فـتـنـة الـمـتـخيّـل

III

فضيحة نرسيس
وسطوة المؤلّف

محمد لطفي اليوسفي

فـتـنـة الـمـتـخـيّـل

III

فضيحة نرسيس

وسطوة المؤلّف

نسخة إلكترونية

مقدمة

ثمة في كل خطاب ظلال ما متخفّية في تلاوين الكلام محتمية بجانبه الصامت تظل تراوغ كلّ قراءة تنشد الإحاطة بها. منذ جلجامش تشكلت الكتابة محاطة بظلال الموت بمهابته وجلاله. وجاءت لتشير إلى أن لا معنى للكائن خارج ما تسمح به الكلمات من إعلاء للحياة. ومنذ جلجامش أيضاً، في ذلك الزمان أيّام العالم لم يزل بعد طريا هشّا مشتهى، وأيام الكلمات لم تزل تمتلك سرّية الايماءة وسلطان الإشارة -منذ الزمان ذاك- نهضت الكتابة مأهولة بهذا البرق: مواجهة العدم وتوسيع دائرة الخلاص. هذا ما يجعل من الكتابة، سواء كانت تنتمي إلى التفكير النقدي أو إلى الإبداع، حدثا محاطا بهالة من السحر، سحر الموت وجاذبيته وفتنته. والكاتب إنما يتواصل مع المتلقّي عبر نصوصه وإبداعاته أي أنه لا يصل إلى المتلقّي إلا مخفورا بتلك الهالة محاطا ببهائها وعنفها.

هذا ما يجعل من الكلمات ميدان مواجهة ومن الكتابة الإبداعيّة ميدان صراع بين الرغبة والصيرورة. فبالكتابة يواجه الكائن قدره ولحظته التاريخيّة وما تزخر به من تناقضات وطموحات. ومن هنا يستمدّ التفكير النقدي نفسه، من جهة كونه توسيعا لدائرة الفهم وإجلاء للغموض، بعده الوجوديّ. إن الكتابة النقديّة، ليست مجرّد شرح لنصّ معطى أو مجرّد تأويل لمغالقه فحسب، بل هي فعل وجود. ومعنى كونها فعل وجود أنها تتعدّى الشرح والتأويل إلى الإحاطة بالطريقة التي يفصح بها الكائن عن نفسه في مواجهته لرعب الوجود فيما الخطاب النقدي نفسه يمكّن منتجه من أن يفصح عن كيانه الخاصّ ورؤاه الخاصّة.

لذلك تكون العلاقة بين منتج الخطاب ومتلقّيه مأهولة بالعنف والزيغ والمراوغة. فالخطاب يظلّ يفصح، مهما لزم الحياد، عن الصورة الحاصلة لمنتجه عن نفسه. وسواء كان النص سيرة أو رواية أو شعرا أو نصّا ذا منحى تنظيري فإن الخطاب يظلّ بمثابة فضاء من خلاله تتراءى الصورة الحاصلة لمنتج الخطاب عن نفسه. فلا يكون الخطاب مجرّد مرآة ولا يؤدّي دورها. لأن الصورة في المرآة تظل ثابتة واضحة المعالم بيّنة. لكنها، حالما تندسّ في

تلاوين الخطاب، تنتقل من المرآة إلى الماء وتشرع، كما صفحة الماء، في التحوّل والتموج والانتقال فتتكشف نتوءاتها.

إن الصورة الحاصلة لمنتج الخطاب عن نفسه لا تتراءى في السير الذاتية أو في المذكرات والمحاورات فحسب، بل تمثّل موضعا تتقاطع فيه مختلف أنماط الخطاب. وبذلك تصبح أنماط الكتابة بمثابة تجسيدات مختلفة للصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها. لذلك لن يقتصر هذا التحليل على النظر في السير الذاتيّة منظورا إليها في ضوء مقرّرات المباحث التي عني أصحابها بهذا الجنس الأدبي. لاسيما أن أغلب الدراسين الذين تناولوا جنس السيرة الذاتية بالتحليل من أمثال فيليب لوجون[1] Philippe Lejeune وجورج ماي George May، إنما بنوا مقرّراتهم على مقولة «الميثاق». وهي مقولة يعرّفها فيليب لوجون قائلا: «إن ميثاق السيرة الذاتيّة... هو تعاقد أدبي على الصدق والتصديق.»[2].

غير أن الإلحاح على مقولة «الميثاق» أو العقد الذي يربط بين منتج الخطاب ومتلقّيه كثيرا ما جعل القراءة، لدى هؤلاء المنظّرين، تنطلق من التسليم بأن منتج الخطاب ينقل أحداثا واقعيّة جرت بالفعل ولا يستعرض استيهاماته الفرديّة. بل إن قراءة النصوص في ضوء مقولة «الميثاق» أو العقد كثيرا ما أهملت الحديث عن الصورة التي يرسمها منتج السيرة لمتلقّيه المفترض وللعلاقة التي يقيمها معه. والحال أن الصورة التي يثبّتها منتج الخطاب لنفسه في خطابه ترد مقترنة بالصورة التي يرسمها لمتلقّيه المفترض. وفي حين تحتلّ صورة المؤلّف أديم النصّ وسطوحه، ترد صورة المتلقّي المفترض مندسّة في تلاوين الكلام، خفيّة، تتراءى ولا تكاد ترى. لاسيما أن الصورة الحاصلة للكاتب عن نفسه وعن متلقّيه المفترض، تتراءى في السير صريحة، لكنها تغيّر من طرائق حضورها وإعلانها عن نفسها في بقيّة الأجناس والخطابات وتصبح أكثر زيغا وأشدّ مواربة. لذلك أرى أن النظر في النصوص من زاوية الإحاطة بالصورة الحاصلة لمنتج الخطاب عن نفسه وعن متلقّيه المفترض من شأنه أن يسمح بتوسيع مجالات القراءة وتأويل النصوص.

---

(1) **Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris: Librairie Armand Colin, 1971; *Le pacte autobiographique*, ed. Seuil, (collection Poétique) 1975; Lire Leiris autobiographique et langage, Klincksieck, 1975; Je et un autre, ed. Seuil (collection Poétique) 1989.**

(2) **Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris: Librairie Armand Colin, 1971, p 51.**

الفصل الأول

أَلاعِيب المتَخيّل ومَرايا نَرسِيس

إن الناظر في العديد من السير الذاتية والحوارات والمذكّرات والبيانات والنصوص الروائيّة والشعريّة و النصوص ذات المنحى التنظيري النقدي يلاحظ أن الصورة الحاصلة لـ«لأنا» عن نفسها في هذه النصوص، الصورة المثبّتة في قلب الخطاب تتشكّل منشغلة بالمتلقّي المفترض. إنها الصورة التي يريد منتج الخطاب أن يثبّتها في ذهن المتلقّي لا على أنها صورة ابتدعها على سبيل التوهّم ومن قبيل التخيّل والاستيهام، بل باعتبارها تمثّل كنه الكاتب وتجسّد هويته وشخصه. وهذا ما يجعل من حضورها في تلاوين الكلام موضعا من خلاله تنكشف العلاقة التي يحرص منتج الخطاب على أن يقيمها مع متلقّيه المفترض. ومن خلالها أيضاً تنكشف ملامح هذا المتلقّي المفترض، وتنكشف الصورة الحاصلة عنه في ذهن منتج الخطاب. لاسيّما أن المطلوب من هذا المتلقّي المفترض أن يكتفي بالتلقّي والامتثال لمقرّرات منتج الخطاب.

هذه الصورة الحاصلة لـ«لأنا» عن نفسها لا تحتلّ من الخطابات مركزها فحسب، بل تتشكّل في قالب وشائج دلاليّة تحتيّة توحّد الخطابات جميعها وتحوّلها إلى مواضع من خلالها تنكشف «أنا» الكاتب وتنكشف استيهاماتها ورغباتها وكيفيّات تثمينها لما تأتيه من أفعال ومواقف. حتى أن الناظر في السير والحوارات والمذكّرات والبيانات والنصوص النقدية سرعان ما يوضع في حضرة التشخيصات والرموز التي تجعل من خيال الكاتب ونتاجه مرتعا للتشخيصات والرموز التي حفل بها المتخيّل الديني.

وإذا الصورة التي تحتلّ من الخطاب مركزه إنما تشير، جهارا حينا وإيماء حينا آخر، إلى ما يمتلكه المتخيّل الجماعيّ ولاسيما المتخيّل الديني من سطوة في تحديد ملامحها. وهذا يعني أن الذهنيّة السائدة في الخطابات التحديثيّة نفسها ظلّت تستعيد، على نحو ممعن في التستّر والمداورة، تلك التشخيصات والرموز وتعيد إنتاجها فيما هي تصدر عنها وتكرّسها.

ولن يكون حضور هذه التشخيصات والرموز في خطابات أعلن أصحابها شرعة الخروج على الماضي دون نتائج. فهي التي ستجعل الخطابات التحديثيّة الانشقاقيّة مأهولة بالتناقضات الكاسرة التي تحدّ من فاعليّة تلك الخطابات وقدرتها على تغيير ما تنشد تغييره في الراهن الثقافي.

إن المؤلّف سواء كان شاعرا أو روائيا أو ناقدا أو منتجا في ميدان آخر من ميادين الفنّ يقف في مقدّمة بني قومه. لكنّه لا يقيم معهم في مدائنهم بل يقيم هناك على ذرى الجبال وأعاليها. ومن تلك الأعالي الشاهقة يظلّ يصيخ السمع للصوت الإلهي، صوت الحقيقة التي سينقلها إلى بني قومه.

هذه هي صورة الشاعر كما يرسمها الشابّي في *أغاني الحياة*. إن الشاعر «نبيّ مجهول». لكنّه يمتلك من صبر الأنبياء وعناد المصطفين ما يجعله يحثّ الخطى على طريق الآلام وهو «يرنو إلى الشمس» مجلّلا بنورها، غير عابئ «بالسحب والأمطار والأنواء» في رحلة بحثه عن الحقيقة التي ينشد من خلالها تحقيق نجاته ونجاة بني قومه. يكتب الشابّي معبّرا عن هذا التصوّر الرومانسيّ:(الكامل)[3]

سَأَعِيشُ رغم الدَّاءِ والأعْداءِ كالنّسْرِ فوقَ القمَّةِ الشَمَّاءِ
أرنُو إلى الشمسِ المُضِيئةِ..، هازئًا بالسّحْبِ، والأمطارِ،
... ...
أَصْغي لموسيقَى الحياةِ وأذِيبُ رُوحَ الكونِ في
وأصيخُ للصوتِ الإلهي، يُحيي بقلبِي ميّت الأصداءِ

هكذا حدّث الشابي عن نفسه وعن شعره. وقد اختار لقصيدته عنوانين يمكن لأحدهما أن ينوب عن الآخر: «نشيد الجبّار أو هكذا غنّى برومثيوس.» وليس برومثيوس في هذه القصيدة وفي وعي الشابّي لحظة إنجازه لها مجرّد قناع، بل هو طريق ونموذج. إنه الطريق التي افتتن بها الشابي. والطريق نفسها ستظلّ تجتذب المؤلّف في الثقافة العربيّة. وهو النموذج الذي سيتلقّف الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها في الراهن الثقافي العربي.

ألحّ الشابي على أن الشعر ليس مجرّد تمرّس بالكلام، بل هو موضع إعلان الحقيقة عن

---

[3] **أبو القاسم الشابّي، *أغاني الحياة*، تونس: سراس للنشر، 1998، ص61.**

نفسها. إنه الكلمات وقد «ذاب فيها روح الكون.» والشاعر ليس نظّاما يتقن صنعة نظم الكلمات وتعليق بعضها ببعض، بل هو راء ورائد «يذيب روح الكون في الإنشاء.» ذلك أنه يصيخ للصوت العظيم، الصوت الإلهي، صوت الحقيقة، ويصوغها شعرا. ومن الموجود ينفذ إلى الوجود أي ما يسمّيه الشابي نفسه «صميم الوجود» حينا و«صميم الحياة»[4] حينا آخر. الشعر والنبوءة صنوان في التصوّر الرومانسيّ. والشابّي يعلن أنّ ما يحدّث به بني قومه إنما هو «موسيقى الحياة ووحيها.» لذلك يجاهر بأنه لا يحاور الموجودات والكائنات بل يحاور روحها: (المتقارب)

كذلكَ قالتْ ليَ الكائِنَاتُ وحدَّثَنِي رُوحُها المُسْتَتِرْ[5]

هذه الصورة التي ترتسم على أديم نصّ الشابّي هي نفسها التي أفصح عنها علي محمود طه مكرّسا التصوّر الرومانسي ذاته. فكتب محدّثا عن ميلاد الشاعر باعتباره هبة سنيّة من السماء: (الخفيف)[6]

هَبَطَ الأرْضَ كالشُّعَاعِ السَّنِيّ بعصَا سَاحرٍ وقلْبِ نَبِيّ
لمْحةٌ من أشعّةِ الرُّوحِ حَلّتْ في تَجَالَيدِ هيكلٍ بشريّ
ألهمَت أصغريه من عالَمِ مَة والنّورِ كلّ مَعنى سريّ
... ...
حينمَا شَارَفَتْ بهِ أفق الأر ض زَهَا الكَوْنُ بالوَلِيدِ
... ...
فحنتْ فوقَ مَهْدِهِ تَتَمَلّى فجر ميلاد ذلك العبْقَريّ
وتساءَلْنَ حيرة ملَكٌ جا ءَ إلينَا في صُورَةِ الإنْسِيّ
مَنْ ترى ذلك الوليد الذي هشَّ لَه الكونُ مِنْ جَمَاد
مَنْ تراهُ فَرَنّ صوتٌ هتوفٌ مِن وَرَاء الحياةِ شَاجِي
إن ما تَشْهَدُون ميلاد شاعِرْ

---

(4) أبو القاسم الشابي، *أغاني الحياة*، انظر مثلا نص «قلت للشعر» ص41، و«الأشواق التائهة» ص54، و«الساحرة» ص84، و«الجنة الضائعة» ص113، و«الصباح الجديد» ص121.

(5) نفسه، ص65.

(6) علي محمود طه، «ميلاد شاعر»، ضمن *الملاّح التائه* ضمن *ديوان علي محمود طه*، بيروت: دار العودة، 1987، ص11-25.

هذه الصورة التي تعتبر الشاعر كائنا خارقا مفارقا يأتي إلى الدنيا منذورا للاضطلاع بأمر عظيم وتعدّه هبة السماء، هي نفسها الصورة التي ستظلّ تعاود الظهور في السير والحوارات والبيانات والكتابات التنظيريّة إلى اليوم حتى بعد أفول الرومانسيّة. لكنّها ستتشكّل مفتوحة على حشد من الصور الأخرى التي لها منابتها في المتخيّل العربي الإسلاميّ كما سأبيّن.

وستظلّ ترسم صورة المؤلّف باعتباره شخصا فريدا رائيا مستبقا لا تزيده الصعاب إلا بسالة ومضيّا على درب الآلام حتى أقاصيه ونهاياته. حتى أن ملامحه البشريّة تغيم تماما، وبدلها ترتسم ملامح إنسان خارق هبط إلى الأرض مؤهّلا للنهوض بأمر عظيم، مقرّا العزم على إتيانه: إنقاذ بني قومه واقتيادهم إلى الخلاص. وهو لا يولد مثل البشر الفانين. ولا يحيا مثل البشر الفانين. بل يكون مَقدمُه إلى الدنيا حدثا جللا يكاد يقلب نظام الأشياء وينقض النّاموس.

في *قصّتي مع الشعر* يعبّر نزار قبّاني عن هذه الرغبة التي تجعل المؤلّف يحرص على رسم صورته بنفسه. وهو يرجع حرصه على كتابة سيرته إلى كونه لا يأتمن أحدا على ذلك ولا يمكن لأحد أن ينهض بهذه المهمّة أفضل منه. يكتب: «أريد أن أرسم وجهي بيدي، إذ لا يستطيع أحد أن يرسم وجهي أحسن منّي. أريد أن أكشف الستائر عن نفس بنفسي، قبل أن يقصّني النقّاد ويفصّلوني على هواهم، قبل أن يخترعوني من جديد.»[7] ومعنى هذا أن الصورة التي سيرسمها إنما هي الصورة الحاصلة له عن نفسه. وهي الصورة التي سيثبّتها في قلب الخطاب لأنه يريد أن يظهر بها للمتلقّين جيلا بعد جيل.

لا يتفطّن نزار قبّاني فيما هو يرفض الصورة التي من المحتمل أن يخترعها له النقّاد ويلبّسوه إيّاها إلى أن الصورة التي سيرسمها هو لنفسه لن تخرج من تلك الدائرة إذ ستكون، بدورها، صورة مخترعة. فللجنس الأدبيّ إكراهاته. وله أيضاً أحابيله. إن السيرة الذاتيّة جنس أدبي يجعل الكتابة قائمة على نوع من التعارض بين زمنين: زمن الأحداث وزمن الكتابة. بل

---

(7) **نزار قبّاني، *قصتي مع الشعر*، بيروت: منشورات نزار قبّاني، الطبعة الأولى، 1993، ص191.**

إن زمن الكتابة كثيرا ما يضفي على الأحداث ما لم يجل بخاطر المؤلّف أصلا. ذلك أن السيرة إنما تقوم أيضاً على انتقاء الأحداث التي يعتبر المؤلّف أنها اضطلعت بدور أساسيّ في تكوين شخصيّته. والانتقاء في حدّ ذاته محو وإثبات بموجبه يقع تغييب العديد من الأحداث التي يظنّ المؤلّف أنها ليست ذات بال في الإخبار عن شخصيّته، ومحو العديد من الوقائع التي يجد حرجا في ذكرها، أو يرى أنها قد تسيء إلى الصورة التي يريد أن يثبّتها لنفسه في قلب الخطاب أو تلك التي يعتقد أنها قد تعرّضه للسّخط.

بهذا يجاهر كل من سلامة موسى وطه حسين وفدوى طوقان مثلا. يكتب سلامة موسى في مقدّمة سيرته: «وهناك أشخاص هم في وجداني الآن، حين أذكرهم أحسّ أن أنفاسي تنهدّ لفرط ما أساؤوا إليّ. ولكنّي لن أكتب شيئا عنهم لأنهم لا يزالون أحياء.»[8] ويلحّ طه حسين على أنه تعمّد التكتّم على أحداث ووقائع رأى أنها قد تجعله محلّ سخرية أو شفقة أو خيبة أمل، فيتعلّل بأنه لا يريد أن يجعل قلب ابنته عرضة للغمّ والأحزان. يكتب: «لو أنّي حدّثتك بما كان عليه حينئذ لكذّبتُ كثيرا من ظنّك، ولخيّبت كثيرا من أملك، ولفتحت إلى قلبك الساذج ونفسك الحلوة بابا من أبواب الحزن، حرام أن يفتح إليهما.»[9] وتكتب فدوى طوقان مجاهرة بأنها تعمّدت التكتّم على جوانب من سيرتها:

> لم أفتح خزانة حياتي كلّها، فليس من الضروري أن ننبش كلّ الخصوصيات. هناك أشياء عزيزة ونفيسة، نؤثر أن نبقيها كامنة في زاوية بعيدة عن العيون المتطفّلة. فلابدّ من إبقاء الغلالة مسدلة على بعض جوانب هذه الروح صونا لها من الابتذال.[10]

إن المبدأ الذي عليه جريان هذا الجنس الأدبيّ يقتضي من المؤلّف أن يورد الأحداث التي لوّنت سيرته ولعبت دورا في تحديد شخصيّته. لكنّ سلامة موسى يجاهر بأنه قد أخلّ بهذا المبدأ. فهو لا يورد وقائع بلغت من شدّة تأثيرها في نفسه حدّا جعل «أنفاسه تنهدّ» كلما

---

(8) **سلامة موسى، *تربية سلامة موسى*، القاهرة: سلامة موسى للنشر والتوزيع، (د.ت)، ص7.**

(9) **طه حسين، *الأيام*، القاهرة: دار المعارف بمصر، الطبعة الخمسون، 1973، الجزء الأول، ص146.**

(10) **فدوى طوقان، *رحلة جبليّة رحلة صعبة: سيرة ذاتية*، بيروت: دار العودة، الطبعة الثانية، 1985، ص10.**

استحضر ذكراها. أما طه حسين فإنه حالما جاهر بكونه تعمّد إخفاء أحداث جسام ما زال مجرّد استحضارها يملأ قلبه بشجن لا يطفأ، تسلّلت إلى كلامه نبرة تشبه النوح المكتوم والنحيب السرّي. وتجلّت هذه النبرة في شكل مغالبة للذّكرى وحرص على عدم الإفصاح عنها. لذلك توالت الجمل التي تعبّر عن المجاهدة والمغالبة: «لكنّي لن أحدّثك... لن أحدّثك بشيء من هذا... إني لأخشى لو حدّثتك بما عرفت من أمر أبيك حينئذ أن يملكك الإشفاق وتأخذك الرأفة فتجهشي بالبكاء.»[11]

بهذا أيضاً يجاهر نعيمة في *سبعون* ويعلن أنه على يقين من أن الصورة التي سيبتنيها لنفسه لن تكون صادقة أبدا. بل ستكون تخيّلا واختراعا. يكتب محدّثا نفسه: «إنك خادع ومخدوع كلّما حاولت أن تحكي لنفسك أو للناس حكاية ساعة واحدة من ساعات عمرك. لأنك لن تحكي منها إلاّ بعض بعضها. فكيف بك تروي حكاية سبعين سنة.»[12] وتعلن فدوى طوقان بأنها إنما أوردت من وقائع حياتها ما سمّته «الجانب الكفاحي.»[13]

إن الصورة التي يرسمها المؤلّف لنفسه في سيرته لن تكون، في هذه الحال، إلا صورة مخترعة. وليس مبدأ الانتقاء المتعمّد الواعي بمقاصده هو وحده الذي يؤدّي إلى الابتكار والاختراع. فدواعي التأليف وأسبابه تضطلع، هي الأخرى، بتلوين الصورة المبتكرة وتحدّد البعض من ملامحها. لاسيّما أن السيرة الذاتيّة لا تُكتب اتّفاقا وبختا. بل تكتب حاملة في تلاوينها استراتجيّة مؤلّفها في علاقته بالمتلقّي وغاياته ومقاصده. ذلك أن المؤلّف لا يكتب سيرته إلا متى اعتقد أن حياته قد حفلت بما يجعلها كفيلة بأن تُشهر قدّام الناس أجمعين، سواء جاهر بذلك أو تكتّم عليه.

سيكتب نعيمة سيرته ويطرحها قدّام الناس طلبا لاعتبارهم وحرصا على إفادتهم. لأنه يعتبرها «مغامرة» جديرة بأن تعرف وتشهر. وهو يوضّح غايته من ذلك قائلا: «أكتب هذا الكتاب وفي استطاعتي أن لا أكتبه... فأعطي الناس... من زاد قلبي وفكري إذا ما خيّل إليّ

---

(11) **طه حسين، *الأيام*، ص146.**
(12) **ميخائيل نعيمة، *سبعون*، بيروت: مؤسسة نوفل، الطبعة الثامنة، 1993، الجزء الأول، ص7.**
(13) **فدوى طوقان، *رحلة جبليّة رحلة صعبة*، ص10.**

أن فيه زادا صالحا لقلوبهم وأفكارهم.»[14] وعن القناعة ذاتها صدر سلامة موسى فجزم قائلا: ««تربية سلامة موسى» هي سيرتي أبسطها لقرّاء الجيل الجديد حتى يعرفوا ما لم يروه أو يختبروه من الحوادث... التي مرّت بحياتي مما يصحّ أن يكون له مغزى للقارئ أو يجد عنده اهتماما.»[15] لكنّ سلامة موسى يوضّح أنه دوّن سيرته أيضاً ليروي حكايته مع مجتمعه وانشقاقه عليه. يكتب:«وعندئذ تكون هذه الترجمة التبرير لموقفي مع هذا المجتمع، وهو موقف الاحتجاج والمعارضة. فأنا أكتب كي أسوّي حسابي مع التاريخ.»[16]

بهذا أيضاً يحدّث بيرم التونسي في *مذكّراتي* فيلحّ على أنه إنما كتب هذه المذكّرات عندما قرّر أن يعتزل الأدب والفنّ نتيجة الخيبات المتتالية والقمع الذي طاله بتهجيره من تونس ومن مصر واضطراره إلى الإقامة في المنافي. يكتب مخبرا متلقّيه المفترض أن المذكّرات ستكون آخر ما يسطّره قلمه: «بهذا تنتهي حياتي مكافحا كما بدأت مكافحا.. إذ لا أنتوي أن أقوم بعدها بأيّ عمل إلى أن ألاقي (وجه) ربّ كريم.»[17] ولذلك جاءت المذكّرات طافحة بالتأسّي على الذات وإدانة الكائدين والسلطات القمعيّة. يكتب مثلا ذاكرا سوء الحال، وقمع السلطات، ومكائد الكتّاب حتى لا رفيق ولا أنيس:[18]

> ضاعت صحّتي بسبب برد فرنسا القارص عندما هاجرت إليها بعد ما أبعدت عن بلاد عربيّة ولم أستطع العيش في أخرى. ولولا أن أويت إلى أولادي عقب عودتي إلى مصر في المرّة الثانية لقام أولاد الحلال من الزملاء بتحريض السلطات على ترحيلي من مصر كما فعلوا في المرّة الأولى. ذلك أنني بعد أن نفيت من مصر سنة 1919 تمكّنت من العودة إليها خفية... وكادت السلطات أن تنسى أمر ترحيلي إلى أن نبّههم إلى ذلك حضرات الزملاء!؟

---

(14) **فدوى طوقان، *رحلة جبليّة رحلة صعبة*، ص9.**
(15) **سلامة موسى، *تربية سلامة موسى*، ص9.**
(16) **نفسه، ص8.**
(17) **بيرم التونسي، *مذكّرات بيرم التونسي وديوانه الأوّل*، سلسلة تراث بيرم التونسي، بيروت-صيدا: منشورات المكتبة العصريّة، (د.ت)، ص42.**
(18) **نفسه، ص40-41.**

لكنّه لا يكتفي بإدانة آلة العقاب وسدنتها وأذنابها، بل يعمد إلى التشهير بالبلدان العربيّة التي تمنع عن الكاتب حقوقه وتكرهه على أن يحيا الفاقة والفقر فيما هي تستغلّ نتاجه وكدّ يمينه. يكتب في نبرة طافحة بالشجن:[19]

> إنني أكتب مذكّراتي مستلهما أفكاري من حلقات الدخّان التي تتصاعد أمامي.. ترى لو كانت البلاد العربيّة منضمّة إلى الاتّفاقيات الدوليّة الخاصّة بحقوق المؤلّفين والملحّنين، ألم يكن الفنّان يستطيع أن يعيش من خيرات نتاجه- الضائع معظمه في الخارج- في رياض تلهمه بدلا من إلهام التدخين الذي يحرق أعصابه؟!

عن هذه القناعة أيضاً تصدر فدوى طوقان في *رحلة جبليّة رحلة صعبة* فتجاهر بأنها إنما كتبت سيرتها لتطرح قدّام المتلقّي حكاية للاعتبار. وهي تجزم بأن حكاية حالها يمكن أن تمدّ السّالكين في الدروب الصعبة ببعض من نور يقيهم من اليأس ويشدّ من أزرهم. تكتب:[20]

> إن البذرة لا ترى النور قبل أن تشقّ في الأرض طريقا صعبا، وقصّتي هنا هي قصّة كفاح البذرة مع الأرض الصخريّة الصلبة؛ إنها قصّة الكفاح مع العطش والصخر. فلعلّ في هذه القصّة إضافة خيط من الشعاع ينعكس أمام السارين في الدروب الصعبة.

والناظر في سيرة كلّ من طه حسين وهشام شرابي وأدونيس وعبدالوهاب البياتي وعبد الرحمن بدوي يلاحظ أنهم يصدرون أيضاً عن رغبة جموح في جعل السيرة تنفتح على محاسبة التاريخ وتبرئة الذات ممّا يمكن أن يشينها في مرحلة من مراحل التاريخ العربي المعاصر حافلة بالصراعات والتمزّقات. لا يجاهر كلّ من أدونيس وطه حسين بهذا المقصد. لكنّ كتاب *الأيّام* جاء معبّرا عن ثارات مؤلّفه من مجتمع لم يكفّ عن إيذائه. وجاءت الفصول جميعها طافحة بالإدانة والتشهير. الأم الجاهلة مدانة لأنها أودت ببصر الصبيّ وحكمت عليه

---

(19) **بيرم التونسي، *مذكّرات بيرم التونسي وديوانه الأوّل*، ص41.**
(20) **فدوى طوقان، *رحلة جبليّة رحلة صعبة*، ص9.**

بالظلمة الأبديّة. والمؤدّب مدان ما «خلق الله صوتا أقبح من صوته.»[21] وهو «أَثِرٌ غشّاش كذّاب.»[22] والعريف مدان. إنه بشع الخلقة حدّ الفظاعة، «سيّء الحظّ لم يوفّق في حياته لخير، جرّب الأعمال كلّها فلم يفلح في شيء منها.»[23] وشيوخ الأزهر كائنات إبليسيّة تجمع إلى الجهل القذارة. فلقد كان الواحد منهم يقبل على الدرس «مجهودا مكدودا قد بُحَّ صوته وخارت قواه وتصبّب جبينه عرقا.»[24] وهم يجمعون إلى القذارة الشره فلقد اتّفق أن تناولوا القهوة فكان أن

> أقبلوا على فناجينهم في شره إليها كعادتهم، فعبّوا فيها أو قل مصُّوها مصًّا طويلا له صوت طويل، ولكنّهم ما كادوا يبلغون حلوقهم بما مصّوا حتى ردّته حلوقهم ردًّا عنيفا، وإذا هم جميعا يسعلون وينحنحون... وقد جرت القهوة واللعاب على لحاهم وصدورهم وهم يسعلون.[25]

وحده الفتى طه حسين كان «من أوّل أمره طلعة لا يحفل بما يلقى من الأمر في سبيل أن يستكشف العالم.»[26] إنه قاهر الظّلام الكائن الوحيد المكلّل بالنور «واضح الجبين مبتسم الثغر» مقداما «لا تختلف خطاه ولا يتردّد في مشيته، ولا تظهر على وجهه هذه الظلمة التي تغشى عادة وجوه المكفوفين.»[27]

أما كتاب *ها أنت أيها الوقت* فإنه إنما يرد ليدين الجميع، ساسة ومثقّفين، مجتمعا وثقافة، ويبرّئ المؤلّفَ أدونيس وصديقه يوسف الخال من جريرة الإسهام في الخراب الشامل الذي أطبق، في نظر أدونيس، على الحياة العربيّة جملة وتفصيلا وأودى بالعربيّة وناسها إلى مهاوي السقوط الفظيع. حتى أن الكتاب مخترق اختراقا بهذا الهاجس: إدانة الآخرين جميعهم

---

(21) **طه حسين، *الأيام*، الجزء الأول، ص32.**
(22) **نفسه، ص49.**
(23) **نفسه، ص48.**
(24) **طه حسين *الأيام*، الجزء الثاني، الطبعة التاسعة والعشرون، القاهرة: دار المعارف 1979، ص76.**
(25) **نفسه، ص77-78.**
(26) **طه حسين، *الأيام*، الجزء الأول، ص، 19.**
(27) **طه حسين، *الأيام*، الجزء الأول، ص149.**

وانتشال الذات وصنوها. يكتب أدونيس مثلا: «حاربتنا السياسة، ورافقت حربها علينا حرب أكثر مضاضة: تلك التي شنّها «عاطلون» عن المعرفة (ألا يزالون يملأون الآفاق؟) كتبةٌ ومستَكتَبُون لا يمتلكون من محيط الشعر إلاّ بعض الزبد.»[28] فترتسم صورة أدونيس وصنوه يوسف الخال بهيّة في منتهى البهاء في محيط أسود لا يملكان قدّام يأسهما منه إلا أن يمنّيا النفس بهبة من السماء تمنحهما عدوّا ذكيّا بعض الذكاء. يكتب أدونيس مجاهرا باستعلائه على هذا الواقع المدان بالكلّ: «وكنّا نتأوّه استغرابا وألما: يا الله-ألن يولد أخيرا عدوّ ذكيّ جميل؟»[29]

ههنا أيضاً تتنزّل مذكّرات هشام شرابي *الجمر والرماد*. إنها تأتي مسكونة بالهواجس ذاتها. فتنشد استنهاض المتلقّي للاعتبار فيما هي تتلفّت إلى الماضي في نبرة لا تخلو من مرارة ومحاسبة. حتى لكأنّ الكتابة إنما تتشكّل لتمكّن منتجها من التطهّر ممّا حفل به تاريخه الشخصي من ويلات وخيبات أمل تتالى تباعا. يكتب هشام شرابي موضّحا أسباب التأليف: «المرارة التي نشعر بها اليوم تنبع من هذا المستقبل الذي أفلت من يدنا وتحوّل إلى هذا الحاضر: أصبحت الحقيقة التي جمعنا حياتنا حولها رمادا لا جمر فيه.»[30]

أما عبد الرحمن بدوي فإنه لا يجاهر بأنه كتب سيرته ليشهّر بتاريخ مصر المعاصر، لكنّه يرصّع كتابه بالضّغائن والأحقاد والشتيمة ترصيعا يكاد يحوّله إلى مدوّنة مثالب. تبعا لذلك جاء كتابه *سيرة حياتي* مخترقا في العديد من المواضع بضغينة بلغت حدّا يكاد يشير، ولو إيماء، إلى أن المؤلّف ظلّ يقتات بالضّغينة طيلة أيّام عمره، وينمّي في نفسه الأحقاد والرغبة في الثأر فتمدّه بالحياة.

يكتب مثلا: إن «المستأصلين والطفيليين والحاقدين ومن لفّ لفّهم من المنافقين والدجّالين جاؤوا في سنة 1952 وما تلاها فصبّوا سخائمهم المملوءة بالجحود والعقوق... على هذه

---

[28] **أدونيس، *ها أنت أيها الوقت*: سيرة شعريّة ثقافيّة، بيروت: دار الآداب، الطبعة الأولى 1993، ص178-179.**

[29] **نفسه، ص179.**

[30] **هشام شرابي، *الجمر والرماد: ذكريات مثقّف عربي*، بيروت: دار الطليعة، الطبعة الثانية، 1978، ص6.**

الصفوة من أعيان الريف.»[31] وهو يحدّث بأن ذويه كانوا من هؤلاء الأعيان الذين أرغمتهم «لجنة تصفية الإقطاع» إبّان مرحلة الإصلاح الزراعي سنة 1966 على التخلّي عن بعض من ثروتهم ومزارعهم وضياعهم. وكان والده من أصحاب الجاه والسلطة إذ أنه تولّى «العمديّة في أكتوبر 1905 خلفا لوالده الذي شغل هذا المنصب عشرات السنين حتى وفاته سنة 1905.»[32]

غير أن بدوي سيحرص في *سيرة حياتي* على تبرئة أهله وذويه وتأثيم عبد الناصر وكلّ الذين شاركوه في الحكم. بل إنه سيصل إلى حدّ اعتبار هزيمة مصر سنة 1967 عقابا أنزله الربّ على القوم الظّالمين. يكتب في نبرة تكاد تهلّل لهزيمة بلده وتحتفي بإسرائيل وجرائمها:[33]

> ويشاء ربّك ألاّ تمضي إلاّ بضعة شهور، وإذ بهؤلاء الأبطال البواسل، قادة معركة «تصفية الإقطاع» يصابون بأبشع هزيمة في تاريخ مصر، هزيمة حرب 5-8 يونيو سنة 1967 أمام دويلة صغيرة طالما وصفوها بأنها عصابة من شذّاذ الآفاق!! ويشاء ربّك أن ينتحر –أو يُدسّ له السمّ- رئيس هذه اللجنة والمشير العام للجيش الذي لم يصمد أكثر من ثلاثة أيّام[34] أمام عصابة شذّاذ الآفاق هذه! وأن يخطف الموت العادل (كذا!) أحدهم وهو كمال رفعت، وأن يودع السجن لعدّة سنوات علي صبري وشعراوي جمعة وعبّاس رضوان وأمين هويدي، وأن يفرّ شمس بدران هائما على وجهه من حكم العدالة.

ثمّة في سيرة بدوي نوع من التشفّي لا يخلو من تلذّذ برزايا الوطن ونكباته. ثمّة احتفاء بالهزيمة. ولا يقع التفطّن في مثل هذا الخطاب إلى أن الحديث عن العقاب الربّاني و«الموت العادل» إنما يكشف نزعة ساديّة مروّعة. وهو يخفي أيضاً تسليما مضمرا بأن ما يسمّى إسرائيل، الدولة التي ولدت بقرار غربيّ استعماريّ، وظلّت تروّع شعبا بأسره فتقتلعه من

---

(31) **عبد الرحمن بدوي، *سيرة حياتي*، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 2000، الجزء الأول، ص16.**
(32) **نفسه، ص7.**
(33) **نفسه، ص376/1.**
(34) **الرئيس المعني هو المشير عبد الحكيم عامر كما هو واضح.**

دياره وترمي به في المنافي والشتات أو في المقابر، ليست كيانا استيطانيّا يجسّد جريمة بشعة فريدة من نوعها في تاريخ البشريّة. فالجريمة، في هذه الحال، إنما تصبح تأدية لواجب مقدّس. وليس الجند الغزاة سوى فعلة اصطفتهم السماء كي تنزل العقاب بأتباع إبليس الشرّير. وما حصل لمصر وللفلسطينيين إنما هو الجزاء وبئس المصير.

كان السيّاب مطاردا حين لاذ بالفرار من العراق وكتب قصيدة «غريب على الخليج» التي جاهر فيها بأن الحفاظ على الوطن قيمة من القيم الإنسانيّة الخالدة فكتب:[35]

إنّي لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون!
أيخون إنسان بلاده؟
إن خان معنى أن يكون، فكيف يمكن أن يكون؟

ولا يمكن أن يعتبر موقف بدوي المحتفي بالهزيمة خيانة. فتلك مفعولات الضغينة حين تستبدّ بحاملها. فبالضغائن والأحقاد وبالاستناد إليها سطّر عبد الرحمن بدوي سيرته حتى غدت الضغائن بمثابة قانون عليه جريان الكتابة ومنه معينها. لكنّ إشهار الضغائن والأحقاد على هذا النحو لم يؤدّ إلى التطهّر منها لأن بدوي ظلّ يلحّ على أن العقاب الذي نزل من السماء حتى كاد يودي بالوطن، لم يكن عادلا إلاّ قليلا، ولم يشف ما بنفسه من نقمة. يكتب:[36]

وهكذا نال هؤلاء «الأبطال البواسل» أعضاء اللجنة العليا لتصفية الإقطاع، «بعض» العقاب العادل... وأقول «بعض» العقاب، لأن ما نالهم –باستثناء رئيس فقد نال جزاءه الكامل- لا يكافئ عشر معشار ما يستحقّون من عقاب.

والراجح أن هذه الرغبة العاتية في الانتقام هي التي لوّنت مسيرة عبد الرحمن بدوي الفكرية واقتادته إلى تبنّي الوجوديّة واعتبارها المذهب الفلسفيّ الأعظم واعتبار ما عداها

---

(35) **بدر شاكر السيّاب، «غريب على الخليج»، ضمن *أنشودة المطر*، بيروت: دار مكتبة الحياة، 1969، ص11.**
(36) **عبد الرحمن بدوي، *سيرة حياتي*، ص376/1.**

ضلالة.[37] وهي التي قادته لا إلى إدانة كارل ماركس وطرده من دائرة الفلسفة فحسب، بل إلى اعتبار كلّ من يستلهم فكرة من أفكار ماركس أو يحاور أطروحاته، خارجا من دائرة الفلاسفة وأدخل في باب مدرّسي الفلسفة. يقول محدّثا عن الفلاسفة الغربيين بعد سارتر:[38]

> هؤلاء جميعا ماركسيّون، ولا يمكن أن يكون الواحد ماركسيّا وفيلسوفا في آن واحد، وماركس أوّل أعداء الفلسفة. وله كتاب مشهور هو وانغلز عنوانه «بؤس الفلسفة». الفرنسيون الحاليون ليسوا فلاسفة. حتى سارتر، إنه أديب، أساسا، أما الفلسفة فتأتي في المحلّ الثالث أو ما بعده. الواقع أنه بعد برغسون المتوفّى في يناير 1941 لم يظهر في فرنسا أيّ فيلسوف، وإنما وُجِد فقط أساتذة فلسفة أو أصحاب دراسات في تاريخ الفلسفة.

ورغما عمّا في هذه المصادرة من سوء فهم متعمّد لكتاب ماركس وانجلز «بؤس الفلسفة»، ذلك أن المقصود بالفلسفة في كتابهما إنما هو الفلسفة المثاليّة التي كثيرا ما غيّبت البنية التحتيّة والشرط الاقتصادي آن صياغتها لأطروحاتها، ورغم ما فيها من استنقاص للفيلسوف إن هو ارتكب جريرة كتابة الأدب مثلما فعل سارتر، فإنه يظلّ موقفا يعبّر عن الكيفيّة التي بموجبها تضلّل الضغائن حاملها. إن حادثة تصفية الإقطاع في مصر هي التي أدّت بعبد الرحمن بدوي إلى نبذ ماركس وطرد كلّ من ميشال فوكو وجان فرانسوا ليوتار وجيل دولوز وغيرهم من دائرة الفلسفة.

---

(37) حرص عبد الرحمن بدوي في سيرته وفي المحاورات التي أجريت معه على أن يعتبر نفسه الوريث الوحيد للوجوديّة. «ففكرته عن نفسه عالية ومديدة» كما يعبّر كاظم جهاد في الحوار الذي أجراه معه في مجلّة *الكرمل*، العدد 42، السنة 1991. ومنذ كتب بدوي الزمان الوجودي وهو ما يفتأ يذكّر بأنه جاء يكمّل ما ابتدأه هيدغر، ملحّا في الآن نفسه على أن سارتر قد حقّر المذهب الوجودي وسلّمه إلى العوام العابثين فأهلكوه. يكتب: «علاقتي بوجوديّة سارتر هي كلام صحفيّين، وهذا الكلام يجب إعدامه وإزالته. فأولا، فيما يتصل بالفلسفة الوجوديّة، فهي إنما أنشأها ونمّاها وأسّس جميع قواعدها مارتن هيدغر، ثم كارل ياسبرز. أما سارتر فليس له إطلاقا أيّ دور في تكوين الفلسفة الوجوديّة. بل بالعكس، هو أساء إليها إساءة بالغة بتحويلها إلى موضة يعبث بها العابثون ويثير الجدل السخيف حولها الجاهلون السطحيّون. ودوري في الفلسفة الوجوديّة هو إتمام بعض الجوانب التي لم يتناولها هيدغر، وهي موجودة في كتابي الزمان الوجودي، أو بصورة مختصرة في موسوعة الفلسفة.» مجلّة *الكرمل*، العدد 42، السنة 1991، ص122-123.

(38) عبد الرحمن بدوي، «الشعر الجديد تفاهة وأنا الفيلسوف الوحيد»، حاوره كاظم جهاد، مجلّة *الكرمل*، العدد 42، السنة 1991، ص125.

والناظر في *رحلة جبليّة رحلة صعبة* يدرك أيضاً أن الكتابة قد تشكّلت طافحة بالإدانة والتشهير والفضح. لا تخفي فدوى طوقان مقاصدها بل تجاهر بأن الغاية من كتابة سيرتها إنما هي فضح «القالب الفولاذي الذي يضعنا فيه الأهل، ولا يسمحون لنا بالخروج عليه» والتشهير بـ«القواعد المألوفة التي يصعب كسرها، التقاليد الخالية من العقل، والتي تضع البنت في قمقم التفاهة.»[39] وهي تنطلق في مجمل سيرتها من تسليم بأن «قوى الشرّ، سواء كانت غيبيّة أو اجتماعيّة أو سياسيّة، تقف دائما ضدّ الإنسان وتعمل على تحطيمه.»[40] لكنّها تعتبر الأهل والعائلة جمّاع الشرور كلّها والويلات جميعها. حتى أن إدانة الأهل تتحوّل إلى قانون عليه جريان الكتابة.

وكثيرا ما تحوّلت سيرة فدوى طوقان إلى ميدان مواجهة بين أنوثة مضطهدة مطلوب حتفها، وذهنيّة ذكوريّة تتعقّب المرأة بالويلات والشرور وأصناف الكبت والقهر. إنها ليست سيرة شاعرة عرفت كيف توسّع لها في دنيا الكتابة مكانا، وليست سيرة امرأة عانت من قهر الرجال فحسب، بل هي سيرة امرأة طلعت من الجحيم وحرصت على تدوين مأساة الأنوثة في مواجهة قدر لم تختره لكنّها اختارت أن تنازله.

من هنا استمدّت السيرة عنفها ومضاءها وقسوتها. فهي توهم في الظاهر بأنها مدوّنة إشهاد على ما قاسته الشاعرة من ويلات في رحلة بحثها عن الخلاص من «قمقم الحريم». لكن تعداد الويلات والتوسّع في إيراد تفاصيلها يشير صراحة إلى أن صاحبة السيرة تحرص على منح الأهل والمجتمع فرصة الاعتراف بالخطيئة والتطهّر منها.

وهي على يقين من أن مأساتها ليست مأساة فرديّة، بل هي جزء من لعنة المرأة في ثقافة ذكوريّة تسحق الأنوثة سحقا. إننا في حضرة امرأة شرعت تكتب سيرتها وتدوّن مأساتها وتشهرها وتطرحها قدّام الناس حتى لا تحدث ثانية. أو لكأن فدوى طوقان على يقين من أن الذهنيّة الذكوريّة المزدهيّة بفعالها عبر التاريخ لا يمكن أن تعترف بخطاياها. لذلك حرصت على تشكيل سيرتها وفق نسق بموجبه ترغم تلك الذهنيّة البائدة على تمثّل حجم جرائرها

---

(39) **فدوى طوقان، *رحلة جبليّة رحلة صعبة*، ص10.**
(40) **نفسه.**

وفعالها وصنائعها حتى لا تُصنع ثانية.

لهذا كلّه جاءت الكتابة في شكل نشيد أسود يطفح نياحة وندبا. ولذلك أيضاً جمعت السيرة إلى العبارة التقريريّة الإخباريّة المشاهد واللوحات التي تمدّ الكتابة بطاقة تخييليّة تدفع بالمتلقّي إلى تمثّل حجم الشرور والويلات التي تواجه الأنوثة المضطهدة. ولم يأت تشكّل الكلام على هذا النحو من قبيل الاتّفاق والبخت. ذلك أن الانتقال الدوري المنتظم من الإخبار والتقرير إلى الإنشاء والتخييل إنما يمثّل بعدا من أبعاد استراتجيّة الخطاب وطرائقه في استدراج المتلقّي إلى استفظاع ما حدث. والاستفظاع كفيل، في حدّ ذاته، بأن يجعل المتلقّي ينفر ممّا حدث ويدينه وينتصر للأنوثة المستباحة.

تأتي الجمل التقريريّة الإخباريّة طافحة بالإدانة والتشهير. وترسم قدّام المتلقّي حجم الانشطار الذي يحياه الرجل العربي. تكتب فدوى طوقان محدّثة مثلا عن أهلها من الرجال:[41]

> لقد كانوا يرتدون الزيّ الأروبي، ويتكلّمون التركية والفرنسيّة والانجليزيّة، ويأكلون بالشوكة والسكّين، ويقعون في الحبّ ويقفون بالمرصاد كلما حاولت إحدانا تحقيق إنسانيتها عن طريق التطوّر الطبيعي أو التطلّع إلى الأفضل والأحسن. كانوا يمثّلون-خير تمثيل-جمود الإنسان العربي وعجزه الكلّي عن الاحتفاظ بشخصيّة واحدة غير مشطورة، ظلّوا يمثّلون انقسام شخصيّة الإنسان العربي شطرين: نصف مع التطوّر والتجاوب مع روح العصر ومسايرة إيقاعات الحياة المعاصرة، ونصف مشلول الأقدام مسكون بالأنانية والعنجهيّة التي ظلّ يعامل الرجال بوحيها الإناث من ذوي قرباهم.

هكذا ترسم الجمل الإخباريّة التقريريّة على سبيل المجاهرة والتصريح ما ستتفنّن المشاهد واللوحات في رسمه على سبيل التخييل والتصوير. لكن المشاهد واللوحات لا ترد من قبيل التوسّع في ما ورد مجملا مقتضبا، بل تبتني عالما جحيميّا سدنته من الرجال وهم الأب والاخوة وأبناء العمومة.

---

[41] **فدوى طوقان، *رحلة جبليّة رحلة صعبة*، ص96-97.**

تفصل السيرة بين مرحلتين من عمر البنت لتعمّق الإيحاء بفزع الرجال من الأنوثة. فترسم موقف الرجال من الطفلة قبل نضج أنوثتها. ثم تتفنّن في رسم حالة الهلع التي ستستبدّ بالجميع لحظة يدركون أن هبات الأنوثة بدأت تباشيرها تتفتّق في الجسد الطفل. لم تكن البنت مدانة حين كانت طفلة. ولم يكن الأهل يعاملونها بالريبة والخوف والحذر. وكان الكلّ يعاملونها معاملتهم للأطفال في سنّها، فيستطرفونها ويعتبرونها محبّبة إلى النفس تسرّ الناظرين. تكتب فدوى طوقان مثلا:[42]

> ولكن الذي أراه وأذكره بوضوح... هو إقبال أصدقاء أبي وعمّي عليّ، وكذلك أصدقاء شقيقيّ أحمد وإبراهيم، بالإضافة إلى أصحاب الدكاكين المجاورة. فهؤلاء جميعا كانوا يضاحكونني ويمازحونني كلّما التقيت بأحدهم في ديوان العائلة أو في السوق، فكنت أحسّ معهم بأنني شيء ذو قيمة.

هكذا ظلّت الطفلة تعامل على أنها كائن بشريّ. ولم تكن تدري بأنها كانت تخطو كلّ يوم خطوة باتّجاه اللعنة الأبديّة. فحالما بدت تباشير النضج على جسدها ابتدأت محنها وويلاتها. فكفّ الجميع عن معاملتها باعتبارها كائنا بشريّا وصاروا يعاملونها على أنها حمّالة عار ممكن أو محتمل. فليس من العار، في الذهنيّة الذكوريّة، أن تولد «أنثى». وليس من العار أن تكون بنتا. وإنما العار، كلّ العار، أن تتفجّر هبات الأنوثة في جسدها. بهذا تحدّث فدوى طوقان وترسم كيفيّات استبطانها للهلع الذي أطبق على أهلها عندما أدركوا أن تباشير الأنوثة قد بدأت تدبّ في جسد البنت رجفة رجفة:[43]

> حين وصلت سنّ البلوغ... لفت نظري تفتّح جسدي.. خفت وخجلت. وأربكني نموّ الصدر الذي أصبح الآن ملحوظا. فكنت أعمل على إخفاء هذا النموّ. ورحت أراقب هذا الأمر كلّه بحياء شديد كما لو كان ارتكاب ذنب مخجل أستحقّ العقاب من أجله.

غير أن العقاب سيكون عسيرا ومريرا في آن معا. بدأ العقاب بفصلها من المدرسة

---

(42) **فدوى طوقان، *رحلة جبليّة رحلة صعبة*، ص51.**
(43) **فدوى طوقان، *رحلة جبليّة رحلة صعبة*، ص54.**

وإرغامها على القعود في الدار.[44] وآن للمحن أن تبدأ تاريخها. ستتحوّل دار الأهل من بيت آمن تلوذ البنت بما يوفّره من أمن وحنان كلّما داهمتها الكآبة ليصبح سجنا أبديّا. وسترتسم صورة البيت لا باعتباره بيتا، بل باعتباره سجنا ضيّقا خانقا. بل إن البيت يفقد كلّ مواصفات البيت ويتمّ تبديل اسمه باسم «قمقم الحريم». وبذلك تتمكّن الكتابة من الإيحاء بأن الذهنيّة الذكوريّة تعترض على الطبيعة وقوانينها.

إن الذهنيّة الذكوريّة تحرص على محو الفترة الفاصلة بين طفولة البنت ولحظة تحوّلها إلى أمّ أو إلى عجوز. حتى لكأنه مطلوب من البنت أن تنتقل من الطفولة إلى الأمومة أو إلى الشيخوخة رأسا إن هي أرادت أن تتجنّب سراط الويلات. ولمّا كانت الأنوثة عارا فلا يمكن أن يتحمّل وزرها إلا أبناء العمومة. فإن لم يحالف الحظ البنت ولم تجد لها زوجا من بين أبناء عمومتها تَعبر حياتها راكضة من الطفولة إلى العنوسة، ومن العنوسة إلى القبر. نقرأ مثلا:[45]

> كان الواقع المعيش في ذلك (القمقم الحريمي) مذلاّ مهينا، حيث تعيش الإناث وجودها الهزيل القاتم. كنت ألتفت حولي فلا أرى إلا ضحايا بلا شخصيّة، بلا كيان مستقلّ، يقبعن في بيت يتعجّل فيه الرجل شيخوخة أخواته وبنات عمّه، متّخذا من القهر وسيلة لذلك التعجيل، ضحايا لن أعرفهن إلا عجائز، عجزت الواحدة منهن منذ الخامسة والعشرين من عمرها؛ لم أعرفهنّ إلا في ثياب التبتّل والتقشّف، يغطّي شعرهن المنديل الأبيض فيما هن قعيدات الجدران المحيطة، ليس لهن صديقات، ليس لهنّ حياة خاصّة، صبايا بشعر شائب ووجوه جعّدها الكبت قبل الأوان. كان تزويج البنت من رجل غريب يتعارض مع تقاليد العائلة، فإما ابن العمّ شقيق الأب، أو البقاء على العذرة حتى القبر.

ثمّة في هذه السيرة إشهاد على خسران بني البشر. ثمّة حرص على إدانة الناس أجمعين نساء ورجالا. إن النساء ضحايا الرجال وضحايا الرجولة المزدهية بفعالها. لكن الرجال هم

---

(44) **نفسه، ص55.**
(45) **نفسه، ص129-130.**

أيضاً ضحايا رؤية قادمة من ليل التاريخ، رؤية تقرن بين المرأة وحبائل إبليس. ثمّة أيضاً إدانة خفيّة للتشخيصات والرموز التي تؤثّث المتخيّل الجماعي أي التشخيصات التي تعتبر الأنوثة بمثابة طريق مفتوحة على مهاوي السقوط ومزالق التّهلكة. غير أن فدوى طوقان لا تجاهر بهذا الموقف وتكتفي بالإيماء إليه إيماءة عابرة حين تتحدّث عن القوى التي ما فتئت تملأ العالم بالشرور والويلات. فتكتب جازمة: «إن قوى الشرّ، سواء كانت غيبيّة أم اجتماعيّة أم سياسيّة، تقف دائما ضدّ الإنسان وتعمل على تحطيمه، ولكنّ الإنسان يقف أمام هذه القوى بكبرياء وعناد بالرغم من ضعفه.»[46]

لكن ضريبة الوقوف في وجه قوى الشرّ ستكون مريرة قاسية. هذا ما تحرص سيرة فدوى طوقان على جعل القارئ يتمثّله. فمنذ أن بدأت تباشير الأنوثة تتراءى في الجسد الطفل شهدت حياة البنت تحوّلا فاجعا. ولم يكن حدث إرغامها على القعود في البيت ولزوم «قمقم الحريم» سوى مظهر خارجيّ للقهر الذي ستظلّ تعاني منه سنينا. ذلك أن الفاجعة الحقيقيّة التي ستنتج عن الأنوثة إنما هي تشوّهات الكائن وخرابه.

إن الأنوثة تعامل على أنها عار وجناية. لكنّ التشوّهات التي ستحدثها لن تطال البنت فحسب، بل ستطبق على الجميع. وستتمكّن البنت، في رحلة تعرّفها على التبدّلات التي أحدثتها أنوثتها في العالم من حولها، من معاينة التشوّهات التي ستطرأ على أفراد العائلة. سيكفّ الأب مثلا عن محادثتها ويمتنع حتى عن ذكر اسمها حين يرسل إليها أوامره عن طريق الأمّ. نقرأ مثلا:[47]

> كان أحيانا إذا أراد أن يبلغني أمرا يستعمل صيغة الغائب ولو كنت حاضرة بين عينيه. كان يقول لأمي: قولي للبنت تفعل كذا وكذا.. قولي للبنت أنها تكثر من شرب القهوة، فلا أراها إلا وهي تحتسي القهوة ليلا نهارا. وهكذا!

إن الأب مدان. ومدانة هي الأبوّة أيضاً. بل إن الأبوّة، في مثل هذه الحال، ليست قيمة إنسانيّة، بل هي التجسيد الفعليّ لذكوريّة عمياء كاسرة. هذا ما تومئ إليه السيرة إيماء. فحالما

---

(46) **فدوى طوقان، *رحلة جبليّة رحلة صعبة*، ص10.**
(47) **فدوى طوقان، *رحلة جبليّة رحلة صعبة*، ص57.**

تفجّرت الأنوثة في جسد الطفلة لم يعد الأب قادرا على رؤية ابنته. لقد صار يرى منها ما يميّزها عنه من جهة كونه رجلا. حتى لكأن أنوثتها تستنفر رجولته وتستفزّ غرائزه. إن ازورار الأب عن ابنته وتباعده عنها على هذا النحو مسألة لا تخلو من الدلالات.

وسواء وقع التسليم بأن مرأى الأنوثة يربكه ويستفزّه ويستثير غرائزه وإن بطريقة غير واعية، أو وقع التسليم بأن الأب يخشى على ابنته من أن لا ترى فيه الأب الحاني بل الذكر المشتهى لذلك يتباعد عنها صونا لها من النزوات، فإن النتيجة تظلّ واحدة: إن العلاقة بين الأب وابنته علاقة مشوّهة. بل إن التباعد عن البنت، في هذه الحال، إنما يشير صراحة إلى أن هذا المجتمع الذّكوري عالم بلا قيم. وما إبعاد النساء وعزلهنّ في الخدور وفي قمقم الحريم إلا أمارة على أن القيم جميعها مداسة منتهكة والإنسان مشوّه. وليست العفّة الخارجيّة التي يجسّدها الحرص على عزل النساء بعيدا عن دنيا الرجال سوى قناع يخفي وراءه عفونة الكائن وخرابه وسقوطه المروّع.

إن الأبوّة لا يمكن أن تكون قيمة بشريّة إلا من جهة كونها مقدرة على الحبّ والعطاء. والحبّ، في حدّ ذاته، لحظة كرم تكشف عظمة الكائن. ذلك أن الحبّ عاطفة تدفع الإنسان باتّجاه الآخر. إنه، بمعنى آخر، انفتاح على الآخر في آخريّته. وهو احتفاء بالآخر مختلفا متغايرا مع الذات. إنه حال من الانجذاب بموجبها يوسّع الكائن لآخره في نفسه محلاّ فيكمل به فيما هو يثريه. ومن هنا يستمدّ الحبّ سواء كان أبويّا أو أموميّا أو حبّا بين عاشقين طابعه الوجودي العظيم: إنه لحظة لقاء بين كائنين منفصلين يعاني كلّ منهما من عزلته وانفصاله. بالحبّ يصير القلق أمنا وتصبح العزلة أنسا والفرقة اتّحادا وقرارا.

المجتمع الذكوري عالم بلا قيم. هذا ما تحرص سيرة فدوى طوقان على إثباته فيما هي تكشف أن انعدام القيم قد جرّد الإنسان من إنسانيّته. لقد جرّد الأب من أبوّته. ومات الحب الأخوي المفترض وجوده في الاخوة. واندحر الحبّ وزال التّراحم المفترض وجوده في أبناء العمومة. وهي تحدّث عن فعال أبناء العمومة وأذيّتهم وفزعهم من الأنوثة قائلة: «كنت أحسّ دائما أنني تحت المراقبة، ولقد مزّق ابن عمّي الكبير فستانا كنت أرتديه ذات مساء، لم يكن الفستان يفتقر على الحشمة بحال من الأحوال، ولكنّ عيبه الوحيد أنه كان يكسبني مظهرا

جميلا.»[48] لقد شُوّه الكائن حتى غدا محض غرائز. لم يعد الأب والاخوة وأبناء العمومة يقدرون على التعامل مع البنت من ذويهم إلا باعتبارها أنوثة آسرة وجسدا أنثويّا مأهولا بالرغبات الجموح التي لا يمكن للرجال أن يسلموا من حبائلها إلا بالتباعد عنها وإبعادها عن محيط أبصارهم.

لا تكتفي السيرة، آن فضحها وإدانتها للذهنيّة الذكوريّة، برصد التشوّهات التي أحدثتها الأنوثة في كيان الرجال وسلوكهم، وتتفنّن في استعراض الويلات والتشوّهات التي ستعصف بكيان البنت كلّما ازدادت أنوثتها نضجا. فالبنت لن تستسلم لإرادة الرجال ومقدرتهم الفائقة على قهر الأنوثة. ستشرع منذ لحظات تفجّر أنوثتها في خوض نوع من المقاومة العنيدة لا تكلّ. وستكتشف، فيما هي تنجز فعل المقاومة، أن ما ستحقّقه من انتصارات لن يقيها من التشوّهات. بل إن التشوّهات الفاجعة التي ستصيبها في الصميم ستكون بمثابة الوجه الآخر لما ستحقّقه من انتصارات.

حالما تشرع البنت، وقد أرغمت على لزوم البيت، في المقاومة تعيش تجربة مريرة مضنية. فتتحوّل إلى كائن شيطانيّ لا يعرف من المشاعر الإنسانيّة غير الضغينة والحقد والكراهيّة. وهي تحدّث بذلك قائلة: «كنت أفتقد الجرأة على الاحتجاج الغاضب على مواقفهم المعادية، غير أن شعور الكراهية المقيت كان-بالمقابل- ينمو ويتعملق في أغواري كشجرة شيطانيّة.»[49] ليست الكراهيّة نقيضا للحبّ. كلاهما انفعال مضن. فالحبّ بما يرافقه من تحرّق على لقاء الصنو والحبيب إنما يمثّل نوعا من السعادة المضنيّة المعذّبة. ولا يمكن للضنى أن يزول، لا يمكن للعذاب أن يمّحي إلا بلقاء الحبيب والاتصال به. والحبّ، من هذا المنظور، غبطة وأنس وسكينة. وهو عذاب زائل وضنى عابر. إذ حالما يتمّ اللقاء والوصل يكون فرح وتكون غبطة وأنس.

أما الكراهيّة فإنها انفعال مضن مهلك لا يعرف التبدّل والتحوّل. من ذاتها تغتذي الكراهيّة. وبذاتها تنمّي الكراهيّة نفسها. ولا مجال فيها للأمن والراحة لأنها تعمّق غربة

---

(48) **فدوى طوقان، *رحلة جبليّة رحلة صعبة*، ص95.**
(49) **فدوى طوقان، *رحلة جبليّة رحلة صعبة*، ص98.**

الكائن وتعمّق انفصاله عن صنوه ونظيره. فإذا كان الحبّ حالا من الانجذاب بين كائنين بموجبها يخطو كلّ كائن خطوة باتجاه صنوه وشبيهه، فإن الكراهيّة حركة تباعد عن الآخر ورفض له. إن الحبّ يمثّل، من جهة كونه حدث تواصل وتضايف واتحاد بين كائنين، لحظة من لحظات تجلّي عظمة الكائن وقدرته على مواجهة رعب الوحدة وهول الانفصال.

بالحبّ تجدّد الحياة دورتها. ومن هنا يتجلّى الطابع القدسيّ لقيمة الحبّ. الحبّ انجذاب بين كائنين منفصلين. والانجذاب يعقبه الاتحاد فيكون تزاوج وتكون حياة. وهذا يعني أن الحبّ فعل مقاوم للعدم. إنه يهب الحياة فرصة التجدّد ويمدّ الكائن بالمقدرة على قهر الموت. أما الكراهيّة فإنها إنما تمثّل، من جهة كونها رفضا للآخر وتباعدا عنه، لحظة من لحظات تدنّي الكائن وسقوطه الفاجع. إنها، بمعنى آخر، صنو العدم وخادمه الأمين. بها تبطل الحياة ويصبح العدم سيّدا.

لن تتزوّج البنت. ولن تنجب أطفالا. ولن تهب الحياة فرصة تجديد نفسها. وسيكون ذلك بمثابة أمارة على أن « شعور الكراهيّة المقيت» قد منع الحياة من تجديد نفسها. ستشهد البنت التي حملت أنوثتها صليبا وعارا تشوّها خطيرا وتتباعد عن دنيا الرجال فتصبح امرأة عقيما. وبذلك تكفّ الأنوثة نفسها عن كونها واهبة حياة، لتصبح شبيهة برجولة عقيم تمّ إخصاؤها. هذا ما تأتي السيرة لتشهد على هوله وفظاعته وفق أكثر من طريقة. فترسم قدّام المتلقّي مشهد البنت وهي تحاول أن تحتمي من ظلم المجتمع الذكوريّ بالغياب. نقرأ مثلا:[50]

> كنت آوي إلى شجرة في الدار وأمضي أركّز نظري على إبهام يدي اليسرى دون أن يطرف لي جفن. كنت أركّز النظر باستغراق كبير حتى يصل إلى درجة يصبح فيها إبهام يدي وبالتالي يدي كلّها غريبة عنّي، خالية من كلّ دلالة أومعنى، شيئا لا علاقة لي به إطلاقا، ثمّ أصبح أنا نفسي غريبة عن نفسي، وأظلّ أكرّر في تفكيري الصامت هذا السؤال: من أنا؟ من أنا؟ واردّد اسمي في تفكيري عدّة مرّات ولكن اسمي كان يبدو لي غريبا عنّي ولا يدلّ على أيّ شيء. وهنا كانت تنقطع صلتي باسمي وبنفسي وبكلّ ما حولي،

---

[50] **فدوى طوقان، *رحلة جبليّة رحلة صعبة*، ص59.**

وأغرق في حالة غريبة جدّا من اللاّحضور واللاّشيئيّة. فإذا رفعت بصري عن إبهامي ونظرت حولي عدت إلى نفسي وإلى العالم الخارجي، مغتبطة بامتلاكي القدرة على الخروج من نفسي بهذا الشكل الغامض ثم العودة إليها.

أو ترسم البنت وقد ضاقت بها الدنيا فصارت تطلب الموت ولا تدركه. فلا يزيدها إخفاقها في الانتحار إلاّ تشبّثا بالموت باعتباره منقذا ومخلّصا. لذلك تتوالى الجمل التي تدين السجن والسجّان. وتحدّث البنت عن أهلها قائلة: «أهلي هم سجني الذي أريد أن أفلت من أبوابه المغلقة.»[51] ولذلك أيضاً ترتسم الحياة على أديم النصّ لا باعتبارها هبة الكائن وعطيّته القدسيّة، بل تعدّ قضاء غاشما وحكما أعمى:[52]

كان الانتحار هو الشيء الوحيد الذي يمكنني أن أمارس من خلاله حرّيتي الشخصيّة المستلبة. كنت أريد التعبير عن تمرّدي عليهم بالانتحار... هو إمكانيتّي الوحيدة للانتقام من ظلم الأهل. لن يستطيع يوسف أو غيره من أفراد الأسرة أن يصدر عليّ حكما بالحياة.

ومثلما سيحرص كلّ من سلامة موسى ونزار قبّاني وخليل حاوي وعبد الرحمن بدوي على إعلام المتلقّي بأنهم كانوا في طفولتهم ميّالين إلى العزلة متباعدين عن الناس منطوين على أنفسهم، تحرص فدوى على إثبات الأمر نفسه فتكتب:[53]

تعوّدت على الانكفاء على النفس والغياب داخل الذات. رحت أتحصّن بالعزلة. كنت مع العائلة لكن حضوري كان في الواقع غيابا على أبعد حدود الغياب. كان لي عالمي الخاص الذي لا يمكنهم اقتحامه. ولقد ظلّ هذا العالم موصدا أمامهم ولم أسمح لأحد باكتشافه. أخذت تتعاظم قدرتي على الانفصال عن عالم الواقع والاستغراق في أحلام اليقظة.. فمن خلال تلك الأحلام كنت أنطلق خارج قضبان السجن وأسوح في الشواع وحدي، لأسافر إلى بلاد لا أعرفها،

---

(51) **نفسه.**

(52) **نفسه، ص57-58.**

(53) **فدوى طوقان، *رحلة جبليّة رحلة صعبة*، ص 58-59.**

وألتقي بغرباء يحبّونني وأحبّهم.

يمكن إرجاع حديث هؤلاء جميعا عن ميلهم إلى العزلة وتميّزهم بالطبع الانطوائي إلى الرغبة في إقناع المتلقّي بأنهم فطروا منذ صباهم المبكّر على الميل إلى التأمّل. فلا وجود في حياة نزار وحياة أدونيس ويوسف إدريس وعبد الرحمن بدوي وسلامة موسى ما يبرّر الميل إلى التباعد عن الناس. أما وقائع حياة فدوى طوقان وما اتّسمت به من ضراوة فإنها لا تدع مجالا للشكّ في أن العزلة لم تكن اختيارا بل كانت قدرا غاشما. ولا يأتي الحديث عن العزلة والانطواء على النفس، مثلما هو الشأن في بقيّة السير، ليحيط صورة الشاعرة بما يجعل منها كائنا متميّزا جبل على حبّ التأمّل. إن العزلة في سيرة فدوى ليست حلية يراد منها إبهار المتلقّي أو إقناعه بتفرّد صاحب السيرة وتميّزه على غيره من الناس العاديين بل هي قدر الأنوثة تنفى داخل نفسها وترغم على الإقامة في منفى ذاتها. ومن هنا تستمدّ المشاهد التي ترسم هذه العزلة قسوتها وضراوتها. وهي التي تخلع على الوجود الأنثويّ كلّ ملامح المأساة، وتمدّ السيرة بطابعها المأسوي الفاجع.

ومن هنا أيضاً تلتحف السيرة بطابعها الرمزيّ. إنها رحلة جبليّة. رحلة صعبة. وهي سيرة امرأة تبحث لها عن مكان تحت الشمس. لذلك كثيرا ما تتحوّل البنت إلى فريسة مطاردة. ويطفح النصّ بمشاهد غرائبيّة ذات طابع كابوسيّ مروّع ترسم الأهوال التي كانت تداهم البنت حين تغفو أو تستسلم للنوم طلبا لبعض من راحة. نقرأ مثلا:[54]

> كنت أراني أركض في زقاق مظلم هربا من عجوز يركض ورائي، تشي سحنته بروح التعدّي والأذى. ولكنّ جدارا مسدودا كان يحول دوني ودون الهرب. فأتحوّل إلى زقاق آخر لأجده مسدودا كذلك والعجوز يركض ورائي كوحش هائج وأنا ألهث رعبا وتعبا من الجري المستمرّ بدون توقّف. ثمّ أستيقظ غارقة في العرق لاهثة الأنفاس. وصرت أنفر من النوم خوفا من الأحلام الضاغطة.

ليس الحلم، في مثل هذه الحال، مجرّد كابوس يأتي اتّفاقا. إنه تشخيص لا واع لواقع

---

[54] **فدوى طوقان، *رحلة جبليّة رحلة صعبة*، ص58.**

مرير. فالعجوز ذو السحنة التي تفصح عن روح معاديّة مدجّجة بالأذى إنما يمثّل الرجولة في أبشع مظاهرها. أما الزقاق من جهة كونه طريقا مسدودة إنما يجسّد عنف ورطة الأنوثة في عالم بلا قيم. ولا خلاص. لا فسحة من أمل. الزقاق المظلم المغلق بالجدران الصمّاء وما يجري فيه من عذاب يستثير في الذهن صورة القبر وعذاب القبر. والشيخ بسحنته المروّعة يحيل إلى ملك الموت حين يقرّ العزم على الخطب العظيم. إن الحياة جبّانة مروّعة. ليس في النصّ ما يمنع هذا التأويل. لا سيّما أن العديد من المشاهد إنما تأتي لتلحّ على أن الحياة جبّانة وأرض موات. ومن رحم الموت ستطلع البنت. من غياهب الجحيم ستظلّ تقاوم العدم وتوسّع لها مكانا تحت الشمس.

توهم هذه السيرة بأنها تعيد إنتاج الصورة التي تجعل من الشرق عالما حريميّا متخلّفا. فثمة نوع من التوازي الكلّي بين الصورة التي تبتنيها فدوى طوقان والصورة التي يبتنيها كلّ من الضابط الفرنسيّ جوزيف ماري مواريه ونزار قبّاني للمرأة الشرقيّة داخل الحريم. غير أن الناظر في سيرة فدوى يلاحظ في يسر أنها لا ترسم صورة نمطيّة للمرأة داخل مجتمع شرقيّ ذكوريّ بل تحدّث عن محنها هي داخل عائلتها. حتى أنها إذا حدّثت عن خالتها مثلا سرعان ما تبتني صورة تتغاير بالكلّ مع الصورة الدونيّة التي أنتجها الخطاب الاستشراقي، وتتغاير بالكلّ أيضاً مع ما شهدته صاحبة السيرة من محن وكبت وقهر. تكتب مثلا محدّثة عن خالتها:[55]

> لم يكن زوجها متعصّبا ولا أسيرا للتقاليد، فكانت تتمتّع بحرّية عقد الصداقات النسائيّة وتبادل الزيارات وارتياد أماكن النزهة. ومن خلال خالتي -كما من خلال رفيقة طفولتي علياء- تعرّفت على كثير من المباهج الموسميّة والأفراح الاجتماعيّة... كان التمتّع بهذه المباهج الموسميّة محرّما علينا في البيت فكنت أتمنّى دائما لو أنني ابنة لخالتي وزوجها، وظللت أكره انتمائي إلى العائلة التي جعلني سوء الحظّ واحدة من أفرادها. لقد كنت أفضّل دائما الانتماء إلى عائلة أقلّ غنى وأكثر حرّية.

---

(55) **فدوى طوقان، *رحلة جبليّة رحلة صعبة*، ص24.**

بل إن البنت المضطهدة ستكتشف أن الذهنيّة الذكوريّة السائدة في بيت عائلتها ليست قانونا يتحكّم ببقيّة العائلات. كان النسوة في بيت أهلها حزانى ممنوعات من الفرح. وهي تحدّث عنهن قائلة:[56]

> كانت الدار أشبه بحظيرة كبيرة تملؤها الطيور الدّاجنة يُلقَى إليها بالعلف فتزدرده دون نقاش، راضية قانعة به، وكان ذلك غاية الغايات ونهاية النهايات. كانت تلك الطيور الداجنة تقتصر على تفقيس الفراخ الصغيرة واستنفاد أيّام العمر بين حلل الطبخ النحاسيّة الكبيرة وبين حطب المواقد الدائم الاشتعال شتاء أو صيفا.

أما النسوة قريبات صديقة طفولتها علياء فقد كنّ يتمتّعن بمباهج الدنيا ولا يقبعن في سجن الحريم بل كنّ مغتبطات بالحياة والحريّة: «يلبسن الملابس الجديدة ويخضّبن راحاتهن بالحنّاء، ويضعن على الجانب الأيمن من رؤوسهنّ إضمامات الزهر من ياسمين وقرنفل وريحان أخضر وسوى ذلك من الزهور البيتيّة العطرة.»[57] وكانت فدوى الصغيرة تعجب من ذلك وتزداد كراهيّة لأهلها ونقمة على عائلتها. نقرأ مثلا: « وكان أكثر ما يستهويني مجلس الغناء الذي كنّ يعقدنه يطلقن فيه العنان لأصواتهنّ الجميلة. كنت أستغرب كيف يسمح لهنّ رجال العائلة بكلّ هذا الفرح.. فمثل تلك الأجواء البهيجة لم تكن مألوفة في بيتنا ولا كان مسموحا بها.»[58]

من هنا يتبيّن أن الصورة القاتمة التي تبتنيها السيرة ليست صورة معمّمة في المجتمع. بل إن الاستثناء يطال بعض الرجال من أفراد عائلة البنت. وهي تحدّث بذلك ملحّة على أن أخاها إبراهيم كان يهبها من الحنان والمساعدة ما جعلها تعتبره أبا حقيقيا. أما أخوها نمر فقد تجشّم تدريسها اللغة الانجليزية حين أرغمت على مغادرة المدرسة. وهي تحدّث عنه قائلة: «كان على صغر سنّه آنذاك يضيق بوضع المرأة في البيت، كما أنه فيما بعد أقنع أبي بإلحاق

---

(56) **نفسه، ص133.**
(57) **نفسه، ص46.**
(58) **فدوى طوقان، *رحلة جبليّة رحلة صعبة*، ص46.**

شقيقتي الصغرى حنان «بكلّية شميدت» للبنات بالقدس.»[59] وهذا يعني أن السيرة لا تدين الشرق بأسره كما في الخطابات التي تعيد إنتاج الصورة التي كرّسها الخطاب الاستشراقي بل تروي حكاية حال شاعرة في عائلة أغلب أفرادها يعتبرون الأنوثة صنو الغواية. وهي سيرة تتشكّل لتشهد على حجم الأذيّة وتسدّ الباب في وجه المأساة التي عاشتها، كي لا تحدث ثانيّة.

ثمّة في هذه السير والمذكّرات والمحاورات جميعها، على اختلاف أصحابها، مرارة وقتامة. وثمّة حرص على تبرئة الذات وتأثيم خصومها حينا، والانتصار لها وإعلائها حينا آخر. حتى أن الكتابة لا تعامل على أنها إنتاج لنصّ أدبيّ بل تعامل كما لو أنها فلك نجاة في عالم يهلك. وثمّة داخل هذا كلّه حرص على استمالة المتلقّي واستدراجه بالرفق واللّين حينا، وبالإكراه والإرغام أحيانا.

تعلن عمليّة الاستمالة والاستدراج عن نفسها وفق أكثر من طريقة. فترد في شكل استضافة للمتلقّي ومجاهرة بدعوته إلى «السياحة» في جغرافيا حياة المؤلّف ومكنوناتها. يكتب نعيمة مخاطبا متلقّيه المفترض: «هيّا بنا يا قارئي إلى داخل البيت. إنه بيت، على ضعته، يضحك للضيوف... ها أنت قد أخذت صورة إجماليّة عن البيت الذي فيه وُلدتُ... وأراك تعجب لذلك البيت.»[60] ويكتب عبد القادر الجنابي في مقدّمة سيرته تربية عبد القادر الجنابي مخاطبا المتلقّي: «والآن وقد أعطيتك يا عزيزي القارئ، المفاتيح، هاكَ الأقفال... افتحها، فكلّ الأبواب تفضي إلى عين الرواق الذي هو البداية والنهاية ولا ينتهي إلا حيث يبدأ.»[61] أما نزار قبّاني فإنه يغري المتلقّي بإخباره أن اقترابه من السيرة سيكون بمثابة نزهة بحريّة. يكتب: «لن يكون هذا الكتاب درسا... ولكنني سأذهب مع القرّاء في نزهة قصيرة إلى شاطئ البحر، ونقضي عطلة نهاية الأسبوع.»[62] ثم يشرع في إغراء من يسميّهم قرّاءه بما سيطرحه قدّامهم من كنوز. يكتب: «سأحدّثهم عن أسرتي، وعن داري، وعن

---

(59) **نفسه، ص97.**
(60) **نعيمة، *سبعون*، الجزء الأول، ص20، 24.**
(61) **عبد القادر الجنابي، *تربية عبد القادر الجنابي*، بيروت: دار الجديد، 1995، ص7.**
(62) **نزار قبّاني، *قصتي مع الشعر*، ص194.**

مدرستي،... عمّن رموني بالورد، وعمّن رموني بالحجارة، عمّن عانقوني ومن صلبوني.»[63]

غير أن استمالة هذا المتلقّي المفترض بمخاطبته مباشرة أو بإسناد صفة «العزيز» أو الكريم» إليه كثيرا ما تتحوّل إلى إكراه وإرغام له على الانقياد. يكتب نعيمة مستنهضا متلقّيه المفترض إلى حفز الخيال:[64]

> ماذا يجديك قولي إن الشخروب بقعة صغيرة في سفح صنّين... وأنت لم تعاشر مثلما عاشرتُ، تلك الصخور...؟ ولا أبصرتها، مثلما أبصرتُها، عند بزوغ الفجر، وفي وهج الظهيرة، وقبيل غروب الشمس، وفي ضوء النجوم والقمر، ولا أنت أدمتك شوكة من أشواك الشخروب... ولا أنت رافقت، مثلما رافقتُ، قطعان البقر والغنم والمعزى... هذه كلّها، وكثير غيرها يا قارئي، ألوان لا تكتمل صورة الشخروب بدونها. لذلك رجوتك أن تسعفني بخيالك.

وكثيرا ما تتّخذ الاستمالة شكلا آخر أكثر مداورة وأشدّ مورابة. فلا تأتي في شكل مخاطبة للمتلقّي بل تندسّ في تلاوين الكلام وتتراءى من خلال الصورة التي يحرص المؤلّف على ابتنائها وتثبيتها في الخطاب أي صورته التي يريد أن يظهر بها للمتلقّي. وهي صورة تجمع إلى الإبهار النورانيّة والبهاء. غير أن ارتسامها على ذلك النحو لا يأتي من قبيل الاتّفاق. فالكاتب لا يرسم صورته كما هي في الواقع، بل يبتكرها فيما هو يثبّتها في قلب الخطاب. إنها، بمعنى آخر، الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها. وهي صورة نمطيّة نموذجيّة حاضرة في جميع النصوص على اختلاف أصحابها واختلاف أزمنتهم وأمكنة إقامتهم ومشاربهم الفكريّة.

وسواء تحدّث المؤلّف عن مولده وطفولته ومواقفه، أو اكتفى بعرض آرائه وأطروحاته وخياراته، فإن الصورة ذاتها تظلّ تستعاد على نحو لافت فعلا. إنها صورة المنقذ المخلّص، فرد زمانه، الذي يعسر على الزّمان أن يجود بمثله. وسواء كان الكتاب في السيرة، أو كان

---

(63) **نفسه، ص195.**

(64) **نعيمة، *سبعون*، الجزء الأول، ص49- 51.**

بيانا يخصّ الكتابة، أو جاء في شكل مذكّرات أو نحا منحى تنظيريّا، فإن الصورة ذاتها تعاود الظهور، وتشغل من الخطاب قلبه ومركزه.

يبتني طه حسين في النص الأوّل من *الأيّام*[65] الإطار الذي ستجري فيه وقائع طفولته وعمليّة تعرّفه على العالم. لكنّ الكتابة سرعان ما تشرع في ابتكار عالم يوحي بفكرة البدء وميلاد الكون. فيرد الزمن مفتوحا على الأزمنة كلّها. إنه يوم لا اسم له. ولا موضع له من الشهر والسنة. بل إنه زمن، المتضادّات لم تفترق فيه بعد. فيلتقي الفجر والعشاء. ويلتقي البرد والحرارة. بل إن الهواء نفسه «هواء فيه شيء من البرد الخفيف الذي لم تذهب به حرارة الشمس.» وكذا النور والظلمة لم يفترقا بعد. فالنور نفسه كان «هادئا خفيفا لطيفا كأن الظلمة تغْشَى بعض حواشيه.» وهذه أيضاً سمات الحركة في هذا الإطار. إنها تجمع الأضداد. فهي «حركة مستيقظة من نوم أو مقبلة عليه.»

هكذا يبتني النصّ عالما الموجودات فيه لم تفترق بعد. ولم يشرع الجدل بين المتضادّات في البروز وفي العمل بعد. وهكذا تمهّد الكتابة لظهور الصبيّ الذي سيتولّى تحريك الأحداث والوقائع. ولن يكون بروزه في مثل هذا الإطار إلا إيماء إلى أنه لن يكون شخصا عاديّا، بل سيكون بطلا له شأن عظيم. وستتولّى مجمل فصول الكتاب وأجزائه تعقّب الصبيّ وتدوين بطولاته وقهره للصعاب على غرار الأبطال الأسطوريين والنبيّين والمصطفين الذين لا تزيدهم البلايا إلا عنادا وإصرارا.

وفي حين تتوسّل الكتابة لدى طه حسين إثارة فكرة البدء بواسطة العالم الذي تبتنيه، تجنّب فدوى طوقان متلقّيها المفترض عناء تفسير المضمر وتأويل المسكوت عنه فتجاهر بأنها قدمت إلى الدنيا ورأت النور في لحظة فاصلة بين الموت والحياة، بين عالم يهلك وآخر يبتدئ فتكتب: «بين عالم يموت، وعالم على أبواب الولادة، خرجت إلى هذه الدنيا. الامبراطوريّة العثمانيّة تلفظ أنفاسها، وجيوش الحلفاء تواصل فتح الطريق لاستعمار غربيّ جديد.»[66]

---

(65) **طه حسين، *الأيام*، الجزء الأول، ص3-10.**
(66) **فدوى طوقان، *رحلة جبليّة رحلة صعبة*، ص16.**

ويعمد أدونيس أيضاً إلى المجاهرة بأن المكان الذي شهد مولده يشبه إلى حدّ بعيد «بدايات الخليقة.» يكتب: «ولدت سنة 1930 في قرية فقيرة وبسيطة اسمها قصّابين...قرية تذكّر ببدايات الخليقة: أكواخ من الحجر والطين سمّيناها بيوتا.»[67] لكنّه لا يكتفي بهذا الحكم بل يجنّب القارئ أيضاً عناء تخيّل لحظة البدء تلك. فيرسم قدّامه مشهدا يدرجه في زمن البدايات أيّام كان الإنسان يحيا متناغما مع الطبيعة يصارع غضبها مقيما في كوخ من طين حافي القدمين متدثّرا بثوب مهلهل. يكتب:[68]

> كان طين بيتنا يتشقّق موسميّا، وكنّا في كلّ موسم نكسوه بطين جديد، لكي يقدر أن يصمد في وجه المطر والريح والزمن. السقف: قضبان خشب تغطّى بنبات شوكي يغطّى بالتراب... هكذا نشأت كأنني شجرة أو نبتة. ولم يكن البيت إلا حاجزا واهيا بيني وبين غضب الطبيعة حين تعصف أو تمطر، أو رضاها حين تهدأ وتصحو... (المطر) كان ينهمر كأنه يصعد من الأرض السوداء الموحلة، أكثر ممّا يهبط من الغيم. جسدي تحته يرتعش كمثل عصفور لا يجد مأوى. وتنجبل قدماي بذلك الوحل الأسود. وتكاد قامتي أن تتحوّل إلى عمود راسخ في الأرض... قدماي شبه حافيتين. كتفاي تنوءان. وثيابي غيوم سوداء تسيل مطرا. شجر والرياح تمارس عنفها على أعناقه. وكان الشجر ينحني لهذه الرياح ويظلّ عاليا.

يشير هذا المشهد صراحة إلى أن أدونيس قد أومأ إلى بدء الخليقة لحظة كلامه عن القرية التي شهدت مولده ليبتني، بعد ذلك، في الكلام تلك اللحظة ويستدرج المتلقّي إلى التسليم بأنها ليست من ابتناء خيال أدونيس. في البدء ولد الشاعر أيّام كان الزمان لم يزل بعد رطبا طريّا والعناصر متوهّجة كلّها: الماء والريح والعشب والمطر. غير أن الافتتان بلحظة البدء وصياغتها على هذا النحو في نصّ طه حسين ونص أدونيس هو الذي يجعل الكتابة

---

(67) **حوار أجراه مع أدونيس كل من مارغريت أوبانك وصمويل شمعون، مجلّة عيون، ليون-ألمانيا: منشورات الجمل، عدد 6، السنة الثالثة، 1998. وانظر النص أيضاً على شبكة الانترنيت موقع الشاعر قاسم حدّاد، جهة الشعر، http://www.jehat.com/main.asp**

(68) **نفسه.**

مسرحا لنوع من التّنادي الخفيّ بين النصوص، فتخترق اختراقا بالتشخيصات والرموز التي حفل بها المتخيّل الإسلامي في رحلة مقاومته للتشخيصات والرموز الوافدة من ثقافات وديانات أخرى. تتسلّل هذه التشخيصات والرموز إلى الخطاب على نحو ممعن في التخفّي فيما هي تضفي على صورة المؤلّف صاحب السيرة هالة ذات طابع رسوليّ تخرجه من دائرة البشر العاديين الفانين وتجعل صورته أقرب إلى صورة النبيّين والمصطفين.

إن فكرة البدء، في حدّ ذاتها، قادمة من بعيد. وهي من التشخيصات والرموز التي حفل بها المتخيّل الإسلامي وتناقلتها الأجيال جيلا بعد جيل. ففي البدء كانت الظلمة الأبدية ولا نور على وجه الأرض، لا نسمة من حياة. ثم كان الكون. بهذا يحدّثنا العيدروسي معبّرا عن تصوّر انتظم رؤية المسلمين لفكرة البدء. يكتب العيدروسي:[69]

> اعلم أن الله سبحانه لما أراد إيجاد خلقه أبرز الحقيقة المحمّديّة من أنواره الصمديّة في حضرته الأحمديّة. ثم سلخ منها العوالم كلّها علوها وسفلها على ما اقتضاه كمال حكمته وسبق علمه وإرادته. ثم أعلمه تعالى بكماله ونبوّته. وبشّره بعموم دعوته ورسالته. وبأنه نبيّ الأنبياء وواسطة جميع الأصفياء، وأبوه آدم بين الروح والجسد. ثم انبجست منه عيون الأرواح، فظهر ممدا لها في عالمها المتقدّم على عالم الأشباح. وكان هو الجنس العالي على جميع الأجناس، والأب الأكبر لجميع الموجودات والناس. فهو وإن تأخّر وجود جسمه متميّز على العوالم كلّها برفعته وتقدّمه، إذ هو خزانة السرّ الصمداني ومحتدّ تفرّد الأمداد الرحمني.

في البدء كانت النبوّة. ومن نورها كان تأسيس العالم. هذا ما حفل به المتخيّل العربيّ الإسلاميّ من تشخيصات. وهذا ما تلحّ عليه العديد من الأحاديث منها مثلا أن الرسول سئل: «يا رسول الله متى وجبت لك النبوّة؟ قال: «وآدم بين الروح والجسد».»[70] ومنها أيضاً

---

[69] **العيدروسي، *النور السافر عن أخبار القرن العاشر*، بيروت: دار الكتب العلمية، 1985، ص6.**

[70] **أورده العيدروسي عن الترمذي، ص6.**

قوله: «أنا أوّل الأنبياء خلقا وآخرهم بعثا.»[71] ومنها أنه سئل: «متى استنبئت يا رسول الله؟ قال: «وآدم بين الروح والجسد حين أخذ منّي الميثاق».»[72] وهي أحاديث وتصوّرات تناقلتها الأجيال جيلا بعد جيل وتوسّع في شرحها الفقهاء والفلاسفة والمتصوّفة من أمثال الترمذي وابن سعد والغزالي والسبكي.[73]

لم تنشأ هذه التصوّرات والتشخيصات التي جاءت تجسّدها بمعزل عن مفهوم النبوءة الشعريّة، بل تعايشت معها في رحاب المتخيّل العربي. فالعرب «كانوا ينزّلون الشاعر منزلة النبيّ فينقادون لحكمه ويصدّقون بكهانته» كما يذكر ابن سينا.[74] والنبوّة من جهة كونها لحظة تلاق بين الزمني العابر والمطلق اللازماني، بين الأرضّي والسّماوي تتراءى أيضاً في معنى «القصيدة» ومعنى «الكلمة صنو الجرح» كما أوضحت في الفصل الخامس من الكتاب الأوّل. أما فكرة البدء المتستّرة على نفسها في مفهوم النبوّة ذاته فإنها مندسّة في تلاوين الصفة التي تطلق على الشاعر المبدع الذي يفوق غيره من الشعراء. وهو الشاعر الذي ينعت بكونه «فِطَحْلا». جاء في *لسان العرب*، مادة «فطحل»: الفِطَحْل على وزن الهِزَبْر: دهر لم يخلق الناس فيه بعد. وزمن الفِطَحْل زمن نوح النبيّ..؛ وسئل رؤبة عن قوله زمن الفطحل فقال: أيّام كانت الحجارة فيه رطابا.»

لا يعني هذا طبعا أن طه حسين وأدونيس قد استحضرا على سبيل النيّة والقصد هذه التشخيصات والرموز والإشارات التي تؤثّث مجتمعة المتخيّل العربي وتفصح عنها المتون القديمة. فذاك جزء من مكائد المتخيّل وسطوته. بل الراجح أن التمثّل الرومانسيّ للذات ودورها في المجتمع والتاريخ هو الذي جعل تلك التشخيصات تتسلّل إلى الخطاب. لا سيّما أن كتابة السيرة الذاتيّة لديهما لم تكن مجرّد رغبة في استحضار الماضي حتى يتسنّى للمؤلّف أن يحيا حياته مرّتين ولو من قبيل التوهّم والتخيّل كما يعبّر نعيمة، بل جاءت الكتابة نتيجة

---

(71) **نفسه ص7.**
(72) **نفسه.**
(73) **نفسه، ص7-8.**
(74) **حازم القرطاجنّي، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس: دار الكتب الشرقيّة، 1966، ص122.**

إحساس صاحب السيرة بالضّيم والأذيّة، ورغبته في الثأر وانتشال الذّات ممّا يمكن أن يشينها.

كان طه حسين، آن كتابته لسيرته، يثأر لنفسه من مجتمع قابل آراءه في الشعر الجاهلي بالطعن والتشهير، بالإدانة والمعرّات ألصقها به أنواعا. أما أدونيس فإن سيرته مخترقة من الداخل بنبرة الدفاع عن الذات والانتقام من خصومها العيّابين الطاعنين. لذلك جاءت الكتابة ثأريّة. وأمعن المؤلف في فضح خصومه قائلا: «إنهم «مصابون» بداء سمّاه بعض الأصدقاء «داء أدونيس».»[75]

ولم يكتف بالتّشهير، بل حرص على تحقير خصومه والتّعالي عليهم رافضا أن يهبهم شرف التسمية فلم يذكرهم بالاسم. يكتب أدونيس مثلا: «هكذا، لا يخطر هؤلاء على بالي، في كتابتي هنا، وأتمنّى لهم الشفاء.»[76] لكن التّعالي الذي يفصح عنه الكلام لم يكن سوى قناع يخفي عنف الأذيّة التي سكنت من المؤلّف في القلب والروح أيضاً. لذلك سيظلّ يحدّث عمّن أساؤوا إليه ويعدّدهم أفواجا وجماعات مستخدما ضمير الجمع الغائب: «كذلك لا أذكّر بأولئك الذين يرابطون حرّاسا... إنهم يعملون ضدّي... أضرب صفحا كذلك عن بعضهم ممّن لم يحقّقوا طول حياتهم شيئا ذا قيمة... أفكّر في آخرين يرمونني هم أيضاً بتهم متنوّعة.»[77]

هذه الرغبة في الثأر والانتقام تتعايش في النصيّن مع شعور بالتفوّق والتميّز والفرادة. وهو شعور دفين متولّد عن إحساس المثقّف العربي المعاصر باليتم جرّاء انتمائه إلى مجتمع ذي تقاليد تليدة قادمة من بعيد يصعب تخطّيها ومن العسير خلخلتها، وانتمائه إلى ثقافة ذات أصول ضاربة بجذورها عميقا في ماض تصعب الإحاطة به وتملّكه للشروع في تفكيكه وفهمه والتغاير معه بالتنامي ابتداء منه. وهذا ما يفسّر افتتان المثقّف العربي بمفهوم الحداثة وترديده له إلى حدّ التغنّي الواله. «فليس للكلام عن الحداثة أيّ معنى عندما يتعلّق الأمر ببلد دون تقاليد ودون تراث ودون عصور وسطى كالولايات المتّحدة الأمريكيّة... ولن يأخذ

---

(75) **أدونيس، *ها أنت أيها الوقت*، ص150.**
(76) **نفسه.**
(77) **نفسه، ص150-151.**

المفهوم عنفه إلا في البلدان ذات التقليد التليد.»[78]

سيضطلع هذان الشعوران بدور حاسم في إحاطة الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها بهالة نورانيّة تستحضر في الذهن الهالة التي أحاط بها المتخيّل الجماعي صورة النبيّين والمصطفين. بل إن الذات الكاتبة لسيرتها تنطلق آن إعلائها لنفسها وانتقامها من خصومها، من مسلّمة مفادها أنه «بلا كرامات النبيّ في بلده»[79] وبين ناسه. والكتابة إنما تأتي لتخلّد الذّكر والأمجاد والمآثر التي هي في مجملها صنو الكرامات بالنسبة إلى النبيّ المنقذ الذي يُجحَد فضله ويقابل بالعزوف، لكنّه يختار أن يواصل السير في طريق الآلام والأمجاد.

لا يمكن اعتبار هذه الهالة التي تكلّل بها صورة المؤلّف مجرّد تجسيد للتشخيصات والرموز ذات المنبت الديني. لا سيّما أنها تستعيد التصوّر الرومانسيّ الذي حفلت به نصوص الرومانسيين آن تمثّلهم لصورهم ولدورهم الريادي في مجتمعهم. وهو تصوّر لا يداخل الكتابة ويتلقّفها فحسب، بل يظلّ يرسم لها حدودها وضفافها. والناظر في هاتين السيرتين يلاحظ، في يسر، أنهما تشتركان في الرؤية والموقف من المجتمع ومن الذات. فترتسم «أنا» المؤلّف على أديم النص بهيّة خلّبا. أما صورة الآخرين وصورة المجتمع والثقافة السائدة فيه فترتسم في شكل بؤرة حالكة من الظلمات المهلكة. ووحدها «أنا» المؤلّف، صاحب السيرة، هي جزيرة الضوء الوحيدة في محيط من الدياجير. إنه الرّائي المنقذ «الرائد، إنسان الرفض، المستبق، الخالق، الناطق باسم السهم، الرّائي، البكر، النقيّ المغسول، إنسان البداية والتموّج أبدا.» كما يعبّر أدونيس نفسه[80] دون أن يتفطّن إلى أن جميع هذه الصفات ليست سوى صفات الرومانسيّ مستعادة بعد أن ولّى زمانها.

غير أن الصورة التي يبتنيها أدونيس لقريته وما كان من أمره فيها أيّام طفولته تظلّ قابلة للقراءة والتأويل. وهي إنما تمثّل موضعا تتراءى من خلاله ظاهرة التّنادي بين النصوص من جديد. فالمشهد الذي يبتنيه أدونيس يحيل إلى مشهد آخر من ابتناء هولدرلين. ومن المحتمل أن يكون احتفاء أدونيس بهولدرلين واحتفاله بما كتبه عنه هايدجر في كتابه *في الفلسفة*

---

(78) **جون بودريار، «الحداثة» ضمن CD-ROM, Universalis**

(79) **العهد الجديد، إنجيل متى، بيروت:دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط.**

(80) **أدونيس، *زمن الشعر*، بيروت دار العودة ط 2، 1978، ص240.**

والشعر قد علق بذاكرته. وللذاكرة مهما لزمت الحياد أحابيل ومكائد وألاعيب. ومن المحتمل أيضاً أن يكون التوازي والتماثل الصريح بين المشهدين راجعا إلى الفتنة ومكائدها في تلوين رؤية الواقعِ في شراكها، المنجذِب إلى دائرة سحرها. كتب هولدرلين سنة 1800:[81]

ولكنّ الكائن البشري يقيم في أكواخ ويتدثّر بثوب مهلهل
لأنه أكثر حرصا على كينونته وأشدّ غيرة على روحه أيضاً
يرعاها رعاية الكاهنة للنار المقدّسة:
هذا هو فهمه
ولهذا أعطيت له حرّية الاختيار والقدرة العليا على التنظيم والتنفيذ
... وهو بالآلهة شبيه
ولهذا أعطيت له اللغة
أشدّ المقتنيات خطرا
حتى يستطيع أن ينشئ وأن يهدم ويختفي.
وأن يعود إلى السيّدة المالكة،
إلى الأمّ الحيّة أبدا-وأن يؤكّد على رؤوس الأشهاد ما شأنه أن يكون؛
لقد ورث عنها وتعلّم منها أكثر مقتنياته قداسة:
الحبّ الذي يصون الكون.

هكذا يستعيد المشهد الذي يبتنيه أدونيس لطفولته أغلب العناصر الحاضرة في المشهد الذي ابتدعه هولدرلين: «الإنسان يقيم في الأكواخ»، و«الأثواب التي تستر الجسد بالكاد»، والانتماء إلى الأرض «السيّدة المالكة الأمّ الحيّة» التي يتعلّم منها الكائن «أكثر مقتنياته قداسة.» ذلك أن ما يتعلّمه المرء من الأرض إنما هو، كما يوضّح هايدجر، كون الإنسان «هو من لا بدّ له أن يشهد على وجوده. وأن يشهد معناه أن يجهر، ولكن معناه أيضاً أن

---

[81] **مارتن هايدجر، *في الفلسفة والشعر*، ترجمة وتقديم عثمان أمين، القاهرة: الدار القوميّة للطباعة والنشر، 1963، ص80-81.**

يعطي في الجهر ضمانا لما جهر به.»[82] وهذا يعني أن الإنسان هو «الماثل في إشهاد وجوده.»[83] وهو إنما يُشهد على أنه منتم إلى الأرض. وعلاقة الانتماء هذه مؤدّاها أن يكون الإنسان وريثا متعلّما من جميع الأشياء.

ولكن الأشياء متنافرة متناحرة. وما يجعل الأشياء متباعدة ومتعارضة-ويجعلها في الوقت نفسه مترابطة- يطلق عليه هايدجر الجوانيّة. وإشهاد الانتماء على هذه الجوانيّة يحصل بالخلق لعالم وبزوغ فجره، ويحصل كذلك بالهدم لعالم وأفول نجمه. والإشهاد على وجود الإنسان، كما الإشهاد على تحقّقه الصحيح يتولّدان من حرّية اتخاذ قرار.

غير أن الإشهاد على الانتماء إلى الموجود لا يتسنّى للإنسان إلاّ متى أعطي اللغة من جهة كونها «خطر الأخطار جميعها» لأن مهمّتها تكمن في كونها «تجعل الوجود موجودا منكشفا بالفعل.» والكلام لا يكون أصيلا إلا متى كان موضعا يكشف فيه الوجود عن ماهيته ويخفيها في الآن نفسه. ولما كان الكلام غير الأصيل يمكن أن يلتحف بتلاوين الكلام الأصيل فإن اللغة «تعرّض للخطر ما هو أشدّ خصائصها تمييزا لها أي الكلام الأصيل.» ومن هنا تستمدّ اللغة باعتبارها «الحادثة العليا للوجود الإنسانيّ» بعدها الأنطولوجي.[84]

ومن هنا يستمدّ الشعر ماهيته أيضاً: إنه «تأسيس بالكلام وفي الكلام.» وهو «تأسيس للكينونة في الكلام.» ويلحّ هيدغر في معرض قراءته لهولدرلين على أن ما يدوم يجب أن يُصار به إلى الثبات... لأن الدائم نفسه هو العابر.»[85] وسيعمد أدونيس في معرض حديثه عن طفولته إلى استلهام هذه التصوّرات التي حفل بها شعر هولدرلين واستدرجها هايدجر بواسطة التأويل الفلسفي إلى النور، وأجلى عنها الغموض.

يكتب أدونيس في ما يشبه الاقتباس: «لكن لماذا أشعر أن المكان الذي ولدت فيه ليس مكانا جغرافيا؟ لماذا أشعر أنه رحم لغويّة؟ لماذا أشعر كأنني أبتكر مكان ولادتي، كما أبتكر

---

(82) **مارتن هايدجر، *في الفلسفة والشعر*، ص82.**
(83) **نفسه.**
(84) **نفسه، ص82-84.**
(85) **نفسه، ص91-92.**

قصيدتي؟ والقصيدة لا تكتمل.»[86] وهو يجاهر بأنه إنما يكتب بحثا عن كينونته التي لا تظهر متلبّسة بالكلام إلا لتمعن في التخفّي من جديد. يحدّث عن الأسئلة التي أرّقته منذ طفولته المبكّرة. فتأتي تلك الأسئلة في شكل أسئلة محمّلة بحيرة فلسفيّة لا تخفى على أحد. يكتب مثلا: «كيف أعرف نفسي فيما تبدو كمثل الأثير...كلما خيّل إليّ أنني أقترب منها، أكتشف أنني أبتعد... وكلّ ما كتبته ليس في ظنّي، إلاّ بحثا عنها: بحثا وليس تعبيرا عنها. كنت أترصّدها، أستقصيها، أكمن لها. وكانت تفلت دائما. كأن نفسي، كأن هويتي هي هذا البحث أبدا.»[87]

حتى أن كلّ ما قاله هايدجر *في الفلسفة والشعر* حول هولدرلين ومنجزاته يكاد يكون هجسا بما ستنبني عليه تجربة أدونيس ومسيرته. أو لكأن أدونيس يحرص في لحظة كتابة سيرته أن يبتني لنفسه صورة في الكلام تستجيب لكلّ مقرّرات هايدجر وتصدر عنها وتومئ إليها إيماء ولمحا فيما هي تستلهم مقرّرات كولن ولسون في كتاب *اللامنتمي*. يكتب ولسون معرّفا بعضا من ملامح اللامنتمي: «لا يعرف اللاّمنتمي من هو، فقد وجد (أنا) إلاّ أنها ليست (أنا) حقيقيّة، أما هدفه الرئيسيّ فهو أن يجد طريقا للعودة إلى نفسه.»[88] وهو يستلهم أيضاً ما حدّث به إميل سنكلير بطل رواية *دميان* لهرمان هيس حين قال جازما:[89]

> إن حياة المرء هي طريقه إلى نفسه... ولم يحصل إنسان ما على الإدراك النفسي حتى الآن. إلاّ أن ذلك ما يريده كلّ إنسان. ومن الناس من يحاول تحقيق ذلك بإصرار وعمل متواصلين، ومنهم من يبذلون مجهودا أقلّ، إلاّ أن الجميع يحملون معهم بقايا مولدهم، اللزوجة وقشور البيض، حتى النهاية.»

غير أن نصّ أدونيس لا يكتفي باستلهام النصوص التي مجّدت الشاعر والشعر، وعدّت الشعر فعلا تأسيسيّا، واعتبرت ما يبقى على الأرض إنما هو ما يحقّقه الشعراء كما يعبّر هولدرلين نفسه، بل يحرص، في الآن نفسه، على إحاطة طفولة الشاعر بكلّ ما يجعل من الطفل كائنا ذا تنبّؤات وحدوس لا تخطئ. إنه الرّائي الذي يرى الآتي. بل إنه مثل الأنبياء

---

(86) **حوار مع أدونيس، أجراه مارغريت أوبانك وصمويل شمعون.**
(87) **نفسه.**
(88) **كولن ولسون، *اللامنتمي*، ترجمة أنيس زكي حسن، بيروت: دار الآداب، 1969، ص173.**
(89) **نفسه، ص59.**

والمصطفين، يمتلك مقدرة على رؤية المستقبل والتنبّؤ بما سيأتي من وقائع وأحداث. لذلك تتشكّل صورة هذا الطفل متلبّسة بملامح كائن فريد لا يمكن للزمان أن يجود بمثله إلا نادرا. إنه يحمل بين جنبيه أحاسيس غامضة تحثّه على الترحال والسفر فيما هي تستنهضه كي يخرج من نفسه ويولد ثانية حتى يضطلع بالدور الذي نذرته الحياة لينهض به. يكتب:[90]

> منذ طفولتي، كنت مسكونا بشعور غامض أن مكان ولادتي الأولى ليس مكانا لكي أنمو فيه، بل لكي أنطلق منه. شعور يقول لي: لن تجد نفسك إلاّ في مكان آخر، في أمكنة أخرى. كأن الإنسان لا يصبح نفسه إلاّ بالخروج منها. كأن تاريخ الإنسان هو تاريخ الخروج من نفسه. لكن كيف أخرج؟ وأين؟

ففي حين تلحّ الكتب المقدّسة على أن الوحي هبة من السماء تتوسّل طريقها إلى من اصطفته بواسطة ملاك مُرسَل، يرسم نصّ أدونيس الطفل وهو يرى رؤى ويتلقّى الوحي دون واسطة. بمعنى آخر، إنه يرى في أحلام اليقظة ما سيجري له بالتفصيل في مستقبل أيّامه. حتى لكأنه إمام العرّافين وسيّدهم بلا منازع. لقد ظلّ «ملاك الربّ» يظهر في الحلم ليوسف النجار زوج مريم التي حبلت بيسوع المسيح ليعلمه بأنهّ مطلوب أن «يأخذ الصبيّ وأمّه إلى مصر» حين طلب هيرودس نفس الصبيّ وعقد العزم على قتله. وفي مصر أيضاً عاود الملاك الظهور في حلم من أحلام يوسف وأمره بأن يعود إلى فلسطين بعد موت هيرودس. وفي غار حراء هبط جبرائيل على النبيّ محمّد من الأعالي وكلّمه. فكانت نبوءة. وكانت رسالة.

أمّا هذا الطفل الذي يشغل من سيرة أدونيس مركزها، فإنه يرى في أحلام اليقظة ما سيكون. وأحلام اليقظة كما يعيشها لا تأتي اتّفاقا وبختا كما هي عادة أحلام اليقظة لدى الناس أجمعين، بل هو الذي يختارها ويقرّرها فتكون. يكتب أدونيس مبيّنا كيف التحق بالمدرسة بعد أن تقدّمت به السنّ حتى كاد يحرم من فرصة التعلّم:[91]

> لا أعرف كيف خطر لي أن أحلم حلم يقظة، أرسم فيه الطريق إلى دخول

---

(90) **حوار مع أدونيس، أجراه مارغريت أوبانك وصمويل شمعون.**
(91) **حوار مع أدونيس، أجراه مارغريت أوبانك وصمويل شمعون.**

المدرسة. قلت الرئيس الأوّل للجمهوريّة الأولى لسوريّة بعد الاستقلال، سيزور منطقة اللاذقيّة، ضمن زيارته للمناطق السوريّة. سأكتب قصيدة ألقيها أمامه مرحّبا. وسوف تعجبه. وإذن سيطلب أن يراني. وسوف يسألني عمّا أريد. وسأجيبه: أريد أن أتعلّم. وسوف يعمل على تحقيق هذه الإرادة.... كنت آنذاك في الثالثة عشرة من عمري.

والمدهش فعلا هو أن حلم اليقظة هذا الذي قرّر الطفل أن يتمثّله لن يكون حلما فحسب، بل سيصير حقيقة تتجسّد حرفيّا. إذ يمضي الطفل عبر طريق جبليّة وعرة موحلة إلى جبلة. يمضي وحيدا لا رفيق ولا أنيس وهو لم يتخطّ بعد الثالثة عشرة من عمره. ويكون الجوّ مطيرا، والطفل يتقدّم مأمورا بالنور الذي قذف في صدره في شكل حلم يقظة، وخطواته ترتسم في الوحل على أديم الأرض. وهناك، في جبلة، يلتقي برئيس البلديّة ويقرأ عليه القصيدة فيفتتن بها افتتانا عظيما. ثم يتلوها على القائمقام في السراي قدّام حشد من الأعيان. فيكون إعجاب واستحسان. وتجري الأمور بالتفصيل كما جرت في حلم اليقظة.

يقدّم الطفل إلى الرئيس كما يقدّم الأبطال المكلّلون بالغار والأمجاد عادة، إذ يقطع أحد البررة المهرجان الخطابي ويكلّم الرئيس هكذا: «يا فخامة الرئيس، هذا طفل جاء من أعالي الجبال، لكي ينقل إلى فخامتكم مشاعر أهل الجبل وعواطفهم، نرجوك أن تصغي إليه.»[92]

ولما كان مكتوبا أن الأمور يجب أن تجري كما جرت في حلم اليقظة، فإن إعجاب الناس كان فائقا وتصفيقهم طبّق الآفاق. أما الرئيس فإنه لم يعجب بالنص فحسب، بل إنه بلغ من شدّة استحسانه واستحسان الناس كلّهم أن «أخذ بيتا من القصيدة، استشهد به، وبنى عليه جزءا من خطابه.»[93]

عديدة هي الحكايات الغرائبيّة التي حفلت بها المتون العربيّة القديمة. ومتنوّعة طرائق الرواة والمحدّثين في جعل المفارق ممكنا، والذي يرى رؤية الأذهان يعاش في الواقع العيان. لكنّ الراوي الأمين لا يمكن أن يتمكّن من استدراج المتلقّي إلى ما يحدّث به من أحداث

---

(92) **نفسه.**

(93) **حوار مع أدونيس، أجراه مارغريت أوبانك وصمويل شمعون.**

عجائبيّة مفارقة إلا حين يعوّل على تواطؤ متلقّيه المفترض. بل إن العقد الذي ينشأ بين الراوي باعتباره باثّا والمتلقّي من جهة كونه طرفا من أطراف الخطاب وعنصرا فاعلا في إنجاح عمليّة الإبلاغ، هو الذي يجعل الراوي يضمّن خطابه عناصر ومكوّنات يرفع بواسطتها قانون عدم التصديق. فيصبح الكلام غير المصدّق به قابلا للتصديق. وهو الذي يجعل المتلقّي يقبل بوجود المتحقّق في الأذهان على أنه موجود في الأعيان.

لكنّ أدونيس يسرد سيرة ذاتيّة. والسيرة مهما تباعدت عن الواقع لا تملك إلاّ أن تعيد صياغة أحداث وقعت بالفعل. لأنها إن هي تباعدت عن الواقع المعيش أو تخطّته وفسحت المجال للغريب والمفارق والعجيب قصد إعلاء صاحب السيرة وتمجيده تكفّ عن كونها سيرة لتصبح حكاية مسلّية أو تصبح نادرة تنشد إثارة الدهشة في متلقّيها أو تنشد إبهاره. وحتى إن تسنّى لها ذلك فإن المتلقّي سرعان ما يشيح عنها بوجهه لأن الانبهار والدهشة انفعالان من شأنهما أن يستنهضا رويّة ذلك المتلقّي وفكره. فإذا نظر في الخطاب نظرا فكريّا بطل العجب، وتحوّل الانبهار إلى عزوف والدهشة صارت ريبة وشكّا. ذلك أن العقد الرابط بن صاحب السيرة ومتلقّيه يكون قد زوّر تماما. ففي حين ينتظر المتلقّي من الباث سيرة حياة، مهما كانت هذه الحياة مخفورة بالأعاجيب، يمكر به الباث ويطرح قدّامه حكاية مبتدعة متخيّلة تتوسّل إعلاء الباثّ لنفسه عن طريق التفنّن في إيراد العجائب والغرائب، فيخرج الكلام إلى الاستحالة. وعندها من المحتمل أن يبادل المتلقّي هذا الباث اللعوب المخادع مكرا بمكر.

من هنا يتبيّن أن طريقة أدونيس في سرد سيرته إنما تفتتح مجراها في هذا الحيّز الدقيق الواهي الذي يفصل بين حكاية الحال كما جرت في الواقع، وحكاية الحال وقد تمّ إثراؤها لحظة الكتابة بأحداث ووقائع عجائبيّة هي من ابتداع الكاتب في زمن الكتابة. فمن المحتمل أن يكون الرئيس السوري الأوّل بارّا بشعبه لا يفرّق بين صغير وكبير ويوسّع للشعب بأسره رجالا ونساء شيبا وأطفالا مكانا في قلبه. ومن المحتمل أيضاً أن يقف تبجيلا للطفل واحتفاء به وبقصيدته التي يضمّن منها بيتا يبني عليه شطرا من خطبته. محتملة كلّ هذه التفاصيل. وهي لا تهب المجد للطفل وحده، بل تمجّد الرئيس القوتلي وتحيطه بهالة الأمين المؤتمن على سعادة أبناء وطنه أجمعين. وهذا ما يطفح بالدلالة عليه المشهد الذي تفنّن أدونيس في رسمه.

لكنّ هذا الطفل النابغة صاحب الحدوس التي لا تخطئ يظل موضع ريبة وشكّ. إنه الطفل المعجزة. بل إنه يقول للشيء كن فيكون. يخطر له أن يحلم حلم يقظة. وإذا الحلم قد صار واقعا معيشا.

لم يكن الأنبياء أنفسهم يحقّقون ما نذرتهم السماء لتحقيقه بمجرّد التفكير فيه أو إثارته في حلم يقظة. جميعهم عرف العذاب والرحيل والهجرة. وكلّهم تحمّلوا في سبيل كلمتهم من المحن والويلات أشدّها. أبعد موسى عن حضن الأمّ وهو في المهد. ثمّ تلقفته الصحراء والتيه سنينا طوالا. ثمّ كان أن هجره ناسه وهو يكلّم ربّه في جبل الطور وانفضّوا من حوله لولا أن جاءتهم البيّنة وصايا عشرا محفورة على الصخر بالنار المقدّسة. وابتدأ المسيح حياته مهدور الدم طلبة الطغاة. ثم انتهى مصلوبا وهو ينادي: «أيْ إلهي! إلهي ! لماذا تركتني.»[94] وآذت قريش محمّدا وأمعنت في محاصرته فعرف الهجرة وخاض الحروب وعرف طعم الهزيمة قبل أن يدخل مكّة مظفّرا. لكنّ هذا الطفل يقول لحلم اليقظة كن فيكون. ثمّ يكون أيضاً أن حلم اليقظة يصير واقعا. وهذا في حدّ ذاته أمر عجب.

لقد كان الطفل في *الأيّام* «من أوّل أمره طلعة لا يحفل بما يلقى من الأمر في سبيل أن يستكشف العالم.» وكان طبعه ذاك هو الذي سيجعله يقهر الظلام ويواجه قدرا لم يختره. لكنّ الطفل في سيرة أدونيس لا ينتمي إلى هذا الصنف الذي توسّعت سيرة طه حسين في رسم صورته. إنه طفل يختار أن يرى حلما والحلم يصير واقعا. لذلك ترد صورة هذا الطفل المعجزة مفارقة أدخل في الوهم. لا سيّما أن حكاية الحال على هذا النحو تخلّ بمبدأ الضروري والمحتمل الذي عليه جريان الحكايات المبتدعة نفسها.

وهي لا تخلّ به في هذا الموضع فحسب، بل في العديد من المواضع الأخرى. منها مثلا مشهد الطفل وصديقه عبّاس وهما يخوضان في نهر الشدّة ومياه النهر تعلو والنهر يفيض مزمجرة أمواجه، والعاصفة ترسل المطر عنيفا كأنه مطر الطوفان، والسحب هبطت على الأرض حتى كادت تلامس أكتاف الطفل ورفيقه. وهذا كلّه محتمل. لكنّ تعليق الطفل بعد وصوله إلى اليابسة هو الذي يضفي على المشهد كلّه مسحة من توهّم. يقول الطفل محدّثا عن

---

[94] **العهد الجديد، *انجيل متّى*، الأصحاح السابع والعشرون.**

رفيقه عبّاس وقد بلغا الجهة الأخرى من النهر: «كأنه أدرك أننا نجونا من الموت بقدرة ليست فينا.»[95] ولئن كان عبّاس يبدو كما لو أنه أدرك أن النجاة إنما تمّت بقدرة متعالية عن الأنظار، فإن الطفل على يقين من ذلك لأنه يمتلك من الحدوس والرؤى ما يمكّنه من استشراف الغيب واختراق الحجب. حتى أنه سيتنبّأ بموت أخته فيرى القرية مجلّلة بالموت. كان عائدا من طرطوس وهو يحدّث نفسها بحديث لا يقدر عليه إلا حكيم أو فيلسوف هايدجريّ النزعة، قائلا:[96]

> السفر إذن ليس غيابا. الغياب هو البقاء حيث ولدت... السفر هو الحضور وأخذت أتمتم في ذات نفسي مسائلا، ضائعا، ذاهلا، هل السفر وصول، أو هو طريق لسفر آخر؟ وإذن لا عودة؟ كأنه انفصال، قطيعة، ونوع من الموت؟ وكنت أجيب نفسي كل رحلة لا عودة منها. إن كانت هناك عودة، فليست منها، بل مما ليست هي. السفر أفق. ولا تخوم له. والمكان هنا وتر، والأيّام أنغام وإيقاعات.

يظلّ الطفل العائد من طرطوس مستغرقا في تساؤلاته الفلسفيّة اللاّفتة وفجأة تستبدّ به الرؤيا انخطافا. لكأن السيرة تريد أن توهم المتلقّي بأن حضور النصوص الصوفيّة في أشعار أدونيس وحضور تشخيصاتها ورموزها التي تبتني جانبا مهمّا من شعريّتها ليست راجعة إلى افتتان الشاعر بتلك المتون القديمة واستلهامه لها واغترافه منها متى عنّ له ذلك. لكأن السيرة تريد أن توهم بأن النزعة الصوفيّة متأصّلة في هذا الطفل صاحب الرؤى. وحضور أشعار الصوفيّة ومناخاتهم في نصوصه، عندما يكبر في ما بعد، ليست سوى تجسيد لتنادي الأرواح، روحه وأرواح المتصوّفة الأسلاف. ذلك أن الطفل ينتقل فجأة من استعراض الأسئلة الفلسفيّة الخطيرة إلى الحديث عن الانخطاف. فيقول: «شعرت أن جسدي يتحوّل إلى إيقاعات... شعرت أنني أتعرّف على حاضر لا ماضي له من جنسه، أو حاضر مسكون

---

(95) **حوار مع أدونيس، أجراه مارغريت أوبانك وصمويل شمعون.**
(96) **نفسه.**

بماض لا ماضي له. أأنا في انخطاف لا يعود الزمن فيه إلا هذه الهنيهة من هذا السفر؟»[97]

ههنا بالضبط يحدث الانخطاف وتكون الرؤيا. بل إن الحديث عن الانخطاف يأتي ليستدرج المتلقّي إلى التسليم بأن الطفل صاحب رؤى وصاحب أحوال، أو يأتي ليفسّر لهذا المتلقّي -الذي يُفترض أنه طيّب وبريء إلى حدّ السذاجة- ما سيأتي من كلام حتى لا يأخذ الرؤيا على أنها تخرج بالكلام إلى الاستحالة، ويعدّها لحظة انخطاف. يتابع أدونيس كلامه قائلا على لسان الطفل: «أَ أَنا في انخطاف لا يعود الزمن فيه إلا هذه الهنيهة من هذا السفر؟ ولماذا، في هذه الهنيهة بالذات، تملأ داخلي، تملأ هواجسي، صورة القرية مبقّعة بالموت، وليست هذه البقعة إلا موت أختي سكينة؟» وههنا بالضبط أيضاً يتداخل الزمنان: زمن الكتابة وزمن الأحداث فيقول أدونيس: «لا أذكر وجهها؟ أذكر وجه أمّي الذي يأكله الحزن العاجز الصامت.» ثم يأتي دور الطفل ليخبر عن حادثة الموت وتفاصيلها:[98]

> لماذا بكّر الموت وأخذ هذه الطفلة التي قيل إنها جميلة جدّا؟ لم تمرض. ذهبت إلى عين القرية وعادت. العين قريبة جدّا من بيتنا... ذهبت وهي في كامل زهوها الطفوليّ، وعادت شبه ذابلة. لا علّة فيها. قالت أمّي باكية: ماتت فجأة كمثل شهاب لم يكد يتلألأ حتى انطفأ. أصيبت بالعين لجمالها، قالت أمّي.

إن مشهد الطفلة الصغيرة التي تمضي إلى عين القرية طافحة بالحياة فيقتفي الموت أثرها حتى بيت ذويها ويختطفها مشهد مريع فعلا. ولا يمكن لذاكرة الطفل إلا أن تحفظه، باعتبار الذاكرة نفسها إدراكا مقاوما لسطوة الموت. لكنّ انخطاف الصبيّ يظلّ مع ذلك محاطا بكثير من الغموض. إنه يرى رؤى عديدة. وحالما يخلو إلى نفسه ينخطف انخطافا. وهو يحدّث بذلك قائلا:[99]

> كنت أشعر أن ثمّة مرآة كبيرة أخترقها صوب الجهة الأخرى، ذلك الفراغ المليء بأمواج لا أراها... سديم آخر خيّل إليّ أنه يحملني ويهدهدني فأمشي،

---

[97] **حوار مع أدونيس، أجراه مارغريت أوبانك وصمويل شمعون.**
[98] **نفسه.**
[99] **حوار مع أدونيس، أجراه مارغريت أوبانك وصمويل شمعون.**

وأحلم، وأحسب أنه هو نفسه جسدي الحقيقي... وكنت أتساءل بقلق كأنه الطمأنينة: ترى، هل جسدي هو الذي يسير في هذه السهول، أم أن هذه السهول هي التي تسير فيه؟

إن توسّع أدونيس في الحديث عن لحظة الانخطاف والرؤيا يفتح النصّ من الداخل على نصوص أخرى تظلّ تتراءى في تلاوينه وأقاصيه. فعندما نشر كولن ولسون كتابه *اللاّمنتمي* سنة 1956 وهو في الرابعة والعشرين من عمره طبّقت شهرته الآفاق فملأ الدنيا وتلقّفته الجامعات والمنتديات الثقافيّة. لقد اعتبر الكتاب فتحا. وقد تمّت ترجمته إلى العربيّة سنة 1969. ووفّته المجلاّت العربيّة والمثقفون العرب حقّه من التبجيل والاحتفاء.[100]

توصّل كولن ولسون في كتابه إلى أن اللامنتمي شخص يرى رؤى بل إنه «يرى أكثر وأعمق ممّا يجب» على حدّ تعبير بطل رواية هنري باربوس *الجحيم*.[101] وهو «يعتبر نفسه كالإنسان المعدّ ليكون شاعرا أو نبيّا أو مصلحا اجتماعيّا.» وهذا أيضاً ما لهج به رامبو «حين كتب إلى أحد أصدقائه قائلا: يجب على الشاعر أن يرى رؤى.»[102] درس كولن ولسون نتاج معظم الفنّانين والكتّاب والشعراء والفلاسفة منذ القرن الثامن عشر حتى القرن العشرين ليثبت أن نوفاليس ونيتشه وشيلي وفان كوخ ولورانس ودستوفسكي وغيرهم كانوا من هذا الصنف الذي يرى الرؤى.

لا يعني هذا طبعا أن أدونيس كان يكتب سيرته مستحضرا جميع هذه التصوّرات والمقرّرات، بل الراجح أن مطالعاته لهذه النصوص هي التي جعلت البعض من تلك التصوّرات تلوّن كيفيّات إعادة صياغته لمراحل طفولته وسيرة حياته. وذاك جزء من مفاجآت الطريق لحظة كتابة المرء لسيرته وماضيه.

---

(100) ترجم الكتاب سنة 1969 واحتفت به المجلاّت الأدبيّة. يكتب نزار متحدّثا عن كتاب اللامنتمي: «ثم دقّت الوجوديّة السارتريّة أبواب أدبنا بعنف. واستطاع سارتر وكامو وكافكا وكولن ويلسون أن ينقلوا عوارض الغثيان والسرطان إلينا. وأصبح (اللامنتمي) بجنونه وضياعه وبلاهته وشعره المنكوش، البطل الرئيسي في كلّ عمل أدبي نصنعه وملح الطعام على مائدة شعرائنا.» *الشعر قنديل أخضر*، بيروت: منشورات نزار قباني، الطبعة الرابعة 1970، ص49-50.

(101) أورده كولن ولسون في *اللامنتمي*، ص9- 12.

(102) أورده كولن ولسون في *اللامنتمي*، ص273.

من هنا تستمدّ قراءة السّير الذاتيّة طابعها المتاهيّ. ذلك أن ظاهرة التناديّ بين النصوص تكون على أشدّها لحظة إنجاز الكاتب نصّه. فلما كانت الغاية الأساسيّة من كتابة السيرة إنما هي انتشال الذات ممّا يمكن أن يشينها، ولما كان نصّ السيرة نفسه إنما يعامل على أنه فلك نجاة، فمن الطبيعي أن تستند الكتابة إلى الرّغبة والهوى، ومن الطبيعي أيضاً، في هذه الحال، أن تصبح الكتابة عبارة عن لحظة يطلق فيها العنان للرموز والتشخيصات التي تؤثّث المتخيّل الجماعي وللتصوّرات والمفاهيم التي تسنّى للمؤلّف الاطّلاع عليها فتركت بعضا من آثارها منقوشا في ذاكرته ملتحفا بالعتمة في سراديبها.

لذلك تشرع تلك التشخيصات والرموز في التبدّل فيما هي تندسّ في سيرة سلامة موسى. فتتغيّر منابتها وتتغيّر طرائقها في الإفصاح عن نفسها. ويعوّض المنبت الإسلامي بصنوه المسيحيّ المنحدر من الكتاب المقدّس وأخبار الأنبياء الأول. يعمد سلامة موسى لحظة حديثه عن مولده وطفولته إلى إيراد حشد من التفاصيل التي تفتح سيرته على سير المصطفين والأبطال الأسطوريين الذين يطلعون من الوجع واليتم والألم. فهو من سلالة عرفت القهر والعزل والإقصاء واشتهرت بانطوائها وميل أفرادها إلى العزلة والتباعد عن الناس. وهو يفسّر ذلك بأن أهله كانوا من الأقباط الذين ألزمهم الحاكم بأمر الله بارتداء لباس مميّز وجمّدهم في قراهم حتى لا يختلطوا بسائر المصريين من المسلمين. ثم كان أن جاء نابليون فساندوه وساحوا في البلاد أحرارا. وكان أن تعرّضوا للإقصاء من جديد حال رحيل نابليون عن مصر فكان أن «توسّلوا بالقناصل الفرنسيين والإيطاليين إلى محمد علي فألغى هذا التمييز، فاستطاع الأقباط أن يختلطوا بسائر الشعب.»[103] لكنّهم كانوا قد ورثوا الميل إلى الانطواء.

فصار جبلّة في أولادهم من بعدهم. هكذا يفسّر سلامة موسى تباعده عن الناس وميله إلى الانطواء. إنه ليس مزاجا فرديّا، بل هو مزاج متولّد عن أحقاب من الإقصاء عرفها أسلافه. وهكذا أنجبت السلالة من سيحدّث بآلامها.

غير أن النص لا يكتفي بهذا الوجع الجماعيّ القادم من بعيد، بل يمعن في تصوير العذاب الشخصيّ فيحدّث عن اليتم ضاريا: «مات أبي ولما يبلغ عمري السنتين ونشأت لذلك في بيت لا يزوره ضيف... فزادني هذا الظرف انزواء على ما ورثت من المزاج

---

[103] **سلامة موسى، *تربية سلامة موسى*، ص15- 14.**

الانطوائيّ.»[104] ويحدّث عن العلل التي كادت تودي بحياته وهو لم يخط في الحياة غير خطوات معدودات: «وأولى الذكريات التي تمثل في ذهني من أيّام الطفولة صورة أمي وهي قاعدة إلى فراشي تصلّي من أجلي وأنا مريض. ولا أعرف كنه هذا المرض الذي ألزمني الفراش نحو عام أو عامين.»[105] ويذكر أنه نشأ في زمن كانت الأوبئة فيه لا تبقي ولا تذر «فكانت النعوش تخرج متوالية وليس وراءها سوى شخصين أو ثلاثة.»[106] فالكلّ منشغلون بموتاهم ووجه الأرض مغبرّ مريع.

هكذا تتوالى المشاهد واللوحات وتبتني عالما يعجّ بالويلات التي تشير على نحو ممعن في الخفاء إلى أن الطفل الناجي من الموت، الطفل الذي عرف اليتم والمرض وشهد الموت مخفورا بالأوبئة المهلكة يبيد الناس أفواجا، إنما اصطفته الحياة لينهض بأمر عظيم. هذا أيضاً ما تخبر عنه مذكّرات بيرم التونسي. وهو أيضاً ما تلحّ عليه سيرة خليل حاوي كما أملاها في مقابلة معه نشرت سنة 1983 أي بعد انتحاره.

يذكر بيرم التونسي أن طفولته كانت حشدا من الفجائع والرزايا. فلقد عرف اليتم والفاقة. وفقد حنان الأمّ أيضاً. ذلك أن أمّه سرعان ما تزوّجت بعد رحيل والده. ثمّ سرعان ما اختطفها الموت وهي لم تزل في مقتبل العمر. يكتب محدّثا عن هذه الرزايا:[107]

> مات أبي ولي من العمر اثني عشر سنة ولم تلبث أمّي أن تزوّجت من نجّار هوادج تعلّمت منه صناعة النجارة... وأصيبت أمّي بخراج في ثدييها.. فأشار عليها الجهل ورغبة الجيران في المنفعة بدلا من الطبيب أن يتولّى حلاّق الجيران مهمّة فتح هذا الخراج فماتت إثر ذلك وهي في عنفوان شبابها.

