠). يتذكر رجب هذه الصورة للشرق، وحين يبصر الناس في الغرب يستغرب "كيف يضحك الناس، كيف يقفزون على رؤوس اصابعهم كأنهم الطيور الفرحة. المسنون .. الا يموتون هنا ؟ كل واحد منهم ، يحمل فوق كتفه مئات السنين. يحملها بقوة متباهية، ويسير بها وسط الثلوج والزحام، بلا خوف. وأنت يا بلاد الشاطيء الشرقي، بدءا من ضفاف البحر وحتى أعماق الصحراء ، لماذا لا تتركين بشرك يصلون الى سن الشيخوخة ؟"(١٤٠).

يرى رجب أناسا فرحين ، يراهم على ظهر السفينة وفي مرسيليا وفي باريس، ويرى أمورا اعجب : "الأحزاب لها مراكز مكتوبة عليها الأسماء بوضوح. يدخلها الناس دون خوف. يدخلون دون أن ينظروا وراءهم، ويتكلمون في الشارع ، وبصوت عال .. أما الجرائد فانها تنشر كل شيء.. الافكار وحوادث القتل والطرق الحديثة في العلاقات الجنسية.. والناس يقرأون .. أما الكتب فلا بد أن الانسان يعجز عن معرفة ما يصدر منها، لكثرتها.

على ضفاف السين آلاف الكتب، ملايين الكتب .. كانت عيوني تمر على العناوين، وما تكاد تستقر على عنوان حتى أرتجف، أتلفت ، لا أريد أن يراني أحد" (١٥٥).

ويبدو السؤال : لماذا تنتاب رجب هذه الحالة ؟ ذا جواب واضح. إنه يرد على لسان رجب نفسه : "وجدنا لدى تفتيش بيت الموقوف "الأدوات الجرمية المرفقة ... ويذكرون اسماء الكتب.." ويخاطب رجب اهل باريس : "آه يا أهل باريس، لو جئتم بكتبكم الى شاطيء المتوسط الشرقي، لقضيتم حياتكم كلها في السجون. سيأكلكم الندم، سوف تكفرون بكل شيء، واحذروا اكثر ان تفكروا في الاحزاب، لأن اية كلمة تجد من يلتقطها ويجعلها مؤامرة وتخريبا، وتدفعون ثمن كلمات حياتكم كلها في السجون الصحراوية، وهناك تصابون بالسل والتيفوس وتموتون" (١٥٥).

هذان العالمان المتباينان كليا يدفعان رجب الى التساؤل : "ولكن باريس التي أراها، هل ولدت هكذا ؟" (ص ١٥٦) ولا يترك لنا الاجابة عن هذا السؤال. يسترجع رجب ماضي باريس ويبين وجهها الاخر في ذلك الماضي: "باريس المشانق والمقاصل والحصار، باريس المقاومة، باريس الشهداء، هي التي صنعت الحرية". وهنا يصاب رجب بترعة مازوخية مثل تلك التي أصيب بها زكي النداوي الشخصية المحورية في رواية "حين تركنا الجسر". ويقابل رجب بينه وبين الطبيب الذي يعالجه، الدكتور (فالي)، وهو الشخصية الثانوية في الرواية، ولكنْ الشخصية الاوروبية الوحيدة التي لها اسم، ويشعر رجب بالضآلة وهو يتعرف على ماضي الدكتور ونضاله، غير ان هذا يواسيه ويشجعه ويشعر معه: "أقدر الصعوبات التي واجهتها، لكن اعتبرك رجلا.. والرجال لا يسقطون. يجب ان تعرف أني الوحيد الذي بقيت من عائلتي. قتلوا اثنين من اخوتي، قتلوا أمي، ثم قتلوا زوجتي، كنت أسيرا وفررت. منذ اللحظة التي وصلت البندقية فيها ليدي، وحتى نهاية الحرب، لم أتركها".

ومع أن الدكتور فالي، كما تقول الرواية عموما، ليس حالة اوروبية وحسب، إلا أن نغمة الخطاب توحي لنا وكأنه كذلك. ثمة شخصية عربية توازيه هي شخصية هادي، ولكن رجب، وهو في الغرب، لا يستحضر، وبالتحديد حين يتحادث والدكتور فالي، هاديا.

ثمة صورة هامشية اخرى لكلا العالمين؛ عالم الغرب وعالم الشرق في الرواية، تكاد تغيب أمام الصورة الرئيسة الأساسية التي تعلق بذهن قاريء الرواية، وهي الصورة التي تبدو من خلال الحوار الذي يجري بين الفنان المهاجر عبد الغفور ورجب. وهذه الصورة ليست بغريبة اطلاقا عن تلك الصورة التي بدت في رواية الحكيم "عصفور من الشرق" ورواية سهيل ادريس "الحي اللاتيني". انها صورة الغرب الحضاري مقابل الشرق المتخلف.

يدرس عبد الغفور ، في مرسيليا، الفنون الجميلة منذ ثلاث سنوات، يسافر، خلالها، الى باريس ، مرة واحدة. ويكره عبد الغفور السياسة ولا يحب ان يتحدث فيها، وليست له اية صلة بالطلبة العرب في اوروبا، ويفضل ان يقضي وقته كله في المعهد، ثم بالمتاحف، وما يتبقى لديه من وقت يقضيه مع النساء" ص ١٦١)، وحين يتحاور ورجبا عن الفن التشكيلي يشير الى لوحة بيكاسو ويقول مخاطبا رجبا :

-"أتعرف، لو أن رساما عندما رسم هذه اللوحة لضربوه بالحجارة ! أتعرف لماذا؟

- لا

- لأن الحضارة سلم ليس له نهاية، ويجب على الشعوب ان تبدأ من أول السلم، وشعبنا لم يكتشف بعد السلم ولم يسمع بشيء اسمه حضارة، لذلك فان كل محاولة لاقناعه بغير ذلك .. خطأ .." (١٦١).

ويبدو هذا الحوار القصير غير شاذ، فقد جرى في الغرب ، وهو عموما جاء ليدعم الصورة الاساس الرئيسية، وما كان ليحتل مساحة في الرواية لو لم يزر رجب الغرب، مثله مثل صورة الغرب التي بدت أيضا مقنعة فنيا لا صورة مقحمة على الرواية التي اختار لها مؤلفها عنوان "شرق المتوسط" اذ كان قصده أن يكتب عن شرق المتوسط لا عن غربه، وربما لهذا السبب تحديدا، لم يلتفت الدارسون الى تناول هذه الثنائية في دراساتهم التي عالجت ثنائية الشرق والغرب في الرواية العربية.

****

قراءة نقدية في رواية"شرق المتوسط"

يتناول عبد الرحمن منيف في روايته"شرق المتوسط" (١٩٧٥ط١) م ذا حضور لافت في المنطقة العربية، وبخاصة في العقود الأخيرة من هذا القرن.

وليست الرواية رواية شخصية أو رواية فكرة بقدر ما هي رواية موضوع هو موضوع السجن. حقا ان شخصية رجب تعيش مع المرء طويلا، بعد أن يفرغ من قراءة الرواية، حتى ليزعم البعض، ومعهم بعض حق في ذلك، أن الرواية رواية شخصية أيضا، غير أنني، شخصيا، لا أذهب هذا المذهب، فهي تركز على فترة من حياة رجب، وبالتحديد السنوات الخمس التي أنفقها في سبعة سجون في شرق المتوسط، عانى خلالها ما عانى حيث يبدو أي وصف لمعاناته اعتمادا على الرواية، ما لم يقرأ النص الأصلي، قاصرا عن بلوغ الهدف مهما كان الواصف بارعا.

واذا كان العنوان، أساسا، يقتصر على بقعة جغرافية معينة فانه يفترض الطرف المقابل له: وهو غرب المتوسط الذي نعرف عنه من خلال النص، وبالتحديد من خلال ما يقصه علينا رجب اسماعيل ابتداء من اللحظة الأولى التي يقف فيها على ظهر الباخرة التي تقله الى المغرب ليتعالج هناك من الروماتيزوم الذي أصابه وهو في سراديب سجون شرق المتوسط.

موضوع القمع، اذن، وما يتفرع عنه هو الموضوع الرئيسي في الرواية، ولكنه ليس الوحيد، فالرواية، من خلال شخصيتي رجب وأنيسة، تأتي على جوانب أخرى أبرزها الجانب الاجتماعي، وتحديدا ما يتعلق بوضع المرأة في العالم العربي، وموضوع الشرق والغرب. وتقوم الرواية على ثنائيات عديدة أبرزها: السجّان والسجين، الماضي والحاضر، والرجل والمرأة، والواقع والحلم، والشرق والغرب أو عالم القمع وعالم الحرية، الشرق الذي، كما يقول رجب،"لا يلد الا المسوخ والجراء (ص١٠٠) الشرق الذي يتمنى رجب"لو ظل.. بركة" للتماسيح ولو ظلت الكهرباء بعيدة .. لكن جاءت هذه اللعنة لكي تقتل البشر". أما الغرب فيصفه على النحو التالي: "الأحزاب لها مراكز مكتوبة عليها الأسماءبوضوح. يدخلها الناس دون خوف. يدخلون دون أن ينظروا وراءهم، ويتكلمون في الشارع، وبصوت عال..... أما الكتب فلا بد أن الانسان يعجز عن معرفة ما يصدر منها لكثرتها! "(ص١٥٥) ويتابع رجب متحدثا عن الشرق: "وجدنا لدى تفتيش بيت الموقوف، الأدوات الجرمية المرفقة." ويذكرون أسماء الكتب. آه يا أهل باريس، لو جئتم بكتبكم الى شاطىء المتوسط الشرقي، لقضيتم حياتكم كلها في السجون (ص ١٥٥).

