

جبر الجراهيم جبر

الفن والفلم والفصل





دار الشؤون الثقافية العامة

مناهة الثقافة والعلوم

العراق - بغداد - اعظمية حرب ٤٠٣٢ - تكليس ٢١٤١٣ - هـ - ٤٤٣٦٠٤٤

الفن والحلم والفعل

جبرا ابراهيم جبرا

مقدمة

استمرراً بنهجي في «ينابيع الرؤيا»، رأيت أن أجمع ما بين الكتابات والأحاديث في كتاب جديد، لأن هذا الجمع وحده يهيء للكثير من الأفكار، التي شغلتنني في السنين الأخيرة، إطاراً تقع ضمنه في مواقع يتصل بعضها ببعض، ويضيء أحدها الآخر.

وقد دفعني إطار «الفن والحلم والفعل» إلى أن أترجم دراسة لي بهذه العنوان، كتبها أصلاً باللغة الانكليزية لجمهور غير عربي، عن موضوع عربي. وكان الدكتور سلمان الواسطي أول من ترجم هذه الدراسة، وأردت ادراج ترجمته الدقيقة الجميلة في هذا الكتاب، لولا ان نصّها الكامل ضاع بين بغداد وبيرت، فاضطرت الى ترجمتها مجدداً بنفسني.

وإذا كانت العملية الابداعية هي محرّكة الوجود الثقافي من الداخل، فاني أرى ان كل ما يرتبط بالسعي الثقافي، ايجاباً او

سلباً، يدخل في إطار الفن والحلم والفعل، وفي ذلك ما يصل بين البعد التاريخي والانجاز الراهن بشكل مؤكّد. وهو بعض ما يبرّر ادراج اكثر من مقال في هذه المجموعة، كما أنه يهيء تبريراً آخر للجمع بين الكتابة والحوار.

وبصدد الحوار، يبدو أنه قد تحتمّ على الأديب اليوم ألا يسمح له بالاكفاء بما يكتب، لأن الجرائد والمجلات العربية التي لا يحصرها عدّ، سواء منها ما في الوطن الكبير أو في المهاجر، تطالبه بأن يتحدث إليها، وفي أكثر الأمور تعقيداً أحياناً. ورغم أن الأديب يخشى انه في حديثه السريع للجريدة او المجلة قد يبقى على السطح من بعض القضايا التي تثار معه، ويحذر ذلك بقدر ما يستطيع، فان المنزلق دائماً قائم. ولسوف يكون محظوظاً إن هو وجد أن محاوره من الذين فعلاً قرأوه وتأملوا فكره قبل إثارة الحوار معه. والبؤس كله عندما يجد ان محاوره انها يلقي عليه، بحكم عمله المطالب به، اسئلة كلها عموميات، فيجيب عنها أيضاً بالعموميات.

وقد عرفت الكثير من هذا وذاك عبر السنين، إلا أنني كنت دائماً أفرح اذا ما انتهى الأمر مع محدثي الى حوار يجعلني أخوض في بعض القضايا الأساسية التي تهمني، والتي ارى فيها بعضاً من تراكم الثقافة التي يقوم عليها النشاط الذهني اليوم. حوارات كهذه كثيراً ما سلبتني الارادة في العودة إلى مواضيعها في دراسة مكتوبة، فسمحت لنفسي بالشعور بأنني استطعت الانصراف عنها،

ولو بمقدار، إلى دراسات أو تأملات أخرى. وواقع الأمر أنني، عندما أعيد النظر فيها، أجد أن الحوارات والكتابات تتكامل فيما بينها بشكل أو بآخر، لولا شيء من التكرار الذي لا مفر منه في ما يقوله المرء في أحاديثه مع أناس مختلفين، والذي يتبدى هنا وهناك عندما تجمع الكتابات مع الأحاديث، مهما جدد صاحبها في الانتقاء والحذف، كما فعلت هنا في الفصل المعنون «أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال».

غير أن ثمة نوعاً من «الحوار بالعمق» لا تعوَّض عنه أية كتابة، يجد القارئ في هذا الكتاب عدة أمثلة عليه. وهو الحوار الذي ينحو منحى شخصياً في ظاهره، ولكنه ينتهي بحقيقته إلى ما هو تحليل كثير الدلالات لمسائل هي في الجوهر من العملية الإبداعية وعلاقتها بوجود الإنسان، ومن هنا قيمة هذا الحوار الذي يوازي الدراسة التحريرية كشفاً وخطورة. وأنا في هذا مدين للاستاذ ماجد السامرائي، الذي استطاع أن يستنطقني بما كنت لولاه بحاجة إلى كتابة عشرات الصفحات التي ربما ما كانت لتؤدي إلى مثل هذا الكشف، وهذا التعمق. وحواره معي في هذا الكتاب ليس إلا واحداً من حوارات عديدة أجراها معي عبر السنين أعاني فيها على تحديد الكثير من افكاري ومواقفي الذهنية. وأنا مدين كذلك للأساتذة رياض عصمت، ورياض فاخوري، وجهاد فاضل، وهاشم قاسم، ومازن البندك، وأدباء آخرين ترد أسماؤهم في الكتاب. وهم في الواقع بعض الأدباء الكثيرين الذين حاوروني

وناقشوني على صفحات جرائدهم ومجلاتهم طوال اكثر من ربع قرن. إليهم جميعاً أقدم شكري، مع اعتذاري عن ان كتاباً واحداً لا يمكن أن يستوعب من احاديثنا المتشعبة والمستفيضة إلا هذا القليل الذي جازفت باعادة نشره هنا.

جبرا ابراهيم جبرا

المنصور، بغداد

٨ تموز، ١٩٨٥

الفن والحلم والفعل

تسحرنني طاقة كاتب مثل مارسيل بروست يستطيع أن يفصل نفسه عن كل واقع راهن، لكيما يتصيد الوقائع الماضية بهذا التفصيل المتوهج. تسحرنني طاقة مثل هذا الكاتب، ولكنها تخيفني أيضاً. أن يستطيع المرء أن يستعيد أزمنة مضت واحداً ضاعت، وأن يحيا طفولته من جديد، واول حب له، واول فرح محطّم له واول حزن محطّم، من خلال شلالات الكلمات: يا للذة الرائعة! غير أن الثمن باهظ عندما يكون الثمن هو التخلّي المطلق عن العيش الراهن، وربما الحب الراهن، لأنني واثق من أن هذا الثمن دون غيره هو الذي على المرء أن يدفعه لكي يستطيع أن يعيد خلق الشوارع والمنازل والحقول والوجوه والأصوات التي عرفها في الماضي، بهذا التهام وهذه الشمولية.

الخلق مطلبه صعب، ولكن إعادة الخلق مطلبها أصعب. هل يترتب على الفنان، بعد أن يبلغ سنّاً معينة، أن يكتفي بالنظر إلى

الوراء بحسرة مائعة؟ وهل يترتب عليه أن يعيد خلق البرتين الماضي بصورة شباب دائم لكي يخلد أسره الشهواني، لقاء تنازله عن أية لذة ممكنة بامتلاكه البرتين أخرى، ولو أنها قد تختلف كثيراً عن حبيبة الأمس؟ هل يتوجب على فن المرء، اذ يحبس في غرفة الماضي المبطنة بالفلين، أن يقف حائلاً دونه ودون الفعل الراهن؟

إني أعلم جيداً أن الفنان لا يستطيع بسهولة أن يحشر لذات الابداع ولذات الحياة الفيزيائية المكثفة في جعبة واحدة يسيرة التناول. ومن هنا يجيء فزعي أحياناً عندما افكر في الكتابة عن الماضي باسهاب وافاضة. يبدو أنني أريد الكثير جداً من اللحظة الراهنة، بحيث أجد التضحية بأي قدر منها من أجل هذا الماضي «الجميل» شيئاً شديداً الخطر. ولئن يكن مرور الزمن امرأ قاسياً حقاً، فإن الواحد منا يتمنى أن يعبث بالزمن وهو يمر هكذا دون رأفة، ويرفض أن يضع نفسه كلياً تحت رحمة الذاكرة.

لا شك أن الذاكرة تنشط الرغبة، ولكن دائماً كحلم. والذاكرة للفنان سيرينه* حقيقية. ومع ذلك، فما الذي بوسع الفنان أن يفعل اذا لم يسمح لنفسه بأن تغويه وتدمره، بين الحين والحين، هذه

* السرينة، في اوديسة هوميروس، واحدة من مخلوقات اسطورية لكل منهن رأس حناء وجسم طير، كن يقنين غناء. ساحراً على شاطئهن الصخري، فيقوين البحارة الذين، حالما يسمعنهن، يحولون سفنهم نحوهن، لترتطم بالصخور وتتحطم، ويذهب البحارة ضحية الغواية، وشاطئ السرينات، لذلك، مليء بمظالم هؤلاء البحارة.

الانثى الرهيبة التي لا تقاوم؟ ولحسن الحظ، يبدو أن ثمة معجزة تتحقق دائماً، بشكل ما. فإذا كان الدمار ستكرّره سرينات مختلفات على البحار نفسه، فإن انبعاثه من الدمار لا بد أن يكون هو أيضاً حقيقة تتكرّر. وإذا كانت كبد البطل تنمو مجدداً في كل ليلة ليفترسها الصقر نفسه في اليوم التالي**، فإن عظامه يمكن أن تعود فتكتسي باللحم مرة بعد أخرى، كيما يجدد رحلته الأوديسية.

غير أن المعجزة ليست في الانبعاث فحسب، بل فيما يحدث بعد ذلك، إن حدث. فالذاكرة/ الحلم تلتهم، ولكن عليها أيضاً أن تجدد الولادة. ولكن - هل هي تفعل ذلك؟ أنحيا نحن أم نموت، ولو قليلاً، في فعل خلقٍ نعيش من خلاله مرة أخرى الماضي اللذيذ، الملوّغ، المدهش، فنسلم الجسد بذلك لسلطة الحلم؟

بروست نموذج لا تمكن محاكاته، لصعوبته وتمنّعه. فهو يقول في كتابه «الملذّات والأيام»: «أن يحلم المرء حياته خير من أن يحياها». ثم يضيف: «والواقع، أن يحياها المرء هو أن يحلم، ولكن بأسرار أقل، ووضوح أقل». لعل الكاتب يرضى بـ «الأسرار والوضوح» المفترضة عندما تصبح الحياة، لسبب أو آخر، مجرد شيء ذهني. فذلك الرجل الذي سجن نفسه طوعاً، في قصة تشيخوف «الرهان»، قد يجد العالم الغرائبي الزاخر الذي «يحياه» عن طريق قراءة الكتب في زنزانته، أعظم من العالم الحقيقي الذي هو في

❖❖ الإشارة إلى عذاب بروميثيوس الذي فرضه عليه زيوس، رب الالهة، لانه سرق النار

من أجل البشر. راجع فصل «بروميثيوس طليقاء» في هذا الكتاب.

الخارج، أو أنه على الأقل لا ينقص عنه في إرضائه. بيد أن الوهم لا يمكن أن يقتات على الوهم إلى ما لا نهاية. ولا بد لمراجع المرء أن تتجدد، ويعاد انعاشها، عن طريق فعل من نوع ما، لكي تستطيع الأوهام، أو الأخيلة، أن تستمر في أن تكون البديل عن الواقع حتى عند الذين يرون الرؤى. فحتى القديس انطون، فيما أحسب، كان عليه أن يترك كهفه في الصحراء بين حين وآخر في حياته، لكي يجدد الحفز والدفع في الرؤى التي كانت تلازمه وتعذبه في ذلك الكهف.

أن يحلم المرء حياته من خلال الكلمات (كشكل واحد من أشكال الفن) شيء رائع ولا ريب، غير أن الافاقة من الحلم قد تكون كابوساً، كما يبدو الواقع في كثير من الأحيان للفنان. لعل هذه معضلة الفنان دون غيره: الحلم والكابوس، أم الواقع والكابوس؟ والخيال والحقيقة، حتى وإن يكونا ضدّين، يبدو أن بينهما هذا الشيء المقلق المشترك: الكابوس. وهذا هو السبب في أن مسألة الخيال / الحقيقة، بالنسبة لي، لا تطرح فيما يبدو مشكلة جدية، حيث إن الكابوس (وكذلك وبنفس المقدار، الفرح) لا بد أن يتواجد في كلا الخيال والحقيقة. بل إن التبادل بينهما بالنسبة للفنان أمر حيوي، ولا محيد عنه. كل ما هناك هو أن التخلي عن أحدهما طلباً للآخر يضع حدّاً لمعظم محاولات الابداع - إلاّ لدى بعض كبار العباقرة الذين يظهر أنهم قادرون على نسج ما لا نهاية له من الأخيلة من كمية محدودة من الفعل. يقال لنا إن شكسبير كان

واحداً من هذا الضرب من العباقرة، مهما تخرصنا بشأن الأفعال والنشاطات التي لانعرفها يقيناً في حياته . ومع ذلك، فان معظم الناس يؤثرون الاعتقاد بأن شكسبير ما كان له أن يكتب هذه المسرحيات العظيمة لولم يكن أيضاً رجلاً خارقاً في مجالات غير الدراما: أي انه في الأرجح قد عاش حياة بحار، ومترافع في المحاكم، وعالم نبات، وصياد، ورجل بلاط، وعاشق وصيفة سمراء في حاشية الملكة، وغير ذلك من ضروب الحياة في العصر الاليزابيثي . وذلك يعني أن احلامه الخلاقة كانت مجذرة في فعل يغتني على الدوام .

فالفرضية القائلة بأن الحقيقة المتجددة ضرورة لازمة للخيال المتجدد، من الصعب مناقشتها . واصحاب الخيال (الحالمون) الكبار لابد أنهم يتغذون بتجربة متوترة مستمرة . فالشاعر وليم بليك كان يحيا، ولا شك، على عدة مستويات من الوعي طيلة الوقت: وان اهتمامه في السياسة، والفن، والطباعة، وفي امور الحياة اليومية الصغيرة إلى جانب الحركات الثورية الكاسحة التي تميز بها زمانه، كان شديداً استبد به حتى الجنون (والكثيرون اهتموه فعلاً بالجنون) . أما هل كان بليك رجل فعل، فمسألة اخرى، بالطبع . انما الحقيقة التي غدت رؤاه كانت تملك عليه نفسه بقدر ما كانت المغامرة تملك النفس على رجل كهمنغواي او مالرو: وقد استمرت كذلك على نحولم يكن بروس، على الاقل في الفترة المتأخرة من حياته، يريده لنفسه . فمارسيل بروس يؤلة الماضي، أما وليم

بليك فيؤله الحاضر والمستقبل . كان الأول يعزل الماضي عن الزمن ، بينما كان الثاني يرى الماضي متداخلاً في كل الزمن .

والشعراء العرب المحدثون ، هم من عشيرة بليك . ففي قرون الانحطاط والظلام الطويلة ، كان الشعراء العرب مهووسين بالماضي ، حتى تمكن الماضي منهم وشل طاقاتهم . واستنفدت الذاكرة / الحلم نفسها كلياً ، حتى بدا أنه لم يبق في المقدور أي إبداع ، وبالتالي ، أي فعل له خطورته . أما اليوم ، فإن شعراءنا هم رأس الرمح الضارب في المستقبل . وهم ، كوليم بليك ، من أجل خلاص الانسان ، يسقطون حلمهم على العالم المحيط بهم . وهم يعلمون أن عليهم أن يجعلوا حلمهم ، اساطيرهم ، حقيقة حية لا في فهم فقط ، بل في مضمار الفعل أيضاً

من الواضح أن ثمة علاقة جدلية بين الحلم والفعل ، يعطيها الفن مغزاها الكوني . والواقع أن الفن هو العنصر المساعد في سيرة تفاعل تغير أنماطها وأنساقها على الدوام كما في « الكلايدو سكوب » . ولئن تكن هذه السيرة غامضة وعصية على التكهن ، فانها تجمع النشاطات الثلاثة جميعاً في طاقة حركية هي إحدى قوى التاريخ .

ومع ذلك ، فلا ننكر أن قلة ضئيلة فقط من رجال الفعل العظام خرج منها أيضاً فنانون أو أدباء عظام . قد نذكر يوليوس قيصر ، أو نابوليون ، أو دي غول ، أو تشرشل ، كرجال يمكن اعتبار كتاباتهم عظيمة ، ولكن من الصعب جداً أن نسميهم أدباء أو فنانين . وعلى

النحو نفسه، قد يحرك الشعراء أناساً آخرين الى الفعل، ولكن ذلك لا يعني بالضرورة أن عليهم هم أن يكونوا محاربين أوزعماء فرق مقاتلة، أو ضاربي قنابل.

بيد أن الذين يشذون عن القاعدة هم النماذج المضيئة. وعندما يلتقي المرء واحداً منهم، تصيبه «صدمة التبين» تلك، العميقة الصلة بالأدب العظيم. إني لن أنسى لقائي بشابة فلسطينية جذابة، قرأت علي قصيدة - اوبالأحرى جملة من القصائد القصار - كانت قد كتبتها في دفتر صغير في إحدى ليالي القتال في ايلول عام ١٩٧٠. كانت واحدة من افراد المقاومة، وقد تسلحت ببندقية كلاشنكوف، تقوم بواجبها في ليلة مرعبة، تحمي مع بضعة من رفاقها أحد الأحياء في المدينة. وفي الهجعات المتقطعة بين نيران البنادق والانفجارات، كانت تسند دفترها على كعب بندقيتها وتحط في الظلام أبياتها الأليمة، ظانّة أنها لن تعيش حتى الصباح لتقرأ ما تكتب. إن شعراً كهذا هو صوت من الجحيم: يجعلك ترى، تؤمن، تغضب، تبكي، تريد القفز في اللهب. إن فيه تلك الرنة الصادقة النادرة التي ليس في مقدور أية صنعة لفظية إطلاقها. ولقد كان من حسن الحظ ان تلك الشابة كانت أيضاً شاعرة جيدة.

في الطرف الأقصى المقابل، يذكر المرء قصةً عن ليوناردو دافنشي: كيف أنه وقف في ركن من إحدى ساحات فلورنسا، حيث احتشدت الجماهير لمشاهدة رجل يُحرق على الخازوق، وراح

يرسم تفاصيل المشهد بمهارة فائقة، وأعصاب باردة. ولكن هل كان ليوناردو حقاً غير آبه للمأساة التي تجري أمام عينيه؟ هل كان فنه، بالنسبة له، مجرد صنعة أعمق مغزى وأشدّ إلحاحاً من الفظاعة الانسانية التي حوله؟ ألم يكن هو في واقع الأمر يحول فعلاً آنيا إلى صرخة غضبي ستظل تردّد سخطها في أذهان البشرية طوال الأعصر اللاحقة؟

في التراث العربي نجد أن الفن والفعل - على الأقل، الفعل القتالي - مقرونان دائماً بأروع ما هناك فالشاعر عنتره العبيسي كان عاشقاً فذاً، ولكنه كان أيضاً مقاتلاً فذاً: ولذا غدت شهرته، كشاعر، شهرة اسطورية. ولما كان اسود اللون (فهو ابن جارية حبشية وأمير قبيلة عربي)، اكتسبت اسطورته كعاشق لامرأة بيضاء نبيلة، وكمحارب مذهل الشجاعة، المزيد من الدلالة والمغزى. وفي شعره نجد صور الحب والحرب، صور الجمال والفروسية، تتبادل الصلة دوماً إن الحلم والفعل لديه متصافران أبداً، وفنه يجعل هذا التضافر ممكناً

ولنذكر معاصره الرائع، طرفة بن العبد. إنه رامبو عربي جميل عاش في القرن الميلادي السادس، قُتل غدرا، وهو في اواسط العشرين من عمره، بأمر من ملك شرير يخشى الفعل. وقد قال طرفة في معلقته ما خلاصته أنه انما يحيا من أجل لذات ثلاث - والتي لنا أن نضيف انه نظم فيها وحدها شعره الزاخر بالصور الحسية المذهلة: الخمر، والحب، وركب جواده في غمار المعركة، إغاثته

لمستغيث - وكثيراً ما خاض المعارك ، رغم شبابه . ولنستشهد ببعض كلامه :

وما زال شرابي الخمر ولذتي
وبيعي وإنفاقي طريفي ومُتَلَدِي
ألا أيّ هذا الزاجري أحضر الوغى
وأن أشهد اللذات ، هل انت مُخلدي
فان كنت لاتستطيع دفع منيتي
فدعني أبادرها بما ملكت يدي
ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى
وجدك لم أحفل متى قام عُودي
فمنهن سبقي العاذلات بِشْرَبَةٍ
كميتٍ متى ما تُعلَ بالماء تُزِيدِ
وكري اذا نادى المطافُ مُحْنَباً
كسيد الغضا نبهته المتورد^١
وتقصيرُ يومِ الدجن والدجن معجب
ببهكنة تحت الخباء المعمد .

١ - اي . ايها الذي تلومني على حضور الحرب وحضور اللذات ، هل تخلدني إن أنا كفت عنها؟

٢ - اي . وهجومى ، اذا نادى المستغيث المذعور ، على فرس في يده انحناء (وهو المحنّب) يسرع في عدوه كذئب الغاب (سيد الغضا) اذا نبهته وهو يريد الماء .

٣ - يوم الدجن هو اليوم الذي يلبس فيه الغيم آفاق السماء . والدجن المعجب هو الذي يعجب المرء البهكنة هي الحسناء السمينة الناعمة .

كريمٌ يروى نفسه في حياته
ستعلمُ إن متناغداً أئبنا الصّدي

والمتنبي، اكبر شعراء العرب القدامى، انما كان فارساً مقاتلاً
آخر، يرى في الحرب حقيقة، بل ضرورة، حياتية. كانت عبقريته،
رغم اصله المجهول، تدفعه إلى طلب أمانة كان يعتقد أنها ستكون
أجلّ قدراً من كل تلك الامارات الصغيرة التي جزأت وحدة
الامبراطورية العربية، والتي لم يكن لها سوى الازدراء والاحتقار.
ولذا، اينما حلّ، دخل في دوامة من المتاعب ولم يتنازل عن انفته
وإبائه:

تغرّب لا مستعظماً غير نفسه
ولا قابلاً إلا لخالقه حكماً
وبعد المشاحنات والمضايقات والسجن، غدا صديقاً لسيف
الدولة أمير حلب، وفي بلاطه عاش بضع سنوات يمدحه فيها
ويتغنّى بشجّاعته. غير أنه لم يقلل قط من شأن دوره في معارك
الأمير ضد الهروم، وفي انتصاراته اللاحقة. وهكذا كتب أعظم
قصائده. وقد مات في النهاية مقتولاً، والسيف في يده، وذلك عندما
نصبت له كميناً عصبية من الرجال في طريق مهجور من البادية،

وحين هاجمته اراد الفرار بابنه وخادمه من مهاجميه الكثار. غير أن أحدهم صاح به، معيراً، «ألسنت انت القاتل : الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم؟» وللشاعر الفارس، كان ذلك التحدي كافياً: لوى عنق حصانه، وعاد ليجابه مغتاليه وجهاً لوجه.

ولقد كان هناك شاعر فلسطيني في الثلاثينات والأربعينات، جد في طلب نهاية عنيفة كهذه، مدفوعاً بروح ماثلة. فقد أمضى عبدالرحيم محمود معظم سني عمره الخمس والثلاثين ثائراً متمرداً على الانكليز في فلسطين، وراح لعدة سنين يتخيل جسده المخرق بالرصاص يتجندل بين الصخور في ربي بلده، دفاعاً عن حلمه بأمة عربية شاحخة الكبرياء. كان شعره مرآةً لحياته: وكمعظم الشعراء العرب، لم يفرّق في نفسه بين الفنان والانسان. وعندما اندلع القتال بين العرب والصهاينة في فلسطين في صيف عام ١٩٤٨، كان عبدالرحيم محمود قد انضم إلى جيش من المتطوعين، وهو يعلم تمام العلم بأنه جيش يعوزه التنظيم كما يعوزه السلاح. ورغم ذلك، فانه ذهب معه، وقاتل لقد ألقى بنفسه، والبنديقية في يده، في هيب معركة كان واثقاً من أنها ستؤدي إلى مصرعه، ولكنه كان يرى فيها طقساً ضرورياً لتحقيق النهائي لحلمه، وبذلك التحقيق سيبعث دمه حياة جديدة في الأرض التي يحبها. وأردى قتيلاً بالضبط كما كان قد روى سابقاً في إحدى قصائده.

ولكن هذا الحظ لا يحالف الشعراء كلهم، مهما يعصف بهم التوق إلى الفعل. إن تحرقهم للفعل شديد، ولكن اشد منه طاقهم الحلمية. وهم نتيجة لذلك يميلون الى الخلط بين الوهم والحقيقة، بين الخيال والواقع، وهذا الخلط الدونكيخوتي، يبدو أنه أحد اسرار إبداعهم. ففي اللحظة التي أطالب فيها بالمزيد من الفعل، بالمزيد من الواقع، فاني لا أبرئ نفسي من ذلك الأمر بالذات، الذي كان يرعيني لو انني استسلمت كلياً له: الحلم، الخيال.

من الظاهر أن الخيال والحقيقة، الحلم والفعل، تستمد غذاءها من المصادر الغامضة نفسها فلعلها ليست على طرفي نقيض كما يتصور المرء. إن الوشيجة التي تربط بين سانشوبانزا (العملي) ودون كيخوتي (الخيالي) تعتمد وحدة الأصل بينهما في العمق. ولا نغالي حين نقول إن الحضارة هي من خلق أذهان فطرت على تعاطي الأحلام الكبيرة، الخيالات والاهام الكبيرة.

ولكن علينا، خدمة لغرضنا هنا، أن نسارع إلى الإشارة الى أن قضية ان يكون المرء رجل احلام أو رجل فعل، بحد ذاتها، لا تهمنا في هذا السياق بشكل خاص. فالانسانية التي تبقى حية بفعل تراثها المتراكم، تجد أن الحلم والفعل يهّمانها حقاً فقط عندما يمرّان من خلال كيمياء الفن. فأبونواس، دون روائعه الشعرية، لن يكون إلا سكيراً آخر، وفرانسوا فيّون، دون روائعه الشعرية كذلك، لن يكون إلا «كلوشاراً» آخر. والعديد من الناس رأوا

رؤى من هذا القبيل اوداك، ولكن المهمّ فيهم هو القديسة تيريزا، لأنها تستطيع ان تصف لنا ما ترى على هذا النحو الذي يهزنا. هؤلاء الأشخاص، لولم يكن لهم فهم، لكانوا مجرد قطرات في محيط شاسع. إلا أنهم، من خلال فهم، يبقون أعاجيب للآزمان كلها. وهكذا فان المتّمردين والثوريين قد يملأون كتبنا التاريخية، ولكن الذين منهم استطاعوا أيضاً أن يزاوجوا بين فعلهم وبين نشوة ولوعة الكلمات والصور، هم الذين سيقون موضوعاً لفضول الانسان المستمر، واقتدائه.

يستهل جيراردي نرفال كتابه «اوريليا» بهذه الكلمات: «أحلامنا حياة ثانية.» ويصرّ الرسام غوغان على ان الله ينتمي إلى الحلم. ولكن لأن نرفال وغوغان يأسران هذه الأحلام في نطاق الكلمات والصور، يصبح لأحلامها حياة ثانية، أو كمملكة لله، معنى يغنيها بعمقه، ويثرينا بتفصيلاته. وإذا ما استهلك الفنان بحلمه، وقد حوله إلى فن، فان ذلك يجعله بطلاً، بروميشوس آخر كافح من أجل نفس الانسان.

إن الحلم هزيمة بقدر ما هو انتصار. فهو سقوط على العالم اللا متحرك في الداخل، ولكن له ان يكون أيضاً امتداداً نحو اللا نهائي والمستحيل. قد يقتات الحلم على احشاء المرء حتى الانهاك، ولكنه يستطيع أن يقذف بالذهن بعيداً في الماوراء. أن يحلم المرء حياته - أن يمثّل المستحيل: ففي المنعطف التالي قد ينتظره واقع مليء بالمستحيل الذي يجعل حتى أشدّ الأحلام هوجاً ينضح بمعنى ما،

بعقل ما . وما الفنانون الكبار في الأغلب إلا أناس توغلوا في عالم السوء والأخيلة ، وعادوا ليروا القصص عما رأوا . انهم اولئك الذين ، كالسندباد ، يضعون ثرواتهم تحت تصرفنا . وهم يعلمون ان المزيد من رحلات الخطر في انتظارهم ، ولا يستطيعون مقاومة النداء الذي يدعوهم إليها .

كان السندباد البحري رجلاً شديد الحس ، فيما يبدو ، بالكابوس الذي يحتويه الواقع / الحقيقة . لقد كان ، رغماً عن اسمه الذي اشتهر به ، أحد تجار بغداد . وهو موسر ، ومحترم ، وما قد نصفه اليوم بالبورجوازي . ولكنه ، كالكثير من البورجوازيين ، كلما طال مكوثه في منزله ، وسط مرافق الثراء والراحة ، كان يتآكله من الداخل حافز الهروب من ذلك كله . وشوقه المحموم الى البحر ، كما تروي لنا حكايات « الف ليلة وليلة » ، لم يكن مجرد تحرق للمغامرة . إنه يرغب في المزيد من الثراء للمزيد من الانفاق ، والمزيد من الذهب والجواهر للمزيد من الاسراف والبعثرة ، كأن الواقع لا يغدو محتملاً إلا بجعله يتألق ويتلألأ ، وهو يعلم ان البحار وحدها التي تبدأ عند البصرة قد تحقق له هذا الوعد بالالاء والتألق . وهكذا نراه يشرع في الرحيل . وكبورجوازي طيب ، يودع عائلته واصدقائه ، ويرافقونه إلى المركب طالبين له السلامة . ولكنه حالما يحمله عباب البحر ، يصبح إنساناً آخر . فالحياة قوة لا تطلقها بمدّها الكامل إلا الحالات القصوى ، وهذا هو ما يبحث عنه السندباد : إنه عاشق المشاق ، الفنان بصورته الأروع . وهو إنساني جداً برغباته ، برود فعله ،

بأحلامه، ورغم ذلك فانه، بسبب تحمّله وإبتكاره، لا يطاله الموت ولا الدمار. ورؤياه انها هي حلم كل إنسان: تتحطم سفينته، ويفرق رفاقه، ويطفئ الموت والرعب على العالم، غير ان السندباد يكابد ويصارع، ويبقى. فأحلام البرّ الاصلية هي من القوة في نفسه بحيث ان البحر يجب ان يُقهر، وكذلك الاراضي التي ما وراء البحر، والجزر، ووديان الأفاعي والجواهر. وهودائماً وحيد في محنته، ووحيد دائماً في نجاته: فالرّخ الهائل لا يمكن ان يراه ويستخدمه إلا رجال كالسندباد. الخيال، الوهم، الهلوسة: هذا ما يرفعك من وديان الموت إلى الذرى التي تتشامخ فوق مدن البشر. والأكثر من ذلك انك ستجد نفسك فجأة وقد عمرت جيوبك بالعقيق والزمرّد واللازورد. او على الأقل، ذلك ما يحدث للسندباد العصيّ على الدمار، ذلك التعبير الرامز عن النفس العربية قبل ألف من السنين. إنه سبع مرات يخرج ويقتحم المجهول، متحدياً أهوال الطبيعة والبشر والحيوان، وسبع مرات يعود إلى مدينته وأهله، محمّلاً بأطاييب الأرض، ليقضي فترة أخرى من الحياة في عالم الأقارب والأصدقاء، في عالم التجارة والدسائس، إلى أن يتصاعد الحسّ بالفظاعة والاشمئزاز مرة أخرى، ولن ينقذه من ذلك إلا تفكيره بطير مستحيل آخر من طيور الخيال ينتظره في مكان ما. وكم كان طبعياً أن يعيد السندباد في رحلته الثالثة احدى مغامرات يوليسيس: إن العملاق النهم، الـ «سايكلوپس»، في كهفه المريع ليس في جوهره إلا ذلك الرمز الشرير

لكل ما يجابه السندباد ويتغلب عليه بالقوة أو الحيلة .

في هذه العقدة السندبادية ، هل الحلم هو الذي ينشط ويحرك الواقع / الحقيقة ، ام الواقع هو الذي ينشط الحلم ويحركه ؟ فاذا كان الواقع هو الرحلة بالنسبة للسندباد الفنان ، فان الفترات بين الرحلة والأخرى كان لابد من ملئها بحلم الماضي ، على الفرار البروستي ، إلى أن تتوشل الأحلام وتكاد تغيض ، ويجب رفدها مجددا من قبل الفنان بالمزيد من جولات الواقع / الحقيقة .

لئن يكن السندباد اسطورة متكررة ، فاننا قد نجد اليوم أن الحلم والفعل على غراره ، في عالم يعادي امثال السندباد وانماطهم في المغامرة ، هما أقرب إلى غرابة الأطوار ، او الشذوذ ، بل الجنون . فمعظم الناس يعيشون في ظروف يكون فيها الترحال ، منذ البداية ، معاقاً بضروب من تدخل السلطات التي كثيراً ما تميل إلى فرض سمات للخروج واخرى للدخول قد يصعب جداً استحصاها ، كما أن هناك ضروباً من المنع والحظر تجعل «التجارة» ، بالمعنى السندبادي ، امراً خارجاً عن الصدد . وأنت قد تفلح في ركب السفينة ، والخروج من بلدك ، بل قد ترى بأمر عينيك غرق مركبك والركاب جميعاً باستثناءك أنت ، ولكن من المستبعد جداً أن تجد أن الأمواج قد حملتك على متنها إلى جزيرة حيث يعجب الملك بفصاحتك ، فيثقلك بالذهب والمصاغ ، ويضعجك مع الحسان . أما الأكثر احتمالاً ، ان كنت محظوظاً ، فانك قد تكون من نوع ذلك الرجل الذي يدور حول العالم في قارب شراعي ،

بمفرده، ولكن وسائل إعلام الدنيا مركزة على تقدّمه اليومي، إلى أن تضع عودته المظفرة الباهرة حدّاً لحلمه التكنولوجي في معظمه! الشجاعة، والتحدّي، والجلد - نعم. ولكنها كلها «معلبة»، محمية، وخالية من ذلك المغزى الأسطوري الأعظم - وهو وحده المهم.

غريب أن أساطيرنا، وهي الضرورية جداً لصحتنا العقلية والعاطفية، تميل الآن إلى خذلاننا. فالانهاط العليا القديمة، فيما يبدو، ما عادت ملائمة. والعلم، والتنظيم الإلكتروني، والسياسة، تتضافر معاً في زعزعة النسق الأسطوري القديم. ففي عصر يتسم يومياً بالصراع والعنف، لا تتحطم الأنساق الاجتماعية فحسب، بل تتحطم كذلك معاييرنا الداخلية، أنواع الحلم فيها، أنسواع الفعل لدينا. إني لأشك فيما إذا كان الغرب في السنين الخمس والعشرين القادمة سيسمع أو يقرأ عن رجال مثل مالرو، أو كامو، أو همنغواي. أشخاص كهؤلاء كانوا لفترة طويلة أساطير حيوية وقد غدت مرثية، وممكنة. إذا كانت أساطير كهذه تتخلّى عنا، من أين ستأتي الأساطير الجديدة؟

أما بالنسبة للعرب، فإن تراثهم من القوة بحيث لا يستطيعون الهرب منه، مهما تمرّدوا عليه. ولقد أحسّوا طوال هذا القرن بأن الأسطورة التي تكمن في أعظم فن عند العرب، ألا وهو الشعر، هي في معظمها الأسطورة التي يوحى بها السندباد: أسطورة الضرب في غمار المجهول، والتجلّد في أشقّ الصعاب، والخلاص

عن طريق الفرق والحريق والفاجمة الجماعية . والمغزى هو دوماً ثنائي : فردي وجماعي . فمن ناحية ، يقف الشاعر في فنه وحيداً ، كالسندباد ، ومن ناحية أخرى - وهنا المفارقة - هو ليس وحيداً تماماً : ثمة عدوى من خلال الكلمة والصورة تجمع اليه الآخرين ، الأمر الذي يقدم بعض التفسير للدور الذي يقوم به الشاعر في حلم الأمة 'الجماعي' ، وكذلك في فعلها الجماعي .

بيد أن اسطورة أشدّ وروداً أخذ الشعراء يحيونها - ان جازت هذه اللفظة - في عقد الخمسينات : اسطورة الفداء . لقد بدأوا بتموز وعشتار وانتقلوا إلى المسيح المصلوب . ورأوا أنفسهم في صورة هذا أو ذاك ، واثقين من أن خلال دمهم سيتحقق الفداء والانبعاث . وهم بالطبع يعلمون كم هو صعب التمسك بهذه العقيدة الجميلة . فيهوذا بارع جداً ، ذؤوب جداً ، ولن يشنق نفسه . وبينما يأتي القتل اليومي مع خبزنا اليومي ، وما عاد للضمير مكان في نظام الأشياء ، أليست الرؤيا مهددة من أساسها؟ ومع ذلك ، فإن الشعراء يصرون على الغدو والرواح بين حلمهم الداخلي وفعلهم الخارجي ، تحذياً للشر والموت ، كما يرونهما . وفي هذه السيرة ، تستعيد اللغة بالذات حيويتها من أجل رؤيا للحياة أشد بعداً وتعقيداً . قليلة في العالم هي الآداب التي بوسعها ان تفاخر ، كالآدب العربي ، بهذا العدد الكبير من الشعراء الذين عرفوا ، في عصور مختلفة ، الاضطهاد ، والضرب ، والنفي ، والسجن ،

والقتل، والاعدام، بسبب من فنهـم . لقد كان الشعر العربي دائماً ضرباً من الاستشهاد يقبل عليه المرء بمزيج من الفرح والكبرياء . وبين شعرائنا القدامى ، كان أفضلهم يعرفون أنهم ، باختيارهم حرفة تعتمد التعبير عن الذات ، يعرضون أنفسهم لتهمة البدعة ، او الزندقة ، او التآمر ، او غير ذلك من التهم الخطيرة ، مما يؤدي بهم ، عاجلاً أو آجلاً ، إلى التهلكة . والعديد منهم أثروا التهلكة على التخلي عن طرقهم وقناعاتهم . ولم يحدث ذلك لمجرد أن الحكام كانوا طغاة فحسب ، بل لأن الشاعر العربي كان دائماً فخوراً بقواه الميثوية (صانعة الاساطير) ، ولشدة اعتزازه بها يرفض تركها او الانصراف عنها إلى طريقة أخرى في التعبير . وفي واقع الأمر ، كان هناك في العصور الماضية شعراء مأجورون ، غير أن الكثيرين منهم في فترة ما من حياتهم عادوا إلى اسطورتهم وبحثوا عن عباءة المتمرّد تأكيداً على خطورة فنهـم .

كان الشاعر قديماً صوت القبيلة : إنه الضمير الناطق بلسان الجماعة . فهو يمجّد مزاياها وأفعالها ، ويحثها على التحرك كلما اقتضى الأمر . ولكن حين ازداد المجتمع مدينيّةً فيما بعد ، فإن هذا الضمير ، القبلي سابقاً ، ما عاد ينسجم دائماً مع المدينة ككيان جماعي للسلطة ، لا لأنه بات يتخلّف عن هذا الكيان ، بل لأنه بدا أنه يتخطّاه بسرعة : فكان الشعراء في أحيان كثيرة أكثر عقلانيةً على طريقتهم الغريبة الخاصة ، وأشدّ إنسانيةً بالطبع ، وأعمق انشغالاً بمفاهيم العدالة والكرامة والكبرياء من حكامهم . ولما كان

الشعر للعرب أوسع الفنون شعبية وأشدّها سحراً، فان قدرة الشعراء على خلق التذمر وتحريك الآخرين باتجاه الفعل في اوقات معينة كانت تربك السياسيين وتقلقهم، فيبدو لهم أن الشعراء يكونون تهديداً دائماً دائماً لرجال السلطة. فليجأ الحكام إلى الأساليب المكيافلية التي لا عيّد عنها، فيماثلون الشعراء بعضاً من الوقت ويسترضونهم، فاذا اصرّوا على عصيانهم، ضربوهم بدون هوادة. وقد اضطلع الشعراء في السنين المئة الأخيرة بدور هو أكبر من هذا الدور في الحياة العربية. فلم يكتفوا بأنهم المفصحون عن روح الأمة ورأس موصورتها، وراحوا يساعدون في إبراز وعيها الجماعي، ويهيئون لمصيرها حساً بالاتجاه. فكانوا ملهمي حركتها من الداخل، ومقاومتها للقوى المناهضة من الخارج، ومدّوا رؤياها بدفع جديد. واذا هم، كدأبهم دائماً، الحرج الأكبر للحكام الذين لا يعدلون، والعثرة الأكبر للقوى الخارجية التي تحاول ان تكبح دينامية الأمة.

لقد كان الفن للعرب في الأزمنة الحديثة نابضاً من نوابض الفعل في أحد شكله الاثنين (الفردى والجماعى). فهم اذ يمتجدون الحياة، يتابعون أيضاً صراعاتهم الداخلية الخاصة بين هواجس الحياة وهواجس الموت، ولعل هذه الصراعات من خلق موقفهم المتضاد داخليا عند تقاطع الماضي والمستقبل في تاريخ الأمة. ولذا فان فهم ليس مجرد حلّ للصراع بالمعنى الشكلاى: إنه محرّك للصراع والحلم كثيراً ما يتوجه إلى الداخل، ولا شك.

فأصحاب الرؤى يلوون قواعد اللغة وتعقيداتها لجعلها تستجيب لحاجاتهم. غير أن هناك دائماً ارادة إسقاط الحلم على الخارج. وبذلك يلتقي التأمل والفاعل في جهدهما في تحريك المياه التي لولاهما لبقيت هي نفس البركة القديمة الأسنة التي عرفتها عشرة قرون من الضياع القومي. يخيّل إليّ هنا، أن وصف وليم بطلربيتس للشاعر (واعذر عن اجتزائه من سياق آخر) ينطبق على الشاعر العربي اليوم أكثر من أي وقت مضى: «إنه مفسد، مقلق، جوّال، ومؤسس فرق وشعوب، ويعمل بنشاط مفرط، وما جزاؤه إلا أن يحيا في الوهج من ذلك كله.»

يقول تي. اس. اليوت على لسان بطل قصيدته «أغنية حب جي الفريد بروفروك»: «حياتي قهتها بملاعق القهوة.» قد يرى الشاعر العربي أن الصورة ملائمة ودقيقة: إنه سطر جميل. ولكنه لن يتعاطف مع موقفه. فهو يفضل أن يقيس حياته بغرامياته، بفترات سجنه، بصرخات الفرح أو اليأس، بالثورات الناجحة والخاسرة التي ساهم فيها. إنه شديد الانخراط مع الآخرين، حتى في وحدته، فلا يجد أن البطل الضدّ، أو اللابطل، الذي يملأ الأدب الغربي المعاصر، شيء وارد. وفي عصرٍ يتميز بأزمة روحية شديدة، يجد أن قينية أو كلبية اللابطل لاتعني شيئاً له. وهذا شاعر كبدر شاكر السياب يقول بأصوات متعدّدة كلها صوته:

أحسّ بالدماء والدموع، كالمطر

ينضحهن العالم الحزين:

أجراسُ موتي في عروقي تُرْعشُ الرنين،
 فيدْهُمُ في دمي حنين
 إلى رصاصة يشقُّ ثُلُجُها الزوَامُ
 أعماقَ صدري، كالبحيم يُشعلُ العظام .
 أودَّ لو غرقتُ في دمي إلى القرار،
 لأحملَ العبء مع البشر
 وأبعثَ الحياة . إن موتي انتصار!

(من قصيدة «النهر والموت»)

سواء أكانت رؤى الشاعر العربي شخصية أو جماعية، فإن حلمه وفعله، كالخيال والحقيقة، منسوجان معاً في فنه . فالعالم، كما يراه، يموت، ويجب أن يبعث على صورته هو . ولذلك، فإن حاجة الانسان الأولى، لدى الشاعر، هي الفعل، وليست المعرفة بالضرورة . قد يرفض التقدم التكنولوجي موقفه هذا، ولكنه يعجز عن وقف تأثيره المحرّض . وفيما تتولى العلوم إعادة تنظيم المجتمع، فإن حدس الشاعر قد لا يجد أذنًا صاغية، ولكنه يبقى فاعلاً على صعيد معين في الحياة الجماعية، حيث يجد المجتمع غذاءه، إن لم نقل خلاصه الفعلي، في أحلامه الخفية . وهكذا يبقى الشاعر مقرّراً غير متوقع للفعل؛ إنه يبقى محرّكاً للتغيير .
 والتغيير هنا كلمة أساسية . فقد مرّ العالم العربي، وما زال،

بتغييرات ثورية كبيرة، مردّها قوى متنوعة، ويمكن تفسيرها بطرق شتى. غير أن احدى القوى الأولية التي دفعت حركة التغيير هي الشعراء أنفسهم: فهم المسؤولون عن تغير الرؤيا من الداخل، وهو التغير الأحسم. بالطبع، هناك النظريات والتنظيمات السياسية والاقتصادية، والكفاح السياسي والاقتصادي - وكلها واردة ومهمة. ولكن الكثير من التحفيز العميق ينبثق في الواقع، عن وعي او غير وعي، عن الرؤى التي يجري التعبير عنها في فن الشعراء أنفسهم، وأحياناً في حياتهم.

وعندما انطلقت الأمة في الفترة الأخيرة في مرحلة جديدة من مراحل البحث عن هويتها ومصادر قوتها، لم يعد كافياً للشاعر ان يكون رمزاً عاماً، صوتاً من اصوات القبيلة. فبقدر ما كان الشاعر صورة «مخرّجة» للأمة، فان كونه ضميرها الداخلي ايضاً أعطاه حساً أحدّ وأمضى بها هو ضروري وملحّ. وكانت وقفة الشاعر، وقد استمدّها من شعراء تاريخه العظام من امثال المتنبي وأبي العلاء المعرّي والحلاج، وقفة الوعي الشديد للذات وقد تحوّلت الذات إلى الجوهر المستمثل لمجتمعه الجديد: إنها وقفة تتميز بوعي للتاريخ، بوعي للانسانية، وفوق ذلك كله، بوعي للحرية. وكل ما يناقض هذا الوعي المركّب هو الشرّ. واذا الشاعر الذي كان يوماً لسان حال أمته، هو الآن قاضيها: فهو يسأل، ويطالب، ويدين. واذا هزّ الحكّام السيف فوق رأسه، أصرّ على الدفاع عن موقفه، مهما يكن الثمن. واذا لم يرقّ الحكام أنفسهم إلى رؤياه، فانه يتخذ

موقف المناوأة منهم أيضاً. فإذا بُطِّطَ الحلم، ازداد الشاعر تشبثاً به ويتحول كلامه الخطابي ليضحى شيئاً فشيئاً أقرب إلى المونولوج، وفي أحسن الأحوال، المونولوج الدرامي. وإذا نخذله المجتمع في حلمه، يبدأ بتحوّله إلى «بطل» تراجيدي في الطريقة والمظهر: إنه يُدفع إلى الوقوف في موقف الغريب الذي ما عاد المجتمع يفهمه. فإذا لم يأت الفعل، أو إذا أتى في صيغة لا تتناغم مع رؤيا الشاعر، اتخذ الشاعر لصوته نبرة الألم، والرفض، والشجب. ويتبادل الحلم المتأمل في أعماقه المكان مع المتمرد المنخرط في الفعل: ويغدو الحلم والمتمرد واحداً، ويؤدي دوره كقاضٍ ينطق بالادانة وإذا اتفق وأدى به موقفه إلى الشهادة، نتيجة للفعل الذي يولّده فنه بالذات، فانه يعتبر من طبيعة الامور أن يكون الفنانون هم الآلهة التي تذبّح وتقدّم ضحايا في العصر الحديث. فلربما كانت هذه طريقة واحدة يجد فيها الانسان صحته النفسية والعقلية،

♦ الأمثلة على ذلك كثيرة، نجد بعضها في قصيدة الجواهري المشهورة «أطبق دجى!»، التي يلحن فيها الشاعر أمة ترضى الهوان لنفسها ولا تستجيب إلى دعوته للثورة. ونجده في معظم قصائد السياب التي كتبها من منتصف عام ١٩٦٠ إلى نهاية ١٩٦١ و«مدينة السندباد» مثل واحد على ذلك. ونجده كذلك في قصيدة خليل حاوي «ليماز ١٩٦٢»، في «السماء الثامنة» ومعظم القصائد الأخرى في ديوان «المسرح والمرايا» لأدونيس، في الكثير من شعر نزار قباني السياسي، في «معلقة» توفيق صايغ، في الكثير من شعر محمد الماغوط، في القصائد الدرامية المتأخرة لعبد الرزاق عبد الواحد ويوسف الخطيب، في الكثير من شعر محمود درويش ومعين بسيسو، في قصائد ممدوح عدوان الطويلة، في «بكاتيات ارميا» لكamal أبو ديب، وغيرها.

والتكامل الواحداني لجسده وروحه . إن فناننا يرى أن الانسان يعرّض مرة بعد مرة لقوى لا تُحصى تجرّده من إنسانيته . ولا بد للانسان من أن يعود ويكسب انسانيته مرة بعد مرة ، وإذا لم يكافح الفنان من أجل غاية كهذه ، ولومن خلال دمه ، من غيره سيفعل ؟ إن للحلم قوة الاسطورة . وكثيراً ما يلعب الحلم دور تلك القوة الحدسية البدائية العvisية على التفسير ، والتي تشدّ الفعل عند قاعدته - ومن هنا اتصال الحلم الشديد بالفعل . بالنسبة للكثيرين ، بالطبع ، يكون الحلم نقيض الفعل ، اونفياً له ، فيغيب عنهم التواشج الأعرق بينهما . بل قد نرى أحياناً أن هذا التواشج الأعرق ، إن وُجد ، يُفصم عن عمد ، خوفاً من الواقع / الحقيقة ، اذا لم يكن خوفاً من أشياء أخرى . خذوا مثلاً الادمان على المخدرات ، الذي يمثل النهاية العvisية لفكرة ان «يحلم المرء حياته» . فلتن نجد شعراء كباراً من امثال كولردج ، وبودلير ، ورامبو ، يحسنون استخدامها لاغراضهم الشعرية لفترة ما ، فان ثمة من ييغون منها انفجاراً داخلياً من اللون والحركة الموهومة ، يعجز عنه اي تعبير ، وتستحيل ترجمته إلى أي فعل . تجربة كهذه ، اذا استمرت طلباً لذاتها ، لن «تنظف أبواب الادراك» في النهاية لتحقيق رؤيا أعظم للانسانية : إنها ستضع حدّاً لا للفعل فقط ، بل لكل ضروب الأدب والفن ، لأنها تتجاهل الحاجة إلى الرموز والاساطير التي بوسع الفن وحده أن يجمعها في نسق له معناه ومغزاه للانسان . فاذا نفى المرء الفن ، نفى الصلة بين الحلم والواقع ، وبالتالي نفى

الحياة بالذات . في الفن ، اذن ، يجد الانسان ذلك التوازن الغامض بين توتر الخيال وتوتر التحقيق الحسي ، والاختصاص الذي ينجم بينهما لاثراء الحياة .

فكرتان تبرزان في النهاية من العلاقات الضمنية القائمة بين الفن ، والحلم ، والفعل : التوتر (بمعنى كثافة التجربة) والتغير . والتوتر فردي ، والتغير جماعي ، ولكنها وجهان لعملة واحدة . لأن توتر التجربة الشخصية انما يتأتى في معظمه عن طريق الآخر ، عن طريق الجماعة ، والتغير في الجماعة إنما يتأتى عن طريق رؤى الأفراد . وفي الحياة العربية ، عندما رأى الشعراء رؤى جديدة ، لم يتغير أسلوبهم - وبشكل جذري - فقط ، بل إن المجتمع نفسه تغير ، وبشكل جذري أيضاً وكل تحول في الرؤى الفردية ينبث من خلال الفن وينعكس في تحول الرؤى الجماعية في حلم الفنان ، قد تكون المدينة الفاضلة بعيدة جداً ، أو عند المنعطف القريب ، ولكن اذا توقف الفنان عن الحلم ، أو أجبر على التوقف عن الحلم ، ضاع كل تصوّر للمدينة الفاضلة ، وضاع المعنى في الكثير من فعل الانسان . واذا كانت رؤى الشعراء قريبة من رؤى القيامة ، والكثير من بذور الدمار تنشط في رؤى القيامة لدرجة ترعب حتى الشعراء أنفسهم ، فان عناصر الدينامية في الحضارة لا تبقى حية إلا بمثل هذه الرؤى . ليس ثمة ، فيما يبدو ، معادلة سهلة لخلاص الانسان ولسوف نجد أن هم الانسان المركزي ، في التحليل الأخير ، هو حرته ، حبه ، تحطيه موته وهذه هي عينها

مادة كل فن، وحلم، وفعل.

بيركلي، كاليفورنيا
آذار، ١٩٧٦

ملاحظة: كتب المؤلف هذا المقال أصلاً باللغة الانكليزية، أيام كان استاذاً زائراً في جامعة كاليفورنيا، بيركلي، وألقى كمحاضرة في عدد من الجامعات الامريكية، واماكن أخرى.

رواية الحرب والادب العربي الحديث

= ١ =

عرفت الحروب في العصر الحديث بكثرة المراسلين الذين يكتبون تقاريرهم عن المعارك وهم في خطوط النار، أو على اتصال بالجنود وأمريهم، لكي يعطوا الآخرين البعيدين عن خطوط القتال المباشر فكرة عما يعانیه أو يقوم به رجالهم من بطولات أو يتعرضون له من مأس. من عنف أو عذاب، له كله معناه الانساني الاعمق في الدفاع عن قيم مجتمع ما كان ليزج بابنائه في هذا الخضم المريع، لو لم يكن متمسكا بهذه القيم حتى الموت.

غير ان كتابات هؤلاء المراسلين تبقى، على الأغلب، جزءاً من

تاريخ المعارك - جزءاً إضافياً إلى التاريخ الذي يكتبه العسكريون والدارسون للشؤون العسكرية فيما بعد . وهو جزء له مداه الاجتماعي والنفسي ، مما قد لا يدخله قادة المعارك في تقاريرهم وتقويماتهم .

ولكن ثمة نوعاً آخر من الكتابة عرفته الحروب أيضاً - يرافق المعارك أحياناً ، وفي الأكثر يتلوها ، يتمثل في القصائد والقصص والروايات التي يكتبها شعراء وكتاب عرفوا الحرب كجنود مقاتلين ، أو على الأقل كمراسلين عايشوا الجنود . هذه القصائد والقصص والروايات هي التي غالباً ما تبقى في ذاكرة المجتمع وملازمة لتراثه الثقافي ، لما تتصف به من المزج بين روعة التحليل والتصوير الانساني للمشاعر والتأملات ، وللشخصيات والأحداث ، وبين روعة اللغة والتركيب الروائي . وبذلك تبقى دائماً مغرية بالقراءة مهما تباعد المعارك زماناً ومكاناً عن القارئ . ومن هنا كانت قيمتها تتخطى قيمة التقارير التي يكتبها المراسلون تحت الوطء الآني للقتال : إنها تمد القارئ بتجربة داخلية تحرك منه الخيال والعاطفة ، الامر الذي تعجز عنه دراسات الحرب الموضوعية

قد يبدو مصطلح « ادب الحرب » جديداً ، ولكنه في الواقع ، من حيث المحتوى ، من أقدم ما تعارفت عليه الحضارات : انه التسمية الحديثة لأدب الملاحم ثمة في الآداب البابلية القديمة الكثير من أدب الحرب ، وإلياذة الاغريقية هي أدب حرب ، والكثير من التراث العربي القديم هو أدب حرب : ولنذكر الكتب والسير التي

تحدث بتفصيل مشوق وإثارة بارعة عن حرب البسوس ، وداحس والغبراء ، ولا ننس أن معظم «سيرة عنتره بن شداد» غزوات وحروب ، وكذلك تغريبة بني هلال ، وقصة سيف بن ذي يزن ، إلى آخر القائمة . وجزء كبير من أدب الأقوام النوردية (أدب «الساغا») هو أدب حرب ، وكذلك «بيوولف» ، أقدم ملحمة انكلوسكسونية مدونة شعراً . وسوف تطول القائمة اذا أدخلنا أيضاً «الرومانسات» الاوربية القروسطية التي هي روايات شعرية يدور معظمها حول الحروب . هذا فضلاً عن أن الكثير من الشعر العربي - من امرئ القيس وعمرو بن معد يكرب إلى ابي تمام والمتنبي - هو في الواقع أدب حرب . والشعر الفلسطيني الحديث في معظمه شعر مقاتل - ادب حرب .

ادب الحرب اذن ليس صنفاً جديداً من صنوف الأدب ، كما يتوهم البعض ، حاسين أنه يبدأ بشكل ما برواية تولستوي العظيمة «الحرب والسلام» (١٨٧٢) . ولئن يكن التفاخر بالقوم ، والاعتزاز بشهامة البطل وشجاعته ، والتأكيد على انتصاره في معظم الاحايين ، يقابلها خذلان العدو مع غطرسته ، وقسوته ، ولؤمه ، هي التي تؤلف الصفات السائدة في الكثير من الملاحم ، أدب الحرب القديم ، فان هذا الأدب لا يخلو أيضاً من ابراز النواحي المضيئة والنبيلة ، وحسن المأساة والفجعية في العديد من الشخصيات ، سواء اكانت من معسكر القوم او معسكر الخصم (لاحظ اهتمام «الالياذة» الاغريقية الكبير بابطال طروادة الى

جانب ابطال الاغريق) فهو اذن ادب اتصف منذ القدم بتصوير الكثير من أعمق الأحاسيس الانسانية، مما جعله في كل الحضارات أدباً رائجاً بين الناس، وملتقى لخيالات وأقلام أبرع الشعراء والقصاصين، ومستقراً لبعض مما هو من أجمل وأقوى ما في اللغة من قول وتعبير. أمّا الأدب المسرحي، فالكثير منه في جوهره أدب حرب: من الـ «اوريستايا» لايسخيلس إلى العديد من مسرحيات شكسبير، إلى العديد من مسرحيات هذا العصر في معظم أقطار العالم.

غير ان الصحيح أيضاً ان رواية تولستوي الكبيرة، وربما كذلك رواية ستندال الرائعة «دير بارما» التي سبقتها (١٨٣٩) كانتا من أهم المؤثرات في خلق أدب نثري حديث يجعل من الحرب منطلقاً أو إطاراً، لتراكيب قصصية عميقة الفعل في النفس تربط ما بين فداحة الأحداث وأعماق الشخصية الانسانية ضمن هيكل مجتمعي فسيح. وفي قرننا هذا كان للقصص والروايات الجيدة التي انتجتها الحرب العالمية الاولى تميّزها في أنها اكدت على فظائع القتال ومآسيه - كما في رواية همنغواي «وداعاً للسلاح» ورواية اريك ماريا ريبمارك «كل شيء هادىء في الجبهة الغربية»، ورواية «الرغيف» لتوفيق يوسف عواد. ولئن تكن الروايات التي انتجتها الحرب العالمية الثانية قد سارت على الأغلب في هذا الاتجاه، كرواية مالا بارته «كابوت» (مكسور)، غير ان الكثير منها شدّد أيضاً على ضرورة مجابهة المأساة لمقاومة الشر والطغيان، مثل ثلاثية «دروب

الحرية» لجان بول سارتر، و«الطاعون» لالبر كامو، و«نهاية العلاقة» لغريهام غرين (وعدد من رواياته اللاحقة)، و«العرابة والموتى» لنور من ميلر - إلى آخر ما هناك من عناوين لا تحصى .

ولكن الملاحظ أن هذه الروايات والعديد من القصص التي تماثلها موضوعاً، سواء في أدبنا أم في الآداب الأخرى، كتبت في معظمها بعد انتهاء الحروب التي تتحدث عنها . والجديد عندنا اليوم في العراق هو أن تكتب قصص الحرب، ورواياتها، في أثناء الحرب، بحيث تبدو أنها تأتينا مباشرة من ساحات المعارك وأجواء القتال . ولئن يجعلها ذلك أحياناً قريبة الصلة بالتقارير الصحفية القادمة من خطوط النار، غير أن لها مناخها القصصي المتميز بامتلائه بالفعل النابع عن تفاعل الشخصية بالأحداث الكبيرة، بحيث يتركز خيالنا في المعاني الإنسانية نفسها اللاصقة بردود الفعل لدى الأفراد تجاه التحديات الرهيبة المحيطة بهم .

وهنا لا بد من القول إن أدب الحرب، بالمعنى الذي تحدثنا عنه (إذا استثنينا بعض الشعر)، يكاد لا يوجد في الأدب العربي الحديث، رغم ولع قدامى العرب بقصص الحروب والغزوات، إذ يميل الأدباء إلى ترك الحروب للمؤرخين - إن وجدوا - وللسياسيين والعسكريين الذين قد يتجرأون ويكتبون مذكراتهم حول ما خاضوه، أو أصابهم، منها . وحتى في مصر، وكانت إلى زمن قريب أكثر الأقطار العربية تجربة للحرب بمعناها المعاصر، فضلاً عن حروبها الكثيرة طوال القرن التاسع عشر، لانجد أدباً قصصياً أو

روائيا نستطيع ان نسميه أدباً حربياً. ولعل السبب في ذلك هو الجدة النسبية في الفن الروائي العربي الذي لم يعرف الازدهار الحقيقي إلا بعد الحرب العالمية الثانية، وعدم دخول أي قطر عربي حرباً حقيقية شاملة، طويلة الأمد، حتى الفترة الأخيرة - عندما أقحمت ايران العراق في هذه التجربة القاسية العميقة، والتي استطاع العراق تحويلها إلى امتحان في تقوية عصب الأمة، وابراز إرادتها، إزاء عدو يريد جرّ الأمة العربية إلى ظلمات القرون البائدة. وكان ادب الحرب في العراق بعضاً مما ولدّه هذا الصراع.

وقد تبين بعد سنتين او ثلاث من هذا الصراع أن ادب الحرب في العراق، القصصي منه والروائي، إضافة كبيرة وجوهرية إلى الأدب العربي المعاصر. إنه يحقق توسيعاً لفسحة الابداع، ويغتنى بأرض خصيبة جديدة لخلق الشخصيات والأحداث التي تعلق بالذهن، والأجواء التي تمثل تجربة من أعتى وأعنف تجاربنا العربية، وعلى اوسع نطاق من الحياة - حيث تتعمد التجربة بالدم.

ونحن اذ نتحدث اليوم عن رواية الحرب العربية، فنحن انما نتحدث، في الواقع، عن أدب الحرب في العراق.

$$= ٢ =$$

يمر المجتمع العراقي الان بمرحلة تاريخية جياشة، عارمة، لم

يعرف العرب لها مثيلا منذ قرون طوال . انه يجيب على تحديات باغية، شريرة، شبيهة بمحاولات المغول قبل سبعة قرون من الزمان .

واذا هو اليوم يجابهها بصلابة وعزيمة أمة فتية تجددت فيها الروح كما تجدد الجسد، واشتدت في كليهما الارادة الفائضة من الاعماق . علينا ان نؤكد على ان الامة العربية لم تعرف حربا كهذه منذ قرون، والحروب التي خاضها هذا القطر العربي اوداك في الحقب الاخيرة لم تضاف كثيرا الى مجالات الابداع، اذا استثنينا شعر المقاومة الفلسطينية وبعض رواياتها . واذا استثنينا الشعر الوطني الذي ظهر في الاقطار العربية كلها تأكيدا على مقاومة الاستعمار والحكم الاجنبي .

ولعل الثورة الجزائرية كانت متفردة في ايجاد مقدار من الابداع في الرواية والفيلم السينمائي لم نعرف مثله من قبل .

غير ان الحرب التي فرضتها علينا ايران، إذ راحت لأكثر من أربع سنوات طوال تقذف بمئات الآلاف من جنودها على حدودنا، مزودين باحدث العدد القتالية وارهبا، هي من الضخامة والقسوة والشمول، وهي من الخطر على مصير العراق والامة العربية كلها، بحجم يضاهي الحروب الكبرى التي عرفتها البشرية المكابدة حتى اواسط هذا القرن .

وقد كان في صلابة الوقفة العراقية وما تكشف عنه من دراية عسكرية وقدرة تنظيمية وشجاعة شخصية ما جعل الكثير من شبابنا

الموهوبين ينصرفون بحبهم وذكايتهم وقواهم الخلاقة الى تصوير الانسان، من الخارج والداخل، وهو في حالاته القصوى ازاء محنة يعرف انه لن يحيا، كفرد او كأمة، الا باختراعها وتخطيها.

هذا بعض مما نجده ضمنا في ثنايا القصص والروايات الكثيرة التي جعل يكتبها عدد كبير من الشباب عايشوا المقاتلين على خطوط النار، او خاضوا غمار الحرب جنودا او طيارين. وقد اشتهر الادباء العراقيون بنزعاتهم الشعرية التي جعلت شعراءهم دوما في طليعة شعراء العرب. واليوم نراهم في هذه الكتابات الروائية، على افضلها، وقد ملأوا نشرهم بروح شعرية تميز الاجواء التي يخلقونها، واللغة التي يستخدمونها. ولكن المدهش ايضا هودقة ملاحظتهم لجزئيات العواطف والأحاسيس والاحلام التي تعمل في نفوس أبطالهم. ودقة ملاحظتهم في الوقت نفسه لجزئيات التجربة القاسية التي تتمثل في مجابهة الموت والقتل، مع القدرة على الانجاء بحس البرد والحر والعطش والعرق والجهد العضلي، مما يضيف على الاحداث عندهم واقعية لها نفاذها الخاص فينا

فلئن كانت الرواية العربية قد عنيت حتى الان بالانسان اجتماعيا ومكافحا، ومجالداً، وعاشقاً، ومتسائلا حول مصيره الفردي ومصيره الجماعي، طالبا الحب والعدل ومحاربا الظلم والارهاب - محاولا ان يخترق مشكلة الشر التي تبقى من مشكلات الكينونة القائمة ابدا - فان الرواية العراقية في السنوات الأخيرة اضافت الى ذلك بأنها صبت اهتمامها على الانسان، مقاتلا

حقيقيا، يجابه الموت بعضله في كل لحظة، وفي شرايينه يصيح الدم صيحات الحياة. انها تصور الشجاعات الفذة في تلك اللحظات القصوى من الوجود الانساني - وهي اللحظات التي تطلق ارواح ما في الانسان من قدرة وفكر وعاطفة، واشد ما فيه تمسكا بذلك الخير الذي يعطي الحياة وهجها الباقي وقيمتها الحقيقية.

وهذه الروايات، على افضلها، كثيرا ما ترينا حساسية مذهلة تجاه روعة الوجود وجمال الطبيعة والبشر بقدر ما تتكشف عن ادراك لمعاني البسالة والتضحية والاستشهاد، ولعل هذا هو السبب في ان العديد من هذه الروايات ينضح شعرا، وصورا، واخيلة تسمو بالفعل المتواتر الى مستوى المآسي الكبيرة. كما انها تصور طبيعة الارض العراقية، وبالتالي الارض العربية، بتضاريسها المتفاوتة (بجبالها ووديانها. سهولها وصحاريها اهوراها وانهارها) في شكل لا احسبنا نجده الا في القليل جدا مما كتب من رواية في الخمسين سنة الأخيرة.

وعندما نعلم ان معظم كتاب هذه الروايات لم يتجاوزوا العشرينات او الثلاثينات من اعمارهم، نشعر بان هذه المواهب قد تخطت مصاعب اول الطريق، وان هذا النسغ الفني يعد بالثمر الوفير.

= ٣ =

لعل هناك من يتساءل: هل ثمة من فروق اساسية بين ادب

الحرب، وبين الادب بوجه عام؟

ليس ثمة في نظري فروق اساسية بين ادب الحرب وبين الادب عامة. فالمواضيع لا تختلف فروقا، انها هي قد تخلق درجات متفاوتة من الوعي، واقصد هنا بهذا الوعي حدة ادراك الكاتب لدواخل النفس البشرية ولتواشج العلاقات الحياتية التي تساهم في تحديد ملامح الشخصية كما نعرفها في تجربتنا اليومية، وكما نعرفها في صورها التي يرسمها لنا الروائيون.

أدب الحرب يبرز الانسان بدرجة عالية من كثافة الوعي، ويضعه في مواقف الكثير منها جديد على التجربة العربية، وهي مواقف امتحان للنفس التي اما ان تصمد وتحيا، رغما عن الموت، واما ان تنهار وتقضي، رغما عن الحياة.

غير ان هذا لا يعني ان ادب الحرب يكتفي ببطولات الفعل والموقف مجردة عن الدقائق والتداخلات النفسية التي لا تراها العين، والتي تفعل فعلها في مسارات الذات، فهناك جدلية واضحة في معظم ما يكتبه هؤلاء الروائيون بين الفعل كما يرى ظاهريا، وبين الجيشان الداخلي الذي تحتدم فيه عوامل الذكرى والتجارب السابقة والزمن كله.

ثم هناك «صيغة الاداء»، بما تنطوي عليه الصيغة من لغة تخدمها وتحقق غايتها فالصيغ والمفردات تنبثق معا من تجربة الكاتب اللغوية، وحتى امتلاؤها بالشعر احيانا انها هودليل على التجربة اللغوية الاثيرة لدى معظم الروائيين الجيدين، غير ان

استخدامها في موضوع يجعل من الشخصية الروائية شخصية تجابه بضرورة القتل او الفداء ، انها هو امتداد وتوسيع لتخوم هذه التجربة بالذات : انها تضيف المزيد الى طاقات اللغة على التعبير عن المرعب والمدهش والمتوهج .

ومما لا ريب فيه ان روايات الحرب واقاصيصها ، التي بتنا نراها في هذا الفيض الذي لم يكن في الحسبان ، توحى الينا بقدرتها على رسم مسارات ذات خصوصية متميزة للانسان والارض وهما في حالة الحرب . هذا بالضبط ما يتبين عندما نقرأ روايتين او ثلاثا . فكيف اذا قرأنا عشرأ أو أكثر منها؟ ولولا الخصوصية هذه ، التي هي دوما كاشفة لاعماق نفسه وذهنه لا يتمكن منها الا الابداع المشحون بقواه السحرية ، لتحولت الروايات - واقصد هنا طبعا الجيدة منها - الى مجرد مناشير قد تكون لها قيمة سياسية ، ولكنها تخلو من قيمة الابداع الروائي بالذات . وفي هذا السياق اود ان اؤكد اننا هنا نعالج الادب الروائي ، وليس ادب المقالة او التأملات . فللرواية ، كفن ، خصوصيتها أصلا : فاذا استطاع الكاتب ان يقف بها على قدميه ، فهو حينئذ لا بد قد حقق لموضوعه خصوصيته المتميزة - وموضوعه هنا بالتحديد هو الانسان والارض في حالة هي استثنائية من ناحية ، وهي من ناحية اخرى متصلة بالوضع البشري عموماً ، في تاريخ طويل ، هو تاريخ الامة كلها ومن هنا اهمية هذا الادب العراقي الجديد ودلالاته الحيوية ، بالنسبة لما تنتجه القرائح على امتداد الساحة العربية .

نحن لن نزعّم بالطبع ان كل من كتب رواية حول الحرب في العراق قد حقق المعجزات . فنحن هنا ، كما في اي ميدان ابداعي آخر، نبحث عن المواهب الكبيرة ، التي يبدو أنها أخذت تفاجئنا هذه الأيام بوجودها حيث لا يخطر ببالنا ان نبحث . وهذه المواهب ، على قلتها ، موجودة وتقدّم لنا ما هو غير عاديّ ، وملفت للنظر . فأن تُكتب في سنتين او ثلاث ، في اي قطر عربي ، أكثر من ثمانين رواية ، امر مدهش ، وهذه كلها كتبت عن تجربة الحرب فقط ! فاذا تميّز منها عشر روايات - ولا أقول اكثر ، لأن المتميّز فعلاً هو اكثر من ذلك - فاننا غانمون وسعيدون بما نغنم . ولنتذكر أن المبدعين الكبار في كل أمة ، هم دائماً قلة فاذا اخذنا الأدب الانكليزي مثلاً ، او الفرنسي ، او السوفييتي ، او الامريكي : كم مبدعاً كبيراً في مجال الرواية ظهر عندما خاض اصحاب هذه الآداب اكبر الحروب التي عرفها التاريخ ؟ فالانجازة العراقية ليست بالأمر القليل ، قطعاً ، اذا وضعناها في سياق آداب الأمم الاخرى ، واذا وضعناها في سياق الادب العربي ، ازدادت أهميتها بروزاً فمما لا يقبل الشك ان بعض ما كتب في العراق عن الحرب في هذه السنوات القليلة من قصص قصيرة وروايات طويلة ، سيبقى جزءاً من أهمّ ما انتجه الأدب العربي في هذا القرن .

هناك من يردّد أن الكثير مما يكتبه الأدباء العراقيون من قصة او رواية يدخل في الاغلب في مضمار الأدب التعبويّ ، وان اهتمامنا به

باعتباره ادباً باقياً يدلّ على تناقض في الموقف النقدي .

أنا لا أقرّ بهذا التناقض . هناك الكتابات التي قد ندرجها في خانة الأدب التعبوي ، وهناك الكتابات ذات القيمة المطلقة التي تتمتع بالطاقة المتخفية لزمانها . وكلا النوعين ، في ظروف الحرب ، وارد ومشروع ومهم . ولذا فإن السؤال الذي ينبغي أن يسأل هنا هو : هل نجد بين القصص والروايات التي تكتب بهذا الاهتمام وهذه الحرارة ، ما يتمتع بقيمة فنية مطلقة ، أي تلك القيمة التي تتخطى ضرورات كتابتها لتبقى ذات أثر في النفس لمدة طويلة في المستقبل ، عندما تكون هذه الضرورات قد زالت ؟ والجواب هو : نعم ، وبكل تأكيد . فبالإضافة إلى أن هذه الكتابات الروائية تهيم للأجيال القادمة سجلاً مثيراً للتجربة الصعبة التي رَدَّ بها العراق ، عن الأمة العربية ، على التحديّ المصيري القادم من الشرق ، فإن الكثير منها يدلّل على أن أصحابها يعون ضرورات فنهم ، بقدر ما يعون الضرورات الذهنية والنفسية التي تلحّ عليهم بأن يكتبوا ما يكتبون .

فاذا نظرنا مثلاً في رواية عادل عبد الجبار «جبل الثلج ، جبل النار» ، وجدنا رواية محكمة البناء ، عديدة الشخصيات ، تتداخل فيها الارتدادات الزمنية - بمشاهدها وعواطفها المدينية - بأحداث الصراع الدائر ، بسبب الحرب ، بين صخور الشمال الشاهقة ، المكسوة بالثلوج . إنها رواية ضاحجة بالحياة والضوضاء والمعاناة ، وستبقى تقرأ ما دامت الرواية العربية لها قراءؤها

ولننظر في رواية «الفصيل الثالث» لمقاتل لم نكن نعرف أنه يكتب، هو جاسم الرصيف: إنها رواية طويلة (في ثلاثة أجزاء)، مشبعة، غنية بالاشخاص، الخيرين والشريرين، وصراعاتهم، كما هي غنية باحداث القتال العسكري. رواية جادة، ملأى بالتفاصيل التي تتراكم وتتكامل وتتراص في خلق قرية «كنارو» - وقرى اخرى - بين جبال يجري فيها قتال مرير لا يهدأ. وفي خضم ذلك كله تنمو قصة حب رقيقة بين جندي عربي وفتاة كردية، بالضبط كما تنمو زهرة ريانة نادرة بين صخور عاتية. ويكاد القارئ يشعر منذ البداية أن المأساة ستبقى في انتظار الحبيين حتى بعد زفافهما. هذه الرواية عمل مشغول بدقة: ينسج فيها المؤلف لحمة المواقف الحربية والسياسية العامة، مع سدى المواقف الانسانية الخاصة، وبكثير من البراعة والحرارة ويجعل البطولات معقولة ومقنعة. ولا ينسى أن البطولة والفاجعة دائماً صنوان.

«طيور الغاق» لوارد بدر السالم، تبدأ بداية لا يمكن ان تنسى: ولعل الصفحات العشرين او الثلاثين الاولى التي يصف فيها المؤلف الأرض الرملية التي لاحد لها، والغبار الذي يملأ الكون مع الظلام مع حكايات بطله عمار عن تجاربه في البحر ايام كان بحاراً، من أجل وأقوى ما كتب في هذه الفترة. وتبقى هذه القوة المثيرة في وصف الطيور الخضراء، ثم طيور الغاق والنوارس، والقرية الرهيبة «صبخة العرب» التي هجر عماد اكواخها ومزابلها، غير نادم على شيء فيها، الى ان تأتي الى الانفجارات الراعدة، وفي النهاية

ندخل في وصف الفيضان الذي كاد يغرق ابطال الرواية، وهم مستبسلون صامدون إزاء هجمة العدو وهجمة الطبيعة معاً قد يكون المؤلف أقدر على هذا الضرب من الوصف الدقيق والمثير الذي يخلق به اجواءه، منه في خلق الشخصيات والأحداث: ولكنه في كل الأحوال يكتب بخيال يدل على التزاوج عنده بين التجربة والموهبة.

محمد أحمد العلي، في روايته «احزان مرمرية» كما في روايته الأخرى «ملحمة حي الفضل بن الربيع»، يكتب نثراً مذهلاً في معظمه لغة واسلوباً، ويبقى على الوهج في اسطره حتى النهاية. ان لديه ذلك الغنى اللفظي الذي يسم الكتابة الطموحة التي تجعل من صاحبها كاتباً لن يتنازل عن فنه. وهكذا القول في رواية حميد قاسم القصيرة المؤثرة، «بيان اول للطفولة القديمة»، حيث تنساب اللغة الجميلة انسياب الذكريات والاحزان، فيجعل من شهادة علي، صديق الراوية، ذريعة لاستعراض طفولة نابضة بالحياة، والتساؤلات، وحب المدينة والناس. فاذا استشهد احد الصديقين، تماهى الثاني به واتحد في موته كما اتحد في حياته. وكذلك نجد أن رواية محمد عبد المجيد «كثير من العشق، وقليل من الغضب» تسطع بكتابة متوهجة، ويبقى الوهج في لغة المؤلف وعاطفته وشاعريته حتى النهاية - حتى انفجار الذروة في جو قلقي، بطولي ومرعب معاً، فيه عشق وفيه غضب. ومثل ذلك يقال في رواية اسماعيل شاكر فلاح «في الأرض الحرام»: رواية لغتها مدهشة

حقاً. صاحبها يعشق التشبيه القوي، والصورة غير العادية، وتركيب الجزئيات وتصاعدها على نحو يوحى بخيال شغول ولغة تعتز بعنفوانها، حتى لنكاد نأخذ عليه المغالاة في حب اللغة! وعندما تلتقى اللغة الرائعة بالتركيب الرائع - هناك نجد الرواية الجيدة. وهما يلتقيان في «وشم الدم على حجارة الجبل» لمحسن الخفاجي انه يفلح في إشعارنا بمعنى البطولة، ومعنى ان يتابع القتال اربعة جنود او خمسة في ظروف رهيبة، وقد انقطعوا عن الآخرين لانقطاع اسلاك الاتصال، واصبحوا هدفاً مستمراً لهجمات من العدو تتجدد. ثمة حساسية مفرطة للصخور، والدم، والظلام، والشمس، والمطر، وأجساد الآخرين، تجسّد للقارئ روعة التجربة ورعبها بلغة ثرية، مجازية، موحية. إن من يكتب مثل هذه الكتابة يجعلنا نقول: «انتبهوا إليه! هذا الرجل سيسمعنا صوته كثيراً في المستقبل، وسوف يغيرنا بالاصغاء إليه!»

وأنا هنا لم أذكر إلا البعض القليل ممن انتبهت إليهم. وهم عديدون: ولنذكر منهم عبد الخالق الركابي، غازي العبادي، هشام الركابي، عبدالستار ناصر، علي خيون، رياض الاسدي، زيدان حمود، مهدي جبر، عائد خصباك، ضياء خضير، صلاح الانصاري، أحمد قباني، عادل كامل، ثامر معيوف جبر، فيصل عبدالحسن حاجم، محمد مزيد، والقائمة لم تنته بعد. ان ما كتبه هؤلاء الكتاب وزملاؤهم عن مواضيع تتصل بالمعركة يغني الرواية العربية، مادةً واسلوباً، على نحو ما كان أحد ليتوقعه من قبل.

والذي يثير الاهتمام في ما يكتبون، هو أنهم جادون في تفهم التجربة التي خاضوها بأنفسهم كما خاضتها معهم امتهم: إنهم معنيون بالمأساة، والبطولة، والتضحية، والاستشهاد، ولا يغفلون عن معاني الموت، ودمار الحروب. وفي القصص والروايات الجيدة، لن نجد «الأسود والابيض» الساذجين اللذين نخشاهما في العمل الكبير: إن فيها دائماً ذلك الحسّ الانساني العميق بتشعب الحياة، وتشعب المواقف والعواطف، وتداخل الماضي والحاضر، وتشابك السلم والحرب، على نحو يؤكد قيم الحياة وهي تجابه الامتحان الشرس الذي يطالب بمحق الحياة.

ولكن لا بد من القول، اذ يستعرض المرء عشرات القصص والروايات التي كتبت حتى الآن، أن الكثير من مؤلفيها، رغم حماسهم لفنهم وموضوعهم، ينسون أحياناً أن الفن القصصي والروائي اليوم يتمتع بأساليب حديثة، شأنه في ذلك شأن الفنون الأخرى كلها في هذا العصر.

قد نرى شيئاً من رواية القرن التاسع عشر في ما يكتبه هؤلاء الشباب، وقد نرى شيئاً من رواية النصف الأول من هذا القرن، غير أننا نرجو أن نرى فيهم وعياً للتجارب الروائية الجديدة التي تخطت اليوم هذه الأساليب، لا سيما من حيث البنية والتركيب الهندسي، طلباً للمزيد من قوة التعبير، وقوة الفعل في ذهن القارئ.

ويلاحظ المرء أن بعض الروائيين ينسى أهمية اللغة كوسيلة

اساسية في عملية التعبير، وينسى ان الرواية مهما كان صاحبها بارعاً في تركيبها، لا يمكن ان تنهض إلا على اساس متين وبارع من اللغة نفسها. هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى نرى العكس بالضبط: وهو ان بعض الكتّاب يبرعون في استخدام اللغة، بل ويتوجهون بها أحياناً حتى الادهاش. غير أنهم يغفلون عن ان الرواية لاتقف على قدميها، اذا لم يكن صاحبها عارفاً بفنه المعماري إلى جانب فنه اللغوي. فالرواية لغة، ولكنها ايضاً تقنية خاصة لا تتحقق إلا بالموهبة، والحدق، والدراية ونكاد نقول: بالحيلة البارة التي هي بعض السرّ في شدّنا إليها.

ونلاحظ هنا، أن استسهال الارتدادات الزمنية (الفلاش باك)، صفة شائعة، اذ يظن الروائي انه كلما وضع بطله في مأزق معين، يسهل عليه ان يعود بذاكرة بطله إلى تجربة سابقة - وهي، في الأغلب، تجربة مع امرأة من نوع ما، قد تكون حبيبته، او زوجته، او أمه. غير أنه لا يفلح دائماً في جعل ما ارتد اليه زمناً ذا دلالة كاشفة بالنسبة للمأزق الذي ترك بطله فيه. فهذه الارتدادات الزمنية يجب ان توظف لتعميق لحظات المحنة، او الاشراق، او المفارقة: لتعميقها، لا لتبديد مفعولها وتبديد المفعول هو الذي يتحقق لدى الكاتب الذي تنقصه الدراية والتبصر السيكلوجي

ولكن هذا كله لا ينال من أهمية الأعمال الناجحة وقدرة أصحابها على إعادة تكوين التجربة الانسانية وهي في أشدّ حالاتها توتراً

وتحدّيا وأعمقها توغلاً في المأساة . وهم الذين نراهن اليوم على مواهبهم ، واثقين من أنهم لن يكتفوا بما حققوا من إبداع . إذ لا ريب ان هناك من يخترن تجاربه للحرب ، بقدر ما يخترن عواطفه وردود فعله الآنية تجاهها ، لكيما يستكننها ويزيد من التأمل فيها ، ويضعها اخيراً في عمل كبير ، عندما تكون المعارك قد استقرّ غبارها وانقطع ضجيجها .

١٩٨٤

المسرح : الوجود والحلم

يلد للمسرحيين - كتابا كانوا أم مخرجين أم ممثلين - أن يرددوا القول بأن «المسرح مدرسة الشعب». وهذا قول قديم، قد يعود الى عهد الاغريق في بعض من معناه (اذ كان يرتبط به أيضا معنى ديني خاص)، ولكنه شاع بشكل خاص في النصف الثاني من القرن الماضي، واثل هذا القرن. وعندما شاع، كان قد ارتبطت به أيضا معان سياسية واجتماعية من ضروب شتى، اما استمرارا لبعض النهج الذي اتبعه المسرح منذ القدم، او تمردا على بعض ذلك النهج وتحقيقا لمنطلق جديد له.

كانت المسارح في العصر اليزابيثي في لندن تقام في وسط الاحياء الشعبية واحياء الملاهي والمباغي، اذ كان المسرح يعتبر

مزيجاً من تسلية ومدرسة فالفكرة النهضوية، التي اكد عليها نقاد القرن الثامن عشر فيما بعد، بأن الأدب هو ما «يمتع ويعلم معا» كانت هي الفكرة الضمنية الفاعلة في ما يكتبه المسرحيون وما يطلبه رواد المسرح. ولئن يكن ذلك في الاصل امتداداً للتجربة الدينية والاخلاقية التي كانت «العجائبيات» وال«اخلاقيات» تفلح في ايصالها الى جمهور ما زالت ثقافته مبنية على التعاليم المسيحية، فقد تنامت بحيث جعل المسرحيون يرون، مع شكسبير، أن

العالم كله مسرح
والرجال والنساء جميعاً ممثلون، لا غير.
ولكل دوره في الدخول والخروج

وارادوا للناس ان يقبلوا على المسرح، لأنهم سيرون فيه صورة لأنفسهم - ولو أنها صورة «مكتفة» فكراً وعاطفة وقولا، يقدمونها لهم في الاغلب في نماذج من «علية القوم»، هؤلاء الذين تجدد الطبيعة الانسانية فيهم مجالا ارحب للحركة والفعل، ومجالا اكثر حرية للصعود والسقوط، بسبب ما يتمتعون به من مال او مركز او قدرة على تنفيذ ما يعن للنفس من رغب وشهوات. فاذا كان الفن «أشبه باقامة المرأة أمام الطبيعة، لكي تعكس للفضيلة محياها، وللزراية صورتها، ولجسد العصر والمجتمع شكله وأثره»، كما يقول هاملت، فهو اذن وسيلة كشف للمشاهدين - وسيلة تعليم للناس.

