

جبرا
ابراهيم
جبرا



معايشة
النمرّة

وأوراق أخرى

المؤسسة
العربية
للدراسات
والنشر

جبرا
ابراهيم
جبرا

معايشة
النمرة

وأوراق أخرى

المؤسسة
العربية
للدراسات
والنشر

معايشة
النيرة
وأوراها أخرى

حقوق الطبع محفوظة

المؤسسة العربية
للدراسات والنشر

المركز الرئيسي:

بيروت، ساقية الحنيز، بناية
بجج الكارلتون، ص.ب: ٥٤٦٠-١١
العنوان البرقي: موكيتال، هـ، ٨٠٢٩٠٠/١
تلكس: LE/DIRKAY ٤٠٠٦٧

التوزيع في الأردن:

دار الفارس للنشر والتوزيع: عمان
ص.ب: ٩١٥٧، هاتف: ٦٠٥٤٣٢، فاكس
٦٨٥٥٠١ - تلكس ٢١٤٩٧

الطبعة الأولى

١٩٩٢

معايشة النهرة
أو : متعة القراءة ... متعة الكتابة

قد لا يدرك المرء قيمة الشيء اللصيق بحياته ، إلا اذا حُرِم منه .
ولا يعرف المرء عمق المتعة بالقراءة ، إلا اذا حرم منها لمدة
طويلة ، بحيث يجد نفسه يتحرّق الى كتاب يعاقره ، ولو لساعة ، أو
بعض ساعة ، كمن يتضوّر جوعاً فيتحرق إلى أي طعام ، مهما
يكن .

ولكن من الظلم ان نعمّم أمر القراءة هذا . هناك الكثيرون ممن
ليس للكتاب دور في حياتهم ، فلا يخشون الحرمان منه ، لأن القراءة
لا تعطّيهم تلك المتعة التي تشفي الغليل وتثيره معاً ، أشبه بمتعة
إدمانٍ هو حقاً إدمان حلال .

هؤلاء أناس قد يكونون راضين عن أنفسهم وعن غفلتهم
الفكرية ، غير أنني أعجب لأمرهم ، وأحزن لهم : أعجب لأمرهم
حين أجد أن سنوات الدراسة الطويلة لم تفلح في زرع هذه الشهوة
النبيلة في أنفسهم ، وأحزن لهم لأنهم يعيشون وهم في عَوَز ذهني
وعاطفي قد لا يعونه ، ولكنه يُفقر حياتهم ويجردهم من لذّة اساسية
من لذّات البقاء - كمن حُرِم من معرفة الحب ، وعميت عيناه عن
مرأى الجمال .

فلإنسان قدرة مذهلة على ان يفتات على أحشائه ، على ان
يجعل تواصله الفكري مع الحياة بينه وبين نفسه فقط ، مكتفياً بتأمّله

في ذاته الواحدة ضمن نطاق من التجربة اليومية لا يتسع لتجارب الآخرين ، فيما عدا ما يسمع عنها من أحاديث ، أو يرى منها من خلال وسائل الترفيه والتسلية . إنه البقاء في حدّه الأدنى . وهو فيما يبدو البقاء الأشيع ، ويا للأسف ، رغم انتشار التعليم وتيسر وسائل القراءة .

اما التواصل مع الحياة بكل طاقاتها وأشكالها وأشخاصها ، الذي يتم عن طريق قراءة الكتاب ، فيبدو أنه يبقى شأنًا خاصاً من شؤون تلك القلّة التي تجدد في القراءة هذه المتعة الغامضة ، هذه المتعة الكبرى التي وهبها الله نعمةً للانسان منذ ان قال له : « إقرأ ! » هذه المتعة التي لا بد أنها كانت ، في أحد أشكالها ، الدافع الأهم لأولئك الذين اخترعوا الكتابة على الطين لكي يقرأوا ما يكتبون ، ومن أبسط الكلمات التي نقشوها في الطين استمروا الى ما يجعل من الكلمات صوراً وأفكاراً وعواطف ، وقد وضعوها في صيغ من التناغم والإيقاع تجعلهم يريدون العودة اليها مرة بعد مرة ، ولا يكتفون .

مما يقودني الى الحديث عن الكتابة نفسها - عن متعة الكتابة ، تلك العملية السحرية التي تستثيرها همّي العقل والعصب ، فيجد المرء اندفاعاً في مقارعتها ، مسحوراً ومتغلباً على السحر ، في آن .

ولأعترف قبل المضيّ الى ابعده : إنني أتحدث هنا عن شيء شخصي صرف . فأنا عندما أحرم من القراءة لانشغالي بواجب متواصل ، او بسفر لا يتيح لي ساعتين معاً من الانفراد بنفسي في أثناء يقظتي ، أبقى في شوق لجوج يغالبني ، منتظراً ساعة اللقاء التي لا تحيي . وأجدني أختال ، وأتحايل على الشغل والواجب ، لعلمي

اختلس المتعة ولو لحظاتٍ مع هذه الصفحات التي تتحرَّق الى اصابعي كما تتحرَّق أصابعي اليها .

وهكذا فإنني كلما حرمت من القراءة لأَيما سبب ، أدركت كم عظيمة وملحاحة هي هذه المتعة التي سأنصرف اليها بملء جوارحي حالما يكون وقتي مُلْكِي أنا ، فأستطيع الانغمار في الكتاب وقد تغافلت أخيراً عن كل قلق ، وتناسيت كل جهد آخر تطالبني به شؤون العيش .

وليس اكبر من متعة القراءة هذه ، إلا متعة الكتابة . تلك المتعة الأعظم ، والأعمق - والأندر . فالكتابة ، إذا ما تخلَّت عن تمنعها وانصاعت للقلم ، هي تلك الحورية الرائعة ، الذاهبة بالنفس في طرقات الجنة ودَرَكات الجحيم . متعةٌ ولا كأيّة متعة أخرى يعرفها الجسد : فهي وَجْدٌ صوفي ، وهي عذابٌ عَذْبٌ ، وهي وعد يتراكمض على السطور مرة ، ويتعزَّر عليها مرّات : وعدٌ بالكشف ، وعدٌ برؤية ما لا تراه العين ، وعد باتصال الذات بأروع ما في الكون من فرح ، وعشق ، وحزن ، وغضب ، حيث حيوات الأفراد تتجسّد في الخيال ، وتتفض ، وتندافع ، وتستكين ، وكأن الحياة الواحدة قد ضُربت بألف .

فإذا كنت اعجب وأحزن لمن لا يعرف متعة القراءة ، فإنني اشعر ان الكتابة شأنها شأن آخر ، لا يشبه القراءة ولكنه يصبّ في النهاية فيها فالملتى بعشق الكتابة كمن ابتلي بجوع جحيمي ، بشبق لاهث وراء سراب . ولكنها اذا ما تحققت ، فهي الوليمة التي دونها كل اللوازم - وليمة الخلق والخيال ، وليمة الحسّ والعقل ، وليمة الوحي والنشوة ، ولا يخرج المرء منها إلا مضطراً ، وكأنه يخرج من

عوالم الوهج والإثارة والمستحيل ، ليعود الى عالم عادي جدا ، باهت اللون جدا ، يبحث فيه عن السحر الذي لن يلقاه على أشده إلا حين تعاوده حمى الكتابة ، وتستبدّ به بعداها ، وعدوبتها ، من جديد .

وقد اختار الروائي والشاعر اليوناني نيكوس كازانتزاكيس ، في كتابه « ترحال » ، ان يسمّى الكتابة « النمرة » ، رفيقتي أينما ذهبت » ، وصوّر صراعه معها ، غالباً او مغلوباً ، وكأنه صراع العشق ، وهي تتحداه « وتحتضن جمجمته ، وتنشب مخالبها في دماغه » . فيقول : « يا له من فرح عظيم يا إلهي ، أن أحيا وأرى هذه النمرة الرائعة والأعجبها وأجد أنني ما عدت خائفاً منها ! »

وأراني الآن مع كازانتزاكيس حين ينتهي الى القول : « ما اعظم الفرح عندما ينهض المرء ذات صباح ويهتف : « كلمات ! كلمات ! ما من خلاص بغيرها ! وأنا لا أتحمّكم إلا بثمانية وعشرين جندياً صغيراً من صُور . سأحشدكم ، وسأقيم منهم جيشاً - وبهم سوف أقهر الموت ! »

الكلمة والقلق المستمر

بعد كل كتابة أنجزها ، يتجدد شعوري بالهم الذي احملة
لكتابات اخرى تنتظرنى ، بل تلحّ عليّ .

ما أحسست يوماً ، وأنا انفض يدي من عمل إبداعي ،
بذلك الرضا النهائي الذي يوحى اليّ بأنني والحمد لله فرغت ،
وارتحت ! فكل عمل انتهى منه يبدو وكأنه منطلق لعمل لاحق ، أو
انه ينزاح ليفسح الطريق لعمل قادم . وهو بعض ما عينته في عنوان
إحدى قصصي القصيرة : « بدايات من حرف الياء » . كل ياء
تقذف بي عودة الى الألف ، بمزيج من اللهفة والخوف والمتعة .

لا أنكر انني اسائل نفسي احياناً : بعد هذه المسيرة الطويلة ،
ألم أقل ما فيه الكفاية ؟ ألم أعبر عن وجهات (ولا اقول وجهة)
نظري في الحياة ، في الفن ، في الرواية ، في الشعر ؟

وأراني اراوغ في الاجابة ، عن ضرورة فكرية ، وضرورة
نفسية معاً . لعلني « اقتربت » من التعبير عن بعض وجهات النظر
عندي ، غير ان الاقتراب لا يكفي فالاقتراب ليس هو الوصول ،
وان يكن يعني السير نحو تلك النقطة التي قد يشعر المرء بأنها تعين
المكان الذي يحق له فيه ان يضع عصا الترحال . غير انها نقطة
وهمية ، كالساعي الى أفق يعتقد انه يرى السماء فيه لاصقة
بالأرض ، واذا هو امام أفق أبعد ، يتكشف بعد المزيد من السير

عن أفق ابعده فأبعد . والضرورة النفسية ، اذا كان للجسد ان يبقى مستجيباً ، واذا كان للفكر ان يبقى متوقداً ، تقتضي عدم الوصول . لأن الأفق النهائي لن يكون إلاّ العدم . هل قلت اذن (من وجهة نظري بالطبع) كل ما اردت يوماً ، منذ صباي ، أن أقوله عبر الكلمات ؟ قطعاً ، لا .

قبل مدة عدت فجأة الى كتابة الشعر ، بعد انقطاع طويل عنها . عدت إليها رغم انهماك في كتابات من انواع اخرى ، كانت قد جعلتني احسّ بأن فيها تعويضاً عن الشعر كفن خاص ، لأنها راحت تستوعب الطاقة الشعرية ذاتها ، بجمالياتها وصورها ورموزها ، في تراكيب اكبر مساحة واكثر تعقيداً . وجاءت القصيدة الأولى لتلخص لي بعضاً من تساؤلي ، ولتؤكد لي ، أولاً ، أهمية الصيغة الشعرية في تكثيف وتقطير التجربة على نحو لا تعويض عنه في اية صيغة لفظية أخرى ، ولتؤكد لي ، ثانياً ، ان ثمة نيراناً قد لا نعي وجودها ، ولكن لا بد لها من أن تندلع :

أيامنا كالشتاء القطبيّ :

ساعات الفرح فيها ، كالضياء ، خاطفة ،

والفواجع ، كالليل ، لا تنتهي .

للاشراقات أوقات ما أسرع ركضها

وللظلمات المواسم المقيمة .

وفي نهاراتٍ أنقأها كالرصاص

يومض كخطف البرق حُبّ

لا منطق فيه ،

ويندلع الشعرُ كاللهيب
في هشيمٍ ضربته الصاعقة :
في هذا الرماد العتيّ المنتشر
كيف بقيت هذه الكلمات الحارقة ؟

هذه الكلمات الحارقة ، هذه الجمرات ، هي التي يبدو ان المرء
يصرّ على « نبشها » (والاحتراق بها ؟) ، مهما علاها الرماد .
والجمرة - اذا كان لا بد من الحديث مجازاً في هذا السياق - انما هي
ذلك العمل الفني الباقي إكماً بعد كل تجربة قد لا يرى المرء منها
إلا الرماد .

يكاد المرء يزعم ان التجربة تبقى غير متشكلة ، وغير ذات
معنى ، الى ان تتجوهر في تلك الجمرة الكامنة ، التي تنتظر من
الفنان إخراجها من الرماد . وما دامت الصواعق تلازم السحب
المجنونة بامتلاءاتها ، فلا بد للمرء من ان تنوشه النيران ، ولا بد له
من الاستمرار في التعاطي مع الكلمات الحارقة ، تعاطيه مع غيث
السماء .

ثمة في قرارة النفس ، فيما يبدو ، قلق يمدها بأسباب التلطي ،
والتشطي ، والتوق الذي لا تستنفده الكلمات . بل ان هذا القلق
هو الخزين المدهش للكلمات نفسها ، حتى ليحار المرء أحياناً ان
كانت اسباب التلطي والتشطي والتوق هي التي تبتدع كلماتها ، أم
ان الكلمات التي يخزنها القلق هي التي توجد هذه الاسباب ،
وتعمق فعلها في العقل والخيال معاً . ويبقى الواحد منا يعيش هذه
الجدلية كل يوم عيشه مع شواغله وأحلامه ، وتأتيه الكتابة حلاً

مؤقتاً للجدلية ، حلاً يؤدي كل مرة الى صورة جديدة للجدلية ذاتها .

ومن الواضح ان هذا كله ، على طريقته الفردية ، متصل بمسألة الثقافة بمعانيها الأوسع ، إذا اعتبرنا ان الثقافة هي الحاصل النهائي لمجمل ابداعات الأفراد في عصر ما ، وأثر هذه الابداعات في مسلكة الفرد ومسلكة المجتمع في آن ، واتصال ذلك بجذور الفكر الانساني منذ ان وجد ، وقدرته على تشكيل العلاقات ، او اعادة تشكيلها ، بين الفرد والمجتمع - بما في ذلك التنظيم الأشمل للحياة الذي قد تغطيه كلمة « السياسة » بمفهومها الأساسي .

والحضارات المهمة تتداخل فيها العلاقات بين الثقافي والسياسي ، لصالح كليهما . وهو امر يعود الى أقدم الأزمان في حضارات وادي الرافدين ووادي النيل ، ونتمثله على أوضحه فيما بعد في طلب امير مقدونيا الى الفيلسوف ارسطو ان يثقف ابنه الاسكندر . غير ان كليهما يدرك ايضاً ان الثقافة في جوهرها شيء ، والسياسة في جوهرها شيء آخر ؛ وان الثقافة معنية اساساً بالمعرفة والفكر والخيال والتعبير ، وان السياسة معنية اساساً بالفعل وتنظيمه في ضوء هذه الثقافة ، بكل نوازعها ، ومكتشفاتها ، ومتطلباتها .

في العالم العربي ، منذ اواسط القرن التاسع عشر ، لم يكن من السهل الفصل بين الثقافة والسياسة ، لأن النزوع الثقافي (بالمعنى الذي اسلفناه) كان الملهم الأكبر في التوجه السياسي ، مهما كثرت العوامل الأخرى التي تتداخل في الفعل السياسي بالذات . والفعل السياسي الذي لا يؤدي بالنتيجة الى تكريس الحرية الفكرية ، والحریات الأخرى التي تتغذى بها الابداعات الفردية التي تكوّن

بمجموعها ثقافة الأمة ، انما هو فعل ضد الثقافة مهما تقنّع
بمظاهرها ، ويؤدي الى ضمورها . والنتيجة الحتمية للضمور الثقافي
هي ، في خاتمة المطاف ، الضمور السياسي .

هل استطاع العالم العربي ، في دوله المستقلة منذ اواسط القرن
العشرين أو قبل ذلك ، ان يجعل لكل من الثقافة والسياسة مجالها
الخاص ، ويربط في الوقت ذاته بين المجالين جدليا ، جاعلاً الفعل
السياسي مستنيراً بالخطاب الثقافي ؟ هذا سؤال علينا ان نطرحه ،
بأشكاله المتباينة ، وينبغي ان تكون لنا الجرأة في البحث عن جواب
مفصّل عنه .

قد يحسب القارئ هنا انني استطردت ، فابتعدت عن المحور
الشخصي الذي بدأت الحديث به . والحقيقة هي انني ، بطرحي
مسألة الثقافة على هذا النحو العام ، انما اهتدي بالمسألة الخاصة التي
اجدني فيها محمّلاً بذلك الهمّ الذي لا ينتهي ، والذي ذكرته في
المستهلّ . لعلمي أرى الكون الأكبر في الكون الأصغر ، كما فعل
القدامي ، وكما فعل كتاب من امثال مونتين وشكسبير ، والجاحظ
وأبي العلاء المعري قبلهما . فبقدر ما أجدني بعد كل انجازة ،
صغرت ام كبرت ، مندفعاً الى تلك التي ما زالت في انتظاري ،
أجد أن المجتمع يجب ان يظلّ مستلهماً ذلك القلق الانساني العميق
الذي لا يستقر ، في اتباع الانجاز السابق بالإنجاز اللاحق ، فيوسّع
المجتمع بذلك آفاقه ويُعلي عمارة مدينته ، حيث يتواشج الثقافي
والسياسي ، عن ضرورة وجودية ، في ذلك الابداع المطلق الذي
يجعل للأمة شأنها في التاريخ ، وبين الأمم .

ومع ذلك ، ومع هذه القناعة كلها ، كثيراً ما أتتني فترات كان

يساورني فيها الشك حول القيمة الحقيقية لهذا الذي أنا بصده .
فكنت أتساءل : أليس من المحتمل ان هذا الذي يُصرّ على إعمال
قلمه في الورق ، سنة بعد سنة ولا يكفّ ، أشبه بمن يحرث الرمل ،
ميلاً بعد ميل ، دون ان يتعظ ؟ هل رأى سنبله نمت او زهرة
أينعت ، دع عنك شجرة أثمرت ؟

في لحظات التشاؤم تلك ، كنت اذكر ما قاله لي صديق قديم
ونحن لما نبلغ العشرين ، وقد اصابتنا حمى الكتاب ، فنطالع
باستمرار ، ودرهماتنا القليلة نجتمعها معاً لنشتري بها كتباً نشترك في
قراءتها . في تلك الآونة كانت حمى الكتابة أيضاً قد أصابتنا ،
وأصابتني انا بشكل خاص . فإذا تشكيت له عن عدم رضاي عما
كتب ، قال : « أحسن ما يمكن ان يُقال ، قد تمّ قوله . واروع ما
يمكن ان يكتب ، قد تمّت كتابته . فلماذا تريد ان تكتب ؟ لماذا
تطلب وجع الرأس هذا ، وأمامك ملايين الكتب قد أنجزت لك
كل ما يمكن ان تفكر به او تتخيله ؟ وفرّ على نفسك العناء والقهر ،
وتمتع بروائع الحضارات كلها ، بالروائع التي اجهد الآخرون
أنفسهم بخلقها ، وأورثوها لك . . . » .

غير أنني لم أكن اقتنع ، على وجاهة رأيه . لأن النازع الداخلي
كان اشدّ دفعا لي من أي منطق ، ولم تكن بي حاجة لأن أعلل او
أحلّل هذا الدفع الذي كنت اجد فيه من اللذة والحياة ما يبّد
لحظات الشك في قيمته ، كلما استبدّ بي الشك .

ولا ريب ان ابا حيان التوحيدي ، الذي عانى ما عاناه من حرمان
وتهجير بسبب قلمه ، كان من الذين عرفوا الكثير من هذا الشك .

بل انه اعلن عن مشكلته معه ، حين قال ، ناصحاً ، مخاطباً كل من تنزع به نفسه الى الكتابة :

« لا تفصح عما تكون الكناية عنه أستر للعيب ، وأنفى للريب : فإن الكلام صلف تياه لا يستجيب لكل انسان ، ولا يصحب كل لسان . . . ومادته من العقل ، والعقل سريع التحول خطي الخداع . وطريقه على الوهم ، والوهم شديد السيلان ، ومجراه على اللسان ، واللسان كثير الطغيان . . . »

أي : لا تفصح ! فالافصاح مجلبة للخطر . وعالج ما تريد قوله بالكتابة ، سترأ للعيب ، ونفياً للريب . . . شغل الرقيب الداخلي ، وعلّق فوق عنقك سيف ديموقليس اولاً ، ثم تعامل مع عقلك ، هذا العقل الذي هو دوماً سريع التحول ، خفي الخداع وسهل الانزلاق نحو الوهم وطغيان اللسان . فخذ الحذر !

ولكن ابا حيان نفسه لم يأخذ بالنصيحة التي تبرّع بها للآخرين ، بل انه ما كان له ان يأخذ بها ، وهو يعلم انه انما انتهى إليها عن قهر ومطاردة . فسمح للسانه بطغيان الفكر والوهم معاً ، والإيغال في الإمتاع الذهني والموانسة ، بما يشبه التصميم على الانسجام مع قدر كتب عليه ، مهما تكن النتائج . وبذلك بقيت كلماته من اجمل واصدق ما نقرأ حتى اليوم .

مهما تشاءم المرء او تفاعل بشأن ما يكتب ، فإن الكلمة تأتي انبثاقاً من الأعماق ، كانبثاق الماء من الصخر ، لا بد ان يشق له مجراه .

واذا قيل بأن « القطرة على القطرة تكوّن سيلاً ، والسيل على السيل يكوّن نهراً » ، فإن الكلمة على الكلمة تكوّن فيضاً لا بد ان

تنبجس منه يوماً حياة ما ، حتى ولو كان مجرى الفيض على الرمال .
فما بالك اذا كان منسرح الفيض هذه الأرض العربية الشاسعة
بسهولها ووديانها وجبالها ، الملقى تربتها ببدورٍ مرّت عليها دهور من
الجفاف ، وآن لها اليوم ان تينع ؟

جدلية النقد والابداع :
من الخاص الى العام

أيام كنت في السابعة عشرة والثامنة عشرة من عمري ، وأنا أدرس الأدب والتربية في الكلية العربية بالقدس ، كان لي زميل أثير يدعى أحمد الحاج عبد الرحمن يشاركني وإشاركه الاهتمامات الأدبية ، فنقرأ الكتب نفسها بالعربية والانكليزية ونتناقش فيها . فوجدنا ان ميله كان في معظمه الى النقد ، كعملية فكرية يتمتع بمتابعتها ، بينما كان ميلي في معظمه الى الكتابة ، كعملية من خلق الخيال والعاطفة ، أحاول ان اضاهي بها الكتاب الذين كنا نقرأهم بحماس .

وكان استاذنا يومئذ ، أو أحد اساتذتنا المهمين والمؤثرين ، هو الدكتور اسحق موسى الحسيني ، وهو الذي بطريقته في دراسة وتحليل قصائد معينة ، ودراسة وتحليل « رسالة الغفران » للمعري بشكل خاص ، جعلنا نرى تداخل عمليتي النقد والخلق - الأمر الذي تأكد لدينا بقراءتنا بالانكليزية لكتابات شلي وكيثس ، حين وجدنا ان الشاعر لا يحجم عن مهمة النقد ، سواء أعالج كتابات الآخرين وأفكارهم او كتاباته هو وأفكاره . ومع ذلك ، بقي الفصل بين العمليتين متمثلاً في الفصل بين موهبة صديقي - الذي راح يقرأ العقاد وكولردج بكثرة - وموهبتي التي جعلتني اكتب على مطالعة المتنبي وشلي وجبران ، وعدد كبير من كتاب القصة في العالم .

ولكن ما ان ذهبت الى انكلترا لدراسة الأدب الانكليزي ، حتى

وجدت ان دراسة الأدب في الأغلب تعني نقد الأدب ، لا مجرد تاريخه ، وان التاريخ انما هو الخلفية التي تساعد الناقد في استيضاح المنقود بوضعه في سياق معين ، قد لا تكون له إلا أهمية ثانوية في ادراك معناه والتعمق في صورته ورموزه . وهكذا توجهت نحو النقد كأمر لا بد منه لفهم ما يجري في عملية الخلق ، طالباً ذلك التكامل الذهني والنفسي بينهما الذي وجدته في العديد من كبار الشعراء والنقاد الانكليز ، امثال درايدن ، والدكتور جونسن ، والكسندر بوب ، وويردزويرت ، وكولردج ، وشلي ، وكيتسن ، وماثيو آرنولد ، ووالتر باتر ، وأوسكار وايلد - صعوداً الى إزرا باوند ، وآي . آ . ريتشاردز ، وتي . اس . اليوت . وكان الأخير هو القدوة الكبرى لأبناء جيلي من طلبة جامعة كمبردج ، وفيه تتكامل شخصية الشاعر مع شخصية الناقد في تلك الصورة المطلقة للمبدع - وهو الذي كان يسحرني منذ البداية .

وكان المؤثر الشخصي الكبير الآخر ، في هذه الفترة ، الاستاذ اف . آر . ليفيس ، الذي كثيراً ما اثار زواجر الرأي والجدل حول طريقته وكتاباته . فقد درست عليه النقد ، وتعلمت على مجلته النقدية Scruting (« تمحيص ») ، وعن طريقه دخلت الى ما كان في الاربعينات حتى الستينات يدعى بالنقد الجديد New Criticism ، أيام كنا نفضل كلمة « الجديد » على « الحديث » ، لشعورنا منذ ذلك الحين بأن « الحديث » (الذي كانت بداياته الحقيقية في اواخر القرن الماضي) غداً مستهلكاً و« غير حديث » ، وان الجديد يبقى متصلاً بالماضي وهو ينطلق نحو المستقبل .

واذ انصرفت في معظم سني الاربعينات الى الرسم وكتابة الشعر والنثر بالانكليزية ، متأثراً ، بشكل خاص ، بجويس ، ولورنس ،

وأولدس هكسلي ، وفرجينيا وولف ، وتيارات الفن الحديث مهتدياً
بآراء ونظريات هربرت ريد ، فقد كانت حتى كتاباتي النقدية ،
القليلة نسبياً ، بالانكليزية ، وكان ما كتبت من نقد في الأربعينات
بالعربية ، على قلته ايضاً ، يدور معظمه حول قضايا الأدب
الانكليزي والفنون الغربية .

وكان مجيئي الى بغداد للتدريس في كليتها ، عام ١٩٤٨ ، هو
البداية لمرحلة فاصلة في حياتي الفكرية ، إذ جعلت أحول همّي من
جديد نحو الكتابة بالعربية ، وحول مواضيع الإبداع العربي -
مزاجاً ، كما كنت من قبل أزواج ، بين الكتابة كعملية خلق ،
والكتابة كعملية نقد ، جاعلاً العمليتين تصبّ كلتاهما في الأخرى
كأمر حتمي .

وعندما ذهبت الى جامعة هارفرد عام ١٩٥٢ ، في « زمالة بحث
في النقد الأدبي » ، درست على آي . آ . ريتشاردز ، ورياناتو
بوجولي ، وارشيولد مكليش ، وجاك بيتس ، وتعلمت الكثير
منهم ، وكان لهم جميعاً أثرهم في استمرارني بنهجي النقدي منذ
ذلك الحين(*) ، وهو النهج الذي راح يتضح في عشرات المقالات
والحوارات التي جمعت العديد منها في كتيبي النقدية المتواترة ، كان
اولها « الحرية والظوفان » (دار مجلة شعر ، بيروت ، ١٩٦٠)

(*) يطيب لي ان اذكر انه كان لي في تلك الدراسة زميلان عزيزان ، لمع اسماهما فيما
بعد ، هما المرحوم الشاعر الناقد توفيق صايغ ، والاستاذ الناقد الدكتور منح
خوري ، رئيس قسم الدراسات العربية في جامعة كاليفورنيا في مدينة بيركلي
لسنين عديدة .

وأخرها « الفن والحلم والفعل » (دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٦) . وسوف تصدر لي قبل نهاية هذه السنة ، عن دار رياض الرئيس للكتب في لندن ، مجموعة حوارات ودراسات نقدية جديدة بعنوان « تأملات في بنیان مرمري » - بعد ان صدرت عن دار المأمون ببغداد مجموعة من الدراسات التي كتبها بالانكليزية في السنين العشرين الأخيرة بعنوان « احتفال بالحياة » A Celebration of Life .

ويبدو ان تحركي فيما بين النقد والإبداع جاء تلقائياً ، بل ربما بشيء من دافع الضرورة ، لا لأنني وجدت التداخل بين الخلق والنقد أمراً طبيعياً فحسب ، بل ايضاً لأنني شعرت ان العملية الواحدة تقتضي الأخرى ايضاحاً لها ، او دفاعاً عنها . ففي كتابتي النقدية كنت ، ضمناً ، أمنهج للكتابة الإبداعية وطرائقها . ولعلني كنت أهيم نفسي مشروعياً ما اريد أن أكتبه ، وما اريد للآخرين ان يكتبوه . من المحتمل ان هذه العلاقة الجدلية بين النقد والخلق لم تكن على هذا الوضوح في ذهني في المراحل الأولى ، ولكنني جعلت أتبيّن منذ اواخر الستينات ، وبخاصة بعد فراغي من كتابة روايتي « السفينة » - وكنت في الوقت ذاته قد انتهيت من كتابة قصيدتي « خماسية الصيف » (صيف ١٩٦٩) ، التي نبهتني الى بعض القضايا الأساسية في مواقف الفكرية والنفسية .

لقد كانت العلاقة الجدلية قائمة في نفسي ، ربما دون وعي مني ، منذ ان بدأت الكتابة الجادة وأنا في الثامنة عشرة من عمري . وفي أثناء ذلك ، كان لتجربتي الفلسطينية دور كبير في فهمي لاسطورة تموز (بمعاني الفداء والخصب) ، وما تفرع عنها او اتصل بها من اساطير ، واصراري على استلهاهم مضامينها - مما تحقق في الخمسينات

واوائل الستينات في الكثير مما كُتب من شعر ونثر في العراق ولبنان وبعض الأقطار العربية الأخرى . والذي لا يعرفه العديدون هو انني ترجمت من كتاب جيمز فريزر « الغصن الذهبي » جزأه الأهم بالنسبة لنا ، « أدونيس او تموز » ، في عامي ١٩٤٥ و ١٩٤٦ في القدس - أي قبل مجيئي الى بغداد بأكثر من سنتين .

وتبقى العلاقة بين عملي مبدعاً وممارستي النقد علاقة « منطقية » ، وفي الوقت نفسه علاقة قاسية . فأنا عند الكتابة أحاسب نفسي حساباً لكان أقلّ عسراً لو لم يكن لي موقف نقدي واع . غير أنني راضٍ بهذه الرابطة الصعبة ، لأنها تساعد في محاولات الذهن فرض شكل ما على فوضى التجربة . والشكل عندي له خطورته ، ويجب ان يستمدّ قوته من الوحدة الضمنية التي هي جوهره الحقيقي ، بالمعنى الذي يتحدث عنه كولردج في كتابه « حياة ادبية » ، وعلى الأجزاء ، بدقائقها وصورها الشتية ، أن تتصل وتتصّبّ كلها في هذا الجوهر الواحد ، الذي يعطي العمل الفني تماسكه ، وطاقته ، واشعاعه .

ثمة لديّ مفهوم نظري في الأدب والفن تكامل على مرّ السنين عبر الدراسة والممارسة معاً . واحدى القواعد الأساسية في هذا المفهوم هي ان عليّ في النقد ان أفصل النصّ عن صاحبه ، وان استغوز هذا النص كمنجم أبحث عما هو ثمين ومحجوب في طياته يجب استخراجة . وأنا اشعر أنني في موقفني النقدي انتمي الى تقاليد متواصلة منذ القدم ، جئتُها من خلال معارف وآراء بقيت في

تسلسل وتنام مستمرين ، قد أبدأ بها بأفلاطون وارسطو واسترسل بين عشرات من المفكرين - فلاسفة ، وشعراء ، وروائيين ، وفنانين - جعلوا من تأملاتهم ومواقفهم نظريات تتواصل او تتقاطع ، ولكنها كلها تتطور وتتفرع باستمرار ، وتبقى مع ذلك تصبّ في القضية الواحدة الكبرى ، التي هي قضية تعبير المرء عن ذاته ، تأكيداً لإنسانيته ، وإغناء لها ، ودفاعاً عنها ، وذلك في أشكال حركية ، تتوالد بغزارة ، ولكن سماتها تبقى هي سمات الانسان في اروع صورهِ او اروعها ، وأبقاها اثراً وقوة .

هذه « القضية الواحدة الكبرى » ، كيف تتضح في عمل ما ؟ ما شأن الصور المجازية والكنائيات والرموز في إغنائها ؟ هل تشدّها جميعاً نواة تحتزن الطاقة التي بإمكانها ان تتفجر في ذهن المتلقي صوراً وأفكاراً وعواطف؟ هل يلعب الفكر الاسطوري ، او الميثوي ، دوره المهم فيها ؟ هل لها جذور نابضة في التاريخ ، القومي والبشري معاً ؟ واذا كان النقد ابداعاً ، ككتابة الشعر او الرواية ، هل يرى في قضيته الكبرى دفعاً لقضية الحرية بمعناها الأوسع ، بما في ذلك قضية الخلاص بمعانيه المتفاوتة ، وهو من اشد ما يجتذب الانسان في مسعاه وتفكيره وأحلامه ، وأين يراها ؟ وما علاقة ايروس وثاناتوس ، الحب والموت (بالمعنى الفرويدى واليونغى) ، بمحاولة الأديب والفنان قول ما يصعب قوله ، او ما هو محرّم قوله ؟ وما أثر ذلك كله في النهاية في تخلّق العمل الأدبي او الفني انتصاراً للانسان ، او صرخة من اجل الانسانية ؟ وهل تفعل القوى اللاواعية فعلها فيه ، فردية كانت ام جماعية ؟ وهل هو في النهاية يساهم في إضاءة ظلمة ما ، في تحقيق كشف ما ، مما يجعل له فعل ديمومة في النفس البشرية ، وبالتالي في المجتمع الانساني ؟

هناك بالطبع المقاييس الشكلانية الصرف ، التي يرافق تطبيقها هذا كله ، والتي يُعنى بها اليوم البنيويون على نحو خاص . وفهمها واستخدامها رهينان بثقافة الناقد وتعمّقه في معارف اللغة ومعارف الصنعة الفنية معاً - من الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني الى باختين وبارت وفوكو .

