قرأت العدد الماضي من "آداب"

القصائد

قراءة « هرة » للقصائد

الياس لحود

مدخل : **الحداثة الشعرية** .

فعل التغيير هو فعل الاستمرار التجاوزي ، ليس في المطلق وليس بعيدا عن حركة هذه الموجودات المتنامية التعقيد . وبما ان الشعر الحديث هو فعل التغيير الاقرب الى حركة « لغة الكائنات » فهو الفن الاكثر تململا وتمردا حتى على ذاته لانه التجربة لا المحاكاة ، والتجديد الثائر حتى على معظم أصوله .. وهو لغة جميع الناس وان كان في متناول القلة منهم أحيانا لاسباب ثقافية وأدبية حضارية ترتبط جميعها بأسباب تاريخية اجتماعية وفكرية ان لم نقل طبقية وسياسية . فالبنى الشعرية الجديدة يجب أن تقام على أنقاض البنى الاجتماعية ـ السياسية ـ الفكرية المتخلفة وليس فقط على أنقاض البنى الشعرية التقليدية وحدها .

وقصيدة الحداثة هي فعل البناء التجاوزي المستمر ، من هنا جاءت ذات بنية درامية متناوبة ، في تبدل دائم ، تلتقط أشد اللحظات توترا في الحالة الشعرية الذاتية التي هي تواصل استلهامي مع الحالة العامة . وهي تختلف عن القصيدة التقليدية المكررة في أزمنة متبدلة بنفس الايقاع المادي والنفسي ، تلك التي تحبس الزمن المتغير في شبه حركة دائرية واحدة ، ظانة انها نجحت في « تقييده » وهو الساخر منها العابث بفاعليتها المحدودة حتى أيامنا . من هنا تم الطلاق الابدي بين القصيدتين لاختلافهما في الموقع وتبني وظيفة الفن الشعري ، فحيث ترى خضوعا للاشكال المألوفة في القصيدة العمودية ترى خلقا للاشكال العضوية الشديدة التلاؤم في القصيدة الحديثة أو ما أسميها ذات البناء التجاوزي ، وحين تجد اكتفاء وراحة في الاولى ترى طموحا متألقا وتعبا جميلا في الثانية ، وحيث تتعامل معك الاولى بالشحنات الاسترجاعية « المعروفة » في عالم مستقر العلاقات سائد القيم والمفاهيم . تتفاعل معك الثانية بشحناتها اللامنتهية بما هو أبعد من الهندسة السطحية للاشياء في عالم متوتر متأجج ينبني في كل لحظة لانه الاجمل والاشمل .

ملاحظات نقدية :

بعد هذا المدخل التوضيحي الذي لا بد منه للتركيز على الطريقة التي سأتعامل بها تفاعليا مع قصائد العدد الماضي بكل حرية ، وقبل الدخول الى أقاليم ومناخات هذه القصائد لا مفر بالتالي من طرح ما يلي :

١ ـ النقد « السائد » حاليا : هذا النقد ـ وبخاصة في قراءة القصائد ـ أصبح استعراضيا يتمحور حول بعض القضايا والمفاهيم التي أمست بدورها تقليدية لكثرة ما لاكتها الالسنة واجترتها الاقلام الا في القليل النادر ، فقصرت عن الكشوفات المطلوبة وتحولت الى قوالب جديدة ، رغم ان الشعر الحديث ـ كما ذكرت ـ هو فعل التغيير تجاوزيا ، وهنا قصر النقد مرة ثانية عن اتمام وظيفة الشعر واكتفي غالبا بكشوفات القصيدة المتيسرة وحدها وهي محدودة في الشاعر والنخبة ، مما عمق في أزمة الايصال وزاد من علامات التساؤل عن فاعلية الشعر الحديث والجمهور ...

٢ ـ طرائق بعض النقاد : هذه الطرائق تتلاقى جميعها تقريبا في مقاييس وموازين متشابهة وان اختلفت في الاساليب . هنا ناقد يبدأ موضوعه النقدي بذكر بعض الاقوال المشهورة لفلان أو لفلانة تماما كما كان يبدأ موضوع الانشاء في « المدرسة » .. يرصف أسماء المذاهب والمناهج الاجنبية ذاكرا ما توفر له سريعا من مراجع وتسميات يكتبها غالبا باللغة اللاتينية في عملية عرض للعضلات الثقافية ، منظرا ما شاء ، ممارسا ما أراد على « ضحيته » ، مادحا هذا ، ذاما ذاك بكل ما أوتي من تلاعب لفظي . وهنا معلق ينقد بأفكار لوكاش وغرامشي وبروتون وتزارا ... (لا بأفكاره هو) مما يدفع بنا وبه بعيدا عن المادة الشعرية الحية التي تعذب بين يديه الى اشعار آخر . وهنالك نموذج ثالث لا يهمه سوى أن يذكر الكبار فيبرر لهم حتى رديئهم ، هذا ما لم يفسر أخطاءهم بأنها وقفات ابتكارية مقصودة في

عملية ابداعهم .. ويمسح « الصغار » وغير المشهورين فيحاسبهم حتى على الصواب عندهم ...