وقد أمضى المسرحيون هذه الوسيلة بأن اكدوا على اللغة الرائعة التي يتمناها الناس ويقصرون عنها، كما اكدوا على الحوار الشديد الالقاء، والذي يمازج بين لعبة المكر والدهاء ومسيرة الكبرياء والفاجعة، بين حرارة النار الحارقة وعذوبة الحب والغناء، فأضافوا تجسيدا، أو تشخيصا، الى ما كانت الحكيم الشعبية والتعاليم الدينية تضعه لهم في كلمات تجريدية. فمهما تفنن الكتاب في ابتكاراتهم، كانت مواضيع المسرح الأساسية ما تزال تتصل بمواضيع كتابات القرون الوسطى، المتمثلة بالخطايا المميتة السبع التي يظل الانسان مهددا بالسقوط فيها، واغراءات الشياطين تدفعه اليها دفعا، لولا رحمة الله وحراسة الملائكة الكبرياء، الفجور، الحسد، الغضب، الطمع، النهم، الكسل، فليحذر المشاهد عواقب هذه الخطايا، وليعتبر بما يراه على المسرح من المأساوي والفواجع التي أحاقت بأصحابها ولعل الكتاب لم يرغب عنهم أيضا أن المشاهد سيتمتع بان يوحد نفسه دون وعي منه، مع هؤلاء الخطاة الكبار الذين يقتحمون الحياة ويلتهمونها بشهية عملاقة، قبل أن تحطمهم وتلتهمهم بدورها، وهو في مأمن من العواقب.

ذلك كله كان توسيعا متواصلا لفكرة أن ما يراه المرء على المسرح

هو في الواقع ما يراه في العالم، فهو اذن مسرح العالم *Theatrum Mundi*

الذي يرى المرء فيه الرجال والنساء يرفعون الحجاب عن كل ما خفي عليه في حياته اليومية وحتى الستارة التي اصبحت ميزة الخشبة المسرحية فيما بعد، كان لها ذلك المعنى الرمزي العميق.

بارتفاعها، ترتفع الحُجُب عن اسرار الناس أمام المشاهدين، ويانسدها، ترخى الحجب عليها من جديد. وفكرة ان العالم نفسه مسرح (اذ ان وجهي العملة يتبادلان المعنى) كانت شائعة قبل شكسبير ومسرحيي النهضة الآخرين في المدن الاوربية بزمان طويل. تقول اليزابيث بيرنز في كتاب لها عن التقاليد الموروثة في المسرح والحياة الاجتماعية عنوانه Theatricality، إن الكناية بأن العالم مسرح نشأت عن فكرة ان الله هو المشاهد الوحيد لأفعال الانسان على مسرح الحياة:

«وكان المشاهد في المسرح الديني المبكر، يوهب ما هو أشبه برؤية الله للمصير الانساني كما يتمثل في التمثيليات الدينية، الاخلاقية العجائبية. اما في المسرح العلماني فقد غدا الانسان هو مشاهد الانسان، مهما يكن ضعيفا توحدته مع الشخصيات الدرامية نفسها.» وتوحدته معها، كما نعلم اليوم من الدراسات النفسية، كان دائما موجودا، يزداد قوة او ضعفا بمقدار ما يبرع المسرحي في تصوير شخصياته.

ولكن كان ثمة، منذ ذلك العهد، أثر في نفس المشاهد جعل يتحدث عنه فيما بعد، وخاصة في القرن التاسع عشر، بشيء من الاحاح. فالصخب والعنف اللذان يملآن المسرح لساعتين او ثلاث، ينقطعان فجأة بانتهاء المسرحية، وكأنهما لم يكونا قط هناك. وتكتسب عبارة مكبث الشهيرة معنى يتردد في الازمانا متعاقبة

ما الحياة الا ظل يمشي ، ممثل مسكين
يتبخر ويستشيط ساعة على المسرح ،
ثم لا يسمعه احد .

فاذا كان العالم مسرحا ، فانه يوحى ايضا بأن الحياة حلم وقد
كتب المسرحي الاسباني كالديرون عام ١٦٣٥ مسرحية عنوانها
بالضبط : « الحياة حلم » La Vida Se Sueno

هاتان الفكرتان ، ولكل جدليتها ، اندجتا في المسرح فيما بعد ،
ولا سيما في اواخر القرن التاسع عشر ، ثم في قرننا هذا ، على شكل
ربما كان حتميا . فالقول بأن العالم مسرح ، وأن الحياة حلم ، ادى
الى اتجاه في الرأي كان من أهم مظاهره تلك المطارحات المستمرة
عن كون الحياة زائلة فانية ، وكون جهود الانسان كلها ضحلة
وباطلة . ومن السهل ان يرى الرجال والنساء في هذا السياق
كمجرد ممثلين ، لهم ادوارهم في الدخول والخروج . غير أن الدمج
الذي تم بينهما رفع المسألة كلها ، فجأة ، من على الصعيد
الأخلاقي التعليمي الى صعيد لم يكن في الحسبان ، وبخاصة منذ
مسرحيات ايسن ، الذي لنا أن نسميه أبا الحداثة في الدراما . انه
الصعيد السيكلوجي - ولو أن البعض قد يصفه أيضا بالصعيد
الجمالي - « حيث يوضع الحقيقي ازاء الوهمي ، والقناع ازاء الوجه ،
والمرح ازاء القاعة ، وفوق ذلك توضع البسمة قرب الدمعة لايجاد
تلك الظاهرة التي تتميز بها الحداثة - تكشيرة التراجيكوميدية .
وبرناردشو يقول ان التراجيكوميدية « أعمق وأرهب » من المأساة .

ومهما يكن من أمر فانها في الواقع الطريقة الحداثية الأبرز: ثمة فيها إبهام ظاهري مركب مع اطمئنان وثقة - بل مع معرفة بالأمر، تجعل المشاهد ينخرط في البنية نفسها في الدراما لكي يتحقق توحيد الهوية لديه في سيكولوجية عصره، كما نجد في المسرحيات التي سادت العالم في السنين المئة الأخيرة، من «البطة البرية» لابسن حتى «في انتظار غودو» لصموئيل بيكيت.

تمّ التحول من فكريتي «العالم مسرح» و«الحياة حلم» ثم الدمج بينهما على هذا النحو، عبر تطور بطيء طويل، استغرق أكثر من مئتي سنة. لقد بقي الشعور بأن المسرح مدرسة الشعب متواصلاً، وإن لم يتحدد بمثل هذه الكلمات، أو بمثل هذا التبسيط. ففي الفترة التي تلت العنقوان الاليزابيثي واليعقوبي، والتي اغلقت فيها المسارح في انكلترا بأمر من رجال كرمويل، باعتبارها حمأة للرذائل والموبقات، إلى أن فتحت من جديد بعودة الملكية، كان الكتاب الفرنسيون هم سادة المسرح - ولا سيما عند ظهور كورني وراسين وموليير. وقد كان لمآسي كورني وراسين، وهي تحتذي المثال الاغريقي على طريقتها النيوكلاسيكية، دورها في استمرار المسرح الفرنسي، دون أن يستطيع أحد محاكاتها. غير أن كوميديات مولير أعطت للمسرح لا في فرنسا وحدها، بل في كل مكان، حياة جديدة. لقد وضعت على الخشبة أشخاصاً ميزتهم الكبرياء، هي انسانياتهم. كانوا أشخاصاً يتخطون، بتعقيداتهم ونوازعهم النفسية، أشخاص «الامزجة» التي روجتها زمن الكوميديات

الانكليزية . وانتشرت لمدة طويلة «كوميديا العادات الاجتماعية» Comedy of Manners التي ، بعد أن تأثر الانكليز بموليير ، ساهم كتابهم في رواجها فأنعشوا المسرح في لندن مجدداً ، وأعادوا للناس الاحساس بأن المسرح يكشف عن دواخل المجتمع ومواطن ضعفه أو فساد ، وبدلاً من أن يحذروا المشاهد بجعله يحزن أو يبكي على مصائر البشر حين تعصف بهم الخطايا «السبع» بتفرعاتها الاجتماعية التي لا تنتهي ، جعلوه يضحك من ضعفه إزاء هذه الخطايا وكانوا يرون أنهم إنما يصلحون من شأن الانسان ، أو يعلمونه ، بجعله يسخر من الاخطاء المركبة في عاداته ، ويهزأ من نزعاته الدائبة على النيل من انسانيته .

في هذه الاثناء كانت النيوكلاسيكية تتبلور طوال معظم القرن الثامن عشر ، قرن العقل والتنوير . وكان معنى ذلك عودة ، من نوع ما ، الى الكثير من مواضيع وأساليب الدراما الاغريقية واللاتينية . او هكذا تصور الكتاب والشعراء الذين جعلوا يشعرون أن الحضارة الاوربية ، اذ تبنت اللغات القومية في خلق الانسان المستنير انما هي مدينة بذلك للفكر الكلاسيكي القديم ، وأن عليها أن تصقل لغاتها وتشحنها مجدداً بمواصفات كلاسيكية وبدا لهم أن العديد من كتاب وشعراء النهضة ، على روعتهم ، بقوا على خشونة في اللغة والخيال يستطيعون الآن ان يتبينوها - فيعدلوا منها حيثما استطاعوا ، ولكن لا يستوحونها فيما يكتبون . وهكذا كان أن «عُدلت» «ونُقحت» مسرحيات شكسبير ، بل واعيدت كتابة الكثير من مسرحياته شعرا

مقفى ! وفي فرنسا، كان كورني وراسين المثلين الأعظمين لكل من يريد الكتابة للمسرح، وفولتير نفسه انما كان استمراراً للتقليد النيوكلاسيكي الى أن تمرد الشعراء الانكلز في الحركة الرومانسية، وجاءت حركتهم، على طريقتهما، وكأنها امتداد للثورة الفرنسية تأكيداً على كل ما تحوي الشخصية الانسانية في اعماقها من شوق وحلم وغليان. لقد كان في النيوكلاسيكية نزعة تعليمية، أو حكمية، أخذت مداها حتى طغت على النزعات اللاشعورية الأعماق، وكتبتها، فانطلقت هذه النزعات بالثورة الفرنسية انطلافاً جاثماً كاسحاً كان ربما ضرورياً لتصحيح مسار النفس، فضلاً عن مسار المجتمع.

والحركة الرومانسية في اواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر، عندما نتأمل فيها، نجدها ككل حركة ادبية حقيقية، تحوي في داخلها شقين: الواحد منهما ثورة، والآخر تراث. لقد نشأت الحركة بشكل صريح كثورة ضد مثل العقل والشكلانية العقلانية التي سادت الذوق حقبة طويلة. ففي الميثولوجية التي ابتكرها وليم بليك تتحرر «أجنحة الخيال من صقيع العقل» الذي فرضه عليها نيوتن وفولتير. وتكاثر الشعراء الذين جعلوا يرون في الخيال قدرة الانسان الحقيقية على التخطيط، والاتجاه نحو تحقيق الكوامن الغافية في أعماقه.

ولكن الحركة الرومانسية حاولت في الوقت نفسه أن تؤسس لنفسها نسبا جليلاً. «فهي لم تطمح الى ميراث شكسبير والنهضة

وحسب، بل زعمت أن اسلافها هم هوميروس، وكتاب المأساة
الاغريق، والأنبياء، ودانتي، وميكي لانجلو، ورمبرانت،
وبأختصار، كل ذلك الفن الذي وجد فيه شموخ الابعاد وغنائية
النبرة. »

وهذا هو فكتور هوغو يعدد العمالقة الذين يبدو وكأنه يتوقع لنفسه
مكانا بينهم :

« هوميروس، أيوب، ايسخلس، اشعيا، حزقيال، لقريطيوس،
جوفينال، القديس يوحنا، القديس بولص، دانتي، رابليه،
سرفانتيس، شكسبير.

« تلکم هي جمهرة عمالقة الروح الانسانية الثابتين. العبقرية
سلالة وليس من سلالة غيرها. وكل من ينتمي اليها يلبس تاجا،
بما في ذلك تاجا من الشوك. »

ولكن نظرة كهذه كانت تحوي الضد في ذاتها يقول جورج
ستاينر: « كيف كان باستطاعة الرومانسيين ادعاء النسب بالشعراء
الاغريق، وفي الوقت نفسه يرفضون النيوكلاسيكية؟ فاذا الشاعر
الرومانسي استوحى ايسخلس او سوفوكليس، كيف كان يختلف في
ذلك عن راسين، او حتى فولتير؟ كيف كان بالامكان التوفيق بين
المثال الشكسبيري والمثال الاغريقي القديم؟ كان الناقد والمسرحي
الاماني لسينغ اول من طرح المشكلة واعطاها حلا كان له اثره
العميق في كل النظريات اللاحقة حول الدراما، وغدا في المنظور
من صورتنا المعاصرة لشكل الماضي.

«قال لسينغ (حوالي عام ١٧٦٠) ان النيوكلاسيكية ليست الكلاسيكية الجديدة بل الكلاسيكية الزائفة . فاصحابها انها تشبوا بالحرف الميت الذي في الدراما اليونانية ، واخفقوا في الامساك بروحها الحقيقية . ورفض لسينغ الاعتقاد بأن في الامكان استعادة ميزات ايسخلس وسوفوكليس عن طريق التثبيت بالمبادئ الشكلية التي وضعها ارسطو وهوراس . فعبقرية المأساة الاغريقية كامنة في مكان هو غير الوحدات الثلاث ، والحبيكات الميثولوجية ، او حضور الكورس .

وهكذا بضربة واحدة تحدى لسينغ الادعاءات التي سادت النظرية الشعرية ، طوال مئتي سنة ، قائلا ان النيوكلاسيكية ليست استمراراً للتراث الاغريقي ، بل مسخ له فالهم هو صلة العبقرية والروح التراجيدية بين الدراما الاغريقية والاليزابيثية . وكان باسم ايسخلس وشكسبير ان اكد الرومانسيون فكرتهم عن الجلال والسمو The Sublime في الادب ، ورأوا في النيوكلاسيكية ابتعادا عن كل من هذين الشاعرين .

وكان ذلك تمهيدا هائلا للحركات التي اخذت تتشكل وتتكامل طوال القرن التاسع عشر ، ميسرة للانسان دروبا من الحرية في الخيال والادراك والقول ، ربما لم تعرف مثلها فترة أخرى في تاريخ الحضارات . وكان مهما جميعا ان تقترب اكثر فأكثر من حقيقة الانسان ، من حقيقة مشكلاته ، من قلب حيرته ، من سره الذي عليه ان يبحث طويلا وباستمرار ، وعصرا بعد عصر ، لعله يضع يده عليه .

كانت الرواية في هذه الاثناء قد تكاملت كفن جديد غذا وسيلة جادة اخرى لاستقصاء هذه الحقيقة وهذا السر. وتحولت الرواية تدريجيا من النعمة التعليمية والحكمية التي كانت تملو، ربما اكثر مما ينبغي في رواية القرن الثامن عشر، حيث يبدو الكاتب وكأنه يملك المفتاح لغوامض الانسان والطبيعة، الى فن اشد رهافة، وأشد موارد، وأكثر اعترافا بأن الكاتب انما يستصحب القارئ في رحلة لا يعرف طريقه فيها اكثر من زميله، ولكن لديه من المثابرة، وتحمل المعاناة، ما يمكنه من مساعدة القارئ في البحث، والكشف. وربما الوصول. ورغم أن قراء الرواية كانوا في ازدياد متسارع بانتشار التعليم وتكاثر المطابع في الاقطار الاوربية، غير أن ذلك لم يقلل من رواج المسرح نفسه، بل ربما زاد فيه، فلم يكن في الفن الواحد غنى عن الآخر، رغم كون الكلمة هي القاسم المشترك بينهما. فقد بقي العنصر البصري في ايجاد الصلة بين المرء وبين القضية المطروحة عاملا أساسيا في استثارة المسرح باهتمام الجمهور، ولا يمكن ان يعوّض.

وبقيت للمسرح تلك الصفة التي كانت لصيقة به منذ البداية، رغم تغير الأساليب والمضامين: صفة الابعاز الى الذهن بأنه يكتسب معرفة، او ادراكا، او نفاذاً، لكل ماله شأن في الانسان والمجتمع، وهي صفة تشد اثرا كلما رافقتها القدرة على اثاره حس اللعب في المشاهد، وحس المتعة، مع حس المشاركة. واذا تذكرنا ميل الانسان الى الملل، كان لابد للمسرح أن يتجنب السقوط في

تلك الخطيئة الماحقة . كان عليه أن يتجدد باستمرار، وإن يكون دائماً مثيراً للذهن والعين معا .

وبدايات مسرح الحداثة كانت في الربع الاخير من القرن الماضي ، حين جعلت الدراما الجديدة تعمل على صعيدين متلازمين كالمحورين الاحداثيين : فمن ناحية ، كان هناك الاهتمام الكاسح في الثمانينات والتسعينات بكل ما هو إشكالي ومعاصر . ومن ناحية اخرى ، كان هناك الاستقصاء الدائب لامكانيات النثر كلغة درامية عوضاً عن الشعر . أي كان هناك محور المادة والقيمة ، ومحور الشكل واللغة ، وكلا الأمرين يشير الى هنريك ابسن . فيقول الناقد كينيث ميوار : « كان أهم ما حدث في تاريخ الدراما هو انصراف ابسن عن الشعر بعد فراغه من «بيرغينت» ، لكي يكتب مسرحيات نثرية حول المشكلات المعاصرة .

ويلخص ما حدث عندئذ الاستاذان جون فليتشروجيمز مكفارلن في دراسة لهما عن مسرح الحداثة ، كما يلي :

« لما كانت انجازة ابسن مزدوجة في طبيعتها ، فانها استبقت بل قررت النمو المزدوج للدراما الاوربية في الجيل الحداثي اللاحق ، فمن ناحية كان هناك ما اسماه (بريخت) بالمحاولات العظيمة اعطاء مشكلات العصر تركيباً مسرحياً ، ويندرج في هذه الفئة الى جانب ابسن مسرحيون من امثال غوركي ، وهاوبتمان ، وشو ، وفديكند ، وأونيل . وفي هذا السياق ، ومهما تكن المادة التي يتبناها «التركيب المسرحي» فإن الالتزام الاكبر كان بالحقيقة ، بحقيقة موضوعية

قائمة في التداخلات الشخصية يجب ان يتبينها الكاتب دونما خوف، ويعلمها بشجاعة. وهكذا فان العناصر الاساسية لديهم للروح الحديثة كانت ان يرى الكاتب رؤية واضحة، وان يحدد المشكلات، وان يتخلص من التقاليد الموروثة، وان يعلن الحقيقة على طريقته الخاصة مهما تكن مزاجية، ومهما تكن الحقيقة المعلنة غير متوقعة ويصعب جرعهما هذا الخط الذي يمكن وصفه بأنه كسفي، واعلاني، وتعبيري، وساخر احيانا، وعبثي احيانا اخرى، تنتظم فيه الدراما الالمانية المتأخرة، واعمال برنادشوفي انكلترا، وكتاب اللامعقول الاوائل في فرنسا، واعمال المستقبلين الايطاليين والروس، والدراما (التعبيرية) بوجه عام، والكثير من الدراما الدادائية والسريالية، وعناصر معينة في مسرحيات بريخت. وتتكامل معها اعمال تتجه اكثر منها نحو الامور البنيوية، والتقنية، واللغوية، هي اعمال اولئك المسرحيين الذين اعتبروا الجوهر من فنهـم كل ما هو موارد، وضمـني، وشارد، ومكتوم، ورمزي، من امثال ما يترلنك، هوفمنستال، تشيخوف، بيتس، لوركا.

ومن جديد جعلنا نرى ان الفكرتين القديمتين، اللتين لعبتا دورهما النفسي الخطير في تاريخ المسرح كله، منفصلتين او مندمجتين، تعودان الى الظهور بصيغ جديدة. وهما كما يذكر القارئ: «العالم مسرح» و«الحياة حلم».

وكان بريخت من أهم الذين عادوا بنا الى كون العالم مسرحا، عن طريق جديد كل الجدة. لقد اعتمدت الدراما دائما وهم

المشاهد بأنه يسترق السمع . فاذا ارتفعت الستارة كان ارتفاعها اشبه بجدار رابع قد سقط دون علم من الشخصيات وبات هو يرى ويسمع كل شيء دونما عائق . هذا الوهم بواقعية الدراما ، التي يرمز اليها بقاعة مظلمة صامتة ازاء مسرح شديد الضوء والحركة ، حاول الغاء بريخت .

لقد فصل بين الجمهور وبين الممثلين نفسيا ، ورفض فكرة التوحد بين المشاهد والشخصية أملاً في أن يرى المتفرج قضية تعرض عليه عرضاً موضوعياً يكون هو فيها حكماً منفصلاً «مغتربا» ومحايذاً . وقد كان غرضه في ذلك تعليمياً وسياسياً : العالم مسرح يجب ان تستطيع أنت أن تقرر فيه مصائر الممثلين ، لأنك ستبقى ازاءه ، لا منفعلاً ، بل فاعلاً . وهذا التجديد الفذ فتح الطريق للكثير مما هو حيوي في المسرح المعاصر - كما في أعمال بيكيت ، حيث يمثل الممثلون ، عن وعي ، وهم يكادون يخاطبون من في القاعة . ففي «انتظار غودو» يعلق البطلان تعليقاً فكها على فراغ القاعة من المشاهدين ، فيكونان بذلك شخصيتين وممثلين ، في آن معا .

أما الموتيف القائل بأن «الحياة حلم» فقد عاد الى الظهور بشكل تتمثل فيه احدى السمات الكبرى للمسرح الحديث . «ففي المركز من مسرحيات بيرانديلو، نجد تداخل العلاقات المبهم بين الخيالي والحقيقي ، وهو بدوره مستقى من مسرحية سترينديبرغ «المسرحية الحلم» (١٩٠١) ، وهي عمل عميق وثوري في اصالته وهذه بدورها تؤدي الى واحدة من اروع المسرحيات التي ظهرت في

الحداثة الجديدة بعد ١٩٥٠ - مسرحية آرثر آداموف «الاستاذ تاران» (١٩٥١). وخلاصتها ان استاذاً مشهوراً يجد نفسه متهما بعدد متزايد من التهم الخطيرة، بدءاً بأنه لا يدي مجاملة لزملائه وتلاميذه، واستمراراً الى أنه سرق كتابات استاذ آخر، وأخيراً الى أنه اقترف كشفاً بذيئاً عن عضوه. وفي اثناء المسرحية يستحيل علينا ان نعلم بالضبط هل أن الاستاذ ضحية حملة تشهير وتشويه مدبرة، أم أنه فعلاً اقترف ما هو متهم به. وعندما يخبرونه بمحتويات رسالة نائب رئيس الجامعة التي تحدد اسباب عدم دعوته الى التدريس مرة أخرى، نرى الاستاذ تاران وهو يبدأ بخلع ثيابه ببطء والستارة تسدل. وعندها لانعرف، نحن المتفرجين، هل هو يحاول الانسجام مع الكابوس، أو تأييد صحته! وقوة هذا العمل تصدر عن حقيقة أن الاتهام فيه تام ومطلق: هل أن هيبة الاستاذ تاران قناع يخفي وراءه جنونه بالعظمة وسلوكه المنحرف؟ أم أن الأمر كله مجرد حلم مزعج؟ اين الحقيقة واين الوهم؟ هذه اسئلة تبرع الحداثة في طرحها، ناسفة بها تصنيفاتنا وهادمة ثقتنا بالاشياء المألوفة. خذ مثلاً شقة يسكنها أحدهم من الطبقة الوسطى قد نطن أنها مكان أمين هادئ، الى أن يملأها ايونيسكوفي «أميده» Amedee بجثة تكبر وتكبر، وتغطي السجادة بحبات الفطر! او يجعلها هارولد بنتر، في «الغرفة» The Room مشهداً لقتل مراسمي رهيب خليق بايسخلس. الحياة والفن يتداخلان ويندجان. . . (جون فليتشير وجيمز مكفارلن).

الحياة والفن يتداخلان ويندجان، وتطغى عليهما صفة الحلم .
 او بالاحرى صفة الكابوس . فالكابوس في الواقع هو الذي يستأثر
 بالحلم في معظم أدب الحداثة ، مسرحا كان اورواية ، واذا كانت
 صحيحة عبارة شوبنهاور من ان «الدرامة أكمل انعكاس للوجود
 الانساني» ، فإن الاهتمام بالحلم / الكابوس عند كتاب الدراما
 الحديثة مليء بادانة العصر . وانطونان آرتو ، في «مسرح القسوة» كان
 يقول شيئا من ذلك القبيل : انه يرفع الفاصل بين الخشبة والقاعة ،
 ويخلط المشاهدين بالممثلين ، ليخلق الوهم بأن العالم الحقيقي انما هو
 داخل بنائية المسرح - بل انه العالم الوحيد الذي يعرفه الانسان من
 السداخل - ويتقصد اقحام المشاهد جسديا في اطار الحلم /
 الكابوس ، بكل ما يرافق ذلك من رعب . وهو بذلك يحاول ان يعيد
 النفاذ الى المقولتين القديمتين : العالم مسرح ، والحياة حلم . ان
 المشاهد يذهب الى مدرسة تلخص له الامثولات والعبر ، وليتعلم
 عندئذ ما يشاء .

المسرح مدرسة الشعب - نعم . ولكن ما الذي لدى المسرحيين
 أن يعلمونا اياه بالضبط؟

هذا هو السؤال الحقيقي الذي طرحه ضمنا كل عصر . بوسعنا
 ان نذهب الى كتب الدين ، وكتب السير ، وكتب السياسة وكتب
 العلم وكتب علم النفس - الى آخر القائمة الطويلة لمصادر المعرفة
 التي يمكن ان ينهل منها الشعب . ما الذي يقدمه المسرح ولا
 تستطيع الكتب ان تقدمه؟ ولماذا هذا الخروج المراسيمي في الليالي

من الدار، حيث الراحة، والتلفزيون ووسائل التسلية كلها، الى مكان يسمى نفسه مسرحاً نخالط فيه جماهير من الناس لا نعرفهم، لرؤية ممثلين يتحاورون ويتحركون ضمن نطاق خمسين اوستين متراً مربعاً، ونزعم لانفسنا اننا برؤيتهم وسماعهم نرى ونسمع العالم، او على الاقل جزءاً منه، على نحو لا تيسره لنا وسائل المعرفة - ولا وسائل التسلية - الاخرى؟

هنا السر. وهنا السحر. وكلاهما لا بد لهما من اناس يكتبون، ويخرجون، ويمثلون، ويعرفون كيف يتعاملون مع السر، وكيف يُطلقون الرقى: فهي ترفع الحجب عن الفتنة التي يبدوانا في بحث دائم عنها، وما تكاد تتبدى لنا حتى نقع في دائرتها هل نريد ان نتعلم ام نريد ان نفنن؟ ام اننا نريد ان ننقل الى القلب من نوازع الشر والخير، ونوازع الخطايا كلها، ونجرب كيف يتمزق الانسان بينها جميعاً؟ انتعلم، أم نحلم، أم نضاعف طاقة الحياة في شراييننا، أم كلها معاً؟ امزيدا من الواقع نطلب، ام مزيداً من الحلم؟ وهل نخلص من الواقع والحلم لنقع راضين مستسلمين، في شراك من كوابيس الآخرين؟ ام لعلها كوابيسنا نحن؟ كيف تكون الحياة مكثفة، حلوة ومرة، ولا هبة ومنعشة، وجارحة وشافية ان لم نفعل ذلك كله؟

هذا هو المسرح اذن. ولنحسن التعامل معه. ومهما يكن الثمن، فإنه ليس كبيراً اذا كان له ان يغدولنا وسيلة للمزيد من المعرفة، مع مزيد من الحياة، ولا سيما اذا استطاع في خاتمة المطاف ان يقول لنا

انه الوسيلة التي صنعتها اجيال من عباقرة الرؤيا ، لوضعنا في قلب الوجود الانساني ، مع كل معضلاته وكل احلامه .

جدلية المأساة في "الحُرِّ الريحاني"

• مسرحية شعرية لعبد الرزاق عبد الواحد .

ضمن المآسي الكبرى، كمأساة الحسين، تقع انواع شتى من مآسي الانسان: في جو القيظ، والعطش، والقسوة، والقتل الجماعي، وحمل الرز وس، هناك مأساة الجنون البشري، ومأساة الخيانة، ومأساة القتل المجاني - وكذلك مأساة المروءة والفضيلة.

نحن في عالم الله العقل، والضمير، من ناحية، وعالم ما زال يؤمن بعقل الانسان وضميره، من ناحية اخرى. من ناحية: إطاعة الاوامر، العي النفسي، والحقد الشرير الماحق. ومن ناحية اخرى: المنظر، كرامة الانسان، والتشبث بالحق. وفي مقابلة الخير بالشر، إلهاد حسنا بالفجيعة، وباللاجدوى. كيف يمكن للحياة ان تكون هكذا؟ الحسين واهله ضحايا، والآخرون جلادون. ولكن اليس من معنى آخر ينقذ هذه الحلقة القاتلة، يستخرج منها نصيبا من امل في جدوى الانسان؟

الحسين الهم من الحياة ولعله، لكبره وعلوه، خارج الدائرة التي يمكن للمرء فهمها ان يتوحد مع البطل، رغم تطلعه اليه.

ولذا يكون التعبير الفني قاصرا عن مداه الفاعل، غير ان المأساة تغدو قابلة للتعبير فنيا، عندما يكون فيها من يمكن ان نوحده انفسنا معه. ومن هنا اهمية الحر. وكذلك اهمية الشمر. كلاهما يقع ضمن القياس الانساني الذي نستطيع ان ندركه: نستشبهه او نرتعب منه. الحر، هنا، اذ يضع نفسه بين ما يتطلبه الواقع والظرف المفروض عليه، وبين ما يتطلبه الحبس بالحق والتوحد مع ما هو انساني، هو في وضع مأساوي صرف. فهو مجابه بالخيارين انسانيته، وبين انسجامه مع ظرفه وواقعه، وهو يعلم انه باختياره انسانيته ووضع نفسه بجانب الضعيف، مجابه الموت المحقق، ومع ذلك يختار تحقيق انسانيته بمعانقته الموت.

تحت امرة الحربن يزيد الرياحي الف فارس يمنع بهم عودة الحسين واهله الى المدينة، بعد ان استجاب الحسين لدعوة اهل الكوفة الذين استقدموه الى العراق لمبايعته، ويكرههم الحربهؤلاء الفرسان على التقدم في اتجاه الكمين الذي سيدبحون فيه: والحر في البدء غريب على الصراع بين الحسين ويزيد - او الحسين وعبيد الله بن زياد. ففي الاشارات القليلة التي لدينا عن هذا الفارس الفذ، يبدو اشبه برجل مستقل يرفض ان يكون مذعنا او تابعا لاحد. وهو مسيحي، لاتعنيه مسألة البيعة والخلافة. انه رجل وضع نفسه خارج الصراعات السياسية. واذا تحرك، ووجد نفسه في وضع تتناقض فيه الادعاءات والالتزامات، فانه لن يناصر الا ما يميله عليه عقله انه الحق. انه اقرب الناس الى الغريب،

اللامتمي ، الذي يستدرج الى قضية يكون فيها اول الامر محايدا ،
لا يهمله اي من الطرفين فيها ، ولن يقلقه من يكون الغانم فيها .
ولكنه فارس ، بأجل معاني الفروسية العربية . انه ، اذا اكتشف
فجأة انه اقحم في التزام يناقض حسه بالعدالة رفض هذا الالتزام :

فهو لن يلتزم الا حسه هو ، ضميره هو ، وسيرفع السيف حينئذ في
وجه من يناقض هذا الحس وهذا الضمير .

ولذا ، فان الحر حالما يدرك انه مطالب من انسانيته بالعدالة ،
وذلك بمناصرة الحسين الذي اوكل اليه اسقاطه في الكمين ،
يجمد لحظة في تلك المنطقة الزلقة الرهيبة بين ان يستمر فيما هو
فيه ، وهو الاسهل ، وبين ان ينقلب على ما هو فيه ، وهو الاصعب .
لحظة «الانقلاب» هذه هي اللحظة التي تعطي هذه المسرحية
معانيها الاساسية

انها لحظة الصمت :

فلتختصر كلماتك نفسها -

تراجع ؟

ام تقتل الآن .

وهي اللحظة التي ستستمر عبر التساؤل والبحث في اعماق
الذات وامتحان المروءة ، وهي التي ستتهي الى حسم يقرر بطولة
الرياحي ، ويقرر ايضا مصرعه في آن معا
على نقيض الحر الرياحي يجيء الشمر بن ذي الجوشن : انه

يمثل تلك الناحية المظلمة من النفس التي يكون الشر وحده مبرر بقائها . وهي باقية ما دام ثمة نقاء يجب تدميره في هذه الارض . هذه الحلكة المكثفة من نزعة بشرية تمتص نسغها من الشيطان الكامن في اعماق الانسان ، يجب ان نراها هنا دون الاعتماد بالضرورة على الصورة التقليدية التي تفنتت اجيال من البكاة على الحسين في تسويدها وقد استطاع الشاعر ان يرفع شخصيته هذه الى مرتبة الشرير التراجيدي الذي نلقاه في الدراما الاليزابيثية مثلاً : انه ضرب من مكبث آخر ، لان اقدامه على الجريمة الوحشية لا يخلو من طموح شخصي ، وهو في الوقت نفسه لا يخلو من خيال يقظ يُبقي على حسه برعب ما اقترب وهنا تكمن قيمته الانسانية لان الشرير اذا كان شيطانا صرفا وحسب ، فانه يفقد اثره المأساوي في انفسنا ، بالضبط كما يفقد الخير الذي هو ملاك صرف اثره الدرامي فينا فهو ليس مجرد امثولة مسطحة : انه انسان حقيقي يهدد الحياة كل يوم ، وينكفيء على ذاته ممزقا بضميره - غير ان تدميره للقيم التي نعيش بها ومن اجلها متواصل مستمر - منذ الحسين الى يومنا هذا

الشمير، من ناحية، لا يخاف - بالمعنى البشري المألوف - بالضبط كما كان مكبث لا يخاف، وقد كانت جرأته يوماً مضرب المثل

ضع قبلي الموت أفعى لها ألف رأس
اقتلها الآن

جيشاً بعدُ الحصى

اتقحمه

ولكن واقع الامر هو ان الخوف بالذات هو الذي ينهشه من

الداخل، ذلك الخوف العميق، الخوف الضميري

أن تقاتل شيئاً تراه

شيئاً تجرؤ يا مالك ان تضربه

ان ترهبه -

لكن،

ان تصبح تضحي، تمسي

منهوبا

مأخوذا

بعيون دون محاجر

اصوات اغلق اذني فتصرخ

من داخل جمجمتي

وهذي الكف

هذي الاصبع البيضاء يا مالك

السرعب النفسي، الداخلي، يتجسد في هلوسات لا يستطيع

الخلاص منها، وهوليس رعب الندم انه العقاب الذي يحس

بانه ينزل به في ساعات يقظته، وعليه ان يتقبله كل يوم مجددا،

لانه كل يوم يتفجر حقدا على ذلك النقاء الذي لا يستطيع عليه

صبرا:

قلت (للحسين)

انك عبء من الطهر

تكرهك الارض

اذ تفضحها.

انما محتتي بك اضعاف محتتك بي

انا من شاء لي سوء حظي

ان أبتلى بازالة كل المرأة

عن كاهل الارض.

وعليه ان يتذكر كل يوم خوفه وهو يجابه ضحيته التي لا يخاف

الاهاء، ويشيح بوجهه ليضرب بالسيف، لان الخوف قد سكنه ولن

يفارقه

اشحت بوجهي عن وجهه

وبكلتا يدي شددت على السيف.

كان خوفي يكبر. يكبر

حتى غدا ضعف حجم توجعه،

فتمكنت -

انهيت الامه

واحتفظت بخوفي يكبر من يومها،

ثم رافقني راسه،

رافقتني عيون الصغار واصواتهم

وشعور النساء واصواتهن،

الصراخ والعيول .

ليس الشمر، في هذه المسرحية، مجرد قاتل ات يداه جريمة من ابشع جرائم التاريخ، وكان له ان يتوقع من سينتقم منه أولا ينتقم - انه في حدود الزمن المتاح له ذلك الطاغية الذي، بعد ان اوغل في الجريمة، لا يستطيع ذهنه الكف عنها، وينتهي به طغيانه الى ذلك الجحيم الحقيقي الذي سيرى نفسه معذبا فيه ابدا وهو في هذه الارض . جحيم الوحدة في حياته - حيث تتقطع اسباب الصلة بينه وبين الآخرين، حيث يبقى الرعب في الداخل تجربة متجددة لاتنتهيها الجريمة، ولا ياخذ منها مر الزمن . ومهما يكن محاطا بالذين يزينون له مصارع الآخرين انتصارا، فانه سيبقى يردد .

تعالى املأى وحدتي يا عيون الذين

تمرغتُ في دمهم

يا شخير حناجرهم

يا بكاء الصغار

ويا صرخات الثكالى

بددي وحشة الصمت حولي

فاني وحيد، وحيد، وحيد،

انه مهزوم في انتصاره، كما كان الحر على النقيض بالضبط،
منتصرا بهزيمته .

لقد استخلص الشاعر عبدالرزاق عبد الواحد من قضية تاريخية

كبرى بعضا من اشكالاتها النفسية الباقية في كل عصر: انه يرى
 المأساة في ان الضمير يحد وبالمرء الى ذرى من البطولة تلهب
 فينا جذوة الامل في ان العدالة مهما تنتهك سيكون لها من هو
 مستعد للتضحية بحياته من اجلها ولكن هذا الموت محتوم ولا
 مرد له، اذ ان ثمة خوفا ينهش قلوبا تدفع اصحابها الى قتل العدالة
 نفسها كل يوم هذه هي الجدلية التراجيدية في مسرحية
 «الحر الرياحي» وهي منسوجة، نسجاً مع خيوط التجربة الانسانية
 والحدث التاريخي

ومن الطبيعي جدا ان قطع رأس الحسين يذكر الشاعر بقطع
 رأس يحيى الماعدان ويراها عبر جرائم التاريخ وتوالي الجلادين
 فيه ما زال يبحث عن رأسه بين البشر - ولكن الجثث مرمية في كل
 مكان لان الشمر قائم في كل مكان، مُصَلَّت السيف، مصرا
 على ازالة كل المرأة عن كاهل الارض، لئلا يدمره خوفه واذا هو
 يتحطم، ولكنه لا ينتهي وفي خضم هذا الخوف العصابي المدمر
 في عصرنا الراهن كما في العصور السالفة، يقول الماعدان اخيرا
 لدليله

احيانا يا ولدي

اسأل نفسي

ما جدوى ان تبحث عن رأسك يا يحيى؟

كل عام يمر

يزيد يقيني بأنني اذا عاد راسي الي عنقي

فسافقده بين يوم وليلة

الدليل : من سيجراً يا سيدي؟

المعمدان : الزمان

الزمان سريع هنا يا بني

يومها

كل شيء هنا كان ياتي بطيئاً

لكي يصل الموت يحتاج وقتاً

لكي يصل الخوف ذروته حد أن يستوي قاتلاً

كان يحتاج وقتاً،

ولكن

تغيرت الآن الامور:

يأتي الفرح ويمضي في طرفة عين

يأتي الحزن ويمضي في طرفة عين -

اما الخوف

فانه لحظة يبتدي يكون قاتلاً

فما جدوى استعادة المعمدان رأسه، وضرب العنق الآن اسرع

مما كان فيما مضى، والفرح والحزن اللذان يتعلق المرء بالحياة

من اجلهما ليسا الآن باكثر من لحظة خاطفة؟

هذا كله، بالطبع، جزء من جدلية المأساة نفسها - حيث المرء

مجاوبه بوضع بشري عليه ان يطلب فيه الفرح والحزن ولولطرفة

عين، قبل ان تهوي المفصلة مرة اخرى. ولذا فان المعمدان

يتساءل عن الجدوى، ولكنه يستمر في البحث عن رأسه .
والخوف - الذي هو هنا خوف الجلال، لا خوف الضحية - احتمال
قائم ابداً، واصبغه دوماً على الزناد .

هذا الخوف الماحق يتخلله في هذه المسرحية حس طاغ ابداع
الشاعر في ملء الاجواء به : حس العطش . لقد منع الشمر
واصحابه الماء عن الحسين واهله - واذا فتك بهم وهم عطاش
يطلبون الماء، فقد قتل الماء . لقد قتل الفرات .

(ومكبث، اذ قتل الملك دنكن وهونائم، سمع صوتاً يصيح به :
مكبث قد قتل النوم ! مكبث لن ينام بعد اليوم !) .

فالشاعر يضعنا في موضع ذلك الشيخ الظمان الذي جاء يطلب
الماء عند الشمر، فلما عرف بفعلته، امتنعت شفتاه عن قبول
الماء . اننا نحيا عقابيل الجريمة التي فرضت عطشا ابديا على كل
ذي ضمير .

يخيل الي ان الشاعر في تصديه لشخصية الشمر، بعد ان
جعلتها اجيال من الحسينيات في العراق شيئاً اسود اكتنز بالحق
والقسوة والوحشية، وتخيلتها هذه الاجيال وقد أنزل بها في العالم
الآخر انواع مذهلة من العقاب الالهية الفظيع والمهين، لم يجد
من السهل ان يستعيد للشمر ذلك الوجه الانساني الذي لا بد منه
اذا اراد له ان يحقق عملاً تراجيدياً يحمل معنى جدلياً لا يدفع
المشاهد الى التأمل فحسب، بل الى الرهبة والشفقة ايضاً . وكان
للشاعر ذلك عندما استطاع تقديم الشمر في اربع صيغ مترامنة :

فهناك الشمر الحقيقي ، وهناك هاجسه ، وهناك صوته ، وهناك
 اخيرا حضوره المعاصر. هذه الصيغ التي تتباعد وتتقارب ، تتنامى
 وتتحد ، لا يمكن ان توجد على المسرح الا اذا تخيلناه مسرحا
 مطلقا ، لا مكان محدد له الا في الذهن . ومن هنا كانت
 المسرحية عملا يكاد يستحيل تجسيده على خشبة . انها مسرحية
 اصوات منذ البداية . حتى الحر الرياحي نجده في صيغتين اثنتين
 على الاقل - هو وصوته . والمعمدان - وهو الشخص الثالث المهم
 في المسرحية - صوت فقط ، لأن رأسا بلا جسم قد تنصوره ،
 مجسدا وناطقا ، ولكننا لانستطيع الا باقصى الصعوبة ان نتصور
 جسما هائما بلا رأس ، وهو ينطق . وقد اقترن هذا كله بانعدام
 الفعل : فنحن هنا اما قبل وقوع الحدث ، او بعده . وما من
 مجابهة ، الا بالتذكر ، لان المسرحية لا تستعيد الفعل التاريخي ،
 بل تنتزع عنه معناه ، فتكون المجابهة الوحيدة هي بين الحر
 وضميره ، بين الشمر وضميره . وهذه المجابهة هي النابض
 الحقيقي الذي تتحرك به المسرحية ، ويتوثب به شعرها

لعل الطريقة الوحيدة لتمثيل هذا الضرب من المجابهة ، التي
 هي مجابهة اصوات واخيلة ، هي الطريقة السينمائية ، حيث
 يمكن تقطيع الصور وتركيبها (منتجتها) وتركيب الاصوات وخلق
 الاخيلة ، التي تتقدم وتراجع ، تهدر وتستكين : فالمسرحية هنا
 هي سيناريو ، واذا قرئت كذلك ، بانت تصاعدها الدرامية وهي
 تتحقق في اعماق النفس بين طبقات الشخصية المتصارعة مع

ذاتها، فترفعها الى الرضا المطلق، كما في الحر، وتمزقها لكي يعاد تمزيقها من جديد، كما في الشمر.

وما يجعل هذا كله ممكنا هو اللغة، المائجة، الخافقة في شعر عبدالرزاق عبدالواحد وحركية الصور الراحبة التي تملأه. انه شاعر غضب وشفقة، وكلمات اشخاصه تنبع كلها من هذا الحس المتوتر ابدا بالغضب والشفقة. وحتى التحدي الاخير في نهاية المسرحية، حيث يضع الشاعر نفسه على جانب المؤمن بانتصار الانسان وهو يتحدى الشمر «بقطع رؤوس النخل كلها في العراق»، تملأه شفقة الشاعر التي يضعها على لسان المعمدان، وهو يلتقط رأسا له لكيما يصيح:

«ادركت يا يحيى اذن بداية الطوفان».

ونبقى ونحن في قبضة المأساة في تساؤل: هل سيكون ذلك طوفانا لغسل آثام البشر، ام طوفانا لاهلاكهم على ما اقترفوه من آثام؟

الكتابة

والوجود الانساني

تمواجه في عالم كله اسرار

حوار مع المؤلف أجراه ماجد السامرائي

ماجد السامرائي :

اذا كان من حق «مؤرخ الأدب» ان يكون حياديا وهو يتحدث عن قضية من قضايا الابداع ، فان المبدع منحاز أصلا الى فنه . وعلى هذا فان موقفنا منه ينبغي ان يكون محاولة اكتشاف ، اكثر منه بحثا عن مقتربات نظرية لعمله .

فالمبدع يتحدث ، حين يتحدث ، انطلاقا من تجربته ، وكل فكرة يطرحها ، وكل رأي يقول به انها هو عملية تأمل في كتابته ، وما يتولد عن هذا التأمل من وجهات نظر ومفاهيم . اي انه يقول ما يقوله انطلاقا مما هو عليه ، كذات مبدعة ، مغايرة - بالضرورة - لغيرها ، بحكم ما لها من آفاق رحبة هي مجالي المبدع ، كما هي مجالي الابداع . فهو وان كان يكتب بين الكاتبين ، ويتكلم بين المتكلمين ، فإنه في الحالتين - الكتابة والقول - يعلن عن تحيِّزه ، ويؤكد خصوصيته .

ومن هنا فان الحديث عن المبدع ، اومعه يعلن عن أشياء كثيرة :
- ان الكتابة الابداعية ليست «قيمة مجردة» . .

- وان الكتابة الابداعية تؤكد نفسها في التاريخ، ولا تقع خارجه .
 - والكتابة الابداعية الحقيقية هي اسلوب حياة، وطريق وجود .
 من هنا لم تعد للأشياء تلك النهايات المحددة عند المبدع الأصيل .
 وهذا ما يمكن قوله، وبالثقة كلها، عن الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا

فهو كـ فلسطيني، يكتسب من فلسطينيته عمق الانتساء الى الأرض والتاريخ، حتى لتصبح الذاكرة - ذاكرته هو - جذرا يمتد عميقا في الأرض والتاريخ، مجابها النفي والاجتثاث . ولعل هذه هي المدلولات الأكثر وضوحا في كتاباته

ومحاورة الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا هي محاورة لعالم خصب، وتعميق لاكتشافاتنا آفاق هذا العالم فالأسئلة حين تطرح عليه انما تستنير بتاريخ من الابداع تاريخ له حقائقه الكثيرة التي تتجاوز «الدلالة الاسمية» لها لتكون «أثرا» يرسم «أفقا» من آفاق الابداع في هذا العصر.

هذا «الافق الابداعي» يطرح حقيقته، كما يطرح جوانب من اشكالية الثقافة العربية الراهنة وهي اشكالية معقدة، تتداخل عناصرها وتتفرع

فعلى أي نحو تتمثل هذه «الاشكالية» لجبرا؟

يجيب جبرا ابراهيم جبرا

- هذه الاشكالية تتمثل في ان للمثقف العربي شعورا او وعيا بحاجات ذهنية جديدة تنهال عليه من عصره، ولكنه يعجز عن

اعطائها التعبير اللغوي الحقيقي والنافذ، لعدم تيسر المصطلح الذي هو في بحث عنه وفي حيرة تجاهه .

ولأن الزمن العربي المبثلى بالفواجع المتلاحقة لا يمكن ان يبقى ساكنا في خضم من أزمان اخرى تحيط به ، وتكاد تكون مدوامة حوله ، ولأن على هذا الزمن ان يجد وسيلة للتناغم مع الازمان الاخرى كي يقي نفسه مغبة السقوط والانكسار، فان المثقف يجد تناقضا حادا ومؤلما بينه كجزء من زمنه ، وبين الازمان التي تفرض عليه حركة لا يستطيع ان يواكبها وهنا السرفي هذا الاشكال .

فهل يكون الحل في الرفض والرضا بالسقوط كضرب من الاستسلام لقدرا لا يمكن اختراقه ، ام يكون الحل في ايجاد القدرة على استيعاب الايقاعات الاخرى بشكل من الاشكال؟

* انت واجهت هذه الاشكالية في

زمن مبكر من طرحها على واقع

الثقافة العربية .

- واجهت هذا الاشكال ، اولا ، كأمر صادم ، محير ، يكاد يبعث على اليأس من القدرة على معالجته . ثم كانت المحاولة لفهم هذا الاشكال والنفوذ الى حقيقة عناصره ، أملا في ايجاد الحل الذي ينهيه ويمهد لفهم القضايا الانسانية الاكبر التي لا بد ان يستدرجها مثل هذا الحل .

لم يكن هذا السياق سياقاً انسياً يعتمد التوالي ، بل كان ضرباً من جدلية مستمرة في طرح الموضوع ونقيضها ، والمطالبة بالدمج

بينهما والخروج بموضوعة لاحقة .

هذه التجربة الجدلية كان عليها ان تكون حية في الذهن والوعي معا ، لكي لا يتجمد عند طرح نهائي . واغلب الظن ان المثقف عندما يبلغ ذلك الطرح (الموضوعة ما) الذي يقف عنده كأمر نهائي يخضع للاشكال عوضا عن مجابهته ، ويعود راضيا الى البدايات التي كان المفروض به ان يكون قد انطلق منها واستنفدها .

* مثلاً؟

- انظر الى «الشعر الجديد» وعودة بعض الشعراء اليوم الى الاشكال التي تجاوزتها هذه التجربة بتمردها عليها قبل اكثر من ثلاثين سنة . والشعر مجرد مثل واحد ، لأننا نراه بين ايدينا في صيغ صريحة تنشر كل يوم . اما القضايا الثقافية والفكرية التي يصعب تبينها بهذا الوضوح فهي كثيرة جدا ، وتمثل لدى الذين يرضون بالعودة الى البدايات اعترافهم بالنكوص امام الاشكال الثقافي الكبير .

* أنت شخصيا بدأت اول ما بدأت ، بالاهتمام بحل هذا الاشكال عن طريق الدراسة والنقد . ثم ، وفي السنوات الاخيرة (منذ اكثر من عشر سنوات) تضاعف هذا الاهتمام

منك لينصب كلياً في حقل
الابداع الروائي فهل وجدت
انك قلت في النقد والدراسة ما
أردت ان تقوله ، ثم توجهت الى
الابداع لتقوله من خلاله؟

- انا حتما لم اقل في النقد او الدراسة الا الجزء القليل مما اردت ان
اقوله ، ومما تماثل في ذهني ، رأيا أو موقفا ولكن كانت قضية
الابداع ، منذ اول نشأتي ، تلح عليّ بحيث تستأثر بجزء كبير من
همي وتفكيري ، ولا تتيح لي الهدوء النفسي الضروري لمتابعة
مالدي من رأي بشكل نقدي او دراسي

اذكر أنني ايام دراستي الجامعية كنت اكتب بحثا كل اسبوع
للاستاذ المشرف في موضوع ادبي يقترحه علي . وكان في كل مرة
تقريبا يدهش لبعض ما أقوله لبعض ما أكتب من رأي لأنني
لم اكنف باعادة ما قاله النقاد الذين اعتمدتهم في كتابة ذلك
البحث . وكان يسمى هذه الناحية من كتاباتي او دراساتي
الاسبوعية هذه بـ «الناحية الجبروية» - نسبة الى اسمي - الى ان
ادرك بعض ما كنت اعانيه من معالجة للاشكال الثقافي الذي وعيته
منذ تلك الايام ، كطالب عربي يدرس الثقافة الانكليزية في جامعة
اجنبية كبيرة (كيمبردج) تعج بالمواقف الدينامية تجاه قضايا العصر .
فيما بعد وجدت ان الابداع هو الذي سيحسم الامر بالنسبة لي ،
وليس مجرد التأكيد على الرأي ، على خطورة ذلك . ولربما وضعت

انت اصبعك، في سؤالك هذا، على كنه تجربتي الأدبية التي مرّ عليها الآن أكثر من اربعين عاما.

هذا التراوح الحار، العطش، المتطلع، المبرّح بين ان يفهم الانسان عقلانيا قضية ما، بالنقد والتحليل، وبين ان يطلق لنفسه سجيتهما لكي يحقق ذلك الابداع الذي يجب ان يكون هو موضوع النقد والتحليل. ولعلني حتى هذا اليوم، اجد نفسي مأخوذا بهذا التراوح الذي هو، في النهاية، ما انجزت وما ارجو أن أنجز.

هل يكون ابداع المرء دائما تطبيقا لنظرية مسبقة هي خلاصة دراسة وموقف حضاري معين، أم ان النظرية هي، في حقيقتها، دفاع وتعليل وعقلنة لابداع تفجر عن اعماق النفس، رافضا السيطرة العقلانية المسبقة؟

هذه، كما ترى، جدلية اخرى. ولربما كان الأمران واردين. فما من شك في انها متصلان بشكل وثيق.

اخلص من هذا لأقول: انه ليس هناك «تطبيق» واع ومقصود لأمر تبلور ذهنيا في وقت سابق، والآن لكان المبدعون كشارا كثرة حاملي النظريات والآراء المسبقة

* في ضوء هذا هل استطيع القول ان

في حياتك تناغما، فكريا ونفسيا، بين ايقاعات هذه «التعددية الثقافية» التي تتداخل، والتي اريد ان احصرها في: الكتابة النقدية،

والابداع الروائي ، والترجمة؟

- نعم تستطيع ان تقول ذلك . فالناحية الواحدة في حياتي تتصل بالأخرى ، والواحدة منها تغذي الأخرى . فحتى الترجمة كثيرا ما تكون لي وسيلة لتجنب الاختناق ، اتنفس من خلالها من جديد ، بالضبط كما تجعلني الرواية اتنفس من جديد ، وكما يجعلني النقد . ولكنك اجد نفسي شقيا لو أنني بشكل ما ، حرمت من هذا النوع التعددي من النشاط الذي كان ، منذ البداية ، محفزا على الاقبال على الحياة ، رغم كل مافي الحياة من بشاعة وألم وفاجعة . وأراك استعملت كلمة «تناغم» ، وانت تعلم ان هذه الكلمة من الكلمات الأثيرة لدى . وهي ، بحد ذاتها ، توحى بالتعددية ، حيث يكون في كثرة العناصر تشديد على الروعة الناجمة ، حيث لايشع الصوت على الاذن بأحادية هزيلة ، ويغتنى الصوت ويزداد غزارة بتعده المتناغم .

طبعاً قد يكون التعدد غير متناغم . قد يكون التعدد نشازا يجرح الأذن ، ويفري العصب . وهذا ايضا أمر وارد وخطر ويمكن عندما يدخل المبدع مجازفة تعددية .

غير ان السعي الحقيقي هو دائما نحو دمج المتناقضات . دمج العناصر التي تحمل امكانات النشاز ، بحيث يقضي على التناقض ، ويحوّل النشاز الى تناغم عميق ، غامض ، لعله قريب من تجربة الصوفي للحلول الكوني . فأنت ترى ان البحث عن التناغم في التعددية ليس تحايلا على التجربة ، بل هو مجابهة رأسية

لها لاحتوائها واستخراج أقصى معانيها الممكنة .

* ولكن، قل لي : أي معنى تجد

لحياتك كونك كاتباً، وكاتباً

مبدعاً، في هذا العصر؟

- هذا سؤال مخيف وكبير ، لأنه يطالب المرء باعادة النظر في كل فعل قام به ، وكل رأي عبر عنه ، ولكنني سأجازف وأقول : انني لو لم اكن كاتباً في هذا العصر لكان اجدري ان لا انتمي اليه . ولكنك ، حينئذ ، كمية مهملة أخرى سلبت العقل والارادة .

الكتابة عندي هي انتصاف لنفسها ولولم يكن هناك معنى نريد اقتلاعه من قلب الكينونة عن طريق هذه الكتابة التي هي ، في نهاية المطاف ، تأمل الذات في الكون ، لكان من الممكن ، حينئذ ، أن ابقى دون ان اكتب . غير ان هذا الذي في قلب الكينونة يغريني ويمتحنني . يمتعني ويجرحني ، ولا اجد لنفسني الا الضرورة الواحدة التي تدفعني دوما في اتجاهه . ان اكون كاتباً في هذا العصر هو أنني منطلق نحو بعض من اعماقه باتجاه عصر قادم . ولا اكتمك ان هذه كلمات كبيرة تصيبني ، أحيانا ، بالرهبة والفرع .

* اذن الكتابة عندك ، بهذا المعنى ،

هي تاريخ ودلالة في التاريخ .

- بل قد اقول : ان الكتابة عندي هي حياة ودلالة في الحياة . اي انها

العيش بشكل مضاعف وغزير وملح . ودلالة على ان هذا العيش الغزير ممكن دائما، ولكنه لا يتحقق دائما لكل من يريده . ربما تقول ان التأكيد على الحياة هو التأكيد على دلالتها التاريخية باعتبارها تيارا فائضا، متوصلا يجمع بين الازمان كلها، كما يجمع بين الأمكنة كلها، كما يجمع ايضا بين حيوات الافراد كلها . والكتابة انما تستقى من هذا كله وتصب فيه ، وتأخذ منه نبضها وتعطيه نبضه هو ايضا . فالتاريخ، كما تعلم ، ليس هو الحدث فقط . انما هو الحدث مرويا ومعادا تركيبه في صيغ من الكلمات الملأى بالعلاقات القائمة بين المعاني، اي ان التاريخ هو الحدث داخلا في صيغة اللغة . ولن يوجد الا عن طريق اللغة . والكتابة انما تحقق ضربا من التاريخ، وتوجد دلالاته، لأنها التعامل الأبهى والأروع مع اللغة .

✱ في هذا السياق، على اي نحو
تتحدث عن علاقتك بالواقع
اليومي؟

- علاقتي بالواقع اليومي وثيقة ومتعددة الاطراف دائما . انا لست مجرد كيان منفصل عن الكيانات التي تجعل لوجودي معناه، ولذا فان علاقتي بالواقع اليومي هي علاقة بضميري وضمير مجتمعي ، وضمير أمتي ، وضمير الانسانية كلها .

* ولكن حياة المبدع تثقل
 باستمرار بما هو من خارج
 الابداع . فهناك من يلقي على
 الروائي مثلاً مهمات اكبر بكثير
 من مديات الرواية، فيريدها
 اعادة ابداع للواقع وللحياة،
 ويحملها بما هو من خارجها، أو مما
 هو من اختصاص انواع أخرى
 من المعرفة التاريخ،
 والانثربولوجيا، وعلم النفس.
 الخ.

- هذا النوع من المطالبة، في نظري، يدل على جهل الذين
 يطالبون به، ولا يدل قطعاً على فهمهم للفن الروائي بل لا يدل
 على حبهم لهذا الفن، أو حتى معرفتهم به
 يبدو أننا اذ نعيش في فترة شديدة الحيرة، كثيرة التساؤل، حيث
 الطرق متاهات، وحيث المؤشرات كثيراً ما تؤدي الى غير ما تشير
 اليه، يتبدى في الناس توق الى ذلك الرجل الذي قد يكون لهم
 اشبه بالموحي عند البدائيين . يذهبون اليه بأسئلتهم فيجيب
 عنها. يذهبون اليه بأعبائهم فيرفعها عن كواهلهم . يذهبون اليه
 بحيرتهم فيدفعهم على اليقين الذي ينهي حيرتهم . انه توق بدائي

وعميق في النفس الانسانية . وهو شديد الحضور، بشكل خاص في
الازمنة الصعبة

ويبدو ان الروائي في الفترات الأخيرة جعل يجتذب، عن حق او
عن غير حق، هذا التوق في الناس . فبينما يقبل بعضهم على ما
يكتبه الروائي كوسيلة لهروب آني من هذه الآلام النفسية، او
كوسيلة لانقاذ آني من هذه الآلام، راضين بما ينالونه من الرواية،
نجد ان البعض الآخر، الأكثر تأكيداً على تساؤلاته وحيراته،
يطالب الروائي بما لا يمكن لفنه ان يحققه من اجوبة، وهي،
اصلا، اجوبة قد يطلبها هؤلاء من اشكال المعرفة الأخرى،
كالسوسيولوجيا وعلم النفس والتاريخ والفلسفة والاقتصاد . الى
آخر ما هنالك من اشكال للمعرفة اي ان هناك مطالبة خارجة عن
الصدد بالنسبة للفن الروائي، ولوان الرواية منذ ان روى اول
انسان حكاية على اهله وذويه او اهل حية او قريته، هي رجوع
الراوي من عالم مكتظ بالأحداث والأفعال والبشر لا يراه الآخرون،
فيعرضه عليهم بأقسط يتسنى لهم فهمها وتخيلها لكي تغني حسهم
بأنفعالات الحدث والفعل والانسان، وبالتالي تجعل نوعاً من
الحكمة اقرب الى تناولهم في معالجتهم امور حياتهم اي ان الرواية
مهما كانت مسلية او مشوقة، او مثيرة، فانها تحمل في تضاعيفها بذرة
الحكمة ايضاً هذه البذرة التي هي في القلب من كل كتابة يحاوها
المرء، وهي بذرة مهياة للانبثاق والنمو في ذهن من يتلقاها
اما ان تطالب الرواية بأن تكون بديلاً لأشكال المعرفة الأخرى.

أوسيلة تتنبأ بيقينات المستقبل، فأنتك تطالب بها ليس من شأنها فهي، في النهاية، انما توحى وتنذر، وتثير بدورها التساؤلات. ولكنها لا تستطيع، ولم تستطع يوما، ان تأتي بالأجوبة القطعية. ولو فعلت لكانت ضحية المباشرة، ولبطلت ان تكون فنا

* هناك ملاحظة على ابطال رواياتك: انني اجدهم محكومين بالوعي الوعي بمشاكلهم وبما حولهم. وفي السياق العام للأحداث التي يصنعونها او تواجههم، غالبا ما يكون هذا الوعي مصدر شقاء لا عامل سعادة او بهجة في حياتهم. ترى لم يحصل هذا كله وعلى هذا النحو؟

- قال الشاعر بايرون، وقال آخرون غيره من قبل ومن بعد: «ان المعرفة ألم» و اضافوا، تعزية للنفس: «وان الألم حكمة» اذا كان أشخاص محكومين بوعيهم، فوعيهم نوع من المعرفة، وهو حتما نوع من الألم الذي تصبح الحياة معه محاولة للتغلب عليه،

او الرضا به . وهذا يؤدي بهم حتما الى ضرب من النشاز مع واقعهم . لا يمكن للشخصية ان تتمتع بعمق يستحق التأمل الا اذا كان لها مثل هذا الوعي الذي تذكر في سؤالك . وابطال رواياتي اذا تخلوا عن وعيهم فقدوا حقهم في الوجود في سياق القصة التي يعيشونها

قد لا تتبين ملامح الشخصية حتى في حياتنا اليومية، ناهيك عن السياق الروائي، الآ بنوع من الاختلاف بينها وبين الآخرين . والاختلاف هنا - ولك ان تسميه، ان شئت، نشازا - هورفض الفرد أن تفنى شخصيته في السياق المجتمعي العام، والذي تفنى شخصيته على هذا النحو لا يمكن ان يكون له ظل على الأرض يذكر، والاختلاف في الشخصية لابد ان يكون متأصلا في الوعي الذي تتميز به هذه الشخصية . وهووعي لا تتنازل عنه لأنه يفتح لها مساراتها، حتى ولو كانت مسارات تؤدي الى الشقاء، او البؤس . ومع ذلك فان البهجة، او السعادة هي جزء من الوعي الذي تتميز به الشخصية، والذي يأتي كالوميض، ويترك اثرا كأثر شعاع الشمس اذ يسقط فجأة من كوة في غرفة مظلمة، ثم ينقطع بانغلاق الكوة، فيغدو لظلام الغرفة أثر غير الأثر الذي كان قبل سقوط الشعاع .

فالبهجة، او السعادة هي الزائل - ولكنها موجودة دائما طي الامكان في نوازع الشخصية التي تعاني وعيها، وتجدر تبرير بقائها فيه

الذي أراه ان ابطال رواياتي قد يكونون - كما قلت - محكومين
بوعيبهم ، غير ان وعيبهم هو الذي يجعل لالتقائهم معا على
السطح ، معنى ان لا يكونوا قد التقوا في الأعماق . وهذا سر من
اسرار البؤس البشري .

* هل ثمة ارتباط بين هذا المفهوم
(او المعنى) وبين مفهومك
للحياة ، واحساسك بالوجود
الانساني؟

- لا بد ان ثمة ارتباطا ما ، لا استطيع تحديده هنا . وانا لا انكر ان
لدي احساسا بمعنى الحياة المأساوي الذي يفوق المعاني الأخرى ،
والذي أجد فيه ، مع الفيلسوف الاسباني «اونامونو» ، استزادة من
الحس بالحياة نفسها . اي ان فيه تكثيفا للوجود الذي لولاه لكانت
الحياة تافهة . ولا حاجة بي الى ان أعيد القول بأن الابداعات
الكبيرة تستوحي الحزن اكثر بكثير مما تستوحي الفرح . ويبقى
الفرح لحظات من الوهج الساطع في فسحات كبيرة من العتمة .
اما الاحساس بالوجود الانساني ، فهو اكثر تعقيدا من ان
يستطيع المرء تحديده حتى بمصطلحات التناغم والنشاز ، او الضوء
والظلمة . وهو الذي يجعل قضية الكتابة قضية ملحاحة ولا مرد
لها .

هل تراني أعود الى ما قلت سابقا اذا ما قلت : انني انما اكتب
لأستوضح لنفسي ، قبل الآخرين ، احساسى بالوجود الانساني في
شتى اشكاله؟

* وهم يبدون ، دائما ، وكأنهم في
حالة من اللا انسجام مع الحياة ،
ومع بعضهم البعض . بل
وحتى مع انفسهم .

- هناك قاعدة تكاد تكون بديهية في معظم الأدب الروائي منذ أقدم
الأزمان ، هي : ان القصة وليدة صراع بين اشخاص يجمعهم
المؤلف على صعيد واحد ليهيء المسرح لبروز هذا الصراع .
ويستشارهم الانسان وفضوله عندما يرى ان ثمة صراعا قد يتصاعد
ويحتدم ويؤدي الى نتائج يصعب التكهّن بها . ولكن لنا ان نحذس
بأنها لن تخلو من العنف ، وقد تؤدي الى الموت ، ذروة كل صراع .
هذه صورة مبسطة لعملية بنائية تتداخل فيها عناصر نفسية
وفكرية وحدثية ، بالاضافة الى العنصر التركيبي في اعطاء الفضاء
القصصي مداه الكامل . وبذا يتحتم ان يوجد هذا اللا - انسجام
الذي تتحدث عنه بين الأشخاص اولا ، وبينهم وبين الحياة ،
وبينهم وبين انفسهم . والأخير له خطورته الخاصة لأنه ظاهرة
انسانية تؤثر في المسلك البشري بقدر ما تؤثر انواع اللا - انسجام

الآخري . ومهمة الروائي تحوى في جوهرها ما يشبه التضاد اصلا فهو يأتي بجزئيات تتنافر فيما بينها لأسباب هي بعض مسار القصة ، ويفرض على هذا التنافر شكلا من فنه يحقق التناغم في العمل المنتهي بين العناصر المتصارعة ، اشبه ما يكون بخلق الهارموني في العمل الاوركستراي ، حيث تتمازج اصوات من آلات متباينة تطلق انغاما متباينة ، ولكنها تنسجم صوتيا ، في الصيغة السمفونية الكاملة ولعل متعة القارئ بقدر متعة المبدع تعود ، في اصلها ، الى خلق هذا التناغم الكوني الكبير من الشازات والمتضادات التي تصطرع في داخله

*ملاحظة أخرى : انهم غالبا ما يكونون الشاهد والضحية في وقت واحد

- قد تعود هذه الظاهرة الى نوع الرؤية التي تثير انفعالات الكاتب تجاه الحياة ، اذ يرى الأفراد شهودا وضحايا معا ويذكرنا هذا بقول الشاعر بودلير « انا الجلال ، وانا الضحية انا الجرح ، وانا السكين » وقد يسترسل المرء في تأمله ليرى ان عصره يتكشف كل يوم عن مثل هذه الحقيقة التي هي - على حد قول المتصوفة - «مجمع الضدين» . ولا يستبعد ان يكون ذلك جزءا من الحس المأساوي للحياة الذي تحدثنا عنه قبل قليل

* ولكن قل لي : هل أنت تذهب
في هذا من الحلم الى الواقع ، ام
ان العكس هو ما يحصل - اي
انك تسير بالواقع الى مدارج
الحلم ؟

- لوراجعت بحثا لي عنوانه « الفن والحلم والفعل » لوجدت جوابا
كثير التفاصيل عن هذا السؤال بالذات ، خلاصته ان الحلم
والواقع متبادلان ، وباستمرار . ويغذي الواحد منهما الآخر عن
طريق الفن .

* انت هناك كتبت بحثا ، بينما انا
هنا ابحث عن نوع من « الشهادة
الذاتية » .

- عندما كان السندباد يروي حكايات مغامراته ، هل كان صاحب
حلم ام صاحب واقع ، ام انه كان صاحب الاثنين معا؟ واين يبدأ
الحلم ، وأين ينتهي الواقع ، اذ يسأم السندباد حياة الهدوء والسعي
اليومي في مدينته ويتوق الى ركوب البحار التي يعلم انها ستأتيه
بالأهوال؟ هل كانت حياته المدنية هي الواقع ومغامراته هي الحلم؟
وعندما يعود من المغامرة كل مرة محملا بالذهب والجواهر . هل كان

يعود من الحلم الى الواقع؟ انه في كلتا الحالتين حصيلة وجودية لكيان لا يستطيع تفسيره، لأنه من صنع الحلم والواقع معا، بحيث يتعذر عليه ان يفصل بين الاثنين. وكلما روى قصة احدى رحلاته فهو انما يدمج - عن طريق الفن - الحلم بالواقع، او الواقع بالحلم، لكي يستطيع البقاء حيثما هو، لقد اصبحت حياته محصلة القوتين معا. وقصصه هي الدليل على ذلك.

لعل كل روائي منهمك في متابعة خياله المحتدم في اثناء عيشه اليومي من ساعة الى أخرى، ومن يوم الى آخر، يفعل، في حقيقة الأمر، ما فعله السندباد. ولا بدّ له من ان يفعل ذلك. بل ان روائيا كبيرا كـ «مارسيل بروست» يتطرّف في هذا الرأي فيزعم «أن يحلم المرء حياته اروع من ان يحياها!»

* بهذا المعنى، هل يستطيع القول عن كتاباتك بأنها تسعى الى ان تكون «فعل يقظة، حسية ونفسية»، تدفع بها الى عالم قارئك؟

- كل ما استطيع ان اقله عن كتاباتي هو أنها محاولة لتكثيف الواقع بأبعاده الحقائقية والحلمية معا.

يتحدث الكثير من نقاد الرواية هذه الأيام عن «حقائقية الخيال

الروائي» و«خيالية الحقائق الواقعية»، تأكيداً على الدور الممكن للرواية في حياة كل انسان يقرأ فالرواية تزيد من الدفع الخفي نحو اليقظة الحسية والنفسية معا، وبذا تطلق في المرء كوامن قدراته على تعميق الوشائج التي تصله بكل فعل يفعله . بكل خلجة ، يختلج بها كيانه . انها في النهاية دعوة الى وجود اشد غزارة ، وحياة اشد حرارة وجيشانا . وهنا لم نتطرق بعد الى ذلك النفاذ الغريب الذي قد يتحقق لديه الى المناطق المظلمة من تفاعلات المجتمع ، دع عنك المناطق المظلمة من دواخله هو، المتماوجة دوما بالفرح والعذاب . بالنشوة والألم .

* حين أتأمل في ما كتبت اجدك
تؤكد على ان الكتابة جذرية
وراسخة في حياتنا . او أنك
تجعل منها ما يمكن ان يكون
مؤشرا لشرعية وجودنا في هذا
العالم : تنظم علاقتنا به على نحو
غير تقليدي .

- المهم في سؤالك ربما يكمن في الكلمات الأخيرة : «تنظم علاقتنا مع العالم على نحو غير تقليدي» . لا أذكر من الذي قال - او ان كنت انا القائل - ان الكتابة ، بحد ذاتها ، عمل ثوري ان الكتابة

طريقة لاعادة النظر في التجربة الانسانية كلها، بدءا من الذات وتعقيداتها، وانتهاء بالعالم وتعقيداته .

فاذا كان ثمة من علاقة بين الذات والعالم - وهي مبرر الحياة الأول والأكبر - فان الكتابة هي التي تجعل لهذه العلاقة معانيها المتحركة دوما بتحرك الذات وتحرك العالم معا .

بهذا المعنى - على الأقل بالنسبة اليّ - فان الكتابة تصبح اكثر من ضرورة . انها الرئة التي يتنفس بها المرء، والتي اذا انقطعت عن عملها اختنقت الذات بانقطاع علاقتها، المفهومة وغير المفهومة، بالعالم .

رب قائل : ان الانسان يحيا ويعاني ويفرح ويتعذب ويشقى ويفقر من خلال تحركه في العالم، دونما حاجة الى القلم والورق . وما من شك في ان الأكثرية العظمى من الانسانية انما تفعل ذلك بالضبط . غير ان هذه الأكثرية لا تهتمها الكشف التي ما كانت الحضارة ممكنة بدونها، والتي لم تأت الا عن طريق القلم والكتابة على ايدي أناس كانت الكتابة لهم هي الشرعة الأساسية التي يحيون بموجبها . ولذا فليس غريبا ان نقول : ان حضارة الانسان انما بدأت بالكتابة . وقبل ذلك كانت الحياة بقاء لا يتراكم بمعانيه، وانما هو بقاء رغما عن الطبيعة، اورغما عن الذات نفسها

عندما استطاع الانسان ان يكتب استطاع لأول مرة ان ينظر في اعماق نفسه، وبالتالي في اعماق الانسان الذي اخذ يصنع الحياة لأول مرة، وفي اعماق العالم الذي هو مسرح هذا الانسان، ويطالبه

بالحركة المستمرة، ففيزاايا اودهنيا لكي تتراكم المعاني في وجوده،
وتنتفي عبثية الحياة.

فالكتابة عندي كما ترى، هي مقاومة حسّ العبثية الذي يفرضه
العالم على الانسان في معظم احيانه، ومن هنا مشروعاتها، بل من
هنا قيمتها الثورية، اذا كان لثورة عقل الانسان المستمرة ان تضفي
بهاء مستمرا على الوجود في عالم يعج بالتمزيق والفوضى

* ومن هنا ما جعلته لها من جمالية
تتوهج بهذا السمو المعرفي والموقف
الذي يتمثل في كتاباتك؟

- ارجوان تكون النتيجة كما تقول، لأنها هي بالضبط بعض ما انا
اسعى اليه، ولا أدري كم احقق منه.

لا يكتب المرء وفي ذهنه مناهج مسبقة. انت تعلم اننا نكتب
مدفوعين بقوى داخلية لاحيلة لنا بها، وان الكثير مما يتقاذف من
الذهن على الورق من هذا الغليان الداخلي يأتي دون ارادة واعية
من صاحب القلم نفسه. ولكن لابد ان لهذا الذي يتكامل في
النهاية على الورق من صلات نابغة عن التجربة والمعرفة، او
ماشتت. هذا بالاضافة إلى ما قد يتراكم في ذهن المبدع وراثته عن
اسلافه، دونما محاولة واعية منه. اذ ما الذي يجعل فتى لا يكاد
يتعلم اوليات اللغة، صرفها ونحوها، ولا يكاد يسيطر على بضع

مئات من المفردات حتى تجده يريد ان يستخدم هذه المفردات في قول ما قد يكون قليل سابقا مرات ومرات، والفتى لا يدري الا انه يجد، بعد مدة، انه بتكراره لتجارب الانسان عبر عصور التاريخ يقول مالم يتحدد بالضبط بالصيغة التي تحدثت بها اقواله، اي انه رغم صغره في السن، وبالتالي في التجربة فانه يقترب، ولو قليلا من ذلك العالم المسحور والعصي الذي تتحقق فيه الأفكار الكبيرة

ما الذي يجعل فتى كهذا يقوم بمثل هذه المحاولات، بينما لا يقوم احد من اقرانه بمحاولات مثلها؟ وبينما يؤثر اقرانه لعب الكرة، والقفز العالي، والتدخين سرا والتحايل على الواجبات المدرسية قد يشاركونهم صاحبنا في هذا كله، ولكنه يبقى، في سره، متوهجا بامتلاكه قدرة يكاد يعجز عن الحديث فيها فتجد شاعرا ينبغ فجأة في محيط خال من الشعر.

وعندما تأتي المعرفة مع احتكاك الفتى بالبشر. مع الآلام التي سيجابها كل يوم. مع الأفراح واللوعات التي لن ينجومنها، والخيبات التي تهدد بتحطيمه - أو هكذا يتوهم - فان موقفه يتأصل في ضرورة الادراك الذي لا يمكن ان يأتيه الا عن طريق الكلمة المكتوبة. والكلمة المكتوبة هي الأمل دائما الى ان تكون من أسرة جميلة. واغلب الظن ان تشهّي الجمال عند هذا الفرد يجد منطلقه في الكلمات التي تجعل من الاضداد، بالنسبة اليه، جمالا لايسهل استخلاصه ولكنه يبقى على عافيته الذهنية وقدرته على التغلب. وهي القدرة التي ستجعل من كتابته قيمة ثورية

* ان تختار الابداع طريقا في الحياة فذلك يعني ان الوجدان - وجدانك - قد حدد اختياره الحاسم . فآية ابعاد تريد ان تمنح نفسك من خلال هذا الوجود، ومن خلال هذا الاختيار؟ وآية قوة تريد ان تمتلك في الحياة من خلال ما تبذل؟

- أما آية ابعاد أريد ان امنح نفسي في هذا الوجود من خلال هذا الاختيار، فهذا أمر لم يخطر يوما ببالي، ولا أظنه سيخطر أبدا أنا لا أمنح نفسي، أولا أريد ان امنحها، أبعادا قد توجد في ذهني كأمر يمكن الحديث عنه . انها انا اريد ان أعطي نفسي حقها في ان تنمو على النحو الذي قدر لها، دون ارادة مني في أول الأمر، وبارادة مني فيما بعد، في عالم يميل الى الخنق ومنع الأوكسجين، بحيث يصبح نمو النفس - مهما تكن المعاني هنا سايكولوجية وفق مصطلح السايكولوجيين - اشبه بالصراع منه بعملية غرس وإنباع . وللنفس، عندئذ، ان تأخذ ابعادها، كما تأخذ الشجرة ابعادها في ارسائها أغصانها ذات اليمين وذات اليسار، وضرب جذورها عميقا في كل اتجاه .

وأما القوة التي تذكرها في سؤالك، فانها ايضا امر لم يخطر لي

ببال، ولن يخطر أبداً. فمن خلال ما يبذل الإنسان قد تتحقق قوة مجهولة الصيغ، ولكنها ليست بالضرورة ما يبتغيه صاحب الابداع بالقوة، في هذا السياق، لا تتعدى العافية الروحية التي تستطيع مجابهة العدوى - عدوى الأوبئة التي تهدد الإنسان في عقله وروحه. أكاد أقول: انها تلك القوة التي يتغلب بها المرء من خلال ابداعه على اليأس، واليأس شيطان حقيقي، غوايته للنفس مستمرة، وتتطلب مقاومته عزيمة لا تتأتى بسهولة. أما اذا تحقق اليأس فان الابداع يكون قد مات.

* وحين قررت ان تكتب وان تبني

أسطورتك الابداعية، اية فكرة

كانت تسيطر عليك؟

- والله لست ادري. لأنني لم اكن أفكر بالنتيجة بقدر ما كنت أفكر بالأوليات. كنت أريد ان أروى عطشي، أو أشبع جوعي، دون ان أفكر باللواحق. لقد كانت الكتابة، منذ أول يوم، حاجة ملحة. وبالأخص لهذه الحاجة كنت أدفع عن نفسي المزيد من الألم. لعلك تلاحظ تردد كلمة (الألم) في هذا السياق، وهو الأمر الذي أبنتلي به كل من كتب. ليس غريباً ان يتحدث شعراء العرب في العصور السالفة عن الشيطان يركبهم ويحثهم على القول. ثمة شعور بالنزول الى الطرق الوعرة والأعماق المظلمة التي تهدد بالسقوط وغيوبة الوعي. ثمة شعور بالنزول الى هذا الوادي الرهيب يحتم على النازل اليه، أو يحتم عليه شيطانه المتشبث

بظهره، ان يلجأ الى الكلمة التي بسحرها ستنتقذه، ولومؤقتا، من هذه الفجاج المظلمة الرهيبة.

هذا بالضبط ما شعرت به عندما تكاملت لديّ قدرة تجاه الكلمة، وانا بعد دون العشرين. وهذا هو بالضبط ما أحس به كل يوم من ان الكتابة هي، اولا، وسيلة انقاذ لكانت الحياة لولاها جحيما لا يطاق. واذا ينقذ المرء من هذا الجحيم فانه يحقق معجزة في جعل هذه الوسيلة تمتد سلم انقاذ للآخرين ايضا، وتعيد تقييم العلاقة مع العالم في اتجاه ما يؤكد على الحياة وليس على الموت.

كانت هذه الفكرة حصيلة احاسيس مبهمة جعلت تتضح مع الزمن عن طريق الكلمة نفسها. اما أقصى ما كنت أريد، فهو ان يبقى للكلمة وهجها بعد ان تكون قد أنقذت نفسي من غمرتها، وأن تكون قد وقعت في سياق العلاقة الدينامية مع العالم نفسه. فمن ناحية كانت الكتابة عندي نوعا من العزلة التي لا بد منها عن تجربة العالم. ومن ناحية أخرى كانت النقيض بالضبط: نوعا من الانخراط العنيف في تجربة العالم بالذات.

وما يتحقق للمرء بعد السنين الطويلة من هذه المعاناة مع الكتابة، قد لا يكون ما فكر به المرء وهو في أول هذه المعاناة. ولا أحسب أنني في يوم من الأيام كنت أحدد لنفسي غاية تتحقق مما أكتب. اللهم سوى الشهرة التي كنت، في حداثتي، اتصور أنها شيء مهم. وقد صححت لنفسي هذا التصور، وتخلّيت عن هذا الوهم منذ زمن بعيد.

* وماذا حدث الآن؟ هل حققت

النجاح الذي توحيته؟ هل

حققت نجاحا ما؟

هذا مالا أتساءل به تجاه نفسي ابدا . واذا كنت أحاسب نفسي

على ما حققت فأنا انما أحاسب نفسي على ما كتبت بالذات .

هل ان ما كتبت يفني بحاجتي؟ هل ان ما كتبت يشير الأسئلة التي

كنت أريد دائما ان أثيرها؟ وهل يهيء اجوبة كافية اقنع بها؟

ما زلت أشعر ان ما حققت ليس الا جزءا من الحلم الذي كان

يملا عيني أيام الصبا . ولذا تراني كلما انتهيت من كتابة ما اتطلع لا

الى الوراء ، وانما الى المنظر الذي يجابهني مرة أخرى ، والذي لم

أتناوله بالوصف والتحليل بعد . هذا القلق المستمر تجاه ما هوات

هو ما حققت من كتابتي . لم أشعريوما أن لي ان أستلقي على قفائي

وأستريح لأنني قلت ما كنت أريد ان اقول . شكسبير وحده

استطاع ان يفعل ذلك . وانا كثيرا ما أتأمل فيه ، وأعجب مجددا ،

كل مرة ، من هذا الرجل الذي ما كاد يبلغ السابعة والأربعين من

عمره حتى وضع القلم عنه جانبا ، وهجر المدينة الكبيرة التي

استهلكت ميعه شبابه وعنفوان رجولته ، وعاد الى بلدته الصغيرة

مطمئنا - فيما يبدو- الى أنه ما عاد بحاجة الى ان يرسل القول

المذهل لكي يحقق لنفسه راحتها . واستطاع ان يعيش خمس سنوات

أخر عيشة رجل محترم ، لم يكتب فيها ، حسب ما نعلم ، كلمة

واحدة .

هذا مالا يتحقق لي . كما أعتقد أنه نادرا ما يتحقق لأي كاتب آخر . ولو أني كنت كتبت ، كما كتب شكسبير ، ستا وثلاثين مسرحية ، وعددا كبيرا من القصائد وانا دون الخمسين ، لربما كنت افعل مثلما فعل شكسبير .

غير ان حياتنا اختلفت ، والايقاع فيها تغير عما كان عليه في عصور مضت . لا أظن ان تلك العصور كانت أقل امتلاء بالنكبات والمآسي والصراعات السياسية والاجتماعية . غير ان عصرنا اشد حدة في ذلك كله ، وأشد تمزقا في ذوات الناس فيه . ربما لشدة الحاح وسائل الاعلام التي تجعلنا دائما في المركز من نكبات القومية والاجتماعية ، وفي الوقت نفسه على تماس شديد بنكبات المجتمعات الأخرى . وهذا ما يجعل حياتنا اكثر قلقا ، واكثر تحفزا ، واكثر ألما وفجوعة . ولعل هذا كله يحتم على المبدع أن يبقى دائم الصلة بقلمه دفاعا عن الانسانية اينما كانت ، من ناحية ، ودفاعا عن انسانيته في غابة تتوالد فيها الوحوش بكثرة مذهلة ، من ناحية أخرى .

* ان يشعر المرء - المبدع - بضرورة التوقف عن الكتابة والقول أمر معروفة أسبابه . لكن ان يشعر المبدع انه يحتاج سنوات وسنوات ، بعد كل الذي كتب وحقق ، ليقول أشياء أخرى - كما

حدث لكازنتزاكي مثلاً، الذي أعلن لزوجته وهو على فراش المرض قبل موته، أنه يحتاج عشر سنوات أخرى من العمر ليقول ما عنده - فعلى أي نحو نحسّ هذا؟ وما هي منابع هذا الاحساس عندك؟

- كلما انتهيت من عمل أدركت ان لدي الكثير مما لم أقله بعد، وانتظر الفرصة للبدء بقول هذا الذي لم أقله، فأبدأ عملاً جديداً وعندما يشتدّ بي خوف داخلي - لعل هذه هي المرة الاولى التي أعبر فيها عنه - وهو أنني قد أنتهي قبل ان أنهي هذا العمل، أراي اترجى أن يتاح لي من العمر ما يكفي لأن انهي هذا العمل، ولن أهتم بما سيحدث فيما بعد.