غير انني اؤكد ايضاً ان الذي يحكم الأمر في آخر المطاف هو شخصية الناقد نفسه ، ومقدار ما يملك من سحر الموهبة . واقول « سحر » الموهبة ، لأن تحليلها الى جزئياتها يكاد يكون مستحيلًا . اذن ، في مفهومي النقدي ، هناك الموقف ، والمعرفة ، والموهبة : هذه العناصر الثلاثة التي ، بتداخلها معاً حين تتوافر جميعاً ، تميّز صاحبها اذا اقنعتنا بأنها أدت به الى سبر أغوار في النص ، كما في الذات البشرية ، لكنت لولاها غائبة عنا .

من الواضح انني اوجز الأمر هنا ايجازاً شديداً قد يبلغ حد الخلل الذي لن تصحّحه إلا الاستفاضة بالتفاصيل .

كثيراً ما يسألونني :

« هل تأثرت في عملك النقدي بناقد او نقاد سابقين ، من العرب او غير العرب ؟ وفيم كان هذا التأثير ؟ »

طبعاً تأثرت . فالناقد كالفنان وارث لحضارة الانسان كلها ، وإلا فإنه لن يكون ذا قيمة تذكر . وقد تأثرت ، من حيث النهج

والرؤية ، بالنقاد الانكليز بشكل خاص . ولا بدّ ان اذكر ، اضافة الى الذين ذكرتهم آنفاً ، نقادا آخرين ممن عاشوا في هذا القرن ، أمثال جي ولسون نايت ، صاحب النقد الشكسبييري الفذ ، المعتمد على صور شكسبير الشعرية وقيمتها في اطلاق المعاني الأوسع والأشمل لديه ، وكريستوفر كودويل ، عبقري النقد الماركسي ، ومن الامريكيين ادموند ولسون ، صاحب كتاب « قلعة اكسل » (الذي نقلته الى العربية قبل اكثر من عشر سنين) ، وجون كرورانسوم ، أحد « النقاد الجدد » البارزين ، ومن الفرنسيين ، البير كامو ، وجان بول سارتر ، وغستون باشلار ، وبير ايمانويل .

في فترة المراهقة واول الشباب كنت معجباً بأحمد حسن الزيات ومجلته « الرسالة » ، وكان لطفه حسين في شتى كتبه ، وميخائيل نعيمة في كتابه « الغربال » ، اثر بقي عزيزاً في نفسي حتى اليوم . وكان لسلامة موسى ايضاً بعض الأثر عندي في يوم مضى . هذا بالطبع اضافة الى المؤثر المباشر الأول في رؤيتي الأدبية والنقدية وأنا دون العشرين ، الدكتور اسحق موسى الحسيني ، الذي سعدت بأبني درست عليه قرابة اربع سنوات حتى يوم تخرّجي من الكلية العربية . لقد ساهموا جميعاً ولا ريب في تغذية فكري حين اتخذت لنفسي المسار الذي سلكته ، رؤية واسلوباً ، طوال السنين التي ما عدت احصيها .

أزمة النقد ... أزمة النقد ...

أذكر ان احدهم ، قبل خمس وعشرين سنة ، أثار معي هذا الموضوع بالضبط ، متكلماً عن أزمة نقد وأزمة ابداع . فقلت له : « قد نتحدث عن أزمة الإبداع ونرجىء الحديث عن أزمة النقد » . أما اليوم فقد بتنا نسمع هذه العبارة بتكرار ممل ، وكأنما الوضع وضع انفراج فكري وذهني اصيب باختناق فوقعت الأزمة . وواقع الأمر ان لدينا ، كأدباء ومفكرين ، شعوراً بأن ما نتتجه من أدب او فكر لا يلقي ما يكفيه من دراسة او ردود فعل لكي يتقدم بوتيرة اسرع . ولعل هذا بالذات هو القصد من استعمال كلمة « أزمة » هنا .

غير انني لاحظت ان هذا ليس دائماً ما يدور في أذهان الغالبية ممن يستخدمون هذه الكلمة . لذلك بات موقفي ان الأزمة ليست في النقد ، بل لعلها في الإبداع نفسه . فالنقد لا يوجد في فراغ ، وانما يوجد مع لصيقه الإبداع . فإن شكاً أحد من قلة ما يرى من محاكمة لما يتحقق لدينا من كتابة ، مهما يكن نوعها ، فإني أرى انه يطعن ، ولو جانبياً ، في ان ما يتحقق من هذه الكتابة لا يثير لدى المفكرين قدرتهم على محاكمة ما يكتب .

والذي أراه هو اننا ، في ربع القرن الأخير ، بتنا نجد سيلاً من النقد الذي يفترض اصحابه انه دراسات في الشعر والنثر حول شعراء وروائيين لا أظنهم دائماً أهلاً لما يكتب حولهم بهذا المقدار .

وربما حظي بعضهم بمساحة نقدية لم يتمتع بها - حتى المتنبى . . .
فأين الأزمة هنا ؟ هل هي ازمة عقلنة وأحكام ؟

ما أعرفه من تاريخ الأدب ان النقد كان دائماً قليلاً بالنسبة الى ما
انتجه الشعراء والروائيون . وهذا صحيح عند العرب ، وهو
صحيح كذلك في الغرب . ومع هذا ، كان النقد قوة هائلة في تغيير
المواقف او تقويمها ، والدفع بأساليب ومحتويات القول في اتجاهات ،
ربما لم يكن الشعراء والروائيون انفسهم يفكرون فيها .

مع ذلك ، نردّد ان هناك ازمة في النقد !

أنا اذن لست من النائحين كل صباح على هذه الأزمة المزعومة .
ثمة دراسات تصدر بين آن وآخر ، كتباً ومقالات واطروحات ،
تقنعني بأن الجادّين من النقاد العرب اليوم يفوقون عدداً ، وقدرة ،
ما عرفه المجتمع العربي من نقاد ، في الحقبة الواحدة ، منذ عهد
المأمون حتى منتصف القرن العشرين . كل ما في الأمر ان مجتمعنا
اليوم في حالة خضّ عنيف ، والمبدع ليس بالضرورة دائماً هو سيّد
الموقف ، فناناً كان ام ناقداً . ولكنه موجود ، ومتحرّك ، ومؤثر ،
مهما يحاول حَمَلَةُ اقلام مزعومون النيل من حركته ، بل ووجوده ،
ودراسة نقدية جيدة واحدة - دع عنك اثنتين او ثلاثاً أو اكثر - في
مؤتمر مليء بالنطاح المجاني رأياً وانعدام رأي ، يؤيد تفاؤلي بشأن
النقد ، كما بشأن الإبداع ، رغم حالات خض المجتمع العنيف ،
اوربما بسبب منها بالضبط .

إن العمل المنقود مهمّ ، وهو المنطلق الأول في عملية النقد .
لكن هذا لا يتتقص من كون الناقد مبدعاً . ولا يجوز ان يقل إبداعه
عن مستوى المنقود . بل عليه ان يتمتع بمهوبة خاصة قد لا توجد

أصلاً في المنقود . وهي موهبة تتغذى بالمعرفة في اشكالها كافة . من هنا نجد ان الشعراء كثيرون والنقاد قلائل . فهناك ارسطو واحد ، فيما شعراء التراجيديا كثيرون . ولم يكن ارسطو اقل شأناً من سوفوكليس او يوربيديس ، بل كان له من المعرفة والذائقة والقدرة التحليلية ما لم يكن لدى اولئك الشعراء الكبار .

وعندما نتحدث عن النقد فلا يجوز ان نتحدث عمّن هو اقل من ذلك الرجل الذي امتزجت فيه انواع من قدرات لا تقل شأناً عن قدرات المبدع نفسه ، إن لم يتجاوزها . هكذا يكون الناقد في النهاية ضرباً من المعلم بمعناه الكلاسيكي الأصيل .

إن الناقد قد لا يعلم الشاعر او الفنان شيئاً . فموهبة الشاعر أو الفنان إجمالاً تلقائية ، تأتيه وحياً من السماء وتتمازج مع تجاربه في الحياة فيعطينا ما يعطي . وقد لا ينتبه الى ما يقوله الناقد ولا يهمله رأيه في شيء - وعداوته للناقد مشهورة . لكن الناقد يبقى مهما . والفنان في معظم الأحيان هو ما يقوله الناقد عنه . وهو - وإن لم يعلم الشاعر او الفنان شيئاً - يؤثر في المجتمع ويغيّر نظرتهم الى ما انتجه وينتجه وسوف ينتجه الشعراء والأدباء والفنانون . بهذه الطريقة يكون الناقد قد علم المبدع - ربما دون وعي منه - الكثير من صناعته ، ونبه المتلقي إلى ما ينبغي ان ينتبه اليه . هذا هو النقد الذي ارى فيه الحيوية الفاعلة التي هي جزء من ثقافة أية امة . وهذا هو النقد الذي اذا افتقدناه قد نرضى باطلاق كلمة الأزمة على افتقاده .

ومع ذلك ، لنا ان نكرر القول بأن المبدع قد لا يفيد كثيراً من النقد بشكل مباشر ، ولكنه يفيد من تجربة المبدعين الآخرين .

وبدون هذه التجربة ، يبقى معزولاً عن تطور الفن الذي يمشي هو في سياقه . ولكن لا نستطيع ان ننكر ان النقد يحاول ايجاد مسارات تُطمئن المبدعين الى ان ما يجددونه او يتمردون من اجله هو صحيح ، او انهم في المكان الذي سيدعم انطلاقهم نحو التجديد والإبداع . وتبقى قضيتا النقد والإبداع ، في النهاية ، متداخلتين ، سواء أفاد المبدع من الناقد ام لم يُفد .

والناقد يؤثر في المناخ العام الذي لا يستطيع المبدع الانفلات منه . وبما ان النقد قائم اصلاً على الإبداع ، فربما شَعَر الشاعر او الروائي او الفنان انه يتخطى الناقد ، او يسبقه ، وأنه لم يتعلم منه بقدر ما انطلق من آخر ما توصل اليه في اتجاه لم يكن يحلم به الناقد . هكذا ، على الناقد ان يعيد النظر في مواقفه ويحاول ان يكون على مستوى المبدع . الجدلية بين الاثنتين دائماً قائمة ، ولكن قد لا تكون صريحة : كلاهما يساعد الآخر .

هناك ظاهرة لها اهميتها برزت في الأدب الأوروبي خلال القرنين الاخيرين ، وفي الأدب العربي خلال السنوات الخمسين الأخيرة . وهل ان المبدع كثيراً ما يكون هو الناقد . فهو إذذاك يبني نظريته الأدبية على إبداعه الشخصي ، فيأخذها عنه الناقد الذي لا يبدع ، ويطورها .

في آداب الغرب ، نجد ان شلي وكيثس وبودليير وبو واليوت وسارتر وباوند كانوا في الواقع نقاداً ومبدعين معاً ، بحيث يصعب الفصل بين ابداعهم ونقدهم . وفي العالم العربي لدينا اليوم شعراء كبار استطاعوا ان يكونوا نقاداً - ولعلنا نذكر ان الشاعر خليل حاوي كان استاذاً للنقد الأدبي في الجامعة . ولقد اضطر الناقد في السنين

الأخيرة الى الاطلاع على ما يكتبه الشاعر او الروائي نقدا لصناعته لكي يسترشد في موقفه من الابداع الجديد ، او في تطبيق بعض مصطلحه النقدي .

غير ان الكثير من المصطلح النقدي الحديث متصل بالفكر الفلسفي . وبتباين المدارس الفلسفية ، يتغير المصطلح النقدي ، او يتوالد ، ويطالبنا بمتابعة تغيّراته وتطوراته ، هذا ما نجده في الفكر الاوروبي منذ ارسطو ، الى النهضة ، الى عصرنا الراهن - والمصطلح النقدي ، في اوج ازدهاره ، كان ايضاً متصلاً بالفكر الفلسفي العربي . وهذا يعني ان المصطلح النقدي يتنامى في اطار من الفكر المعرفي . وما لم يتأمن هذا الإطار ، فإن المصطلح النقدي يبقى كلمات نستوردها وقد لا تحدث لنا إلاّ البلبلة . فإذا لم توجد النهضة العربية فكراً فلسفياً ومعرفياً اصيلاً تكون جذوره في أعماق التجربة العربية التاريخية ، وفروعه في تجربة امم الأرض اليوم ، بقينا في اضطراب دائم من حيث اللغة النقدية نفسها التي يجب ان تعتمد مصطلحاً نقدياً دقيقاً ومتماسكاً .

قبل جيل من الزمن تفتّش في العالم العربي النقد الايديولوجي . بعض هذا النقد ما يزال قائماً ، وهو يعتمد على مواقف ايديولوجية مسبقة تحدّد موقف ولغة الناقد او الدارس ، حتى وان كان العمل المنقود لا يتحمل هذا الموقف وهذه اللغة .

هذا النوع من النقد وفد اليّنا من بعض المدارس الأوروبية . وفجأة تطور الأمر معنا ، فبتنا نجد اليوم نقداً يخرج على النقد الايديولوجي خروجاً كلياً . وهذا هو النقد اللفظي ، او اللغوي ، او البنيوي . وهذا الاتجاه الجديد يتميّز ببراعة خاصة مع قدرة

تركيبية / تحليلية ، مذهلة ومثيرة احياناً بتتائجها - ولكنها تكاد تجرد العمل المنقود من صفته الانسانية بتركيزها على التقنية والتركيب الشكلي بصورة مطلقة ، اعتمادا على النص نفسه .

وكان بعض النقاد في الغرب قد توصل قبل ذلك الى طريقة تعتمد النص ايضاً ، ولكن بأسلوبها ، سمّوها « النقد الجديد » (الذي اشرت اليه سابقاً) . وهي مدرسة تأثرت اصلاً بالشاعر تي . اس . اليوت والناقد آي . آ . ريتشاردز ، ثم نماها عدد من النقاد الامريكيين مثل آلان تيت ، وجون كرو رانسوم ، وارشيالد مكليش . وكان هذا النقد الجديد يتقصد ، في مصطلحه وتوجهه ، محاسبة النص -فمصولاً عن صاحبه . ولكن باستغوار أبعاده المتصلة بالنفس البشرية وتراكمات تجربتها منذ عهودها البدائية . فكانت السمة السيكولوجية والسمة الميثولوجية من اهم سماته . وتأثر دعائه بنظريات فرويد ويونغ وفريزر . غير ان هذه المدرسة التي فصلت النص عن صاحبه اعطت النصّ شمولية انسانية وقرنت بينه وبين طاقته اللغوية كمرجعية اخرى تساعد في استغوار النفس البشرية .

إلا أن ما جرى في النقد الذي بدأ يتبلور منذ اواخر الستينات حتى اليوم في البنيوية ، والتفكيكية ، هو ان مرجعية النقد اصبحت هي مرجعية النصّ نفسه ، دونما عودة الى اسلوب البحث الذي كان مشبعاً بالتحليل النفسي والرمزي و . . الميثولوجي ، والذي يفترض التركيز دوماً على الذات التي كانت هي اصلاً مصدر الحداثة في هذا القرن . وهكذا جاءنا مصطلح نقدي جديد بلغة زعزعت اللغة التي كنا قد اخذناها من قبل . وبما اننا لم نوجد الفكر الفلسفي او المعرفي الذي قام عليه ذلك المصطلح ، بدت الكلمات والمفاهيم الوافدة

كأنها زرع لعضو جديد في جسم قديم لا نعرف مدى قدرته على قبوله واستيعابه في حياته .

إن المصطلح النقدي في الحضارة مصطلح تراكمي ، يجب ان يتصل بعضه ببعض . والتضادّ البادي بين أجزائه قد يكون جزءاً من حيويته . وهو في الوقت نفسه ، شأن حضاري ، بمعنى انه يصل الحضارات كلها معاً بحيث يستطيع ان يكون ذا مغزى فاعل لكل ابداع مهما كانت هويته . لكننا نرى ان هذا التواصل لم يتحقق لدينا حتى الآن على نحو متماسك ومتنامٍ ، لأن التراكم غير موجود كما ينبغي . وهكذا نبقي في حالة انتقائية ، وليس لنا إلا ان ننتظر تحقيق ذواتنا على نحو ابداعي ما ، عبر فكر فلسفي ومعرفي يهيء الاطار من ناحية لتراكم المصطلح النقدي ، بحيث يصبح فاعلاً في ما نبدع ، ويهيء الاطار من ناحية أخرى للتراكم الإبداعي ، بحيث يصبح فاعلاً في توليد الفكر النقدي .

عشق ، ولكن من نوع اخر

نتحدث احياناً عن اختراعات الانسان المذهلة عبر العصور ،
ونسى دائماً ان الاختراع الوحيد الذي هو أعظمها جميعاً ، ذلك
الاختراع الأكبر الذي جعل تقدّم البشرية ممكناً بوضع تراكم المعرفة
تحت تصرف الانسان في كل لحظة ، هو هذا الذي لعله ارخص
الاختراعات كلها كلفة ، وأقربها الى اليد ، وأغزرها فائدة :
الكتاب .

وإذا كانت طفرة الانسان النوعية الأولى في اتجاه الحضارة هي
اختراع الكتابة ، على الطين او على ورق البردي ، فإن طفرة
النوعية الثانية كانت اختراع الكتاب المطبوع بشكله الحالي . فقد
قضى الكتاب على احتكار القلّة للمعرفة ، ويسرّها لكل فرد من
أفراد المجتمع ، وفتح آفاق الدنيا امام كل ذهن ، وأغرى الانسان
بالتعمق في اسرار الطبيعة ، والكينونة ، مضيفاً الكشف الى
الكشف ، والرأي الى الرأي ، حتى بات في مقدور الانسان ان يرقى
بعلمه عن طريق الكتاب الى مصافّ من كان يعتبرهم ، في عصوره
البدائية ، القوي التي تتحكّم بمصيره .

ولكننا ، وقد غدا الكتاب في حياتنا اليومية بأهمية الماء والهواء
والغذاء ، جعلنا نأخذه كأمر مسلّم به ، فنسى خطورته ، وكثيراً ما
نغفل عنه ، كما لو اننا نغفل عن الهواء الذي نتنفس ، ونعامله وكأنه
أقلّ شأنًا من شيشين من الكباب او نصف دجاجة مشوية في التنور .

وقد رأيت حوانيت كانت تبيع الكتب ، فخر اصحابها ما
استثمروه فيها من نقود ، او لم يكسبوا بالمقادير التي توقعوا ،
فحوّلوها الى مطاعم سندوش وفلافل - واذا النقود تدفق عليهم دفق
السيول .

وكم تمنيت لو انني ارى يوماً ما هو عكس ذلك ، فأجد صاحب
مطعم ، وقد أثرى من اشباع بطون الناس ، يحوّل المطعم الى
مكتبة ، أملاً في اشباع عقولهم . . .

تأثيري بقصة اشبه بالحلم فكّرت في كتابتها منذ اكثر من
اربعين سنة ، ولم اكتبها حتى اليوم . وهي عن رجل كان يعشق
الكتب ، اردتها رديفتم لقصة اخرى عن رجل كان يعشق الموسيقى
(التي فعلاً كتبها فيما بعد) . وخلاصتها ان رجلاً ، بمبلغ قليل من
المال ، اشترى بقعة نائية على كتف عال لثلة صخرية ، مشرفة على
وادٍ كثير التعاريج والشعاب ، وبني عليها فندقاً جميلاً يجتذب من
الناس اولئك الذين يريدون الاختلاء بالطبيعة البعيدة عن ضوضاء
المدن ، طلباً للتعرق في ذواتهم والتقرب من ربهم ، مقابل اجور
معقولة . وكان ذلك جزءاً من خطة وضعها لنفسه . فهو ينفق
معظم ربحه على كتب يشترها بالمئات ويستوردها من كل بلد ،
ويحفظها في الصناديق في احدى غرف هذا الفندق . وفي بضع
سنوات تجمع لديه من المال ما يكفيه اخيراً لأن « يصفى » الفندق ،
ويحوّله الى مجموعة صوامع ، رتب فيها الكتب على رفوف لا
تنتهي ، وجعلها داراً مفتوحة لكل من يريد ان يقرأ ويكتب وهو
مشرف على مجالي الصخر والشجر ، شريطة ان ينتهي في ما يكتب
الى مؤلفٍ يزيد من حسن الانسان بروعة الوجود . . .

لم اكتب القصة لأنني ، وأنا في اواسط العشرينات من عمري ، كنت اعلم أنها غير معقولة ، وأنها فترة مستحيلة ، كأني حلم . الى ان اكتشفت ذات يوم ، في ربيع عام ١٩٧٦ ، ان في « برية » من اجمل ما خلق الله من براري كاليفورنيا ، قرب مدينة بالو آلتو ، هناك على رأس رابية أغدقت الطبيعة عليها هباتها ، مؤسسة تشبه بالضبط ما حلمت به وأنا فتى غرير ، يقيم فيها الباحثون ، يأكلون ويشربون لوجه الله ، منصرفين بكامل حريتهم الى الكتب الكثيرة التي يقرأونها وتلك التي يكتبونها . وهناك وجدت صديقي العزيز ادوارد سعيد وهو منكب على تأليف كتابه الفريد الذي اشتهر كثيراً فيما بعد ، « الاستشراق » . ووجدت حوله عددا من المفكرين ، وقد انصرف كل منهم الى تأليف كتاب لعله لا يقل أهمية عما انتهى صديقي اليه . . . اذن ، لم تكن فتزقي مستحيلة بالقدر الذي حسبت ! فلاستمر في الحلم . . .

كثيراً ما يبادرني زائر يراني في داري محاطا بالكتب ، فيسألني بشيء من الدهشة : « هل قرأت هذه الكتب كلها ؟ ! » وقد تعلمت مع الزمن ان اجيب : « لقد اطلعت عليها كلها » . فالكتاب ضرب من العشق ، والعشق الواحد هنا ينافس العشق الآخر ، مطالباً بوقتك وعنايتك . ولكن رد فعل العاشق مع الكتاب يتخذ اشكالاً متفاوتة ، والمرء يتذكر مقولة فرنسيس بيكون المشهورة : بعض الكتب وُجد لكيما يذاق ، وبعضها لكيما يُتلع ، والبعض القليل لكيما يُمضغ ويُهضم - ليتمثله المرء في كيانه الى الأبد .

وأذكر ما قاله تي . إي . لورنس عن أيام تلمذته وهو طالب في أكسفورد ، من ان مكتبة كليته كانت تحوي قرابة مئة الف كتاب ، وفي ثلاث سنوات من الدراسة « تعرّف عليها جميعاً » . هذا « التعرّف » على الكتاب هو اساس الكثير من المعرفة ، وهو الذي يدلنا على الاتجاه الذي علينا ان نسير فيه كلما طلبنا المزيد من اي علم او فكر او أدب . لنا ان نذوق الكتاب ، او نبتلع بعضه ، او نمضغه ونهضمه على رسلنا - وفي كل الأحوال نحن انما نعيش عشقاً لعله هو وحده ، من دون ضروب العشق ، لا تكتفي منه النفس ، ولا يملّ العقل او الحسّ .

لربما كان من حسن حظي انني نشأت في بيت ليس فيه إلا بضعة كتب حصلنا عليها ونحن صغار بشق النفس والإدخار الصعب . فلما دخلت الحياة الجامعية في انكلترا ، وأنا مبتلي بعشق الكتاب ، كان عليّ ان اشترى الكتب بالجملة ، بالعشرات ، فأقع من اجلها في مآزق مالية ، تماماً كمن ينفق « حاله وماله » على امرأة استبدت بعقله وعواطفه دون رحمة - مع الفارق : وهو ان هذا المعشوق قد يجرمك الطعام لبضعة ايام وليالٍ كلّ مرة ، ولكنه يغذّيك عقلاً وعاطفة طوال عمرك ، ويبقى رصيذاً لك ان تعتمد عليه دائماً ولا تخيب . وفي بحر سنوات قلائل ، وجدني محاطاً بكتب اخترتها جميعاً بنفسي واحداً واحداً ، أنقلها قبل ثيابي اينما ذهبت برضا وحماس ، مع انها أثقل متاع ينقله الانسان في ترحاله . ولها الحق في ان تكون كذلك : أليست هي التي تحمل خلاصة حكمة الانسان ، تاريخه ، تطلعاته ، تباريحه ، وجوهر كينونته ؟

كلما أقيم معرض للكتاب ، تمنيت لو ان هناك معارض دائمة للكتب ، وليس معارض تقام لمجرد اسبوعين او ثلاثة ، وأنا أعلم ان المعرض من طبيعته ان يكون مناسبة حولية ، ومحددة بزمن قصير ، لكي تبقى الاثارة في أقصاها ، والإقبال على أحره . غير ان الرغبة في التقيب والتقليب بين الكتب وهي في اكداس وتنوع ، وقد اختلط حديثها في قديمها ، زاهيها في قاتمها ، معلومها في مجهولها ، نادرها في مألوفها ، رغبة لا يسهل ارضاؤها في أيام ، وهي الرغبة التي كانت تجد متنفساً لها على امتداد السنة حين كانت هناك اسواق تكدس فيها الكتب المستعملة والمخزونة منذ القدم على مصاطب تمتد مع دكاكين الوراقين (التي ما عادت الآن تقدم إلا القراطيس - وما القراطيس إلا الأوعية الفارغة في انتظار ما سوف قد يملأها) .

كانت سوق السراي ببغداد « مرتعاً » جميلاً من هذا الطراز في يوم مضى ، وكذلك كانت اسواق مثلها في مدن العالم الكبرى ، حيث تشتهر اربعة معينة بما يتراكم تحت سقائفها من كتب نادرة ، وصور ، ومخطوطات ، مما يتسرب اليها بين حين وآخر من مكاتب مات أصحابها ، او افلسوا ، او ضجروا ، او ارادوا استرجاع شيء مما انفقوه على ولهم الكتبي-القديم . ومن أشهرها مصاطب الضفة اليسرى في الحي اللاتيني بباريس . وانا لن انسى المصاطب التي كانت تنصب كل يوم خميس في ميدان سوق البلدية في مدينة كمبردج ، أيام تلمذتي هناك ، وقد تزامت عليها كتب نادرة ونفيسة من مطبوعات القرن الماضي او اوائل هذا القرن ، او كتب فنية ذات طباعة خاصة ، او مجموعات كاملة لهذا الكاتب او ذاك ، تباع جميعاً بأسعار زهيدة ، ويبدو ان بائعها يعرفها واحدا واحدا وهو يغريك

بها ، رغم ان الذي يهّمه في نهاية المطاف هو الشلنات القليلة التي سينالها كسباً حلالاً من تجارته المشروعة .

وهذا يعود بذاكرتي الى مقال ممتع لناقد انكليزي من نقّاد القرن الماضي ، هو وليم هازلت ، يصف فيه وقوف عشاق الكتب عند هذه المصاطب ، وهم يقَلّبون الصفحات ، ويطيّلون الوقوف ليقرأوا بمتعة وتلذذ فقرة هنا وفقرة هناك في كتب لا يملكونها . ويصفهم بأنهم سُراق المعرفة ، ويقول ما معناه : إن سرقة المعرفة هي السرقة المشروعة الوحيدة في حياة المجتمع ، وما أجملها طُعماً من أصحاب المكتبات تشجيعاً للزبائن على الشراء !

كانوا يومئذ ، كما كنّا الى عهد قريب ، أناساً يتريّضون على مهل ، ويتزهون سيراً على الأقدام ، ويتوقفون عندما يجلو لهم التوقف ، والمكتبات ومصاطب الكتب محطات استراحة للجسد وانعاش للذهن . وكانوا يسخون بالوقت على أنفسهم اذا تحدّثوا ، وقد جعلوا من الحديث فناً له اصوله واساليبه في الاسترسال ، ويحققون به متعة فكرية واجتماعية معاً ، كما يسخون بالوقت على أنفسهم اذا قرأوا . أما اليوم ، فإننا أناس كُتبت عليهم السرعة في كل شيء ، لاسيما في الذهاب من مكان الى آخر ، وما عدنا نسير على الأقدام للتريّض او الحديث . إنّما نحن نركب السيارة اينما كنا لنبلغ منازلنا بها بأقصى العجلة ، لكيما نستلقي بسرعة على مؤخراتنا أمام شاشة التلفزيون ، ونسلم قوانا الفكرية رهينة لآلة نتوقع منها اثاره ما ، ولا تعطينا إلا المزيد من التوقع الذي لا يؤدي إلا الى الخيبة والملل . اما الكتاب ، فقد راح ضحية التلفزيون ، عندنا كما عند الغير ، ولكن عندنا اكثر مما عند الغير .

وهذه ظاهرة تستحق التأمل . فالتلفزيون في معظم دول الغرب يتمتع بقنوات اكثر عدداً مما لدينا ، وبمراحه أشد تنوعاً ، وأعمق تشويقاً ، وقد يستمرّ البث طوال ساعات النهار والليل . ومع ذلك فإن الكتب في كل قطر هناك تصدر بالآلاف كل سنة ، وبيع العديد منها بعشرات آلاف النسخ وربما بمئات الآلاف ، وترى الرجال والنساء ، كباراً وصغاراً ، في : الحفلات وعربات المترو منهمكين في قراءة الكتب - وهم الذين اصلاً اخترعوا « كتب الجيب » ، لكي توضع في جيوبهم عندما يخرجون لغرض ما ، فتبقى ميسرة للرجوع ، اليها في كل لحظة وفي كل مكان . . . وهم ايضاً يتذمرون اليوم من سطوة التلفزيون على أذهان الناس ، ولكنهم ما زالوا متعلقين بالكتاب ، مهما قلت نسبة مشتري الكتب عما كانت عليه فيما مضى ، فيما يقولون .

وهذا كله يدفعني الى الترحم على أيام مضت ما كنت اخرج فيها من الدار إلّا وفي يدي (او جيبي) كتاب . أقرأ ماشياً ، وأقرأ ركباً ، وأقرأ منتظراً ، وأقرأ ايما وقفت او جلست . . . ومع هذا فما أظنني أيامئذ عشت لحظة من حياتي ، حلوها ومرّها إلا بشهية وغزارة . وكان الكتاب ، بشكل ما ، هودوماً بعض المحرّك ، ان لم يكن المحرّك الأكبر ، في ذلك كله ، او في معظمه .

قد أبالغ احياناً ، اذ أتحدث الى صديق ونحن نتأمل كتبي ، فأقول ان الذي منها « خرج ولم يعد » ، قد لا يقلّ عنها عدداً ، كلّ من جمع كتباً يعرف القول الشهير : « غيبي من يُعير كتاباً ، وأغبي

منه من يعيد الكتاب المعار . وقد رأيت اناساً وضعوا هذا القول شعاراً في مكباتهم ، لكي يؤكدوا رفضهم إعارة كتبهم . غير انني منذ بداية حياتي الفكرية لم يقنعني هذا القول ، وكنت اعير كتيبي لكل من يطلبها ، عملاً بمبدأ شيوع المعرفة ، على ان أذكره بضرورة إعادتها ، وكل مرة افعل ذلك ، وترى زوجتي الزائر يخرج متأبطاً كتاباً او اثنين او اكثر ، تقول : « لن تتعلم ! أنتظن ان هذه الكتب ستعاد ؟ » وتمهز رأسها ياساً من عدم قدرتي على التعلم من التجربة المرة . فمقابل كل واحد اعاد الكتاب الذي استعاره ، هناك عشرة لم يعيدوا ما استعاروه ، وتكرر قصتي معهم .

لعل السبب الأول في عجزني عن الاتعاظ في هذا الأمر ، هو انني ايام كنت طالباً في الكلية العربية ، في السنة التي أقمت فيها داخليا لدراسة علم التربية بعد شهادة « المتريكوليشن » ، عُيِّنت أميناً لمكتبة الكلية . فقد كنا يومئذ اثني عشر طالباً « مختاراً » ، سلَّمت العمادة كلاً منا مسؤولية من مسؤوليات الكلية ، وكانت مسؤوليتي ، اضافة الى كوني « عريف » الردهة ج ، وهي اكبر ردهات النوم ، الإشراف على المكتبة ومجموعة الاسطوانات الموسيقية ، وأفدت من الاثنتين فائدة كبرى . فكنت اغري الطلاب باستعارة الكتب - فضلاً عن قراءتها في قاعة المطالعة - والإصغاء الى الموسيقى الكلاسيكية حين نتعب من القراءة ، وأنا اول من يقرأ ويُصغي ! ويبدو ان ما فعلته تلك السنة غرس في فكرة (وفي نفسي فيما يبدو تربة مهياة لازدهارها) مجملها : أن الكتاب للجميع ! ولكنني فيما بعد عانيت ، وما زلت أعاني ، من عقوق كل من يستعير كتاباً ولا يخلو من سوء النية ، مسبقاً او لاحقاً ، للاحتفاظ به .

