دراسات في النقد

خليل الشيخ

السيرة والمتخيَّل

قراءات في نماذج عربية معاصرة

شكرا لمن أرسل لنا الكتاب لننشره في مكتبتنا..قمنا بتنسيق الكتاب وتخفيض حجمه
ملاحظة: الكتاب مصور بكاميرا الهاتف المحمول
https://palstinebooks.blogspot.com

الآن ناشرون

خليل الشيخ

السيرة والمتخيَّل

يحوي هذا الكتاب عدداً من الدراسات تتولّى قراءة نماذج من السيرة الذاتية العربية المعاصرة، أقدم أصحابها بوعي وقصد على تدوين نصوص تنشغل بالأنا؛ تاريخها وسماتها وبيئتها وعلائقها ومعاناتها وتجاربها وتحوّلاتها. وهذا اللون من الكتابة ينهض من حيث المرجعية على أنا بعينها، لها وجودها المشخّص وكيانها الحيّ، وهويتها المميّزة ومنجزها المعروف. وهذه الأنا تحكي تاريخها الشخصي، في خضمّ تاريخ جمعي تتحرّك في إطاره وتتشكّل ضمن إيقاعه ونبضه. يثير هذا اللون من الكتابة مجموعة من التساؤلات، تفضي في مجملها إلى محاولة اكتناه ماهيّة السيرة الذاتية، وخصائصها ومدى قدرتها على بناء نوع أدبي Genre له تاريخه النوعي وشرطه الجمالي، إنّ أبرز سمات السيرة الذاتية تتمثّل في التطابق بين السارد والشخصية الفاعلة والمؤلف . وقد قاد هذا التطابق فيليب لوجون إلى الاعتقاد بوجود ما سمّاه بالميثاق السيري. فالسير الذاتية تقترح، في تصوّره، اتفاقاً مع المسرود له، يحثّه على قراءة النص الذي بين يديه بوصفه سيرة حياة الطرف الأول. لكنّ القراءة لا تؤدي إلى رؤية واحدة بل تفضي إلى تأويلات مختلفة، بالنظر لتعدّدها واختلاف مستوياتها. فالحديث عن السيرة على هذا النحو، يوهم بتجانس غير متحقّق، ويفضي إلى لون من الأحادية في الوعي الكتابي يصعب تصوّره.

ISBN 9957-09-183-2 (ردمك)

أزمنة

تلفاكس ٥٥٢٢٥٤٤ • ص . ب : ٩٥٠٢٥٢ عمّان ١١١٩٥ الأردن

رقم الإيداع لدى دائرة
المكتبة الوطنية
(٢٥١٤/١٠/٢٠٠٤)

٨١٠,٩ ر
الشيخ ، خليل
السيرة والمتخيّل : قراءات في نماذج عربية معاصرة/ خليل
الشيخ .. عمّان : ازمنة للنشر ، ٢٠٠٤.
(٢٨٤) ص.
ر.إ.: ٢٥١٤/١٠/٢٠٠٤.
الواصفات: /النقد الأدبي//الأدب العربي//التحليل الأدبي/

• تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل المكتبة الوطنية

رقم الإجازة المتسلسل ٢٥١٦/١٠/٢٠٠٤
ISBN 9957-09-183-2
(ردمك)

☐ السيرة والمتخيل: قراءات في نماذج عربية معاصرة: د. خليل الشيخ
☐ الطبعة الأولى: 2005
☐ جميع الحقوق محفوظة بموجب اتفاق ©

ازمنة ®
ازمنة للنشر والتوزيع
تلفاكس: ٥٥٢٢٥٤٤
ص.ب: ٩٥٠٢٥٢
عمّان ١١١٩٥ الأردن
شارع وادي صقرة، عمارة الدوحة، ط ٤
E.mail:Elias@Farkouh.Net

All rights reserved. No Part of this book may be reproduced, stored in all retrieval system or trasmitted in any form or by any mean without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة . لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن خطّي مسبق من الناشر.

☐ لوحة الغلاف: الفنان رافع الناصري (العراق).
☐ تصميم الغلاف: أزمنة (الياس فركوح).
☐ فرز وسحب الأفلام: Dots.
☐ التنضيد والإخراج الداخلي: أزمنة (إحسان الناطور، نسرين العجو).
☐ الطباعة: شركة الشرق الأوسط للطباعة
☐ تاريخ الصدور: كانون الثاني 2005.

دراسات

خليل الشيخ

السيرة والمتخيَّل

قراءات في نماذج عربية معاصرة

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

المحتوى

مقدّمة ٩

ـ سالمة بنت سعيد في مواجهة الشمال ١٣

ـ توفيق الحكيم: ثنائية الزهرة والسجن ٣٣

ـ «مرايا» نجيب محفوظ ورواية التكوّن الذاتي ٤٩

ـ فدوى طوقان وجدلية الشعر والسيرة ١٠٧

ـ «البئر الأولى» وتجليّاتها في سرود جبرا إبراهيم جبرا ١٣٣

ـ «منازل الخطوة الأولى» وطفولة الشاعر ١٦٣

ـ «لماذا تركت الحصان وحيداً؟» السيرة في إطار الشعر ١٧٣

ـ تحوّلات الشخصية في «غربة الراعي» ٢٢٣

ـ «خارج المكان»: سيرة التحرّر من المنفى ٢٤٧

ـ «مدارات الذاكرة» ، و«البحث عن الطريق» ٢٥٩

ـ «العودة إلى الهدأة» : استراحة المحارب ٢٧٣

إذا اردت انّ تتـخـيّل ، فـإنّك مـحـتـاج إلى الواقع . وكلّما كان غوصُك في عالم الواقع عـمـيـقـاً، غـدا من السـهل عليك أن تخـتـرع حكايتك»

Christoph Ransmayr

مقدّمة

يحوي هذا الكتاب عدداً من الدراسات تتولّى قراءة نماذج من السيرة الذاتية العربية المعاصرة، أقدم أصحابها بوعي وقصد على تدوين نصوص تنشغل بالأنا؛ تاريخها وسماتها وبيئتها وعلائقها ومعاناتها وتجاربها وتحوّلاتها. وهذا اللون من الكتابة ينهض من حيث المرجعية على أنا بعينها، لها وجودها المشخّص وكيانها الحيّ، وهويتها المميّزة ومنجزها المعروف. وهذه الأنا تحكي تاريخها الشخصي، في خضمّ تاريخ جمعي تتحرّك في إطاره وتتشكّل ضمن إيقاعه ونبضه. يثير هذا اللون من الكتابة مجموعة من التساؤلات، تفضي في مجملها إلى محاولة اكتناه ماهيّة السيرة الذاتية، وخصائصها ومدى قدرتها على بناء نوع أدبي Genre له تاريخه النوعي وشرطه الجمالي، إنّ أبرز سمات السيرة الذاتية تتمثّل في التطابق بين السارد والشخصية الفاعلة والمؤلف . وقد قاد هذا التطابق فيليب لوجون إلى الاعتقاد بوجود ما سمّاه بالميثاق السيري. فالسير الذاتية تقترح، في تصوّره، اتفاقاً مع المسرود له، يحثّه على قراءة النص الذي بين يديه بوصفه سيرة حياة الطرف الأول. لكنّ القراءة لا تؤدي إلى رؤية واحدة بل تفضي إلى تأويلات مختلفة، بالنظر لتعدّدها واختلاف مستوياتها. فالحديث عن السيرة على هذا النحو، يوهم بتجانس غير متحقّق، ويفضي إلى لون من الأحادية في الوعي الكتابي يصعب تصوّره، فعندما يشرع صاحب السيرة الذاتية بالكتابة عن الذات، فإنّه لا بُدّ يلحظ أنّ

مجموعة من الذوات تبرز في ذاكرته. وهذه الذوات تنتمي إلى مراحل عمرية مختلفة، وتصدر عن رؤى وتجارب بينها الكثير من الاختلافات والتغيّرات والتناقضات والانشطارات، ولا شك أنّ المؤلّف يسعى إلى توحيد تلك الذوات في أنا واحدة تنمو وتتغيّر وتصنع حكاياتها وتاريخها. فكيف تكون العلاقة في مثل هذا النوع من الكتابة بين الذاكرة والمتخيّل أو بين التاريخ والتأويل؟

لقد أشار مؤرّخ الحضارة لويس ممفورد، كما ينقل عنه محمود رجب في كتابه القيّم «فلسفة المرآة» أنّ استخدام المرايا في القرنين السادس والسابع عشر شكّل علامة بارزة في تاريخ السيرة الذاتية، عندما تبيّن أنّ المرآة تستطيع أن تحيل الذات إلى أنا منفصلة عن الطبيعة وعن تأثيرات الآخرين. وهذا المجاز الذي يربطه رجب بأبعاد فلسفية تقف فلسفة ديكارت على رأسها . يعيد إلى الذهن كتاب أبرامز «المرآة والمصباح» الذي يشير عنوانه إلى التقابل بين الرؤيتين الكلاسيكية والرومانسية على الصعيد الإبداعي. وهو تقابل يمكن أن يمثّل العلاقة بين الذاكرة والمتخيّل في السيرة الذاتية. وإذا كان أبرامز يشير إلى مسألتي الانعكاس والتعبير، فإنّ ذلك المجاز يمكن أن يشير إلى إشكالية الكتابة في هذا اللون من الفن وتوزّعه بين العالم الخارجي ومرجعياته المعروفة، وما تنطوي عليه من حكايات وأحاسيس وصور حرفية، وقدرته من ثمّ على صياغة ذلك كلّه في إطار متجانس ، تتجلّى فيه الذات المدركة التي تنظّم ذلك العالم بما فيه من جزئيات ليغدو عالماً متماسكاً نامياً قابلاً للتأويل.

لقد انبثقت من تلك الإشكالية مسألة أخرى تعكس في أحد مستوياتها علاقة الأنا بعالمها. وتتمثّل هذه المسألة في الدوافع لكتابة السيرة الذاتية. لقد حاول العديد من الباحثين تعليل نشوء هذه الظاهرة بمجموعة من التحوّلات الفلسفية

والفكرية وهو تعليل صحيح بطبيعة الحال؛ لكن الطابع الفردي لتدوين السيرة والشروع في بلورتها يظلّ مسألة فردية فما الذي يدفع المرء كي يكتب سيرته وينشرها ؟ وما الذي يغريه للبحث في ذكرياته ليستعيدها ويبوح بها؟ لقد بيّن جورج ماي أنّ هذه الدوافع تنقسم إلى قسمين، عقلانية (كالرغبة في التبرير، والإدلاء بشهادة) وعاطفية (كالرغبة في التباري مع الزمن، وفي عثور المرء على معنى لوجوده). وهي دوافع معقولة لولا أنّها لا تسري على هذا اللون من الكتابة، بل تكاد تشكّل دوافع الإبداع والكتابة عموماً.

لكنّ الدوافع تتجلّى في البنية العميقة للسيرة الذاتية، وفي طبيعة تشكّلها مثلما تتجلّى في طبيعة رؤيتها للعالم. لقد عبّر كثير من الروائيين عن سيرتهم في إطار ما عرف برواية السيرة الذاتية. وإذا كان هذا يعكس ما يسميه جابر عصفور مرونة هذا اللون من الكتابة، وعدم انغلاقه في قواعد تجنيس صارمة، فإنّه يشير إلى ما يسمّيه باول دي مان بالذات الموّهة في السيرة الذاتية عموماً لأنّ الذات تلجأ وهي تكتب سيرتها إلى ما يسمّيه فولفغانغ إيزر، بالخاصية التخييليّة التي لا تنتمي إلى الواقع الذي يعاد إنتاجه في النص ، ولا تنفصل عن ذلك الواقع في الوقت نفسه. وفي الإطار نفسه تتبلور رواية التكوّن الذاتي Bildungsroman وهي وثيقة الصلة برواية السيرة الذاتية، وإن كانت أكثر انشغالاً بما يدور في أعماق الشخصية من تفاعلات تؤدي إلى ارتقاء الشخصية ، وصعودها على نحو يذكّر بمجاهدة المتصوّفة في مدارج السالكين. لهذا كانت رواية التكوّن الذاتي لوناً من الرحلة أو التجوال الذي يقود إلى رؤية الإنسان لذاته واكتشافه لها وبلورة ما تحمله من معنى. ولكنّ رواية السيرة الذاتية ورواية التكوّن الذاتي ليستا منفصلتين عن ذلك الجدل الذي أشير إليه بين الذاكرة والخيال، لأنّ قوّة الخيال وهي تسمّى بالألمانية Einbildungskraft تشكّل نقطة جوهرية في الفلسفة الألمانية المثالية وهي الطاقة

المحركة التي تصنع تلك الرحلة ودلالاتها، مثلما هي القوة التي تمزج في رواية السيرة الذاتية بين التجربة ولحظات التعبير الروائي عنها.

لقد أعاد باول دي مان طرح هذه الإشكاليات في مقالة نشرت عام ١٩٧٩ وعنوانها Autobiography as De-Facement ففي تلك المقالة التي نشرت في مجلة : Modern Language Notes يخلص دي مان إلى أنّ رسم الشخصية التي يقوم بها كاتب السيرة الذاتية قائم في الأساس على المتطلبات التقنية الضرورية التي يقتضيها رسم الشخصيات. وهو يتساءل بعد ذلك إذا ما كان الكاتب يصنع واقعه، بمعنى أنّه ينقل الواقع إلى النص أم أنّ الصورة المتشكّلة عن ذلك الواقع، التي يراها الكاتب حقيقية، هي التي تصنع واقع السيرة الذاتية.

أمّا دراسات هذا الكتاب فتتوقّف عند أعمال تتوزّع على غير بلد عربي، وتنتمي إلى أزمان متباينة، تبدأ من الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، وتنتهي بأعمال صدرت في مطلع القرن الواحد والعشرين. وأحسب أنّ هذا التوزّع المكاني والامتداد الزماني قادران على إبراز ما في هذا المشهد من سمات ، وما عرفه من تحوّلات، وما انطوى عليه من قضايا وإشكالات . وقد سعت تلك الدراسات إلى الكشف عن العلاقة الحميمة التي ربطت بين السيرة وصاحبها . فقد ظلّت السيرة الذاتية لهؤلاء رحماً دافئاً، وبيتاً أليفاً يفيئون إليه كلّما بهظتهم الحياة وأثقلت كاهلهم.

خليل الشيخ

أستاذ الدراسات النقدية المقارنة

جامعة اليرموك

نهاية أيلول ٢٠٠٤

سالمة بنت سعيد : Emily Reute
في مواجهة الشمال

-١-

تُعدّ تجربة سالمة بنت سعيد(١٨٤٤ ـ ١٩٢٤) أو Emily Reute كما صارتْ تُدعى بعد ذهابها إلى ألمانيا عام ١٨٦٦ ، واحدة من أكثر التجارب النسائية العربية أهميّة وريادة في مواجهة الغرب الأوروبي، وتُعدّ مذكراتها التي نشرت باللغة الألمانية عام ١٨٨٦ تحت عنوان : Memorien eines arabischen prinzessin [١] (مذكرات أميرة عربية) وترجمت إلى اللغة الإنجليزية عام ١٨٨٨ [٢] ، وإلى الفرنسية عام ١٩٠٥ ، وصدرت عام ١٩٨٥ عن وزارة التراث القومي والثقافة في سلطنة عُمان وعام ٢٠٠٢ عن دار الجمل في ألمانيا [٣] ، تُعدّ هذه المذكرات من أقدم المذكرات النسائية التي كتبتها امرأة عربية معاصرة ، عاشت قصة حبّ مع شاب ألماني نقلتها من حضارة إلى أخرى، وخبرت في إطار هذا الانتقال تجارب متنوّعة ظلّت تصبغ حياتها كلّها.

تنطوي تجربة سالمة بنت سعيد على جوانب لافتة للنظر . فهي تجربة مبكّرة على المستوى التاريخي ، تجيء بعد أربعين سنة من ذهاب رفاعة الطهطاوي (١٨٠١ ـ ١٨٧٣) إلى باريس، وتشتمل على تحوّلات جذرية لامرأة عربية مسلمة، تنتمي إلى أسرة ذات شأن [٤]، غيّرت اسمها ودينها وعاشت تجارب متنوّعة، في حياتها التي استمرت ثمانين عاماً.

لقد هربتْ سالمة إلى الغرب أو إلى الشمال على حدّ تعبيرها، وكان هروبها ـ الذي ينطوي في أعماقه على الخوف من القتل ـ يحمل طابع المغامرة لشابّة في الثانية والعشرين من عمرها، وجدت في الغرب خلاصاً لها من محنتها. صحيح أنّ هذا الهرب منح تجربتها طابع التمرّد، غير أنّ هذا الطابع تلاشى بعد أقل من أربع سنوات من هروبها، وصارت حياتها في الشمال ترتبط في بعض أبعادها بتحوّلات السياسة الغربية، وصارت قدرتها على الفعل المستقل، نظراً لعوامل يتداخل فيها الشخصي بالسياسي، تتلاشى تدريجياً في إطار تلك التحوّلات.

غير أنّ «حكاية» سالمة بما فيها من غرائبية كالانتقال من شرق أفريقيا إلى شمال أوروبا، وما تبع ذلك من تحوّلات جذرية في الدين والاسم والزيّ، وما رافق هذه التحوّلات من قصص وتأويلات وظلال تمزج الواقع بالأسطورة؛ استقطبت الاهتمام وأثارت الكثير من الفضول، مقارنة بمذكراتها التي لم تقرأ في إطار تلك المواجهة.

ولعلّ رسائل الألماني John Witt [٥] الذي كان يعمل في زنجبار وكيلاً لإحدى الشركات الألمانية، تشكّل بداية الاهتمام بالحكاية وما تنطوي عليه من إثارة، فقد تابع Witt في رسائل كان يبعث بها إلى مديره في هامبورغ علاقة الحب التي بدأت تربط بين سالمة وبين شاب ألماني يُدعى Heinrich Reute، وكانت رسائله التي تنقل تفصيلات الحكاية على نحو درامي إلى هامبورغ، تبدو حكاية مثيرة من حكايات الشرق تعزّز القصص العابقة بالإثارة كما تتبدّى في «ألف ليلة وليلة». ويمكن للدارس أن يجد ملامح الإثارة في كتاب «جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار» رغم اختلاف منظور مؤلفه، بطبيعة الحال، عن منظور Witt، ورغم محاولته الحديث السريع عن المشكلة ووضعها في إطار إخباري، ففي معرض حديثه عن حوادث وقعت في زمن السلطان ماجد يقول المؤلف:

.. «وفي أيّامه عام ١٢٨٦هـ هربت أخته سالمة بنت سعيد بن سلطان خدعها أحد الألمان، وحملها معه إلى برلين وولدت منه بنتا وولدين». [٦] تبدو سالمة هنا مخدوعة، ومغرّراً بها، ويجيء هروبها نتيجة طبيعيّة لخداع أحد الألمان، في حين تبدو

في رسائل Witt قادرة على التمرّد، مصمّمة على الهرب . ويبدو أنّ استغراب المؤلف سعيد بن علي المغيري للحكاية، جعله يقع في جملة من الأخطاء ، فقد هربت سالمة عام ١٢٨٣ هـ (١٨٦٦م) وليس عام ١٢٨٦هـ (١٨٦٩م) ولم تذهب إلى برلين بل إلى هامبورغ، وقد ولدت بنتين وولداً وليس بنتاً وولدين كما ذكر .

غير أنّ هروب سالمة إلى عدن في الخامس والعشرين من آب عام ١٨٦٦ بوساطة قارب حربي بريطاني Highflyer لم يكن مجرّدة نزوة عابرة لشابة في الثانية والعشرين من عمرها، بل كان ينطوي على بعدين متداخلين ، يجمعان بين الشخصي والسياسي . فقد تورّطت سالمة ، وهي في حوالي الخامسة عشرة في الصراع الذي دار بين أخويها ماجد وبرغش، وانحازت ـ بتأثير من أختها خولة ـ إلى برغش، رغم العلاقة الحميمة التي ربطت بينها وبين ماجد(٧) . وكان لفشل حركة برغش التمرّدية دور في حياة العزلة التي وجدت نفسها تعيشها، فتجنّب الكثيرون الاحتكاك بها ، ويبدو أنّ هذا النمط من الحياة قادها إلى إقامة علاقة مع الجالية الأوروبية التي كانت تسكن في زنجبار، ومحاولة تعلّم شيء من اللغة الإنجليزية، والوقوع في علاقة حب مع هاينريش روتي الذي كان يقيم في الجزيرة منذ عام ١٨٥٥ م، بعد أن تعرّفت عليه عام ١٨٦٥م . (٨)

ويبدو أنّ انكشاف هذه العلاقة للجميع، وسعي السلطان ماجد إلى وضع حدّ لها، عندما أرسل لسالمة لكي تتجّهز لأداء فريضة الحج، قد عجّل في هروب سالمة، التي كانت تعرف مغزى هذا الطلب ونتائجه . فهربت وأقامت عند أسرة إسبانية في عدن، حتى لحق بها روتي في ١٥/ ٢/ ١٨٦٧م . ليتزوج سالمة التي تحوّلت إلى المسيحية وجرى تعميدها باسم إميلي روتي . سافرت إميلي إلى هامبورغ وهناك ولدت ابنتها Antonie ١٨٦٨ وابنها Rudolph (الذي سُمّي سعيد) ١٨٦٩ وابنتها Rosalie ١٨٧٠م . لكنّ وفاة زوجها في الثاني من آب عام ١٨٧٠ بحادث سير، شكّل تحوّلاً مأساوياً في حياتها وأعطى أبعاداً جديدة لحياتها في الغرب . (٩)

لم يكن قد مضى على وصول إميلي إلى هامبورغ أكثر من ثلاث سنوات حتى

بدأت تعيش حياة قاسية، بعد أن فقدت شريكها، فصار عليها أن تتحمّل مسؤولية تربية أبنائها وأن توفّر لهم ما يحتاجون إليه. مثلما صار عليها أن تواجه مجتمعاً جديداً، يقف منها موقف المتفحّص [١٠] رغم محاولاتها الاندماج فيه.

لقد شرعت سالمة بعملين، ينطويان على قدر من التناقض، ولكنهما يؤكّدان معاً ما كانت تعانيه من أزمة على صعيد الهويّة. فقد بدأت بالتفكير في كتابة مذكراتها، أو بالتخطيط لمشروع سيرة ذاتية تبيّن لمجتمعها الجديد ماضيها غير العادي، وشخصيتها القادرة على التحدّي. وقد شرعت بالكتابة منذ عام ١٨٧٥م. شكّلت هذه المذكرات في مجملها إجابة عن سؤال الهويّة، من هنا كان الغوص في ذكريات الطفولة، والحديث التفصيلي عن عالم الجنوب المختلف عن عالم الشمال، لوناً من ألوان الهروب من الواقع الذي تعيشه إميلي ـ سالمة.

ومن جهة أخرى فقد بدأت إميلي تسعى للعودة إلى زنجبار. وكان هذا الهاجس، الذي تمثّل في محاولة الحصول على ميراثها، أو على اعتراف الأسرة، بأنّها ما تزال جزءاً منها، يشكّل أحد أبرز دوافعها في الحركة والكتابة. و قد حاولت الاتصال بأخويها ماجد وبرغش لكنّ جهودها باءت بالفشل. ويبدو أنّ إخفاقها هذا قادها إلى الاتصال بالدوائر السياسية الألمانية، التي وجدت في حالة إميلي وسيلة للحصول على مكاسب سياسية في زنجبار، تمكنها من فرض الحماية عليها[١١]. وفي ضوء ذلك صارت حركة إميلي بين المدن الألمانية تتوافق وهذا الهدف، فلقد تركت هامبورغ وذهبت إلى مدينة Dresden عام ١٨٧٢ م وحاولت ـ عن طريق بعض الأسر الألمانية ـ الاتصال بالخديوي إسماعيل ليتوسط لها عند برغش. ثم سافرت إلى لندن عام ١٨٧٥ لتقابل أخاها برغش، الذي جاء في زيارة إلى لندن. ولكنّ الدوائر السياسية البريطانية التي كانت تراقب حركاتها، وتدرك علاقتها بالسياسة الخارجية الألمانية، حالت دون ذلك اللقاء. بعد عودتها من لندن ذهبت إميلي إلى مدينة Rudolstadt ثم استقرّت في برلين عام ١٨٧٩م، تمكّنت إميلي من زيارة زنجبار عام ١٨٨٥ م وكانت زيارتها سياسية الطابع، تنسجم مع السياسة الألمانية لفرض الحماية على الجزيرة. وقد كانت

زيارة قصيرة وصفتها إميلي في مذكّراتها . أمّا الزيارة الثانية فتمّت في عهد السلطان خليفة بن سعيد عام ١٨٨٨ م، وكانت ذات طابع شخصي. وقد حاولت سالمة أن تفيد من موت أخيها برغش للحصول على بعض المكتسبات الشخصية. لكنّها أخفقت في مساعيها الفردية والسياسية على حدّ سواء. ذهبت إميلي بعد ذلك إلى يافا عام ١٨٨٩[١٢] وأقامت فيها حتى عام ١٨٩٢ ، ثم ذهبتْ إلى بيروت وظلّت هناك حتّى عام ١٩١٤ ، ذهبت بعدها إلى مدينة تدعى Brombery وأقامت مع ابنتها وزوجها . وكانت على صلة بولدها سعيد الذي كان يقيم في لوزان Luzern ، فزارته غير مرّة لكنها ظلّت تعيش مع ابنتها في مدينة Jena حتى وفاتها، ودفنت في هامبورغ.[١٣]

-٢-

إنّ شروع سالمة في كتابة مذكراتها وهي في الثلاثين من عمرها لافت للنظر. لكنّ إقدام سالمة على كتابة مذكّراتها في هذا السن له مبرّراته المنطقية. فقد كان لجوؤها إلى المذكّرات تعبيراً عن عمق الأزمة التي كانت عصفت بها . فقد استشعرت سالمة الضعف بعد وفاة زوجها، وقادها هذا الضعف إلى شعور بالحيرة، وإحساس بالتوزّع بين عالمَين يقفان منها موقفاً يختلف من حيث الدرجة لا من حيث النوع. فوطنها يرفضها نظراً لتحوّلاتها التي أخرجتها من الانتماء إلى القيم العربية الإسلامية. وعالمها الجديد يشك في صدق تحوّلاتها ، ويقف منها موقف المتفحّص الحذر الذي يرى أنّ هذه التحوّلات أصابت السطح ولم تصل إلى الأعماق. ولعلّ عنوان المذكرات يشكّل ردّاً على هذين العالمين، فالمذكّرات ، لأميرة، بمعنى أنّ صاحبتها ما تزال تنتمي إلى الأسرة البوسعيدية الحاكمة في مسقط وزنجبار، وهي أميرة عربية بمعنى أنّ تغيير الاسم والدين لم يجعل منها أوروبية. غير أنّ المقارنة بين نسخ المذكرات الألمانية التي أعادت الباحثة الألمانية Annegret Nippa إصدارها تحت عنوان : Leben in Sultansplast. Memorien aus dem 19. Jahrhundert (الحياة في قصر السلطان. مذكّرات من القرن التاسع عشر)، وبين النسخة الإنجليزية التي أعاد الباحث الهولنديE. Van

Donzel إصدارها تحت عنوان: Memoris of an Arabian Princess والنسخة العربية التي ترجمها وقدّم لها عبدالمجيد القيسي تحت عنوان «مذكرات أميرة عربية» والترجمة التي قامت بها سالمة صالح عن الألمانية وعنوانها هي الأخرى «مذكرات أميرة عربية» ـ إنّ المقارنة بين هذه النسخ تبيّن أنّ النسخة الألمانية تتألف من تسعة وعشرين فصلاً، في حين تتألف النسخة الإنجليزية من واحد وثلاثين فصلاً، أما ترجمة القيسي فتتألف من خمسة وعشرين فصلاً.

وعند المقارنة بين النسختين الألمانية والإنجليزية نتبيّن أنّ الفصلين الزائدين في الطبعة الإنجليزية، وهما الفصلان الحادي والعشرون والثاني والعشرون تحت عنوان Little Festival و The Great Festival[١٤] متضمنان في النسخة الألمانية في الفصل العشرين[١٥]، تحت عنوانين فرعيين مشابهين.

أما على صعيد المقارنة بين النصّ العربي المُتَرجَم وبين النصّين الألماني والإنجليزي، فإنّ الاختلافات في ترتيب الفصول وأعدادها تبدأ بعد الفصل السابع. وقد قام عبدالمجيد القيسي، بعملية دمج للفصول التالية.

١. دمج الفصل السابع Our meals في الفصل السادس الذي يحمل في الطبعة العربية عنوان «الحياة اليومية في بيتنا».

٢. دمج الفصلين الثامن عشر والتاسع عشر وهما بعنوان: The audience. Socializing between gentelmen, An Adrab Lady's call في الفصل السابع عشر وهو بعنوان: زيارات النساء ومجالس الرجال.

٣. دمج الفصلين العشرين والحادي والعشرين في الفصل الثامن عشر وهو بعنوان: «الصيّام والأعياد في الإسلام».

٤. دمج الفصل السابع والعشرين في النسخة الإنجليزية، والخامس والعشرين في الألمانية الذي يحمل عنوان Kisimbani and Bububu في الفصل الثاني والعشرين الذي يحمل عنوان «حصاد الشرّ».

-٣-

تضع «مذكرات أميرة عربية» قارئها أمام إشكاليات متعدّدة ؛ فَنصّ هذه المذكّرات ينتمي إلى اللغة الألمانية ، وصاحبته ليست ألمانية ومضمون النصّ يرتدّ إلى سنوات التكوين الأولى لصاحبته ، ليتذكّر عالماً مغايراً للعالم الذي ينتج فيه ، وليصنع رؤية مناقضة لهذا العالم .

لقد أقامت سالمة في الغرب ، عند صدور مذكراتها ، حقبة من الزمن تساوي الحقبة التي أقامتها في زنجبار تقريباً ، ولكنّ حضور الغرب الأوروبي في مذكراتها لا يكاد يذكر مقارنة بحضور ماضيها في الوطن . فقد ظلّت سالمة منشغلة بذلك الماضي ، تسعى لكي تبعث الحياة فيه ، وتستحضره بما ينطوي عليه من تفصيلات . مثلما كانت تقصد إلى إسدال الستار على تفصيلات حياتها في الغرب . فكأنّ العلاقة بين سالمة بنت سعيد وإميلي روتي علاقة محو ، حيث تقوم سالمة بمحو إميلي وهي تستحضر تكوينها الثقافي والحضاري في زنجبار .

وتبيّن قراءة هذه المذكّرات ، أنّ ثمّة مسارين يتفاعلان ، هما مسار الأنا ومسار الآخر ، ومن هذا التفاعل تتبلور طبيعة الرؤية التي تكمن خلف عملية الكتابة بشكل عام . فمن الواضح أنّ دوافع سالمة لكتابة سيرتها دوافع نفسية ، تعود في المقام الأوّل إلى قرب إحساسها بالموت ، لقد شكّل هذا الهاجس ، خوفاً عميقاً لسالمة ، لا فيما يخصّ مصير أولادها فحسب ، بل فيما يخصّ صورتها هي في أعينهم بالدرجة الأولى . من هنا كانت العودة إلى المكان الذي نشأت فيه تشكّل الإجابة عن نواحٍ متعدّدة . فهذه العودة تشكّل من ناحية تجاوزاً للتجارب المؤلمة التي عاشتها سالمة في الغرب ، وارتداداً إلى عالم النشأة الأولى بما ينطوي عليه من تجارب وخبرات إيجابية ، وهي تشكّل من الناحية الأخرى بلورة لصورة الأنا في مواجهة الآخر .

مسار الأنا:

لا شك أنّ الإقامة الطويلة لسالمة في الغرب ، جعلها مضطرة لتفحّص ذاتها ومحاولة معرفة المكوّنات التي أسهمت في صياغة شخصيتها . وقد كانت الأزمة التي

تحياها مستمرة، وإن لم تكن واحدة بالضرورة، وقد أسهمت هذه الأزمة، في خلق حساسية واضحة عندها في تعاملها مع الماضي والحاضر على حد سواء، وقد قادتها هذه الحساسية إلى لون من القطيعة الشعورية مع الحاضر، ومحاولة الهرب نحو الماضي.

تتحدّث سالمة عن تفصيلات طفولتها بإسهاب، وإذا كانت مرحلة الطفولة تحتلّ في عالم السير الذاتيّة حيّزاً مهمّاً، لأنّ تحليلها وسرد وقائعها لا يدخل في باب الاعترافات الخطيرة التي تثير حساسية المجتمعات، فإنّ المتتبّع للكثير من التفصيلات التي أوردتها سالمة عن طفولتها، تبيّن أنّها كانت تنطوي على إحساس بالتميّز مصحوب بالألم والحزن.

لقد عاشت سالمة في بيت أبيها المملوء بالنساء والجواري والخدم، وظلّت تستشعر بين هذا الحشد إحساساً بالتميّز، على صعيد الخلْقة أولاً ثم على صعيد السلوك. إنّ تحدّر سالمة من أم شركسية قد منحها مثل هذا الإحساس، فقد كان يُخيّل إليها أنّ أمّها وصديقتها الشركسية موضع الحسد والغيرة والبغضاء من محظيات السلطان الأخريات وبخاصة الحبشيات، لأنّ الشركسيات «يتمتعن إضافة إلى بياض البشرة بنبل الأصل»[16]. ويبدو أنّ احترام السلطان لوالدتها، لما كانت تتحلّى به من رزانة، وتقوى، جعلها تستشعر مثل ذلك الإحساس بالتميّز. غير أنّ هذا التميّز ظلّ مصحوباً بالألم، وهي ترى ملامح الخوف والحزن وآثار المأساة ترتسم على ملامح والدتها التي جيء بها كالإماء بعد أن شهدت مأساة عائلتها الدامية:

> «أما أمّي فقد كانت شركسية بالولادة. عاشت طفولتها مع أبويها وأختها وأخيها عيشة هادئة آمنة في إحدى مزارع أبيها. لكنّ حبل الأمن ما لبث أن اختل ونشبت الحرب فجأة وامتلأ المكان بأفواج المغيرين، فالتجأت عائلتها الصغيرة إلى مكان تحت الأرض... لكن الغزاة المغيرين اكتشفوا المخبأ واقتحموه وقتلوا الوالدين وتناهبوا الأطفال الثلاثة الصغار ... كانت آنئذ

طفلة صغيرة في حدود الثالثة أو الرابعة من العمر ، ولكنها إذا ما ذكرت أهلها اكتسب صوتها نبرة شجو وحنين تكشف للسامع توّاً عمّا يضطرم في حنايا ضلوعها من حزن عميق وأسى لم يبدد مُرَّهما السنين»(١٧).

لقد اختزنت سالمة هذه المشاعر وهي تحكي عن علاقتها بأمّها، لأنّها هي الأخرى عاشت طفولتها السعيدة في بيت أبيها، ثم في بيت أخيها. ثم هربت إلى الغرب، في ظروف معقّدة ، وظلّت هي الأخرى، مسكونة بالحنين إلى أهلها . ويبدو أنّ موت زوجها في حادث السير، قد جعلها تتماهى مع شخصية الأم، صحيح أنّ تكرار هذا الملمح في حياة سالمة لا يحمل طابع التماثل مع مأساة الأم، ولكنّه يذكّر بها، ويتّخذ أبعاداً أخرى ، تتولّد عنها آفاق جديدة . وإذا كانت الأبعاد التي تتوقّف سالمة عندها ، وهي تروي طفولتها ، طبيعية، فإنّ ثمّة بعدين مهمّين يؤشّران على طبيعة شخصية سالمة، ويكشفان عن التحوّلات التي ستتعرّض لها فيما بعد. على الصعيد الأول ذكرت سالمة أنّها كانت منذ طفولتها تحبّ الحرب، وتسعى لاتقان فنون القتال، وبيّنت أنّها كانت تشعر بالراحة وهي تشاهد صراع الديكة . وقد تعلّمت استخدام الأسلحة المختلفة كالبندقية والمسدّس والمبارزة بالرمح والسيف والخنجر، إضافة إلى ركوب الخيل(١٨).

ويبدو أنّ هذه النزعة الحربية ستتحمّل جزءاً من مسؤولية ما حصل لها من تحوّلات. فقد انضمّت إلى برغش في تمرّده على أخيه ماجد، وشاركت في حشد التأييد لبرغش وكانت قادرة على التحدّي والمجابهة ، مثلما كانت قادرة على تحمّل نتائج ذلك. أمّا البعد الثاني فيتجلّى في حرص سالمة على تعلّم القراءة والكتابة، وإذا كان تعلّمها القراءة قد تمّ بتشجيع من أبيها، فإنّ إقدامها على مغامرة تعلّم الكتابة ، التي سيكون لها دور حاسم في مغامراتها الكبرى، سيكون مؤشراً على طبيعة شخصيتها المتمرّدة على الكثير من المواضعات والأعراف السائدة.

غير أنّ إحساس سالمة بالتميّز الفردي ، لا ينفصل البتّة عن إحساسها بتميّز الذات

الحضارية التي تنتمي إليها . فقارئ مذكراتها لا بُدّ وأن يلاحظ مقدار حبّها وانتمائها لعالم الجنوب وما ينطوي عليه من قيم. ويبدو أنّ الأسئلة الكثيرة التي كانت توجّه لسالة، حول العالم الذي جاءت منه، كان له دور في تشكيل هذا العالم على نحو يكسبه الكثير من الجمال.

ويمكن للدارس أن يتوقّف في هذا الصدد عند البيوت التي شهدت طفولتها . فقد توقفت سالة عند هذه البيوت مثل : بيت المتوني، وبيت الواتورو، وبيت الساحل ، والبيت الثاني [١٩]. وكانت تبيّن خصائص كل بيت من هذه البيوت وسماته المعمارية وميّزاته الاجتماعية. فبيت المتوني يتكوّن من عدد من الأجنحة والبنايات، مما أفقده جمال المنظر وحسن الاتساق، ولكنّه يرتبط في وجدان سالة بحقبة سعيدة من أيام طفولتها . أما بيت الواتورو فقد كان، مقارنة بالبيت الأول ، ضيّقاً، مملاً. ولكنّ جماليته تُستمد من قدرة سالة على اللعب في حديقته، والانغماس في هواياتها . أما بيت الساحل فيبدو ضاحكاً مشرقاً. وهنا يلاحظ أنّ سالة التي تستذكر جوانب حياتها المتباينة في هذه البيوت، لا تتحدّث عن البيوت التي عاشت فيها في الغرب، بل إنّ الكثير من ملاحظاتها المتعلّقة بخصائص الحياة في الغرب ، تجيء على هامش الحياة في زنجبار.

إنّ حديث سالة عن حياتها في هذه البيوت، يشير إلى إحساسها بالتميّز، مثلما يشير إلى جماليات الأمكنة المغلقة التي تغدو أمكنة أليفة.

من الواضح أنّ استحضار الجنوب في مذكرات سالة لا يتمّ من خلال فضاءات مفتوحة تتحرّك فيها الأنا بحريّة، لكنّه يتجسّد من خلال الانتقال من بيت إلى آخر. وإذا كانت حركة سالة تخضع وهي تتنقّل بين هذه البيوت، لضرورات كثيرة، تمنع الاختيار الحرّ، فإنها بدت سعيدة ، لأنّ هذا الانتقال ظلّ يرتبط بحياة كانت تشعر فيها سالة بالأمان والحماية.

لقد حرصت سالة على تصوير ما كان يجري داخل هذه البيوت المُغلقة ، وكانت على ما يبدو تستجيب وهي تسعى لملاحقة تلك التفصيلات. لإرضاء فضول القارئ

الألماني والأوروبي، بتعريفه على الطبيعة الغرائبية لذلك العالم، مثلما كانت تسعى لتحقيق رغبتها في الهروب من الواقع الذي كانت تعيشه، واستبداله بالعالم الذي هربت منه، وتتوق للعودة إليه.

وينبثق من عالم البيوت التي عاشت فيها سالمة قضيتان أساسيتان ترتبطان بإحساس الأنا بالتميّز. أما الأولى فهي صناعة الجسد والاهتمام به في هذه البيوت. وقد وصفت سالمة كيفية الاهتمام بجسد الطفل، سواء أكان ذكراً أم أنثى، وشرحت، للقارئ الأوروبي، الطقوس التي تؤدّي إلى إحساس المرأة بأنوثتها، وحرصها على هذه الأنوثة، مثلما توقفّت عند الطقوس التي تصنع الرجولة، وتميّز الشابّ عن الفتاة من حيث المظهر والسلوك. وقد كانت سالمة حريصة في الوقت نفسه على تبيان وضع المرأة الشرقية، وشرح قيمتها وتميّزها[٢٠].

ولا يخفى أنّ توقّف سالمة عند هاتين المسألتين أمرٌ لا يخلو من الدفاع عن الذات، في مواجهة علامات الاستفهام التي كانت تحيط بها في الغرب. فمن جهة فُهمت مغامرتها على أنّها ذات أبعاد جسدية، ومن جهة أخرى فقد كانت مؤشراً على ما تتحلّى به المرأة في الشرق من جرأة وقدرة على المغامرة. على الصعيد الأول. لا تتوقّف سالمة عند الحضور الجسدي للمرأة في الجنوب أو للرجل في الشمال وتسعى إلى استبعاد ذلك تماماً. ويبدو أنّ تعميدها وزواجها، وهما أمران مرتبطان بالمقام الأول، بالجسد، قد تحوّلا بعد وفاة زوجها إلى ذكريات مؤلمة. وصارا مؤشرين على سجنها في عالم لا ترغب في العيش فيه، ومن هنا حلّت لغة الذاكرة التي ترتبط بالماضي، محلّ لغة الواقع الذي تشعر فيه سلمى بالنفي والحزن والغربة.

أما على الصعيد الثاني، فقد قدّمت سالمة مجموعة من الآراء والطروحات الفكرية، تتخلّلها بعض التجارب والذكريات. فقد تحدّثت عن الصورة النمطية للمرأة العربية في الغرب، وبيّنت مقدار ما تنطوي عليه من خطأ وظلم، ثم ناقشت مجموعة من القضايا كالتعدّد، والكفاءة في الزواج، والطلاق، وبيّنت من خلال شخصية عزّة بنت سيف، عمّة والدها ما تتحلّى به المرأة في زنجبار من شخصية طاغية، وحضور

متميّز. ولا شك أنّ إيضاح سالمة لهذه المسائل، للقارئ العام الأوروبي، لم يكن يهدف إلى تصحيح صورة المرأة الشرقية، بقدر ما كان ينطوي على رغبة في إثبات الذات الحضارية لسالمة والدفاع عنها. ومن هذا المنطلق يتفهّم القارئ دفاعها عن الإسلام وحرصها على تبيان ما لحقه من تشويه في عيون الغربيين.

ولكنّ عودة سالمة السريعة إلى زنجبار، كانت من أكثر فصول المذكّرات، قدرة على إيضاح ما تتحلّى به الأنا لديها من مشاعر وأحاسيس وجدانية. فقد اكتسبت مذكّرات سالمة وهي تتحدّث عن ذاتها، في مواجهة الآخر، نبرة عقلية، ويبدو أنّ هذه النبرة التي تمنع بطبيعة الحال فيوضات الذات، وقدرتها على الاعتراف، قد أخذت بالتلاشي التدريجي في الفصل الذي يحمل عنوان «رؤية الوطن بعد تسعة عشر عاماً». فقد صرّحت وهي ترى الاسكندرية عن كثير مما كان يعتمل في نفسها من مشاعر فقالت:

> «وعند الدخول إلى هذه المدينة بتخيلها ومنائرها، غمرتني مشاعر لذيذة من الحنين إلى الوطن، وهي مشاعر يمكن للمرء أن يحسّها، دون أن يستطيع التعبير عنها، ولا يستطيع أن يتفهّمها ويقدّرها حقّ قدرها إلاّ من عاش ظروفاً مشابهة لظروفي، بعيداً لمدة طويلة عن وطنه. فمنذ تسعة عشر عاماً لم أرَ الجنوب في الواقع، وقد قضيت هذه المدّة شتاء بعد شتاء أمام الموقد الدافئ في ألمانيا. ومع أنني كنت أقطن في الشمال، وعليّ الكثير من الواجبات بوصفي ربّة بيت ألمانيّة. فقد كانت أفكاري دائماً جدّ بعيدة، عن المكان الذي أعيش فيه.» (٢١)

أما عند الاقتراب من زنجبار فتتحوّل كتابة سالمة إلى لون من المشاعر الوجدانية الخالصة وقد لخّصت سالمة مشاعرها بقولها:

> «لقد غادرت وطني عربية خالصة، مسلمة حسنة الإسلام، وماذا عنّي اليوم؟ إنني مسيحية ضعيفة الإيمان، ونصف ألمانية.» (٢٢)

ومن اللافت للنظر أنّ سالمة تتقبّل «قدرها» راضية ومؤمنة. وتغادر زنجبار للمرة

الثانية وهي مملوءة بالحزن، وتختم مذكراتها بأشعار حزينة[٢٣] بعثها إليها بعض معارفها في زنجبار، وهي في مجموعها تعبير عن لحظات وجدانية مترعة بالألم، ظلّت تسكن في نفس سالمة حتى وفاتها . لقد صار هاجس العودة إلى الوطن، كالحلم بالعودة إلى الفردوس، ولكنّ ذلك كان مستحيلاً ، لأنّ سالمة ارتكبت خطيئة طردتها من ذلك الفردوس .

مسار الآخر:

أثارت كتابة سالمة بنت سعيد لمذكّراتها بالألمانية بعض التساؤلات من زوايا متعدّدة، بعضها يتعلّق بالمسألة اللغوية، وبعضها الآخر يتعلّق بالنّص والجمهور والتلقّي . فقد توقف الباحث E.van Donzel عند المذكرات من زاوية تتعلق بمستوى إتقان سالمة للألمانية، ومدى استعانتها بـ Goast Writer [٢٤] أو «كاتب الظل»، كما ناقش معجب الزهراني [٢٥] هذه المسألة من زاوية التعبير عن المنفى بلغة المنفى نفسها، حيث يغدو النّص تعبيراً عن حالة النفي الداخلية التي يحياها الكاتب، وتمزّقه بين عالمين متناقضين . أما الباحثة Annegret. Nippa [٢٦] فقد اهتمّت بالمذكرات من منظور إثنولوجي، وإن كان منظورها يتضمن الاهتمام بالبعد التاريخي لهذه المذكرات، فيما يخص تاريخ العلاقة بين ألمانيا وزنجبار . ومن الملاحظ أنّ هذا الاهتمام الموضوعي بالمذكرات لم يتنبه إلى أنها تفتقر إلى بعدين أساسيين :

١ . البعد الفنّي الذي يضفي على السيرة أبعاداً تستطيع الربط بين الجزئيات المتباعدة والتفصيلات المتناثرة في ثنايا السيرة، لترسم شخصية أسهمت الظروف والسياقات المختلفة في بلورة ملامحها . وقدرتها على المواجهة .

٢ . التنامي على صعيد بناء الحدث : فقد حرصت سالمة في الفصول الخمسة الأولى على بلورة شخصيتها، وكانت حركة تنقّلها في الزمان والمكان تشكّل الخيط الذي يشدّ الفصول إلى بعضها . وبعد ذلك أخذت الفصول تنحو منحى يهدف إلى إثارة فضول القارئ الغربي الراغب في معرفة تفصيلات عالم غرائبي Exotical . لتعود سالمة في

الفصول الخمسة الأخيرة للحديث عن ذاتها، وإكمال سلسلة الحلقات التي انقطعت. غير أنّ افتقار مذكرات سالمة لهذين البعدين كان يؤشّر على أمر أكثر خطورة، وبخاصة في أثناء حياتها في الغرب، وهو غياب التجربة. وسواء أكان ذلك يرجع إلى فقر تجاربها أو عدم قدرتها على الاعتراف، فإنّ النتيجة واحدة. وهي غياب الصورة التي ترسم تحوّلاتها في عالم الغرب. لقد عاشت سالمة بعد ذهابها إلى الغرب ثمانية وخمسين عاماً، أمضت منهن خمسة وعشرين عاماً في حيفا وبيروت، وقضت ما مجموعه ثلاثة و ثلاثين عاماً في الغرب. تعرّضت فيها لكثير من التجارب، والتحوّلات. ولكنّ سالمة لم تتوقف عند هذه الحقبة المهمة، وإذا كان هذا يشكّل، من منظور هذه القراءة، لوناً من ألوان التغييب المتعمّد للآخر، حيث يرتبط الحضور بالغياب في المقام الأول فإنّ مواجهة سالمة للآخر كانت تظهر على شكل انتقادات للشمال، ودفاع عن الجنوب ولم تظهر هذه المواجهة على شكل تجربة متنامية تتشكّل في ظلال معطيات حضارية مغايرة.

تنطوي، مواجهة سالمة للآخر على مستويات متعدّدة، فعلى المستوى الشخصي، يتميّز خطاب سالمة بتغييبه لإميلي روتي Emily Reute، وبحرصه على إظهار الأميرة العربية المسلمة، وبلورة ملامحها التي أسهم حاضرها في تغييب الكثير من تلك الملامح. وإذا كان هذا الأمر مبرّراً على صعيد الإحساس بالهوية، فهو أمر غير عادي في ضوء التحوّلات التي عاشتها سالمة في الغرب. وإذا كان ثمّة جانب تتفق فيه سالمة مع إميلي فهو يتمثّل في عدم إحساسها بالذنب على الصعيد الشخصي نتيجة لزواجها، وظلّت سالمة ـ إميلي تحتفظ لزوجها بالحب والذكرى الطيّبة، وتنطوي على الوفاء له والحب لأطفاله والحرص على مصلحتهم، ولم يشكل سعي سالمة للحصول على اعتراف شرعي بزواجها وأطفالها من عالم الجنوب، بالضرورة، لوناً من المصالحة بين عالمين ظلّت سالمة تستشعر أنّ المصالحة بينهما صعبة، بقدر ما يشكّل لوناً من ألوان التوافق بين سالمة وإميلي، وتذويباً للتناقض بينهما.

أمّا المستوى الآخر لخطاب سالمة فهو ذو بعد سياسي. فقد اهتمت الدوائر السياسية

الألمانية بسالة بنت سعيد، نظراً لاهتمامها الكولونيالي بزنجبار، وقد حرصت هذه الدوائر على توظيف قصتها لخدمة تلك السياسة. لهذا تصبّ سالة جام غضبها على السياسة الاستعمارية البريطانية. وتتحدّث عن الصورة السلبية لبريطانيا في العالم العربي، مقابل ما يتحلّى به الألمان من صورة إيجابية.

وإذا كان حديث سالة في هذا الموضوع لا يكشف عن وعي سياسي فيما يخص هذه المسألة، فإنّه يشير إلى بعد شخصي خفي تنطوي عليه هذه المسألة، وهذا البعد يتمثّل في رغبة سالة غير المعلنة بطرد الإنجليز من زنجبار، لصالح الألمان. لأنّ هذا الأمر، ينطوي بصورة من الصور، على حلّ للكثير من الإشكالات التي كانت تعانيها.

أما على المستوى الحضاري فإنّ خطاب سالة لا يكشف عن لون من ألوان الانبهار بالحضارة الغربية. فقد أشارت سالة إلى الكثير من المظاهر السلبية في حياة الغربيين، وحرصت على نقدها وتبيان ما تنطوي عليه من نتائج.

لعلّ أكثر الأبعاد أهمية على المستوى الحضاري لهذا الخطاب، يتمثّل في محاولة سالة إيضاح ما تنطوي عليه صورة «الجنوب» بشكل عام من أبعاد نمطية تسيء إليها. وتسهم في تشويهها. وإذا كانت سالة غير قادرة على مناقشة العوامل التي أسهمت في تشكيل الصورة، فقد حاولت، وهي تتحدّث عن «وضع المرأة في الشرق» أن تبيّن ما تنطوي عليه رؤية الغرب من أوهام مسبقة، وتصوّرات نمطية، لا تتولّد من المعرفة العميقة، بل من العلاقات العابرة:

> **«فقد يذهب سائح لبضعة أسابيع إلى القسطنطينية أو إلى سوريا. أو إلى مصر أو تونس أو المغرب، فيكتب على إثر ذلك كتاباً ضخماً عن الحياة. والأعراف والتقاليد في الشرق. مع أنّه لم يكن قادراً على أن يرى أكثر من المظاهر الخارجية، ولم يكن بمقدوره أن يعرف طبيعة الحياة العائلية هناك».(٢٧)**

يتسم حديث سالمة عن المرأة في الشرق بسمة أساسية تميّز بين ما تقرّره الأديان، وما يجري على أرض الواقع. ومن الملاحظ أنّ سالمة ترفض التوحيد الآلي بين هذين البعدين، فهي تبيّن أنّ الشريعة الإسلامية تبيح التعدّد (٢٨). في حين ترفض المسيحية ذلك. ولكنّ الواقع في الشرق والغرب لا يستمد تجلياته من النصوص وحدها، بقدر ما يتشكّل في ضوء معطيات الواقع. لهذا تأخذ سالمة بالحديث عن المرأة في زنجبار من خلال نماذج نسائية عرفتها هناك، وعرفت مقدار ما تتحلّى به من استقلالية وقدرة على اتخاذ القرار.

وفي هذا الإطار عقدت سالمة مقارنات شتّى بين الحياة في الشمال والحياة في الجنوب، فتحدّثت عن إيمان الناس في الجنوب بالقدر، وارتباط هذا الإيمان بمعتقداتهم، مثلما تحدّثت عن تربية الأطفال هنا وهناك، منتقدة قسوة قلوب المربيات الألمانيات، ثم وضّحت أنّ ميل الناس إلى العمل في الغرب يرجع إلى طبيعة البيئة الباردة التي تجبرهم على الحركة، في حين أنّ ميل الناس في زنجبار للكسل يعود بالدرجة الأولى إلى طبيعة المناخ(٢٩).

وقد قادها ذلك إلى ذكر بعض التجارب السلبية التي عاشتها في الغرب، حيث تعرّضت لأسوأ ضروب الابتزاز والاستغلال وأساليب الغش والاحتيال (٣٠).

وإذا كانت سالمة غير قادرة على بلورة خطاب نقدي حضاري، نظراً لتجربتها وطبيعة تكوينها الثقافي، فإنّ قارئ مذكراتها يستطيع أن يتلمّس في ضوء جدل العلاقة بين الذات والآخر أمرين:

الأول: إيمانها بخصوصية كلّ أمّة وحقّها في تطوير أنظمة حضارية تتلاءم مع تكوينها. وقد تجلّى ذلك في محاولتها لتلمّس الهيمنة الحضارية والاستعمارية التي يصدر عنها الغرب، ونزعته المركزية القوية:

«لقد تملّك الغرور البلاد الشمالية، فصارت تنظر باستعلاء وازدراء لغيرها من البلاد، وهي خصلة غير محمودة». (٣١)

والثاني: هروبها كلما اشتدّت عليها وطأة الواقع إلى الوراء. لهذا كان من الطبيعي أن يكون الفصل الأول عن «بيت المتوني»، الذي شهد ذكريات طفولتها، وأن يكون الفصل الأخير بعنوان: رؤية الوطن ثانية بعد تسعة عشر عاماً، لتتحدّث بنبرة وجدانية مثقلة بالأسى عن شعورها بالغربة خارج الوطن، وعن بحثها وهي تزوره زيارة سريعة، عن تفصيلات ذلك الماضي، الذي ظلّ يسكنها، ويتفلّت من بين يديها.

الهوامش

١. صدرت هذه المذكرات في برلين وكان الناشر هو H.Rosenberg وستعتمد هذه الدراسة الطبعة التي أصدرتها الباحثة الألمانيّة Annegret Nippa عن دار نشر Athenaeum عام ١٩٨٩ م.

٢. لقد ظهرت ترجمتان للمذكرات واحدة في لندن وأخرى في نيويورك. وأعيدت ترجمة المذكرات إلى الإنجليزية عام ١٩٠٧ في نيويورك. وقد أعاد الباحث الهولندي E.Van Donzel نشر المذكّرات باللغة الإنجليزية في دراسة مستفيضة له عن سالمة بعنوان :

An Arabian Princess Between two worlds. Memoris, Letters, Home, Sequels to the Memoris, Syrian Customs and Usages.

وقد صدرت الدراسة والكتاب عن دار Brill عام ١٩٩٣.

٣. ترجم المذكرات إلى العربية وقدّم لها عبدالمجيد القيسي، وتشير مقدّمته إلى عام ١٩٧٨. أما الطبعة المتداولة فهي الطبعة الخامسة، الصادرة عام ١٩٨٥م. كما ترجمتها سلمى صالح عن الألمانية ونشرتها دار الجمل عام ٢٠٠٢.

٤. انظر حول هذا الموضوع:

جمال قاسم، الدولة العمانية في شرق أفريقيا، في: حصاد ندوة الدراسات العُمانية. عمان، وزارة التراث القومي والثقافة، ١٩٨٠، ٣/ ص ص ٧٥ـ١٣٦.

وانظر دراسة ابن السيدة سالمة (باللغة الألمانية):

Rudolph Said-Reute: Die al-Bu-Said Dynastie in Arabien und Ostafrika in: Der Islam 20 (1932) pp. 237 - 246

٥. عرضت Annegret Nippa لهذه الرسائل في تذييلها لمذكرات سالمة بنت سعيد التي قامت بإصدارها انظر:

Leben in Sultanepalast. pp. 269.

٦. انظر الشيخ سعيد بن علي المغيري، جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار، تحقيق، محمد علي الصليبي، عمان، وزارة التراث القومي والثقافة، ط٢، ١٩٨٦، ص ٣٠٦. وقد تحدّث عن الموضوع نفسه الشيخ عبدالله بن صالح الفارسي في كتابه:

«البوسعيديون حكام زنجبار، ترجمة: محمد أمين عبدالله، عمان، وزارة التراث القومي والثقافة، ط٢، ١٩٨٢، ص ص ٤٢ـ٤٩.

٧. حول حكم السيد سعيد بن سلطان وأولاده، انظر:

رودولف سعيد روث، السيد سعيد بن سلطان (١٧٩١ ـ ١٨٥٦) سيرته، ودوره في تاريخ عمان وزنجبار. ترجمة: عبدالمجيد القيسي، بيروت، الدار العربية للموسوعات، ط٢، ١٩٨٨، وانظر تفصيلات هذا الصراع كما ترويه سالمة بنت سعيد في مذكراتها في الفصل الذي يحمل بالألمانية عنوان:

Der Tod Meiner Mutter . Eine palastrevolution، ويقابله في الترجمة العربية الفصل الحادي والعشرون بعنوان: «مؤامرة وفتنة».

٨. لقد تتبع E.Van Donzel حياة سالمة تتبعاً دقيقاً، انظر:

An Arabian Princess Between two worlds. p. 186.

٩. تتبع E.Van Donzel حياة كلّ طفل من أطفالها في دراسته المشار إليها. انظر p. 109 ff، وقد تحدّث عن دور سعيد وعلاقاته السياسية المتشعّبة وبخاصة فيما يتعلّق بالمشكلة الفلسطينية.

١٠. في تذييل Annegret Rippa رسالة بعث بها والد هاينريش روتي إلى أحد أصدقائه يحدّثه عن زوجة ابنه التي جاءت من البلاد العربية ويسمّيها Suleima. ويقول إنّها على عكس توقعاته ربة بيت ماهرة، وقد غدت كنّة محبوبة عنده، p.272.

١١. حول السياسة الألمانية فيما يخص زنجبار انظر: (بالألمانية) دراسة: Kurt Buettner, Die An-faenge der deutsche Koloialpolitk in Ostafrika Berlin.

حيث يروي عن بسمارك قوله:

"Frau Reute ist fuer uns lediglich ein Anlass Zur Forderugen dem Sulatan gegenueber". p. 52.

وترجمة ذلك:

«إنّ السيدة روتي [سالمة] ليست بالنسبة لنا إلاّ وسيلة للحصول على مطالبنا من السلطان».

وانظر دراسة E.Van Donzel (بالألمانية) بعنوان:

Sayyida Salme, Rudolph Sain-Reute und die deutsche kolonial politic in : Die Welt des Islams XXVII (1987) p.13 - 22.

١٢. E. Donzel. pp 46-95

١٣. ibid. pp. 302-312

١٤. Das Leben pp. 166-176

١٥. مذكرات أميرة عربية، القيسي، ص ٩٢

١٦. المصدر نفسه، ص ٦١

١٧. المصدر نفسه، ص ٧٩.

١٨. يخطئ القيسي نقل اسم بيت المتوني، فيسميه الموتني عن هذه البيوت انظر الفصول : ١، ٢، ٣، ٤، ٥.

١٩. راجع الفصول : ٧، ٩، ١٥، ١٩.

٢٠. قمت بترجمة النص عن الألمانية p.248 وللفرقة قارن بترجمة القيسي ص ٣٠٠ وانظر ترجمة سالمة صالح : ص ٣٤٣.

٢١. DasLeben p. 252 والقيسي ص ٣٠٥.

٢٢. أورد Donzel أشعاراً هي مزيج من العربية والسواحلية مكتوبة بخط سالمة p. 404

٢٣. Donzel. p. 7

٢٤. معجب الزهراني، مجلة نزوى ٣ (١٩٩٥) ص ص ٢١ ـ ٣٢.

٢٥. انظر تذييل Rippa ص ٢٨١ وما بعدها.

٢٦. DasLeben p. 131

٢٧. Ibid. 135

٢٨. مذكرات أميرة عربية، ترجمة القيسي، ص ١٠٥، ١١٨، ١٢٧، ١٢٨.

٢٩. المصدر نفسه، ترجمة سالمة صالح، ص ٢٣٨.

٣٠. DasLeben p. 72

٣١. مذكرات أميرة عربية، ترجمة القيسي، ص ١٠٦.

توفيق الحكيم:
ثنائية الزهرة والسجن

يمكن القول إنّ أعمال توفيق الحكيم ظلّت منشغلة بمسألة العلاقة بين السيرة والمتخيّل مدة تزيد على ثلث قرن، فهذا الانشغال يبدأ بروايته «عودة الروح» ١٩٣٣ ، ويتوقف (وهذه مسألة قابلة للنظر؛ لأنّ العلاقة بين السيرة والمتخيّل صارت تأخذ تجليات أخرى) عند «سجن العمر» الصادر عام ١٩٦٤ ، مروراً بـ«يوميات نائب في الأرياف» ١٩٣٣ ، و«عصفور من الشرق» ١٩٣٨ ، و«زهرة العمر» ١٩٤٣ .

وإذا كانت شخصية الحكيم تتجلّى في تلك الأعمال الروائية من وراء قناع شخصية روائية ، ترسم ملامح الذات وتوضح دواخلها ، مثلما ترسم في الوقت نفسه ملامح التحولات الكبرى في الحياة المصرية، مقترنة بأسئلة مهمّة على صعيد الهوية والمثاقفة والوعي، فإنّ الحكيم يقارب سيرته الذاتية في «زهرة العمر» و«سجن العمر» من منظور مغاير لما كان يجري على صعيد الخطاب الروائي.

فإذا كانت ذات المبدع تتموضع خارج السيرة الذاتية على نحو غامض، فيما يخصّ طبيعة حضورها ، ونوعية ذلك الحضور في ثنايا النصّ ، فإنّ هذه الذات تبدو في السيرة الذاتية أكثر تشخّصاً وقابلية للتحليل .

أما فيما يخصّ تجربة الحكيم ، فمعروف أنّ لجوءه إلى رواية السيرة الذاتية، محوّلا تجربته الذاتية إلى عمل روائي، تضيع فيه الحدود بين الذاتي والموضوعي ، وتختلّ فيه

العلاقة بين الكاتب والسارد والشخصية، كما تتحقّق في إطار السيرة الذاتية، كان سابقاً من الناحية التاريخية على كتابته لسيرته الذاتية في زهرة العمر وسجنه. وإذا كان ذلك يعود إلى الرغبة في التهرّب من القيود المتعددّة التي تواجهها عملية الاعتراف، فإنّ من المفارقة أن تكون الرواية، وهي التي كانت جنساً أدبياً لقيطاً في نظر الكثير من النقاد العرب آنذاك لدرجة يتنصّل صاحبها من نسبتها إليه ـ أن تكون الوسيلة للتنفيس عن آفاق الذات المحاصرة في سياق اجتماعي متحوّل.

في «زهرة العمر» يتعاقد الحكيم مع القارئ؛ ليكشف له عن حياته في حقبة زمنية محدّدة هي الحقبة الباريسية، وما تلاها من عودة إلى مصر، ويجئ هذا الكشف من خلال «رسائل حقيقية» ـ والتعبير لتوفيق الحكيم ـ يبعث بها إلى صديقه أندريه، من باريس والإسكندرية وطنطا ودسوق الغربية، ومن الواضح أن إلحاح الحكيم على كون الرسائل حقيقية، يثير مجموعة من المسائل، تتعلّق بمصداقية تلك الرسائل، ومقدار ما فيها من إيهام متعمّد. مثلما تثير من الزاوية الأخرى طبيعة العلاقة بين «زهرة العمر» والسيرة الذاتية في ضوء حدود التجنيس الأدبي لهذا الفن. فإذا كان فيليب لوجون يرى أنّ السيرة الذاتية هي:

«حكي، إستعادي، نثرى يقوم به شخص واقعي عن وجوده، عندما يركّز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته بصفة عامة». ص ٢٢، فإن الحكيم يلجأ إلى رسائله التي بعث بها إلى صديقه أندريه، ويرتبها، ترتيباً زمنياً، بغية تصوير تلك الحقبة من حياته، التي تميزت بالبحث عن الفنان الكامن في أعماقه لاكتشافه وصقله.

لقد كان من الطبيعي أن يختار الحكيم الرسائل وسيلة لتجسيد سيرته الذاتية في تلك الحقبة؛ لأن الحكيم يصف حياته في باريس بوصفها الزمن الذهبي الذي كان يحياه، كما كان آدم يحيا في الجنة. فالرسالة، سواء أكتبها الحكيم في باريس أم في مصر، تؤكد رغبته العميقة في الارتباط بذلك الواقع، بوصفه ديمومة مستمرة، متجددة، وليس لحظة تلاشت يسعى صاحب السيرة لاستعادتها. لذا كان من المنطقي أن يستخدم الحكيم لفظة زهرة، وهو يصف تجليات تلك الحقبة؛ لأن دلالات الكلمة

لا تعكس الأبعاد الجمالية وحدها ، بقدرما ترمز إلى ما تنطوي عليه تلك الأبعاد الجمالية من الذبول والتلاشي ، عندما توضع الزهرة في غير إنائها .

ولا شك أن تحولات الذات (المُرْسل) بعد العودة إلى الوطن تؤكد ذلك ، فقد انتقلت الشخصية من السعادة إلى الشقاء ، ومن التفاؤل إلى التشاؤم ، ومن الإقبال على الحياة إلى الخوف من الموت ، وصارت الرسائل تهرب من هذا الواقع الجديد ـ القديم ، لتستعيد تفصيلات ذلك الماضي الحلمي .

لهذا يقول في الرسالة الأخيرة المكتوبة من باريس :

«ويكفيني أن أقول لك إنه لا يوجد مكان في العالم ترى فيه الفنون كلها مجتمعة سوى باريس . باريس هي فترينة العالم ! نعم . هي الواجهة البلورية التي تعرض خلفها عبقرية الدنيا» (زهر العمر ، ص٦٠) .

ولعل من العجيب أن يعود الحكيم إلى«مسألة السيرة الذاتية نفسها بعد أكثر من عشرين عاماً ، ليدخل هذه السيرة من باب السجن ، حيث تموت الزهرة ، وما ترمز إليه من فضاءات ، وما تنطوي عليه من رمز ، فيتوقف الحكيم عند الحتميات التي شكلته ، ويكون التعاقد مع القارئ أكثر وضوحاً ، وأقل مراوغة .

«لا بد إذن من الشجاعة والصراحة لنعرف على الأقل شيئاً عن تركيب طبعنا ، وهذا الطبع الذي يسجننا طول العمر» (سجن العمر ، ص١١) .

حيث يبدأ الحكيم مشروعه لقراءة الذات الشخصية ، وتعليل طبيعتها ، وتبيان العوامل التي أسهمت في تشكيلها على صعيد الأسرة والبيئة .

-٢-

من البين أن «زهرة العمر» تنطلق من عوامل تغاير مثيلاتها في «سجن العمر» ، ولكن اختلاف البواعث لا ينفي أن مشروع السيرة الذاتية عند الحكيم ينطوي على رغبة

متجددة في إعادة الاعتبار للذات ، والدفاع عن النفس ، وتمليل الواقع الاجتماعي . ففي حين كانت «زهرة العمر» مرتبطة بدلالات عثور المرء على معنى وجوده من خلال الإبداع ، حيث يعلن الحكيم انتصاره، فإنها تأتى مفعمة بالزهو والانتصار :

«لطالما قاومت وكافحت في سبيل التجرد والتحرر من كل ما يشغلني عن الفن ، وها أنذا اليوم قد انتصرت . نعم، لقد انتصرت ، فأنا الآن للفن وحده» (زهرة العمر) .

أما «سجن العمر» فينبثق من رغبة عميقة في الكشف عن العناصر التي شكلت وجوده الإنساني ، وينطوي في الوقت نفسه ، على رغبة دفينة تتمثل في السعي الحثيث للتحرر من تلك العناصر ؛ لهذا يعلن الحكيم في مقدمتها :

«أملي أكبر من جهدي ، وجهدي أكبر من موهبتي، وموهبتي سجينة طبعي ولكني أقاوم». (سجن العمر ص٩) .

غير أن الاختلاف بين الزهرة والسجن لا يتجلى في البواعث وحدها ، بقدر ما يبرز في التشكيل الفني ، الذي يؤكد أن السيرة الذاتية فن مرن ومراوغ . فإن كان الحكيم يلجأ في «زهرة العمر» ، إلى فن الرسائل Ipistolary، ليكشف عن الحقبة الباريسية ، التي ظل يعدّها أجمل فترات حياته ، وأكثرها خصوبةً ، فإنّه يعود في «سجن العمر» إلى الحديث عن الذات من خلال التطابق المعهود في السيرة والشخصية والمؤلف ، وعبر ترتيب زمني للأحداث، يعتنى بالأحداث المثيرة التي تشتمل على دلالات فكرية واجتماعية واضحة .

إذا كانت تقنية الرسائل ، تهدف في إطار الخطاب الروائي ، إلى رفع سلطة الكاتب عن شخصياته ، وإراحة السارد من بعض العبء، وخلق لغة توهم بالحياد ، فإن الحكيم يفيد من تلك التقنية على نحو معكوس، فقد ظلت رسائله إلى أندريه ، تؤكد سلطته في إضاءة جوانب شخصيته ، وتسليط الأضواء على الشخصيات الأخرى ، بالقدر الذي يسهم في إضاءة جوانب الشخصية المركزية ؛ لهذا كان من الطبيعي أن يثبت رسائله إلى أندريه ، وأن يشير إلى رسائل أندريه ، دون أن يثبت واحدة منها ؛

لأن ذلك يخلق نوعاً من التكافؤ بين الشخصيات ، والحكيم يسعى إلى تجنب ذلك التكافؤ ، ويحاول أن تظل شخصية المرسل مهيمنة على إيقاع الكتاب . وإذا صح أن الحكيم قد بعث تلك الرسائل إلى صديقه أندريه ، فما مبرر جمعها في كتاب ؟

من الواضح أن هذا الجمع ، وهو أقرب إلى المونتاج الذي يعيد ترتيب المشاهد ويقدمها بغية إيصال الدلالة ، يشير إلى سياق جديد ، آلت إليه تجربة الحكيم آنذاك ، وكانت ثمرة للبحث عن إله الفن ، الذي كان مقره في باريس ، كما كان الحكيم يؤمن آنذاك .

سافر الحكيم إلى باريس عام ١٩٢٥م ، وكان سفره نوعاً من الإبعاد والنفي عن الوسط المسرحي الذي كان منغمساً فيه ، الذي كان يتهدد مستقبله في القضاء ، لكن باريس تحولت بين عامي ١٩٢٥ و١٩٢٨ ، مدة إقامته فيها ، من منفى إلى وطن فني؛ لهذا ظلت المرحلة الباريسية تحمل في وجدان الحكيم روعة الحلم وجماله وسرعته .

لقد عبر الحكيم عن طبيعة تلك المرحلة ، من حيث علاقتها بتكوينه الفني ، فقال :

> «نعم ! لقد كنا هناك . نجمع أعقاب العلم من كل مكان ، كما يجمع الغلمان في مصر أعقاب السجائر ، إلى أن اتسعت أذهاننا بالمران ، فصرنا نلتهم الأسفار التهاماً . إن باريس لم تكن قط امرأة ، إنما كانت كتاباً مفتوحاً هو سفر الحياة العليا .» (تحت شمس الفكر ، ص ١٢٦) .

يحتاج سفر «الحياة العليا» الذي يحرص الحكيم على استيعاب أبعاده إلى شيء من الإيضاح . فقد حرص في «زهرة العمر» ، الذي يجسّد في أبعاده الكبرى رحلة الحكيم في الوصول إلى معبد أبوللو ، أن يوضح عمق العلاقة بين الحكيم والحياة العليا . ولا شك أن الحياة العليا ، التي ظل الحكيم ينشدها ، تختلف عن حياة الناس التي توصف ـ في العادة ـ بأنها الحياة الدنيا ، ونظراً لعدم قدسيتها ، فإنها لا تستحق أن توضع بين دفتي كتاب ؛ لذلك كان «زهرة العمر» ينطوي على مقابلات بين الحياة في باريس ، وفي مصر ، تنتهي ، بطبيعة الحال ، لصالح باريس ، حيث يقول الحكيم :

«ولكني عدت بعد ذلك إلى الشرق ، عدت إلى مصر يا أندريه ، فأصابني بادئ الأمر ذهول ، ذهول عنك وعن كل شيء كمن وقع من السحاب حقيقة ! ثم أخذت أتصفح الوجوه والأشياء ، حولي ، يا لها من حقيقة مؤلمة ! رأيت نفسي في شبه عالم نائم ، لقد شعرت بما قد يشعر به من يهبط سطح القمر الأجرد المعتم» (زهرة العمر ص ٧٧) .

ظل الحكيم يؤمن أن مصر ليست كتاباً مفتوحاً ، بل هيكلاً قديماً مغلقاً ، وأن حياة المصريين «لا يمكن أن تسمى حياة» ؛ لأن «الحياة بمعناها العظيم لم تدب بعد في وادي النيل ، إنها تلك الحياة الصغرى التي لا تخرج عن شيء ، سوى الأكل والشرب والمتعة الوضيعة» (تحت شمس الفكر : ١٢٧) .

لقد كانت رسائل «زهرة العمر» ، في مجملها تعكس محاولة جادة لاستيعاب سفر الحياة العليا ، من خلال تحليل المؤثرات الفنية المختلفة التي عاشها هناك وأسهمت في إحداث قطيعة فنية مع ما كان يكتبه قبل أن يذهب إلى باريس شبه منفي ؛ ليختص في الدراسات القانونية .

وقد آمن الحكيم ، منذ تلك الرحلة ، أن طريق الفن وطريق الحياة لا يلتقيان ، صحيح أنهما يتقاطعان ، ولكن هذا التقاطع يشكل لحظة عابرة ، يجب على الفنان أن يتجاوزها من أجل الحفاظ على جذوة الفن مشتعلة .

«إن الفنان هو الكائن العجيب الذي يجب أن يلخص الطبيعة كلها بمادتها وروحها ، في ذاته الضئيلة المحدودة ، هو ذلك الكائن الذي يعيش في داخله الحيوان والإله جنباً إلي جنب» (زهرة العمر : ١٢١) .

ويبدو أن عملية خلق الفنان ، بما تنطوي عليه من أبعاد وتحولات ظلت تشكل واحداً من هواجس الحكيم ، لقد جسد الحكيم هذه الأبعاد ، من خلال استعارته للعقد بين فاوست ومفيستو Mephisto (الذي يقابل الشيطان) في كتابه «عهد

الشيطان» الصادر سنة ١٩٣٨ ، حيث يقوم الحكيم بتوقيع عقد مع الشيطان، يخالف مضمون العقد الذي وقعه فاوست . فإذا كان فاوست يطلب في هذا العقد الحياة، ومتعها التي فاتته وهو غارق في العلم والقراءة، فإن الحكيم يطلب الفن والمعرفة مقابل التضحية بزهرة عمره ، وبعد أن مضى على ذلك العقد ثلاثة عشر عاماً، التهم فيها الحكيم الكتب التهاماً ، يصيح الحكيم بعد أن رأى وجهه في المرآة ، صيحة من تحول إلى فنان :

«الشباب ، الشباب ، لقد أخذ الشباب» (عهد الشيطان ، ص ١٤ ـ ٢٢)

وإذا كان لذلك الرقم «ثلاثة عشر» مدلول ، فإنه يعني أن الحكيم قام بتوقيع العقد سنة ١٩٢٥ ، أي لحظة ذهابه إلى باريس ، وقد بدا الارتباط بين الحكيم وشيطان الفن منذ تلك اللحظة عميقاً وقوياً، فقد منح الحكيم هذا الشيطان شبابه وساعات نفسه وهناءه مقابل لذة الخلق الفني **«تلك اللذة التي لا يعرفها غير الله»**.

يتكون كتاب «زهرة العمر» من ست وأربعين رسالة موزعة كما يلي :

ـ ١٤ رسالة من باريس.

ـ ٢٦ رسالة من الإسكندرية .

ـ٥ رسائل من طنطا .

ـ رسالة من دسوق الغربية .

تتحرك الرسائل بين فضائين متناقضين ، فإذا كانت ترسم باريس رسماً تمتزج فيه نبرة تقديس المكان ، وما فيه من تجليات فنية ومعرفية ، فإنها تتحدث من خلال نظرة مملوءة بالتعالي (كي لا أقول الازدراء) لواقعه في مصر ، فإذا كانت باريس تتجلى بوصفها **«فترينة العالم»** أو **«الواجهة البللورية التي تعرض خلفها عبقرية الدنيا»** (زهرة العمر : ٦١) ، فإن مصر تبدو على النقيض من ذلك ، فلا تقع عيناه في طنطا إلا على **«مرحاض عمومي»** (ص ١٩٢) بمعنى أن **«روح الجمال والفن لم يبعث من**

جديد في أرض مصر الحديثة» (ص١٩٣) ويبدو الحكيم في الرسائل نقيضاً لبطله محسن في «عصفور من الشرق» الذي كان يتحرك في باريس ، لكنه يحلق في أجواء حاميته الطاهرة السيدة زينب ، فالحكيم يتحرك هناك ، وكأنه ينفذ ذلك العقد الذي وقعه مع الشيطان ، بغية الوصول إلى عالم الخلق الفني الأصيل. لهذا يقول بنبرة فاوستية خالصة :

«لقد أضعت وقتي كله في باريس منحنياً على مكتب الحجرة رقم ٤٨ بشارع بلبور ، أقرأ وأقرأ حتى قرأت كل شيء ، لم أترك شيئاً في تاريخ النشاط الذهني لم أطّلع عليه ، لقد غرقت في آداب الأمم وفلسفاتها وفنونها ،لم أكن أسمح لنفسي بأن أجهل فرعاً من فروع المعرفة ، لأني كنت أعتقد أن الأديب في عصرنا الحاضر يجب أن يكون موسوعيّاً (زهرة العمر : ١٣٧) .