وتسير الرواية التي تشكلت من ستة فصول (ف ١ ،٢٨ص ، ف ٢ ،٤٠ ص ف ٣ ، ٢٨ ص ،ف٤ ،٣٢ ص ، ف٥ ،٣٠ص ، ف٦ ،٦ص على النحو التالي :

١- نصغي في هذا الفصل الى رجب وهو على ظهر الباخرة حيث تعود به الذاكرة الى حياة السجن :

يتذكر لحظة ضعفه وتساقطه وخروجه ، ويمعن في تذكره ، فيصف ما كان يعانيه وهو داخل جدران السجن ويتحدث عن العلاقات التي كانت تسود بين السجناء الذين كانوا فيما بينهم ، مختلفين فمنهم المناضل الصلب ومنهم الخائن منذ اللحظة الاولى ، ومنهم الصامد إلى حين ، يتذكر السجان السادي ، ويتذكر أيضا حالته التي المت به بعد خروجه من السجن وذهابه الى بيت أخته أنيسه والحوار الذي دار بينه وبين أخته عن أمه وهدى .

٢- نصغي في هذا الفصل الى أنيسه التي تصف كيف أنفق رجب ليلته الاولى ، وتعود الى الوراء قليلا فتتذكر أمها وسؤال رجب عنها ورغبته في معرفة كل شيء عنها . وتقص أنيسة على رجب الكثير عن الأم : موتها ومشاركتها في المظاهرات وبحثها عن ابنها، بعد اعتقاله، بحثا مضنيا. كما تأتي أنيسة على ذكر هدى الفتاة التي أحبها رجب قبل سجنه، وتصف تغير رجب بعد خروجه، رجب الذي كان يكتب الشعر قبل اعتقاله، رجب الصامد الذي أخذ يحدثها عن حياة السجن وبكاء الرجال.

٣ - يعاود رجب، وهو أيضا على ظهر السفينة، الحديث: يخاطب السفينة ويطلب منها أن تبتعد عن شرق المتوسط حتى ينسى ما ألم به، وينظر الى الناس الفرحين يغنون دون أن يستطيع مشاركتهم.

وتعود به الذاكرة الى عالم السجن وحالة الصمت الذي كان يلجأ اليه ليقهر السجّان القاسي، السجان الذي يستخدم أساليب عديدة ليقتل السجناء بلا رحمة. يتذكر رجب هاديا المناضل وناجيا المتساقط، كما يتذكر القبو الذي زجوه فيه وحيدا فأخذ يحدّث النملة حتى لا يصـــاب الجنون، وينتهي هذا الفصل بتذكره لحظة سقوطه الذي يبرره بضعف جسده.

٤- تقص، في هذا الفصل، أنيسة بعد أن أصبح رجب بعيدا عنها. تصف ما ألمّ بزوجها حامد الذي كفل أخاها، وتتحدث باطناب عن علاقة رجب بهدى، فنعرف شيئا عن واقع الفتاة في مجتمع شرق المتوسط الأبوي الذي لا يترك للفتاة هامشا من الحرية يتمثل في اختيار شريك حياتها.

وتوضح أنيسة أن رجبا وهدى عالمان مختلفان كليا. كما تأتي على ذكر الرسائل التي تسلمتها من رجب؛ الرسائل التي توضح من خلال ما فيها وما تستثيره في ذهن هدى شكل العلاقة بين رجب وأمه، أمه التي ضحت بعد وفاة أبيه بحياتها حتى تربي أنيسة ورجب، وتأتي أنيسة على بداية اهتمام رجب بالسياسة والقراءة، وتسرد الممارسات التي تلجأ اليها السلطات التي اعتقلـــت زوجها حامدا حتى يعود رجب من الخارج.

٥ - يقص رجب، وهو في أوروبا، فيقارن بين الشرق وأوروبا، ويصف حالته النفسية وهو هناك: يجد رجب تفهما من الطبيب فالي وسخرية من الطلبة العرب الذين رأوا فيه متساقطا، ويقرر مواصلة النضال، من خلال الكلمة، لذا يفكر في كتابة رواية عن هادي، غير أنه يتراجع اذ لا يحق لمتساقط أن يكتب عن مناضل، وتستبد به حالة مازوخية حتى أنه يفكر في الانتحار. وتبدو ثنائية الشرق-الغرب في هذا الفصل أوضح ما تكون.

٦ - تقص أنيسة في هذا الفصل، بعد ستة عشر شهرا من موت رجب واعتقال حامد، عن موت رجب واعتقال زوجها الذي ما زال، حتى لحظة السرد، في السجن. وتفكر في سلوكها في أثناء حيـــاة رجب وبعد مماته لتكتشف أنها أخطأت دائما: أخطأت حيث بعثت لرجب كي يعود، وأخطـــأت يوم منعت ابنها عادلا من تعبئة الزجاجة والقائها. وتقرر أنيسة أن تتبع خطى رجب وترى أن عليها أن تدفع الأمور الى نهاياتها عل شيئا ما يقع.

وسوف أتناول الآن، بشيء من التفصيل، أهم مكونات العمل الروائي وهي عنصر الزمن، وعنصر المكان وعنصر اللغة وعنصر اللغة والأسلوب المستخدم في الرواية وبعض القضايا التي أراها مهمة، وسوف أشير في النهاية الى بعض الدراسات التي تناولت هذه الرواية حتى يرجع اليها، لأنها تتناول بالتفصيل جوانب أخرى لم أقف عندها الاّ لماما.

عنصر الزمن في الرواية:

صدرت الطبعة الأولى من الرواية (زمن النشر) عام ١٩٧٥م. وكان عبد الرحمن منيف قد فرغ من كتابتها، دون أن يذكر متى بدأ في ذلك، في ربيع ١٩٧٢/ (الزمن الكتابي). وليس هناك، في الرواية التي استغرق سرد أحداثها، منذ كان رجب على ظهر السفينة التي أقلعت من بيروت مغادرا، حتى اللحظة التي فرغت فيها أنيسة من قص الفصل السادس وتحدثت فيه عن اعتقال زوجها حامد بعد عودة رجب بأسبوعين حيث أنفق هذا ثلاثة أشهر في الغرب كما أنفق حامد في المعتقل، وما زال، ستة عشر شهرا، ليس هناك في الرواية التي استغرق سرد أحداثها (زمن السرد) تسعة عشر شهرا، حيث سرد رجب الفصلين الأول والثالث في ثمانية أيام، هي الأيام التي كان فيها على ظهر الباخرة، وسرد الفصل الخامس قبل عودته، من جديد، أي بعد ثلاثة أشهر من خروجه من السجن، أما أنيسة فقد سردت فصولها الثلاثة خلال ١٩ شهرا، ليس هناك ما يشير الى تاريخ محدد عاش فيه رجب. بمعنى آخر اننا لا نستطيع تحديد تاريخ معين لحياة رجب وما ألم بها (الزمن الروائي)، وان كانت هناك بعض أدلّة توضح أنّ ذلك تمّ بعد الحرب العالمية الثانية، وهذا ما نلمحه بوضوح في الفصل الخامس من الرواية، من خلال الحديث الذي تمّ بين رجب والدكتور فالي في باريس. وكان الأخير شارك في مقاومة الاحتلال النازي لبلاده، وبناء على ذلك نستطيع القول ان أحداث الرواية تجري في الخمسينيات والستينيات من هذا القرن (الزمن الروائي).

وخلافا لما هو الأمر عليه في الحكاية لا يسير الزمن، هنا، سيرا تقليديا.وهكذا لا نقرأ ، على التوالي، عن طفولة رجب فشبابه فدراسته الجامعية فسجنه فخروجه من السجن فسفره فعودته فموته. اننا نتعرف على رجب وهو على ظهر السفينة، أي منذ لحظة سفره، ويسير الزمن بعد ذلك سيرا غير منتظم. تقلع السفينة لمدة ثمانية أيام فيعود بنا رجب خلالها الى ماضيه في السجن وما قبل السجن، ويجري مقارنة بين ما يشاهده وهو على ظهرها وبين ما شاهده وعانى منه من قبل. ويبدأ الفصل الثاني من الرواية، الفصل الذي تصبح فيه أنيسة ساردا من لحظة أسبق من اللحظة التي بدأ فيها الفصل الأول، تسرد أنيسة لنا عن الحوار الذي دار بينها وبين أخيها بعد خروجه من السجن وحتى لحظة سفره، ويعودا معا بذاكرتهما الى الوراء فتقص عليه شيئا عن موت أمه وشيئا عن هدى.