وسيكون اليتم فاتحة عمر من العذاب والضّياع وظلم ذوي القربى. ذلك أن الطفل اليتيم سيلجأ إلى بيت قريبة له تمعن في التنكيل به وتجعل من مقامه تحت الشمس جحيما. «كانت

---

[104] **نفسه ص14.**
[105] **نفسه، ص15**
[106] **نفسه، ص16.**
[107] **بيرم التونسي، *مذكّرات بيرم التونسي*، ص23.**

تعدّ عليّ الأنفاس والحركات والسّكنات وتضيق ذرعا بأيّة خدمة تؤدّيها لي.»[108] هكذا يكتب بيرم معلنا، في الآن نفسه، أن أقاربه الذين احتمى بهم من قسوة اليتم حرصوا على حرمانه من التعليم حتى يتسنّى لهم اغتصاب نصيبه من ميراث والده. وهو ما تمّ لهم فعلا.[109] غير أن الإشهاد على اليتم والعذاب وإشهارهما على هذا النحو لا يأتي من قبيل الإخبار فحسب، بل يتضمّن في تلاوينه إيماء مضمرا إلى أن تلك الويلات لم تحبط الطفل بل قادته إلى النبوغ، ومدّته بالمقدرة على تحمّل الصعاب وبصبر الأنبياء. هذا ما يجاهر به بيرم التونسي عندما يحدّث عن المرحلة التي قضّاها يتعلّم النجارة عند زوج أمّه: «تعلّمت عنده صناعة النجارة واكتسبت منذ ذلك الحين عضلات في كتفي نفعتني فيما بعد في حياة الشقاء التي عشتها في فرنسا في المنفى.»[110]

باليتم والعذاب سيّجت طفولة بيرم التونسي. وسيسم العذاب نفسه طفولة خليل حاوي. وهو يلحّ، آن حديثه عن طفولته، على ما اتّسمت به شخصيّته من تمرّد ومن صبر ومغالبة للويلات. يكتب: «ولدت في الشويْر، لبنان، أوّل كانون الثاني 1925... أجدادي لم يخضعوا للإقطاع، كانوا يحترفون صناعة البناء.»[111] ثم ينتقل إلى الحديث عن نزعته الانشقاقيّة ودفاعه عن طائفته وهو لم يزل بعد طفلا، ملحّا في الآن نفسه على أنه كان متميّزا سبّاقا إلى النضج:[112]

> أبكرت في النضج. في الثانية عشرة كنت الأوّل في صفّي. المدرسة يسوعيّة كان يشرف عليها اليسوعيّون. المعلّم كان يوسف صوايا... سألني الأب اليسوعي: «من هم الهراطقة؟» والجواب المقرّر في التعليم المسيحيّ: «إن الهراطقة هم الذين خرجوا على طاعة الكنيسة الكاثوليكيّة». فكان جوابي: «لا

---

(108) نفسه، ص24.
(109) نفسه، ص22.
(110) نفسه، ص23.
(111) خليل حاوي، «السيرة الناقصة» كما أملاها خليل حاوي على ساسين عسّاف حين كان طالبا لديه، *مجلّة الآداب*، العدد 6، حزيران (يونيو) 1992، السنة الأربعون، ص100.
(112) نفسه.

أعرف». أما الأب اليسوعيّ فقد أدرك أني أعرف وأرفض أن أعترف بأن طائفتي هي طائفة الهراطقة. أمرني بالركوع فرفضت. وحاول أن يطردني من المدرسة، فاحتجّ الأستاذ يوسف صوايا وقال له: «إن الشوريّين أجمعهم سوف يثورون على المدرسة إذا ما طردني.» ثم طلب مني الوقوف قصاصا. وتوسّط بيني وبين الأب اليسوعي الأستاذُ صوايا فوقفت.

هكذا ترتسم صورة خليل حاوي طفلا: إنه لا يخشى في الدفاع عن طائفته لومة لائم، ولا يخاف القصاص. وسيورثه تعليمه عند اليسوعيين ضغائن لم تنجل حتى لحظة إملاء هذه السيرة. وهو يجاهر بذلك قائلا: «وهذا ما جعلني أشعر حتى الآن بكيد الرهبان... أبعد الناس عن المسيح: السّلك الكهنوتي.»[113] وهو يستدعي من تاريخ عائلته أمجادها ورموزها ليلحّ على أن تمرّده أيّام كان طفلا إنما يجري منه مجرى الدم. فهو من «الشويْر» ومن تراث الشوير «أنها قدّمت للفكر الحرّ عددا من المفكّرين الثائرين الذين دفعتهم ظروف الاحتلال العثماني إلى الهجرة. من هؤلاء الدكتور خليل سعادة، وداود مجاعص... نعت «شويري» نعت يعتدّ به.»[114]

لكن هذا الطبع الانشقاقي الموروث كابر عن كابر لن يُصقل ويزداد مضاء إلا بالمحن والويلات. بهذا يحدّث خليل حاوي متأسّيا على نفسه. فترتسم طفولته قاتمة مزروعة زرعا بالمحن والأحزان والعوز فيذكر أن والده أصيب «بمرض عصبيّ موجع» أقعده عن العمل. وانسدّت سبل الرزق في وجه الطفل وعائلته فترك المدرسة وناب عن والده في تحمّل وزر العائلة وأعباء معاشها. يكتب «ومن أوجع الذكريات أنه كان عليّ أن أحمل الحجارة في بناء «البلوكاج» بين الطريق والرصيف. الموجع في الأمر توقّف زملائي الطلاّب عن التحدّث إليّ.»

إنها طريق الآلام الكربة إذن. وهي الباب الضيّق الذي سيمرق منه الشاعر إلى دنيا الأدب. لذلك يحدّث عنها في نبرة تكاد تشبه النحيب والنوح: «كنت أيّام العطلة، وهي أيّام

---

(113) **نفسه.**
(114) **نفسه.**

الآحاد والأعياد، ألزم البيت لأنّني كنت أفتقر لثوب جديد يصلح أن يلبس في هذه المناسبات... وكنت أتساءل «لماذا تزوّج أبي وأنجبني؟».»[115] ولذلك أيضاً تمعن الكتابة في رسم تفاصيل السّير على طريق الآلام: «أذكر الحذاء الذي كان ينضح بماء الكلس فيؤثّر في جلد رجليّ تأثيرا قد يبلغ حدّ التفسّخ.»[116] لقد أورثت الفاقة والمحن الشاعر طفلا ميلا إلى الانطواء تميّز به سلامة موسى أيضاً. لكن النزعة الانشقاقيّة المغروسة في شخصيّة هذا الطفل الصابر المكافح ستتغلّب على طبعه الانطوائي فلا يتباعد عن الناس إلا قليلا، وينخرط في العمل السياسي وهو لم يتجاوز الخامسة عشرة من عمره. وحين يمنعه المستعمر الانجليزي من الهجرة إلى الأردن يعبر الحدود متسلّلا ويطوي المسافات مشيا على الأقدام متسلّحا بصبر الأنبياء وعنادهم. يكتب:[117]

> في الخامسة عشرة انجرفت إلى الحزب السوري القومي. حاولت أن أهاجر إلى الأردن فمنعني القنصل الانجليزي... ومن وجوه تمرّدي كان التمرّد على قرار القنصل فذهبت إلى الجولان ومنها عبرت الحدود مشيا على الأقدام. وكان دليلي واحد من البدو سبق لي أن عرفته. كانت الرحلة من قرية تدعى فيق عبر وادي الرتاد، عبر نهر الأردن، إلى الكفارات. نمت ليلة في مخيّم البدو عند أقرباء الدليل. ثمّ انتقلت إلى إربد حيث يسكن ابن عمّ والدي ومنها إلى عمّان، ثمّ الكرك، ومنها إلى الغور الصافي على ضفاف البحر الميّت.

تحاط صورة الشاعر طفلا ببعض من ملامح ذات طابع رسولي. فهو يمتلك عناد المصطفين وصبرهم. ومثلهم يسيح في الأرض لا تثنيه المسافات عن مراده ومتعلّقه. وتتوالى التفاصيل التي ترسم هذه الطفولة باعتبارها البشارة والدليل على أن لهذا الطفل في مستقبل أيّامه شأنا عظيما. وهي جميعها تفاصيل تشير إلى أن هذه الطفولة المكافحة، هذه الطفولة الصّابرة على المحن والويلات والفاقة والآلام، لن تكون سوى الطريق المؤدّية إلى

---

[115] خليل حاوي، «السيرة الناقصة»، *مجلّة الآداب*، العدد 6، حزيران (يونيو) 1992، السنة الأربعون، ص100-101.

[116] نفسه، ص101.

[117] نفسه.

الأمجاد.

هذه الملامح التي تجعل من صورة الشاعر طفلا محاطة بملامح رسوليّة تعاود الظهور في سيرة البياتي. وهو لا يذكرها بالتفصيل لكنه يلحّ على أن الأحداث الجسام التي عرفها في طفولته كانت كثيرة. لكنه يكتفي بإيراد حادثة من تلك الأحداث ويحدّث متلقّيه المفترض عن مقدرته على الصبر والمصابرة وتحمّل الألم منذ الطفولة. يكتب:[118]

> قد وقعت لي أحداث كثيرة في طفولتي. أذكر منها أنني في أحد الأعياد وقعت من أعلى سلّم البيت إلى أسفله، وقد أصبت برضوض كثيرة وشديدة ولكني لم أبك أو أصرخ.وقد ظن أهلي أنني لم أصب بأذى ولكني كنت أشعر بآلام هائلة، وأخبرت أمي همسا بأن آلامي لا تطاق، فطلبت من أبي استدعاء «المجبّر» وهو الطبيب الشعبي الذي كان يقوم بتجبير كسور العظام، وقد اكتشف هذا الرجل أن إصابتي كانت بالغة، هذه القدرة على تحمّل الألم نتجت عن الرياضة الروحية التي كنت أمارسها.

سيعاود الكلام عن اليتم والمحن وتجربة الفقد والفاقة الظهور لحظة يحدّث كلّ من يوسف إدريس وفدوى طوقان عن الطفولة. فيلحّ يوسف إدريس على أنه عاش طفولته منفيّا داخل ذاته. عرف الفقد واليتم ووالداه على قيد الحياة. أبعد عن حضنهما إبعادا، فكان يتمه أشدّ ويلا من يتم سلامة موسى لأنه ظلّ يتحرّق على العودة إلى حضن الأمّ فلا يزيده التحرّق إلا لوعة وانطواء على النفس. يكتب:[119]

> لا أريد أن أتذكّر هذا التعب. كنت أبحث عن أم وأب، وأمّي وأبي أحياء. كانا هنا ولكنّني ما كنت أحسّ هذا. كانوا بعيدين عنّي، وخاصّة في سنّ الخامسة، عندما أرسلوني إلى مدرسة بعيدة كي أتعلّم. كنت أحلم بأهلي كلّ ليلة وأنا صغير. كانت تعتني بي أمّ جدّي، امرأة عجوز. كان أصغر من في البيت في

---

[118] عبد الوهاب البياتي، *سيرة ذاتية القيثارة والذاكرة*، حاوره أحمد أبو أحمد، لندن: منشورات البزّاز، 1994، ص22.

[119] يوسف إدريس، «أنا أنا فقط»، حاورته سلوى النعيمي، مجلّة *الكرمل*، العدد 12، السنة 1984، ص189-190.

الخامسة والأربعين. وأنا طفل في الخامسة. كانت الجدّة العجوز ظريفة تحكي لي حكايات، ولكنها كانت تضربني أيضاً... دلّلوني أربع سنوات. كنت ملكا. فجأة انتقلت إلى أسرة بروليتاريّة تستيقظ باكرا كي تأكل «القدّيد». ولذلك أدركت مبكّرا معنى الفقر... تعلّمت أن أخفي مشاعري، لأن إظهار المشاعر بالنسبة إلى طفل في مجتمع الكبار خطير جدّا.

لم يكن موسى النبيّ حين أبعد عن حضن الأمّ واعيا بما يحدث له. كان رضيعا. وكان أن رُدّ إلى حضنها وتشرّب حنانها فيما هي ترضعه في قصر فرعون. لكن يوسف إدريس لن ينعم بهذا الحنان المستعاد بعد الفقد. سيُبعد عن حضن الوالدين. ولن يردّ إليهما إلاّ في أحلامه: «كنت كلّ ليلة أرى الحلم نفسه: إنني مع أمّي وأبي... حصلت على أوّل قبلة لي كابن وأنا في الحادية والعشرين من عمري. ولذلك كنت بحاجة إلى وقت طويل كي أكتشف أنني ولد.»[120] هكذا يحدّث يوسف إدريس متلقّيه المفترض معلنا، في الآن نفسه، أنه أفلت من مخالب الموت صدفة. كان الموت في عائلتهم ضاريا كاسرا ينتقي الذكور من الأبناء ويقصف أعمارهم. يكتب: «كان ذكور أبي من أولاده يموتون. ولذلك تزوّج ثلاث مرّات. الثالثة كانت أمّي. وكنت أوّل ذكر يعيش.»[121]

لا يتناول هشام شرّابي مرحلة طفولته بالتفصيل لكنّه يلحّ مع ذلك على أنه كان ميّالا إلى العزلة متباعدا عن الناس منطويا على نفسه منذ شبابه المبكّر. يكتب في *الجمر والرماد* «في تلك الأشهر في شيكاغو اكتشفت أني انطوائيّ بطبيعتي.»[122] أما عبد الوهاب البيّاتي فإنه يلحّ على أنه لم يكن منطويا على نفسه فحسب، بل كان ميّالا بطبعه إلى التأمّل. يكتب: «كنت اقوم بنزهات في الحدائق والبساتين وأتأمّل الطبيعة الصامتة وأحاول أن أحلّ رموز لغتها، وأن اتأمّل هذه الطبيعة وهي في حالات تحوّلاتها.»[123] ويقول مجيبا عن السؤال التالي:

قلت إنك في هذه الفترة من طفولتك بدأت في التأمّل، فهل كان التأمّل عندك

---

[120] **نفسه، ص190.**
[121] **نفسه.**
[122] **هشام شرابي، *الجمر والرماد*، ص130.**
[123] **عبد الوهاب البيّاتي، *سيرة ذاتية القيثارة والذاكرة*، ص22.**

مرتبطا بالألم؟

لم يكن التأمّل في الألم الواقع، وإنما في النظر إلى المستقبل، وهذا ما منحني القدرة على توقّع الأحداث قبل وقوعها، والقدرة على قراءة أفكار الآخرين بدقّة وتفصيل.[124]

مرّةً أخرى تعاود فكرة الطفل المتنبئ الظهور. فمثلما كان أدونيس طفلا يرى رؤىً ويتشوف الأحداث المسطورة في الغيب كان البياتي الطفل يحفز طاقته على التأمل والاستشراف. أما فدوى طوقان فتتوسّع في الحديث عن طفولتها مشيرة إلى أنها لم «تكن بالطفولة السعيدة المدلّلة.» بل كانت عذابا وحرمانا وحشدا من آلام. بدأت رحلة العذاب تاريخها قبل الميلاد، أيّام كانت جنينا يتكوّن في رحم أمّ آثمة حرصت على التخلّص من الحياة التي بدأت تتشكّل بين أحشائها. فلقد حاولت الأمّ أن تتخلّص من الجنين في لحظات تشكّله الأولى. تكتب فدوى طوقان:«خرجت من ظلمات المجهول إلى عالم غير مستعدّ لتقبّلي. أمّي حاولت التخلّص مني في الشهور الأولى من حملها بي. حاولت وكرّرت المحاولة. لكنها فشلت.»[125] ولن تشفى الشاعرة من ذكرى هذه الحادثة، بل ستعدّها دلالة على فظاعة ظلم ذوي القربى وقسوتهم، وتعتبر نجاتها من الهلاك قبل أن ترى النور بشارة بأنها منذورة للاضطلاع بأمر عظيم كما سأبيّن لاحقا. وهي تلحّ أيضاً على أن أهلها لم يكن بهم عوز أو فاقة. لكنهم حرموها، مع ذلك، من كلّ ما يمكن أن يسرّ به طفل. تكتب مثلا:[126]

لقد ظللت أتلهّف للحصول على دمية تغمض عينيها وتفتحهما. وكنت أستعيض عن دمية خرجت من مصنع بدمية تصنعها خالتي أم عبد الله وابنة الجارة علياء من مزق القماش. ولم أكن أحبّ ملابسي لا قماشا ولا تفصيلا. فقد كانت أمّي تخيطها بنفسها ولم تكن تتقن هذه الصنعة. وكانت ابنة عمّي شهيرة تلبس دائما أجمل مما ألبس بما لا يقاس، إذ كانت أمها تبعث بها إلى خيّاطة محترفة.

---

(124) **نفسه.**

(125) **فدوى طوقان، *رحلة جبليّة رحلة صعبة*، ص12.**

(126) **فدوى طوقان، *رحلة جبليّة رحلة صعبة*، ص18.**

وتذكر فدوى في نبرة طافحة بالشجن والتأسّي على الذّات أن العائلة لم تكتف بحرمان الطفلة من أبسط ما به يُسَرّ طفل يخطو خطواته الأولى في الحياة، بل تفنّنت في إيذائها وإذلالها وإهانتها. كانت الطفلة من أوّل أمرها مصابة بحمّى الملاريا المهلكة. وكان الموت يتربّص بها ولم تكن العائلة لتهتمّ بذلك أبدا. بل إن أفراد العائلة أمعنوا في التنكيل بالطفلة الضحيّة، فلم يقابلوا علّتها ومصابها بعدم الاكتراث فحسب، بل اشتقّوا لها من علّتها صفة استبدلوا بها اسمها وراحوا ينادونها بها دون أن يبالوا بما كان يحدثه ذلك الصنيع من أذيّة مروّعة. ومثلما ضاق رحم الأمّ بالطفلة وهي لم تزل بعد جنينا حتى كاد يلفظها، ضاقت الدنيا بها وهي في سنواتها الأولى، حتى لا أنيس ولا رفيق. لذلك كثيرا ما كانت تحتمي من جور الأرض وقسوتها بالحنان المفترض وجوده في السماء. تكتب مثلا:[127]

> أما بنيتي فكانت عليلة منهكة بحمّى الملاريا التي رافقت سني طفولتي، وكان شحوبي ونحولي مصدرا للتندّر والفكاهة وإطلاق النعوت الجارحة عليّ: تعالي يا صفراء، روحي يا خضراء. كنت أسمع عن أشياء مثيرة تميّز «ليلة القدر» دون سواها من ليالي العام... ومن ميزات ليلة القدر انفتاح السماء للدعوات التي تصعد من القلوب الملهوفة فتستجاب وتتحقق الأماني، وهكذا كنت أنزوي في ليلة القدر عند ركن في ساحة الدار المكشوفة أو عند شجرة من أشجار النارنج وأرفع وجهي إلى السماء ضارعة إليها أن تجعل لخديّ لونا جميلا مشربا بالحمرة حتى يكفّوا عن تسميتي بالصفراء والخضراء.

إن رسم الطفولة على هذا النحو المروّع، في نص خليل حاوي ونص سلامة موسى، ونص يوسف إدريس، ونص فدوى طوقان هو الذي يفتح هذه المرحلة من حيواتهم على طفولة النبيّين والمصطفين. الأنبياء جميعهم يشتركون في كونهم من الألم يطلعون. حتى لكأن السماء هي التي تجعلهم يتمرّسون بالمحن والويلات فتمتحنهم قبل أن توكل إليهم مهمّة إنقاذ العالم وناسه. امتحن أيوّب بالبلايا كلّها وقضّى شطرا من عمره ينوح على نفسه معظّما نقمة السماء غير معترض عليها قائلا:«غضبه افترسني واضطهدني. حَرَقَ عليَّ أسنانه... دفعني

---

[127] **نفسه، ص18-19.**

الله إلى الظالم وفي أيدي الأشرار طرحني. كنت مستريحا فزعزعني وأمسك بقفاي فحطّمني ونصبني له غرضا. أحاطت بي رماته. شقّ كليتي ولم يشفق. سفك مرّارتي على الأرض. يقتحمني اقتحاما على اقتحام. يعدو عليّ كجبّار.»[128] أما موسى فأُبعد وهو لم يزل بعد في المهد عن حضن الأمّ وجاءها الوعد أنّه سيردّ إليها. والربّ نفسه هو الذي هدّأ من روع الأمّ قائلا: {وأَوْحَينَا إلى أُمِّ مُوسَى أنْ أَرْضِعِيهِ فإذَا خِفْتِ علَيْهِ فأَلْقِيهِ في اليَمِّ ولا تَخَافِي وَلاَ تَحْزَنِي إنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكِ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلينَ} (سورة القصص، آية 7). لكن الطفل المصطفى عاش الفقد ونشأ بعيدا عن جناح الأبوين. وفي حقل من الدم والدموع ابتدأ يسوع حياته إذ طلبه هيرُودُس الملك ليهلكه. وحين لم يعثر عليه «أرسل وقتل جميع الصبيان الذين في بيت لحم وفي كلّ تخومها من ابن سنتين فما دون.» ويومها «سمع صوت في الرّامة، نوح وبكاء وعويل كثير. راحيل تبكي على أولادها ولا تريد أن تتعزّى لأنهم ليسوا بموجودين.»[129] ثم كان أن انتهى مصلوبا بطريقة مروّعة. وباليتم ابتدأ محمد الرسول حياته. وبالهجرة والتباعد عن ذوي القربي وأذيّتهم كان أن وسّع من دائرة انتشار دعوته.

غير أن فكرة العذاب يطهّر الإنسان، وفكرة المحن التي تصفّيه حتى يغدو مؤهّلا للاضطلاع بمهمّة عظيمة تظلّ، مع ذلك، من القوانين التي بني عليها يسوع دعوته وكرّسها في حياته حتى الجلجلة. ولهج بها أكثر من مرّة. لقد كان على يقين من أنه كلّما كانت الطريق كربة والباب ضيّقا كان السالك منهما أكثر غنما، «لأنه واسع الباب ورحب الطريق الذي يودي إلى الهلاك. وكثيرون هو الذين يدخلون منه.» وضيّق الباب وكرب «الطريق الذي يودي إلى الحيواة. وقليلون هم الذين يجدونه.»[130] بل إن الكتاب المقدّس حافل بالإخبار عن مصارع القدّيسين الذين لم يخشوا من «الذين يهلكون الجسد ولكنّ النفس لا يقدرون أن يهلكوها.» ولبّوا نداء «الذي يقدر أن يهلك النفس والجسد كليهما في جهنّم.»[131]

لن تخرج سيرة عبد الرحمن بدوي ونزار قبّاني وعبد القادر الجنابي من هذه الدائرة آن

---

[128] **العهد القديم، سفر أيّوب، الأصحاح السادس عشر.**
[129] **العهد الجديد، انجيل متى، الأصحاح الثاني.**
[130] **العهد الجديد،إنجيل متى، الأصحاح السابع.**
[131] **نفسه، الأصحاح العاشر.**

إخبارهم عن الظروف التي حفّت بمولدهم. فهم يأتون إلى الحياة لا كما يأتي البشر الفانون العاديّون بل يهلّون مثل هبة عليّة تجود بها السماء على الأرض، أو مثل الآلهة القديمة، أو مثل النبيّين والمصطفين.

يفتتح عبد الرحمن بدوي كتابه *سيرة حياتي* بالإخبار عن حادثة كادت تودي بوالده إلى حتفه. ففي أكتوبر 1913 استأجر أحد الخصوم قاتلا وأوكل إليه مهمّة قتل والده في وقت ما كانت فيه أمّ عبد الرحمن بدوي قد حبلت به بعد. كان الأب الذي من صلبه سينحدر بدوي «جالسا في بيت العمديّة» حين جاء القاتل وتقدّم وأطلق «عدّة رصاصات في اتّجاهه، وفي اللحظة عينها تطايرت الورقة الرسميّة التي كان يراجعها (وهي من أوراق المحكمة الشرعيّة) فانحنى لالتقاطها. فلم يصب الرصاص إلا الطرف الأعلى من العمامة واستقرّ في باب كان خلفه.»[132] نسمة من هواء هبّت فتطايرت ورقة كان الأب يتفحّصها.

الورقة واهبة الحياة هي التي ستمكّن المؤلّف صاحب السيرة من المجيء إلى الدنيا. لولا نسمة الهواء الحانية، ولولا الورقة المنقذة لما استكملت الحياة دورتها. فلو لقي الأب حتفه لظلّ المؤلّف نسيا منسيا في ملكوت العدم الأزليّ. لا يمكن أن يفسّر هذا الاحتفاء بالورقة واهبة الحياة على أنها إيماءة غيبيّة مبكرّة إلى أن الأب سيرزق بولد يكون له شأن في عالم الفكر والكتابة. فليس في النصّ ما يسمح بهذا التأويل.

لكن بدوي لا يكتفي بالحديث عن هذه الورقة المنقذة، بل يتفنّن في رسم المشهد، ويرسم لوالده صورة تجمع إلى النباهة البطولة والإقدام. ففي الهنيهة التي كانت فيها الرصاصات الغادرة تخترق أعلى العمامة وتستقرّ في الباب. صاح الأب تمويها «الله حي؟ وصمت صمتا تاما جعل القاتل يظنّ أنه أصاب منه مقتلا. وأخذ يعدو إلى دار من استأجره.»[133] وبعكس القاتل الرعديد الذي أطلق ساقيه للريح نهض الأب «فورا وعدا في إثره.» فلقد أدرك «بحدسه المرهف أنه لا بدّ في طريقه إلى بيت ذلك الخصم الشرّير الذي كان يدعى جادو زرد.» وحين ركض يلاحق القاتل الأجير هبّ المارّة كلهم معه لوجاهته ومنصبه فهو قد

---

[132] **عبد الرحمن بدوي، *سيرة حياتي*، ص5.**
[133] **عبد الرحمن بدوي، *سيرة حياتي*، ص5.**

ورث «العمديّة» عن والده الذي حازها طيلة عشرات السنين، «وفي أقلّ من نصف ساعة كانت القرية كلّها قد تجمّعت واقتحمت ذلك المنزل.» فكان عقاب. وكان حبس. وآن للمؤلّف أن يولد.

«كان ميلادي بعد ذلك بأربعين شهرا، في الرابع من فبراير سنة 1917.» هكذا يكتب عبد الرحمن بدوي[134] ملحّا في الآن نفسه على أن مولده بعد تلك الحادثة إنما هو أمارة على أن الوجود كلّه محض صدفة «وواهم من يظنّ أنَّ ثمّ ترتيبا، أو عناية أو غاية. إنما هي أسباب عارضة يدفع بعضها بعضا فتؤدّي إلى إيجاد من يوجد وإعدام من يعدم.»[135]

من هنا يتبيّن أن التركيز على الورقة الحانية المنقذة إنما يأتي ليلحّ على أن الحياة من العبث تطلع وإلى العبث تصير. ولن تكون السيرة، في مثل هذه الحال، سوى الماضي مستعادا ومنظورا إليه بعين المؤلّف الذي يدين بالوجوديّة ويعتقد أنه أحد بُناتها. فهو إنما جاء يكمّل ما كان هايدجر قد شرع فيه. لكنّ الماضي لا يستعاد مفصّلا، بل ينتقي منه المؤلّف ما يعتقد أنه أسهم في تلوين فكره وتحديد شخصيّته ومساره واختياراته. غير أن الكلام عن لحظة الميلاد سرعان ما ينفتح على دلالات أخرى لعلّها لم تدر بخلد المؤلّف أصلا.

إن افتتاح السيرة بالحديث عن الأب الناجي من موت محقّق هو الذي يجعل الكلام يطفح بأبعاد إشاريّة ذات دلالات قادمة من بعيد. لم يقتل الأب رغم الكمين الذي كاد يهلكه. ولم تنل منه الرصاصات بل اخترقت أعلى العمامة واستقرّت في الباب خلفه. وتطايرت الورقة الحانية من تلقاء نفسها كي تكون نجاة. ثمّة قوّة غيبيّة تدخّلت إذن. ثمّة قوّة حامية تفوق تصوّر بني البشر هي التي أنقذت الأب كي يولد الطّفل. ثمّة تعارض بين ما يجاهر به عبد الرحمن بدوي عند تعليقه على الحادثة وما يفصح عنه خطابه.

ففي حين يلحّ بدوي على أن الصدفة هي التي تتحكّم بالوجود، والعبث هو سيّد الكون. يُخترق خطابه من الداخل ببعض التشخيصات والرموز والتصوّرات التي حفل بها المتخيّل الديني. ولا يأتي هذا الاختراق من قبيل الصدفة. ذلك أن المؤلّف الذي يحرص على أن يرسم

---

(134) **نفسه.**

(135) **نفسه، ص6.**

صورة لنفسه تجعل منه في ذهن المتلقّي الفيلسوف الوجوديّ الذي جاء يكمّل الفلسفة الوجوديّة ويحمل الرسالة التي سطّر هايدجر بعضا من فصولها، كثيرا ما استسلم للضغائن التي حملها عمرا كاملا. وحين جاهر بحقده على زعماء مصر الذين قاموا بالإصلاح الزراعيّ محاولين أن ينصفوا الفلاّح المصريّ الذي رزح أحقابا تحت نير السّادة «النجب»، انكشفت القوّة الغيبيّة الحانية التي ستثأر له ولذويه. إنها الربّ نفسه.

ومثلما اضطلعت هذه القوّة الغيبيّة بدور غيّرَ مجرى الأحداث قبل أن يولد المؤلّف، فكان أن طارت الورقة المنقذة، تدخّلت هذه القوّة الحامية نفسها في اللحظة التي تجرّأت فيها لجنة «تصفية الإقطاع» على إيذاء المؤلّف وذويه. ولم ترجئ عقابها إلى يوم الدّين، بل صبّت جام غضبها على القوم الضالّين بعد بضعة أشهر لا غير. وكان العقاب عسيرا على يد الجند الإسرائليين. ثم كان أن هذه القوّة الحامية أمعنت في الثأر والانتقام فمات رئيس اللجنة مسموما. أما صحبه فمنهم من اختطفه الموت «العادل»، ومنهم من غُيّب في الحبس، ومنهم من هام على وجهه في الأرض لا يلوي على شيء.

ثمّة في هذا التصوّر ما يشير ولو إيماء إلى أن نجاة الأب إنما تمّت كي يولد الطفل. إن الطفل، في هذا المنظور، من المصطفين الذين سيكون لهم شأن عظيم. وليس الأب سوى معبر أو قناة. لكنّ صفات الأب نفسه تجعله من المصطفين المختارين. فهو «قوّي الشخصيّة إلى أقصى حدّ، مرهف الذكاء، ذو حافظة جبّارة، مستقيم السلوك والرأي، لا يتنقل من رأي إلى رأي حسب الظروف، ولا يناور ولا يداور، ولا يقبل الضيم من أحد مهما كان مركزه.»[136] بل إنه نجا من الموت لأن مهمّته لم تكتمل بعد. فالطفل لم يزل بعد في صلبه.

ههنا تنكشف سطوة المتخيّل الإسلامي وكيفيّات تلقّفه للخطاب ولرؤية منتجه. إن التصوّر الذي يجعل من السلالة كلّها مجرّد معبر أو مجرّد طريق مؤدّية إلى الكائن الذي سيكون له شأن عظيم تصوّر من ابتداع المتخيّل الديني آن تفسيره للنبوّة ونورها الصمداني. يكتب العيدروسي معبّرا عن تصوّر ابتناه المتخيّل الجماعي:[137]

---

(136) **عبد الرحمن بدوي، *سيرة حياتي*، ص14.**
(137) **العيدروسي، *النور السافر*، ص8.**

وروى عبد الرزّاق بسنده أن النبيّ i قال: «إن الله خلق نور محمد قبل الأشياء من نوره جعل ذلك النور يدور بالقدرة حيث شاء الله ولم يكن في ذلك الوقت لوحٌ ولا قلمٌ... وورد لما خلق الله آدم جعل ذلك النور في صلبه، فكان يلمع في جبينه. ولما توفي كان ولده شيث وصيّه فوصّى ولده بما وصّاه به أبوه أن لا يوضع هذا النور إلا في المطهّرات من النساء، ولم يزل العمل بهذه الوصيّة إلى أن وصل ذلك النور إلى عبد الله مطهّرا من سفاح الجاهليّة، كما أخبر i عن ذلك في عدّة أحاديث.

لا تعلن هذه الأبعاد الدلالية الإشاريّة ذات المنبت الديني عن نفسها متلبّسة بالكلام في هذه المواضع فحسب، بل تتلفّف خطاب المؤلّف آن حديثه عن طفولته في ريف قريته. فالقرية مسيّجة بالماء «تقع على النيل...وتمتدّ شرقا حتى تصل آنذاك إلى حدود بحيرة المنزلة.» وقد شهدت مثل الأرض أيّام نوح طوفانا غسلها من أدرانها. «فأثناء الفيضان العالي الذي حدث للنيل انهار شاطئ النيل واندفع ماؤه فأغرق أراضي البلدة والبلدة نفسها.» ولما انحسر وهب القرية بركة تسرّ الناظرين، إذ «خلّف وراءه بركة مربّعة مساحتها حوالي عشرين ألف مربع... توجد فيها أسماك من نوع خاص لا تشابه أسماك الترع أو أسماك النيل.»[138]

والقرية في مجملها حشد من الألوان والأنغام والمشاهد وسرّ من رأى: في النهار جمال «حقول الأرز» يسرّ الناظرين، وفي الليل «يتعالى نقيق الضفادع كأنه تسابيح كورس مصحوب بنغمات الأرغن» وهي «لا تملّ التسبيح... خصوصا حين يسطع القمر.» وينبعث الأنس من «صوت النواعير بنغماته الحادّة، وكأنه لحن الانشلّو في أوبرات فجنر.»[139] وفي الصيف لا تموت الخضرة ولا تصفرّ الحقول بل «يرفّ نوّار القطن بألوانه الزاهية... ونبات الذرة... أوراق عريضة طويلة خضراء... الكيزان تدلّت منها خصل الشعر البنيّ.» أما شتاء فتملأ الرّحب «حقول البرسيم الأخضر الغامق، وحقول القمح الخضراء.» وثمّة في هذه البقعة الخلّب أشجار منثورة في كلّ مكان: «أشجار التوت في الأجران وحول السواقي، وأشجار النخيل في صفوف طويلة تخترق الحقول.» ثمّة أيضاً «أنواع من الطير لا حصر

---

(138) **عبد الرحمن بدوي، *سيرة حياتي*، ص7.**
(139) **نفسه، ص11.**

لها: من العصافير والزرازير والحمائم حتى الهداهد والحدأة والصقور وكلّها بأصواتها المتباينة تملأ الجوّ بالعديد من الألحان.»[140]

إنه الفردوس إذن. أمواه جارية وخضرة وحياة تتجدّد في كلّ آن، ولا وجع لا ألم ولا نوح، لا ظلم ولا قهر ولا استبداد. وإنما هي غبطة محض. حتى أن ملاّكي الأرض من الإقطاعيين أنفسهم كانوا يسلكون سلوك البررة والمصطفين «إليهم يهرع الناس في الملمّات، ومنهم يشيّع الإحسان، وبهم يقتدي أولو الفضل، وعلى أيديهم يتمّ التقدّم الزراعي والعمراني. وكانت علاقتهم بالفلاّحين علاقة عضويّة أسريّة تسودها المحبّة.»[141] إنه الفردوس إذن. لا استغلال، ولا جور، ولا فاقة، ولا حرمان.

في رحاب هذه القرية ذات الملامح الفردوسيّة يولد بدوي. وهو يزدهي بذلك قائلا: «في هذه البيئة الغنّاء بنباتها وحيوانها، الغضّة بمياهها وسواقيها، الخلاّبة بألوانها المتغيّرة آناء الليل وأطراف النهار- ولدت ونشأت وترعرعت.»[142] لكنّ هذه الدنيا الخلّب الفاتنة لن تقيه من الطبع الانطوائي، الذي اتسم به كلّ من سلامة موسى وخليل حاوي ويوسف إدريس وفدوى طوقان والبياتي وأدونيس وهشام شرابي. يكتب: «وبفضل اتّساع الفضاء في الرّيف أصبحت أميل إلى الوحدة وأنشد العزلة وأتشرّب وحدة الوجود.»[143]

وفي حين يحتفي بدوي بملاّك الأرض من الإقطاعيين ويعدّهم تجسيدا للمروءة والشهامة والنبل، يلحّ، في الآن نفسه، على أن الفلاّحين مجبولين من الخبث والمكر وسوء السريرة على ما فيهم من طيبة. يقول جازما: «إن الفلاح المصري-وربّما كلّ فلاّح في العالم- مزاج من طيب النفس والخبث، من الشهامة والخبث، من البساطة والتواء الحيلة.»[144] وهذا، في رأيه، يتطلّب من السّادة ملاّك الأرض أن يبادلوا الفلاّحين مكرا بمكر، وخبثا بخبث، وأن يسوسوهم وفق نسق بموجبه تظلّ النزوعات الخبيثة المتأصّلة في جبلّتهم في مضاجعها.

---

(140) **نفسه، ص12.**
(141) **نفسه، ص16.**
(142) **عبد الرحمن بدوي، *سيرة حياتي*، ص12.**
(143) **نفسه ص12.**
(144) **نفسه، ص23.**

يكتب: «لابدّ لمالك الأرض من أن يحسب حسابا لهذا الازدواج في طبيعة الفلاّح، وإلاّ التاث عليه الأمر وضاع ماله وساءت علاقته بهم.»[145]

ألحّ بدوي على أن القرية التي شهدت مولده كانت أشبه بالفردوس. لذلك ظلّ يردّد إنها «المحيط المتّسم بالبراءة والنضارة.» وهي «العهد النابض بالبراءة المفعم بالبساطة الساذجة الناضر بالأحاسيس الأوّليّة.»[146] لكنّ طريقته في وصف الفلاّح المصري وإلحاحه على أن طيبته الظاهرة مجرّد ستار للخبث، وسذاجته ليست سوى قناع لمقدرته على الحيلة، وشهامته هي الستار الذي يخفي براعته في المكر، إنما تشير ولو إيماء إلى أن هذا الفردوس مأهول بكائنات شرّيرة هي التي ستسهم في طرد عبد الرحمن بدوي منه منه. فباسم الفلاّحين سيكون الإصلاح الزراعي في الستينات. وباسمهم أيضاً سيرغم السّادة ملاّك المزارع والضياع على التخلّي عن ثرائهم.

قديما حذّر التوحيدي من تعليم «أبناء السفلة» لأنهم إن هم تعلّموا وسادوا خرّبوا، في نظره، بيوت العلية الفضلاء. فقال:[147]

> لا ترفّهوا السفلة فيعتادوا الكسل والراحة، ولا تجرّئوهم فيطلبوا السّرف والشغب، ولا تأذنوا لأولادهم في تعلّم الأدب، فيكونوا لرداءة أصولهم أذهن وأغوص، وعلى التعلّم أصبر؛ ولا جرم فإنهم إذا سادوا في آخر الأمر خرّبوا بيوت العلية أهل الفضائل.

لكنّ بدوي لا يصدر عن هذه الرؤية التي تقسّم المجتمع إلى خاصّة وُهبوا، بالحكمة والأدب، الكمالَ، وسفلة حرموا تمام العقل فانقادوا لسلطان الأهواء. بل يرسم طفولته في شكل عالم هو صنو الفردوس. ويشرع في النوح على فقده في مواضع كثيرة يخترق النص فيها بالنحيب والتأسي والتفجّع. يكتب مثلا: «وارحمتاه على ذلك العهد النابض

---

[145] نفسه، ص23.

[146] نفسه، ص22/1.

[147] أبو حيان التوحيدي، *كتاب الإمتاع والمؤانسة*، صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، (د.ت)، ص41/2.

بالبراءة.»[148] ولذلك يصبّ لعناته كلّها على الكائنات التي بخطاياها وخبثها أطرد من هذا الفردوس في الستينات على يد «لجنة تصفية الإقطاع.»

في البدء أطرد آدم وزوجه من فردوس النّعيم الذي أُعِدّ لفرحهما. وكان المكار الأمهر إبليس سيّد الخبثاء أجمعين هو الذي أغراهما بنفسيهما. فكانت خطيئة. وكان تشرّد في براري الفناء. أمّا الإقطاعيون في مصر، فإنهم لم يقترفوا، في نظر بدوي، أيّ جريرة أو أيّ إثم. والخطايا كلّها إنما ترجع إلى الفلاّح الذي يحمل في طبعه خبثا مركوزا في جبلّته. فباسمه سيصفّى الإقطاع. لذلك يعمد بدوي إلى التشهير بالفلاّحين أجمعين. إن الفلاّح لصّ مختلس إذا «كان يعمل بطريقة المزارعة.» أما إذا «كان يعمل بالإيجار، فإنه بطبعه يماطل في دفع الإيجار.» وحين «تتفق معه على تربيّة ماشية... تشتريها من مالكَ ويتولّى هو تربيتها مقابل النصف... يحتال عليك كي لا تنال منها شيئا، أو على الأقلّ من أولادها.»[149] ولم يكن عبد الرحمن بدوي الذي اجتذبه الريف إلى العزلة وتأمّل «وحدة الوجود» مجرّد طفل مكافح أو معذّب مثل طه حسين وسلامة موسى وخليل حاوي، يختار التباعد عن الناس والانطواء على نفسه.

لم يكن منفيّا في ذاته، بل كانت مأساته كلّها متأتّية من خبث هذه الكائنات الشرّيرة التي باسمها سيطرد من فردوس البداية. فلقد كان منذ صباه صاحب أملاك يحرص على تنميتها مستخدما الفلاّحين. وهذا ما يجعل من مسألة تباعده عن الناس لتأمّل الوجود أقرب إلى النزوة العابرة والهوى العارض. لكنّ الفلاّحين ظلّوا يغدرون به نتيجة خبثهم الجاري منهم مجرى الدم ومجرى النفس. يكتب: «وكم عانيت أنا -في صباي- من خبث من تعاقدت معهم على تربية الماشية.»[150]

لقد افتتحت السيرة مجراها بالحديث عن القتل والدم والرصاص وعن الأب الناجي من كيد الخصوم وميلهم إلى سفك الدماء. ومثلها جاءت طفولة الابن محاطة بالضغينة والحقد والرغبة في الثأر. إنها طفولة معذّبة فعلا. لكنّ العذاب، في هذه الحال، لم يتولّد من اليتم أو

---

(148) **عبد الرحمن بدوي، *سيرة حياتي*، ص22/1.**
(149) **عبد الرحمن بدوي، *سيرة حياتي*، ص24/1.**
(150) **نفسه.**

الفاقة أو الحرمان من حنان العائلة، بل تأتّى من انفعالات هذا الطفل الذي عشّشت الضغينة في نفسه واستبدتّ به الأحقاد استبدادا مضنيا مريعا. لا سيّما أنه لا يكره الفلاّحين فحسب، بل يحقد على كلّ الفقراء وتعافهم نفسه. لذلك حين يحدّث الكاتب مثلا عن المشايخ والمدّاحين يدين المشايخ قائلا: «إنهم جميعا من «صوفيّة الأرزاق» على حدّ تعبير ابن تيميّة.»[151] أما المدّاحون الذين كانوا يطربون أعيان الريف وسادته بمدائح تعدّد مناقبهم فيحتفي بهم مشيرا، في الآن نفسه، إلى أنهم اختفوا تماما بعد سنة 1952. وهو يفسّر اختفاءهم متأسّيا على حاله، فيقول إن اختفاءهم «أمر ضروريّ لزوال أولئك الأعيان ابتداء من هذا التاريخ الأخير. أجل لقد حلّ محلّ المديح النبوي والأعيان مديح «الطاغوت وزبانيته الأشرار».»[152]

أورث الطفل الكاتبَ ضغائن لم يشف منها أبدا. لذلك كثيرا ما تستبدّ تلك الانفعالات المضنيّة نفسها بالكاتب لحظة الكتابة فيخترق زمن الأحداث كما عاشها الطفل، بزمن الكتابة، ويتمّ إرجاء السرّد حتى يتسنّى للكاتب أن يلعن كلّ من سوّلت له نفسه يوما أن يناصر الفلاّحين والمعذّبين في الأرض. خبيث كلّ من تسوّل له نفسه أن يفعل ذلك. وخبيث مثله من تراوده هذه الأفكار مجرّد مراودة. يكتب بدوي جازما:[153]

> ما أكذب إذن أولئك الكتّاب والسياسيّين المتاجرين بقضيّة الفلاح! إنهم يخلطون الأمور خلطا خبيثا ابتغاء تبرير دعواهم الموغلة في التضليل والإيهام... وكفى دجلا وتضليلا وكذبا أيّها المتّجرون بقضيّة الفلاّح طوال هذا القرن!

ستطال الضغائن التي حرص الطفل على تنميتها في نفسه جميع الفلاسفة الذين ناصروا المقهورين ودعوا إلى إزالة الظلم من العالم. ولن يطرد ماركس وحده من دائرة الفلاسفة ودائرة الفلسفة، بل سيطرد منها كلّ فيلسوف دان بالماركسيّة يوما من أمثال سارتر، وكلّ فيلسوف حرص في كتاباته على استلهام منجز الفلسفة الماركسيّة والتنامي ابتداء منها بالتغاير معها مثلما فعل ميشال فوكو وجيل دولوز مثلا. ذلك أن أحقاد الطفل وضغائنه لن

---

(151) **نفسه، ص1/19.**
(152) **عبد الرحمن بدوي، *سيرة حياتي*، ص1/20-21.**
(153) **نفسه، ص1/24.**

تزول حتى بعد أن اختطف «الموت العادل(!)» بعض الذين أطردوه من فردوس الطفولة. وحتى بعد أن فشلت تجربة الإصلاح الزراعيّ وعاد الفلاّح إلى بؤسه الأبديّ.

هذه هي صورة الرّيف المصري من خلال سيرة بدوي. وهي صورة تتعارض بالكلّ مع تلك التي رسمها طه حسين في *الأيّام* وسلامة موسى في *تربية سلامة موسى*. ولهذا التباين الكلّي دلالته الواضحة على أن بدوي لا يحدّث عن الريف بقدر ما يسطّر حنينه إلى مرحلة من عمر المجتمع المصري كان فيها ينتمي إلى طبقة السّادة المنعّمين وسط شعب ليس له من نصيب تحت الشمس غير العذاب والبؤس.

ثمّة في هذا النصّ مسحة رومانسيّة تنشد العودة إلى ما تظنّه زمن البدايات. بل إن السّيرة إنما تشكّلت لتمكّن صاحبها من قتل الزمن واسترداد ماض أفل ولم يخلّف في النفس غير الأسى والمرارات. وهي تدين تاريخ مصر المعاصر وتعدّه ضلالا وجنايات. لقد انحطّ التعليم «والمسؤوليّة عن هذا الانحطاط المدمّر الذي أودى بالتعليم في مصر تقع كلّها على «فرسان التربية» (البيداغوجيا) الذين خرّبوا بمناهجهم التكوين اللغوي والفكري للتلميذ المصري.»[154] وشتّان بينهم وبين أسلافهم الذين تولّوا تدريس بدوي في طفولته. لقد كان التلاميذ يخافونهم لأنهم «كانوا يتفنّنون في ألوان العقاب: الضرب بالمؤشر أو بالخيزرانة، الصفع بالكفّ وعلى الخدود، الرّكل بالقدم، الضرب بالمؤشر أو بالخيزرانة على الأرداف، الركوع على الأرض والضرب على الرأس، الخ.»[155] لا يدين بدوي هذه القسوة التي تتّخذ من الطفل هدفا لها بل يمجّدها جازما: «غير أن هذه الشدّة نفسها هي التي أفادت في تقويم التلاميذ... الأمور يجب أن تقاس بنتائجها.»[156]

لا يمكن أن يعتبر احتفاء الكاتب بعذاب الطفل وما عناه من هذه القسوة مجرّد حنين رومانسيّ إلى ماض يمعن في المضيّ. ولا يمكن أن يؤخذ الاحتفاء بهذه القسوة البارعة في تبديل أساليبها إلى كون الطفل كان بمنأى عنها لأنه ينتمي إلى طبقة لا يجرؤ المدرّسون على إيذاء بنيها. هل يعني هذا أن الاحتفاء بالتعذيب الجسدي الذي يصل حدّ التنكيل أمارة على أن

---

(154) **عبد الرحمن بدوي، *سيرة حياتي*، ص1/ 26**
(155) **نفسه، ص1/ 25.**
(156) **نفسه.**

الطفل كان يجد في مشاهد التعذيب ما به يغذّي ضغائنه وينمّي أحقاده؟ ليس في النصّ ما يسمح بهذا التأويل. والراجح أن الحنين الرومانسي الذي استبدّ بالكاتب لحظة إنجازه سيرته قد تضافر مع رغبته في التشهير بالزمن المصريّ بعد سنة 1952 وبناسه ومنجزاتهم وامتزج بالضغائن القديمة التي حرص الطفل على تنميتها في نفسه، فكان أن السيرة تحوّلت إلى تشهير بكلّ ما لا يمتّ إلى الماضي بصلة أي كلّ ما جاء بعد 1952.

للضغائن مكائدها إذن. وللأحقاد إن هيّ سادت في الذات وجرت فيها مجرى النفس مفاجآتها وألاعيبها. فهي التي جعلت كاتبا ينتمي إلى حقل الفلسفة يحتفي بالماضي وبالإقطاع، ويدين الفقراء والمقهورين والمعذّبين في الأرض ويحمّلهم أوزاره فيما هو يدين العدالة الاجتماعيّة وقيمة المساواة والحريّة ويدين السّعادة نفسها إن لم تكن على حساب الصنو والأخ والشّبيه. ولذلك تظلّ الطفولة التي ترتسم في *سيرة حياتي* طفولة فريدة محاطة بكلّ ما يجعل منها جحيما لا فردوسا.

هذا الطابع الفردوسيّ الذي حرص بدوي على تأكيده والإلحاح عليه لحظة حديثه عن قريته وطفولته سرعان ما يعاود الظهور في سيرة نزار قبّاني ويندسّ في *قصّتي مع الشعر* وفق نسق بموجبه يصبح النصّ مسرحا للتنادي بين النصوص التي تنثال عليه انثيالا وتندسّ في أقاصيه وتلاوينه. وتصبح الطفولة حقبة نورانيّة مسيّجة بالغبطة العارمة ولا مجال فيها لما يعكّر الصفو أبدا. وإنما هي نعيم وتناغم مع طبيعة آلت على نفسها أن تمدّ الطفل الوليد بكلّ ما من شأنه أن يمهّد قدّامه طريق المجد والنبوغ. يعمد نزار قبّاني أيضاً إلى الحديث عن سيرته وفق طريقة تجعل من مولده حدثا جللا، ومن طفولته في دار والده فردوس البداية المفقود. يكتب محدّثا عن لحظة ميلاده:[157]

> يوم ولدت في21 آذار(مارس) 1923 في بيت من بيوت دمشق القديمة، كانت الأرض هي الأخرى في حالة ولادة.. وكان الربيع يستعدّ لفتح حقائبه الخضراء. الأرض وأمّي حملتا في وقت واحد.. ووضعتا في وقت واحد.

يجري نزار قبّاني هذا القياس بين الأمّ والأرض ليجعل من مولده في ذلك التاريخ أمارة

---

[157] **نزار قبّاني، *قصتي مع الشعر*، ص208.**

على أن مجيئه إلى الدنيا يمثّل جزءا من إرادة الحياة. ولا تأتي المقارنة بين الأمّ والأرض من قبيل التوسّع في الكلام، بل ترد لتعمّق الإيحاء بأن الطفل الذي يولد في لحظة ميلاد الحياة وتجدّدها سيكون ذا شأن عظيم. إنّ تشكّل الكلام جامعا إلى الحديث عن الأمّ الحديث عن الأرض هو الذي يجعله مسرحا للتّنادي بين النصوص. فالأمّ لا تحضر مقصودة لذاتها، بل ترد في شكل وسيلة لتبرير الحديث عن الأرض. إنها تضطلع بدور الوعاء ثمّ تنسحب وتختفي تماما فلا يلتفت إليها الرّاوي أبدا، بل ينشغل بوصف الأرض ويتفنّن في ذلك. فيرسم قدّام المتلقّي مشهدا يحيل إلى زمن البدء والتكوين أو زمن التحوّل وتجدّد الحياة: «الأرض تثور على نفسها -ترمي الأشجار كلّ أثوابها القديمة- الطبيعة تنفّذ انقلابها على الشتاء وتطلب من الحقول والحشائش والأزهار والعصافير أن تؤيّدها في انقلابها على روتين الحياة.»[158]

ثمّة في هذا المشهد الذي يرسم ميلاد الشاعر أبعاد أسطوريّة متعدّدة. فالإلحاح على أن الميلاد تمّ يوم ابتدأت الحياة تدبّ في الكون والطبيعة تدحر الشتاء أقسى الفصول وصنو الموت هو الذي يفتح الكلام على ملامح من أسطورة أدونيس الذي قُدّر له أن يعود من مملكة هاديس حارس مملكة الظلمات في كلّ ربيع فتكون على الأرض حياة، أي ملامح من أسطورة تموز وما كان من أمره مع عشتار، وأسطورة إنانا ودموزي القتيل.[159]

هذا الطفل الذي جاء إلى الدنيا لحظة تجدّد الحياة سيقضّي طفولته في عالم فردوسي خلّب. وستحرص الكتابة على التفنّن في رسم هذا العالم بكلّ تفاصيله حتى تستدعي في ذهن المتلقّي فكرة الفردوس. «هل تعرفون معنى أن يسكن الإنسان في قارورة عطر؟ بيتنا كان تلك القارورة... ثقوا أنني بهذا التشبيه لا أظلم قارورة العطر.. وإنما أظلم دارنا.»[160] هكذا يفتتح المؤلّف الإخبار عن الإطار الحاضن لطفولته. وهو لا يجري هذا التشبيه ليحفز المتلقّي على تخيّل هذا الإطار المكاني فحسب، بل ينشد الإيحاء بفكرة الفردوس. فالعطر والطيب مقترنان في المتخيّل الجماعي بهالة فردوسيّة. بل إن الطّيب لم يأت من الأرض بل من السماء أيّام كان آدم

---

(158) **نزار قبّاني، *قصتي مع الشعر*، ص208.**

(159) **وهي جميعا تنويعات على تصوّر واحد يرسم كيفيّات هجرة الأساطير من بلاد الرافدين حتى اليونان وروما القديمة.**

(160) **نزار قبّاني، *قصتي مع الشعر*، ص213.**

يمرح هناك مغتبطا بالحياة طريّة مشتهاة.

وسواء كان مصدر الطيب الورق الذي طفق آدم وزوجه يقصفان على جسديهما منه بعد أن فعلا فعلتهما في الجنان أو كان من الإكليل الذي هبط به آدم متوّجا إلى براري الفناء، أو كان مصدره أغصانا حملها معه من هناك للذكرى، فإن النتيجة تظلّ واحدة: إن الطيب مقترن في المتخيّل العربي الإسلامي بفكرة فردوس البداية. يروي الطبري عن علي بن أبي طالب أنه قال: «أطيب أرض في الأرض ريحًا أرض الهند، أُهبط بها آدم، فعلق شجرها من ريح الجنّة.»[161] ويتوسّع الطبري في الكلام عن هذا التصوّر الذي تناقله الرواة والمحدّثون، فيكتب:[162]

> إن آدم عليه السلام أُهبط إلى الأرض وعلى رأسه إكليل من شجر الجنّة، فلما صار إلى الأرض ويبس ذلك الإكليل تحاتّ ورقه فنبت منه أنواع الطّيب. وقال بعضهم: بل كان ذلك ما أخبر الله عنهما أنهما جعلا يخصفان عليهما من ورق الجنّة، فلما يبس ذلك الورق الذي خصفاه عليهما تحاتّ فنبت من ذلك الورق أنواع الطيب... وقال آخرون: لما علم آدم أن الله عزوجلّ مُهبطه إلى الأرض، جعل لا يمرّ بشجرة من شجر الجنّة إلا أخذ غصنا من أغصانها، فهبط إلى الأرض وتلك الأغصان معه. فلمّا يبس ورقها تحاتّ فكان ذلك أصل الطيب.

لا يجاهر نزار قبّاني بهذا التصوّر القادم من بعيد لكنّه يستلهمه ثمّ يشرع في الحديث عن دارهم ناعتا إيّاها بكونها «الجنّة»: «والذين سكنوا دمشق...يعرفون كيف تفتح لهم الجنّة ذراعيها... بوّابة صغيرة من الخشب تنفتح. ويبدأ الإسراء، على الأخضر، والأحمر، والليلكيّ، وتبدأ سمفونيّة الضوء والظلّ والرّخام.»[163] لكن الخطاب لا يكتفي بهذه المجاهرة بل يحرص على ابتناء مشهد فردوسيّ يجسّد التناغم والغبطة عارمة وهي تلقي بجناحها على

---

[161] **الطبري، *تاريخ الأمم والملوك*، ص64/1.**
[162] **نفسه، ص66/1.**
[163] **نزار قبّاني، *قصتي مع الشعر*، ص212-213.**

الكائنات والموجودات جميعها. فتبدو الأشجار والنباتات والحيوان والطير كلّها تحيا عيدا أبديّا ولا شيء يكدّر المشهد أو يخدشه وإنما هي حياة أبديّة. «شجرة النارنج تحتضن ثمرها، والداليّة حامل، والياسمينة ولدت ألف قمر أبيض... وأسراب السنونو.» وثمّة «البركة الوسطى تملأ فمها بالماء وتنفخه وتستمرّ اللعبة المائيّة ليلا نهارا لا النّوافير تتعب ولا ماء دمشق ينتهي.» هكذا تعتمد الكتابة على الومضات التي تنثال انثيالا لتجسّد فكرة التناغم والفرح الأبديّ.

إنه الفردوس إذن: «الورد البلديّ سجّاد أحمر ممدود... والليلكة تمشّط شعرها البنفسجي، والشمشير، والخبّيزة، والشاب الظريف، والمنثور، والريحان، والأضاليا.. وألوف النباتات.»[164] حتى القطط نفسها تهلّل للحياة. «القطط النظيفة الممتلئة صحّة ونضارة تصعد إلى مملكة الشمس لتمارس غزلها... بحرّية مطلقة.»[165] ومثلها «الحمائم تهاجر وترجع على كيفها ولا أحد يسألها ماذا تفعل؟ والسمك الأحمر يسبح على كيفه.. ولا أحد يسأله إلى أين؟»[166]

وبذلك تجتمع العناصر التي تؤثّث فردوس البداية: الماء والخضرة والنور والنوار والغبطة والتناغم والحياة بهيّة ولا كدر أبدا. وهكذا يصبح النصّ مسرحا للتنادي ين النصوص. وهو يعوّل على الرموز التي تؤثّث المتخيّل الجماعي ليستدرج القارئ إلى التسليم بأن ميلاد الشاعر لا يشبه في شيء ميلاد البشر الفانين العاديين. إنه لحظة من تلك اللحظات الفريدة التي يعاود الأسطوريّ فيها الظهور ويندسّ في ما يبدو عاديّا متعارفا. وللمتخيّل الديني في كلّ هذا سطوة وسلطان. فقديما في لحظة البدء كان تأسيس العالم. وكان أن «غرس الربّ الإله جنّة عدن شرقا... وأنبت الربّ الإله من كل شجرة شهيّة للنظر وجيّدة للأكل... وكان نهر يخرج من عدن ليسقي الجنّة. وأخذ الربّ الإله آدم ووضعه في جنّة عدن.»[167] وجاء في القرآن:{وقلنا يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنّة وكلا منها رغدا حيث شئتما ولا تقربا

---

(164) **نزار قبّاني، *قصتي مع الشعر*، ص214.**
(165) **نفسه.**
(166) **نفسه، ص215.**
(167) **العهد القديم، الأصحاح الثاني.**

هذه الشجرة فتكونا من الظالمين}.[168]

وليس يخفى أن المشهد الذي يبتنيه نزار قبّاني محكوم من الداخل بتلاوين الرموز والتشخيصات التي عليها جريان هذا المتخيّل الديني. وهذا لا يتجلّى في استخدام عبارتي «الجنّة» والإسراء» فحسب، ولا يعلن عن نفسه في تلاوين المشهد الذي يبتنيه الخطاب فقط، بل يتراءى صريحا في إحاطة الطفولة بكلّ ما يجعل منها هبة سنيّة مرفوقة بكلّ ما يمكن أن يحقّق الغبطة العارمة التي لا تعادلها إلاّ غبطة الإنسان الأوّل في جنان الخلد يرتع نشوان دون أن يصدم بحجر رجله. فإذا تعثّر تلقّفته أجنحة الملائك. ويمرح مغتبطا وهو يسمّي الموجودات والكائنات مستكشفا الفردوس متلذّذا بالكلمات أكثر الهبات خطرا وأشدّها بهاء. يكتب نزار قبّاني معبّرا عن هذا التصوّر:[169]

> ضمن نطاق هذا الحزام الأخضر. ولدتُ، وحبوتُ، ونطقت كلماتي الأولى.. كان اصطدامي بالجمال قدرا يوميّا. كنت إذا تعثّرت أتعثّر بجناح يمامة.. وإذا سقطت أسقط على حضن وردة... طفولتي قضيتها تحت (مظلّة الفيء والرطوبة).

ثمّة نوع من التماهي يحدث بين فردوس البداية وهذه الطفولة المسيّجة بالبهاء. وفي حين أطرد الإنسان الأوّل من ذلك الفردوس يكاد يهلك من الأسى مسكونا بالوعد الربّاني بالعودة المحتملة إلى الفردوس ذاته في نهايات الزمان، لن يغادر الشاعر فردوس طفولته: «كان هذا البيت هو نهاية حدود العالم عندي، كان الصديقَ، والواحة، والمشتى، والمصيف... هذا البيت... استحوذ على كلّ مشاعري وأفقدني شهيّة الخروج إلى الزقاق كما يفعل كلّ الصبيان.»[170] لقد أُهبط آدم من فردوس البداية ومعه بقيا من طيب. وسيغادر الشاعر هذه الطفولة ومعه هبة فردوسيّة. إنه الشعر محمّلا بأصداء هذه الطفولة الفردوسيّة: «هذا البيت

---

[168] **البقرة، 35.**
[169] **نزار قباني، *قصتي مع الشعر*، ص215- 216.**
[170] **نفسه.**

المظلّة ترك بصماته واضحة عليّ.»[171] ومثلما سيظلّ آدم وكلّ نسله مسكونين بذكرى ذلك الفردوس البعيد سيظلّ الشاعر مسكونا ببيت العائلة معلنا أن الدنيا بأسرها لا تعادل هذا البيت[172] مباهيا، في الآن نفسه، أنه ظلّ دائما «ذلك الطفل الذي يحمل في حقيبته كلّ ما في أحواض دمشق من نعناع، وفلّ، وورد بلديّ.» وكلّها روائح كان يعبق بها فردوس الطفولة. ولكلّ منها طيبه الخاصّ والطيب مأتاه الجنّة التي أهبط منها آدم مكرها في ذاك الزمان الذي أمعن في المضيّ حتى غدا محض ذكرى تمعن في التّباعد، لكنها تؤثّث المتخيّل البشري.

سيحرص نزار قباني أيضاً على إخبار المتلقّي بأن الطفل الذي عاش في هذا الفردوس ورث التمرّد من الدم الجاري في عروقه. فهو ينتمي إلى عائلة مجيدة نذرت رجالها لمناصرة العدل والحرّية. لذلك ترتسم صورة الأب على أديم النصّ بهيّة تجمع إلى البساطة تلك الهالة التي تحيط بصورة الثوّار عبر التاريخ. إنه كادح في معمل الحلوى الذي يملكه.[173] كان «يصنع الحلوى ويصنع الثورة.»[174] بل إنه يقف في مقدّمة الثائرين على الاستعمار. في بيته «كانت تعقد الاجتماعات السياسيّة ضمن أبواب مغلقة، وتوضع خطط الإضرابات والمظاهرات ووسائل المقاومة.»[175] وللعائلة أمجادها الثقافيّة أيضاً.

يكتب نزار قبّاني مزدهيا بذويه: «وراثيا، في حديقة الأسرة شجرة كبيرة.. كبيرة.. اسمها أبو خليل القبّاني. إنه عمّ والدي.»[176] وهو يحتفي به ويمجّد أفعاله قائلا: «قليلون من يعرفون أنه هزّ مملكة، وهزّ باب الباب العالي، وهزّ مفاصل الدولة العثمانيّة، في أواخر القرن التاسع عشر. أعجوبة كان هذا الرجل.»[177] والغاية من هذا التمجيد إنما هي الإيماء إلى أن الطفل الذي جاء إلى الدنيا مخفورا بالربيع وقضّى طفولته في عالم أشبه بفردوس

---

(171) **نفسه، ص217.**
(172) **نفسه، ص218-219.**
(173) **نزار قباني، *قصتي مع الشعر*، ص211-212.**
(174) **نفسه، ص210.**
(175) **نفسه، ص209.**
(176) **نفسه، ص219.**
(177) **نفسه.**

البداية وورث عن أسلافه تمرّدهم سيكون ذا شأن عظيم.

ثمّة في هذه السير والمذكّرات حشد من الثوابت التي تظلّ تعاود الظهور رغم اختلاف أصحابها واختلاف بيئاتهم وتجاربهم وأيّامهم. ذلك أن الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها تكاد تكون صورة واحدة محاطة بهالة رسوليّة تتراءى منعكسة على مرايا متناظرة كما أوضحت. لذلك حالما تقع قراءة سيرة عبد القادر الجنّابي *تربية عبد القادر الجنابي* تشرع الصورة ذاتها في الظهور من جديد رغما عن كون الجنابي ينتمي إلى جيل ابتدأ الكتابة في الستّينات. يكون الميلاد، مثلما هو الشأن في أغلب السيّر السابقة، مرافقا بأحداث خارقة تشير إلى أن مجيء الطفل إلى الدنيا ليس حدثا عاديا بل هو أمر جلل يهتزّ له نظام الكون وتكاد الأرض تصاب بقشعريرة ويقوّض الناموس. يكتب:[178]

> تذكر وقائع آل الجنابي أنه ما إن وضعتني أمّي على جديد الأرض، حتى هبط الملأ الأعلى فخُتِنتُ. ويقال إن ثلاثة جوامع أغلقت نهار ولادتي، ووجد الجيران، في اليوم التالي، رجل دين مشنوقا في غرفته. لم يعرف أحد السبب غير أن الخبر المنشور في إحدى الجرائد آنذاك، أفاد أن رجل الدين هذا ترك ورقة كُتب فيها: «نور أمرني بذلك.» (...) كلّ ما أعرفه أنني ولدت في الأوّل من تموز 1944.

فالكاتب يتعمّد توظيف ما حفل به المتخيّل الجماعي من تسليم بأن الأنبياء يولدون مختونين من السماء. والملائكة نفسها هي التي تقوم بختانهم فتطهّرهم دون وجع ولا قطرة من دم. غير أن هذا الخطاب يتشكّل قائما على تهزئة المتعاليات. ذلك أن عبارة نزول الملأ الأعلى لختن الصبيّ الوليد تفتح الكلام على فكرة النبوّة. لكنّ عبارة الجوامع التي تغلّق وانتحار رجل الدين مأمورا بقوّة غيبيّة، لا تعترض على فكرة النبوّة، بل تزحزحها عن مواضعها.

لقد جاء الصبي إلى الدنيا فزهق الحقّ. حتى لكأن الكلام يريد أن يدفع بالمتلقّي إلى استحضار عبارة «أيّ حق رفع وأيّ باطل وضع» أي العبارة التي وصف بها مجيء عمر

---

[178] **عبد القادر الجنابي، *تربية عبد القادر الجنابي*، ص11.**

بن أبي ربيعة إلى الدنيا ليلة توفّي عمر بن الخطّاب. أو لكأنه يومئ إلى أن هذا القادم الوليد سيؤسّس نبوّة جديدة تدحض ما سبقها. لذلك ستكون السيرة كلّها بمثابة التجسيد الفعلي لسلوك يتعارض بالكلّ مع مقرّارت الدين المتعارفة، سلوك يتّسم بالنزق والانغماس في اللذّة وهدم الممنوع والمحرّم. وهي جميعا نزوعات تجري في جسد الطفل الذي قلب مولده نظام الكون مجرى الدم لأنه إنما ورثها عن والده: «كان أبي... شرّيبا فقيد الشبيه. لقد بدّد كلّ ثروته في حانات الخمر، سباق الخيل وفي بيوت الدعارة.»[179]

هكذا ترتسم صورة الأب الذي سيورث الطفل ما ورثه هو نفسه عن أسلافه. لذلك يحرص الخطاب على جعل هذه الصورة تنفتح على فكرة كسر المألوف وهدم الممنوعات وتخطّي الأعراف الاجتماعيّة، وتحفل بالمشاهد التي تجسّد كلّ ذلك. منها مثلا مشهد الأب وابنه في المبغى وهما يلوذان بالفرار بعد أن قضى الأب وطره «ولم يدفع المبلغ المتّفق عليه.»[180] وعلى هذا أيضاً جريان سلوك الأخ الأكبر. إنه متأثّر بأخلاقيّات الأب الذي أورث جميع أبنائه طبائعه ونزواته. وهو يحرص على جعل الطفل يتخطّى الحياء فيدعوه إلى مضاجعة المومسات في دكانه. وكثيرا ما يرتّب له لقاءات مع مومس كرديّة تتعرّى قدّام الصبيّ فيقف محملقا في فرجها. نقرأ: «بقيت، ذات مرّة، نصف ساعة أحدّق في هذا الفرج الذي للآن أعتقد أنه كان أخضر اللون كما لو أنه خاتم من الزمرّد.»[181]

توهم سيرة الجنّابي بأنها سيرة مضادّة لما حفلت به سير الجيل السابق بدءا بسلامة موسى وصولا إلى أدونيس من التزام بالأعراف وعدم تعدّ على القيم الدينيّة والأخلاقيّة. لكنّ ما تنبني عليه من تناد بين النصوص هو الذي يلحقها بتلك السير. ويجعل القلق الوجودي الذي يريد الكاتب أن يتوّج به صورته مجرد قلقٍ استعراضي فاضحٍ. ذلك أن زمن الكتابة يرد قائما على استلهام العديد من النصوص التي في ضوئها يرسم الوقائع والأحداث التي عاشها الطفل. عديدة هي النصوص المستلهمة التي تندسّ في تلاوين هذه السيرة وأقاصيها. وهي لا تعلن عن نفسها إلا إيماء ولمحا. فحين تحرص الكتابة على رسم صورة جذّابة للطفل

---

(179) **نفسه، ص17.**
(180) **عبد القادر الجنابي، *تربية عبد القادر الجنابي*، ص18.**
(181) **نفسه.**

ومحيطه العائلي تكاد تذكّر بكتابات هنري ميلر وما انبنت عليه من إباحيّة فاضحة.

إن الانغماس في الملذّات الجنسيّة والإقبال عليها بنهم لا يرتوي إلا ليعاود الظهور من طبائع العديد من الناس الشهوانيين الذين سيظلّ الزمان يجود بهم أفواجا وجماعات. لكن إشهار النهم الجنسي وتحويله إلى فاعل من الفعلة الرئيسيين في الكتابة الإبداعيّة إنما يمثّل هاجسا عليه مدار افعال الشخصيات وبناء الأحداث تميّزت به كتابات هنري ميلر. وسواء تملّينا سيرته في *بلكسيس ونكسيس وسكسيس* أو نظرنا في نص *مدار الجدي* أو *مدار السرطان* أو في نص *عشيّة في كليشي* فإن صورة الشخص الذي يضاجع بغيا ثم يسرق من محفظتها المبلغ المتّفق عليه، أو يلوذ بالفرار، يظلّ يعاود الظهور.[182] ومثله تعاود الظهور المشاهد الجنسيّة الإباحيّة. بل إنها تصبح نوعا من السفر باتجاه الأقاصي حاملة المتلقّي في سفر أيروسي يهدم المحظور والممنوع ويستدرج إلى النور المسكوت عنه والمكبوت والمقموع. وبذلك لا تكون الدعارة مقصودة لذاتها. بل تعلن عن نفسها في شكل فعل مقاوم لكلّ ما يغرّب الكائن عن نفسه.

ورغم هذا الطابع النزق الحريص على التخلّص ممّا أحاط بالسير والمذكّرات السابقة من استلهام للتشخيصات والرموز التي حفل بها المتخيّل الديني، لا تتمكّن الكتابة من الإفلات من سطوة ذلك المتخيّل وسلطان تلك التشخيصات بل تصدر عنها وتكرّسها. إذ يقع الإيماء، لحظة الحديث عن الحارة التي شهدت مولد الصبيّ الذي سيواصل نزق أسلافه وكسرهم للمنوعات والمحرّمات، إلى أن زمن ميلاد الصبيّ هو لحظة البدء، أيّام صعد البشر الفانون على برج بابل يطلبون الآلهة فكان انتقامها عظيما إذ بلبلت ألسنتهم وقضت على لسانهم الواحد حتى توقع بينهم الفتنة والفرقة وتخلد هي إلى الأمن والراحة. يكتب الجنابي:[183]

> كانت منطقة رأس القرية، في بغداد، التي ولدت فيها أشبه ببوتقة يختلط فيها المسلم بالمسيحيّ، وهذا باليهوديّ، وحابل الجميع يختلط بنابل الصابئة،

---

[182] **انظر مثلا روايات هنري ميلر:**
***Tropique du Cancer* (ed. Denoël) ; *Tropique du Capricorne* (ed. du Chêne) ; *Le Colosse de Maroussi* (ed. du Chêne) ; *Sexus* (ed. Buchet/Chastel-Corrêa) ; *Plexus* (ed. Buchet/Chastel-Corrêa) ; *Un Diable au Paradis* (ed. Buchet/Chastel-Corrêa).**

[183] **عبد القادر الجنابي، *تربية عبد القادر الجنابي*، ص11-12.**

التركمان، الآشوريّين، الأكراد، والرسل الثلاثة، بالشحّاذين والعيّارين الذين كانوا يملأون بغداد. كنّا نشعر أن الله موجود في صدر البيت وكأنه برج بابل يمتدّ من غرفة النوم مارّا بكل البيوت وبنداءات البقّالة والباعة المتجوّلين، حتى ينتهي عند المقهى الواقع في رأس الشارع حيث البلبلة وخشيش النرد وصياح النادل وملاسنات لاعبي الدومينو والطاولة.

ثمّة في هذا المكان الذي شهد مولد الصبيّ ونشأته جميع الأعراق والديانات والألسن. الكلّ مجتمعون. بعضهم يختلط بالبعض الآخر. حتى لكأن المكان كلّه لسان واحد. أو لكأن ألسنتهم قد بلبلت للتوّ، فلم يجدوا متّسعا من الوقت كي تبتعد كلّ قبيلة وكل ملّة عن بقيّة الملل والقبائل والألسن. إن «رأس الدرب» لم تزل بعد في زمان البدايات حين بلبل الربّ ألسنة بني البشر. وسيعمل على تبديد شملهم على وجه الأرض بعد ذلك بقليل.

لقد ولد الطفل وسينشأ أيضاً في تلك الفسحة الزمانيّة الفاصلة بين لحظتين: لحظة بلبلة الألسن، ولحظة تبديد الناس لسانا لسانا وأمّة أمّة. فبعد الطوفان الذي عمّ الأرض وطهّرها من رجسها وأدرانها، كان أن أبناء نوح الذين عمّروا الأرض المغسولة تناسلوا حتى صاروا قبائل. وهم بنو حام وبنو سام الذين تناسلوا، بدورهم، حتى غدوا شعوبا تجوب الأرض المتاحة من غزّة إلى سدوم وعمورة ونينوى حتى جبل المشرق. ثم كان أن عاودهم الحنين إلى التمرّد المركوز في طباعهم. جاء في العهد القديم:[184]

وكانت الأرض كلّها لسانا واحدا ولغة واحدة. وحدث في ارتحالهم شرقا أنهم وجدوا بقعة في أرض شنعار وسكنوا هناك. وقال بعضهم لبعض هلمّ نصنع لبنا ونشويه شيّا. فكان اللبن مكان الحجر وكان لهم الحمر مكان الطين. وقالوا هلمّ نَبْن لأنفسنا مدينة وبرجا رأسه بالسماء. ونصنع لأنفسنا اسما لئلاّ نتبدّد على وجه كلّ الأرض. فنزل الربّ لينظر المدينة والبرج اللذين كان بنو آدم يبنونهما. وقال الربّ هو ذا شعب واحد ولسان واحد لجميعهم وهذا ابتداؤهم بالعمل. والآن يمتنع عليهم كلّ ما ينوون أن يعملوه. هلمّ ننزل ونبلبل هناك

---

[184] **العهد القديم، تكوين: الأصحاح الحادي عشر.**

لسانهم حتّى لا يسمع بعضهم لسان بعض. فبدّدهم الربّ من هناك على وجه كلّ الأرض. فكفّوا عن بنيان المدينة. لذلك دعي اسمها بابل. لأن الربّ هناك بلبل لسان كلّ الأرض. ومن هناك بدّدهم الربّ على وجه كلّ الأرض.

لا يخفي الجنابي النصّ الذي يستلهمه. ذلك أن الكتابة ترسم مشهدا الألسن فيه متباينة ومتعايشة في الآن نفسه، والملل والشعوب مختلفة مجتمعة في المكان ذاته، ثمّ تشرع في تفسير مقاصدها. إنها تأخذ بيد المتلقّي وتطرح قدّامه المعاني المضمرة في تلاوين المشهد الذي ابتنته. هذا ما يبرّر الانتقال من الحديث عن الملل التي تقطن «رأس القرية» إلى الحديث عن الله وبرج بابل. لكنّ النصّ يزحزح التشخيصات والرموز الدينيّة عن مواضعها. فيقع تشبيه الله ببرج بابل. والحال أن البرج الذي صنعه سكّان بابل كان قد أعدّ لتحقيق ثارات بني البشر من آلهة استأثرت بالخلد. وهم إنما صنعوا البرج ليمارسوا الصعود عليه حتى السماء مسكن الربّ. فكان أن صبّ عليهم جام غضبه وبدّدهم في الأرض كلّها. كان هو واحدا. وكانوا هم أيضاً لسانا واحدا. ومن واحديّتهم تلك استمدّوا عتوّهم وقوّتهم. فكان أن بدّدهم وقضى على لسانهم الواحد. فانقلبت قوّتهم ضعفا. وتحوّل تكاتفهم وتعاونهم إلى فرقة وتناحر.

تعلن عمليّة الزحزحة عن نفسها أيضاً في قلب العلاقة بين الربّ والناس، وبين برج بابل والسماء. فالعلاقة بين الربّ وبني البشر هي كما العلاقة بين البرج والسماء تمتدّ عموديّا لا أفقيّا. لكنّ النص يحرص على قلبها فتصير أفقيّة تمتدّ من غرفة النوم إلى المقهى. «كنا نشعر أن الله قريب وكأنه برج بابل يمتدّ من غرفة النوم... حتى ينتهي عند المقهى.» تلك هي دنيا الطفل كما يرسمها الكاتب في لحظة الكتابة. وتلك مساحتها. إنها تبدأ من غرفة النوم وتنتهي عند المقهى. ولاشيء هناك غير البلبلة: نداءات البقّالة والباعة الجوّالين، وملاسنات: بعضها كرديّ وبعضها آشوريّ، وبعضها الآخر عربيّ وتركيّ.

منذ فاتحتها تعلن السيرة عن مقاصدها. إنها ستكون سيرة متمرّدة على المتعاليات والمقدّسات. ستهدم الممنوع وتتخطّى المحرّم وتمجّد النزق والدعارة والإباحيّة. لذلك لا تكتفي بتشبيه الربّ بالبرج الذي كان أعدّ لتخريب السماء وإزاحته عن كرسيّه، بل تسوّي بين الرسل الثلاثة والشحّاذين والعيّارين. ومعلوم أن المضطهدين والمقهورين والمرضى كانوا

دائما سبّاقين إلى الالتفاف حول الأنبياء ابتغاء بعض من إنصاف أو من عافية، حتى أن يسوع المسيح كان يجوب أرض فلسطين كلّها تتبعه جحافل من العميان والبرص وذوي العاهات. وكان يلتفت بين الحين والآخر ويشفي البعض منهم. فيزداد توافدهم على رحمته من التخوم كلّها. لهذا يقرن النصّ بين الرسل والشحّاذين والعيّارين. ولا يمكن للطفل أن يكون على بيّنة من ذلك. وإنما هي فعال الكاتب في زمن الكتابة. وهي أيضاً طريقة النصّ في المكر بالمتلقّي واستدراجه إلى تهزئة المتعاليات والعبث بالمقدّسات.

من هنا تستمدّ سيرة الجنّابي عنفها. إنها خطاب مأخوذ إلى حدّ الهوس بمحو الماضي، وبهدم ما تعدّه أوثانا وأصناما. والكلّ مدان. والمقدّسات جميعها مطلوب محوها. لكنّ الكاتب على يقين من أن عمليّة المحو تلك متعلّق لا يطال. لذلك يستغلّ الحديث عن الطفولة ويشرع في بعثرة المقدّسات وتتفيهها والثأر منها. وما دامت راسخة في الذهن البشري متلبّسة بالوجدان الجماعي لا يمكن أن تنسى أو تغيب فليكن تبديد مهابتها شكلا من أشكال رجمها وتقليص سطوتها في وجدان المتلقّي. ليس الطفل سوى وسيلة في يد راو ماكر يتقن كيفيّات استدراج المقدّس إلى منطقة تعفّنه وانكشاف دنسه.

إن الإنسان هو سيّد سؤاله ومصيره. وهو الذي يصنع تحت الشمس قدره. هذا ما يحرص هذا الراوي الذي يتقن المداورة والمكر على إقناع المتلقّي بإقامته بديلا عن كلّ الخطابات المقدّسة التي تجعل من خلاص الإنسان مسألة موكولة إلى قوى متعالية غير منظورة. غير أن الراوي لا يجاهر بهذه المقاصد والآراء ذات الطابع الانشقاقيّ، بل يبتنيها في الكلام ويذيبها في الوقائع والأحداث، فتتراءى من خلال المشاهد التي يبتنيها والأفعال التي يسردها مسندة إلى الطفل. وبذلك لا يكتفي الراوي باستدعاء الوقائع، بل يضمّنها مواقفه ورؤيته. فيصبح الفارق بين زمن الكتابة وزمن الأحداث غير بيّن يكاد يمّحي ويضيع بالكلّ.

إن الإنسان لا يملك غير «أ...«ناه»». منها يستمدّ عظمته ومنزلته ومصيره. بل إن «الأ...نا» هي آخر ما يتبقّى بين يدي الكائن في تغريبة الحياة. فهي الملاذ والملجأ. هي المبتدأ. وهي المنتهى. وليست الحياة سوى طريق إلى تلك الأنا في واحديّتها وفرديّتها وعزلتها المهلكة. بل إن الثقافة نفسها تيْه وضلال، لأنها تحول دون تعرّف تلك «الأنا» على حقيقتها وواحديّتها، وتمنع عنها السّبل المؤدّية إلى العودة بها إلى طبيعتها الأولى أيّام كان كلّ

شيء مباحا ولا إكراه. لا ممنوع ولا محرّم. هذه هي الآراء التي سيضمّنها الراوي في تلاوين الكلام آن سرده حكاية الطفل.

لذلك حالما يفرغ من رسم لحظة الميلاد يمعن في تتفيه المقدّسات وهدم المحرّمات. وتبدأ المحاسبة عنيفة متوتّرة: «مسلم أنا؟ هذا مستحيل. ألم أطرد من «الكتّاب» الذي أدخلت إليه قسرا بعد شهر واحد لأنّي لم أستطع أن أحفظ آية واحدة عن ظهر قلب؟»[185] وهذا يعني أن الطفل هو الذي أدخل إلى الكتّاب ولم ينجح في القيام بعمليّة الحفظ. وجاء دور الراوي ليتأوّل فعال ذلك الطفل العنيد الذي اقتادوه بالسلاسل إلى مكان يشرع المسلمون فيه في تهجّي النصّ الديني وتشرّبه وحفظه. أطرد الطفل جرّاء كسله وتقاعسه ومرضه. وسيعمد الراوي إلى تأويل ذلك على أنّه أمارة على أن هذا الطفل يحمل بين جنبيه حقيقة أخرى تمنعه من الامتثال للحقيقة التي يؤمن بها ناسه ومجتمعه. فهو يعلن منذ البدء تمرّده. ومنذ البدء أيضاً يطرح بدائله.

غير أنه لا يحقّق نجاته من سطوة الحقيقة التي يعليها ناسه إلا بعد أن يمضي على طريق الآلام حتى مشارف الهلاك. فلقد أصيب الطفل زمن تردّده على الكتّاب بحمّى قاتلة كادت تودي بحياته. لكنّ تلك المحنة طهّرته مثلما هي عادة المحن والويلات مع الأنبياء والمصطفين. يكتب الجنابي:[186]

> وكانت حمّى التيفوئيد التي أصابتني ذات حدّين، إذ بقدر ما أودت ببعض من جمالي، نظّفت ذاكرتي من النزوع البافلوفي الكامن في ذاكرة الإنسان. لم تبق لي إلاّ ذاكرة بصريّة استخلاصيّة لا تختزن إلا مفردات عصيانيّة ومشاهد إثارة.

وبذلك يستلهم النصّ المتخيّل الديني فيما هو يمعن في تكريس دعوته إلى رفض المتعاليات والمقدّسات. فالطفل مثل جميع المصطفين يمضي على درب الآلام حتى مشارف الموت. ويعود من تجربته تلك وقد غسلت ذاكرته تماما من الضلال الذي يتخبّط فيه بنو

---

(185) **عبد القادر الجنابي، *تربية عبد القادر الجنابي*، ص12.**
(186) **نفسه.**

قومه. بل إن الحمّى المهلكة، من جهة كونها حالا تجعل المرء يشفّ حتى ليكاد يغيب، تعامل في هذا الخطاب كما لو أنها نوع من الإسراء أو نوع من الكشف. أو لكأنها تلك الطريق الوعرة التي سلكها يسوع المسيح على جبل التجربة لحظة حاول المجرّب إبليس زعيم الماكرين أن يغريه بالعصيان ويزيّن له الانقلاب على الحقيقة التي يحملها بين جوانحه.

إن تجربة الحمّى القاتلة، كما يتأوّلها الراوي، هي التي بدّلت الطفل ذاكرة بذاكرة. لقد محت ذاكرته الأولى من كلّ ما خزّنته من تعاليم وأعراف. ومدّته بذاكرة مطهّرة بها سيستكشف العالم من جديد. إنها ذاكرة «بصريّة». من الواقع المعيش تنتقي ما يعنّ لها أن تختزنه. ولمّا كان هذا الطفل منذورا لأمر عظيم فإن هذه الذاكرة الجديدة التي حازها بعد الحمى-الإسراء أو الحمى-الكشف المطهّر لن تختزن إلا ما سينذر الطفل نفسه له، أي التمرّد والعصيان. فلن تختزن إلاّ «مفردات عصيانيّة ومشاهد إثارة.» لقد وهب الطفل «الفريد» ذاكرة مصفّاة مطهّرة مثل ذاكرة الإنسان الأوّل قبل أن تؤثّث بالرموز الأسطوريّة والدينيّة والتعاليم والأعراف الاجتماعيّة. وآن للنبوءة أن تبدأ. هكذا نجح الراوي في إحاطة صورة الطفل بملامح رسوليّة. إنه قادم إلى الأرض لينجز أمرا عظيما. فحين هلّ على الدنيا اختلّ الناموس. غلّقت جوامع وانتحر رجل دين. وتجشّم الملأ الأعلى الهبوط من الأعالي كي يختن الطفل الوليد وآن للحقيقة البديل أن تعلن عن نفسها إذن.

يذكر الراوي أن الطفل أودع، حالما نجا من الكتّاب ومن الحمّى القاتلة، في معهد فرنسي. وفي ذلك المعهد سيتلقّفه نور الحقيقة التي جاء ليبشّر بها العالمين. يكتب الجنّابي: «في المعهد الفرنسي، حيث جلست جانب فتاة يهوديّة كانت تتحدّث كلاما مزموريّا لن أنساه، والمعلّم الفرنسيّ يخطّ على السبّورة السوداء بطبشور ورديّ اللون: Je. كان مساء جميلا.»[187] لا يأتي الاحتفاء بالفتاة اليهوديّة وبكلامها المنحدر رأسا من مزامير داود ليمجّد الديانة اليهوديّة التي تمتّ إدانتها لحظة قرن الراوي بين الرسل الثلاثة والشحّاذين فيما تقدّم من كلامه، بل يوهم بأنه يأتي ليومئ إلى ما بين «أبناء العمومة» أحفاد إسحاق وأحفاد إسماعيل من دم مراق. وهو يوهم أيضاً بأنه يأتي ليرسم مسافة فاصلة بين الطفل وناسه. إن الطفل براء من أحقاد بني قومه وأحقاد خصومهم اليهود. لذلك يقع الاحتفال

---

[187] **عبد القادر الجنابي، *تربية عبد القادر الجنابي*، ص12.**

بالضمير Je: أ - نا. وهو ضمير يعني في الفرنسيّة الأنا وهي تضطلع بدور الفاعل.

لن يكون ما سيأتي من السيرة كلّها سوى توسّع في إبراز هذه الحقيقة التي وضع الطفل قدّامها ذات نهار بالمعهد الفرنسي. لذلك يمعن الراوي في الإخبار عن هذه الطفولة ملحّا على أن والد الطفل وأمه لم يكونا سوى معبر منه تسلّل الطفل إلى الوجود. فحالما ولد، أُسلم إلى نفسه وعاش مثل نبتة برّية. إنه بمعنى ما ابن نفسه، وابن الحياة. لقد قضّى شطرا من طفولته في الشارع حيث تلقّى «درسه الأول في ضرورة تسمية الأشياء بأسمائها»، ورأى جميع أصناف الناس «الموظّفون، رجال المخابرات، شرطة المرور، المُتَهَنْدمون، الطلاّب، المعلّمون، التجّار، رجال الأعمال... الشحّاذون، العاطلون عن العمل، العاهرات، القطط، الكلاب، المشوّهون، العرج، البغال، الباعة، الليليّون...»[188] وفي الشارع أيضاً تعلّم كيف يواجه قدره. من ذلك مثلا أنه كان «يبيع البوظة أو العصير في عربة صغيرة» أو يعمل «كلفّاف سجاير لدى بائع جعفريّ في محلّة سيّد سلطان علي.»[189] وهناك وسّع من دائرة إدراكه بالعالم. رأى كيف يأتي الموت ويختطف الناس صدفة وعبثا. فلقد قُتل معلّمه الجعفري «بسكّينة طعنتها في ظهره، دون قصد، يد آشوريّ مجنون كان يسابق كرديّا في رمي السكّين من بعد عشرين مترا على هدف كان بائع السجائر الملفوفة الجعفري ينام فيه.»[190]

وعلى عجل ستتجلّى علامات الحقيقة التي من أجلها جاء الطفل إلى الوجود بشيرا. فحين بلغ الحادية عشرة من عمره أدخل إلى مدرسة البنين المختلطة فبدأ شيطان الجنس يركض في عروقه. وكانت المعلمات هدفا لنظراته المتّقدة شهوة إذ ظلّ يختلس من أجسادهن «ما يكفي للاحتلام ليلا»[191] ويقوم بدور الرسول الوسيط بين المعلّمة التي «كان كلّ شيء فيها ينزّ جمالا وشبقا... وحبيب لها يعمل خبّازا.»[192] وسينمّي فيه أخوه الأكبر هذه النزعة

---

(188) **عبد القادر الجنابي، *تربية عبد القادر الجنابي*، ص13.**
(189) **نفسه.**
(190) **نفسه، 13-14.**
(191) **نفسه، ص15.**
(192) **نفسه.**

الإباحيّة فلقد كانت لهذا الأخ «غرفة خاصّة به، وكلّ الحرّية في الإتيان بعشيقاته إليها ومعاشرتهنّ فيها. غرفته كانت جدّ معطّرة، وغاية في الترتيب والأناقة.» ويذكر الطفل على لسان الراوي أنه كثيرا ما كان يتسلّل إلى غرفة الجنس هذه المقفلة بالأسرار وينمّي استيهاماته ونزواته.[193]

لن يطيل الطفل البقاء على مقاعد الدرس. سيترك المدرسة على عجل. ولن تكون طفولته المليئة بكلّ ما يمكن أن يجعل من المرء منشقّا متمرّدا سوى فاتحة وبداية. والراوي إنما ينتقي من أحداث تلك الطفولة العامرة بالضياع والتشرّد والعلل، بالشبق الجنسيّ الضاري وتهاوي المقدّسات والممنوعات، ليستدرج المتلقّي إلى التسليم بأن هذه الطفولة العاصفة ستؤدّي بصاحبها إلى مفترق حاسم: فهو إما أن يكون مجرما مغامرا بارعا في الفتك، أو مصلحا ذا شأن، أو زعيم سياسيّ يمتلك مقدرة على تأطير الناس. ومن المحتمل أيضاً أن يكون كاتبا أو شاعرا منشقّا. لذلك كثيرا ما يستبق الراوي الأحداث ويخبر المتلقّي بذلك على لسان الطفل قائلا:[194]

> ومثل ما قُدّر عليّ أن أدخل المدرسة متأخّرا، كان مصيري أن أتركها مبكّرا ومن أقصر الطرق –النافذة- صوب جيل ضائع متمرّد على القيم والتقاليد، جيل مخيِّبٍ آمالَ عائلات كثيرة من أجل قصيدة أو قصّة أو مقالة تنشر في هذه الجريدة أو تلك المجلّة، كان يتنامى، منحدرا من المدن الأخرى، في مفترق شوارع بغداد ومقاهيها، سيعرف فيما بعد بجيل الستّينات.

ثمّة في هذه السير والمذكّرات والمقابلات إصرار من أصحابها على رسم صورتهم أطفالا مجلّلة بهالة رسوليّة واضحة. ثمّة في كيفيات ابتناء الأحداث لحظة انتقائها وإعادة صياغتها حرص مماثل على استدراج المتلقّي إلى التسليم بأن علامات النبوغ من السّمات البارزة لصورة الكاتب طفلا. وسواء اختار الراوي أن ينتقي من الأحداث والوقائع ما يشير إلى ذلك النبوغ المبكّر صراحة أو تعمّد إضماره واكتفى بالإيماء إليه، فإن النتيجة تظلّ

---

[193] **عبد القادر الجنابي، *تربية عبد القادر الجنابي*، ص23.**
[194] **نفسه، ص17.**

واحدة: ثمّة طفل وُلد وسيكون له شأن عظيم. وسواء تكتّم الراوي على الأحداث والوقائع التي من شأنها أن تخدش الحياء وتتخطّى الممنوع أو تعمّد التوقّف عندها بالتفصيل كما في سيرة الجنّابي، فإن النتيجة تظلّ واحدة أيضاً: إن الطفل الذي سيكون له شأن عظيم يحمل بين جنبيه نزوعا إلى التمرّد والانشقاق وقهر الصّعاب مهما بلغت من القسوة والعتوّ. لكنّ الأمر المدهش المحيّر في هذه النصوص جميعها إنما هو تغييب الأمّ تغييبا تامّا أو يكاد والاحتفاء بالأب أيّما احتفاء، ورسم صورة للذّات مفتوحة على الأسطوريّ والمقدّس.

الفصل الثاني

قَـتـل الأمّ

يعلن قتل الأمّ عن نفسه وفق طرائق عديدة. فيرد في شكل تغييب تامّ في سيرة بدوي. إذ لا يلتفت الراوي إلى الأمّ إطلاقا. حتى لكأن الطفل لم تحبل به امرأة وإنما سوّي من الطين رأسا، وأُسقط في عالم الأحياء فجأة. لكنّه يومئ إيماء إلى المرأة مطلقا في معرض حديثه عن عبثيّة الوجود وإقراره بأن الإنسان إنما يجيء إلى الحياة صدفة وبختا. وهذه الصدفة، في نظره، تعلن عن نفسها «في الإلتقاء بين الحيوان المنوي في الرجل والبويضة في الأنثى... وواهم من يظنّ أن ثَمّ ترتيبا أو عناية أو غاية.»[195] لا يتفطّن الراوي إلى أن للكلمات مكرها. ولها ألاعيبها في كشف الرؤية التي يصدر عنها مستخدمها ومجريها.

إن الراوي يستخدم كلمتي «الرجل» و«الأنثى». وفي حين ترد الكلمة الأولى خالية من أيّ تهجين أو دونيّة واحتقار، ترد الكلمة الثانية التي يشار بها إلى المرأة محمّلة بنظرة دونيّة تفقر المرأة من جهة كونها كائنا بشريّا، وتلحقها بفصيلة الإناث مطلقا. إن كلمة «الأنثى» إنما تستخدم عادة لتسمية البهيمة لا البشر. وما يقابل كلمة الأنثى في الاستخدام اللساني إنما هو كلمة الذكر. لكن الراوي يستخدم الزوج: الرجل /الأنثى. فلا تأتي التسمية بريئة، بل ترد محمّلة بنظرة دونيّة تهب الرجل ما تبخل به على المرأة. إن مجرّد اللّهج بكلمة «أنثى» في مقابل كلمة «رجل» ليس خاليا من الدلالة. إنه يعبّر عن رؤية ذكوريّة تعتبر الأنوثة، في حدّ ذاتها، معرّة تتدنّى بالكائن حتى لتكاد تلحقه بالكائنات غير العاقلة.

أما الأب فإن الراوي يحتفي به، ويدوّن بطولاته حتى قبل تكوّن الطفل في رحم أمّه. فيسند إليه من الصفات ما يجعل منه كائنا نموذجيّا يجمع إلى النبل الشهامة والكرم ومكارم الأخلاق. إنه صاحب «حدس مرهف.» وهو العمدة الذي ورث العمديّة عن والده سنة 1905 وسيحافظ على منصبه عشرات السنين. ورغما عن كونه كان من كبار ملاّك الأرض من

---

[195] **عبد الرحمن بدوي، *سيرة حياتي*، ص6.**

الإقطاعيين فإنه كان قريبا من الفلاّحين «كأنه واحد منهم: يأكل من طعامهم إذا لم يوافه الطعام من المنزل، ويجالسهم ويحادثهم حين يكون في الحقل.» لقد «كان قوي الشخصيّة إلى أقصى حدّ، مرهف الذكاء، ذا حافظة جبّارة، مستقيم السلوك، لا يتنقل من رأي إلى رأي حسب الظروف، ولا يناور ولا يداور ولا يقبل الضيم.»[196] ولم يكن مكتفيا بدوره في الريف المصري، بل كان يسهم في الحياة السياسيّة المصريّة. ذلك أنه كان عنصرا فاعلا في «حزب الأمّة ثم في حزب الأحرار الدستوريين الذي خلف حزب الأمّة، واستمرّ على هذا الموقف حتى انهيار حزب الأحرار الدستوريين سنة 1950... وكان على اطلاع غير قليل على ما يجري في العالم والسياسة الدوليّة.»[197] بل إن هذا الأب هو باني السلالة الحقيقي. ففي حين كان جدّ الطفل شحيحا في إنجاب الأولاد، ثأر الأب لندرة الولد في العائلة وجدّد السلالة وأخصبها. يكتب بدوي:[198]

> كنت الثامن من إخوتي وأخواتي لأمي، والخامس وعشرين بين أبناء والدي، وسيصبح المجموع واحدا وعشرين ولدا. أحد عشر من البنين وعشرا من البنات. وكان ذلك تعويضا هائلا عمّا جرى لجدّي، فإنه لم ينجب غير ولد واحد هو والدي.

يحرص الراوي طيلة رسمه لمشاهد الطفولة على رسم صورة نورانيّة للأب. حتى ليكاد المتلقّي يسلّم بأن الإقطاع كان مرحلة ذهبيّة في تاريخ البشريّة، وأن الإقطاعيين كانوا فرسان النبل والكرامة البشريّة لحظة تألّقها. لذلك يمعن الراوي في تعداد خصال الأب ويتغنّى بها فلا يترك صفة محمودة إلاّ أسندها إليه. نقرأ مثلا: «كان والدي قويّ الإيمان شديد الحرص على أداء الصلاة في مواعيدها، والزكاة في مواسمها، وحجّ إلى بيت الله الحرام في مكّة في شتاء سنة 1937.»[199] ولمّا كان التمسّك بالدين وطقوسه على هذا النحو من المحتمل أن يدفع بالمتلقّي إلى التفكير في مسألة الشدّة والتزمّت فإن الراوي يعاجله بالقول: «لكنّه في الوقت

---

[196] **عبد الرحمن بدوي، *سيرة حياتي*، ص15.**
[197] **نفسه.**
[198] **نفسه.**
[199] **عبد الرحمن بدوي، *سيرة حياتي*، ص17.**

نفسه كان واسع التسامح الديني، فكان طبيبه المعتاد في المنصورة قبطيّا، وكان في الأمور الاقتصاديّة كثيرا ما يتعامل مع نصارى من كل المذاهب.»[200]

تشرع الأمّ في الظهور في سيرة نزار قبّاني لكنّها تحضر لتضطلع بدور الوعاء، أو بدور الرّحم ثم تختفي تماما. فيشار إليها إشارة عابرة في معرض الحديث عن لحظة الميلاد. يقول الراوي: «الأرض وأمّي حملتا في وقت واحد.. ووضعتا في وقت واحد.» ثمّ تغيب الأمّ من مسرح الأحداث حتى لكأنها لم توجد قطّ. بل إن الكلام يغيّب الأمّ ويشرع في الحديث عن الأرض وقد دبّت فيها الحياة بمقدم الربيع، وعن الطبيعة وهي تثور على الشتاء. حتى لكأن الطفل الوليد إنما هو ابن الأرض وابن الطبيعة والحياة. ولم تكن أمّه سوى وعاء انتهى دوره حالما لمح الطفل النور. ثم يشرع الكلام في ابتناء صورة الأب بهيّة نورانيّة في منتهى البهاء.

يتمّ الانتقال من الحديث عن الأرض إلى الحديث عن الأب فيما تكون الأم قد أهملت تماما. يكتب: «هذا ما كان يجري في داخل التراب، أما في خارجه فقد كانت حركة المقاومة ضدّ الانتداب الفرنسي تمتدّ من الأرياف السوريّة إلى المدن والأحياء الشعبيّة... أبي، توفيق القبّاني، كان واحدا من أولئك الرجال.»[201] إن الأب بطل من أبطال المقاومة الشعبيّة لذلك يمعن النص في التغنّي بأمجاده. لقد عرف السجن وصمد في أشد السجون الصحراوية قسوة: «حين رأيت عساكر السنغال يدخلون في ساعات الفجر الأولى منزلنا بالبنادق والحراب ويأخذون أبي معهم في سيّارة مصفّحة إلى معتقل تدمر الصحراوي عرفت.» هكذا يحدّث الابن عن والده مفتتنا: «عرفت أن أبي يمتهن عملا آخر غير صناعة الحلويّات.. كان يمتهن صناعة الحرّية.»[202] وهو يمعن في تعداد صفات البطل تلك قائلا: «كان أبي إذن يصنع الحلوى ويصنع الثورة وكنت أعجب بهذه الازدواجيّة فيه...إن هذه الازدواجيّة في شخصيّة أبي، انتقلت إليّ وإلى شعري بشكل واضح.»[203]

غير أنه لا يكتفي بهذا البعد بل يحرص على التوسّع في رسم صورة الأب المكافح

---

(200) **نفسه.**
(201) **نزار قبّاني، *قصّتي مع الشعر*، ص209.**
(202) **نفسه، 210.**
(203) **نزار قبّاني، *قصّتي مع الشعر*، ص209.**

فيرسم له صورة جذّابة محبّبة إلى النفس. إنه يفني العمر والبدن مكافحا في سبيل إسعاد بنيه وذويه. وهو ليس البطل الخارق المفارق الذي يصعب على المتلقّي أن يتماهى معه ويتعرّف على الأبوّة فيه نبيلة تعلي الإنسان وتمدّه بجزء هامّ من عظمته. لاسيما أن الأبوّة كما ترتسم على أديم النص أبوّة كريمة لا تمارس الزجر والمنع، بل تهب وتعطي ولا شيء غير العطاء.

يكتب نزار قبّاني: «لم يكن أبي غنيّا ولم يجمع ثروة، كلّ مدخول معمل الحلويّات الذي كان يملكه، كان ينفقه على إعاشتنا وتعليمنا وتمويل حركات المقاومة الشعبيّة ضدّ الفرنسيين.»[204] إنه «من الكادحين... أنفق خمسين عاما من عمره، يستنشق الفحم الحجري، ويتوسّد أكياس السكّر، وألواح خشب السحاحير.»[205] وهو نموذج الأب المكافح الذي يستلّ رزق أطفاله بالكدّ ورشح الجبين، لا يثنيه عن ذلك الهجير وقرّ الشتاء. فكثيرا ما كان يعود إلى داره «تحت مياه المزاريب الشتائيّة كأنه سفينة مثقوبة.»[206] حتى أن «وجهه المطليّ بهباب الفحم، وثيابه الملطّخة بالبقع والحروق» تدلّ عليه: إنه من «الأسر الدمشقيّة التي كانت تكسب رزقها بالشرف والاستقامة والخوف من الله.»[207]

وفي حين تُنسى الأمّ تماما يقع تمجيد الأب. ويقع الإلحاح على أن الأب هو الطريق وهو السّبيل المؤدّية إلى الأمجاد. ففي جسده يحمل الأب ما سيورثه لابنه من خاصّيات تفتح قدّامه دروب المجد. يكتب نزار قباني محتفيا بأبيه: «كان تفكير أبي الثوريّ يعجبني.. وكنت أعتبره نموذجا رائعا للرجل الذي يرفض الأشياء المسلّم بها.»[208] ويقع الإلحاح أيضاً على أن الأب كان القدوة والقبلة والطريق. نقرأ: «وبالإضافة إلى شبهي الكبير له بالملامح الخارجيّة، فقد كان شبهي بالملامح النفسيّة أكبر. وإذا كان كلّ طفل يبحث خلال مرحلة طفولته عن فارس، ونموذج، وبطل.. فقد كان أبي فارسي وبطلي.»[209] وكثيرا ما يتحوّل الخطاب إلى مدائح ترفع تمجيدا للأب. من ذلك مثلا قوله

---

(204) **نفسه، ص211.**
(205) **نفسه.**
(206) **نفسه، ص212.**
(207) **نفسه.**
(208) **نزار قبّاني، *قصّتي مع الشعر*، ص285.**
(209) **نفسه، ص258.**

واصفا أباه: «عيناه الزرقاوان كانتا صافيتين كمياه بحيرة سويسريّة، وقامته مستقيمة كرمح محارب رومانيّ، وقلبه كان إناء من الكريستال يتّسع للدنيا كلّها.»[210]

هكذا نُسيت الأمّ تماما. وبدلها جاء الأب ليحتلّ من الخطاب مركزه، ومن الطفولة دائرة السحر التي ستظلّ تفتن الطفل وتمدّ ذاكرته بالبطولات والأمجاد وهي تسطّر قدّامه عيانا، سواء عندما كان الأب يواجه الغزاة ويُقتاد فجرا إلى السجن أو حين كان يعود من عمله وقد كافح الأنواء واللّهب. لقد تمّ الإيماء إلى الأمّ إيماءة عابرة ثم غيّبت تماما. حتى لكأن الراوي أطردها من الحياة. أو لكأن دورها في الحياة قد انتهى حالما وضعت الطفل.

لا يعني هذا أن وجود الأب، من جهة كونه ربّ الأسرة، هو الذي أدّى إلى سقوط الأمّ في عتمة الغياب. فالناظر في مذكّرات بيرم التونسي وسيرة سلامة موسى وسيرة خليل حاوي يلاحظ أن الظاهرة نفسها تعاود الظهور على نحو لافت فعلا. فقلد ذاق بيرم التونسي تجربة اليتم. فقد والده وهو لم يتخطّ الثانية عشرة من عمره. لكنّ المذكّرات تكتفي بالإيماء إلى الأمّ إيماءتين. ترد الأولى لحظة الحديث عن موت الأب وتعجيل الأم بالزواج من أحد النجّارين: «مات أبي ولي من العمر اثني عشر سنة ولم تلبث أمّي أن تزوّجت من نجار هوادج.»[211] أما الإيماءة الثانية فتتعلّق بمرض الأمّ وموتها بعد أن أوكلت مهمّة تطبيبها إلى حلاّق الحيّ.[212]

وليس يخفى أن رسم صورة الأمّ على هذا النحو يحمل في تلاوينه نوعا من العتاب يتجلّى في عبارة «لم تلبث أن تزوّجت.» وهو عتاب سرعان ما يفصح عن نفسه في شكل إدانة واضحة، إذ تنعت الأمّ بأنها امرأة جاهلة قادها الجهل إلى حتفها. يكتب بيرم: «وأصيبت أمّي... بخراج في ثديها.. فأشار عليها الجهل.. أن يتولّى حلاق الجيران مهمة فتح هذا الخراج فماتت اثر ذلك.»[213] لكن النصّ يتوسّع في رسم صورة الأب. فترتسم على أديمه جذّابة محبّبة إلى النفس:

---

(210) **نفسه، ص255.**
(211) **بيرم التونسي، *مذكّرات بيرم التونسي*، ص23.**
(212) **نفسه.**
(213) **بيرم التونسي، *مذكّرات بيرم التونسي*، ص23.**

كان أبي فنانا بالسليقة. ففي الوقت الذي لم تكن الناس تعرف فيه لا راديو ولا تلفزيون، ولم يكن الجرامافونات شاع استعمالها كان أبي يستأجر شعراء الربابة يظلّون ينشدون أمامه طول اليوم-وهو قائم بعمله- الشعر البدوي القديم من أمثال قصص أبي زيد الهلالي سلامة والزير سالم فغرس في نفسي ملكة الشعر البدوي خاصّة.[214]

أما سلامة موسى فإنه لم يعرف والده. لقد نشأ يتيما بعد أن مات والده وهو لم يتخطّ الثانية من عمره. لكنّ ذلك اليتم المبكّر لم يغيّر من صورة الأمّ في سيرته شيئا يذكر. بل إنه يكتفي بالإيماء إليها إيماءة عابرة في معرض حديثه عن الويلات والمحن التي تعرّض لها وهو لم يزل بعد طفلا يانعا. وهو لا يحدّث عن أمّه بل يشير إليها ليجعل المتلقّي يتمثّل هول العلّة التي ألزمته الفراش في صباه. يكتب: «وأولى الذكريات التي تمثل في ذهني صورة أمّي وهي قاعدة إلى فراشي تصلّي من أجلي وأنا مريض.»[215] أما عن والده فيقول:[216]

لا أذكر أبي لأنه مات وأنا دون السنتين. ولكن جوّ البيت في طفولتي كان حافلا بذكراه. فقد كانت أمي تصف سنة وفاته بـ«السنة السوداء» وبقيت بدلته معلّقة إلى الحائط جملة سنوات كما كانت يوم وفاته. حتى القميص المنشّى بياقته المتّصلة لم يكن يبرح مكانه. وكنت أسمع القصص عنه.

لكنه لا يحدّث عن هذه القصص بل يتكتّم عليها. والراجح أن البدلة الفارغة المعلّقة لم تكن لتترك الصبيّ دون استيهامات وأمنيات بعودة هذا الأب الذي اختفى فجأة. فمن الصعب على طفل دون السنتين أن يعي أن الموت غياب ولا رجعة. والراجح أيضاً أن هذه البدلة التي تركتها الأمّ معلّقة كما تركها الأب الراحل كي تتمسّك بالذكرى إنما كانت تمثّل نوعا من الفعل المقاوم لسلطة الموت وتوحّشه. إنها، بمعنى آخر، الحضور الذي يشير دوما إلى غياب الأب. وهي الأنيس الذي يعمّق الإحساس بالفقد وضراوته.

إن الفقد الذي عاشه سلامة موسى صبيّا يمكن أن يفسّر حماسه الشديد لآبائه الروحيين.

---

(214) **نفسه.**

(215) **سلامة موسى، *تربية سلامة موسى*، ص15.**

(216) **نفسه، ص23.**

فحالما يتمّ اطّلاع سلامة موسى على مؤلّفات فرح أنطون والتعرّف عليه بعد ذلك، سيشرع في الحديث عنه لا باعتباره مجرّد مفكّر بل باعتباره الأب الروحي الذي سينوب عن الأب الحقيقي. وسيضطلع فرح أنطون بهذا الدور. بل إن الصورة التي يرسمها سلامة موسى في سيرته لفرح أنطون ليست سوى صورة الأب الذي تمّ العثور عليه بعد أن طال غيابه.

لم يكن التجاء فرح أنطون إلى مصر بعد أن انسدّت في وجهه كلّ بقعة في لبنان مجرّد لجوء ثقافيّ، بل كان نوعا من عودة الأب الحاني إلى ابن قضّى شطرا من عمره يمنّي النفس بتلك العودة. يكتب سلامة موسى: «يبدو لي الآن أن فرح أنطون لم يكن على جهل بما يعمل. فإنه خرج من لبنان سنة 1900... وكان يحسّ أننا في حاجة إلى هذه المبادئ والمناهج. ولذلك أثارنا بترجمة قصّة الثورة الفرنسيّة.»[217] لم يذكر سلامة موسى والده ولم يتأسّ على موته. لكنّه توسّع في الكلام عن والده الروحي. وبلغ من شدّة احتفائه بذكراه أن توسّع في ذكر أمجاده وآرائه ومواقفه. وكتب عنه في نبرة تجمع إلى الرثاء الإحساس باليتم الضاري. بل إن سلامة موسى سيحتمي بذكرى هذا الأب الروحي الميت عندما يرى النزعة التقليديّة تعاود الظهور وتطبق على الأدب.

فلقد كان سلامة موسى يؤمن بأن الرومانسيّة هي الطريق المؤدّية إلى تحديث الأدب العربي. لكنه لا حظ أن التقليديّة تمتلك سلطانا لا يردّ فاحتمى بالأب الروحي فرح أنطون مسندا إليه ما يسنده الطفل إلى أبيه، أعني المقدرة على قهر الصعاب التي لم ينجح الابن في تذليلها. يقول سلامة موسى: «الحقّ أن ما فقدنا فيه عظيم فادح، فلو أنه عاش إلى أيّامنا مثلا لطبع النزعات الأدبيّة والسياسيّة في مصر بطابعه. ولعلّه كان يوجّه الأدب المصري هذه الوجهة الرومانسيّة التي آسف على أنه لا يتّجهها الآن.»[218]

وفيما تظلّ الأم مغيّبة تماما يواصل الابن سلامة موسى مهمّة البحث عن هذا الأب الفقيد حال رحيل فرح أنطون. فيكتب محدّثا عن لطفي السيّد وقد غدا، في نظره، أبا روحيا آخر يمكن أن يخفّف من حدّة اليتم: «وفيما بين 1907 و1910 ظهرت قوّة جديدة في مصر كان

---

[217] **سلامة موسى، *تربية سلامة موسى*، ص54-55.**
[218] **سلامة موسى، *تربية سلامة موسى*، ص57.**

لها أثر آخر في توجيهي النفسيّ، وكانت هذه القوّة أحمد لطفي السيّد.»[219] إن القوّة هي صنو الرجولة. وكلاهما صفتان تسندان عادة إلى الأب.

لذلك لن يدّخر الطفل الذي صار الآن شابّا أيّ جهد في الاحتفاء بهذا الأب الروحي. بل إن سلامة موسى يذكر ثلاثة آباء يدين لهم بما يدين به الطفل لوالده في تكوين شخصيّته. وفي حين يجزم نزار قبّاني وبدوي بأن لأبويهما فضلا في تحديد شخصيتيهما، يكتب سلامة موسى جازما: «يعقوب صنّوع، وفرح أنطون، ولطفي السيّد من القوّات التي صاغت شخصيتي.»[220] ولا يمكن للتثليث، في هذه الحال، أن يعتبر عودة متستّرة للمتخيّل الديني أو أمارة على ما يمتلكه ذلك المتخيّل من سطوة في تحديد سلوك الفرد مهما كان يدين بالعلم بديلا عن الدين.

سيتحوّل الاحتفاء بالأب الروحي في سيرة خليل حاوي إلى تمجيد للطائفة وللقرية التي تسكنها الطائفة. وفي حين يتمّ تغييب الأمّ تغييبا تامّا، تقع الإشارة إلى الأب بما يدلّ على انسحابه المبكّر من حياة الطفل. يكتب حاوي: «مرض والدي ولي من العمر اثنتا عشرة سنة، وكان مرضا عصبيّا موجعا. وضاقت بنا سبل العيش فتحتّم عليّ-وأنا كبير إخوتي وأخواتي- أن أترك المدرسة وأبدأ العمل كما يبدأ الكثير من الشويريّين.»[221] غير أن غياب الأب يرد مقترنا ببروز الأب الروحي الذي سينقذ الطفل من اليتم ضاريا. والكلام يرسم هذه الإنابة بدقّة متناهية، ففي اللحظة التي يتمّ فيها انسحاب الأب العليل يتلقّت الطفل صوب «الشوريّين» ويتّخذ منهم قدوة وقبلة.

وبدل الاحتفاء بالأب وإسناد الصفات المحمودة إليه وإعلائه وتمجيده كما فعل كلّ من بدوي ونزار قبّاني مع أبويهما وسلامة موسى مع والده الروحي، يشرع خطاب خليل حاوي في تمجيد الذين سينهضون بدور الأب وينوبون عنه في شدّ أزر الطفل الذي فقد من يعيله. يكتب حاوي مكرّسا فكرة إعلاء الأب البديل: «الشّوير هي أقلّ القرى اللبنانيّة تعصبا طائفيّا... من تراثها أنها قدّمت للفكر الحرّ عددا من المفكّرين الثائرين الذين دفعتهم ظروف

---

[219] **نفسه، 58.**
[220] **نفسه، ص60.**
[221] **خليل حاوي، «السيرة الناقصة»، ص100.**

الاحتلال العثماني إلى الهجرة. من هؤلاء: الدكتور خليل سعادة، وداود مجاعص.»[222] ومثلما تغنّى كلّ من بدوي ونزار قبّاني وسلامة موسى بأمجاد الأب سواء كان والدا أو أبا روحيا، يعمد خليل حاوي إلى التغنّي بأمجاد «الشوريين» وقد صاروا العزاء والملاذ والتعويض عن الأب العليل.

يكتب مفاخرا: «نعت «شويري» نعت يعتدّ به، نعت ينطوي على أهمّ ما تشتمل عليه الحياة الجبليّة من صبر على المصاعب وثورة في وجه الظلم.»[223] ومثلما ورث كلّ من بدوي ونزار قباني وسلامة موسى عن آبائهم كثيرا من الميزات، فإن خليل حاوي سيرث، بدوره، عن «الشوريين»، باعتبارهم الأب البديل، ميلهم إلى رفض الظلم وقدرتهم على مغالبة أقدارهم ومنازلة الصعاب. فيكدح ويدرس في الآن نفسه. ويتحدّى القنصل الانجليزي الذي منعه من الذهاب إلى الأردن فيتسلّل عبر طريق جبليّة وعرة وهو لم يتخطّ بعد الخامسة عشرة من عمره ويجوب مدن الأردن كلّها تقريبا ويطوي القرى طيّا لا يقدر عليه، في تلك السنّ، إلا من كان في عروقه دم من سلالة «الشوريّين» وفي طبعه سمات من طبعهم الجبليّ القاهر للصعاب.

داخل هذه الرّحاب ذاتها يتنزّل موقف نعيمة من الأمومة والأبوّة. وهو يحدّث عن لحظة موت الأب ولحظة موت الأمّ وفق طريقتين متباينتين بالكلّ. فترتسم صورة الأمّ على أديم النصّ باهتة. ويختزل كيانها كلّه في ما تشترك فيه مع النساء كلّهنّ ومع جنس الإناث كلّهنّ. حتى أن صفة الأمومة نفسها تزحزح عن مواضعها وتحوّل عن مقاديرها فتختزل في بعدها البيولوجي. وبدل استخدام عبارة «أمّي» يطلق نعيمة على الأمّ عبارة «التي ولدتني». يكتب محدّثا عن لحظة موتها:[224]

> ماتت التي ولدتني والموت يطوي الكلّ -حتى الوالدات. ماتت وفي لحمي وعظمي ودمي بقايا من لحمها ودمها وعظمها... أما كوّنت جسما حيّا في جسمها ومن جسمها الحيّ؟ فكأنّ بعضي مات بموتها. وكأن بعضها ما يزال

---

[222] **خليل حاوي، «السيرة الناقصة»، ص100.**
[223] **نفسه.**
[224] **ميخائيل نعيمة، *سبعون*، ص180/3.**

حيّا في حياتي.

هكذا يقع الإلحاح على هذا الجانب البيولوجي الذي يربط ما بين الأمّ وابنها الذي وضعته. فترتسم صورتها منظورا إليها من جهة كونها الوعاء الذي يحضن الحياة في بدئها. يطفح النصّ بالإخبار عن موت الأمّ وكيفيّات تمثّل الابن لصورة الأمّ ومنزلتها في قلبه بنوع من الموضوعيّة والتعالي عن الفجيعة. إن الابن لا يتأسّى على موت الأمّ ورحيلها إلى الأبد، بل يتّخذ من حادثة موتها فرصة ليستعرض مواقفه من الوجود والعدم واليوم الآخر. وهو يجاهر بذلك قائلا: «لم أكُ جاهلا أن التي ولدتني ستموت يوما ما. فما هالني وأنا بجانب سريرها، أن أحسّ بيدها تتثلّج وتيبس في يدي.»[225] وهو يجد من الوقت متّسعا ليشرع في تأمّل الوجود والماوراء والعدم وسطوته. يقول متوجّها بالخطاب إلى الأمّ الميّتة:[226]

> ومن ثمّ يا أمّ ديب، فلا أنت تعرفين ولا أنا أعرف من الذي اختارك لي أمّا، واختارني لك ابنا. ولعلّ لي ولك يدا في ذلك الاختيار. ولكن من حيث لا ندري. أفلا يجمل بك وبي أن نلقي همّ «الآخرة» على الذي دبّر البداية فأحسن التّدبير؟ بلى. بلى. ذلك خير لك ولي.

إن استسلام الابن في لحظة جلل كهذه لتأمّل قضايا الوجود وقضايا المنزلة البشريّة ومآل الحياة موقف يمكن أن يعتبر أمارة على مدى ثبات هذا الابن ورباطة جأشه في مواجهة رزيّة اليتم وفاجعة الموت. لكن حديثه عن موت أبيه وما خلّفه في نفسه من أحزان لا تطفأ سرعان ما يكشف المضمر ويجلي المسكوت عنه: إن منزلة الأمّ في نفسه دونيّة إلى أبعد حدّ إذا ما قورنت بمنزلة الأب.

لذلك يعمد آن الحديث عن موت أبيه إلى تفخيم الحدث فيخلع عليه كلّ مواصفات الرزيّة والفاجعة. ويشهد الكلام نفسه نوعا من التحوّل فيتشكّل جامعا إلى الرثاء، الحرص على جعل المتلقّي يتمثّل عظمة الفقد الذي ابتليت به الحياة بأسرها عند رحيل هذا الأب المثال. لذلك تتوسّع السيرة في الحديث عن الأب متّبعة بنية المرثيّة العربيّة. فتبدأ بتعظيم خصال الميّت،

---

[225] **نفسه.**

[226] **نفسه، ص184/3.**

وتحدّث عن أفعاله المحمودة. ثمّ تنتقل إلى الحديث عن فاجعة الموت وفق نسق بموجبه ترسم الهول الذي استبدّ بالدنيا قاطبة لحظة رحيل الأب «ربّ الشخروب»، ويصبح النوح المداخل للكلام كما لو أنه نوح كوني شامل.

ترتسم صورة الأب بهيّة نورانيّة أخّاذة. فيقع الحديث عن الأب وفق نسق ممعن في المداورة بموجبه يتمكّن الكلام من فتح صورة الأب على ما به تصبح مجسّدة للأبوّة الحانية الحامية من جهة كونها قيمة بشريّة خالدة. إن الأب يكفّ نتيجة الأوصاف التي تسند إليه عن كونه أبا لصاحب السيرة ويصبح كما لو أنه أب الناس أجمعين وأب الحياة المنشغل بها المتفكّر في مصيرها ومصير الناس من بعده.

هذا ما يجسّده المشهد الذي يرسم الأب قبل رحيله متأمّلا في قضايا الوجود. فالأب فلاّح يواجه الطبيعة وقسوتها بالكدح ورشح الجبين ليستلّ قوت ذويه. يحدّث الابن عنه قائلا: «لقد كان قدوم بوديب إلى الأرض وارتحاله عنها بدون طبل وزمر. ولكنّه كان من الذين زرعوا كثيرا، والذين ظلّوا يحصدون حتى آخر نسمة من حياتهم. وكان قنوعا بما زرع وبما حصد.»[227] لكنه يجد من الوقت متّسعا ليتأمّل الكون. بل إنه كثيرا ما يُرى وهو يتفكّر في قضايا الوجود. فترتسم صورته جامعة إلى ملامح الفيلسوف ملامح الزاهد أو الراهب المتبتّل الذي يتّخذ من العالم مادّة لتأمّل أسرار الوجود المحفوظة. نقرأ مثلا:[228]

> ولكم رأيته جالسا تحت بلّوطته الحبيبة، ويداه على عصاه، وذقنه على يده، وبصره يجول من قمّة إلى قمّة، ومن واد إلى واد، ومن حقل إلى حقل، وكأنه يجول صفحات كتاب عزيز حفظه عن ظهر قلب. اقتربت منه ذات مرّة وهو في تلك الحال وسألته: «فيمَ تفكّر يا أبتِ؟» فأجابني: «أفكّر يا ابني في الناس كيف يولدون، وكيف يعيشون، وكيف يموتون. ألا ترى معي أن الناس يولدون شبه أموات؟ ثم ينهضون من الموت بالتدريج إلى أن تكتمل قواهم... إننا نموت يا ابني قبل أن نموت. ونعيش مع الموت منذ أن نولد وحتى نموت. ثم نستفظع

---

[227] **ميخائيل نعيمة، *سبعون*، ص143/3.**
[228] **نفسه، ص3/ 140-141.**

الموت.

هكذا تشرع السيرة في رسم خصال هذا الأب المثال. ثمّ تتوسّع في الحديث عن أفعاله وما تركه من ذكر في الدنيا. لقد كانت حياته رغم ميله إلى التأمّل في قضايا الوجود مليئة بالكدح والحركة والنشاط وفلح الأرض حتى بعد أن وصل إلى الثالثة والثمانين من العمر.[229] ولن يرحل عن الدنيا مثلما يرحل البشر الفانون عادة. لن يرحل عن الدنيا إلا بعد أن يرى الماء -صنو الحياة- يتدفّق من أرض «الشخروب». لقد ظلّت العائلة أبا عن جدّ تمنّي النفس بالعثور على الماء في أرض «الشخروب» دون جدوى. وسيشهد هذا الأب المثال تلك اللحظة البهيّة. «كان أبي في جملة الذين شهدوا انصباب الماء فشكر ربّه على هذه النعمة التي طالما تمنّاها وحلم بها وصلّى من أجلها.»[230] وحالما تتحقّق أمنية الأب التي ستقلب قحط الشخروب خصبا وسخط الأرض عطاء يرحل عن الدنيا. حتى لكأنه اختار موته أو لكأنه آلى على نفسه أن لا يستسلم للموت إلا بعد أن يترك في «الشخروب» وناسها الماء واهب الحياة.

لقد اطمأنّ الأب على الحياة ثم رحل. وهكذا يفعل النبيّون والقدّيسون والمصطفون. إنهم مؤتمنون على الحياة. وهم إنما يأتون إلى الدنيا ثم يرحلون عنها بعد أن يطمئنّوا على أن الحياة لن تبلى من بعدهم. ثمّة في مشهد موت الأب حرص خفيّ على تحلية صورة الأب بملمح أسطوري أدونيسيّ. لذلك ترشح حادثة موت الأب بما يجعل منها لحظة بداية ونهاية في آن معا. لقد مات الأب في موسم الحصاد. مات بعد أن شاهد الماء يتدفّق في الأرض المسخوطة الموات. ولذلك أيضاً ترتسم حادثة الموت لا باعتبارها مجرّد حدث عاديّ محتمل الوقوع مثلما هو شأن حادثة موت الأمّ، بل تعمد السيرة إلى رسم موت الأب في شكل مشهد قياميّ. فتجتمع الموجودات والكائنات كلّها لتوفّي الأب الراحل حقّه من التبجيل. إنه يشيّع مخفورا بالعناصر كلّها والموجودات جميعها:[231]

ولقد خيّل إليّ أن عصافير الشخروب وصخوره وترابه وأشجاره وأشواكه

---

(229) **ميخائيل نعيمة، *سبعون*، ص142/3.**
(230) **نفسه.**
(231) **ميخائيل نعيمة، *سبعون*، ص143/3.**

كانت تشيّعه مع المشيّعين. فالوشائج التي كانت بينه وبينها لأقوى بما لا يقاس من وشائج الأرحام واللّحم والدّم. وكنت حريصا أن أضع في تابوته البسيط حصاة من حصى الشّخروب، وحفنة من ترابه، وسنبلة من زرعه، وورقة من بلّوطته الدّهريّة.

ليس يخفى أن هذا المشهد الاحتفالي الذي يمجّد الأب ويعليه يكشف مدى الإهمال الذي قوبل به موت الأمّ. بل إن هذا المشهد يستحضر صورة الأمّ مجسّدة في الحديث عن «الأرحام واللّحم والدم». لاسيما أن الراوي يحقّر صلة الرحم، ويعتبر الكائن أعظم من أن تدّعي امرأة أنها وهبته الحياة. فليست المرأة سوى وسيلة انتدبتها الحياة لتنهض بمهمّة الحمل والولادة. إن الأمّ، في هذه السيرة، رحم ولحم ودم. إنها المادّة ثقيلة ثخنة دونيّة.

أمّا الأب فهو الطريق. وهو الدليل إلى الوشائج الخفيّة التي تجعل من الكائن جزءا من حركة الحياة في رحلة بحثها عن الأفضل والأكمل والأبهى. بهذا كلّه ترشح فكرة الوشائج التي تربط بين الأب وبقيّة العناصر والموجودات. وهذا أيضاً ما يومئ إليه حرص الابن على أن يضع «حصاة من حصى الشّخروب، وحفنة من ترابه، وسنبلة من زرعه، وورقة من بلّوطته الدّهريّة» مع جثمان الأب في التابوت. إن الحركة نفسها طافحة بالدلالة على أن الأب كان جزءا بهيّا من الكون والحياة. ولن يعرف العزلة والفقد واليتم في قبره مادامت معه تلك العناصر تؤنسه.

غير أن إعلاء الابن لأبيه على هذا النحو لا يرد في السّيرة مقصودا لذاته. إنه الطريق التي تسلكها السيرة لتشرع في إعلاء صاحبها. سيقع الإلحاح على أن الابن سيواصل أمجاد الأب ومآثره ويترك بين الناس ذكرا لا يمحى الدهر كلّه. وهذا ما سأتبيّنه لاحقا.

والناظر في *نجيب محفوظ: صفحات من مذكّراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته*، يلاحظ أن الكتاب يوهم بأنه يحتفي بالأمّ. لاسيما أن نجيب محفوظ نفسه يقول صراحة: «إن علاقتي بوالدتي -واسمها فاطمة- كانت أوثق من علاقتي بوالدي لأسباب كثيرة. منها أن والدي كان مشغولا، ودائما كان خارج البيت في عمله. في حين أنّني كنت ملازما لأمّي

باستمرار.»[232] لكن كيفيّات حديثه عن أمّه وأبيه سرعان ما تكشف أن إعجابه كان منصرفا إلى أبيه. ثمّة في النصّ حشد من العلامات الدالّة على انجذاب الابن إلى أبيه وافتتانه به أكثر من افتتانه بأمّه.

لا يعطي الابن، من تاريخ أمّه ومن تاريخ عائلتها أي خبر. ويكتفي بذكر اسمها والبعض من صفاتها. فيذكر أنها «كانت سيّدة أمّية لا تقرأ ولا تكتب.» ويلحّ، في الآن نفسه، على أنه يعتبرها «مخزنا للثقافة الشعبيّة. كانت تعشق سيّدنا الحسين وتزوره باستمرار... كانت أيضاً دائمة التردّد «على المتحف المصري».»[233] يرد كلام الابن عن الأمّ في القسم الذي يحمل عنوان: «أمّي». لكنّه سرعان ما يتناساها ويشرع في الحديث عن أخيه الأكبر الذي عيّن ضابطا في السودان، وعن ابن أخته الذي استشهد في حرب أكتوبر.[234]

لقد كانت علاقة الابن بأمّه وثيقة. هذا ما يجاهر به. لكنّه يحدّث عن موتها دون تأسّ أو ألم. وبدل الحديث عن الفراغ الذي أحدثه غيابها في عالمه، بدل الحديث عن فاجعة اليتم يشرع في الحديث عن السّرقة التي طالت بيت العائلة عندما توفّيت. إن المصاب، في هذه الحال، ليس رحيل الأمّ عن الدنيا، بل ما طال البيت من سرقة. يقول نجيب محفوظ محدّثا عن فاجعة السرقة التي يهون قدّامها فقْد الأمّ: «وعندما توفّيت والدتي حدثت في بيتنا سرقة «أهليّة»، حيث جاء أولاد أختي وأخذوا كثيرا من الأوراق والأشياء الشخصيّة، ومن بينها صور خاصّة بي.»[235]

أن لا يتألّم ابن لفراق أمّه فراقا أبديّا مسألة لا يمكن أن تعدّ أمارة على أن الابن يكره أمّه. فمن المحتمل أن يكون الابن جَلِدا صبورا له من رباطة الجأش ما لا مثيل له. أما أن يحدّث ابن في الدنيا قاطبة عن موت أمّه ويتأسّى على فقد بعض الأشياء والصور الشخصيّة التي سرقها أبناء أخته، فإن الموقف من شأنه أن يجعل المتلقّي يحيط العلاقة بين الابن وأمّه بكثير من الرّيبة والشكّ. كيف يمكن لعلاقة الابن بأمّه أن تكون وثيقة إلى درجة جعلته يحدّث بها

---

[232] **رجاء النقاش، *نجيب محفوظ صفحات من منكّراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته*، القاهرة: مركز الأهرام للترجمة والنشر، 1998. ص16.**

[233] **نفسه، ص14.**

[234] **نفسه، ص15.**

[235] **نفسه، ص16.**

ويشهرها، فيما هو يعتبر فقْد الأشياء التافهة عديمة القيمة أكثر ويلا من فقْد كائن وهبه الحياة واقتاد خطاه أيّام كان يتهجّى العالم.