هذه النماذج وسواها تتلاقى في مفاهيم وتقييمات تكاد تكون واحدة ، نتجت عنها ولا تزال ممارسات فوقية تؤدي الى شل حركة النقد الحديث وابقائه في حدود المراقبة الشكلية المزاجية ، فتخسر القصيدة بعدها الابداعي الثاني ، أعني « تجربة » الناقد الفنية المكملة لتجربة الشاعر . وأنا هنا لا أقول بطرح الثقافة النقدية جانبا بل بالاستزادة منها ضمن شروط هضمها الصحي.

٣ ـ القصيدة الجديدة .. والتقييم : تمثل كل قصيدة جديدة (أي قصيدة) وحدة فنية قائمة بذاتها ، لها مقاييسها ومعادلاتها الخاصة ، ولها خصوصيتها وقيمتها ـ أو قيمها ـ التي لا تخضع الا لعامل التقصي والكشف الدقيقين باعتبارها المعادل الفني لحركة الواقع . وبكونها تستلهمه وتمثله بحرية ، فهي لا تتأطر وتتحدد به الا ببعض شروطه وظروفه في أسوأ الاحتمالات . هي المتمردة دائما ، الثائرة بخط تصاعدي الى ما لا نهاية : انها استمرار حركة وعيه الشامل واحتمالاته . اذن كل اخضاع قسري للقصيدة الحديثة هو تجاوز لنقدها الابداعي الذي لا يمكن أن يقوم الا بالتفهم المعاناتي لجميع آفاقها وأبعادها . وكل قصيدة تقبل بالخضوع للمقاييس المعدّة والمنهجة سلفا ليست قصيدة متجددة ، بل هي تجميعية من هذا وذاك بحسب الطلب ، و « تركيبية » مقصودة من أجل ارضاء هذا وذلك بمعنى ان صاحبها بناء لقواعد وشروط سابقة لحالتها على أساس أقيسة ومعايير الغير وهي تخسر فعل حداثتها لانها اكتفت بالتصنيع الاستهلاكي دون التجربة .

٤ ـ دعوة للكشف والايصال : لماذا لا نسجل آراء أكثر من قارىء واحد لقصائد العدد رغم ما يكلف هذا من جهود ؟ انني أدعو لحوار على صفحات « الآداب » يكتمل فيه هذا الطرح المبدئي لـ « قضية » القصيدة الجديدة ، ولا أشك في ان « الآداب » ترحب بهذا وهي التي تنشر الجديد وتهتم عندنا ، حتى الآن وحيدة تقريبا ، بمشاكل الحداثة الشعرية . وما هذا الطرح وذلك المدخل بالاضافة الى ما سأكتبه كـ « قراءة حرة لقصائد العدد الماضي » سوى البداية التي هي في متناول أي ناقد ايجابي ضمن هذا الحوار في سبيل حل موضوعي شامل لمشكلتي الكشف والايصال ...

قراءة حرة لقصائد العدد الماضي

الشعر ملك لجميع المعذبين والمكافحين والسعداء، لجميع الذين يتمتعون باحساس مرهف للكشف والتمثل. وكثيرا ما راودني هذا السؤال :

لماذا لا يقرأ أحدنا قصيدة « أفضل » من ايليوت وبروتون وأبوللينير ؟.. بل لماذا لا « يتأثر » أحد عمال الارصفة بالشعر الجديد أكثر مما يتأثر به عزرا باوند لو كان حيا ؟ انه السؤال الكبير الذي أؤكد به على حرية التعامل مع القصيدة التي تبدأ معاناتها عندي من خصوصياتها هي في كل لحظة من لحظات تفاعلنا معا .

كثيرا ما ترتب «الآداب» القصائد بحسب الضرورة لا بحسب الاسماء ولأبدأ ...

● **احذروا موتنا في الجنوب :** يقدم جودت فخر الدين تسجيلات موقعة ليوميات النزف الجنوبي عن طريق الوصف أحيانا ، وتبرز القوافي الساكنة كمعادلات سهلة في خارج البناء الدرامي للقصيدة التي تتألف من حركات ثلاث لحالة واحدة :

الحركة الاولى : الخوف بين الفرح المتأهب والغناء الحزين . الكلام عادي و « مفهوم » :

حين تدهمنا الطائرات
نحاول ألا نخاف
ونجهد أن لا تفارقنا غبطة الشجر المتأهب للاخضرار

الحركة الثانية : صراع الحياة والموت التقليدي . تتلاقى هذه الحركة بالاولى والثالثة عبر الصفات المتنقلة والعبارات المتناوبة بين التجاوزي والمألوف :

حين ينطفىء اللوز
يخفي اشتعالا رقيقا ...
ونبدأ من أول الموت ، من أول اللوز ، من آخر الاغنيات