وعلى الرغم من أنّ الرواية تأتي على ذكر طفولة رجب وشبابه الا أنها توجز ولا تطنب، فنحن لا نعرف الا أقلّ القليل عن الفترة التي أنفقها وهو في الجامعة حيث تختصر فترة السنوات الأربعة بعبارة أو عبارتين. وهنا نذهب الى القول: ان الزمن الروائي لا يتطابق والزمن الواقعي، فثمة اقتصاد واضح يختصر فيه الزمن الذي أنفق فيه رجب من عمره سنوات عديدة.

ويمكن لنا تتبع الصفحات الخمس الأولى من الفصل الأول لملاحظة حركة الزمن في الرواية:

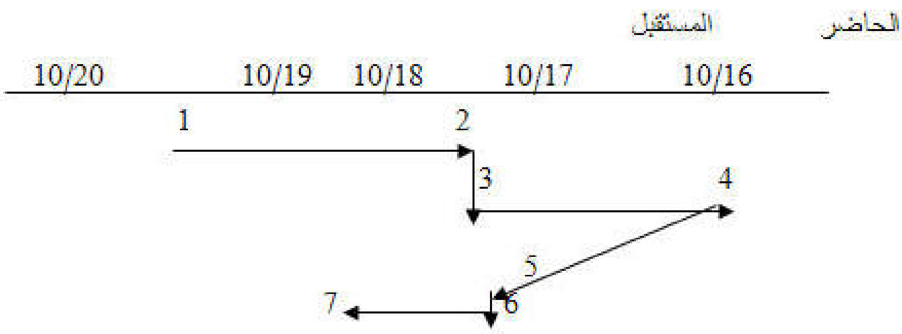
يبدأ الفصل الأول ورجب على ظهر السفينة وهي تنطلق، ولكنه لا يصف لنا ما يحدث معه منذ هذه اللحظة، وانما يعود بنا الى الوراء ليتحدث عن لحظة خروجه من السجن فما قبل، وهكذا لا يسير الزمن سيرا تصاعديا، وسوف أوجز حركة الحدث على النحو التالي:

١- أشيلوس تهتز، تترجرج، تبتعد بحركة ثقيلة ... (ص٧).

٢- كان يوم الاربعاء ١٧ تشرين الأول (يوم خروجه من السجن) (ص٧+٨).

٣- يتذكر ما قاله له، في ذلك اليوم، طبيب العيادة (ص٨+ص٩).
٤- يتذكر ما حدث معه يوم الثلاثاء مساء ١٦ تشرين أول (ص٩).
٥- يتذكر ما حدث معه صباح الاربعاء ١٧ تشرين أول (ص١١).
٦- يسترجع لحظة خروجه من السجن وذهابه الى المنزل (ص١١+ص١٢).
٧- تذكر مزدوج: وهو في البيت يتذكر أيام السجن (ص١٣).

ويمكن رسم المخطط التالي لهذه الصفحات:



وهكذا يبدأ الزمن من لحظة آنية ثم يرتد الى لحظة: أ سبق منها، ويعود الى اللحظة التي هو فيها الآن، أي وهو على ظهر السفينة، اللحظة التي تسير الى الأمام مع تقدم الرحلة، لنتعرف فيما بعد عمّا ألمّ برجب بعد سفره حتى نصل الى نهاية زمن السرد الذي أشرت اليه من قبل، وبالتالي فان المخطط السابق يتغير ليتجاوز ١٠/٢٠ بتسعة عشر شهرا.

<u>عنصر المكان في الرواية:</u>

ليس في الرواية، عدا عنوانها الذي يتكرر في صفحات الرواية على لسان رجب، ما يشير الى مكان محدد في شرق المتوسط، وان كان يشير الى بلدان محددة في غربه: اليونان وايطاليا وباريس.

ويبدو أن منيفا أراد أن يكتب عن شرق المتوسط كله ،وكأنه لا يرى كبير فرق بين بلدانه كلها على اختلاف نظمها السياسية ، ولعله أيضا رمى ، من وراء ذلك ، الى أن الرواية ، حين لا تأتي على ذكر بلد بعينة ، لا تصادر ، فتوزع في غير بلد وقد يكون هناك سبب آخر يتمثل في أن منيفا نفسه لا يلقى ، حين يسافر من بلد الى آخر، من المضايقات ما يمكن أن يلقاه لو عيّن اسم بلد ما.

ويمكن للمرء، على أية حال، وبناء على بعض ما يرد في الرواية أن يحدد هذا لبلد الذي فيما أرى لا يتجاوز واحدا من ثلاثة هي العراق وسوريا والأردن، وان كانت الدولة الأخيرة مستبعدة روائيا لا واقعيا. يرد في الرواية أن رجبا وهو طفل كان يذهب مع خاله ليصطاد، في بحيرة، سمكا (ص٩٩) وليست في الأردن بحيرة، ولكن تجربة رجب لا تختلف عن تجربة يعقوب زيادين في سيرته الذاتية"البدايات" (   ). وتقلع السفينة التي أقلّت رجبا من بيروت، ولهذا دلالته أيضا. ومما يرجح أيضا أن يكون المكان الذي عاش فيه رجب واحدة

من تلك الدول ورود بعض المفردات والأسماء والعبارات التي تتكرر فيها، من ذلك: الآغا، راجي،"ولك مر علي مثلك"،" أمّك فاتحة مناحة"،"اسمع يا أحول والله لأرجعك ... أمّك".

ونستبعد أن يكون المكان مصرا، فرجب حين يكون في أثينا يكتب، لأخته أنيسة، رسالة يرد فيها: "صادفت عددا من الناس يتكلمون اللغة العربية، يتكلمونها بلهجة مصرية لذيذة" (ص١٠٧).

وعلى العموم فان رجبا يقص علينا الفصلين الأول والثالث وهو على ظهر السفينة التي تمخر عباب البحر المتوسط متجهة نحو غربه، المكان الذي يقص، وهو فيه، الفصل الخامس.

عنصر اللغة:

يلحظ القارىء للرواية أنّ هناك مستوى لغويا واحدا يسود في الرواية، منذ مبتدأها حتى منتهاها، بغض النظر عن اختلاف الشخوص ثقافة ووعيا، وبما أنّ الساردين في الرواية شخصيتان أساسيتان فلا يستطيع الدارس أن يميز بين لغة سارد قد يكون هو الكاتب نفسه، اذ ليس في الرواية ما يشير الى غير ذلك، ولغة شخصية تتناسب ومستواها الثقافي. ولو زعمنا، افتراضا، أن رجبا، في الرواية، لا يقل ثقافة عن عبد الرحمن منيف الكاتب، وذهبنا الى أن هناك تناسبا بين لغته، في الواقع، كتابة ولغة منيف، فكيف تكون لغة أنيسة وبقية الشخوص ممن نالوا حظا أقل، من رجب، تعليما ومطالعة، كيف تكون لغتهم مساوية للغة رجب ان تلم تكن لغة الكاتب نفسه.

يرد في الرواية ما يلي:

وعندما بدأ يقرأ، بدا مجنونا، كأنه اكتشف القراءة صدفة، واكتشفها وحده دون مساعدة أحد.

بدأ يقرأ دو ن توقف، وكلمات أمي، وهي تلح عليه أن يقوم ليأكل، أو أن يتوقف عن القراءة بعد أن صاح الديك ولم يبق أحد ساهرا، كانت كلماتها تذهب هباء .. ولم يكن يستجيب الاّ اذا خانه السهر أو انتهى الكتاب.

كان اذا انتهى من قراءة الروايات التي تسميها أمّي روايات اللصوص وقطاع الطرق، يلقيها بعيدا، وكأنه يتخلص من عار أو من شيء كريه، ويقول لي بصوت حالم:

- أنيسة .. هذه الرواية رائعة ويجب أن تقرأيها!
- ولماذا رميتها بهذا الشكل؟
- لأنها جيدة ولا أطيق أن تظلّ بين يدي!
- لماذا؟

....

ويمضي اليوم الاول ، ولا أقرأ الا صفحة أو صفحتين ، فاذا سألني أقول له : لم يبق الا صفحات قليلة .. ويبدأ يسألني .. وأخجل لانني لا أفهم شيئا مما يتحدث عنه ...(ص ١٢٤ ، ص ١٢٥) .

حقا ان المرء لا يفاجأ بهذا المستوى اللغوي المتميز عند رجب لاسباب واضحة منها ما بدا في النص السابق ومنها أن رجبا خريج جامعي وهو فوق هذا وذاك واحد من جيل الخمسينيات والستينيات هذا الجيل الذي كانت المطالعة خصيصة بارزة من الخصائص التي تمتع بها وامتاز فيها عن الاجيال اللاحقة . ولكن المرء يفاجأ

بالمستوى اللغوي الذي يميز لغة أنيسة وغيرها . وما من شك في أن الكاتب نفسه هو الذي يتدخل هنا فيعيد صياغة عبارات شخوصة ، كما أنه ، أحيانا ينطقهم بما يفكر هو فيه ، ولنقرأ النص التالي لنلاحظ ذلك :

" تنحنح حامد ليشعرنا أنه اقترب . كان يحس بغريزته أن لحظات مثل هذه تجعلنا أقرب الى الحلم ، وكان يحرص أن يترك لنا الاستمتاع أو العذاب ، دون أن يتدخل .. ان الرجل الغريب ، أيا كان زوجا أو صديقا ، تبقى بينه وبين الايام البعيدة سدود من الغيوم السوداء ، الايام التي كونت طفولتنا وحياتنا الاولى ، ولا يستطيع أن يخترقها الا بعد فترة طويلة من الحياة المشتركة أو العذاب ، حتى اذا صارت ماضيا ، اتسعت آفاق الرؤية وبانت الحياة كلها وكأنها مقاطع من الحجارة الصلبة المتداخلة (ص٧٤) .