لقد تخلّقت هذه الروح الفاوستية في طلب المعرفة واللهاث وراء الحقيقة ، في باريس ، وكانت رسائل «زهرة العمر» التي أرسلت من مصر ، تعكس محاولات الحكيم المستميتة للوفاء بشروط العقد مع الشيطان . لهذا ظلت الرسائل تحمل بين طياتها الرغبة في الإبقاء على جذوة الفن مشتعلة ، من خلال التواصل الحميم بين الحكيم وأندريه (الذي يجسد روح باريس) ، لهذا يقول الحكيم :

«وصحوت لحظة أفكر وأتأمل ، وانتهى بي الأمر إلى أن النور يأتيني من الشاطئ الآخر ، وأن الأمر معلق على شخص مثلك يهز لي المصباح من الجهة الأخرى» (زهرة العمر ، ص ٧٨) .

-٣-

إذا كانت تقنية استخدام الرسائل تقوم على الإيهام بواقعية الحدث ، وإتاحة الفرص للشخصيات للكلام بديلاً عن الراوي ، فإن رسائل الحكيم أحادية الخطاب ، تعبر عن فردية صاحبها ، رغم ثنائيتها المضلّلة المتمثلة في حضور المرسل إليه . هذا الحضور الذي يهدف إلى جعل الرسائل حواراً بين صوتين ولغتين ومفهومين للعالم ، يسعى المرسل في ثناياه ، إلى أن يقترب من عالم المرسل إليه .

غير أن تَوزُّعَ الرسائل بين أمكنة متعدّدة ، وأزمنة مختلفة ، يشير إلى أمر مهم في العلاقة مع الزمن يتمثل في التطور والاسترجاع ، فشخصية المرسل تتشكل على نحو تدريجي ، وتتكامل في نهاية الرسائل ، أما شخصية المرسل إليه ، فقد تحددت في ضوء مرجعية سابقة هي «عصفور من الشرق» . وإذا كانت «زهرة العمر» تتكئ عليها وهي تحدد صورة الفنان في شبابه ، وتستردها من الرواية ، فإن الحكيم يعيد بذلك الارتباط بين الشخصي والفني في تاريخه ، ويوهمنا بأن شخوصه ليست من صنع الخيال ، بل هي شخوص حية ، ذات تاريخ معروف ، وإن كانت الرسائل لم تفلح ، في واقع الأمر ، في تحريرها من أبعادها النمطية كما تشكلت في الرواية . ويسري هذا على شخصيات أخرى كشخصية إيڤان ، إضافة إلي تقديمها شخصيات أخرى كالشاعر البرناسي ومسيو هاب ، وساشا شوارتز ، وهي شخصيات مكملة للشخصيات الأخرى في عالم الرواية ، توضح أجواءها ، وتعمق ملامحها . غير أن التفصيلات تلك لا تكاد تصنع سيرة ذاتية ، قدر ما تصنع سيرة لفنان ، يمشي إلى مصيره من خلال قدر إلهي لا يرد :

«لقد لفظ القدر كلمته ، ولا جدوى من الإصرار على معارضة القدر» (زهرة العمر : ٥٨) .

وقد كانت قراءات الحكيم الموسوعية ، وعودته الفاشلة علمياً ، وموقفه من المرأة ، التي ظل يقبل عليها بقدر ما تخدم مشروعه الفني ، ويعرض عنها في اللحظة التي يستشعر خطر تدمير هذا المشروع ، تؤكد قدرة الحكيم على تمزيق كل ما من شأنه أن

يكون حجر عثرة في طريق تكونه الفني . لهذا لم يكن من قبيل المصادفة أن ينهي الحكيم رسائله بصرخة تؤكد إيمانه العميق بالفن ، على نحو يصبح فيه هذا الإيمان تعويذة تقيه الشرور .

«حقاً يجب أن أؤمن بالفن ، الإيمان بالفن هو «التعويذة» التي تفتح لي الطريق . إني أؤمن بـ«أبوللو» إله الفن الذي عفرت جبيني أعواماً في تراب هيكله ! إنه ليعلم كم جاهدت من أجله ، وكم كافحت وناضلت وكددت ! باسمه أخوض المعركة الكبرى وأنازل كل مجتمع ، وكل عقبة تحول بيني وبين فني الذي منحته زهرة أيامي التي لن تعود» (زهرة العمر : ٢١٩) .

-٤-

تثير عودة الحكيم إلى موضوعة السيرة ، (وهو في الستين من عمره أو في أواخر الستين ، حسب التقديرات المتباينة لميلاده) مجموعة من التساؤلات ، فقد عاد الحكيم إلى هذه السيرة ، من منبعها إلى مصبها متجاوزاً التركيز على الحقبة الباريسية ، من خلال رؤية تقوم على فحص عناصر تلك السيرة ومكوناتها ، وتعليل طبيعة تكوينه ، بوصف هذا التكوين ثمرة حتمية لتلك المكونات .

اختار الحكيم لهذا أن يكون السجن ، بكل ما يشير إليه من دلالات ، نقطة العبور إلى هذه السيرة الذاتية . وصارت شخصيته التي يتحدث عن ملامحها المختلفة ، أسيرة ذلك السجن الذي شكل ملامحها الجسدية والنفسية والخلقية ، وتجلت سيرته في ملمح أساسي ، يتمثل في تصوير أبعاد السجن ، وكيفية الخروج منه والتفلّت من أسره .

وعلى المستوى الآخر ، فإن السجن ينطوي على تضاد مع الزهرة ، من مستويات متعددة . فإذا كان السجن يشير إلى عالم السدود والقيود ، على حد تعبير العقاد ، فإن الزهرة تومئ إلى عالم الانطلاق والتفتح والحرية . فالتقابل بينهما هو تقابل بين

الحياة والفن، بمفهوم الحكيم . ويبدو أن هذا التقابل يشكل واحداً من أكثر المسوغات أهمية للعودة إلى موضوعة السيرة . فإذا كان «زهرة العمر» سيرة الفنان ، في مسيرته نحو توكيد الذات الفنية ، فإن «سجن العمر» هو سيرة الإنسان الذي تشكل في ظروف موضوعية معينة . وإن ظل الحكيم يلح على أن سجن العمر ليست «**مجرد سرد وتاريخ لحياة**» ، بل «**تعليل وتفسير لحياة**» (سجن العمر : ١١) .

إن قارئ «سجن العمر» يلاحظ ،بوضوح، من خلال وصف الحكيم المسهب لمعالم سجنه ، وطبيعته وعناصره القصدية التي يصدر عنها . فالطفولة المبكرة ، وسنوات الصبا ، والشباب الأول ، والشباب المتأخر ، والكهولة ، وبعض بدايات شيخوخته ، تتجسد في «سجن العمر» من خلال حوادث بعينها ، يرى الحكيم أنها ظلت مسئولة عن صفاته المتجسدة فيه . والعودة إليها ، تحمل في نظر الحكيم ، طابعاً تحليلياً يتجاوز الوصف إلى الإيحاء ؛ لهذا يقول في مقدمة سيرته تلك :

> «**فلنفحص ،إذن ، هذه الأجزاء التي منها تكونّا ، فحصاً دقيقاً صادقاً ، ولا نتحرج من الخروج قليلاً عما اعتدناه في بلادنا من وضع الأهل والآباء داخل قوالب جامدة وأطر ثابتة لصور الكمال والورع والصلاح ، إلى حد يحول دون أي تحليل إنساني. لا بد إذن من الشجاعة والصراحة لنعرف على الأقل شيئاً عن تركيب طبعنا .هذا الطبع الذي يسجننا طوال العمر**» (سجن العمر ، ص١١) .

يتحدث الحكيم عن نفسه في «سجن العمر» بوصفه مصرياً ، يتحدّر من أب ذي جذور ريفية ، وأم ذات جذور بوغازية (تركية ، فارسية ، ألبانية)، ويسعى لتصوير التأثير المتناقض لهذين الأبوين في تكوينه الجسدي والخلقي .

يعود الحكيم إلي حكايات تنتمي إلى حقب متعددة ، بعضها سمعه من أمه ، أو من أبيه ، وبعضها شاهده بنفسه . ويتم ذلك من خلال لغة قصصية تتشاكل بوعي مع طبيعة تلك المراحل التاريخية ، التي عاشها السارد ، وما فيها من شخصيات ، من

خلال استحواء أنساق تلك الشخصيات في التعبير ، واستحضار لهجتها ومعجمها .

غير أن الحكيم الذي يستعيد ذلك الماضي في ضوء تصميم فكري محدد ، يتمثل في تبيان قسوة ماضيه ، وقدرته على النجاح والتميز على الرغم من ذلك ، يستعيد ذلك الماضي من خلال رؤية سكونية له ، تكاد الشخصيات فيه تفقد حركتها وحيويتها، وتتحول إلى أنماط محددة الملامح . فالحكيم يوهم القارئ بأن تصويره لعناصر ذلك الماضي وشخصياته : الأب ، الأم ، الأخ ، الجدة، الجد ، يتصف بالحيادية، لكن تأمل الوصف يدل على أنه يصدر إما عن التعاطف أو عن النفور . لكن ذلك يتم من خلال متزع وظيفي ، يكاد يخلو من النزوع الجمالي ، فالوصف يقارب تلك الأحداث ، والشخصيات، بهدف محدد يتمثل في تحليلها وتعليلها ، ويخلص إلى أن شخصية الحكيم هي ثمرة تفاعل تلك الأحداث ، والشخصيات ، بكل ما تنطوي عليه من سلوكات وبيئات بوصف هذا كله مسائل جبرية لا قدرة لأحد على الوقوف أمام نتائجها، وإن كان الخروج عليها، كما يشير الحكيم ضمناً ، ظل يتطلب قدراً من التشكل الثقافي الإرادي الذي يجسد وعي الذات بأهميتها وقيمتها .

لهذا يكاد «سجن العمر» يشكل إجابة عن سؤالين :

ـ ماذا حدث؟

ـ لماذا حدث؟

ولأن ما يحدث الآن ، هو ثمرة حتمية لذلك الذي حدث في الماضي ، أو ثمرة لمحاولة التمرد عليه ، تبدو سيرة الحكيم وكأنها تبحث عن التصالح بين الذات والعالم، من غير أن تكون النزعة إلى المصالحة تبسيطية تلغي الصراعات والتناقضات.

إن قراءة الحكايات التي حاول الحكيم بناءها لتكون مجسدة لسجن العمر ، تبدو كأنها حكايات حدثت في زمن قريب ، وربما لا تزال تحدث أو لا يزال تأثيرها فاعلاً في وجدانه، وهذه الحكايات تولد قوانين السجن ، ونظمه ، في لحظتي البداية والنهاية.

يفتتح الحكيم «سجن العمر» على النحو الآتي :

«لم يرني والدي يوم ولدت . كان متغيّباً في عمله ، بعيداً في بلدة صغيرة من بلاد الريف» .

تشكل هذه البداية ابتداءة زمنية للسيرة ، فهي تبدأ من لحظة الميلاد ، وتحتوي على مجموعة من العناصر التي تشكل نقاط ارتكاز لسيرة الحكيم ، هي : غياب الأب وشقاؤه ، وأصوله الريفية ، وحضور الأم ، رغم أن الحكيم سعى عامداً إلى تغييبها في منطوق الجملة .

ومن الطبيعي أن الحكيم الذي عرف هذه اللحظة عن طريق السماع ، يحرص على تدوينها ، نظراً لما تنطوي عليه من أبعاد تؤكد منحاه العام في كتابة السيرة الذاتية . فهو متعاطف مع أبيه ، ينفر من أمه ، الحاضرة في تركيب الأسرة بإرادتها القوية التي «إذا طلبت شيئاً وصممت عليه فلا بد أن تناله» (سجن العمر : ٢٧) .

فالابتداءة في «سجن العمر» هي فعل احتجاجيٌ ، يرفض نسيان تلك اللحظة أو تخطيها ؛ ليجيء تعبيره عنها متلبساً بأيديولوجيا صاحب السيرة في رؤاه التالية ، وفي تحولاته وصراعاته للخروج من السجن ، فتغيب الأم ، ويحضر الأب ، الغائب في «سجن العمر» ، إما بسبب أعماله ، أو بسبب هروبه من سطوة الأم وحضورها القاسي .

غير أن هذه الابتداءة لا تتضح إلا إذا قورنت بنهاية «سجن العمر» . فإذا كان الحكيم قد أنهى «زهرة العمر» بلحظة زهو وانتصار لأنه تحول إلى فنان ، فقد آثر الحكيم أن ينهى «سجن العمر» بلحظة لا تشكل نهاية من النهايات ، وهي لحظة عودته من باريس فاشلاً من غير أن يحصل على شهادة الدكتوراه .

«عدت فاستقبلني أهلي كما يستقبل الخائب الفاشل . وتصادف أن سمعوا أصوات فرح على مقربة من منزلنا ، فلما سألوا عن الخبر قيل إن سرادقاً أقيم وأكواب شربات ، تقدم ابتهاجاً بجار زميل لي ،عاد من الخارج ناجحاً ، فالحاً ظافراً بشهادة الدكتوراه ، فازداد مركزي سوءاً ، ورأيت الغم والأسى

في عيون أهلي ، وسمعتهم من حولي يتهامسون : ياخيبتنا ، يا خيبتنا» (سجن العمر : ٢٧٢) .

إذا كانت الابتداءات تصنف في العادة إلى رئيسية وفرعية ، فإن الخواتيم يمكن أن تندرج في الإطار ذاته ، ولعل من الواضح أن اللقطة المشار إليها لا تشكل خاتمة أو نهاية للسيرة الذاتية ، حيث يرتد الحكيم الذي نشر هذه السيرة سنة ١٩٦٤ إلى عام ١٩٢٨ لحظة عودته من فرنسا ، فهذه اللقطة أقرب إلى أن تكون حداً من الحدود ، لا خاتمة من الخواتيم .

ولكن اختيار الحكيم لهذه اللحظة يُفسَّر في إطار ثنائياته المعروفة ، بين الفن والحياة ، فقد عاد الحكيم من باريس فناناً ، قادراً على التجديد ، نظراً لاقترابه من منابع الفن ، لكنه ظل في نظر الأهل فاشلاً ، لذا تتلاشى تلك النبرة المنتصرة ، ليحل محلها مزاج اجتماعي يعول على النجاح الخارجي .

من هنا ، يمكن القول إن سيرة الحكيم الذاتية كانت تهدف إلى إيصال رسالة ، ولم يكن في أولوياتها دفع القارئ إلى اللهاث وراء الأحداث ، فقد كانت حكايات السيرة تخضع للهدف الكلي المتجسد في بنية رامزة ، تحاول شد السيرة نحو توحيد منابع الدلالة ، كي تخلق في مجملها شبكة من المعاني المترابطة الإيحاءات ، المتعلقة بالسجن وطبيعته . لهذا لم يكن غريباً أن يكون التساؤل الجوهري في «سجن العمر» هو :

> «أكان من الممكن أن أتخذ طريقاً آخر في الحياة؟ ما هو منبع هذه النزعة الدفينة ، التي سيطرت على وجودي منذ الصغر ، وتطلبت لتحقيقها من المواهب أكثر مما عندي ، واقتضتني من الجهود ما أكاد أنوء به ، هل أنا وحدي مسؤول عن إيجادها ؟
>
> أهي بذرة تلقيتها عن أب وأم ، لم تنبت عندهما بفعل الظروف ، فألقيا بعبء إنباتها على كاهلي ، دون وعي منهما ، عن طريق رسالة خفية ضمّناها تلك النطفة التي منها خلقت ؟» (سجن العمر : ٨٢) .

وإذا كان من المتعذر تتبع الحكايات التي يوردها الحكيم عن طفولته ، وتعليمه ، والعلاقة بين أمه وأبيه ، وحياته في القاهرة ، وعلاقته بالوسط الفني والتمثيلي ، فإن من الضروري أن ننبه إلى أن هذه الحكايات تبشر بفكرة محورية ظل الحكيم يومئ إليها وهو يتحدث عن مواهبه في الرسم، والموسيقى ، والتمثيل ، والقراءة ، والكتابة ، إضافة إلى مواهب أخرى كالتنبؤ بوقوع أحداث بعينها ، وحساسيته عند مشاهدة الجنازات ، وهذه الفكرة تتلخص في كون الحكيم الذي عاش تلك الحياة الصعبة ، بكل ما تنطوي عليه من تناقضات كان فناناً بالفطرة ، وكان عليه أن يستجيب لنداءات باطنة لا يستطيع أن يصم أذنيه عنها ، أو يغلق عينيه دونها . فهو شبيه بنموذج «المصطفى» الذي ورث الموهبة والاستعداد ، ثم اختبرته الحياة ، وتأكدت من قدرته على المجابهة ، ليعيش في برج عاجي ، دون أن يكون منفصلاً عن الحياة الاجتماعية كلية .

لهذا لم يكن من المستغرب أن تدخل التطورات السياسية للمجتمع المصري في باب المسكوت عنه في سيرتي الحكيم ، على الرغم أهمية تلك التطورات التي وقعت منذ عودة الروح (١٩٣٣) حتى «سجن العمر» عام ١٩٦٤ . فقد ظلت فكرة الاصطفاء أساسية في سيرورة العمل وبنائه ، وحكاياته ، وهي القادرة على أن تضئ المسافة الفاصلة بين أجزاء هذا العمل ، الذي كان يسعى إلى اكتشاف ماهية الفنان في توفيق الحكيم ، دون أي اعتبار لتغيرات العالم وتحولاته .

«مرايـا»
نجيب محفوظ ورواية التكون الذاتي

-١-

لقد كان السؤال المحوري الذي شغل دارسي روايات نجيب محفوظ ، إثر صدور «المرايا» سنة ١٩٧١م، يتمثل في تحديد ماهية الجنس الأدبي لهذا الكتاب ؛ إذ تبدو «المرايا» للوهلة الأولى مجموعة قصصية تدور القصة فيها حول شخصية معينة ، تبلغ في مجموعها خمساً وخمسين شخصية ، أما الذي يتحدث عن هذه الشخصيات ، ويرسم ملامحها الرئيسة ، وخطوطها الحاسمة ، ويجسِّد في أثناء ذلك بعض ملامح حياته وشخصيته ، فهو الراوي الذي دأب على أن يشكّل ملامح تلك الشخصيات من خلال تحديد علاقته بها . لهذا يتنامى الحديث عن تلك الشخصيات من خلال ذكر وقائع معيَّنة ، لا تتنامى ضمن حبكة محددة ، بقدر ما تجيء انعكاساً في مرآة الراوي الذي يمزج الواقع بالخيال ، غير أن قراءة «المرايا» تؤدي إلى استبعاد كونها مجموعة قصصية [١] مثل مجموعات محفوظ الأخرى .

إن ما يلفت النظر في هذا العمل هو ترتيب محفوظ الهجائي للشخصيات فيه . فهذا الترتيب، يدل في العادة ، على تساوي الشخصيات في القيمة والأهمية ، مما يجعل اللجوء إلى مثل هذا الترتيب حلاً للتخلص من الإحراج ، وليس الأمر كذلك في «المرايا» ، فإن بعض تلك الشخصيات ذو بعد هامشي في حياة الراوي ، مما يؤكد

أن ترتيب محفوظ الهجائي هو لون من التهرب والابتعاد عن الترتيب الزمني ، لتطور علاقة الشخصيات بالراوي ، وهو أمر قابل للانكشاف النسبي عند إعادة بناء شخصية الراوي في ضوء تطورها الزمني ، والثقافي والاجتماعي . كما يلفت النظر تسمية محفوظ لحكاياته أو قصصه بأسماء شخصياتها ، مخالفاً بذلك ما اعتاد عليه في قصصه القصيرة [٢] .

إن هذه القصدية تجعل حكايات «المرايا» لا تنتمي للقصة القصيرة ، لأن غالبية هذه الحكايات لا تنتهي باكتمال أبعاد التجربة للشخصية محور الحديث ، إذ سرعان ما تظهر هذه الشخصية أو تلك عند الحديث عن شخصية أخرى ، عبر لحظة زمنية مقصودة . لهذا ظلت تجارب تلك الشخصيات مفتوحة ، تمتاز بالتداخل ، والتقاطع ، لتمثل زمناً أقرب من حيث الإيقاع إلى الزمن الروائي ذي الإيقاع المتشابه ، الذي تصنعه شخصيات تختلف ، وتتشابه ، وتتصل ، وتنفصل ، دون أن يكون ثمة حدث ينمو صُعُداً باتجاه معلوم .

لقد جرى استخدام مصطلح الرواية في وصف «المرايا» منذ أن ظهرت مُنجّمة في مجلّة «الإذاعة والتلفزيون» في أيار سنة ١٩٧١م، ثم صارت توصف كذلك في كشّاف المطبوعات الخاص بأعمال محفوظ ، الذي يثبت عادة في نهايات أعماله [٣] . أما دارسو محفوظ الذين ظهرت دراساتهم بعد صدور «المرايا» فقد تفاوتت آراؤهم تجاهها ، إذ تجاهلها بعضهم [٤] ، ولم يشيروا إليها ، أما الذين وقفوا عندها فقد تناولوها من منطلقات متباينة .

يناقش رجاء عيد «المرايا» إضافة إلى أعمال نجيب محفوظ الأخرى ، باعتبارها دراسة فكرية ، ويحلل الآراء الواردة فيها على أنها آراء محفوظ المباشرة ، ففي غمرة حديثه عن رؤية نجيب محفوظ الدينية يقول :

> «إن الصراع بين المُثل العليا وبين المعتقد الديني ، ولّد في النفوس بعض الأحيان إحساساً بأن هناك فجوة قائمة بين الاثنين، فقد تكون القيم في رأي البعض ليست ناتجة بالضرورة

من العقيدة الدينية، بقدر ما تكون عن علاقات اجتماعية، يستطيع الإنسان بتقدمه الحضاري أن يضع مساراً جديداً لها، كما يتضح في قول محفوظ:

«أرجو ألاَّ تعتبروا المُثل العليا نتيجة عقيدة دينية، اعتبروها إذا شئتم المنبع الذي تدفقت منه العقيدة نفسها» (٥).

إنَّ الخطأ في هذا التحليل لا يكاد يَخفى على قارئ «المرايا»، لأن رجاء عيد يفترض نزعة فكرية معينة، ثم يسعى لمناقشتها في ضوء تجسدها في بعض أعمال محفوظ: فيزعم أن محفوظ هو الذي يرى أن المُثل العليا، لا ينبغي أن تكون نتيجة لعقيدة دينية، مع أن هذا الرأي المنسوب إلى إبراهيم عقل في «المرايا» كان محط سخط الراوي وزملائه، طلاب قسم الفلسفة في جامعة القاهرة، بالنظر إلى ما ينطوي عليه صاحبه من انتهازية. لهذا يقتبس رجاء عيد مَجموعة من المشاهد، ويفصلها عن سياقها القصصي، ليستنتج منها أنَّ إحساس محفوظ بوجود فجوة بين الدين الذي أسيء تطبيق فلسفته، وبين الرغبة في إقامة أخلاق تقوم على مبدأ التربية الأولى، هو المسؤول عن التناقض بين النظرية والتطبيق (٦)!!

أمَّا سيّد حامد النساج فيرى:

«أنَّ «المرايا» إضافة إلى «الحب تحت المطر» و«الكَرنَك» و«قلب الليل» و«حضرة المحترم» تشكل نكسة فنية حقيقية»(٧).

ثم يحاول أن يُعلِّل ذلك فيقول:

«لكنه بعد عام ١٩٧١م وبدءاً من (المرايا) لم يعد موقفه مفهوماً، ولا فنه مقبولاً كروائي. فالمرايا مفككة البناء، تقدِّم مجموعة من الشخصيّات واحدة بعد أخرى، بنفس أسلوبه القديم، وقد تخلَّى عن مسايرة الشكل الجديد للرواية» (٨).

إن وجهة نظر النساج الفنية في «المرايا» تنطوي على نوع من المغالطة، وتصدر عن عدم تمثل لهذا العمل، فلم يزعم محفوظ أنَّه يقدم رواية متماسكة البناء حتي يحاسب

من هذه الوجهة ، لأن طبيعة «المرايا» تتطلب تلاشي البنية الروائية التي تنتظم فيها الدلالات وتتماسك ، أما عن تخلّي محفوظ عن الشكل الجديد للرواية لصالح الشكل القديم ، فيشير إلى أنَّ النساج يفاضل بين الأشكال الحديثة والقديمة مفاضلة مطلقة ، تتعصب لشكل دون آخر ، مع أن المشكلة تتمثل في مدى مواءمة الشكل المختار للمادة الروائية . غير أن هذا الاعتراض الفني ظاهري ، تتخفي وراءه نزعة سياسية ، فما يلبث النساج أن ينتقد المرحلة التي كتبت فيها «المرايا» ، لأن محفوظ يحيط التجربة الناصرية فيها «**بالشك والارتياب ليصل إلى إجهاضها في النهاية وإلى تشويه وجهها النقي**»[٩] .

يفرد المستشرق روجر ألن Roger Allen مقالتين للحديث عن«المرايا» تحت عنوان : «المرايا لنجيب مفحوظ» Merrors by Najib Mahfuz [١٠] . يعرض ألن في المقالة الأولي للخلفية العامة لهذا العمل ، ولبعض الشخصيات التي ظهرت في الحلقات العشرين الأولى أما في المقالة الثانية فيعرض لبقية الشخصيات .

وَضَّح روجر ألن أن الشخصيات التي عرض لها الراوي في الحلقات العشرين الأولى هم من طلبة المدارس والصحفيين، والأطباء ، ورجال الشرطة ، وربات البيوت ، وهو يعتمد في عرضه لهذه الشخصيات على «مجلّة الإذاعة والتلفزيون» المصرية التي بدأت بنشر العمل في أعدادها منذ أيار لسنة ١٩٧١م . وكان العدد الواحد يضم شخصيتين أو ثلاث شخصيات وبجانبها رسوم سيف وانلي[١١] ، ثم يقف ألن عند علاقة الراوي بتلك الشخصيات ليخلص إلى القول بأن «تاريخ مصر خلال النصف الأول من هذا القرن قد وصف ، ونوقش ، وتحول إلى حكايات عبَّرت عنها شخصيات «المرايا» .[١٢] أما في المقالة الثانية فيكمل ألن عرضه لتلك الشخصيات الفاعلة في «المرايا» فيقول عن شخصية ماهر عبد الكريم مثلاً : «إن على القارئ أن ينتظر طويلاً قبل أن يتعرف إلى هذه الشخصية التي كان لها فيما يبدو أثر واضح في حياة الكثير من الشخصيات ، وتطورها في المحيط الثقافي الذي يجري تصويره» [١٣] ليخلص إلى القول بأن تحولات الشخصيات مجتمعة تبين تغيُّر دور المرأة المصرية بدءاً

من زينب لهيكل . وانتهاء بالحريَّة الجنسية التي تتمتع بها بطلات إحسان عبد القدوس.

يمكن القول إنَّ تتبع ألن لشخصيات «المرايا» وعرضه لها يتسم بالدقة، والموضوعية، والحذر ، وإن كان اقترابه من تلك الشخصيات اقتراب من لا يغادر سطحها إلى أعماقها ، لهذا ظل أسلوبه مزيجاً من العرض الموضوعي التحليلي ، لإيضاح قيمة تلك الشخصيات التي يعرض لها، ثم يخلص روجر ألن إلى النتيجة الآتية :

«لقد أعلن محفوظ عند بداية نشر هذه الحكايات، أنَّ هذا العمل ليس رواية ، وهو ليس كذلك حتي بالمعنى الواسع العريض الذي يمكن أن تعبر عنه الكلمة بالعربية ، ولذا فإن من الصعب على المرء أن يتصور كيف صنَّفها رئيس تحرير مجلة «الإذاعة والتلفزيون» على أنها رواية ، إن بعض الحكايات ـ وغالباً أقصرها ـ تعتمد كلية على الوصف ، ولكن الملامح الأسلوبية الرئيسية لهذ العمل تتمثل في الاتكاء الكبير على الحوار ، وهي سمة غالبية قصصه القصيرة ... وبعبارة أخرى فإن أجزاء الحوار التي تبدو ضرورية هي التي تُقدّم ، وليس من الغريب لذلك ، ألا يتمكن الحوار ـ إلاَّ في النادر ـ من إلقاء الضوء على تلك الشخصيات ، وعوضاً عن الحوار والتفاعل ، تتم عملية إعطاء صورة عن طبيعة الشخصية التي تبدو مركبة، لكي تنقل وجهة نظر محددة ، إنها حقاً مرايا المجتمع الذي تعيش فيه تلك الشخصيات»(١٤) .

لقد ظل تحليل روجرو ألن الفني للمرايا ينمّ عن حيرة واضحة في تحديد ماهيتها ، فقد نفى عن «المرايا» الصفة الروائية ، وصار يستخدم في وصفها كلمة Work كما ظل يستخدم كلمة Episodes (١٥) في وصفه عرض محفوظ لشخصياته ، دون أن يربط بين «المرايا» ورواية التكون الذاتي التي أراد محفوظ أن يجسد أبعادها . إن التجربة

الحام التي يمثلها هذا العمل ، تتمثل في كون الراوي ممثلاً للكاتب نفسه ، لهذا صارت «المرايا» سلسلة من المحاولات لتصوير التغيرات العميقة ، والسطحية التي تصيب تلك الشخصية . وبالنظر لارتباط «المرايا» بلون من ألوان السيرة ، فلا بد أن تشكو من كون الأنماط السردية فيها فضفاضة ، وبخاصة عندما يغيب التسلسل التاريخي الذي يحافظ على وحدة العمل وتطوره . وقد أراد نجيب محفوظ ، عبر هذا التقابل بين مجموعة كبيرة من الشخصيات ، أن يخرج من التكرار والرتابة في المتابعة لرصد حياة الراوي ، الأمر الذي يسمح لقارئ «المرايا» أن يتأمل طبيعة الشخصية المحورية ، على نحو غير مباشر ؛ لأن تلك الشخصيات تشكل ، عبر تناقضاتها وتناغماتها ، بؤرة العمل .

وإذا كان تناول روجر ألن للمرايا يقف عند شخصياتها ، وقفة عامة تكاد تفتقر إلي المنظور النقدي فإن دراسة James Royking تحلل «المرايا» من خلال جزئية محددة ، تتعلق بذات الراوي وما أصابها من تغيرات عميقة ، ومدى علاقة ذلك بالحياة المصرية المعاصرة ، سمى كنج دراسته :[١٦] The Deconstruction of the Self in Nagib Mahfuz's Mirrors

أما المدخل لتناول شخصية الراوي فقد كان دراسة [١٧] Leo Bernasi التي تقوم الفكرة الأساسية فيها على تتبع قضية تفكك الذات في الأدب الحديث ، من خلال التناقض بين رؤية الفنان التي تخلق شخصية محددة ، متماسكة ، موحَّدة ، وبين الواقع المشظى الذي تدفع به الحياة والتجربة إلى حيز الوجود ، وإذا كانت دراسة ليو برناسي تقف عند آثار الأدباء الغربيين ، فإن كنج يرى أن دراسة محفوظ عبر هذه الرواية ممكنة ، أما مناقشة كنج طبيعة المرآة فيستعيرها من ماري جاكسون [١٨] ، وهو يناقش دراسة برناسي المذكورة حيث يرى جاكسون أن المرآة موتيف مألوف في الأدب باعتباره مجازاً لإنتاج ذوات أخرى ، لأنه حيثما برزت الشخصية الروائية في المرآة ، فإن وحدتها النفسية تكون موضع تساؤل ، لأن الأسئلة ستثار حول التقنيات المستعملة في النموذج المعقود لتصوير تلك الشخصيات .

أما دراسة روجر ألن المشار إليها ، وترجمته للمرايا إلى الإنجليزية عام

١٩٧٧م[١٩]، فتظل تشكل ركناً أساسياً في دراسة كنج ، لأن كنج يظل ينظر إلى «المرايا» ، كما يفعل روجر ألن ، بوصفها محاولة لتصوير رؤية محفوظ الخاصة لما خبره من الحياة المصرية عبر الفن الروائي، ولعل هذا يتمثل في وقوف كنج عند الشخصيات التي ناقشها ألن من قبل.

يرى كنج أن أكثر الجوانب أهمية في شخصية الراوي تتمثل في طبيعة استجاباته للشخصيات التي يلقاها ، وهو يرى أن جزءاً من شخصية الراوي ينعكس في صراعه مع ما يحيط به . ولما كان الوضع الاجتماعي في الإسلام جزءاً مهماً من عملية تحديد الذات، فإن من الواضح أنَّ الراوي ومحفوظ ، يصفان مجتمعاً لا تجري فيه الأمور على نحو سليم. وفي ضوء ذلك يرى كنج أنَّ شخصية الراوي قد انهارت تحت ضغط العالم الحديث[٢٠] .

وبعد أن يقف كنج عند شخصية إبراهيم عقل التي تتجسد في «المرايا» باعتبارها قد خانت المُثل الثقافية المصرية والإسلامية ، بعد دراستها في الغرب يعلق كنج بقوله :

> «ويمكن للمرء أن يفترض (إذا اخترنا شخصية طه حسين باعتبارها حالة موازية تماماً) أنه لم يكن ثمة نية للتنكر للقيم الثقافية ، بقدر ما كان ثمة افتراض ساذج لطالب لَمَّا يتخرج ، يظن أن مواطنيه سيرحبون بالحقائق كلها التي اكتشفها» [٢١].

وإذا كان كنج يربط إبراهيم عقل بطه حسين لا بمنصور فهمي ، كما سيتبين في ثنايا هذه الدراسة ، فإن كنج يعود لكي يجعل شخصية إبراهيم عقل مرآة عامة تتكشف عبرها الأوساط الثقافية على اختلاف مواقعها ، ليخلص من ذلك كله بعد ربطها بشخصية الشاب التركي كمال في مواجهة الحضارة الغربية [٢٢]، إلى أن شخصية الراوي تتمثل مشكلتها في إيجاد طريقة لتكرار نفسها، لكي لا تتجلى الحقائق المركزية، الدائمة ، الخفية لذات لم يمتلكها الراوي قط .

غير أن قارئ «المرايا» سيجد أنَّ الراوي ، على الرغم من الصراعات العميقة التي

عاشها ، في طفولته وفي شبابه ، وبعد ذلك ، وعلى الرغم من التناقضات الأخلاقية التي كان ينطوي عليها ، كان يسعى لبناء الذات والخروج من الإطار الذي كانت تجاربه تقوده إليه .

-٢-

ليس جديداً أن يقال إن نجيب محفوظ ، ظل يتهرب من كتابة سيرته الذاتية ، بل من الحديث عن حياته ، لهذا تتسم حياته بالغموض ، فقد رأى ساسون سومخ (٢٣) أن محفوظ (ظل في بؤرة الحياة الأدبية المصرية لأكثر من عقد وليس ثمة الكثير مما يعرف عن سيرته» . أما عبد المحسن طه بدر فقد لاحظ

> «أن المعلومات المتوفرة عن حياة محفوظ تتسم بمجموعة من السمات . من أهمها الهروب من الحديث عن حياته الشخصية ، فهي منطقة سرّية محرّمة لا يجوز له وللآخرين الخوض فيها»(٢٤) .

لهذا صار بعض الدارسين يتلمس معالم الشبه بين محفوظ وبين بعض شخصياته في أعماله الروائية ، وإن ظل هذا التلمس يركز على الربط بين الجوانب الفكرية المشتركة بين محفوظ وبين تلك الشخصيات (٢٥) .

أوضح نجيب محفوظ طبيعة علاقته بالسيرة الذاتية من خلال رأيين في مقابلتين مختلفتين ، فقال :

> «أما فكرة السيرة الذاتية فهي تراودني من حين لآخر ، أحياناً تراودني كسيرة ذاتية بحتة ، وأخرى تراودني كسيرة ذاتية روائية ، ولكن الالتزام بالحقيقة مطلب خطير ، ومغامرة جنونية ، وبخاصة وأنني عايشت فترة انتقال طويلة تخلخلت فيها القيم .وغلب الزيف وانقسم كل فرد إلى اثنين أحدهما : اجتماعي تلفزيوني ، والآخر ينفث حياة أخرى في الظلام»(٢٦) .

ثم عاد ليوضح طبيعة هذه العلاقة من زاوية أخرى فقال :

«والحقيقة أن الترجمة الذاتية بصفتها الصريحة ، وبصورتها التقليدية المألوفة، لم تكن جذابة لي في الطفولة ، أو في غيرها من المراحل ، ربما بسبب أن هذا الضرب من ضروب الأدب لم يكن ممكناً في بلادنا ... والقيمة الحقيقية لأي سيرة تكمن في كونها وثيقة حقيقية أكثر من كونها عملاً أدبياً ، إنها تحتاج إلى شجاعة أدبية أكثر من حاجتها إلى موهبة أدبية ، ولذلك فإن قيمتها كوثيقة تعتمد على درجة صدقها» (٢٧) .

من الواضح أن الرأيين ينطويان على تناقض ظاهري يتمثل في اضطراب مستوى العلاقة بين محفوظ والسيرة الذاتية ، اقتراباً وابتعاداً ، غير أن محفوظ كان دقيقاً في استخدام الفعل «تراودني» وهو يصف علاقته بفن السيرة في الرأي الأول ، بالنظر إلى ما ينطوي عليه الفعل من إغراء وحث من جانب ، وما يشير إليه من حذر ، وضعف ، وتماسك من الجانب الآخر ، وبعبارة أخرى فإنَّ إغراء السيرة الذاتية . كان يُواجَه من محفوظ ، بالرفض والتأبي ، لأن الكتابة عن الذات تنطوي على قدر كبير من الإغراء، ولأنها من الجهة الأخرى تنطوي علي محاذير كثيرة لعل من أهمها أن «الالتزام بالحقيقة مطلب خطير ، ومغامرة جنونية» .

لهذا تشكل «المرايا» عملاً أدبياً يقع خارج السرب في إطار روايات محفوظ ، وقصصه القصيرة ، لأنه يجسد لوناً من الكتابة عن الذات ، وهي تنتقل في«مرايا» شخصيات تمثل طبيعة العصر ، بكل ما ينطوي عليه من أبعاد مختلفة ، كمزج بين الذاكرة والخيال ، على نحو يعيد تشكيل الواقع لأن حصيلة الذاكرة ، كما يقول محفوظ بهذا الصدد، لا تعطي وحدها شيئاً بدون إضافات خيالية ، وبعبارة أخرى فقد كانت «المرايا» تجسد رغبة محفوظ في حل الإشكال الذي يتمثّل في القدرة على البوح من جهة ، والابتعاد عن المغامرة الجنونية التي تجسدها السيرة الذاتية الجريئة ، من جهة أخرى لهذا يبدو للوهلة الأولى أنَّ اختيار محفوظ للمرايا عنواناً لهذا العمل

ينطوي على بُعد حيادي لأن المرايا تتضمن القدرة على التصوير والانعكاس ، مثلما تحمل أبعاداً ذاتية ، لأنها تجسّد أبعاد التجربة ، بكل ما تنطوي عليه من مزج للذاكرة بالخيال والوجدان.

لقد جاء محفوظ إلى المرايا ليحل هذا الاشكال ، وليعبّر عنه بصورة جديدة ، أما حديث محفوظ عن رغبته في تقديم شخصيات لم تكن من القوة بحيث تدخل في إطار تجربته الروائية ، ولا من الضعف بحيث تُهمل وتنسى [٢٨] ، فهو صحيح لأنه يؤكد اقتراب «المرايا» من عالم التجربة الذاتية ، وما تنطوي عليه من أبعاد تفصيلية في عالم الواقع ، لترسم بالتالي لوناً من التناغم بين تجارب الراوي ، وبين تجارب تلك الشخصيات ، التي تصف في مجموعها تطور الحياة في مصر منذ ثورة ١٩١٩ حتى أوائل السبعينيات .

لم يكن محفوظ ، بطبيعة الحال ، أول من لجأ إلى المرآة في الأدب العربي الحديث. وإن كان الرائد في استخدام هذه التقنية على صعيد العمل الروائي . حيث تسربت فكرة المرآة من الآداب الأوروبية[٢٩] إلى الأدب العربي الحديث ؛ فكانت كتابات محمد روحي الخالدي ، وإبراهيم المويلحي وعبد العزيز البشري ، وطه حسين[٣٠] تعبّر عن رؤية خلاصتها أن المرآة ، وهي هنا الأدب ، وسيلة من وسائل نقل الواقع على نحو أمين . ثم صارت هذه التقنية تحتل آفاقاً مهمة في الشعر العربي الحديث، وبخاصة عند أدونيس[٣١] ، لكن كتاب عبد العزيز البشري «في المرآة»[٣٢] يشكل أقرب الكتب إلى «مرايا» نجيب محفوظ ؛ فهو يصور مشاهير عصره ، تصويراً فنياً ، كاريكاتوريا ، فيبرز أبعاد تلك الشخصيات ، وما تنطوي عليه من ميزات وعيوب ، من أمثال : سعد زغلول ، وعدلي يكن ، وعبد الخالق ثروت ، وأحمد لطفي السيد ، وفكري أباظة ، وطلعت حرب ، وأحمد شوقي ، وهدى شعراوي ، مشيراً بطبيعة الحال ، إلى أسمائهم وبعد ذلك تختلف مرايا محفوظ عن مرايا البشري، ولعل هذا الاختلاف يتضح في عمق العلاقة بشخصيات العملين ، فالبشري لا يتماهى بتلك الشخصيات تماهي راوي نجيب محفوظ بها ، بل يظل حريصاً على

تقديمها من خلال رؤيته التي تؤمن «أن المرآة هي تحليل شخصية من تجلوه للناس، والتسلل إلى مداخل طبعه ، ومعالجة ما تدسّى من خلاله ، ونفض هذا على القارئ في صورة فكهة مستملحة» (٣٣).

إن هذا يعني أنَّ محفوظ يبتعد في المحصلة النهائية عن البشري خطوتين على الأقل، مرة عندما يُموّه طبيعة تلك الشخصيات ، ومرة عندما يمزج ملامحها بغير قليل من الخيال حتى ليصعب التعرف عليها ، هذا إضافة إلى ما سبقت الإشارة إليه حول نمو شخصية الراوي وتداخلها مع الأحداث في «مرايا» نجيب محفوظ ، أما شخصية البشري فتراقب ، وترصد ، وترسم ملامح شخصياتها ، دون أن تتماهى مع أية شخصية ، وإن ظلَّ البشري ومحفوظ ، رغم الاختلاف الجذري في طبيعة العملين ، يشتركان في تقديم الشخصيات ، شأن المرايا كلها ، من خلال رؤية ذاتية تكشف الأنا عبر تحليلها للآخر ، لأن الإحساس بالهوية يمر في العادة عبر الإحساس بالاختلاف .

تشكل شخصية الراوي نقطة تنطلق منها شخصيات «المرايا» نحو التلاشي أو البقاء، لتحمل عبر تلاشيها أو بقائها نقطة تضيء ذاتها مثلما تضيء الآخر . المتمثل بالراوي ، لتصنع بالتالي ملامح سيرة موضوعية لمحفوظ الذي يمثله راوي «المرايا» .

يقوم هذا الراوي بدور استذكاري ليرسم ملامح الشخصيات التي تظهر في مراياه، لهذا فإن رسم ملامح «الراوي في شبابه» وفي رجولته يحتاج إلي إعادة ترتيب لهذا الحكايات والتحول من الترتيب الهجائي إلى الترتيب الزمني التطوري ، لأن محفوظ لجأ إلى الترتيب الهجائي ، ليقطّع أوصال الخيط الزمني الذي يسير في «المرايا» باتجاه مستقيم . من هنا تلتقي «المرايا» من حيث علاقتها بسيرة محفوظ برواية «قشتمر»(٣٤) ، التي يرصد فيها الراوي ملامح أربعة من أصدقائه ، يتوزعون على العباسية الشرقية والغربية ، أما الراوي فيظل ، كما يقول محفوظ ، خارج الموضوع، لأنه يأخذ دوره بوصفه سارداً استذكارياً يحتفل بالماضي ، ويقوم بترتيبه لبناء الأبعاد الجمالية للرواية . لذا فإن نقطة اللقاء تكمن في تماثل الإطارين الزمني والمكاني ، وفي تماثل شبكة العلاقات بينهما ، وإن كان محفوظ يقوم في «قشتمر» بتكثيف للأبعاد

المكانية لتغدو قشتمر ـ المقهى مكاناً عامراً بالحياة، بعيداً عن الهامشية، ولحظات البطالة والشبهات.

ـ٣ـ

لقد بيَّن محفوظ بأن «المرايا» هي أقرب أعماله إلى السيرة الذاتية من حيث التوجه، فقد بدأ بكتابتها وهو ينوي أن يكتب سيرته، ولكن «المرايا» لم تتشكل حسب رغبته، بل ظهرت سيرة موضوعية، لا يستأثر الراوي فيها بالصورة، بل يتشكل تلقائياً في خضم حياة واسعة تتولد من الواقع على يد الخيال، لهذا يقول محفوظ:

«لقد أخذت من الواقع انطباعي العام، وأكملته بالخيال، لذلك تجد انطباع الناس مختلفاً معي حول كثير من الشخصيات التي توصلوا إلى معرفة أصلها الحقيقي» (٣٥).

إن معنى هذا أن «المرايا» تقترب كثيراً من الروايات التي تسمى (روايات التكوّن الذاتي) Bildungsroman (٣٦). وهو نمط من الروايات يعرض للنمو الداخلي للفنان منذ شبابه غير الواعي حتى سن النضج، عندما يتمكن من تحقيق ذاته في إطار مجتمعه. ولهذا فلا بد أن تتعرض هذه الروايات لتجارب الصداقة، والحب، والأزمات، والصراع مع الحياة حتى الوصول إلى النضج الروحي والعقلي من خلال التجربة العملية.

تتضمن هذه الروايات في الأغلب، مرحلتين أو ثلاث مراحل هي: سنوات الطفولة والشباب و سنوات التجوال، لتصل إلى سنوات الصفاء وتطهير الوجدان من الشوائب. من خلال الحصول على مكانة متميزة في المجتمع يقر بها الآخرون.

تتشكل شخصية الراوي في «المرايا» عبر المراحل الزمنية التالية:

١ ـ المرحلة الأولى: وهي تمتد منذ الطفولة حتى نهاية المرحلة الثانوية:

تتشكل طفولة الراوي من خلال حكايات تخص أصدقاء العباسية ، فتتوزع طفولته على حكايتهم لتكوّن جزءاً منها ، رغم أن هؤلاء الأصدقاء ، سيتشكلون على نحو مختلف يفارق طبيعة الراوي الذي سيظل مرتبطاً بهم ، رغم هذا الاختلاف . تتوزع تجارب هذه الطفولة ضمن محاور متعددة ، فهي ترتبط أولاً بالموت ، الذي يجيء على نحو يفتح عيني الراوي على الحياة وما تحويه من أبعاد، فقد كان لمقتل أنور الحلواني برصاص الإنجليز في مظاهرة تنادي بالاستقلال، دور في بربط الراوي بمصر الحديثة .

> «عرفت لأول مرة فعل «القتل» في تجربة حية لا في حكاية من الحكايات الشعبية ، وسمعت لأول مرة عن الرصاصة في أول اتصال سمعي بإحدى منجزات الحضارة. وثمة لفظة جديدة أيضاً «مظاهرة» استدعت الكثير من الشرح والتفسير .وربما لأول مرة سمعت عن ممثل جنس بشري جديد في حياتي الصغيرة هو الإنجليزي»[٣٧].

أما موت بدر الزيادي الذي استشهد ، هو الآخر ، في مظاهرة ، «إذ قضت عليه ضربة أصابت مؤخّرة رأسه» [٣٨] . فقد كان بعد أن تفتح وعي الراوي على الحياة . وعرف بعض أسرارها، لهذا تراه ينتقل وهو يتحدث عن موت طه عنان ، من مرحلة الحديث عن الموت والاستفسار عنه ، وعن بواعثه إلى مرحلة الفعل ، وهي الاشتراك بالمظاهرات ضد الإنجليز ، التي تحمل بين طياتها الموت .

> «اشتركنا من أول اليوم في التجمعات المتفرقة ، والانقضاضات المباغتة ، والتفرقات السريعة على أنغام الرصاص المتطاير ، وشاهدنا المئات وهم يسقطون ، كما شاهدنا الجنود وهم ينقضون عليهم كالنسور ، فيحملونهم بعنف غير إنساني ويلقون بهم في لوريات ويطمسون آثار دمائهم فوق أديم الأرض بالرمل والأتربة»[٣٩]، لتنتهي بمقتل طه عنان ، الذي أُصيب برصاصة ولفظ أنفاسه بين يدي الراوي فوراً.

لقد كان حضور الموت في وجدان الراوي الطفل مبعث قلق روحي عميق ، دفعه إلى فهمهم معنى الحياة ، ولهذا لم يكن من قبيل المصادفة أن ترتبط حياة الراوي الطفل ثانياً بالجنس ، الذي ظل يحمل طابع المغامرة ، والاستكشاف ، مثلما ظل يصدر عن رغبة في الحصول على اللذة والمتعة ، بعيداً عن الحب ، لقد رافق الراوي في طفولته المبكرة ، ابن عمته أحمد قدري بحجة ذهابه إلى السينما ، فأخذه أحمد قدري إلى مبغى وتركه ينتظر مع مجموعة من النساء ، فيتعرض ذلك الطفل لتجربة تأخذ شكل الصدمة ، إذ تأخذه إحدى النساء إلى غرفتها ، وتنزع ثوبها «**رأيت امرأة عارية لأول مرة ، ملأتني الحركة المقتحمة المستهترة فزعاً ، وملأني المنظر الذي رأيته خطفاً فزعاً أشد ، تراجعت نحو الباب وأنا أنتفض**»(٤٠).

لا غرو أن تكون العلاقات الجنسية بين الراوي وبين نساء «المرايا» امتداداً على نحو أو آخر . لتلك المرأة التي جعلته يلتفت إلى الجنس مبكراً . فقد سعت إليه أماني محمد(٤١) المرأة المتزوجة، تماماً كما أخذته تلك المرأة إلى غرفتها لتريه جسدها ، لتأخذه هي الأخرى إلى مكان آمن يسمح بالعلاقة الجنسية ، فيكتشف أنها ليست مطلقة كما زعمت ، بل هي زوجة صديقه عبده بسيوني ، ويهرب منها حائراً ، صامتاً، كما كان يوم خرج مع قريبه أحمد قدري ، يهذي بالسينما، ويصمت عما يسبب له الحزن والألم .

أما درية سالم (٤٢) فقد سعت ، هي الأخرى ، إليه في أثناء غياب زوجها صادق عبد الحميد في بعثة علمية قصيرة ، وطلبت منه أن يُعد مكاناً آمناً للقاء ، لتنتهي العلاقة بينهما ، كما انتهت من قبل مع أماني محمد، بعد أن يلتقي الراوي بالزوج ويتعرف إليه .

إنَّ تحليل هاتين العلاقتين يشير إلى أن «المرايا» تعطي المرأة دوراً إيجابياً مبادراً، يكاد يفصل بين الجنس والأخلاق ، لأن المرأة هنا تسعى لإقامة علاقات جنسية ، تحقق متعة ولذة ، لا تتحقق داخل مؤسسة زواج فاشلة ، ثم تتوزع تجارب الراوي خارج هذين البعدين، ليكون حبّه لكرة القدم مدخلاً إلى تعرّف الحياة الشعبية ، يقول الراوي وهو

يذهب مع جعفر خليل ، أحد أصدقاء عمره إلى النادي الأهلي لمشاهدة تلك اللعبة :

«في ذلك اليوم شاهدت مباراة كرة قدم لأول مرة في حياتي ، وعرفت لاعبين لم يَمح أثرهم من نفسي حتى اليوم ... ورأيت الإنجليز وهم يلعبون وكنت أعتقد أنهم يقتلون فقط ... سررت وسعدت وبدأت أعشق هواية جديدة» (٤٣).

لكن كرة القدم كانت معبراً للعودة إلى باطن الحياة الشعبية ، المتمثلة في مقاهيها ، وما تمتلكه تلك المقاهي من طقوس وألعاب ، لتسلمهم تلك الرحلة من جديد إلى المتع السرية الي تقدمها تلك الأحياء بعد أن يتعرف الراوي إلى أسرارها وتقاليدها ، وليظل متمسكاً بأخلاقيات اللاعب ضمن فريق لا يستطيع التخلي عنه :

«وسهرنا في مقاهي الأنس ومجالس المعلمات ، والفتوات ، والبلطجية والبرمجية حتى باتت أغانيها الخليعة ، وأناشيدها الساخرة ، ودعاباتها الفاضحة ، ورقصاتها العارية ، باتت تعزف في رؤوسنا كالسحر الأسود وتسكب في قلوبنا عصير الأفراح والمآسي»(٤٤).

لقد شكل الحب المحور الثالث الذي يمثل تجارب الراوي في تلك المرحلة ، إذ يعبّر الراوي عن علاقته بنمط مختلف من النساء ، يفارق طبيعة النساء المشار إليهن من قبل. لقد كانت تجربته مع حنان مصطفى (٤٥) ، الفتاة الثرية التي أحبها وهو في الثانية عشرة من عمره ، تدل على أن شعلة الحب في ذاته متوهجة ، وإذا كانت هذه العلاقة تنتهي برحيلها ، عندما فشل مشروع زواجهما ، الذي عرضته جدة حنان ، فإن تجاربه الأخرى تتشابه في جوهرها مع التجربة الأولى ، الأمر الذي يؤكد رتابة جوهر الحب عند الراوي ، لهذا فإن تجربته مع حنان مصطفى التي جعلته يعاني لأول مرة من الحرمان والهجر ، قد تكررت عندما أحب صفاء الكاتب ، التي كانت تكبره بخمس سنوات ، ليتخذ طابع العلاقة بينهما طابعاً عذرياً ، حتى سماه أصدقاؤه «مجنون صفاء» .

«لا أعرف لون شعرها ، ولا تسريحته ، ولا لون عينيها أو رسمهما ولا طول قامتها أو درجة امتلائها ... وبسبب ذلك الحب الخاطف عانت حياتي العاطفية من أزمات متواصلة معقدة كأنها السحر الأسود ، والعجيب ، أنه كان حباً بلا مواقع ، ولا مواقف ، ولا تاريخ يذكر ... وعرفت كيف يغيب الإنسان وهو حاضر ، ويصحو وهو نائم ، كيف يفنى في الوحدة وسط الزحام ويصادق الألم»(٤٦).

لقد كانت تجربته مع حنان مصطفى هامشية قياساً إلى تجربته هذه ، لأنها تجربة حب مغمورة بالمعاناة ، عامرة بالألم ، فتحتْ عيني الراوي على مطلق الحب ، وربطته به باعتباره قدراً لا يستطيع الخروج عليه ، فظلت صفاء الكاتب طيلة حياة الراوي رمزاً للحب ، وإذا كان الراوي يتاح له أن يلتقي بحنان مصطفى بعد أربعة وأربعين عاماً ، أي عام ١٩٦٧م (لأن عمر الراوي كان يوم أحبها اثني عشر عاماً ، وهذا يعني أن الحادثة تعود لسنة ١٩٢٣م) فإن تجربة صفاء الكاتب ظلت تجربة مطلقة ، يختزنها الراوي ، لتظل حاضرة في وجدانه دائماً وإن كان من الممكن أن تحمل هذه العلاقة عبر شخصية «صفاء الكاتب» أبعاداً رمزية تدل على ما يحتاجه الكاتب من صفاء ، يتجسد في علاقة حب عميقة الأبعاد والتجليات تحتل مكانة متميزة في الوجدان ، لتظل مصدر إلهام للكاتب غير قابل للنضوب ، فإذا أضفنا إلى ذلك حبّه ليسرية بشير(٤٧) ، يوم كان طفلاً في السابعة من عمره واصلاً إليها رغم المطر الشديد وجالساً في حجرها ، مُتأمِّلاً وجه صاحبته ابنة السادسة عشرة ، تبيَّن لنا أن تجارب الراوي في الحب ذات نزوع نحو الجمال والكمال . وهكذا ففي حين كانت تجاربه الجنسية تؤكد رغبته في امتلاك المرأة ، كانت تجاربه في الحب تفر منها ، لأن الفرار منها ، يؤكد دوام حضورها .

أما الصداقة فهي المحور الرابع الذي يشكل تجارب الراوي ، لأن هذه التجارب تتوزع على حيوات مجموعة من الأصدقاء ، هم : جعفر خليل ، وخليل زكي ،

ورضا حمادة ، وسرور عبد الباقي ، وسيد شعير ، وشعراوي الفحام وعيد منصور . يتوزع عالم هؤلاء الأصدقاء بين الطيبة والعدوانية ، مثلما يمثلون شرائح متباينة ، وهم يلتقون هنا مع أصدقاء الراوي في «قشتمر» (٤٨) من حيث استمرارية العلاقة وتطورها ، وإن كانوا يختلفون من حيث النهاية التي آل إليها أولئك الأصدقاء ، التي تجسد لوناً من التصالح بين الفرد والله ، بعد رحلة مضنية من القلق، والتجوال ، والصراع . مما يقرّب هذه النهاية من نهايات رواية التكوّن الذاتي.

لقد انتهي سيد شعير [٤٩] وخليل زكي (٥٠) عاملَيْن بالدعارة. . أما رضا حمادة[٥١] الذي كان يتحلى بقوة جسدية تستطيع أن تقف في وجه شعير وزكي فقد تعرض لمجموعة من الصدمات، غير أنه استطاع أن يصبح محامياً ناجحاً ، متميزاً ، وكذلك أصبح سرور عبد الباقي[٥٢] طبيباً مشهوراً ، يعادي ثورة يوليو ويشمت بها إثر هزيمة حزيران ، أما أكثر هؤلاء الأصدقاء طيبة وبساطة فقد كان شعراوي الفحام ، الذي توفي ثملاً في الحرب العالمية الثانية ، بعد غارة للطائرات الإيطالية في النصف الثاني من الليل . فتجمع الأصدقاء وهم في ذروة الشباب «ما بين الثلاثين والخامسة والثلاثين من العمر وقد عرف كل سبيله ؛ المدرس ، والموظف، والمحامي ، والدكتور ، التاجر، والقواد ، والبرمجي ، وتاجر المخدرات» [٥٣] .

أما موت جعفر خليل سنة ١٩٥٠م [٥٤]، بعد عودته من بعثة دراسية في الولايات المتحدة للتخصص في السينما ، إثر سقوطه بسبب قشرة موز ، فلم يكن سبباً لاجتماع اولئك الأصدقاء ، الذين فوجئوا بالعلاقة بين شعراوي الفحام، وهو ممثل الطيبة ورمزها بين الجماعة ، وبين سيد شعير ، رمز الشر والقوة غير الإيجابية ، وذلك عبر زيارات شعراوي المكررة لعالم شعير الذي كان يعمل قواداً .

أما في عالم المدرسة الثانوية فقد أشار الراوي إلي مجموعة من التجارب أسهمت في بلورة شخصيته ، وأضافت إلى عالمه عدداً من القضايا. فعلى الصعيد الوطني ، استطاع عالم المدرسة أن يربطه بالمشكلات الكبرى ، كالعلاقة بين الملك فؤاد ، وزعيم حزب الوفد آنذاك مصطفى النحاس ، لتدخل أسماء ومشكلات من مثل محمد

محمود باشا ، ودستور عام ١٩٢٣م ، والاستقلال إلى قاموس حياته اليومية ، أما على صعيد الأبعاد الفكرية فقد بدأ يتعرف «لأول مرة أسماء جديدة ، كالكاثوليكية ، والبروتستنتية ، والأرثوذكسية»(٥٥) ويحار بينها حتى يخبره أحد زملائه «أن المذهب المسيحي المصري هو الأرثوذكسية وأن المبشّرين أفسدوا بعض الأقباط فجّروهم إلى اعتناق الكاثوليكية أو البروتستنتية»(٥٦) ، كما بدأ يقرأ مع زملائه «كتب التراث وكثيراً من مؤلفات كتّاب العصر من قادة الفكر الجديد»(٥٧) .

وقد كان لمعلم اللغة العربية هجّار المنياوي دور مهم في تحبيب العربية له لما كان يتحلى به من حب لسعد زغلول «وكأنه ولي من أولياء الله وصاحب معجزات ، معتبراً زعامته رسالة سماوية ومعجزة تاريخية»(٥٨) . إن هذه الحكايات لا تروي تفصيلات يمكن أن تندرج في بناء متنام يشكل صورة متكاملة للراوي في تلك المرحلة، إلاّ أنها تقف عند مجموعة من التجارب ، تفتح عيني الراوي الشاب على عالم موار بأبعاد متناقضة ، لتشكل شخصية قادرة على رصد هذا الذي يحدث ، منفعلة به ، قادرة في الوقت نفسه على ضبط إيقاعاتها الداخلية ، لتحتفظ بالمسافة بينها وبين ذلك العالم، لكي تعيد تشكيل نفسها فيما بعد .

٢ - المرحلة الثانية : المرحلة الجامعية:

تبدأ المرحلة الثانية سنة ١٩٣٠م عند دخول الراوي إلى الجامعة ، وتنتهي عند أول عهده بالوظيفة سنة ١٩٣٥م.

يلتحق الراوي بقسم الفلسفة ويشير إلى محاضرات مسيو كوريه(٥٩) الفلسفية ، التي كان يحضرها معه عدلي المؤذن ، غير أن هذه المرحلة ، على أهميتها ، لا تحظى بعناية الراوي ، لأن الحديث عن أبعادها ، يكشف تجارب يسهل معرفة جذورها ، لهذا يشير محفوظ إلى إبراهيم عقل(٦٠)، أحد أساتذته ، الذين يتكرر الحديث عنهم ، وإن كان الانطباع العام عن هذه الشخصية سلبياً ، بالنظر إلى ضحالتها العلمية ،

ونفعيتها من أجل الحصول على منصب إداري ، كما يشير إلى ماهر عبد الكريم ، الذي كان استاذاً مساعداً يوم التحق الراوي بالكلية، **«وكان في منتصف الحلقة الرابعة ، يتمتع بسمعة علمية وأخلاقية وإنسانية كأنها عبير المسك ، ولم أعرف أستاذاً فتن طلبته بسجاياه الروحية وسماحة وجهه مثله»** [٦١] .

بين إبراهيم عقل وماهر عبد الكريم ، تقع تجاربه الفكرية ، وتتبلور شخصيته . أمَّا حديثه عن الجامعة خارج الأبعاد الفكرية ، فيتوقف عند زميله محمود درويش[٦٢]، الطالب الفقير المجتهد الذي يُتهم بالتجسس على الطلبة ، ويوفد للحصول على الدكتوراه من فرنسا ، فينالها من سويسرا بعد الحرب العالمية الثانية ، مثلما يتحدث عن عجلان ثابت [٦٣]، ذلك الطالب المتفوق الذي فُصل من الجامعة ، لاتهامه بسرقة طربوش ، ليتزوج من بَغّي مدمنة على الأفيون ، وليكتب دراسات مهمة في الفكر العربي التقدمي . أما سعاد وهبي، فقد كانت «أجمل الفتيات وأطولهن وأحظاهن بنضج الجسد الأنثوي»[٦٤] لهذا تكاد تثير فتنة في الكلية ، فيفصلها إبراهيم عقل ، الذي كان عميد الكلية آنذاك ، غير أنها تعود بعد وساطة ، لتترك الجامعة في مطلع العام الجديد .

٣- مرحلة الوظيفة والحياة العامة:

إذا كان نجيب محفوظ قد تعمَّد أن يتحدث عن المرحلة الثانية بشيء من القصر والإيجاز ، وذلك لقصر الفترة الزمنية التي يتحدث عنها ، وللأبعاد المكانية والإنسانية المحدودة ، التي يمكن معرفتها ، فإن هذه المرحلة التي تبدأ منذ سنة ١٩٣٥م حتى ١٩٧٠م ، تشكل مرحل تجوال حقيقي، تمثل في المحصلة النهائية كيفية تشكل الراوي، وخلفيته وشخصيته عبر كمّ من التجارب العملية .

يتوقف الراوي في هذه المرحلة عند زملاء الوظيفة ، فيتحدث عن طنطاوي إسماعيل رئيس السكرتارية العامة ، وعدلي المؤذن رئيس المكتب الاستشاري ، وعباس فوزي وكيل السكرتارية ، وعبد الرحمن شعبان ، مترجم الوزارة ، وعبده

سليمان ، أول موظفة بإدارة السكرتارية ، وصقر المنوفي الساعي ، وشرارة النحال الذي بدأ عاملاً للتلفون وانتهى وكيلاً للوزارة ، وفتحي أنيس كاتب القيد بالسكرتارية ، وكاميليا زهران خريجة الحقوق التي التحقت بالعمل سنة ١٩٦٥م . ، وصبري جاد الذي عُيِّن بعد نكسة حزيران بإدارة السكرتارية .

يقف محفوظ عند شخصيات أولئك الموظفين مشيراً إلى تناقضاتهم ، مبرزاً طبيعة تكوينهم حتى ليكاد عبر تحديده لشخصية طنطاوي إسماعيل الإيجابية يحدد «مضمون» الموظف باعتباره رمزاً متعارفاً عليه ، لهذا كان من العجيب أن يتفرد طنطاوي إسماعيل بأنه ذو «خلق نقي طاهر ، يحمل الأمانة بإخلاص ، ولا يحيد عن الحق»[٦٥] ولم يكن غريباً أن يتآمر عليه الجميع فيزوِّروا توقيعه ليجد نفسه موضع اتهام ويتعذر عليه تبرئة نفسه ، أما عباس فوزي فقد ظل يعتبر الموظف حشرة من الحشرات السامة ، وكان يعرِّف الإنسان فيقول : «الإنسان موظف ناطق!»[٦٦] ولم يكن بالمقابل موضع احترام زملائه ، لأنهم ينظرون نظرة احتقار لما يكتب و«يعتبرونه مغتصباً للدرجة باسم الخزعبلات التي يؤلفها»[٦٧] . ولعل من الضروري أن ننبه إلى أن عباس فوزي يوزع على الكثير تهمة الشذوذ الجنسي ، وهي تهمة تتكرر كثيراً في هذا الوسط ، وتشكل ، كما الحال في شخصية شرارة النحال[٦٨] ، أساساً لصعوده من عمله بالمياومة إلى منصب قيادي رفيع . أمّا عبد الرحمن شعبان فهو رافض لواقعه ، ثائر على التراث ، معجب بالغرب الأوروبي ، يرى أن «أوروبا روح الدنيا وأهلها ملائكة الخلق أما من عداهم فهم حيوانات أو حشرات»[٦٩] وينظر إلي زملائه على أنهم تعساء ، ومنافقون .

أما عبدة سليمان [٧٠] فقد تزوجت سراً من شاب يدعى محمد العادل ، وهو ابن شقيق أحد الباشوات ، لتُفصل من وظيفتها إثر ذلك ، وليتم طلاقها ، أما صقر المنوفي[٧١] ، فيكاد يكون حاضراً في كل حكاية ، نظراً لفضوله وتقصِّيه للأخبار ، واستعداده الفطري للتجسس والتطفل ، حباً في الطعام وجمع الأخبار ، على أنه ينتهي إلى السجن بسبب محاولته اغتصاب بنت الكواء .

إن أهم ما يلفت النظر في هذه الحكايات ، إضافة إلى ما تتصف به من أجواء فاسدة، هي قدرة الراوي على رصد ذلك الجو ، وتحليل أبعاده ، إضافة إلى كونه موضع ثقة تلك الشخصيات على اختلاف ما بينها . وإذا كانت رحلة البحث عن العلم في الجامعة قد قادته إلى أبعاد فكرية ، وفلسفية ، رغم أنها أودت بالكثير من رموز العلم فيها ، فإن البعد الوظيفي في حياة الراوي ، يشير إلى الصدمة المروعة التي تلقاها . لهذا ظل مشاهداً خارجياً لا يكاد يتأثر بما يحدث في تلك الأجواء ، على أن تأثر الراوي كان أخلاقياً في المقام الأول ، ويتجلّى ذلك أكثر ما يتجلّى في نظرته للمرأة ، إذ تخلو حياة الراوي في هذه المرحلة من قصة حب ، ويكاد تركيزه يكون على المرأة ، كونها موضوعة جنسية في المقام الأول . لهذا تخلو حياة الراوي من الحب، وتتمحور حول مجموعة من النساء يعشن حياة زوجية فاشلة . ولعلَّ موقفه من ثريا رأفت التي كان تزور عمها في الوزارة حيث كان يعمل ، يجسد طبيعة هذا الموقف، فقد تردد في الزواج بها كونها موظفة ، ثم استدرجها إلى موعد في حديقة الحيوان ، وعندما حاول أن يُقبِّلها رفضت . بعد ذلك تنمو علاقة حب بينهما. ويشترط للزواج منها أن تتخلى عن الوظيفة . إلاَّ أنها ترفض ذلك أيضاً. وعندما تصارحه «بأن شخصاً ما «خدعها» وهي في سن البراءة» (٧٢). يتخلّى عن فكرة الزواج بها ، لأنه يريد أن يعرف الفاعل وعندما يعرف عام ١٩٣٩م، في أثناء المعرض الزراعي الصناعي ، أن الفاعل صديقه عيد منصور (٧٣) ، يشتمه دون أن يبادر إلى اتخاذ خطوة بهذا الصدد. لهذا لم يكن غريباً أن يبادر إلى تأنيب ضميره بعنف وبحزن عندما يراها ، بعد النكسة ، وقد صارت سيدة مجتمع معروفة بشخصيتها وعلمها وخلقها ، ليتذكر من خلال تأنيب الضمير هذا طبيعة تكوينه النفسي : «تذكرت عيد منصور ، تذكرت ضعفي وانهزامي ، تذكرت نفراً من أصدقاء الصبا مثل خليل زكي ، وسيد شعير ، تذكرت أحمد قدري قريبي ... تذكرت عشرات وعشرات ممن تلاطمت معهم في مجرى الحياة ، برزت وجوههم وسط هالة من غبار متعفن كما تبرز الحشرات في أعقاب انهيار بيت آيل للسقوط»(٧٤) ، إنَّ الحياة الوظيفية لا تكشف شخصية الراوي وحده ، بل تكشف طبيعة العصر ، لأن هذه الشخصيات تذوب في

نهر الحياة الجاري ، لتعبّر في نهاية المطاف عن تجربة كلية ، لا يمكن الإحاطة بتفصيلاتها ، وإن كان يمكن تلخيص معناها : لقد قدّم محفوظ عالماً أكثر مما قدم شخصيات ، وكان يريد أن يوضح مقدار ما طرأ على هذا العالم من تغير ، لهذا يقف عند صبري جاد ليتعرف على طبيعة نظرة الشباب إلى الدين ، والعلم ، والحياة السعيدة ، والتراث ، والاشتراكية ، والرأسمالية ، والمرأة ، وليعرض عن طريق اللمح الأوضاع الراكدة التي ينبثق من خلالها وعي الفرد المتمرد ، وصحيح أن حديث صبري جاد لابدَّ أن يمتاز بالتعميم والإطلاق ، لأن لجوء الحكاية إلى الأسئلة المباشرة ، بغية معرفة آراء الجيل الجديد سيؤدي إلى تبسيط الشخصية وردها إلى لون واحد ، إلاَّ أن هذا يؤكد حرص الراوي على الدخول في أبعاد التجربة للجيل الجديد ، والابتعاد عن الجمود والتقولب. لذا يضيق الراوي بعالم الوظيفة ، وعلاقاتها ، وشخصياتها ذرعاً ، غير أنه لا يستطيع أن يتصور حياته منفصلة عن هذا العالم ، على الرغم من تطور وعيه السياسي والثقافي على نحو مغاير ، أما المحور الآخر الذي يدور حوله عالم الراوي في هذه المرحلة ، وإن كان ذلك يتصل بمراحل سابقة ، فينبثق من مجموعات من الشخصيات المتباينة في الفكر والسلوك ، وهي شخصيات تمثل شرائح اجتماعية وفكرية مختلفة .

لا تتخلص رؤية الراوي في هذه المرحلة كلية من اهتماماته السابقة ، وخاصة الاهتمامات الجسدية ، حيث يطغى صوت الشهوة التي تجيء امتداداً لتجربة الشباب وتكراراً لها ، لتسود إلى جانبها قدرة عقلية متميزة للراوي تجعله يتمتع بقدر كبير من الحرية ، والتفاهم مع تلك الشخصيات ، دون أن يأبه للتجريدات ، لتكون التجارب الحسية ، التي تنبني على إحاطة واسعة بتجارب تلك الشخصيات الداخلية والخارجية ، محور تلك المرحلة .

أمَّا الشخصيات التي يقف الراوي عندها فهي شخصيات ثقافية وأدبية تتميز بحضور فاعل ، بغض النظر عن مدى الحب والإعجاب اللذين يضمرهما لها ، فيقف عند سالم جبر[٧٥] ، الذي بدأ وفدياً ، يؤمن بزعامة سعد زغلول ، ويتحمس

للحضارة الغربية ، وتحرير المرأة واتخاذ القبعة بدلاً من الطربوش غطاء للرأس ، وينتهي شيوعياً ، وإذا كانت سيرة حياته تنطوي على تناقضات كثيرة فإنها لم تمنع أن يظل الراوي معجباً به لأن الأقوال التي تنكَّر لها سالم جبر خلقت في الأجيال أثراً لا يُمحى . [٧٦] أما الشخصية الثانية التي تحظى بقدر كبير من الحيوية والإيجابية فهي شخصية ماهر عبد الكريم ، التي تبدو محوراً للحياة الجامعية والعامة نظراً لما تتحلى به من سجايا روحية وسماحة وجه ، ولأنه ، وهو الموالي للحزب الوطني (الذي لا يؤمن به الراوي ويقف نقيضاً له في خندق الوفد) لم يكن متعصباً و«لم ينطق في حديثه عن هوى ، أو تحيُّز أو حقد ، ووهب نفسه للعلم والخير» [٧٧] لهذا كان محط احترام الكثيرين وتقديرهم . غير أن شخصية ماهر عبد الكريم لا تتضح إلاَّ بالحديث عن إبراهيم عقل ، الذي نال شهادة الدكتوراه من السوربون . وتعرَّض لإشكالات كثيرة بسببها ، غير أنه منذ عام ١٩٣٠م ، كان يزامل في قسم الفلسفة ماهر عبد الكريم، وإن كانت صورته ، بين طلبته وبين المثقفين ، سلبية رغم كثرة حديثه عن المُثل العليا ، التي تخلَّى عنها ليصبح عميداً لكلية الآداب ، بعد أن صار في خنادق أعداء الوفد ، ولتكون نهايته تراجيدية بعد وفاة ولديه ، ليموت هو الآخر سنة ١٩٥٧م ، بعد أن كاد الرأي العام ينساه .

أما شخصية عبد الوهاب إسماعيل [٧٨] ، فلا يكاد يرتاح الراوي لها ، وإن ظلَّ يحترمها لذكائها ، وثقافتها الواسعة ، ومقدرتها الجدلية ، وإسماعيل ناقد أدبي ، تخلَّى عن النقد بعد انضمامه إلى حركة الإخوان المسلمين ، لينتهي قتيلاً برصاص الشرطة عند مجيئهم ليقبضوا عليه .

بعد ذلك يتحدث الراوي عن مجموعة من الشخصيات الثقافية من أمثال زهير كامل [٧٩] الناقد الذي تخرج في السوربون سنة ١٩٣٨م ، وعن عزمي شاكر [٨٠] المؤرخ الذي صار ركناً من أركان ثورة يوليو ، بعد أن كان من أعدائها ، وعن جاد أبو العلا [٨١] ، الأديب الشهير ، الذي بنى شهرته على انتحال أعمال الآخرين ، مثلما يشير إلى شخصيات أخرى ترتبط بتلك الشخصيات المذكورة وتسبح في فلكها .

إن قارئ هذه المرحلة يلاحظ أنها تشكّل مرحلة البحث عن الذات ، فقد بدأ يتبيَّن أن الراوي ينتمي إلى عالم الأدب والإبداع ، فهذا الراوي القادم من العباسية ، الملتصق بأصدقائه ، المسكون بعالم زملاء وظيفته ، يستطيع أن يتشكل بعيداً عن هذا المجتمع الذي تعكسه مراياه ، ليكون جزءاً منه ، ومنفصلاً عنه في الوقت ذاته ، لهذا تبدو «المرايا» عبر ذلك التقسيم الثلاثي ، وكأنها ترسم تطور الوعي عند الراوي ، الذي ظلت حركته تنبثق من تطوره الذهني ، وقد أسهم شكل «المرايا» في إبعادها عن الوصف التفصيلي ، وكثرة التدخلات والتعليقات ، مثلما أتاح لراويها قدراً كبيراً من الجرأة في التشريح والعرض ، لأنه يتيح له الحماية الكافية تجاه انتقادات الآخرين ، في ضوء هذا المزج بين الذاكرة : سنده الذي ينطلق منه ، وبين الخيال : الذي يضيف إلى الواقع ومضة فنية ، ويبعث فيه حياة جديدة نابضة بالصراع ، وإن كانت تنتهي إلى خلق نوع من الألم في وجدان الراوي .

«وقلت لنفسي إنّه لمن حسن الحظ ان لم يبق لنا طويل عمر في هذه الحياة المتعبة الفاتنة»(٨٢) .