غير أنني عندما تتاح لي الأشهر والسنون الكافية للانتهاء منه، يعاودني الاحساس القديم اياه من انني ما زلت لم اقل الا القليل مما عندي، فأترجى ان يتاح لي قليل آخر من العمر لكي أنجز ما لم أنجزه حتى الآن.

لست أدري ما اذا كانت هذه لعبة يلعبها المرء مع القدر، فيبرر طلبه التريث في هذا العالم بحجة الابداع لكنني أشعر ان الحياة لو لم يكن فيها متسع للجديد مما أريد أن أقوله، لما هممني ان هي افلتت من يدي

وهكذا اجد ان العلاقة بالعالم او بالوجود هي علاقة حاجة للمزيد من الابداع . واذا انتفى الابداع لا يهمني اذا ما انتفت العلاقة . ورحم الله (سيبويه) يوم قال : أموت وفي نفسي شيء من حتى .

لا اظن ان ثمة مبدعا لا يكرر مثل هذا القول عندما تداهمه المنية . انه يموت وفي نفسه شيء من حتى بل ربما شيء كثير منها . وفي أمنية كازانتزاكي ان يعيش عشر سنوات أخرى ترداد لهذه الأمنية بالضبط .

ولكن هذا الاحساس الذي يلزمك وانت تكتب - وبالذات في اعمالك الروائية - هل وجدته ينعكس بشكل ما على ابطالك ، فيغير من مجرى حياتهم ، او ينعكس على تصرفاتهم تجاه هذه القضية أو تلك من قضايا الحياة؟

- هذا شيء لن يقرره الا القراء أنفسهم . مهما حاولت ان اجعل ابطالي منفصلين عن رؤيتي الخاصة ، فلا استبعد أنهم يعبرون عن رؤى قد تشبهها - هذا اذا كانت لديهم رؤى .

كثيرا ما خنمني النقاد بأن ابطالي يشبهونني . ولست أدري كيف يقول النقاد ذلك وهم لا يعرفون من نوازعي الداخلية الا بعض مظاهرها البادية في كتاباتي النقدية أي أنني لا أميل الى

تصديق النقاد في زعمهم هذا، ولو أنني أعلم أيضا أن أبطال الروائي لا بد أن يتلونوا بشيء من لونه. اما الشقة بين لونه الحقيقي وألوان ابطاله، فان النقاد سيقون على جهل بها. ولكن لا انكر ان ابطالي - او معظمهم - أناس أريد لهم أن يحققوا ضمن القيود المفروضة عليهم من الفن الروائي شيئا مما كنت دائما أريد أن أحققه لنفسي.

فهل هم، اذن، تحقيق لأمنياتي الواعية واللاواعية؟ أم انهم ينطلقون من هذه الأمنيات الى كيانات اخرى تتجسد عن طريق الكلمة، مستقلة عن المصدر الذي انطلقت منه؟

لعل حقيقة الامر تقع بين الاثنين. ولن تقلقني الآن محاولة التأكد من ذلك، فهذه مهمة يتركها الكاتب للقراء، وهو واثق من ان القراء لن يستجيبوا هؤلاء الابطال لو لم يجدوا أنفسهم تتمثل في تصرفات هؤلاء الابطال.

* لكنني اجد أبطالك واقعين تحت مفعول هذا الاحساس الذي يداخلك - احساس النهاية قبل الانتهاء من العمل - فهم دائما في مأزق.

- نعم، انهم دائما في مأزق هو بالضبط المأزق الذي يجد المبدع نفسه فيه كلما اعاد النظر في علاقته مع العالم، حتى ليخيل اليّ ان الحياة مأزق يتجدد، وفي صيغة مباينة كل مرة. وقيمة «الفعل» عند هؤلاء

الابطال نابعة من نوع المأزق الذي يجدون انفسهم فيه ، وهم
يخشون ان يداهم الموت قبل الخروج منه .

فهل ترى في ذلك كله نوعا من الترميز لمأزق الكاتب نفسه ؟

هذا ما أحسه الآن على الاقل .

وما يتأكد لي من كلامك .

- اذن اكون ، على الاقل ، صادقا مع نفسي ومع شخصيات
رواياتي

* من الكتاب والمبدعين من يذهب

الى ان صلت به يكتب تنتهي

حال انتهائه منه . اما أنت فأجرك

على العكس من هذا الموقف :

ان صلتك بأعمالك تبدو وثيقة .

أجدها تغنيك كثيرا ، وانت

شديد الاحتفاء بها .

- اذا كنت قد أعطيتك هذا الانطباع ، فالسبب الحقيقي هو في

الحاح النقد المستمر على اشارة الحديث ، وحيانا اللغظ ، حول

كتبي وشخصياتي ، قديمها وجديدها ، واصرارهم كذلك على

ربط مضمونها ، اكاد اقول ، بشخصي انا . ومع ان هذا امر أرفضه

دائما ، وارى في النقد خطلا متواترا في تعنتهم اذ يقولون بالتوازي

المزعوم بين الابطال والافكار التي في رواياتي وبين حياتي وافكاري

الشخصية ، يخيل اليّ أنني اكثر من مرة جعلت في وضع اضطرني

الى اعادة النظر والحديث مكررا عن شخصيات رواياتي ، حتى جعلت انت مثلا، وجعل الكثيرون يتصورون انني لم اقطع علاقتي بهذه الشخصيات ، بالرغم من مضي الزمن عليها . واذكر انني في اول صفحة من «صيادون في شارع ضيق» أعلنت تنصلي من ان الراوي هو المؤلف ، غير أن الرواية بقيت ، حتى الآن ، تناقش وكأنها «سيرة ذاتية» كتبها تسجيلا لفترة معينة من حياتي . والنقاد لا يعلمون ان الشخصية التي تحمل ما يمكن ان أسميه افكاري الحقيقية هي «عدنان طالب» وليست «جميل فران» - الشخصية المحورية في الكتاب - وبالطبع حتى هذا ارى فيه دفاعا لا ضرورة له لو استطاع النقاد ان يركزوا دراساتهم على الاشخاص والمضامين ككيانات مستقلة عن المؤلف . وهو ، في نظري ، الطريقة المثلى لدراستها ، وليس لهم ان يتطرقوا الى سيرتي الذاتية الا بعد ان اكون قد اصبحت في ذمة التاريخ .

ومهما يكن من امر فاني لا انكر ، ولا أستطيع ان أنكر ، أبوتي لهذه الشخصيات الكثيرة التي قد أنسى أسماء بعضها الآن ، ولكنني اعلم انها تجاهر بأبوتي لها . فليس ثمة من خلاص .

* انا لا أقول أنها «سيرة ذاتية»

بالمعنى الحياتي لها . انها هي في

كثير من تفاصيلها وجزئياتها ،

بمثابة «سيرة فكرية» لك .

- ربما كان هذا اقرب الى المعقول ، ولو أنني قد أقول انها «سيرة

رمزية»، حيث تتكتل التجربة وتتجسد الافكار على نحو يجعل لحياة الكاتب قيمتها المعنوية الحقيقية، مما يذكرني بقول جون كيتس: «ان حياة شكسبير ليجورة (قصة رمزية) وما أعماله إلا التعليق عليها وتفسيرها». اي ان المرء قد يصل، من خلال ابداعاته، الى نقطة تصبح اعماله عندها مفسرة حياته، ولكنها ليست بالضرورة هي الحياة التي عاشها.

ربما انا هنا أناقض نفسي غير انني كنت اودّ لو أستطيع ان انفصل كلياً عن كتيبي. ومن ناحية أخرى: لكنك أشعر ببؤس كبير لو أنني بالفعل انفصلت هذا الانفصال الكلي عما اكتب.

* انا اقول بهذه الملاحظة وفي ذهني

افكارك عن الشعر والابداع كما في

«الحرية والطوفان»، وما ورد في

«السفينة» من افكار مماثلة.

- هذا أمر أتركه للقارئ، مع انني اعود فأكرر: ارى ان الأهمية المطلقة هي في ما يتحقق من فن وابداع وتقنية في الكتاب بالذات، وليس في ان تكون هذه موازية، او غير موازية، لأفكار المؤلف الاخرى في المجالات النقدية.

هل أستطيع القول: ان التعددية

الابداعية في حياتك هي حركات

متعددة لسمفونية واحدة؟

- بل هي حركات متعددة لسمفونيات متعددة - وهذا هو المهم في ان

يكون الانسان قد وزع نفسه وجمعها مرة أخرى في أشكال كثيرة - اي انني ارجو أن لا يجد من يقرأ كتيبي النقدية انه يستغني بها عن قراءة رواياتي ، وان من يقرأ رواياتي يستطيع ان يستغني بها عن قراءة شعري . وهلم جرا . فالتعددية في الصيغ ، وحتى في الاجناس الادبية تحتوي ، كل منها ، على تعددية كامنة فيها . وبذلك يكون الانسان قد جعل الواحد عشرة ، وجعل العشرة مائة .

✱ ولكن لهذه التعددية ما يجمعها :
افكارا واتجاهات ، وطموحات
ايضا .

- هذا صحيح جدا . لأنك لاتستطيع ان تتصورنا قدا يناقض مواقف النقدية اذا كتب رواية ، ثم يناقض نفسه مرة أخرى اذا كتب شعرا . فالصيغ جميعها ، في النهاية ، انها تشع عن جوهر واحد ، ولكنه جوهر متعدد الأوجه .

لو استطعت ان احدد هذا الجوهر بفقرة او فقرتين لما احتجت الى المليون كلمة التي كتبتها . الفكرة هي في الامتدادات والتشعبات التي تتحرك فيها ، السمفونية الثالثة او الخامسة لبتهوفن لا يمكن ان تلخص بنغمتين او ثلاث . يجب ان تسمعها من اولها حتى النهاية لكي يتكامل لديك الاحساس بالفكرة المناسبة من خلال هذه الاصوات كلها ، وليس في السمفونية الواحدة غنى عن الاخرى ، والّا لما احتاج بتهوفن ان يكتب تسع سمفونيات وعددا كبيرا من

القطع الموسيقية الاخرى، التي نرى فيها دائما الفكرة البيتهوفنية وهي تتشعب وتتعدد، وهي، في الوقت نفسه، تتصل بجوهرها الفرد.

✱ يخيل اليّ ان الشعر هو الأكثر سيطرة على عالمك، والأشد فعلا وتأثيرا في لغتك.

- هذا من طبيعة الامور. اذا لم تكن شاعرا، اولا وآخرا، فأنت لست روائيا، ولست ناقدًا، ولست مبدعا. الشعر هو سمة الأصالة في كل الفنون. واذا كانت الفنون كلها تطمح الى الحالة الموسيقية، فهي انما تفعل ذلك عن طريق الشحنة الشعرية الكامنة فيها. اعزل الشعر عنها تسقطها جميعا، وتصبح شيئا غير الابداع. ولعل واجب المبدع هو، في النهاية، ان يكون قد حوّل الحياة بزخمتها وبؤسها وروعته الى ما يشبه القصيدة، فيكون بذلك قد استخلص الذهب من المعادن الأخرى. وهذا يحقق المبدع امتيازه على غير المبدع، مع ان الاثنين قد يعرفان نفس المآسي والأفراح التي هي اطار الحياة اليومي لكل انسان.

✱ قل لي: الى ماذا ترمي من خلال الكتابة؟ هل هي عندك حوار مع الذات؟ ام هي حوار مع العالم الخارجي؟ والى ماذا تهدف من خلال هذا الحوار؟

- اصارع نفسي استقصي دواخلها . اتوغل في ظلماتها
اتشرق في شمسها وهل من متعة أعظم ودافع أعمق من ان
يستمر الانسان في ذلك مادامت اللغة تتوثب في ذهنه ، ومادامت
الصور تتوالت من خلال هذه اللغة في خياله ؟ من خلال هذه اللغة
وهذه الصور تتخلق الحضارات .

* لكن الملاحظ هو ان ابطال
رواياتك غالبا مايكونون على
خلاف مع العالم ، ومن يكن على
مثل ما هم عليه من خلاف حاد
يصل حد التقاطع لانتيسر امامه
امكانية الحوار . فالموقف مبني
على الرفض ، اولا وآخرأ

- لايتغير العالم بالاتفاق معه ، انما هو يتغير بالاختلاف معه
فالرفض كثيراً مايكون اول عملية التحول عند المرفوض نفسه
بشكل قد يبدو متناقضا من حيث المنطق اما من حيث الجوهر فان
الذين غيروا العالم عبر حقبة التاريخ هم دائما الذين كانوا على
خلاف معه

طبعاً قد يصلبون بسبب هذا الخلاف ، وقد يرجون . ولكنهم
في النهاية ، يخلفون رؤيتهم في اعماق الناس التي تتحول ، فيما
بعد ، محاولة الانسجام مع تلك الرؤية التي استفزتها اول الأمر حتى
الغضب .

لا أريد بهذا ان أشبه شخصيات رواياتي - اوروايات أي كاتب آخر - بالانبياء ، غير ان في المثل الأكبر دلالة على التطبيق الاصغر . هذا فضلا عن ان عالما مليئا بالقسوة والقتل والظلم قد لا يستحق منا الا الاختلاف معه .

* وهل هم يجسدون في أفعالهم وسلوكهم مفهوم الثورة في الواقع والنفس؟

- لاشك . لأن مفهوم الثورة ، في اساسه ، مبني على الاختلاف مع ماهو قائم ، أملا في ان يتحقق ذلك الخير المطلق الذي يحلم به كل نائر ، جاعلا من نفسه صوتا صارخا لانسانية مجرّحة ماعادت تستطيع حتى رفع صوتها . وقد لا يتحقق ذلك الخير المطلق ، لأنه دائما ابعد من ان يتحقق بسبب ما جبلت عليه النفس البشرية ولكن الثورة تبقى متعلقة بفكرته . ومن هنا كان الخلاف قضية فلسفية ملحة تتخذ لمسارها دروبا ومسالك وعرة وعسيرة في معظمها باتجاه ذلك الحلم الذي لم تتنازل عنه البشرية منذ ان وجدت ، ولم تحققه ، كذلك ، منذ أن وجدت .

* انك هنا تقترب بالفكرة من التمرد .

- هذا صحيح ، لأنني ارى ان التمرد هو الشيء الاساس ، والثورة انها هي تنظيم ما للتمرد ، عندما يوجد . «بروميثيوس» يتمرد على «زيوس» ليأتي بالنار لسعادة الانسان ، وعلى الانسان ان يعرف

كيف يستمر في الاستفادة من هذه النار، رغما عن غضب «زيوس»
 * لكن المتمرد قد يدخل في
 العبث واللاجدوى، وقد
 لا يكسب غير الخسران.

- لو كان منقار الصقر الذي ينتزع كبد «بروميثيوس» كل يوم وهو
 مصلوب على الصخرة صورة للعبث لفقد «بروميثيوس» كل معناه.
 ولكن الصقر حقيقي جدا: انه رمز الشر الذي يتحداه هذا المصلوب
 على الصخرة كل يوم، مصراً على جدوى تمرده.
 قد يساق الانسان الى اليأس من جدوى كل فعل، بما فيه فعل
 التمرد - والاغراء شديد بذلك - ولكنني، بقدر ما أوتيت من وعي،
 ارفض هذا الاغراء وهذا اليأس. في مثل هذا الرفض توجد بذور
 الابداع في حضارات الانسان كلها.

* قل لي: هل تبدأ الرواية عندك
 من فكرة، ام من شخصية، ام
 من حدث؟ اود لو تحدثني عن كل
 واحدة من رواياتك كيف بدأت
 بالتشكل؟

- يصعب عليّ ان احدد البدايات. لعل كل بداية هي مزيج من
 فكرة وشخصية وحدث، تبدأ كلها معا في مكان ما من المخيلة
 صغيرة ثم تكبر. ولكن الالم منها هو أن البداية تأتي دائما على

شكل حالة ذهنية شديدة اللاحاح، تأتي بما يشبه الحمى المفاجئة التي تدفعني الى الامساك بالقلم، والاغراق في الكتابة، اكاد أقول، تلقائيا، كأن الذهن مشحون شحناً عالياً ويجب ان يفرغ شحنته، مما يجذبني الى الاعتقاد أن كل رواية هي المحصلة الاخيرة لعشرات من الافكار والشخصيات والاحداث التي تراكمت مع الزمن في ركن ما من الدماغ، واخذت تتآلف بينها دون وعي مني، ولما حان اوانها أستبدت بي ودفعني الى الكتابة. هذا لا يعني أنها تأتي مستكملة تفاصيلها: فهي بقدر ما تتحكم بالذهن، تتمنع عليه، ولا تسلم نفسها الا بمقدار، وعلى فترات.

عندما بدأت اكتب «صراخ في ليل طويل» كنت، لأكثر من سنة، في اضطراب نفسي أدى بي الى كتابة شعر كثير. ولم يهدأ الاضطراب الى ان احسست الأبد لي من وضع محنتي الداخلية بشكل قصصي استطيع ان أحمله من الوصف والرمز والتحليل، والنقاش اكثر مما استطيع ان أحل به الشعر وجاءني الاحساس بضرورة ان اصور ليلة واحدة من حياة شاب في مثل حالتي النفسية، وأعود بكل ساعة من هذه الليلة الى الجذور التي مازالت تغذيها - دون ان اقصد، بالطبع، ان اكتب سيرتي بالمعنى البيوغرافي - فذلك أمر آخر. انما كنت مدفوعا لاكتشاف الوسيلة التي أستطيع بها ان أمزج الرمز والاسطورة والواقع والوهم في كل متناسق (وهو العمل الفني) قد يؤدي بي الى ادراك ما أنا فيه. فالروائي، ولا شك يحيا، في الاقل، على مستويين اثنين: مستوى علاقاته

الشخصية اليومية، ومستوى اشخاصه الروائيين. وثمة وشائج خفية عميقة التحديد تربط بين المستويين، هي جزء من سر الابداع الذي من العبث أن يحاول المرء النفاذ الى أغواره. وعندما يتحقق ذلك في عمل كامل فان له اثرا مدهشا شافيا للنفس. وهذا ما اكتشفته بعد فراغي من كتابة «صراخ في ليل طويل»، ومارحت اكتشفه كلما انتهيت من عمل جديد.

اذن، لعل الرواية عندي تبدأ من «محنة» ما، عليّ ان اخلص منها على طريقي بالكتابة وبالخلاص منها اكون قد اغتيت ذهنيا وعوفيت نفسيا. واكون قد أوجدت كتابا آخر أريد له ان ينفصل عني وينضم الى تراث الانسانية كلها

* ولكنك في روايتك تدافع عن
فكر، وعن نموذج، وكأنك ترمي
الى ايجاد فن يدعو الى
التفكير

- بالنسبة اليّ هذا تحصيل حاصل لا لأنني «أفكر فأنا موجود» فحسب، بل لأنني ارى ان الوجود لابد له من الغزارة والكشافة والتوتر لكي تكون الحياة جديرة بأن يحياها الانسان - وهذا ما يتحقق معظمه بالتجربة والتفكير معا فلئن تكن العشوائية سمة طاغية من سمات الحياة وعلاقاتها الانسانية، فان التفكير وحده يتخطى العشوائية (او يحاول ان يتخطاها) الى ماهو ذو دلالة باقية في العيش. والرواية عندي، في خاتمة المطاف، هي هذه الدلالة

* هناك ملاحظة مثيرة للانتباه في رواياتك، هي اعتمادها على الفرد . فالفرد فيها يواجه الفرد كما انه يواجه مصيره، في الغالب، بشكل فردي . وأحيانا يكون أعزل حتى من قواه الذاتية . انني أسال : لماذا؟ هل لأنك ترى الفرد في اطار فرديته اكثر حرية، واكثر قدرة على القيام بأفعاله الشخصية وتأكيد مواقفه الذاتية؟

- سؤالك يحمل في طياته الكثير من الجواب . ولو أنني أستدرك : من حيث كون الفرد «أحيانا أعزل حتى من قواه الذاتية .» فالفرد عندي لا يكون ابدا أعزل من قواه الذاتية، ولكنه قد يكون مغلوبا على امره، رغم هذه القوى، واذا غلب على امره فانه لا يتخلى عن اصراره الفردى بسهولة . لعلك تفكر هنا بشخصية الدكتور فالح حسيب في «السفينة» ولكن، حتى هذا المنتحر أخيرا، هل تراه حتى اللحظة النهائية متنازلا عن فرديته؟ أليس فعل الانتحار لديه، في النهاية، هو فرديته في اوجه الناس جميعا بشكل فاجع؟ ان انتحاره فعل احتجاج صارخ منه - سواء اتفقنا معه ام لم نتفق على

احتجاجة . انه عمل فرد ابي صرف .

واقع الامر ان الرواية لا يمكن ان تتخلق اذا لم تكن قصة افراد يواجه بعضهم بعضا ، ويواجه كل مصيره ، كما تقول بشكل ، فردى . ربما كان هذا الشكل هو الذي يؤكد على قيمة الانسان كما ارادها له الانبياء والفلاسفة والمبدعون منذ أن كتبت «ملحمة كلكامش» حتى اليوم

* بعد هذه الرحلة غير القصيرة

مع الكلمة المبدعة . هل

صادف ان طرحت على نفسك

سؤالا من قبيل : ماهي الكتابة؟

انني اطرح هذا السؤال ،

وأضيف مستوضحا : هل الكتابة

عندك انتاج للواقع ، ام انتاج لأثر

فاعل ، وللعلاقات الانسانية فيه؟

- تريد ان تسألني ذلك السؤال الممتع والرهيب معا : ماهي الكتابة؟

لكان بأستطاعتك أن تسأل ايضا : ماهي الكلمة ؟ ماهو الغناء؟

ماهو الشعر؟ ماهو ان يكتب المرء شعرا؟ ماهو ان يرسم المرء صورة؟

الكتابة عمل يدفع اليه المرء تلقائيا اول الأمر ، وفيها بعد يجتمع

لديه - اذا كان ذا موهبة - التلقائية والوعي في السيطرة على

ما يكتب . ماهي الكتابة؟

الكتابة هي ان ترتب، عن طريق الكلمة، صوراً وأحاديث على الورق. الكتابة هي ان تعيد حياة، لعلها مبهمه او شبيهة في ذهنك، فتحاول ان تجعلها مخصصة وبارزة في تفاصيلها الأخرى، تتوضح لك في أضوائها العليا وفي ظلالها السفلى أمور لم تكن واضحة عندما كانت هذه الحياة مبهمه في ذهنك.

الكتابة عملية استقصاء: استقصاء للذات، استقصاء للذهن، واستقصاء للتجربة. والذي يدفعنا اليها لا أعرف ماهو: قوى داخلية كان الشعراء يقولون ان الشياطين تدفعهم الى كتابة الشعر لعل شياطين مماثلة تدفعنا الى كتابة النثر، اذا كان هذا الشر يقارب الشعر في قوته وفي مداه.

✱ وكما يبدو لي: ان لك كمبدع نوعاً من الخصوصية في علاقتك بموضوعك. اود ان اعرف شيئاً عن طبيعة هذه العلاقة، وعن الكيفية التي تحدت بها. وعن هذه السبل الفنية المتعددة التي اتخذتها في الكتابة: شعر، وقصة ورواية، ونقد، الى آخر ما هنالك.

- هذه العلاقة نشأت تلقائياً، وبدون تفكير مسبق يحدد لي مساراً في مخيلتي. بدأت الكتابة، على ما أذكر ولي من العمر عشر سنوات..

حاولت ان أكتب مسرحية - وهذا شيء انظر اليه الآن عبر التجارب، وعبر الرؤى، وعبر الخيالات، وعبر الأفراح، فأرى فيه دلالة غريبة: طفل لا يعرف مامعنى ان يكتب الانسان، يمسك قلمًا ويكتب مسرحية - ففي تلك الايام كانت المسرحية هي الشكل الذي يحفظ بالنسبة لي، اطارا للكلمة، لأنني كنت رأيت مسرحية تمثل فكنت أشعر أن المرء يستطيع التعبير عن نفسه عن طريق المسرحية

فيما بعد تحولت من فكرة المسرحية الى فكرة القصة. وفي فترة ما كتبت شعرا كان يدفعني الى هذه التجارب شيء غامض لا أعرف ما هو سوى مطالعتي، او قراءتي لكتبنا المدرسية، والكتب التي كنا نلقاها في المكتبات القليلة على الطريق بين البيت والمدرسة لم يكن هناك من يوجهنا كنا نعيش في محيط عائلي فقير لم يكن بيننا من يقرأ أو يكتب سوى أخي يوسف الذي توقف عن الذهاب الى المدرسة لأنه كان مضطراً للعمل فكل ما أراه عندما أعيد النظر في تلك التجربة هو دافع عميق وتلقائي لا أستطيع ان اصل الى سره، يجعلني ارى العالم في شكل معين أريد ان أمسك به في اطار الكلمات وعند ما بدأت أرسم كان الدافع الى الرسم بنفس التلقائية رأيت أناسا يرسمون. كنت امر، في طريقي الى المدرسة، بد كان حلاق كان الحلاق فيه يرسم عندما لا يكون لديه زبائن يخلق لهم كان له مسند، وكانت لديه لوحة ألوان، ورأيت أنه يأتي بصورة شخص فيخطط عليها مربعات،

ثم يخطط مربعات أكبر على اللوحة التي على المسند، ويرسم .
كان يكبر صوراً صغيرة، هي صور لأشخاص . كنت أقف بالباب
وأفزع . وكان يفرح عندما يرى هذا الولد، وأولاداً مثلي، يقفون
بالباب لكي يشاهدوا ما يرسم .

كان هذا أول شيء جعلني أشعر أنني أنا أيضاً أستطيع أن أفعل
ذلك، وإن أرسم . فيما بعد، كانت الأشجار التي تحيط ببيتنا هي
التي تريد أن أعيد تجربتها على الورقة فأرسمها . وأذكر أن أمي
قالت لي يوماً: إذا كنت سترسم لي صورة بيتنا بالألوان أعطيتك
قرشاً لتشتري به الألوان .

وتزامن الدافعان إلى الرسم وإلى الكتابة في طفولتي، بحيث
كنت أرسم وكنت أكتب وأنا لا أعرف بالضبط ما الذي يدفني
اليهما .

عندما كبرت توضحت الأمور أكثر فأكثر، جعلت انتبه إلى
كلمة تتكرر في ما يقوله لنا معلمو اللغة: كانوا يتحدثون لنا عن
الصرف والنحو وحفظ قواعد اللغة . وكنت ميّالاً إلى
«الاعراب» . كنت أشعر أن فيه نوعاً من الرياضيات، وأؤكد لك
أن الكثير مما أعرفه من قواعد اللغة تعلمته في المدرسة الابتدائية .
كان لنا مدرّس جيّد، اسمه جبور عبود، فهذانا بحبه للنحو .
وتعلمت الكثير من تلك المرحلة في حياتي . لكن كانت هناك كلمة
تردد في أحاديثهم، وهي كلمة «أدب» . كانوا يتحدثون بين حين
 وآخر عن الأدب العربي تاريخ الأدب يقولون في الأدب . .

ومعها كلمة «أدباء»

تصوّر بالنسبة لولد عمره عشر سنوات ، او اثنتا عشرة سنة ، يعيش في محيط خال من الكتب ، يسمع هذه الكلمات . كانت الكلمة سحرية بالنسبة لي . واذكر حين ادركت الدراسة الثانوية - في الأول الثانوي - كنت أقول لمدرّس اللغة العربية المرحوم محمد العدناني : ومتى سندرس الأدب ؟ فيصبرني ، ويقول لي : إنّ الدور سيأتي سأعطيكم كتابا في تاريخ الأدب .

شعرت حينئذ ، شعورا غامضا بأنّ ما يسمى بـ «الأدب» هو ما أنا اسعى اليه في محاولاتي الصبائية في الكتابة ، سواء أكانت شعرا ام قصة ام . الخ .

عندما توضحت الامور أكثر فيما بعد ، وعندما قرأنا الشعر العظيم الذي كانوا يدرسوننا اياه في الثانوية . وعندما قرأنا الكتب القديمة المقررة علينا . وعندما تعمّقنا في اللغة . وعندما بدأنا نقد الشعر الذي ندرسه - وكان للاستاذ الدكتور اسحق موسى الحسيني دور موجّه وكبير في تلك الفترة - شعرت أن حياتي التي اعيشها لا يمكن ان تكون كاملة الا اذا رفدتها بما يعتلج باستمرار في ذهني . فأنأ ، في خيالي ، أعيش حيوات ، وليس حياة واحدة . كنت هكذا منذ صغرى : كانت لي ذاكرة مذهلة وبقيت كذلك الى ما قبل سنوات . كانت تستوعب كل شيء وتبقيه كالكمبيوتر ، تحت تصرفي حين اريد أيّا منه . هذه الذاكرة كانت تغني تجربتي الحياتية المحدودة . ما أقرأه فأذكره كان يضيف تجربة الى الحياة

المحدودة التي كنا قسرا نعيشها، وكانت في الواقع، حياة كفاف وعسر.

الأدب، كما فهمته حينئذ، كان وسيلتي الى اجراء عملية تفاعلية بين ما يعتلج في ذاكرتي وبين ما يعتلج في نفسي . اى بين هذه الحيووات المختلفة التي صرت أحيائها على مستويات مختلفة، سواء على مستويات الفعل - على محدوديته - أو على مستويات الخيال - على اتساعه - ومن هنا جاءت نزعتي الى الكتابة عن كل شيء ، حتى لو لم يكن موجودا في الواقع الذي أعيش . ربما كان هذا نوعا من النزعة الهروبية - قد يقول عني سايكولوجي بأنني أهرب من واقعي الى شيء موجود في خيالي . هذا صحيح . وانا أعتقد بأن كل من كتب يتمتع ، في قرارته ، بقوة هائلة على الهروب من واقع ما، لكي يعود مغتنيا الى واقعة ، فيحاول ان يغير هذا الواقع . وهذا هو الذي اخذ يتبلور ، فيما بعد ، عندما مررت بصباى وحدائتي وبلغت مرحلة الجامعة . فعندما ادركت تلك المرحلة كانت الامور قد نضجت في ذهني . مطالعاتي ، وتجربتي في الحياة ، ومعرفتي بالناس ، ومعرفتي بما يجعل الحياة تستحق ان تعاش ، كانت قد تكاملت ، وقررت اننى اذا اردت ان اكتب شعرا فساكتبه ، واذا اردت أن اكتب قصة او مقالة فساكتبها واذا اردت ان ارسم فأسرسم الوسائل ، بالنسبة لي ، كلها ، في النهاية ، تصب في طريقتي الوحيدة في اغناء حياتي ، واغناء تجربتي ، سواء بأن أعيش حياة متجددة فيها ، او بان أعمق تجربتي اليومية التي

أعيشها

* وهل تعتبر مابلغته ، على مستوى الكتابة والابداع ، يمثل منتهى طموحك في هذا الميدان ، او - على الاقل - ماشكل آفاق حلمك حين بدأت ؟

- اما أنه يشكل منتهى طموحي ، فقطعاً لا ابدأ انا لم أحقق سوى جزء صغير مما كنت احلم بتحقيقه . اما انه يقع ضمن الافق الذي تصوّرته حينئذ لنفسي ، فهذا صحيح .

هناك من يتحدث عن حياته فيجعل فيها نوعاً من الفصم بين طفولة شقية بائسة ، وبين شباب كان قاسياً هو الآخر ، ثم بينهما وبين مرحلة نضج استقرّ فيها وعرف شيئاً من السعادة . ويقسم حياته الى مراحل ، ولا يجد بينها تكاملاً ، وانما يجد قطعاً متواتراً بين مرحلة وأخرى . انا أجد تكاملاً واستمراراً قد يكونان نادرين - لا أعرف بالضبط - منذ ان فتحت عينيّ على الحياة حتى اليوم ، وكتاباتي ونزعاتي الابداعية كانت متصلة بهذه الحياة المتواترة بما فيها من مصاعب ، وبما فيها من عنف كنّا نحن فاعليه أو معرّضين له ، بما فيها من شظف ، وبما فيها من فرح ، بما فيها من قسوة تفرض علينا ، وبما فيها من محاولة لاختراق القسوة الانسانية لدى الآخرين ، وبما فيها من اضطرابات سياسية . بما فيها من طموح . بما فيها من صراخ وبكاء ورقص . هذه الأشياء كلها كنت أمر من خلالها واشعر انها متصلة . . ليس هناك قطع بين مراحل حياتي ، رغم

المنعطفات الحادة التي عرفت فيها . كلها متصلة ، وكلها حاولت ان أجعل منها مادة لما اكتب ، او ، في فترة ما ، لما أرسم ، شاعرا ، باستمرار انّ ما حققت هو جزء فقط مما يلتهب في دخيلتي ومما يعتمل في خيالي . مؤملا دائما ان ثمة في المستقبل مجالا للمزيد من هذا التكامل ، وهذه التجربة ، وهذه الكتابة .

* حين استعرض تاريخ حياتك
في علاقتك بمختلف فنون
الابداع التي مارستها ، اجد
الرواية ، كجنس ادبي ، قد قفرت
في السنوات الأخيرة لتكون
المجال الاول الذي اتجهت اليه
بكل طاقاتك الابداعية ، بحيث
اصبح تركيزك منصبا عليها ،
سواء في كتابتها ام في الحديث
عنها . ما الذي يقف وراء هذا
التركيز والاهتمام ؟ هل لأنها اكثر
الاجناس قدرة على امتلاك
الواقع والاحاطة به ، ام لأنها تتيح
لك مساحة اكبر في المغامرة
الابداعية ؟

- الاثنان معا . ما من شك في ان في الرواية قدرة اكبر على امتلاك

الواقع - كما تفضلت - وهي في الوقت نفسه تتيح فسحة اكبر للتعبير عن الواقع - بكل معانيه - وتصوير التجربة الانسانية وبالمغامرة في تصويرها ابداعيا .

كان تركيزي على الرواية في السنوات الأخيرة محصلة اهتماماتي السابقة، لأنني حاولت ان اكتب الرواية منذ أن كان عمري اربع عشرة سنة (أتري كيف ان الجذور كلها كلمنة في الطفولة؟) - كتبت، وقتها، حوالي مائتي صفحة . كانت الرواية - كما أدركها الآن - حلمية . لكنني لا أذكر حول ماذا كانت تدور، لأنها، لسوء الحظ، ليست موجودة لدى الآن . كما كتبت قصة طويلة لكن ادركت، فيها بعد عندما استمررت في المدرسة وبدأت أقرأ روايات وكتباً ادبية كبيرة . ادركت ان كتابتي لم تكن ناضجة . فكان عندي من القدرة على الحكم على النفس بحيث انني طويتها، وبدأت بالقصة القصيرة . وقد بدأت كتابة القصة جادا منذ سن السابعة عشرة - وفي هذه الفترة كتبت مسرحية، إلا ان التركيز الاساسي كان على القصة القصيرة، اذ كتبت عدة قصص قصيرة، أهمها كانت القصة التي اكملتها وعمري ثماني عشرة سنة وعنوانها «ابنة السماء»^(١) - هذه كانت حصة الصبا . حصة تطلعي نحو جعل الفن القصصي فن انقاذ لحياي، واقامة الصلة بين التجربة والحلم . بين الفعل والفن والحلم - هذا الشيء الذي

(١) نشرت في مجلة الأمل للبيروتية سنة ١٩٣٩، وقد كتبت في شتاء ١٩٣٨ / ٣٩

درسته بعد هذه الكتابة بحوالي ثلاثين سنة - «ابنة السماء» ليست قصة قصيرة بالضبط . انها قصة قصيرة طويلة . وحين نشرت في مجلة «الأمالي» اضطر المحرر الى نشرها على عددتين . وقد شررتها يومئذ لأنني حسبت انها تحقق شيئا مما أردت أن اقول . ولكنني عندما نشرت مجموعة قصصي القصيرة عام ١٩٥٦ لم أدخلها ضمن مانشرت ، لأنني شعرت بأنها تمثل نهاية طفولة المرء الذهنية . وتركتها لمؤرخي الادب اذا ما أرادوا التأريخ للقصة ، لأنني أعرف ان الكثير من مؤرخي القصة الفلسطينية يتحدثون عنها الآن في سياق حديثهم عن بدايات القصة الفلسطينية الحديثة

ذهبت الى انكلترا لاكمال دراستي في الادب الانكليزي وهناك ، في دراستي هذه ، اكدت اكثر ما اكدت على الشعر والمسرح ، حيث كان اهتمامي الأكبر كنت اختار من الموضوعات ، حينما يكون هناك مجال للاختيار ، لا الرواية ، بل الدراما المأساة الاغريقية المسرحية الاليزابيثية شكسبير . المسرحية اليعقوبية الشعر في القرن الثامن عشر الشعر في العصر الروماني وقد اخترت الشعر ابتداء من القرن التاسع ، من الشعر الانكلو- سكسوني ، حتى الشعر الحديث . فالى جانب الدراما في شتى عهودها ، كان اهتمامي الأكبر منصبا على الشعر . عندما عدت من دراستي الى القدس - طبعاً في هذه الاثناء كنت قرأت روايات كثيرة جداً باللغة الانكليزية - لم يخطر ببالي ان اكتب قصة بين حين وآخر . كان همي يتجه الى كتابة القصيدة ، وكنت

اكتبها، في تلك الفترة، باللغة الانكليزية. عندما عدت كنت اكتب الشعر. لكنني، فجأة، بدأت اكتب الرواية ايضا اي ان اتجاهي الأصلي برزمة ثانية، بعد انقطاع اربع او خمس سنوات. فكتبت روايتين قصيرتين، احدهما هي «صراخ في ليل طويل» التي تعود الى سنة ١٩٤٦ وفي الوقت نفسه كنت اشعر ان الفن الروائي هو، في الواقع، أصعب مما كنت اتصور ايام كنت اقرأ الروايات العربية. الفن الروائي العربي بدأ ينضج بعد الخمسينات. كانت هناك محاولات في الأربعينات. وقبلها في الثلاثينات والعشرينات ولكن اذا عدت اليها اليوم، في ماكتبه بعض الكتاب المصريين والعراقيين، ستجد أنها محاولات بدائية نسيبا في التركيب، وفهم الشخصية، وعلاقة الشخصية بالحدث. الخ فبدأت اكتب قصصا قصيرة من جديد. لكن في اثناء كتابتي هذه القصص كان ذهني يعمل روايا، بحيث انني في سنة ١٩٥٣ - أي بعد «صراخ في ليل طويل» بسبع سنوات - شرعت بكتابة رواية في اثناء كتابتي هذه الرواية كنت اكتب قصصا قصيرة، لأنني شعرت ان هذه الرواية، بالمسار الذي فرضته عليها، لاتفي بحاجتي، وان هناك اشياء أخرى تلح علي يجب ان اكتبها فكنت اكتب القصص القصيرة التي ظهرت فيها بعد، في كتابي «عرق وقصص أخرى»^(٢) هذه المجموعة تغطي الفترة

(٢) ظهرت هذه المجموعة في طبعها الاولى ١٩٥٦ عن الدار الاهلية في بيروت وأعادت -

وفي سنة ١٩٥٦ كنت قد انتهيت من روايتي «صيادون في شارع ضيق»^(٣) فكما ترى، بقي هي الروائي موجوداً لكنني انقطعت بعد نشر «صيادون» الى الرسم والنقد لبضع سنوات.

هنا نعود الى التلقائية التي تحدثت عنها بشأن طفولتي. شعرت ان الرسم اصبح مهما مرة ثانية في حياتي، بعد أن كانت اهميته قد تناقصت، ولو أنني في فترة الاربعينات كنت قد رسمت بكثرة. وشعرت ان النقد الفني كان غائبا في المحيط العربي، وأن هناك ثورة أسلوبية في الرسم العربي بدأت معالمها بالظهور عندما كوننا «جماعة بغداد للفن الحديث» عام ١٩٥١، وان هذه الحركة الأسلوبية في الرسم تحتاج الى ما يرفدها في النقد، فجعلت اهتماماتي النقدية - الفنية تتصاعد وتتلور كتابة بالعربية والانكليزية وهذه تعود، في

هذه الدار اصدارها في طبعة ثانية ١٩٥٨ تحت اسم «المغنون في الظلال» دون اذن المؤلف في تغيير العنوان. وصدرت طبعتها الثالثة بعنوان «عرق». وقصص أخرى، عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام ١٩٧٤، وصدرت طبعتها الرابعة تحت عنوان «عرق». وبدايات من حرف الباء، حيث أضيفت اليها قصة جديدة هي «بدايات من حرف الباء»، وذلك عام ١٩٨١، عن دار الآداب بيروت.

(٣) كتبت هذه الرواية اصلاً باللغة الانكليزية، وصدرت طبعتها الاولى في لندن عام ١٩٦٠ أما في العربية فلم تصدر إلا عام ١٩٧٤ عن دار الآداب بيروت، بعد ان ترجمها الى العربية الدكتور محمد عصفور.

الواقع، الى أيام دراستي في كيمبرج عندما كنت ادرس الأدب الانكليزي، لأنني إلى جانب اتهامي النقدي بالشعر والمسرحية، كنت بدأت أيضاً اهتم كثيراً بالنقد الفني، ولو أنني لم اكتب في كيمبرج إلا رسالة واحدة طويلة قدّمتها للممتحنين في احدى السنوات عن حركة الفن الحديث، شفعتها بمطالعات لم تنقطع

وهنا يجب ان اذكر ايضاً اني في اواخر عام ١٩٤٤ ساهمت مع بعض الاصدقاء في القدس بتأسيس ملتقى يدعى «نادي الفنون» وقد تمّ يومها انتخابي رئيساً له. وكان هذا النادي يقدم أسبوعياً، مساء كل يوم سبت، محاضرة مصورة، او موصحة، عن الرسم او الشعر او الموسيقى - وقد القيت فيه محاضرات كثيرة، بل كنت اذا غاب المحاضر لسبب ما، اسرع الى ملء مكانه بمحاضرة مني وبعد ذلك بأقل من ستين عدت الى الرسم على نحو كان يشغل معظم اوقات فراغي وهكذا تزامنت، ابتداء من عام ١٩٤٦، نشاطاتي الفنية والنقدية والروائية على نحو متواصل، الى ان جئت الى بغداد عام ١٩٤٨ وبعد فترة قصيرة استأنفت الرسم والكتابة، ولوبتفاوت مضطرب وكانت الفترة (١٩٥١ - ١٩٥٢) من اغنى فترات حياتي عملاً وتنوعاً بل يجب ان أقول: ان الخمسينات كلها كانت من أغنى الفترات في حياتي

في ١٩٦٣ - ١٩٦٤ عاد اهتمامي بالرواية، وشعرت أنني يجب ان اكتب رواية جديدة. وبدأت «السفينة». وفي اثناء انشغالي بها، بين ١٩٦٤ و١٩٦٧، مررت بفترة خصبة في الرسم غير ان

الرواية اخذت تشغل ذهني بشكل يومي ومباشر، بحث أنني انصرفت عن الرسم وركزت على الكتابة الروائية والعملية النقدية

* وانت في هذا كله لم تكن كاتباً محايداً، كما أرى.

- طبعاً لا ليس هناك من حياد عندما تلح عليك الأفكار، وتقضي معها حياتك ليلاً ونهاراً، والليالي لاتنام فيها لأنّ خيالك يقلقك، وعواطفك تؤرّقك. ليس هناك من حياد في حالات كهذه. فأنت تكتب لأنّ ثمة في نفسك مايجب ان يقال ، ويؤكد على موقفك في الحياة. يؤكد على نظرة في الحياة تطالبك بأن ترفع صوتك والّا اختنقت. الكتابة شيء يناقض الحياد أصلاً

* لكن هل تريد للرواية - روايتك - ان تكون عامل تغيير، ام أداة اكتشاف في واقع البنية الاجتماعية التي تتناولها؟

- الرواية يجب ان تكون عامل اكتشاف. هذا شرط اساسي في نظري ولكن ككل الفنون المبنية على اكتشاف تفاصيل الواقع والعلاقات الخفية التي تربط اوجه الواقع بعضها ببعض - هذه الفنون لها قوّة تغيير في المجتمع وهي ليست قوّة قسريّة، بحيث تدفع الناس دفعا الى تغيير طريقتهم في الحياة من كذا الى كذا، لكنها قوّة قريبة من الطاقة السحرية التي تفعل في النفس دون وعي

من النفس . بعبارة أخرى : انها تعمل في الدواخل وفي نفسية المجتمع دون ان يعي المجتمع ذلك فتساهم في تغيير هذا المجتمع الشعور له هذه القوة . والرواية لها هذه القوة . واحدى القوى الأساسية في تغيير المجتمعات المتحضرة هي ، في الواقع الرواية . ومثل هذه القوة لا تكون الا في الفنون التي تعيد تصوير العلاقات بين الناس ، والتفاعلات ، والعواطف فيما بينهم ، والعواطف التي تشارفهم والأحداث التي تصيبهم ، سواء اوقعوا فيها ضحايا أو تغلبوا عليها . هذا كله تبين انه من حاجات النفس التي عرفها الانسان منذ ان كتبت ملحمة كلكامش والملاحم الأصغر التي كتبت قبلها في الحضارات القديمة ، وما ظهر منها في الحضارات اللاحقة ، مثل (اللياذة) و(الاولديسة) او ماجاء من بعد ، عن العرب من اخبار حروبهم (داحس والغبراء ، وحرب البسوس) ، او الصراعات المختلفة التي تشغل منطقة تقع ما بين التاريخ الاسطوري والتاريخ الحقيقي في اوائل الحضارة العربية . الى ان نأتي الى فترة النضج ، حيث نجد النفس العربية ، كأية نفس في اية حضارة ، تريد ان تستعيد ذكر الأخبار . وعند العرب كانت القصة الحقيقية هي الأخبار . اي انهم كانوا يريدون ان تكون للقصة جذور في الواقع ، فكانوا يميزون بين «الاسطورة» او «القصة» و «الخبر» بأن القصة وهمية ، حديث خرافة ، في حين ان للخبر جذوره في الواقع . لكن الميل الى القصة لم يضعف ، لأنه ميل متأصل في النفس ، وتجد فيه

النفس تطلعها الى المعرفة . الى الفهم . الى الادراك ،
فالسعي الى ماهو أسمى وأفضل .

ان تسمع قصة كان نوعا من طلب الادب والمعرفة . ولذلك كان
الناس ، عندما انحسر التعليم في المجتمع العربي بعد سقوط الدولة
العباسية ، يطلبون سماع القصص ، فيسمعونها بلذة من رواة بارعين
يللمونها من المتوارثات الشعبية ، او يتدعونها على طريقتهم
زاعمين في الاغلب ، انها جاءت عن الكتب القديمة ، او من
حكماء العصور الخالية .

الشيء نفسه حدث في الحضارات الاوربية ، فظهرت
«الرومانسات» في القرون الوسطى وفيما بعد ، ومن ثم ظهر
المسرح . ثم الرواية (التي اعتمدت كثيرا على «الف ليلة
وليلة»).

هذا كله كان يدل على ان النفس بحاجة الى اعادة تركيب
التجربة الانسانية لكي تفهم ماهي بشأنه فتتحقق لها حياة اغزر ،
وتؤدي الى تصرف افضل بين الناس .

وحتى اليوم بقي للرواية هذا المفعول السحري في النفس . واذا
وجدنا اليوم ان الناس ينصرفون الى السينما والتلفزيون ، فإن هذا
الانصراف متصل بميل الانسان الى سماع القصة او قراءتها .
وبالتالي فهو ميل النفس الى البحث عن سبل أخرى في العيش ،
والبحث عن ضرب من السعادة لا يمكن تحديدها هويتها او ابعادها ،
وذلك عن طريق معرفة ما يحدث للناس الآخرين الذين نرى حياتنا

مرمزة ومجسدة في حياتهم وفي تصرفاتهم .

* هل لك ان تخبرني شيئا عن
شخصياتك؟ انني اسأل عن هذا
الارتباط عندها بماضيها الذي
لعله صورة لماضيك . وهذا
الماضي هو حالة ملحة في حياتها،
وهي مشدودة اليه بأعصابها،
بفكرها، وبحركتها

- لاشك ان اشخاصي مشدودون اليّ، وهذا شيء أوكد عليه، ولا
أتحايل عليه اصلا . وهم مشدودون الى نفسي لا كشخص فقط،
وانما كانسان عرف أناسا آخرين هناك ألوان من الشخصيات هم
الأناس الذين عرفتهم او عرفت امثالهم عبر حياتي وتجاربي
المتواصلة

اما لو كنت اكتب قصصا بوليسية مثلا، او روايات للتسلية،
لكان بامكاني، حينئذ، ان اخترع انواع الشخصيات، وانواع
البشر، وان آخذ أنماطا بشرية من المجتمع، سواء كما أعرفها من
تجربتي او كما أعرفها من الكتب او كلام الناس واستعمل هذه
الأنماط في قصص . ولكنني لا أرضى لنفسي أن اكتب على هذه
الشأكلة . انسا لا أكتب على هذا النحو كتابتي صادرة من
أحشائي . انا اكتب لأنّ في داخلي نارا تلهب واريد لشيء من هذه
النار ان يتجوهر على الورق في ما أكتب وما أبدع، سواء من

شخصيات او احداث او حوار بغير هذا لا أدري قيمة لما اكتب
لولم افعل ذلك لكانت الكتابة مجرد عبث .

انا لا اقول هذا تأكيدا على نوع من النرجسية ، كما قد يتصور البعض - فليست القضية قضية نرجسية - وانما اراى ان الانسانية تتمثل في افراد . الفن لا يتمثل في المجردات ، حتى وان كان مجردات نمطية ، لأن المجردات النمطية هي ، في النهاية ، مجردات مسطحة أنا اراها تتمثل في افراد ، وأخذ من هؤلاء الافراد بعضا ممن استطيع ان أفهمهم واتعاطف معهم ، فأمثلهم في رواياتي . وقيمة التغير التي تحدثنا عنها جوابا عن السؤال السابق - قيمة التغير اللاحقة لتصوير هؤلاء الافراد قيمة باقية ، لأنهم اذا كان الكاتب موفقا في تصويرهم يصبحون نوعا من المثل للمجتمع ، بحث ينطبق عليها ماقاله «اوسكار وايلد» «الفن لا يقلد الحياة ، بل أن الحياة تقلد الفن» لعلّ اوسكار وايلد ، بقوله هذا ، يبالغ بعض الشيء تأكيدا على المعنى الذي يقصده ، وهو أنّ الحياة تجد أنها تقلد المثل التي يتعرّف الناس اليها من خلال مطالعاتهم . من خلال تعايشهم مع الشخصيات الروائية عن طريق الكلمة . ولكنه ليس بعيدا عن الصواب .

• وما ألاحظ هو أنك كثير

الاحتفاء بهذا الماضي بماضي

هذه الشخصيات ذات الحضور

في رواياتك . فأين «مستقبل

الحاضر» الذي تعيشه هذه الشخصيات؟ انني أجد الكثير من شخصيات رواياتك غير معنية بهذا المستقبل.

- لو كان الماضي والحاضر مجموعة عوامل رياضية محددة نعرف انها اذا جمعت بشكل معين نستخلص منها نتيجة معينة لحاولت، حينئذ، ان اقول لك ان المستقبل هو كذا وكذا.

لكن يخطيء من يتصور ان التاريخ، دائما، مجرد سبب ونتيجة. الاسباب كثيرة، ونتائجها لانعرفها إلا عندما تقع لذلك نحن نستطيع ان نستقرئ الماضي ونرى صلة الحاضر بهذا الماضي استقرارا لما وقع، سواء أكان سببا، أو كانت هناك قوة تخرج عن الاسباب وتفتح التجربة الانسانية وتعين للحاضر وجهها اعتباريا. نحن نستطيع ان نفعل ذلك. ولكن لانستطيع ان نستقرئ المستقبل إلا بمزيج من التوقع والتكهن، ناهيك عن التمني، لأن التجربة ولأن التاريخ ليسا دائما مجرد اسباب لها محدوديتها الرياضية، كالعوامل الرياضية نحن نتصور أننا باستقرئ الماضي واستقرئ الحاضر نستطيع أن نستقرئ المستقبل. بعضنا يفعل ذلك بروح علمية، وهو شيء رائع وبعضنا يفعل ذلك على طريقة قراءة الفنجان. ولكن التجربة التاريخية تؤكد لنا أن هذا وهم في معظمه. أنا أحاول، كما حاول كتاب من قبلي، ان اجعل مما اكتب نوعا من النذير: ان الانسان اذا تصرف بشكل معين فان امراً

سيقع قد يكون له هذا الشكل . فأنا انذر بالمستقبل ، ولكنني لا أتنبأ به - والأنبياء ، طبعاً ، كانوا في جميع الحضارات قلة ، اما الكتاب فهم كثر.

كان يروق للشاعر «شلي» ان يقول : ان الشعراء هم انبياء المستقبل . وانا يروق لي ان اتصور اننا ، في الأساس ، نتنبأ بمستقبل ما . ولكن واقع الأمر في الفن الروائي هو أننا نحاول ان نستقرئ الماضي ، أملأ في التكهّن بمستقبل ما ، ونحن نعلم ان الأيام قد تتكشف عن خطأ تكهننا . أما من يقول لك انّ تكهنه هو الذي سيتحقق ، فهو واهم جداً

✽ اذن استطيع القول : ان الرواية
عندك مرتبطة بخبرة حياة ،
وليست استشرافاً لحياة قادمة
ستأتي

- هي ليست استشرافاً لحياة قادمة ، لأن فهم الماضي وفهم الحاضر فيهما من الصعوبة وفيهما من الأهمية ما يكفينا . حسبننا ان نتغلغل في تفاصيل ماضينا وتفاصيل حاضرننا لعلنا نحظى ببصيرة تنفذ ، ولو الى حدّ ما ، في مجاهيل ماسوف يأتي .

احدى الشخصيات في «عالم بلا خرائط» تقول مامعناه : كان الحاضر دائماً هو همّي . الحاضر هو همّي ، وليذهب المستقبل ، بقضه وقضيضه ، الى الجحيم .

هذا الرجل كان يعيش الحاضر ، ولكنه كان مبتلى ايضاً بتذكر

ماضيه، وكان دائما يربط حاضره بماضيه، ولا يجد الا الخسارة. أراد ان يعيش اللحظة الحاضرة بكل عنفها، بكل لذتها، بكل ألمها وقد عاش بالفعل، حياة عنيفة ولذيذة، وأليمة جدا، ومات هو لا يريد أن يموت، لأنه كان متشبثا بهذا الحاضر. أما عن المستقبل فكان يقول: انني اذا قست المستقبل بتجربتي في الحاضر والماضي، سأجد أنني لا أستطيع أن أتكهّن إلا بمبهمات. فلماذا أتمسك بالمبهم وأتخلّى عن اللحظة المجسدة الحاضرة التي تثير أحاسيسي، وتثير خيالي، وتثير تفكري؟

هذه شخصية قد تكون حقيقية، وقد لا تكون. لكنها تمثل اتجاهها يعرفه معظم الناس في حياتهم اليومية. فمعظم الناس يفكرون بالمستقبل، لكنهم لا يستطيعون التنبؤ به او انهم يتشاءمون فيتصورون مستقبلا مظلمًا، او يتفاءلون فيتصورون مستقبلا مشرقًا. ويأتي المستقبل، في كل الأحوال، مختلفا عن الصورة التي كانت قد تبلورت في أذهانهم.

المهم عند الروائي، في نظري، هو أن يستقرىء الماضي، وأن يستقرىء الحاضر، وأن يقيم الصلة بينهما، التي هي صلة تكامل التجربة، لعل ذلك ينفذ به من خلال حجب الزمن نحو الأيام الآتية. ولكن هذا شيء يبقى في اطار التكهّن، ولا يكون في اطار الحقيقة التي يدّعيها النبي.

• هل لك مشكلة واضحة
ومحدودة مع الكتابة في هذا الاطار
الابداعي؟

- المشكلة هي مشكلة الابداع نفسه . ان المرء يريد ان يخلق فنا فيه أصالة - أصالة بالمعنى الذي اقصد اليه انا - أصالة بمعنى أن اصوله في نفسه فيه جدّة ولا يكرّر ما قيل سابقا، وفي الوقت نفسه يصوّر ما هو مبهم في اذهان الناس فيجسّده، ويحوّل اذهان القراء نحو قضايا لا يكونون متبهيّن اليها فيجعل لها أهمية في اذهانهم . والمشكلة هي كيف يفعل ذلك كله؟ فعندما يستخدم الروائي الشخصية لتوضيح الحدث، او يستعمل الحدث لتوضيح الشخصية، انما يجابه مشكلة في ان يجعل للحدث والشخصية جدّة تجعل لكتابته قيمة لم تكن موجودة في السابق، وفي الوقت نفسه يجعل لها اتجاها مستقبليا - بمعنى ان هذا العمل سيسبق فيكون قمة لكل الاعمال التي سبقته، لا أعماله هو فقط، وانما الأعمال الفنية الأخرى - وبذلك تكون له قيمة مستقبلية تتطلع الى الامام . كيف يفعل ذلك؟ ذلك هو فنه . انّ فني هو ان أجابه مشكلتي المبدع يجابه، باستمرار، الصفحة البيضاء التي عليه ان يرحل فيها الرسام يجابه القماشة البيضاء التي عليه ان يملأها بحلمه وهذه مشكلته

مشكلتي مع الابداع هي مشكلة هذا الوقوف امام الصفحة البيضاء لكي املأها بما هو مثير للنفس والذهن، وله قيمة باقية .

* استخلاصا من هذا كلّ، هل

استطيع القول بأنك تكتب تحت

هيمنة الذاكرة؟

- قد يصح ، الى حدّما ، ان تقول اني اكتب تحت هيمنة الذاكرة للذاكرة هيمنة على تفكير الكاتب مهما حاول ان يتصوّر نفسه حراً أو طليقاً منها ، من قيودها ومن الخيوط التي تشدّه دائماً الى الماضي الذاكرة يمكن ان تكون قاتلة ويمكن ان تكون محيية الذاكرة اذا وضعت في قوالب جاهزة مع الزمن ، وبمجرّد ان تضغط زرّاً ذهنياً تأتيك القوالب التي هيأتها سابقاً - هذا النوع من الذاكرة هو ، في نظري ، الذاكرة القاتلة للابداع اما الذاكرة التي لاتنصاع لأشكال جاهزة تستحضرها دائماً في أطر اصبحت ثابتة مع الزمن ، هذا النوع من الذاكرة التي هي قوّة سيالة دينامية مرنة جداً تفعل في نفسك بحيث كلما وجدت نفسك تحت هيمنتها ، وجدت نفسك مثاراً ، لأنك تكتشف في ماتذكر اشياء لم تكتشفها عندما تذكرت هذا الحدث بالذات فيما مضى ، هذا النوع من الذاكرة هو النوع المحيي والمهم في الخلق الروائي

الخلق الروائي ، مهما زعم صاحبه أنّه يوجد فيه شخصيات لاعلاقة لها بتجربته الخاصة هو ، في الواقع ، في نصفه أو أكثر ، ذاكري ، الذاكرة هنا متفاعلة مع شيء آخر كامن في النفس ، وهو مايسمى بالانكليزية creativity - اي الابداعية - القوّة الخلاقة في كل من يريد ان يقوم بعمل روائي ، او يكتب قصيدة ، أو يحقق أثراً لم يكن موجوداً فيما مضى

هناك قوتان : قوة الذاكرة ، وقوة الخيال . اذا استطاع الانسان ان يقيم الواحدة تجاه الأخرى ويوجد تفاعلاً بينهما مستمراً فهو ،

حينئذ، في طريقه الى ابداع شيء يستحق البقاء.

فالخيال عنصر اساسي. وإذا أعتمد المرء على الذاكرة اكثر من اعتماده على الخيال فإنه في خطر الانزلاق الى الانهاط، او القوالب الذاكرية التي هي - كما قلت - قوة مميتة وليست محيية. لكنه اذا استطاع ان يقترب من تفاصيل الذاكرة عن طريق الخيال، او عن طريق هذه القوة الخلاقة في ذاته فانه حينئذ، يستطيع ان يوجد ما يبدو جديدا، رغم كونه عميق الجذور في الماضي. وطبعاً هنا تدخل مسألة الزمن التي تحدثنا عنها، انا وأنت، أكثر من مرة. لأن فهمنا للزمن، يتصل بموقفنا من الذاكرة. ومحاولتنا تصوير الزمن مضطرةً اولعلها محظوظة في انها تلجأ الى ما اختزن الذاكرة، كمدد ايجابي، او كوسيلة تزيد من القدرة على تصوير هذا الشيء الذي هو أصعب ما يمكن ان يصوره الانسان، وهو أصعب وأعز ما يصوره الأدب - وهو «الزمن» «وفعل الزمن» في الأشخاص.

✽ وفي علاقتك هذه بالزمن: اية متعة تجد في الكتابة من خلال هذا الموقف، وهذا المنظور، وعبر مثل هذه الرؤية للزمن ولعلاقتك به؟

- أجد متعة كبيرة جدا وكأى انسان آخر، انا نتيجة ما أتذكر، سواء أكانت الذاكرة هي «ذاكرة فعل» - أعمال، أحداث، أشخاص - أم ذاكرة قراءات ومطالعات وأفكار - اشياء تجريدية اكتسبتها عن

طريق المعرفة، عن طريق القراءة والنقاش .

لكنّ المتعة الكبيرة هي في ان تفلح في جعل ما تتذكره شيئاً يتخطى مجرد ما تتذكر، وشيئاً يتخطى مجرد الفكرة التي جاءتك كمعرفة، او اكتشفتها وأصبحت، مع الزمن، جزءاً من معرفتك على الأقل، أشعر - بأنها تأتي كنوع من الحمى أشعر، عندها، كأني في محنة وأريد أن أخلص منها . لكنني، في الوقت نفسه، اتمتع بها بشكل يكاد يكون مازوكيا أشعر ان هذا عذاب لكنني في محاولة تسجيل هذا العذاب، أو في عذابي في تسجيل هذه التجربة - هذه الأمور التي يعتمد الكثير منها على الذاكرة وتحولات الذاكرة - اجد متعة هائلة . وعندما انتهي من كتابة ثلاث او اربع صفحات، او اكثر - اذا كنت محظوظاً - فأني انظر اليها وانا اشعر احياناً كأني قد أنهكت نفسي لكنني، في الوقت ذاته، اشعر بمتعة هائلة جداً ولا أكتمك اني، بعد ذلك، أنظر حولي فأرى الاشياء باهتة جداً بالنسبة لما استطاعت قريحتي ان تضعه على الورق في اثناء تلك المحنة الجميلة

* المتابع لأعمالك، والروائية منها بشكل خاص، يجد فيها نداء يتجدّد على الدوام، هذا النداء، كما يبدو لي، له نسيجه المفاهيمي، وكأنه دعوة لبناء الرؤية الانسانية للحياة .

- هذا شيء أساسي جدا . أعتقد أنني لو لم اشعر بهذا الدافع ، ولولم اصر على اعادة الرؤية للحياة ربما لكنت ما كتبت . واعتقد ان اى كاتب او شاعر تحترمه وتتمتع بقراءته سيقول لك الشيء نفسه .

اعادة الرؤية ، او اعادة تركيب الحياة - بحيث تراها بوضوح اكثر ، او بحيث تراها وقد توهجت وهجاً أشد - هذه هي عملية الخلق ، وهذا هو الفرق بين تسجيل الأشياء كما هي وبين اعادة رؤيتها بحيث تصبح مادة لاثارة اذهان الناس لاثارة ذهنك انت اولا ولكن - وهو الأهم في عملية الايصال - اثاره اذهان الآخرين ، بحيث يرون الحياة على غير ما كانوا يرونها قبل ان يقرأوك

هذا شيء أساسي في ما كتبت ، وفي ما أكتب . وهو أساسي في نظرتي الى كل الفنون واهتمامي بالفنون في شتى اشكالها ، واهتمامي كذلك بالموسيقى كان ، في مرده ، هذه المحاولة لاعادة تكوين رؤية الحياة

اذكر رباعية للخيام يقول فيها مامعناه . اني اتمنى لو أخذ الكون وأفتته وأعيد تركيبه حسب ما أشتهي

هذا بالضبط ما يفعله كل كاتب يستحق التسمية انه يأخذ الكون ويفتته ، ويجزئه ، ثم يعيد تركيبه كما يشتهي - ولو أنه في اثناء اعادة التركيب سيكتشف ان هناك اجزاء لا يمكن ان توضع بالشكل الذي يريد ان يضعها فيه - وانا هنا لا أقصد شيئا مثاليا كأن أعيد ترتيب الحياة على نحو يرضيني ويرضي الجميع ابدأ . انها

أريد ان أركبها كما أشتهي ، بحيث يصبح للكون المعنى الذى اشعر
انه موجود فيه ففي الخافية من كل تفكير ، لابد أن هناك الحاحا
على ان ثمة معنى لانراه في هذا الكون ثمة معنى لانراه في
الحياة التي نحياها كل يوم بعنف او باستسلام بايجابية او بسلبية
ماهو هذا المعنى ؟ كيف نستطيع أن نستنبطه ، نستقرئه ، ونعيد
رؤيتنا له ليكون فاعلا في المزيد من الحياة ؟

هذا بالضبط ما يحاول الفنان ان يفعله عندما يطلب الى نفسه ان
يفتت الكون ويعيد تركيبه على أمل ان يتضح هذا المعنى ربما
يكون حكمنا على ماننجز هو في القول . هل استطعنا في ما أبدعنا
ان نعيد تركيب الحياة بحيث يكون قد اتضح لها معنى جديد ؟
معنى لم يكن ظاهرا فيما مضى معنى يتبلور ، كنا نستشعره بشكل
مبهم غامض ، فأصبح جليسا ومتوهجا ؟ هذا هو الحكم الذي
يتوخاه ، في النهاية ، كل نقد يعي قضيته

* يخطر لي هنا ان أسالك هل
من خصوصية يحملها كونك
ولدت في فلسطين ، وفي مدينة
بيت لحم بالذات ، وعشت شطرا
من صباك وشبابك الأول في
القدس ؟

- هناك خصوصية تكاد تكون ظاهرة في ما كتبت وبما أنني من النوع
الذي - كما ذكرت انت ، او كما اكتشفت انت - يهتم بالماضي ، ويهتم

بالطفولة، ويجعل للذكريات مكانا مهما في ما يبدع، فأن لفلسطينيتي فعلها الدائم في خيالي. ولا ريب في ان نوع الطفولة التي عشتها، وصلتها بالأرض. وصلتها بالأشجار والرياح. وصلتها بالأشواك والقريص. وصلتها بالزيتون والأعاب. وصلتها بالجبال البعيدة التي تراها تحيط بك أينما كنت انت في الجبل والأفاق التي تراها أبعد منها هذا كله لاشك في انه ترك اثرا مستمر الفعل في خيالي

هذا لا يعني بالضرورة أنني لولم اكن فلسطينيا لما كتبت على هذا النحو، لأن لكل كاتب تجربته الطفولية التي تفعل فعلها في ماسيحقق فيها بعد من انتاج. بالنسبة لي هذه هي تجربتي، وهذه هي آثارها في ما أكتب. لقد عشت في صغري نوعا من التهامي بيني وبين المسيح، لأنه ولد في المهد الذي كنت أزوره كثيرا في طفولتي، فكنت اتخيل أنني أرى المسيح يمشي في طرقاتنا كان لهذا اثر مهم في حياتي لكن يجب ألا أزعم أنه لولا هذا الشعور المبهم هذا النوع من التهامي الذي يعرفه الكثيرون ممن يمرون بالتجارب الدينية. لا أزعم ان هذا لولم يحدث لما كتبت. لكن كتبت لو كانت تجربتي من نوع آخر. كان من الممكن ان أنشأ في مدينة صحراوية، حينئذ كان لا بد للصحراء من ان تطبع اثرها في نفسي وتؤثر في خيالي فأكتب مستوحيا تجربة الصحراء وهكذا

ولكن ما من شك في ان طفولتي والظروف المناخية والجغرافية التي احاطت بها - هذا عدا عن تجربة الأحداث نفسها - فأنا هنا أفكر بالطبيعة وبأثرها في، وكوني كنت أمشي حافيا لفترة طويلة من

طفولتي، جعلني أشعر ان صلتي بالأرض حقيقية ومباشرة - وطبعاً كان هذا يؤدي لا الى المشي على الأشواك فقط، وانما المشي على شظايا الزجاج ايضاً. وهناك ندوب كثيرة في قدمي من جراء ذلك حتى اليوم. كما ان هنالك ندوبا في رأسي من الجروح التي سببها السقوط بين حجارة هذه الطبيعة الجبلية التي كانت، أيامئذ، في طور بدائي، وهي التي عرفتني في طفولتي وصباي

قد أتساءل معك: لو لم تكن طفولتي من هذا النوع، هل كانت كتاباتي، او شخصيات رواياتي، تتخذ الشكل الذي وضعتها فيه؟ لا أدري. من يدري؟

* انني اطرح عليك هذا السؤال، لأنك تبدو لي وكأنك تصعد الى الأشياء جميعاً عبر فلسطين.

- اتضح لي هذا مع الزمن. لم اكن افكر فيه بشكل واع اول الأمر. لكنني مع الزمن، وربما كان هذا بسبب مقالته النقاد عما كتبت، اصبحت ارى كل شيء من خلال المنظور الفلسطيني، او من خلال منظور تجربته الفيزيائية للطبيعة الفلسطينية، بكل ما يتصل بفلسطين من معان قد تكون، في البدء، معاني الفضيلة والحب معاني الآلام والصلب، ثم المعاني السياسية اللاحقة التي يعرفها كل فلسطيني. وبعد ذلك معاني المنفى الفلسطيني. فهذه كلها، سواء أردت ام لم ترد عناصر تفعل فعلها الدائم في النفس وفي

الذاكرة ، وتكتب وانت متأثر بها دون ان تعي اعتقد ان هذا صحيح - وهو ما يبقى على النقاد ان يستخلصوه بالشكل الذي يفهمونه فيه

* دعنا نعود هنا الى الماضي في أعمالك الروائية هل استطيع القول عنها بأنها تمثل ضربا من ضروب القراءة التذكيرية التي تستقرىء الحاضر، او تجسده من خلال الماضي والوعي لهذا الماضي؟

- تجسد الحاضر عبر الماضي؟ لا هي لا تجسد الحاضر عبر الماضي بالضبط، وانما تلقي ضوءا على الحاضر مستمدا من الماضي - اى انني ارى في الماضي نوعا من وسيلة للكشف فالذي يريد ان يكتشف مجاهيل البحار يركب سفينة

* بمعنى أنك تقرأ الحاضر بخبرة الماضي؟

- الماضي هو سفينتي الى جزيرة الحاضر التي أريد ان استكشفها ولا أستطيع ان افهم الحاضر اذا فصلت نفسي عن الماضي كل من يحاول ان يفهم الحاضر قاطعا صلته بالماضي فإنه لن يفهم الحاضر كما هو فاعل في حياة الناس ومن هنا جاءت اتهامات الناس بالتاريخ فما كان الانسان ليهتم بالتاريخ لو لم يرد ان

يفهم حاضره في ضوء تجارب الانسانية في الحقب الماضية
 اننا معنيون هنا بناحية صغيرة جدا من التاريخ، وهي تجربة
 انسان واحد، او جماعة واحدة في فترة زمنية محدودة جدا، هي فترة
 عمر الانسان، فنستضيء بالماضي لفهم الحاضر. ولكن هذا
 ليس كافيا للعملية الابداعية

الحاضر يجب ان أعيد تركيبه بحيث ارى فيه جذور الماضي،
 وليس فعله فقط. وهنا نعود الى قضية اعادة تركيب الكون
 الماضي يبقى هو الخلفية المستمرة في كل فن روائي، وانا اعتقد
 أن الروايات الكبيرة كلها مبنية على هذا الأساس، اللهم ماعدا
 مايسمى اليوم بـ: «الخيال العلمي»، لأن الخيال العلمي هو
 محاولة الروائيين الانفصال عن التجربة الأرضية - التجربة
 التاريخية المتصلة بالماضي - تكهنات بما يمكن ان يكون عليه
 المستقبل. ومع ذلك اذا أنت قرأت روايات الخيال العلمي
 وجدت انه لايمكن للكاتب ان ينفصل نهائيا عن تجربته الأرضية،
 لأن مفهومه لهذه المستحيلات الفضائية التي قد يحققها العلم، او
 يتصور ان العلم سيحققها له متصل هو ايضا في أساسه بتجربة
 الكاتب لماضيه الأرضي هذا شيء لايمكننا ان نغفل عنه، بل
 علينا ان نفهمه اذا كنا نريد ادراكا لما يحدث للانسان على هذه
 الأرض في نطاق هذا المجتمع في هذا البيت. في نطاق
 العلاقة الشخصية المحدودة بين فرد وآخر. في نطاق الحب،
 في نطاق الكره... وهكذا. فالماضي هو دوما قوة فاعلة

* لكن الملاحظ هو انك دائما تبدأ
من نهاية الأمور. من نهاية
الحالات، ومن نهاية الأوضاع
والمواقف.

- هذا بالضبط يؤكد ما أقوله. انا أبدأ بالحاضر، كأني أقول: نحن
انتهينا الى هنا ولكن لنر، ونحن هنا، كيف وصلنا الى هذه
النقطة، والقصة هي، في الواقع، قصة الوصول الى هذا المكان.
الى هذا الحاضر. وانا في كل ما كتبت تقريبا ميال الى أن ابدأ
بالنهاية ثم اعود الى البدايات، على غير الطريقة التقليدية في
القصة التي كانت عادة تبدأ من الألف وتنتقل الى الباء والتاء
فالثاء، حتى الياء. لعل هذا هو السبب في أنني أسميت احدي
قصصي «بدايات من حرف الياء». انا بالفعل انظر الى النهاية، ثم
أحاول ان أفهمها، فأعود الى البدايات.

* وأي نوع من الوعي يحكم مثل
هذه الاعادة التذكيرية، او هذه
القراءة للماضي من خلال ما
وصل اليه في النقطة التي تبدأ
منها، والتي يتمثل فيها الحاضر؟

- هنا سرّ الابداع سرّ الخلق. اي نوع من الوعي؟ انت
لا تستطيع ان تصنع هذا الشيء صنعا واعيا محددًا الوعي يثار
فيك يندفع بعوامل شتى الوعي لنقطة حاضرة تترسل منها

الى النقاط التي سبقتها هذا النوع من الوعي في تجربتي بآتيني كنتيجة لتجربة آنية : قيل شيء ، او حدث شيء ، او فعلت شيئا يجعلني أدرك فجأة ان عليّ الرجوع الى الوراء لأفهم ماجرى . حينئذ تضطرب التفاصيل والجزئيات التي ملأت حياتي وكأنها وُضعت في جهاز يخلط كل شيء خلطاً ، فأحاول ، في اثناء عملية الخلط هذه ، ان استخلص منه ما يخدم غرضي ، او ما أرى انه يتصل بهذه النقطة الحاضرة ويلقي الضوء عليها

لعل هذا هو السبب الذي يجعل الكاتب يشعر بما وصفته بالحنة بالحمى لأن الخليط الرائع والمرعب ، في آن معا ، الذي يجابه به في ذهنه أشبه مايكون بالهلوسة هلوسة قريبة من الجنون لكن الفن هو أن يستطيع الفنان ان يأخذ من جزئيات هذه الهلوسة ما يوضح النقطة الحاضرة ويجعلها تتوهج . ويجعلها ذات معنى لاللحظة الحاضرة فحسب ، وانما للحظات القادمة ايضا .

* دعنا هنا ندخل في تفاصيل العملية الروائية عندك ، انك تجعل من روايتك مجموعة من الحركات التي تؤدي في النهاية الى موقف الى رؤية فهل يتصل هذا التكنيك عندك بفهم خاص لطبيعة البناء الروائي ؟

- نعم عندي مفهومي للبناء الروائي الذي اكتسبته من قراءاتي

الكثيرة، اكتسبته من دراساتي النقدية، ومن حسي القصصي الذي ربما ابي هو الذي مدني به منذ الصغر، عندما كان يقص علي الحكايات كل يوم، وجعلني أحب هذا الفن من القول، هذه الطريقة في تصوير الحياة

هذا كله يجب ان يخدم، في النهاية، رؤياي، اورؤيقي - كيفما شئت أن تحدد معنى هاتين الكلمتين - لأن الكاتب قد يؤثر الصمت والتذكر السادر الغافل الصامت بينه وبين نفسه لولم يكن يريد في الوقت نفسه، ان يحدّد موقفاً ويبلور رؤيا

اذن، كل مفهوم القصصي، وكل حبي لهذا الفن، وكل نظرياتي حول التركيب الذي يجب أن أتبناه في هذا الفن، لاشك انه يخدم، في النهاية، شيئاً او فكرة اساسية مقيمة في ذهني، لا بد لي في كل مرة ان اعود فأكتب رواية لكي استوضح شيئاً منها أنت تسمية «موقف»، او قد تسمية رؤية لا بأس أنا، في الحقيقة، لا أستعمل كلمة «موقف» ربما استعمل «رؤيا» وحتى «رؤيا» هنا ليست الكلمة التي أريد بالضبط انا أشعر ان كل روائي يعايش شيئاً زائراً ومعتلجاً في نفسه لا يستطيع ان يحدده، بكلمات قليلة، ولو استطاع ذلك لربما سكت او انقطع عن الكتابة بعد المحاولات القليلة الأولى

اذن، علي ان اكتب لكي استوضح هذا الشيء الذي أعايشه، والذي هو ملتح عليّ باستمرار، في اثناء وعيي، وفي اثناء نومي وفي اثناء يقظتي، ويلتح عليّ في احلامي، ويلتح عليّ في علاقاتي مع

الناس . فأنا أكاد أكون مجبراً على الكتابة لكي استوضح هذا الشيء في نفسي فأستريح . فالفن ، في النهاية ، هو استطلاع ليس فقط لتفاصيل حياتية - حياة أناس آخرين ، وليس فضولاً فقط حول حياة الآخرين - وإنما هونوع من التخلص مما يثقل دواخلك ، لكي تستطيع ان تحرر ذاتك من الداخل ، وفي الوقت نفسه ترى الحياة على شكل مفعم بمشاعر ما كانت لتوجد ، وماكنت لتحس بها ، لو لم تكتب .

اذن ، نحن هنا امام عمليتين قد تبدوان متناقضتين ، غير انهما ، في الحقيقة ، متكاملتان انك تفرغ تفاصيل مهمة لحوجة من دواخل ذاتك ، لكي تعود فتمتليء عن طريقها بتفاصيل تضاهيها الحاحاً وأهمية هاتان العمليتان مترابطتان ، ويخيل اليّ انهما أساس العملية الابداعية ، والروائية بشكل خاص . وعندما تقرأ لكاتب مثل «فلويسر» او «هنري جيمس» ، او للروائيين الذين كتبوا عن فنهم وكيف يكتبون ، تجدهم يقولون أشياء مقاربة - ولوأنهم لا يقولونها بهذا الشكل بالضبط

* وفي هذا السياق الروائي الذي
تعتمده أجذك تعطي أهمية كبيرة
للحوار ، حتى لتعطيه الأولوية في
البناء الروائي فأنت لاتعنى
بالوصف

- ربما لا أعنى بالوصف بالقدر الذي يُعنى به بعض الكتاب

الآخرين . فأنا منذ صغري على ما أذكر، كنت عندما أقرأ الروايات المترجمة ، وحتى الروايات العربية - روايات المدرسة الواقعية والمدرسة الطبيعية، كمؤلفات «اميل زولا» مثلاً - حين كنت أقرأها كنت أملّ الوصف المسهب . الوصف الدقيق لجزئيات الظروف التي توجد فيها الشخصية، للبيت للأثاث، للطبيعة وحتى ملامح الانسان وهويتحرك، وهويتكلم اويضحك . وهكذا هذا النوع من الوصف كنت أمله منذ ان كنت صغيراً لا أعرف لماذا كنت أتمتع بالحوار . والحوار - ولا سيما فيما بعد، عندما انصرفت الى دراسة المسرح الشكسبيري بشكل خاص - جعلني ادرك أنك تستطيع ، عن طريق الحوار، ان «تصف» وتجسد . فليس كل حوار تجريديا ليس كله أفكاراً صرفة، وانما في أثناء الحوار لك ان تتطرق الى جزئيات هي ، في الواقع، جزئيات مرئية، فالمرئيات تهمني . وأعني بها بالقدر الذي يساعد في خلق الجو الذي أنا بصدد

لعلك تتذكر «صيادون في شارع ضيق» ، او «البحث عن وليد مسعود» عندما أثارها تراه عيني أجدي أدخل في التفاصيل لكن يبقى همتي الحقيقي هو الحوار، وعن طريق الحوار أريد أن أجعل لهذه المرئيات قيمتها الحقيقية لولا الحوار لما استطعت، ربما، ان أجعل للمرئيات التي أصفها، او التي عليّ ان أصفها، القيمة التي يجب أن تكون لها في السياق الروائي فالحوار ينبغي ان يكون متصلاً بالمرئيات التي تحيط بالأشخاص الذين يقومون بهذا

بهذا المعنى، اذن، أنا أعنى بالوصف. لكن فقط بهذا المقدار، عدا عن الاشياء التي تطرقت اليها في اسئلتك، وأجبت عنها. أشياء تتصل بطفولتي، لأنني كما قلت، عشت نوعا من الحياة في نوع من الطبيعة جعل هذه الطبيعة أثيرة لدى. وكلما وجدت المجال متاحا لا أتردد عن الخوض في تفاصيل وصفها.

* أريد هنا ان أسال: ائى دور

تعطي الحوار في عملية البناء

الروائي في روايتك؟

- الحوار عنصر اساسي في البناء الروائي، ولكنه ليس العنصر الوحيد. السرد والوصف كلاهما مهم. لكن يجب ان تكون للحوار أهمية خاصة فهناك من يستعمل السرد الى مالا نهاية. والقصص التقليدي كان أميل الى السرد والوصف منه الى الحوار. وكان معظم الحوار يوضع بالشكل الذي يسمّى بالانكليزية indirect speech - الكلام غير المباشر:- (طلب اليه ان يذهب فرضي بالذهاب). في حين نحن نعرف اليوم انني لكي أوحى للقارىء، او أوحى لنفسي بما جرى أستخدم الحوار: (قلت له «اذهب» قال: «سأذهب»).

هاتان الجملتان عندما تضعهما هكذا فأنتك تصف وضعاً مجسداً تصف فعلاً يتجسد في ذهن القارىء. ان الحوار، في أغلب الأحيان، عندما تبني حدثك من خلاله، يساعدك في ان

تجعل الحركة مرئية في ذهن القارئ. في حين ان السرد لا يجعلها مرئية، انها هوشية تجريدية وسريع الانتقال بالذهن، لا يتيح له التريث الكافي ليرى الشيء وهو يقع بتفاصيله. وهنا أهمية الحوار.

* بالاضافة الى هذا، فان الوصف يجعل اللغة الواحدة مهيمنة على مسار الحدث الروائي امام الحوار فان هناك «لغات متعددة» تتداخل ببعضها

- نعم. وهنا نأتي الى الجزئيات. فالوصف هو لغة الكاتب دائما. والحوار هو لغة الكاتب بالطبع، لكنك في الحوار لا تستطيع ان تفرض نفس الأسلوب الواحد لأنك، حينئذ لا تكون أميناً لنوع الشخصيات التي تساهم في هذا الحوار. فالناس يجب ان يتكلموا بالشكل الذي يقنع القارئ بأنهم بالفعل يتكلمون به في الحياة. وهذه بديهية اذا غفل عنها الكاتب فهو يغفل عن ناحية مهمة في عمله

* نستطيع القول، بعبارة موجزة: انها أصوات متعددة في عالم كاتب واحد.

- نعم. وفنك هو في سيطرتك على هذه الأصوات المتعددة،

وتنوعها، حسب الشخصيات التي تصوّرها، هو كتّوع الأصوات في العمل السمفوني الكبير. فاذا أردت النشاز فأنت تتقصد النشاز لغرضك الفني. اما اذا أردت انسجاما او تناغما وأنتجت نشازا فانك تكون قد أخفقت. يجب ان تسيطر على أصواتك المتحاورة كما يسيطر الموسيقار على أنغامه، بحيث يخلق من هذا التنوع في الآلات والأصوات انسجاما واحدا كبيرا هو الذي يهز النفس ويشحنها بالاليجاءات.

١٩٨٣

الملك الشمس : بوخذ نصر

قال ارميا، أحد أنبياء اليهود، وقد توزعت نفسه بين الاعجاب ببابل والرعب منها: «بابل كأس من الذهب امسك الله بها، وسقى منها امم الارض، فسكرت الامم حتى الجنون.

بابل هذه التي جعلها نبوخذ نصر ايامئذ تشعشع ككأس من الذهب، لم تكن مدينة جديدة. فهي تعود في منشأها الى قرابة ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد، واذ نسي اهلها مع الزمن بدايات تاريخها، فانهم لم ينسوا انها من اوائل المدن التي اقامتها البشرية، فقالوا إن الآلهة بنتها طريقا الى الارض ومسكنها فيها، فسميت «باب ايلو» - باب الاله، او باب الآلهة

ولئن بقيت بابل مدينة لها خطورتها وخصوصيتها طوال ثلاثين قرنا من الزمان، فقد كانت كبرى مدن وادي الرافدين في عهدين حضاريين عظيمين - عهد حمورابي، في اوائل الألف الثاني قبل الميلاد، وفي عهد نابوبولاصروابنه نبوخذ نصر والملوك الذين خلفوه من عام ٦١٢ الى ٥٣٩ ق م ونبوخذ نصر الذي بقي متربعا على عرشها مدة ثلاثة واربعين عاما (٦٠٥ - ٥٦٢ ق. م)، ربما

كان اعظم الملوك الذين عرفهم العراق القديم طوال تاريخه الحافل الطويل .

انه شخصية من اكبر شخصيات التاريخ . فاذا قيس بالملوك او القادة الذين جاءوا بالقوة ، والنصر المظفر في المعارك ، فان نبوخذ نصر لم يخسر معركة واحدة في حياته ، ومات في النهاية آمناً مكرماً في فراشه . واذا قيس بالملوك او القادة الذين كان شغلهم الشاغل اقامة العمران ونشر اسباب الحضارة ، فقد بزّهم نبوخذ نصر جميعاً فيما سعى وحقق . وترك لنا سجلاتٍ في رقم ومنقوشات عديدة ، لا يتباهى فيها بما حطم من مدن وقتل من بشر ، بل بما اقام من مدن وانهض من هياكل وعبد من طرق .

جعل نبوخذ نصر عاصمته بابل اعظم مدينة في العالم في كل شيء : في العمران - وكان له ولع خالص بالبناء ومواده واساليبه الهندسية ، في العلم ، في القانون ، في الصناعة ، في التجارة في الفنون والآداب ، في الدين ، وفي التأكيد على حرية البشرية قاطبة في النهل من ينابيع المعرفة البابلية . والكتابات التي اكتشفها الآثاريون منذ اواخر القرن الماضي تدور في معظمها عن مآثره الحضارية هذه . والى ذلك كله ، جعل ثروات اقطار العالم تصب في عاصمة مملكته ، ومنها يعاد توزيعها من جديد . وهكذا فان نبوخذ نصر اقام المدينة الكبرى الاولى في التاريخ انها الأم الكبرى للمدن العظيمة التي ظهرت في المدينيات اللاحقة - من روما وبيزنطية وبغداد ، الى باريس ولندن ونيويورك .