كنت احياناً أسجّل في ورقة اسم المستعير وعنوان الكتاب وتاريخ الاستعارة ، ولكنني سرعان ما أضيّع الورقة . . . بل ان هناك اوراقاً وقّعها المستعيرون مع الوعد باعادة الكتاب ، ولكن تواقعهم لا تساوي قيمة الورقة التي وقّعوا عليها . وبين حين وآخر تطفو على السطح بين اكداس اوراقى صفحة كُتِب عليها ، مثلاً : « أنا فلان الفلاني ، استعرت الأعداد التالية من مجلة شعر ، وسوف اعيدها جميعاً عند فراغي من مطالعتها ، كذا ، وكذا ، وكذا . . . » ثمانية اعداد ، وربما اكثر ، من مجلة اعدادها اندر من الكبريت الأحمر . وأرى التاريخ قرب التوقيع ، واذا هو ، مثلاً ، نيسان ١٩٧٢ . . . ومع انني ارى هذا الصديق بين حين وآخر ، فإنني دائماً أنسى ان أطلبه بما وضع عليه توقيعه الكريم . وقد أمسى من شأني ان أطلب كتابا اعرف مكانه على رفوفي - وهي « مخربطة » جدا ، يختلط فيها العربي بالانكليزي ، والحديث بالقديم - فأجد انه ليس هناك . ولعلني اذكر حينئذ من هو الذي استعاره في زمن مضى ، ولكنني في الأغلب لا أذكره . . . فليهنأ به إذن سارقي !

وهنا تحضرني قصة تروىها الصديقة العزيزة الشاعرة الكبيرة فدوى طوقان ، مفادها أن بعد نكبة ١٩٦٧ جاءها الى نابلس زائران من فلسطين المحتلة عام ١٩٤٨ ، وبعد اللقاء الحار والحديث الطويل ، استعرضا الكتب المصطفة على رفوف مكتبتها ، فوقعت عين أحدهما على كتابي « الحرية والطوفان » ، والتمس اليها ان تعيره الكتاب . وبعد تردّد وممانعة ، ووعده وعهد بارجاعه ، وافقت ، وأخذ الزائر الكتاب ، وخرج مع صديقه - ولم يعد ، حتى اليوم ! ويوم التقت الشاعرة فيما بعد بزميله وذكرته بما حدث ، أخبرها انه عندما خرج مع الشخص الذي استعار الكتاب قال له ، وهو

يتصفحه ولعابه يكاد يسيل عليه : « أجنوناً انا فأعيد إليها هذا الكتاب !؟ »

وقد وصف لي شاعر ، يوم تعرّفت به لأول مرة في القاهرة ، تعلّقه قبل سنوات بكتابي « الرحلة الثامنة » ، الذي وجدته في مكتبة عامة . لم يستطع ان يصرف ذهنه عن هذا الكتاب المطبوع في بيروت ، والذي كان ، لسبب ما ، ضمن مجموعة المؤلفات والمراجع التي تحظر إعارتها فتقرأ فقط في قاعة المطالعة . وانتهى به الأمر ، بعد ان تردّد على المكتبة عدة مرات لقراءة « الرحلة الثامنة » ، ان دسّه تحت قميصه في غفلة عن أمين المكتبة ، وخرج به وقلبه يدق دقاً عنيفاً يكاد يفضحه . . . وقال انه ما زال يحتفظ بالنسخة المسروقة ، ويعتز بها . ولم يجد في مكتبات القاهرة نسخة من الكتاب يعوّض بها مجموعة المكتبة العامة . ووعده بأن أرسل إليه نسخة من بغداد ، عسى ان يتسلل بها الى رفوف هذه المكتبة ، وتساعده على وفاء دين مستحق !

ومن أطرف ما وقع لي في هذا السياق أنني ، إذ كنت أمشي في الأسواق القديمة من مدينة عربية أزورها لأول مرة ، في اواسط السبعينات ، جاءني شاب وبادرني بالتحية والحديث ، قائلاً إنه عرفني من صوري المنشورة في المجلّات ، والأكثر من ذلك هو انه يعرفني من كتبي ، قائلاً إنه يقنني العديد منها . مما سرّني بالطبع .

وقد رافقني بعض المسافة ليعينني في بعض مشترياتي ، ووجدته ذكي الكلام وسريع النكته . وبغته ، حين احتججت على أحد الباعة مازحاً بأن بضاعته غالية ، قال لي صديقي الجديد : « وأنت ايضاً يا استاذ ، كتبك غالية » . فأكدت له ان السعر يقرّره الناشر

وليس المؤلف ، اعتماداً على كلفة الطبع . وأضفت : « المهم أنك اشتريتها » . فضحك وقال : « لا ، أنا طالب معدم ، فمن أين لي ان اشترى كتبك ؟ لقد سرقتها كلها ، واحداً واحداً ! » .

ثم قال : « والمشكلة هي ان بعض كتبك كبير الحجم ، ويصعب دسّه في داخل نطاق البنطلون . . . مثلاً ، كتابك « ما قبل الفلسفة » ، لم أفصح حتى اليوم في اقتنائه ، لأنني لم أفصح في إخفائه داخل نطاقتي - وأموت خوفاً من الفضيحة إن أنا حاولت واكتشف امري . . . ولكنني لم أقطع الأمل بعد » .

ضحكت ، ووعده بنسخة من الكتاب ، ولا اذكر إن كنت فعلاً ارسلتها اليه . إنما المهم ، أنه اليوم من الكتاب المبرزين فكراً واسلوباً ، وهو الآن يضيف كتباً من تأليفه او ترجمته الى المكتبات ، ولعل كتبه تغري الطلاب المعدمين بسرقتها ، حلالاً او حراماً ، سواء بسواء .

وفي اوائل الستينات دُهشت حين جاءت إحدى صديقات زوجتي تطلب رأيي ، وفي يدها مقالة كتبتها بالانكليزية عن موضوع يتصل بالأدب الانكليزي ، وطلبت إليّ ، بوساطة من زوجتي ، مساعدتها فيها . وعلمت يومئذ انها ، وهي السيدة المتزوجة والمرفهة الغنية عن العمل ، وهي في اواخر الثلاثينات من عمرها ، قرّرت استئناف الدراسة رغم الانقطاع الطويل - ولم تكن آئذ لتحسد على معرفتها للانكليزية . فساعدتها ، واقترحت عليها قراءة هذا الكتاب ، وذلك . وكان عليّ بالطبع ان اعيرها كتباً من مكتبتي ، وأنا كثير الشك في قدرتها على الاستمرار في دراستها .

غير أنني أخطأت الظن بها . فالزيارات تكرر ، وتوالت

المواضيع ، يوماً عن كيتس ، ويوماً عن شكسبير ، ويوماً عن اليوت . . . خرج . والكتب تخرج من مكتبي بالجملة تباعاً ، بعضها يعود ، واكثرها لا يعود . وفجأة انقطعت زيارات صديقة زوجتي . . . لقد حصلت على الماجستير ، وسمعنا أنها في انكلترا تدرس للدكتوراه ، وبعد سنوات بلغنا انها حصلت على الدكتوراه ، بعد ان كتبت اطروحة ناجحة لاحدى الجامعات الانكليزية ، فأثنينا جميعاً على صلابة ارادتها وعلو همتها . أما كتبي ؟ فلم تعد إليّ . ولو ان أسفي كان على ان الدكتورة نفسها لم تعد الى بغداد .

قصص عدّة كهذه تحضرني ، ولا اكنم فرحي بها ، رغم كل شيء . ما نفع الكتاب إن هو بقي مطوي الصفحات ، وتراكم عليه غبار الزمن ؟ فالمهم في هذا كله ، لا أن تزداد الكتب عدداً فحسب ، بل انتشاراً ايضاً . وأهم من هذا وذاك ، بالنسبة لي ، ان يتحقق ذلك الحلم الذي راودني أيام المراهقة ، وأنا اقرأ الكتاب تلو الكتاب تحت الأشجار المورقة او في ضوء مصباح نفطي ، ان اقدم لمكتبة العالم على مرّ الأيام كتابين او ثلاثة تبقى حية فاعلة بين أيدي قرائها : قطرتين او ثلاثاً من ماء عذب تضاف الى نهر المعرفة الجاري وثيداً في ثنايا التاريخ ، ذلك النهر الذي تنهل منه البشرية ما يغذي حياتها ، ويصون عافيتها النفسية - وهي المهتدة دوماً بالانبيار والسقوط على أيدي أعداء المعرفة والحياة .

الترجمة والنهضة العربية الحديثة

قبل كل شيء ، لا بد لي من القول كم يسعدني ان اكون اليوم بينكم ، لأساهم في بعض نشاطكم الثقافي . ولا بد لي من القول كذلك ، إن الأخوة الأفاضل المسؤولين عن المجمع الثقافي هنا(*) غمروني بلطفهم إذ تابعوا مسألة مجيئي اليكم أشهراً طويلة ، ليضمنوا ما كنت انا شديد الرغبة فيه ، وهو زيارة مدينتكم الجميلة التي أتابع أخبار تطورها منذ سنين ، هذه المدينة المتألقة التي باتت درة أخرى في قلادة المدن التي تزهبها الأمة العربية ، وتفخر العالم بها في كل مكان .

ونحن في هذا العصر إذ نبني مدننا الكبيرة ، أو نعيد بناءها من جديد ، فإننا نسعى الى اعادة الأمة الى مكانتها الأصلية في السياق الحضاري العريض الذي لا يمكنها من التحكّم بمقدّراتها هي فقط ، بل يعطيها ايضاً دورها المشروع في المساهمة في التحكّم بمقدّرات المجتمع الدولي الفاعل في تطوّر التاريخ .

والثقافة عامل اساسي في كل هذا ، بل لعله في التحليل الأخير العامل الأهمّ ، لأن الثقافة هي التي تحدّد هويّة الأمة على حقيقتها ، وتبرز وجهها بين شعوب الأرض .

(*) في أبوظبي ، الامارات العربية المتحدة ، ربيع عام ١٩٨٩ .

ولن يكون غريباً ، اذا سلّمنا بهذا ، أن نتحدّث اليوم عن الترجمة وأهميتها في النهضة العربية الحديثة ، ونتخطى في الحديث عنها حدودها القاموسية وقواعدها اللغوية .

إننا بحكم الضرورة نضع الترجمة والمترجمين في إطار اكبر وأهمّ من ذلك بكثير ، هو إطار الثقافة ، وما ينمّيها من فكر . ذلك لأننا نرى في النقل الى العربية نشاطاً جوهرياً يمسّ هيكلية القيم التي يتغذى ويتقدّم بها المجتمع العربي بأوجهه كلها ، مما يجعل للترجمة والمترجمين في عصرنا أهمية لا تقلّ عن الأهمية التي عرفتها الترجمة وعرفها المترجمون الى العربية في عصر هارون الرشيد والمأمون .

وأهمية الترجمة عرفتها الحضارات واللغات الأخرى ، وما زالت تمارسها بنشاط دوّوب . ولعل الكثيرين لا يعرفون ان اللغة الانكليزية ، مثلاً ، ما توسّعت وقويت في القرون الخمسة الأخيرة إلا بفعل الترجمة عن الاغريقية واللاتينية ، التي كانت حتى زمن قريب مادة اساسية في المدارس والجامعات البريطانية . وقد أدى ذلك الى دخول آلاف الكلمات اللاتينية والاغريقية ومشتقاتها الى اللغة الانكليزية ، وجعل اللغة اداة ضبط فكري ودقة تعبيرية لما تحقّقا لولا الترجمة ، ولولاهما لكان تقدّم العلم متعثراً او مستحيلاً : فقد يسّر للعلم اداته المصطلحية ، التي لا بد منها لكل تطوّر فكري او اكتشافي .

والأمر نفسه ينطبق على اللغة العربية . فضلاً عن كون الترجمة عاملاً فعّالاً في تشكيل العملية الحضارية وما تقتضيه من تواصل مستمر مع الآخرين ، كما كان الحال في العصر العباسي الذهبي ، نراها تلعب الآن دوراً بارزاً في إغناء لغتنا إغناء قد لا نشعر به ، لأن

العملية تدريجية وتكاد تكون لا واعية ، ولورصدنا ما دخل لغتنا منذ اواسط القرن التاسع عشر من تعابير اجنبية الأصل غدت جزءاً من حصيلتنا اللغوية ووسائلنا التعبيرية في معظم مجالات الحياة والفكر ، لوجدنا آلاف التعابير والعبارات ، (مثل : وضع النقاط على الحروف ، فقد أعصابه ، ركز انتباهه ، اصيب بعقدة ، الخ) . بل إن لغة الصحافة والإعلام ، اضافة الى العلوم الحياتية والطبية والفيزيائية وغيرها ، هي في معظمها لغة مترجمة لن نجدها في الكتب العربية التي يسبق تاريخها منتصف القرن التاسع عشر . ولو نظرنا الى ما ادخله في القرن الماضي عبقرى مثل أحمد فارس الشدياق من مفردات كثيرة جدا لتؤدي معاني الألفاظ الأجنبية التي باتت من ضرورات الحياة اليومية ، وذلك بالترجمة البارعة ، لأدركنا مدى ما يتطلبه تحدي الترجمة من عمق وابتكار ، وما يؤدي اليه من نتائج مهمة لغويا ، وحضارياً . وتحضرنى من كلماته : جريدة ، محرر ، باخرة ، مذكرات ، اشتراكية . . .

وقد قلت يوماً « إن الترجمة لغة قبل كل شيء . ولكنها قبل ذلك حب ، اذا كان للترجمة ان تكون امرأ ابداعياً . فإن المترجم يجب ان يستجيب لما يترجم بعمق ويعامله كأنه نصّ كتبه هو ، وعليه الآن ان يسبكه في لغته . واذا انعدم الحب في ذلك ، فإنه لن يستدر من قدرته إلا الأقل الميكانيكي . اذا لم يترجم المرء ليفاخر بالنتيجة النهائية ، فخير له ان ينصرف عن هذا العمل . ولكن مهما تكن معرفة المترجم باللغة المترجم عنها عميقة ، وهذا شرط اساسي ، فإن معرفته للغته يجب ان تكون أعمق . . . أمانة المترجم يجب ان تكون مطلقة : عليه ان يتصدى لأدق الظلال ويعرف كيف يستنبع من لغته الألفاظ والصيغ لاحتواء تلك الظلال والدقائق ، فيحقق

انتقال الشحنة الصورية والمعنوية من لغة الى لغة . ويبقى الحب هو السر . هو العامل المساعد الخفي في ذلك كله «(*)» .

وهنا أذكر ما قاله لويس ماسينيون ، وهو يحاول سنة بعد سنة من عمر طويل قضاه في دراسة الحلاج ، من أنه اراد ان يسمع صوت الحلاج العربي من خلال ما كان يترجم من قصائده الى الفرنسية . فهو في عشقه للحلاج ، وتوحدته معه ، كان يهّمه ان يأتيه صوت الحلاج نفسه عبر ما يقول ماسينيون إنه لغة فرنسية « سوقية ، استهلكتها أغراض البيع والشراء » .

وهل لي إلا ان اقول انني كذلك ، في ما جهدت في ما نقلته عن شكسبير ، كان يهمني دوماً ان اسمع شكسبير نفسه من خلال ترجمتي العربية لكلام هاملت والملك لير وعطيل وفيولا . . . وهذا ولا ريب شأن كل مترجم يستحق التسمية ، مهما يكن النص الذي يتعامل معه ، حيث يبقى الحب في الأساس من جهده اللغوي الإبداعي .

ولكنني أعرف أيضاً ان كون الترجمة حياً لا يكفي بالنسبة لما نريد له ان يتحقق لدينا من حضارة وتقدم . علينا ان نجعل من الترجمة واجباً نجهد به لنقل شتى المعارف والعلوم ، وليس الأدب فقط . علينا ان ننسّق هذه العملية الرائعة على نطاق فسيح يحتوي الفلسفة والطب والفيزياء والرياضيات والحاسوب ، الى آخر القائمة العلمية . وهذا كله وارد ومهم ، ويجب ان نقبل عليه بعقلانية وتنظيم ، لأنه يتصل بكياننا كأمة تريد الحفاظ على استقلالها وحريتها وتمايزها .

(*) « الفن والحلم والفعل » ص ص ٣٨٣ - ٣٨٤ .

إننا بالنسبة الى العالم امام امرين مختلفين ، ولكنها متصلان :
اولهما ان الحضارة الغربية في السنين الألف الأخيرة كان فيها خيط
متنام في اتجاه حرية الانسان وتوئيد حريته ، وخلق المؤسسات التي
تضمن له هذه الحرية . وهذا الخيط استتبع صراعات وثورات
عرفتها اوروبا ، وقرأنا نحن عنها الكثير ، واستتبع ظهور فلاسفة
ومفكرين تابعوا فكرهم بكل جذوره الاغريقية وجذوره العربية ،
لكي ينتهوا الى توكيد قضية الحرية ، كالقضية الكبرى في الحضارة
الغربية . وقد كتب الفيلسوف الايطالي كروتشييه كتابا مهما حول
صراعات الانسان المتواترة في التاريخ في سبيل الحرية وترسيخ
مؤسساتها ، جعل عنوانه « التاريخ هو قصة الحرية » .

أما الأمر الثاني ، فهو ان الغرب ، بالرغم من اهتمام مفكره
بقضية الحرية لنفسه ولأفراده ، عندما جابه الشرق عاد الى موقفه
القديم الذي يعود الى عهود البشرية الأولى ، الى الصراع بين
الشرق والغرب . وكان موقفه من الشرق موقف المتعالي والمعتدي ،
لأنه لم يُرد للشرق ما اراده لنفسه . وكان دائماً هناك هذا الاحساس
الازدواجي المريض بأن ما تريده انت لنفسك لا تريده بالضرورة
للآخرين ، وبخاصة اذا اختلفوا عنك ثقافة ، وقومية ، وجغرافية .
لقد كان موقف الغرب تجاه بقية العالم في الأكثر موقف استعلاء
وموقف سيطرة . وبعد أن كان العرب ضحية انواع مختلفة من
العدوان والهيمنة طوال الفترة ما بين سنة ١٢٠٠ و ١٩٠٠ ميلادية ،
وقعوا في ظل استعمار جديد منذ اواسط القرن التاسع عشر ، هو
الاستعمار الغربي . وفي عهود الظلام هذه كان بعض ما ابتلي به
العالم العربي ، اذ فارقه عزه الحضاري ، ان انتشرت فيه الأمية - لم
يعد يقرأ . كتبنا العظيمة امست موادّ للمتاحف . بل ان اكثرها

اجتذبتة متاحف الغرب التي ما زالت تحتوي من مخطوطاتنا اكثر مما لدينا نحن منها . وهذا يعني ان الفكر العربي الذي كان قد تبلور في كتبنا تلك ، غدا في سبات ، طي هذه الكتب الجليلة التي لم نعد نقرأها . بل لم نعد نقرأ ، لا هذه الكتب ، ولا غيرها ، بحيث بلغت الأمية في الوطن العربي حتى وقت قريب تسعين في المئة من عدد السكان .

باستعادة العربي لوعيه ، واستعادته لقدرته على القراءة ، واستعادة قدرته على التواصل لفهم ما يجري حوله محليا وعالميا ، بدأ يعي حقيقة صراعه مع الغرب بأبعاده كلها . وبعد انتهاء الحروب الصليبية والحروب التي قامت بين العثمانيين واوروبا ، اتضحت للعربي أخيراً أبعاد الصراعات الجديدة : صراعات أضحت الآن من ضرب آخر ، يلعب فيها العامل الاقتصادي الدور الأكبر . وهذا الوعي ، فيما أرى ، بدأ في اواسط القرن التاسع عشر ، برحلة رفاة الطهطاوي الى باريس وما تلاها من اكتشاف العرب للغرب . وما اكتشفه الطهطاوي لنفسه ، وما ترجمه في مصر وسعى الى نقله بعبقريته الخاصة ، كان بداية مرحلة مهمة جداً . لقد كان ناقوساً رائعاً نبّه العقل العربي الى ما هو مجابه به في العصر الحديث من وضع تناقضي يتطلب منا اقصى الجهد الفكري والعضلي ، حفاظاً على كياناتنا .

لقد عانينا من سبعة قرون من ظلام فكري ، وكان علينا ان نستعيد قوانا الذهنية مرة اخرى ، وراحت الترجمة تلعب دورها الخطير في ذلك . وفي تنشيط هذه القوى ، تابعنا ما جرى في الغرب نفسه من صراعات كانت من اجل حرية الانسان . اردنا ان نفهم

هذا كله ، وفي الوقت نفسه اردنا ان نقاوم هذه القوى الغاشمة التي ارادت ان تفرض هيمنتها علينا قبل ان نستردّ كامل قوانا ووعينا .
وحالما تحركنا ، راحوا يكيّفون حركتهم تجاهنا بحيث تبقى الهيمنة ، بالرغم من يقظتنا الفكرية المتنامية . وهذا تناقض نرفضه . فاليقظة الفكرية هي التي ستؤكد تمسكنا بشخصيتنا ، بقوميتنا ، بهويتنا ، بحيث نستطيع مقاومة القوى التي تتهددنا . واذا ضاعت اليقظة الفكرية ، وتراجع الوعي العقلي فينا ، ضعنا نحن كأمة من جديد . ومهمتنا اليوم ، كمفكرين ومثقفين ، هي التشديد على هذا الوعي ، وتغذيته معرفيا ، وترسيخه ، والعودة الى جذوره ، وامتصاص احسن ما في تراثنا من اجله ، وفي الوقت نفسه استيعاب التجربة الحضارية التي مرت بها الأمم الأخرى استيعابا كاملاً .
علينا في اقصر مدة ممكنة ان نستوعب الأقصى من التجارب التاريخية التي عرفها الآخرون في سبيل توكيد هويتهم . وبالمقابل ، نؤكد نحن ايضاً هويتنا .

إننا الآن في مفترق الطرق : إما ان نؤكد هذه الهوية العربية والعقل العربي الذي يمثلها ، ونؤكد ضرورة اغنائه كقوة تسهم في خلق حضارة الانسان اليوم ، وإما ان نرضخ مجدداً للهيمنة القادمة من الخارج بشتى اشكالها ، ويبقى دورنا في مجريات العالم هامشياً ، « محيطياً » ، وهو الدور الذي نرفض كمفكرين ومثقفين ان نؤديه وخطورة نقل المعرفة في هذا السياق لن تحتاج الى المزيد من الايضاح .

هناك من يقول إن المثقفين العرب يتحدثون عن ازمة التحرر وكأنهم يتحدثون عن ازمة كماليات . ويتحدثون في السياق نفسه

عن ازمة تعبير ومنهج جمالي ومصطلح نقدي ومصطلح ادبي . بينما القضية هي : كيف نعبر عمليا وتطبيقيا عن هذه الازمة او تلك بكلمات واضحة وبسيطة وسهلة . . .

في مثل هذا الكلام تبسيط ساذج . فالثقف يحتاج الى العدة التي تيسر له التفكير الماضي ، التفكير الفاعل . إنه بحاجة الى مصطلح توجده اللغة . كيف يتحقق الفكر إلا عن طريق اللغة ؟ لغة الانسان هي فكره . واللغة النامية تعبر عن فكر نام . واللغة النامية تعني ان فيها رموزاً واشارات ومصطلحات تجعل استمرار نموها هذا ممكناً . وهذا ليس بترف ، قطعاً . الترف يكون عندما تحوّل هذه الادوات لمناقشة امور لا تنفع ولا تضرّ . وأنا اكره البيزنطية التي اراها مجدداً في الحديث بكثرة مستفيضة عن الشعر ، مثلاً . هناك بيزنطيات في هذا المجال ما أنزل الله بها من سلطان . وارى ان هذا نوع من اللهو او العبث الذي قد نتغاضى عنه لو كان الفكر الأهم منتعشاً . والخوف هو اننا قد نتعرف الى اللهو الفكري وننسى الفكر الفاعل ، النافذ ، المغيّر . غير ان ضرورة المصطلح باقية ، لأنها ضرورة ان تجد في اللغة ما يسعفنا في تحديد افكارنا ، وتوليدها . وهذه الضرورة كانت قائمة منذ القدم حتى اليوم . كلما استطاع الانسان ان يجد كلمة لفكرة جديدة ، تحققت تلك الفكرة الجديدة ، وعندما يعجز عن ايجاد كلمة ، او مصطلح ، لفكرة جديدة ، فإن هذه الفكرة الجديدة لن تتحقق .

هذه الصلة بين الفكر واللغة صلة جوهرية ، والكثير منها يتحقق عن طريق الترجمة حتمياً ، اذا اردنا ان نختصر فترة استيعاب التجربة الحضارية الانسانية . ومع ذلك ، فإننا نسمع من

يعترض ، حتى في هذه الآونة من نهاية القرن العشرين ، زاعماً ان المصطلحات النقدية ، في الأدب والفن مثلاً ، هي نتاج حاضنة ثقافية اوروبية ، او اجنبية عموماً ، وهي غير مفهومة لدى القارئ العربي ، وتمثل ضرباً من الإرهاب الثقافي ، او هي في الأقل تضييع وتغريب للقارئ العربي ، وصرف له عن ثقافته العربية . . . وفي هذا خطأ فاضح .

أولاً : نحن نستعمل كلمة « قارئ » بشكل تعميمي جداً . هذا القارئ ، هل هو خريج مدرسة ابتدائية ؟ هل هو خريج جامعي ؟ هل هو من الحاصلين على درجة جامعية عالية ، كالدكتوراه مثلاً ؟ هل هو انسان لا يحتاج إلا الى خبرة يدوية مساهمة منه في حياة مجتمعه ، ام انه انسان لا بد من تطوير متواتر لمعارفه وخبراته لكي يستطيع ان يساهم في تطوير العقل الذي هو في الاساس من طاقة المجتمع على التقدم ؟

ثم ، هل نستطيع ان نتخلى عن فكرة الهيدروجين والاكسجين لأنها من اكتشاف الغرب ، وتسمياته ؟ المعرفة مهمة للحياة ، أياً كان مصدرها . وفي النهاية ، فإن المعرفة لا لغة لها خاصة بها . وكون المعرفة بقيت في عهدة الغرب لحوالى ٦٠٠ او ٧٠٠ سنة ، وهي الفترة التي اقحمنا نحن فيها في الظلام ، لا يلغي اننا كنا قبلهم سدنة المعرفة لخمسة قرون او ستة ، ولا يلغي ذلك ان الحضارة البابلية مثلاً كانت هي المكتشفة الكبرى للمعرفة ، وراعيها ، لفترة طويلة في التاريخ . ثم اتى اليونانيون ، وكانوا ايضا رعاة المعرفة لفترة طويلة فرعاية المعرفة وصياغة القوالب اللفظية التي تحافظ عليها شيء معروف في تاريخ البشرية ، وكون

المعرفة تنتقل من امة الى امة شيء معروف ايضا ، وإلا لما تقدم الانسان ابدأ فنحن اذا جئنا في هذه الفترة ونقلنا المعرفة من اية لغة الى لغتنا فاننا نقوم بعمل مهم وخير جداً . وهذا لا يعني ابدا اننا بذلك نتنازل عن هويتنا وخصوصيتنا القومية .

نحن محتاجون لادواتنا الخاصة . ولكن من أين تأتي الأدوات الخاصة ؟ . معظم الأفكار التي تثار اليوم ، لا معرفيا فقط بشكل تجريدي ، بل سياسيا واجتماعيا بشكل علمي ، هي أفكار تبلورت بلغات غربية . كلمة « ايدولوجيا » ، او « ديمقراطية » ، وعشرات غيرها ، نجدها منقولة معنى ولفظا الى العربية ولا يستطيع الغنى عنها حتى الذين يدعون الى الانغلاق الفكري دون العالم . واذا لم تكن الكلمة بحد ذاتها ، بصيغتها الأصلية او المعرّبة ، فمحتواها او مدلولها . الكثير من التساؤلات الفكرية والسياسية والاجتماعية والعمرانية التي عرفناها في المئة سنة الأخيرة ، هي في الواقع تساؤلات غربية في جوهرها ، وقد وجدنا في هذه المرحلة من نهوضنا القومي انه لا بد لنا ان نطرح التساؤلات نفسها ، ونرى مكانا منها جميعاً ، وإلا بقينا على الهامش ، بل بقينا عرضة للهيمنة مرة اخرى ، حتى بات يحق لنا ان نقول إننا نتعلم الفكر الغربي لنا من شره ، فضلاً عن جني ثماره .

لا نستطيع ان اتصور اي حضارة جديدة دون ان تكون لها جذورها في الحضارات الأخرى المحيطة بها والحضارات التي سبقتها . نحن لا نستطيع ان نخلق فجأة حضارة في محيطنا العربي منفصلة عما تحقق حولنا من حضارات . هذا شيء لم يحدث في الماضي ولن يحدث اليوم . ولكي نحقق حضارتنا نحن ، يجب ان

نفهم ما الذي جرى للأخريين في الفترة التي فرضت علينا فيها الهامشية . إننا الآن في وضع مجابهة يتطلب منا ان نكون عصريين ، بل في منتهى العصرية ، في تفكيرنا وفي اسلحتنا ، تماماً كما في الحرب . وكما لا نستطيع ان نحارب الآن بالسيف ، مع كل احترامنا له كجزء من تراثنا ، هكذا علينا ان نكون على مستوى المواجهة بكل اسلحتها وبكل مضائها الفكري : وازمة المفكرين والمثقفين هي أنهم ، كثيراً ما يقصرون عن ان يكونوا على هذا المستوى من الطاقة الذهنية والمعرفية .

إن الخصوصية العربية في الفكر والثقافة رهينة بما يقدمه المفكرون والمبدعون الأصليون ، وهم الذين وهبوا القدرة على الاستيعاب المتواصل لما يتحقق من علم ومعرفة وفن في العالم ، والقدرة على الاضافة اليها من خلقهم . فالخصوصية الحضارية الواحدة لا تتجسد إلا في سياق الخصوصيات الحضارية الأخرى ، وهو سياق لن نندرج فيه إلا بنقلنا المعارف والأفكار الأخرى على الدوام ، وبوعي عميق ، إبقاء على تواصلنا مع العالم .

وهذا يؤدي بنا الى ادراك اهمية الدور الذي يجب ان تقوم به الجامعة في حياة الأمة في شتى مجالاتها وسبلها العمرانية . فالكيان الاكاديمي هو نقطة التقاء خطوط المعرفة الانسانية ، وبؤرة اشعاعها ، في آن معاً . او هكذا يجب ان يكون . ولكنني لاحظت ان العديد من الجامعات العربية تسمح لطلاب الماجستير والدكتوراه في مواضيع كثيرة ، إنسانية وعلمية ، ان يكتبوا اطروحاتهم دون معرفة لغة اجنبية واحدة على الأقل . وهذه ظاهرة لن نجد لها في جامعات العالم المتقدم ، حيث يجري الاصرار على ان يجيد الطالب

الانكليزي ، او الفرنسي ، او الالماني في الدراسات العليا ، لغة حية واحدة غير لغته ، بل اكثر من لغة واحدة احيانا ، على كثرة المصادر المتوافرة في كل من الانكليزية والفرنسية والالمانية في فروع الدراسات جميعها .

أما عندنا فإن الطلاب يسمح لهم بأن يكتفوا في بحوثهم بالاعتماد على الكتب العربية او المترجمة الى العربية ، على قلتها النسبية في معظم فروع العلم والمعرفة الحديثة . ولئن يدل ذلك ، مرة اخرى ، على خطورة ما يترجم في تطور المعرفة لدينا ، ويدل بالتالي على أهمية الترجمة كعملية حضارية هي في الصميم من حاجات المجتمع العربي ، فإن عدم اتقان حامل الشهادة العليا لغة اوروبية واحدة على الأقل ، يعني ان المجتمع يُحرم من نشاطه في نقل المعرفة اليها بجهد الخالص ، هذا عدا ما يحرم هو نفسه من فرص المتابعة لما يستجد كل يوم في حقل اختصاصه .

وكنت في بغداد قد اقترحت ان يُطلب الى كل استاذ جامعي ان ينقل كتابا واحدا على الأقل في حقل اختصاصه مرة كل خمس سنوات(*) . ولكن كيف لنا ان نطمع في ذلك ، اذا لم يكن كل استاذ على علم وثيق بلغة اجنبية يستزيد بها من المعرفة المتطورة ابدا ، والمتوسعة باستمرار ، وبسرعة مذهلة ؟

(*) اود ان اذكر هنا أن وزارة التعليم العالي ببغداد استجابت لاقتراحي ، وأقرته ، وأصدرت التعليمات بأن على كل طالب يتقدم للدراسات العليا ان يجتاز اولاً امتحاناً في لغة اوروبية واحدة على الأقل ، كشرط لقبوله .

إننا نؤكد هذا الأمر لأننا ، في مثل هذا الموقف ، إنما نشير الى كل ما من شأنه ان يجعل الترجمة وسيلة لإيصال فيض المعرفة الانسانية الى قنوات حياتنا ، لتغتنى بها الأمة العربية ، ولتسعفها بالتالي في تقديم اضافاتها هي الى عطاءات الحضارة البشرية .

١٩٨٩

التاريخ ، بين المركز والمحيط

يتصور بعض المفكرين في امريكا ، في مزيج من الكبرياء والأسى ، أن الانسان قد شارف على نهاية التاريخ - وهذا امر كان هيجل قد قال إنه قادم في يوم ما .