-٤-

تشكل المرايا إذن رواية متميزة في مسيرة نجيب محفوظ الروائية ، من خلال هذا المزج بين السيرة والرواية الذي يقدم رؤية لحركة المجتمع والتاريخ في مصر المعاصرة ، ولعلّ أول ما يشد الانتباه في هذا العمل هو محاولة محفوظ أن يخفي معالم شخصياته ، حين سعى متعمداً ، ليغير معالمها الحقيقية ، ولعل هذا السعي ، لا يتغيا تعقيد ملامح تلك الشخصيات لتكون لغزاً أو مجموعة من الأحجيات ، بقدر ما يهدف إلى تعبير محفوظ عن رأيه الحقيقي فيها ، بعد تغيير معالمها خوف الانكشاف ، لهذا تكشف القراءة الداخلية للمرايا عن نص صعب ، يحتاج فك مغاليقه إلى شرطين أساسيين هما :

معرفة داخلية عميقة بحياة محفوظ الخاصة ، إضافة إلى معرفة واسعة بعلاقاته

الفكرية والإنسانية، التي تشكل في المجموع النهائي رؤيته وخلاصة تجربته . من هنا فإن الكشف عن أقنعة تلك الشخصيات أو بعضها ، سيقربنا من طبيعة الراوي ، هذه الشخصية الإشكالية Problematic Protagonist التي لا تبدو راضية عن المجتمع ولا خارجة عليه، مثلما سيعلل ما تتمتع به شخصيات «المرايا» من استقلالية نسبية على صعيد التجلي ، وإن كان المغزى النهائي الذي يتوج ظهور هذه الشخصيات وتلاشيها، يجري من خلال منظور الراوي/ المؤلف .

ستجري في الصفحات القادمة عملية كشف عن خمس شخصيات من شخصيات «المرايا» ، تربطها بالراوي صلة عميقة ، آملاً أن يتمكن آخرون من اكتشاف شخصيات أخرى . إن ما يربط بين هذه الشخصيات رغم تنوعها واختلافها ، أنها تفسر طبيعة التكوين الفكري للراوي ، الذي يمثل رؤية مستقلة عنها جميعاً .

تشكل شخصية إبراهيم عقل[٨٣] أولى الشخصيات التي ستجري إماطة القناع عنها وهي شخصية محورية في المرايا» ، لأنّها أسهمت في تشكيل وعي الراوي الفلسفي ، فقد كان إبراهيم عقل أستاذاً مساعداً في قسم الفلسفة يوم التحق الراوي سنة ١٩٣٠م، بهذا القسم (وهي سنة دخول محفوظ للجامعة) وإن كان اسم إبراهيم عقل معروفاً من خلال الضجة التي ثارت حول أطروحته التي قدمها لنيل الدكتوراه من السوربون، بعد اتهامه بالطعن في الإسلام ، وتبنّي آراء المستشرقين والمبشرين ، لهذا انسحب عقل من الحياة العامة ،لتتركز أنشطته داخل الحرم الجامعي، ولتكون محاضراته أقرب إلى التوجيهات العامة ، فلا عجب أن يكثر من الحديث عن المُثل العُليا، وإن كان قد اغتال تلك المُثل ليصبح عميداً للكلية ، لذا ظل الراوي يظهر له الاحترام اللائق بمنصبه، ويضمر الا- -مانة والسخرية .

يغيب إبراهيم عقل عن وعي الراوي ثلاثة عشر عاماً ، ليظهر عام ١٩٤٧م (وهي الفترة التي تلت تخرج محفوظ في قسم الفلسفة عام ١٩٣٤م) عندما يموت ولدا عقل في وباء الكوليرا ، وإن كان موتهما تمَّ في ظروف غامضة ، كادت تكون اغتيالاً له أبعاد سياسية ، وعلى إثر ذلك يتحول إبراهيم عقل إلى عالم التديّن ، ليموت سنة

١٩٥٧م بعد أن ترك «أزهار الشر» مترجماً، ليظل اسمه كما يقول الراوي مرتبطاً بأزهار الشر وبمأساة نادرة بعد وفاته التي يذكر الراوي أنها كانت سنة ١٩٥٧م.

إن هذه الصورة التي تتجسد في مرآة محفوظ هي صورة الدكتور منصور فهمي (١٨٨٦ـ١٩٥٩) [٨٤]، وقد مزج محفوظ أبعادها بالخيال، ليغير ملامحها، وليس جوهرها، بمعنى أن محفوظ يلجأ إلى السيرة العامة لمنصور فهمي ليصوغها في البعد التخييلي الروائي، فنكون كأننا أمام مرآتين متقابلتين.

ولد منصور فهمي في قرية شرنقاش من أعمال مديرية الدقهلية عام ١٨٨٦م، والتحق بمدرسة المنصورة الابتدائية، ثم حصل على شهادة الثانوية سنة ١٩٠٦م، ثم سافر مبعوثاً إلى فرنسا بعد فوزه بمسابقة بعثة الفلسفة، فأمضى هناك خمس سنوات درس في أثنائها الفلسفة وعلم الاجتماع، ونال شهادة الدكتوراه عن أطروحته التي كانت بعنوان: «مركز المرأة في الإسلام»[٨٥] (La Condition de la femme dans L'islamisme).

وقد أثارت أطروحته نقاشاً واسعاً في مصر، لأن منصور فهمي، رفض أن يمتثل لرغبات الجامعة المصرية فيحذف من أطروحته بعض العبارات الحادة التي تتنافى والتقاليد الدينية، فسعت جاهدة إلى منعه من تقديم رسالته، ولكن منصور فهمي الشاب سار في الشوط حتى النهاية فنُوقشت الرسالة ونجح بامتياز[٨٦]، وقد اضطر منصور فهمي أن يترك الجامعة، وأن يبتعد عن مصر «قريباً من عام ولا يعود لها، إلاّ حين اضطرته الحرب إلى أن يعود، وحيل بينه وبين التعليم أعواماً»[٨٧]، رجع منصور فهمي إلى قسم الفلسفة سنة ١٩٢٠م، وتدرج في المناصب الإدارية، ليشغل منصب عميد كلية الآداب، ثم ليصبح مديراً لدار الكتب، فمديراً لجامعة الإسكندرية، حتى أحيل إلى التقاعد سنة ١٩٤٦م، وقد اختير سنة ١٩٣٣م عضواً بالمجمع اللغوي ليصبح في العام التالي كاتب سر المجمع، وظلّ في هذا المنصب حتى توفي سنة ١٩٥٩م.

بدأ محفوظ برسم معالم هذه الشخصة بعد عودتها من فرنسا، فأشار إلى الضجة

التي رافقتها بسبب تلك الأطروحة ، وبيَّن أنه عرف ذلك من خلال مقالة سالم جبر المدافعة عن إبراهيم عقل وعن حرية التفكير ، ليوضح أنه لم يشكل صورته السلبية عنه من خلال آراء النزعات المحافظة ، فقد جاء إلى الجامعة وهو يحفظ دفاع سالم جبر عنه ، وسالم جبر كما سنرى هوسلامة موسى .

لقد توقف محفوظ عند أهم ملامح منصور فهمي ، بعد أطروحته وفصله من الجامعة ، ليوضح ذلك على النحو التالي :

«والظاهر أن المحنة التي مرَّ بها علَّمته كيف يركز نشاطه في دروسه الجامعية وينسحب من الحياة الفكرية خارج جدران الكلية ، لاحظنا أن همته يطويها الفتور والملال ، وأن دروسه أقرب إلى التوجيهات العامة رغم ما يتمتع به من صحة وحيوية ونضج تربع فوق الأربعين من العمر ، ومالبث أن انقلب في مجالسنا نادرة ودعابة»[٨٨] .

يقدم الراوي في هذه الفقرة شرطاً أساسياً من شروط بناء الصورة يتمثل في فهمه العميق لطبيعة تلك الشخصية ، التي بدأت صدامية ، متطرّفة ، لتنتهي محافظة ، نفعية ، تبتعد عن كل ما يمكن أن يسبب لها المشكلات ، وتسعى للحصول على أكبر قدر من المكاسب الذاتية ، وقد بيَّن بعض من كتبوا عن منصور فهمي ، مثلاً ، أنه كان يتمتع بصحة وحيوية وأشاروا إلى ممارسته شتّى الرياضات كالسيف الواخز والسباحة . يشير محفوظ بعد ذلك إلى أمر جوهري آخر ، يرتبط بمحنة منصور فهمي ، وينبثق عنها وهو عزوفه عن التأليف :

«ومرة سألته في ـ أثناء مناقشة بقاعة المحاضرات :

ـ لِمَ لمْ تؤلف كتباً يا دكتور؟

فرماني بنظرة متعالية وقال بصوته الجهوري :

ـ أتظن أن عالم الكتب في حاجة إلى مزيد ؟

وجعل يهز رأسه الكبير فوق قامته المديدة ثم قال :

ـ لو فرشنا بالكتب سطح الأرض لغطته مرتين.

ثم بامتعاض وازدراء:

ـ ومع ذلك فلو عددنا الكتب المتضمنة جديداً من الفكر لما غطت سطح زقاق» (٨٩).

إنّ الناظر في ما ترك منصور فهمي من مؤلفات سيجدها في الأغلب، أحاديث وخواطر عامة تناقش أموراً فلسفية واجتماعية ونفسية، ومما يؤكّد صحة قول محفوظ، حول هذا العزوف، قول منصور فهمي في أوراقه الخاصة:

«لا أظن أنني انقطعت عن التأليف تماماً إذا قدّرنا أن في محاضراتي ومقالاتي وأحاديثي الصحفية وخطبي نوعاً من التأليف، أما إذا قصرنا التأليف على تصنيف الكتب، التي قد يكرّر بعضها ما في البعض الآخر في صور مختلفة، دون زيادة تذكر، فربما يكون انصرافي عن هذا النوع من التأليف إلى أعمال بعض الجمعيات ذات الأهداف الخيرية النافعة، المحبّبة إلى نفسي، وكذلك إلى الأعمال الإدارية التي زاولتها وأزاولها في الأعمال الرسمية ـ أقول ربما يكون في ذلك ما عوّقني عن المضي في سبيل هذا النوع من التصنيف»(٩٠).

يتوقف محفوظ بعد ذلك عند ملامح منصور فهمي الفكرية عندما وضّح اهتمامه بالمُثل العليا، حتى لقبه الطلبة «دكتور مُثل عليا»، وإن كان في حقيقته كما يرى محفوظ، ينطوي على انتهازية كبرى تبدّت في سعيه للحصول على منصب عميد الكلية مشيراً بذلك إلى توليّ منصور فهمي لهذا المنصب إثر قدوم إسماعيل صدقي لرئاسة الوزارة، لقد سجّل الراوي تفصيلات اللقاء الأخير الذي دار بين طلبة قسم الفلسفة وإبراهيم عقل، وهو لقاء يكاد يختصر ملامح منصور فهمي الفكرية، وإنْ كانت صورته تتجلى في النهاية على نحو سلبي، حتى يكاد «يبدو مهرجاً أو دجالاً، لا شريراً أو سفاكاً للدماء، أو عدواً حقيقياً للشعب»(٩١)، لقد ذهب طلبة قسم

الفلسفة وهم يتأملون أن يستطيع إبراهيم عقل أن يجد لهم وظائف مناسبة ، بعد أن صدرت القرارات الوزارية بوقف التعيينات ، والترقيات ، والعلاوات لأجل غير مسمى ، فبدأ يحدثهم عن فلسفته ، وكان مما قاله لهم :

«الحقيقة ، اعبدوا الحقيقة ، ليس ثمة ما هو أثمن ولا أجلّ منها في الوجود ، اعبدوها واكفروا بأي شيء يتهددها بالفساد» (٩٢) .

وهذه العبارة تشكل كما يرى تلميذه أحمد فؤد الأهواني جوهر فلسفة منصور فهمي(٩٣) ، أما العبارة الأخرى التي كان يتميز بها «أطلبوا العلم للعلم» (٩٤) فقد عبر عنها إبراهيم عقل بقوله :

«تخففوا من غلواء الطموح الدنيوي ، وارضوا من الدنيا بما تجود به ، أما الشوق للحقيقة فلا ترسموا له حداً» (٩٥) .

أما المحنة التي تعرض لها إبراهيم عقل بموت ولديه بوباء الكوليرا عام ١٩٤٧م ، فلم يشر إليها أحد ممن ترجموا لمنصور فهمي ، إضافة إلى أن ما كتبه منصور فهمي بعنوان «حفيد» ، وهي آخر ما كتب ، تلقي ظلاً كبيراً من الشكل حول حادثة الوفاة المزعومة ، يقول منصور فهمي :

«سعى إليّ وأنا في المرض ، ودرج إلى سريري في خطواته المتلاحقة ليدعوني بصوته العذب في لكنته المتعثرة ،وكانت الصحة والعافية تتلبس جسمه المليء المستدير ، وتلتمع عيناه الزرقاوان بالحيوية والنشاط وتعلو جبينه الوضاء إشراقة الطهر...» (٩٦) .

وإذا كان محفوظ أشار إلى إبراهيم عقل بقوله : «وجعل ينقل عينيه الزرقاوين بين وجوهنا المتحفزة»(٩٧) فإن منصور فهمي يؤكد عامل الوراثة عندما يشير إلى التماعة عيني حفيده الزرقاوين .

لقد مال منصور فهمي حقاً إلى التدين في أخريات أيامه ، وكانت مقالاته وأنشطته في الجمعيات الخيرية ، وبخاصة «جمعية الشبان المسلمين» تترجم تحوله الفكري . أما

عن ترجمته المخطوطة «لأزهار الشر» ، فلم يشر أحد إليها ، وإن كان منصور فهمي قد ترجم عن الفرنسية رواية الشاعر الألماني غوته (ـ ١٨٣٢) Hermann und dorthea (هرمان ودوروتيا) الصادرة سنة ١٧٩٧م بمناسبة الذكرى المئوية لذكرى وفاته (٩٨) . أما «أزهار الشر» فقد ترجمها في تلك الفترة إبراهيم ناجي (ـــ ١٩٥٣م) ووجدت الترجمة مخطوطة بين أوراقه . فهل أراد محفوظ أن يخلط بين إبراهيم عقل وإبراهيم ناجي كي يُخفي ملامح منصور فهمي(٩٩)؟

أما الشخصية الثانية التي تقترن بشخصية إبراهيم عقل وإن كانت تختلف عنها اختلافاً جذرياً، فهي شخصية الدكتور ماهر عبد الكريم الذي ظلَّ على عكس الراوي ، ينطوي على قدر من التقدير والمودة لإبراهيم عقل ويرى أنه «عقلية فذة ، وكان يبهرنا بذكائه ونحن في السوربون»، ويلتمس له العذر لعزوفه عن الكتابة لأنه لم يُخلق كاتباً، ولكنه «محدث موهوب ، نوع من سقراط» (١٠٠) ، يقدم محفوظ هذه الشخصية مثلما لم يقدِّم أيّة شخصية أخرى ، فقد كان من النادر أن تظهر الشخصية في مرآة محفوظ ، خلوا من أبعاد سلبية ، كما أن الراوي لم يكن محايداً في مشاعره تجاه تلك الشخصيات . ولعل تعبيره عن نهاية إبراهيم عقل يجسد ذلك وبخاصة قوله «ولكنه اندثر» (١٠١). لهذا ظل الراوي ينطوي على حب وتقديرات عظيمين لماهر عبد الكريم ، ظل يعم أجواد «المرايا» كلها .

قدم محفوظ تلك الشخصة بجملة يشترك فيها مع إبراهيم عقل :

«كان أستاذاً مساعداً بالكلية عندما التحق بها عام ١٩٣٠ ، وكان في منتصف الحلقة الرابعة» (١٠٢). وهو تقديم يبرر العلاقة الحوارية بين هاتين الشخصيتين، ويبرز الاختلاف الشاسع بينهما .

يصور محفوظ ، بعد هذا التقديم المقصود ، شخصية ماهر عبد الكريم ، لتجيء مناقضة تماماً لشخصية إبراهيم عقل ، حتى ليتمثل في وصفها بيت الشعر المشهور:

يغضي حياء ويُغضى من مهابته

فما يُكلَّم إلاَّ حين يبتسم (١٠٣)

وإذا كان إبراهيم عقل قد انقلب في مجالس الطلبة إلى نادرة ودعابة ، فإن الراوي يقول عن ماهر عبد الكريم «ولم أعرف أستاذاً فتن طلبته بسجاياه الروحية وسماحة وجهه مثله»[١٠٤]. وإذا كان إبراهيم عقل يتحدث عن المُثل العليا ،ليمارس نقيضها ، فإن ماهر عبد الكريم لا يتحدث ، بل يترك أفعاله تتحدث عنه ، يصفه محفوظ على النحو التالي :

«وهو سليل أسرة عريقة عرفت بثرائها ، كما عرفت في التاريخ الحديث بولائها للحزب الوطني . وعُدّ هو بالتبعية من الموالين للحزب . ولكن ذلك لم ينل من حبنا له . والحق أنه لم يعلن عن ميل سياسي قط. ولم يقع في رذيلة التعصب أبداً ،ولم ينطق في حديث عن هوى، أو تحيّز أو حقد ، ووهب نفسه للعلم والخير»[١٠٥].

يتضح مدى حب الراوي لهذه الشخصية ، إذا عرفنا مقدار تعصبه لحزب الوفد ، ولزعامة سعد زغلول ، ومصطفى النحاس فيما بعد ، وكراهيته للأحزاب الأخرى. لهذا كانت نقمته على إبراهيم عقل لا توصف لأنه بدر عنه ما يقدر إسماعيل صدقي تقديراً إيجابياً . لقد ظل الراوي أسير تلك الشخصية وما عرف عنها من إيجابيات . وقد كان من الطبيعي بالنظر إلى خلالها النبيلة أن يكون صالونها ملتقى المثقفين على اختلاف اتجاهاتهم وأفكارهم ، وإن ظل ماهر عبد الكريم يؤمن دائماً بأن **«الإسلام يكفل للناس عدالة اجتماعية شاملة ، كما اعتقد أن نشر التعليم يحقق الغاية نفسها بطريقة أخرى»**[١٠٦].

من الواضح أن محفوظ يرسم معالم شخصية تحتل مكانة مرموقة في نفسه ،وهي شخصية أستاذه الشيخ مصطفي عبد الرازق (١٨٨٥ ـ ١٩٤٧م)[١٠٧] الذي كان كما وصفه الراوي في «المرايا» حقاً «أستاذاً مساعداً بالكلية عندما التحق بها عام ١٩٣٠ ، وكان في منتصف الحلقة الرابعة»[١٠٨] .

تشكل شخصية الشيخ مصطفى عبد الرازق نموذجاً ظل نجيب محفوظ يحترمه ،

ولهذا لم يكن عبثاً أن يختاره محفوظ لكي يكون مشرفاً على أطروحته لنيل درجة الماجستير في الفلسفة ، على الرغم من عدم إكمال محفوظ لهذه الأطروحة بالنظر إلى توزعه العميق بين الفلسفة والأدب ، ليقطع العمل في الأطروحة بعد أن أنهى نصفها[١٠٩]، ويخيل إليّ أن ملامح هذه الشخصية تتبلور ضمن المعطيات الآتية :

> يمثل مصطفى عبد الرازق المثقف المصري ، الذي يجمع بين المعرفة بتراث الأمة وفكرها ، من خلال دراسته في الأزهر ، وتلمذته على يد الشيخ محمد عبده، ونيله للعالمية سنة ١٩٠٨م ، والمعرفة بالغرب وعلومه الفلسفية والاجتماعية ، فقد أمضى مصطفى عبد الرازق في فرنسا ثلاث سنوات (١٩٠٩ـ ١٩١٢م) تعلم في أثنائها الفرنسية ، وحضر دروس دوركهايم ، ثم درس في جامعة ليون على يد الأستاذ إدوارد لامبير ، وأعد رسالة الدكتوراه عن الإمام الشافعي[١١٠].

كما تمثل هذه الشخصية التسامح الفكري والابتعاد عن التعصب وقد وصف الراوي قصر ماهر عبد الكريم القديم بالمنيرة «بأنه ملتقى أهل العلم والأدب والفكر ، وبه متسع دائماً لطلبته . . . وما أكثر الذين عرفتهم في صالونه من رجال الفكر» [١١١] ، كما وصفه بأنه «لم يقع في رذيلة التعصب أبداً»[١١٢] ، وكان مثالاً لسعة الصدر ، وكأن أسارير وجهه لم تُهيأ أصلاً إلاّ للتعبير عن التأمل والترحيب ، أو البشاشة[١١٣].

إن وصف نجيب محفوظ يلتقي مع وصف علي عبد الرازق حين أشار إلى أن بيت مصطفى صار «ندوة يقصدها أهل العلم والأدب من أهل مصر ومن الوافدين عليها . ويدور الحديث فيها، لا لغو فيه ولا تأثيم ، حول أطراف من الدين أو الأخلاق أو الفلسفة أو السياسة»[١١٤] ، مثلما يلتقي بوصف طه حسين لمصطفى الذي أشار إلى أنه كان «سمحاً في جميع أطواره . . . كانت الابتسامة الحلوة أدل شيء عليه ، والحديث العذب ألزم شيء له»[١١٥] . أما الملمح الثالث الذي ظل يحتل جانباً

مهماً فهو كرمه وسعة إنفاقه على الطلبة المحتاجين . وقد أشار محفوظ إلى «أن كرمه كان يلتهم ثروته ، فلم يصد محتاجاً قط ، وكان يجود بالإحسان سراً كأنما يتستر على عيب»[١١٦] . لقد ذكر طه حسين ومحمد كرد علي مجموعة من الحكايات تؤكد ما يقوله محفوظ ، ولعل أقرب الحكايات إلى ذلك ما يرويه محاسب كلية الآداب ، حين جاءه مصطفى عبد الرازق يسأله عن عدد الطلبة الذين توقفوا عن أداء الرسوم الجامعية ، فلما أحصاهم له دفع له مصطفى المبلغ المطلوب وقال له : «وإذا سألوك ، قل لهم إنَّ الجامعة قررت إعفاءهم ولا تذكر لهم اسمي بالله عليك»[١١٧] .

يتعرض الراوي في معرض حديثه عن شخصية ماهر عبد الكريم ، لإشاعة سرت بعد الحرب العالمية الثانية ، حول رسالة سرية رفعها ماهر إلى الملك فاروق يحذره فيها من مغبة التمرد الذي يجتاح الشاب ، مفصلاً أسبابه وبواعثه ، ومقترحاً العلاج له ، ورغم استياء الراوي من هذه الرسالة التي لم يطلع أحد على مضمونها إلاَّ أن ذلك لم يغير من مشاعره تجاهه .

إن من المعروف أن الشيخ مصطفى عبد الرازق تولى مشيخة الأزهر سنة ١٩٤٥م وظلَّ حتى توفي سنة ١٩٤٧م . ومما يذكر أن تولّيه لذلك المنصب كان على رغم الأزهريين ، لأن قانون الجامع الأزهر كان يقضي بأن يختار شيخ الجامع الأزهر من هيئة كبار العلماء ، فلم ترَ الحكومة بداً من إصدار قانون ينص صراحة على أن يكون التدريس في الجامعة مساوياً للتدريس في المعاهد الدينية ، لهذا ظل الأزهريون غير راضين عنه . فأهاجوا الطلبة ضده ، فأضربوا عن دروسهم ، وتوفي على إثر ذلك[١١٨] . فهل كان محفوظ يلمح إلى مثل هذه الأجواء؟

لقد أمعن محفوظ بعد ذلك في إخفاء معالم هذه الشخصية ، عندما جعلها تعيش حتى سنة ١٩٦٩م ، ليقرأ التحولات السياسية والاجتماعية من خلال رؤيتها .

أما الشخصية الثالثة ، فتنتمي هي الأخرى إلى الوسط الجامعي . وإن كانت علاقة الراوي بها مختلفة تماماً . فقد كان زهير كامل[١١٩] معيداً بالجامعة يوم التحق الراوي بها ، ثم سافر في بعثة إلى فرنسا سنة ١٩٣٢ ورجع دكتوراً عام ١٩٣٨ . فعُيِّن مدرس

(ب) بهيئة التدريس الجامعية ليصدر في هذه الأثناء دراسات نقدية نظرية وتطبيقية .

استقال زهير كامل من الجامعة سنة ١٩٥٠م. ليترشح على مبادئ الوفد في إحدى دوائر القاهرة ، وليفوز بأغلبية ساحقة ، ليصبح بعدها سمسار وظائف . بعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ وجد نفسه في مأزق . فهاجم حزب الوفد . وعُدَّ من أقلام الثورة. ومضى يتاجر بالسياسة والنقد الأدبي فكتب مؤلفه «اشتراكية هذا الوطن» وترجم أربعة كتب عن الاشتراكية . وقد كان زهير كامل متزوجاً من يونانية فهاجر ابناه إلى كندا بعد حرب ١٩٦٧م. وتزوجت ابنته من شاب يوناني ، فتزوج بعد رحيل زوجته من صحفية شابة تحت التمرين. لكن مرضه استفحل ، فأضحى طريح الفراش .

يتحدث نجيب محفوظ هنا عن الدكتور محمد مندور (١٩٠٧ ـ ١٩٦١م)[١٢٠] غير أن محفوظ كان يتعمد أن يخلط ملامحه بغير قليل من الخيال ، حتى تكون عملية إماطة اللثام عن وجهه ومعرفة ملامحه أمراً في غاية الصعوبة .

لقد كان مندور معيداً في قسم اللغة العربية وآدابها سنة ١٩٣٠م، عندما التحق محفوظ بقسم الفلسفة . وكان قد حصل إضافة إلى شهادة الليسانس في اللغة العربية على شهادتين مماثلتين في الفلسفة والحقوق . وهذا ما سوغ ثناء إبراهيم عقل وماهر عبد الكريم على زهير كامل/ مندور حتى ليقول عنه عقل :

«انه مثال للفلاح إذا نبغ»[١٢١]. أما حديث رضا حمادة عنه :

«عرفته في بيت الأمة خلال اجتماعات الطلبة وهو من سمنود ، ويعرف مصطفى النحاس معرفة شخصية»[١٢٢] فيكاد يصف حياة مندور الجامعية ، من حيث انتماؤه الوفدي وإن كان مندور ينتمي إلى قرية بجوار مينا القمح الشرقية ، عُرفت فيما بعد بكفر مندور .

سافر مندور إلى باريس سنة ١٩٣١م مكث فيها حتى سنة ١٩٣٩م، ولم يعد منها دكتوراً كما قال محفوظ. وإن كان قد عُيِّن مدرس (ب) . ولعل رسائل مندور إلى طه حسين، توحي بمقدار المعاناة التي لقيها مندور في أثناء البعثة ، مثلما تشي بأن تعاطف

طه حسين معه كان يتلاشى تدريجياً. لهذا لم تكن مفاجأة أن يختار مندور الأستاذ أحمد أمين ليشرف على أطروحته ، لينال الدكتوراه سنة ١٩٤٣م.

لقد عُيِّن مندور إثر عودته مدرساً بمرتب لا يزيد على اثني عشر جنيهاً. وكان هذ التعيين الذي ألمح له محفوظ بذكاء ، سبباً في إذكاء الخلاف بين مندور والجامعة . ولعل رسالة مندور إلى طه حسين بتاريخ ٢٥/ ٤/ ١٩٤٠م، تكشف عن بذور الأزمة التي جعلت مندور يقدم استقالته من الجامعة سنة ١٩٤٤[١٢٣]. لينتقل إلي عالم الصحافة مدافعاً عن حزب الوفد ، ليشكل ما عُرف بالطليعة الوفدية التي كانت تتشكل من مجموعة من اليساريين ، ويفوز بعضوية مجلس النواب سنة ١٩٥٠م، كما ذكر محفوظ الذي يتفرّد بالحديث عن ممارسة زهير كامل ، و أخلاقيات عمله على نحو لا يُشرف .

أما بعد قيام ثورة يوليو فقد انحاز إليها مندور كافراً بالأحزاب ، وإن كان محفوظ يرى أن مندور ظل في أعماقه ينطوي على حب للوفد وعلاقة سرية بزعيمه مصطفى النَّحاس. وقد وصف محفوظ هذه الفترة على النحو التالي:

> **«وزهير كامل الناقد عانى انقلاباً من نوع آخر في الوقت نفسه، فبكل استهانة مضى يتاجر بالنقد ، ومضى يتقبل الهدايا والنقود ، ويقيم الفن والفنانين تبعاً لذلك ، وبازدهار الحركة المسرحية والإنتاج السينمائي تضاعفت أرباحه فشيَّد فيلته الأنيقة بالدقي، فاقتنى المرسيدس ، وبخلاف اعتداله القديم أفرط في الطعام والشراب، فزاد وزنه لدرجة أصبح من المتعذر معها التعرف عليه من أول نظرة ، ولم يبق من مزاياه القديمة إلاّ ثقافته الواسعة ، وذوقه المدرب في شتى ألوان الفن»**[١٢٤].

لقد قسم دارسو مندور ، جهوده النقدية إلى عدة أطوار . ولعل أول من فعل ذلك محمد يوسف نجم . الذي يتفق مع محفوظ ، إلى حد كبير في وصف المرحلة الأخيرة من نتاج مندور النقدي ، حيث يقول نجم :

«عاد (مندور) إلى الأدب وقد هاضه المرض وأرهقته ضرورات السياسة، وحملته ضرورات العيش على أن يقبل كل عمل يُوكل إليه فانسمت أبحاثه في هذه الفترة بالسرعة والنقل والمجازفة في الآراء وبالسمعة التي تعب في بنائها ... وجاءت الصحافة الأدبية ضغثاً على إبّالة فهو يكتب في المجلات الأسبوعية والشهرية، وفي الصفحات الأدبية من الصحف اليومية. ويحاضر في قسم الصحافة بكلية الآداب، وفي معهد التمثيل ومعهد الدراسات العربية العالية. وكل ذلك فرضته عليه مطالب العيش. والشعور بدنو الأجل، وإجبال القريحة وتعطل القدرة الذي استولى عليه بعد المرض»(١٢٥).

إن ثمة اتفاقاً واضحاً بين محفوظ ونجم حول طبيعة هذه المرحلة، فهما متفقان على أنها مرحلة تمتاز بالسرعة، والخطف، والابتعاد عن العمق، وإن كان نجم يرى أن ذلك تمَّ من أجل ضرورات العيش، في حين يرى محفوظ أن ذلك تمَّ طلباً للثروة(١٢٦)؛ وإن كان محفوظ لم يشر إلى مرض مندور، والعملية الجراحية التي أُجريت له في لندن حيث تم استئصال جزء من الغدة النخامية وهو سر ازدياد وزنه وحركته البطيئة(١٢٧).

ثم يقول محفوظ:

«وفي أعوام قلائل متتابعة ترجم أربعة كتب عن الاشتراكية ثم أصدر في النهاية مؤلفه المعروف: «اشتراكية هذا الوطن». وفي هذه الناحية يشي من إقناعي بإخلاصه لسابق علمي بديمقراطيته الليبرالية»(١٢٨).

لم يصدر مندور كتاباً بالعنوان الذي يشير له محفوظ، وإن كان قد أصدر كتاباً بعد ثورة يوليو سماه «الديمقراطية السياسة، كتاب المواطن»(١٢٩).

أما عن ترجمات مندور فلعل محفوظ يشير هنا إلى زيارة مندور للاتحاد السوفياتي

والبلدان الاشتراكية سابقاً سنة ١٩٥٦م ، وإلى تعرفه إلى الواقعية الاشتراكية وحواره مع الروائي السوفياتي سيمونوف الذي أوضح له العناصر الأساسية في هذا المذهب الأدبي . وقد نشر مندور ذلك في كتابه : «جولة في العالم الاشتراكي» الصادر سنة ١٩٥٧م . ثم عرض له في «الأدب ومذاهبه» الذي صدر في العام نفسه[١٣٠] .

لقد أصدر مندور سنة ١٩٤٣م كتابه «نماذج بشرية» . حلل فيه الملامح المميزة لشخصيات روائية عالمية وإليه يشير محفوظ عندما أشار إلى دراسات زهير كامل عن شكسبير ، وراسين وبودلير ، واليوت .

أما إشارة محفوظ إلى دراسات زهير كامل عن الشعراء الأندلسيين فقد يعني بها دراسات مندور عن الشعر المهجري ، أما زواج زهير كامل في أثناء الحرب من سيدة يونانية ، وإنجابه ولدين وبنتاً منها ، فقد تزوج مندور سنة ١٩٤١م من الشاعرة ملك عبد العزيز[١٣١] . وقد أراد محفوظ عبر حديثه عنها أن يخفي ملامح مندور من جهة ، وأن يشير من جهة أخرى إلى تعلق مندور بالتراث اليوناني الذي كاد يحرمه من بعثته نظراً لزيارته اليونان ، دون موافقة مدير البعثة في باريس[١٣٢] . وكذلك حديث الراوي عن موقف مندور من الثورة بعد نكسة حزيران ، لأن مندور توفي سنة ١٩٦٥م .

أما الشخصية الرابعة فلم يخف محفوظ علاقته بها ، وصلته المبكِّرة بأفكارها وكتاباتها ، وهي شخصية سلامة موسى[١٣٣] (١٨٨٧ ـ ١٩٥٨م) الذي يتجسد هنا على أنه سالم جبر . ولقد بدأت هذه الصلة من خلال «المجلة الجديدة» التي أصدرها سلامة موسى سنة ١٩٢٩م . التي نشر محفوظ فيها مجموعة من المقالات الفلسفية بدءاً من سنة ١٩٣٠م (وهو يقترب من التاسعة عشرة من عمره) كما نشر «مصر القديمة» لجيمس بيكي الذي ترجمه محفوظ عن الإنجليزية ، وطبعه سلامة موسى هدية إلى القراء بديلاً عن توقف المجلة لمدة شهرين ، كما نشر سلامة موسى رواية محفوظ التاريخية الأولى «عبث الأقدار» سنة ١٩٣٩م[١٣٤] . لهذا رأى بعض دارسي محفوظ أن ثمة تماهياً واضحاً بين شخصية عدلي كريم صاحب مجلة «الإنسان الجديد»

في «السكرية» وبين سلامة موسى، حيث يدور حوار بين عدلي كريم وأحمد شوكت ، الشاب الذي أنهى البكالوريوس حديثاً، ويسعى لدخول كلية الآداب ، حين يحاول عدلي صرفه عن ذلك ليدرس العلوم (١٣٥).

ويرجع الراوي علاقته به إلى سنة ١٩٢٦ م ثم يقدمه على النحو التالي :

«وجدته داعياً متحمساً للحضارة ، والاستقلال الاقتصادي ، وتحرير المرأة كما دعا إلى اتخاذ القبعة غطاء للرأس بدلاً من الطربوش . وكان حقوقياً ، ولكنه لم يشتغل بالقانون ، وكان يقوم بجولة ثقافية في إنجلترا وفرنسا كل عام تقريباً» (١٣٦) .

إن ما ذكره الراوي حول هذه الشخصية ، باستثناء دراسة سالم جبر للقانون ينطبق تماماً على سلامة موسى . فقد كان سلامة موسى في هذه المرحلة داعية متحمساً للحضارة الغربية وكان شعاره : «لنول وجهنا شطر أوروبا» . وقد أقام فترة من الزمن في لندن وباريس واعتاد أن يزور الغرب (١٣٧). يقول الراوي : «ولما قامت ثورة ١٩١٩ اشترك فيها ضمن مدرسة الحقوق ، وأصيب برصاصة في كتفه يوم الهجوم على الأزهر ، ثم عمل في الصحافة الوفدية ، وظل يعمل في الصحافة حتى اليوم»(١٣٨).

لقد شارك سلامة في ثورة ١٩١٩م، وإن كان لم يصب برصاصة في كتفه ، كما يذكر الراوي ، أما عمله في صحافة الوفد ، فأمر صحيح .

يشير الراوي بعد ذلك إلى مرحلة فكرية أخرى من مراحل سلامة موسى بقوله :

«أجل تحول إلى اعتناق الشيوعية ، وعرف بذلك منذ ذلك التاريخ وحتى اليوم ... فراح يدعو إلى حرية المرأة والعلم والصناعة ، وتقدم خطوة أخرى فألف رسالة في المذاهب الاقتصادية مؤرخاً ضمناً للاشتراكية . وحوالي عام ١٩٣٠ أصدر رسالته الثانية عن «كارل ماركس ورسالته» وسرعان ما صادرتها السلطة وتعرض بسببها لحملة عاتية من الجهات المحافظة التي اتهمته بالإلحاد والفوضوية»(١٣٩) .

إن انتقال سلامة موسى من داعية متحمس للغرب إلى مؤمن بالفكر الماركسي قد تم في الثلاثينيات . وقد وضّح سلامة موسى ذلك عندما تبين له «قيمة الماركسية في فهم السياسة العالمية، والتطورات الاجتماعية ، والأخلاقية . . . ولذلك لايقتصر فضل ماركس على أنه جعل الاقتصاد علماً ، لأن الحقيقة أنه جعل كذلك الأخلاق والاجتماع ، والسيكولوجية ، علوماً ، ولا يستطيع أحد أن يفهم هذه الثلاثة على حقيقتها الفهم الموضوعي ، إلاّ إذا كان ماركسياً»[١٤٠] .

لقد أصدر سلامة موسى حقيقة كتاباً عن الاشتراكية سنة ١٩١٣[١٤١] ، وشكل مع آخرين الحزب الاشتراكي سنة ١٩٢٠م[١٤٢]. لكن الحزب انتهى بعد أن جابهته الحكومة بقسوة . أما رسالته عن «كارل ماركس ورسالته» . فلعل محفوظ يشير إلى كتاب سلامة موسى «هؤلاء علموني» [١٤٣] . الذي أشار فيه سلامة موسى إلى ماركس بأنه أعظم فيلسوف في الوجود وقد أشار محفوظ في «المرايا» إلى إيمان سالم جبر بالماركسية ، من خلال الحوار الذي دار بينه وبين ماهر عبد الكريم ـ مصطفى عبد الرازق ، قال ماهر عبد الكريم :

«ـ إنك يا استاذ تحلم بثورة كالتي قامت في روسيا منذ أربعة عشر عاماً وهي تتكشف كل يوم عن مضاعفات خطيرة .

فقال سالم جبر بحدة :

ـ نحن لا نعرف عن روسيا إلاّ ما نقرأه في صحف الغرب وكتبه» [١٤٤] .

وإذا كان محفوظ يقدم سلامة موسى تقديماً صحيحاً من الناحية الفكرية . فإنه يتعمد أن يخلط ملامح حياته بشيء غير قليل من الخيال لا لكي يُعمِّي ملامح شخصيته هذه المرة ، بل لكي تتسق الصورة في جوانبها المختلفة . فقد زعم الراوي أن سالم جبر لم يتزوج وأنه كان يعيش مع صديقة فرنسية تكره الزواج والإنجاب وتؤمن بالشيوعية ، وهذا لا يتفق حقيقة مع شخصية سلامة موسى، وإن كان يتسق مع طبيعة الصورة الفكرية التي رسمها له الراوي ، فقد تزوج سلامة موسى سنة ١٩٢٣م من فتاة

شبه متعلمة ، إلاّ أنه استطاع ، كما يقول ، أن يرفع سويتها الثقافية ، ليختفي التفاوت الثقافي بينهما[١٤٥]. ورغم أن سلامة موسى كان يدعو إلى تحديد النسل إلاّ أنه أنجب ثمانية أولاد ، كان أطفاله الأربعة الأولون ، إناثاً «فكان الشوق إلى ولد ذكر حتى أنجبناه ؟، ثم أنجبنا ثلاثة أطفال آخرين» أما عن عدائه للنازية وصداقته للحلفاء في الحرب العالمية الثانية ، فهو أمر يتفق مع طبيعة تكوين سلامة موسى ، سواء إذا نظرنا إلى الأمر في طوره الأول أو في طوره الثاني، لأن ثمّة تحالفاً بين الحلفاء وروسيا الشيوعية في مواجهة هتلر . ورغم ذلك فقد ظل سالم جبر كما يذكر الراوي وفدي الانتماء ، وإن ظلّ سلامة موسى ، كسالم جبر ، «يشكو من أهمال الحزب له»[١٤٦]. أما حديث الراوي عن التناقض في شخصية سالم جبر فيتجلى في عدم رضاه عن ثورة يوليو رغم ترحيبه المبكر بها :

> «واقتنعت أخيراً بأنه شخص غريب خُلق ليكون معارضاً ، حباً في المعارضة قبل كل شيء ، فإذا كانت الدولة إقطاعية فهو شيوعي ، وإن تكن يسارية فهو محافظ ، أجل محافظ !»[١٤٧].

إن هذا الحديث لا يشير إلى الطبيعة المشاكسة التي يتّصف بها سلامة موسى ، بل لعله يؤكد ما يراه بعض الدارسين حول رفض سلامة موسى لتوجّهات عبد الناصر القومية ، وهو الداعي إلى المصرية[١٤٨]. أما تركيز سالم جبر على الإيمان بالعلم ودعوته إلى حكم العلماء ، فقد صرح بذلك سلامة موسى عندما قال بأن دعوته للصناعة والإيمان بالعلم وبنظرية التطور ، وحب الاتحاد السوفياتي قد تحققت[١٤٩].

أما الشخصية الخامسة فقد دأب نجيب محفوظ على الإشادة بها ، وبدورها النقدي وبخاصة أنها هي التي قدّمته إلى القراء وقامت باكتشافه ، فقد كتب هذا الناقد ثلاث مقالات قدم بها محفوظ إلى قراء مجلة «الرسالة» ، فوقف في مقالاته عند «كفاح طيبة» و«خان الخليلي» و«القاهرة الجديد»، وهذا الناقد الذي تجسد في «مرايا» نجيب محفوظ على أنه عبد الوهاب إسماعيل ، هو سيد قطب[١٥٠] (١٩٠٦ ـ ١٩٦٦) .

يقدمه محفوظ على النحو التالي :

«إنه اليوم أسطورة ، وكالأسطورة تختلف فيه التفاسير ، وبالرغم من أنني لم ألقَ منه إلاّ معاملة كريمة أخوية إلا انني لم أرتح أبداً لسحنته ولا لنظرة عينيه الحادتين . وقد عرفته في صالون الدكتور ماهر عبد الكريم في أثناء الحرب العظمى الثانية ، كان في الثلاثين من عمره ، يعمل مدرساً للغة العربية في إحدى المدارس الثانوية ، وينشر أحياناً فصولاً في النقد في المجلات الأدبية أو قصائد من الشعر التقليدي ، وكان أزهريا ، لا علم له بلغة أجنبية ، ومع ذلك أثار اهتمامي ، واحترامي بقوة منطقة وهو يناقش أشخاصاً من المعروفين بثقافتهم الواسعة ، واطلاعهم العميق ، على اللغات الأجنبية مثل إبراهيم عقل وسالم جبر ، وزهير كامل» (١٥١) .

لا أظن أن مفكراً عربياً في العصر الحديث استطاع أن يثير حوله هذا الحوار المتشعب ، كما أثارته كتابات سيد قطب ، التي ظلت منبعاً للحركات الإسلامية المعاصرة ، وترجمت إلي كثير من اللغات العالمية ، وكتب عن صاحبها وعنها عدد كبير ، من الدراسات والبحوث والتحليلات والرسائل الجامعية .

لم يكن سيد قطب أزهرياً ، بل كان درعمياً ، فقد درس في دار العلوم ١٩٣٠ ـ ١٩٣٣ . وتخرج فيها حاملاً شهادة الليسانس في الآداب مع دبلوم في التربية(١٥٢) . ولم يكن سيد قطب مدرساً للغة العربية في أثناء الحرب العالمية الثانية ، فقد عمل منذ ١٩٣٣م حتى ١٩٣٩م معلماً في مدارس مختلفة ، ثم انتقل ليعمل موظفاً في وزارة المعارف ، في مراقبة الثقافة العامة وبقي فيها منذ ١٩٤٠ـ١٩٤٨م ، وقد نشر سيد قطب في الفترة الواقعة بين ١٩٢٥م و١٩٤٥م أكثر من مائة قصيدة، إضافة إلى عشرات المقالات النقدية في المجلات السيارة(١٥٣) . وقد كان قطب في تلك الفترة تلميذاً لعباس محمود العقاد يدافع عنه ، ويحلل عبقرياته وأشعاره ، وإن كان قد تحول سنة ١٩٤٢ من الوفدية إلى جماعة السعديين وليأخذ بتلمس مسيرته الفكرية على نحو أكثر استقلالية .

ورغم عدم الارتياح الذي أشار له الراوي ، وهو عدم ارتياح مبعثه شكلي خالص، كما يؤكد ظاهر العبارة ، إلاّ أن الراوي كان ينطوي على احترام لشخصية عبد الوهاب اسماعيل :

«وامتاز بهدوء الأعصاب ، وأدب الحديث فما احتد مرة أو انفعل ولا حاد عن الموضوعية ، ولا بدا في مستوى دون مستوياتهم الرفيعة فكأنه ند لهم بكل معنى الكلمة ، فاقتنعت بحدة ذكائه ومقدرته الجدلية ، واطلاعه الواسع رغم اعتماده الكلي على التراث والكتب المترجمة ، ولم يداخلني شك في انه أذكى من إبراهيم عقل وسالم جبر وزهير كامل جميعاً ، وحتى نقده للكتب العصرية لم يتسم بالهزال والسطحية» (١٥٤).

يكاد نجيب محفوظ يتفق مع دارسي سيد قطب الناقد «فهم يرون أنه كان ناقداً ثقفاً لقفاً»(١٥٥). وان له ذوقاً فنّياً صافيا، كالجوهر ، ويُقرُّون بالصفات التي ذكرها محفوظ وهي سعة القراءة ، وعمق التفكير ومهاراته في النقاش والجدل . وإن كانوا يأخذون عليه اعتماده في التنظير ووضع القواعد النقدية على بعض الكتب المترجمة(١٥٦).

يتحدث محفوظ بعد ذلك عن طبيعة شخصية عبد الوهاب إسماعيل ليبيِّن أن التحول الذي انتهى إليه كان أمراً طبيعياً فيقول : «وبالرغم من أن عبد الوهاب إسماعيل لم يكن يتكلم في الدين، وبالرغم من تظاهره بالعصرية في أفكاره وملبسه وأخذه بالأساليب الإفرنجية في الطعام وارتياد دور السينما ، إلاّ أن تأثره بالدين وإيمانه بل وتعصبه لم تخفَ عليّ»(١٥٧).

ويضرب الراوي مثلاً على ذلك عندما يهدي شاب قبطي لعبد الوهاب اسماعيل كتاباً يحوي مقالات في النقد والاجتماع فيقول عنه عبد الوهاب إسماعيل بأنه ذكي ، ومطلع ، وحساس وذو أصالة في الأسلوب والتفكير وعندما يسأله الراوي متى تكتب عنه يتبسم عبد الوهاب ابتسامة غامضة ويقول : «لن أشترك حتى على مستوى التفكير

في بناء قلم سيعمل غداً على تجريح تراثنا الإسلامي بكافة السبل الملتوية»[١٥٨] .

وإذا كان من الصعب التحري عن هذه الحادثة تحديداً ، فإن من الحق أن يقال إن سيد قطب قد اتجه إلى ميدان الدراسات القرآنية منذ عام ١٩٤٥م عندما نشر كتابه «التصوير الفني في القرآن» . ثم «مشاهد القيامة في القرآن» (١٩٤٧م) و«العدالة الاجتماعية في الإسلام» (١٩٤٩م) .

ثم يحدِّد الراوي بعد ذلك عدة معالم من حياة سيد قطب فيقول :

«وكان حقاً وفدياً ثم انشق على الوفد وراء الدكتور أحمد ماهر . وكان عظيم الاعجاب به ورقيَ في عهد السعديين إلى وظيفة مفتش ، وكم تخلى عن حلمه بسبب مصرع الدكتور أحمد ماهر وقال لي بحزن بالغ : ضاع أعظم رجل في الوطن»[١٥٩] .

لقد بدأ سيد قطب حياته السياسية وفدياً ، ثم صار سعدياً بعد حادثة شباط ١٩٤٢م ، عندما تولّى الوفد الوزارة بدعم من بريطانيا وجيشها . وقد عُيِّنَ إبّان حكم السعديين سنة ١٩٤٤ مفتشاً بالتعليم الابتدائي ثم في الإدارة العامة للثقافة الي كان يرأسها أحمد أمين[١٦٠] .

أما على صعيد الحياة الخاصة فيصف الراوي حياة عبد الوهاب اسماعيل على النحو التالي :

«وكان يشكو من صحته كلما سنحت مناسبة ، وبها يتعلل في إفطار رمضان ولكنه لم يصرح بحقيقة مرضه لأحد ، كما أنه لم يهتم في حياته بالنساء ولم يتزوج وعرف في تلك الناحية بالاستقامة الكاملة»[١٦١] .

لقد أكد محمد قطب مرض شقيقه سيد وذكر انه كان مصاباً بمرض في أمعائه في فترة الشباب ، أما في أخريات أيامه فقد كان يشكو من الذبحة الصدرية . أما عن الزواج فإن سيد قطب لم يتزوج . ولم يحتل هذا الأمر في حياته كبير قيمة ، ولعل ذلك

يعود إلى طبيعة التجربة التي مر بها عندما خطب إحدى الفتيات . فاعترفت له بأنها كانت تحب شاباً قبله ، ففسخ الخطبة [١٦٢] ، إضافة إلى تأثير العقاد الذي عزف هو الآخر عن الزواج ، ورسم صورة قاتمة لأخلاق المرأة .

ثم يقول محفوظ :

«وظل يعمل مفتشاً وكاتباً حتى وُلي الوفد الحكم عام ١٩٥٠ فلم يرتح إلى معاملة الوزير الوفدي له فقدم استقالته وتفرغ للعمل في الصحافة ، وعرف في تلك الفترة بهجومه المتواصل على حكومة الوفد» [١٦٣] .

لم يشر محفوظ عامداً فيما يبدو ، إلى سفر سيد قطب إلى الولايات المتحدة في أواخر عام ١٩٤٨ في بعثة تدريبية ومكوثه سنتين هناك . ومن الحق أن يقال إنّ الفترة التي تلت عودة سيد قطب كانت مملوءة بالمشكلات والإحباطات على صعيد العمل بالوزارة . غير أن استقالة سيد قطب لم تجئ في هذه الفترة . بل تمت قبل الثورة[١٦٤].

بعد ذلك يشير الراوي إلى أمرين مهمين :

الأول علاقة عبد الوهاب إسماعيل الحسنة بالثورة ، حتى إن سالم جبر قد لاحظ ذلك وتنبأ بعلو نجم عبد الوهاب إسماعيل قريباً أما عبد الوهاب إسماعيل فقد كان متحفظاً تجاه هذه الحركة وعبَّر عن ذلك بقوله :

ـ «ثورة مباركة ولكن من العسير أن تعرف ماذا يريدون»[١٦٥] .

والحق أن سيد قطب كان من أكثر الكتّاب المصريين حماسة وتأييداً لهذه الحركة . كما كانت تربطه علاقة وثيقة بقادتها ، وقد عُيِّن سيد قطب مستشاراً لمجلس قيادة الثورة للشؤون الثقافية والعمالية ، وكان المدني الوحيد الذي يحضر جلسات مجلس قيادة الثورة[١٦٦] .

أما الأمر الثاني فهو انضمام عبد الوهاب إسماعيل إلى الأخوان المسلمين ، وعندما قال له الراوي :

«من المؤسف حقاً أنك نبذت النقد الأدبي» .

فضحك قائلاً :

«يا لها من تمنيّات جاهلية» (١٦٧).

وقد كان هذا الانضمام بداية الصدام بينه وبين نظام الحكم القائم آنذاك وقد وصف الراوي ذلك :

«وعند أول صدام بين الثورة والأخوان قبض عليه فيمن قبض عليهم من أعضاء الجماعة ، وقدم للمحاكمة فحُكم عليه بعشرة أعوام سجن» (١٦٨).

لقد اعتقل سيد قطب سنة ١٩٥٤م وحُكم عليه بالسجن لمدة خمس عشرة سنة من الأشغال الشاقة ، غير أنه لم يمضِ إلاّ عشر سنوات (١٦٩) . يزوره الراوي بعد خروجه لكي يهنئه ، وينقل عنه بعض آرائه وخلاصتها : أنه «يجب أن يحل القرآن مكان كافة القوانين المستوردة» (١٧٠) وعندما يسأله الراوي عن المستقبل يدور بينهما الحوار التالي :

ـ هل لديك اقتراح ؟

ـ لدي اقتراح ولكني أخشى أن يكون جاهلياً هو أن تعود إلى النقد الأدبي .

ـ فقال بهدوء :

تلقيت دعوة للعمل في الخارج.

ـ وعلامَ عولت ؟.

ـ «إني أفكّر» (١٧١) .

إن الراوي بذلك يلمح إلى أن الرئيس العراقي آنذاك عبد السلام عارف ، الذي توسط للإفراج عنه ، قد عرض عليه أن يسافر معه إلى العراق وعرض عليه منصباً كبيراً ولكن سيد قطب رفض ذلك (١٧٢) .

ثم يختتم الراوي ذلك بقوله :

«وبعد انقضاء عام على المقابلة ، طلعت علينا الصحف بأنباء مؤامرة جديدة للإخوان ، ولم أعرف وقتها شيئاً عن مصير عبد الوهاب إسماعيل الذي رجحت أنه غادر الوطن للعمل في الخارج غير أن الصديق قدري رزق أكّد لي أنه كان ضمن المؤامرة وأنه قاوم القوة التي ذهبت للقبض عليه حتى أصيب بطلقة قاتلة فسقط جثة هامدة»(١٧٣) .

لم تدم فترة الافراج عن سيد قطب طويلاً ، فقد اعتقل في التاسع من آب سنة ١٩٦٥م ، وأعدم سنة ١٩٦٦م. ومن الواضح أن العلاقة بين الراوي وعبد الوهاب إسماعيل قد انقطعت بعد ذلك اللقاء . وليس ثمة من فرق في النهايتين . نهاية عبد الوهاب إسماعيل ، ونهاية سيد قطب ، إلاّ أن محفوظ وهو يرسم تلك النهاية ، كان يتعمد إضافة إلى التضليل الفني ، أن يعكس طبيعة الصورة التي كانت لسيد قطب ، في كتابات المثقفين والأدباء العرب من غير الإسلاميين(١٧٤) .

- ٥ -

إن قراءة «المرايا» من خلال هذا المنظور ، أعني كونها رواية من روايات التكوّن الذاتي ، تبيَّن أن محفوظ ، استطاع أن يكتب سيرة موضوعية ، عبر إطار تخييلي يحقق للراوي ـ البطل في خاتمة المطاف ، ما ظل يسعى لبلوغه من توزان وتحقيق للذات ، لهذا يجد القارئ نفسه إزاء دورات زمنية ، وإذا كانت هذه الدورات تعجز عن أن تشكل خطاً نامياً ، متطوراً ، فإنَّ شخصية الراوي التي تستطيع أن تجمع بين تيارات فكرية متناقضة وتصهرها وتتجاوزها هي المؤشر الخفي على ذلك النمو والتطور .

لقد سمى محفوظ عمله «المرايا» مشيراً بذلك إلى كون المرآة صارت تعني ذلك الرمز البسيط الذي يجسد العلاقة بين المجتمع والأدب ، غير أن قراءة «المرايا» تؤكد ما يقوله المقارن هاري ليفن Hary Levin ، حول طبيعة العلاقة بين الفن

والمجتمع . فالكتابة الفنية ليست انعكاسات للحياة ، بقدر ما هي انكسارات Refrac-tions لها[١٧٥] . وإذا كان التكسر يشير إلى التمزق والتجزئة ، فإنه يعني من الناحية الفنية ، هذا المزج بين التجربة والخيال ، الذي يعيد صياغة التجربة ويخلقها من جديد .

الهوامش

١ ـ انظر حول طبيعة القصة القصيرة وواقعها في العالم العربي دراسة :
Mohammed Shaheen, The Modern Arabic Short Story Shahrazad Returns, MacMillan press 1989, p. 11 - 23 .

٢ ـ حول القصة القصيرة عند محفوظ انظر :
إيفلين بارد ، نجيب محفوظ والقصة القصيرة ، عمان ، دار الشروق ، ١٩٨٧م ص ١٥٩ وما بعدها .

٣ ـ نجيب محفوظ و المرايا ، القاهرة ، دار مصر للطباعة ، ط ٤ ، ١٩٨٠ ، ص ٤٠٧ .

٤ ـ لم تشر إلى المرايا الكثير من الدراسات التي توقفت عند أعمال محفوظ الصادرة بعد ١٩٧١م ومن هذه الأعمال:
وليد النجار ، قضايا السرد عند محفوظ ، بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٥م (على الرغم من ورود المرايا في قائمة المصادر ص ٢٣٢) . سليمان الشطي ، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ ، الكويت ، المطبعة العصرية ، ١٩٧٦م، علي شلق ، نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم، بيروت ، دار المسيرة ، ط١، ١٩٧٩ ، أما دراسة شاكر النابلسي ، مذهب للسيف ومذهب للحب ، رؤية نقدية جديدة لأدب نجيب محفوظ من خلال روايته الشاملة ليالي الف ليلة ، بيروت ،ا لمؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٥م ، فتشير إليها إشارة عابرة ، انظر ص ١٢٥ .

٥ ـ رجاء عيد ،دراسة في أدب نجيب محفوظ ، تحليل ونقد، الإسكندرية ، منشأة المعارف ، ١٩٧٤، ص ٥٩ وانظر المرايا ، ص٦ .

٦ ـ رجاء عيد ، المصدر نفسه ، صن ٦٠ ، ١١٢ .

٧ ـ سيد حامد النساج ،بانوراما الرواية العربية ، بيروت المركز العربي للثقافة والعلوم ، ١٩٨٢ ، ص ٦٠ .

٨ ـ المصدر نفسه ، ص ٦٢ .

٩ ـ المصدر نفسه ، ص ٦٢، كما يرى يوسف نوفل أنّ المرايا تمزج بين الرواية والقصة القصيرة ،انظر : الفن القصصي بين جيليّ طه حسين ونجيب محفوظ ، القاهرة ١٩٨٨ ، ص ١٠٦ ، وهو ما تتجاوزه الدراسة .

١٠ ـ Roger Allen, Mirrors by Najib Mahfuz, The Muslim World Vol. LXI No. 2

(1972), pp. 115 - 122, LXIII NO1 (1973) pp. 15 - 27 .

١١ - Ibid. LXI No. 2(1972) p. 116

١٢ - Ibid , 120 .

١٣ - Ibid. LXIII (1973) p. 115 - 116 .

١٤ - Ibid. 26 .

١٥ - Ibid. LXI, No. 2, (1972) p. 115, 116 .

١٦ - Journal of Arabic Literature XLX (1988), pp. 55 - 57 .

١٧ - Future for Astyanax : Character and Desire in Literature, Boston, 1969 .

١٨ - Fantasy : The Literaturd of Subversion, London, 1981 .

١٩ - صدرت ترجمة روجر ألن عام ١٩٧٧م ، وقد ذكر كنج اقتباساته كلها من هذه الترجمة ، ومن الملاحظ أن كنج يُسمِّي رضا حمادة ، ، رضا حميدة (Hamide) ، ولست أعرف إن كان ألن قد ارتكب مثل هذ الخطأ ، غير أنَّ هذا يؤكد أن كنج لم يطّلع على الأصل .

٢٠ - James Roy King, JAI, ibid. 57 .

٢١ - Ibid. 59 .

٢٢ - يشير كنج إلى دراسة الباحث الإيراني رضا آراسته :

Final Integration in the Adult Personality, Leiden, Brill, 1965 .

٢٣ - Sasson Somekh, The changing Rhythim, A study of Najib Mahfuzs Novels, Leiden, Brill, 1973, p,36.

وانظر كذلك الدراسة القيِّمة لرشيد عناني :

Najib Mahfouz, The pursuit of Meaning , 1993, p. 1 - 34 .

٢٤ - عبد المحسن طه بدر ، الرؤية والأداة ، بيروت دار التنوير ، ط٢ ، ١٩٨٤ ، ص ٧٣ ، يوسف نوفل ، الفن القصصي بين جيلي طه حسن ، ونجيب محفوظ ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص ٩٦ - ١٧١ .

٢٥ - Sasson Somekh, The changing Rhythem, p. 36 ff .

٢٦ - نجيب محفوظ ، أتحدث إليكم ، بيروت ، دار العولمة ، ١٩٧٧ ، ص ٢٨ .

٢٧ - المصدر نفسه ، ص ٨٢ .

٢٨ - المصدر نفسه ، ص ٣٤ .

٢٩ـ حول المرأة في الأدب الأوروبي انظر على سبيل المثال :
Lynette R. Muir, Literature and Society , in medieval France, The Mirror and the Image 1100 - 1500, MacMillan, 1985, Passim.

٣٠ـ راجع جابر عصفور ، المرايا المتجاورة ، دراسة في نقد طه حسين ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣، ص ٤٠ .

٣١ـ إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي الحديث ،عالم المعرفة ،العدد الثاني ، ١٩٨٧، ص ١٦٠ و ما بعدها.

٣٢ـ عبد العزيز البشري ، في المرآة ، القاهرة ، لجنة التأليف المعرفة والنشر ،ط٢ ، ١٩٤٧م.

٣٣ـ المصدر نفسه .

٣٤ـ نجيب محفوظ ،تشتمر ، القاهرة ، دار مصر للطباعة ، ١٩٨٨، ص٥ .

٣٥ـ فؤاد دوارة، نجيب محفوظ من القومية إلى العالمية ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة لكتّاب، ١٩٨٩، ص ٢٥٥.

٣٦ـ حول هذه الروايات انظر :
Bruno Hillebrand, Theorie des Rommans, München 1972, p. 125 - 191.
Metzler, Literatur Lexikon, Stichwörter zur Weltlitcratur, 1984, p53.

٣٧ـ نجيب محفوظ المرايا، ص ٤٥ .

٣٨ـ المصدر نفسه، ص ٤٩ .

٣٩ـ المصدر نفسه، ص ٢٢٨ .

٤٠ـ المصدر نفسه، ص ٢١ .

٤١ـ المصدر نفسه، ص ٣٠ـ ٤٣ .

٤٢ـ المصدر نفسه، ص ١٠٠ـ ١٠٦ .

٤٣ـ المصدر نفسه، ص ٨، وانظر ما يرويه أحد أصدقائه أدهم رجب عن احتراف نجيب محفوظ لكرة القدم: نجيب محفوظ يتذكر ص ٢١ .

٤٤ـ المصدر نفسه، ص ١٦٧ـ ١٦٨ .

٤٥ـ المصدر نفسه، ص ٨٤ـ ٩١ .

٤٦ـ المصدر نفسه، ص ٢٠٧ .

٤٧ـ المصدر نفسه، ص ٤٠٤ـ ٤٠٥ .

٤٨ ـ تنتهي رواية قشتمر ، التي تتركز حول أصدقاء العباسية ، وتروي، رغم أن روايتها كما يصرح نجيب محفوظ خارج الموضوع ، جوانب من أصداء سيرته ، تنتهي نهاية بتصالح أبطال الرواية ، رغم تناقضاتهم واتجاهاتهم الفكرية المتعددة، مع الله ، سبحانه وتعالى ، ويجيء ذلك على لسان صادق صفوان الذي يقرأ في ختامها سورة الضحى كاملة .

٤٩ ـ المرايا ، ص ص ١٦٤ ـ ١٧٣ .

٥٠ ـ المصدر نفسه، ص ص ٩٢ ـ ٩٩ .

٥١ ـ المصدر نفسه، ص ١٠٧ ـ ١١٥ .

٥٢ ـ المصدر نفسه، ص ص ١٥٠ ـ ١٥٧ .

٥٣ ـ المصدر نفسه، ص ١٦٨ .

٥٤ ـ المصدر نفسه، ص ٨٢ .

٥٥ ـ المصدر نفسه، ص ١٣٦ .

٥٦ ـ المصدر نفسه، ص ١٣٧ .

٥٧ ـ المصدر نفسه، ص ٢٢٦ .

٥٨ ـ المصدر نفسه، ص ٣٩١ .

٥٩ ـ المصدر نفسه، ص ٢٣٩ ويجيء ذلك في إطار حديثه عن عدلي المؤذن ، ومن الجدير بالذكر أن مسيو كوريه لا يُذكر في غير هذا الموضع .

٦٠ ـ المصدر نفسه، ص ص ٣ ـ ١٨ .

٦١ ـ المصدر نفسه، ص ٣٥٧ .

٦٢ ـ المصدر نفسه، ص ص ٣٦٦ ـ ٣٧١ .

٦٣ ـ المصدر نفسه، ص ص ٢٧١ ـ ٢٧٥ .

٦٤ ـ المصدر نفسه، ص ١٥٨ .

٦٥ ـ المصدر نفسه، ص ٢٢١ .

٦٦ ـ المصدر نفسه، ص ٢٣١ .

٦٧ ـ المصدر نفسه، ص ٢٣١ .

٦٨ ـ المصدر نفسه، ص ٢٣٤ وانظر ص ص ١٧٤ ـ ١٨٣ .

٦٩ ـ المصدر نفسه، ص ٢٥٢ .

٧٠ ـ المصدر نفسه، ص ص ٢٦٤ ـ ٢٧٠ .

٧١ـ المصدر نفسه، ص ص ٢١١ـ ٢١٤.

٧٢ـ المصدر نفسه، ص ٦٤.

٧٣ـ المصدر نفسه، ص ٦٦.

٧٤ـ المصدر نفسه، ص ٦٨.

٧٥ـ المصدر نفسه، ص ص ١٤٠ـ ١٤٩.

٧٦ـ المصدر نفسه، ص ١٤٩.

٧٧ـ المصدر نفسه، ص ٣٥٧.

٧٨ـ المصدر نفسه، ص ص ٢٥٧ـ ٢٦٣.

٧٩ـ المصدر نفسه، ص ص ١٢٣ـ ١٣٤ .

٨٠ـ المصدر نفسه، ص ص ٢٨٧ـ ٢٩٣.

٨١ـ المصدر نفسه، ص ص ٦٩ـ ٧٥ .

٨٢ـ المصدر نفسه، ص ١٩٧.

٨٣ـ المصدر نفسه، ص ص ٣ـ ١٨ مثلما تتكرر الإشارة لهذه الشخصية في صفحات المرايا ، ص ٢٨ ـ ٢٩، ١٢٩، ١٦٠، ٢٣٠، ٢٤١، ٢٥٧، ٢٧١، ٣٥٧.

٨٤ـ حول منصور فهمي انظر :

إبراهيم يبومي مدكور ، المرحوم الدكتور منصور فهمي، مجلة مجمع اللغة العربية ١٤ (١٩٦٢) ص ص ٣٥٣ـ ٣٦٠ ، محمد توفيق دياب ،المرحوم الدكتور منصور فهمي ، مجلة مجمع اللغة العربية ١٤ (١٩٦٢) ص ص ٣٦١ـ ٣٦٥. وأحمد فؤاد الأهواني ، منصور فهمي ، في مقدمة ، أبحاث وخواطر ، لمنصور فهمي ، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ ، ص ص ٢٧ ـ ٣٣.

٨٥ـ إبراهيم يومي مدكور ، المرحوم الدكتور منصور فهمي ، مجلة مجمع اللغة العربية ١٤ (١٩٦٢)، ص٣٥٤.

٨٦ـ المصدر نفسه ، ص ٣٥٤ ، وقارن بـ طه حسين ، الأيام ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٣ ، ص ١٢٢ .

٨٧ـ طه حسين ، الأيام ، ص ١٢٢ ، وقد ذكر طه حسين قصة منصور فهمي في سياق حديثه عن أطروحته، وعن العهد الذي قطعه على نفسه قبل أن يسافر من مصر، وهو ألاّ يُقدِّم رسالة إلى جامعة أجنبية مهما يكن موضوعها إلاّ بعد أن تقرأه الجامعة المصرية ، وتبيَّن أن منصور فهمي هو

الذي اضطر الجامعة إلى أن تأخذ طلابها في أوروبا بأن يعطوا على أنفسهم هذا العهد.

٨٨ ـ نجيب محفوظ ، المرايا ، ص ٤ .

٨٩ ـ المصدر نفسه ، ص ٦ وحول ممارسته للرياضة قارن بـ محمد توفيق دياب ، مجلة مجمع اللغة العربية ١٤ (١٩٦٢) ص ٣٦٤.

٩٠ ـ أحمد فؤاد الأهواني ، منصور فهمي ، في : أبحاث وخطرات، ص ٣٠.

٩١ ـ المرايا ، ص ١١ .

٩٢ ـ المصدر نفسه ، ص ١٣ ، ومن الجدير بالذكر أنه قد تولّى عمادة الآداب من المصريين على التوالي كل من :

طه حسين ، منصور فهمي ، شفيق غربال ، أحمد أمين ، وأغلب الظن أن منصور فهمي تولّى العمادة من ١٩٣٣ ـ ١٩٣٦ ، انظر أحمد أمين، حياتي ، بيروت، دار الكتاب العربي ، ط٢ ، ١٩٧١ ، ص ٢٤٨ .

٩٣ ـ أحمد فؤاد الأهواني ، منصور فهمي ، في أبحاث وخطرات ، ص ٣١ .

٩٤ ـ المصدر نفسه ٢٩ .

٩٥ ـ نجيب محفوظ ، المرايا ، ص ١٤ .

٩٦ ـ منصور فهمي ، مجلة كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، مجلد ١٩ ، الجزء الثاني ديسمبر ، ١٩٥٧ (عدد خاص في ذكري المرحوم الدكتور منصور فهمي ، المقالة رقم ١١ من أبحاث لم تنشر للدكتور منصور فهمي : حفيد، ص ص ٤٤ ـ ٤٦ وانظر ص ٤٤ .

٩٧ ـ نجيب محفوظ ، المرايا ، ص ٦ .

٩٨ ـ إبراهيم بيومي مدكور ، المرحوم منصور فهمي ، مجلة مجمع اللغة العربية ١٤ ، (١٩٦٢) ، ص ٣٥٧ .

٩٩ ـ مصطفي بدوي ، مختارات من الشعر العربي المعاصر، بيروت ، دار النهار، ١٩٦٩ ، ص ٢٨، وقد تُرجم ديوان «أزهار الشر» إلى العربية بعدذلك مرتين على الأقل ، الأولى ترجمها محمد عيتاني ، بيروت ، دار الفارابي ، ١٩٨٧ ، والثانية ترجمها خليل خوري ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٩ .

١٠٠ ـ نجيب محفوظ ، المرايا، ص ١٨ .

١٠١ ـ المصدر نفسه ، ص ١٨ .

١٠٢ ـ المصدر نفسه ، ص ٣٥٧.

١٠٣ ـ المصدر نفسه، ص ٣٦٠.
١٠٤ ـ المصدر نفسه، ص ٣٥٧.
١٠٥ المصدر نفسه ، ص ٣٥٧.
١٠٦ ـ المصدر نفسه ، ص ٣٥٩.
١٠٧ ـ حول مصطفى عبد الرازق انظر :
مقدمة علي عبد الرازق في : من آثار مصطفى عبد الرازق ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٧ ، ص ص ١٥ ـ ٧٧ وانظر : محمد كرد علي ، المعاصرون ، علّق عليه وأشرف على طبعه : محمد المصري ، دمشق ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ١٩٨٠م ، ص ص ٤٣٤ ـ ٤٣٩ .
١٠٨ ـ نجيب محفوظ ، المرايا ، ص ٣٥٧، وقد عُيّن مصطفى عبد الرازق في أواخر ١٩٢٧م أستاذاً مساعداً للفلسفة بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول بالقاهرة ، انظر علي عبد الرازق ، مقدمة آثار مصطفى عبد الرازق ص ٦٥ .
١٠٩ ـ فؤاد دوارة ، نجيب محفوظ من القومية إلى العالمية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩م ، ص ص ٢٢٤ ـ ٢٢٥.
١١٠ ـ محمد كرد علي ، المعاصرون ، ص ص ٤٣٤ ـ ٤٣٥ .
١١١ ـ نجيب محفوظ ، المرايا ، ص ٣٥٨.
١١٢ ـ المصدر نفسه ، ص ٣٥٧.
١١٣ ـ المصدر نفسه، ص ٣٥٧.
١١٤ ـ علي عبد الرازق ، من آثار مصطفى عبد الرازق ، ص ٥٩ .
١١٥ ـ طه حسين . مقدمة آثار مصطفى عبد الرازق ، ل.
١١٦ ـ نجيب محفوظ ، المرايا ، ٣٥٧.
١١٧ ـ محمد كرد علي ، المعاصرون ، ص ٣٤٧، وانظر طه حسين المقدمة حيث يروي طه حسين ، وقد كان عميد الكلية، أن فقراء الطلبة كانوا أكثر مما تحتمل قواعد المجانية في الكلية ، فكان مصطفي لا يتخلف عن أداء نفقات التعليم عن أولئك الذين تضيق بهم القواعد ، وكلّمته في ذلك ذات يوم وقلت له: توشك ألاّ تجد شيئاً من مرتبك آخر الشهر . . . . فقال :
وماذا تريد أن نصنع بهؤلاء الطلاب؟ أتريد أن نتركهم يصدون عن العلم ونحن نرى؟/ ل/ .
١١٨ ـ علي عبد الرازق ، من آثار مصطفى عبدالرازق ، ص ص ٧٤ ـ ٧٦ .
١١٩ ـ نجيب محفوظ ، المرايا ، ص ص ١٢٣ ـ ١٣٤ .

١٢٠ ـ حول مندور انظر : رجاء النقاش ، أدباء ومعاصرون، كتاب الهلال ، العدد ٢٤١ (١٩٧١) ص ص ٩٩ ـ ١٣٤ ، محمد برادة ، محمد مندور وتنظير النقد العربي، بيروت، دار الآداب ، ١٩٧٩ ، ص ٣٣ ـ ٦٣ ، ومن الجدير بالذكر أن نبيل فرج قد نشر في مجلة القاهرة ، ١٣٣ (١٩٩٣) ص ص ١٠٧ ـ ١٦٨ ، رسائل مندور إلى طه حسين ، وهي في مجموعها تلقي أضواء جديدة على سيرة محمد مندور .

١٢١ ـ نجيب محفوظ ، المرايا ، ص ١٢٣ .

١٢٢ ـ المصدر نفسه ، ص ١٢٣ .

١٢٣ ـ انظر رسالة مندور إلى طه حسين المؤرخ بـ ٢٥/ ٤/ ١٩٤٠ ، ١٢ شارع الدقي ، ص ١٦٦ ، وانظر رجاء النقاش ، ص ١١٦ .

١٢٤ ـ نجيب محفوظ ، المرايا ، ص ١٣٠ .

١٢٥ ـ محمد يوسف نجم ، نظرية النقد والفنون والمذاهب الأدبية في الأدب العربي الحديث ، مقدمة ودليل ، بيروت ، دار صادر ، ط٢ ، ١٩٨٥م، ص ص ٤٧ ـ ٤٨ ، ومن الجدير بالذكر أن المقالة نشرت في كتاب «الأدب العربي في آثار الدارسين» سن ١٩٦١م.

١٢٦ ـ من المعروف أن ثمة صداقة تربط بين نجيب محفوظ ومحمد يوسف نجم . انظر نجيب محفوظ يتذكر ، إعداد جمال الغيطاني ، بيروت ، دار المسيرة ، ١٩٨٠ ، ص ٣٩، ولعل من الضروري أن ننبه إلى أن ما كتبه محمد يوسف نجم عن مندور ، كان معروفاً لدى مندور ، وقد سبب له جراحات قاسية ، فيما يرى تلميذه عبد الكريم الأشتر ، انظر عبد الكريم الأشتر ، حديث شخصي عن مندور الإنسان والناقد المعرفة ، ١٧٩ (١٩٧٧) ص ص ١٠٢ ـ ١١٨ وانظر ١٠٨ وما بعده .

١٢٧ ـ يشير محفوظ في النهاية إلى مرض زهير كامل في نهاية حديثه عنه، ويلمح إلى أنه أطفأ الشعلة المضيئة الوحيدة في حياته المعتمة ، شعلة العقل ، المرايا ، ص ص١٣٤ .

١٢٨ ـ المصدر نفسه ، ص ١٣٠ .

١٢٩ ـ هذا الكتاب يتناقض مضمونه ، كما يعرض له محمد برادة ، محمد مندور وتنظير النقد العربي، ص ١٢٢ ، مع ما يقوله نجيب محفوظ ، : فهو دعوة إلى التعددية ، وقد كتبه مندور قبل أن يتبيَّن نوايا ضباط حركة يوليو ١٩٥٢ حول ميلهم إلى إلغاء الأحزاب .

١٣٠ ـ حول اكتشاف مندور للواقعية الاشتراكية ، وتبنِّيه للمنهج الأيديولوجي انظر : رجاء النقاش ، أدباء معاصرون ، ص ١٣٠ وما بعدها ، محمد برادة ، محمد مندور وتنظير النقد العربي ، ص ٢٠٨ وما بعدها .

١٣١ ـ رجاء النقاش ، أدباء معاصرون ، ص ١٠٨ .

١٣٢ ـ انظر رسائل مندور إلى طه حسين ، من باريس بتاريخ ١٩٣٦/٨/١٢ ، مجلة القاهرة ١٣٣ (١٩٩٣) ص ١٢٥ ، وانظر دفاعه الحار عن سيرته الأخلاقية في رسالته المؤرخة من باريس ١٩٣٦/٨/٢٩ . حيث يذكر أنه لم يتعرف إلا بفتاتين واحدة ألمانية ، كانت تريد الزواج منه ، وقد رفضها ، واحدة فرنسية كان يريد الزواج منها رفضه أهلها ص ١٢٧ .

١٣٣ ـ حول سلامة موسى انظر : سلامة موسى ، القاهرة ، سلامة موسى للنشر والتوزيع ، بلا ، ن ، غالي شكري ، سلامة موسى وأزمة الضمير العربي، بيروت ، دار الآفاق الجديدة ، ط٤ ، ١٩٨٣ ، هنري رياض ، سلامة موسى والمنهج الاشتراكي ، بيروت، دار الجيل ، ١٩٩١م.

١٣٤ ـ عبد المحسن طه بدر ، نجيب محفوظ ، الرؤية والأداة ، ص ٣٣ وما بعدها ، وجمال الغيطاني ، نجيب محفوظ ، يتذكر ، ص ٣٩ ، وفؤاد دوارة ، نجيب محفوظ من القومية إلى العالمية ، حيث يقول محفوظ :

«نعم ، كان لسلامة موسى أثر قوي في تفكيري ؛ فقد وجهني إلى شيئين مهمّين هما العلم والاشتراكية ، ومنذ دخلا مُخّي لم يخرجا منه إلى الآن» ص ٢١٩ .

١٣٥ ـ انظر غالي شكري ، سلامة موسى وأزمة الضمير العربي ، ص ص ١٢ ـ ١٥ .

Sasson Somekh, The Changing Rhythem p. 38.

١٣٦ ـ المرايا ، ص ١٤٠ .