إن الأمّ، في هذه المذكّرات، حاضرة حضورا شبحيّا باهتا. اسم ولا لقب. لا تاريخ ولا أسلاف. وفي حين تظلّ ملامح الأمّ باهتة غائمة يحرص نجيب محفوظ على جعل المتلقّي يرى الأب عيانا. لذلك تقع تحلية القسم الذي يحمل عنوان: «أبي» بصورة شمسيّة للأب في جلبابه المصريّ. ويتوسّع في ذكر حسبه ونسبه وتاريخه ورعايته لأبنائه. يكتب:[236]

> والدي اسمه عبد العزيز إبراهيم أحمد الباشا.. من مواليد عام 1870 وتوفّي عام 1937. وجدّتي لأبي من عائلة «عفيفي»، وهي من العائلات الإقطاعيّة بالفيّوم، أما جدّي فمن رشيد أصلا ثمّ هاجر بعد ذلك إلى الإسكندريّة.

لكأن الأمّ نكرة مجهولة الأصل. أو لكأن ذكر نسبها يمكن أن يشين. أمّا الأب فشخص أصيل من أهل البيوتات. لذلك يقع الاحتفاء به. يمعن نجيب محفوظ في إعلاء والده ويذكر جميع خصاله الممدوحة ملحّا على أن هذا الأب الحاني كان قدوة ومثالا وكان أبا وصديقا.[237]

وفي حين يذكر نجيب محفوظ أن موت أمّه قد اقترن في ذهنه بمصيبة أكبر -وهي سرقة صوره الشخصيّة وبعض أشيائه من بيت العائلة- يسترسل، آن ذكره لوفاة والده، في تعداد حسبه ونسبه وخصاله. ولا يأتي تشكّل الكلام على ذلك النحو من قبيل الصدفة والبخت. إن تعداد الخصال منسوبة إلى الأب الراحل يفتح الكلام على الرثاء، وعلى الرّغبة في تخليد ذكره. فالخصال إنما تعدّد، في هذه الحال، إعلاء للميّت وانتصارا لذكره أي لما بقي منه لا يقدر الموت على محوه ولا يمكن للبلى أن يطاله.

لقد كان فقْد الأب مصابا جللا. بهذا يحدّث نجيب محفوظ متلقّيه المفترض. ولا مجال للجلد أو الصبر والسلوان. لقد ظلّ الحزن يرافق الابن حتى لحظة كتابة المذكّرات. لذلك يعلن: «ولا تتصوّر حزني عليه، خاصّة أنها كانت أوّل تجربة لي مع الموت، وكان مصابي

---

(236) **رجاء النقاش، *نجيب محفوظ صفحات من منكّراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته*، ص17.**
(237) **نفسه، ص18-23.**

في إنسان عزيز جدّا على نفسي.»[238] عبثا يحاول نجيب محفوظ أن يبرّر حزنه على والده بكون حادثة فقْد الأب كانت أوّل تجربة له مع الموت.

إن التبرير، في هذه الحال، لا يمكن أن يمنع المتلقّي من استحضار موقف اللاّمبالاة الذي قوبل به موت الأمّ. لاسيما إذا كان المتلقّي على بيّنة من أن الموت يظلّ كاسرا ضاريا ولا يمكن للمرء أن يدجّنه أو يتغلّب على طابعه الفجائي المتوحّش. إن جزع الابن آن فقده لوالده يتعارض بالكلّ مع اللامبالاة التي واجه بها رحيل الأمّ. وللجزع والجلد، في مثل هذه الحال، دلالة واضحة على العاطفة التي يكنّها لكلّ واحد منهما.

أما في سيرة أدونيس فإن الأمّ تحضر وفق طريقتين في غاية الاقتضاب حتى أن حضورها مقارنة بحضور الأب يبدو كالغياب تماما. لكنّها تظلّ، مع ذلك، حاضرة. يشار إليها عند ذكر حادثة موت الأخت سكينة. فترتسم صورتها مجلّلة بحزن صامت كاسر. وهي تخبر ابنها بأن الطفلة قد «أصيبت بالعين لجمالها.»[239] ثم تعاود الظهور، في موضع آخر، لكنّ حضورها يرد كالغياب تماما فهي تكتفي بتسليم ابنها «زوّادة المدرسة» وتنبّهه إلى ضرورة الاعتناء بنفسه. ثم تقبّله ويمضي في حال سبيله. ويظل يستحضر طلعتها في ذهنه ويرسم لها صورة في منتهى الشفافيّة والرومانسيّة. «كنت أشعر... أنها ترافقني لتلمس الفضاء فوقي، أهو نديّ، أم يابس؟ أهو مائل إلى الصحو، أم إلى التغيّم، إلى الدفء والاعتدال، أم إلى البرودة.»[240]

أما صور الأب فترتسم على أديم النصّ في منتهى الجاذبيّة والبهاء. إنه الرجل المثال. فهو بنى الكوخ بيديه. وهو الذي صنع أثاثه. وهو الذي حرص على تنمية موهبة الطفل واستمالته إلى الشعر. حتى أن الأب قد بلغ من شدّة حرصه على تنمية موهبة ابنه أن حوّل كوخه المبني «بقضبان خشبيّة تغطّى بنبات شوكيّ يغطّى بالتراب» إلى ما يشبه المنتدى الأدبيّ. يكتب أدونيس:[241]

---

(238) **رجاء النقاش، *نجيب محفوظ صفحات من منكّراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته*،ص23.**
(239) **حوار مع أدونيس، أجراه مارغريت أوبانك وصمويل شمعون.**
(240) **نفسه.**
(241) **حوار مع أدونيس، أجراه مارغريت أوبانك وصمويل شمعون.**

أذكر أيضاً قراءة الشعر العربي القديم، بعناية أبي وبسهره على تربيتي. كل ليلة قراءة للشعر وحده... قراءة بصوت عال وأمام ضيوف يحبّون السماع، وهم أنفسهم شعراء يصغون إلى صوتك باهتمام كأنهم يمتحنون أو يقومون.. بعد السماع يأتي امتحان الصرف والنحو... ثم يأتي امتحان المعنى. ما معنى هذا البيت؟ هل أخذه الشاعر أم ابتكره؟... كل ذلك في جلسة بعد العشاء، في البيت الذي ولدت فيه والذي يتكوّن من غرفة واحدة في ضوء قنديل شاحب يغذّيه زيت النفط.

ويلحّ أدونيس أيضاً على ان هذا الأب المعلّم الأوّل كان حريصا على تلقين ابنه درسا آخر بموجبه اقترن الشعر في ذهن الطفل بالسفر. فلقد كان الأب المعلّم يأخذه معه إلى القرى المجاورة ليقرأ على الناس الشعر وهو لم يكد يتجاوز العاشرة. «غدا أسافر لزيارة الأصدقاء في قرية (يسمّيها). أو في قريتين (يسمّيهما). هل تأتي معي؟ تقرأ لهم شعرا. سوف يسرّون بك، ويحبّونك.»[242] لقد كان الأب يستدرج ابنه إلى قطع المسافات بين القرى مشيا على الأقدام إكراما للشعر.

لكنّ هذا المشهد لم يكتمل بعد. سيحرص النصّ على إضافة ملامح أخرى لصورة هذا الأب الحاني الذي أدرك حدسا أن لابنه موهبة يجب أن تشحذ وتنمّى. لذلك ستعاود صورة الأب المتمرّد المنشقّ الذي لا يخشى في الحقّ لومة لائم الظهور من جديد. سيورث ابنه طبعه الانشقاقيّ. يخبر أدونيس متلقّيه المفترض بهذا البعد قائلا: «كان زعيم العشيرة التي أنتمي إليها، متسلّطا عليها، كأنها ملكه الخاصّ... وكان أبي على طرفي نقيض معه. لم يخضع له قطّ وظلّ حريصا على أن يبقى بعيدا عنه. غير أنه قد دفع الثمن غاليا.»[243] لا يذكر أدونيس الثمن الذي دفعه والده. لكنّ ذلك التكتّم لا يغيّر من صورة الأب شيئا: إنه أنموذج للمرء الذي يختار الخسارة على الضيم، ويضحّي في سبيل حرّيته بالغالي والنفيس.

ورغم أن أدونيس لا يتوسّع في ذكر حكاية والده وما جرى له مع هذا «الزعيم المتسلّط» فإن صورة الأب تظلّ صورة نورانيّة فيما يظلّ حضور الأمّ شبحيّا أو يكاد. إن الأب هو

---

(242) **نفسه.**
(243) **نفسه.**

الأبيّ، المعطاء، الشهم، الحامي. وهو الذي يشير إلى الدروب التي سيرتادها الطفل فيما بعد أي دروب الكتابة ودروب الشعر.

أما سيرة عبد القادر الجنابي فإنها توهم في الظاهر بأنها توسّع على أديمها محلاّ للحديث عن الأمّ، لم تحظ به لدى بدوي ونزار قباني وأدونيس وحاوي. تبدأ الأمّ بالظهور في شكل امرأة مخدوعة. ذلك أن الأب شخص نزق شهوانيّ يرتمي في أحضان العاهرات يسرق من أجسادهن المتع التي لم تتمكّن زوجته من توفيرها. لكنّه «يعشقها عشقا لا نظير له.»[244] ثمّ تعاود الأمّ الظهور وقد شرع الراوي في تعداد محاسنها وخصالها على نحو يكاد يوهم بأنها ستحتلّ في سيرة الجنابي المنزلة التي احتلّها الأب في بقيّة السير والمذكّرات. نقرأ: «كانت أمي من طراز آخر، مؤمنة، جميلة، سخيّة، تحبّ الرّحلة والتنقّل. سافرت إلى بلدان عديدة منها فرنسا التي زارتني فيها أوائل 1978.»[245]

وبذلك يوهم الكلام بأنه ينتصر للأمّ ويعليها على حساب الأب المخمور الذي يقضّي أغلب وقته ما بين الخمّارات وبيوت الدعارة. لاسيّما أن هذا الراوي الماكر يعمد إلى المجاهرة بأن الأمّ هي التي أورثت ابنها حبّ الحياة والإقبال عليها بكلّ نهم. يقول الابن مجاهرا بهذا التصوّر: «لقد تعلّمت منها الانغمار بكلّ قواي في معمعان هذه الحياة حدّ أنه بات عندي من الكبائر خشيةُ من يخشى الضّلال في مسالكها، فيحير ماذا يأخذ أو ماذا يدع.»[246] بل إن الراوي يصل إلى حدّ إخبار المتلقّي بأن هذه الأمّ تمارس العمل السياسيّ. وهي امرأة منشقّة تدين بالشيوعيّة:

> أما على صعيد السياسة فكانت أمّي شيوعيّة الهوى. هكذا لا أحد يعرف كيف ولماذا. حالها حال كلّ النساء العراقيّات بقدرتهنّ على التحمّل، اللّواتي كنّ يحلمن بمجتمع شيوعيّ دون أن يسمعن شيئا عن مبدأ واحد من مبادئ لينين أو ماركس أو عن معسكرات ستالين فينصرفن عن شيوعيتهنّ. كانت دائبة على المشاركة في المظاهرات النسائيّة –ذات الطابع الأممي- التي عرفها العراق

---

(244) **عبد القادر الجنابي، *تربية عبد القادر الجنابي*، ص17-18.**
(245) **نفسه ص19-20.**
(246) **نفسه، ص20.**

بعد ثورة 14 تموز (يوليو) ومنها بالطبع المظاهرة الشهيرة التي هتفت فيها نساء العراق بتولّع وهيام: «ماكو مهر بعد شهر».»[247]

غير أن ما ينبني عليه الخطاب من سخرية خفيّة سرعان ما يكشف أن الأمّ إنما تحضر لتهزّأ. لكن التهزئة، في مثل هذه الحال، بعيدة عن الكيد والحقد. إنها أقرب إلى البراءة الماكرة. ذلك أنها تصدر عن ابن يعبث بأمّه فيما هو يستطرف فعالها. فهي ليست شيوعيّة بالمعنى المبدئي المستند إلى ثقافة ودراية واطّلاع على الايديولوجيا التي تدين بها، بل هي «شيوعيّة الهوى». ومعنى كونها شيوعيّة الهوى، أن اختيارها ذاك لم يكن عن رويّة وفكر واختيار، بل هو هوى عارض يمكن أن يستبدّ بكلّ من كان مثلها ناقصا رويّة وفكرا. وبذلك لا يهزّئ الابن أمّه فحسب، بل يتّخذ منها وسيلة ليمعن في العبث –كائدا هذه المرّة- بالشيوعيّة.

تصوّر الأمّ في مقام الشخص الغافل الذي لا علم له بما جرى في معسكرات ستالين من تعدّ على الإنسان وانتهاك للكرامة البشريّة. وهي مثل حشود من النساء الغافلات «ناقصات العقل»، عديمات الدراية بما جرى، اللّواتي لو قدّر لهنّ وعلمن بما جرى لانفضضن فزعات مروّعات. ههنا أيضاً تتنزّل السخرية من الأمّ الدؤوب على حضور المسيرات النسائيّة. فالابن لم ير من المسيرة التي رفعت شعار إبطال المهر غير أصوات نساء استبدّ بهنّ الولع بالرجال حدّ الوله، فنادين بإبطال المهر بعد شهر فقط، كي يصبح طريق الرجال إلى مضاجعهنّ وخدورهن مفتوحا لا عقبة ولا مانع.

لا يكتفي الابن بهذه السخرية العابثة، بل يتّخذ منها وسيلة ليشرع في إدانة الأمّ. فتصبح مجسّدة للقسوة والمهابة التي تُنتَزع بالتسلّط والقهر. يقول الابن: «كانت أمّي تعاقبنا على أيّة غلطة نقترفُ، وكانت تريد أن يحافظ كلّ منّا على كبريائه.»[248] ثم يشرع في إدانتها مواصلا عبثه بها وسخريته منها: «وفي الواقع لم أضمر في نفسي، والفضل يعود إلى السلطة الأموميّة المتحكّمة في البيت بغضا شديدا إلاّ لشيء واحد: الاستجداء واستدرار

---

[247] **عبد القادر الجنابي، *تربية عبد القادر الجنابي*، ص20-21.**
[248] **عبد القادر الجنابي، *تربية عبد القادر الجنابي*، ص20.**

الشفقة.»[249]

هكذا تحضر الأمّ وتشغل من الخطاب حيّزا هامّا. لكنّ الاحتفاء بها سرعان ما يفصح عن نفسه، فإذا هو يحمل في تلاوينه السخرية والإدانة والتهزئة. إنها امرأة بلا رويّة يزيّن لها هواها الشيوعيّة فتدين بها. وتقضّي فترة من عمرها تدبّ في المسيرات والمظاهرات النسويّة التي ترفع شعارات تفضح جوعا جنسيّا ضاريا لا يخفى على الابن الخبير بأصوات النسوة حين تصرخن من شدّة «التولّع والتولّه.» وهي امرأة قاسية ترغم الابن على «الاستجداء واستدرار الشفقة». وهو ما تبغضه نفسه ولا يرتضيه لأحد.

لذلك يتبع الخطاب في تهزئتها استراتجيّة الإثبات والنفي. فيرد كلام الابن عنها في شكل رسم لما يوهم بأنه خصلة من خصالها. ثم يشرع في السخرية منها ويجرّدها من فضل تلك الخصلة. إنها شيوعيّة. لكن بالهوى. وهي شيوعيّة. لكنّها مؤمنة في الآن نفسه. وهي تحبّ الرحلة. وقد حملها حبّها للترحال حتى باريس حيث لم تلزم البيت بل جابت الأماكن التي يرتادها الابن. وهو يحدّث عن تجوالها ذاك قائلا: «كانت أمّي ترافقني طوال النهار بعباءتها السوداء وفوطتها البيضاء في شوارع الحيّ اللاّتيني، تنتظرني عند باب مكتبة، أو في مقهى السوربون، تتحدّث مع كلّ أصدقائي بكل انفتاح أموميّ.»[250] وحالما ترتسم صورتها باعتبارها امرأة منفتحة، يشرع في سلبها هذه الخصلة ويسندها إلى نفسه قائلا: «وعلى عكس كلّ العراقيين الذين يحتجزون أمّهاتهم في البيت خجلا، كانت أمي ترافقني طوال النهار بعباءتها.»[251]

يمعن الراوي في التلاعب بالمتلقّي فيصرف انتباهه إلى الأمّ ويوهم بأنه يمجّدها ويعليها، فيما هو يعبث بها عبثا يدلّ صراحة على أن الابن لم يأخذها، في حياته، مأخذ الجدّ إطلاقا لأنه منشغل عنها بالأب الذي سيورثه كلّ النزق الذي سيحتاجه في رحلة استكشافه لما تزخر به الحياة من ملذّات ومغامرات. فالأب هو القدوة. وهو المثال. وسيأخذ الابن على عاتقه مهمّة السير على خطى هذا الأب المهووس باللذّات يقتنصها حيث كانت، ويمضي في تلك

---

(249) **نفسه.**
(250) **نفسه، ص20.**
(251) **نفسه.**

الطريق حتى أقاصيها. سيحتسي من الخمور أنواعا لم يحلم بها الأب إطلاقا. وسيجرّب المخدّرات،[252] ويعاشر البغايا أعراقا وأجناسا، ويجرّب اللواط.[253] ولا يكتفي بممارسة رغباته كلّها ويشهرها، بل سيصدر من باريس مجلّة *الرغبة الإباحية* التي تدعو إلى إطلاق العنان للنزوات والرغبات، وتنظّر لتحرير الإنسان ابتداء بتحرير جسده. ثم يلتقي بـ«مونا» في بوردو بمكتبة الشاعر جون بول ميشال Jean Paul Michel[254] صاحب دار نشر William Blake and co.، فيسكن إليها.

إن الأم تحضر كي تهزّأ. أما الأب فترتسم صورته في منتهى الجاذبيّة. يوهم الراوي بأنه يدين هذا الأب الذي ينفق حياته وماله في السّكر والقمار وبيوت الدعارة. وفي حين لا يحدّث الراوي عن تاريخ الأمّ وعائلته، يرسم تاريخ الأب وفق نسق يجعله محبّبا إلى النفس. إنه طالع من الوجع ومن اليتم. فلقد «كان وحيدا ماتت أمّه وهو طفل صغير، وأُرسل أبوه مقاتلا عثمانيّا في حرب سفر بلك ضدّ الرّوس ولم يعد أبدا.»[255] حتى أن مصير والده صار يحيط الأب نفسه بسحر اللغز وجاذبيّته. يقول الابن: «وكثيرا ما تساءلت هل مات جدّي هذا حقّا أم أنه عاش في روسيا رخيّا متنكّرا لعائلته. لم يعرف أحد بمصيره.»[256]

وممّا يزيد هذا الأب جاذبيّة جماله وفرادته. فلقد كان «رجلا وسيم الطلعة، له عينان زرقاوان، وشعر أشقر، وحكمة واحدة: «اسكروا، هذا كلّ ما هناك».»[257] وكان، رغم طبعه النواسيّ النزق المتهالك على اللذّات والبطالة، يعيل نفسه ولا يحتاج إلى غيره. «كان له مقهى صغير... على ضفاف دجلة، جهة الرصافة. كان يباشر العمل اعتبارا من الخامسة

---

(252) **عبد القادر الجنابي، *تربية عبد القادر الجنابي*، ص66.**

(253) **نفسه، ص61.**

(254) **ولد جون بول ميشال في Corrèze سنة 1948. أسّس سنة 1975 دار منشورات وليام بلايك في بوردو. من أعماله الشعريّة:**

***C'est une grave erreur que d'avoir des ancêtres forbants* 1975.**
***Autour d'eux la vie sacrée, dans sa fraîcheur émouvante* 1992.**
***La vérité jusqu'à la faute* 1995.**
***Le plus réel est ce hasard et ce feu* 1997.**

(255) ***تربية عبدالقادر الجنابي*، ص19.**

(256) **نفسه.**

(257) ***تربية عبدالقادر الجنابي*، ص18.**

صباحا.»[258] وهو الذي أخذ الابن إلى بيوت الدعارة. وهو الذي أورث ابنه الأكبر الشره الجنسيّ الذي لا يرتوي.

وفي حين كانت الأمّ شديدة صارمة كان هذا الأب فكها يقبل المزاح. وكثيرا ما شوهد يقفز على السطوح وهو يطارد الابن مثيرا ضحك الجيران واستظرافهم.[259] لكنّه حين يحتدّ تظلم الدنيا في عينيه ويأتي من الفعال ما يمكن أن يبيد ابنه فلذة كبده ثمّ ينهار باكيا من الندم واللوعة. بهذا يحدّث الابن في نبرة تجمع إلى الإعجاب الشفقة:[260]

> ذات مرّة اعتدى على أمّي فأُرسلتُ لمعاقبته، وما إن بلغت مقهاه، حتى شرعت أكسر كؤوس الشاي، المغلاة، الكراسي، فاحتدم غيظا، وتطاير الشّرر من عينيه، وما هي إلاّ أن تناول فأسا كبيرة وألقاها صوبي، فكانت على وشك أن تشجّ رأسي لو لم أتنحّ جانبا. لقد عبّ ذلك النهار من الكحول ما سقط معه على فراشه حزينا، يضرب رأسه ويبكي.

وسيرحل هذا الأب عن الدنيا دون أن يعلم به ابنه المغترب. لكن ذكرَه لن يموت ذلك أن الابن سيمضى بالنزق الذي ورثه عن هذا الأب الفريد إلى أقصاه، مواصلا بذلك النهج الحياتي الذي كرّسه الأب طيلة مقامه تحت الشمس. ولن تكون *تربية عبد القادر الجنابي* نفسها سوى تدوين للمستقبل الذي أشار إليه الأب بسلوكه الانشقاقي على الأعراف والمقدّسات. وليس الابن، في هذه الحال، سوى شخص مؤتمن على ميراث سيحرص على تنميته واستمراره وتحويله من مجرّد سلوك حياتي إلى كتابة ماكرة تتوسّل استدراج المتلقّي إلى ذلك السلوك الانشقاقيّ الذي دشّنه الأب في الخمارات وبيوت الدعارة أي السلوك الذي يرفع اللذّة عاليا في وجه العدم ويظلّ يغترف منها حتى الثمالة.

تتجلّى مسألة إدانة الأمّ بطريقة أكثر وضوحا وأشدّ مضاء لدى كلّ من يوسف إدريس وطه حسين وفدوى طوقان. يتحدّث يوسف إدريس في مقابلة معه، عن هذا الوجه القاتم الذي

---

[258] **نفسه، ص18-19.**
[259] **نفسه.**
[260] **نفسه.**

ارتسم في ذاكرته. فيذكر أنه أُبعِد عن حضن أمّه وهو لم يتخطّ بعد الخامسة. ويلحّ على أن أمّه كانت قاسية صارمة خلّفت فعالها في ذاته ندوبا لا يمكن أن تندمل. «كانت أمّي ثلاثة أرباع رجل.»[261] هكذا يحدّث عنها ويدينها حتى ليكاد يطردها من دائرة الأنوثة والأمومة ويجاهر بأنها كائن مسخ. ويمعن في الحديث عن فعالها متأسّيا على ذاته مشيرا إلى أنها كادت تمارس على ذكورته نوعا من الإخصاء من شدّة قسوتها. يكتب:[262]

> أنا المحروم من الحنان... حصلت على أوّل قبلة كابن وأنا في الحادية والعشرين من عمري؟ لم تقبّلني أمّي قبلها أبدا... كنت مضروبا ممنوعا. ولذلك كنت بحاجة إلى وقت طويل كي أكتشف أنني ولد، وأنني مرغوب ومطلوب، وأن حوّاء لا تكرهني.

يعاود هذا الوجه المروّع للأمّ الظهور في سيرة طه حسين بطريقة أكثر تكتّما. فيتعمّد الراوي في *الأيّام* مخاتلة المتلقّي لينفّره من الأمّ وفعالها دون أن يثير فيه ما يمكن أن يجعله يستفظع موقف الطفل من أمّه. تعلن عمليّة التنفير هذه عن نفسها تدريجيّا. فتصوّر الأمّ وهي ترغم الطفل على الاستلقاء على فخذها ثمّ تعمد إلى «عينيه المظلمتين فتفتحهما واحدة بعد الأخرى، وتقطر فيهما سائلا يؤذيه ولا يجدي عليه خيرا.»[263] لا يقع وصف الأمّ ولا يتمّ ذكر تاريخها الشخصيّ وطبعها، بل يقع التركيز على فعلها المؤذي الذي سيودي بعيني الطفل.

أما الأب فإنه يشرع في الظهور على أديم النصّ محاطا بهالة تجعل منه مثالا للشخص الكادح الورع. فحالما ينهض من نومه يتوجّه إلى ربّه «يصلّي ويقرأ وِرْدَه ويشرب قهوته ويمضي إلى عمله.»[264] ويحاول الراوي أن يوهم المتلقّي بأن لا وجود لأيّ فرق بين الأمّ والأب في نظر الطفل وفي تعاملهما معه، فيجاهر بأن الطفل «كان يحسّ من أمّه رحمة ورأفة،

---

[261] **يوسف إدريس، «أنا «أنا» أنا فقط»، مجلّة *الكرمل*، العدد 12، ص190.**
[262] **نفسه.**
[263] **طه حسين، *الأيام*، ص6.**
[264] **طه حسين، *الأيام*، ص10.**

وكان يجد من أبيه لينا ورفقا.»[265]

لكن الناظر في هذا الكلام من جهة الأفعال التي جاءت تترجم موقف الطفل من كليهما، سرعان ما يدرك أن الراوي يتخيّر الأفعال التي تومئ إلى مقاصده المضمرة. ففي المسافة الفاصلة بين الفعلين «يحسّ» و«يجد» يرتسم موقف الطفل أميل إلى الأب. فرأفة أمّه ورحمتها بالكاد تدركان. أو لكأن الأمّ إنما تعبّر عن رأفتها ورحمتها بطريقة محتشمة تكاد من شدّة اقتصادها لا تدرك، والطفل هو الذي يحسّ بذلك لأن إحساسه بالعالم من حوله كان إحساسا مرهفا. أمّا ما يبديه الأب من رفق ولين فإنّه يتعدّى مستوى الإحساس إلى الإدراك. ذلك أن الأب يترجم ذلك في أفعاله وأقواله وعلاقته بالطفل الذي تلقّفته الظلمة.

ورغم أن الراوي كثيرا ما يدين الأمّ والأب معلنا أن «الأبوّة والأمومة لا تعصم الأب والأمّ من الكذب والعبث والخداع»[266] فإنه كثيرا ما يجاهر بأن الأب كان حريصا على تعليم الطفل. وكان يجنّبه الأذى، ويحنو عليه. فلمّا انكشف للأب مثلا أن الصبيّ لم يحفظ القرآن وأن معلّمه يتظاهر بتحفيظه غضب أشدّ الغضب. وتجنّب الصبيّ مجلس الأب ثلاثة أيّام كادت الكآبة فيها تهلكه:

> حتى إذا كان اليوم الرابع دخل عليه أبوه في المطبخ حيث كان يحبّ أن ينزوي إلى جانب الفرن؛ فما زال يكلّمه في دعابة وعطف ورفق حتى أنس الصبيّ إليه، وانطلق وجهه بعد عبوسه. وأخذه أبوه بيده فأجلسه مكانه من المائدة، وعني به أثناء الغداء عناية خاصّة.[267]

أما الأمّ فإنها لا تظهر ولا تواسي الصبيّ ولا تخفّف من مصابه. لذلك كثيرا ما يرصّع النصّ بإدانة الأمّهات والتشهير بهنّ جميعا. وترتسم صورة الأمّ قاتمة. إنها امرأة آثمة. وهي أقلّ مسؤوليّة وأقلّ عناية بنسلها من أنثى الحيوان التي توفي نسلها حقّه من العناية والحنان

---

[265] **نفسه، ص17.**
[266] **نفسه، ص38.**
[267] **نفسه، ص62.**

وتجنّبه الأذى. يجاهر الراوي بهذا الحقد الدفين الذي لن يشفى منه الصبيّ أبدا قائلا:[268]

> ولنساء القرى ومدن الأقاليم فلسفة آثمة وعلم ليس أقلّ منه إثما. يشكو الطفل، وقلّما تعنى به أمّه... وأيّ طفل لا يشكو! إنما هو يوم وليلة ويُبلّ. فإن عنيت به أمّه فهي تزدري الطبيب أو تجهله، وهي تعتمد على هذا العلم الآثم، علم النساء وأشباه النساء. وعلى هذا النحو فقد صبيّنا عينيه. أصابه الرمد فأهمل أيّاما، ثم دعي الحلاّق فعالجه علاجا ذهب بعينيه.

إن الأمّ آثمة. وهي مجرمة أيضاً. فلقد أهلكت نفسا بشريّة ولم تبال. وسيعمد الراوي إلى التوقّف عند هذه الجريمة ويصفها وصفا دقيقا، فيذكر كيف أودى إهمال الأمّ لبنيها بحياة أخت الصبيّ الصغرى. وهو يتفنّن في وصف الطفلة حتى يعظّم الجريمة. فترتسم صورتها بهيّة مرحة جذّابة. لقد كانت «خفيفة الروح طلقة الوجه فصيحة اللسان عذبة الحديث قويّة الخيال.»[269] ثم كان أن مرضت و«ظلّت فاترة هامدة محمومة يوما ويوما ويوما. وهي ملقاة على فراشها في ناحية من نواحي الدار. تعنى بها أمّها أو أختها من حين إلى حين تدفع إليها شيئا من الغذاء الله يعلم أكان جيّدا أم رديئا.»[270]

ويعمد الراوي أيضاً إلى تصوير مشهد الطفلة وهي في النزع الأخير تحتضر وتغالب الموت، ويرصد التفاصيل رصدا يهدف من خلاله إلى جعل المتلقّي يتمثّل حجم الجرم. فيحدّث عن صياح الطفلة الذي يخترق السمع قاسيا مروّعا. ويصوّر عذابها واضطرابها وارتجافها والرعدة التي تستبّد بالجسد الطفل والعرق يتصبّب من وجهها غزيرا لا يجفّ. ثم تسلم الروح وهي لم تتخطّ بعد سنتها الرابعة.[271]

ههنا أيضاً يتنزّل مشهد موت الأخ الذي أصيب بالطاعون. فهو يلقى حتفه نتيجة الإهمال. لهذا كلّه سيغادر الصبيّ القرية قاصدا الأزهر دون أن يحسّ بأيّ أسى على فراق أمّه. إن الأمّ آثمة. لقد أودت بحياة اثنين من أبنائها كانا محبّبين إلى نفس الصبيّ. لم تكتف

---

(268) **طه حسين، *الأيام*، ص120.**
(269) **نفسه، ص120.**
(270) **نفسه، ص120-121.**
(271) **نفسه، ص121-124.**

بإطفاء عيني الصبيّ، بل مضت بالأذيّة إلى منتهاها. يرسم الراوي حزن الصبيّ لحظة مفارقته أهله. ويتعمّد إيراد كلام الأب وهو يشجّع ابنه قائلا: «ماذا يحزنك؟ ألست رجلا؟ ألست قادرا على أن تفارق أمّك؟ أم أنك تريد أن تلعب!»[272] ليوهم المتلقّي بأن مصدر الحزن إنما هو فراق الأمّ كما جرت به العادة في مثل هذه المواقف التي يرغم فيها طفل على الرحيل بعيدا عن ظلّ الأمّ وجناحها الحاني. ثمّ يجاهر بأن هذه الأمّ الآثمة لا يمكن للمرء أن يأسف على فراقها. لقد كان الصبيّ متلفّتا ساعة الرحيل إلى ضحايا تلك الأم الآثمة ولاسيما الأخ الراحل مصابا بالطّاعون:

> شهد الله ما كان الصبيّ حزينا لفراق أمّه. وما كان الصبيّ حزينا لأنه لن يلعب. إنما كان يذكر هذا الذي ينام هنالك. من وراء النيل كان يذكره، وكان يذكر أنه كثيرا ما فكّر في أنه سيكون معهما في القاهرة تلميذا في مدرسة الطبّ. كان يذكر هذا كلّه فيحزن... ولو قد أرسل نفسه مع سجيّتها لبكى وأبكى مِن حوله أباه وأخويه.[273]

لكأنّ الأمّ، في وعي طه حسين ووعي يوسف إدريس كائن مسكون من الداخل بنزعة ساديّة لا تكفّ عن تغيير أقنعتها. أو لكأنّها الوجه الآخر للأمّ الأكول التي تلتذّ بالتهام أولادها بشره منقطع النظير. وهو الوجه الذي سيتراءى مروّعا في *رحلة جبليّة رحلة صعبة* حيث تكفّ جريمة الأمّ عن كونها فعلا لا إراديا مردّه الإهمال أو الغفلة وتصبح اختيارا.

تتشكّل سيرة فدوى طوقان حريصة على إحاطة الأم بهالة رمزيّة تجعل منها كائنا يجسّد الشّرور جميعها حتى تتمكّن من استدراج المتلقّي إلى استفظاع فعال الأمّ وصنائعها. لذلك يتبع الكلام استراتجيّة محدّدة مدارها إفراغ مفهوم الأمومة من دلالاته المتعارفة وشحنه بدلالات مضادّة. إن الأمومة محاطة في الذهن البشريّ مطلقا بحشود من القيم الإنسانيّة الخالدة. فهي واهبة حياة. وهي حارسة الحياة وراعيتها أيضاً. وهي جمّاع ما يحتاجه الطفل في بدء حياته من حبّ وحنان وأمن. يكتب اريك فروم في *The Art of loving. An Enquiry Into*

---

(272) **طه حسين، *الأيام*، ص140.**
(273) **نفسه.**

The Nature of Love متحدّثا عن الحبّ الأمومي:[274]

> إن الحب الأمومي هو تأكيد مطلق لحياة الطفل واحتياجاته. ولكن يجب أن نضيف إضافة هامة لهذا الوصف. إن تأكيد حياة الطفل له جانبان، جانب هو الرعاية والمسؤوليّة الضروريان بشكل مطلق للحفاظ على حياة الطفل ونموّه. والجانب الآخر يذهب إلى أبعد من مجرّد الحفاظ على الحياة. إنه الموقف الذي يغرس في الطفل حبّا للحياة، والذي يعطيه الشعور بـ: حسن أن تعيش، حسن أن تكون ولدا صغيرا أو بنتا صغيرة، حسن أن تكون على هذه الأرض!

من هنا تستمدّ الأمومة طابعها القدسي. بالأمومة تضمن الحياة تجديد نفسها. إنها الخادم الأمين للوجود. ذلك أنها لا تهب الحياة فحسب، ولا ترعاها فقط، بل تهب الكائن ما به يزدهي بالحياة ويمجّدها ويشرف بها. ومن هنا أيضاً يستمدّ مفهوم الأمّ نفسه طابعه القدسيّ. فالأمّ صنو الآلهة من جهة كونها تهب الحياة. وهي أشبه بالآلهة من جهة كونها ترعى الحياة وتنمّيها في الكائن وتغرس فيه حبّ الحياة والرغبة في الحفاظ عليها. لذلك يذهب اريك فروم إلى تبيان هذا البعد القدسيّ فيجري مقارنة بين الدلالات التي تطفح بها قصّة الخلق والدلالات الكامنة في مفهوم الأمومة. يكتب:[275]

> هذان الجانبان للحبّ الأمومي تعبّر عنهما تعبيرا دقيقا للغاية قصّة الخلق الواردة في الكتاب المقدّس. لقد خلق الربّ العالم والإنسان. وهذا يتّفق مع الرعاية البسيطة للوجود وتأكيده. ولكن الربّ تجاوز هذا الاقتضاء القليل. ففي كلّ يوم بعد أن خلقت الطبيعة والإنسان يقول الربّ: «هذا حسن.» إن الحبّ الأمومي في هذه الخطوة الثانية يجعل الطفل يشعر بـ:حسن أنك ولدت، إنه يغرس في الطفل حبّ الحياة، وليس فحسب الرغبة في أن يظلّ حيّا.

هذا البعد القدسيّ للأمومة هو ما ستحرص سيرة فدوى طوقان على محوه وتبديله بنقيضه. ذلك أن الأمّ ستعمل منذ تشكّل الجنين في رحمها على انتزاع الحياة منه، فتحاول أن

---

(274) أريك فروم، *فن الحبّ*، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، بيروت: دار العودة، 1972، ص48-85.

(275) نفسه.

تتخلّص منه بالإجهاض وتظلّ تعيد الكرّة مرارا. تكتب فدوى طوقان في نبرة طافحة بالشّجن: «أمّي حاولت التخلّص منّي في الشهور الأولى من حملها بي. حاولت وكرّرت المحاولة. ولكنّها فشلت.»[276] هكذا تشرع السيرة في تسجيل وقائع وأحداث جرت قبل أن ترى البنت النور.

ومثلما ألحّ عبد الرحمن بدوي لحظة تدوينه لسيرته على أن نجاة والده من الموت غيلة إنما تمّت لأن الأب منذور لإنجاب ولد سيكون له شأن عظيم، تحرص فدوى طوقان على إعلام المتلقّي بأن نجاتها من الهلاك على يد الأمّ الآثمة الأكول إنما حصل لأن البنت منذورة لأمر عظيم أيضاً.

لذلك تتوسّع السيرة في رسم المنازلة بين الأمّ والجنين. فيصبح الصراع عبارة عن منازلة بين الوجود والعدم. حتى لكأننا في حضرة الحياة وهي تجاهد لتكون. فلقد أنجبت الأمّ ستّة أطفال وحين حملت للمرّة السابعة عقدت العزم على الخطب العظيم. نقرأ:[277]

> كان هذا كافيا بالنسبة لأمّي، وآن لها أن تستريح، لكنها حملت بالرقم السّابع على كره، وحين أرادت أن تتخلّص من هذا الرقم السابع ظلّ متشبّثا في رحمها تشبّث الشجر بالأرض، وكأنما يحمل في سرّ تكوينه روح الإصرار والتحدّي المضادّ.

ثمّة في هذه السيرة ما يشير صراحة إلى أن العلاقة بين الأم والبنت ظلّت علاقة غريم بغريمه. فالأمّ لا تكتفي بإعلام البنت بحادثة الإجهاض، بل تحرص على جعل البنت تتمثّل حجم الأذيّة التي تعرّضت لها أيّام كانت جنينا في الرحم. ههنا مثلا يتنزّل مشهد الجنين وهو يقفز ويتخبّط في أحشاء الأمّ الآثمة. تحدّث الأمّ ابنتها قائلة:[278]

> حين استشهد ابن عمّي كامل عسقلان كنت في الشهر السابع من الحمل... رحت أصرخ وأبكي مع أمّه وأخته وكان وحيدهما، وكنت تتخبّطين وتقفزين

---

(276) **فدوى طوقان، *رحلة جبلية رحلة صعبة*، ص12.**
(277) **نفسه.**
(278) **نفسه، ص14.**

في أحشائي من جانب إلى آخر، والنسوة في المأتم يطلبن منّي الرحمة بالجنين ويقلن لي – أشفقي على هذا الولد في بطنك، حرام عليك.

يطفح هذا المشهد بنوع من التشفّي الخفيّ. ثمّة حرص على إيذاء البنت عن طريق إعلامها بأن المحن والويلات قد رافقتها منذ أن كانت جنينا في الرحم. ولا وجود في النصّ لما يمنع هذا التأويل. بل إن الإشارات التي تؤكّده عديدة متنوّعة. ستعمد البنت مثلا إلى المجاهرة بأن فعال الأمّ لا يمكن أن تفسّر إلاّ بكونها تعتبر البنت كائنا نحسا قدم إلى الدنيا مخفورا بالويلات والمحن التي ستنصبّ على العائلة. تكتب: «ترى هل ربطت أمي بين مقدمي إلى العائلة بالنحس الذي طرأ عليها، أعني إبعاد الانجليز لأبي إلى مصر منفيا عن عائلته ووطنه؟»[279]

ستطفح السيرة بالتماس الأعذار لهذه الأمّ الآثمة. وتتوالى الجمل التي تبحث عن تبريرات لفعالها وصنائعها. تحدّث البنت نفسها قائلة: «ما أحبّ أن أظلم أمّي.[280] وتبرّر حرص الأم على الإجهاض بكونها تعبت من الإنجاب.[281] وتبرّر إيذاءها الذي لا يهدأ باقتران حملها بالبنت بموت ابن عمّها كامل عسقلان واقتران مولدها بإبعاد الانجليز الأب إلى مصر، وتعتبر تلك الكراهية رفضا لا شعوريّا للمصائب التي انصبّت على العائلة.[282] لكن هذه التبريرات لا تبرّئ الأمّ بقدر ما تبرّئ البنت. إنها تأتي لتمنع المتلقّي من أن يعتبر مواقف البنت من أمّها ضربا من العقوق ونكران الجميل. فأن تشهّر بنت بأمّها وتدينها مسألة كفيلة، في حدّ ذاتها، بأن تفتح الكلام على فكرة العقوق. لذلك تتوالى المشاهد التي ترسم فعال هذه الأمّ وأذيّتها.

إن الأمّ ترفض أن تهب ابنتها فرصة الحياة. وحين تفشل في إنجاز جريمتها تحوّل حياة البنت إلى جحيم لا يطاق. وهذا ما يتعارض بالكلّ مع مفهوم الأمومة نفسه. يكتب إريك فروم متأوّلا هذا المفهوم مبيّنا أن الأمومة إنما تستمدّ طابعها القدسيّ من كونها لا ترعى الحياة

---

(279) **فدوى طوقان، *رحلة جبلية رحلة صعبة*، ص20.**
(280) **نفسه.**
(281) **نفسه، ص12.**
(282) **نفسه، ص20.**

فحسب، بل تجمّلها وترغّب فيها. فيتأوّل ما جاء في الكتاب المقدّس عن أرض الميعاد قائلاً:

> أرض الميعاد (الأرض هي دائما رمز للأم) توصف بأنها «تتدفّق لبنا وعسلا.» اللبن هو رمز الجانب الأول للحبّ، ذلك الجانب الخاص بالرعاية. والعسل يرمز إلى حلاوة الحياة ومحبّتها وسعادة الكائن بأنه حيّ.[283]

والناظر في سيرة فدوى طوقان يلاحظ أن الأمّ كانت تهب ابنتها «اللبن» مكرهة. تحدّث البنت الضحيّة عن أمّها قائلة: «لم تكن متفرّغة لي ولا مشتاقة إليّ بل أسلمتني إلى صبيّة كانت تعمل في المنزل اسمها (السمرة) لتقوم برعايتي وكان على أمّي وظيفة إرضاعي فقط.»[284]

هكذا ترتسم العلاقة بين الأم وابنتها. إنها علاقة أكثر دونيّة من العلاقة بين أنثى الحيوان ونسلها. إن أنثى الحيوان تحمي نسلها وترعاه ولا تكتفي بإرضاعه. ثمّة إلحاح على أن هذه العلاقة تمّ إفقارها واختزالها إلى درجة تجعلها أدخل في عالم النباتات حيث تكون العلاقة بين النبتة والبذرة علاقة تغذية لا غير. فعلى النبتة حالما تشهد النور أن تواجه قدرها وحيدة وتبحث لها عن مكان تحت الشمس ولا معين لا مساعد. إن أمومة البذرة، في عالم النبات، هي الدرجة الصفر من الأمومة. أما في عالم الحيوان فإن الأمومة تشهد نوعا من الإثراء إذ تنفتح على الرعاية والحماية. وتبلغ مع الإنسان مستوى القيمة الإنسانيّة إذ تصبح رعاية للكائن وإسعادا له. إنها عطاء يكشف عظمة الكائن ومقدرته على الكرم ومسؤوليته على استمرار الحياة. فالأمومة، من هذا المنظور، إنما تدلّ على أن الكائن مؤتمن على الحياة.

بهذه المعاني أيضاً يطفح الجذر اللغوي «أمم». إنه يدلّ على حشد من المعاني الإيجابيّة كالنعمة والملاذ والهداية والأصل وما يجمع ولا يفرّق. جاء في *لسان العرب* مادّة «أمم»:

> الإمّة، بالكسر، العيش الرخيّ... والإمّة النّعمة... وأمَّ القوم وأمّ بهم: تقدّمهم، وهي الإمامة... وأمُّ الشيء أصله... يقال للمرأة التي يأوي إليها الرجل هي أمّ مثواه.. وأمّ القرى: مكّة، شرّفها الله تعالى، لأنها توسّطت الأرض فيما

---

(283) **اريك فروم، *فن الحب*، ص85.**
(284) **فدوى طوقان، *رحلة جبلية رحلة صعبة*، ص20.**

زعموا... واعلم أن كلّ شيء يضمّ إليه سائر ما يليه فإن العرب تسمّي ذلك الشيء أمّا.

لكنّ كلمة الأمّ تفرغ من محتواها، في سيرة فدوى طوقان، وتشهد الأمومة نوعا من التحوّل الفاجع المروّع. فتتوالى المشاهد التي ترسم الأمومة ضارية كاسرة. حتى لكأن الأمّ التي حرصت على التخلّص من البنت أيّام كانت جنينا في رحمها لم تغفر لهذا الجنين صموده وعناده وانتصاره على العدم، فآلت على نفسها أن تجعل من مقام البنت تحت الشمس جحيما وويلا. لذلك جاءت السيرة لتشهد على هذا الوجه السّادي القاتم الذي يجعل من الأمّ بليّة تتعقّب البنت بالضرب والإذلال والتنكيل.

تحدّث البنت عن كلّ هذا في نبرة لا تخلو من تأسّ على الذات يكاد يحوّل الكلام إلى مرثيّة ذاتيّة. تجري مقارنة بين مشهد زوجة عمّها آن تمشيطها لشعر ابنتها في تؤدة وحنان، ومشهد أمّها وهي تكيل لها من الضرب والإذلال ما لم تتمكّن من نسيانه حتى لحظة كتابة السيرة. وترد المقارنة لتعمّق إحساس المتلقّي بما بين الأمومة ونقيضها من بون. وهي إنما ترسم حنان زوجة العمّ كي يكون سقوط الأمّ فظيعا. نقرأ:[285]

> كانت زوجة عمّي تجلس «شهيرة» أمامها تقوم بتمشيط شعرها الطويل. وفي الوقت ذاته أكون قد اتّخذت مقعدي أمام أمّي لتقوم بتمشيط شعري. كنت وأنا في مقعدي أنظر إلى زوجة عمّي وهي تدلّل شعر شهيرة، تمشّطه على مهل وتتهامس معها بحديث الأمّ المهتمّة بإشباع عاطفة ابنتها بشكل تلقائي وغريزي. وكان هذا كلّه يحدث أمام بصري وسمعي بينما كنت أتلقّى الضربات على ظهري من قبضتي أمّي العصبيّتين بسبب ضيقها بتململي بين يديها. كان تمشيطها لشعري سريعا عصبيّا موجعا.

لقد تحوّل الحديث عن الطفولة، في أغلب الأحيان، إلى إدانة للأمّ واستجارة من ظلمها بالكتابة. حتى لكأنّه مطلوب من الكلمات أن تتحمّل تبعة ما صنع مع البنت حتى لا يصنع ثانية. وهذا ما مدّ السيرة بطابعها الثأريّ. إنها مدوّنة إشهاد على خراب الأنوثة وخراب

---

[285] **فدوى طوقان، *رحلة جبلية رحلة صعبة*، ص22.**

الأمومة في عالم بلا قيم. كانت الأمّ قد رحلت وطواها النسيان حين شرعت فدوى طوقان تكتب سيرتها. لكنّ الغفران وما يحقّقه من أمن في نفس القائم به لم يعرف طريقه إلى قلب صاحبة السيرة. ذلك أن حكايتها مع أمّها تفوق حدود الاحتمال. وهذا ما تحرص على تبيانه وتدوينه. لقد تركت الأمّ في كيان ابنتها جروحا لا يمكن أن يغفرها إلا إله يقرّ العزم على أن يهب رحمته لأشدّ الخطاة فظاظة وقسوة وشرورا. أما صاحبة السيرة، من جهة كونها من البشر الفانين، فإن الغفران لم يجد طريقه إلى قلبها. وعلى الأمّ أن تجني ثمار الضغينة التي ظلّت تزرعها في كيان البنت.

هذا البعد الثأري الذي يتحكّم بالكتابة هو الذي جعل النصّ يخترق اختراقا من الداخل بالشكوى والتذمّر، بالإدانة والتشهير والفضح. «وقع عليّ ظلم أمّي أكثر من مرّة... لقد عاقبتني أمّي ذات يوم بدعك شفتيّ ولساني بزرّ من الفلفل الحارّ... لقد عانيت من أمّي...»[286] هكذا تتوالى الجمل الطافحة بالتظلّم والتأسّي على الذات.

لم تشف صاحبة السيرة من حقدها على أمّها الآثمة حتى بعد أن رحلت الأمّ عن الدنيا. وهي تبرّر ذلك بكون الأمّ لم ترحل حقيقة. فمثلما لا يمكن أن ينتهي الشرّ من العالم لا يمكن لهذه الأمّ الآثمة أن تغيب. لقد ماتت فعلا. لكنّ شبحها لم يمت. ومثلما لا يمكن للأشباح وللكائنات الشرّيرة أن تختفي إلى الأبد ما دام في الدنيا رمق، فإن هذه الأمّ تظلّ تعاود الظهور لتروّع البنت الضحيّة. فأنّى للغفران أن يجد طريقه إلى قلب البنت المروَّعة إذن ما دام شبح الأمّ يظلّ يعاود الظهور وما دامت جنايتها بيّنة في حياة البنت لا يمكن أن تزول! إن الأمّ، في هذه السيرة، صنو العدم الذي يظلّ يملأ بالهلع قلب الإنسان. ويظلّ يترصّد خطاه ويقتفي أثره منذ لحظة مجيئه إلى الدنيا حتى القبر. نقرأ مثلا:[287]

> بقيت على مدى سنوات طويلة أراني في الحلم وجها لوجه مع أمّي –حتى بعد وفاتها- هي صامتة وأنا يغمرني شعور بالقهر المكتوم وإحساس عنيف بالغيظ والظلم، أحاول الصراخ لأعبّر لها عن ظلمها لي لكنّ صوتي يظلّ مخنوقا في

---

(286) **فدوى طوقان، *رحلة جبلية رحلة صعبة*، ص22.**
(287) **نفسه.**

حلقي فلا يصل إليها. هذا الحلم واحد من كوابيس كثيرة كانت تعتريني في أثناء نومي باستمرار.

على هذا النحو المروّع ظلّ شبح الأمّ يلاحق البنت. ولا يمكن للبنت أن تنجو من هذا الهول العائد من بين القبور والأجداث إلاّ إذا امتنعت عن النوم وأنّى لها ذلك! لقد رحلت الأمّ عن الدنيا لكنّها تمكّنت قبل رحيلها من الإقامة في لاوعي البنت وستظلّ تتعقّبها بالويلات حتى القبر. لا أمن ولا راحة إذن. إن الشبح لا يموت.

من قبرها واصلت الأمّ فعالها وشرورها. هذا ما تشهد السيرة عليه فيما هي تكشف أن الأمّ قد تمكّنت قبل رحيلها من تشويه البنت تشويها لا يمكن أن تشفى منه أبدا. فلقد كانت البنت في أوّل أمرها طفلة عادية مولعة مثل البنات في سنّها بالدّمى. ولا وجود في السيرة لما يدلّ على أن الأمّ كانت على وعي بأن ميل البنت إلى اللعب بالدمى إنما هو سلوك متولّد عن نزعتين دفينتين في البنات عموما، أعني الأنوثة الحانية والأمومة الكامنة. لكنّها حرصت، مع ذلك، على قتل هذين الشعورين في ابنتها. تحدّث البنت عن هذه المحنة قائلة:[288]

> حتى الدمى التي كانت تصنعها لي خالتي أو رفيقتي علياء من أعواد الخشب الدقيقة ومن مزق القماش، حتى تلك الدمى توقّفت عن التعامل معها منذ زجرتني أمّي بقولها: «مسخك الله، كفاك انشغالا بالدمى، فقد كبرت.» كنت يومها في الثامنة من العمر، منذ ذلك اليوم لم احتضن دمية، وكانت العلاقة النفسيّة التي تربطني بالدمى أقوى من علاقتي بأيّ شيء آخر، فقد كانت تتحوّل بين يديّ إلى مخلوق حيّ، إلى طفل صغير أدلّه وأضاحكه وأغضب عليه وأعاقبه وأغنّي له فينام.

لم تتزوّج صاحبة السيرة. لم تنجب أطفالا. لم تهب الحياة فرصة تجديد نفسها. بخلت بجسدها على الحياة. وتلك نتائج الذهنيّة الذكوريّة التي شوّهت أنوثة البنت وحوّلتها إلى أنوثة عقيم. ثمّ كان أن الأمّ زرعت في البنت فزعا من الأمومة. هذا ما يرشح مشهد تحريم اللعب بالدمى بالدلالة عليه. وهذا ما يجعل من السيرة محاكمة عسيرة قاسية للأمّ وللذهنيّة الذكوريّة

---

[288] **فدوى طوقان، *رحلة جبلية رحلة صعبة*، ص22.**

السائدة في مجتمع بلا قيم.

إن الأمومة، من جهة كونها قيمة بشريّة خالدة، واهبة الحياة وحارستها التي ترعاها رعاية الكاهنة للنار المقدّسة. إنها صنو الأرض التي تهب الكائن «لبنا وعسلا» كما يقول اريك فروم. لكنّ الأمّ، في سيرة فدوى طوقان، لا تبخل بالحياة وتحرص على إبادتها فحسب، بل تحوّلها إلى عالم جحيميّ لا يمكن للمرء أن ينجو منه إلا متى لقي حتفه. إن الأمّ ليست حارسة الحياة بل هي لعنة الكائن ولعنة الحياة.

ولما كان الأب رمزا للذهنيّة الذكوريّة المزدهية بفعالها، وهو زوج هذه الأمّ الغشوم فإن اللعنة ستطاله أيضاً. ستحرص السيرة على رصد فعاله المشينه. فهو الذي يسجن النساء في البيت. وهو الذي يوافق على حرمان البنت من التعلّم ولا يهبّ لنجدتها. وهو الذي يكفّ عن محادثتها عندما تبدو عليها هبات الأنوثة. لكنّ السيرة لا تجرّده من الفضل مثلما فعلت مع الأمّ. فيقع الإلحاح مثلا على أنه وصل من شدّة غضبه على الأمّ حين حاولت أن تتخلّص من الجنين أن قاطعها وامتنع عن محادثتها. تكتب فدوى طوقان: «ولأوّل مرّة في حياتهما الزوجيّة ينقطع أبي عن محادثة أمّي لبضعة أيّام، فقد أغضبته محاولة الإجهاض.»[289] ويقع الإلحاح أيضاً على أنه وطنيّ يهبّ لنجدة الوطن المهدّد بالويلات والمخاطر. فيتمّ إبعاده من فلسطين إلى مصر ويسجن في سجن عكّا حيث يصيبه المرض الذي سيودي به إلى حتفه. وبذلك تكون صورة الأب في سيرة فدوى طوقان وسيرة نزار قبّاني وأدونيس وعبد الرحمن بدوي واحدة أو تكاد. إن الأب شخص مناضل لا يقبل الضيم ولا يرضى بهوان الأوطان.

لكنّ السيرة لا تمجّده ولا تعليه مثلما هو الشأن لدى كلّ من نزار قباني وأدونيس وعبد الرحمن بدوي وعبد القادر الجنابي، بل تقع المجاهرة بأن البنت تقف منه موقفا محايدا. فهو لا يحظى بحبّها. ولا تطاله كراهيّتها. تحدّث البنت عن أبيها قائلة: «لم أكن أحمل لأبي عاطفة قويّة، بل ظلّ شعوري تجاهه أقرب ما يكون إلى الحياديّة، لم أبغضه ولكنّني لم أحبّه: لم يكن له أي حضور وجداني في نفسي إلاّ في أوقات مرضه أو حين يسجن أو يبعد لأسباب

---

[289] **فدوى طوقان، *رحلة جبلية رحلة صعبة*، ص13.**

سياسيّة.»[290] لكنّها لم تغفر له إهماله لها فتحدّث عنه قائلة: «لم يكن يبدي لي أيّ لون من ألوان الاهتمام أو الإيثار، حتى حين كنت أقع فريسة لحمّى الملاريا في صغري ما كان ليدنو منّي أو يسأل عنّي. وكان هذا الإهمال يؤلمني.»[291]

غير أن موقف اللامبالاة هذا ليس خاليا من الدلالة. فقديما قالت العرب كلّ فتاة بأبيها معجبة. وجاء علم النفس الحديث طافحا بالحديث عن علاقة الحبّ المفترضة التي تكنّها البنت لأبيها ورشّح «إيلكترا» لتصبح مجسّدة لهذا النزوع الدفين في المرأة.[292] والناظر في هذه السيرة سرعان ما يدرك أن البنت ظلّت منذ طفولتها المبكّرة تبحث عن أب بديل. ولم يكن حدث البحث ذاك خاليا من الدلالة. لكأن البنت بلغت من شدّة كراهيّتها للأمّ أن عدّت أباها ملكا لتلك الأمّ السّاديّة. وكان أن زادها إهمال الأب لها تباعدا عنه. وستجد في إبراهيم أخيها هذا الأب البديل. وهي تحّدث عنه لا باعتباره أخا بل باعتباره الأب الحاني. فتمجّده وتعليه وتعدّه المنقذ والمخلّص والدليل الهادي إلى دروب الخلاص.

لذلك تتشكّل صورة إبراهيم نورانيّة بهيّة محاطة بهالة رمزيّة تفتحها على أكثر من دلالة. إنه الأب البديل. تكتب: «أصبح إبراهيم بحنوّه الغامر وإيثاره لي تعويضا عن أب لم يشعرني أبدا بدفء عاطفته الأبويّة.»[293] وهي تحدّث عن موت إبراهيم باعتباره يتما حقيقيّا. تقول: «وحين توفّي إبراهيم، وكان أبي لا يزال على قيد الحياة، عرفت طعم اليتم الحقيقي.»[294] وهي تحدّث بفضله. وتذهب إلى حدّ الجزم بأنه كان يمثّل التماعة الأمل الوحيدة في دياجير الجحيم الذي حكمت العائلة على البنت بالإقامة فيه. تكتب:[295]

---

(290) **فدوى طوقان، *رحلة جبلية رحلة صعبة*، ص135.**

(291) **نفسه.**

(292) **إيلكترا هي ابنة أغاممنون الذي خاض حرب طروادة، وبعد تسع سنين من الحصار المرير تمكّن في السنة العاشرة من دخول مدينة طروادة، وعاد مظفّرا. لكن زوجته كليتيمنسترا غدرت به عندما كان خارجا من الحمام «ألقت عليه غطاء فضفاضا تخبّط فيه كالشبكة ولم يستطع أن يدافع عن نفسه عندما أهوت عليه بالفأس وضربته ضربات ثلاثا ألقته على الأرض صريعا.» ثم نصّبت عشيقها ايجيست ملكا. وستتمكّن إيلكترا بمعيّة أخيها أوريست من قتل الأمّ والثأر لأغاممنون. لذلك صارت إيلكترا ترمز في علم النفس إلى افتتان البنت بأبيها. انظر عماد حاتم، *أساطير اليونان*، تونس الدار العربية للكتاب، 1988، ص633-645.**

(293) **فدوى طوقان، *رحلة جبلية رحلة صعبة*، ص135.**

(294) **فدوى طوقان، *رحلة جبلية رحلة صعبة*، ص135.**

(295) **نفسه، ص60.**

أوّل هديّة تلقّيتها في صغري كانت منه. أوّل سفر من أسفار حياتي كان برفقته. كان هو الوحيد الذي ملأ الفراغ النفسي الذي عانيته بعد فقدان عمّي. والطفولة التي كانت تبحث عن أب آخر يحتضنها بصورة أفضل وأجمل وجدت الأب الضّائع مع الهديّة الأولى والقبلة الأولى التي رافقتها... كان تعامله معي يعطيني انطباعا بأنه معنيّ بإسعادي وإشاعة الفرح في قلبي.

هذه الهالة التي تحرص السيرة على أن تحيط بها صورة إبراهيم كثيرا ما تطفح بالدلالة على أن إبراهيم لم يكن أبا فحسب، بل كان رسول السماء لكائن معذّب في الأرض لا يملك فكاكا من عذابه. لذلك تتتالى الجمل التي تبتني هذا البعد وتثبّته. تكتب مثلا: «مع وجه إبراهيم أشرق وجه الله على حياتي.»[296] ونقرأ أيضاً: «في تلك الفترة القاسية من سنيّ مراهقتي كانت يد إبراهيم هي حبل السلامة الذي تدلّى وانتشلني من بئر نفسي الموحشة المكتنفة بالظلام.»[297] ولذلك أيضاً تتوالى الصفات التي تلحّ على أنه كان الأب الحاني. تكتب: «كان بالنسبة لنا ينبوع حبّ وحنان يغدق علينا من عطائه ويمنحنا من وقته ومساعدته.»[298]

تلحّ السيرة أيضاً على أن إبراهيم كان طريقا، كان دربا تشير إلى ما يجب أن تكون عليه الرجولة إذا أرادت أن تنجو ممّا يجعل منها صنوا لخراب الكائن وخسرانه. فإبراهيم هو الذي ردّ للبنت إحساسها بأنها إنسان وليست أنوثة مدانة. وهو الذي تمكّن من جعلها تتخلّص من عقدة الأنوثة فلا تعامل نفسها على أنها حمّالة عار ممكن أو محتمل. تكتب: «على غير عادة رجال الأسرة، كان يجلس معنا - نحن، أمه وشقيقاته- يبادلنا الحديث ويحكي لنا عمّا جرى ويجري من شؤونه الخاصّة وبعض الشؤون العامّة. كما كان يروي لنا الطّرائف الأدبيّة والتاريخيّة ممّا يطالعه.»[299]

وفي حين كانت العلاقة بين البنت وأمّها علاقة عدائيّة واضحة لا تني تغيّر من ميادين عملها ومجالات إفصاحها عن نفسها، وفي حين كانت العلاقة بين الأب الحقيقيّ والبنت

---

(296) **نفسه.**
(297) **نفسه، ص63.**
(298) **نفسه، ص62.**
(299) **فدوى طوقان، *رحلة جبلية رحلة صعبة*، ص62.**

علاقة إهمال متبادل ولا مبالاة، كانت العلاقة بين البنت وهذا الأخ الذي اضطلع بدور الأب البديل علاقة إشكاليّة متعدّدة الأبعاد والوجوه. فالبنت تجاهر بأنها تعدّه الأب البديل. لكنها كثيرا ما تحدّث عنه بطريقة تفتح صورته على صورة الزوج حينا وصورة الابن حينا آخر. وفي الحالتين ترتسم صورة هذا الأب البديل باعتباره هبة السماء.

إنه المنقذ والمخلّص الذي جاء يصالح البنت مع أنوثتها ويرمّم ما تبقّى من تلك الأنوثة المسحوقة في عالم ذكوريّ بلا قيم. لقد أيقظ في البنت عاطفة طمسها القهر حتى كاد ينسيها مذاقها وبهاءها. لقد جعلها تكتشف أن الرجل كائن يمكن أن يُحبَّ، سواء كان ابنا أو زوجا أو أبا. ثمّة مشاهد عديدة تجسّد هذا الاكتشاف السّعيد منها مثلا قولها:[300]

> مع إقامة إبراهيم في نابلس بدأ سطر جديد في حياتي. أصبحت خدمته وتهيئة شؤونه هدف حياتي ومصدر سعادتي المفقودة. أرتّب غرفته، أمسح الغبار عن رفوف كتبه وعن طاولته، أهيّء له كلّ صباح الماء السّاخن لحلاقة ذقنه وأحضره إليه. في تلك الأيام لم تكن شبكة أنابيب المياه موزّعة على طوابق الدار العليا، فكنت أنقل الماء مساء كلّ يوم وأملأ المغسلة التي تقوم في إحدى زوايا الغرفة قرب الباب. كما كان عليّ تحضير المائدة له في أوقات وجباته كلّها. بكلّ هذا ألزمت نفسي، وكان يسعدني أنه اختصّني دون باقي أخواتي بالقيام بخدمته وتحضير شؤونه. وتشبّث قلبي بإبراهيم تشبّث الغريق بمركب الإنقاذ.

ثمّة إلحاح في هذا المشهد على أن خدمة البنت لإبراهيم كانت سعادة وليست عبوديّة. وهو ما لم تعرفه الأمّ في علاقتها بزوجها. حتى لكأن هذه المشاهد التي تحتفي بإبراهيم أبًا إنما تأتي لتواصل التشفّي من الأمّ والتّنكيل بها. لكأنها إنما ترد لتدين الأب الحقيقي والأمّ زوجته وتكشف قدّام العالم أنهما لم يعرفا لحظة سعادة واحدة طيلة حياتها. لكنّ الكلام عن العلاقة بين البنت وإبراهيم كثيرا ما يفتح تلك العلاقة على فكرة الأمومة، إذ تحدّث البنت عن أخيها الأب البديل لا باعتباره أبًا أو زوجا، بل باعتباره ابنا تخشى عليه من أن تزلّ قدمه

---

[300] **نفسه، ص61.**

فيصدم بحجر رجله، وتحدّث عن نفسها باعتبارها أمّا حانية رؤوما. نقرأ مثلا:[301]

> كنت أخاف عليه من الأذى والمرض، وأصبح همّي تنظيف الأرض والتقاط ما يلقي به أطفال الدار من بذور البرتقال أو قشوره خوفا من أن يطأها إبراهيم فتزلق قدمه ويسقط فيصيبه الأذى. أصبح هو وحده الهواء الذي تتنفّسه رئتاي.

هذه المشاهد المتتالية التي ترسم الأخ في مقام الأب والزوج حينا، وتضعه حينا آخر في منزلة الابن ليس مردّها حرمان صاحبة السيرة من الزواج والأمومة. ذلك أن التماهي الذي كثيرا ما يحصل في ذهن المرأة بين صورة الزوج وصورة الابن إنما يمثّل ميسما من مياسم التّشخيصات والرموز التي تؤثّث في السرّ لاوعي المرأة عموما. منذ فجر التاريخ زرع هذا التماهي زرعا في لاوعي الأنوثة. وعن هذا التماهي يحدّث أوفيد في *مسخ الكائنات* عما جرى بين مُورْهَا وأبيها الملك سينيراس ومولد أدونيس، فيرسم كيف تُيّمت مورها بأبيها وبلغت من شغفها به أن هامت على وجهها من شدّة الوجد. ثمّ كان أن تمكّنت من التسلّل إلى مخدعه. فحبلت بابنها وأخيها أدونيس الذي سيكون ثمرة لهذه النزوعات الدفينة.[302]

غير أن التشابه بين صورة أدونيس وإبراهيم لا يرتسم على أديم هذه المشاهد فحسب، بل يتعدّاها إلى الصورة التي ترسمها صاحبة السيرة له. إن إبراهيم يلتقي مع أدونيس في كونه يزرع بدل القحط خصبا. إنه حمّال أمل وحياة. لقد كان أدونيس محبوبا جدّا به تيّمت آلهة الحبّ فينوس نفسها و«فضّلت صحبته على صحبة السماء.»[303] لكنّه سيخلّف في قلبها أسى لا يطفأ الدهر كلّه. لقد اختطفه الموت ومزّقه الخنزير البرّي وهو لم يزل شابّا في مقتبل العمر.

وعلى هذه المعاني كلّها جريان صورة إبراهيم. إنه سيملأ بالبهجة قلب صاحبة السيرة ويكسر من حولها أطواق «قمقم الحريم»، ويملأ بالبهجة قلب أخواته وذويه. لكنّ الموت سيعاجله عنيفا ضاريّا. ومثلما ستصرخ الربّة فينوس في وجه الأقدار قائلة: «لا، لن يخضع

---

(301) **فدوى طوقان، *رحلة جبلية رحلة صعبة*، ص62.**

(302) **أوفيد، *مسخ الكائنات ميتامورفوزيس التحوّلات*، ترجمه وقدّم له ثروت عكاشة، القاهرة: الهيئة الرسميّة العامّة للكتاب، 1992، ص222- 226.**

(303) **أوفيد، *مسخ الكائنات*، ص226.**

لكنّ كلّ شيء. وسوف يبقى أدونيس ذكرى حزن خالد إلى الأبد.»[304] ستعمد صاحبة السيرة إلى الاحتفاظ ببعض من أشياء إبراهيم لا للذكرى فحسب بل لتنمية الحزن عليه وتجديد الأشجان التي خلّفها رحيله. ذلك أن تلك الأشياء ستظلّ تذكّرها به وبرحيله الفاجع. ومثلما ظلّت زهور شقائق النعمان[305] تذكّر بأدونيس وبرحيله إلى عالم الموتى، ظلّت أشياء إبراهيم تذكّر به وبغيابه المروّع.

> لا أزال أحتفظ حتى اليوم بأشياء صغيرة كان يملكها إبراهيم أو أخي نمر الذي اتجهت إليه مشاعر التعلّق والحبّ بعد وفاة إبراهيم: جزدان جلدي صغير، مفكّرة جيب، رباط عنق، مشط صغير، دفتر يشتمل على عناوين وأرقام تلفونات ومواعيد لقاءات..إلخ.. لا أزال أحتفظ بهذه الأشياء وسواها، ألمسها بحزن وحبّ، وكأنني أحاول إبعاد الفناء والبلى عن الأحبّة باحتفاظي بأشيائهم الصغيرة والإبقاء عليها حيّة في خزانتي.[306]

تنهض هذه السيرة لتأريخ علاقة البنت بالشعر وكيفيّات افتتانها به منذ طفولتها المبكّرة. ثمّة أيضاً إيماءات خفيّة إلى أنها كانت مفتتنة بإبراهيم أخيها لا باعتباره أبا بديلا وابنا محبّبا وأخا حانيا فحسب، بل باعتباره شاعرا أيضاً. فهو الذي زرع فيها الميل إلى الشعر. وبلغ من شدّة إيمانه بضرورة تنمية قدراتها أن صار يوجّهها ويختار لها ما ستطالعه من كتب *كالعقد الفريد* وعيون الشعر الجاهلي *والأغاني* *والكامل* للمبرّد *وأمالي* القالي *والبيان والتبيين* وكتابات طه حسين ومي زيادة والرافعي وغيرهم.[307] لم يكن إبراهيم إذن المثال المطلوب احتذاؤه، في نظر البنت، بل كان مدرسة وطريقا. كان دربا قادت خطى البنت إلى الشعر.

«مع إبراهيم أشرق وجه الله على حياتي.» هكذا حدّثت البنت. ومع إبراهيم وجدت طريقها إلى الشعر. بالشعر ستتمكّن من كسر الأطواق كلّها. بالشعر ستتصالح مع أنوثتها. وبالشعر وسلطان الكلمات ستوسّع لها تحت الشمس مكانا ومنزلة. حتى أن الأب الذي كان

---

(304) **نفسه، ص231.**
(305) **نفسه.**
(306) **فدوى طوقان، *رحلة جبلية رحلة صعبة*، ص127.**
(307) **فدوى طوقان، *رحلة جبلية رحلة صعبة*، ص80.**

يقابلها باللامبالاة والإهمال سيقف قدّامها ضارعا ويتوسّلها كي تكتب شعرا وطنيّا بعد رحيل إبراهيم عن الدنيا. كفّت البنت، في نظر الأب، عن كونها حمّالة عار ممكن أو محتمل. لقد صار يتعامل معها باعتبارها شاعرة تقدر على الإسهام في استنهاض الهمم دفاعا عن الوطن. نقرأ مثلا:[308]

> كان أبي يأتي إليّ طالبا منّي كتابة الشعر السياسيّ. كان يريدني أن أملأ المكان الذي تركه إبراهيم. فكلّما برزت مناسبة وطنيّة أو سياسيّة أقبل عليّ يسألني الكتابة في الموضوع. وكان صوت في داخلي يرتفع بالاحتجاج الصامت: كيف وبأيّ حقّ أو منطق يطلب منّي والدي نظم الشعر السياسيّ وأنا حبيسة الجدران، لا أحضر مجالس الرجال ولا أسمع النقاشات الجادّة ولا أشارك في معمعة الحياة... كان أبي يطالبني بالكتابة في موضوع بعيد عن اهتماماتي كلّ البعد وليست له أيّة علاقة بالحركة النفسية في داخلي.

وهذا يعني أن إبراهيم لم يرحل عن الدنيا إلا بعد أن ترك بين يدي البنت ما به لا يمكن أن تستسلم لقدرها من جديد. لقد ترك بين يديها الشعر وسلطان الكلمة. وبالشعر وسلطان الكلمة ستنال هذه البنت الطالعة من الجحيم السؤدد والشهرة والمجد. لذلك تختتم السيرة بتمجيد الكتابة. وتلحّ على أن لا معنى للكائن خارج ما تسمح به الكلمات من مدائح في إعلاء للحياة. لقد خرجت البنت من «قمقم الحريم» والعبوديّة واحتمت بالكتابة باعتبارها الموضع الذي تستردّ فيه الذات حريتها وتفلت من سلطة الممنوعات والمحرّمات. هذا ما تعبّر عنه الجمل التي تختتم بها السيرة. نقرأ:[309]

> انكسر طوق الصمت. كتبت خمس قصائد، أشعر ببعض الرّاحة.. سأكتب سأكتب كثيرا... فإذا بي أنا نفسي قصيدة ملتاعة، كئيبة، آملة، تتطلّع إلى ما وراء الأفق.

في هذه السير والمذكّرات والمحاورات، على تعدّد أصحابها واختلاف أزمنتهم وتباين

---

(308) **نفسه، ص131-132.**

(309) **فدوى طوقان، *رحلة جبلية رحلة صعبة*، ص237.**

مواقفهم من قضايا الإنسان والوجود وقضايا الكتابة، نوع من التماثل الصريح فيما يخصّ الموقف من الأمّ. إنها كائن آثم يستحقّ التشهير والإدانة. وهذه هي صورتها في نص طه حسين وتصريحات يوسف إدريس وسيرة فدوى طوقان. أوهي مجرّد وعاء يؤدّي وظيفة الحمل والولادة ثمّ يختفي من حياة الطفل نهائيا كما في سيرة نزار قبّاني. إنها تحضر لتدان، أو يقع تغييبها والإيماء إليها إيماء عابرا مثلما هو الشأن في سيرة سلامة موسى و سيرة أدونيس حيث يختزل حضورها حتى يغدو مجرّد حضور شبحي باهت لا يكاد يرى، أو تحضر ليتّخذ منها الابن موضوعا للتندّر والعبث كما في سيرة الجنّابي. ويتمّ تغييبها والسكوت عنها فلا تحظى بالذكر أصلا كما في سيرة عبد الرحمن بدوي أو في سيرة خليل حاوي.

وحده الأب -سواء كان حقيقيّا أو كان أبا بديلا- ينال التّبجيل ويحظى بالإعلاء. فترتسم صورته على أديم هذه النصوص جميعها بهيّة نورانيّة تكاد ترفعه إلى مصاف أنصاف الآلهة أو إلى مرتبة الأبطال الأسطوريّين. ففي حين ترتسم الأمومة كاسرة آثمة مؤذية مدجّجة بالشرور والويلات والخسران أو ممّحيّة غائبة لا تقدر على رعاية الحياة بل تكتفي بإنجاب الأطفال ثمّ تتركهم لمصائرهم، ترتسم الأبوّة عطايا وهبات. إن الأب، في هذه النصوص، هو القدوة والمثل. والأبوّة هي التماعة النور الوحيدة في عالم أُفقِرت فيه الأمومة واختزلت في بعدها البيولوجي.

تجمع هذه النصوص كلّها على أن الأب -سواء كان حقيقيا أو كان أبا بديلا- إنما يمثّل تجسيداً لعظمة الكائن. فهو يجمع إلى البسالة والفطنة (سيرة بدوي) طبعا انشقاقيّا ثوريّا ووطنيّة لا تضاهى (سيرة نزار قبّاني وأدونيس). وهو الهادي والمعلّم والمنقذ والملاذ (سيرة سلامة موسى وفدوى طوقان وعبد القادر الجنابي وخليل حاوي وأدونيس ونزار قبّاني ومذكّرات بيرم التونسي) وهو الأب الحاني الذي يهبّ لتخفيف الأحزان (سيرة طه حسين). وفي حين تحرص النصوص جميعها على إحاطة فكرة الأمومة ذاتها بما يشين ويدين ويشهّر، تحيط الأبوّة بهالة تجعل منها طريقا وقبلة. حتى لكأننا أمام خطابات تتّفق على أن الأب هو الطريق إلى الخلاص.

إن الأب هو الطريق المؤدّية. أما الأمومة فنفَقٌ مظلم ودياجير. والأمّ طريق مسدودة أو

طريق كَرِبَةٌ تملأ بالويل والنكد حياة الإنسان. وهذا ما تجاهر به سيرة فدوى طوقان في حين تتكتّم عليه بقية النصوص. لكنّ تغييب هذه النصوص للأمّ والاكتفاء بالإيماء إليها مسألة تشير، على نحو ممعن في التخفّي، إلى أن خلاص الابن مشروط بمدى تباعده عن الأمّ وتناسيها كي يحثّ الخطى باتّجاه الأب وما يجسّده من قيم.

هل كان نجيب محفوظ واهما حين رسم صورة الأب في الثلاثيّة قاتمة كاسرة في منتهى القتامة؟ لكأن صور الأب التي رسمها نجيب محفوظ محض توهّم. فلا وجود في هذه النصوص لأيّ ملمح من ملامح «السيّد أحمد عبد الجوّاد». لا وجود في سلوك الآباء وكيفيّات تعاملهم مع أبنائهم وزوجاتهم لما يشير ولو إيماء إلى أن المجتمع مجتمع رجاليّ ذكوريّ مزده بذكوريّته يشهرها في وجه الأنوثة سلاحا. حتى أن الناظر في هذه السير والمذكّرات والمحاورات يكاد يسلّم بأن الأبوّة تجمع في رحابها ما يجعل منها أبوّة حامية وأمومة حانية في الآن نفسه. إن صورة الأب جذّابة بهيّة نورانيّة. الأب طريق وقدوة. الأب جمّاع قيم وخصال ممدوحة. أما الأمّ فإن حضورها أقرب إلى الغياب وبه أشبه. وحين تحضر تحاط بهالة تجعل منها صنوا للأبالسة. فتغدو رمزا أو تلتحف بملامح الرمز. إنها جمّاع الخصال المذمومة التي تجسّد دونيّة الكائن وخسرانه.

مدانة هي الأنوثة إذن.

ومدانة الأمومة أيضاً.

ووحدها الرجولة تنال السؤدد والمجد. وحدها الأبوّة تحظى بالتّبجيل والتمجيد والإعلاء. وعلى هذا جريان هذه النصوص جميعها.

لهذا الإجماع على تمجيد الأب وإعلاء الأبوّة والرجولة دلالاته. وليس غريبا أن يعمد نجيب محفوظ نفسه إلى المجاهرة بأن شخصيّة «أحمد عبد الجوّاد» لا صلة لها بأبيه البتّة. وهو يلحّ على ذلك في المحاورة المطوّلة التي أجراها معه رجاء النقّاش وأصدرها في كتاب يحمل عنوان *نجيب محفوظ صفحات من مذكّراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته*. يقول نجيب محفوظ جازما:[310]

---

[310] **رجاء النقاش، *نجيب محفوظ صفحات من مذكّراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته*، ص21.**

وبصراحة كانت شخصيّة والدي تتحلّى بقدر كبير من التسامح والمرونة الديمقراطيّة، وليس فيها استبداد أو عنف، ولا علاقة لها بشخصيّة «السيّد أحمد عبد الجوّاد» بطل «الثلاثيّة». بل كانت شخصيّة سي السيّد» تنطبق أكثر على جار لنا شاميّ الأصل اسمه «عمّ بشير»، استقرّ هو وزوجته –وهي شاميّة أيضاً- في مصر، وكان بيته مواجها لبيتنا في «بيت القاضي». هذا الرجل –عم بشير- رغم طيبته كان جبّارا، وكان يعامل زوجته بقسوة، لدرجة أنها كانت تأتي إلى والدتي باستمرار تبثّها الشكوى من سوء معاملة الزوج. وفي ليالي القمر كانت تجلس مع أمّي فوق السطح وتطلب مني الغناء فألاحظ الدموع على خدّيها.

يحاول جيلبار دوران Gilbert Durand في *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* أن يرصد صورة «المرأة المشؤومة» فيبيّن أن الأنوثة قد اقترنت في الذهن البشريّ عامّة بالماء. ذلك أن سيولة الماء وسيولة الحيض واحدة. ودم الحيض هو ما يجعل الأنوثة مفتوحة على فكرة الشؤم. فالمرأة كائن مائي قمريّ. ومثلما تتبع المياه في مدّها وجزرها دورة القمر تخضع دماء الحيض لدى المرأة للدورة ذاتها. ثمّة بين الأنوثة والقمر علاقة سرّية. والقمر إنما يجسّد المظهر المأسوي للزمن. ففي حين تحافظ الشمس على مظهرها فلا تتغيّر إلا في حالات الكسوف النادرة. يمعن القمر في التبدّل والتحوّل. فيكبر ويصغر ثم يختفي تماما. إنه يجسّد في حركته فعل الموت وفعل الزمن وطابعهما الضّاري الكاسر. ويخلص جيلبار دوران إلى أن دم الحيض مرتبط بفكرة موت القمر.[311] وبهذا التماثل تنفتح الأنوثة ذاتها على فكرة الشرّ. ومن هنا أيضا تلتحف الأنوثة ببعد هامّ من أبعادها الرمزيّة وتنفتح على

صورة «الأم الرهيبة»، صورة السّعلاة التي تعزّزها المحظورات الجنسيّة. لأن الخيال المعادي للأنوثة تدخّل في تلوين هذا التصور بواسطة خلق تماه بين الزمن وموت القمر والحيض وما ينجرّ عن الجنس من مخاطر. هذه الأمّ

---

(311) **Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris: Bordas, 1969, p 118- 119.**

الرهيبة هي النموذج اللاواعي لكلّ الساحرات الطاعنات في السنّ ولكلّ الجنيات الشريرات اللواتي يؤثّثن الحكايات الشعبيّة.[312]

هذا التوازي بين الأنوثة الكاسرة والأمومة الشرّيرة الرهيبة هو ما يقع الإلحاح عليه أيضاً في معجم *الرموز والأغراض الأدبيّة* *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires* فيقع رسم صورة الأمّ الأكول، الأمّ الرهيبة كالسعلاة، مقترنة بصورة القمر ورمزيّة دم الحيض. فالوعي البدائي الذي أُخِذ بالقمر، وبالاستناد إلى دورة القمر بنى تقويمه للزمن، ونظّم تقاليده الاجتماعيّة ونُظُمه الزراعيّة

> لم يكن بإمكانه إلا أن يعدّ الدم رمزا من رموزه الأساسيّة. ولاسيما دم الحيض الذي تلتقي فيه سمات الدّنس (صنو الموت) والدياجير... الدّنس الجسدي والروحي. وهذه كلّها نعوت تسند إلى الأمّ الأكول... إن هذه السمات هي منبع الغموض الذي يحاط به الدم باعتباره الوسيلة التي بها تستمرّ الحياة وبها يمكن أن تتلف. وهو الغموض نفسه الذي يحيط بدم الحيض الذي تعتبره الحضارات جميعها صنو الحظر الجنسي لأنّ المظاهر الفيزيولوجيّة المرافقة له تعدّ لدى النوع البشريّ عامة عاملا يوقظ الرغبة الجنسيّة، وتمثّل نداء جنسيّا يجب التحصّن منه.[313]

غير أن هذه التأويلات لمفهوم الأنوثة والأمومة لا يمكن أن تجلي الغموض وتوضّح الأسباب التي أدّت إلى تغييب الأمّ أو إدانتها والتشهير بها في هذه السير والمذكّرات والمحاورات. ثمّة دلالات أخرى تظلّ لائذة بالصمت ولا يمكن للتأويلات الانتروبولوجيّة وحدها أن تحيط بها. ثمّة دلالات متأتّية من صميم الثقافة العربيّة ورموزها وتغريبة الكائن في رحلة بحثه عن المعنى طيلة مسار هذه الثقافة. فكثيرا ما رسمت المتون القديمة للمرأة صورة من خلالها تتراءى محنة الإنسان وتغريبته في براري الفناء. إن المرأة في كتب الفقه وكتب الأخبار وكتب السيرة والقصص كثيرا ما تأتي لتجسّد فكرة الشرّ.

---

(312) **نفسه، ص113.**

(313) **Cl. Aziza, cl. Olivieri, et R. sctrick, *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires* (Paris: Fernand Nathan, 1978) 162-163.**

النساء حبائل إبليس ومصايده. هذا ما تلحّ عليه المتون القديمة مثلما أوضحت في الفصل الأول من الكتاب الثاني. لكأن صورة الأمّ في هذه السير والمحاورات والمذكّرات إنما تمثّل الصدى المباشر لألاعيب المتخيّل الجماعي وحيله وسلطانه. لكأنّها ترغم على تحمّل الخطيئة التي كانت في البدء. ومثلما حمّلت حوّاء الجريرة كلّها، مثلما اعتبرت طريق آدم إلى التهلكة سترتسم صورتها قاتمة في هذه النصوص. إن حوّاء لا تقطن الماضي. وهي لم ترحل عن الدنيا أبدا، بل تقيم على الأرض لتواصل كيدها وفعالها. لكأن التصوّر الذي يعتبر النساء جميعهنّ مجرّد أقنعة وتجلّيات لتلك الأنوثة الماكرة التي صنعت في البدء خراب الكائن يعاود الظهور في هذه النصوص متّخذا له دروبا ملتوية مداورة ممعنة في الزّيغ والتخفّي.

إن التاريخ البشريّ تاريخ رجاليّ ذكوريّ مأهول بالعنف. منذ فجر التاريخ انسحبت الأنوثة من مسرح الأحداث وخلّفت الحياة وراءها مرتعا للدّم المراق والغلبة والقهر. وعلى هذا أيضاً جريان التاريخ العربي. لكنّ الأنوثة في التاريخ العربي لم تغيّب تماما، بل كانت حاضرة في أشدّ اللحظات عنفا ودما وفظاعة. ظلّت المرأة مبعدة عن الفعل. وكان أن حضرت بشكل ضار كاسر. حضرت هند «آكلة المرار» وأتت من الفعال ما يكشف أن الأنوثة ليست هشاشة وبهاء وحنانا، بل هي التجسيد الفعلي للضراوة والوحشيّة والضّغينة التي لا يحدّها حدّ. فهي التي ستبقر بطن حمزة عمّ الرسول وتقتطع كبده وتعلكها نيّئة في مشهد يخلع القلوب. يكتب الطبري:[314]

> قال أبو جعفر: وقد وقفت هند بنت عتبة، فيما حدّثنا ابن حميد قال: حدّثنا سلمة قال: حدّثني محمد بن إسحاق قال حدّثني صالح بن كيسان والنسوة اللاّتي معها يمثّلن بالقتلى من أصحاب رسول الله i يجدعن الآذان والأنوف، حتى اتّخذت هند من آذان الرجال وآنفهم خدما وقلائد، وأعطت خدمها وقلائدها وقرطتها وحشيّا. –غلام جبير بن مطعم- وبقرت عن كبد حمزة فلاكتها فلم تستطع أن تسيغها فلفظتها.

لذلك سيظلّ حمزة يجسّد في الذاكرة الجماعيّة العربيّة الفارس الشهم والفتى المقدام الذي

---

[314] **الطبري، *تاريخ الأمم والملوك*، ص2/579-580.**

يهبّ لنصرة ابن أخيه ونصرة الدين الجديد. إنه صيّاد الأسود الذي لا يخشى في الحقّ لومة لائم. وهو، بمعنى آخر، رمز للرجولة بهيّة آخّاذة. إنه رمز للرجولة باعتبارها قيمة تكشف عظمة الكائن. أما هند فإنها النقيض تماما. فلقد صارت حاضرة في الذاكرة الجماعيّة محاطة بما يجعل منها رمزا لأنوثة ضارية متوحّشة تجسّد دونيّة الكائن وخسرانه ومقدرته على السقوط حتى لا قرار.

هذا المشهد المروّع الذي يورده الطبري يلفت انتباه المتلقّي إلى فعلة هند فيما هو يومئ إلى ضراوة الأنوثة ويورد ما به تتحوّل المرأة إلى كائن مروّع فظيع من آكلات الجيف. فلقد خرجت قريش لمنازلة النبيّ رجالا ونساء. ولكلّ دوره في المواجهة. وفي حين ينازل الرجال منهم الرجال من جيش النبيّ تتولّى النسوة التّمثيل بالجثث. إن القتل يصبح، في هذه الحال، فعلا أقلّ ضراوة وأقلّ هولا من مشهد النساء يجدعن الأنوف والآذان ويتّخذن منها قلائد للزينة.

المرأة، في هذه الحال، ليست صنو الأمّ الأكول، وليست صنو السّعلاة المروّعة، بل هي التجسيد الفعلي للسّقوط الفاجع الذي يمحو المسافة الفاصلة بين الإنسان والوحش. والمشهد الذي يورده الطبري يومئ إلى أن المرأة يمكن أن تمضي بالشراسة والفظاظة إلى أقاص لا تقدر عليها الوحوش. إن الوحش يمكن أن يمزّق جثة لكنّه لا يتحلّى بمزقها وأشلائها. وحدها المرأة أتت هذا الويل في التاريخ العربيّ.

يلحّ الطبريّ على هذا الوجه المروّع الكاسر للأنوثة. فيورد مشاهد عديدة تجسّد صورة المرأة الأكول، الأمّ الضارية التي لا تهب الحياة، بل تزرع الموت الزّؤام وتمنّي نفسها بالتسلّي بالموت والأجداث. يكتب محدّثا عن وعيد سلافة عندما جرح ابنها في معركة أُحد، فيذكر أنها: «نذرت الله إن الله أمكنها من رأس عاصم[315] أن تشرب فيه الخمر.»[316]

هذه الصورة الضارية للأنوثة التي تتعقّب الرجل الشهم الطيّب بالويل والثبور ستعاود الظهور مجسّدة في عائشة زوجة النبيّ. ومثلما قتل حمزة غيلة، سيقتل الإمام علي بن أبي طالب وهو جالس للصلاة. وسيقتل ابنه الحسين حفيد النبيّ ويقع التنكيل بجثمانه بطريقة

---

[315] **هو عاصم بن الأقلح. انظر *تاريخ الأمم والملوك*، ص576/2.**
[316] **نفسه.**

مشهديّة تخلع القلوب. لذلك سيظلّ الإمام عليّ محاطا في الذاكرة الجماعيّة بما يجعل منه رمزا للورع ونصرة الحقّ. فهو أوّل من لبّى نداء النبيّ من الفتيان وصدّق بالنبوّة. وهو الذي افتدى النبيّ بروحه وعرّض نفسه للقتل يوم هاجر النبيّ إلى المدينة. وهو الذي قتل وهو في حضرة السماء. أما عائشة فإنها إنما تجسّد ما تقدر عليه الأنوثة من مقدرة على الاغتذاء بالضّغينة. لم تغفر لعليّ اتّهامه لها حتى بعد أن برّأها النبيّ والقرآن وعدّا ما لهج به عليّ حديث إفك. ظلّت تتحيّن الفرصة لتثأر لنفسها. فكانت الفتنة. وافتتحت المواجهة بين المسلمين تاريخها. وتصدّع بيت المسلمين الذي أقامه النبيّ قبل رحيله. فكانت الفُرقة. من هنا تستمدّ المواجهة بين عليّ وزوجة النبيّ عائشة قسوتها وعنفها في الذهن العربي.

يلحّ الطبري على هذا الوجه المروّع الذي يعتبر الفتنة والفُرقة وتصدّع بيت المسلمين فعلة من فعال الأنوثة ومكائدها، فيشير إلى أن قتل عثمان كان من تدبير عائشة. يكتب:[317]

> إن عائشة رضي الله عنها لما انتهت إلى سرف راجعة في طريقها إلى مكّة، لقيها عبد بن أمّ كلاب وهو عبد بن أبي سلمة ينسب إلى أمّه فقالت له: مهْيَم؟ قال: قتلوا عثمان رضي الله عنه فمكثوا ثمانيا، قالت: ثمّ صنعوا ماذا؟ قال: أخذها أهل المدينة بالاجتماع فجازت بهم الأمور إلى خير مجاز، اجتمعوا على عليّ بن أبي طالب فقالت: والله ليت أن هذه انطبقت على هذه، إن تمّ الأمر لصاحبك ردّوني ردّوني. فانصرفت إلى مكّة وهي تقول: قتل والله عثمان مظلوما لأطلبنّ بدمه، فقال لها ابن أمّ كلاب: ولمَ؟ فوالله إن أوّل من أمال حرفه لأنت ولقد كنت تقولين اقتلوا نعثلا فقد كفر، قالت: إنهم استتابوه ثم قتلوه. وقد قلت وقالوا وقولي الأخير من قولي الأوّل، فقال لها ابن أمّ كلاب: (المتقارب)
>
> أمِنكِ البَدَاءُ ومنك الغِيَرْ ... ومِنكِ الرّياحُ ومِنكِ المطرْ
> وأنتِ أمرتِ بقتلِ الإمامِ ... وقلتِ لنَا إنّهُ قد كَفَرْ
> فهبْنا أطَعْناكِ في قتلهِ ... وقاتلُهُ عندنا مَنْ أمَرْ

---

[317] نفسه، ص4/539-540.

لا تكتفي عائشة، حسب الطبري، بتدبير المكيدة. بل تمضي في إشعال نار الفتنة قدما. فتتحوّل صورتها على أديم النصّ إلى صورة أمّ ضارية أكول. يرسمها الطبري بطريقة تطفح بالإيماء إلى هذه الأنوثة الكاسرة والأمومة المروّعة. فيورد مشهدا لها وهي تمضي مخفورة بأمهات المؤمنين وقد عقدت العزم على خطب عظيم. يكتب: «خرجت عائشة فتبعها أمّهات المؤمنين إلى ذات عرق، فلم ير يوم كان أكثر باكيا على الإسلام أو باكيا له من ذلك اليوم. كان يسمّى يوم النّحيب.»[318]

غير أن عائشة إنما تمكّنت من إتيان ما أتته باعتبارها أمّ المؤمنين المحبّبة إلى قلب النبيّ. وهي ستوظّف أمومتها تلك آن استنهاضها الناس لقتال عليّ. ثمّة في نصّ الطبري العديد من المشاهد واللوحات التي تبتني صورة الأمّ وتثبّتها في قلب الخطاب. من ذلك مثلا أنها حين أرسلت أحد أتباعها لاشتراء الجمل الذي ستتّخذ منه مطيّة لها في حرب الفرقة والفتنة، طلب صاحب الجمل ثمنا باهظا. فقال له تابعها: «لو تعلم لمن نريده لأحسنت بيعنا، قال، قلت: ولمن تريده؟ قال: لأمّك، قلت لقد تركت أمّي في بيتها قاعدة ما تريد براحا، قال: إنما أريده لأمّ المؤمنين عائشة. قلت: فهو لك فخذه بغير ثمن.»[319]

تطفح هذه المشاهد بإيماءات صريحة إلى أن الرجال يوفّون الأمومة حقّها من التّبجيل والطاعة. وثمّة مشاهد أخرى تضعنا في حضرة هذا الوجه المروّع للأمومة الأكول. فعائشة كانت تكتب إلى «الرجال بأسمائهم»[320] وتستنهضهم الواحد بعد الآخر للخطب العظيم مذكّرة إياهم جميعا بواجبهم تجاه الأمومة. من ذلك مثلا هذه الرسالة التي وجّهتها إلى زيد بن صوحان وما كان من أمره معها. يكتب الطبري:[321]

> كتبت إلى زيد بن صوحان: من عائشة ابنة أبي بكر أمّ المؤمنين حبيبة رسول الله j إلى ابنها الخاص زيد بن صوحان أما بعد: فإذا أتاك كتابي هذا فاقدم فانصرنا على أمرنا هذا فإن لم تفعل فخذِّلِ الناس عن علي. فكتب إليها، من

---

[318] ***تاريخ الأمم والملوك***، **ص540/3.**
[319] ***تاريخ الأمم والملوك***، **ص539/4.**
[320] **نفسه، ص547/4.**
[321] **نفسه، ص548/4-549.**

زيد بن صوحان إلى عائشة ابنة أبي بكر الصدّيق رضي الله عنه حبيبة رسول الله | أما بعد: فأنا ابنك الخالص إن اعتزلت هذا الأمر ورجعت إلى بيتك، وإلاّ فأنا أوّل من نابذك.

من هنا تستمدّ صورة عائشة جميع ملامحها الرمزيّة. إنها تلتحف بتلاوين الرمز وتشرع في العمل باعتبارها رمزا للأمومة الضارية الكاسرة. ومن هنا أيضاً ينفتح الخطاب على فكرة تمجيد الرجولة وفضح الأنوثة مجسّدة في الأمّ وفعالها. إن الرجال جميعهم طيّبون بررة حتى في لحظة عصيانهم لنداء الأمومة وطلباتها. لقد قتل عثمان بتدبير من الأمّ. ولمّا حصل للأمّ ما تريد نكصت وطالبت بدمه كي يكون قتل وفُرقة ودم مراق.

غير أن عمليّة ترميز صورة الأمومة إنما يحقّقها الخطاب بطريقة ابتنائه لصورة الأمّ والأمومة. إذ يتعمّد الكلام رسم صورتين: صورة الأمومة كما هي في العادة. حيث تكون الأمّ في بيتها ربّة تدير شؤونه وتسهر على راحة الكلّ فيه. وهذا ما يلحّ عليه صاحب الجمل عندما يقول لقد «تركت أمّي في بيتها قاعدة ما تريد براحا.» وهو أيضاً ما يرد على لسان زيد حين يخبر عائشة أنه لا يمكن أن يلبّي نداء الأمومة إلا متى التزمت الأمّ بواجباتها، ولزمت بيتها، وعدلت عن تحريض أبنائها على الاقتتال والفتنة.

تأتي صورة الأمومة التي يحرص الخطاب على رسمها هنا، لترسم الصورة المثال التي تكون عليها الأمومة عادة. ثم يشرع الخطاب في رسم صورة الأمّ الأكول زارعة الفتنة والموت، كي يكون السقوط عظيما، وكي يتبيّن المتلقّي حجم ذلك السقوط وفظاعته. ههنا أيضاً يتنزّل موقف علي من عائشة بعد أن مني جيشها بهزيمة نكراء وقتل عضداها طلحة والزّبير. يذكر الطبري أن عليّا لم يعتد على عائشة بل وفّى الأمومة حقّها من التّبجيل. فلقد «جهّز عائشة بكلّ شيء ينبغي لها من مركب أو زاد أو متاع وأخرج معها كلّ من نجا ممّن خرج معها إلا من أحبّ المقام... وقال عليّ: يا أيّها الناس... إنها لزوجة نبيّكم i في الدنيا والآخرة.»[322]

وسواء وقع التسليم بأن هذه الأخبار والتفاصيل تاريخيّة حدثت فعلا في تلك اللحظة

---

[322] ***تاريخ الأمم والملوك***، ص**582/4**.

الجلل التي تصدّع فيها بيت المسلمين أو اعتبرت من ابتداع أنصار علي والمتشيّعين له فإن النتيجة تظلّ واحدة. إننا في حضرة خطاب يبتني للأمومة صورة في منتهى الفظاظة والقسوة. ويبدّل صورة الأمّ الحانية التي تَجمعُ، بصورة الأمّ الأكول التي تقرّ العزم على تشتيت شمل نسلها وتتعقّب بنيها بالويل والموت.

لا يمكن لهذه التأويلات جميعها أن توضّح على نحو بيّنٍ لا يقبل الاعتراض والدحض منابت الصورة التي ابتنتها السير والمذكّرات والمحاورات للأمّ والأمومة. هناك أبعاد أخرى تظلّ محجّبة مقفلة على نفسها. جاء في *لسان العرب* مادّة «مرأ»: «المروءة: كمال الرجولة... والمروءة الإنسانيّة.» وجاء في مادة «أنث»: «الأنثى: خلاف الذّكر من كلّ شيء.»

توهم التّعريفات الواردة في *لسان العرب* بأنها تسوّي بين الأنوثة والرجولة إذ تعرّف الأنوثة مثلا بكونها تمام الكمال في المرأة.«يقال: هذه امرأة أنثى إذا مدحت بأنها كاملة من النساء. كما يقال: رجل ذكر إذا وصف بالكمال.» لكنّ التّعريفات المقدّمة تظلّ ترشح، مع ذلك، بنظرة دونيّة للمرأة وللأنوثة على نحو مداور. فإذا كانت الرجولة تعني تمام المروءة والإنسانيّة، فإن الأنوثة إنما تعني، من جهة كونها صفة نقيضا، نقصان المروءة والإنسانيّة. لذلك ترتسم صورة الأنوثة أحيانا كثيرة محاطة بصفات دونيّة. فهي تعني اللّين وتشير إلى ما هو جامد ميت وتعني أيضاً قلّة المضاء. جاء في *لسان العرب* مادّة «أنث»:

> يقال للموات الذي هو خلاف الحيوان: الإناث... مثل الحجر والخشب والشجر.... ويقال للرجل أنّثْت تأنيثا أي لنتَ له، ولم تتشدّد... وبلد أنيث: ليّن سهل... وزعم ابن الأعرابي أن المرأة إنما سمّيت أنثى، من البلد الأنيث، قال: لأن المرأة ألين من الرجل، وسمّيت أنثى للينها... وسيف أنيث: وهو الذي ليس بقاطع.

أما إذا كانت المرأة صاحبة رأي تستميت في الدفاع عنه فإنها تكتسب من صفات الرجولة ما به تصبح موضوع تنويه ومدح. جاء في *لسان العرب* أيضاً، مادّة «رجل»: «وفي الحديث: كانت عائشة، رضي الله عنها، رَجُلة الرأي (...) وفي الحديث: أنه لعن

المترجّلات من النساء، يعني اللاّتي يتشبّهن بالرجال في زيّهم وهيآتهم، فأما في العلم والرأي فمحمود.»

الفصل الثالث

المؤلّف وَفضائِح نَرسِيس

ثمة في هذه السير والمذكّرات والنصوص حرص على ابتناء صورة للذّات بطوليّة. ثمّة إلحاح لدى الجميع على تبرئة الذات ممّا يمكن أن يشين أو يدين مثلما أوضحت. هل اضطلع الحرص على ابتناء صورة للذّات جذّابة نورانيّة بدور في تغييب الأمّ أو إدانتها والتبرّؤ منها وتمجيد الأب باعتبار الرجولة صنو المروءة والإنسانيّة؟ ليس في النصوص ما يمنع هذا التأويل. بل إن الصورة الحاصلة للأنا عن نفسها في هذه النصوص ترجّح هذا التأويل. والملامح المشتركة الموجودة في جميع النصوص تؤكّده.

لذلك يدرك الناظر في هذه النصوص أن الصور الحاصلة لأصحابها عن أنفسهم توهم بالتنوّع والاختلاف. لكنّ السّمات التي عليها جريان تلك الصور تظلّ تومئ إلى أن الاختلاف ليس سوى مظهر خارجي. بل إنها تشير إلى أن الصورة واحدة أو تكاد. إنها صورة محاطة بهالة من الصفات المحمودة التي يحرص صاحب النصّ على أن يظهر بها فيثبّتها في قلب الخطاب فيما هو ينشد تثبيتها في ذهن متلقّيه المفترض.

لا مجال في هذه الصورة الحاصلة للأنا عن نفسها لأيّ ضعف أو وهن. ولا مجال فيها لما يمكن أن يشين المرء أو يحطّ من المنزلة العليّة التي يضع فيها نفسه. لذلك أيضاً حالما يقع تملّي هذه الصفات سرعان ما تتبدّى الصورة قدّام المتلقّي صورة شخص فريد يصعب أن يجود الزمان بمثله. حتى لكأن أصحاب هذه النصوص يصدرون جميعا عن صورة مثال متخيّلة للكاتب والمبدع ويحرصون جميعا على جعل صورهم تستجيب للمثال وتتطابق معه بالكلّ. وهذا ما جعل الصورة واحدة أو تكاد في جميع النصوص على اختلاف أصحابها واختلاف مشاربهم. وهي صورة تجمع إلى ملامح البطل الرومانسيّ ملامح أسطوريّة وملامح ذات منبت دينيّ.

إن الكاتب المتحدّث عنه في هذه النصوص لا يأتي إلى الدنيا مثلما يحلّ بها البشر

الفانون. لذلك ترتسم لحظة ميلاده كما لو أنها لحظة البدء والتكوين. ثمّة إلحاح في هذه النصوص جميعها على أن الكاتب ابن الأرض وابن الحياة. إنه أعظم من أن تدّعي امرأة أيّا من كانت أن لها فضلا في إنجابه ورعايته وتهجيته للعالم من حوله ونهوضه بالمهمّة العظيمة التي نذرته لها الحياة نفسها. إن الأمّ وعاء ووسيلة. لقد انتدبتها الحياة معبرا منه يتسلّل الشخص الفريد إلى الوجود.

لذلك يحلّ الكلام عن الأمّ محلّ الكلام عن الأرض في سيرة نزار. ولذلك تختفي الأمّ تماما من سيرة بدوي وسيرة خليل حاوي وتحضر حضورا شبحيّا باهتا في سيرة سلامة موسى وبيرم التونسي وميخائيل نعيمة وأدونيس. وبدل الحديث عنها تطفح السير بالإخبار عن علاقة الابن بالطبيعة والأرض (سيرة نزار قباني وأدونيس وبدوي). أو عن كفاحه منذ الطفولة المبكّرة بحثا عن موقع تحت الشمس(مذكّرات بيرم وسيرة خليل حاوي). أما حين تحضر فإنها تدان مثلما هو الأمر في سيرة طه حسين وفدوى طوقان وتصريحات يوسف إدريس. أو تصبح هدفا للعبث كما في سيرة الجنّابي.

تأتي إدانة الأمّ لتلحّ على أن لا فضل لهذه الأمّ الوعاء. إنها مجرّد وسيلة. ففي حين يمثّل الأب -سواء كان حقيقيا أو أبا روحيا بديلا- السبيل والقدوة، يقع جحود فضل الأمّ، ويتمّ اختزال دورها في الوظيفة البيولوجية التي تجعل من رحمها وعاء منه يتسلّل الابن أو البنت إلى الوجود. لكأن الكاتب يلحّ، في هذه السير والمذكّرات والحوارات، على أنه ابن أبيه وابن الحياة؛ وجَلَّ عن أن يكون مدينا بالفضل لامرأة أيّا من كانت. هذا ما يفسّر تصوير لحظة الميلاد كما لو أنها لحظة بداية تأسيس العالم وخلق الكون في سيرة طه حسين وفدوى طوقان وأدونيس. وهذا أيضاً ما يفسّر الإلحاح على أن حدث الميلاد يكون مرافقا بحشد من العلامات التي تدلّ على أن نظام الكون ونواميسه قد ارتبكت وشوّشت نتيجة الميلاد العظيم (سيرة نزار قبّاني وسيرة عبد القادر الجنابي).

وهو أيضاً ما يرشح بالدلالة عليه ويجسّده الحديث عمّا حدث آن تكوّن الذات جنينا في رحم الأمّ من صراع يخوضه الجنين مع العدم (سيرة فدوى طوقان) أو الإخبار عن نجاة الأب من الهلاك المحقّق، والإلحاح على أن قوّة غامضة هي التي أنقذته حتى تهب ذلك الأب فرصة إنجاب الابن الفريد ذي الشأن العظيم (سيرة بدوي). إن الكاتب، في هذه النصوص، لا

يأتي إلى الدنيا اتفاقا وبختا ولا يقذف في العراء مثل البشر الفانين الذين يحتمون بالأمومة الحانية، بل يهلّ على الدنيا مثل الأنبياء والمصطفين. في البدء يولد. ومنذ البدء تجتذبه الطبيعة إلى صدرها الحاني. وتكون الحياة له أمّا رؤوما تقتاد خطاه على درب الأمجاد التي سيحقّقها.

لا تختلف الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن طفولتها عن الصورة الحاصلة لها عن نفسها لحظة كتابة السيرة أو المذكّرات أو عند الإدلاء بتصريحات وآراء في المحاورات. فحالما يفرغ الكاتب من الحديث عن الميلاد والطفولة وعن الأم والأب وينتقل إلى الحديث عن الذات وما حقّقته من أفعال وأمجاد تنكشف الصورة الحاصلة له عن نفسه نورانيّة أسطوريّة. إنها صورة تجسّد تجلّي الفريد الذي لا يشبه إلاّ نفسه، الفريد الذي لا يمكن للبشر الفانين أن يحلموا بنيل منزلته. والمطلوب منهم أن يسيروا على خطاه ويقتفوا أثره، لأن الذي يقتفي أثره هو الذي يخلص.

ثمّة في هذه النصوص جميعها عقد خفيّ بين الكاتب والمتلقّي. إن الكاتب يكتب سيرته أو مذكّراته أو يجيب عن أسئلة من يحاوره وفق نسق بموجبه يثبّت في قلب الخطاب الصورة التي يريد أن يظهر بها للناس، أي الصورة التي يعتقد أو يتوهّم أن البعض من ملامحها حاصل في ذهن المتلقّي. ويأتي النصّ ليثبّتها ويزيدها وضوحا ونورانيّة. غير أن هذه العلاقة التي يقيمها الكاتب مع متلقّيه المفترض تنبني على نوع من المكر بموجبه يتمّ استغلال الهالة التي يحيط بها المتخيّل الجماعيّ فعل الكتابة وحدث الإبداع. توظف هذه الهالة المفترضة في استدراج المتلقّي إلى التسليم بالصورة التي يبتنيها الكاتب لنفسه في قلب الخطاب. وسواء كان الكاتب على وعي بما للكلمة من هالة قدسيّة في الوجدان الجماعيّ أو كان على غير علم بها، فإنه إنما يستمدّ مكانته من سلطان الكلمة ومنزلتها في الوجدان الجماعيّ. وهو يصدر، بطريقة قصديّة أو غير قصديّة، عما حفل به المتخيّل الجماعي من تمجيد للكلمة وصاحبها المقتدر عليها. فالصورة التي يبتنيها لنفسه إنما تستمدّ هالتها ممّا يحفل به المتخيّل الجماعي من تمجيد للكلمة وإعلاء لسلطانها.

إن الكلمة، على هشاشتها، هي ما يمدّ الكائن بالمقدرة على مواجهة رعب الوجود. وما يحمله الجذر اللغوي نفسه من معان يكشف هذا البعد المقاوم الذي تمتلكه الكلمة في المتخيّل

الجماعي. فالكلمة هي الجرح. وهي القصيدة. وهي الإنسان. وهي الولد. إنها المُعبِّر للحدود الفاصلة بين الزمني واللاّزمني، بين العابر الفاني والأبديّ الذي لا يطاله البلى. قناة واصلة هي بين السماويّ الأثيريّ الباقي على الدوام، والأرضي الثّخن المادّي المتبدّل. وهي مأوى الوجود: إنها الولد. وبالولد تستمرّ الحياة وتجدّد نفسها، فلا يكون فناء. على هذه المعاني جميعها يلحّ ابن منظور في *لسان العرب* كما أوضحت في الكتاب الأوّل. وهي المعاني التي تحيط اسم الفاعل «كاتب» بهالة نورانيّة. وهي التي تسهم في فتح صورة الكاتب، في المجتمع، على صورة المنقذ والمخلّص والهادي والسّبيل المؤدّية إلى النجاة.

إن الكتابة حدث إبداع. وهي إنما تستمدّ طابعها الانشقاقيّ من جهة كونها حدث إبداع. حتى أنه لا معنى للكتابة أصلا إن هي لم تكن فعلا انشقاقيّا بالأساس. ذلك أن الإبداع فعل انشقاقي. ومعنى كونه حدثا انشقاقيّا أنه يلغي السّائد والمتعارف والمألوف ويخلق الجديد والمغاير والمختلف. على هذا المعنى جريان الجذر اللغوي لكلمة «بدع». جاء في *لسان العرب*، مادّة «بدع»: «بدع الشيء يبدَعُه وابتدعَه: أنشأه وبدأه... والبديع والبِدْعُ: الشيء الذي يكون أوّلا... وفلان بِدْعٌ في هذا الأمر أي أوّل لم يسبقه أحد... والبديع المحدث العجيب.» وعلى هذا المعنى أيضاً جريان الجذر اللغوي في اللغات السّاميّة جميعها حيث تدلّ مادّة «بدع» على معنى الخروج والتجديف ضدّ التيّار.[323]

تطفح هذه النصوص أيضاً بما يدلّ صراحة على أنها إنما جاءت لترسم انتصارات الكاتب وتخلّد ذكره. حتى لكأن الكاتب إنما يضع سيرته أو مذكّراته أو يدلي بتصريحاته في الحوارات التي تُجرى معه ليبيّن للمتلقّي، ويكشف قدّام الناس أجمعين أن حياته كانت مثل حياة النبييّن والمصطفين والأبطال الأسطورييّن، مليئة بالفجائع والأحزان والصعاب. لكنّه تمكّن من قهرها وتذليلها جميعا، وحقّق من الانتصارات ما لا يقدر عليه البشر الفانون.

لقد حُكم على طه حسين بالظلمة الأبديّة. وتذوّق كلّ من سلامة موسى وبيرم التونسي مرارة اليتم وقسوة الفاقة، وابتلي بهما خليل حاوي أيضاً وهو لم يزل طفلا، إذ أصيب أبوه

---

(323) **انظر:**

C. F. Jean et J. Hoftijzer, *Dictionnaire des inscriptions sémitiques de l'ouest*, Leiden, E. J. Brill, 1965.
D. Cohen, *Dictionnaire des racines sémitiques*, Mouton, 1976.

بمرض عضال، وأرغم هو على أن يكدح ويشقى من أجل القوت والبقاء. ويعمد نزار إلى الإلحاح على أنه ابن رجل كادح مناضل حتى يثبت أنه طالع من الوجع. ومثلهم جميعا ابتليت فدوى طوقان بحمّى الملاريا المهلكة وخبرت قسوة ظلم ذوي القربى. والظلم ذاته عرفه كلّ من أدونيس وبدوي. فلقد خبر أدونيس الطفل معنى الظلم والقهر آن مواجهته لقريبه الطاغية. أما بدوي فإنه سيحدّث، والضغينة تملأ قلبه، عما فعلته ثورة يوليو بوالده وممتلكاته لحظة شرعت مصر في تطبيق قانون الإصلاح الزراعي. وسيرى الجنّابي في الشوارع والبيت من الويلات ما لا يقدر بشر على تحمّله.

لذلك ترد النصوص جميعها مخترقة من الدّاخل بصوتين. يرسم الصوت الأوّل المحن والويلات التي شهدتها الذات وكيفيّات مواجهتها لقدر عنيد لا يكفّ عن تعقّب الكاتب بالويل والثبور. أما الصوت الثاني فإنه يرد ملتحفا بالأوّل عالقا به لا يكاد يرى. ويكون مداره تمجيد الذات وتخليد انتصاراتها وذكرها. من هنا يتأتّى الطابع التعليمي الإرشاديّ الذي يداخل النصوص جميعها. فالكتابة إنما تتشكّل لتدين الخصوم وكلّ الذين مثّلوا عقبات في طريق الكاتب نحو المجد كما أوضحت. لكنّ الإدانة سرعان ما تنفتح على فكرة الرضى عن النفس. حتى لكأن الكاتب، في هذه الحال، إنما يستعيد ماضيه ويحدّث عن محنه ليمتّع نفسه بما حقّقه من انتصارات وأمجاد. فتنفتح الإدانة على الرضى والامتنان. ذلك أن الكاتب يعتقد جازما بأن العقبات والصعاب والويلات هي التي تمدّ الكائن بجزء من عظمته. لاسيما أن الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها في هذه النصوص ليست صورة عاديّة بل هي أقرب إلى صور النبيّين والمصطفين والأبطال الأسطوريّين. وهؤلاء جميعا لا ينالون شرف الاسم ويحظون بالمجد والسؤدد وخلود الذكر إلاّ بواسطة ما يشهده الواحد منهم من محن وويلات.

لا تقع المجاهرة بهذا التصوّر الذي يعتبر العذاب طريقا إلى المجد إلاّ في سيرة فدوى طوقان. لكنّه يظلّ، مع ذلك، بمثابة منطلق مسكوت عنه يدير النصوص جميعها. تكتب فدوى معبّرة عن هذا التصوّر:[324]

صرت في ما بعد أشعر بالامتنان تجاه الذين أرادوا خنقي بالقسوة وسوء

---

[324] **فدوى طوقان، *رحلة جبلية رحلة صعبة*، ص100.**

المعاملة. فلولا فظاظتهم لما نمت قدراتي على التشبّث بما كنت أصبو إليه من مطمح أدبي. لو أنهم حاولوا قتل تطلّعاتي بالمحبّة واللّين لأطفأوا فيّ الشرارة الكامنة.

لا يمكن أن يعتبر هذا التصوّر تأكيدا للبعد الرسولي الذي ينشد الكاتب إحاطة صورته به. ذلك أن الامتنان، في هذه الحال، لا يشبه الغفران الذي يهبه الأنبياء للخطاة الذين ينكّلون بهم ويقتّلونهم -وفي لحظة الصلب ذاتها كان المسيح يطلب المغفرة لقتلته لأنهم لا يدرون ما يفعلون- لكنّه يفصح عن الرضى عن النفس وقد حقّقت من الانتصارات ما يجعلها تعتبر طريقها الشائك الصّعب هو الطريق المؤدّية إلى المجد، ويخبر المتلقّي بأن الكاتب قدوة وسبيل ومعلّم.

تتشكّل الصورة الحاصلة للكاتب عن نفسه جامعة إلى ملامح النبييّن والمصطفين ملامح أسطوريّة تكاد ترفعه إلى مصاف الأبطال الأسطوريّين. يكفي هنا أن نعيد النظر في هذه الصورة منظورا إليها من مدى استدعائها للنماذج التي تحرص على محاكاتها، وسيتبيّن أنها صورة مفتوحة على هذه الأبعاد جميعها. وسواء اعتمد الكاتب اللمح والإيماء أو جاهر بمقاصده، فإن الصورة تظلّ واحدة: إنها صورة الشخص الفريد الذي يصعب على الدنيا أن تجود بمثله إلى نهايات الزمان.

في هذه النصوص، على اختلاف أجناسها، ما يشير إلى أن أصحابها يصدرون جميعا عمّا حفل به المتخيّل الجماعيّ من تشخيصات ورموز تحيط الكتابة والإبداع بهالة من نور. غير أن طرائق التعبير عمّا استبطنته الذات من تلك المعاني القادمة من بعيد تختلف وتتغاير. فترد في شكل لمح وإشارة حينا. وتتعمّد الكتابة إخفاء مقاصدها حتى تأخذ المتلقّي إلى ما تريد إثباته بالرفق واللين وتشركه في الوصول إليه. لذلك تتوسّل مقاصدها بواسطة مشاهد ذات بعد تخييليّ يسمح بـ«قلب السمع بصرا.» وترد أحيانا أخرى في شكل مجاهرة بالصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها. وعندها تصبح السيرة أو المحاورة أو المذكّرات مجرّد وسيلة ينشد الكاتب من خلالها إعلاء نفسه وتمجيدها والانتصار لها وفق نسق يكاد يكون منفّرا، إذ يضع المتلقّي في حضرة نزعة نرجسيّة مرضيّة بموجبها لا يتورّع الكاتب من تضخيم «أناه» وتضخيم دوره في الحياة وفضله على الناس أجمعين.

لا تخبر فدوى طوقان عن مقاصدها ولا تجاهر بالصورة الحاصلة لها عن نفسها. لكنّ السيرة تتشكّل قائمة على نوع من التنادي الخفيّ بين النصوص. ولا يلزم التنادي بين النصوص الحياد، بل يتحوّل إلى قانون عليه جريان تلك الصورة ومنه تستمدّ أغلب ملامحها ودلالاتها. والناظر *في رحلة جبليّة رحلة صعبة* يلاحظ أنها تبتني عالما جحيميّا وتتفنّن في رسم الويلات والشرور التي يعجّ بها. ثم تلحّ على أن البنت طالعة فعلا من الجحيم، من قمقم الحريم صنو الجحيم وقرينه. وبذلك تنفتح حكاية الشاعرة وما كان من أمرها مع ذويها وأخيها إبراهيم، بطريقة ممعنة في التستّر، على حكاية المغنّي الأمهر أورفيوس[325] الذي يتحدّى جبروت العالم السفليّ. فمثلما هبّ أورفيوس لنجدة يوريديكا من غياهب الجحيم، يأتي إبراهيم الفعل نفسه وينتشل البنت من قمقم الحريم. لم تكن يوريديكا شاعرة. بل كانت حبيبة آسرة لا يتمكّن أورفيوس من كبت رغبته في الالتفات إليها فيقضي عليها بأن تجوب الظلمات إلى الأبد.

أما البنت في سيرة فدوى فإنها ستتمكّن بمعونة إبراهيم من تنمية الملكة التي ستقهر بها الظلمات. ستتقن الشعر. وبالشعر تطلع من الجحيم. وفي حين تموت يوريديكا صديقة المغنّي الأمهر لأنها لا تتقن الغناء تتمكّن البنت في سيرة فدوى من النجاة. فيشيح الموت عنها بوجهه ويختطف إبراهيم. ثمّة في الحكايتين سمات تجمع (الجحيم/ الموت/ الفنّ) وأخرى تباعد بينهما. وعلى ذلك النحو يكون التّنادي بين النصوص عادة. إنه لا يعني التطابق والتماهي، بل التشابه والاختلاف أيضاً. لأن الاختلاف هو ما يمدّ كلّ نصّ باستقلاليّته وفرادته.

هكذا تبتني صاحبة السيرة صورة أسطوريّة لنفسها وتثبّتها في قلب الخطاب. وههنا أيضاً يتنزّل المعنى الذي يبتنيه عنوان النصّ. فيشار إلى السيرة بكونها «رحلة جبليّة». أما

---

[325] يورد عماد حاتم في *أساطير اليونان* حكاية أورفيوس وما كان من أمره مع زوجته يوريديكا التي تيمته وخلبت لبّه وماتت بعد أن لدغتها الحيّة «ولم تكن قد مضت على زواجهما إلا أيّام معدودة... برّح الحبّ بقلب الثاكل الولهان فقرّر أن يهبط إلى مملكة الظلام السفلي ويتوسّل إلى ملكها العظيم هاديس وإلى زوجته بيرسيفونا أن يعيدا إليه زوجته... تقدّم أورفيوس من عرش هاديس حتى وصل إليه وهو يعزف ويغنّي ومثل أمام الإله العظيم... فغنّى حياته السعيدة الماضية وربيع أيامه المشرقة إلى جانب زوجته التي اختطفتها يد الموت وغنى فراقها له...» طلب أورفيوس من هاديس أن يعيد إليه زوجته يوريديكا فكان أن «أطرق الإله المجيد طويلا ثمّ قال: حسنا يا أورفيوس، إني معيد إليك زوجتك فامض بها إلى ضوء الشمس المشرقة. ولكني أشترط عليك أمرا واحدا وهو أن تمضي في سبيلك دون أن تلتفت إلى الوراء...» وقبل أورفيوس بذلك لكنّه لم يكبح جماح نفسه والتفت إلى يوريديكا، فقضى عليها بأن تجوب مملكة الظلمات إلى الأبد.» ص317-322.

عبارة «رحلة صعبة» فإنها تأتي لتضطلع بدورين. إنها توضّح المراد من عبارة جبليّة فيما هي تتكتّم عن المقاصد الحقيقيّة التي يهدف الخطاب إلى إثارتها في ذهن المتلقّي. حتى لكأن صاحبة السيرة تضمّن الخطاب ما به تدفع المتلقّي إلى استحضار صورة برومثيوس ولا تجاهر بذلك. أو لكأنها تعتبر صراعها مع قدرها صراعا فريدا يتطلّب من المرء جلدا لا يعادله عنفا وقسوة إلا ذاك الجلد الذي خبر قسوته برومثيوس سارق النار عندما صعد جبال القوقاز الموحشة مصفّدا بالأغلال، ومن هناك ظلّ يواصل صموده وعناده وتحدّيه لجميع الآلهة. وهو أيضاً جلد لا يعادله مضاء وعنفا إلاّ ذاك الصبر الذي عاشه سيزيف. لذلك تطفح الكتابة أحيانا بإيماءات تستثير في الذهن هذا البعد الأسطوريّ. تكتب مثلا: «حملت الصخرة، وقمت بدورات الصعود والهبوط، الدورات التي لا نهاية لها.»[326]

إن فكرة الصخرة التي تدحرج صعودا وهبوطا تحيل صراحة إلى هذا البعد الأسطوري الذي تحرص السيرة على أن تحيط به صورة فدوى طوقان في ذهن المتلقّي. أما فكرة صعود الجبل فإنها تستدعي في الذهن البعد الأسطوريّ ذاته، لكنها تستدعي أيضاً صورة المسيح وهو يحمل صليبه صاعدا إلى الجلجلة غير هيّاب من الموت. وكذا يمضي الأبطال الأسطوريون والنبيّون والمصطفون لملاقاة أقدارهم. هكذا تبتني السيرة الصورة الحاصلة للأنا عن نفسها. وهكذا تمجّد الكتابة البنت المضطهدة وترفعها إلى مصاف الأبطال الذين تركوا في الدنيا دويّا وذكرا.

تعاود فكرة الصخرة الظهور في سيرة ميخائيل نعيمة. لكنّها تزحزح عن معانيها. إذ تصبح الصخرة ملاذا ومأوى. وتتلبّس صورة الكاتب بملامح رومانسيّة لا تخلو من سمات رسوليّة. فهو يختار العزلة والتباعد عن الناس ويقيم في الأعالي وعلى الذرى «كالنسر فوق القمّة الشمّاء.» إنه يقف «على قمّة الدنيا»[327] ومن هناك يشرع في التأمّل متشوّفا الحقيقة التي يلحّ في طلبها. وهناك أيضاً يشرع في تدوين وحيه. يحدّث الكاتب عن ملاذه الصخريّ قائلا:[328]

---

(326) **فدوى طوقان، *رحلة جبلية رحلة صعبة*، ص11.**
(327) **نعيمة، *سبعون*، ص71/3.**
(328) **نعيمة، *سبعون*،ص96/3-97.**

إلى الغرب من الشخروب، وعلى بعد كيلومتر منه، تقوم بقعة من الأرض سكّانها الصّخر والشجر والشوك والحشرات والزحّافات والعصافير. ولا تخلو من الثعالب وبنات آوى، ومن النسور تزور صخورها العالية من حين إلى حين... في قلب تلك البقعة الساحرة بجمالها وجلالها وهدوئها وعذوبة شمسها وهوائها قامت صخرة عاتية، شامخة تشبه، من إحدى جهاتها، سفينة في بحر. والله أعلم كم أفنت الطبيعة من السنين في تكوين تلك الصخرة، ثم في تفتيت قلبها الصلد بحيث بات فيه فراغ بطول أربعة أذرع، وعرض ثلاثة، وعلوّ عشرة؛ وبحيث بات له مدخل واسع عال من الجنوب... تلك الصخرة اتّخذتها صومعة في النهار. واتخذت من الحجارة مقاعد، ومن ركبتيّ منضدة للكتابة. وفي قلب تلك الصخرة رحت أنفق، في كلّ يوم من أيّام الصيف، ساعات في التأمّل، وساعات في التأليف.

غير أن هذه الصورة الرومانسيّة سرعان ما تستعير من صورة النسّاك والزهّاد والأولياء الصالحين بعضا من ملامحها. هذا ما ترشح بالدلالة عليه تسمية الصخرة بالصومعة. وهذا ما يدلّ عليه اختيار الكاتب للعزلة. ذلك أن التباعد عن الناس هو الذي يمكّن الزّاهد من التعالي عن درن الدنيا وهمومها وحاجاتها. ووقتها تنفتح قدّامه الطريق المؤدّية إلى الملكوت. يلحّ الكاتب على تثبيت صورته محاطة بملامح الزاهد المتبتّل الذي يختار الطريق الكربة والباب الضيّق لأنه على يقين من أن الطريق السهلة تقود إلى التهلكة، والباب الواسع يؤدّي إلى خراب الكائن. يكتب: «من زمان دفنت خمسا من شهواتي الخمس والخمسين: شهوة السلطان، وشهوة الغنى، وشهوة النساء، وشهوة الشهرة، وشهوة الخلود.»[329]

ههنا أيضاً يتنزّل تشبيه الصخرة بالصومعة. ليست الصومعة، من جهة كونها تمتدّ عموديا، سوى تمثيل للسلّم المرفوعة التي تصل الأرض بالسماء. إن الصومعة طريق وإمكان معراج. لذلك يجاهر الكاتب بأنّ صخرته تلك ستتحوّل إلى مزار. فمثل شأن الوليّ والناسك المتبتّل يكون شأن الكاتب في هذه السيرة. ومثلما لا تكمل ولاية الوليّ إلا بالمزار

---

[329] **نفسه، ص98/3.**

الذي يجعل منه قبلة الناس يتقرّبون بفضله إلى السّماء حتى تقضى حاجاتهم يحدّث الكاتب عن صخرته قائلا:[330]

> وهناك رحت أستقبل الكثير من الزوّار الذين أخذوا يفدون إليّ من جميع الأقطار العربيّة وغير العربيّة. وبينهم رجل الأدب، ورجل السياسة، ورجل الدين، ورجل الصناعة والتجارة، والرجل الذي لم يكن له من دافع سوى الفضول.

إن الصخرة مزار. والكاتب يمن وبركة وسبيل. هذا ما يرشح به الإلحاح على أن الصخرة صارت قبلة. حتى أن الناس أجمعين صاروا يشدّون الرحال إليها من الأرض قاطبة. لا يكتفي الكاتب لحظة رسمه لصورته بهذه الأبعاد بل يحيطها ببعض من سمات النبيّ المنقذ المخلّص الهادي. فينعت صخرته بكونها «فلك نوح». يكتب:

> والغريب في أمر تلك الصخرة أنني عندما سئلت أن أعطيها اسما كان أوّل ما تبادر إلى ذهني «الفُلْكُ» –فلك نوح. فقد رحت أشعر، وأنا في قلب تلك الصخرة، أن أمواج العالم الصّاخبة تتكسّر على عتبتها وجوانبها وترتدّ خائبة كما كانت تتكسّر وترتدّ أمواج الطوفان عن فُلك نوح. وأمواج العالم وشهواته.

ههنا أيضاً تتنزّل المجاهرة باحتقار المال واعتباره الطريق إلى التهلكة وأب الشرور والويلات كلّها. يكتب:[331]

> كلّما فكّرت في المال، تعروني قشعريرة من هول الشّرور التي بذرها الفلس في العالم. فهو ربّ الحروب، وخالق النزاع، ومفسد الضّمائر، وقاتل الخُلُق الكريم، والمعبود الذي لا يقبل شريكا له في عبادته... إلاّ أنني ما تعبّدت يوما للفلس.

يحرص النص على خلق نوع من التوازي والتّنافذ بين الصورة الحاصلة للكاتب عن

---

(330) **نعيمة، *سبعون*،ص98/3.**
(331) **نفسه، ص100/3-101.**

نفسه والصورة الحاصلة في الوجدان الجماعيّ للنبيّ والمنقذ. لا يكتفي النصّ باستدعاء صورة الفلك وصورة نوح الناجي من الموت مخلّص الكائنات والعالم من الخراب العظيم المروّع، بل يستدعي صورة المسيح ويستعير منه خصاله كلّها أعني احتقاره للشهوات جميعها وتمجيده للكلمة الطيّبة وإلحاحه على أنه «ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان بل بكلّ كلمة طيّبة تخرج من فم الله.»[332] لذلك تتراءى صورة المسيح على أديم النصّ وتضطلع بدور المرآة العاكسة التي يرى فيها الكاتب صورته. فالكاتب قد نذر حياته للإسهام في إنقاذ الكون من الفساد والحياة من التفسّخ. لذلك تباعد عن الشهوات جميعها وتبتّل أو كاد.

وهو من هذا المنظور إنما يجسّد، في نظر نفسه، تلك القيمة التي أشار إليها المسيح «في قوله لتلاميذه: من أراد أن يكون فيكم سيّدًا فليكن للكلّ خادما!»[333] ومثلما جاء المسيح إلى الدنيا مقرّا العزم على أمر عظيم: تخليص العالم، ترتسم صورة الكاتب بملامح نبيّ أقرّ العزم على الأمر نفسه. وما كتابة السيرة والتوسّع فيها على هذا النحو إلا طريقة في مدّ الناس والدنيا بما يشبه الإنجيل الذي يخلص المهتدي بتعاليمه الملتزم بها السالك في ضوئها. ومثلما اختار السيّد المسيح الكلمة ولم يتزوّج بل عدّ الناس كلّهم أطفاله وبنيه تزوّج الكاتب «ولكن من غير جنس النساء؛ وقد أنجب أولادا. ولكنّهم ليسوا من لحم ودم. لقد تزوّج فاتنة تدعى «الكلمة». وأنجب منها أولادا لا يظنّ أنهم سيعقّونه في «آخرته». لأنه قد أرضعهم عصارة قلبه وفكره.»[334] هكذا يحدّث المؤلف عن كتبه وعزوبيّته الأبديّة.