الحركة الثالثة : يحدد فيها الشاعر اتجاه قصيدته تحديدا صريحا بعد أن كان يلمح بايحائية هادئة :

أنظروا باتجاه الجنوب
... في الجنوب تقول الحرائق

القصيدة أخيرا تتجه ضد المدينة التي تخشى أحلام النازحين من العشق وشرفات القرى ، ولكنها غالبا ما توقع بك في الصور « المفلوشة » والشعارات التحريضية التي يوظفها الشاعر فينجح . فالمأساة الجنوبية أكبر من كل اختيار ، وهي لا تتمثل بأشكالها الخارجية المرة أكثر مما هي في معاناتها وايقاعها الداخلي . وقد جمع الشاعر هنا في صوره المتلاحقة بين التسجيل العادي بلغة الحدث اليومي ، والتعبير الفني الخلاق . ويكفي هذه القصيدة انها رغم كل شيء نقلت الحالة صادقة بمناخ شعري يطغى عليه الصحو والهدوء المتوتر .

● **لؤلؤة البحر اشتعلت :** انها مقطع من القصيدة

الملحمية « طيور بعد الطوفان » لياسر بدر الدين . صوت الطواحين يتلون بالاصفر ، والافق والنار ينكشفان عن سفن غارقة ، والرياح عانقت غسقا دمويا ، وحدقات الجنوب تدمع عذابا وفرحا تعبا وتسقط العربة عن الظهر لترتاح الخيول والبنادق المضفورة ... اذن الساحة هادئة بانتظار طوفان دموي آخر ، والسنونو وحدها ذاهلة ، والصمت وحده المحدث الصادق عن بيروت بين الجولة والجولة . هذه القصيدة غنية بكشوفاتها الوجدانية .. والبقايا والاشلاء تتحادث بايقاع نافذ الى أبعد المسافات هدوءا :

وقد حدثتني المسافات
قالت : رأيت البنادق مضفورة
والجنود يتابعهم قمر الحزن
وهم يتبعون البنفسج

الصور تسلسلية متداخلة رغم بعض النبرات الايقاعية التي تذكرنا بالرومانسيات ذات الصفات النافرة. والموقف واضح عند الشاعر : انه بين الموت والبقاء مع البقاء رغم تقريره بـ « لن » ... وما تتفرد به هذه القصيدة عن مثيلاتها في العدد ان لغتها تتجاوز ذاتها بين المقطع والمقطع بتنوع فني هارموني ، وهو ما يتميز به هذا اللون الملحمي عموما .

● **أغنية الى امرأة زرقاء :** لعلها المحاولة الاولى لشوقي بزيع التي يخرج فيها من طريقته الغنائية الوجدانية التي عرفناها في باكورته .. الاسلوب هنا قصصي مع ما يتطلب من لغة دقيقة حاذقة :

يحكى ان امرأة زرقاء
حملتها الريح الى جزر لم ترها الشمس

انها قصة امرأة أو أرض أو وطن .. تبدأ بكلام عادي وتنتهي بأغنية جنائزية بين الركام مرورا بذروتها على حدود الضياع الذي لا يقع الشاعر في مهاويه رغم ما ينتابه من آلام متتابعة وأحلام متلاشية وتداعيات رومانسية .

والقصيدة تتعامل معك من خلال ما توحي به لا من خلال ما تقوله غالبا ، فأنت معها في صراع بين العاشقة في أوج العشق والشاعر في مهبّ الاحزان . يتحول هذا الصراع الى تلاق لظلين متعانقين لا يلبث أن يتحول بدوره الى سراب يتجسد فيه العاشق وحيدا بعدما شهد بنفسه نزوح القمح والاحباء والشجر وكل معالم الحاضر . ويسيطر على القصيدة جو من التخوف من حدوث شيء اقترفه الشاعر ويترهب من اقترافه مرة أخرى فينزوي في صمته وموت أحلامه ينتظر برهبة مجيء هواجسه التي تتمثل أحيانا بكوابيس ذات ألوان هادئة وبراقع ذابله . وتحل العقدة الفنية المتأزمة من خلال شبكية التنامي الدرامي لبنائية اللغة عندما نتلمس بعض ملابس الحبيبة وبقايا معالمها ، فاذا هي جسد كأرض جنوبية بكر ، ووجه كوجوه عرائس الشعر وربات البحار ، وجمال ضاحك على أنقاض أحزان العاشق المولّه التي ابتدأت قبل سنوات ثلاث لعلها سنوات الحرب اللبنانية .