ولم تكن بابل لتحقق هذه الخطوة، لوبقيت مجرد مدينة ذات مركز ديني تتمتع آلهته بمقامها الخاص في انفس الناس - كما كانت بالفعل قرونا طويلة، اذ بقي اسمها مقرونا بالمعارف والحكمة التي عرف بها الكهنة البابليون . فالذي حققه لها نبوخذ نصر هو جعلها عاصمة لدولة مترامية الاطراف لكنها موحدة، تضم كل الاقاليم المتقدمة علما وعمرانا في زمانها فهو قد وحد العراق، وسوريا، ولبنان، وفلسطين، ومصر، والجزيرة العربية ومعظم آسيا الصغرى، واجزاء كثيرة من فارس . وجعل لها جميعا مدينة بابل مركز اشعاع لضروب المعرفة، والرياضيات، وعلم الفلك، والشعر - وكل ما يصقل النفس بالعقل، تأكيدا على روعة الحياة وجمالها

كان نبوخذ نصر في الثامنة عشر من عمره عندما قام ابوه نابوبولاصر، حاكم بابل في الدولة الآشورية، بحملة على العاصمة الآشورية نينوى، حيث كان يحكم سنشاريشكون - آخر ملوك آشور، ومن اضعفهم، وخليفة الملك العظيم آشوربانيبال . كانت الامبراطورية الآشورية قد تعدت ذروتها، وبات سقوطها وشيكا، ولاسيما حين تحالف نابوبولاصر - وهو من أصل «شعبي» كلداني آرامي، تعود جذوره الى العشائر التي كانت تنقذ في امواج متواصلة من الباديات الجنوبية على ضفاف الرافدين - مع ملك الميديين، وكلاهما مليء بالحيوية والخشونة وقد زوج نابوبولاصر ابنه نبوخذ نصر من اميت، ابنة ملك الميديين، توثيقا لعرى التحالف . واكتسحت نيسوى، اكتساحا رهيبا وحرقت

سنشاريشكون (*) قصره الباذخ بكل مافيه من رجال ونساء، وبكل ماتراكم في حجراته من اثاث ورياش واعمال فنية، ومات معهم في اللهب التي اتت اخيرا على المدينة كلها

وللمرء ان يتصور نبوخذ نصر، المحارب الشاب، وهو يحزن لمصاب نينوى العظيمة، وقد جاءها مع جيشه من الشرق بعد زواجه من الحسنة امييت، ليراها وهي تنهد وتتحول الى رماد، والناس في هلع وذعر يهربون من كل صوب فيقسم انه، اذا جاء للحكم، لن يسمح ليد الدمار بأن تعبت مرة اخرى في مدينة من مدن بلاده، وانه سيقم المدن الجديدة، ويحمي المدن المنشرة ويملاها بروائع العمران.

وهذا بالضبط ما فعل. فعندما جعل ابوه مدينة بابل عاصمة الدولة الجديدة، اخذ يشاركه لا في توسيع بابل وتقوية اسوارها

افتت مؤرخو الاغريق، منذ عهد هيرودوتس، بهذه النهاية الفاجعة، وأعطوا اسما اغريقي الصيغة لخاتمة ملوك آشور، هو سردنا بالس، خلطوا فيه بين سنشاريشكون الضعيف وسلفه العظيم آشور بانيال، وصوروه وهو يحرق قصره، ويلقي بنفسه مع رجاله وسائه على محرقة عظيمة، تصورا خليقا بأبطال مآسي أيسخيميلس وسوفوكليس وفي اوائل القرن التاسع عشر كتب بايرون مأساة شعرية جميلة، مستلهما المفهوم الاغريقي لهذا الحدث الكبير، عنوانها «سردنا بالس»، اوحى للرسم الفرنسي ديلاكروا بواحدة من أعظم لوحاته الموجودة الآن في اللوفر.

أما اسماء ملوك الاشوريين الحقيقية، وتسلطهم الزمي، فلم تتضح الا بعد البدء بالتنقيبات الاثارية في شمالي وادي الرافدين في اواسط القرن الماضي

المزدوجة فحسب، بل في إعادة بناء الامبرطورية وحالما خلف اباه على العرش، عام ٦٠٥ ق. م ، فانه راح يعيد بناء الكثير من المدن، ويقيم المدن الجديدة، وينظم شبكة الري مرة اخرى بحيث تغطي الاراضي كلها، ويصل دجلة بالفرات (مما لم نرميلا له الا في السنوات الأخيرة)، جاعلا المياه تنبث في كل شبر من ارض وادي الرافدين

وفي أعوام حكمه الطويلة نراه مشغولاً دوماً بالبناء (خاتماً اسمه على كل آجرة!)، ولا يلهيه عن ذلك إلا تمرد حلفائه او الدويلات الخاضعة له على اطراف المملكة الكبيرة، فيرى في ذلك تهديداً للوحدة التي لن يتنازل عنها، ويخرج في حملات عسكرية تنتهي دائما بالنصر الساحق فهو إذ يقوم ببناء ماسماه الاغريق بالجنائس المعلقة (واعتبروها من عجائب الدنيا السبع)، واكمال برج بابل (وارتفاعه حوالي مئة متر، وطول الضلع في مربع قاعدته حوالي مئة متر ايضا، ولم تشهد الانسانية في عصورها الغابرة بناء مثله، مما جعل اليهود السذج آتذ يروون القصة الساذجة المشهورة عن برج بابل في سهل شنعار في سفر «التكوين»^(*)، وهيكل ايساغيلا الكبير، وبوابة عشتار، وطريق المواكب وما يملأها من جداريات مزدانة بالمحوتات المرججة، واذا ينهمك بتشيد اربعة وخمسين هيكلًا في بابل والمدن الاخرى، ويرمم هياكل وادي الرافدين القديمة،

كزقورة اور، وسيبار، وبورسيبا، (*) ويشرف على حفر القنوات وتوزيع المياه وايناع البساتين - في اثناء ذلك كله ، نراه إما مشغولا بسن الشرائع واقامة العدل (وقد جعل المحاكم قرب قصره، فكان كثيرا ما يتولى القضاء بنفسه، جاعلا للقضاء مكانة عليا في نظام حكمه)، وانشاء المدارس ونشر التعليم بالاكتثار من الكتب والنسخ، او منصرفا الى الحفاظ على تماسك اطراف الدولة بمزيج من الشدة الرهيبة وكرم الحليم كلما انتصر.

وهكذا أضحت بابل مدينة لا يمكن مهاجمتها، كما اضحت عاصمة لدولة لا يستطيع أعداؤها حوالها أو في داخلها التحرك ضدها إلا وباؤا بالخسران. ونعمت بشراء ورفاه وانفتاح ذهني لم تعرفه مدينة من قبل فلا عجب ان وجد نبوخذ نصر الاهليين في بلاده يعبدونه وكأنه اله، رغم تقواه هو تجاه الآلهة، لاسيما إلهه المفضل، مردوك وهذه بعض كلماته المدونة، في احدى صلواته

مردوك رباه، فلترض عن الملك الذي انشأته انت،

ومجدت اسمه، ووضعت العدالة بين يديه

انا صنعت يديك، انت خلقتني

وعهدت اليّ بالملك على حشود البشر،

وفق مشيئتك

* راجع ترجمتي لدراسة اندريه بارو عن برج «بابل» في «الموسوعة الصغيرة» وكذلك في مجلة «فنون عربية»، العدد الثالث (١٩٨٢).

أنهض مرة أخرى دولتك السامية،
انشر عبادة الوهيتك،

ولتكن حياتي هكذا مكرسة لخدمتك.

وفي إحدى صلواته يسأل ربه: «هل اذلتُ الشعب بما؟»
مؤكداً على حرصه على اسعاد شعبه والرفع من شأنه.*
وفي نقش محفور على الحجر في احد وديان لبنان، كتب نبوخذ
نصر:

«جعلت لبنان سعيداً بالقضاء على اعدائه في كل مكان.
سكانه المشتتون كلهم اعدتهم الى مواطنهم ومالم يفعله اى ملك
فيما مضى حققته انا: شققت طرقاً في الجبال الشاهقة، هشمْتُ
الصخر، عبّدت السبل، وبنيت طريقاً مستقيماً لنقل الأرز.
وجعلت سكان لبنان يعيشون آمين معاً، وحفظتهم من اذى
الآخرين.

كان هذا كله جزءاً من نشاط نبوخذ نصر في جعل طرق
الامبراطورية البابلية كلها «سالكة» ومتصلة بعضها ببعض،
حفاظاً على وحدتها ولعل البداية لادراكه ضرورة هذه الوحدة
كانت يوم ارسله ابوه عام ٦٠٥ الى شمال سورية لضرب بقايا

* يقول نبوخذ نصر في احد نقوشه المهمة: وفي بورسيا اعدت بناء الهيكل الشامخ،
الهيكل الذي يحبه نابو، وكسوته بالذهب والحجارة الكريمة، فجعلته يتلألأ كأنه قبة السماء.

الأمراء الآشوريين الذين جاءتهم جيوش الفرعون نيخومتحالفه معهم ، مستهدفة ضرب بابل فهزمهم نبوخذ نصر في كركميش ، ولحق بفلول الفيالق الفرعونية عبر لبنان ، وفلسطين حتى تخطى العريش ، وشارف على دلتا النيل . وهناك ارتعب نيخو ، وسارع الى اعلان خضوعه ، وعقد معاهدة ولاء مع نبوخذ نصر ، ختمها باعطائه ابنته نيطوقريس (او بالمصرية ، ناييت قارى) زوجة لهذا الفتى الناريّ وجاءت الانباء في تلك الساعات بالضبط بأن نابوبولاصر قد مات ، وعلى نبوخذ نصر أن يسرع عبر الصحراء الى بابل ليتسلم زمام الملك وهكذا فعل

وبقيت مصر موالية له بعد ذلك لمدة طويلة فقد كان نبوخذ نصر يعتبر انفتاحه على بحر المشرق (الخليج العربي) وبحر المغرب (البحر المتوسط) امراً خطيراً بالنسبة لاقتصاديات ، بل ورفاه ، شعوب الامبراطورية فكان تحالفه مع الفينيقيين ، مثلاً ، او خضوعهم له ، أمراً ضرورياً وقد اضطر الى حصار مدينة صور مرتين ، وفي المرة الثانية ، عام ٥٧١ ق . م ، اخضعها واقام فيها ادارة بابلية تابعة له وبعد ذلك بثلاث سنوات غزا مصر للمرة الثالثة (وكان عمره يومئذ ٦٢ سنة) ، واراد الا ينسأ هذه المرة سكان وادي النيل ، فبنى مدينة قرب ممفيس سميت «بابل مصر»

وقبل ذلك كان قد اخضع دويلة اليهود في فلسطين مرتين . ففي المرة الاولى ، عام ٥٩١ ق . م ، اجتاح فلسطين ، وخلع ملك اليهود يهوياكيم ، وسباه الى بابل ، وعين شابا يدعى صدقيا ملكا في

اورشليم تابعا لبابل، يأتمر بأمرها، ويدفع لها الجزية غير ان صدقيا، بعد اربع سنوات او خمس، اخذ يتململ، ويسيء معاملة السكان الكنعانيين الاصليين، وينشئ قوة عسكرية من امراء اليهود المتزمتين، ويحاول التآمر مع صور في الشمال، وفرعون في الجنوب، ومؤاب في الشرق، لكي ينتفض على بابل. وبرغم انهاك نبوخذ نصر، في تلك الآونة، بمشاريعه العمرانية الكبرى، فقد اضطر الى غزو فلسطين مرة اخرى عام ٥٨٦ ق. م، فاستقبل السكان الكنعانيون جيوشه الزاحفة من الشمال بفرح كبير، لانها جاءت لتحريرهم، وراح النبي ارميا في اورشليم يحذر صدقيا وزمرته المتغطسة بأن «سيف الرب» نبوخذ نصر، سيهوي علي رقابهم جميعا، ويحطم المدينة، ان هم لم يكفوا عن سيرتهم وهكذا كان. فقد حطمت الجيوش البابلية اولا مدينة لكيش المحصنة، جنوب غربي العاصمة، ثم دخلت بامرة نابونائيد ونير يغ ليسار مدينة اورشليم، من الناحية الشمالية، وهدمت الاسوار، وهيكल اليهود. غير ان نبوخذ نصر كفّ يده عن تدمير المدينة نفسها، اذ أراد لهذه المدينة الكنعانية الاصل ان يعاد بناؤها، وسبي صدقيا وقواده، وكهانه ووجوه قومه الى بابل، وجرد عن امراء اليهود ملكية الاراضي التي كانوا قد اخذوها عنوة، واعادها الى اصحابها الفقراء، لأنهم مالكوها الاصليون ولم ينس اليهود هذا السبي المشهور. مع انه لم يكن اول سبي لهم الى وادي الرافدين. لانهم في اثناء هذا السبي - وقد توزعوا في عدة مدن على نهر الفرات -

منحهم نبوخذ نصر حرية الحركة والعمل والدراسة والكتابة وهناك اكتسبوا علوم بابل، وتواريخها، وآدابها، واساطيرها، وبدأوا بكتابة اسفارهم، وقد تشبعت بالمعارف والمأثورات البابلية. بل ان شعر «المزامير» (المنسوبة خطأ الى الملك داود)، و«نشيد الانشاد» (المنسوب خطأ الى الملك سليمان)، انما هو في معظمه اقتباس مباشر عن الآداب البابلية، لونه اليهود حسب اهوائهم بعد عودتهم من السبي

ولابد من القول هنا انه كان من عادات الآشوريين والبابليين القدامى، عند انتصارهم في المعارك، ان يقتلوا الاسرى، ويعلقوا رؤؤ وسهم على اسوار المدن المحتلة

وكان اول من اقلع عن هذه العادة آشور ناصر بال، في القرن التاسع ق. م. فعمد الى سبي الناس بالجملة، وجعل خلفاؤه يكررون ذلك حتى اصبح الامر تقليدا مكرسا طوال القرن الثامن وقد توسع في ذلك سرجون الثاني فنقل عام ٧٢٠ ق. م سكان أنديا وارمينيا الى سوريا وكوما جين، كما نقل عشائر غندوم وكركميش الى آشور، وقد اسقط سرجون السامرة بعد ذلك ونقل حوالي (٢٨) الف يهودي اسيراً الى آشور، ونقل الى السامرة اعدادا كبيرة من افراد العشائر العربية واتبع سنحاريب بعده السياسة نفسها

اما نبوخذ نصر، فقد نظم ذلك. فكان يعمد الى تهية الاماكن التي سوف تستقبل الاسرى. وعندما سبي اليهود للمرة الثانية الى

بابل، كان نقلهم امرا في غاية التنظيم . فالسبي البابلي، بالنسبة الى البابليين، لم يكن الا حادثة واحدة، حادثة اخرى، من حوادث مماثلة كثيرة تكررت في تاريخهم .

من ناحية اخرى، فقد كان نبوخذ نصر يشدد على اواصر قرباه من سكان الجزيرة العربية . فجعل «تيما» مدينة مهمة، ومركزا كبيرا من مراكز الحضارة العربية البابلية . (ولسوف يجعلها نابونائيد، يوم يتولى الحكم بعد وفاة نبوخذ نصر بضع سنوات ، عاصمة اخرى للامبراطورية) .

ومن تيما انطلق نبوخذ نصر (على الاقل مرتين خلال حكمه الطويل) الى سواحل الجزيرة العربية وحواضرها حتى اقصى الجنوب، من اليمن حتى حضر موت وعمان، واقام الحاميات على طريق القوافل، وفي الموانئ، وانشأ صلات وثيقة مع ملوك العرب وشيوخهم الذين جعلوا يدينون له بالولاء، وبقي ذكره اسطورة حية حتى ايام النبي محمد بعد ذلك باكثر من الف سنة (*) وقد نظم معهم امور الادارة والتجارة بحيث جعل تجارة الهند واقطار الشرق الاقصى تأتي الى بابل عن طريق موانئ الجزيرة العربية ومدنها وهكذا عرفت بابل رفاهاً وثراءً لم تعرف مثلها في تاريخها

• ولكن اشارات المؤرخين العرب الى «بخت نصر» فيما بعد كانت في معظمها مستقاة من التراث اليهودي الذي بقي يرثد، في بعض اسفار التوراة، ان هذا الملك العظيم اتماهم اورشليم، ودمر هيكلها، وسبى اليهود الى بابل

الطويل، ولا عجب ان بهر الناس بملكهم حتى اخذوا يطلقون على اولادهم اسمه مشفوعاً بصفات الألوهية مثل نابوكور ايسور ايلو، اي بنوخذ نصر إله، ونابوخود آبي، اي بنوخذ خالقي واجمل من ذلك: نابوخودور اوسور شمشي، اي بنوخذ نصر هو شمسي لقد اعتبروه الملك الشمس الذي يستضيء بنوره الشعب جميعاً

وماذا عن الحياة الخاصة لهذا الرجل الفذ، هذا «الملك الشمس»؟

الذي نعلمه على وجه التأكيد انه كان له، على الاقل زوجتان، هما امييت، ابنة ملك الميديين التي تزوجها وهو في الثامنة عشرة من عمره، وناييت قارى (او «نيطوقريس») ابنة الفرعون نيخو، التي تزوجها وهو في الخامسة والعشرين من عمره. والذي نعرفه عن الاولى هو الاكثر. فقد ردد مؤرخو اليونان قصة عشقه لها وكيف أنه من اجلها بنى «الجنائس المعلقة»، لكي تجد في ذراها العالية شيئاً من نسبات واشجار وازهار الجبال الميديّة التي عرفتها في طفولتها وصباها

وكان له من امييت ابنة، اسمها بل شلتي ننار، جاءت محبة للفنون والشعر، وولد يدعى امل مردوك. وكان له من ناييت قارى

* كانت اختها هي الكاهنة الكبرى في هيكل عمون في مصر. ويعتقد أن هذه الكاهنة هي التي اقمت فرعون مصر - بمالها من نفوذ ديني كبير في وادي النيل - بالخروج على تحالفه السري مع صديقها ملك اليهود عام ٥٨٦ ق. م، فلم يخف لنجدته حين اكتسح دعائم حكمه جيش بنوخذ نصر. لأن الملك البابلي كان زوج اخت كاهنة مصر الكبرى.

ابنة اخرى تدعى ايضا ناييت . وقد زوج ناييت هذه من الشاب نابونائيد الذي رباه ، وكان يحبه كأبنه ، وجعله حاكما لبابل وقائدا لقواته . وزوج بل شلتي نثار من نيريغ ليسار ، الفتى الاهوج الرائع ، الذي كان من اسرة ارستقراطية ، ودعيًا للعرش ، فكسبه نبوخذ نصر بأن زوجه من ابنته وجعله القائد الثاني لجيوشه ولسوف يحكم امل مردوك بعد موت ابيه لاقل من سنتين ، اذ يقضي عليه زوج اخته ، نيريغ ليسار .

وهذا المغتصب لم يطل حكمه كثيرا (حوالي اربع سنوات) فتمرد عليه الكهنة ، وقيل انه انتحر ، وتلاه ابنه لبضعة اشهر ، ثم قتل ، واستولى على عرش بابل اخيرا ، نابونائيد ، وكان قد بلغ الستين من عمره . وهذا جعل من مدينة تيماء العربية عاصمة ثانية للامبراطورية ، وقضى معظم سني حكمه فيها وبقي على العرش مدة سبعة عشر عاما ، الى ان دخل كورش مدينة بابل ، بتأمر من الكهنة ، وأعلن نفسه ملكا على بابل ، عام ٥٣٩ ق . م وانتهى بذلك عهد عظيم من الحضارة والعمران والمجد ، بعده تحولت بابل الى اسطورة مذهلة ، راحت البشرية ترددها جيلا بعد جيل لقرون طويلة .

١٩٨٠

بغداد ، في سياق زميني

من الثابت أن سومر، في الجزء الجنوبي من العراق أوجدت
 أول حضارة إنسانية كبرى قبل أكثر من خمسة آلاف سنة، سواء
 أكان ذلك عن مصادفة تاريخية، أو أنه جاء كمحصلة للعديد من
 القوى الجغرافية، والمناخية، والعرقية، وغيرها
 فأولى مدن البشرية انما نهضت على السهول الخصبة العظيمة
 المحيطة بالرافدين دجلة والفرات. وأولى التساؤلات الانسانية
 حول الصلات والروابط المعقدة القائمة بين الانسان وربّه
 وعالمه، انبجست وتطورت في تلك المدن بالذات. فلا عجب
 اذن أن نشأت الرواية القديمة بأن آدم خلقه الله في جنة عدن واقعة
 في مكان هو المكان عينه الذي ازدهرت فيه سومر. فلقد تشكّل
 في ذاكرة الانسان الجماعية حس بالوجود النقي الأول، مقترناً
 بمدن سومر وسهولها.

وكانت مدينة بابل امتداداً تاريخياً لأور، وأريدو، وأوروك،
 ولكنها كانت أيضاً تراكمًا وتوسيعاً لها جميعاً وعلى مرّ الزمن،

ماعدات الأقوام التي ازدهرت في تعاقب نظم في وادي الرافدين تذكر متى بالضبط بنيت بابل على اواسط الفرات . لقد أضحت المدينة النمطية العليا ، والرمز الذي يجسد كل ما انجزه الانسان جماعيا على توالي الحقب بعمله ، ومعرفته ، وعون من الآلهة . فقل إن الآلهة هي التي بنتها ، وأن اسمها بالذات يعني «باب الآلهة» .

وجاء زمن كانت بابل فيه مركز امبراطورية بسط حكامها سلطانهم على معظم العالم المعروف أيامئذ ، كما جاء زمن انتقل فيه المركز من الوسط إلى مدن أخرى في الشمال . غير أن بابل طوال الفين من السنين لم تفقد يوماً مكانتها المتفردة كمدينة أثرية لدى الآلهة . وحتى عندما جعل الآشوريون عاصمتهم في آشور ، او كالح (نمرود) ، او نينوى ، فقد بقيت بابل يُعترف لها بمنزلة خاصة . وعندما دمر أحد ابنائها ، نابوبولاصر ، العاصمة الآشورية نينوى عام ٦١٢ ق . م . أعاد لبابل سطوتها ، وجعلها من جديد المدينة الأولى في العالم القديم . وتلاه ابنه نبوخذ نصر ، فجعلها اول وأعظم عاصمة عالمية لامبراطورية شاسعة .

كانت بابل ، في واقع الأمر ، الحاضرة الكبرى الأولى في التاريخ المدينة المشعة نحو الخارج ، مدينة التعدديات ، القادرة على ان تحتوي معاً في شكل حيوي ودينامي عدداً كبيراً من العناصر المتفاوتة ، بشريا وثقافيا ، حيث تتعايش شتى الأجناس والأديان واللغات بحماية نظام مركزي واحد ، وثقافة سائدة

واحدة. ففي حكم نبوخذ نصر كانت ثروات ومعارف معظم أمم الأرض تصبّ في مدينته، فتوسّعها العبقريّة البابليّة الخلاقة وتعيد صياغتها، وتوزعها من جديد في أرجاء المعمورة.

قبل ذلك بعشرين قرناً، كانت زقورات وادي الرافدين قبلة أنظار الناس أينما كانوا، ومنها استلهم المصريون أهرامهم وهياكلهم الأولى وكانت زقورة بابل، المعروفة باسم «برج بابل»، الحصيلة النهائية لذلك الضرب من البناء: نقطة إشعاع لعلوم الإنسانية وتساؤلاتها وبحثها، وسط مدينة أمست أعجوبة الدنيا. والرياضيات، والفلك، وعلم المعادن، والصناعات اليدوية، والابتكارات المعمارية، والفنون الأدبية - كلها بلغت محلياً ذروة من التطور جعلت أقطار العالم تنهل المعرفة منها. وكانت المعتقدات الدينية، بتعقيدها وتنويعها، قوة فاعلة في الفن والمعمار، كما طرائق الحكم وتحقيق العدل بين الناس. وقد أمدّت الاساطير البابلية الإنسان بحسّ الانتماء في كون أضحى بها أقل انغلاقاً على الفهم. وهكذا استطاع الإنسان أخيراً أن يفهم التاريخ، ويتفاعل معه.

عندما قدم كورش من الشرق، وفتح بابل دسيّسة وعنوة عام ٥٣٩ ق. م.، دعا نفسه «ملك بابل»، أملاً في أن يضيف اسمها المغتصب شيئاً من مجدها عليه. غير أن جوهر المدينة فاته ولم يدركه. وما فعله هو وخلفاؤه لم يكن إلاّ تمزيقاً للمدينة من جذورها. وعندما رغب الاسكندر المقدوني، بعد ذلك بقرابة

مئتي سنة، في جعل بابل عاصمة امبراطوريته، كان الأوان قد فات : كانت المدينة في معظمها خرائب . لقد كانت قائمة هناك جسداً، على الأقل في بعض منها، غير أن روحها كانت قد غادرتها

ذلك أن المصدر الحقيقي لوجود بابل العجيب هذا كان الأقوام التي بقيت في دفق مستمر، موجة إثر موجة، من تلك الربع الرحاب التي في الجنوب - ربوع الجزيرة العربية : وحالما اوقف دفق تلك الطاقة، كما حدث حوالي عام ٥٠٠ ق. م. ، انكمش وادي الرافدين، بكل ماقدّم للانسانية من اكتشاف ومعرفة وفن، إلى عدد من المستوطنات عديمة الشأن يتحكم بها أسياد أجنبي . وبين حين وآخر قد تظهر دويلة عربية كالحضر، أو تدمر، متفجرة بروعة كما من الرمال نفسها، وبعد قرنين أو ثلاثة تنهاوى على أسسها، وقد نضبت الطاقة التي غذتها من ذلك الينبوع العربي عندما نضع بابل في سياقها الزمني ، ونستوضح نشوء المدن الكبرى بعدها، نجد أنها لم تكن الحاضرة الكبرى الأولى في العالم وحسب، بل كانت الأم الفعلية لكل المدن العظيمة التي أعقبتها في التاريخ . إنّ مدناً مثل باريس، ولندن، ونيويورك، وموسكو، في تعدديتها، وفي اندفاعها كمدينة وموزعة للمعرفة والحضارة الانسانية، انما هي في الواقع سليلات بابل نبوخذ نصر.

والمهم بالنسبة للتاريخ العربي، أن بغداد العباسيين كانت

الوريشة الحقيقية لهذه المدينة التي هي الأم الرائعة لكل المدن العظيمة . لقد انتظرت بابل زهاء اثني عشر قرناً إلى ان وجدت نفسها أخيراً تبعث بكل بريقها وبهائها على بعد ثمانين كيلومتراً منها ، على ضفاف دجلة : وذلك أن موجةً أخرى من الطاقة البشرية كانت قد تصاعدت من أعماق الجزيرة العربية ، وانقذت بكل عنفوانها على شواطئ الرافدين منذ اللحظات التي اقتحمها فيها خالد بن الوليد والمثنى بن حارثة الشيباني وسعد بن أبي وقاص ، برجالهم وفرسانهم . وبرزت بغداد ، كما بين عشية وضحاها ، من ذلك السهل الرسوبي نفسه الذي أنبت بابل : بُعثت الحياة من جديد في الجذور البابلية ، وفي غضون سنوات قلائل كانت بغداد أعجوبة الدنيا ، وكسالتها بالضبط ، أضحت ثروات البشرية ومعارفها تصب فيها ، فتوسع ، وتعاد صياغتها ، لكيما توزع في أرجاء العالم .

وحتى بناء بغداد على شكل دائري ، لم يكن اسلوباً طارئاً على العراق . فقد كشفت الحفريات الأثرية عن وجود مدن دائرية عديدة سبقتها ، كما نرى في بعض المدن الآشورية ، ومدينة الحضر ، وكذلك مدينة واسط ، جنوبي بغداد ، التي كان العرب قد شيدوها قبل بغداد بستين سنة . غير أن بغداد برزتها جميعاً بحجمها ، وانتظام شكلها .

ولذا فإن بغداد العباسية كانت تجسيدا لتلك القوى نفسها التي صنعت بابل في يوم مضى ، والتي صنعت فيما بعد المدن الكبرى

في العصور الحديثة . فبغداد، تاريخياً، تحتل الموقع الاوسط من خط تطور الانسان وانجازاته الفكرية . وعواصم اليوم الفتية حضارياً، انما ترجع أصداء بغداد القرنين الثامن والتاسع الميلاديين ، مع الفارق : وهو أن بغداد كانت أيامئذ متفرّدة في بهائها ورفعتها، وقد سبقت معاصرتها بيزنطية بأشواط . فقال فيها الجاحظ ، حسب رواية الخطيب البغدادي :

«رأيت المدن العظام ، والمذكورة بالاتقان والاحكام ، بالشامات وبلاد الروم ، وفي غيرهما من البلدان ، فلم ارمدينة قط أرفع سُمكاً، ولا أجود استدارةً، ولا أنبل نبلاً ولا اوسع أبواباً، ولا أجود فصيلاً، من الزوراء - وهي مدينة أبي جعفر المنصور - كأنما صُبَّت في قالب، وكأنما أفرغت إفراغاً.»

وحين نتأمل اليوم في فنون العاصمة العباسية، والحياة الابداعية التي ازدهرت فيها قبل اكثر من ألف من السنين، نجد فيها الكثير من الحوافر والنوازع والصراعات التي تفعل فعلها الدائب في المدن الكبرى في قرننا الراهن، هذه المدن المتفجرة داخليا بطاقتها البشرية الهائلة .

ولكن عندما يكتب عن بغداد أحد أبنائها النابهين، مؤرخها الكبير الخطيب البغدادي (المتوفى عام ٤٦٣ هـ، ١٠٧٢ م)، في اواسط القرن الحادي عشر - اي بعد بناء المنصور لها بحوالي ثلاثمئة سنة، فاننا نراه يكتب عنها بشيء من الحسرة، متحدثاً عن مجدها كأمرٍ أخذ يتناهى في عمق الأيام السالفة . فيقول، بصيغة

الماضي :

«لم يكن لبغداد في الدنيا نظير في جلاله قدرها، وفخامة أمرها، وكثرة علمائها وأعلامها، وتميز خواصها وعوامها، وعظم أقطارها وسعة أطرارها، وكثرة دورها ومنازلها، ودروبها، وشعوبها، ومحالها وأسواقها، وسككها وأزقتها، ومساجدها وحماماتها، وطرزها، وخاناتها، وطيب هوائها، وعذوبة مائها وبرد ظلالها وأفيائها واعتدال صيفها وشتائها، وصحة ربيعها وخريفها، وزيادة ما حصر من عدة سكانها. واكبر ما كانت عمارة وأهلاً في أيام الرشيد، إذ الدنيا قارة المضاجع، دائرة المراضع، خصيبة المراتع، مورودة المشارع

إن الخطيب البغدادي يرى عز مدينته بغداد إذ كانت تحت حكم خلفائها وقادتها العرب قبل أن يتسرب سلطانهم الحقيقي إلى الأعاجم الذين تولوا الكثير من امرها فيما بعد باسمهم . فيستمر ليقول متأسيا :

«ثم حدثت بها الفتن وتتابعت على أهلها المحن، فخرّب عمرانها، وانتقل قطانها.

أما أحمد بن واضح اليعقوبي ، فقد سبق الخطيب البغدادي بقرابة قرنين من الزمن ، وعاصر بغداد وهي في أوجها في القرن التاسع الميلادي - أي بعد بنائها بأكثر من مئة عام بقليل . فوصفها كشيء شديد الحضور، قائم الروعة، قائلاً عنها (في مؤلفه «كتاب البلدان») :

«المدينة العظمى التي ليس لها نظير في مشارق الأرض ومغاربها سعةً وكبراً وعمارةً وكثرةً مياه، وصحةً هواء. ولأنه سكنها أصناف الناس وأهل الأبصار والكُور، وانتقلوا إليها من جميع البلدان القاصية والدانية، وآثرها جميع أهل الآفاق على اوطانهم، فليس من أهل بلدٍ إلّا ولهم فيها محلّة ومتجر ومنصرف، فاجتمع بها مائيس من مدينة في الدنيا وباعتدال الهواء، وطيب الثرى، وعذوبة الماء، حسنت أخلاق أهلها، ونضرت وجوههم، وانفتحت أذهانهم، حتى فضلوا الناس في العلم والفهم والأدب، والنظر والتمييز، والتجارات والصناعات والمكاسب، والحدق بكل مناظرة، وإحكام كل مهنة، واتقان كل صناعة. فليس عالم أعلم من عالمهم، ولا أروى من راويتهم، ولا أجدل من متكلمهم، ولا أعرب من نحويهم، ولا أصحّ من قارئهم، ولا أمهر من متطّيبهم، ولا أحذق من مغنيهم، ولا ألطف من صانعهم، ولا اكتب من كاتبهم، ولا أبين من منطيقهم، ولا أعبد من عابدهم، ولا أروع من زاهدهم، ولا أفقه من حالهم، ولا أخطب من خطيبهم، ولا أشعر من شاعرهم، ولا أفنك من ماجنهم.

من هذا الوصف التفصيلي الدقيق، الذي يتناول المجتمع من أوجهة المختلفة، نستدلّ ان بغداد إنما كانت الامتداد الأكبر لمدينة بابل القديمة، وقد حافظت على الجوهر الحضاري نفسه الذي ستميّز به المدن الكبرى فيما بعد. وهو الجوهر الذي يتمثل أساساً، أولاً، في التعددية ضمن شمولية الشخصية العربية

وعبقرية لغتها، ويتمثل، ثانياً، في فريدة صناعتها، وفنانيها، وعلمائها، ومفكرّيها - بل في تميزهم عن غيرهم في كل مكان وهو الذي سيهدّد بالضياغ، بل إنه تدريجياً سوف يضيع، عندما تجد المدينة نفسها وقد «حدثت بها الفتن، وتتابعت على أهلها المحن، فخرّب عمرانها، وانتقل قطنها» إنه بداية الليل المظلم الذي سيحقيق بالمدينة على أيدي غزاتها وحكامها الأعراب، ويطمّر جوهرها وسرّ كينونتها، إلى أن يستعيده أهلها بعد حقبة طويلة من الضياغ.

هذا الجوهر الحضاري هو الذي أراه اليوم يعود إلى توقده من جديد، فيروق لي أن أتخيّل أن فترة ربع القرن القادم، إذ يتصاعد هذا التوقد، ستضع بغداد مرة أخرى في سياقها الأصلي من خط التطور الانساني

فهي سوف تتسع رقعتها، لتصبح أكبر من بغداد المنصور بأكثر من مئتي مرة، وقد عادت مرة أخرى إلى شكلها الدائري (ولو أنه مفتوح)، مع الفارق المذهل في المساحة - من خمسة كيلومترات مربعة أيام خططها المنصور عام ٧٦٢ م، إلى أكثر من ألف كيلو متر مربع اليوم

ولسوف يبدي مخططوها مهارة كبرى في تنظيم شوارعها، وأبنيتها، وأسواقها، وأحيائها - أولنا ان نتوقع ذلك، ونصّر عليه، ونشارك فيه مع مؤسسات التخطيط العالمية ويبدو أن دينامية المدينة تتحدّى قدرات المخططين وتصوراتهم باستمرار. فمئذ

أواخر الخمسينات حتى اليوم عرفت بغداد مالا يقل عن أربعة مخططات أساسية master plans ، والمدينة لم تعط بعد حقها . مما يدل على ان المخططين يجب أن يجددوا رؤيتهم دوماً بجوهرها، ويغذوا خيالهم بطاقاتها .

ولسوف يزداد عدد سكانها على نحو لا أحسب أن بغداد عرفته في عهد هارون الرشيد، فيبلغ زهاء تسعة ملايين - وهو معدّل كبريات عواصم العالم في هذا العصر. ولكنه رقم يجب أن يوقفنا للتروي :

هذه الملايين من البشر في هذه المدينة العملاقة، ما الذي سيفعلونه كل يوم؟

ما الذي سيصنعون، وما الذي سيكتبون ويقرأون؟ هل هم مستهلكو حضارات الغير، وذلك أمر سهل وكسول إذا توفر المال وأهمّل التوقّد، أم أنهم مبدعو حضارتهم العربية الجديدة؟

إنني أرى بغداد دائماً - وكما رأيتها منذ سنين طويلة - بلغة الفكر والابداع، والنضارة والوهج .

أذكر أنني قبل حوالي أربعين سنة، قبيل مجيئي إلى بغداد، سألت في دمشق رجلاً كان قادماً من بغداد: «هل إن بغداد مدينة كبيرة؟»

فأجاب: «نعم . ففيها أربعة عشر ملهى!» بالنسبة إليه، وكان سائق سيارة، ربما كان عدد الملهي هو مؤشر الكبر والأهمية . أما أنا

فالذي أحلم به ، في مطلع القرن الحادي والعشرين ، هو أن يسأل أحدهم رجلاً قادمًا من بغداد «هل إن بغداد مدينة كبيرة؟» فيجيب: «نعم ففيها أربعة عشر مسرحاً ، وأربع عشرة كلية ، وأربع عشرة مكتبة عامة ، وأربعة عشر متحفاً ، بل وأربعون مطبعة كبيرة ، وأربعون مستشفى ، وأربعون معهداً للبحوث العلمية ، وأربعون قاعة للفن» - وهكذا

انني أرى بغداد وقد بقيت ، رغم ضخامتها ، مكاناً لا يفقد المرء فيه قياسه الانساني ، ويجد فيه خلوته الخاصة ، اذا اراد ، كما يجد فيه سعادته وحرّيته وكرامته : وهذه كلها من ميزات المدينة العظيمة التي ، مهما تشمخ علواً ، وتنسط أفقياً ، فان الانسان يبقى هو السيد فيها ، متناغماً مع ما يدع ويوجد كل يوم من فكر وفن ، متناغماً مع مجتمع متحكم بتكنولوجياه ، يشمخ علواً مع علو المدينة ، وينسط نفساً مع اتساعها .

وإنني أراها تصبّ فيها المعارف والعلوم والفنون ، فتضيف هي إليها ، بل تضاعفها ، وتعيد توزيعها على العالم ، فخورة بتعددّيّتها ، كما كانت تفعل أمها العظيمة بابل ، وكما كانت هي تفعل قبل ألف سنة إذ تصنع للانسان تقدّمه في المادة والروح معاً هذا هو السياق الحقيقي الذي يجب ان نرى بغداد فيه . وتحقيق ذلك ، لا ريب ، مسؤولية كبيرة . ولكنها مسؤولية رائعة ، وأهل بغداد - كما كانوا أبداً - هم أكفاء لها ، وقادرون عليها

الصخرة والامواج

كثيرا مانجد هذه الايام من يتساءل، وأحيانا بالحاح وعصبية. حول قلة ما ينشر من دراسات نقدية إزاء ما يصدر من اعمال أدبية عديدة تتطلع إلى من يلتفت اليها بعين فاحصة، ثم يذكرنا المتسائل بأهمية النقد في مسيرة الأدب وتطوره، ويريد تعليلا لشحة هذا النقد، إضافة، بالطبع، إلى اتهامه النقاد بالكسل، وانعدام الحس بالمسؤولية الفكرية، إلى آخره، إلى آخره.

ينحيل إلى ان الكثير من الاعمال الأدبية الصادرة هذه الايام لا يثير الحماس أو الاهتمام، ولا يثير الجدل أو الدهشة، لضعف أساسي فيه: لعجز في اصحاب هذه الاعمال عن زعزعة ذهن القارئ أو هزه بشكل من الاشكال. هذا امر يغفل عنه هؤلاء الكتاب، او لا يدركونه، فيتذمرون من إهمال النقاد لهم: في حين أن العمل الجيد، العمل الذي يشق أرضا جديدة، أو يحقق كشفا

في النظرة أو الأسلوب، أو يقول ماهو ضد التيار والموضة، لا أحسبه
 إلّا واجدا استجابة من نوع ماتؤدي الى المعالجة النقدية، مهما يكن
 نوعها. فاللوم هنا، اذن، يقع على المؤلف، لا على الناقد
 أن يتوقع كل من أصدر مجموعة قصصية في ثمانين صفحة صغيرة
 أن يحرك اقلام النقاد، ويطلق زوابع الرأي - فان توقعه في غير
 مكانه الحصى الصغيرة لا تحدث أمواجا كبيرة أما اذا ألقى
 أحدهم صخرة في الماء، فان الامواج لن تكون كبيرة فحسب، بل
 ستهز كل شيء في البركة غير أن طموح الغالبية من المؤلفين،
 لسوء الحظ، اكبر من طاقاتهم الحصى المتساقطة كثيرة، ما من
 ريب، ونحن نبحت عن صخرة.

ولكن لا بد من أن نُقرّ أيضا، بأنك قد تلقي بصخرة في البركة،
 فتبتلعها البركة، دونما اثر. بركتك حينئذ مستتفع مغلف بالأس
 وهذا أمر وارد. كثيرا ما يذهب الكتاب الجيد ضحية الصمت بسبب
 تجاهل مقصود، أو استجابة يحار أصحابها في امرها في فترات
 الأسن الثقافي، هذا النوع من الصمت أو الاعراض، يتم
 التعويض عنه بالضجيج حول ما هو تافه أو مرضي عنه، ولن يرقى
 الضجيج إلى النقد. كتاب جيد كهذا، اذا كان محظوظا، قد
 يكتشفه يوما ناقد مغامر. بل إن كتابا كهذا لا بد أن يكتشف، مهما
 تقادم عليه الزمن. فالصخرة دائما باقية.

من الناحية الأخرى، علينا أن نذكر أن نفرا قليلا فقط من
 الأدباء يهئون أنفسهم ليكونوا نقادا، لأن النقد اصلاً مهمة صعبة،

وتحتاج إلى علم كثير، واطلاع واسع، وتدريب ذهني منظم، إضافة إلى الموهبة الأصيلة التي لا تقل شأنًا عن موهبة القاص أو الشاعر أنت قد تكتب قصة جيدة أو قصيدة جيدة، دون اطلاع أو علم كثير بالضرورة - تلقائيا ولكنك لا تستطيع ان تكتب نقدا تلقائيا فقط

هذا لا يعني، بالطبع، أن السوق ليست مليئة بنقاد لهم من الجهل ما يجعلهم، كما يقول الشاعر الانكليزي بوب، «ينطلقون راكضين حيث الملائكة تخشى ان تضع أقدامها». ويتناولون أي عمل أدبي، مهما كبر على عقولهم، بقوالبهم الجاهزة، ومساطرهم البائسة، ليقيسوه ويقوموه، وحين يخفقون في إقحامه في قوالبهم، ويجدون أن مساطرهم لا تحصر أبعاده، يخرجون بنتائج غريبة، يتمازج فيها العمى مع السذاجة الفكرية، رغم تغليفها بمصطلحات يتصورونها «نقدية» وهي في الأغلب مستعارة من الكليشيهات السائدة التي ما عادت، في واقع الأمر، تقول شيئا لأحد

فالناقد الجاد عملة نادرة عن حق. انه رجل يصعب إرضاءه، لتعدد أوجه الوعي لديه، ولأن ذوقه، كعلمه، مدرب ومنضبط وحتى اذا رضي هذا الناقد عما يقرأ، فانه قد يتحرك ذهنه، ولا يتحرك قلمه ربما لأنه كسول، ربما لأنه لا يجد وقتا كافيا للكتابة في كل ما يرضيه غير أن الناقد الجاد هذا في الأغلب، اذا وجد عملا يهزه ويحفزه، فانه سيتناوله بحب، أو بقسوة، أو بكليةما معا،

ويتناوله مستعينا بضروب معرفته كلها . مثل هذا الناقد ، لندرته في السوق الأدبية ، لا يستطيع أن يتصدى لكل ما ينهال عليه . فهو ينتقى بعناية ودراية ، ويكتب - إذا كتب - بروح المبدع . لأن النقد في أفضل حالاته عملية إبداع يحركها إبداع آخر .

والناقد الجيد ، لذلك لا يفكر بالأسود والابيض ، لأن لا شيء في الحياة أسود وأبيض فقط ، بحيث يكون الحكم عليه أمراً نهائياً ومسلماً به . الناقد الجيد لا يرى فقط مندرجا عريضاً من الظلال بالألوان ، ولا هو فقط يرى منظوراً عميقاً من تراكمات الابداع الانساني يتصل به ما هو امام عينيه في هذه اللحظة ، بل يرى أيضا الثوابت والمتغيرات على أنواعها ، ويرى كيف تتداخل فيما بينها ، وتتبادل الأدوار . وهو إلى ذلك يرى كيف تفعل المتغيرات بالثوابت فعلها المعقد الذي لن يدعي الناقد ، كما لن يدعي أي شخص آخر ، مهما أوتي من معرفة وبصيرة ، أنه يستطيع توقع نتائجها كلها وحصرها

هناك ، إلى هذا كله ، كتابة تتخذ لنفسها قناع النقد ، في حين أنها في الحقيقة لا تعدو كونها شتيمة مغلفة وتجريحا شخصيا إنها عملة رديئة أخرى تساهم ، لكثرتها أحيانا ، في طرد العملة الجيدة من السوق .

وهكذا ، ازاء المتسائل حول قلة النقد ، يضطر المرء إشارة مشكلات النقد نفسه ، والتأكيد على أن النقد انما هو جزء من الحركة الأدبية ، أو الفكرية ، بوجه عام : فهو ينشط بنشاط الحركة

وارتفاع مستواها، ويخمل بخمول الحركة وسقوط مستواها النقد والابداع - انها عملية متكاملة، متبادلة. ونحن لن نستطيع اتهام النقاد ونغفل عن غيرهم من المؤلفين. بل إن في قلة النقد الجيد إتهاما ضمنيا لمن نسميهم، تفاؤلا، بالمبدعين.

وهذه، بحد ذاتها، تعميمات أولية. ففي هذا القرن، ولاسيما في نصفه الثاني، أكثر من أي عصر مضى في تاريخ الحضارة، تشعبت للنقد مدارس أصبح لكل منها لغة ومصطلحات تكاد تنفرد بها، وتبتعد بها أحيانا عن معظم ما عرف من نقد منذ أيام الاغريق والرومان والعصر العباسي، وتميزها بحدة عن طرائق النقد التي عرفت في أوروبا في عصر النهضة، أو في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. وسواء أكانت هذه المدارس تستقي غذاءها من ماركس، أو فرويد، أو يونغ، أو كيركغارد، أو جيمز فريزر، أولفي ستراوس، فانها تميل، كلما اقتضت حاجتها، إلى مساندة نفسها بهذا أوداك من ملهمي هذه الطرائق أحيانا لحد الخروج عن المنطق أو العقل، كما أنها تميل أيضا، اذا اقتضت حاجتها، الى اتهام الواحدة الأخرى ببلغتها المصطلحية الخاصة لتوحي بترفعها، أو ازدرائها، أو رفضها، وفق ما تبناه من موقف سياسي، أو مجتمعي، أو جمالي، أو لغوي. هذا ينطبق بوجه خاص على النقد الروائي والمسرحي ما هي الخوافز التي تعمل دائبة، في رأي الناقد، وراء الفعل، أو الشكل، أو الشخصية، أو اللغة، ولكنها تتخفى وتتقنع ويجب اماطة اللثام عنها؟ هل هي طبقية، أم جنسية، أم رمزية، أم هذه

كلها معا، زائدا مضامين وإيحاءات بدائية لا يعيها صاحبها بوضوح؟ هل الرواية مثلا، على خطورتها كفن إنساني، لعبة برجوازية في الاغلب، وهل الواقع فيها يوازي سطوتها الحلمية؟ أمي تحريضية، أم تبريرية - وفي اي اتجاه بالضبط؟ هل الشكل لعبة أخرى، وان تكن ذهنية، أم أنه يفرض نفسه فرضا ليكيف معنى الفعل كما يشاء؟ والفعل، هل له ضرورة اذا عبر عن بطولة فردية لا مكان لها في المجتمع، عوضا عن أن تتصل نوازعه بفوران جماعي أو صراع طبقي؟ وهل للشخصية قيمة بحد ذاتها اذا تبين بعد تحليلها او تعينها على هذه الطريقة أو تلك، انها تتكشف عن ميول نرجسية مثلا، أو نخبوية، أو بونابرتية، الخ الخ؟ - وكل ذلك وفق تعاريف مسبقة لهذه المصطلحات يزعم أصحابها بأن لها معاني ثابتة، ومطلقة.

يخيل إليّ ان الكثير من النقد الاوربي الحديث، ولا اقول كله، من لوكاش إلى رولان بارت، لا ينتهي في اخر المطاف إلا الى نتيجة أقرب الى العدمية فيصبح الابل هو البطل المفضل، واللا رواية هي الرواية المثلى، ويغدو الكاتب المبدع، اذا أراد الاهتداء بهذا النقد، كمن يعلق سيف دموقليس فوق رقبتة، وينتهي بفعل هذا الرقيب الذكي الصارم المستثني كل ما هو خارج عن دائرة تفكيره، إما الى التضليل المقصود، أو التلاعب الواعي بالشكل والمضمون، إرضاء لهذه الفئة أو تلك. ولن ينجو من الشعور، في لحظات الشك بينه وبين نفسه، بأنه بذلك انها يقيم جدراننا متناقضة

حول تفجرات تجربته وخلقه .

والملاحظ أن معظم الاساتذة من دعاة هذا النقد المنهجي - بكل ما يمتنعون به من علم وذكاء - عندما يخرجون من نطاق التنظير (وكلامهم في معظمه، لحسن الحظ، تنظير صرف، قيمته الحقيقية في براعته وسعة حيلته اللفظية والمعرفية)، فأنهم لا يكادون يجدون في النتاج الأدبي المعاصر ما يستحق أن يعالجه بطرائقهم ويضطرون في معظم الحالات إلى الرجوع إلى روايات ومسرحيات القرون السابقة، من مآسى الاغريق ومسرحيات شكسبير وموليير، إلى روايات ومسرحيات القرن الماضي الكبيرة ويحقق بعضهم مكتشفات لم تكن في حسابان العصر الماضي ويبلغ بهم التوغل في المنهجية حداً يجعل استاذاً منهم في جامعة «ييل» يقول إن ما كتبه الناقد ديريدا - مابعد البنيوي - عن جان جاك روسو أكثر إمتاعاً وأغزر معنى من روسو نفسه!

وهكذا يتحول تأويل النص إلى نص آخر «أهم» من الأصل الذي اوجده! وفي ضوء ذلك فإن المرء يعاوده خاطره القديم اليس على المبدع أن يبحث عن المعجزة في فيافي دواخله وكهوف خصوصياته، لكي يأتي ناقد ما في المستقبل ويجد فيه، وقد أصبح ماضياً، ما يعير كشفاً لجليل قادم؟ ومع ذلك، رغم إلحاح خاطر كهذا على كل كاتب مبدع، فإن الابداع لا محيد له من أن يتأثر ويتلون بمدارس النقد في كل عصر، مهما توهم في نفسه استقلالاً عنها ويبقى الكاتب الكبير، مع اعترافه بالتكامل الحتمي بين

الخلق والنقد، هو الذي يقلب بابداعه حسابات النقد وتوقعاته، كما يقلب حسابات وتوقعات من انواع أخرى كثيرة. ويبقى الناقد الكبير هو الذي يتهماً لاعادة النظر في حساباته ليبقى، في إبداعه هو على مستوى الابداع الكبير الذي يتأمل فيه

١٩٨٠

ان تعايش الاشباح العابرة
ام الحياة باشكالها الحارة المعقدة

محزن حقا ان نرى الكاتب الكبير يرضى عن فنه عندما يسقط فنه، وهو ادرى الناس بسقوطه، ولا يمنع نشره. وكيف يتأتى له ان يتصور ان سمعته ستحمي اي عمل ينتجه، بدلا من ان يحمي هو سمعته من اي نتاج ضعيف قد يصدر عنه لضرورة معاشية، او لتهاون فكري؟ نحن نعلم أن الروائي الكبير قد يكتب صفحات واهنة تتخلل العمل الجيد الواحد. فالاهاهم قد يخذله في مواضع. غير انه برفعه البقية الى صعيد من القوة والتوتر، ينسينا انحدارنا في المواضع الهابطة اما ان ينشر رواية رديئة غير جديرة بقلمه، فأمر محير. ومحزن حقا

في اوائل الستينات دهشت جدا حين اصدر نجيب محفوظ

«السمان والخريف». بعد ان اتحفنا بالثلاثية، وقبلها بـ «زقاق المدق»، وغيرها، دهشت لروائي بارع، طويل النفس، شديد الملاحظة، بالغ الحرص على استقلاله الذهني، يلحق برائعته «اللص والكلاب» (١٩٦١)، رواية ضعيفة الرؤية، ضعيفة التشخيص، ضعيفة التركيب - رواية «على الماشي» ليس فيها الا عنوانها الجميل «السمان والخريف» (١٩٦٢). وسُرت جدا، عندما قرأت رواية اخرى نشرها كاتب شاب يومئذ، لم يكن قد نشر قبلها الا مجموعة من القصص القصيرة: «رجال في الشمس» (١٩٦٢) لغسان كنفاني. فشعرت عندها ان حساب الرواية العربية، اذ اضطرب بسقطة فنية من كاتب كبير، عاد فاستوى على يد شاب لم يكن قد لمع اسمه بعد، يجعل منه يتحرك على مستويات عدة، مستويات الحدث والرمز والشخصية والفكرة، على نحو سيدفع كل روائي عربي آخر الى مواجهة منه بالمزيد من الحذر، والتعمق، والذكاء.

ومنذ ذلك الحين كتب نجيب محفوظ روايات عديدة تتفاوت طموحا وقيمة، غير ان بعضها، مثل «اولاد حارتنا»، «ثرثرة فوق النيل»، «ميرامار»، بقي مؤكداً على ان صاحبها مازال في القمة في مضمار لا يحسن اقتحامه الا قلة ضئيلة من الكتاب العرب، وان قبضته قد تترخي احيانا، غير انه يعود فيبرهن على قوتها. وقد قلت عن «ثرثرة فوق النيل» عند صدورها: انها من اهم روايات فترتنا المعاصرة، ومازلت اعتبرها احدي ثماني اوتسع روايات هي اجود

ماكتب الروائيون في العشرين سنة الاخيرة في العالم العربي ولكن نجيب محفوظ عاد واصابنا بخيبة كبيرة مرة اخرى في احدى رواياته الاخيرة، «الحب تحت المطر» (١٩٧٣). قرأتها مؤخرا، وذهلت كيف يمكن لمثل هذه الرواية ان يخطها قلم متمرس كقلم محفوظ. يخيّل الي ان الروائي هنا قد راح اخيرا ضحية السيناريست في محفوظ. الا ان «الحب تحت المطر»، حتى لو اعتبرناها مجرد سيناريو لفيلم، تبقى مفتعلة، غائمة كاذبة الشخوص، لانها ليست مستقاة من حياة اناس هم لحم ودم تجتاحهم رياح العواطف والافكار والاحداث ويحتاجونها، بقدر ماهي مستقاة بدورها من هذا الفيض من الافلام والمسلسلات التلفزيونية التي تتواتر موضوعا ومواقف وحوارا الى ما لانهاية، لاهوية لأفرادها، ولا مكان فيها لوعي الزمن، او وعي الذات، بحيث تكون مقطوعة الصلة بحقائق الحياة وإيقاعاتها العميقة. فالرواية تعتمد على الحد الأدنى من السرد، وهذا امر مقبول (وأحيانا مستحب)، لولا ان السرد هنا، على قلته، انما يكرر بصورة مبتسرة انواعا من السرد وجدناها املاً وأزخم في الروايات السابقة.

فهي اذن تعتمد على الحوار، وهذا ايضا امر مقبول، لو ان في الحوار عبارات تشع، لو ان احدا يقول شيئا يجعلك تفتح عينيك واذنيك ولومرة واحدة كل عشر صفحات. ثم ما هذه الشخصيات «الخزنية» المألوفة، المملولة، التي لا وجه لها، ولا يبدو انها لا

تستطيع التفكير لدقيقتين متعاقبتين؟ النساء متشابهات لحدّ لا يقبله العقل، كما هن متشابهات في المسلسلات التلفزيونية. وكذلك الرجال بالطبع لعل المؤلف لا يكتب رواية كهذه الا لكي تتحول الى فيلم. فيتوقع ان يعطي الممثلون ابعادا انسانية لاشخاص يكادون ، انسانيًا، لا يوجدون في الكتاب الا تمهيطًا باهتا في «الحب تحت المطر» عدد كبير من الاشخاص يكفي للمحمة من الف صفحة، لو اعطى كل منهم حقه من التحليل والفهم وعدد كبير كذلك من الاحداث (الخزنية التقليدية المألوفة، بالطبع) يكفي لمثل هذه الملحمة. وقد لعب المؤلف بهذا كله لعبة سريعة، عادية، مكتفيا بالكم الظاهر. منزلقا به على سطح هش من الطرف الاول الى الطرف الاخير من القصة. واذا القارىء يخرج منها وهو لا يتذكر شخصا واحداً انفعل به، او تعمق ناحية واحدة من نواحي التجربة معه

لماذا يصبر الكاتب الكبير على الكتابة، وترديد اصداء صغار الكتاب في الصحف، اذا لم يكن لديه شيء جديد يقوله، ومعاناة مقلقة يتغلغل في تناقضاتها والتواءاتها ومداليلها التي ليست في متناول كل من امسك القلم؟ لماذا يركض العداء القديم وهو مبهور النفس، ولا يترث وقتا كافيا لالتقاط انفاسه واستجماع قواه، رحمة لفنه، ورأفة بالمعجبين به؟

مرة اخرى وجدت التعويض عن هذا السقوط في الرواية العربية في عمل لروائي آخر انبثق فجأة من حيث لاندري «الاشجار» .

واغتيال مرزوق» لعبد الرحمن منيف (١٩٧٢). يكاد المرء، بعد قراءة رواية الدكتور منيف، ان ينجبل من الحديث عن هاتين الروايتين، المتزامتين صدورا، في نفس واحد. ثمة بينهما فرق نوعي مذهل، حتى لتبدو «الحب تحت المطر» انها ليست اكثر من سلسلة افقية من محاورات مسطحة، تقال لكي تنسى لساعتها، ازاء مافي «الاشجار» من بناء متداخل مركب، وكلام يقال لكي يزعزعك تدخل عمارة هذه الرواية فتشعر في الحال ان تنفسك قد تغير، وحواسك قد نشطت، وعواطفك قد تنبثت - وانك في الواقع تمر في طوايا تجربة تتحداك وتغير تفكيرك مع سنية وعليات ومنى، مع مرزوق وابراهيم وحسني الحجازي (ابطال «الحب»)، انت لا تعايش شيئا بالضبط. انهم اشباح صامتة تمربك، او تمر بها، ولا تفتح قلبك او ذهنك على شيء. اما ان تعايش الياس نخلة، واشجاره وبيادره، وزوجته حنة، وحمارة سلطان، وعشيقته نهده، مع الخوري وآل النصراوي، وصالح الاعور، ان تعايشه وهو يعلو وينخفض في تجواله المأزوم من قرية الى قرية، من عمل الى عمل، من الزراعة، الى الفرن، الى مسح الاحذية، الى دبغ الجلود، الى الخدمة في المقاهي، الى وقد النار في الحمامات، الى تهريب الثياب المستعملة من بلد الى بلد، الى ، فانك تعايش الحياة بأشكالها الحارة، المتواشجة، العاشقة، الغادرة. انك تمر بكثير من تجربة العربي في هذا العصر. اقتلاعه، شاعريته، عشقه للارض، تمرده الاجتماعي، فورته الجنسية، انشطاره بين

نشوته الداخلية وحاجته للقمة العيش . تمزقه بين القرية والمدينة ،
وتحديقه في وجه الموت كل لحظة .

هكذا يتحدث الياس نخلة الذي نفى نفسه من قرية «الطيبة» ،
بعد ان حولوا عشقه لاشجارها كراهية لقرينته وحقدا عليها - وهو في
القطار الذي سيبلغ به الحدود قريبا ، يهيء نفسه لمخاتلة شرطة
الحدود املا في تمرير بضع قطع من الثياب العتيقة يتعيش بها ،
مؤملا ان يجعل حصتهم في هذه «الغنيمة» البخسة اقل مما
يريدون : «المدن الكبيرة تستر الانسان رغم انها تظل تنشه من
الداخل حتى يموت . والموت في هذه المدن عادة مالوفة تقع كل
يوم ، لذلك لا تحرك الناس ولا تعني شيئا بالنسبة لهم . اما في القرى
الصغيرة ، حيث لا يموت الناس الا عندما يتعبون من الحياة ، فان
الموت يقف على قبة الكنيسة مثل الغراب . وقد يصبح مثل الجمرة
في العين ، يحدق ويصرخ ، فلا يستطيع الانسان ان يعيش في هذه
القرى بعد ذلك !» ولا في المدن ايضا . بالنسبة الى رجل أبدي
القلق كالياس نخلة ، هذا البطل «البيكاري» ، هذا المفلس
العاشق كل شيء ، هذا المغامر القديس ، الذي ابتدعه عبد الرحم
منيف خلاصة عصرية لمغامري حكايات «الف ليلة وليلة»
القدامي هذا البطل المتحرك ابدا ، المتفجردائما شهوة وملاحظة ،
الذي يتمنى جليسه الاستاذ عبد السلام منصور ، البطل الرئيسي
الآخر في الرواية ، لو انه ينسى علمه كله ، وسياساته كلها ،
وصراعاته الفكرية كلها ، ليكونه - ليكون الياس نخلة . غير ان

القارىء سبرى في النهاية ان الاثنين انما هما، كل على طريقته، وجهان لعمله واحدة الياس على المستوى الفيزياوي، وعبد السلام على المستوى الفكري. أحدهما يقارع عالما ماديا يملأه جشعون متنفذون قساة وتافهون، اغنياء كانوا أم فقراء، شعبانين ام جياعاً، والآخر يقارع عالماً ذهنياً تملأه الافكار والمثل لا يقل اصحابها، عند اصطدامه بهم، عن الياس نخلة جشعاً وقسوة وتفاهة. وكلا البطلين يملأه الغضب والحزن: «كانت الشمس تنزلق من السماء حادة مشحونة بالعذاب والسأم. نظرت الى وجوه الرجال، كانت غاضبة وحزينة. ونظرت الى الأرض، الى السماء. كانت الأشياء كلها حزينة إلى درجة البكاء. » وكلاهما يعيش غضبه وحزنه في كل لحظة، رفضاً للمهادنة، وسعيًا رغم التشريد والعذاب نحو تفجير كل شيء، وتغيير كل شيء، وفق الحلم الانساني الهادر في أعماق كل منها.

رواية عبد الرحمن منيف، كما أراها، ليست وعداً وحسب بأن رواياته القادمة ستكون دائماً تجارب معقدة، جريئة، صارخة في سبيل الانسان. فهو قد اثبت ذلك في روايتيه اللاحقتين «قصة حب مجوسية» و«شرق المتوسط»، على نحو لا أعرف رواثياً آخر يضاهيه فيه.

إن الأشجار. واغتيال مرزوق» وعد بما هو أكثر من ذلك: إنها وعد بأن تسعى الرواية العربية، كما سعت هي بالضبط، نحو تلك الأمانة الذهنية التي ترفض الاقرار بأن هناك مواضيع محرمة على

المعالجة، تتمازج فيها السخرية البارعة مع الجدل البارع، وترى في أوجه التجربة المتباينة ظاهراً، أصولها المتوحدة باطناً. إنها وعد بأن تسعى الرواية العربية نحو استيعاب الأرض والمدينة في صورهما المتداخلة المتكاملة، نحو الأغوار النفسية المتشعبة الزاخرة، والرحاب الرؤيوية التي تذكّرنا بأجود الشعر، لكيما تكون الرواية في خاتمة المطاف فناً يدعم الانسان ويدافع عنه، ويمجده، في زمان يتهدهه بتجريده من إنسانيته.

يوم صدرت «رجال في الشمس»، احسست ان كاتباً كفّسان كنفاني استطاع ان يصوّر مأساة أمة في بضعة أشخاص كان في مصيرهم الرهيب إتهام للعصر، وإلهاب الغضب في جيل كامل، لا يمكن ان يخلدنا فيما سيكتب من قصة اورواية. وهكذا كان. جاء انتاجه الروائي فيما بعد على صعيد لم ينخفض يوماً، اسلوباً وإنسانية، عن روايته الأولى وهذا إحساسي اليوم مع عبد الرحمن منيف، مع ماكتب، مع ما سيكتب. غير أن قلقاً يعاودني حين أرى أن كاتباً كبيراً كنجيب محفوظ لا يحجم عن نشر روايات لم ينضجها بعقريته، ولم يشحنها برواياته، وهو أقل الناس حاجة إلى النشر بعد رواياته التي بوّأتها مكانته المرموقة عن حق وجدارة.

ومع هذا فاننا نزجي اليه التحية لأن الكتابة الروائية مازالت تغريه فيستجيب، ولأن قلبه دائماً في المكان الصحيح، ولأنه كتب له الكثير مما نعود إليه، فيهرّ الكوامن فينا من جديد

بروميثيوس طليقاً

الصفات الدوحة

للشاعر الانكليزي بيرسي بيش شيلي

١٧٩٢ - ١٨٢٢



مقدمة المترجم

كان عام ١٩٣٨ ، وانا في الثامنة عشرة من عمري ، العام الذي قرر مجرى حياتي الفكرية فيما بعد . كنت عام ١٩٣٧ قد انتهيت من دراستي الثانوية ، وقضيت السنة الدراسية من تشرين الأول ١٩٣٧ إلى اوائل تموز ١٩٣٨ طالباً في الكلية العربية بالقدس ، ادرس التربية وعلم النفس ، وشيئاً من الأدبين العربي والانكليزي ، لنيل «دبلوم في التربية» ، للعمل في حقل التعليم . وفي تلك الأشهر التسعة او العشرة جعلت اكتب واترجم بتركيز ساعدني عليه جو الكلية الذي كان يشجع على الدرس والمطالعة ، والنقاش في امور الأدب والفكر ، مع زملاء لي اذكياهم تم اختيارهم كمادة الكلية العربية في انتقاء طلابها ، من بين اوائل الناجحين في امتحان الشهادة الثانوية («المتر يكو ليشن») في فلسطين كلها في تلك السنة اكتشفت روعة أبي العلاء المعري في شعره ، وفي «رسالة الغفران» وكتبت - متأثراً بها - قطعة طويلة بعنوان «جولة في الجحيم» وفي

تلك السنة اكتشفت الشعراء الرومانسيين الانكليز، ووقعت في غرام شلي وجون كيتس، التهم شعرهما واترجم بعضه بلذة (فترجمت مثلاً، قصيدتي كيتس «اغنية إلى بلبل» و«اغنية عن إناء غريقي»)، إذ وجدت في ذلك الشعر تعبيراً عن الكثير من العواطف التي راحت تتأجج في نفسي أيامئذ تجاه أمور ثلاثة بدت لي مهمة وخطيرة، وتستحق ان يحيا المرء لأجلها: الجمال، والحب، والحرية - ثيمات الرومانسية الكبرى. وكانت هذه الموضوعات جميعاً ألصق مايمكن ان يلصق بذهن فتي يكتشف الجمال، بحدّة تشبه حدة النشوة في الطبيعة والناس، ويعرف الحب بأول عنفه وطراوته، ويتوق إلى الحرية بمعناها الأوسع: بمعناها الشخصي في ظروف قاسية من الفقر والحرمان، ومعناها الوطني في فترة كانت الثورة الفلسطينية فيها مستمرة ضد الاحتلال الاجنبي وسياسة التهويد التي يتبناها الانتداب البريطاني.

في ذلك العام جعلت أشعر أن نزعاتي التعبيرية، التي كنت أحسها تعمل في نفسي بجيشان متصاعد منذ ان كنت في العاشرة، أخذت تجد لنفسها ما تتجسد فيه وحوله، وان قراءاتي المتنوعة، بالعربية والانكليزية، جعلت تحدّد مساراً لحياتي وافكاري فيه إنقاذ لنفسي من عذابات وأحزان كان عليّ ان افهمها وأتخطاها، كما أن فيه توجهها حاراً نحو الانسانية التي أحسست ان الله قد خلق الكون لاسعادها وهي مازالت غارقة في بؤسها. في ربيع تلك السنة توفيت أختي الصغرى، سوسن، وكانت الوحيدة لأخوة أربعة، وكان موتها

فاجعة عائلية كادت أُمي ان تنهار بسببها، ومصدراً لحزن حطمتنا جميعاً، بحيث كان عبد الرحيم محمود يتساءل في رسائله إليّ أيامئذ عن هذا الحزن الذي لا ينتهي في حياتي

إلى جانب الدراسة طوال تلك الأشهر، كنت اجرب الكتابة نثراً واحياناً شعراً وبدأت أترجم أيضا بعض القصص القصيرة - نشرت واحدة منها لأميل زولا في مجلة الهلال، أيار ١٩٣٨ - التي أخذ عدد منها يجد سبيله إلى النشر في اواخر تلك السنة، وفي السنة التالية غير أن حبي الأكبر بقي لشلي وكتيس، ولا سيما شلي. وقبل أن اغادر الكلية العربية في اوائل الصيف، كنت قد قرأت سيرة حياته التي كتبها اندريه مورو بعنوان «آريل» Ariel، وأخذت بها، وحلّ في نفسي شلي، بحياته الغريبة وتمرده، وشاعريته الفائضة، ونهايته المأساوية، محلّ جبران - الذي كان قد شغلني لفترة ماقبل ذلك. وقد اقترن ذلك كله باكتشافي، في تلك الأشهر الحافلة، لموسيقى بيتهوفن، وسيزار فرانك، ورمسكي كورساكوف في رائعته «شهرزاد». ويوم غادرت اروقة الكلية العربية، والمرتفع الجبلي الذي قامت عليه والأشبه بما يصفه شعرائي الرومانسيون من جبال أحلامهم الاسطورية وعدت الى حياتي العسيرة في البيت، وجدتني مصمماً على الماضي مع اوراقني وكتبي مهما كلفني الأمر.

وقد فوجئت عندها باختيار كطالب بعثة أرسل فيها الى انكلترا، غير أن ذلك انما اضاف المزيد من الشحذ لهمتي. ويوم تأجل سفري في البعثة لسنة اخرى لمرض في عيني، لم يؤثر ذلك في

شيء من مسار حياتي كنت قبل نهاية أيلول قد قرأت «بروميثيوس طليقاً» لشلي وبدأت بترجمتها. ولم أتوقف حيث توقفت يومئذ ، إلا لأنني وجدت نفسي موزعاً في ألف اتجاه، استعجل الحياة والحب، والمعرفة، حتى الألم. وعندما عيّنت معلماً في مدرسة ابتدائية كثيبة، تدعى «المدرسة البكرية»، بدأت في الحال انقل الى العربية كتاب «آرييل» وأنشره مسلسلاً في مجلة «الأمالي» ببيروت. وترجمت في الوقت نفسه فصلاً من مسرحية «سردنا بالس» لبايرون، وعدداً من القصص لاوسكار وايلد، وموباسان، وحتى مكيفلي (زوجة الشيطان)، بينما جعلت أغامر بكتابة قصص قصيرة شغلتن مع همومي الفكرية والفنية الأخرى - اذ كنت أيضاً ارسم، ولو على تقطع - طوال تلك الأشهر، حتى خريف ١٩٣٩

وكان شلي قد دفعني في تلك الأثناء إلى مطالعة محاورات افلاطون. وبخاصة «المأدبة» Symposium التي كان ترجمها هو نفسه في اواخر حياته القصيرة إلى الانكليزية والتي وجدت فيها سحراً حملته معي فيما بعد، أيام دراستي الجامعية في انكلترا

هذه اذن كانت الخلفية الذهنية والحياتية لدراستي «بروميثيوس طليقاً» وترجمتي الصفحات الأولى منها وقد بقيت الترجمة على حالها بين اوراقى لأكثر من اربعين سنة، إلى ان عدت إليها في الأيام الأخيرة، فوجدت أنني لا استطيع أن أغير فيها جملة واحدة فقررت نشرها، لجعلها أولاً ، ولأهميتها ثانياً - بعد هذه السنين الطوال - كوثيقة لها دلالاتها الاضافية بالنسبة لبدايات الطريق التي

اخترتها في تلك السن المبكرة.

كتب برسي بيش شلي هذه «الدراما الغنائية» - كما سماها، لأنه اراد لها ان تكون شعراً يقرأ، لا شعراً يمثل - في عامي ١٨١٨ و١٨١٩ حين نفى نفسه إلى ايطاليا، ونشرها عام ١٨٢٠، قبل غرقه في مياه خليج ليفورنوبعامين وهو في الثلاثين من عمره. وقد استفاد من مأساة ايسخلس «بروميثيوس مقيداً»، ، غير أنه غير الكثير من تفاصيل الاسطورة، بقدر ما كان ايسخلس ايضاً قد غير خدمةً لفكرته الاساسية.

بروميثيوس شلي سارق النار وبطل البشرية إزاء ظلم جوبيتر (أوزيس)، يغضب عليه الأخير لما فعل من خير للبشر، فيقيده على صخرة شاهقة - كما نرى عند استهلال المسرحية - ويسلط عليه صقراً يأكل كبده كل يوم، وفي الليل تنمو له كبدة جديدة ليعود الصقر ويأكلها في اليوم التالي، لعله يرضخ لمشية جوبيتر. غير ان بروميثيوس، بشجاعته وصلابته، يبقى مصرّاً على مقاومة هذه القوة الجائرة، ويرفض تهديدات جوبيتر الذي يمثل روح الشر والحق. ويجعل شلي بطله نقيّاً من لوثة الطموح والانتقام، ولا يملأه إلا الحب. وتساعده في ذلك أمه «الأرض»، وما يتردد في نفسه من خواطر عن عروسه «آسيا». وعندما تحين الساعة في النهاية، يأتي ديموغورغون، الذي يرمز إلى قوة الكون الأصلية، ويخلع جوبيتر عن عرشه، وبلي ذلك حكم المحبة بين البشر، حيث لا عروش ولا هياكل ولا سجون، حيث الانسان يبقى حرّاً،

متساويا، غير خاضع إلا لنفسه العادلة، الوادعة الحكيمة وشلي يذكر في مقدمته لهذا العمل الكبير كيف خالف ايسخلس في فهمه لبر وميثوس، ليؤكد على تمرّد بطله العنيد إزاء الشر والطغيان اللذين يمثلهما جوبيتر. ويعترف بأنه انما نظم قصيدته الطويلة هذه مدفوعاً بما يختلج في صدره من «شهوة في إصلاح العالم»، ولكن لا عن طريق التنظير الاقتصادي بل الاخلاقي المبني على المثاليات والحب:

«لقد كان غرضي حتى الآن أن أطلع المخيلة المرهفة التي تتصف بها نخبة من قراء الشعر على مثاليات جميلة من الامتياز الخلقي، وأنا أعي أنه إلى ان يستطيع الذهن الحب، والاعجاب، والثقة، والأمل، والتحمل، لن تكون المبادئ المعقلنة للسلوك الخلقي إلا بذوراً تلقى على طريق الحياة يطأها عابر السبيل دون وعي منه ويسحقها غباراً، مع أنها لكانت ستنتهي إلى حصاد من السعادة له.»

وتعليقاً على ذلك كتبت زوجته ماري شلي في طبعة لاحقة بعد موته، ملاحظة فصلت فيها الظروف التي نظم فيها شلي هذه الدراما، والأفكار التي لازمته إبان نظمها فقالت إن شلي كان يعتقد بأن البشرية ماعليها إلا أن تريد ان ينعدم الشر، فينعدم بسبب تلك الارادة. وكانت النقطة المحورية في نظام تفكيره ان بوسع الانسان أن يقترب من الكمال حتى يستطيع ان يطرد الشر من كيانه، ومن الجزء الأكبر من خلائق الكون. وكان الموضوع المحبب

في تأملاته هو صورة «واحد» يكافح ضد «مبدأ الشر» الذي يضطهده: فيكون ضحية ملؤها الجلد والأمل وروح النصر التي تثبثق عن الاعتماد على كون الخير في النهاية هو القادر على كل شيء. ومن هنا جاءت صورته لبروميثيوس. وقد اتبع بعض المصادر الكلاسيكية في تصور «ساتورن» كمبدأ الخير، وجوبيتر كمبدأ الشر والاعتصاب، وبروميثيوس كالباعث المجدد الذي حين عجز عن إعادة البشرية إلى البراءة الأولى، استخدم المعرفة سلاحاً للغلبة على الشر باقتياد البشرية إلى حالة الفضيلة التي تتحقق عن طريق الحكمة. ولقد عاقب جوبيتر جرأة هذا التيتاني بأن قيده على صخرة في أعالي جبال القفقاس، وسلط عليه صقراً يلتهم كبده المتجددة كل يوم.

وكانت هناك نبوءة معروفة لدى الآلهة تقول بأن جوبيتر سوف يسقط وأن السر الذي يمنع هذا السقوط لا يعرفه إلا بروميثيوس. فكان جوبيتر يعدّه بانتهاء عذابه إذا كشف له هذا السر. وتقول الاسطورة إن السر كان يشير إلى أن ابن الآلهة «ثيتس» سيكون أعظم من أبيه. ولما كان جوبيتر على وشك الزواج منها، فانه ألقع عن ذلك، وحقق بروميثيوس العفوعم «جريمة» إغوائه الانسانية بمواهبه وقدراته، بكشفه عن السر في تلك النبوءة. ثم جاء هرقل وقتل الصقر، وحرّر بروميثيوس من قيوده، وتزوجت «ثيتس» من بيليوس أبي أخيل، بطل الاغريق المشهور في «اللياذة» هوميروس. هذه النقطة بالذات حورها شلي لتخدم غرضه. فقد قال إنه

يرفض حلاً ضعيفاً كهذا، بحيث يتصالح بطل الانسانية مع مضطهدها، لأن مغزى الاسطورة الذي تحمله عذابات بروميثيوس سيتهافت اذا تخيلناه يتنازل عن شمه و «لغته العالية» إزاء خصمه الغدار فيشتري حرته بالكشف عن السرّ على نحو يقي على تحكم خصمه في الكون، بينما يمثل بروميثيوس «الكمال المطلق لصفات الفكر والاخلاق.»

شلي يجعل بروميثيوس يرفض الكشف عن السرّ في النبوءة ويتزوج جوبيتر من «ثيس»، فتنجب ابناً «أعظم من أبيه» يطيح بمبدأ الشر، ويستعيد حكم السعادة للبشرية.

بروميثيوس شلي اذن يتحدى جبروت عدوه، ويتحمل دهوراً من العذاب، الى ان تأزف الساعة التي يتقدم فيها جوبيتر - غير متكهن بالنتيجة - ويتزوج من «ثيس» وبه شعور غامض بأنه سيصيب نفعاً ما من زواجه ذاك. وعندها تتحرك «القوة الأصلية» التي في الكون، وتطيح به عن عرشه الذي اغتصبه، ويأتي هرقل، الذي يمثل «روح القوة»، ويحرر بروميثيوس، ممثلاً البشرية. وعندما يتحرر تعود عروسه «آسيا» التي تمثل «الطبيعة» إلى جملها الأول، وتنضم إلى زوجها - وهكذا تتوحد البشرية والطبيعة في قران مفعم بالتناغم والسعادة.

اشخاص المسرحية

بروميثيوس	آسيا	{ بنات الاوقيانوس
ديموغورغون	بانثيا	
جوبيتر	أيوني	
الأرض	طيف جوبيتر	
الاوقيانوس	روح الأرض	
أبولو	روح الساعات	
عطارد	ارواح، أصدقاء، فونات،	
هرقل	عفاريت	

الفصل الأول

المشهد: خندق من صخور جليدية في جبال القفقاس الهندية يرى بروميثيوس موثقاً على شفا هاوية، وقد جلست بانثيا وأيوني عند قدميه

الوقت: ليل. في خلال المشهد ينبلع الصبح رويداً بروميثيوس - ياملك الآلهة والجن، وملك الأرواح كلها - إلا واحدة - اكتظت بها هذه العوالم الدائرة النيرة نراها أنا وانت من دون سائر الأحياء بعيون ساهرة أبداً! التفت إلى هذه الأرض التي حشدتها

بعبيدك، وتركتهم للعبادة سُجّداً، وللصلاة وللثناء وللكدح،
ولتقدمات القلوب المنسحقة، يملأهم الخوف وذَلّ النفس والرجاء
العقيم. في حين وقفت أنا عدوّك، فجعلت وقد أعمتك الكراهية
تتحكّم في بأسائي، وتظفر بانتقامك الفارغ هاقد مضت ثلاثة
آلاف سنة من ساعات لا يلجأ إليها النوم، ولحظات لا يفصل بينها
إلا حشرجات حادة حتى بدت كالسنين، وأنا في عذاب ووحشة
وهوان وقنوط، - هذه مملكتي: ولكانت تفوق عظمة تلك التي ترمقها
من عرشك الذي لا يحسد، أيها الاله القدير، القدير على كل
شيء، لو انني ربأت بنفسي ان اشاطرك معرة طغيانك الباغي،
فلم أعلّق هنا مسمراً على جدار في هذا الجبل الذي قصرت عنه
النسور، هذا الجبل المظلم العاصف، الماثت، الذي لا يقاس له
شموخ، لا ارى حولي نبتة ولا حشرة، لا وحشاً ولا شكلاً، ولا
اسمع فيه نامة من حياة. أواه واضيعته! ألم، الم دائم، إلى الأبد!
لا تغير، ولا وقفة، ولا أمل! ومع ذلك أتحمل. وأتني لأسأل
الأرض، أما أحست الجبال؟ واسأل هذه السماء، أما رأيت شمسها
الطالعة كل شيء؟ واسأل البحر، ظلّ السماء المتغير ابداً، في
عصفه وهدوئه، اما سمعت امواجه الصماء تأوّهاتي؟ أواه!
واضيعته! ألم. الم دائم، إلى الأبد!

جبال الجليد الزاحفة تحرقني مياهها المتبلورة كالرماح، وتحزّ
السلاسل البراقة ببرودها المحرق في عظامي وينقض عليّ كلب
السماء المجنّح وقد خضب منقاره بسم من شفيتك ليس بسمه،

فيمزق قلبي وتتجمع خيالات لاشكل لها هائمةً حولي ، إن هي
إلا ساكنات عالم الاحلام المفزعة ، فتسخر مني . وتندفع شياطين
الزلازل لتختطف الأوتاد من جروحي الراعشة إذ تنشق الصخور ثم
وراءها تلتثم ، بينما تزدحم العواصف مزججة في هاوياتها السحيقة ،
تستحث غضب الأعاصير ، فتبتليني ببرد شديد .

ومع ذلك ، فمرحباً بالنهار والليل ، سواء أ جاء أحدهما ليذيب
صقيع الصبح الناصع ، أم قدم الآخر قائماً بطيئاً ، مفعماً بالنجوم ،
ليتسلق الشرق الملون بلون الرصاص لانهما بذلك يقتادان
الساعات الزاحفات بلا اجنحة ، لتأتي من بينها تلك الساعة التي
سوف تحطك من عليائك ، أيها الملك الجائر ، لتقبل الدم النازف من
هاتين القدمين الشاحبتين ، اللتين قد تطآنك حينئذ إذا لم تزدريا
عبداً ملقى على وجهه مثلك أزدريك ! آه لا ! بل اشفق عليك .
بالخراب الذي سينقض عليك ولا من يدفع عنك غائلته في
السماء المترامية ! يا النفسك حين تنشق من أعماقها رعباً وتفغرها
كجهنم في داخلك ! أقول ذلك أسفاً لامتشفياً ، لأنني ماعدت
أبغض أحداً بعد أن جعل البؤس مني حكيماً واللجنة التي صببتها
يوماً عليك ، أريد أن استردّها ايّتها الجبال ، يامن ردّدت
أصداؤها العديدة الأصوات هزيم تلك اللعنة خلال ضباب
الشلالات ! ايّتها الجداول المتجمدة ، يامن ركدت من الصقيع
الغضيب أمواها التي ارتجفت حين أصغت إليّ ، ثم زحفت ترتعد في
وديان الهند ! أيها الهواء الساكن الذي تخطر الشمس فيه مشتعلة دون

أشعة! وأنت أيتها الأعاصير التي امتطيت الاجنحة بكاء ساكنة
فوق تلك الهاوية الصامتة، حين دكدك الرعد بقصف أشد من
صخبك العالم الكروي! إنني وإن تبدلتُ حتى ماتت في كل رغبة
شريرة، واحمى من صدري كل غل، لأبتهل: إن كان في كلماتي
يومئذ من جبروت، فلا فقدت جبروتها! ما هي تلك اللعنة؟ ألا
أجيبوني يا من سمعتم كلماتي.

الصوت الأول: من الجبال

لثلاث مراتٍ ثلاثمئة ألف سنة خلون
ونحن على مجلس الزلزال واقفات:
ولطالما، كما انتفض الرجال رعباً،
في حشدنا قد ارتعبنا

الصوت الثاني: من الجداول

لفحت أموأنا الصواعقُ
ولوثنا الدماء المريرة،
وجرينا بين زعقات المذابح صامتات
خلال المدينة مستوحشات.

الصوت الثالث : من الهواء

منذ أن قامت الأرض كسوتُ
قفارها بألوان ليست لها،
وكثيراً ما قُض مضجعي الهادي
عديداً من الأنان الممزقة .

الصوت الرابع : من الأعاصير

تحت هذه الجبال حلقنا
قروناً لم تقرأ، ولم يستطع رعدُ
ولا ينابيع لظى تتفجر من ذلك البركان
لا ولا قوة من فوق ولا من تحت
أن تحبس من عجب صخبنا .

الصوت الأول

بيد أننا لم نحن يوماً رأسنا المكلل بالثلوج
كما حنيناه على صوت اوجاعك .

الصوت الثاني

وصوتاً مثل هذا
 قطُّ لم نحمل إلى الأمواج الهندية
 حتى أن بحاراً راقداً في اليم المزجر
 قفز من تألم على سفينته
 واذا سمع الصوت صرخ: آه، الويل لي!
 ومات بمس كجنون الأمواج الهائجة

الصوت الثالث

لم تشقَّ قط كلمات مرعبة كهذه
 مملكتي الآمنة بين الأرض والسماء
 وحين التأم جرحها وقفت
 الظلمة فوق النهار كالدم

الصوت الرابع

وانكمشنا راجعات، لأن أحلام الدمار
 وقد لحقت بنا إلى المغاور المتجمدة،
 أبليستنا - كذا - وهكذا -

وإن يكن الصمت جحيماً لنا

الأرض - وحتى الكهوف الخرساء في التلال الوعرة صرخت
حينئذ: «ياللبؤس!» فاجابت السماء الخاوية: «ياللبؤس!» وطفئت
امواج الأوقيانوس القرمزية في الأرض وزمجرت في وجه الرياح
اللاذعة: «ياللبؤس!» وسمعت قولها الأمم الواجفة.