لكن الصورة التي تبتنيها السّيرة للمؤلف سرعان ما تشرع في التموّج من جديد وتوسّع ظاهرة التنادي بين النصوص من ميادين عملها. فتستعير السّيرة من صورة زرادشت البعض من ملامحها. فالكاتب يختار الإقامة «على قمّة الدنيا.» وهو في ذلك شبيه بزرادشت الذي يختار منذ أن بلغ الثلاثين من عمره أن يتباعد عن الناس ويختفي بين الجبال متفكّرا في قضايا الوجود. يكتب نيتشه: «عندما بلغ زرادشت الثلاثين من عمره، غادر موطنه الأصلي

---

(332) **العهد الجديد، انجيل متى، الأصحاح الرابع.**
(333) **نعيمة، *سبعون*، ص99/3.**
(334) **نفسه، ص184/3.**

وبحيرة بلده وقصد الجبال.»[335] ومثلما تمكّن زرادشت إبّان عزلته في الجبال من الحكمة والمعرفة وهبط إلى الأرض مقرّا العزم على تغيير العالم والتبشير بالإنسان الجديد، الإنسان الأرقى،[336] كان نعيمة يتفكّر في قضايا الوجود «على قمّة الدنيا» وحيدا. وهو يحدّث عن تلك اللحظات قائلا: «في «الفلك» –وقد غلب عليها فيما بعد اسم «الكهف»- وضعت الكثير من مقالاتي ومؤلّفاتي. ومن بينها «البيادر» و«كتاب مرداد» و«جبران خليل جبران». وهذا الأخير كان أوّلها.»[337]

لن يكون هذا التنادي بين النصوص دون نتائج. لن يكون الافتتان بشخصيّة زرادشت دون عواقب. ذلك أن الكاتب سيفتتن افتتانا عظيما بأشدّ الايديولوجيات قتامة وفظاظة. أعني تلك التي ظُنّ بأنها جاءت لتجعل من فكرة الإنسان الأعلى التي بشّر بها نيتشه في *هكذا تكلّم زرادشت* أمرا ممكنا. سيتبنّى الكاتب أطروحات زرادشت حول ضرورة تخلّص الإنسان من الضعف والوهن والرحمة والحزن. وترتسم صورته على أديم النص ساخرا من الموت ومن الضعف البشريّ. وحين يموت أخوه يتّخذ من الحادثة فرصة ليتأمّل الوجود مبرّرا عدم حزنه بأنه أقوى من أن يضعفه الموت. نقرأ مثلا: « لم يربح الموت جولته معي... الأحياء مطالبون بمسؤوليات نحو الأحياء. وعليّ أن أقوم بمسؤولياتي.»[338] والراجح أن هذا الافتتان بصورة زرادشت التي تفنّن نيتشه في رسم تفاصيلها هو الذي جعل نعيمة يفتتن بزعماء الفاشيّة والنازيّة. يكتب في وصف هتلر وموسوليني:[339]

> كنت لا أزال في نيويورك عندما أخذ اسمان يتردّدان كثيرا على ألسنة الناس، وفي المذياع والصحف. وذانك الاسمان هما «موسوليني» و«هتلر». والرجلان قفزا بسرعة مدهشة من الظلمة إلى النور. من النكرات إلى الأعلام. فكأنّهما ماردان برزا من قمقم. والرجلان كانا من فرط الذكاء، ومن ذرابة

---

(335) F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris: Librairie Générale Française (Livre de poche), 1972, p 3.

(336) نفسه، ص8-19.

(337) نعيمة، *سبعون*، ص103/3.

(338) نفسه، ص94/3-96.

(339) نفسه، ص158/3.

اللسان، وقوّة العارضة والشّكيمة، بحيث استطاعا في مدّة قصيرة أن يلهبا مشاعر شعبيهما –موسوليني في إيطايا و هتلر في ألمانيا. واستطاعا أن يستأثرا باهتمام العالم زمنا ليس باليسير، وأن يجنّدا لهما أتباعا في بلدان عديدة.

ويصل من شدّة افتتانه بهما أن يجري مقارنة بينه وبين هتلر وموسوليني قائلا مثلا: «وفي تلك السنة أصبحت حاجتي، أنا كذلك، إلى «المدى الحيويّ» ملحّة كحاجة هتلر وموسوليني.»[340] وقد وصل به الافتتان إلى حدّ جعله يراهما في أحلامه.[341]

وسواء استعارت الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها بعضا من ملامح الوليّ الناسك أو بعضا من ملامح يسوع المخلّص أو سمات من شخصيّة زرادشت المبشّر بضرورة التناسل إلى أعلى، فإن الصورة التي ترسمها السّيرة تظلّ تشير إلى أننا في حضرة نصّ يحرص صاحبه على جعل المتلقّي يسلّم بأن الكاتب شخص فريد آلى على نفسه أن يخلّص العالم ويترك في الدنيا ذكرا لا ينسى. لذلك يقع الإيماء إلى أنّه مكلّف. ويقع الإلحاح أيضاً على وجود «يد خفيّة»[342] تقتاد خطاه وتمكّنه من التنبّؤ بالمستقبل. إنه الرّائي الذي يخترق الحجب ويرى الآتي. وهو لا يرى المصير الفردي فحسب، بل يتنبّأ بمصير العالم أيضاً. يحدّث الكاتب عمّا يسمّيه «اليد الخفيّة» المباركة في معرض كلامه عن انهيار أساس بيتهم الجديد، ويشير إلى أن أساس البيت سرعان ما تداعى. فكان أن تدخّلت «اليد الخفيّة» وهدته إلى الحلّ. وهو يحدّث بكلّ ذلك قائلا:[343]

أخذت التوراة وفتحتها كيفما اتّفق ووضعت إصبعي على مكان من الصفحة التي انفتحت عليها وإذا بي أقرأ ما يلي من سفر عزرا الفصل الثالث والعدد الحادي عشر: «لمّا أسّس البنّاؤون هيكل الربّ قام الكهنة في ملابسهم بالأبواق واللاّويّون بنو آساف بالصّنوج وهتف جميع الشعب هتافا عظيما وهم يسبّحون

---

(340) **نعيمة، *سبعون*، ص159/3.**
(341) **نفسه، ص200/3-201.**
(342) **نفسه، ص162/3.**
(343) **نفسه، ص161/3.**

الربّ لأجل تأسيس بيت الربّ.»... أيقنت أن اليد الخفيّة التي قادتني من قبل كانت تقودني، وستبقى تقودني.

غير أن هذه «اليد الخفيّة» ستقود الكاتب إلى الحرص على متاع الدنيا، و«اليد الخفيّة» ذاتها هي التي ستفتح بصيرته على فكرة تبديل الليرات العثمانيّة الذهبيّة التي ارتفعت قيمتها بليرات لبنانيّة وشراء كلّ ما يلزم من مواد البناء قبل أن ترتفع أسعارها.

ومثلما يأتي ملاك الربّ للأنبياء ويتجلّى لهم في الحلم ليخبرهم بأمر السماء، يرى الكاتب في حلم من أحلامه مصير العالم. إذ يرى في ما يرى النائم أنه يهبط ضيفا على موسوليني المريض. ويرى هتلر طبيبا يحاول أن ينقذه. ثمّ يتناول هو وصديق له روسيّ عنبا لذيذا في بيت موسوليني. وموسوليني واقف في «لباس ضابط عملاق من ضبّاط القوزاق الروس.»[344] ومثلما تكون رؤى الأنبياء وأحلامهم إشارات ورموزا مطلوب فكّها، يعمد هذا الرّائي إلى تأويل حلمه وفق ما به يصبح الحلم نبوءة بمصير العالم. يكتب:[345]

> (إن) العنب البديع واللذيذ الذي أكلته أنا ورفيقي وكان ضيافة من موسوليني في زيّ ضابط قوزاقي فمغزاه أن روسيا التي نحبّها كلانا، ستنتصر في النهاية، وسيكون لها أن تطبع جانبا من إيطاليا بطابعها الشيوعيّ وذلك ما حصل في الواقع بعد ثلاث سنوات.

تتلبّس الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها بملامح أخرى في المحاورة التي سطّر فيها نجيب محفوظ مذكّراته. لكنّ الصورة التي تبتنيها تلك المذكّرات تظل تشير، مع ذلك، إلى أن الكاتب يعدّ نفسه الشخص الفريد الذي يصعب على الدنيا أن تجود بمثله. يعطّل الطابع النبويّ الذي يحيط بصورة الكاتب بعض التّعطيل. وبدله ترتسم صورة الثائر المنشقّ والزعيم الذي يدوّخ الأعداء سواء كانوا رجال دين من المتزمّتين أو أجهزة أمن ومخابرات أو ضبّاطا وساسة.

تتراءى هذه الصورة على أديم النصّ آن حديث نجيب محفوظ عن اشتراكه في

---

(344) **نعيمة، *سبعون*، ص200/3.**
(345) **نفسه، ص201/3.**

المظاهرات. فهو يبدأ بالكفاح في الشوارع منذ سنة 1929.[346] وفي سنة 1930 يجد نفسه في الشوارع من جديد وفرقة من الجيش المصري «وكان منهم بعض عساكر الخيّالة»[347] تلحّ في طلبه هو ورفاقه فينجو بأعجوبة. لقد نزل الكاتب إلى الشوارع منذ أن كان تلميذا لم يتخطّ الثالثة عشرة من عمره. لقد هبّ وقتها لمناصرة سعد زغلول «أثناء احتدام الخلاف بين سعد زغلول والملك فؤاد سنة 1924»[348]

تزداد هذه الصورة الحاصلة للكاتب عن نفسه وضوحا وتبلورا عندما يحدّث عن رواياته و ما أحدثته من هلع لدى المتزمّتين من رجال الدّين.[349] وما أحدثته من هلع في نفوس الضبّاط من أتباع عبد الناصر. فلقد نشر قصّة قصيرة بعنوان «الخوف» هزّت النظام هزّا وأحدثت بلبلة في صفوف سدنته من الضبّاط. يقول نجيب محفوظ عن هذه الحادثة:[350]

> من خلال الهمس الذي سمعته بعد نشر القصّة على صفحات «الأهرام» شعرت أنها سبّبت رعبا للمسؤولين في الصّحيفة وسبّبت لي أنا الآخر على المستوى الشخصي. فعندما كنت أسير في الشارع كان يعترض طريقي بعض الضبّاط ويسألونني عن مغزى القصّة، ومن هي الشخصيّة الحقيقيّة والتي أرمز إليها بشخصيّة الضابط؟!

إن قصّة «الخوف» قصّة قصيرة. لذلك كان هلع النظام منها أقلّ عنفا من رواية «الكرنك». وهي رواية يقول نجيب محفوظ إنها غيّرت مجرى التاريخ في مصر. وافتتحت تاريخ النقد ضدّ حكومة عبد الناصر. لقد كانت حدثا خطيرا في تاريخ مصر ومنعرجا في نظام عبد الناصر. نشرت الرواية. فكان هلع النظام وسدنته عظيما. وبدءا بذلك التاريخ سيشرع المصريّون في السير على خطى الكاتب ولا يتهيّبون نقد النظام. يكتب نجيب

---

(346) رجاء النقاش، *نجيب محفوظ صفحات من منكّراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته*، ص237.
(347) رجاء النقاش، *نجيب محفوظ صفحات من منكّراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته*، ص 239.
(348) نفسه، ص240.
(349) نفسه، ص243.
(350) نفسه، ص244.

محفوظ:[351]

> تعرّضت الرواية إلى حذف كثير من أجزائها وشطب مقصّ الرقيب كثيرا من أجزائها قبل أن تخرج للنور... وحاولت المخابرات بعد «الكرنك» أن تمحو الصّورة السيّئة التي انطبعت في أذهان المثقّفين عن حقيقة نشاطها، تلك الصورة التي كانت تقرّبها من صورة «المافيا». ودعت المفكّرين والمثقّفين وعددا كبيرا من الكتّاب لزيارة مبنى المخابرات ليتأكّدوا بأنفسهم أنه ليس جهازا للتّعذيب.

هل أدرك نظام عبد الناصر أن الغضب الشعبي المتزايد نتيجة خيبة أمل الناس في الثورة يتطلّب بعضا من تنفيس. فكان أن لانت قبضة النظام، أم أن رواية نجيب محفوظ قد تمكّنت فعلا من تغيير مجرى أحداث التاريخ. وبدّلت الشعب المصري عسرا بيسر. ليس في تاريخ الحاكم العربي منذ أن تأسّست الدولة الإسلاميّة ما يشير إلى أنه أصغى في يوم من الأيّام إلى نداء الفلاسفة أو الكتّاب والشعراء. بل بالبطش قوبلت النصائح. لكنّ نجيب محفوظ يلحّ على أنه لم يكن واهما. لقد غيّرت، رواية الكرنك، مجرى التاريخ حسب اعتقاده. وإن حصل ذلك فعلا فإن للنظام الناصريّ فضله أيضاً. فبدل أن يبطش بالمؤلّف ويبيد الرواية على عادة الحاكم العربيّ عبر التاريخ، لبّى نداء الكاتب وامتثل لنقده. هل تبدّل نظام عبد الناصر تحت تأثير الخوف من الرواية أم بدّل من سياسته خوفا من الانفجار الشعبيّ. هذا ما لا يمكن أن يتبادر إلى ذهن كاتب يحرص على ابتناء صورة له تعادل صورة البطل والزعيم المنشقّ الذي يدوّخ خصومه.

غير أن هذه الصورة التي ترسم الكاتب زعيما منشقّا يعلن شرعة الخروج والتمرّد لا يبالي بالمحن والويلات سرعان ما تتلبّس بملامح أخرى تخلق نوعا من التّماهي العجيب بين صورة الكاتب وصورة بلده مصر. حتى لكأن الكاتب إنما يسطّر تلك المذكّرات ليقول لمتلقّيه المفترض: أنا مصر. أو لكأن مصر إنما أنجبت الكاتب لتحقّق أمجادها. إذ بدونه تظلّ ثكلى أو تكون خلاء. هذا ما ترشح بالدلالة عليه الصورة الحاصلة للكاتب عن نفسه في هذه

---

[351] **نفسه، ص246.**

المذكّرات.

لا يجاهر نجيب محفوظ بهذا التصوّر. لكنه يثبّته في قلب الخطاب وفق نسق ممعن في الزّيغ والتستّر. فيبدأ برسم صورة نورانيّة لكلّ ما يمتّ لمصر بصلة. ههنا يتنزّل التّأكيد على أن أمّه كانت مثالا للتّسامح الديني. فرغما عن كون الأمّ مسلمة أمّية تتردّد على الحسين بشكل دائم، لم تكن تتعامل مع فرعون وناسه على أنهم من الكفرة الذين صبّت السماء عليهم لعنتها بل كانت تجد في زيارات ما تبقّى منهم ومن حضارتهم لذّة ويمنا. ولم تكن تعادي النصرانيين من المصريين بل كانت تتبرّك بالأديرة والأيقونات وتصادق الراهبات. يحدّث نجيب محفوظ عن هذا السلوك قائلا:[352]

> والغريب أن والدتي كانت أيضاً دائمة التردّد على «المتحف المصري» وتحبّ قضاء أغلب الوقت في حجرة «المومياوات». ولا أعرف السبب ولا أجد تفسيرا لذلك، فحبّها للحسين والآثار كان ينبغي أن يجعلها تنفر من تماثيل الفراعنة. ثم إنها كانت بنفس الحماس تذهب لزيارة الآثار القبطيّة، خاصّة دير «مارجرجس» وتأخذ المسألة على أنها نوع من البركة.

لا يرد استغراب نجيب محفوظ لسلوك أمّه مقصودا لذاته. ذلك أن الغاية منه إنما هي استدراج المتلقّي ولفت انتباهه إلى أنه في حضرة امرأة توسّع مكانة في قلبها لكلّ ما في أرض مصر من ديانات وحضارات وملل. ههنا أيضاً تتنزّل المشاهد واللّوحات التي يتناول فيها أوصاف الأب وخصاله. يكتب:[353]

> من أبرز سمات أبي الشخصيّة أنه كان يرتدي نوعين من الأزياء نوعا للشتاء وآخر للصيف. ففي الشتاء يرتدي «البدلة» وفوقها «البالطو»، وفي الصيف يرتدي «الجبّة والقفطان». أما الطربوش فعامل مشترك يرتديه شتاء وصيفا. وكان ذلك أمرا غريبا بالنسبة لما هو شائع في تلك الأيّام. فالذي يرتدي الملابس الأفرنجيّة لا يرتدي الملابس الأزهريّة، والعكس صحيح.

---

(352) **رجاء النقاش، *نجيب محفوظ صفحات من منكّراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته*، ص14-15.**
(353) **نفسه، ص17-18.**

لا يحدّث نجيب محفوظ عن ملابس أمّه ولا يذكر أي ملمح من زيّها. لكنّه يتوقّف عند لباس الأب ويحدّث عنه بالتّفصيل. ولا يمكن أن يعتبر الصمت أو الكلام، في هذه الحال، مجرّد اتّفاق وبخت. فللمسألة دلالتها الخفيّة. لا يمكن اعتبار السكوت عن لباس الأمّ راجعا إلى الحشمة أو إلى نزعة حريميّة متكتّمة تختار أن تعلن عن نفسها بشكل مداور، فيتمّ السكوت عن ملابس الأمّ وزيّها ويقع تفصيل القول في زيّ الأب وملبسه. ذلك أن الخطاب لا يغيّب الأمّ بل يركّز على خصالها وفضائلها. وهذا ما يجعل من التوقّف عند ملابس الأب لدى كاتب يتقن التصرّف في الكلمات أمرا طافحا بالدلالات المثبّتة في صميم تلك التفاصيل والأوصاف.

إن الأمّ تقدّم على أنها امرأة مثال. إنها مصريّة خالصة. وكونها مصريّة هو ما جعلها تتّصف بخصلة التسامح الدّيني وتعشق كلّ ما في أرض مصر من ديانات وحضارات وملل. أما الأب فإن ملبسه يأتي ليومئ إلى أنه أب مثال أيضاً. إنه مصريّ خالص. ومعنى كونه مصريّا أنه متفتّح على الدنيا قاطبة. فهو يلبس البدلة ويلبس الجبّة ويصالح بينهما، ويتوّجهما بالطربوش الشرقيّ. إنه، بمعنى آخر، يجسّد البعد الحضاري الذي يجعل من مصر ملقى الحضارات. وزيّه دالّ عليه.

إن الأب والأمّ وجهان لانتماء واحد. وهما وجهان لمصر. التسامح والتفتّح. التمسّك بالأصالة والانفتاح على الدّنيا. إنهما وجهان لثراء مصر وغناها ورسالتها الحضاريّة. من هنا يصبح تمجيد الأب والأمّ على هذا النحو مجرّد وسيلة يوظّفها الكاتب للإلحاح على أنه طالع من كلّ هذا الثراء. إنه ابن مصر. مصريّ خالص هو. لقد ورث هويته تلك من جهة الأمّ والأب.

ثمّة في هذه المذكّرات نوع من التماهي الخفيّ بين صورة الكاتب وصورة مصر. ولذلك يحرص نجيب محفوظ على ترميز صورة مصر فتصبح صورة مجسّدة لكلّ ما هو أصيل وخيّر ونبيل. ويصبح الكلام عن مصر بمثابة إعلاء للذّات وتمجيد لها. غير أنه يتوسّل غايته تلك بابتناء صورة لمصر في منتهى البهاء والنورانيّة. وليس مصريّا كلّ ما يشين المرء أو يحقّره. ضرب النساء والسّكر والفظاظة وشهادة الزور كلّها صفات قبيحة لا يمكن أن يتّصف بها المصريّ. فتلك صفات غير المصريين. هذا ما يظلّ حديث نجيب

محفوظ يبتنيه في الكلام بطريقة عنيدة لا تكلّ ولا تهدأ.

إن شخصيّة «سي السيّد» التي ابتدعها نجيب محفوظ في الثلاثيّة شخصيّة متجبّرة تجسّد صورة الزوج الفظّ والأب القاسي. وصفاته تلك كافية وحدها لتجعل مبتدعها يتبرأ منها ويجرّدها من أهمّ صفة يمكن أن يشرف بها المرء ويمجد. إن الرجل الذي حاكى نجيب محفوظ شخصيته وسلوكه حين ابتدع «سي السيد» ليس مصريّا بل هو من الوافدين على مصر من بلاد الشّام. أما زوجته التي تحيا الويل وترضى بالإهانة والإذلال فإنها لا يمكن أن تكون مصريّة هي الأخرى. إنها من الوافدات الشاميات على أرض مصر. بهذا يجاهر نجيب محفوظ حتى يوقّي المتلقّي من خطيئة توهّم أن «سي السيّد» يمكن أن يكون شخصا مصريّا أو يمكن أن يكون نجيب محفوظ قد استلهم شخصيّة والده فيما هو ينجز الثلاثيّة. فتلك كلّها فعال غير المصريّين وصفاتهم. يعلن نجيب متبرّئا:[354]

> كانت شخصيّة والدي تتحلّى بقدر كبير من التسامح والمرونة والديمقراطيّة، ليس فيها استبداد أو عنف، ولا علاقة لها بشخصيّة «السيّد أحمد عبد الجوّاد» بطل «الثلاثيّة». بل كانت شخصيّة «سي السيّد» تنطبق أكثر على جار لنا شاميّ الأصل اسمه عمّ «بشير» استقرّ هو وزوجته –وهي شاميّة أيضاً- في مصر.

على هذا النحو الممعن في المواربة والتخفّي يتواصل حدث تبرئة مصر والمصريّ من كلّ ما يمكن أن يشين. وتتوالى التصريحات التي تلحّ على ذلك. فيعلم نجيب محفوظ متلقّيه المفترض أن أزواج شقيقاته كانوا من المصريين. وكانوا يتّسمون بما يتّسم به المصري من نبل وحسن معاشرة للمرأة إلاّ وحدا منهم كان فظّا غليظا. وهو إنما يتّصف بتلك الصفات لأنه ليس مصريّا. بل هو من أصل كرديّ. يكتب مستنكرا فعال هذا الصّهر: «الوحيد الذي كان فيه بعض ملامح «سي السيّد» هو زوج شقيقتي «زينب». فقد كان صعيديّا من أصل كرديّ. كان فظيعا.»[355]

---

[354] **رجاء النقاش، *نجيب محفوظ صفحات من منكّراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته*، ص21.**
[355] **نفسه.**

غير أن هذه الشقيقة المنكودة الحظّ لم تكن مثل زوجة «عمّ بشير» المرأة الشاميّة التي رضيت بالمهانة والمذلّة. إن هذه الشقيقة مصريّة. في عروقها تجري دماء مصريّة خالصة. لذلك لم تكن ترضى بالهوان والإذلال، بل كنت تواجه زوجها الكرديّ الفظّ. حتى لكأنها تذكّره بأنها كريمة المحتدّ نبيلة الانتماء، أي تذكّره بأنها مصريّة. يحدّث نجيب محفوظ عن كلّ هذا في إيماءة عابرة فيقول مستدركا: «ومع ذلك كانت عندما يفيض بها الكيل تقف في وجهه بشراسة.»[356]

يحدث نجيب محفوظ في هذه السيرة أيضاً عن شخص لم يتورّع من الإدلاء بشهادة زور. إنه «الشمّاع» أي «المسؤول عن فتح الحنفيّة وإدارتها» في الحيّ. وعن هذا الشاهد الكذّاب يقول نجيب محفوظ:[357]

> كان لهذه «الحنفيّة» مدير اسمه «نجيب حنفي» من «النصارى الشوام» الذين استقرّوا في مصر. كان الرجل يجلس بجانب «الحنفيّة» لكي يفتحها لمن يريد الماء. وذات مرّة تشاجر مع بعض نساء الحيّ. ويبدو أنه شهد ضدّهنّ شهادة زور.

هكذا تُطرد الشوائب كلّها وتُرمى خارج مصر. إن ما يمكن أن يشين أو يحقّر لا يمكن أن يطلع من مصر. بل يأتي من خارجها. وعلى بقيّة الملل والنحل أن تتحمّل عبء هذه الرّغبة الجارفة الجموح في جعل صورة مصر بياضا حتى لا دنس ولا معرّة. ولا يمكن للمتلقّي، مهما كان ماكرا، أن يشكّك في صحّة هذه المعلومات والأوصاف التي ينزّه منها المصريّ ويُرمى بها غير المصريين. لأن التشكيك يصبح، في هذه الحال، نوعا من محاكمة النوايا واتّهاما للكاتب بقلّة الأمانة. بل إن التشكيك يعني إبطال العقد الذي عليه جريان الصّلة التي تربط بين صاحب المذكّرات ومتلقّيها. ومدار هذا العقد أن المتلقّي لابدّ أن ينطلق، لحظة القراءة، من فرضيّة أن الكاتب يقول صدقا.

لكن صاحب المذكّرات لا يمكن أن يكون سيّدا على خطابه يتحكّم في إجرائه مثلما يحلو

---

(356) **نفسه.**

(357) **رجاء النقاش، *نجيب محفوظ صفحات من مذكّراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته*، ص23.**

له. فللكلمات مكائدها. ولها أيضاً ثاراتها. وكثيرا ما يفصح الخطاب عمّا لم يجل بخاطر منتجه أصلا. ولمّا كانت المذكّرات إنما تقوم على انتقاء وقائع وأحداث طواها الزّمن، ثم تعيد صياغتها في الكلام، فإن الاختلاف يجد له موضعا ويشرع في العمل. وبذلك لن يكون العالم الذي يبتنيه صاحب المذكّرات مطابقا للعالم الذي شهد الأحداث. هناك فجوة تحصل بين النصّ المبدَع ووقائع حياة المؤلّف كما جرت في التاريخ.

من هنا تستمدّ عمليّة تأويل الخطاب المبدَع أهمّيتها وخطورتها أيضاً. إن التّأويل ليس سوى رحيل داخل الفجوة التي تنشأ في لحظة الكتابة بين الماضي معيشا والماضي مبدَعا ومصاغا في شكل نصّ أدبيّ. وليس التأويل، في هذه الحال، سوى التقاط لعمل الاختلاف ومقدرته الهائلة على جرّ الكاتب إلى الإفصاح عن قناعاته المضمرة ومسلّماته المسكوت عنها. فالعلامات الواردة في الكلام تشير كلّها إلى أن حرص نجيب محفوظ على طرد الشوائب التي يمكن أن تشين من مصر وإبعادها عن ناس مصر، مسألة لا تخلو من دلالة على أننا في حضرة خطاب يخلق نوعا من التماهي بين صورة الكاتب وبلده. بها يشرف وبه تمجد.

هذا ما ظلّ الخطاب يومئ إليه إيماء في أكثر من موضع. ويلحّ عليه وفق طريقة ممعنة في الزّيغ والمواربة أيضاً. وهو يتجلّى أحياناً من خلال حرص المؤلف على ربط تاريخ العائلة بتاريخ مصر. من ذلك مثلا أن ابن الأخت يستشهد في حرب أكتوبر 1973.[358] ويموت الأخ إبراهيم في السنة نفسها التي مات فيها السّادات أي سنة 1981.[359] ههنا أيضاً تتنزّل المشاهد التي ترسم مواقف الكاتب من الصراع العربي الصهيوني ودعوته إلى عقد صلح مع الأعداء.

لا تكتفي المذكّرات بالحديث عن هذا التماهي الذي تمّ بالاتفاق والبخت بين تاريخ مصر وتاريخ العائلة. فاستشهاد ابن الأخت في حرب أكتوبر إنما تمّ بمحض الصدفة. وموت الأخ يوم اغتيال السادات كان صدفة أيضاً. لكن حديث نجيب محفوظ عن مواقفه من الصراع العربي الصهيوني وإلحاحه على أنه كان الأسبق في الدعوة إلى الصلح يجعل اختيار تلك

---

[358] **رجاء النقاش، *نجيب محفوظ صفحات من منكّراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته*، ص15.**
[359] **نفسه، ص19.**

الأحداث وإشهارها قابلا للتأويل. وهو يحدّث عن دعوته تلك بطريقة تكشف بعضا من ملامح الصورة الحاصلة للكاتب عن نفسه. إنه داعية سلام. وهو لا يحترف الأدب فحسب، بل يفكّر في مصير مصر ومصير الأمّة بأسرها -عدا الفلسطينيين طبعا-. يكتب:[360]

> عندما أعلنت رأيي الدّاعي إلى التّفاوض كنت أعرف أنني سأتعرّض إلى هجوم حادّ، ومع ذلك تحمّلت لأنني كنت أضع نصب عيني مصلحة مصر والعرب في الأساس، وأعرف أن مصلحتنا تقتضي السّلام وأدرك أن حرب الاستنزاف كلام فارغ، لأن المواجهة العسكريّة الطويلة لن تجدي، ويمكن أن تستمرّ لأجيال طويلة، وتستنزف طاقاتنا وإمكانيّاتنا وتؤخّرنا حضاريّا لقرن من الزمان على الأقلّ. إذن لماذا لا نجرّب السّلام؟ فمن الجائز أن يثبت اليهود أنهم جيران صالحون. أما إذا ثبت العكس، وأصبحت الحرب حتميّة، ندخلها ونحن مستعدّون لها أتمّ الاستعداد.

غير أن هذه الرؤية الداعية إلى الصلح تحمل في تلاوينها تصوّرا تبسيطيّا للصراع العربي الصهيوني. إنه تصوّر يتغاضى عن أصل القضيّة. بل إنه يتناسى أعظم مأساة بشريّة حدثت بعد مأساة الهنود الحمر ورحيلهم عن الدنيا. فلا حديث عن نصيب الفلسطينيّ من هذا السّلام. ومادام اليهود قد احتلّوا فلسطين فإنهم صاروا، بحكم متاخمة البلاد التي احتلّوها لمصر جيرانا. ومن المحتمل إذا حلّ السلام أن ينكشف الوجه الاستعماريّ لليهوديّ عن وجه صالح طيّب. أما إذا حافظ اليهوديّ على أطماعه في غزو جيرانه عسكريا واقتصاديّا، فإن الحرب وقتها تصبح حاجة وضرورة. لا يتفطّن الكاتب إلى ما في هذا التصوّر من طوباويّة ومن تعال على التاريخ. بل إن التاريخ، يواجه، في مثل هذه الحال، بالرغبات والأهواء. أو لكأن الصراع ليس محرّكا للتاريخ ويمكن تأجيله وإرجاؤه متى عنّ للمرء ذلك.

تطفح هذه المواضع التي يتحدّث فيها نجيب محفوظ عن السلام بمسحة من شعور أبويّ. ثمّة حرص على تثبيت صورة الأديب الرّائي في قلب الخطاب. إنه الداعية والحجّة على صواب الرأي. وهو الحكيم الذي ينجو السّائر على خطوه سواء كان شعبا أو بلدا أو أمّة

---

[360] نفسه، ص220-221.

بأسرها. يرسم نجيب محفوظ هذا الملمح بطريقة إخباريّة تقريريّة حتى لا يترك أي مجال للّبس ويقنع بأنه هو الذي رأى ما سيكون. وهو الذي بشّر بما سيكون قبل السّاسة. يكتب:[361]

> عندما وقّع السّادات اتّفاقيّات كامب دايفيد كتب بعضهم يقول إنّني سرت في ركاب السادات، وأيّدت المعاهدة من منطلق عادتي في نفاق الحكم. مع أن الرأي المنصف يقول إن السّادات هو الذي أيّدني، لأن موقفي من التفاوض معلن قبل أن يتولّى السّادات حكم مصر، وقبل أن يفكّر في قبول مبدأ التّفاوض.

يعاود التماهي بين صورة نجيب محفوظ وصورة مصر الظهور آن حديثه عن حصوله على جائزة نوبل. إذ يرد دفاعه عن نفسه مقترنا بالدفاع عن مصر. فهو في نظر نفسه، على الأقلّ، صنو مصر وسميّها وحامل أمجادها. لقد كانت أمّه تجسّد من مصر تسامحها. وكان أبوه يمثّل حضارة مصر في عراقتها وتفتّحها. هذا ما تومئ إليه المواضع التي ينبري فيها للدفاع عن نفسه ضدّ الخصوم العيّابين الطاعنين الذين استكثروا عليه حصوله على الجائزة. بل إن الخصوم أنفسهم سيقرنون بين ما يعدّونه فعلة الكاتب وفعلة مصر. ويعتبرون الحظوة التي نالها عارا لحق به وبمصر. يكتب مدافعا عن نفسه ومصر:[362]

> لم تقتصر الاتّهامات الموجّهة لي وللجائزة على الأدباء المصريين فقط، بل هناك من الأدباء العرب من شارك فيها، وادّعى بعضهم أنّه أحقّ بالجائزة منّي، وأنه تمّ منحي إيّاها كنوع من المجاملة لمصر..!!.. وأومِنُ تماما بأن أيّ جائزة للعرب في مجال الأدب الروائي يجب أن تكون لمصر، وهذه ليست نظرة متعصّبة، ولكنّها نظرة تقوم على الحقيقة التي تؤكّد أن الأدباء المصريين هم الذين وضعوا أسس الرواية العربيّة الحديثة.

لقد كان الروائيون في مصر سبّاقين فعلا إلى استقدام أنماط الكتابة الروائيّة الغربيّة. وسواء نجحوا في رفد تلك الأنماط بإثرائها وفتحها على ما يجعل من كتاباتهم إضافة تفتح

---

[361] **رجاء النقاش، *نجيب محفوظ صفحات من منكّراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته*، ص220.**
[362] **رجاء النقاش، *نجيب محفوظ صفحات من منكّراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته*، ص162-163.**

قدّام النسق الروائي أفقا عربيّا لا عهد بمثله، أو اكتفوا بمحاكاة الأنماط الغربيّة من وجوديّة وذهنيّة وواقعيّة وطبيعيّة وغيرها، فإن السّبق يظلّ أمرا حاصلا. ولهذا السبق شروطه وأسبابه التاريخيّة التي بموجبها صارت مصر، بدءا بحكم محمد علي، قبلة المثقّفين العرب الفارّين من جور الحكّام. ومن بينهم مثلا أبو خليل القبّاني وفرح أنطون. ومنهم أيضاً اللائذون بمصر من قهر الاستعمار من أمثال الخضر حسين. لكنّ إشهار السّبق على هذا النحو يضعنا من جديد في حضرة الحرص الخفيّ على تثبيت علاقة التماهي بين صورة الكاتب وصورة مصر في ذهن المتلقّي.

يوضّح نجيب محفوظ أن خصومه العيّابين الطّاعنين كانوا من المصريّين ومن العرب. فيوهم كلامه عنهم بأنّه يسوّي بينهم، سواء من جهة حجم الأذيّة التي ألحقوه بها، أو من جهة إصرارهم على جحود فضله. لكنّ الكلام يحمل في تلاوينه ما يجعل من استنكاره للعيّابين العرب أكثر عنفا ومضاء. إن الغيرة هي التي استنفرت ألسنة الكتّاب المصريين والحسد أعمى أبصارهم وأقلامهم. وتلك جريرتهم.

أما الكتّاب العرب من غير المصريين فإنهم أتوا جريرتين. مأتى الأولى هو الحسد والغيرة. ومأتى الثانية التدخّل في شؤون الغير. ذلك أن أقدار الجائزة كانت معلومة قبل أن ينالها. فإن قدّر لها أن تجد طريقها إلى الثقافة العربيّة، فإنه من المسلّم به أن كاتبا من أبناء مصر هو الذي سيحظى بها. بل إن الكاتب لن يكون، في هذه الحال، سوى ذاك الذي أسهم في أمجاد مصر وتاريخها وتشوّف مصيرها ومعاهدتها مع دولة الصهاينة فيما هو ينحدر من أب مثال للمصريّ العريق المنفتح ومن أمّ متسامحة تسامح مصر.

عديدة هي المواضع التي يكون فيها التماهي بين صورة الكاتب وصورة مصر على أشدّه. وعديدة هي المواقف التي تأتي طافحة بالإيماء إلى أن الصورة الحاصلة لنجيب محفوظ عن نفسه ليست صورة كاتب مصريّ ينتمي إلى الثقافة العربيّة، بل صورة كاتب يجسّد مصر في ثرائها وغناها وعراقتها. ولذلك ظلّ يؤكّد لنفسه ولمتلقّيه أن المساس به أو الطّعن في مواقفه السياسيّة أو في ما ناله من حظوة هو في الآن نفسه مساس بمصر.

هكذا يبرّئ نجيب محفوظ نفسه ومصر من التّهمة. لكنّه يعمد إلى تلبيسها إلى غيره. ولن

يكون هذا الغير مصريّا. فإذا كانت لا بدّ أن تنسحب المعرّة على أحد المصريين فليشاركه فيها أحد العرب. وليكن هذا العربيّ من بلاد الشّام أيضاً. يجاهر نجيب محفوظ بهذا التصوّر فيعلن:[363]

> لو كانت جائزة نوبل جاءتني لموقفي من معاهدة السّلام بين مصر وإسرائيل، فإن بالجائزة نوعا آخر يناسب هذا الموقف، وهو جائزة نوبل للسلام، بل إن أدونيس أو توفيق الحكيم يستحقّانها، فهما مؤيّدان للسّلام مع إسرائيل أكثر من تأييدي أنا له عشرات المرّات.

يرد التماهي بين الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها والصورة الحاصلة لها عن مصر وفق طريقة أكثر مواربة في مواضع أخرى. فيوهم منتج الخطاب أنه يدلي بآرائه في السياسة وفي العالم من حوله فيما هو يواصل تثبيت فكرة التماهي بين الصورة الحاصلة له عن نفسه وصورة مصر. يقول نجيب محفوظ مثلا متحدّثا عن أمريكا وانفرادها بالسيطرة على العالم: «منذ نهاية الحرب العالميّة أصبح للعالم فتوّة أكبر ممثّلا في الولايات المتحدة الأمريكيّة، فتوّة يمتلك قوّة هائلة.»[364] ويعمد إلى إجراء مقارنة بين الرئيس العراقي صدّام حسين وعاشور الناجي الحفيد فتوّة *الحرافيش* ويصل إلى أن «الاختلاف الجوهري بينهما أن النّاجي حاول تحقيق العدل من وجهة نظره في الحارة التي يقوم بحمايتها... أما صدام حسين فلم يكتف ببلده، بل امتدّت أنظاره إلى الجيران وحاول فرض أفكاره بالقوّة.»[365]

يثبّت نجيب محفوظ في رحلة تعرّفه على العالم وتفسير ما يجري فيه، الصورة الحاصلة له عن نفسه وعن مصر. فـ«الفتونة» كانت تمثّل في القاهرة نظاما اجتماعيّا. يقول نجيب محفوظ: «كانت ظاهرة الفتوّة معروفة ومنتشرة في الحارات الشعبيّة، وكان نظام «الفتونة» يكاد يكون معترفا به... كان الفتوّة هو حامي الحارة.»[366] غير أن المقارنة بين «الفتوّة» وأمريكا لا تأتي للإيضاح. فالفكرة بيّنة والتشبيه، في مثل هذه الحال، لا يخرج الأغمض إلى

---

(363) **رجاء النقاش، *نجيب محفوظ صفحات من منكّراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته*، ص161.**
(364) **رجاء النقاش، *نجيب محفوظ صفحات من منكّراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته*، ص302.**
(365) **نفسه، ص301.**
(366) **نفسه، ص28.**

الأظهر، بل يرد معبّرا عن تمركز الذات حول نفسها. إن ما يجري في العالم كان يجري في مصر منذ أمد. فمصر هي مركز الدنيا إذن. أما روايات نجيب محفوظ فإنها تحتوي في تلاوينها على النماذج البشريّة والوقائع التاريخيّة التي ما تفتأ تحدث في العالم. إنها المدوّنة التي تحتوي على ما يجري في الدنيا. إن الكون متمركز حول «أنا-مصر». أما العالم والآخرون فمجرّد مرايا عاكسة.

تعتمد سيرة طه حسين أيضاً على المداورة والإيماء لحظة ابتناء الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها. فتدين العالم الذي يتحرّك فيه الصبيّ. تدين الأمّ والمؤدّب والعريف وشيوخ الأزهر. حتى لا التماعة من نور في العالم الذي يبتنيه النصّ ولا أمل. ووحده الصبيّ هو الذي يمثّل الآتي والمرتقب كما أوضحت. إنه يشبه الأبطال الأسطوريين الذين تتعقّبهم قوى الشرّ بالويلات والمحن لكنّهم ينازلون أقدارهم بطرائق تكشف عظمة الكائن.

غير أن هذا الطابع الإيمائي يتراجع في بقيّة النصوص. فتلغى المواربة ويتماهى الكاتب مع الراوي الذي ابتدعه لينهض بمهمّة السرد والإخبار. وبذلك تضعنا النصوص في حضرة الكاتب وهو يمجّد نفسه ويعليها ويحتفل بها إلى حدّ التولّه. لكنّ السمات نفسها تستعاد. وتعاود الصورة النمطيّة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها الظهور بجميع ملامحها وتفاصيلها. فيقع إشهار الأبعاد الأسطوريّة والأبعاد الرّسوليّة التي تميّز هذه الصورة النمطيّة المثبّتة في النصوص جميعها.

تبدأ هذه الصورة النمطيّة في التّرائي في سيرة خليل حاوي لحظة حديثه عن نبوغه المبكّر ووقوفه في وجه رجال الكنيسة وتجواله في الأرض بحثا عن الخلاص من الفاقة. فهو يجوب الفيافي والجبال ويصل حتى أقاصي أرض الأردن وهو لم يزل بعد طفلا. وهو المنشقّ الذي يواجه القنصل الانجليزيّ ويتحدّى إرادته. وينخرط في الحزب القومي السوري ثم يثور عليه. وتتلقّفه العدميّة إلى حدّ «الوحشة ومجابهة الوجود فردا وحيدا.»[367] لذلك يلحّ خليل حاوي على أنه ابن الطبيعة والجبال التي أورثته أغلب ميزاته وخصاله. يكتب: «ظلّت الطباع الجبليّة التي نشأت عليها تؤكّد ذاتها بعنف يبلغ حدّ المغالاة في مجال الخلق الشعري

---

[367] **ساسين عسّاف، «السيرة الناقصة»، مجلّة *الآداب*، ص100.**

والالتزام بالعقيدة العربيّة التزاما يطرح قضيّة الانبعاث العربي على مستوى مطلق.»[368]

أما في سيرة أدونيس فإن الصورة النمطيّة تشرع في البروز حالما يشرع في الإخبار عن طفولته. فهو طفل فريد يرى رؤى. يمضي من الرّيف هازئا بالعواصف والأنواء ويعبر جبال الشمال السوريّ الشّاهقة. ثم يلتقي برئيس الجمهوريّة ويطرح قدّامه كنوزه. ينشده قصيدة فيبلغ الرئيس من إعجابه بها أن يبادله كرما بكرم ويأمر بإدخاله المدرسة. منذ البدء نازل الشاعر قدره إذن. هذا ما يحرص على إثباته. ومنذ البدء جاءت القوى الخفيّة لتعضده. خطر له أن يحلم حلم يقظة. وكان أن تحقّق الحلم. ثم تضيق دمشق به وتتلقّفه السجون. فيهبط إلى بيروت مقرّا العزم على أمر عظيم: انتشال الشعر العربي من التردّي، وانتشال القارئ العربي من الضّعة، والتبشير بالشاعر الرّائي المنقذ المغامر. يعبّر أدونيس عن كلّ هذا قائلا:[369]

> كنا ندرك أن القارئ العربي، بعامّة، يقرأ بطريقة واحدة تقريبا.... وكنّا نتساءل كيف نخلخل هذا المخزون... كيف نخرج القارئ العربي ممّا تعوّد عليه، وألفه... كيف نقنعه بأن يخرج من الحصار العقيم... كيف نقنعه، تبعا لذلك، بأن يتعاطف مع الرّائين والمغامرين.

لن يكتفي أدونيس برسم هذه الملامح التي تفتح الصورة على فكرة المنقذ الرّائي والمكلّف بتخليص الآخرين والعالم، بل يحرص على تفخيم دور هذا المنقذ ويتوسّع في الكلام عمّا سيلقاه من محن وويلات. ذلك أن الفعل لا يمكن أن يتّسم بطابع أسطوري وميسم رسوليّ إلا متى كان فعلا محاطا بالمخاطر المهلكة التي لا يمكن للبشر العاديين أن يتحمّلوها. لذلك يحرص الخطاب على جعل المتلقّي يسلّم بأن كتابة الشعر المغاير لما تستسيغه الذّائقة الجماعيّة ليس تجديدا وليس ابتداعا بل هو منازلة لا تقلّ عنفا عن منازلة الأنبياء والأبطال الأسطوريّين لأقدارهم ومواجهتهم للأهوال وللموت وجها لوجه. يكتب في نبرة جازمة: «مارسنا نشاطنا الشعريّ في لحظة تاريخيّة تسيّرها الهيمنة العنفيّة. كانت لحظة استبداد

---

[368] **نفسه، ص102.**

[369] **أدونيس، *ها أنت أيها الوقت*، ص118-119.**

يتعذّر فيها على الفرد أن يسير في الطريق الذي يرى أنها تتيح له أن يحقّق ذاته، إلاّ بدفع ثمن لا يقلّ عن الموت، أحيانا.»[370]

يتخذ الحرص على إحاطة الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها بهالة ذات منبت أسطوريّ رسوليّ شكلا أوضح لدى نزار قبّاني في *قصّتي مع الشعر*. إذ تصبح ظاهرة التّنادي بين النصوص بيّنة جليّة بموجبها يستدعي الكلام، فيما هو يبتني صورة الشاعر، بعضا من ملامح صورة بروميثيوس. نقرأ مثلا: «كان أبي فارسي وبطلي.. ومنه تعلّمت سرقة النار... سرقة النار كانت هوايتي منذ بدأت كتابة الشعر.»[371]

يخلق النصّ نوعا من التوازي بين صورة بروميثيوس وصورة الشاعر، ثم يتوسّع في الكلام عن علاقة المغايرة بين الصورتين. لكن الكلام عن المغايرة لا يأتي ليوضّح للمتلقّي ما بين الصورتين من تباعد بموجبه تكون صورة بروميثيوس مثالا وصورة الشاعر تجلّيا لبعض ملامحها. بل يأتي ليمجّد الشاعر ويبيّن فضله على البطل الأسطوريّ وتميّزه عنه. إن بروميثيوس مجرّد شخصيّة متخيّلة في الأساطير القديمة. وهو من العمالقة. وكونه من العمالقة هو ما يجعل سرقته للنار المقدّسة من قمّة الأولمب فعلا متاحا لكلّ عملاق خيّر. أما الشاعر فإن له شرف الانتماء للبشر الفانين. ومع ذلك يتمكّن من إتيان الفعل ذاته وتحقيق البطولة ذاتها. وهو لا يسرق نارا بل يخلقها ويوقظها في وجدان الناس من حوله. لذلك يعلن نزار قبّاني، مفاخرا: لم أسرق النار كبروميثيوس.. لأن السماء لم تكن تهمّني. كانت الأرض هي مطلبي، وإشعال الحرائق في وجدان الناس وفي ثيابهم هو هاجسي.»[372]

لا تكتفي السيرة باستلهام صورة بروميثيوس بل تحرص على إحاطة صورة الشاعر ببعض من ملامح النبيّين والمصطفين والبررة الذين اصطفتهم السماء كي يمضوا في آداء الرسالة حتى الموت. يكتب نزار قبّاني محدّثا عن المخاطر التي واجهها والأهوال التي تعرّض لها حين اختار أن يكرّس شعره لتمجيد الحبّ: «لقد قدّمت –بكل براءة- رأسي إلى

---

(370) **أدونيس، *ها أنت أيها الوقت*، ص186.**
(371) **نزار قبّاني، *قصّتي مع الشعر*، ص258-259.**
(372) **نزار قبّاني، *قصّتي مع الشعر*، ص259.**

الناس على صينيّة من فضّة.. كيوحنا المعمدان.»[373]

لقد لقي يوحنّا المعمدان حتفه فيما كان يكرز ببشارة الملكوت. أما الشاعر فقد كتب في الحبّ ولم يهلك. بل لقي من التّبجيل والحظوة ما جعله يفاخر بذلك ويشهره قائلا:[374]

> وفي بغداد، كدت أختنق، في حديقة كلّية التربية في آذار 1962 بحبال الحبّ، لو لم يخطفني أحد أساتذة الكلّية إلى داخل المبنى.. وفي قاعة الخلد في بغداد... ظلّ العراقيّون حتى ساعات الصباح الأولى، مزروعين في القاعة وأمام أجهزة التلفزيون، يتابعون القصائد بعشق يصل حدّ التصوّف.

من هنا يصبح التشبّه بيوحنّا المعمدان مجرّد حرص على إحاطة الصورة الحاصلة للشاعر عن نفسه ببعد رسوليّ. والحرص ذاته سيتحوّل إلى إصرار على تثبيت الهالة الرسوليّة. لذلك سرعان ما يعمد الخطاب إلى استعارة البعض من ملامح صورة يسوع المخلّص وهو في طريقه إلى الجلجلة حاملا صليبه بعد أن توّجه الجند القساة بتاج من الشوك أسال الدم على وجهه حتى لطّخ ثيابه. يكتب نزار: «من الدّم السائل على وجهي وثيابي، تعلّمت أن الأدب ليس مخدّة من ريش العصافير، ولا نزهة في ضوء القمر تعلمت أن الأدب ليس زهرة نشكّها في عروة سترتنا، ولكنّه صليب من المتاعب نحمله على أكتافنا.»[375]

يعمد نزار قبّاني أيضاً إلى توشية هذه الصورة النمطيّة بملامح مستعارة من صورة إله الحبّ «كيوبيد». لقد وجد الإله كيوبيد ليزرع الحبّ في أشدّ القلوب قسوة. وكان يحمل سهام الحبّ التي يشكّ بها القلوب فتتولّه وجدا، وتضطرم نيران العشق في نفوس من طالتهم. إنه ابن ربّة الجمال والحبّ «فينوس». وهي التي أورثته المقدرة على زراعة الحبّ في القلوب الخوالي. عن هذا الإله تحدّث حبيبته «بسيشيه» قائلة: «كان صغيرا كالطفل إلا حين يكون في ذراعيّ مسندا رأسه على صدري، فيكون إذّاك أكبر من الدنيا بما فيها من مباهج

---

[373] **نفسه، ص330.**
[374] **نفسه، ص298.**
[375] **نزار قبّاني، *قصّتي مع الشعر*، ص196.**

ومفاتن.»[376]

على هذا النحو أيضاً ترتسم الصورة الحاصلة للشاعر عن نفسه في سيرة نزار قبّاني. فهو يؤكّد أنه طفل أبديّ ويعدّ الطفولة شرط الشّاعريّة لأن «الطفل والشاعر هما الساحران الوحيدان القادران على تحويل الكون.»[377] ويلحّ على أنه سليل الحبّ وابنه. فيكتب: «أنا من أسرة تمتهن العشق. والحبّ يولد مع أطفال الأسرة. كما يولد السكّر في التفّاحة.»[378] أما الكتابة في الحبّ فإنها تتوازى من جهة كونها تبشيرا بالحبّ ودعوة إليه مع سهام كيوبيد التي يشكّ بها القلوب السّالية فتذوب عشقا. بهذا يجاهر الشاعر نفسه حين يعلن قائلا: «إشعال الحرائق في وجدان الناس وفي ثيابهم هو هاجسي.»

يعلن البعد الأسطوري الرسوليّ عن نفسه في سيرة عبد القادر الجنابي وفق طريقة أكثر زيغا. ذلك أن الجنابي حرص في سيرته على إشهار النزق والميل إلى هدم المحرّمات والممنوعات بشكل استعراضي. لقد اختار أن يظهر للمتلقّي في صورة تجمع إلى ملامح الشاعر الجوّال الذي يطوي الأرض مقتنصا اللذّات من مكامنها، ملامح من صورة باخوس الهادم للأعراف والتقاليد والمحرّمات.[379] لقد كان امرؤ القيس شاعر مشاء جوّالا: «كان خليعا، متهتّكا، شبّب بنساء أبيه، وبدأ بهذا الشرّ العظيم، واشتغل بالخمر والزنا.»[380] يقول عنه الأصبهاني:[381]

يسير في أحياء العرب ومعه أخلاط من شذّاذ العرب من طيء وكلب وبكر بن

---

(376) درّيني خشبة، *أساطير الحبّ والجمال عند اليونان*، الجزء الأول، بيروت:دار التنوير للطباعة والنشر، 1983، ص112.

(377) نزار قباني، *قصّتي مع الشعر*، ص262.

(378) نفسه، ص252.

(379) باخوس إله الكرم والخمر وزارع البهجة يجوب الأرض في موكب بهيج. «بطانته مؤلّفة من بنات الغاب وعرائس النبع، ومن تلك المعز الآدمية التي تحمل أجمل الرؤوس البشرية... والنسوة المخمورات من عابدات باخوس يتقدّمن الركب، ويتواثبن على الكلأ، ويرسلن في الطبيعة النائمة أعذب الألحان، فيوقظن الورد، ويفتحن أعين النرجس، ويشعن النشوة في الأرض الهامدة فتربو وتهتزّ» انظر: درّيني خشبة، *أساطير الحب والجمال عند اليونان*، ص207/2.

(380) ابن رشيق، *العمدة: في محاسن الشعر وآدابه ونقده*، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل، الطبعة الرابعة، 1972، ص43/1.

(381) الأصبهاني، *الأغاني*، بيروت: مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، (د.ت)، ص65/8.

وائل فإذا صادف غديرا أو روضة أو موضع صيد أقام فذبح لمن معه في كلّ يوم وخرج إلى الصيد فتصيّد ثم عاد فأكل وأكلوا معه وشرب الخمر وسقاهم وغنّته قيانه. ولا يزال كذلك حتى ينفذ ماء ذلك الغدير. ثم ينتقل عنه إلى غيره.

غير أن سيرة الجنابي تظلّ توهم، مع ذلك، بأنها جاءت تهدم الهالة التي يحيط بها الكاتب صورته عادة. لتؤكّد للمتلقّي أن الكاتب صنوه وشبيه. لكنّه يختلف عنه في كونه أكثر جرأة في تلبية حاجاته والامتناع عن قمع رغباته وشهواته. فهو لا يستسلم للممنوع والمحرّم بل يتحدّاهما ويتحدّى الأعراف كلّها والقوانين جميعها. لذلك تطفح السيرة بالحديث عن اللّواط والسّحاق والمخدّرات والسرقة. وفي حين تأتي بقيّة السير والمذكّرات لتلحّ على أن الكاتب يؤمن بالخلاص الجماعيّ ويكرّس حياته لتوجيه بني قومه إلى الطريق المؤدّية، تمجّد سيرة الجنّابي الفرديّة وتبشّر بأن الخلاص لا يكون إلاّ فرديّا. ذلك أن الوحدة هي قدر الكائن. فمثلما يأتي الإنسان إلى الدنيا وحيدا يغادرها وحيدا. لذا عليه أن يلتحم بفرديّته ويواجه قدره وحيدا أيضاً. يكتب الجنابي مبشّرا بهذا النهج الحياتي:[382]

مصيري كفرد في هذه اللحظة أهمّ من مصير العالم كلّه. وليس من شيء يجعل فرديّتي تقف على رجليها سوى العيش في خطر فعلا. ذلك أن البيت الأوّل في قصيد الدنيا يقول: مُتْ حتّى تحيا، وإلاّ فأنت ميّت أصلا.عليك أن تجازف بكلّ تقاليدك وأعرافك.

لكنّ طريقة إشهار فكرة الخروج على المحرّمات وهدم الممنوعات والتوسّع في استعراض النزق والشذوذ الجنسيّ وترصيع النصّ بالمشاهد الإباحيّة والكلام عن الأعضاء الجنسيّة سرعان ما يكشف أن منتج السيرة مأخوذ إلى حدّ الهوس بصورته حريص على إحاطتها بما يجعل منها مثالا ونموذجا وسبيلا. إنها صورة المنشقّ المثال الذي لا يمكن للدنيا أن تجود بمثله. وبذلك تنفتح الكتابة على بعد تبشيريّ مضادّ. فإذا كانت الصورة التي تبتنيها بقيّة النصوص هي صورة المخلّص والمنقذ والبطل الأسطوري الذي لا يضاهى فإن الصورة التي تبنيها سيرة الجنابي إنما هي الصورة المضادّة من جهة نوع الخصال التي تسند

---

[382] **عبد القادر الجنابي، *تربية عبد القادر الجنابي*، ص53-54.**

إليها.

لكنّها الصورة ذاتها من جهة كونها صورة شخص فريد في نزقه فريد في خروجه على الممنوع. إنه الداعية والحجّة. لقد كتب سيرته ليبشّر بأنها باطلة الحلول الجماعيّة وباطلة الحياة نفسها إن هي سيّجت بالممنوعات وكبّلت بالمحرّمات. ولا خلاص للكائن إلا بالالتحام برغباته وجسده حتى الثمالة. ليس التّسامي والسير على خطى الوعّاظ والكهنة وسدنة تعاليم السماء هو ما ينقذ الكائن، بل الهبوط إلى ما يربض في أقاصي النفس البشريّة من مكبوتات لتحريرها والتخلّص من نداءاتها. والذي ينجح في ذاك هو الذي يخلص. وهو الذي يستحقّ لقب ابن الحياة.

عبثا حاول الجنابي أن يكسر الصورة النمطيّة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها. فليست الصورة التي ابتناها في سيرته سوى تجلّ من تجلّيات الصورة النمطيّة ذاتها. إنها صورة الشخص الفريد المغاير المختلف الذي هبط الدنيا مقرّا العزم على أمر عظيم: تبديد وهم القداسة والمقدّس ودعوة الكائن إلى الامتثال لنداء غرائزه ورغباته السجينة في جسده المكبّل بالتعاليم والأعراف والتقاليد.

لا يخفي سلامة موسى مقاصده من وضع سيرته. لذلك يصبح الراوي في هذه السيرة مجرّد قناة منها يتسلّل الكاتب ويخاطب المتلقّي دون مواربة. فيجاهر بأن الصورة الحاصلة له عن نفسه إنما هي صورة الهادي والموجّه إلى سواء السبيل: «في كلّ ما ألّفت أنا هدفت تصريحا أو إضمارا إلى خدمة الشعب وتوجيهه.»[383] وهو لا يخفي أيضاً رضاه عن نفسه وإقراره لها بالفضل. يقول مثلا معدّدا خصاله:[384]

> وأوّل ذلك أنني أنظر إلى الدنيا بالعقل البكر والقلب البكر... وأقتحم الأفكار بروح البطل الشهيد... وحين أتأمّل شخصيتي وأهدافي أحسّ أنني أؤدّي في مصر، في القرن العشرين، ما كان يؤدّيه رجال النهضة في أروبا في ما بين سنة 1400 وسنة 1800. ولذلك أجد قرابة روحيّة ونشاطا رساليّا بيني وبين

---

(383) **سلامة موسى، *تربية سلامة موسى*، ص37.**
(384) **نفسه، ص316-319.**

ليوناردو دافنشي، وفولتير، وديدرو، ومن إليهم.

ههنا أيضاً تتنزّل المحاورة التي تحدّث يوسف إدريس فيها عن ماضيه، حيث يجاهر بأنه كان شخصا منشقّا مكافحا. يكتب: «بدأت طالبا وطنيّا متحمّسا... كان الكفاح المسلّح قد بدأ ضدّ الانجليز، فكونّا لجنة لجمع التبرّعات والأسلحة.»[385] ويلحّ يوسف إدريس على أنه لم يكن مجرّد عضو في لجنة بل كان شخصا رائدا. وقد فصل من الجامعة بسبب آرائه ومواقفه الرياديّة.[386] ثم اعتقل لمدّة سنتين. لكنه خرج من السجن أشدّ إيمانا وأكثر صلابة.[387]

تتراءى صورة الثائر المنشقّ في مذكّرات بيرم التونسيّ أيضاً. وترصّع الصورة النمطيّة ذاتها بحشد من الأوصاف والخصال التي تضعنا في حضرة الذات وهي توشّي صورتها بما به تشرف وتمجد وتتبرّأ ممّا يشين. فيحدّث بيرم عن كونه «المجاهد في سبيل الوطن وبني الوطن.»[388] ويذكر أنه كان معلّما يبتكر السّبل. حتى أن أصحاب المجلاّت يكتفون بتقليد ما كان يبتكره.[389] لذلك تتوالى المشاهد التي ترسم صورة «المجاهد» المنشقّ الذي يطارده الاستعمار عبر القارّات والأمصار. ينفى من مصر إلى باريس ومن باريس إلى تونس ومن تونس إلى سوريا.

لذلك تطفح المذكّرات بالرغبة في الإشهاد على أن الزعماء الذين خلع عليهم الوجدان الجماعيّ هالة من الفخار كانوا يجمعون إلى الغفلة والطوباوية استعدادا منفّرا للتعاون مع الاستعمار ومع قوى الظلم. بل إنهم جزء من الظلم الذي ما انفكّ يطبق على الدنيا وعلى المنشقّين الصّادقين. لقد أحاطت الذاكرة العربيّة سعد زغلول مثلا بهالة من المجد وعدّته الزعيم المكافح. لكنّ بيرم يحرص على تصحيح الصورة. فيذكر أنه حين احتمى بسعد زغلول من قسوة منفاه بباريس خذله وتخلّى عنه. يكتب: «لقد كان سعدا مقعد رجاء الأمّة وها هو يتخلّى عنّي فهل أخطأت في طريق الجهاد؟» ثم يتحوّل اللوم إلى سخرية ونقد حين يكتب: «كان يرجو الوصول إلى اتّفاق مع الانجليز دون التعرّض لاصطدام كبير. ولكن أنّى

---

(385) **يوسف إدريس، «أنا أنا فقط»، حاورته سلوى النعيمي، ص194.**
(386) **نفسه.**
(387) **نفسه، ص195.**
(388) **بيرم التونسي، *مذكّرات بيرم التونسي*، ص32.**
(389) **نفسه، ص33.**

له ذلك. ولذلك انتهت حياته دون أن يحقّق أيّ رجاء للأمّة. وشاع عنه أنه قال «مافيش فايدة»!»[390]

لقد عاش بيرم من الويلات والمحن ما لا يمكن لهذا الزعيم الذي تخلّى عن رفاقه من «المجاهدين» الخلّص أن يقدر على تحمّله. هذا ما تومئ إليه المذكّرات إيماء وتشهد عليه. لقد انتهى كفاح سعد زغلول إلى اليأس. أما بيرم فإنه لم يحد عن الطريق. ظلّ المكافح المنشقّ الذي لا تلين عريكته ولا يعرف اليأس إلى قلبه طريقا.

ههنا أيضاً يتنزّل حديثه عن خذلان النحاس باشا له. لقد خلف النحاس سعدا. فحبته الذاكرة العربيّة بهالة من المجد والفخار. لكن بيرم يذكر أن النحاس كان متعاونا مع القوى الاستعماريّة. فهو الذي سيغدر به ويغري به البوليس الفرنسي. حتى لكأن النحّاس كان يكنّ مقتا قاتلا للمنشقّين الخلّص، فلا يتورّع من تسليمهم إلى الشرطة كي تبطش بهم. يرسم بيرم التونسي صورة النحاس باشا قاتمة بغيضة دونيّة فيما هو يتأسّى على حاله وعلى بؤس زعماء مصر:[391]

> وهاهو النحّاس خليفة سعد يمرّ بباريس في طريقه إلى لندن لتوقيع معاهدة 1936 التي سمّاها معاهدة الشرف والاستقلال فاتّصلت به وأفهمته قصّتي فوعدني خيرا وطلب منّي الحضور إلى السفارة المصريّة في ميعاد حدّده للتوصية في حضوري على تسهيل عودتي إلى مصر.. ولكن لم أكد أدخل السفارة في الميعاد المحدّد حتى وجدت البوليس الفرنسي في انتظاري يقودني إلى مركز البوليس ثم يقوم بتفتيشي بحثا عن سلاح ويخبرني أن هناك بلاغ من رئيس وزراء مصر برغبتي في اغتياله! ثم تركني البوليس... ثم صار يطلبني كلّ يوم تقريبا يسألني عن سبب بلاغ رئيس وزراء مصر عن اعتزامي اغتياله.

تزداد صورة المنشقّ الذي لا يهادن أحدا بروزا عندما يحدّث بيرم التونسي عن مقامه

---

(390) **نفسه، ص36.**

(391) **بيرم التونسي، *مذكّرات بيرم التونسي*، ص36-37.**

في سوريا بعد أن دوّخ السلطات الاستعماريّة الفرنسيّة في تونس. يكتب: «ورغم أن نشاطي في سوريا كان نشاطا أدبيّا فإنه لم يعجب السلطات الفرنسيّة التي كانت تحكمها حينئذ فقرّرت ترحيلي... وأثناء رسوّ السفينة في بورسعيد في طريقها إلى غرب افريقيا تمكّنت من التسلّل منها إلى الشاطئ.»[392]

لقد كان بيرم مكافحا فعلا.[393] كان عصاميّا أيضاً. بالكدّ ورشح الجبين نال ما ناله من حظوة ومجد. ولا يمكن لأحد أن يشكّك في ما يقوله بيرم التونسي في شأن هذين الزعيمين. لكنّ إشهار فعلتيهما على هذا النحو لا يأتي لمجرّد الإشهاد على الجرم، بل يأتي أيضاً لتبرئة الذّات ممّا يشينها. فلقد أُكره بيرم التونسي على الاعتذار للملك فاروق حتى يسمح له بالبقاء في مصر بعد أن عاد إليها متسلّلا.[394] فانهالت عليه ألسنة الطّاعنين العيّابين تجحد فضله في الكفاح. وهو يحدّث عن ذلك قائلا: «ونسي البعض –سامحهم الله- أنني كنت من روّاد الثورة الأوائل، بل فقط تذكّروا ما كان من اعتذاري لفاروق... ما الذي فعله عجائز الفرح هؤلاء في الجهاد الوطني حتى يحاسبوني؟»[395] إن المذكّرات تتشكّل لتدين من يستحقّ الإدانة وتنتشل الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها من المعرّات التي لطّخت بها. «بهذا تنتهي حياتي مكافحا كما بدأت مكافحا..»[396] هكذا يختم بيرم التونسي مذكّراته التي كتبها ليثبّت في قلبها الصورة التي ارتضاها لنفسه. إنه الثائر والمجاهد والمنشقّ.

من هنا يدرك الناظر في هذه السير والمذكّرات أن الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها صورة نمطيّة تجمع إلى ملامح النبيّ المخلّص، ملامح البطل الأسطوري. لكنّها تزداد تموّجا فتتلبّس بملامح المنشقّ الباسل الذي يتقدّم بني قومه في الذود عن الكرامة البشريّة، وتستعير أحيانا أخرى بعضا من ملامح الآلهة القديمة لتزيد الصورة النمطيّة نورانيّة وجاذبيّة وبهاء. إن صورة النبيّين والمصطفين والأبطال الأسطوريّين تكون محاطة دائما بما يجعل منهم

---

(392) **نفسه، ص37.**

(393) **محمد صالح الجابري، *محمود بيرم التونسي حياته وآثاره*، الجزء الأوّل، بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1987، انظر الفصل الذي خصّصه المؤلّف للحديث عن كفاح بيرم التونسي والمحاكمات التي تعرّض لها ومطاردة المخابرات له، ص40- 225.**

(394) **بيرم التونسي، *مذكّرات بيرم التونسي*، ص40.**

(395) **نفسه.**

(396) **نفسه، ص42.**

كائنات طهّرها العذاب والألم. وصفّاها إلى حدّ النقاوة ما لاقوه في حياتهم من محن. فما من مصطفى أو نبيّ إلاّ وعذّبه بنو قومه وقابلوا كراماته بالنكران والجحود. لكنه يثبت مستميتا في منازلة قدره. ولا يخلص وحده، بل يخلّص بني قومه ويؤدّي رسالته كاملة. وما من بطل أسطوريّ إلاّ ويكون من السّالكين على الدرب الكربة والطريق الوعرة. لكنّه إنما ينال المجد والفخار بما يقدر على تحمّله من ويلات ومحن.

هذا ما تحرص السير والمذكّرات والمحاورات على إثباته. من الويل يطلع الكاتب. وبالعذاب يصفّى جوهره. وبالمحن التي تغالبه فيغلبها يطهّر معدنه فيكفّ عن كونه من البشر العاديين أو يكاد. لذلك يقع إشهار العذاب والإشهاد عليه. ولذلك أيضاً يتمّ إشهار الزهد في الدنيا والعزوف عن متاعها. أو يتمّ إشهار الفقر والاعتذار عن الغنى. يكتب سلامة موسى مثلا: «ليس لي مأرب في هذه الدنيا. فلست أبالي أن أكون ثريا، لا بل لست أبالي أن أيضاً أن تكون لي زوجة وأطفال.»[397] ويكتب أدونيس ملحّا على سمة الزهد في الدنيا: «كنا في حلم حقّا، نوحّد بين الأطراف، ولا نعرف أين تنتهي حدود أشواقنا. ولم يغلبنا همّ المادّة، أو همّ العيش. كان همّنا الأساس أن نكتب أو نغيّر لغة الكتابة وأفق الكتابة.»[398] أما حين لا يجد الكاتب في سيرته ما يدلّ على فقره أو عزوفه عن مباهج الدنيا فإنه يشرع في دحض تهمة الغنى حتى يضفي على صورته سمة الزهد.

لقد عاش نزار قبّاني مثلا في عائلة ميسورة. ثم التحق بالسلك الدبلوماسي حال تخرّجه من الجامعة. وجاب الدنيا من الصين إلى إسبانيا. لكنه يحرص، مع ذلك، على عدم التفريط في هذه السمة التي تجعل من الكاتب شخصا متعاليا على درن الدنيا ومتاعها. يكتب مثلا في نبرة متوتّرة: «وإني لأتذكّر وجه أبي المطليّ بهباب الفحم... كلّما قرأت كلام من يتّهمونني بالبورجوازيّة والانتماء إلى الطبقة المرفّهة.»[399] وهو يشهر كرم أبيه ليرسّخ فكرة احتقار متاع الدنيا والزهد فيها فيكتب: «لم يكن أبي متديّنا بالمعنى الكلاسيكي للكلمة... ودائما كان

---

[397] **سلامة موسى، *تربية سلامة موسى*، ص78.**
[398] **أدونيس، *ها أنت أيها الوقت*، ص176.**
[399] **نزار قباني، *قصّتي مع الشعر*، ص212.**

في ماله حقّ للسائل والمحروم. كان في قلبه مكان للمعذّبين في الأرض.»[400]

قديماً حين عاش الإمام أبو حامد الغزالي تجربة الزهد ولبس الخرقة بحثا عن الفرقة الناجيّة حدّث عن عنف التمزّق الذي عاشه. فلقد كان هجر الجاه والمال والبنين تجربة قاسية تتطلّب من المرء أن يهب نفسه للسماء حقّا ويتحلّى بصبر الأنبياء. لذلك حدّث عن هذه اللحظة القاسية قائلا:[401]

> تيقّنت أنّي على شفا جرف هار، وأنّي قد أشفيت على النّار، إن لم أشتغل بتلافي الأحوال... فلم أزل أتفكّر فيه مدّة، وأنا بَعْدُ على مقام الاختيار، أصمّم العزم على الخروج من بغداد ومفارقة تلك الأحوال يوما، وأحلّ العزم يوما، وأقدّم فيه رجلا وأؤخّر عنه أخرى. لا تصدق لي رغبة في طلب الآخرة بكرة، إلاّ ويحمل عليه جند الشهوة حملة فيفترها عشيّة. فصارت شهوات الدنيا تجاذبني بسلاسلها إلى المقام، ومنادي الإيمان ينادي: الرحيل! الرحيل!

لا يكتفي الغزالي بالإخبار عن هذا الخيار القاسي وما رافقه من ضنى، بل يجاهر بأنه لم يتمكّن، حتى بعد رحيله وسياحته بحثا عن الحقيقة، من نسيان الدنيا. ولذلك أيضا لم يتمكّن من تحقيق المراد. لقد ظلّ يتلفّت، بين الحين والآخر، إلى الدنيا ويستبدّ به الحنين إليها فيفسد عليه خلوته. يكتب: «وكانت حوادث الزمان، ومهمّات العيال، وضرورات المعيشة، تغيّر فيّ وجه المراد. وتشوّش صفوة الخلوة. وكان لا يصفو الحال إلاّ في أوقات متفرّقة. ودمت على ذلك مقدار عشر سنين.»[402]

هذا الضعف البشريّ الذي يضفي على تجربة الغزالي بعدا مأسويا ويمدّها ببعدها الوجودي العنيف يتراءى أيضاً في سيرة فدوى طوقان ومذكّرات بيرم وخليل حاوي. وهو ما يمدّ الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها في هذين النصيّن ببعض من جاذبيّتها ويحدّ من طابعها المنفّر. إذ يكفّ إشهار الألم، في نصوصهم، عن كونه مجرّد تفخيم للمحن قصد تثبيت

---

[400] **نفسه، ص257.**

[401] **الغزالي، *المنقذ من الضلال والمفصح بالأحوال*. تحقيق سميح دغيم. بيروت: دار الفكر اللبناني، 1993، ص80.**

[402] **الغزالي، *المنقذ من الضلال والمفصح بالأحوال*، ص82-83.**

الهالة الأسطوريّة التي تحاط بها الصورة آن تثبيتها في الخطاب. ويصبح دالاّ على الضعف البشريّ وهشاشة الكائن. لذلك يرد الحديث عن الألم والعذاب مقترنا بالتأسّي على الذات وشكوى الحال، حتى ليكاد يتحوّل، في العديد من المواضع، إلى نوح وندب. وتنفتح الصورة النمطيّة على سمة الضعف والوهن والهشاشة.

لكنّ هذه السّمة تتراجع بالكلّ أو تكاد في بقيّة النصوص. تلغى الهشاشة التي تمدّ الكائن بجزء من بهائه وعظمته. وبدلها ترتسم صورة البطل المخلّص المدجّج بالخصال التي تكاد تجعل منه كائنا أسطوريّا خارقا ليس بينه وبين البشر الفانين أيّ شبه. ومن هنا ينفتح الخطاب على التّباهي وتمجيد الذات ومآثرها. وتكشف الصورة عن وجهها البغيض المنفّر. إن الصورة تثقل بالتوشية والتزيين والتحلية فتشرع في التشوّه. حتى لكأن الصورة المثبّتة في الخطاب تكفّ عن كونها صورة ثابتة وتشرع مثل صورة نرسيس على سطح الماء في التموّج كلما حاول أن يقبّل صورته الحبيبة، أو ذرف على نفسه دمعة، أو كلّما هبّت على الماء نسمة من هواء.

يتجلّى هذا الوجه المنفّر صريحا على أديم النصوص. فيعدل الكلام عن الحكي والتخييل، ويتخلّى عن اللمح والإشارة ليصبح إخباريّا تقريريا. وتكون الغاية منه مجاهرة الكاتب بأن الزّمان لا يمكن أن يجود بمثله. فلقد كتب أدونيس مثلا سيرته ليخلص منها إلى الحقيقة التي يريد أن يشهد عليها الناس أجمعين. وهي حقيقة يشهد الواقع بصحّتها حسب اعتقاده. وقد عبّر عنها في أكثر من موضع. فكتب *في بيان الحداثة* جازما: «ليست الحداثة وحدها غير موجودة في الحياة العربية وإنما الشعر نفسه هو كذلك غير موجود.»[403] غير أن إلحاحه على انعدام الشعر في الراهن الثقافي العربي لا ينطبق عليه. ومعنى كونه لا ينطبق عليه أنه يعتبر نفسه الشاعر العربي الوحيد الذي تمكّن من تغيير أسئلة الشعر العربي تنظيرا وممارسة. لذلك يجزم في *ها أنت أيها الوقت* قائلا في نبرة لا تخلو من تشفّ:[404]

وحين أرى اليوم العروبة كيف تموت في مؤسّساتهم وجامعاتهم ومدارسهم

---

[403] **أدونيس، «بيان الحداثة»، ضمن *البيانات*، البحرين: أسرة الأدباء والكتاب، 1993، ص57.**
[404] **أدونيس، *ها أنت أيها الوقت*، ص190.**

وشعرهم، يطيب لي أن أكرّر ما يؤكّده الواقع: إن مجد العروبة الشعريّ في هذا العصر لا يتلألأ بشكله الأبهى، فنّيا وإبداعيّا، إلاّ في الأفق الذي فتحناه، وأسّسنا له.

مرّة أخرى تعاود فكرة الفرقة الناجية الظهور في كتابات أدونيس. لكنّ الفرقة الناجية هذه المرّة إنما هي أدونيس نفسه. وهذا أيضاً ما يحدّث به في شعره حين يجزم بأن لا خيار قدّام الأجيال الشعريّة القادمة إلا السّير على خطاه. وهو يجاهر بأبوّته الكاسرة التي تعتبر الأولاد مجرّد سلالة تسير في ركب الأب كسيرة الجناح ولا يمكن أن تتخطّاه أو تفتتح دروبا مغايرة لتلك التي افتتحها أو أشار إليها. يكتب في *مفرد بصيغة الجمع*:[405]

تناسلي يا سلا لتي في خطايَ
أنا الطالع من لوعة الرفض
تُهجّج عيناي خارج عيني وأسكر بأشلائي.

غير أن هذه الصورة الحاصلة لأدونيس عن نفسه. ليست خاصّة به. فهي نفسها الصورة الحاصلة لنزار قبّاني عن نفسه. بل إن نزار قبّاني إنما كتب سيرته ليخلص منها إلى أنه نجح في ما لم ينجح في تحقيقه أيّ شاعر عربي. يكتب جازما:[406]

أقنعت الشعر أن يتخلّى عن أرستقراطيته ويلبس القمصان المشجّرة.. وينزل إلى الشارع... وبكلمة واحدة رفعت الكلفة بيني وبين لغة (*لسان العرب*) وأقنعتها ان تجلس مع الناس في المقاهي، وفي الحدائق العامّة، وتتصادق مع الأطفال، والتلاميذ، والعمّال، والفلاّحين.

لذلك يلحّ على أن كتابة الشعر ليست اختيارا فرديّا أو هواية لاقت هوى في نفسه. بل إن الحياة هي التي انتدبته لذلك. والتاريخ هو الذي كلّفه بالاضطلاع بذلك الدور الرّيادي. لقد جاء لينقذ الشعر العربي من الهوان والضّعة. وهو على يقين من أنه مكلّف. لذلك يجاهر جازما:

---

[405] أدونيس، *مفرد بصيغة الجمع*، بيروت: دار العودة، (د. ت) ص57. يذكر الشاعر في آخر صفحة من الديوان أن النص قد كتب في بيروت 1973-1975.
[406] نزار قباني، *قصّتي مع الشعر*، ص304.

«إنني عندما أكتب أخضع لكلّ قوانين الوراثة والسلالة وأنفّذ أوامر التاريخ.»[407] ويعتقد نزار قباني أن هذا الصنيع لم يأت أحد بمثله في بقيّة الثقافات، فيكتب: «إن د. هـ. لورنس، وأوسكار ويالد، وهنري ميلر، وألبرتو مورافيا، ذهبوا في كتاباتهم إلى أبعد مما ذهبنا إليه بمراحل. ولكنهم لم يدفعوا الثمن الذي دفعناه، ولم ينفوا خارج أسوار مدنهم كما نفينا نحن.»[408]

لن تخرج سيرة الجنابي عن هذه الرحاب. ذلك أنه إنما كتب سيرته ليشهد على أنه رائد السرياليّة العربيّة وشاعرها الأوحد. بل إنه إنما حدّث عن نزقه وميله إلى كسر الممنوع والمحرّم وتعاليه على الأحزاب السياسيّة والتجمّعات الأدبيّة، ليشرّع لإحاطة صورة طفولته وشبابه بهالة تجمع إلى ملامح باخوس ملامح ايروس موقظ نار الشهوة. ولذلك أيضاً حالما كتب أدونيس كتابه *السرياليّة والصوفيّة* انبرى له الجنابي ليهزّئه.[409] ذلك أن الجنابي يعتبر نفسه ممثّل الشعر السريالي العربي وحامل لوائه بلا منازع. وهو إنما كتب سيرته ليلحّ على أنه لا يكتب شعرا سرياليّا فحسب، بل يقيم على الأرض على نحو سرياليّ أيضاً، ولا وجود لأيّ فجوة بين حياته وشعره.

على هذا التوهّم أيضاً جريان سيرة طه حسين حيث تتشكّل السيرة لتكشف للمتلقّي أن الصبيّ الذي قاوم الظلمة الأبديّة وقاوم العقليّة الخرافيّة التي أودت بعينيه وصمد في وجه الصعاب كلّها إنما صار يمثّل العقلانيّة خير تمثيل. ولذلك حين يحدّث طه حسين عن المنهج

---

(407) **نفسه، ص199.**

(408) **نزار قباني، *قصّتي مع الشعر*، ص333.**

(409) **عبد القادر الجنابي، *رسالة مفتوحة إلى أدونيس في «الصّوقيّة» و السورياليّة ومدارس أدبيّة أخرى*، بيروت: دار الجديد (د. ت). يذيّل الجنابي رسالته بإشارة توضّح أنها كتبت في باريس بتاريخ شباط 1994. لا يخفي الجنابي رغبته في إيذاء أدونيس. لذلك جاء الكتاب طافحا بالإدانة والتشهير منذ العنوان إذ عمد الجنابي إلى نحت كلمة «الصوقية» جامعا بين الصوفيّة والسوقيّة. وعمد أيضاً إلى التشهير بأدونيس فاستعرض ما ينبني عليه الربط بين منجزات المتصوّفة في الإسلام ومنجزات السرياليين الفرنسيين من سوء فهم ومن ربط قسريّ. ص17 ومابعدها. ثم استعرض الأخطاء التي طالت ترجمة أدونيس لشعر السرياليين الفرنسيين، ص42-45. جاء خطاب الجنّابي مرصّعا بالشتيمة والسباب أحيانا. لكنّه لم يخل من تمثّل لتناقضات أدونيس. يكتب الجنابي مثلا مخاطبا أدونيس: « والآن، يا علي أحمد سعيد، إذا كان فعلا أبو نواس هو بودلير العرب، وأبو تمام هو مالارميه العرب، كما جاء في مقدمة (ك) للشعر العربي، وإذا كانت الصّوفية هي رامبو العرب وسورياليّتهم، كما يفهم من كتابك الصوفيّة والسورياليّة، وإذا سلّمنا معك بأنّ 'القارئ العربي لو قرأ كتابات النفري وأشعار أبي نواس لما احتاج إلى قراءة قصيدة النثر الغربيّة- (كما جاء في تصريح لك) – بعبارة أخرى، إذا كانت ثقافة قدماء العرب قد احتوت سلفا كل معالم الحداثة الأروبيّة، فما حاجة عرب اليوم إلى شاعر من طرازك؟ ص41-42. والصفحة الأخيرة من الغلاف.**

الذي اتّبعه في مقاربة «الشعر الجاهلي» مثلا، يقدّم العقلانيّة الديكارتيّة على أنها المنهج الفريد الذي سيخلّص الثقافة العربيّة وناسها من البؤس الثقافي. وإذا كانت العقلانيّة الديكارتيّة هي اللقية النفيسة التي عثر عليها الصبيّ في رحلة صراعه مع قوى الظلام، فإن حاملها المبشّر بها هو المنقذ الذي عثر على الأدواء واكتشف السبيل المؤدّية.

تزداد الصورة النمطيّة تموّجا وتشوّها في كلام يوسف إدريس وسيرة بدوي حيث تصبح صورة بغيضة فعلا. إنها صورة إنسان يكاد يسلّم، من شدّة اعتداده بنفسه، بأنه فرد زمانه وفريد ناسه وفريد ثقافته. يجاهر يوسف إدريس بهذه الصورة الحاصلة له عن نفسه قائلاً:[410]

> أنا أحسّ أنه لو تنطح الإنس والجنّ والملائكة كي يكتبوا كلمة واحدة ممّا أكتبه لما استطاعوا. ولذلك فأنا أقتنع بما أكتب، ولا أغار من أحد، ولا أحسد أحدا، ولست طامعا في جائزة نوبل، برغم أنّي رشّحت لها أربع مرّات... أنا المرشّح العربي الوحيد لهذه الجائزة. ليس هنالك غيري. وإذا قيل لك إن محمود درويش مرشّح لها فهذا ليس حقيقيّا. ولا نجيب محفوظ. ولا توفيق الحكيم. أنا فقط... أنا بدلُ رسول الكتابة...

هكذا يستلهم يوسف إدريس مسألة إعجاز القرآن التي حفلت المتون القديمة بالجدل حولها، وينزل بها في غير أوطانها. فإذا كان الإنس والجان عاجزين عن الإتيان بما يشبه آية من آيات القرآن، فإن أقاصيص يوسف إدريس لا تحيّر الجان والإنس فحسب، بل تتحدّى الملائكة أيضاً. إن الإنس والجان يقيمون على الأرض. أما الملائكة فتسبح في السماء مسبّحة بالحمد. وما يحفل به المتخيّل الديني من تشخيصات ورموز يلحّ على هذا التصوّر ويؤكّده.

وليس يخفى أن تحدّي الملائكة يعني بالضرورة تحدّي موطنها السّماوي. من هنا تشرع الصورة الحاصلة للكاتب عن نفسه في التلبّس بملامح تفتحها على فكرة التألّه. ذلك أن المقارنة الخفيّة بين النصّين إنما تحمل في تلاوينها مقارنة أخرى أكثر زيغا وأشدّ مواربة. وهي مقارنة بموجبها يسلّم الكاتب بأن القرآن إنما يمثّل كلمة الإله وقد هبطت إلى الأرض

---

[410] يوسف إدريس، «أنا أنا فقط»، حاورته سلوى النعيمي، ص192-194.

وحلّت بين بني البشر. لكنّه يسلّم، في الآن نفسه، بأن ما أنجزه من قصص وكتب لا تمثّل وحيا. فالكاتب لا يدّعي أصلا أنه يتلقّى الوحي. بل يعتبر أقاصيصه عصارة الكدّ ورشح الجبين. ومن هنا يتأتّى فضل صاحبها في نظر نفسه. فلقد حقّق، في اعتقاده، ما لم تتمكّن الأرض بناسها وجانها من الإتيان بمثله. ولم تتمكّن السماء –يشار إلى السماء بالملائكة- من محاكاته أيضاً. وتلك مكائد الاستسلام لنداء نرسيس الواقع في حبّ صورته المنعكسة على سطح الماء.

لقد أعلى الكاتب نفسه حتى لا شبيه له بين بني البشر. ولا صنو له في السماوات أيضاً. برّأ نفسه من الحسد والغيرة والغرور، ليثبت أنه لا يقول إلاّ حقّا. لكن الناظر في مذكّرات نجيب محفوظ سرعان ما يلاحظ أن الغيرة والحسد وإيثار النفس على الغير وجحود فضل الآخرين ستحيط بصورة يوسف إدريس هذا الكاتب الفريد في شكل هالة قاتمة في منتهى القتامة. وإذا التألّه ليس سوى قناع يخفي وراءه نزوعات بشريّة شرّيرة متأصّلة في صميم النفس البشريّة.

يشير نجيب محفوظ إلى أن التشكيك في الجائزة التي حبته بها مؤسّسة نوبل واعتبارها من تدبير الصهيونيّة العالمية مكافأة منها لمصر ونجيب محفوظ على المصالحة مع الدولة الصهيونية، إنما كانت مؤامرة حاكها يوسف إدريس وأشاعها. يقول نجيب محفوظ:[411]

> الواضح أن يوسف إدريس لم يكن يبغي من اتّهاماته سوى التّشهير والتّجريح، خاصّة أنه يعرف أن هناك آذانا تسمع أو تحبّ أن تسمع مثل هذا الكلام. وأتصوّر الصهيونيّة العالميّة التي تحدّث عنها إدريس ضحكت في سرّها من كلامه، كما ضحكت لجنة نوبل.

لا وجود في سيرة بدوي لما يشير أو يومئ إلى أنه يحرص على إحاطة الصورة الحاصلة له عن نفسه بما يفتحها على فكرة التألّه. لكن السيرة تظلّ، مع ذلك، مجسّدة لصورة شخص لا يرى لنفسه شبيها أو مثيلا في الأرض قاطبة. فالكلّ مدان. ومدانة الأرض ومن عليها أيضاً. ينطلق بدوي من أن: «طبقة «المتعلّمين» (أو «المثقّفين» أو الانتلجنسيا)...

---

[411] رجاء النقاش، نجيب محفوظ صفحات من مذكّراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته، ص161.

معروفة: ركوب الموجة حين الحركة والاضطراب والتغيير، والدسّ الخبيث إبّان استقرار الأوضاع، والوصوليّة السّالكة أخسّ السّبل وبأقلّ مجهود.»[412] ولا يخفي يأسه التامّ من أن تشهد مصر في يوم ما شعاعا من أمل. يقول:[413]

> يئست نفسي إذن من كلّ شيء في مصر: حاكم طاغية مستبدّ طيّاش، وشعب مسلوب العقل والإرادة مطواع لكلّ ظالم قاهر، وطبقة «متعلّمة» تتنافس وتزايد في تملّق الحكّام والتزلّف إليهم بمختلف الأساليب كيما يلقي إليها هؤلاء بعض الفتات المتناثر من موائدهم.

لهذا كلّه يغادر بدوي مصر ويسيح في الأرض بحثا عن النجاة. وهو يجاهر بذلك قائلا: «وإزاء هذا اليأس التامّ قرّرت... الإقامة في خارج مصر لمدّة طويلة.»[414] والراجح أن بدوي لم يكن على بيّنة من أن الذي يخرّب حياته في بقعة ما من العالم يظلّ الخراب يتبعه حيثما حلّ. لذلك تحوّلت الأرض قاطبة إلى خلاء قفر في نظره. ومثلما حقّر بدوي مثقّفي مصر يشرع حال إقامته في المهجر في تحقير المثقّفين الغربيين. فيعتبر المؤرّخين الغربيين مجموعة من الجهلة المغرورين ويخاطبهم في سيرته قائلا: «شيئا من الخجل إذن، أيّها المغرورون الجهلاء الأدعياء!»[415] ولايرى من باريس غير ما يسمّيه البدع الفكريّة. فيدين ما يسمّيه «الصورة الشوهاء الزائفة الكاريكاتوريّة التي اتخذتها الوجوديّة في فرنسا» ويعتبرها من «البدع السائد في الثقافة الفرنسيّة: في المسرح، والحياة الفنّية والأدب بوجه عامّ.»[416] ثم يدين البنيويّة، ومن طلع بها على الناس، ومن تقبّلها وشارك في ترويجها. ويجزم قائلا: «أسرف زعماء البنياوية في اختراع رطانات طنّانة لو حُلّلت معانيها لما كشفت

---

(412) عبد الرحمن بدوي، *سيرة حياتي*، ص97/2.

(413) نفسه، ص95/2. لم يغفر بدوي لجمال عبد الناصر موقفه من طبقة الإقطاعيين في مصر رغما عن أن مرحلة تصفية الإقطاع في مصر لم تكن مرحلة دمويّة مثلما حدث في الصين مثلا. فلقد اكتفت لجنة تصفية الإقطاع في مصر بتجريد الإقطاعيين من بعض ثرواتهم وحّدت ملكيتهم. ولم يقع إعدام الإقطاعيين ومحاسبتهم على مظالمهم.ومع ذلك، يذهب بدوي إلى حدّ اعتبار جمال عبد الناصر مثالا للمستبدّ الطاغية المتجبّر ولا يرى له حسنة واحدة.

(414) نفسه، ص97/2.

(415) نفسه، ص10/2.

(416) عبد الرحمن بدوي، *سيرة حياتي*،ص26/2.

عن شيء جديد.»[417]

ويخلص عبدالرحمن بدوي في رحلة تعرّفه على الآخر الغربي إلى أن جميع منجزات ميشال فوكو مثلا داخلة في ما يسمّيه «البدع الفكرية». لذلك يحرص على استدراج المتلقّي إلى التسليم بأن ميشال فوكو هذا لم يأت بشيء جديد. وكتاباته ليست سوى طواحين المعاد والمكرور. فيقرّ جازما:[418]

> كان من بين الكتب التي كثر الحديث عنها آنذاك كتاب ميشال فوكو Michel Foucault (1926-1984) وعنوانه: «الألفاظ والأشياء»... وكانت المهمّة التي وضعها فوكو لنفسه في إنتاجه هي البحث في تاريخ الإنسان وهو يفكّر. ولهذا راح يبحث عن العلاقة بين الإنسان حين يفكّر، وبين الموضوع الذي يفكّر فيه، أي دراسة الذات المفكّرة وما تخضع له من شروط وهي تفكّر، وما موضعها فيما هو داخلي وما هو متخيل.

يعمد بدوي، في مرحلة أولى، إلى التسليم بأن فوكو لم يأت بجديد أصلا. والحظوة التي نالها إنما ترجع إلى غفلة المثقّفين في فرنسا والعالم. ذلك أن كلّ ما جاء به فوكو، في نظر بدوي، بداهات معروفة ومسلّمات داخلة في باب «موضوعات نظريّة المعرفة منذ أفلاطون وأرسطو حتى كَنْت وهيجل وبرجسون.»[419] ثم يحرص على استدراج المتلقّي إلى استفظاع الحظوة التي نالها ميشال فوكو فيوهم متلقّيه المفترض بأنه يعترف بأن فوكو قد جاء ببعض الجديد. يقول: «لكن الجديد الذي أراغ إليه فوكو هو الدراسة «الأثريّة» (الأركيولوجية) لهذه المسائل. ولهذا سمّى عمله باسم: «علم آثار المعرفة».»[420] ويخلص من حديثه عن أعمال فوكو ومنجزاته إلى أن إدانة فوكو والتشهير به واجب على كلّ مثقّف غيور على الفكر البشري.

إن مهمّة فوكو هدّامة، هكذا يجزم بدوي فيكتب: «ولاشكّ أن هذه المهمّة هدّامة للفكر

---

[417] **نفسه، ص27/2.**
[418] **نفسه.**
[419] **نفسه.**
[420] **عبد الرحمن بدوي، *سيرة حياتي*، ص27/2.**

الإنساني كما تصرّف في كل تاريخه.»[421] وفي حين ما تزال أعمال فوكو محلّ جدل وحوار يقرّ بدوي عكس ذلك. فيذهب إلى حدّ الجزم بأن كتاب الفيلسوف الفرنسي قد طواه النسيان إلى الأبد. يكتب في نبرة لا تخلو من تشفّ:[422]

> كتاب «الألفاظ والأشياء» كتاب مضطرب التأليف، ضعيف المادّة، واهي الاحتجاج. ولهذا لم يكن يستحقّ هذه الشهرة التي حظي بها آنذاك، والتي ما لبثت أن تضاءلت أصداؤها بعد عامين، وأضحى الكتاب في عالم النسيان.

وسيعمد بدوي في المحاورة التي أجريت معه في مجلّة *الكرمل* إلى طرد ميشال فوكو من دائرة الفلسفة ويعدّه مجرّد مدرّس. ويعترض على إسناد صفة الفيلسوف إلى سارتر ويعدّه مجرّد أديب.[423]

لقد ذهب بدوي إلى باريس فلم ير غير الخراب. يقول: «أما المسرح فقد خيّم عليه الخراب.»[424] ويتوسّع في تفصيل حكمه ذاك. ثم يحدّث عن الشعر قائلا: «ولم تكن حال الشعر في فرنسا... أفضل، بل كانت أسوأ. ذلك أن اللاّمعقول كان قد غزا ميدان الشعر قبل ميدان المسرح بقرابة ربع قرن.»[425] وهو يحمّل كلّ من أندريه بريتون André Breton وأراجون Aragon وبول إليوار Paul Eluard مسؤوليّة ذلك الخراب التّام. فهم، في نظره، من أنصار البلشفيّة و«أبواق الحزب الشيوعي الفرنسي».[426] والراجح أن بدوي يشهّر بهم لهذا السبب دون غيره. فلقد مالوا في مرحلة من حياتهم إلى الشيوعيّة. وهذا ما لا يمكن لبدوي أن يغفره أبدا لأنه يعتبر الإصلاح الزراعي في مصر كارثة طردته من فردوس النعيم. لقد حرص بدوي على جعل سيرته مدوّنة إشهاد على خراب باريس ومثقّفيها. وتخطّى الحديث عن المثقّفين فحدّث عن المكان ملحّا على أن الخراب قد طاله في الصميم. يرسم مثلا

---

(421) **نفسه.**
(422) **نفسه، ص28/2.**
(423) **عبد الرحمن بدوي، حاوره كاظم جهاد، مجلّة *الكرمل*، العدد 42، ص125.**
(424) **عبد الرحمن بدوي، *سيرة حياتي*، ص29/2.**
(425) **نفسه، ص34/2.**
(426) **عبد الرحمن بدوي، *سيرة حياتي*، ص35/2.**

مشهد حديقة اللوكسمبور فيشير إلى أنها «موحشة عارية»[427] أما المقاهي الأدبيّة فقد «أفل نجمها».[428]

قديما كان الرحّالة العرب يتهجّون العالم آن حلولهم بالأمصار والأقطار. لذلك طفحت كتبهم بالحديث عن «عجائب الأمصار» و«عجائب المخلوقات» وعجائب العادات. لقد كان الرحّالة ينشد من رحلته التعلّم والاعتبار. فيتورّع من العجلة في الحكم ويكتفي بنقل ما شاهده عيانا أو ما سمع به أو ما خيّل إليه، لتعمّ الفائدة على بني قومه والناس أجمعين. لكن بدوي خرج من مصر وهو على يقين من أنه أكمل تحصيله وحاز من المعرفة ما لا يمكن أن يحوزه غيره. لذلك جاءت سيرته طافحة بإدانة المثقّفين أجمعين. ولذلك أيضاً جاءت الصورة الحاصلة له عن نفسه محاطة بهالة منفّرة بغيضة. إنها صورة امرئ لا يرى غير نفسه جديرة بالتبجيل والاعتراف بالفضل فيقع فريسة لتوهّماته.

فمثلما توهّم بدوي أن كتاب ميشال فوكو قد صار نسيا منسيّا بعد عامين من صدوره وأثبت ما ظنّه واقعا وحقيقة في *سيرة حياتي* سيحسب في المحاورة المنشورة بمجلّة *الكرمل* أن توهّماته الذاتيّة هي الحقيقة التي يجب أن تشهر. يكتب مدينا منجزات أجيال متلاحقة من الشعراء العرب المعاصرين:[429]

> أكبر كارثة على الشعر العربي المعاصر هي الحركة التي سمّيت باسم حركة الشعر الحرّ. والحمد لله أن هذه الحركة قد ذهبت إلى رحمة الله وتخلّصنا منها نهائيّا. والمستمرّون في هذا اللّون هم في عداد أهل الكهف.

يصل بدوي، في غمرة تشهيره بالآخرين، إلى حدّ القول: «بدر الشاكر السيّاب لا قيمة له.»[430] لكنّه لا يكتفي بإقصاء غيره، بل يشرع في إعلاء نفسه والاحتفال بها على نحو مذهل. يسأله كاظم جهاد:[431]

---

(427) نفسه، ص44/2.
(428) نفسه، ص46/2.
(429) عبد الرحمن بدوي، حاوره كاظم جهاد، مجلّة *الكرمل*، العدد 42، ص125-126.
(430) عبد الرحمن بدوي، حاوره كاظم جهاد، مجلّة *الكرمل*، العدد 42، ص127.
(431) نفسه، ص125.

سؤال: وسواك من المفكّرين العرب، هل تقرأ لهم؟ عند من تتوقّف؟ هل توجد فلسفة عربيّة حاليّة؟

جواب: إطلاقا. كتاباتهم لا هي بدراسات، ولا هي إنتاج أصيل. هناك فيلسوف واحد وأنت تعرفه.

سؤال: تقصد أنتَ.

جواب: (يضحك مؤيّدا).

لا يكتفي بدوي بإثبات ما يظنّ أنه من البداهات حين يعلن أنه هو الفيلسوف الوحيد، بل يعمد في المحاورة ذاتها إلى إثبات توهّم آخر من توهّماته حين يجاهر بأنه هو الشاعر الوحيد بعد شوقي. يقول:[432]

أما عن علاقتي بالشعر، فهي قديمة، وقد طبعت في 1946 ديوانا أوّل حمل عنوان «مرآة نفسي»، ولكن شعري جرّ عليّ انتقادات عنيفة لانحيازه للمرأة والجمال على نحو لم تحتمله العقليّة العربيّة السّائدة. ولم أتوقّف عن كتابة الشعر، ولديّ ستّة دواوين يقع كلّ منها في 300 صفحة، أي ما يفوق ما كتبه أيّ من الشعراء العرب الحاليّين. وكما ذكرت مرارا عن موقفي من الشعر، فإن شعري هذا كلّه مكتوب شعرا عربيّا عموديّا.

هكذا يدين بدوي الشعراء العرب المعاصرين أجمعين ويعدّ نفسه المبرّز الوحيد. لذلك يجاهر بموقفه من الأدباء العرب المعاصرين قائلا: «كلّ الأدباء العرب الحاليّين... إلى البحر.»[433] لكنّ اعترافه بفضل شوقي لا يعني أن شوقي يمثّل في نظره قدوة أو مثالا. إذ سرعان ما يشرع في جحود فضله، وينتقص منجزاته. لكنّه، لا يتناول شعر شوقي بل مسرحياته الشعريّة حتى لا يقع في التناقض. يكتب محدّثا عن رأيه في مسرحيات شوقي: «إذا قرأت أيّ مسرحيّة لشوقي لوجدت أنه كان يضع قصائد تلو قصائد، وليس فيها النسيج المفهوم في التراجيديّات، سواء اليونانيّة أو الحديثة منها. إنني أرى هذا آتيا من عجز في

---

[432] نفسه، ص126.

[433] عبد الرحمن بدوي، حاوره كاظم جهاد، مجلّة *الكرمل*، العدد 42، ص126.

العبقريّة.»[434] ويخلص بدوي من كلّ هذا إلى الجزم بأن «الخيال السّامي بطبعه محدود لا يجرؤ على تناول المشاكل الأساسيّة في الوجود.»[435]

إنه لمن التبسيطيّة فعلا أن تعتبر هذه الصورة النمطيّة المعمّمة في السير والمذكّرات والمحاورات مجرّد مدائح في إعلاء الذات تدخل في غرض الفخر الذي عليه جريان جزء هامّ من ديوان الشعر العربي القديم. فالفخر ليس تباهيا. وليس ادّعاء. وهو ليس مدحا للذات كما يوهم في الظّاهر. فلقد ألحّ المنظّرون العرب القدامى فيما هم يسطّرون للشعر حدوده وضفافه على أن الفخر مدح مداره ومحصّل أمره إعلاء قيم المجموعة مسندة إلى ذات المتكلّم. لكنّ الناظر في ما اعتبر من شعر المتنبّي مثلا داخلا في باب الفخر، سرعان ما يدرك أن الفخر ليس تباهيا. وليس تضخّما مرضيّا لـ«أنا» الشاعر. بل هو لحظة من اللحظات التي يتمّ فيها دفع الذات إلى أقاص بموجبها تصبح الكتابة إعلاء للكائن مجسّدا في الذات وتمجيدا له وفق نسق بموجبه يبدّل المطلق بالذات. وبذلك يصبح الفخر نفسه تعبيرا عمّا يربض في أقاصي الكائن من ميل أبديّ إلى الخلود.

ثمّة في الفخر مواجهة تنشأ، في السرّ، بين الكائن وقدره، بين الحياة في هشاشتها والعدم كاسرا ضاريا. وبذلك ينفتح الفخر على هذا البعد الوجودي الذي يجعل منه مواجهة لرعب الوجود. فهو، من جهة كونه مدائح ترفع تمجيدا للذات، إنما يمثّل مدحا للكائن في هشاشته وعظمته. لاسيما أن الكائن إنما يستمدّ عظمته من هشاشته نفسها. من هنا يصبح الفخر موضعا من المواضع التي تحتمي فيها الذات بالكلمات وسلطانها وتشرع في هدم الممنوعات والمحرّمات، وتفلت من سلطة المتعاليات كما أوضحت في الفصل الخامس من الكتاب الأوّل. ولهذا أيضاً كان الفخر في شعر المتنبّي مصدر هلع للنقّاد. لقد كان خروجا على سلطة الممنوع، وإعلاء للذات وفق نسق بموجبه يبدّل المطلق نفسه بالذّات. فإذا كان العدم هو الذي يمدّ الوجود بالمعنى، فإن فكرة العدم نفسها تتراءى في الفخر. ومنازلة العدم بإعلاء الذات وتمجيدها هي التي تمدّ شعر الفخر بالمعنى. ولهذا السّبب لا يكون الفخر في شعر المتنبّي منفّرا. ولا تكون الصورة الحاصلة للشاعر عن نفسه بغيضة. فالفخر، في هذه الحال، هو

---

[434] **نفسه، ص122.**
[435] **نفسه.**

الذي يحوّل النصّ إلى ميدان مواجهة بين الرغبة والصيرورة، بين الوجود والعدم.

* * *

«ويلاه! لعلّي وقعت في هوى نفسي. أنتِ-أنا! إنني أحبّ نفسي.»[436] هكذا حدّث نرسيس صورته المنعكسة على صفحة الماء بعد أن أدرك أنه وقع في حبّها حدّ التولّه والفناء.

* * *

لقد مات نرسيس نتيجة وعيه بأنه واقع في حبّ صورة، هي صورته التي حالما يتموّج الماء تفقد بهاءها وتشرع في التشوّه. لكنّ الصورة الحاصلة للـ«أنا عن نفسها في هذه النصوص مثبّتة في قلب الخطاب. إنها ثابتة لا يطالها التبديل والتغيير. بل إن رسمها بالكلمات إنما يترجم رغبة منتجها في تخليدها. إنها صورة مشذّبة، صورة بهيّة، صورة مثال. غير أن الحرص على تهذيبها وتحليتها هو ما يجعلها تُثقل بالزّينة والفخار إلى حدّ التشوّه. فلا تضع المتلقّي حين يتملاّها في حضرة ما تنطوي عليه من بهاء، بل تضعه في حضرة ما وراءها من تكلّف وتصنّع وإعلاء مرضيّ للذّات.

لذلك كثيرا ما حوّلت هذه الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها، في هذه النصوص، عن مقاديرها وتمرّدت على منتجها. وتلبّست، فيما هي توهم منتجها بأنها بهيّة نورانيّة جذّابة، بملامح تجعل منها صورة منفّرة بغيضة. إنها صورة إنسان متمركز حول ذاته مأخوذ بها يمدحها ويمجّدها ويعليها ولا يرى لها مثيلا في الأرض قاطبة. إن المؤلف يستعير، آن رسمه لصورته بعضا من ملامح النبيّ الهادي، والمهدي المنتظر الذي سيخلّص العالم وبعضا من ملامح البطل الأسطوري الذي يأتي من الأفعال ما تتهيّبه الآلهة نفسها.ويضيف إليها بعضا من ملامح الزاهد والإمام والرائد والقائد.

لا يمكن أن تعتبر هذه الصورة النمطيّة الحاضرة في النصوص جميعها مجرّد تعبير عن جنون العظمة حين يستبدّ بالذّات لحظة إنتاجها لصورتها. ولا يمكن أن تعدّ بمثابة تجلّ لمكائد

---

[436] عماد حاتم، *أساطير اليونان*، تونس: الدار العربيّة للكتاب، 1988، ص107.

النزعة النرجسيّة القابعة في أقاصي النفس البشريّة. فثمّة دائما سرّ دفين يفلت من قبضة التحليل والتأويل كما ذكرت. إن السير والمذكّرات والمحاورات مخترقة اختراقا بالتشخيصات والرموز التي تؤثّث المتخيّل الدّيني وتنوّع عليها. حتى لكأن لاوعي الكاتب مأهول بفكرة المهدي المنتظر الذي سيخلّص الدنيا من الويل والشّرور. لذلك تأتي الصورة الحاصلة له عن نفسه بمثابة مرآة عاكسة لتلك التشخيصات المتكتّمة على نفسها في الطبقات السفلى من اللاوعي.

* * *

لكنّ صورة المهدي المنتظر لا تتراءى في هذه النصوص ثابتة، بل متموّجة. وكثيرا ما تحرّف عن مقاديرها. فيتراجع البعد الرسوليّ الذي يجعل من الكاتب صنو المخلّص. وترتسم صورته مدجّجا بالضّغينة. فهو يدين الجميع ويصوّر الثقافة التي ينتمي إليها على أنها ثقافة يباب. ويصوّر نفسه على أنّه الناجي الوحيد. ومن يسير على خطوه، ويقتفي أثره، ذاك وحده هو الذي يخلص. إن الخلاص لا يكون إلاّ باعتماد العقلانيّة نهجا وطريقا يقول طه حسين. ويؤكّد الجنابي أن السرياليّة والامتثال لنداء الجسد والرغبات هما الطريق وهما المنتهى. ويذهب نزار إلى أن الشعر ديوان العرب. لكن القصيدة ماتت بعد العصر العبّاسي، ملحّا، في الآن نفسه، على أن الحياة انتدبته ليعيد للشعر العربي ماءه ووهجه. ويؤكّد سلامة موسى أنه رائد العلمانيّة ومجدّدها الأمهر في الثقافة العربيّة فيما هو يرى فيها الطريق السالكة إلى الخلاص. أما يوسف إدريس وعبد الرحمن بدوي فيعتبر كلّ منهما نفسه التماعة الضوء الوحيدة في دياجير الليل العربي الطويل. إن الكاتب، في هذه النصوص جميعها، هو الداعية والحجّة.

لقد جاهر أدونيس مثلا لحظة تنويهه بجهده وتثمينه لفتوحاته التي يعتبرها مجد العروبة في هذا الزمان، بأن العروبة والخراب قد صارا صنوين. ومثله فعل يوسف إدريس وبدوي والجنابي وطه حسين إذ حرص كلّ واحد منهم على الإشهاد على الخراب فيما هو يلحّ على أنه الناجي الوحيد. لكأن الكاتب يصدر آن رسمه للصّورة الحاصلة له عن نفسه أو عند تثبيته للصورة التي ينشد أن يظهر بها للمتلقّي عن الوعي الفاجع بالهزائم والانكسارات، وفشل

مشروع النهضة العربيّة الذي ظلّت الأجيال المتعاقبة تحلم به وتنشده منذ نهاية القرن التاسع عشر. لكأن الرغبة في انتشال الذات هي التي تدفع بالكاتب إلى الإشهاد على أنه ليس شريكا في ما يظنّه خرابا شاملا. لعلّ هذا ما يفسّر أن النصوص جميعها لا تعامل على أنها مجرّد سير أو مذكّرات ومحاورات، بل تعامل على أنها فُلك نجاة كما بيّنت.

لا يمكن للتأويل، في مثل هذه الحال، أن يكون شافيا. لكن الصورة النمطيّة المعمّمة تظلّ تشير إلى أن هذه النصوص طالعة من ثقافة تحيا تصدّعات تاريخيّة خطيرة. إنها تعبير عن ضراوة الأزمات التي تحياها الذات المنتجة للفعل الثقافي. لكأنّ هذه الصورة هي التعويض عن الإحساس الفاجع باليتم التاريخي. أو لكأن الكاتب العربي يدرك يقينا أن ما حدث في المرحلة التي تنعت بكونها عصور الانحطاط قد جعل إمكانيّة الخلاص مستحيلة أو تكاد. يفصح سلامة موسى مثلا عما جاء مضمرا في بقيّة النصوص فيكتب في نبرة تجمع إلى التأسّي على الثقافة العربيّة الإصرار على تبرئة الذات:[437]

> وأنا إذن في هذه السيرة لست مؤرّخا لنفسي فقط. إذ أني حين أترجم حياتي وأصف للقارئ كيف تكوّنت شخصيّتي، وكيف ربّيت نفسي، بل حين أعزو إلى نفسي بعض الفضل في تحطيم المعابر التي كانت تصل يومنا بأمسنا، أي القرون المظلمة، وتحاول ربط تاريخ الغد الحافل بالاقتحام والشجاعة والرؤيا بتاريخ الأمس وهو مأساة حالكة بالظلم والفاقة والجهل والجبن –في كلّ ذلك إنما أروي تاريخ العصر الذي عشت فيه وتاريخ الجيل الذي كنت أحد أفراده.

وفي حين يكتفي سلامة موسى برسم الماضي قاتما بائسا يصرّ أدونيس على إلحاق الراهن بالماضي. فيحدّث عن الأفول الشامل الذي يطبق على الراهن العربي. وهو ينطلق من أن بيروت التي استقبلته عندما رحل عن دمشق وسجونها كانت بؤرة الضوء الوحيدة في الزمن العربي. يصفها قائلا: «هي مدينة «البدايات». وليست مدينة «اليقين» بل مدينة «البحث»... مشروع مفتوح لا يكتمل... بيروت مثل الحبّ: بداية دائمة.»[438] لكنّ الخراب

---

[437] **سلامة موسى، *تربية سلامة موسى*، ص6.**
[438] **أدونيس، *ها أنت أيها الوقت*، ص32.**

طالها فغدت أثرا بعد عين في نظره. لذلك ترتسم صورة الراهن العربي في شكل مشهد قيامي مروّع. وترتسم صورة بيروت كما لو أنها تجسيد لصورة سدوم التي عصفت بها اللعنة الأبديّة، واللغة العربيّة كما لو أنها صحراء موحشة، والحداثة عفونة وعفن. يكتب:[439]

> بيروت يكتمل انهيارها. والحداثة يكتمل ابتذالها، -فلقد «عَمَّت حتى خَمَّتْ»: أفرغت من محتواها، بفعل الكتابات التي تحدّثتْ عنها، أو تفيَّأَتْها، بجهل كامل على جميع المستويات، فأصبحت... مفهوما خاويا ومضحكا. هكذا يتحوّل مختبر التغيّرات إلى مستنقع، والماء الحيّ يتراجع أو يتوارى. وتبدو بيروت الآن كمثل الحداثة: جسما يسلخ جلده. وهناك ما يهدّد طاقتنا نفسها على مواصلة الكلام: فنحن نجابه وضعا يلتحف بظلماته الخاصّة ويدفن الجميع وراءها. وهذه اللّغة العربيّة التي توصف بأنها إلهيّة، إنما هي لغة لا حظّ لها في الواقع -على أرضها شأن بقيّة اللغات (غير الإلهيّة)- فهي لغة تُحاصَر وتُقمَع وتُنفَى، من كلّ صوب، بحيث أنها تكاد أن تختنق، بل إنها تُحتَضَرُ في حناجرنا.

من هنا يتبيّن أن الوعي الذي يتحكّم بهذه النصوص ويديرها وعي كارثيّ في منتهى الشقاء. لذلك يحرص الكاتب لحظة ابتنائه لصورته على انتشال نفسه وتبرئتها ملحّا، في الآن ذاته، على أنه الوحيد الذي نهض بدوره كاملا تجاه هذه الثقافة وناسها. يكتب أدونيس بعد رسم هذا المشهد القيامي المروّع: «إن مجد العروبة الشعريّ في هذا العصر لا يتلألأ بشكله الأبهى، فنّيا وإبداعيّا، إلاّ في الأفق الذي فتحناه، وأسّسنا له.»[440] ومن هنا يتبيّن أيضاً أن هذا الوعي المأسوي إنما مردّه مواجهة التاريخ بالرغبات والأهواء. فالنصوص تصدر عن وعي فاجع مسكوت عنه بأن الثقافة العربيّة قد شهدت في الفترة التي تنعت بكونها «عصور الانحطاط» ما يجعل من تجديد أسئلتها والنهوض بناسها متعلّقا لا يطال. وهذا ما يشهد الخراب الراهن على صحّته حسب اعتقاد أدونيس. لذلك يكتب الكاتب سيرته ويسطّر مذكّراته ليشهد الأجيال القادمة على أنه ليس شريكا في الجريرة.

---

[439] **نفسه، ص191.**

[440] **أدونيس، *ها أنت أيها الوقت*، ص190.**

إنه، بمعنى آخر، يكتب تاريخه الخاصّ حتى يثأر لنفسه من التاريخ العربي المليء بالفجوات والهزائم والانكسارات. بهذا يجاهر سلامة موسى مثلا، فيعلن: «أنا أكتب كي أسوّي حسابي مع التاريخ.»[441] أو لكأن الكاتب يكتب ليتبرّأ ممّا آل إليه مصير حركات التّحديث في الراهن العربي. ولما كان التاريخ العربي يحتوي على «قرون مظلمة»، كما يقول سلامة موسى، ولما كان الماضي العربي أي ما يسمّيه سلامة موسى «تاريخ الأمس» مجرّد «مأساة حالكة بالظلم والفاقة والجهل والجبن»، والراهن العربي خرابا كما يؤكّد أدونيس، فإنه من الطبيعي أن يحرص الكاتب على التّغاير مع هذا التاريخ ماضيا وراهنا ويشهّر به ويدينه. يكتب سلامة موسى متبرّئا من الراهن العربي، مفصحا عن حوافز كتابته لسيرته:[442]

> قد يكون الدّافع الأوّل لكتابة هذه السيرة أني أحسّ، إلى حدّ كبير، أني منعزل عن المجتمع الذي أعيش فيه، لا أنساق معه في عقائده وعواطفه ورؤياه. وعندئذ تكون هذه الترجمة التبرير لموقفي مع هذا المجتمع، وهو موقف الاحتجاج والمعارضة. فأنا أكتب كي أسوّي حسابي مع التاريخ.

ولما كان هذا التاريخ مظلما بشعا، فإن الحرص على التّغاير معه هو الذي يدفع بالكاتب إلى ابتناء صورة لنفسه نورانيّة جذّابة تتغاير بالكلّ مع ذلك التاريخ. لكنّ تلك الصورة المثبّتة في قلب الخطاب لا تتمكّن من الإفلات من مكائد التاريخ ومكره وسلطانه.

إن الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها، في هذه النصوص، صورة نمطيّة مطلقة. وصورة التاريخ العربي كما ترسمه هذه النصوص صورة نمطيّة مطلقة أيضاً. الأولى نورانيّة يحرص الكاتب على تحليتها وتهذيبها وتوشيتها. والثانية قاتمة في منتهى القتامة يحرص على التّنفير منها ودفع المتلقّي إلى استبشاعها. وبذلك لا يترك الكاتب لمتلقّيه المفترض أيّ خيار. فإما أن يستبشع التاريخ ويسير على خطى الكاتب باعتباره الدّليل إلى «تاريخ الغد الحافل بالاقتحام والشجاعة والرؤيا» أو يستسلم للبشاعة ويصير جزءا منها.

---

(441) **سلامة موسى، *تربية سلامة موسى*، ص8.**
(442) **نفسه.**

لا يتفطّن الكاتب، في غمرة انشغاله بتهذيب الصورة الحاصلة له عن نفسه، إلى أن المتلقّي لا يمكن أن يكتفي بهذا الدور السلبي الذي يحرص على إلزامه به. ذلك أن حدث التلقّي نفسه إنما يستمدّ فاعليته في صلب الخطاب من جهة كونه تأويلا. والمتلقّي الذي يكتفي بالتقبّل ليس سوى متصوّر ذهني.

* * *

التقبّل تأويل. والتأويل استقراء لعمل الاختلاف في صلب الخطاب. إنه ليس إحاطة بمقاصد الكاتب، بل ملاحقة لما سكت عنه وما لم يجل بخاطره أصلا. ومن هنا يستمدّ المتلقّي فاعليته ودوره ويصبح طرفا مسؤولا في عمليّة الإبلاغ نفسها. من هنا أيضاً يصبح التأويل جزءا من مكائد التاريخ. فالنصّ، حالما يتشكّل، يفلت من سلطة منتجه ويقع في حوزة متلقّيه. ومن المحتمل أن يفصح النصّ للمتلقّي عمّا حرص الكاتب على إخفائه، أو التكتّم عليه، أو ما لم يجل بخاطره أصلا واندسّ في الكلام منحدرا من اللاوعي دون دراية من الكاتب نفسه. ولما كانت قراءة النصّ إنما تمثّل جزءا من تاريخه، وهي التي تضمن استمراره وانتقاله في الزمان جيلا بعد جيل، فإن القراءة تصبح التّجسيد الفعلي لمكر التاريخ وعمله.

لكنّ الناظر في الصورة التي يرسمها الكاتب لمتلقّيه المفترض يلاحظ، في يسر، أنها صورة تجمع إلى البراءة السّذاجة والغفلة. يكتب نزار قبّاني مثلا: «الجمهور طفل طيّب القلب، كثير البراءة. وهو -لكي يحبّ ويستأنس- لا بدّ له من فهم ما يقال له.. فالأطفال لا يمنحون حبّهم إلاّ لمن يفهمون طفولتهم، ويملأون أيديهم بهدايا غير منتظرة.»[443] هذه هي صورة المتلقّي المتصوّر. وهي صورة نمطيّة مطلقة أيضاً.

إنه «طيّب». وهو «كثير البراءة». الطّيبة من الخصال الحميدة. لكنّ كثرة البراءة عتبة خطيرة. فمن المحتمل أن تؤدّي بصاحبها إلى التّهلكة. بل إن عبارة «كثرة البراءة» إنما تدلّ عادة على انعدام الحيلة. وانعدام الحيلة، لدى المرء، من شأنه أن يجعل منه شخصا ساذجا يسهل التّلاعب به. لذلك يتمّ الإلحاح على أن «الجمهور» لا يمنح حبّه إلاّ لمن يفهم أنه طفل قاصر محدود الفهم. ويتمّ التأكيد أيضاً على أن هذا المتلقّي «الطفل» لا يمكن أن يحبّ إلا من

---

[443] **نزار قبّاني، *قصّتي مع الشعر*، ص357.**

يهبه «هدايا غير منتظرة». ولما كان الشاعر إنما يهدي شعره ونفسه لمتلقّيه المفترض فإنه من المستحسن، في هذه الحال، أن يجمّل الشاعر الصورة التي يظهر بها للمتلقّي حتى يدرك هذا المتلقّي الطفل قيمة ما حازه.

يعاود هذا المتلقّي المتصوّر صاحب الخصال التي تجعل منه صنو السذاجة والقصور والغفلة، الظهور في سيرة عبد القادر الجنابي بملامح أكثر بشاعة وأشدّ دونيّة. يكتب الجنّابي: «إن القارئ نتيجة بؤسه الحياتي وضآلة ذهنه الخنوع لهالات الثقافة الراحلة، يفضّل كلّ ما يمتّ بصلة إلى ميّت.»[444] ويذهب أدونيس إلى حدّ الجزم بأن المتلقّي العربي قاصر يجب أن يأخذ الكاتب بيده ويلزمه بواجباته تجاه النصّ الجديد. يقول أدونيس: «قارئ الأثر الشعري العربي الجديد، لا يجوز أن يقرأه بروح الماضي، بل يجب أن يقرأه بروح المستقبل.»[445]

تزداد هذه الصورة النمطيّة القاتمة التي ترسمها النصوص للمتلّقي سكونيّة ودونيّة لدى كلّ من يوسف إدريس وعبد الرحمن بدوي. إذ لا يمكن لكاتب أن يجاهر بأنه «بَدَلُ رسول الكتابة» أو يجاهر بأنه الفيلسوف الوحيد ويمنّي النفس بإغراق غيره من الكتاب في لجّة البحر، إلا إذا كان يفترض في متلقّيه درجة عالية من الغفلة والسذاجة. لاسيّما أن الكاتب هو الذي حدّد العلاقة بينه وبين متلقّيه. فأسند إلى نفسه النّباهة والفطنة والرّيادة والذّكاء وعلوّ المنزلة والفرادة. ونزل بمتلقّيه المفترض إلى أسفل سافلين حتى غدا مجسّدا للقصور والغفلة وانعدام الحيلة.

من هنا تصبح العلاقة بين الكاتب ومتلقّيه المفترض علاقة معطّلة. لن يكون المتلقّي، في هذه السّير والمذكّرات والمحاورات، الضحيّة الوحيدة. ولن تؤدّي هذه الرغبة الدفينة في تحقير الآخرين إلى تحقير المتلقّي فحسب. بل سيؤدّي حرص الكاتب على إحاطة صورته بالمآثر والفخار إلى تحقير صنوه وشبيهه. لذلك تمّحي الملامح البهيّة التي تجعل من صورة الكاتب شبيهة بصورة المهدي المنقذ والبطل المخلّص. وبدلها ترتسم ملامح المستبدّ الذي لا يقبل التّغاير والاختلاف، ويرفض الآخرين وأفعالهم ما لم تتطابق مع آرائه وأفعاله. ففيما

---

(444) **عبد القادر الجنابي، *تربية عبد القادر الجنابي*، ص122.**
(445) **أدونيس، زمن الشعر، ص166.**

تتشكّل النصوص مأخوذة إلى حدّ الهوس بإعلاء الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها، تعمد، في الآن نفسه، إلى تحقير بقيّة الكتّاب المعاصرين وجحود فضلهم.

يعمد سلامة موسى مثلا في معرض حديثه عن مؤلّفاته وتقييمه لمنجزاته إلى التّشهير بطه حسين والعقّاد، فيكتب: «تعدّ مؤلّفاتي من أدوات التطوّر الذهني في مصر، وليست كذلك مؤلّفات الكتّاب الذين عاصروني... كنت أنشد الآفاق وأرتاد المجاهل في الوقت الذي كانوا فيه يشرحون لقرّائهم قواعد الفعل الماضي.»[446] وحالما يفرغ من إعلاء مؤلّفاته يشرع في التّشهير بمنجزات الآخر المختلف مجاهرا بأن طه حسين والعقّاد من الكتّاب السّلفيين الذين يكتفون بإعادة صياغة منجزات السّلف على نحو مدرسيّ يبسّط تلك المنجزات نفسها. يكتب في نبرة لا تخلو من الإدانة:[447]

> وعندما أقارن بين مؤلّفاتي ومؤلّفات طه حسين وعباس العقاد أعجب أكبر العجب... ومما يؤسف له أنه قد نشأت لهما «مدرسة» تؤلّف عن كلّ شيء عربي قديم وليس عن مشكلة مصريّة حديثة. والتأليف هنا سهل لا يكاد يحتاج إلى مجهود إذ ليس أسهل من الرجوع إلى الطبري أو *الأغاني* أو ابن الأثير، أو *السيرة الحلبيّة* أو غير هذه الكتب، لاستخراج صيغة جديدة لترجمة قديمة. وكثيرا ما تكون هذه السيرة الجديدة دون السيرة أو الترجمة القديمة.

لم يكن كتاب طه حسين *في الشعر الجاهلي* وكتابه *مستقبل الثقافة في مصر* مثلا ورواياته وسيرته متلفّتة إلى الماضي تحاكيه وتلخّصه. ولم يكن كتاب الديوان للعقّاد والمازني مثلا مأخوذا بالماضي. لكن سلامة موسى لا يرى من منجزات كليهما غير ما يعدّه معرّة ونكوصا. وتلك نتائج الرغبة في إعلاء الذات وجحود فضل الآخر. غير أن سلامة موسى يحرص، مع ذلك، على تلافي هذا النسيان ليستدرج متلقّيه المفترض إلى استبشاع جميع مؤلّفات كلّ من طه حسين والعقّاد. لذلك حالما يتبادر إلى سمعه أن أحدا منهما أصدر كتابا جديدا يبادر إلى الجزم بأنه إنما ألّفه حبّا في تكديس المؤلّفات التي لا طائل من ورائها.

---

[446] سلامة موسى، *تربية سلامة موسى*، ص267.
[447] نفسه، ص336-337.

ثمّة محاكمة للنوايا إذن. فسلامة موسى يصدر حكمه على النتاج قبل قراءته لأنه يائس اليأس كلّه من أن تصدر عن هذين الكاتبين فكرة نيّرة يمكن أن تفيد الشعب. يكتب في نبرة جازمة لا تخلو من إطلاقيّة:[448]

> وكما كان يقول توفيق الحكيم، أو كما كان يمارس الفنّ وفق سخافة «الفنّ للفنّ»، كذلك أحسّ وأنا أسمع بعنوان جديد لطه حسين أو عبّاس العقّاد بأنهما يؤلّفان للتأليف وليس لهدف اجتماعي يخدم الشعب.

أما عبد الوهاب البيّاتي فإنه يعمد إلى مصادرة المستقبل ويتّهم جميع الكتّاب الذين لا ينتمون إلى جيله بالعقم والجهل وعدم الدراية باللغة العربية ونحوها وأصولها وقواعدها. يقول في نبرة إطلاقيّة وثوقيّة:[449]

> الذين يكتبون الشعر أو القصّة أو الرواية حاليا لا يعرفون من اللغة العربيّة، ولا من نحوها أو صرفها ما يعادل مستوى الدراسة الابتدائيّة، بل إنهم لا يستطيعون فهم بعض النصوص الأدبية «النثرية والشعرية، القديمة والحديثة»... وأنا أتساءل كيف يتسنّى لهؤلاء الكتابة (كتابة الشعر أو القصة أو الرواية أو النقد الأدبي) إذا كانوا لا يعرفون نحو اللغة العربية أو صرفها؟

ويعمد أدونيس في غمرة تشهيره بالآخر إلى الإلحاح على أن «التشويه» الذي طال الإنسان العربي وعصف بالثقافة العربيّة الراهنة فعلة في غاية الشّناعة. ثم يصدر حكمه مبرّئا نفسه إن: «الكتّاب والفنّانين والمفكّرين هم أدوات هذا التّشويه.»[450] ويصل من شدّة استبشاعه لمن عاصره من الكتّاب الآخرين إلى حدّ اعتبار هؤلاء الآخرين الذين لا يتماشون مع رؤيته للشعر والفكر والفنّ، شرطة وجلاّدين. يكتب مستدرجا المتلقّي إلى النّفور من هذا الكاتب الغريم الذي ينعت بأبشع النعوت:[451]

---

[448] **سلامة موسى، *تربية سلامة موسى*، ص337.**
[449] **عبد الوهاب البياتي، *سيرة ذاتية القيثارة والذاكرة*، ص26.**
[450] **أدونيس، *ها أنت أيها الوقت*، ص145.**
[451] **نفسه، ص146.**

كان عليك عندما تريد أن ترى سجّانا حقيقيّا، أو شرطيّا حقيقيّا أن تذهب لتراه بينهم وفيهم، يجلس بين الكتب، لا لكي يهيّىء مستقبل الإنسان والحرّية، بل لكي يهيّىء السّلاسل والسّجون.

لكنّ أدونيس لا يدين جيله فحسب، بل يحرص –كي تكون الإدانة شاملة- على إدانة الأجيال اللاّحقة أيضاً. فيتبرّأ ممّا يكتب في لبنان من شعر بعد أن غادرها هو إلى باريس. ويتّهم جيلا بأسره من الشعراء الذين خرجوا على أوزان الشعر العربي –وهو ما حرص على التبشير به هو ويوسف الخال في *شعر*- بأنهم انحرفوا بالشعر عن مواضعه وأرغموه على النّزول في غير أوطانه فتلَفَ وتلاشى. يكتب متبرّئا:[452]

إنهم يستعيدون بشكليّة النثر، شكليّة الوزن نفسها – ممّا حاولنا في «شعر» أن نهدمه، شعريّا، هدما كاملا. كأنهم، في ما يبدو، لم يأخذوا من أبجديّة التجربة في مجلّة «شعر» إلاّ الحرف. وها هم، بهذه الحرفيّة، يكادون أن يغطّوا اللّهب الأصلي.