فإذا كان التاريخ هو قصة الصراع الانساني من اجل الحرية ، من اجل التغلب على الشرّ ، من اجل ضمان « حقوق الانسان » (مهما تكن هذه بعد مبهمة) ، فإن هناك من يرى ، وبخاصة في الولايات المتحدة ، أن الليبرالية الغربية قد حققت انتصارها في هذا الصراع ، او كادت ، لاسيما بعد انفتاح او زعزعة الأنظمة الشيوعية على يد غورباتشوف وآخرين في الآونة الأخيرة .

وانتصار هذه الليبرالية ، في زعمهم ، يعني انتشارها في العالم بسبب اندحار الطرف المناوئ ، الذي كان يديم الصراع ، بحيث لا يبقى للغرب إلا الاستمرار في مسيرة « مشرقة » . ولكنها مسيرة بليدة ، محلّة ، ينعدم فيها الاحتدام ، العقلي والعاطفي ، لانعدام الإثارة والاستفزاز . وبذا تنعدم الاحداث الضخمة ، التي هي مادة التاريخ ، في مسلسل متواتر من حياة ليس فيها من هموم سوى هموم المجتمع الاستهلاكي وهي هموم عقيمة فكريا وروحيا . أي ان التاجع السياسي سيخمد ، وتحلّ محلّه معادلات الاقتصاد المنطقية ، والمحسوبة مسبقاً ، حيث الكمبيوتر هو سيد المواقف .

هذه الرؤية ، « المشرقة » لأصحابها من ناحية ، والمقلقة لهم من ناحية أخرى ، أحد اسبابها « الأنوية المركزية » التي ابتلت ، وما زالت تبتل ، الكثير من التفكير السياسي والاجتماعي في دولة عظمى كالولايات المتحدة ، باتت تحسب نفسها مرآة للكون - كما فعلت الامبراطورية الرومانية في فترة من تاريخها - فلا ترى التاريخ المعاصر إلا من خلال مرآتها ، وفي صورتها هي ، وباتت عاجزة عن رؤية الانسانية في الآخرين إلا بمصطلحها الذاتي . وبات تأويلها للفكر المتنامي عبر حضارات الانسان المتعاقبة لأكثر من خمسة آلاف سنة لا يصب إلا في تبرير المجتمع الذي اوجدته تدريجيا في المئتي سنة الأخيرة - منذ ثورة استقلالها عام ١٧٧٦ ، والثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ .

وقد قال هيغل ، الذي عاصر الثورة الفرنسية وما تلاها من نزاعات دامية وحروب متلاحقة حتى وفاته عام ١٨٣١ ، ما معناه أنه يتوقع ، في خاتمة المطاف ، ان تتحد البشرية في اتفاقها حول أهداف الحياة الأساسية ، وذلك حين تتخذ جميعاً ، اينما كانت ، قالب الغرب في صيغتها ومدلولاتها . وهو قالب المجتمع المدني ، حيث المصالح التجارية تتآلف في النهاية ، واضعة حدًا للصراعات الفكرية والسياسية ، فلا يبقى للناس ما يدفعهم الى الاقتتال والحروب .

وكان لرأيه ان الوعي سبب ، وليس نتيجة ، أثره في ان يعتقد المفكرون الذين نحن بصددهم هنا ، ان « الفكرة الغربية » أكملت وعيها الآن ، او كادت ، وان العالم المادي لا بد له ، حين يدركه هذا الوعي ، من ان ينسجم معها في كل مكان ، بعد ان سقط ذلك

الحلم الماركسي حول مستقبل حتمي تنهار فيه الرأسمالية وتزول الى الأبد . والدليل على ذلك ، في نظرهم ، تصرّف الكرمليين في السنوات الخمس الأخيرة ، وما أعقبه من انزياحات سياسية لم تكن تخطر في البال في عدد متزايد من دول العالم ، بسبب ذلك الوعي بالضغط .

أما الثورة الدائمة التي طالما تحدّث عنها المكافحون من أجل تغيير العالم ، فيمكن في نظر هؤلاء المفكرين ان تبقى قائمة ضمن إطار « الفكرة الغربية » ، ولكن بمعنى غير الذي قدّمت البشرية من اجله التضحيات الجسام عبر تاريخها الطويل منذ أقدم الأزمان : إنها الآن ثورة الحدائثة في الشكل ، وهي التي ترفض السكون وتستمر فعلاً وردّ فعل ، وبوتيرة متسارعة ، فتكون حدائثة الغد اسقاطاً لحدائثة اليوم ، إن لم تكن الغاء لها . وهذه الثورة الحدائثة الدائمة انما تستمر بوجود الأسواق الاقتصادية التي تروّجها ، ووجود التعددية السياسية التي تتيح لها التوالد والتناسل بحرية .

أما المجتمعات التي ما زالت ترفض هذه الحركية الحدائثة ، فإنها لن تقوى على رفضها طويلاً ، لأن ثقافات العالم جعلت - في ظل « الفكرة الغربية » - تتسق وتتآلف في ثقافة واحدة ، بحيث يتحقق أخيراً ذلك الصنديد الذي ربما كان قد تحقق يوماً في عصور الازدهار البابلي في وادي الرافدين ، وهو « المفرد الجماعي » - الواحد الذي يحتوي على التعدّد في هيكله . واذا نشبت حروب بين فئات « الآخرين » في اختلافهم حول هذه الحدائثة ، فإنها ستكون مجرد حروب « محلية » ، ولن تزعزع الروع الكوني الذي يزعم الغرب أنه يحفظه للبشر بطرائقه الاقتصادية ، متمثلاً في تلك المركزية الامريكية

التي يرمز لها الدولار . فقد تبلورت النظرة الى الذات بالنسبة للآخر ضمن علاقة صارت في السنين الأخيرة تدعى علاقة « المركز » بـ « المحيط » .

هذه النزعة الطوباوية الجديدة ، رغم اعتراف أصحابها بأنها ليست بالضرورة مدعاة لسعادة الانسان عندهم ، ان لم تكن ، في التحليل الأخير ، على شيء من الانتحارية ، تنبثق بكل اوهامها وأخطائها من تلك « الأنوية المركزية » التي توحى بأن ما يصاب به « المحيط » من ويلات المجاعات او الاقتتال المدمر بين اجزائه ، لا فعل حقيقيا له في اقتصاديات المجتمع في المركز ، وتصرّ على اغفال « المحيط » رغم كل ما يعتلج فيه من قوى لا يمكن ان تبقى هاربة الى خارجه ، بل إنها ستندفع في معظمها نحو « المركز » بالذات .

وذلك ان الذي ميّز القرن العشرين عن حقب الانسان الماضية هو ان المركز الذي كانت تستأثر به دولة كبرى واحدة في فترة ما ، غدا الآن مراكز ، وان المحيط الذي كان على بُعد من المركز ، ومن شأنه ان يتلقّى الإشعاع المستمر عنه ، تبين الآن انه اقرب مما كان يُظن ، وأنه بدوره يعيد في اتجاه المركز من الاشعاع والأثر ما يغيّر طبيعة الأمور في المركز بالذات ، سواء من حيث الفكر ، أو الشكل ، او الرؤية ، إن لم يكن ايضاً في اقتصاد الحياة اليومية . واذا كانت العلاقة فيما مضى بين المركز والمحيط علاقة استغلال متعدد الأوجه والوسائل ، بلغ به كل مركز سمته مرضية فاضحة ، فإن العلاقة في النصف الثاني من القرن العشرين أخذت طابع تأثير المحيط المقابل في المسلكة البشرية في المركز أينما كان ، وبوسائل متعددة ايضاً .

وبما ان المحيط ، كما يراه المركز ، ما زال في طور تنامي الوعي ، الذي هو « السبب » الهيجلي في ما يزعم انه تحقق للغرب من طريقة في الحياة ، فإن القوى التي تتصارع فيه لن تكون صراعاتها بتلك المجانية التي يتوهمها بعض هؤلاء المفكرين ، وبخاصة السياسيين منهم ، ولا هي باقية في منأى عما قد يزعم الحياة عندهم بصورة مباشرة او غير مباشرة .

وهم أصلاً يعترفون بأن التخمّة المادية التي يؤدّي اليها نشاطهم الاقتصادي المدروس ، والموزّع بينهم بالقسطاس المزعوم ، ليس من شأنها إلا توليد تلك البلادة في الحسّ والذهن - ولنقلها صراحة ، في الروح بالذات - التي هي النتيجة الحتمية لكل تخمّة . وحيثما تتوالد حسابات الانتاج والتوزيع والاستهلاك ، مهما يكثر حولها النقاش الأولي ، تنعدم المثل ، ويغيب تصارع الأفكار ، ويفتقد الانسان مروءات النبل والشجاعة والتضحية ، التي هي جوهر الانسانية في تاريخها الطويل . وهذه كلها هي التي ما زالت في احتدام حقيقي في كثير من انحاء العالم ، وتعطي العديد من أقطاره حيويتها وديمومتها ، وتسبّب انجذاب المركز نحوها بقوى حضارية لم تفقد فعلها ، رغم اشغالها - من قبل المركز ، بشكل او بآخر - بالثورات والاقত্তالات الدموية .

فإذا كانت الدولة العظمى تخشى ان التاريخ اوشك على النهاية عندها ، لأنها تتوهم أنها استطاعت ان تقمع قوى الشر ضمن حدودها وتحقق الاستهلاك المتكافئ لسكانها ، فهي انما تعي انها اوقعت نفسها في حبال الهوس بالحاجات المادية التي لن تخلق ابداعاً جديداً او فكراً جديداً ، حتى قال احد دارسي هذه الظاهرة ،

فرنسيس فوكوياما : « في الفترة ما بعد التاريخية لن يكون هناك فن او فلسفة ، وإنما مجرد عناية مستديمة بمتحف التاريخ الانساني » - أي التاريخ الذي غدا ماضياً فقط ، بلا مستقبل .

وما تزعم الدولة العظمى أنها تراه إتساقاً ثقافياً يتكامل في العالم ينسجم وثقافتها السائدة ، ستجد أنه بعد مدة يتحقق على غير ما تتوقع ، بفعل المتغيرات في النفس البشرية والوضع الانساني ، ويعمل كطاقة تضاد وتغيير ، كما حدث مرارا في ماضي الانسان الحريق ، بحيث لن يكفّ التاريخ عن حركته الدينامية ، وفي اتجاهات لا يضبطها أي حساب آلي .

وهذا ما انتبه له ، بشكل خاص ، عدد من أساتذة الفلسفة عندما راحوا يسمعون ويقرأون ذلك الكلام الكثير عن ان أيديولوجية الديمقراطية الامريكية هي كلمة التاريخ النهائية في اساليب الحكم ، وبالتالي في تقرير السلوك البشري . فقالوا : بقدر ما هناك من قوميات وتراثات ومذاهب ، وبقدر ما هناك من شعوب وأفراد لم تتعين حاجاتهم وحقوقهم ، هناك امكانيات للصراع ، والزعزعة ، والانزياح ، في المركز والمحيط على حدّ سواء .

وهؤلاء الاساتذة يذكرون شعبهم بأن أرسطو ، قبل اكثر من ثلاثة وعشرين قرناً من الزمن ، قال ما خلاصته ان اشكال الحكم كلها ، ديمقراطية كانت او اوليغاركية ، ارسطراطية او ملكية ، هي في جوهرها عصية على الاستقرار ، او ان الاستقرار عصي عليها ، وأن الأنظمة السياسية كلها في طبيعتها انتقالية دائماً ، يفعل الزمن فيها فعله من الداخل ، تقويضاً وإعادة بناء . وفي رأيهم ان مقولة

ارسطو برهن التاريخ على صحتها ، وتبقى صحيحة ما دامت
للانسان انظمة يحكم بواسطتها .

هؤلاء المفكرون اذن ، وهم في رؤيتهم لما يخشون ان يضع حداً
لامتداد التاريخ عندهم ، يعودون فيرون ان السأم الذي سيعم في
حالة الفيض المادي في مجتمعاتهم ، سيكون من دواعي تمرّد الروح
الانسانية باتجاه ما لا تستطيع اية مادة ان تيسره ، او تكبحه . وهذا
التمرّد ، لا ريب ، ستغذيه القوى الصاعدة دوماً في المحيط ،
بحيث تتجدّد نزعات الصراع ، وتستثار نوازع النبل والتضحية في
طلب غايات مرجوة يقصر عنها الوعي في حالات الخمول والبقاء
الرتيب .

وفي هذا قد نجد بعض التفسير لموقف الولايات المتحدة ،
ومواقف بعض الدول الكبرى الأخرى ، تجاه قضايا العالم الساخنة ،
وبوجه خاص تجاه قضايا الأمة العربية بالذات . فهي من ناحية
تحسب اننا منهمكون في ازمات تستطيع هي ان تبقى متفرجة عليها -
مع تدخّل مدرّوس لإبقائها في تفاقم يضعفنا « كمحيط » ، فلا نؤثر
فيها « كمركز » يتفرّج ، متنعماً في كرسية البعيد عن خشبة المسرح .
وهي من ناحية اخرى ، لها من المعرفة التاريخية ما يجعلها تحشى من
ان تنعمها المادي سينتهي بها الى ضرب من الشلل الروحي ازاء ما
يستمر من مثالية واغترام ذهني في هذه القوى الخارجة عنها ، وعليها
لذلك ان تكفّ عن وهمها بأن الطمأنينة في اقطارها ثابتة بثبات
ثرواتها في المركز ودوام فقر الآخرين في المحيط .

اذن فالوعي ، الذي هو السبب الهيجلي في النتيجة الحاصلة ،
لعله لم يكمل تماماً لديهم كما يتصور سياسيو القوى المركزية ،

وعليهم ان يعيدوا التأمل في الذات مرة بعد مرة ، رغم تصوّرهم أنهم مرآة الكون . ومهما عظمت أسلحة الدمار في أيديهم ، في تهديد ضمني للآخرين ، فإن عليهم ان يصغوا الى فلاسفتهم وفنانيهم وشعرائهم ، الذين ما زالوا هم القلّة المستنيرة التي تقدّس النبيل والقيم والتضحية ، والذين يذكّرونهم بين حين وآخر بما لحّصه يوماً بأبيات معدودة الشاعر الاسكوتلندي روبرت بيرنز :

يا ليت الربّ يمنحنا القدرة على
رؤية انفسنا كما يرانا الآخرون ،
لتحرّرنّا بذلك من كثير
من التصرف الأخرق
والأفكار الحمقاء . . .

والتصرف الأخرق والأفكار الحمقاء ، ما هي إلا بعض ما تُبتلى به « الأنوية المركزية » لأية قوة عظمى ، حين تتصور أنها دخلت أخيراً حصانة مطلقة ما عاد للتاريخ عندها من ضرورة .

١٩٨٩

نقائض : رعب الهاوية

مهما دعا الناقد الحديث الى فصل النصّ عن كاتبه ، كفصل الرقص عن الراقص . فإنه حين يعيد النظر في شعر بدر شاكر السيّاب ، يجد ان هذه القاعدة تتمرّد عليه ، إذ يصعب عليه ان يفصل الشعر عن الشاعر ، بل إنه يظلم كليهما ان فعل . فمهما يجد الناقد في شعر بدر من مجال موضوعي للتأمل في الوضع الانساني ، والحالة البشرية ، ومن رموز لمآسي العصر ، وتوق الى ضرب من الخلاص ، عن طريق موت وإيناع جديدين ، فإن حياة هذا الشاعر تبقى في أصداؤها تلحّ على شعره بحضور عنيف ومقلق قد لا نعرف مثله إلا في قلة من شعراء الحضارات جميعاً .

ولئن كان السيّاب مفرط الحساسية لكل ما احاط به من صراع قومي سياسي ، ومن تجربة للأمل والفرح ، وتجربة للعذاب والموت فهرا او غيلة ، لا في العراق وحده بل في الوطن العربي ، بل في كل بلد في العالم ، فإنه لقي من هذا كله في حياته الشخصية ما كان يجعل للتجربة كل مرة قوة مضاعفة تهزّه ، وتفجّر فيه تيارات من الكلمات والصور المائجة دوماً ، تحمله في تلاطماتها الى حيث يكون الشعر لا شهادة الشاهد فحسب ، بل شهادة الضحية ، شهادة القتل .

إني أكلت مع الضحايا في صحاف من دماء ،

وشربت ما ترك الفم المسلول منه على الوعاء ،
وشممت ما سلخ الجذام من الجلود على ردائي ،
ونشقت ماء جوارب السجناء في نفس الهواء . .

(« قارىء الدم »)

صور مرعبة كهذه لم تكن مجرد اختلاق بارع من خيال شاعر
يوحد نفسه مع الضحايا : لقد كانت لبدر نصاً مباشراً لتجارب
حقيقية اختبرها بجسده ، وحولتها طاقته الخلاقة الى امثلة للبشرية
المقهورة في كل مكان .

وهنا بعض السرّ في تميّز شعر السيّاب ، هذا السر الذي سيقى
محرّكا لديومته ، عربياً وباللغات الأخرى التي يترجم إليها : إنه
صيحة الفعل التراجيدي ، حيث تنعدم المسافة بين الممثل والممثل ،
حيث يقف الشاعر نفسه على خشبة الكون ، ملوّحاً ، ضامراً ،
يتساقط جلده عن عظمه ، تطعنه السكاكين من كل صوب ، ويبقى
هو ازاء ذلك عملاقا يجابه الموت بصيحات الانسانية الهادرة فوق
ضجيج الأعصر كلها .

حياة بدر شاكر السيّاب ، بجزئياتها وتفصيلاتها ، تبقى سرّاً كامناً
في السحر الذي يشعّ من صورهِ ورموزه ، لأن الشعر لديه هو اتحاد
العرض والجوهر ، هو الأنا والأنت معاً ، هو الفرد والجمع دوماً . .
ولكان شذوذاً من الطبيعة وخروجاً على تجربة التاريخ لو ان رجلاً
عانى ما عاناه بدر ، وقال ما قاله بدر ، عاش اكثر من ثمانية وثلاثين
عاماً ، ولم يموت الفاجعة . فهؤلاء المتفردون الذين تتوحد فيهم
الكلمة بالفعل ، لا بد ان تعجّل الحياة في ضرب المسامير في أيديهم

وأقدامهم على الصليب ، لعل الانسان يُفتدى مجدداً بدمهم - فهو وحده مزيج الجسد والروح ، مزيج الموت والقيامة .



يقول غوستاف فلوبر في إحدى رسائله الى عشيقته لويز كوليه
(٢٦ آب ١٨٥٣) :

« يبدو ان اسمي (وأصعب) ما في الفن ليس انه يجعلنا نضحك او نبكي ، ليس أنه يثير فينا الشهوة او الغضب . . . بل انه يجعلنا نحلم . فالأعمال الجميلة حقاً تفعل ذلك . إنها هادئة باسمه في مظهرها ، وعصية على الفهم . . . هوميروس ، رابليه ، ميكيلانجلو ، شكسبير ، غوته - يدون لي بلا رحمة . أعمالهم لا قرارة لها ، ولا نهاية ، وشديدة التعدد . ومن خلال شقوق صغيرة فيها يرى المرء هاويات : ففي الأسفل ، هناك سواد حالك ، ودوار . ومع ذلك فإن ثمة شيئاً ما شديد الهدوء يحوم فوق ذلك كله ! .. »

أعمالهم بلا رحمة ، يريد ان يقول فلوبر ، لأن الهدوء يحوم فوق الهاويات الملأى بالحلوة والدوار - فهدوؤها ينجدها أولاً بما يكفي لإيقاعنا في الحلم ، واذا نحن نقع في تلك الهاويات . . . وهذا اسمي وأصعب ما في الفن : ارتباط الجمال بأعماق الرعب الإنساني ، والفن وحده هو القادر على الدمج المدهش بين هاتين النقيضتين .

وكان فلوبير في قوله هذا يمهّد لفهم منه الروائي ، لا لنا فحسب ، بل لنفسه ايضاً ، وكان بذلك رائداً كبيراً لرواية القرن العشرين . وقد تذكرت كلامه هذا مؤخراً يوم عدت الى رواية من اهم روايات هذا القرن ، وقرأتها من جديد : « نور في آب » لوليم فوكنز ، حيث يبدو هذا الروائي حقاً « بلا رحمة » ، على غرار ما وصف فلوبير العمل الجميل قبله بقراءة ثمانين سنة خلت .

إنها رواية تجعلنا نحلم اول الأمر ، بلغتها الشرية ، الغريبة الدافقة ، واذا الشقوق تفتح لنطلّ منها على الهاويات . فوليم فوكنز لا يطلق طاقاته التخيلية فقط ، بل طاقاته اللفظية ايضاً بكل ما كان يتصف به من اندفاع الواثق بموهبته ، اللامبالي بما يراه الآخرون . والآخرون ، أيام كتب فوكنز هذه الرواية في مطلع الثلاثينات ، كانوا أميل الى طريقة معاصرة همنغواي في كبح الجراح اللفظي ، وتقليص الجمل والفقرات ، وتبسيط اللغة ، وتضئيل القول حتى في مجال المأساة تشديداً على المفارقة الحاصلة . أما هو ، فكان مسكوناً بظلام قوطي لا يريد فكاكاً منه ، يكون فيه الواقع جائحاً وجامحاً ، وفي الوقت ذاته مشدوداً الى اعماق دائمة الغور والتراصّ والتحرك ، تاريخاً وتخيلاً معاً . واللغة لديه يجب ان تنبع من هذا الظلام المكتظ بقواه المتصارعة ، وتتصف بالتفجّر ، والهدير ، والرعد ، والإظلام ، والسطوع ، فيلقي بالأفعال والنعوت بسخاء مذهل في تصوير كل رجل وكل امرأة . كل حركة وكل حالة ، كل شكل ولا شكل ، بأقصى ما تسعفه به رؤيته الحادّة المتشعّبة ، وخياله الهادر الراعد .

وفوكنز هنا يعوّض بالنثر ، المضطرب بدواخله وفوراناته

وشموخه ، عن القصائد التي كان يؤدّ لو ينظمها ، ولكنه ادرك انها لا تستطيع - تحت ما يحوم فوقها من هدوء ظاهر - أن تحمل هذا الاضطراب والفوران والشموخ دون التركيبة الروائية ، وما تتيحه له من التحرك بين نوازع الإنسان ومآسيه وأحقاده وشروبه ، وتشبثه بالحياة ، وأحياناً بالموت ، تشبثاً ضارياً ، ماحقاً ، يتخطى العقل ، ظالماً ومظلوماً معاً ، وفي ظروف اجتماعية بالغة التعقيد والتناقض .



هناك نوع آخر من نقائض الفن الأساسية ، انتبه اليها الإنسان منذ أقدم الأزمان ، ووجد فيها قوة دفع للخيال أنى كانت وجهته ، وللمتعة والكشف الحاصلين تبعاً لذلك . قالت العرب « أعذب الشعر أكذبه » ، وقال شكسبير في أكثر من مسرحية ما يكاد يكون ترجمة لهذا القول بالذات ، غير ان الكذب في الكتابة لم يقترن فقط بالعدوبة ، بل رأى فيه البعض وسيلة من وسائل البحث عن الصدق بمعنى إنساني عميق . نقيضتان أخريان هما في الأساس من الفن الروائي ، لولاهما لما استمعنا الى حكايات الف ليلة وليلة ، ولما ادهشتنا مغامرات السندباد . . .

كاتب من أحبّ الكتاب الى نفسي جابه هذا الموضوع قبل الف وسبعمئة سنة ، وبكثير من الدعابة والذكاء : لوقيان الشمشاطي . لعله اول من كتب قصة سندبادية بالصيغة التي حددتها نهائياً المخيلة العربية بعده بحوالى ألف سنة ، في حكاية مغامرات بحرية سماها « القصة الحقيقية » . وتناقضاً مع العنوان كتب لها مقدمة عن

الكذب في الكتابة . وضح فيها موقفه بصراحته اللاذعة ،
الضاحكة ، متحدثاً عن اكثر من كاتب ورحالة ممن تكلموا عن
عجائب ما رأوا وما خبروا في أقاليم الدنيا ، ونحن نعلم انهم ، على
غير ما يزعمون باستمرار ، إنما يختلقون ويشطّون في مراكب
الخيال ، ونحن مع ذلك نستمتع بما نقرأ لهم . وهنا يقول لوقيان :

« عندما اقرأ كاتباً من هذا القبيل ، لا يهمني كثيراً كذبه ، فقد
رسخت هذه الممارسة بين الكتاب ، بل حتى بين الذين يدعون
أنفسهم فلاسفة . ولكن الذي يدهشني هو حسابان الكاتب انه
سينجو من الاكتشاف . وأنا لي من الغرور ما يجديني الى الرجاء بأن
أخلف شيئاً للأجيال القادمة ، ولا ارى مبرراً للتنازل عن حقي في
حرية الاختلاق تلك التي يتمتع بها الآخرون . ولما لم يكن لديّ
حقيقة أدونها ، لأنني عشت حياة عادية ، فإنني ألتجأ الى الكذب -
ولكنه كذب من النوع المتناسك ، لأنني سأدلي الآن بالقول الصادق
الوحيد الذي لكم ان تتوقعوه مني : وهو أنني كاذب . وعندني ان في
هذا الاعتراف أكبر دفاع لي ازاء أية تهمة . فموضوعي اذن هو أمر لم
أشاهده ، ولم أجربه ، ولم يجربني به احد . إنه غير موجود ولا يمكن
بأي تصور ان يوجد . ولذا فإنني بكل تواضع ألتمس من قرّائي ألا
يصدقوني » .

لوقيان يعرف ان للحقيقة ألف وجه ، وثمة ألف طريق اليها .
إحدى هذه الطرق هي بالضبط الطريق التي هي عكس ما نتوقع -
طريق الكذب : ذلك الكذب الذي هو « من النوع المتناسك »
الذي قد نسميه « بالفن » ، كأن الفن ، بَطْعَمٍ من الكذب يصيد
سمكة من الحقيقة (على حد قول بولونيوس في « هاملت ») . وفي

ذلك ايضاً شيء من قول كافكا : « اذا اردت ان تبلغ مكاناً ، سر في الاتجاه المعاكس له ، تصله لا محالة » . وهذه المفارقة من مستلزمات الكثير من إبداعات البشرية ، منذ ان ابدى أحدهم في اول الحضارات فجعل الذئب يخاطب الحمل ، والفأر يخاطب الأسد ، والثعلب يضحك على الغراب ، ليستخلص حكمة يهتدي بها الانسان .

من اروع انواع الفن ، مما تتميز به الرواية بشكل خاص ، هو ذاك الذي يستطيع باختلاقاته ان يقنعك بصدق ما يختلق ، حتى لتنسى ما قاله لوقيان حول « حسابان الكاتب انه سينجو من الاكتشاف » ، فتحاسب الفن وصاحبه ، بل وتحاسب نفسك كقارىء ، مستمتعاً ، او مأخوذاً ، او ساخطاً ، وفق هذا « الكذب » الجميل البارع الذي أدى بك الى باب من أبواب الحقيقة ، الى باب من أبواب الصدق النفسي التي حسبتها موصدة ازاء كل طارق . . . إنها ضرب آخر من نقائض ، كتلك التي تحدث عنها فلوير ، حيث هدوء السطح يحوم فوق هاويات الرعب ، ولا تنفي نقائض من ضرب ثالث ، كما في قصيدة رعب حقيقي لشاعر كالسياب ، حيث تتحول تجربة الشخص الواحد الى تجارب للملايين ، وترعبهم .

لقاني بالسياب

كان تعرّف في الأول بيدر شاكر السيّاب في اوائل عام ١٩٤٩ ، وأنا حديث العهد ببغداد ، حين كلّمني عنه كثيراً الشاعر بلند الحيدري ، وكانت صداقتنا ، أنا وبلند ، في بداياتها ، ونحن في غرفتي في الكلية التوجيهية في الأعظمية وقد أطلعني بلند يومئذ على ديوان بدر الأول ، « أزهار ذابلة » تنصده كلمة للمرحوم رفائيل بطّي يقدم فيها شاعراً يتوقع له النبوغ . ولم يكن بدر حينئذ في بغداد ، فيما اذكر . وقد تحدّثنا طويلاً عن قصائده ، وقارنا بين ما حاول ان يجذّه في الشعر وبين محاولات بلند ذاته في التجديد ، وملت عندها الى الاعتقاد بأن بلند أبسط لغةً من بدر وأقلّ منه مفردات شعرية ، ولكنه اكثر جرأة في تمرد الشكل وأبرع في خلق الصورة الواحدة الضاربة في كل قصيدة ، وبخاصة في أشعاره التي راحت في تلك الأيام تتوالى ليجعل منها مجموعته الثانية « أغاني المدينة الميتة » . وكان واضحاً ان السيّاب في مسعاه التجديدي آنذ كان لا يزال تحت تأثير شعراء مصر الرومانسيين في اواخر الثلاثينات والأربعينات ، وعلى الأخصّ علي محمود طه (الذي كان بدر قد ارسل اليه مجموعته ، ولكنه لم يتلق منه اي جواب) ، بينما كان بلند شديد التأثير بشعراء لبنان الأميل الى فكرة « الشاعر الملعون » ، التي أتتهم عن شعراء القرن التاسع عشر في فرنسا - والياس ابوشبكة اعلمهم تأثيراً فيه - وكان الشعراء اللبنانيون في الأربعينات

يتميزون ، اكثر بكثير من زملائهم المصريين ، بنزوعهم الى الخروج الجريء على العرف الشعري السائد صورة ولغة واسلوبا .

حتى عام ١٩٥٢ ، لا أذكر اني التقيت بداراً وجهاً لوجه ، ولكنني كنت اتابع ما ينشر باهتمام خاص ، وسمعت عنه الكثير الممتع من زوجتي التي عاصرته في عهد التلمذة في دار المعلمين العالية ، وحدثني عن شيوع قصائده بين الطلبة ، وعن مواقفه السياسية المتحمسة التي كان يشفعها بالكثير من شعره . وتعرّفت في تلك الأثناء بالسيدة نهاد ، وهي صديقة حميمة لزوجتي ، وكان قد قال فيها بدر :

جئت من أقصى البلادِ كي ارى وجه نهـادِ
ولذا ، يوم التقينا اخيراً في حديقة معهد الفنون الجميلة (الذي كان مقابل البلاط الملكي في شارع الامام الأعظم) ، في ربيع عام ١٩٥٤ ، عند عودتي من الدراسة في جامعة هارفرد (حيث كنت قد قضيت المدة ما بين ١٩٥٢ واول ١٩٥٤) ، بدا لقائنا وكأنه لقاء الأحبّة القدامى ، لاسيما عندما وجدت أنه يتابع ما اكتب بقدر ما انا أتابعه . لا اذكر ان كان اللقاء ، عصر ذلك اليوم ، بسبب افتتاح معرض لجماعة بغداد للفن الحديث ، وأنا عضو فيها ولديّ لوحات عديدة أعرضها مع جواد سليم والأعضاء الآخرين ، او ان المعرض كان لجماعة أخرى ، او فنان آخر . إنما المهمّ هو أن السياق كان سياق معرض للرسم ، وكان جواد سليم أحد الموجودين معنا .

وقد لفت نظري عند لقائنا ذاك ان بدر ضامر الوجه ، طويل الأطراف ، بدلتة فضفاضة عليه ، وأصابه بادية العظام في سلامياتها المرهفة ، يجرّكها على ايقاع كلماته ، فتؤكد تميّزه في القول

والإيماءة . ولاحظت أن صوته جهوري يعطيه حضوراً قويا ، وأن كلامه يجمع بين الحرارة والمرح ، فلا يقول إلا ما يحسّ به احساساً عميقاً ، ويردّفه دائماً بشيء من الدعابة . وهو انطباع بقي في نفسي بكل مفارقاته عن شاعر كان يكتب ايامئذ قصائد رهيبة مثل « الموس العمياء » و« حفار القبور » ، طابعها جميعاً الألم والفجيرة .

ومنذ ذلك اليوم جعلنا نلتقي بكثرة ، وبدأت بيننا حواراتنا الطويلة التي لم تنقطع يوماً عن الشعر ، وكيف يجب ان يكتب . وتوثقت عرى الصداقة ، واستمرت سنة بعد أخرى ، ولم تشبها قط شائبة : نتبادل الرأي ، ونتفق ونختلف ، بانسجام نادر بين كاتبين لكل منهما أسلوبه ورؤيته .

وفي زيارته الدائمة لبيتنا ، كانت لميعة ، زوجتي ، وقد تجددت بينهما ذكريات ايام الدراسة في دار المعلمين العالية ، ترحب به كأخ عزيز ، واكتشفنا الى ذلك انه كان زميلاً لأخيها عامر العسكري في احدى دوائر الدولة لمدة طويلة .

أما تفاصيل علاقتنا الصميمية شخصياً وابداعياً ، التي دامت عشر سنوات مكثّلة بالأحداث ، حتى نهاية بدر المساوية في الكويت ، فكثيرة ، ومتعددة الأوجه ، ولن تفيها حقها إلا الكتابات المطوّلة .

ألف ليلة وليلة :
ألف صيغة وصيغة !

كان البابليون اذا أرادوا التعبير عدداً عن الكثرة ، في نطاق محدود نسبياً ، قالوا : سبعة ، سبعة أيام ، سبع خطايا ، سبعة رجال - دون ان يقصدوا بالضرورة العدد الذي هو : خمسة زائداً اثنين .

وإذا ارادوا مضاعفة تلك الكثرة ، قالوا : سبع مرات سبعاً ، دون ان يعنوا بالضرورة العدد ٤٩ . وقد بقي للسبعة هذه القيمة المطلقة في الخيال الشعبي في معظم أنحاء العالم حتى اليوم .