بروميثيوس:- اسمع حس أصوات، ولا اسمع الصوت الذي فهتُ
به أنا. أمّا! انك وابناءك تزدرونه، ذلك الذي لولا ارادته التي
تتجشّم كل عذاب تسلطه قدرة جوبيتر الباطشه، لتلاشيتم كلكم،
انت وهم، كالضباب الرقيق تنشره ريح الصباح أفلا تعرفوني أنا
التياني؟ أنا الذي جعلت من اوصابي حداً يحول دون عدوكم
الغالب لكل شيء سواي؟ أه أيتها الحقول المرسوفة بالصخور،
وأيتها الغدر التي تغذوها الثلوج التي اراها الآن على عمق سحيق
من الابخرة المتكاثفة، لقد جوّلت مرة بين احراجك الوارفة الظلال
مع آسيا، أجرع الحياة من عينيها الحبيبتين. فلماذا تأنف الآن
الروح التي تملأكم الكلام معي؟ أنا وحدي الذي، كما يصد رجل
عربة تجرّها الشياطين، صددتُ نفاق وبطش ذلك الذي أوتي
الحكم وحده، فجعل يملأ عمرات غاباتكم الظليلة وقفاركم السائلة
بحشرجات العبيد المحتضرين. لم لم تخرجوا بعد عن صمتكم
يا إخوتي؟

الأرض - انهم لا يجراون.

بروميثيوس - من يجرأ؟ فأنا أودّ ان اسمع تلك اللعنة ثانية . ها ! ما هذا الهمس الرهيب الذي جعل يرتفع؟ قليل الشبه هو بالصوت إنه يرعش خلال الكون كالبرق عموماً قبل أن يصعق . انطقي ياروح ! لأن من صوتك غير العضوي فقط ادرك انك بقربي تتحركين وتحبين . ألا كيف لعنته؟

الأرض - كيف تقدر أن تسمع وانت تجهل لغة الأموات؟
بروميثيوس - انت روح حيّة ، فتكلمي مثلها .

الأرض - أأجرا على الكلام وملك السماء العاتي إذا سمعني أوثقني إلى عجلة من الآلام أشدّ تعذيباً من هذه التي عليها أدور . أما أنت فحاذق وفاضل ، وان تكن الآلهة لاتسمع الصوت هذا ، فأنت اكثر من إله لانك حكيم ورحيم . فارهف سمعك الآن وأصغ .
بروميثيوس - إن افكاراً رهيبة تكرر في رأسي قوية جارفة ، كلها غموض كخيالات قائمة . واحسّ باغماء كمن تمازج بحب محتويه ، لولا أنه ليس يلذه .

الأرض - لا لن تسمع لأنك خالد ، وهذا اللسان لايعرفه الا المائتون .

بروميثيوس - وما أنت أيها الصوت الحزين؟

الأرض - أنا أمك الأرض التي ، حين انبثقت من صدري كسحابة للمجد روحاً للفرح العظيم ، جرى الفرح في عروقي الحجرية كما يجري الدم في جسم حيّ ، حتى بلغ النسج الأخير في أسمى الدوح التي ارتعشت اوراقها الرقيقة في قارس الهواء ! وعلى صوتك رفع

أبنائي الضعفاء جباهم المرغه بالتراب، فاصفر الطاغية القادر
على كل شيء فرعاً، إلى أن قيدك رعداه بالسلاسل عندئذ،
انظر هذه الملايين من العوالم التي تدور مشتتة حولنا: لقد أبصر
قاطنوها نوري الكرويّ يخبوا في فسيح السماء.

ورفعت البحر عواصف عجيبة. وتفلعت جبال الثلوج
بالزلازل، واندلعت منها نيران جديدة تماوجت غداثها المشؤومة
تحت ازورار السماء. وغرق السهول برق وفيضان فأينع العوسج
الأزرق في المدن، وزحفت الضفادع تلهث جائعة في الغرف
الثرية. وحين ضرب الانسان والوحش والدود بالوباء والجوع،
والنبت والشجر بالآفات واليبس، نبتت بين السنابل والدوالي وفي
خضراء الحقول حشائش سامة لا تقتلع أنضبت معين نموها، إذ
جف صدري المتقنع حزناً وفجيعة. وتلطخت انفاسي - وهي هذا
الهواء الرقيق - بجراثيم كرة نفتها أم على هادم ولدها. اجل، لقد
سمعت لعنتك التي، إن كنت لاتذكرها، فان العدد الذي لا يعد
من بحاري وجداولي، وجبالي ومغاوري، ورياحي وهذا الهواء
المترامي، وأهل الموت العيين يحفظونها رقية مدخرة. وأنا لتأمل
هذه الكلمات ونؤمل فيها جذلين سرّاً ولا نجرأ على الجهر بها
بروميثيوس - أمي الموقرة! لينل كل حيّ منك بعض العزاء.

أما أنا فقد أحرم الزهور والثمار والأصوات السعيدة والحب ولو
عابراً. أما كلماتي، فرجائي ألا تنكرها عليّ

الأرض - لسوف تعاد على مسمعك كلماتك قبل أن تغدو بابل

تراباً التقى الكاهن زرادشت - طفلي الذي مات - صورته تمشي في الحديقة، ولم يرد ذلك الطيف أحد سواه. إذ اعلم ان هناك عالمين من الحياة والموت. أحدهما هو الذي تراه، وثانيهما تحت القبر حيث تقيم أطيف كل المفكرين الأحياء إلى ان يوحدهم الموت فلا يفترقوا أبداً. وتلك هي التي تملأ أحلام الأناس وخيالاتهم الطفيفة، وتلك هي كل ما يخلقه الايمان أو تشتهييه المحبة من جميل الأشكال أو غريبها أو مفزعها. وأنت هناك معلق ظلاً ذابلاً وسط جبال تسكنها الأعاصير. والآلهة جميعاً هناك، وكذا قوات العوالم كلها التي نعرف أسماءها تقيم هناك أطيفاً ضخمة، في أيديها الصوالج. وهناك أبطال وأناس ووحوش، وهناك ديموغورغون، الظلمة الهائلة، وقد تربع الطاغية الأوحدهم على عرش من ذهب ملتهب. واحد من هؤلاء يابني سيفوه باللعنة التي نذكرها جميعاً. فادع من تشاء من الأطيف: طيفك انت، أو طيف جوبيتر. طيف هاديز أو طيفون، أو أي إله قوي آخر انبثق من الشر الولود، بعد دمارك، وداس على أنثائي الذين خروا على وجوههم. سلهم يجيبوك لا محالة: لعل انتقام الاله الأكبر سيطغى خلال الظلال الخالية كما تغنى الرياح بوابل الأمطار خلال بوابة مهجورة من قصر مهتمم بروميثيوس - أماء. لاتدعي شراً يمر من شفتي، أو شفتي شيء يشبهني. أيا طيف جوبيتر! ارتفع، إظهر!

أيوني

جناحي مطويان على أذنيّ،
 جناحي مشتبكان أمام عيني
 ولكن وراء ظلّهما الفضيّ يبدو
 وراء ريشهما الهاجع يعلو
 شبحٌ، وحشد أصوات
 ولا كان ذا شراً عليك
 يامن كلمت بالجروح!
 يامن لاجل أختنا الحلوة نحن
 عليك أبداً يقظون لنحرسك.

بانثيا

هذا ضجيج أعاصير تحت الأرض
 وضجيج زلزال ونارٍ وجبال تتشقق
 ما أهول الشبح، إنه مثل الضجيج هولاً
 فقد تسربل بأرجوان قاتم محوّل بالنجوم،
 وفي يده المعروقة يحمل
 صولجاناً من ذهب شاحب،
 يملأ خطوه كبراً فوق السحابة المتهداية.

قاسياً يلوح ولكن قويا هادئاً،
كمن يجور، لا كمن يقاسي الجور.

طيف جوبيتر - لماذا دفعت بي هنا القوى الخفية في هذا العالم
الغريب، طيفاً خاوياً عاجزاً، على هذه العواصف الهائجة؟
وما هذه الأصوات تتردد على شفتيّ، وهي عني غريبة وليست
كالأصوات التي يتحدث بها قومنا الشاحبون برهب في الظلام؟
وأنت أيها المعبذب الأشمّ، من أنت؟

بروميثيوس - أيها الشكل الهائل، إنه مثلك من أنت ظله، وأنا
خصمه التيتاني. فانطق بالكلمات التي أود أن أسمعها، وإن لم يشع
اي فكر في صوتك الأجوف.

الأرض - أصغي أيتها الجبال الشهباء والأحراج المسنة، والغدُر
المسكونة! وأيتها الكهوف النبوية والجداول الملتفة حول الجزر،
أصغي! واطربي - وإن خرسست أصداؤك - على سمع ماتعجزين
عن الفوه به.

الطيف - لقد تملكنتني روح وهي تنطق فيّ، وإنها لتمزقني كما تمزق
النار غيوم الرعد.

بانثيا - أبصري كيف يصعد نظراته القوية، فتسود السماء من فوقه.
أيوني - لقد تكلم! أه الجثيني!

بروميثيوس - إنني أرى اللعنة على أمانثر فيها عجرفة وبرود، ونظرات
تنطق بتحدّ لا يتزعزع، وبكره لا يثور ويأس هائل يهزأ من نفسه

بالاتسام كأنها في درج مسطورة. لكن تكلم ، آه ، تكلم !

الطيف

أيها الشيطان ، إني أتحداك ! وإني في عزم وطيء
لأمرك ان تنزل بي كل ما في طوقك ان تنزل .
أيها الطاغية الدنس ، يامن تحكمت في رقاب الآله والبشر ،
إن كائناً واحداً فقط لن تخضعه !
صبّ عليّ ضرباتك هنا ،
وكلّ داءٍ فظيع ورعبٍ يجنن ،
واجعل الصقيع والنار يتعاقبان
الأكل فيّ ، وليكن غضبك
برقاً وبرداً وجحافل من ارواح شريرة
تحملها إليّ العواصف الجارحة .
أجل ، افعل اسوأ ما لديك ،

فأنت قادر على كل شيء ،
وقد سلطتك على كل ما في الكون
إلاّك وإلاّ ارادتي .
ارسل شرورك الحثيثة
من ذلك البرج الاثيري لتضرب البشرية ،

ولتفرغ الروح الحبيثة الحقود
 في الظلام فوق الذين أحب أجمع
 ولاني لأستنزل عليّ وكل ماهو ملك يديّ
 أهول عذابك وأمر بغضائك .
 وكذا أكرس هذا الرأس الذي لن يطأطأ أبداً
 لآلام لاتهجع وأنت تحكم الجميع في عليائك .

أما أنت الاله ، والسيد ، آه أنت
 الذي ملأت روحك عالم الويلات هذا ،
 وكل ما حوته الأرض والسماء لك ينحني
 في رهبة وتعبد أيها الخصم المظفر!
 فاني ألعنك ! ولتمسك بك يا معذبي
 لعنة معذب تنهش فيك كتقريع الضمير ،
 فتغدو أبديتك
 نوراً مسموماً من البرحاء ،
 وقدرتك الخارقة تاجاً من الألم
 يلصق حول دماغك المنحل كالنضار الملتهب

ولتراكم على روحك ، بفضل هذه اللعنة ،
 السيئات كلها ، تبصر الخير وانت ملعون ،
 وكلها بلا نهاية كالكون هذا

وكنفسك وكوحشتك تعذب ذاتها .
 وإنك وإن تترع الآن صورةً رهيبة
 للسطوة المطمئنة ، فلتأت الساعة
 حين تبرز للعيان
 على حقيقتك الداخلية !
 وبعد اقتراف جرائم لا عدّها
 من خيانةٍ وعبث
 ألا فلتلحق بك السخرية وأنت تهوي
 عاثراً في مالا حدّ له من مكان وزمان !
 بروميثيوس - أهذه كلماتي ، والدتي ؟
 الأرض - أجل ، هذه كانت كلماتك .
 بروميثيوس - إني نادم على ما بدمني . فان الكلام فيه نزع وغرور .
 والأسى يكون في أحايين أعمى ، كما كان أساي . إني لا أودّ ان
 يقاسي حيّ ألماً

الأرض

يالبؤسي اذن ، يالبؤسي ،
 لقد انتصر عليك أخيراً جوبيتر .
 أيها البر ، أيها البحر ، اندبا وارفعنا النحيب ،
 يجيكما قلب الأرض المعزق .

ولولي يا ارواح الأحياء والموتى ،
ملاذك ، حصنك ، قد انهار وانهمزم .

الصدى الأول

قد انهار وانهمزم !

الصدى الثاني

إنهار وانهمزم !

أيوني

لا ، لا تجزعوا . فما هو إلا انقباض سيزول ، والتيتاني لم ينهمزم .

لكن انظري في الفسحة الزرقاء

بين شعبي تلك التلعة المنشقة

المسريلة بالثلوج

شبحاً قادماً الآن

يطأ الرياح المائلة من علٍ

بخفين ذهبيين يلتمعان على قدميه

تحت ريش ارجواني اللون ،

كعاج مشرب بالورد ،

ماداً الى العلى يمناه

رياح تفتح المصاريع المغلقة

مؤلف مع المؤلف اجراه رياض فاخوري

كان لافونتين عقلاً من أصح عقول القرن السابع عشر. يجمع بين التلقائية والبراءة، وكانت الأخلاقية السوقية غريبة عنه كلياً. فهو ما كان يفهم إلا العلاقات الطبيعية، ويرضى بها على علاتها. لقد كان لصيقاً بالحياة كامراً، كرسام، ولكن لم يعرف نفاق النساء المركب ولا غرور الرسامين. كان يحيا من أجل الحياة، ويكتب من أجل الكتابة. فهو شاعر على نفس غرار كونه عاشقاً: يتلذذ بقصائده كما يتلذذ بجسد امرأة. كان يبحث عن الأحاسيس، وإذا هوي عشر على فلسفة.

- ريمي دي غورمون

لقاء الماضي بالحاضر

● جبرا، أين انت الان؟

- انا هنا وفي كل مكان، احيانا لا استطيع النوم لانني موزع في كل

مكان، والنوم لا يتحقق الا اذا التأمت الاجزاء كلها معا
 هذا بالنسبة الى المكان، ولكنني ايضا موزع في ازمان كثيرة،
 أريد لها ان تتعاصر، ورغم اصراري على اهمية المنظور الزمني في
 معالجة كل امر، فأني ارى عهد سومر في عصرنا الحاضر.
 ● بأي معنى؟

ارى احداث الماضي وهي تتواشج مع احداث الحاضر. ارى
 مآسي الحقب كرموز تجدد تجسيدات لها في احداث معاصرة. أرى في
 الشعر الحديث شعر جلجامش، أرى تداخل الماضي بالحاضر عند
 نقاط تقاطع لا تعد ولا تحصى وليست سومر الا مثلا واحدا،
 فحقب التاريخ كثيرة قد تتوازي ولكن الحاضر كخط يقطع الخطوط
 المتوازية جميعا، وبذلك يلتقي الحاضر بالماضي على نقاط
 ومستويات يتفاوت الناس في وعيهم لها تفاوت ذكائهم وثقافتهم
 ● ووعي الشعراء من هذه الناحية من أين يأتي؟

- الشعراء المجيدون المبرزون المنفلتون من عبوديات كثيرة، هم
 وحدهم الواعون. في تجربتهم الداخلية يتوحد الكون
 والتاريخ، ولذا تكون اقوالهم كالرياح التي تفتح المصاريع المغلقة
 على الرؤى والتجارب والحقائق والجرائم والبطولات وكل ما يجعل
 من الانسان هذا المخلوق الباني المدمر الذي يستمد هؤلاء الشعراء
 منه هوياتهم ونبوءاتهم

لعبة الزمان والمكان

● اذا سلمنا بصحة هذا القول، هل هناك شعراء مجيدون في محيط

عالمنا الحاضر يعون لعبة الزمان والمكان؟

- طبعاً، هناك شعراء من هذا النوع اكانوا عرباً ام غير عرب . فانا مازلت اميل الى الرأي بأن التجربة الشعرية في الحضارة هي واحدة، وان الجنسيات ليست هي وسيلة التصنيف بين الخلائق . فالمتنبى لا ينتمي الى الامة العربية فحسب، ولا شكسبير الى الامة الانكليزية فحسب، واذا جعلنا هذه الوحدة الشمولية قاعدتنا في الاقتراب من الشعر نشعر اننا اصبحنا اغنى مما كنا لو قصرنا همتنا على تحديدات من نوع اخر . ومع هذا، فأنا الشعراء العرب يساهمون في هذا الوعي، المكاني - الزماني مساهمة هي الان في ازدياد . ربما كانوا بالامس البعيد اضيق حساباً عندما جعلوا «طبولا وبوقات» لا ناس ربما كانوا هم اعظم منهم بكثير، ولكن ضيق الافق كانت تفرضه عليهم الحاجة او التقليد الذي كان يمنع عن الشاعر منزلة النفوذ في قومه تتعدى المنزلة الاعلامية التي تتطلب النفخ في بوق قد لا يخرج من صدر صاحبه إلا الهواء .

الشعراء العرب اليوم هم في الطليعة من هؤلاء الذين يستوحون حسهم الزماني والمكاني من تغير الامة كلها (طبعاً الشعراء الجيدون) لكن في رأيي ان شعراءنا يلعبون دوراً بطولياً منذ اوائل هذا القرن، وانهم لم يتخلوا حتى الان عن هذا الدور الذي يجعل لهم مكاناً، في النهاية في شعر العالم كله . فالسياب مثلاً لا يقل اهمية، في نظري، عن اراغون . وكلاهما له دوره في هذه المسرحية الرائدة الموحدة، مسرحية الشعر، في العالم كله . كما لا يقل نزار قباني اهمية،

لا سيما في شعره السياسي ، عن اودن الانكليزي .

الطليعة الشمولية ومعانقة المجموع

● تقول ان الشعراء العرب اليوم هم في الطليعة . اي طليعة تعني؟
الطليعة الشمولية ام الطليعة المحلية؟ فالشاعر لا يمكنه ، في نظري ، ان يكون شموليا الا اذا كان محليا . بمعنى اخر ، انه ينطلق من ارضه لمعانقة المجموع .

- لا خلاف على ذلك ، فالطليعة الشمولية لا يمكن ان تتأتى الا عبر التجربة المحلية الخصوصية ، قوميا وذاتيا ، وكلما كانت جذور المرء اعمق في ارضه كلما انتشرت هذه الجذور في ارض الناس كلهم .

المهم ان نؤكد ان شعراءنا ، عبر اللغة العربية اليوم ، كسروا الحواجز وانطلقت اصواتهم في رحاب الحياة باجمعها . وهذا امر ستكشفه الأيام في السنين المقبلة .

لقد قال لي ناقد انكليزي صديق ديزموند ستوارت انه يرى بان في العالم اليوم مكانين يقال فيهما الشعر الحقيقي وهما : البلاد العربية واقطار اميركا اللاتينية . ولا ريب ان الاقطار الاخرى ستسمع اصوات هؤلاء الشعراء .

● لقد رافقت الحركة الشعرية العربية الحديثة شاعرا وناقدا فمند الخمسينات والشاعر العربي يغامر في حدود الشكل والمضمون . أي

في التفلت من الموازين والمقاييس المتوارثة. وحتى هذه اللحظة ارى بان هذا الشاعر الذي غامر قديما في اللغة الشعرية لا يزال اليوم يغامر في هذه اللغة مع لعبة العروض.

فالشاعر الحديث تفلت من العمود التقليدي أو حاول ذلك في الخمسينات، وقع اليوم في مشكلة تعبيرية هي في كتابة القصيدة.

هل يمكن هذا الشاعر بعدئذ ان يقف مع اي شاعر في اميركا اللاتينية وبالضبط مع نير ودا الراحل؟

- اتريد ان تقول بان كون الشاعر مازال في متاهة من البحث عن اللغة الشعرية يعيقه عن تحقيق قامة لنفسه تطاول قامة شاعر مثل بابلونير ودا؟ انا لا ارى ان ثمة تناقضا بين البحث عن اللغة، وبين البحث عما تقوله هذه اللغة. الدلالة هي في الدليل نفسه، ويبحث الشاعر العربي اليوم عن الوسيلة اللغوية، أو الشكلية، ان شئت، ليس الا جزءا من الريادة المحتمة عليه ان كانت له أية قيمة.

كم سنة، بل كم قرنا من الزمن عاشها الشاعر العربي القديم في الجاهلية وفي صدر الاسلام، حتى تكاملت عدته، واستطاع ان يجعل من اللغة ذلك السحر الذي ينطق دائما بأكثر من مجموع كلماته؟

الشاعر اليوم يعود الى الاصل من جديد. الشاعر اليوم بعد تجربة من نوع معين دامت ألفاً وخمسمائة سنة تقريبا يعود الى النبع

الذي شرب منه الاوائل، حيث الماء الصافي، رافضا ان يشرب الماء من الحفرات السفلى البعيدة عن رأس النبع فلا بد لهذا الشاعر بعودته الى أصل اللغة لكي ينقيها من جديد ويجعلها قادرة على حمل شحنته المعاصرة، لا بد له ان يبحث ويغامر وينفلت من القوانين ويتمرد على القيود، بما في ذلك قيود اللغة والعروض والبحر، والا فانه لن يكون رائدا، اي مكتشفا بالمعنى الحقيقي

فأنا ارى ان محاولة الشاعر العربي ان يكون في مستوى اي شاعر في اي لغة، هي التي تجعل منه باحثا متمردا بطوليا وهنا اهمية ما يقدم الشاعر اليوم الى اللغة العربية نفسها إذ يصبح من تلك العشيرة التي قال مالارمييه عنها، انها تنقي لغة العشيرة.

جبران والحداثة الشعرية

● يتبادر إليّ الان ان جبران خليل جبران سبق جميع هذه المحاولات التجديدية التي تقول بها في تجربة الشعر العربي المعاصر، وكان، بامتياز، أول محطم للغة الشعرية المتوارثة. لكن جبران الساكن وحيدا «عويل الهاوية» «الهة الارض»، «حفار القبور» و«النبى» لم يقف عند حد اللغة شكليا وعروضا، بل تعداها الى الانسان في كليته زمانا ومكانا معا فهل يصح بعدئذ ان نعتبر ان الشاعر العربي المجدد اليوم هو اجراً من جبران في ريادته الاولى للشعر الجديد؟

- حتماً، الشاعر العربي اليوم اجراً من جبران خليل جبران في الريادة. فجبران لم يحطم بالضبط اللغة الشعرية المتوارثة، وإنما كيفها والتف حولها، في حين ان شعراء الخمسينات مثلاً هم الذين حطموا جهود اللغة المتوارثة واعادوا تركيبها على النحو الذي يحقق غايتهم في القول وغايتهم في القول كانت ابعد مرمى من غاية جبران نفسه.

ان جبران كان كمن هو صاحب موحى يقف بين اصوات تحيئه من غيب علوي، اناس ينظر اليهم نظرة المعلم والمرشد والواعظ والمصلح. في حين ان الشاعر اليوم هو في الخضم مما يريد تغييره. انه في قلب المعركة التي يثيرها هو نفسه. سلاحه يريد ان يكون أيضاً سلاح قارئه. لذا فإني اشعر بان الهوة التي تبدو قائمة بين جبران كشاعر، وبين هؤلاء الالوف الذين يقرأونه متطلعين اليه كنيبي او كدليل يكاد يحل غمام الرؤى مكان وقائع الالم اليومي هذه الهوة ليست قائمة بين شاعر اليوم المجدد، وبين من يستطيع ان يقرأه. والجرأة التي جعلت من جبران قوة تغيير محدود في اساليب الشعر العربي تضاعفت مئة مرة او اكثر عند الشاعر العربي المعاصر اذا قارنت مثلاً بين قصيدة «المواكب» وبين اية قصيدة للسياب او ادونيس.

فكما ارى كان جبران ينتهي بقارئه الى المصالحة مع تجربته بادخاله بلسماً «ذهنياً» يحد من الم الصدمة والم الجرح. اما الشاعر المعاصر فانه يرفض هذه المصالحة على كل مستوياتها من اجل ما هو

متحول ومتغير في سبيل الانسان .

ربما كان للفارق الزمني اثر لتضخيم هذا التباين بين الاثنين .

● اعترف لك كقارىء ، لا كمحاور الان ، ان جبران اقرب إلي من السياب وادونيس . فحين أقرأ جبران لا اتوجه الى «المواكب» كامكانية شعرية متحولة ، وانما اقرا جبران من خلال «المجنون» و «النبي» . ان جبران من هذه الوجهة اقرب الي كقارىء ، كما قلت ، من السياب وادونيس ، لانه يحمل شعلة الانسان الازلي . في كل زمان ومكان . وربما كانت هذه الشعلة نتيجة الوحي الذي كان يأتي جبران في ساعات تجليه ، أوروبما للرؤيا التي كانت تمكنه من ان يرى اكثر من الف سنة الى الامام .

- اما انه يرى لالف سنة الى الامام ، فأمر يجب ان نعيش الف سنة لنرى ان كان صحيحا ام لا فهذا النوع من «التنبوء» الجبراني لا اجد له اهمية تتعلق بالشعر أو بالابداع .

انما له صلة اكثر ببعض مدارس المتصوفين او الغيبيين الذين يتصورون ان المشاكل التي سيجابها العالم بعد الف سنة اهم من المشاكل التي يعيشونها اليوم . وهذا بالضبط ما يرفضه ايضا شعراؤنا اليوم .

اني لا انكر ان جبران في «المجنون» و «النبي» ، وفي كتبه الاخرى التي كتبها بالانكليزية - لاحظ ارجوك انه كتبها بالانكليزية وليس بالعربية - كان رجلا غير عادي بالنسبة الى الذين يكتبون كتبنا من هذا القبيل . غير انني لا اعتبر هذه الكتب ، بالضرورة ،

شعرا بالمعنى الذي نعتبر الكتابة المعاصرة التي يغامر شعراؤنا فيها اليوم . انها «ليجورات» تتقصد المعاني النهائية دون ان تنطلق بالضرورة من الاوليات المباشرة في تجربتنا الزمانية والمكانية . انها اقرب الى الحلم وتفسير الحلم .

تكمُن اهمية شعرائنا في انهم يصارعون الاوليات نفسها وانهم يعانون خلق احلامهم التي هي احلام الامة ، والتي لا يمكن ان يكون تفسيرها الا هي نفسها .

الشعراء العرب المعاصرون لا يبلسمون ، انهم يحرضون ، ومن هنا اهميتهم .

الشعر الحر والوحدة العضوية

● اذا لم يكن «المجنون» او «النبي» شعرا ، فكيف تدافع عن القصيدة الثرية التي تكتب؟

- اولا ، انا لا اكتب قصيدة ثرية . فهذه العبارة من الالخطاء الرائجة التي لا بد من تصحيحها ورفضها . القصيدة التي اكتبها لا تتوخى التفعيلة ولا القافية . انها شعر حر ، يحقق بايقاعه وصوره وتماسكاته الخاصة به التعبير الذي تحاوله القصيدة في اي شكل اخر .

ليست كتب جبران شعرا بهذا المعنى . انها نثر شعري . والفارق كبير بين الاثنين . فانت ترى ان في القصيدة التي ادافع عنها ، دفقا معينا يؤكد على وحدتها العضوية من حيث الصور ، ومن حيث

التصاعد الدرامي ، ومن حيث الغاية الاخيرة للقصيدة ، يجعلها في النهاية اشبه بجوهرة لا يمكن اختصارها الا اذا حطمتها

اما «النبى» مثلا فيعتمد في تركيبه فصولا ، لا يمكننا ان ندعوايا منها قصيدة بهذا المعنى ، رغم ان كل فصل في حد ذاته يدور حول موضوع معين . لماذا؟ لان اعتماد جبران في كل فصل هو على الحكم المتواترة حول موضوع معين . وهذه الحكم على روعتها واهميتها تتواتر في صور ليست بالضرورة متصلة اتصالا داخليا ومعناها في النهاية غير محدد ، لانها كثيرا ما تنتهي الى نوع من التحويم او التهويم الذي لن نراه ، او يجب الا نراه في قصيدة الشعر الحر الجيدة .

ولذا فاني ، في موقعي من كتب جبران ، رغم الدور الذي تلعبه عن حق في اشارة الخيال عند الكثيرين من الشبان ، وهذه تجربة مررت بها انا نفسي في صباي ، لا تناقض دفاعي عن الشعر الحر الذي اكتب ، أو يكتبه غيري من الشعراء .

● دخلنا في لعبة الشعر الحر ، فحين نسقط جبران من قاموس هذا

النوع الشعري ، اين مكان امين الريحاني من الشعر المنشور اليوم؟ - لقد وضعت اصبعك على اساس من اساس الاشكال (بكسر الهمزة) النقدي . ان أمين الريحاني كتب شعرا منشورا ولم يكتب شعرا حرا بالمعنى الذي حددته في جوابي السابق ، والفرق هو ان الشعر المنشور كالقصيدة التقليدية في اعتماده على السطر الواحد ، بدلا من البيت الواحد في احتواء المعنى والايقاع ، وكلاهما ينتهيان بانتهاء

السطر الواحد وهذا يجعله شعراً تقليدياً من حيث التركيب والغاية ولكنه منشور.

وهذا بالضبط ما يرفضه اصحاب الشعر الحر، حيث يصب السطر الواحد في السطر الاخر وتصب السطور بعضها في بعض دافقة بمعناها المتواصل وإيقاعها المتواصل في تركيب خاص، يجعل منها قصيدة تختلف في وحدتها المؤلفة من عناصر كثيرة عما كان يكتبه امير الريحاوي، وعما كتبه لبنانيون آخرون من شعر منشور.

في رأيي ان الشعر المنشور في لبنان آخر التمرد الحقيقي على الشعر التقليدي، ولم يستطع ان يزحزحه من مكانه، لانه لم يحقق اي تجديد جذري، بل كان يكشف عن ضعفه اللغوي والموسيقي ازاء القصيدة التقليدية، وكان علينا ان ننتظر شعراء العراق ان يقوموا بهذا التمرد الحقيقي، يسانداهم في ذلك شعراء من لبنان وسورية وفلسطين

الشعر الحر في اللغة المعاصرة

● لنسقط الشعر المنشور اذن من دفاعنا، ولنعترف بان هناك من كتب الشعر الحر وكان مجدداً في اللغة الشعرية المعاصرة، لكن هذا الشعر ظل بعيداً عن ذائقة القراء له وعائشاً في تجارب الشعراء انفسهم.

كيف يمكن لشاعر «الشعر الحر» ان يكون ضمير امته وهو بعيد عن

ذاثقتها؟

- قبل قليل تحدثنا عن ريادة الشاعر المعاصر. كيف يكون رائدا من لم يكن سابقا بالنسبة الى الآخرين فيلحقون به بعد مدة؟
التاريخ ملئ بالشواهد على ان كل تجديد في الفن جوبه بالمقاومة والرفض الى ان اصبح التجديد هو الطريقة السائدة قبل ان يجري تمرد عليه فيما بعد من اجل تجديد اخر.

عندما سمع الناس لأول مرة رائعة باخ «الام المسيح» في انجيل متى امتعضوا وقالوا: ماهذا الخلط في الاصوات؟ هل هذه اوبرا ام مسرحية؟ اي فن هذا الذي لا يتمسك باصول الفن؟
ولكن الزمن جعل منها اعظم قطعة موسيقية كتبت في القرن الثامن عشر.

وبيتهوفن كذلك عندما سمع الناس سمفونيته الاولى ، ويشهد الله انها تنتمي الى اسلوب موتسارت وهایدن قالوا ايضا: ماهذه القرقعة واين الموسيقى؟

فلا نندهش اذا وجدنا من يقول من الناس ان شكلا شعريا جديدا لا يستطيعون تذوقه. وهذا الشكل مازال في طفولته.

لاحظ مدى مقاومة الناس للشعر الجديد في السبعينات اذا قستها بمقاومتهم له في الخمسينات عند ظهور الشعر الجديد. كان انصاره قلائل جدا ولكن اعداءه الكثيرين الذين ملأوا الدنيا صياحا عليه اخذهم الصمت شيئا فشيئا فاذا بنا نرى ان الشباب والطلاب كلهم ، او معظمهم ، ينحازون الى هذا الجديد. ورغم

انهم يدرسون الشعر التقليدي في المدرسة والجامعة، فلا يكتبون إلا الشعر الجديد.

فكما ترى، القضية قضية زمن، وليس هناك من يستطيع ان يرجع عقارب الساعة الى الوراء.

الشعر وحركة الشباب

● هؤلاء الشباب الذين يرافقون حركة الشعر الجديد ويكتبون

بطريقته هل يشكلون امتدادا حقيقيا لها وبأي معنى؟

- الامل في هؤلاء الشباب . كنت دائما مع هؤلاء الشباب لانني

مستقبلي في نظرتي الى الحياة والفن والصلة بينهما، ولست من الذين

ينعون على الشباب دائما بانهم لا يفهمون ولا يتقنون ولا يحاولون

ان يرقوا بجهودهم الى ما حققناه نحن في شبابنا

هذا في نظري كلام مردود من اصله، انما يعود بنا الى حيث كنا

قبل ربع قرن من الزمان عندما جوهنا نحن بهذا القول من اناس كنا

نعلم في قرارة انفسنا انهم اقل منا علما، وثقافة وقدرة على بذل

الجهد.

ولكن هذا لا يعني ان كل ما يكتب اليوم هو امتداد للحركة

الشعرية الجديدة، اذ لا بد لهذا الجديد من ان يتعرض الى شيء

من التشظي، الى شيء من التفجر في اتجاهات يصعب توقعها،

ولكن هذا كله لا يمنع من ان تكون محاولات الشباب في محلها

شرعاً، وفي محلها من حيث امكانها ان تحقق امتدادا، او بالاحرى تصاعدا للقوة التعبيرية التي اوجدها الشعر الجديد.

ان الامر في النهاية يتوقف على هذه القوة التعبيرية هل هناك من يضيف اليها ويدفع بها في مجالات نحس بها ولا نراها تتجسد في الشكل الذي نريد؟ وكل ما فعلنا نحن انما كان من اجل تحقيق هذه القوة اولا، ومن اجل فسح المجال ثانيا لتصعيد هذه القوة التي ستجعل من الشعر العربي قوة فاعلة في فنون العالم كله وهنا نعود الى أول حديثنا من جديد.

الأنوار (البيروتية)

١١ تشرين الاول ١٩٧٤

كثرت الالبسة وكثر الجنون

حوار مع المؤلف، إجره جهاد فاضل

● ما الفرق بين جيلكم وجيل شعراء اليوم؟

- فقد الشعر قدسية كانت له . كان للشعر العربي نوع من القدسية . كان ينظر للشاعر كشخص اخر غير عادي . قد ترجع هذه النظرة الى نظرة الناس الى المجانين القدامى المجنون فيه نوع من نار الهية . ليس فقط لان الالباسة دخلت فيه ، وانما لنوع من نار الهية دخلت فيه فجعلته ينطق بهذا الشكل الرائع . اما الآن ، فقد كثرت الالباسة ، وكثر الجنون ، وضاعت الطاسة ، حتى ما عاد الناقد ولا الشاعر ولا المتذوق يرى طريقه نحو هذا الشعر ، ولا يستطيع ان يحكم حكما نهائيا هل هذا الشعر جيد ام لا

هذا وضع من الاوضاع التي وصلنا اليها . لكن لاشك أن أحد اسبابه التطور الاجتماعي المتعلق اولاً بانتشار المعرفة والعلم ، وثانياً بانتشار وسائل الاعلام بشكل مدهل ، وثالثاً بانتشار المجلات الاسبوعية والشهرية بشكل ما كان يحلم به العربي سابقا بالرغم من كل ظروفنا السياسية . ثم هناك سيطرة التلفزيون والاذاعة ، وهذه قد سيطرت على الهواء الذي يتنفسه العربي . هذه

الوسائل كلها اخذت تدق على الضمير العربي بحيث ان المرء في النهاية اما ان يصدّها عن نفسه فلا يسمعها، واما ان يستسلم لها نهائيا ولا يجد وسيلة غيرها لرؤية الكون، لرؤية تجربته الذاتية، لرؤية علاقته مع المجتمع، مع الدولة، مع الله. في وضع كهذا لا بد أن يتزعزع الشعر. كان الجواهري اذا كتب قصيدة يهتز العراق كله اما اليوم فألف شاعر يكتب الف قصيدة، ولا أحد يهتز. لان لدينا وسائل اخرى تهز الضمير. كما أننا نمر بأحداث تهزنا فلا نحتاج قصيدة للجواهري ولا لغيره كي تهز ضمائرنا صار الشعر الذي كان يمكن ان يتلى من على المنابر، أويتلى في داخل قاعات صغيرة، يجد نفسه مهزوما امام احداث العالم هذا ونحيل إلى ان هذا هو السبب في اننا نتصور ان هناك ازمة نقد، وازمة شعر. والواقع انه تحصيل حاصل. يعني انه مادام العقل العربي يتجه هذا الاتجاه، ما دام الوضع السياسي يتطور بهذا الاتجاه، فالشعر لا بد ان يصل الى هذا الوضع الذي نحن فيه. بين حين وحين، يطلع علينا شاعر مثل نزار قباني يجعله الاحداث يقول شعراً يؤثر في العقل العربي في كل مكان، وهذا يمثل الظاهرة الصحية، انه الشاذ الذي يثبت القاعدة. أي انه مازال هناك شاعر يستطيع ان يهز ضمير العالم العربي كله، لكنه بحاجة الى الحدث العنيف الذي يبني عليه قصيدته فيزيد من هزة الضمير العربي، ولحسن الحظ لازال عندنا شعراء مثل نزار قباني أو محمود درويش. محمد علي شمس الدين ايضا شاعر جيد وعبدالرزاق عبدالواحد شاعر جيد

كذلك . هؤلاء من الشعراء الجيدين الذين ارى ان الاحداث تمدهم بما يريدون ان يقولوا ، وانهم بموهبتهم الخاصة ، يستطيعون ان يهزوا الضمير العربي بشعرهم . ولكن الشعر الحديث عموماً فقد ذلك الوقع الذي كان له ، وانسحب القارئ من ساحته ، لأنه هو انسحب من ساحة القارئ .

● انا اعتقد ان جيلكم كانت لديه هموم فكرية ، اجتماعية ، ادبية ، فنية اكثر مما لدى الجيل الحالي . لقد اردتم أن تجدوا المعادل الفني للتعبير دون الغاء انتمائكم او شعوركم بالفخر ازاء هذا الانتماء . الان تغير الامر .

- تاكيدا لكلامك ، كنا نقول : نحن لا نلغي الماضي كما كان يتصور بعض الناس . الشعر الجديد لا يلغي الشعر القديم ، وانما يضيف اليه طريقة جديدة ومهمة في القول ، ولا يمكن لاي قول لاحق ان يلغي القول السابق . الذين يتصورون انهم يلغون الماضي مخطئون . لقد استطعنا في فترة كان يبدو فيها ان الاضافة غير ممكنة ان نبرهن ان اللغة العربية تستطيع ان تتكشف عن امكانات هائلة جدا لم تكن في الحسبان وبذلك اضعنا وسائل للقول تضاف الى ما كان لدى العربي الذي يريد ان يعبر عن تجربته ، مهما كانت معقدة .

هذا الجيل اللاحق تراءى له ان المسألة سهلة ، بعد أن مهدنا وحضرنا نحن . لقد اشتغلنا كثيرا حتى صار بالامكان قول مثل هذه القصائد الحديثة . لكن نخيل إلي احيانا اننا اخطانا بذلك

التحضير . انني أتخوّف من انني انا وجيلي مهدنا لهذا النوع من الشعر . ولكن لا يعني قولي هذا ان كل ما يكتب الان من الشعر هو شعر رديء . ابدأ . هناك شعرائع يكتب الان . المؤسف هو ان هناك نقصا في التكوين الثقافي للشاعر . ثم انه تأتي فترات من الزمن يتبلور فيها هم الاديب والمفكر ابداعا ، وتأتي فترات لا يتبلور هذا الهم . هناك فترات خصبة وفترات غير خصبة في تاريخ الادب . ونحيل إلى ان الفترة التي مررنا بها في الخمسينات كانت فترة خصبة جدا . استناداً الى قانون الفعل ورد الفعل تكون الفترة التي تلتها اقل خصبا ، انما لا يعني هذا انها غير فاعلة .

عندما اتكلم عن الشعر اتكلم عن كل وسائل التعبير المعاصرة التي لدينا والتي نحن بحاجة اليها . قد نؤكد على ان تأثير الشعر الجماعي انحسر . عندما بدأنا حركتنا ، قلنا ان الشعر بطل ان يكون منبريا ، وهوليس صراخا من على المنابر ، وانما هو صراخ في الداخل . والآن ظهرت هذه الظاهرة بشكل ملموس ، فالكثير من الشعراء ، خصوصا الشعراء التقليديين ، غاضبون بسبب كون الشعراء المحدثين قتلوا للشعر تلك القيمة المنبرية التي تعود الى اليوم الاول الذي نطق فيه العربي شعرا .

لا الشعر فقد قيمته الخطابية المنبرية الجماعية لكنه لم يفقد قيمته الشخصية (بل أقول الشخصية) الفردية . عندما تكون جالسا ويأتيك صديق اوربما شخص قد لا تعرفه الا بالاسم ، ياتيك وبكل خجل يخرج من عبه قصيدة ، واذا هو يقرأ لك قصيدة تحمل

هما عجيبا ورؤى غريبة . يقرأها لك واذا هو يهزك . هذا الشاعر يعرف انه لا يستطيع ان ينشر هذه القصيدة في مجلة ويعرف انه اذا وقف على منبر فلن يسمعه احد ، بل لن يأتي احد اصلا لكي يسمعه لكن لا يزال هناك هذا الشعر الذي يكتبه أناس بينهم وبين انفسهم ويريدون ان يسمعهم ولواثنان او ثلاثة هذا النوع من الشعر يكتب ، ويكتب بكثرة . وانا اعتقد ان هذه ظاهرة صحية تدل على حيوية الشعر كقيمة تعبيرية في حياة العربي في انكلترا ، او فرنسا ، هذه ظاهرة قليلة ما تراها انا ياما يأتيني أصدقاء ، أو معارف ، ويقول لي الواحد منهم : كتبت قصيدة وماعرفت انا ، قلت بكرة لازم اجيك ، لازم اقراها لك ! وانا افرح لها بعدئذ هو قد ينشرها وقد لا ينشرها ، ولكن المهم أن هذا الشيء موجود ويتكرر ، ويدل على ان القيمة التعبيرية ، قيمة اطلاق الهواجس والكوامن في النفس ، هذه القيمة المتصلة بالشعر ، لا تزال موجودة وحية في النفس العربية وستبقى كذلك . قد يفقد الشعر قيمته المنبرية لانه كما قلنا هناك وسائل اعلامية اضخم بكثير من القصيدة . الوسائل الاعلامية اليوم ، عندما تقرر لك الصورة مع الموسيقى مع الكلام ، ماذا يستطيع الشعر ان يفعل إزاءها؟ الشعر يجب ان يكون عبقريا جدا ليستطيع ان ينافس هذه الوسيلة . لكن هذه الوسيلة لا تنافس الشاعر الذي يأتي ويجلس اليك ويوح لك بشيء قد يكون قضى ليلة بكاملها وهو يكتبه هذه المسألة قد تكررت معي كثيرا خلال المدة الاخيرة ، مع اصدقاء ، مع ناس لا

اعرفهم . ان الشعر العربي لا يمكن ان يكون في ازمة بمعنى انه يختنق . الشعر العربي موجود، موجود دائماً، انما طرقتنا اليه ستختلف . طرق تذوقنا له ستختلف، وفعله في مجتمعنا ايضا سيختلف . انه لا ينقطع، وانما يختلف عن قبل .

● وكيف تشعر بانك في حضرة الشعر؟ تستمع الى الشعر وتنعم به؟ وكيف تشعر احيانا بان هذا الذي تستمع اليه هرطقة اوثررة.

- اذ اثار الكلام الذي سمعته في ذهني صورا - وأنا ذاكرتي كمخيلتي صورية ارى الاشياء بشكل تصويري والشعر في الواقع يعتمد على الصورة . ليس لان ارسطو قال ذلك، العرب قالوا ذلك ايضا الجميع قالوها انه يعتمد على الصورة . فالشاعر هو الذي يستطيع أن يخلق صورة في ذهنك، وان يصلها بصورة اخرى، وان يسلسل هذه الصور ثم يوحدتها كلها بحيث انك ترى «شيئا» في ذهنك كنتيجة سماعك للكلمات . اما الشخص الذي لا يؤدي كلامه الى خلق هذه الصورة، وهذه الصور المتصلة، فليس بالشاعر ولا بالفنان . يجب ان تكون الصور متصلة لا مشتتة .

صاحب الصور المشتتة هو شخص يهذي وهذيانه له . وهذيانه قد تكون له قيمة بالنسبة له، قيمة نفسية السيكولوجيون يقولون انهم احيانا يعالجون المريض بان يتركوه يهذي، يحكي على كيفه . فتتدفق من ذهنه اشياء لا رابط صريحاً بينها، تجعله في النهاية يشعر بانه شفي من مرض ما ولكن هذه قيمة تنتمي الى الشاعر ولا تنتمي الى المتلقي نحن نفرح لأن تجربة الشاعر اللفظية قد تجعله

شخصاً أصح، ولكن المهم: هل ان هذه التجربة تجعل المتلقي شخصاً أصح أيضاً؟ حينئذ اشعر أن هذا الكلام شعر. هذا مقياس واحد. طبعاً هناك مقاييس أخرى وأنا أخشى فيما بعد ان اكون قد توهمت، قد اكون أتيت بصوري من عندي، فأخذ الكلام واقرأه. لأن الامتحان الحقيقي في النهاية هو في القراءة نفسها. الايقاعات، هل تساعد الصورة؟ هل هناك إيقاع ما يضبط الحركة في هيكل كلي؟ الوزن الخليلي الفراهيدي حدد الايقاعات القديمة اما اليوم فهناك ايقاعات جديدة في هذا الشعر الجديد، وليس عندنا فراهيدي جديد استطاع ان يضع ضوابطها الموسيقية. في يوم من الايام قد يطلع من عندنا واحد يستطيع ان يحدد للشعر الجديد ضوابط موسيقية، وهذا شيء مشروع هناك حضارة جديدة مسموعات مختلفة، اصواتها مختلفة، تصدر ايقاعات مختلفة. وهو امر حتمي

انا لست متشائماً بالنسبة للشعر. لكني ارى مالذي يحدث له وطبعاً بنفس الوقت ارى طغيان الرواية على الشعر كوسيلة تعبير تؤثر جماعياً كان ديوان الشعر في السابق يؤثر جماعياً، أما اليوم فالرواية هي التي تؤثر جماعياً وتجعل الناس يعيدون النظر في تفكيرهم وفي تصرفهم. إنها لم تأخذ مداها الكامل بعد، قد تحتاج الى سنين، لكنها بدأت تفعل هذا الفعل في المجتمع العربي، وبدأت تجمع قوى حولها انها تتغلغل في ذهن المتلقي وتؤثر فيه بحيث ان المجتمع سيتغير مع الزمن وبتأثير من الرواية كاحدى

وسائل التغيير .

● هل التغيير في الحساسية هو عند الجمهور ام عند الشاعر؟

٠ - الحساسية لا شك تتطور مع الاحداث، مع الزمن . على الشاعر ان يكون سباقا في حساسيته، يساعد في خلق الحساسية الجديدة . ما عدا الشعراء الجيدين جدا الذين هم سباقون، تخلف الاخرون . قبل ايام قرأت في احدى جرائدنا كلاما لطيفا كتبه شاب، يقول فيه ما معناه : كان يقال للشعراء : الشعراء يتبعهم الغاؤون . اما الآن فالشعراء لا يتبعهم حتى الغاؤون، لا يتبعهم أحد . ويقول إن الشاعر تقام له ندوة، ولا يرى أحداً في القاعة . حتى الغاؤون ماعدوا يتبعون الشاعر . انه يتساءل عن السبب . طبعاً ليس عنده جواب . ونحن نحاول ان نجد الجواب .

● التجديد الشعري باستمرار كان احد هموم الشاعر . لا شك انه هم ومطلب طبيعي وحاجة . في الاربعينات كان جيلكم يعتبر التجديد عملية طبيعية ومشروعة . ولكن يبدو ان التجديد فهم فيما بعد، وضمن بعض المفاهيم المنحرفة انه كيد، تجديد كيدي، التجديد عندهم في جهة، والتراث، في جهة اخرى . لقد اعتبروا ان التراث تخلف وان التجديد كبديل له لا يمكن ان يبنى الا في اطار الاداب الاجنبية . اعتقد ان معادلة الحداثة هنا معادلة خاطئة؟ - هذه المعادلة خاطئة تماما . انا قلت قبل اكثر من عشرين سنة واقول الان : ان الجو الفكري الذي نشأ في العالم العربي بتأثير من الحضارة الغربية، ساعد على شحذ القريحة العربية باتجاه

التجديد. ولكن قراءة شاعر غربي لا تعني التجديد في الشعر العربي. هذا امر مردود. ثم ان اكثر المجددين المحدثين لم يكونوا يعرفون لغات اجنبية.

عندما يقولون: فلان تائر باليوت. انا اعرف المرحلة تلك معرفة جيدة واستطيع ان اشهد بان فلاناً او غيره لم يكونوا يعرفون شيئاً يذكر من اللغة الانكليزية. حتى السياب الذي كان فهمه للانكليزية احسن من غيره، كان على قد الحال، ولذلك كان السياب في قراءته لا ليوت يقتصر على قراءة القصائد القصيرة فقط، انه لم يدخل في عالم الرباعيات الاربع، وهي قصائد اليوت المهمة والصعبة (التي ترجمها توفيق صايغ). كان هذا فهم السياب للغة الانكليزية، والسياب افضل من كثيرين غيره كان فهمهم للغة الانكليزية في عداد الصفر.

● انا لا اتكلم عن السياب او عن هؤلاء، بل عن سواهم ممن يرى التراث مانعا من الحداثة.

- طبعاً هؤلاء مخطئون جداً. لقد حتمت علينا الظروف ان نبحث عن وسيلة جديدة للتعبير، وسائلنا كما كانت سائدة يومذاك كانت قاصرة عن التعبير عن همناء، عن رؤيتنا. وحتى كلمات مثل «هم» و «رؤيا» و «تراث» و «معاصرة» تكاد تكون يومها كلمات جديدة. نحن كنا من اوائل من ادخلها في نطاق الحدل. المعركة في سبيل التجديد كان المصريون بادئين فيها، لكن لا بالشكل الذي حددنا في «جماعة بغداد للفن الحديث» عندما قرنا المعاصرة مع التراث

كجدلية وبحثنا عن حل لهذه الجدلية في فنتا . كان ذلك في الواقع طرحا جديدا لهذه القضية (سنة ١٩٥١) . ثم طرحناه نحن في الشعر . اليوم تواتر هذا الطرح بحيث صار مملولا مكرورا ، أما ايامئذ ، فكان قضية مهمة جدا وهولا يزال في الاساس من الابداع الجديد .

اما كيف سنبدع من اليوم فصاعدا ، وهل سنصحح الاوضاع اذا كانت هناك اخطاء يجب تصحيحها ، فلا أنا ولا أنت ولا احد يستطيع ان يتبنا كيف سيتطور العقل العربي او الخيال العربي ، ولا سيما ان الاحداث عامل مهم في صنع هذا الخيال وفي صنع هذا العقل .

انا اكرر كثيرا ان العقل العربي اساسا هو عقل رياضي ، وانه عندما يعي العرب انفسهم وعيا تاما سيعودون الى الرياضيات ، إلى العلم . وعودتهم الى العلم عودة طبيعية لأن الحضارة العربية كانت مبنية على الحس العربي للأرقام . والجبر ، والعلم ، والفلك ، والموسيقى ، حتى الشعر ، كلها مبنية على الرياضيات . العربي عقله رياضي ، ونحن اليوم مع دخولنا في المعصرة العلمية مع العلم ، بدأنا نعي هذه الواقعة . فعودتنا الى العلم والى الرياضيات ستؤثر كثيرا في فهمنا للابداع ووسائل الابداع ونتائج هذا الابداع . لا شك في ذلك . وهذه ستبدأ تظهر ، قد تأخذ ثلاثين أو اربعين سنة الى ان تتبلور في اعمال محددة معينة .

● عندما تقرأ قصيدة كيف تعتبر انك مع الابداع؟ ماهو الابداع ،

ماهي شروطه؟

- هذا سؤال صعب جدا ويستحق ان يكتب كتاب كامل عنه . لا اعتقد انه يمكن تحديد الابداع باي شكل . الابداع من صفته ان يكون غير متوقع . كلمة «الابداع» هي اصلا من البدعة . شيء جديد ، احيانا تكفر صاحبه ، و احيانا تمجد صاحبه . الابداع يجب ان يكون فيه هذا العنصر غير المتوقع ، الذي يفتح عينيك ويدعك تعيد النظر في ماتقرأ الابداع يثير في ذهني صورا معينة . صورا لم تكن تخطر ببالي . وأهم من ذلك انه يتركني بالفعل أفتح عيني ، يعني يجعلني ارى ما لم يكن في حسابي . اذا استطاع اي شيء ان يفعل في ذلك ، فانا امام عمل ابداعي ، واي شيء اخر ينطبق عليه القول الفرنسي : Deja vu رأيت من قبل . ومعنى ذلك اننا خارج منطقة الابداع . اعطني الشيء الذي يفتح عيني ، يدهشني ، يذهلني ، حيث اننا امام عمل ابداعي . و اريد ان اضيف ايضا ان الشيء في الكثير مما يكتب هو انه لا يقدم لك هذا الشيء . وخيبة القارئ هي انه لا يرى هذا الشيء الذي يجعله يفتح عينيه شبرين . وطوبى لمن يستطيع ان يفتح عيون القراء ستيتمرا واحدا .

● ماهي الشروط بنظرك لاعادة فتح هذه الكوى في العقل والمخيلة العربية ، كيف يعود الابداع فيصبح شيئا مألوفاً في حياتنا؟

- الابداع يجب ان يبقى شيئا غير مألوف اصلا سيبقى الابداع ميزة المتفردين القلائل . في كل الحضارات الامر كذلك . لكن الصفة هي الجراة في رؤية الحاضر والمستقبل ، وكذلك الماضي ،

الجرأة في تناول المحرمات . انا اقول ان العقل العربي لالف سنة
 درب على ان تسعين بالمئة من اشياء الحياة محرم يجب الایمسه ، الا
 يفكر فيه ، الا يحاول ان يفهمه ، انا اقول لا ، كل شيء قیل لك انه
 محرم ، حاول ان تفهمه ، وحاول ان تمسه . اخترقه . حيثذ قد تاتي
 بشيء يكون اضافة الى ابداعنا الذي نبحت عنه . ولكن بدون
 حرية لا ابداع ، والابداع لا ياتلف مع الخوف . اذا انت كلما كتبت
 عبارة خفت وفكرت في شطبها ، فان كتابتك لا تستحق ان تقرأ .
 يجب على العربي ان يهيء لنفسه ذلك المناخ الذي يمنع عنه
 الخوف فيستطيع ان يقول ما يراه بحرية ، والا فان تفكيرنا سيطل من
 الدرجة الثانية والثالثة والعاشرة - كما هو الآن في معظمه .

● بعض الفنانين تحتار في « ابداعهم » ، فعندما تسألهم عما يفعلون
 يقولون لك انهم يجربون وانهم يقومون بتجارب . هناك من يقول
 بان من طبيعة العمل الفني ان يكون متقنا وناضجا ، اي غير
 تجريبي .

- التجريبية شيء مشروع في كل اعمال الفن ، وهذا نعرفه من تاريخ
 الحركات الفنية التي مررنا فيها او التي مرفيها العالم منذ مئة سنة .
 التجريبية كانت بداية اساليب جديدة . هذا لا شك فيه . طبعا
 هناك تجريبيات تنتهي الى الصفر . انما التجريب وجد لكي
 نكتشف الى أين ستؤدي العملية التجريبية نفسها . لكن الذي
 يختلط في ذهن المجرب احيانا هو ان العملية التجريبية نفسها هي
 بالضرورة ابداع ناضج . يجب ان يدرك المجرب ان التجريب نفسه

ليس بالضرورة هو العمل المنتهي . التجريب قد يؤدي الى عمل منته وقد لا يؤدي . العملية التجريبية قد تكون احيانا بارعة بحيث انها في حد ذاتها تكون عملا منتهيا . لناخذ جيمز جويس في الرواية ، في كتاباته من القصة القصيرة الى رواية «صورة الفنان في شبابه» الى روايته «يوليسيس» الى روايته الاخيرة «يقظة فينغان» . انك تجد عنده التطور الذي كانت وسيلته التجريب المستمر في اللغة ، تهشيم اللغة واعادة تركيبها على يد رجل يتقن لغات كثيرة جدا ويتقن لغته بشكل مذهل ، يدخل الحدث ضمن الحدث بحيث يصور لك تجربة الانسان للزمن . كان تجريبه متواصلا والتجريب نفسه كان يؤدي الى نتيجة اعتبرت في كل مرة نتيجة ناضجة . لكن حتى هذه النتيجة نحن نعرف انه لم يرض عنها ، لأن هناك صفحات في اعماله اعاد كتابتها ثلاث مرات ، اربع مرات ، او اكثر ، ولم يرض .

في احد الكتب التي ترجمتها وضعت ثلاثة نماذج لقطعة واحدة كانت هي التي نشرت اخيرا لكن نعرف الان من اوراقه انه كتبها في الواقع بشكل اخر . ثم بشكل اخر ، ثم بشكل اخر ، الى ان انتهت به الى هذا الشكل الاخير .

التجريب من ناحية مشروع ، لكن اذا لم يبلغ بصاحبه الى حد العمل المتكامل الناضج ، يكون حدثا وقع ومر ، قيمته للدراسة فقط ، لا كعمل ابداعي قائم بحد ذاته .

هذا الموضوع يذكرني باشياء كثيرة . إن انت قلت ان التجريب

غير مستحب او خطر، فانك تتدخل في الواقع بحرية المبدع . يجب ان تفسح له المجال للتجريب . الامر يتوقف عليه هو: فاذا كانت عنده موهبة، كانت تجربته ذات نتيجة، اما اذا لم تكن عنده موهبة، فان تجربته يكون مثل عشرات الناس كتبوا شعرا ثم تركوا . لقد أثرت سؤالاً مهماً جداً: ماهو العمل الابداعي الكبير . العمل الابداعي الكبير هو العمل الذي يوحى اليك بان صاحبه قد نضج، وان كلامه يدل على نضج . النضج معناه ان لصاحبه احاطة بنفس الانسان، وقدرة على النفاذ الى نوازعها المتشابكة، وله في الوقت نفسه تمكن من اللغة، فيجعلها وسيلة لهذا كله . النضج هو ظاهرة العمل الابداعي الكبير . اعطني عملاً ناضجاً وخذ ما تشاء

● هل يقتضي التجديد استيعاباً وفهماً كاملاً لاسرار اللغة؟
- هذا شرط اساسي الشاعر الذي يكتب الشعر دون التحكم باللغة ليس بشاعر، وانما ثرثار: الشعر هو التمكن من سر اللغة . والذي لا يتمكن من سر اللغة، سر الافصاح باللفظ، فانه يتعب نفسه .

● وتفجير اللغة؟

- والله اننا لم اكن البادئ باستعمال هذه الكلمة: تفجير اللغة او تشوير اللغة . اعتقد ان المقصود بتفجير اللغة هو اعادة تشكيل القرائن بين الكلمات . ان الالفاظ بحد ذاتها لا معنى فكريا وعاطفيا لها . الالفاظ تكتسب معانيها بالقرائن، عندما تقرر لفظة بلفظة او

كلمة بكلمة . تفجير اللغة هو اعادة تشكيل القرائن بين الكلمات نحن تعودنا في اللغة العربية ان نقرن هذه الكلمة مع تلك ، نحن ذاكرويون ، نستعمل الذاكرة اكثر مما نستعمل القرينة لاننا انشئنا على هذا الشيء . نحن المحدثين نقول لا انتم لم تعتمدوا إلا على الذاكرة ولم تعتمدوا على القرينة . الذاكرة وحدها هي التي كانت تساعدكم بينما القرينة هي التي كان عليها ان تعمل . فنحن لاننا ذاكرويون مبالغون لاستعمال الكلمات مع قرائنها التقليدية في سياقاتها المتوارثة . هذا معناه ان اللغة اصبحت سكونية اذا استطعنا بوعي وفهم ومقدرة ان نبذل بين هذه القرائن ونضع الكلمات في سياقات لم تكن موضوعة فيها سابقا فنحن في الواقع نحقق عملا ايجابيا هاما ، واذا باللغة تعطينا معاني وومضات لم تكن في البال سابقا . مجلة شعر كانت ميالة الى هذا النوع من التفكير وكان يقصد بهذا التفكير تحويل اللغة من شيء سكوني الى شيء حركي

● بهذا المعنى الامر مشروع

- الأمر مشروع وهو أمر سبقنا اليه الحضارات الاخرى الحية الان حتى اللغة الانكليزية الى عهد شكسبير مثلا ، كانت لغة سكونية ، قيمة شكسبير الكبرى انه في الواقع فجر اللغة الانكليزية ، اي انه بدل القرائن وحركها وحركها بشكل لا محيد عنه فلما جاء بعده شاعر كبير كلاسيكي مثل ميلتون ، كلاسيكي ومحافظ ، لم يستطع الا ان يتبع خطى شكسبير ، وهكذا استمرت الحركية داخل اللغة

طبعاً كانت تزيد وتنقص ، تمتد وتنحسر ، حسب الفترات التي يمر فيها المجتمع وما زال حتى اليوم . فنحن فيما اعتقد نبدا لأول مرة بهذا النوع من التفكير والتعامل مع اللغة .

● ولكن يخشى ان تصبح اللغة غاية بذاتها ، وما وراء اللغة فراغ نفسي وذهني فنقع في ما يمكن تسميته بالعدمية اللغوية .

- هذا صحيح ، والسبب هو ان المبدع عند رغبته في تفجير اللغة أخطأ الشيء الاساسي ، وهو تفجير اللغة من أجل تحريك الصورة في سبيل اداء المعنى الاعمق والارحب ، فتشبث باللغة تجريدياً ولم يستطع ان يعطينا النتيجة التي ارادها . حينئذ تظهر المحاولة كأنها محاولة لغوية لا محاولة تعبيرية . معنى ذلك ان التجربة كانت فاشلة . محاولة تفجير اللغة اذا لم تؤد الى تعميق الايصال وتوسيع امكاناته لا تحقق اي هدف يذكر . طبعاً الموصل اليه يجب ان يكون ذكياً ومتعاطفاً اساساً والا لم يتحقق الغرض من العملية . حتى هذا النوع من التعامل مع اللغة احياناً (وليس دائماً) يؤدي الى اعادة تشكيل لغوي قد يؤثر فيما يكتب في فترة ما . فما من شيء يكتب ويقرأ يذهب عبثاً ولا بد ان يترك اثراً ما . ونرجو دائماً ان يكون اثرنا ايجابياً وصحياً .

● لقد قلتم مرة ان شعراءنا يسبحون في شبر ماء ويظنون انهم يسبحون في بحر .

- كان هناك استفتاء من مجلة (الآداب) وقلت ذلك . هذا الذي نتكلم عنه : ثقافة الشاعر ومعرفته . كانوا يتصورون ان الشاعر يأتيه

وحي فينطق هذه الصورة البدائية القديمة التي ربما صدقت فيما مضى لم تصدق في العصر العباسي ، ولم تصدق في العصور المتطورة ، ولم تصدق في عصرنا

كانوا يتصورون انهم اذا عرفوا «شوية» لغة عربية ، فالامر يكفي وكان اطلاعهم على الادب العربي من الكتب المدرسية لا من الكتب التراثية نفسها وكان فهمهم للآداب الغربية ايضا منتقى من هنا وهناك ، وكان تصورهم انهم فاهمون الاول والاخر . ثم راحوا يكتبون الشعروهم في هذه المياه الضحلة ويتصورون انهم يقطعون المحيطات عندما نقرأ هذا الكلام نقول . انك لم تحقق شيئا ونحن نعرف ماتقوله انه شيء لن يفتق المغلقات ، لن يفضح الاسرار . وانت تزعل وتغضب لان الناقد لا ينقد شعرك ولا يقف محييا عبقريتك .

هذا الذي قصده انا حينئذ . وقد يكون مرده الى تكويني الفكري منذ ان بدأت . الثقافة تهمني . المعرفة تهمني . وفي نظري ان شعراء العرب الكبار كانوا ذوي معرفة هائلة المتنبي يدل على معرفة تحير العقل . ابونواس . شعره الغزلي يحوي التفكير الفلسفي العربي كله انه مبني على معرفة عميقة كل الشعراء العرب الكبار ، عنتره وامروء القيس والآخرين العديدون ، يشعرونك بغزارة معرفتهم في الجاهلية كان الشعراء ذوي معرفة ، عدا عن الموهبة اذا اجتمعت المعرفة الى الموهبة كان لديك شاعر كبير والشعراء الكبار كانوا قلائل دائما لم يكن المتنبي وحيد زمانه ،

ولكننا نذكر المتنبي الان ونكاد لا نذكر احدا من معاصريه . كان هناك شعراء اخرون دفعوا إلى الظل . الافذاذ سيقون قلة ، ولا ينبغي ان نلوم انفسنا اذا لم نخرج عبقريا كل يوم ، حتى يخرج واحد يوازي السياب او خليل حاوي علينا ان نتتظر . سنبحث دوما عن ذوي مواهب ، وقد ينبثق لنا فجأة صاحب موهبة وفي حوزته المعرفة أيضاً .

العبقرية تصنع نفسها ، تنبثق مثل شجرة في صحراء ، مثل صخرة ، انفجرت عن نبع . طبعاً هناك عوامل كثيرة جداً ادت الى انفجار الماء في تلك النقطة ، لكن نحن لا نعي هذه القوة الخفية التي ستفجر هذه العبقرية او ستنبتها . ويجب ان لا نقلق . المهم أن نعطي لكل من يريد ان يقول مجال القول . الحرية اساسية جداً يجب ان يعطى المجال وتعطى الحرية للقائل . وانا ارى ان الجيد لا بد ان يظهر .

مجتزأة

مجلة «الحوادث»

١٩ أيار ١٩٨٢

الفنان ، اريك غل « وفلسطين

من الفنانين الذين اكتشفتهم، وافتتنت بهم، أيام التلمذة في جامعة كمبرج، النحات البريطاني «إريك غل» Eric Gill. رأيت قطعتين او ثلاثاً من منحوتاته الكبيرة في لندن، ثم وقعت في يدي مجموعة من تخطيطاته العارية، ووجدت فيه تميزاً في النقاء، في الموقف، في الاسلوب، جعلني أبحث عن أعماله، او صورها، وأبحث عن كتاباته بشغف. وقد أحسست أنه فنان يكاد يرفض ان ينتمي الى زمانه، مصراً على مفاهيمه التي يستنبعها من رؤاه الخاصة بتجربته الداخلية وفلسفته الذاتية، كأنه ناسك قد خرج للتو من صومعة عمرها ألف سنة. وهو في الوقت نفسه ينتمي الى عصره انتهاء الخائف عليه، يريد تغييره والسير به نحو خلاصه.

وقد اكتشفت ايامئذ ايضاً أنه من أعظم مصممي الحروف اللاتينية في العصر الحديث، اضافة الى نحته ورسمه - فقد أدخل في الطباعة أشكالاً من الحروف استلهم في ابتكارها حسه النحتي. وكان فرحي كبيراً يوم عثرت على سيرته الذاتية، وكانت طبعتها الأولى قد ظهرت عام ١٩٤٠ واذا هو حقاً رجل فذ، جمع بين الموهبة التي أنساها في نفسه عصامياً، رغم الفاقة ومشاق العيش، وبين العقيدة الدينية الصوفية التي مازج بينها وبين نزعتة الاشتراكية القوية، على غرار الخاص.

والأهم من ذلك هو أنني علمت عندها أنه قضى شطراً من عقد

الثلاثينات في فلسطين، وفي مدينة القدس بالذات، اذ كان قد كُلف آنئذ بحفر منحوتات ناتئة في الحجر الأبيض للمتحف الفلسطيني الذي كانت مؤسسة روكفلر قد تعهدت بتشييده هدية لبيت المقدس في مطلع الثلاثينات. وقد سررت جداً بمعرفة ذلك لسبب إضافي: فقد كان هذا المتحف مجاوراً للمدرسة الرشيدية القائمة خارج السور قرب باب الساهرة. وهي التي كنت طالباً فيها - في السنوات الأولى من المراهقة - من عام ١٩٣٢ إلى عام ١٩٣٥. وقد رأيت المتحف يتنامى بناؤه خلف مدرستنا في تلك الأعوام الطرية من حياتي، أعوام الفقر والسعي المقعم بالحلم، «وكان» «أريك غل»، فيما يبدو من كلامه، منكبا على عمله النحتي في تلك الفترة عينها. واذا هو في سيرته الذاتية يتحدث عن القدس، كما عرفها في تلك السنوات، حديثاً قلما قرأت مثله لفنان. وهو الذي أنقله هنا بالنص الى العربية، لا لأنه يفصح عن مشاعره هو فقط، بل لأنه يردد صدى لبعض من مشاعري في تلك الفترة من حياتي.

إنها شهادة من مبدع كبير ينبع فنه من أعماق توقه لنقاء الانسان وقد سيته كما تخيلهما في صباه وشبابه، وكما عرفهما فيما بعد في فلسطين - ولم يعرفهما بذلك الوهج في اي بلد آخر.

هذا هو الفنان يتكلم:

ليتني أستطيع أن اقدر بشكل صحيح أثر مدينة القدس في نفسي. كنت محظوظاً جداً بأن يتوفر لي عمل فيها وأنا لا أجد

الترحال عادة، ولا اهتم برؤية الأماكن او الحصول على المعلومات، ولا أنا ممن يتعلمون اللغات الأجنبية. فاذا لم يكن لدي عمل أقوم به في بلد لا أعرفه، فضلت البقاء في بيتي.

أما القدس فكان لي فيها عمل، ومهمة جيدة طويلة الأمد. وكانت مهمتي تقتضي أن اشتغل على سقالة في الشمس مع العمال العرب. فكنت البس الملابس العربية، وذلك يعني أن يلبس المرء ما هو افخر من ملابس الملوك والأمراء الاوربيين. ولازمت الصديق «لوري كريب»، الذي جعل يصحبني في المقاهي والاسواق العربية. ولن يتصور احد كيف ان شرب الليمونادة المثلجة في مقهى معتم بارد في احد اسواق القدس القديمة، كان كالشرب في الجنة. لقد كانت تلك تجربة رائعة - فلا بد انها كانت عميقة الأثر ايضاً

وذلك أن فلسطين هي الأرض المقدسة وهذه الحقيقة هي أروع وأبرز ما يرى فيها. ومع ذلك فان هناك من يذهب اليها ويقول إنه لم يلحظها. ويقول إن القدس مخيبة. أما بالنسبة لي، فكان وجودي فيها كالعيش مع الرسل. كالعيش في الكتاب المقدس. لقد كانت الضد لكل ما ترمز اليه بلادنا انكلترا. فأنت تكاد لا ترى اي شيء مشترك بين البلدين سوى ما مشترك فيه من إنسانية، وهذه في انكلترا محملة ومفسدة ومموسة بكل ضروب السخف اللا إنساني، في حين أنها في فلسطين، بين العرب، هي البارزة، وهي البعيدة عن الفساد. أنا لا أقول بهذا ان ليس ثمة خطأ في فلسطين.

فحيثما وجد الناس، وجدت الخطيئة والعنف والأناية والمرض. ثم ان في فلسطين فقراء أفقر من أي شيء نستطيع تخيله في مدننا الحديثة. ورغم ذلك، فانها هي الأرض المقدسة، وهم يحيون حياة مقدسة، في حين ان انكلترا غير مقدسة، ولا يستطيع الناس ان يحيا فيها حياة مقدسة، اللهم إلا في السر.

أحسب أن من العبث ان اكتب على هذا النحو. فأنا لا استطيع البرهان على ما أقول. الانكليز واليهود في فلسطين، فيما يبدو، يتصورون أن رسالتهم هي إصلاح كل شيء وتحويل العرب إلى اوربيين جيدين واليهود المحدثون البارعون يبنون مدناً محدثة وبارعة، ويدخلون اساليب حياته محدثة بارعة، بما فيها البغاء المحدث البارع والمصانع المحدثه البارعة، والثياب المحدثه البارعة وهل هذه الأشياء طيبة؟ قطعاً لا

أريد أن اوضح، على نحو ما، أنني منذ ذهابي الى فلسطين، وجدت ذهني مشغولاً بأفكار عن طريقة أخرى مختلفة في الحياة - طريقة كنت في السابق أتخيلها، أما الآن فأجربها بأنني أحياء، طريقة ليست انسانية فحسب، بل هي في جوهرها مقدسة أيضاً «ألا تعلمون انكم هيكل الله وأن روح الله تسكن فيكم؟ ولكن اذا انتهك أحد هيكل الله، فان الله يدمره. لأن هيكل الله مقدس، وهو انتم» وهو انتم! هنا بيت القصيد. أوه، إنهم مبتلون في فلسطين، نعم. مبتلون بالمرض، ومبتلون بالجراثيم الروحية أيضاً هل نحن مبتلون في انكلترا؟ لا، لا، لسنا مبتلين - ما عاد لهذه

الكلمات من معنى لا تظنوا أنني ما رأيت ما هو سىء في فلسطين .
لقد رأيت سيئاً في كل مكان . ولكن الصالح الطيب كان حياً في كل
مكان كذلك

لن اكتب عن الأشياء الجميلة التي رأيت . جمال سلوان ، جمال
كنيسة المهدي في بيت لحم ، جمال الحرم الشريف في القدس ، ذلك
المكان الاسلامي المقدس ، أجمل مكان رأيته أبداً في حياتي ، وأبعد
مكان ممكن عن بنك انكلترا وكل ما فيه من عبادة الشيطان : إن
الحرم الشريف هو أرقى مكان تبقى في العالم كله مدينة وحضارة .
إنه أروع الامكنة هدوءاً ودعة ، وإحساساً بالاتساع والفضاء ،
وأعمقها انغماراً في الروح أخبروني ، أين تجدون في العالم مكاناً
آخر مثله ؟ أفي لندن ، في ساحة الطرف الأغر ؟ أفي ساحة
الكونكورد بباريس ؟ أفي الأكروبوليس في أثينا ؟ يقولون إن
الأكروبوليس جميل جداً ، أما في القدس فإن الأحياء يعبدون الله
الحي ، وليس في أثينا إلا ذكرى لما كانت ذات يوم أفي ساحة
القديس بطرس بروما ؟ لا ، أبداً إنها مكان مهيب فخم ، ذراعان
عملاقان تدعوان بني البشر للتجمهر بينهما غير أنها عمل خال من
التقوى . إنها عمارة بخرة ، سطوتها بشرية ، عظمة بشرية لقد
لوثنا وجه المسيح بتمجيدنا أكثر مما فعل البصاق . لأننا لم نمجده
هو ، بل أنفسنا نحن مجدنا

كانت فلسطين آخر الكشوف التي تيسرت لي . وقد اكدت لي
الكشوف الأخرى واحتوتها كلها وكان هذا الكشف ذا شقين

ففي «الأرض المقدسة» رأيت أرضاً مقدسة بالفعل، ورأيت كذلك بما هو أشبه برؤية العين وجه المسيح المتفصد عرقاً. فكنيسة القيامة شبه الخربة في القدس، وكنيسة المهد شبه الخربة في بيت لحم - أشياء كهذه انما هي رمزية، ونحن عاجزون عن ترميمها وتجديدها وهذه الحقيقة اكثر من مجرد رمز. إذ ما الذي بوسعنا أن نفعل؟ تستطيع حكومة قيصر ان تستخدم العلماء والمتعاطفين من الممارين والاثاريين والمهندسين. وقد يقدم الاموال الضرورية أصحاب الملايين الأمريكيون - قد نقول إنهم أناس طيبون جداً. ولكن نقودهم سيئة جدا، إنهاريع الربا والتهب. ثم تتحقق لنا كنيسة قيامة جديدة.. وكنيسة مهد جديدة، بأسلوب صليبي او بيزنطي.

ولكنني لا أظن ان ذلك سيحدث. ففي حكم من الله يقصر عنه ادراك البشر، لن يمسح العرق هكذا عن وجه المسيح. إذن، لم أعرف الخيبة قط فيما رأيت من فلسطين، بل إنني لم أجد فيها إلا الخير والطيبة. لأنني وجدت فيها الجمال الالهي. وكان الخير مزدوجاً: لأنني لم أر الجمال وحده، بل رأيت الدموع والعرق. وسقط الوهم: عظمة روما الوهمية السخيفة، وقد تزينت بزينة قاعات الرقص والبنوك، بروعة العروض الاحصائية التي توقع الروح في شراكها

ان الذي أكافح لكيما أقوله هو أنني لم أشاهد ولم أتصور شيئاً قط أجمل وأروع من «الأرض المقدسة» - سواء انظرت إليها كأرض، أو

كمساكن بشرية . ولم أشاهد قط ، في الوقت نفسه ، شيئاً مثلها لم
تفسده الكبرياء الانسانية والخطيئة . وأدركت كما لم أدرك يوماً من
قبل فضيلة الفقر، وكيف أن السلام على الأرض لا يمكن ان
تكون له اية قاعدة اخرى .

صورة قرية فلسطينية

في عام ١٩٨١ ، نشر «مركز العالم الثالث للابحاث والنشر» في لندن كتاباً طريفاً ومهما بعنوان «صورة قرية فلسطينية Portrait of a Palestinian Village ، مع صور فوتوغرافية ونصوص ، للدكتورة هلمرا غرانكفيست .

والدكتورة غرانكفيست فنلندية من أصل سويدي ، ولدت عام ١٨٩١ وماتت عام ١٩٧٢ في منزلها في هلسنكي بعد أن تخرجت من جامعة هلسنكي في التربية والتاريخ والفلسفة ، اجتذبتها الدراسات الأثرية الفلسطينية . وهذه أدت بها إلى فكرة التركيز على دراسة الحياة في إحدى القرى المجاورة للقدس ، فاختارت قرية أرطاس ، وبدأت الدراسة الميدانية فيها عام ١٩٢٥

وتقع قرية أرطاس على بعد حوالي كيلومترين من بيت لحم ، في واد مازال مشهوراً حتى اليوم بفواكهه وخضرته ، لوفرة مياهه ونشاط فلاحيه . وقد وجدت الباحثة في القرية سيدة اوربية واحدة ، متقدمة في السن ، هي لويزا بلدنسبيرغر - كانت قد عاشت فيها قرابة

ثلاثين سنة، منذ أن اقام فيها والدها المبشر الألزامي، الذي كان قد بنى في أرطاس منزلاً عاش فيه حتى وفاته.

ولما كانت «الست لويزا» تتكلم العربية بطلاقة، فقد كانت عوناً كبيراً لهما غرانكفيست، التي قضت في القرية عشرين شهراً، في المرة الأولى، ثم عادت عام ١٩٣٠ لتقيم فيها خمسة عشر شهراً آخر.

وكانت ثمرة دراساتها بين ١٩٢٥ و ١٩٣١ عدداً من الكتب والأبحاث. «أحوال الزواج في قرية فلسطينية»، «العائلة العربية»، «الولادة والطفولة عند العرب»، «مشاكل الطفولة عند العرب»، الخ.

وفي الفترتين اللتين قضتهما في أرطاس التقطت زهاء الألف صورة فوتوغرافية لشتى نواحي الحياة في القرية، لتكون عوناً لها في بحثها الانثروبولوجي والفولكلوري ولكنها لم تنشر منها في اثناء حياتها الا سبعة وعشرين فقط وبدأت في سنواتها الأخيرة بتهيئة صورها عن أرطاس للنشر في كتاب، غير أن الموت داهمها قبل ان يتم مشروعها

وكانت السيدة شيلواير، معاونة محافظ «متحف البشرية» التابع للمتحف البريطاني، في طريقها الى زيارة الدكتورة غرانكفيست في هلسنكي اذ وافتها المنية وعن طريق السيدة وبارأهدت أسرة المتوفاة مخطوطاتها وصورها واوراقها لمكتبة «صندوق التنقيب الفلسطيني» في لندن، وبالتالي اوكلت السيدة وبار الى كارن سيغر،

المعنية بالاثار والالتوغرافيا الفلسطينية، اختيار الصور الملائمة للنشر في كتاب يصور الحياة في اوطاس منذ أكثر من خمسين عاماً، هو هذا الكتاب الذي تولى نشره الدكتور عبد الوهاب الكيالي في لندن.

لئن تكن السيدة كارن سيفر قد اهتمت بالهيكل العام الذي وضعتة أصلاً هلمّا غرنا كفيست، فانها أعادت النظر في الصور كلها، واختارت منها ٢٢٦ صورة، استقت شروحها المركزة من كتابات وملاحظات الباحثة، وانتهت الى اعطاء صورة كاملة للحياة في قرية فلسطينية، بكل بساطتها وغناها، بكل ما فيها من عناء وجمال. انها حقاً وثيقة تاريخية وانسانية معاً، تلعب فيها الصورة البصرية الدور الأول.

ولعل أحد الأسباب الكثيرة في المتعة بهذا الكتاب، هو أن الصور الفوتوغرافية التقطتها باحثة لم تكن تتوخى «التوليف» او «الانشاء» الفني في الموضوع الذي تصوره. انها تعتمد كلياً على ضوء النهار فيما تصور، ولذا فان اشخاصها في الأغلب يواجهون الشمس القاسية على العينين واللامح. ولكن النتيجة هي اعطاء الحس بزخم طبيعي يتمتعون جميعاً به، ويفيض على ماحولهم. (ليس في الكتاب كله الا صورة واحدة لداخل أحد البيوت، ربما لأن عدسة الباحثة ايامئذ كانت تعجز عن التصوير في عتمة الداخل)

واذ تتابع العدسة أهل القرية من الولادة، الى الزواج، فالموت، فانها تصورهم وهم يزرعون، ويحصدون ويستسقون،

ويرعون الاغنام، ويغزلون، وينسجون، ويعزفون على «الشبابة» والمزمار، ويرقصون، وهزجون، ويتسابقون بالخيول. الفتية يقرأون القرآن، والكبار يصلون على الموتى، والنساء يوزعن التين والحلوى على أرواحهم. إنه مجتمع متماسك، متناغم، ومنفتح في الوقت نفسه. فآثر المدينة - بيت لحم والقدس - على صغرها النسبي أيامئذ، يزيد من تماسكه داخلياً، من ناحية، ويزيد من تطلعه إلى ماحوله، من ناحية أخرى.

مهمّ ان يذكر المرء ان الصور كلها التقطت وقد خرجت فلسطين للتو من اربعمئة سنة من الحكم العثماني السكوني ومع ذلك، فان هذه القرية الصغيرة، التي لم يكن عدد سكانها يربو على خمسمئة نسمة، تبدو بوضوح مجتمعاً متكاملأً، فاعلاً، ومثمراً، بحد ذاته. وأقول «مثمراً»، عن قصد، تكذيباً للاسطورة الصهيونية التي كانت تشيع أيامئذ أن فلسطين ارض بائدة خراب، بحاجة الى من يحولها الى جنة! كنت في الفترة التي التقطت فيها هذه الصور، وربما بعد ذلك بسنة او سنتين، ولداً صغيراً أذهب من بيت لحم الى ارطاس مع رفقتي، ومازلت حتى اليوم احمل انطباعاتي الطفولية اللذيذة عن حضرتها وفواكهها وظلالها ومياهها. والطريف ان الرهبان السالزيان الايطاليين كانوا في اواخر القرن الماضي قد بنوا ديراً للراهبات في ارطاس لتربية الاناث اليتيمات، وهو ما زال قائماً في بطن واديها، يدعى «دير راهبات مريم الجنيينة المحوطة» (هورتس كونكلوسوس) ولم يكن

اختيار اسم «مريم الجنية» مجرد صدفة!

لقد جاء كتاب صور هلمما غرانكفيست يحمل قيمة «فنية» معينة، رغم ان صاحبه لم تكن تفكر الا بالنواحي الانثروبولوجية والفولكلورية. فالصور بمجموعها، وحصيلة وقعها في النفس، تتداخل وتترابط فيما يشبه القصيدة الغنائية المتصاعدة، التي تمجد الانسان والأرض معاً، وتمجد تلك الصلة الخلاقة بين الفعل الانساني الدؤوب وعطاء الطبيعة، على قسوتها، الأمر الذي تميزت به القرية الفلسطينية عبر القرون.

ويبدو ان الباحثة جمعت عدداً كبيراً من أغاني أرطاس ومأثوراتها، وهي تستشهد بها في تعليقاتها الذكية على نشاطات الأهلين اليومية ولكنها، بالطبع، تستشهد بها مترجمة الى الانكليزية وكل ما نتمناه هو ان تكون قد دونتها ايضاً بأصولها العربية، وأن يتاح لهذه الأغاني والمأثورات ان تنشر يوماً بلغتها الأصلية، ولهجتها الأرطاسية

ومما سجلته الباحثة، هذه الحكاية الطريفة التي كان أهل القرية يروونها، معبرين عن توقعهم الى استقلال فلسطين عربية، وذلك بعد أحداث عام ١٩٢٩، حين ذهب الحاج أمين الحسيني مع وفد فلسطيني الى لندن للتفاوض حول مصير فلسطين، فدعي مع رفاقه الى قصر الملك، حيث قدمت لهم الملكة الطعام

«فرشت زوجة الملك السجادة على الارض، ووضعت عليها السوان الطعام في طبق كبير، وقالت: «تفضلوا وكلوا، ولكن لا

تطأوا على السجادة»! فمدوا أيديهم من الناحية الجنوبية ليلغوا الطعام، ولكنهم لم يبلغوه. ومدوا أيديهم من الناحية الشمالية، ولكنهم لم يبلغوه. ومن الشرق، ولم يبلغوه ومن الغرب، ولم يبلغوه. وعندها قالت الملكة «أناسأاعدكم»! وطوت السجادة من الشرق. ثم طوتها من الشمال. ثم طوتها من الجنوب، ثم من الغرب. ووضعت يدها على الطبق، وقالت: «فلسطين في الوسط من العالم! ليس لليهود فيها حصّة، ولا للانكليز لهم فيها حصّة! إنها لكم أنتم

١٩٨١

عبد الوهاب الكيالي

الرصاصات التي أمطرت في اوائل الشهر الأخير من عام ١٩٨١ على عبدالوهاب الكيالي ، وهوبين كتبه واوراقه في بيروت ، لم تستهدف قتل الفلسطيني وحسب ، بل ارادت ضرب الجوهر الذي يقتات به الوجود العربي كله .