لا تقلّ صورة الصنو والشبيه الذي ينعت بكونه «الزميل»، في مذكّرات بيرم التونسي، قتامة وفظاعة. إذ يحمّل بيرم التونسي مسؤوليّة ما لاقاه من عنت ونفي وويلات للكتّاب الذين عاصروه. لقد كانوا أكثر قسوة من السلطة الجائرة وأشدّ شراسة من البوليس. وهو يعتبرهم خدما يتطوّعون لإعانة السلطة الجائرة على ملاحقة المنشقّين دون أن تطلب منهم ذلك لأنّهم إنما يمتثلون لطبائع الاستبداد المركوزة في نفوسهم. فيذكر أنه عاد متسلّلا إلى مصر بعد أن أبعد عنها فتكالبوا عليه يتعقّبون خطاه ويذكّرون السلطة بضرورة ترحيله. نقرأ مثلا: «ولكن إذا كان رجال السياسة لم يشعروا إليّ حينئذ فقد شعر بي «الزّملاء» من أهل الأدب فقاموا بإبلاغ السلطات عنّي وعن أمكنة وجودي وحركاتي وسكناتي فقامت بترحيلي من جديد إلى خارج مصر!»[453]

يصرّ بيرم التونسي على وضع كلمة «الزملاء» بين ظفرين. فيوهم ذلك أن الغاية منه

---

[452] **نفسه، ص189.**
[453] **بيرم التونسي، *مذكّرات بيرم التونسي*، ص34.**

مجرّد التهكّم والسخرية. لكنّ الظفرين إنما يراد منهما رسم مسافة فاصلة بين الذات وصنوها، بين الكاتب الحقيقيّ والكاتب الزّائف الذي يتحوّل إلى مخبر وخادم أمين يسير في ركاب السّلطة الجائرة مدجّجا بالضّعينة، بين الكاتب المنشقّ الذي يحافظ على شرف الإسم والكاتب الذي يرضى بدور العبد ويلطّخ الإسم بعار لا يطفأ الدهر كلّه. إن وضع الكلمة بين ظفرين يأتي ليعبّر عن الرغبة في طرد هذا الكاتب المخبر خارج دائرة الكتابة لإلحاقه بزمرته من المخبرين والشرط وسدنة السلطات المستبدّة. لهذا حالما يعدل بيرم التونسي عن وضع كلمة الزملاء بين ظفرين يورد عبارة «أولاد الحلال» لتضطلع بالمهمّة ذاتها أي التشهير بالكتّاب الذين تألّبوا عليه، من شدّة الحسد، وطردهم من دائرة الكتّاب. لاسيّما أن عبارة «أولاد الحلال» إنما تعني أنهم حمّالة اللعنة الأبديّة ونسلها، إنهم «أبناء الحرام» ونسل الشيطان. يكتب بيرم متأسّيا على حاله مشهّرا بفعال «أبناء الحلال» أشرار العالم:[454]

> ولولا أن أويت إلى أولادي عقب عودتي إلى مصر في المرّة الثانية لقام أولاد الحلال من الزملاء بتحريض السلطات على ترحيلي عن مصر كما فعلوا في المرّة الأولى... كادت السلطات أن تنسى أمر ترحيلي من مصر إلى أن نبّههم إلى ذلك حضرات الزّملاء!؟

أما عبد القادر الجنابي فيلحّ على أن العديد من الكتّاب كانوا يحسدونه على ما حقّقه من أمجاد. لذلك يقول إنهم «من الضئال الذين ارتبط اسمهم بي خطأ.»[455] وينزّل نفسه منزلة الكريم الذي يغدق من زاده على غيره خيرا كثيرا. لكنّهم يجحدون الفضل لفساد معدنهم. يكتب مثلا: «لذا تنازلت، في أحيان معيّنة، فأسبغت على بعض المتزلّفين من دياري، كرما نابعا من لبنة روحي وضدّها في آن واحد.» ويصل إلى حدّ الجزم بأن الكاتب العراقي لا يرجى شفاؤه لأنه إنما خلق من «طينة نجسة».[456] يكتب:[457]

> ولأن طينة هذا العراقي اللاّعراقي نجِسةٌ أصلا، فهو ما إن يُخدَش، حتى

---

[454] **نفسه، ص40.**
[455] **عبد القادر الجنابي، *تربية عبد القادر الجنابي*، ص108.**
[456] **نفسه.**
[457] **نفسه.**

يكشف عن معدنه الثقافيّ الرّديء فيتنصّل من كل الأفكار التي تطفّل عليها في الماضي عائدا إلى حظيرته. إنه متعطّش للشّهرة ارتزاقا يدفعه إلى لحس إلية أيّ كان من أجل أن تنشر قصيدته البائسة. بل إلى حدّ التمارض متباكيا – متشكّيا عند هذا أو ذاك، فقط حتّى لا تُكتَشف حقيقته بأنّه لا شيء، ويؤلمه أن يرى عراقيّا حقيقيّا يختلف عنه منهمكا في نشاط حرّ، رجلاه طليقتان.

وليس يخفى أن العراقي الذي ينعت بكونه «منهمكا في نشاط حرّ» و«طليق الرجلين» إنما هو الجنابي نفسه. إنه العراقي «الحقيقيّ». أما غيره فدنس ونجاسة. لا يتفطّن الجنابي إلى أن تجريد هذا العراقيّ «البائس» من عراقيّته فعلة لا يمكن أن تصدر إلاّ عن شخص مستبدّ يسمح لنفسه بتجريد الناس من جنسيّتهم ويحرمهم من انتمائهم إلى وطنهم عندما يحيدون عن رؤيته وتصوّراته وتعاليمه. بل إن تجريد الإنسان من جنسيته يعني قتله قتلا رمزيا وذلك بقطع صلته بالتّربة التي شهدت مولده. إن إسقاط الجنسيّة إعدام رمزيّ لا يمكن أن يأتيه إلا من استبدّت بروحه طبائع الاستبداد.

لا يتفطّن نزار قبّاني أيضاً، آن احتفائه بانتشار شعره، إلى أن الصورة التي رسمها للمتلقّي كانت صورة دونيّة تكشف مدى تعاليه وتحقيره لجمهور قرّائه. فيعمد إلى تلبيس هذه المعّرة إلى غيره من الشعراء المعاصرين إذ يعدّهم مصابين بعقد الغرور والتّعالي. يكتب:[458]

الشعر الحديث يقف في قارّة، والناس يقفون في قارّة.. وبينهما بحار من عقد التعالي.. والغرور.. وعدم الثقة... إن انقطاع الخيط بين شعراء الكلمات المتقاطعة والجمهور ملأهم بمركّبات النّقص، فراحوا يتّهمون هذا الجمهور بالغباء والسطحيّة، والأمّيّة، والمراهقة.

يعيّر نزار قبّاني شعر غيره ناعتا إيّاه بكونه «كلمات متقاطعة» ليخرجه من دائرة الشعر أصلا، ويتسنّى له أن يتربّع على عرش الشعر حتى لا شريك ولا صنو ولا مثيل. وفي حين يتكتّم نزار على أسماء الشعراء الذين يتبرّأ من اندساسهم داخل دائرة الشعراء وهم ليسوا

---

[458] **نزار قباني، *قصّتي مع الشعر*، ص 356-357.**

بشعراء، يعمد نجيب محفوظ، آن تبرئة نفسه من تهمة الدعوة إلى المصالحة مع الدولة الصهيونية، إلى إسناد هذه التهمة إلى أدونيس وتوفيق الحكيم. وهو بذلك إنما يصدر عن الرغبة الدفينة في تأثيم الصنو وتجريم الشّبيه وانتشال الذات ممّا يمكن أن يشينها.

تعاود هذه الرغبة ذاتها الظهور في *الجمر والرماد* إذ يعمد هشام شرّابي إلى إعلاء نفسه وتمجيدها فترتسم صورته بهيّة تجسّد صورة الإنسان النابغة الذي يعي نبوغه ويشهره قدّام الناس أجمعين. يكتب محتفيا بنفسه: «يقول تشارلز ديكنز ليس النبوغ إلاّ المقدرة على تحمّل الجهد المستمرّ (taking pains). إذا كان هذا صحيحا، فإني لاشكّ قد لامست حدود النبوغ.»[459] غير أن أمجاد الذات، في مذكرّات هشام شرّابي، لا تتمّ إلاّ بعد أن يحقّر المؤلّف صنوه ويسند إليه من الصفات المذمومة ما يجعل منه مجسّدا للنقائص التي تعافها النفس. يكتب محدّثا عن أيّام دراسته في جامعة شيكاغو فيسند إلى نفسه الجدّيّة والمثابرة فيما هو يدين أصدقاءه من الطلاّب العرب:[460]

> كان أكثر الشباب الذين عرفتهم في شيكاغو على جانب كبير من الفطنة والذكاء لكنّ ذكاءهم كان فطريّا غير خاضع لنظام عقليّ أو إرادة واعية. كانت لديهم مقدرة كبيرة في الأمور العمليّة والتعامل مع الناس على الصعيد الشخصي. إلا أن معظمهم كانوا فاشلين فيما كانت تتطلّبه دراساتهم من نظام عقلي.

أما حين يحدّث عن الأساتذة الذين يحضرون معه الندوات حين صار أستاذا باحثا فإنه كثيرا ما يحقّرهم ويستنقص نتاجهم. يكتب مثلا عن شارل مالك الذي كان هشام شرّابي قد جلس إليه طالبا: «إنه لم يعد يخيفني الآن، بل يثير في نفسي الملل. أقواله وأفكاره تبريريّة خالصة هدفها فرض نفسه على مستمعيه.»[461]

تتحوّل هذه الرغبة الجموح نفسها إلى خطاب سلطوي يرسم ميل منتجه إلى الغلبة والقهر

---

[459] **هشام شرّابي، *الجمر والرماد: مذكّرات مثقّف عربي*، ص131.**
[460] **نفسه، 131-132.**
[461] **هشام شرّابي، *الجمر والرماد: مذكّرات مثقّف عربي*، ص29.**

وإبادة الغير لدى كلّ من عبد الرحمن بدوي ويوسف إدريس كما أوضحت في ما تقدّم. إذ يحرص بدوي على التشهير بجميع الكتّاب العرب الذين حباهم الوجدان الجماعي ببعض من التّبجيل واعترف لهم بالفضل. فيرد خطابه مرصّعا ترصيعا بالنعوت المشينة التي تنثال انثيالا وتُكال إلى الغير. وهو ينطلق في نزعته تلك من التّسليم بأنه الشاعر الوحيد والفيلسوف الوحيد. وحريّ بالأدباء العرب «الحاليّين أن يُرموا في البحر». يقول مثلا محدّثا عن الطهطاوي: «فالطهطاوي ليس له إنتاج غير رحلته إلى باريس، وهي لا قيمة لها إطلاقا.»[462] ويقول عن محمد عبده: «أما عبده فهو رجل دين محصور في إطاره الديني الأزهريّ المحدود جدّا. وكلّ ما كتب حول اجتهاداته... أمور تافهة جدّا.»[463] ويتناول تجربة كلّ من العقّاد ونعيمة، فيكتب:[464]

> العقاد مثلا لا يعرف من الدنيا إلاّ بضع كلمات انجليزيّة، فهل هذا ممّا يعتدّ به؟ والأدباء الآخرون يعرفون لغة واحدة هي عادة الفرنسيّة أو الانجليزيّة. وربّما كان الاستثناء الوحيد هو ميخائيل نعيمة، وقد كان يتقن الروسيّة، لكنّه لم يستفد منها ولم يفد بها إطلاقا.

إن الآخر هو الجحيم. وهو الزّيف والزّور. وحدها الذات يجب أن تُمجَّد ويُشهَر فضلها وفخارها. هذا ما تشترك النصوص في الإلحاح عليه. لذلك لا يكتفي منتج الخطاب برسم الصورة الحاصلة له عن نفسه نورانيّة بهيّة، بل يحرص، في الآن نفسه، على رسم صورة الصنو والشبيه قاتمة على نحو فاجع. فالآخر جلاّد وسجّان ومخبر يخدم السلطة الجائرة في نظر بيرم التونسي وأدونيس. وهو جاهل وأخو الجهالة في نظر عبد الرحمن بدوي. وهو مغرور يدّعي لنفسه ما هو ملك غيره إذ يتوهّم أنه شاعر وهو ليس بشاعر أصلا في نظر نزار قبّاني. وهو رجعيّ ملتفت إلى الأسلاف يلخّص مؤلّفاتهم في نظر سلامة موسى. وهو انتهازيّ أفّاك في نظر الجنابي.

ثمّة في هذه النصوص جميعها نزوع نحو شكوى الحال ورثاء الذات وتفخيم المحن التي

---

[462] **عبد الرحمن بدوي، «الشعر الجديد تفاهة وأنا الفيلسوف الوحيد، مجلّة *الكرمل*، العدد 42، ص124.**

[463] **نفسه.**

[464] **نفسه، ص123.**

اعترضت سبيلها والأهوال التي شهدتها. ثمّة أيضاً حرص على استدراج المتلقّي إلى التسليم بأنه في حضرة شخص فريد لم يجد الزمان بمثله. لكنّ تفخيم المحن والأهوال والحرص على توريط المتلقّي في تبنّي الصورة الحاصلة للكاتب عن نفسه، والإمعان في شكوى الحال هي التي تفتح الخطاب على ما يجعل منه موضعا للرّيبة والشكّ. حتى أنه لا يمكن للمتلقّي الذي يضطلع بدوره كاملا – أعني يتأوّل الخطاب ويتملّى خباياه ولا يكتفي بما يفصح عنه منتج الخطاب بل يحيط بما سكت عنه- إلاّ أن يقابل مقرّرات هذه النصوص بالحيطة والحذر. لاسيما أن الناظر في هذه السّير والمذكّرات والمحاورات، يدرك أن حياة منتجيها لم تكن حياة خارقة مليئة بالأهوال المهلكة والفجائع التي لا يقدر أشدّ الناس بأسا على تحمّلها.

فلقد عاش نزار قبّاني مثلا عيشة رضيّة. أب حان، وبيت سعيد، وطفولة فردوسيّة. وحالما تخرّج من الجامعة انتدبته بلاده سفيرا فراح يجوب العالم من الصين حتى إسبانيا. كتب الشعر فذاع صيته في البلاد العربيّة قاطبة ولدى الشرائح الاجتماعيّة جميعها. لكنّه حرص، مع ذلك، على رسم صورته متلبّسة بملامح الشهيد والبطل التراجيدي.

والناظر في مسيرة أدونيس أيضاً يجد النعمة ذاتها تحيط بحياته. أب حان وأمّ كالأثير في رقّتها حسب ما يصفها هو نفسه في إيماءة عابرة إلى حنانها. وحالما شرع يكتب الشعر انتبه يوسف الخال إلى أهمّية ما يكتبه، فوسّع له مكانا في بيروت وفي مجلّة *شعر*. ومن بيروت سافر إلى باريس حيث ازداد نجمه لمعانا. ولهذا يصبح التحلّي بالفقر وشكوى الحال في هذه النصوص جميعها مجرّد مفارقة مردّها حرص منتج الخطاب على تثبيت صورته وفق ما به تطفح بالدلالة على الخارق والمهيب والأسطوريّ. ولم تكن حياة سلامة موسى أو حياة عبد الرحمن بدوي أو يوسف إدريس أو نجيب محفوظ من الفاقة والعوز والبؤس ما يمكن أن يبرّر شكوى الحال وتفخيم الأهوال.

فإذا استثنينا مأساة طه حسين سجين الظلام، وما حدّثت به فدوى طوقان عن مأساتها في مجتمع ذكوريّ مزده بفعاله، وما عاشه بيرم التونسي من إبعاد ونفي ومطاردة، لا نكاد نعثر في هذه النصوص على ما يبرّر هذا الميل الجارف إلى تفخيم الأهوال والمحن والويلات غير حرص أصحابها على تثبيت الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها محاطة بهالة البطل المخلّص أو الزعيم الفرد أو الشهيد.

لقد طلعت فدوى طوقان من «قمقم الحريم» فعلا. وحدّثت عن حرمانها من حقّها في التعليم وحقّها في التنعّم بأنوثتها وحقّها في الحياة. كانت حياتها كفاحا حقيقيّا يجسّد بحث الأنوثة عن مكان لها تحت الشمس في عالم ذكوريّ كاسر. لذلك رسمت لنفسها صورة بطوليّة. لكن لا وجود في نصّها للرغبة الضارية في إبادة الصنو والشبيه أو إقصائه وجحود فضله. وهذا ما يجعل الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها في *سيرة جبليّة سيرة صعبة* صورة جذّابة لا صورة بغيضة منفّرة. وهي صورة لا تخلو من سمات نرجسيّة. لكنها لم تتخطّ النرجسيّة إلى عبادة الذات.

ههنا أيضاً تتنزّل الصورة الحاصلة لبيرم التونسي عن نفسه. لقد كان بيرم التونسيّ عصاميّا هو الآخر. بالكدّ ورشح الجبين سهر على تربية نفسه. وكان طريدا عرف المنافي وأبعد عن أهله ووطنه وذويه. وهو يحدّث في نبرة تطفح بالنياحة على يتمه الشخصيّ ويتم أطفاله. فيذكر أنه حين عاد من سوريا إلى مصر متسلّلا لجأ إلى ابنته الكبرى التي كانت قد تزوّجت وهو في المنافي ولم يتمكّن من رؤيتها منذ أن كانت في الثالثة من عمرها.[465] ثمّة في حياة بيرم التونسي من المحن والأهوال ما يجعل من الحديث عنها إخبارا عما عاشه من ويلات، لا إعلاء للذّات وتمجيدا لمآثرها الأسطوريّة الخارقة. ومن هنا يصبح حديث بيرم التونسي عن كيد الصنو والشبيه «الزميل» جزءا من عمليّة الإخبار لا التباهي والإدّعاء. ومن هنا أيضاً لا تطفح الصورة الحاصلة لبيرم التونسي عن نفسه بتلك السمات البغيضة. ذلك أن مأساته قابلة للتصديق. وهو يحدّث عنها باعتبارها تجربة إنسان عاديّ آمن بالحرّية والكفاح من أجل تحرير البلاد العربيّة فتعرّض للنفي والمطاردة.

لذلك فإن المقارنة -مهما كانت سريعة- بين الصورة الحاصلة لنزار قباني عن نفسه وعن مأساته مثلا، ومثيلتها في مذكّرات بيرم التونسي سرعان ما تكشف أن تفخيم الأهوال والمحن قصد إحاطة صورة «الأنا» بهالة أسطوريّة من الفخار والمجد هو الذي يجعل تلك الصورة بغيضة منفّرة. يحدّث بيرم التونسي عن ويلاته في فرنسا. فيكتب:[466]

---

[465] **بيرم التونسي، *مذكّرات بيرم التونسي*، ص38.**
[466] **بيرم التونسي، *مذكّرات بيرم التونسي*، ص33.**

وما لبثت أن تمكّنت من تذليل عقبة اللغة في فرنسا وابتدأت حياة من الاستقرار النسبي بها، وها أنا أقوم بتعليم أبناء أحد القناصل في مرسيليا اللغة العربيّة كما اشتغلت في محلّ بقالة... ذهبت إلى ليون واشتغلت بها في مصنع نسيج وفي أيّام الشتاء كنت أخوض ليلا سائرا على الأقدام في ثلوج ترتفع إلى الركب وأنا متوجّه إلى المصنع وقابلتني بضع كلاب من كلاب الألب العالية في إحدى الليالي وظلّت محيطة بي نحو ساعة وهي ساكنة ثم انصرفت.

ويحدّث نزار قباني عن الأهوال التي عرفها في حياته. فيكتب: «من الدّم السائل على وجهي وثيابي، تعلّمت أن الأدب ليس مخدّة من ريش العصافير، ولا نزهة في ضوء القمر... ولكنّه صليب من المتاعب نحمله على أكتافنا.»[467] ويحدّث أيضاً عن المنفى فيكتب: «إن د. ه. لورنس، وأوسكار ويالد، وهنري ميلر، وألبرتو مورافيا، ذهبوا في كتاباتهم إلى أبعد مما ذهبنا إليه بمراحل. ولكنهم لم يدفعوا الثمن الذي دفعناه، ولم ينفوا خارج أسوار مدنهم كما نفينا نحن.»[468] ليس نزار قباني وحده هو الذي يلجأ إلى المجاز والتخييل لحظة حديثه عن محنه وويلاته فيفخّمها حتى تغدو شبيهة بالأهوال التي لا تطاق. بل إن تفخيم الأهوال واعتماد المجاز والتخييل في وصفها يمثّل أيضاً ثابتا من الثوابت التي عليها جريان خطاب أدونيس وبدوي وسلامة موسى وعبد القادر الجنابي.

ولهذه الطريقة في تفخيم الأهوال بالالتجاء إلى المجاز والتخييل دلالتها على أن الكاتب ينحرف بوقائع حياته حتى يضفي عليها طابعا أسطوريّا خارقا. فما ورد في كلام بيرم التونسي من حديث عن الأعمال الشاقّة والتقلّب فيها كلّ منقلب، وعن الثلوج يخوض فيها حتى الركب رجل طريد، وعن مشهد الكلاب الضّارية، إنما يضع المتلقّي في حضرة الممكن لا في حضرة المحال. ومن هنا تستمدّ الصورة جاذبيّتها وتثير الرحمة والخوف في ذات المتلقّي لأن ما حدث لبيرم التونسي ممكن الحدوث. والمأساة نفسها ستظلّ تعيد نفسها مادام في الأرض طغاة وأحرار.

أما الصورة الواردة في المشهد الذي يبتنيه نزار قبّاني فإنها صورة مفارقة تجمع إلى

---

(467) **نزار قباني، *قصّتي مع الشعر*، ص196.**
(468) **نفسه، ص333.**

ملامح البطل الأسطوريّ ملامح يسوع المخلّص. إنها صورة متخيّلة متوهّمة، يدرك المتلقّي حين يتملاّها أنها إنما تشكّلت نتيجة حرص منتجها على تمجيد ذاته وإعلائها حتى لا مزيد.

إن الحرص على تفخيم الذّات ورفعها إلى ما ليس فوقه من مزيد هو الذي يجعل الهالة النورانيّة التي يحرص الكاتب على أن يحيط بها صورته تطفح بملامح منفّرة بغيضة. ولا يمكن إرجاع هذه الملامح إلى النزعة النرجسيّة المتأصّلة في النفس البشريّة. فالنرجسيّة تولّه بالذات وافتتان بها. وحين وقع نرسيس في عشق صورته ابتدأت رحلته مع العذاب الذي سيودي به إلى التّهلكة. لكنّ نرسيس لم يؤذ أحدا ولم يهلك معه غيره. بل لاقى مصيره الفاجع وحيدا.

أما الكاتب، في هذه السير والمذكرات والمحاورات، فإنه يجمع إلى التولّه بالذات عبادتها. وهذا يعني أنه لا يشبه نرسيس إلاّ من جهة التولّه بالذات والوقوع في غرامها. أما عبادة الذات التي تعلن عن نفسها في شكل رفض للاختلاف وتحقير للآخر وحرص على إقصائه وجحود فضله، فإنها لا يمكن أن تعتبر بمثابة صدى للنزعة النرجسيّة. لاسيما أنها متولّدة عن النزعة النرجسيّة، مفارقة لها في الآن نفسه.النرجسية تمركز حول الذات. وعبادة الذات هي الأخرى تمركز حول الذات. لكن النرجسيّة سمة أقلّ ويلا من عبادة الذات. النرجسيّة افتتان بالصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها. أما عبادة الذات فإنها لا تعني الافتتان بتلك الصورة فحسب، بل تعني إكراه الآخرين على الإقرار ببهائها وإرغامهم على الاشتراك في تمجيدها وإعلائها.

من هنا يتأتّى الوجه الكريه البغيض. إن الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها تكفّ عن كونها مجرّد صورة معبّرة عن النرجسيّة لتصبح مجسّدة لصورة المستبدّ. ويصبح احتقار المتلقّي والعبث به ورفض الآخر وتحقيره وجحود فضله، في هذه النصوص، تجسيدا لطبائع الاستبداد. لقد كان نرسيس فاتنا فعلا. ولأنّه كان فاتنا تيّم قلوب العذارى. لكنه لم يُلزم أحدا بحبّه. وحالما شاهد صورته على صفحة الماء أسره البهاء وقاده حتى حتفه. أما المستبدّ فإنه لا يعبد ذاته فحسب، بل يُكْرِه الآخرين على عبادتها.

لا يمكن لأحد أن يشكّك في صدق نوايا منتجي هذه النصوص. ولا يمكن أن يعدّ هذا

الملمح الكريه الذي اندسّ في تلاوين الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها فشوّهها أمارة على تمجيد منتجيها لطبائع الاستبداد وللطّغاة والمستبدّين. ولا أحد يمكن أن يجحد فضل منتجي هذه النصوص في تجديد أسئلة الثقافة العربيّة، أو ينكر حرصهم على الإسهام في بناء ثقافة قد تمكّن الإنسان العربي من تجديد سؤاله ومصيره. لكنّ الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها في هذه النصوص تظلّ تشير إلى حجم المفارقة وعنفها وقسوتها.

هل الكاتب مسكون في الثقافة العربيّة بنوع من الوعي المنقسم إلى حدّ يجعله يجاهر بما لا يؤمن به أصلا. هل الدعوة إلى الاختلاف والحرّية وكرامة الإنسان ليست سوى حلية يتزيّن بها المثقّف كي يظهر على الناس شاهرا أمجاده المتوهّمة، فيما هو يكرّس نقيضها إذا خلا إلى نفسه. للتأويل، في مثل هذه الحال، مضايقه. وله أيضاً مزالقه. ولا يمكن للتبريرات، في مثل هذه الحال، أن تخفّف من قسوة هذا الوجه البغيض، وجه المستبدّ الذي يُكره الآخرين على التطابق مع مقرّراته ويرغمهم على أن يشاركوه عبادته لذاته.

إن هذه الصورة النمطيّة المعمّمة التي توهم بأنها تحاكي صورة نرسيس فيما هي تلتحف، في السرّ، بملامح المستبدّ هي التي تكشف عن الوشائج التحتيّة الخفيّة التي تشدّ النصوص إلى الثقافة التي تنتمي إليها. وهي التي تجعل من هذه النصوص تجسيدا للتصدّعات الخطيرة التي تحياها هذه الثقافة. لكأن الكاتب حمّال قيم الحرّية والاختلاف والكرامة البشريّة، لكأن الكاتب المبشرّ بتلك القيم جميعها قد استبطن نقيضها. أو لكأن حضور المستبدّ في التاريخ العربي القديم والمعاصر هو الذي جعل ضحاياه يتماهون معه في فعاله وصنائعه وطبائعه الاستبداديّة. إنها المفارقة فعلا.

للتأويل حدوده ومضايقه. لذلك تصبح المعاينة، في مثل هذه الحال، نوعا من التأويل، لأنها لا تكتفي بوصف مقاصد منتج الخطاب، بل تحيط بما سكت عنه وما لم يجل بخاطره أصلا. فلا النيّة يمكن أن تقي النصّ من تسلّل التشخيصات والرموز الثقافيّة الجماعيّة إلى النصّ لحظة إنتاجه، ولا القصد يمكن أن يلجم ما يربض في لاوعي منتج الخطاب من نزوعات وميولات.

إن النصّ كيان تاريخيّ. ومعنى كونه تاريخيّا أنه لا يكون معبّرا عن مقاصد منتجه إلاّ

في الظاهر فحسب. وما يتسلّل إلى النصّ من قبيل الصدفة والبخت إنما يمثّل حصّة التاريخ الذي ينتمي إليه ذلك النص، وحصّة الثقافة التي يطلع منها. ولا يكون منتج الخطاب سوى معبر منه تتسلّل الأزمات والمفارقات الجماعيّة لتشغل من الخطاب جانبه الصامت. فالصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها في هذه النصوص قادمة من بعيد، أي من تاريخ حافل بالاستبداد. إنها جزء من عمل التاريخ في الخطاب.

لا تتجلّى ملامح المستبدّ المندسّة في تلاوين الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها في رفض الاختلاف أوفي تحقير الآخر وجحود فضله فحسب، بل تنكشف صريحة أحيانا وتأتي في شكل احتفاء بخراب الثقافة العربيّة وخراب الأحلام الجماعيّة أو تعلن عن نفسها في شكل احتفال بهزائم الوطن. يرد هذا الموقف صريحا في سيرة أدونيس حيث يحدّث، في نبرة، لا تخلو من تشفّ، عن خراب حلم «العروبة» و«الاشتراكيّة» وتلاشي مفهوم «الوحدة» وتعفّن مفهوم «الحداثة». وأدونيس يعدّ نفسه الفرقة الناجية المجسّدة لما تمكّنت العروبة من إنجازه كما أوضحت في ما تقدّم.

يستعاد الموقف ذاته في سيرة عبد الرحمن بدوي حيث ينساق منتج الخطاب إلى الضّغائن التي ظلّ ينمّيها في نفسه ويرعاها منذ أن قامت «لجنة تصفية الإقطاع» بتحديد ممتلكات والده فيعتبر هزيمة مصر والأمّة العربيّة في حزيران 1967 عقابا أنزلته السماء على القوم الظّالمين. ههنا أيضاً يتنزّل موقف الجنابي من حرب الخليج الثانية وما نتج عنها من تدمير للعراق. يذكر الجنابي مثلا أن المثقّفين العراقييّن الذين لم يخرجوا من العراق قبل حرب الخليج وأكرهوا على مغادرته حين شحّ المال والرزق والأمل، كانوا يحسدونه على صيته وشهرة المجلاّت التي أصدرها في المهجر. يكتب مبيّنا ما يسمّيه «نجاسة العراقي اللاّعراقي» التي تتبدّى في هذا الصنف من المثقّفين:[469]

> أما العراقيّون، ما عدا قلّة، فإنهم كانوا في أتون من الحسد والغيرة، وكأن نشاط هذه المجلاّت مرآة يرون فيها وسخ نشاطهم في خدمة النظام. وإذا كان لحرب تدمير العراق من حقيقة مرّة فهي التالية: بعد انكسار سدّ الدّاخل،

---

[469] **عبد القادر الجنابي، *تربية عبد القادر الجنابي*، ص 108.**

واندفاع المياه إلى الخارج أخذنا نرى ذالك العراقيّ الذي، وهو طاف على سطح مجاري المنفى، (ينطق في اليوم الواحد بمائة لسان، ساعيا إلى زيد بما يقول عمرو وإلى عمرو بما يفعل زيد،...)

لم ير الجنّابي من حملة «الحلفاء» على أطفال العراق ونساء العراق ورجالها وحضارتها غير «الحقيقة» التي عدّها «مرّة». وهي انهيار «سدّ الداخل» الذي كان يوقّيه من شرور المثقّفين العراقييّن. لقد دمّر العراق. وهذه ليست حقيقة مرّة. بل الأمرّ منها، في نظره، إنما هو وصول المثقّف العراقي إلى مناطق نفوذ الجنابي. لقد وصل العراقيّون فأفسدوا العالم بالكيد والنميمة والصّغار. هكذا يجزم الجنابي. لقد كانت حرب تدمير العراق فضيحة للكائن لا تقلّ فظاعة وقسوة عن فضيحة الإنسان الغربي المعاصر سليل عصر الأنوار آن إبادته لسكّان أمريكا الأصليين وعند تبديله لشعب كامل في فلسطين بشعب آخر جُمِّع من الجهات والأمصار.

فضحت الحرب كم هي مروّعة صورة المستبدّ حين يودي بشعبه إلى التهلكة. لكنّها كشفت كم هي فظيعة وشرسة صورة الإنسان الغربي سليل عصر الأنوار حين لا يتورّع من تقتيل شعب أعزل، ويدمّر بلدا هو مهد الحضارة، مستخدما أسلحة محرّمة دوليّا ونفايات المختبرات العسكرية النوويّة. لكن الجنابي، في غمرة تشهيره بالعراقيّين «النجسين»، لا يرى من هذه الحرب غير ما يجعل منها وبالا عليه وعلى أمجاده ومآثره. من هنا يتبيّن أن لطبائع الاستبداد طرائق ملتوية في التعبير عن نفسها. فلا يمكن للمرء أن يتعامل مع عذاب الآخرين ودمار الأوطان منظورا إليهما من زاوية مدى خساراته الشخصيّة إلا إذا كان متمركزا حول ذاته منهمكا في عبادتها.

لن يختلف موقف نجيب محفوظ عن موقف الجنابي إلاّ اختلافا طفيفا. فهو يعبّر عن تعاطفه مع الشعب العراقي ومع الشعب الكويتي. وهذا في حدّ ذاته موقف نبيل. إنه موقف يصدر عن كاتب يرفض الاستبداد، ويجاهر بأنه ضدّ تمزيق الجسد العربي المثخن بالجراح. يكتب مثلا:[470]

---

[470] رجاء النقاش، *نجيب محفوظ صفحات من منكّراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته*، ص304.

وبالنسبة لمشاركة القوات المصريّة ضمن القوات الدوليّة، والاعتراضات التي أبداها البعض... فالرأي عندي أن هذه الاعتراضات لا محلّ لها، ذلك أن القوات العراقيّة هي التي بدأت بالعدوان... فكان لابدّ أن نلبّي هذا الطلب.

يواصل نجيب محفوظ، في هذه المواضع من خطابه، خلق نوع من التماهي بين صورته الحاصلة له عن نفسه وصورة مصر حين يقول مستخدما ضمير المتكلّم الجمع «كان لابدّ أن نلبّي هذا الطلب». ثمّ يحدّث عن تعاطفه مع الشعب العراقي أيّام الحملة قائلا: «ومن الأمور التي تصيبني بالألم الشديد والحزن العميق هذه المحنة التي يتعرّض لها الشعب العراقي.»[471] لكنه يعمد إلى تبرئة القوات المتحالفة من جرائمها. فيكتب جازماً:[472]

وفي الوقت نفسه أتمنّى أن تنتصر القوات الدوليّة على العراق حتى تعود الحقوق لأصحابها. وممّا يزيد في شعوري المتناقض هذا تلك الحسابات الدقيقة التي تنفّذ بها القوّات الدوليّة هجومها على العراق، إذ هي تبتعد بقدر الإمكان عن الأهداف المدنيّة. وهي حسابات وأساليب لها هدف إنسانيّ. إلاّ أن لها أضرارا، إذ تطيل أمد الحرب، وهو ما يهدف إليه العراق. والحلّ الوحيد في رأيي هو الحسم العسكري السريع حتى لا يفلت زمام الأمور من يد القوات الدوليّة.

لقد كانت القوّات المتحالفة إنسانيّة!!؟ وكانت تقيم وزنا للحياة البشريّة وللإنسان. لا يتفطّن نجيب محفوظ إلى أنه يتعامل مع المأساة التي حدثت منظورا إليها من زاوية ما رافقها من ترويج لفكرة «الحرب النظيفة» الإنسانيّة. وأنّى للحروب أن تكون نظيفة مهما كانت الدوافع التي تحرّك مدبّريها سواء كانوا من الطغاة أو من الغزاة!! فبدل إدانة الحرب والفعلة الرّئيسيين فيها، غزاة وطغاة، يمنّي الكاتب نفسه بأن يكون «الحسم العسكريّ سريعا». والحال أن العسكر لا يحسمون أيّ أمر إلاّ بإزهاق الأرواح وزراعة الموت والخراب.

تعلن سمات المستبدّ عن نفسها أيضاً وفق طريقة أخرى أكثر قسوة وفظاظة. فتلتحف

---

(471) **نفسه، ص305.**
(472) **نفسه.**

الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها بملامح تضعنا في حضرة نوع من السّادية المروّعة. يتجلّى هذا البعد السّادي البغيض وفق أكثر من طريقة. فيرد في شكل جحود لفضل الآخرين وإرجاع كلّ ما حقّقوه من منجزات أو كلّ ما حباهم به الوجدان الجماعي من حظوة إلى عاهاتهم وشعورهم بالدونيّة. يكتب يوسف إدريس مفنّدا أوهام الناس في ما يخصّ علاقة الكتابة بالشعور بالنقص: «سألتني مرّة إحداهن: أنت جميل، ومثقّف، وطبيب، فلماذا تكتب إذن. الناس تعتقد أن الكاتب يجب أن يكون صاحب عاهة كي يلجأ إلى الكتابة، مثل طه حسين.»[473] يوهم الكلام أنه يتشكّل ليبدّد أوهام الناس حول أسرار الإبداع والكتابة. لكنّه يعلي من شأن منتجه ويعيّر صنوه وشبيهه.

لذلك يرد الكلام في شكل مقارنة بين الجمال والقبح، بين الكاتب الوسيم الذي يكتب عن تفضّل فيزداد بهاء وفضلا، وذاك الذي يكتب ليتطهّر من «عاهته» الأبديّة. وبذلك تنفتح المقارنة على ما يجعل منها احتفاء بالذات وانتقاما من الآخر الذي حباه الوجدان الجماعي بالتّبجيل. لاسيّما أن يوسف إدريس يذكّر بـ«عاهة» طه حسين فيما هو يتفنّن في الحديث عن نفسه ووسامته وحلاوته قائلا: «كنت حلوا، الآن صرت وسيما... عندما كنت شابّا كنت وسيما جدّا.»[474] لا يكتفي يوسف إدريس بإشهار «وسامته» وسلامته من كلّ عاهة يمكن أن تشين، بل يمعن في الإلحاح على أن «وسامته» تلك كانت مصائد للنساء. فيعلن: «شكلي يعطي إيحاءات معيّنة هي التي تحبّها النساء فيَّ... النساء يرون فيَّ أعظم كاتب أنتجته البشريّة.»[475]

تتراءى ملامح المستبدّ أحيانا أخرى في شكل لذّة عارمة تستبدّ بمنتج الخطاب عندما يستعرض رزايا الآخرين أو يتكلّم عن هلاكهم. يحدّث بدوي عن مآل أعضاء «لجنة تصفية الإقطاع» التي تولّت مهمّة تحديد ملكيّة والده. فيكتب متشفّيا فيما هو يفصح عن لذّته العارمة بعذاب الآخرين:[476]

---

[473] **يوسف إدريس، «أنا أنا فقط»، مجلة *الكرمل*، ص192.**
[474] **نفسه.**
[475] **يوسف إدريس، «أنا أنا فقط»، مجلة *الكرمل*، ص190-191.**
[476] **عبد الرحمن بدوي، *سيرة حياتي*، ص376/1.**

ويشاء ربّك أن ينتحر –أو يُدسّ له السمّ- رئيس هذه اللجنة والمشير العام للجيش الذي لم يصمد أكثر من ثلاثة أيّام أمام عصابة شذّاذ الآفاق هذه! وأن يخطف الموت العادل (كذا!) أحدهم وهو كمال رفعت، وأن يودع السجن لعدّة سنوات علي صبري وشعراوي جمعة وعبّاس رضوان وأمين هويدي، وأن يفرّ شمس بدران هائما على وجهه من حكم العدالة.

تبلغ هذه السمات التي تفتح الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها على صورة المستبدّ ساديّا ووحشيّا ومروّعا حين يصبح جريان الخطاب على المجاز والتّخييل. فترتسم صورة الشاعر على أديم النصّ وهو يتفنّن في تمزيق أجساد الآخرين؛ وينكّل بهم وفق طريقة تفتح صورته واستيهاماته على ما يجعل منه جلاّدا يبتهج لمرأى مزق اللحم البشريّ والأشلاء ويرى التّنكيل بالآخرين. يكتب نزار قبّاني مثلا في نصّ «حوار مع عربي أضاع فرسه»:[477]

لو أُعطى السلطة في وطني
لقلعت نهار الجُمْعة أسنان الخطباء
وقطعت أصابع من صبغوا بالكلمة أحذية الخلفاء
وجلدت جميع المنتفعين بدينار..
أو صحن حساء
... لو أُعطى السلطة في وطني
أعدمت جميع المنبطحين على أبواب مقاهينا
وقصصت لسان مغنّينا

لا يمكن اعتبار هذا المشهد مجرّد استيهامات شاعر استبدت به الرغبة في الانتقام ممّن يعتقد أنهم أودوا بوطنه إلى الهزائم. ذلك أن الاستيهامات، في حدّ ذاتها، إنما تكشف الدّفين والمتستّر وما تحجّب في اللاوعي من نزوعات ومكبوتات. ولا يمكن أن تعدّ الصور التي تتوالد وتتعالق وتبتني هذا المشهد مجرّد مجازات مدارها الإخبار عن حقد الشاعر على من يعتقد أنّهم سبب خراب الوطن. ذلك أن الصّورة جسد مادّي، وليست مجرّد توهّم تعيشه الذات

---

[477] **نزار قباني، *الأعمال السياسيّة*، الجزء الثالث، ص221-223.**

المنتجة للخطاب. إن الصورة مادّة تقدّم للحسّ. لذلك «تقلب السمع بصرا» كما يعبّر ابن رشيق.

من هنا تستمدّ هذه الصور خطرها ومضاءها. فهي تمتلك طاقة تخييليّة، بموجبها، تدفع الملتقّي دفعا إلى تخيّل المشهد الذي تبتنيه فيما هي تتوالد وتتعالق. والتخيّل، في حدّ ذاته، ورطة لا يمكن للمتلقّي أن يتجنّبها في مثل هذه الحال. ذلك أن المتلقّي المفترض يُدفع دفعا إلى تخيّل مشهد «الأسنان وهي تقلع، والألسنة تقطّع، والأصابع تنتزع انتزاعا أو تقطع». فإذا اكتفى المتلقّي بالتخيّل والسكوت وعدم الإدانة يكون قد تورّط في التلذّذ بمرأى الجسد البشريّ ممزّقا. أو يكون قد تورّط في الاستئناس بالفظيع والمروّع والوحشيّ.

إن الخطاب يفتح الباب واسعا على مصراعيه أمام النزوعات السّادية الهاجعة في صميم النفس البشريّة ويستنهضها في ذات المتلقّي. ومن هنا يتأتّى خطره. لاسيّما أنه يعوّل على ما يمتلكه الشعر من مقدرة على تطهير المدركات من المادّة المتلبّسة بها، فتغدو جميلة بهيّة جذّابة. والمشهد، على فظاعته، يظلّ متنزّلا في دائرة الجميل والفاتن. لأنه إنما يستند إلى قدرة الفنّ على تطهير ما تعافه النفس وتنفر منه، فيغدو محبّبا جذّابا. قديما كشف أرسطو في *فنّ الشعر* قدرة الفنّ على التحويل والتطهير فكتب: «الكائنات التي تقتحمها العين حينما تراها في الطّبيعة تلذّ لها مشاهدتها مصوّرة إذا أحكم تصويرها، مثل صور الحيوانات الخسيسة والجيف.»[478]

يوهم هذا المشهد أيضاً، أنه يعبّر عن شهوة السلطة والميل إلى القهر والاستبداد فيما هو يكشف عن الرّغبة الجارفة في قتل الصنو والتنكيل بالشّبيه. لذلك تقترن شهوة السلطة بالرغبة في التسلّط والقهر. لكنّ هذه الرغبة تختار مجال عملها. ذلك أن فعل البطش والتنكيل والقهر إنما يطال، في هذا المشهد، كلّ من له علاقة بالكلمة. إنه يطال الخطباء والشعراء والمغنّين لأنهم إنما يمثّلون، في نظر منتج الخطاب، كلّ ما هو بغيض. فهم البطالة. وهم الفساد والغيّ. إنهم نظراء «المنبطحين على أبواب المقاهي». ودواء هؤلاء «المنبطحين»، في نظر الشاعر، إنما هو الإعدام ولا أقلّ من الإعدام.

---

[478] **أرسطوطاليس، *فنّ الشعر*، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت: دار الثقافة، الطبعة الثانية،، 1973 ص12.**

هكذا تعاود سمة عبادة الذات الظهور متّخذة لها وجها ساديّا مروّعا هذه المرّة. إن الشعراء والمغنّين والخطباء وكلّ من اقتربوا من الكلمة واستخدموها في خطبهم وغنائهم ومدائحهم وأشعارهم قد دنّسوا الكلمة. ووحده منتج الخطاب هو الشاعر الفرد الذي وهب الكلمة شرفها. وهو وحده الذي يستحقّ الحياة. إنه الناجي الوحيد لأنّه إنما يجسّد الفرقة الناجية؛ ومن يسير على خطوه هو الذي يخلص.

لكن الناظر في هذا النصّ الذي يرسم صورة المؤلّف مستبدّا ويكشف كم هي مروّعة طبائع الاستبداد حين تشرع في تلوين رؤية المؤلّف آن رسمه لاستيهاماته، يلاحظ أن شهوة التسلّط والسطوة لا تطال من لهم علاقة بالكلمة فحسب، آن انكشاف وجهها السّاديّ البغيض، بل توسّع من ميدان عملها. فتطال اللغة. وتطبق على الكلمات. وتصبّ حقدها على الأبجديّة نفسها. يكتب نزار قبّاني مفصحا عن هذه الرغبة السّادية في السطوة والتسلّط:[479]

لو أُعطى السّلطة في وطني
لقلعت نهار الجُمْعة أسنان الخطباءْ
... وجلدت الهمزة في لغتي..
وجلدت الياء..
وذبحت (السّين).. و(سوف)
وتاء (التّأنيث البلهاء)
والزخرف.. والخطّ الكوفيّ
وكلّ ألاعيب البلغاء.

إن مدار الكلام على المجاز والتخييل. ومنتج الخطاب يستخدم من الصور ما يدلّ صراحة على أن نقمته على الأبجديّة العربيّة متأتّية ممّا آل إليه أمر اللغة العربيّة من تفسّخ واهتراء حتى غدت مجرّد توشية وزخرف. لقد بليت اللغة، وفقد ناسها إرادتهم، فعوّضوا الفعل بالكلام. لقد كان العربيّ في الماضي فارسا وشاعرا. كان يجمع إلى سلطة الكلمة، سلطة الفعل. لكنّه أضاع فرسه في هذا الزمان، فاحتمى بالكلمات حتى صار مسلوب الإرادة لا يتقن الفعل ويكتفي بالقول. لذلك يعبّر منتج الخطاب عن رغبته في «جلد» الأبجديّة لأنها

---

[479] **نزار قباني، *الأعمال السياسية*، الجزء الثالث، ص221-222.**

جاءت تنوب عن الفعل، و«ذبح السين وسوف» لأنهما إنما تجسّدان عمليّة إرجاء الفعل والاكتفاء بالقول.

إن المعنى بيّن لا لبس فيه. لكنّ الشعر خطاب جماليّ. ومعنى كونه جماليّا أنه يتوسّل المعنى بواسطة الرمز والإشارة واللّمح. وتأتي الصور التي يبتنيها، فيما الكلمات تتعالق والشعر يتأسّس ويكون، لتنهض بدور كبير في تحقيق تلك الغاية الجماليّة. لأنّ الصورة هي الموضع الذي تكون فيه الطاقة التخييليّة التي عليها جريان شعريّة الكلام على أشدّها. لكن الصورة لا تنهض بدور الحلية التي تنضاف إلى الكلام من قبيل التوشية، وعلى سبيل التحلية والزخرف. إن الصورة عنصر بنائي تكويني من عناصر البنية الدلاليّة والبنية الجماليّة. وهي الموضع الذي تتراءى من خلاله استيهامات منتجها ونزواته وأحلامه.

والناظر في هذه الصور التي ترسم موقف الشاعر من الأبجديّة يدرك أن المعنى الذي تبتنيه الصور جميعها بيّن لا لبس فيه. وهو يجسّد قرف منتج الخطاب ممّا آل إليه أمر الأبجديّة العربيّة من ضعة وهوان. لكنّ الصور، من جهة كونها مادّة تقدّم للحسّ، سرعان ما تطفح بما لم يجل بخاطر منتجها. فتضعنا، حين نتملاّها، في حضرة نزعة ساديّة تتفنّن في ممارسة سطوتها. لذلك تعاود الكلمات المجسّدة لتلك الرغبة الجموح في التنكيل بالآخرين الظهور، وتنصبّ على حروف الأبجديّة. فيكون جلدٌ. ويكون ذبحٌ.

مدار الكلام على المجاز والتخييل. لكنّ مجرّد تبنّي فكرة «الجلد» و«الذبح» هو الذي يجعل الصور تطفح بما لم يجل بخاطر منتجها. وهو الذي يحوّل الكلام إلى موضع تنكشف فيه النزعة السّاديّة وهي تمارس كيدها وسطوتها لا على سبيل الاستيهام والتوهّم، بل من قبيل الفعل. إن السطوة التي تعلن عن نفسها متلبّسة بالكلام على نحو صريح في هذه المقاطع كثيرا ما تغيّر من أقنعتها وميادين عملها. وتتحوّل إلى حدث تعسّف للكلمات والملتقّي والجنس الأدبي فيما هي تصبح أكثر مواربة وأشدّ زيغا وتستّرا، وتندسّ في بنية النصّ وطبقاته السّفلى. وهي لا تحدّد علاقة الكاتب بنصّه فحسب، بل تطال علاقة الكاتب بالجنس الأدبي وبالمتلقّي. لذلك فإن العديد من النصوص تضعنا، حين نتملاّها، في حضرة مؤلّف مأخوذ بالصورة الحاصلة له عن نفسه، وهو يتفنّن في قهر غيره. وسواء كان النصّ نصّا نقديّا أو نصّا شعريّا أو روائيّا، فإن السطوة ذاتها تشرع في العمل. وتضعنا في حضرة مؤلّف

يرفض أن يترك للآخرين نصيبهم من عمليّة الإبداع. فيمارس سطوته على المتلقّي وعلى الكلمات وعلى الجنس الأدبيّ، كما سأبين في الفصل الرابع.

الفصل الرابع

سَطوَة المؤلّف

تشكّلت نظريّة العرب القدامى في الشعر والشعريّة في شكل نسق من الأفكار والمقولات التي تمّ التوصّل إليها بالسّفر في النصوص والإحاطة ببدائع الكلام وكيفيّات تعالقه وابتنائه لأبعاده الجماليّة والدلاليّة. لم تكن تلك المقولات والمقرّارت التي تمّ تثبيتها والتسليم بفاعليّتها في توليد شعريّة الخطاب مجرّد أشتات من المقولات وأخلاط من الآراء والمواقف، بل كانت تمثّل نظاما يتماشى مع رؤية العرب القدامى للعالم وحاجاتهم في لحظتهم التاريخيّة تلك التي أمعنت في المضيّ. لقد حملت، كما أوضحت، موقفهم من الكلمة، وموقفهم من المعنى وكيفيّات إنتاجه، وموقفهم من وظيفة الكلام وقضايا الإنسان.

لم تكن تلك النظريّة قراءة بريئة (أنّى للقراءة أن تكون بريئة!) بل تحرّكت في المكر. وبالمكر ابتنت أغلب مقرّراتها وأطروحاتها. لم تكن مجرّد آراء فرديّة تديرها الميولات الشخصيّة والمواقف الذّاتية، بل كانت تجسيدا لعمل السلطة في تلاوين الخطاب، سلطة الجماعة وسلطة المدينة الناشئة، أي مدينة العقل المنشودة المحرّرة من سلطان النزوات والأهواء وكلّ ما يشين «المدن الجاهلية»[480] وناسها المستسلمين للهوى. وفيما كانت النظريّة تتشكّل وتبتني البعض من مقرّراتها وقوانينها، كانت تتحوّل إلى سلطة وتمارس عملها باعتبارها سلطة تمنع وتزجر. تراقب وتبيح وترسم الحدود والضفاف.

ولم يكن ليتسنّى لهذه السلطة أن تمارس سطوتها على التّمام إن هي اكتفت بالنظر في النصوص من زاوية البحث عن ماهية الشعريّة وماهية الشعر. لذلك فتحت البحث في النص على البحث في مسألة التلقّي. فانشغلت بالمتلقّي انشغالا كبيرا. ومارست نوعا من الإقصاء على منتج الخطاب. لم يتساءل العرب القدامى عن هويّة من يكتب النصّ. هل هو واحد أم

---

[480] الفارابي، *كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة*، تونس: سراس للنشر، 1994، الفصل الرابع والثلاثون «القول في آراء أهل المدن الجاهليّة والضالّة»، ص132.

متعدّد. هل هو الكاتب باعتباره كائنا اجتماعيّا فردا مشروطا بشروطه الاجتماعيّة أم هو الكائن باعتباره كونا صغيرا تتجلّى فيه كينونة الكائن مطلقا.

لم يكن بإمكان النظريّة أن تطرح هذه الأسئلة أو تهجس بها أصلا. لأنها إنما تمثّل غَدَها ومُستقبلَها. ولا اقتدار لها على غدها الذي ستفتتحه النظريات والمباحث الحديثة، سواء كانت مباحث في علم النفس أو في علم اللسان.[481] منذ الرومانسيين الأوائل بدأ التسليم بأن للّغة وللكلمات نصيبها في عمليّة إنتاج الخطاب وإنتاج المعاني بما فيها المعاني التي لم تجل بخاطر المؤلّف. لم تعد اللغة تعامل على أنها مجرّد وسيلة. ولم يعد ينظر إلى الكلمات باعتبارها مجرّد أوعية تحفظ المعاني وتقيها من الفساد. يقول نوفاليس Novalis معبّرا عن تصوّر انتظم رؤية الرومانسيين للغّة وأدار موقفهم من الكلمات:[482]

> ثمّة أمر غريب في اللّغة والكلام. إن الخطأ المضحك المحيّر لدى الناس هو اعتقادهم بأنهم يتحدّثون وفق ما تتطلّبه الأشياء. كلّهم يجهلون خاصّيّة اللّغة، أي كونها مشغولة بذاتها. ولهذا السبب تكون لغزا خصبا رائعا. وعندما يتكلّم شخص ما لمجرّد الكلام، فإنه، عندئذ فقط، يستطيع أن يقول ما هو أكثر أصالة وواقعيّة. لأنه هو وحده الذي يحسّ باللّغة إحساسا عميقا ويشعر باندفاعاتها وإيقاعها. وهو وحده الذي يدرك حركتها الحميمة. نعم ذاك وحده هو النبيّ. ما من كاتب إلاّ ويكون مسكونا باللّغة مأخوذا بها مستلهما الكلمة.

لم يكن هذا التصوّر مجرّد استيهام رومانسيّ نتج عن احتفاء الرومانسيّين بالحلم والخيال، بل مثّل مبحثا من المباحث الهامّة في ما يخصّ أنطولوجيّة اللغة. يجزم موريس بلانشو Maurice Blanchot مثلا بأن للكلمات نصيبها في كلّ كتابة أدبيّة. ويطلق على ما يسمّيه «نصيب» الكلمات عبارة «نصيب اللهب».[483] ويلحّ هايدغر على أن اللّغة هي التي

---

(481) حول تطوّر موقف اللسانيين من اللغة، وانتقالهم من الاعتناء باللغة باعتبارها منظومة بنى فارغة إلى النظر فيها باعتبارها محكومة بأطراف الخطاب وبالسياقات النصّية والاجتماعية-التاريخية، انظر: عبد السلام المسدّي، *اللسانيات وأسسها المعرفيّة*، تونس: الدار التونسيّة للنشر، 1986. وعبد الرزّاق بنّور:
A. Bannour, *Rhéthorique des attitudes propositionnelles*, Tunis: Publications de la Faculté des Lettres de la Manouba, 1991.

(482) أورده Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris: Gallimard, 1969, p 523.

(483) Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Gallimard, Paris, 1972, p 186-187.

تفكّر. وهي التي تتكلّم. وواهم كلّ من يعتقد أنه يمتلك على اللغة وعلى الكلمات سلطانا. فالإنسان إنما يتكلّم لأنه يصغي إلى اللغة ويمتثل لقوانينها. وهي تبعا لذلك إنما تمثّل مأوى التجربة البشريّة ومأوى حقيقة الوجود. إن اللغة في ماهيتها:[484]

> ليست وسيلة يفصح بها الكائن العضوي عن نفسه، وليست مجرّد تعبير عن الكائن الحيّ. ولا يمكن لنا أن نتمثّل ماهيتها إذا اكتفينا بالنظر إليها على أنها مجموعة من الدوال أو اقتصرنا على النظر في قيمتها الدلالية. إن اللغة هي الكيفيّة التي يكشف فيها الوجود عن ذاته ويحجبها في الوقت ذاته.

لقد مثّل اكتشاف يونغ أيضاً للمنطقة المعتمة التي نعتها باللاوعي الجمعي تحوّلا خطيرا أدى إلى تأسيس مقولة الأنماط العليا (Archétypes). يحلّل يونغ في معرض حديثه عن الإبداع وعلاقته باللاوعي الجمعي أسطورة «الحوت التنّين». وهي أسطورة من التراث الصيني. تقول الأسطورة:[485]

> في يوم عاصف ابتلع الحوت-التنّين رجلا لكن الرجل لم يهلك، بل ظلّ هناك في أحشاء الوحش مدّة من الزمن. وجاع أخيرا. فصار يقتطع مزقا من قلب الوحش ويقتات بها. وحين تلف قلب التنين ونفق قرب الشاطئ، خرج هذا البطل من ظلمة الأحشاء يجرّ وراءه جميع أسلافه الذين كان الحوت-التنّين قد ابتلعهم في ما مضى من الزمان.

كثيرا ما توقّف يونغ عند هذه الأسطورة بالقراءة والتحليل واعتبرها مجسّدة لفكرة الانبعاث والتجدّد. واعتبرها مجسّدة لتلك اللحظة التي يتمكّن فيها الكاتب من توسيع دائرة وعيه فيتسلّل إلى ما يربض في أقاصي ذاته من رسوم التجربة البشريّة الشاملة. وهي مقولة تلحّ على أن الذات ليست ذاتيّة إلا في الظاهر فحسب. سيسهم هذا الاكتشاف في زعزعة تمركز الذات حول نفسها ويكشف أن المؤلّف مجرّد طرف في عمليّة الإبداع والإبلاغ. ليس المؤلّف سيّدا على نفسه وعلى الطبقات السفلى من ذاته. وليس سيّدا على الكلمات وعلى

---

(484) **M. Heidegger, Lettre sur L'humanisme, in *Qestions III*, Gallimard, Paris, 1966, pp 94-95.**

(485) **C. G. Jung, *Métamorphose de l'Ame et ses Symboles*, Préface et traduction de Yves Le Lay, Genève et Paris: Georg, et Albin Michel, 1953, pp 591-599.**

الجنس الأدبي وعلى المتلقّي. إنه مجرّد طرف في عمليّة شائكة معقّدة للّغة فيها سطوتها، وللمتلقّي سلطانه، وللجنس الأدبي كلمته وإكراهاته التي يفرضها على المؤلّف لحظة إنتاجه لنصّه. وسيصدر أوكتافيو باث Octavio Paz عن هذا التصوّر آن تعبيره عن كيفيّة تمثّله لمقولة موت المؤلف:[486]

> ثمّة في داخل الشاعر نفسه جمهرة من الشعراء. وهذا لا يخص الكتّاب وحدهم بالطبع. فنحن جميعا أشخاص عديدون في آن معا. نحن جميعا ننزع إلى التعبير عن تعددية الأصوات هذه. والكتّاب العظماء، حتى إذا لم يكتبوا أكثر من خمسة أسطر، إنما هم أولئك الذين حافظوا على تعدّدية الأصوات، وحافظوا على الحوار بين «الأنا» و«الأنوات» الأخرى. الحذف بتر وتشويه. يجب أن تعبّر الأنا الغائبة والأنا الجسدية والأنا النزقة والأنا اللّعوب عن نفسها عبر صوت المؤلف. فالصفحة لا تكون حيّة إلا بقدر ما تنطق عبرها تلكم الأصوات المكتومة.

ويذهب، مستلهما ما أقرّه علم النفس، إلى أن اللغة والكلمات تمتلك مقدرة فائقة على جعل الكائن يطلّ على المجهول الكامن فيه فيعي هشاشته ويواجهها باعتبارها قدرا لم يختره لكنه اختار أن ينازله. يكتب:[487]

> أنا دائما أفهم الأدب كلغة، شريطة أن تنطق عبر هذه اللغة الرؤى المتعدّدة للعالم. اللغة، في الإبداع، تنفتح على عجل. وهي إذ تفعل، نرى ونسمع في قطيعتها هذه التي تشبه الهاوية –أقول نرى و نسمع- واقعا آخر، واقعا لم نعرفه من قبل وصوتا لم نسمعه إلا في الحلم. الصوت الذي ربما لم نكن نريد سماعه. صوت الموت أو صوت جسدنا الحقيقي. إن الشعر العظيم أو الأدب العظيم هو الذي يكشف عن الإنسان لا كتوكيد إيجابي، ولا كوحدة ولا ككتلة متراصّة، وإنما كعمق وانكسار الإنسان الإشكالي مع نفسه. هذه الرؤية

---

[486] أوكتافيو باث، «الملل: سلاح الشيطان الأقوى» حوار أجرته ريتا غيبرت، ترجمه كاظم جهاد، مجلة *الكرمل*، العدد 18، السنة 1985، ص 136-137.

[487] نفسه.

للإنسان تبدو لي هي الرؤية الحديثة حقا: الإنسان بما هو كشف عن عدمه الخاص.

إن الكتابة فعل وجود لأنها إنما تضعنا في حضرة الكائن مُوزَّعا ممزّقا بين إحساسه العاتي بصَغَاره ولا شيئيته، ووعيه الحادّ بمهابة البعد الجمالي وجلاله وعظمته. هذا التضايف الذي ينشأ في السرّ بين «أنا» المؤلف وتلك «الأنوات» المحتمية بالظلّ في أقاصي الأنا نفسها هو ما يجعل من كلّ تدخل قصدي واع لِلَجْمِ تلك الأصوات أو إبعادها، أمارة على أن سطوة المؤلف قد شرعت في العمل، وشرعت في امتهان الفنّ وامتهان القارئ. لاسيّما أن ذلك التضايف هو ما يمدّ الكتابة بنارها وبعنفها ومضائها. فتصبح بمثابة التّجسيد الفعلي للهبوط المدوّخ باتجاه المنسيّ والمتوحّش وغير الإنساني في الإنسان.

لم يكن بوسع النظريّة العربيّة أن تطرح هذه الأسئلة أو تتلمّسها لأنها تشكّلت منشغلة بتوظيف النصّ في خدمة المدينة وناسها وتجنيب القول خطر الفتنة كما أوضحت في الكتاب الأوّل. لذلك لم يكن انشغالها بالمتلقّي يعني تشريكه في عمليّة إنتاج الخطاب، بل كان ينشد توظيف المتلقّي لمحاصرة النصوص ولجم المتوحّش فيها وإلزامها بقيم المدينة والاجتماع. إن الشعر هو فعل الشعر. هكذا عرّف العرب القدامى الشعر. إن الشعر هو الكلام المُخيِّلُ. ومعنى كونه مُخيِّلا أنه يقلب سمع المتلقّي بصرا. وبذلك يُرى الأمر المُخيَّل، في الأذهان كما لو أنه يُشاهَد في الأعيان. لقد جاء الانشغال بالمتلقّي معبّرا عن لحظة من تلك اللحظات التي تشرع فيها السلطة في ممارسة عملها موظّفة كلّ ما يمكن توظيفه لإنجاز سطوتها.

فلمّا كان الشعر كلاما، والكلام، في نظرهم، إنما الغاية منه «استدفاع المضارّ واستجلاب المنافع» التي لا غنى عنها في الاجتماع والعمران ونشأة المدن، فإنه من الطبيعيّ أن يقع الانشغال بمدى قدرة القول على استنهاض المتلقّي لطلب القيم الممدوحة والنفور من القيم الرذيلة المذمومة. ليس المتلقّي، في هذه الحال، سوى هدف للقول وطرف من أطرافه غير الفاعلة. إذ المطلوب من القول استنهاضه وإثارته واستدراجه إلى قبول الأمر المُخيَّل والتحلّي به أو الهرب منه والعزوف عنه. لقد حرصت النظريّة على إقصاء منتج الخطاب، وأوهمت بأنها أولت المتلقّي عناية فائقة حتى كادت تتحوّل إلى نظريّة في التلقّي. والحال أنها إنما انشغلت بالمتلقّي لتحاصر به النصوص فيما هي تختزله وتجرّده من كلّ إرادة أو فضل.

إن دور المتلقّي يتمثّل في تخيّل حال المقول فيه، والنفور منه إذا كان مدار الأمر الذي فيه التخييل ممّا تعافه النفس، وقبوله والتحلّي به إذا كان ممّا تقبل عليه وترغب فيه. تلك حدود عمليّة التلقّي وضفافها. فإذا كان منتج النصّ لا يمجد ويشرف ويُعترَف له بالسّبق إلا متى اقتصر دوره على التقاط المعاني المتعارفة في المدح والهجاء وإخراجها في أحسن صورة من اللفظ وتجويدها بطريقة لم يسبق إليها، فإن دور المتلقّي يتمثّل في التسليم بأن «الشعر صنو الحكمة»[488] والنفور ممّا نفّره منه، وقبول ما زيّنه وجمّله وحلاّه.

لذلك كثيرا ما استخدم ابن سينا في تعريفه للشعر عبارة «إذعان» فجزم بأن «المُخيِّل هو الكلام الذي تذعن له النفس».[489] وألحّ على أن «التخيّل إذعان.»[490] ولهذا أيضاً تمّ الإلحاح على أن نجاح عمليّة الإبلاغ مشروط بمدى اضطلاع المتلقّي بما يسميّه عبد القاهر الجرجاني «التأوّل» حينا و«الرويّة» حينا آخر. ولذلك أيضاً جزم عبد القاهر الجرجاني بأن الحاجة إلى تأوّل الكلام تكون على درجات ذلك أن:[491]

> ما طريقه التأوّل يتفاوت تفاوتا شديدا، فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه ويعطي المقادة طوعا... ومنه ما يُحتاج فيه إلى قدر من التأمّل، ومنه ما يدقّ ويغمض حتى يحتاج في استخراجه إلى فضل رويّة ولطف فكر.

وهو يؤكّد أن الحاجة إلى إعمال الفكر هي من شروط نجاح عمليّة الإبلاغ. فكلما كان الوصف أدقّ وأكثر تفصيلا «كانت الحاجة إلى التوقّف والتذكّر أكثر والفقر إلى التأمّل والتمهّل أشدّ.»[492]

يوهم هذا التصوّر بأنه حاز السبق واكتشف الأسس النظريّة التي عليها جريان نظريّة التلقّي المستحدثة في الثقافات الغربيّة. لكنّه لا يخرج عن الأطر التي تحرّكت في رحابها نظريّة العرب القدامى. إنه يحدّث عن دور المتلقّي ليحدّده ويختزله في عمليّة الفهم. فإذا كان

---

(488) حازم القرطاجني، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، ص124.
(489) ابن سينا، فن الشعر من كتاب «الشفاء»، ضمن عبد الرحمن بدوي، *فن الشعر*، بيروت: دار الثقافة، الطبعة الثانية، 1973، ص161.
(490) نفسه، 162.
(491) عبد القاهر الجرجاني، *كتاب أسرار البلاغة*، تحقيق هـ. ريتر، استانبول: مطبعة وزراة المعارف 1954، ص83.
(492) عبد القاهر الجرجاني، *كتاب أسرار البلاغة*، ص147.

منتج الخطاب يهدف إلى الإفهام، فإنه على متلقّي الخطاب أن يبذل الجهد كي يحيط بالمقاصد المضمّنة في الخطاب والمعاني التي عليها جريانه. إن التقبّل، في مثل هذه الحال، إذعان. وهو وقوف على ما تضمّنه القول من مقاصد منتجه.

ولما كان معلوما ومسلّما به، في نظر العرب القدامى، أن منتج الخطاب يلتقط المعاني المتعارفة في المدح والهجاء أي المعاني التي تجسّد قيم المدينة وناسها ويجوّدها بإخراجها في صورة من اللفظ لم يسبق إليها، فإنه من المحتمل وقتها أن تشتبه على المتلقّي أسرار الكلام وبدائعه نتيجة عمليّة التجويد التي تقوم على «إخراج القول غير مخرج العادة». لذلك فهو مطالب بإعمال الرأي حتى يحصل له الفهم على التّمام، ويتمثّل ما يستنهضه إليه القول من إقبال على القيم الممدوحة ونفور من كلّ ما هو رذيل مذموم.

من هنا يتبيّن أن المتلقّي الذي ترسم صورته المتون العربيّة القديمة ليس فردا له استقلاليّته وحرّيته ونزواته وأهواؤه. وهو ليس ذاتا تقابل الخطاب بالريبة والشكّ والحذر، وتبادل الخطاب، باعتباره موضع تجلّي السلطة، مكرا بمكر فتنفذ إلى ما لم يجل بخاطر منتجه. إن المتلقّي الذي ترسمه المتون القديمة متلقّ غرّ أُذنُه تتحكّم بعقله. حالما يسمع الخطاب يمتثل ويذعن. يكتب الفارابي في معرض حديثه عن التخييل وفاعليته في ذهن المتلقّي وسلوكه:[493]

> ويعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعريّة، عن التخييل الذي يقع عنها في أنفسنا شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما نعاف، فإننا من ساعتنا يخيّل لنا في ذلك الشيء أنه ممّا يعاف منه فنتجنّبه وإن تيقنّا أنه ليس، في الحقيقة، كما خيّل لنا. فنفعل في ما تخيّله لنا الأقاويل الشعريّة، وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك، كفعلنا فيها لو تيقنّا أن الأمر كما خيّله لنا ذلك القول. فإن الإنسان كثيرا ما تتبع أفكاره تخيّلاته.

والراجح أن الاحتفاء بنظريّة التلقّي في الخطاب النقدي العربي المعاصر إنما تأتّى عن وعي معذّب مضمر بأن النظريّة القديمة قد انشغلت بالمتلقّي انشغالا ظاهريا، فيما هي تقلّص

---

[493] **الفارابي، *إحصاء العلوم*، تحقيق أحمد أمين، القاهرة، 1968، ص81 وما بعدها.**

من دوره حتى تكاد تقصيه لولا حرصها على توظيفه في محاصرة فتنة الكلام، ولجم المتوحّش في النصوص وإرغام منتجيها على الالتزام بحاجات المدينة والاجتماع. غير أن الناظر في المفاهيم والمصطلحات التي مافتئ الخطاب النقدي العربي المعاصر يستعيرها من المناهج والنظريات المستحدثة في الثقافات الغربيّة يدرك، مع ذلك، أن هذا الخطاب قد تمكّن في ضوئها من تطوير أطروحاته ومقرّراته وكيفيّات تعامله مع النصوص. من ذلك مثلا أنه تمّ تبديل الحديث عن المؤلّف ومقاصده بالكلام في عمليّة الإبلاغ وأطرافها. وكثيرا ما أدّى الكلام عن المتلقّي ودوره، والكلام عن نظريّة التلقّي إلى تغييب الاهتمام بالمؤلّف. حتى لكأن المؤلّف قد «مات» فعلا. أو لكأنه لا يمكن أن يمارس سطوته على النصّ وعلى الجنس الأدبي وعلى المتلقّي، فيما هو يوهم بأنه يلتزم بحدوده باعتباره مجرّد طرف في إنتاج المعنى وتوليده.

من هنا صارت مقولة «موت المؤلّف» تمارس سحرها وجاذبيتها، حتى إن لم يقع اللّهج بها، لأنها ترد مضمّنة في كلّ خطاب نقدي يولي التلقّي اهتمامه ويركّز عليه. ولذلك أيضاً كان من الطبيعي أن يلقي التركيز على المتلقّي بظلاله على القراءة النقديّة. ويشرع في حبك ألاعيبه في صميم التصورات النقدية والأسئلة التي عليها جريان العديد من الدراسات المعاصرة. يحفل هذا الصنف من الدراسات بالحديث عن التأويل أو عن القراءة من جهة كونها إعادة إبداع للنص المقروء. ولذلك أيضاً يقع الإلحاح على دور المتلقّي، ويتمّ الاحتفاء بالنصوص وتحوّلاتها. ههنا أيضاً يتنزّل الحديث عن التّناص والتداخل بين النصوص، عن ذاكرة الكلمات وذاكرة الأجناس الأدبيّة، عن النص وجامع النص. ويتمّ، بالمقابل، إقصاء المؤلّف والسكوت عنه حتى لكأنه مجرّد قناة يتّخذها النص معبرا ليمرّ إلى القارئ.

إن مجرّد اللّهج بهذه المفاهيم يعني التسليم بمقولة موت المؤلّف. فالحديث عن التلقّي إنما يعني العدول عن قراءة النصّ في ضوء مقاصد صاحبه أو بالنظر في حياته ونفسيته وظروفه الاجتماعيّة. وهو يعني أيضاً التسليم بأن المؤلّف ليس سوى طرف من أطراف عمليّة الإبداع نفسها. والناظر في هذه المفاهيم، في تاريخها وكيفيات تولّدها في الدراسات الغربيّة المعاصرة، يلاحظ أنها هي التي جاءت تترجم مفهوم موت المؤلّف باعتباره مفهوما جامعا لحشود من التصوّرات التي تنقل الاهتمام من منتج النص إلى النص ومتلقّيه.

إن مفهوم موت المؤلّف ليس مجرّد مصطلح نقدي بل هو رِوَاقٌ معرفي. لقد جاء ليعبّر عن مجمل الكشوفات الحديثة التي تخصّ علاقة الكلمات بالأشياء وعلاقة الإنسان بنفسه وبالعالم. جاء يجسّد استيقاظ الوعي على أن الاختلاف لا التّماثل هو الذي مافتئ يؤثّث العالم. وجاء معبّرا عن الوعي المضني بالفجوة الخطيرة الكامنة بين الأشياء والكلمات. تلك الفجوة التي ما تفتأ تعمّق الاختلاف بين الدال والمدلول والدلالة، وتمضي بعزلة الكائن إلى نهاياتها المدوّخة حيث ينكشف الوعي على حقيقته فإذا به ليس سوى مجرّد حركة توتّر قصوى بين عالمين مادّيين: عالم الكلمات وعالم الأشياء حيث لا شيء غير الفراغ المدوّخ الذي ينعته ميشال فوكو بكونه «الغرفة الوسطى التي لم نعد نرتاب أنها فارغة ما دمنا نؤوي إليها ذواتنا.»[494] ذلك أن التفكير إنما يعني:

> الرؤية والكلام، غير أن التفكير يتمّ بينهما، في الفجوة التي تفصلهما، في الفراغ الذي يفصل الرؤية عن الكلام. إن التفكير يعني خلق الاشتباك، في كلّ حين، إنه دوما تراشق بالسهام، تسليط بريق الرؤية على الكلمات، والإصغاء إلى همس الأشياء المرئيّة، التفكير هو جعل الرؤية تبلغ حدّها الخاصّ بها، وجعل الكلام يبلغ حدّه الخاص به.[495]

لذلك يجزم فوكو بأن إنسان المستقبل «هو الإنسان محمّلا بمادّية اللغة وبتلك المنطقة الغامضة البكماء الصامتة الخالية من المعنى، حيث تستطيع اللغة أن تتحرّر حتى ممّا يكون عليها أن تقوله.»[496] وإذا اللغة مشغولة بذاتها. إنها تمحو وتحجب أكثر مما تكشف وتبين. وهي لا تفصح عن أشياء إلا بالقدر الذي به تحجب وتخفي.

ليس للكلمات معنى محدد معلوم إذن. وهي ليست أوعية تحفظ المعاني. لأن المعنى ليس سوى نتاج علاقة تنشأ بين الكلمات. ولما كانت العلاقات الممكنة بين الكلمات لا متناهية، فمعنى ذلك أن المعنى نفسه لامتناه. و«الكاتب إنما يمارس الكتابة داخل لغة وداخل منطق لا يمكن لخطابه أن يتحكّم بنسقهما وقوانينهما وحياتهما الخاصة تحكّما كلّيا. إنه لا يستعمل اللغة

---

[494] **جيل دولوز، *المعرفة والسلطة: مدخل لقراءة فوكو*، ترجمة سالم يفوت، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1987، ص133.**

[495] **نفسه، ص127.**

[496] **جيل دولوز، *المعرفة والسلطة: مدخل لقراءة فوكو*، ص147.**

إلا بترك النسق يتحكم فيه بطريقة ما وإلى حدّ معيّن» كما يعبّر دريدا.[497] وهذا يعني أن للكلمات نصيبها في كلّ الخطابات التي تبدو، في الظاهر، تعبيرا عن رغبات ذات مفردة، ذات كاتب مفترض له على النص وعلى الكلمات سلطة مطلقة. وله عليها سلطان، بموجبه، يصرّفها كيف شاء. فتنقاد طيّعة وتمتثل صاغرة. ولا تزيغ، ولا تخاتل، ولا تفلت من قبضته وسلطته. ذلك أن النص في لحظة تشكّله ذاتها يدخل في علاقات سرّية مع حشود من النصوص المعاصرة له أو السابقة عليه، يحاورها ويتملّكها، سواء برفضها والتغاير معها، أو بتأكيدها والتشكّل ابتداء منها.

هذا ما يجعل من الكتابة حدثا مفتوحا على المحتمل والممكن. إن «الأنا آخر» «Je est un autre». هكذا عبّر رامبو عن تشظّي ذات المؤلّف مؤكّدا كشوفات علم النفس الحديث من أن الذات ليست ذاتيّة إلا في الظاهر. وتشظّي ذات المؤلف إنما يعني تمزّق أنماط الخطاب، الأخلاقي والجمالي والنفعي. وهو يعني أيضاً أن حضور الخطاب الأخلاقي التعليمي في صميم الخطاب الجمالي، في الرواية والشعر والمسرح مثلا، يعصف بأدبيّة النصّ ويحدّ من إبداعيّته. ويكون بمثابة أمارة على أن الكتابة كفّت عن كونها فعل وجود وصارت مجرّد إنشاء، مجرّد صناعة الغاية منها إيصال مقاصد المؤلف وقناعاته ومواقفه.

ههنا بالضبط يتضح الفارق بين الكتابة والصناعة. فالكتابة ترد بمثابة تجسيد لسلطة القول على قائله. لذلك يكون المؤلّف غائبا مستترا في تلاوين الكلام لا يكاد يُرى. حتى لكأنه يختار الغياب طريقة في الحضور. فيتشكّل النص مأخوذا بذاته لا ينشد إقناع القارئ أو إفادته وتوجيهه. إنه يتشكّل ليكون. أما الصناعة فإنها إنما تجسّد سطوة المؤلف واستباحته للنص ولمتلقّي النص. وذلك بإرغامهما معا على الامتثال لمقاصده ونواياه ومواقفه. حتى لكأن المؤلف في هذه الحال إنما يمثّل التسلّط المتجبّر الذي يمارسه أشخاص لا يقبلون استقلالية الآخر إلاّ متى امتثلت لمقاييسهم وتطابقت معها. وإذا الفارق بين الكتابة والصناعة كالفارق بين الحرية والاستبداد.

إنّ لمفهوم «موت المؤلف» في منازله وفي أوطانه التي ابتدعته تاريخه إذن. وله أيضاً شرفه. ثمّة نوع من التوازي السرّي المتكتّم بين موت المؤلف وموت المستبدّ. وههنا يكمن

---

(497) Derrida, *De la grammatologie*, Paris: Minuit, 1972, pp 226-227.

القاع الاجتماعي الذي نشأ المفهوم في رحابه. ثمّة تنافذ إذن. ثمّة تفاعل عضوي بين ما هو اجتماعيّ وما هو جماليّ. والجماليّ ليس مجرّد ترف فكري. إنه التّجسيد الفعلي لتلك الصيرورة التي ما تفتأ تتمّ بين مكائد الوعي ومكر التاريخ.

ذلك أن مفهوم «موت المؤلّف» يتضمّن تبديل اليقين بالحيرة، والثبوتيّة بالشكّ والسؤال. من هو المؤلّف؟ أهو واحد أم متعدّد؟ ثابت أم متحوّل؟ وما هي حدود سلطته؟ للمتخيّل على النص وعلى واضع النص سلطان. ومتخيّل الإنسان مطلقا مؤثّث بحشد من الأنماط العليا التي تخترق الثقافات على تنوّعها واختلافها. لكنّها تمعن في التغيّر والتبدّل. وبحسب الأزمنة والثقافات تنوّع أقنعتها. فهل هذه الأنماط والرموز هي ما يضمن للثقافات اختلافها وتنافذها في الآن نفسه؟ هل هي ما يؤمّن للإبداع أصالته وتحوّلاته. ذلك أن العديد من النصوص تنحدر منوّعة على فروع أو أصول من تلك الرموز النموذجيّة. هل النص مشروط بلحظته التاريخيّة أم أنه يمتلك المقدرة على توسيعها من الداخل وفق نسق، بموجبه، تعتصر في رحابها الأزمنة جميعها: ما كان، وما سوف يكون؟

إن الخيال ينهض لدى الإنسان بدور حيوي لأنه يمثّل الطاقة الأكثر فاعليّة في مواجهة العدم.[498] به تتمّ عمليّة الانفتاح على المطلق وبواسطته تتمّ رؤية المحتمل. إنه الخادم الأمين للرغبة الأبديّة في مخاتلة الموت وتدجينه. واحتماء الإنسان بحدث التخيّل إنما يترجم وعي الكائن بهشاشته ومنازلته لها باعتبارها قدرا لم يختره. فما العلاقة التي تنشأ في النص بين الواقع والخيال. ما العلاقة التي تنشأ بين الكتابة والجنس الأدبي. إن النص لا يفتح مجراه إلا داخل تاريخ الكتابة والجنس الأدبي. بل إن كلّ نص هو، في نهاية التحليل، «تشرّب وامتصاص وتحويل لنصوص أخرى.»[499]

هكذا اندحرت اليقينيّات وتلاشت. لم تصمد في وجه الأسئلة التي جاءت تخلخل التصوّرات والرؤى التي كانت تقرن بين سيرة المؤلّف وسيرة النص. وهكذا تشظّت منظومة الأفكار التي ظلّت، منذ أرسطو، تلوّن المباحث والدراسات. وجاء مفهوم المتلقّي لينوب عن مفهوم الجمهور. جاء مفهوم الفرد باعتباره ذاتا منفصلة عن غيرها، مختلفة عن أشباهها

---

(498) **Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique*, Paris: P. U. F, collection Initiation philosophique, 1968, Ch. 5.**

(499) **Julia Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil (coll. Points), 1978, p 85.**

ونظائرها، ليحتلّ مكانة في المجتمع والتاريخ. إن فكرة القارئ المتعدّد المختلف تعني، في حدّ ذاتها، بروز مفهوم الفرد باعتباره قيمة. وهي تعني أيضاً الإقرار بالاختلاف والتعدّد بدل التطابق والتّنميط.

من هنا تولّد مفهوم القارئ باعتباره ذاتا فاعلة تسهم في إنتاج الخطاب. لكنّ بروز مفهوم القارئ الفرد المختلف المتعدّد ليس مشروطا بتقليص سلطة المؤلّف بل بموته. يكتب بارت: إن «ميلاد القارئ يجب أن يدفع ثمنه موت المؤلف.»[500] من هنا أيضاً تستمدّ مقولة «موت المؤلّف» عنفها ومضاءها. إنها تتضمّن قلبا حقيقيا لمشهد الكتابة، فيما هي تفتتح قدّام الفكر النقدي دروبا وأقاليم لا عهد له بمثلها. وهذا يعني أن تلقّف المفهوم واستعارته لإجرائه على النصوص العربيّة أمر من شأنه أن يبعث على الرّيبة والشكّ.

فالكيفيّة التي وقع حسبها تلقّف مقولة «موت المؤلّف» في الراهن النقدي العربي تعبّر، في حد ذاتها، عما مارسته تلك المقولة من جاذبيّة وفتنة في الدراسات التي استعارتها ووقعت في دائرة سحرها.[501] لم تستقدم المقولة باعتبارها مفهوما له كثافته، وله حمله المعرفي، بل وقع التعامل معها على أنها لُقْيَةٌ فريدة، لقية نفيسة، لقية لم تتولّد عن النظر في النصوص الإبداعيّة والإصغاء إلى ما يعتمل في أقاصيها وأصقاعها من تنابذ بين رغبات المؤلّف وشروط الفنّ، بل جاءت نتيجة ضربة حظّ. فلا جهد ولا كدّ.لا تعب ولا رشح جبين.

يجسّد كتاب عبد الله الغذّامي *ثقافة الأسئلة*[502] مثلا هذه الظاهرة. فلقد تشكّلت المقالات التي ضمّها كتاب الغذّامي مأخوذة إلى حدّ الهوس بمقولة «موت المؤلّف». لذلك حفلت بمفاهيم من نوع «التفكيكيّة» و«التشريحية» و«موت المؤلّف» و«البنيوية» و«السيميولوجية» و«النصوصيّة». ولذلك أيضاً توهم المقالات بأنها منخرطة في الجدل

---

(500) R. Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris: Seuil, 1984, p 67.

(501) **ميجان الرويلي، *قضايا نقدية ما بعد بنيوية: سيادة الكتابة، نهاية الكتاب، موت اللفظ، موت المؤلّف*، الرياض: منشورات النادي الأدبي بالرياض، 1996. جاء الكتاب في شكل تلخيص لمنجزات كلّ من جاك دريدا وفوكو وبارت وجاك لاكان، وتعريف ببعض أطروحاتهم. لكن النبرة الاحتفالية الواردة في التقديم ترد دالة على ما تمارسه المقولات والمفاهيم من سحر وجاذبية. يقول مقدّم الكتاب عبد الله بن إدريس، رئيس النادي الأدبي بالرياض مبشّرا بكتاب الرويلي: «وسبب ترحيبي بالكتاب حتى قبل أن أطّلع عليه هو موضوعه الشيّق والذي هو أيضاً من صميم أعمالنا واهتماماتنا.»**

(502) **عبد الله الغذّامي، *ثقافة الأسئلة*، القاهرة والكويت: دار سعاد الصباح، الطبعة الثانية، 1993. انظر خاصّة: «ثلاث مقالات في موت المؤلّف»، ص183-207، وهي: «في جدّة موت المؤلّف/حياة المؤلّف»، و«الكلمة والسيف» و«رسالة في الاصطلاح».**

النقدي العالمي، وبأنها لا تستقدم المفاهيم فحسب، بل تسهم في إثرائها وتأصيلها. لكنّ الناظر في كيفيّة تعامل المقالات مع تلك المفاهيم يلاحظ، في يسر، أن خطاب الغذّامي يمحو كثافتها ويُفقرها. يشحن الغذّامي مقولة موت المؤلّف مثلا بالدلالات التالية:

أ- «موت المؤلف» مقولة تعني أن الشخص الذي كتب الكتاب قد توفي فعلا، وتاريخ وفاته مثبّت على غلاف الكتاب. يورد الغذّامي هنا أمثلة عديدة فيذكر مثلا: المتنبّي وابن كثير وشكسبير ودانتي.[503]

ب - «موت المؤلف» مقولة تعني تخفّي المؤلّف عمدا كي يدرأ الحسد ويسلم من طعن العيّابين. ههنا يتنزّل، في نظر الغذّامي، ما لجأ إليه الجاحظ في بداية عهده بالكتابة والتأليف من تكتّم على اسمه. يكتب:[504]

> ولا ريب عند أحد منّا أن الجاحظ كاتب عظيم ومؤلّف قدير... ولهذا فإنه حرص منذ مطلع حياته على حماية ما يكتب وتحصينه ضدّ كل أنواع العدوان، وبالذات -في حالته- ضد الحسد والحسّاد... ومن ثم راح يؤلّف الكتب وينسبها إلى رجال انقضى زمنهم وخلّفوا ذكرا حسنا يشفع للكتب بأن تمرّ عبر أزقّة الحسّاد بسلام... وهو يقتل نفسه بعد معاناة فادحة يضحّي بها بنفسه من أجل كتابه.

جـ - «موت المؤلف» مقولة تعني استحواذ مؤلّف على نتاج مؤلّف آخر، أي ما يسمّيه الغذّامي: «إلغاء المؤلّف إلغاء تامّا ومن ثم إحلال مؤلّف آخر محلّه.»[505] ويذكر الغذّامي الفرزدق وما كان من أمره مع جميل بثينة وذي الرمّة والشمردل حين كان يستحوذ على بعض من أبيات شعرهم قائلا في كلّ مرّة: «أنا أحقّ بهذا البيت منك.»[506] ويجزم الغذامي قائلا: «هذا ضرب آخر من وجوه (موت المؤلّف).»[507]

د- «موت المؤلف» مقولة لا تعني أن الموت موت نهائي، وأن لا رجعة ولا انبعاث من

---

(503) **نفسه، ص186.**
(504) **عبد الله الغذامي، *ثقافة الأسئلة*، ص192-193.**
(505) **نفسه، ص195.**
(506) **نفسه.**
(507) **نفسه، ص194.**

الرقدة الرميم. إن المؤلّف، في نظر الغذّامي، يمكن أن يستعيد الحياة وفق طريقتين. يجسّد موقف الجاحظ من كتبه وتصانيفه الطريقة الأولى. فلقد نسب الجاحظ كتبه إلى غيره. فلمّا عبر منطقة الخطر «استعاد الجاحظ كتبه وأعلن حياة المؤلّف.»[508] لذلك يعاتب الغذّامي كلاّ من جميل وذي الرمّة والشمردل قائلا:[509]

> وهي معادلة فات على جميل وذي الرمّة والشمردل أن يدركوها فكشفوا أمر قصائدهم أمام سباع تعودت على النهب، ولو أنهم عرفوا ما عرف الجاحظ لكانوا نسبوا قصائدهم إلى فحول يحتمون بأسمائها إلى أن يقوى عودهم... لكي يتسنّى لهم أن يستعيدوا أشعارهم مثلما استعاد الجاحظ كتبه وأعلن حياة المؤلّف.

أما الطريقة الثانية فمأتاها الرؤية الدينيّة العقائدية التي يصدر عنها الغذّامي. فلقد ألحّ الدين على أن الموت منطقة عبور وتحوّل من عالم فانٍ إلى عالم أبهى وأكمل وأبقى. يقول الغذّامي: «ونحن هنا نفسّر الموت حسب المفهوم الديني الذي يعني الانتقال والتحول وليس الفناء النهائي. وهو نقل للنصّ من دنيا الزوال إلى عالم الخلود.»[510]

هكذا يستقدم المفهوم ويحوّل عن مقاديره. وإذا الحرص على تأصيله يصبح محوا لكثافته وتعطيلا لدلالاته. وطبيعي، بعد ذلك، أن يصبح حديث الخطاب النقدي العربي عن «موت المؤلف» في نصوص ترجع أغلب أسباب وهنها وضعفها إلى ما يمارسه المؤلّف من سطوة على المتلقّي ومن تعسّف للكلام وامتهان للفنّ، مُحمَّلا بالدلالات. إنه أمارة على أن المفاهيم تشرع، لحظة استقدامها من أوطانها، في حبك مكائدها. وهو، في الآن نفسه، علامة على أن عمليّة نقل المفاهيم من ثقافة إلى أخرى لا يمكن أن تحصل على التّمام إلا متى حدث فعل تحويلها.

غير أن تحويلها لا يعني تحريفها عن مواضعها وإفقارها ومحو كثافتها. فالأفكار والمفاهيم والمقولات تولد منذورة للسفر، للهجرة والتّرحال. وهذا يعني أيضاً أن للمفاهيم

---

[508] **نفسه، ص197.**
[509] **نفسه.**
[510] **عبد الله الغذّامي، *ثقافة الأسئلة*، ص205.**

حيواتها. لذلك حالما تُرسَى وتؤسس تشرع في السفر والتّرحال. ترحالها هو الذي يضمن تجدّدها. وسفرها هو الذي يؤمّن بقاءها. ولكلّ مفهوم مهما تقادم فرصة الانتعاش والتجدّد، فرصة الانتقال من الدلالة المتعارفة إلى ما وراءها من دلالات ممكنة ومحتملة.

إن النظر في العديد من الدراسات التي استقدمت مفهوم «الشعر الحرّ» ومفهوم «قصيدة النثر» ومفهوم «الأصالة» و«الهويّة» مثلا وكرّستها وحرصت على إشاعتها وترويجها يكشف أنها لم تعجز عن تحويل تلك المفاهيم فحسب، بل كثيرا ما أفقرتها وعاملتها على أنها أداة إجرائيّة وظيفيّة. والحال أن تأصيل النقد مشروط، هو الآخر بموت المؤلف، وزوال سطوته. ووقتها، يمكن أن يشهد مفهوم النقد نفسه نوعا من التغيير فيكفّ عن كونه سلطة متعالية تمتلك الحقيقة. ويصبح نوعا من الكتابة لا تكتفي بشرح النص أو تقييمه وتفسيره، بل تتعدّى الشرح والتأويل إلى الإحاطة بأسئلة الإبداع من جهة كونها مستقرّا في رحابه تلتقي جميع أسئلة الراهن الثقافي العربي.

تعلن هذه السطوة عن نفسها وفق أكثر من طريقة وتلبس أكثر من قناع. فتطال العلاقة التي يقيمها الناقد في لحظة الكتابة مع متلقّيه المفترض. وهي علاقة متصوّرة مندسّة في تلاوين الخطاب لا تكاد تدرك. لكنّها تظلّ تشير إلى السمات التي يخلعها المؤلّف على متلقّيه المفترض وتكشف المنزلة التي يضعه فيها. لذلك حالما يقع تملّي هذه السمات تنكشف صورة هذا المتلقّي المفترض قاتمة دونيّة. إنه متلقّ بريء يبلغ من شدّة براءته حدّ السّذاجة والغفلة. أو هو على الأقلّ ليس لبيبا أصلا. لأنّ اللبيب تكفيه الإشارة أو الإيماءة. لكن هذا المتلقّي المتصوّر لا يدرك مقاصد المؤلّف دون «جسّ ومسّ». لذلك يعمد المؤلّف إلى الأخذ بيده، فيعلّمه القراءة والتلقّي ويوضّح له ما يظنّه لا يقدر على فهمه.

تتجلّى هذه العلاقة صريحة معلنة في التصديرات التي تأتي لتضطلع بدور الفاتحة أو المقدّمة أو الخطبة. لاسيما أن التصدير، من جهة كونه إنما يشغل من الكتاب صفحاته الأولى عادة، إنما يكون بمثابة عتبة مفتوحة على المتن. وهو الطريق المؤدّية إليه. لذلك يحرص المؤلّف على أن يشغل هذه العتبة. ويضطلع بدور الوسيط بين المتلقّي والنصّ. ومن هنا تشرع السطوة في التّرائي وتشرع في العمل أيضاً. ذلك أن الوساطة إنما تمثّل، في حدّ ذاتها، نوعا من الوصاية على النصّ ومتلقّيه. وهي إنما تترجم هلع المؤلّف من الآخرين ورغبته

الدفينة في جعل النصّ والمتلقّي لا يحيدان عن الحدود والضفاف التي يرسمها لهما. ثمّة في التصدير نوع من الإلزام يمضي في اتّجاهين: إلزام المتلقّي بقراءة النصّ في ضوء المقرّرات التي ثبّتها المؤلّف في التصدير، وإلزام النصّ بأن لا يتخطّى مقاصد منتجه.

والناظر في العديد من التصديرات، على اختلاف مشارب أصحابها ومواقفهم من قضايا الكتابة ومشكلات الإنسان، يلاحظ أنها مسكونة من الداخل بهذا الهاجس، أعني التدخّل في مصير النصّ وتقليص حرّية المتلقّي. فلا يمكن أن يعتبر التصدير إثباتا للملكيّة. ذلك أن المؤلّف يوقّع نصّه فيثبت ملكيته. ويلحّ على أن الكتاب سليله ومولود على فراشه كما يعبّر الجاحظ.[511] أما التصدير فإنه إثبات للأبوّة والبنوّة. إنه تأكيد لأبوّة المؤلّف واعتباره النصّ صنو الابن والسّليل.

غير أن الأبوّة تتحوّل إلى أبوّة كاسرة وتطال المتلقّي الذي يتوجّه إليه المؤلّف بالخطاب آن إنجازه للتصدير. لذلك ترد النبرة السّائدة التي عليها جريان التصدير نبرة ودّية حانية غايتها توجيه المتلقّي إلى ما فيه خير الجميع: خير المؤلّف (الأب أو الأمّ) بتبيان مقاصده حتى لا يقع تحريفها عن مواضعها، وخير النصّ حتى لا يطفح بما لم يجل بخاطر منتجه، وخير المتلقّي حتى يتمثّل مقاصد المؤلّف ولا يحيد عنها.

تعلن هذه الأبوّة عن نفسها وفق أنساق وطرائق عديدة. وكثيرا ما تغيّر من أقنعتها لكنّها تظلّ متلبّسة بالكلام تنشد الغاية ذاتها، أعني ممارسة السطوة. ترد مثلا في شكل حرص على إقناع المتلقّي بأن النتاج الذي بين يديه يمثّل نسقا ونظاما، لاسيما حين يكون الكتاب عبارة عن مقالات مجمّعة. فيعمد منتج الخطاب، في هذه الحال، إلى تثبيت التصدير ليشرح لمتلقّيه أنه لم يمارس أيّ تحايل آن تجميعه للمقالات. ولم يكرهها على أن تتعايش بين دفّتي كتاب. وإنما كان تجميعها نتيجة ما بينها من تكامل وتنافذ وانصهار. حتى لكأن المؤلّف إنما يبرّر موقفه ذاك ليمحو من ذهن المتلقّي إمكانيّة التفكير في كون المادّة التي بين يديه تدلّ على عجلة منتجها أو تدلّ على أنّها كتبت في مناسبات متباينة متباعدة. وبذلك تصبح مسألة تجميعها تحويلا لها عن مقاديرها. لاسيما أن استقلال المقالة عن صاحباتها هو ما يمنحها هويتها تلك. بمعنى آخر، إن المقالة مادّة مستقلّة بذاتها. وهي كلّ قائم بذاته. أما حين ترغم

---

[511] **الجاحظ، *الحيوان*، تحقيق وشرح يحي الشامي، بيروت: دار مكتبة الهلال، الطبعة الثالثة، 1990، ص57/1.**

على التعايش مع غيرها من المقالات بين دفّتي كتاب فإنها تفقد هويتها واستقلاليتها. فتصبح عبارة عن جزء من كلّ سواء كان هذا الكلّ قسما من الكتاب أو فصلا من فصوله.

من هنا تتراءى السطوة وتشرع في العمل. إن المؤلّف يرغم المقالات على أن تغيّر من مقاديرها وهويتها وتعيش حياة ثانية، فيما هو يحرص على رسم حدود القراءة. إذ المطلوب من المتلقّي أن يقرأ المختلف على أنه مؤتلف. ويعامل المقالات المجمّعة على أنها نسق ونظام. لذلك كثيرا ما يتعمّد المؤلّف عدم إثارة المسألة في العنوان. ويكتفي بوضع عنوان ينسحب على المقالات كلّها. لكنّه يعمل في التصدير على تبرير العنوان وتفسير الأسباب التي أدّت إلى التجميع. وعلى هذا جريان أغلب التصديرات التي توشّى بها المؤلّفات المتّصفة بهذه الصفة. يكتب طيب تيزيني مثلا متحدّثا عن المقالات الواردة في *السجال الفكري الراهن*:[512]

> إنها... دراسات ومقالات ظهرت في لجّة الموقف وعمق إشكاليّته وباتّجاه البحث عن الآفاق الجديدة الناهضة فيه... وإذا كانت الدراسات والمقالات في هذا الكتاب قد كتبت أو قدّمت في مناسبات متعدّدة ومختلفة، فإنها تظلّ منضوية تحت إطار اللحظات الثلاث المأتي عليها آنفا. وهذا هو ما دفعنا إلى التفكير في ضمّها ضمن كتاب واحد.

تعلن الظاهرة عن نفسها في *المغامرة النقديّة* بطريقة أكثر دلالة على أبوّة المؤلّف. لكنّها أكثر مواربة. إذ يعترف نعيم اليافي بأن المقالات التي جمّعها متباينة تباينا لا يسمح بتجميعها أصلا. يكتب في المقدّمة:[513]

> هذه دراسات أدبيّة ونقديّة متباينة، متباينة في معظم حالاتها طولا وقصرا وجنسا ونوعا، متباينة في محاورها وأطروحاتها، في قيمتها العلميّة ودرجة الاهتمام بها، في سرعة تناولها أو بطء هذا التناول، في الاحتفاء بمرجعيّتها ومصادرها وإحالاتها أو قلّة الاحتفاء. كتب أغلبها في أوقات متخالفة، وبناء

---

[512] **طيّب تيزيني، *في السجال الفكري الراهن... حول بعض قضايا التراثي العربي-منهجا وتطبيقا*، بيروت: دار الفكر الجديد، 1989، ص15.**

[513] **نعيم اليافي، *المغامرة النقدية*، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1992، ص5.**

على طلب الآخر وتكليفه... مؤسّسة أو مجلّة أو دوريّة.

يكشف هذا الاعتراف بما فيه من صدق وجرأة أن المؤلّف يعتبر تجميع المقالات المتباينة «خطيئة» وتحايلا. إنها خطيئة مزدوجة مأتاها تحايل المؤلّف على العقد الذي تمّ بينه وبين مقالاته آن إنجازه لها. ذلك أنه إنما كتبها باعتبار كلّ منها كلاّ قائما بذاته. ثمّ أكرهها على أن تصبح جزءا من كلّ. وهو، بصنيعه ذاك، يأتي خطيئة ثانية في حقّ المتلقّي حين يضع للمقالات المجمّعة عنوانا واحدا يثبّته على غلاف الكتاب. وبذلك يختلّ العقد بين منتج الخطاب ومتلقّيه. ذلك أن التباين بين العنوان الواحد والمحتوى المتنافر تنافر «أولاد العلاّت»[514] يخذل توقّعات المتلقّي. فيصبح العنوان بمثابة شرك.

من هنا تنكشف الجرأة التي ينبني عليها تصدير نعيم اليافي *للمغامرة النقديّة*. فهو يحرص على كشف ما تعوّد الكتّاب على إخفائه لحظة إصدارهم لمقالاتهم مجمّعة. وفي حين يعمل أغلب هؤلاء على إقناع المتلقّي بوجود وحدة عضويّة بين مقالاتهم يعدل نعيم اليافي عن هذا الصنيع. فيشير إلى أن الرابط الوحيد بين مقالاته إنما هو صدورها عن مؤلّف واحد في فترات متباينة وشروط متباينة أيضاً. يكتب:[515]

> إن القاسم المشترك الأعظم الذي يجمع ما بينها... هو فكر كاتبها المؤمن بقضايا الإنسان العربي على مستوى الايديولوجيّة، وبالثقافة العضويّة على مستوى الالتزام، وبالحرّية والديمقراطيّة والتعدّدية وقبول الرأي المعارض على مستوى السياسة، وبالشموليّة والانتقائيّة والتكاملية على مستوى الإجراء النقدي، وبالتحوّل والتطور والحركة على مستوى العصر زمانا وروحا وعقلا.

يصدر هذا الكلام عن رغبة واضحة في إشهار الصورة الحاصلة للكاتب عن نفسه. وهي صورة نمطيّة تكاد تكون معمّمة في كل النصوص التي تناولتها سابقا. لكنها ترد في هذا

---

[514] العبارة للجاحظ أوردها في معرض حديثه عن عجز الشاعر عن تحقيق التناغم بين ألفاظ البيت من الشعر. يكتب: «إذا كان الشعر مستكرها، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض كان بينها من التنافر ما بين أولاد العَلاَّت (وهم بنو رجل واحد من أمّهات شتّى).» *البيان والتبيين*، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، الطبعة الخامسة، 1985، ص66/1.

[515] نعيم اليافي، *المغامرة النقديّة*، ص5.

التصدير لتقيم عقدا مع المتلقّي بموجبه ترسم له حدود القراءة وضفاف التأويل. فعليه أن يقرأ المادّة المطروحة قدّامه على أنّها تجسّد كلّ القيم التي أحاط بها المؤلّف صورته. وهي صورة تجمع إلى الملامح ذات الطابع الرسوليّ الريادي ملامح أخرى تفتحها على فكرة الشهادة والاستشهاد. لاسيما عندما يحدّث الكاتب عن الويلات التي جرّتها عليه دراساته لإنتاج معاصريه. يكتب محّدثا عمّا لحقه من أذى:[516]

> وإذا كان فعل رضا صافي مثلا على نقدي لشعره جاء رقيقا وأريبا... فإن ردود سواه –وهم كثر- جاءت في منتهى القسوة والسوء لعلّ أقلّها السّباب والشتيمة والافتئات وهتك العرض، أوليس في هذا وحده ما يكفي لجعل المغامرة في نقد الأحياء أمرا لا يمكن أن يتمّ على حساب أعصاب المرء وإنسانيّته؟

من هنا يتبيّن أن التصدير تحوّل إلى مكاشفة غايتها إطلاع المتلقّي على الألم الذاتي. حتى لكأن الخطاب يتبع استراتجيّة محدّدة، بموجبها تصبح مجاهرة الكاتب بكون الكتاب مجمع مقالات متباينة وسيلة تضمن له أن يكسب ثقة المتلقي حتى يأنس إليه. وبذلك لا تكون عمليّة التأسّي وشكوى الحال مسقطة في التصدير إسقاطا. إنها جزء من استراتجيّة الخطاب الذي اختار أن يكون مكاشفة. لكنّ طبيعته تلك إنما تهدف إلى إثارة الأشجان في نفس المتلقّي كي تغريه بالإقبال على القراءة والتغاضي عن الهنات إن وجدت.

ترد السطوة أحيانا أخرى في شكل تبشير بالكتاب وترغيب فيه. ويتحوّل الترغيب والتبشير إلى إشهار لأمجاد الكتاب ومُنتِجه أو مترجمه حين يتعلّق الأمر بتصدير الطبعة الثانية من الكتاب نفسه. يكتب جبرا في مقدّمة الطبعة الثانية *لأدونيس أو تموز* معبّرا عن حرصه على منح الكتاب مزيدا من الأمجاد:[517]

> كان استخدام أسطورة تموز في الشعر الجديد قد لفت أنظار القرّاء على نطاق واسع في الوطن العربي وإذا الكتاب ينفذ حقّا، وأخذ الكثيرون يكتبون إليّ

---

(516) **نعيم اليافي، *المغامرة النقديّة*، ص7.**

(517) **جبرا إبراهيم جبرا،(ترجمة) *أدونيس أو تموز: دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، 1979، ص12-13.**

يطلبون نسخة منه... وهاهو الكتاب يصدر، مرّة أخرى، في حلّة جديدة، ولعلّ أهمّيته زادت اليوم عمّا كانت عليه من قبل.

ويحرص محمد عابد الجابري أيضاً على التبشير بمؤلّفه وإشهار ما نالته الطبعة الأولى لكتابه *نحن والتراث* من حظوة وتبجيل. يكتب في نبرة لا تخلو من ابتهاج: «كان للاهتمام الذي حظي به هذا الكتاب عند ظهوره في ربيع السنة الماضية (أبريل 1980) ما شجّعني على الموافقة على إعادة طبعة ثانية... لقد حظي الكتاب باهتمام النقاد.»[518]

يأتي التصدير، في بعض الحالات الأخرى، لينهض بمهمّة استدراج المتلقّي إلى التسليم بأن الكتاب الذي بين يديه ليس مجرّد كتاب يبحث في أمور جزئيّة تخصّ شعرّية النصوص وأدبيّتها، بل هو جزء من فعل نضالي ينشد تحرير الإنسان العربي من جميع أزماته والثقافة العربيّة من كلّ مآزقها. يكتب كمال أبو ديب مثلا في مقدّمة كتابه *في الشعريّة*:[519]

> وإذا كان ثمّة من قبس يأتلق في ظلمة الانحطاط الثقافي والفكري والسياسي الذي ما يزال يلفّ الوطن العربي اليوم، فإنه يتمثّل في تبلور اتجاه بحثي صارم يصرّ على الكتابة المتعمّقة، التحليليّة، المكتنهة، الكاشفة ويجهد لتأصيل الفكر النقدي الجادّ في مجال الدراسة... وإذا ما بدا ما أقوله مستغربا في مقدّمة لبحث في الشعريّة، فإن هذا الاستغراب لا يعبّر إلاّ عن قصور في تقدير الأهمّية الحاسمة لتنمية فكر تحليلي ووعي نقدي ضدّي في الثقافة العربيّة المعاصرة.

هكذا يضيّق المؤلّف الخناق على متلقّيه المفترض حتى لا خيار قدّامه. فإما أن يسلّم بأن الكتاب الذي بين يديه على درجة عالية من الخطورة والأهمّية أو يحشر نفسه في دائرة القاصرين عن الفهم. لذلك يعمد المؤلّف، بعد أن سدّ السّبل في وجه متلقّيه المفترض، إلى إقناعه بأن الكتابة في الشعر والشعريّة «تشكّل بعدا هاما من أبعاد هذا الصراع الذي يبدو مستقبل الوطن مرتهنا به الآن أكثر من أيّ وقت مضى.»[520]

---

(518) **محمد عابد الجابري، *نحن والتراث*، ص5.**
(519) **كمال أبو ديب، *في الشعريّة*، بيروت: مؤسّسة الأبحاث العربيّة، 1987، ص9.**
(520) **نفسه، ص19.**

غير أن هذه السطوة تزداد مضاء حين يحرص المؤلّف على استدراج المتلقّي إلى تبنّي ايديولوجيا معيّنة يعتقد أنها طريق الخلاص ومأوى الحقيقة. هذا ما يرد صريحا في *نحن والتراث* مثلا إذ يلحّ الجابري في «مقدّمة الطبعة الثانية» على أن الخلاص مشروط بالمضيّ على درب: «محاربة الإقطاعيّة والعنوصيّة والتواكليّة وتشييد (مدينة) العقل والعدل، مدينة العرب المحرّرة، الديمقراطيّة والاشتراكيّة.» [521] وهو يحرص، في الآن نفسه، على توجيه المتلقّي معلنا: « يجب التسلّح بالرؤية التاريخيّة الواعية.»[522]

تسلك هذه الظاهرة طريقا أكثر التواء لدى الإفصاح عن نفسها في مقدّمة *نقد الفكر الديني*. إذ يعمد المؤلّف إلى إخبار متلقّيه المفترض بأن الأبحاث التي ضمّها الكتاب أبحاث «علميّة». يكتب صادق جلال العظم: «يجد القارئ في الصفحات التالية مجموعة أبحاث تتصدّى، على ما أرجو، بالنقد العلمي والمناقشة العلمانيّة والمراجعة العصريّة لبعض نواحي الفكر الديني السّائد حاليا.»[523] وترد عبارة «على ما أرجو« لتعمّق اطمئنان المتلقّي إلى أنه في حضرة خطاب يقترحه مؤلّف على متلقّيه متمنّيا أن يكون خطابه علميّا موضوعيّا بعيدا كلّ البعد عن التبشير الايديولوجي. لكنّ هذه العبارة التي يراد منها إيهام المتلقّي بأنه ليس في حضرة خطاب يقينيّ، سرعان ما تتراجع بعد أن أدّت وظيفتها. فيتحوّل التصدير إلى خطاب تبشيريّ ايديولوجي ينشد استدراج المتلقّي إلى التسليم بمواقف المؤلّف وتبنّيها.

إن التبشير يتوسّل الإيقاع بالمتلقّي عن طريق إثارة الأشجان في نفسه. وذلك بتذكيره بالرزايا المشتركة بين منتج الخطاب ومتلقّيه. نقرأ مثلا: «بعد الهزيمة العربيّة في حزيران 1967، تصدّى عدد من الكتاب التقدّميين إلى نقد بعض جوانب البنيان الفكري والاجتماعي التقليدي للمجتمع العربيّ.»[524] ويلحّ المؤلّف على إخبار متلقّيه بأن ذلك النقد «بقي ضعيفا هزيلا».[525] ثم يشرع في استدارجه قائلا: [526]

حاولت في هذه الأبحاث أن أمارس هذا النوع من النقد الملموس للفكر

---

[521] **الجابري، *نحن والتراث*، ص53.**
[522] **نفسه.**
[523] **صادق جلال العظم، *نقد الفكر الديني*، بيروت: دار الطليعة، الطبعة الخامسة، 1982، ص6.**
[524] **نفسه، ص7.**
[525] **نفسه.**
[526] **نفسه، ص7، 11.**

الديني... لذلك أرجو أن يكون هذا الكتاب خطوة متواضعة على طريق تبديد هذا الوهم وأمثاله، ومن نافل القول أن الطريق لا تزال طويلة وشاقّة لمن أراد أن يسلكها بين العرب من أصحاب القناعات الاشتراكيّة الثوريّة.

هكذا يرسم التصدير حدود القراءة ويضبط ضفافها ومقاصدها. إن *نقد الفكر الديني* يجب أن يقرأ، في نظر مؤلّفه، باعتباره سيرا على الطريق المؤدّية إلى الاشتراكيّة. لذلك تأتي عبارة «القناعات الاشتراكيّة الثوريّة» لتضيّق الخناق على المتلقّي وتدفعه دفعا باتّجاه تأوّل الأبحاث الواردة في الكتاب باعتبارها خطوة على الطريق المؤدّية. ولمّا كانت صفة الرجعيّة من الصفات الرذيلة التي تشين المرء وتعافها نفسه، فإنه لم يبق قدّام المتلقّي غير مسلك واحد: تبنّي «القناعات الاشتراكيّة الثوريّة» التي يبشّر بها الكتاب. وإن لم يفعل فإنه سيحشر في خانة الرجعيّين والاتكاليّين. ولما كانت الصورة التي يرسمها المؤلّف لمتلقّيه المفترض صورة امرئ عديم الحيلة بريء إلى حدّ الغفلة كما أوضحت سابقا، فإنه سيلتزم بالحدود التي رسمها المؤلّف ويقرأ النصّ باعتباره طريقا ونهجا ويشرع في السير على خطى المؤلّف طيّعا.

تتخذ ظاهرة استدراج المتلقّي إلى تبنّي مواقف المؤلّف مظهرا آخر في كتاب *في السّجال الفكري الراهن*. إذ يعمد طيّب تيزيني إلى رسم الراهن العربي في شكل مشهد قيامي لا شيء فيه غير الخراب فيما هو يستنهض المتلقّي. يكتب في مقدّمة *في السّجال الفكري الراهن*:[527]

> إن الوضعيّة تتسم، ضمن ما تتّسم به، بكونها حالة من حالات الانتقال باتّجاه أفق ما. فهي تنطوي على عناصر كبرى من القلق والاضطراب والتململ والتحفّز والاستياء والقنوط. وقد بدأ يبرز هذا كلّه بمزيد من الثقة مع بروز «مرحلة ما بعد بيروت 1982» تلك المرحلة التي تحمل وشم الهزيمة والتحفّز والخيانة والانتقام الوطني القومي والجبن والشجاعة، أي تلك المرحلة أخذت تعلن فيها عن نفسها مشاريع الخيانة الوطنيّة والقوميّة بصيغ من الطائفيّة والانهزاميّة والاستسلام وارتداد المشاريع الثقافية.

---

[527] **طيّب تيزيني، *في السّجال الفكري الراهن... حول بعض قضايا التراث العربي -منهجا وتطبيقا*، ص13.**

ويعمد، بعد إثارة انفعال التأسّي على الحال في نفس المتلقّي، إلى رسم طريق الخلاص قائلا: «إن طموحنا من إصدار هذه الصفحات يكمن -في أقصاه- في تعميق الوعي العلمي، الجدلي المادّي التاريخي.»[528] وبذلك تأتي المقدّمة لتوضّح للمتلقّي المتَصوّر مقاصد المؤلّف فيما هي تهب النصّ ماهية وترسم حدود القراءة وضفافها حتى تلزم النصّ بأن لا يزيغ أو يفصح عمّا لم يقصده منتجه.

هذه الرغبة في تأثيم المتلقّي عن طريق إثارة الأشجان الجماعيّة في نفسه وتذكيره بالهزيمة التي مني بها الحلم العربي تتعدّى التصديرات التي توشّى بها المؤلّفات ذات المنحى الفكري وتعاود الظهور في الدراسات الأدبيّة سواء كانت ذات منحى تنظيريّ أو ذات توجّه تطبيقي. يعمد يوسف الخال مثلا في مقدّمة *الحداثة في الشعر* إلى تصدير الكتاب بمقدّمة تحمل عنوان: «نحن والعالم الحديث». فترتسم صورة الثقافة العربيّة والراهن العربي في شكل صحراء موات حتى لا أمل في خلاص ممكن أو رجاء محتمل. وهو يحدّث المتلقّي عن موت العقل العربي. ويخبره بأن العقل هاجر إلى الغرب منذ الغزالي وأقام هناك.[529] ثم يعمد إلى استدراج متلقّيه المفترض إلى التخلّص من القديم العربي والانخراط في «التراث الحضاري كلّه». وهو تراث يبدأ، في نظره، «منذ طاليس وسوفوكليس إلى أزرا باوند وهيدغر.»[530]

غير أن النجاة من ورطة «التراث» العربي ومكائده التي تحول دون التقدّم مشروطة، في نظر يوسف الخال، بالتملّص من اللغة العربيّة باعتبارها أمّ العقبات التي ما فتئت تحول دون تجديد أسئلة الإبداع العربي. يكتب في نبرة جازمة:[531]

> والواقع أننا استنفذنا، أو كدنا نستنفذ، منذ أبي نواس إمكان تطويع اللغة الفصحى لحاجة التعبير الحيّ النابض عن خلجات نفوسنا وتأمّلات عقولنا، ففشلنا في المسرح وفي السينما وسنفشل قريبا في الرواية والقصّة.

تتخذ مسألة استدراج المتلقّي عن طريق إثارة الشجن في نفسه طريقة أخرى أكثر

---

(528) **طيّب تيزيني، *في السّجال الفكري الراهن... حول بعض قضايا التراث العربي -منهجا وتطبيقا*، ص15.**
(529) **يوسف الخال، *الحداثة في الشعر*، بيروت: دار الطليعة، 1978، ص9.**
(530) **نفسه، ص.10**
(531) **نفسه، ص.7**

مواربة. فتعلم المؤلّفة متلقّيها أن موضوع البحث على علاقة عضويّة بهزيمة حزيران. تكتب أسيمة درويش في مقدّمة *مسار التحوّلات قراءة في شعر أدونيس*: «أدّى عجز الثقافة عن رجّ السطوح الساكنة والمساءلة الجذريّة إلى ظهور تيّارات... تستعيض عن فحص الواقع ومعاينته بالآمال وعن معرفة الذات بالاستيهام.»[532] وتجزم بأن هذه الظاهرة أدخلت «الأمة العربيّة في طور الانفصام النفسي الحضاري.»[533] ثم تلحّ على أن «هذا الفصام جعل لهزيمة 1967... وقع الصدمة التي هزّت الوعي العربي وأيقظته من غيبوبة الاستيهام. وهذا ما أدّى إلى ظهور حركة النقد الذاتي.»[534] وهي تخلص من كلّ ذلك إلى أن شعر أدونيس الذي رشّحته للدراسة إنما يمثّل «مركز تصادم الأفكار والتيّارات جميعها.»[535]

يستحضر الخطاب فكرة الهزيمة فيما هو يجاهر بأن دراسة شعر أدونيس ستكون تلمّسا لدروب الخلاص. لأن أدونيس، في نظر منتجة الخطاب، هو الرائد الذي افتتح قدّام الثقافة العربيّة الطريق إلى القبول بالاختلاف. تكتب في نبرة لا تخلو من تبجيل وإعلاء واحتفاء:[536]

> لقد حمل أدونيس راية فكر الاختلاف... ولكنّه في هذا التمسّك بالاختلاف والتمرّد على سلطة السّائد لم يقتصر على المستوى الأدبي... لم يكن أدونيس الوحيد الذي تمرّد على سلطة الايديولوجيا... غير أن أدونيس كان أطول الواقفين في ساحة التمرّد دون مهادنة... وتداخلت المواقف السياسيّة بالفنّية.

ثمّة في هذا التصدير حرص على إحاطة صورة أدونيس بهالة تجعل منه شاعرا وطريقا مؤدّية إلى النجاة. لذلك ترتسم صورته متلبّسة بملامح الأب الحاني، والرائد الفاتح، والمخلّص الذي يحمل عبء الآخرين. نقرأ مثلا: لقد كان أدونيس:[537]

> قطبا من أقطاب السجال الدائر حول أهمّ القضايا الثقافيّة والسياسيّة –

---

(532) **انظر مثلا: أسيمة درويش، *مسار التحوّلات: قراءة في شعر أدونيس*، بيروت: دار الآداب، 1992، ص10.**
(533) **نفسه.**
(534) **نفسه.**
(535) **نفسه، ص15.**
(536) **نفسه، 19-20.**
(537) **أسيمة درويش، *مسار التحوّلات: قراءة في شعر أدونيس*، ص15.**

الاجتماعيّة... هذه الممارسة جعلته يجمع إلى الصلة بتطوّر النتاج الشعري العربي والعالمي وتطوّر النظريات، الصلة بالشعراء الرواد والشبّان، ويرافق خطوات الشبّان الأولى، فضلا عن الصلة بالقارئ، فيلتمس تطوّر ذائقته وطبيعة تلقّيه، يضاف إلى ذلك كلّه الصلة بالتيارات السياسيّة والاجتماعيّة الأوسع.

إن التصدير، في مثل هذه الحال، يتوسّل استدراج المتلقّي إلى التسليم بأن دروب الخلاص كامنة في موضوع البحث أي في شعر أدونيس. ذلك أن شعر أدونيس إنما يمثّل ما أعقب الهزيمة من بحث عن خلاص ممكن أو محتمل. بل إن أدونيس هو الأفضل بين الجميع لأنه «حامل راية الاختلاف» الذي لم «يهادن» ولم يهدأ أو يصالح. غير أن تسليم المتلقّي بهذا الأمر لا يمكن أن يتحقّق لمنتجة الخطاب على التّمام إلاّ متى تمكّنت من إثارة الشجن والأحزان في نفسه لإقناعه، بعد ذلك، بأن الغاية من الدراسة إنما هي الإسهام في محو الأسباب التي قادت إلى الهزيمة حتى لا تتكرّر ثانية.

من هنا تستمدّ ظاهرة إعلاء أدونيس وشعره جميع مبرّراتها. إذ الغاية منها إقناع المتلقّي المفترض بالدخول إلى عالم أدونيس لا باعتباره خطابا جماليّا، بل باعتباره جمّاع التناقضات والأسئلة والحلول. إنه طريق إلى النجاة. ثمّة في هذا التصدير ما يدلّ، إيماء ولمحا، على أنه مسكون بنوع من الأمومة الحانية التي تنشد تجنيب المتلقّي عنف الحيرة وعنت السؤال ما دامت التناقضات وأدواؤها موجودة في هذا الشعر. وستكون الدراسة رحلة كشف لها.

غير أن هذه الأمومة الحانية هي أيضاً أمومة كاسرة. إنها ترفض أن تترك للمتلقّي حرّية القراءة والتأويل فتنوب عنه في ذلك. وترفض أن تسلّم نصّ الدراسة لمصيره ومستقبله فتتدخّل في رسم الحدود والضفاف التي يجب أن يُقرأ في ضوئها. من هنا يتأتّى الإصرار على إفادة المتلقّي بأن الدراسة ليست مجرّد قراءة نقديّة، بل هي بحث عن سبل الخلاص من الهزيمة ومخلّفاتها ونتائجها. ومن هنا أيضاً يصبح إعلاء أدونيس وشعره طريقة تتوسّل بها منتجة الخطاب إعلاء نفسها وتمجيد خطابها. فإذا كان لأدونيس «حامل راية الاختلاف» فضل افتتاح الدروب المؤدّية إلى الخلاص، فإن لمنتجة الخطاب فضل إجلاء تلك الدروب ومحو الغموض الذي يكتنفها. لا تخفي المؤلّفة وعيها بأهمّية الدور الذي نهضت به والعبء الذي تجشّمته. لذلك

تخاطب المتلقّي المفترض قائلة:[538]

> إن اختيار أدونيس موضوعا للدراسة يعني الوقوف في مركز تصادم الأفكار والتيارات والتجارب وإذا كان هذا الاختيار فرصة تتيح النفاذ إلى ساحة الخلاف والسجال، فإنه قبول لتحدّ كبير، ليس بسبب ما يشاع عن غموض شعره، بل بسبب من كثافة الحجب التي تقوم اليوم بين القارئ وبينه.

لا يمكن إرجاع عبارة «كثافة الحجب» التي تحول دون تمثّل المتلقّي لمقاصد النصّ ومنتجته إلى كون المؤلفة تتعامل مع شعر أدونيس، وإن بطريقة غير واعية، على أنه أشبه باللوح المحفوظ ومأوى الحقيقة. ولا يمكن إرجاعها إلى كون المؤلّفة تصدر عن رؤية مأهولة بالتشخيصات والرموز الدينيّة التي تعتبر النص مأوى الحقيقة وتعامل النقد على أنه تفسير لتلك الحقيقة. الراجح أن استخدام عبارة الحجب متأتّية عن الرغبة في استدراج المتلقّي إلى التسليم بأهمّية الدراسة وموضوعها عن طريق إحاطة الموضوع بالعقبات والألغاز. أو لعلّها مكائد المتخيّل ومفاجآت الكلمات حين توهم بالاستسلام لمقاصد مستخدمها فيما هي تطفح بما لم يجل بخاطره أصلا.

تتّخذ مسألة استنهاض المتلقّي لقبول الخطاب عن طريق إثارة الأشجان في نفسه ملمحا آخر في المثقّفون العرب والغرب. فتزداد الصورة التي يرسمها المؤلّف لمتلقّيه المفترض وضوحا وتبلورا. لاسيّما أن هشام شرابي يصدّر كتابه بمقدّمتين. المقدّمة الأولى هي مقدّمة الكتاب آن صدوره للمرّة الأولى عن The Johns Hopkins University Press في بالتيمور Baltimore. أما المقدّمة الثانية فهي مقدّمة الطبعة العربيّة. التي حرص المؤلّف على إيضاح أنها إنما كتبت خصّيصا للمتلقي العربي فوضع لها عنوان «مقدّمة الترجمة العربيّة».[539]

والناظر في المقدّمتين يلاحظ، في يسر، أن الاختلاف بينهما لا يخلو من الدلالات. ففي حين جاءت المقدّمة الأولى تنشد إطلاع المتلقّي الغربي الناطق بالانجليزيّة أو المتلقّي الذي

---

[538] **أسيمة درويش، *مسار التحوّلات: قراءة في شعر أدونيس*، ص15.**

[539] **هشام شرّابي، *المثقّفون العرب والغرب: عصر النهضة 1875-1914*، بيروت: دار النهار للنشر، الطبعة الثانيّة، 1978، ص9.**

يتقن الانجليزيّة على أسئلة المثقّفين العرب في رحلة البحث عن نهضة ممكنة أو محتملة، جاءت «مقدّمة الترجمة العربية» طافحة باستنهاض المتلقّي العربي للفعل والثورة، وإنقاذ ما تبقّى من الوطن لم يسلب، وما بقي من الكرامة العربيّة لم يهدر. تنشد المقدّمة الأولى المعرفة. أما الثانية فإنها تهدف إلى التّعبئة والاستنهاض.

في المقدّمة الأولى سادت نبرة الباحث الرّصين الحريص على وضع مسافة فاصلة بين ذاته وموضوع بحثه. لذلك يشرع الخطاب في إطلاع الناطق بالانجليزيّة على موضوع الكتاب منذ السطر الأوّل. يفتتح المؤلّف خطابه قائلا:[540]

> ارتبط المجتمع العربي، منذ أقلّ من قرن، ارتباطا وثيقا بماضيه. واليوم ما زال يناضل ليشقّ طريقه إلى العالم المعاصر. لم تكن اليقظة العربيّة –وهو التعبير الذي استعمله المثقّفون العرب لنعت عمليّة التحديث- وليدة وعي فجائي.

وعلى هذه النبرة الهادئة جريان مجمل التصدير حتى في اللحظة التي يجاهر فيها منتج الخطاب بمقاصده قائلا: «حاولت، في هذه الدراسة، أن أحلّل التغيير من وجهة التاريخ الفكري فنظرت إلى مثقّفي هذه المرحلة عبر أدوارهم كمعلّقين على تجربة جيلهم.»[541]

وحالما يتمّ الانتقال إلى «مقدّمة الترجمة العربيّة» تأتي الحماسة لتحلّ محلّ الرصانة. وتتغيّر مواقف منتج الخطاب. ويطال التغيير علاقته بمتلقّيه وعلاقته باللغة وكيفيات إجرائها فتصبح العبارة تخييليّة تتوسّل مقاصدها باعتماد المجاز وتوليد الصور. تشرع المقدّمة، منذ الجمل الأولى، في رسم الواقع العربي مأسويا فاجعا أسود. يكتب هشام شرابي: «من الصعب في هذه الأيّام أن يجد الكاتب العربي معنى لعمله الفكريّ. ما قيمة استقصاء «الحقيقة» فيما يداس الإنسان في وطنه وتغتصب بلاده يوما بعد يوم.»[542] هكذا تتغيّر استراتجيّة الخطاب، فترد ظاهرة شكوى الحال لتنبّه المتلقّي العربي إلى أن المؤلّف يشاركه أحزانه ومآسيه الفرديّة (يشار إليها بصورة الإنسان مداسا) والجماعيّة (يشار إليها بصورة البلاد تغتصب).

---

(540) **هشام شرّابي، *المثقّفون العرب والغرب*، ص13.**
(541) **نفسه، ص14.**
(542) **هشام شرّابي، *المثقّفون العرب والغرب*، ص9.**

لكنّ المؤلّف لا يكتفي برسم مشهد الأفول مُجْملا، بل يعمد إلى التفصيل كي يمعن في استدراج المتلقّي إلى ما يريد استنهاضه إليه وحفزه عليه. لذلك يتعمّد الكلام إثارة الأشجان في نفس المتلقي عن طريق تذكيره بانهيار الحلم العربي في حزيران. يقول هشام شرّابي حال فراغه من رسم المشهد الأوّل: «كتبت الصفحات الأخيرة من هذا الكتاب في أيّام حزيران السوداء.»[543] ثم يشرع في ابتناء الصورة الحاصلة له عن نفسه ويثبّتها في قلب الخطاب. فإذا هي صورة شخص رائد يمتلك مقدرة هائلة على المقاومة وتحقيق الانتصارات في أشدّ الظروف قسوة.

يطفح الكلام، تبعا لذلك، برؤية ايديولوجيّة تهدف إلى جعل الملتقّي العربي يسلّم بالدور الريادي الذي ينهض به منتج الخطاب فيقتدي به ويسير على خطاه، لأن من يسير على خطاه ذاك هو الذي يخلص. يعمد هشام شرابي، بعد أن ضيّق الخناق على هذا المتلقّي العربي وأثار في نفسه أحزانه وأشجانه وهزائمه وهزائم أمته ووطنه، وبعد أن حدّثه عن «أيام حزيران السوداء»، إلى رسم الطريق المؤدّية إلى الخلاص قائلا:[544]

> وكان لي آنذاك، كما كان لزملائي وإخواني الأساتذة والطلبة العرب في أميركا اختيار واحد: إما الاستسلام إلى اليأس والضياع، أو الاستمرار، بالرغم من كلّ شيء، في روتين العمل اليومي. كانت كلّ دقيقة مرّت في الساعات السبع التي كنت أقضّيها يوميّا في الكتابة تتطلّب كلّ جهدي وإرادتي للمتابعة والاستمرار. وكان مجرّد الاستمرار في العمل، مجرّد التغلّب على اليأس والاستسلام النفسي، نوعا من الانتصار.

غير أن هذه الصورة النورانيّة التي يرسمها المؤلّف لنفسه لا تأتي لتشير إلى الحلول التي يقترحها على متلقّيه المفترض فحسب، بل ترد أيضاً لتعمّق في نفس هذا المتلقّي العربي الإحساس بالإثم وتأنيب الضمير. ويبلغ التأثيم ذراه حين يعمد المؤلّف إلى تبرئة العسكر وإدانة الشعب. يكتب: «عندما يحيق الخطر بالمجتمعات الأخرى ينهض المجتمع بكامله لمواجهة العدوّ ودرء الخطر. أما عندنا فلا تتحرّك إلاّ الجيوش! والشعب يبقى خارج المعركة

---

(543) **نفسه.**
(544) **نفسه.**

متفرّجا.»[545] والمتلقّي المفترض ليس سوى واحد من هذا الشعب الخامل الذي يختار الخمول أو يرغم عليه. لكنّه لا يهبّ لتغيير ما بنفسه.

يتحوّل الكلام إلى خطاب عقائدي ينشد تعبئة «الشعب» واستنهاضه للصراع. لقد اختار المؤلّف صورتين متغايرتين. حرص في المقدّمة الأولى على أن يظهر للمتلقّي الغربي في زيّ المثقّف الذي ينتج معرفة. وحرص في «مقدّمة الترجمة العربيّة» على أن يظهر للمتلقّي العربي في صورة الداعية والحجّة. وهو لا يخفي تمثّلاته لنفسه ولدوره. بل يجاهر بها قائلا: «إن همّي في هذا الكتاب أن أقدّم إطارا فكريّا يمكننا بواسطته أن نعالج واقعنا الاجتماعي والتاريخي بروح وطريقة علميتين.»[546] فترتسم صورته على أديم النصّ متلبّسة بصورة الداعية الذي يحثّ بني قومه قائلا في نبرة خطابيّة لا تخلو من الحماسة:[547]

> لقد آن لنا أن نجابه حقيقتنا بعزيمة صادقة وتصميم. ليس لأنه بالمواجهة الصادقة فقط يمكننا تخطّي الحاضر، بل لأنه بدون مجابهة كلّية ومستمرّة لن نقدر على تجاوز هذا الحاضر... وعلى بناء مستقبل جديد يضعنا في التاريخ الذي ما زلنا نعيش على هامشه.

لقد كُتبت المقدّمة الأولى في واشنطن بتاريخ «تموز 1969».[548] وكتبت الثانية في بيروت بتاريخ «نيسان 1970».[549] جاءت الأولى بعد سنتين من هزيمة حزيران. وسُطّرت الثانية بعد ثلاث سنوات. لكنّ المؤلّف حرص في المقدّمة الأولى على أن يظهر في زيّ الباحث الذي ينشد المعرفة وينتجها. وتحوّل في المقدّمة الثانية إلى داعية. ولا يمكن إرجاع هذه الصورة المتموّجة التي تختار لكلّ حال لبوسها إلى كون الإحساس بالهزيمة يشتدّ في بيروت ويهدأ في واشنطن. ولا يمكن تفسير ذلك بكون إحساس المؤلّف بالفجيعة كان معدوما سنة 1969 ثم استبدّ به وتفاقم سنة 1970. لكأن هشام شرّابي اختار التباعد عن موضوع بحثه آن توجيه الخطاب إلى المتلقّي الغربي ليقينه أن المأساة العربيّة لا تهمّ المتلقّي الغربي

---

(545) **هشام شرّابي، *المثقّفون العرب والغرب*، ص9.**
(546) **نفسه، ص11.**
(547) **نفسه.**
(548) **نفسه، ص14.**
(549) **نفسه، ص11.**

ولا تمسّه أصلا. وحين وجّه الخطاب ذاته إلى المتلقّي العربي أحسّ أنه بين ناسه وبين بني قومه فراح يستنهضهم ويعلّمهم.