وتتنامى اللغة الشعرية بشفافية تظهر من خلالها بعض العلامات الفارقة العارية والدالة من بعيد الى استمرار التناوب في الحالة الشعرية :

/ كانت تطفىء في الليل أنوثتها ... /
/ وأقطف من قدميها العاريتين دوار البحر ... /
/ وأنا من بين ثقوب النسيان أناديها ... /
/ يا امرأة ترقص فوق بحيرات الليل ... /

واذا نظرنا الى الصور الاربع التي اختيرت تلقائيا هنا لرأيناها جميعها تشير الى التمزق الداخلي الذي يتلاقى ايقاعه بايقاع اللغة الشعرية في انسجامية معينة. ولعل الكشف الكامل للحالة هنا لا يمكن تقصّيه عند الشاعر ، ليس لصعوبة اللغة وتشابك الصور وعدم وضوح الموقف ، بل لتشتت الحالة ذاتها التي هي في استبطان للحالة العامة الشديدة التبدل والتي لا تستقر في هذه الحوارية بين الانسان ونفسه ، بين الشعر والقلب ، بين بقايا الكلمات على الشفتين وبقايا الشفتين اليابستين من وهج الانتظار وقساوة الحنين والتداعي.

● **أمل القانط :** تكثر في قصيدة عبد الرحمن طهمازي التداعيات الوجودية التي تأخذ المنحى الديني. ثمة قلق من المساحات المجهولة القادمة في حياة الانسان، وثمة ارتطام بخفائية العدم .. وتستمر بك القصيدة بالتحليق في النظام العرم بفوضاه . فالشاعر ينتمي الى جيل عدمي مسيب ، منه جماعة من الشعراء العراقيين (جان دنمو ، فاضل العزاوي ، أنور الغساني ، رشدي العامل ، سركون بولس) . وتتعامل هذه القصيدة ببعض الخصوصيات كالتالي :

ـ العلاقة المعكوسة :
/ موسى تعلّم كيف تعمى بالنظر /

ـ تناسل الصور :
/ هيأت من شجري ملاعب ينتشي فيها مريض الطير هيأت الجناح /

ـ نضج التركيب واللغة التي يتم التعامل معها بطواعية ، فلا تقع على اختيار للفظة بدقتها .

ـ التأثر بنزعة التطهر الروحي .

ويبدو ان الوصول الى نهاية القصيدة هو نتيجة للارتطام بالسطوة السياسية المتمثل بظاهرة الانكفاء الى

الذات من خلال تفجير حالات بعمق الشخصية ذاتها :

/ موسى
رأيت اليوم فلاحين جفتوا في الحقول
رأيت طفلا يقتل الاطفال لهوا
ورأيت مطرودين يختصمون
ثم رأيت جلاديهم حصلوا عليهم
حول انعطاف الحزن والفرح العميقين التقيت
نسيج روحي /

● **العصافير بين الشرايين والمقصلة** : قصيدة لمحمود علي السعيد مكشوفة المواقع تقول ما تريده سياسيا وتباشر تعبيرها لتكرر أحيانا الحالة نفسها بلغة مألوفة :

لماذا يباع الجنوب ؟
لماذا يباع الشمال ؟
لماذا تباع فلسطين ؟
لماذا تباع الدماء ؟

ان ما قام به الشاعر هنا هو أن يشرح ويفسر هذه الاسئلة العادية بايمان الانتماء الوطني

● **مرثية الوجه القادم في الحلم** : يصور مصطفى خضر في الحركة السريعة الاولى من قصيدته وجه الفارس الحلمي ، مكررا علاماته المرتسمة بوضوح على خريطة الواقع المشتت . بينما يعيد تصوير الوجه القتيل في ابتداء الخروج الطفولي من منابع الحياة الاولى في الحركة الثانية ذات الوزن المختلف حين يتجسد الحلم في شكل امرأة هي الرمز المتسع لكل ما في القصيدة من احتمالات . والحركة المتغيرة الثالثة تنهي القصيدة باستبطان للواقع السياسي السائد عبر ازدواجية الوجه الذي يتخذ أخيرا صورة الامة العربية المحاصرة بتقاليدها القديمة والجديدة . غير ان الشاعر يعيد في الحركة الاستمرارية الرابعة ما بدأه من تلمسات للمخاض العسير . ولا بد من القول أخيرا ان هذه القصيدة كسابقتها مكشوفة المواقع تكرر تقريبا التجربة نفسها .

● **محنة المفردات** : يعبّر عبد المطلب محمود عن خيبة الامل وعن غربته الوجودية بلغة شفافة هادئة وموحية :

/ انها الآن جزء من الشجن الصعب
والفرح الذهبي ..
الذي يتلبّس عينين فارقتا الورد
وازدانتا بالبكاء . /

وتدخل الحالة الشعرية في نهاية القصيدة أقصى توهجها حين تفجّر الصمت وتدخل « الممكنات الصغيرة » بتجاوز لكل ما طرحته في البداية . ان اللعبة هنا ناجحة في الانتقال التصاعدي عبر تحولات التجربة .

● **حقول كلام** : اللغة الشعرية هنا لا تبتعد عن مدلولاتها اللفظية . الرموز محددة بوضوح ، والقصيدة تصف حالة عامة متعرضة لنقدها . وما يجب أن نشير اليه ان الدكتور مصطفى الجوزو « تجاوز » في هذه القصيدة ما سبق له ونشره ...