ولذا فان اغتيال الدكتور عبدالوهاب الكيالي أثار ، ومازال يثير ، وللمرة الألف ، اسئلة كبيرة تندرج تحت بابين ، احدهما عام ، وثانيهما خاص :

اولاً ، لماذا الاغتيال؟ وما الذي يحققه الاغتيال ، وبخاصة اغتيال المفكرين؟ وهل هو فعلاً يحقق اي هدف سياسي؟
ثانياً ، لماذا عبدالوهاب الكيالي بالذات؟ ومن كان المستفيد منه في النهاية؟

وهذه الاسئلة تستتبع سؤالاً اخر ، لعل له سياقه الخاص : ما معنى اغتياله كفلسطيني؟

في فترة من تاريخ هذه الأمة امتلأت بالقمع الأعمى ،
 والتهجير ، والاعتقالات الجماعية ، والهجمات الوحشية بالدبابات
 والطائرات ، والمجازر التي لم تعرف مثلها اشد حقب التاريخ
 ظلاماً وقسوة - فضلاً عن تواتر انفجارات السيارات المفخخة ،
 والصواريخ الحاقدة التي تعمل على إبادة الأبرياء الساعين دوماً
 الى أرزاقهم العسيرة - في فترة فاجعة ممزقة كهذه ، قد يبدو
 التساؤل حول اغتيال الفرد الواحد أقرب الى العبث الذهني غير
 ان المرء بقدر ما عليه ان يتأمل في مآسي الأمة الكبرى ، عليه ان
 يتأمل أيضاً في المآسي الفردية التي تنعكس فيها القضايا
 الجماعية ، والتي يتجوهر فيها بعض المعاني الاساسية لتجربتنا
 التاريخية المعاصرة

فمن الواضح ان الغزو الاسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢ هياً إطاراً
 لفهم أحداث السبعينات في لبنان ، وفي العديد من الأقطار
 العربية ، كانت خطوطه تتراءى منذ البداية لكل من توقف لحظتين
 للتروي ، أدرج الاغتيالات المخطط لها (اضافة الى المجازر
 المتوالية ، العشوائية منها وغير العشوائية ، من تل الزعتر الى صبرا
 وشاتيلا) في نسق له منطقته ، وله غاياته ، مهما تصورت الاطراف
 العربية التي ساهمت في الاغتيالات أنها تستخدمها تحقيقاً
 لأغراضها هي

وقد جاء اغتيال عبدالوهاب الكيالي حلقة أخرى في سلسلة
 متواصلة ، استمرت فيما بعد ، ولن يستطيع احد التكهن متى

وهي من أعراض العصاب المريع الذي ابتليت به في الحقبة الأخيرة الأمة العربية، التي يبدو أنها تندفع في كثير من الأحيان إلى التصرف كمن فقد رشده ورشاده، فبات في الكثير من سلوكه قاتلاً وانتحارياً معاً

وقد لعبت الجهود الصهيونية دورها المندمج، في حقيقة الأمر، في دور كل جهد اغتيايي آخر، عربياً كان أو غير عربي فإغتيال الصهاينة لعلماء الذرة العرب، وضرب المفاعل النووي العراقي، ينسجمان كلاهما مع اغتالات المفكرين العرب - وبالتالي إرهابهم، جرياً على القول الصيني المأثور. «أقتل واحداً، ترهب ألفاً»

في إحدى جلساتنا الأخيرة في بغداد، كنا أنا وعبد الوهاب نبحث في تفاصيل نشر كتاب مصور عن قبة الصخرة، مشاركة بين دار واسط وبين المؤسسة العربية للدراسات والنشر. وتطرق بنا الحديث إلى موت دزموند ستيوارت قبل ذلك بشهرين أو ثلاثة وكان ستيوارت قد أوقف الكثير من كتاباته وموهبته الإبداعية لأكثر من ثلاثين سنة على القضايا العربية، وبوجه خاص على القضية الفلسطينية. وكان رأينا أنه مات مسموماً، فيوم نشر خبر وفاته في لندن، اتصلت صحيفة بريطانية بعبد الوهاب لتلفت نظره إلى الخبر، وقالت له إن الكاتب الكبير كان قد قال لها قبل مدة قصيرة ما ترجمته بالحرف الواحد. «الصهاينة يلاحقوني إنهم يريدون

أن يسمموني . » وبالفعل ، كان سبب موته ، الذي سمعنا به أيامئذ ، توعكاً حاداً أصابه في المعدة في القاهرة ، نقل على أثره الى لندن ، حيث سلم الروح بعد أيام .

اذن ، اغتيال اخر لمفكر ، جعلني أقول عندئذ لعبد الوهاب : « در بالك على نفسك يارجل . » فضحك وقال : « كلنا معرضون للقتل . أتتوقف اذن عن العمل ؟ » وعاد بعد يومين الى لندن لاستئناف تحركه الدائب بينها وبين بيروت وبغداد ومدن اخرى في متابعة شؤون مؤسسته ، التي جعل منها اكبر دار للنشر في الوطن العربي .

ومع ذلك ، فاني يوم سمعت بمصرعه بعد ذلك بأيام قلائل ، صعقت للنبا لأنني ، رغم علمي بموجة الظلام التي تحيط بالوجود العربي ، ورغم رؤيتي الشواهد المستمرة على طغيان هذه الموجة الشريرة ، كنت في غور ما من نفسي احتفظ بأمل صغير عنيذ : هو الأمل بتوقف تصاعد هذه الموجة ، ان لم يكن بانحسارها ، وهي التي ما فتئت تبغي طمس كل نور يترأى ، كل بارقة تسطع ، في الأرض العربية . وجاءت مرارة القتل الهمجي مرة أخرى لتطعن القلب بالخيبة ، لتثير السؤال مرة بعد مرة : لماذا الاغتيال ؟ لماذا اغتيال المفكرين ؟ وهل يحقق اي هدف سياسي ، ولمن ؟ وعبد الوهاب الكيالي ، من يستفيد من قتله ؟

على الصعيد الشخصي ، كان أليماً وفاجعاً أن يرى المرء صديقاً لامعاً يتضرج بدمه في مكتبه ، بين الكتب والاوراق

والمخطوطات . غير أنني رأيت في اغتياله ما هو أبعد وأمر: رأيت زماناً بأكمله يسقط صريعاً، تحت أيد غلظت برفضها كل حب، وتخليها عن كل مروءة . فإذا كان هذا الفعل من تدبير اسرائيلي، فهو ينفذ بعضاً من التخطيط الصهيوني الهادف الى قتل العقل العربي . وإذا كان كان الاغتيال جزءاً من صراع عربي داخلي، فان حماقته الشرسة أعمت اصحابه عن أنه لن يخدم في النهاية أي غرض سياسي مزعوم - ان وجد ابداً، هذا اذا لم يكن مجرد اندفاع انتقامي مصدره شلل الحس والنفس - بقدر ما يخدم الصهيونية بالذات، ويعزز موقعها، ويعينها في تصميمها على اغتيال العقل العربي .

فأن تتصدى يد لمن عاش بالكلمة، ووقف حياته على بث الكلمة بين افراد الأمة، كما فعل عبدالوهاب الكيالي المؤرخ، والمفكر، والموسوعي، والناشر، فانها يد تتصدى بالقتل لكل ما يرمز اليه هذا الرجل . انه عمل يخدم بفظاعته التخطيط الصهيوني من ناحية، ويساعد، من ناحية اخرى، في المضي في تفتيت الجهد العربي المتجه، في زمن محاصر موبوء، نحو خلق مجتمع صحي، يريد الحرية وتحكيم المنطق، ويرفض القتل في كل أشكاله .

إن الرصاصات التي استهدفت نفساً امتلأت بالعقل والكلمة، لا بد أنها استهدفت بالذات العقل والكلمة، شخصية الشعب العربي وارادته . واغتيال عبدالوهاب الكيالي، كفلسطيني، هو

محاولة في الاتجاه نفسه - ضرب الارادة العربية ، وارهاب العقل العربي ، وذلك بتعطيل النابض الفلسطيني الذي يشكل اكبر محرك للوعي الحضاري العربي

وإذ يحزن المرء حزناً عميقاً على مصرع عبدالوهاب الكيالي (ولسوف يتكرر الحزن في الأشهر التالية ، ويزداد عمقاً وفجعية : وهل انتحار الصديق العزيز الشاعر خليل حاوي الا استمرار ، على غرار شاعريته الفذة ، للسلسلة الجائر نفسه) ، فأننا ندرك انه حزن على مصير الأمة كلها ، وقد بات مفكروها ومبدعوها هدفاً سهلاً لكل رصاصة خرقاء .

غير أننا بعد ذلك كله ، بعد ان نطرح الاسئلة ونسعى ، بل نشقى ، في البحث عن أجوبة ، علينا ان نبقي على اصرارنا - والظلام دائب على غزل خيوط شبابه حولنا - بأن المثقفين العرب يجب ان يبقوا على مستوى التحديات الصعبة ، وان أي نيل من انطلاقاتهم الذهنية ، بقوى من الداخل او الخارج ، انما هو محاولة للدفع بالأمة نحو التفتت والضياع

لا يصنع حضارات الأمم الا مثقفوها وأي ارهاب يتعرض له المثقف العربي ، انما هو مساهمة في إرهاب الأمة وإقحامها في مستنقع اليأس . ووجودنا اليوم يحتم علينا التشبث بالصحة العقلية التي تعني ، اكثر ما تعني ان يعطى العقل العربي مداه الكامل ، رغم المشبطات جميعها ، واينما كانت مصادرها .

فلوبير

الرواية والفنان :

اوليات

يقول بول ريكيير:

«كل سيرة زمنية، لا ندرك أنها كذلك إلا بقدر ما يمكن إعادة سردها بطريقة أو أخرى. ما من فعل هو بداية، الا في قصة تعلن افتتاحه.

فالسرد القصصي لا يحدد حقائق الحالة / الفعل وحسب، بل يمنحها تفسراً أو نظاماً، تبقى لولاه دونما مغزى يمكن تأويله أو التأمل فيه.

× × ×

ما أهم أن يدهش المرء لما يكتب! ما أهم أن يفاجأ الروائي بذلك الشعور الخاطف بأن شيئاً لم يكن في حسابه قد تمخض

عن جهده وألمه!

عندما شرع غوستاف فلوبير في كتابة روايته «مدام بوفاري» كان دائم التأمل في مشقة العمل الكتابي الذي قرر المضي فيه. وما قاله في ذلك، وما انتجه في النهاية، يجعلانه رائد الرواية الحديثة دون منازع

كتب فلوبير الى عشيقته الشاعرة لويز كولييه يصف المشقة والدهشة في كتابة «مدام بوفاري»

«روايتي تعاني عسرا رهيبا لكيما تبدأ. إنني أعاني من طفق اسلوبى، وجلدي يحك لجمل لا تظهر أبدا. القلم مجذاف ثقيل، والأفكار تيار ما أصعب المخور فيه! وأنا في كرب من الأمر كله، حتى جعلت أمتنع به

«اليوم قضيت نهارا جميلا مع الرواية وأنا في أهدأ حال، والنافذة مفتوحة، والشمس مشرقة على النهر. لقد كتبت صفحة واحدة، وخططت ثلاثا أخرى. ومن الآن حتى انقضاء اسبوعين أمل أن اكون قد حرثت ثلثي الأول. غير ان اللون الذي أغرق نفسي فيه، جديد علي، بحيث أراني كل لحظة أفتح عيني لشدة دهشتي

وفي تلك الاونة كان على اتصال بالرسائل مع تلك الكاتبة الجريئة، الغزيرة، جورج صاند، التي بقيت على جرأتها وغزارتها رغم تقدم السن بها. فكتبت إليه تساءل، لماذا يعاني كل تلك المعاناة في عمله، في ملاحظته العنيدة الأليمة للدقة، وللأسلوب

المتّصف بالصفاء المطلق والكمال المطلق؟ وقالت: «هل هذا ضرب من الدلال؟» أما هي، فانها تسمح للريح بالهبوب كيفما تشاء من خلال «قيثارتها القديمة»، حتى لتشعر ان شخصاً آخر يغني من خلالها، محرراً إياها من توترات الاسلوب المسكون بنفسه وأضاف، تنصح فلوبيير «اسمح للريح بالهبوب من خلال اوتارك. واسمح للشخص الآخر بالحديث من خلالك اكثر مما تفعل» غير أن فلوبيير راح يعترف بعذابه، قائلاً:

«انت لا تعرفين ما معنى ان يمسك المرء طوال يوم كامل رأسه بين يديه، يعصر دماغه من أجل كلمة واحدة. بالنسبة لك، تدفق الفكرة عريضة، مستمرة، كالفيضان. أما لي أنا، فانها قطرات شحيحة علي أن أبني سداً كبيراً، لأنّج شللاً منه آه، لشد ما عرفت تباريح الأسلوب!»

واقترحت جورج صاند على فلوبيير أن «حاول ان تكتب رواية عن فنان، فنان حقيقي، يكون هو البطل».

وأوحت اليه بأنها تود لو انه يصور نفسه في رواية تكون «صورة الفنان»، يجعل منه بطلاً مساوياً لنفسه هو، عوضاً عن الاشخاص الذين تعمد اختيارهم (كما في «مدام بوفاري») من الطبقة الوسطى، وهم أشخاص يريدون عاديّين، ولا يشعرون بهم بأي اعتبار أورقة وهكذا ربما استطاع أن يجتاز الجدار الذي أقامه بنفسه بين حياته وعمله، حتى أصبح سداً واقفاً أمامه

إلا أن فلوبير أجاب في الحال بأن الفنان بطلاً «لن يكون الا وحشاً». فالفن لا يستهدف تصوير ما هو استثنائي. وفضلاً عن ذلك، فان بي اعراضاً لا يغلب عن وضع اقل جزء من قلبي على الورق. ثم إنني اعتقد أن الروائي لاحق له في التعبير عن رأيه. هل عبر الله يوماً عن رأيه؟ أي انسان تلتقين به بمحض الصدفة هو اكثر إمتاعاً من المسيو غوستاف فلوبير، لأنه «عام» اكثر منه، وبالتالي نموذجي اكثر منه.

فأجابت جورج صاند مندهشة: «ماذا؟ على المرء ألا يضع قلبه في مايكتب؟ أنا لا أفهم ذلك. قطعاً، لا أفهمه! يخيل إلي أن ليس للمرء أن يضع في مايكتب سوى قلبه..»

وكان جواب فلوبير في الرسالة التالية: «الذي قصده هو ألا يضع المرء شخصه على المسرح. فأنا اعتقد أن الفن العظيم علمي وغير شخصي»

فترد جورج صاند بلا تردد قائلة إن «اللاشخصية» هذه غير إنسانية، إن لم تكن في الواقع «ضد الانسانية».

وهكذا يستمران في الحوار والخلاف، والصدقة تقوى بينهما فتصح صاند «ناسكها» بالخروج الى الشمس، لتنفس الهواء الطلق، للسير في مشوار طويل. فيجيب فلوبير (مرة واحدة فقط): «سيدتي، لقد فعلت!»

واعترف فلوبير بأن «بطل الفن، وهو في عزله الزاهدة، هو جبان الحياة» وقال إن الحياة، كالحب، انما تحتل المنزل الثانية

بعد الفن، وإنها «إنما تطاق فقط الى الحد الذي لا يساهم المرء فيها!»

ومع هذا، ففلوبيير هو الذي كتب اول رواية واقعية عصرية : «مدام بوفاري» (عام ١٨٥٦). وكانت ملاحظته الدقيقة والعميقة للحياة فيها، وقدرته على الامساك بها في نظام من الكلمات، هي التي أدت الى محاكمته عليها وقد أدرك التماهي المطلق بين الفنان وما يخلق حين صاح أخيراً: «مدام بوفاري، إنها أنا!»

وبقدر ماتصور في البداية أنه يعزل الفنان عن منصة المسرح، تبين فيما كتبه من روايات قليلة، ولكن مهمة «سالامبو» (١٨٦٢) «التربية العاطفية» (١٨٦٩) «غوايات القديس انطوان» (١٨٧٤)، و«بوفاروبيكوشيه» (١٨٨١)، أن الفنان كان جزءاً كبيراً من همه الذي يضعه على المسرح، صراحةً او ضمناً

والرواية الحديثة التي تعلمت الكثير من غوستاف فلوبيير، كان من أهم ما ابتدعته هو أن تجعل الفنان بالذات أحد أبطالها، او على الأقل أحد المحاور الرئيسية التي تدور الحوادث من بعض دفعه، وترى الأشياء من موقعه: بدءاً بروايتي جيمز جويس «صورة الفنان شاباً» و«يوليسيس» و«البحث عن الزمن الضائع» لمارسل بروست، و«الجبل السحري» لتوماس مان، و«اعترافات زينون» لايطالوسفيفو، و«المزيفون» لأندرية جيد، و«فم الحصان» لجويس كاري - واسترسالاً بالقائمة الطويلة من هنري جيمز وجوزف كونراد الى جان بول سارتر والبيركامو، وحتى بعض

روائيينا المحدثين المهمين الذين، كنظرائهم في الغرب، يناقشون قضاياهم الابداعية في داخل الأطر الروائية التي يركبونها، كما نجد عند نجيب محفوظ، وعبد الرحمن منيف، وسهيل ادريس، والطيب صالح، وادوار خراط وفتحي غانم، وحليم بركات، وغيرهم.

وبهذا الصدد يقول الناقد مارك شورر:

«إن مزية الروائي الحديث ليست فقط في أنه يُعنى كثيراً بالواسطة التي يستخدمها، بل في أنه إذ يعنى بها، يكتشف من خلالها مادة جديدة، مادة أعظم» «والنتيجة هي كتابة ما يسميه «التقنية كاكشاف» - معرفاً التقنية بأنها «اي انتقاء، اوبناء، او تشويه، وأي شكل او ايقاع، يفرضه المؤلف على عالم الفعل، مما يغني أو يحدد ادراكنا لعالم الفعل» وهذه اليوم من أبرز ميزات الحداثة في الفن الروائي إنها ترفع الى السطح بعض الحلقات الخفية، والفاعلة دوماً، بين الفن والفعل في النشاط الانساني

مرة اخرى اقنعة الحقيقة واقنعة الخيال

«ثمة طريقتان في التفكير إما أن تقبل الأفكار وقرائن الأفكار كما هي شائعة بين الناس، أو أن تشكل لنفسك قرائن جديدة، وتشكل كذلك - وهو الأندر - فصامات للأفكار أصيلة فأنت قد تخيل علائق جديدة بين الأفكار القديمة والصور القديمة، أو قد تفصل ما بين الأفكار القديمة والصور القديمة التي تم الربط بينها بفعل التراث والتقاليد، فتقرأها واحدة واحدة، حتى ولو أعدت تشكيلها في عدد لا ينتهي من التجميعات الجديدة التي قد تشطر وتقسم مرة أخرى. أما في حقل الحقائق والتجارب فإن هذه العمليات تحددها مقاومة المادة وقوانين الفيزياء؛ أما في الميدان الفكري الصرف فإنها قد تخضع للمنطق؛ ولكن، حيث أن المنطق نفسه بنية فكرية، فإنه يكاد يطاوعك إلى ما لا نهاية.

«قرائن الأفكار تتسم في بعضها بديمومة تجعلها تبدو خالدة، وهذه تدعى عادة بالمألوفات. والمألوفة شيء أقل من المبتذل وأكثر منه في أنها فكرة مبتذلة، ولكن لا محيد عنها أحياناً، وقد حظيت بقبول شامل حتى اضحت تسمى بحقيقة ومعظم

الحقائق السائدة في العالم لنا ان نعدّها مبتذلات ، أي ، قرائن فكرية شائعة بين اعداد غفيرة من الناس بحيث لن تجد بينهم من يجراً على نقضها . ان الانسان ، رغماً عن نزوعه الى الكذب ، يكن احتراماً كبيراً لما يسميه بالحقيقة . فالحقيقة هي عصا ترحاله في الحياة ، ومبتذلات الفكر هي الخبز في جرابه ، والخمر في دمه . فاذا حرم الناس من مبتذلاتهم ، وجدوا أنفسهم بلا حماية وبلا طعام . وبهم حاجة للحقائق كبيرة حتى لتراهم يتخذون لأنفسهم حقائق جديدة دون التخلي عن الحقائق القديمة . وهكذا فان ذهن الانسان المتحضر انما هو متحف للحقائق المتناقضة .

«لقد حاول البعض من ذوي الأذهان التحليلية ان يدونوا متناقضاتهم في قوائم ، ولكن عبثاً . فإزاء كل اعتراض من العقل ، تجد العاطفة على الفور عذراً ناجحاً ، لأن العواطف هي أقوى ما فينا وتمثل الديمومة والاستمرار .

«إن الانسان يقرن الأفكار ، لا بموجب المنطق ، والدقة القابلة للبرهان ، بل بموجب مصلحته ومتعته ، بحيث اضحت النتيجة ان الكثير من الحقائق ما هي إلا أهواء مسبقة »

ريمي دي غورمون

فلنجعل جيلنا القادم جيل علماء ومخترعين

لي ولدان صغيرهما في العاشرة .

وقد جعل في السنة الأخيرة يبدي أعراض الأديب : مطالعة نهمة ، اهتماما بالشعر ، ولعا بالموسيقى ، و . كتابة المسرحيات لتمثيلها مع زملائه ، بل ومع من هم أكبر سنا منه وبقدروا كنت افرح لهذا كله ، قبل حزيران الاخير ، جعلت الان اقلق بشأنه وأعيد النظر فيه

لا اريد لولدي ان يكون أديبا اريده ، إن كان لا رادتي أثر في توجيه حياته ، ان يكون عالما عالما ، لا دارساً للعلم وحسب . وكل فتى في عمره او اكبر منه قليلا أريد ان ادفع به الى المختبر ليتعرض الى فتنه ، أريد أن أملاً رأسه معادلات رياضية وكيمائية - رافة بمستقبل هذا المجتمع

ولن أخشى على الناحية الانسانية من تفكير ولدي فاذا كان له من الذكاء والقدرة العقلية ما يؤهله لأن يكون عالما ، فانه لن يغفل عن الشعر والرواية والموسيقى لأن من طبيعة هذه ، على أفضلها ، أن تروق للأذكاء كما أن طاقته على التعبير ستكون أكبر وأمضى عندما يأخذ الألفاظ مأخذ الدقائق العلمية فيسيرها تسير العلم ولا يبعثرها كيفما أتفق ، لمجرد سماع أصواتها

لقد نشأ جيلنا مكافحا منذ ان وعي نفسه ولكن كفاحه ، لظروف تاريخية جائرة ، كان كفاح اليد المجرّدة ، والشجاعة

الفردية، يكاد لا يسندها من السلاح الا الكلمة .

اتينا القرن العشرين مكافحين مزودين بالايمان والاباء . ولكن القرن العشرين راح يجابهنا بالتقنية العاتية، ويتهدد فينا هذا الايمان وهذا الاباء بالذات، وليس لنا الا ان نرد عليه بالتقنية نفسها، مدفوعين بالايمان والاباء نفسيهما

ولنكون قد حكمنا على أنفسنا بالخسران ان نحن ظللنا الى ما لا نهاية متكئين على مخترعات الاخرين من ادوات وأسلحة، نشترىها ونستخدمها، ولا نستطيع صنعها أولا، ثم تحسينها وتطويرها ثانيا، ونبقى دوما تحت رحمة صانعيها وبائعيها

التكنولوجيا يجب ان تكون شعارنا الساحر. فلننظر الى اليابان، وما حققت من معجزة. يجب علينا في جيل واحد - في عشرين او خمس عشرين سنة - أن نستطيع أن نعلن ان لدينا من التقنيين ما يكفيها في كل مضامير العمل والانتاج، زراعي وصناعي، ومضامير البحث الفكري المتطلع الى المزيد من الكشف والتطبيق .

بعد اليوم ليس لنا الا أن نردد: نريد من امتنا العربية علماء باحثين، مخترعين، نريد منها من يقضون الساعات الطويلة في اكتشاف. والا فان مجتمعنا، على ما فيه من خيرات طبيعية، سائر الى ترحل .

مواردنا المخصصة للتعليم الجامعي يجب ان نوجه ثمانين أو تسعين بالمئة منها نحو التلقين العلمي، والبحث التكنولوجي،

بعد أن نضيف إليها مبالغ كبيرة أخرى من ميزانياتنا الحكومية جامعاتنا يجب ان نراها تعج بحملة شهادات العلوم وقد انشغل كل منهم ببحث، بمشروع، في ما ينبغي أن يملأ الجامعات والمؤسسات من مباني المختبرات والأبحاث.

يجب علينا، كأمة تشارك في حضارة عصرنا، أن نخطط مشروعاً كبيراً طموحاً للتنمية العلمية. فهذا التخطيط بات امراً ضرورياً، مسألة حياة وازدهار، أو ضمور وتلاش.

لقد كنت دائماً معنياً بالنقاش الدائر حول «الثقافتين» في حضارة هذا القرن: الثقافة العلمية والثقافة الادبية (بمعناها الأشمل)، وكان لي موقف من هذا النقاش. ولكنني الآن جعلت أرى ألا بد لمجتمعنا العربي من ترجيح كفة الثقافة العلمية لمدة طويلة، كيما تستوي الكفتان في ميزاننا المضطرب.

وأنا لا اشك لحظة واحدة في أن المجتمع الذي يزدهر فيه العلم ويتقدم، تزدهر فيه الفنون الانسانية أيضاً وتتقدم، ويتصل فيه التراث بالابداع. فما زالت الفنون على أروعها سائدة في الحضارات المنصرفة الى العلم. فان نحن اندفعنا في دنيا من الاكتشاف والاختراع، تحقق لدينا ازدهار في الآداب نفسها، لانها انما تنتعش بروح الاكتشاف والاختراع.

ولا أحسب أن ولدي، اذا أصبح عالماً كما أحلم له ان يكون، الا أنه بالاضافة الى ذلك سيكتب مسرحية أفضل ان كتب، أو أنه سيتذوق من نتاج الفكر والخيال أجوده وأقواه، وسيعرف كيف يمنع

عنه وعنا كل ما هو غث من فكر وفن .
والأهم من ذلك هو أن جيلنا القادم لن يفلح في خدمة
مجتمعه ، والدود عن حماه ، واستخلاص حقه من كل طامع ، الا
عن هذا الطريق .
وبغير هذا ، سنبقى كمن يستطيب الغرق في بحار من الكلام ،
وسحب من الأوهام .

٥ آب ١٩٦٧

x x x

ترحال نحو الشاطئ الأول

نحن مع رلكه في ان الطرق الداخلية هي طرق الانسان ، كما
هي أيضا طرق القدر . وللشاعر طريقه الداخلية الشتية المزدحمة
بالعبور ، ومن ترحاله الموزع النفس فيها الى الأعماق والأرحب
والأبعد ، تأتينا أجزاء من صور لا تتكامل الا في اذهاننا ، حين
يلتحم الرمز بالرمز والكتابة بالكتابة - وفي النهاية ، القصيدة
بالقصيدة .

في شعر خالد علي مصطفى مسالك داخلية كثيرا ما تكون
رهيبة : هنا الرمل والشوك والملح والجرح والرياح والأحداث .
ومسالك بحرية تتمزق فيها الأشعة وتتكسر الصواري والرياح في

كل مكان : وهي تجعل أحيانا من كل عضو من أعضاء الجسد، من العقل والجباه، من الحناجر والأضلاع والأكف، كيانا حيا يستجيب ويضطرب، يجزع وينتصر، كأنه مستقل بنفسه، كأنه في وحشته يضرب في الطرق الداخلية بحثا عن كينونة متصلة كاملة .

حناجر القصب السيابية انما هي حناجر ترحال تولول أنا وتزغرد أنا في غمر من الماء كغمر أهوار العراق . لقد اتحد الشاعر الفلسطيني بالشاعر الجيكوري في رؤى هذا الغمر، وقد اختلطت عليهما المسارب والمساري نحو أرض الماء والثمر .
رحلات خالد علي مصطفى تبدأ من محطات بدر، ولعلها في النهاية تعود إليها، أو تتلاشى في غبار ظلام بعيد، حيث يعيش البصر، وتفقد الدروب معالمها

والشعر هنا، في كل الأحوال، شعر «يوليسي»، ان صح هذا التعبير، شعر من ضربت عليه الأسفار وهو دوما يتحرق الى شاطئه الأول . «من أغاني الخروج» سجل من أجمل وآلم ما سجل فلسطيني في غربته وتوقه الى عودته . فالدروب الداخلية تنعكس على دروب الدنيا كلها، دروب القدر هي، والسعي فيها هو السعي الى عودة العربي الى ساحله، الى نبعه في «عين غزال»، الى خصبه الأول .

من بين سحب الدخان .

لي صداقة قديمة مع الغليون تعود الى ايام التلمذة في انكلترا . جربت السيكاارة في حادثتي ، كغيري ، ثم انقطعت عنها ، لأباهي أقراني بقوة ارادتي وانصرافي عما لا ينصرفون عنه . ولكنني عندما جربت الغليون اول مرة ، راقت لي سحب الدخان التي رحت أنفثها من بين شفتي ، وكنت في تلك اللحظات أتجول في حديقة ملأى بالورود الحمراء الكبيرة الملحقة بدار الطلبة «ماردن هاوس» في جامعة اكستر ، في ربيع عام ١٩٤٠ فخیل إلي أنني جعلت أفكر على نحو لم يخطر ببالي من قبل ، وأكاد أرى الأفكار تنساب حلوة من بين سحب الدخان ، وتحوم حول اوراق الورد . ولم يخطر لي انني كنت في الواقع أيضاً أشهق ، ساحباً كثيراً من الدخان إلى رثتي واذابي فجأة أدوخ ، وكانت الساعة قبيل الغداء . وهرولت مكراً من بين الورد العزیزة الى غرفتي أتدبر أمري ، قبل ان أقع على الأرض من الدوار . وارتيمت على فراشي لمدة طويلة ، متنازلاً عن وجبة الغداء ، ولاعناً الغليون ومخترع الغليون .

ولكن الغليون الح علي فيما بعد من جديد ، عندما انتقلت بعد ذلك بأشهر إلى جامعة كمبردج . فالطلاب ، ولا سيما في هذه الجامعة ، معظمهم «يغلين» . وفي أيام البرد ، وأنت جالس مع الزملاء قرب نار الموقد ، واكواب الشاي أو القهوة الحارة تتلقفها

الأيدي، والنقاش الطيب محتدم بين الدخان الضبابي العابق،
تجد أن الغليون شيء لا بد منه. فهو يبدو أنه يثير فيك القوة على
طرح الاسئلة، ويعينك في البحث عن الأجوبة. انك تفتعل
تدخينه أولاً، وتحتار في أمر إبقائه «مورثاً»، ثم يتمكن من نفسك،
وينصاع لنارك، وإذا أنت لا تستطيع التفكير الجاد (أو غير
الجاد!) بدونه، ولا تستطيع سماع الموسيقى بدونه، ولا تستطيع
مجابهة مطالعات الليل الطويل بدونه. وكلما طوفت بين الناس،
كان مرسك الأمين.

ومنذ ذلك الحين نشأت بيني وبين الغليون ألفة لم أندم عليها،
ولم أرد لها انفصاماً. كلما بدأت بالكتابة كان الغليون متكأ
القريحة اذ تتلمل. الخمر تشتت الفكر، وتمنع عني التركيز. أما
القهوة فتثير نوازع الخلق (كيف، لماذا، لست ادري)، والدخان
يبدو أنه ينظم هذه النوازع الجائحة، ويسيرها في مجرى
«معقول». متعة وضرورة معاً، هذا هو الغليون، على ان يتدارك
المرء نفسه، فلا يفرط. وان كان للافراط أحياناً ضرورات من
النفس ولواعجها.

وأنا لا أعلم ان كان للتبغ «تأثير» في انتاج المرء يمكن
تحديده. المهم هو أنني في انتاجي، وبخاصة حين أبدأ بالعمل
(بالكتابة، او الترجمة، او الرسم)، أكاد لا أجد البداية الا إذا
عمرت الغليون، وأخرجت علبة الكبريت، وقدحت العود،
واشعلت التبغ، وجعلت حلقات الدخان تنطلق تباعاً من فوق

وإذ يضيع علي حس الوقت بعد الشروع في الكتابة، أشعر بغتة أنني بلغت من الغليون قراره . ولذا كلما أنجزت عملاً ، حق لي أن اتساءل حين أنظر اليه منتهياً : ترى كم غليوناً دخنت عليه؟ أترى كيف يتحایل الانسان على دخائل الذهن ليستخرج في شكل مفهوم ما ينبثق عنها؟

ولا أحسب ان هناك من أدباء العالم ، في القرون الثلاثة او الأربعة الأخيرة ، من لم يكن له التبغ عوناً في الكتابة ، إلا القليل النادر . يدهشني ان شكسبير ، فيما أعلم ، لم يذكر التدخين قط في مسرحياته (أما الشراب فيملاً العديد منها!) كان التبغ قد اكتشف تدخينه في عصره ، ولكن يبدو أنه لم يكن قد انتشر بين الكتاب بعد . غير أننا نعرف أن معاصره ، الشاعر والمؤرخ سير والتر رولي ، كان كثير التدخين ، ويعتقد أنه هو الذي جاء بالتبغ الى انكلترا من إحدى سفراته في العالم الجديد . وبعد شكسبير بقرن من الزمان أخذ ذكر التبغ يرد على السنة الشعراء والنثرين والرسامين ، كما نجد في كتابات ورسوم القرن الثامن عشر . أما في القرن التاسع عشر ، فيصبح الأدب الاوربي مليئاً بذكره ويكفي ان اذكر هنا الروائي الكبير بلزاك ، الذي كان ينام في النهار ساعات قلائل ، ويسهر الليل بطوله وهو يكتب بسرعة عجيبة ، وغذاؤه فناجين القهوة السوداء المتلاحقة - التي شرب منها عشرات الألوف - والسكاير . كتب اكثر من خمسين كتاباً ومات وهو

في الحادية والخمسين من عمره . لكأنه حرق نفسه حرقاً ليبقي على التهاب خياله .

هل ثمة تجاوب نفسي غامض بين المدخن ودخانه؟ لا شك أن المسألة حسية ونفسية معاً وهي أيضاً «عصبية» بشكل واضح . فالفنانون والأدباء بشر . ولكن البشرية فيهم ، على ما يبدو ، مضروبة بقلق زائد - بمقدار العبقرية التي رزقوها فالزخم الانساني فيهم في توتر داخلي دائم . وهذا التوتر يقتضي الدخان الذي يرخيه ، ويطلق أحسن ما فيه . ويجد المرء في الكثير من هؤلاء الفنانين والأدباء حياة يتسترون عليه ، ويدارونه ، باخراج العلبة ، والسيكارة ، والكبريت ، والأعواد ، مشغلين الأيدي لئلا يتبدى للعين اضطرابها . والغليون يخدم الأغراض نفسها ، وأكثر . فالمسألة على شيء من التعقيد ، ولا شك . حسية ، جمالية ، عصبية ، وفي النهاية ولع لا يفسر ، ككل عشق آخر .

١٩٦٨

حاشية: وهذا عشق قررت التنازل عنه مكرها منذ ربيع ١٩٨٤ . . .

الايقاع

اصحاب الموسيقى يعرفون ان الايقاع هو الاساس في كل نغم - بل انهم قد يوصلون اليك احياءات النغم بضربات الايقاع وحدها.

واصحاب الشعر يعرفون ان الابرار انما هي انواع الايقاع اللفظي الذي يجعل من اصوات الكلمات موسيقى تضاف الى معانيها، فتكون بعض ما يميز الشعر.

والرقص، بالطبع، مسألة ايقاع تشارك فيه أعضاء الجسد كلها.

في هذه الفنون الثلاثة يلعب الايقاع دورا بارزا لا يتحقق اي منها بدونه.

ولكن حقيقة الامر هي ان ان الفنون كلها، مسموعة كانت أم مرئية، تعتمد في ناحية اساسية منها على الايقاع كل في الامر هو ان ايقاع الطبل، ايقاع التناوب او ايقاع التعدد والتناوب، يتحول في الفنون الاخرى الى انواع مختلفة من الايقاع، قد لا تكون ظاهرة في الحال غير أنها اساسية وكامنة في أي عمل فني ناجح.

فالايقاع سر من اسرار الاستجابة الانسانية - استجابة الفرح او الحزن، استجابة المتعة او الكشف وهذا بعض ما قصد اليه شوبنهاور عندما قال. «ان الفنون جميعا تطمح الى الحالة

الموسيقية». وهو ولا ريب بعض ما قصد اليه فاليري في قوله :
«تعلمنا الموسيقى كيف نقيس فترات صمتنا» .

ولذا نجد ان النثر الجيد ايضا يحتوي على ايقاع داخلي ، اذا لم يحسن استخدامه الكاتب ، فانه يفقد جزءا كبيرا من قوة كتابته . وكلما امتد العمل الفني بصريا او سمعيا اوزمنا ، لعب الايقاع دورا اهم في اثارة سحره فينا . والرواية اذا خلت من انواع من الايقاع ، خلت من الكثير من سيطرتها على الذهن والعاطفة ، والمسرحية ، اذا لم يعرف كاتبها كيف يركبها ايقاعيا ، اخفق في الكثير مما يريد تحقيقه . واذا اخفق المخرج في تقديم المسرحية مستفيدا من حركتها الايقاعية الداخلية ، فالمصيبة أعظم .

اما في الفلم الروائي ، فأن الايقاع جوهرى وخطير . هذا التناوب بين البطء والسرعة ، بين الصمت والصوت ، بين السكون والحركة ، بين الضوء والظل - انه نبض الدم وخفق القلب ، وسر فاعلية التواصل بين المشاهد وبين ما يراه ويسمعه .

اقول هذا ، وكنت اتمنى لو كنت في غنى عن سوقيه كمقدمة ، لأتطرق الى نوع من «الفن» ابتلي به مشاهد التلفزيون في السنوات الاخيرة : المسلسل الرديء .

حلقة ، بعد حلقة ، بعد حلقة - قد يبلغ عددها في معظم مانراه هذه الايام ، الثلاثين : من ضرب من الكلام والحركة - او الاصح ، اللاحركة - يتواتر الى ما شاء الله ، او الى ما شاء المنتج الذي يحسب كل دقيقة من هذا الغثيان اللفظي والصوري بالدنانير التي

سيتم اضافها من مؤسسات التلفزيون في الوطن العربي وهو يتواتر، بمعنى انه يستمر، لا بمعنى ان له «وتيرة»، مبنية على وحدة زمنية محددة بالنبض الانساني الايقاع معدوم بشكل مذهل . عنصر الفن الذي هو القاسم المشترك الاكبر في كل عمل ابداعي ملغى الغاء عجيبا . اللهم الا اذا اعتبرنا ان التكرار - تكرار القول نفسه ، والفكرة نفسها ، والشخصية نفسها ، والحدث نفسه - نوع جديد من ايقاع ، لا نستطيع ان نسميه الا باللايقاع ، فالقصة ، التي لو حافظ مخرجها على الايقاع فيها لرواها في حلقة او حلقتين جيدتين ، تخرج وتطمطمط الى ثلاثين حلقة رديئة والشحنة التي يجعل منها الايقاع الصحيح هزة النفس المرجوة من كل فن ، تستنزف وتضيع في امتداد هلامي هو مقتلة للفن وهكذا تتحول هذه المسلسلات الرخوة الى حلقة تلو حلقة من مضیعة لوقت المشاهد - وكسب مادي محسوب لمنتجين ومخرجين لا اظنهم يقيمون حسابا لذكاء المشاهد ، أو تقلقهم توقعاته الخائبة كل مرة . وقد آن لنا ان نسمعهم بعض رأينا في مجازرهم الفنية المتعاقبة .

الأصالة

الاصالة في الفن ، كما في غيره ، دائما مطلوبة . والمطلوب قد يكون عزيزا والاصالة في الغالب عزيزة .

يبدو ان البحث عن الاصاله، والرغبة فيها، والتماسها كعنصر ابداعى، من الامور الاساسية التي اكدت عليها «الحدائث» منذ اواخر القرن الماضى، وزادت التاكيد عليها منذ بدايات هذا القرن. والاصالة كانت موجودة في الاعمال الفنية والادبية الكبيرة منذ ان وجدت هذه الاعمال غير انها لم تكن تذكر بهذا الاسم، ولا كانت تطلب لنفسها وبهذا اللاحاح الذي بات من مميزات الابداع والحديث عنه في الفترات الاخيرة.

ولعل احد الدواعي الكبرى الكامنة وراء التعاقب السريع في مدارس الفن واساليه منذ حركة الانطباعية في الرسم والواقعية والطبيعية في الادب، هو دواعي الاصاله: لا الرغبة فقط في أن يكون الابداع مغايرا لما سبقه وكذلك لما عاصره، بل الرغبة ايضا في ان يكون الابداع خلقا جديدا، نابعا من «اصل» خاص به. وانا ارى اننا في ترجمتنا الكلمة عن مقابلتها الفرنسية او الانكليزية - Originality جعلنا لها في العربية معنى اضافيا، ضمنا، اسعفتنا به عبقرية اللغة العربية. فالكلمة في اصلها الغربى اللاتينى، تعتمد فكرة الاصل كبدية ومنبع، او كخلق. وهي فكرة مضمنة بالكلمة العربية نفسها لاحظ التضاد بين «الاصل» و«الفرع»

غير ان الكلمة في العربية تلونت (واغتنت عند المدرسين، وفقرت عند غير المدرسين) بفكرة ان «الاصيل» هو ايضا العريق، الذي يتمتع بأصول - اي بجذور - تمتد في الماضى الى بداية ما

بعيدة زمنا او عمقا، وان هذا «الاصيل» لم تشبه مع الزمن شوائب تنفي ولوبعضا من صفاته «الاصيلة» اي الكامنة فيه جذرا ومنبتا، كما في قولنا مثلا «فرس اصيلة»، اي انها تعود الى اسلاف لها معروفين نسبا، وان هذا النسب نقي لم يضعف باختلاطه مع اي عنصر غريب.

والواقع ان الكثيرين ممن عندنا يستخدمون كلمة «الاصالة» حتى في شؤون الفن، يذهب تصورهم الى هذا المعنى العربي المتوارث، والذي يعتبره العرب امرا متميزا لشدة ماكانوا في الماضي يتعلقون باصالة الانساب، والخيل الاصيل.

فاذا تحدثنا مثلا عن الخط العربي الاصيل، او الرياضة العربية الاصيل، فان ذهننا ينصرف في الحال الى الخط أو الرياضة التي قد تصنع اليوم ولكنها مبنية على «اصلها» القديم الذي لا يمنحها فقط شرعيتها بل، في نظر الممتدحين لهذا النوع من الاصالة، جماليتها ايضا. في حين انها مجرد تكرار بارع، وليست جديدة او مغايرة لما تم ابداعه من قبل

وهذا لا يخدمنا في شيء عندما نتأمل في اصالة الفن عند رسام ما او شاعر ما او روائي ما، وهو بالتأكيد ليس ما قصد اليه المبدعون في المئة سنة الاخيرة عند تشبثهم بالاصالة.

ومع ذلك فان هذا المعنى العربي الاضافي لهذه الكلمة، مهم ووارد جدا، وبصورة خاصة في الفن. فالاصالة في العمل الفني هي انه مغاير، ونابع من اصل صاحبه، ويعتمد بداه من ذاته.

وهي أيضاً، في الوقت نفسه، ان العمل الفني على نحو ما يتصل بأبعد واعمق الاصول التي عرفتھا التجربة الانسانية . فالاصالة، من ناحية، هي ما يبدو انه من خلق ذاته بجذته وتميزه وعدم توقعه، وهي من الناحية الاخرى ما يحمل في تضاعيفه نسباً يتسلسل بعدا في الماضي، مما يدل على ان الفنان يحتوي في دمه تجارب امته الواعية واللاواعية منذ اقدم فنونها، وينطلق بتوقعه، المحمل بذلك كله، نحو القادم من الزمن .

الاصالة في الفن، أذن، هي ان يحمل العمل الابداعي بين تضاعيفه بذرة المستقبل، فلا يقول قائل : هذا رأيته اورأيت مثله من قبل . وهي في الوقت نفسه ان يحمل هذا العمل غذاء الأنساب السحيقة الغور، تلك التي تغدق على الجديد شرعية الديمومة العريقة .

× × ×

كان تأميم النفط في القطر العراقي عام ١٩٧٢ عملية اقتصادية / سياسية / اجتماعية، من اهم ما حقق العرب من عمليات في هذا القرن . منذ ذلك اليوم، دخل العرب كقوة حقيقية في حسابات العالم الدولية، وسيبقون كذلك ماداموا يعرفون كيف يتدبرون هذه القوة ويسيرونها . وكان في مجيء التأميم بعد هزيمة حزيران تعديل كبير للزعزعة النفسية المريعة التي سببتها هزيمة عام ١٩٦٧، وجلب للثقة مجدداً في قدرات الشعب العربي ،

التي عبر عنها العراق حين جابه تحدياً من أعتى التحديات
واخطرها بجرأة وعقلانية نادرتين .

ولئن كان تأثير هزيمة حزيران كبيراً على واقع ابداع المثقفين
العرب ونتاجهم الفكري ، فان تطلعات المثقفين ، بعد التأميم
العراقي للنفط وماتلاه من ازدياد في الدخول العربية ، اخذت
منحى جديداً ، اشتدت به التطلعات عنفاً ، وزادت به مطالبة
الذات بتحقيق ماهو أعمق وأقوى ، وأشد تجسيداً للارادة العربية
والذي بدا واضحاً ، في العراق بوجه خاص ، نتيجة لذلك ، هو
رعاية الدولة للمبدعين والمفكرين ، على نحو لا أعرف مثيلاً له ،
من حيث التنويع والسخاء ، في التاريخ العربي ، ولا الغربي
وهيأت المؤسسات الرسمية الفرص لعقد المؤتمرات العربية
والدولية ، ونشر الكتب ، واقامة المعارض الفنية في الداخل
والخارج ، وتواصل المثقفين ، على نطاق لم يكن في الحسبان .
فكان حلماً عربياً لازم الناس قروناً طويلة اخذ يتحقق اليوم ، ولم
يبق الا ان يكتب الكتاب ، ويرسم الرسامون ، ويهندس
المعماريون ، وينتج المسرحيون والسينمائيون ، فتبنى الدولة
نتاجاتهم ، وتيسرها للجميع

لن يعني هذا بالضرورة ان هذه النتاجات ستكون كلها روائع
فالانعكاس الابداعي ابطاً من الانعكاس المادي في حياة
الافراد ، وسيكولوجية العمل الفني اشد تعقيداً مما يتصور
المخطط الاقتصادي . والساحة العربية مازالت ملأى بتناقضات

واحباطات لها فعلها في نوعية الابداع ومضمونه . غير ان القدرات المادية الكبيرة التي تحققت لأمة عانت الحرمان قروناً طويلة ، تيسر للطاقة الخلاقة الان مدى ، بل أمداء ، للايصال والتجسيد ، لم تكن معروفة من قبل . ويبقى على المبدعين والمفكرين ان يزاوجوا بين الحلم العربي وامتداداته ، وبين الواقع العربي ، بتباريحه وجروحه ، ويحققوا الأعمال التي ، من ناحية ، تعطي العقل لدينا حقه في المساهمة الفاعلة في الحضارة ، ومن ناحية أخرى ، تهىء للنفس كبرياءها المشروعة في أمة يجتاحها التوق كل يوم ، وتجتاحها اللهفة ، لتحقيق ذاتها ، مع التأكيد على حريتها في السعي والرؤيا وبدون ذلك ، فان الرفاه المادي لن يكون الا إطاراً سقطت منه الصورة - عرضاً من غير جوهر .

١٩٨٠

× × ×

«الرواية تاريخ كان يمكن ان يقع ، والتاريخ رواية وقعت فعلاً» .
- اندريه جيد

- اذا افترضنا ان الحرفة هي شيء يتقنه صاحبه بالممارسة المستمرة لكي يحقق شيئاً افضل مما انتج في المرات السابقة ، فلاشك ان الرواية نوع من الحرفة . اما اذا اعتبرنا صاحب الحرفة

رجلا «يحترف» عملا ما لكي يكرره كل يوم ، دون ان يضيف اليه اي ابداع جديد ، لمجرد ضرورة العيش منه ، فان الرواية ليست حرفة من ذلك النوع .

لكن كلمة الحرفة توحى بالمهارة التي لا بد منها في صنع اي شكل يغري الانسان الآخر بامتلاكه واستعماله او التمتع به . ومن هنا كانت الرواية حرفة ايضا لانها تقتضي هذه المهارة ، وتقتضي الوعي للشكل الذي يصنع مادة ما ، شيئا ذا ابعاد مرئية بصريا او ذهنيا . غير ان صاحب حرفة الرواية سيبقى على مستوى معين اذا استمر في انتاج يتوالي ولا يضيف الجديد الضروري لتوسيع الادراك وانعاش الذهن ، وحينئذ يكون قد سقط في القول الماثور: «ادركته حرفة الادب» أي : ادركته الحرفة التي يتعيش منها ، او يرتزق بها .

اذا اخذنا هذا كله بنظر الاعتبار ، كان لا بد لنا ان نتساءل ماالذي يجب ان يتوفر للروائي لكي يجعل من عمله حرفة (بالمعنى الجيد) ، وفنا يتخطى حدود الحرفة (بالمعنى السائد) . أما عن العلاقة بين تجربة الروائي الحياتية وبين الحرفة الروائية ، فان التجربة الحياتية هي المادة الخام التي قد يصنع منها صاحب الحرفة شيئا رائعا ، أو شيئا عاديا ، أو شيئا رديئا ، تبعا لقدرته . والعنصر المهم الذي يجب ان يتوفر هو ما يمكن ان نسميه عنصر السحر ، اي ذلك العنصر الذي لا تستطيع تحديده منطقيا ، ولا تستطيع تحليله بايجاز وسهولة ، وتجده يفعل فعلة ، ويؤدي

الى نتائج ليست في الحسبان مهما كانت التجربة الحياتية التي هي موضوع الرواية. فأنا أرى ان حرفة التعبير عن التجربة، ليست الا نتيجة حاصلة لا تحقق لما يكتبه المرء رواية بالمعنى الصحيح الا اذا اقترنت بذلك السحر، أو بتلك العملية السحرية التي يمكن ربطها بمعاني الوحي والالهام والرؤيا، وغيرها من التسميات التجريدية التي اقترنت منذ القدم مع روائع الفن. فالمقومات والخصائص والاشتراطات كلها امر وارد، وكلها يتصل بتنمية القدرة تنمية واعية تعتمد على المعرفة، كما تعتمد على الثقافة. وتعتمد ايضا على فهم اسرار اللغة، والاطلاع على ما انجزه الروائيون السابقون من اعمال روائية. وهذه كلها أمور يمكن تبويبها، وتصنيفها ودرسها واحدة واحدة كضرب من الارشادات الضرورية في رسم اي تخطيط هندسي لعمل يراد انشاؤه. ولكن هذا لا يعوض عن ذلك الاحتراق الداخلي ذلك التحرق. وتلك اللوعة، وربما ذلك الجنون، في استقصاء المرء ادق عواطفه وملاحظاته وخفايا وعيه، وفعل الشيء نفسه بالنسبة لمحيطه ولمجتمعه، وبالنسبة لما يعرفه من تاريخ امته. فنحن اذا استضأنا بتجربة الروائيين الكبار، نجد ان لكل منهم هذه التجربة الداخلية الهائلة واللاهبة التي تجعل من كل شيء في الحياة (التجربة الحياتية) المادة الخام للشيء الكبير والمعقد، والمليء بالقرائن والايحاءات التي هي في النهاية العمل الروائي

- اي شخصية يخلقها الروائي مهما ابتعدت عن الانماط المألوفة، او مهما تميزت بالغرابة، وقد نقول الشذوذ، أمر مشروع ووارد بالنسبة للروائي، شريطة ان يقنعنا بهذه الشخصية ويقنعنا بوجودها وتحركها وطاقاتها على تصوير ناحية من نواحي النفس البشرية، وانني لا ارى ان السبب في وجودها هو ميل فردي في الكاتب او عدم تقبله للمفهوم المجتمعي، بل انه على الأرجح رغبة الروائي في تجسيد نزعات معينة لا يمكن الخوض فيها واطهار فعلها في الحياة الفردية او الاجتماعية الا على هذه الطريقة.

فالروائيون في الادب الاوربي مثلاً اوجدوا العديد من هذه الشخصيات. ولا أشك قطعاً ان شخصيات «كالا مير مشكن» او «راسكلنيكوف» او «كيريلوف» في روايات دوستويفسكي كانت تبدو لقرائه غريبة الاطوار لحد الشذوذ، ومع ذلك فاننا نعلم الان انها كانت اشبه بمراحل تغلّى بالعواطف والنزعات الانسانية التي ربما لم يكن هناك وسيلة لتصويرها الا على هذا النحو.

اما اذا أراد الروائي ان يؤكد رفضه لمفهوم «المجتمعية» فانه حتى بخلقه الشخصيات الغريبة الاطوار قد يفشل في تصوير هذا الرافض الكامن في نفسه، واذا نجح فيه، فان عليه ان يجعل من نجاحه في تصوير قضية نفسية خاصة، قضية عامة لها مدلولاتها الاجتماعية والنفسية والذهنية قبل ان نرضى بها كعمل فني

غوستاف فلوير صور «ايما بوفاري» على نحو يقارب هذا الميل

نحورفض المجتمع الذي يشرحه المؤلف من الداخل . وقيل عنه في حينه انه اساء الى المجتمع ، وخلق شخصية مهينة للمرأة ، بحيث أنه قدم للمحاكمة لذلك . وقد قال أيامئذ ان «ايما بوفاري هي انا!» وعين بذلك علاقته الجدلية الراضية والمدركة للمجتمع الذي هو بصدد تصويره . وازضافة الى ذلك استطاع ان يفعل ما فعل على نحو خلق الرواية الاوربية الجديدة .

اذن كان رفضه من ناحية ما ، عملا ايجابيا سواء على المستوى النفسي او المجتمعي أو، وهو الاله ، المستوى الفني ومهما قلنا في هذا الموضوع فان الشخصيات التي يخلقها الروائي كالشخصيات التي يخلقها المسرحي ، انما هي شظايا من نفس خالقها ، واذا تذكرنا مئات الشخصيات التي خلقها شكسبير في مسرحياته الكثيرة والتي صور فيها النبل والسمو والتضحية ، كما صور فيها النذالة والشر والخيانة ، فاننا ندرك ان هذه الشخصيات كلها تتطير كالشظايا من ذهن يلتهب بوعيه لما في اعماق الانسانية ، وبالتالي لما في اعماقه هو بالذات ، من تناقضات المسلكة البشرية منذ أن وجد الانسان .

ولذلك علينا الا نخشى من اي نمط ملفت للنظر بغرابة أطواره في أية رواية ان المهم ان نرى قيمته كشيء فاعل في الحياة خيرا او شرا وبالتالي كشيء كاشف لبعض أوجه التجربة الانسانية .

- مما يميز الادب العراقي بوجه عام منذ بدايات هذا القرن هو

النزعة السياسية القوية التي يتصف بها، سواء اكان شعراً ام مقالة أم قصة أم رواية. ولعل الظروف السياسية التي مربها العراق تضعه في طليعة الامة العربية في قضايا التمرد السياسي والنضال، وفي جعل هذا التمرد وهذا النضال ملهما للابداع الفكري والادبي. يخيل الي ان الكثير من هذه النزعة التمردية السياسية التي كانت فيما مضى تصور التمرد على الاستعمار والحاكم الاجنبي، تحول شيئا فشيئا الى تصوير الصراع الطبقي في داخل المجتمع نفسه، وجاءت فترة كان التمرد فيها ضد الحاكم الاجنبي ومن يمثله من الحكام المحليين امرا يتبادل التأثير مع الصراع الطبقي، الذي كان وجها اخر للعمل السياسي نفسه. وقد انتقل الكثير من هذا الى الرواية العراقية بشكل او بآخر. ولعل قيمة الرواية العراقية الحقيقية تتجلى في هذا المنحى الذي تتميز به عن سائر الروايات العربية، رغم وجود النزعة السياسية بقوة في كثير منها.

ربما يرى المتأمل في نزعة قوية كهذه انعكاسا لحركة في داخل المجتمع نفسه. فهو قد يرى ان مجتمعا شديد الحركة من الداخل ومتحولا بطفرات تكاد تكون عنيفة في صعودها، لا بد أن يراجع فيه الادباء انفسهم وهم على صلة بهذه الحركة وهذا التحول، ويتخذ ذلك إما اللغة السياسية او النزعة السياسية في الكتابة الابداعية.

إذا اعدنا النظر في الروايات التي كتبها الروائيون (غائب طعمة

فرمان، عبدالامير معلقة، موفق خضر، عبدالرحمن الربيعي، عادل عبدالجبار، هشام توفيق الركابي، عبدالخالق الركابي، وآخرون) نجد ان المعنى السياسي نفسه يتفاوت كثيرا ضمن النطاق الاجتماعي التحولي الذي ذكرته وان هذا المعنى يخدم كل كاتب على طريقته، فيعطيهام إمكانات تتفاوت بظلالها ومراميها ومداراتها التعبيرية، ولكنه في كل الاحوال أمر اساسي في الدفع الخيالي الذي يحرك رؤيتهم الفنية. وهذا شيء يستحقون الاطراء عليه، لان كل رواية لها مذاقها المتميز، ولا تختلط الرؤى فيما بينهم بحيث تختلط الملامح وتلبس على القارىء.

أما مدى التأثير الذي تحققه كل رواية فانه يتفاوت ايضا حسب موهبة كل منهم وطاقته «السحرية». ان الرواية السياسية بامكانها ان تكون عملا كبيرا وذا جمالية متميزة، بل قد تكون هي السبب في تحقيق التأثير الذي يتوخاه الروائي من عمله الفني، بحيث نرى ان الرواية المصنوعة بدراية وتوقد هي التي تحقق الغرض السياسي، الذي يكون في ذهن المؤلف، واذا اخفق المؤلف في ابراز هذا التوقد وهذه الدراية، فانه سيخفق ولاشك في ايصال المعنى السياسي وبالتالي التأثير الذي يتوخاه. ويجب ان نتذكر دائما ماقلته سابقا: ان الرواية ليست مجرد تاريخ او اجتماع، ولا هي مقال سياسي، انما في النهاية عمل سحري.

- الروايات التي كتبتهام لم تقل بعد الا بعضا مما أردت قوله منذ سنين ومازلت أريد أن أقوله. اي أنها فن متنام أو وسيلة تتغير في

عرضها كل يوم ، ولو أنها في جوهرها واحدة ، ولكن الرواية بالنسبة الي كانت ايضا نشوة متواصلة ، كلما انشغلت في عمل ، عدت اليها لاجد نفسي في لوعة تتجدد ، ومعاناة تتجدد ، واكتشاف يتجدد ، ومتعة لا تنتهي . فقد كانت لي ولا تزال الكهف الذي أدخله لكي تتحقق لي الرؤيا التي أطلبها ، وهذه الرؤيا زاخرة وضاجة معاً . فأنا فيها مع الناس كلهم ، ومع نفسي في الوقت ذاته . ولعلها حققت هذا الجمع المذهل بالنسبة الى كما لم يحققه لي أي فن آخر - اي ان يكون الانسان مفردا وجمعا معاً ، ان يكون ذاته والآخرين ، أن يكون زمانه والازمنة كلها ، أن يكون لغة لا تتحقق أصواتها ونبراتهما وإيقاعاتها إلا عندما تتنامى بين يديه

ولذلك فأنني أرى انها كوسيلة تعبير ، لا حدود لطاقتها ، كما أن لا حدود للآفاق التي تعين المرء على اكتشافها

كل تجربة روائية هي انطلاق آخر نحواً يخيل للمرء انه نهاية ، التقاء السماء بالارض ، وكل رواية تؤكد ان هذا الالتقاء لم يتم بعد ، وأن هناك افقا آخر ، يجب السعي نحوه لكيما يتم وفي انطلاق خيال المرء نحو هذا الشيء البعيد الذي يرمز بالفعل الى تجربة الانسان صوفيا او فلسفيا يكمن ذلك الاكتشاف المتجدد ، الذي هو عصب كل ابداع مهم ، لغزارة الوجود الانساني ، وللتعدد الذي لاحد له ، للتوق البشري الذي نجده أحيانا في أروع التجارب الدينية او التجارب الصوفية

والمفارقة في هذا ان الخيال كلما انطلق ، بحثا عن التقاء

السماء بالارض، متعثرا بهاويات الجحيم، فانه بابتعاده انما يعود مجددا الى اقرب الاشياء الى ذاته ومجتمعه والحياة التي تغذيه نعم، الرواية تمتلك افاقا تتلوها آفاق كلها في انتظار من يكتشفها، ولا ريب ان النشوة سترافق دائما رحلة الاكتشاف، ولو ان العذاب ايضا سيكون جزءاً منها.

من حوار مع بهية الكيلاني
في جريدة «الجمهورية»

× × ×

- في كتابة الرواية، - ليست هنالك امرأة تعرض عن امرأة اخرى .
كل امرأة مختلفة واذا تكرر الشكل فان الشخصية لا تتكرر . وفي الحب تبدو شخصية المحبوب على الاقل للمحب انها فذة وتمتع بفراة لا تتكرر، وهذا هو السبب في ان حب العاشق يلهبه كل مرة لانه يتصور انه استطاع ان يتصل بما هو وحداني وفذ .
وشخصيات النساء فيما يكتب المؤلف يجب ان تحقق شيئا من هذه الوجدانية والفراة . واذا اختلفت النساء في الروايات لا يعني هذا بالضرورة ان المؤلف لم يجد المرأة التي تحقق كل الصبوات وكل النشوات التي يقرنها بالمرأة الواحدة . يجب ان

تكون وصال رؤوف مختلفة عن مريم الصفار وعن ريمه وعن لمى عبدالغني (شخصيات في البحث عن وليد مسعود، والسفينة) قد يشتركن في صفات معينة رغم فداة كل واحدة، ولكن الأهم هو التباين فيما بينهما هل هذا ضعف في خلق شخصية المرأة؟ ربما ما كان مشتركا بينهما هو في نهاية الامر حلم الكاتب او صبوته او سعيه نحو ايجاد شيء قد لا يتحقق في الحياة. وهذا كله في النهاية من قبيل التخرص. فالمهم هو ان المرأة التي يوجدها الكاتب تمثل شاخصة في ذهن القارئ وربما تلازمه فيما بعد بقية عمره

● والحب .؟

- الحب اهم عاطفة في حياة الانسان إنه الوقود الذي يجعل الاستمرار ممكنا اذا انتهى الحب في حياة الانسان انتهت حياته الحقيقية، واصبح كسيارة وقفت على قارعة الطريق لنفاد وقودها اما الى أين تسير هذه السيارة وبأي سرعة تسير، فبحث آخر.

● لكن الحب في مجتمعنا مخنوق ودائما نعبر عنه بالاهات؟

- الحب هو قوة تحرر للانسان، وهو الدافع للحركة من الداخل إلى الخارج الحب هو القوة التي تجعل الداخل والخارج ايضا على اتصال خلاق بحيث يتفاعل الداخل بالخارج والذين لا يتحقق لهم هذا الحب كان الله في عونهم. لاشك انهم يعرفون الكثير من العذاب لانهم يعجزون عن اقامة ذلك الجسر بين الداخل والخارج

● والأرض، كيف تراها وتحس بها في رواياتك'

- الأرض. أول ما ذكر في حياتي المشي حافيا على ارض ترابية حمراء، تتخللها الصخور هنا وهناك، وتتخللها الشقائق، وتملؤها اشجار الزيتون.

يظهر ان هذه الصلة الطفولية بشيء لم يكن محددًا بمعناه حينئذ تبقى فاعلة بالنفس مع الكبر. وتكتسب معاني تتخلل افكار الانسان، وتصبح رموزًا لتجاربه الجديدة او ذكرياته، او وسيلة لتحديد تجاربه القديمة ايضا، ولذلك ارى علاقة الانسان بكل ما يحب، شيئًا كان ام بشرا، مجردا كان ام محسوساً، تتمثل في هذه العلاقة الاولى - العلاقة النقية اللا مفهومه اللا عقلانية، بشيء هو الارض التي مشى عليها الطفل عندما بدأت المراثيات تتكشف عن نفسها له لأول مرة. ربما هذا هو السبب الذي يجعلني حتى اليوم ارى في الارض، في التراب، وفي الزهور البرية، في شقائق النعمان، تلك الديمومة السحرية التي تعطي الكثير مما في حياتي انا او حياة من احبهم هذا المعنى المعقد واللا محدد، وبالتالي اجد فيه وحيًا مستمرًا فيما اكتب. ولعلك تعرفين تشبيهي الارض وصخورها وتضاريسها ومنخفضاتها بجسد المرأة في بعض ما كتبت.

- يبدأ وعي الطفل لأمه، ثم للحبيبة، ثم لفكرة الارض كوطن بما فيها من حجارة، واشجار زيتون، وتفايح المجانين الذي يكثر في

ارضنا بفلسطين . أنا في الواقع جعلت وليد مسعود في اللحظات الاخيرة التي نراه فيها وهو يسجل الشريط يدمج شتيتا من تجاربه في وحدة مليئة بالجزئيات ولكن يصعب فرز هذه الجزئيات لانها تتداخل ، وتعكس الواحدة الاخرى بحيث لا يمكن القول اين ينتهي القديم من التجربة ، واين يبدأ الجديد؟ كثيرا ما نمر في تلك اللحظات الوهاجة التي تصبح فيها تجاربنا كلها، مهما طالت زمنا، وكأنها تجربة واحدة تتوقد كاللهيب، وتتطاير منها الشرارات الجزئية التي ما هي الا نتف من التجربة اللاهبة الكبيرة المستمرة. والشريط في «البحث عن وليد مسعود» محاولة لتحديد هذا الشيء بالضبط الذي يكاد لا يحدد، والذي لا بد له من هذه الطريقة لكي تقترب من تحديده. ولعلك لاحظت هنا ان الام تلعب دورا كبيرا في هذا الشريط سواء بشكل ظاهر او بشكل مرموز خفي. والدكتور طارق، وهو دكتور في التحليل النفسي، هو الذي يقول بعد سماعه للشريط ان وليدا يعاني من عقدة الأم. وسواء اكان مدفوعاً بالنبل او اللؤم في ملاحظته هذه، فانه وضع اصبعه على احد اسرار شخصية وليد مسعود. ، يخيل الى ان كثيرا من الذين وصفوا تجاربهم من كتابنا، منذ ان اصبح الكاتب العربي صريحا في التعبير عن تجربته الذاتية، يعطون الام دورا كبيرا الالهية، حتى لو لم يشغل حيزاً كبيراً فيما يكتبون. ويتصف هذا الدور عادة بكبرياء الام وقدرتها على المقاومة. . أن نصل هذا كله بالتجربة الفلسطينية شيء واضح

واساسي ، ويبقى ذا معنى متواصل في تجربتنا اليوم .

- صعب جدا النفاذ الى مناطق في النفس مظلمة وشائكة ، وهي التي تحفظ ، كالرصد في قصصنا القديمة ، ينبوع الحقيقي لابداع الانسان . ولكن من شأن الكاتب ان يحاول دائما النفاذ الى هذه المنطقة العسيرة بالذات ، لكي يستطيع ان ينقل الى وعي قرائه بعض تلك الغوامض التي هي في الواقع باقية على غموضها الاساسي حتى بالنسبة للكاتب ، غير انها تتصل بهذا ينبوع الخفي الذي هو سر تميزه .

كثيرا ما اذكر في طفولتي ثم في حدثاتي ايام كان عمري بين الخامسة عشرة والثامنة عشرة ، اني - ربما تهربا من الاجواء المزدحمة بالناس في الحي الذي كنا نسكنه - كنت آخذ كتابا ، واسعى الى مكان خال من البناء بعيدا عن المدينة ، فيه بضع أشجار زيتون ، وهناك اجد لنفسي مكانا على صخرة او تحت شجرة كنت اجلس على التراب اقرأ لساعات طويلة في مثل هذا الجو ، واتساءل كيف لي ان اصف هذه التجربة ؟ وكيف لي ان اجد فيما احسه بحواسي الخمس في تلك اللحظة الطريق الى قول اشياء تجمع هذا كله معا ، وفي الوقت نفسه تتخطاها الى معان كونية تعطي للحياة قيما ربما لم اكن يومئذ ادركها بوضوح .

هذا الذي تكرر في حدثاتي لازمني فيما بعد عندما عشت في المدن الكبرى وعندما مررت بالحروب والمآزق ، وعندما وجدت

ان حياتي كحياة اي من المعاصرين لي هي جزء من مأساة تتكرر وتتوسع ، ويبدو أن نهايتها لا يمكن ان تراها العين .
والغريب انني في تجربة حدائتي حسبت أنني وجدت مفتاحا للمغلقات التي هي جزء من الفاجعة الحياتية اليومية التي لا بد من تخطيطها بشكل من الاشكال . واغلب الظن ان كثيرا من التفاصيل فيما اكتب نابعة من هذا الذي اتحدث عنه هنا ، لأول مرة بهذا التحديد .

من حوار مع فاطمة الفقيه في «الأنباء» الكويتية

× × ×

● تقول في احد كتبك ان من بين التعاريف الكثيرة للفن هذا التعريف : الفن هو اللاوعي الجماعي في الأمة وقد اصعده الفرد الى السطح ، كيف ترى العلاقة بين هذا التعريف والفن الروائي مثلاً؟

- الغريب ان الفن الروائي في الظاهر هو فن الوعي المطلق ، لانه يعتمد في نجاحه على صناعة عاتية يجب ان يحذقها الكاتب من كل اوجهها لكي يوجد العمل الروائي الذي له قيمة باقية ولعلك تذكر فلوير عندما كان يكتب روايته مدام بوفاري اذ يقول :
«روايتي تعاني عسرارهيما لكيما تبدأ . القلم مجذاف ثقيل

والأفكار تيار ما اصعب المخور فيه .

ولم يكن فلوير هو الوحيد الذي وجد هذا العسر الرهيب في كتابة الرواية الكبيرة . ونحن لو تذكرنا الروائيين المهمين منذ أواخر القرن الماضي حتى هذا القرن لوجدناهم كلهم يقولون لاصدقائهم وفي رسائلهم اشياء من هذا القبيل ، من دوستوفسكي الى جيمز جويس الى غارسيا ماركويز . غير ان هذه الصعوبة تصبح نوعا من المازوكية بالنسبة للروائي . اي انها عذاب يتمتع به لانه فيما هو يعاني هذا العسر الرهيب ويحقق في النهاية اشكالا تنتظم فيها الاحداث والشخصيات ، فانه لا يخلق نظاما لفوضى الحياة فقط ، مما يجعل للفن قيمته الظاهرة ، ولكنه ايضا يكون على نحو ما قد اتصل باعماق انسانية لا تحددها اشكاله ظاهريا ولكنها هي التي تتماثل شيئا فشيئا فيما يكتب ، وتجعل لعمله الروائي بعد الاشهر الطويلة التي يقضيها في مقارعته له ما يشبه الطريق الخفي الى سراديب النفس . وهي بدورها تتصل بالتجارب المتراكمة دون وعي من النفس في ذهن الروائي كالا حلام المتراكمة والمنسية في ذهنه والتي يقول لنا يونغ انها لاوعي الامة المتراكم عبر الاجيال والدهور ، يكون هذا الفنان قد افلح ، اراد ام لم يرد ، في ان يضع يده على شيء منها .

فالفن اذن هو في بعض تعريفه هذا اللاوعي الجماعي الذي اذا استطاع الفنان اصعاده الى السطح فقد نجح في مسعاه ، واذا لم يصعده الى السطح فقد اخفق في هذا المسعى . على ان

نتذكر ان هذا التعريف هو تعريف واحد من تعاريف كثيرة قد تبدو احيانا متناقضة، ولكنها في واقع الامر متكامل فيما بينها لتحدد العمل الفني الكبير.

● تقول في موضع اخر من كتبك - ان الفن محاكاة لفعل ما ولكنك تعود لتقول الفن فعل . فكيف توفق بين التعريفين؟
- انت تعلم ان تعريف الفن بانه محاكاة لشيء ما هو تعريف مشهور لارسطو، وقد جعل، منه مدخلا لبحث المأساة بوجه خاص وجعل النقد منه على مر القرون مدخلا الى الحديث عن الفنون باشكالها . اما تعريف الفن بانه فعل فهو من التعاريف المحدثه التي تؤكد على خطورة العمل الفني ، فلا تضعه في المرتبة الثانية من الفعل الحياتي . فبينما يجعل ارسطو الفن فاعلا في النفس لانه يحاكي فعلا ما، فيرى الانسان نفسه في هذه المحاكاة ويستطيع حينئذ ان يتأمل نفسه . وبذلك ياتي الفعل اولا والمحاكاة ثانيا . يقول الفنان اليوم ان كون الفنان يصنع فنا فانه يفعل . اي ان الفعل الفني هو باهمية الفعل الحياتي وقد تطرف في التأكيد على هذا التعريف بعض الرسامين فرسموا ما يسمى برسم الفعل ، اي انهم يتحركون امام اللوحة الكبيرة ويقذفونها بالوانهم فتكتمل لتكون «الفن الفعل» او «الفن الحركة»

وقد نقول ان الشاعر بكتابه القصيدة هو فاعل حياتيا، اذ يصنع برؤاه والفاظه ما قد يصنع الحداد او البناء بالحديد او الحجر . وهكذا الروائي

ولا اظن ان ثمة تناقضا بين كون الفن محاكاة لفعل ما او كونه هو الفعل . كل ما هناك ان الواحد يكمل الثاني

● للمدينة العربية اليوم علاقة مهمة بالكتابة الروائية، فكيف تراها؟

- المدينة العربية الجديدة هي المصب الكبير لروافد الارياف العربية بشتى نزعاتها وتصوراتها

المدينة العربية الجديدة ربما اخذت تقترب شكلا من المتاهة، ولكنها لم تصبح بعد تلك المتروبوليس الكبيرة التي - كما في الغرب - تقطعت نهائيا بين اهليها واوصر القربى، كما تقطعت العلاقات الانسانية واسباب التماثل في التطلع والعيش والحلم

المدينة العربية الجديدة بكل اشكالاتها هي النفس العربية الجديدة انها تيارات عارمة متناقضة تدفق من كل صوب، تتناغم وتتصادم، وتضاعف كل يوم من مناطق النور ومناطق الظلام، ولكن لهذه المدينة شهية كبيرة كشية الفتى الحدث الذي مازال يبني عضلاته بما يلتهم، ولذا فهي تلتهم هذه التيارات كلها، خيرها وشرها، مؤملة ان تجد فيها نموها وعافيتها ولكن حتى في حالة النمو والعافية، تبدأ جرثومة ما بالاستقرار والنهش في موضع ما من الجسم، الى ان تتكشف عن اعراضها فيما بعد .

ليست هناك عافية مطلقة وليس هناك خير مطلق . وعلى الروائي ان يوحى الينا بانه واع لذلك كله، وانه فيما يكتب جزء من

هذه المدينة يعرفها من اسفلها الى اعلاها، من داخلها وخارجها،
وانه في الاغلب اعلم منا بخفاياها وصراعاتها، والصق منا بعنفها
وطراوتها ويعرف كيف يجعل من فنه وسيلة تسعفنا في التأمل بما
فيها من فعل، وما فيها من حلم، وتضاعف قدرتنا على الحياة
مهما تكن فاجعة، بوهج داخلي مستمر.

وهو بذلك ايضا يكون قد ساهم في بلورة التجربة العربية،
وغدّى الذاكرة القومية بشكل دائم الحضور، دائم التحدي.

من حوار مع جهاد فاضل
في مجلة «الحوادث»

× × ×

لن يأتي المنقذ

● من الصعب التوجه اليك بسؤال تقليدي . نستعين بصموئيل
بيكيت الذي قال مؤخرا: «يا لهؤلاء الذين لم يعرفوا ان زمن
الرواية المضادة قد بدأ. العصر اختزل المسافة واختزل الزمن
واختزل الاحاسيس، ومع ذلك، فان البعض لا يزال يصصر على
المعالجات الروائية التي لا تأخذ هذه التغيرات بعين الاعتبار.»
ماهورأيك بذلك؟

- ان هذا الكلام قد يجوز في تلك المناخات التكنولوجية حيث

تنشط عمليات التقنين البشري وحيث تتناسل الروايات، بشكل
 مثير، للتعبير عن تلك الحالات التي يمكن وصفها بالمستحيلة.
 عاش بيكيت في مجتمع يختلف تماماً عن مجتمعنا. لقد
 ورث ذلك المجتمع الذي كان يبدو فيه ان التناغم والتصادم بين
 البشر، وبين الطبقات، وبين الخير والشر، عملية مستمرة،
 وموحية للكتاب الذين لا يبقى عليهم الا ان يتفننوا في الاساليب
 والنظريات التي تحقق لهم كشفا في الرؤية او كشفا في الاسلوب
 او كشفا في اللغة، وبذلك يجعلون ما يكتبون اضافة الى
 حضارتهم، تبقي على نضارة الذهن وتساهم في حمل الانسان
 على المجابهة الدائمة لمصيره بقدر من الوضوح، مما هو من مهام
 كل كتابة ابداعية

عندما جاء بيكيت «الوريث» الى الكتابة في اواسط الثلاثينات
 شعر ان كل هذا تم وتحقق، وكالعديد من السرياليين والدادائيين
 لاحظ ان الفن، سواء أكان كتابة أم صورة، انتهى الى عنق
 الزجاج، فيما كان الضاغظ التكنولوجي يزداد كثافة، ورأى
 الخروج، بالنسبة الى الرواية، يكون في رفض هذا كله
 والانطلاق في الطريق العكس، او في ما كان له ان يُسميه، هو
 وغيره، بالرواية المضادة او الشعر المضاد، او اي شيء مضاد
 فنيا، حيث يكون البطل نفسه هو البطل المضاد.

ولقد اشتد هذا الشعور بعد الحرب العالمية الثانية حين اصح
 الحديث عن البطل اشبه بحديث الخرافة: ليس هناك بطل انما

هناك انسان . وهذا الانسان تلعب به قوى لا يستطيع أن يتحكم بها اطلاقاً وفي هذه الحال فان اقصى ما يستطيع ان يفعله هو ان يتكلم ويكثر الكلام و ينتظر ويطيل الانتظار، لان ما من شيء سيحدث ولان منقذا ما لن يأتي

النهايات المنحدرة

في جو كهذا لم يكن غريباً ان يكتب بيكيت هذا الكلام عن رواياته أو مسرحياته المضادة، التي لا ترى الانسان الا وهو مقبل على نهاياته، غير مقاوم لها، وان كان يطيل في شيء، فهو يطيل في وصف غروب النهايات المنحدرة شيئاً فشيئاً نحو الموت، احساساً منه بان الزمن قد اختصر، وان المسافات قد تلاشت، وان ابعد المدى هو عند اطراف اصابع الانسان اذا مدّها نحن في الوطن العربي نرفض مثل هذا الموقف اليائس من اساسه . نحن لا نزال نؤمن ان الارادة لها مكانها في تحديد مصير الانسان، وهو المصير الذي لا يبرز كنهاية حتمية كالتي رآها الكثير من متشائمي الفكر والفن في اوروبا بعد الحرب العالمية الثانية ورغم ما يلاحق المجتمع العربي من تدافعات مأساوية، ورغم ما يشهد الفرد، في يومياته، من هواجس مضادة، فان الانسان العربي ما زال يمتلك قوة من الاصرار، وعزيمة من الارادة، تجعله يسعى نحو قدر يريد ان يصنعه بيديه . فالرواية

المضادة لا يمكن ان تعنى لنا شيئا، والبطل المضاد قد يكون له مكان ولكنه ثانوي في تفكيرنا الروائي لان البطل صاحب الارادة مازال هو الامثل في رؤيتنا للمجتمع، وانطلاقا من ذلك فاننا نريد ابداع فن روائي نحن في أوجه لا في اواخره.

وهنا لا بد من القول ايضا ان بيكيت كان مخلصا لرؤية من نوع ما تتصل بناحية من نواحي النفس الاوربية، غير ان رواياته ومسرحياته نفسها، وكثيرا من كتابات الموجة الجديدة، انتهت الى ان تكون ظلا صغيرا في عالم تتلاطم فيه الاضواء والظلال معا.

هذا الظل الصغير اصبح تقريبا في عداد الملغى، اي ان الرواية التي تعتمد على صراع الارادات الانسانية مازالت هي التي تعبر عن الاضطراب القائم في اعماق النفس اينما كانت، سواء في عالمنا العربي او في عالمهم الغربي.

وبالنسبة لنا، فاذا ما تم اختصار الزمن فمن اجل ارادتنا، واذا ما تقلصت المسافات فينبغي ان نجعلها تتقلص من اجل مجتمعنا

من حوار مع وليد الزبيدي
في «الجمهورية»

× × ×

● هل لك ان تذكر علامة فارقة في طفولتك أثرت في أدبك؟

.. قد تكون العلامة الفارقة في طفولة الواحد منا موت احد الوالدين ، أو ارسال الطفل الى ميتم مثلاً ، او وقوعه في بؤس مما نعرفه عن حيوات ادباء كثيرين امثال بودلير وادغار الان بووغوركي وغيرهم . شخصياً لا استطيع تحديد علامة فارقة كهذه في طفولتي سوى ان اتساءل هل كان للفقر الذي عشته سنين كثيرة اية علاقة باهتماماتي الثقافية ، التي ربما وجدت فيها تعويضاً عن ضروب الفاقة والحرمان ، هذه الضروب التي لم اكن فيها متميزاً كثيراً عن اقراني في بيت لحم والقدس ؟ غير ان الفقر كان حافزاً ولم يكن مثبطاً في حياتي . وكوني عنيت بالخراف والبط والدجاج التي كنا نربيها في البيت املا في ان تضيف الى دخلنا شيئاً يسد الرمق جعلني على صلة اشد بالأرض والتراب والعشب والماء . أقول الارض والتراب والعشب ، لأنني عرفتها بقدمي الحافيتين . واقول الماء ، لأنه كان علينا ان نحمله من عين أو بئر قصية لكي نبلغ به بيتنا ، او الحاكمة التي زرعنا فيها مازرعنا . ذكريات كهذه تعود إليّ بنوع من الفرح حتى اليوم ، وتجعلني افهم ذاتي ، الانسانية والثقافية ، على نحو افضل . إنها جزء من صلة الذاكرة بالتحدي المستمر في الحياة .

كنت كثيراً ما أتسلق الاشجار العالية المطلة على الوادي وباستمرار اطلع الى الافق ، حيث تلتقي السماء بالجبال وحيث هو المكان الذي أريد ان اسعى اليه وافتح ثغرة في السماء لأرى ما الذي هناك وراء زرق السماء .

● اذا كانت طفولتك دفعتك الى فتح ثغرة في السماء، فهل لنا ان نرى في ذلك تمهيداً لما اردت تحقيقه في تجربتك الحياتية والثقافية فيما بعد؟

اكان لنا نرى في تجارب الطفولة رموزاً للتجارب اللاحقة، فلربما كان ذلك التوق الى فتح ثغرة في السماء البعيدة رمزاً الى توق بقي يلاحقني طيلة عمري . وهوتوق عذبي وامتعني معا ولولاه لكانت الحياة خالية من النكهة واللون .

يبدو ان الذي يتحقق للانسان اذ تتصاعد تجربته وهو مازال يحمل توق طفولته وصباه هوسير في اتجاه مجاهيل لا يدري ان كان سيعود منها حاملاً معرفة جديدة او رؤية جديدة فالمهم هو هذه الرغبة في دخول المجهول والتغلغل فيه . والمهم ايضا ان يعود المرء من هذا المجهول الى حيث يستطيع ان يقول شيئاً فيه كشف لنفسه وللعالم .

● التجربة الحياتية، بالاضافة الى الرغبة في العبور الى المجهول توصل الى معرفة ما، فهل استقامت هذه المعرفة؟

- لولم اكتب لقلت انني دخلت في المجهول وبقيت فيه . ولكن، بما ان مغامرتي في اقتحام ما وراء زرقة السماء واكبتها مغامرتي في ان اعبر عن بعض ما رأيت هودليل على ان الرحلة كانت رحلة ذهاب واياب، وانها تكررت وما زالت تتكرر . اما ما هي المعرفة، او الرؤية الجديدة فامرها متروك للذين واكبوا مسيرة ثلاثين او اربعين سنة من مغامرتي الذهنية .

● كيف تمثلت قضية إعادة تركيب المجتمع عبر تجربتك وكيف تتمثلها الآن؟

- كل من كتب في الخمسين سنة الاخيرة في العالم العربي وترك أثراً في المخيلة العربية قد ساهم في تغيير بطيء لكنه ، بالتأكيد ، انبثق من داخل الذهن وراح يتجسّد في تغيير المسلكية الانسانية في اطار مجتمع كان سكونياً لقرون طويلة ، واصبح الآن حركياً بفضل ما قام به هؤلاء المثقفون . فاذا كان هناك تدمير نسمة كل يوم من ان المجتمع مازال راكداً لسبب او لآخر فان مصدره الحسن بضرورة الحركية التي اوجدها المثقفون في بعض اجزاء المجتمع ، والتي لم تأخذ بعد مداها الكامل ، مما يقلق هؤلاء الذين يتذمرون عن حق من انهم لم يحققوا الحركية التامة في تغيير المجتمع .
هذه مساهمة واحدة وخطيرة .

● الوسيلة التعبيرية : من حيث هي اداة للتغيير ، لنقل المجتمع من مرحلة الى اخرى اكثر تقدماً : هل شكلت فاصلاً كبيراً في الحياة الثقافية العربية ، وبالتالي في حياة المجتمع العربي واعادة صياغته وتأليفه وتركيبه؟

- لا يتحقق التغيير من دون وسيلة تعبيرية تتصل بالذهن او العقل من ناحية وتتصل ، بالوقت نفسه ، بعبقرية الامة التي يراد لها هذا

التغيير. اي ان وسيلة التعبير تتغذى دائما من مصدرين : مصدر واع وعقلاني ، ومصدر لا واع ولا عقلاني والذي جرى في قرابة ثمانية قرون من التخلف الحضاري في امة فقدت استقلالها ، وبالتالي فقدت صلتها بينابيع قوتها الداخلية التي كبت فيها بقوى خارجة عن ارادتها، هو ان الوسيلة بقيت تدور في مدارات كانت تصلح لمجتمع قديم ، ولكنها خارجة عن الصدد بالنسبة الى حاجات مجتمع جديد اصبحت فيه الامة تؤكد استقلالها السياسي والاقتصادي ، وبالتالي تطالب بعودتها الى ينابيع قوتها الداخلية فعودة المجتمع الى صحته الطبيعية ، والتي تؤدي به الى الخلق والابداع تحتم عليه ان يعيد النظر في وسيلته التعبيرية لانه من دونها لا يستطيع ان يحقق عملية الخلق والابداع اللذين هما المميزان لأية أمة

المجتمع العربي هو الان في بداية مثيرة مضطربة محرجة احيانا ، منتشية في احيان اخرى ، في بداية تريد ان تحقق ابداعاً يميزها مرة اخرى كحضارة وامة . والوسيلة التعبيرية هي وسيلة هذه البداية . ومن العبث ان ندعي ان هناك تغييرا انقلابيا تاما أصبح هو المنتهى وبذلك حقق « المثقفون » مآثيقا اليه عبر تجاربهم المتواصلة . ان التغيير ، سواء في المجتمع او في وسيلته التعبيرية ، هو عملية متواصلة . انه مغامرة ، المهم فيها اولا ان تكون قد بدأت ، وثانيا ان هناك من يدفع بها في طريق المغامرة والتواصل رغم فواجع التاريخ التي تلاحق اية امة .