لكأن هذه الصورة المتبدّلة جزءا من مكائد المكان وتلوينه للسلوك البشري. فلقد أوضحت سابقا أن الإقامة في الغرب كثيرا ما تحكّمت بالصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها في الثقافة العربيّة. وكثيرا ما أحاطت القائم بها بهالة نورانيّة ذات طابع رسوليّ كما بيّنت في ما تقدّم. هبط هشام شرابي من واشنطن، حيث كتب مقدّمة الطبعة الانجليزية، إلى بيروت التي سيكتب فيها «مقدّمة الترجمة العربيّة». ثمّة في خطابه ما يدلّ على أنه يعتبر مقدمه إلى بيروت هبوطا فعلا. وثمّة أيضاً ما يدلّ على أنه يعتبره خروجا من التاريخ إلى هامشه. وهو يجاهر بذلك محدّثا عن «التاريخ الذي ما زلنا نعيش على هامشه».[550]

للتأويل، في مثل هذه الحال، حدوده ومضايقه. لكنّ التباين بين المقدّمتين يظلّ يكشف، مع ذلك، عن موقف منتج الخطاب من متلقّيه المفترض. وهو يكشف أيضاً أن المؤلّف منشغل إلى حدّ الهوس بهذا المتلقّي المتصوّر. لذلك استخدم في المقدّمة الأولى الموجّهة إلى المتلقّي الانجليزي ضمير الغائب سواء حين تحدّث عن المجتمع العربي والمثقّفين العرب، أو حين طرح موضوع دراسته. ولم يزجّ بذاته في الموضوع. وحالما توجّه بالخطاب إلى المتلقّي العربي استخدم ضمير المتكلّم المفرد وضمير المتكلّم الجمع. جاء ضمير المتكلّم المفرد في المواضع التي يحدّث فيها عن مشروعه وعن نفسه وموضوع بحثه. يكتب مثلا: «كتبت الصفحات الأخيرة من هذا الكتاب في أيّام حزيران السوداء.../ لقد حاولت في هذا الكتاب إظهار التطور الايديولوجي في العالم العربي.»[551] أما ضمير المتكلّم الجمع فيقع استخدامه في المواضع التي يتحوّل فيها الخطاب إلى خطاب عقائدي حماسي ويصبح المؤلّف، تبعا لذلك، داعية يبشّر بضرورة النهوض والتنصّل من الخمول والأوهام. يقول مثلا: «لقد آن لنا أن نجابه حقيقتنا بعزيمة صادقة وتصميم.../ وأولى الحقائق التي علينا مجابهتها هي حقيقة تاريخنا من دون كذب على النفس وخداع للآخرين.»[552]

من هنا تنكشف مكائد المؤلّف ورغبته في السطوة. لقد حرص على أن يظهر في زيّ

---

(550) **هشام شرّابي، *المثقّفون العرب والغرب*، ص11.**
(551) **هشام شرّابي، *المثقّفون العرب والغرب*، ص9-11.**
(552) **نفسه، ص11.**

العالم منتج المعرفة حين وجّه خطابه إلى المتلقّي الغربي. وهو بذلك إنما ينشد نيل إعجاب ذلك المتلقّي وإقناعه عن طريق إفادته. لكنّه عدل عن هذا الموقف لحظة وجّه الخطاب ذاته إلى المتلقّي العربي. لقد تغيّر المتلقّي المتصوّر، فغيّر المؤلّف مواقفه. كفّ عن كونه منتج معرفة. وقرّر أن يسود ويقود ويتزعّم. واستبدّت به شهوة الغلبة والزعامة. وهذا ما يفسّر الانتقال من ضمير المتكلّم المفرد إلى ضمير المتكلّم الجمع. يكتب مثلا: « إن همّي الأساسي (أنا) في هذا الكتاب أن أقدّم (أنا) إطارا فكريّا يمكننا (نحن) بواسطته أن نعالج (نحن) واقعنا (نحن) الاجتماعي والتاريخي بروح وطريقة علميتين.»[553] لا يأتي استخدام الضمائر التي عليها جريان الخطاب من قبيل الاتّفاق، بل يضع من يتملاّه في حضرة صورتين. صورة «الأنا» الفاعلة التي تضع الإطار وتشير إلى السبيل المؤدّية إلى الخلاص، وصورة الجماعة التي عليها أن تسير على خطو تلك «الأنا» وتدين بها.

لا يمكن إرجاع هذا الموقف الخطير الذي يخترق خطاب هشام شرّابي في علاقته بالمتلقّي الغربي والمتلقّي العربي إلى كونه يرسم للمتلقّي العربي صورة دونيّة تجعل منه شخصا يسهل إخضاعه أو التّغرير به، لا سيّما أن نبرة الودّ التي تتلبّس بخطاب المؤلّف تمنع هذا التأويل. غير أن نبرة الودّ، في حدّ ذاتها، لا يمكن أن تفصح عن معناها إلاّ إذا وقعت مقارنتها بالحياد الذي تطفح به المقدّمة الموجّهة إلى المتلقّي الغربي. ذلك أن الحرص على الحياد في المقدّمة الأولى، وهو نفسه الذي يتحوّل إلى حرص على الزجّ بالذات في موضوع البحث في المقدّمة الثانية، إنما يكشف رغبة المؤلّف في توليد نصّ جديد من النصّ الأصلي الذي كتب في اللغة الانجليزيّة.

من هنا تستمدّ عمليّة التصدير خطرها. لاسيّما أن المقدّمة الأولى كانت بمثابة فاتحة مدارها تعريف المتلقّي الغربي بمحتوى الكتاب حتى يقبل عليه ويوسّع معارفه عن آخره «الشرقي». أما المقدّمة الثانية فإنها ليست فاتحة، بل عتبة شغلها المؤلّف ليشرح للمتلقّي العربي كيف يجب أن يفهم النصّ ويتأوّل أبعاده النضاليّة ودوره الرسوليّ. ومن هنا تصبح المقدّمة الثانية بمثابة تحويل للنصّ عن مقاديره التي جرت في اللغة الانجليزيّة. ثمّة تبديل لهوية النصّ إذن. إنه يلتزم بإنتاج المعرفة في الثقافة الانجليزية. وهو نصّ له هوية أخرى

---

[553] **نفسه.**

في الثقافة العربيّة إذ المطلوب منه أن يحشد الطاقات، ويحفز الهمم، ويبشّر بالصبح حتى إذا كان الصبح بعيدا صعب المنال.

لذلك ترتسم صورة المؤلّف في مقدّمة الطبعة الأولى (الانجليزيّة) باعتبارها صورة باحث رصين لا يتعسّف متلقّيه المفترض ولا يوجّهه أو يهديه إلى ما يظنّه سواء السبيل وطريق الخلاص. لكنّ صورة المؤلّف في (مقدمة الترجمة العربيّة) تتلبّس بملامح القائد والزعيم والهادي إلى طريق النجاة. ومن هنا ينكشف الوجه الخفيّ للودّ الذي يقابل به المتلقّي العربي. إنه تعبير واضح عن أبوّة كاسرة لا تصادر مستقبل النصّ فحسب، بل تتخطّى حدود النصّ لتوجّه المتلقّي وتحدّد له كيفيّات تقبّله للنصّ. لكأن المؤلّف يكيل بمكيالين. فهو لم يجرؤ على ممارسة سطوته على النصّ ومتلقّيه في الثقافة الغربيّة. لكنّه لم يتورّع من ممارسة التعليم والوعظ والسطوة في الثقافة العربيّة.

كان هشام شرّابي في مقدّمة الطبعة الانجليزيّة باحثا. أما في مقدّمة الترجمة العربيّة فتحوّل إلى معلّم. كان صنوا للمتلقّي، فلم يتعال عليه ولم يجرؤ على تلقينه دروسا وواجبات. وحالما تبدّل المتلقّي، تحوّل منتج الخطاب إلى سلطة ترسم للنصّ حدوده، وللقراءة ضفافها، وللمتلقّي واجباته. ثمّة إذن متلقّ راشد. وثمّة متلقّ قاصر. الأوّل غاية. والثاني مجرّد وسيلة.

لذلك يحرص المؤلّف في مقدّمة الطبعة الانجليزيّة على إفادة هذا المتلقّي الراشد، فيطرح قدّامه المعرفة مثلما يطرحها باحث رصين ملتزم بشروط البحث وضرورة الفصل بين الرغبة والتاريخ، وبين الذات والموضوع. أمّا المتلقّي القاصر فإن المؤلّف يحرص على توظيفه في خدمة ما يعتقد أنه سبل الخلاص.

لا يتفطّن هشام شرّابي إلى أن المتلقّي العربي الذي يوجّه إليه الخطاب مجرّد متصوّر ذهني من ابتداعه. لاسيّما أن المؤلّف قد شرع في إنجاز نصّه في المهجر قبل الهزيمة بستّ سنوات، أي أنه أنجزه في لحظة تاريخيّة محدّدة لها شروطها وخاصيّاتها. أما المتلقّي فإنه سيقرأ النصّ في لحظة مغايرة تمتلك شروطا أخرى وخاصّيات أخرى. وهذا ما يجعل من لحظة القراءة لحظة مغايرة تماما للحظة الكتابة. بل إن هذا المدى الزمني الفاصل بين اللحظتين هو الذي يجعل من القراءة فعلا مفتوحا على المفاجآت التي لم تكن في حسبان منتج

النصّ ولم تجل بخاطره أصلا. ومن المحتمل أيضاً أن لا يكتفي المتلقّي العربي، على ضعته وانعدام حيلته، بقراءة *المثقفون العرب والغرب*، بل يعيد قراءته في ضوء مقرّرات هشام شرّابي الواردة في *الجمر والرماد* فتزداد المفاجآت قتامة.

ففي حين حرص هشام شرّابي في «مقدمة الترجمة العربيّة» على أن يحيط كتابه بهالة تراجيديّة فألحّ على أنه فرغ من تحبير الصفحات الأخيرة منه في «أيّام حزيران السوداء»، يحرص في *الجمر والرماد* آن حديثه عن «نبوغه» وصبره على عناء الكتابة وضناها، على إعلام المتلقّي بأن تأليف *المثقفون العرب والغرب* استغرق منه وقتا لا يكاد يحدّد، وجهدا لا يقدر عليه إلاّ من كان «نابغة». يكتب في نبرة لا تخلو من تمجيد للذّات:[554]

> استغرق إنجاز كتابي *المثقّفون العرب والغرب* ستّ سنوات، وهو لا يتعدّى المائة والخمسين صفحة في نصّه الانجليزي. لقد قضيت من عمري سنين عديدة في انفراد تامّ بسبب هذا العمل. ولم يتغيّر روتيني اليومي على مرّ السنين: يبدأ يومي من الساعة التاسعة وينتهي في الخامسة، مع فاصل قصير لغذاء خفيف من الساندويتش، أحضره بنفسي، وقليل من الفاكهة. حصيلة اليوم الواحد لا تتعدّى عادة ست صفحات أو سبعا وتشكّل مسودّة أولى، أعيد كتابتها مرّتين أو ثلاثا قبل دفعها للطباعة على الآلة الكاتبة. يقول تشارلز ديكنز ليس النبوغ إلا المقدرة على تحمّل الجهد المستمرّ(taking pains). إذا كان هذا صحيحا، فإني لا شكّ قد لامست حدود النبوغ.

لقد شرع هشام شرّابي في تأليف الكتاب سنة 1961، ما دام قد فرغ من كتابة الصفحات الأخيرة في «أيّام حزيران السوداء»، وما دام التأليف قد استغرق من عمره ستّ سنوات لم يعرف فيها الراحة أبدا. لم تكن هزيمة حزيران من الأسباب الداعية إلى التأليف. لذلك لم يشر المؤلّف إلى هذه الهزيمة في مقدّمة الطبعة الموجّهة إلى المتلقّي الغربي. لكنّه حرص على توظيفها في «مقدّمة الترجمة العربيّة». وبذلك تعاود نزعة الكيل بمكيالين الظهور من جديد. لم يشر إلى الظروف التي حفّت بكتابة الصفحات الأخيرة من الكتاب حين وجّه الخطاب إلى

---

[554] **هشام شرّابي، *الجمر والرماد: ذكريات مثقّف عربي*، بيروت: دار الطليعة، الطبعة الثانية، 1988، ص131.**

المتلقّي الغربي. لكنّه حرص على افتتاح «مقدّمة الترجمة العربيّة» بذكر الرزيّة.

لا يعني هذا أن الكاتب اختار أن يكون أمينا مع المتلقّي الغربي. وعدل عن الأمانة حين توجه بالخطاب إلى المتلقّي العربي. لا سيّما أن التشكيك في صحّة زعمه يخلّ بالعقد الذي يربط بين منتج الخطاب ومتلقّيه. فالعقد الذي عليه جريان عمليّة الإبلاغ، في مثل هذه الحال، إنما هو الثقة المتبادلة بين منتج الخطاب ومتلقّيه. المطلوب من المتلقّي أن يسلّم بأن الكاتب يقول صدقا.

لكن المطلوب من المؤلّف أيضاً أن لا يلجم حرّية المتلقّي ويمنعه من تملّي الخطاب في ضوء ما تبوح به الكلمات وما تومئ إليه، لا في ضوء مقاصد منتجها ومقرّراته. ومن هنا تستمدّ عمليّة الإبلاغ أهمّيتها ودلالتها على عظمة الكائن. إنها موضع من المواضع التي ينكشف فيها الحوار بين كائنين مختلفين هما منتج الخطاب ومتلقّيه بعيدا عن نزوعات الغلبة والتسلّط والقهر.

لذلك يدرك الناظر في المقدّمة الموجّهة إلى المتلقّي الغربي أنها تلتزم بالحدود وتربو بنفسها عن التسلّط، إذ تطرح النصّ قدّام المتلقّي دون وعظ وإرشاد، ودون توجيه. ولذلك أيضاً حالما يتمّ النظر في المقدّمة الموجّهة إلى المتلقّي العربي تتموّج صورة منتج الخطاب وتتلبّس بملامح تكشف ميلا إلى التسلّط وممارسة السطوة. فالكاتب على يقين من أن ما حدث في حزيران لم يكن هزيمة، بل كان جرحا عميقا في الوجدان الجماعي العربي. لذلك عمد إلى توظيف تلك الحادثة الفاجعة ليحيط كتابه بطابع يجعل منه كتابا طالعا من عمق المأساة.

لقد أوضحت في ما تقدّم[555] أن المؤلّف في الثقافة العربيّة مأخوذ بالصورة الحاصلة له عن نفسه، مغرم بها إلى حدّ التولّه والهيام، وهذا ما تؤكّده هذه التصديرات جميعها. إن الوقوع في شراك الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها هو الذي يجعل المؤلّف ينشغل إلى حدّ الهوس بمتلقّيه المفترض ويطوّع خطابه وفق ما يلبّي توقّعات ذلك المتلقّي. ومن هنا تتأتّى ظاهرة الكيل بمكيالين. ومن هنا أيضاً يخلّ المؤلّف بالعقد الذي يربطه بالمتلقّي ويخلّ بشروط عمليّة الإبلاغ نفسها.

---

[555] **انظر فصل «المؤلف وفضائح نرسيس».**

إن المؤلّف لا يلزم حدوده، بل يستبدّ بعمليّة الإبلاغ كلّها ويضطلع بالأدوار جميعها. فلا يكتفي بدوره من جهة كونه منتج الخطاب، بل يتعدّاه لينهض بمهمّة التلقّي والتأويل. هكذا تعلن السطوة عن نفسها وتشرع في العمل. يستباح النصّ، ويستباح متلقّي النص، وذلك بإكراههما عن طريق الاستدراج والتوجيه على الامتثال لمقاصد منتج النصّ ونواياه ومواقفه. حتى لكأن المؤلّف في هذه الحال إنما يجسّد تسلّط المستبدّ الذي لا يقبل استقلالية الآخر إلاّ متى امتثلت لمقاييسه وتطابقت معها. لكأن التصديرات إنما تأتي محمّلة بصوت خفيّ هو صوت المؤلّف وهو يؤكّد على أنه منتج النصّ، وعلى أنه المؤتمن الوحيد على فهم أسراره ومعانيه، وهو الوحيد الجدير بقراءته قراءة خلاّقة.

لكنّ السطوة كثيرا ما تتخطّى التصديرات التي تفتتح بها الكتب عادة، وتجتاح النصّ النقدي نفسه. فيتداخل فيه صوتان. صوت الدّارس أو الباحث وصوت المعلّم الذي ينشد توجيه المتلقّي واستدراجه إلى التسليم بما ينشد المؤلّف إثباته. يشهد هذان الصوتان نوعا من التناوب بموجبه تصبح الكتابة قائمة على الإرجاء الدوريّ المنتظم. إذ يتمّ إرجاء الكلام في الموضوع ويعمد المؤلّف إلى مخاطبة متلقّيه المفترض لينبّهه إلى خطورة الموضوع، أو إلى أهمّيته، أو إلى ما يمكن أن يجرّه على منتجه من محن، أو ما يمكن أن يدرّه على المتلقّي من خيرات. ثم يعود إلى الكلام في موضوع دراسته.

يكفي هنا أن تقع إعادة النظر في *الغربال* وفي كتاب *في الخيال الشعري عند العرب* وفي كتاب *في الشعر الجاهلي* مثلا وسيتبيّن أن التناوب بين المؤلّف، باحثا أو دارسا، والمؤلّف، معلّما وموجّها، يتحوّل إلى قانون عليه جريان الكتابة. إذ يعمد الكاتب إلى مخاطبة المتلقّي المفترض مجاهرا بأنه يطرح قدّامه الجديد الذي لم يجل بخاطر أحد من قبل. يكتب ميخائيل نعيمة مثلا في معرض دعوته إلى ضرورة التجديد والعدول عن التقليد والاتّباع: [556]

> رفقا وحلما يا سادتي. فصعب –أصعب من اكتشاف القطب- على أبناء هذا العصر أن يجدوا منفذا جديدا لأقلامهم... ربّما أدركتم أن غايتي من هذه التوطئة كلّها لم تكن إلاّ لأمهّد الطريق لما جئت أحدّثكم به الآن. وأنا أتجاسر

---

[556] **ميخائيل نعيمة، *الغربال*، ص39 و 42.**

أن أعتقد، رغم كلّ ما سبق، أنه حديث جديد... أتيت لأدخل مستودع قلوبكم فألقي هناك جمرة كالتي أحملها في أعماق قلبي. أتيت لأنفث في حياتكم مكروبا جديدا يحوّلها إلى حرب أبديّة وجهاد مستمرّ.

ترتسم صورة المؤلّف محاطة بهالة تجعل منه شخصا فريدا يعي أنه فريد، ويدرك تمام الإدراك أنه نُذِر لافتتاح الطرق التي لم يتسنّ لغيره التفكير فيها أصلا. إنه حامل جذوة النار المقدّسة «ينفث» منها في حياة الآخرين ما يكفي لجعلهم يغيّرون ما بأنفسهم ويتّخذون منه قبلة وسبيلا. غير أن هذه الصورة الحاصلة للمؤلّف عن نفسه سرعان ما تشرع في حبك مكائدها وتضع المتلقّي، حين يتملاّها، في حضرة أبوّة كاسرة تتفنّن في ممارسة سطوتها ووصايتها على المتلقّي وذائقته. إذ يعمد المؤلّف مثلا إلى رسم حدود الشعر وضفافه[557] ويعتبر كلّ من يتغاير معها ولا يلتزم بها مجرّد «وزّان... يتبرّأ منه الشعر وتتبرّم منه القوافي.»[558] أما من يعجب بشعر يخرج عن الحدود والمقرّرات التي ضبطها فإنه ينعت بكونه «من الذين حاك الجهل أو الرياء أو التزلّف على بصائرهم نقابا كثيفا.»[559]

يشغل هذا الحضور الصريح للمؤلّف، العديد من المواضع ويتحكّم بطرائق تقدّم النصّ. وتعاود هذه النبرة الخطابيّة الظهور في *الخيال الشعري عند العرب*. فتوضع «أنا» المؤلّف في مواجهة المتلقّين وتشرع في هديهم إلى «الحقّ» أي إلى ما يعتقد المؤلّف جازما أن فيه خير الجميع. يكتب الشابّي مثلا: «حسبي أني أعلنت حقيقة أرضيت بها نفسي وأرضيت بها الحقّ وذويه... خبّروني يا سادتي! أيّ شاعر عربي يستطيع أن يحدّثكم حديثا مغريا جميلا عن الحبّ.»[560] ويكتب أيضاً: «إنني مؤمن أشدّ الإيمان بهذا الرأي الذي أرتئيه، ومعتقد كلّ الاعتقاد أنه حقّ لا ريب فيه، وإنني لهذا الإيمان ولهذا الاعتقاد أردت أن أعرضه عليكم.»[561] وعلى هذا جريان مجمل النصّ. لذلك يرد الخطاب جامعا إلى التحليل التوجيه والوعظ والتعليم.

---

[557] ميخائيل نعيمة، *الغربال*، ص75 وما بعدها.
[558] نفسه، ص213-214.
[559] نفسه، ص215.
[560] أبو القاسم الشابي، *الخيال الشعري عند العرب*، تونس: سراس للنشر، 1996، ص97.
[561] أبو القاسم الشابي، *الخيال الشعري عند العرب*، ص15.

غير أن هذه السطوة التي تعلن عن نفسها صريحة في تلاوين الخطاب كثيرا ما تنوّع من ملامحها فتصبح أكثر مكرا. إذ يتوخّى المؤلّف طريقة في منتهى الحذر. فلا يجاهر بمقاصده، بل يحرص على جعل المتلقّي ينقاد إليه طيّعا ويتبنّى الأفكار والمواقف المثبّتة في قلب الخطاب. يدرك الناظر في نصّ طه حسين *في الشعر الجاهلي* مثلا أن الكتابة تتوخّى الحذر وتلجأ إلى حشد من الحيل كي يتسنّى لها أخذ المتلقّي بالرّفق واللّين إلى التواطؤ مع المؤلّف في ما يطرحه من أفكار. لاسيّما أن المؤلّف على يقين من أن قلب الحقائق والمسلّمات يتطلّب منه أن يأخذ بيد المتلقّي ويحوّله إلى شريك.

لذلك يفتتح نصّه قائلا: «هذا نحو من البحث عن تاريخ الشعر العربي جديد، لم يألفه الناس عندنا من قبل.»[562] ثم يشرع في استدراج المتلقّي عن طريق إخباره بأن النصّ سينال رضى كلّ إنسان يحرص على تجديد ثقافته ويعمل على النهوض بها. يكتب: «وأنا مطمئنّ على أن هذا البحث وإن أسخط قوما وشقّ على آخرين، فسيرضي هذه الطائفة القليلة من المستنرين الذين هم في حقيقة الأمر عدّة المستقبل وقوام النهضة الحديثة وذخر الأدب الجديد.»[563]

لا خيار قدّام المتلقّي إذن. فإن أراد أن يتّصف بهذه الصفات الحميدة ويكون واحدا من هذه الفئة القلية الناهضة، فما عليه إلا أن يتبنّى أفكار الكاتب ويشيعها ويهبّ للدفاع عنها باعتبارها مسلكا من المسالك المؤدّية إلى الخلاص المنشود. هكذا يأخذ المؤلّف المتلقّي بالرفق واللّين. ثم يعمد إلى تشريكه في استفظاع مواقف «أنصار القديم»؛ فيعدل عن استخدام ضمير المتكلّم المفرد ويستخدم ضمير المتكلّم الجمع خالقا بذلك نوعا من التماهي مع متلقّيه المفترض. يكتب: «لأنصار القديم أن يرضوا لأنفسهم بهذا النحو من أنحاء الحياة العلميّة. أما نحن فنأبى كلّ الإباء أن نكون أدوات... ولا نرضى إلا أن تكون لنا عقول نفهم بها ونستعين بها على النقد والتمحيص.»[564]

لكنّ حدث التّماهي يرد بمثابة معبر يتسلّل منه المؤلّف إلى الخطاب ويشرع في تلقين متلقّيه المفترض ما ينشد تلقينه إيّاه، فيما هو يشترط في هذا المتلقّي أن يكون من الذين

---

[562] طه حسين، *في الشعر الجاهلي*، القاهرة: مطبعة دار الكتب المصريّة، الطبعة الأولى، 1926، ص1.

[563] نفسه.

[564] طه حسين، *في الشعر الجاهلي*، ص128.

أشاحوا بوجوههم عن القديم. يكتب مثلا محدّثنا المتلقّي:[565]

> فأنت ترى أن منهج (ديكارت) هذا ليس خصبا في العلم والفلسفة والأدب فحسب، وإنما هو خصب في الأخلاق والحياة الاجتماعيّة أيضاً، وأنت ترى أن الأخذ بهذا المنهج ليس حتما على الذين يدرسون العلم ويكتبون فيه وحدهم، بل هو حتم على الذين يقرأون أيضاً. وأنت ترى أني غير مسرف حين أطلب منذ الآن أن الذين لا يستطيعون أن يبرؤوا من القديم ويخلصوا من أغلال العواطف والأهواء حين يقرؤون العلم أو يكتبون فيه ألاّ يقرأوا هذه الفصول. فلن تفيدهم قراءتها إلا أن يكونوا أحرارا حقّا.

إن المؤلّف لا يكتفي، في هذه الحال، بإنتاج الخطاب بل يتدخّل في عمليّة تلقّيه أيضاً. فيرسم الصفات التي على المتلقّي أن يتحلّى بها حتى يصبح جديرا بما يطرحه المؤلّف من أفكار. وإن عُدم تلك الصفات، فإنه ينعت بكونه ليس من «الأحرار»، ولم «يبرأ من القديم». ويوصف بكونه من العاطفيّين الذين يقعون فريسة للأهواء.

هكذا تعلن السطوة عن نفسها في شكل استباق للنصّ ومحاصرة لمستقبله. ثمّة وصاية تطال النصّ ومتلقّيه. ثمّة أبوّة كاسرة تطال جميع أطراف عمليّة الإبلاغ. إن الكاتب لا يلزم حدوده من جهة كونه منتج رسالة حالما يفرغ من إنجازها تتباعد عنه وتكفّ عن كونها ملكا له لتصبح في حوزة المتلقّين جيلا بعد جيل. وهم الذين يتأوّلون معانيها بعيدا عن تعاليم منتجها وتوجيهاته. لذلك يحرص على اختراع متلقّ يتصوّر أنه جدير بتلقّي الخطاب. أما غيره فلا. ولذلك أيضاً يعمد المؤلّف إلى تأوّل نصّه فيما هو ينتجه حتى يسدّ على هذا المتلقّي المتصوَّر إمكانيّة أيّ فهم مغاير. يكتب مثلا:[566]

> أحبّ أن أكون واضحا جليّا وأن أقول للناس ما أريد أن أقوله دون أضطرّهم على أن يتأوّلوا ويتمحّلوا ويذهبوا مذاهب مختلفة في النقد والتفسير والكشف عن الأغراض التي أرمي إليها. أريد أن أريح الناس من هذا اللون من ألوان

---

(565) **نفسه، ص14.**

(566) **طه حسين، *في الشعر الجاهلي*، ص11.**

التّعب.

من هنا تصبح مشاركة المتلقّي في توليد معاني النصّ وأبعاده باطلة وعديمة الجدوى. بل إنها «تعب» لا طائل من ورائه مادام المؤلّف رحيما يشفق على المتلقّي من عناء القراءة والتأويل وينوب عنه في الاضطلاع بمهمّة الشرح والتأويل. لذلك يحرص المؤلّف على تهويل الطرق المؤدّية إلى المعاني في نصّه. فيخاطب المتلقّي قائلا: «وأنا أعترف منذ الآن بأن هذا البحث عسير كلّ العسر.»[567] لكنّه يعلمه بالنتائج التي سيصل إليها قائلا: «سأستكشف... طريقا جديدة واضحة قصيرة سهلة.»[568] وهي طريق لا يمكن أن يسلكها إلاّ أولئك «الذين يحبّون الحقّ فيسعون إليه ويطلبونه.»[569]

تنبني هذه النصوص، جميعها، على تسليم واضح بأن المؤلّف يمتلك الحقيقة. وسواء استخدم منتج الخطاب عبارة «الحق» أو «الحقيقة» مثلما فعل الشابي وطه حسين أو عدل عنها إلى التخييل والمجاز واعتبر نفسه حامل جذوة النار المقدّسة مثلما فعل نعيمة، فإن الخطاب يظلّ محمّلا برغبات منتجه في احتكار عمليّة الإبلاغ بجميع أطرافها. فهو الذي ينتج الخطاب. وهو الذي يرسم ملامح متلقّيه المفترض. وهو الذي يتأوّل النصّ ويحيط بمعانيه.

إن اعتبار هذه الوصاية على الخطاب ومتلقّيه راجعة إلى سبب واحد وهو افتتان المؤلّف بنفسه حدّ التولّه والاحتفال، من شأنه أن يحجب البعد التاريخيّ لهذه الظاهرة. لاسيّما أنها لا تعلن عن نفسها في هذه النصوص التي تزامن تأليفها مع طغيان التوجّه الرومانسي في الثقافة العربيّة، بل تندسّ في أغلب الخطابات التي عنيت بأسئلة الكتابة منذ مطلع القرن العشرين إلى اليوم. وحضورها في النصوص إنما يشير إلى ما يمتلكه القديم العربي من مقدرة على الاندساس في النصوص والخطابات التي تشكّلت محكومة بهاجس تخطّيه والتّغاير معه.

لقد اعتبر العرب القدامى النقد تمييزا «لجيد الشعر من رديئه.»[570] وألحّوا على أن للناقد على الإبداع سلطانا. إنه عليم ببدائع الكلام وأسراره. وجزموا بأنه كالصّائغ

---

[567] **نفسه، ص10.**
[568] **نفسه، ص15.**
[569] **نفسه، ص180.**
[570] **قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة: مكتبة الكليات الأزهرية، 1978، ص67.**

وكالصّيرفي الذي يميّز بين الزّائف من القطع وغير الزّائف. نقرأ في *لسان العرب*، مادة «نقد»: «النقد تمييز الدّراهم وإخراج الزيف منها». هذا التصوّر النفعي الوظيفي للحدث النقدي إنما يصدر عن الرؤية البيانيّة التي أدارت موقف العرب القدامى من حدث الكتابة وموقفهم من الكلمة وما يطلبونه منها. وهي رؤية تحصر الكلام في وظيفته النفعيّة وتلحّ على تلازم الجميل والنافع. فإذا لم يكن الجميل نافعا صار الخطاب خطاب فتنة. والفتنة بوّابة مشرعة على التّهلكة. لأن خطاب الفتنة خطاب يجسّد نداء المتوحّش والمغاير والغريب. بل إنه خطاب يطلق العنان للأهواء والرّغائب والنّزوات ويتخطّى العقل ومقرّراته ومناطق سلطته.

لذلك يدرك الناظر في منجزات حركة التحديث الرومانسي في الثقافة العربيّة أنها عجزت عن تغيير مفهوم النقد. وههنا يكمن سرّ من أسرار انكفائها وتراجعها. لقد نذرت نفسها لتغيير مفهوم الشعر. لكنّها حافظت على مفهوم النقد الذي خطّه القدامى. يكفي هنا أن تتمّ العودة إلى *الغربال* وسيتبيّن أن ميخائيل نعيمة كان يصدر، في تعريفه للنقد والناقد، عن التصوّر البياني النفعي نفسه ويكرسه. يكتب:[571]

> إن مهنة الناقد الغربلة... وقصد المغربل من الغربلة ليس إلا فصل الحبوب الصّالحة عن الطّالحة وعما يرافقها من الأحساك والأوساخ. والقصد من النقد الأدبي هو التمييز بين الصّالح والطّالح، بين الجميل والقبيح، بين الصّحيح والفاسد.

وهو يذهب جازما إلى أن هذا التصوّر ليس مجرّد استعادة للرؤية التي عليها جريان مفهوم النقد في القديم العربي، بل هو الحقيقة، فيكتب: «ما كنت لأهتمّ بتبيان هذه الحقيقة لولا أن الكثيرين من كتّاب العربيّة وقرّائها لا يزالون يرون النقد ضربا من الحرب بين الناقد والمنقود.»[572] إن الناقد، في نظر نعيمة، يمتلك الحقيقة وفي ضوئها يصنّف ويقيّم ويحكم. لذلك يرسم لهذا الناقد المتصوّر صورة تجسد السّلطة والسّطوة والغلبة. يحدّث في نبرة لا

---

[571] **نعيمة، *الغربال*، ص13-15.**
[572] **نعيمة، *الغربال*، ص14.**

تخلو من الوثوقيّة واليقين عن الناقد الفضل القويّ الذي يشرُف به النقد، فيجزم بأنه:[573]

> لا يعدم أناسا ينضوون تحت لوائه، ويعملون بمشيئته. فيستحبّون ما يحبّ، ويستقبحون ما يقبّح. فيصبح، وهو وراء منضدته، سلطانا تأتمر بأمره، وتتمذهب بمذاهبه، وتتحلّى بحلاه، وتتذوّق بذوقه ألوف الناس. إذا طرق سبيلا سلكوه. وإذا صبّ نقمته على صنم حطّموه. وإذا أقام لهم إلهًا عبدوه وبخّروا له وسبّحوا.

وإذا كان كلّ من الشابي وطه حسين لا يرسمان تعريفا محدّدا للناقد ودوره فإنهما قد كرّسا التصوّر الذي جاهر به نعيمة. لذلك التحفت صورة منتج النصّ بملامح تجعل منها سلطة عارفة تمتلك الحقيقة وتبشّر بها. ولذلك أيضاً تمّت عمليّة مواجهة التاريخ الثقافي بالرغبات والأهواء. وهو ما جعل الكتابة في *الخيال الشعري عند العرب* وفي كتاب *في الشعر الجاهلي* تتشكّل متوتّرة وتعلن عن نفسها في شكل محاسبة عسيرة للشعر القديم.

لم يخرج التصوّر الرومانسيّ إذن، عن الرؤية التي أقرّها العرب القدامى أعني تلك التي تتعامل مع النقد باعتباره سلطة تحرس الحدود والضفاف وتشير إلى التخوم التي إن تخطّاها القول عُدم الأدبيّة، وبطُل أن يكون متنزّلا في دائرة الكلام الذي يخدم المدينة وناسها. فلقد نظر القدامى في الشعر من زاوية فعله في المتلقّي، وجاء التنظير للغرضيّة ليلزم الشاعر بتلك القيم كما أوضحت في الكتاب الأوّل. ولذلك أيضاً أسندوا إلى الناقد حشدا من الخصال تمجّده وتلحّ على أنه عليم بأسرار الكلام وبدائعه.

هذا الموقف الذي يعدّ النقد سلطة ويهب الناقد سلطانا على النصّ ومتلقّيه سيغيّر من ميادين عمله ويطبق على المفاهيم والمصطلحات التي سيتمّ استقدامها آن قراءة المنجزات التي قاد إليها الخروج على عمود الشعر ونظام الشطرين. وسواء كان الخروج تصرّفا جديدا في بحور الشعر العربي أو كان عدولا عنها وإلغاء لها، فإن السطوة التي سيمارسها النقد على النصّ ومتلقّيه ستكون على أشدّها وتعلن عن نفسها في كيفيّات توليد المفاهيم أو استعارة المصطلحات التي سيتمّ في ضوئها مقاربة الحدث الشعريّ.

---

[573] **نفسه، ص16-17.**

لذلك يكفي أن يقع تملّي الطرائق التي واجه بها الخطاب النقدي حدث التبدّل الذي طرأ على النصّ الشعريّ وسيتبيّن أن الوعي النقدي التحديثيّ ظل مأهولا بالرّعب من خروج الكلام على القوانين التي أقرّها العرب القدامى، فافتتح مجراه مأخوذا بمطلق الهويّة ومطلق الأصالة. وفي ضوء المطلقات قرأ التبدّل. وبالاستناد إليها تمكّن منتج الخطاب النقدي من ممارسة سطوته. فتمّ تفخيم دور الوزن في إنتاج شعريّة الكلام. وتمّت قراءة الجديد المغاير في ضوء منجزات القديم الذي يتصوّر الناقد أنه يتغاير معها.

* * *

قديما، في ما قبل الإسلام، كان العرب «ينزّلون الشاعر منزلة النبيّ فينقادون لحكمه ويصدّقون بكهانته»[574] هكذا يحدّث ابن سينا. لذلك يلاحظ الناظر في كيفيّات تشكّل الأجناس الأدبيّة في الثقافة العربيّة أن النثر قد افتتح مجراه، منذ سجع الكهّان في الجاهليّة وصولا إلى المقامات في العصور الإسلاميّة، مأخوذا بالشعر منشدّا إليه يحاكيه ويستعير منه العديد من مكوّناته البانية لشعريته. لقد ظلّ النثر يهفو، منذ لحظات تشكّله الأولى، إلى التمرّد على منزلته. ولنا أن نسمع في صوت كلّ ناثر عربي، سواء كان يكتب مقامة في ما مضى من الزمان أو يكتب رواية في زماننا هذا، رغبة مكتومة في جعل النثر يتّصف بصفة الشعر ويرتقي إلى مصاف الشعر.

منذ البدء إذن، وضع النثر في حضرة مستحيلاته. وعلى عجل، أدّت هذه الرغبة العاتية في جعل النثر يضارع الشعر من جهة المنزلة والوظيفة إلى انتحار الناثر وموت النثر في الأدب الرسمي. ولنا أن نعتبر مقامات البديع بمثابة لحظة من اللحظات التي توغّل فيها النثر في منطقة الخطر. لقد اعتصرت المسافة الفاصلة بين ما سُمّي «المنثور» و«المنظوم» ووُضِع النثر على الشفا الخطير، شفا التلاشي في ما ليس منه. إذ صار الناثر يعمد إلى تحلية الكلام بالمحسّنات البديعيّة ويستخدم جميع أفانين المجاز التي عليها جريان جانب مهمّ من شعريّة الكلام ويكثّف ظاهرة التّسجيع والتقفية والتوزيع المقطعي المتماثل. ومع الحريري وجد النثر نفسه في حضرة مستحيلاته جميعها. لم يبق قدّام النثر ما يستعيره من الشعر ومن

---

[574] **حازم القرطاجنّي، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، ص122.**

مكوّناته التي عليها جريان شعريّته غير الوزن. واستعارة الوزن تعني ضياع النثر نهائيّا في ما ليس منه. هكذا اضطلع الوزن بأشدّ أدواره خطورة في حفظ النوع. لقد كان الوزن بمثابة عتبة دقيقة مرهفة تقي الأنواع من التماهي والضياع.

لن ينجو الشاعر أيضاً من هذا القدر الذي سيظلّ يمضي بالشعر إلى خرابه. إذ سيؤدّي الفصل بين المعنى واللفظ واعتبار الشعر تجويدا للمعاني[575] إلى إقصاء الشاعر من نصّه وحصر مهمّته في تحلية الكلام وتوشيته؛ فيتحوّل الشعر إلى صناعة ليس لها من الشعر غير الوزن والتسجيع والتقفية. لذلك كان من الطبيعيّ أن تنتقل القوّة الخالقة التي عليها جريان الإبداع من الأدب الرسميّ، شعرا ونثرا، إلى الأدب الذي حرص العرب على إقصائه وطرده من المدينة. لم تأت عمليّة التحويل هذه من قبيل الاتّفاق والصدفة. لأنها إنما تمثّل قانونا من القوانين التي تمكّن الثقافة من إنتاج بدائلها كي تستمرّ، كما أوضحت في الكتاب الثاني.

لقد مثّل الانشغال بالوزن في الأدب الرسمي، شعرا ونثرا، مأزقا من المآزق التي ظلّت تستكمل شروطها فيما هي تقتاد ذلك الأدب ومنتجه إلى عزلة مهلكة. ولم يكن الانشغال بالوزن راجعا إلى دوره في رفد البنية الإيقاعيّة بل جاء نتيجة الحرص على حفظ حدود الأجناس الأدبيّة. فالشعر والقرآن كلاهما يستخدمان العناصر والمكوّنات التي عليها جريان جانب مهمّ من شعريّة الكلام. لكنّ القرآن لا يستخدم الوزن على سبيل النية والقصد. يقول ابن رشيق مبيّنا أهمّية الوزن في حفظ الأجناس وحفظ عقيدة المؤمن:[576]

> الشعر يقوم بعد النيّة من أربعة أشياء، وهي: اللّفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حدّ الشعر؛ لأنّ من الكلام موزونا مقفّى وليس بشعر؛ لعدم القصد والنيّة، كأشياء اتّزنت من القرآن، ومن كلام النبي i وغير ذلك ممّا لم يطلق عليه أنه شعر.

من هنا استمدّ الوزن سلطانه. ومن هنا أيضاً، صار في عداد الممنوعات والمحرّمات والمتعاليات. إن العدول عنه أو تخطّيه يعني الخروج من دائرة الشعر. وهذا ما يفسّر الهالة القدسيّة التي أحاطته بها الثقافة العربيّة عبر مجمل عصورها. منذ الجاحظ وبدايات تشكّل

---

[575] **قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، ص65-66.**
[576] **ابن رشيق، *العمدة*، ص119/1-120.**

نظرّية العرب في الشعر والشعريّة تمّ التأكيد على أهمّية الوزن ودوره. يكتب الجاحظ:[577]

> الشعر لا يستطاع أن يُتَرجَم ولا يجوز عليه النقل، ومتى حُوِّل، تقطّع نظمه، وبطُل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجّب منه، وصار كالكلام المنثور، والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور الذي حوّل عن موزون الشعر.

لذلك كانت محاولات الخروج على الوزن والتملّص من سلطانه في القديم العربي مجرّد نزوات طارئة عابرة. فلقد كان أبو العتاهية مثلا يعلن أنه أكبر من العروض.[578] ويُروَى أنه «قعد يوما عند قصّار، فسمع صوتَ المدقّة، فحكى ذلك في ألفاظ شعره.»[579] غير أن الممارسة الشعرية لدى أبي العتاهية ظلّت، مثلما يشهد بذلك ديوانه، تجسّد الامتثال لسلطة الممنوع.

للتصوّر السائد الذي يقرن بين الشعريّة والوزن (عروض الخليل) تاريخه إذن. إنه قادم من بعيد. لذلك امتلك سلطة البداهة وشرع في العمل كمسلّمة. وللبداهة والمسلّمة سلطان لا يردّ. غير أن قراءة الكيفيّة التي تناول بها المنظّرون العرب القدامى هذه المسألة ومقارنتها بالكيفيّة التي قارب بها الخطاب النقدي العربي المعاصر المسألة ذاتها تضعنا في حضرة حشد من الحقائق.

لقد تشكّل الفكر العربي، قديما، مسكونا بهاجس التأصيل. لذلك انشغل المنظّرون بالبحث عمّا سمّاه ابن سينا «علم الشعرالمطلق»[580] وما نعته ابن رشد بـ«القوانين الكلّية المشتركة لجميع الأمم»[581] أي القوانين عليها جريان الشعر في مختلف الثقافات. ورغما عن كون حدث تأسيس العلم يتطلّب التقعيد، والتقعيد مشروط بالنّمذجة والتصنيف، فإنهم ظلّوا يتحرّكون في مدار الحرّية ورحاب المغامرة لاعتقادهم أن الإبداع والحرّية صنوان،

---

(577) الجاحظ، *الحيوان*، ص51/1.
(578) الأصبهاني، *الأغاني*، ص127/3.
(579) ابن قتيبة، *الشعر والشعراء*، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، القاهرة: دار المعارف، سلسلة ذخائر العرب، (د. ت)، ص791/2.
(580) ابن سينا، *فن الشعر من كتاب الشفاء*، ضمن بدوي، ص161.
(581) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ضمن بدوي، *فنّ الشعر*. بيروت: دار الثقافة، الطبعة الثانية، 1973، ص201.

وتسليمهم بأن لا إبداع دون مغامرة. هذا ما يقرّه الجرجاني في *أسرار البلاغة* فيجزم بأن الإبداع والمغامرة صنوان، ويلحّ على أن الشاعر إنما يجلب نفائسه «من الأمكنة الشاسعة» البعيدة المنال فيركب «النوى الشّطون» ويقطع «عرض الفيافي».[582] والاستعارات التي يستخدمها الجرجاني لا تأتي لتمجّد الشاعر وتعليه باعتباره أمير كلام فحسب، بل باعتباره مقيما في الترحال. إنه رحّالة وعابر سبيل لا يكفّ عن السفّر باتجاه الجديد والمغاير والمبتدع.

وهذا أيضاً ما يذهب إليه قدامة في كتابه *نقد الشعر*. إذ يجزم ملحّا على أن للشاعر الحقّ في طرق المعاني وله الحرّية المطلقة «أن يتكلّم منها في ما أحبّ وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه.»[583] و يلحّ ابن سينا على التصوّر ذاته، جازما بأن «المشهور غير كلّ ذلك المستحسن في الشعر، بل المستحسن فيه المخترع المبتدع.»[584] وهو أيضاً ما يذهب إليه الخليل واضع علم العروض حين يجزم قائلا:[585]

> الشعراء أمراء الكلام يصرّفونه أنّى شاؤوا. ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ومن تصريف اللفظ وتعقيده ومدّ المقصور وقصر الممدود والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقرّبون البعيد ويبعّدون القريب ويُحتجّ بهم ولا يُحتجّ عليهم.

لقد تأسّس الفكر قائما على حركتين: إرساء القاعدة وخلخلتها بالسؤال. سنّ الإجابة ومواجهتها بالمساءلة. لذلك ألحّوا على أن الوزن يضطلع بدور هامّ في حفظ الأنواع. وذهبوا، في الآن نفسه، إلى أن أغلب الناس لا يستسيغون «إلاّ الكلام الذي صُوِّر في صورة الشعر من جهة الوزن والقافية خاصة، من غير أن يكون فيه أمر آخر من الأمور التي تتقوّم منها الأقاويل الشعرية.»[586] هكذا يجزم حازم القرطاجنّي في *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*.

---

[582] **عبد القاهر الجرجاني، *أسرار البلاغة*، ص174.**
[583] **قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، ص65.**
[584] **ابن سينا، *فن الشعر من كتاب الشفاء*، ضمن بدوي، ص163.**
[585] **حازم القرطاجنّي، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، ص143-144.**
[586] **حازم القرطاجني، ص125.**

ويصل إلى حدّ القول إن «منزلة الكلام الذي ليس فيه إلاّ الوزن خاصّة من الشعر الحقيقي، منزلة الحصير المنسوج من البردي وما جرى مجراه من الحلّة المنسوجة من الذهب والحرير، لم يشتركا إلاّ في النسج كما لم يشترك الكلامان إلاّ في الوزن.» [587]

إن تفخيم دور الوزن هو الذي أدّى إلى ضياع الشعر وتلاشيه بدل حفظه وتجديد ناره ولهبه، مثلما أوضحت في الكتاب الأول. ومن هنا يتبيّن أن للتصوّر السائد الذي يقرن بين الشعريّة والوزن خطورته. لاسيما أنه قد اضطلع بأكثر من دور في تلوين أسئلة الخطاب النقدي التحديثي وتحديد آفاق تلك الأسئلة وأقاليمها. فهو الذي دفع بالخطاب النقدي العربي المعاصر داخل درب متاه. فصار هذا الخطاب يوهم بالجدّة والحداثة والابتداء فيما هو يكرّس المغالطات التي كان المنظّرون القدامى قد حذّروا من مكرها ومكائدها.

إن تحوّل التغاير والابتداء إلى اتّباع ومحافظة مردّه الامتثال لسلطان البداهات والمسلّمات. والامتثال لسلطان البداهات بدل مواجهتها بالسؤال هو الذي جعل هذا الخطاب ينشغل، إلى حدّ الهوس، بقضية الوزن ويهمل مسألة الموقف من المعنى وكيفيّات إنتاجه. والحال أن تبدّل الموقف من المعنى ومن كيفيات إنتاجه هو الذي جعل الممارسات الشعرية المعاصرة تتشكّل طيلة هذا القرن مأخوذة بضرورة هدم الشعر من جهة كونه إنشاءً وصناعة وتجويدا للكلام، لاسترداده من جهة كونه كتابة وفعل وجود. والناظر في مسار التحوّلات التي مافتئ الشعر العربي المعاصر ينجزها ويحياها يلاحظ، في يسر، أن عمليّة الخروج على نظام الشطرين إنما مثّلت حدثا في منتهى الأهمّية والخطورة لا بما أنجزته فحسب، بل بما أشارت إليه من دروب قادت، بدورها، إلى خروج آخر أكثر عنفا وأشدّ مضاء.

لقد توغّلت الكتابة الشعريّة، مشرقا ومغربا، داخل أقاليم وآفاق لا عهد للشعر العربي بمثلها. عدلت العديد من النصوص والممارسات الشعريّة عن الأوزان المتعارفة وتخلّت عن المحسّنات البديعيّة التي كانت تنهض لتحلية الكلام وزخرفته، وبدل المجازات والاستعارات البعيدة التي عليها جريان أغلب الشعر القديم جاء الحديث عن اليومي والمعيشي المتعارف. لقد كفّت الكتابة عن كونها فعل إنشاء وصناعة وتحوّلت إلى حدث تسمية. صار الدّال يعني مدلوله. ولا تورية هناك. لا مجاز ولا توسّع في الكلام. إننا في حضرة كتابة تؤمن بمادّية

---

[587] **نفسه.**

الدّال ومادّية الكلمة.

ثمّة انعطاف شرع في التشكّل منذ الشعر الرومانسي الذي عدل عن الغرضيّة. ثمّة تحوّل طال مفهوم الشعر نفسه وطال وظيفته وطرائق إنجازه. وهذا حدث في منتهى الخطورة لأنه لا يخصّ راهن الشعر العربي، بل إنه يتعلّق بتاريخه وبمستقبله أيضاً. لذلك يدرك الناظر في الراهن الشعري والنقدي أن أغلب المحاولات والممارسات النقديّة والشعريّة ظلّت تتشكّل، حتّى في أشدّ لحظات إصرارها على التغاير مع القديم العربي، مأخوذة إلى حدّ الهوس بمقولة الهويّة حريصة على تأصيل ما تبتدعه وتنجزه. وهذا ما جعلها تبحث في القديم العربي عمّا يخدم متعلّقها ويلبّي رغبتها في الإقناع بأنها طالعة من ذلك القديم نفسه.

لذلك أيضاً مثّل الالتفات إلى الوراء والانشغال بالماضي والامتثال لسلطة القديم، في أغلب الأحيان، معابر وقنوات منها تسلّلت القدامة وتلقّفت خطاب الحداثة. لم يقع التفطّن إذن، إلى أن في الالتفات الدائم إلى الماضي بغية التأصيل وإثبات الشرعيّة التاريخيّة تكريسا للتوجّه القداميّ الميتافيزيقي الذي يبحث في الماضي عن أجوبة لأسئلة الراهن. وهو توجّه من شأنه أن يضع الفعل الإبداعي في حضرة مكائد يعجز عن مواجهتها والإفلات من حبائلها وشراكها.

فلقد ظلّت أغلب الممارسات الشعرية والنقدية، سواء تلك التي طالبت بتخطّي الماضي و تجاوزه أو تلك التي نادت بإحيائه واقتفاء أثره، تتعامل مع القديم العربي باعتباره «ركاما» لا باعتباره علاقة وصيرور. والحال أن التأصيل مشروط باستشراف الآتي والنظرالى قُدَّام. ذلك أن الهويّة متحوّلة وليست ثابتة. والإنسان نفسه ليس شكلا ثابتا. والأصالة إنما تمثّل مشروعا للبناء.

ههنا بالضبط، ينكشف لنا الحدّ الفاصل بين القدامة والتّأصيل. القدامة توجّه ينشدّ إلى الماضي يهفو إلى إعادة إنتاجه. أما التأصيل فإنه إنما يعلن عن نفسه في شكل حركة منشدّة إلى الآتي. وهو، في الآن نفسه، بحث عمّا حدث في الماضي وما كان ممكن الحدوث ولم يحدث قصد جعله ممكنا وفتح الماضي على احتمالاته. إن التأصيل حدث ينشد فتح الزمن على ممكناته واحتمالاته ويهفو إلى جعل الممارسات الفكريّة والفنّية

تشرع في ارتياد ما اعتبر، قديما، أفق مستحيلها.

هذا، في رأيي، ما ظلّ غائبا أو يكاد في خطاب الحداثة. إن ضبابيّة الرؤى إنما ترجع في جانب كبير منها إلى تبسيط مفاهيم الهويّة والأصالة و«التراث» والزمن والنصّ والكتابة. إن تبسيط مفهوم التأصيل مثلا وإفقاره مافتئ يضع الممارسات النقديّة والشعريّة في حضرة أعتى مآزقها. فيكون نكوص. ويكون ارتداد. وإذا الأسئلة نفسها تستعاد جيلا بعد جيل. ذلك أن النكوص يعطّل التراكم. والارتداد يجعل مسار الفعل الإبداعيّ نفسه مليئا بالفجوات والتصدّعات والانقطاعات.

لهذه الظاهرة تاريخها ومداها. ولها أيضاً عنفها ومضاؤها. إنها مندسّة في صميم الوعي الحداثي العربي. لذلك أعلنت عن نفسها منذ حركة التحديث الرومانسي. فلقد آمن الرومانسيون العرب بأن لا خلاص للشعر العربي ولا غَدَ إلاّ بهدم الشعر من جهة كونه صناعة وإنشاء واحتذاء للقديم العربي، لاسترداده من جهة كونه كتابة تفتتح قدّام الفعل الإبداعي ما لا عهد للقديم العربي بمثله. لقد نهضت الكتابة لدى الرومانسيين لتُدين «الخيال الصناعي» وتُشهِد على أنه ظلّ يُفْقِر الشعر ويحوّله إلى إنشاء وصنعة وتحلية للكلام لا طائل من ورائها. فهو «جنس من الخيال ولّدته الحضارة في النفوس.»[588] وهو يتجلّى في الكلام في شكل تفنّن في توليد الاستعارات والمجازات والمحسّنات البديعيّة. أما «الخيال الشعريّ» فإنه يعني العودة باللغة وبالكلمات إلى ما كانت عليه في البدء أيّام كانت تنهض لتسمّي العالم وتكتشفه وتؤسّسه، وأيّام كانت التسمية، في حدّ ذاتها، فعل وجود.[589] يكتب الشابي معبّرا عن تصوّر انتظم رؤية التحديثيين الرومانسيين وأدارها:[590]

> أسمّي هذا القسم الأوّل (بالخيال الفنّي) لأن فيه تنطبع النظرة الفنيّة التي يلقيها الإنسان على هذا العالم الكبير، وأسمّيه (بالخيال الشّعريّ) لأنه يضرب بجذوره إلى أبعد غور في صميم الشعور. أما القسم الثاني فإنني أسمّيه (الخيال الصناعي) لأنه ضرب من الصناعات اللفظيّة، وأسمّيه (الخيال المجازي) لأنه

---

(588) **أبو القاسم الشابي، *الخيال الشعري عند العرب*، ص.17**
(589) **نفسه، ص16.**
(590) **نفسه، ص23.**

مجاز على كلّ حال سواء قصد منه المجاز كما عندنا الآن، أو لم يقصد منه كما عند الإنسان القديم.

مع الشابي وجبران وشكري والعقاد وأبناء جيلهم شرع الوعي التحديثي في العمل. ومعهم سرعان ما وضعت الكتابة في حضرة محتملاتها. وعلى عجل، شكّل الخروج على التصوّر البياني الذي يحصر الشعر في غرضين كبيرين هما المدح والهجاء ويعتبر العدول عن الغرضيّة خروجا من دائرة الشعر، أحد ممكنات الممارسة الشعريّة. يكتب الشابي معبّرا عن وعيه بأن ارتياد آفاق جديدة مشروط بتخطّي الغرضيّة التي تحكّمت بديوان الشعر العربي القديم:[591] (مجزوء الخفيف)

شِعْري نُفَاثَةُ صَدْرِي إن جاشَ فيه شُعُوري
... ...
لا أنْظُم الشِّعْرَ أرْجُو بِهِ رضاءَ الأميرِ
بمدْحةٍ أو رثاءٍ تُهدَى لربّ السّريرِ

ليس الخروج على الغرضيّة مجرّد زحزحة لمواضيع القول أو مجرّد تصرّف في بعض السّنن التي درج عليها الشعر العربي القديم وأقرّها المنظرون الأوائل. ذلك أن الغرضيّة إنما تمثّل موضعا من المواضع التي تنكشف فيها رؤية العرب القدامى للكلمة وما يطلبونه منها. لذلك حرص المنظّرون، بدءا بالجاحظ وصولا إلى حازم القرطاجنّي وابن خلدون، على إبراز الغاية النفعيّة التي ينشدها الكلام. وجزموا بأنه إن عُدِمَها خرج إلى الفتنة. ولذلك أيضاً فصلوا بين اللفظ والمعنى وألحّوا على أن المعاني التي عليها جريان المدح والهجاء محصّلة معلومة وليس للشاعر الحقّ في الخروج عليها. وإنما يشرف القول بمدى اقتدار قائله على تجويد تلك المعاني كما أوضحت في الكتاب الأوّل.

لم يأت التسليم بأسبقيّة المعنى من قبيل الاتّفاق. إنه يتضمّن تسليما مماثلا بأن العالم كتاب مفتوح طافح بالمعاني. وليست الكلمات سوى أوعية تلتقط المعنى وتصونه من الفساد والتلاشي. والشاعر نفسه إنما سمّي شاعرا لأنه يفطن للمعاني التي يدقّ المسلك إليها. ومعنى كونه يتفطّن إليها أنها موجودة، لكنها غير بيّنة. وهو الذي يلتقطها ويستخرجها من مكامنها

---

[591] **الشابي، «شعري»، *أغاني الحياة*، ص33.**

ويجليها. فيخرج الأغمض منها إلى الأظهر. إذ المطلوب من الإنسان، حسب هذا التصوّر والرؤية التي يصدر عنها، أن يتهجّى العالم ويلتقط معانيه. وليس هو الذي يخلقها؛ لأن العالم مخلوق مكتملة معانيه ومقاديره. من هنا يصبح الخروج على الغرضيّة، في حدّ ذاته، خروجا على التصوّر البياني وانعتاقا من الرؤية التي تنتظمه وتديره. ذلك أن الغرضيّة متولّدة عن موقف العرب القدامى من المعنى وكيفيّات إنتاجه. وهي راجعة إلى موقفهم من الكلام وكيفيّات إجرائه والتصرّف فيه. وهي متولّدة عن رؤيتهم للعالم وطريقة مقامهم على الأرض.

هذه الرؤية التي بموجبها تصبح الكتابة تمجيدا لقيم المجموعة وإعلاء لقيم المدينة وناسها هي ما جاء الشعر المعاصر ليتغاير معه بدءا بالتحديث الرومانسي. وهي التي منحت أسئلة الحداثة الشعريّة جميع مبرّرات وجودها. وههنا تتنزّل أسئلة الشعر التي ابتدأها الشابي مع أبناء جيله من التحديثيين. ومن هنا يتبيّن أن تجربة الشعراء الرومانسيين العرب ومنجزاتهم إنما تمثّل لحظة في مسار التحوّلات التي ما فتئت القصيدة تنجزها وتحياها. وهذا يعني أن لا معنى لتجربة الشابيّ وجبران وغيرهم من الرومانسيين العرب خارج مستقبلها أي خارج ما ستنجزه الأجيال اللاّحقة. ولا معنى للأسئلة التي أثارها الرومانسيّون خارج ما ستشهده أسئلة الحداثة الشعريّة من تعميق تقوم به الأجيال التالية.

لكن العلاقة بين هذه الأجيال ستتشكّل قائمة على فكرة المحو والابتداء من أوّلٍ. حتى لكأن الصورة الحاصلة للـ«أنا» عن نفسها، وما تطفح به من ملامح تجعل صاحبها متمركزا حول ذاته مغرما بها يرفض التغاير ولا يقبل الآخرين إلاّ متى تطابقوا مع مقرّراته، هي التي تدير هذه العلاقة وتتحكّم بها. لذلك جاءت حركة التحديث الرومانسي فأعلنت الانشقاق على النمط الإحيائي وعلى الشعر القديم الذي يستند إليه جماعة الإحياء، وحرصت على إنجاز فعل الابتداء. يقول الشابّي معبّرا عن التصوّر الذي أدار رؤية التحديث الرومانسي:[592]

> لقد أصبحنا نتطلّب أدبا جديدا نضيرا يجيش بما في أعماقنا من حياة وأمل وشعور، نقرأه فنتمثّل فيه خفقات قلوبنا... وهذا ما لا نجده في الأدب العربي

---

[592] **أبو القاسم الشابي، *الخيال الشعري عند العرب*، ص95.**

القديم، لقد أصبحنا نتطلّب أدبا قويّا عميقا يوافق مشاربنا ويناسب أذواقنا في حياتنا الحاضرة... وهذا ما لا نظفر به لأنه لم يخلق لنا نحن أبناء هذه القرون بل خلق لقلوب أخرستها سكينة الموت.

ثم جاءت القصيدة التي أعلنت الخروج على نظام الشطرين مسكونة بالهاجس ذاته وتحرّكت داخل حدّي الثنائيّة نفسها. ألغت التحديث الرومانسي وأعلنت الابتداء. فلقد انطلق منتجوها من تصوّر مضمر عبّر عنه أدونيس قائلا: «لا تنشأ الحداثة مصالحة بل تنشأ هجوما، تنشأ إذن في خرق جذريّ وشامل لما هو سائد.»[593]

داخل هذه الرحاب ذاتها افتتحت قصيدة النثر مجراها محمّلة، هي الأخرى، بالأهواء نفسها، حريصة على التخلّص ممّا تعتبره قديمها (قصيدة التفعيلة). يعلن فاضل العزاوي معبّرا عن رؤية جماعة قصيدة النثر:[594]

في «البيان الشعري» الذي نشرته أيضاً في العام 1969 دعوت إلى القصيدة المفتوحة التي تبتكر شكلها الخاصّ بها لأن الشاعر الذي يطرق عوالم غير مطروقة قد يتحرّر من كلّ شيء، حتى من اللغة... وهكذا تكون القصيدة مسعى وصول إلى منطقة لم تصلها قصيدة أخرى من قبل.

إن النزوع إلى إلغاء الآخر وجحود فضله وتحقير منجزه ليس سوى بعض تجلّيات تلك الملامح البغيضة المندسّة في تلاوين الهالة التي يحرص المؤلّف على أن يحيط بها صورته، كما أوضحت في الفصل السابق. لكن هذا الجحود لا يعني أن تراكم الخبرات معدوم فعلا. وهو لا يعني أيضاً أن متغيّرات الكتابة كانت من إنجاز جيل معيّن دون غيره. لذلك يدرك الناظر في المتن الشعري والنقدي الذي أنجزه الرومانسيون أن حركة التحديث الرومانسي وضعت الكتابة الشعريّة في حضرة ممكناتها أي الخروج على التصوّر البياني القديم والدعوة إلى الخروج على الأوزان المتعارفة. فكان ما سمّى وقتها بـ«الشعر المنثور». كتب أبو شادي محتفيا بحدث الخروج على الأوزان داعيا إلى الانشقاق عليها: إنه نوع من «الشعر يعتمد على طاقته فحسب لا على صنعة أو بهرج أو موسيقى. وهو برهان على صدق ما نادينا به من قديم

---

(593) أدونيس، «بيان الحداثة»، *ضمن البيانات*، ص55.

(594) فاضل العزاوي، *بعيدا داخل الغابة: البيان النقدي للحداثة العربيّة*، دمشق وبيروت: دار المدى، 1994، ص149.

عن كفاية اللغة العربيّة لخدمة الشعر.»[595]

غير أن هذا الوعي التحديثي الذي وضع الكتابة قدّام ممكناتها سرعان ما انكفأ وتراجع وارتدّ. فانكشف وجهه الحقيقي: إنه وعي في منتهى الشقاء. بل إنه يحمل في ما خفي منه نزوعا إلى المحافظة. يكفي هنا أن تقع إعادة قراءة مجمل الشعر الرومانسيّ العربي وسيتبيّن أن الطموحات والاختيارات التي نظّر لها الرومانسيون في نبرة وثوقيّة تبشّر باقتراب موعد تخليص الشعر العربي من الصنعة والإنشاء والتكلّف ظلّت، في أغلب الأحيان، مجرّد بيانات نظريّة لم تتمكّن الممارسة الشعريّة من إنجازها.[596]

ثمّة تعارض خطير نشأ بين الرغبات والمنجزات. وفي ذلك المدى الممتدّ بين الرغبات والمنجزات وجدت المحافظة لها موضعا شغلته وشرعت في دفع الوعي التحديثي الرومانسي إلى نهاياته التي جسّدها العقّاد حين أعلن في نبرة جازمة تجسّد حدث نكوص الوعي وارتداده:[597]

> أراني اليوم وقد انقضت ثلاثون سنة، ولا يزال اختلاف القافية بين البيت والبيت يقبض سمعي عن الاسترسال في السّماع، ويفقدني لذّة القراءة الشعريّة والقراءة النثريّة على السّواء لأن القصيدة المرسلة عندي لا تطربنا بالموسيقيّة الشعريّة ولا تطربنا بالبلاغة المنثورة التي نتابعها ونحن ساهون عن القافية غير مترقّبين لها من موقع إلى موقع ومن وقفة إلى وقفة. والظاهر أن سليقة الشعر العربي تنفر من إلغاء القافية كلّ الإلغاء حتّى في الأبيات التي تحررت

---

(595) **أحمد زكي أبو شادي، *قضايا الشعر المعاصر*، القاهرة: الشركة العربيّة للطباعة والنشر، 1959، ص8.**

(596) **انظر لمزيد تمثّل هذه الظاهرة: علي عباس علوان، *تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق*، بغداد: وزارة الإعلام العراقيّة، 1975، ص377-379. يورد المؤلّف من شعر العقّاد ما يشير صراحة إلى أن الوعي النظري لدى العقّاد مثلا كان متنابذا مع الممارسة الشعريّة. فلقد كان العقّاد من أوائل المبشّرين بالشعر الرومانسي. وكان ضدّ الغرضيّة وضدّ شعر المناسبات. لكنه كتب أسوأ أنواع المدائح. أما موضوع الحبّ فقد خرج في شعره إلى البغيض والمنفّر. فصارت المرأة في نصوصه مجرّد جسد يتمّ طبخه طويلا أو مجرّد خوان للقصف. يقول مثلا في وصف امرأة في العشرين من عمرها: (السّريع)**

مائدةٌ أَسْرَف في طَهْيِهَا ... عِشْرِينَ عامًا عَبْقَرِيّ الزَّمَانْ

أكرمَنَا الطّاهِي بها ساعةً ... فَكَيفَ ما يُكْرِمُ يلقى الهوانْ

حسنٌ وأنسٌ وحياءٌ معاً ... وطَلْعَةُ البَدْرِ ونفْحُ الجِنَانْ

انظر أيضاً: محمد الأسعد، *بحثا عن الحداثة*، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربيّة، 1986، ص121.

(597) **عباس محمود العقّاد، *يسألونك*، بيروت: دار الكتاب العربي، 1968، ص18.**

منها بعض التحرر.

هذا الوعي المنقسم ظلّ يرسم للفعل التحديثي حدوده وضفافه. وجعل الناقد يواجه متغيّرات الكتابة بالرجوع إلى ما يعتقد أنه الحقّ أو الحقيقة. وهو الذي تلقّف العديد من الرؤى، ولوّن المواقف، وتحكم بالسلوكات لاسيما في اللحظات التي وضعت فيها الممارسة الشعريّة في حضرة ممكناتها. فلقد شرع في العمل من جديد عندما عدلت الممارسات الشعريّة عن نظام الشطرين. ولذلك أيضاً افتتحت قصيدة التفعيلة تاريخها محاصرة بالتشهير والإدانة.

تولّى أنصار التحديث أنفسهم التشهير بهذه القصيدة. ووصل طه حسين مثلا إلى حدّ اعتبارها مؤامرة على الإسلام والعروبة. يكتب مشهّرا: «إن الشعراء الجدد لم يحفظوا الأمانة ولم ينشئوا مكان الأدب الذي أهملوه أدبا جيّدا وإنما أنشأوا لهوا ولعبا».[598] بل إن الهلع من متغيّرات الكتابة هو الذي دفع بطه حسين، رائد العقلانيّة الديكارتيّة، إلى حدّ مطالبة الدولة بالتدخّل لأنها، في نظره، متقاعسة لا تحمي الشعر «من عبث العابثين ولا تصون حقوقه من عدوان المعتدين ولا تردّ عنه بغي الباغين.»[599] وسواء تمّ إرجاع هذا الموقف إلى رغبة الناقد في ممارسة سطوته على كلّ ما لا يتطابق مع مقرّراته، أو تمّ إرجاعه إلى كون كلّ جيل من الأجيال يعتبر التحديث الذي يقوم به الآخرون مجرّد لعب طائش، فإن النتيجة تظلّ واحدة: ثمّة سلطة تحرّكت لتمارس سطوتها.

ههنا أيضاً يتنزّل كتاب نازك الملائكة *قضايا الشعر المعاصر*. لقد جاء مبشّرا بالنكوص والارتداد. تعمد نازك إلى رسم الحدود والضفاف الواجب على الشعر التحرّك داخل أطرها وضوابطها. تكتب في نبرة تجمع إلى الوثوقيّة الرغبة في إلزام الشعر بالحدود التي ترتئيها:[600]

---

[598] غالي شكري، *من الأرشيف السرّي للثقافة المصريّة*، بيروت: دار الطليعة، 1975، ص89.

[599] نفسه. والغريب أن الدولة العربيّة الحديثة (!) لبّت نداء طه حسين الذي يعتبر زعيم الفكر التحديثي ورأسا من رؤوسه فأصدرت لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بمصر بيانا يدين الشعر المعاصر ويعتبره «مؤامرة ضدّ الإسلام والعروبة.» والأغرب من ذلك أن الشاعر صلاح عبد الصبّور كان أحد الموقّعين على البيان. كان يشغل وقتها منصب موظف بالمجلس الأعلى. وكان يعدّ أحد رموز الشعر الحرّ في مصر.

[600] نازك الملائكة، *قضايا الشعر المعاصر*، بيروت: دار الآداب، الطبعة الأولى، 1962، ص33.

مؤدّى القول في الشعر الحرّ أنه ينبغي ألاّ يطغى على شعرنا المعاصر كلّ الطغيان، لأن أوزانه لا تصلح للموضوعات كلّها بسبب القيود التي تفرضها عليه وحدة التفعيلة وانعدام الوقفات وقابليّة التدفّق والموسيقيّة. ولسنا ندعو إلى نكس الحركة، وإنما نحبّ أن نحذّر من الاستسلام المطلق لها، فقد أثبتت التجربة، عبر السّنين الطويلة، أن خطر الابتذال والعامّيّة يكمن خلف الاستهواء الظاهري في هذه الأوزان.

إن الخطاب محكوم من الداخل بنوع من الأمومة الصارمة التي تحدّد الواجب وما يتحتّم تركه والعزوف عنه. بل إنها تعمد إلى استشراف المستقبل فتتنبّأ بما سيكون. وبذلك تتحوّل الأمومة التي يفصح عنها خطابها إلى أمومة كاسرة تمارس سطوتها على من تعتقد أنه سليلها وابنها المولود على فراشها. لا تجاهر المؤلّفة بهذا التصوّر. لكنّه يرد مندسّا في تلاوين الكلام. فهي تعلن مثلا أنها هي التي افتتحت الطريق إلى المغاير والمختلف وأتت بما لم يقدر غيرها من الرجال على ابتدائه. تكتب في نبرة لا تخلو من تمجيد للذات وإقرار لها بالسّبق والابتداء: «كانت أوّل قصيدة حرّة تنشر قصيدتي المعنونة 'الكوليرا' وسأدرج بعضها في ما يلي.»[601] يرد هذا الإقرار بالسبّق في متن أوّل صفحة من صفحات الكتاب، أي بداية الفصل الأوّل الذي يحمل عنوان «بداية الشعر الحرّ وظروفه». لكنّ المؤلّفة لا تكتفي بهذا العنوان بل تضيف إليه كلمة «البداية» لتكون بمثابة عنوان فرعيّ يقع تثبيته على يمين أعلى الصفحة. وتعمد، في الآن نفسه، إلى تذييل ما أقرّته بإشارة توضّح ما جاء في المتن. فتكتب في الهامش:[602]

(1) نظمتها يوم 27- 10- 1947 وأرسلتها إلى بيروت فنشرتها مجلّة *العروبة* في عددها الصادر في أوّل كانون الأوّل 1947 وعلقت عليها في العدد نفسه. وكنت كتبت تلك القصيدة أصوّر بها مشاعري نحو مصر الشقيقة خلال وباء الكوليرا الذي داهمها. وقد حاولت فيها التعبير عن وقع أرجل الخيل التي تجرّ عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر. وقد ساقتني ضرورة التعبير

---

[601] **نازك الملائكة، *قضايا الشعر المعاصر*، ص21.**
[602] **نفسه، هامش ص21.**

إلى اكتشاف الشعر الحرّ.

توهم عمليّة تفريع الكلام إلى متن وهامش وتصديره بعنوان رئيسيّ يحتل وسط الصفحة وآخر فرعيّ يحتلّ منها أعلى اليمين، أن المسألة كلّها لا تعدو عن كونها مجرّد توزيع للكلام يتبع نظاما ارتأته المؤلّفة كي يجعل القراءة سهلة نتيجة ما ينبني عليه ذلك النظام من توزيع بصريّ يجعل الحدود بين المتن والهامش والعناوين بيّنة تُرَى عيانا. لكنّ نظام التوزيع ذاك يرد محمّلا بالدلالات ويتحوّل إلى نظام علامات قابلة للقراءة والتأويل. بل إن نظام التوزيع البصريّ نفسه يصبح جزءا من الدلالات التي تبتنيها الكلمات. (انظر الصورة في الصفحة التالية)

الفصل الأول

بداية الشعر الحر وظروفه

البداية

كانت بداية حركة الشعر الحرّ سنة ١٩٤٧ ، في العراق : ومن العراق ، بل من بغداد نفسها ، زحفت هذه الحركة وامتدّت حتى غمرت الوطن العربي كله وكادت ، بسبب تطرّف الذين استجابوا لها ، تجرف اساليب شعرنا العربي الاخرى جميعاً .

وكانت اول قصيدة حرّة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة « الكوليرا »[1] وسأدرج بعضها فيما يلي وهي من الوزن المتدارك (الخبب) :

---

(١) نظمتها يوم ٢٧ – ١٠ – ١٩٤٧ وارسلتها الى بيروت فنشرتها مجلة (العروبة) في عددها الصادر في اول كانون الأول ١٩٤٧ وعلقت عليها في العدد نفسه . وكنت كتبت تلك القصيدة اصور بها مشاعري نحو مصر الشقيقة خلال وباء الكوليرا الذي داهمها . وقد حاولت فيها التعبير عن وقع ارجل الخيل التي تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر . وقد ساقتني ضرورة التعبير الى اكتشاف الشعر الحر .

يوهم العنوان الرئيسيّ «بداية الشعر الحرّ وظروفه» المتلقّي بأن المؤلّفة ستبحث في الشروط الموضوعيّة التي حفّت بتلك البداية سواء كانت شروطا ثقافيّة أو اجتماعيّة أو اقتصاديّة أو سياسيّة. لاسيما أن عبارة «الظروف» تطلق عادة على هذه الشروط وتشخّصها آن البحث عن أبعاد الظاهرة المدروسة ومنابتها وأسبابها. أما العنوان الفرعي «البداية» فإنه يوهم بأنه مجرّد عود إلى كلمة «بداية» الواردة في العنوان الرئيسي. لكنّ كلمة «البداية» لا تلزم الحياد، بل تشرع في الإفصاح عن المضمر والمسكوت عنه. فلكلمة بداية دلالات على الابتداء والخلق والسبق والسيادة والرياسة وسداد الرأي. جاء في *لسان العرب* مادّة «بدأ»:

> بدأ: في أسماء الله عزوجل المُبدئ: هو الذي أنشأ الأشياء واخترعها ابتداء من غير سابق مثال. والبدء: فعل الشيء أوّلُ... والبديء: العجب، وجاء بأمر بديءٍ، على فعيلٍ، أي عجيبٍ... والبديءُ: الأمر البديع. والبدء: السيّد، وقيل الشابّ المستجاد الرأي، المستشار، والجمع بُدُوءٌ. والبدء: السيد الأوّل في السيادة...

تعمد المؤلّفة، بعد ذلك، إلى ذكر زمن هذه البداية ومكانها. إن الزمن محدد مضبوط «سنة 1947». ومعنى كونه مضبوطا على هذا النحو الصارم أنه ممّا لا يمكن نسيانه، لأنه ليس زمنا عاديّا، بل هو الزمن الذي شهد الحدث الجلل أي البداية. وعلى هذا النحو أيضاً تأتي صفات المكان. إنه محدّد معلوم. لكنّ المؤلّفة تعرّف به معتمدة على التدرّج في رسمه. فتذكر أن هذه «البداية»-الحدث حصلت «في العراق». و«من العراق» كان أوّلها. وتمعن في التخصيص فتشير إلى أن «البداية»-الحدث كانت «من بغداد نفسها». ثمّ تجاهر بمحتوى البداية ومن قام بها. إن البداية كانت يوم نشرت قصيدة «الكوليرا». أما من أنشأها و«اخترعها ابتداء من غير سابق مثال» فهو المؤلّفة نفسها.

ثمّة في استراتجيّة الخطاب وطرائق تقدّمه ذاتها ما يشير إلى أن المؤلّفة لا تستخدم الكلمات اتّفاقا، بل تنتقي منها ما يجسّد مقاصدها أو يومئ إليها إيماء على الأقلّ. فالإلحاح على إبراز «البداية» التي تنسب إلى المؤلّفة نفسها يتضمّن، في حدّ ذاته، امتنانا وإقرارا للنفس بالسبق وإقرارا مماثلا بأن ما أتته المؤلّفة أمرا «بديئا» أي «عجبا عجيبا بديعا». ههنا

بالضبط تأتي الإشارة التي ذُيّل بها المتن وتضطلع بدروها في تمكين الخطاب من مُتعلَّقه.

إن الإشارة الواردة في الهامش توهم بأنها ترسم ظروف نشر القصيدة. لكنّها ترد محمّلة بحشد من الدلالات. ذلك أنها تبيّن المقصود باستخدام كلمة «ظروف» الواردة في العنوان الرئيسي. تعمد المؤلّفة في الهامش إلى الإلحاح على أن القصيدة الفاتحة قد كتبت في ظرف مأسوي عسير (وباء الكوليرا الذي داهم مصر). لم يصمد عمود الشعر أمام هول المصاب فكانت بداية الشعر الحرّ.

هكذا تحيط المؤلّفة اكتشافها السعيد بهالة تراجيديّة لا لتعبّر عن سعادتها، بل لتلحّ على أن ميلاد ما تسميّه الشعر الحرّ كان محاطا بظرف تراجيدي. من عمق المأساة، مأساة «مصر الشقيقة» طلع الشعر الحرّ. وميلاده، من هذا المنظور، إنما يشبه ميلاد الرسالات ومقدم المصطفين إلى الدنيا. فما من رسالة إلا وكان ظهورها وسط عالم يهلك. لذلك ترجئ المؤلّفة الحديث عن الظروف الاجتماعيّة والثقافيّة التي حفّت بهذه النشأة. وتواصل إخبار المتلقّي بظروف نشر القصيدة-البداية في المتن هذه المرّة. فتورد منها مقاطع. ثم تعود إلى الحديث عن ظروف ظهور القصيدة للناس. لكنّ الكلام لا يرد من قبيل التوسّع في ما جاء مجملا في الهامش، بل يأتي ليؤكّد ما تطفح به كلمة «البداية» من دلالة على أن «البدء هو فعل الشيء أوّلُ» المتكتّمة على نفسها في تلاوين الجذر اللغوي لكلمة بدأ. وبذلك يصبح الانتقال من الهامش إلى المتن جزءا من استراتيجيّة الخطاب. إن العودة إلى المتن إنما ترد لتلحّ على أن لا أحد سبق المؤلّفة إلى إلى ما أتته من أمر «بديءٍ عجَبٍ عجيبٍ بديعٍ». جاء في الفقرة التي تلت عرض مقاطع من قصيدة «الكوليرا»:[603]

> نشرت هذه القصيدة في بيروت ووصلت نسخها بغداد في أوّل كانون الأوّل 1947، وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر ديوان بدر شاكر السيّاب *أزهار ذابلة* وفيه قصيدة حرّة الوزن له من بحر الرمل عنوانها (هل كان حبّا) وقد علّق عليها في الحاشية بأنها من (الشعر المختلف الأوزان والقوافي).

ثمّة في هذا الخطاب أنوثة تثأر لنفسها من سيادة الرجال على الدنيا. ثمّة ما يشير إلى أن

---

[603] **نازك الملائكة، *قضايا الشعر المعاصر*، ص22.**

ذكر قصيدة السيّاب إنما جاء ليؤكّد سبْق المؤلّفة. لذلك يمعن الخطاب في حبك مكائده. فيقع الإلحاح على أن قصيدة «الكوليرا» وقصيدة «هل كان حبّا» على تأخّر القصيدة الثانية وعدم ريادتها، لم تنجحا في إثارة انتباه الناس. تكتب نازك الملائكة بعد إيراد بعض المقاطع من قصيدة السيّاب: «على أن ظهور القصيدتين لم يلفت نظر الجمهور، وكان تعليق مجلّة العروبة على قصيدتي هو التعليق الوحيد على هذه النقلة في أسلوب الوزن.»[604] ثم تذكر أن حادثة نشر القصيدتين سرعان ما طواها النسيان لمدّة سنتين كاملتين. تقول: «ومضت سنتان لم تنشر خلالهما الصحف شعرا حرّا على الإطلاق.»[605]

إن التوسّع في الحديث عن «البداية» على هذا النحو يمثّل، بدوره، جزءا من استراتيجيّة الخطاب ومكائده. ذلك أن نازك إنما تذكر السيّاب حتى يتسنّى لها إقناع المتلقّي بأن لا مزيّة للسيّاب في الاكتشاف السّعيد. فهي التي كتبت أوّلا. وهي التي نشرت أوّلا ومبتدأ. وهي التي حظيت بأوّل تعليق في مجلّة *العروبة*. لكنّها تحرص، مع ذلك، على إعلام متلقّيها المفترض بأن النسيان كان سيّد الموقف. فلقد طوى القصيدتين معا. لا يعني هذا أن المؤلّفة تتنازل عن أسبقيّتها وعن كونها هي «البدء: أي السيد الأوّل في السيادة»، بل الراجح أنها تضحّي بقصيدتها وتحشرها في عداد المنسيّ والمهمل مع قصيدة السيّاب حتى يتسنّى لها إثبات السّيادة والرّيادة وسداد الرأي.

لذلك حالما يتابع المتلقّي القراءة تنكشف الحيلة التي يكرّسها الخطاب. إذ تعمد المؤلّفة إلى الإلحاح على أن قصيدتها تلك لم تكن قصيدة يتيمة مثل قصيدة السيّاب. فسرعان ما نشرت ديوانا كاملا يكشف قدّام الناس أجمعين أنها صاحبة السيادة والرّيادة والفضل ولا منازع. من هنا ينكشف مكر الخطاب. فبعد أن غضّت المؤلّفة من قدر القصيدتين ونفت عنهما كلّ فاعليّة في وجدان الناس، كتبت في نبرة لا تخلو من إحساس بنشوة الظفر والانتصار:[606]

وفي صيف 1949 صدر ديواني *شظايا ورماد* وقد ضمّنتُهُ مجموعة من

---

(604) **نازك الملائكة، *قضايا الشعر المعاصر*، ص23.**
(605) **نفسه.**
(606) **نفسه.**

القصائد الحرّة، وقفت عندها في مقدّمة الكتاب المسهبة وأشرت إلى وجه التجديد في ذلك الشعر، وبيّنت موضع اختلافه عن أسلوب الشطرين، ثمّ جئت بمثال من تنسيق التفعيلات. وما كاد هذا الديوان يظهر حتى قامت له ضجّة شديدة في صحف العراق، وأثيرت حوله مناقشات حامية في الأوساط الأدبيّة في بغداد. وكان كثير من المعلّقين ساخطين يتنبّأون للدّعوة كلّها بالفشل الأكيد. غير أن استجابة الجمهور الكبير كانت تحدث في صمت وخفاء خلال ذلك، فما كادت الأشهر العصيبة الأولى من ثورة الصحف والأوساط تنصرم حتى بدأت أقرأ قصائد حرّة الوزن يكتبها شعراء يافعون في العراق ويبعثون بها إلى الصحف. وبدأت الدعوة تنمو وتتّسع... وراحت دعوة الشعر الحرّ تتخذ مظهرا أقوى حتى راح بعض الشعراء يهجرون أسلوب الشطرين هجرا قاطعا ليستعملوا الأسلوب الجديد.

هكذا تفصح المؤلّفة عن حرصها على إشهار الأمومة والانتقام للأنوثة. إن ما تسمّيه «الشعر الحرّ» ابنها وسليلها ومولود على فراشها. ولم يكن نشر السيّاب لقصيدته «هل كان حبّا» سوى نوع من العناد الذكوري لسلب الأنوثة اكتشافها السعيد. والراجح أنّ تشكّل الخطاب على هذا النحو الممعن في المكر والمداورة من شأنه أن يدفع بالمتلقّي إلى أن يسلّم فعلا بأن الذهنيّة الذكوريّة قد حرمت نازك الملائكة من حقّها في الريادة والسؤدد والمجد.[607] لاسيما أن العديد من الدراسات اعترضت على فكرة سبقها وريادتها.[608] حتى

---

[607] عبد الله الغذّامي، «تأنيث القصيدة: قصيدة التفعيلة بوصفها علامة على الأنوثة الشعريّة»، مجلّة *فصول*، المجلد السادس عشر، العدد الأوّل، 1997. كتب الغذّامي جازما ص67-68: «كان أول ردّ فعل مضاد وأبرزه هو إنكار الأولويّة على نازك، وقد كُتبت بحوث كثيرة ودراسات متعدّدة، كتبها رجال فحول ينكرون عليها الأولويّة وينفون عنها الريادة... المهمّ عندهم هو منع هذه الأنثى من شرف الريادة.» يوهم خطاب الغذّامي أنه ينتصر للمرأة ويبجّل الأنوثة في مجتمع ذكوري مزده بذكوريّته. لكن الكلمات التي يستخدمها تمكر به مكرا. فالغذّامي يستخدم عبارة «منع هذه الأنثى» بدل منع هذه المرأة. ولمّا كانت كلمة الأنثى إنما تطلق على البهيمة عادة أي على أنثى الحيوان، فإن استخدامها على هذا النحو يظلّ يشير إلى أن الخطاب يوهم في الظاهر بأنه ينتصر للمرأة وقضاياها فيما هو يمارس عليها أعتى أنواع الإفقار. إذ يسلبها انتماءها إلى الجنس البشري.

[608] انظر مثلا: يوسف عز الدين، *في الأدب العربي الحديث*، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1973. وانظر أيضاً: يوسف الخال، *الحداثة في الشعر*، ص32-53. حيث اعترض على ما أقرّته نازك الملائكة حول الشعر الحرّ في *قضايا الشعر المعاصر*. لقد عنون القسم الذي تناول فيه كتابها بالنقد بالعنوان التالي: «رواسب الجمود في حركة الشعر». لذلك كثيرا ما طفح كلامه بالسخرية والازدراء. يكتب مثلا ص36: «وهكذا اختنقت «حركة الشعر الحرّ» تحت ضغط أنامل خليلنا الجديد الناعمة.» ويكتب ص35: «مرحى

غدت صورتها بمثابة صورة لأمومة مضطهدة تبعث على الشفقة وتستدرّ العطف فيما هي تكشف فعال الذكورة البغيضة المستبدّة.[609] لكنّ الناظر في كيفيّات تشكّل خطاب نازك الملائكة وطرائق انتظامه وابتنائه لدلالاته سرعان ما يدرك أن الأمومة حاضرة في النصّ فعلا. لكنّها أمومة كاسرة مقرّة العزم على ممارسة سطوتها على من تعتقد أنه سليلها (الشعر الحرّ)، وعلى متلقّيه ومتعاطيه أيضاً.

يرد هذا الوجه الكاسر مندسّا في تلاوين الخطاب وفي استراتجيّته نفسها حتى أنه يتراءى إيماء ولمحا ولا يكاد يرى. لكنّه يفصح عن نفسه متلبّسا بالصورة الحاصلة للمؤلّفة عن نفسها وعن فعلها. إنها صورة أمومة كاسرة عنيدة تتقن ممارسة السطوة وتتفنّن في إجرائها. ولا يمكن أن يتمثّل المتلقّي هذا الوجه إلاّ متى عدل عن مناقشة مسألة ريادة نازك الملائكة أو عدم ريادتها. ذلك أن إثارة مثل هذه المسألة من شأنها أن تشكّك في كلام المؤلّفة وتحاكم نواياها، فيما هي تحجب ما انبنى عليه خطابها من نزوع إلى الغلبة والسطوة.

ثمّة في هذا الخطاب حشد من العلامات تضفي على الفعل الذي أتته المؤلّفة، أي اكتشاف ما تسمّيه الشعر الحرّ، طابعا رسوليّا. وثمّة علامات أخرى تفتح صورة المؤلّفة نفسها على ما يجعلها أقرب إلى صورة المصطفين الذين تنتدبهم الحياة للمهمّات الجسام وتغيير التاريخ. ههنا يتنزّل ما تطفح به كلمة «البداية» الواردة في العنوان الرئيسي والعنوان الفرعي. وهي كلمة تدلّ على السيادة والابتداء وسداد الرأي وعلى الخلق على غير مثال، كما جاء في *لسان العرب*. وههنا أيضاً يتنزّل الإلحاح على أن اكتشاف الطريقة الجديدة في كتابة الشعر طالعة من الوجع ومن المأساة. لم يكن الاكتشاف راجعا إلى محاكاة الشعر الانجليزي. وهو ليس

بخليل الشعر المعاصر. على أن خليل الشعر القديم جاءنا يستقرئ القوانين ويضبط «البحور والسّقطات في زمانه» بعد مئات السنين على نشوء القريض العربي وتطوّره؛ أما خليلنا الجديد فاستعجل المجيء وما مرّ على تجارب «حركة الشعر الحر» إلاّ عشر سنين.» ويصل يوسف الخال إلى حدّ إنكار ريادة نازك الملائكة فيكتب ص32: «لنازك الملائكة نصيب محترم في حركة ما تسمّيه هي بالشعر الحرّ، حتى لتنافس بدر شاكر السياب في دعوى «اكتشافه».»

[609] الغذّامي، «تأنيث القصيدة: قصيدة التفعيلة بوصفها علامة على الأنوثة الشعرية»، ص67. لا يتفطّن الغذّامي في غمرة دفاعه عن أطروحته إلى أنه استسلم إلى تصوّر ذكوري خالص عندما كتب ص72: « ومن الواضح أن قصيدة التفعيلة قد ولدت أنثى في حضن ماما نازك.» فما ينبني عليه الكلام من استلطاف لا يخلو من سخرية، وهو استلطاف يكشف من قبيل الإيماء أن منتج الخطاب لا يزدري الأنوثة. لكنّه لا يتورّع من معابثتها والتندّر بها. لذلك تكفّ نازك الملائكة عن كونها شاعرة أنتجت شعرا وتصبح «ماما» وفي حضنها بنيّتها (قصيدة التفعيلة). وبذلك تجرّد من صفتها باعتبارها شاعرة وتردّ ردّا ماكرا إلى ما يجعل منها أنثى وعاء.

راجعا إلى إطّلاع المؤلّفة على منجزات الشعر الغربي أو ما تيسّر منه، بل كان اكتشافا فريدا قادت إليه المأساة.

لهذا كلّه تستخدم نازك الملائكة كلمة «الدعوة» ولا تشير إلى نتاجها باعتباره تجربة، بل تلحّ على أنه طريق وسبيل. لم تكن قصيدة «الكوليرا»، في مثل هذه الحال، سوى البشارة والدليل على هذا الفعل الرسوليّ الآتي. ومثلما ترسم المتون القديمة رسالات المصطفين وما يقابلها به الناس من اعتراض وعزوف وصدّ في بداية أمرها، ثم تشرع تلك الرسالات في الانتشار والتوسّع حتى تعمّ البلاد وتعمّر الصدور، تحرص فدوى على تثبيت هذه الصورة. فتلحّ على أن ديوانها *شظايا ورماد* أحدث في الدنيا دويّا وسخطا واعتراضا. حتى أن كثيرا من الناس كانوا «يتنبّأون للدعوة كلّها بالفشل الأكيد». ثمّ وسّعت الدعوة من دائرة نفوذها واستبدّت بوجدان الجميع «حتى راح بعض الشعراء يهجرون أسلوب الشطرين هجرا قطعيّا ليستعملوا الأسلوب الجديد». لقد آمنوا بالنهج الجديد ودانوا به وانقادوا إليه أفواجا أفواجا. وبذلك يكون المشهد الذي تبتنيه نازك الملائكة مشهدا مفتوحا على ما ورد في المتون القديمة من إخبار عن تبدّل حال المصطفين والنبييّن، وتبدّل حال الناس معهم، وانتقالهم من العزوف والرفض إلى القبول والإقبال.

لا وجود في النصّ لما يمنع هذا التأويل. بل الراجح أن قانون التّنادي الخفيّ بين النصوص هو الذي جعل المؤلّفة ترصّع خطابها بكلمات ذات منبت ديني واضح. والناظر في نوعيّة الألفاظ المستخدمة التي عليها جريان الخطاب يلاحظ، في يسر، أن كلمة «الدعوة» كثيرا ما تفتح الخطاب على فكرة النبوّة فتستخدم المؤلّفة العبارات الدالّة عليها. تكتب مثلا:[610]

> إذا كنت قد تنبّأت في سنة 1954... إذا كنت قد تنبّأت بذلك، فأنا أجد نبوءتي قد تحقّقت... إذا صحّ لي أن أطرح نبوءة جديدة... فأنا أتنبّأ بأن حركة الشعر الحرّ ستصل إلى نهاياتها المبتذلة.

لن تعلن السطوة التي ستمارسها المؤلّفة على ما تسميه الشعر الحرّ في كيفيّات تصرّفها

---

[610] **نازك الملائكة، *قضايا الشعر المعاصر*، ص34.**

في الكلمات آن إنجازها لقصائدها، بل ستتخذ من التسمية نفسها ميدان عمل وتشرع في حبك مكائدها. وسيرد مصطلح «الشعر الحرّ» بمثابة موضع تنكشف فيه الرغبة في الغلبة ورسم الحدود والضفاف التي إن تعدّاها القول عُدِم فعل الشعر وبطُل أن يكون شعرا. ستحرص المؤلّفة في غمرة إثباتها لريادتها وسبقها وسيادتها على الإقناع بأنها هي التي ابتدعت التسمية وأجرتها على ألسن النقاد والشعراء. لاسيّما أنها قد حرصت على إثبات التسمية وإشاعتها في مقدّمة ديوانها *شظايا ورماد*. ثم جاء كتابها *قضايا الشعر المعاصر* ليدرس الظاهرة وأبعادها ويرسم حدودها ومنجزاتها ويتنبّأ بمستقبلها أيضاً.

من هنا تصبح مسألة الريادة مسألة ثانوية إذا قورنت بالدور المضلّل الذي سيلعبه مصطلح «الشعر الحرّ» وما سيؤدّي إليه من حجب لممكنات حركة التحديث ومحتملاتها. بالخروج على نظام الشطرين افتتحت الممارسة الشعريّة تاريخ محتملاتها وممكناتها. لم يكن حدث الخروج مجرّد حادث عَرَضَ في لحظة محدّدة من عمر الكتابات الشعريّة، بل جاء ليفتتح عهدا هَفَتْ إليه حركة التحديث الرومانسي ونظّرت له طويلا. لكنّها لم تطله، بل انكفأت دونه. وطبيعيّ أن تنكفئ لأنه إنما كان يمثّل غَدَها ومستقبلها. ولا اقتدار لها على غدها ومستقبلها إلاّ بتمهيد المسالك والدروب التي تقود إليه، أي تلك الدروب التي سترتادها الأجيال اللاّحقة. وهذا هو إنجازها الذي حقّقته فعلا. فلقد تمكّن الرومانسيّون العرب من دحر فكرة قدسيّة الماضي وزعزعة بعض القيم الوهميّة التي زرعت في القديم زرعا وألحقته بالمتعاليات.

كان الخروج إذن. مع نازك وجيلها من الشعراء التحديثيين بدأ تلمّس الطريق إلى العدول عن نظام الشطرين. وكان لابدّ من تسمية ذلك الخروج. غير أن التسمية لم تكن من ابتداع الخطاب النقدي العربي، بل كانت مستقدمة ومستعارة من الثقافات الغربيّة.[611] لم تكن التسمية خالية من المعنى. لقد جاءت لترسم الحدود والضفاف. جاءت تكشف الوعي التحديثي وتعبّر عن مدى خوفه من المحتملات ورعبه من الممكنات. لقد سمّيت الممارسة الشعرية

---

(611) كان يوسف الخال من أوائل من نبّهوا إلى أن المصطلح مستقدم. فكتب في *الحداثة في الشعر* ص4: «الشعر الحرّ هو ترجمة ما يسمّونه Vers Libre بالفرنسيّة أو Free Verse بالانجليزيّة.» انظر أيضاً: محمد بنيس، *الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها*، الجزء الثالث: *الشعر المعاصر*، الدار البيضاء: دار توبقال، 1990 حيث ناقش بنيس التسمية ص3/27-31.

التي عدلت عن نظام الشطرين واختارت التفعيلة «الشعر الحرّ». تكتب نازك الملائكة جازمة:[612]

> وأول ما ينبغي لنا أن نفعل ونحن نضع عروضا للشعر الحرّ أن نحدّد مكانه العام في كتاب العروض العربيّ. وسوف نقرّر بدءا أن الشعر الحرّ ليس وزنا معيّنا أو أوزانا –كما يتوهّم الناس- وإنما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربيّة الستّة عشر المعروفة.

منذ البدء إذن، شرع هاجس التأصيل في العمل. فلقد حرص الخطاب النقدي على إفقار هذا الحدث وحجب محتملاته وذلك بتغييب الأبعاد التي تجعل من ذلك الخروج لحظة اندفاع في مسار الشعر العربي وفعل تغاير مع القديم العربي من جهة مفهوم الكتابة ووظيفتها وطرائق إنجازها، ومن جهة الموقف من المعنى وكيفيات إنتاجه. لذلك تكتب المؤلّفة مؤكّدة تصوّرها:[613]

> إننا نلحّ على التذكير بأن الشعر الحرّ ظاهرة عروضيّة قبل كلّ شيء. ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلّق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضيّة بحتة.

لقد استقدم المفهوم إذن، وتمّت عمليّة خلعه من منابته والنزول به في غير أوطانه فحُوِّلَ عن مقاديره. وإذا الحرّية حرّية مشروطة. إنها لا تعني الخروج عن القديم وإثرائه بافتتاح ممكناته ومحتملاته التي كانت تعدّ، في ما مضى من الزمان، أفق مستحيلاته، بل صارت تعني الامتثال لسلطانه والتنويع الشكليّ على بعض من فروعه. ثمّة مفارقة شرعت تنخر التسمية من الدّاخل لحظة استقدامها. ثمّة تناقض شرع في العمل والاعتمال. وثمّة أيضاً فجوة ستظلّ تتّسع بين الدّال ومدلوله. إن الدّال (الشعر الحرّ) يضعنا في حضرة ممكنات الكتابة أي التحرّر من القيود والإكراهات. والمدلول (أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل) يسدّ الآفاق

---

(612) **نازك الملائكة، *قضايا الشعر المعاصر*، ص56.**

(613) **نفسه، ص51.**

جميعها في وجه تلك الممكنات والمحتملات.

لقد استقدمت المؤلّفة المصطلح وحوّلته عن مقاديره. لكنّها لم تكتف بالتكتّم على مراجعها، بل حرصت على إيهام متلقّيها المفترض بأنها هي التي ابتدعته وأجرته في اللغة. لذلك حين استخدم جبرا إبراهيم جبرا المصطلح ذاته وأطلقه على الشعر المتحرّر من عروض الخليل تحرّرا تامّا عمدت المؤلّفة إلى التشهير به. فلقد أتى، في نظرها، جريرة لا تغتفر لأنه سطا على المصطلح الذي ابتدعته. تكتب في معرض إدانتها لقصيدة النثر:[614]

> كتب جبرا إبراهيم جبرا إن السنين القادمة «سترى ولا شكّ تغلّب الشعر الحرّ». ولنلاحظ أنه أخذ، دون مبالاة، اصطلاحنا (الشعر الحرّ) الذي هو عنوان حركة عروضيّة تستند إلى بحور الشعر العربي وتفعيلاتها، أخذ اصطلاحنا هذا وألصقه بنثر اعتيادي له كلّ صفات النثر المتّفق عليها... وليته على الأقلّ ترك اصطلاحنا ووضع غيره حرصا على وضوح الاصطلاحات في أذهان جماهيرنا العربيّة المتعطّشة للمعرفة. وإنما سمّينا شعرنا الجديد (بالشعر الحرّ) لأنه ينوّع عدد التفعيلات.

لم تأت عمليّة تحويل المفهوم المستقدم عن مقاديره ودلالته من قبيل الصدفة والخطأ إذن. إنها تحمل في تلاوينها حرصا مضمرا على تكريس الممنوع وإجرائه. جاءت لتجعل التفكير في إمكانيّة الخروج على القيود والإكراهات المسبقة أمرا لا مفكّرا فيه أصلا. بمعنى آخر، لقد جاءت لتمحو محتملات حدث الخروج على نظام الشطرين وتلغي ممكناته. لأن الإيقاع الشعري في منظور هذا الوعي المأهول بالرّعب من المغايرة إنما هو مجرّد شكل موسيقي للقصيدة يتولّد عن الوزن والتسجيع والتقفية أي عن الجانب الصوتي من الكلام. والحال أن الإيقاع بنية. ومعنى كونه بنية أنه نتاج لعمليّة بناء تشترك فيها جميع العناصر والمكوّنات البانية لجسد النص.

من عناصره يستلّ النص ما به يبتني إيقاعه الخاصّ. لذلك يتّخذ الإيقاع طابعا انتشاريّا.

---

[614] نازك الملائكة، *قضايا الشعر المعاصر*، ص184. وقد اعترض يوسف الخال على هذا الموقف الذي يكيل بمكيالين، فيسمح لنفسه باستعارة المفهوم ويمنعها عن غيره فكتب في *الحداثة في الشعر*، ص44: « وهو أيضاً ما اقتبسته المؤلّفة وأنكرت على جبرا إبراهيم جبرا استعماله استعمالا صحيحا، أي بتحريره من أيّ وزن تقليدي، لا استعمالا مزيّفا كما استعملته هي.»

فيطال المستوى الصوتي والمستوى الدلالي. يتولّد عن شبكة العلاقات التي تنشأ بين ما هو صوتي وما هو دلالي. فيطال مستوى الحروف وأجراسها التي تظلّ تستعاد، إن كلاّ أو جزءا، على نحو دوري منتظم. ويتحكّم بالكلمات وصيغها الصرفية وكيفيات تماثلها واختلافها صوتيا ودلاليا وكيفيات تعالقها وابتنائها للصور. ويندسّ في طرائق تجاور تلك الصور وطرائق تشابكها وتحوّلها إلى لوحات أو مشاهد. وينبثق عن العلاقات النصّية التي يقيمها الكلام بين الأزمنة والأبعاد جميعها، الواقعي والخيالي والأسطوري. حتّى لكأن الإيقاع إنما هو علامة على أن الشعر كيان مأهول بالفقد، يحرّكه الحنين الدائم إلى لحظة البدء، لحظة الحرّية الأولى، لحظة ما قبل ابتداء الزمان وميلاد التاريخ وشروع الكائن في التحلّل والاغتراب. لذلك يظلّ الشعر ينهض ويحضر بيننا لا من جهة كونه مجرّد تسلية وتحلية للكلام، بل ينهض باعتباره حدث مواجهة وفعل مجابهة لما يتكتّم عليه التاريخ من لا معنى وعبث.

هكذا افتتحت التسمية تاريخها. ونسجت البعض من مكائدها. وتلك بعض تجلّيات الوعي التحديثي المسكون بالخوف من المحتمل والحرص على حجبه وتغييبه. لكن الهلع من المغايرة لن يقف عند رسم حدود الشعر وضبط الأسيجة التي عليه أن يتحرّك داخلها، بل ستطال السطوة مستقبل هذا الشعر. إذ تعمد نازك الملائكة إلى استشراف ما سيؤول إليه حدث الخروج على نظام الشطرين في المستقبل وتعدّ ما تسمّيه الشعر الحر لحظة عابرة في مسار الشعر العربي. تكتب جازمة:[615]

> إذا كنت قد تنبّأت في سنة 1954 –في مقال نشرته مجلّة *الأديب*[616]- بأن حركة الشعر الحرّ: ستتقدّم في السنين القادمة حتى تبلغ نهاياتها المبتذلة، فهي اليوم في اتّساع سريع صاعق، ولا أحد مسؤول عن شعراء نزري المواهب، ضحلي الثقافة سيكتبون شعرا غثّا بهذه الأوزان الحرّة. إذا كنت قد تنبّأت بذلك، فأنا أجد نبوءتي تلك قد تحقّقت بكلّ حرف فيها. إذا صحّ لي أن أطرح نبوءة جديدة، أبنيها على مراقبتي للموقف الأدبي في وطننا العربي اليوم، فأنا

---

[615] **نازك الملائكة، *قضايا الشعر المعاصر*، ص34.**
[616] **نشر المقال في عدد يناير 1954.**

أتنبّأ بأن حركة الشعر الحرّ ستصل إلى نقطة الجزر في السنين القادمة. ولسوف يرتدّ عنها أكثر الذين استجابوا لها خلال السنين العشر الماضية.

من هنا تزداد صورة الأنوثة التي تقرّ العزم على الثأر لنفسها من الرجولة تبلورا في خطاب نازك الملائكة. إن الكتاب مخترق من الداخل بصوتين: صوت الدارسة التي تنشد التقاط القوانين التي عليها جريان ما تسمّيه الشعر الحرّ، وصوت المرأة التي لم تغفر للذكورة إقصاءها للأنوثة منذ فجر التاريخ. يتجلّى الصوت الثاني صريحا عندما تشرع المؤلّفة في إثبات ملكيّتها وتأكيد ريادتها وسبقها. وهي إنما تثبت ذلك كلّه لتحمي نفسها ومنجزاتها من طمع الرجال. ههنا يتنزّل تبرّؤها من فعال السيّاب الذي «نازعها» الريادة حتى كاد يسلبها «اكتشافها» السعيد. وههنا أيضاً يتنزّل كلامها عن «فعلة» جبرا إبراهيم جبرا الذي «سطا» على مصطلح الشعر الحرّ.

غير أن صورة الأنوثة كما ترتسم على أديم النص -باعتبارها أنوثة مضطهدة يحرص الرجل على سلب ما تنجزه- سرعان ما تشرع في التموّج فينكشف وجهها السلطويّ، وميلها إلى الغلبة والسطوة حين توجّه الخطاب إلى متلقّيها المفترض. لذلك تنفتح صورة الأمومة الحانية على ملامح تجعل منها أمومة كاسرة لا تكتفي برسم الحدود والتنبّؤ بموت الشعر الحرّ الذي اكتشفته وعلى يديها رأى النور، بل تحرص على توجيه المتلقّي وإرشاده إلى الكيفيّة التي يجب عليه أن يتقبّل حسبها الشعر الذي اختار العدول عمّا أقرّته المؤلّفة حول ضرورة الالتزام بتفعيلات العروض العربي. تكتب مثلا:[617]

> شاعت في الجوّ الأدبي في لبنان بدعة غريبة في السنوات العشر الماضية، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتبا تضمّ بين دفاتها نثرا طبيعيّا مثل أي نثر آخر، غير أنها تكتب على أغلفتها كلمة (شعر)... –انتبه أيها القارئ فإنهم يشترطون شروطا- على أن يحتفظوا بالكلمات (شعر) و(شاعر) و(وزن) لأنهم يريدونها لتسمية النثر والناثر وما يكتب. وهذا يبدو لنا من أعجب المفارقات والحقّ يقال.

---

[617] **نازك الملائكة، *قضايا الشعر المعاصر*، ص180 و 184.**

إن السطوة لا تطال المتلقّي العاديّ، بل تطال المتلقّين من الشعراء أنفسهم. لذلك جاء الكتاب في شكل درس مداره ومحصّل أمره تلقين الشعراء الحدود التي عليهم الالتزام بها والواجبات التي إن هم أخلّوا بها طال الضيم أشعارهم في الصميم. وهو أيضاً درس توجيهيّ للمتلقّي كي يتمّ إشهاده على تلك الحدود والواجبات حتى يقرأ الشعر الحرّ في ضوئها. نقرأ مثلا: «ينبغي لنا أن نقرّر... أن التدوير يمتنع امتناعا تامّا في الشعر الحرّ، فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطرا مدوّرا. وهذا يحسم الموضوع.»[618]

لقد كانت الكتابة الشعريّة التي عدلت عن نظام الشطرين بمثابة لحظة من اللحظات التي وضعت فيها الشعريّة العربيّة في حضرة محتملاتها وممكناتها. لكنّ تلك القصيدة وما أنجزته سرعان ما وضعت الممارسة الشعريّة قدّام محتملاتها من جديد. وإذا الرغبة العارمة في تخطّي الوزن، تلك الرغبة التي ظلّت تشغل من ديوان الشعر العربي هوامشه تعاود الظهور على نحو عاصف هذه المرّة. لقد توغّلت الكتابة في هذا الأفق، هذا الممكن الذي يبدو مستحيلا. أجيال وتجارب جاءت تكرّس هذا المحتمل مشرقا ومغربا.

لن يكون استقبال الوعي النقدي لقصيدة النثر أقل هلعا وارتباكا من استقباله للقصيدة التي عدلت عن نظام الشطرين وتصرّفت في تفاعيل الخليل تصرّفا مغايرا لما درج عليه الشعر العربي القديم. ولن يستبدّ الهلع بالنقّاد وحدهم بل سيطبق على وعي شعراء الحداثة أنفسهم. يكتب درويش مثلا:[619]

> إن ما نقرأه منذ سنين، بتدفّقه الكمّي المنهور ليس شعرا إلى حدّ يجعل واحدا مثلي، متورّطا في الشعر، منذ ربع قرن، مضطرّا لإعلان ضيقه بالشعر. وأكثر من ذلك يمقته، ويزدريه ولايفهمه. إن العقاب الذي نتعرّض له يوميّا، من جرّاء هذا اللعب الطائش بالشعر، يدفعنا أحيانا إلى قبول التهمة الموجّهة إلى الشعر العربي الحديث. على الشعراء، إن وجدوا، أن يدخلوا في عمليّة حساب النفس العسير. فهذه فترة النقد الذاتي. إذ كيف يتسنّى لهذا اللعب العدمي أن يوصل إلى إعادة النظر والتشكيك بكامل حركة الشعر الحديث، ويغرّبها

---

[618] **نازك الملائكة، *قضايا الشعر المعاصر*، ص93.**

[619] **محمود درويش، *الكرمل*، العدد السادس، ربع 1982، ص6.**

عن وجدان الناس إلى درجة تحوّلت فيها إلى سخرية. إن تجريديّة هذا الشعر، قد اتّسعت بشكل فضفاض حتّى سادت ظاهرة ما ليس شعرا على الشعر، واستولت الطفيليات على الجوهر لتعطي الظاهرة الشعريّة الحديثة سمات اللعب والركاكة، والغموض، وقتل الأحلام والتشابه الذي يشوّش رؤية الفارق بين ما هو شعر وما ليس شعرا.

ويصل الأمر بأدونيس، في الطبعة الرابعة لأعماله الكاملة، إلى إلغاء العديد من قصائده التي عدلت عن الوزن ناعتا إياها بأنها مجرّد «إنشاء تعسّفي غفل»،[620] بل إن هذا الوعي المأهول بالفجيعة سيدفع بأدونيس إلى التبرّؤ من صنيع الأجيال اللاحقة ويعتبرها جاءت تمحو منجزه ومنجز مجلّة *شعر*. يكتب:[621]

وها بعضهم وبخاصّة في لبنان، يكتبون، شعرا بالنثر، بطرائق ومستويات تعود إلى مناخ التقليديّة التنميطيّة. إنهم يستعيدون بشكليّة النثر، شكليّة الوزن نفسها مما حاولنا في مجلّة *شعر* أن نهدمه، شعريا، هدما كاملا. كأنهم، فيما يبدو، لم يأخذوا من أبجديّة التجربة في مجلّة *شعر* إلا الوزن.

لكنه يستدرك موضّحا أنه لا يعترض على قصيدة النثر باعتبارها تجربة، بل يعترض على ما شهدته من تنميط جعل هذه الممارسة الشعريّة توسّع من دائرة انتشارها، ولا تتمكّن من تطوير تقنياتها ومساءلة منجزاتها. وهو يعتبرها عودة متستّرة للارتجال. ولا يمكن للشعر أن يكون ارتجالا لأنه يتطلّب تقنية وجهدا ورشح جبين. يقول:[622]

إنني ألاحظ نوعا من الاطمئنان إلى الكتابة الشعرية بقصيدة النثر، يكاد يصبح بليدا. وجدير بهذه الكتابة أن تفترض، على العكس، القلق، التساؤل، وإعادة النظر لا في ما تقوله وحده، بل في طرق تعبيرها كذلك في المقام الأول... ونرى أن ما نقرأه يمكن تلخيصه بنثر عادي دون أن يخسر شيئا من «معناه»

---

[620] **أدونيس، *الأعمال الكاملة*، بيروت: دار العودة، الطبعة الثانية، 1991، ص6.**

[621] **أدونيس، *ها أنت أيها الوقت*، ص189.**

[622] **أدونيس، «الكلمة في تاريخنا العربي جرح»، حاوره كل من أمل جبوري وستيفان فايدنر، مجلّة *نزوى*، العدد الثامن عشر، السنة 1999، ص19-21.**

أو من «شكله»... نرى أن ما نقرأه لا بنية له. كأنه مجموعة من الأسطر- الخيوط تتعاقب وتتوالى واحدها وراء الآخر، دون رابط بؤري.

تردّد ومراجعة، نكوص وارتداد، توتّر، تشهير، إدانة. على هذا النحو ظلّ خطاب الحداثة يتملّص من محتملاته ويتبرّأ من ممكناته. إن ضبابيّة الرؤى وارتباكات المواقف والسلوكات راجعة، في رأيي، إلى غياب الوعي بما تمكّنت الممارسات الشعريّة التحديثيّة من إنجازه. وهي راجعة أيضاً إلى ما تشيعه المفاهيم والتسميات المضلّلة من تبسيطيّة جعلت الوعي التحديثي يتحوّل إلى وعي منقسم.

يعلن هذا الوعي المنقسم الذي ظلّ يدير حركات التحديث الشعري عن نفسه في شكل حرص على المغايرة، وتملّص منها ومن محتملاتها لحظة تلوح تباشيرها أو تخومها وأقاليمها. هذا الوعي المأهول بالرّعب إنما يمثّل الأرضيّة التي ينطلق منها الفعل النقدي. وهو الذي مافتئ يلوّن الكيفيّة التي يقارب بها الممارسات الشعريّة ويحدّد المسلّمات التي في ضوئها يتمّ فعل المقاربة. لقد ظلّ مطلق الهويّة ومطلق الكونيّة يتلقّفان الخطاب النقدي حتّى في أشدّ لحظات اقترابه من النصوص وإصغائه إلى ندائها المكتوم، ويدفعان بذلك الخطاب وبالممارسات الشعريّة في رحلة تَيْهٍ لا تكاد تنتهي إلاّ لتبدأ من جديد. ذلك أن التسليم المضمر المسكوت عنه بأن الهويّة ثابتة وما ينجرّ عنه من تسليم مماثل بأن ما حدث في الماضي هو ما كان يجب أن يحدث، هو الذي يجعل الذات القائمة بفعل المساءلة لا تعي تشظّيها وتعدّدها. فلا تمعن في إعلاء قديمها وماضيها فحسب، بل تحرص في كلّ ما تأتيه من أفعال وسلوكات وأحلام على قياس الراهن والآتي بالقديم أو بالماضي الذي تهفو إلى استرداده وإعادة إنتاجه.

وبذلك يُعطَّل المُحْتَمَل. ويُلغَى الممكن. وتصبح حركة الزمن نفسها حركة دائريّة. وإذا الماضي، في هذا التصوّر، «أشبه بالآتي من الماء بالماء».[623] حتّى لكأن ما كان ممكن الحدوث في الماضي ولم يحدث ليس الجزء الغائب ممّا حدث فعلا. أما مطلق الكونيّة فإنه يعني استنساخ تجارب نقديّة وشعريّة من ثقافات أخرى لها تاريخها ولها شروطها. وإذا ما كنّا نحسبه نوعا من المثاقفة القصديّة أو اللاّواعية ليس، في أغلب الأحيان، سوى مجرّد وقوع في حبائل معياريّة تنهض على قياس الراهن الشعري العربي على ما أتيح الاطّلاع

---

[623] **العبارة لابن خلدون، *المقدمة*، بيروت: دار الكتاب العربي، الطبعة الخامسة، (د.ت)، ص10.**

عليه من الثقافات الغربيّة وما أمكن اقتلاعه من منابته وما تيسّر استنساخه.

يكفي هنا أن تقع العودة إلى المقرّرات النظريّة المتداولة في العديد من الخطابات النقديّة، ويكفي أن يتمّ النظر في المفاهيم الرائجة والتسميات المكرّسة وسيتّضح أنها ترشح جميعا، سواء على نحو صريح أو وفق نسق موارب متخفٍّ، بما انبنى عليه الوعي التحديثي نفسه من رعب وتحايل على أسئلة الراهن الشعري والنقدي. فالمفهوم، مهما كان بسيطا، لا يتشكّل ويحضر في الخطاب الذي يستخدمه من جهة كونه مجرّد مصطلح، بل إنه كلمة تعتصر في تلاوينها الأبعاد التي يعتقد واضع تلك الكلمة أنها تشكّل مجتمعة صميم الظاهرة المدروسة. من هنا يستمدّ المفهوم مقدرته الفائقة على تلوين رؤية من يتداوله وتحديد تصوّر من يستخدمه. أما التسمية، كلّ تسمية، فإنها لا تأتي اتّفاقا ولاتكون صدفة وبختا. إنها تضعنا، وهذا هو بعدها الإشاري الخطر، في حضرة ما تلتقطه من الظاهرة المدروسة. إن التسمية هي أخطر حدث تنجزه اللغة. إنها إشارة تكشف وتلتقط وتؤسّس. لكنّها تستطيع أن تَحْجِب وتُفْقِر وتُغَيِّب. لاسيما إذا تمّ استقدامها من واقع ثقافي مختلف وتمّ إجراؤها قهرا واستخدامها عنوة.

لذلك يدرك الناظر في الممارسات الشعرية العربية الراهنة، أن العديد من التجارب والنصوص والممارسات الشعرية صارت تتشكّل مأخوذة بتكريس تلك المحتملات. فعدلت عن الأوزان المتعارفة وألغت العديد من المكوّنات التي عليها جريان الشعر ممعنة بذلك في التخلّي عن الشعر باعتباره إنشاء وصناعة ونظما، حريصة على استرداده من جهة كونه حدث كتابة وفعل وجود. فلا بديع، ولا بيان، ولا زخرف، ولاتحلية للكلام. لا توشية هناك. لا ترصيع ولا زركشة. وإنما هي الكلمات في حضرة دلالاتها وفي حضرة الأشياء تنشد تملّكها والتقاط ما تخفّى في تلاوينها من أبعاد شعريّة يمكن أن تضمن للكلام شعريّته وجماليته. لكنّ هذه الممارسات الشعريّة مافتئت تنشأ محاصرة بطفيليّاتها على نحو، بموجبه، يكاد الفارق بين الشعر واللاّشعر يتلاشى ويضيع. لكن هذا القدر ليس قدرها فحسب. إنه قدر الشعر في كلّ الأحقاب والأزمنة.

فقديما كانت القصيدة العموديّة محاصرة بطفيلياتها وفق نسق بموجبه «هان الشعر على الناس كلّ الهون» كما يقول حازم القرطاجنّي متأسّيا على الشعر والشعراء في زمانه.

والناظر في مجمل الممارسات الشعريّة التي اعتمدت التفعيلة يلاحظ أن العديد من النصوص إنما تمثّل مجرّد طفيليات تجسّد لحظات وَهَنِ التجربة وضعفها ومحدوديتها. لقد كان الوزن عنصرا مُضَلِّلاً تتّخذ منه العديد من الكتابات وسيلة كي توهم بأنها تتنزّل في دائرة الشعر. والحال أنها في باب اللاّشعر أدخل واليه أقرب. لذلك كان حدث العدول عن الوزن بمثابة تعرية وفضح لكلّ من ليس له على الشعر اقتدار. لكن الممارسات الشعريّة التي عدلت عن الأوزان المتعارفة ستظلّ توهم بأنها لحظة تصدّع وانقطاع في مسار الحداثة الشعريّة العربيّة. والحال أنها طالعة منه متولّدة عنه. لقد جاءت تكرّس محتملاته وممكناته. بل إنها جاءت تكرّس ما انبنى عليه خطاب التحديث الشعري من تسليم بأن الكتابة فعل تخطّ دائم، وحدث هدم وتجاوز وابتداء. شرعت بداياتها الأولى في التشكّل مع حركة التحديث الرومانسي.[624] ثم شهدت اندفاعة مع يوسف الخال ومحمد الماغوط وأنسي الحاج. معنى هذا أنها بدأت قبل قصيدة التفعيلة. ورافقت حدث خروج الكتابة الشعريّة على نظام الشطرين. لكنّها ظلّت تشغل من المشهد الشعري هوامشه. حتى لكأنها إنما ظلّت تمثّل أفق انتظار.

والناظر في مسار الكتابة الشعريّة اليوم، يلاحظ أن الكتابة قد توغّلت في هذا الأفق: إن قصيدة النثر تكرّس وتعمّم بالمشرق العربي والمغرب العربي. لكنّها تطرح هنا وهناك من منظور ايديولوجي. ويقع الكلام عنها من وجهة نظرة سجاليّة متحمّسة. والحال أن التسمية في حدّ ذاتها قائمة على مفارقة مذهلة.إن كلمة «قصيدة» تدرج النصّ المُسَمَّى في دائرة الشعر. أما كلمة «نثر» فتخرجه من تلك الدائرة. فإذا تمّت قراءة التسمية من اليمين إلى اليسار (قصيدة/ نثر) ترتسم صورة الشعر (قصيدة) وهو يتلاشى، تحت مفعول عمليّة الإسناد، في النثر. أما إذا تمّت القراءة عكسيّا (نثر/ قصيدة) فإن التسمية ترسم وقتها النثر وهو يهفو إلى التمرّد على منزلته، ينشد التحوّل إلى شعر.

لكنّ هذه المفارقة كانت حسمت على أيدي المنظّرين العرب القدامى.[625] فلقد ميّز العرب القدامى بين الشعر والنثر والشعريّة. وألحّوا جميعا على أن الشعريّة تقع في الشعر وتندسّ في النثر. فتجعل الحدود الفاصلة مرهفة إلى حدّ التلاشي أحيانا. وتعتصر المسافة بين

---

[624] انظر مثلا موقف أحمد زكي أبو شادي من الشعر المنثور واحتفائه به *قضايا الشعر المعاصر*، ص8.

[625] توسّعت في هذه المسألة في *الشعر والشعريّة*: الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه.

النمطين حتى تكاد تلغيها. لذلك كانت الحدود بين النثر الفنّي والشعر، في الثقافة العربيّة، واقفة على الشفا الخطير. تكاد تمّحي ولا تمّحي.

ههنا بالضبط يأتي الوزن ليضطلع بمهمّتين في غاية الخطورة. تتمثّل الأولى في كونه ينهض بدور تمييزي. إنه، بمعنى آخر، عبارة عن عتبة واقعة في المابين، عتبة تقي النوعين من التلاشي. فالوزن يقي الشعر من التلاشي في النثر. وبذلك تصبح الشعريّة صفة حاضنة لهويّة الشعر والوزن أمارة مانعة لنوعه. إنه الخيط الدقيق الواهي الذي يحفظ النوع ويقيه من التّيه والتلاشي في غيره. وتتمثّل المهمّة الثانية في كون الوزن يضطلع بدور تعميم الإيقاع ودفعه نحو الذرى التي تُميّز الشعر عن سواه.

هكذا يصبح الوزن عبارة عن أرضيّة على أديمها تنغرس بقيّة المكوّنات الإيقاعيّة. ومن تناغم الوزن وتلك المكوّنات يتولّد الإيقاع باعتباره، واقعا في تلك المكوّنات والوزن، مفارقا لها في الآن نفسه. ذلك أن الإيقاع ليس مجموع مكوّناته بل هو محصّل اعتمالها. إنه ناتج عنها، مفارق لها. والمقصود بالوزن هنا ليس البحور الخليليّة.[626] بل كلّ ما يمدّ الكلام بدرجة من التناغم لا يمكن أن يطالها بدونه. يعني هذا، ضمنيّا، أن إقصاء الوزن المتعارف مغامرة لا يقدر عليها إلاّ من تمرّس بالشعر تمرّسا يمكّنه من تبديل هذه الأرضيّة (الوزن) بما ينوب عنها وينهض بدورها. ووقتها يستلّ النصّ من مكوّناته البانية لجسده ما به يبتني له إيقاعا خاصّا يضمن له البقاء في دائرة الشعر. ووقتها أيضاً يكفّ النصّ المنتَج عن كونه يرفض ما ليس له عليه اقتدار -أعني الوزن- ويهفو إلى ما ليس له عليه اقتدار أي ما ينوب عن الوزن.

إن قصيدة النثر، بما يثيره حضورها من أسئلة لا تخصّ راهن الشعر العربي بل تطال مستقبله أيضاً، قد وضعت الخطاب النقدي في حضرة ما داخل أطروحاته من استسلام

---

[626] جاء الوعي بأن الشعريّة واقعة في النثر ماثلة في الشعر في شكل آراء بعضها كان رائجا منذ ما قبل الإسلام. فلقد قالوا عن النبيّ إنه شاعر وهم على وعي تامّ بأن القرآن غير موزون وجاء الردّ عليهم: {وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ} (سورة الحاقّة، آية 41). «ولو كان الشعر عندهم خاصّا بالأقاويل الموزونة لَلَزِم أن يقال لهم في الردّ عليهم: إنه غير موزون... ويروى عن الأصمعي أنه قال لبشّار: إني رأيت رجال الرأي يتعجّبون من أبياتك في المشورة. فقال: أما علمت أن المشاور بين إحدى الحسنيين: بين ثواب يفوز بثمرته أو خطأ يشارك في مكروهه. قال الأصمعي فقلت له: أنت والله في كلامك أشعر منك في أبياتك.» فلقد اعتبر الأصمعي كلام بشار المفتقر للوزن شعرا رغم ما عرف عنه من تحيّز للقديم. انظر بدوي طبانة، *قدامة والنقد الأدبي*، القاهرة: مكتبة الانجلو المصريّة، 1976، ص182.

للمطلقات، لاسيما مطلق الهويّة ومطلق الأصالة. يعلن حدث الاستسلام للمطلقات عن نفسه في عمليّة استقدام المصطلح من الثقافات الغربيّة وخلعه من منابته وتحويله عن مقاديره والنزول به في غير أوطانه.

يكفي هنا أن يتمّ النظر في تاريخ هذا المصطلح وسيتبيّن أنه حالما استقدم شرع يضطلع بدور مضلّل. كان أدونيس أوّل من لهج به في مجلّة *شعر*.[627] لم تكن التسمية من ابتداعه. فلقد اقتطع هذا المفهوم والرؤية التي يعتصرها في تلاوينه من الدراسات الأروبيّة الحديثة أو ممّا تمكّن من الاطّلاع عليه وقتها. ولم تكن عمليّة الاستقدام تلك استعارة حدثت من قبيل المثاقفة القصديّة الواعية بما بين راهن الشعر العربي ومسار تحوّلاته من تغاير واختلاف مع راهن الشعر الغربي وتاريخه، بل كانت نوعا من الاتّباعيّة المتستّرة. كانت نقلا واستنساخا. كانت تلبيسا. والنقل والاستنساخ إنما شكّلا أعتى مآزق الفكر التحديثي العربي منذ بدايات تشكّله الأولى. أما التّلبيس فإنه يحمل في ما خفي منه تسليما مضمرا مسكوتا عنه بأن أسئلة الراهن الشعري العربي يمكن أن تجد لها إجابات في ثقافات أخرى.

والحال أن لا معنى للنصّ الإبداعيّ ولا معنى للأسئلة التي يثيرها حضوره إلا داخل ثقافة ما عبر مجمل تاريخها. ذلك أن الشعر كيان تاريخيّ. ومعنى كونه تاريخيّا أن جميع تغيّراته وتبدّلاته إنما تكون بمثابة أمارة على ما يعتمل في صلب ثقافة ما من صراعات وتحوّلات. والنصوص التي لا سلطان للبلى عليها إنما هي تلك التي تمكّنت من توسيع دائرة الممكنات والمحتملات قدّام الفعل الإبداعي في الثقافة التي تنتمي إليها. هذا ما يجعل من تاريخ الشعر تاريخ خروج لا اتّباع. وهو أيضاً ما يجعل منه حركة وصيرورة.

من هنا يتبيّن أن لاستعارة المفهوم دلالتها العميقة. إنها تحمل في ما خفي منها نوعا من التحايل على أسئلة الراهن الثقافي، ووقوعا في حبائل المطلقات: مطلق الهويّة ومطلق الكونيّة. إن التمثّل التبسيطي للعلاقة المعقّدة التي، بموجبها، يتحوّل الصراع بين الأنظمة الثقافيّة المتغايرة إلى نوع من التحاور والمثاقفة هو الذي أوقع الوعي التحديثي في دائرة المطلقات. منذ الشابي والتحديث الرومانسي وقع التسليم –وَهْمًا- بأن الهويّة الثقافيّة العربيّة

---

[627] أدونيس، «محاولة في تعريف الشعر الحديث»، مجلّة *شعر*، العدد 11، صيف 1959. أعاد نشر المقال تحت عنوان «الكشف عن عالم يظلّ في حاجة إلى الكشف»، ضمن *زمن الشعر*، ص7-23.

ثابتة وليست متحوّلة. «لقد كان العرب معتزّين بأدبهم يحسبون أنه هو كلّ شيء في العالم... فكان لعدم اطلاعهم على آداب الأمم الأخرى أثر كبير في إبقاء الروح الشعريّة العربية على حالها في جميع الأجيال.»[628] هكذا يجزم الشابي سنة 1929 في كتابه *الخيال الشعري عند العرب*. ويلحّ قائلا في نبرة طافحة بالنوح على الذات: «لا خير في أمّة تقتني أثوابها من مغاور الموت ثم تخرج في نور النهار متبجّحة بما تلبس من أكفان الموتى وأكسية القبور.»[629]

وهذا ما يؤكّده أدونيس قائلا سنة 1959: «الثقافة العربيّة ثقافة إعادة وتكرار. إنها تدور ضمن عالم مغلق، محدّد قبليا، لا حركة فيه. هذه الثقافة، حقائق أبديّة، أزليّة، لا يجوز تخطّيها.»[630] ويعود ليلحّ عليه سنة 1992 جازما بأن من صفات الثقافة الغربية «المغامرة في المجهول في ما لا يعرف والإبداعيّة والتساؤل والشكّ والانفتاح والتعدّد والحركيّة.»[631] أما الثقافة العربيّة فمن صفاتها، في نظره دائما، «العودة إلى المعلوم والتسليم واليقين والمذهبية والانغلاق والقبول والخضوع والتحرّك في عالم الإنسان فيه ميت.»[632]

ينبني هذا التصوّر الذي كثيرا ما تلقّف المواقف التحديثيّة وتحكّم بصياغتها لمقرّراتها ونتائجها على رؤية تبسيطيّة في منتهى الخطورة. ثمّة في ما خفي منه إلحاح وجزم بأن الثقافة العربيّة لا تمتلك المكوّنات التي تسمح لها بتجديد أسئلتها. ثمّة أيضاً تسليم بأنها لا تمتلك الشروط التي تضمن للفعل الإبداعي إمكانيّة التبدّل والتحوّل. ومادام التبدّل، في نظر هذا الوعي المأهول بالفجيعة مستحيلا فليكن التبديل إذن، تبديل أسئلة الشعر العربي بأسئلة الشعر الغربي.

هكذا اضطلع الوافد الغربي بدور معياريّ تبسيطي مضلّل. وهكذا أمعنت المطلقات في نسج شراكها وحبك مكائدها وبدل مطلق الهويّة شرع مطلق الكونيّة في تلقّف الممارسات والرؤى. فتشكّلت الكتابات النظريّة التحديثيّة رافضة اتّباع القديم العربي متملّصة من

---

(628) أبو القاسم الشابي، *الخيال الشعري عند العرب*، ص123-124.
(629) نفسه، ص96.
(630) أدونيس، *زمن الشعر*، ص22.
(631) أدونيس، «بيان الحداثة»، ضمن *البيانات*، ص67-69.
(632) نفسه.

سلطانه. لكنّها نادت في ما هي تظنّ أنها تدشّن عهد الخروج على الاتباع والتقليد، باتّباع الشعر الغربي والسير على خطاه واقتفاء أثره قصد تملّك منجزه. وبذلك تمّ تبسيط مقولة المثاقفة وإفقار مقولة التجديد. واعتصر هذان المفهومان المعقّدان في ما ظنّ أنه مجرّد إدراج للآخر في الذات.

لم تكن عمليّة تبسيط مقولة المثاقفة وإفقار مقولة التجديد دون نتائج. فلقد أدّت إلى بروز نوع من التّعارض الخطير بين الشاعر ونصّه، بين المقرّرات النظريّة والممارسة الشعريّة، بين الوعي النظري الذي يصدر عنه الشاعر والإنجاز الفعلي الذي يحقّقه. لذلك حين يتمّ النظر في النصوص التي كانت تنشر في مجلّة *شعر* سواء تلك التي اعتمدت التفعيلة أو تلك التي عدلت عنها («أنشودة المطر»/و«أغاني مهيار الدمشقي»/و«حزن في ضوء القمر»/ و«لن») يتبيّن أنها قد تشكّلت مغتذية بقديمها وماضيها، وتنامت ابتداء منه متغايرة معه في الآن نفسه. لم تكن تصدّعا وانكسارا. لم تكن انقطاعا في مسار الشعريّة العربية. لقد جاءت تكرّس البعض من محتملاتها وممكناتها.