● **أنساك ولا أفقد ذاكرتي** : بفنائيته الرومانسية يطوي محمد نور الدين صفحة حزنه ويدخل صفحة انبعاث بيروت لينسى ركامها دون أن يفقد ذاكرته التي تخزّن أجمل الذكريات وأصعبها وأقساها . وتنساب القصيدة حتى نهايتها عبر رؤى التفاؤل والامل :

/ يا امرأة قادمة في الشريان
وفي فولاذ العربات الليليه
آتيك قليلا .. /

وفي العدد قصائد للشعراء مازن شديد وعصام ترشحاني وممدوح السكاف ورضا الخفاجي ، ضاق المجال عن تناولها بلمسة قراءة رفيقة وقد نعود اليها اذا أمكن . واني اذ أبدي رأيي على هذا النحو آمل الا أكون متجنيا بل مقارب الوعي الموضوعي لفهم العمل الشعري ودوره .

بيروت

* *

القصص

رفيف حيدر

تتصدر أقاصيص العدد الماضي من « الآداب » أقصوصتان كتبتا بقلمين نسائيين هما : « الحضور الغائب » لحميدة نعنع ، و « عشق » بقلم ليانة بدر . وافراد الحديث عليهما يعود في رأيي الى تميزهما بتقديم عالم خاص ، هو عالم المرأة ، ومن هنا كان التفرد والاختلاف عن الاقاصيص الثلاث الباقية .

في « الحضور الغائب » حكاية المرأة مع الرجل ، حكاية العشق والثورة والتمرد والهجر والغربة ، تقدمها الكاتبة عبر لوحتين منفصلتين .

اللوحة الاولى تجمع بين زوجة الرجل ـ واستخدم كلمة رجل هنا بدلا من بطل القصة لاني أرى فيه صورة لنموذج رجالي عام أكثر منه صورة لشخصية قصصية ـ

وبين عشيقته . ومسار اللوحة العام هو التذكر ، فالمرأتان جمعهما غياب الرجل عنهما ، هذا الفقد وحده كان القادر على لأم الصدع بينهما هما اللتين على صلة برجل واحد تجلسان اليوم في غيابه وجها لوجه ، كل واحدة تحاول أن تبحث في الاخرى عن صورة رجلها وحده محور الحديث والقادر على ايقاظ ذكريات اللقاءات الاولى والحياة المشتركة وصور الضحك والعبث الماضيين ، وكأنما وجود هذا الرجل استطاع أن يغيب وجود هاتين المرأتين اليوم معا في مقهى ينثر وحدة ووحشة تحت مطر باريس الكئيب : « في داخلهما جرح ينزف وباستمرار ، والجرح الذي جمعهما في تلك الساعة من نهار شتوي في زاوية مقهى من مقاهي « مونبرناس » ما هو الا انتماؤهما لرجل واحد » . ونلحظ أكثر فأكثر على مدى تطاول السرد كيف يلغي حضور هذا الرجل وينفي التواجد الفعلي واللقاء الجامع للمرأتين ، هذا اللقاء الذي قد يحمل في ذاته اكثر من مغامرة ومن مشاعر قلق ورغبة وحيرة وتخبط استطاعت الكاتبة حينا مجاورتها عند قولها مثلا : « نظرت الى شعر عائشة الطويل وهو يغطي كتفيها ، وأحست برغبة داخلية عميقة بلمسه ، فمدت يدها على رأس عائشة . ابتسمت الاخرى وحولت عينيها اليها » . ففي هذه الكلمات القليلة يتجسد اللقاء بين الزوجة والحبيبة تساؤلا فعليا حول الآخر ، وتتحول الرغبة في التعرف اليه ، في اكتشافه لمسا يتقراه يحاول فك رموزه وتقريب المسافة بين الكيانين الوحيدين ، اذ يبدو القرب وحده القادر على مواجهة الوحشة وجها لوجه . عندها لا تبقى الزوجة هاجسا ولا الحبيبة قلقا وتوجسا وانما تنكشف المسافة بينهما وتضيع التفاصيل الاخرى وينمحي الشعور بالغربة ، وينمو الاحساس والرغبة بالالتصاق . وربما نجحت الكاتبة بترجمة ذلك في قليل من الكلام عندما قالت في ختام اللوحة المشهد : « نهضتا معا واتجهتا الى الباب ... هبطتا الى الرصيف الحجري وسقط المطر على رأسيهما . لم تكن معهما مظلة . خلعت عائشة معطفها وفرشته عليهما واختفتا في عتمة الطريق » .