وكان العدد الآخر الذي يوحي بكثرة اكبر من السبعة هو الأربعون ، ومنها الأربعون حرامي ، والأربعون فارساً ، والأربعون جنياً ، والأربعون يوماً وليلة التي تقام فيها الأفراح والمناحات ، وهكذا . ولم يكن بالطبع يُقصد بها بالضبط 4×10 .

ثم كان هناك عند الأقوام القديمة عدد الألف ، الذي يدل على الكثرة الكاثرة بشكل مطلق ، دون ان يُعنى بذلك ما نقصد اليه بالعدد الذي هو مئة مضروبة بعشرة . وكان العرب يضيفون واحداً الى الألف تأكيداً لهذه الكثرة المطلقة ، فيقولون : الف ليلة وليلة ، كما يقولون : هناك الف سبب وسبب لأمر ما . ونقل هذه العادة عنهم الأقوام الأوروبية بعد انتشار حكايات الف ليلة وليلة ، ابتداءً من اوائل القرن الثامن عشر .

ولا بد من الإشارة الى ان الأوروبيين وجدوا ترجمة هذا العدد

غريباً اول الأمر ، فأثروا استعمال كلمتي « الليالي العربية » في ترجمة اشهر كتاب قصصي ابتدعه خيال العرب ، الى ان اعتادوا الصيغة العربية للعدد ، منذ اواسط القرن التاسع عشر ، ربما لطرافته ، فضلاً عن ميلهم الى تبني الصيغ الموحية بالأصل الذي استعيرت منه .

وحكايات « الف ليلة وليلة » ، كما وصلتنا في اشكالها المتباينة ، لا يمكن ان تستغرق فعلاً الف ليلة وليلة في سردها . ويبدو ان جامع الحكايات الاول ، بعد ان اطلق هذا الرقم التقليدي على ليليه ، لم يكن يتوقع أن احداً سيدونها في يوم قادم ، ويوزعها على الف ليلة وليلة بالضبط ، مما سيضطر هذا الموزع ، وبخاصة عند اقتراب الحكايات من موعدها الأخير ، الى اختصار الليالي الى صفحة او اقل من الكلام ، الأمر الذي لن يقنع احداً بأن شهرزاد ، البارعة بالبوح والسرد ، كانت في تلك الليالي قصيرة النفس قليلة الحيلة الى ذلك الحد !

فالمسألة اذن لم تكن إلا مسألة شكل صرف ، حيث يتدخل « الفن » في المادة النصية الميسرة دونما التزام بالضرورة والمنطق .

هذا الموقف من العدد والشكل امر اساسي في فهم تعددية الصيغ التي جاءتنا فيها هذه الحكايات . وهو ينسحب ايضاً على المادة الحكائية واساليبها ولغتها في كل عبارة منها ، ابتداءً من موقف الراوي الشفاهي الذي يتفنن في اجتذاب سامعيه كل مرة ، متحرراً من كل قيد ، لينتهي الى موقف المنشئ اللغوي الذي سيأتي الى قصص لم يدونها أدباء العرب تدويناً دقيقاً أيام كانت الحضارة الفكرية واللغوية في اوجها ، فيحاول ان يقحم تدوينات

« الحكواتي » - وما غرضها الأول إلا اسعاف ذاكرته في ليالي رمضان وغيرها من ليالي السمر - في قوالب لغوية فصحة متماسكة معاً بضرب من العقلانية المفترضة .

ويتبدى ذلك واضحاً بمقارنة الأسطر الأولى من « الليالي » في عدد من الطبعات المختلفة . فلنأخذ البداية كما ترونها مثلاً ، طبعة بولاق القاهرية :

(حكايات الملك شهريار وأخيه الملك شاه زمان) « (حكي)
والله أعلم انه كان فيما مضى من قديم الزمان وسالف العصر والآوان
ملك من ملوك ساسان بجزائر الهند والصين صاحب جند واعوان
وخدم وحشم له ولدان احدهما كبير والآخر صغير وكانا فارسين
بطلين وكان الكبير افرس من الصغير وقد ملك البلاد وحكم بالعدل
بين العباد وأحبه اهل بلاده ومملكته وكان اسم الملك شهريار وكان
اخوه الصغير اسمه الملك شاه زمان وكان ملك سمرقند العجم ولم
يزل الأمر مستقيماً في بلادهما وكل واحد منها في مملكته حاكم عادل
في رعيته مدة عشرين سنة وهم في غاية البسط والانشراح ولم يزالا
على هذه الحالة الى ان اشتاق الكبير الى اخيه الصغير . . . »

هذه البداية نجدها في طبعة لبنانية حديثة « منقحة »
و« معدلة » ، حتى ليكاد سحر الرواية الشفهية ان ينتفي منها ، لأنها
ما عادت كلاماً يروى بل هي لغة تُدوّن :

(حكاية الملك شهريار وأخيه شاه زمان) « حكي والله أعلم انه
فيما مضى من قديم الزمان وسالف العصر والآوان كان لملك من
ملوك ساسان ولدان ، أحدهما كبير والآخر صغير . وكانا فارسين
بطلين ، وكان الكبير أفرس من الصغير ، وقد ملك البلاد وحكم

بالعدل بين العباد ، اسمه الملك شهريار ، واسم اخيه الصغير شاه زمان ، وكان ملك سمرقند العجم . ولم يزل الأمر مستقيماً في بلادهما وكل واحد منها في مملكته حاكم عادل في رعيته مدة عشرين سنة ، ولم يزالا على هذه الحالة الى ان اشتاق الكبير الى اخيه الصغير » .

لاحظ العبارات او المفردات العديدة التي حذفت في النصف الأول من الفقرة ، فأضعف الحذف الحسّ بأجواء البعد الزمني والمكاني ، وعلاقة الحاكم بالمحكوم ، مما يؤكد الراوي عادة في مفتتح حكاياته . ولنر كيف تكون الرواية في نسخة ثالثة ، هي النسخة التي سنتحدث عنها بعد قليل :

(حكاية الملك شهريار وابنة وزيره شهرزاد) « حكي ، والله أعلم بما خفى من سير ما فات من الأقوام والأيام ، انه فيما مضى من قديم الزمان وسالف العصر والأوان ، في عهد ملوك ساسان بجزائر الهند والصين ، كان ملكان اخوان ، كبيرهما يدعى شهريار ، والصغير يدعى شاه زمان . وكان الأخ الأكبر شهريار فارساً من اشجع الفرسان ، وبطلاً لا يبارى في القوة والإقدام ، وسلطانة بلغ اقصى تخوم البلاد ومن فيها من سكان . فأحبه اهل مملكته وقدموا له فروض الطاعة والولاء . وكان شهريار ملكاً في الهند والصين ، أما اخوه فأعطاه بلاد سمرقند ليكون ملكاً عليها ومرت عشر سنوات ، فاشتاق شهريار الى أخيه الملك

ولسوف نجد ان التباين بين النسخ ليس فقط في كثافة النص ، والتفاصيل المكانية والزمانية - ففي الصيغة الثالثة هنا ، تمرّ على الأخوين فترة عشر سنوات حين يستبدّ الشوق بشهريار ، بينما الفترة في الصيغتين السابقتين هي عشرون سنة - بل في المنحى الاسلوبي

بالذات والنتيجة النفسية الحاصلة في التراكم النصي في كل حالة .

غير ان التباين الأعظم سيكون في الحكايات انفسها ، في ما يرد او لا يرد فيها ، دع عنك تراكيب الجمل ، وموقع كل حكاية من تسلسل الليالي . وهذا . يؤكد ان ترتيبها وتقسيمها الى ليالٍ مرقّمة كانا كل مرة فعل جامع جديد للحكايات لم يقلقه ان كان ثمة جامع آخر ، في بلد آخر ، قد آثر خطة اخرى لصيغة الكتاب النهائية .

والأطرف من ذلك ، سنجد ان الترجمات التي جعلت تتوالى بعد ظهور ترجمة غالاند الفرنسية عام ١٧٠٤ كان لها اكثر من اثر في حضور او غياب بعض الحكايات في النص العربي الذي بات قيد التداول في الوطن العربي منذ منتصف القرن التاسع عشر .

ويبقى السؤال : متى جُمعت الحكايات ، مدوّنة ، لأول مرة تحت عنوانها العتيذ « ألف ليلة وليلة » ؟

المسعودي وابن النديم كلاهما يذكران كتاباً بالعربية يدعى « ألف حكاية » او « ألف ليلة » ، قيل انه ترجمة لكتاب بالفارسية عنوانه « هزار أفسانه » (ألف حكاية) . ولكننا لم نعثر على هذا الكتاب ، لا في اصله الفارسي ولا في ترجمته العربية ، مع انه يبدو أنه هو الذي اوحى بالعنوان الذي نعرف ، كما ان الحكاية الهيكلية - حكاية شهريار مع اخيه ، ثم مع شهرزاد التي راحت تروي قصصها ليلة بعد ليلة - جاءت في الأرجح عن هذا الأصل الضائع . وهو اصل لا بد اختلطت فيه المأثورات العربية بالفارسية والهندية ، ولعل بعضها يعود الى أصل صيني ، كما ان بعضها لا بد جاء عن اصول رافدينية قديمة بقيت حيّة على السنة الرواة الشعبين في العراق .

ولا يستبعد (بل اكاد اجزم) ان الكتاب الذي يذكره المسعودي وابن النديم لم يكن ترجمة عن الفارسية ، بل كان كتابا وضع اصلاً بالعربية ، وزعم واضعه ، أو واضعوه ، نسبا له غير عربي ، طلباً للمزيد من اثارة الخيال باتجاه كل ما هو بعيد زمانا ومكانا معا ، وربما تبريراً لمنحاه « الشعبي » لغة وجوّاً وخيالا ، مما لم يكن يقرّه أدباء ومدوّنو الفترة الذهبية من العصر العباسي ، أيام كانت اللغة هي الصنعة اللفظية الأسمى والأصعب ، ولن يرضى احد منهم بتدوين ما هو أقلّ شأناً من شعر ابي تمام والمنتبي ، او نثر الجاحظ وابي حيّان . ففي الفترة الممتدة من القرن الثامن الميلادي حتى اواخر القرن العاشر ، وقد انتشرت الحضارة العربية من أقاصي الصين الى أقاصي الأندلس ، لم تكن ثروات العالم وحدها هي التي تصبّ في العواصم العربية ، ولا سيما بغداد ، بل صبت فيها ايضاً المعارف من كل ضرب ولون ، كما صبّت الحكايات والنوادر ، وبخاصة على المستوى الشعبي ، متمازجة مع المأثورات المحلية عن طريق اللغة المحكية .

ولسوف تستمر هذه العملية لمدة قرنين آخرين ، ممتدة بوجه خاص من بغداد الى دمشق والقاهرة ، وتكتسب الكثير من الخيال المحلي ، واللهجة المحلية ، ويصبح « المزيج » عربيا شموليا ، يتمتع بالكثير من الميّزات المحلية ، ولكن ضمن اطار اللغة الفصحى التي ، مهما تبسّطت ، كانت هي الموحّدة الكبرى لكل ما يكتب بها . وكانت الحكايات ، بنصوصها المرنة القابلة للتغيير والتداخل عرضة لاضافات وتبديلات وتوسيعات اعتمدت كلها على براعة الرواة والقصاصين جيلاً بعد جيل . ولكن في اذهان هؤلاء جميعاً ، كما في اذهان سامعيهم ، بقيت بغداد ، حلماً وتوقاً وتاريخاً ،

هي المدينة الأمثل والأروع ، وبقي هارون الرشيد هو الخليفة الأقوى والأكرم والأعدل - الخليفة الاسطورة .

يبدو من الدراسات الكثيرة التي تناولت « الليالي » أنها دُوّنت لأول مرة بشكل لنا ان ندعوه « النسخة الأصلية » ، في النصف الثاني من القرن الثالث عشر ، في عهد المماليك ، إمّا في سوريا او في مصر . وقد ضاعت هذه « النسخة الأصلية » ، ولكنها نسخت بعد ذلك بثلاثين او اربعين سنة بشكل نعلم الآن انه كان المعتمد في ما توالى بعد ذلك من نسخ ، وذلك للشبه الكبير القائم في المادة والصياغة بين النسخ المختلفة التي اعقبتها .

عن هذا الأصل الأم تفرّعت النسخ الى فرعين منفصلين ، السوري والمصري(*) . وثمة من الفرع السوري اربع مخطوطات ما زالت موجودة ، اولها في المكتبة الوطنية في باريس في ثلاثة مجلّدات . وهي أقدم المخطوطات الموجودة وأقربها الى الأصل ، إذ انها كتبت في وقت ما من القرن الرابع عشر . اما النسخ السورية الثلاث الأخرى ، فقد خُطت احداها في القرن السادس عشر ، والأخرى في الثامن عشر ، والثالثة في التاسع عشر . وهي جميعاً قريبة جدا من مخطوطة القرن الرابع عشر : أي ان النسخة السورية

(*) للمزيد من التفاصيل راجع الدراسة الدقيقة التي كتبها بالانكليزية الدكتور حسين هداوي ، الاستاذ العراقي في جامعة نيفادا ، التي جعلها مقدّمة لترجمته الانكليزية المتميزة بأمانتها وجمال أسلوبها ، للنسخة السورية التي حققها الدكتور محسن مهدي ونشرها مع بحث مستفيض في لايدن في اربعة مجلّدات .

حافظت على الصيغة الجوهرية الأصلية للكتاب لحوالي خمسمئة سنة .

غير ان الفرع المصري انبثقت عنه نسخ كثيرة ، تناءت مع الزمن عن الأصل . وقد حُطَّ العديد منها في النصف الثاني من القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر . واذا ما قورنت النسخ المصرية بالنسخة السورية ، وجدناها تحذف الكثير ، وتحوّر الكثير ، ويستعير بعضها من بعض الحذف والتحوير والتغيير . ولما اراد النساخ المختلفون اكمال الألف ليلة وليلة ، راحوا يضيفون الحكايات والخرافات ، عن مصادر قد تكون مصرية او هندية ، او حتى تركية ، بتأثير من الحكم العثماني الذي دام طويلاً في مصر .

والغريب ان حكايات السندباد ، على قدمها في مصادر أخرى ، كانت من جملة هذه الاضافات اللاحقة ، ولذا فإننا لا نجد لها في النسخ السورية « الأصلية » .

وهنا نأتي الى مفارقة مذهلة بشأن حكايتين هما من أشهر الحكايات اقترانا بألف ليلة وليلة - نجدهما في الترجمات الفرنسية والانكليزية ، ولا نجدهما في طبعة بولاق : حكاية « علي بابا والأربعين حرامي » وحكاية « علاء الدين والمصباح السحري » .

ولنأخذ الحكاية الأخيرة : إننا لا نجد لها في النسخ العربية المعروفة ، إلا في اثنتين ، كلتاهما حُطَّت في باريس ، ولكن بعد ان ظهرت الحكاية في ترجمة غالاند بوقت طويل . ويقول غالاند في مذكراته انه « سمع » الحكاية من مسيحي ماروني من مدينة حلب ، يدعى حنا دياب ، عام ١٧٠٩ ، يبدو انه دونها بعد ذلك خصيصاً

لهذا المترجم الفرنسي ، وادخلها غالاند في كتابه . غير اننا لا نراها مخطوطة إلا بعد ذلك بحوالي ثمانين سنة ، عام ١٧٨٧ ، وذلك بقلم كاهن مسيحي من سوريا يدعى ديونيسوس شاويش ، وذلك في نسخة اراد صاحبها فيها ان يكمل الأجزاء الناقصة من نسخة القرن الرابع عشر السورية . وفيما بعد نجد القصة في مخطوطة تعود الى عام ١٨٠٨ ، بقلم سوري آخر يدعى ميخائيل صباغ ، كان من معاوين المستشرق سلفستردى ساسي . وزعم صباغ انه نسخ الحكاية عن مخطوطة بغدادية كتبت عام ١٧٠٣ . غير انه تبين بعد تمحيص نسختي الحكاية في ضوء اسلوب « الليالي » ولغة غالاند في ترجمته ، ان شاويش اصطنع النص بأن نقل الحكاية عن غالاند عودة الى العربية . وأدام صباغ الخديعة بأن ادخل تحسينات لغوية وغيرها على ترجمة شاويش ، وزعم انها نسخة بغدادية ! وكانت هذه النسخة « المزورة » هي التي اعتمدها كل من بين وبيرتون في ترجمته الانكليزية . وعن ترجمة بيرتون نقلت الحكاية في السنين الخمسين الأخيرة الى العربية الفصحى الحديثة بأشكال شتى تداولتها كتب الحكايات الموضوعة للأطفال . ولكن طبعة بولاق ، وطبعات كثيرة اخرى ، بقيت خالية منها .

هذا بعض ما يمكن ان يروى ، في مثل هذا الحيز المحدود ، عما جرى لمخطوطات الف ليلة وليلة . وما جرى لطبعاتها لا يقل عن ذلك اضطرابا وغرابة .

فالتبعة الأولى نشرتها كلية فورت وليم في مدينة كلكتا بالهند ، في جزأين يحويان المئتي ليلة الأولى ، بين عامي ١٨١٤ و ١٨١٨ ، وكان محررها الشيخ احمد بن محمود الشيرواني ، احد اساتذة العربية

في الكلية . وقد ابنتى الشيخ احمد المجموعة من حكايات نسخة سورية متأخرة ، مع عدد من الحكايات والنوادر القديمة ، حاذفاً ، مضيفاً ، ومحوراً الكثير من العبارات ، محاولاً ايها استطاع ان يغير العامية الى الفصحى ، على هواه .

بعدها بقليل صدرت طبعة برسلاو ، نشر منها الأجزاء الثمانية الأولى مكسميليان هايبخت ، بين عامي ١٨٢٤ و ١٨٣٨ ، والأربعة الأخيرة نشرها هايتريخ فلايشر بين عامي ١٨٤٢ و ١٨٤٣ ، وزعم الاستاذ هايبخت ان طبعته اعتمدت مخطوطة تونسية . . . الى ان اكتشف الدارسون انه في الواقع جمع نصوصه من نسخ عن المخطوطة السورية التي تعود الى القرن الرابع عشر ، ومن مخطوطة اخرى مصرية متأخرة !

إحدى هذه المخطوطات المصرية المتأخرة هي التي اعتمدها طبعة بولاق اعتماداً كاملاً عند صدورها عام ١٨٣٥ . وهي مخطوطة كان كاتبها قد جمع وراكم ، واقحم حكايات عديدة متأخرة مكتوبة بأسلوب اوائل القرن التاسع عشر ، وأطال النص القديم وقسمه بحيث حصل على الف ليلة وليلة بالضبط ، مما جعل البعض يتصور انها النسخة « الكاملة » حقاً للكتاب - في حين انها في واقع الأمر تختلف كثيراً عن الأصل المملوكي من حيث المحتوى ، والشكل ، والأسلوب ، كلها معا ! ولم يكتف جامع الحكايات ، عبد الرحمن السفطي الشرقاوي ، بتحرير نص المخطوطة وضبطها ، بل تولى ايضاً التصحيح والتعديل والتنقيح ، معتقداً انه بذلك انتج عملاً تتخطى قيمته الأدبية قيمة الصيغة الأصلية للحكايات .

وبعد ذلك جاءت طبعة كلكتا الثانية التي نشرها في اربعة أجزاء

وليم مكنوطن بين عامي ١٨٣٩ و١٨٤٢ ، وقد عمل على تحريرها عدد من الاساتذة في الهند ، معتمدين هذه المرة على مخطوطة مصرية متأخرة كتبت عام ١٨٢٩ ، ولكنهم لم يتورعوا ، هم ايضاً ، عن اقحامات و« تعديلات » استمدوها من طبعة كلكتا الأولى ، وطبعة برسلاو .

طبعة كلكتا الثانية هذه عدّها الكثير من الدارسين والمترجمين الكبار منافسة لطبعة بولاق ، بحجة كونها « كاملة » و« محققة » . وتاهت الحقيقة بين الأصيل والمختلق في كتاب « الف ليلة وليلة » كما لم تته في اي اثر ادبي كبير آخر .

ومن المفارقات الممتعة ان يتصدى أخيراً لنصوص هذه الحكايات ، التي زرعت بذورها اول ما زرعت في التربة البغدادية قبل حوالي الف سنة ، استاذ بغدادي يقيم الآن في الولايات المتحدة ، ترأس الدراسات العربية في جامعة هارفرد لفترة طويلة ، هو الدكتور محسن مهدي . فقد انكبّ سنيناً عديدة على نسخ الف ليلة وليلة ، ومحصها ، واكتشف ما جرى لها من افساد للنص على ايدي الجماعين والدارسين سواء بسواء . لقد غرّبل وحلل وضاهى نصوص النسخ الموجودة كلها تقريبا ، ونشر عام ١٩٨٤ في لايدن بهولنده النسخة الصحيحة الاصلية الوحيدة ، وهي المخطوطة السورية العائدة الى القرن الرابع عشر ، والموجودة في المكتبة الوطنية في باريس .

ورغم ان هذا النص مقصور على ٢٧١ ليلة فقط ، فإن د. محسن مهدي ملأ الثغرات ، وصحح الأخطاء ، ووضح الغوامض والمبهمات ، ولكنه لم يدخل الترقيم (النقط والفوارز ، الخ) ، كما

لم يحرك الكلمات او يصحح التهجئة . وكانت النتيجة عملاً فنياً يتسم بالتماسك والدقة ، اشبه ، كما يقول د. حسين هداوي ، بترقيم ايقونة قديمة ثمينة بحيث تقترب بأكثر ما يمكن ان تقترب من الأصل . وهكذا استقام وضع كان لا بد من تقويمه ، وذلك على يد استاذ هو نتاج الشرق والغرب معاً من حيث الفكر والمعرفة .

وقد نقل هذه النسخة الى الانكليزية الدكتور حسين هداوي ، مع مقدمة ضافية ، صدرت مؤخراً عن دار « نورثن » في نيويورك ولندن ، ولتغدو ترجمة أخرى مرموقة تضاف الى الترجمات العديدة الأخرى .

ترى هل ستكون هذه هي خاتمة حكاية هذه الحكايات الرائعة ، ام اننا سنجد بعد مدة من يقول ان « الف ليلة وليلة » لها صيغة اخرى لم تكن في الحسبان ، ولا نعرف الآن عنها شيئاً ؟

اول الفيت المسموم

عندما قرأت الخبر المقتضب عن محاكمة وإحراق كتاب « الف ليلة وليلة » في القاهرة ، كانت ردة فعلي الأولى اني ضحكت : يقيناً إنها نكتة !

ولكنني عندما أعدت قراءة الخبر ، غضبت ، غضبت جداً . ما الذي يجري للأمة العربية ؟ هل يُعقل ان محكمة عربية تدين كتاباً عربياً هو من اعظم كتب الحضارات كلها ، من اجل كلمات ، مهما « تخدش الحياء » ، واردة فيه ؟ هل يُعقل ، مبدأياً ، ان ثمة في الأمة العربية اليوم من يأمر من جديد بحرق كتاب ، دع عنك هذا الكتاب الذي يمثل بعضاً من أعظم ما انجبهته المخيلة العربية ؟

ما هذا الذي تزعزع وانفصم وتحطم في العقل العربي ؟ او ، بالأحرى ، ما هذه القوة الطارئة التي تريد للعقل العربي ان يتزعزع وينفصم ويتحطم ؟

من العبث ان احاول التحدث هنا عن اهمية كتاب « الف ليلة وليلة » - وقد تحدثت عنه الكثير في اماكن اخرى ، وتحدثت عنه العالم اجمع طوال ثلاثة قرون من الزمن ، وما يزال . يوم أسدل الظلام على الإبداع العربي ، وانسحبت الكتب المشعة والدواوين المدهشة الى الأقبية الرطبة والرفوف المتربة ، وتاهت بين مكتبات العالم الخارجي بحثاً عمّن يتبناها ويحفظها ، بقيت حكايات ألف ليلة

وليلة القوة الكامنة في أنفس الملايين العربية : أبقت فيها على جذوة الخيال ، والتوق ، والحلم ، حتى كانت ثقافة حقيقية للناس في محاولتهم فهم نوازع البشرية ، وتراكيب السلطة والمجتمع ، طوال عصور متعاقبة من الجهل القسري ، حُرِّموا فيها القلم والورق ، ولكنهم تحصَّنوا بالفن الذي أتقنه العرب كما لم تتقنه أمة أخرى - فن الرواية الشفهية .

والذين رتبوا هذه الحكايات في اطرها المتداخلة المتوالدة ابدا ، واستمروا في تدوينها طوال بضع مئات من السنين منذ القرن الثاني عشر الميلادي ، لم يذكروا لنا اسماءهم : وكانوا محققين . لأن اسماءهم كانت اسماء هذه الجماهير التي لا تُحَدُّ ولا تُعَدُّ في بغداد والقاهرة ، التي تحيا وتنتعش بالكلمة ، والتي ما استطاع الطغيان ، ولا استطاعت المجاعات وغزوات الأعداء والطامعين ، أن تقضي على سرِّ حيويتها .

ولذا بقي كتاب « الف ليلة وليلة » يتسع ، ويتراعى ، ويغتنى : يتشعب احداثاً ، ويزداد شعراً ، ويفيض بشراً ، ويتعمق انسانية : وبالتالي يشتد صدقا لتجربة تمثل تجربة المدينة ، وتجربة النفس ، وتجربة الأمة اذ تتغلغل في ذاتها وتجسد رموزها - حيث اختزنت ذلك الجوهر الغامض الذي عصي على الظلام ، مهما تكاثف . واذا الكتاب ، تركيباً وصنعة ايضاً ، يعلم العالم ما لم يعلمه إياه بوكاتشيو وشكسبير وسرفانتس : الفن الروائي وامكاناته الذهنية والمعمارية . لقد علم العالم أدب الحضارة الحديثة .

ولقد حدس حدساً عجبياً بالمستقبل ذلك المجهول الذي أضاف « ليلة » الى « الف ليلة » . فقد حدس بأنها الليلة التي ستمتد

بشهرزاد مئات من السنين ، لن تنتهي إلا بانتهاء الانسانية .

ولكن يبدو ان هناك من يريد لهذه الليالي ان تنتهي اليوم ، لأن
بضع كلمات يتفوه بها ألف انسان في كل لحظة من لحظات الحياة ،
وردت في صفحات هذه الليالي التي تسطع فيها شمس مذهلة .
والمحرقة التي أقيمت لها ليست إلا اول الغيث المسموم . إحرق
كتاباً ، تحرق ألف كتاب . وتحرق ألف حياة تحرق في
صفحاتها .

أيها الأدباء ، تهبأوا للمحرقة الكبرى . من منكم سيأتي دور
كتبه ، او دوره هو ، قريباً ؟ فالكلمات التي تخدش الحياء ويجب
كبتها ، قد تجرّ الى كلمات اخرى يجب كبتها لسبب او لآخر .
والكلمات معانٍ . والمعاني أفكار . والأفكار ثمة من يهيم لها الآن
الأحطاب والكبريت - قبل ان « تستفحل » ، وتوقظ مئتي مليون من
الناس من نومة اهل الكهف .

ومن يدري ؟ ما دام الوضع هكذا ، لعله سيظهر بين العرب
يوماً ، بعد خمسة أجيال او عشرة ، او اكثر ، من يسمع ان اسلافه
كان لديهم كتاب قديم رائع يسمى « الف ليلة وليلة » . فيبحث عن
نسخة له انكليزية او فرنسية او اسبانية ، ويرجمه الى اللغة العربية ،
عسى ان تستعيد الأم ابنا اللقيط المسكين وقد تشوّه وجهه واعوجّ
لسانه ؟

أنضحك ؟ أم نغضب ؟(*)

١٩٨٥

(*) بعد نشر هذه الكلمة بيضعة أشهر ، نُقض الحكم وأطلق الكتاب .

تکسیر مضطهدا ، وقضایا آخری

قبل أيام عرض التلفزيون مسرحية « هاملت » لشكسبير على دفعتين . وكعادته في السنوات الأخيرة ، وضع ترجمته هو على الفيلم ، وكان موفقاً في جعل الترجمة في كل لقطة تواكب الكلام المنطوق فيها - وهو امر لا يتحقق دائماً مع ما يعرض من أفلام اجنبية .

وكان من السهل عليّ ، بعد دقيقتين او ثلاث من المتابعة ، ان اكتشف ان الترجمة هذه المرة مأخوذة نصاً عن ترجمتي لهذه المسرحية ، الأمر الذي سرّني بمقدار ، لاطمئناني من ان المشاهد الآن يعرف ما يقوله اشخاص المسرحية بكثير من الدقة ، وكثيراً من الأمانة التي أتوخاها دائماً في ما أترجم من نص ، شعراً كان ام نثراً . أقول سرّني الأمر بمقدار ، ولكنه لم يسرّني كل السرور لأكثر من سبب ، وأثار عندي قضية لا تخلو من تشعب عرضت لها بشكل او آخر في كتابات سابقة .

واضع الترجمة على الفيلم أباح لنفسه ان يستخدم ترجمتي بتصرف لا يقرّه العرف ، ولا الشرع . فهو بين الحين والحين ، وعلى هواه ، يغيّر كلمة هنا ، وكلمة هناك ، يعيد تركيب عبارة هنا وعبارة هناك ، وكأنه بعد اعترافه ضمناً بأن النص الذي يتعامل معه هو خير النصوص لإيصال الحوار الشكسبييري ، يعود ليمسح لنفسه بالعبث بجزئيات هذا النص ومفرداته ، قاتلاً في الأغلب جوهر

المعنى الذي فاته ، وأحياناً متجاهلاً اياه بالمرّة ، حين يتجاوز بعض العبارات او اجزاء منها .

ولست ادري السبب في هذا الاصرار منه بين آونة وأخرى على مسخ نصّ عربي قد لا يعلم أنني ، حين صغته بكلماتي هذه بعد عناء طويل ومدروس ، أقدمه كما يقَدّس الممثل الانكليزي نصّه الشكسبيرى . وعلى الذي يتعامل مع نصّ كهذا ان يأخذ بكامله ، بحرفيته جميعاً ، إلا اذا اقتضى الأمر حذفاً يوازي ما يكون المخرج قد حذفه في الأصل لضرورات الاخراج المعروفة .

فالنصّ المترجم يحمل تماسكه الخاص به ، كما انه مشحون ذهنياً وعاطفياً وأسلوبياً بتلك الشحنة التي حاولت ان أضاهي بها الشحنة الشكسبيرية ، وكل كلمة انما هي جزء لا يتجزأ من معمارها وجوها ، وأي عبث بالجزء يسبّب عيباً يصيب الكل . وبازدياد العبث بالأجزاء تتناقص الشحنة التي صاغها المترجم بكل ما لديه من فهم وحساسية للأصل .

تعامل كهذا يوحي بأن صاحبه لا يخالف فقط القواعد الحضارية التي هي في الأساس من كل ترجمة مسؤولة ، بل يبدي جهلاً بروح اللغة التي تتصاعد وتتعمّد وتغتنى عن طريق كل لفظة وُضعت لكي لا ترحزها من مكانها يدُ فقدت الحساسية حد الشراسة ، حيث يغدو كل تبديل اقتلاعاً للمعنى نفسه .

وقد جاء هذا التجاوز بعد تجاوز آخر ، وهو ان عملاً أدبياً كهذا يُستخدم بكامله لأغراض البث التلفزيوني ، ولا يستأذن المسؤولون عنه صاحبه في هذا الاستخدام وهو خرقٌ صريح لحق المترجم في ملكية مطبوعه ، بتنا نجد تساهلاً غريباً بشأنه في أماكن كثيرة ،

وبأشكال مختلفة . وأنا هنا لن اذكر ما قد يطالب به مترجم انكليزي او فرنسي او روسي في حالة كهذه ، يفتتت فيها الآخرون على نصّه المنشور ، أولاً باستخدامه دون إذن تحريري او ، على الأقل ، شفهيّ منه ، ثم بالعبث به ، زيادة في الأذى .

وقد تذكرت في الحال ما حدث قبل سنين لترجمة عزيزة اخرى لي ، في سياق يشابه هذا . ففي اوائل السبعينات ظهر فلم عن مأساة « الملك لير » ، اخرجه المخرج السوفييتي كوزينتسف ، وكان قد اشتهر قبل ذلك بمدة قصيرة باخراج متميز لـ « هاملت » . وقد استخدم للحوار في فلم « الملك لير » (كما في « هاملت » من قبل) ترجمة الشاعر والروائي الروسي بوريس باسترناك ، وأثبت ذلك في لقطة خاصة في عناوين الفلم . عندما شاهدت هذا الفلم ، وجدت بعد دقائق من بداية العرض ، ان الترجمة العربية التي على الشاشة مأخوذة نصّاً من ترجمتي . ولكن واضح الترجمة عبث بالكثير من المفردات والجمل ، بالضبط كما جرى فيما بعد في فلم « هاملت » التلفزيوني ، ظناً منه انه « يبسط » الكلمات والمعاني تسهيلاً للتلقي عند المشاهد العربي ، ولتذهب الى الجحيم لغة المترجم ، وليذهب الى الجحيم معها شعر سكسبير وشعر باسترناك كذلك !

والطريف المفجع ان عنواناً صغيراً في مطلع الفلم نسب الترجمة الى مكتب في القاهرة متخصص بترجمة الأفلام ! وهو ، والحمد لله ، ما لم يحدث في فلم « هاملت » التلفزيوني ، الذي أثر الآ يشير الى صاحب الترجمة من قريب او بعيد .