١٣٧ ـ انظر : غالي شكري ، سلامة موسى وأزمة الضمير العربي ، ص ٦٢ نقلاً عن كتابه اليوم والغد الصادر سنة ١٩٢٨م وانظر هنري رياض ، سلامة موسى والمنهج الاشتراكي ، ص ٢٠ وما بعدها

١٣٨ ـ نجيب محفوظ ، المرايا ، ص ١٤٠ .

١٣٩ ـ حول دوره في ثورة ١٩١٩ ، انظر غالي شكري ، ص ٥٨ وما بعدها ، وهنري رياض ، ص ٢٧ وما بعدها.

١٤٠ ـ نجيب محفوظ ، المرايا، ص ١٤١ .

١٤١ ـ تربية سلامة موسى ص ١٠١ نقلاً عن غالي شكري ، ص ٦٤ .

١٤٢ ـ صدر الكتاب عن مطبعة جرجس فيلوتاؤس سنة ١٩١٣ .

١٤٣ ـ حول تشكيل هذ الحزب انظر :

تربية سلامة موسى ، القاهرة ، سلامة موسى للنشر والتوزيع ، ص ١٩٤ وما بعدها .

١٤٤ ـ انظر غالي شكري ، ص ص١٠٤ وما بعدها .

١٤٥ ـ نجيب محفوظ ، المرايا ، ص ٨ ، من الواضح أن الحوار يدور سنة ١٩٣١م.

١٤٦ ـ انظر حول زواجه ، تربية سلامة موسى ، ص ص ١٥٩ ـ ١٦٦ .

١٤٧ ـ حول إهمال الحزب له وشكواه من ذلك ، انظر هنري رياض ، ص ٢٠٤ .

١٤٨ ـ نجيب محفوظ ، المرايا، ص ١٤٦ .

١٤٩ ـ لقد ظل سلامة موسى يُتهم بالفرعونية ، انظر : غالي شكري ، سلامة موسى وأزمة الضمير العربي ، ص ٧٠ وما بعدها .

١٥٠ ـ انظر هنري رياض ، ص ص ٢٠٨ ـ ٢٠٩ .

١٥١ ـ انظر على سبيل المثال دراسة الدكتور عبد الله الخباص الدقيقة :
سيد قطب ، الأديب الناقد ، الزرقاء ، مكتبة المنار، ١٩٨٣م.

١٥٢ ـ نجيب محفوظ ، المرايا ، ص ٢٥٧ .

١٥٣ ـ عبد الله الخباص، سيد قطب ، الأديب الناقد ، ص ٩٤ .

١٥٤ ـ يحوي كتاب عبد الله الخباص بيبليوغرافيا دقيقة لنتاج سيد قطب، انظر : ص ٣٦٧ وما بعدها، وانظر كذلك البيبلوغرافيا الموجودة في كتاب ، محمد حافظ ذياب، سيد قطب الخطاب والأيديولوجيا ، بيروت ، دار الطليعة ط٢، ١٩٨٨ ، ص١٥٥ وما بعدها.

١٥٥ ـ نجيب محفوظ ، المرايا ، ص ص ٢٥٧ ـ ٢٥٨ .

١٥٦ ـ محمد يوسف نجم ، نظرية النقد والفنون والمذاهب الأدبية ، ص٥٣ .

١٥٧ ـ انظر محمد النويهي ، ثقافة الناقد الأدبي ، بيروت ، دار الفكر ، ط٢ ، ١٩٦٩ ، ص ٦٢ (حيث يعد النويهي مزايا سيد قطب التي ذكرها محفوظ وإن على نحو مختلف من حيث التقديم والأهمية) .

١٥٨ ـ نجيب محفوظ ، المرايا، ص ٢٥٨ .

١٥٩ ـ المصدر نفسه، صن ٢٥٨ .

١٦٠ ـ المصدر نفسه ، ص ٢٥٩ .

١٦١ ـ انظر محمد حافظ دياب ، سيد قطب ، الخطاب والأيديووجيا ، ص ٦٧ .

١٦٢ ـ نجيب محفوظ، المرايا ، ، ص ٢٥٩ .

١٦٣ ـ عبد الله الخباص ، سيد قطب ، الأديب الناقد ، ص ٩٦ ـ ٩٨ .

١٦٤ ـ نجيب محفوظ ، المرايا ، ص ٢٦٠ .

١٦٥ ـ حول ذهابه إلى الولايات المتحدة انظر : محمد حافظ ذياب ، سيد قطب الخطاب والأيديولجيا، ص ٦٨ وما بعدها ، وانظر حول خلافاته مع الوزارة ، عبد الله الخباص ، سيد قطب ، الأديب الناقد ، ص ١٠١ وما بعدها.

١٦٦ ـ نجيب محفوظ ، المرايا ، ص ٢٦٠.

١٦٧ ـ انظر محمد حافظ ذياب ، سيد قطب ، الخطاب والأيديولوجيا ، ص ٧٢ وما بعدها .

١٦٨ ـ نجيب محفوظ ، المرايا ، ص ٢٦١.

١٦٩ ـ المصدر نفسه ، ص ٢٦٢ ، يبدو أن حديث محفوظ عن الإفراج عن عبد الوهاب اسماعيل عام ١٩٥٦ كان خطأ طباعياً ، لأن محفوظ يقول على لسان الراوي إن عبد الوهاب اسماعيل مكث في السجن عشر سنين.

١٧٠ ـ نجيب محفوظ ، المرايا، ص ٤٦٢ وانظر حديث عبد الوهاب إسماعيل عن المرأة والفكر والغرب والعلم .

١٧١ ـ المصدر نفسه ، ص ٢٦٣.

١٧٢ ـ انظر عبد الله الخباص ، سيد قطب ، الأديب الناقد ، ص ١٠٨ .

١٧٣ ـ نجيب محفوظ ، المرايا ، ص ٢٦٣.

١٧٤ ـ لقد دأب الكثير من النقاد والأدباء في مصر على عدم الإشارة إلى سيد قطب ، وهم يعرضون لبعض المشكلات الأدبية المعاصرة ، التي كان لقطب علاقة بها ، ولعل خير مثال على ذلك ما فعله عامر العقاد في معارك العقاد الأدبية . فقد أبرز دفاع سيد قطب عن العقاد في وجه جماعة أبوللو ، دون أن يشير له إلاّ أنه أحد تلامذة العقاد وسماه التلميذ الأديب .

انظرعامرا لعقاد : معارك العقاد الأدبية ، بيروت ، صيدا ، المكتبة العصرية ١٩٧١ .

١٧٥ ـ انظر ، هاري ليفن ، انكسارات ، مقالات في الأدب المقارن ، ترجمة ، عبد الكريم محفوظ ، دمشق ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ص ٨ ـ ١٠ .

فدوى طوقان
وجدلية الشعر والسيرة

-١-

تسعى هذه الدراسة لكي تقارن بين طبيعة مواجهة الشاعرة فدوى طوقان [١] (١٩١٧ ـ ٢٠٠٤) للآخر كما تتجلّى في شعرها ، وفي سيرتها الذاتية «رحلة جبلية . رحلة صعبة» . وهي لا تهدف من وراء تلك المقارنة إلى إقامة نوع من التقابل بين لحظات متشابهة ، تنتمي إلى عالمي الشعر والسيرة ، ولا تسعى لتفسير النص الشعري في ضوء مرتكزات خارجية ، بقدر ما تشكّل محاولة لاكتشاف المنظور الكلّي Weltanschauung لذات الشاعرة إبان مواجهتها لحضارة أخرى ، ومقدار ما ينطوي عليه ذلك المنظور من انسجام أو تناقض .

إنّ شعر فدوى طوقان ، كما يمكن أن تكشف عنه عنوانات دواوينها البارزة : وحدي مع الأيام ١٩٥٢ ، وجدتها ١٩٥٦ ، أعطنا حباً ١٩٦٠ ، أمام الباب المغلق ١٩٦٧ ، على قمّة الدنيا وحيداً ١٩٧٣ ، إنّ هذا الشعر يكشف عن ضيق المسافة بينه وبين السيرة الذاتية ، فهو يكشف لحظات الصعود والانكسار في حياة فدوى ، وهي لحظات تسير في حركة دائرية ، وتعتورها مشاعر متضاربة كالشعور بالوحدة ، والفرح بلقاء الذات ، والوقوع في دائرة الشك ، والسعي للخروج من عدمية تلك اللحظة بالبحث عن الحب الحقيقي ، وإن ظل الموت في هذه الأثناء يشكّل الإطار الذي تدور

في رحابه تلك المشاعر، لتجيء هزيمة حزيران عام ١٩٦٧ ، إيذاناً بالخروج المطلق إلى إيقاع الحياة العامة، ومؤشراً على انعطافة جديدة قد لا تتحرّر الشاعرة فيها من أزمتها، بل تغدو أكثر قدرة على التعايش معها .

غير أنّ إقدام فدوى على كتابة سيرتها الذاتية ونشرها في كتابين [٢] «رحلة جبلية . رحلة صعبة» و «الرحلة الأصعب»، يؤكّد أنّ الشعر لم يكن يكفي للتعبير عن أزمة الذات في مواجهة العالم، مثلما يوضح أنّ مسألة الكتابة الإبداعية بشكل عام، عند شاعرة مثل فدوى مسكونة بهاجسين متناقضين تماماً هما :

الرغبة في البوح الذي يشكّل في تجلّياته صورة الذات بهويتها المحدّدة، وأبعادها الفنيّة، والخوف من الصراحة الذي يجعل من الإقدام على الاعتراف بالتجربة وتصويرها لوناً من ألوان التعرية للذات في إطار اجتماعي شديد الحساسية، وبخاصة تجاه كتابات المرأة.

غير أنّ المقارنة بين عنوان السيرة، وعنوانات الدواوين البارزة في تجربة فدوى الشعرية، تكشف عن فرق نوعي فيما يخص التجربة وطبيعة التعبير عنها، فإذا كانت عنوانات تلك الدواوين تشير إلى لون من الوحدة والثبات المكاني، فإنّ عنوان السيرة يؤكّد مفهوم الحركة من خلال إبراز مصطلح الرحلة، وليس مهماً بعد ذلك أن تكون الرحلة جبلية أو صعبة أو أصعب، لأنّ القدرة على الارتحال، ستظل شرطاً أساسياً من شروط تحقيق الذات.

لا يتبدّى بُعد الارتحال في تجربة فدوى الأدبية، وما ينطوي عليه هذا البعد من قدرة على تحرير الذات من الركود، إلاّ عند مقارنته بصورة البيت في شعر فدوى وسيرتها على السواء. فقد ظلّ البيت يشكّل في شعر فدوى المعادل الموضوعي للسجن أو للقبر أو لكليهما معاً. وكان الخروج منه يجسّد حلم الشاعرة بالانبعاث والتجدّد. وقد جسّدت فدوى سطوة المكان المغلق في قصيدة عنوانها : «من وراء الجدران» ، ففي تلك القصيدة تسعى فدوى إلى تدمير البيت وخصائصه الجمالية، لتحوّله إلى سجن أو قبر، وتجعل لحظة الخروج منه . إيذاناً بالتحرّر والانطلاق إلى عالم الحياة الرحيبة :

بنته يد الظلم سجناً رهيباً لوأد البريئات أمثاليه

وكرّت دهور عليه وما زال يمثل كاللعنة الباقية [٣].

يتشاكل هذا الوصف مع صورة البيت في السيرة الذاتية حيث تقول فدوى :

«في هذا البيت وبين جدرانه العالية التي تحجب كلّ العالم الخارجي عن «جماعة الحريم» الموءودة فيه، انسحقت طفولتي وصباي، وجزء غير قليل من شبابي» [٤].

لهذا كان من الطبيعي أن يكشف شعر فدوى المبكّر عن نزوع عميق نحو الرحلة، ولعل قصيدتها «إلى صورة» [٥] تجسّد ما كانت فدوى تعانيه من قيود وحرمان جعلها تخاطب صورتها التي سترتحل، بوصفها القادرة على اختراق جدران السجن والتواصل مع الحبيب، وسيتكرّر ذلك الارتحال ـ الحالم في قصيدة أخرى بعنوان «في الكون المسحور» [٦]، حيث تحلم وهي يقظة بنزهة قمرية في النهر، لتستيقظ على واقع يناقض ما في الحلم من سعادة وانطلاق:

ماذا؟

الحلم تفلّت من عيني، هنا عادت حولي

الغرفة تقبع والجدران هنا ، وفراغ منظور

انهدّ الكون المسحور

منهاراً في قلب الليل [٧]

وإذا كانت فدوى في ديوانها الأول «وحدي مع الأيام» تشير إلى فقدانها للحرية على نحو ترثي فيها ذاتها، فقد جسّدت المشكلة في سيرتها على نحو تفصيلي فقالت:

«ظلّت عقدة السجن كامنة في أعماقي... كنت أحياناً أفكّر بالهرب بحثاً عن الخلاص من العذاب والألم، غير أنّه كان لديّ رقة بالغة تجاه شيخوخة أبي بالرغم من كل شيء... وهكذا لم يكن أمامي إلاّ الانعزال الكامل في قلب العلاقات البشرية

المتشابكة من حولي، والهروب من زمني البائس إلى الزمن الروائي وأحلام اليقظة والشعر. حيناً آخر» (٨).

ولم يكن مستغرباً في ظل هذا الواقع الذي كان يجبر فدوى على أن تنكفئ على ذاتها أن يصبح السفر حلماً رئيساً من أحلامها، فالسفر خلاص من قيود المكان، وتحرّر من علاقاته:

«كذلك أصبح من أحلامي الثابتة، السّفر والدوران حول هذا العالم... كم تابعت ببصري العصافير وهي تنطلق من عب الأشجار في صحن الدار، وتمضي إلى ما وراء الجدران. سارحة في الفضاء الفسيح، حرّة من الخوف والحرمان، كنت أنظر إليها بحزن واشتهي وأحلم بامتلاك جناحين طليقين، ولكن صفعات الواقع كانت تهوي عليّ وتردّني مُستلبة الأحلام، ضائعة الأمنيات» (٩).

قبل ذهابها إلى إنجلترا في مطلع الستينيات، زارت فدوى مجموعة من الأقطار ضمن رحلات أخذت طابعاً عائلياً أو طابع الاشتراك في وفد رسمي (١٠). غير أنّ زيارتها القصيرة لمصر، في الخمسينيات، برفقة شقيقتها وزوجها التي لم تشر إليها فدوى في السيرة، تشكّل أهم تلك الزيارات على صعيد تكوين فدوى النفسي (١١).

لقد كانت تلك الزيارة تحمل الكثير من الدلالات، وتجيء استمراراً لعلاقة حبّ ورقيّة ربطت بين فدوى والناقد المصري أنور المعداوي (١٢) (١٩٢٠ ـ ١٩٦٥) وقد تجسّدت تلك العلاقة من خلال مراسلات بينهما تتشابه ـ إلى حد تكبير ـ مع المراسلات التي كانت تدور بين مي زيادة وجبران خليل جبران في مطلع القرن الماضي (١٣).

لم يقدّر لفدوى أن تلتقي بأنور المعداوي، مثلما لم يقدّر لميّ أن تلتقي بجبران. فقد سقط المعداوي ـ كجبران من قبل ـ فريسة لمرض لم يمهله طويلاً، وقاده إلى الذهاب إلى قريته حزيناً، بائساً، نظراً لتكالب الكثير من القوى عليه.

ويبدو أنّ قصيدة فدوى «في مصر» (١٤) تجسّد بعض ملامح تلك الأزمة وإن

استطاعت فدوى أن تغلّفها، من خلال عمومية التعبير التي جعلت مصر كلّها محبوباً، ولتكون القصيدة في مجملها تعبيراً عن ذات مأزومة وحزينة، تفتقد الحب والحياة، ولتتشكّل مصر بوصفها مكاناً أسطورياً قادراً على اجتراح المعجزات، لتلتقي بذلك مع تجربة إبراهيم طوقان في قصيدته «تحية مصر»[١٥]. يوم كانت مصر تشكّل له الأمل بالشفاء من المرض الذي لم يمهله، هو الآخر طويلاً.

ينطوي ذهاب فدوى طوقان إلى انجلترا على أبعاد متعددة، ويحسن أن نشرع برصد هذه الأبعاد لنرى ما تنطوي عليه من إشكالات:

أولاً: يشير اختيار فدوى لإنجلترا كي تكون مكاناً لرحلتها الأولى تساؤلاً حول العلاقة بين السياسي والثقافي في نظرة فدوى طوقان إلى الغرب، فقد دأبت فدوى على الإشارة في سيرتها إلى دور بريطانيا الاستعماري في فلسطين، وتحدّثت عن أثر ذلك الدور المدمّر على الصعيدين العام و الخاص[١٦] ومع ذلك فقد حرصت فدوى ـ منذ سن مبكّرة ـ على تعلّم اللغة الإنجليزية وكان تعلّم تلك اللغة يشكّل وسيلة من وسائل نموّ وعيها، وتبلور شخصيتها[١٧].

ثانياً: إنّ الرحلة إلى بريطانيا، تستمد أبعادها من المشروع القديم الذي أفسده «أرباب العائلة»، وهو تعلّم فدوى للّغة الإنجليزية. وهذا يعني أنّ اختيارها الذهاب إلى بريطانيا، ليس وليد الانفعال اللحظي، بقدر ما هو استمرارية لتلك التجارب الفاشلة التي ظلّت فدوى تسعى في لاوعيها لتجاوزها.

ثالثاً: إنّ حديث فدوى عن «أرباب العائلة» يؤكّد ذلك. فقد وصفتهم فدوى بأنّهم: «**كانوا يرتدون الزيّ الأوروبي، ويتكلّمون بالتركية والفرنسية والإنجليزية، ويأكلون بالشوكة والسكين ويقعون في الحب، ثم يقفون بالمرصاد كلّما حاولت إحدانا تحقيق إنسانيتها عن طريق التطوّر الطبيعي**»[١٨].

لهذا كان من الطبيعي أن تحمل رحلة فدوى إلى إنجلترا طابع التحدي لهؤلاء «الأرباب»، بما جبلوا عليه من «شخصيات مشطورة» تقف أمام محاولة المرأة لإبراز هويّتها، وتسعى لتدمير مشاريعها في تحقيق شخصيتها.

رابعاً : إنّ الطريقة التي سافرت فدوى من خلالها إلى انجلترا تعكس طبيعة شخصيتها ، فشخصية فدوى ليست هجومية ، وهي شخصية غير قادرة على التحدّي والمجابهة ، لهذا كان مشروعها العام ينطوي على رغبة عميقة في تحقيق الذات ، وإن كانت طريقة تنفيذه تسعى للحصول على رضا المؤسسة الاجتماعية .

لقد تمثّل السعي نحو تحقيق المشروعية في لحظتين :

الأولى : تمثلت في اختيار فدوى أحد أقربائها لكي يكون منسّقاً لرحلتها ومشرفاً عليها . وقد تعمّدت فدوى أن تضفي على قريبها «فاروق» طابعاً يدرجه في قائمة أبنائها ، فقد ربّته صغيراً ، وكان يأوي إلى كنفها منذ طفولته .

الثانية : في الرسائل التي بعث بها فاروق إليها ، وفي إثبات فدوى لنصوص تلك الرسائل[١٩] ، بما تضمنه من تأكيدات حول رعاية فاروق لها ، واهتمامه بشؤونها .

لقد نبّهت ناديا عودة [٢٠] إلى خلوّ سيرة فدوى «رحلة جبلية ، رحلة صعبة» من الرسائل ، على الرغم من أنّ فدوى تشير إلى رسائل مهمَّة وصلتها وكان لها دور متميّز في حياتها ومسيرتها الأدبية ، لهذا كان إدراج رسائل فاروق الثلاث مؤشراً على حرص فدوى على المواءمة بين لحظة تحقيق الذات الفردية ، ورضا المؤسسة الاجتماعية كي تمرّ تلك لحظة السفر بسلام .

-٣-

تجلّى ذهاب فدوى إلى انجلترا ، للمرّة الأولى ، في قصيدة لها تحمل عنوان «أردنية فلسطينية في إنكلترا» [٢١] التي نشرتها في ديوانها «أمام الباب المغلق» المُهدى إلى أخيها نمر ، الذي لقي مصرعه ، إبّان إقامتها في إنجلترا في حادث تحطّم طائرة في ١٥/ ٣/ ١٩٦٣ .

أردنية فلسطينية في إنكلترا مهداة إلى A. Gascoigne

(١)

-طقس كئيب

وسماؤنا أبداً ضبابية
من أين إسبانية؟
ـ كلاّ
أنا من الأردن
ـ عفواً من الأردنّ ؟ لا أفهم
ـ أنا من روابي القدس
وطن السنا والشمس
ـ يا ، يا ، عرفتُ ، إذن يهودية .
يا طعنة أهوت على كبدي
صمّاء وحشية

(٢)

تسأل عن سحابة
مرّت على جبيني
وظلّلت عيني بالكآبة
وأنت يا جار الرضا من فتح الجراح
ذكّرتني أنّي من الأرض التي تمزّقت
أني من القوم الذينْ
من الجذور، اقتلعوا ، من الجذور
وأصبحوا على مدارج الرّياح
مبعثرين ها هنا ، وها هنا
لا ينتمون

إلى وطن!!
حقيقة فيها نغالط النفوس
ندّعي أنّا كباقي الآخرين
قوم لنا وطن
هيهات كيف تعلم!
هنا الضباب والدّخان في بلادكم
يلفلف الأشياء ، يطمس الضياء
فلا ترى العيون غير ما
يُراد للعيون أن تراه

-٣-

يمكن تقسيم القصيدة ، وهي من أوائل النصوص الشعرية في شعر فدوى التي تجسّد طبيعة علاقتها بالغرب ، إلى قسمين : واحد حواري وآخر تأمّلي .

في القسم الأول يبدأ المتكلّم حديثه بنبرة اعتذارية تهدف إلى إيجاد مدخل للحديث مع امرأة تبدو خارجة عن السياق العام . لهذا يذكر ، وهو يسعى للاقتراب منها ، ما اعتاد الأوروبيون أن يصفوا به طقس بلادهم الماطر ، الضبابي ، ليصل إلى سؤاله الأساسي الذي يهدف للكشف عن جنسية تلك المرأة ، كما في قوله : من أين؟

ولم يكن مستغرباً أن تظل آفاق توقّعات ذلك المتكلّم تدور في إطار المركزية الأوروبية ، ليس لأنّ شكل المرأة يوحي بذلك التوقّع ، بل ربما لغياب فكرة الآخر الذي ينتمي إلى حضارة مغايرة ، ولعلّ ذكر الشاعرة للأردن ، وإجابة المتكلّم السريعة ، التي تكشف عن عدم معرفته ، تؤكّد تلك المسألة . ويبدو أنّ انتقال الشاعرة إلى ذكر القدس ، كان يحمل في طيّاته تصعيداً لمستوى الحوار ، وينطوي على كثير من الدلالات تجسّدها عبارة «وطن السنا والشمس» . وهي عبارة تشير إلى كل ما تتحلّى به

القدس من خصوصية تاريخية ، وجغرافية ، وحضارية ، ترتبط كلّها بالحضارة العربية الإسلامية . وإذا كان المتكلّم قد فشل في اكتناه الأبعاد الجغرافية التي تنتمي الشاعرة إليها وظنّها إسبانية ، فإنّ ما وقع فيه من استنتاج في المرّة الثانية يتعدّى الخطأ الجغرافي إلى الخطأ المفهومي الذي يدل على نوع من التحيّز لصالح التصوّر اليهودي للقدس .

ولعلّ الفرق بين ردّة فعل الشاعرة في الحالتين يوضّح ذلك . ففي حين ردّت بالنفي الحازم على نسبتها إلى إسبانيا ، سكتت عند الاستنتاج الثاني ، لأنّ الصدمة كانت تفوق قدرتها على الاحتمال ، وقد كادت هذه الإجابة تفضي إلى إعادة الذات إلى كهفها الخاص والقضاء على فرصة تحرّرها . فإذا كان الواقع الاجتماعي في نابلس قد أفضى إلى إحباط مشاريع تلك الذات في النمو ، فإنّ الآفاق السياسية في الغرب كادت توصل إلى النتيجة نفسها .

سيتوالد الجزء الثاني من القصيدة في ضوء الحوارية الأولى ، وسيكون حزيناً ، يرتبط بفقدان الوطن ، وستحمل القصيدة في مجملها أمرين مهمّين على صعيد تلك المواجهة :

صورة الشاعرة غير السعيدة التي تحمل جراحات الوطن في أعماقها ، وهي تواجه حضارة مهيمنة ، لا تستطيع أن ترى غير ذاتها ، وصورة الآخر الذي لا يريد (وربما لا يستطيع) معرفة الآخر وفهم ما يعانيه .

وإذا كانت فدوى في الجزء الثاني ، ستعود لتصف المتكلّم الذي بدأ حواره معها بأنّه «جار الرضا» وهو وصف ذو دلالة مهمة ستفسّر السيرة الذاتية بعض جوانبه [٢٢] ، فإنّ المقطوعة الأخيرة في قصيدة فدوى ، لا تسري على ذلك الرجل المتكلّم ، بل تحمل نبرة تكاد تتحدّث عن المسألة من منظور الشرق/ الغرب .

هيهات كيف تعلم !

هنا الضباب والدخان في بلادكم

يلفلف الأشياء ، يطمس الضياء

فلا ترى العيون غير ما

يراد للعيون أن تراه (٢٣)

صحيح أنّ صورة الغرب تتشابه مع رؤية الكثير من المفكّرين في تحليلهم لطبيعة العلاقة بين الشرق والغرب من منظور معرفيّ، فالوعي الغربي لا يستطيع أن يكتشف الآخر، وما عنده من خصوصيات ثقافية، لأنّ شعوره بالهيمنة، والتفوّق، حجاب (يشبه الضباب والدخان) يحول دون رؤية الآخر، ومعرفة ما عنده، لكنّ هذه الصورة لم تؤد إلى قطع العلاقة بين الشاعرة وبين المتكلّم، رغم حدّة المفارقة بينهما إذ تبرز في حركة الدلالات، رغبة الشاعرة في أن تكون شهرزاد، القادرة على إخراج شهريار الغربي من ضيق الرؤية وتعصّبها إلى القدرة على تفهّم الآخر. وإن ظلّت فدوى في مواجهتها للغرب متّسقة مع الصورة التي تتسم بها في شعرها؛ فتظهر حزينة، مملوءة بالقلق والتوتّر، وحيدة، تؤرّقها مشكلة التواصل الإنساني.

أمّا في «رحلة جبليّة. رحلة صعبة» فتبدو فدوى سعيدة تماماً، فطريقة ذهابها إلى إنجلترا، وما تنطوي عليه من تفاؤل عميق، في تحرير الذات من أسر واقع كئيب، أضفى على صورة الغرب وعلى طبيعة مواجهتها له بعداً إيجابياً. لهذا تتكرّر في السيرة عبارة «أيّامي في إنجلترا لا تنسى» (٢٤) بوصفها لازمة تبيّن تفاعلها الوجداني مع ذكرياتها وهي تكتبها، وتعكس ما تنطوي عليه تلك الذكريات من جمال وإيجابية.

لقد استطاعت لحظة المواجهة الأولى مع مدينة لندن، التي تبدو في السيرة، مملوءة بالحياة الديناميكية أن تنقل فدوى من عالم الإحساس بالحزن والتعاسة إلى عالم آخر:

> «أحسست بإشراق غريب في داخلي، فرح لا أملك تصويره بالكلمات، كأنّ يداً خفيّة ضغطت فجأة على زرّ كهربائي غير مرئي في أعماقي فإذا بروحي تضيء بوهج باهر ما عرفت مثله من قبل. إشراقة صوفية تفصلني عن الماضي كلّه، تمحو عن قلبي آثار الفظاظة والخشونة والقسوة تطوّقني برقى الأمان والسلام النفسي، العالم طيّب إنّي أبارك على الحياة (رامبو). وداعاً يا زمان الجفاف والضيق، وداعاً يا زمن التمزّق

والحيرة»[٢٥].

لا يكمن هذا التحوّل في جمال المكان فحسب، بقدر ما يكمن في تلك الطاقة الخلاقة التي منحها لها إحساسها بالحريّة. فقد ظلّت فدوى على امتداد سيرتها الذاتية «رحلة جبلية.. رحلة صعبة» تفتقد أمرين أساسيين، وظلّ هذا الافتقاد يشكّل سر معاناتها وألمها. وهذان الأمران هما: الحريّة والحب، وقد استطاعت رحلتها إلى إنجلترا أن تحقق هذين الأمرين معاً.

لقد ظلّت فدوى تشعر أنّ إقامتها في إنجلترا استطاعت أن تحقق لها الشعور بالتحرّر من المنغّصات المحيطة، التي يستحيل التخلّص منها إلاّ بالابتعاد الجغرافي، وكان إحساسها يشبه:

«فرحة السجين بلحظة الخروج إلى الفضاء والنور. لا يحس بجمال الحريّة وبروعة امتلاكها إلاّ أولئك الذين حرموا منها»[٢٦].

مثلما استطاعت تلك الإقامة أن تحقق الجانب الآخر من الحريّة، المرتبط بالحب:

«ويا صيف إنجلترا ما كان أغنى أماسيك المضيئة بالحب .... سأترك فيك جزءاً من حياتي، سوف يؤلمني الحنين، ولكنّي سعدت وأسعدت.... كانت تجربة باهرة ستظل ذكراها تبعث بالدفء إلى القلب طول الحياة وإلى أن ينطفئ هذا القلب في رماد الموت. كان شقيق الروح A.G جنّة لقيت في ظلّها الهدوء والسلام»[٢٧].

ثم توضح طبيعة علاقتها بذلك الرجل فتقول:

«وكان أول لقاء لنا على غير معرفة ولا ميعاد في معرض للرسوم في أكسفورد ساهم فيه بعرض لوحتين من أعماله. إنه هو A.G الذي أهديت إليه ذلك العام قصيدتي (أردنية فلسطينية في إنكلترا)»[٢٨].

من الواضح أننا أمام الشخصية التي أهدت إليها فدوى قصيدتها المذكورة وسواء أكانت تلك الشخصية حاضرة في النّص الشعري أم متخيّلة، فإنّ الفرق بين الأجواء التي ترسمها السيرة والقصيدة واضح، وقبل الشروع في تحليل ذلك، لا بدّ أن يتبيّن أنّ المدخل إلى قراءة لحظة التجربة في القصيدة والسيرة، كان مختلفاً هو الآخر. ففي حين تبدو القصيدة متناقضة مع المناخ العام، وتنقسم إلى صوتين متعارضين، يقدّم أولهما الأنا من منظور الآخر، ويقدّم ثانيهما من منظورها الذاتي ليدني رؤية الآخر، ولتظل الأنا، في المحصلة النهائية، منطوية على نفسها، تبدو السيرة الذاتية متوافقة مع الحضارة الجديدة، فتغيب ثنائية الأنا والآخر، ليحل محلّها لحظات انسجام نادرة بين الذات والآخرين، ويتوافق فيها الخيال مع الواقع، والحلم مع الحقيقة، وتتلاشى وطأة الإحساس بالزمن، ويغدو الخوف من تلاشيه السريع هاجساً أساسياً. لكن تحويل تلك الواقعة إلى قصيدة مثقلة بالدلالات، يناقض جوهرها الفكري، الأبعاد الشخصية التي تجيء في السيرة الذاتية سعيدة ومنسجمة، يجسّد ملامح الشرخ بين الخاص والعام الذي أثارته المواجهة مع حضارة أخرى.

-٤-

لم يُقدّر لفدوى أن تظل سعيدة، منطلقة، لتحقّق ذاتها في مناخ مختلف لم تعرفه من قبل، فقد جاء مصرع أخيها نمر إثر تحطّم الطائر التي كان يستقلها في ١٥/ ٣/ ١٩٦٣ (٢٩) مؤذناً بانتهاء تلك التجربة. وإذا كانت فدوى قد ظلّت تشكو من وطأة القيود الاجتماعية التي أحالت حياتها إلى صعوبات متراكمة، فإنّ الموت هو المسؤول المباشر هذه المرّة عن تدمير الانطلاقة الجديدة. ولعلّ قصائدها التي دعتها «قصائد إلى نمر» (٣٠) تجسّد معاناتها العميقة، فقد بدأت فدوى باستذكار أحبتها الذين اختطفهم الموت، واستحضرت حركاتهم المملوءة بالحيوية والشباب التي قصفها الموت.

عادت فدوى إلى موضوع تجربتها في الغرب بعد حوالي عشر سنوات في قصيدتها

«في المدينة الهرمة» [٣١] التي نشرت في ديوانها «على قمة الدنيا وحيداً» . وإذا كانت القصيدة الأولى تحمل عنواناً «أردنية ـ فلسطينية في إنكلترا» وهو عنوان مرتبط بالهويّة في المقام الأول، ويتجلّى المكان الأوروبي فيه بأبعاده الجغرافية والمناخية، فإنّ عنوان القصيدة الثانية يسعى لتدمير جماليات المكان، عبر إضفاء الهرم المفضي إلى الموت، على لندن تلك المدينة التي بدت ساحرة في السيرة الذاتية «بميادينها وحدائقها ومساحاتها ونوافيرها وعمائرها وواجهات متاجرها وسياراتها ودرّاجاتها النارية وحافلاتها الحمراء ذات الطابقين والجموع الهائلة من البشر. حشد عنيف من الناس والأضواء والألوان والمشهد بمجوعه ينقل إلى مسامعك وعينيك إيقاع الحياة الدينامية في شوارع المساء» [٣٢].

لقد صار إذن من الجلّي أنّ شعر فدوى يناقض في صورته الكبرى ما تقدّمه لنا سيرتها فيما يخص طبيعة العلاقة بينها وبين الغرب، وقبل البحث عن أسباب ذلك يحسن أن نرى مظاهر تلك المواجهة كما تتجلّى «في المدينة الهرمة»، ولعلّه يحسن أن ننبّه إلى أنّ فدوى تستمد في هذه القصيدة الكثير من عناصر تجربتها في السيرة بعد أن تقوم بتغيير الكثير من أبعادها لتتلاءم مع جوّ التجربة الجديدة.

لقد عادت فدوى إلى الموضوع بعد أن غدت نابلس مدينة محتلة، وأخذت تجربة فدوى الشعرية بعد «الليل والفرسان» تأخذ طابع المواجهة مع الاحتلال، والتبشير بضرورة مقاومته، للوصول إلى الحريّة.

تبدأ فدوى طوقان قصيدتها بتوضيح يبيّن أنّ القصيدة تجري بين شارع أوكسفورد في لندن، وسوق العطّارين في نابلس، ثم تبدأ قصيدتها كما يلي:

وتلقفني في المدينة هذي الشوارع

والأرصفة

مع الناس يجرفني مدّها البشري

أموج مع الموج فيها، على السطح أبقى

بغير تماس

ويكتسح المدّ هذي الشوارع والأرصفة
وجوه، وجوه، وجوه، وجوه تموج
على السطح يقطن فيها اليباس، وتبقى
بغير تماس
هنا الاقتراب بغير اقتراب
هنا اللاحضور، حضور ولا شيء إلاّ
حضور الغياب (٣٣)

واضح أننا أمام تجربة تغاير تجربة الشاعرة، كما تتجلّى في السيرة الذاتية فقد شكّل وصول الشاعرة إلى مدينة لندن، كما رأينا في «رحلة جبلية. رحلة صعبة» . إحساساً بالخلاص من قيود اجتماعية ضخمة، وتحريراً للذات التي كانت تعاني من وطأة تلك القيود . أما «في المدينة الهرمة»، فقد تجلّت العلاقة بين الشاعرة والمدينة على نحو مغاير، إذ تبدو الشاعرة وحيدة تعاني مجدّداً من مشكلة التواصل الإنساني المفقود، فهذه الجموع الغفيرة تكاد تكون ميّتة . ولعل استخدام فدوى طوقان لكلمات مثل :

المدّ، الموج، السطح. إضافة إلى أفعال أخرى مثل : يجرفني، أموج، يكتسح وهي كلمات ترتبط بالبحر وتقلّباته، يشير إلى ما تعانيه الشاعرة من حصار بشري، دون أن يكون ذلك مرتبطاً بخصوبة البحر وما يحمله من حياة، بل يؤشّر على الجدب وانعدام الخصب الذي عبّرت عنها الشاعرة بكلمة اليباس.

غير أنّ رفض فدوى للمدينة الهرمة. وإيمانها بموتها الحضاري لا يكاد يخفى ويبدو أنّ المنطلق الحضاري لفدوى في هذا ، كان قصيدة «الأرض اليباب» (٣٤) The Waste Land للشاعر Thomas Stearns Eliot (١٨٨٨ ـ ١٩٦٥). فالمدينة الهرمة تقابل في واقع الأمر عبارة Unreal City وصورة الحشد البشري في نص فدوى تأخذ ملامحها من مقطع شعري في قصيدة إليوت يقول :

مدينة زائفة

في الضبّاب البني لفجر شتائي
تدفّق حشد على جسر لندن ، حشد غفير
ما خطر لي أنّ الموت أباد مثل هذه الكثرة
وصعّدت تأوهات قصيرة ومتقطّعة
وسمّر كلّ امرئ عينيه أمام قدميه
تدفق صعداً فوق التلّة وحدر شارع الملك وليم
إلى حيث القدّيسة ماري ولنوث تعدّ الساعات
بصوت فاتر لدى الضربة الأخيرة للساعة التاسعة [٣٥] .

لقد دمّرت الحضارة الحديثة عناصر الترابط الإنساني، وغدت هذه الجموع الحاشدة ميّتة، ومملوءة بالأنانية وحبّ الذات. فيستعير إليوت في وصفهم قول دانتي وهو يصف الجحيم، وما ينطوي عليه من عذاب:

«وفي إثره جاء من القوم صف طويل ، لم أكن أعتقد أبداً أنّ الموت قد أهلك منهم هذا العدد»[٣٦] . تكون عودة القصيدة، بعد ذلك، إلى المكان الآخر، نابلس تقابلا بين السبب والنتيجة. فنابلس مدينة محتلة، مملوءة بالحزن:

نابلس ذاهلة والحياة كليلة [٣٧] .

وهي خاضعة للمجنزرات الإسرائيلية، التي تسيطر عليها، وتجيء تلك السيطرة نتيجة لتحالف المدينة الهرمة مع الحركة الصهيونية، يوم كانت بريطانيا تسيطر على فلسطين. غير أنّ الاحتلال لم يستطع أن يقتلع الحياة من المدينة، فالحياة تتجدّد في رحم السجن، والتفاؤل ينبثق من لحظات اليأس ، فعائشة السجينة ، ولا شك أنّ لاسم عائشة دلالات شتّى ما تزال تحلم بالحياة وتقدّر على انتظار أبعادها الإيجابية:

ولكنّ عائشة ما تزال تصرّ على القول
إنّ الشجر
كثيف ومنتصب كالقلاع وتحلم

وبالغابة التي تركتها تزج بنيرانها
قبل خمس سنين
وتسمع في الحلم زمجرة الريح بين المعابر (....)
وتفيق في ظلمة السجن تحلم
بظلّلها الشجر المنتصب
وتفرحها غابة في البعيد تصلصل فيها سيوف اللهب
وتحلم عائشة ثم تحلم (٣٨)

ولكنّ حضور عائشة في القصيدة، بكل ما تحمله من دلالات إيجابية ترتبط بالخصب القادم، لا يلغي حالة الحزن التي تمرّ بها نابلس، وتعيشها الشاعرة على نحو يومي، وتعبّر عنها القصيدة من خلال لقطات موصولة بمونتاج مدروس يستعين بالإشارة التاريخية، والصورة الساخرة. ولعل تركيزها على «سوق النخاسة» مشيرة بذلك إلى وعد بلفور. وإسهام الانتداب البريطاني في دعم الحركة الصهيونية الذي أدّى إلى قيام إسرائيل، يؤكّد التحوّل العميق في رؤية الغرب، التي تكاد تبشّر بقطيعة جديدة معه في زمن يصنعه الخوف والسجن وليس الحب والحريّة.

إنّ فدوى في سيرتها الذاتية شديدة الإعجاب بالبيئة الإنجليزية وكثرة أشجارها وطيورها، وإذا كانت في قصيدتها «الطوفان والشجرة» (٣٩) قد شحنت كلمتيّ الطير والشجرة بدلالات الأمل والتطلّع إلى الحرية، فإنّها تعود في هذه القصيدة إلى شحن الشجر والغابة بالدلالات نفسها. ولعلّ الشجرة وما ترمز إليه من دلالات تشير إلى الخصب والحيوية والتجدّد، لا تكتمل إلاّ عند مقارنتها بالبعد الآخر للصورة، فشجرة الغد سيزرعها لأهل لندن، كما سنرى، شباب الهيبيز، وهو أمر قد يدلّ على أنّ مستقبل هذه الحضارة الذي تشير الشجرة إليه، سيكون في مهبّ الريح.

بعد اخضرار ضوء الإشارة تعود القصيدة إلى المكان اللندني، وستركّز القصيدة على منظر جانبي، تغيب فيه لندن المدينة، لتتبلور من خلال الحوار بين الشاعرة

و(متكلّم / رجل)، رؤية نقدية تقف من الغرب موقفاً رافضاً:

يغيّر ظلُّ طريقه

يتابع ظلي، يوازيه، يمتد جسرْ

ـ لعلّك مثلي غريبة

وتنفصل القطرتان عن المدّ ثم تغيبان

بين زوايا حديقة

ـ تحبين أوزبورن ؟

ـ ومن لا يحبه؟

ـ عجائز إنكلترا المحبطون وضباطها

الآفلون مع الشمس غرب السويس

ترى من سيزرعها شجرة الغد

لهذا البلد؟

ـ شباب الهيبز !

ويجتازنا سيلهم وهو يجرف تربة لندن

ونسمع صوت انهياراتها

على وقع دقّات « بج بن »(٤٠).

يتماثل هذا الحوار، مع الحوار في القصيدة السابقة «أردنية فلسطينية في إنكلترا» فالرجلان يسعيان للاقتراب من امرأة تبدو في الحالتين خارج الأطر الحضارية الأوروبية، غير أنّ الحوار مختلف السمات، ففي حين كان يركّز هناك على الهويّة والمكان بوصفهما مدخلاً للقاء صار التركيز على الأبعاد الفكرية مدخلاً للتعارف وللقاء. لقد اختار المتكلّم / الرجل الدخول إلى عالم المرأة من مدخل التوافق الفكري، فكلاهما يحب الكاتب المسرحي الإنجليزي John Osborne جون

أوزبورن، ويقفان من الحضارة الغربيّة موقفاً ناقداً.

لقد أشارت فدوى إلى أنّها تعرّفت إلى مسرح جون أوزبورن في أثناء إقامتها في إنكلترا وشاهدت مسرحيته Look Back in Anger (انظر إلى الماضي بغضب)، مثلما شهدت بعد بضعة أعوام في لندن مسرحيته «غرب السويس» التي رسم فيها صورة رمزية للإمبراطورية التي «انهارت وغربت عنها الشمس» (٤١). وقد كان يمكن للحوار أن يستمر حاملاً معه طابعاً فكرياً ثائراً على مواضعات الحضارة الغربية وطريقة تفكيرها، ولكنّه يتخذ بعد ذلك منحى جديداً:

هنالك في العطفة الجانبية حانوت خمر

وفي النّزل ذوق وتدفئة مركزية

ـ سدى ما تُحاول

(وتعبر سيّدة لندنية تبثّ وتشكو إلى كلبها وخز عرق النّسا والتهاب المفاصل).

ـ سدى ما تحاول

ـ ألست ابنة العصر؟

ـ كبرتُ عن الطّيش صيّرني الحزن

بنت مئات السنين

سدى ما تحاول

وأرفع عن كتفيَ ذراعيه

أفلت خارج طوق التواصل

ـ تحاصرني وحدتي

ـ كلّنا في حصار التوحّد

وحيدون نحن، نمارس لعبة هذي الحياة

وحيدين، نحزن نألم نشقى وحيدين
نموت وحيدين
وحيداً تظلّ ولو حضنتك مئات النساء
وتلقفنا في المدينة هذي الشوارع
والأرصفة
مع الناس ، يجرفنا مدّها البشري
يموج مع الموج فيها
نظلّ على السطح فيها
بغير تماس (٤٢) .

يلفت الانتباه هذا الانتقال المفاجئ إلى محاولة المتكلّم/ الرجل إقامة علاقة جنسية مع المرأة، ولا شك أنّ هذا الانتقال من الحديث الفكري إلى هذا البعد أمر عادي إذا نُظر له من منظور السياق الحضاري الذي تولّد فيه، لكنّ رفض المرأة له، يشير إلى رفضها لطبيعة العلاقة التي تتراجع فيها المشاعر الإنسانية، وتصبح الصدارة للعلاقات الجنسية العابرة، التي تتوالد في أجواء تشبه، مرّة أخرى، أجواء «الأرض اليباب» :

مدينة زائفة
يلفّها الضباب البنّي لظهر شتائي
السيّد يوجينيدس، التاجر الأزميري
الملتحي، ذو الجيب الملأى بالزبيب (....)
قد دعاني بفرنسية مبتذلة
إلى الغداء في فندق شارع «كانن»
ويتلو ذلك قضاء عطلة الأسبوع في المتروبول (٤٣)

إنّ التماثل بين دعوة الرجل في قصيدة فدوى، ودعوة التاجر الأزميري لا تخفى.

بغض النظر عن الاحتمالات التي تثيرها هذه المسألة عند إليوت، كما أنّ الدلالات المرتبطة بكلا الدعوتين واضحة. وإن كانت فدوى قد أكسبت الرجل في قصيدتها بعداً ثقافياً، جعله يختلف عن التاجر الأزميري، ثم يجيء مشهد السيدة اللندنية، الذي يقطع مشهد محاولة الإغواء لكي يثير دلالتين مهمتين:

فهو من جهة يتماثل مع مشهد الطابعة في قصيدة إليوت، التي تعود إلى منزلها في المساء، بعد يوم عمل طويل، لتجد على مائدتها بقايا طعام الإفطار، ولتجد ملابسها الداخلية منشورة على النافذة، فتتناول طعام العشاء المعلّب، ويأتي صديقها بنظراته الوقحة فينام معها، ويغادر منزلها لتعود إلى وحدتها. لا شك أنّ هذه السيدة اللندنية التي تفتقد من تشكو له وحدتها ومرضها، وتشكو إلى كلبها أوجاعها، تماثل صورة تلك الطابعة في النتيجة وإن اختلف الأمر في البعد العام، ومن المعروف أنّ مشهد الطابعة في «الأرض اليباب» يتلو مشهد التاجر الأزميري مباشرة.

والمشهد من جهة أخرى يقيم لوناً من التقابل بين تلك السيدة وبين عائشة، فعلى الرغم من كون عائشة سجينة، تفتقد الحريّة، وتفتقر إلى أدنى درجات الإنسانية في التعامل داخل السجن، فقد ظلّت حياتها حافلة بالتفاؤل والتصميم. والقدرة على رؤية الأبعاد الإيجابية للحياة.

لهذا ينتهي مشهد الإغواء في قصيدة فدوى بالفشل، وتكون تجربتها الفكرية والعاطفية، التي يحتل الشعور بالوحدة فيها بعداً رئيسياً، مانعاً لها من الاستجابة «صيّرني الحزن بنت مئات السنين» ويبدو أنّ تحوّل الضمير في الأفعال من المتكلّم المفرد، تلقفني «إلى ضمير المتكلّم الجماعة تلقفنا». يشير إلى لون من التوحّد بين المرأة والرجل ليكونا معاً في إحساسهما بالغربة والوحدة والحزن.

لقد تلبّست صورة شهرزاد الشاعرة للمرة الثانية، فإذا كانت في التجربة الأولى تسعى لتوسيع آفاق الرؤية للرجل، فقد حوّلته في هذه القصيدة من «ظلّ» إلى إنسان. ولعلّ استخدام فدوى لمصطلح الظلّ يتوافق في هذا المقام مع مفهوم كارل يونغ له، الذي يعني الجزء المظلم من الذات أو الجزء الوحشي الذي يحوي الرغبات المحظورة

غير الأخلاقية. وبخاصة أنّ تلك الشخصية ارتدت ما يسميه يونغ بالقناع / Persona، وهو الشكل الظاهري للذات الذي ترتديه عندما تقابل الآخرين. وقد اختارت الشخصية ذلك القناع الثقافي ليكون مدخلاً لتلك العلاقة.

والخلاصة أننا أمام رؤيتين مختلفين فيما يخصّ طبيعة العلاقة بين فدوى وبين الغرب الأوروبي. ففي السيرة الذاتية تشكّل إنكلترا للشاعرة «التي نشأت في ظل الاستعمار البريطاني البغيض» (٤٤) خلاصاً من مجتمع ظلّ يضغط عليها، ويمنع حريّتها، وقدرتها على الانطلاق. ويظلّ المكان الأوروبي يحظى بجمالية متميّزة، وبقيت فدوى تشيد بمزايا ذلك المكان وما يتحلّى به من إيجابيات كثيرة.

على الصعيد الشعري بدت التجربة مختلفة تماماً، فظلّت الشاعرة في المكان الأوروبي، تجمع بين الشعور بفقدان الهوية، والاغتراب الحضاري.

يمكن تفسير هذا الاختلاف بالفرق البيّن في المنظور الذي كانت فدوى تنظر إلى المكان الأوروبي من خلاله، ففي «رحلة جبلية، رحلة صعبة» كانت فدوى مشغولة بذاتها، ومحاولاتها الدائبة للانعتاق من سطوة التقاليد والأمكنة المغلقة التي كانت تحبس أنفاسها، فكان الغرب الأوروبي بما يمنحه للفرد من حريّة، وانطلاق، وما يتيحه له من فرص لتحقيق ذاته، يشكّل « جسر الخلاص»، على حدّ تعبير جبرا إبراهيم جبرا في «السفينة».

أما على صعيد التجربة الشعرية. فقد كانت فدوى تسعى لربط تجربتها الفردية بالتجربة العامة. وكانت تشكو من عدم قدرتها على ذلك، لأنّ القفز من خواء التجربة الفردية وهامشيتها، إلى آفاق التجارب العامّة، كان مستحيلاً. وقد أتاحت لها التجربة الأوروبية تنمية تجربتها الشعرية في هذا الاتجاه، لأنّها كانت تمنحها القدرة على المجابهة والدخول في تفصيلات واقع يومي مختلف. فسارت التجربتان باتجاه توكيد ذات الشاعرة، ولكنّ هذا التوكيد أوصل إلى نتيجتين مختلفتين على صعيد الفعل الإبداعي بين السيرة والشعر. ففي حين غدت السيرة توكيداً للبعد الفردي في حياة فدوى، صار الشعر محاولة للوصول إلى إيقاع الحياة العامة، وكانت التجربة

الأوروبية تحقق ذلك على صعيدين مختلفين. غير أنّ الاختلاف بين الصورتين، المرتبط بأبعاد سياسية وحضارية، حاول أن يتكئ على قصيدة تعدّ من أشهر قصائد العصر الحديث. وقد كان اتكاء فدوى عليها، بصرف النظر عن مدى عمق الاتكاء، يهدف إلى تصوير لحظتين متغايرتين: الحنين إلى الحياة الحرّة، المملوءة بالقيم الإيجابية، وتصوير حالة العقم التي تشكو منها الحضارة الغربية. غير أنّ نهاية «في المدينة الهرمة» تحتوي على مفارقة ساخرة من الواقع، ترتبط بأحد أهم موتيفات شعر فدوى وهو الوحدة التي يسقط فيها الإنسان، سقوطاً قدرياً قبل أن يلقيه فيها جنود الاحتلال، أو عقم الحضارة الحديثة.

الهوامش

١. حول فدوى طوقان وتجربتها الشعرية انظر :
شاكر النابلسي ، فدوى تشتبك منع الشعر، دراسة نقدية لشعر الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان ط٢ . جدّة. الدار السعودية للنشر والتوزيع ، ١٩٨٥ . وانظر خالد سنداوي، الصورة الشعرية عند فدوى طوقان، مطبعة دار المشرق للترجمة والطباعة والنشر، ١٩٩٣ .

٢. حول سيرة فدوى الذاتية انظر دراسة نادية عودة (بالألمانية) :

Nadja Odeh, Dichtung. Bruecke zur Aussenwelt. Studien Zur Autobiographie Fadwa Tuqans. Klaus Schwarz Verlag. 1994.

وانظر دراسة نايف العجلوني :
السيرة الذاتية لفدوى طوقان، الشخصي والسياسي والأدبي : مؤتة للبحوث والدراسات. المجلّد العاشر. العدد الرابع، ١٩٩٥ ، ص ص ٨٩ـ١٠٦ .

٣. فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣ ، ص ٨٨ ، والقصيدة من ديوان : وحدي مع الأيام.

٤. فدوى طوقان، رحلة جبلية. رحلة صعبة. سيرة ذاتية، عمّان ، دار الشروق، ط٢ ، ١٩٨٥ ، ص ٤٠ .

٥. فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ٥٩ ـ ٦١ والقصيدة من ديوان : وحدي مع الأيام.

٦. المصدر نفسه : ص ص ١٥٤ ـ ١٥٦ والقصيدة من ديوان : وجدتها .

٧. المصدر نفسه، ص ١٥٦ .

٨. فدوى طوقان، رحلة جبلية، رحلة صعبة، ص ص ١٢٨ ـ ١٢٩ .

٩. المصدر نفسه، ص ١٣٠ .

١٠. المصدر نفسه، ص ١٧٠ .

١١. حول هذه الزيارة انظر :
أحمد محمد عطية : أنور المعداوي، عصره الأدبي وأسرار مأساته . الرياض . دار المريخ، ١٩٨٨ ، ص ١١٩ . ومن المعروف أن فدوى زارت مصر كثيراً، وقد أشارت إلى زيارة أخرى كانت ترتبط كذلك بموت حبها لشاعر مصري اسمه إبراهيم محمد نجا، انظر: رحلة جبلية، ص ٢٢٤ ، وأحمد محمد عطية، ص ١٢٠ .

١٢. حول هذه العلاقة انظر كتاب:
رجاء النقّاش، صفحات مجهولة في الأدب العربي المعاصر، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٦.

١٣. انظر حول هذه العلاقة كتاب:
الشعلة الزرقاء. تحقيق وتقديم: سلمى الحفّار الكزبري، سهيل، ب بشروني، بيروت. مؤسسة نوفل، ط ٢، ن ١٩٨٤.

١٤. فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ٧٩ ـ ٨١ والقصيدة من ديوان: وحدي مع الأيام.

١٥. ديوان إبراهيم: أعمال شاعر فلسطين إبراهيم طوقان، بيروت، دار القدس، ١٩٧٥، ص ص ١٠٩ ـ ١١٠.

١٦. انظر: رحلة جبلية، رحلة صعبة، ص ١٦، ٣٠، ١٠٧، ١١٨.

١٧. المصدر نفسه، ص ص ٩٦ ـ ٩٧.

١٨. المصدر نفسه، ص ص ٩٦ ـ ٩٧.

١٩. المصدر نفسه، ص ص ١٦٣ ـ ١٦٨، وقد أحسّت فدوى بحرج وهي تثبت نصوص تلك الرسائل، وبرّرت ذلك بأنّها أثبتت نصوصها لأنها استعادت نشوة تطلّعها إلى زيارة تلك البلاد آنذاك، وتطمح أن يشاركها القارئ تلك النشوة ص ٢٣٩.

٢٠. انظر: Nadja Odeh, p. 94

٢١. فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ٣١٢ ـ ٣١٤. والقصيدة من ديوان: أمام الباب المغلق.

٢٢. رحلة جبلية. رحلة صعبة. ص ٢٠٢ وما بعدها.

٢٣. فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣١٤.

٢٤. تكرّرت العبارة عدّة مرات انظر:
رحلة جبلية، رحلة صعبة، ص ١٧٤، ٢٠١.

٢٥. المصدر نفسه، ص ١٧٢.

٢٦. المصدر نفسه، ص ١٧٤.

٢٧. المصدر نفسه، ص ٢٠١.

٢٨. المصدر نفسه، ص ٢٠٤.

٢٩. انظر : رحلة جبلية. رحلة صعبة. ص ٢٠٨.

٣٠. انظر : فدوى طوقان ، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣١٨ وما بعدها.
وقد وضّحت فدوى في رسالة بعثت بها إلى رجاء النقّاش، حضور شخصية أنور مع شقيقها إبراهيم وعمر وهي تستحضر صورة من أودى بهم الموت من خلال لحظات وجدانية حزينة، انظر : صفحات مجهولة، ص ٣ ـ ٤.

٣١. فدوى طوقان، الأعمال الشعرية، الكاملة ، ص ٤٤٥ ـ ٤٥٠.

٣٢. فدوى طوقان، رحلة جبلية ، ص ١٧٢.

٣٣. فدوى طوقان، الأعمال الشعرية، ص ٤٤٥ ـ ٤٤٦.

٣٤. سبق لهذه القصيدة أن ترجمت غير مرّة إلى اللغة العربية فقد ترجمها كثيرون منهم : أدونيس ويوسف الخال بعنوان «الأرض الخراب»، ونشرتها دار مجلة شعر عام ١٩٥٨ م وترجمها فائق متى في تضاعيف كتابه: إليوت. سلسلة نوابغ الفكر الغربي. ١٩٦٦، وترجمها لويس عوض ونشرها في مجلّة الشعر البيروتية عام ١٩٦٨ م، ويوسف اليوسف ونشرت في الآداب الأجنبية سنة ١٩٧٥ م . وعبد الواحد لؤلؤة في كتابه الأرض اليباب الشاعر والقصيدة عام ١٩٨٠ الذي أحصى تلك الترجمات وناقشها. وانظر لمزيد من تتبّع أثر إليوت مقالة: ماهر شفيق فريد، أثرت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث. فصول مجلد ١ . عدد ٤ (يوليو، ١٩٨١) ، ص ص ١٧٣ ـ ١٩٢ . ومحمد شاهين ، إليوت وأثره على عبد الصبور والسيّاب. بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٢م.

٣٥. ستكون الترجمة في هذه الدراسة من ترجمة يوسف اليوسف للقصيدة، وهذا المقطع هو ترجمة للنص الإنجليزي.

Unreal City

under the brown fog of a winter dawn

A crowd flowed over London Bridge, so many

I had not thought death had undone so many.

sight, short and infrequent, were exhaled.

And each man fixed his eyes before his feet.

Flowed up the hill and down king william street

To where Saint Mary Woolnoth Kept the hours.

With a dead sound on the final stroke of nine.

انظر : T.S. Eliot, Collected poems 1909 - 1962, London, faber and faber, 1963. p. 65.

وانظر : يوسف اليوسف، الأرض اليباب، مجلة الآداب الأجنبية، السنة الأولى، العدد الرابع، نيسان ١٩٧٥، ص ص ٥٤ـ٥٥.

٣٦. انظر الكوميديا الإلهية. الجحيم ترجمة : حسن عثمان ، القاهرة ، دار المعارف، ط٣ ، الأنشودة الثالثة : ص ٥٥.

٣٧. أعمال فدوى طوقان الكاملة، ص ٤٤٧.

٣٨. المصدر نفسه، ص ص ٤٤٧ـ٤٤٨.

٣٩. المصدر نفسه، ص ص ٣٧٥ـ٣٧٨ . والقصيدة من ديوان : الليل والفرسان.

٤٠. المصدر نفسه، ص ٤٤٨ـ٤٤٩.

٤١. رحلة جبلية، رحلة صعبة، ص ١٨٨.

٤٢. أعمال فدوى طوقان الكاملة، ص ص ٤٤٩ـ٤٥٠.

٤٣. يقول إليوت:

Unreal city

under the brown fog of a winter noon.

Mr. Egenides, the Smyrna merchant.

Unshaven, with a pocket full of currants (....).

Asked me in demotic French.

To Luncheon at the Cannon Street Hotel.

Followed by a weekend at the Metropole.

انظر:

T.S. Eliot, Collected poems. p. 71.

وانظر : يوسف اليوسف ، الآداب الأجنبية، ص ٦١.

٤٤. رحلة جبلية، رحلة صعبة ، ص ١٨٧.

«البئر الأولى»
وتجلياتها في سرود جبرا ابراهيم جبرا

-١-

يُعدّ إصدار جبرا إبراهيم جبرا (١٩٢٠ ـ ١٩٩٤) سيرته الذاتية التي سمّاها **البئر الأولى : فصول من سيرة ذاتية** [١] ، حدثاً أدبياً مهماً بالنسبة لنقّاد جبرا ودارسيه . فقد أصدر جبرا الكثير من الأعمال الأدبية المتميزة على صعيد الرواية والقصة القصيرة، مثل **صراخ في ليل طويل**[٢] (١٩٤٦) ، **صيّادون في شارع ضيّق**[٣] (١٩٦٠) ، **السفينة**[٤] (١٩٧٠) ، **البحث عن وليد مسعود** (١٩٧٨) ، **الغرف الأخرى** (١٩٨٦) ، **ويوميات سراب عفّان** (١٩٩٢) والمجموعة القصصية **عرق وقصص أخرى**[٥] (١٩٥٦) ، وقد أصدر كذلك بعض المجموعات الشعرية مثل ، **تموز في المدينة** (١٩٥٩)، **المدار المغلق** (١٩٦٤) ، **لوعة الشمس** (١٩٧٩) . كما أصدر الكثير من الكتب التي تقع في مجال النقد الأدبي والفني وترجم العديد من الأعمال الأدبية في المسرح والرواية والنقد والأساطير [٦]. بالإضافة إلى دوره الريادي في إنشاء « **جماعة بغداد للفن الحديث** »[٧] سنة ١٩٥٠م، وما أسهمت به هذه الجماعة في تطوير الحركة الفنية في العراق . إنّ إصدار جبرا هذا القسم من سيرته الذاتية، المتعلّق بطفولته لا يستطيع أن يفسّر لنا الكثير مما يحتاج إلى تفسير في إنتاج جبرا، ولكنّه يُلقي ضوءاً ساطعاً على أدب جبرا الروائي والقصصي، ويسهّل من مهمة الناقد الذي يهدف إلى

استيعاب الفنان أولاً، لكي يتمكّن من تحليل فنّه في المقام الثاني.

يقتصر جبرا في البئر الأولى على مراحل التكوين الأولى، فيتوقف عند عام ١٩٣٢، عندما كان يبلغ من العمر اثني عشر عاماً. واقتصار جبرا على مرحلة الطفولة يعني أنّه يريد أن يغوص في أعماق ذاته، وأن يسبر الأبعاد الأولى لتجربته. لهذا تتدرج السيرة من خلال رصد الأحداث المؤلمة والسارّة في رسم التطوّر الذهني والنفسي لجبرا الطفل، لتنتهي وقد أصبح هذا الطفل المحبّ للعب، المتمرّد على أنظمة الأسرة، تلميذاً متفوّقاً في مدرسته، وليبدأ، على ضوء قراءته، بتشكيل الأشياء في بيته على نحو مختلف. ولعلّه ليس من قبيل المصادفة أن تبدأ السيرة بالفعل «انتبهت» وتنتهي برصد موت قطة أخته سوسن، وإسقاط موت الظبي عليها، كما ورد ذلك في مسرحية «مجنون ليلى» عند أحمد شوقي (٨). فقد بدأ جبرا يرصد الأشياء بعينه، ثم صار بعد ذلك يرصدها بخياله وأمانيه ورغبته العميقة في الاستعاضة عن الواقع بالحلم.

إنّ جبرا يدرك أنّ الطفولة هي أكثر من حصيلة الذكريات الخاصة، ويرى أنّ الأصول الحقيقية للأشياء تعود إلى التجارب الأولى في حياة المرء، ولهذا قال، قبل إصداره سيرته الذاتية بسنوات:

> «طفولتي ما زالت هي ينبوعي الأغزر ... إنّها البئر أو العين التي تمدّني بالكثير من النسغ لما يتنامى في ذهني من نبت الخيال، وأرجو أن تستمر في منع الجفاف أو العطش». (٩)

ولكن توقف جبرا عند تجارب طفولته، وتشريح هذه التجارب بصراحة متناهية يظلّ أمراً مقبولاً من الرأي العام. أمّا التوقف عند تجارب الشباب وتحليلها بالصراحة نفسها، فأمر قد يتحرّج منه غالبية كتّاب السيرة الذاتية، فقد تحدّث طه حسين عن طفولته حديثاً صريحاً وعميقاً، لكنّه لم يتحدّث بالصراحة نفسها عندما روى للقارئ علاقته بزوجته الفرنسية سوزان يوم كان يدرس في باريس (١٠). وروى أحمد أمين في سيرته الذاتية «حياتي» بعض المظاهر الصريحة في حياته، لكنّه أغفل الحديث عن الحبّ في مرحلة الشباب ولم يتنبّه إلى أهمية الحديث عنه، إلاّ يوم نبّهه زكي نجيب

محمود[11]. أما جبرا فقد لجأ، كما فعل من قبل توفيق الحكيم، وشكيب الجابري[12]، إلى ما يعرف عند نقّاد الرواية باسم السيرة الروائية، لكي يتحدّث عن مرحلة الشباب. ففي السيرة الروائية يختلط الخيال بالواقع، ويعجز المرء عن استكناه «نسبة» الواقعية في هذه الأعمال. وقد كانت حياة جبرا تتردّد في رواياته الثلاث صيادون في شارع ضيّق، والسفينة والبحث عن وليد مسعود.

ولعلّه ليس من قبيل المصادفة أن تتكرّر في الروايات الثلاث هذه اللازمة:

«الشخصيات والأسماء في هذه الرواية من خلق الخيال. فإذا وجد أي شبه بينها وبين أُناس حقيقيين أو أسمائهم، فلن يكون ذلك إلاّ من محض الصدفة، وخالياً من كل قصد»[13].

وقد عارض جبرا في مقدّمة صيادون في شارع ضيّق مسألة الربط الآلي بين المؤلّف والراوي، جميل فران، فقال:

«وليس من بين الشخصيات من هو مستند على أشخاص حقيقيين، وليس هناك أيما تشابه بين الراوي جميل فران والمؤلف، إلاّ في أنّ الاثنين قد غادرا بيت لحم إلى بغداد عام ١٩٤٨م لشغل منصب تعليمي في إحدى الكليات»[14].

وقد خلص جبرا إلى عدّ هذه الرواية «سيرة رمزية» له، ففيها تتكتّل التجربة وتتجسّد الأفكار على نحو يجعل لحياة الكاتب «قيمتها المعنوية الحقيقية»[15]. وهو يعني بذلك أن تصبح أعمال الكاتب مفسّرة لحياته، لكنها ليست بالضرورة الحياة التي عاشها تماماً. وقد أشار جبرا في مقالة له بعنوان «أدب الاعتراف أو بين نارين»[16] إلى الأزمة الداخلية العميقة التي يحياها الفنان، ويستشعرها لحظة كتابته لسيرته الذاتية على وجه الخصوص. ويحاول جبرا أن يضع يده على «الصراخ الداخلي» في حياة الفنان وأن يتعرّف إلى ماهية التناقضات التي تدفع الفنانين «إلى المجازفة بكشف دواخلهم وخصوصياتهم بشكل أو بآخر». لكن الملاحظ أنّ جبرا يتحدّث عن ذاته بقدر واضح من الهدوء، وينظر إلى ماضيه بعين الرضا والمحبّة. ويبدو أنّ نجاح جبرا

في تحقيق ذاته على الصعيد الأدبي، روائياً وشاعراً وناقداً ومترجماً ورسّاماً، جعل البئر الأولى تنتمي إلى عالم السيرة الذاتية المتصالحة مع العالم الخارجي. ولعلّ المتأمّل لطبيعة السيرة الذاتية عموماً، يمكن أن يطلق عليها فنّ الأزمة. فقد كُتب الكثير من هذه السيرة في لحظات صراع الذات مع العالم الخارجي، وكان الهرب نحو الذات بغية امتكشاف ما فيها، من أجل التعالي على الواقع أو التصالح معه، أو من أجل تغييره، بداية طبيعية. فقد بدأت أزمة الغزالي، على سبيل المثال، ذاتية خالصة، لكنّ هذه الأزمة انتهت فكرية. أراد الغزالي عبر تفصيله لجوانب الأزمة الفكرية، وإغفاله لجوانب الحياة الشخصية أن يبرز النموذج ـ العبرة، وأن يطمس الذات ـ الدافع. ولعلّ اختياره لعنوان مثل المنقذ من الضلال ليس عبثاً، فهو محاولة لاستصفاء النتائج الكبرى في أزمته، وتعميقها لكي تتخذ صفة القانون. أما أزمة طه حسين فقد بدأت فكرية، لكنّ التعبير عنها اتخذ طابعاً ذاتياً حاداً، يجسّد ثورة طه حسين على واقعه منذ طفولته حتى لحظة صدور الجزء الأول من الأيام.

لقد بدأ جبرا الخطوة الأولى بطموح كبير، إذ كان ينوي أن يكتب سيرة ذاتية مكتملة، لكنّه أدرك صعوبة ذلك. وقد ردّ جبرا ذلك إلى أمرين، كثرة الرسائل التي كتبها وتلقاها بالعربية والإنجليزية، وهي تبلغ الآلاف، كما يقول، ومعظم هذه الرسائل ليس بحوزته، ولخصب مرحلة الدراسة وعمقها في كل من إكستر وكيمبردج وأكسفورد[١٧]. وإذا كان الاعتذار الأول يتعلّق بالذاكرة، فإنّ الاعتذار الثاني يشير إلى ما ذُكر قبل قليل، وهو صعوبة الاعتراف. لهذا آثر جبرا أن يقف عند مرحلة الطفولة. لكنّ توقف جبرا عند هذه المرحلة، كما سنتبيّن، ذو دلالة مكانية خطرة، بالإضافة إلى دلالته الزمنية. لقد اختار جبرا أن يتوقف عند ذهابه إلى القدس وأن يعدّ ذلك مرحلة جديدة، وذلك لأهمية هذه المدينة في حياته وفكره على حدّ سواء. وإذا كانت المدينة في قصص جبرا وشعره موطن الموت الروحي والسأم والفراغ، فإنّ مدينة القدس تشكّل الاستثناء التام على هذا الصعيد. وليس ثمّة من كبير فرق بين قول جبرا في مقالة له بعنوان «القدس الزمان المجسّد»: [١٨]

«مدينة القدس ليست مجرّد مكان، إنّها زمان أيضاً فهي لا يمكن أن ترى بوضوح ضمن نطاقها الجغرافي المحدود وحسب .. لأنها لم تكن يوماً مجرّد مدينة مكانية من حجر وطين وتجارة وسياسة. لقد كانت دوماً مدينة الحلم والشوق وتطلّع النفس البشرية إلى الله»[١٩].

وبين قول وديع عساف، إحدى الشخصيات الرئيسية في السفينة عن القدس:

«القدس أجمل مدينة في الدنيا على الإطلاق. قيل إنها بنيت على سبعة تلال، لست أدري إن كانت تلالها سبعة ولكني ارتقيت كل ما فيها من تلال، وهبطت كل ما فيها من منحدرات بين بيوت من حجر وحجر وردي وحجر أحمر. بيوت كالقلاع تعلو وتنخفض مع الطرق الصاعدة والنازلة كأنّها جواهر منثورة على ثوب الله»[٢٠].

ولعل التخطيط الأولي لحياة جبرا يكشف أنّ هناك محطّات مكانية تؤرّخ لهذه الحياة ترتبط ببيت لحم والقدس ولندن وبغداد. فهذه الأمكنة حاضرة أبداً في أعماله، تتداخل وتتمازج وتتقاطع وتشكّل أحياناً مكاناً له ملامح خاصة، يختلط فيه الحلم بالواقع:

أول ما ينبغي التوقف عنده هو عنوان السيرة الذاتية، وهو «البئر الأولى»، وهو عنوان يمكن للدارس أن يحصي ثلاث دلالات مهمة له: سيكولوجية وواقعية ودينية موروثة. فعلى صعيد الدلالة الأولى يمكن للمرء أن يستعيد موقف مدرسة التحليل النفسي التي ترى أنّ التجارب الأولى في عالم الطفل هي المسؤولة عن تشكيل شخصية الفرد وصبغها بطابع معيّن. فالبئر الأولى، كما أشار جبرا، هي:

«بئر الطفولة... التي تجمّعت فيها أولى التجارب والرؤى والأصوات، أولى الأفراح والأحزان والأشواق والمخاوف، التي جعلت تنهمر على الطفل، فأخذ إدراكه يتزايد ووعيه يتصاعد»[٢١].

وقد أشار جبرا مراراً إلى خصوصية مرحلة الطفولة التي عاشها، وإلى عمق التجارب التي شاهدها في طفولته.

أما الدلالة الثانية، فيستمدها جبرا من حياة الناس في القرى الفلسطينية. فقد كان الناس عند انتقالهم من بيت إلى آخر يتساءلون أول ما يتساءلون:

«هل توجد بئر في حوش الدار؟ هل هي عميقة؟ وفي حالة جيدة؟ هل ماؤها طيّب؟ أم أنها لم تنزح من طينها منذ سنين؟»(٢٢).

وقد لاحظ جبرا أنّ الآبار التي كانت تتعامل أسرته معها، بدائية وضحلة. وكانت هذه دلالة واضحة على مستوى الحياة الاجتماعية لهذه الأسرة:

«البئر كم كانت مهمة وأساسية وأيام اضطرارنا إلى الإقامة في دار لا تتمتع بوجود بئر في حوشها كانت أيّاماً قاسية حقاً»(٢٣).

أما المدلول الديني للبئر، فهو مستمد من التراث الديني، كما يتجلّى ذلك في قصتي النبيين يوسف ودانيال. فقد ألقي يوسف، عليه السلام، في بئر مظلمة فارغة لكي يتخلّص إخوته من منافسته لهم في حب أبيه. لكنَّ البئر التي ألقاه فيها إخوته ليتخلّصوا بذلك منه، صارت نقطة الانطلاق نحو الأعلى، وبقيت محور التجربة في التحوّلات الأخرى، التي شهدتها حياة النبي يوسف فيما بعد. أما دانيال فقد ألقي في بئر ممتلئ بالأسود المفترسة، لكنَّ الله حماه منها. وقد توقف جبرا عند البئر في مقالتين نقديتين مهمتين له. فقد تحدّث جبرا عن ديوان يوسف الخال البئر المهجورة في مقالة بعنوان «المفازة والبئر والله»(٢٤). وبيّن أنّ الديوان يهدف إلى «اكتشاف الجدب في النفس الفردية والجماعية واستصراخ البعث. الأرض والمياه هما تموز. وتموز هو المسيح والمسيح هو الإنسان»(٢٥). لكن عنوان المقال يجسّد رحلة النبي يوسف، التي بدأت بالمفازة، ثم في أسفل البئر، ووصلت ذروتها بتحقيق الهدف الإلهي على الأرض.

أما المقالة الثانية فكانت عن شعر توفيق صايغ . وقد أعطى جبرا لمقالته عنوان إحدى قصائد توفيق الصايغ «جب الأسود» . وهذا الجب هو الجب الذي ألقى فيه الملك البابلي دانيال ، فأرسل الله ملاكاً وسدَّ أفواه الأسود، ثم خرج دانيال من البئر ، وانتقم الملك من أعدائه وطرحهم في البئر مع أولادهم ونسائهم .

وقد أعاد جبرا هذه الحكاية بشكل آخر في قصيدته «خرزة البئر» (٢٦) . ففي مذبحة دير ياسين ألقى العدو بجثث النساء الذبيحات في بئر القرية ، وكان هذا الإلقاء شبيهاً بإلقاء دانيال في جب الأسود . لكنَّ الخروج من البئر منطقي وحتمي في نظر جبرا ، وسيكون هذا الخروج نقطة انطلاق جديدة .

خرزة البئر لنا جلجلة ثانية
من ثغرها الخصيب ستنطلق
الحمم السوداء لاهبة لاظية
بلحم الصبايا والحبالى
لتبيد
زارعي الموت
مطعمي العقبان في أرضنا
وعندها من فيضها القدسي الخصيب
ستحيي ، ستحيي
كلّ قرانا من جديد (٢٧) .

إنّ اختيار جبرا للبئر يشير إلى عمق التجربة الدينية في نفسه ، ولهذا يقول :

«لقد عشت في صغري نوعاً من التماهي بيني وبين المسيح ، لأنّه ولد في المهد الذي كنت أزوره كثيراً في طفولتي ، فكنت أتخيّل أنني أرى المسيح يمشي في طرقاتنا ، كان لهذا أثر مهم في حياتي» (٢٨) .

يشكّل انتقاء جبرا لمجموعة الأحداث التي تحدّث عنها في سيرته الذاتية ضرباً من ضروب الاختيار الواعي. ولا شك أن خبرة جبرا القصصية المتميزة قد أسهمت في توجيه هذا الاختيار باتجاه معيّن سنحاول استجلاء ملامحه. لكن حصر الفترة الزمنية التي تتحدّث عنها البئر الأولى، من (١٩٢٠ـ١٩٣٢)، وتضييق الرقعة المكانية، قد أسهما، على عكس ما قد يتخيّل المرء للوهلة الأولى، في تعقيد المشكلة، وذلك عبر خضوع الذاكرة للكثير من التجارب والحوادث الصغيرة المتراكمة. لذا وجد جبرا أنّ عليه أن يختصر وأن يتقي وأن يتوقف عند المعالم الواضحة ذات الدلالات الكبرى. لعل النقطة الجوهرية التي تبرز في البئر الأولى هي الصراع المتجدّد بين الذات والمحيط الخارجي. لكنّ أبعاد الذات في هذا الصراع لم تكن دائماً على قدر كبير من الوضوح والمبادرة، لأنّ الذات في الفترة التي تتحدّث عنها السيرة محكومة بأُطر كثيرة لا تستطيع تجاوزها، فضلاً عن اتخاذ موقف تجاهها.

يقف جبرا بقدر ممتاز من الصراحة عند الكثير من الحوادث في طفولته، من غير أن يفلسف هذه الأحداث أو أن يبرّرها. وهو يختارها لأنّها بقيت تفرض نفسها على ذاكرته «وتنضح في دمي برقة لا أستطيع تفسيرها وجمال يتزايد مع الزمن، وشاعرية تزيدها الآلام توقداً»[٢٩]. وسأقف عند أبرز هذه الأحداث.