ويتناسب الكلام السابق وثقافة رجب أو الكاتب أكثر مما يتناسب وشخصيته أنيسة التي لم تكن ، كما لاحظنا في النص الاسبق ، تفهم شيئا مما يتحدث عنه رجب .

ولا تختلف لغة الحوار ، الا قليلا ، عن المستوى اللغوي السابق ، فما يرد على لسان الام التي لم تنل حظا من التعليم لا يختلف عما يرد على لسان رجب أو السجان .

ومما سبق يمكن القول ان اللغة في الرواية لم تدون على الورق ، كما نطقها شخوصها في الواقع وانما دونت بعد أن تدخل الكاتب في صياغتها وفيما هو أبعد من الصياغة ، وأعني بذلك انطاق بعض الشخوص بأكثر مما ينطقون ، وتبقى اللغة على أية حال ، متينة قوية متوترة يشعر المرء وهو يقرأها ، وكأن نبض ناطقيها يسري فيها وينتقل ، من ثم ، الى قارئيها لتشدهم اللغة نحو الرواية شدا بينا واضحا .

<u>الشخوص في الرواية:</u>

تتعدد الشخوص في الرواية وتنقسم الى رئيسة وأخرى ثانوية. ورجب هو الشخصية الرئيسة التي تظل محور الرواية حين تسرد عن ذاتها وحين تسرد أنيسة عنها، غير أنّ هناك شخصيات أخرى ذات حضور فاعل أهمها أنيسة وأم رجب اذ يمكن اعتبارهما شخصيتين رئيسيتين. فالأم تظل حاضرة وهي ميتة، وتصبح أنيسة بعد موت أمها أما ثانية لرجب، فهي تقص علينا الكثير الكثير عن رجب وعلاقته بها وبالآخرين. وكما يسرد رجب فصولا ثلاثة تسرد هي أيضا فصولا ثلاثة تتساوى حجما، باستثناء الفصل الأخير، مع الفصول التي يسردها رجب.

وهناك شخصيات ثانوية كثيرة العدد نعرف عنها من رجب وأنيسة، هناك رفاق رجب في التنظيم، وهناك السجان والدكتور فالي وعبد الغفور، وهناك هدى وحامد زوج أنيسة وعادل ابنها وليلى ابنتها، وهناك أسعد الأخ الأكبر لرجب ... الخ. ولا يعلق من الشخصيات هذه كلها، بعد قراءة الرواية، الاّ شخصية رجب وأمه وأنيسة وهدى وصوت السجان بشكل عام.

وتنقسم هذه الشخصيات الى نامية(دائرية) وثابتة (مسطحة) ويقصد بالشخصية النامية تلك التي تتطور مع تطور الاحداث وجريانها حيث لا تبقى على حال واحدة ، أما الشخصية الثابتة فهي تلك التي تظل على موقفها منذ بداية الرواية حتى نهايتها .

وشخصيات شرق المتوسط في معظمها ، شخصيات نامية : رجب والام وأنيسة وحامد وبعض السجناء وهدى . وخلافا لهذه الشخصيات تكون شخصيات السّجان وأسعد ثابتة.

يبدأ رجب مناضلا ويسجن فيصمد أولا ثم يضعف فيوقع على ورقة يستنكر فيها ماضيه ، ولكنه يعود ، من جديد ليواصل النضال . وتطلب الام من ابنها قبل سجنه ألا يقترب من السياسة ، ولكنها ، عندما يسجن تطلب منه أن يكون رجلا وأن يصمد حتى النهاية ، خلافا لانيسة التي كانت تدفع به الى السقوط ، من خلال ما تقصه عليه عن العالم الخارجي ، ولكنها في النهاية تتبع طريقته وترى أن عليها أن تدفع الامور الى نهايتها ويمكن قول الشيىء نفسه عن حامد . ويبقى السجان على حاله منذ بداية الرواية حتى نهايتها ، ويظل أسعد ، على الرغم مما ألم بأخيه وأمه وأخته ، بعيدا عن العائلة .

وفي الرواية شخصيات نمطية وأخرى نموذجية ، والشخصية النمطية هي الشخصية التي لا ملامح محددة لها ، فليس لها سماتها الخاصة أو تجربتها المتميزة التي تختلف عن سمات غيرها وتجربتها . انها الشخصية التي تعبر عن فئة تنتمي اليها أكثر مما تعبر عن ذاتها الفردية داخل هذه الفئة، وببساطة فهي تلك الشخصية التي تعبر عن رؤية الكاتب لطبقتها أكثر مما تعبر عن رؤيته لها فردا انسانيا له خصوصيته ، وغالبا ما تكون هذه شخصية مسطحة جامدة تبرز في كتابات أولئك الذين يحملون رؤى مسبقة عن الكون والناس ، رؤى يعتقدون بثباتها وصحتها دون غيرها (المتدينون المتعصبون والماركسيون الجامدون والقوميون المغالون في قوميتهم) . وعلى عكس هذه تكون الشخصية النموذجية ، هذه التي لها سماتها الفردية وتجربتها الخاصة المختلفة عن تجارب غيرها داخل الفئة نفسها أو العائلة نفسها .

ولتوضيح ما سبق يمكن التدليل ، من الرواية، على ذلك : هناك سجناء هم رفاق درب ، وهناك غير سجناء ، وهناك غير امرأة : الام والحبيبة والاخت ، وهناك الاخوة داخل العائلة نفسها . والشخصية النمطية الوحيدة التي تطالعنا في الرواية هي شخصية السجان ، فلا نلحظ أن هناك تباينا بين سجان وآخر ، كأن يكون أحد السجانين قاسيا والاخر أقل قسوة ، وغالبا ما تنسحب هذه الصفة (القسوة) على شخصيات السجان في الرواية العربية . أما السجناء فيختلفون فيما بينهم : هناك المناضل الصلب (هادي) وهناك المناضل الذي يتساقط مع الزمن (رجب) وهناك المناضل الخائن منذ اللحظة الاول (سعد الدين) كما تطالعنا في الرواية غير صورة للام : أم رجب الصابرة المناضلة التي تحث ابنها على الصمود ، وأم السجين التي حين تلتقي بابنها تأخذ بالبكاء والعويل فتساهم باضعافه واسقاطه (ص٥٤) وأنيسة نفسها التي لها غير موقف في الرواية : لقد أسهمت في اضعاف رجب ، ولكنها بعد موته أخذت تسير على خطاه وليس أفراد عائلة رجب على الشاكلة نفسها ، ففي الوقت الذي يناضل فيه رجب سياسيا يتخلى عنه أخوه أسعد لانه اختار هذا الطريق .

- بنية الرواية :-

يفكر رجب في كتابة رواية ويعيش هذا الهاجس ، وبخاصة أنه في لحظات معينة من عمره يؤمن بأن الكلمة سلاح يمكن للمرء أن يحارب بوساطتها (١٤٦) ولكنه ، في آخر أيام حياته، بعد التعذيب الرهيب الذي ذاقه على أيدي الجلاوزة ، يفكر في تمزيق أوراقه وعدم نشرها ، فالسجان في شرق المتوسط ، ليس قاسيا وحسب ، انه شخص سادي : " لما أعطاني عبد الغفور الاوراق ، طويتها بعد أن ألقيت عليها نظرة سريعة ، ماتت في نفسي رغبة الكتابة .. اذا أتيح لي أن أكتب فسوف أفعل ، ولكن يبدو أن الوقت الآن أصبح متأخرا .. وكلمات الارض كلها لن تستطيع انقاذ سجين يتعذب ."(ص١٦٦)" لكن كما قال لي حامد ، وكما قال لي عادل الحكيم ، ما فائدة الكلمة ؟ من سيقرأها ؟ حتى ولو قرئت فما تأثيرها ؟ .... لم تعد الكلمات كائنا حيا قادرا على أن يفعل

شيئا .. والان وأنا أعود استغرب تلك اللحظات المرعبة ، التي تدفعني بقوة للأن أكتب ، أتصور أن الكتابة كفارة .. ولكن.. سأصمت .. سأضع الاوراق في مكانها ، وسأعود الى الوطن" . (١٦٩ص، ١٧٠ص) .