وقد تساءلت بمبراة يومئذٍ ، لماذا يتفاخر المخرج الروسي بذكر ان الترجمة عنده لباسترناك ، في حين ان العارض العربي يسطو على

ترجمة عربية قد لا تقل أهمية عن الترجمة الروسية عند أهلها ، دوغما
وازع أو تردد ؟ أي مهانة للفكر هذه ، وأي استعباط للمشاهد
العربي !

واستمرارا بهذا السياق ، لا بد ان اذكر مشهداً أورده المخرج
يوسف شاهين في احد افلامه التي يصف فيها صباه وشبابه ، عنوانه
فيما اذكر « الاسكندرية ليه » (ام انه « حدوتة مصرية » ؟) .
يصور المخرج نفسه ايام كان فتى كثير النشاط في المدرسة ، وله ولع
عميق بالتمثيل يجعله محط الإعجاب والتشجيع من احد اساتذته .
ولكي يعطينا فكرة عن هذا الولع ، يرينا المخرج هذا الفتى وهو
يلقي الخطاب الطويل الذي يواجه به هاملت امه ، بعد
« التمثيلية » التي فضع فيها جريمة عمّه - الذي قتل ابا هاملت
وتزوج امه - وهو من المشاهد العنيفة والصعبة في المسرحية .

ومرة اخرى ، لاحظت ان النص الذي ألقاه الفتى مقتطع من
ترجمتي حرفيا : ولا عجب ، فالاستاذ يوسف شاهين ، فضلا عن
كونه مخرجا قديرا ، مثقف واسع الاطلاع ، ولا يرضى بسهولة عن
كل ما يقرأ . ولكن المأساة هنا لم تكن وحدها مأساة هاملت ، بل
مأساة اللغة ، التي راح التلميذ الشاب يكسرها تكسير الجرار ،
لحنا ، وخطأ في اللفظ ، على نحو اذهلني اولا ، ثم اضحكني ، لأن
اللقاء جاء معظمه على طريقة « نجباني للو » في قراءة الحلاق
البديعة ، المضحكة في تحريفاتها ، (في إحدى حلقات مسلسل
الفنان سليم البصري « تحت موس الحلاق ») لرسالة جارته
المسكينة . . . ولعل السبب هو ان النص الذي اعتمده المخرج ،
والممثل ، كان طبعة دار الهلال التي ترفض عادة ان تشكل الكلمات
مهما تصعب قراءتها . ولست ادري ما الذي فهمه الاستاذ في الفلم

من كلام تلميذه النقيب هذا ، غير انه امتدحه كثيراً ودفع به دفعا
« نحو المجد » . . .

ولئن يغتفر المرء بعض هذا ، فإن من الصعب ان يغتفر عبثاً من
نوع آخر له صلة بموضوعنا الشكسيري . فقد لاحظت ان شكسبير
في السنوات الأخيرة ، رغم تمتعه بإحياء متواصل في معظم أقطار
ولغات العالم ، لا يحظى باهتمام يذكر في المسرح العربي ، سواء في
العراق او في أي بلد عربي آخر . وحتى « عطيل » و« يوليوس
قيصر » ، اللتان كانتا من ربرتوار المسارح العربية زمناً طويلاً منذ
مطلع القرن حتى اواخر الستينات ، ما عادتتا تجدان من يغامر
بتقديمها (خارج اطار المسرح المدرسي او الأكاديمي المحدود) . ولذا
همني ان ارى قبل بضع سنوات من جازف بتقديم « الملك لير » ، في
مهرجان مسرحي أقيم ببغداد ، وهو الدكتور صلاح القصب ،
الذي عاد وجازف مرة اخرى بتقديم « العاصفة » قبل بضعة اشهر
على مسرح الرشيد . وقبل اسابيع كان هناك من أخرج « مكبث »
أيضاً على مسرح الرشيد ، في مجازفة اخرى من هذه المجازفات
المحسوبة بحسابها الخاص .

وقد استخدمت ترجماتي في الحالات الثلاث (مع العبث اياه
بمفردات النص) ، ودون إذن مني ، ولو ان الدكتور صلاح ، بعد
ان عبرت عن اعتراضي على استخدامه ترجمتي في « الملك لير » دون
موافقتي ، أخبرني انه مزعم على إخراج « عطيل » بترجمتي ،
ووافقت ، إلا انه غير رأيه فيما بعد وأخرج « العاصفة » عوضاً
عنها .

كل من لم يشاهد هذه العروض ، قد يذهب به الظن الى ان

شكسبير عاد الى شيء من عنفوانه عند مخرجينا الشباب . غير ان الذين شاهدوها يذكرون كيف انهم جوهوا بمسرحيات لا علاقة لها بالشاعر الكبير ، الشاعر المسكين ، الذي استُغِلَّ اسمه لغرض لا يتصل بالمحتوى من اي من مسرحياته ، انكليزية كانت اللغة ام عربية ، ومهما كان عنوانها ، وأن الدكتور صلاح كان مأخوذاً في كلتا المسرحيتين ، اللتين أخرجهما ، بفكرة بصرية صرف ، تعتمد الصورة السريالية ، والاصوات التي قد تحمل في موجاتها كلمات من حوار شكسبيري ، ولكنها اصوات للأذن الخارجية فقط أفرغت عمداً من كل معنى . بل ان التركيز على الصدمة المرئية المتكررة في كل مشهد ، كان يحتم تحويل الكلام نفسه الى عتعات وطققات ، حاشداً الصورة ضد الكلمة ، بحيث تُقَطَّع الكلمات وتُهشَّم ، ويعاد أحيانا نطقها ، على شريط مسجّل ، بالقلوب ، أو بالتأتأة .

ولا أنكر ان العين والأذن كليهما تؤخذان مشاهد هذه « العاصفة » أخذاً أقرب الى الجنون ، حيث يجري الإيحاء بأن البشر يتحركون بلا هدف ، وينطقون بلا معنى ، كما في مستشفى للمجازيب . والتجربة البصرية ، بحد ذاتها ، وبما يتخللها من إثارة بارعة التلاعب ، تجربة مثيرة حسياً . ولكن عاصفة شكسبير ليست هناك قطعاً ، رغماً عن العنوان ، وكان بالامكان ان يكون النصّ (المبسر جدا بالطبع) لتشيخوف ، او برنارد شو ، او يوسف العاني ، وتبقى التجربة البصرية على حالها ، لا تمت بصلة لأي كاتب ، دع عنك وليم شكسبير وما الصلة الوحيدة القائمة إلا بخيال المخرج المكتظ بصوره الغزيرة ، على تناقضها وغرابتها وإفلاقها ، وجمالها التجريدي احياناً لدرجة مذهلة .

وكان صلاح القصب قد حقق ذلك كله ، على نحو متميز جدا ،

في مسرحيته « الحلم الضوئي » ، حيث انعدم الكلام نهائياً ، رغم كثرة التلفونات ورافعي سماعاتها الى آذانهم ، حيث تشدّ العين الى كل وجه ويد ، كل ايماء وحركة جسد ، كل بارقة ولون ، وتوحي انتقالات الاشخاص عبر الخشبة بين ركام الأثاث والحقائب وبكرات الأفلام المتناثرة ، بأن فعلاً حلمياً مدهشاً يجري في مكان ما من دخيلة المشاهد تجسّد دوغماً منطلق على المسرح أمامه ، وله ان يفسّره كيفما شاء .

ولكن يبدو ان هناك وهماً بأنك تستطيع تأدية العملية ذاتها باستخدام النصوص العظيمة ، بشيء من الرغبة في تحطيم تلك النصوص . غير ان السؤال يبقى : كيف تحطم للمشهد نصوصاً لا توصل انت فحواها اليه اصلاً ؟

مسرحية « العاصفة » بالذات لها تأويلات عديدة ، ومتناقضة ، وكلها مثير ومهمّ ووارد . أوليس من واجب المخرج ان يأتينا بواحد من هذه التأويلات الممكنة ، يستقيه من داخل النص ؟ بعد رؤيتي قدرة المخرج على خلق اللوحة التعبيرية الحديثة التي شاهدناها في « الحلم الضوئي » ، توقعت ان اجده يقدم « العاصفة » باسلوبه « التعبيري » الحدائوي ، فيعطينا على الأقل تأويلاً لعبارة بروسبيرو المشهورة : « انما نحن مادة » كالتى تصنع الأحلام منها . وحياتنا الضئيلة / تحدّها نومة من طرفيها » ، وذلك من خلال الكلمة والفعل اللذين حاول شكسبير ان يدلّل بهما على مقولة بطله . وهذا بالضبط ما حاول المخرج ان يقدمه لنا - وهذا بالضبط ما خاب أملنا فيه ، لأنه اسقط الفعل ، وأسقط الكلمة ، وبقي الحلم فارغاً من كل مضمون .

أكدت هذا الأمر هنا ، مع حماسي لكل ما هو جديد وغير متوقع في الفن ، واستطردت به عن صلب الموضوع ، لأنني آسف ان ارى الواعدين من المخرجين العرب يتمردون على الطرق التقليدية التي أسسها رواد المسرح في الوطن العربي ، ولكنهم يهابون اقتحام الاساليب الجديدة في معالجة النصوص « الشريعية » العظيمة بحثا عن معانيها الأخفى والأعمق ، على غرار ما نرى في مسارح الغرب اليوم ، ويلجأون الى الطريقة الأسهل التي نراها بين حين وآخر : حدائوية شكلاً ، أما مضموناً فخالية من ذلك الغور الذهني والعاطفي الذي هو الهدف الحقيقي من أساليب الحدائفة . وتروح مسرحيات شكسبير ضحية خوف المخرجين ، او استسهالهم هذا الفن الخطير .

يبدو ان ثمة رأياً مفاده ان شكسبير لا يعني كثيراً أهل هذا العصر ، فيما عدا شيئاً من ضرورة دراسته لدى البعض لأنه يهيم لهم خلفية ما لفهم التطور المسرحي من ناحية ، ولمعالجة تعقيدات الشخصية الانسانية من ناحية أخرى . غير ان واقع الأمر يختلف عن ذلك كلياً . لقد زادت الدراسات المنصبة على شاعرنا ومسرحياته في القرن العشرين زيادة متصاعدة ، لم تعرف مثلها الحقب الماضية على شدة اهتمامها به . فقد تبين أخيراً ان حوالى تسعة كتب او مقالات تصدر كل يوم من ايام السنة حول ناحية من نواحي فنه او فكره او شعره . أي ما يزيد على ثلاثة آلاف كتاب ومقال جديد يضاف الى دراساته في كل عام ! وقد جمع الناقد لاري جامبيون في قائمة عناوين الكتب والدراسات ، الأساسية والمهمة فقط ، التي صدرت في هذا القرن عن شكسبير ، فملأت كتابا تربو صفحاته على اربعمئة . . .

إذن ، لعل الناس في هذا العصر معنيون بشكسبير اكثر منهم في اي عصر مضى ، ويجدون فيه مرجعاً جوهرياً للكثير من تساؤلاتهم وحرقاتهم ، من كشوفهم وامتعاتهم . وما نحن في الوطن العربي إلا في اول الطريق اليه ، وعلينا ان نراجع أنفسنا ونتأمل طرائقنا في التعامل معه معرفة وفكراً وابداعاً ، كلهما معاً . وما نقل الى العربية نقلاً صحيحاً وأميناً إلا محاولة اولية في هذا الاتجاه .

رب قارىء يتصور انني اثرت هنا قضية شخصية . والواقع انني ما أثرت هذه القضية ، إلا لأنها عامّة ، وتهمّ كل اديب ومؤلف و مترجم . وهي قضية ملكية المطبوع ، أو ما يعرف في العالم بكلمة « كوبي رايت » Copyright . وكان شكسبير بالنسبة لتجربتي افضل مدخل لها - مع تعدّد تجاربي بهذا الشأن . فإذا كان لا يحق لناشر ان ينشر كتاباً دون اذن من صاحبه ، لا يحق اذن لمذيع ان يذيع هذا الكتاب دون اذن من صاحبه ، ولا يحق لصاحب افلام ان يستخدمه دون هذا الاذن ، الى آخر ما هناك من وسائل النشر والبيث ، التي يجب ان تخضع في كل حالة لحق ملكية المطبوع .

فالمطبوع هو مال صاحبه ، وأي سطو عليه هو سطو على ماله ، وسلب لشيء يمتلكه . ولا يكون التعامل مع هذا المطبوع إلا عن طريق صاحبه وبالاتفاق معه . واذا كانت هناك لجنة حقوقية في وزارة الثقافة والإعلام ، كما في دائرة التربية والثقافة والعلوم (الأليكسو) في جامعة الدول العربية ، تتدارس هذا الموضوع ، لوضعه في صيغة قانونية نهائية ونافذة ، فقد آن لهذه الصيغة ان تتحقق وتنشر . وريثما يتم ذلك ، فإن على كل اديب او مؤلف او مترجم يجد تعاملاً مع مطبوعه يجري على نحو لا يرضيه ، أن يرفع صوته بالاحتجاج ، والمطالبة بوضع الحق في نصابه .

صيت الفننى ...

قال سكوت فتر جرالد غاضباً :
- ما هذه الحال ؟ ما الفرق بيننا والأغنياء ؟
فأجاب همنغواي :
- الفرق هو أن الأغنياء لديهم نقود .

تصليني بين حين وآخر كراريس تحمل صوراً ملونة جميلة لمنازل وقصور باذخة ، تحف بها الحدائق المترامية - كأن تكون مساحة الواحدة ، مثلاً ، ٦٤ ألف فدان - وهي تطل على مياه البحر ، او البحيرات ، وتنعم ببرك للسباحة من كل شكل ولون . وتكون مواقعها في احدى الولايات الامريكية الساحلية ، او على الشاطئ الأندلسي في اسبانيا ، او في جزيرة لم اسمع بها من قبل ، في المحيط الهادي او البحر الابيض المتوسط .

وقد دهشت لأول كراس وصلني من هذا النوع قبل سنين ، ولاسيما عندما وجدته مليئاً أيضاً بصور دواخل المنزل المترفة ، مع وصف لها ، كما لبقية المنزل وما يحيطه به من مجالي الطبيعة ، يتميز بشاعرية اللغة ، مزيداً في إغرائي بشرائه إن أنا كنت بعد فتنة العين ما زالت بي حاجة الى فتنة الأذن .

ودهشتي كانت لسبيين . اولهما ، الحاح المرسلين على أنني بشراء هذا الجمال الطبيعي والمعماري سأكون أسعد الناس في الأرض ،

كأنني في انتظار من يقنعني بذلك . وثانيهما : من أين حصل
المرسلون على عنواني ، بل من الذي اقترح عليهم اسمي في اول
الأمر ؟

آه ، صيت الغنى ! لا بدّ أنه قد أوحى اليهم ، لسبب عميق في
سره وغموضه ، أنني رجل أنظر في قضية شراء منزل كهذا بمليون او
مليون دولار ، دون ان يرفّ لي جفن ، لأنني لا أعرف ماذا افعل
بأموالي . . .

شيء رائع ان يكون في الدنيا ، على جنونها ، من يفرق في
الجنون فيتصور ان اسمي دخل في سجلّ الأثرياء الباحثين عن شراء
المزيد من جنان الأرض . فأنا اوناسيس آخر ، دون ان أدري .
وجزر بحر ايجيه او البحر الكاريبي ، ما عليّ إلا ان اخرج دفتر
صكوكي (الذي لا املك) لتصبح اي منها في حوزتي غداً . بل
هم يرسلون إليّ ، تترى ، هذه الكراريس المترعة بالغواية
(والشاعرية ، بالطبع) ، وتتخللها بين آونة واخرى كراريس لا
تقل غواية (وشاعرية) تحمل صوراً تخطف الأبصار لقلائد ومعانق
ومخشلات وتيجان كعساليج نوار البرتقال ، من ذهب ولآلئ وماس
ولازورد ، ويدعونني الى الدخول في مزايدات مع أغنياء آخرين على
اقتنائها ، لأحلي بها جيد او شعر زوجة او خليلة . وما المليون
والاثنان والثلاثة في حساب أديب كتب هذه الكتب كلها ، وملاً
رفوف مكاتب العالم باسمه الثلاثي ؟ ولم لا تُرسل اليه كذلك
نشرات الشركات متعددة الجنسيات لتدعوه الى المساهمة في بعض من
مشاريعها الكبرى ، فيضيف الى الثراء لديه مزيداً من ثراء ؟

إنني في الواقع ارحّب بهذه الكراريس والمراسلات ، وإن تكن

احيانا مجرد بطاقة من صفحة او صفحتين فقط ، لأنها تشير كل مرة الى أنني ما زلت ماثلاً في وهم اناس لا اعرفهم ، وما خلقت لأعرفهم ، على أنني من ذوي الملايين - الذين يبدو انهم في تكاثر سريع ، والحمد لله ، في بلاد العرب وبلاد الأعاجم على السواء . وقد زالت الدهشة عندي منذ زمن ، لاستلامي مثل هذا البريد ، وحل محلها الضحك كل مرة . ويشهد الله أنه ضحك بريء نظيف ، بعضه على نفسي ، وبعضه على جمال الجهل ، حين يكون الجهل من هذا النوع ، وبهذا المقدار .

وقد كنت لسنين قبل ذلك اضحك لجهل يماثله ، ولو انه اصغر حجماً بكثير ، حين كنت اقرأ لنقاد او صحفيين يتحدثون عن رواياتي ، فيزلق بهم الحديث ، عن حسن نية بالطبع ، إلى أصولي البورجوازية المزعومة ، ومعيشتي « المترفة » ، ويوحون - كما توحى كراريس بائعي الجنان - بأنني من أثرياء هذه الأرض ، اولعت بالأدب والفن ربما عن غير حق ، لأن الأدب والفن ملك الفقراء دون غيرهم ، مما يجعلني في نظرهم « ظاهرة » يصعب تفسيرها .

ما أطيب الوهم
لولا أنه على عوسج
متعطش لدمي !

صيت الغنى ! ما أحلاه ! وما أشد وقعه !

وهو صيت يتحمّله مستور الحال ، وغالباً ما يحاول ان يبدو للناس ان صيته (الوهمي) هذا لديه ما يبرّره ، رغم ما قد يحمله احياناً من مسؤوليات هو حتما عاجز عنها ، ومن هنا تأتي حكايات الشهامة والكرم وذبح الناقة الأخيرة لضيف طارئ .

ولكن هذا الصيت ، اذا زاد عن حده ، كان هو وصيت الفقر سيّان : لا يتجاهله صاحبه فحسب ، بل يهزأ منه . وقد يبكي له في ظروف معيَّنة ، حين تشتدّ المفارقة بين الخيال الجامح والواقع النحس .

ذات يوم سافرت ، أنا وصديق لي ، من اسلام آباد الى لاهور (في باكستان) في مهمة رسمية . وكان قد تمّ لنا الحجز برقيا في فندق هناك وجدنا عند وصولنا أنه أفخم فنادق المدينة . رائع ! عند مثلنا امام مكتب الاستقبال ، ذكرت اسمي للموظف المسؤول . فانتفض ، ورجانا الانتظار لحظة ، واسرع في طلب المدير . وجاء المدير وفي عروة سترته وردة حمراء ، وبيده ورقة ، وحيّانا بحرارة واحترام كبيرين . ولحظت ان الورقة في يده تحمل اسمينا ، وقد كُتب ازاء كل منهما V.I.P. ، اي « شخص مهم جدا » ، الأمر الذي ، كما يقولون ، اشاع في نفسي السرور ، ولا اقول الغرور .

وقال المدير : « حجزنا جناحاً لكل منكما » . قلت : « وما أجوركم ؟ » فأجاب ضاحكاً : « لا شيء ، سيدي » . وكتب الرقم على الورقة ، كأن التلفظ بأرقام الروبيات امر غير لائق امام اصحاب الصيت والأهمية .

ولكنني هزرت رأسي بعدم الموافقة . وللحال قال : « اذن ، جناح واحد لكليكما ؟ » وكتب رقما اصغر من الرقم السابق ، قلت : « لا ، لا . هذا كثير . ما أجور الغرفة الواحدة ؟ »

وبدت الخيبة على وجه المدير ، كأنه قوبل بالصدّ من حسناء يعشقها ، وقال : « كذا وكذا » . فنظرت الى صديقي ، وتشاورنا بالعربية . إنه رقم كبير ، والسيد المدير لا يعرف قلّة ما في جيوبنا

من دولارات وأماننا حوالى عشرين يوماً من ترحال مستمر في مدن الهند بعد مغادرة باكستان . فقلت لحضرتة : « وما الأجور اذا اشتركنا انا وزميلي في غرفة واحدة ؟ »

وكانت تلك هي الضربة القاضية ، للمدير ، ولصيت الغنى ، معاً . . . لم يجب ، بل اشار الى موظف الاستعلامات باجراء اللازم ، ووَدَعْنَا بأقل من ربع الحرارة التي استقبلنا بها ! . . غير ان شيئاً من الصيت بقي في صالحنا ، اذ كلما رأنا المدير في الأيام الثلاثة اللاحقة ، كان يبدي لنا احتراماً خاصاً ، وعلى وجهه سياء من شك ، كأنه يتساءل : هؤلاء الأغنياء ، لماذا هم بخلاء ؟ ولكنهم مهمون ، رغم كل شيء !

وفي احدى الأمسيات التقيت حلقة من أناس لا اعرفهم ، قالوا إنهم يقرأون لي . وجرى الكلام حول الذهب ، وصعود اسعاره ، واقبال الناس عليه ، ومكانته كرمز اجتماعي منذ عهد بعيد ، الى آخره . وقلت : « أنا وزوجتي ، طيلة حياتنا ، ما اقتنينا ، ولم نحاول ان نقتني ، قطعة واحدة من الذهب ، فيما عدا خاتمي زواجنا . . . » وبدا الاستغراب على وجوههم ، وقال أحدهم : « غير معقول ! » ولكن آنسة فاضلة منهم بادرتني بالقول : « استاذ ، بالنسبة لك ، ليس الذهب ما تملكه يدك ، بل ما تملكه هنا (وشارت باصبعها الى صدغها) ، في رأسك ! »

وما كان لي إلا ان أجيب : « هذا أجمل اطراء سمعته منذ زمان ! » .

غير ان الناس لا يفكرون دائماً على هذا الغرار . ورغم علمهم بأن فوق كل غني من هو أغنى منه ، فإنهم يتمتعون ، مازوكياً ،

بتصورهم اصحاب هذا الصيت ، مهما حسدوهم ، وهم يرتعون في ما يرضي الله ولا يرضيه من لذائذ الحياة التي يشتهونها هم ، اعترفوا بذلك ام لم يعترفوا ، ويتمنون لقاءهم ولو عابراً .

يبدو أنني لست منهم ، بل إن بي منذ الصغر ميلاً الى الابتعاد عن اصحاب الصيت ، إلا اذا أحسست ان بيني وبينهم رابطاً ذهنياً من النوع الذي يستهويني - وهذا نادراً ما حدث لي في حياتي . غير أنني في صباي كنت أغبط شاعراً عظيماً ، أحببته في ما نظم من شعر وفي ما جرت له من أحداث في حياته الصاخبة ، هو الشاعر الرومانسي الانكليزي شلي . كنت أغبطه على غناه ، اذ لم تكن به حاجة يوماً إلى عمل ، او الى بيع قصائده ومطولاته ، ولو انه كان مغضوباً عليه في بلده ، ولا يتحمس احد لنشر كتاباته التمردية . وكان أيام منفاه في بعض مدن إيطاليا تأتيه من انكلترا احياناً مقادير من أموال أبيه ، وحالما يتسلمها يقذف بها الى ارض الغرفة ، وبقدمه يرتبها في شكل دائرة . ثم يقسم الدائرة ، بقدمه ايضاً ، الى نصفين ، فيدفع بحدائه النصف الأيمن ليلتقطه صديقه « لي هنت » (العائش آنشد طفيليا عليه) بحجة انه سيدفع به ايضاً نفقات المجلة الأدبية الجديدة التي يجررها ، والنصف الآخر تلتقطه زوجته ماري لتنفقه على شؤون حياتهما اليومية . . . في صباي كنت أغبط شلي على ذلك ، وأتمنى لو اراني يوماً أفعل مثله .

لعل هذا هو السبب في أنني ، وأنا في الثامنة عشرة من عمري في القدس ، أيام كنت منهمكاً في ترجمة سيرة حياة شلي التي كتبها اندريه موروا ، حينما عُيِّنت معلماً في مدرسة (عملت فيها قرابة السنة ، قبل ذهابي الى انكلترا لاكمال دراستي) ، وتسلمت اول

راتب في حياتي ، وكان مقداره عشرة جنيهات فلسطينية بالضبط ،
أسرعت الى صديق عزيز لي يعمل اميناً في مكتبة جمعية الشبان
المسيحية . وفي الممر الذي يطلّ عليه باب مكتبه ، ألقيت بالاوراق
الزرق العشر على ارض الممر ، وقلت : « أترى كم غنيّ أنا ؟ »
ورحت اركل الأوراق وأدفعها على طول الممر ، وهو يضحك .
وقلت له : « خذ ما تشاء ! خذ ! »

والتقطها صديقي مَلَك منصور ، واحدة واحدة ، ودسّها في
جيبي وهو ما زال يضحك ويقول : « استر على حالك يا رجل !
بلاش فضائح ! »

وكان محقاً . فصيت الفقير فضيحة ، وصيت الغني يتقصّد بثّه
الكثيرون ، ولو إيهاماً ، لما دأب المجتمع عليه من اعتبار صاحبه من
أهل الزجاجة والوجاهة ، عن حق او غير حق ، وكاد صيت الفقر
يكون عند الناس أقرب الى المهانة ، فراحوا يتجنبونه كالوباء ، حتى
في فقرهم .

مما يذكّرني بقصة جحا عندما طمع في احترام الناس في بلدته ،
فأخذ يروّج الشائعات عما كسبه من مال في تجارته ، وما اقتناه من
نفائس ليزين بها بيته . وصدّقه كبير « الحرامية » ، واقتحم منزله في
هزيع متأخر من الليل ، طامعاً في شيء من هذه النفائس . وأحسّ
بذلك جحا ، الذي كان خفيف النوم ، فنهض بسرعة من على
حصيرته ، واختبأ وراء الباب . ولكن اللصّ رآه ، وسأله : « هل
انت خائف مني ؟ » فأجاب : « لا والله لست خائفاً منك » ، قال
اللص : « لماذا اذن اختبأت هكذا ؟ » فقال جحا : « اختبأت لأنني
خجلان منك ، فكما ترى ، ليس في بيتي ما تسرقه ! » .

ولعلّه ترجّى اللصّ بالأّ يخبر أحداً عما شاهد ، احتواء
للفضيحة . . .

« أمران لا يسمع الناس عنهما : موت الفقير وفجور الغني » .
هكذا جرى القول منذ القدم ، فكان صيت الغنى له دوماً حسناته
الإضافية ، حتى في الموت . غير ان عصرنا الحديث أصيب
بالشدوذ ، حين جعل من فجور الأغنياء ملهاة يسمع عنها الناس كل
يوم ، بل يتابعونها بشغف ، عن طريق الصحافة النشطة التي راحت
تتفنن في وصفه وتفصيله ، بالكلمة والصورة ، وغدت فضائح
الاغنياء مثيرة للعواطف والفضول ، ومجلبة للمزيد من الصيت ،
بل والغنى ايضاً !

لنلا تبقى الأوراق في مهب الريح

نقرأ بين حين وآخر ان اوراق هذا الكاتب او ذاك استقرت في المكتبة الفلانية ، او اشترتها احدى الجامعات ، او ابتاعها جماع موسر وضمّتها الى ذخائره المكنوزة ، التي سيوقفها باسمه بعد موته على مكتبة او جامعة .

وهذا الكاتب او ذاك لم يعيش في القرون السالفة ، ولا هو من مكتشفات الآناريين ولا من مكتشفات محققي التراث : إنه على الأكثر من مواليد اواخر القرن الماضي ، او اوائل هذا القرن . ولعله ما زال حياً ، او انه توفي قبل سنوات قلائل . ومع هذا فإن اوراقه تتنافس على اقتنائها جهات علمية متعددة ، وتدفع لقاءها احياناً مبالغ خيالية ، لتعزي اسرته وذويه بالتنازل عنها . ولسوف تفاخر الجهة التي تحصل عليها في النهاية بأنها حافظة هذه الأوراق الثمينة ، وعلى الدارس ان يعود إليها هي إن هو اراد التحقق من اي نصّ يتعلّق بآثاره الأدبية او الفكرية .

هذا بالطبع لا يحصل في بلادنا ، فيما اعلم ، لأنّ سدنة المعرفة والتنامي الحضاري عندنا بعيدون عن هذا الضرب من الوعي . انما هذا يحصل في الأقطار المتقدمة ، حيث تقوم الجامعة بدورها في الحفاظ على نتاج العقول الكبيرة ، الى جانب دورها الآخر في بث المعرفة وتطويرها عن طريق البحث والتعمق . واقتناء الأوراق الخاصة بكبار الأدباء والمفكرين والمبدعين من قبل المؤسسات

العلمية ، لا يحفظها فقط . من التلف والضياع ، بل إنه بترتيبها وتصنيفها واستنساخها بالوسائل الحديثة يجعلها ميسرة للمزيد من الدرس والكشف والانتشار . فالمؤسسات بذلك تحرس كنزاً لا يعوّض ، وفي الوقت ذاته تهبه للناس جميعاً اذا طلبوه .

وقد قرأت في الأيام الأخيرة مقالاً لباحثة انكليزية تجمع قصائد و . هـ . اودن المبكرة جدا ، التي نظم بعضها في العشرينات من هذا القرن قبل دخوله طالباً في جامعة اكسفورد ، وبعضها بعد ذلك بقليل . وهي أعمال عدّها الشاعر من كتابات الصبي التي لم يمه ان ينشرها إبان حياته . غير ان الباحثة وجدت في الأوراق المستنسخة التي عثرت عليها هنا وهناك في انكلترا ان الكثير من تلك القصائد اليافة يشير الى المؤثرات الأولى في لغته وأفكاره ، ويلقي ضوءاً ، على نواح في قصائده اللاحقة ، ما كانت لتتضح لولاها .

وطلباً للمزيد من آثار اودن في صباه ، وسعيًا وراء المزيد من الدقة فيها ، شدت الباحثة الرحال الى مدينة لوس انجيليس في كاليفورنيا بالولايات المتحدة ، لتراجع دون باكاردي ، الرجل الذي ورث الكثير من هذه الأوراق عن كريستوفر ايشروود ، صديق اودن ، رغم ما اقتضى السفر من كلفة . وهناك قدّم لها باكاردي نسخاً مصوّرة عن الأوراق التي طلبتها ، غير انها ارادت ان تطلع على الاوراق الاصلية نفسها . فاصطحبها الى قبو المصرف حيث خزنت الاوراق وراء الاقفال وفي حرز حريز ، كما تحزن المجوهرات النفيسة . وأخرجت الأوراق التي ارادتها - ولم تكذ تصدق عينها . إنها ترى اوراق اودن القديمة الأولى ، مع مجموعة من رسائل تلك الفترة ، وتشمّ عبقها ، وتلمس نسجها . . . وفي منزل باكاردي ،

راحت في نشوة العاشق تتمعن في كل كلمة ، وكل شطب ، وكل محذوف ، وكل نقطة حبر . وقرأت الرسائل ، وضاهت النسخ المصوّرة على الأصول ، ودققت الكثير من التفاصيل والمكتشفات ، قبل ان يعيد باكاردي تلك الأصول الى صناديقها المحروسة ، بعناية المعرفة والدراية .

وقد بات شائعاً أن يرجع الباحثون الى الأصول المخطوطة للكتب التي تم طبعها مرات عديدة منذ نشرها لأول مرة ايام حياة صاحبها ، ويكتشفون اموراً مذهلة ، ونصوصاً اولية محذوفة او مغيّرة قد لا تقل روعة - بل قد تزيد - عما نشره بعد « التصحيح » . ومن احدث القضايا في هذا السياق ، مراجعة مخطوطة رواية « يوليسيس » لـ جيمز جويس ، وتمحيصها - واكتشاف ما يقارب خمسة آلاف « خطأ » او تغيير في النص الذي تمّ نشره وتداوله منذ اوائل العشرينات . وقد اثارت الطبعة الجديدة « المنقّحة » كثيراً من زوابع الرأي ، مع محررها وضدّه ، ما زلنا نتابعها في المجلّات الأدبية .

وقد روجعت كذلك مخطوطات بعض روايات د . هـ . لورنس ، مما حدا بالمراجعين الى اصدار طبعات جديدة فيها تغييرات واضافات غير متوقعة . وما زالت حاضرة في الأذهان تلك القضية المثيرة التي كشفت تفاصيلها زوجة تي . اس . اليوت الثانية بعد وفاته ، بشأن التصحيحات والمحذوف والاضافات التي اجريت على مخطوطة قصيدة « الأرض اليباب » ، سواء بقلم ازرا باوند ، او اليوت بالذات .

وفي الأشهر الأخيرة قامت ضجّة في الأوساط الأدبية حول مخطوطة رواية « جنة عدن » لارنست همنغواي ، وهي رواية عمل

عليها اكثر من عشرين سنة ، وانتحر عام ١٩٦١ قبل نشرها : واذا المخطوطة تقع في حوالى ١٥٠٠ صفحة ، في حين ان الرواية التي تم نشرها قبل عامين اثنين لا تتعدى ٢٥٠ صفحة ، لكثرة ما عمل فيها من حذف وشطب وتعديل . والجدل ما زال قائماً حول هذه الرواية « الفاضحة » ، التي وضعت « فحولة » همنغواي ، المأثورة عنه مما كان يكتب وينشر ، موضع شك كبير ، استغله كاتب واحد على الأقل من كتاب سيرته مؤخراً لينسف اسطورة الفحولة التي غذاها الروائي لقراءة اربعين سنة من حياته .