من هنا يكون ما حاولنا ان نحققه ذا دلالة مستقبلية خطيرة بالنسبة إليّ هي دلالة تفاؤل ارفض بها الرأي الذي يقول: ان المجتمع العربي لم يتغير حتى الان. انظر الى ما حصل في السبعين سنة الاخيرة. قارن بين مدننا اليوم وبين ما كانت عليه في اول القرن، وبين هندستنا المعمارية اليوم وبين ما كانت عليه سابقاً. قارن بين وعي اي فرد من مجتمعنا اليوم، سياسياً او فكرياً او اقتصادياً، وبين ما كان عليه سابقاً، تجد ان الكم قد زاد بصورة مذهلة، وان الكيف قد تغير وتحسن - ولو انه لم يبلغ تلك الدرجة التي مازال «المثقفون» يطمحون اليها. وما الاضطراب الذي يحتاج الامة العربية كما يحتاج النفس العربية الا مظهر من مظاهر هذه البداية القلقة المتوثبة والتي لا يمكن الان وقفها مهما حدث. ● هناك من يقول ان ما حدث من تطورات في الحياة العربية كان على هامش ما اعطته الحضارة الغربية الحديثة وان الانسان العربي مازال مستهلكاً لحضارة الغير عقلا واداة. في هذا الضوء أين التغيير الذي حصل؟

- اذا تذكرنا ان الانسان العربي حرم عليه التفكير لحوالي الف سنة، فان وعيه لقضية الحضارة اليوم كسب ذهني كان احد اسبابه هؤلاء «المثقفون» الذين باتوا يشعرون ان التقدم العربي لا يمكن ان يبقى على هامش الحضارة الغربية، بل حتى وجودنا على هذا الهامش كان امراً مشكوكاً فيه الى ما قبل مئة سنة او اكثر. غير ان ما من حضارة وجدت الا بعد ان استوعبت الحضارات الاخرى

وتمثلتها ثم اضافت اليها. وقد استغرقت الحضارة الاوربية اكثر من ٥٠٠ سنة في استيعاب الحضارات السابقة، ولاسيما الحضارة العربية نفسها، بمحتواها العقلاني اجمالا، قبل ان استطاعت ان تكون ما هي عليه الان. فاذا كنا بدأنا نتحرك، ففي هذه البداية نفسها فضيلة لانستطيع نكرانها.

وعلينا بهذه الحركية الان ان نستوعب الحضارة الاخرى قبل ان نزعم اننا نستطيع الاضافة اليها. فنحن انما عن حق نستفيد من تلك الحضارة لأن من صفاتها الاساسية الكونية التي لم تعرفها اية حضارة فيما مضى. واذا عجزنا حتى الان عن أن نضيف اليها تغييرا نوعيا متميزاً بعقريتنا، فاننا في تلك المرحلة الاولى من الوعي الذهني الذي يوجه همنا نحو الطريقة التي بها وحدها يمكننا ان نفعل ذلك. ولا نستطيع ان نتكهن بالمستقبل، لكن الذي تحقق هو ان العقل العربي استيقظ بعد كبت ماحق طويل. والمستقبل رهن بمن يخلفنا من مثقفين ومفكرين. ولن تكون العملية سهلة وسريعة بالضرورة، انما المهم ان تكون هناك الارادة لتحقيقها

الارادة هي بيت القصيد. فالارادة العربية هي المستهدفة كلما هددت الامة العربية. وعليها ان تبقى على اشدها. والذي اراه ان هذه الارادة تزداد صلابة رغم ما يحيق بالامة من فواجع متلاحقة.

● أمران يقفان حائلا امام التطور: فكر عربي غير عقلاني وغيبية دينية متأصلة، فهل تأخذ بذلك؟

- جزء كبير من هذا الكلام صحيح جدا ولكن أينما نظرت في العالم العربي وجدت فورانا وتمردا وجموحاً يدل كله على ان الغيبة تحاول ان تكبت الجهد العربي ، ولكنها لا تفعل . غير أنها تستمر في المحاولة . ويوم نرى العالم العربي خنع وصمت مفكروه وتكسرت اقلامهم يكون الدجل قد انتصر . غير ان الذي اراه ، رغم ضرب من التشاؤم ، انه مازالت بعض الاصوات تعلو ، ومازال التمرد يقوم ، ومازال العقل العربي يطالب بانعتاقه المطلق . واذا استرشدنا بتجارب الامم التاريخية نجد ان القلة المفكرة ، في كثير من الاحيان ، هي التي تبقى على روح المقاومة العقلانية ، مما قد تتنازل عنه الاكثية كفاً للأذى عن نفسها ، فيبقى فلاسفة الثورة الفرنسية هم اصحاب التنوير الذي قد يتحقق للأمة باصرارهم عليه . وهكذا القلة المتميزة من مفكرينا ومثقفينا

● وهل مطلوب من المفكرين والمثقفين ان يكونوا الشهداء؟

- ربما . هنا اذكر قول غاليليو في مسرحية بريخت :

« مسكينة هي الامة التي تحتاج الى ابطال شهداء . » ولكن ربما كان لابد من البطولة والشهادة .

الحضارة بالمطلق

● في كلامك تعتبر ان الغرب ، عقلا وحضارة ، هو النموذج المطروح امامنا . بينما هو يعيش اليوم مأزقا ما ، فكيف توفق بين

التطلع حضاريا الى الغرب، وبين الاخذ بالتراث العربي؟
 - لا آخذ بالحضارة الغربية كنموذج، وانما اتكلم عن الحضارة
 بمعناها المطلق. فأينما تكن حضارة القرن العشرين يجب ان
 نقصدها لنستوعب ونفهم. غير ان ضمير الامة، ذلك الجوهر
 الغامض الذي يمثل عبقريتها الكامنة ابدا، هو المنهل الأخير
 الذي على المبدع دائما ان يستقي منه ليكون لأي انجاز حضاري
 معناه لأمته، وبالتالي للعالم. فالتراث اساسي وجوهري، وهو في
 الامة العربية يعود الى أول ما اكتشف الانسان ذاته ومعرفته
 ومجابهته لربه، في أولى الحضارات التاريخية اطلاقا. اي منذ
 اكثر من ٥ آلاف سنة. فالحضارات الانسانية بدأت عربياً في
 بدايات العصر السومري واتخذت لنفسها مسارات كثيرة عبر
 الحضارات الاخرى، ونحن اليوم بعض من ورثتها. وهذا الذي
 مقرب اساسي في فهمي للتراث الذي اجده الشق الاهم في
 تحقيق المستقبل. فالسيرورة الحضارية، في نظري، هي
 سيرورة عربية استمرت على دفعات عبر خمسين قرناً من الزمان.
 ولذا يصعب عليّ الا اؤ من باستمرارها باتجاه المستقبل.

● يظن بعضهم ان التراثات تموت، كما ينتهي عمر الانسان، فما
 التراث العربي في هذا الضوء؟

- ما يبقى حياً من التراث هو المهم. والكثير من معرفة الانسان
 اليوم هو الجزء الحي من هذه التراثات التي تذكرها. ليس هناك
 تراث يموت ويندثر نهائياً. قد تمر الامم بفترات من عدم الخلق،

وقد تطول هذه الفترات كما طالت بالنسبة الى العرب . غير ان في التراث جذوة تبقى مشتعلة . وعندما تستجد الظروف التي تعيد للأمة وعيها تعود تلك الجذوة الى فاعليتها . وهذه الجذوات التراثية هي التي تعطي حضارة هذا العصر الكثير من رؤيته وتوجهه . يكفي مثلاً ان ترى ان الفن الحديث في العالم انما هو عودة الى فنون الشرق الاوسط القديمة بالذات ، وان نحتاً يضعه بيكاسوفيه الكثير من النحت السومري الذي صنعه العراقي القديم . والشعر اليوم ، ماكثر امتلاءً ، بصورة وروحه ، بروحيه الشعر البابلي القديم . وما هذه الا امثلة صغيرة سريعة على موضوع كبير .

من حوار مع هاشم قاسم في «النهار العربي والدولي»

× × ×

جاءت مجلة «شعر» في زمن ثوري : وعندما حملت ثورة حقيقية في الرؤيا والاسلوب ، حوربت بضراوة ، وعلانية . أما في السر ، في تلك المنطقة الصامتة من النفس ، حيث تختمر الانقلابات الذهنية الحقيقية وتغير طرائق الحياة والتفكير على غير ما يتوقع أهل الضوضاء ، فقد بقيت فاعلة ، رغم كل محاربة ، حتى

في اذهان الكثيرين الذين من دأبهم ان يفكروا شيئاً ويقولوا شيئاً آخر، الى ان يهديهم الله، اذا هداهم، ويتوحد فيهم القول والفكر. وكان مقياس نجاحها هذا الاختراق اللا شعوري لأذهان مناوئها فما حققته «شعر» من تجديد انقلابي كان لا بد له من ان يتحقق على نحو ما كان الزمن زمن ثورة، وزمن شعر أيضاً، واتحد الزمانان في مجلة جاءت بالضبط في اللحظة الصحيحة - كما احتجبت فيما بعد في اللحظة الصحيحة، وبقي شعراؤها يتجلون في كتاباتهم هم، وفي كتابات الذين تلوهم.

والطريف في مجلة «شعر» أنها استقطبت أولاً الشعراء الذين كانوا قد شرعوا بتمرداتهم قبل ذلك بسنوات، كل على طريقته. كنا في بغداد بدأنا المحاولات الجديدة منذ نهاية الأربعينات، وطوال السنوات الست او السبع الأولى من الخمسينات، قبل ان تظهر «شعر» وكأنها انبثاق لارادات المجددين في العراق ولبنان، والأقطار العربية الأخرى. كان الشعر الجديد قد أصبح قضية. ومع أنه كان قضية من نوع ما قبل ذلك بعشر سنين او عشرين سنة، حين حاول شعراء مجلة «ابولو» ان يجددوا على غرارهم الخاص، فان القضية هذه المرة اتسمت بجذرية ثورية لم يحلم بمثلها شعراء العرب منذ العصر الجاهلي - ولو أنها، كما رأيتها ايامئذ، لم تبتعد بانطلاقها حتى الأفاصي التي تمنيتها لها.

وجاءت «شعر» لتسلم هذه القضية، وتستمر باندفاعها التمردية نحو تخوم التجربة الفذة، حيث الفردانية المدوّخة،

الخطرة، الرائعة. وبعد ان استقطبت الرواد، اجتذبت المريدين، فازداد انتشار اثرها، واخذت تكتسب سيماء المدرسة. وكل مدرسة، كان لابد لها ان تبلغ حداً زمنياً يجب ان تغلق أبوابها عنده، لأنه ايضاً حد ذهني، او اسلوبي، او ماشئت. غير ان عملية الاخصاب كانت قد جرت، وتمت، وعمت نتائجها. واصبحت اللغة الشعرية بعد «شعر» غير ما كانت عليه قبل «شعر»: طاقة وكشفاً ومغامرة.

ولا يقل عن هذه اللغة أهمية، القدرة التي برزت على استنباع الانساق من خلال اللغة، وحشد هذه الانساق بصور وایقاعات لم يعرفها الشعر العربي بهذه الغزارة - الفعلية والممكنة - إلا في المعلقات وشعر الفترة الذهبية من العصر العباسي، وفي قصائد فترة من العصر الاندلسي ضمت شعراء كابن حزم وابن شهيد. ولأول مرة منذ ألف سنة كانت هناك اضافات حقيقية الى اشكال القول العربي، ستبقى وجهها اخر لعبقريّة اللغة المصرية على مستقبلها. والذي يجب التأكيد عليه هو ان الاضافات الجديدة لا تعني بالضرورة إلغاء الاشكال القديمة. انما الذي تحقق هو أمران، منفصلان ظاهراً متصلاً باطناً، اولهما: الطفرة النوعية في القول، وهي التي وسّعت الأفق التخيلي، أشبه بما حدث عندما اخترع غاليليو التلسكوب الحديث، فادخل في الوعي الانساني رحاب فضاءات كونية كان مغلقاً دونها؛ وثانيهما: سقوط الضعيف والكاذب والسخيف مما تراكم على الأشكال

التراثية . اي ان الشعر الجديد اذ حطم قيوداً كثيرة من أجل حريته ، اتصالاً منه بنوازع الحرية في الانسان في زمن مهدد بالعبوديات ، اتجه بالعين والذهن اتجاهاً زاد من مضائهما في تفحص التجربة الشعرية القديمة كلها ، لتقويمها إنسانياً من جديد .

وهذه العوامل كلها ، كما كان ربما متوقعاً ، لم تبق قاصرة على الشعر ، اذ امتد أثرها الى النثر العربي أيضاً فلغة النثر اليوم ، من الرواية الى التقرير الصحفي ، مدينة بالكثير من طاقاتها وتنوعاتها الى ما انتهى اليه الشعر الجديد من إخصاب في اللغة ، والنسق ، والصورة ، والايقاع - هذا الاخصاب الذي مثلته مجلة «شعر» وهو في اوجه وشدته

من حوار مع هاشم قاسم

× × ×

- الحياة الثقافية بالرغم من كل مخاطرنا وطموحاتنا وتفجراتنا بالرغم من كل صرخاتنا وغضبنا وتحركنا ، لم تحقق الا القليل مما كنا نحلم به ، حتى ليحار المرء احياناً ، ويقول اذا كان كل ما سعى اليه يؤدي في النهاية الى هذا التردّي الثقافي ، فلماذا اصلاً سعى ؟ ولكن لا بد من الاستدراك والتساؤل : هل هناك هذا التردّي الذي يجوز لنا معه ان نياس ونسكت ؟

كما ارى المسألة فان الوضع الثقافي يبدو مخيباً لنا لشدة توقعاتنا السابقة، اي انها خيبة نسبية لان في العالم العربي تفجرات ثقافية تكاد تكون احيانا مذهلة، وقد لا يتصل بعضها ببعض، لكنها جارية في اقطار عربية مختلفة بشكل ما كانت لتجري فيه مثلاً قبل ثلاثين او اربعين سنة لا ريب ان الاوضاع السياسية بقيت على اضطراب او تنامي الاضطراب فيها بحيث اصبحت لها احيانا القوة على نفس كل ما يمكن ان يقام من فكر او ثقافة اي ان المثقف الذي يتصور انه كان يلعب دوراً فاعلاً في مجتمع دينامي ليغيره نحو الامثل كثيراً ما يقع ضحية هذه الحركية، التي كان هو احد اسبابها، فنرى في ذلك سقوطاً للسعي الثقافي يدفعنا الى الشعور بان تردياً كهذا لا يمكن ان يكون دليلاً على اي خير في مسعانا الثقافي.

غير ان هذا الاضطراب السياسي الكبير هو جزء من الاضطراب الثقافي الكبير، وكلاهما في النهاية سيستقران على سكل ما سيكون حتماً في صالح الامة وحضارتها فما يدولنا اشبه بالتردي الثقافي انها هو انعكاس للتردي السياسي، ولكنه في الوقت نفسه اضطراب في جسم لن يسقط بسببه، وانما سينتهي الى نوع من الصحة تجعله اقوى مما كان في السابق.

ارجوان لا يؤخذ هذا على مأخذ التفاؤل الضحل، فالمسألة ليست مسألة تفاؤل، وانما هي مسألة ايمان مني بان الدينامية الفكرية التي ظهرت في ربيع القرن الاخير لا يمكن الا ان تؤدي في النهاية الى ما يؤكد على حيوية الامة وعلى حقها في امل كبير.

وربما استطاعت الثقافة في حاشية الامر ان تطفى بدورها على السياسة على نحوها، وتسيرها نحو ما يقضي على هذا التمزق وهذا الانحدار نحو اليأس .

- يُعطى الشعر الآن من عواطفنا واحتداتنا اكثر مما يستحق فالدور الذي لعبه فيما مضى لن يلعبه حاليا او في المستقبل، والذي اراه ان التطور الثقافي الحاصل سيتجه نحو استخدام الطاقة الشعرية العتيدة في اشكال اخرى من التعبير قد يكون لها اثر اكبر في التغيير الثقافي او الفكري في الحياة العربية، ولذلك بدأت اشعر ان الكثير مما ينشر من الشعر، على اهميته بالنسبة للشباب كوسيلة شحن للمخيلة ووسيلة تفريغ للمخيلة ايضا، يبقى يدور في حلقة ذاتية صغيرة الاثر، وعاجزة عن الاتساع بحيث تستوعب هموم العصر، كما كان يتوقع من الشعر فيما مضى ففي الماضي كان هم الشاعر الواحد هم الامة كلها اما اليوم فيبدولي ان هم الشاعر يبدوهما لنفسه، وهذا امر له خطورته وضرورته ايضا ولكن يخيل الي ان هذه الطاقة في استعمال الصورة والكناية والمجاز واللفظة المتوقدة يجب ان تتحول الى طريقة في القول يمكن ان يستعاد لها فعلها الواسع في المجتمع ونفاذها العريض .

لذا تراني رغم تعلقي بالشعر كعادتي دائما، اصر الان على اهمية الرواية العربية كطريقة لعلها تلعب دورا اشبه بالدور الذي لعبه الشعر في الحقب الماضية وهذا ما يجعلني اتصور احيانا ان ما يستغرقه الشعر منا من عواطف واحتدام وتفكير ووقت هو اكثر مما

يستحق .

- ان الشعر العربي يعتبر مهما لاثره التعبيري في المجتمع الاجتماعات السياسية كانت تسيرها القصائد . والكثير من المظاهرات التي ادت الى ثورات كبيرة في الوطن العربي كانت تلهبها القصائد . فالشعر كان دائما يلعب دورا كبيرا في حركات التغيير او المطالبة بها كما لعب شعر المقاومة الفلسطيني بعد ٦٧ دورا مهما واساسيا في خلق روح المقاومة والصمود في فترة من احلك فترات التاريخ العربي غير أن هذا كله فيما ارى الان قد تغير وكاد يصبح ملفيا بعد ان جعل الراديو والتلفزيون اللذين يستعملهما اهل السلطة يرددان مثل هذا الكلام ويستخدمان اداة في يدها من قبيل الفعل الدعائي او التوجيهي او غير ذلك . وحتى هنابات هذا النوع من الدعاية او التوجيه قليل الاثر بالنسبة لما يجري من احداث تحركها افعال سياسية محددة . ولذلك فان الشعر اصبح اقل اثرا من قبل ، لان هناك ادوات اخرى تسعى الى التأثير في النفس هي اعنف فعلا فيما تريد ان تحققه . السينما مثلا او الصورة المرئية ، أو التلفزيون ، هذه كلها وسائل استخدمت الطاقة الشعرية وقللت من اثر الشعر نفسه كشكل مهم من اشكال القول .

على كل ، هذه مسألة حضارية والزمن كفيل بتوضيحها ، غير اني اشعر ان ما حدث في الحضارة الغربية سيحدث في ساحتنا العربية ايضا ، بحيث تحمل الرواية والاشكال النثرية محل الشعر ، على ان تكون هذه الاشكال مشحونة بالطاقة الابداعية والهزة

السحرية اللتين هما من ميزات الشعر الكبير .
لعل الكثير من هذا يصدق بشكل خاص على الشعر المنبري ، الذي حاربناه في اوائل الخمسينات سعيا نحو شعر جديد يمثل تجدد النفس العربية ويوحى باعماق لها ، ما كان الشعر القديم ليلتفت اليها ، وكانت الصفة الذاتية هي الغالبة ، صفة الفرد متعمقا في اغواره المظلمة لكي يخرج منها بما يحقق انبعاثا لقوى كادت تموت ، لكي يحقق قيامة لنفس طال موتها . وكان لابد لها ان تحيا بهذا الصراخ الجديد . غير ان هذا الشعر الانبعاثي ، التمزوي ان شئت ، بلغ حده من الفاعلية في روح الامة في السنوات الاخيرة بشكل ملحوظ ، ويات الكثير من الشعر المنبري يعود الينا مستفيدا بعض الشيء من تجربة الشعر التمزوي ، لكنه في الواقع يعود الى تجربة ثبت بطلانها قبل ثلاثين سنة ولعل محنة الشعراء الشباب هي في هذا الوقوع بين حجري رحى بين الشعر الذي يريدون ان يكتبوه دافقا من اعماقهم ومتفجرا من رؤاهم ، وبين الشعر الآخر الذي يعود بصراخه وتهاويله ، ماثا الساحة عليهم ، مقدما لهم تبريرات لاتقنعهم . والذي يبدو انه قد تحقق هو ان ينصرف بعض الشباب الى نوع من الشعر هو تمرد مطلق على كل انواع الشعر السابقة بشتى ضروبها وبالكثير من الغضب ، بحيث يجدون ان مستمعهم لا يفهمونهم ، وان قراءهم لا يقفون طويلا عند قصائدهم ليستبطنوا ابعادا هم يشعرون انهم تأثروا بها وهذا ادى الى ضرب من الشعر قد اتمتع به انا وارى فيه صحة

متجددة للعملية الشعرية، التي هي ضرورة اساسية للمخيلة
النشطة التي تميز الذهن العربي، ولكنني اعرف ان هذا الشعرا ايضا
سيدور في مغلفات قليلا ما تتخطى نفسها، وقد لا تجد نتائجها
الحقيقية الا في خدمة اشكال القول الاخرى كالرواية مثلا شيء
من هذا القبيل حدث في العشرينات والثلاثينات في الشعر الاوربي
واراه الآن يحدث عندنا، وفي الادب الاوربي استفادت منه الرواية
واستمدت منه حيوية مجددة، اما عندنا فان ادباءنا يجب ان يلتفتوا
بوعي ودراية الى هذه التجربة الشعرية، مستمدين منها دفعا
اساسيا في محاولتهم الروائية

من حوار مع فوزي شلق
في «اللواء» البيروتية

× × ×

يخيل الي ان الكاتب العربي القديم كان في معظم الاحيان، ولا
اقول في كلها، اخلص الى نفسه والى رؤيته فيما يقول وفيما
يكتب، من كاتبنا العربي اليوم لم يكن الكتاب القدامى، اذا
تمثلناهم في احسنهم، ليقفوا عند حد شكلي فيما يريدون ان يقولوه،
ولذا كانت عندهم الخطابة والقصة والمقامة والرسالة والحكاية
والامثلة وغيرها وكانت كلها وسائل للجهر او للتضمين او الترميز
لقول ما يلح على ذهن الكاتب استجابة لعصره وظروفه، واستجابة

لحاجته النفسية والعقلية .

ونخيل الي ان كاتبنا اليوم برغم كل ما أُتيح له من انفتاح على حضارات الدنيا بما فيها حضارته هو، مازال يحدد لنفسه مساراً اقرب الى الانغلاق، بحيث يخشى ان يشط ذهنه او قلمه الى ما لا يجوز له التفكير به او ما لا يجوز له التعبير عنه ، ويرضى بهذا الشعور المرهق الثقيل بوجود المحرمات ، وضرورة القبول بوجودها ، وضرورة التصرف بحيث تبقى هذه المحرمات قائمة تحرم العقل العربي من تلك المغامرة الذهنية التي بدونها لا يوجد فكر ولن توجد حضارة .

ويبدو ايضا ان الكاتب العربي بعد ظلام فكري دام قرابة ٧٠٠ سنة يخشى الانبهار اذا ما جابه النور دفعة واحدة وارى ان كاتبنا لو اطلق لنفسه او لحلل لنفسه المغامرة لوجد اساليب للقول تتعدى الصيغ القليلة القائمة الآن ، ولتوسع حتى بهذه الصيغ القائمة ، بحيث يحق له حينئذ ان يقارن نفسه مع اسلافنا العظماء

× × ×

- الترجمة لغة قبل كل شيء ولكنها حب قبل ذلك - اذا كان للترجمة ان تكون عملية ابداعية (واذا لم تكن ابداعية فهي حتما رديئة ولا تستحق القراءة) ، فأن المترجم يجب ان يستجيب لما يترجم بعمق ويعامله كأنه نص كتبه هو، وعليه الان ان يسبكه في لغته واذا انعدم الحب في ذلك ، فإنه لن يستدر من قدرته الا الاقل

الميكانيكي اذا لم يترجم المرء ليفاخر بالنتيجة النهائية، فخير له ان ينصرف عن هذا العمل. والحب بالطبع يجب ان تسنده معرفة اللغتين. ولكن مهما تكن معرفة المترجم باللغة الاصلية عميقة، وهذا شرط اساسي، فان معرفته للغة يجب ان تكون أعمق. فيجعل امكاناتها تنصاع لحاجته ويتجنب تلك الحرفية السخيفة التي لا تحقق الانتقال من لغة الى اخرى الا لابلط الافكار، وتبقى المعاني الكبيرة والمشحونة خارج طاقة المترجم، وبالتالي خارج الكلام الذي يضعه على الورق. أمانة المترجم يجب ان تكون مطلقة، يجب ان يتصدى لأدق الظلال ويعرف كيف يستنبع الالفاظ والصيغ لاحتواء تلك والدقائق فيحقق انتقال الشحنة الصورية والمعنوية من لغة الى لغة ويبقى الحب هو السر. هو العامل المساعد الخفي في ذلك كله.

يبدو ان الترجمة الجيدة موهبة، كموهبة الكتابة، والعديدون من مشاهير المترجمين كانوا ايضا كتابا وشعراء بارزين. هوغو ترجم شكسبير. وبودلير ترجم ادغار ألان بو، وباسترناك نقل أهم مسرحيات شكسبير الى الروسية وخليل مطران نقل بعضها الى العربية او قد يشتهر المترجم بما ترجم لروعة اسلوبه، كما اشتهر سكوت مونكرريف بترجمة معجزة بروسث الى الانكليزية، وكما فعلت كونستانس غارنيت بترجمة روائع تولستوي.

- كانت الترجمة (وما تزال) الجسر الذي تنتقل عليه الحضارات بين الأمم. وقد ادرك العرب ذلك، ونقلوا علوم وفلسفات الأمم

الآخري الى العربية، وتفاعل العقل العربي معها تفاعلا حيا، فكانت الترجمة بذلك نقطة انطلاق للطاقة العربية على الكشف والابداع والنهضة الاوربية انما كانت نتيجة نقل هذا الكشف والابداع من اللغة العربية الى اللغة اللاتينية اولا، ثم اللغات الاوربية الآخري. فكانت الترجمة هي الجسر الذي انتقلت عليه الحضارة الى اوربا عن العرب ويقوم هذا الجسر اليوم من جديد بين الغرب وبيننا، وها نحن لاكثر من مئة سنة (بالتحديد من اواسط القرن الماضي، وبخاصة بعد توجهات رفاة الطهطاوي المدهشة عند انشائه «مدرسة الألسن» في القاهرة) نستخدم هذا الجسر الحيوي ولكننا لا نستخدمه بالكثرة الكافية، رغم ادراكنا العميق لضرورته

تتقدم العلوم والمعارف اليوم بسرعة مذهلة، لم يعرف مثلها تأريخ العقل البشري وكلما تلكأنا قليلا في اللحاق بها، بعدت الشقة بيننا وبينها بشكل مضاعف، والشقة في اتساع متزايد، لسوء الحظ، كما يعرف كل من انصرف الى الدراسات العليا في الجامعات الغربية.

احاول ان اتصور احيانا لو ان كل عربي حصل على الماجستير او الدكتوراه، في أي حقل من حقول المعرفة، في احدى جامعات العالم الخارجي، نقل الى العربية كتابا واحدا فقط من الكتب التي درسها اورجع اليها او اعجب بها، لكانت لدينا الان مكتبة تراجم رائعة. . واذا لم يحدث ذلك، واذا لم يترجم كل عربي تشق

بالمعارف المعاصرة، اكثر من كتاب واحد، فأنا سنبقى متخلفين .
 اذا افترضنا ان الحياة العلمية او العملية لمثل هذا المثقف تقاس ،
 مثلا، بخمس وعشرين سنة ، ألا يحق لنا ان نتوقع منه (الا اذا كان
 مؤلفا ابداعيا، فأنا حينئذ سنكتفي به مؤلفا ونحسد انفسنا عليه)
 كتابا واحدا يترجمه كل خمس سنوات ؟ وبذلك يحقق لنا - وهذا
 اضعف الايمان - ترجمة خمسة كتب مهمة ، على الاقل ، طوال حياته
 الفاعلة

انا لست غافلا عن اننا بحاجة الى مؤسسات تبني هذه
 التراجم ، وتروجها ، وتجعلها جزءا من الغذاء المستمر للعقل
 العربي . ولست غافلا ايضا عن أن المجتمع العربي ، بوجه عام ،
 مازال الكثير من ابنائه يفكرون كما كان يفكر صبية الكتاتيب في
 سالف الأيام اذا تخرج صبي من الكتاب ، فهو قد «ختم» المعرفة ،
 وما عاد بحاجة الى الرجوع الى المزيد من الكتب ولذا فان
 الكتاب في مجتمعنا اذا قسناه بالمجتمعات المتقدمة ، مازال غريبا
 لقيطا . وما انا بغافل ايضا عن ان ترجمة الكتب العلمية - والفكرية
 بوجه عام - تقتضي قدرة على التقصي اللغوي ، والاشتقاق ،
 والنحت ، وهذا كله سبقنا اليه الاسلاف منذ اكثر من الف سنة ،
 بجهود أفراد عباقرة ، وتحاول تنظيمه اليوم مؤسسات للتعريب ،
 ولكن ما نفع المؤسسات بدون جهود الافراد العباقرة؟

أما السؤال عن الاخطاء التي وقع فيها المترجم العربي ، فأمر
 غير وارد في هذا السياق ، كما انه امر يحتاج الى دراسة مفصلة . فانا

اعرف مثلاً أكثر من دكتور وحامل ماجستير كانت الاطروحة التي انفق سنتين أو ثلاثاً في كتابتها تدور حول ترجمات شكسبير الى العربية، والفروق التي بينها مهما يكن من أمر فإن الخوف من الخطأ يجب الا يمنع المترجم المحب، البارع، عن المجازفة والاجتهاد، وليكن لسان حاله: من يكن افضل معرفة مني، فليتكلم، وليتقدم

● هناك قلة في ترجمة الدراسات النقدية بالقياس الى الاعمال الابداعية في الوقت الذي يبقى فيه للدراسات النقدية الاثر البارز في الواقع الثقافي. فهل ثمة ما يبرر ذلك. ؟

- اذا كانت ترجمة الأعمال الابداعية تفوق كما ترجمة الدراسات النقدية، فلذلك اسباب عديدة، اهمها ان الاقبال على قراءة الاعمال الابداعية اشد بكثير منه على الدراسات النقدية، مما يجعل دور النشر تفضل التعامل مع الاعمال الابداعية، ثم ان الدراسات النقدية كثيراً ما تعالج كتباً أو روايات أو قصائد لم تترجم الى العربية، فنبذوا ترجمتها كأنها تعالج قضايا هي اقرب الى المجاهيل بالنسبة للقاريء العربي فضلاً عن ذلك فقد باتت الدراسات النقدية في اللغات الاوربية ملأى بمصطلحات يصعب جداً نقلها الى العربية الا على نحو تقريبي، واحياناً على نحو خاطيء مما يجعل الترجمة عقيمة غير مجدية. قرأت نقداً مترجماً لرولان بارت، فوجدت انه راح ضحية انعدام المصطلح الذي كان يمكن ان يجعل

لكلامه معنى منطقيا او موحيا والكثير من النقد الادبي في اللغات الاجنبية مرتبط ارتباطا جوهريا بالفاظ النص المنقود . فالكلمة الواحدة في أية لغة لها قرائنها الصوتية ، وإجاءاتها النفسية ، وجذورها الذهنية ، ومعانيها المتفاوتة المتصلة بتأريخ استعمالها في تلك اللغة . عندما تترجم هذه الكلمة الى لغة اخرى ، تفقد كل هذه المزايا ، وتصبح شيئا آخر ينتمي الى هذه اللغة الاخرى . فيكون النقد المرتبط بها في لغتها الاصلية غير وارد بالضرورة بالنسبة الى الكلمة التي ترجمت اليها .

غير ان هناك دراسات نقدية من النوع النظري ، او من النوع الذي يعتمد طرقا واساليب أساسية ، يمكن نقلها الى العربية . وقد ظهر منها في السنوات الاخيرة عدد لا بأس به ، بل إن لجنة الترجمة في دائرة الشؤون الثقافية ببغداد باتت تشعر أنها بالغت في ايثار الدراسات النقدية للترجمة ، على غيرها . هناك منها ما نشر ، وهناك منها ما هو قيد النشر . ولكن ترجمة النقد ، في نهاية الامر ، ينسحب عليها ما قلناه عن قلة الترجمة اصلا ، كقضية عامة . مازلنا نعاني من ندرة المترجمين الكفاء ، الذين يتحمسون لما يترجمون ، ويجهدون انفسهم بحب في مجابهة مشكلات اللغة والمصطلح في ما يترجمون .

من حوار مع وليد الزبيدي
في جريدة «الثورة» .

× × ×

س - كانت الثقافة العربية الجديدة قد بدأت في الأربعينات تتلمس طريقها، وتعيد النظر في الماضي . كيف استطاعت هذه الثقافة الجديدة، رغم قسوة الحياة وتشبثها بالقديم أن تضرب في الأرض جذورها؟ وكيف يمكن ان يحسم الصراع بين الثقافة الاتباعية والثقافة الجديدة؟

- لا بد من القول ان الصراع بين الثقافة الاتباعية والثقافة الجديدة لن ينحسم بسهولة، أولاً لأن الصراع بين الثقافتين من ظواهر الوعي والاستنارة المتنامية في الأمة وكلتا الثقافتين لها دورها في ذلك؛ وثانياً، لأن الثقافة الاتباعية تبقي على نفسها بأن تتظاهر بأنها من ضرورات الحياة الجديدة وبالتالي، بأنها جزء من الثقافة الجديدة . الصراع بينهما، يخيل الي، هو صراع من أجل احتواء الواحدة الأخرى قبل اعلان السيطرة المطلقة . ولكن الثقافة الاتباعية، دخلت معركة خاسرة أصلاً فالفعل ورد الفعل قانون يسري على ميدان الثقافة، بقدر ما يسري على اي ميدان آخر . الثقافة الجديدة هي رد فعل المجتمع العربي على قرون من الثقافة الاتباعية والوقت لم يحن بعد لرد الفعل اللاحق، لأن الفعل الجديد مازال في اندفاعه ولم يبلغ بعد مداه الممكن . كما ان رد الفعل اللاحق، حين يقع، فلسوف يستمد بعضاً من قوته من الفعل الذي سبقه - اي من الثقافة الجديدة، ولذا فانه لن يعني قطعاً انكفاء لها، اونكوصاً نحو الثقافة الاتباعية . هناك عملية تصاعد وتحول مستمرة لنا أن نستشف شيئاً منها إذا تأملنا ولو برهتين في تاريخ الحركات الأدبية .

والفكرية في الغرب في القرون الخمسة الأخيرة . ولكن لابد من القول ايضاً ان هذا لا يمنع امكانية وقوع فترات من الظلام تفرض على العقل فرضاً ، بطريقة او اخرى - كما نرى من تاريخ هذه الحركات نفسها أيضاً

س - ولكن ثمة ظواهر كثيرة توحى بأن الثقافة العربية اليوم تعود خمسين عاماً أو أكثر الى الوراء . كيف نفسر ذلك؟

- هذا قلق شائع ومشروع . غير أن علينا أن نفهم الأمر على وجهه الحقيقي . فالثقافة العربية لن تعود خمسين عاماً الى الوراء - ولا عشرة أعوام . في الثقافة العربية حيوية ستدفع بها الى الامام باستمرار رغم كل المثبطات السياسية . ولكن المثقفين ، فيما يبدو ، فقدوا الكثير من تلك القوة المحركة التي كانوا يوماً يتمتعون بها بشكل مباشر ، أو غير مباشر . وكذلك كثري الساحة العربية نوع من الدجل محسوب على الثقافة والمثقفين ، وطفى أحياناً حتى أغرق صياحه اصوات المثقفين - الذين لا يحسنون أصلاً رفع العقيرة والصياح بين الصائحين . غير أن الثقافة العربية تبقى نشطة ومحركة في الذهن العربي ، وتبقى قوتها الكاشفة تعمل فيه كطاقة تتجاوز كل كبح أو قمع ، لتمد المجتمع بحركته المغيرة الصاعدة ، مهما بدا عليها العكس . ولكن لابد من الحذر: انتكاس الثقافة لن يعني في النهاية الا انتكاس المجتمع . وانتكاس الثقافة أمر ممكن ووارد ، رغم انتشار التعليم - اذا كان التعليم ليس اكثر من خدش لسطح الأمية في العقل والنفس . أو اذا غدا التعليم مجرد

استبدال الأمية القديمة التي لا تعرف القراءة، بأمية جديدة تعرف القراءة - وهي الرعب الحقيقي!

س - ظهرت في الخمسينات والستينات أصوات فردية متميزة في الثقافة الجديدة، كانت أشبه بالمدارس، وكان لها دور إبداعي خاص، سواء تحدد ام لم يتحدد. وكان صوتك انت أحد هذه الأصوات. الى اين يمكن أن تصل هذه «المدارس»؟ وهل كانت لكم أخطاءكم وقتذاك؟

- أخطأونا وقتذاك؟ أية أخطاء؟ إذا كان هناك، كما قلت، دور إبداعي خاص قد تحقق، اذن لم تكن هناك أخطاء - الا اذا أخطأ المحب بالمغالاة في حبه، والمؤمن بالانسان بالتطرف في تشبئه بالانسان. والتاريخ مليء بالشواهد على ان المبدعين لا يخطئون. الآخرون هم الذين يخطئون، حين يخذلون حب المبدعين وإيمانهم بمستقبل الانسان. اما هذه «المدارس»، ان كان لابد من تسميتها كذلك، فقد وصلت الى امداء بعيدة بالأسلوب والرؤية معاً، ووسعت آفاق الممكن في الفكر والاحساس والتعبير بعد انغلاق طويل. والشعور بالضيق هو نتيجة حتمية لوعي الاتساع الممكن في زمن رديء. ووعي الشيء هو اول التحفز النفسي والذهني للانطلاق في اتجاهه.

س - ما مقدار ما تستقي في رواياتك من الأحداث المخترنة في ذاكرتك؟

- بصراحة، الكثير. طفولتي مازالت هي ينبوعي الأغزر. أنت تعلم

أننا كنا أيام الصغر في بيت لحم نعتمد في حياتنا على مصدرين للماء «عين القناة»، والبئر المحفورة قرب كل دار. وفي طفولتي كثيراً ما حملنا الماء من العين، وصعدناه بالدلو من البئر، فكنا نطمئن الى اننا، رغم ما في ذلك من مشقة - نقبلها كأمر عادي من أمور الحياة - كنا نطمئن الى اننا لن نعاني الجفاف. هكذا بالضبط هي طفولتي بالنسبة الى الكثير من كتاباتي إنها البئر، أو العين، التي تمدني بالكثير من النسخ لما يتنامى في ذهني من نبت الخيال، وأرجو أنها ستستمر في منع الجفاف أو العطش

والذي تلا الطفولة بالطبع كثير، ومتزاحم في الذاكرة. وهو الماده الخام لكل روايتي ليس هناك روايتي جيد لا يعتمد ذاكرته وتجربته الشخصية في الدرجة الأولى ولكن المهم هو كيف يستخدم الروائي الذاكرة والتجربة ولأي غرض، وما مدى ما يحقق من حساسية ووهج ونفاذ في الجزئيات التي يستقيها، وكيف يركبها، وهل ينتهي بها إلى «إضافة» إلى تجربة عصره، من ناحية، وإلى «إضاءة» لتجارب الآخرين، من ناحية أخرى.

س - سؤال أخير: فأنا اذكر كثيراً من زملائك الذين تخرجوا معك، ولكنهم آثروا الهجرة والحياة في الخارج لماذا لم تهاجر - وأنا أعلم انك كنت دائماً تستطيع ان تهاجر لو اردت؟ أرجو ان تعذرني عن هذا السؤال الذي تبرره هجرة عشرات الآلاف من المثقفين العرب.

- رفضت الهجرة منذ البداية، كمبدأ، رفضتها عن وعي كني

سافرت الى الخارج، كنت قبل ان أبدأ السفر اصمم على العودة، وأعود انسجماً مع ارادتي وتصميمي أنا حتى اليوم أرثي - او على الأقل آسف - للذين هاجروا، مهما حققوا (إن هم حققوا أبداً) من انجاز في الخارج كانت الهجرة تبدولي دائماً كمن يطلب الحياة الهامشية عن قصد إن شئت، لك ان تتمرد وانت داخل مجتمعك، وفي نطاق امتك وثقافتها وحضارتها، فيكون لتمردك معناه وفعله وصداه أما ان تتصور أنك تتمرد وانت تعيش على هامش مجتمع غريب لا تنتمي اليه أمة وثقافة وحضارة، فانك توهم نفسك وتخدعها انت في الهجرة صفر، وعليك ان ترضى بوضعك الصفري اكثر الذين هاجروا، فعلوا ذلك مضطرين - ولكنهم ايضاً فعلوا ذلك يائسين أنا رفضت اليأس من أمتي منذ ان وعيت، رغم كل ما يضغط على العقل والأعصاب ويطالب باليأس. هناك من يتصور انه في مهجره يواجه مشكلات الوطن والأمة - وهو اهم بالطبع، لأنه اذا لم يصطرع مع هذه المشكلات وهو في البؤرة اللاعجة منها، وفي القلب من الوطن والأمة، لى يعرف المواجهة الحقيقية، التي هي جسدية بقدر ما هي نفسية وذهنية. ولهذا رفضت الهجرة. فهي ما كانت لتعطيني سوى رخاوة الذهن وهامشية البقاء - والوطن ما يزال يضحج، رغم كل شيء، بالحيوية الفاعلة والوعد بالمستقبل.

من حوار مع مازن البندك

في مجلة «الجيل»

تشبثاً بالحلم الحضاري.

في مطلع عام ١٩٨٣ تسلم المؤلف استفتاء من الدكتور سهيل ادريس، رئيس تحرير مجلة «الآداب»، اراد الجواب عليه في اليوم التالي ليتسنى نشره في العدد اللاحق من المجلة وكان موضوعه «المثقفون والهزيمة»، نتيجة العدوان الصهيوني على الشعبين اللبناني والفلسطيني في صيف ١٩٨٢، ويسأل في الفقرة الثانية منه «كيف ترون إلى الثقافة العربية الجديدة وإلى الدور الذي ينبغي ان تضطلع به للاسهام في الخروج من الهزيمة، وتجنب الجيل العربي القادم اليأس والاستسلام؟»

عزيزي الدكتور سهيل،

لقد طرحت قضية كبيرة وخطيرة في زمن لحقنا منه آلام وجراحات، وفقدنا فيه أرضاً وشهداء وامالا وأجباء. لكن يدهشني أنك تتوقع مني ان استطيع الاجابة بسرعة عن اسئلة تثيرها هذه القضية بقينا قرابة الاربعين عاماً في غمرة منها: تفكيراً وتمرداً،

وصراخاً، وعذاباً

لست أدري كيف يتسنى للمثقفين، الذين كان لهم شرف الريادة في تطلعات الأمة الذهنية، والاجتماعية والتاريخية، وفي تطلعاتها السياسية والنضالية - كيف يتسنى لهم ان يعيدوا تقييم دورهم بأسطر قليلة يكتبها الواحد منهم في هذه الظروف العاتية جواباً عن سؤال عليه ان يسلمه للبريد في غضون يوم او يومين؟

الثقافة العربية الجديدة لا يمكن أن نحقق، او نخطط، لها مساراً ارتجالياً بفقرتين من كلام حلو أو غضوب. علينا ان نختلي بأنفسنا، ونقارع عقولنا، ونعيد النظر في حضارتنا بأجمعها، ونقضي في هذه المهمة أشهراً كثيرة، نتقرب فيها الأبعاد والنتائج التي تحققت - أو لم تتحقق - لكل مسعى عربي في نصف القرن الأخير. وهذه مهمة تتطلب أيضاً، فضلاً عن الوقت، كثيراً من وضوح الذهن وصفاء التفكير والسيطرة على الذات (في زمن يكاد يخلو منها جميعاً) لكي نأتي بفكر ربما لم نفلح بالاتيان بمثله فيما مضى

ومع ذلك فإنني أرى في هذه اللحظة، وعفوا الخاطر، أن الدور الذي ينبغي ان تضطلع به الثقافة العربية للاسهام في الخروج من الهزيمة لا يختلف في جوهره ومداه عن الدور الذي حاول عدد كبير من مثقفي الأمة من الخليج الى المحيط ان يعطوه لهذا الثقافة التي وصلوها بعرقهم ودمائهم، بعشقهم وعبقريتهم، بخيالاتهم وأحلامهم كلها.

غير أن الأوضاع السياسية التي نشأت في اثناء ذلك في اثنين

وعشرين قطراً عربياً (اللهم زد وبارك!) راحت تجزىء، بل تهشم، وباستمرار، كل مسعى يقوم به المثقفون، وراحت بهذه الصيغة تلك تتضافر باستمرار عنيد لتبديد الحلم العربي هذا، بحيث رأيناه نجيب عام ١٩٤٨، ورأيناه نجيب مرة أخرى عام ١٩٦٧، ورأيناه نجيب مرة ثالثة عام ١٩٨٢ - لولا فئة رائعة استطاعت ان تحمي هذا الحلم بدمها، ووقفت في بيروت مانعاً صخرياً غالبت به شراسة الصهيونية لأكثر من خمسة وسبعين يوماً على نحو عجزت عنه أنظمة تقود أمة قوامها ١٥٠ مليون نسمة

وما نراه اليوم من مواقف اللامبالاة من معظم هذه الانظمة بملايينها البشرية (دع عنك مواردها) مرة أخرى تجاه العراق في وقفته البطولية الصامدة في سبيل الابقاء على تماسك هذه الامة وتوقها الحضاري، يدلل مرة أخرى على اغفالها - او تغافلها - جوراً وجنوناً عن كل ما يقوله، ويسعى الى تحديده فكراً، مثقفو الأمة العربية في كل مكان.

لذا، نجمل الى ان الفجوة الكبيرة القائمة بين رؤية المثقفين وبين نوازع أصحاب السلطة، ستجعل دور الثقافة يصاب بمثل الاحباط الذي اصيب به فيما مضى، لولا أن هذا الدور يبقى فاعلاً في دواخل المجتمع عن وعي اولا وعي، لولا أن هناك أملاً في ان تجعل مآسي الأمة وفواجعها من هذه الثقافة شيئاً أكثر امتلاء بالحياة وأشد اصراراً عليها - شيئاً يكون في توثبه رفض حاسم لليأس الذي يغري الآن الأمة ويهددها في مستقبلها، مادام ثمة فئة رائعة تتشبث

بحلمها كتلك التي قاومت في بيروت بدمها وحلمها، ومادام ثمة
من يقف شامخاً على البوابة الشرقية للوطن العربي ببطولة اسطورية
تعيد الثقة الى النفس العربية، وتعيد الثقة بالتالي الى حلمها
الحضاري الذي لن تتنازل عنه

الفن أولاً ، ام الفئان ؟

أود أن أبدأ هنا من نقطة غدت ، فيما أرى ، منطلقاً أساسياً في عشرات المحاضرات والنقاشات للكلام حول ماهية الفن العربي ، او ماهية الاسلوب الذي يقرر اذا كان الفن عربياً أم لا . وقد أثارت هذه النقطة يوماً في قاعة وزارة الثقافة بالرباط في ندوة مهمة جمعت عدداً كبيراً من الفنانين من معظم أقطار الوطن العربي ، عندما طرح المرحوم الفنان نزار سليم موضوعاً يقول ما خلاصته إن معرض الستين - الذي كان قد اقيم يومئذ في العاصمة المغربية - معني «بتعريب الفن في الأقطار العربية» . فعلق على ذلك الفنان والناقد التونسي ناصر بن الشيخ بأن القضية ليست «تعريب الفن» ، بل «تعريب الفنان نفسه» . وكيف نعربه؟ قال الناقد :

نعربه بجعله يرفض مفردات النقد الأوربي في معالجة القضايا الفنية، ويعود إلى التراث العربي وما كتبه المفكرون العرب القدامى في الفن، ويرسم عن وحي ذلك فقط - مما قد يجعل معظم اللوحات والمنحوتات التي عرضت في المعرض بحكم اللاغية! وبناء على ذلك طالب بأن يخلص الفنان من فكرة «التعبير» الشخصية، التي قال إنها غربية أصلاً، إلى تصوير ما هو جماعي

هذا الرأي - وهو يبدو في ظاهره وارداً، وكثيراً ما نسمعه، او نسمع ما هو مثله، في صيغ متباينة - أثار حينئذ جدلاً حول الموضوع الذي نحن بصدده: ماهية الفن العربي اليوم بالنسبة للرسام والنحات (ونحن لم نتطرق بعد الى العمارة)، وكيف ينبذ الفنان العربي فكرة الخامة (وهي أصلاً اوربية)، وفكرة استعمال الزيت والريشة (وهي من نتاج النهضة الاوربية)، في إبراز مكونات النفس بشكل مرئي يتعدى الصيغة الحرفية الصرف. وبما أن هذا يعني ان الفنان في هذه الحالة انما هو «يعبر» عن نفسه، حق لنا أن نتساءل: هل صحيح أن فكرة «التعبير الشخصي» هي غربية فقط؟ ما الذي كان الشعراء العرب الكبار اذن يفعلون من العصر الجاهلي حتى اواخر العصر العباسي، بل وحتى اليوم؟

ولكن قبل الضياع في متاهات الاسئلة، لابد من مناقشة المقولة المحورية بالذات: «تعريب الفن»، او «تعريب الفنان» (والفكرتان تكادان تعنيان الشيء نفسه)، مهما تكن وسيلتنا لذلك. كأن الفن او الفنان مادة مجردة باستطاعتك أن تحقن فيها عناصر معينة فتعطئها

في الحال هوية عربية!

فالطريقة التي باتت القضية تطرح فيها تشبه بالضبط وضع العربية امام الحصان. من يوجد الآخر: هل الفن يوجد الفنان، ام أن الفنان هو الذي يوجد الفن؟ هل أنت «تعرب» الفن بايجاد نمط من النظريات تفرضه على المبدع، واذا هو قد أصبح عربياً، وأصبح إبداعه فنا عربياً كذلك؟ أم أنك تطلب الى العربي أن يبدع، ثم ترى ما الذي سيتحقق لديه، فيحمل سماته الذهنية والروحية والنفسية تلقائياً؟

هل سأل اول مبدع عربي أوجد زخرفة، او كتب خطأ، او هندس عمارة: ما الذي يجب ان ارسم او أخطط لكي يكون فناً عربياً؟ هل تساءل يحيى الواسطي، حين راح يرسم أحداث مقامات الحريري: كيف أجعل فني عربياً؟

يقول مؤرخ الفن والناقد الكبير اي. هـ. غومبريتش في كتابه «قصة الفن»: «ليس هناك في حقيقة الأمر شيء اسمه «الفن». انما هناك فقط فنانون. هؤلاء الفنانون كانوا رجالاً أخذوا ذات يوم تراباً ملوناً، ورسموا به بخشونة جاموساً على حائط كهف. واليوم يشتري بعضهم أصباغاً ويرسمون بها صوراً يلصقونها على ألواح كبيرة. .»

إن الفن هو ما ينتجه الفنان، والفن العربي هو بالضبط ما ينتجه الفنان العربي. وبقدر ما يشتد وعيه لتراكماته التاريخية والحضارية، وادراكه حاجاته هو وحاجات مجتمعة معاً، وتحكمه بامكانات المادة

الميسرة لديه، يكون نتاجه في حكمنا أقرب الى الجودة، أي أقرب الى تلك المرتبة التي يتخلق له فيها إشعاع من الوقع والمعنى لا ينطفئ مع انحسار زمانه والفن العربي هو ما ينتجه هذا الفنان، وقد أضاف الى هذا كله، وعيه الصلة الحميمة القائمة بينه وبين قضايا الحياة في القرن العشرين، بكل ما في ذلك من تعقيدات وضغوط إنه ينتج وهو في الوسط من خضم من القوى التي تتفاعل فيما حوله، كما تتفاعل في أعماقه، وهو يستجيب لها بأقصى حساسيته من داخل وضعه العربي بحكم الضرورة - من داخل جلده العربي الذي يعبر كيانه قدرا لا مفر له منه فالفنان لا يبدع في فراغ وجودي ضمن اطار من المعادلات الجاهزة، التي قد يستطيع أي منظر ذكي أن يضعها وهو لو عمل فقط ضمن اطار هذه المعادلات، لربما أضحى في أحسن الأحوال صانعاً ماهراً يكرر المنجزات الماضية - يكررها وقد انتزعت من سياقاتها التي تعطيها معناها ونفاذها أما الابداع فيبقى قضية أخرى تماماً.

الفنان اذن، كالمفكر، يحاول التحكم بنتاج الانسان الحضاري برمته، ويخضعه لنوعين اساسيين من التجربة التجربة التاريخية - التي هي التجربة العربية في سياق تجارب العالم - والتجربة النفسية، او الذاتية، التي تدلل على وجوده شخصاً له فداذة خاصة، يعيش الصراع والتمزق بقدر ما يعيش الطموح والحلم، المأساة والتوق، التي يعيشهما جميعاً جيله العربي هذا الفنان، بعد ان يكون قد صنع ما صنع، ورأى ما رأى، هو الذي علينا ان نتناول رؤاه، التي

لابد أنها تحركت بفعل من التجربة العربية المعاصرة، بكل خلفياتها وتداخلاتها، بكل تحدياتها الراهنة وامتداداتها المستقبلية، ونأمل فيها: هل حقق بتهاويله المرئية، بابتكاراته البصرية، ما يميزه كعربي، وما يجسد في الوقت نفسه إنسانيته، فيكون فيها إغناء لرؤى الانسان أينما كان؟

ونحن حين نبغي استخلاص الخصائص الجوهرية في أمرٍ يعمم على الأمة بأجمعها، سنجد ان لكل فنان مساهمة لا يمكن ان تكون الا جزئية. وهذه المساهمة نفسها، بالنسبة للفنان الواحد، يجب ان تكون مجموع أعماله الفنية طوال عمره الفاعل، وعبر مراحل تطوره كلها وبالجمع العريض بين هذه المساهمات جميعاً لعدد كبير من الفنانين - والغزارة والتنوع أمران أساسيان في ذلك - نستطيع أن نهيء المادة الضرورية لتأملنا الصحيح ودراستنا لماهية فن هؤلاء المبدعين، ومدى ما يتمتع به فنه من خصوصية

وفي بحثنا عن الخصوصية، في هذه الحالة، نحن انما نعمل الذهن والتقري فيما هو قد تحقق، وفيما هو قيد التحقيق باستمرار. والخصوصية ليست هي الهوية انما هي من ظواهر الهوية، او مزاياها أما الهوية فهي مجموع ما انتجه المبدعون طوال فترة ما، وما زالوا مستمرين في انتاجه. وهي ليست فقط ما تحقق من إبداع في الماضي، كما يتصور البعض. فلماذا معرفة الهوية الفرنسية، مثلاً، هل نقول انها ما تبلور منها في القرون الوسطى؟ او في عصر النهضة الاوربية؟ او في عصر فلاسفة القرون الثامن عشر؟ او في

الثورة الفرنسية؟ أو في توالي جمهوريات القرن التاسع عشر؟ أو في تفجرات الأفكار والأساليب طوال القرن العشرين؟ انها هذه كلها، متداخلة ومتفاعلة معاً، ومتجهة في الوقت نفسه نحو المستقبل. اي أن الهوية، التي تبقي خصوصياتها في تجل متواتر، شيء متنامٍ أبداً ولا يمكن له ان ينغلق الا بموت الامة. وهذا بالضبط ما ينطبق على الامة العربية من خلال تاريخها الطويل، وما نتوقعه لها من مستقبل أطول: إننا بقدر ما نتسلم من تراث، نصنع التراث نحن ايضاً لزماننا وللأزمة القادمة.

من الواضح أن أزمة الثقافة العربية المعاصرة، حين نجد اننا نتخبط في استخلاص الخصوصية التي تعين لابداعنا وجهه، انها هي أزمة تحديد هويتنا على نحو يمكننا في الوقت نفسه من تنميتها دينامياً - أي بحركة فاعلة ومستمرة. والفنانون على مختلف أساليب التعبير الميسرة لهم، انما هم في محاولة دائبة للخروج من هذه الأزمة: أي أنهم يساهمون في البحث عن طريق ابداعهم بقدر ما يحركون النفس والعقل في الاتجاه الذي يبقى البحث فيه من دلائل الحيوية والقدرة على البقاء والغلبة بالنسبة للأمة.

أما أن يزعم البعض ان هذا كله جزء من التفكير الذي انتهت اليه حضارة الغرب، وأننا بسعيننا هذا نحاول ان «نتغرب»، فزعم باطل، غير مبني على معرفة حقيقية بواقع الحضارة اليوم. فحضارة الغرب، اذا كان لابد لنا من تسميتها هكذا، اذا تعمنا فيها، وجدنا أنها حصيلة حضارات التاريخ قاطبة، بما فيها حضارات الشرق،

وحضارات العرب والاسلام بوجه خاص والثورة في الأساليب الفنية، من الرسم الى النحت الى العمارة، في المئة سنة الأخيرة. تمثل في الكثير منها توجه مبدعي العالم الغربي الى فنون الحضارات غير الغربية - اي توجه الغرب نحو فنون الشرق بامتداداته كلها - ومحاولة استيعابها والتغذي بها، وادخال التغيير على أنماط الابداع، وبالتالي انماط الحياة، بتأثير منها

ولقد وجدت أن أحد الامثلة المهمة على «المستقبلية الغربية» في الفن المعماري، وهو المركز الثقافي الضخم، والرائع الذي تم بناؤه قبل سنتين في كراكاس عاصمة فنزويلا، يستقي شكله النهائي وتجربته الحسية من زاقورات العراق القديم! وهو مع ذلك يجمع في تفاصيله نتاج عبقریات فنانين عديدين، هم الذين يجعلون للفن الفنزويلي «خصوصيته»، دون أن يعزلوه عن سياق الابداع الانساني

المبدع اذن هو الذي ينبغي علينا أن نتأمل في أعماله، لنستخلص منها ماهية الفن العربي اليوم نحن لا نعربه، اونعرب فنه مسبقا بل هو الذي سيقدر، بكونه عربيا، مقترنا من خصوصيته قد نقول إن عمل الفنان العربي مازال قاصراً، في الأغلب، عن تجربته الحقيقية اي ان تجربته أكبر من عمله، أو أن طموحه أبعد من إنجازاه. ولكن هذه حالة تتخذ لها لبوساً يتغير، وإن تكر في جوهرها باقية، مادام الفنان يعي الاشكالية الحاصلة بين الواقع والحلم وهي اشكالية باتت من صفات القضية المتنامية التي

يدفعها الفنان قدماً بعمله المتواتر، مؤكداً بذلك حضوره في عالم اليوم، وتصميمه على التقريب بين الممكن والمستحيل. لأن الطموح يجب ان يبقى دائماً أبعد من الإنجاز، على ان يكون في الشقة التي بينهما دليلاً على ان الفنان يحاول أن يتخطى قصوره مع كل عمل جديد، حاملاً معه أحلامه الذاتية، التي هي بعض أحلام أمته، وطموح الانسانية جمعاء، في وقت واحد. من أعمال هذا الفنان، ومثات المبدعين الذين مثله، نستمد المعايير التي تحدد في النهاية ماهية الفن العربي، وخصوصيته.

١٩٨٤

يَوْمِيَّاتُ بَصْرِيَّةٍ للعِمَارِيِّ عَرَبِيٍّ

هذه اليوميات البصرية يمكن ان تسمى ايضا «تنويعات على القوس». وكون الفنان معمارياً عربياً يضيفي على الموضوع مغزى خاصا: فقد اقترن العرب في اذهان الناس اقترانا وثيقا بعمارة الاقواس حتى ليتساءل المرء الم يكن العرب هم الذين اخترعوها ولما كان معاذ الألوسي عراقيا، فانه قد يؤكد على ان القوس استعملت لأول مرة بشكل كبير وذي وظيفة بنوية عند البابليين والآشوريين، وهؤلاء هم، حضاريا وتاريخيا، العرب الاوائل الذين هاجروا شمالا من الجزيرة العربية لكيما يؤسسوا حضارة تلو حضارة في المدن العظيمة التي انشأوها على ضفاف دجلة والفرات. وهكذا فإن انغماسه في موضوع القوس المعمارية انما هو ضرب من البحث في دخيلة النفس، وتغلغل في اعماق الذاكرة الجماعية - انه ضرب من العودة الى الجذور.

على المرء هنا ان يحذر لئلا يفترض، كما يفترض فيما يبدو
الكثيرون، ان المهندس المعماري، بمجرد استخدامه القوس
بشكل ما مهما يكن خارجيا، يحمي التراث العربي والاستاذ
الآلوسي، كمفكر ومصمم، ابرع من ان يرضى بمثل هذا الموقف
السهل التبسيطي - وهو موقف ادى في السنوات الأخيرة الى الكثير
من العمارة الرديئة. انه شديد الوعي لكل ما يجب ان يدخل عضويا
في التخطيط لكي يجعل من القوس لا مجرد استمرار ظاهري
للماضي، بل عاملا بنائيا جوهريا في تجسيد رؤية للحاضر، توحى
بالماضي ولكنها لا تسقط تحت عبئه. ليس ثمة مهندس في العالم،
عربيا كان ام غير عربي، يستطيع ان يجترح مرة أخرى معجزة «قبة
الصخرة» بالقدس: وان المرء ليتساءل هل كان ميكيلانجلو يعرف
شيئا عنها، وما الذي كان ليقوله عنها لو كان يعرفها ولكنها، شأنها
شأن العديد من المباني العربية العظيمة الاخرى التي اعتمدت
التنوع على موضوع القوس، تقف مصدراً للالهام والتحدي امام
المعماريين العرب اليوم. وعندما نذكر حصن الأخيضر (المقام في
القرن السابع او الثامن للميلاد) في اواسط العراق، ناهيك عن
العمارات العباسية الرائعة التي ما تزال قائمة في بعضها ببغداد، بما
فيها من تراكب للايقاعات البصرية المبنية على القوس، فاننا نجد
المزيد من التبرير لهذا الهوس الخلاق بالقوس في تخطيطات مهندس
عربي

ما هي القوس بالضبط؟ يقول ليوناردو دافنشي «ما القوس الا

قوة يسببها ضعفان اثنان . لأن القوس في المباني تتكون من قطعتي دائرة، وبما ان كلتا القطعتين ضعيفة جدا بحد ذاتها وتميل الى السقوط، وبما ان الواحدة تقاوم سقوط الأخرى، فان الضعفين يتحولان الى قوة واحدة . »

انها ضديد جميل، هذه القوة التي «يسببها ضعفان» - بالمعنى الفيزيائي الفعلي . وبالمعنى البصري ايضا، يجد المرء متعة في «السقوطين» الاثنين اللذين يقاوم كلاهما الآخر: ان ثمة ايجاء بقوة عاطفية في الخط الذي يتصاعد من الارض وينحني مع السماء ليسقط ثانية الى الارض . واذ يتكاثر هذا الشكل، فان وقعه في الغالب اشبه بالموسيقى التي تملأ الصدر بجذل او انشراح فجائي يكاد يعجز عنه اي تحليل

لعل هذا هو الوقع الذي تبحث عنه وتحققه اعمال معاذ الألوسي، حيث تستخدم وسائل معمارية اخرى لخدمة هذا الغرض الاساسي من القوس ان الفضاء في هذه الرسوم يُحتوى ويُطلق على غرار معين، يؤدي الى الاحساس بالمزيد من الفضاء ويتم ذلك كله ضمن مقياس انساني جدا اذ يبدو ان حوار الاقواس يجري بمصطلحات انسانية فالمرء قد يشعر انه اطول قامه، واكثر كبراً، حين تبقية الدراماة المحيطة به، او الواقعة تحت بصره، في المركز من الاشياء، ولا تنال ابدا من قامته التي له حقه فيها لنا ان نسترسل في التأمل على هذا النحو، او اي نحو آخر. وقد ركزت انا على القوس، غير ان هذه التخطيطات توحى ببحث

متعدد كثير الخيار يماثل ما يحاوله الشاعر في دفتر ملاحظاته فتصيد الشاعر للصور اللفظية يوازيه هنا تصيد المهندس المعماري للصور البصرية - والمحك في كلتا الحالتين هو القدرة على الایحاء وانا اجد الایحاء في هذه «اليوميات» دأبا في عمله. جاعلا من كل تخطيط قطعة شعرية مائة مكتفية بذاتها ضمن حالتها الذهنية ولكنها، في الوقت نفسه، تلمع الى الصنيع البديع الكامل الذي لا بد أن يلحقها

١٩٨٣

من حالات الفن

سردنابال ، بين الاسطورة والواقع

من أجمل اللوحات التي يراها زائر متحف اللوفر، حين يبلغ القاعات التي تعرض الفن الفرنسي في القرن التاسع عشر، لوحة ليوجين ديلاكروا تدعى «موت سردنابال». وهي، كالعديد من لوحات ديلاكروا والفنانين الذين عاصروه، لوحة كبيرة جداً، تشتعل لوناً، وتفيض وهجاً. انها صورة سردنابال، آخر ملوك آشور (كما كانت تقول كتب التاريخ آنذ)، وقد اضطجع على أريكته الضخمة، وعلى قدميه ارتمت شابة جميلة شبه عارية، ومن حولها ثمة مجزرة رهيبة، ونيران تلتهم قصر الملك، وسوف تلتهم الملك وعشيقته أيضاً، في محرقة جنائزية هيأها لنفسه واحد من

أعظم وأغرب ملوك الشرق إنه بطل اسطوري، ولكنه أيضاً جزء من تاريخ حقيقي، بطل ألهب خيال الرسام الكبير، كما ألهب خيال فترة بكاملها امتلأت به شعراً ورسمًا، بالفرنسية والانكليزية، في باريس ولندن، وفهمه الكتاب والفنانون والمؤرخون كما شاء لهم هواهم، وكما شاءت لهم روح العصر الذي كانوا هم صانعيه ومن صنعه، في آن معاً

قبل كل شيء، يجب ان نتذكر تاريخ عرض اللوحة لأول مرة إنه عام ١٨٢٧ أي ان رسامها ديلاكروا، الذي ولد عام ١٧٩٨ كان دون الثلاثين من عمره عندما رسمها وعرضها في «الصالون» بباريس وقد جاءت الفكرة، مبدأياً، عن مصدرين

المصدر الأول هو الجو الثقافي العام في باريس ما بعد الثورة الفرنسية وعصر نابوليون، اذ كان ثمة بين الشباب الباريسي إعجاب عميق بالشخصيات التاريخية الكبيرة التي تجمع بين أبهة الملك، والاستبداد، والعشق، والنهاية الفاجعة، رجالاً كانت ام نساء - والأخيرات من امثال سميراميس، وكليوباترا، وديدونه ملكة قرطاج - لأنهم رأوا ان هذه الشخصيات تمثل الانسان في أعمق نزعاته المظلمة المكتومة، وتجسدها وقد وجدوا معظمها في تاريخ الشرق، او التاريخ الروماني وسردنابالس شخصية «تاريخية» كان ديودورس الصقلي قد كتب عنها مطولاً في تاريخه القديم، وصورها على هذا النحو الذي بات يثير خيال وتوق هؤلاء الشعراء والكتاب والفنانين من الشباب.

أما المصدر الثاني، والمباشر، الذي استقى منه ديلاكروا إلهامه، فكان مسرحية «مأساة سردنابال» للشاعر الانكليزي اللورد بايرون، الذي كان معبود الشباب في باريس في تلك الفترة بالضبط. ويوم جاءهم ان بايرون مات في ميسولونغي (في بلاد اليونان) وهو يحارب العثمانيين من أجل تحرير اليونان، بكاه ديلاكروا، كما بكاه زميله الموسيقي الفرنسي هكتور برليوز، وعشرات المبدعين الذين سيصنعون لفرنسا حركتها الرومانسية، ولبسوا عليه شعارات الحداد

مات بايرون عام ١٨٢٤ غير أن أثر حياته وقصائده ومسرحياته، ومواقفه التمردية التي اقترنت باسمه، بقي طاغيا وكان قد كتب «مأساة سردنابال» شعراً وهو في منفاه الاختياري في ايطاليا - في مدينة رافنا، وشعرها عام ١٨٢١ وهي الفترة التي كتب فيها ايضاً «مانفريد» و«قاين» إلى جانب مسرحيات اخرى، وقصائد كثيرة كان ينظمها جميعاً بسرعة مذهشة، وتنشر في الحال في انكلترا، وتلقى رواجاً قلماً عرفه شاعر إبان حياته وكلتا الشخصيتين، سردنابال ومانفريد، لعبت في خيال القرن التاسع عشر دوراً كبيراً مخلصاً بالسبب للأدب والفن في معظم الأقطار الأوروبية، وساهمتا كلتاهما في اعطاء الشعور والرسم والمسرح لوناً معيناً كان له أثره السيكلوجي الغريب حتى نهايات القرن

وفي انكلترا كان ثمة رسام يدعى جون مارتس، لا يقل عن ديلاكروا تأثراً بكتابات بايرون، ولا تقل لوحاته حجماً، ان لم تزد،

عن لوحات ديلاكروا. وقد رسم هو أيضا لوحة كبيرة، متأثر «بمأساة سردنابال» لبايرون، دعاها «سقوط نينوى» وفي عام ١٨٣٤، أي بعد عرض لوحة ديلاكروا في باريس بسبع سنوات، أخرج وليم مكريدي مسرحية بايرون في لندن. وكان من الطبيعي ان يؤلف المشهد الأخير على غرار لوحة جون مارتين، بكل ما فيها من فخامة، وجلال، ورعب. ولا بد من القول إن الضعف الدرامي في معظم مسرحيات النصف الأول من القرن التاسع عشر، بما فيها مسرحيات بايرون الشعرية، كان يعوض عنه المخرجون بالمسرحة الاحتفالية والفرجة، فيكثرون من متعة العين والأذن، حيث قد تقصر عن المطلوب متعة العقل.

ولكن، قبل ان سترسل من هو بالضبط سردنابال (باللفظ اللاتيني المبني على أصل إغريقي)، او سردنابال (كما جعله الفرنسيون، بحذف المقطع اللاتيني الأخير، على عادتهم)؟

تزعّم التوّارة، ضمن الكلام الكثير، في عدد من اسفار العهد القديم، عن الامبراطورية الآشورية التي، في الواقع، كانت الدولة اليهودية لبضعة قرون من توابعها الصغار، أن اسمه اسنابار. ولكن اسمه الحقيقي كشفت عنه الحفريات في نينوى في القرن الماضي، وهو آشوربانيبال. قد تتأمل التحريف الذي جرى عن طريق اليونانيين من آشوربانيبال الى سردنابال (س). ونجده من الظواهر المألوفة في التاريخ الذي دونه الاغريق، ولا سيما الهلنستيون بعد عصر الاسكندر، وأخذ عنهم الرومان فيما بعد، ثم

اوربا المسيحية . وقد كان لأشوربانيبال سمعة رائعة ، تناولتها الحقب بعده ، وسحرت الاغريق ، الى ان غدا ، بعد مضي حوالي ستمئة سنة على موته ، أقرب الى الاسطورة شموخاً ، وجمالاً ، وغرابة ، يوم كتب عنه المؤرخ اللاتيني ديودورس الصقلي ، وبلور شخصيته على الفرار الذي فهمه ، والذي بقي ماثلاً في اذهان الدارسين طوال ما يقارب تسعة عشر قرناً من الزمان .

ولد ديودورس في جزيرة صقلية في القرن الأول ق . م . ، وكان معاصراً ليوليوس قيصر وأغسطس قيصر . وعندما اراد ان يجمع المواد لكتبه في التاريخ ، تجشم مصاعب السفر في سبيل أبحاثه ، ورحل الى أماكن عديدة في اوربا وآسيا ، وزعم أنه جاء الى العراق . ثم قضى شطراً كبيراً من حياته في مدينة روما . وقد سمي كتابه في التاريخ «ببليوتيكاستوريكا» - أي «المكتبة التاريخية» - وجعله تاريخاً للعالم ، يبدأ بالفترة الاسطورية السحيقة في القدم ، ويتسلسل زمنياً حتى يبلغ بدايات حروب يوليوس قيصر في بلاد الغال (فرنسا حالياً) . وجاءت «مكتبته» هذه في أربعين جزءاً ، لم يصلنا منها بنصها الكامل الا خمسة عشر جزءاً ، وشذرات من الأجزاء الأخرى .

ولما كان ديودورس يجمع بين الاسطورة والحدث ، على نحو يكاد لا يفرق بينهما ، فانه اليوم لا يعتمد عليه كثيراً كمؤرخ . ولكنه شديد الامتاع لوفرة ما عنده من تفاصيل ، معظمها لم يوجد في اي مرجع آخر .

كتب ديودورس سيرة الملك الآشوري آشور بانيبال، وقد تحول اسمه لديه الى سرد نابالس، وخلط بين شخصية وأفعال هذا الملك العظيم، الذي حكم من ٦٦٨ - ٦٢٧ ق. م.، وبين سيرة الملك الضعيف الذي تلا خلفه، واسمه شنشارشكون، الذي كان فعلاً آخر ملوك آشور، وهو الذي حرق نفسه وقصره وخدمه وحشمه عند هزيمته عام ٦١٢ ق. م.، بعد موت آشور بانيبال بخمسة عشر عاماً وكان الذي أطاح به نابوبولاصر، حاكم مدينة بابل، مستصحباً ابنه الفتى نبوخذنصر، الذي كان يومئذ في الثامنة عشرة من عمره.

كيف صور ديودورس آشور بانيبال / سرد نابالس؟

صوره ملكاً شديد الترف، شديد التعلق بالم لذات، متنعماً بثناء امبراطوريته التي كانت تتحكم بمصائر الشرق، وقد شيد لنفسه في نينوى (التي يسميها المؤرخ «نينوس») قصراً لم يعرف البشر نظيراً له عمراناً وفناً ولكن قائداً كلدانياً، يدعى بليسيس، يتآمر عليه مع ارباسيس الميدي، ويحشدان معاً جيشاً كبيراً يزعجهم به على عاصمة سرد نابالس. عندها، تستفيق رجولة الملك، وتتقد همته، وينصرف عن مشاغل الترف واللذائذ، ويقود بنفسه جيشه - بعد ان كان عاطلاً لزمناً طويلاً - ويهزم المتمردين في ثلاث معارك متعاقبة غير أنهم يعيدون الكرة، ويحاصرونه في «نينوس» لسنتين كاملتين، إلى ان يمل القتال، ويأس من وضعه، فيجمع في قصره كنوزه، وجواريه، وخصيانه، ويحرق نفسه معهم جميعاً، وكأنه يعبر

عن نهاية الامبراطورية العظيمة بسقوطها في نيران كنيران الشمس
 الالهة وهي تغيب بين الغيوم الحمراء في أعقاب يوم شتائي
 هذه الصورة المتوهجة، المحركة للاعجاب والأسى، لرؤى
 الحب والمجد والموت كلها معاً، هي التي سحرت بايرون، وجعلته
 يكتب مسرحيته التي سحر بها بدوره ديلاكروا وجون مارتن
 والعديدين الآخرين. وكان بايرون قد أعجب من قبل بصورة
 سنحاريب، كما وجدها في احد أسفار التوراة، ووصف في احدى
 قصائده كيف ان جحافلها أغارت وهي «تلتمع بالأرجوان
 والذهب». وفي صورة ديودورس للملك الأشوري، رأى بايرون
 شيئاً من نفسه ومن مأساته الشخصية، كما رأى بطولة من نوع كانت
 الثورة الفرنسية وحروب نابليون قد أوجدته كشيء سحري
 مستحيل، تبتغيه النفس وتلاحقه، ولكنها تتحطم دونه

صور بايرون سردنابالس ملكاً شديداً الترف، ولكنه شجاع
 شديد البأس، لطيف المعشر، وكثير السخريه غير ان الحياة لا
 تتغافل عن رجال من هذا القبيل، رجال يتصورون أن بإمكانهم أن
 يجمعوا بين نقائص السطوة العاتية ولذائذ المتع الحسية والذهنية
 فيتآمر على سردنابالس العراف الكلداني بلسيس وحاكم ميديا
 ارباسيس، ويتزعمان ثورةً عليه، طمعاً في عرشه. عندها، ينفض
 عن نفسه خمول الترف، وتحته جاريته اليونانية ميرها (التي يؤثرها
 على الأخريات كلهن) على مقاومة المتمردين. فيخرج على رأس
 جنوده ويقا تل بضراوة. ولكنه ينهزم فيرتب لانسحاب زوجته

الملكة زارينبا، وكل من يريد الخلاص من نينوى المهددة، وبهيماء محرقة جنائزية كبيرة يعلوها عرشه، يصعد اليه ومعه ميرها، وتلتهمهما النيران معاً، كما تلتهم القصر وما فيه، والمتمردون يجتاحون المدينة - بالضبط كما صور المشهد كل من ديلاكروا وجون مارتن.

ولكن ما هي الحقيقة التاريخية بشأن سردنابالسر، هذا الذي راق للناس أن يتصوروه لأكثر من ألفي سنة طاغية يعيش للمذاته، متخشا في حياته الخاصة يطلب الموت أخيراً احتراقاً مع جواريه؟ لقد كشفت التنقيبات في النصف الثاني من القرن الماضي عن شخصية هي على النقيض تماماً من ذلك كله. فقد تبين أن آشور بانيبال كان ملكاً مستتراً، وادارياً بارعاً، ورجلاً شجاعاً ملهاته، إذا لم يكن يقاتل الأعداء في معركة، هي صيد الأسود. وقد صور ذلك في جداريات رائعة من النحت النائيء ملأ بها ردهات قصره في نينوى - صور فيها معاركه الرهيبة بتفصيل دقيق لم تعرف مثله فنون التصوير في التاريخ، كما صور خروجه لصيد الأسود على عربة تجرها الخيل، وليس برفقته الا السائق وعدد قليل جداً من الرجال. كان آشور بانيبال ابن ملك عظيم آخر، هو اسرحدون. وقد حكم قرابة الأربعين سنة، وآشور في أوج عزها وعظمتها.

حالمارقي العرش، اضطربت أحوال مصر الفرعونية التي اجتاحتها ملك الحبشه ترهاقه (تاركو)، فأسرع اليها آشور بانيبال بجيش كبير، وانقذ مصر من الأحباش. بيد أن الأحباش أعادوا

انهجوم والقتل والتنكيل ، فخرج اليهم مرة اخرى ، ودرهمهم ، وطردهم من البلاد ، وبقي يزحف بقواته على ضفاف النيل جنوباً حتى بلغ مدينة «طيبة» العظيمة في صعيد مصر - «المدينة ذات البوابات المئة» - وأمن للمصريين حياتهم تحت حكمه ، ثم وافق على الانسحاب من مصر ليحكمها أحد فراعنتها ، بساميتيخ .

وقد هزم آشور بانيبال العيلاميين ، أعداء آشور التقليديين ، في معركة طاحنة ، وجيء له برأس ملكهم توبسان الى نينوى (عام ٦٥٣ ق . م) ليعلقه على شجرة في حديقته . وأخضع تمرداً من حاكم بابل ، وبسط ظله على الجزيرة العربية ، كما فتح صور وسيطر على لبنان . وكان في كل قطر يخضعه او يستعيده يعين ملكاً او حاكماً يدين له بالطاعة .

ونعمت الدولة الآشورية في عهده بالثراء والرفاه والسطوة . وكان يحتفل بانتصاراته باقامة المباني الكبرى في مدن وادي الرافدين ، وبخاصة في عاصمته نينوى . وقد اكتشفت بقايا قصره في تل قوينجق (بالموصل) ، واذا هو في تخطيطه ، وما فيه من أعمال الفن ، يمثل ذروة العبقريّة الآشورية في النحت والعمارة .

وأهم من ذلك كله ، أن آشور بانيبال كان راعيًا سخيا للآداب والفنون . ومكتبته العظيمة هي التي احتفظت لنا بالكثير مما نعرفه اليوم من آداب وفكر وادي الرافدين ، اذ جمع فيها كتابات ومدونات العصور التي سبقتها ، بما فيها تلك الدرة الفريدة : ملحمة كلكامش .

هذا كله كان مما سيرز شيئاً فشيئاً في التنقيبات التي استمرت في العراق منذ اوائل اربعينات القرن التاسع عشر حتى اليوم أما بالنسبة لديلاكروا، كما للعديد من معاصريه، فكانت الشخصية التاريخية الكبيرة رمزاً يحرك الأخيلة البعيدة، ويستثير العواطف الجامحة، ويعوض بالوهام ما يفتقر اليه الواقع اليومي وكان سردنابال واحداً من هذه الشخصيات التي استجابت لرؤاه المحمومة على النحو الذي صوره بايرون: فهو تاريخي، والقِدم السحيق يكرسه كنمط أعلى مستقر في حنايا اللاوعي الانساني، وهو مؤاتٍ لما ينوش العصر من تباريح ولوعات غريبة، هي لوعات ذلك التيار الحديد، تيار الرومانسية ويقول ماريوبراتزان حى الملاريا التي أصابت ديلاكروا عام ١٨٢٠، وراحت تهدمه ببطء لسنين كثيرة، قد تفسر منحاه في مارسم من لوحات بحيث جاءت اعماله، كما وصفها بودلير الذي كان شديد الاعجاب بها، «ترتيلة رهية نظمها إجلالاً للموت والحزن الذي ليس ما ينهيه».

وكان بودلير يرى في المجازر والمحارق التي ابدع في رسمها ديلاكروا، إضافة الى مشاهدته من شكسبير، وبخاصة من مسرحية «هاملت»، وتصويره لأوفيليا الغريقة - وكان مسكونا بها لمدة طويلة - ما يعاني هو نفسه من حنين جائح الى ما يتعدى التعبير الفني فكلاهما يبدأ من الظلام، ويضيع أخيراً مع شهوته في الظلام، حيث «أعضاء الجسد يلتهمها الحزن والفجيرة» وكان يلذ لديلاكروا أن يملأ لوحاته بنساء رائعات الجمال وهن ضحايا

التعذيب او القتل - وجواري سردنابال، اذ يقعن تحت السيف او ينتظرن النيران الآكلة، انما هن جزء من تلك الرؤيا الجنائزية التي اضرمت في الفنان رغباته الدفينة إنه يعشق كل ماهو من صنع الخيال، وكل ما في مقدور الانسان ان يتصوره، فيأتيه بمقدرة خارقة، جعلته يبهر الناس فيما يرسم حتى النهاية إنه ساحر اللون المسكون بعالم لم تره عين من قبل - يريد أن يجسده صورا لا يمكن لمن رآها مرة أن ينساها أبدا فيما بعد

وما تم اكتشافه، بعد عرض «موت سردنابال» بأقل من عشرين سنة، لم يكن أقل إثارة للخيال والدهشة والانبهار. بل ان التماثيل الآشورية التي عرضت في اللوفر والمتحف البريطاني في منتصف القرن التاسع عشر، اكدت على النزعة المنطلقة نحو تماثيل المستحيل بأشكالها التي ما كان أحد قد توقعها فالثيران المجنحة، ولوحات ملوك آشور ومرافقيهم، بوجوههم الصارمة، ولحاهم وصفائهم المتفردة، وقلانسهم وحليهم، والأرواح الحامية التي تحرسهم، بما تبدى فيه من الأجنحة ورؤوس النسور بمناقيرها الكاسرة، كانت كلها أقرب الى الأخيلة والأحلام التي تحتاج بغرائبها دواخل الفنانين والشعراء فالتماثيل والجداريات التي اكتشفها القنصل الفرنسي بول اميل بوتيا في خورساباد، قرب الموصل، والقنصل الانكليزي اوستن هنري لايارد في نمرود ونيوى وآشور (شرقاط)، ما بين ١٨٤٣ و ١٨٥١، لم يكن في النحت القديم المعروف حتى ذلك الحين ما يماثلها إنها تختلف اختلافا

جذريا عن المنحوتات الاغريقية والرومانية والفرعونية التي كان الناس قد ألفوها لقد هزت كلها الجو الثقافي في باريس ولندن، واقتحمته أشبه بعالم جديد اكتشفه كولومبوس آخر لأول مرة.

ولذا فان مسرحية بايرون «سردنابال» ، عندما أخرجها مجددا تشارلزكين في لندن عام ١٨٥٣ ، اي بعد أن نشر لايارد كتبه المصورة عن تنقيياته الآشورية، وعرض لقاء المذهلة في المتحف البريطاني، اكتسبت طابعاً جديداً غير الذي عرفت في اخراج مكريدي عام ١٨٣٤ ولما كان تشارلزكين هو المخرج والممثل الأول معاً، فقد درب الممثلين على الحركات والايماءات التي اخذها عن التماثيل واللوحات الآشورية.

غير أن هذا كله لم ينل من الموقف الأساسي من التكوين البصري نفسه. فان منظور الرؤية وأبعادها الفسيحة التي تميزت بها لوحة جون مارتن «سقوط نينوى» بقيت هي المبدأ المتحكم بالاخراج. وبقيت لوحة ديلاكروا «موت سردنابال» ، التي سبقت الاكتشافات الأثرية، على سحرها في اجتذاب الناس، وفي التأكيد على روعة وجلال ملك شرقي عظيم اختلطت في شخصه الوقائع بالاساطير، يتساهى به الكتاب والشعراء والفنانون طوال القرن التاسع عشر، كلما تصوروا أنفسهم قد بلغوا، ولو وهما، ذروة المجد والعشق والمأساة.

تأملات في غراب علاء بشير

في ليل كثيف بظلماته واشجاره، سمع الشاعر الانكليزي جون كيتس البلبل يغني، فخاطبه بأغنية فيها شيء مما تصوره في غناء البلبل نفسه، وهو الغناء الذي ما انفك يتردد في جنبات العالم منذ اقدم عصور الخليفة، يذكر الانسان بعلاقاته الحميمة بالليل والشجر والزهر، بالحب واللوعة والألم، والبقاء أبد الدهر جزءاً من الكون الذي لا ينتهي. كان الشاعر من اعماق مرضه القاتل يخاطب ذلك الصوت السحري المتنقل من فنن الى فنن، من حقل الى تل، حول الحياة التي تتوق الى تخطي الشقاء والموت، ذلك الصوت الذي يراكم الحس على الحس، مكثفاً التجربة التي تصل اللحظة الآتية بلحظات الأزل.