ولم يكتب رجب وانما كتب عبد الرحمن منيف . فكيف تخيل شكل الرواية التي كان يحلم بكتابتها ؟ وهل من تشابه بين أسلوبهما وأسلوب رواية" شرق المتوسط" ؟

يفكر رجب في الكتابة ويتساءل لمن يكتب ومتى ؟ وهو يريد أن يكتب أشعارا وروايات ، فلديه تصور ما عن الشعر (١٣٤ص) والشيء ذاته بخصوص الرواية : " الشيء الذي لم أستطع أن أتوصل اليه الان ، كيف يجب أن تكون الرواية . أريدها أن تكون جديدة بكل شيىء : أن يكتبها أكثر من واحد ، وفيها أكثر من مستوى ، وأن تتحدث عن أمور هامة والأفضل مزعجة .. وأخيرا ألا يكون لها زمن .." (١٣٤ص) .

ويتابع مخاطبا أنيسة :

" اسمعي : أريد أن نكتب معا رواية ..... بل وأريد أن يكتب الصغار . لو كتب عادل بعض الاشياء وتركناها على بساطتها وصدقها ، ولو كتب حامد ..." (١٣٤ ص) .

" وحتى لا نضيع في دوامة قد لا نخرج منها ، فمن الضروري أن نحدد موضوعا ونكتب فيه. التعذيب مثلا، كيف تتصورين الموضوع؟ كيف يتصوره انسان من الخارج؟ وليس أي انسان، انسان له علاقة بشكل ما، في مستوى ما" (ص ١٣٥).

"طبيعي يجب أن يكون للموضوع امتدادات كثيرة ومتباينة: الذكرى، الأحاسيس، العلاقات وغير ذلك. وطبيعي أيضا أن ننظر من زوايا مختلفة. هذه الزوايا المختلفة ضرورية لكي نرى الشيء من جميع جوانبه، فاذا ارتبط الموضوع أيضا بالأزمان العديدة، أصبح شيئا جديدا. مثلا: كيف يتصور عادل، وكيف يتصرف، وماذا يتفرع عن ذلك؟ وحامد وأنت وأنا. اذا نجحنا في أن نحاصر موضوعا معينا، من هذه الزوايا، يمكن أن يكون موضوعا ناجحا، لست متأكدا ولكن هذا ما أتصوره، أو بالأحرى ما أطمح اليه". (ص١٣٥).

"... لو كانت أمّي موجودة لاستطاعت أن تقول شيئا مهما ولكان الموضوع في النهاية مجنونا ورائعا". (ص١٣٥).

"الكتابة هل تحتاج اى انفعالات؟ الى غضب؟ ليس ضروريا أن أسأل الدكتور فالي لأن المحاولات التي قمت بها حتى الآن أدت الى تنتيجة واحدة: سيل من الانفعالات الحاقدة والغاضبة. ولا صفحة واحدة من الكتابة التي أطمح اليها.." (ص ١٥٥).

"حامد لم يكتب لي شيئا، سوى كلمة كبيرة في منتصف صفحة بيضاء. كتب: الكلمة آخر سلاح يمكن أن ألجأ اليه..

وعادل .. ماذا تتصورين أن عادل كتب اليّ؟ كتب رسالة قصيرة، قال فيها: انه لم يسمع بقائد انتصر بالكلمة. السيف وحده هو الذي يحقق النصر، هكذا قال لهم معلم التاريخ عندما حاول أن يسأله بمكر لكي يستعين باجابته في الكتابة الي" (ص ١٦٨، ١٦٩).

"أنت يا أنيسة كتبت أكثر مما قدرت وأكثر مما ينبغي. فتّحت لي جروحا كانت قد انطفأت، منذ وقت طويل. استغربت كيف تتذكرين حوادث، تبدو لي صغيرة متوارية، بحيث يعجز الانسان عن تذكرها" (١٦٩).

"لو كان رجب حيا لكتب لكم رواية أو شيئا آخر تستمتعون وأنتم تقرأونه. لكن رجب رحل منذ وقت بعيد، ولا أجد الآن تكريما لذكراه الاّ أن أهرّب الأوراق التي عاد بها الى وراء الحدود وأنشرها كما هي" (١٧١).

فهل تختلف الرواية التي قرأناها، بنية، عن المخطط الذي اقترحه رجب؟ وهل يكون رجب سوى قناع منيف اختفى وراءه؟

لا ينكر منيف أن الكاتب الروائي لا بد وأن يختفي، أحيانا، وراء شخصياته.

فهو يقول: "الرواية وعلاقتها مع الراوية علاقة شديدة التعقيد، بمعنى أن الكاتب يخلق عددا غير محدود من الشخصيات لكن يحملها مقدارا متفاوتا من آرائه وقناعاته. وهذه الآراء والقناعات ليست بالضرورة تلك التي يرويها البطل أو تتصل بالبطولة الخارقة أو الحكمة. قد تقال على لسان المعتوهين أو الشخصيات الثانوية، وقد تقال رمزا أو بسرعة" (الكاتب والمنفى، ص ١٩٤ وانظر الصفحات ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤).

ويمكن، بناء على ما سبق، أن نربط بين رجب ومنيف ولنا أيضا غير دليل:

- شارك رجب في النشاط السياسي وكان عضوا في خلية، وهذا ما فعله منيف نفسه فقد كان مستغرقا في السياسة والعمل السياسي "ولكن رأيت أن هذا كله خدعة كبيرة" (الكاتب والمنفى، ص ٦٣).
- كان رجب يفكر في كتابة الأشعار: "يبدو لي أن الشعر لا يمكن أن يكتبه الاّ انسان واحد، لأنه سيل من الأحاسيس الداخلية، في لحظات هاربة، فاذا لم يستطع الانسان السيطرة على هذه اللحظات توارت وانتهت. هذا ما توصلت اليه" (ص ١٣٤، الرواية). ويرد منيف على سؤال سلوى النعيمي: ألم تكتب الشعر؟ قائلا: "لا، ولكننا كنّا نجتمع، شلة من الشباب، لنظم الشعر في هجاء الأساتذة والسلطة. وأحيانا لكتابة قصيدة بذيئة" (الكاتب والمنفى، ص ٦٢).
- لا يختلف موضوع رواية "شرق المتوسط" عن الموضوع الذي فكّر فيه رجب موضوعا لروايته، والشيء نفسه يمكن قوله عن فكرة الزمن في الرواية وجدة موضوعها وطريقة كتابتها. فلقد كان الزمن في "شرق المتوسط" غير محدد، كما شاركت أنيسة، الى جانب رجب، في سرد أحداثها وكتب كل من حامد وعادل بعض الرسائل.
- حقا ان رجب مات قبل أن يحقق المشروع الروائي، غير أن أنيسة، بعد وفاته، لم تلتزم بوصيته، فقد هرّبت أوراقه الى الخارج لتنشر وراء الحدود، عدا أنها، في الرواية، سردت أكثر مما تقدر عليه.
- ولم يكن لأنيس تجربة في الاعتقال، وانما كانت على صلة بأخيها وزوجها من بعد، وبالتالي فقد لامست الموضوع من الخارج، كما لامسه رجب من الداخل.
- تشكل الرسالة في "شرق المتوسط" جزءا من بنية الرواية، وكان رجب يفكر في هذا، فقد طلب من أخته أن تكتب له ردا على رسائله، كما طلب منها أن تحث حامدا وعادلا على الكتابة، وهذا ما فعلاه.
- لقد تجاوز عادل في الرواية، وكذلك والده حامد، حدود الكتابة وحققا واقعيا ما آمنا به فكريا. فعادل لم يسمع أن هناك قائدا انتصر بالكلمة وانما بالسيف، وهذا ما يقدم عليه في نهاية الرواية، اذ يعبىء زجاجة ليقذفها على السجن.

وختاما فليس هناك، حين يريد المرء أن يتحدث عن بنية الرواية في شرق المتوسط، أفضل من أن يستعير ما كان رجب نفسه يخطط له، حين فكر في كتابة الرواية ليتحدث عن بنية الرواية التي كتبها عبد الرحمن

منيف، هذه الرواية التي فيها جدّة في الأسلوب وفي الموضوع وهكذا حقق منيف ما كان حلم به رجب: لقد فضح أنظمة القمع وكتب رواية جديدة تعتمد المواصفات التي حلم رجب بها.

ملاحظات:

١- كتبت حول الرواية العديد من الدراسات وقد اطلعت على التالي منها:

١) د. علي الراعي، الرواية في الوطن العربي: نماذج مختاره، القاهرة ١٩٩١. (ص ٤٥٧-ص ٤٦٣).

٢) جورج طرابيشي ، الادب من الداخل ، بيروت ١٩٧٨. (ص٥١ - ص ٧٩) .

وكنت قرأت ، من قبل ، مقالة كتبها د. كمال ابو ديب ونشرها في مجلة الناقد الصادرة في لندن (عام ١٩٩١/٩٠). كما أذكر أن د. سمر روحي الفيصل كتب عنها في كتابه "أدب السجون في العالم العربي"، وهناك دراسة عن عبد الرحمن منيف، لم يتيسر لي الاطلاع عليها، كتبها شاكر النابلسي.