ليس غريباً ان العديد من الكتاب يوصون في ايامهم الأخيرة بألا تُنشر أقسام معينة من مؤلفاتهم ، أو اوراقهم ، أو رسائلهم ، إلا بعد موتهم بخمسين سنة مثلاً ، أو بالأبداً تنشر ابداً بنصوصها كما هي ، أو بأن تحرق . وهناك من « يوضّب » اوراقه ، ويؤبّوها ، فتصل سالمة - أو على النحو الذي يريده هو - الى أيدي ورثته أو حافظي آثاره . ولكن الكثيرين منهم يتركون الأمر كله للورثة ، وللجهات التي يعرفون انها ستحاول اقتناءها ، وفرزها ، وفضّ مغلفاتها .

ومن أغرب الوقائع الأدبية بهذا الصدد ما قام به راهب يسوعي انكليزي في النصف الثاني من القرن الماضي ، هو جيرارد مانلي هوبكنز ، كان يكتب شعراً من نوع لم تعرف مثله اللغة الانكليزية جرساً وإيقاعاً وتركيزاً في اللفظ والصورة ، ويكتفي بأن يرسل قصائده ، كلما كتب شيئاً منها ، الى صديقه ايام التلمذة في اكسفورد ، روبرت بريديجيز ، وقد غدا بريديجيز بعد سنوات شاعراً مرموقاً (وأضحى فيما بعد شاعر البلاط الملكي « المكّلل ») ، ولكن

هوبكنز كان يطلب اليه ألا ينشر قصائده - مع ما يرافقها من حديث كثير عن نظرياته في التجديد - بل انه احرق بعضها بنفسه ، بدوافع دينية . وانصاع الشاعر المشهور لرغبة صديقه الزاهد ، الى ان توفي هوبكنز عام ١٨٨٩ عن خمسة واربعين عاما . وبعد وفاته بحوالى ثلاثين سنة ، أي في عام ١٩١٨ ، نشر بريديز المجموعة التي كانت قد تراكت في حوزته ، وهو ما زال في شك من ان هذا الشعر المدهش بجذته سيلقى إقبالا من احد . واذا بهوبكنز يُعدّ من أعظم الشعراء الانكليز ، وأشدّهم تفردا في الاسلوب والرؤية . وكان له بعد ذلك اثر في الشعراء الشباب وفي تنشيط الحدائث في الصيغ الشعرية الانكليزية لا يقل اهمية عن دور تي . اس . اليوت . (وهل لي ان اذكر اني في العشرينات من عمري كنت أنا أيضاً من الذين افتتنوا بأسلوبه ولغته وايقاعاته ؟)

قصص المخطوطات التي يخلفها المبدعون ويكتشفها الناس بعد موتهم كثيرة جدا . وقد يجتدم الجدل حول بعضها احيانا ، من حيث صحتها او زيفها ، على نحو يقتضي تمحيصاً دقيقاً من الخبراء والعارفين قبل الاطمئنان اليها ، كما جرى قبل ثلاث سنوات او اربع ، حين اكتشفت قصيدة طويلة في مجموعة لشعراء مجهولين من القرن السابع عشر ، حفظتها احدى مكتبات اكسفورد الجامعية ، قيل إنها لوليم شكسبير ، لم يكن احد يعرف شيئاً عنها . وكان ذلك من أضخم الأحداث التي عرفتھا الساحة الأدبية يومئذ ، واشدّها اثاراً . وقد وجدت القصيدة من مكتشفها حماساً هائلاً في ما أورد من شواهد لفظية ، وادلة نصية ، واشارات تاريخية ، برهاناً على انها من قلم الشاعر العظيم . ولكنها وجدت ايضاً من الذين لم يقتنعوا بنسبها الى شكسبير تفصيلاً يعتمد ايضاً الشواهد اللفظية والادلة

النصية . وانقسم الباحثون ، والمتذوقون للقصيدة ، الى معسكرين متخاصمين - ولم تنته المعركة الى نتيجة حاسمة حتى الآن .

ولعل أغرب حادثة من هذا القبيل ، تتمثل في اكتشاف الموسيقى مندلسون ، في اواسط القرن التاسع عشر ، موسيقى يوهان سباستيان باخ ، وذلك بعد ان مرّ زهاء القرن على وفاة هذا الموسيقي العبقري ، اندثر فيه اسمه وضاع معظم موسيقاه . واذا اوراق « نوطاته » الكثيرة تقع بمحض الصدفة بين يدي مندلسون . فقام بجهد منظم لإحيائه في المانيا ، واذا باخ واحد من ثلاثة او اربعة هم أعظم المؤلفين في تاريخ الموسيقى الغربية - ولعله أعظمهم جميعاً . . . مئة سنة طويلة مرت ، وطمست ذكراه وألحانه ، الى ان عادت موسيقاه فجأة الى الحياة لتزه العالم كما لم تهزه إلاّ اللهم موسيقى فئة قليلة من الملحنين العظام .

ولكننا لا نريد الاعتماد على المصادفة في اكتشاف الآثار الإبداعية - ولا بد لنا من أخذ هذه الآثار مأخذ الاهتمام وعلى غرار منظم ، مهما تطلب ذلك من عناء او كلفة . ويحضرني الآن الجهد الكبير الذي تحمله الاستاذ ماجد السامرائي حين راح يجمع ، بدافع حب شخصي محض ، رسائل بدر شاكر السياب ، اى ان استطاع ان ينشر مجلداً كاملاً منها . وهو الآن على وشك اعادة طبعه موسعاً بما تمكن من الحصول عليه من رسائل فاتة الحصول عليها سابقاً - في الأغلب ، لتمنع اصحابها ، او لعدم حفظها اصلاً بصورة تيسر الرجوع اليها . وكنا نودّ لو نجد من يحاول ان يجمع ايضاً الأصول المخطوطة لقصائده منذ أول بيت شعر نظمه ، لدراستها بكل متغيراتها ومضاهاتها مع ما تمّ نشره ، واكتشاف ما لم ينشر منها .

والذي يجب ان يلتفت اليه الباحثون في هذا الصدد ، ليس فقط كتب الأدباء والمبدعين في صيغها المنشورة ، على اهمية ذلك في المتابعة النقدية والتاريخية . فللمخطوطات الأولى أهميتها المتفردة ، سواء تلك التي تصلنا بشكلها « المبيض » النهائي ، او تلك التي تصلنا بشكلها الأصلي ، اي كمسودات ، أجرى عليها صاحبها الشطب والتصحيح والتشذيب ، قبل ان تبيض بخط اليد او بأحرف الطباعة . بل ان هذه المسودات التي يكثر فيها الشطب والملاحظات الهامشية والحذف والإضافة ، مع الكتابة التي بقيت كما وردت على قلم الكاتب عندما صبها على الورق - هذه المسودات هي بحد ذاتها منجم غزير لمن يريد ان يستقصي بعض مصادر الابداع ونوازهه اللاواعية وأشكاله « الخام » قبل ان يُعمل فيها وعي الكاتب انتقاءه وتحويره وصياغته الأخيرة ، مما يضيف على الاوراق الأصلية قيمة مضاعفة . وقد جعل هذا الكثير من الجامعات في الغرب تتصل بالذين جعلت اسمائهم تلمع في عالم الكتابة ، الثرية او الشعرية ، لتطلب اليهم ان يحتفظوا بمسوداتهم ويقدموها ، بيعاً او تبرعاً ، لهذه الجامعات ، لكي تحفظ الى حين ينكب عليها الدارسون في يوم ما .

والمنجم الغزير الآخر هو رسائل الكتاب التي هي بحد ذاتها وثائق فريدة ، تسجل بعضاً من ذلك التاريخ « غير الرسمي » الذي قد يكون في النهاية ، عند تراكم المنشور من هذه الرسائل ، هو الذاكرة الحقيقية للعديد من احداث المجتمع والتيارات الفكرية والفنية كما رآها وساهم بها وأثر فيها المبدعون أنفسهم . ومن هنا الأهمية القصوى لجمع هذه الرسائل وحفظها ، ودرسها ونشرها . وهو امر فطنت له الأمم الغربية منذ زمن بعيد ، ولم نلفظ له نحن

جدياً حتى الآن . كم أديباً او مفكراً عربياً منذ بداية هذا القرن رأينا رسائله في كتاب ، حتى ولو بشكل مختارات ؟ وإنما لنفرح حين نسمع ان باحثاً أكاديمياً في بلد عربي يحاول جمع رسائل كاتب يدرسه ، كما يحاول جمع الرسائل التي ارسلت اليه من الآخرين ، ليتابع فيها تسلسل الأخذ والرد بما له علاقة بحياته العامة او الخاصة ، بتتاجاته الإبداعية ، او بشؤونه الأسرورية ، او بتقلباته المعيشية وارتباطاته العاطفية .

من الواضح ان بعضاً من ذوي هؤلاء الكتاب ، لاسيما بعد وفاتهم ، يُعنون عناية حقيقية بجمع رسائلهم واوراقهم ، متحمّلين كل ما يقتضيه ذلك من مشقة وكلفة ، غير ان قضايا التركات والإرث وتعقيدها ، حين يتعدّد الورثة ويتباعدون ، قد تحدث إشكالات لا حصر لها في ملكية هذه الاوراق وعائديتها ، مما قد يجعل مراجعتها احياناً امراً غير ميسور ، وأحياناً مستحيلاً ، كما ان بعض الورثة ، لسبب او آخر ، قد يرفضون اعتبار مخلفات سلفهم ذات أهمية عامة ، ويرفضون بالتالي اي التزام بحفظها ، ناهيك عن درسها ونشرها . وهناك الكثير من الوقائع المعروفة بهذا الشأن ، حيث نجد ، مثلاً ، زوجة الرحالة والمستعرب المشهور رتشارد بيرتون (١٨٢١ - ١٨٩٠) - مترجم « الف ليلة وليلة » وكتب عربية أخرى الى الانكليزية - تحرق بعد وفاته اوراقه ومذكراته ومخطوطه ترجمته لكتاب « الروض العاطر » التي عمل عليها لأربعة عشر عاماً ، لشدة ضيقها باهتماماته الغربية ، ولشدة غيرتها بوجه خاص من اهتماماته الجنسية .

وهناك امثلة على ما هو العكس من ذلك بالضبط ، لعل أشهرها

ما جرى لكتابات فرانز كافكا ، التي كان قد سلّمها الى صديقه ماكس برود في براغ ، واوصاه بأن يحرقها جميعاً بعد موته ، عام ١٩٢٤ . غير ان ماكس برود تريت في تنفيذ الوصية ، ثم قرر إهمالها ، وراح ينشر كتابات كافكا اولاً بأول . وكان من المفارقات ان الشهرة التي لم يحظ بها برود من كتاباته هو ، حظي بها من كونه الرجل الذي رفض أن يحرق كتابات صديقه العبقري .

كيف يتصرّف ذوو الكاتب الكبير بأوراقه أمر لا حيلة لأحد به ، وليس لنا إلاّ الأمل في أنهم لن يعقدوا الأمور بأكثر مما ينبغي ، وهم يتصرفون بحقهم المشروع في ملكية الأوراق ، حفاظاً على سرّ عائلي او خوفاً من فضيحة خاصة .

غير ان الأهم من ذلك هو ان المؤسسات العلمية ، ولاسيما الجامعات ، ومكتباتها بوجه أخصّ ، يجب ان تجعل شأنها من شؤونها محاولة اقتناء مثل هذه الأوراق ، مهما تكن حالات أصحابها . وقد آن لجامعاتنا العربية - وهي والحمد لله كثيرة - أن تنتبه الى هذا الأمر . إذ انها ، بما تستطيع ان تكرّس له من مال ، وأفراد ، وأجهزة ، هي الوحيدة التي بوسعها ان تهتّى لأوراق مبدعينا الكبار الحفاظ والترتيب والتصوير على غرار علمي حديث يجعل مراجعتها ودرسها ممكناً ومجزياً .

ونحن نعلم ان الدولة اليوم تحفظ وثائقها بشكل علمي منظم ييسر للباحث الرجوع اليها ودرسها . والدولة أدري بما ينبغي اعتباره سرّياً وحفظه مكتوماً لفترة ما ، قد تكون ثلاثين او اربعين سنة او اكثر ، وفقاً لمقتضيات امن الدولة وأمن الأشخاص الذين ساهموا في صنع قراراتها الداخلية والخارجية . وهذا امر غدا مفروغاً

منه ، اذا اردنا لتاريخنا ان يفهم ويدون على حقيقته الموضوعية ، ولا يترك نهائياً لذاكرة هذا وذاك من الأفراد ، وكلهم بشر لا نعرف مبلغ الدقة والوضوح في ما يتذكرون ، كما لا نعرف حقيقة الأهواء التي تفعل في أنفسهم ، وبالتالي في ما تحتزنه الذاكرة انتقائياً لديهم .

والذي نراه الآن هو ان اوراق الادباء والمفكرين والمبدعين المتميزين يجب ان تلقى اهتماماً مائلاً ، يختلف بالطبع حجماً واسلوباً عن اهتمام الدولة بوثائقها ، ولكنه يقاربها في بعض ما يؤديه من نتائج يكون لها أثرها مع الزمن في التاريخ الثقافي والفكري للأمة كلها .

وهنا لا يفوتنا أن نأتي باستدراك صغير ، غير انه في قلب الموضوع : ما مدى ما يعلّقه الأفراد من أهمية على اوراقهم ؟ ما الذي يحفظونه فعلاً منها ، وكيف يحفظونه ؟ هل يعتزون بها ، بحيث لا يتلفون رسالة ترد اليهم ، او ورقة تتعلق بنتائجهم او حياتهم ، مهما تقادم العهد عليها ؟ فالمسألة في نهاية المطاف حضارية صرف . إنها تعتمد ذلك الشعور بالمسؤولية تجاه كل كلمة تكتب ، باعتبارها رمزاً يحمل من الطاقة والمغزى ما يتخطى قيمته الآنية ، ويشير دوماً الى امكانيات مستقبلية من القيمة والمغزى لا يحدها الزمن .

في الأتون اللاهب

أربعون سنة !

أربعون سنة من النفي ، والشتات ، والعذاب . أربعون سنة من المطاردة والتقتيل والمجازر . أربعون سنة من الإصرار ، والرفض ، والتحدّي . أربعون سنة من العمل الكادح ، والتجربة العاتية والمقارعة التي لا تستكين ، ترفدها ذكريات كأنها دهور الخليقة الأولى وهي تنشأ ، وتكبر ، وتبدع انسانيتهما .

ما من فلسطيني عرف الوطن قبل عام ١٩٤٨ ، وما زال حيا ، إلا وكانت هذه خلاصة حياته ، مهما تباينت المسارات ، واختلفت المنافي والمستقرّات .

وفي أربعين سنة ، تشكّلت الهوية الفلسطينية في الأتون اللاهب على نحو لم تكن تعرفه قبل اقتراح جريمة عام ١٩٤٨ بحقها - وكان الأعداء يحسبون انها سوف تتدمّر وتذهب ريجها في بضع سنوات من الاقتلاع والقهر . تشكّلت الهوية الفلسطينية وقويت على غرارها الخاص ، لا لتكون مُلك شعبها فحسب ، فتمدّه بديمومته وحيويته ، بل مُلك الأمة العربية كلها بقدرتها الإيمائية الهائلة : بصلابتها ، وبعد رؤيتها ، وعقلانيتها ، واتساع معارفها ، وتصاعدها الإبداعي ، وطاقتها على الحركة ، والفعل ، والبناء . بالضبط على عكس ما توهم وخطط أعداؤها .

في حسابات الفواجع وخسائرها الرهيبة ، تحقق ربح لم يكن في البال ، هو هذه الهوية المتميزة التي تعطي الفلسطينيين هذا الصمود الراسخ ، وتجعل منهم خميرة الحياة للأمة العربية كلها . بل ان الفلسطينيين قد جسّدوا النموذج الأبرز للموقف الفدائي والفعل المقاتل للمظلومين والمقهورين في بقاع العالم أجمع ، وأصبحوا القدوة لحركات التحرر في كل اقاليم الأرض .

ولعل من حقائق الحياة والتاريخ ان الأمم لا تتكوّن إلا بالعسر والجهد . فالأمم لا تتكوّن ، ولا تتكامل شخصيتها ، إلا بالمآسي التي تخرقها ، وعبوراً لامتحانات السيف والنار والقنبلة . واذا كان هذا ما قد كُتب على الفلسطينيين ان يُمتحنوا به ، فقد عبروه الى حيث يتركون أثرهم في مسار التاريخ ، عربياً ، وخارج النطاق العربي ، في آن معاً .

ربما كان يحق لهم ان يكونوا في غنى عن هذا كله ، غير ان القدر فرض عليهم مشيئة اثبتوا في أربعين سنة انهم أكفاء لها ، واستطاعوا ان يؤدّوا دورهم ، وما زالوا يؤدونه ، على مستواهم الخاص ، والمستوى القومي العام . فالفلسطينيون ، في عصر التشرذم والتجزئة ، هم الوحدويّون الدائمون . لا لأن وحدة العرب هي اصلاً من مصلحتهم ، ويجب ان تكون مصدراً من مصادر قوتهم ومددهم ، بل لأنها في نهاية المطاف حلم الأمة الأكبر . والأحلام الكبيرة في اية امة قد لا تتحقق في جيلين ، او ثلاثة ، او اربعة : ولكن المهم ان تبقى هي الرائد الأعظم والنزعة المثلى . والفلسطينيون يغدّون هذا الحلم الكبير ، ليجعلوا منه الواقع الذي بدونه لن يكون للعرب شأن حقيقي في محافل العالم اليوم ، او في رحاب التاريخ في الغد .

في حسابات الفواجع الفلسطينية اذن ، تحقق هذا الربح
الغريب : كلّمها تهافتت قوى العرب ، وتضاربت اتجاهاتها ، كان
على الفلسطينيين ان يشتدّ عزمهم ، ويقوى بأسهم ، ليستطيعوا
الحدّ من التهافت والتضارب ، ويتمكنوا من توجيه القوى العربية
نحو غاياتها الأصلية والأصيلة ، مهما صعب الفعل ، وكثرت
التضحيات .

ولقد بات ظاهراً ان هذا الشعب الصغير عدداً ، والمبتلى بأن
يكون في المقدّمة من معركة المصير العربي مع الصهيونية وما تمثله من
هجمة الآخريين على الأمة وقدراتها المستقبلية وثوراتها العظيمة ، لقد
بات ظاهراً ان هذا الشعب اوجد له حضوراً متميزاً لا صلة له
بحجمه الفيزيائي ، لكثرة ما حقق من انجاز حضاري ، لم يكن
احد ليتوقعه قبل اربعين سنة . لم يكن لفلسطين يومئذ جامعة
واحدة ، واليوم لها جامعات عديدة . والخريجون والأخصائيون
الفلسطينيون في مجالات المعرفة كلها يتمتعون بنسبة عددية لشعبهم
لا تعرفها الأقطار العربية ، ولا الكيان الصهيوني ، بل إنها قد تفوق
ما هو سائد في أقطار العالم المتقدمة . وهم يضعون حصيلة عرقهم
وثمار عقولهم في خدمة العالم كله . ولم يكن لفلسطين يومئذ من هو
معروف في الوطن العربي في ميادين الأدب والفكر ، إلا شاعرين او
ثلاثة ، او اديبين او مفكرين او ثلاثة . أما اليوم فإن للفلسطينيين في
هذه الميادين الحصّة الكبرى ، والأثر الأعمق . وما ذلك كله إلا
جزء من هذه الهوية الفاعلة طاقة وابداعاً وهي تتكامل في خضمّ
النكبات ، لتصرّ على إشارتها المستمرة الى الدور الكبير الذي هو من
حق الأمة العربية ان تلعبه في حضارة المستقبل .

ومن معجزات شعبنا المتواترة ، بعد اربعين سنة من إعمال النار والحديد فيه ، وعجزهما عن قهره ، هذه الانتفاضة الرائعة بالحجارة . فوطن الصخر تنبثق منه ايدٍ كالصخر . إرادتها كالصخر ، وكالصخر لا ينال من حقيقتها لا النار ولا الحديد . وكان لا بد للعالم أن يلتفت ، وينذهل . ويبقى على الأمة العربية جمعاء ان تُردف هذه الحجارة بحجارتها هي ايضاً ، وان تسترشد بصلاية هذه الأيدي الفتية وتهديفها ، لتجعل من إرادتها صلابة تماثلها وتهدف مثلها ، كما فعل العراق ويفعل كل يوم ازاء الأعداء لثمانى سنوات طوال ، مؤكداً ومعمّقا هذه الصلة الجوهرية بينه وبين فلسطين في إصراره وقدرته على مقارعة القوى الضارية التي تريد افتراس العرب فرداً بعد فرد .

أربعون سنة عاتية مضت ليتضح هذا ، ولو بعضه !

أربعون سنة عاتية مرّت ليصبح هذا واقعاً علينا اليوم ان نعرف كيف نتعامل معه لصالح الفلسطينيين ، وما صالحهم إلا صالح العرب جميعاً ، إن هم ارادوا ان يكون لصرختهم صداها المدوي في عالم لا تهزه إلا صرخة القوة .

١٩٨٨

**الانتفاضة
| بعد سنتين |**

الفلسطيني لا يُقهر .

يساء إليه ، تسلط عليه العذابات ، يُجوع ، يطلق عليه الرصاص ، يعتقل بالآلاف ، تهدم بيوته فوق رأسه ، يُجتث من أرضه ، يشرّد في ربوع الدنيا . ولكنه لا يُقهر .

لأكثر من سبعين سنة يساء الى الفلسطيني ، ويُستطرد ، ويُضطهد ، ولكنه لا يقهر .

وقصته مع غزاته ومضطهديه قديمة قدم التاريخ . ويقدر ما أساء فهمه الغزاة والمضطهدون في القرون الخوالي ، وأخطأوا في تقدير قوته وصلابته يعودون فيسيئون الفهم ويخطئون التقدير مرة أخرى . وينسون ان الفلسطيني لا يقهر .

والانتفاضة ، وقد مرّت عليها ستان زاخرتان بالبطولات ، دليل آخر على هذا كله .

أين ، في اقطار المعمورة كلها ، نجد بلداً كفلسطين يُجرّد عُتوّاً من سلاحه ، ومع ذلك فإنه يقاوم في كل يوم من حياته ، اسبوعاً بعد اسبوع ، سنة بعد سنة ، لأكثر من سبعين سنة ؟ ويقاوم من ؟ يقاوم فئة هي أشرس ما عرف التاريخ من دهاة ومتآمرين على البشرية أينما كانت .

وقد جاءت ثورة الحجارة تتويجاً هائلاً لتصعيد الارادة الفلسطينية ، هذه الارادة التي تتفجر من الصخر مع ولادة كل طفل على هذا الصخر . ليس في التاريخ ، مهما توغلنا في استقرائه ، حدث واحد يماثل بغزراته وثباته هذه البطولة المذهلة في عزيمتها ، وانسانيتها .

فالفلسطيني لا يقهر .

وكلما نسف الصهاينة دارا فلسطينية ، بحقد ما عرف مثله أشد البرابرة وحشية ، قعد أصحاب الدار على خرائبهم ، ورفعوا أيديهم بعلامة النصر . . . فالفلسطيني قد يغلب على أمره ، ولكنه لا يُقهر .

ومن حق هؤلاء الصبية الرائعين الذين يقذفون رؤوس العدو بالحجارة ، أن يتصبوا كالجن حتى على خرائب الدور التي هدمها العدو ، ليعلنوا للعالم ان الفلسطيني لم يُقهر ، ولن يقهر . وهم يعرفون ان كل دار نسفت ، سيقام مكانها عشر دور أرحب واجمل .

ستتان من بطولات تتكرر كل ساعة ، وكأنها معجزة ، ولسوف تستمرّ البطولات ما دام العدو على تعنته الشرير . فحجارتنا لا نهاية لها ، وصخرنا ولود كنسائنا . وكل ولد عندنا يعلم ان الفلسطيني لا يقهر .

**ترحال منمش ، مقلق
مع ناظم رمزي
في « كتابه » العراق : الارض والناس «**

الأرض والناس -

الناس ، هؤلاء الذين تصنعهم الأرض ويصنعونها ؛ تغييرهم الأرض ولا تغييرهم ، يغيرونها ولا يغيرونها . هؤلاء الذين خلقهم الله بهذه الأعداد الغفيرة لأنه ، فيما يبدو ، يحبهم - مهما غفل عنهم وتركهم بين الحين والحين لمصائرهم . هؤلاء الذين يطلعون مع الشمس اطفالاً ويافعين ، صبية وصبايا ، يملأون الأزقة القديمة حركة ولعباً ، ويضربون الكرة في باحات الدور التي عفت عليها الأيام ، ويسرعون عبرها الى مدارسهم الجديدة . هؤلاء الذين يطلعون مع الشمس نساء يردن المياه الدافقة ويقفلن عائدات الى اكواخهن ، أو يكدحن مسربلات بالسواد في نقل اكوام الطابوق في الكور من مكان الى مكان . هؤلاء الذين يطلعون مع الشمس رجالاً وكهولاً يحملون المساحي ، ويحفرون ويزرعون ويحصدون . هؤلاء الذين تطلع عليهم الشمس وهم في دأب ، وتغيب عنهم وهم في حركة : هؤلاء الناس ، القديمون قدم التاريخ ، العريقون عراقة الأنهار الباقية والحضارات المندثرة ، وهم لا يندثرون ، ولا يزيدهم التاريخ إلا بقاء وحضوراً .

هؤلاء وغيرهم هم الذين يسجل صورهم ناظم رمزي بعدسة كاميرا لا يعرف إلا قلة من فناني العالم كيف يستخدمونها مثلما هو

يستخدمها ، بهذا « الاسود والأبيض » الذي هو اقوى تعبيراً ،
وأعمق فعلاً ، من كل لون .

عدسة هذا الفنان هي عينه العاشقة ، التي لا حدّ لقدرتها على
الاندهاش ، والتقاط ما هو عفوي وصادق ونافذ الوقع في النفس في
حياة الناس اليومية . عاديّة هي هذه الحياة ، ولكنها غير عادية في
عين هذا الفنان العاشق لها ، ولأصحابها . هؤلاء الناس ليسوا
أبطالاً يجترحون المعجزات بعبقريتهم أو شجاعتهم او شدة
ضربهم . ولكنهم ، في عدسة رمزي ، هم الأبطال الذين يصنعون
الحياة ، ويغذون جواهرها الذي لا يفنى ، وان لم يتحدّث عنهم
احد ، وحياتهم هي نسيج البطولات اليومية الصغيرة التي ، في نهاية
الأمر ، من اجلها يغني المغنّون ، وينظم الشعراء ، ويحكي
القصاصون .

الأرض ، الماء ، الطين ، الديمومة ، الخصب التموزي بعد كل
موات : إنها مواضيع العراق الأبدية . الأرض وما تبعث من
أحشائها من حياة قد لا تبقى إلا بعناية بارها الذي يجبّها ، فينحاز
لها ويكثر منها - كهذه العصفير المألثة السماوات ، الحاطّة على
أقصاب الأهوار ، فتحمل كل قصبة في أعلاها عصفوراً وكأن رأسها
المرفوع قد انبثق عن زهرة من ازاهير الجنة . والمدن الصغيرة
تتوالد ، وتنتشر ، وتجتثم على التلال الترايبية التي تحجب في بواطنها
مدناً سبقتها ، ليبقى جبل السرة غير منقطع مع خصوبة الدهور التي
هي تاريخ العراق .

ترحال منعش ، مقلق ، ومثير ليس للعين وحدها ، بل للحواس
كلها ، ومحرّك لأخيلة ما مضى ، وما هو ماضٍ ، وما سوف يأتي -

هكذا هو الترحال بين صفحات هذا الكتاب الذي كل صورة فيه تقول حقاً أكثر من ألف كلمة .

والترحال ليس فقط من أقصى مياه الجنوب الى اقصى جبال الشمال ، وليس فقط بين الجدران المتآكلة وتجمّعات مياه الطرق التي تعكس منارات الفضاء ، بين عقود الأزقة في المدن العتيقة وأبوابها المرصّعة بالمسامير الثقيلة والبرونز ، والأسواق التي تبعثت فيها الكتب والصور والمسابع والخرق . ليس فقط بين مراقد الأئمة المتلاثة بزخارفها وآياتها الكريمة ، الحاضنة شيوخها المعممين الملقّعين بعباءاتهم وعلومهم . إنه أيضاً ترحال بين اناس هدّهم التعب والحرمان والانتظار ، بقدر ما هو ترحال بين الوجوه الناضحة بقواها المذهلة : وجوه تضحك ، وتنسى ، وتأمل ، وتغيب ، تسجّل ملاحظها الحبّ والمشاقّ واللهو والسأم - وجوه يبدو بعضها كأنه جاءنا عبر القرون من الجداريات الأشورية التي حفظتها ثمرود ، ويبدو بعضها كأنه إحياء لتمائيل سومرية تعود الى اكثر من اربعة آلاف سنة خلت . . .

إنه ترحال بين اصواتٍ تعلو كضرب مطارق الصّفارين ، وتمرح كقهقهات الصبية ، وتنخفض همساً كهمس النسمات عبر السهول الرحاب . وهو ترحال ايضاً بين المفارقات والتناقضات ، كأبي ترحال ذكّيّ بعينين مفتوحتين . غير انه دائماً ترحال المحبّ الذي ، حين يتولّه بالمحبوب ، يرى كل شامةٍ فيه حُسناً ، وكل عيب مدعاة للمزيد من الحب . هذه الشناشيل الخشبية المتداعية ، هذه الجدران التي تهافت لبّخها وكشف عن طابوقها ، وهؤلاء الشيوخ المدخنون على مقاعدهم الخشبية الطويلة ازاء أقواس البوّابات الشاخمة ،

هؤلاء الكسبة بما يدفعون من عربات بدائية محملة بنوافلها ، هؤلاء الأطفال في الشوارع بدشاديشهم البيضاء يتطلعون من النوافذ التي على مستوى الرصيف الى أعماق السرايب واسرارها ، هذه الحاصدة الفتية بمنجلها التائه بين الحصيد والسماء ، هؤلاء العجائز الحاملات اثقال الطابوق المرتب على رؤوسهن كالمناثر - إنها كلها مثار العشق المتأرجح ، ككل عشق ، بين اهزوجة الفرح وشهقه البكاء .

ويتواتر التقابل بين البلى في المباني والخلفيات وبين نضارة الأطفال والصبية ازاءها ، بوجوههم الضاحكة وقاماتهم المستبشرة وهم يلعبون ويتصايحون ويتقافزون ، في الأعياد وغير الأعياد ، كأن الشيخوخة المحيطة بهم ستجد انبعاثاً جديداً لكل ما هو يانع يتألق ، في حيويتهم وتفجرهم في كل اتجاه .

ويؤكد ذلك دوماً تراكب النور والظلام ، سطوع الشمس وحلقة الظلال التي تنثرها الشمس بسخاء على كل شيء . فالأرض هنا ، كما الناس ، كما الماء والنبات ، هبة من هبات الشمس وتزاجها مع الطين . هبة من هبات ثنائية الضياء والعتمة ، كأنما من هذه الثنائية انطلقت اغنية هذه الأرض وهؤلاء الناس - اغنية تملأ حناجر الأيام . ولوحات ناظم رمزي تلتقط هذه الأغنية المسترسلة بالذات وتجسدها كأغنية من أغاني العراق القديمة ، عميقة الحزن مرة ، ضاحجة برقصها مرة ، وتجعل من هذا الفنان أبرع من صور هذه الأرض وهؤلاء الناس - أصدق المصورين عيناً ، وأملأهم بالحب .

وهو كل مرة يتعامل مع موضوعه عن عدة طرق في وقت واحد :
فالتناغم، والتقابل، والإتساع، والإيجاء، ما كانت لتتحقق معاً

لولا تمكّن الفنان من أسرار صنعته . والشاعرية التي تتسرّب اليها
بسحرها الغامض انما ترفدها سيطرة الشاعر على وسيلته الآلية في كل
حالة . وبتوالي الصور ، تتراكم المشاعر وتتداخل وتتكثف ، جاعلة
من الكتاب في النهاية وحدة تتماسك اجزاؤها في كل نابض بالحياة ،
وجدير بعنوانه .

ورمزي يفعل ذلك عن وعي وإحكام . فهو يقول في تقديمه
لكتابه :

« بدأت التصوير الفوتوغرافي كهواية عام ١٩٤٦ ، عندما
استلمت كاميرا « بوكس » بدائية ، كهدية في مناسبة ما عدت
أذكرها . ولكن الذي ما زلت اذكره هو المتعة الكبيرة التي وجدتتها في
الصور التي التقطتها بها . وشجّعني ذلك على اقتناء كاميرا متطورة
أعطتني صوراً أفضل ، ووضعتني على الطريق التي ما زلت منطلقاً
فيها (...) »

ثم يستمر ليقول :

« الصور التي في هذا الكتاب التقطتها عبر مدة طالت عشر
سنوات ، من ١٩٥٢ الى ١٩٦٢ ، وهي فترة كبيرة الأهمية اجتماعياً
في تاريخ العراق .

« لقد كنت حريصاً على تصوير وجوه وأشكال الناس الذين
احببتهم طيلة حياتي ، وتصوير ذلك الحسّ الانساني والشعري
الغامض الذي يتصل بطريقة عيشهم وعملهم .