أما اللوحة الثانية فهي التي تجمع بين الحبيبة « عائشة » وبين الرجل الذي سبق الحديث عنه ورسم خطوط شخصه ، فاذا به تارة الثوري ، وأخرى زير نساء ، لكن ما تريد الكاتبة التأكيد عليه صفته كانسان وحيد . فأتى وصفها له بعيدا عن اضفاء أي صفة فعلية على صورة هذا الرجل . اذ أية صورة تتكون لدينا من مقاطع كلام كهذه : « تذكر أندريه انه قد أمضى ثلاثة أيام دون أن يتناول طعاما وان روايته أشرفت على نهايتها .. كان رأسه في تلك اللحظة يغادره الى مكان آخر .. رحل الى القارات البعيدة حيث عرف لاول مرة ما معنى أن تكون ثوريا وعلى أبواب الموت حيث المعركة تفاجئك في الصباح وتودعك مع الفجر .. انه يشعر بالعجز عن الاستمرار هنا .. الوحدة مسألة لا تطاق » . وكلما تمادى الوصف واسترسل يظهر من الصعب تصديق تعلق امرأتين برجل كهذا ، ومن الصعب الاخذ بتاريخه الثوري على مجمل الجد ، ونرى بالتالي وحدته وانعزاله موقفا هشا لا يحمل مبررا ولا مقومات وجود .

ونلحظ تخبط الصورة وجمودها تماما كجمود اللقاء بين عائشة وأندريه ، ويضحي القص ثقيلا متطاولا ، حاولت الكاتبة احياءه بالعودة الى صور الذاكرة عبثا تحاول أن تسد بها فراغ الحاضر وفقره .

أما المقطع الاخير الذي ربما أرادته الكاتبة تتويجا لوحدة البطلين وهيمنة اليأس عليهما ، فيبدو أيضا صامتا جافا بلا دلالة ، وكأنما هؤلاء الاشخاص يحملون وحدتهم من مكان لا نعرفه ، وكل ما تسرده الكاتبة هنا وهناك عن تاريخ كل منهما على حدة ، أو عن تاريخهما المشترك ، لا يساهم في اثراء أو اغناء تدرج الحالة الشعورية الحالية التي تسعى الكاتبة الى بعثها . هنا تتفتت المقدرة القصصية الى شذرات تلتمع بين الاسطر ، غير انها سرعان ما تخبو ، فيغدو الاحباط المآل المشترك ليس لشخوص الاقصوصة وحدهم وانما لقرائها أيضا .

نقطة ثانية أود الاشارة اليها ، اذ على الرغم من اعتماد الكاتبة « المرأة » كحبيبة وزوجة أساسا لعملية القص وبناء السياق القصصي ، فانها تبقى بعيدة كل البعد عن عالمها ، فالرجل هو محور الاشياء جميعا ، حتى الذكريات تجير لصالحه ، ويغدو وجود النساء اضافات متفاوتة الاهمية من حيث نجاحها في القاء الضوء على صورة هذا الرجل الذي يبدو حاضرا متوثبا في كل الاماكن ، ووحدها المرأة هنا غائبة . من هنا التساؤل حول دلالة عنوان الاقصوصة « الحضور الغائب » ، فالغياب هنا حضور كامل للرجل ، أما حضور المرأة فضائع عاجز عن ادراك الكلام والتعبير ، اذ تقوم عملية القص على استنطاق ما هو غائب ، وتغيب ما هو حاضر . وفي اطار محدود الايحاء كالذي لدينا يبدو الكلام عندها انقطاعا مع أي مدى حيوي أو فعلي فتغرق أنت كقارىء في وحدتك الخاصة التي لا تكلفك ربما أكثر من أن تقلب الصفحة .

في « عشق » الامر مختلف ، والمرأة هنا اكثر التفافا على نفسها وغوصا في دواخلها ، تلك الدواخل التي تحاول استنباتها وبسطها على السطح فتحاول الايغال عمقا ، غير انها تبقى وسط الاشياء ويعتريها التعب والوهن وتفقد القدرة على التحرك فتعود مجددا الى السطح وعيناها أبدا تبحثان عن القعر تغوص مجددا اليه ، غير انها لا تشعر الا بالغثيان والضعف وتسكنها مشاعر الموت ، تفتح حدقتيها مواجهة اياه غير انها لا تموت .

وحول سؤال هذه المرأة عن ذاتها يقوم السرد في الافصوصة على مستويين : مستوى خارجي ، وفيه يدور الكلام وتصف الصورة مواقف خارجية لتلك المرأة مع أشخاص مختلفين من بينهم الرجل الذي تعشقه ، ومستوى داخلي ـ لتميزه تضع الكاتبة الكلام بين قوسين ـ وهنا يأخذ الكلام طابعا أكثر حرية وتفلتا ولا تسمه حركة الاشياء كما هي في واقعها العادي والمألوف والمشترك بين الناس . وانما تتخذ ايقاعا داخليا ذاتيا بحتا يكشف لنا شيئا فشيئا عن اضطراب ذات هذه المرأة وتذبذبها ومحاولتها استقراءها ماضيها ، يظهر ذلك بحوارها مع طبيبتها ، وببعض حوارات الطفولة البعيدة التي كانت في جذور بعث الشك والحيرة في نفسها . ونشعر ان هذه المرأة تسعى الى شيء ما ، فهي سواء في حياتها الخارجية التي تبدو مفككة متناثرة ، أم في حياتها الداخلية التي تظهر كثة دغلة ، تبحث عن شيء ما ، انها تبحث عن مدى تطابق الكلام عن الثورة مع الثورة نفسها ، ومدى الصدق في الحديث عن الحرية والمساواة وممارستها . نسمعها تردد كلامه : « وقال مازن : منذ متى لم أرك ؟ أنا رجل عصري لا يقمع حرية الآخرين في تصرفاتهم بحياتهم ورغباتهم . لكن الفلسفة الثورية غير جديرة بك بأكثر مما ترتدين رداء أحد ثم تخلعينه . افعلي ما تشائين ، ولكني لا أقبل التنازل عن أوقاتنا المشتركة . رأيتك تجلسين معه على الحشيش الاخضر دون أن تهتمي بموعدك معي . لا تعودي الى الهزء بي مرة أخرى » .