٢ - يمكن الاستعانة أيضا بكتاب أعده الناقد محمد دكروب تحت عنوان "الكاتب والمنفى: عبد الرحمن منيف، دار الفكر الجديد، لبنان ١٩٩٢. وهو مجموعة مقالات كتبها منيف ومقابلات أجريت معه: ويأتي فيها على ذكر رواية "شرق المتوسط":

مثلا حول المكان في الرواية يقول منيف: (ص١٦٧)

"انّ عدم تحديد المكان .. لم يكن هروبا، ولكن تشابه الوضع في البلاد العربية، من حيث سجونها والتعذيب فيها، يحوّل كل تعميم الى تخصيص، لأن كل بلد عربي معني بالموضوع. وكثيرون حاولوا اقناعي بأن حوادث الرواية جرت في المغرب العربي بالذات ولم تجر في مشرقه، وأن تسميتها "شرق المتوسط" محاولة هرب من تسمية الأشياء بأسمائها، أو الأماكن بأسمائها".

"وشرق المتوسط هو كل بلد عربي ... التحديد الزائد لا يعني التحديد الحقيقي، وعدم التحديد لا يعني عدم التسمية. وفهمي أنا للمكان قد يكون ضمن رؤية مختلفة عن بعض الكتاب الآخرين". (ص١٦٧).

شرق المتوسط : العنوان والنص المحيط والفوقي

يختار عبد الرحمن منيف "شرق المتوسط" عنواناً للرواية التي كتبها عام ١٩٧٢ ونشرها في طبعتها الأولى عام ١٩٧٥ ، وعاد عام ١٩٩٩ ليكتب لطبعتها الثانية عشرة مقدمة تحت عنوان "تقديم متأخر ولكنه ضروري" ، وفي المقدمة يأتي على موضوع السجن السياسي في الرواية العربية المعاصرة ، كما أنه يأتي على قضية المكان في روايته وتأثير تحديده وعدم تحديده على انتشار الرواية في البلدان العربية .

وكان المؤلف ، في الحوارات التي أجريت معه من قبل ، قد أتى على هذا الجانب ، وهو ما بدا في الحوار الذي أجرته معه سلوى النعيمي ونشرته في مجلة "الكرمل" عام ١٩٨٣ وأعاد المؤلف نشره في كتاب "الكاتب والمنفى" (١٩٩٢) .

ولا أدري إن كان عبد الرحمن منيف اطلع على الدراسات التي كتبت عن الرواية ، وحاول مؤلفوها فيها تحديد بلد عربي معين ، اعتماداً على قراءة دقيقة جداً للنص من حيث إقلاع السفينة وبعض المفردات التي يكثر استخدامها في هذا القطر العربي دون غيره ، والإشارة إلى بحيرة فيها يعيش السمك ، ليعود – أي المؤلف – ويبرز مقصده يوم ألف الرواية ، وليؤكد أن ما رمى إليه غير ما تقوله بعض القراءات ، وإن كانت هذه دقيقة ، فهو يكتب في التقديم : "–أي أن شرق المتوسط ، مع أنه لا يسمي مكاناً بذاته لكنه يعني كل دولة تحديداً"(ص٨) .

ويفصح العنوان ، بغض النظر عن القراءات ، أن منيفاً يرمي ، ابتداءً ، إلى الكتابة عن شرق المتوسط لا عن بلد محدد فيه . ويأتي النص ليؤكد هذا ، ولكنه يفصح عن جانب آخر لم يكشفه العنوان وهو غرب المتوسط . وخلافاً للطيب صالح لا يقسم منيف العالم إلى شمال وجنوب ، وإنما إلى شرق وغرب ، مثله مثل توفيق الحكيم في "عصفور من الشرق" .

وتبرز ثنائية الشرق والغرب في الرواية بوضوح ، وما يحضر في ذهن منيف يحضر أيضاً في ذهن بطله رجب إسماعيل ، هذا الذي لم يخاطب بلداً بعينه ، وإنما ظل خطابه موجها إلى الشرق ؛ شرق المتوسط ، ولكنه يختلف عن منيف في أنه يخاطب أهل غرب المتوسط وهو يتحدث عن الشرق . ولهذا الاختلاف ما يبرره ، فجسد الرواية يقع في مائة وست وسبعين صفحة ، يتكلم رجب في مائة صفحة منها تقريباً ، أما عنوان النص فلا يمكن المؤلف من قول ما يريد لأن المؤلف لا يمتلك سوى صفحة واحدة أو اكثر قليلاً .

وعبارة "شرق المتوسط" تحيل الذهن إلى كل ما في شرق المتوسط ، ماضياً وحاضراً . إنها عبارة تختزن الكثير الكثير ، ولا يتحدد معناها الذي يرمي إليه صاحب النص إلا بعد قراءة النص كله ، وهكذا يفهم القارئ ، بعد الانتهاء من صفحات الرواية ، أن المؤلف يتحدث عن شرق المتوسط بعد الحرب العالمية الثانية وعن علاقة الحاكم بالمعارضة السياسية أساساً ، وإن كان يأتي على وضع المرأة وعلاقتها بالرجل وعلى الفارق ما بين دول غرب المتوسط ودول شرقه في التعامل مع المعارض السياسي والموقف من الفن والثقافة.

ويصدر منيف روايته بمواد من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان ، وهذه المواد هي : الأولى والثانية والثالثة والخامسة والعاشرة والثانية عشرة والرابعة عشرة . وتبدو هذه المواد غير ذات جدوى حين يقرأهـا

المرء دون أن يقرأ الرواية. وربما يقول قارئها: هذا كلام جميل، وسوف يختلف موقفه منها باختلاف البلد الذي يقيم فيه ومدى التزامه بها، كما أنه يختلف من قارئ لآخر بناء على مكانة هذا في البلد الذي يقيم فيه، وبناء أيضاً على تجربته الخاصة. ويدرك المرء، بعد أن ينتهي من قراءة الرواية، أن تصدير الكاتب روايته بهذه المواد لم يكن تصديراً عابثاً غير ذي دلالة، لكأن منيفاً يقول إن ما ينص عليه الإعلان العالمي لحقوق الإنسان شيء وما يجري في شرق المتوسط شيء آخر، وإن ما توقع عليه دول شرق المتوسط، إذا وقعت، لا تلتزم به، وأن ما تفعله لا يتناسب إطلاقاً وما ورد في الإعلان. حقاً إن هناك دولاً أخرى في هذا العالم تفعل ما تفعله دول شرق المتوسط، وأن هذه ليست الاستثناء الوحيد، ولكن المرء غالباً ما يهتم، أول ما يهتم به، بمحيطه ثم بعد ذلك يلتفت إلى المحيط الأوسع.

وليس هناك من شك في أن قارئ الرواية سرعان ما يعود إلى تلك المواد ليقارن ما بين النصوص والواقع، وليرى مقدار الهوة.

تنص المادة الأولى أن الناس يولدون أحراراً متساوين في الكرامة والحقوق، وأن عليهم أن يعاملوا بعضهم بعضاً بروح الإخاء. ويتعامل الناس، في شرق المتوسط، كما تصور الرواية، مع بعضهم البعض بروح السيد والعبد، الحاكم والمحكوم، السجين والسجان. والذي يسير في ركب السلطة يحصل على ما يريد، ومن رأى عقله وضميره غير ما يراه السلطان يعاقب، ولا تكون الجنة مأواه. إنه المارق الذي سيشنق أمام الدنيا قاطبة، على رأي مظفر النواب.

وتنص المادة الثانية على أن لكل إنسان حق التمتع بكافة الحقوق والحريات الواردة في الإعلان، دون أي تمييز بسبب العنصر أو اللون أو الجنس أو اللغة أو الدين أو الرأي السياسي أو أي رأي آخر. ولما كانت "شرق المتوسط" تصور علاقة النظام بالمعارض السياسي، فإن ما يهمنا هنا هو كيف يتعامل الحاكم مع المعارض السياسي. يسجن العشرات لمجرد أنهم ذوو رأي سياسي مغاير، ويقضون وردة شبابهم في السجون، ولا يخرجون إلا حين يقتلون أو حين يرضخون للنظام. وجريمة رجب الشخصية الرئيسة في الرواية أنه كان ذا رأي سياسي مغاير، وأنه كان يقرأ الكتب الممنوعة. إنه لم ينضم لتنظيم مسلح، ولم يقتل أحداً، ولا نادى برفع السلاح، ولا يكتفي السجان بهذا، إنه يسخر من بعض المتدينين ويعذبهم ويشدهم من لحاهم.

وببساطة فإن كل مادة من هذه المواد ليست، في شرق المتوسط، سوى حبر على ورق. يعامل المعارضون السياسيون معاملات قاسية ووحشية وحاطة بالكرامة، ولا يأمنون على أنفسهم ولا على أقربائهم، ولا ينظر في قضاياهم نظرة نزيهة، ويعرضون للتدخل التعسفي في حياتهم الخاصة وفي أسرهم وتفتش رسائلهم، وحين يلجأون إلى بلاد أخرى هرباً من الاضطهاد يلاحق أفراد عائلتهم. هكذا لم ينظر في قضية رجب نظرة نزيهة، وهكـذا اعتقلوا زوج أخته أنيسة وشتموا من قبل أمه وضربوها، وحين ذهب، إلى باريس إلى العلاج، أرسلوا إليه حتى يعود وهددوه بأنهم سيلاحقونه وسيلاحقون زوج أخته.