لقد ظلّت الممارسة النظريّة لدى أنسي الحاج ويوسف الخال وأدونيس تبشّر بالقطيعة وتشرّع للتخطّي والتجاوز والابتداء. ووصلت على يد يوسف الخال إلى حدّ التسليم بأن لا خلاص للممارسة الإبداعيّة ولا غَدَ إلا بتبديل «التراث» العربي بالتراث الكوني؛ فيما كانت النصوص الإبداعيّة تقيم مع ذلك «التراث» المطلوب نسيانه والتملّص من سلطانه علاقات سرّية ليليّة فتغتذي به وتشير، على نحو موغل في التكتّم، إلى أن الماضي نفسه إنما يمثّل منطقة للاستكشاف وإعادة البناء. وإعادة بنائه لا تعني إحياءه أو محاكاته، بل تعني فتحه على ممكناته.

ثمّة فجوة حصلت بين الوعي النظري المأهول بالفجيعة والممارسة الشعريّة. ولهذا الحدث دلالته: إنه يشير صراحة إلى ما تمتلكه الثقافة العربية التي ظلّت توهم بأنها تكتفي بالتقبّل والنقل والتأثّر من مقدرة فائقة على تحويل الظاهرة أو الفكرة وتبديلها وفق نسق يجعل استيعابها لتلك الفكرة أو الظاهرة رافدا يجدد طاقاتها ويقيها من التلاشي في غيرها.

هذا ما ظلّ غائبا أو يكاد عن الوعي التحديثي الذي استقدم مصطلح «قصيدة النثر».

لذلك يكفي أن تقع إعادة قراءة الأطروحات النظريّة التي أنجزها جماعة مجلّة *شعر* وسيتبيّن أن الوعي النظري الذي صدر عنه كلّ من أدونيس ويوسف الخال وأنسي الحاج مثلا كان مأخوذا بالوافد الغربي، حريصا على ربط الممارسة الشعريّة بالأفق الغربي. ثمّة حرص مضمر على ضرورة جعل الممارسة الشعرية التي عدلت عن تفاعيل الخليل تفتتح تاريخها ابتداء من النقطة التي انتهت إليها قصيدة النثر في الثقافات الغربيّة.

ههنا يتنزّل الاحتفاء بكتاب سوزان برنار *قصيدة النثر من بودلير الى أيامنا*. فلقد عمد أدونيس في العدد 41 إلى تلخيص ما تيسّر منه. وعمد أنسي الحاج في مقدمة ديوانه «لن» إلى اقتطاع البعض من المقرّرات النظرية الواردة فيه. لقد استقدم الكتاب أو ما تيسّر منه ليضطلع بدور معياري مرجعي. واستُقْدِم مصطلح قصيدة النثر لتسمية لحظة من لحظات الممارسة الشعريّة العربيّة في رحلة بحثها عن الممكن والمحتمل. لكنّ هذه التسمية التي أرغمت على النزول في غير أوطانها سرعان ما ألقت بظلالها على الممارسات الشعريّة. فكان نكوص. وكان ارتباك.

لذلك صارت النصوص التي عدلت عن الأوزان المتعارفة تحيا في الثقافة العربيّة غريبة مقصاة توهم -وكثيرا ما تُنعَت- بكونها مجرد محاكاة للوافد الغربي. وكثيرا ما تحاط بالرّيبة، بالشكّ، بالخوف من كونها إنما تمثل تصدّعا خطيرا في مسار الشعريّة العربيّة. ولنا أن نسمع في صوت كلّ شاعر عربي معاصر اختار الخروج على الأوزان المتعارفة رغبة عاتية في تأكيد الانتماء إلى الشعريّة العربية. لذلك سيحرص الوعي التحديثي على تأصيل هذه الممارسة الشعرية. ويخوض محنة البحث عن جذور محتملة أو مفترضة في «التراث» العربي. فيشرع مطلق الأصالة في العمل ويعلن عن نفسه في شكل التفات إلى القديم العربي وبحث مضن عن تأصيل المفهوم بالالتجاء إلى القهر وممارسة السطوة.

لذلك ظلّت عمليّة البحث في القديم العربي عن جذور مفترضة أو محتملة للممارسة الشعريّة التي أعلنت الخروج على تفاعيل الخليل، توهم بأنها إنما تعبّر عن رغبة دفينة في تأصيل الكتابة بغية منحها قاعا تاريخيّا من شأنه أن يبدّد الرّيبة التي تُواجَه بها. لكنّ استقراء هذه التجربة، تجربة البحث عن الجذور، سرعان ما يكشف ما يتكتّم عليه الوعي التحديثي من تبسيطيّة وارتباك حتى في أشدّ لحظاته قبولا للمغايرة والاختلاف. لاسيما أن الخروج على

الأوزان المتعارفة مازال يوهم بأنه تصدّع طال النص الشعري. والحال أنه إنما يمثّل اختبارا خطرا وضع الوعي التحديثي في حضرة أسئلة نقلت التصدّعات إلى صميم ذلك الوعي ذاته وفضحت ما يتكتّم عليه من هشاشة ما فتئت تصنع ارتداداته الحاصلة والممكنة.

عن هذه التصدّعات التي أحدثها الخروج على تفاعيل الخليل في صميم الوعي التحديثي يحدّثنا عبد الله الغذّامي قائلا:[633]

> إنني عقليا أقبل قصيدة النثر لأنه من حقّها أن تجد لها مكانا في التعبير الثقافي. فعقليّا أنتمي إلى المقولات النقديّة التي تتيح للتجربة أن تأخذ دورها. ولكن ذوقيا إنما أنتمي للاستقبال الجماهيري العام. فالجماهير تجد صعوبة في قصيدة النثر.

تعبر هذه المكاشفة الجريئة عن فجوة حصلت في صميم الذات. ثمّة هوّة شرعت تتسع وتمتدّ بين مقرّرات العقل ونداء الذائقة. ثمّة تشظية. ثمّة ارتباك طال الجسد والحواسّ. وههنا بالضبط سيجد مطلق الأصالة كلّ مبررات وجوده ويشرع في تلقّف المواقف والسلوكات. وبدل البحث في المتغيّرات التي ما فتئت الممارسة الشعريّة تنجزها وتحياها، سيحفل الخطاب النقدي بمواقف وآراء تمارس سطوتها على التاريخ وتتشكّل ملتفتة إلى الوراء، منشدّة إلى الماضي تبحث فيه عن أصول مفترضة أو محتملة، ولو من قبيل التوهّم.

ههنا تتنزّل العديد من المواقف. سيحاول محمد عبد المطّلب مثلا، أن يتكتّم على ما أحدثه العدول عن تفاعيل الخليل من تصدّعات في صميم الذات فيعلن مدافعا عن القصيدة التي اختارت الخروج على العروض:[634]

> إن قصيدة النثر لم تكتف بالقفز فوق التفاعيل، بل تخطّت نموذجيّة اللّغة، ومارست كمّا هائلا من المفاجآت التعبيريّة والدلاليّة التي صدمت المتلقّي في ذوقه أحيانا، وفي فكره أحيانا، بل في معتقده في بعض الأحيان. ولم تتوقّف هذه المفاجآت على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون.

---

(633) عبد الله الغذّامي، ندوة أجرتها جريدة *الرياض*، الملحق الثقافي، أغسطس/أوت 1995.
(634) محمد عبد المطلب، *النص المشكل*، القاهرة: الهيئة العامّة لقصور الثقافة، 1999، ص36.

لكنّ تشكّل الاحتفاء على هذا النحو الذي يمعن في إعلاء منجزات قصيدة النثر إنما يرد بمثابة تخفّ على ما يبطنه المؤلّف من ريبة وشكّ. لذلك سرعان ما يفصح التبجيل وتفخيم المنجزات التي تسند إلى هذه القصيدة عن وجهه الحقيقيّ، ويتحوّل إلى ريبة وشكّ واستنقاص. يواصل محمد عبد المطّلب دفاعه عن قصيدة النثر فيقول: «إن قصيدة النثر بُنيّة شرعيّة للشعر العربي.»[635] لكنّ للتأنيث الوارد في كلمة «بنيّة» دلالته. للتصغير دلالته هو الآخر. فلم يأت التأنيث اتفاقا. ولم يرد التصغير صدفة وبختا. إنهما يرشحان بالمضمر ويخبران عن المسكوت عنه في تلاوين الكلام. وهذا ما يجعل الإلحاح، علانية، على صراحة النسب والإشهاد عليه وعلى شرعيته قابلا للقراءة والتأويل. إنه يحمل في ما خفي منه ريبة وحذرا وشكّا.

ههنا أيضاً تتنزّل محاولات كلّ من عباس بيضون ومحي الدين اللاذقاني وطراد الكبيسي. سيعمد عبّاس بيضون إلى الإلحاح على أن القصيدة التي يسمّيها «قصيدة النثر العربيّة» قد تشكّلت مستلهمة النصوص الشعريّة التي نقلت إلى العربيّة ملحّا، في الآن نفسه، على أن عمليّة الترجمة قد حوّلت تلك النصوص الوافدة وحرّفتها أحيانا حتى كادت تقطع صلاتها بأصولها، وتحوّلت إلى نصوص عربيّة. ثم يجزم قائلا:[636]

> والأرجح أن قصيدة النثر العربيّة استمدّت كثيرا من الترجمات. لقد كانت هذه بحقّ أصولها المباشرة أما تراث الأمس القريب من شعر النثر العربي (الريحاني، بشر فارس، ألبير أديب) فهو واهي الأثر، والتراث النثري الشعري العربي القديم على تأثيره القويّ أقلّ مباشرة. لقد وسع قصيدة النثر الحديثة أن تكون وارثة حركة الترجمة.

أما اللاذقاني فانه يمارس نوعا من السطوة على القديم العربي ويرغمه على أن يوسّع لقصيدة النثر التي يسمّيها «القصيدة الحرّة» مكانا في رحابه. ويلحّ قائلا: «يمكن تلمّس جذور القصيدة الحرّة في 'طواسين' الحلاج وكتابات ابن عربي و'مخاطبات' النفري و'مواقفه' ونفر

---

(635) **محمد عبد المطلب، «قصيدة النثر بُنَيَّةٌ شرعيّةٌ للقصيدة العموديّة»، حوار أجرته معه *القدس العربي*، بتاريخ 1998/12/6.**

(636) **عباس بيضون، «ملاحظات حول ترجمة الشعر وأثرها في القصيدة المعاصرة»، ضمن فخري صالح (تحرير) *المؤثّرات الأجنبيّة في الشعر العربي المعاصر*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995، ص84.**

آخر من المتصوّفة.»[637]

ويذهب طراد الكبيسي في *كتاب المنزلات* إلى أن هذه الممارسة قادمة من بعيد، محاولا في الآن نفسه، أن يثبت أنها امتداد للنصوص الآشورية والبابليّة القديمة. يكتب في نبرة جازمة:[638]

> لاشكّ أن آخر التحوّلات في النص الشعري المعاصر اليوم، هي عودته إلى مبتدأ الدائرة. وأعني أن النص الشعري الذي ابتدأ نثريّا أو نثريّا-شعريّا عاد، بعد دورة من التشكّلات والتحوّلات، إلى ما يقارب الصيغة الأقدم، أي النثر الشعري الموزون ذي الإيقاع النبري غير المقفّى غالبا، كما هو شعر الحضارات السّاميّة عموما. أو النثر المقفّى (المسجّع) المجرّد من الوزن كما في النقوش والمدوّنات والأسجاع.

على هذا النحو تشكّلت المواقف والقراءات. لقد جاءت تترجم ما ينتج عن هوس التأصيل من ارتباكات. وعلى هذا النحو أيضاً، وسّعت الرغبة في التأصيل من دائرة ممكناتها وتحوّلت إلى سطوة. فلم تعد تكتفي بالبحث عن الجذور المحتملة أو المتوهّمة في ديوان الشعر العربي القديم، بل تخطت الحدود جميعها. صارت تنشد مُتَعَلَّقها في المتاح من النصوص والأزمنة والحضارات: في الترجمات، وفي نصوص المتصوّفة، وفي النصوص البابليّة والآشوريّة. كيف يتحوّل التأصيل إلى فوضى عارمة من الحدوس والمواقف والرؤى؟ كيف تصبح الكتابة النظريّة محكومة بالأهواء العارضة والرغائب المتبدّلة؟ تلك مفاجآت الطريق في رحلة البحث عن جذور مفترضة من قبيل الإمكان أو على سبيل السطوة والتوهّم والهوى.

لقد ظلّ الوعي التحديثي يستقدم القديم العربي لا للشروع في استكشافه وتملّكه ومفارقته بافتتاح ممكناته ومحتملاته، بل يستدعيه لينوب عنّا في الإجابة على أسئلة الراهن. وههنا بالضبط تنكشف القدامة المتوارية في صميم هذا الوعي، تعمل لا تكلّ. هذه القدامة المتكتّمة

---

[637] **محي الدين اللاّذقاني، «القصيدة الحرّة: معضلاتها الفنّية وشرعيتها التراثيّة»، مجلّة *فصول*، المجلّد السادس عشر، العدد الأول، صيف 1997، ص39-48.**

[638] **طراد الكبيسي، *كتاب المنزلات*، الجزء الثاني (منزلة النص)، بغداد: دار الشؤون الثقافيّة العامة، 1995، ص157.**

على نفسها هي التي جعلته يحتمي بالقديم عند مواجهته للمتغيّرات. حتّى لكأن القديم العربي وعاء يحتوي على أجوبة لكلّ الأسئلة، المطروح منها وما سيأتي. والحال أن القديم العربي علاقة وصيرورة. ومعنى كونه علاقة وصيرورة أنه يحتوي على أبعاد لا يطالها البلى فتظلّ تحيا على الأرض معنا متحوّلة فينا وفي لغتنا ونصوصنا ومتخيّلنا. لكنّه يحتوي أيضاً على أبعاد أخرى مازلنا نعتقد واهمين أنها مستمرّة فينا. لذلك نستقدمها ونمجّدها. فتحجب عنّا جميع إمكانيّات استكشاف ذلك القديم نفسه.

هذه القدامة المواربة التي تلبس في السرّ أكثر من قناع، هي التي جعلت الوعي التحديثي يرفض أن يمنح ما من القديم العربي لا يمكن أن يستمرّ فرصة المضيّ فعلا. وهذا الذي لا يمكن أن يستمرّ، هذا الذي شرع في الأفول، هذا الذي جاءت الممارسة الشعريّة المعاصرة مجسّدة حدث تراجعه مكرّسة الانشقاق عليه إنما هو الرؤية البيانية القديمة. وهي رؤية نظرت في الشعر من منظور نفعي كما أوضحت فاعتصرته في غرضين كبيرين: المدح والهجاء، مدح الخصال الممدوحة للحثّ عليها واستنهاض المتلقي لطلبها وذمّ الخصال المذمومة للتنفير منها. وحصرت مهمّة الشاعر في تجويد المعاني المتعارفة وتحسينها.

ثمّة تبدّل طال الموقف من المعنى وكيفيّات إنتاجه. لقد كفّ الشعر عن كونه مجرّد تجويد للمعاني المتعارفة. كفّ عن كونه صناعة مدارها تحلية المعاني المتعارفة بالالتجاء إلى المحسّنات والاستعارات. تراجعت الفصاحة والجزالة، تراجعت البلاغة والمحسّنات التي كانت تأتي لتحلية الكلمات. فصار النص يبتني معانيه فيما هو ينهض والكلمات تتشكّل وتكون. جاءت الكتابة لتنوب عن الإنشاء. والكتابة هي ما يجعل من الشعر فعل وجود ويحوّل النص إلى موضع أو فضاء فيه تستردّ الذات المبدعة حرّيتها وتنكشف بكلّ أبعادها بنزواتها وأهوائها ورغائبها.

هكذا يتبّين أن التصور السائد الذي يفخّم دور الوزن في ابتناء الشعريّة قد أمعن في تعميق الفجوة بين الممارسة النقديّة والممارسات الشعريّة. وهكذا صار الانشغال بالوزن، رفضا أو قبولا، إعلاء أو تحقيرا، نوعا من الحجب لأسئلة الشعر ومنجزاته لأنه إنما مثّل معابر وقنوات منها تسلّلت القدامة وتلقّفت الوعي التحديثي. ومنها تسلّلت المطلقات، مطلق الهويّة ومطلق الكونيّة ومطلق الأصالة، واجتذبت ذلك الوعي فأوقعته في شراكها وحبائلها.

لذلك كثيرا ما كرّس الكلام في الوزن وشرعيّة الخروج عليه أو الامتثال لشروطه بدل الكلام في الشعر وفي متغيّراته ومنجزاته ومسار تحوّلاته.

ومن هنا يتّضح الدور المضلّل الذي أشاعه المصطلح. فصارت هذه الممارسة الشعريّة تعامل بكثير من الريبة والشكّ حتى لدى أنصارها. إذ كثيرا ما وقع التبرّؤ منها بالتركيز على لحظات وهنها أي بالنظر في طفيليّاتها التي أنجزها كتّاب اختاروا العدول عن الوزن احتماء من العجز عن الالتزام به. ولذلك أيضاً نقل الاهتمام إلى مسألة الوزن والقافية، وأهملت قضيّة المعنى وكيفيّات إنتاجه. والحال أن الناظر في المتن الشعري المعاصر يلاحظ أن بعض التجارب جاءت تسهم في تجديد أسئلة الشعر وتبتني شعريّتها دون احتماء بالأوزان المتعارفة.

* * *

إن سطوة المؤلّف هي المعبر الذي ما فتئت الرؤية البيانيّة القديمة تتسلّل منه وتعاود الظهور. لكنها لا تطال الخطاب النقدي وحده، بل تمعن في الزيغ والمواربة، فتغيّر أقنعتها وتندسّ في أقاصي النصوص الإبداعيّة. وعندها تصبح الكتابة محكومة بنوع من التّنابذ الخطير بين رغبات المؤلف وشروط الفنّ. لذلك يدرك الناظر في العديد من النصوص التي كثيرا ما اعتبرها النقاد نصوصا مؤسِّسة تفتتح قدّام الكتابة في الثقافة العربية آفاقا وأقاليم لا عهد لها بمثلها، أنها كثيرا ما تشكّلت محكومة بهذا الصراع العاتي بين رغبات المؤلف وسطوته وقهره للكلام، وشروط الفن ومتطلّباته وحاجاته. إنها نصوص توهم، في الظاهر، بأنها انعتقت من التصور البياني العربي القديم الذي يحصر مُتَعلَّق الكتابة في الإبانة والإفهام والنفع بالمعنى الاجتماعي، فيما هي تكرّسه وتصدر عنه بطريقة موغلة في التكتّم أحيانا.

لذلك يمكن لمن يتملّى الراهن الإبداعي العربي أن يلاحظ أن السطوة التي يمارسها المؤلف أحيانا، هي التي تدخل الضيم على النص وتحدّ من أدبيّته. لاسيّما أن السطوة لا تأتي اتّفاقا ولا تكون صدفة، بل ترد بمثابة الصدى المباشر لانشغال المؤلف بقارئه المفترض وحرصه على إفادته وتوجيهه وتعليمه واستنهاضه للفعل. لذلك لا تتراءى صريحة بل تتلبّس بكيفيّات تعالق الملفوظات وتوالد الصور والرموز. إنها، بمعنى آخر، تشغل من الكلام

مناطقه الصامتة التي حالما تقع الإحاطة بها يتبيّن أن السطوة ليست صادرة عن قوّة تمارس إرادتها، بل هي، كما كلّ سطوة، إنما تصدر عن الخوف والذّعر؛ الخوف من ضياع المعنى أو تلاشيه، والذّعر من احتمال التباسه في ذهن المتلقّي.

إن الحرص على البيان والتّبيين هو الذي يجعل الكاتب يرتدي قناعا من أقنعة بروكرست ويقتاد الكلام الى سرير الويلات.[639] حتى لكأن المؤلف يرسم في ذهنه صورة دونيّة للقارئ، صورة تجسّد العجز والقصور والخمول. لذلك يأخذ بيده. يعلّمه المشي. ومن أجله يكرّر الكلام باطلا. فيتوسّع فيه توسّعا لا طائل من ورائه، أو يحدّ من اندفاعاته ويرغمه على التشكل وفق نسق، بموجبه، يتماشى مع مستوى هذا القارئ المفترض، هذا القارئ القاصر العاجز. لذلك كثيرا ما تعلن السطوة عن نفسها في شكل انتقال من الإيماء واللّمح إلى التّقرير والإخبار حينا. وتتجلّى، حينا آخر، في شكل معاودة أو تكرار يهدف إلى الإيضاح والتأكيد. ثمّ تتخذ شكل حرص على إبهار القارئ بواسطة الاستعارات القسريّة الموغلة في لَيِّ الكلام و تمزيق نسيجه وقهر إرادته.

هذا الحرص على الإفهام، هذا الحرص الذي يجسّد السطوة، هذا الحرص الذي لا حاجة للشعر به يخترق ديوان الشعر العربي المعاصر منذ التحديث الرومانسي، ويندسّ في كتابات الشابي ودرويش ويعلق بالكتابة ويداخلها عضويا في ديوان خليل حاوي وأدونيس وأغلب الشعراء الذين يسمّون بالرّواد. فالشابي مثلا يعمد في نصّ «صلوات في هيكل الحب» إلى ابتناء صورة فردوسيّة للمرأة. فيتشكل الكلام حريصا على فتح المفهوم على أبعاده الرمزية. لذلك تتوالد الصور التي تشير من قبيل الإيماء إلى أن المرأة صنو الحياة. وهي مثل الآلهة واهبة الحياة:[640]

---

[639] كان بروكروست، الملقّب أيضاً داماستيس و بوليبمون، قاطع طريق منقطع النظير. كان يعيش على الطريق الرابطة بين ميغارا وأثينا، مدوّخا العالم. فلقد ابتدع طريقة شيطانية في قتل المسافرين الغرباء الذين يمرّون ببيته. كان له سريران، أحدهما قصير والثاني طويل. وكان يرغم كلّ من يمرّ به من المسافرين على أن يستلقي فوق أحدهما. فإذا كان قصير القامة أجبره على أن يستلقي فوق السرير الطويل حتى إذا بدا أقصر من السرير مطّه بوحشيّة لا مثيل لها وخلعه خلعا كي تلامس قدماه حافتي السرير. وإذا كان طويل القامة أرغمه على أن يستلقي على السرير القصير. وبالمنشار ينشر رجليه بمقدار الزيادة. وحين التقى البطل الصنديد ثيسيوس بالشقي بروكروست نازله وهزمه وأهلكه بالطريقة التي كان يقتل بها المسافرين الغرباء منكودي الحظّ. انظر: عماد حاتم، *أساطير اليونان*، ص296-297.

[640] أبو القاسم الشابّي، «صلوات في هيكل الحبّ»، *أغاني الحياة*، تونس: سراس للنشر، 1998، ص88-89.

أنتِ.. مَا أَنْتِ؟ أنتِ فجْرٌ مِن السحرِ تَجَلّى لقَلْبِي
... ...
أنتِ رُوحُ الرَّبِيعِ تَخْتَالُ في الدُّنْيَا فتَهْتَزُّ رائعات
وتهبّ الحيَاةُ سَكْرَى مِن ويدوّي الكَوْنُ بِالتَّغْرِيدِ
فيكِ شَبّ الشَّبَابُ وشّحه وشدْو الهَوى وعِطر الوُرُودِ
وترَاءَى الجَمَالُ يَرْقص قدسيّا على أغَانِي الوُجُودِ
أنْتِ فَوْقَ الخَيَالِ والشِّعْرِ والفَنّ وفوْق النُّهَى والحُدُودِ

ترد الأبيات السّابقة ملتزمة بشروط الشعر معتمدة على اللمح تتوسّل إيصال المعنى بواسطة الإيماء والإشارة. لكن النص سرعان ما يخترق من الداخل برغبة صاحبه في الإفهام. فيعدل عن اللّمح إلى التّقرير:[641]

أنْتِ... أنْتِ الحياةُ في قدسها السَّامِي...
أنْتِ... أنْتِ الحياةُ في رقَّةِ الفَجْرِ...
أنْتِ... أنْتِ الحَيَاةُ في كُلِّ أوان في رُوَاءٍ مِن الشَّبَابِ جَدِيد
أنتِ.. أنتِ الحياةُ فيكِ وفي عَيْنَيْكِ آيات سحْرِهَا المَمْدُودِ

هكذا يجسّد التقرير والإخبار والتفسير السطوة التي يمارسها منتج الخطاب على النصّ وعلى الجنس الأدبيّ. فلا حاجة للشعر بالتّقرير لأن التّصريح على هذا النحو يخدم مقاصد المؤلف ويفي بحرصه على التّبيين والإيضاح. لكنه يُعرّي الكلام من الشعرية ويلغي الكثافة الدلاليّة التي ما فتئت الصور تجاهد لتبتنيها.

ثمة في كل نص خاضع لسطوة مؤلفه، زهرة شذية منحنية على الماء وَلْهَى بصورتها، زهرة نرجس، زهرة الموت. ذلك أن تدخّل المؤلف في الكلام لتبيان مقاصده وتوضيح مراميه هو الذي يفتح النص نفسه على نهايته الفاجعة. لأن الكاتب، في هذه الحال، إنما ينجز النص ومعه يصنع صورته الآسرة التي توقعه في شراكها وترسم حدوده وضفافه ومعانيه. والحال أن النص إنما يستمدّ إبداعيّته وتاريخيّته من كونه لا يشبه ذاته أبدا. حالما يتشكّل يشرع في التحوّل والتبدّل. وهذا هو ما يمنح مقولة تعدّد القراءات جميع مبرّرات وجودها.

---

(641) **نفسه، ص89.**

إن القراءات المختلفة هي التي تمنح النص أعماره وحيواته وتاريخيّته. وهي التي تظلّ تكشف عنه لا من جهة كونه حدثا أُنجز وتمّ وعبر، بل باعتباره صيرورة ما تفتأ تتمّ. ذلك أن النص الإبداعي لا يتكلّم أبدا، بل يظلّ دائما في حالة صمت. وتظل رموزه ودلالاته وقيمه الجماليّة مجرّد ممكنات ومحتملات متكتّمة على نفسها في أقاصيه وأصقاعه. والقراءة هي التي تستدرجه إلى الكلام. حتى لكأنها تغذّي ناره وتنعشه. ولذلك تكون القراءة تجسيدا لعمل الاختلاف من جهة كونه طاقة خلاقة.

والناظر في الكتابات التي احتفى بها النقد المعاصر وانطلاقا منها بنى العديد من أطروحاته وعدّها جاءت تخلّص الشعر من رومانسيّته وبيانيّته، كتابات خليل حاوي وأدونيس ودرويش مثلا يلاحظ أنها تتشكل، في بعض الأحيان، مسيّجة مُلزَمة بمقاصد واضعها. يتجلّى الإلزام عند خليل حاوي، في شكل تفسير وتعليل عقلي حينا. ويعلن عن نفسه، أحيانا أخرى، في شكل لجم للكلام وحدّ من اندفاعاته لإرغامه على لزوم المشترك الذي يسهل على المتلقّي تمثّله.

يتبع ديوان *نهر الرماد*[642] مثلا خطّة عقلية صارمة. ذلك أن الشاعر يوزّع ديوانه وفق نسق، بموجبه، تصبح الكتابة نوعا من المحاكاة لكيفيّات تجلّي الوعي المقاوم والمرور من الاستكانة إلى الفعل والتمرّد. لذلك يفتتح الديوان بنصوص مدارها تجسيد فكرة الاستسلام والاستكانة والخضوع منها مثلا: «البحّار والدرويش» و«ليالي بيروت» و«نعش السّكارى» و«نعيم بارد» و«في جوف الحوت» و«سدوم». ثم تأتي مجموعة من القصائد لترسم بداية المرور إلى الفعل منها مثلا: «عودة إلى سدوم» و«بعد الجليد» و«حبّ وجلجلة». أما قصيدة «الجسر» فإنها تضطلع بدور محاكاة منطقة العبور من عالم الاستكانة والمذلّة -وهو ما يشير إليه الشاعر صراحة بعبارة «مستنقع الشرق»- إلى عالم طافح بالحياة يسمّية صراحة عالم «الشرق الجديد»:[643]

يعبرون الجسر في الصبح خفافا
أضلعي امتدت لهم جسرا وطيد

---

(642) **خليل حاوي، *ديوان خليل حاوي*، مجموعة نهر الرماد، بيروت: دار العودة، 1993.**
(643) **نفسه، 168-169.**

من كهوف الشرق، من مستنقع الشرق

إلى الشرق الجديد.

لكن هذا التّوجه العقلي الذي يضمن للديوان صرامة على مستوى البنية الخارجية يندسّ في النصوص وينقلب عليها واضعا الكتابة في حضرة مكائد ومزالق تحدّ من إبداعيّتها. ثمة تعارض ينشأ بين مقرّرات العقل وشروط الفن. ثمّة فجوة تظلّ تتّسع وتمتدّ ما بين رغبات المؤلف وسطوته، وحاجات الشعر وشروطه. نقرأ مثلا:[644]

أنكر الطفل أباه أمه

ليس فيه منهما شبه بعيد

إن البيت الأول، على تواضعه جماليّا ودلاليّا، يبتني معنى غامضا يفاجئ القارئ ويستدرجه لتأوّل الكلام. أما البيت الثاني فإنه يرد بمثابة تعليل عقلي يعطّل ما به الشعر ينهض ويكون، فهو يُجلِي الغموض ويلغي اللّمح والتّخييل. والحال أن الغموض من خاصّيّات الشعر التي تضمن استدراج المتلقي وشدّه إلى الكلام عن طريق إثارته فـ«من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، و معاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى و بالمزيّة أولى» كما يقول الجرجاني.[645] لذلك ذهب القاضي الجرجاني إلى حدّ التسليم بأن الغموض شرط من شروط الشعر وقانون من القوانين التي عليها جريان شعريّة الكلام، فجزم قائلا: «وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلا ومعناه غامض مستتر».[646] وهذا يعني صراحة أن تدخّل الشاعر في نصه لتبيان مقاصده صنيع لا حاجة للشعر به أصلا.

لكن الرغبة في التّبيين والإفهام لدى خليل حاوي تصبح بمثابة قانون يتحكّم بكيفيّات إجراء الكلمات وتوليد الصور. وكثيرا ما تتحوّل إلى سطوة بموجبها يرغم الشاعر الكتابة على الالتزام بالمشترك. ههنا تتنزل ظاهرة الكتابة بالصفة. يكتب مثلا:[647]

---

(644) **نفسه، ص167.**

(645) **عبد القاهر الجرجاني، *أسرار البلاغة*، ص126.**

(646) **القاضي الجرجاني، *الوساطة بين المتنبّي وخصومه*، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، القاهرة: مصطفى البابي الحلبي، 1945، ص431.**

(647) **خليل حاوي، «الجسر»، *ديوان خليل حاوي*، ص163-172.**

بيتنا الحر الجديد
أضلعي امتدت لهم جسرا وطيد
من مستنقع الشرق إلى الشرق الجديد
يتولّى خلقه طفلا جديد
في ليالي الثلج و الأفق رماد
سوف يمضون و تبقى
فارغ الكفين مصلوبا وحيد.

إن الكتابة لا تبتني المعنى في الكلام، بل تعوّل على رصف الصفات والنعوت لأن الصفة كلمة تختزل المعنى وتعتصره وتجعله بيّنًا لا لبس فيه. فيوهم الكلام بأنه يتقدّم وفق حاجات الشعر وشروطه. والحال أن الشعر لا يختزل المعاني، بل يكثّفها. وفي رحابه تخرج الكلمة من سجن المعنى الواحد وتحاط بهالة من الدلالات المتناوبة أو المتشابكة. والشاعر يعي مخاطر هذا الاختيار. لذلك يعمد إلى الاحتماء بالتشبيهات والاستعارات علّها تقي النص مما تردّى فيه من عادية. لكن الانشغال بالمتلقي هو الذي يجعله يورد استعارات ملتزمة، هي الأخرى، بالمشترك والمتعارف من ذلك مثلا:

*- تشبيه الطفل الأبيّ بفرخ النسر:[648]

أين من يفني و يحيى ويعيد
يتولّى خلق فرخ النسر
من نسل العبيد

*- تشبيه العالم الميت بالمستنقع:[649]

من كهوف الشرق، من مستنقع الشرق
إلى الشرق الجديد
أضلعي امتدّت لهم جسرا وطيد

---

[648] ***ديوان خليل حاوي***، «**الجسر**»، **ص163-172.**
[649] **نفسه.**

*- تشبيه الرجال المستكنين بالأقزام الضئال أو بأشباه الرجال:[650]

كل جيل كنت أبنيه من السمر الطوال
لا مكانا له لا بيتا وخبزا
صفوة المطلوب خصيان ضئال
مهنة التّمسيح في الفندق
لا يبرع فيها غير أشباه الرجال.

هكذا تتوالى الاستعارات والتشبيهات. لكنها لا تنتشل الكلام من العادة، بل تشدّه إليها شدّا. لهذا كلّه تصبح النصوص مسرحا لنوع من التّنابذ الخفيّ بين الكلمات ومستخدمها، بين رغبات الشاعر وشروط الشعر. بل إن العديد من النصوص تتحوّل إلى مواضع ترتسم فيها صورة الشاعر وهو يغالب الكلمات ويجبر الكلام على التقدّم وفق متطلبات الإفهام والإيضاح لا وفق حاجات الشعر وشروطه.

يتخذ الحرص على الإفهام عند درويش طابع التفسير والإيضاح. يكتب مثلا: «وأنا أكتب شعرا أي: أموت الآن.»[651] أو يكتب: «من أجل فتى يأتي نبيا أي: فدائيا.»[652] ويتجلّى أحيانا أخرى في شكل تكرار ومعاودة وانتقال من الإضمار إلى التصريح والمجاهرة. يكتب مثلا:[653]

في رذاذ المطر الناعم
كانت شفتاها
وردة تنمو على جلدي
وكانت مقلتاها
أفقا يمتدّ من أمسي
إلى مستقبلي

---

[650] ***ديوان خليل حاوي***، **«عودة إلى سدوم»، ص155-156.**
[651] **محمود درويش، «نشيد الأخضر»، ضمن *المجموعة الكاملة*، الطبعة الحادية عشرة، بيروت: دار العودة، 1971، ص634.**
[652] **نفسه، ص633.**
[653] **نفسه، ص300.**

كانت الحلوة تعويضا عن القبر

يبتني النصّ مشهدا مائيا. ويلحّ على أن الحبّ يجري تحت رذاذ المطر. لا يأتي توظيف النصّ للمشهد المائي من قبيل الوصف. إن الشاعر يحاول أن يفتح مفهوم الحب على بعد رمزي ليدل به على الوجود. ويحاول أن يفتح مفهوم المطر على معنى الخصب والنماء، ومفهوم المرأة على معنى الحياة. لذلك يخلق نوعا من التوازي بين الحبّ والمطر. لكنه لا يورد ما به ينفتح المشهد المائي ومشهد الحبّ على هذا البعد الرمزي. وحين يعجز يتوسّع في الكلام معوّلا على الدلالات الرمزية المتعارفة.

ههنا تتنزل عملية تشبيه القبلة بالوردة. فالوردة تحمل، في حدّ ذاتها، دلالة رمزية متعارفة. إنها تدل على هشاشة الحياة وبهائها. لكن هذه الوسيلة المتواضعة أي تشبيه القبلة بالوردة لا تمكّن الكلام من ابتناء طابعه الرمزي. ههنا أيضاً تتنزل عمليّة تبديل المكان بالزمان (كانت مقلتاها أفقا يمتد من أمسي إلى مستقبلي). إن الكلام يدور على نفسه ويضعنا في حضرة الشاعر وهو يصرّ على إيصال مراده ومقصده: إن المرأة هي الماضي والمستقبل، أي أنها الحياة. وهي التعويض عن القبر. لا يتمكن الشاعر من إيراد ما به يفتح مفهوم الحبّ ومفهوم المطر ومفهوم المرأة على الأبعاد الرمزية التي ينشدها. فيكرر الكلام باطلا. وينتقل من الإضمار إلى المجاهرة. ويتوسّع في الكلام توسّعا يضع المتلقّي في حضرة المؤلّف وهو يجاهد الكلمات ويغالبها كي تمتثل لمقاصده وتنقل مراميه.

تعلن السطوة في ديوان أدونيس عن نفسها في شكل تفسير وتبيين حينا. يكتب مثلا في نص «أوراق في الريح»:[654]

في بلادي تمشي قدّامي حفرة
صنعت من دم وعسف ومكر.

إن البيت الأول، على تواضعه ومحدوديته من جهة الطاقة التخييلية والجماليّة، يظلّ قابلا للتّأويل رغما عن كونه يستند إلى المعنى الرمزي الجاهز لكلمة «حفرة». فهي تدلّ في الذهن البشري مطلقا على معنى الهبوط والتّهاوي، على الموت والسقوط. وهذا ما يجعل من الكلام

---

[654] **أدونيس، *الآثار الكاملة*، المجلّد الأول، بيروت: دار العودة، 1971، ص206.**

مجرّد استبدال عقلي لا ماء فيه ولا طراءة ولا شباب. لكن الشاعر يمعن في ممارسة سطوته فيتدخّل في النص ليسدّ على القارئ إمكانيّة كلّ فهم مغاير لا يتماشى مع مقاصده. وههنا يأتي التفسير «صنعت من دم ومكر وعسف».

إن المؤلف يتدخّل في النص ويأخذ بيد القارئ ليحدّد مجال التأويل. ولهذه الوصاية أكثر من دلالة. إنها تحمل في ما خفي منها تسليما مضمرا بأن المؤلف سيّد على الكلمات، يتصرّف فيها بحسب هواه ظنّا منه أنها لا تزيغ ولا تروغ، بل تمتثل لسلطته صاغرة وتنقاد لسلطانه طيّعة. وبذلك توضع «أنا» المؤلّف في مواجهة اللغة والكلمات وتشرع في ممارسة سطوتها. والحال أن الكتابة الإبداعيّة لحظة منفلتة من سلطة الأنا نفسها. حالما تشرع في التشكّل تنقلب الأدوار: اللغة هي التي تنفتح على محتملاتها والكلمات هي التي تفيض بممكناتها، فيما هي تظل توهم بأن «الأنا» الكاتبة هي التي تتحكّم بالقول وتديره. ذلك أن اللغة هي التي تمنح «الأنا» الكاتبة فرصة استحضار غير الإنساني والمتوحّش والغريب المحتمي بأصقاعها. والكلمات، على هشاشتها، هي التي تفتح الكائن على هشاشته الخاصة. وبذلك تفتح الوجود نفسه على فكرة الحرّية، حرّية الكائن في مواجهة قدر لم يختره. ووقتها فقط تنهض الكتابة باعتبارها منازلة للعدم وللاّمعنى.

إن الشعر إنما يستمدّ مضاءه من جهة كونه إصغاء للّغة وتحريرا لإمكاناتها وليس إكراها لها. فيه تستردّ الكلمات حرّيتها فتكفّ عن كونها مجرد أوعية يقطنها معنى محدّد، وتتوغّل في مهبّ الدلالات. غير أن الوصاية المتخفّية في تلاوين الكلام، هذه الوصاية المواربة التي تجسّد الخوف من المغايرة والاختلاف. هي التي تجعل المؤلف يتدخّل في النص ليوضّح المعنى المراد فيصبح النص نصا مغلقا على ذاته. والحال أن النص الشعري إنما يستمد انتماءه إلى الفنّ من جهة كونه خطابا مفتوحا لا يكتمل إلا بالقارئ كما يعبّر امبرتو إيكو.[655]

تتخذ السطوة أحيانا أخرى طابعا أكثر زيغا إذ ترد في شكل حرص على إبهار القارئ وإيهامه بأن الشعر يتشكل لدى منتجه مأخوذا بالنهايات والأقاصي، ويفتتح قدّام الكتابة ما لا

---

(655) Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, trad. Chantalroux de Bezieux, Paris: Seuil, 1965.
انظر خاصة الفصل الأول «La poétique de l'œuvre ouverte»

عهد لها بمثله. لذلك كثيرا ما تحفل نصوص أدونيس باستعارات قسرية توهم بالجدّة والابتداء فيما هي تمعن في قهر الكلمات واغتصاب المعاني. نقرأ مثلا في نص أوراق في الريح:[656]

يتّكئ السجن على قملتين:

إحداهما حبلى وتلك التي

ماتت تصبّ الأكل في
قصعتين.

... ...

رأسه تحت وجهه والعصا فوق رأسه
تتلهى بيأسه

والليالي تخثّرت عَلَقًا ملء نفسه

هكذا يخرج الكلام إلى المحال. ويصبح أدخل في باب الأحجية. ذلك أن منتج الخطاب يتعمّد التّعتيم والتعمية. وهو يحافظ على بعض المكوّنات التي تمدّ الكلام بقدر من التناغم الصوتي فيوظّف الوزن والتسجيع والتقفية، ويورد كلمات متماثلة من جهة الاشتقاق الصرفي متباينة من جهة المعنى، حتى يوهم بأن الكلام يتنزّل في دائرة الشعر، فيما الكلام قد خرج من تلك الدائرة وتاه في ما ليس منه. إنه أقرب إلى الأحاجي وبها أشبه.

الأحجية طريقة في إجراء الكلام وفق نسق بموجبه يلتبس المعنى. وهي تتضمّن نوعا من العقد الضمني بين منتج الخطاب ومتلقّيه. فيعمد الباثّ إلى إخفاء مقاصده والتستّر عليها تستّرا يجعل الوصول إليها غاية لا تدرك إلا بالالتجاء إلى الحيلة. وكلّما تمكّن الباث من تعمية المعنى كان أكثر فضلا وأشدّ التزاما بالعقد الذي يربطه بمتلقّيه المفترض. أما

---

[656] **أدونيس، *الكتاب*، ص212 و214.**

المتلقّي فإنه يلتزم بعدم النظر في ما ينبني عليه الخطاب من قهر للكلام ومن استعارت قسريّة ومن استحالة ويكتفي بالبحث عن المعنى المعمّى في تلاوين الكلام. من هنا توهم الأحجية بأنها تلتقي مع الشعر. فهي تعتمد عادة على التسجيع والتقفية والتورية إلى حدّ التعمية. لكنّها لا تتشكّل في قالب خطاب جماليّ. ولا تطرح نفسها باعتبارها خطابا جماليّا. لذلك يبيح منتج الأحاجي لنفسه ما يتورّع منه الشاعر، أعني تعسّف الكلام وتوشيته بالاستعارات القسرية والتّعتيم والتعمية حدّ اللّبس.

إن السطوة المتأتّية عن الرغبة في الإبهار لا تندسّ في الأشعار الأولى التي افتتح بها أدونيس مسيرته الشعريّة فحسب، بل تتواصل في أغلب دواوينه مغيّرة من أقنعتها وطرائق إعلانها عن نفسها. وهي تأخذ مداها في ديوان أبجديّة ثانية مثلا، وتجتاحه اجتياحا. فيضيع الفارق بين الشعر والأحجية ويخرج الكلام إلى التّعمية:[657]

الشدّاد؟ أهو حمّام آخر؟

معجون تدلّك به المستحمّة
جسدها

زنجبيل وقرفة زيت ولسان
دبس وبيض وآس

وتضيف بعضهنّ أشياء تبدو
مرافئ للجسد.

وكثيرا ما تتحوّل الرغبة في الإبهار إلى إكراه للكلام حتى يتّخذ طابعا هذيانيّا بموجبه يصبح مدار الخطاب رصف الألوان رصفا ينثال انثيالا. أو يتمّ الكلام عن بعض الأخلاط

---

[657] أدونيس، *أبجديّة ثانية*، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1994، ص193 وما بعدها.

التي توسّعت كتب السحر والشعوذة في تبيان فوائدها:[658]

بعد البياض السواد، الحمرة والصفرة والخضرة، تتغلغل في أفق الأزرق والزبيبي والنارنجي. وسرعان ما الشقرة التي هي الحمرة إلى الزعفراني الخلوقي، وإلى الأدبس، تدرّجا نحو الأفضح والأصبح، المدمّى والمذهّب والأكلف. ثم تجذبك الدّهمة التي هي السواد إلى الجون والأكهب، والأحوى والغيهبيّ والدجوجي. وتقودك الخضرة إلى الأصحم والأطحل والأورق والديزج والأربد والأخضب. وتسلّمك الشبهة التي هي البياض إلى الحديدي والخلجوني والأضحى والقرطاسي والأشهب. وترميك الصفرة في الهروّي صعودا نحو المطرّف المدنّر والأبلق المجوز والأنمر والأرقط والأربش والأنمش والأيشم والأرمش.

... ...

خذ قلب بومة كبيرة

شده إلى جلد ذئب

علقه على ساعدك

تأمن اللصوص وسائرالحشرات

وتصبح معظّما عند الناس.

هكذا يتوالد الكلام قائما على التعتيم معتمدا التعمية فينقلب النص على واضعه. لذلك يصبح موضعا تنكشف فيه السطوة التي يمارسها منتج الخطاب على الكلمات، وعلى الجنس الأدبي، وعلى المتلقّي الذي ينشد إبهاره. لكن للكلمات ثاراتها. فهي توهم بأنها تنقاد لمجريها طيّعة فيما هي تفتح الخطاب على المضحك وتثأر لنفسها من قائلها. فهو يوردها ليبتني واقعا غرائبيا يقود إلى التّعجيب. لكنها تطفح بالدلالة على المقرف والمضحك والمحال فيما هي تومئ إلى أن إجراءها على ذلك النحو إنما يرجع إلى رغبة الشاعر في إبهار متلقّيه لا إلى حاجات الشعر وشروطه. وبذلك يتلاشى الشعر في ما ليس منه. أو لكأن الكلام يحتمي بموته. ويختار حتفه كي يتملّص من سطوة واضعه. ولذلك أيضاً، يخرج من دائرة الشعر ويتوغّل

---

[658] **أدونيس، *أبجديّة ثانية*، ص193 وما بعدها.**

عميقا في مدار الأحجية والتميمة واللغز. فلا يبقى من الكلمات بين يدي الشاعر الذي تعسّفها وامتهنها غير جثثها وأشباحها...

قديما، في سالف الزمان، عندما كانت الكلمات طريّة رطبة مأهولة بِلَهَب ونَار، في ذلك الزمان، نصح جلجامش رفيق دربه انكيدو، قائلا: «لا تحمل معك عصا لئلا ترفرف حواليك أشباح الموتى.»

الفصل الخامس

ثَارات الكلِمات
واستراتِيجيات الكِتابَة

واضح إذن أن سطوة المؤلّف راجعة إلى الرغبة العاتية في التجديد والمغايرة. غير أن التجديد كثيرا ما يظلّ مجرّد توهّم من التوهّمات التي يكرّسها منتج الخطاب ومتلقّيه أيضاً فيما يظلّ الخطاب نفسه يشير ولو إيماء إلى أن ما يعدّ تجديدا ليس سوى خروج بالكلمات إلى ما لا طاقة لها عليه. لذلك تنقلب الكلمات على مستخدمها الذي تعسّفها وقهرها. إنها تخذل المؤلّف وتهزّئه وتكيد له الكيد كلّه. ويكون ذاك الكيد جزءا من ثاراتها. وتكون التهزئة أمارة على أنها لا تلزم الحياد أبدا.

كتب أدونيس مثلا في *أغاني مهيار الدمشقي* نصّا يحمل عنوان «اليوم لي لغتي». وجاء النصّ في شكل «بيان». جاء يعلن الانشقاق على الماضي والتمرّد على القديم العربي أي على طرائق الشعراء العرب القدامى في تصريف الكلام وإجرائه، ويشير صراحة إلى أن العلاقة الوحيدة الممكنة مع القديم هي هدمه بدءا بالجذور:[659]

هدمت مملكتي
هدمت عرشي وساحاتي وأروقتي
ورحت أبحث محمولا على رئتي
أعلّم البحر أمطاري وأمنحهُ
ناري ومجمرتي
وأكتب الزمن الآتي على شفتي؛
واليوم لي لغتي
ولي تخومي ولي أرضي ولي سِمَتي

---

[659] أدونيس، *الآثار الكاملة*، ص397.

لا يخفي الكلام مقاصد واضعه. بل يرد متماشيا مع ما تتطلّبه عمليّة إشهار النجاح في التغاير مع القديم الذي يشار إليه بكلمات تدلّ عليه (مملكتي/عرشي/ساحاتي/أروقتي).

لذلك يعمد النصّ إلى توظيف الأزمنة ليلحّ على أن ما تمّ هدمه إنما ينتمي إلى الماضي. وحالما حصل فعل الهدم شرع القائم به في البحث عن سبل جديدة وآفاق جديدة. ذلك أن الغاية من الهدم إنما هي البحث عن سبل جديدة ولغة جديدة (ورحت أبحث محمولا على رئتي/وأكتب الزمن الآتي على شفتي/واليوم لي لغتي). إنه الخروج ممّا كان، والشروع في إنجاز المستقبل، أي ما يجب أن يكون. هكذا يرسم الشاعر ما يهفو إليه. ويجزم بأنه حقّق التغاير مع القديم وأنجزه. لذلك يعلن مهلّلا: (اليوم لي لغتي). لكنّ الناظر في كيفيّات تعالق الملفوظات وابتنائها للصور، يلاحظ أن النصّ يعتمد في ابتنائه لصوره على نوع من الاستبدال العقليّ المخلّ بشروط الشعر وحاجاته. إنه، بمعنى آخر، يكرّس ما كان القدامى أنفسهم قد نهوا عنه أعني قهر الكلام واغتصاب المعاني. إذ توهم عبارة «رحت أبحث محمولا على رئتي» بأنها صورة غرائبيّة مبتدعة تعضد الشعر وتبتنيه فيما هي تعصف بشعريته وتعترض عليها. ذلك أنها قائمة على نوع من الاستبدال العقلي لاحاجة للشعر به. فالشاعر قد أورد كلمة «الرئة» ومراده منها دلالتها على النفَس وعلى الحياة. و«الرئة» من جهة وظيفتها في الجسد إنما تدلّ على ذلك فعلا لأن انتفاء النفَس يعني الموت.

هكذا تفي الصورة القائمة على الاستبدال العقلي بمقاصد الشاعر من جهة المعنى الذي ينشد تثبيته في قلب الخطاب. لكنّها تخذل الشعر وتعصف بأبعاده الجماليّة. إن الصورة مادّة تقدّم للحسّ. إنها «تقلب السمع بصرا» كما يقول ابن رشيق. وصورة «الشخص الذي يمتطي رئة» إنما تفتح الكلام، باعتبارها مادّة تقدّم للحسّ، على الفظيع وعلى المقرف أو على المضحك والمحال. وهذه كلّها دلالات ما قصدها الشاعر بل طفحت بها هذه الاستعارة القسريّة. وإذا الكلام بعضه يتبرّأ من بعض ويعترض عليه. إن الوظيفة الجمالية (الصورة كمادة تقدّم للحسّ) تعترض على الوظيفة الإفهاميّة (دلالات الصورة). وهذا يعني صراحة أن الشعر قد أفلت من يد الشاعر وانتقمت الكلمات لنفسها. وعلى هذا جريان الاستعارة الثانية «وأكتب الزمن الآتي على شفتي». فالمراد بالشّفة اللغة، الشعر الجديد الذي يجسّد مستقبل الكتابة ويتغاير مع الماضي ومع القديم العربي. لكنّ الاستعارة ترد قسريّة قائمة على نوع من

الاستبدال العقلي لا حاجة للشعر به لأنه درب متاه. لذلك تفي الصورة بمقاصد الشاعر عقليا. لكنها لا تفي بها جماليا. إذ يكفي أن يتخيّل المتلقّي منتج الخطاب محمولا على رئته وهو يمطّ شفته ويمدّها كي يوسّع عليها مكانا يكتب فيه، وستطفح الصورة بما لم يكن في حسبان واضعها. وذاك جزء من ثارات الكلمات.

تتّخذ هذه السطوة وما ينتج عنها من تنابذ بين المستوى الدلالي والمستوى الجماليّ في النصّ الشعري مظاهر أخرى لدى كلّ من خليل حاوي ومحمود درويش. يثير خليل حاوي في نصّ «عودة إلى سدوم»[660] فكرة الانبعاث ملحّا على أن الماضي هو زمن الاستكانة والخرافة والموت، ويدعو إلى تخطّيه. يكتب:[661]

كلّ أمسي فيك يا نهر الرماد:
صلواتي سفر أيّوب، وحبّي
دمعُ ليلى، خاتم من شهرزاد
فيك يا نهر الرماد.

وترد الظاهرة نفسها في شعر محمود درويش. فتعلن عن نفسها في شكل جمع بين مدركات لا يمكن أن تجتمع نتيجة التباعد الحاصل بين المسند والمسند إليه. لذلك تتوالى في نصوصه عبارات من نوع: «زنبقة الرخام» و«فراشة حجريّة» و«صليب الياسمين». يكتب مثلا:

نرجسة الرخام،
فراشة حجريّة بيروت[662]

... ...
كانت شفتاها
قبلة

---

(660) **خليل حاوي، *ديوان خليل حاوي*، «عودة إلى سدوم»، ص147-161.**
(661) **نفسه، ص،149-150.**
(662) **محمود درويش، *ديوان محمود درويش*، المجلّد الثاني، بيروت: دار العودة، الطبعة الأولى، 1994، نص «بيروت» ص195.**

تحفر في جلدي صليب الياسمين.[663]

يتّضح من خلال عبارة «نهر الرماد» الواردة في نصّ خليل حاوي وعبارات «نرجسة الرخام/فراشة حجريّة/ صليب الياسمين» التي عليها جريان نص درويش، أن الكلام مبتدع من جهة المستوى التركيبي. فلم تجر العادة بالجمع بين تلك المدركات وإسناد بعضها إلى البعض الآخر. لكن المستوى الدلالي يفضح ما تتكتّم عليه هذه الاستعارات من قهر للكلمات. ذلك أن الكلام ينهض على نوع من الاستبدال العقلي لا طائل من ورائه.

تعوّض عبارة الحياة بكلمات دالّة عليها (النهر/ الزنبقة/ الياسمين/ الفراشة). وتعوّض عبارة الموت بما يدلّ عليها (الرماد/ الرخام/ الحجر/ الصليب). وإذا الجدّة على المستوى التركيبي لا تنتج عنها جدّة مماثلة على المستوى الدلالي لأنّ الكلام يعوّل على المعاني الرمزيّة المتعارفة. فلهذه الكلمات جميعها معان رمزيّة في الذهن البشري مطلقا. النهر ماء متحرك يدل على الحياة. والزنبقة والياسمين مقترنان في الذهن البشري مطلقا بدلالة رمزيّة على بهاء الحياة وهشاشتها. أما الرماد فإنه دال على الموت لأنه ما يبقى من الأشياء بعد تلفها. والرخام يدلّ على الجامد الميت البارد. ولكلمة الصليب معناها الرمزي المتعارف. إنها تدلّ على الموت عذابا. هكذا يتبيّن أن هذه الاستعارات منخورة من الداخل. فهي جديدة من جهة التركيب، محافظة تتبع المألوف والمتعارف من جهة الدلالة. بل إنها مجرّد تراكيب قسريّة قائمة على استبدالات عقليّة الغاية منها الإشارة إلى تلاشي الحياة.

لابدّ من الإشارة أيضاً إلى أن في كلّ نص خاضع لسطوة مؤلفه ثمّة صورة تتراءى متموّجة في تلاوين الكلام لا تكاد ترى، لأنها إنما تشغل من النص جوانب الصمت فيه. إنها الصورة الحاصلة لـ«ـأنا» المؤلف عن نفسها وعن دورها التاريخيّ. وهي صورة كثيرا ما تجمع إلى ملامح نرسيس المغرم بذاته، بعضا من ملامح بروميثيوس ذاك الذي في بدء الزمان أخفى النار عن الآلهة وحمل أعباء بني البشر، وبعضا من ملامح النبيّين والمصطفين كما أوضحت سابقا. لذلك حالما يقع استقراء العلاقات التي يقيمها المؤلّف مع الكلمات ومع

---

[663] محمود درويش، *ديوان محمود درويش*، بيروت: دار العودة، الطبعة الحادية عشرة، 1984، نص «المطر الأوّل» ص302.

الجنس الأدبيّ وشروطه وإكراهاته، ومع القارئ المفترض وتوقّعاته المفترضة، ينكشف أن لهذه الصورة الآسرة فتنتها ومكرها. إذ كثيرا ما يتمّ تضخيم تلك الـ«ـأنا» وفق نسق بموجبه يصبح الخطاب معرضا للاستيهامات التي تشير صراحة إلى أن الاحتفاء بإليوت ومقرّراته حول ضرورة إقصاء الشاعر لذاته من نتاجه ظلّ مجرّد احتفال وافتتان بمقولات نظريّة وقع تداولها ولم يتمّ تمثّلها. يكتب إليوت:[664]

> الأمر الوبيل هو أن يطلق الكاتب العنان لـ«ـفرديّته» عمدا، بل وأن ينمّي اختلافاته عن الآخرين... والحقّ أن ما يحدث ليس دائما ما كان المؤلّف ينتويه. وإنه لمن اليسير، على نحو مهلك، في ظلّ أوضاع العالم الحديث، على الكاتب ذي العبقريّة أن ينظر إلى نفسه على أنه مسيح.

لكن الناظر في النصوص الشعريّة العربيّة منذ التحديث الرومانسي حتى الآن يلاحظ أنها كثيرا ما تجتاح برغبات المؤلّف واستيهاماته وصورته الحاصلة له عن نفسه من جهة كونه رائدا ودليلا ونبيّا من يسير على خطوه يخلصُ. يكتب خليل حاوي في معرض حديثه عن الدور الرّيادي الذي ينهض به الشعر والشاعر:[665]

عدت في عينيّ طوفانٌ من البرق
ومن رعد الجبال الشاهقهْ،
عدت بالنار التي من أجلها
عرّضتُ صدري عاريا للصاعقهْ.

ليس يخفى أن النصّ يستلهم أسطورة برومثيوس ويستعير من ملامح برومثيوس وأمجاده ما به يحيط صورة الشاعر بهالة أسطوريّة تجعل منه كائنا مفارقا يواجه الأهوال (يشار إليها بالجبال الشاهقة، ومواجهة الصاعقة بصدر عار). وإذا كانت الأرض في بدايات الزمان قد طهّرت بالماء، فإن هذا الكائن المفارق، في نصّ خليل حاوي، سيطهّرها بالنار

---

[664] ت. س. إليوت، وراء آلهة غريبة After Strange Gods، ضمن *المختار من نقد ت.س.إليوت*، اختيار وترجمة وتقديم ماهر شفيق فريد، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص321/1.

[665] خليل حاوي، «عودة إلى سدوم»، *ديوان خليل حاوي*، ص149.

أشدّ العناصر إتلافا وتطهيرا. هكذا يومئ الكلام إلى دور الشاعر ووظيفته والصورة الحاصلة له عن نفسه وعن وفعله وعن دوره. ثم يتوسّع فيها ممعنا في تعظيم ذلك الدور:[666]

ولْيَمُتْ منْ مات بالنارِ
حملت النار للفندق، للبيت المُخرَّبْ
فيه أطمار أبي، عكّازُهُ
ويضيء البيت خفّاش مذهّبْ
دونه يخشع أهلي، إخوتي..
نسل السبايا
خلّفتهم غزوات الشرق والغرب
لصوصا وبغايا،
خرقا ممسحة في فندق الشرق الكبيرْ؛
بنتُهم تستمرئ الناب الذي يغرز
في البضّ الحريرْ
وليكن ناب خصيّ،
إن يكن ناب أمير
لم يزل شاعرهم ينسلّ من جيب
لجيب خلف دينار صغير.
... صفوة المطلوب خصيان ضئالْ.
مهنة التّمسيح في الفندق
لا يبرع فيها غير أشباه الرجال.

من هنا ينشأ نوع من التّعارض بين أمجاد برومثيوس البطل الأسطوري وفعال الشاعر الذي استعار ملامحه. فلقد سرق برومثيوس النار المقدّسة ووهبها إلى البشر الفانين. وهو بذلك إنما جسّد عظمة الكرم وبهاء الإيثار. لكنه لم يكتف بذلك بل:

---

[666] **نفسه، ص150-156.**

علّمهم مختلف الفنون وأعطاهم المعرفة وعلم الحساب والقراءة والكتابة، كما هداهم إلى معرفة المعادن وعلّمهم استخراجها من باطن الأرض وكيفيّة الإفادة منها، وروّض الثور المتوحّش من أجلهم ووضع النّير في عنقه ليمكّنهم من استخدامه في حراثة الحقول، وشدّ الحصان إلى العربة وسخّره لمشيئة الإنسان. كما شاد السفينة الأولى بحكمته وجهّزها بالعدّة اللاّزمة... وكشف لهم العقاقير كي يتداووا بها من الأمراض.[667]

لكنّ الـ«ـأنا» في نصّ خليل حاوي لا تقابل الآخرين بالحبّ والإيثار والكرم. فتنفتح الصورة المثبّتة لتلك الـ«ـأنا» في قلب الخطاب على البغيض والمنفّر والفظيع. لاسيما أن الكلام يطفح بالتشفّي والتنكيل بالأهل والتشهير بهم. فتتوالى الصور الفاضحة. والكلّ مدان: فالبنت عاهر، والشعراء مرتزقة، والأهل لصوص وبغايا أو سبايا وخرق، وخصيان، وأشباه رجال. وبذلك يوهم النصّ بأنه يستعيد غرض الهجاء ويلتزم به. لكنّه لا يطاله. كتب أبو هلال العسكري مثلا في كتاب الصناعتين:[668]

والاختيار أن ينسب المهجوّ إلى اللؤم والبخل والشره وما أشبه ذلك. وليس بالمختار في الهجاء أن ينسبه إلى قبح الوجه وصغر الحجم وضؤل الجسم.

إن الهجاء في الشعر العربي القديم لا يعتمد على ترصيع الكلام بالسّباب والشتيمة، بل يتشكّل وفق نسق بموجبه ينجح الخطاب في ابتناء صورة للشخص المهجوّ تحوّله إلى إنسان جحيميّ يتهدّد بفعاله عظمة الكائن وعظمة القيم البشريّة وبهاء الحياة. ومن هنا يستمدّ غرض الهجاء فاعليّته. إنه رسم للحدود التي إن تخطّاها الكائن دنّس المنزلة البشريّة، وهبط بها إلى ما يشين ويدحر المقدّس المنطوي على نفسه في كيان بني البشر.

من الصعب التشكيك في نبل نوايا خليل حاوي آن ترصيعه لخطابه بالشتيمة والسّباب. إنه يرمي إلى الإيحاء بما آل إليه أمر بني قومه من استكانة وضعة حتى يستنهض المتلقّي

---

(667) **عماد حاتم، *أساطير اليونان*، ص159.**

(668) **أبو هلال العسكري، *كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر*، حقّقه وضبط نصه مفيد قميحة، بيروت: دار الكتب العلمية، 1981، ص120.**

للنفور من ذلك الوضع وينهض للفعل. وليست الغاية المعلنة في النصّ هي تمجيد الذات ودورها الرّيادي على حساب المجموعة التي تسند إليها المعرّات والصفات الرذيلة أنواعا. لكنّ استدعاء أسطورة بروميثيوس وتوظيفها لإبراز الدور الرّيادي المسند إلى الـ«ـأنا» هو الذي يجعل النصّ يطفح بما لم يجل بخاطر منتجه. ذلك أن شخصيّة البطل الأسطوري بروميثيوس وما تجسّده من عظمة وكرم وإيثار تتعارض بالكلّ مع الموقف الذي تتبنّاه الـ«أنا» التي تستعير ملامح البطل الأسطوريّ. ثمّة فجوة تنشأ بين الصورتين. فإذا كان بروميثيوس في الأسطورة رمزا للنبل والكرم، فإن هذه الـ«ـأنا» المدجّجة بالحقد والضّغينة، في نصّ خليل حاوي، تصبح رمزا نقيضا، أي تصبح تجسيدا للنزوعات الاستبداديّة التي تدفع بحاملها إلى إبادة كلّ مغاير ومختلف.

إن مدار الكلام في النص على المجاز. لكنّ مشهد النار وهي تلتهم الفندق وبيت الأب حيث يخشع الأهل والاخوة متعبّدين خفّاشا مذهّبا، ومشهد الناب يغرز في لحم البنت البضّ، وتعيير الرجال بكونهم خصيان وعديمي الرجولة، تتضافر جميعها وتفتح الكلام على نزعة سادّية تجمّل القتل والتشهير والتنكيل بالآخرين. هذا ما ترسمه الصور من جهة كونها مادّة تقدّم للحسّ على الأقلّ، أي الصّور بعيدة عن مقاصد منتجها. وهذا أيضاً ما يطفح به التعارض الكلّي بين الصورة البروميثيوسيّة التي تحيط بها الـ«ـأنا» نفسها والصورة القاتمة التي تخلعها على بني قومها. لكأن المؤلّف استسلم لرغبته الجارفة في انتشال بني قومه من المذلّة والهوان، واستسلم لاستيهاماته في ما يخصّ دوره الريادي، فكان أن توسّع في الكلام. لكنّ الكلمات انقلبت عليه وطفحت بما لم يجل بخاطره أصلا.

إن عبارات السّباب والشتيمة لم تتوقّف عند مقاصد مستخدمها. بل طفحت بالدلالة على النقمة والحقد والضغينة. أما أسطورة بروميثيوس فإنها حضرت في النصّ بعد أن تمّ إفقارها إذ اختُزلت كلّ أمجاد بروميثيوس في سرقة النار. والحال أن بروميثيوس قد علّم البشر كيف يتهجّون الحياة وسلّم نفسه قربانا وفداء. وفي حين كانت النار في الأسطورة واهبة حياة وفاتحة المستقبل، صارت في نصّ خليل حاوي عنصرا مهلكا مبيدا.

من هنا صارت أسطورة بروميثيوس بمثابة مرجع للنصّ. لكنّه مرجع يخذل ولا يسند. إنه مرجع يكشف التعارض الخطير بين نصّين: نصّ الأسطورة التي جاءت تجسّد الكرم

والنبل والإيثار والحبّ من جهة كونه عطاء محضا، ونص خليل حاوي الذي جاء يترجم الصورة الحاصلة للـ«ـأنا» عن نفسها لحظة استسلامها لاستيهاماتها وتوهّماتها عن دورها الريّادي النبوي.

لذلك يوهم هذا التصوّر الحاصل للـ«ـأنا» عن نفسها بأنه يعبّر عن تمثّل رومانسي لدور الشاعر في المجتمع. لكن الناظر في *أغاني الحياة* للشابي مثلا سرعان ما يدرك أن التصوّر ذاته حاضر على نحو صريح في نص «النبيّ المجهول» مثلا. إذ يعمد الشابي إلى رسم الصورة الحاصلة له عن نفسه متلبّسة بملامح نبيّ يقيم بين شعب «لاعب بالتّراب والليل مُغس»[669]. ويخاطبه قائلا:[670]

أيُّها الشَّعْبُ! لَيْتَنِي كُنْتُ فأهوي على الجذوعِ
... ...
لَيْتَنِي كنتُ كالرِّيَاحِ، كل ما يخنق الزهورَ
ليتَ لِي قوّة العواصفِ، يا فألقي إليكَ بثَورَةِ نَفْسِـــي!
ليتَ لِي قوّة الأعاصيرِ، إنْ فأدعُوكَ إلى الحياةِ

لكن الشابي لا يستسلم لفتنة الكلمات التي من شأنها أن تفتح خطابه على الشتيمة والحقد والضغينة. ثمّة التجاء إلى المجاز بموجبه تصبح صورة الفأس الذي يهوي على جذور الشجر، من جهة كونها مادّة تقدّم للحسّ، خالية من الفظاعة والوحشيّة والساديّة التي طفحت بها الصور في نصّ خليل حاوي. بل إن نصّ الشابي يورد صورا تدلّ على الغضب لا على النقمة والضغينة. وهي صور تنغرس على أديم مشاهد تجسّد علاقة الحبّ بين الأنا والآخرين وتجسّد الرغبة في العطاء والدعوة إلى الحياة لا إلى الموت والتهلكة.

هذه السطوة المتستّرة المواربة التي بموجبها ترتسم الصورة الحاصلة للمؤلّف عن نفسه مفخّمة مضخّمة كثيرا ما ترد صريحة معلنة. فيعدل الكلام عن الإيماء إلى المجاهرة؛ ويرد في شكل عبارة تقريريّة إخباريّة بموجبها يتّخذ المؤلّف من نصّه موضعا يستعرض فيه استيهاماته محاولا أن يستدرج المتلقّي إلى التسليم بها. لذلك تتوالى الجمل في ديوان محمود درويش وديوان أدونيس مثلا مجسّدة هذه الظاهرة. فتُضخّم الـ«ـأنا» وفق نسق

---

[669] **أبو القاسم الشابي، *أغاني الحياة*، نص «النبيّ المجهول»، ص58.**
[670] **نفسه، ص56.**

بموجبه تعاود الصورة الحاصلة للمؤلّف عن نفسه باعتباره رائدا ونبيّا الظهور، وتتراءى على أديم الكلام صريحة. يكتب محمود درويش مثلا:

أنا الحجر الذي شدّ البحار إلى قرون اليابسة
وأنا نبيّ الأنبياء[671]

... ...
البدايات أنا
والنهايات أنا.[672]

... ...
سيروا في شوارع ساعدي تصلوا.[673]

ويكتب أدونيس معبّرا عن التصوّر نفسه:

كوني طرقا لهم وفتوحات، يا أسمائي
فأنا الأبد المتشرّد خارج أسمائي.[674]

... ...
كان لي أن أمزّق، أن أتناثر في غابة من لهب
كي أضيء الطريق.[675]

... ...
لتكن كلمات الشاعر ضوءا
ضوء الحامل عبء الأرض.[676]

... ...

---

(671) **محمود درويش، *حصار لمدائح البحر*، تونس: سراس للنشر، 1984، ص174.**
(672) **محمود درويش، *ديوان محمود درويش*، ص609-.611**
(673) **نفسه، ص474.**
(674) **أدونيس، *كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات الأوائل*، بيروت: دار العودة، 1980، ص76.**
(675) **أدونيس، *كتاب الحصار*، بيروت: دار الآداب، 1985، ص78.**
(676) **أدونيس، *كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات الأوائل*، ص32.**

أنا الفاتح الآخر والأرض لعبة[677]

... ...

أنا مسيّج بنفسي.[678]

هكذا تتشكّل العديد من النصوص معبّرة تعبيرا صريحا عن الفتنة التي بموجبها يقع المؤلف في حبائل الصورة التي يرسمها لنفسه. لذلك كثيرا ما تخترق الكتابة بأصوات قادمة من بعيد، وتتشكل مستعيدة الغرضيّة القديمة. حتى لكأن غرض الفخر يُفقر وتُمحى أبعاده الوجوديّة التي تمدّه بطابعه الانشقاقيّ؛ ثم يعاود الظهور. ولا يقع التفطّن إلى أن التغاير مع الشعر العربي القديم ومع الرؤية البيانيّة التي ظلت تنتظمه قرونا وأحقابا إنما صار في المتناول بدءا بتلك اللحظة التي شرع فيها الشعر المعاصر في الانشقاق على الغرضيّة والخروج من رحابها.

غير أن هذه السطوة ليست صنيعا يأتيه الناقد والشاعر فحسب كما بيّنت. إنها سمة من سمات الكتابة في الراهن الثقافي العربي. لذلك حالما يتمّ النظر في الكتابات الروائيّة، سرعان ما يتّضح أن للمؤلف فعالا وصنائع لا تقلّ خطرا عن تلك التي تحفل بها الكتابة النقدية والشعريّة. فالعديد من الروايات العربيّة مسكونة، هي الأخرى، بصوت مؤلّف مفرط في الحضور، مؤلف يمارس على القارئ أبوّة قاهرة، وعلى النص وصاية عاصفة، لأنه إنما يصدر، لحظة إنجاز حدث الكتابة، عن تصور مفاده أنه هو الذي يكتب النص، وأنه واحد وليس متعدّدا، وأن له على الكلمات وعلى النص والجنس الأدبي سلطانا.

والناظر في كتابات نجيب محفوظ مثلا، يدرك أن المؤلف كثيرا ما يقيم مع قارئه المفترض علاقة محاطة بالرّيبة والخوف من التباس المعنى. لذلك كثيرا ما يتداخل صوت الراوي مع صوت المؤلف الذي يخشى على نصّه من مغامرة القراءة والتأويل. غير أن تسلّل الكاتب إلى النصّ يتمّ بطريقة ممعنة في المواربة وأشدّ امتثالا لحاجات الفنّ وشروطه. وهذا ما تجسّده رواية *ثرثرة فوق النيل* مثلا. تنشد هذه الرواية محاسبة التاريخ العربي. لذلك يدرك

---

(677) **أدونيس، *أبجديّة ثانيّة*، ص193.**
(678) **نفسه.**

الناظر فيها أن الكتابة لا تتخطّى الواقع، بل تتمسّك به وتحاول أن تحيط بخرابه وخراب الإنسان فيه. فتلتقط ما يزخر به الواقعيّ من أبعاد إشاريّة ورمزيّة. ثم تعيد تشكيل الواقع في ضوء تلك الأبعاد. فيطفح الواقع المعيشيّ بما غاب منه. وهذا الذي غاب وتستّر إنما هو ما سيظلّ التاريخ العربي يجرّه على الإنسان العربي من ويلات في راهنه ومستقبله أيضاً.

توهم الرواية بأنها تحدّث عن أنيس زكي وصحْبِه المحبطين الذين يختارون اللجوء إلى العوّامة احتماء بالمخدّرات والجنس من نكد الواقع اليومي المعيش وويلاته. لكنّها سرعان ما تبتني في الكلام تغريبة الإنسان العربي الذي لا يملك في مواجهة مِحَنِه ونكد أيّامه غير التلفّت بين الحين والآخر إلى الوراء، إلى تاريخ أفل وأمعن في المضيّ. فيمعن فعل التلفّت نفسه في تعميق إحساسه بتفاهة حاضر يسحق الذات ويسدّ في وجهها السّبل كلّها إلا تلك السّبيل المؤدية إلى الهاوية.

إن الرواية لا تقول محنة رجل محدد، أنيس زكي، أو محنة صحبه، سمارة بهجت وليلى زيدان وخالد عزوز، بل تضعنا في حضرة الفاجعة، فاجعة حضارة تقف على الشّفا الخطير حتى لتكاد تشرع في افتتاح تاريخ تلاشيها وغروبها. حضارة إنسانُها صار يقيم على الأرض منفصما، مشطورا في الصميم، بدل الفعل والمواجهة يختار الارتداد إلى الذات والاحتماء بجراحاتها. والنص يلحّ على أن العالم الخارجي فظيع مخيف عدائيّ. إنه فزّاعات وأشلاء.

لذلك تختار الشخصيات جميعها الهروب إلى العوّامة حيث تحتمي بالجنس والمخدّرات. فيختزل وجودها النهاريّ. يلغى أو يكاد. إنها تنهض ليلا. ولا تشرع في الحياة إلا حين الظلمة تدهم الكون. حتى لكأنها أشباح أرغمت على الاحتماء بالعتمة والظلمات. تصبح القراءة، تبعا لذلك، نوعا من الهبوط يتمّ، على مهل، نحو عالم جحيمي لا شيء فيه غير السّقوط والفجائع والمرارات. هناك حيث يتفسّخ الحب ويُفقَر الكائن. هناك حيث يعوّض الحبّ بالجنس، بالبهيميّ، بالغريزيّ. وتصبح العلاقة بين الرجال والمرأة علاقة تداول. ولكلّ دوره ووقته. يذكّر أنيس زكي ليلى زيدان بهذه السنّة وهما في حضرة خالد عزوز صديقها. فبعد أن رحل الأصدقاء «ولم يبق منهم في العوامة إلا خالد عزوز وليلى زيدان، ودون أي تمهيد قبض على ساعدها وقال «أنت الليلة لي أنا. لماذا خالد دائما؟ وخالد نفسه ورثك بعد هجر رجب

لك».»[679]

إن العلاقة بين المرأة والرجل تُفقَر وتُختَزل في ما هو بهيميّ غريزي محض. وليس المطلوب ما يمكن أن يحقّقه الحبّ للكائن من أُنْس أو من سكينة تنتج عن قتله لانفصاله وعزلته نتيجة اتّصاله بالصنو والشبيه والحبيب، بل المنشود تبديل «المطايا» وتغيير الأجساد. لذلك يحفل النصّ بمشاهد جنسيّة فاضحة وبتمجيد البغايا والبغاء. حتى أن عمّ عبده، على إغراقه في التعبّد والصلاة، ينفق كامل أوقاته في تحضير معدّات الأفيون وتمجيد البغاء. يقول مخاطبا أنيس زكي: «فتيات شارع النيل ألطف وأرخص.» وحين يضحك أنيس منه ويقول له إن النسوة اللواتي يأتين إلى العوامة سيدات محترمات، يقول عمّ عبده منتصرا للبغاء إن البغايا: «عندهن أعضاء أكثر.» ويستنكر على النسوة اللاتي ينشدن في العوّامة التسلّي بالجنس والأفيون أنهن «لا يبعن أنفسهنّ ولكنهن يمنحن ويأخذن كالرجال سواء بسواء.»[680] هذا الإحباط الفاجع الذي تحياه الشخصيات هو الذي جعل أنيس زكي يعلن انتماءه عرقيا للحشرات والفئران وكلّ ما هوّ دونيّ. وكثيرا ما يناجي نفسه قائلا: «الأبراص والفئران والهاموش... كلّ أولئك عشيرتي.»[681]

لا يكشف النصّ عن أسباب الخراب والإحباط والسقوط الفاجع الذي تحياه الشخصيات، بل يتكتّم على ذلك تكتّما تامّا. وتوكل مهمّة الإخبار إلى بنية النص نفسها وكيفيات ابتناء السرد لأزمنته وأمكنته وفضاءاته، وكيفيات انتقاله من الواقع إلى الخيال. ولا يأتي الانتقال متولّدا عن منطق الأحداث وتسلسلها الداخليّ فحسب، بل يرد فجائيّا سريعا فيما يظلّ النسق الروائي مترابطا والنسيج محكما. ذلك أن الكتابة ليست في حاجة إلى تبرير الخلط الذي تدخله على الأزمنة والأمكنة والفضاءات. فأنيس زكي شخص مسطول يرى رؤى تحت تأثير الأفيون. وهي تتّخذ من شخصيّته وحالاته ورؤاه وسيلة تمكّنها من فتح اللحظة التي يحياها أنيس زكي وصحبه على الأزمنة كلّها. وبطريقة انسيابيّة يتمّ الانتقال من اللحظة الحاضرة إلى زمن هارون الرشيد مثلا. ولا يتمّ استدعاء الماضي فحسب، بل يتمّ إدراج الحاضر في الماضي

---

(679) **نجيب محفوظ، *ثرثرة فوق النيل*، تونس: الدار التونسية للنشر، 1993، ص21.**
(680) **نجيب محفوظ، *ثرثرة فوق النيل*، ص37.**
(681) **نفسه، ص74.**

فيصبح طرفا فاعلا فيه:[682]

> نظر أنيس زكي مثلا إلى النجوم وراح يحصي منها ما يستطيع عدّه. وأرهقه العدّ حتى جاءته نسمة عطرة من حديقة القصر وهارون الرشيد جالس على أريكة تحت شجرة مشمش والجواري يلعبن بين يديه. وأنت تصبّ له الخمر من إبريق من الذهب. ورقّ أمير المؤمنين حتى صار أصفى من الهواء، وقال لك: «هات ما عندك.» ولم يكن عندك شيء فقلت قد هلكت. ولكن الجارية ضربت أوتار العود وغنّت... فطرب هارون الرشيد حتى ضرب الأرض بيديه ورجليه. فقلت ها هي فرصة لتهرب وانسحبت بخفّة ولكنّ الحارس العملاق لمحك فاتجه نحوك فجريت فجرى وراءك شاهرا سيفه فصرخت مستغيثا بآل رسول الله فأقسم ليرمينّ بك في سجن بينهم.

هكذا يظلّ الماضي يتعقّب الراهن ويتهدّده بالويلات جميعها. وهذا يعني أن مآزق الإنسان العربي ليست وليدة راهنه، بل هي قادمة من بعيد. وجميع محنه ومآسيه وخرابه، كلّها نتاج لتاريخ من الطغيان والاستبداد والقهر. هذا ما تلحّ عليه الكتابة وتظلّ تومئ إليه إيماء ولمحا متّخذة من تداعيات ذاكرة أنيس زكي التي عصف الأفيون بضوابطها وسيلة لتمعن في محاسبة ذلك التاريخ وتفتح اللحظة الحاضرة على أسباب خرابها. حتى أن الكتابة تتحوّل إلى بحث في الماضي عمّا جعل من مقام الإنسان العربي في الحاضر محنة وجحيما.

يُخرِج أنيس زكي «من الدرج محبرة»[683] ويملأ قلمه ليكتب البيان الذي طلبه منه المدير. فتتداخل الأزمنة في ذاكرته وتنثال الذكريات انثيالا. ويتمّ الانتقال من مشهد القلم يعبّ الحبر من محبرة إلى مشهد «الأهل المنسيين في القرية الطيّبة. والزوجة والابنة الصغيرة.»[684] وتستدعى، في الآن نفسه، مشاهد حربيّة تصوّر الإنسان مروّعا منتهكا

---

[682] **نفسه، ص37-38.**
[683] **نجيب محفوظ، *ثرثرة فوق النيل*، ص12.**
[684] **نفسه.**

مداسا:[685]

> لم يبق في الطريق رجل. وأغلقت الأبواب والنوافذ. وثار الغبار لوقع سنابك الخيل. وصاح المماليك صيحات الفرح في رحلة الرماية. كلما عثروا على آدميّ في مرجوش أو الجماليّة أقاموا منه هدفا لتدريبهم. وتضيع الضحايا وسط هتاف الفرح المجنون. وتصرخ الثكلى: «الرحمة يا ملوك.» فينقضّ عليها الصّائد في يوم اللهو.

لا يخبرنا النص بأن ما يجري إنما هو حشد من التداعيات في ذاكرة أنيس. ذلك أن الكتابة تظلّ تمارس نوعا من الانحناء والتعرّج فتلتقط الواقع وتعود إلى اللحظة الحاضرة فيما هي تواصل الإخبار عن الماضي «بردت القهوة وتغيّر مذاقها ومازال المملوك يضحك ملء شدقيه. وحلّ الصداع مكان الخيال وما زال المملوك يضحك.»[686] لقد كان أنيس يحتسي قهوته فيما الزمن يختلط في ذهنه وتضيع الحدود الفاصلة بين الحاضر والماضي، بين الواقع المعيشي والواقع التّاريخي. وإذا كان أنيس يعيش الآن محبطا، مدمّرا، مدركا تمام الإدراك أن «الضفادع والهاموش.. والحيّة الرقطاء التي أدّت خدمة لا تتكرّر لملكة مصر القديمة»[687] هُم أهله ومستودع أحزانه، فلأنه على يقين من أن التاريخ العربيّ نفسه هو الذي سيظلّ يمضي بالإنسان العربي إلى خرابه في تؤدة وثبات حتى النهاية. «سمعت إلى نابليون وهو يتّهم الانجليز بقتله بالسمّ البطيء.»[688] بهذا يحدّث أنيس فيما هو ينقل لنا بعضا من هلوساته. ثم يجزم قائلا: «ولكن ليس الانجليز وحدهم الذين يقتلون بالسمّ البطيء.»[689]

الحاضر ليس سوى الوجه الآخر للماضي. هذا ما تلحّ عليه الرواية. وما هو كائن ليس سوى بعض من تجلّيات ما كان. لذلك تضيع الحدود الفاصلة بين الأزمنة. وتضيع الحدود الفاصلة بين الشخصيات. فإذا «المدير» الذي لا يكفّ عن تعنيف أنيس يستعير ملامح

---

(685) **نفسه.**
(686) **نفسه.**
(687) **نجيب محفوظ، *ثرثرة فوق النيل*، ص8.**
(688) **نفسه، ص85.**
(689) **نفسه.**

المملوك قاتل الأيامى والثكالى. حتى أن الفارق بينهما يضيع تماما. ويمّحي الفارق بين ملامح «سمارة بهجت وكيلوباترة والمرأة التي تبيع المعسّل بدرب الجماميز.»[690]

الكلّ باطل وقبض الريح. وباطلة حياة المرء. باطلة أحلامه وطموحاته. باطل، هو الآخر، مجرّد التفكير في خلاص ممكن أو محتمل. فليست الحياة نفسها سوى ثرثرة رجل مأفون مسطول عصفت المخدّرات بمداركه ودوّخت حواسّه. ليست الحياة سوى ثرثرة تذروها نسائم كسلى على صفحة نهر لا يكفّ عن المضي في حركة عنيدة بلهاء لا معنى لها أصلا. هذه هي الحقيقة التي تقولها الرواية وتحاكيها. وليست الشخصيات والأحداث والأزمنة والأمكنة سوى وسائل تجسّد هذه الحقيقة المروّعة على سبيل التمثيل والتخييل. غير أن عمليّة التمثيل لا تتمّ إلا بعد أن تكون الرواية قد استلهمت الصورة ذاتها، صورة الشرق عالما ليليّا حسّيا. جنس وأفيون، مجون وليل، وتاريخ من الجريمة والبطش والاستبداد والدم المراق. وهي الصورة التي اخترعها الخطاب الاستشراقي وثبّتها في قلب الخطاب كما أوضحت في الكتاب الثاني.

من هنا تستمدّ الرواية بعدها العبثيّ. ومن هنا أيضاً تستمدّ ملامحها الوجوديةّ. إنها تؤرّخ للورطة والسّقطة في آن معا. ورطة الإنسان العربي يحتمي بالليل داخل مكان مغلق عطن، أي داخل عوّامة خشبها تنهشه الأرضة والهوام والأبراص والهاموش، وتتسلّى الفئران بقضم ما أمكنها منه فيما العوّامة جاثمة بناسها على سطح نهر أسنت مياهه فاجتاحه «نبات الشوك والزواحف والوحوش والذباب والبعوض»[691] حتى غدا «مأدبة وحشيّة للفناء.»[692] وكفى بدلتا النيل شاهدا على وحشيّة مصير النهر ونهايته الفاجعة.[693]

ليست الحياة هي التي فسدت. وليست الدنيا هي التي بلغت آخرها، بل الماء نفسه هو الذي فسد حتى لا حياة، ولا رجاء أيضاً. وذاك حجم الفاجعة وحجم الورطة. ذاك وجههما البشع المروّع. هكذا يبتني النصّ ورطة الكائن في الزمن العربي، فيما هو يلحّ على أن السّقطة

---

(690) **نفسه، ص55.**
(691) **نجيب محفوظ، *ثرثرة فوق النيل*، ص74.**
(692) **نفسه.**
(693) **نفسه.**

الفظيعة التي يحياها ليست وليدة تناقضات الراهن، بل هي نتاج لتاريخ كامل من القهر والانتهاك والدم المراق.

إن بنية النص ونوعيّة أحداثه ذاتها هي التي تبتني ما يقوله. وهذا الذي يقوله إنما هو المأزق ضاريا: لاشيء غير السقوط، السقوط والمرارات. وهذا هو قدر الإنسان في شرق راهنه يرزح تحت ثقل تاريخه وموروثه. إن أنيس زكي وصحبه يلوذون بالعوّامة. ويختارون العيش في جنح الظلام حتى لكأنهم كائنات شبحيّة تخشى على نفسها من نور النهار. والنصّ يتعمّد اختزال حياتهم النهاريّة ولا يخبر عنها إلا في شكل إيماءات عابرة مقتضبة. ويتوسّع في وصف حياتهم الليليّة وما فيها من إقبال على الجنس والمخدّرات.

وفي اللحظة التي يغادرون فيها العوّامة يتورّطون في جريمة قتل. إذ حالما انطلقت بهم السيّارة لحظة خروجهم من العوّامة «دوّت صرخة مروّعة» ورأى أنيس «شبحا أسود يطير في الهواء.»[694] وتلك عاقبة الخروج من الجحر. إنها عاقبة الخروج من الظلمة إلى النور. وهي التي ستعمّق حدث المطاردة وتمضي بورطة أنيس زكي إلى ذراها. إذ يصبح، منذ تلك اللحظة، مطاردا بالماضي العربي الذي يلحّ في طلبه خالعا على راهنه جميع مواصفات الكابوس، ومطاردا بحاضره الذي «توّجه قاتلا.»[695] وعبثا يحاول أنيس زكي أن يتداوى من هول راهنه بفظاعة تاريخه. عبثا يعزّي نفسه باستحضار صورة «الحاكم بالله» الذي «كان يقتل بغير حساب.»[696] فليس الحاضر سوى الوجه الآخر للماضي: جريمة وقتل ودم مراق. ووحدهم الموتى، في نظره، يخلدون للنوم والراحة. لذلك يتساءل قائلا وقد بلغت محنته ذرى تفوق ما يمكن أن يتحمّله البشر: «متى يرحم العقل نفسه وينام؟»[697]

لا يمكن لهذا النصّ إلا أن يكون طالعا من ثقافة تحيا تصدّعا تاريخيّا خطيرا. لذلك توهم الكتابة بأنها تكتفي باستلهام منجزات الرواية الوجوديّة في الغرب وما حفلت به من تجسيد لفكرة عبثيّة الوجود، فيما هي إنما تفتتح مجراها الخاصّ وتتشكّل لتشهد على أن خسارات

---

(694) **نفسه، ص141.**
(695) **نجيب محفوظ، *ثرثرة فوق النيل*، ص147.**
(696) **نفسه.**
(697) **نفسه.**

الإنسان العربي وفجائعه وإحباطاته ومحنه إنما هي النتاج الحتميّ لما حفل به التاريخ العربي نفسه من ويلات وشرور ودياجير. لذلك يتشكّل النصّ في شكل نشيد أسود يرفع تمجيدا لليأس.

غير أن تلك القتامة الضّارية يمكن أن تؤوّل على أنها تحمل، في حدّ ذاتها، الحلّ الذي تقترحه الكتابة لأزمات الراهن العربي. إذ يمكن اعتبار عمليّة تجسيد الأزمة على ذلك النحو الفاجع الذي ترسمه الرواية بمثابة إلحاح على أن الإحاطة بالتناقضات التي مافتئت تصنع خراب الإنسان العربي إنما تمثّل الخطوة الأولى على درب الانعتاق باستنهاض ذلك الإنسان نفسه من ماضيه ودفعه على درب مساءلة تاريخه والتخلّص من القيم الوهميّة التي زرع بها ذلك التاريخ زرعا على أيدي الأجيال المتعاقبة التي حرصت على إعلاء الماضي وتمجيد الأسلاف. وبذلك يصبح الماضي مدانا. ولا حلّ هناك غير النظر إلى قدّام، إلى ما سيأتي.

يحمل النص في تلاوينه ما يسمح بهذا التأويل ويؤكّده. ففي العديد من المواضع يستدعي أنيس زكي صورة الحوت اتفاقا وعلى سبيل الهلوسة تحت تأثير الأفيون. غير أن هلوساته لم تكن تداهمه طيلة الرواية في شكل أخلاط يديرها الاتّفاق أو في قالب أشتات يتحكّم بها البخت، بل ظلّت تتبع نسقا صارما داخل فوضى انثيالها. ويضطلع الواقع المعيش في كلّ ذلك بدور المثير الذي يُسيِّب تلك الهلوسات من مرقدها في ذهن أنيس. فتستدعي صورة سمارة بهجت صورة كيلوباترة وتاريخها، وتستدعي صورته قاتلا صورة الحاكم بأمر الله وتقتيله للناس، وصورة المدير الذي يضطهده تحفز في ذهنه صورة القائد المملوكي يتسلّى بقتل الآخرين. واستحضار صورة الحوت في العديد من المواضع لحظة يكون داخل العوّامة وتستبدّ به هلوساته هو الذي يفتح العوامة على هذا البعد الرمزيّ. إن العوّامة، بما يجري فيها، ليست سوى الشرق مصغّرا، الشرق متخبّطا في مآزقه ومحنه القادمة من بعيد. وهي شبيهة من جهة كونها عائمة على سطح الماء بالحوت الهائل.

لذلك تظلّ صورة الحوت تعاود الظهور في هلوسات أنيس. وحين استنهضته سمارة بهجت، في خاتمة الرواية، من حياة البطالة والخمول والاستكانة واعترفت له بحبّها «استحال كلامها وشوشة منبعثة من تهويمات حلم. وشيء حدّثه بأنه عمّا قليل سينشقّ سطح الماء

القاتم عن رأس الحوت.»[698] واستدعاء صورة الحوت هو الذي يجعل النصّ مسرحا لنوع من التّنادي بين النصوص. وهو الذي يكشف الحلّ الذي يومئ إليه إيماء ولمحا. فلم يكن مقام يونس (يونان) داخل بطن الحوت حيث لاشيء غير الظلمة والعزلة وصرير الأسنان سوى تتويج لسلسلة محنه ومصائبه. ولم يكن هروب أنيس وصحبه إلى العوّامة سوى هروب من ويلات واقعهم وتتويج لما حفل بهم تاريخهم الشخصيّ من إحباطات وعذاب. هرب يونس من وجه الربّ على متن سفينة «نزل إلى جوفها ونام نوما ثقيلا.»[699] واحتمى أنيس وصحبه بالعوّامة ودخلوا في غيبوبة الجنس والمخدّرات. ثم كان أن طُرِح يونس في البحر وابتلعه الحوت الذي أعدّه الربّ لهذه المهمّة. وكذا كانت حياة أنيس وصحبه في جوف العوّامة: خيبات ومرارات.

إن حكاية يونس وما كان من أمره تجسّد بواسطة التمثيل والتخييل العذاب تتلوه التوبة، والموت يعقبه التجدّد. فلقد طلب الربّ من يونس أن يدعو قومه أهل نِينَوَى إلى التّوبة وإلاّ أنزل بهم الدمار. لكنّ يونس فضّل الفرار على إبلاغ الرسالة لأنه كان يتمنّى هلاكهم جميعا. ومثله فعل أنيس وصحبه. لقد استعاضوا عن الفعل بالمخدّرات والجنس. بل إن أنيس نفسه لا ينجح حتى في كتابة تقرير عندما يكون في شغله ويصبح بارعا نشطا حين يستسلم لملذّاته ونزواته. لم يمت يونس في غياهب جوف الحوت، بل ذاق من أصناف العذاب أشدّها ووصف حاله قائلا: «أحاط بي غمر. التفّ عشب البحر برأسي. نزلت إلى أسافل الجبال. مغاليق الأرض عليّ إلى الأبد.»[700] ولم يهلك أنيس وصحبه في العوّامة، بل استسلموا لملذّات مهلكة تتلف الجسد والروح في آن معا. جنس ولا حبّ. نشوة لا تطال إلا بعد أن تكون المخدّرات قد شرعت تنخر الجسد وتتلف الحياة. ثم كان أن «أمر الربّ الحوت فقذف يونس إلى البرّ فأُصعد من الوهدة.»[701] وكان أن بلغت أزمة أنيس وصحبه ذروتها بعد أن ردّتهم جريمة القتل التي تورّطوا فيها إلى الواقع. يخرج يونس من بطن الحوت مطهّرا من ضغائنه

---

[698] **نجيب محفوظ، *ثرثرة فوق النيل*، ص176.**
[699] **العهد القديم، سفر يونان، الأصحاح الأول.**
[700] **العهد القديم، سفر يونان، الأصحاح الثاني.**
[701] **نفسه.**

التي كادت تودي به وببني قومه إلى التّهلكة. وينفضّ المجلس الليليّ في العوّامة بمشهد يعتبر الحياة مهزلة سوداء. لكنّ الرواية تنتصر للمستقبل وفق نسق بموجبه تصبح محن أنيس وصحبه بمثابة تمزّقات لا بدّ منها في رحلة البحث عن التجدّد والحياة.

ففي خاتمة الرواية تسأل سمارة بهجت أنيس، قبل أن تغادر العوامة، قائلة: «ألديك خطّة للمستقبل؟» فيما يظلّ أنيس مستسلما لرؤاه وهلوساته فيرى الحياة في بدئها: قردا «تعلّم كيف يسير على قدمين فحرّر يديه.» ثم كان أنْ «هبط من جنّة القرود فوق الأشجار على أرض الغابة. فقبض على غصن شجرة بيد وعلى حجر بيد. وتقدّم في حذر وهو يمدّ بصره إلى طريق لا نهاية له.»[702] وبذلك تظلّ الرواية وفيّة للرؤية الفلسفيّة الوجوديّة التي تصدر عنها، فيما هي تومئ إلى أن الخلاص مشروط بالنظر إلى قدّام والسير على الطريق نفسه، طريق الحياة الذي لا نهاية له. بل إن الالتفات إلى الوراء في مثل هذه الحال لن يكون سوى تعطيل لحركة الحياة نفسها.

إنها السقطة إذن. إنه العبث: رعب الوجود وقدر الكائن تحت الشمس. والرواية تنجح في كتابة مقولة العبث. لكنّ شهوة التسلّط سرعان ما تستبدّ بالمؤلّف فيشرع في ممارسة أبوّة قاهرة لا حاجة للقارئ بها، فيما هو يمارس على النص وصاية عاتية تعصف بشروط الفنّ. فجأة، يحلّ المؤلّف محلّ الراوي ويتوقّف السرد. فيصبح مدار النص الإخبار عن مشروع مسرحيّة تنوي إحدى الشخصيات كتابتها. لكن مخطّط المسرحيّة ينقل المتلقّي إلى ما أنجز من الرواية. وإذا شخصية سمارة بهجت مجرّد قناع للمؤلف وقد استبدّت به شهوة الأبوّة والوصاية، فشرع في تفسير ما يعتقد أنه ظلّ غامضا غير بيّنٍ يصعب على القارئ تمثّله.

إن مخطّط المسرحيّة يفسّر موضوع الرواية. وشخصيات المسرحيّة وسائل للكشف عن دواخل شخصيات الرواية. ههنا يتنزّل ما دوّنته سمارة بهجت عن مسرحيتها فقالت إن:[703]

> فكرتها تدور عن الجدّية في مواجهة العبث. والعبث هو فقدان المعنى، معنى أي شيء. انهيار الإيمان، الإيمان بأيّ شيء. والسير في الحياة بدافع من الضرورة

---

[702] **نجيب محفوظ، *ثرثرة فوق النيل*، ص176-177.**
[703] **نجيب محفوظ، *ثرثرة فوق النيل*، ص97.**

وحدها دون اقتناع وبلا أمل حقيقيّ. وينعكس ذلك على الشخصيّة في صورة انحلال وسلبيّة، وتمسي البطولة خرافة وسخرية... وتموت القيم جميعها وتنتهي الحضارة.

وههنا أيضاً، يتنزّل كلامها عن الشخصيات. إذ ترد شخصياتها مطابقة لشخصيات الرواية وتأتي لتفسّر ما سبق منها:[704]

أشخاص المسرحية: أحمد نصر... مصطفى راشد... علي السيّد... خالد عزوز... رجب القاضي... أنيس زكي موظّف خائب. زوج سابق. أب سابق. صامت ذاهل ليلا ونهارا. مثقّف يقال ولا يملك من الدنيا إلا مكتبة دسمة. يخيّل إليّ أحيانا أنه نصف مجنون، أو نصف ميّت.

إن مخطط المسرحيّة المدرج في الرواية، إسقاطا وعنوة، يأتي ليلخّص الرواية ويفسّر الوقائع والأحداث والشخصيات، تفسيرا يفي بمقاصد المؤلف وحاجته إلى الإبانة والإيضاح. لكن الإيضاح على هذا النحو، إنما يمثّل صنيعا يدخل على الرواية من الضّيم ما يكاد يعصف بأدبيّتها، ويخلّ بشروط الفنّ وشروط الجنس الأدبيّ، فيما هو يفضح الصورة الدونيّة التي يرسمها المؤلف لقارئه: إنه قارئ قاصر محدود الملَكَات، بل إنه عاجز عن التأوّل والتمثّل ما لم يكرّر المؤلّف الكلام باطلا.

هكذا تتجلّى السطوة في هذه الرواية: تتفيه للقارئ، وتغييب لدوره، وكسر للنسيج الروائي يعصف بشروط الفنّ. إن القارئ يحرم من الاندماج بالكلّ في عالم متخيَّل لأن المؤلّف يأخذ بيده ويتأوّل النص في مكانه ممعنا في تبيان مقاصده. حتى لكأن النصّ نفسه يُنْهَب ولا يُمنَح فرصة أن يكون قائما بذاته؛ فتهدر جميع أسراره ويلغى غموضه. والحال أنه إنما يستمد جماليّته من كونه لا يكشف من أسراره إلا بالقدر الذي يحجب. ذلك أن استمراره مشروط بمدى قدرته على المواربة والتخفّي والتكتّم على أسراره وكنوزه.

إن المؤلّف يكرر الكلام باطلا كي يرسم للقارئ حدود القراءة وضفاف التّأويل. وهذا يعني أن الحديث عن موت المؤلّف في نصوص ترجع أغلب أسباب وهنها وضعفها إلى ما يمارسه

---

[704] **نفسه، ص100- 102**

المؤلف من تسلّط وسطوة إنما يشير صراحة إلى أن المفاهيم التي تخلع من منابتها وترغم على النّزول في غير أوطانها لا تلزم الحياد أبدا. بل تضطلع بدور مُضلِّل وتمعن في حبك مكائدها فتدفع بالقراءة وبالفعل الإبداعي نفسه على درب متاه، هو درب المغالطة والتّحايل على أسئلة الراهن الثقافي.

* * *

لابدّ من الإشارة هنا إلى أن هذه السطوة التي يمارسها المؤلّف على النصّ وعلى الجنس الأدبي وعلى المتلقّي كثيرا ما تغيّر من ملامحها فيتحوّل حضور المؤلّف في نصّه إلى طاقة منها تستمدّ الكتابة مقدرتها على المغايرة والاختلاف. هذا ما يعلن عن نفسه بطرائق مختلفة في *الكتاب أمس المكان الآن* لأدونيس. ذلك أن النصّ يكاد يلغي هويته ويتمرّد على منزلته فيصبح نوعا من الكتابة الجامعة. أو لكأنه يتحوّل إلى نصّ جامع تتعايش في فضائه أزمنة مختلفة وأجناس مختلفة. ويلتقي السرد مع الشعر، والأخبار مع التاريخ. لذلك يحمل النصّ عنوان *الكتاب*. ولذلك أيضاً يعمد المؤلّف إلى التلاعب بالمتلقّي فيخبره أن النصّ «مخطوطة تنسب إلى المتنبّي يحقّقها وينشرها أدونيس.»

ترد نسبة النصّ إلى المتنبّي لتضطلع بأكثر من دور. إنها تحدّد علاقة منتج الخطاب بمتقبّله. فمنذ الصفحة الأولى التي تلي الغلاف يكشف أدونيس عن العقد الذي يتوجّب على المتلقّي المفترض احترامه. وهو عقد لا يمكن للقراءة أن تحيد عنه: إن المتنبّي هو منتج النصّ، أما أدونيس فهو مجرّد محقّق وناشر. من هنا تستمدّ نسبة النصّ إلى المتنبّي بعدها الإجرائي. إنها تأتي لتلزم المتلقّي بقبول اللعبة والميثاق، واعتماد مبدأ رفع عدم التصديق.

ترد عمليّة إسناد «المخطوط» إلى المتنبّي –وهذا هو الدور الثاني- لتهب النصّ هوية وتدرجه في دائرة الشعر. إذ من المسلّم به أن يتوقّع المتلقّي أن «المخطوطة» تحتوي على أشعار للمتنبّي لم تنشر. ذلك أن العديد من الأخبار التي حدّثت عن مقتل المتنبّي ألحّت على أن قَتَلَتَه قد بعثروا أوراقه وكتبه.[705] يتعمّد النصّ بعثرة الشكل الشعري المتعارف ممّا قد

---

[705] انظر مثلا: أبو القاسم الأصفهاني، *الواضح في مشكلات شعر المتنبّي*، ص26-27، يقول الأصفهاني: «وحمل فاتك على المتنبّي وطعنه في يساره ونكسه عن فرسه، وكان ابنه أفلت إلاّ أنه رجع يطلب دفاتر

يجعل المتلقّي لا يتعرّف عليه باعتباره نصّا شعريا ويسلّم بأنه فوضى عارمة من الأشكال والأجناس الأدبيّة. وترد النسبة أيضاً لتضفي على النصّ من هالة المتنبّي وأمجاده في الشعر ما يجعل منه امتدادا لتلك اللحظة العظيمة التي تمكّن المتنبّي فيها من تحقيق غلبة السلطة الشعريّة على السّلط جميعها داخل المدينة سواء كانت تلك السّلط سياسيّة أو نقديّة.

لا وجود في النصّ لما يمنع اعتبار هذه النسبة وتثبيتها في مستهلّ *الكتاب* توظيفا لما أشيع حول نبوّة المتنبّي في شعره. وبذلك يكون *الكتاب* «المخطوطة» استكمالا لتلك النبوّة أو تجلّيا من تجلّياتها في العصر الحديث. لكنّ الناظر في النصّ وما يكرّسه من محاسبة مريرة للتاريخ العربي ولكلّ القيم التي حرّكته بما فيها القيم الدينيّة يمكن أن يسلّم بأن نسبة النص إلى المتنبّي من شأنها أن تحدّ من استبشاع المتلقّي المفترض لهذه المواقف إذ تستحضر في ذهنه مسألة نبوّة المتنبّي. وبذلك لا يكون منتج الخطاب أوّل من واجه المقدّسات وتجرّأ على المتعاليات. بل إن ما شاع من أمر نبوّة المتنبّي من شأنه أن يجعل المتلقّي يغفر الخطايا إن هي تبادرت إلى ذهنه ويتعامل معها على أنها من بواعث الشعر وشروطه باعتبار الشعر نفسه نوعا من النبوّة فإن هو عُدم ميسمه ذاك، بطُل أن يكون شعرا.

الكتاب نصّ مسكون إلى حدّ الهوس بالخروج بالشعر من الشفاهيّة إلى الكتابة-القراءة. حتى أنه لا يمكن لأيّ كان أن يغامر بإلقاء النصّ مشافهة بما في ذلك منتجه. ولا يمكن لمتلقّيه أن يتمثّل معانيه ودلالته وهيئته وكيفيّات تقدّمه إن لم يستخدم حاسّة البصر. ذلك أن الشكل المادّي للنصّ يتغيّر وفق نسق دوريّ منتظم. ويرد كلّ قسم في شكل نظام بصري يتغاير مع غيره. لكنّ تلك الأقسام والأنظمة تظل تستعاد بشكل دوريّ متناوب بموجبه تصبح الكتابة نفسها كما لو أنها نظام من المنمنمات.

يتفرّع *الكتاب* إلى خمسة أنماط وخمس هيئات أو خمس صور. وهي التي تظلّ تستعاد بطريقة دوريّة متناوبة تقوم على ما يسمح به عددها من توليفات ممكنة. إنه نسق ونظام. ولكلّ قسم نظامه الخاصّ. وهي أقسام تتتالى وتتناوب حسب الخطّة التاليّة:

أبيه فقتّع خلفه الفرس أحدهم وحزّ رأسه. وانظر أيضاً: البديعي، *الصبح المنبي عن حيثيّة المتنبّي*، تحقيق مصطفى السقا ومحمد شتا وعبده زياده عبده، القاهرة: دار المعارف: سلسلة ذخائر العرب (د.ت)، ص173. يذكر البديعي أن المتنبّي «كان إذا سافر لم يخلف في منزله درهما، ولا شيئا يساويه، وكان أكثر إشفاقه على دفاتره.»

I ومنزل ليس لنا بمنزل. ص 9-36.

* هوامش: ص 37-47.

II لاتلقى دهرك إلا غير مكترث. ص 49-78.

** فاصلة استباق: ص 79- 81.

* هوامش: ص 83-93.

III إن النفيس غريب حيثما كان. ص 95- 124.

* هوامش: ص 125-135.

IV كأنني عجيب في عيون العجائب. ص 137-166.

** فاصلة استباق: ص 167-169.

* هوامش: ص 171-181.

V شيم الليالي أن تشكّك ناقتي صدري بها أفضى أم البيداء؟ ص183- 212.

* هوامش: ص 213-223.

VI وجبت هجيرا يترك الماء صاديا. 225-254.

** فاصلة استباق: ص 255-256.

* هوامش: ص 257-267.

VII يضمّه المسك ضمّ المستهان به. ص 269-298.

VIII الأوراق (أوراق عثر عليها في أوقات متباعدة، ألحقت بالمخطوطة.) ص 299-328.

IX الفوات في ما سبق من الصفحات. ص 330-373.

X توقيعات. إذا ما تأمّلت الزمان وصرفه تيقّنت أن الموت نوع من القتل. ص 375-380.

يتعمّد منتج الخطاب عدم إيراد أيّ فهرس للمواد والأقسام الواردة في الكتاب. ولهذا التغييب المقصود للفهرس في كتاب يتألّف من تسعة عشر قسما يحمل كلّ منها عنوانه الخاصّ دلالته المضمرة. إن المؤلّف يعدل عن إيراد الفهرس ليدفع المتلقّي دفعا إلى تملّي الأقسام وتبيّن

الخطّة التي تجعل من تلك الأقسام نظاما متعاضدا لا مجال فيه لأيّ خلل. لذلك حالما يتملّى المتلقّي المفترض تلك الأقسام ويحيط بأحجامها ينكشف له أن جميع الأقسام التي صدّرت برقم روماني وبيت أونصف بيت من شعر المتنبّي يقع كلّ قسم منها في 28 صفحة. وعلى هذا الترتيب المحكم جريان الأقسام التي تحمل عنوان «هوامش» إذ يقع كلّ منها في 10 صفحات. أما الأقسام التي تحمل عنوان «فاصلة استباق» فيقع قسمان منها في 3 صفحات. ويقع القسم الأخير في صفحتين.

أما الهيئات الخمس فترد بمثابة أشكال أوصور محدّدة تنتظم كلّ نمط من هذه الأنماط. فتأتي الهيئة التي تتشكّل حسبها الأقسام التي تحمل عنوان «هوامش» مثلا واحدة. وعلى ذلك جريان أقسام كلّ نمط من الأنماط. فلكلّ نمط هيئته الخاصة وصورته الخاصّة. من هنا يصبح الحضور المادّي للنصّ، في حدّ ذاته، قابلا للقراءة والتأويل. بل إن القراءة التي لا تحيط بذلك التجسيد المادّي للنصّ لا يمكن أن تظفر بأيّ دلالة من دلالاته.

يشغل النمط الذي يصدّر برقم روماني وبشعر المتنبّي أكبر مساحة من جسد الكتاب. إذ يتفرّع إلى سبعة أقسام يشغل كلّ واحد منها 28 صفحة وصفحة العنوان. ويتّخذ هيئة مخصوصة (انظر الصورة رقم 1). فترد جميع صفحات الأقسام المندرجة ضمن هذا النمط على صورة نمطيّة تظلّ تستعاد وفق نسق، بموجبه، يغني وصف صفحة واحدة من صفحات هذا النمط عن وصف بقيّة الصفحات. وتصبح كلّ صفحة مستقرّا لأربعة نصوص متغايرة يقع توزيعها على أديم الصفحة توزيعا يربك حاسّة البصر. وبذلك تصبح القراءة عبارة عن متاهة مدوّخة.

يتوسّط الصفحة مستطيل معنون بحرف من حروف الأبجديّة العربيّة مرتّبة ترتيبا أبجديّا. ولمّا كان عدد حروف الأبجديّة 28 حرفا، فإنه من الطبيعيّ أن يكون عدد المستطيلات في كل قسم 28 صفحة. ويكون النص الذي يرد داخل المستطيل مذيّلا بهامش هو، في حدّ ذاته، نصّ مستقلّ. أما المساحة اليمنى من الصفحة فيشغلها نصّ آخر يبدأ عادة بعبارة: «قال الراوي:» أو «أثنى الراويه:» أو «سأل الراوي:» أو «أجهش الراويه:». ويرد هذا النص معتمدا في تقسيمه أحيانا كثيرة على توظيف الحروف الأبجديّة توظيفا لا يتوازى مع الحروف الأبجديّة التي وظّفها النص الوارد في المستطيل. فلكلّ منهما حضوره الخاصّ ونسقه الخاصّ كما هو بيّن في

الصورة رقم 1:

الصـــــورة رقم 1

○ ما الذي قالَهُ طليحَةُ يا أيها الرّاوية،

وبماذا تنبّأ؟ لم يجرؤِ الرّاويه

أن يردّد إلاّ

تنفاً من تعاليمِهِ:

ـ أ ـ

«جاءني، قال جبريلُ لي: «ليسَ ربّي في حاجةٍ للوجوهِ ـ مُعَفَّرةً في الصَلاةْ»

ـ ب ـ

«لا تُصَلُّوا لغيرِ الحياةْ»

ـ ج ـ

وتُمي الرّاويه:

أَسَروا مالِكاً ضَرَبُوا عُنُقَهُ
وَضَعُوا رأسَهُ تحت قِدْرٍ

نَضجت قَبلهُ

قتلوا أَهْلَهُ واحداً واحداً

ما عداها ـ زوجةً كان مالِكُ يَزْهو بها،

وتزوَّجها خَالِدٌ.

ـ هـ ـ

كانت الشَمسُ تَمْشُطُ رأسَ الغُروب وتُجلِسُ
في حضنها بيتَنا

بَيتُنا ـ لا حِلِيٌّ ولا زينةٌ

كان يأتي إليهِ المساءُ، ويأتي إليهِ النَّهارْ

في قميصِ الغُبارْ.

* الغبارُ الشَّريدُ الأَصَمُّ الغبارُ ـ الخُطَى
فَوقهُ ورَقٌ طائِرٌ
وَهَواهُ بِلا ذكرياتٍ.

أ، ب ـ الإشارة إلى طليحة بن خويلد الأسدي، (النبي الكذّاب)، والكلامُ يُنسَبُ إليه.

ج ـ الإشارة إلى مالك بن نويرة، الذي قتله خالد بن الوليد بتهمة الارتداد وتزوّج امرأته. وخالد هو الذي قاد الحرب على المرتدّين، سنة ١٢ هجرية.

أما يسار الصفحة فتشغله إشارات تاريخيّة توضيحيّة تفسّر الأحداث التاريخيّة وزمن وقوعها أو تعرّف بالشخصيّات التاريخيّة التي ذكرت في النصّ الذي يحتل أيمن الصفحة. من هنا تصبح الصفحة الواحدة قائمة على نوع من التراصّ النصّي. فالأبجديّة المستخدمة متعدّدة، والنصّ المثبّت على أديم الصفحة نصوص متعدّدة هي الأخرى. ويرد النصّ الذي يحتلّ أيمن المستطيل والصفحة منسوبا إلى حشد من الرواة هم الذي يتولّون الرواية وينجزون القول. لذلك تتعدّد الأصوات في النصّ نقرأ مثلا:[706]

○ أخذ الراويه
يتأمّل، يفحص أوراقه،
ويقول – الكلامُ
الذي دار بين القبائلِ،
بين الأسنّةِ، تحت السّقيفةِ،
رَمْلٌ

ثمّة راو يروي الأحداث ويتولّى رواة آخرون التعليق على كلامه وأفعاله. وبذلك تصبح للرواية مستويات تتعدّد بتعدّد الرواة. ويخترق النصّ بحشود من الأصوات المتراصّة:[707]

○ وصف الراوونَ
الراوي،
قالُوا عنه:
حين رأى سَيْرَ
التاريخ، ووقْعَ خُطَاهُ،
ذَبُلَ المَعْنَى فِي
عَيْنَيْهِ.

---

[706] أدونيس، *الكتاب أمس المكان الآن*، بيروت/ لندن: دار الساقي، 1995، ص52، النص الذي يشغل الواد الأيمن من الصفحة.
[707] نفسه، ص53، من النص الذي يشغل الواد الأيمن من الصفحة.

يوهم تعدّد الرواة والأصوات أنه جاء ليقي النصّ من التردّي في الرتابة ويضمن له قدرا من التناغم يتولّد عن تناوب الأصوات وتعدّد مستويات الرواية. لكنّه إنما يرد أيضاً، لينهض بالمهمّة التي كان تعدّد الرواة ينهض بها في المتون القديمة. لقد كان تعدّد الرواة في المتون القديمة يمدّ الرواية بمصداقيّتها. والناظر في النصوص التي تشغل الواد الأيمن وتنسب إلى الرواة يلاحظ أن مدارها استدراج المتلقّي إلى التسليم بأن التاريخ العربي هو صنو الجحيم وخراب الكائن.

ههنا تأتي ظاهرة تعدّد الرواة الذين يجمعون على هذا الأمر. غير أن الرواة ليسوا سوى أقنعة للمؤلّف الذي ينشد دفع المتلقّي دفعا إلى استبشاع التاريخ العربي. ههنا أيضاً تتنزّل الإشارات الواردة في الواد الذي يشغل يسار الصفحة. فهي تأتي لتمدّ المتلقّي بالبراهين المستقدمة من التاريخ العربي ووقائعه وأيّامه وشخصياته. وبذلك تسدّ في وجهه إمكانيّة أيّ تشكيك في ما ورد بالواد الأيمن. نقرأ مثلا:[708]

- ج -	- ج -
وثنى الراويه:	الإشارة إلى مالك بن نويرة، الذي
أسروا مالكا ضربوا عُنْقَهُ	قتله خالد بن الوليد بتهمة الارتداد
وضعوا رأسه تحت قِدْرٍ	وتزوّج امرأته. وخالد هو الذي قاد
نضجت قبلهُ	الحرب على المرتدّين، سنة 12
قتلوا أهله واحدا واحدا	هجرية.
ما عداها –زوجةً كان مالك	
يزهو بها،	
وتزوّجها خالدٌ.	

أما النصّ الوارد داخل المستطيل فيكون مداره التأريخ لسيرة الشاعر وكيفيّات تقبّله

---

[708] أدونيس، *الكتاب أمس المكان الآن*، ص13.

للتاريخ الذي ترسمه النصوص الواردة في الوادين الأيمن والأيسر. لذلك يستخدم الخطاب ضمير المتكلّم المفرد في أغلب الأحيان. ويعمد أحيانا إلى استخدام ضمير المتكلّم الجمع. يرد ضمير المتكلّم المفرد متعدّدا هو الآخر. فيأتي الخطاب في المتن على لسان المتنبّي حينا، أو على لسان أدونيس حينا آخر. ويتمّ استخدام ضمير المتكلّم الجمع عندما تُستحضر صورته وصورة المتنبّي. نقرأ مثلا:[709]

- س -

نَتَنَفّسُ، لكن أَهذا هواءٌ؟

والقصيدة مَخْنوقَةٌ – كتبوها على خُوذةٍ وعلى سيف طاغ وكرسيّهِ وراياتهِ.

نتنفّسُ، لكن أهذا هواءٌ؟

والقصيدة مَخْنُوقَةٌ- سُلِبَتْ نكهةَ الأرضِ، دِفْءَ المقامْ،

لم يَعُدْ يقرأ الكون- يعرفُ أن يقرأ الكون،

غيرُ الخروج وغَيْرُ التّطوُّحِ فوق شَفيرِ الكلامْ.

غير أن كتابة السيرة المزدوجة التي تجمع إلى سيرة أدونيس ملامح من سيرة المتنبّي إنما ترد في المستطيل الذي يحتلّ من الصفحة وسطها لتبتني حشدا من الدلالات. أوّلها الإشهاد على ما ترسمه النصوص الواردة في الواد الأيمن والواد الأيسر من ويلات تاريخ دمويّ بشع مروّع هو التاريخ العربي الذي ابتدأ مع مجيء الإسلام. لاسيّما أن هذا التاريخ يبدأ، كما ترسمه هذه النصوص، سنة أحد عشر هجريّة (موت النبيّ

[709] أدونيس، *الكتاب أمس المكان الآن*، ص199.

واشتعال الفتنة).[710] ويأتي المستطيل ليضع سياجا فاصلا بموجبه لا تتبرّأ هذه الأنا المزدوجة (المنتبّي/ أدونيس) من ذلك التاريخ فحسب، ولا تشهّر به فقط، بل تبتني تاريخها الخاصّ أي تاريخ الناجين من المحرقة.

لذلك تتغيّر هندسة الصفحة وهيئة النصّ وصورته في النمط الثاني الذي يحمل كلّ قسم من أقسامه عنوان «هوامش» في كلّ واحد منها 10 صفحات. يلغى الواد الأيمن ولا يحضر الواد الأيسر إلا نادرا حين يتعلّق الأمر مثلا بإيراد إشارة توضّح كيفيّة مقتل الشاعر المذكور داخل المستطيل. (انظر الصورة رقم 2 والصورة رقم 3).

ههنا أيضاً تمعن الكتابة في حبك مكائدها وتمكر بالمتلقّي مكرا عظيما. إذ تصبح كلّ صفحة محتوية على مستطيل يقع تصديره برقم من الأرقام الرومانيّة واسم شاعر من الشعراء العرب القدامى. فتتوالى أسماء شعراء من أمثال الفرزدق وكثير وعروة بن الورد وقيس المجنون وحاتم الطّائي وأعشى همذان ووضّاح اليمن وجميل وغيرهم. ويصبح مدار الكلام التأريخ لسيرة الشاعر المتحدّث عنه. وبذلك تنفتح صورة المستطيل على فكرة المسكن أو البيت أو الملاذ الآمن. ووحدهم الشعراء ينالون شرف الإقامة فيه. لقد شغله المتنبي وأدونيس في جميع أقسام النمط الأوّل. ثم شغلته نخبة من الشعراء العرب القدامى ممّن يشهد لهم بالفضل في الشعر والحبّ (جميل وقيس المجنون وعمر بن أبي ربيعة ووضاح اليمن مثلا) والشعر والفروسيّة (العرجي وبشر بن أبي خازم الأسدي) والشعر ومكارم الأخلاق (عروة بن الورد وحاتم الطائي والسّموأل مثلا). (انظر الصورة رقم 2 والصورة رقم 3 في الصفحة التالية):

---

[710] **أدونيس، *الكتاب أمس المكان الآن*، ص11.**

الصورة رقم 2 و الصورة رقم 3

- VII -

عبد يغوث الحارثيّ

مُتُّ نَزْفاً، أسيراً (وشعركَ نَزْفٌ مِن وَرِيدِ النَمرُّدِ) والخمرُ مسكوبةٌ فضاءَ مِلءِ وجهكَ، في راحَتَيْكَ، تُرى - كيف جئتَ بهذا الضِياءِ الذي لا انْطِفَاءَ لأهدابِهِ؟ كيف سَلْسَلْتَهُ، وَنَسَجْتَ لَنَا مِنْهُ ثوبًا لم يَزلْ يَتَلألأُ - يلبَسُ أشْواقَنا، ومقاماتِنا والرَحيلَ، -

يُخطُّ المطافْ

لِدقَائِقَ دَلَّيْتَها كالعَناقيد في قُبَّة الدَّهرِ؟ لكن، أَيْن مَنْ يَعرفُ الكَرْمَةَ الجاهليَّةَ، والسِرَّ

في نُسْغِها، والقَطَافْ؟

أسيرَ،

وَخُبِّر كيف

يرغب أن يموت.

اختار أن يشرب

الخمر، ويقطع عِرقه

الأكحل،

ويموت نَزِفاً.

- VIII -

عَنْترة

عَنْتَرة

لِيديْكَ، لِسيْفِكَ، لِلبَرق في «ثَغْرِها المتبسِّم»،

في كأسِها المُسْكِرَة،

يُشعلُ الشعر قِنْديلَهُ.

ضَعْ حُسامَكَ في غِمْدِهِ

ضَعْ يَديْكَ على صَدْر عَبْلةَ - في نَبْضِها:

ستغنيك في ذلك المَوْجِ، مَوْجِ الفُروسَةِ والحبِّ، جَوْابةٌ شامِسَة

لُغَةَ النَشْوةِ الأميرةِ، والصَبْوةِ الحارِسَة.

لذلك كثير ما يرد الخطاب على لسان الشاعر المذكور في عنوان المستطيل. وعندها تكون الأنا المزدوجة قد وسّعت للشاعر المذكور محلاّ في رحابها كي تهبه فرصة التحدّث عن سيرته أو بعض وقائعها:[711]

IV توبة بن الحُمَيِّر سلمتْ أَخْيليّةُ ليلى، سلمت دارُ ليلى حبُّها عِطْرنا، عطرُهَا أرضُنَا كيف أنقل حبّي للخُطَى – وقَّعَتْهَا كأُنشودةٍ قدماها؟ للدّروبِ التي تتمشّى عليها، للفراشِ الذي تتمدَّدُ في حضنهِ؟ كيف أنقلُ حبّي لها؟	أهدر دمه ومات قتلا، سنة 80 هجريّة.

إن الأنا المزدوجة لا تختفي، بل تندسّ في صميم ضمير المفرد أو ضمير المتكلّم الجمع حين يستخدمه الشاعر المذكور. وبذلك يكون ضمير الأنا/نحن الذي يسند إليه الكلام بمثابة قناع تقع إعارته لحشود من الشعراء الذين يمجّدهم الكتاب ويوسّع لهم مكانا في النصوص التي ترد داخل مستطيلات. ويتّخذ حضور هذه الأنا المزدوجة طريقة أخرى حين يرد الخطاب في شكل محاورة مع شاعر من الشعراء الذين نالوا شرف الإقامة في المستطيل المسكن. فتتولّى الأنا المزدوجة إنجاز القول وتحاور الشاعر المنتخب. نقرأ مثلا:[712]

---

[711] **أدونيس، *الكتاب أمس المكان الآن*، ص261.**
[712] **نفسه، ص218.**

V

عمر بن أبي ربيعة

قومُوا، نستقبلْ عُمراً
نَسأل كيف يعودُ الشاعِرُ من رحلتهِ في
جِسم امرأةٍ؟
قُلْ، يا عُمَرُ
كيف تؤالِفُ بين التاريخ ونَهْدٍ أَبْهى مِن
وَطَنٍ؟
كيف تقول المرأةَ إن لم تتمثَّلْ فيها
كلّ دمشقٍ؟ إن لم تقرأ فيها الأرضَ؟
أتصمتُ؟ هل تخشى
أن تسبقك الجدرانُ إليها،
ويخونَك خلف الجدرانِ المعنى، وتخونَ
الصُّوَرُ؟
مالك تصمتُ؟ ماذا؟ أيطوّق رأسَكَ جُنْدٌ؟
أهنالكَ مَن يَتَخَفَّى؟ مَن يقتلُ، أو من يأتمرُ؟
قُلْ، يا عُمَرُ.

وكثيرا ما تتعمّد الكتابة ذكر إسم الشاعر ثم تتولّى الأنا المزدوجة الحديث عنه والإخبار عن بعض وقائع سيرته. ويقع التوسّع في ما اشتهر به الشاعر من صفات. فإذا كان الشاعر فارسا ينوّه الكلام بفروسيّته وشجاعته وفتوّته. أما إذا كان من الشعراء الغَزِلين الذين اشتهروا بالحبّ حتى ألّفت من حولهم الأخبار وجرت حكايات عشقهم على كلّ لسان، فإن النصّ يعمد

إلى ابتناء حالة العشق تلك في الكلام. نقرأ عن جميل بثينة مثلا:[713]

III

جميل بثينة

بعد أن يتسامرَ مع نَخلةٍ
راسِماً وجه بثنةَ في جَذْعِهَا،
في الصّحارَى وغِزْلانِها،
يفتح الشعر أحضانهُ
يفتح الحبّ أحضانهُ
للجمالِ – لميعاده المستهامْ
في سريرِ الكلامْ.

والناظر في النصوص التي ترد داخل المستطيلات يلاحظ أنها تقيم أكثر من علاقة مع الوادين الأيسر والأيمن. ذلك أن الكلام الذي يرد في الواد الأيمن يرسم أهوال التاريخ العربي ووجهه البغيض المروّع. وترد الإشارت التي تشغل الواد الأيسر لتلحّ على أن تلك الصورة حقيقيّة والوقائع المذكورة واقعيّة لها تواريخها الثابتة. أما ما يرد داخل المستطيل من ذكر لسيرة أدونيس وسيرة المتنبّي ومنجزاتهما وسير الشعراء العرب القدامى ومنجزاتهم وما لحقهم من أذى وما اشتهروا به من أمجاد في الحبّ والفروسيّة ومكارم الأخلاق فإنه إنما يأتي ليلحّ على أن هؤلاء الشعراء الذين احتموا بالشعر من هول التاريخ العربي هم التماعة الضوء الوحيدة في الثقافة العربيّة وفي تاريخ الويلات والقتل والدم المراق.

لذلك تكون النصوص الواردة في الواد الذي يشغل أيمن الصفحة مسرحا للعنف والقتل والساديّة وجميع النزوعات الجحيميّة الرابضة في أغوار الإنسان. وترد الإشارات الواردة

---

[713] **أدونيس، *الكتاب أمس المكان الآن*، ص216.**

في الواد الأيسر لتمنح تلك المشاهد المروّعه قاعها التاريخي. وبذلك يرسم الكتاب تاريخين عربيين: تاريخ الآخرين شعوبا وساسة وقادة. وهو تاريخ أذيّة وإبادة ودم مسفوك. وتاريخ شعراء، بالشعر واجهوا أقدارهم، ونجوا من بحر الدماء فخلدوا وخلّدوا أسماءهم. وإذا كان تاريخ الآخرين قد نجح في تقتيل البعض من هؤلاء الشعراء والتّنكيل بهم وترويعهم، فإنه لم ينجح في محو أسمائهم التي مازالت تتلألأ. و*الكتاب* إنما جاء ليخلّد أمجادهم ويزيد أسماءهم ألقا.

من هنا يتّضح المقصد من توظيف العدد 28. فثمّة 28 مستطيلا تظلّ تستعاد كما لو أنها ألواح. يصدّر كلّ لوح منها بحرف من الحروف الأبجديّة. ولا يأتي التصرّف في الحروف الأبجديّة على هذا النحو من قبيل الاتّفاق. ففي حين تتواصل الحروف الأبجديّة التي تصدّر بها المستطيلات من ألف إلى ياء، أي من 1 إلى 28، تقف تلك التي تصدّر بها المقاطع في الواد الأيمن عند ثلاثة أو أربعة حروف (أ. ب. ج. د) ثم تبدأ من جديد حتى لكأنها تعجز عن التقدّم، أو لكأنها لا تتقدّم لأن المشاهد التي تشير إليها تكاد تكون واحدة تتكرّر وتستعاد فلا شيء غير القتل والجريمة والدم المراق. أما الأبجديّة التي تصدّر بها الألواح-المستطيلات فإنها تتواصل في كلّ مرّة وتبلغ غايتها، أي العدد 28. فإذا كانت الأبجديّة الأولى تجسّد الانكسار والانقطاع والخراب، فإن الأبجديّة الثانية إنما تجسّد جزر الضوء اليتيمة في عتمة الليل العربي الطويل.

يرد النمط الثالث أي الذي يصدّر برقم IX ويحمل عنوان «الفوات في ما سبق من الصفحات» على هيئة مغايرة تماما لهيئة النمطين السابقين. إذ يمّحي المستطيل وتختفي النصوص التي ظلّت تشغله في النمطين السابقين. لكنّ تبدّل هيئة الكلام وصورته على أديم الصفحة لايغيّر من وظيفة الكلام الوارد في الوادين الأيمن والأيسر وشكلهما. وتتواصل ظاهرة تعدّد الرواة وتعدّد الأصوات. ويواصل الكلام الذي يشغل من الصفحة يمينها رسم ويلات التاريخ العربي وأهواله وتدميره للكائن. ويأتي الكلام الذي يشغل من الصفحة جانبها الأيسر في شكل إشارات توضيحيّة. (انظر الصورة رقم 4 في الصفحة التالية):

الصورة رقم 4

الفوات

٢

راوٍ آخَرُ يروي:

كان، لكي يَسْتغوي بَعْضَ الأعرابِ

يُمارسُ عِلْمَ النَّيْرَنْجاتِ: رُقًى، تعزيماً

زَجْراً، سِحْراً.

يَصنعُ راياتٍ مِنْ وَرَقٍ

ولها أَذْيالٌ

ولها أجنحةٌ

ويُعلّق فيها أَجْراساً ويُطيّرها

في الرّيحِ ويَهْتفُ: أَصْغُوا

هذي خَشْخَشَةُ الملائكةِ تأتيني

في زَجَلٍ رَبّانيٍّ.

وثنى هذا الرّاوي:

قالوا: لا بِدْعةَ إلاّ

والشّيطان يزيّنها

ويَحُثّ عليها.

* الإشارة إلى مُسَيْلمة «النبي الكذّاب»، الذي كان يُسمّى «رحْمان اليمامة».

وفي قومه يقول شاعرٌ مجهول: «أكلتْ ربّها حنيفةُ من جوع قديمٍ بها ومن إعوازٍ».