وتحاول في سيرها أن تجد حلا يصالحها مع نفسها ومع الناس ومع الدنيا ، غير انها لا تجد سوى أنصاف الحلول ، وتدرك انها اذا ما استمرت حتى النهاية فستتساقط كل مقولات التواصل مع الآخرين واللقاء مع الدنيا ، وسيهوي الحب و « يتداعى على أبواب المدن المنهارة والازقة المكسورة » . أما الماضي فلا يقل خواء عن « أساطير ألف ليلة وليلة وروايات العجائز الطازجة » ، وحده الموت قابع ينتظر بسكينة كل النهايات اعلان الفشل في اقامة المصالحة الكبرى مع العيش ، ليفضح عراء الوجود وخواءه ويعلن النهاية . من هنا كان الانتحار ، غير ان الموت الذي تريد ملاقاته ليس السكينة ولا الوحشة ، انه الاقبال الشرس على المواجهة والتصدي بعيون مفتوحة الى النهاية بلا وجل. ربما يكون ذلك وحده هو السبيل نحو لقاء مع العالم أكثر لحمية وبالتالي أدعى الى انتظار السعادة .

في « عشق » حيرة النفس والجسد ، وحديث موحش عن غربة وقلق قلما قرأنا مثلهما في أقاصيص عربية . ولربما الجدة ههنا نقل تجربة العلاج التحليلي للاضطرابات النفسية ، ان كنا نفتقد الشفافية وتذوى الكلمات تحت وطأة تواتر مشدود ، غير انها تبقى محاولة تستلفت النظر على طريق الكتابة القصصية .

بين الاقاصيص الثلاث الباقية تستوقفني أقصوصة « المنديل » لهاشم غرايبة .

النقطة الاولى التي تجذبك لاول وهلة انك تجد نفسك في عالم كامل له أنواره وروائحه وأناسه ولغته تقف على عتبته حائرا . ترى أي ريف عربي يتحدث عنه ؟ هل هو في الشام أم في العراق أم في المغرب ؟ وتشعر انك ربما شاهدت ما يصفه صدفة في حلم أو في رحلة في الصحراء أو ربما في قصيدة لشاعر عربي مجهول . ويشرئب فيك هوس الايام الماضية ، وتمضي مع الكاتب في شخوصه حتى النهاية في مشوار الفقراء مع أمسيات الصيف وأحلام العز والشهوة ، وتشهد أيضا رحيل الامنية وموات الحلم وسحق الغني للفقير الضعيف .

« المنديل » ليست حكاية شاب فقير استطاع أن يكسب اعتراف الناس به عن طريق بروزه في حلقات الرقص والغناء والطرب ، وانما هي سيرة انسان أراد أن يقهر دائرة فقره والحظي باعجاب فتاته عن طريق استنباطه لطرق مارقة وغير معترف بها من الناس ، تعلم التحدي وخرج على طاعة الاقوياء : « أعرف ان الطاووس محسوب المختار ، واغضابه يعني غضب المختار . لكن من أجل نظرة من عينيها تهون الصعاب » .

غير ان البطل أراد أن يمضي بالتحدي حتى النهاية ، وحلقات الرقص لم تعد تكفيه ، ولا انتصاره على منافسه الطاووس يرضيه ، انه يريد فتاته التي أحبها والتي لوحت له بمنديلها اشارة موافقتها على حبه ، وها هو الآن يحاول خطفها يوم زفافها الى ابن المختار . « انطلقت بكل توتري لقطف الثمرة المحرمة في اللحظة الاخيرة « تنقطرت الكحيلة » ، تعثرت الفرس أمام الهودج ، وقعت » . في اللحظة التي حسب فيها انه أدرك مناه كان السقوط ، لكنه لم يدفع البطل الى الاستسلام ، استلّ خنجره ، حركته الاخيرة استمد منها قوته ليحمل منديلها ويطير فوق فرسه بعيدا عنها » .