ويدرك القارئ ببساطة أن هذا التصدير لم يكن عبثاً، ولم يكن أيضاً اختيار الكاتب الأسطر الشعرية التالية للشاعر التشيلي (بابلو نيرودا) اختياراً عشوائياً. يرد في الصفحة السادسة من الرواية الأسطر التالية للشاعر المذكور:

"لتلمس جفوني كل هذه... حتى تعرفها

حتى تتجرح

وليحتفظ دمي بنكهة الظل الذي

لا يستطيع السماح بالنسيان"

و(بابلو نيرودا) شاعر ولد عام ١٩٠٤ وتوفي عام ١٩٧٣ ، وتقول لنا سيرة حياته أنه وقف باستمرار إلى جانب المضطهدين ضد الطغاة. لقد كتب ديوانه "إسبانيا في القلب" تحت وطأة أحداث الردة الفرنكوية في ١٨ تموز من عام ١٩٣٦ ، العام الذي قتل فيه الشـــاعر الإسباني الشهير (لوركا) ، وكان نيرودا تعرف إليه في (مدريد) . وقد تعرض ، وهو في المكسيك ، إلى اعتداء من جماعة نازية ، وعلى الرغم من تعاطف الجماهير معه إلا أنه اضطر لمغادرة المكسيك ، وفي مسيرة حياته صدر أكثر من أمر بإبعاده عن البلاد التي كان يزورها مثل فرنسا وإيطاليا ، وقد احتل في آخر أيامه موقعه في نضال شعبه ، ومشاركة منه في هذا النضال نشر "تحريض على قتل النكسونية ومديح للثورة التشيلية" الذي سرعان ما ترجم إلى جميع لغات العالم تقريباً .

حقاً لقد لمست جفون (نيرودا) كل هذه ، وتعرفت إليها ، وتجرحت بسببها ، ولقد احتفظ دمه بنكهة الظل الذي لا يستطيع السماح بالنسيان . وملامسة (نيرودا) الأشياء وتأثره بها واحتفاظه بنكهة الظل دفعاه لأن يكتب قصائد عن العمال ولهم ، وعن الفقر وشروره ، وعن الثورات والشعراء الذين قتلوا ، ومن خلال كتابته شهد على عصره ورسم صورة الطغاة. وحين يصدر عبد الرحمن منيف نصه الروائي بهذه الأسطر الدالة لهذا الشاعر الإنساني فإنما ينحاز إليه ويترسم خطاه . إنه هو أيضاً يريد أن يحتفظ بنكهة الظل الذي لا يستطيع السماح بالنسيان . وهو يريد أن يرسم صورة لواقع الظلم في "شرق المتوسط" حتى يقول للأجيال اللاحقة هذا ما كان عليه "شرق المتوسط" بعد الحرب العالمية الثانية في ظل الحكم الوطني ، وحتى يفضح الأنظمة القمعية التي تسجن المعارضين السياسيين . وعبد الرحمن منيف هنا ينجز ما لم ينجزه بطل روايته . إن رجب الذي سجن بسبب آرائه السياسية ، وعذب أربع سنوات ضعف فيها جسمه وأصيب بالروماتيزم ، يحـــاول أن يكتب ، لأن من يكتب حكايته لا يسمح بالنسيان ، ولكنه لا يفعل ، فالوقت يخونه والنظام الحاكم يلاحقه في البلاد التي سافر إليها ليتعالج ، وهو يدرك أن الكلمة لا تستطيع إنقاذ سجين يتعذب ، وما لم يقم به لهذه الأسباب ينجزه عبد الرحمن منيف ، هذا الذي يغدو مثل (بابلو نيرودا) ، هذا الذي يكتب في تقديمه المتأخر لروايته:

"الرسالة الصغيرة التي أرادتها "شرق المتوسط" أن يكون على هذه الأرض شعب حر ، لأن في حال وجود الحرية يمكن أن ينام الحاكم والمحكوم ملء الجفون . أما إذا كان الحاكم وحده "حراً" ، فإن دولاب الزمن لا يتوقف عن الدوران ، وقد يجد نفسه من افترض أنه مالك القوة والحرية أكثر الناس ضعفاً وعبودية ، ولن يفيد الندم إن جاء متأخراً" (ص١٦ ، ط١٢) .

النصوص الفوقية :

يتساءل عبد الرحمن منيف في تقديمه : "هل لا تزال "شرق المتوسط" صالحة وقادرة ، بعد ربع قرن ، على محاورة العقول والضمائر ، هنا ... والآن ؟

إنه سؤال التحدي"

وسؤاله هذا يحيلنا إلى رأيه نفسه في المقدمة هذه ، وإلى إشارته إلى الجزء الثاني من الرواية "الآن هنا ... أو شرق المتوسط مرة أخرى" (١٩٩١) :

"وإذا كانت "شرق المتوسط" لم تقل كل ما يجب ، للأسباب التي ذكرت في البداية ، ولأن السجن السياسي لم يوف حقه ، فقد كانت الضرورة تقتضي العودة إلى هذا العالم الكئيب والقاسي ، فكانت رواية ثانية ، هي "الآن ... هنا ... أو شرق المتوسط مرة أخرى" . ومع ذلك لا يزال الموضوع بحاجة إلى مساهمات الكثيرين ، لأن عار السجن السياسي أكبر عار عربي معاصر ..." (ص١٤) .

وقد أخذت أدرس هذه الرواية لطلبة الجامعة منذ تسع سنوات تقريباً ، وقبل أن أدرسها أخذت أبحث عن نص فلسطيني يصور تجربة السجن في ظل الاحتلال ، فما وجدت نصاً ناضجاً نضوج نص "شرق المتوسط" ، وأحالني هذا إلى سؤال أثرته ، ذات يوم ، بعد قراءتي رواية منيف "الأشجار واغتيال مرزوق" وهو : لماذا لم يكتب أحد روائيينا نصاً فنياً ناضجاً نضوج نص منيف ؟ لقد عبر منيف في "الأشجار .." عن علاقة الإنسان بالأرض والأشجار تعبيراً لم أقرأ مثله في نصوصنا الأدبية على الرغم من الكم الهائل الذي أنجزناه حول الأرض ، ويمكن قول الشيء نفسه عن كتابة أدبائنا عن تجربة السجن ، فعلى الرغم من استمرار هذه التجربة ، تحت الاحتلال ، ثلاثين عاماً ، إلا أننا ، حتى الآن ، لم ننجز نصاً ناضجاً .

وتعد "شرق المتوسط" رواية ناضجة فنياً ، وقد حظيت بالعديد من الدراسات والمراجعات التي تجدر الإشارة إليها ، وأبرزها دراسة الناقد جورج طرابيشي "عبد الرحمن منيف والبحث عن زمن الرجولة" التي ظهرت في كتابه "الأدب من الداخل" (١٩٧٨) . ويرى طرابيشي في الرواية ، على صعيد الوجدان الفردي ، رواية تؤرخ لشخص نكرة في التاريخ ، شخص مثقف دخل السجن من أجل فكرة وكان في صموده وسقوطه معاً عظيماً بعظمة الفكرة التي شهد لها واستشهد من أجلها ، (ص٥٤) ، وعلى صعيد الوجدان الجمعي رواية تؤرخ لما كان بطلها . العصر العربي في أحد وجوهه ، عصر الاعتقال وهاجس الاعتقـال . عصر التعذيب وانتظار التعذيب . والرواية تؤرخ لجو ، لمناخ ، لمصير . ويحلل الناقد عقدة الرجولة تحليلاً معمقاً .

وأنجز الدكتور سمر روحي الفيصل كتاباً عنوانه "السجن السياسي في الرواية العربية" (١٩٨١) ، وقد درس الرواية وهو يدرس روايات السجن السياسي ، وخصها بالصفحات (١٠٢-١١٠) و (٢٠٤ – ٢١٠) و (٢٤٤ – ٢٤٧) (ط٢/١٩٩٤) ، وفيها درس موضوع الرواية وبناءها ولغتها . وما من شك في أن عدم اطلاع بعض الدارسين على هذه الدراسة أوقع دراساتهم في تكرار جزئي كان يمكن تلافيه .

وقد أتى على الرواية د. محسن الموسوي في كتابه "الرواية العربية : النشأة والتحول" (ط١/١٩٨٢ وط٢/١٩٨٨) فكتب ثماني صفحات تحت عنوان "بصمات عبد الرحمن منيف في شرق المتوسط (ص٢١١ – ص٢١٨ من ط٢) ، ولاحظ أن المخطط الذي اقترحه رجب إسماعيل بطل الرواية للرواية التي فكر في كتابتها هو من بصمات المؤلف ، ورأى الموسوي أن أسلوب الرواية جديد مقارنة بالتجارب الروائية التقليدية . وذهب إلى أن نجاح الرواية يتأتى من قوة الصدق فيها مطروحاً بموضوعية هادئة هيأتها الأزمات العديدة والأصوات المتباينة..."(ص٢١٧) .