غير أن الناظر في كيفيّة توزيع النصوص الواردة في الواد الأيمن يلاحظ أنها ترد مليئة بالفراغات والمسافات البيضاء التي تفصل بين الكلمات والجمل. حتى لكأن الكلام نفسه يشرع في التفكّك، أو لكأن المساحة البيضاء هي عمل الغياب في الحضور، وهي نصيبه وجزء من مكائده. لقد غاب المستطيل وغابت النصوص التي تشغله، وغاب الشعراء الذين كانوا يقيمون في المستطيل المسكن والملاذ. لكأن غياب تلك النصوص وغياب الشعراء الذين جسّدوا اللحظات القليلة النيّرة في دياجير التاريخ العربي أمارة على الانهيار الشامل والانحطاط.

للتأويل، في مثل هذه الحال، مضايقه. لكنّ غياب النصوص الواردة في المستطيلات وامّحائها وما نتج عنه من تفكّك في النصوص التي ترسم تاريخ الغلبة والقهر والقتل يأتي، هو الآخر، محمّلا بدلالات مضمرة متستّرة غاية التستّر. هل يعني ذلك غلبة تاريخ العنف ومحوه لالتماعة الضوء الوحيدة في دياجير ليله الطويل؟ إن التأويل في مثل هذه الحال مجازفة. لكن الناظر في هذا النمط والنصوص الواردة فيه يلاحظ أن عمليّة التفكيك التي تطال الكلام حتى لتكاد تبعثره لا تنسحب على جميع النصوص الواردة في النمط الذي يحمل عنوان «الفوات في ما سبق من صفحات»، بل تطال النص الأوّل والثاني، ثم تلغى المسافات البيضاء التي تفكّك الكلام وتخلق فيه تصدّعات.

ثمّة بين هذين النصّين، أي الأول والثاني، والنصوص التي تليهما أي الثالث والرابع والخامس علاقة متينة من جهة موضوع الكلام. لا من جهة ما انبنى عليه النصان الأوّلان من تفكيك. لذلك حين يتمّ النظر في هذه النصوص الخمسة التي يفتتح بها هذا النمط يتبيّن أن مدارها التوسّع في رسم بعض الخرافات وكيفيّات استسلام الناس للقوى المتوهّمة غير المنظورة. فيتمّ استدعاء خرافة سطيح في النصّ الأول. ويعمد الراوي إلى تهزئة الخرافة عندما يحدّث عن الكاهن الذي «أنفه في قفاه».[714] أما النص الثاني فيتوسّع في رسم مشهد سلوك الدجّالين والمشعوذين ومدّعيي النبوّة والولاية، (انظر النصّ الصورة رقم5). ويرد النص الثالث ليحدّث عن خرافة أخرى كانت تتحكّم بسلوك العرب قديما. لكنه يأتي خاليا من

---

[714] أدونيس، *الكتاب أمس المكان الآن*، ص331.

المساحات البيضاء التي تفكّكه بعض التفكيك. نقرأ:[715]

راوٍ آخرُ يروي:

عكسوا عُنقها وأداروا رأسها خلفها ورمَوها إلى حفرة.

لا طعام ولا ماء حتى تموت، وتُحرقُ لمّا تَموتُ.

هكذا، عندما يموت كريمٌ

في القبيلة، كانوا يفعلون بأجمل ناقاته*

دون ذلك،

يُحْشَرُ سَيْراً على قدميه.

* البليّة هو الاسم الخاصّ الذي يُعطَى لهذه الناقة. وفيها يقول شاعرٌ اسمه عُوَيم النّبهاني، مخاطبا ابنه:

أبنيّ، لا تنس البليّة، إنها لأبيك، يوم نُشُوره، مركوبُ.

وعلى هذا جريان النصّ الرابع إذ يورد خرافة أخرى مدارها أنه مطلوب من الزوج قبل السفر أن يعقل خيطا في شكل رتم وتميمة. حتى إذا عاد ووجده كما تركه يكون معنى ذلك أن زوجته لم تخنه وإلاّ فالخيانة قد حدثت في غيابه.[716] أما النص الخامس فيجسّد استسلام الإنسان لشهواته وتحوّله إلى كومة من الغرائز الجنسيّة المتوقّدة التي تودي به إلى البطالة والعيث:[717]

---

(715) **أدونيس، *الكتاب أمس المكان الآن*، ص333.**
(716) **نفسه، ص334.**
(717) **نفسه، ص335.**

راوٍ آخر يروي:

سوف أَنْثُر شَعْري، كما قيل لي،
وسأَكْحل عينيَّ، أحجلُ تِيهاً
كما قيل لي،
وأغنّي كما قيل لي
«يا لَكَاحِ، النّكاحَ النّكاحْ
وليكن ذاك، قبل الصّباحْ».

أما بقيّة النصوص التي تؤثّث هذا النمط فيكون مدارها العودة إلى الإخبار عن تاريخ العنف والقتل. لذلك تتوالى المشاهد المروّعة وترسم حروب علي بن أبي طالب ضدّ المتآمرين عليه وتمسّكه بمكارم الأخلاق رغم تفنّن خصومه في الغدر، ومقتل من والوه من خيرة المسلمين.[718] ثم تتوالى المشاهد مجسّدة ما أتاه الحجّاج من جرائم.[719] وما شهده الشيعة والخوارج من تقتيل وإبادة.[720]

من هنا يستمدّ النمط الرابع الذي يحمل عنوان «فاصلة استباق» وظيفته البنائيّة في جسد النصّ. لاسيّما أن النصوص التي تؤثّثه تقيم أكثر من علاقة مع النصوص الواردة في النمط الثالث سواء من جهة كيفيّات توزيع الكلام على أديم الصفحة أو من جهة موضوع القول ومحتواه، إن التفكيك يطال النصوص حتى ليكاد يبعثرها. (انظر الصورة رقم 5).

---

(718) **أدونيس، *الكتاب أمس المكان الآن*، ص336-343.**
(719) **نفسه، ص346-356.**
(720) **نفسه، ص366- 373.**

فاصلة استباق

هُوذا أمامَكَ بابُ التّاريخ

«اخلعْ نَعليْكَ»

يميناً يساراً اسْتَقِمْ

مِن شيءٍ يشبه القبرَ تبدأ الحكاية ليس صَعْباً أنْ نتخيّلَ قبراً يتكلّم وحيداً قبراً، آخرَ يَنْخرِطُ في حوارٍ آخرَ ينتمي إلى جَوقة

يمكن القول أيضاً: القبرُ وَجْه.

عندما نقولُ عن شيءٍ إنه وجهٌ نقدر أن نقول عنه إنّه كائنٌ حيّ ما دمتَ ترفض أن تَنسى الوجهَ أو تهجرَهُ، وهو هنا القبر، فالقبرُ بيتٌ لك

- هل التاريخُ تجاعيدُ في وجه الفجر؟

مع ذلك ليس القبرُ إلاّ شكلاً ـ هيكلاً لكن حين نتكلّمُ معه نتكلّم مع شيءٍ ليس موجوداً داخل هذا الشّكل ـ الهيكل

هل الأعناقُ الرّؤوسُ قبورٌ عائمة؟

لِمَ إذن هذه الأعناقُ التي تزيّن السّاحات؟ لِمَ إذن، هذه الرّؤوسُ التي تزخرفُ الجُدران؟

- هل التاريخُ مسرحُ دُمى ونقاعات؟

هل التّاريخ قبرٌ على صورةِ النّجم؟

«كان قيس بن الملوّح الذي يقال له المجنون، يخرجُ إلى الشام ويسأل: أين أرضُ بني عامر؟ وكان يُقال له: أين أنتَ منها! عليكَ بذلك النّجم!»،

في اهتدائهِ، كان يَسمع كلاماً سمعَ مرّةً:

- افركوا وَجْهَ الليل بماء الورد.

«إيّايَ وهذه الزّرافات لا أجدُ أحداً يَسيرُ في زَرافةٍ إلا سَفكتُ دمه، واسْتَحْلَلْتُ مَالَهُ».

ومرّةً، سَمع:

«يا أهْلَ كذا، إنَّ الشيطانَ اسْتَبْطَنكم خَالطَ اللّحمَ والدّمَ والعَصب والمسامِعَ والأطرافَ
ارتفعَ وَعشّشَ بَاضَ وفَرّخَ دَبَّ ودَرَجَ حشاكم نِفاقاً وَشِقاقاً أشعركم خِلافاً
اتّخذتُموهُ دليلاً تَتْبَعونَهُ وقائداً تطيعونه وَمُؤامِراً تشاورُونَه

كيف تنفعكم تجربةٌ أو ينفعكم بيان؟».

وكان المجنونُ، حين يسمع

يَطمئنُّ إلى أنّه وحيد.

يختفي الرواة جميعهم في النمط الذي يحمل عنوان «فاصلة استباق». ويصبح الكلام قائما على نوع من اللعثمة التي بموجبها تنثال الجمل انثيالا حتى لتكاد توهم بأنها أصوات متراصّة ترمي بالكلام في جميع الاتجاهات فينساب وفق نسق هذياني. نقرأ مثلا:

هكذا يعيش في أقاليم كأنه لا يراها
يتحدّث عن الحجر بلغة الهواء
عن الماء بلغة التراب
يقول كلّ شيء عن الهُوَ بلسان الأنا
عن الأَنَا بلسان الهُوَ
... ...
(أوه، يا للإنسان الذي لا يرى أمامه،
كلّما تقدّم إلاّ القديم!)
ونقول: بلادنا مقاماتٌ-ذبحُ قرابين، طلاء القبور بالحنّاء،
النقطة، الهيكل الإلهي، جسد يعرُجُ،
صبحُ الأزل، تاتار، جوليم، موهاريقا، بارابا
... ...
-بماذ يهذر لا يعترض لا ينكر شيئا من أفعاله
هذا الرجل؟ ساءه ذلك أم سَرّه
-يزعم أنه تسلّح في هذا الزمن الذي يتآكل ويَحدودِب
بالضوء، لا تفعل الأفكار لا تتقدّم إلاّ إذ اندفعت من فم المدفع خصوصا أن
«سفك الدماء خصلة مستحكمة بين البشر منذ لكن، هل نشوء الأديان» كما يقول
ك. خصوصا أن الوالي سيهبط هنا
فحص جيّدا حيث ينصبُ تختَ ملكِه كما يقول م إذن اتّخذْ هذه
ظلامه؟ القصبة وطنا لك.[721]

---

[721] أدونيس، *الكتاب أمس المكان الآن*، ص79-81.

لكن هذا الطابع الهذياني الذي عليه جريان الكلام هو الذي يمكّنه من تحقيق أمرين. أوّلهما عدم التوسّع في إيراد مشاهد تجسّد ما سيتلو الفتنة العظمى في المستقبل وما سيتولّد عنها من صراعات دمويّة تجعل من التاريخ العربي كلّه مجرّد تكرار للويلات ذاتها. لذلك تقع الإشارة في هذه المواضع مثلا إلى ثورة القرامطة وإلى انتفاء العقل وانتشار الغفلة والخرافة بين الناس:[722]

وكان، القرمطيّ في السنة 320 للهجرة، قد باع الحجرَ الأسودَ
بثلاثين ألف دينار. ولمّا أراد أن يسلّمه للذين اشتروه، (وقيل: لمّا
رضي أن يعيدَهُ)، أحضر جماعةً من أهل الكوفة، وقال: «اشهدوا
أنهم تسلّموا الحجر الأسود»،
بعد الشهادة والرّضى بأنّ ما تسلّموه هو نفسُه الحجر الأسود، قال:
«يا من لا عقلَ لهم
من أين لكم أنّ هذا هو الحجر الأسود؟
لعلّنا أحضرنا آخرَ
من هذه البرّية،
عوضا عنه.»

ويقع إيراد مشاهد تصوّر الويلات التي ستطبق على العباد والبلاد من جديد في عهد المماليك. ههنا أيضاً يتعمّد الخطاب الإلحاح على أن العقليّة الخرافيّة ما زالت توسّع من دائرة انتشارها حتى صار الناس يعدّون كلّ ويل يطالهم مقدّرا من السماء. ويتعمّد الخطاب محاكاة ما درجت عليه النصوص من ولع بتوشية الكلام وزركشته، في هذه المرحلة التي استكملت فيها سيرورة انحطاط الأدب الرسمي نثرا وشعرا جميع شروطها. فيجري الكلام مستلهما أسلوب التوشية والزخرف وتحلية الكلام بالتسجيع والتقفية. نقرأ مثلا:[723]

---

[722] **أدونيس، *الكتاب أمس المكان الآن*، ص169.**
[723] **نفسه، ص168.**

... هكذا تمّ حلول التعب والآلام بوصول أبي الذّهب إلى دمشق الشّام مجهّزا من علي بيك زعيم المماليك بجيش كبير وفتوى من المذاهب الأربعة

نصب القنابل على القلعة وعلى البَلْدة هدم من الجامع الأمويّ ما هدم استمرّ أهل الشّام بعد ذلك في عظيم الشدّة والضّيق

كان سبَبَ جميع ما وقع، بقضاء الله تعالى، على أهل هذه البلدة المقدّسة، الظلمُ والتعدّي وتوليةُ الأمور لغير أهلها...

نسألُ الله سبحانه عزوجل بالأنبياء العظامْ

بالملائكة الكرامْ

أن يُلهمَ الدولة العليّة الانتقامْ

ممّن كان السببَ في تحريك هذه الأمورْ

وتخريب البلادْ

وإيذاء العبادْ،

ونهب الأموال. -ادعكوا جسد النهار بالياسمين

إلى هنا،

جفّ القلمْ

بما وقع وزحمْ

بدمشق الشّامْ

صِينَتْ عن الآلامْ

على أَمَدِ الأيّامْ

ما ناح حمامْ

وهطل غمامْ

آمين.

لا تكتفي هذه النصوص التي تحمل عنوان «فاصلة الستباق» بعرض مشاهد من التاريخ العربي بعد الفتنة الكبرى التي يقع التوسّع في تصويرها حتى تصبح هي نفسها

هوية التاريخ العربيّ وماهيته، بل تورد مشاهد من الراهن العربي لتلحّ على أن ما كان هو الكائن الآن. فلا شيء يميّز التاريخ العربي المعاصر عن التاريخ العربي القديم. كلاهما قتل واستبداد ودم مراق. نقرأ مثلا:[724]

أمسك الطفل بيدي أبويه، سار بينهما
-فجأةً، القتل
وصل الربيع إلى حديقة البيت أنزل حقائبه أخذ يوزّعها على
الأشجار وعروق النباتات في
رذاذ ينهمر من أطرافه.
-فجأةً، القتل
هي ذي غيمة ترعى العشب هي ذي شمس تتدفّأ بها اللغة
-فجأةً، القتل
نهض يسأل الفجر: لماذا تركت لنفسك أن تكون عكّازا للضّباب؟
-فجأةً، القتل

من هنا تصبح للنصوص التي تنتمي إلى النمط المؤثّث بأقسام تحمل عنوان «فاصلة استباق» دلالتها ووظيفتها. إنها ترد بمثابة استباق لتاريخ الويلات. لذلك يحفل النصّ حالما يبلغها بالحديث عما سينتج عن الفتنة الأعظم التي أدخلت التاريخ العربي في متاهة الاستبداد والغلبة والدم المراق، من أهوال تظلّ تتعقّب الإنسان العربي ولا تترك قدّامه غير سبيل واحدة هي الاحتماء بالسماء وبالقوى المتوهّمة غير المنظورة من جور الأرض وسادتها وناسها.

لكن هذه النصوص إنما ترد لتحقّق الاستباق والتلقّت في الآن نفسه، حتى يتسنّى للنصّ أن يُحكم الرّبط بين النصوص الواردة في النمط الثالث وهذه الذي تؤثّث النمط الرابع. ويكون التلقّت على مستوى الموضوع الذي عليه مدار الخطاب وعلى مستوى كيفيّات توزيع الكلمات على أديم الصفحة. لذلك يأتي الاستباق في شكل مشاهد ترسم ما سيعقب تاريخ الفتنة

---

[724] أدونيس، *الكتاب أمس المكان الآن*، ص79.

الأعظم من ويلات تظلّ تطبق على التاريخ العربي وتحكم قبضتها على مصير الإنسان. أما التلفّت فإنه يرد في شكل تقييم للماضي والحاضر في الوقت نفسه، أي في شكل رؤية شموليّة لهذا التاريخ عبر مجمل عصوره من ذلك مثلا:[725]

هُوذا أمامَكَ بابُ التاريخ
«اخلع نَعليك»
يميناً يساراً استقِمْ
من شيء يشبه القبرَ تبدأ الحكاية ليس صعبا أن نتخيّل قبرا يتكلّم
وحيدا قبرا، آخر ينخرط في حوار آخر ينتمي إلى جوقة... هل
الأعناقُ الرؤوسُ قبورٌ عائمة؟
لِمَ إذن هذه الأعناق التي تزيّن الساحات؟ لمَ إذن، هذه الرؤوس التي
تزخرف الجدران؟
هل التاريخ قبرٌ على صورة النجم؟

هذه هي صورة التاريخ العربي كما يرسمها *الكتاب*. إنها قبر مروّع. قتل ودم مراق ولا شيء عداهما. ومن يستنطق هذا التاريخ أو يستلهمه أو يتلفّت إليه إنما يكون في منزلة من يكلّم قبرا ويحاور موتا. لكنّ هذا التاريخ يبدو في نظر المنتمين إلى الثقافة العربيّة في صورة نجم وضّاء. هذا بعض ما ينهض *الكتاب* ليشهد عليه فيما هو يبتنيه في الكلام كي يستدرج المتلقّي إلى استبشاعه واستفظاعه والنفور منه.

هكذا تنكشف استراتيجيّة الخطاب وتتجلّى مقدرته الفائقة على المكر بالمتلقّي. حتى أنه لا يمكن للقراءة التي لا تتعامل معه باعتباره جسدا مادّيا يدرك بالعين أن تتمثّل معانيه ودلالاته. ذلك أن العديد من تلك الدلالات والمعاني إنما تتولّد تولّدا من هندسة الصفحات وكيفيّات انتشار الكلمات على سطوحها. وبذلك يمتثل النصّ لمقاصد المؤلّف. فطويلا ظلّ أدونيس يدعو إلى هدم الشعر من جهة كونه شعرا لدفعه باتجاه الذرى والتخوم التي إن هو بلغها تحوّل إلى كتابة تصهر في محارقها الأجناس الأدبيّة جميعها وتغتذي بغيرها من الفنون. ألحّ

---

[725] **نفسه، 167.**

أدونيس منذ سنة 1971 في *مقدّمة للشعر العربي* مثلا على أن «تغيّر الشعر العربي ليس تغيّرا في الشكل أو في طريقة التعبير وحسب، وإنما هو، قبل ذلك، تغيّر في المفهوم ذاته.»[726] ونادى «بتجاوز الأنواع الأدبيّة (النثر، الشعر، القصّة، المسرحيّة... إلخ) وصهرها في نوع واحد هو الكتابة.»[727]

لذلك جاء *الكتاب* مجسّدا لهذا الطّموح. جاء يكرّس الخروج من الشفاهيّة. حتى أنه لا يمكن لأيّ كان من كان أن يجرؤ على إلقاء هذا النص مشافهة. ذلك أن سمته المتاهيّة تحول دون ذلك. من أين تبدأ قراءة الصفحة إذن؟ من النصوص المدرجة في الواد الأيمن أو تلك الواردة في الواد الأيسر أو من النصوص المسوّرة بمستطيلات. والمستطيلات نفسها تحتوي على نصّين أحدهما يوهم بأنه يلعب دور المتن. ويوهم الثاني بأنه مجرّد تذييل. لكنّ لكلّ منهما سماته الخاصّة ونسقه الخاص واستقلاليّته. تأتي الأنماط التي حدّدت ملامح بعضها في ما تقدّم، لتجعل من كلّ قراءة خطّية للنصّ أمرا تستحيل معه الإحاطة بمغالق الكلام وأسراره وبدائعه.

ههنا يتنزّل ما أسميته قانون التراصّ النصّي الذي بموجبه تتعدّد مستويات السرد وتتعدّد الأصوات ومستويات الخطاب، وتتعددّ الأبجديات التي تأتي لترسم أقسام النصوص وفقراتها، وتتعدّد الأزمنة، وتقع تشظية الكلام وتفيكيه بالتعويل على المساحات البيضاء التي تأتي لتوهم بأن النصّ يشهد تصدّعات داخليّة فيتفتّت أو يتحوّل إلى لعثمة في بعض الأحيان.

ههنا أيضاً تتنزّل عمليّة بعثرة الأنماط وتوليف أقسامها توليفات متعدّدة بموجبها يأتي النمط الذي يحمل عنوان «فاصلة استباق» مثلا فيتوسّط النمط الذي تحمل أقسامه عنوان «هوامش» أو يأتي النمط الأوّل فيقع إدراج البعض من أقسامه بين أقسام النمط الرابع. لذلك يوهم الكتاب بأنه فوضى عارمة بلغت ذرى لا يمكن له أن ينتظم بعدها أبدا.

لكنّ هذه الفوضى ليست سوى خدعة متأتّية من رغبة المؤلّف في إخفاء كنوز النصّ، وتعتيم دلالاته حدّ اللّبس والتعمية أحيانا. ههنا يتنزّل عدول المؤلّف عن تثبيت فهرس في آخر

---

(726) **أدونيس، *مقدّمة للشعر العربي*، بيروت: دار العودة، 1971، ص11.**
(727) **نفسه.**

الكتاب أو في مقدّمته، رغم أنه يحمل من العناوين والأقسام والفصول ما يسمح بضبط فهرس مفصّل. لكأنّ المؤلّف ينطلق من تسليم مضمر بأن الفهرسة هي صنو الدليل أو هي مثيل «خارطة الكنز». وهو يحرم متلقّيه المفترض من التنعّم بأنس الدليل والسير على خطاه دون خشية من مخاطر التّيْه ومزالق الطريق. ولا يمدّه بخارطة ترسم له السبل المؤدّية.

من هنا تتجلّى صورة المتلقّي المفترض التي يطفح بها الخطاب. لا يمكن للمتلقّي الذي يقبل على النصّ باعتباره شعرا أن ينجو من التّيه والضياع. فما هكذا يكون الشعر عادة. ولا يمكن للمتلقّي الذي يؤمن بضرورة وجود مسافة فاصلة بين الأجناس الأدبيّة أن يخطو خطوة واحدة داخل هذه المتاهة. لقد عدل الشعر العربي المعاصر عن نظام الشطرين بعد أن ظلّت القصيدة العربيّة طيلة أكثر من أربعة عشر قرنا موزّعة إلى شطرين، صدر وعجز، لكلّ منهما مكانه من الصفحة. ثم كان الخروج على نظام الشطرين. صار الوادان وادا واحدا. وتعوّدت حواسّ المتلقّي على هذا التوزيع الجديد.

هذا ما يأتي *الكتاب* ليعترض عليه ويكشف أن تلك الجدّة كانت مجرّد مظهر لا غير. ذلك أن القراءة ظلّت قراءة خطّية عموديّة تتبع تتالي الكلام وتتابعه من أعلى الصفحة إلى أسفلها. ومهما تفنّن الشاعر في توزيع نصّه على الصفحة، فإن القراءة تظلّ قراءة عموديّة والنصّ يظلّ نصّا واحدا تتتالى أجزاؤه وصوره ومقاطعه على نحو خطّي عموديّ. لذلك يعدل عن القراءة الخطّية ويكرسا لونا من القراءة يمكن أن يمضي في أكثر من اتّجاه. إذ يمكن للقراءة أن تكون أفقيّة نظرا لأن الصفحة تحتوي على نصوص متجاورة. ويمكن أن تكون خطّية إلى حين، نتيجة تتالي الأنماط. لكنّها لا تملك إلا أن تكون قراءة ذات شكل لولبيّ، قائمة على التقدّم والعود، والاستباق والتلفّت نتيجة ما ينشأ من تداخل بين أقسام تلك الأنماط.

من هنا تزداد ملامح المتلقّي المفترض الذي يمكن أن يطرح النصّ قدّامه معانيه ودلالاته (كنوزه) وضوحا وتبلورا. إنه متلقّ يفترض فيه أن يتحلّى بكل خصال الفارس المغامر الذي لا يتهّيب الصّعاب وإن عظمت. إنه متلقّ ينشد المغامرة بحثا عن كلّ ما هو جديد ومغاير ومختلف. بل إنه المتلقّي الذي يلتزم بالعقد الذي يلزمه به منتج الخطاب حين

يشترط فيه أن يتخلّى عن معارفه وتاريخه وجميع مسبقاته، فيقول:[728]

لا يكفي، كي تتبعَني
أن تهدمَ بيتك، فالأنقاض لكي
تُستأصَل أيضاً، ولكي تُمحَى:
المحوُ بداية سيرك نحوي.

فلا يمكن للمتلقّي الذي يقترب من النصّ محمّلا بمعارفه عن الأجناس الأدبيّة وتباينها واستقلال بعضها عن البعض الآخر أن ينجو من التباس المعاني والضياع داخل متاهة *الكتاب* المدوّخة. لاسيما أن الجانب المرئي من النصّ وكيفيّات إسهامه في توليد المعاني والدلالات يتضافر مع ظاهرة التراصّ النصّي وتبدّلاتها المستمرّة ويتمّ إيهام المتلقّي بأن الفوضى واللعب المجاني بالكلمات والأنساق والأشكال هي المحرّك الذي عليه جريان *الكتاب*. لكنّ وهم الفوضى إنما يتأتّى من صرامة النظام الذي يتحكم بكلّ تفاصيل *الكتاب*، كبيرة وصغيرة.

حالما يقع تملّي طرائق الكلام في التشكّل والتقدّم والتّعالق ينكشف النظام الصّارم الذي لا يترك أيّ شيء للصدفة أو للاتّفاق والبخت. فداخل هذه الفوضى ثمّة نسق يستند إلى عقل مدبّر يمتلك مقدرة فائقة على الهندسة والحساب والتوليف بين الأجزاء والعناصر. لذلك يدرك الناظر في بنية *الكتاب* الخارجيّة أن النصّ يعتمد على خطّة محكمة في التعامل مع العدد. فيصبح العدد بدوره محمّلا بالدلالات والمعاني. إذ يرد في شكل ختم أو طلسم لا يمكن للمتلقّي المفترض أن يحيط بمغالق الكلام إلا متى تبيّن الشّفرة وفكّ اللغز الذي تبتنيه الأعداد التالية: 5 و3+7 و10 و50 و28.

إن 5 هي عدد الأقسام التي تحمل عنوان «هوامش». ويتضمّن كل قسم من هذه الأقسام 10 مستطيلات. في كلّ مستطيل منها يحضر شاعر من الشعراء العرب القدامى ويتمّ الكلام في سيرته أو ذكر أهمّ ما اشتهر به. لكن تملّي ملامح هؤلاء الشعراء سرعان ما يكشف أن العدد 10 هو في الحقيقة خمسة أزواج. إذ يتمّ إيراد الشعراء في شكل أزواج لما بين كلّ زوج

---

[728] أدونيس، *الكتاب أمس المكان الآن*، ص36. النص الوارد في شكل تذييل للنص الوارد في المستطيل.

من تشابه ونقاط التقاء. فيوضع مثلا من اشتهر بالحب قبالة صنوه (قيس المجنون/جميل بثينة) ويرد من أهدر دمه ومات قتلا مع نظيره (أعشى همدان/ توبة بن الحميّر) ويوضع من أودى به الحبّ إلى مصرعه مع شبيهه (وضّاح اليمن/يزيد بن الطثريّة).

وبذلك يرد العدد 10 والمراد منه: 5+5. وبذلك أيضاً يتسنّى لمنتج الخطاب أن يحيط العددين 5 و10 بسمات رمزيّة تسهم في ابتناء دلالات الكلام. إن العدد 5 محاط في ذهن المتلقّي العربي بهالة قدسيّة. ذلك أنه يشير إلى الأركان الخمسة التي عليها قيام الإسلام. أما العدد 10 فإنه محاط بالدلالة على الرفقة والصحبة. إنه عدد الصحابة. فما من نبيّ إلا ويكون له أتباع ورفقة وصحبة هو الذين يشدّون أزره ويخفّفون من وِزْرِه عند الشّدائد.

لابدّ من الإشارة هنا إلى أن أوّل قسم يحمل عنوان «هوامش» يوهم بأنه يشذّ عن هذا النسق. فهو يحتوي على 10 مستطيلات سبعة منها يشغلها سبعة شعراء هم تميم بن مقبل ولبيد والشنفرى وعروة بن الورد وطرفة وامرؤ القيس وأبو محجن الثقفي. أما المستطيلات الثلاثة الأولى فتحتوي على ثلاثة حوارات مقتضبة اقتضابا شديدا مدارها الحديث عن الطابع الانشقاقي والطابع النبويّ للشعر. لذلك يتمّ استحضار إبليس والحديث عن علاقته ببني البشر في الحوار الأوّل والثاني. ويفضي الحواران إلى التسليم بأن الشاعر باعتباره كبير الإنس هو صنو كبير الجنّ ونظيره:[729]

II
حوار
-«في وجهكَ شيءٌ من إبليس»،
-«صدقتَ، كبير الإنسِ شبيهٌ بكبير الجنّ.»

[729] أدونيس، *الكتاب أمس المكان الآن*، ص39.

أما الحوار الثالث فمداره الحديث عن نبوّة الشاعر واعتبار الشعر لحظة تجلّي المطلق في الإنسان. وهي حال بموجبها يصبح الإنسان (الشاعر) سيّد مصيره وسؤاله، ومن هنا تكون نبوّته ذات طابع انشقاقيّ لأن مدارها التسليم بأن العدم هو ما يمدّ الوجود بالمعنى:[730]

III

حوار

-«هل تعرف وجه الغيب؟»

-«كلاّ،

لا أعرف من لا يَعرفني».

- «السّاعة آتيةٌ، لا ريب.»

من هنا يتبيّن أننا في حضرة 10 شعراء. إذ يدور كلّ حوار من الحوارات الثلاثة بين شاعرين الراجح أنهما أدونيس وقناعه المتنبّي. وبذلك يكتمل العدد 10. فإذا كان العدد 10 ينبني في الأقسام الأخرى على الجمع بين خمسة أزواج من الشعراء فإنه يتحقّق في هذا القسم بالجمع بين عددي 3 (عدد الحوارات) و7 (عدد الشعراء). ولذلك يتم ترقيم المستطيلات من واحد إلى عشرة كما هو الشأن في جميع الأقسام التي تحمل عنوان «هوامش».

لابدّ من الإشارة أيضاً إلى أن القسم الأوّل يتغاير مع بقيّة الأقسام بما ورد مثبتا في الصفحة الأولى التي تحمل عنوان «هوامش». ففي حين يرد العنوان وحده في بقيّة الأقسام التسعة، يُتبع العنوان في هذا القسم الأوّل بنصّ يدرج مع العنوان داخل المستطيل. ويأتي النصّ على لسان منتج الخطاب. ويكون مداره الأخذ بيد المتلقّي حتى يتبيّن مقاصد الشاعر من استعراض الشعراء العرب القدامى واحتفاله بهم. ههنا بالضبط يتبيّن أن العنوان «هوامش» إنما يأتي ليشير إلى أن الشعراء المذكورين قد مثّلوا البهاء الذي يشغل الهوامش

---

[730] **نفسه، ص40.**

المنسية أو المقموعة من التاريخ العربي المليء بالشرور والويلات، بالخسّة وإزهاق الأرواح.

لذلك يعلن منتج الخطاب أنه يتبرّأ من التاريخ العربي العامّ ويـ«تفيّأ» تاريخا آخر أثّثه هؤلاء الشعراء بأمجادهم وأشعارهم في الحبّ والفروسيّة والفتوّة والانشقاق ورفض الضّيم. نقرأ:[731]

هوامش

*

أتفيّأُ – أخرجُ من هذه الذّاكره
من مداراتها، ودواليبها الدّائره،
أتفيَّأُ أسلافيَ الآخرينْ
الذين يضيئون أعلى وأبعدَ
من ظلمة القتل، من حمأة
القاتلينْ.

هكذا يصبح شكل المستطيل، في حدّ ذاته، شفرة من الشفرات التي يستخدمها الكتاب. إنه يمثّل صفحة خاصّة داخل الصفحة العامّة. وهو ملاذ الناجين من محرقة التاريخ العربي العام، اللائذين بالتاريخ الخاصّ. إن المستطيل يتوسّط الصفحة ويُثبَّت في قلبها. في حين يشغل الكلام عن التاريخ العربي العام الجانب الأيسر والأيمن من الصفحة. وبذلك يوحي توزيع الأودية نفسه بفكرة المحاصرة والثأر. إن النصين الواردين في الواد الأيمن والواد الأيسر يزحمان النصّ الوارد في المستطيل حتى لكأنهما يحاصرانه.

لكنّ النصّ الوارد في المستطيل يقي نفسه منهما بالتحصّن داخل المستطيل نفسه ويهمّشهما. وبذلك تحبك الكتابة ثاراتها. لقد كان الشعراء، رغم ما يمثّلونه من بهاء، مهمّشين طيلة مراحل التاريخ العربي. لكنّ الأدوار تنقلب في *الكتاب*. فيهمّش التاريخ العامّ ويحتلّ

---

[731] **أدونيس، *الكتاب أمس المكان الآن*، ص37.**

الشعراء من الصفحة القلب والوسط. ومن هنا ينكشف بعض السرّ الذي يحتوي عليه العدد 10، أعني العدد الذي ظلّ يستعاد في الكتاب. لكأن منتج الخطاب يتعمّد توظيف العدد ليوحي بفكرة النبوّة. فهؤلاء الشعراء هم الصفوة والرفقة أنظار الصحابة.

إن المستطيلات تمثّل مأوى الفرقة الناجية وهي جزر من الضوء في عتمة الليل العربي الطويل. لذلك يتبرّأ منتج الخطاب من التاريخ العربي. ويحتفي بمن يسمّيهم «أسلافه الآخرين». لكنّ الناظر في مجمل أقسام *الكتاب* يلاحظ أن هذا الاحتفاء إنما يمثّل طريقة يتوسّل بها الشاعر تثبيت الصورة الحاصلة له عن نفسه في قلب الخطاب.

إن مقاصد المؤلّف من توظيف النصّ للعدد 5 والعدد 10 والعدد 50 تظلّ، مع ذلك، ملتبسة غير بيّنة. إن المؤلّف يحرص حرصا شديدا على إخضاع *الكتاب* لتقسيمات دقيقة صارمة تنوّع على هذه الأعداد. ولا يمكن للمتلقّي، في مثل هذه الحال، إلاّ أن يقبل هذه السطوة التي يمارسها المؤلّف ويشرع في البحث عن تأويلات ممكنة لهذا الخطاب الذي يعتمد الشفرة والرمز.

إن العدد 5 والعدد 10 لهما حمولتهما الرمزيّة في المتخيّل العربي الإسلامي. لكن الكتاب يوظفّهما متعمّدا الجمع بينهما. وهو لا يكتفي بذلك بل يورد العدد 50 الذي هو العدد 5×10. ولا تأتي هذه الطريقة في مزاوجة العددين من قبيل الاتّفاق، بل تأتي لتدلّ على إسم أدونيس نفسه. فأدونيس هو مردوخ عند البابليّين. ومن بابل هاجرت الأسطورة، وتمّ تبديل إسم مردوخ عند الفينيقيين باسم أدوني (يعني إلهي)، ثم بدّل في الاسكندريّة بإسم أوزيرس. ولما وصلت الأسطورة إلى اليونان صار الإسم أدونيس.[732] ومردوخ هو الإله الذي ساد في بدء الزمان. ذلك أن هجرة الأسطورة وانتقالها في الزمان والمكان هو الذي جعل الأسماء تتنوّع وتتعدّد فيما الأسطورة تظلّ واحدة أو تكاد: مردوخ، دموزي، تموز، أدوني، أوزيرس، أدونيس:[733]

لأن العدد 50 هو العدد الرئيسي لإله الأرض إنليل اتّخذ منه مردوخ رمزا

---

(732) René Labat, *Le Poème Babylonien de la Création*, Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient, 1935, p 71-77.

(733) نفسه، ص71.

لنفسه. لذلك احتفلت به الآلهة ومجّدت أسماءه الخمسين: «باسمه «خمسون» دعته الآلهة وسبّحت بأسمائه الخمسين» وكي يكون مجد الإسم على التّمام كان عدد كبار الآلهة الذين شهدوا احتفال التتويج بالسيّادة: 50 إلهً.

من هنا أيضاً تشرع دلالات *الكتاب* في الانكشاف وأقفاله في الانفتاح. إن العدد 50 هو الرمز العددي لأدونيس في الأساطير القديمة. أما الشعراء الذين شغلوا من الكتاب المستطيلات-الألواح وعددهم خمسون، فإنهم يزيدون إحاطة العدد وسميّه بهالة أسطوريّة. ومن هنا أيضاً يتّضح أن المؤلّف بارع في استخدام الأقنعة. لقد استخدم إسم أدونيس منذ السابعة عشرة من عمره[734] اتّخذ منه قناعا، حتى كاد البعض ينسى أن علي أحمد سعيد إسبر هو إسمه الحقيقيّ. بل إن القناع نفسه صار إسما أي تمّت عمليّة محو كثافته الرمزيّة.

لذلك يعمد المؤلّف إلى توظيف تلك الأبعاد الرمزيّة التي حمّلها الإسم في منابته الأسطوريّة مشفّرة في العدد 50. ولهذا أيضاً ترد نصوص القسم الذي يحمل عنوان «الأوراق (أوراق عثر عليها في أوقات متباعدة ألحقت بالمخطوطة)» مرقّمة ترقيما رومانيّا تصاعديّا من I إلى L (1 إلى 55). والناظر في هذا القسم يلاحظ أن الصفحة الأولى تحمل عنوان «ورقة بلا رقم». ذلك أن إعطاءها أيّ رقم سيحدث تشويشا في نظام *الكتاب* ويغيّر العدد. وهذا من شأنه أن يعطّل وظيفته الرمزيّة.

إن بنية *الكتاب* الخارجيّة وأبعاده المرئيّة من جهة كونها مادّة تُقدَّم للحسّ وتُرى عيانا هي التي تبتني دلالاته الرئيسيّة التي تتولّد عنها بقيّة المعاني والدلالات. لقد جاء *الكتاب* في شكل أنماط وهيئات. ولكلّ نمط هيئته المرئيّة، وطريقته في توزيع النصوص على أديم الصفحة كما أوضحت. لذلك يكفي أن تقع إعادة النظر في تلك الأنماط والهيئات، وسيتبيّن أن *الكتاب* يحاكي تاريخ الشعر العربي ويعيد إنتاجه. فترد الصفحة في النمط الأوّل محتوية على ثلاثة أودية. يرد النصّ الذي يحتلّ الواد الأيمن في شكل مشاهد ترسم التاريخ العربي العامّ وتكشف عنفه وخرابه. ويكون النص الوارد في الواد الأيسر في شكل إشارات تاريخيّة تؤكّد ذلك الطابع الدمويّ الشرس فتذكر تواريخ القتل وتواريخ الحروب والاقتتال. أما النص الذي

---

[734] **أدونيس، حاوره مارغريت أوبانك وصموئيل شمعون.**

يتصدّر الصفحة داخل مستطيل فإنه يرسم فسحة البهاء مجسّدة في الشعر والشعراء. وحين يرد النمط الثاني يمّحي الواد الثاني الذي ترسم نصوصه مشاهد من التاريخ العام.

لكنّ ما يرد في المستطيل من إخبار عن الشعراء الذين أُهدر دمهم أو أولئك الذين قُتلوا إنما يأتي ليشير إلى أن ذلك التاريخ الدموي لم يهدأ، بل واصل عمله ملاحقا فسحة البهاء التي يمثّلها الشعر والشعراء. وتأتي الإشارات التي تشغل الواد الأيسر لتلحّ بين الحين والآخر على أن العنف يواصل تاريخه. يأتي النمط الثالث الذي تحمل أقسامه عنوان «الفوات في ما سبق من صفحات» على هيئة مغايرة. إذ تختفي المستطيلات ويتفكّك الكلام ويصبح مداره الإخبار عن سيادة العنف وغلبة الذهنيّة الخرافيّة. لذلك يتوسّع الكلام في رسم بعض الخرافات والتعاويذ. فيحدّث عن الخرافة منذ ما قبل الإسلام، خرافة «سطيح» مثلا. ثم يحدّث عن فعال مسيلمة الكذّاب وشعوذته. ويرسم، بعد ذلك، مشاهد من عصر المماليك وما ساده من عنف وخرافات، محاكيا أسلوب أهل ذلك العصر في تحلية الكلام وتوشيته بالتسجيع والتقفية ومختلف وسائل الزَّخرفة. ويرسم، في الآن نفسه، مشاهد من الراهن العربي وما يسوده من عنف واستبداد وكبت للحرّيات الجماعيّة والفرديّة.

من هنا يستمدّ غياب المستطيلات التي كانت تُؤثِّث بالشعراء الناجين وأشعارهم دلالته. إن الغياب هذه المرّة غياب فعليّ. لقد تمّ محو فسحة البهاء. انكفأ الشعر وتلاشى. ووحده العنف ظلّ سيّدا. ومن هنا أيضاً يأتي تفكّك الكلام وتأتي تصدّعاته التي تنتج عن المساحات البيضاء التي تتخلّله، لتشير إلى أن الثقافة العربيّة توغّلت نتيجة تاريخ العنف والاستبداد في ليل انحطاطها.

لقد مات الشعر، ورحل الشعراء، واختفى المستطيل- الملاذ الذي كان يقيهم من شرور التاريخ العامّ. هذا ما يفسّر اختفاء المستطيلات اختفاء تامّا. لقد تمّ محو فسحة البهاء. وهذا ما يفسّر أن منتج الخطاب لا يورد أيّ شاعر من شعراء تلك المرحلة التي تنعت بكونها مرحلة عصور الانحطاط. بل يتوسّع في الحديث عن الخرافة والاتكاليّة واحتماء الناس من جور السلاطين بالسّماء وبالقوى المتوهّمة غير المنظورة.

ههنا بالضبط يتنزّل النمط الخامس الذي أرجأت النظر فيه حتى الآن. إنه نمط لأقسامه

والنصوص المدرجة فيه هيئاتها التي تختلف اختلافا تامّا عن الهيئات التي تكرّسها بقيّة الأنماط. يحتوي هذا النمط على قسمين لكلّ منهما عنوانه. يصدّر القسم الأوّل برقم VIII ويحمل عنوان: «الأوراق (أوراق عثر عليها في أوقات متباعدة، ألحقت بالمخطوطة)».

وترد النصوص في شكل مقطوعات شعريّة تتوالى خطّيا مستخدمة تفاعيل الخليل على طريقة القصائد التي عدلت عن استخدام نظام الشطرين. أما القسم الثاني من أقسام هذا النمط فيصدّر برقم X وببيت من شعر المتنبّي ويحمل عنوان «توقيعات». وهو بذلك يوهم بأنه أحد أقسام النمط الأوّل الذي تُصدّر أقسامه بشعر المتنبّي. لكنّ الناظر فيه يلاحظ أن هيئة النصوص وشكلها يمنعان من إلحاقه بأقسام النمط الأولّ وأقسام غيره من الأنماط. ذلك أنه يرد في شكل مقطوعات شعريّة تتوالى تباعا وفق نسق خطّي أيضاً. وبذلك يكوّن هذا القسم والقسم الذي يحمل عنوان «الأوراق» نمطا خاصّا. ويضطلع كلّ قسم منهما بدور في ابتناء الدلالات التي ينشد الكتاب توليدها من أنماطه وهيئات نصوصه.

يرد القسم الذي يحمل عنوان «الأوراق» قائما على الحيلة ويتوسّل المكر بالمتلقّي. لذلك يقع تذييل العنوان بعنوان فرعيّ توضيحيّ ينبّه المتلقّي إلى أن ما سيأتي من نصوص إنما هو «أوراق عثر عليها في أوقات متباعدة، ألحقت بالمخطوطة». لكنّ الناظر في النصوص الواردة في هذا القسم سرعان ما يلاحظ أنها تتوسّع في ابتناء لحظة ميلاد. وتحاط تلك اللحظة بما يجعل منها حدثا جللا. إنها لحظة ميلاد الشاعر (أدونيس). لا يجاهر الكلام بمقاصده. بل يكتفي بالإشارة إليها إيماء ولمحا على نحو موغل في المواربة.

يُفتتح هذا القسم بمقطوعة شعريّة تحمل عنوان «ورقة بلا رقم». لذلك تكون بمثابة فاتحة. ثم تليها الورقات المرقّمة من واحد: I إلى خمسين: L. وهي محمّلة بمقاصد منتج الخطاب وفق طريقة ممعنة في المواربة، هي في نهاية التحليل طريقة شاعر تمرّس بالكلام وبالشعر إلى درجة جعلته يكتب *الكتاب* ويثبت فيه قدراته الفائقة على التخفّي والمواربة والمكر بالمتلقّي والعصف بالحدود الفاصلة بين الأجناس والفنون. لذلك يمضي الكلام في هذه المقطوعة في اتجاهين. فيتكتّم عن مقاصده، ويجاهر بما لم يقصده. نقرأ:[735]

---

[735] **أدونيس، *الكتاب*، ص301.**

ورقة بلا رقم

لِمَ لا أرى غير الفراتْ؟

أَلأَنّه لغةُ التّراب – حروفُها

زهرٌ وعشبٌ؟

أَلأَنه رحم الصداقة – يلتقي

فيه النقيضُ نقيضَه؟

ألأَنّه كبدُ الطبيعة – تنحني

فيه البلاد على البلاد، وينحني

فيه النبات على النبات؟

الأرض نائمةٌ على أنقاضها

والوقت يوغل في السباتْ، -

لمَ لا أرى غير الفرات؟

إن العناصر والمواد التي يبتني بها النصّ صوره هي التي تفتحه من الداخل على فكرة البدء والتكوين. ذلك أن المشهد الذي يبتنيه متأسّس من العناصر والمكوّنات التي تجمع التشخيصات والرموز التي تؤثّث المتخيّل البشري على أنها كانت حاضرة في لحظة البدء والتكوين. الماء، والتّراب، والأرض خربة، وعلى وجهها غمر، والوقت لم يبدأ بعد، لأن الزمن نفسه لم يخلق، والأضداد لم تفترق. ووحدها الطحالب الأولى حاضرة، ولا وجود للإنسان. من أجل الإنسان تمّ تأسيس العالم. فكان البدء. وكان التكوين. وابتدأت تغريبة بني البشر. هذا ما تلحّ عليه الأساطير القديمة[736] والأديان.[737]

---

[736] تقول أسطورة التكوين البابلي الإينوما إيليش: «عندما في الأعالي لم يكن هناك سماء/ وفي الأسفل لم يكن هناك أرض/ لم يكن من الآلهة سوى آبسو أبوهم/ وممّو وتعامة التي حبلت بهم جميعا/ يمزجون أمواههم (آبسو: الماء العذب/ تعامة: ترمز إلى الماء المالح). أما ممّو فيرمز حسب ما ورد في كتاب فراس السوّاح *مغامرة العقل الأولى* إلى الأمواج المتولّدة من المياه الأول. وهو حسب ما ورد في كتاب *ما قبل الفلسفة* على لسان توركليد جاكبسون، إنما يجسّد السحب والضباب. وفي الحالتين ترمز هذه الآلهة إلى المياه الأولى التي منها سيبدأ التكوين وتندحر الفوضى والعماء. انظر: فراس السواح، *مغامرة العقل الأولى*، بيروت: دار الكلمة، 1989، ص45 وما بعدها. وانظر أيضاً: هـ. فرانكفورت و هـ. أ. فرانكفورت و جون. أ. ولسون وتوركليد جاكبسون، *ما قبل الفلسفة*، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بغداد: دار مكتبة الحياة، 1973، ص171- 291.

أما في هذا النص فيشار إلى الماء بـ«ـالفرات». وتأتي عبارة «يلتقي فيه النقيض بنقيضه» لتومئ إلى أن الأضداد لم تفترق بعد، ولم يشرع التاريخ بعد في السّيلان. وهذا ما تلحّ عليه عبارة «الوقت يوغل في السبات». ومعنى كونه موغلا في السبات أن لا وقت هناك، لأن الزمن لم يبدأ بعد. ههنا أيضاً تأتي صورة «الأرض نائمة على أنقاضها» لتستحضر في الذهن صورة الأرض خربة على وجهها ظلمة، أي صورة الأرض قبل التكوين والبدء. هكذا يأتي قانون التّنادي بين النصوص ويفتح النصّ على جميع النصوص التي حدّثت عن لحظة البدء والتكوين، سواء كانت نصوصا أسطوريّة أو نصوصا دينيّة. إن الإنسان غائب. ووحدها العناصر التي منها سيكون البدء ويكون التكوين حاضرة تنتظر اللحظة الجلل: ميلاد الكون.

تومئ الورقة الأولى إلى أنّ لحظة الميلاد قد استكملت جميع شروطها وعناصرها. ثم تأتي الورقات اللاحقة لتحدّث عن ميلاد الشاعر. لذلك يعمد الخطاب إلى استخدام ضمير المتكلّم المفرد وضمير الغائب المفرد المذكّر حتى يتسنّى له الانتقال الدوري من الداخل إلى الخارج، من الشاعر محدّثا عن نفسه إلى الشاعر متحدّثا عنه. يضطلع المستوى الأوّل والمستوى الثاني من الخطاب بتأكيد الفكرة ذاتها، أعني ميلاد الشاعر. لذلك تتوالى المشاهد التي ترسم طريقة الشاعر في المقام على الأرض. إنه يقيم على الأرض مأخوذا بالبهاء متعاليا عن كلّ نظر عقلي من شأنه أن يُفقر العالم من حوله. فيحاور الموجودات والعناصر والكائنات:[738]

ساهرا،
أسْمَرُ مع قافلة الأنجمِ، أمشي
سادرا بين الشّجرْ،
وأرى كيف ينامُ اللّيلُ محمولاً على ضوء القمرْ.

---

[737] **جاء في الكتاب المقدّس، العهد القديم، سفر التكوين، الأصحاح الأول: «في البدء خلق الله السموات والأرض/ وكانت الأرض خربة وخالية وعلى وجه الغمر ظلمة وروح الله يرفّ على وجه المياه.» وجاء في القرآن (سورة هود، آية 7) {وَهُوَ الذِي خَلَقَ السَّمَوَاتِ والأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلاً وَلَئِنْ قُلْتُ إِنَّكُم مَبْعُوثُونَ مِنْ بَعْدِ المَوْتِ لَيَقُولَنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَذَ إِلاَّ سِحْرٌ مُبِينٌ}**

[738] **أدونيس، *الكتاب*، ص302.**

ويتمّ الانتقال من مشهد الشاعر محدّثا عن نفسه إلى مشهد الشاعر مُتَحدّثا عنه. ويتمّ الإقرار بتفرّده وتميّزه عن غيره من بني البشر. فترتسم صورته محاطة بهالة تجعل منه مؤتمنا على أسرار الكون والحياة والعناصر، لأنه إنما تعلّم الشعر من تهجيته للعالم والموجودات وأسرارها. نقرأ مثلا:[739]

علّمته المحيطاتُ إيقاع أمواجها –
علّمته الصّحارَى رُسومَ الرّمال وأشكالَها،
لم يحسُّوا بأسرارها وبأسرارهِ
لم يحسّوا الفروقات في نبضه – وقالوا:
تتكرَّرُ ألفاظُه
مثلما تتكرّر أيّامه، –
ضحكت وردةٌ
تتقلّبُ في العطر أوراقُها.

ثمّة إلحاح على أن الشاعر يقيم على الأرض على نحو شعري. لذلك تتوالى المشاهد التي تحدّث عن طريقة مقامه تلك. لذلك أيضاً تطفح «الأوراق» بالإخبار عن ضنى الكتابة ومضايق الشعر والإبداع. فيحدّث الشاعر عن نفسه قائلا:[740]

ليس هذا العرقْ –
يتصبّبُ من راحتيَّ ومن لحظاتي،
دمعَ حُبّ ولا دمعَ حُزْنٍ،
إنه الحبرُ يكتب أنشُودةَ المُفترَقْ.

إن الناظر في المعاني التي عليها جريان «الأوراق» يدرك أنها واحدة أو تكاد. ذلك أن المقطوعات جميعها تشترك في الإخبار عن حالات الشاعر، وطريقة مقامه على الأرض، وعلاقته بالكون والعالم، وعلاقته بالكلمات، بالموت وبالحياة، ومشكلات الإنسان في الوجود.

---

(739) **نفسه، ص304.**
(740) **نفسه، ص305.**

لذلك توهم المقطوعات بالغزارة والتنوّع فيما هي تستعيد المعاني ذاتها، وتعيد صياغتها على نحو مغاير. فيعاود الكلام عن تهجّي الشاعر للعالم ومحاورته للموجودات الظهورَ في أكثر من مقطوعة، منها مثلا:[741]

هُوذا، أتفرّس –أقرأ ما يكتبُ السّحابْ
في دفاترَ مكتوبةٍ
بجفون التّرابْ.

ويستعاد الحديث عمّا يرافق كتابة الشعر من معاناة وشكّ. نقرأ مثلا:[742]

أكتبُ – يأخذني رعبٌ
وأُجَنُّ، ويَجْفَلُ منّي
حتى الحِبْرُ، وحتى الوَرَقُ
وأُسائلُ نفسي: هل أكتبُ حقّا، أم أَحْتَرِقُ؟

أما القسم الثاني من أقسام هذا النمط الخامس، وهو الذي يحمل عنوان «توقيعات» فإنه متكوّن من ثلاثة نصوص هي «توقيع مفرد» و«صوت بتوقيع ثلاثيّ» و«أصوات بتوقيعات متعدّدة». وهو قسم لا تقلّ النصوص الواردة فيه مواربة عن بقيّة النصوص التي حفل بها *الكتاب*. لذلك تبدو كما لو أنها أدرجت فيه من قبيل الإسقاط. لكنّ العنوان نفسه يرد محمّلا بالمعاني. إن النصوص توقيعات. ومعنى كونها توقيعات أنها شهادات تحمل توقيعات الفعلة الرئيسيين الذين عاينوا كلّ ما جرى ونقلوه، وتوقيع أدونيس ناشر «المخطوطة».

يرد النصّ الأوّل في شكل حوار، فيتشكّل الكلام في قالب سؤال وجواب. توجّه الأسئلة إلى شخص ينعت بكونه «الشاعر» وشخص ثان يشار إليه بالرّاوي. إنه الراوي الذي اضطلع بفعل السّرد والرواية في النصوص السابقة التي شغلت من الصفحات أوديتها اليمنى. وهو يمثّل طرفا في الحكايات التي استعرضها وشاهدها عيانا حتى أنه كان كثيرا ما يجهش بالبكاء من شدّة الأهوال التي رآها أو حدّث بها. فتصدر عنه الجمل التفجّعيّة التي تكشف مدى

---

(741) **أدونيس، *الكتاب*، ص312.**
(742) **نفسه، ص320.**

هلعه من الحكاية وفظاعتها:

أجهش الراويه

آهٍ ما أفجع الخطبَ في هذه

السّنة الدّاهية،[743]

... ...

أجهش الراويه:

آهٍ من ذلك اليوم – طالَ

وأصبح تاريخَنا كُلَّه.[744]

إن الراوي ينتمي إلى ذلك الزمن الذي شهد توالي الويلات التي أثّثت بالخسّة والاستبداد والغلبة كلّ التاريخ العربي. فهو الذي رآها عيانا وهو الذي نقلها كي يشهد عليها وعلى خراب التاريخ العربي. لا وجود في النصّ لعلامات أو إشارات تبيّن هوية الشاعر الذي توجّه إليه الأسئلة. هل هو المتنبّي أم أدونيس أم هو تلك الأنا المزدوجة التي كثيرا ما تمّ إسناد الخطاب إليها في النصوص السابقة. والراجح أن المشار إليه بالشاعر في هذا النص إنما هو المتنبّي. أما السائل فهو أدونيس لذلك يحمل النصّ عنوان «توقيع مفرد». إن السائل الذي أجرى الحوار هو الذي يوقّعه. وهذا ما يتجلّى من خلال المعاني التي عليها جريان النصّ.

يفتتح الكلام بعبارات تشير إلى أن الظلمات قد أطبقت على الثقافة العربيّة حتى لا مجال للرؤية. وعمّت الويلات التاريخ العربي حتى لا صوت يمكن أن ينقل هول ما يجري: [745]

هل ضاع النظرُ، اختنقَ الصوتُ؟

أفٍّ، ما هذا التاريخُ – الميّتُ فيهِ

يُقتلُ حتى بعد الموتْ.

ثم يقع توجيه السؤال إلى الشاعر والراوي فيقرّان الأمر نفسه. يُسأل الشاعر: «ماذا تفعل

---

(743) أدونيس، *الكتاب*، ص19.

(744) نفسه، ص32.

(745) أدونيس، *الكتاب*، ص377.

أيها الشاعر في هذا البلد البائر؟» فيجيب: «أشهد فيه /تكوين بلاد أخرى.» ويُسأل الراوي: «ماذا تفعل، يا هذا الرّاوي/ في هذا التاريخ الميّت؟» فيقول: «أشهد فيه/ ميلادا آخرْ/ لتواريخ أخرى.»[746]

ثمّة ترقّب إذن. ثمّة تشوّف لميلاد جديد. غير أن الترقّب يعني التسليم بأن المرتقب آت لا ريب فيه. والتشوّف إنما يعني يقين القائم به بأن الوقت الذي سيشهد ميلاد المرتقب والمرجّى سيحين حينه حتما. إن الشاعر الطالع من تاريخ الويلات يتشوّف «تكوين بلاد أخرى» غير مأهولة بالعنف والقتل والدم مسفوكا. أما الراوي فهو يرتقب الميلاد العظيم، ميلاد تواريخ أخرى مطهّرة ممّا شهده التاريخ العربي، الذي ظلّ يحدّث عنه ويرويه، من ويلات ومظالم ودياجير.

ترد عبارة «بلاد أخرى» مفتوحة، قابلة لمختلف أنواع التأويلات الممكنة. لكنّ التأويل الأرجح قد ورد مضمّنا في الكتاب وفصوله. إن ما يتشوّفه الشاعر هو البلاد التي ظلّ *الكتاب* يرسمها طيلة مراحله وفصوله، تلك التي حرص منتج الخطاب على وضعها داخل مستطيل حتى يقي ناسها من التهلكة. لكنّ التهلكة طالتهم مع ذلك. أما عبارة «تواريخ أخرى» التي يترقّب الراوي ميلادها إنما تشير إلى ذلك التاريخ الشخصي الذي ظلّ *الكتاب* يرسمه، أعني تاريخ الشعراء الذين وسّعوا بأشعارهم وأمجادهم مكانا للبهاء والنور داخل عتمة التاريخ العربي الجماعيّ. لذلك وردت النصوص التي حدّثت عن أمجادهم وبهائهم مدرجة في المستطيل الذي يقي تواريخهم الشخصيّة من دنس التاريخ العامّ وأدرانه وويلاته.

لكأن النصّ يعوّل على ما ورد في المتون القديمة من أخبار الأنبياء الأول وسيرهم وكيف كان المتقدّم منهم يبشّر بمجيء مَنْ سيَلِيه في سلسلة المصطفين الذين يُنتدَبون ليؤثّثوا الفجوة الهائلة التي تفصل بين السماء (مسكن الآلهة) والأرض (برّية الفناء). إن تشوّف الراوي القادم من ليل العصور وترقّب الشاعر الآتي من الماضي البعيد لا يشيعان في النصّ فكرة الخلاص المرتقب فحسب، بل يشيعان فكرة مجيء المنقذ المخلّص الذي سيدشّن عهد «التواريخ الأخرى» ويفتتحها قدّام الأجيال التي ستسير على خطاه وتقتفي أثره.

---

[746] **نفسه، ص377.**

ههنا يتنزّل النصّ الثاني الذي يحمل عنوان «صوت بتوقيع ثلاثيّ» ويشرع في تأكيد المعاني والرؤى الواردة في النصّ الأوّل. إذ تتمّ عمليّة تهزئة الراوي الذي ظلّ يحدّث طيلة مراحل الكتاب وفصوله عن الفجائع والانكسارات التي تؤثّث التاريخ العربي. لم يحدّث الراوي إطلاقا عن الشعر والشعراء الذين يتمّ الاحتفاء بهم ورسم أمجادهم وسيرهم في النصوص التي تتوالى تباعا داخل المستطيلات. لم يتمكّن الراوي، في غمرة انشغاله بنقل الفجائع والرزايا والمحن، من رؤية جزر الضوء القليلة في مسار ذلك التاريخ الذي ينقله. هذا ما يلحّ عليه النصّ:[747]

يزعم الراويه
أنّ هذا الحضور الذي يتغطّى بأسلافنا
ليس إلاّ غيابا، -
لا يرى من بهاء الحديقة إلاّ
وردةً ذابلةْ
أتُرى هذه لغةٌ عادلةْ؟
غضبُ الأرض، حِلْمُ النّباتات، وسوسةُ الباديةْ
لم يقل أيّ شيءٍ، ذلك الراويةْ
عن تهاويلها وتآويلها،
كيف؟ لا حقّ في الصمت للراويهْ.

مدار النصّ على التخييل والإيماء. لكنّ إدانته للراوي واضحة بيّنة لأن الراوي لم ير من التاريخ العربي إلا «وردة ذابلة». بل إنه لم ير منه إلاّ ما يجعل من حضوره غيابا وأفولا ونهاية. إنه راويةٌ عديم الثقة. لقد صمت عن «غضب الأرض» وعن «حِلْم النّباتات» وعن «وسوسة الباديةْ». والشعراء الذين أثّثوا بسيرهم وأمجادهم وذكرهم النصوص الواردة في المستطيلات إنما كانوا يعبّرون عن كلّ تلك المعاني في أشعارهم. لقد أصغوا إلى نداءات الأرض وغضبها، وعبّروا عن هشاشة الكائن وبهائه، حتى غدوا هم أنفسهم غضب الأرض ووسوسة البادية وحلم النباتات تداس لكنّها تعاود الطلوع من رحم الأرض ليكون خصب،

---

[747] أدونيس، *الكتاب*، ص378.

ويكون ربيع، ويكون بهاء.

هكذا يلحّ الكتاب على أن التاريخ العربي محض بشاعة وفظاعة ودياجير كما قال الراوي. والخيار الوحيد المتبقّي قدّام المتلقّي هو أن يحثّ الخطى متباعدا عن ذلك التاريخ. ويختار الطريق التي سلكها منتج الخطاب وثبّتها في الكتاب. إن العلاقة الوحيدة الممكنة مع ذلك التاريخ هي استفظاعه وإدانته أو التبرّؤ منه ونسيانه كي يتسنّى «للتواريخ الأخرى» المغايرة أن تبدأ. والتواريخ الأخرى ستكون امتدادا لتاريخ «الأسلاف الآخرين» الذين يعلن منتج الخطاب أنه يتفيّأهم ويستظلّ بظلّهم لأنهم:

يضيئون أعلى وأبعد
من ظلمة القتل، من حمأة
القاتلينْ.[748]

يعمد أدونيس منتج الخطاب إلى توظيف «صورة الشمس» باعتبارها محاطة في الذهن البشري بما يجعل منها صنو الحقيقة والنور الكاشف الفاضح، ليمعن في تأكيد تصوّره للتاريخ العربي. فيهزّئ الراوي ويدينه لأنه تغاضى عن الحقيقة التي جاء *الكتاب* ليقيمها ويثبّتها في قلب الخطاب. ههنا تتجلّى بعض المعاني المثبّتة في عنوان النصّ «صوت بتوقيع ثلاثي». إذ يتمّ اللّهج بهذه الحقيقة التي نذر أدونيس كتابه لإثباتها مستخدما المجاز والتخييل:[749]

هي ذي الشمس تهمس للراويّةْ،
وتكرّر مزهوّةً:
حكمةُ الضوء أبقى وأعمق من ليل صحرائك الدّاميةْ.

إن المتكلّم في هذا المقطع ليس المتنبّي وليس أدونيس، بل تلك الأنا المزدوجة التي تجعل من كلّ واحد منهما صنوا للآخر أو مرآة عاكسة يرى فيها كلّ منهما صورة صنوه ونظيره. إن الضوء لا يمكن أن يختفي من العالم. هذه هي النبوءة التي يعلن عنها *الكتاب*. فإذا بطل النور

---

(748) **أدونيس، *الكتاب*، ص37.**
(749) **نفسه، ص378.**

بطلت الحياة. والشمس، واهبة الحياة والنور، هي التي تؤكّد ذلك في هذا النصّ. لقد كان المتنبّي بؤرة ضوء. ومن قبله كان الشعراء الذين احتفى بهم *الكتاب* جزر ضوء. ولما كانت «حكمة الضوء» هي الأبقى والأعمق، فمعنى ذلك أن حامل مشكاة هذا الضوء موجود هنا والآن. إنه أدونيس نفسه.

هذا ما يأتي النصّ الثالث الذي يحمل عنوان «أصوات بتوقيعات متعدّدة» ليؤكّده معتمدا المواربة والزيغ مثل مجمل النصوص الواردة في *الكتاب*. يرد النص مخترقا فعلا بأصوات عديدة. ويجمع إلى أسلوب المحاورة وما ينبني عليه من أسئلة تشفع بأجوبة أسلوبا سرديّا وغنائيا. يشغل الحوار من النص فاتحته. لا يمكن تحديد هوية من يطرح الأسئلة. هل هو شخص مفرد أم جمع من الأفراد. هل المتنبّي هو الذي يسأل صنوه أدونيس أم تتولّى جمهرة الشعراء المحتفى بهم في *الكتاب* طرح الأسئلة عليه. إن العنوان يسمح بهذا التأويل الثاني حين يلحّ على أن «الأصوات متعدّدة».

بإمكان الناظر في تلاوين الكلام وكيفيّات ابتنائه لدلالاته أن يحدّد ملامح من يتولّى الإجابة. إن مدار النصّ على الشعر وعلاقته بالنبوّة. وبذلك يمعن الكلام في المواربة فيوهم بأن مداره الحديث عمّا كان من أمر المتنبّي وادّعائه النبوّة. لكنّ محتوى الأسئلة والإجابات يبدّد ذلك الوهم. يفتتح النصّ بالسّؤال التالي:[750]

- من يقول: إن النبوءات لا تنتهي؟
من يوسوسُ، من يتلبَّسُ أحشاءك؟

إن السؤال لا يوجّه إلى المتنبّي أصلا، بل يوجّه هنا والآن إلى شخص أو شاعر يدّعي النبوة من جديد. هكذا يأتي السؤال ليومئ إلى ما أتاه المتنبّي حين تجرّأ على إدعاء النبوّة في ثقافة أعلن نبيّها أنه النبيّ الخاتم. لكنّ الإجابة تفتح الخطاب على فكرة ظهور شاعر-نبيّ جديد. تأتي الإجابة صارمة مختزلة لكنّها محمّلة بالمعاني:[751]

- الفُصولُ.

---

[750] **أدونيس، *الكتاب*، ص379.**
[751] **أدونيس، *الكتاب*، ص379.**

لا تتطلّب الإجابة شرحا وتأويلا. إن عبارة «الفصول» محاطة في الذهن البشريّ مطلقا بما يجعل منها مرادفا لدورة الحياة وتجدّدها وحكمتها. وبذلك يتمّ الإيماء إلى أن الشاعر-النبيّ الجديد قد انتدبته الحياة. فهي التي «توسوسه». وهي التي تتلبّس بكيانه «أحشائه». ثمّ تأتي بقيّة الأسئلة والأجوبة لتتوسّع في هذا المعنى الذي ابتناه السؤال الأوّل والإجابة التي تلته:[752]

- من تنبّأ للأرض غيرُ السماواتِ؟
- ماءُ الينابيع، زهرُ الحقولْ.
- أتراك توحّدتَ مع نجمةٍ

أم تآخيتَ مع ماردٍ؟

أم تصوّرت للخلق في صورةٍ

لا مسافة فيها

بين ما فطرته الغرائز فيهم،

وما أسّسته العقول؟

إن النبوءة المتحدّث عنها لم تأت من السماء بل من الأرض منبتها ومطلعها وظهورها. وهي ليست نورا يقذف من السماء في جسد نبيّ، بل هي تجلّ لعظمة الكائن حين يصبح سيّد سؤاله وسيّد مصيره. ولا يمكن أن يأتيها ويقدر عليها إلا من يمتلك مقدرة فائقة على تهجّي الأرض وأسرارها وتهجّي الوجود المتواري وراء الموجود، وهو ما تومئ إليه إيماء «ماء الينابيع» و«زهر الحقول». فماء الينابيع حياة تجري لا مستقرّ لها. وزهر الحقول هو الحياة في بهائها وهشاشتها.

هكذا يوهم الكلام بأنه يتوسّع في الحديث عن المتنبّي. لكن النصّ سرعان ما يعدل عن المواربة والتخفّي ويتعمّد الإيماء إلى ملامح الشاعر الذي يتولّى الإجابة:[753]

إنه السيّد الطّفلُ يلهو

... قلقٌ لفّه

---

(752) **نفسه.**

(753) **أدونيس، *الكتاب*، ص379-389.**

بعباءة ميراثه

ورمى بين عينيه أسراره.

ليس يخفى إذن أن «السيّد الطفل» المتحدّث عنه هو نفسه ذاك الذي اختار أن «يتفيّأ أسلافه الآخرين» ويستظلّ بضوئهم. وهو يأتي محاطا بذلك الضوء، متسربلا «بعباءة ميراثه». ههنا بالضبط يأتي المقطع الغنائي الثاني الذي يرسم صورة المتنبّي متسائلا عن مصير الشعر ومصير الشاعر في الثقافة العربيّة التي شاهد بداية تفتّتها وأفول نجم الشعر فيها. يورد النصّ هذا المقطع:[754]

يتقصّى – له وجهُ فجر وعينا سماء

هل يكون لأشواقه

زمن آخر، لهبٌ آخر

وهنا بالضبط أيضاً تستمدّ عبارة «عباءة ميراثه» بعضا من معانيها الأخرى. فسواء وقع التسليم بأن «الأسلاف الآخرين» هم الذين خلعوا على «السيّد الطفل» النبيّ-الشاعر هنا والآن تلك العباءة، أو تولّى المتنبّي نفسه خلعها عليه، فإن النتيجة تظلّ واحدة: ثمّة شاعر جديد سلّمت إليه الرّياسة على الكلمات: إنه أدونيس نفسه. لذلك يختم هذا النصّ *والكتاب* كلّه بمقطع يرسم الصورة الحاصلة للـ«ـأنا» عن نفسها. إنها صورة جامعة للصفات التي يعتقد المؤلّف أن الشاعر لا يكون شاعرا حقّا إلاّ متى جسّدها:

لا نبيٌّ ولا ساحرٌ – نار شِعرٍ

... تتأجّج في تيه هذا الزمان.[755]

هكذا تندسّ الصورة التي حرص أدونيس على تثبيتها في سيرته وفي الحوار الذي أجري معه في *الكتاب*. إنها صورة الرائد المنقذ المخلّص. لذلك تحاط هذه الصورة بما يجعل منها أقرب إلى صورة النبيّين والمصطفين والأبطال الأسطوريّين الذين يتركون في الدنيا دويّا وذكرا. ولذلك يمكر *الكتاب* بالمتلقّي مكرا عظيما. ويمارس منتج الخطاب على متلقّيه المفترض سطوته

---

(754) **نفسه، ص389.**

(755) **نفسه.**

ويلزمه بأكثر من عقد وأكثر من ميثاق إن هو أخلّ بواحد منها سدّ باب المتاهة في وجهه حتى لا مخرج ولا معنى. إن المتلقّي الذي لم يحترف القراءة ولم يتمرّس بالنصوص ومغالقها ولم يتقن النفاذ من مضايقها يكون مصيره ما يؤول إليه أمر كلّ غرّ من أمثال قاسم شقيق علي بابا. لاسيما أن الكتاب يرد في شكل متاهة مدوّخة فعلا.

من هنا يتبيّن أن سطوة المؤلّف تطال الجنس الأدبيّ فتحوّله عن مقاديره وتخرج به عن حدّه. إن النصّ يرغم إرغاما على الامتثال لرغبات منتجه. بل إن الشعر يكره على أن يوسّع على أديمه محلاّت لأدونيس الشاعر الذي تمرّس ببدائع الشعر ومضايقه، وأدونيس الباحث الأكاديمي الذي يدقّق تواريخ الوقائع والأحداث ويثبّتها في نصّه فيما هو يحرص على جعل نصّه يتبع نظاما منطقيّا صارما يحوّله إلى نسق، وأدونيس المثقّف العارف بخبايا الثقافة العربيّة وشعرائها وتفاصيل شعرهم، وأدونيس الناقد الذي يعرف من أين يمكن أن يتسلّل الوهن إلى النصّ فيحرص على حذف كلّ ما من شأنه أن لا ينهض بدور بنائي تكويني في جسد النصّ.

إن السطوة، في مثل هذه الحال، لا تدلّ على وهن بل على قوّة. ولا تفضح عجز منتج الخطاب بل تدلّ على اقتداره. وهي لا تجسّد الارتجال، بل تجسّد الصبر على مجاهدة الكلام ومغالبته حتى يفي بمقاصد مبدعه. بل إنها سطوة تحمل في تلاوينها ما يجعل منها طاقة محرّكة تكشف أن الإبداع إنما يطلع، في جانب كبير منه، من الكدّ ورشح الجبين. إن *الكتاب* يحفل بابتناء أطروحات كائدة، وهو يبتني للثقافة العربية وللإسلام والتاريخ العربي صوراً مخترعة، صوراً في منتهى البشاعة. فيصبح العربي والمسلم على أديم هذا النص صنواً للوحشي وغير الإنساني. وهذا من شأنه أن يبرر خطابات الغلبة والقهر التي تستعدي الدنيا على العرب والمسلمين في هذه الأيام. لكن *الكتاب* من جهة استراتيجيات الكتابة التي يكرسها يظل عبارةً عن كشّاف وأمارة. إنه يضع متلقّيه في حضرة ما تمتلكه القوّة الخالقة من مقدرة على فتل الأحابيل ونسج الشراك آن تشكّل حدث الكتابة الإبداعيّة. وهو أمارة على أن العجلة واستسهال الكلام والتعويل على ما يسمّى الموهبة هي التي ما فتئت تمضي بالكتابة الإبداعيّة في الثقافة العربيّة إلى خرابها ووهنها. إن الكتابة حرفة لا تعرف التوسّط.

من هنا يتبيّن أن العديد من النصوص التي تمّ التبشير بها على أنها تفتتح قدّام الفعل الإبداعي ما لا عهد له بمثله وتمّ الاحتفاء بمنجزها كثيرا ما اخترقت من الداخل بسطوة منتجيها. إنها تنوء، في السرّ، تحت نَيْرِ مقاصد مؤلّفيها. ومن هنا يتبيّن أيضاً أن التّغاضي عن العلاقة التي تنشأ بين منتج الخطاب ونصّه ومتلقّيه وعن حضور المؤلّف في نصّه إنما يرجع إلى التسليم بمقولة موت المؤلّف فيما النصوص ترزح تحت ثقل سطوة مؤلّف مفتتن بصورته، مؤلّف يتوهّم أنه حامل عبء الأرض والبشر.

خاتمة

في الجاذبيّة المعاكسة

حرص هذا الكتاب بأجزائه الثلاثة، على استكشاف آليات التفكير التي تدير أنماط الخطاب في الثقافة العربية. لذلك مضت القراءة ضدّ التصنيفات التي تقوم عادة بتقسيم التاريخ الثقافي إلى أحقاب وعصور. ونظرت في الوشائج الدلالية التحتيّة التي تدير أنماط الخطاب في هذه الثقافة. وهي وشائج بموجبها يصبح تقسيم تلك الأنماط وتفريعها بالاستناد إلى سماتها الظاهرة أو بالاستناد إلى ظرفها التاريخي نهجا يحجب من أسرارها أكثر مما يكشف. ذلك أن التسليم بأن أنماط الخطاب التي تفصح عنها المتون القديمة أنماط بيّنة واضحة المعالم والسّمات يتضمن، في حدّ ذاته، تكريسا لمبدأ الهوية وإبطالا لعمل الاختلاف.

والحال أن الاختلاف هو الذي يتحكّم بأنماط الخطاب ويديرها. وهو يعلن عن نفسه في شكل قانون ينتظم تلك الأنماط وفق نسق بموجبه تبدو كتب المفسرين وكتب الوعّاظ مثلا كما لو أنها تندرج في دائرة الخطاب الديني والخطاب الأخلاقي ولا مجال فيها لأيّ ملمح من ملامح الخطاب الجمالي. لاسيّما أنها إنما نهضت لتحرس المدينة وناسها وقيمها. وتشكّلت لتمارس الهدي والوعظ والإرشاد، وتكرّس التقنين والمراقبة والمنع ورسم حدود المباح والممنوع.

فلقد صنّفت تلك الكتابات لتطارد الفتنة وتحذّر من مهالكها. تشكّلت مأخوذة بالعقل لاجم الأهواء. فمجّدته، أعلته، انتصرت له. عدّته سبيلا إلى خلاص المسلم في الدنيا، واعتبرته طريقا إلى نيل الرضوان في الآخرة، فيما هي تطارد النزوات والأهواء والرغبات، تنتصر للرّوح باعتبارها ذات منبت سماوي، وتتفّه الجسد لأنه درن قدّ من الطين والوحل.

ههنا أيضاً تتنزّل نظرية العرب القدامى في الشعرية وأدبيّة الكلام. لقد تشكّلت مأخوذة بالنصوص الإبداعيّة. ظلّت تلك النظرية توهم بأنها تنشد فهم النصوص ومضايق الإبداع وأسراره. لكن الفهم أعلن عن نفسه في شكل مراقبة وحراسة وتقنين. جاء الفهم في شكل

تسييج للكلام حتى لا يخرج من منطقة العقل إلى دائرة الفتنة. والفتنة بوّابة التهلكة. لا يمكن للجميل أن يكون جميلا إلاّ إذا كان نافعا. هذا ما أقرّته النظريّة. والنصّ لا يمكن أن يعدّ أدبيّا وينال شرف التسمية إلاّ متى تمكّن من الإسهام في بناء المدينة وحَفظ على ناسها أمور دينهم ودنياهم. وهو لا يمكن أن يحقّق هذه الغاية على التّمام إلاّ متى جمع إلى الإمتاع المؤانسة، ومتى لبّى حاجة الناس إلى الجميل وحاجتهم إلى النافع أيضاً.

مطلوب من النصّ أن ينهض بمهمّة اجتماعيّة إذن. أما إذا خرج من هذه الرحاب وعدل عن النفع، فإنه يتحوّل إلى خطاب فتنة. ووقتها يعظم خطره. لأن الفتنة هي بوّابة التهلكة. الفتنة حال تعني الخروج من أسيجة الوعي إلى ما وراءه. وهذا الماوراء يفلت من قبضة العقل.

ههنا بالضبط يشرع مبدأ الجاذبية المعاكسة في العمل. إن الخطابات التي جاءت تحرس الخطاب وتقنّنه وتضبطه كثيرا ما تحوّلت إلى ميادين عمل للاختلاف. فصارت تكرّس الفتنة التي نذرت نفسها لمطاردتها وإهدار دمها. صارت المتون التي صنّفت لتحرس المدينة وتوقّيها من شرور الأهواء والرغبات تكرّس النزوعات والأهواء التي نذرت نفسها لمطاردتها. كفّت الكتابة عن كونها خطاب منع وزجر وتقنين، واستسلم منتجوها إلى فتنة الكلام. اندسّ الخطاب الجمالي في تلاوين الخطاب الديني والوعظي وشرع في العمل. ولذاتها انتصرت الكتابة من جهة كونها مسرحا لعمل الاختلاف.

إن مبدأ الجاذبية المعاكسة الذي يدير أنماط الخطاب في الثقافة العربية، ويحدّد كيفيات تنافذها وانتشارها وتوسيعها لميادين عملها يتعارض مع مبدأ الهوية ويلغيه. ذلك أن التعامل مع النصوص باعتبارها ذات هويات ثابتة محدّدة تسمح بتقسيمها وتصنيفها إلى خطاب جمالي وخطاب ديني وخطاب أخلاقي، يوهم في الظاهر بأنه صنيع يساعد على فهم القديم العربي وتقريبه منّا فيما هو يحجبه ويغرّبه عنّا. وهو تعامل بموجبه يقع الاحتفاء بالنصوص التي عدّها العرب القدامى مجسّدة للأدبيّة، وإهمال تلك التي تعمّدوا السكوت عنها أو تلك التي لم يفكّروا فيها أصلا.

إنه لمن التبسيطيّة أن يقع النظر في *رسائل الجاحظ* مثلا أو *في كتاب البخلاء* أو في

رسالة الغفران باعتبارها وحدها النصوص التي تجسّد عبقرية الثقافة العربية وطرائقها في إنتاج متخيّلاتها ورموزها وتشخيصاتها التي ابتنتها في رحلة بحثها عن المعنى. والحال أن هذه العبقريّة تبدو باهتة في تلك المواضع. لاسيما إذا قورنت تلك النصوص بنصوص أخرى تجسّد الكيفيّة التي تفكّر بها الثقافة في نفسها والكيفيّة التي تستسلم بها للحلم والرغبة، وتحلم ذاتها.

فسواء كانت هذه النصوص في السيرة أو في التاريخ أو في الرحلة أو في التصوّف والحديث عن المعراج، أو جاءت في شكل منامات أو في شكل تفاسير للنص المقدس، أو تعدّت ذلك وتحوّلت إلى كتب إباحيّة تمجّد اللذات وتحتفي بالجسد، فإنها تظلّ تشير إلى أن مبدأ الجاذبية المعاكسة يعمل لا يكلّ.

وهو مبدأ بموجبه تشهد أنماط الخطاب العديد من الانحناءات والتعرّجات وتصبح ميادين عمل للاختلاف. وبموجبه أيضاً توهم كتب الوعظ والتفسير بأنها تتنزّل من المدينة في قلبها، وتذود عن قيمها وناسها، فيما هي تُخترق من الداخل بما يجعل منها خطاب انشقاق وخروج وحلم. فتفلت من قبضة العقل أو تجتذبه إلى نهاياته. وتتحوّل إلى خطاب مأخوذ بالنهايات والأقاصي، خطاب فتنة.

ثمّة إنابة إذن. ثمّة تبادل أدوار. ثمّة استبدال أيضاً. فلقد اعتبر العرب الشعر خطابا يصدر عن الأهواء الجارفة والعواطف القوية التي لا تروّض. وقرنوا بين الإبداعيّة وقوّة الهوى. لذلك حرصوا على تقنين الشعر وضبط حدوده وحراسته. ظلّ الشعر يوهم بأنه خطاب فتنة وخروج وانشقاق فيما هو يشهد نوعا من التبديل عصف بناره وذهب بلهبه داخل المدينة الإسلامية الناشئة. لم يعد يلبّي حاجات الناس الجمالية فعزفوا عنه وهجروه. حتى صار تعاطيه بين الناس هجنة ومعرّة. وشرعت الذاكرة الجماعيّة في حبك ثاراتها من الشعر والشاعر. حقّرتهما معا. وابتنت لهما، في كتب الأخبار وكتب أخبار الأدب، تصاوير في منتهى القتامة. توجتهما بالسواد. وتفنّنت في حبك الأخبار التي ترسم للشاعر صورة بغيضة في منتهى الدونية، وللشعر منزلة تسوّيه بالبضاعة والسلعة.

عبثا حاول النقاد والمنظّرون أن ينتشلوا الشعر والشاعر من الهوان والضّعة. لاسيما أن

الدفاع نفسه كان ينطلق من الوعي المأسوي بأن دولة الشعر قد دالت وزمانه قد ولّى. والناظر في كتابات المنظّرين والنقاد القدامى من أمثال ابن طباطبا وقدامة بن جعفر وعبد القاهر الجرجاني والقاضي الجرجاني وابن رشيق وابن حزم وابن خلدون وغيرهم يلاحظ، في يسر، أن الدفاع عن الشعر إنما كان يصدر عن اليأس من انتشاله. لذلك طفحت الكتابات النقدية بإدانة الذين لا يولون الشعر حقّه من التّبجيل، وشهّرت بهم. لقد تشكّلت الكتابة النظريّة في شكل خطابات متوتّرة غاية التوتّر. ووصلت من شدّة توتّرها أن التجأت إلى السباب والشتائم تكيلها للناس لأنهم عزفوا عن الشعر وعدّوه معرّة ونقيصة وهجنة.

وفيما كانت الكتابات النظرية تنتصر للشعر منطلقة من وعي فاجع بأن زمن الشعر قد رحل، كانت كتب الأخبار وكتب أخبار الأدب التي تناولت سير الشعراء وأفعالهم تسطّر ثارات الوجدان الجماعي. وتنتقم له من الشعر والشاعر فتتفنّن في تدوين معرّاتهم ومثالبهم. لم يكن انتصار النظرية للشعر والشاعر يتشكّل مقصودا لذاته بقدر ما كان مأهولا بالرعب من الخطابات التي شرعت تفتكّ من الشعر رياسته وتستحوذ على مكانته في الوجدان الجماعي، ومنها مثلا ما برع القصّاص في ابتداعه من قصص وتزيّد في الكلام يكرّس الفتنة وينتصر للأهواء والرغائب، ويلبّي حاجة الناس إلى الفاتن والغريب والمغاير. وبذلك نشأ نوع من التعارض الخطير بين النظريّة النقدية والمتون التي حدّثت عن أخبار الشعراء وسيرهم.

إن النظريّة من ابتداع أعلام ونقاد ومفكرين معروفين ينتمون إلى طبقة الخاصّة. أما الأخبار التي حدّثت عن الشعر والشعراء فإنها ترد في المتون مسندة إلى أجيال من الرواة. وهذا يعني أنها ظلّت توسّع من دائرة انتشارها عبر الزمن. وهي لا تنتقل وتنتشر في منتديات مغلقة يرتادها الخاصّة، بل توسّع من دائرة نفوذها ورواجها خارج تلك المنتديات. وهذا ما يجعل منها خطابا يمتلك سطوة في الوجدان الجماعي كما بيّنت.

إن مبدأ الجاذبية المعاكسة لا يدير المتون القديمة فحسب، بل يتسلّل إلى الخطابات التحديثيّة ويشرع في تحديد مساراتها. لاسيما أن العديد من هذه الخطابات لم تتمثّل الوشائج الدلالية التحتيّة التي تحكّمت بأنماط الخطاب في القديم العربي. والحال أن تلك الوشائج التحتيّة كثيرا ما اضطلعت بدور المعبّر أو القناة التي من خلالها يتسلّل القديم

ويمكر بالداعين إلى تخطّيه أو المنادين بتجاوزه قبل فهمه وتمثّله في اختلافه وتعدّده. لقد تشكّل خطاب الحداثة، في أغلب الأحيان، مسكونا إلى حدّ الهوس بضرورة نسيان القديم ومحوه وطرده من الذاكرة. وإنه لمن الطبيعي أن يبادل ذلك القديم المطلوب طرده ومحوه تلك الخطابات التي جاءت تتنصّل منه مكرا بمكر وكيدا بكيد.

إن خطاب الحداثة كثيرا ما تعامل مع المتون القديمة منظورا إليها في ضوء المقرّرات النظرية التي ابتناها العرب القدامى. فلم يقع تمثّل لحظات التقاطع بين الأجناس وما ينتج عنها من تضايف بموجبه تتحوّل أشدّ الخطابات التي حرصت على مطاردة الجميل والتزمت بمحاربة الفتنة، إلى خطابات جماليّة لا تقلّ إبداعيّة وفتنة عن الخطابات التي نذرت نفسها لتهميشها وإقصائها وإهدار دمها. ولذلك تحوّل ما نظنّه مساءلة للقديم ابتداعا، وصار ما نظنّه استكشافا له نوعا من الاختراع بموجبه توهم المساءلة النقدية أنها تنشد فهم القديم العربي في ما هي تبتني له صورة من اختراعها. وكثيرا ما تكون تلك الصورة مسرحا لتمثّلات استشراقيّة من ابتناء أشدّ الخطابات الاستشراقية الغربية ظلاميّة ورفضا للآخر.

ههنا أيضاً يعلن مبدأ الجاذبية المعاكسة عن نفسه. لكنه لا يعلن عن نفسه في ما تلهج به الخطابات التحديثية من أطروحات ومقرّرات، بل يندسّ في ما تتكتّم عليه ويحوّلها عن مقاديرها. فتوهم تلك الخطابات بأنها متلفّة إلى قدّام، تنشد ابتناء المستقبل وتهفو إلى تخليص الثقافة العربية من وهنها وضعفها وعجزها عن الإسهام في تجديد أسئلتها والإسهام في ابتناء الثقافة الكونية، فيما هي تتشكّل مخترقة من الداخل بأطروحات أشدّ الخطابات غنوصية في الإسلام، ومقولات أعتى الخطابات الاستشراقيّة بغضا للآخر ورفضا للاختلاف.

وبذلك تستبطن النصوص الحديثة سواء كانت في التفكير الفلسفي أو في النقد أو في الشعر والسيرة والرواية حشدا من مفارقات مدوّخة. فتوهم بأن مدارها ومحصّل أمرها البحث عن تجديد أسئلة الثقافة العربية. لكنّها تتشكّل متلفّتة إلى الوراء. فتعيد إنتاج المتخيّلات والتشخيصات التي حفلت بها المتون القديمة. توهم بأنها تسائل القديم العربي وتفتتح قدّام الفكر سبل استكشاف ذلك القديم وطرق تمثّله وتخطّيه. لكنها تخترع لذلك القديم صورة من ابتداعها. وكثيرا ما تكون تلك الصورة المخترعة قاتمة في غاية القتامة. لأن منتج الخطاب التحديثي يرمي من ورائها إلى حفز المتلقّي على النظر إلى قدّام والعزوف عن الماضي. لكن

القديم العالق بوجدان ذلك المتلقّي وجسده كثيرا ما يدفع به إلى العزوف عن تلك الصورة القاتمة والعزوف عن الخطابات التحديثيّة التي ابتنت تلك الصورة واخترعتها آن تعرّفها على القديم العربي.

هكذا تبرع المفارقات في نسج مكائدها وفتل أحابيلها. لذلك حالما يقع تملّي ما تلهج به الخطابات التحديثيّة من دعوات إلى الحرّية والاختلاف والديمقراطية وتحرير الفرد من سطوة المطلقات والمتعاليات، من الطغيان والقهر والاستبداد، سرعان ما ينكشف أن مبدأ الجاذبية المعاكسة يعمل لا يكلّ. وإذا ما يوهم بأنه انتصار للحرية والديمقراطية وللاختلاف ليس سوى مظهر يخفي وراءه ميلا إلى الغلبة ونزوعا إلى التسلّط والقهر.

لذلك حالما نتملّى الشعر والرواية والسير الذاتية والمذكّرات والخطابات ذات المنحى النقدي والفلسفي، أي مجمل أنماط الخطاب التي تؤسّس مجتمعة جسد خطاب الحداثة –حين نتملاّها- من زاوية المتخيّل الذي تصدر عنه وتكرّسه، سرعان ما تنكشف لنا الصورة الحاصلة للمؤلّف عن نفسه في الثقافة العربية. وهي صورة، تمثّل في حدّ ذاتها، مفاجأة بغيضة من مفاجآت القراءة والبحث.

فلقد تبيّن لي في هذا الكتاب بأجزائه الثلاثة، أن طبائع الاستبداد المترسّبة في أصقاع الذات العربيّة، هذه الطبائع البغيضة الموروثة عن أحقاب من القهر والبطش والدم المراق كثيرا ما تستبدّ بالمؤلّف فيشرع في ممارسة سطوته على اللغة وعلى الكلمات وعلى الجنس الأدبي، فيما هو يمارس أعتى أنواع القهر والسطوة على متلقّيه المفترض.

ثمّة نوع من التماهي المروّع ينشأ في لحظة الكتابة بين صورة المؤلّف وصورة المستبدّ. حتى لكأن المؤلّف في الثقافة العربية المعاصرة إنما يصدر عن الإحساس الفاجع باستحالة الخلاص. فيمارس الكتابة لا باعتبارها نشاطا له دوره التاريخي في تجديد أسئلة الثقافة العربيّة، بل يتّخذ منها فلك نجاة ليحقّق خلاصه الفرديّ فيما هو يوهم بأنه منشغل بالخلاص الجماعي. أو لكأنه إنما يوهم بأنه منشغل بالبحث عن سبل الخلاص الجماعي ليعلي نفسه ويمجّدها متّخذا من المتلقّين جميعا وسائل لتحقيق استيهاماته الفرديّة فيما هو يتكتّم على افتتانه بالغلبة والقهر والاستبداد، وافتتانه بصورة المستبدّ.

مسارد الكتاب

فهرس الأعلام

حرف الألف

آدم: 40، 67، 70، 75، 76، 77، 78، 83، 137

أبو الفرج 176، 269

الأصبهاني:

أبو القاسم 344

الأصفهاني:

أبو القاسم الشابي: 12، 13، 261، 262، 264، 266، 274، 275، 276، 300، 309، 331

أبو حامد الغزالي: 183، 248

أبو ديب: 245

أبو محجن الثقفي: 369

أبو هلال العسكري: 217، 329

أحمد زكي أبو 277، 297

شادي:

أدونيس: 19، 20، 33، 39، 40، 42، 43، 44، 45، 46، 47، 48، 49، 50، 51، 52، 53، 54، 61، 75، 81، 108، 109، 110، 131، 134، 151، 170، 172، 173، 182، 184، 185، 186، 197، 198، 199، 201، 204، 207، 210، 212، 214، 244، 249، 250، 251، 276، 294، 299، 300، 302، 315، 316، 317، 318، 323، 331، 332، 343، 348، 349، 350، 351، 353، 355، 358، 359، 360، 362،

363، 365، 366، 368، 370، 371، 372،
373، 375، 376، 378، 379، 380، 381،
382، 383، 384، 385، 386
أراجون: 192
أسيمة درويش: 249، 250، 251
أعشى همذان: 351
أمين هويدي: 22، 218
أنجلز: 288
أندريه بريتون: 192
أنسي الحاج: 297، 301، 302
أنور السادات: 167، 168
أورفيوس: 153
أوزيرس: 372
أوفيد: 131
أوكتافيو: 228
أيّوب: 63، 325
ابن حزم: 393
ابن خلدون: 270، 393
ابن رشد: 270
ابن رشيق: 393
ابن سينا: 41، 230، 267، 270
ابن عربي: 305
امرؤ القيس: 176، 369
انكيدو: 319

حرف الباء

باخوس: 176، 186

بدر شاكر السيّاب: 22، 193، 283، 284، 285، 292

برجسون: 248

بروكرست: 308

برومثيوس: 12، 154، 173، 174، 326، 327، 328، 329، 330

بودلير: 186، 302

بول إليوار: 192

بيرسيفونا: 153

بيرم التونسي: 17، 18، 55، 56، 97، 98، 134، 148، 179، 180، 181، 183، 205، 209، 210، 211، 212

حرف التاء

تعامة: 377

تموز: 75، 80، 111، 244، 254، 373

تميم بن مقبل: 369

حرف الثاء

ثروت عكاشة: 131

ثيسيوس: 308

حرف الجيم

جبرا إبراهيم جبرا: 244، 290، 292، 377

جبران خليل جبران: 158

جبريل: 47
جلجامش: 5، 319
جمال عبد الناصر: 21، 161، 162، 189
جميل بثينة: 238، 351، 355، 369
جورج ماي: 6
جون بودريار: 43
جيلبار دوران: 136

حرف الحاء

حاتم الطّائي: 351
الحلاج: 305

حرف الخاء

خليل حاوي: 33، 55، 56، 57، 58، 63، 97، 100، 101، 134، 148، 151، 172، 309، 310، 311، 312، 313، 325، 326، 327، 329، 330، 331

حرف الدال

د. هـ. لورنس: 186، 212
دريدا: 234، 237
درّيني خشبة: 175، 176
دولوز: 24، 72، 233، 234

حرف الراء

رجاء النقاش: 106، 107، 108، 135، 161، 163، 165، 166، 167، 168، 169، 170، 171، 188، 216
الرويلي: 236

حرف الزين

الزبير: 142

حرف السين

سارتر: 23، 24، 53، 72، 191
ساسين عسّاف: 57، 172
سعد زغلول: 161، 179
سلامة موسى: 15، 16، 17، 33، 54، 55، 58، 60، 63، 69، 72، 97، 98، 99، 100، 134، 148، 150،

178، 182، 197، 198، 199، 202، 203،
209، 210
سلوى النعيمي: 60، 178، 187
سوزان برنار: 302
سيزيف: 154

حرف الشين

شعراوي جمعة: 22، 218
شمس بدران: 22، 218
الشنفرى: 369

حرف الصاد

صادق جلال العظم: 246
صدّام حسين: 171
صلاح عبد الصبّور: 279

حرف الطاء

طراد الكبيسي: 304، 305
طرفة بن العبد: 369
طلحة: 142
طه حسين: 15، 16، 19، 20، 38، 39، 40، 41، 42، 50،
71، 72، 115، 116، 117، 118، 132، 133،
134، 148، 150، 171، 187، 197، 202،
203، 210، 217، 218، 262، 263، 264،
278، 279
الطيب تيزيني: 242، 247، 248

حرف العين

عائشة: 139، 140، 141، 142، 143
عباس بيضون: 304، 305
عباس محمود العقاد: 203، 209، 277، 278
عبد الرحمن بدوي: 19، 21، 22، 23، 24، 33، 64، 65، 66، 67، 68، 69، 70، 71، 72، 73، 74، 93، 94، 95، 101، 110، 120، 127، 134، 148، 149، 151، 187، 189، 190، 191، 192، 193، 194، 197، 202، 208، 209، 210، 215، 218، 220، 230، 270، 298
عبد القاهر الجرجاني: 393
عبدالرحمن شكري: 274
عبدالسلام المسدّي: 226
عبدالقادر الجنابي: 36، 37، 64، 79، 80، 81، 82، 83، 86، 87، 88، 89، 110، 111، 112، 113، 114، 115، 127، 134، 148، 176، 177، 178، 186، 197، 201، 206، 209، 212، 215، 216
عبدالوهاب البياتي: 19، 59، 61، 203
عبّاس رضوان: 22، 218
عثمان بن عفان: 44، 140، 142
عروة بن الورد: 369
عشتار: 75
علي بن أبي طالب: 76، 139، 360
علي صبري: 22، 218
علي محمود طه: 13

عماد حاتم: 127، 153، 195، 308، 329
العيدروسي: 40، 41، 67

حرف الغين

غالي شكري: 279
الغذامي: 237، 238، 239، 285، 286، 303

حرف الفاء

الفارابي: 225، 231
فخري صالح: 305
فدوى طوقان: 15، 16، 17، 18، 24، 25، 26، 27، 28، 29، 30، 31، 32، 33، 34، 35، 36، 39، 61، 62، 63، 119، 120، 121، 122، 123، 124، 125، 126، 127، 128، 129، 130، 132، 133، 134، 148، 151، 153، 154، 183، 210
فراس السوّاح: 377
فرح أنطون: 99، 100
فروم: 119، 122، 126
فوكو: 14، 170، 190، 191، 192، 193، 234، 237
فيليب لوجون: 6

حرف القاف

القاضي الجرجاني: 393
قدامة بن جعفر: 393
القرطاجنّي: 41، 267، 270، 271، 275، 297
قيس المجنون: 351

حرف الكاف

كارل ماركس: 23، 24، 72، 111

كاظم جهاد: 23، 191، 193، 194، 228

كمال رفعت: 218

كولن ولسون: 46، 53، 54، 377

كيوبيد: 175، 176

حرف اللام

لبيد: 369

لطفي السيّد: 100

لينين: 111

حرف الميم

مارغريت أوبانك: 39، 46، 47، 48، 49، 51، 52، 53، 108، 109، 373

المازني: 203

مالارميه: 186

مجاهد عبد المنعم 119

مجاهد:

محمد الأسعد: 278

محمد بن جرير الطبري: 76، 138، 139، 140، 141، 142، 203

محمد بنيس: 288

محمد صالح الجابري: 181

محمد عابد الجابري: 245

محمد عبد المطلب: 304

محمد عبده: 208
محمود درويش: 187، 293، 309، 310، 314، 325، 326، 331، 332
محي الدين اللاذقاني: 304، 305
مردوخ: 372، 373
المشير عبد الحكيم عامر: 21
المهدي المنتظر: 196
موريس بلانشو: 227
موسوليني: 158، 160
ميخائيل نعيمة: 16، 17، 36، 37، 42، 101، 102، 103، 104، 105، 148، 154، 155، 156، 157، 158، 159، 160، 209، 260، 261، 264، 265، 266

حرف النون

نازك الملائكة: 279، 280، 283، 284، 285، 286، 287، 288، 289، 290، 291، 292، 293
نجيب محفوظ: 106، 107، 108، 135، 160، 161، 162، 163، 164، 165، 166، 167، 168، 169، 170، 171، 187، 188، 207، 210، 216، 217، 333، 334، 335، 336، 337، 338، 339، 340، 341، 342
النحاس باشا: 180

نرسيس: 1، 9، 145، 184، 188، 195، 212، 213، 214، 259، 326
نزار قباني: 14، 37، 53، 74، 75، 76، 77، 78، 79، 95، 96، 97، 127، 148، 173، 174، 175، 182، 185، 186، 201، 207، 211، 212، 219، 221
نعيم اليافي: 242، 243، 244
النفري: 186، 305
نوح: 41، 67، 83، 156، 157

حرف الهاء

هاديس: 75، 153
هايدجر: 44، 45، 46، 65، 66
هتلر: 158، 159، 160
هشام شرّابي: 61، 207، 208، 251، 252، 253، 254، 255، 256، 257، 258
هند بنت عتبة: 138، 139
هنري ميلر: 81، 82، 186، 212
هولدرلين: 44، 45، 46، 47

حرف الواو

وضّاح اليمن: 351

حرف الياء

يسوع (المسيح): 47، 50، 57، 63، 64، 84، 86، 152، 154، 157، 159، 175، 212
يعقوب صنّوع: 100

يوحنا المعمدان: 174، 175
يوريديكا: 153
يوسف إدريس: 59، 60، 63، 115، 118، 133، 148، 178، 187، 188، 197، 202، 210، 217، 218
يوسف البديعي: 344
يوسف الخال: 20، 210، 248، 285، 288، 290، 297، 301
يونس: 340
يونغ: 227، 228

فهرس المفاهيم

الأب البديل: 101، 128، 129، 130

الأبوّة كاسرة: 241، 257، 261، 263

الأمومة الكاسرة: 250، 134، 279، 286، 292

الأمومة: 27، 101، 119، 122، 123، 124، 126، 130، 134، 135، 141، 142، 250، 279، 285، 292

الأمّ الآثمة: 118، 120، 121، 124

الأمّ السّعلاة: 136، 139

الأمّالأكول: 118، 120، 137، 139، 141، 142، 143

الأنوثة: 24، 25، 26، 27، 28، 29، 30، 31، 33، 34، 36، 93، 115، 124، 125، 126، 129، 131، 135، 136، 137، 138، 139، 140، 142، 143، 210، 285، 286، 292

الأهواء: 70، 263، 391، 392، 393

الإبداعيّة: 5، 81، 237، 300، 301، 307، 316، 387، 391، 393

الإبهار: 37، 317، 318

الإشهاد: 45، 57، 180، 182، 198، 309، 356

إعلاء الأبوّة: 135

إعلاء الذات: 194، 203

الإقصاء: 54، 226

إلغاء الآخر: 277

الإنشاء: 12، 13، 25، 307

الإيضاح: 313، 314، 347
االمتلقي واسع لغفلة: 119، 179، 202، 240، 247، 363
الاختلاف: 147، 153، 166، 171، 200، 213، 214، 233، 249، 250، 251، 252، 310، 391، 392
الاستبشاع: 203، 344، 349
استراتيجيّة الخطاب: 283، 284، 366
الاستشهاد: 243
الاستفظاع: 25، 119، 191، 262، 366
الاستيهامات: 326
الافتتان: 40، 158، 159، 213
الانكفاء: 33
البطل الأسطوري: 181، 196، 328، 330
التأويل: 34، 46، 65، 73، 121، 147، 166، 200، 214، 232، 243، 256، 287، 315، 339، 358، 381، 384
التبسيطيّة: 194، 392
التخييل: 25، 26، 230، 231، 264، 383
التراث: 227، 247، 248، 273، 301، 302
التسلّط: 112، 220، 235، 259، 341، 396
التشخيصات: 11، 12، 28، 40، 41، 54، 66، 82، 84، 196، 214، 376
التشهير: 18، 70، 73، 133، 186، 205، 208، 278، 290
التعمية: 317، 319

التغاير: 72، 271، 272، 276، 324، 333
تغييب الأمّ: 90، 100، 137، 147
التفسير: 314، 318، 320
تمجيد الأب: 96، 135، 164
تمجيد الذات: 151، 329
التنادي بين النصوص: 153، 157، 158
التنادي بين النصوص: 154، 159
التنامي: 43
التولّه: 112، 172، 195، 213، 259، 264
التّناص: 232
ثارات الكلمات: 325
الجاذبية المعاكسة: 392، 393، 394، 395، 396
الجحيم: 24، 34، 53، 128، 133، 153، 209، 349
الجنس الأدبي: 6، 16، 222، 228، 310، 319، 326، 342، 387، 396
الحداثة: 43، 184، 186، 198، 215، 248، 272، 273، 275، 276، 278، 285، 288، 290، 293، 295، 297، 300، 394، 395، 396
الحرية: 235
الخارق: 96، 210
الخطابات الاستشراقية: 395
الداعية: 167، 255، 256

دروب الخلاص: 128، 250
الذكورة: 286
الذهنيّة الذكوريّة: 24
الرائد: 43، 249، 386
الراهب: 103
الرجولة: 28، 34، 100، 129، 135، 142، 143، 147، 292، 330
الرموز: 11، 77، 136، 235
الزهد: 182، 183
سطوة المؤلف: 223، 229، 235
السّيرة: 73، 106، 157، 159
الشبق: 89
الشرق: 34، 36، 43، 311، 312، 313، 328، 337، 340
الشهادة: 243، 363
الصنعة: 62، 277
الصورة الحاصلة للمؤلّف عن نفسه: 6، 7، 11، 13، 15، 38، 43، 79، 147، 149، 151، 152، 154، 157، 159، 160، 161، 162، 167، 170، 171، 173، 175، 178، 181، 183، 185، 187، 188، 189، 192، 195، 196، 200، 202، 209، 210، 211، 213، 214، 217، 218، 243، 253، 260، 261، 276، 326، 330، 331، 372، 386، 396
الضغينة: 22، 30، 71، 124، 330

طبائع الاستبداد: 207، 220، 396
الطبع الانطوائي: 33، 58، 69
طريق الآلام: 12، 43، 58، 86
الطغاة: 50، 217
الطغيان: 279، 336، 396
الطفولة: 27، 55، 59، 63، 72، 74، 77، 78، 85، 87، 89، 94، 97، 124، 148، 175
العالم السفليّ: 153
عبادة الذات: 210، 213، 220
العزلة: 30، 33، 54، 61، 69، 71، 105، 154
العقلانيّة: 187، 197، 279
الغلبة: 138، 208، 256، 259، 286، 288، 292، 358، 387، 396
الفتنة: 44، 82، 140، 142، 229، 265، 275، 333، 351، 363، 365، 391، 392، 394، 395
الفجيعة: 102
الفردوس: 68، 69، 70، 75، 77، 78، 79
الفرقة الناجية: 185، 215، 220، 372
الفضح: 24
فلك النجاة: 36، 54، 396
القهر: 28، 54، 129، 138، 220، 303، 338، 396
الكيد: 111، 323
المتخيّل الجماعيّ: 11، 149، 152
المتخيّل: 1، 9، 11، 14، 28، 40، 41، 43، 54، 66، 67، 75، 76، 77، 78، 80، 82، 86، 100،

137، 149، 152، 188، 196، 251، 372،
376، 396
المتلقّي المفترض: 7، 11، 37، 219، 240، 250، 251، 260،
343، 344، 346، 367، 368
المتلقّي عديم الحيلة: 247
المجهول: 61، 228، 300، 331
المحن: 50، 58، 59، 64، 86، 121، 151، 209،
211، 382
المخلّص: 38، 156، 159، 175، 177، 181، 184، 196،
202، 210، 212، 382، 386
المستبدّ: 202، 213، 214، 216، 217، 218، 235،
260، 396
المصطفون: 12، 54، 59، 67، 86، 283، 286، 287،
326، 382
مطلق الأصالة: 267، 302، 303
مطلق الهويّة: 295، 299، 300، 301، 307
المغايرة: 175، 294، 295، 299، 321، 348، 389
المفارق: 49، 96، 327
مكائد المكان: 255
مكر التاريخ: 202
الملامح البغيضة: 277
الملامح الرسوليّة: 59
ملامح النبيّين: 174، 326
الممارسات الشعرية: 275، 276، 300
منتج الخطاب: 6، 11، 171، 209، 210، 214، 215، 220،

221، 222، 226، 230، 231، 241، 243،
246، 252، 253، 255، 257، 259، 260،
264، 267، 286، 310، 317، 319، 323،
325، 343، 344، 346، 368، 371، 372،
375، 381، 383، 387، 388، 395
المنقذ: 38، 43، 128، 129، 150، 156، 173، 183،
187، 202، 382، 386
المهدي المنتظر: 196
موت الأب: 97، 101، 105
موت الأمّ: 101، 102، 105، 108
موت المؤلف: 228، 235، 236، 237، 238، 239
الميثاق: 6، 41
النرجسية: 213
الهالة الرسوليّة: 80
الهالة النورانيّة: 43
هشاشة الكائن: 184، 383
الوجدان الجماعي: 208، 217، 218، 259، 394
الوشائج الدلاليّة 11
تحتيّة:
الوعي التحديثي: 277، 280، 281، 293، 295، 299، 300،
304، 306، 307، 310، 311
الويلات: 25، 27، 30، 56، 58، 98، 151، 153، 179،
244، 308، 355، 363، 365، 380، 381
اليتم: 54، 55، 56، 59، 71، 97، 98، 100، 101،
103، 106، 114، 128، 151

الكتب والمقالات والأقراص المضغوطة
والمواقع على شبكة الإنترنت

- ابن جعفر، قدامة. *نقد الشعر*، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة: مكتبة الكليات الأزهرية، 1978.
- ابن رشد. «تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر»، ضمن بدوي، *فنّ الشعر*. بيروت: دار الثقافة، الطبعة الثانية، 1973.
- ابن رشيق. *العمدة: في محاسن الشعر وآدابه ونقده*، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل، الطبعة الرابعة، 1972.
- ابن سينا. فن الشعر من كتاب «الشفاء»، ضمن عبد الرحمن بدوي، *فن الشعر*، بيروت: دار الثقافة، الطبعة الثانية، 1973.
- ابن قتيبة. *الشعر والشعراء*، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، القاهرة: دار المعارف، سلسلة ذخائر العرب، (د.ت).
- أبو ديب، كمال. *في الشعريّة*، بيروت: مؤسّسة الأبحاث العربيّة، 1987.
- أبو شادي، أحمد زكي. *قضايا الشعر المعاصر*، القاهرة: الشركة العربيّة للطباعة والنشر، 1959.
- إدريس، يوسف. «أنا أنا فقط»، حاورته سلوى النعيمي، مجلّة *الكرمل*، العدد 12، السنة 1984.
- أدونيس. «بيان الحداثة»، ضمن *البيانات*، البحرين: أسرة الأدباء والكتاب، 1993.

ـــ. «محاولة في تعريف الشعر الحديث»، مجلّة *شعر*، العدد 11، صيف 1959. أعاد نشر المقال تحت عنوان «الكشف عن عالم يظلّ في حاجة إلى الكشف»، ضمن *زمن الشعر*، ص 7-23.

ـــ. *أبجديّة ثانية*، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1994.

ـــ. *الأعمال الكاملة*، بيروت: دار العودة، الطبعة الثانية، 1991.

ـــ. *الكتاب أمس المكان الآن*، بيروت/ لندن: دار الساقي، 1995.

ـ. حوار أجراه معه كل من مارغريت أوبانك وصمويل شمعون، مجلّة عيون، ليون- ألمانيا: منشورات الجمل، عدد 6، السنة الثالثة، 1998. وانظر النص أيضا على شبكة الانترنيت موقع الشاعر قاسم حدّاد، جهة الشعر.

http://www.jehat.com/main.asp

ـ. *زمن الشعر*، الطبعة الثانية، طبعة منقّحة ومزيّدة، بيروت: دار العودة، 1978.

ـ. *كتاب الحصار*، بيروت: دار الآداب، 1985.

ـ. *كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات الأوائل*، بيروت: دار العودة، 1980.

ـ. *مفرد بصيغة الجمع*، بيروت: دار العودة، (د.ت).

ـ. *مقدّمة للشعر العربي*، بيروت: دار العودة، 1971.

ـ. *ها أنت أيّها الوقت: سيرة شعريّة ثقافيّة*، بيروت: دار الآداب، الطبعة الأولى 1993.

- أرسطوطاليس. *فنّ الشعر*، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت: دار الثقافة، الطبعة الثانية، 1973.

- الأسعد، محمد. *بحثا عن الحداثة*، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربيّة، 1986.

- الأصبهاني. *الأغاني*، بيروت: مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، (د .ت).

- الأصفهاني، أبو القاسم عبد الله بن عبد الرحمن. *الواضح في مشكلات شعر المتنبّي*، تحقيق سماحة الأستاذ الإمام محمد الطاهر ابن عاشور، تونس: الدار التونسية للنشر، 1968.

- إليوت، ت. س. *وراء آلهة غريبة After Strange Gods*، ضمن *المختار من نقد ت. س. إليوت*، اختيار وترجمة وتقديم ماهر شفيق فريد، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص321/1.

- أوفيد. *مسخ الكائنات ميتامورفوزيس التحوّلات*، ترجمه وقدّم له الدكتور ثروت عكاشة، القاهرة: الهيئة الرسميّة العامّة للكتاب، 1992.

- باث، أوكتافيو. «الملل: سلاح الشيطان الأقوى» حوار أجرته ريتا غيبرت، ترجمه كاظم جهاد، مجلة *الكرمل*، العدد 18، السنة 1985.

- بدوي، عبد الرحمن. حاوره كاظم جهاد، مجلّة الكرمل، العدد 42، السنة 1991.

ـ. *سيرة حياتي*، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 2000، الجزء الأول.

- البديعي. *الصبح المنبي عن حيثيّة المتنبّي*، تحقيق مصطفى السقا ومحمد شتا وعبده زياده عبده، القاهرة: دار المعارف: سلسلة ذخائر العرب (د.ت).
- بنّيس، محمد. *الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها*، الجزء الثالث: *الشعر المعاصر*، الدار البيضاء: دار توبقال، 1990.
- بيضون، عباس. «ملاحظات حول ترجمة الشعر وأثرها في القصيدة المعاصرة»، ضمن فخري صالح (تحرير) *المؤثّرات الأجنبيّة في الشعر العربي المعاصر*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995.
- البياتي، عبد الوهاب. *سيرة ذاتية القيثارة والذاكرة*، حاوره أحمد أبو أحمد، لندن: منشورات البزّاز، 1994.
- التوحيدي، أبو حيان. *كتاب الإمتاع والمؤانسة*، صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، (د.ت).
- التونسي، بيرم. *مذكّرات بيرم التونسي وديوانه الأوّل*، سلسلة تراث بيرم التونسي، بيروت-صيدا: منشورات المكتبة العصريّة، (د.ت).
- تيزيني، طيّب. *في السجال الفكري الراهن... حول بعض قضايا التراثي العربي-منهجا وتطبيقا*، بيروت: دار الفكر الجديد، 1989.
- الجابري، محمد صالح. محمود *بيرم التونسي حياته وآثاره*، الجزء الأوّل، بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1987.
- الجاحظ. *البيان والتبيين*، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، الطبعة الخامسة، 1985.
ـــ. *الحيوان*، تحقيق وشرح يحي الشامي، بيروت: دار مكتبة الهلال، الطبعة الثالثة، 1990.
- جاكبسون، توركليد. هـ. فرانكفورت و هـ. أ. فرانكفورت و جون. أ. ولسون وتوركليد جاكبسون. *ما قبل الفلسفة*، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بغداد: دار مكتبة الحياة، 1973.
- جبرا، جبرا إبراهيم. (ترجمة) *أدونيس أو تموز: دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، 1979.

- الجرجاني، القاضي. *الوساطة بين المتنبّي وخصومه*، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، القاهرة: مصطفى البابي الحلبي، 1945.
- الجرجاني، عبد القاهر. *أسرار البلاغة*، تحقيق هـ، ريتر، استانبول: مطبعة وزراة المعارف، 1954.
- الجنابي، عبد القادر. *تربية عبد القادر الجنابي*، بيروت: دار الجديد، 1995.
ـــ. *رسالة مفتوحة إلى أدونيس في «الصّوفيّة» و السورياليّة ومدارس أدبيّة أخرى*، بيروت: دار الجديد (د.ت).
- جهاد، كاظم. حوار أجراه مع عبد الرحمن بدوي مجلّة *الكرمل*، العدد 42، السنة 1991.
- حاتم، عماد. *أساطير اليونان*، تونس الدار العربية للكتاب، 1988.

- حاوي، خليل. «السيرة الناقصة» كما أملاها خليل حاوي على ساسين عسّاف حين كان طالبا لديه، مجلّة *الآداب*، العدد 6، حزيران (يونيو) 1992.
ـــ. *ديوان خليل حاوي*، مجموعة نهر الرماد، بيروت: دار العودة، 1993.
- حسين، طه. *في الشعر الجاهلي*، القاهرة: مطبعة دار الكتب المصريّة، الطبعة الأولى، 1926.
ـــ. الأيام، *الجزء الثاني*، الطبعة التاسعة والعشرون، القاهرة: دار المعارف 1979.
ـــ. *الأيّام*، القاهرة: دار المعارف بمصر، الطبعة الخمسون، 1973، الجزء الأول.
- الخال، يوسف. *الحداثة في الشعر*، بيروت: دار الطليعة، 1978.
- خشبة، درّيني. *أساطير الحبّ والجمال عند اليونان*، الجزء الأول، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، 1983.
- درويش، أسيمة. *مسار التحوّلات: قراءة في شعر أدونيس*، بيروت: دار الآداب، 1992.
- درويش، محمود. الأعمال الكاملة، الطبعة الحادية عشرة،
ـــ. *حصار لمدائح البحر*، تونس: سراس للنشر، 1984.
ـــ. *ديوان محمود درويش*، المجلّد الثاني، بيروت: دار العودة، الطبعة الأولى، 1994.
- دولوز، جيل. *المعرفة والسلطة: مدخل لقراءة فوكو*، ترجمة سالم يفوت، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1987.
- الرويلي، ميجان. *قضايا نقدية ما بعد بنيوية: سيادة الكتابة، نهاية الكتاب، موت اللفظ، موت المؤلّف*، الرياض: منشورات النادي الأدبي بالرياض، 1996.
- السواح، فراس. *مغامرة العقل الأولى*، بيروت: دار الكلمة، 1989.
- السيّاب، بدر شاكر. *أنشودة المطر*، بيروت: دار مكتبة الحياة، 1969.
ـــ. *أغاني الحياة*، تونس: سراس للنشر، 1998.
ـــ. *الخيال الشعري عند العرب*، تونس: سراس للنشر، 1996.
- شرّابي، هشام. *الجمر والرماد: ذكريات مثقّف عربي*، بيروت: دار الطليعة، الطبعة الثانية، 1988.
ـــ. *المثقّفون العرب والغرب: عصر النهضة 1875-1914*، بيروت: دار النهار للنشر،

الطبعة الثانيّة، 1978.
- شكري، غالي. *من الأرشيف السرّي للثقافة المصريّة*، بيروت: دار الطليعة، 1975.
- طبانة، بدوي. *قدامة والنقد الأدبي*، القاهرة: مكتبة الانجلو المصريّة، 1976.
- الطبري، محمد بن جرير. *تاريخ الطبري تاريخ الأمم والملوك*، بيروت: مؤسسة عز الدين، الطبعة الثالثة، 1992.
- طه، علي محمود. *الملاّح التائه* ضمن *ديوان علي محمود طه*، بيروت: دار العودة، 1987.
- طوقان، فدوى. *رحلة جبليّة رحلة صعبة: سيرة ذاتيّة*، بيروت: دار العودة، الطبعة الثانية، 1985.
- عبد المطلب، محمد. «قصيدة النثر بُنَيَّةٌ شرعيّةٌ للقصيدة العموديّة»، حوار أجرته معه *القدس العربي*، 1998/12/6.
ـــ. *النص المشكل*، القاهرة: الهيئة العامّة لقصور الثقافة، 1999.
- عز الدين، يوسف. *في الأدب العربي الحديث*، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1973.
- العزاوي، فاضل. *بعيدا داخل الغابة: البيان النقدي للحداثة العربيّة*، دمشق وبيروت: دار المدى، 1994.
- عسّاف، ساسين. «السيرة الناقصة»، مجلّة *الآداب*، ص 100.
- العسكري، ابو هلال. *كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر*، حقّقه وضبط نصه مفيد قميحة، بيروت: دار الكتب العلمية، 1981.
- العقّاد، عباس محمود. *يسألونك*، بيروت: دار الكتاب العربي، 1968.
- علوان، علي عباس. *تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق*، بغداد: وزارة الإعلام العراقيّة، 1975.
- العيدروسي، *النور السافر عن أخبار القرن العاشر*، بيروت: دار الكتب العلمية، 1985.
- الغذّامي، عبد الله. «تأنيث القصيدة: قصيدة التفعيلة بوصفها علامة على الأنوثة الشعريّة»، مجلّة *فصول*، المجلد السادس عشر، العدد الأوّل، 1997.
ـــ. *ثقافة الأسئلة*، القاهرة والكويت: دار سعاد الصباح، الطبعة الثانية، 1993.

ـــ. ندوة أجرتها جريدة *الرياض*، الملحق الثقافي، أغسطس/أوت 1995.
- الغزالي. *المنقذ من الضلال والمفصح بالأحوال*. تحقيق سميح دغيم. بيروت: دار الفكر اللبناني، 1993.
- الفارابي. *إحصاء العلوم*، تحقيق أحمد أمين، القاهرة، 1968، ص 81 وما بعدها.
ـــ. *كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة*، تونس: سراس للنشر، 1994.
- فرانكفورت، هـ. و هـ. أ. فرانكفورت و جون. أ. ولسون وتوركليد جاكبسون. *ما قبل الفلسفة*، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بغداد: دار مكتبة الحياة، 1973.
- فروم، أريك. *فن الحبّ*، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، بيروت: دار العودة، 1972.
- قباني، نزار. *الشعر قنديل أخضر*، بيروت: منشورات نزار قباني، الطبعة الرابعة، 1970.
ـــ. *قصّتي مع الشعر*، بيروت: منشورات نزار قبّاني، الطبعة الأولى، 1993.
- القرطاجنّي، حازم. *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس: دار الكتب الشرقيّة، 1966.
- الكبيسي، طراد. *كتاب المنزلات*، الجزء الثاني (منزلة النص)، بغداد: دار الشؤون الثقافيّة العامة، 1995.
- اللاّذقاني، محي الدين. «القصيدة الحرّة: معضلاته الفنّية وشرعيتها التراثيّة»، مجلّة *فصول*، المجلّد السادس عشر، العدد الأول، صيف 1997.
- محفوظ، نجيب. *ثرثرة فوق النيل*، تونس: الدار التونسية للنشر، 1993.
- المسدّي، عبد السلام. *اللسانيات وأسسها المعرفيّة*، تونس: الدار التونسيّة للنشر، 1986.
- الملائكة، نازك. *قضايا الشعر المعاصر*، بيروت: دار الآداب، الطبعة الأولى، 1962.
- موسى، سلامة. *تربية سلامة موسى*، القاهرة: سلامة موسى للنشر والتوزيع، (د.ت) .
- نعيمة، ميخائيل. *سبعون*، بيروت: مؤسسة نوفل، الطبعة الثامنة، 1993.
- النقاش، رجاء. *نجيب محفوظ صفحات من مذكّراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته*، القاهرة: مركز الأهرام للترجمة والنشر، 1998.
- هيدجر، مارتن. *في الفلسفة والشعر*، ترجمة وتقديم عثمان أمين، القاهرة: الدار القوميّة للطباعة والنشر، 1963.

- ولسون، كولن. *اللامنتمي*، ترجمة أنيس زكي حسن، بيروت: دار الآداب، 1969.
- اليافي، نعيم. *المغامرة النقدية*، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1992.
- اليوسفي، محمد لطفي. *الشعر والشعريّة*: الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، تونس: الدار العربية للنشر، 1992.
ـــ. *في بنية الشعر العربي المعاصر*، تونس: سراس للنشر، الطبعة الثالثة، 1996.

- Aziza, Cl., Olivieri, et R. sctrick, *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires* Paris: Fernand Nathan, 1978.
- Bannour, *Rhéthorique des attitudes* Tunis: Publications de ,*propositionnelles* la Faculté des Lettres de la Manouba, 1991.
- Barthes, R. *Le Bruissement de la langue*, Paris: Seuil, 1984.
,- Blanchot, Maurice. *La Part du feu* Gallimard, Paris, 1972.
Gallimard, :. *L'Entretien infini*, Paris- .1969
Cohen, D. *Dictionnaire des racines* - *sémitiques*, Mouton, 1976.
- Derrida, *De la grammatologie,* Paris: Minuit, 1972 .
- Durand, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Paris: Bordas, 1969.
. *L'Imagination symbolique*, Paris: P. U. - F, collection Initiation philosophique, 1968, Ch. 5Julia Kristeva, *Recherches pour* Paris: Seuil (coll. ,*une sémanalyse* Points), 1978.

- Eco, Umberto. *L'œuvre ouverte*, trad. Chantalroux de Bezieux, Paris: Seuil, 1965.
- Heidegger, M. *Lettre sur L'humanisme, in* Gallimard, Paris, 1966.,*Qestions III*
- Hoftijzer,J. et C. F. Jean. *Dictionnaire des inscriptions sémitiques de l'ouest*, Leiden, E. J. Brill, 1965.
- Georges Ifrah, *Histoire universelle des chiffres: L'Intelligence des hommes racontée par les nombres et le calcul*, Paris: Robert Lafon, 1994.
- Jung, C. G. *Metamorphose de l'Ame et ses Symboles*, Préface et traduction de Yves Le Lay,Genève et Paris: Georg, et Albin Michel, 1953.
- Lejeune, Philippe. *L'Autobiographie en France*, Paris: Libririe Armand Colin, 1971; *Le pacte autobiographique*, ed. Seuil, (collection Poétique) 1975; *Lire Leiris autobiographique et langage*, Klincksieck, 1975; *Je et un autre*, ed. Seuil (collection Poétique) 1989.
- Michel, Jean Paul. *Autour d'eux la vie sacreé, dans sa fraicheur émouvante* 1992.
. *C'est une grave erreur que d'avoir des* -

ancetres forbants 1975.

. *La vérité jusqu'à la faute* 1995.-

. *Le plus réel est ce hasard et ce feu* - 1997.

- Nietzsche, F. *Ainsi parlait Zarathoustra* Paris: Librairie Générale Française (Livre de poche), 1972.

محتويات الكتاب

الصورة والمرآة..... 5

الفصل الأوّل: ألاعيب المتخيّل ومرايا نرسيس..... 9

صورة المؤلّف النبيّ..... 11

سيرة المؤلّف مدوّنة للموعظة والاعتبار..... 14

تنكيل المؤلّف ببني قومه وتاريخهم 19

الرجل القادم من ليل التاريخ 24

الإشهاد على خسران بني البشر 28

التغرير بالمتلقّي..... 36

ميلاد المؤلّف-ميلاد «النبيّ»..... 38

السطوة على حيوات الآخرين..... 44

المؤلّف وادّعاء النبوّة..... 47

طفولة مؤلّف أم طفولة نبيّ..... 51

مولد «الأنبياء» الجدد ومكائد العُجْب..... 64

سرقة ملامح إبليس..... 82

سطوة المتخيّل الدينيّ..... 83

الفصل الثاني: قتل الأمّ..... 91

المؤلّف لم تحبل به امرأة..... 93

الأمّ-الوعاء 95

قتل الأمّ ودلالة السلوان 106

الأمّ-الشبح 108

الأمّ والغفلة..... 110

أمّ ذات فحولة كاسرة..... 115

الأمّ الأكول.....116
الأمّ-السّعلاة.....118
الطريق إلى الأب البديل.....126
لعنة حوّاء آكلة المرار.....133

الفصل الثالث: المؤلّف وفضائح نرسيس.....145
ذهنية الفتى قاهر الصّعاب.....147
أنا الفريد وغيري الصدى.....149
المؤلّف-الأسطورة وطريق الآلام.....151
المؤلّف واستعارة ملامح الناسك المتبتّل.....155
التماهي مع الطغاة.....158
المؤلّف وانتحال صفة الزعامة السياسية.....160
أنا مصر ومصر هي الدنيا.....162
سلام الحمل الوديع ولعنة فلسطين.....167
بنفسي فخاري والكلّ مدان.....168
أنا الدنيا والعالم مرآتي.....170
الغدر بيسوع وببرومثيوس.....173
أمجاد المجاهدين المنشقّين.....178
ادّعاء الفقر وتمجيد الفاقة.....181
أنا الناجي وللعرب الطوفان.....184
صورة نرسيس القتيل وتحوّلاتها.....195
المؤلّف المستبدّ وتتفيه المتلقّي.....200
صراع الجبابرة وقتل الندّ والشبيه.....202
طبائع الاستبداد.....205
المستبدّ يرثي حاله.....209
المؤلّف في حضرة بشاعته.....213

الاستبداد وتمجيد الجريمة.....214
الكاتب العربي: ذهنية العسكر وتمجيد أمريكا وإسرائيل 216
ساديّة المؤلّف المستبدّ 217

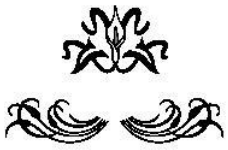
الفصل الرابع: سطوة المؤلّف ومكائد المكان.....223
العرب القدامى وفعل السلطة في تلاوين الخطاب 225
أصوات الأسلاف المنسيين في أحشاء الحوت-التنّين 227
مكر العرب القدامى والأذن التي تسبق العقل.....229
يتم المفاهيم الغربية المستقدمة وضربة الحظّ.....232
إفقار المفاهيم المستقدمة.....237
المؤلف العربي وسطوة الأبوّة الكاسرة.....240
قهر الخطاب واغتصاب الحرّيات.....241
قهر المتلقّي ولجم حرّيته.....244
شراك الندب وحبائل الغمّ.....246
المتلقّي: عربيّ غافل وغربي عارف 251
مكائد المكان.....254
المؤلّف المستبدّ واستعارة ملامح الوعّاظ.....259
النقد وطبائع الاستبداد 264
كيد القدامة المظفّرة.....266
الامتثال لسلطة البداهات 267
زحزحة الممنوعات.....272
الهلع من الممكن والمحتمل.....277
ضراوة الأمومة الكاسرة.....279
الحرّية المشروطة.....289
جغرافيا النكوص والارتدادات.....292
الوقوع في حبائل مطلق الأصالة.....302

بروكروست وسرير الويلات 308
الإطاحة بالمعنى وإخراس الكلمات 316

الفصل الخامس: ثارات الكلمات واستراتيجيات الكتابة..... 321
انقلاب الخطاب على منتجه 323
اغتيال برومثيوس..... 327
المؤلّف الفطن والمتلقّي الغرّ 333
المؤلّف الوصيّ..... 341
البحث عن النصّ الجامع..... 343
خارطة الكنز..... 345
التراصّ النصّي..... 348
التفكيك النصّي..... 358
المكر بالمتلقّي 366
المتلقّي ندّ المؤلّف وصنوه..... 367
أسماء مردوخ..... 369
تاريخ الويلات 381
الكتابة والمتاهة..... 386

خاتمة: في الجاذبية المعاكسة..... 389

مسارد الكتاب..... 397
مسرد الأعلام..... 399
مسرد المفاهيم 409
الكتب والمقالات والأقراص المضغوطة والمواقع على شبكة الإنترنت 415
مسرد محتويات الكتاب..... 422



صدر للمؤلف

- *في بنية الشعر العربي المعاصر*، تونس: سراس للنشر، 1985،

- الطبعة الثانية، 1992، الطبعة الثالثة، 1996.

- *لحظة المكاشفة الشعرية: إطلالة على مدار الرعب*، تونس: الدار التونسية للنشر، 1992.

الطبعة الثانية، تونس: سراس للنشر، 1998.

- *كتابات المتاهات والتلاشي في الشعر والنقد*، تونس: سراس للنشر، 1992.

- *الشعر والشعرية: الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه*، تونس: الدار العربية للكتاب، 1992.

- *الشّابي منشقّاً: الكتابة بالذات*، بجراحاتها، تونس: سراس للنشر، 1996.

- *القراءة المقاومة وبكاء الحجر*، تونس: سكوربيوس، 2002.

كتب بالاشتراك:

- *دراسات في الشعرية*، تونس: منشورات بيت الحكمة، 1987.

- *المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي الحديث*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996.

- *الشعر والتنوير*، الكويت: مؤسسة عبدالعزيز البابطين، 1996.

- *زيتونة المنفى*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998.

- *الهوية القومية في الأدب العربي المعاصر*، القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربية، 1999.

مختارات ومساءلات:

- *مختارات أغاني الحياة*، تقديم ومساءلة، تونس: سراس للنشر، 1996.

- *الخيال الشعري عند العرب*، تقديم ومساءلة، تونس: سراس للنشر، 1996.

- *مذكرات الشّابي*، تقديم ومساءلة، تونس: سراس للنشر، 1997.