الحدث الأوّل: اشترت والدة جبرا بعض الحليب كي تصنع الهيطلية. وقد كان هذا الأمر حدثاً لافتاً، لأنّ الأم لا تفعل ذلك إلاّ في المناسبات غير العادية، وعند الضرورات. ونظراً لأنّ الحادثة غير عادية، فقد أخبر جبرا أصدقاءه الذين يعانون الحرمان نفسه قائلاً: «أتعرف؟ أمي طبخت لنا اليوم هيطلية». ثم ما لبث أن انتشر الخبر وتناقله الأصدقاء بين مصدّق ومكذّب، أخذهم جبرا إلى البيت فالتهموا القصعة. وفي تلك اللحظة دخلت الأم، التي كانت ذهبت إلى السوق لشراء بعض الحاجيات، فرمى الصبية ملاعقهم ولاذوا بالفرار، وبقي جبرا يركض حتى وصل كنيسة المهد، حيث استمتع بشرب الجمال للماء، وعاد في المساء إلى البيت، بعد أن نال العفو من أمه[٣٠].

الحدث الثاني: عندما قررت الأسرة إرساله إلى المدرسة، كان من الضروري أن

يشتري قلماً ودفتراً. وقد حصل جبرا بعد شيء من العناء على ثمنهما من جدّته. وبدلاً من الاحتفاظ بالدفتر، أغراه صديقه عبده بتمزيق الدفتر ليصنع منها طقّاعة. وقد زعم جبرا لفترة من الوقت أنّ المعلّم أخذ دفتره ليحتفظ به، لكن والدة عبده، بلّغت أم جبرا، فضربت الأخيرة ابنها (٣١).

الحدث الثالث: عندما تعرّف جبرا إلى «صندوق الدنيا»، فكّر مع صديقه الآنف الذكر أن يصنع شيئاً مشابهاً، فأحضر الصديق الأول صندوقاً صغيراً، ثم قام جبرا بتمزيق كتاب أخيه ذي الصور الملوّنة، وبإحراق بقية القصاصات لإخفاء معالم الجريمة، وقد اعترف جبرا لأخيه بفعلته، تلك باكياً، فرحمه أخوه ولم يضربه(٣٢).

الحدث الرابع: هو حصول جبرا على هدية من الكنيسة، وكانت الهدية زوجاً من الأحذية. لكن أمه اتفقت مع أبيه على بيع هذا الحذاء، من أجل توفير بعض النقود لشراء بعض حاجيات العيد. وقد بقيت الحادثة محفورة في ذاكرة جبرا، حتى صار التلازم بين ذكرى الحذاء والعيد أمراً طبيعياً(٣٣).

إنّ إيضاح نقاط الصراع وأسبابه يكشف لنا عن نقطة مركزية في البئر الأولى تشكّل المحور الرئيس الذي تنطلق منه بقية الصراعات، وهذه النقطة هي الفقر. إنّ الأم في السبرة، ممثلة لمصالح الأسرة، راعية لشؤونها، بينما يحاول الطفل أن يتفلّت من قوانين الضرورة، عبر نزوعه إلى إرضاء رغبته في اللعب. لكن الملاحظ أنّ شخصية الأب هامشية إلى حدّ ما في حياة جبرا الطفل، إذا قورنت بشخصية الأم، فهي تتمتع بحضور قوي في حياته، وتبرز في معظم الحوادث المهمة في أثناء طفولته، كما أنّها قادرة على اتخاذ القرارات الحاسمة في حياة الأسرة جميعاً. أما الأب، فحضوره العميق في حياة جبرا هو ثمرة لغيابه عنها، فقد كان لهدوئه وحياديته أقوى الأثر في تعلّق جبرا به. ومن المفارقات أنّ حضور الأب يتجلّى أكثر ما يتجلّى في أثناء مرضه. فقد شغل الأسرة فترة زمنية طويلة بوأت الأم حضوراً عميقاً في حياة الأسرة،

فأصبحت العنصر الحاسم في اتخاذ معظم القرارات المهمة. ويمكننا إعادة تلخيص الصراع في الخارطة التالية:

نقطة الصراع	سبب الصراع	الشخصية المضادة
(١) الهيطلية	إرضاء رفاق اللعب	الأم
(٢) الدفتر المدرسي	حب اللعب وإرضاء رفيق اللعب	الأم
(٣) الكتاب	حب اللعب وإرضاء رفيق الحيّ	الأخ
(٤) الحذاء	تأمين حاجيات الأسرة	الأم

ولعلّ تدرّج نمو الوعي عند الطفل جبرا يتمثّل، أكثر ما يتمثّل، في علاقة جبرا بالكتاب والدفتر. فإذا كان الكتاب في المرحلة الأولى وسيلة من وسائل اللعب، فإنّ نظرة جبرا له ستتطوّر ليصبح فيما بعد أداة مهمة من أدوات الثقافة. ولهذا غامر جبرا بحياته من أجل أن ينقذ كتاب «ألف ليلة وليلة» من تحت أرجل الخنازير، وعدّ هذا الإنقاذ تجربة جوهرية في حياته، فقال:

> «وكانت تلك تجربة مبكّرة أخرى لأمر تكرّر فيما بعد في حياتي، كلّما غوفلت، تعطي بعضهم لؤلؤة ظنّاً منك بأنك تهيء لهم تجربة رائعة لمتعة ذهنية فذّة ثم تذهل إذ تراهم يلقون بها بتصميم إلى الخنازير، متباهين بعماهم، فرحين بغبائهم»(٣٤).

يسجّل جبرا في البئر الأولى إحساسه بتطوّر الزمن عن طريق الارتباط العميق بالمكان. وإذا كان جبرا الطفل غير قادر على إدراك خصوصية اللحظة الزمنية التي كان يحياها، فقد كان يعي من خلال انعكاسات المحيط على الذات خصوصية المكان وطبيعته. فقد تنقّل جبرا في بيت لحم، مع أسرته، ضمن عدّة أماكن. ظلّت محفورة في ذاكرته. ويمكن لهذا الرسم التوضيحي أن يبيّن ذلك:

المكان	المكان الروحي	الشخصية المحورية
(١) الخان	الكنيسة	الأم
(٢) الخشاشي	(١) مدرسة الروم الأرثوذكس	المعلّم ـ بدايات التفتّح
	(٢) مدرسة السريان الكاثوليك	
(٣) حوش دبدوب دار فتحو	(٣) دير أبونا أنطون	بداية بروز شخصية جبرا
(٤) دار جحلوقة	المدرسة الوطنية	بعد غياب الأخ
(٥) جورة العنّاب	الكتاب	الذات المتفتحة
	المدرس الرشيدية	

والملاحظ أنّ المدرسة أصبحت تمثّل القيمة الكبرى في حياة جبرا، وصارت تشكّل له، بطلابها ومعلّميها، بكتبها وأجوائها، مهرباً وملاذاً كالطبيعة نفسها[٣٥]. ولعلّ هروب جبرا إلى المدرسة، المكان المثالي، ناتج عن اعتقاده بأنّها المكان الذي سيقوم بإحداث التغيير العميق في نفسه. فقد أتاحت له المدرسة أن يتعرّف إلى أجواء جديدة عندما أخذ يستطيع القراءة. ومن اللافت للنظر أنّ أهم الكتب التي قرأها في تلك الفترة هي بحر الآداب، الذي يحوي الكثير من القصص والحكايات على لسان الطير والحيوان، وروبنسون كروزو، وكتاب سير الأبطال، الذي يتضمن مغامرات أبطال الإغريق، وتغريبة بني هلال، وسيرة عنترة بن شدّاد، والأهم من ذلك كلّه ألف ليلة وليلة[٣٦]. فالعنصر المشترك الذي يجمع بين هذه الأشياء هو المغامرة بالمفهوم الواسع العريض، حيث تتمّ التحوّلات على نحو ساحر جذّاب، لا يخضع لمنطق. وكل هذا أسهم في هروب جبرا إلى مكان آخر، لا يمتّ لعالمه بصلة. ومع ذلك فإنّ الباقي في ذاكرة جبرا من أثر تعلّقه بالمكان قوي وعزيز. وإذا كان جبرا يهرب من ذلك المكان في طفولته، فقد ظلّ يهرب فيما بعد إليه، ولهذا صارت تلك التجارب سمة رئيسية من سمات أعماله الروائية. ولعل جبرا كان يشير إليها عندما قال عصام السلمان في السفينة:

«بعض التجارب يحملها المرء طيّ إهابه كالمرض. كقرحة لا

تميت ولا تندمل. ويجابه المرء الأيام والتجارب الجديدة والقرحة في أحشائه تستكين وتهيج... ويصبح الألم جزءاً من الكيان، يعايش القلب والذهن، ويبدو أحياناً، على نحو يناقض المنطق والعقل كأنه فرح مقيم»[٣٧].

-٢-

لا تتيح البئر الأولى للدارس الاطلاع على تجارب الطفولة في حياة جبرا فحسب، لكنها تفسح المجال له ليرى، للمرّة الأولى، كيف اندسّت هذه التجارب في ثنايا أعماله الأدبية، وكيف تحوّلت بعد أن امتزجت بالخيال الأدبي المبدع. يمكن القول بأنّ عالم جبرا الإبداعي، يتوزّع بين مَعْلَمَيْن رئيسيين هما، البحث عما لم يكن قادراً على تحقيقه في طفولته، وإعادة توظيف ما مرّ به من تجارب،

يشكّل افتقادَ جبرا للبحر في طفولته، عاملاً مهماً من عوامل بحثه عن البحر في أدبه، وتجسيد هذا البحر على الصعيد الأدبي، ولعل رواية السفينة تكون تجسيداً، على الصعيد المكاني، لحلم عزيز من أحلام الطفولة لديه. فلقد كان لرؤيته منظر البحر في الأفلام السينمائية، التي كان الدير يعرضها، أثر عميق في نفسه، دفعه للبحث أولاً عن بحر، ثم لصناعة البحر بعد أن يئس من العثور عليه. إنّ تحليل هذه التجربة يظهر كيف كانت الأشياء تتفاعل داخل جبرا الطفل. فقد تلقّف الفكرة من عالم السينما، بكل ما في هذا العالم من إثارة، وأدخلها في واقعه، ثم اختزنها ما يزيد على ثلاثين عاماً، ليخرجها في عمل فني متميّز. يقول جبرا في البئر الأولى:

«لم أكن قد رأيت البحر قط، إلاّ في أفلام الدير. وكانت فكرة المياه الفسيحة المتلاطمة تسحرني وبيت لحم ليس فيها نهر، ولا جدول ماء، فيما عدا عين (القناة)، كما كانت تسمّى. وبرك سليمان كنت أسمع عنها، ولكنها بعيدة والدخول إليها

محظور. ولم يكن لي ولأصدقائي بدّ، إذا أردنا البحر من أن (نصنع) بحراً. وصنع البحر شغلنا كثيراً، لأننا قرّرنا أن نحفر في الحواكير بحراً تقلع فيه المراكب.. أنجزنا حفرة لا بأس بطولها وعرضها... وإذا الطبيعة تسعفنا، وتهطل الأمطار بغزارة رائعة، وحبسنا جميعاً في بيوتنا، واستمرّت الأمطار طيلة الليل، وأنا أكاد أعجز عن النوم لشدّة ما انتابني من رؤى (البحر) الذي سنملأه بالمراكب. وصبيحة اليوم التالي، والمطر لم ينقطع بعد تماماً، أسرعت إلى مكان الحفرة وإذا بها طافحة بالماء، ولو أنّه ماء طيني، وصحت: البحر وركضت إلى بيت جورج لأبشّره بالمعجزة وقضينا ذلك اليوم في صنع زوارق من الورق، أخذناها إلى البحر. وألقينا بها جميعاً في الموج الكدر»[٣٨].

وعند العودة إلى البيت كان جبرا يحدّث أمه وجدّته عن الرحلات التي سيقوم بها «في البحار عندما أكبر وأبلغ مبلغ الرجال»[٣٩]. وهو يقول في السفينة عن البحر:

«هذا البحر الرائق المقمر غير حقيقي. وغير حقيقية هذه الزرقة وهذا الانسياب وهذا الليل الحاني على الدنيا كالعاشق السهران. إنّما الشيء الحقيقي هو ذكراي له. الذكرى تتحوّل إلى ما يشبه الموسيقى. تبتعد الوقائع عنك في دهاليز الزمن، وتخلّف أمواج النغم في ذهنك. الكل زائل سوى هذه الأمواج... وهذه الأمواج هي أنغام الفرح والأسى المرتبطة بالله والملائكة والقديسين، وتندمج فيها أنغام الحب والمتعات العنيفة الخفيّة. فيها ذرى مياه، أشد وقعاً ـ وأشدّ إيقاعاً ـ في حجرات

النفس الفسيحة، مياه حسبتها بحراً، ولم تكن أكثر من بركة تتجمع فيهامياه أمطار الشتاء. خارج سور القدس - (بركة السلطان) أقف على صخرة فيها انحسر الماء عنها، وانظر إلى الموجات التي تخلّفها الريح حولها في المياه الخضراء، فأرى الصخرة تمخر فيها كما تمخر سفينتنا هذه المياه المتوسطية الزرقاء . كنت في الرابعة عشرة، وكلّي تحرق إلى البعيد المستحيل . أهرب من بيتنا وآدميه الكثار إلى (بركة السلطان) لأقف على الصخرة المحلّقة عبر محيطات الخيال، لقد كان مثلي ولا شك ذلك الذي اخترع بساط الريح، لم يكن قد غادر حيّه المرصوص غرفاً وأبواباً وفقراء ونفايات وروائح في بغداد أو القاهرة، فابتدع بساط الريح، وابتدع الرخ وابتدع طاقية الإخفاء»[٤٠].

الملاحظ أنّ علاقة تبادل متناغم تسود بين التجربة وتوظيفها الفني في أدب جبرا، ففي حين تستكمل التجربة دورتها في عالم الخيال، ويكون هذا الاستكمال تحقيقاً لشهوة الفنان في الوصول إلى ذروة الأشياء، يصبح ارتداد الفنّان ورجوعه إلى نقطة الانطلاق الأولى، بعد الوصول للذروة، تحقيقاً لرغبته في امتلاك عالم غير قابل للامتلاك. فهذه الثنائية المتقابلة تشكّل جوهر توظيف جبرا لتجاربه وخبراته في عالم الطفولة. ففي حين يحلم جبرا في أثناء الطفولة بالبحر الممتلئ بالسفن، ويحلم برحلات بحرية يروي أخبارها لأمّه وجدته، تعبّر إحدى شخصياته عن تعلّقها العميق بالذكرى حتى يصبح الشيء الحقيقي هو ذكراه لهذا الشيء. وإذا كان جبرا يركب البحر في طفولته ليحلم بالوصول إلى المياه الحقيقية، فإنّ ركوب «السفينة» عند شخصيته تلك، كان يهدف للوصول إلى المياه التي بدأ منها نقطة الانطلاق:

«كأنّي أعود إلى (بركة السلطان) فأراها قد اتّسعت وامتدت

وفاضت أنهراً وشلالات دافقة»[٤١].

أما لحظة الامتزاج الثانية بين السيرة الذاتية والعمل الروائي، فتتمثل في التناغم بين شخصية جبرا وبطل روايته **البحث عن وليد مسعود**. وهذا لا يعني التطابق التام بين جبرا ووليد مسعود، بقدر ما يعني تأكيد الثنائية المشار إليها. وتتمثّل هذه الثنائية في العلاقة المتفاعلة بين الذاكرة والخيال[٤٢].

تتحدّث الشخصيات الرئيسية الأخرى في **البحث عن وليد مسعود** عن وليد الغائب ـ الحاضر، فتروي أطرافاً مختلفة من ثقافته. وإنتاجه فيدور الحوار التالي:

ـ «.. لم أكن أعلم أنّه كتب هذه الكتب كلّها. هل قرأتها يا إبراهيم؟

ـ كلها، وناقشته في واحد منها وهو يكتبه.

ـ وأنت يا عامر؟

ـ قرأت بعضها. إنها تنضح بشخصيته التي كنت أعرفها جيداً، فأكاد أحزر ما في الكتاب قبل أن أقرأه. أفضلها في نظري المفرد والمتعدّد والمطلق. هل قرأته.

ـ نعم قد يكون أنضج كتبه. ولكني فضلت عليه كتابه البئر الذي يتحدّث فيه عن طفولته، على نحو لم أعرف بالضبط هل هو سيرة ذاتية أم محاولة روائية؟

فقال جواد: إنّه جزء من سيرته الذاتية، حشّته طويلاً على كتابته، غير أنّه قد أصبح لديه ثبات على طفولته، يدور حولها، ويتوقف عندها ولا يكاد يتخطّاها»[٤٣].

إذا كان الباحث لا يستطيع أن يعرف متى شرع جبرا في كتابة **البئر الأولى**، فإنّه يستطيع أن يعرف من خلال تلك الإشارة، التي وحّدت بين البطل الروائي والمؤلّف،

في النظرة والتجربة ، أنّ كتابة تلك السيرة، أو معايشتها العميقة على الأقل، فكرة قديمة وأثيرة. وتكاد كلمات جواد في التعليق على تشبّث وليد بطفولته ، تكون مرادفة تماماً لكلمات جبرا في البئر الأولى:

«... فإنّ الطفولة تبقى مبعث سحر يستديم فعله الغامض، ومصدر وهج يعجز عنه التفسير. وكلا السحر والوهج يغرينا دوماً بالشخوص إليه والاندهاش به مجدّداً»(٤٤).

ولعلّه من هذا المنطلق يدخل جبرا الكثير من التجارب في البحث عن وليد مسعود، ويقوم بتطوير بعض هذه التجارب، لكي تتلاءم مع طبيعة تكوين بطله غير العادي. بل تغدو الرواية في بعض أحداثها مفسّرة لما أوجزه جبرا في البئر الأولى. فعلى سبيل المثال، يقول في سيرته الذاتية:

«في عام ١٩٢٧م وقع زلزال في فلسطين أرعب الناس. وكان أشدّ وقعه في مدينة نابلس، حيث سقطت من جرّائه بيوت كثيرة، وراح العديد من الضحايا. وبيت لحم كذلك تهدّمت فيها منازل لا تحصى، لا سيما القديمة المتداعية، وتصدّعت مبان كثيرة، وانشقت الأرض في أماكن مختلفة، مما أوقع الهلع في القلوب، وراح الأهالي يصلّون صباحاً ومساء كل يوم، عسى أن يغفر الله لهم ويدفع عنهم شدته وغضبه»(٤٥).

أما في البحث عن وليد مسعود، فيقول على لسان وليد نفسه:

«وكلّما تطلّعت بعيداً إلى التلال والوديان والجبال البنفسجية التي تتماوج وراءها أحسست بأنّها حيّة بالبراكين فيها، وأنّ بوسعها أن تنفجر بين حين وآخر بحمم لعلّها تغيّر كل شيء، ولكنها لا تفعل ذلك ، منذ زلزال سنة ١٩٢٧م، شهدت

الزلزال وأنا طفل في السادسة: لقد خضّ الأرض كما لو خضّتها ريح رهيبة. كنت جالساً على الأرض مع غيري من الأطفال في المدرسة الصغيرة، فحسبت أنّ الريح الهادرة هزّت البنيان هزّاً عنيفاً، ولما انطلق الصبيان مذعورين إلى الخارج، انطلقتُ معهم ورأيتُ الحجارة تتساقط كتلاً من أعلى المبنى العتيق المقابل، وتتكوّن أمام عينيّ في ركام أبيض مريع. واتجهت أبصارنا من الخرابة التي نحن فيها نحو كنيسة المهد نستنجد الله لإنقاذنا. وسمعت بعض الكبار يقولون: إن كان هذا يوم القيامة فهل سيدفننا الله تحت الأنقاض ليقيمنا من تحتها مرّة أخرى»[٤٦].

من الضروري أن ننبه إلى أنّ هذا الكلام جاء في الرواية في الفصل الذي يحمل عنوان«وليد مسعود يكتب الصفحات الأولى من سيرته الذاتية». ولعل الفرق واضح في درجة الاهتمام بالحدث على صعيديْ الرواية والسيرة. ففي حين لم يفصّل جبرا في وصف طبيعة الزلزال، وأشار في الهامش إلى الرواية، تراه في البحث عن وليد مسعود يستقصي أثر الزلزال في نفس وليد مسعود، ابن السادسة. ولكن الفرق واضح في طبيعة توظيف التجربة في السيرة والرواية. فإذا كان الناس في بيت لحم يمثلون طبيعة مدن الزلازل الذين كلّما هزّت الزلازل أسس منازلهم، زادت أسس إيمانهم قوة[٤٧]، فإنّهم في الرواية يزدادون رفضاً وتمرّداً.

ويمكن للدارس أن يرى كيف تتحول الشخصيات في مواقفها من النقيض إلى النقيض:

جبرا ـ	وليد مسعود
الأم المؤمنة ـ	الأم المتمرّدة
البطريرك ـ	الشيخ سالم (أبو أنطون)

وثمّة نوع آخر من استخدام التجربة، يمكن أن نطلق عليه «التوازي»، حيث يشير جبرا في سيرته إلى تجربة معيّنة، تركت أثراً مهماً في نفسه، ثم يذكر تجربة أخرى في الرواية، تتفق معها في الخطوط العامة والتوجّه الكلي.

يتحدّث جبرا في سيرته الذاتية عن رحلة قام بها مع مجموعة من الأطفال، كما يتحدّث وليد مسعود عن رحلة نسكية قام بها وليد مسعود مع اثنين من زملائه رغبة في المزيد من التقشّف والنسك. وعلى الرغم من أنّ هدف الرحلة يعطي الانطباع بانعدام التوازي بينهما، إلاّ أنّ هذا التوازي، يتضح من خلال التشابه في التفصيلات، ومن سيطرة جو عام واحد على كلا الرحلتين. ويمكن التوقف عند نقطة واحدة، ليس لأنّها أكثر نقاط التشابه أهمية، ولكن لدلالتها العميقة وارتباطها مجدّداً بالبئر وأهميته. فقد كان اكتشاف وجود البئر، نقطة تحوّل في مسار الرحلة، لتصبح البئر بعدها رمزاً للحياة، بما تعطيه من ماء وخصب على الصعيد الفردي والجماعي. والواضح أنّ تركيز جبرا في السيرة والرواية على هذا الاكتشاف، واهتمامه بتصوير الانفعال العميق والفرحة الغامرة لحظة العثور على البئر، يؤكّد هذا الارتباط الوجداني العميق بينهما، فهو يقول في السيرة الذاتية:

> «وأصابنا الإعياء وتصوّرت أننا سنموت، ولن يعرف أهلونا ما الذي حلّ بنا، إلاّ إذا أخبرتهم الغربان بمصيرنا. وفجأة انفرج التل أمامنا عن منحدر صخري هشّ ماكدنا نهبط فيه حتى رأينا على مسافة منّا، فوهة بئر من حجارة رتّبت بشكل دائري وعلى وسطها غطاء حديدي صدئ. وركضنا إلى البئر، ورفعنا الغطاء ونحن نتدافع... (سطل يا جماعة! ابحثوا عن سطل!). لم يكن هناك سطل والماء على عمق مترين أو أقل ونحن نكاد نموت من الظمأ. ولكن المعلّم كان واسع الحيلة، لأنّه أفرغ (القرطاس) الذي في كيسه من الطعام، وكان يتألف من

وعائين ، وصاح : (كل من يلبس حزاماً، فليحله). جمع بضع أحزمة وربط أطرافها معاً في حبل واحد أوثق نهايته مع نهاية حزام آخر في عروتيّ أحد الوعائين، وأدلاه في البئر وأصعد الماء الذي كان يعدنا به طيلة ساعات العذاب ، وشربنا واحداً واحداً. وكل منا يتصوّر أنّه سيشرب البئر كلّها . لقد كان الماء عذباً، رغم شوائبه الظاهرة، وبارداً كالثلج، كما قال المعلّم. أم أنّه الظمأ الذي أوحى إلينا بذلك؟»(٤٨).

أما في البحث عن وليد مسعود، فينطلق وليد وصديقاه في البحث عن البئر من النقطة نفسها التي انطلق منها جبرا وصديقاه في البحث عن البئر. كما أنّ البئر تتشابه في كلا النصين. مثلما تتشابه عملية الحصول على الماء منها :

«وعندما قفزنا إلى إحدى الحواكير، كانت هناك خرزة كحجر الطاحون... وركضنا إليها ، ورفعنا باباً حديدياً صدئاً عن وسطها، ماء! ماء! وكنت من العطش بحيث وددت لو أقفز إلى أعماق البئر وأغرق في مائها. لم تكن عميقة، ومع ذلك فإنّ الماء لم يكن في متناولنا . ولما قال سليمان إنّ الله يهيء للإنسان ما يحتاج إليه ولكنّه لا يسهل عليه الأمور لكي لا يكسل، صحت به : (بلاش فلسفة ! أين السطل؟ هذا هو المهم . كل بئر لها سطل). وانتشرنا في الحواكير نبحث عن سطل. وفجأة صاح مراد صيحة فرح، وعدنا إلى البئر وفي يده دلو مطعج من تنك محمر بالصدأ الكثيف. وكان بلا حبل ولا جنزير ، غير أنّي لم أتردّد . نزعت الحزام الجلدي الرفيع عن بنطلوني... وأعطاني سليمان حزامه أيضاً وشددته بطرف

حزامي... ولما سحبته صعد يترنّح مليئاً بنعمة الله، وشربنا .
شربنا حتى انتفخنا . وملأنا الكرم القديم بصيحاتنا»[٤٩].

ولكن التوظيف لعملية البحث عن الماء مختلف من الناحية الفنيّة في التجربتين. فإذا كانت عملية البحث عن الماء في كليهما تتخذ طابعاً وجودياً، يأخذ مسألة الحياة أو الموت، فإنّها تأخذ في التجربة الثانية بعداً دينياً مسيحياً، حيث يصبح الماء ضرورة لإحياء الروح (كما هي الحال في التعميد)، مثلما هو ضروري لإحياء الجسد.

لا يقتصر جبرا في الاستفادة من عناصر التجربة في سيرته الذاتية على التجارب الكبرى ذات الدلالات الشمولية أحياناً، لكنّه يتوقف عند الجزئيات التي كانت تؤرقه على صعيد الطفولة ليستفيد منها باعتبارها لبنات ذات دلالة مهمة في بناء القصة. ولعلّ تجربة جبرا مع الحذاء الجديد، التي أشرنا إليها، يمكن أن تكون مثالاً على ذلك، فقد حاولت أمّه بعد أن باعت الحذاء الجديد، أن تشتري له حذاء قديماً، يؤدي الوظيفة نفسها. لكن جبرا رفضه بحدّة وهو يصف ذلك على النحو التالي:

«لم يعجب أحد في البيت بحذائي (الجديد)، ونفضته من قدمي، كمن ينفض (قيداً) يكبّله، وانطلقت حافياً في اتجاه (البحر)، ولم يكن قد انجرف كليّاً بعد. وأحسست أنّ ملاك الشر ينحنح ويتململ فوق كتفي اليسرى، وأنّه سيقول كلاماً يجب ألاّ أسمعه. وبقي ملاك الخير صامتاً، وأنا أطرطش الماء بقدميّ الحرّتين... لسنوات بعد ذلك، كلّما جاء عيد الميلاد، كنت أتذكّر البوت الذي لم ألبسه، ثم لم ألبث أن أنساه في غمرة أفراح العيد، أو في غمرة الأشجان التي كان العيد في بعض السنين يجيء بها، قاسياً ودون رحمة»[٥٠].

وظّف جبرا تجربته مع الحذاء في قصة قصيرة له بعنوان «المغنّون في الظلال»، وهي واحدة من أكثر قصصه القصيرة خصباً ونضجاً.

تتحدّث القصة عن طفلين، سلوم وموسى، يذهبان إلى حيث الاحتفال بمناسبتين هما، عيد الخضر وشفاء أحد الأطفال الذي نذر أبوه أن يذبح خروفاً إن شفي ابنه. . . يُعْنى موسى صديقه سلوم بأنّه سيكون هناك اللحم والأرز. لكن سلوم، الذي يُحضر معه من البيت كسرة خبز جافّة، يكتفي بأن يغمسها في عين الماء القريبة ويأكلها(٥١).

تجيء الإشارة إلى الحذاء في القصة المذكورة، على لسان سلوم:

«وبعد الغسيل والفطور خرج سلوم وصديقه إلى الحوش وصعدا إلى حاكورة التين ومنه إلى الطريق وفجأة لاحظ أنّ موسى يلبس حذاءه. فقال: أتدري أنّ أمي ما عرفت أني خرجت حافياً؟ إنّي أكره الحذاء. ولكنّها تصر عليّ بأن ألبسه يوم الأحد وأيام الأعياد»(٥٢).

ينتقي جبرا هذا الحدث ليدخله، منسجماً مع عالم التجربة الفنية هنا. وبغض النظر عن مقدار التطابق بين جبرا وسلوم، باعتبار أنّهما طفلان في لحظة المرور بالتجربة، فإنّ التطابق واضح في الموقف من الحذاء. فهما يشتركان في كراهيته، لعدّة أسباب يمكن استخلاصها من السيرة الذاتية والقصة معاً.

فقد باعت والدة جبرا حذاء الكنيسة، واشترت حذاء جديداً من أحد اليهود المغاربة. ولا شك أنّ ارتباط الحذاء باليهودي، يجعل الحذاء كريهاً على الصعيدين الديني والوطني. ثم إنّ الحذاء البديل قديم، لم ترض عنه الأسرة كلها، وظلّ الأب نادماً يقول لزوجته: «ليتك يا مريم لم تبيعي ذلك الحذاء. حرمنا الولد منه ونحن في عيد»(٥٣). وهذا الحذاء، وهو السبب الرئيسي في السيرة والقصة الذي يحول بين جبرا وسلوم وبين الانغماس المباشر بالماء. لهذا تنتهي القصة بفرحة سلّوم عندما شعر «بالماء يتراشق بارداً منعشاً على قدميه وساقيه»(٥٤)، وتنتهي التجربة في السيرة بأنّ أخذ جبرا يطرطش الماء بقدميه. ولعلّ الإشارة إلى ملاك الخير والشر، في نهاية الحكاية، والصراع الدائر بينهما، قد وظّفت في ذهاب موسى هو الآخر إلى عين الماء ليشرب

منها وليغسل رجليه من مائها[٥٥]، وما في ذلك من دلالات على التعميد، كطقس من طقوس المسيحية.

ولا يقتصر جبرا في توظيفه لتجربته على تعامله مع الأشياء، ولكنّه ينقل تجربته مع المكان في بعض أعماله القصصية. وسأعرض لمكانين مرتبطين بتكوينه الروحي، هما الخشاشي وجورة العنّاب، حيث يرتبط المكان الأول ببدايات السيرة الذاتية، أعني بدايات الطفولة، ويرتبط المكان الثاني بنهاياتها. والملاحظ أنّ اهتمام جبرا في بدايات السيرة كان بالوقائع والأشياء المادية مثل: الهيطلية، الدفتر، القلم، عصا المعلم.. إلخ. أما في نهايتها فقد أخذ يهتم بالأفكار والأشكال، وبدأت الشخصيات تأخذ ملامحها وأسماءها.

يتجسّد المكان الأول «الخشاشي» في لحظة من لحظات بوح أمين، الشخصية الرئيسية في صراخ في ليل طويل لزوجته سميّة، ببعض ذكريات طفولته. وهذا البوح المستمد في خطوطه الرئيسية الكبرى من البئر الأولى، يحكي جانباً من قساوة الظروف التي عاشها جبرا الطفل. ففي السيرة الذاتية يتحدّث جبرا عن يوم من أيام الشتاء القاسية. فقد تساقطت الثلوج ذات ليلة، فشعر جبرا بالبرد، ولما حاول أن يطلب الدفء، في حضن والده، كما اعتاد أن يفعل، وجد والده قد غادر الفراش ليدفع الثلج الذي تساقط طيلة ساعات الليل. وقد خشي والده على البيت من الانهيار، فقام بتنظيف السطح وأنقذ الموقف[٥٦]. أما في صراخ في ليل طويل، فيتحدّث أمين عن ذكريات مشابهة تتم في الإطار المكاني نفسه. فقد بقي المطر يهطل والريح تصفر، وهو يشعر بالبرد الشديد. وقد ظلَّ والده مستمتعاً بالنوم في حين كان هو يفكّر في مصير الخراف الثلاثة لأنّ استمرار ذهابه إلى المدرسة مرتبط بنجاح تربية هذه الخراف وزيادة دخل الأسرة[٥٧].

أما الذكرى الثانية المرتبطة بالمكان، فقد تركت أثراً واضحاً في التكوين الجسمي لجبرا. فقد تعارك جبرا مع عدد من الصبية:

«وبينهم أخوان مشهوران بالعض... وعضّني أحد الأخوين في

خدّي عضّة انتزعت قسماً من جلدي ولحمي . وفي الوقت نفسه غرز الآخر أسنانه في صدري وكاد يقتلع حلمتي! ولم يتركاني إلاّ عندما رأيا الدم يملأ وجهي ويسيل على ثيابهما، وأنا أزعق وأبكي»[٥٨].

أما في البحث عن وليد مسعود، فإنّ هذه الحادثة تروى كواحدة من الذكريات المؤلمة. فقد تعارك وليد مع طفل آخر لطمه بالحجر لطمة عنيفة:

«ووضعت يدي على عيني وإذا الدم من حولها حارّ على يدي:
لقد شجّ عظم الخد في الزاوية من عيني اليسرى»[٥٩].

إنّ الذي يوحّد بين هذه الذكريات في نسيجها العام، ليس تشابهها مع طفولة جبرا فحسب، بل انسجامها الكليّ مع طبيعة الشخصية الفنيّة الجديدة التي تصبح جزءاً من تكوينها.

أما جورة العنّاب فقد ارتبطت ببدايات انفتاح جبرا على عالم الفن وما فيه من ألوان وتشكيلات وخيال. ولا شكّ أن مبادرة أمّه لإعطائه قرشاً من أجل أن يشتري به أقلاماً ملونة ليرسم بها البيت، وهي التي رفضت من قبل إعطاءه المبلغ نفسه ليشتري قلماً ودفتراً، كان بداية اعتراف الأسرة، ممثلة بالأم، بهذه الموهبة. ولكن رغبة الأم في تقييد هذه الموهبة بالبيت كانت مضادة لرغبة جبرا في استغلال الرسم للفرار من البيت:

«وكان الرسم لي باباً آخر دخلته إلى عالم وجدت فيه ملاذاً لا بدّ لي منه، ووسيلة لنشوات عرضت لي عن بؤس كثير فيما بعد، يوم انغلقت جدران البيت على من فيه، وانسدت المنافذ التي تدخل منها مشاهد الأشجار المحملة بالعصافير، ورؤى الجبال والوديان المتضاحكة في ذوب الشمس»[٦٠].

وقد تحدّث جبرا بلغة شاعرية عذبة عن ذكريات وليد عسّاف في السفينة، المرتبطة بجورة العنّاب. وتكاد الصفحات التي تصف هذه الأبعاد المكانية تكون مأخوذة من السيرة الذاتية، موظفة في سياق جديد يتشاكل مع طبيعة الشخصية الروائية. ويمكن أن نشير إلى الأصول الأولى لهذه الذكريات:

أ. يشير جبرا إلى عملية صهر الرصاص وتجميده، إشارة غامضة عامة. وهذه الإشارة مستمدة من ذكريات جبرا في جورة العنّاب. فقد كان هناك مصنع صغير لأحد السباكين، واسمه بشارة. وكان والد جبرا قد أخذ يتعامل مع أنقاض الرصاص والزنك والنحاس. فأرسل جبرا إلى هناك حيث قضى الصيف برفقة المعلّم بشارة وتابعه ألبرنس يوسف[٦١]. وإذا كان جبرا يشير في السفينة إلى هذا الأمر إشارة غامضة، فقد فصّل الحديث فيه في قصة قصيرة سمّاها «الغراموفون»[٦٢]. وليس ثمّة من تغيير في صلب هذه الذكريات إلاّ ما كان متعلّقاً ببعض الأسماء. ويهمنا أن نشير إلى أنّ شخصية يعقوب هي الشخصية المقابلة لجبرا في «الغراموفون»، وفايز هي الضخية المقابلة لها في السفينة.

ب. يشير جبرا إلى إبراهيم، أخي فايز، الذي كان نجّاراً واضطر إلى ترك المدرسة منذ سنين[٦٣]. وإبراهيم هذا ليس إلاّ أخاه الذي كان يعمل في متجره في ذلك الحي[٦٤].

ج. يشير جبرا في السفينة إلى الحجّار الذي علّمه فايز القراءة، «غير أنّه انصرف عنها لضعف بصره عندما أصابت عينيه شظية من حجر»[٦٥]. ويتحدّث عنه في البئر الأولى فيسميه باسمه الحقيقي، موسى، ويصفه على النحو التالي:

> «كان موسى (دقّاقاً)، أي نقّاراً يصقل حجارة البناء. وقد طارت مرّة شظيّة حجر يدقّه وأصابت زاوية إحدى عينيه، وكادت تقضي على بصره، ولكنّه استرد بصره بعد ذلك بما اعتبره هو أعجوبة... ومنذ ذلك اليوم رحت أعلّمه

القـراءة . .واكـتـفى هو بـأن أضـحى قـادراً على قـراءة العناوين الكبيرة من جريدته المحبوبة، وقد يجازف ويقرأ الافتتاحية على خير ما يستطيع ويفهمها على طريقته»(٦٦).

إنّ اتكاء جبرا على طفولته وتوظيفه للكثير من تجاربها وخبراتها في أعماله الأدبية، يتفاوت من حيث القيمة والأهمية. لكن الملاحظ أنّ جبرا حرص على أن تلتقي تجربته الفردية وتنسجم مع شخصياته الروائية وفلسفتها. وإذا كان جبرا يحرص في البئر الأولى على أن يضع التجارب والأحداث في إطار واضح بسيط، من غير أن يسقط عليها طابعاً فلسفياً، فإنّه في توظيفه لهذه الأحداث على المستوى السردي يكسبها بعداً فنياً ـ فلسفياً مختلفاً. فإذا كانت الرحلة، التي يقوم بها جبرا مع طلاب صفه، تأخذ طابع الرحلات المدرسية وما فيها من متعة في بعض الأحيان، فإنّ رحلة وليد مسعود، التي تتشابه في بعض تفصيلاتها مع رحلة جبرا، ذات أبعاد فلسفية، وهي منسجمة مع طبيعة التكوين الثقافي ـ الفلسفي لوليد. فقد كانت نوعاً من البحث عن قوة ميتافيزيقية تستطيع أن تصنع المعجزات. ولما فشل وليد في العثور عليها، عاد إلى الأرض. فالرحلة الأولى هي نواة الرحلة الثانية. ولعل هذا هو ما يعطي القيمة للبئر الأولى، فهي سيرة ذاتية تفسيرية. فإذا كان جبرا قد وظّف الكثير من تجارب طفولته في أعماله السردية، على نحو أو آخر، فإنّ إعادة تجميع هذه التجارب والحديث عنها في بناء قصصي محكم، يعطي المفتاح الذي يبحث عنه من يحتاج لفهم هذا الفنان وإنتاجه على حدّ سواء.

الهوامش

١. لندن : رياض الريّس للكتب والنشر، ١٩٨٧م.

٢. كتبت الرواية في القدس سنة ١٩٤٦ ، وصدرت الطبعة الأولى من الرواية في بغداد : مطبعة العاني، ١٩٥٥ .

٣. صدرت الرواية بالإنجليزية تحت عنوان Hunters in a Narrow Street في لندن عن دار Heinemann سنة ١٩٦٠ وترجمها إلى العربية د. محمد عصفور وصدرت عن دار الآداب سنة ١٩٧٤ .

٤. كانت فترة الرواية ما بين ١٩٦٤ ـ ١٩٦٧ . انظر : جبرا ابراهيم جبرا : الفن والحلم والفعل، ص ١٥١ .

٥. ظهرت هذه المجموعة عن الدار الأهلية في بيروت سنة ١٩٥٦ ، وأعادت هذه الدار إصدارها في طبعة ثانية تحت اسم المغنون في الظلال دون استئذان المؤلف في تغيير العنوان . وصدرت الطبعة الثالثة عن اتحاد الكتّاب العرب في دمشق سنة ١٩٧٤ . أمّا الطبعة الرابعة فصدرت تحت عنوان : عرق وبدايات من حرف الياء عن دار الآداب سنة ١٩٨١ . انظر : الفن والحلم والفعل ، ص ١٥٠ .

٦. يمكن أن نشير هنا إلى الأعمال التالية :

ترجم جبرا لشكسبير الكثير من مسرحياته مثل : هاملت ، ١٩٦٠ ؛ الملك لير، ١٩٦٨ ؛ عطيل ، ١٩٧٨ ؛ العاصفة، ١٩٧٩ ؛ مكبث، ١٩٧٩ كما ترجم رواية وليم فوكنر الصخب والعنف عام ١٩٦٣ .

أما على الصعيد النقدي فقد ترجم : ليان كوت : شكسبير معاصرنا، ١٩٧٩ ؛ جانيت ديلون : شكسبير والإنسان المستوحد، ١٩٨٦ . وكان قد ترجم من قبل : الكسندر إليوت : آفاق الفن، ١٩٦٣ ؛ «أدونيس أو تموز» من الغصن الذهبي لجيمس فريزر، ١٩٥٧ .

٧. انظر : الفن والحلم والفعل، ص ١٥٠ .

٨. جبرا ، البئر الأولى، ص ٢٢ ، ١٨٩ ـ ١٩١ .

٩. الفن والحلم والفعل ، ٣٩١ ـ ٣٩٢؛

١٠. عندما تحدّث طه حسين عن حياته لسامي الكيالي، وأخذ يتحدّث عن زواجه قال : «ثم لم يلبث الحب أن اتخذ سبيله إلى قلبي، وما أظنّك تطمع مني في أن أصوّر لك ما كان يثير هذا الحب في قلبي من عاطفة». سامي الكيالي : مع طه حسين، سلسلة إقرأ، ج ١، ص ٣٣، نقلاً عن ، كمال قلته : طه حسين وأثر الثقافة الفرنسية في أدبه، ص ٢٥ .

١١. إحسان عباس: من الذي سرق النار. خطرات في النقد والأدب، ص ٤٤. وانظر: أحمد أمين، حياتي، ص ١٧٧.

١٢. يمكن الإشارة إلى عودة الروح، ١٩٣٣؛ عصفور من الشرق، ١٩٣٨؛ يوميات نائب في الأرياف، ١٩٣٧، لتوفيق الحكيم، كما يمكن الإشارة إلى: نهم، ١٩٣٨؛ قدر يلهو، ١٩٣٩؛ نوس قزح، ١٩٤٦، لشكيب الجابري.

١٣. السفينة، ص ٤؛ البحث عن وليد مسعود، ص ٥.

١٤. صيادون في شارع ضيّق، ص ٥. يقول جبرا تعليقاً على موقف بعض النقّاد:

«وأذكر أنني في أول صفحة من صيادون في شارع ضيّق، أعلنت تنصّلي من أن الراوي هو المؤلف، غير أنّ الرواية بقيت، حتى الآن، تناقش وكأنّها سيرة ذاتية كتبتها تسجيلاً لفترة معينة من حياتي. والنقّاد لا يعلمون أنّ الشخصية التي تحمل ما يمكن أن أسمّيه أفكاري الحقيقية هي عدنان طالب وليست جميل فران». الفن والحلم والفعل، ص ١٢١. وقد أشار محمد عصفور إلى ذلك أيضاً. انظر: «صيادون في شارع ضيّق»، الآداب، حزيران، ١٩٧٤، ٣٨ـ٤١.

١٥. الفن والحلم والفعل، ص ١٣٠.

١٦. جبرا إبراهيم جبرا: ينابيع الرؤيا، دراسات نقدية، ص ٩٩ـ١٠٣.

١٧. البئر الأولى، ص ١١.

١٨. جبرا، الرحلة الثامنة: دراسات نقدية، ١١٥ـ١٣٢.

١٩. المصدر نفسه، ص ١١٥.

٢٠. جبرا، السفينة، ص ١٧ـ١٨. وانظر: البحث عن وليد مسعود: ص ٢٣١ـ٢٣٢؛ تموز في المدينة؛ وقصيدته الموجهة للقدس، «أعينيك أغنّي»، ٩ـ١٠.

٢١. جبرا، البئر الأولى، ص ٢١. وانظر: الفن والحلم والفعل، ص ١٦٦ـ١٦٧.

٢٢. البئر الأولى، ص ١٩.

٢٣. المصدر نفسه، ص ٢٠. وانظر، حول البئر عموماً، عبدالقادر عيّاش: البئر في حياة العرب قديماً وحديثاً.

٢٤. جبرا، النار والجوهر: دراسات في الشعر، ص ٣٧ـ٤٧.

٢٥. المصدر نفسه، ص ٣٨.

٢٦. تموز في المدينة، ص ص ٥٩ـ٦٠.

٢٧. المصدر نفسه، ص ٦٠.

٢٨. الفن والحلم والفعل، ص ١٦٦.
٢٩. البئر الأولى، ص ١٤.
٣٠. البئر الأولى، ص ٢٣ـ٢٥.
٣١. المصدر نفسه، ص ٣٢ـ٣٥.
٣٢. المصدر نفسه ص ٤٣ـ٤٥.
٣٣. المصدر نفسه، ص ٧٢ـ٧٨.
٣٤. المصدر نفسه، ص ١٤٣.
٣٥. المصدر نفسه، ص ١٦٣.
٣٦. البئر الأولى، ص ١٣٦ ، ١٣٧ ، ٣٨ ، ١٠٢، ١٠٣ ، ١٣٨ ، ١٤١.
٣٧. السفينة ، ص ١١.
٣٨. البئر الأولى ، ص ٧٠.
٣٩. المصدر نفسه ، ص ٧١.
٤٠. السفينة ، ٢٠ـ٢١.
٤١. السفينة ،ص ٢٠ـ٢١ . وانظر ، ص ٥٠.
٤٢. لقد أشار جبرا إلى مثل هذه العلاقة عندما قال في مقابلة أجريت معه :
«الخلق الروائي، مهما زعم صاحبة، آنه يوجد فيه شخصيات لا علاقة لها بتجربته الخاصة هو أي الواقع، في نصفه أو أكثر ذاكرة. الذاكرة هنا متفاعلة مع شيء كامن في النفس ، وهو ما يسمّى بالانجليزية Creativity، أي الإبداعية . . هناك قوّتان : قوّة الذاكرة وقوّة الخيال. إذا استطاع الإنسان أن يقيم الواحدة تجاه الأخرى ويوجد تفاعلاً بينهما مستمراً فهو حينئذ ، في طريقه إلى إبداع شيء يستحق البقاء». الحلم والفن والفعل، ص ١٦١ ـ ١٦٢.
٤٣. البحث عن وليد مسعود، ص ٣٤٧.
٤٤. البئر الأولى، ص ١٤ـ١٥.
٤٥. المصدر نفسه، ص ٨٨ . وقد أشار إبراهيم طوقان إلى الزلزال في قصيدته «زيادة الطين». انظر : ديوان إبراهيم طوقان، ص ٨٥.
٤٦. البحث عن وليد مسعود، ص ١٧٨ ـ ١٧٩.
٤٧. انظر : جيمس فريزر، أدونيس أو تموز، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، ص ١٤١.
٤٨. البئر الأولى: حول الرحلة انظر : ص ٥٠ـ١٥٦ ، والاقتباس، ١٥٣.

٤٩. البحث عن وليد مسعود، ص ١١٣ ـ ١٣٣، والاقتباس، ص ١٢٥.

٥٠. البئر الأولى، ص ٧٥، ٧٧ ـ ٧٨، وانظر أيضاً: ص ١٠٠.

٥١. انظر تحليل محمد عصفور للقصة، ومحاولته الموفقة في الكشف عن الرموز الدينية المسيحية فيها: «المغنون في الظلال»، أفكار، ٤١ (١٩٧٨)، ص ١٦٩ ـ ١٧٤.

٥٢. عرق وقصص أخرى، ص ٧٠.

٥٣. البئر الأولى، ص ٧٧.

٥٤. عرق وقصص أخرى، ص ٧٦.

٥٥. انظر، محمد عصفور، المصدر السابق، ص ١٧٣ ـ ١٧٤. وانظر حول الملاكين وتجربة جبرا معهما، البئر الأولى، ص ٦٧. يقول جبرا في مقابلة معه:

«وكوني كنت أمشي حافياً لفترة طويلة من طفولتي، جعلني أشعر أنّ صلتي بالأرض حقيقية ومباشرة، وطبعاً كان هاذ يؤدي لا إلى المشي على الأشواك فقط، وإنّما المشي على شظايا الزجاج. وهناك ندوب كثيرة في قدمي من جرّاء ذلك حتى اليوم». الفن والحلم والفعل، ص ٦٦ ـ ١٦٧.

٥٦. البئر الأولى، ص ٤٦ ـ ٤٧.

٥٧. صراخ في ليل طويل، ص ٤٢ ـ ٤٣. وانظر الإشارة المشابهة إلى الخراف في البئر الأولى، حيث يقول جبرا: «لم تكن تربية ثلاثة خراف أو أربعة لتأتينا بربح كثير عند بيعها»، ص ١٣٣.

٥٨. البئر الأولى، ص ٤٦.

٥٩. البحث عن وليد مسعود، ص ١٨٦. وانظر ص ٩٩ حيث أصيب مسعود بندبة لأنّ رأس السيف الطائر مسّ خدّه مسّاً سريعاً.

٦٠. البئر الأولى، ص ١٦٤.

٦١. البئر الأولى، ص ١٨١ ـ ١٩٣.

٦٢. عرق وقصص أخرى، ص ٧٩ ـ ١٠٧.

٦٣. البئر الأولى، ص ١٨١.

٦٤. البئر الأولى، ص ١٨١.

٦٥. السفينة، ص ٥٥.

٦٦. البئر الأولى، ص ١٧٦ ـ ١٧٧.

«منازل الخطوة الأولى» :
طفولة الشاعر

آثر سيف الرحبي أن يتوقف في سيرته الذاتية «منازل الخطوة الأولى» الصادرة عام ١٩٩٢م عند ملامح عن طفولته، لهذا جاءت التسمية الفرعية لهذه السيرة «مقاطع من سيرة طفل عماني» ولا شك أن اختيار الطفولة والتوقّف عند ملامحها يشير إلى مجموعة من الأمور، فهذا الاختيار يعطي للطفولة ما تستحقه من وزن ويتناسب مع أهميتها في تشكيل الشخصية ورسم آفاقها وتحوّلاتها في المستقبل، لتتشاكل «منازل الخطوة الأولى» في هذا السياق مع العديد من نصوص السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث التي تحتفي بالطفولة وترسم تجلياتها بصدق وبوح جميل، لكن تلك السيرة الذاتية لا تحتفي بالطفولة لأهميتها الخاصة، بقدر ما تشير إلى أنّ التوقف عند مراحل التجربة محفوف بالكثير من الصعوبات التي تجعل من كتابة سيرة ذاتية تقوم على الصراحة والاعتراف مخاطرة، لأنّ تلك الصراحة تتعارض في الكثير من تجلياتها مع الخطاب الاجتماعي القائم على الكتمان وضرورة الاستتار، لهذا كان من الطبيعي أن يجد الباحث في مجال السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث ظاهرتين تنبثقان من تلك الإشكالية، وهاتان الظاهرتان هما :

كثرة السير الذاتية ذات الأبعاد الفكرية والمعرفية، لأنّ الحديث عن الرؤى الفكرية وتحوّلاتها وأسباب تلك التحوّلات ونتائجها لا يتعارض في أحايين كثيرة مع مسألة

البوح الشخصي وما تنطوي عليه من تجارب شخصية متصلة بالحياة الاجتماعية للآخرين.

وكثرة السير الروائية التي يقوم فيها الروائي بتحويل حياته وتجاربه إلى خطاب روائي يمزج بين السيرة والخيال على نحو يصعب فيه التفريق بين الذاتي والمتخيّل، ويكوّن من ذلك كلّه خطاباً روائياً يخرج على مسألة التعاقد الذاتي وما ينطوي عليه من رغبة ذاتية صرفة بالبوح والاعتراف ورسم صورة نامية للذات في ضوء مواجهتها للحياة.

وإذا كان طه حسين يختار لسيرته الذاتية عنواناً، يستمد إيقاعاته من أيام العرب وما تنطوي عليه تلك الأيام من تحوّلات واختلافات. كما نبّهت فدوى مالطي دوجلاس في كتابها الصادر بالإنجليزية بعنوان «العمى والسيرة»، ويختار جبرا ابراهيم جبرا «البئر الأولى» عنواناً للسيرة التي يكشف فيها أنّ طفولته تمثّل مستودعاً خرجت منه مواهبه في الشعر والرسم والكتابة لتحمل البئر دلالات نفسية واجتماعية ودينية، وليكون الصعود من أعماق البئر إلى العالم، معادلاً موضوعياً لرحلة جبرا في بحثه الدائب عن التميّز والفرادة ، فإنّ «منازل الخطوة الأولى» تضع المكان في موضع الصدارة وتضع خطوات الطفل في ذلك المكان في المقام الثاني، وتضع الطفل وهو بؤرة المكان والحركة في موضع المسكوت عنه. فالسيرة إذن ـ أعني «منازل الخطوة الأولى» ـ تختفي بالمكان وترسم في أثناء وصفها لتحوّلاته ، تحولات ذلك الطفل الذي سمّاه سيف الرحبي، اتساقاً مع تلك الأجواء المكانية سعد، لأنّ الشاعر ينتمي إلى قرية تسمى سرور، فيبدو من الطبيعي أن تعاد تسمية الطفل في ظلال مناخات مكانية دالة.

وإذا كانت هذه التسمية تؤدي إلى زعزعة التطابق المعروف في عالم السيرة الذاتية بين الكاتب والسارد والشخصية، كما تؤدي إلى تغييب مفهوم التعاقد في السيرة فإنّ «منازل الخطوة الأولى» تعود إلى عملية التماهي والكشف عن ماهية سعد، وترفع القناع عن وجهه عندما يقول سيف الرحبي في ختام سيرته، متحدّثاً عن نفسه، لا عن سعد بوضوح : **«وهذه الخطوة هي التي قادتني أوائل السبعين من هذا القرن**

(بالتحديد) نحو الرحيل إلى أماكن كانت بالنسبة لي أنا القادم من الطرف الأقصى لشبه الجزيرة العربية، كما تقول الجغرافيا، في تلك الفترة المبكّرة، مغمورة بإشراق فريد، كانت جنة الحلم الأول من فرط حضورها في مخيلة طفل» (ص٦٤).

وإذا كان سيف الرحبي يتحدّث في النص السابق بضمير المتكلّم، المفرد فإنّه سيعود في السطور الأخيرة ليتحدّث بضمير الجماعة «لقد قصفنا المسافة بأحلام الشعراء والأكيد أنّها قصفتنا ، فمكمن الخطورة كلها في تلك الخطوة الأولى» (ص ٦٧).

سيتكرر ذلك الحديث أو على الأدق سيكون سيف الرحبي قد عبّر عن أبعاده في النص الافتتاحي الدال الذي يقع خارج السيرة، ويجيء بمثابة كلام آمر يفترض وجود قوة غير مرئية تجعل مسألة تنفيذ الكلام أمراً حتمياً:

على مدار السنوات
برؤوسها الباتة في الصخر
أشجاراً تغالب حتفها في الريح
علينا أن نقتحم الأمكنة والمفازات
كي نفوز بلمسة إشراقة
كأشباح موج متطاير في الظلمة
لا نكاد نعبر المحيط بقواربنا الشراعية
والصحراء بالجمال التي أعطبها
قيظ المسافة إلاّ وتتلقفنا الضفاف الأولى
لكننا أبحرنا من غير أحلام محدودة
فوق الحطام والجثث
والعيون معصوبة إلى الخلف
باتجاه الجزر التي وصلها الأزديون

بعد خراب سد مأرب

والتي لن نصلها أبداً

يلفت النظر في هذا النص الذي يحدّد حركة التحوّلات في «منازل الخطوة الأولى» والسيرة هي في مجموعها حركة تحوّلات لا تهدأ، تنتقل عبر خطوات قصدية وغير قصدية إلى نقاط متحرّكة غير قابلة للتوقف، أقول يلفت النظر في هذا النص مجموعة من المسائل:

أولاً: يجري تحديد الرحلة ومستوياتها عن طريق كلام آمر يفترض كما أشير من قبل، قوة غير مرئية تجعل مسألة التنفيذ حتمية.

ثانياً: يحدّد هذا الكلام الآمر صيرورة الوعي ومنظور الرؤية التي تتم عبرهما عملية مواجهة العالم، فالحركة اقتحامية من جهة وهي حركة مخاتلة تتحرّك في الظاهر إلى الأمام، لكنها تسير في الحقيقة إلى الوراء.

ثالثاً: يطرح النص بوضوح طبيعة العلاقة بين ماضي الذكرى، وحاضر الكتابة عنها، بكل ما تنطوي عليه هذه العلاقة من تعقيد وإشكالات، فتتهادن اللحظتان لتغدو تحوّلات الشاعر في الحاضر وحركته في المكان تفتّش عن لحظة زمنية هاربة وعن مكان يتشكّل في إطار نوستالوجي.

إذا كان هذا النص الافتتاحي مسكوناً بالحركة والتحوّلات، وتقوم علاقته مع النصوص الأخرى على أساس من التشاكل فإنّ النصوص الأخرى التي اختارها سيف من تجربته الإبداعية ليختتم بها مسيرته ترسم حركته في المكان العربي وغير العربي، ولا غرو أن تذكر في تلك النصوص مدن مثل: طنجة وحارة القصبة بالجزائر، ودمشق وأثينا وبحر الشمال بلاهاي، وأن تكون الأمكنة في تلك المدن مغلقة صغيرة فهي إمّا أن تكون غرفاً أو بنسيوناً أو مقهى أو منزلاً وبهذا تتعالق النصوص مع أجواء السيرة وتغدو في كثير من الأحيان قادرة إمّا على تفسير أبعادها أو تعميق أجوائها أو إعادة تصوير ظلالها ليكون ذلك كلّه عزفاً على إيقاعات متعددة لإخراج لحن واحد متشابه.

نحن إذن أمام سيرة ذاتية لطفل عماني ، مسكون بالحركة ، التي تشكّل مؤشراً على قدرة الذات على تجاوز الأزمات ، ولعلّ الرحلة تشكّل نقطة الانطلاق الأولى في بناء الذات عند سعد ، لهذا لم يكن غريباً أن تجيء العبارة التالية في بداية السيرة :

«فكر سعد» أنّه لا بد أن يرحل إلى مكان آخر ، لا يعرف إلى أين لكنّه لا بد أن يرحل» (ص ١٤).

تتعدّد مستويات الرحيل في «منازل الخطوة الأولى» فثمة رحيل باتجاه أرض الأجداد ، يسافر سعد في هذا الرحيل بصحبة الكبار ، وتكون عملية الرحيل مؤشراً على رغبة القوى الاجتماعية في توثيق العلاقة بين الطفل والمكان بكل أبعاده الجغرافية والتاريخية ، وإذا كان التذكّر في رأي نيتشه لوناً من ألوان التحرّر ، فإنّ التذكّر هنا أعني تذكّر الأب لذلك المكان ، يغدو على النقيض لوناً من ألوان تمتين الارتباط بين الطفل وأرض الأجداد ، وسيكون الرحيل نحو جبل يدعى لسان الطير (منازل ص ١٧) حاضراً في نص شعري بعنوان «ذكرى» يهديه الشاعر إلى والده ويحمل عنوان «ذكري» (مدية واحدة ص ٧٢) ، لكن الفارق بين استعادة الطفل سعد لتلك الحركة في «منازل الخطوة الأولى» واستعادة الشاعر لتلك الحركة يتمثّل في الفارق بين منظور الطفل الذي كان يرى للمرة الأولى ما لم يكن يرى من قبل ، وبين الشاعر الذي يقيم علاقات جديدة بين متخيلات الذاكرة ، لتجيء الخواطر المستبطنة محملة بالدلالات فتلوح حسرات تفيض بالشجن على زمن ولّى إلى غير رجعة :

كانا جبلين تستريح بينهما صرخة الرعاة

كانا منحوتين من بازلت العناق

كانا جبلين منحوتين من بازلت القرون

يذوبان في رأس المسافر

مثل مجرّة سقطت بسكانها بالبحر

وكان اسمها ، لسان الطير

(مدية واحدة ٧٣ ، ٧٢).

وهناك رحيل آخر أو حركة أخرى للماء الغزير في الوادي، وهي تحمل بين ثناياها الخصب بالمفهوم الشامل لهذه الكلمة وترسم «منازل الخطوة الأولى» ما نتج عن حركة المياه الهادرة، وتتحدّث عن حركة أخرى تزامنت مع حركة الماءفي الوديان وهي حركة الغجر الذين يرتحلون دائماً ويتحرّكون على نحو حلزوني ، تحرّكهم حاجاتهم وأشواقهم ويسعون إلى أن يتحرّك الناس نحوهم.

سيتوقف سيف الرحبي في قصيدته «بورتريه لسرور» عند تلك المناخات، وسيتذكّر وهو يحصي إيقاعات الحياة في قريته حركة الغجر:

ولن يعود الغجر حاملين فوانيسهم

على امتداد الهضاب

وكذلك صائد الوعول وعرّاف المياه

لن يعودوا إلى بيوتهم هذا المساء

لكن القصيدة ستكون غير متفقة مع الأنا التي تقص السيرة ، وتسعى إلى نقض عناصر المشهد وتقويضها، لتعود القرية تنبثق من حواف الأسطورة وليست من الذاكرة التي تسعى إلى الاسترجاع.

ولكن أكثر الحركات أهمية في «منازل الخطوة الأولى» تتمثّل في حركة سعد، فهذه الحركة هي لحظة البداية والنهاية وبخاصة في تشكيلها للمنازل ، وهي تشي في مجملها بذات تنمو وتسعى إلى اكتشاف العالم.

تبدأ حركة سعد الحرّة باكتشاف القريّة، وتتبع جريان الوادي وملاحظة أثر الجريان في حياة القرية المعلنة والخفيّة. وتأتي حركته تجاه الكتاب حركة جوهرية، لأنّ هذه الحركة بما ستثمره من نتائج على صعيد التجليات المعرفية، ستربط سعد الذي سيغدو سيف الرحبي في النهاية، من خلال تقنية سردية مفاجئة حيث يتلاشى الطفل ويتجلّى الشاعر فجأة مكتمل الحضور والأبعاد ، أقول إنّ هذه الحركة ستربط سعد بحركة القرية الذاهبة صوب الماضي المعرفي وبأهلها الذين يقرأون كتب الدين وقصص

البطولات وأسفار الملاحم منكسين رؤوسهم خضوعاً وإعجاباً بأولئك الغابرين الذين ما زالوا غذاء للقلب ، ووقوداً ، للذاكرة مثلما ستربطه برياح الحاضر الذي بدأ يهب على القرية ممثلاً «بالأفكار الجديدة» التي يأتي بها في الأغلب طلاب البندر أو زملاؤهم القادمون من خارج البلاد.

ومن هذه الحركة ستتولّد مجموعة من التغيّرات، إثر اكتشاف سعد لمكتبة والده وكتبها الموزّعة بين الفقه وأصول الدين والتاريخ والشعر. وستنتهي حركة الذهاب إلى الكتّاب، بختم القرآن الكريم ليجيء تعبير «منازل الخطوة الأولى» عن تلك الحركة بشاكل السير الذاتية العربية المعاصرة وهي تحتفي بتلك اللحظة، وتعدّها لحظة فاصلة بين حدّين من حدود الحياة، حيث تبدأ لحظات البراءة بالاختفاء التدريجي لتحل محلها لحظات التجربة بالتدريج.

وإذا كان سعد يدوّن تلك اللحظة من خلال مشاعر يمتزج فيها الإحساس بالفخر الشديد، بمحاولة بلورة لحظات الوعي الأولى وهي ترى مجتمعها في سكونه وتحوّلاته الأولى، فإنّ قصيدة «بيتنا القديم» تقوم على مواجهة ذلك البيت وتحليل مستوياته المؤثرة في ذاكرة الشاعر ومخيلته بكل ما تنطوي عليه تلك المستويات من قيم معرفية واجتماعية.

أدخل بيتنا القديم بيتنا المأهول
بخيول ضامرة يتجوّل بين صهيلها
شبح الأجداد
السروج والبنادق معلّقة على الجدران
وكأنّما في مأتم
غداً عيد الأضحى ..
(مدية واحدة : ٣٤ ـ ٣٥).

ستختفي «منازل الخطوة الأولى» وهي تتحرّك في القرية بالأمكنة التقليدية

فيها، ستتوقف عند البيت وترصد حركة الانتقال من بيت الوادي إلى بيت ذي علو حصين ، ويجيء هذا الانتقال ثمرة من ثمرات التفاعل بين حركة جريان الماء وبين أهل القرية، ثم ستحتفي بالمسجد «مسجد الفلج» ومن الملاحظ أنّ السيرة تحرص على تبيان طبيعة المكان الخاص بكل من البيت والمسجد وتبيّن علوهما وارتفاعهما لأنّهما يمثلان المكان الطليق، فالبيت هو الملاذ الاجتماعي والنفسي في حين يشكّل المسجد الملاذ الروحي الآمن، وفي المقابل ستتوقف عند الحصن وتبيّن ارتفاعه وطبيعته ونوعية سكانه، لكنّ الحصن يجيء في السيرة مرتبطاً بموت الحركة وتلاشيها لأنّه يجيء مرادفاً للسجن ، غير أنّ موت الحركة البدنية في السجن سيقود إلى حراك ثقافي غني وستشكّل القراءة فيه حركة ذهنية حرّة تعوّض عن انعدام الحركة في المكان ، لكن الذهاب إلى السجن سيجيء في السيرة تجسيداً لما كان الطفل سعد يتحلّى به من قوّة جسمية، واعتزاز بالذات، وإذا كان ذهابه إلى هناك قد حدّ من حريته وحركته المكانية، فإنّ السبب الرئيسي في ذهابه إلى هناك، كانت تتمثّل في محاولة بعض الأطفال الحدّ من تلك الحريّة، وفي المقابل سيدفع سعد، ثمن لعبته مع حيوانات القرية وضربه لها، ثمناً باهظاً تمثّل في كسر فكّه، والذهاب إلى مكان مغلق آخر هو المستشفى البسيط الذي ستكون إقامته فيه عقوبة لذات تسعى إلى توسيع آفاق حركة حريتها. وفي خضّم ذلك تتولّد حركة أساسية مهمة في عالم سيرة ذلك الطفل تتمثّل في الانتقال التدريجي من عالم القوّة إلى عالم التأملات، ومن اكتشاف حركة العضلات إلى اكتشاف حركة الوجدان ، وقد كان حضور المرأة البسيط اللاذع في الوقت نفسه يجمع بين التجليات الروحية والحسيّة وبين التأملات العميقة الباطنية التي تنبثق من الأعماق وليس غريباً أن يتزامن هذا التحوّل ببدايات الوعي الاجتماعي العام على اللحظة العربية المعاصرة وما كانت تعيشه من هزيمة قاسية عام ١٩٦٧ .

لكن حركة الرحيل الكبرى في «منازل الخطوة الأولى» التي ستفضي إلى تحوّلات مهمة، تتمثّل في الرحلة إلى المدينة. لقد ظلّت القرية تبدو مكاناً وديعاً، مسكوناً بهاجس الماضي، مترعاً بمشكلاته ، مشدوداً في وقائع حاضره إلى سطوة ذلك

الماضي، وقد رسمت السيرة أبعاد ذلك المكان على نحو لا يكاد يخالف جمالياته في السرود العمانية، بشكل عام، ولكن شخصية سعد تظل تشكّل بنية متحوّلة ستتجه إلى عوالم أخرى، بدأت بالذهاب إلى عالم المدينة.

تجيء عملية الارتحال إلى المدينة في السيرة تجسيداً لرحلة ذات مناخات أسطورية يتنقل فيها الطفل من البراءة والانطلاق إلى عالم التجربة والآفاق الغامضة.

كانت الشاحنة التي ستنقل الأسرة إلى المدينة تربض في أزقّة القرية مثل حيوان أسطوري، وكان السفر ملحمة إنسانية باهظة الثمن، وكان انفجار اللغم وما أسفر عنه من موتى وجرحى ضريبة التحوّلات والوصول إلى عوالم جديدة.

كان الطفل يتابع وهو يتذكّر القصص والأساطير الشعبية أحلام يقظته وهي أحلام تتمحور كلها حول الرحيل ولكن الشاعر يستيقظ فجأة، وهو يصف المكان الجديد، على لسان الطفل، الأمر الذي يسقط المسافات الزمنية بينهما:

«ويمكن للحالم أن يتخيّل فيها (مسقط) حياة ليلية بهيجة حياة مدنية بحرية بمناراتها وقلاعها المضاءة بأشباح القراصنة والغزاة العابرين» (ص ٨٣ ـ ٨٤).

في مسقط يعيش سعد حركة تتوزّع بين أماكن ثلاثة هي:

البيت والمدرسة والمسجد ويجيء توزّعه بين تلك الأماكن بداية تكوينه المعرفي وأسئلته الكثيرة التي ترتحل به إلى الماضي:

«سجالات تدور رحاها غالباً بصحن المسجد المطل على البحر بين الطلاب والأساتذة الشيوخ في تخوم الماضي المتموّج بمرجعيته ومرايا حجراته الوضيئة» ص ٨٤.

مثلما يعيش سعد في أماكن أخرى كالشاطيء مثلاً الذي بدأت آفاقه وحياته تطرح أبعاداً مغايرة لأماكن العلم والحياة لتبدأ عملية التغيّر التدريجي في ذهنية الطفل. لقد فجّر الشاطيء في نفس سعد أسئلة صار الرحيل وحده، يمثل مشروع الإجابة عنها،

وصارت الخلوات البحرية والتطلع وراء الأفق تمزّق صفاءه النفسي وتشتّت أبعاد ذلك اليقين الذي ظلّ يعيش في رحابه.

وإذا كانت سيرة الطفل تنتهي بمشهد الوداع العاطفي المؤثّر حيث يبرز وجها الأب والأم في ذلك المشهد، فإنّ ثمّة سيرة أخرى تبدأ بالظهور هي سيرة الشاعر الذي ارتحل عن المكان جغرافياً، ليسكن فيه على صعيد التشكيل الفني فيبدأ الحنين إلى المكان العماني، وإعادة بنائه في ظل مواضعات خطاب شعري متباين المكوّنات.

وإذا كانت العودة إلى الوطن تمثّل النهاية السعيدة التي تفتح مشهداً جديداً، فإنّ هذه العودة تظل مسكونة بهاجس الرحيل، لأنّ الرحيل صار يشكّل نقطة الثبات الوحيدة في عالم متغيّر.

«لماذا تركت الحصان وحيداً؟»:
السيرة في إطار الشعر

-١-

قبل أن يكتب محمود درويش (١٩٤١ ـ) ديوانه «لماذا تركت الحصان وحيداً»، الذي يجسّد مشروعه لكتابة سيرة ذاتية، من خلال مجموعة من القصائد مكتوبة على نسق فنّي يتسق فيها صوت الشاعر مع صوت الشخصية المحورية في السيرة، وصوت السارد، ظلّت بعض ملامح من سيرة درويش تتناثر في شعره بمراحله المتباينة. ويمكن للدارس أن يشير إلى بعضها من مثل:

«إلى أمي» و «أبي» و «ريتا والبندقية» و «جندي يحلم بالزنابق البيضاء» و «ريتا أحبيني» و «كتابة على ضوء بندقية»[1].

غير أنّ تحليل تلك القصائد من منظور ارتباطها بسيرة الشاعر الذاتية يفضي إلى أمرين:

أولاً: ولادة تلك النصوص الشعرية في آفاق اللحظة الحاضرة، وما يرتبط بها من إشكالات، فقد كان درويش آنذاك شاباً في مقتبل العمر يعيش داخل فلسطين، وكانت آفاق الذات لديه مسكونة بهاجس الصراع مع الآخر الذي يحتل المكان، ويتحكم فيه، ويسعى إلى تغيير ملامحه.

لهذا كان من الطبيعي، أن تتوزّع أفعال تلك القصائد، ولنأخذ «إلى أمي»-

القصيدة التي كتبها درويش في سجن الرملة عام ١٩٦٥ على علبة سجائر - بين أفعال مضارعة تجسّد مشاعر فتى سجين في الخامسة عشرة، يحلم بفضاء حرّ وحياة منطلقة: أحنّ، تكبر، أعشق، أخجل، يلوّح، أشارك، وبين أفعال أمر يخاطب بها أمّه: خذيني، غطّي، شدّي، ضعيني، ردّي. وفي أفعال تسعى، على الصعيد الوظيفي، لتغييب علاقات ما قبل السجن مع أمّه ومحوها. لهذا تكثر في القصيدة جمل شرطية مثل: إذا عدت، إذا مت، إذا ما رجعت، إذا ما لمست مؤكّدة ذلك التحوّل المنتظر. وإذا كانت «إلى أمي» تمتاز بالغنائية الحزينة، والبساطة اللغوية، واللهجة الأليفة، فإنّ «جندي يحلم بالزنابق البيضاء»: و«كتابة على ضوء بندقية» تجسّدان علاقة معقّدة مع اللحظة الراهنة، في ضوء متغيّرات الصراع والتوافق. ولعلّ تأمّل عنوانات تلك القصائد (التي تتكرّر فيهاكلمة بندقية) يبيّن ما تنطوي عليه من توتّر ومجابهة، لهذا تسير دلالات الأفعال في القصيدتين من السلب إلى الإيجاب، ومن الغياب إلى الحضور، ومن التاريخ إلى الواقع، ومن الغناء إلى الحوار.

ثانياً: ولادة تلك النصوص في خضمّ الصراع العربي الإسرائيلي، ومايفرضه هذا الصراع من تحديّات تستنفر ذات الشاعر، وهويّته وتشحنه بالرغبة العارمة في التحدّي والمواجهة. مما يُضفي على هذه النصوص المتواشجة مع السيرة أبعاداً رمزية، تمزج بين الأبعاد الذاتية والجمعية، وتوحّد بين المرأة والأرض.

إنّ قراءة «إلى أمّي» من هذا المنظور، تبيّن الفرق بين واقع التجربة وآفاق التعبير الجمالي عنها، حيث تتخذ الأم رغم مرجعيتها الذاتية أبعاداً رمزية. وبمعنى آخر فإنّ تجربة السجن الأولى وما تنطوي عليه من دلالات نضالية في مواجهة الآخر، قد تمكّنت من تغيير طبيعة العلاقة بين درويش وأمّه على نحو جذري.

وقد تحدّث درويش عن طبيعة علاقته بأمّه فقال:

«علاقتي مع أمّي في الطفولة كانت علاقة ملتبسة. كانت عندي عقدة، كنت أشعر أنّ أمّي تكرهني، لأنّها كانت تعاقبني وتعتبرني الولد الشقي المسؤول عن أي شغب في البيت والحارة... وبقيت عندي هذه العقدة أنّ أمّي لا تحبّني إلى أن سجنت لأول

مرّة»[٢] ثم يوضّح طبيعة هذا التحوّل فيقول :

«زارتني أمّي في السجن، وحملت لي قهوة وفواكه، واحتضنتني وقبّلتني فعلمتُ أنّ أمي لا تكرهني. كتبت : أحنّ إلى خبز أمي، قصيدة مصالحة معها»[٣].

بدأ درويش بعد خروجه من فلسطين المحتلة عام ١٩٧١ ، باستخدام الفعل الماضي وهو يرسم بعض الملامح المستمّدة من سيرته. وإذا كان ذلك الاستخدام يؤشر على الابتعاد عن المكان ، فإنّ هذا الابتعاد هو الذي قاد درويش إلى تشكيل ما يعرف في عالم السيرة الذاتية بـ «أسطورة الذكرى الأولى»[٤] التي تتمحور حول الولادة، والأم، والأب، والبيت والكلام، والحيوانات المنزلية والموت والجنس، ونهايات الطفولة، ففي «قصيدة الأرض» يقول درويش :

وفي شهر آذار، قبل ثلاثين عاماً وخمس حروب
ولدتُ على كومة من قبور الحشيش المضيء
أبي كان في قبضة الإنجليز، وأمّي تربي جديلتها
وامتدادي على العشب، كنتُ أحبّ جراح الحبيب
وأحملها في جيوبي ، فتذبل عند الظهيرة[٥].

في هذا المقطع، تمترج أبعاد السيرة (فقد ولد درويش في الثالث عشر من آذار، وكان في الخامسة والثلاثين يوم كتب القصيدة) بالأبعاد الأسطورية التي تنقل الحديث من مستوى إلى آخر، هذه الأبعاد التي تضفي على المولود ملامح تموّزيّة فترتبط ولادته بجدل الصراع بين الحشيش المضيء (الذي يشير إلى الربيع) وبين الموت المتجسّد في القبور، مثلما تربطها بالذكورة الحبيسة في قبضة المستعمر الإنجليزي، وبالأنوثة التي تربّي جديلتها بانتظار من يحرّرها عندما تدلّي ضفائرها ليصعد الفارس إلى محبوبته ويخرجها من القلعة الحصينة. لهذا يتحوّل ميلاد الشاعر إلى ميلاد جماعي، يتمثّل في يوم الأرض، وتغدو عبارة «وفي شهر آذار» التي تتكرّر في القصيدة تسع عشرة مرّة صلة الوصل بين الحياة ونقائضها، فترتبط حركة الحياة ودورة الخصب والبعث بمقدم

هذا الشـهـر. وفي إطار هذه الدلالات، التي تتكئ على التكرار المطّرد لأنسـاق أسلوبية. يقوم درويش بتحويل مقطع إليوت Eliot الذي يفتتح به «الأرض اليباب»: «نيسان أقسى الشهور»[٦]، وهو مرتبط هناك بصلب المسيح وقيامته، تبعاً للتصوّر الإليوتي، ليصبح عند درويش:

«وفي شهر آذار رائحة للنباتات، هذا زواج العناصر

«آذار أقسى الشهور» وأكثرها شبقاً»[٧].

وإذا كان الحديث عن هذه الجوانب، المتوزّعة في أعمال درويش الشعرية، يحتاج إلى دراسة أخرى، فإنّ من الضروري أن نلاحظ أنّ درويش ظلّ يمزج الكثير من الأبعاد المستمدة من اليومي، بظلال الحدث العام، فتتجلّى بعض أبعاد سيرته، لتعبّر عن كائن نعرفه ولا نكاد نلمسه في الواقع. فيأتلف في هذا المزيج البعد الذاتي، بأبعاد تشكيلية قد تسهم في ترميزه، فمن خلال توحّده مع الأم قد يتحوّل إلى آلهة، ومن خلال آذار وعناصره التكوينية يعود للامتزاج بالأرض، للذهاب في دورة خصب لا تكاد تنتهي، وهو في أثناء ذلك، يفتّت أبعاد المكان، والزمان، وتجلّيات الشخصية.