ولم يغفل شاكر النابلسي في كتابه "مدار الصحراء ..." (١٩٩١) دراستها ، خلافاً للدكتور أحمد جاسم الحميدي في كتابه "البطل الملحمي في روايات منيف" (١٩٨٧) الذي لـم يتعرض لها ، لقد درس النابلسي روايات منيف الصادرة حتى تاريخ صدور كتابه ، وأتى على الرواية مراراً ، وعلى الرغم من قيمة دراسته إلا أن هناك أخطاءً معينة تجدر الإشارة إليها ، وبخاصة أن النابلسي يطلب من القراء ، باستمرار ، أن يكتبوا له في

حالة وجود رؤى ما أو خلل ما في دراسته. يورد النابلسي في ص٧٦ أن سارد الرواية هو رجب، ولا يشير إلى أنيسة ساردة، ويقع في ص١٢٨ في خطأ وهو يشير إلى بداية الرواية حيث لا يشير إلى البداية الصحيحة وهي "أشيلوس تهتز ..."، ويذكر أن منيفاً ذكر مدينتي باريس ومرسيليا في النهايات، وذلك في ص٢٣٧، وليس هذا صحيحاً فقد ورد ذكرهما في "شرق المتوسط"، ويورد أن رجباً كان متزوجاً وأن زوجته تركته، وليس هذا أيضاً صحيحاً، فلم يكن رجب متزوجاً ولم يكن خاطباً (ص٤٢٠ و ص٥١٧).

وقد خصص لها الدكتور علي الراعي في كتابه "الرواية في الوطن العربي: نماذج مختارة" (١٩٩١) سبع صفحات (ص٤٥٧ – ص٤٦٣) واكتفى بعرضها دون أن يتحدث عن بنائها، ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن د. الراعي كان يكتب وفي ذهنه قارئ مجلة وهذا ليس متخصصاً دائماً، ونحن نعرف أن د. الراعي كان ينشر في "المصوّر" التي يقرأها جمهور عريض من القراء. ورأى فيها "رواية شجاعة، مرهفة الحس، تحب الإنسان حتى الجنون، وتتفجع لمصيره حين تصادر حريته وسعادته وفرحه وجسمه وشرفه. تمجد الإنسان حين يصمد، وتحدب عليه حين يسقط، وتوضح شقاءه مظلوماً أو ظالماً" (ص٤٦٣).

وقد تناولها مع جزئها الثاني الأستاذ الناقد محمود أمين العالم. وكتب تحت عنوان "قراءة لروايتي "شرق المتوسط" و "الآن ... هنا" أو شرق المتوسط مرة أخرى": من أنا السقوط إلى نحن التحدي والتغيير"، وقد نشرت قراءته في مجلة "الكاتب" المقدسية في تشرين أول من عام ١٩٩٣، وليس هنالك شك في أنها كانت نشرت قبل ذلك، في مكان آخر. وأشار العالم إلى قضايا مهمة مثل منيف والسياسة، وتصدير الرواية والغرب، ولكنه لم يتوسع في هذه الجوانب، وقد خانه التقصي وهو يأتي على زمن نشر الرواية وكتابتها والمدة التي أنفقها رجب في السجن، ويبدو أنه لم يدقق في التواريخ جيداً، فهو حين يقارن بين "شرق المتوسط" و "شرق المتوسط مرة أخرى" يرى أن المدة الزمنية بينهما أربعة عشر عاماً، ويشير إلى أن الأولى صدرت عام ١٩٧٧، كما يذكر أن رجباً أنفق في السجن أحد عشر عاماً. لقد كتب منيف روايته عام ١٩٧٢، وأورد هذا في نهاية الرواية، وصدرت طبعتها الأولى عام ١٩٧٥، ولم ينفق رجب من المدة التي حكم عليه بها، وهي أحد عشر عاماً، سوى أربع سنوات تزيد قليلاً.

وكنت أنجزت عام ١٩٩٤ دراسة لأركان الرواية ونشرتها على صفحات الكاتب المقدسية، قبل أن أنشرها في كراس وفي كتاب عام ١٩٩٥، ثم أتبعتها بمقالة تتناول ثنائية الشرق والغرب نشرتها في جريدة "الأيام" الصادرة في رام الله بتاريخ ٥/١٢/١٩٩٦.

وأصدر عبد الحميد محادين، عام ١٩٩٩، كتاباً عنوانه "التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ولم يأت صاحبه فيه على الدراسات السابقة التي أنجزت عن الرواية. وهذا الإغفال الكلي للدراسات يفتح الباب لمناقشة ظاهرة تجاوز الجهود السابقة في دراسة نص ما أو ظاهرة ما أو قضية ما. حقاً إن نظرية التلقي التي نقلت مركز الثقل إلى القارئ تجيز هذا، لأن كل قارئ يختلف في ثقافته عن الآخر، إلا أن الأمر يجب ألا يلقي على عواهنه، ولا أريد هنا أن أكرر ما ذهبت إليه في مقالتي الطويلة "تشابه التجربة ... تشابه الكتابة"، ولكني أوجز رأيي:

إن إعادة الكتابة حول نص ما تعني تطبيق منهج جديد أو التوسع فيما كتب أو نقض رؤية من كتب، وأية كتابة لا تحقق هذا تعد ضرباً من التكرار الذي لا لزوم له، وهو ما نراه في كثير من الدراسات. ويبدو

الأمر في العالم العربي مشكلة ، وذلك لعدم جدية بعض الباحثين، أو لإغفالهم المتعمد لبعض الدراسات حتى لا يقال إنهم نسخوا دراسات غيرهم أو منهج غيرهم ، ولعل المرء يتساءل وهو يقرأ كتاب محادين عن السبب الذي حدا به إلى ذلك . حقاً إن المؤلف قد يعيدني إلى دراستي "اليهود في الأدب الفلسطيني ما بين ١٣ و ١٩٨٧" ويذكرني بدراسة حمودة زلوم ، وهي دراسة موجزة تفتقد إلى المنهج الصحيح في تناول هذا الموضوع ، وما أنجزته كان ضمن منهج مختلف كلياً ، منهج لا يجزئ النص وإنما يدرسه جملة .

لقد عالج عبد الحميد محادين قضايا روائية في "شرق المتوسط" هي الراوي والرؤية وأنماط السرد ، والزمن والإيقاع ، والفضاء ، والأسلوب ، وهي قضايا وظواهر عالجتها الدراسات السابقة ، والجديد الذي فعله ، إلى حد ما ، فدراسة النابلسي لم تخل منـــه ، هو أنه درس الظاهرة في "شرق المتوسط" وفي رواية أخرى من روايات منيف ، واختلفت الرواية في كل ظاهرة .

وما من شك في أن هذه المراجعات تثري النص وتغنيه ، وما من شك أيضاً في أن "شرق المتوسط" رواية تستحق الوقوف أمامها ، ويعد تدريسها في الجامعة خطوة متقدمة لم تنجز ، في حدود علمي ، من قبل ، لأن الرواية التي ترجمت في التسعينات إلى الإنجليزية والألمانية ما كانت منتشرة ، بسهولة ، في العالم العربي ، وهذا ما توقف أمامه الكاتب في تقديمه المشار إليه . حقاً كيف يمكن أن يدرسها أستاذ جامعي في العالم العربي دون أن يتعرض لما تعرض له رجب أو الكاتب في رواية منيف "عالم بلا خرائط" ، هذا الكاتب الذي كتب عن نص قديم فيه نقد للحاكم ، فرفض صاحب الجريدة نشر نصه لأنه رأى فيه نصاً ذا دلالة رمزية .

المراجع

١- أحمد جاسم الموسوي ، البطل الملحمي في روايات عبد الرحمن منيف ، دمشق، ١٩٨٧.
٢- بابلو نيرودا ، من شعر بابلو نيرودا ، تعريب حسن حمادة ، بيروت ، ١٩٧٩ ط٢ .
٣- جورج طرابيشي ، الأدب من الداخل ، بيروت ، ١٩٧٨ .
٤- سمر روحي الفيصل ، السجن السياسي في الرواية العربية ، (د.م) جروس برس ، ١٩٩٤ ط٢ .
٥- شاكر النابلسي، مدار الصحراء : دراسة في أدب عبد الرحمن منيف ، بيروت ، ١٩٩١ .
٦- عادل الأسطة ، قراءة نقدية في رواية"شرق المتوسط" ، نابلس ١٩٩٥ .
٧- عبد الحميد محادين ، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف ، بيروت ١٩٩٩.
٨- عبد الرحمن منيف ، شرق المتوسط ، بيروت ١٩٩٩ ، ط١٢ .
٩- علي الراعي ، الرواية في الوطن العربي ، نماذج مختارة ، القاهرة ، ١٩٩١ .
١٠- محمود أمين العالم ، من أنا السقوط إلى نحن التحدي والتغيير ، مجلة"الكاتب" المقدسية، العدد ١٥٣ ، تشرين أول ١٩٩٣ .
١١- محسن جاسم الموسوي ، الرواية العربية : النشأة والتحول ، بيروت ١٩٨٨ ط٢.