« المنديل » صورة موجعة توغل فيك بعيدا حتى لتكاد تتنفس غبار الرمال وترى الحصاد وتسمع حداء النساء . ربما كنا نفتقد القليل من الالفة في جعل هذا المروي أمامنا أكثر قربا ، غير ان هذا لم يكن أبدا ليجعل من عمل غرايبة أقل متعة وشفافية .

في « النسر » و « العيون الحانية » تقع على مرارة تصل أحيانا كثيرة حد الايذاء . الدم في « النسر » يندفع طريا ودافئا من جرح الرجل الذي أراد تحدي طائر الصحراء ومواجهته ، لكنها مواجهة حملت في نهايتها الموت الاحمر . أما في « العيون الحانية » فعالم غريب قاتم مجلل بسوداوية عميقة تصفعك وتدفعك الى

بؤرة اليأس ، عالم الشحاذين ملعّبي القردة ومعذبيهم في آن معا ، أية حياة يحيونها في النهار داخل بيوت الصفيح ؟ أي نساء يضاجعونها في الليل ؟ أية وجوه يحملونها صباحا ليواجهوا موتهم بسكينة وكآبة لا تعرف الحدود . غير ان ما يحيرني عنوان الاقصوصة ومحاولة الكاتب الايحاء دائما بنظرة حانية تطل على عالم الشقاء الكامل الذي يرسمه في هذا الرجل الذي لا يحمل اسما وانما يحمل جسدا مكدودا يقارب الموت ، يروض القرود ويوزعها على الحفاة يعتاشون منها. قد يكون هذا الرجل بائسا شقيا غريبا لكني أشك الى حد بعيد بقدرته على امتلاك عيون حانية ، مهما كانت رمزية الاستخدام هنا ودلالته .

« الطواشا » ثرثرة مسلية ، ولا أعلم اذا كان من الممكن ادراجها في باب الكتابة القصصية ، وعلى الرغم من محاولة الكاتب تحميل كلامه أبعادا اجتماعية وسياسية ، غير ان ذلك بدا جهدا خارجيا لم يفلح في اعطاء الكلام لحمته وتماسكه أو ما نستطيع أن نسميه بفنية الكلام : « لا شي في هذه المدينة يثير شهية الكتابة ، الموت ممنوع الا على أعواد المشانق ، أو بحوادث الطرق . ممنوع أن تقول نعم ، ممنوع أن تقول لا ، ممنوع أن يقال ان في مدينتنا شيئا ممنوعا » . « تزحلق الطواشا عن كرسيه ليدير اسطوانة فكانت فيرور تغني » .

« الطواشا » اسم علم يدل على جسم يستطيع أن يطفو على سطح الماء .. وأقصوصة « الطواشا » كلام سريع الطفو سريع الزوال ، ككل الاحاديث التي تلتقطها الآذان وقلما تحمل اليك شيئا جديدا .

في الختام أود الاشارة الى ان ما سبق ليس موقفا نقديا بقدر ما هو قراءة انطباعية لاعمال بعضها يغري بالكلام وبعضها يدفع الى الصمت .

بيروت

دار الآداب تقدم

الثلج يحترق

رواية بقلم

ريجيس دوبريه

في هذه الرواية ، يقفز مؤلف « ثورة في الثورة » الى الصف الاول من الروائيين الفرنسيين المعاصرين ، فينال أخيرا « جائزة فمينا » المشهورة تقديرا لموهبته وفنه .

و « الثلج يحترق » قصة رجل وامرأة ، بوريس وايميلا ، يبحث أحدهما عن الآخر ، فيلتقي به ثم يضيعه ، ثم يلتقي به ثانية ، ويحنّ اليه ويفقده ، عبر أوروبا وأميركا . في النضال والعذاب والموت والقتل . من أجل حب البشر .

اختارت ايميلا ، ابنة جبال النمسا ، أن تقاتل من أجل العدالة . وتلتقي في هافانا بشاب فرنسي ، بوريس ، نجا من ثورة أخرى ، فتسحره ، ولكنها تحب زعيما ثوريا ، هو كارلوس ، وتذهب فتعيش معه في « لاباز » ، في الخفاء والفرح ، الى اليوم الذي تغتاله الشرطة البوليفية . وتفقد ايميلا كل شيء : الرجل الذي تحبه ، والطفل الذي تنتظره ، والمعركة التي تخوضها ، ولكنها لا تترك الدرب الذي سلكته ، فمن كوبا الى التشيلي ، ومن بوليفيا الى انكلترة ، ومن باريس الى همبورغ ، تضطلع بقدرها حتى النهاية . قدر المرأة المناضلة .

ان « التاريخ » يسكن قصة هؤلاء الابطال . فهو لحمهم ، وعذابهم ، وألمهم . ان سعادة بوريس وايميلا مستحيلة ، ولكن أناسا آخرين سيكونون يوما ، بفضلهما ، أقل شقاء .

ان هذه الرواية أغنية حب في مأساة عصرنا . توكيد ارادة للحياة وللنضال .

تصدر في الشهر القادم