منذ أن كتب درويش قصيدته «سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا»، التي عُدّت في نظر دارسيه خطاً فاصلاً بين القصيدة الغنائية ذات الصوت المفرد والقصيدة المركّبة التي تشير إلى آفاق متشعبة، بدأ إيقاع السيرة الذاتية يأخذ في هذه القصائد طابعاً مختلفاً[٨]. لقد بدأ درويش هذه الرحلة يرسم معالم شخصيات مثل (سرحان، أحمد الزعتر) وهذه الشخصيات تبدأ من عالم الواقع وتنتهي في عالم الأسطورة، وتجمع في إهابها بين البطولة والمأساة، وتنطوي على أبعاد رمزيّة تجسّد مأساة الفلسطيني وذاكرته الجمعية.

بدأ درويش بعد ذلك مرحلة تميّزت بالاتكاء على الموروث واستخدام تقنية القناع والمرآة، لينتج نصوصاً ذات أبنية حيوية تتوالد في فضاء نصوص أخرى، وتتشكّل في الوقت نفسه على نحو مستقل، فقد استلهم درويش حكاية النبي يوسف [٩]، وجسّدها لحظة غنائية مثقلة بالحزن، قادرة على الجمع بين الخاصّ والعام، وإن كانت

حركة الأنا فيها تتصاعد، لتظلّ محكومة بسقف السورة القرآنية التي تجيء مؤشراً على علاقة خلاّقة بين الواقع والحلم. أما في «أحد عشر كوكباً» فيعود درويش ليستلهم حكاية النبي يوسف على نحو مغاير فتخبو الحكاية، وينطفئ الحلم وتتراجع من كونها قناعاً يشي بالتميّز والفرادة، لتشكّل خلفية المشهد الحزينة وتوجّه سيره، ويكون امتزاجها مع البعد الأندلسي [١٠]، مؤشراً على طبيعة العلاقة بين لحظتين متغايرتين، تشير الأولى إلى الصعود، في حين تنذر الأخرى بالانهيار.

ولعلّ المقارنة بين قصيدة «أبي» في ديوان «عاشق من فلسطين» (١٩٦٦) وبين قصيدة «على حجر كنعاني في البحر الميت»[١١] في «أحد عشر كوكباً» (١٩٩٢) تكشف عن تحوّلات كبرى في منظور الإبن، وعلاقته بالأب، فبعد أن كان الابن مخاطباً يتلقى أوامر أبيه، صار الأب هو المخاطَب، يتلقى حديث ابنه الذي يتفجّر كالبركان، راسماً عذاب الارتحال، في سياقاته التاريخية والواقعية، لهذا يكرّر درويش في قصيدته الأخيرة «قلتُ، أقول» على لسان الابن وحده، لأنه يشكّل مرجعية الكلام التي تمنح القصيدة القدرة على التحوّلات، في حين ترد منسوبة إلى الأب مرتين في القصيدة الأولى، ومرّة إلى الابن، وتجيء في سياق احتجاجي، سيتكرر في القصيدة الثانية، فإذا كانت السماء هناك بلا مطر، فالسماء هنا بعيدة عن أرضها[١٢].

يوم نشر درويش «لماذا تركت الحصان وحيداً» عام ١٩٩٥ [١٣]، لم يكن التحوُّل نحو موضوعة السيرة مفاجئاً، فقد أوضح درويش في إحدى رسائله إلى سميح القاسم في (٢٢/ ٩/ ١٩٨٦م) أنّ انشغاله بهذه الموضوعة يعود إلى أوائل الثمانينيات:

«وسأبدأ في هذا الخريف بكتابة الكتاب الذي يلاحقني هاجسه منذ أربع سنوات، كتاب البيوت التي عشت فيها في الوطن والمنفى، من البيت الأول إلى الآن، هو شيء من سيرة البيوت الذاتية، أكثر من خمسة وعشرين بيتاً ولا بيت لي، ولا عنوان لي»[١٤]. لكنّ المفاجأة تتمثّل في أمرين: في سعي درويش كي يطوّع الشعر لاستيعاب السيرة الذاتية التي ظلّ النثر لغتها، مثلما ظلّت الرواية أقرب إلى الأجناس الأدبية

إليها، وفي عنوان المجموعة الشعرية كما تبرزفي الجملة الاستفهامية التي لم تشكّل عند درويش من قبل - وربما عند غيره من الشعراء - عنواناً، مثلما تبدو في المشهد الحواري الذي يحدّد علاقة الأب - الابن في إحدى تجلّياتها المنبثقة من عالم الطفولة، ومغادرة البيت عام ١٩٤٨م. أما بروز الحصان في العنوان، الذي يجيء في ثنايا «أبد الصبّار»[١٥]، فسيكون لوناً من ألوان تغليب الموضوعي على الذاتي في بناء المشهد، إضافة إلى دلالات كثيرة يفجرها ترك الحصان، الذي يشكّل في القصيدة العربية رمزاً قادراً على الجمع بين الحياة المملوءة بالحيوية في أوقات السلم، والحياة التي تستعد لدرء الخطر في أوقات الحرب. لهذا يتخلّى الحصان عن وظيفته ليصبح مؤنساً للبيت، لا يدرأ عنه الخطر، بل يبعد الوحشة عنه في غياب أصحابه.

من هنا يغلب على قصائد الديوان الطابع التأمّلي، الذي يحفر في الذاكرة، ويحاول استعادة تفصيلات الماضي، ويمزج بين الغناء والقصّ. لقد وضّح درويش في رسالة أخرى بعث بها إلى سميح القاسم (٣/ ٦/ ١٩٨٦) إنّه سيفتح النوافذ التي تفضي إلى طفولة غاربة وإلى ماضٍ يضجّ بالتفصيلات:

> «ولكنني أتذكّر ساحة الدار التي تتوسط شجرة التوت، التي تشدّ البيوت لتحولها إلى دار هي دار جدّي. تركنا كل شيء على حاله. الحصان والخروف والثور والأبواب المفتوحة، والعشاء الساخن، وآذان العشاء، وجهاز الراديو الوحيد، لعلّه ظل مفتوحاً ليذيع أخبار انتصاراتنا إلى الآن»[١٦].

يقسّم درويش الديوان إلى ستة أقسام، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمكان والزمان، أما المكان فيبدأ فضاء مفتوحاً، وينتهي مغلقاً كما يتجلّى في عنوان «أغْلَقوا المشهد». والانتقال من المكان المفتوح إلى المكان المغلق لا يؤشّر على اختلاف تضاريس المكان، بقدر ما يؤشّر على تغيّر أصحابه. وقد كان درويش يرمز بهذا التحوّل إلى احتلال فلسطين، وتلاشي فضائها العربي. وأما الزمان فيرتبط على الصعيد الذاتي بالطفولة وينطلق منها إلى أزمان أخرى. أمّا قصيدة «أرى شبحي قادماً من بعيد» فلا تُصنّف

تحت أي قسم من تلك الأقسام فهي بمثابة برولوغ Prologue يُروى بضمير المتكلّم، ويتكرّر فيه مقطع شعري بمثابة اللازمة وهو :

أُطِلُّ كشرفة بيت على ما أريد(١٧) .

يتكرّر هذا المقطع في ثنايا القصيدة أربع مرات، أما الفعل أطلّ فيتكرر ثلاثاً وعشرين مرّة. أما عنوان القصيدة فيتغيّر داخل النصّ حيث تحلّ كلمة أُطل محلّ كلمة أرى، وتجيء بوصفها لحظة النهاية التي تختم المشهد :

أُطِل على شبحي

قادماً

من

بعيد(١٨)

يتطلّب إيضاح الفرق بين عنوان القصيدة وخاتمتها المقارنة بين هذه القصيدة وقصيدة «رباعيات» (١٩) في ديوان درويش «أرى ما أريد»، حيث يقترن الفعل أرى في «رباعيات» بعبارة «ما أريد» ويتكرّر في النص خمس عشرة مرّة، كاشفاً بذلك عن منظور فلسفي يغوص في باطن الأشياء التي يراها، ليعيد تشكيلها وإنتاجها، أما الأشياء التي تجري عملية تشكيلها فتشمل عناصر الحياة المختلفة، كالحقل والبحر والليل والروح والسلم والحرب والسجن والبرق والحبّ والموت والدم والمسرح العبثي والشعر والفجر والناس.

أما في «أرى شبحي قادماً من بعيد» فثمّة منظورٌ آخر وإن كان هذا المنظور لا يريد التفسير، ولا يرغب في إعادة تشكيل الأشياء، بل يقوم باستقراء عام لوقائع السيرة، ليعيد التبشير بها في الافتتاحية، مقدّماً بذلك العناصر الرئيسية لسيرة شاعر متورّط في تجربة عصره، من غير أن يصبح أسيراً لها. كما أنّ الجملة المعترضة ـ كشرفة بيت ـ تشير إلى لون من الرؤية لا ترغب، وربّما لا تمتلك القدرة على التغيير، وإن لم تحرم القدرة على الاستشراف. إنّ كلمة شبحي أساسية في تشكيل المعنى، المتعلّق ببناء السيرة، لأنّ هذا الكائن الذي يحاول الشاعر تشكيله وبعثه من عالم الماضي، لا يسعى إلى

استرجاع الماضي بدقّة بقدر ما يهدف إلى تقديم صورة موازية له، من خلال لحظات، تجمع بين سمات شعر الاعتراف[٢٠] وأبعاد السرد القصصي.

تحوي القصيدة مجموعة من العناصر التي تجسّد الحياة، وما فيها من صراعات واختلافات، ولو جرت عملية تصنيف هذه العناصر لتشكّلت مجموعة من الدوائر تبدأ في الذات (الأصدقاء، صورة الشاعر، منديل الأم، جسد الشاعر)، ودائرة الآخر (الجنود، الجار المهاجر من كندا)، ودائرة الطبيعة بطيورها (النورس، الهدهد)، وحيواناتها (الكلب، الحصان)، وأشجارها (غير المسمّاة، والتي تسمّى كالزيتونة) ودائرة ما وراء الطبيعة (الحياة بعد الموت)، ثم تبرز دوائر لها صلة بالفن (الروايات، الأسطوانات، النشيد)، وبالتاريخ وصراعاته (الفرس، الروم، السومريون، اللاجئون الجدد)، وبالأبعاد القومية (اللغة، لسان العرب)، وبالشخصيات الفاعلة (المتنبّي، زكريا، طاغور، اسخيليوس، أنطونيو). وهي عناصر تحظى بقدر متفاوت من الأهميّة في المجموعة الشعرية، وسينطوي التركيز عليها على دلالتين مركزيّتين في الصراع بين الذات والآخر تتمثّل الدلالة الأولى في استعادة آفاق الذات ورسم ملامحها الرئيسية أما الثانية فتتمثّل في محاولة الآخر تدمير معالم الذات عن طريق محو ملامح المكان الذي شكّل تلك الذات. لنتأمّل هذا المقطع الشعري مثلاً:

أُطلُّ على نورس، وعلى شاحنات جنود

تغيّر أشجار هذا المكان

أطل على كلب جاري المهاجر

من كندا، منذ عام ونصف[٢١].

من الواضح أنّ ثمة صراعاً بين عناصر المكان الثابتة وبين العناصر الطارئة التي تحاول تغييره. فالنورس مرتبط بالبحر، الذي يجسّد الثبات غير القابل للتغيير، أما شاحنات الجنود فتحاول تغيير الأشجار، فتصنع مكاناً جديداً لا يمتّ إلى المكان الأول بقدر ما يناسب القادمين من كندا وكلابهم ويتواءم معهم. فيكون النورس دالاً على حضور الذات الفاعلة المرتبطة بمرجعياتها المكانية، في حين تشكّل الشاحنات

والمهاجرون الجدد النقيض الذي يحاول تدمير تلك المرجعيات.

وعندما يقول:

أطل على صورتي وهي تهرب من نفسها
إلى السلّم الحجري، وتحمل منديل أمّي
وتخفق في الريح: ماذا سيحدث لو عدتُ
طفلاً؟ وعدتُ إليك وعدت إليّ؟(٢٢)

فإنّ درويش يشير إلى إشكالية أساسية في بناء السيرة تتمثّل في علاقة المرء بماضيه أو بطفولته على وجه التحديد. فاستعادة ذكريات تلك المرحلة عملية صعبة (لأنّ المرء لا يستطيع أن يستحم في مياه النهر مرّتين) واستعادة اللحظة الزمنية الذاهبة عملية مستحيلة. لذا تغدو كتابة السيرة تعويضاً عن ذلك الزمن الهارب، وتميمة من الزمن الداهم.

٢.١

يتوقف درويش في قصائد «أيقونات من بلور المكان» عند طفولته، ويسعى لكي يبلور أبعادها، من أجل استعادة فضاء جغرافي تلاشى وتلاشت معه طفولة الشاعر. يروي درويش ولادة هذا الطفل مستخدماً ضمير الغائب، وإن كان السارد الذي يتحدّث عن ذلك الطفل لا يستطيع أن يمنع نفسه من التدخّلات التي تضيء جوانب الحدث، وتسهم في ربطه بالجغرافيا، وإطلاقه، في الوقت نفسه، في فضاء الأسطورة. ففي قصيدة «في يدي غيمة» يعلن السارد ميلاد ذلك الطفل:

يولد الآن طفل
وصرخته،
في شقوق المكان(٢٣)

ولا شكّ أن هذه اللحظة تشكّل بداية الديوان، إذا نظرنا إليه من منظور السيرة

الذاتية، لأنّ التطابق بين البداية الفنيّة والزمنية في السيرة غير مطّرد دائماً. غير أنّ هذه الطفولة لم تكد تبدأ حتى انتهت، فقد افتتح السارد القصيدة بمقطع شعري، يتكرّر في القصيدة أربع مرّات بتجليات مختلفة، ويكون تكراره مؤشراً على تفتّح الطفولة في لحظة من لحظات الانهيارات الكبرى.

أسرجوا الخيل،

لا يعرفون لماذا،

ولكنهم أسرجوا الخيل في السهل(٢٤).

من البدهي أنّ هذه الصورة تشير إلى الاستعداد للحرب. لكنّ الوقوف عندها يستدعي إلى الذهن صورة الحصان الذي ترك وحيداً في البيت، ليبيّن درويش من خلال المقابلة بين المشهدين، نتيجة تلك الحرب.

يرسم السارد بعد ذلك آفاق المكان والزمان اللذين ولد فيهما الطفل. أما قريته، البروة، فإنّ محوها جاء على صعيد الجغرافيا، كما أشار درويش في إحدى رسائله بقوله:

«وحين مارست طقس الحج الأول إلى قريتي الأولى «البروة» لم أجد منها غير شجرة الخروب والكنيسة المهجورة وراعي أبقار لا يتكلّم العربية الواضحة ولا العبرية الجارحة. من أنت يا سيد؟ فأجاب: أنا من كيبوتس «يسعور» قلت: أين كيبوتس «يسعور»؟ قال: هنا، قلت: هنا البروة. قال: أين هي؟ قلت: هنا، تحتنا، حولنا، فوقنا، هنا في كلّ مكان قال: ولكنني لا أرى شيئاً، ولا حتى حجارة. قلت: وهذه الكنيسة ألا تراها؟ قال: هذه ليست كنيسة. هذا اصطبل للأبقار. هذه بعض آثار رومانية»(٢٥).

لقد جعلها هذا المحو والتدمير تنبثق من حواف الأسطورة، حيث ربطها درويش بأيقونات ثلاث هي: الريحان والزيتون والدخان اللازوردي.

كان المكان معداً لمولده : تلّة
من رياحين أجداده تتلفت شرقاً وغرباً وزيتونة
قرب زيتونة في المصاحف تعلي سطوح اللغة
ودخاناً من اللازورد يؤنّث هذا النهار لمسألة
لا تخص سوى الله[٢٦].

إنّ هذا الربط قرآني في دلالته الباطنية، لأنّه يكاد يعطي للمكان استاطيقا الفردوس، فالرياحين تتلفت شرقاً وغرباً، أما الزيتونة فلا تفعل، لأنها تنمو قرب زيتونة في المصاحف، فهي «زيتونة لا شرقية ولا غربية» لذا كان من الطبيعي أن يختتم درويش جماليات المشهد بالحضور الإلهي.

أما الزمان فهو شهر آذار، الشهر الذي ولد فيه درويش. وقد أضفى درويش على هذا الشهر طابعاً يتلاءم مع رقّة المشهد المكاني. فإذا كان درويش في قصيدة «الأرض» قد استعار وصف إليوت لنيسان، فسمّاه أقسى الشهور وأعطى لميلاده فيه طابعاً تموزياً، فقد أعاد تشكيله هنا مضيفاً إليه بُعداً جمالياً حالماً:

.... آذار طفلُ
الشهور المُدلّل .آذار يندف قطناً على شجر
اللوز. آذار يولم خبيزة لفناء الكنيسة
آذار أرض لليل السنونو، ولامرأة
تستعد لصرختها في البراري ... وتمتدّ في
شجر السنديان[٢٧].

فالبعد الزماني لا يقف نقيضاً للبعد المكاني على صعيد التفصيلات؛ فالمشهدان مرتبطان بالربيع ولحظات الخصب ولكن مشاهد المكان كانت فردوسية، أما مشاهد اللحظة الزمانية فهي دنيوية، تستمد أبعادها من معالم القرية الفلسطينية. ولعلّ قراءة عناصر الصورة في المشهد الثاني (يندف القطن، يولم الخبيزة، السنونو) توضّح الفرق

بين السماوي والأرضي ، وتبيّن قدرة درويش المدهشة على المزج بينهما لبناء مجمل الصورة.

يتلو مشهد الولادة مجموعة من المشاهد تبيّن بعض تجليات الطفولة التي تستلهم قصة النبي يوسف، فعندما يتساءل الشاعر (على لسان الطفل المتكلّم) راداً على رواة مجهولين (كانوا يقولون) :

هل أسأت إلى إخوتي
عندما قلتُ إنّي رأيت ملائكة يلعبون مع الذئب
في باحة الدار[٢٨]؟

فإنّ درويش يعيد صياغة السؤال الذي كان قد طرحه في قصيدة «أنا يوسف»

«هل جنيتُ على أحد عندم قلتُ إنّي:
رأيت أحد عشر كوكباً، والشمس والقمر، رأيتهم لي ساجدين» [٢٩].

غير أنّ إعادة السؤال في قصيدة «في يدي غيمة» تسعى للفرار من الصعود والتميّز اللذين يشكلان جوهر رؤيا النبي يوسف، لتتخذ الرؤيا أبعاداًواقعية تكسر الحدود النمطية المتعارف عليها بين الخير والشر. وإن ظلّت تستعير بعض ملامح قصة النبي يوسف من حيث القدرة على الرؤيا وحضور الذئب والأخوة واللعب. لكن توظيف درويش لتلك الملامح إضافة لعناصر أخرى في تلك القصة مثل القمر وسبع سنابل والبشر، يظل تعميقاً للمزج بين الدنيوي والمقدّس وتفسيراً للحظات الطفولة في ضوء تحوّلات الشاعر الفنيّة العميقة.

وإذا كانت قصيدة «في يديّ غيمة» تؤسس لاستاطيقا الفردوس، فإنّ بقية قصائد «أيقونات من بلّور المكان» سترسم بعدين أساسيين ظلّ درويش يلحّ عليهما في شعره وفي كتابته الأخرى وبخاصة في «يوميات الحزن العادي». أمّا البعد الأوّل فيتمثّل في الخروج من المكان البروة، الذي يجيء على شاكلة الخروج من الفردوس. وإن كان الخروج يشير إلى عدم إدراك الطفل لحقيقة ما يحدث.

نحن أيضاً صعدنا إلى الشاحنة، يُسامرنا
لمعان الزُمرّد في ليل زيتوننا، ونباح
كلاب على قمر عابر فوق برج الكنيسة
لكنّنا لم نكن خائفين، لأنّ طفولتنا لم
تجيء معنا، واكتفينا بأغنيّة: سوف نرجع
عمّا قليل إلى بيتنا، عندما تفرغ الشاحنات
حمولتها الزائدة[٣٠].

ثمّة تقابل خفي بين شاحنات الجنود التي احتلت المكان، وبين الشاحنات التي كانت تحمل الناس خارج فلسطين. ومن الملاحظ أنّ درويش يتوقف في هذا المشهد عن استخدام ضمير الأنا ليرسم تحوّلات طفولته في ظلال جماعية تلك اللحظة.

أمّا البعد الثاني الذي يبرز في خاتمة المقطع فهو الوثوق من حتمية العودة إلى ذلك الفردوس، التي لا تنبثق من معرفة الواقع، بل من أغنية رومانسية تمتلئ بتفاؤل ساذج.

لقد تحدّث درويش كثيراً عن لحظة الخروج، وكان تكرارها دالاً على تجذّرها العميق في ذاته، لأنّ هذه اللحظة من لحظات نفي الطفولة، وتدمير مكانها الأول الذي شهد تجلياتها؛ ففي «يوميات الحزن العادي». يجيء الحوار التالي:

ـ حين كنت صغيراً، كنت تخاف من القمر؟

ـ لولاه لكنتُ يتيماً قبل أواني. لم يكن قد سقط في البئر. كان أعلى من جبيني وأقرب من شجرة التوت التي توسّطت دار جدّي وكان الكلب ينبح عندما يقترب. وحين دوّت أول رصاصة دهشت لحفلة زفاف تحدث في المساء. وحين ساقوني إلى القافلة الطويلة رافقنا القمر إلى طريق عرفت فيما بعد أنها طريق المنفى[٣١].

وإذا كان رسم درويش لتلك اللحظة في القصيدة يهدف إلى تخليصها من رخاوة الحنين، فإنّه من خلال تكراره لتلك المفردات يهدف لاسترداد نموذج يستقر في لاوعي درويش الطفل.

وإذا كان درويش يحرص على تقديم لوحة الخروج، بوصفها انتزاعاً للطفل، من المطلق، فإنّه وهو يقدّم لوحة العودة المتسلّلة إلى وطن محتل، يربط اللوحة بالكثير من الخلفيات التاريخية، فيشير إلى هدنة رودس، والهزيمة العسكرية. لأنّ لحظة الخروج كانت مرتبطة بالكثير من الأمل وبشيء من الوثوقية فيما يخص مستقبل الصراع. أما على صعيد البناء الفنّي، فتكفّ القصيدة عن التأمّل، لتستخدم أسلوب التحقيق الصحفي في طرح الأسئلة لبلورة أبعاد الموقف، كما تلجأ إلى أدبيات الرحلة، فيقوم السارد الطفل بدور الوسيط بين القارئ والمغامرة، التي يرويها، وقد كان من أبطالها قبل أن يصبح سارداً لها. لا يقتصر الحوار على قصيدة واحدة، بل يمتد إلى القصائد الثلاث: «أبد الصبّار» و «كم مرة ينتهي أمرنا» و «إلى أخرى وإلى آخره»[٣٢] التي ترسم مشاهد فاجعة للحظتي الخروج والعودة، تتخللها لحظات من الكوميديا السوداء للغزاة الذين جاؤا إلى فلسطين (يوشع بن نون، الصليبيون، جنود نابليون بونابرت، الإنجليز).

لقد ظلّت لحظة العودة تؤمن أنّ ما يحدث لن يكون نهاية التاريخ. لهذا حرصت على توظيف الجغرافيا مربوطة بتداعيات التاريخ والأديان (الإشارة إلى قانا/ الجليل ومعجزة المسيح في تحويل الماء إلى الخمر في أحد الأعراس) [٣٣]. ففي حين خلدت معجزات المسيح، وتعاليمه عن الحبّ، اندثرت القلاع الصليبية، وجاء اندثارها في شهر نيسان (شهر صلب المسيح وقيامته في التصوّر المسيحي).

هنا مرّ سيدنا ذات يوم. هنا
جعل الماء خمراً. وقال كلاماً
كثيراً عن الحبّ، يا ابني تذكّر
غداً، وتذكّر قلاعاً صليبية

قضمتها حشائش نيسان بعد
رحيل الجنود[٣٤].

ولا شكّ أن انبثاق هاتين الصورتين في خضمّ مشهد العودة مؤشر على رؤية درويش الشاعر لطبيعة الصراع الذي لا تنهيه الهزيمة العسكرية السريعة.

٢ . ٢

لم يعد درويش إلى قريته (البروة) بعد عودته من لبنان متسللاً إلى فلسطين لأنّ هذه القرية التي قاومت، واستطاع سكانها استرجاعها بعد السقوط، محيت تماماً. لكن غياب المكان لم يسهم في اندثاره، بل أسهم في بعثه وحضوره، وقاد إلى إضفاء طابع القداسة عليه، فصار مزيجاً من الواقع والأسطورة ولم يعد الحديث عنه لوناً من استذكار التاريخ الشخصي للشاعر، بقدر ما صار يشكّل لوناً من ألوان استرجاع الحلم. لهذا ظلّ درويش يضفي على زيارته الأولى للبروة طابع الذهاب إلى الحج.

«كنتُ غارقاً في الإحساس بالحجّ، ولكن لم أجد الكعبة... كبرت أشجار الصبّار التي رمى الإنجليز أبي فيها وقطّعوها عليه بالفؤوس»[٣٥]

وستظل تلك الذكريات تنهمر في لحظة الخروج، لتشكّل مرايا عاكسة لذلك الماضي الكابوسي:

وقال له، وهما يعبران سياجاً من الشوك
يا ابني تذكّر! هنا صلب الإنجليز أباك
على شوك صبّارة ليلتين ولم يعترف أبداً
سوف تكبر يا ابني وتروي لمن يرثون بنادقهم
سيرالدم فوق الحديد[٣٦].

يجمع هذا المشهد بين النبوءة والتحريض. ويبشّر بسيرة تتخلّق في إطار الصراع. لذا كان من الطبيعي أن يشكّل البيت المحور الذي تدور حوله لحظتان مهمتان

من لحظات الخروج والعودة، وأنّ يبعث غيابه على إعادة تشكيله، ليظل كالعنقاء التي تنهض من الرماد.

لقد حدّد درويش إطلالته الذاتية، منذ البداية، بأنّها كشرفة بيت، وإذا كانت تلك العبارة قد جاءت جملة معترضة، فإنّ أهميتها تتمثّل في القوة التي تمنحها الشرفة لصاحبها، فالبيت على حدّ تعبير غاستون باشلار «يستثير بطولة ذات أبعاد كونية، إذ هو أداة نواجه بها الكون»[٣٧].

بعد ذلك لا ترد كلمة البيت، إلاّ معرّفة، لتبدأ بالتشكّل بوصفها تجسيداً لعذابات الطفولة، وألقها الشارد. ففي لحظة الرحيل يسأل الطفل أباه:

ـ ومن يسكنُ البيت من بعدنا

يا أبي؟

ـ سيبقى على حاله مثلما كان

يا ولدي!

تحسّس مفتاحه مثلما يتحسّس أعضاءه واطمأن[٣٨].

وفي لحظة أخرى يسأل الطفل أباه:

ـ لماذا تركت الحصان وحيداً؟

ـ لكي يؤنس البيت، يا ولدي

فالبيوت تموت إذا غاب سكانها[٣٩].

إنّ الحوار يحرص على أن يفصح البيت عن ملامحه وهويته على نحو تدريجي وأولى سماته أنّه قادر على المقاومة، بمعنى أنّه لن يتيح للآخرين السكنى فيه، لكنّه كائن حيّ يموت بالعزلة ويتلاشى. من هنا كان بزوغ الحصان مؤشراً على انبثاقة البيت، ليس بوصفه تشكيلاً معمارياً، بل بوصفه لحظة جمالية تنبثق من مشاهد متعددة:

ياسمين يطوّق بوابة من حديد

ودعسات ضوء على الدرج الحجري
وعبّاد شمس يحدّق في ما وراء المكان
ونحل أليف يُعدّ الفطور لجدّي
على طبق الخيزران
وفي باحة البيت بئر وصفصافة وحصان
وخلف السياج غدٌ يتصفّح أوراقنا(٤٠)

وفي قصيدة أخرى بعنوان «نزهة الغرباء» يحدّد درويش معالم البيت تحديداً يجمع بين الذاكرة والحلم معاً:

أعرف البيت من خصلة المريمية ، أولى
النوافذ تجنح نحو الفراشات ، زرقاء
حمراء ، أعرف خطّ السحاب ، وفي أي
بئر سينتظر القرويات في الصيف . أعرف
ماذا تقول الحمامة حين تبيض على فوّهة
البندقية ، أعرف من يفتح الباب للياسمينة
وهي تفتح أحلامنا لضيوف المساء(٤١)

إذا كان الحصان يشكّل بدلالاته الأسطورية المتعددة ، حارس البيت، ومؤنسه، فإنّ البئر تشكّل القاسم المشترك بين العناصر الأخرى التي تحدّد جماليات البيت . وإذا كان درويش يبرز الحصان ويضعه في الصدارة على صعيد العنوان ، وهو أمر طبيعي، لما يتحلّى به الحصان من قدرة على الحركة ، وما يتّصف به من قوّة وجمال، فإنّه يحتفي بالبئر، ويخفيها في تجليات القصيدة، موازياً بين البعدين الواقعي والفني.

يتحدّث درويش عن البئر في غير قصيدة، ويفرد لها قصيدة بعنوان «البئر» . لقد رافق رمز البئر درويش منذ «يوميات الحزن العادي» (٤٢)، وكان مرتبطاً منذ تلك الفترة

التي تعود إلى أوائل السبعينيات، بالقمر، ففي فصل كتبه درويش بعنوان «القمر لم يسقط في البئر» يتحدّث درويش عن طفولته المبكّرة يوم كان في الخامسة من عمره، وذهب ليبحث عن أمّه التي سافرت إلى عكا ولم تأخذه معها. ولكنّه رجع إلى البيت متأخراً، ليجد أنّ أمّه وأهل البيت، والجيران يبحثون عنه في كل آبار القرية. «حين يضيع الطفل فلا بدّ أن يكون قد سقط في بئر. بكت أمي وبكيتُ معها. وحين أكملت فرحتها ضربتني فأخذني جدّي وأعطاني حلوى وانتهى سفري الأول»(٤٣).

يتذكّر درويش أبعاد تلك الحادثة ويقوم بإعادة إنتاجها في فضاء يدرك ما للبئر من دلالات ورموز لهذا تتوالد الحكاية التي أشرنا إليها قبل قليل، من أحاديث جدّته، وتبدو وكأنّها قادمة من أزمان بعيدة:

وقلت للذكرى: سلاماً يا كلام الجدّة العفوي
ياخذنا إلى أيامنا البيضاء تحت نعاسها.
واسمي يرنّ كليرة الذهب القديمة عند
باب البئر، أسمع وحشة الأسلاف بين
الميم والواو السحيقة، مثل واد غير ذي زرع
واخفي تعبي الودّي أعرف أنني
ساعود حيّاً بعد ساعات، من البئر التي
لم ألق فيها يوسفاً أو خوف إخوته
من الأصداء.. كن حذراً(٤٤)

يستحضر السارد صورة لمشهد من مشاهد الطفولة وهو مشهد يمزج بين محاولات الذاكرة للاستحضار، وأحاديث الجدّة التي تعمّق المشهد وتبلور أبعاده، لهذا يكون المنظر المتولّد صوتياً يرصد حركة متماوجة تكشف عن داخل الشخصية ونوازعها مثلما تضيء أجزاء المشهد المكاني وتخضعها لروح الحدث. فالنداء على الشاعر ـ بوصف أنّه سقط في البئر يتردد واضحاً، ولكنّه نداء مملوء بالوحشة، لأنّ الميم والواو الممدودة

(وهما حرفان من اسم الشاعر) يثيران الفزع بما يحملان من خوف وترقّب. غير أنّ المشهد لا يكتفي بالتوقف عند ضياع الطفل، وسقوطه المتخيّل في البئر، بل يستدعي قصة النبي يوسف وإلقاءه في البئر، ثم يستدعي الأبعاد الجغرافية: مصر، وسوريا وبابل، وهي مرتبطة بقصة يوسف من جهة، وبقصّة النبي دانيال في بابل، الذي ألقي في جبّ الأسود (٤٥)، إضافة إلى أساطير الخصب والبعث في هذه الحضارات التي تجعل من الماء بؤرة مركزية تتمحور حوله تلك الأساطير، ليكون المشهد محاولة لربط الأبعاد الشخصية في السيرة الذاتية بالأبعاد الدينية والأسطورية المتجذّرة في بنية اللاوعي الجمعي، التي تعبّر عن نفسها في تحوّلات فردية لا تنفصل عن تلك البُنى الأسطورة، لأنّها لا تعترف بالفواصل الزمنية. لهذا يخاطب الشاعر جلجامش بقوله:

كن أخي واذهب معي لنصيح بالبئر القديمة

ربّما امتلأت كأنثى بالسماء

وربما فاضت عن المعنى

وعمّا سوف يحدث في انتظار ولادتي من بئري الأولى(٤٦)

وإذا كان السقوط في البئر يشكّل في القصص الديني نقطة التحوّل والانطلاق إلى الجد، فإنّ سقوط درويش المتخيل في البئر كان مؤشراً على رغبته في تشكيل ملامحه الشعرية المستقلة وصوته الشعري المتميّز ليكون له بئره الخاصة التي يمتح منها.

٢.٣

يتوقف درويش عند شخصيات الجدّ، والأب والأم بوصفهامن أبرز المؤثرات التي شكّلت عالمه الأسري. وإذا كان تحليل تطوّر هذه الشخصيات وبخاصة شخصيتي الأب والأم في شعر درويش يتطلب دراسة مستقلة فإنّ هذه الدراسة ستتوقف عند هذه الشخصيات من منظور قدرتها على تشكيل سيرة الشاعر، وسيكون تحليل تلك

الشخصيات عن طريق المقابلة بينها، ومعرفة مدى تأثيرها في السيرة.

تتمايز صورة الجدّ عن صورة الأب، ففي حين يبدو الجدّ مرتبطاً بالبيت، يبدو الأب ملتصقاً بالأرض، مسكوناً بفصولها وتقلّبات تلك الفصول أما البيت فيغيب في ذهنية الأب، ليبرز في قصائد الخروج والعودة، لا بأبعاده الجمالية، بل بما يؤشّر إليه من حيث إمكانية العودة إلى الأرض من جديد. وإذا كان الأب واقعياً في رؤيته، مرتبطاً بتضاريس الأرض، فإنّ الجدّ يتشكّل على نحو يجمع بين الأسطورة والواقع، فهو روح البيت، القادر على الجمع بين الماء والنار، لذا فإنّ الرموز التي يرتبط بها حتى بعد موته تظل قادرة على منح الحياة في إطار مرتبط برموز مقدّسة (غابة الزيتون، الينابيع، دوحة الريحان، البئر) وبعضها الآخر يفصح عن إرهاص مضمر للبعث والتجدّد (النار، الرماد، العنقاء). من هنا يظهر الجدّ معلّماً، قادراً على أن يربط الطفل بالإيقاع القرآني، وبأبعاد المكان، وبشيء من تاريخ البشرية.

علّمني القرآن، في دوحة الريحان

شرق البئر

من آدم جئنا ومن حواء

في جنّة النسيان

يا جدّي! أنا آخر الأحياء

في الصحراء، فلنصعد(٤٧).

لهذا تبدو صورة أبيه غارقة في تفصيلات الأرض اليومية، بقدر ما تظهر صورة الجد قادرة على التحليق في آفاق المطلق. ففي وصف أبيه يقول درويش:

يتأمّل أيامه في دخان السجائر

ينظر في ساعة الجيب

لو أستطيع لأبطأت دقاتها

كي أؤخّر نضج الشعير

ويخرج من ذاته مرهقاً نزقاً

جاء وقت الحصاد:

السنابل مثقلة، والمناجل مهملة والبلاد

تبعد الآن عن بابها النبوي(٤٨).

إنّ إدراك أنّ صورة الأب هذه التي أخذت تتشكّل بعد الخروج، يبيّن عمق الارتباط بين الأب والأرض وتحوّلاتها حيث يغدو إيقاع الزمن بعد الخروج مدمّراً لأنّه يبعد عن الأرض، لذا تلفت عنوانات القصائد التي يبرز فيها الأب النظر، لما فيها من أسى وشقاء مثل «ليلة البوم» و «أبد الصبّار» مقارنة بالأبعاد الموسيقية الرخيّة التي يصدر عنها الجدّ في القصيدة التي تُسمّى «كالنون في سورة الرحمن». وإذا كان درويش يتحدّث بنبرة معرّية وهو يصف الأبوّة:

ههنا حاضر لا مكان له

ربما أتدبّر أمري وأصرخ

في ليلة البوم. هل كان ذاك الشقيّ

أبي، كي يحمّلني عبء تاريخه(٤٩)؟

فإنّ درويش يضفي على علاقة الأب بابنه لوناً من التواصل الإنساني الحميم. فقد تكرّرت عبارة يا أبي اثنتي عشرة مرّة، وعبارة يا ولدي أو يا بني ست عشرة مرّة، وأمّا المشهد الختامي لتلك القصائد الذي يظهر فيه الأب فكان حافلاً بالحنين والرغبة في تخليد تلك اللحظة:

ـ يا أبي هل تعبت؟

أرى عرقاً في عيونك

ـ يا بنيّ تعبت أتحملني؟

ـ مثلما كنت تحملني يا أبي

وسأحمل هذا الحنين

إلى
أوّلي وإلى أوّله
وساقطع هذا الطريق إلى
آخري وإلى آخره (٥٠)

إنّ سيرة درويش تكاد تتبلور في هذا الفضاء الذي تحدّده المحاورات بين الأب وابنه. فهي من جهة سيرة الدم فوق الحديد، كما أنّها سيرة فتى يحمل الحنين حتى نهايات المشهد والوصول إلى نهاية الطريق.

أما الأم، فتبلور شخصيتها في مناخ مختلف، إذ يتلاشى في علاقتها بابنها ذلك الوهج الوجداني الحزين الذي يشيع في حوارات الأب، فالأم ذات إيقاع صارم ولا يسمح بتنامي الحوار، وإن كانت أمومتها تختبئ خلف قناع الصرامة. ولا شك أنّ مجيء العلاقة بين الأم والابن في قصيدة تحمل عنوان «تعاليم حورية» يكشف عن ماهية العلاقة بينهما، فإذا كان الجدّ يعلّم الطفل في أجواء توقظ آفاق الأسئلة في نفس الطفل، وإذا كان الأب يكشف عن جوانب من نفسه في محاوراته مع ابنه، فإنّ الأم تظهر للوهلة الأولى وكأنّها خارج المشهد الكلّي للسيرة، لكنها، في الحقيقة متجذّرة في أعماقها، تعرف التفصيلات دون أن تراها، وتحدس جوهرها دون أن يخبرها أحد بذلك:

لا وقت حولك للكلام العاطفي
عجنت بالحبق الظهيرة كلّها. وخبزت للسماق
عُرف الديك، أعرف ما يُخرب قلبك المثقوب
بالطاووس، منذ طردت ثانية من الفردوس
عالمنا تغيّر كلّه، فتغيّرت أصواتنا. حتى التحية
بيننا وقعت كزر الثوب فوق الرمل،
لم تُسمع صدى، قولي: صباح الخير

قولي أيّ شيء لي لتمنحني الحياة دلالها (٥١)

يسعى المشهد الذي يُفصح عن عالمين متجاورين لبلورة الخطوط الرئيسية في صورة الأم، فهذه السيّدة الصامتة المشغولة، المملوءة بالكبرياء والحزن، ترتقي إلى مصاف الشخصية الأسطورية، فإذا كانت حواء قد هبطت من الجنّة، فإنّ الأم قد طردت من الفردوس، لذا كان من الطبيعي أن يحل الصمت في واقع حياتها اليومية لأنّ الخروج من الفردوس، أوقعها في حزن مأساوي، وغيّر عالمها تماماً.

تقوم العلاقة بين الأم وابنها الشاب على محوريّ الحضور والغياب، أو الرحيل والعودة، فالابن يبدو مشغولاً بفكرة الرحيل، أما الأم فمسكونة بهاجس العودة إلى الفردوس. وفي ضوء هذين المحورين تشكّلت شخصية الأم، وتحدّدت ملامح العلاقة بينها وبين الابن.

ولعلّ تجليات هذه الأبعاد تتمثّل في مستويين، شكّلا أبعاد هذه الشخصية. أمّا المستوى الأول فهو تاريخي، تجلّى فيه حرص الشاعر على تغذية صورة الأم بأبعاد التاريخ، وسط عالم تتداخل في صنعه الحضارات والرؤى المتعددة:

هي أخت هاجر، أختها من أمها تبكي
مع النايات موتى لم يموتوا. لا مقابر حول خيمتها
لتعرف كيف تنفتح السماء ولا
ترى الصحراء خلف أصابعي لترى حديقتها
على وجه السراب، فيركض الزمن القديم
بها إلى عبث ضروري: أبوها طار مثل
الشركسي على حصان العرس. أمّا أمّها
فلقد أعدّت، دون أن تبكي، لزوجة زوجها
حنّاءها، وتفحّصت خلخالها(٥٢).

لا شكّ أنّ الربط بين الأم وهاجر يقود إلى الكثير من التقابلات، فهاجر

واسماعيل، يقابلان سارة وإسحق، ولكنّ المعجزة لا تتحقق ثانية في حياة هاجر الجديدة، ولا ينبعث الماء من بين أصابع ابنها. بل تتمثّل في شخصيتها سمات الماضي حيث ورثت عن أمها القدرة على الصبر وأبعاد الحاضر الذي يشكّله الموت والمنفى وضياع الوطن. ومن هذا المستوى تنبثق إحدى اللحظات المهمة في حياة الشاعر ـ الطفل، وهي لحظة الرحيل مع الأم، إثر سقوط فلسطين عام ١٩٤٨م. وهي لحظة تختلف عن تفكير الابن ـ الشاب بالرحيل. وإن كانت تتشابه معها في علاقة التوحّد التي ستتنامى بين الأم وابنها.

هل تتذكرين
طريق هجرتنا إلى لبنان، حيث نسيتني
ونسيت كيس الخبز (كان الخبز قمحياً)
ولم أصرخ لئلا أوقظ الحراس حطّتني
على كتفيك رائحة الندى يا ظبية فقدت
هناك كناسها وغزالها[٥٣].

يتولّد هذا المشهد من الذاكرة ويكون السؤال الذي يوجّهه الشاعر لأمّه مفتاحاً للوصول إلى أعماق الصورة الغائرة في لاوعيه الفردي والجمعي. فيرسم منظراً ينبثق من صورة مريم العذراء وابنها السيد المسيح.

تتشكّل الصورة من طفل خائف تحمله أمّه في الطريق إلى لبنان، بعد سقوط وطنها، وتدمير قريتها وتبدو الأم مضطربة، غارقة في الحزن حدّ نسيانها طفلها وطعامها. أما معجزة طفلها فتتمثّل في السكوت لأنّ الكلام لم يعد معجزة ولم يعد يفضي إلى النجاة، بل صار مدخلاً إلى الموت. من هنا يكون التحوّل في ختام المشهد أسطوري الأبعاد[٥٤] حيث يتوحّد الابن مع أمه من خلال عناصر الخصب (الندى، الغزالة).

يستخدم درويش في رسم هذه التحوّلات الفعل حطّ منسوباً إلى رائحة الندى هنا،

والى الحسّون، هناك، وهو فعل تنتفي إرادة صاحبه وتغدو الحركة فيه تلقائية. لهذا يصبح الفصل بين الطفل وأمّه مستحيلاً. على المستوى الثاني تتجسّد شخصية الأم ضمن لحظتين متغايرتين؛ فعلى الصعيد الأول تبدو الأم ذات بصيرة قادرة على قراءة تحوّلات ابنها النفسية والجسدية، وتتجسّد بوصفها عرّافة ترى أعماق المشهد وتعرف نهاياته وهي ما تزال في لحظات البداية:

وكان يكفي أن أداعب غصن دالية
على عجل لتدرك أنّ كأس نبيذي امتلأت
ويكفي أن أنام مبكّراً لترى
منامي واضحاً، فتطيل ليلتها لتحرسه
ويكفي أن تجيء رسالة مني لتعرف أنّ
عنواني تغيّر فوق قارعة السجون
وأنّ أيامي تحوّم حولها وحيالها(٥٥).

يستخدم الشاعر الأفعال مثل (تدرك، ترى، تعرف) وهي أفعال ترتبط بالمعرفة وإشكالاتها، في حين يستخدم على الصعيد الثاني أفعالاً ترتبط باليومي وتؤشّر على علاقة حميمة، لكن هذا الأمر لم يتحقق على صعيد الفعل بقدر ما ظلّ يتخلّق في إطار اللحظة الأولى، فجاء امتداداً لمقدرة الأم على رؤية عالم ابنها «عن بعد»، واقتحام ذلك العالم، وسبر ما ينطوي عليه من تحوّلات:

أمّي تعدُّ أصابعي العشرين عن بعد
تمشّطني بخصلة شعرها الذهبي، تبحث
في ثيابي الداخلية عن نساء أجنبيات
وترفو جوربي المقطوع(٥٦).

أما التعاليم وهي تجسّد جوهر العلاقة بين الأم وابنها، فتنبثق من لحظات اللقاء القليلة بين الأمّ وابنها، لهذا تجيء مختصرة، حاسمة الإيقاع، وهي في مجموعها

إحدى عشرة وصيّة ست منها على أسلوب الأمر، وخمس منها على أسلوب النهي:

تقول لي مثلاً: تزوّج أيّة امرأة من
الغرباء أجمل من بنات الحي. لكن
لا تصدّق أيّة امرأة سواي. ولا تصدّق
ذكرياتك دائماً. لا تحترق لتضيء أمّك
تلك مهنتها الجميلة. لا تحنّ إلى مواعيد
الندى كن واقعياً كالسماء، ولا تحنّ إلى
عباءة جدّك السوداء أو رشوات جدّتك
الكثيرة. وانطلق كالمهر في الدنيا. وكن من أنت
حيث تكون. واحمل عبء قلبك وحده. وارجع إذا
اتسعت بلادك للبلاد وغيّرت أحوالها(٥٧).

وبهذا تكتمل ملامح الأم، فإذا كان الجدّ يحاول أن يطلق أسئلة الطفل، ويسعى الأب لتجذير علاقته بالأرض فإنّ الأم تسعى إلى تحرير ابنها من قيود كثيرة تشكّل عائقاً أمام حركته: قيود الزواج، وقيود الأم، وقيود الضعف الرومانسي، وقيود الماضي، وقيود التردّد، والقيود التي تمنع تحقيق الذات، وقيود الوطن. ولكنّها تظلّ تضع نفسها في مواجهة ذلك كلّه بوصفها مصدر الصدق الذي لا ينبغي أن تصل امرأة إلى مرتبته.

لكنّ المشهد الحافل بتفصيلات الخروج، وما رافقه من المأساة، والحلم والعودة، لا يكتمل إلاّ إذا توقف الدارس عند لحظتين تجسّدان إشكالية كاتب السيرة من زاويتين مختلفتين.

أما الأولى فتتمثل في قصيدة «مرّ القطار» وهي تجسّد في بعدها النهائي اللحظة الأولى التي تتمثّل في مرور الزمن السريع، دون أن يتمكّن المرء من استرجاعه. مثلما تجسّد على صعيد التجربة رغبة درويش في استعراض المنازل، التي رغب أن يكتب سيرتها، فركوب القطار سيعرض، كما يرى باشلار، أمام صاحبه شريطاً سينمائياً

للبيوت التي عاش فيها أو حلم بها[٥٨].

هنا وجدت ولم أوجد

سأعثر في هذا القطار

على نفسي التي امتلأت

بضفتين لنهر مات بينهما

كما يموت الفتى

«ليت الفتى حجر» [٥٩]

تمر الأمكنة أمام عيني الشاعر سريعاً، فيصيح وهو يراها تتجلّى أمامه «هنا وجدت» ثم يرى الأمكنة نفسها تفر وتتلاشى فينفي حقيقة وجوده فيها، ليتحوّل المشهد من أبعاده المكانية إلى أبعاده الزمانية ومن الأبعاد الخارجية إلى الأبعاد الداخلية، ويأخذ من ثمّ طابع البحث عن الذات التي ضاعت بين الحضور والغياب، وأصبحت مثل النهر الذي مات وضفتاه تملآن فضاء المكان، ليفصح المشهد عن رغبة عميقة في النشيؤ، وهي رغبة تتكرّر في شعر درويش، وتتماهى مع بيت شعر لتميم بن مقبل الإيادي.

ما أطيب العيش لو أنّ الفتى حجر : تنبو الحوادث عنه وهو ملموم

وأما القصيدة الثانية التي اختتم بها درويش الديوان وهو قصيدة «عندما يبتعد» [٦٠] فهي تعطي للفضاء الذي يتحدّث عنه سماته وملامحه، من خلال تبيانها لصورة المكان، وقد اغتصبه الآخر، وأخذ يحاول امتلاكه وتغييره. وإذا كانت قصيدة «مرّ القطار» تجول في فضاء الذاكرة، وتمزج بين الواقع وأحلام اليقظة التي تتلاشى سريعاً، فإنّ «وعندما يبتعد» تتوقف عند أبعاد مكانية مستقرة، هي الأبعاد التي توقفت السيرة الشعرية عندها، لترى تحوّلاتها في خضمّ الصراع. لكنّ الذي يلفت النظر في القصيدة هو رسمها للآخر، بعيداً عن الخطابية المتوتّرة، والصور النمطية للعدو. التي تختزل ملامحه، وتحيله إلى فكرة كريهة، لا تعرف الأبعاد التي ينطوي عليها. كما يلفت النظر

في القصيدة أنها تستخدم كلمة الكوخ والبيت مضافة إلى ضمير الجماعة المتكلّم، (كوخنا، بيتنا)، لأنّ الصراع حول المكان، لم يعد فردياً، ولأنّ البيت خرج من أبعاده الفردية ـ الجمالية، إلى مستوى الوطن.

يوصف الآخر الذي يحتل فضاء المكان، الذي يحلم الشاعر بالعودة إليه من خلال صفتين هما: **للعدوّ الذي يشرب الشاي في كوخنا، فرس في الدخان.**

و: **في كوخنا يستريح العدوّ من البندقية**

أما الوصف الآخر فهو غريب:

سلّم على بيتنا يا غريب (٦١)

والمصطلحان يجسّدان معاً طبيعة الصراع مع المحتلّ والدلالات الحضارية لهذا الصراع. ورغم ذلك فإنّ درويش لا يُقيم حجاباً يحول دون رؤية الآخر، وما تنطوي عليه حياته من أبعاد، كما أنّ الوصفين لا يحولان دون تقديم الآخر لنفسه، بوصفه ضحيّة ومضطهداً.

ويقول لنا دائماً

لا تلوموا الضحيّة!

نسأله: من هي؟

فيقول: دم لا يجففه الليل. (٦٢)

إذا كان درويش يسمح للآخر بتقديم وجهة نظره، مبيّناً ما عاناه في تاريخه من مذابح. فإنّه يبيّن أنّ هذا التاريخ لم يؤد إلى تغييرات في سلوكه بل ظلّ يسعى لإبادة غيره وإلغائه دون أن يتعلّم من تاريخه شيئاً.

تلمع أزرار سترته عندما يبتعد

عم مساء! وسلّم على بئرنا

وعلى جهة التين. وامش الهوينى على

ظلّنا في حقول الشعير. وسلّم على سرونا

في الأعالي. ولا تنسَ بوابة البيت مفتوحة
في الليالي. ولا تنسَ خوف الحصان من الطائرات
وسلّم علينا، هناك إذا اتّسع الوقت
هذا الكلام الذي كان في ودّنا أن نقول على الباب
يسمعه جيداً، جيّداً، ويخبئه في السعال السريع
ويلقي به جانباً[٦٣].

لم تتغيّر مفردات المكان، البئر، التين، حقل الشعير، السرو، بوابة البيت، الحصان. ولكنّ الشاعر خرج من فضائها. وقد حرص درويش على أن ينسب مفردات المكان إلى ضمير الجماعة المتكلّم: بئرنا، ظلّنا، علينا، ليؤكّد أن الغياب مؤقّت، وهو لا يفقد صاحبه الملكية. ولا يمنحها للآخر. ولكن الآخر، الذي حرص درويش على كسر صورته النمطية، وعلى إيجاد لغة خطاب جديدة في الحديث معه. هذا الآخر ينطوي على مجموعة من الأبعاد. صحيح أنّه يشعر بأنّه ضحية وأنّ تاريخه ينطوي على قدر كبير من الاضطهاد، ولعلّ هذا الجانب هو الذي يجعله يقول:

أنا لا أحب الذين أدافع عنهم
كما أنني لا أعادي الذين أحاربهم

لكن ذلك لم يغيّره، بل جعله محارباً تتغيّر ملامح شخصيته عندما تلمع أزرار سترته المعدنية، ويحمل مسدسه، ويغيب في سعاله كي لا يسمع غيره ولا يشعر بوجوده.

-٣-

إذا كانت قصائد المجموعات الثلاث «أيقونات من بلّور المكان»، و«فضاء هابيل»، و«فوضى على باب القيامة» تسعى لاسترداد ملامح الطفولة الضائعة، وترسم تجلّيات المكان ـ الحلم، فإنّ قصائد «غرفة للكلام مع النفس» و«مطر فوق برج الكنيسة» و

«أغلقوا المشهد» تسعى لبناء سيرة موازية على الصعيد الفكري.

إنّ هذا لا يعني أنّ تلك القصائد ترسم التطورات التي عرضت لتجربة درويش، فهذا أمر غير ممكن، لأنّ الأمر يحتاج إلى سيرة ذاتية تلمّ بالتفصيلات، وتتوقف عند الأفكار وهذان الأمران يظلان خارج نطاق التجربة الشعرية الحيّة. لهذا فقد توقف الديوان عند مسألتين تختصران تجليات هذه الأبعاد الفكرية وهما: مسألتا الهوية، والإبداع. وهما تشكّلان في حقيقة الأمر مسألة واحدة، لأنّ الأولى تحدّد طبيعة الانتماء الحضاري للشاعر، الذي يواجه وطنه خطر ضاع الهوية، ولأنّ الثانية تحدّد معالم هويته الفردية التي تتبلور في ظل تلك المعطيات الحضارية.

٣. ١ الهوية

في خاتمة قصيدة تحمل عنوان «تدابير شعرية» يسأل درويش سؤالاً، ظلّ يسعى للإجابة عنه:

منذ وجدت القصيدة شرّدت نفسي

وسألتها:

من أنا؟

من أنا؟(٦٤).

لقد أجاب درويش عن هذا السؤال منذ أكثر من ثلث قرن، وكانت إجابته كما تتجلّى في «بطاقة هويّة» تمثّل استجابة الذات لتحدّي الآخر، وسعيه لإلغائه وتدمير مكوّنات شخصيته. وإذا كان من الطبيعي أن لا يتنكّر درويش في «لماذا تركت الحصان وحيداً» لإجابته القديمة، فإنّه يسعى لكي يخرجها من دائرة ردّة الفعل إلى دائرة الفعل. كي يكسبها أبعاداً حضارية، كان قد ألمح إلى ارتباطه بها، وإن كان هذا الارتباط يأخذ هناك أبعاداً خطابية:

جذوري قبل ميلاد الزمان رست

وقبل تفتّح الحقب[٦٥].

يعود درويش إلى الجذور ثانية ، كي يبلور معالم الأنا التي يتساءل عن ماهيتها. وتتمثّل هذه العودة من خلال قصيدتين هما : «قافية من أجل المعلّقات»[٦٦] و«قال المسافر للمسافر لن نعود كما»[٦٧].

وإذا كانت القصيدة الأولى تجسّد الأنا الجمعية في تحوّلاتها التاريخية، وفي سعيها لبلورة تصوّرها عن الذات والعالم، فإنّ القصيدة الثانية تجسّد الأنا الفردية لشاعر عربي معاصر، تخلّقت ذاته في إطار الأنا الجمعية، واستمدّت آفاقها منها، وحاولت، في الوقت نفسه، أن تتنبّه إلى خصوصيتها المرتبطة بروح العصر وإشكالاته الحضارية التي تشكّلت على ساحل البحر المتوسط :

ففي معرض إجابته عن السؤال : من أنا ؟ الذي يعيد درويش طرحه في «قافية من أجل المعلّقات» تتبلور قراءة عميقة للجاهلية، ليس بوصفها بعداً تاريخياً تلاشى واندثر، بل لأنّها تملك حضوراً فاعلاً في لغة الشاعر العربي المعاصر.

تتم القراءة للحقبة الجاهلية عن طريق تقديم مشهد ذي نزوع مسرحي تنبثق في بدايته شخصية تجمع بين القدرة على استبطان واقعها، والدفاع عنه، وتحليله. تقدّم الشخصية نفسها في المشهد بوصفها تجلّياً لغوياً، فقد ولدت تلك الشخصية من لغتها «من لغتي ولدت» ثم تماهت مع تلك اللغة «أنا لغتي أنا» ليصبح المولود مفتوناً بهذه اللغة، افتتاناً يصل حدّ التألية.

من أنا ؟ هذا سؤال الآخرين ولا جواب له. أنا لغتي أنا

وأنا معلّقة، معلّقتان، عشر، هذه لغتي

أنا لغتي. أنا ما قالت الكلمات :

كن جسدي. فكنت لنبرها جسداً[٦٨].

تتفشّى القوّة الطاغية للّغة في أعماق الإنسان العربي، فتتحوّل داخل جسده إيقاعاً شعرياً ينبض بالحياة، وتصبح خارج ذلك الجسد طائراً قادراً على اقتحام مجهولات

الأمكنة، وتحطيم رتابة الزمان:

لا أرض فوق الأرض تحملني، فيحملني كلامي
طائراً متفرّعاً مني، ويبني عشّ رحلته أمامي (...)
فلأرفع معلّقتي لينكسر الزمان الدائري
ويولد الوقت الجميل[٦٩].

لقد صارت اللّغة تختزل كيان العربي، وتعبّر عن جسده الموار بالحركة والشهوة، وعن خوفه من المجهول، وعن حزنه لفراق من يحبّهم، الذين تركوا المكان طللاً، يجسّد صورة الموت. من هنا صار حضور القصيدة، بكل ما تملكه من لغة فاتنة، تجسيداً لعالم الشاعر العربي في الجاهلية، وموازياً لإبداعات الأمم الأخرى، وما تركته من آثار.

هذه لغتي ومعجزتي، عصا سحري
حدائق بابلي ومسلّتي، وهويّتي الأولى
ومعدني الصقيل
ومقدّس العربي في الصحراء
يعبد ما يسيل من القوافي كالنجوم على عباءته
ويعبُد ما يقول[٧٠]

من هنا كان إحداث التحوّل لتأسيس كتابة جديدة، تمثّل قطيعة معرفية مع السائد، وتؤسس للون من الكتابة، يفارق المألوف، ويقع خارج التقاليد، يتطلّب نثراً إلهياً.

لا بُد من نثر، إذاً
لا بد من نثر إلهي لينتصر الرسول[٧١]

إذا كانت هذه القصيدة تمثّل لوناً من ألوان المونولوغ الذي تتحدّث الشخصية فيه لنفسها، لتكون خاتمة القصيدة، ذات الطبيعة الحتمية، بمثابة الوصول إلى نهاية عالم

جديد، وتأسيساً لعالم آخر يقوم على أنقاضه، فإن قصيدة «قال المسافر للمسافر لن نعود كما . . .» التي تتوالد من فضاء النص السابق، تمثّل لوناً من ألوان الديالوغ وتشكّل بوصفها تحديداً لأنا شاعر عربي معاصر يعرف هويته لكنّه يريد تحديد معالمها على الصعيد الحضاري.

لقد حدّد درويش هذه العلاقة من خلال جملة تتكرّر ثلاث مرّات هي :

لا أعرف الصحراء

وسيكون لهذا النفي دور أساسي في تشكيل معالم الصورة التي يرسمها الشاعر لذاته، لأن هذا النفي يجسّد لعبة الاتصال والانفصال فيما يخصّ علاقة الشاعر بالموروث. فالشاعر منفصل عن تجليات الصحراء لكنّه ابن شرعي لإيقاعاتها ولغتها:

لا أعرف الصحراء

لكنّي نبتُ على جوانبها كلاماً

قال الكلام كلامه، ومضيت

كامرأة مطلقة، مضيت كزوجها المكسور

لم أحفظ سوى الإيقاع

أسمعه

وأتبعه

وأرفعه يماماً(٧٢)

وإذا كان الإيقاع العربي الموروث قادراً على تجسيد إيقاع الزمان، فإنّ الإيقاع المعاصر، الذي يستطيع أن يجسّد رؤية الشاعر لا يستمد نغماته من إيقاع الصحراء، بل يستمدها من إيقاع البحر، وإيقاع الطبيعة حوله بكل ما يحيط بتلك الطبيعة من موت وحياة، وأسىً وبهجة وطفولة وهرم. لكنّ ذلك الإيقاع لا يقوده إلى الانفصال عن ينابيع الإبداع الأولى، دون أن تحمل عملية الاتصال معه استمراراً أو تقليداً للصوت القديم.

أنا ابن الساحل السوريّ
أسكنه رحيلاً أو مقاماً
بين أهل البحر
لكنّ السراب يشدّني شرقاً
إلى البدو القدامى
أورد الخيل الجميلة ماءها
وأجسّ نبض الأبجدية في الصدى
وأعود نافذة على جهتين،
أنسى من أكون لكي أكون
جماعة في واحد ومعاصراً(٧٣)

وإذا كان البحر يجسّد الإيقاع الحديث، فإنّ الكتابة تشكّل المَعلم الأهم في سبيل تحديد الهويّة على الصعيد الحضاري، التي تجعل الشاعر مفرداً بصيغة الجمع.

يتولّد فعل الكتابة من خلال حوار بين الشاعر وبين الغيب في الصحراء. وإذا كان هذا الأمر يشير إلى معتقدات جاهلية، تؤمن بأنّ الشعراء ليسوا سوى وسائط لنقل الرسالة من قوى خفيّة (شياطين الشعراء) تتحدّث من خلالهم، فإنّه عبر تكراره لفعل الأمر أكتب (الذي يتكرّر أربع مرات) يقابل بين الشعر والنبوة من جهة (حيث يتكرّر الفعل اقرأ في علاقة النبي بالوحي) مثلما يماهي بين الكتابة والهوية، التي يحدّد درويش طبيعتها، فهي كتابة تتصل مع الماضي، لكنّها تعيد تشكيله، ليصبح معاصراً وفاعلاً (يخضّر السراب) مثلما أنّها تشكّل الضمانة لاحتلال المستقبل والتحكّم فيه:

وفي الصحراء قال الغيب لي:
اكتب!
فقلت: على السراب كتابة أخرى

فقال : اكتب ليخضّر السراب
فقلت : ينقصني الغياب
وقلت : لم أتعلّم الكلمات بعد
فقال لي : أكتب لتعرفها
وتعرف أين كنت، وأين أنت
وكيف جئت، ومن تكون غداً
ضع اسمك في يدي واكتب
لتعرف من أنا، واذهب غماماً[٧٤]

لهذا يجيء فعل الكتابة ليشكّل مفترق الطريق بين الشاعر والصحراء، حيث تصبح الكتابة مجسّدة لرؤية الشاعر المعاصر، وتوقه إلى امتلاك عالمه، وتاريخه بكل ما ينطوي عليه هذا التاريخ من هواجس تشكّل محور حياته وسيرته:

فكتبتُ : من يكتبْ، حكايته يرثْ
أرض الكلام، ويملك المعنى تماماً

٣ . ٢ الإبداع

يجسّد حديث درويش عن العلاقة بين كتابة الحكاية وامتلاك جغرافيتها، الذي جاء على شكل جملة شرطية تتضمن فعل الشروط وجوابه : من يكتبْ ـ يرثْ ـ البعد الرسالي للسيرة، الذي يضبط العلاقة بين السيرة وواقعها، وإن كان هذا الموقف يثير على مستوى الإبداع إشكالية العلاقة بين الكتابة وصاحبها.

لقد شغلت هذه المسألة درويش، كما يتبدّى في قصيدتين نشرتا في ديوانه « هي أغنية، هي أغنية» وهما : «يكتب الراوي ـ يموت و«آن للشاعر أن يقتل نفسه»[٧٥]. تبرز هاتان القصيدتان لحظات التضاد بين الأنا الشخصية والأنا الشاعرة، ويتم ذلك من خلال الكشف عن التعارض العميق بين لحظتين تعيش الأولى على حساب الأخرى.

وإذا كان غياب اللحظة الأولى يحرم الشاعر من الحياة، فإنّ التعبير الشعري عن تلك اللحظة، هو الذي يدرأ الموت عنه، ويمنح الخلود لعمله الإبداعي؛ ففي قصيدة بعنوان «آن للشاعر أن يقتل نفسه»، يجيء إقدام الشاعر على فعْل الانتحار ضرورة، لكي يحيا الإنسان داخله، وإن كان ذلك يتأتّى من خلال جدَل خفي بين الشخصيتين، يفضي إلى هذه الحتمية:

من ثلاثين خريفاً
يكتب الشعر ولا يحيا ولا يعشق إلاّ صوره
يدخل السجن فلا يبصر إلاّ قمره
يدخل الحب فلا يقطف إلاّ ثمره
قلت: ما المرأة فينا. قال لي: تفاحة للمغفرة
أين إنسانيتي؟ صحت
فسدّ الباب كي يبصرني خارجه يصرخ بي:
من فكرة في صورة في سلّم الإيقاع تأتي المرأة المنتظرة(٧٦).

أما في هذا الديوان فإنّ درويش يعيد بلورة ملامح الأزمة في قصيدة «تدابير شعرية» وإذا كان درويش يتساءل هناك بحرقة: أين إنسانيتي؟ لأنّ الصراع في تلك القصيدة يفضي إلى مقتل الإنسان وبعث الشاعر، فإنّه يتساءل هنا: من أنا؟ وذلك لأنّ الشاعر والإنسان دخلا معاً مضمار اللغة، فتشكّلا من جديد، وصارت الإشكالية أكثر عمقاً واتساعاً، إضافة إلى أنّها غدت دورة غير قابلة للاكتمال، لأنّ اكتمالها يعني نهايتها.

ففي «تدابير شعرية» يتحدّد موقع القصيدة، وتتبلور، في ضوء ذلك الموقع، ماهية العلاقة بينها وبين الشاعر، ولعلّ تتبع تلك المواقع يشير إلى أنّ القصيدة تبدأ بعيدة وتنتهي قريبة، ويكون لاقترابها دور حاسم في سيرة الشاعر وفي سيرة العناصر الأخرى الفاعلة في حياته. تكون القصيدة في البداية في الأعالي:

القصيدة فوق

أما الأب فيحدّد درويش موقعه بأنّه تحت

وأبي تحت

ليرسم درويش بذلك طبيعة العلاقة بين القصيدة عندما تكون غاية في ذاتها، وبين الأب المشغول بزيتونة في الواقع، وبشبيهةٍ لها في تجلّيات النصّ القرآني، مثلما هو مشغول بصراع لا يتوقف مع الغزاة:

وأبي تحت، يحمل زيتونة

عمرها ألف عام

فلا هي شرقيةٌ

ولا هي غربية

ربما يستريح من الفاتحين

ويحنو عليّ قليلاً

ويجمع لي سوسناً(٧٧)

أما عندما تكون القصيدة بعيدة عنه:

القصيدة تبعُد عنّي

فتدخل القصيدة بذلك لعبة التجريب، وفك الارتباط بينها وبين المكان، لتصبح كالبحارة الذين ألفوا الرحيل، وعدم الحنين إلى الأماكن التي عرفوها، فتظهر صورة الأم، حزينة، خائفة على ابنها، وتحوّلاته وهو بعيد عنها، وتسعى لكي يعود إليها.

وعندما يقول: «القصيدة ما بين بين» فإنه يلمح إلى الانشطار بين أبعاد الواقع الحزين، والآفاق غير المنظورة التي ستتولّد من هذا الواقع. لهذا يستخدم درويش الفعل نضيء مرتين، والفعل تعيد، ليبيّن القدرة السحرية للقصيدة على بعث التفاؤل والحياة في وجدان الشاعر. وعندمايقول:

القصيدة بين يدي

فإنّه يشير إلى أنّ الأسطورة تذوب في الواقع اليومي، مثلما يمكن تحويل الواقع اليومي إلى أسطورة. وإذا كانت «تدابير شعرية» تقوم على مجموعة من الثنائيات، تبدأ من محاولتها تحديد العلاقة أو الإشارة إلى إشكالياتها من خلال التوزّع بين لغتين مختلفتين:

لي لغة في السماء
وعلى الأرض لي لغة (٧٨)

فإنّ القصائد الأخرى من مثل:

«أطوار أنات»، و«مصرع العنقاء»، و«من روميات أبي فراس الحمداني»، و«هيلين، يا له من مطر»، و«شهادة من برتولت بريخت أمام محكمة عسكرية»، و«خلاف، غير لغوي، مع امرئ القيس»، و«تمارين أولى على جيتارة إسبانية» هذه القصائد تتكئ على السرد، محاولة بلورة حكايات معروفة على صعيد التفصيلات، لكنها تتداخل مع واقع جديد يكسبها ملامح أخرى، تجسّد من منظور علاقتها بسيرة الشاعر على الصعيد الفني أبرز المحطات في مسيرته الإبداعية. لهذا لم يحاول درويش أن يقدّم تلك الشخصيات والأساطير على نحو مستقل، بحيث تشكّل في تناميها الدرامي قناعاً للشاعر، بل كان أميل إلى عرض أبعاد تلك الشخصيات والأساطير، على نحو مرآوي، يجلّي ملامح مسيرته الشعرية. ولعلّه ليس من قبيل المصادفة أن يختار درويش شخصية عشتار/ وهيلين/ والعنقاء، وأن يبيّن من خلال ما تشير إليه تلك الأساطير معالم رحلته الشعرية في البحث عن الخصب والحبّ والانعتاق من أسر الواقع المرير. فقصيدة «أطوار أنات» تستحضر شخصية عشتار، آلهة الخصب والحب، ويوظّفها درويش لكي يقول: إنّ حلول الخصب غير ممكن، دون استعادة الأرض:

فلترجعي، ولتُرجعي أرض الحقيقة والكناية
أرض كنعان البداية(٧٩)

أما في «مصرع العنقاء» فيسعى درويش إلى إعادة قراءة تلك الأسطورة، في ضوء

الواقع، الذي يكسبها طابعاً تموزياً، يجعلها تنتمي هي الأخرى إلى أساطير الخصب، لكنّ شهوتها للتجدّد تتلاشى في ضوء مشاهد الواقع المرّ الذي يكشف عن عدم قدرة محاورها أن ينقذها من التلاشي. لذا تتلاشى العنقاء، وتسقط في الماء، لأنّ الانتظار بدون جدوى

تحمل هيلين في قصيدة «هيلين يا له من مطر» أبعاداً معاصرة، فهي تتولّد من اللحظة الحاضرة (ولا يستحضرها الشاعر من عالم الأسطورة كما الحال عند فاوست). لذلك يحرص الشاعر على تحديد اللقاء معها، ووضعه في إطاره الزمني:

التقيت بهيلين يوم الثلاثاء

في الساعة الثالثة (٨٠)

غير أنّ اللقاء مع هيلين، يظلّ يتحرّك في فلك رموز الخصب، ودلالاته ويكون نزول المطر الغزير، بمثابة خلفية مناسبة لتوالد تلك الرموز في إطار الخصب (تتكرّر لفظة المطر أربع عشرة مرّة، ولفظة الماء ثلاث مرّات، ولفظة الجفاف مرّتين، وكلمة يابس مرّة واحدة).

مطر جائع للشجر

مطر جائع للحجر (٨١)

وإذا كان اللقاء يستحضر الأسطورة اليونانية المرتبطة بحرب طروادة، كي تقوم هيلين بنفيها، لتنبثق في ختام مشهد النفي صورة المطر الغزير الذي يملأ فضاء المكان، فإنّ ذلك يشير بشكل واضح إلى أنّ الأسطورة تكفّ عن خلق تجلياتها في غياب الأرض، ويغدو توظيفها بالتالي، في أجواء تفتقر الحب والخصب والتجدّد، ترفاً معرفياً خالصاً، لكنّ هذه المعرفة لا يرافقها ثراء وجداني كاف لإدخالها إلى عالم القصيدة دون افتعال.

وإذا كان درويش قد توقّف عند هذه الأساطير، على نحو يعيد فيها قراءاتها في ضوء سيرته الشعرية، التي تجسّدت فيها تلك الأساطير، دون أن تكون طافية على سطحها، فإنّه سيتوقف عند أربع شخصيات أدبية هي: امرؤ القيس وأبو فراس

الحمداني وبرتولت بريخت Bertoldt Brecht ولوركا . وسيكون توقفه عندهم مختلفاً عن توظيف الشخصيات التراثية، أو استدعائها في الشعر العربي المعاصر. فهم لا يدخلون في القصيدة بوصفهم أقنعة، يلجأ إليها الشاعر لاكساب رؤيته أبعاداً موضوعية تقلّل من غنائيتها بل يلجأون إليها من آفاق اللحظة المعاصرة التي تشتبك معهم لإعادة موضعتهم في إطار تجربته الشعرية. يعلن درويش، منذ العنوان، أنّ خلافه مع امرئ القيس ليس خلافاً لغوياً ولا شك أنّ عبارة «غير لغوي» أساسية في تشكيل المعنى، لا لأنّها تشير إلى أنّ درويش الذي يعلن عن تكوّنه في إطار لغة القصيدة الجاهلية، لا يصح أن يختلف مع شاعر جاهلي، يُعدّ من أبرز شعرائها على المستوى اللغوي، بل لأنّها تحثّ القارئ على البحث عن أسباب هذا الخلاف ومسوّغاته، لأنّ الخلاف، في أبعاده الفكرية والعامّة، يقع في العادة بين المعاصرين. لذا فإنّ من المنطقي أن يتساءل القارئ عن سرّ اختيار درويش لامرئ القيس دون غيره من شعراء الجاهلية، وما علاقة ذلك بسيرته الشعرية؟ إنّ محاولة الإجابة عن هذا السؤال، تعيدنا إلى الرسائل المتبادلة بين درويش وسميح القاسم ففي رسالة بتاريخ ١٩٨٦/٩/٩ بعنوان «الدكتاتور» يتّضح أنّ امرأ القيس، بدأ يتشكّل بوصفه رمزاً في إطار حصار بيروت عام ١٩٨٢م، وأنّ تشكّله الرمزي، وبخاصة في مسألة الذهاب إلى القيصر، بدأ يطغى على شخصيته الشعرية:

> «ولكن هل استطاع امرؤ القيس فينا ـ يا عزيزي ـ امرؤ القيس الذي لا تحبه، أن يوقف المذبحة وأن يسقط الطائرات؟ أو هل استطاع، على الأقل، أن يمنع سواه ممّن ساروا على دربه من اللحاق بقيصر على الرغم من أنّه أدرك الخيبة، ونبّه السائرين إلى أنّ صاحبه قد بكى، لا تظلم امرأ القيس، يا صحابي، وإن وضعه المستشرقون مع السموأل الركيك لأسباب لا تعنيه»(٨٢).

في قصيدة «سنختار سوفوكليس» في ديوان «أحد عشر كوكباً» يتولّد امرؤ القيس

ر بن شاعر يوناني، وإذا كان البحث في الأسباب التي جعلت درويش يختار
سوفوكليس ويقدّمه على امرئ القيس ، يُعدّ من قبيل الاستطراد، فإنّ ذهاب امرئ
يس إلى قيصر، سيشكّل جزءاً من هذا التفضيل :

سيختار سوفوكل قبل امرئ القيس
مهما تغيّر تين الرعاة وصلّى لقيصر إخوتنا
السابقون، وأعداؤنا السابقون معاً في
احتفال الظلام(٨٣).

أما في اختلاف غير لغوي مع امرئ القيس» فيبرز امرؤ القيس ثانية في ختام مشهد
جيدي فاجع، يشير إلى هزيمة، تشكّل بؤرة القصيدة. تميل القصيدة إلى
انتصار، والبساطة، وتتابع مشاهدها، دالة على انتصار الآخر، الأمر الذي يصبغ
شاهد باللون الكئيب، فتتجلّى في المشهد صورة الآخر المنتصر، الذي يتحرّك وحده
في فضاء المشهد، ويقرّر طبيعة الحركة التي يمليها على خصمه الممثل لإرادته :

أغلقوا المشهد
انتصروا
عبروا أمسنا كلّه
غفروا
للضحيّة أخطاءها عندما اعتذرت
عن كلام سيخطر في بالها
عبروا جرس الوقت
وانتظروا(٨٤).

فالأفعال التي تبني المشهد تنسب إلى الآخر، أما الفعل الوحيد المنسوب إلى
ذات المهزوم فهو فعل الاعتذار. لهذا يتساءل درويش في ختام القصيدة :

لم يقل أحد لامرئ القيس، ماذا صنعت
بنا وبنفسك؟ فاذهب على درب
قيصر، خلف دخان يطلّ من الوقت أسود
واذهب على درب قيصر
وحدك، وحدك، وحدك
واترك لنا، ههنا، لغتك(٨٥).

من الواضح أنّ المسافة بين السؤال والاحتجاج هنا جدّ قريبة فدرويش يضع امرأ القيس في مواجهة نفسه، وفي مواجهة الناس. ثم تكون النتيجة حكماً غير قابل للنقض بالذهاب إلى القيصر، مجرّداً من اللغة التي تشكّل مرجعيته الحضارية.

لقد شكّل ذهاب امرئ القيس إلى القيصر لاستعاد ملك أبيه، رمزاً للحالة العربية المعاصرة التي تستعين بالآخر ـ الغربي وترمي بين يديه لتحقيق أحلامها أو لاستعادة ملكها، لهذا يرفض درويش ما يمثّله امرؤ القيس على هذا الصعيد من تبعية للآخر، وذوبان فيه. لكنّ درويش لا يصدر في هذه الإدانة عن رغبة في إلغاء الآخر، أو محوه على صعيد الإبداع. فهو يفضّل سوفوكليس على امرئ القيس، لأنّ المفاضلة هنا تأخذ منطلقات إبداعية محضة تسمو على الانتماء القومي أو اللغوي. لهذا يأخذ ذهاب أبي فراس الحمداني إلى بلاد الروم، طابعاً مناقضاً لذهاب امرئ القيس. وتأخذ روميّاته أبعاداً جمالية، تبيّن حبّه للوطن، وحنينه إلى ذكرياته فيه. لقد ذهب الحمداني إلى هناك، ليمنع قدوم القيصر، وليقف أمام مشروعه التوسعي، فوقع أسيراً في أيدي الأعداء، وكان أسره سبباً لولادة قصائد رومانسية النزوع.