في العديد من لوحات الدكتور علاء بشير، الجراح الفنان العراقي، يأتي الطير الآخر الذي هو نقيض البلبل، الغراب، المذكر الانسان بالخراب والموت، ذلك الطير الذي تعيه ذاكرة البشر صنواً غريباً للبلبل، ليقابل شدة البلبل الأبدي بنعيه الأبدي. ولئن يكن نوح قد ارسل الغراب بعد الطوفان من فلكه، ولم يعد إليه، فلأن الغراب شغل بمأساة البشر الذين قضى الطوفان عليهم، وراحت اجسادهم الطافية على المياه تقابل ظلم الطبيعة بأحتجاجها الصامت الذي لم «تنطق» به الا حناجر الغربان وهي

تنعق في وجه السماء بين التحليق والخط، بين جثة وجثة. فالغراب، عند علاء بشير، يقيم العلاقات نفسها التي يقيمها البلبل بين أعماق النفس البشرية وبين الشجر والزهر والحب واللوعة والألم، غير أنه يؤكد فيها على ما يتهلده النفس من فقدانها، منذراً الانسان بالفراق والخراب والرعب، وهو الذي يطلب الوصل والتوقد والوهج: علاقة الأبد هنا هي جدلية الحياة وما هو نقيض الحياة في سياق لا ينتهي. فالغراب بدوره، على طريقته، يكشف تجربة الانسان للعشق واللوعة - هذه التجربة التي تصل اللحظة الآنية بلحظات الأزل.

في لوحة «الفنان والغراب»، تتأمل الفنان الذي ضم الغراب على صدره، في ارض عراء خاوية الا من صخرة انتصبت عنيدة وحدها لتزيد من حس العراء والخواء والرغبة: إنه على وشك ان يطلق الغراب كيما يطير عبر الغيوم الى ارض اقل عرياً وخواء، منذراً بالويل العتيد. هذه اللوحة أغنية الى غراب - أغنية المأساة التي يضمها الانسان بين جنحيه، لتذكره بالفاجعة الممكنة دوماً، والتي قد يعبرها الانسان الى حيث يتطهر منها وكأنه قد تخطى الموت نحو الحياة من جديد، او قد لا يعبرها ويبقى رهين مأساته.

لوحات علاء بشير مقلقة، مذهلة، تحيا على متناقضاتها الداخلية التي تملأ رموزها. ولا أحسب ان الفنان يأتي برموزها متقصداً اي معنى واضح ينصاع للمنطق. والغراب المتكرر هو نفسه مطلق هذه المتناقضات، لأنه يحمل معاني لا تتحدد في ذهن

الفنان، فهي اذن لا تتحدد في ذهن المشاهد، الذي يتلقاها كما يريد، ويعطيها المغزى الذي يريد. بل انها تعيد باستمرار تشكيل القرائن الذهنية والنفسية لديه كل مرة على نحو مغاير. كما أن لكل مشاهد غراره الخاص في تلقي هذه الرموز، مهما تكن منطلقات الفنان عندما جاءت فيضاً من قريحته.

عند النافذة المفتوحة على سماء رائعة وقفت فتاة عارية، ريانة الجسد، تصد بذراعها الممدودة غراباً يهاجمها بعنف، يريد اقتحام حجرتها، اقتحام أمنها، اقتحام انوثتها الفتية. وهو غراب ملون، ووراءه غراب آخر اسود يريد ان يكرر فعله: وقد سمي الفنان اللوحة بـ «الحلم المتكرر». ولعل وراء الغرابين غراباً أخرى سنراها بعد حين. والفتاة، في وعي الفنان الظاهر، تصد هذا المقتحم كما تصد القدر- إنه قدر يتكرر. ولكننا اذ نذهل للوهلة الأولى، ونفرق لهذا الهجوم المباغت، والعين منا مازالت تنزلق على ظهر الفتاة الناعم نحورد فيها المكورين المغريين باللمس، نعيد النظر الى النافذة. فنرى ان الفتاة، ربما، ليست هدف الهجوم كما حسبنا- او كما حسب الفنان. إنها هي الهاجمة. انها تطلق الغراب بنفسها. ففي وضعها لا نجد رعب فتاة فوجئت في عريها، بل فتاة تدفع غراباً متعلقا بها، تريد له ان ينطلق نحو الخارج، باتجاه غراب اسود بانتظاره. إنها تطلق نذيراً بالرعب من النافذة. إنها تشارك في صنع القدر لمخلوقات ما تحت تلك السماء الرائعة.

ثمة ألفة غريبة بين الغراب والانسان في لوحات علاء بشير.

ولنذكر ذلك الفتى الذي رفع وجهه نحو السماء ليتلقى غراباً حط على وجهه المرفوع، وراح ينقر عينه كعصفور ينقر حبة قمح: ألا يبدو وكأنه قد استوعب الرعب حتى كاد يدجنه، فتلقى المنقار الكاسر كما يتلقى مداعبة ملؤها الغزل؟

والوجه المشرح في اللوحة الموسومة بـ «انسان وإله» - إنه وجه الجرح والعذاب. ولكن الغراب الذي علق مغلبيه بخيط كخيوط الشوك على مقربة منه، وهو يحاول الانفكاك منه بقوة ولا ينجح: ما الذي يفعله على مرأى من هذا العذاب؟ وإذا كان الوجه يمثل الانسان، فهل يمثل الغراب إلهاً ما، إلهاً علقت قدمه بالفخ الذي نصبته يده، إزاء انسان جاءت جراحاته وعذابات عن طريق قوة أخرى أكبر منه؟ هل جاء الاله الغراب بعد مواعده؟ أم أنه مجرد ضحية أخرى لقوى الشر التي، بعصفها، تدمر الصانع والمصنوع معاً ماداماً هما من نسج الحياة؟

إن الفنان يتقن رسمه، ويجيد انشاءه، ويجعل اللوحة بصرياً عملاً متناسقاً من حيث الصيغة والأداء، محققاً لكل جزء فيها واقعية دقيقة في التصوير يُحسد عليها وهذا بعض السر في قدرته على إقلاقنا: إنه يقول شيئاً جاءه متكاملًا، ولكن في شكل لم يألّفه العقل، يطالب بمغزى يترأى ويتحول كالسراب، دون أن يتلاشى كالسراب. ونبقى نحن مشدودين بتساؤل لا يمكن أن ينتهي الى جواب أخير. وهولوا انتهى الى جواب أخير، لا تنقص من قيمة العمل الفني، الذي يجب ان يحتفظ بالكثير من لغزه

وسره : والا لتهافت بين أيدينا عند عثورنا على الجواب .

وفي اللوحات الأخرى يرفد الفنان رؤيته الغرابية بما يقربنا أحياناً من بعض الوضوح إزاء أنفسنا، دون أن يتم الوضوح بأي شكل كان . ففي لوحة «إنسان وطائر» ، لم يبق من الانسان إلا ثوبه، وقد استقر في مضجعه في وضع ينم عن صرخة رعب، ولكن الذي بقي على حاله هو الغراب وقد أطل من فتحة الساق الخالية إنه يؤكد على حضوره، ولا يأخذ منه أي اضطراب او خوف

في لوحة «الانسان والزمن، رقم ٢» ، استلقت المرأة على بساط قروي عراقي ، أطلت من طرفه قدمان، إحداهما فارغة الكاحل كأنها مصنوعة من فخار مجوف (مع الاعتذار للفنان البلجيكي ماغريت) امام خرائب مدينة أريدو والسومرية إننا هنا نفتقد الغراب، مع أننا نكاد نجزم انه موجود في مكان ما من هذا الأفق الزماني الغابر. هل ألقت المرأة الغراب، واطمأنت الى الخرائب، وأصبحت جزءاً مما صنع الانسان ليبقى دالاً عليه مهما فعلت يد الزوال في كل ما صنع؟ هل التهم الزمان الغراب، أم شاركه في ارادته، وتوحد معه؟

ولعلنا نشير هذا التساؤل نفسه عندما نتأمل في اللوحة الأخرى «الانسان والزمن، رقم ١» . ففي اسفل الصورة ثمة يدان خضراوان (الموت؟) ترفعان لافتةً معناها «ممنوع الدخول» . ممنوع الدخول الى أين؟ أرض جميلة التبليط، تقطعها فجأة مساحات سوداء تراءى فيها رغم السواد آثار القبور، وقد صعد في الافق

البعيد، في أعلى الصورة، وجه منطرق ملك الحضرة - نصفه حجر، ونصفه بشر. نكاد نسمع نعيب الغربان وهو يتردد في أرجاء هذه الفضاءات الزمانية المظلمة، حيث لا يبقى الا ما يترأى بعيداً غير مطمئن الى حقيقة ذاته بين ان يكون إنساناً عرف وأحب وعان، وعدل وظلم، وبين أن يكون حجراً أوجدته يد فنان اراد مقاومة الزمن ولم يحقق من انتصار ارادته الا النزر اليسير.

هذه الرؤى الفاجعة تذكرنا بذلك الفيلسوف الذي، إذ تأمل الحياة، ما نظر الى الناس الا وعيناه طافحتان بالدموع. غير ان الفنان، في لوحة «الحلم والكابوس»، يقارب التعبير عن الغضب، بدلاً من التفجع، على هذا كله. وهو يوارب حين يسمي لوحته «الحلم والكابوس»، في حين انه يريد أن يقول إنها «الحقيقة والكابوس»: الانسان البقرة المليئة الضرع، له فرع الحصان الجامح، ولكن يديه القويتين تقذفان عن نفسه العبء، صخرة العذاب، صخرة الكينونة، صخرة سيزيف، في الفضاء. ويفرغ فمه كل ما احتواه في جوفه. فغدا الكابوس هو الحقيقة التي نسمع الآن فيها لا نعيق الغراب، بل صرخة الفنان نفسه، تملأ الفضاء. وقد اردف ذلك بلوحة «الصراخ الآخرى» - وكأنه اراد ان يكظم الغضب، ولكن الصراخ اطلقه بكل ما فيه من ألم، رغم البكم المفروض عليه.

يخيل إلي ان الفنان، في لوحاته الأخيرة هذه التي تحدث عنها هنا، استطاع ان يبلغ بمأساة الانسان ذلك المستوى الذي تستوعب

عنده الصورة المشاهد في عواطفها المحتدمة ، لتبلغ به في النهاية حد التطهير من الخوف والشفقة ، بالضبط كما اراد ارسطو للمسرحية التراجيدية ، بحيث يعود المشاهد ، بعد دخوله تجربة الفنان ، وهو أنقى وأقوى .

أترانا اذن نتصالح مع الحياة بعد ادراك هذا الهول كله الكامن فيها ، في الزمن ، في كل ما يسعى اليه الانسان ؟ اي خبر يأتينا به الهدهد في لوحة «الرأس والهدهد» ، وعهدنا بهذا الطير ينطق بالحكمة والجمال ؟ في هذه الغرف المهجورة ، مع هذا الرأس البشري المعلق عند نافذة يندلق منها ضياء الشمس ، أي أمل ، اي بشير ، يأتي به الهدهد ، وقد غاب الغراب ؟

إنه لا أزال اسمع أغنية البلبل في قصيدة جون كيتس ، تلك الأغنية التي عاصرت ازمان التاريخ كلها ، لعل الانسان ينسى - كما اراد الشاعر ان ينسى ولو في ليلته الوحيدة تلك - «التعب ، والحمى ، والهياج . حيث المرء اذا تأمل فاضت في نفسه الأحزان . .» اراد كيتس أن ينسى ذلك في نشوة البلبل . اراد ان تحمله أحاسيسه الى حيث دفء الجنوب ، وخموره ، وأغانيه الراقصة - وتمنى الموت في تلك اللحظات لكيما يبقى أبداً مع الأغنية التي لن ينال منها الموت . ولكنه في النهاية عاد الى نفسه المستوحدة ، المستوحشة ، كمن عاد من عالم رائع الحلم الى الحقيقة الماثلة امام عينيه «تلاشت الموسيقى - أستيقظ الآن ، أم أنني الآن أنام ؟»

هذا السؤال بالذات لن يلقيه فناننا اليوم على نفسه : إنه

مستيقظ جداً والموسيقى الغرابية لم تتلاش في أذنيه وإينما تحمله هذه الموسيقى ، فانها لن تحمله الى حيث الخمر والأغاني الراقصة على ان ذلك قد يبقى وعداً من هدهد جاء مع فيض الشمس ، وقال قولاً سمعه الرأس المعلق في فضاء حجراته ، ولا نعلم إن كان فهم شيئاً منه فنحن في عصر تهددنا فيه قواه الشريرة ، وتترأض خيوله نحو القنبلة النووية وهل للفنان الا أن يذكرنا بأن انسانيته ، انسانيتنا ، تصيح بها الغربان ، فلتتدارك أمرها في عالمها الفسيح هذا ، وتنقذ مستقبلها من كارثة قد يجعلها هذا النذير ، بمعجزة ما ، غير محتمة؟ وبذلك يبقى في قول الهدهد ، مهما يكن ، وعد باقي بما تتوق اليه النفس وتملأ به أحلامها

أترانا حملنا أعمال الفنان معاني اكثر من طاقتها؟ ربما كان الأمر بالعكس . لأن في لوحاته ميلاً الى تغيير الصلات الخفية بين مضامينها بالنسبة لكل مشاهد ، بل ربما بالنسبة للمشاهد الواحد كل مرة يتأمل فيها هنا اذن يتداخل الرسام بالشاعر والرائي وحكيم العصور السالفة ، وليس عبثاً ان يكون الفنان ، في واقع حياته ، جراحاً مشهوداً له بالبراعة انه يرتق جراحات الجسد ، ولكنه يرى فيها رموزاً يسجل بعضها في لوحاته لم يريد أن يقرأ ، جاعلاً من الغراب اول من ينطق بهذه الرموز.

تهاويل وداد الاورفلي

تشاهد رسوم وداد الاورفلي لأول مرة فتفاجأ : كأنك فتحت بابا
كان مغلقا باحكام ، واذا انت وسط اضاء وموسيقى في قاعة فسيحة
ليس فيها احد ، ولكنك تحس بأنك محاط بهمسات اناس
محتشدين . وللحال ، تنقلب بك الاحاسيس ، وانت لا تستطيع
التأكد من سردهشتك ، سوى انك تتلذذ رؤية ، وتتلذذ بها يوحى
همساً اليك ، والرؤية تتيه بك مكانا وزمانا ، ماضياً وحاضراً -
وكذلك الهمس .

يكاد يستحيل على المرء ان يتحدث عن متعة التجربة البصرية
ازاء رسوم وداد الاورفلي الاخيرة الابلغة الشعر ، وبلغة الغموض
والالهام . فهذه الرسوم تعيد تركيب الزخرفة العربية منذ ان وجدت
في القدم : انها تعيد تركيب التهاويل الجدارية ، وتدوم في الوقت
نفسه بتهاويل القلائد والمعانق العربية - من اعماق بيوت الشعر
البدوية الى تجليات القباب والمآذن الحضريّة . فيها نسيج من
ذكريات صياغات الفضة والذهب وقد تداخلت بذكريات التوريق
والتخريم . فيها يتمازج الشكل المعماري باشكال الحلي على نحو
مستحيل ، وبالتالي فهو رقيق كالخلم ، وغاير كالدانتيل ، وصاخب في
همسه المتواصل .

والغريب في صانعة هذه الطلاسم ، المتحررة من الحروف

والكلمات ، أنها لقراءة عشرين سنة لم تكن ترسم الا تجربة الواقع في المجتمع المعاصر - واقع الفقر، والقسوة، والضيعة، والالم . كانت رسومها صرخة احتجاج على ذلك كله ؛ وبالوان قاتمة، خطوطها مؤكدة وجارحة . الى ان جاء يوم في اوائل السبعينات وجدت فيه انها لا تستطيع الاستمرار . كانت قد مارست الرسم وهي تنتقل من بلد الى بلد، تحمل معها اينما ذهبت صراخها غير انها توقفت عن الرسم كلياً - توقفت عن صراخها الخارجي ، اذ امتلأت بصراخ آخر داخلي تعجز عنه خطوطها والوانها وبعد سنتين او ثلاث من هذا الكبح والكتم ، وجدت نفسها في اسبانيا

وجالت في مدن الاندلس . واذا اشبيله وغرناطة وطليلة تكثف لها تجربة من نوع آخر: انها تكثف تجربة الزمن في صيغ شكلانية عربية . فتدرك عندها انها من خلال تلك الصيغ تستطيع ان تقول بالخط واللون ما لم يكن يخطر ببالها من قبل . واذا الاحتجاج يتحول الى توك، والصراخ الى غناء، ويتحول الواقع المرئي الى فترة مشحونة بحس الدهور .

وهذه الفترة حركية بشكل يصعب تفسيره . فالرسامة، اذ حلت إشكالا لنفسها بانتمائها الى تراثها، بقيت مع ذلك جزءاً من عصرها الابداعي بانتمائها الى ما هو قادم - حيث يتحرر الماضي من سكونيته، ويغدو قوة دفع نحو كل ما هو مثير وليس في الحسبان، حيث كل شيء يتحرك ويتألق ويغري بالمغامرة . وبذلك فان وداد الاورفلي باعمالها تنقذ الذات من الازمة الآنية والمأزق، تنطلق

بواسطتها من الضيق الى السعة، من شراك المحنة الى حرية
الفضاء. واهم من ذلك كله، فانها برسومها تأخذنا معها نحن
ايضا، ولوللحظات، بسرعة ودوننا عنت، في ذلك اللون من
الانطلاق. ولعل ذلك هو السر في دهشتنا، ومتعتنا المفاجئة، ازاء
لوحاتها

١٩٨٢

صرخة الحب

أحد الدوافع الأساسية في الفنون جميعاً، هو التعبير عن النفس. فالفنان، كما نعرف من التاريخ، قد يعمل برعاية الدولة، او برعاية سيد او حاكم، او برعاية مؤسسة دينية وهو قد يعمل مستقلاً بذاته عن كل انواع الرعاية قد يكون صياداً بدائياً «يشخط» على الصخور في داخل كهفه صور الحيوانات التي يجبها او التي يتمنى صيدها، او زاهداً حديثاً من زهاد العصر يعطي شكلاً مرثياً لهلوساته التشبيهية او التجريدية غير أنه في الحالات كلها انها يستقي، بصورة اساسية، من ابتكاره الذاتي وتجربته الداخلية انه مدفوع دفعاً لا يملك رداً له، لكيما يطلق تعبيراً عن رؤيا من نوع او آخر، تلح عليه في الأغلب الحاح الهوس، وتعاوده مرةً بعد أخرى، وفي اشكال لا تسلم نفسها له بسهولة إنه على صلة بشيء داخلي

لا يرى ولا يلمس، لكنه مزويع جامع، يطالبه بالخلق.

وعندما يكون عدد من الفنانين من الأمة الواحدة قد عبروا هكذا عن أنفسهم، كل على غراره الخاص، ولفترة من الزمن (يحدد طولها مؤرخ الفن، ويعطيها اسماً تعرف به)، يغدو مجموع أعمالهم المتنوعة سجلاً غنياً لا لذوات الأفراد الشخصية فقط، بل أيضاً للذات القومية التي هم بعض منها. وهذه الفاعلية، عندما نتأملها شمولياً، تتكشف عن رغبة جماعية لا واعية في التغلغل، عن طريق الصورة، في أعماق وغوامض ما سوف يتبين في النهاية أنه هوية الأمة الثقافية ومن هنا دورهم الكبير في حياة المجتمع.

هذا من ناحية ولكن، من ناحية أخرى، ليس من الصعب ان نرى ان الفنانين، بسبب من طبيعة انسانياتهم - اذا سلمنا بأن الفنان لا يمكن ان يكون الا ممن قويت في أنفسهم هذه النزعة حتى تفجرت رؤى، وبالتالي تعبيراً - لا يمدون جسورهم باتجاه أفراد مجتمعهم المباشر فقط، بل، كما تبين عبر العصور، باتجاه البشرية جمعاء - اي باتجاه العالم.

ولئن يحاول الشعراء والروائيون ان يفعلوا ذلك، فان اللغة، التي هي وسيلتهم الوحيدة، لا يحيد لها من أن تقف عائقاً دون الايصال الى ما هو خارج مجتمعهم، ولا بد لهم لذلك من وساطة المترجمين، الذين قد لا يتوفرون بكثرة في أحسن الأحوال، وقد لا يتوفرون أبداً. غير أن الفن - الرسم او النحت - لا يعاني من عائق كهذا: إنه في غنى عن الترجمة ووساطة المترجمين. قلائل هم، نسبياً،

اولئك الذين قرأوا أو يقرأون رسائل الرسام «فان كوخ»، الرائعة بأحاسيسها وتوتراتها وأحزانها، لكيما يفعلوا بها ويغنون عواطفهم بمضامينها. غير أن الملايين من الناس انفعلوا، وبنفعلون دوماً، بلوحاته المرثية، ينتعشون بها، وتتحرك أعماقهم بتفاصيلها، مهما تباين لغاتهم، او تباعد قومياتهم.

إن وقع المرثي، بين الفنون الابداعية، أسهل انواع الوقع توصيلاً، واشدها قدرة على النفاذ الى القلب، وربما العقل، اذا كان «المرثي» نابعاً عن عبقرية حقيقية.

وهذه المباشرة بالوقع، او السهولة النسبية في التوصيل، بامكانها ان تجعل مساهمة الفنان عظيمة في خلق تفاهم أفضل بين الأمم، وبالتالي، في خلق علاقة أوثق وأصح فيما بينها وفي الحالات المثلى، لنا ان نتصور أن هذه العلاقة، النابعة عن التعددية الأساسية التي يتصف بها العقل الانساني، ينبغي ان تؤدي بنا مع الزمن الى نظام عالمي أفضل: عالم تعددي يتمتع بتناغم داخلي خاص به، ويضع هذا النظام نفسه، منطقياً وبالضرورة، في خدمة البشرية في كل مكان.

ولكن لعل الكثير من هذا الرأي لا يتعدى نطاق التمني. ففي عالم تمزقه الكراهية، والعنصرية، والجشع - ناهيك عن انظمتها السياسية المتضاربة وطموحاته الاقتصادية المتناقضة - نجد، لسوء الحظ، ان الأصوات الصغيرة هي التي تطالب بصدق وحرارة بوضع حد لهذا التمزق. وهي عادة اصوات المضطهدين

والطوباويين . حتى لتساءل بين حين وآخر: ما الذي احرزه الأنبياء والفلاسفة والشعراء ، طوال الأربعة آلاف سنة الماضية ، بتعاليمهم العظيمة؟ وكم من أحلامهم الرائعة قد تحقق؟ ففي كل ما قالوه ، او حلموا به ، أودونوه ، كان الدافع الضمني دائماً إيمانهم بأن الانسان يجب ان ينصف الانسان ويعدل معه ، وأن البشرية لا تستطيع البقاء إلا بالحب .

ومع ذلك ، فلننظر الى عالمنا اليوم ! لننظر الى ما فيه من جوع ، واقتلاع ، وقسوة ، وظلم ، واعتداءات جائرة ، تجعل الكرة الأرضية ، شرقاً وغرباً ، أشبه بكورة للزنابير في يوم قاتظ . ونحن نعلم ان معظم الفنانين ، منذ أقدم الأزمان ، لم يؤكدوا على شيء بقدر ما أكدوا على الحب والجمال والعدل ، وضرورة أن يبحث الانسان عنها ويطلبها دونما انقطاع ورغم أن الحضارة ، بأشكالها وصيغها المثلى ، لم تكن الا من خلق الأنبياء والفلاسفة والشعراء والفنانين ، فان القوى التي تتلاعب بمقدرات هذه الحضارة ، سراً وعلانية ، لا يبدو أنها تستجيب كثيراً ، اللهم الا ادعاء ونفاقاً ، لما أملاه ويمليه على العالم هؤلاء الذين أوجدوا القيم الانسانية ، ورفعوا من شأنها ، تحقيقاً لسعادة البشر . فيبقى عدم المساواة مستفحلاً ، وتبقى المجازر الوحشية نشاطاً يمارس كل يوم .

ومع ذلك فان الفنانين يتشبثون اليوم في إبداعهم بالانسجام مع دوافعهم الداخلية اكثر من اي يوم مضى ولما كان طبع الرسوم في عصرنا أسهل وأضبط من قبل ، ولما كان ترويجها بالكتب ، فضلاً

عن المعارض، أيسر، ولما كان السفر والترحال اليوم أعم مما كان في أي عصر مضى، فإن محاولة الفنانين الوصول الى الآخرين غدت كذلك، كما كان مبدئي، أسهل وأيسر. ولكنهم يعلمون أنهم كثيراً ما يصرخون، الا أنهم كالصارخين في غرف مغلقة. ومع ذلك يبقى الفنان مصراً على محاولة إيصال صوته - إيصال خطوطه والوانه، الصارخه بما يقلقه ويقلق الانسانية كلها، وهو يعلم في الوقت نفسه ان الانسان اذا لم يتغير من الداخل، من الأعماق، فان المعجزات في تغيره من الخارج لن تتحقق قريباً ومزية الفنان أنه يعرف هذا كله، ولكنه لا يكف عن عمله، لأن تلك القوة التي لا ترى ولا تلمس دائبة في داخله بمطالبتها إياه بالخلق.

فالفنان، اينما كان، عن وعي منه أو غير وعي يتطلع في كل ما يصنع الى يوم يجد الفنانون فيه أنفسهم، بمتابعتهم رؤاهم الملحة، قد أضحو كالشعراء الذين قال عنهم شلي مقولته الشهيرة: «انهم مشرعوا بشرية غير المعترف بهم». إنهم يشرعون لشفائنا، لسعادتنا، لديمومتها.

ربما كانت هذه هي القيمة الحقيقية في كل عمل ابداعي يجازف به الفنان. فالبشرية تتجرح دوماً بنوازع يبدو كأن لا حيلة لها فيها، وتحتاج الناس في دواخلهم زوابع الظلام التي قد لا تترك وراءها الا أنفساً مدمرة. والفنان انما يسعى لانقاذ الدواخل من هذه الزوابع، التي هي في حقيقتها مزعزعة الديمومة البشرية.

يقول ميكيل اونا مونوني في كتابه «حس الحياة المأساوي» «إن

غريزة البقاء، الجوع، هي اساس الفرد الانساني ؛ وغريزة الديمومة، الحب، بشكلها البدائي الفيزيولوجي، هي اساس المجتمع الانساني. وكما أن الانسان يعرف ما يحتاج الى معرفته لكي يحافظ على وجوده، هكذا المجتمع، او الانسان بصفته كائناً اجتماعياً، يعرف ما يحتاج الى معرفته لكي يدعم نفسه في الحياة.

«هناك عالم، هو العالم المحسوس، وهو وليد الجوع وهناك عالم آخر، هو العالم المثالي، وهو وليد الحب. وكما أن هناك حواس تستخدم من أجل معرفة العالم المحسوس، هكذا هناك أيضاً حواس - معظمها الآن في سبات، لأن الوعي الاجتماعي لم يكد يستيقظ بعد - تستخدم من أجل معرفة المثالي. ولماذا ننكر الوجود الموضوعي لمخلوقات الحب، وهو غريزة الديمومة، في حين اننا نعترف بالوجود الموضوعي لمخلوقات الجوع او غريزة البقاء الفردي؟ لأننا اذا قلنا إن مخلوقات الحب ليست الا مخلوقات خيالنا، ولا قيمة موضوعية له، ألا يجوز أيضاً ان نقول إن مخلوقات الجوع هي ايضاً ليست الا من مخلوقات حواسنا؟ ومن ذا الذي يستطيع التأكيد على أنه ليس ثمة عالم غير مرئي وغير محسوس، يدركه الحس الداخلي الذي يحيا من أجل غريزة الديمومة؟»

يكاد أونامونويلخص بهذه الأسطر القليلة، على طريقته الجدلية، نشاط الفنان منذ أن وجد، وأهمية هذا النشاط في البقاء، الانساني. تتمزق البشرية بمخلوقات الجوع - وهي المتمثلة بالنشاط العارم الذي تعج به الحياة وتضطرب وتتوزع وتتعذب وتلتئم

البشرية بمخلوقات الحب، التي هي مخلوقات الخيال - مخلوقات تلك القوى اللامرئية واللامحسوسة في الأعماق، التي يجسدها الفنان في كل ما يصنع، فتتحقق للبشرية ديمومتها هذا التناقض الذي يشقى به الوجود الانساني، ليس للفنان الا ان يكون القوة التي تحقق له الحل . ولا بد له، لذلك، من أن يستمر في إطلاق صرخته - صرخة الحب.

١٩٨٤

قتيبة الشيخ نوري

صعقت عندما جاءني نعيه في الفجر، لأنني كنت اتصوره ابعد الناس عن الموت واشدهم تسليحاً ضده بالحياة . رجل يعيش اربعاً وعشرين ساعة في اليوم ، ويود لو ان في اليوم خمسين ساعة تفيض الحركة منه فيضاً ، فلا يعرف اين يوجه الفيض ، حائراً في ذلك مع اصدقائه حتى التعب . وجاء موته تنويجاً لهذا العنف منه في تحريك دوامة الحياة ، دوامة اللهفة والصبوة والأحاسيس .

كانت رحلة قتيبة الشيخ نوري ، في خلاصتها ، رحلة طويلة من الخارج الى الداخل : من التأمل في مشاهد الناس والطبيعة مع رفاقه من جماعة «الرواد» ، الى التأمل في الأشياء الأقرب والأدق ، الى التجريدي الفلسفي ، الى التأمل أخيراً في ما هوفي دواخل الذات . وفي ذلك التحول المتواصل كله ، كان نبضه الأشد ، دائماً ، نبض الاثارة والحب .

رأيته حزيناً ، ورأيته فرحاً ، ولكنني لم اره يوماً ساكناً مستسلماً .

يتلقى كل شيء بحرارة: غضباً، أو نقمة، أو نشوة، ويعطي من نفسه كل شيء بحرارة: غضباً، أو نقمة، أو نشوة. وكانت النشوة أهم الانفعالات جميعاً لديه حتى رسومه الدوائية، في معرضه المهم الأول، التي كان يعقلنها ويمنطقها بحكمة العالم المتروي، انما كانت دوائر متداخلة او مركبة او مجزأة من نشوته المدومه به ابداً فوراء الصفاء الهندسي، لواعج مكتومة غير ساكنة ولئن كانت الدوائر كريات الدم، او قنوات الأذن - كما كان يقول - فيرى من خلالها الحياة تتحرك وتصوت رؤية الطبيب، فانها كانت له محاولة الفنان السيطرة على جنونياته الداخلية، محاولة المبدع الاطباق على ضواري العواطف في شرك هندسية محسوبة

وفجأة، تكسرت الأطر الدائرية، ودَفَقَ الهوج الانساني في ثلاثين او اربعين لوحة، بعيداً عن كل هندسة وحساب - في معرضه الشخصي الثاني. ولم يكن ذلك انقلاباً منه على نفسه، بل امتداداً حتمياً لها. نزعتة التعبيرية استبدت به، واكدت على نفسها كانت الدوامية تتصاعد عمودياً، فاذا بها تتحرك ايضاً افقياً ويتلاشى الفارق بين ما هو ضخيم ومرئي، وبين ما هو مجهري ومحسوس

ومن كان يحيا في هذه الشدة من العصف الحسي والذهني، لا محيد له من ان يصطدم يوماً بالجدار. واصطدم الفنان، في معرضه الثالث، بذلك الجدار الذي يعرفه المبدعون عاجلاً أو آجلاً، لأنه في زحف مستمر عليهم وراح يبحث عن شق فيه. عن منفذ منه.

عن متسرّب لحرّيته، لحيه، لهوسه . وتحول التجريد الى جسد، والجسد الى جدار، والجدار الى حيرة وغضب . فكانت صورته، مجتمعةً، تروي قصةً مأساوية، تتساقط نفاً من عصفه الداخلي .

كان قتيبة من القلائل الذين حققوا، بشكل مذهل، تكاملاً بين حياتهم وابداعهم . كل حركة منه، في النهاية، مهما اشتدت او اضطربت، تنسجم مع الحركات الأخرى في دأبه العارم . إذا درس، تشعب ودقّق كثيراً إذا سافر، اجتاج كل مدينة يمر بها اجتياحاً وإذا أحب أحداً، ملأه خمراً وغناء ورقصاً كلامه لا ينقطع، لأنه لا يأتي أبداً الى آخر ما عنده للقول . يده في إيماء مستمر: يد الطبيب والجراح، يد الرسام والمصور، ويد العاشق الذي يخشى ان تفوته جارحة من جسد الحياة . ولقد عانق الموت أخيراً وهو في أقصى الحركة . وكانت علاقاته بأصدقائه، وبالأناس الذين حوله، جزءاً من ذلك كله . وأعماله الفنية انما هي الشهادة على ذلك جميعاً .

١٩٨٠

شوكت الربيعي والتفجرات الداخلية

من الفنانين من يدقق النظر فيما تحط عينه عليه ، ويعطينا صورة تفصيلية «واقعية» عنه .

ومنهم من يدقق النظر فيما يرى ، ويعطينا انطباعه البصري عنه ، لنشاطه انطباعه

ومنهم من يعطينا ردة الفعل الذهنية لديه ، أوردته الفعل العاطفية ، لما يرى .

ومنهم من يتخطى ذلك كله الى ما هو اكثر شمولاً وأعمق نفاداً ، فيجمع بين تجربته البصرية والذهنية والعاطفية ، كلها معاً كل مآثره العين ، ولسته اليد ، وعرفته الحواس جميعاً ، وأصبح جزءاً من الذاكرة الملحة عليه ، النابضة في تجارب حياته اللاحقة ، يتحرك في أعماقه قلقاً وعشقاً ، حزناً وغضباً ، شبقاً ومرارة ، ويتفجر أخيراً صوراً يفقد الفنان سيطرته عليها ، لأن مزيته هي بالضبط قدرته على الاستسلام لهذا التفجر الداخلي - الذي لا توازيه عنفاً تجربة أخرى ، بصرية كانت أم ذهنية ، يعرفها الفنانون الآخرون فنانون كهذا ينتمي الى عشيرة خاصة وشوكت الربيعي من هذه العشيرة .

ولذا فان يرسم فنانون كهذا زهاء المئة لوحة تتداخل وتتواشج فيها بينها ، ليس بالغريب بالنسبة له ، ولكنه يبقى بحد ذاته أمراً مذهلاً

لأن شظايا التفجرات الداخلية تتقاذف في كل اتجاه، وما كل لوحة الا شظية أخرى، من تلك الحمم المتواترة التي تطلقها، لتأتينا مدينة، حارة، مفعمة برموز مصدرها وهو مصدر قد يهجع مؤقتاً، ولكنه لا يجمد.

ولقد شاهدت إحدى بدايات هذا التفجر قبل بضع سنوات، يوم كنا أنا وشوكت الربيعي في زيارة لمدينة لننغراد، بدعوة من رابطة نقاد الفن في الاتحاد السوفيتي. بعد يومين او ثلاثة من اقامتنا في المدينة، بفندق استوريا، جاءتنا المرافقة في الصباح، لتأخذني جانباً وتقول، مضطربة، إن شوكت قد سبب لنا فضيحة في الفندق! فضيحة؟ لقد اكتشفت مرتبة الغرف أنه قد «لغمت» حائطاً بكامله في غرفة نومه بخطوط وألوان زيتية غير مفهومة، وأعلمت ادارة الفندق، التي ارسلت في الحال من تفحص الحائط «الملغمت» في الغرفة، وعاد ليخبر الادارة، ثم مرافقتنا، بتعدي الزائر على الفندق، وأن عليه ان يدفع مبلغ مئة روبل تعويضاً عن الضرر الذي لحق بالغرفة!

وأسرعت مع المرافقة الى الغرفة «المظلومة» لنرى ما الذي فعل بها الفنان واذا هو قد رسم جدارية، في النصف الاعلى من الحائط الموازي لفراشه، بضربات قوية من الألوان تنم عن السرعة - بل التفجر - في محاولته ان يفرغ ما في صدره من احتدام وغليان وادركت انا في الحال حقيقة ما جرى. فقد كنا في اليوم السابق قد اشترينا من مقر «اتحاد الفنانين» كميات كبيرة من الريش واثايب

الألوان بأسعار منخفضة، ثم زرنا نصب شهداء حصار للنغراد، المشهور ببطولاته وتضحياته في الحرب العالمية الثانية. ويبدو أن شوكت، في تلك الليلة، وبفعل من عواطف وذكريات كثيرة تداخلت في نفسه إزاء ما رأى وسمع، لم يستطع النوم، الى ان اباح لنفسه (إذ لم يكن لديه أي ورق جنفاص للرسم) أن يجعل من جدار غرفة النوم لوحةً تسجل بعضاً من تفجراته الداخلية. ولما انتهى من ذلك، عند الفجر، استطاع أخيراً أن يخلد الى فراشه، ويغرق في النوم لساعتين او ثلاث. وعندما نهض، وتأمل في اللوحة التي رسمها، سماها (بينه وبين نفسه) «حصار للنغراد»

وهذا ما أيده شوكت حالما جابهناه بالسؤال عما «فعل» دون أن يبدو عليه أي استغراب. ولم يشعر أنه قد أتى ما قد يلام عليه بل إنني قلت للمرافقة، نصف مازح: «على مسؤولي الفندق ان يتباهوا بأن فناناً عربياً نزل عندهم ذات ليلة، وترك في غرفته أثراً فنياً كبيراً، مما يحتم رفع سعر تلك الغرفة لمن يشاء النوم فيها

لقد كانت تلك اللوحة تفجراً غابت أهميته عن الفندق، ولكنها لن تغيب عنا. ولئن اضطر الفنان أن يدفع المئة روبل، ثمناً «للفضيحة» الابداعية، فقد اغتنى هو بتجربة تعبيرية كان عليه فيها بعد أن يعرف كيف يللم نثار اندفاعاتها، فيحفظها لنا على هذا النحو الذي نراه الآن في لوحاته الأخيرة، والتي وزعها على معرضين، أحدهما أقامه في «قاعة الرواق» والثاني سيقميه في «قاعة الرشيد».

رسوم شوكت الربيعي هذه تتكامل فيما بينها في ما يشبه المتوالية الشعرية، بحيث قد يحتاج المشاهد الى رؤيتها جميعاً ليوالف بين أشتات معانيها في كل مازال يتنامى ويرفض التوقف عند حد. ولكن كل لوحة بحد ذاتها هي قصيدة متفردة تحمل في تضاعيفها الكثير من رموز العمل التكاملي الأكبر. فالفنان هنا يستقصي ماضيا مائجاً باللون والحركة، بالحدث والانفعال. وهو في كل لوحة يحاول ان يضع شيئاً مركباً من مجموع تجاربه وذكرياته، فستقل اللوحة من ناحية، وتتصل بكل اللوحة الأخرى، من ناحية. إنها في معظمها تجربة الاوار العراقية، بأعماقها التاريخية، بتعقيداتها النفسية، بظلماتها واشراقاتها، بقسوتها وروعيتها، بمغالباتها الحياة والموت، بتأكيداتها على الانسان جسداً يتفتت بالجهد ويتوهج بالحب واللوعة والأهم من ذلك ان الفنان يستدرجنا، ويلتف حولنا، وفي النهاية يسقط مقاومتنا، ويوقفنا معه في مياهه المدومة بالعنف والبراءة، بالمرأة والليل، واللفز والحيرة.

ولعل الفنان كان بحاجة الى سنوات من التعامل مع واسطته لكيما يطور اسلوبه الشخصي وتفهمه للون والخط، قبل ان يتمكن من انطلاقة الراهن، مخترقاً كل الحواجز العقلانية التي قد تعيقه عن الامساك بتفجيراته. فهو يتعامل مع اللوحة بأسلوب تعبيرى، ولكن سرياليته الأصلية هي التي تبهر حريته في انشاءاته البصرية، فيجعل من الشكل نصاً وإيماء معاً، شيئاً شديداً الحضور للعين ولكن إيماءاته العديدة تشير في الوقت نفسه الى كوامن الذكري،

وشوكت الربيعي لن يعبأ بالصقل او التنعيم . فهو يتعامل مع
مادته بسرعة من يطمح في استيعاب مختلف أشكال التجربة المتقاذفة
بين يديه ، ويترك التأني والتدقيق لمن يكتفي بالأقل من هذه
الأشكال . انه نهم المحب فيما يعشق . ولوحاته سجل لذلك كله ،
بحلقة بعضها ، وسطوع بعضها . ولا وقت لديه للتفريق فيها بين
الدخان واللهيب . فكلاهما من جوهر فنه ، وسر من أسرار رؤاه .

١٩٨٤

برونزيات عبد الرحيم الوكيل الجديدة

من يعرف أعمال الفنان عبدالرحيم السوكيل سيلاحظ ، عند
الوهلة الأولى ، تغيراً جذرياً في نحتة : من الاستدارات الانسيابية
والسطوح الناعمة الى التفجرات الحادة والتجاويف الخشنة . قد
يبدو هذا ، بالنسبة للفنان ، تحولاً من البسيط الى المركب ، من
الحب الغنائي الى اللوعة المأساوية . ولكن المرء ، حين ينعم النظر ،
يجد ان هذا التغير يحمل في باطنه الكثير من مفاهيم النحات
الاصلية اي ان ثمة استمراراً قديماً في ثنايا هذا الظهور الفجائي
للأشكال المتلوية والمعذبة التي تشغل الفنان الآن حتى الهوس .

رؤية الفنان في كلتا الحالتين مجذرة بالتفاعل القائم بين التشريح
الانساني والمادة المستخدمة فالرخام او الحجر المستخدم سابقاً ،
كان الفنان اذ يأخذه بين يديه يستقصي ما يكمن فيه من احتمالات
الشكل العضوي ، وهو الذي يقرنه دائماً بأعضاء الجسم الانثوي -
فكأنه بذلك يستخلص جوهر تكورات الجسد المشدودة وصلابته
المللمسية . أما في برونزياته الجديدة ، فان المعدن ييسر له امكانات

لتقديم هذه الخصائص الجسدية، ولكن على غرار دينامي لأن المسيطر الآن هو الحركة، والبر ونز هودافعها. والرؤية المستكينة فيما مضى، يجتاحها الآن قلق عميق. إن الفنان يتأمل الآن حالة الانسان وهو يخوض بشجاعة غمار حرب فرضت عليه، ولن يسعفه في التعبير عن حالة كتلك الامرونة البر ونز وقابليته القصوى للتشكيل. وكل قطعة يصوغها لكي تصب بالمعدن، انها هي تعبير عن الألم والفاجعة، عن الغضب والعزيمة، مشفوعة بالحلم عن سلام لا يتأتى بسهولة.

وهكذا فان الفنان، دون أن يتخلى عن هاجسه النحتي الأساسي، يستجيب لتجربته الداخلية. ويؤكد على طريقته حبه لأرضه وشعبه، ويبقى الجسم الانساني مصدروحيه. إنه يعيد تشكيله باستمرار وهو يتقدم نحو تراكيب تخرق الفضاء المحيط بها بمعاني الحب ومقاومة الشر والموت. ومن هنا كانت توترات المعدن، وتشظياته، وسطوحه الخشنة. الا ان الانساني يبقى ماثلاً، مشدوداً، ملموساً، ويمكن تبينه مهما تلوى به المعدن ليخرجه عن شكله المباشر، وقد تسليح بالمزيد من الرموز العربية والاسلامية

ومنحوتات الوكيل، هذه التي تبدو ظاهرياً أنها تجريدية، ما هي في الواقع الاشخاص محورة ومكثفة بأسلوب تعبير يسخره الفنان حتى اقصى مداه، خدمة لأفكاره، حيث للمشاعر المأساوية تحكمها المطلق. ومهما يكن ذلك حديثاً، فان الكثير منه يرجع بروحه الى الفنانين السومريين الذين كانت شخصوهم عادةً تشارف

على التجريد وتسهم فيه . وبهذا فان عبدالرحيم الوكيل يظل متمميا الى تيار الابداع العراقي ، الذي تعود بداياته الى ما قبل خمسة آلاف سنة مضت .

وأنا أرى ان هذه المنحوتات ، اذا أردنا لها أن تطلق كامل ما فيها من قوة خزينة ، ينبغي لها أن تُكبر الى ، ربما ، عشرة أضعاف أحجامها الحالية ، لأن مقياس ما شحن فيها الفنان من مشاعر ، كما تصورها ، اكبر من الحياة ، وهي لذلك بحاجة الى ابعاد فيزيائية اكبر من حيث الحيز والفضاء .

وقد وعى النحات هذه الناحية من عمله وقال انه ، في استقصائه بروز أفكاره بالنسبة للمحيط المكاني ، يؤدّ لو يرى المعدن ينمو ويتمدد ، « الى ان يغزو الفضاء ويأسره » - وهذا لا يتحقق الا بأن يتاح لكل منحوتة حجم اكبر بكثير مما هي عليه . ولسوف يعني ذلك ، بالطبع ، تحول معنى كل عمل هنا من الشخصي والحميم ، الى العام والعلني ومع ذلك ، فان الدراما كامنة فيه ، مقطرة ومركزة . ولعلها مزية أخرى تضاف الى مزايا اعمال الفنان أننا ، كلما أقمنا حوارا «شخصيا» مع احد هذه المنحوتات ، يستثار فينا حس الضخامة والكثافة بحيث نفكر فيه كنصب محتمل ، قد تدخل الروح في تلايفه وتجايفه ، لتشتد قلقاً وتزداد غنى ، في وقت واحد . وهكذا يتواطأ الخيال مع الحجم لكيما يضيف اليه الأبعاد الأكبر ، تلك الأبعاد التي توجي المنحوتة بها بالفعل ، وذلك يعيننا على تصورها بالضخامة اللاتقة بها .

سامي الداغستاني

جاءني سامي الداغستاني يوماً، وقال: «أنا زوربا» وكان من السهل ان اصدق ولوبعض هذا الزعم، لانني عرفت سامي الداغستاني منذ سنين طويلة، ورأيت فيه الكثير من تلك الحيوية الهادرة التي كانت تحمل كيانه كأمواج تتلاطم وتضرب الصخر ولا تستقر.

كان سامي في القرارة من نفسه شاعراً، وان لم يكتب الا القليل من الشعر. لقد كان يحيا شعره بكل ما في الشعر من صور غريبة وتهاويل مستحيلة والذين أحبوه يعرفون كيف عاش قصيدته المأساوية من يوم الى يوم في كل يوم تراه يشعشع عاطفة وحسا، يتحمس ويحب ويعجب لحد الهوج فلا يكاد يملك زمام نفسه إزاء

عاطفته وحسه، وفي كل يوم تراه تغزو قلبه كآبة تشتد اسوداداً وحلقة، لا يفيدها هوج في الحس أو العاطفة.

ولكنه، الى هذا وذاك، كان له من رحابة النفس واتساع الافق ما كان يحير البعض اذ يرونه، في السنين الأخيرة، يهمل مظهره الخارجي عن قصد فلسفي. فسامي، ذو الشعر الابيض الغزير، الذي اشتهر بأناقته ودمائه، وجد في حياته ما يدفعه دفعاً الى اهمال كل مظهر: ولكن دمايته بقيت تتألق من وراء الاهمال تألق الحجر الكريم في الظلام، وبقي ذكاؤه حاداً نافذاً لا يسمح لرحابة نفسه او اتساع افقه بأي ضيق أو انكماش.

والمقالات الكثيرة التي نشرها في «العاملون في النفط»، سواء المترجم منها والموضوع، انها كانت تمثل بعض هذا النفاذ الفكري الذي حظيت به المجلة منه في السنوات الأخيرة، رغم انها لم تكن شيئاً يذكر إزاء واقعه الحياتي للذين كانوا يجالسونه

كان موت سامي الداغستاني فجعية وخسارة. وكلما ذهب أحد منا الى المطبعة ولم يجد سامي، وراء نظارته وقد كسرت احدى زجاجتيها، غارقاً بين الأوراق والأخبار، متهيئاً للتدفق أفكاراً وألفاظاً، عاوده الاحساس بالفجعية والخسارة من جديد.

غير اننا نرجو الله ان يكون الصديق الفقيد قد وجد في وفاته راحة لعله لم يجدها الا لماماً في حياته. لقد شط به موج نفسه القلقة الى ان أسفغته يد الله الرحيمة، وأسبغت عليه طمأنينة الدعة، والهدأة الأخيرة.

الصخرة، الحب، الخلاص

حوار مع المؤلف أجراه رياض عصمت

الوطن صخرة، والصخرة لا تنفتت رغم عوائد الزمان، بل تظل حلما متوهجا في الذاكرة، يدفع راكب البحر وهو يخوض في عرضه وفي عمقه لان يتذكر ولان يحلم، فيتوهج الحلم ويتألق حيننا وتوقا الى الوطن. الحياة صراخ في ليل طويل، صراخ ملئ بالالم وبالحلم وبالتفاؤل. الحياة من دون حب ليست بحياة، وانما هي نوع من الحصار الخناق، والانسان دائما يبحث عند جبرا ابراهيم جبرا عن هوية وعن خلاص.

عصمت - استاذ جبرا احب ان ابدأ من النهاية، من «البحث عن وليد مسعود» هناك اتقان لمسألة الزمن في الرواية هناك اتقان لنسج الزمن، والتلاعب في استخدام الازمنة المختلفة بما يجعل الرواية قادرة على عرض الشخصيات من جوانب مختلفة: اي ان عرض كل شخصية لا يضيء الشخصية

نفسها فحسب، وانما يلقي ضوءاً على باقي الشخصيات .
 احب ان اسألك الى اي حد اقتربت، والى اي حد ابتعدت
 عن كتاب الرواية الغربية في استخدام الزمن، واخص منهم
 بالذكر: مارسيل بروست، وليم فوكنر، وجيمس جويس؟

جبرا - كل عمل فني يقوم به الانسان هو في الاساس مغامرة . لكن
 المغامر، مهما كان جريئاً، يضع لنفسه خطة ما، يضع لنفسه
 خرائط، ويقتني بوصلة لكي لا يضيع في المتاهة التي ستكون
 المغامرة جزءاً منها فعندما اكتب رواية، وعندما كتبت
 «البحث عن وليد مسعود»، كنت شاعراً بأنني اقذف بنفسي
 في مغامرة قد تدخل بي في متاهات لا في متاهة واحدة لكنني
 منذ البداية، وانا لا اعرف بالضبط اين سأنتجه، واين
 سأمشي، كنت قد قررت بيني وبين نفسي ان اهتم بمسألة
 الزمن . في الواقع «البحث عن وليد مسعود» في اساسها هي
 نوع من البحث عن الزمن . طبعاً مارسيل بروست سبقنا
 جميعاً بأن جعل عنوان روايته «البحث عن الزمن الضائع» .
 ربما لا يكون الزمن ضائعاً عندي او عند اي روائي عندما
 يحاول الانسان ان يستعيد الجوهر الذي يلقي الزمن حاضراً
 امام غاية الكاتب نفسه، والقارئ ايضاً حينئذ يكون البحث
 عن الوسائل التي تجعل الزمن حاضراً . «البحث عن وليد
 مسعود» ايضاً هي محاولة من هذا النوع، اي محاولة لاستعادة
 الزمن وبلورته، وضعه في شكل معين يتجوهر فيه هذا الشيء

الذي لا يمكن ان يحدده الانسان ، ولا يمكن ان يلმسه ، وهو الزمن . كل شيء تستطيع انت ان تحدده في شكل ما ما عدا الزمن . الساعة تمشي ولا تستطيع ان تحدد ماذا سجلت . والشخصية الانسانية هي تراكم الزمن فيها مع ما يتركه الزمن من آثار ، آثار الجروح والندوب ، والافراح والاحزان والمآسي ، الخ . والصدمات مع الناس ، والصدمات مع النفس . الصراعات المختلفة والافراح العنيفة ، الشهوات العابرة والشهوات القائمة الباقية . هذا كله ايضا في تجربة الانسان يتسلسل زمنيا ، ويبقى حاضرا في الذهن بشكل ما قد لا يبقى واعيا انه نصف واع اولا واع ، لكنه موجود في الذهن . الرواية اجمالا واطلاقا هي دائما حصر هذه التجارب كلها بشكل له معنى و « البحث عن وليد مسعود » هو حصر هذه التجارب التي تسلسلت في وقت ما زمنيا وادت بنا الى هذا الوضع المعين في حيوات هؤلاء الاشخاص .

عصمت - اذن ، « البحث عن وليد مسعود » هي بحث عن جوهر الانسان بشكل اوبأخر . هذا يقودني الى سؤال جديد . اذا أركنا مسألة الزمن جانبا ، وبحثنا في الشخصيات ، طبعا هناك شخصيات عديدة جدا في الرواية يصعب حصرها الان ، مثل مريم الصنفار ، وصال رؤوف ، وليد مسعود ، وكثير من اصدقائه . السؤال هو: هل شخصيات جبرا في رواية

«البحث عن وليد مسعود» تعكس صورة شاملة بانورامية عن المجتمع العراقي الحديث، او العربي عموماً، ام انها شخصيات انتقائية استقاهها جبراً من خلال تجاربه الشخصية. اعني على وجه التحديد مسألة نقدية دقيقة هي جوهر الابداع الى اي حد يستطيع الكاتب ان يستفيد من تجاربه الشخصية ويعكسها في ادبه؟ والى اي حد يخرج من هذا الانعكاس الى ابداع وخلق شخصيات ربما يكون لها وجودها الموازي للواقع والمتحرر منه؟

جبراً - اذا فقدنا عنصر الابداع فنحن لا نكتب رواية. اذا فقد الكاتب تلك الميزة المذهلة التي هي اقرب الى عملية السحر فهو لا يكتب رواية، وانما يكتب تاريخاً او وثيقة اجتماعية انا لا احاول ان اكتب وثيقة اجتماعية، ولا اريد ان اكتب تاريخاً، ولا اريد ان أفلس قضايا معينة. لكنني في الواقع افعل هذه الاشياء كلها معاً، فأنا بانتقائي لأشخاص معينين أجعل من هؤلاء الاشخاص اناساً حقيقيين اراهم وهم بوقعهم وثقلهم في حياتي وفي حياة الناس المحيطين بهم. ولكنهم في الوقت نفسه يصبحون بشكل ما انعكاسات لما يحيط بهم، فأنا من ناحية اشعر بأنني اتكلم عن اناس حقيقيين، ولكنني اعطيهم صفة مطلقة، وهذه الصفة المطلقة قد تساعد القارئ على الشعور بأن ما يقرأه هو وثيقة اجتماعية او تاريخ او فلسفة ولكنني في الواقع اقيم رموزاً في ذهن القارئ تجعله يشعر بأنه

دخل معي في اعماق لم تكن بحسبانه، دخل معي في متاهة، وفي الدائرة الحلزونية التي تقترب من جوهر الانسان، لاننا في النهاية نبحث عن جوهر الانسان، الانسان مطلقا والانسان العربي تحديدا الشخص له ايضا رنين في الداخل هورنين المجتمع الذي يعيش فيه، والفترة التي يمر بها، والزمن الذي يتأثر به ويؤثر فيه. هذه كانت فكرتي عن هؤلاء الاشخاص الكثيرين الذين ينتقيهم المؤلف والمؤلف طبعاً يجب ان ينتقي اشخاصه، فالعملية الفنية هي العملية الانتقائية ان على المؤلف ان يعرف ماذا ينتقي، فشكسبير عندما خلق هاملت قد صور ايضاً الفترة الاليزابيثية كلها، لكنه انتقى هاملت، ووضعها حتى في بلد غير انكليزي. وليد مسعود بالنسبة لي يصور الفلسطيني، ويصور القضية الفلسطينية، ولكنه يصور ايضاً القضية العربية ولكنني اريد اولاً ان يكون وليد مسعود انساناً عربياً، انساناً عاش هذه الفترة. ولذلك وجدتني فيما بعد اهتم بالقضية الزمنية، التي اصبحت قضية صعبة، لانه في حين يلتزم الفنان بفترة زمنية معينة حتى يحصل الحدث وحتى يحصل اتجاه الشخصية، وجدتني انتشر عبر خمسين سنة من الزمن، وهذا شيء خطر على الكاتب. لكنني قبلت التحدي بيني وبين نفسي، وحاولت ان اصور هؤلاء الاشخاص عبر خمسين سنة من الزمن العربي عصمت - اذا عدنا قليلاً الى الورااء... الى «السفينة» اجمع كثير

من النقاد على ان «السفينة» رواية ذات شكل حوارى الى حد بعيد . بالطبع هذا الشكل جديد على الرواية العربية، ولكن هناك مسألة ان جميع الشخصيات في «السفينة» تملك بعدا مثقفا، اي انها تتحدث بلغة عالية الى حد ما، هي بعيدة بعض الشيء عن الشخصيات التي لا تملك هذه الامكانية وهذا البعد . الى اي حد تؤمن بضرورة الفصل ما بين درامية التعبير - وهي درامية ناتجة طبعاً من واقعية الشخصيات - وبين مسألة البعد المثقف؟ وما الذي تختاره بينهما؟

جبرا - درامية الموقف ودرامية الحدث ودرامية الشخصية كلها نوع من التوتر الذي اخلقه، وهمي جدا فيما اكتب ان اوجده عن طريق اشخاص يستطيعون ان يفصحوا عما في انفسهم، اشخاص ناطقين، اشخاص يتأثر فعلهم بتفكيرهم، وتفكيرهم بفعلهم، اولا فعلهم، او غياب الفعل في حياتهم هذا في الاساس من فني الروائي، ومن رؤيتي . ولذلك فان اشخاصي عادة هم من النوع الذي يستطيع ان يعبر عن نفسه، يستطيع ان يتكلم، والذي يغترف من كل ما تراكم في ذهنه من معرفة وثقافة وتجربة، ليحدد نقطة ما او موقفا ما، فانا في نظري ان كون المثقف بطلا او نوعا من البطل او نوعا من الشخصية في الرواية العربية المعاصرة امر ضروري . وأنا ارى أن مجتمعنا الان يتأثر اكثر ما يتأثر بفعل او

لا فعل المثقفين، برؤية المثقفين. اعني ان المثقفين في العالم العربي لهم اثر كبير جدا: هم الطليعة ذات الاثر الكبير في التحولات التي تحدث في المجتمع العربي، حتى ولو كانوا فقط ناطقين. لذلك فالمثقف العربي اليوم قضية، والثقافة قضية، وهذا ما سيرفع من شأن المجتمع ويتيح للعقل ان يعمل، ويعيد للعقل دوره في حياتنا والعقل في التاريخ العربي كان له دور مهم جدا، ثم جاءت فترة طويلة فقد فيه هذا الدور في حياتنا، ودخلت الغيبيات، ودخلت مفاهيم كثيرة تصورنا ان للعقل صلة بها، والحقيقة انها بعيدة عنه، وليس لها صلة بالعقل وبذلك تشتت الهوية العربية وفقدت تقريبا الان تعود هذا الهوية فتتكامل عن طريق العقل، عن طريق النقاش بين الشخص والشخص، وبين الشخص ونفسه

عصمت - وهذه الثقافة هي ربما الاساس للوحدة العربية مستقبلا، الاساس الذي يغير البنية السياسية ويدفع العرب للتواشج.

جبرا - بالضبط الوحدة العربية هي في الواقع من ناحية ايمان، ولكنها ايضا عقل والعقل يحتم الوحدة ومنطق العقل هو في صالح انكيان العربي الذي يتطلع اليه كل انسان عربي، ويعاني من اجله، وقد يتعذب في سبيله العقل، اذن، قضية يجب ان نتمسك بها ولذلك فشخصياتي كلها اشخاص

يفكرون ويتحاورون ، وحياتهم تتأثر بها يفكرون ويتحاورون .
 عصمت - نطل على متن «السفينة» . في تلك الرواية هناك مجموعة
 شخصيات تبحر في عرض البحر ، تتواصل وتبني علاقات .
 الخ . هذه الشخصيات في هذه البنية للرواية تذكرني بنماذج
 عظيمة في تاريخ الرواية ، وهي النزعة الرومانتيكية - اذا صح
 التعبير - التي تعزل مجموعة من البشر في ظرف ما ، وهؤلاء
 البشر يمثلون صورة عن مجتمع اوسع اعود الى سؤال
 طرحته قبل قليل عن رواية «البحث عن وليد مسعود» . هل
 تمثل هذه الشخصيات على السفينة المبحرة نموذجا للمجتمع
 العراقي الحديث بأجمعه ، دون الغاء لمسألة الشمولية الانسانية
 في تصويرها؟ أم هي - كما اراها شخصا - صورة عن طبقة
 تمارس حوارات وصراعات ، وربما مباديل ايضا ، وهذا جزء من
 تجربتك عموما ، فأنت ترسم مسألة هروب طبقة ، وفي نفس
 الوقت تظهر ان الهروب لا يجدي ، لان الذكريات تعيش في
 داخل الانسان ، وتشده الى الوراء . ما هو الرمز استاذ جبرا في
 «السفينة»؟

جبرا - الهروب في السفينة عنصر اساسي طبعا ، فأنا اصور اناسا
 يهربون ، ولكنهم في النهاية يكتشفون انهم لا يستطيعون
 الهرب ، او انهم يجب الا يهربوا ، او أن خلاصهم يكمن في
 العودة الى ارضهم ، في العودة الى الصخر .
 الصخر هو كل شيء ، ولذلك وضعتهم في سفينة بعرض

البحر. هؤلاء عزلوا انفسهم، وابتحرت بهم هذه السفينة في المياه من مدينة الى مدينة، فكأنهم يتصورون انهم يستطيعون ان ينسوا تجربتهم الحقيقية، تجربتهم التي هي في اعماق كياناتهم، ولكنهم اكتشفوا انهم يحملون تجربة الصخر في انفسهم، وان خلاصهم في النهاية هو ان يعودوا، والا لانتحروا - كما انتحرفالح لانه لم يستطع ان يعود. وخلاص العربي هو في عودته الى ارضه، في عودته الى الصخر، في مجابهة قضيته في بلده لعلك تذكر مثلاً وديع عساف حين يقول ما معناه، أن حريتك تكمن في شوارع بلدك مهما تفنن في ابدائك، حريتك لن تكون الا هناك، وإلا فأنت تسعى نحو اللاهناك او الهناك الغائم، الذي تتصور انه سيأتي لك بالسعادة، ولكنه لن يأتي لك بشيء سوء الخسران

عصمت - هذه الرحلة مسارها العودة للاتصال بالوطن ولكن هذه الشخصيات تمثل طبقة ما، كل منها يمثل جانباً من هذه الطبقة هناك اجباطات بالنسبة لهم، اوتوع من الانهيار الداخلي، محاولة لبناء هوية داخل كل منهم، واعادة الصلات بالآخرين، بالماضي، بالذكريات محاولة بناء قد لا تنجح، وبالطبع لا تنجح

جبرا - احد النقاد هو الذي قال بانني أصور انهيار طبقة، وقد صورت انهيارها من الداخل في سبيل بناء ما نصبوا اليه ولكن كل بناء يحتاج إحيانا الى أرضية، وهذه طبعا موجودة

الروائي لا يتغاضى عن ذلك، ولا يستطيع ان يخلق حلما لا يتصل بالحرارة والصلابة اللتين يعيشهما الانسان وإلا كان معزولا عن الشرط الاجتماعي والتاريخي الفانتازي لا يخلق فنا يجوز ان يخلق شيئا عابرا يعيش لمدة عشر دقائق، ويجعلك تفكر لحظة، لكنه لا يترك اثرا في النفس.

عصمت - انه لا يستشرف عندها المستقبل.

جبرا - لا يترك اثرا في زمنه اما بالنسبة لفني فأرجو ان يترك اثرا في هذا الزمن، وفي نفس الوقت ربما يستشرف المستقبل الروائي اذا لم يكن الفن حصيلة رؤية مستقبلية فهو على الأرجح فن خاسر، او نزوة طارئة.

عصمت اذا عدنا ايضا الى الوراثة الى «صيادون في شارع ضيق» و«صراخ في ليل طويل»، نجد ان الحب هو المحور الاساسي، وربما الدافع الابداعي لكتابتك هاتين الروايتين، والحب هنا يأخذ طابعا اجتماعيا فيه صراع بين الروح والمادة، بين عاطفة الانسان في محاولة البحث عن هوية متقدمة وعصرية، والمحاولات التقليدية من اسر محافظلة لقمع هذا الحب نتيجة الفارق المادي والفارق بالعقلية، هذا الشيء قل في رواياتك الاخرى، لماذا؟

جبرا - قل لانني شعرت اني مررت بهذه التجربة فنيا، واستنفدتها بالنسبة لنفسي، فأنا حين اكتب رواية يجب ان اقول شيئا، ارجو ان يكون جديدا، والا لما كتبت الرواية اللاحقة. ان

«السفينة» لا يمكن ان تكون تكراراً لـ «صيادون في شارع ضيق». بعض الاشياء الاساسية الموجودة قد تكون انا، ولكن «البحث عن وليد مسعود» هي غير «السفينة» وكذلك غير «صيادون في شارع ضيق» وغير «صراخ في ليل طويل».

الحب موضوع اساسي محوري في حياة الانسان مهما تغاضى عنه. ولكن ماقدره الكاتب على التغلغل في هذا المحور على حقيقته؟ فأنا أشعر بأن الحب احياناً يحتل منطقة مضيئة في حياة الانسان، وفي الوقت نفسه يحتل منطقة مظلمة. ما مدى استطاعة الكاتب العربي اليوم لا أن ينفذ الى المنطقة المضيئة فحسب، بل ان ينفذ الى المنطقة المظلمة، وان يقول مالا يقال؟ اعتقد انني في «البحث عن وليد مسعود» قد جازفت فقلت مالا يقال عادة، لانني حاولت ان اقنع نفسي بأن النفاذ الى منطقة الظلام هو كشف لا بدّ منه.

عصمت - ولكن هل يمكن ان نعمم صورة البطل في «صيادون في شارع ضيق» على وجه التحديد؟ هل يمكن ان نأخذها كنموذج عن صورة البطل؟

جبرا - طبعاً لا لا يوجد انسان نموذجي في الحياة. ففي «صيادون» تصور الناس ان الراوي هو البطل. انا في نظري عدنان طالب هو البطل، صديق جميل فران الراوي، يمكن ان يكون هو البطل. أنا أوزع البطولة، ولا أركزها على

شخص واحد فقط . حتى «وليد مسعود» توحى بأن التركيز سيكون على وليد، ولكن هناك اشخاص كثيرون وكلهم متساوون في الاهمية تقريبا، والعلاقات فيما بينهم هي النسق . ال (Pattern) وما توجد هو القصة . هو الرواية وكل واحد له قيمة مختلفة عن الآخر . هناك عدة مرايا، بعضها محدب، بعضها مقعر، وبعضها مستو، وكلها يستعملها المجتمع في رؤية نفسه : فالحقيقة زلقة ولكنها موجودة فيها جميعاً وهذه المحاولة لرؤية الانعكاسات المتباينة مستمرة دائماً في كل ما اكتب . ولذلك فالبطل لا يمكن ان يعمم . قد يعكس صورة للمجتمع ، قد يعكس ناحية معينة من هذا المجتمع ، ولكن المجتمع معقد جداً ، وأوجهه كثيرة جداً لا تحصى . وقد حاول الفلاسفة منذ بدأوا يكتبون ان يحددوا هذه الواجهه ، الا انها تتبدل وتتداخل . ولا يزال البحث مستمرا والحياة في تجدد مستمر ، والكاتب الروائي يأخذ نواحي قليلة يحاول ان يجعلها ذات معنى بالنسبة للنواحي الاخرى التي لن يتاح له ان يرى الا شيئا قليلا منها عصمت - هناك مسألة اخرى ايضا ، كنوع من المقارنة بين مرحلتين . في الروايات الاولى لجبرا نجد ان الحب يأخذ طابعا روحيا الى حد بعيد ، طابعا عاطفيا في الروايات التي تلت : في «السفينه» و«وليد مسعود» ، يأخذ الحب طابعا جسديا فيه شيء كثير من الشهوة والجنس . ما هو الفرق؟

طبعاً هناك فارق بين جبراً شاباً، وجبراً وقد ازدادت تجربته وعمره. طبعاً الشباب لا يقاس بالسنين، فأنت مازلت تبدو بحيوية الشباب.

جبراً - اذا كنت تذكر «صراخ في ليل طويل»، فقد كتبتها وأنا شاب صغير، وهي أولى رواياتي في تلك الرواية تجد ان البطل يتذكر زوجته التي أحبها حباً جنونياً، والتي هربت منه، ثم يتورط جسدياً مع امرأة أخرى، لكنه يرفضها

الفكرة الروحية كانت مهددة دائماً، او اذا لم تكن مهددة فمقابلة مع الفكرة الجسدية. في «صيادون في شارع ضيق» تقدمت خطوة أخرى، فأنا دائماً احاول ان انتقل الى مناطق الظلام. هناك شخصيتان رئيسيتان من النساء: شخصية (سلافة) التي تمثل الروح وتمثل الحب الحلمى، وشخصية (سلمى) التي تمثل الناحية الجسدية الارضية الترابية في هذه العلاقة. ويقع جميل فران بين حجري رحى بين هاتين الامراتين، في حين ان البطل في «صراخ» يرفض او يستنكف او يخاف، في الرواية الثانية يقع ويدخل في منطقة الظلام، ثم يخرج منها مرة ثانية، طبعاً لان حلمه متصل بحلم (سلافة).

في «السفينة» هناك مزيج من الحب الحالم او الحب الخائب والجسد. وفي «البحث عن وليد مسعود» ايضا تجد الشئير

متواجدين معا، وحيانا يكونان موجودين في حياة امرأة واحدة، اورجل واحد. لعلك تذكر (وصال) وهي تصور التقاء الناحيتين، و(مريم الصفار) تصور ايضا هذا الالتقاء ولكن بشكل آخر. بالنسبة لي كانت هذه طبعا مسألة رحلة في العمر، ورحلة في التجربة، ورحلة في النفاذ الى المناطق المظلمة، التي اعتقد انها مهمة جدا

عصمت - يعني انت لا تتوحد بالضرورة مع شخصياتك، اليس كذلك؟

جبرا - أتوحد بقدر ما اشعر بانهم نتاج ذهني وتصوري . انا أرجو ان يكونوا متصلين بتجربتي الاجتماعية، بجذوري القومية والاجتماعية، عن وعي ولا وعي ولكنهم يجب ان يكونوا موجودين موضوعيا، ويجب ان يكونوا قادرين على ان يدافعوا عن انفسهم بشكل او بآخر، ويجب ان يواجهوا القاريء بدواخل وظواهر تجعلهم شخصيات متميزة عن الشخصيات الاخرى.

عصمت - استاذ جبرا لو ندخل قليلا في النقد، وهو طبعا لا ينفصل عن الادب والابداع، لقد قرأت لك مرة في حوار رأيا تقول فيه ان الرواية هي فن المستقبل، بمعنى ان الرواية في الوطن العربي بشكل خاص بدأت تحتل مكان الشعر الذي كان سائدا لفترة طويلة، خاصة بعد تطورات الشعر العربي الحديث. الى اي حد يصح هذا؟

جبرا - الرواية لا ازال اقول هي فن المستقبل ، وهي الفن الذي يجب ان نعنى به اليوم كادباء ، وكأصحاب كلمة ، ورؤى نريد لها ان تتجسد على الورق . الشعر كان لمدة طويلة هو ديوان العرب . الشاعر هو الوسيلة الاولى والاخيرة لتعبير العربي عن نفسه وعواطفه وقضاياه السياسية . ولكن بدخول وسائل الايصال الجماهيري : التلفزيون ، والاذاعة ، والسينما ، قلت قيمة الشعر التحريضية السابقة ، وحتى قيمته الشخصية الصرفة . السينما والتلفزيون يستطيعان ان يكونا محرضا اكبر من الشعر نفسه ، لأن بوسعهما أن يستخدموا وسائل متعددة تأتي الى الرواية فنجد ان الشعر تبقى له صلة بنوع من البداوة في الانسان ، إنه الصوت الصارخ في البرية ، والمثل التي يلاحقها الانسان مهما عذبتة يتعلق بها ويضعها في قالب موسيقي جميل نجد ان هذا النوع من القول في المدينة يقل مفعوله ، حيث ان المدينة توجد فنونها ، وهي وليست دائماً فنون البداوة او الريف . المجتمع العربي الآن يقترب من ان يصبح مجتمع مدينة ، والرواية هي فن المدينة ، وتستخدم لأغراضها الفنون الأخرى كذلك فالرواية اولا تستفيد من وسائل تعتمد على اللغة ، والروائي رجل يعامل اللغة كما يعاملها الشاعر ، والا أصبح عاديا تافها وفاشلا الشيء الثاني هو أن الايقاعات التي هي صالحة جدا في الشعر يستطيع الروائي ان يستعملها ببراعة خاصة في إيجاد

ايقاعات من نوع اخر لها صلة بالاصوات التي يسمعها الانسان في حياته المدينيّة ثم ان العلاقات التي توجد في المدينة بين الناس هي علاقات معقدة ومتنوعة جدا وتنوعها يجعل ضروب الشخصيات كثيرة لا يمكن حصرها في حين أننا في المجتمع الابطسط نجد الشخصيات من انواع اقل، وهي شخصيات نمطية تقريبا، وهذه تجد في الشعور وسيلتها الكافية الرواية تعتمد على ان اشخاص الناس لا يمكن حصرهم انهم متنوعون جدا، والعلاقات بينهم معقدة جدا انهم شخصيات «مدورة» وذات ظلال رمادية كثيرة ووجه كثيرة وايضا يتواشج الناس فيما بينهم على نحو غير متوقع، فانت باستمرار تستطيع ان تندشش للعلاقة التي تكتشفها بين شخص وشخص، بينما تجد أن العلاقات في حياة البداوة او القرية ليست على هذا القدر من التعقيد اطلاقا الفن الذي يستطيع ان يعطي هذه العلاقات المعقدة حقها هو الفن الروائي، فالرواية من اوجه كثيرة هي فن اكثر نضجا واكثر تعقيدا، وطبعا تحتاج الى معرفة اكثر والى موهبة من نوع آخر

عصمت - اذا اتفقنا على ان الرواية سحبت البساط من تحت اقدام الشعر، فماذا عن الفنون الثرية الاخرى. في اوربا القصة مثلا فن ثانوي، فن هامشي كالنباتات المتسلقة تصعد على

جدران الرواية . ولكن رأيي الشخصي الذي احب ان اناقشه هو ان القصة القصيرة في الوطن العربي احتلت مكانة بارزة . وكذلك المسرح الذي هو فن جديد ناهض لدينا ، ما رأي جبرا في اهمية القصة القصيرة والمسرح؟

جبرا - القصة القصيرة ليست في رأيي فنا طفيليا على الرواية ابدا انا اعتقد ان القصة فن آخر . ولتذكر ان بعض القصص القصيرة الرائعة كتبت في عصر الرواية في اوربا في اواخر القرن التاسع عشر ، وفي الجزء الاول من هذا القرن أما الان وفي الادب الغربي الحديث فقد انحسرت القصة القصيرة بآثارها في المجتمع ، كما انحسر اثر الشعر . لكنها موجودة كما ان الشعر موجود ، ولا يمكن ان يلغى نهائيا الشعر سيبقى وسيلة الانسان بينه وبين نفسه ، وبين الناس الاقربين اليه .

القصة القصيرة لها براعة خاصة ، وقد كثر اصحاب القصة القصيرة في العالم العربي قبل فترة ، لانهم كانوا ينتقلون من الشعر الى القصة ، والانتقال من القصيدة الى القصة القصيرة انتقال قريب وممكن ، لان القصة القصيرة فيها شيء من النفس القصيدي ، فيها الفكرة الواحدة ، الدفقة الواحدة ، والتعبير المكثف الذي يبدأ في مكان معين ويصل الى غاية معينة في مدى قصير . كان من السهل جدا ان ينتقل خيال الشباب العربي من القصيدة الى القصة القصيرة اما

الرواية ففن مختلف والمسرح ايضا اقرب في صعوبته الى الرواية، فالمسرح هو فن الشخصية الكبيرة العديدة الالوجه، والتي تتصاعد بتجربتها ثم تنقلب يحدث لها ما يسميه ارسطو بانقلاب الحال، اي تنقلب احوالها ليتحقق شيء ما اما فاجعة مأساوية واما كشف عن أعماق خبيثة عصمت - ولكن المسرح بوجهه اوبآخر قريب ايضا من القصة القصيرة، ربما قريب في الكثافة او في سرعة التعبير عن الاشياء التي تحدث في المجتمع ولذلك نجد ان المسرحية ربما هي همزة الوصل ما بين القصة القصيرة والرواية، لان كثيرا من القصاصير - سواء في العالم او في وطننا العربي - يكتبون للمسرح، والعكس صحيح، بينما القليل منهم يكتب الرواية الرواية فن معقد وصعب

جبر - هذا صحيح ولكن المسرح اكبر اهمية من القصة المسرح لا يقرأ قليل من يكتب مسرحية لكي تقرأ أرى ان للمسرح اهميته في ان المسرحية تجسد على الخشبة، وهذا ذلك الوقع، لانها حينئذ تصبح الفن المعقد الذي يفترض ان يعني النص المسرحي + الاخراج + الخلفيات والديكور + التمثيل + الصوت والاضاءة الخ القصة القصيرة تبقى فنا احاديا، بينما المسرح فن مركب. فالمسرحية مهمة جدا، وستبقى مهمة انا اعتقد بأنه لا تنافر قطعا بين المسرحية والرواية، وانا هما فنان مختلفان، فهناك فنان مسرحي وهناك فنان روائي

عصمت - هناك مسألة اخرى . تحدثنا قبل قليل عن تأثير الشعر على القصة القصيرة ، وتأثير الشعر على النثر عموما هناك تأثيرات اخرى بالطبع وجدت وتوجد ، مثل تأثير الرسم ، وتأثير الموسيقى وتأثير وسائل الاتصال خاصة السينما كل هذه التأثيرات بالطبع تركت بصمات على الرواية ، وعلى القصة ، وحيانا على المسرحية ، فالمسرح حاول ان ينافس السينما لكن هذه التأثيرات احيانا تختلط بالجنس الاصيل ، وتحرفه عن مساره ، اي انها تخلق جنسا هجيناً ما هي عثرات وما هي ايجابيات هذه المؤثرات ؟

جبرا - هذا كله يتوقف على موهبة الكاتب فالكاتب شخص يتأثر بكل الفنون التي يمارسها الانسان الفنون اصلا يتصل بعضها ببعض ربات الفنون كانت كلها موجودة على جبل واحد ، حسبما كان يقول الاغريق ، وهم اخوات من الطبيعي اذن ان يتأثر الشعر بالموسيقى ، وهذا أمر معروف ، والموسيقى منذ فترة كانت تتأثر بالقصة ، بحيث ان الموسيقي كان يحاول ان يصور اما حالة نفسية - وهي مهمة الشاعر - او يصور حدثا - وهي مهمة القاص والروائي المسرح يتأثر بالشعر والموسيقى معا والرواية تتأثر بهذه الفنون جميعا ثم جاءت السينما ، واستوعبت تقريبا كل هذه الفنون ولكن لنذكر ان السينما جاءت في البداية متأثرة بالرواية وبالفنون الاخرى . فيما بعد صار لها اثر في الرواية . فالروائي اصبح

يستفيد من فكرة المونتاج، و«الكلوز- أب». احد النقاد يقول بأن المونولوج في المسرح هو نوع من «الكلوز- أب»، لانه يركز على صورة شخص معين. فيما بعد، اذن استفاد الروائي من الفن السينمائي الفنون تتبادل هذه المؤثرات. المهم كيف يستفيد منها الروائي الذي لا يتقن صنعته طبعاً سيستخدم هذه الوسائل، لكنه لن يحقق من ورائها شيئاً مهماً

عصمت - الحقيقة انني سألت سؤالي هذا لان الشعر - كما يبدو لي - يترك احيانا تأثير التجريد على الشر الروائي او القصصي وهذا يقودني الى موضوع آخر هو ان هذه الاستفادات ومحاولات التعميق، سواء في الشر او حتى في الشعر، تفشل احيانا وتتعثر. لماذا؟ لان الرمز مثلاً يصبح ذا بعد واحد، يصبح استعارة او مجازاً (Allegorical) ما رأي جبرا بالدقة في هذا؟

جبرا - انا اعتقد بأن للشعر اثرا كبيرا جدا على الرواية. والدليل التاريخي والملموس على هذا ان الكثير من مشاهير الروائيين بدأوا شعراء، فتجربتهم في الشعر التي تنحصر في تجربة اللغة والاستعارة والرمز، هذه التجارب شعرية صميمية. انها تفيد الكاتب فيما بعد فيكون عبر التجربة الشعرية قد استفاد من التجربة اللغوية، وتجربة استعمال الرمز، واستعمال الاستعارة. فالروائيون يستفيدون جدا من وسائل الشعراء، وكثيرون منهم قد مروا بتجربة الشعر، وكانوا شعراء. وكأمثلة

اذكر فيكتور هوغو ود. ه. لورنس. معظم الروائيين العظام كتبوا شعرا، وكانت الاكتشافات التي تحققت لذهنهم عن طريق التغلغل في وسائل اللغة الشعرية هي التي استفادوا منها كثيرا في تحقيقهم للروايات، وللاحداث والشخصيات التي كتبوا عنها

عصمت - وجبرا ابراهيم جبرا ايضا كتب الشعر.

جبرا - انا ايضا كتبت الشعر ولا أزال. واجد ان له صلة عميقة لا بداخلي فقط، وانما بفني الروائي ايضا.

عصمت - طالما رجعنا الى الشعر القديم الذي كتبه والى الشعر الحديث الذي لم تنشره فيما اعتقد.

جبرا - والله أنا جازفت. ومجموعي الجديدة الاخيرة اسمها «لوعة الشمس»، وهي تحوي قصائد جديدة كتبتها خلال سنوات، وانا بالطبع لا انشر كل ما اكتب.

عصمت - هذا يعود بي لان أسألك عن مشاريعك الجديدة.

جبرا - كتيبي نفدت بسرعة من الاسواق، ولم يعد طبعها الا مؤخرا. اضافة لكتاب نقدي بعنوان «ينابيع الرؤيا»، وكتاب ترجمته وهو بعنوان «شكسبير معاصرنا».

عصمت - للناقد البولوني يان كوت.

جبرا - نعم يان كوت الناقد البولوني البار الذي يحترمه النقاد الانكليز أنفسهم.

عصمت - والذي استفاد المخرج بيتر بروك من تفسيره لمسرحية

«الملك لير» حين قدمها على المسرح

جبر - كل منهما استفاد من الآخر، ولكن بيتر بروك يعترف دائما بفضل هذا الناقد الذي اكتشف في شكسبير ناحية جديدة هي المعاصرة. كما انني مشغول جدا الآن بدراسة الحضارة البابلية، واقوم بكتابة سيناريو لفيلم روائي طويل، عن هذه الحضارة، اي عن القرن السادس قبل الميلاد، وسيكون بطل هذا الفيلم نبوخذ نصر. لقد اكتشفت انه شخصية رائعة جدا واذا كان نابليون يعتبر من شخصيات اوربا الرائعة فهو من طراز نابليون وأحسن. لم يخسر في حياته معركة واحدة وخدم المجتمع الانساني بالقانون والفن والعمران خدمة لم تحققها اي شخصية بمفردها في التاريخ القديم مثل نبوخذ نصر.

عصمت - في الرواية، هل هناك من جديد؟

جبرا - في الرواية بدأت اكتب شيئا لا اريد ان اتحدث عنه الآن.

عصمت - هي استراحة المحارب

جبرا - استراحة المحارب ضرورية وانا استراحتي في كثير من الاحيان تكون بأن انتقل الى فن آخر، الى تجربة اخرى، او الى الترجمة. خلال ذلك تنضج اشياء اخرى في ذهني.

عصمت - للأسف لا بد لكل حوار من نهاية اشكرك وأمل حين نتحاور ثانية ان نكون قد تجددنا، وان يكون لديك كما عودتنا انتاج كبير جديد.

المحتويات

٥	مقدمة
٩	الفن والحلم والفعل
٣٩	رواية الحرب والأدب العربي الحديث
	المسرح . الوجود والحلم
٨١	جدلية المأساة في «الحر الرياحي»
٩٥	الكتابة والوجود الانساني
١٧٩	الملك الشمس . نبوخذ نصر
١٩٥	بغداد في سياق زمي
٢٠٩	الصخرة والأمواج
	ان تعايش الأشباح العابرة
٢١٩	الحياة باشكالها الحارة المعقدة
٢٢٩	بروميثيوس طليقا
٢٥٥	رياح تفتح المصاريع المغلقة
٢٧١	كثرت الأبالسة وكثر الجنون
٢٩١	الفنان «أريك غل» وفلسطين
٣٠	صورة قرية فلسطينية
٣٠٩	عبد الوهاب الكيالي
٣١٧	فلوير والرواية اوليات

٣٢٥	لحقيقة وأقنعة الخيال
٣٩٩	ولا ، ام الفنان؟
٤٠٩	، بصرية لمعماري عربي
٤١٥	بال الاسطورة والواقع
٤٢٩	ن في غراب علاء بشير
٤٣٩	، وداد الأورفلي
٤٤٤	الحب
٤٥٥	شيخ نوري
٤٦١	، الربيعي والتفجرات الداخلية
٤٦٩	ات عبدالرحيم الوكيل الجديدة
٤٧٥	الداغستاني
٤٧٩	نمرة الحب ، الخلاص

رقم الايداع ٣٩٨ في المكتبة الوطنية ببغداد لسنة ١٩٨٦

خذ اي كتاب شئت من كتب جبرا ابراهيم جبرا تجده كاتباً مبدعاً
يتصرف من خلال ما يكتب بمسؤولية «الفرد الكامل» دون أن يعزل
نفسه عن مجمل العملية التاريخية في عصره، حتى يخجل البك وأنت
تقرأه وكأنه يعمل، من خلال اللغة التي يمتلكها ببراعة وفرد، على
خلق حياة لاتقهر، وتكوين ملامح وجود انساني قادر على أن يحيا
بحرية، ويتنفس بحرية، ويحدث عما يرى ويعتقد بصوت عال...
وأنه من خلال هذا كله يعمل على التغلب على تناقضات الحياة فهو
في الوقت الذي يختار الحياة، يسعى الى التأثير في الحياة عن طريق ما
يمتلك منها من قيم وحالات وما يمسك به من شخصيات مجسدة لهذه
القيم ومعبرة عن هذه الحالات...

ماجد السامرائي

السعر أربعة دنانير



دار الشؤون الثقافية العامة

وزارة الثقافة والإعلام