لهذا كان بناء قصيدة «من روميات أبي فراس الحمداني» يخالف تماماً بناء قصيدة امرئ القيس. لأنّ قصيدة أبي فراس مكتوبة على لسان سجين تتداعى إلى ذاكرته مشاهد حزينة ومؤثرة، وتتوالد هذه المشاهد في زنزانة ضيّقة تأخذ بالاتساع التدريجي، عندما يحضر الوطن إليها. إنّ تماهي درويش مع أبي فراس، يعود إلى

«عائش من فلسطين»، وحديثه هناك عن ذاته كان يشير إلى شخصية زين الشباب «أبو فراس» وصراعه مع الروم الذي حرمه من التمتّع بالشباب.

خيول الروم أعرفها

وإن يتبدّل الميدان..

أنا زين الشباب وفارس الفرسان (٨٦)

لقد كان درويش يشير على صعيد سيرته الشعرية إلى الأبعاد الرومانسية التي حفل بها شعره في مرحلة من مراحله، وكان إيقاع القصيدة العذب، ورموزها، كحلب (وحلب رمز يتكرّر في شعر درويش في غير قصيدة) والعودة إليها، وشخصية الأم في حوارها مع السجّان وهي تزور ابنها في السجن حاملة معها القهوة، تؤشّر على مرحلة من مراحل تطوّر درويش الشعري، ذات الإيقاع الحزين، المملوء بالشجن.

طيري إلى حلب، يا حمامة طيري برومِيّتي

واحملي لابن عمّي سلامي

صدى(٨٧)

ومن هذا المنطلق يمكن تفسير قصيدته «تمارين أولى على جيتارة إسبانية»، و«شهادة برنولت بريخت أمام محكمة عسكرية (١٩٦٧)». أمّا القصيدة الأولى فهي تتكئ على نصّ شعري له بعنوان «لوركا»، ينتمي إلى بدايات محمود درويش الشعرية.

يستلهم درويش في هذا النصّ المبكّر، شخصية لوركا، من موقف الإعجاب الذي يصل حدّ التقديس. فحديث درويش عنه ممزوج، بالتقدير العميق لشخصه، والكراهية لأعدائه. لهذا يستخدم درويش ألفاظاً دينية كثيرة وهو يصف علاقة عشّاق لوركا به، ناقلاً مدلولات الألفاظ تلك، لتأخذ دلالات مغايرة نسبياً، ففي القصيدة ألفاظ مثل: إله، الحج، الصلاة، الصدقات، الشهيد، الصليب.

في «تمارين أولى على جيتارة إسبانية» (٨٨) لا يظهر لوركا على سطح النّص بل يغوص به الشاعر إلى أعماق القصيدة، ليظهر لا بوصفه الشاعر التقدّمي بل من خلال

حركة القصيدة وأنغامها الموسيقية التي تتوزّع بين ماضي الأندلس العربي وموسيقاها المميّزة، وحاضرها الإسباني بنغماته الموسيقية، ومن تزاوج اللحنين تتشكّل النغمة الموسيقية الجديدة، لهذا تتكرّر كلمة جيتارتان ثماني مرات، ويكون تكرارها مؤشراً على هاتين النغمتين المتزاوجتين. وإذا كانت نبرة درويش في «لوركا» متفائلة:

أجمل الأخبار من مدريد

ما يأتي غداً[٨٩]

فإنّ النبرة هنا مسكونة بالحزن والتشاؤم:

والريح تبكي:

«لم يعد غدنا لنا»[٩٠]

ولا شك أنّ درويش في هذه القصيدة «يؤرّخ» لمنحاه القديم وإن كان يسير في الاتجاه المعاكس لقصيدته الأولى، فلم يعد حضور لوركا الإيديولوجي مهماً، بل صار الأهم يتمثّل في تجليات قصيدته المسكونة، بالموسيقى والحنين إلى زمن غارب، قد لا يعود. وهو ما يريد درويش لقصيدته أن تسعى للوصول إليه، دون أن تفقد الأمل في استرداد المكان الذي يسعى لعودته.

أما قصيدته عن الكاتب المسرحي الألماني بريخت، فلم يكن من قبيل الإضافة المجانيّة، أن يضع درويش عام ١٩٦٧م، مع العنوان لأنّ ذلك يشير إلى أمرين:

الأمر الأول يتعلّق بالمرحلة التي كان فيها درويش يتبنّى الرؤية الماركسية، ومفهومها لطبيعة العلاقة بين الإبداع والحياة. أما الأمر الثاني، فيخص هزيمة حزيران. من المعروف أنّ بريخت توفي عام ١٩٥٦، لكنّ درويش يستدعيه بوصفه شاهداً أمام محكمة عسكرية، ليتحوّل الشاهد إلى متّهم. وليكشف من خلال شهادته عن محاولات الآخرين لسرقة ذاته الحضارية، قبل أن يشرعوا في هزيمته العسكرية.

لا شكّ أن استدعاء بريخت الألماني ينطوي على إشارة مهمة إلى عقدة الآخر، الذي يعيد إلى الجرائم النازية مأساته وبطولته. فبريخت الذي يدين النازية بقوة،

والذي كان ـ نظراً لماركسيته ـ ضحية لها، قادر على معرفة المؤتلف والمختلف في العلاقة بين الصهيونية والنازية وقادر على إدانة الطرفين، لأنّ أحداً لا يستطيع أن يشكك في مواقفه بهذا الصدد.

لكنّ رعاياك يجرّون سمائي خلفهم مبتهجين...

ويقولون كلامي نفسه؛

بدلاً مني

لشباكي، وللصيف الذي يغرق عطر الياسمين

ويعيدون منامي نفسه

بدلاً مني

ويكون مزامير الحنين

ويغنّون كما غنيّت للزيتون والتين

وللجزئي والكلّي في المعنى الدفين[٩١].

إنّ قارئ تلك القصيدة يجد أنّ رؤية بريخت تأخذ بالتماهي التدريجي مع رؤية درويش، التي انشغلت بالصراع مع الآخر، ودعاواه في تملّك الأرض بالحق الإلهي، وإذا كان المشهد ينتهي بانتصار الآخر عسكرياً، وعودة طيّاريه إليه سالمين، فإنّ الشاعر يحرص على أن يستعيد موتاه سالمين! فالقصيدة محكومة بزمن ارتجاعي يعود إلى لحظة نائية، لينفي نقيضة، وليؤشر على مرحلة كانت القصيدة فيها عند درويش، تؤدي دوراً تعريضياً. وتكون العودة إلى الزنزانة، هنا وعند الحمداني، دالة على تحول حياته آنذاك إلى ساحة دفاع، عن جريمة ارتكبها الآخرون، واضطر أن يدفع ثمنها.

إنّ سيرة درويش تؤسّس لذاكرة شعرية لا تخضع لسياقات التسوية السياسية، بل تتسق مع الذاكرة الفردية للشاعر، ومع الذاكرة التاريخية لشعبه، التي يسعى الشعر لبلورة ما تنطوي عليه من ملامح وسمات، عبر سيرة شاعر تبلورت على صعيد الجغرافيا، وعلى صعيد التاريخ، وكان اشتباكها مع الآخر، الذي ظلّ يحاول استعارة لغتها للتجذّر في المكان، يعكس عمق هذا الصراع الطويل.

الهوامش

١. انظر : ديوان محمود درويش، بيروت، دار العودة، ط١٢، ١٩٨٧ ، ص ٩٨ ، ص ١٤٤ ، ص ١٩٢ ، ص ١٩٥ ، ص ٢٧٢، ص ٣٣٢.

٢. مجلة الوطن العربي، حوار رفيف فتّوح سنة ١٩٨٤ ، ص ٦٠ .

٣. من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية. حوار مع درويش أجراه: عباس بيضون، مجلة مشارف عدد ٣ (١٩٩٥) ، ص ٧٢.

٤. انظر: جورج ماي، السيرة الذاتية، تعريب : محمد القاضي، عبدالله صوله، تونس، بيت الحكمة، ١٩٩٢، ص ١٧٩ .

٥. ديوان، محمود درويش، ص ٦٢٠ .

٦. انظر ترجمة هذه القصيدة إلى العربية، على سبيل المثال، يوسف اليوسف، الأرض اليباب، مجلة الآداب الأجنبية، ع (١٩٧٥) ص ص ٥٤ وما بعدها.

٧. ديوان محمود درويش ، ص ٦٢٦ .

٨. يوسف اليوسف، الشعر العربي المعاصر ،دمشق ، اتحاد الكتّاب العرب، ص ٣٢ وما بعدها.

٩. محمود درويش، ورد أقل، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط٢، بيروت، ١٩٨٧، ص ٧٧.

١٠. محمود درويش، أحد عشر كوكباً ، بيروت ، دار الجديد، ١٩٩٢ ، ص ص ١ ـ ٣٠ .

١١. المصدر نفسه، ص ص ٥٥ـ ٦٢ . ويمكن للقارئ أن يقارن بين هذه القصائد وقصيدة ربّ الأيائل يا أبي ربّها في ديوان درويش : أرى ما أريد ، الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٩٠ ، ص ١٩ وما بعدها.

١٢. يصف درويش أباه في قصيدة أبي، الواردة في ديوان عاشق من فلسطين (١٩٦٦) بقوله :

وانحنى يحضن التراب.

وصلّى لسماء بلا مطر (الأعمال الكاملة ، ص ١٤٤).

في حين يكون ختام المشهد في قصيدة «على حجر كنعاني في البحر الميّت» :

والأنبياء جميعهم أهلي ولكنّ السماء بعيدة

عن أرضها، وأنا بعيدة عن كلامي، ص ٦٢ .

١٣. محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، لندن، رياض الريّس للكتب والنشر، لندن ، ١٩٩٥ م.

١. محمود درويش وسميح القاسم، الرسائل، بيروت، دار العود، ١٩٩٠ ، ص ١٠٢ ، وقد أعاد هذا الأمر في مقابلة أجراها معه ، عبدالباري عطوان في مجلّة المجلّة ٢٨٩ (٢٨/ ٧/ ١٩٨٧) ص ٤٦. وكرّره في مقابلة أجراها معه جهاد فاضل في مجلة الحوادث ١٣/ ١/ ١٩٨٦ حيث يقول: أنا مشتاق جداً إلى كل أشياء الطبيعة والناس الذين عشت معهم طفولتي وصباي وشبابي في حيفا وغير حيفا. وأحياناً يوصلني هذا الشوق إلى حدّ الشجن والنشيج الداخلي، ص ٤٩ .

٢. لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ص ٣٢ ـ ٣٥ .

٣. درويش والقاسم، الرسائل، ص ٤٥ .

٤. المصدر نفسه، ص ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ .

٥. المصدر نفسه، ص ١٥ .

٦. ديوان، أرى ما أريد، ص ص ٩ ـ ١٦ .

٧. حول شعر الاعتراف انظر :
Laurence Lerner, what is Confessional Poetry. in : Critical Quartely Vol. 24 Nr. 2 (1982)
يسعى لورنسن ليرنر في مقالته المشار إليها للتفرقة بين شعر الاعتراف من جهة، والاعتراف نفسه بالمفهوم الكنسيّ، مثلما يسعى للتمييز بين هذا الشعر وأنواع الأشعار الأخرى. ويبيّن أنّه يستخدم مصطلح الاعتراف بمفهوم علماني وشخصي Secular and personal . ثم يبيّن أنّ أسباب شعر الاعتراف تختلف باختلاف روح العصر. فقد صار في عصرنا مرتبطاً بالحرب، والتحليل النفسي، وضغط مجتمع المدينة، في حين كان نتاجاً للرومانسية وتوكيدها لذات المبدع. وهو يحرص من خلال مناقشته للعديد من الآراء النقدية. وتحليله للشواهد الشعرية على تبيان ماهية هذا الشعر، وعلاقته بسيرة الشاعر الذاتية .

٨. لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ص ١١ ـ ١٢ .

٩. المصدر نفسه، ص ١٣ .

١٠. المصدر نفسه، ص ٢٠ .

١١. المصدر نفسه، ص ٢١ .

١٢. درويش والقاسم، الرسائل، ص ٤٦ .

١٣. لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ١٩ ـ ٢٠ .

١٤. المصدر نفسه، ص ٢٠ .

١٥. المصدر نفسه، ص ٢٠ .

١٦. ورد أقل، قصيدة أنا يوسف، ص ٧٧ .

٣٠. لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٢٧.
٣١. محمود درويش، يوميات الحزن العادي، بيروت، دار العودة، مركز الأبحاث، ط٢، ١٩٧٨، ص ٣٠.
٣٢. لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٣٤، ٣٦، ٤٠.
٣٣. حول هذه المعجزة انظر، إنجيل يوحنا، ٢/ ١-١١ وهي توصف هناك بأنّها الآية الأولى التي أجراها يسوع في قانا الجليل، وأظهر مجده، فآمن به تلاميذه.
٣٤. لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٣٥.
٣٥. درويش، يوميات الحزن العادي، ص ٤٠.
٣٦. لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٣٣.
٣٧. غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨٤، ص ٦٧.
٣٨. لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٣٣.
٣٩. المصدر نفسه، ص ٣٤.
٤٠. المصدر نفسه، ص ٤٢.
٤١. المصدر نفسه، ص ٥٠.
٤٢. يوميات الحزن العادي، ص ٣١.
٤٣. المصدر نفسه، ص ٥٠.
٤٤. المصدر نفسه، ص ٣١.
٤٤. المصدر نفسه، ص ٣١.
٤٥. المصدر نفسه، ص ٧٠.
٤٦. لمزيد من الاطلاع حول قصة دانيال انظر: كتاب دانيال في العهد القديم.
٤٧. لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٧١ـ ٧٢.
٤٨. المصدر نفسه، ص ٧٤.
٤٩. المصدر نفسه، ص ٣٦.
٥٠. المصدر نفسه، ص ٤٢.
٥١. المصدر نفسه، ص ٧٩.
٥٢. المصدر نفسه، ص ص ٧٩ـ ٨٠.

٥٠. المصدر نفسه، ص ٧٨ ـ ٧٩.

٥١. لقد أدخل أميل حبيبي هذا المشهد في رواية «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» ورسم مشهداً أسطوري الملامح، ينفي فكرة الرحيل عن الوطن وعدم قدرة المحتل على طرد الوطن من قلوب أبنائه فقد رسم حبيبي مشهداً لامرأة وابنها من البروة، حاول الحاكم العسكري طردهما من الوطن ولكنهما ازدادا طولاً حتى صارا أطول من سهل عكا، حتى يتساءل الحاكم العسكري: متى يغيبان؟ ثم يقول ذاكراً درويش: «فهل كان هو الولد، وهل ظلّ يمشي شرقاً بعد أن فك يده من قبضة أمّه وتركها في الظلّ؟» انظر المتشائل، دمشق، دار الجليل، بلا ت، ص ٦٨.

٥٢. لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٧٧.

٥٣. المصدر نفسه، ص ٧٨.

٥٤. المصدر نفسه، ص ٨٠.

٥٥. غاستون باشلار، جماليات المكان، ص ٧٨.

٥٦. لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٦٤.

٥٧. المصدر نفسه، ص ص ١٦٤ ـ ١٦٨.

٥٨. المصدر نفسه، ص ١٦٤، ١٦٥، ١٦٧.

٥٩. المصدر نفسه، ص ١٦٥.

٦٠. المصدر نفسه، ص ١٦٥.

٦١. المصدر نفسه، ص ١٠٢.

٦٢. انظر قصيدته الشهيرة «بطاقة هوية» التي جاءت في «أوراق الزيتون» سنة ١٩٦٤. في الأعمال الكاملة، ص ٧٤.

٦٣. لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ١١٤.

٦٤. المصدر نفسه، ص ١١٠.

٦٥. المصدر نفسه، ص ص ١١٥ ـ ١١٦.

٦٦. المصدر نفسه، ص ١١٦.

٦٧. المصدر نفسه، ص ١١٨.

٦٨. المصدر نفسه، ص ١١٨.

٦٩. المصدر نفسه، ص ١٠٠ ـ ١١١.

٧٣. المصدر نفسه ، ص ١١١.
٧٤. المصدر نفسه ، ص ١١٢.
٧٥. انظر : هي أغنية، ص ٨٧ ، وما بعدها، ص ٧٥ وما بعدها.
٧٦. المصدر نفسه. ص ٧٧.
٧٧. لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ١٠٠ ـ ١٠١.
٧٨. المصدر نفسه ، ص ٩٩.
٧٩. المصدر نفسه، ص ٨٩.
٨٠. المصدر نفسه، ص ٢١٥.
٨١. المصدر نفسه، ص ١٢٦.
٨٢. درويش والقاسم، الرسائل، ص ٨٩.
٨٣. درويش، أحد عشر كوكباً، ص ٦٩.
٨٤. لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ١٥٦.
٨٥. المصدر نفسه ، ص ١٥٨.
٨٦. الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٨٥.
٨٧. لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ١٠٥.
٨٨. المصدر نفسه، ص ١٣٨ ـ ١٤١.
٨٩. الأعمال الشعرية ١/ ٧٠.
٩٠. لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ١٤٠.
٩١. المصدرنفسه ، ص ١٥٢.

تحولات الشخصية في «غربة الراعي»

-١-

تتيح غربة الراعي [١] سيرة إحسان عباس (١٩٢٠ ـ ٢٠٠٣) الذاتية التي صدرت عام ١٩٩٦ ، الفرصة للمقارنة بين حياة صاحبها من جهة ، ونتاجه العلمي من جهة أخرى، وهي مقارنة يمكن أن تصاغ تحت عنوان : البساطة على مستوى الحياة ، والخصب والثراء على مستوى التفكير النقدي . فقد كتب إحسان عباس سيرته ، بعد حياة علمية حافلة ، شكّلت فيها تواليفه وترجماته وتحقيقاته ، إجابة على كثير من الأسئلة في مراحل مفصلية من تاريخ الأدب العربي ونقده ، في القديم والحديث ، كما أثارت الكثير من الأسئلة التي تؤكّد في مجملها حيوية تفكيره النقدي في كلّ المجال أسهم بالكتابة فيه ، ومن بين تلك المجالات موضوعة السيرة الذاتية .

يتفرّد إحسان عباس ، بأنّه الوحيد بين كتّاب السيرة الذاتية من العرب المعاصرين ، الذين كتبوا سيرتهم الذاتية ، بعد انشغال عميق بهذا الفن ، تمثّل في مجموعة من السير الغيرية لشخصيات تراثية ومعاصرة . لقد توقف إحسان عباس على المستوى التنظيري عند موضوعة السيرة الذاتية عام ١٩٥٦ في كتابه فن السيرة [٢] ؛ أي قبل أربعين عاماً من صدور غربة الراعي فكان كتابه يرصد ذلك الفنّ ، وما يتميّز به من تقنيات ، وما يتفرّد به من خصوصية على صعيد الخطاب إذا قورن بالأجناس الأدبية الأخرى . فإذا

كانت ذات المبدع تتموضع، خارج نطاق السيرة الذاتية، على نحو غامض، فيما يخص طبيعة حضورها، ومستوى ذلك الحضور في تجليات النصّ، فإنّ هذه الذات تبدو أكثر تشخّصاً في السيرة، وقابلية للتحليل. ففي حين يلجأ الروائي إلى رواية السيرة الذاتية Autobiographical Novel محوّلاً تجربته الذاتية إلى تجربة روائية، تضيع فيها الحدود بين الذاتي والموضوعي والواقع والخيال، هرباً من سطوة القيود المتعدّدة التي يجابهها، وهو يسعى للكشف عن الأنا وعالمها، فإنّ كاتب السيرة، بصرف النظر عن مقدار ما يتحلّى به من جرأة على البوح والاعتراف يتعاقد [٣] مع القارئ كي يقدّم له أمرين على الأقل:

الأول: أن يبوح بالتجارب والذكريات الحميمة التي أسهمت في تشكيله الوجداني والنفسي والفكري، وأن يقترب من المناطق الحسّاسة التي يسعى المرء للابتعاد عنها، وعدم لفت الأنظار إليها.

الثاني: أن يسعى بوعي وقصدية، في أثناء ذلك البوح والاعتراف، إلى بناء معالم الذات وشخصيتها المتفرّدة، ورسم ملامحها من المنبع إلى المصب.

وليس الوعي والقصدية مناقضين لما في البوح والاعتراف من تلقائية وحميمية، فإنّهما يحولان دون التراكم العشوائي للذكريات، الذي قد يحوّل السيرة الذاتية إلى حشد من التفصيلات غير المترابطة. لقد تعاقد إحسان عباس مع قارئ غربة الراعي على تقديم سيرة لحياة بسيطة، بأسلوب يتلاءم مع طبيعة تلك الحياة، رغم أنّه، كما يقول بحق، على دراية بمختلف الأساليب التي سلكها الكتّاب قبله في كتابة سيرهم [٤]، وبلغة ذاتية بسيطة، تعتمد قرائنها الداخلية، ولا تفضي إلى تشكيل ذات نرجسية، تضخّمت فيها الأنا، على الرغم من النجاحات والشهرة التي حققها صاحبها، بل تنتهي إلى بناء ذات قادرة على تأمّل تجربتها ومراجعتها وتحليلها، دون أن تكون هذه الذات شخصية مفتعلة لا تتسم بمعنى متماسك.

تتدرّج غربة الراعي تدرّجاً زمنياً منطقياً، فهي تبدأ من الطفولة وتنتهي بالشيخوخة، لذا فإنّ التحوّلات فيها تنبثق من حركة الزمن الموزّع بين لحظتيّ عجز تاسجين في الطفولة وفي الشيخوخة. فإذا كانت قدما الطفل تقودانه إلى مزبلة[٥]، فإنّ الشجرة[٦]، وهي جماع لرموز الخصب المتعدّدة، تتحوّل في الشيخوخة لتغدو نجيداً للقسوة والجدب والخيانة.

يرسم إحسان عباس ملامح الطفل في السيرة مستخدماً ضمير الغائب حيث يتداخل صوت السارد مع صوت الشخصية. ويجيء ذلك من خلال عنوانين دالّين متعاقبين هما: «رموز الخوف»[٧] و«رموز الطمأنينة»[٨]. يحتوي الفصلان على اثني عشر مشهداً، ترسم المعالم المتبقيّة في ذاكرة الطفل. وهي مشاهد تتوزّع بين خوف الطفل من الموت، وبين الأرق الذي تسبّبه دقّات ساعة مجهولة، مشيراً بذلك إلى التفتّح على اللحظة الزمنية دون القدرة على استيعابها أو التحكّم بها، مثلما تتوق إلى الحياة، سواء أتمثّلت في إيقاع النغمة القرآنية الساحرة، أم في نشوة التلقّي الجماعي لمغربية بني هلال، أم في استقبال الخصب والمطر، وما يحمله من بشرى بفصول جميلة لاحقة.

تخفي غربة الراعي شأنها شأن السيرة العربية الحديثة بلحظة الذهاب إلى المدرسة، ونرى فيها لوناً من ألوان التحوّل الجذري في العلاقة مع الحياة، حيث ينطوي الاختلاف اليومي إلى المدرسة على اقتراب حثيث من عالم الكتاب، هذا الاقتراب الذي يشي في الكثير من أبعاده، ببداية قراءة للواقع من منظور جديدة.

يرتبط هذا الذهاب في «غربة الراعي» على مستوى السرد، بانتقال السيرة إلى مستوى أسلوبي مباشر، حيث تتلاشى رموز الخوف والطمأنينة، وبتلاشي تلك الرموز تبدأ الشخصية تنطق بصوتها وتتكلّم مباشرة. وتعبّر عن سعادتها قائلة:

«أدخلت المدرسة إلى نفسي ابتهاجاً لم يكن لها به عهد، بما وفّرته من تنوّع، فإلى جانب حلّ ألغاز الدروس، وازدياد

منسوب الثقافة، عوّضتني عن الألعاب الريفية الخشنة ألعاباً لم أكن أعرفها.»[٩].

وإذا كان الذهاب إلى مدرسة القرية يشكّل لحظة البداية التي تبني السيرة ملامحها، كي تشكّل مدخلاً لتحوّلات أكثر عمقاً في مدارس أخرى، فإنّ تلك المرحلة شهدت أمرين، سيظلان يشكّلان معالم بارزة في مسارات السيرة وفي نهايتها. أما الأمر الأوّل فيتمثّل في اقتراح أحد معلّمي المدرسة أن يتعهّد كل طالب برعاية شجرة تضاف إلى اسمه، فهو يرويها بالماء عند حاجتها إليه، حيث يصف إحسان هذا الأمر بقوله:

«وقد كانت هذه العلاقة من أقوى العوامل التي حبّبت إلينا المدرسة. وعندما كنت أعود إلى القرية ـ من بعد ـ كان أول شيء أقوم به هو الذهاب إلى المدرسة للاطمئنان على الشجرة التي غرستها. صحيح أنّها أصبحت لشخص آخر، ولكنّ حنيني إليها لم يكن يقلّ عن حنيني إلى البيت والأسرة وأصدقاء القرية»[١٠].

لا تتوقف غربة الراعي عند نوعية الشجرة، ويبدو أنّ هذا الإغفال المتعمّد، هو الذي سيسمح بترميزها، إن على المستوى الأوليّ في مرحلة الطفولة، حيث ستغدو الشجرة رمزاً يعبّرعن أشواق إحسان عباس الفتى وحبّه لقريته، وتطلّعه العميق إلى المرأة، أو على مستوى أكثر عمقاً وتعقيداً في خاتمة السيرة، كما يتجلّى في قصيدته «حكمة ختامية ـ منطق الشجرات الثلاث» حيث تصبح الشجرة القاسية قسوة الحياة، والحبيبة مجسّدة لأزمة الشاعر الوجودية والنفسية، فهذا الشاعر الذي كان سعيداً في طفولته، وهو يرعى شجرته ويسقيها، ويحنّ إليها، ويتفقّدها عندما يعود إلى القرية، سيعاني من انفصال الشجرة عنه، وستبوء كلّ محاولاته للقبض على أبعادها الجسدية بالفشل. صحيح أنّ ترميز الشجرة لتكون تعبيراً عن الاتصال بالمرأة أو بالحياة، يستند في التراث الديني، إلى «شجرة الخلد» أو «شجرة المعرفة» لكنّ القصيدة، وهي تجسّد الأبعاد الرمزية لتلك الشجرة، لا تتحرّك ضمن إطار المنع الإلهي بعدم الاقتراب منها، لأنّ الشجرة نفسها غدت يابسة وقاسية، الأمر الذي عطّل قدرتها على الخلق والإنجاب

والحبّ، وسلب منها ما تحمله من طاقة كامنة للتواصل مع الحبيب:

إنّ التي من أجلها تموت
إنسانة يابسة أو شجرة
تصوّحت فيها الغصون اليانعة
جفّ العطاء في عروق حبّها
كأنّها قد نسيت كل الليالي الرائعة
واحتقرت قلبك حين لم تعد في قلبها
خانتك، خانت عهد حبّ
كنت مخطئاً حين ظننت أنه ليس يموت (١١)

إنّ بنية القصيدة ولغتها تجعلها قريبة من لغة الطقوس الأسطورية، فهي، من جهة، تمتلئ بالبكاء والألم على موت الشجرة، وهي تستهدف، من جهة أخرى، استعادة ذلك الزمن الذهبي حين كانت الشجرة تتفجّر بالنضارة والحيوية، لكنّها في الحالتين تظلّ مؤمنة بنسبية القيم والأشياء، لتغدو مسألة الخلود مسألة عرضيّة، وليموت الحبّ بموت الخصوبة، وانطفاء الشهوة للحب والحياة. أمّا الأمر الثاني الذي بدأ الفتى يكتشفه في سنيّه المدرسيّة الأولى فهو إشكالية مريم. ولا شك أنّ هذا الاكتشاف يشكّل في تلك المرحلة الوجه النقيض لما ترمز إليه الشجرة. فإذا كانت الشجرة تؤشر في تلك المرحلة على ما تنطوي عليه حياة الشباب من حبّ وإقبال على الحياة، فقد شكّلت مريم حجاباً يحول بين الفتى وبين الحبّ لأنّ مأساتها صبغت حياة القرية «بخطوط سوداء أو حمراء لا قبل بمحوها أو طمسها أو التغاضي عنها»(١٢). من هنا ستظل شخصية مريم فاعلة في وجدان إحسان عباس، وستظل تحوّلات شخصيتها وثيقة الصلة بتحوّلات شخصيته، فإذا كان الذهاب إلى حيفا يحمل بداية التحوّلات الجذرية في شخصية صاحب السيرة، نظراً لأنّ هذا الذهاب سيشكّل نقطة البداية في تطواف طويل يخرجه من عالم الريف إلى عالم آخر، فإنّ إحسان عبّاس ـ الفتى كان يذهب إلى حيفا وهو يحمل «هدفاً سرياً»(١٣) لم يبح به لأحد، وهذا الهدف يتمثّل في البحث عن مريم،

والتخلّص منها، لكي يريح الأسرة من شعورها بالحزن والانكسار. صحيح أنّ مريم ستتلاشى، وإن كان ذلك على نحو مؤقت، من ذاكرة الفتى في خضمّ المجابهة مع الحياة في حيفا، لكنّ شخصيتها التي ستستيقظ في وجدانه عند سماعه لاسمها يقال على نحو عابر[١٤]، يشير إلى أنّ خيط اختيار المغامرة، والجري وراء غوايتها يخضع في غربة الراعي للكثير من القيود، وإن ظلّ يدور في أعماق الشخصية، أكثر مما يتجلّى في العالم الخارجي.

تتجسّد أكثر التحوّلات أهمية في شخصية إحسان عباس ـ الفتى وهو طالب في مدينة حيفا في بعدين مهمّين، يشكّلان معاً طبيعة ذلك الفتى المشغول عن اكتشاف جوانب الحياة في هذه المدينة، بفضاءات التعليم. أما البعد الأول فيتمثّل في الحياة البسيطة لإحسان عباس في بيت الشيخ أحمد السعدي، ومساعدته له في كتابة الحجب والتعاويذ. وقد وصف إحسان عباس هذه التجربة المثيرة بقوله:

> «ثابرت على أداء ما قاله الشيخ بكتابة السور القصيرة بحروف مقطّعة، ثم خطر لي أنّ الحجاب قد يُلقى في مكان غير نظيف أو غير طاهر، واستولى عليّ هذا الشعور بقوّة، فجعلت أكتب في الحجاب حروف الأبجدية الإنجليزية أو أكتب بعض الأغاني الريفية بحروف مقطّعة، دون أن أخبر الشيخ بالتغيّر الذي حدث»[١٥].

إذا كان هذا النوع من الكتابة يخضع لطقوسيّة محدّدة، تنزع في نهاية المطاف منزعاً عملياً، فقد خرج الفتى من براثن تلك الطقوس على نحو يشي باستقلال الشخصية، وكانت تغييراته للحروف المكتوبة في نصوص التعاويذ، وإن تمّت باسم الحرص على المقدّس، ترمز إلى تعرية العملية برمّتها، وتجريدها من قداستها المزيّفة. ولكن هذه التجربة التي خلقت نوعاً من الصراع في نفس الفتى، تتحوّل في رواية إميل حبيبي «سرايا بنت الغول» لتصبح امتداداً لعالم الطقوس الأسطورية، بصرف النظر عن مدى الاتفاق في التفصيلات بين الرواية والسيرة. فلم تعد هذه الحكاية كما ترويها غربة الراعي تعبّر عن حكاية وقعت في زمن مضى، بقدر ما أصبحت واقعاً حيّاً يتجسّد في

الحاضر المستمر، يقول حبيبي عن زمالته لإحسان عباس:

«ما من رفيق حبّبني إلى لغة أمي وأبي، كما حبّبني إليها هذا الشاب ابن شيخ عين غزال منذ أن أشركني في كتابة التمائم الساذجة وطيّها في قصاصات دقيقة، كان والده يطمئن بها القلوب الواجفة على مصير أحبابها الغيّاب... ومن تلك التمائم بيتا شعر حفظتهما منذ ذلك الوقت وعدتُ إليها كلّما افتقدت ما اطمئن به قلوب الصابرين والصابرات على فراق الأحبّة، صبراً جميلاً،

عسى الكرب الذي أمسيت فيه

يكون وراءه فرج قريب

فيأمن خائف ويفك عان

ويأتي أهله النائي الغريب

فهل يكون وجه الشبه بقية أمل في فعل هذه التميمة أو سواها من تمائم ابن الشيخ؟ أو يكون وجه الشبه أنك لم تتمن «التقاء» بطل من ذلك الزمان، كما تمنيّت التقاءه، ولم تحقّق هذه الأمنية»؟[١٦].

فإذا كانت غربة الراعي تقدّم لنا هذه التجربة من خلال سرد متجرّد من العاطفية، لا أثر فيه للرومانسية، فإنّ «سرايا بنت الغول» تنتزع المشهد من سياقه الزمني المحدّد، لتدخله في سياق فنّي مرتبط بآفاق الرواية وتحوّلاتها، فلم تعد كتابة التميمة عملاً فردياً سرياً، بل صارت ترمز للعودة إلى فلسطين، أو للفرج بعد الشدّة، كما يعبّر بيتا الشعر، وغدت مرتبطة بإحدى اللحظات النابضة بالحياة، وإن كانت تغمس جذورها في لحظات مترعة بالألم والحزن.

أما البعد الثاني فهو يتّصل بالينابيع الثقافية التي بدأ الفتى يتصل بها، وتسهم في تشكيل وعيه وفي إخراجه من عالمه الضيّق لأنّ طفلاً قروياً ساذجاً مثله لم يكن في مقدوره أن يوسّع الدائرة التي يتحرّك فيها، ولعلّه ليس من قبيل المصادفة أن تحتل

الرسالة[١٧] مركز الصدارة، وأن يكون لكتّابها وشعرائها دور أساسي في صياغة وجدانه، لأنّ ذلك سيشير إلى مرحلة مهمة يرتبط فيها إحسان عباس بالقاهرة، وجامعتها، والحركة الثقافية فيها.

-٣-

تنتقل غربة الراعي على صعيد المكان بين فضاءات متعددة في فلسطين وفي بعض عواصم الأقطار العربية، فهي تبدأ من عين غزال، وتمر بحيفا وعكّا والقدس وصفد، وتتنقّل بين القاهرة والخرطوم وبيروت وعمّان. وعلى الرغم من كون التحولات الشخصية في السيرة مرتبطة بالتحوّلات المكانية، إلاّ أنها لا تنبثق عنها بالضرورة. فقد سعت غربة الراعي إلى تشييد فضاء متماسك، لأنّ عنوانها بماينطوي عليه من دلالات فلسفية وشعرية، يوحّد مسارات تلك الأمكنة نحو بؤرة بعينها، ويجعلها، بما تنطوي عليه من تحوّلات، تشير إلى الحضور القوي لذلك المكان الغائب الذي تنهي العودة إليه غربة ذلك الراعي. لقد ظلّ انتقاله بين تلك المدن، يوكّد غربته العميقة التي يتشاكل فيها مع الشخصيات التي كتب سيرتها كالتوحيدي والحسن البصري والشريف الرضي وبدر شاكر السيّاب، مثلما يؤكّد تمسّكه بشخصية الشاعر ـ الراعي التي تعمّد أن يقتل موهبتها، فيما بعد، وهي شخصية رسمت سيرتها الشابّة، ضمن تجربة شعرية تستوحي الشعر الرعوي الغربي، وتعيد تشكيل الواقع في إطار تقاليده وأخيلته ولغته[١٨]. من هنا ظلّت التحوّلات في شخصيته بمثابة تنويعات معرفية، لا تغيّر الإيقاع الرئيس في تجربته.

لا ريب أنّ ذهاب إحسان عباس إلى الكلية العربية في القدس يشكّل أكثر المراحل أهميّة في بناء شخصيته، فذهابه إلى هناك وخضوعه لتعليم منهجي منظّم، وبرامج تعليمية محدّدة، وفّر له فرصة لقراءات عميقة، جعلته يكشف أعماقه ويحدّد مسيرته الشعرية والنقدية، وإن ظلّت تجربته في الكليّة، معزولة عن الحياة العامّة في فلسطين، وما كانت تمور به من تفاعلات.

تشكّل إشارة إحسان عباس إلى هاملت[١٩] التي جاءت إبّان حديثه عن سنوات

دراسة في تلك الكلية (١٩٣٧ ـ ١٩٤١) مفتاحاً لقراءة تحوّلات مهمّة في شخصيته.
هذه الإشارة تشكّل على المستوى الفنّي تناصاً قابلاً للإدراك، ينشيء ترابطاً في المعنى
داخل السجرة، لأنّ علاقة إحسان عباس بتلك الشخصية تتجاوز البعد المعرفي
الخاص، لتغدو علاقة ذات أبعاد نفسية وفكرية، فقد غدت شخصية هاملت كما يقول
إحسان عباس:

«الصديق المرافق لي في الكليّة وبعدها، قرأتها في الكليّة مرّات
ومرّات، وأظنّها لوّنت حياتي بلون خاص»(٢٠).

إنّ تأمّل أبعاد تلك العلاقة التي كانت تقوم بين إحسان عباس يوم كان في العشرين
من عمره، وبين هاملت، يبيّن أنّها كانت تقوم على علاقة قريبة من التقمّص
الوجداني (٢١) Einfuehlung.

يشير التقمّص الوجداني إلى علاقة جمالية وسيكولوجية مع نص أدبي معيّن، تقوم
على الفهم الحدسي له، والفهم الحدسي، تال للفهم العقلاني للنصّ، لكنّه يختلف
عنه في درجة العلاقة، حيث تفنى شخصية المتأمّل في الموضوع المتأمّل ليغدو، كما
يقول شليجل Schlegel «قادراً على أن يدخل في تركيب كائن أجنبي، ليعرفه كما
هو، وليصغي إلى الحيمية التي أصبح بها كذلك»(٢٢).

لهذا لا يكتفي إحسان عباس بالإشارة إلى المسرحية، وعمق تأثيرها في بنائه
الوجداني، بل يقتطف منها مقطعاً دالاً، يجيء في المشهد الأول من الفصل الثالث،
وهو حوار مباشر بين هاملت وأوفيليا، يتبلور بعد أن تتصاعد أزمة هاملت، ويكتشف
قتل أبيه، وخيانة أمّه، وتآمر عمّه:

هاملت: ها، ها، أعفيفة أنت؟

أوفيليا: سيدي!

هاملت: أجميلة أنت؟

أوفيليا: ماذا تعني يا سيّدي؟

هاملت : أعني ، إن كنت عفيفة ، وجميلة معاً، وجب على عفافك أن يجعل الوصول إلى جمالك محرّماً.

أوفيليا : وهل للجمال يا سيدي ما يتعاطاه خير من العفاف؟

هاملت : بالضبط ، للجمال قدرة على تحويل العفاف إلى الفجور ، أشدّ ما للعفاف من قدرة على قلب الجمال إلى صورته . كان هذا القول يوماً من الأضداد ، ولكنّ عصرنا هذا قد مدّه بالبرهان . كنتُ أحبك يوماً .

أوفيليا : يقيناً يا سيّدي، لقد حملتني على اعتقاد ذلك .

هاملت : كان عليك ألاّ تصدّقيني . فالفضيلة لا تطعم جذعنا القديم إلاّ ويظل فينا شيء من مذاقه . ما أحببتك قط .

أوفيليا : إذن فقد خدعت .

هاملت : اذهبي إلى دير الراهبات . أتريدين أن تلدي الخطاة؟ أنا نفسي على قدر من العفة، ولكنّ بوسعي رغم ذلك أن أتّهم نفسي بأمور هي من الإثم ، ما يجعل أمّي تتمنّى لو لم تكن ولدتني . إنّي شديد الكبرياء . حقود الثأر عنيد الطموح . ورهن إشارتي من الآثام ، ما يعجز فكري عن حصره ، وخيالي عن تحديد شكله ، ووقتي عن تنفيذه ، فما الذي يترتّب على الذين مثلي أن يفعلوه ، إذ يزحفون بين السماء والأرض؟ كلّنا أنذال وأوغاد . إيّاك أن تصدّقي واحداً منّا ، إذهبي وترهّبي . أين أبوك؟

أوفيليا : في البيت يا سيّدي .

هاملت : فليغلق المصاريع على نفسه ، لكي لا يلعب دور الأبله المأفون في بيته . وداعاً .

أوفيليا : (جانباً) يا قوى السماء أعيديه إلى رشده! .

هاملت : لقد سمعت الكثير عن أصباغكن وطلائكن ، وهبكن الله وجهاً وتجعلن لكنّ وجهاً آخر ، ترقصن وتتكسّرن وتلثغن ، وتلقين مخلوقات الله

بأسماء من عندكن. وتجعلن للخلاعة حجّة من من جهلكن. عنّي بكنّ. لا أريد منكنّ شيئاً بعد، إنّه ليجنّني. أتسمعين. فلنمنع الزواج! أما المتزوّجون سابقاً، فكلّهم سيبقون على قيد الحياة إلاّ واحداً، ويبقى الآخرون على حالهم. عليك بالدير. إذهبي»(٢٣).

تحتاج معرفة العلاقة بين إحسان عباس ـ الشاب وهاملت إلى قدر كبير من التحليل. فلا شك أنّ اقتطاف إحسان عباس لهذا المشهد الطويل ليس اقتطافاً مجّانياً، فهو يشبه على الصعيد الفنّي استخدام القناع في القصيدة، أو القبول بوساطة جمالية بين الكاتب والقارئ(٢٤)، يبتعد السارد بوساطتها عن الحديث بضمير المتكلّم، ليقوم المشهد المقتطف بتدعيم حضور السارد على مستوى الرؤية، وإن ظلّت علاقة السارد بالمشهد المسرحي، قياساً إلى علاقته ببقية العناصر في السيرة تقوم على التفاوت، في حين تقوم العلاقة في العادة بين السارد وعناصر سيرته على التزامن. على أنّ أبعاداً كثيرة في غربة الراعي حملت إحسان عباس على اكتشاف هاملت، ليغدو جزءاً من كينونته الوجدانية. تعود بعض هذه الأبعاد إلى عالم الطفولة، حيث حكاية مريم، التي ظلّت تجلّياتها ترافقه، ليعيد اكتشاف أبعادها عدّة مرات.

يمكن للدارس أن يقارن بين مريم وأوفيليا، من بعض الجوانب، وإن كانت مريم تجمع بين بعديّ الإشكالية التي أثارها هاملت عندما رأى أوفيليا تصلّي وسألها عن عفّتها. فمريم فتاة جميلة، قادرة على التحدّي والاختيار، لا تقيم كبير وزن للوشائج العائلية، لهذا تختار قاتل عمّها، لتهرب معه وتتزوّج منه. وإذا كان إحسان عباس، في المرحلة السابقة، قد رأى المشكلة من جانبها الاجتماعي، الذي يهتمّ بسمعة العائلة وكرامتها، فإنّ حضور مريم الخفيّ في المشهد المسرحي، يبيّن أنّ مريم بدأت في وجدان إحساس عباس ـ الشاب تتخلّص من أبعادها الاجتماعية المحدّدة، لتتجلّى على مستوى فلسفي ـ إنساني، يطرح علاقة الحبّ، في مستوياتها الوجدانية والفلسفية، وعلاقة الإنسان بها، من منظور جديد. لذا شكّلت مريم شبحاً، ظلّ كشبح والد هاملت يظهر ويختفي، فهو يتذكّر حكايتها بمجرّد سماع امرأتين يذكران اسم مريم،

ويكتب إلى أحمد سلامة، قريبه وصديقه، رسالة تحرّك الشرطة[٢٥]، فتتلاشى مريم، وتقبع في اللاوعي، فيراها في الحلم، فيقوم من نومه فزعاً، ويكتب لها رسالة يؤنّبها فيها بشدّة[٢٦]. وإذا كان إحسان عباس يتصالح مع شبح مريم في خاتمة السيرة، لينطوي موقفه النبيل منها على «تردّد هاملتي»[٢٧] صاحبه قديماً كما يقول، فإنّ هذا التصالح يجيء وقد اكتسب إحسان عباس رؤيته المتفرّدة، للإنسان والعالم، هذه الرؤية التي يجري التعبير عنها ببساطة متناهية، وإن ظلّت تنطوي على عمق مثير. مثلما تجيء بعد أن استكملت الغربة عناصرها في حياة الراعي، الذي درس وعلّم، وارتحل، وعاش تجارب مملوءة بالحزن، صبغت رؤيته بالتشاؤم، وعرف الحب الخائب، وبرم بالحياة وتعب من العالم. لهذا يقول بوضوح آسر، يسمّي الأشياء بأسمائها:

> «وإذا كان هناك من أحد أتقدّم إليه بالاعتذار، فإني إليك يا مريم سالم خليل أتوجّه بأسفي واعتذاري. كنتُ مغموراً بقيم العائلة، المستمدّة من قيم الريف، حين لم أستطع أن أرى في موقفك ثورة على تقاليد هي القيود بعينها... إنّ مجتمعاً وقف كلّه يرى في قتلك تطهيراً لشرف العائلة، لم يكن ليقف عند قتل امرأة واحدة، وإنّما كان مليئاً بالحقد على كلّ فرد، امرأة كان أو رجلاً، يحمل على وجهه إيماءة التحرّر. اليوم وأنا أتطلّع إلى الماضي البعيد، أجدك لم تقنعي بالثورة من أجل الحبّ، بل أمعنت في التحدّي، حين أحببت قاتل عمّك. كيف غفلت عن كلّ هذه الإرادة يوم حقّقت ذاتها. حين مشيت في دروب الحياة معطّل الإرادة، ممزّق النفس، بين رسوم الطاعة وواجب العصيان. اليوم فقط وأنا أتطلّع إلى الماضي البعيد سقط عن عيني حجاب الغفلة الكثيف، لقد سخر الزمن منّي حين امتدّ بي إلى هذه اللحظة، التي تحطّمت فيها جميع البنى الماديّة والمعنوية، وعجزت عن الوقوف على أطلالها»[٢٨].

ذا كانت قراءة هاملت في تلك المرحلة تنطوي على أبعاد قادمة من تجارب
بكرة في القرية، فإنّها تنطوي على أبعاد تنبؤية، ولا سيّما في موقفها من
واج[٢٩]. وستغدو في قراءتها بعد زواجه قراءة استنطاقية، تتكئ على بعض أبعاد
خصية هاملت، الخصبة الواسعة الآفاق، وبخاصة في علاقته بالمرأة ونظرته لها.
جد أنّ طبيعة تشكيل إحسان عباس لصورة المرأة، ونظرته إليها، في سنّ الشباب،
علة بالمكوّنات الثقافية المتعدّدة، التي أسهمت في رسم صورة سلبية لها، وإن كانت
ه، كما تحدّث عنها بصراحة وألم في هذا المجال، ظلّت تفتّش، على ما يبدو،
ر معالم لها في عالم التشكيل الفنّي. فالشعر الرعوي الذي جذبه وبدأ يشكّل عالمه
خلاله، لا يعدو أن يشكّل حلاً للتناقض القائم في ذاته بين العزلة والاندماج في
جه الاجتماعية، فهو يخلق كبقية الرعويين من الشعراء، مجتمعاً مصغّراً، يستطيع
خلاله الموازنة بين الحياة الفاعلة والحياة المتأمّلة، ويتمكّن بوساطة رموزه ومعطياته
يمع التأمّل وتفحّص الذات محلّ أعباء الحياة العامّة وقسوتها، ليتمكّن على حدّ
ير نيلب سدني من اختصار المسافة بين الأطراف المتضادّة[٣٠]. لهذا يوضّح إحسان
س أنّ نظرته إلى المرأة في تلك الآونة (عام ١٩٤٣ على وجه التحديد) كانت تقوم
ى ازدواج، وثنائية متباينة[٣١]. فقد نظم آنذاك قصيدتين متناقضتين في المرأة، تقوم
ولى على تصوير المرأة من منظور مثالي، في حين تقوم الثانية على تصويرها بوصفها
ئاً مصنّعاً ومخادعاً. وقد نظم القصيدتين في وقت واحد، ورأى، عندما قرأهما
ي صباح، بأنّ شعوره كان صادقاً في الحالين.

ويبدو أنّ قراءة إحسان عباس لشعر إلياس أبو شبكة[٣٢] قد أسهمت في رسم
صورة للمرأة تتميّز بالشهوانية المفرطة، كما أنّ قراءته لقصائد محمود محمد شاكر
ي كانت تنشر في «الرسالة» تحت عنوان ثابت من **ديوان البغضاء**[٣٣] أكّد صورة
رأة الغادرة، التي لا تقيم للمثل والقيم كبير وزن. من هنا كان من المنطقي أن
تلتقي رعويات السعادة التي تجسّد علاقة الحبّ السعيدة بين شاب ومحبوبته، لتسود
ي شعره رعوية الذات المفردة، الحزينة، التي تقف من المرأة، ذلك الكائن الذي لم

يعرفه إحسان عباس ـ الشاب إلاّ لمحاً خاطفاً، موقفاً ينطوي على قدر كبير من البغض، ولا يرى إلاّ تمثيلاته السالبة في عالم الواقع.

ولعلّ من الغريب أن يتوقّف جبرا ابراهيم جبرا (١٩٢٠ ـ ١٩٩٤) زميل إحسان عباس في الكليّة العربية، وهو يتحدّث عن بعض ملامح من سيرته في شارع الأميرات[٣٤] عند المرأة من منظور هاملتي. فقد كتب فصلاً سمّاه أنا وهاملت وأوفيليا[٣٥] بيّن هو الآخر علاقته القويّة، القديمة بهاملت «كان يخالجني الشعور بأنّ أمير الدنمارك يتوحّد فيّ كلّما ناجى نفسه أواختلى بحبيبته أوفيليا. ولكنّني كنتُ إلى ذلك كلّه أغالب تلك الأحاسيس المظلمة بضرب من العناد الذي يصرّ عليّ بأن أمتلك من الحياة كل ما يثير الخيال والحواس جميعاً» [٣٦]. ولكنّ التشابه في الموقف من هاملت، لا يقود إلى تطابق بين المنظورين في النظرة إلى المرأة والحياة بين الزميلين عباس وجبرا. فإذا كان جبرا يتوزّع، كما يتحدّث في سيرته، بين امرأتين من لحم ودم، يراهما بعين الشهوة، ويرى في هذا التوزّع، ضرباً من القلق الوجودي الخلاّق الذي يشحن عالمه الفنّي برؤى ثنائية متقابلة (حيث ستمتلئ أعماله الروائية بمثل هذه الثنائيات) فإن آفاق الاتصال بهاملت عند إحسان عباس قد قاد، كما تبيّن، إلى نتائج مختلفة.

إنّ إيضاح أبعاد العلاقة بالمرأة، وانعكاسات الظلال الهاملتية عليها، لا تكتمل إلاّ من خلال معرفة العلاقة بين الأب والابن في غربة الراعي. فالابن ينطوي على حبّ عميق لأبيه، لأنّه يرى شقاءه وفقره، ورغبته المخلصة في توفير سبل التعليم له، لكنّه يرى بالمقابل، سعي أبيه لكي يصبغ حياة أفراد الأسرة، بطابع من «العطف القاتل»[٣٧] تعود جذوره إلى زواجه، الذي كان ينطوي على أبعاد اجتماعية تقدّر الواجب والمسؤولية، أكثر مما تقوم على الحبّ والاختيار الحرّ. وقد استطاع الأب أن يصبغ حياة ابنه، على هذا المستوى، حين جعل حياته هو الآخر، تدور في الإطار الذي فرضته عليه ظروفه الأسرية القاسية. فإحسان عبّاس الشاب من هذه الناحية يشبه هاملت الذي يتحكّم والده في تفصيلات حياته، رغم موته، ويجعله يكره أوفيليا، لأنّ

والدها كان ضالعاً في التآمر على أبيه.

لكنّ الفارق النوعي بين إحسان عباس وهاملت يتمثّل في نقطة أساسية ظلّت تضبط الإيقاع في غربة الراعي. فإذا كان التوازن بين العالم الحقيقي والخيالي في حياة هاملت مختلاً، كما يرى كوليردج[٣٨]، وكاد يختل في غربة الراعي برغبة إحسان عباس ـ الشاب في ادّعاء الجنون[٣٩]، خلاصاً من قرار الأب النهائي، فإنّ إحسان عباس سرعان ما يعودُ إلى التوازن، لأنّ الواقع كان يعيد تشكيل رؤيته وأخيلته، ويضبط ما فيها من جنوح وانفلات.

ولقد كان إحسان عباس ـ الزوج وهو في ذروة أزمته، يتذكّر أباه وهو يشكو إلى أمّه (جدّة إحسان عباس) ويبثّها رغبته في الزواج، ثم يتذكّر استسلام الأب وتضحيته [٤٠]، فتتلاشى من نفسه مظاهر الصراع، وأبعاده على مستوى الفعل، لتتجسّد من خلال الإبداع الشعري آنذاك، وعبر الانغماس الكلّي في عالم البحث والدراسة والكتابة المتألّقة فيما بعد.

لكنّ مظاهر العلاقة بين الأب وابنه، بما تنطوي عليه من أبعاد متداخلة لا تكتمل إلاّ بالوقوف عند مظهر آخر من مظاهر تلك العلاقة، يجيء بعد أن قرّر إحسان عباس ـ المعلّم في ثانوية صفد، الذهاب إلى القاهرة، لإكمال دراسته الجامعية، بكل ما ينطوي عليه ذلك القرار من أبعاد، تشير إلى نضج الشخصية، وقدرتها على اتخاذ القرار، مثلما تشير إلى تحمّلها لمسؤولية تلك الأسرة التي بدأت بالتشكّل التدريجي، وإن ظلّت صورة الأب غير مغيّبة عن تفصيلاتها. يقول إحسان عباس:

> **«وفي الليلة التي نويتُ أن أسافر في صباحها إلى مصر، رأيتُ فيما يرى النائم أنّي واقف عند شجرة الغرقد التي يعلّق الناس عليها مزق الثياب، اعتقاداً منهم أنّ لابدّ أن يكون وليّ قد دفن تحتها، عند أرض لنا تقع عند قاعدة جبل الرأس، حيث الطريق التي تتجه من القرية إلى السوامر، والمطر يهطل بغزارة شديدة، وقد غمر الماء الطريق وأخذ يرتفع مع ارتفاع الجبل، وازداد**

ارتفاعه وأنا أصعد ووالدي يناديني أن أرجع، وأنا أقول له:
سأتوغّل في الجبل إلى قمّته، وعندها لن يدركني الماء. وكانت الأرض تزدان بالخضرة، كلّما نظرت ورائي، حتى لقد رأيت شجرة الغرقد وقد غطاها الماء، ولكني على الرغم من ذلك أرى الخضرة تغمر السهل. وعندما يئس أبي من عودتي كفّ عن النداء، كان حلماً يستعيد قصة الطوفان ونوح وابنه، وظلّ واضحاً في ذاكرتي سنوات بعد ذلك»[٤١].

ليس من الصعب أن يتبيّن القارئ، كما وضّح إحسان عباس نفسه، صلة هذه الرؤيا بالعلاقة بين النبيّ نوح وابنه. لكنّ الحلم الذي يستعير من الطوفان عناصره الأساسية، يخالف المشهد الطوفاني في نقطة مركزية، تتمثّل في نجاة الابن، وتلاشي صوت الأب، بعد أن رأى تصميم ابنه على الذهاب، ليحل مشهد الخضرة التي تغمر السهل، بديلاً عن الأب الذي يصرخ على ابنه ويدعوه للعودة. إنّ الابن الذي يستجيب لقرار أبيه، فيمايخصّ حياته الأسرية، يتمرّدعلى إرادة هذا الأب عندما تتصل المسألة بالعلم. لقدصار الابن الذي غسلته الأمطار الغزيرة (الذي صار يهتم بالماء بعد أن كان يهتمّ بالنار المقدّسة)[٤٢] يؤمن بأنّ العلم وحده هو القادر على تجديد طاقة الحياة، وهو القادر على الأخذ بيده نحو عالم أكثر خصباً وبهجة من عالمه الأرضي.

كان الحلم ينبئ أنّ الرحلة ستكون رحلة تجديد، ينتصر فيها الابن، ويحقق فيها ذاته، ولكنّ عناصر كثيرة، جاءت من خارج الحلم، لتخضعه لسلطان الواقع، أسهمت في تدمير ذلك الحلم، وجعلت انتصار الابن، وتحقيقه لذاته، يضيع في إطار انكسار الحلم الجماعي، بسقوط فلسطين، وخروج الأب والأسرة والقرية إلى عالم من المعاناة والشقاء، فألغت أبعاد ذلك الصراع تماماً، وتوقّف إحسان عباس عام ١٩٥٨ عن كتابة الشعر، وبدأ صوت الدارس والباحث فيه، يعلو على صوت ذلك الشاعر القتيل، الذي جاء قتله محاولة لخنق أبعاد ذلك الصراع القديم في أعماقه،

وتحويلاً لطاقته إلى عالم آخر، تتحرّك فيه ذاته في ضوء مفاهيم وأطروحات وقضايا تتطلّب قدراً من الموضوعية والتجرّد والبعد عن عالم الذات وأزمتها، لتحقق فيه إنجازاً متميّزاً على صعيديّ الكمّ والكيف.

-٤-

وبالمقابل فإنّ إدراك جوانب التحوّل في شخصية إحسان عباس على المستوى النفسي، لا تكتمل إلاّ بمعرفة المؤثرات الثقافية التي أسهمت في تشكيله. وإذا كان تتبع تلك المؤثرات في ضوء نتاج إحسان عباس المترامي الأطراف أمراً يقرب من الاستحالة، فإنّ تتبّع تحوّلات الشخصية، في ظلال المؤثرات الثقافية، كما تتجسّد في غربة الراعي ضروري، لأنّ العلاقة بين التحوّل الذاتي والفكري في السيرة واضح، وقابل للتشخيص.

تبيّن السيرة الذاتية أنّ إحسان عباس بدأ يتكوّن على صعيد الأدب في إطار خطّين سارا متوازيين حقبة طويلة من الزمن قبل أن يقوم الناقد في إحسان عباس بتوحيد قسري لهما. فقد بدأ إحسان تجربة شعرية تستوحي تقاليد الشعر الرعوي الغربي ليقوم من خلالها بقراءة واقعه وإعادة بنائه، وليخلق ريفاً مثالياً يعيد فيه تشكيل أنماط الحياة كما يجب أن تكون، مثلما بدأ في الوقت نفسه مساراً نقدياً ينطلق من الشخصية وأبعادها بالدرجة الأولى. وقد كان لانفتاحه على قراءات بعينها في النقد الأوروبي كدراسته العميقة لـ **تدهور الغرب** للناقد الحضاري الألماني أوزفالد شبنجلر[٤٣] ودراسة الناقدة مود بودكين عن **النماذج العليا في الشعر**[٤٤] دور مهم في إعادة اكتشافه للكثير من الشخصيات التي كتب سيرتها النقدية.

وإذا كانت مأساة فلسطين قد بيّنت له ما يكتنف تجربته الشعرية من سمات في ضوء التجربة نفسها، وفي ضوء تلقيها الذي لم يرتح له، الأمر الذي جعل تلك التجربة تتلاشى تماماً، فإنّ التحوّلات الثقافية الهائلة التي عرفتها شخصية إحسان عباس، لا تندرج في إطار الأبعاد الأكاديمية التي وصل إليها، وإن ظلّت تلك المراحل تشير إلى

التفاعل الخلاّق بين الثقافي والحياتي ، دون أن تبرز الجوانب الذاتية لديه في تشخيص المسألة المدروسة، مهما اقتربت منها.

لكنّ فن السيرة يظلّ يحتل موقعاً متميزاً في دراساته النقدية، على مستويي الرؤية والممارسة، وتظلّ كتابته فيه تجسّد العديد من تحوّلاته الفكرية والثقافية والنقدية، ولعلّه ليس من قبيل المصادفة أن يبدأ إحسان عباس حياته بالكتابة عن أبي حيّان التوحيدي، وأن ترافقه سيرة أبي حيّان النقدية، بأطوارها المتعدّدة، كما وضّح في مقدّمة كتابه عنه، من صفد إلى القاهرة إلى الخرطوم، وأن يجد في الاقتراب من أبي حيّان التوحيدي تجسيداً لما كان يعانيه الراعي المعاصر من غربة وشقاء، وتهميش. كما أنّه لم يكن من قبيل المصادفة أن تكون دراسته عن بدر شاكر السيّاب آخر سيره النقدية. وأن يقع الحسن البصري، والشريف الرضي بينهما.

لقد كان إحسان عباس يختار شخصيات، لا يفترض قداستها أوعبقريتها ، بل كان يرى تميّزها بوصفها قادرة على الاتكاء على خطابها الشعري أو الأدبي أو الفكري وحده في مواجهة سلطة الخطاب السياسي أو الاجتماعي، وتؤثر العزلة والسير في مواجهة التيّار العام، على الانخراط في النفاق، وتتحمّل الإحباط والفقر، رغم ما تتميّز به من ريادة وإبداع.

وإذا كان إحسان عباس يبيّن وهو يكتب سيرة أبي حيّان التوحيدي النقدية المنهج الذي توصّل إليه بعد أكثر من عقدين من الزمان بقوله:

> «لقد وجدت البديل في رسم خط لنمو الشخصية والثقافة والنفسية، وفي نقل الصراع بين التوحيدي ومجتمعه، وفي تصوير القبضة الحديدية التي نسميها النشأة الأولى، وفي الحديث عن المهواة المترامية الأطراف بين الواقع والمبادئ المثالية»(٤٥).

فإنّه، دون أن يصرّح بذلك، يعود إلى مفردات ذلك المنهج في كتابة سيرته الذاتية. فهو يحرص على تتبّع النموّ والتغيّر في المنحنى الشخصي، من خلال الربط بين

الخاص والعام. لهذا تبيّن «غربة الراعي»، وإن تمّ ذلك بقدر كبير من التواضع وعدم الرغبة في البوح، التجلّي الفردي للشخصية، وما ينطوي عليه ذلك التجلّي من أبعاد نفسية مرتبطة بالطفولة، كما تبيّن السياقات الاجتماعية والتاريخية الحاملة لذلك التجلّي الفردي، إضافة إلى الإبداعات التي قدّمها، والسياقات التي ولدت فيها.

وإذا كان منظور إحسان عباس النقدي، في تحليله للشخصيات التي كتب سيرتها النقدية، لم يتشكّل عن طريق تبنّي مناهج نقدية غربية جاهزة، ولم يتقنّع بالحداثة أو بالتراث، فإنّ حديثه في ختام غربة الراعي، المملوء بالكثير من الحزن والمرارة، يؤكد ذلك فهو يقول:

«أعتقد أنّه ليس من حقي أن أفرض مفهومات عصري على عصور تالية ولا أن أرسم لها منهجاً أعدّه ـ غير صالح لها ـ قبل أن أرسمه على الورق»(٤٦).

الهوامش

١. صدرت غربة الراعي، عن دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان. ١٩٩٦. وصدّرها إحسان عباس بقول هرقليطس: «لا تستطيع أن تخطو في النهر نفسه مرّتين».

٢. انظر: إحسان عباس، فن السيرة، ط٢ (بيروت: ١٩٥٦)، ص ٤، حيث يبيّن عمق علاقته بفن السيرة:

«فوراء هذه الفصول التي كتبتها رغبة ذاتية مخلصة، في أن أعرض موضوعاً أحببته، وعشت في تجارب أصحابه مدّة من الزمن، ولشغفي بتلك التجارب، استكثرت من الأمثلة».

٣. انظر حول مفهوم الميثاق المرجعي، فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم عمر حلّي، ط١ (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤)، ص ١٢ وما بعدها.

٤. إحسان عباس، غربة الراعي، ص ٦ حيث يقول:

«فأنا على علم بمختلف الأساليب التي سلكها كتّاب قبلي في كتابة سيرهم (ولعلّ من آخر ما قرأته منها فصول من سيرة الرواثي الكبير نجيب محفوظ). ومع ذلك وجدتني اختار في كتابة سيرتي أسلوباً بسيطاً كأنّه حكاية ممتدة، مراعياً إلى حدّ كبير التدرّج الزمني لاعتقادي بأنني لا أنوي أن أقدّم للناس رواية، حيث يستبيح الكاتب لنفسه أن يتلاعب بالزمن فيقدّم ويؤخّر، ويطلق العنان لخياله في بناء شخصيات لم تعش على هذه الأرض».

٥. المصدر نفسه، ص ٩. وبعد ذلك يوقف إحسان عباس السارد، مشاهد الطفولة المروية بضمير الغائب ليقول بحكمته وبساطته:

«لم يكن يفهم الرموز في ذلك العمر، ولو كان يفهمها لما فاته أن يرى أنّ درب الحياة التي يسلكها ويسلكها الناس تفضي بهم إلى مزبلة»، ص ١٠.

٦. يختتم إحسان عباس سيرته بقصيدة هي: منطق الشجرات الثلاث: الشجرة ـ الحياة ـ المحبوبة، ص ٢٦٨ ـ ٢٧١. وهي قصيدة تضيء أبعاد السيرة وتوضّح العديد من رموزها.

٧. إحسان عباس، غربة الراعي، ص ص ٩ ـ ١٣.

٨. المصدر نفسه، ص ص ١٥ ـ ٢٠.

٩. المصدر نفسه، ص ٣٣.

١٠. المصدر نفسه، ص ٣٤.

١١. المصدر نفسه، ص ٢٧١.

١٢. المصدر نفسه، ص ٤٠.

١٣ . المصدر نفسه، ص ٤٣ حيث يقول:

«أريد أن أكتشف أين تسكن «مريم» لعلّي أسهّل الطريق إلى التخلّص من عارها، وأريح الأسرة من عنائها. هذا «هدف سرّي» لم أبح به لأحد».

١٤ . المصدر نفسه، ص ٧٦ حيث يقول:

«وكنت أدرك أنّي ـ بهذا الشعور ـ أسير وراء أضواء مضلّلة، فكم أنثى في هذه المدينة الكبيرة تسمّى «مريم».»

١٥ . المصدر نفسه، ص ٧٠.

١٦ . إميل حبيبي، خرّافية سرايا بنت الغول (حيفا : دار عربسك)، ط١، ١٩٩١، ص ص ٧٨ ـ ٧٩ . ولعلّ من الطريف أنّ عبدالوهاب البياتي وهو يكتب شهادته عن علاقته بإحسان عباس يعود مرّة أخرى إلى لغة التعاويذ فيقول: «وأنا مدين لهذا العالم الكبير الذي كان لكتابته عنّي فعل السحر أو فعل الحجاب بلغة الصوفية فلقد منحتني وأنا في مقتبل العمر وفي بداية المضمار قوّة هائلة»؛ ندوة إحسان عباس من ٢٥ ـ ٢٦/ ٣/ ١٩٩٨، مؤسسة عبدالحميد شومان.

١٧ . المصدر نفسه، ص ص ٩٢ ـ ٩٣ . وانظر الحوار المهم الذي أجراه فيصل درّاج ومريد البرغوثي مع إحسان عباس، بعنوان: «أنا ذلك الراعي»، مجلة الكرمل. العدد ٥١ (١٩٩٧) ص ص ٩١ ـ ١١٤، حيث يتحدّث بإسهاب عن دور القاهرة في تكوينه الفكري والثقافي، ص ٩٩.

١٨ . حول هذه التجربة الشعرية انظر دراسة بكر عباس «إحسان عباس والبحث عن البطل: حديث ذاتي». المنشورة في: دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى إحسان عباس بمناسبة بلوغه الستين، تحرير وداد القاضي (بيروت: الجامعة الأميركية ١٩٨١)، ص ١ ـ ٢٢، وانظر: دراسة إبراهيم السعافين، «إحسان عباس بين الرعوية والرؤية الرومانتيكية، مقدّمة في قراءة شعره في محراب المعرفة»، دراسات مهداة إلى إحسان عباس. تحرير إبراهيم السعافين، (بيروت: دار صادر، دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٧)، ص ص ١٨٩ ـ ٢٠٥.

١٩ . إحسان عباس، غربة الراعي، ص ١٣١ وما بعدها.

٢٠ . المصدر نفسه، ص ١٣١.

٢١ . Metzler Literatur Lexikon. Stichwoerter sur Weltliteratur herausgegeben von: Gunther und Irmagard schweikle, Stuttgart 1984, 112 ff.

وانظر كذلك ك. ك روثفن K.K.Ruthven، قضايا في النقد الأدبي، ترجمة: عبدالجبار المطلبي، مراجعة: محسن جاسم الموسوي، ص ١٩٨ وما بعدها. وانظر: زكريا ابراهيم،

مشكلة الفن، (القاهرة : مكتبة مصر، بلات)، ص ٢٣١ وما بعدها .

٢٢. ك . ك روثفن، قضايا في النقد الأدبي، ص ١٩٩ .

٢٣. إحسان عباس ، غربة الراعي، ص ص ١٣١ ـ ١٣٣ . ومن الجدير بالذكر أنّ إحسان عباس يعتمد على ترجمة جبرا ابراهيم جبرا الهاملت، ولكنّ ثمة أخطاء في ترتيب فقرات المسرحية، تعود إلى الطباعة في أغلب الظنّ. انظر : غربة الراعي ص ص ١٣١ ـ ١٣٣ ، ووليم شكسبير، هاملت، أمير الدنمارك، (بغداد : دار المأمون، ١٩٨٦) ، ص ص ٩٥ ـ ٩٧ .

٢٤. انظر شتيفان ڤيلد، «سيرتان ذاتيتان. تحليل مقارن لـ «الأيام» و «الخبز الحافي» ، في مجلة الآداب عدد ٩/ ١٠ (١٩٩٧) ص ص ٦٠ ـ ٦٦ .

٢٥. إحسان عباس، غربة الراعي، ص ٧٧.

٢٦. المصدر نفسه، ص ٢٦٥.

٢٧. المصدر نفسه، ص ٢٦٦.

٢٨. المصدر نفسه، ص ٢٦٤.

٢٩. حول قصة زواجه وما تنطوي عليه هذه المسألة عن علاقة الأب بالابن، وما ترتّب عليها من علاقة بزوجته وأسرته انظر غربة الراعي، الصفحات ١٥٥ ـ ١٥٨ ، ١٦١ ـ ١٦٣ ، ١٧٠ ، ١٨٠، ٢١٥، ٢٣٨، ٢٥٢، ٢٥٤ ـ ٢٥٥ .

٣٠. انظر حول الشعر الرعوي الانجليزي.

James Sambrook, English Pastoral Poetry, (Boston: Twyne Publishers. 1983) . p. 5 ff.

٣١. إحسان عباس، غربة الراعي، ص ١٥٩ .

٣٢. المصدر نفسه، ص ٢٥٤ ، ويمكن للقارئ أن يرى مثلاً من هذا النموذج الذي يصوّر المرأة بوصفها مباءة للذّة من الفساق في قصيدة أنثى، في ديوانه أزهار برية . عمّان ، دار الشروق، ١٩٩٩، ص ٢٢٠.

٣٣. المصدر نفسه، ص ١٥٤ ، وقد نشر محمود شاكر في مجلة «الرسالة» أربع قصائد تكشف في مجموعها عن علاقة حب خائبة، وتصوّر المرأة تصويراً قبيحاً كقوله :

«أرى الحيّة الرقطاء أجمل منظراً وأليـن مسّاً مـن ثديّ الكواعب
ألا ارفع يداً ، واذهب بنفسك رهبة فمن حسنها نابٌ شديد المعاطب» .

وقد نشرت القصائد : انتظري بغضي، حيرة، عقوق في السنة الرابعة عام ١٩٣٦ ، في الصفحات ٩٠٥ ـ ٩٠٦، ١٣٥١ ، ١٨٥٠ ونشرت قصيدة ألست (التي اقتبست الدراسة البيتين

السابقين منها) في السنة الخامسة، عام ١٩٣٧، ص ٦٩.

٣٤. جبرا إبراهيم جبرا، شارع الأميرات. فصول من سيرة ذاتية، (بيروت، : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤).

٣٥. المصدر نفسه، ص ص ٢٥ ـ ٣٨.

٣٦. المصدر نفسه، ص ٣٢.

٣٧. إحسان عباس، غربة الراعي، ص ١٥٧.

٣٨. انظر : هاملت بين العبث وضرورة الفعل، مقدّمة جبرا إبراهيم جبرا لهاملت، أمير الدنمارك، ص ٩.

٣٩. إحسان عباس، غربة الراعي، ص ١٣٣ حيث يقول:

«إنّ هاملت هنا بإظهاره حالة تشبه الجنون، كان يمهّد لي الطريق الوحيد لإقناع والدي بالعدول عمّا رسمه، ولكنّي لم أستطع أن أفجعه بابنه المتعلّم الذي كان يعلّق عليه آمالاً عريضة».

٤٠. المصدر نفسه، ص ص ٣٨ ـ ٣٩.

٤١. المصدر نفسه، ص ص ١٧٣ ـ ١٧٤.

٤٢. المصدر نفسه، ص ١٣٧ حيث يبرز إحسان عباس بروز عنصر النار في تفكيره النقدي وإبداعه الشعري في مرحلة الدراسة بالكليّة العربية، ليشير إلى مرحلة لاحقة بدا الماء يزاحم فيها النار، وهو يرى أنّ النار كانت ترمز في فكره وكتابته آنذاك إلى الطموح، في حين ظلّ الماء يرمز إلى فكرة التغيّر المستمر والتحوّل الدائم، كما عبّر عن ذلك في قول هرقليطس في مقدّمة الكتاب.

٤٣. ظهر كتابUntergang des Abendlandes بين عاميّ ١٩١٨ و ١٩٢٢ وقد قرأه إحسان عباس، في تلك المرحلة المبكّرة، وظهر تأثيره في دراسته عن أبي حيّان التوحيدي حيث افتتح به تلك الدراسة انظر : أبو حيان التوحيدي (بيروت : دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٦، ص ٩)، ومقدّمة فن السيرة، (بيروت : دار الثقافة، ط٢، ١٩٥٦)، ص ٧.

٤٤. ظهرت دراسة بودكين Archetypal Pattens in Poetry عام ١٩٣٤، وقد أفاد منها إحسان عباس في تحليل النماذج العليا في شعر إلياس أبو شبكة، الذي تعرّف على شعره مبكّراً. انظر : فن الشعر، (بيروت : دار الثقافة، ١٩٥٥)، ص ص ٢٢٤ ـ ٢٢٨، وانظر خليل الشيخ، إحسان عباس وفنّ السيرة. قراءة في تفكيره النقدي، في كتاب : إحسان عباس، ناقداً، محقّقاً، مؤرّخاً. عمان ندوة ١٩٩٨. مؤسسة عبدالحميد شومان. ص ص ١٢٩ ـ ١٤٩.

٤٥. إحسان عباس، أبو حيان التوحيدي، ص ٥، وانظر دراسته عن الشريف الرضي، بيروت، دار

بيروت ـ دار صادر، ١٩٥٩ ، ص ص ٥ ـ ٦ ودراسته عن السيّاب : بدر شاكر السيّاب، دراسة في حياته وشعره ، (بيروت : دار الثقافة، ١٩٦٩)، ص ، حيث يوضح إحسان عباس منهجه في دراسة تلك الشخصيات بكلمات لا تكاد تختلف كثيراً عن حدود النصّ المقتبس في التوحيدي .

٤٦. إحسان عباس، غربة الراعي، ص ٢٦٦.

«خارج المكان»
سيرة التحرّر من المنفى

-١-

ليس من المبالغة أن يُقال إنّ «خارج المكان» قد انبثقت في وجدان إدوارد سعيد لحظة أن أدرك إصابته بسرطان الدم. فقد تجلّت هذه السيرة المكتنزة بالشخصيات والأحداث والأمكنة والتجارب والتحوّلات في مخيّلة إدوارد سعيد، وإن كان قد شرع بعد حوالي ثلاث سنوات من معرفته بالمرض في تدوينها. إنّ انبثاقة الذات منذ بدايات وعيها حتى لحظة التدوين، تحت وطأة الإحساس باللحظة الحديّة الحاسمة أمر عادي في تاريخ السير الذاتية. فهذه اللحظات سواء أكانت واضحة مثل لحظات المرض، أو خفيّة كالأزمات الشخصية أو المعرفية، تتآلف في لحظة الكتابة، لتغدو الأنا محور تجربة كتابية، أهم ما يميّزها هذا الميثاق الذي تنطوي عليه السيرة، ويقود إلى لون من التعاقد بين المؤلف والقارىء، يتمثّل في بوح الكاتب بتجاربه وذكرياته والحفر في ماضيه، والتنقيب في المناطق الحسّاسة من الذاكرة التي يسعى المرء عادة، للابتعاد عنها وعدم لفت الأنظار إليها. ويبدو أنّ هذا التعاقد غير المكتوب قد صنع من «خارج المكان» سيرة صريحة، كما يتجلّى في تلقّيها الذي أشار إليه إدوارد سعيد في مقدّمته الترجمة العربية، عندما أوضح أنّ زميلاً عربياً قال له: «إنّ بعض ما ورد في سيرته لا يُسرّ به المرء إلاّ لطبيبه النفساني». ومن جهة أخرى فإنّ هذا التعاقد ينبغي أن يقود

بوعي وقصد إلى بناء معالم الذات وتشكيل ملامحها، وتبيان تجاربها التي أسهمت في تشكيلها. ومن البيّن لقارئ «خارج المكان» أنّ هذه السيرة تتتبّع سيرة صاحبها منذ ميلاده حتى حصوله على درجة الدكتوراه عام ١٩٦٢، وترسم في هذا المدى الزمني الذي يمتد لسبع وعشرين سنة طفولة إدوارد وشبابه، ملتحمة بشخصيتين مركزيتين هما الأب والأم، ومتّصلة بتاريخه التعليمي، وموضّحة الأماكن التي عاش فيها وعلاقته فيها ومقدار تأثيرها في تكوينه.

يشير إدوارد سعيد إلى لحظة المرض تلك في «خارج المكان» غير مرّة، وتجيء الإشارة في أحايين كثيرة مرتبطة بتاريخ العائلة الحزين مع المرض نفسه، لكنّ ما يعنينا في هذا المقام هو شعور إدوارد سعيد أنّ تلك اللحظة التي بدأت في مطلع أيلول عام ١٩٩١ تشكّل حداً فاصلاً بين زمنين، فإذا كان إدوارد سعيد الباحث والمفكّر الذي كان يعيش في الولايات المتحدة منذ مطلع الخمسينات مشغولاً بقراءة الخطابات الفكرية والنقدية الغربية، مرتبطاً مع واقع تلك الخطابات ورؤى العصر ومستقبله بعلاقة قوية تدرك مرامي تلك الخطابات وما تهدف إليه، فإنّ تلك اللحظة استطاعت أن تجعل حركة السهم ترتد نحو الماضي الذاتي كاشفة بذلك عن رغبة عميقة في التحرّر من المنفى، منقّبة في ذلك التاريخ الشخصي عن لحظات أخرى تقع خارج شقاء اللحظة الحاضرة، لهذا يقول:

> «كان جوابي الثابت على مشقّات مرضي المتزايدة هو الإكثار من الاستذكارات ومحاولات إحياء نتف من حياة عشتها، أو استحضار بشر غابوا» ص ٢٦٨.

يلفت النظر أنّه وبعد مرور شهر على تشخيص المرض، وجد إدوارد سعيد نفسه متورّطاً في كتابة رسالة إلى أمّه التي كانت قد توفيت قبل سنة ونصف. يشير إدوارد سعيد بوضوح إلى أنّ كتابة الرسالة قد تمّت على نحو لا إرادي، وأنّه أوقفها وهو يعاني شيئاً من الحرج والارتباك.

إنّ الكتابة إلى الأم التي درج عليها إدوارد، كما يقول، منذ عام ١٩٥١ في

اللحظات الحرجة التي كان يمرّبها، تؤشر على طبيعة اللحظة الحديّة تلك، ففي تلك اللحظة يجيء الارتباط بالماضي ورموزه وأحداثه عميقاً، وتعلو الرغبة في البوح، ومن خلال هذا البوح تسعى الذات إلى تحرير نفسها من سطوة اللحظة الحديّة وقسوتها ووقوعها بين الموت والحياة. فضلاً عن أنّ معاناة الأم مع السرطان وقبلها معاناة الأب، والعمّة نبيهة مع المرض نفسه تربط إدوارد الإنسان بجذوره العائلية، لهذا جاءت الكتابة للأم واستعادة دورها، في إطارمحمّل بالدلالات. وتبيّن الأفعال التي قام بها إدوارد في السياق نفسه، وفي الحقبة الزمنية نفسها عن هذا التشاكل الذي كان يبغي العودة إلى النبع والفرار من تلك اللحظة القاسية.

لقد قام إدوارد سعيد بمجموعة من الأفعال تشير إلى ما أفرزته تلك اللحظة من تحوّلات في حياته:

ـ التفكير بالانتقال إلى بوسطن ـ المدينة التي عاش فيها سعيداً يوم كان طالباً. وقد أدرك سعيد أنّ هذه الرغبة في الانتقال تجسّد في واقع الأمر البحث عن مكان ليدفن فيه بعيداً عن نيويورك التي يصفها في «تأملات حول المنفى» بأنّها القلقة والمضطربة المتنوعة بغير انقطاع والمفعمة بالطاقة والمتقلّبة والمقاومة والقادرة على الاستغراق والامتصاص.» ص ٩٥.

ـ زيارة فلسطين للمرّة الأولى بعد خمس وأربعين سنة مع زوجته وولديه. وقد حرص سعيد على زيارة المنازل المرتبطة بتكوينه الذاتي، فزار منزل عائلته بالقدس الغربية، ومنزل والدته هيلدا الشمّاس في الناصرة ومنزل خاله الطبيب منير الشمّاس في صفد.

ـ زيارة القاهرة عام ١٩٩٣، بعد ثلث قرن من مغادرتها، هذه المدينة التي يراها إدوارد سعيد قائمة على التوافق والتكيّف، والتي ظلّت متماسكة على الرغم مما نزل بها من منغّصات. وللقاهرة دور مهم في تشكيل شخصية إدوارد سعيد الفتى، ولعلّ كتابته عن تحية كاريوكا تبيّن قدرة إدوارد سعيد النقدية المدهشة في الربط بين تحوّلات المجتمع المصري وتحوّلات جسد تحية كاريوكا في سيره من الرشاقة إلى الترهل.

لقد تمّ ذلك كلّه قبل أن يشرع إدوارد سعيد في الخضوع للعلاج الكيميائي في آذار عام ١٩٩٤، وهي أفعال تجمع بين التعلّق بالحياة والشعور باقتراب الأجل، لهذا رأى سعيد أنّ هذه المرحلة الحديّة في حياته هي أشبه بخروج آدم وحوّاء من الجنة إلى غير رجعة. ولعلّ هذا الشعور بالخروج من الفردوس هو الذي تجسّده «خارج المكان» عندما تخضع بنيتها العامة للتأويل. لهذا لم يكن غريباً أن يشرع إدوارد سعيد بالكتابة في أيار عام ١٩٩٤.

لقد كانت الكتابة كما أشار إدوارد سعيد نفسه لوناً من ألوان الصراع مع تلك اللحظة الحديّة. وكانت تلك اللحظة تستدعي لحظة أخرى أو لحظات أخرى. وفي أثناء ذلك الاستدعاء بدأت ملامح ذات ثانية مطمورة تحت سياقات اجتماعية كثيرة بالبروز، وبدأ وعي إدوارد سعيد النقدي المتميّز في استعادة ملامح تلك الذات، ووقائعها ومشاهد حياتها. مثلما بدأ بوعي واضح التنقيب في علاقته مع الأب والأم والمدرسة والأصدقاء والأمكنة والمرأة والجسد، وفي أثناء تلك التجارب كانت تبرز ثنائيات كثيرة لعلّ من أهمها ثنائية المنفى والهويّة، فضلاً عن رصد إدوارد سعيد لنموّه المعرفي والفكري والإنساني، الذي بدأ يتداخل مع الوعي السياسي والنقدي، ليصنع إدوارد سعيد خطاباً نقدياً منذ نهاية السبعينات يفكّك الخطاب الاستشراقي وخطابات ما بعد الاستعمار الأخرى، التي غذّت نزعات الهيمنة على الآخرين واختزلتهم في أنماط بعينها، لتجعل الحديث عنهم بشراً أو أمكنة أو ثقافات مسألة نمطيّة سهلة، ولتستطيع تحويلهم إلى «موضوعات» قابلة للتهميش أو السيطرة أو الإقصاء. لهذا كان «خارج المكان» تجسيداً لرحلة الذات ومعاناتها، مرتبطاً بفكرة الرحيل الدائم التي صنعت حياة إدوارد الشخصية، فقد كان إدوارد يعيش ضمن أسرة كثيرة التنقّل بين القاهرة والقدس ولبنان والولايات المتحدة، وضمن حياة مدرسية قلقة هي الأخرى، تقوم على الصراع أكثر مما تقوم على التوافق والاندماج، وهي مسألة ستغدو بعد عام ١٩٤٨ فلسطينية بامتياز. لكنّ انبثاقة هذه السيرة من تلك اللحظة الحديّة الفاصلة، وارتباطها بفكرة الرحيل، وتعدّد البيوت ابتداءً من منزل الأسرة في الطالبية في

القدس، مروراً بشقة الزمالك في الطابق الخامس بشارع عثمان عزيز، وبحياة لبنان في الصيف وما كان فيها من تجارب، مروراً كذلك بمدرسة الجزيرة الإعدادية، في القاهرة، ومدرسة القديس جورج في القدس، ومدرسة القاهرة للأطفال الأمريكيين، وفكتوريا كوليج ـ القاهرة حتى ذهابه عام ١٩٥١ إلى «المنفى الأمريكي» ص ١٦٨، على حدّ تعبيره، لا يعني أنّ «خارج المكان» مسكون بمشاعر الخيبة أو الإحساس بالفشل. صحيح أنّها سيرة غير متصالحة مع الواقع، تضجّ بالعديد من ألوان المعاناة، لكنّها معاناة تأتي في إطار صقل الذات وتجهيزها لمهمتها الثقافية التي تصدّت لها على نحو متميّز: لذا لم يكن مفاجئاً أن يقتطف إدوارد سعيد أبيات كوليردج المفعمة بالرضا عن المنجز وتحقيق الذات:

ولا تحت هذه العريشة،

عريشة الزيزفون الصغيرة

حققت الكثير مما يبلسم جراحي

لكنّ انبثاقة تلك الذات الأخرى تجيء في «خارج المكان» ضمن بنية متنامية تتألف من أحد عشر فصلاً، وهي فصول تخلو من العناوين أو المحطّات البارزة. لهذا كان من الطبيعي أن تخضع عملية السرد لارتدادات، وتقاطعات، وأن تجيء مسألة التذكّر ملتحمة ببنية الوعي الذي يميّز كتابات إدوارد سعيد، فتتجلّى الذاكرة بوصفها مرآة للوعي وتطوّره، مشخّصة في تلك الأثناء صورة الصراعات التي كان على ذلك الوعي أن يعيشها سواء مع سلطة الأب أو المدرسة أو الأصدقاء أو المناهج، وقدرة ذلك الوعي على الخروج من آفاق الثنائيات المرّة التي كان عليه أن يعانيها. وفي الوقت نفسه يقوم الوعي وهو يستعيد الحدث ويعيد بناءه بتفكيك بنيته نفسها، ويجعل هذا الوعي قابلاً للتأويل والقراءة. وإذا كانت مسألة الذات والرحيل تشكّل الجوهر المتعالي للكتاب، فإنّ هذا الجوهر يمكن أن يشير في تأويلاته الأكثر عمقاً إلى حضور إدوارد سعيد الباحث والأستاذ الجامعي والمفكّر على نحو يجمع بين الوعي بالمسؤولية، والشعور بالحرية في نقد الخطابات المعرفية وتعريتها؛ هذا النقد الذي أربك أوهام المركزيات.

وهي مسألة ستأخذ أبعاداً واضحة في ثنائية اللغة والمكان.

يفتتح إدوارد سعيد السيرة على النحو التالي:

«تخترع جميع العائلات آباءها وأبناءها وتمنح كلّ واحد منهم قصّته وشخصيته ومصيره بل إنّها تمنحه لغته الخاصّة. وقع خطأ في الطريقة التي تمّ بها اختراعي وتركيبي في عالم والديّ وشقيقاتي الأربع (....) هكذا كان يلزمني قرابة خمسين سنة لكي أعتاد على «إدوارد» وأخفّف من الحرج الذي يسبّبه لي هذا الاسم الإنكليزي الأخرق الذي وضع كالنير على عاتق سعيد اسم العائلة العربي القح».

واضح أنّ هذه البداية تشير إلى المنظور الإشكالي الذي كان يتحتّم على إدوارد سعيد أن يرى العالم من خلاله. صحيح أنّ هذا الإشكال يبدو لغوياً، لكنّه شديد الاتصال بالهويّة، والسلطة (سلطة الأب المطلقة الحريصة على استبدال اسمها باسم أمريكي) وسلطة الاستعمار، فقد سمّي أدوارد تيمّناً باسم أمير ويلز البريطاني يومها، الذي كانت دولته تستعمر فلسطين ومصر، مكان الميلاد والإقامة لإدوارد وعائلته. وقد ظلّ هذا البعد يثير في نفس إدوارد العديد من الأسئلة، والإجابات، راسماً الطرق التي تحاول الخروج من ذلك المأزق الذي كان يتجلّى في السؤال عن هوية ذلك الفتى الذي يجمع النقيضين «هل أنت أمريكي؟» لكنّ سعيد اسم عربي «لا يبدو شكلك أمريكياً. أنت عربي في نهاية المطاف. ولكن من أيّ نوع؟ هل أنت بروتستانتي؟».

غير أنّ هذا المنظور الإشكالي كان بعيداً في تلك الحقبة عن المسائل السياسية، وكان وعي إدوارد الطفل والفتى به ينتمي إلى عالم المشاعر الغامضة، أكثر مما ينتمي إلى عالم الوعي القادم من جذور الإيديولوجيا. لم يكن إدوارد الفتى يحسّ في تلك الآونة بالانتماء إلى جماعة حقيقية أو متخيّلة، فقد كان ينتمي إلى أسرة إشكالية هي الأخرى في علاقتها بالمسألة نفسها. كان والده يكره القدس لأنّها مدينة تذكره بالموت، وهو - أعني الأب - مقبل على الحياة، معجب بالأسلوب الأمريكي في العيش، راغب في التجارة، أما الأم فهي امرأة تلقّت تعليماً راقياً، وكانت ميّالة إلى الحديث

بالإنجليزية، أكثر من الحديث بالعربية، وهي في المحصّلة النهائية تسعى بجديّة للانسجام مع عالم الزوج، وتسويغ شخصيته. ويكون على أدوارد أن ينتظر حتى عام ١٩٤٨ ليدرك أنّه ينتمي انتماء إنسانياً غامضاً إلى جماعة لها وطنها المفقود، وأبطالها القوميون. لكنّ ذلك الانتماء الذي أثارته فيه عمّته نبيهة، تلك الشخصية الإنسانية الفذّة في رغبتها في المساعدة وتفانيها في خدمة الناس، فضلاً عمّا أثارته فيه شخصية الدكتور وديع حدّاد وابنه فايز، وهما شخصيتان سيعود إدوارد للتنقيب عنهما في حقبة متأخرة، وتبيان المصير التراجيدي للثاني الذي عاش حياته قدّيساً على المستوى الفكري والإنساني. يقول إدوارد سعيد:

«بفضل عمّتي نبيهة اختبرت فلسطين أول الأمر تاريخاً وقضيّة من خلال الغضب والاستنكار اللذين أثارهما فيّ عذاب اللاجئين «هؤلاء الآخرون» الذين أدخلتهم هي إلى حياتي» ١٥٩.

لقد بدأ وعي إدوارد الفتى بهذه المسألة بالتفتّح من خلال بعض التفصيلات اليومية كالخلاف بين أبيه وأبناء عمّته على بعض المسائل المالية للشركة في فرع القدس، ومن خلال وثيقة سفر أمّه الفلسطينية ومعاناتها في السفر، وحضور بعض جوانب هذا الصراع في مدرسته في أمريكا من خلال مقولة (ستة ضد واحد) وهي عبارة تشير إلى معاناة إسرائيل في مواجهة ستة من جيوش الدول العربية. لهذا فإنّ منظور إدوارد الواعي بهذه المسألة قد بدأ فعلاً بهزيمة حزيران عام ١٩٦٧، ليخرج إدوارد من إطار تلك التشابكات والرؤى البسيطة إلى إطار فكري عميق. لكنّ ما يتبقّى من هذه الإشكالية في السيرة يتجلّى في فقدان إدوارد سعيد للشعور بالأمان في المنفى والبحث عن المكان الأليف. فقد صرّح إدوارد بأنّه كان يصطحب في أيّة رحلة يقوم بها، حتى لو كانت إلى مركز المدينة، حقيبة محشوّة بأغراض تفوق ما يحتاج إليه. وإذا كان إدوارد سعيد يعلّل ذلك باكتئاب السفر الحضاري، فإنّ انعدام الشعور بالأمان في المنفى هو الذي يفسّر مثل هذا الشعور.

تختفي «خارج المكان» بشخصيات أخرى خارج إطار الأنا، لكنّ هذا الاختفاء مرتبط على مستوى التذكّر والوعي بتدرّجات نموّ تلك الأنا ، لهذا تتركّز الاستذكارات الأساسية حول الأب والأم والمدرسة، مثلما سينبثق في خاتمة السيرة تركيزه حول المرأة التي تغدو علاقته بها توكيداً لقدرة الأنا على التمرّد والاستقلالية، وإعادة هيكلة العلاقة مع الأم على وجه التحديد.

يشكّل الأب في «خارج المكان» شخصية متسلّطة، وتتّصف علاقته بإدوارد بتوتّر لا يخفى. يبني وديع/ وليم الذي سعى إلى هذه الثنائية برغبة واضحة، وكانت ذات دلالة على تميّزه، لبناء عمل تجاري ناجح، يكفل لأسرته حياة رغيدة، ولابنه تعليماً جامعياً راقياً. كان وديع يسعى إلى المزج بين السيطرة المالية والجسدية المطلقة على شخص إدوارد.

لقد بدا الأب المتّشح بالغموض، ذو التاريخ العسكري الملتبس ، مشغولاً بجسد ابنه، يراقب هذا الجسد، ويحرص على قوته ورياضته. ووقر في ذهنه، واستطاع أن يقنع زوجته بذلك، أنّ جسد إدوارد يحتاج إلى إصلاح ومراقبة، أمّا الإصلاح فلتقويم ذلك الجسد القبيح، وأما المراقبة فللتأكّد من رجولته. لقدخضع إدوارد لسلسلة من العمليات التي كانت تهدف إلى تقويم جسده، وتواصلت تلك العمليات الطبيّة حتى بعد تخرّجه من برنستون عام ١٩٥٧ . مثلما كانت قد بدأت منذ مرحلة المراهقة التأكّد من قدرة الفتى على الاحتلام، من خلال مراقبة ملابسه الداخلية ، لقد كان ذلك كلّه لا يهدف إلى الانتقام من إدوارد وبسط السيطرة عليه وحده، بقدر ما كان يسعى للانتقام من الأم وأهلها الذين أورثوا ابن أختهم ذلك الجسد المشوّه في نظر الأب. لكنّ هذه العلاقة الملتبسة التي كانت تخاف الأب وتخشى فقدانه، وترغب في التحرّر من سطوة الأب ونفوذه، ولا تتمنّى موته، كانت تعبّر عن نفسها من خلال الصمت أكثر مما تعبّر عن نفسها من خلال الكلام. كان إدوارد من خلال سلسلة من التجارب المؤلمة في المدرسة، قد بدا طفلاً فاشلاً ، مشاكساً، غير راغب في التعلّم، وغير قادر

على ممارسة الرياضة. لهذا كان يكثر صياح الأب وتكثر أسئلته واعتراضاته، في حين يعجز الطفل عن الإجابة أو يبدو متلعثماً ضعيفاً، مرتبكاً. لكنّ الأب الذي كان كثير الكلام صمت مرّتين وأشاح بوجهه، في الأولى بدا الطفل إدوارد فيها عاجزاً يوم سقط وهو في الطريق إلى حديقة الحيوانات فاستنجد بوالده الذي رآه لكنّه أشاح بوجهه، وفي الثانية كان الأب عاجزاً يحتضر فأشاح بوجهه إلى الجدار ومات. وهنا يتساءل إدوارد سؤالاً تراجيدياً ملتبساً: هل كان فعلاً راغباً في أن يقول أكثر مما قاله؟.

-٣-

بالمقابل تبدو شخصية الأم أكثر حنّواً، ورهافة وذكاء وإن كانت تمزج هذا الذكاء بشير من المكر لا يستهان به، وهو مكر غير ضارّ، لكنّه قادر على ترتيب الأشياء كما تريد.

لقد كانت الأم على عكس الأب تماماً، فالأب سعى بقصد ووعي للحصول على الجنسية الأمريكية، أمّا الأم فقد ظلّت تحمل وثيقة سفر، ثم حصلت على جواز سفر لبناني. وإذا كان الأب غير مرتبط بفلسطين على الصعيد الوطني، فإنّ الأم تكره الحياة في الولايات المتحدة، وتفضّل العيش في العالم العربي. لكنّ الأب والأم يمتلكان آفاقاً عائلية رحبة، فالأب له صلة خؤولة بخليل بيدس، وهو ما سيتنبه له إدوارد فيما بعد. والأم على صلة عن طريق المصاهرة بشارل مالك الذي سيقيم علاقة استعلائية مع إدوارد سعيد الشاب، وهي في كل الأحوال علاقة إشكالية تذكّر بعلاقة هشام شرابي بمالك في «الجمر والرماد». وهما معاً، أي الأب والأم، سيموتان بالسرطان. وإذا كان سعيد يروي مشهد مرض أبيه وموته من خلال سرد متجرّد تنطفئ فيه الوهجة العاطفية، ويأخذ الحديث فيه عن موت الأب شكل أسطورة الفينيق، فإنّ حديثه عن موت الأم مترع بالأسى والحزن:

«توفيت أمي وقد رفضت تأشيرة إقامة قصيرة الأجل، فدفنت

في أمريكا التي كانت تتحاشاها دوماً وتكنّ لها الكراهية أساساً» ص ١٧٤.

وفي هذه الأثناء أعني في الحقبة الواقعة بين ١٩٥١ سنة قدوم إدوارد سعيد إلى أمريكا وبين عام ١٩٦٢ سنة حصوله على الدكتوراه، بدأت آفاق الشخصية بالتبلور. ويكشف الفصل الأخير من السيرة عن بدايات هذا التبلور الذي شرعت مسألة الانفصال والقراءة والحياة الجامعية تصنعه. لقد تحدّث إدوارد سعيد طويلاً عن ضياعه بين تقاليد تعليم إنجليزية تنتمي إلى القرن التاسع عشر، وأخرى أمريكية تتميّز بقدر من السذاجة والفوضوية في القاهرة. وسيشير إدوارد إلى بدايات التحوّل في المدرسة الأمريكية في الولايات المتحدة. وهو تحوّل يشير إلى قدرة المدرسة على منحه الفرصة لاكتشاف ذاته؛ هذا الاكتشاف الذي سيأخذ بالتعمّق على الصعيد المعرفي. ولعلّه ليس من قبيل المصادفة أن يكون الروائي البولندي جوزيف كونراد محور أطروحته لأنّه عبر هذا الاختيار، الذي سيكشف لإدوارد سعيد ما ينطوي عليه من تماه مع إشكاليته هو في المنفى، يكون قد بدأ مسألة الوعي بالذات والآخر فكرياً ومعرفياً، ثم جاءت «خارج المكان» لتلقي الضوء على أبعاد هذه الإشكالية من منطلق ذاتي.

لقد شكّلت هزيمة حزيران ١٩٦٧ بداية انتقال إدوارد سعيد من حياة الأستاذ الجامعي إلى المثقف العضوي، وكانت كتابات إدوارد سعيد منذ تلك الآونة تعميقاً لصوت هذا المثقف العارف بثقافة عصره، القادر على قراءتها وتفكيكها.

لقد سبق لإدوارد سعيد في «العالم والنصّ والناقد» أن توقّف عند كونراد الذي كان محور أطروحته عن العلاقة بين الرواية والسيرة الذاتية في نتاجه الروائي. ويبدو واضحاً لمن قرأ ما كتبه إدوارد سعيد في الكتاب الآنف الذكر، أنّ اختياره كونراد يجيء متماثلاً مع تجربته وإشكاليته. فهذا البولندي الذي أخذ يكتب باللغة الإنجليزية، وغدا أديباً عالمياً، هو ذلك العربي الذي أخذ يكتب بالإنجليزية، حتى غدت كتاباته تنتمي إلى أكثر الكتابات النقدية والمنهجية أهمية. لكنّ إدوارد سعيد ظلّ يعي إشكالية الكتابة

عن المنفى بلغة المنفى كما يتبدّى ذلك في تحليلاته للكثير من الأعمال الأدبية ومن بينها كتابات سلمان رشدي مثلاً، كما أنّ حديث إدوارد سعيد عن كتاب المحاكاة لأورباخ وتحليله لهذا الكتاب الفذّ، يشير هو الآخر إلى تلك الإشكالية. ومن هذا الكتاب يقتبس نصاً لفكتور هوغو، نقله صاحب المحاكاة يعبّر على نحو دقيق عن شخصية إدوارد سعيد وعلاقته بالأمكنة. يقول النص:

«إنّ صاحب النفس الوديعة يركّز حبّه على بقعة واحدة من العالم، في حين أنّ الإنسان القوي يوسّع حبّه كي يشمل الأمكنة كافة. ولكن الإنسان الكامل هو من يخمد جذوة حبّه، وأنا معتاد منذ الصبا أن أقيم في بلاد غريبة، وإنني لأدرك عمق الحزن الذي يشعر به الزمن أحياناً لدى مغادرة الموقد الضيّق في كوخ أحد الفلاحين، وأدرك أيضاً عمق الازدراء الصريح الذي يكنّه الذهن للمواقد الرخامية واللقاءات المزدانة بألواح الخشب الفاخر» ص ١٢.

«مدارات الذاكرة»،
و«البحث عن الطريق»

-١-

لعلّه ممّا لا يُجانب الصواب أن يقال إنّ «مدارات الذاكرة» و«في الطريق إلى عمان» سيرة فالح الطويل الذاتية (وهو ديبلوماسي أردني سابق ، وعضو في مجلس الأعيان) التي صدرت بين عامي ٢٠٠٢ و ٢٠٠٤ تندرج في عداد المفاجاءات التي تؤكد صعوبة تحديد الجهة التي يجيء الإبداع منها أو اللحظة الزمنية التي يظهر فيها . مثلما تؤكد تلك السيرة الطبيعة البينية لهذا اللون من الكتابة التي لا تقتصر على الأدباء والفنانين بالضرورة . فقد عرفت السيرة الذاتية مشاركات لفلاسفة ولاهوتيين وأطبّاء وساسة وعلماء نفس وأنثروبولوجيين ورحّالة وعسكريين. غير أنّ قيمة السير الذاتية لا تكمن فيما تنطوي عليه من تجارب ورؤى ، بقدر ما تتحدّد قيمتها في قدرتها على تجسيد تلك التجارب والخبرات على نحوحيّ من خلال بنية سردية لها علاماتها ورموزها الدالة على وجود صاحبها ، والكاشفة لمستويات وعيه ، وطبيعة عصره والمجتمع الذي ينتمي إليه .

يغطيّ الجزء الأول من هذه السيرة الحقبة الواقعة بين بدايات وعي الطفل في أربعينات القرن الماضي حتى عام ١٩٦٢ ، عام التحاق الطويل بالخارجية الأردنية ، في حين يغطيّ الجزء الثاني الحقبة الزمنية الواقعة بين عامي ١٩٦٢ و ١٩٩٤ . أى أن السيرة في جزئيها تغطي مرحلة تزيد على نصف قرن ، وترسم في أثناء هذه المرحلة الغنيّة

بالتحولات سعي صاحبها لتحقيق ذاته وبلورة وجوده الفاعل .

يتجلّى في هذه السيرة ما يسمّيه هيوسلفرمان[1] نصيّة السيرة الذاتية . وهذه النصّية تمثل أبرز سمات هذا اللون من الكتابة ، في المطابقة بين الأنا الساردة والأخرى الفاعلة في النصّ ، وفي الصدور عن ميثاق سير ذاتي ، وفي الجمع بين السرد والوصف ، وآليات التّذكر والاسترجاع والتحليل ، كي تتمكن الذات من بناء ملامحها ورسم علاماتها وتشكيل منظورها في مقاربة العالم . لهذا تقوم السير الذاتية في العادة على لون من المزاوجة بين الحرفية والمجازية ، بمعنى أنّها تستعيد الحوادث والحكايات والتجارب الفاعلة في بناء الذات ثم تقوم بنقلها من مدارات الذاكرة إلى بنية النّص المتشابكة .

-٢-

تحدّد مدارات الذاكرة لحظات الاتصال بين الطفل والعالم من خلال عدد من العلامات الدالة في هذا السياق . فقد أشارت إلى ارتباط ميلاد فالح الطفل بسنوات الجفاف ، ولكنّ الحكاية الأكثر دلالة في هذا الإطار جاءت مرتبطة بالماء[2]. فقد طلب أحد شيوخ العشائر الذي سكنت عشيرته في حكما ، قرية فالح الطفل ، مدّة من الزمن ، أن يشرب الماء من يد فالح . سعد فالح بهذا الطلب الذي خصّه به الشيخ ، لأنّه كان يشعر أنّ الشيخ ، صاحب الشخصية المؤثّرة في مجتمع القرية لا يهتم به اهتمامه ببقية الأطفال . لذا ذهب فالح لإحضار الماء بهمّة ونشاط ، ولكنّه فوجئ أنّ جرّة الماء ناشفة تماماً . كان فالح بؤرة الاهتمام في المضافة في تلك اللحظة ، لكن هذا الاهتمام أخذ يتحوّل إلى تهكّم وتعليقات وهمهمات مملوءة بالسخرية من هذا الطفل الذي كاد يُعرف بأنه «ينشّف البحر» . كاد هذا الموقف يودي بصورة فالح الطفل ، ويؤكّد صحة الاعتقاد بأنّ ميلاده نذير شؤم لارتباطه بالجفاف وسنوات الفقر المتلاحقة . ولكن عبد الكريم ، والد فالح ، المتابع للمشهد ، المملوء بالقلق والتوتر لما ترمز إليه تلك اللحظة ، كان مبادراً إلى التشكيك في مسألة الربط بين عدم وجود الماء

في الجرّة ، وكون ابنه مصدر شؤم ونذير نحس . وتأكيداً لذلك أشار إلى أنّ ثمة دلالة أخرى تحتملها هذه المسألة وهي تتمثل في كون الله ، عزّ وجل، لا يريد لفالح أن يكون سقّاءً . وإمعاناً في نفي الدلالات تلك أعلن أنه سيأخذ فالح ، المتهّم بأنّه ينشّف البحر ، إلى حيفا، أيّ إلى البحر حيث يعمل محمد أخو فالح غير الشقيق .

لا يخفى البعد الكنائي في هذه الحكاية الدالّة . فهذه الحكاية التي انبثقت من الذاكرة لتجسّد وعي الطفل المبكّر على مجتمع القرية ورموزه ولغته وإشاراته ، هي حكاية إطاريّة تندرج في ثناياها حكايات كثيرة في السيرة . ، مثلما تتولّد منها حكايات مشابهة تؤكد هذا البعد الكنائي . وليس من قبيل المبالغة أن يقال إن حركة الحياة والتعبير عنها في السيرة كانت نفياً لهذه الشائعة أو تلك المقولة . بمعنى أنّ البحث عن الماء، وهو مرادف للبحث عن الحياة بآفاقها الإنسانية الرحبة ، ظلّ يشكّل هدف السيرة المركزي . ومع ذلك فإنّ الحكاية تومئ إلى أبعاد أخرى، ومن تلك الأبعاد ذلك الصراع الذي توجّب على فالح أن يعيشه في مراحل حياته لتحقيق وجوده . فالمدارات من هذا الباب هي سيرة الصراع ضد الفقر والمرض والجهل والبؤس ، كما هي سيرة البحث عن العلم والعدالة والهويّة وتحقيق الوجود . وعلى الرغم من العلاقة المشوبة بالتوتر التي كان يستشعرها فالح الطفل فيما يخص علاقته بشيخ العشيرة المشار إليه ، وهي مسألة ستظل تتحكّم بعلاقة فالح لمدة طويلة بالقوى والسلطات التي سيتعامل معها ، ليظل على استعداد للمجابهة دون أن تعني مسألة الاستعداد الرغبة في الصراع، فهو دائماً يلّوح به دون أن يرغب في الخوض فيه ، فإنّ علاقة فالح بأبيه كانت واقعة خارج هذا الصراع . ففي تلك العلاقة تسود روح توافقية، منسجمة . صحيح أنّ السيرة لا تحتفي بشخصية الأب كثيراً ، ولكن حضوره في المواطن القليلة التي يرد فيها، ظلّ يشكّل حماية معنوية لفالح يرضاها ويقرّ عيناً بها . لقد تكرّرت هذه الحماية المعنوية في مدرسة تل الذرة ، إحدى القرى السورية التي عمل فيها معلّماً للغة الإنجليزية إبّان دراسته في جامعة دمشق . فعندما وجد فالح نفسه مضطراً للدخول في صراع فكري وجسدي مع بعض المعلّمين والطلبة ، جاء قدوم أبيه المفاجئ ليمنحه روحاً معنوية

قوية، وليعزّز من وضعه النفسي والاجتماعي. وقد صرّحت السيرة بذلك فقالت :

«لم يكن أبي في أيّ يوم من الأيام يصنع الأحداث التي أمرّ بها. فقد كانت هذه خارجة عن إرادته. ولكنّه كان هناك يحميني عندما يكون ذلك مفيداً، أو يدعو لي إن كان الدعاء هو كلّ ما يقدر عليه»[٣].

أما ذهاب فالح الطفل مع أبيه إلى حيفا، فلّعله كان إرهاصاً بحياة كثيرة التنقلات والأسفار، فضلاً عن كون هذه المدينة التي ظلّت محفورة في ذاكرة فالح الطفل ببحرها وشخصياتها ستشكّل النقيض التام للجفاف، وستكون طفلتها التي توقفت السيرة عندها بمثابة بياتريس، التي تهب الغبطة المثالية وعلى اسمها سيؤسّس دانتي نشيد الفردوس.

-٣-

تنحو «مدارات الذاكرة» على مستوى البناء الزمني منحى تصاعدياً، فهي تبدأ من سنوات الطفولة وتتوقف وقد بلغ صاحبها ثمانية وعشرين عاماً. أما «في الطريق إلى عمان» فتكمل المسيرة التي استغرقت في العمل الديبلوماسي مدة اثنين وثلاثين عاماً. صحيح أنّ الحركة الزمنية تتصاعد في الجزئين، ولكنّ الزمن في المدارات ظلّ أكثر حيوية وتشعّباً وتدفقاً، وصحيح أنّ ثمّة فرقاً بين الزمنين، زمن البحث عن الطريق على نحو مطلق، وزمن البحث عن عمّان على وجه التحديد أو عن الطريق الموصلة إليها وصحيح كذلك أنّ المدارات حوت لحظة الاندفاع في وجه العالم ومواجهته بقدر كبيرمن الحرية والتمرد/ لكنّ الجزء الثاني على أهميته في تاريخ الديبلوماسية الأردنية، يظل مختلفاً عن الأول، فقد صارت الحياة تسير في إطار ثابت على

الأغلب، أما حركته فهي حركة في إطار ذلك الثبات ، وإن أضفت شخصية فالح على السيرة حيوية لا تخفى. وقد عبّرت المدارات عن ذلك على نحو تراجيدي عندما صرحت بأنّ لحظة الدخول إلى آفاق العمل الديبلوماسي كان بمثابة الدخول إلى المقتل في حياة لا تتكرّر مرّتين .

لكنّ هذا البناء التصاعدي للّحظة الزمنية ظلّ يشهد قدراً واضحاً من المراوحة بين أزمان متباينة تتجاوز لحظات السرد الآنية لتعود إلى لحظة أخرى . تقع خارجها ، وهذا الأمر طبيعي لأنّ استرجاع لحظات الزمن يخضع لآليات الذاكرة المحكومة بالأبعاد الأحادية فضلاً عن سعي الكاتب الواعي لتشكيل عالم حي، متشابك ، قابل للنماء والتطوّر والتعدّد؛ ومفتوح على احتمالات شتّى .

إن تحليل بنية السيرة يبين أن هذه السيرة بجزئيها تتوزع على النحو الآتي :

الطفولة	١/	٩ـ٥٤
الذهاب إلى الكتّاب	١/	٥٥ـ٦٧
المدرسة الابتدائية (سحم الكفارات)	١/	٦٨ـ١٠٩
المدرسة الثانوية (إربد)	١/	١١٠ـ١٨٧
الجامعة/ دمشق	١/	١٨٨ـ٣٠١
مرحلة التدريس/ جنين وقلقيلية	١/	٣٠١ـ٣١٤

أما المراحل في الجزء الثاني فهي متداخلة بطبيعة الحال لأنّها لا تعكس تدّرجاً زمنياً بالضرورة بقدر ما تعكس تنقلاّت في عالم الوظيفة لا تخضع لمرحليات دقيقة وإن كان يمكن الإشارة إلى عدة أماكن : كالعمل في مقرّ الخارجية في عمّان، والعمل سفيراً في بغداد ، وموسكو ، وإسلام أباد، وهي تمثّل ذروة العمل الديبلوماسي الذي وصل إليه فالح الطويل ، وقد كان هذا العمل مسبوقاً في بعض تلك الأماكن وفي أماكن غيرها بمستوى ديبلوماسي مختلف .

تشكّل مرحلة الطفولة نقطة لافتة في المدارات . ليس لأنها تكاد تحتل ثلث

الكتاب، ولكن بما تنطوي عليه من تجارب وحياة صعبة. تتفتح عينا فالح الطفل في المدارات على عالم ريفي، وبيت واسع ومضافة كبيرة، وعشيرة قويّة، وعلاقات عمومة وخؤولة ومصاهرة حاضرة في وجدان الطفل، وحياة هي أقرب إلى الفقر ،وعمل دؤوب لتأمين لقمة العيش. يتحرك فالح الطفل في ذلك العالم ترعاه أمّ شديدة الاعتزاز بنسبها وأهلها، وأب وثيق الصلة بالعشيرة وتقاليدها وعاداتها، وأخ غير شقيق، يشكّل لفالح آنذاك المثل الأعلى في العمل والحنان والصبر وتحمّل مشاقّ الحياة، وفي الذوق الموسيقي الذي ظلّ يبهر فالح مدة طويلة.

تتحرك قدما فالح في هذ الإطار، وتنتقل بين بيئات ريفية متنشابهة في الطبيعة والعادات والفقر، وفي أثناء ذلك التنقل تروي المدارات حكايات كثيرة ترسم ذلك المناخ، ولكنّ أكثر هذه الحكايات دلالة حادثتان تنتميان إلى مرحلة الطفولة المبكّرة، وهما حادثتان تتصلان ببعضهما على الرغم من الاختلاف الظاهر بينهما. أما الحادثة الأولى فهي اختفاء رحيلة الفتاة البدوية الفاتنة وهروبها مع عمير رافضة الزواج من سلامة. وأمّا الثانية فاختفاء الفرس الشقراء فجأة[٤]. وإذا كانت هذه الفرس قد امتازت بالذكاء والجمال والرشاقة والوفاء حتى غدت موضع حبّ الناس وتقديرهم، فإنّ رحيلة، هي الأخرى، كانت مهوى أفئدة هؤلاء الأطفال والشباب بشخصيتها الجذابة المتحرّرة، وأغانيها البدوية العذبة وإنسانيتها وحدبها على أغنامها. أثار الاختفاءآن قدراً كبيراً من الاضطراب في مجتمع القرية، فهروب رحيلة مع عمير مغامرة تخرج على التقاليد ولكنّها تذكّر بقصص العشاق، الأمر الذي أضفى على رحيلة طابعاً بطولياً ومنحها الإعجاب لتفضيلها الحبّ على المال والجاه، أما هروب الفرس أو سرقتها على الأدق. فقد استثار نخوة العشيرة؛ وشكّل تحدّياً لها ولمجالها الحيوي الآمن، فضلاً عن أنّه صنع منها اسطورة تختلف عن بقية الخيل. سيكون لهاتين الحكايتين تشابك مع حكايات السيرة في مراحلها المختلفة. والتشابك الحكائي يمثّل السمة الأكثر بروزاً في هذه السيرة وهو يتجلّى على النحو الآتي:

اعتادت السيرة أن تبني الحكاية وتنسبها إلى لحظة زمنية ومكان محدّد. ولكنّ

الحكايات الدالة في السيرة لا تتلاشى بعد اكتمالها، فما تلبث الحكاية نفسها أن تظهر في حكاية أخرى ويكون ظهورها في الحكاية الجديدة يهدف إلى إكمالها أو إيضاحها، أو تعديل مسارها . وهذه السمة العلائقية بين الحكايات جعلها تتزامن وتتعاقب، فهي ابنة لحظة زمنية بعينها، ولكنّها ستكتمل في زمن آخر، الأمر الذي أدى في السيرة إلى تحطيم تلك الحدود التي أشرنا إليها . مثلما أسهم في إلغاء الأمكنة أحياناً . فذهاب الفرس إلى جنين مضطرة، سيشبه ذهاب فالح إليها معلّماً في ثانويتها مضطراً هو الآخر، والمساعدة التي يلقاها والده من آل أبو بكر، سيلقاها فالح منهم إثر دخوله في صراع يشبه صراع تل الذّرة، وحافظ أبو بكر الذي لقي أباه أمام الخان في جنين، ستجيء به ظروف النكبة إلى حكما، وسيغدو جزءاً من حياتها، فيتبادل فالح مع الفرس الدور الأسطوري، حين تضفي المدارات على حركته طابعاً قدرياً لا مجال للتحكم فيه .

أما رحيلة التي نجحت في إضفاء الشرعية على حركتها التمردية، فقد ظلّت تذكي في شخصية فالح الفتى روح التمرد على المواضعات العامّة حتى تراه يقول وقد غدا معلّماً:

> «وكان بي توق لكسر كلّ الحدود المتعارف عليها. فالمتعارف عليه أقلّ بكثير ممّا تكتفي به روح ثائرة حرّة كتلك التي أحسّ بها تجمع بين جوانحي، وتكاد تمزّقني لتخرج للفضاء الواسع»[٥].

ولكنّ تمرّد فالح في السيرة لم يكن تمرّداً عدميّاً، فهو، مع الفارق في القياس، يشبه تمرد رحيلة في كونه تمرّداً يسعى في نهاية المطاف إلى اكتساب الشرعية. أما شخصية الشرطي فستغدو منذ لحظة قدومه للتحقيق في اختفاء رحيلة شخصية كريهة وستظل علاقة فالح بها عدائية تقوم على التحدّي في مرحلة الشباب، وحتى في بعض مراحل العمل الديبلوماسي، إذا تذكّرنا حواره العنيف مع برزان التكريتي. أما الحصان الذي يركبه الشرطي فقد بدا قبيحاً يستحق العبث به، كما فعل أبناء عمومته،

وهـــو علـى النقيض مـــن تلك الفـرس الشـقـراء بما تنطوي عليـه من وداعـة وكبرياء[٦].

أما رحيلة فستختفي ، وباختفائها تكاد المرأة تختفي من سيرة فالح الطويل الذاتية . صحيح أنّ هناك إلماحات إلى نساء في مراحل مختلفة من السيرة ، ولكن البحث عن امرأة تنمو معها أو في ظلالها علاقة ، كتلك العلاقات التي كان أترابه ينغمسون فيها أمر صعب تماماً . لقد ظلّ فالح يشير إلى إعجاب الفتيات به سواء في سحم الكفارات أم في إربد أم في موسكو ، ولكنّ السيرة تنجح مع ذلك في بناء أفق ذلك الاختفاء الذي يميّز صورة المرأة ويُكنّي عنه باختفاء رحيلة وزواجها من ثمّ ، وهي حركة تتشابه مع حركة الذات في السيرة إلى حد كبير . وقد كانت الشخصيات النسوية التي ظهرت في السيرة مرشحة للتلاشي ، فنجوى التي أعجبت بفالح ، الطالب في الثانوية ، كانت على النقيض من رحيلة ، مسكونة بوضع فالح الاجتماعي والاقتصادي الصعب ، فتلاشى مشروع الحب الذي كان فالح يرغب فيه ويخشاه . أما راعية (الحلان في سحم الكفارات) فاقترابه الجسدي منها وإحجامه في الوقت نفسه ، يذكّر بحكاية رحيلة على نحو معكوس وإن كان هذا الاقتراب ممزوجاً بالمراهقة والتدين الغامض .

ولكنّ الدلالة الأكثر اتساعاً لاختفاء الفرس ورحيلة وظهورهما فيما بعد ، يتمثل في فكرة اختفاء الطفولة وظهورها في أطفال آخرين . فقد ظلّ فالح يحسّ أنّه لم يعش طفولته على الإطلاق :

«أين أنا من الطفولة التي لا أعرفها حقّ المعرفة؟.. الطفولة التي لا أعرفها رأيتها مرات كثيرة في أطفال آخرين»[٧] .

لقد تجسدت تلك الطفولة الهاربة في تلك الطفلة التي رآها في حيفا . كانت الطفلة كما يصفها بتنورتها السوداء وقميصها الأبيض وصندلها الأحمر ، وجوربيها البيضاوين اللذين ينتهيان بكشكش لونه كلون الصندل ، تشبه دمية رائعة الجمال خارجة من كتب الأساطير . لهذا ظلت صورتها شديدة الحضور في نفسه ، يراها في

أحلامه وهي تصعد الدرج وتقف أمام الباب ثم تختفي. حتى شبهها ، كما أشرنا ، ببياتريس [٨] التي رآها دانتي ، هو الآخر وهي في سن التاسعة.

-٤-

تتحرك السيرة في فضاءات تعليمية مختلفة. وهي تذكر أسماء المعلمين والطلبة في تلك المراحل وتسترجع بعض قصصهم ، وترسم في تلك الأثناء مقاطع حاسمة لشخصياتهم وانتماءاتهم الفكرية والحزبية. ويتكرّر هذ الأمر في الجزء الثاني من السيرة التي تتنقل في آفاق عربية وأجنبية ، وترسم في أثناء هذا التنقل صوراً فنيّة جميلة وساخرة وإنسانية للكثير من الشخصيات التي عرفتها. ومن الحق أن يقال إن السيرة بجزئيها تصدر عن رؤيا متصالحة مع العالم فيما يخص العلاقات الإنسانية. فالشخصيات المشار إليها في السيرة كثيرة جداً، والحالات التي يتم رسم الشخصيات في إطارها متفاوتة ومختلفة. ولكنّ منظور السيرة إلى تلك الشخصيات يتسّم بالتوازن والقدرة على التشخيص، وإدراك أعماق الإنسان ، دون تشويه له أو إساءة متعمّدة. ولكنّ مرحلة الدراسة الإبتدائية التي كان يتوجّب على فالح أن يعيشها في كنف أخوال أبيه في سحم الكفارات ، ظلت تؤسس لمراحل لاحقة من حيث حفولها بالمعاناة والأمراض والتجارب المؤلمة. ولكنّ موقف المدارات من الأمكنة التعليمية لم يكن متشابهاً ، فعل الرغم من كون المرحلة الابتدائية في سحم تتحرك على مقربة من الفقر ، وفي خضم حياة قاسية ، إلاّ أن المدارات لا تقف من القرية موقفاً سلبياً ، مثلما لم تقف منها موقفاً مثالياً. لقد تجلّت سحم الكفارات ومن قبلها حكما بوصفهما المرآة الصافية التي شكلّت الهوّية والوعي ، وهي تجيء في المدارات أمكنة مملوءة بالأبعاد الإنسانية الحميمة (التي تتقبّل أن يعيش الطلبة في بيوت أخوالهم على هذه النحو بضع سنوات) ، مثلما هي مفتوحة على احتمالات التغيّر . . لهذا كان فالح الطفل يكثر من أحلام اليقظة التي كانت تريه التغيّر بعين الخيال قبل أن يراه واقعاً .

أما موقفه من إربد فكان سلبياً في البداية ، وكان قدومه إليها مشوباً بخوف الريفي

واستعلائه. لهذا كان لايرغب في السكن فيها. ولكن هذه المشاعر سرعان ما تلاشت. ولم تعد إربد مكاناً نافراً، بل أخذت صورتها بما تنطوي عليه من حياة غنية على المستوى التعليمي، وناشطة على الصعيد الحزبي، ومملوءة بالصداقات، والتفتّح على عالم المرأة، أخذت هذه الصورة تبدو مغرية وفاعلة. ويدو أنّ انخراط فالح في العمل الحزبي، وانتماءه إلى حزب البعث آنذاك، هو الذي جعل دمشق بما تنطوي عليه من تاريخ وحاضر مملوء بالحيوية، تبدو ساحرة وجميلة. وإذا كان ذهاب فالح إلى إربد للمرة الأولى ينطوي على شيء من استعراض قوة الريفي، حيث كان يفتش مع ابن عمه عن طفل ليصفعاه، فإنّ ذهابه إلى دمشق أطلق طاقات الفرح في أعماقه[٩] على الرغم من المكر الذي تعرض له في وزارة التربية والتعلم في عمّان وحرمانه من الذهاب إلى جامعة بيروت الأمريكية. لقد ذهب فالح إلى دمشق بعد أن عاش حياة مملوءة بالأمراض كأمراض تساقط الأسنان و تشوّه القدمين بسبب الاحتراق، والتهاب عظم الساق وما نتج عنه من معاناة هائلة، كما تعرّض للكسور التي كادت تودي بحياته. ولكن هذه المعاناة التي عانى أخوته وأبناء عمومته وزملاؤه مثلها لم تستطع أن تضفي على السيرة طابع التشاؤم. فقارئ السيرة يلحظ أنّ هذه المعاناة قد أشعلت في فالح روح التحدّي، وجعلته شديد الاحتفال بالحياة القادرة على التجدد، دون أن تغفل السيرة عن تاريخيتها التي كانت تنطلق منها. لهذا ظلت المدارات تبيّن عمق علاقة فالح الفتى بالطبيعة، ولكنّ عمق هذه العلاقة لم يفض إلى بناء تصور رومانسي لريف رائع مقابل مدينة ماكرة. فقد جاء تحرّك فالح في المكان ليعرف أسراره وخباياه وأساطيره وحكاياه:

«ملجأي الوحيد الذي أهرب إليه كان الطبيعة، أنصب فيها فخاخاً لصيد الطيور التي عرفت كثيراً من عاداتها فصار صيدها جزءاً من معارفي أو الوقوف طويلاً أمام كهف أجده، أي كهف، أو رجم حجارة قديم، علّني أرى حيّة، فأظهر لها

قطعة قماش حمراء احتفظ بها في جيبي لكي تترك لي «خاتم المنوة» أو الجلوس متعباً على التربة الحمراء النقيّة التصق بها وأحسّ ببرودتها حتى في الصيف تسري تحت جلدي وتعطيني ذلك الاكتفاء ، أو أذهب لموعد التقي فيه رحيلة أو نعيم رفيقي في الصيد دائماً»(١٠) .

أما المرحلة الثانوية والجامعية بطبيعة الحال فستغدو الحركة فيها فكرية تماماً ترسم جوانب وعي الذات لنفسها على هذا المستوى . ترسم المدارات لإربد صورة موّارة بالحركة في خمسينات القرن الماضي وتحكي تفاعل الطلبة مع الأحداث في الأردن والوطن العربي وتأثرهم الواضح بالحركات القومية آنذاك . وتحكي المدارات الكثير من الحكايات الدالة على طبيعة تلك المرحلة ، وهي حكايات ترسم في مجملها اليقين العقائدي والوثوقية الإيديولوجية عند أولئك الشباب . لقد غدا المشروع القومي عنصراً مهماً على وعي فالح وزملائه ، وكان فالح يتحرك بعاطفية واندفاع ضمن ذلك التيار السياسي الذي يسعى لاستعادة الأمجاد العربية . ولكن هذا اليقين العقائدي سيأخذ بالانكسار منذ تلك المظاهرة التي سمع فيها فالح اتهام أحد رؤساء الوزارات السابقين بالخيانة(١١) . صحيح أنّ الذهاب إلى دمشق ، واللقاء بقادة الحزب هناك قد مدّ في عمره الحزبي ولكنّ السيرة شهدت بروز الكثير من الأسئلة المفصلية التي جعلتها أقّل وثوقاً وأكثر ميلاً إلى طرح الأسئلة لتصل فيما بعد ، إلى الشك بالكثير من التفصيلات التي كانت بمثابة المسلّمات (١٢) وقد أسهمت الحياة الجامعية في كسر الجوانب الأحادية في شخصيته ، وعزّزت القدرة على التعامل مع الآخر المختلف .

تساءل فالح في المدارات عن سرّ بعض المصادفات[١٢] التي عاشها وظلّت تتكرر في حياته. وهو سؤال يشير بطبيعة الحال إلى البناء المتدرّج للسيرة التي بناها على شكل لولبي متصاعد، أيْ أنّ ترتيب فالح الذكي للحكايات سمح لها بأن تتقاطع على نحو مدروس : إن هذا لا يشكّك في صحة المصادفات ، ولكنّه يشير إلى أن بناء السيرة كان يخدم فكرة المصادفة فقد تساءلت المدارات عن سر المصادفة ولكنها اخفتها في بنيتها على نحو يشير إلى العلائقية التي سبق إن ألمحنا إليها . وفيما يلي جدول يبيّن أبرز التشابكات بين بعض الحكايات الفاعلة :

الحكاية	مداراتها
١ ـ العثور على الفرس الشقراء في جنين .	١ ـ ذهاب فالح ليعمل معلّماً هناك .
٢ ـ لقاء عبد الكريم بحافظ أبوبكر .	٢ ـ ذهاب حافظ أبو بكر إلى حكما .
٣ ـ رحلة الكشافة والمبيت في أم قيس .	٣ ـ اكتشاف فالح بعد ٣٠ سن أن . . . المرأة التي استضافته هي ابنة عم أمه .
٤ ـ صراع تل الذرة وانتهاؤه بالرحيل .	٤ ـ صراع جنين ونهايته المتشابهة .
٥ ـ اللقاء بنايف مسعود في كراج دمشق .	٥ ـ استكمال اللقاء به في ثانوية جنين .
٦ ـ النوري القاتل في كابول سنة ١٩٧٦ .	٦ ـ اللقاء بالقاتل نفسه في بغداد سنة ١٩٨٢ .
٧ ـ حكاية البولندي الذي كان جاره في بغداد .	٧ ـ اللقاء بالبولندي مصادفة في قطار ذاهب إلى وارسوا .
٨ ـ زوجة أحد أصدقائه تعالج في بغداد .	٨ ـ اللقاء بعد ذلك بسنوات بأهل تلك الزوجة في أحد الجمهوريات السوفياتية .
٩ ـ عائشة الطفلة الباكستانية في باكستان .	٩ ـ عائشة زوجة السفير البنغالي في بغداد .

إنّ هذه الحكايات التي كان لها تأثير واضح في حياة فالح العملية والأسرية ظلّت تجيء في السيرة بمثابة الرابط العميق بين المعلن والخفيّ أو بين ما يبدو على السطح ، وما يتحرك في الأعماق ، وكانت على المستوى الحكائي السردي بمثابة الطاقة المحرّكة التي تمنح السيرة جاذبية وألقاً وقدرة على إثارة انتباه المتلقي ، وهي في المجمل ترسم مسار هذه الشخصية التي كانت حياتها موزعة بين اختيار واضطرار ، وهي تبحث عن طريقها ووجودها في بلاد الله الواسعة . إنها شخصية تناضل كي تظل بعيدة عن التنميط ، قادرة على أن تكون مختلفة ، وقد خرجت من تلك القرية الصغيرة وهي تبحث عن الماء ، لتعود في نهاية المطاف إلى عمان وهي تتمنّى أن تكون جذراً لشجرة تزوّدها بالماء والحياة ، لتمنح الشجرة الخضرة الدائمة والهواء النقي للوطن [١٣] . ولعل هذه الأمنية المتلفّعة بإهاب رومانسي تكشف عن ذلك الجدل الذي أشرنا إليه بين الظاهر والخفي ، الذي لم يجعل شخصيته منشطرة بل قادها بوعي وإصرار للبحث عن ذلك الطريق .

الهوامش

١. انظر: ج. هيوسلفرمان، نصّيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة حسن ناظم وعلي صالح، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢ ص ١٣٩ وما بعدها.

٢. فالح الطويل، مدارات الذاكرة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والترجمة والنشر ٢٠٠٢، ص ١٤ وما بعدها.

٣. المصدر نفسه، ص ٢٣٣.

٤. المصدر نفسه، ص ٤٣.

٥. المصدر نفسه، ص ٣٠٤.

٦. المصدر نفسه، ص ٤٩.

٧. المصدر نفسه، ص ١٢٢.

٨. المصدر نفسه، ص ٢٦.

٩. المصدر نفسه، ص ١٩٥.

١٠. المصدر نفسه، ص ١٧.

١١. المصدر نفسه، ص ١٢٩

١٢. المصدر نفسه، ص ٢٠٤.

١٣. في الطريق إلى عمان، ٢/ ٢٨٤.

«العودة إلى الهدأة» :
استراحة المحارب

-١-

يمكن للقارئ أن يتلمّس مجموعة من التلاقي والتقاطع بين «مدارات الذاكرة» و«العودة إلى الهدأة»(*) سيرة المهندس الأردني وهدان عويس التي صدرت عام ٢٠٠٣.

إنّ أبرز نقاط التلاقي بين هاتين السيرتين تتمثّل في النقاط التالية:

أولاً: ينتمي الطويل وعويس إلى الجيل الذي ولد بعد عشر سنين أو أكثر من قيام الدولة الأردنية. وهي حقبة شهدت قيام حكومة مركزية تتولى الإشراف على شؤون البلاد وإدارتها وتنظيم الحياة فيها. والسيرتان توضحان، وإنْ على نحو غير مباشر، طبيعة فترة التحوّل تلك وما صاحبها من أحداث وتغييرات في رؤى المجتمع ومفاهيمه.

ثانياً: ينتمي صاحبا السيرتيْن إلى أسرتين ريفيتين تعيشان على الزراعة وترتبطان بالأرض والفلاحة ارتباطاً عضوياً. وقد اتّسمت حياتهما بالفقر، لذا عرف فالح ووهدان المرض منذ الطفولة، وعاشا حياة الكدّ والضنك والفقر. ومع ذلك فقد حرصت الأسرتان على تعليم ابنيهما والإنفاق على هذا التعليم.

ثالثاً: كان الطويل وعويس طالبين متفوّقين في المدرسة. وقد أشارا إلى هذه المسألة وتحدّثا عن النجاح الذي أحرزاه، على الرغم من المعاناة القاسية التي مرّا بها. فقد ظلّ

فالح من أوائل الصفوف التي درس فيها، وكان مضرب مثل في قوّة الذاكرة، وسرعة البديهة وقرض الشعر حتى وصفه أحد المعلّمين بأنّه فلتة من فلتات الطبيعة[1]، وكان وهدان هو الآخر متفوّقاً، واستطاع أن يختصر مدّة الدراسة الثانوية، وأن يتقدّم لامتحان المدرسة وامتحان المترك معاً في مدّة لا تزيد على الشهر. وقد كان الأول في المدرسة، والسابع على مستوى المملكة في امتحان المترك.

رابعاً: اضطر كلّ منهما أن يغادر قريته ليلتحق بالتعليم الابتدائي، فذهب الطويل إلى أخواله في سحم الكفارات، أما وهدان عويس فقد ذهب وهو في الأول الابتدائي إلى جرش وحيداً وعاش هناك حياة صعبة ثم ذهب الإثنان إلى إربد للتعليم الثانوي. وقد حصل الإثنان، بعد إشكال مع وزارة التربية والتعليم يختلف في التفصيلات ويتشابه في النتائج[2]، على بعثة الوزارة، فذهب فالح إلى دمشق لدراسة اللغة الإنجليزية وآدابها، في حين ذهب وهدان إلى بغداد لدراسة الهندسة، وقد نجح الإثنان وتخرّجا.

خامساً: ارتبط فالح ووهدان على المستوى الأسري، بعلاقة خاصّة مع أخ غير شقيق لكليهما، وقد كان لهذا الأخ دور رئيس في تشكيل حقبة الطفولة وبناء نموذجها. كان لمحمد، أخو فالح الطويل، بشخصيته الجذّابة وصوته العذب ورائحته المميزة التي كان فالح الطفل يحبّها، ويستشعر من خلالها قدوم أخيه من حيفا إلى حكما دون سابق إنذار أو معرفة مسبقة، دور مهم في تطلّع فالح إلى حياة مغايرة، وعالم مختلف وأفق معرفي أكثر تحرّراً. أما إبراهيم أخو وهدان، فقد كان بمثابة ضابط الإيقاع في حياة وهدان، حين نقله إلى عالم المثل الدينية، وسعى لبناء وجدانه الروحي على أسس مسيحية خالصة. وإذا كانت المدارات تتوقف عند شخصية محمد في حيفا، وتحتفظ به شاباً متألّقاً، فإنّ العودة إلى الهدأة تتتبّع حياة إبراهيم وانخراطه المفاجيء في عالم الكنيسة وتطوّره الكهنوتي فيها.

سادساً: انتمى الطويل وعويس إلى حزب البعث، وآمنا آنذاك بمشروع الحزب الفكري وتصوّراته القومية. وقد سارا في هذا الدرب مدّة طويلة أدّت إلى تمرّدات

وصدامات في حياة فالح، وأدخلت وهدان إلى السجن، فلبث فيه بضع سنين.

إذا كان «روح العصر» كما يرى الدارسون الألمان، يتجلّى في السيرتين، فإنّهما تختلفان بعد ذلك، ففي حين تبدو سيرة فالح الطويل الذاتية أكثر اتصالاً بحركة العصر ورؤاه وتحوّلاته، وأكثر تعقيداً على مستوى البنية السردية، وأوسع حيلة فيما يخصّ مسألة العلاقة بين المثقف والسلطة تبدو «العودة إلى الهدأة» أكثر بساطة، والماضي المستعاد أكثر وضوحاً، والمتلقي أدق تحديداً، والغاية أكثر بروزاً.

لقد تخلّى فالح عن انتمائه الحزبي، مثلما تخلّى وهدان عن هذا الانتماء. ولكنّ هذا التخلّي لا يعني أبداً في السيرتين التخلّي عن الرؤى القومية والحلم بتقدّم الأمّة ونهضتها. وقد تبع هذا التخلّي عن الحزب تغيّر نوعي في حياة كلّ منهما، ولكنّ هذا التغيّر النوعي أدّى إلى بناء شخصيتين مختلفتين تماماً. سيجوب فالح ووهدان الكثير من الأقطار العربية وغير العربية، وسيعيشان تجارب كثيرة، وسيعودان إلى الأردن ويكتبان سيرتهما. ومن الطريف أنّ خاتمة الجزء الثاني من سيرة الطويل تعود إلى عمّان وهي تتمنّى أن تصبح جذراً يمدّ الشجرة بالغذاء لتمنح الشجرة بدورها المكان خضرة وألقاً وهواءاً نظيفاً، في حين يجلس وهدان تحت شجرة الهدأة، وهي شجرة صنوبر وارفة الظلال ليتأمّل تجربته ويدوّن سيرته.

-٢-

شكّلت العودة إلى دبّين، مسقط رأس وهدان، والجلوس تحت شجرة الهدأة للشروع في كتابة السيرة الذاتية، علامة أساسية دالة تجلّت في عنوان السيرة وفي بدايتها [٣]. فالعودة حركة معاكسة لتلك الحركة التي بدأت في أوائل رحلة العمر من دبين، وانطلقت في فضاءات متعدّدة شملت أقطاراً عربية وغير عربيّة. وبذا تشكّل دبّين نقطة الانطلاق والعودة معاً. أما اختيار وهدان للجلوس تحت تلك الشجرة، شجرة الهدأة كما آثر أن يسمّيها، فهو يعكس الرغبة في الرجوع إلى حياة الهدوء، بعد أن أمضى صاحبها حياة مثقلة بالأسفار والتجارب والصخب. ويبدو كذلك أنّ هذه

الجلسة تنطوي على الرغبة في العودة إلى تلك الحياة الريفية في شكلها البسيط الذي لم يخضع للتنظيم، بعد حياة طويلة في عالم الهندسة والبناء والحسابات الدقيقة. ويمكن للجلسة تلك أن تشير على المستوى الأكثر عمقاً، إلى انتماء صاحب السيرة إلى قوى الخصب والحياة، في مواجهة الجدب والعقم. ولكن الجلوس تحت الهدأة ظلّ يضفي على سيرورة الحكاية طابع الحكاية البسيطة، والمتدرّجة والمملوءة بالتشويق لأنّ وهدان حدّد طبيعة المتلقّي عندما ربط هذا الحكي بولديه وحفيدتيه فكان بذلك يشير إلى العلاقة الحميمة التي يريد أن يقيمها مع قارئه على وجه العموم، لذا يحدّد أسلوبه في الحديث بقوله:

«لن ألجأ في كتابتي إلى اللغة المنمّقة وقواعد التأليف السائدة، وسأبتعد عن أسلوب المبالغة والتلميع وإخفاء الحقائق: بل سأسرد الأحداث كما شهدتها، وسأعرب عن مشاعري وأحاسيسي كما هي بعفوية ودون محاباة. ولن أسقط الحاضر على الماضي، فالأحاسيس تتبدّل وتتطوّر مع مرور الزمن وتغيّر البيئة والظروف»(٤).

يحرص وهدان، وهو يتأمّل المكان من حوله، على رسم جغرافيا تلك الأمكنة التي كان يشاهدها أثناء جلوسه تحت الهدأة. فيذكر للقارئ أسماء الجبال والغابات والوديان والينابيع. غير أنّ وهدان كان يستعيد جغرافيا طفولته، ومكوّناتها وأحداثها وهو يرى أمامه جبل الأقرع وغابتيْ الدلاعي والديسة ووادييْ جملة ورقيقة ومنطقة الكروم وعين دبين(٥). وفي أثناء استعادة تلك المشاهد كان يمدّ طرفه إلى قريته، فيحكي شيئاً من تاريخها الشعبي ويستعيد جغرافيتها التي تحوّلت أو كادت تتحوّل إلى طلل:

«كلّ ما حولي من تضاريس طبيعية ومواقع تذكّرني بأحداث جرت لي في طفولتي وفي صباي. وقد شكّلت الملامح الأساسية لشخصيتي وانطبعت في ذاكرتي»(٦).

ترتب السيرة الذاتية عالم وهدان ترتيباً تصاعدياً، فتبدأ من عالم البيت، ثم تتوقف عند عالم المدرسة في جرش وإربد، وتحكي بعد ذلك عن عالم الدراسة الجامعية في بغداد، لتنتقل إلى عالم الحياة التي يحتل العمل فيها حيّزاً واسعاً. تتوقف «العودة إلى الهدأة» عند عمل وهدان في وزارة الأشغال، وأمانة العاصمة ودار الهندسة التي أسّسها المهندس كمال الشاعر في بداية الستينات. وفي أثناء حقبة العمل هذه التي استمرّت قرابة نصف قرن، تشير السيرة إلى التجربة الحزبية التي بلغت حوالي ست سنوات، أمضى وهدان ما يقرب من نصفها في السجن ولكنّ هذا البناء التصاعدي يفضي في نهاية المطاف إلى أنّ «العودة إلى الهدأة» تنتظم الوقائع فيها انطلاقاً من مستويين:

مستوى خاص بالذات يتناول صيرورة الأنا في تحوّلاتها الزمنية من زاويتين في الأغلب هما زاوية الطفولة وزاوية الرشد. وتخضع الذات وهي ترسم صورتها في الماضي أو تسعى لتشكيلها، لوعي الحاضر ورؤاه.

أما المستوى الثاني فهو المستوى التاريخي وما يرتبط به أو ينبثق عنه من مستوى إيديولوجي، وهو مستوى لا يرتبط بالسيرة الذاتية ارتباطاً جوهرياً وإن كان يؤطّرها. ففي تلك المستويات حديث تحليلي عن تحوّلات العالم العربي وأبرز ما وقع فيه من أحداث، ومحاضرات يتفاعل فيها الديني مع السياسي والاجتماعي.

يرتّب وهدان الشخصيات الفاعلة في طفولته فيتوقف عند شخصية أخيه إبراهيم، ثمّ عند والده أيّوب وأخيراً عند والدته شفيقة وعلاقته بها تأتي في السيرة على نحو يراوح بين ذكريات الطفل آنذاك ووعي الحاضر وهو يستذكر صورته ويبني ذاته.

كان أخوه إبراهيم مسيحياً مؤمناً وقد قاده إيمانه هذا إلى الالتحاق بمدرسة اللاهوت بلبنان عام ١٩٤٤ ليرسّم بعد ذلك قسّيساً ويتنقّل بين القدس ودمشق حتى توفي عام ١٩٧٧م. وإذا كان اختفاء ابراهيم قد أثار الحزن في نفوس العائلة، فإنّ هذا الاختفاء الجسدي لم يستطع أن يمحو حضوره الفاعل في وجدان أخيه الصغير الذي تفتّحت عيناه على تعاليم إبراهيم الدينية الصارمة التي تضع الخوف من الخطيئة في المقام

الأول. وإذا كان إبراهيم صارماً في تديّنه فإنّ والده أيّوب، ولكلّ من اسمه نصيب، كان على النقيض من ابنه الأكبر. فقد كان هو الآخر مسيحياً مؤمناً، ولكنّه كان شديد التسامح، صابراً على ما يعيشه من شقاء، راغباً في إسعاد عائلته وإصلاح ذات البين بين الناس. أما أمّه التي كانت تصغر زوجها بحوالي ثلاثين عاماً، فهي المرأة التي كان لها الحضور الأقوى في «العودة إلى الهدأة»، فعلى الرغم من الفارق الكبير بينها وبين زوجها في العمر، إلاّ أنّها كانت شديدة الوفاء لزوجها وأولادها، حريصة على تربية أبنائها، قريبة منهم، قادرة على تحمّل المشقّات من أجلهم. فقد رفضت إخراج وهدان من المدرسة، وسافرت مشياً على الأقدام إلى حوران لتبيع أرضاً لهم هناك، وتجيء بثمنها إلى ولدها في إربد، حيث كان يدرس، في طقس عاصف ماطر. لقد كانت محبّة الأم له، والمحبّة تمثّل ذروة الفضائل في المسيحية، دافعاً لوهدان كي يتعلّم وينجح. ويكشف تأبين وهدان لأمّه[٧] التي توفيت عام ١٩٧٦ عن ذلك الأمر، ويضاف إلى المحبّة عنصر الإرادة القوية التي تحلّت بها، والتي سعى إلى اكتسابه منها. والمتأمّل في شخصية وهدان يجد تأثير هذه الشخصيات الثلاث واضحاً فيه وهذا التأثير كان يتمثّل في الإيمان بالله والصدق والاستقامة والإخلاص للمبدأ[٨].

تشير مرحلة طلب العلم ابتداءً من جرش وإربد وانتهاء ببغداد إلى أمرين:

المعاناة التي عاشها وهدان. فقد عاش وهدان وحيداً في جرش منذ سنوات الدراسة الابتدائية، وكان عليه أن يدرس ويتدبّر أمور طعامه وشرابه وحده وأن يقطع المسافة بين قريته وجرش مشياً على الأقدام. وهذه المعاناة التي أوقعت ذلك الطفل في مأزق شتّى ستأخذ بالتلاشي التدريجي في إربد، لتختفي في بغداد التي ستشهد شخصية وهدان فيها نقلة نوعية وإن ألقت تربيته المحافظة بظلالها على تطوّر شخصيته.

أمّا الأمر الثاني فيتمثّل في التفوّق في المراحل التعليمية المتعدّدة. وقد كان لهذا التفوق دور مهم في إضفاء التفرّد على شخصية وهدان ومنحها الصفات الاستثنائية.

لكنّ الأزمات التي تشير إليها «العودة إلى الهدأة» تظلّ عامّة لا ينفرد بها وهدان

وحده من دون بقيّة الأطفال في جيله، بمعنى أنّ سيرة وهدان عويس، على الرغم من صعوبة الحياة التي عاشتها، تخلو في تلك المرحلة من أزمتها الخاصّة. ولهذا فإنّ تطوّر المراحل التعليمية التي عاشها وهدان في تلك الأماكن هو الذي يجمع بين تلك الأبعاد في إطار حكائي منسجم يجيء بمثابة الرابط الذي يبني الوقائع ويشكّل أبعاد النص. وقد كان لتربيته الصارمة دور أساسي في لجم غواية المغامرة في ذاته. ولعلّ حكايته مع الفتاة البغدادية السريانية الأصل توضح مقدار تأثير تلك التربية ودورها القوي في تحديد علاقته بالعالم، فلم تتجاوز علاقته بها تحية الصباح مدّة أربع سنوات، وتحية الوداع يوم نجاحه واستعداده لمغادرة العراق. لهذا كانت شخصية وهدان تبحث عن خيط المغامرة هذا في عالم الأفكار أكثر مما كانت تبحث عنه في عالم الناس والعلاقات. كان وهدان حائراً بين الشيوعية والبعث. ولما كانت تربيته المسيحية الدينية ترفض التعامل مع منظومة فكرية تنكر وجود الخالق، فقد كان من الطبيعي أن يؤثر أفكار البعث وإن ظلّ نتيجة لأخلاقياته الصارمة يرفض سلوكيات البعثيين وأخلاقياتهم(٩).

ومن الطريف أنّ حيرة وهدان هذه ظلّت قائمة في نفسه، وكان يمكن لها أن تستمر حتى عرض عليه أحد البعثيين مسألة الانضمام إليهم فوافق. إنّ الحيرة التي أشرت إليها لا تعني أنّ وهدان كان خارج السياق الفكري والسياسي لمرحلته. فقد كان على المستوى الفكري عارفاً بتاريخ أمّته العربية، شديد الاعتزاز بهذا التاريخ، مدركاً لواقعه وحاضر أمته، راغباً في إعادة أمجادها القومية، ولكنّ الحيرة التي أشرت إليها تتمثّل في مسألة الانخراط في الفعل الحزبي الذي كان وهدان حائراً في الإقدام عليه أو الإحجام عنه.

يمكن القول إنّ هذه المرحلة الحزبية التي روى وهدان تفصيلاتها بما رافقها من أعمال، وما صاحبها من اعتقال وسجن تشكّل نغمة مختلفة تماماً في إيقاع سيرته. فالسيرة بشكل عام تحرص على تشكيل شخصية وهدان في إطار أخلاقي صارم، رافض للتلاعب بالمال العام والرشوة، حريص على تطوير مهنته والقيام بها على خير

وجه، أما الاشتغال بالعمل السياسي فكان مغايراً لإيقاع تلك الشخصية التي رأينا تطوّرها. ولكنّ وهدان ظلّ منسجماً مع تربيته في أثناء ذلك العمل التنظيمي، فكان مخلصاً في العمل وواضحاً في الاعتزال. لكنّ «العودة إلى الهدأة» تظل قادرة على أن تحتفظ بروح تلك التجربة ومعطياتها الفكرية التي أخذ وهدان بمحاكمتها في آخر السيرة وخاتمتها، دون أن ينفك من إسارها وإطارها العام.

-٣-

يمثّل القسم الخاص المعنون بـ «مع دار الهندسة» [١٠] الحقبة العملية في حياة وهدان التي اتّسمت بالاستمرارية والنجاح. ويبدو أنّ هذا الجزء الثري على صعيد الحياة يجيء بعد حادثين مهمّين:

الأوّل يتمثّل في الانفكاك من العمل الحزبي والثاني في الزواج.

وإذا كان الانفكاك قد حرّر وهدان من الرابطة الحزبية فإنّ الزواج قد خلق روابط جديدة جعلت حياته أكثر اتساقاً وتنظيماً. إنّ الزواج [١١] كان مناسبة للسيرة للحديث عن المرأة، فبعد تلك البغدادية السريانية التي كانت تلبس العباءة[١٢]، تبرز ابنة عمّه التي تزوجت[١٣] أثناء مدّة سجنه. لقد أشارت السيرة إلى وشائج الحب التي ربطته بابنة عمّه، ورغبته في الزواج منها، ولكن تلك الوشائج لا تكاد تختلف عن علاقته بالفتاة البغدادية. لهذا ظلّت الأجواء التي تتشكّل فيها صورة المرأة مثالية تماماً. فالأم والبغدادية وابنة العم والزوجة تسير على نسق واحد من حيث الطهارة والسموّ والمثالية.

أما تجاربه في الدول التي عمل فيها فتجيء على شكل حكايات، [١٤] متعاقبة الأطوار، بسيطة الأبعاد، تجعل السيرة الذاتية شبيهة بالسجّل العام الذي يربط بين ما هو فردي في تلك التجارب من معاناة وما عاشته الشخصية من مآزق لكن ذلك لا يُخفي الزهو الذي يحيط بالذات في تجليّات السيرة حين تتحوّل إلى بؤرة تستقطب الأضواء ومختلف الحكايات، وتصدر عنها الإشارات التي تدل على كينونتها

المتميّزة. لكنّ العودة إلى الهدأة التي تمّت في نهاية عام ١٩٩٩ لا تحكي تاريخ وهدان عويس بقدر ما تتمثّله، وتسعى من خلال مجموعة الرؤى والأفكار الموجودة في خاتمة الكتاب لكي يبرز هذا التحوّل على مستوى الرؤية، أي لكي لا يصبح تاريخاً فردياً انتهى وتلاشى.

ولكي تنجح السيرة في ذلك فإنّها تربط ذلك التاريخ الفردي بتاريخ الأمّة وحاضرها [١٥]، مثلما تربطه بتاريخ المسيحية ورؤاها، ولعلّ محاضرته «الوعد وأرض الميعاد في الكتاب المقدّس»[١٦] التي ألقاها في المنتدى العربي بعمّان عام ١٩٩٦ تبيّن أنّ الكتابة عن الذات ليست استذكاراً لهذا الماضي الفردي، لكنّها تجيء محمّلة بالكثير من رؤى الذات الجمعية على المستوى القومي والديني. وهو ما يمنح مسألة الكتابة عن الذات في هذه السيرة دافعيتها التي تحرص على بلورة قسمات مسار الأنا في اتصاله وانفصاله عن العالم المحيط.

الهوامش

(*) «العودة إلى الهدأة»، وهدان عويس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٣.

١. فالح الطويل، مدارات الذاكرة، ص ٧٣.

٢. انظر تفصيلات الإشكالية في المدارات ص ٨١ وفي العودة إلى الهدأة ص ٥٤.

٣. العودة إلى الهدأة ص ٢١.

٤. المصدر نفسه، ص ٢٢.

٥. المصدر نفسه، ص ص ٢٤ـ٢٦.

٦. المصدر نفسه، ص ٢٦.

٧. المصدر نفسه، ص ٣٥.

٨. المصدر نفسه، ص ٦٥.

٩. المصدر نفسه، ص ٦٥.

١٠. المصدر نفسه ص ص ١٤٠ـ٢١١.

١١. المصدر نفسه، ص ص ١٢٦ـ١٢٨ و ص ص ٣٢ـ١٣٩.

١٢. المصدر نفسه، ص ٦٦.

١٣. المصدر نفسه، ص ٧٤.

١٤. في العودة إلى الهدأة حكايات طريفة كثيرة ذات دلالة على مستوى الوعي آنذاك، انظر مثلاً: ص ١٧٢، ص ١٨٨، ١٩٤، ص ٢٠٦.

١٥. انظر الفصل الذي يحوي تقييماً للمسيرة الحزبية والسياسية للأمة، وهو يجيء بعنوان العودة إلى الهدأة ص ص ٢١٢ـ٢٤٣.

١٦. المصدر نفسه، ص ص ٢٤٩ـ٢٧١.

صدر للمؤلف

١. **الانتحار في الأدب العربي**. دراسة في جدلية العلاقة بين الشعر والسيرة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٧.

٢. **باريس في الأدب العربي الحديث** . دراسة في إشكاليّة العلاقة بين المركز والأطراف، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٨.

٣. **دوائر المقارنة** . دراسات في العلاقة النقدية بين الذات والآخر، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٠.

٤. **في الأدب المقارن** (بالاشتراك)، جامعة القدس المفتوحة، ١٩٩٦.

٥. **في النقد الأدبي الحديث** (بالاشتراك)، جامعة القدس المفتوحة، ١٩٩٦.

٦. **الشعر العربي الحديث** (بالاشتراك)، جامعة القدس المفتوحة، ١٩٩٦.