« لقد اردت ان اسجّل ليس فقط ملاحظهم الجميلة ، وقد نُحِتت
بتلك الصلابة الرائعة التي تغذيها قوة داخلية لا تُستنفد ، بل

الشوارع والأزقة والبيوت التي تؤلف الخلفية لحياتهم اليومية ،
والحقول والمشاغل التي كانوا يجردون ويكدّون فيها . وكانت
الكاميرا ، بالنسبة لي ، هي الأداة التي حاولت عن طريقها ان أعبر
عن حبي للأصالة والبساطة والنبيل التي يتّصف بها الناس في
وطني «

وتحديد تاريخ هذه الصور بعقد الخمسينات واولئ الستينات ،
له اهمية توثيقية خاصة ، تضاف الى اهميتها كأعمال فنية لها قيمتها
المطلقة . وما من شك في ان هاتين الأهميتين مجتمعتين معاً هما اللتان
دفعتا بالفنان الى اعادة النظر في هذا الكتاب ، الذي كان رمزي قد
طبعه ببغداد عام ١٩٦٤ ، ونفذ في الحال ، فأصدره الآن مجدداً ،
مع اضافات عديدة ، وبحجم اكبر ، وبطباعة في لندن اكثر اتقاناً بما
كان ميسراً لمطبعة ثنيان ورمزي في اواسط الستينات - فجاءت
الصور أقرب الى اصولها الفوتوغرافية المتميزة .

وهنا لا بد لي من القول إنني كثيراً ما اردت ان اكتب عن هذا
الرجل ، الذي ما احسب فناً عاش لفنه بحرارة اكثر منه ، فكان
يقوفني عما أريد ، ويجبرني على الاستجابة لرفضه . فرمزي من شأنه
ان يسلط الأضواء على الفنانين الآخرين بكل ما تتيحه له وسائله في
التصوير والطباعة ، ويرفض ان يسلط احدٌ عليه الضوء ، بل
ينسحب باصرار من أي ضوء قد يباغته ، لئلا يشير الى حجم المهوبة
الفائضة التي يمتلك منها أضعاف ما يمتلك معظم الآخرين . وقد
تابعته منذ اوائل الخمسينات في شتى نشاطاته الإبداعية ، ووجدت
ان كل ما يبغيه ، ويتعب من اجله ، ويسهر الليالي لتحقيقه ، هو
العمل الفني نفسه ، تصويراً فوتوغرافياً كان ، او رسماً بالزيت او

التخطيط ، أو إخراجاً متفرداً للكتاب ، أو كرّاس ، أو مجلّة .
وعمله الطباعي منذ تلك الأيام ، إضافة الى نتاجاته في التصوير
والرسم ، يضعه في خانة خاصة مع رواد الحركة الفنية في العراق -
هذه الحركة التي تجني اليوم ثمار جهود اولئك المؤسسين الأوائل ،
الذين ينتمي رمزي اليهم .

وكلما تأمل المرء في ما انجزه ناظم رمزي ، المتبعد دوماً عن لغط
الفنانين وضوضائهم ، ازداد قناعة بأنه من تلك الفئة القليلة
الخلّاقة التي اعطت الابداعات العراقية الكثير من نكهتها وسماتها :
إنه من تلك الفئة التي تضمّ افراداً كجواد سليم وبدر شاكر السياب
وغيرهما من المتميّزين ، الذين جاءت أعمالهم مشحونة بنوع خاص
من الشاعرية ، والجمال ، والقوة ، المنبثقة عن عواطف يكاد لا
يستطيع المبدع منهم ان يعطيها مداها الكامل الجارف ، فيحاول
ويعيد المحاولة ، وتكون المحاولات دفعاً بالطاقة الخلّاقة لفرتنا
الراهنة ، وتوسيعاً لأحلامها وقدراتها . وكان رمزي رفيقاً لهؤلاء
الرواد ، ولما يزل ، طوال الطريق ، وسجل بكاميرته الكثير من
حياتهم ما كان ليجد له سجلاً لولاه .

ولعل القليلين اليوم يعرفون ان الفن الطباعي مدين بالكثير
لرمزي ، منذ ان انشأ مطبعة صغيرة مع المرحوم يحيى ثيان ، ثم
وسّعها معاً بسرعة ، في ظروف صناعية كان عليه دائماً عن يتغلّب
على بدائيتها ومصاعبها بذكائه وموهبته ، واصراره على الجودة
المطلقة ، مهما كان الثمن . وقد ترك اثراً عميقاً في شكل وتصميم
كل مطبوع تكفل به ، وبصورة أخصّ في شكل وتصميم بعض
المجلّات التي اشتهرت في العراق منذ اوائل الستينات : من

« العاملون في النفط » ، عبورا الى « آفاق عربية » ، ووصولاً الى « فنون عربية » - والأخيرة هي المجلة العربية الفصلية التي لم يصدر ما يضاهاها اخراجاً ورونقاً ومادة فنية حتى اليوم في أي مكان . وفي اثناء ذلك ، تتلمذ عليه عدد من أفضل المصممين الذين شكلوا بعض العمود الفقري لفن التصميم في الطباعة ببغداد على ارفعه .

وقد أنشأ رمزي ، في قرابة خمس وثلاثين سنة ، مطبعة بعد أخرى ، بموارد ضئيلة ، ولكن بنتائج طباعية تجعلها المتفوقة دوماً بين مطابع بغداد ، لاسيما في الطباعة الملونة . ودار واسط (بامیغاب) ثم دار التصميم « آرتسكان » ، اللتان انشأهما في السنوات الأخيرة في لندن ، انما هما امتداد لهذا العمل الإبداعي المتواصل .

وكتاب « العراق : الأرض والناس » صمّمه وهيأه للطبع بنفسه وبجهد الفردي في مؤسسته « آرتسكان » ولذا فإنه عمل فني كبير على اكثر من مستوى . إنه لا يَصوّر العراق في بعض من تجربته الانسانية والاجتماعية فحسب ، بل يَصوِّره كما يراه فنان رائد هو من صنع هذه التجربة بالذات ، فنان هو من صنع تراب العراق ومياهه وشموسه .

١٩٨٩

أرداش : الرسام شاعرا

رائع ان يكتب الرسام شعراً . فهذه المساحات الشاسعة من الألوان ، هذه القماشات المائلة فضاءات الجدران بشخصها ورموزها وغوامضها ، هذه كلها لم تكفِ أرداش لقول ما يريد ان يقول . وكان لا بدّ له من الكلمة ، المنفذ الأخير حتى لمن أتقن الضربات اللونية العريضة في فسحات لوحات لعلّ ما من حرية في تجربة الانسان تساوي التعامل معها انطلاقاً ونشوة وجراًة .

الكلمة ، هذه السريفة الغاوية ، هذه الشرسفة الناعمة ، هذه الملوّحة أبداً بصور تتوالد ، وتنشطر ، وتنشظى ، الى ما لا نهاية . ومن هنا عشق الرسام لها ، حين يجدها تأتيه بصور أخرى تعجز عنها الريشة . حتى ميكيلانجلو ، الذي طوّع الخط واللون والحجر كما لم يطوّعه انسان ، وجد ان لا بد له من ان يكتب قصائد - ملجأه الأخير ، منقذته الأخيرة ، من عذابات لجابة التعبير .

وشاعرية ارداش هي في أنه يكتب الشعر كما لا يكتبه إلا رسام لا يغمض له جفن . فهو يقظ ابداً ، يتسقط الكلمات بالعين ، لا بالذهن ، فيقذفها صوراً ، لا جملاً ، وتتناثر المعاني في كل صوب ، وتراها العين في نثارها وتجمّعها في اضطراب كاضطراب الحلم .

شاعريته هي في انه يكتب الشعر كما يخشى اي شاعر ان يكتبه ، أو كما يتمنى لو انه يستطيع ان يكتبه . لا تنسيق ، لا تناغم ، لا

منطق ، حيث الاعتماد في معظمه على الشرر الذي ينطلق من قرح الأضداد .

إنها الشاعرية التي تنتعش بروعة المستحيل . فهو ، كما يقول ، يستطيع ان يرسم الغيوم والطيور ، السفن والبحار ، يرسم الله غاضباً ويرسمه رحيماً ، يرسم الأرض والأمطار والمناجم - ولكنه لا يعرف كيف يرسم ملامح الوجه الذي يجب ، لأنه المستحيل الذي يعصى على كل فن ويستحث الأصبغ من كل فن .

وهذا سرّ من أسرار العشق . وهو عند ارداش عشق دائم ، جريح ، ساخر من نفسه ، لا يبالغ ولا يهول ، أسير المفارقات المستمرة التي تجعله يرى أحلاماً ، « وهو الذي لم يحلم قط » ، كما يقول . يأتيه الشيء صورة ، ليندرج في سياق صور غير متوقعة ، فتجدّد صدمة الألم ، وتكرر بها طعنة العشق .

ما أبسط هذه اللغة ! ولكن ما اكثف دلالاتها وإيجازاتها !

الصدقة ، الحب ، الشهوة : الاتصال دوماً جسديّ ودوماً ضبابي . فالتجربة آنية وفيزيائية ، غير أنها في ومضة واحدة تتحول الى غمام أبديّ : إنها تزواج اللذة والذكرى في غيبوبة الشعر .

هذا الذي يرى المدينة « عذراء مباحة » - مستباحة ؟ - هذا الذي يحاور أحجارها ، وأبوابها الوحشية ، ويقرأ رسائل الأحباب على مصاطب شوارعها : يرى نفسه أميرها ، وإذا هو « محارب من خرف » في سيرك المدينة . إنه المهرج الذي يعتصر الأحزان ضحكة للآخرين .

وفي طرقات المدن ، في حداثتها . في ضباباتها ، في لهيها ، هو

دائماً مع ذلك « الطير الأبيض ذي الشفاه العريضة » ، تلك المخلوقة التي يشعرونا في كل ساعة بأنه وإياها نائران في أرض حرقتهما الشمس ، حيث هما أيضاً يحترقان عبثاً ، مع الأزهار .

والزهرة فراشة ضائعة في الطرقات .

أهمسٌ وثيد هنا ، أم صراخ مكتوم ؟ لا يأس هنا ، ولكن أيضاً ، لا امل . ولا شيء يبقى هنا ، إلا الشعر والأسى ، حيث الزمن هارب ، لا يستكين . يسرق ، ويهرب ، والشاعر هو « عاشق هذا الزمن » ، محاولاً الإمساك بالطير الأبيض مرة أخرى .

رائع ان يمسك ارداش بلحظات العشق الهاربة ، عن طريق الكلمة ، كما حاول ان يمسك بها عن طريق الصورة ، وهو هائم في متاهات الغربية ، متاهات الحنين الى نبعه الأول - أيام كان معنا ، في الخمسينات ، فتي أصغرنا سناً في « جماعة بغداد » ، ومليثاً مثلنا بروى المستحيل .

١٩٩٠

النقد المعماري والنقد الفني

هناك صلة قوية بين الفن التشكيلي والفن المعماري ، تبدأ عند المخطط الأول الذي يصمّمه المهندس ، وتستمر طوال مراحل التصميم والمخططات التفصيلية اللاحقة ، فالمقرب البصري ليس اساسيا فقط في الحالتين ، التشكيلية والمعمارية ، بل يكاد الفن الواحد يصب في الفن الآخر عند البدايات المهمة ، ويشارك الواحد الآخر في المفعول البصري والذهني عند النهايات الحاصلة .

ورغم هذا التداخل الضمني بين الحالتين ، فإن الفرق بينهما مهمّ ايضاً . ففي حين لا يعتمد الرسم او النحت إلا خيال وقدرة الفنان الفرد في خلق تجربة بصرية تحرك ذهن المشاهد ، او تثير حسّه الجمالي ، او استطلاع المعرفي ، فإن العمارة تفعل ذلك كله وفي الوقت ذاته تؤدّي وظائف حياتية شديدة الخطورة للأفراد والجماعات معاً ، على نحو ليس للفن التشكيلي فيه إلا دور ثانوي .

ولكن لاشترك الفنين في التجربة البصرية على بعدين ، كما في الرسم ، او على ثلاثة أبعاد ، كما في النحت المدوّر ، فإن ثمة عناصر تكوين اساسية تبدو فاعلة في الفنين ، تتسمّى جميعاً بالمصطلحات النقدية نفسها في تحديد القيمة الذهنية او الجمالية او المعرفية لكل منهما . وليس غريباً ، لذلك ، ان نجد ان بعض مشاهير نقاد الفن التشكيلي ودارسيه كانوا ايضاً نقادا ودارسين للفن

المعماري ، بدءاً من أفلاطون وارسطو ، وامتداداً الى ليوناردو دافنشي وفازاري في عصر النهضة الأوروبية ، وجون رسكن في القرن الماضي ، حتى هربرت ريد ولويس مفورد في زماننا الراهن .

ولعلنا نرى الأصل في تداخل اللغة النقدية بين الفنين في العدد الكبير الذي حفظه لنا التاريخ من أسماء العظام الذين مارسوا الرسم أو النحت أو كليهما ومارسوا في الوقت ذاته الهندسة المعمارية ، ابتداءً بـ فيدياس الذي هندس البارثنون (في القرن الخامس ق . م .) في أثينا وأشرف على بنائه ، إلى جانب قيامه بنحت عدد من أروع تماثيل الحضارة الإغريقية ، واستمراراً ببعض اساطين النهضة الأوروبية ، مثل ميكيلانجلو وبرنيني ، ممن جمعوا بين العبقريتين . وفي القرن الثامن عشر تشتهر رسوم المهندس بيراني في ما يطلقه خياله المحموم من تماثيل معمارية ، تتراكب فيها القناطر والأقواس على الأدراج والسلام ، والقصور المحيرة بأعمدتها وفضاءاتها على الأقبية الفسيحة المتشعبة بعتماتها وسلاسلها وحبالها . . .

والقائمة طويلة ، نجد فيها مثلاً ، بين من هم أقرب إلى زماننا ، لي كوربوزيه ، وحسن فتحي - وكلاهما رسام مقتدر إضافة إلى كونه معمارياً متميزاً . وفي العراق لن نغفل عن ذكر المهندس قحطان عوني الذي كان أيضاً (حتى وفاته عام ١٩٧١) رساماً نشيطاً وأحد أعضاء «جماعة بغداد للفن الحديث» ، وكذلك المهندس قحطان المدفعي ، من «جماعة الرواد» ، ومعاذ الألوسي ، وغيرهم .

ولا أحسبنا نغالي إذا ذهبنا في القول إلى أن العمارة العربية شديدة الصلة بتخطيطها ورؤيتها النهائية بالرسم الزخرفي العربي ، واعتقاد كليهما على توالد الأشكال من وحدات هندسية أولية قوامها

المسطرة والفرجار، كما في العمارة الأندلسية في أوجها.

وواقع الأمر أننا لن نستطيع فهم الحركة الحديثة في العمارة بدون فهم تفصيلي للحركات الفنية التشكيلية التي نشطت بأساليبها ونظرياتها منذ أواسط القرن التاسع عشر، وتوالت الواحدة بعد الأخرى في توسيع مستمر للرؤية الإنسانية وإمكانيات التجربة البصرية وانعكاساتها على الفكر والحواس معاً، ومنذ إنجاز بناء القصر البلوري في لندن عام ١٨٥١، ودخول الحديد والسمنت والزجاج كمواد أساسية في العمارة، أضحى التشكيل المعماري طبعاً (نسبياً)، كالتشكيل في اللوحة عند الرسام، أو صياغة المرمر والمعدن عند النحات. وهكذا توثقت الصلة أكثر فأكثر بالتشكيل، وانفتحت آفاق للعمارة لم يعرف التاريخ مثلها أمكانيات شكلاً وتجربة بصرية، من مباني انطوني غاودي المذهلة بسريالياتها، إلى تشكيلات فرانك لويد رأيت التي تمازج بين التعبيرية والتجريد.

في متابعة هذه المنجزات، التي تشترك جميعاً في أنها تنهل من النزعة العميقة نفسها لدى الانسان، نشأت منذ البداية عند الدارسين والمتأملين لغة فكرية، لغة تقويمية ونقدية، أوجدت مصطلحات مشتركة يَسَّرت من ناحية دراسة هذه الفنون، وكانت، من ناحية أخرى، عاملاً من عوامل تقدّمها وتطورها.

بعض هذه المصطلحات المشتركة نكاد نردده كل يوم في نظرتنا الى الرسم والنحت كما في نظرتنا الى العمارة في شتى اشكالها. من هذه المصطلحات، على سبيل المثال، الشكل، الـ « فورم »، الصيغة، الفضاء، الكتلة، المستوى، السطح، الفراغ،

التوازن ، التناغم ، التقابل ، التضاد ، التناظر ، الخلفية ، الأمامية ، الحركة ، السكون . . . الى آخره ، وهناك اتجاه هذه كلها للمتلقي بالفرح او الكآبة ، بالتحليق او السقوط ، بالاتساع او الضيق . فالشكل والفضاء والكتلة ، مثلاً ، في كل من الفين هي عوامل ذات أثر مباشر وعميق في نفس المشاهد ، ولا بدّ عند دراستها معماريا او تشكيليا من اللجوء الى لغة نقدية مشتركة . وهي لغة تثري ليس مفهوماتنا الفنية المطلقة فحسب ، بل تثري ردود الفعل فينا ، ذهنياً ونفسياً وجمالياً ، على غرار تماثل في الفين ، ما دام موقفنا البصري من التشكيل والعمارة هو موقف المتحاور مع كل ما تراه العين فتستجيب له النفس بشكل ما ، او لا تستجيب .

ثم ان عملية النقد تتحرك ازاء الفين بعوامل حضارية متماثلة ايضاً ، يلعب فيها التاريخ نفسه ، بتقلباته الذوقية والاجتماعية ، الدور ذاته : فكلاهما عملية دينامية لا تكفّ عن التغيّر والتواصل مع تطور مواقف الافراد والجماعات من الأفكار المجردة والمرئيات المجسّدة ضمن حركة التاريخ . ولكننا ندرك ان دينامية العمارة اشدّ حضوراً في المجتمع ، وأقوى مثولاً في تجربة الحياة يوماً بعد يوم ، بسبب طبيعتها التي تتعدى الرؤية المجردة الى العيش في داخلها ومن خلالها .

وأشكال العمارة وبنيتها الفعلية انما هي دوماً من نتاج تفاعل الزمان والمكان ، وهو امر قد لا يبين بهذا الوضوح في الفن التشكيلي ، مهما يكن غنياً برموزه واتجاهاته . بل لنا ان نقول إن العمارة هي وليدة ما يعرف الانسان من معتقد ، وسياسة ، وفنون ، وتقنية ، وطموح ، بقدر ما هي ايضاً وليدة المشهد الطبيعي ، والتضاريس الارضية ، والمناخ : انها وليدة المجتمع

الذي يجرّكها وتحرّك به ، بكل تعقيدات الكيان الحيّ في ذلك المجتمع وخلفياته .

ولئن يتأثر الفن التشكيلي بهذا كله بمقدار ، فإنه يبقى في جوهره وليد الخيال الذاتي والتجربة المتفرّدة ، بعيداً عن العوامل القسرية المفروضة على العمارة من حيث الوظيفة والفائدة اللتين لا بد منها لأي مبنى يقيمه الانسان . ولذا ، قد يتمكّن الرسام او النحات من الحياة في برج عاجي ويأتينا مع ذلك بالروائع التي لا تخطر بالبال ، في حين ان المهندس المعماري محكوم بعلاقته المتعددة الفروع والقوى بحياة المجتمع الفعلية ومعتقداته وسياساته وطموحاته ، بحيث يستحيل عليه ان ينتهي الى عمل معماري مهم اذا لم يسمح لهذه العوامل بأن تفعل فيه فعلها بروح من الحرية والابداع .

غير ان هذا كله لا يباعد كثيراً بين هذين الفنين المتلازمين نظرة ولغة منذ ان أقام الانسان حضاراته الأولى . ولعل هذا هو السبب في اننا نجد الكثير من دراسات المؤرخين تقرن بين الفنين معاً ، لما يعكس كلاهما من اثر الآخر . فنجدهم يدرسون الفن والعمارة معاً في العصر السومري او الحضارة الآشورية ، كما يدرسون الفن والعمارة معاً في الحضارة العربية في العراق او في الأندلس ، او في الحضارة الهندوكية او المغالية الاسلامية في الهند ، كما يدرسون معاً الفن والعمارة في عصر الباروك او الروكوكو في اوروبا ، وهكذا . وفي هذه جميعاً يشترك المصطلح النقدي الفني اشتراكاً تاماً ، وبدونه تكاد تصبح دراسة اي منها مستحيلة .

لعل اشتراك المصطلح النقدي يتوقف عند المظهر من الفنين ، لينفسح المجال بعد ذلك لما لكل من الفنين من خصوصيته التقنية .

وهنا نجد ان العمارة تطالب الدارس او الناقد بما قد لا يكون وارداً بالنسبة للفنون التشكيلية . فنحن نعلم ، كما ورد في « بيان المكسيك » الصادر عن « المؤتمر العالمي لاتحاد المعماريين الدولي » الذي عقد في مدينة المكسيك عام ١٩٧٨ ، ان النقد والتقويم « يجب ان يعتبراً جزءاً لا يتجزأ من السيرورة المعمارية ، ابتداء من مرحلة البرنامج المهيأ للمشروع وحتى التفصيل الأخير للتصاميم الحاصلة » .

ويستمر « البيان » ليقول ان النقد المعماري « يجب ألا يُعتبر نوعاً من المحاكمة يكون فيها النقاد هم الحكام والمهندسون هم المتهمون . فالدور الذي على هذا النقد ان يؤديه اوسع مجالاً واكثر أهمية من ذلك . اذ على النقاد ان يقاوموا القيود والعوائق البيروقراطية والمحرمات الاكاديمية » التي تجابه العمارة ، وعليهم ان يساندوا « قضية فن معماري يعكس العوامل الاقتصادية والتكنولوجية والاجتماعية / الثقافية » ، ويناصروا هذا الفن كتعبير « عن نوعية أفضل من الحياة ، والإبداع ، وتعبير عن المخيلة الفردية والجماعية » .

ولئن يكن في هذا التحديد العريض الكثير من روح نقد الفن التشكيلي ، فإن العملية المعمارية ، البالغة التركيب والتعقيد ، تنتقل بنا الى حيث يتوجب على الناقد ان يكون ضليعاً في متطلبات هذه العملية نفسها قبل ان يستطيع بلوغ الرأي الأمثل والأعمق في العمل المنجز او المنوي إنجازه .

غير أن الفن التشكيلي يبقى ذا صلة ضمنية واساسية بالعمارة ،

من وجهة نظر الناقد نفسه ، حين يحاول ، بدراسته أيّاً من الإبداعين ، أن يقيم جسراً بينه وبين المتلقي الذي هو ، في معظم الأحيان ، المشاهد الذي يأتيهما أولاً وقبل كل شيء عن طريق العين . ولذا فإن الناقد يبقى في كل الأحوال في منطقة من التحليل والتقويم واللغة النقدية يشترك فيها الرسم والنحت والعمارة : وهي جميعاً في النهاية من ابرز الوسائل التي تعبّر بها الحضارة عن ذاتها في كل عصر .

الحلم واللوعات المستعادة

نوري الراوي :
الليليات المرنية

لوحات نوري الراوي الأخيرة هي « ليلياته » - وكل ليلية هي مزيج من الرغبة والذاكرة ، توفى الى القصي زماناً ومكاناً وقد تحول الى صورة من صور الليل ، الى رؤيا .

مدينة الطفولة الضائعة ، التي غرقت في المياه الى الأبد ، تعاود الرجوع لكيما تستفز ، وتعذب ، وتطلب استمرار الحب . والعودة الشبحية - وفي الخلفية المحجوبة منها تصطبغ موسيقى المياه الدافقة دون انقطاع - تبدو كل مرة أشبه بحضور حقيقي ، وتأتي كل مرة بإثارة جديدة للحسّ والعاطفة . إنها للفنان مصدر لا ينضب للأخيلة الخلاقة .

أبعاد المشهد الواقعية هنا يرفضها الفنان . فما هذا بالسجل الفيزيقي للمكان بقدر ما هو استخلاص للسر ، للجوهر ، الذي فيه . وهو قد يتلوى ويتغير شكلاً كاللهيب والدخان ، مثقلاً بالرغبة والذاكرة . إذ لا بدّ من القول مجدداً ان ما يحاول الفنان ان يأسره ويقطّره هو شعير المكان ، مسكوناً بليلٍ ينتفض حياً بوميض فجائي - بخيال آخر للوعة مستعادة .

وهذه الصفة الموسيقية البارزة في أعمال نوري الراوي هي في الواقع جزء من انجازة عمره ، تتميز فيها كتاباته بقدر ما تتميز بها رسومه . إنها موسيقى يتداخل فيها المرئي بالرؤيوي ، ويتبادل فيها

الخيالي والحقيقي الشكل والقيمة . وحتى في لوحاته القليلة للنساء ، يبدو ان الإيروسي والروحي يلبس كلاهما قناع الآخر من خلال هذه الميزة الموسيقية لديه في ما هو بصري . إنه ضرب من هوس يعين للفنان عبر السنين مبرراً لفنه . وهو هنا يعزف تنوعات على شيمة الليل بمهارة عازف مأخوذ ، الى ان تبدو الحقيقة ، عن وعي او غير وعي ، كأنها ليست إلا ذريعة أخرى لتجسيد حلم عزيز مستحيل ، يتكرر مرة بعد مرة .

لعلني أرى في هذا الجو الليلي بعض ما اراد ان يوصله إلينا فردريك شوبان في « ليلياته » المشهورة ، المعروفة كل منها باسم « نوكتورن » Nocturne ، التي هي من أجمل وأرق ما ألف موسيقي من الحان للبيانو ، ومن أشدها وقعاً في النفس وإثارة لخواطرها . ولئن كان في الكثير منها تعبير عن نشوة الحب ، فإن الحب فيها قد يكون لامرأة ، وقد يكون للوطن ، الذي كان لشوبان عشقه الآخر ، وقد باعدت الأيام والظروف بينهما كما بين المحيّن .

وقدرة نوري الراوي على تحويل الصورة البصرية الى اجزاء بالنغم ، مستمدة من تلك النشوة بالذات ، التي هي في المنطوى من معظم التلاحين الموسيقية : نشوة حب المرأة وحب الوطن ، متداخلين ، متلاسين .

وقد قلت مرة ان المرء قد لا يرى انسانا واحداً في هذا المشهد الذي يلحّ على الفنان بتهاويله المتباينة ، ومع ذلك فإن المشهد يضطرم كل مرة بلوعة انسانية شديدة الإلحاح ايضاً . فكأن الذاكرة ، باستحضارها المكان على غرار ما ، إنما تقيمه في ذهن المشاهد ، كما في ذهن الفنان ، مسكوناً بأناسه الذين يخفق المكان

بحضورهم ، مهما غابوا عن العين ، وتأتي ايجاءاته محملة بتواريخهم وعواطفهم جميعاً .

ولذا تبقى أعمال نوري الراوي متميزة بهذه الطاقة الایحائية التي يبدو ان الفنان لن يستنفدها ، مهما تابعت التهاويل ، وتعطيه منزلته الخاصة بين المبدعين العرب على امتداد ساحتهم من الخليج الى المحيط .

حسن أبو الهيجاء :
أول الفيت حجر

يتحدث الفنان حسن ابو الهيجاء من خلال لوحاته بلغة تكاد تكون خاصة به ، لا يأتيها منها اول الأمر إلا بعض من زخما ، الى ان نألف مفرداته ، وأبجديته ، ونبدأ بفهم تراكيبه المشحونة بحركتها ، فتأخذنا معها .

لغة هذا الفنان هي لغة الرموز . ورموزه مفردات يتعامل بها تعامل الشاعر وقد استبدت به عاطفة تتوالى ولا تستقر . وتتجوهر العاطفة لديه بمحازات هي أصلاً لفظية ، ولكي يوصلها الينا ، يحولها الى صور بصرية ، بتلقائية الرسام البدائي ، او الفطري ، الذي يكتفي بالأقل من التفاصيل لإيصال الأقصى من المعاني التي تنضح بها رؤيته .

رؤية كهذه هي أقرب الى الحلم ، وتسلسلها المتواتر بالأسود والابيض يساعد على هذا الايحاء . فكل صورة حلم ، ولكنه حلم له تفسيره ، لأن رموز الفنان تتردد فيه كما قد تتردد في قصة أو أمثلة شعبية .

ولسوف يدرك المشاهد عند اول وهلة ان الموضوع الفلسطيني هو الإطار والمحور في كل رؤية ، ويدرك ان ثمة في معظم اللوحات ما يصور « فلسطيني الداخل » ازاء « فلسطيني الخارج » ، وعندها تشرع الرموز بتسليم معانيها . هناك « الداخل » اليقظ ، الصامد ،

الترقب لحظة الانفجار ، وأخيراً المتفجر ، وهو الذي يشد إليه « الخارج » ، المهتد دوماً بالانزياح او الغياب ، وعمده بطاقةته ويحافظ على ديمومته .

وهناك هذا الرمز المهم ، الجمل الفلسطيني - طويل الصبر ، لا يتعب ، ولا ينسى ، ويتحين لحظة الغضب . وهو جمل يجمع في رمزه بين الداخل والخارج . أما اذا لبس سنامه عقلاً ، فقد اضحى الجمل العربي ، الذي يراه الفنان وقد غدا العقال لديه « عقلاً » بمعنى الكلمة : وسيلة للربط قد تؤدي به الى « عقل » الجمل الفلسطيني .

يتعامل الفنان مع معانيه تعاملًا يكاد يكون حرفياً ، كما يفعل الفنان الفطري . وهذا بعض السرّ في قوته : إنها هذه العفوية في الرؤية والتعبير ، التي تنتهي الى تراكيب أقرب الى السريالية . ولذا فإن عنوان اللوحة ، في معظم الأحيان ، له اهميته ، لأنه قد يحمل المفتاح الأول لما في اللوحة احياناً من مغلفات . لتعطي الفنان مُسرحاً أوسع لشخصه ، وخيالاته ، ورموزه .

والمخيّم الفلسطيني موجود في كل صورة تقريباً ، بشكل ما . قد يكون مختزلاً الى خط متعرج في أفق أسود ، او قد يبدو على نحو ما من خلال الأقواس التي يكون دخولها هو العبور الى عالم المخيّم - وهو عند الفنان ، كيفما تراءت بيوته ، يخترن طاقة متراصة هائلة لا يستطيع اختراقها العدو . وفي لحظات التفاؤل والإشراق ، تنتظم هذه البيوت في اشكال مدن صغيرة ، محمولة على « طبق » المستقبل المتألىء ، المحمول بدوره على جرار فائضة بقوى التاريخ والزمن .

أبجدية الحجارة في لوحات حسن ابو الهيجاء هي في رموزه

هذه ، المستقاة جميعاً من التجربة الفلسطينية المتصاعدة .
وهي تعتمد في انتظامها اليوم على ثورة الحجارة ، وقد رهصت بها
اللوحات التي رسمها الفنان قبل ستين اثنتين ، واذا هي الآن
حقيقة هائلة . الماء ، والنار ، والنور ، تعطيها معانيها من جديد
أبجدية خلاصتها ح ج ر . بل ان الكثير من الصور تتشكل في ما
يشبه الحاء والجيم والراء ، وقد تداخلت وتفجّرت . واذا كان
للفنان ان يردّد كلمات كالأمل ، والمستقبل ، واليقين ، فهو مدفوع
بذلك الإيمان ، الذي جعل منه الفلسطيني عقيدة لكل عربي ، بأن
« أول الغيث حجر » ، كما تقول احدي لوحاته ، ثم ، اذ ينهمر ،
يتحقق الربيع ، ويتحقق الخلاص .

ناجي العلي
الغضب والشفقة

عندما رأيت ناجي العلي في اواسط عام ١٩٨٦ في لندن ، ولم اكن قد رأيت له لبضع سنوات ، وجدت انه مع مرور الزمن لم يكن قد ازداد إلا غضباً . وأدهشتني قدرته على الاستمرار بتلك الحالة اليقظة ابداً ، المتوفزة ابداً ، الصاخبة ابداً بوعي غضبها ، مع قدرته على استفزاز الآخر وتحريضه بنقله اليه كل ما يراه هو جديراً بالנקمة والرفض .

ورغم ان ظروفه الحياتية في لندن كانت قاسية وتستحق ان تشير فيه السخط على الدنيا كلها ، فإن الذي كان يغضبه هو الوضع العام وليس الوضع الخاص . لم يكن هو مجرد فلسطيني آخر يعاني ، بل كان الفلسطينيين كلهم ، اينما كانوا ، وهم مستمرّون في المعاناة : وهو يتأمل المعاناة في مسلسل يومي من المآسي والخيبات والمذابح ، دون ان يتزعزع لحظة عن موقف المتحدّي لها جيمعا . كان غضبه غضباً مبدعاً ، غضباً لا نهاية له ، يتجدد كل يوم ، وينتشر في كل اتجاه .

وبقدر ما كان يرى في تصرّف الدول والحكومات والمؤسسات خداعاً وكذباً ، وبالتالي انعدام جدوى ، كان حبه للناس ، وإيمانه بهم ، وحزنه عليهم ، وتألّمه لعذاباتهم ، يمدّه بالتوازن النفسي الذي يُبقي على وضوح رؤيته للحياة النابضة في القضية ، تلك الحياة

الهائلة التي تمنع عنه اليأس مهما رأى في المسلسل السياسي اليومي من
دواعي اليأس ، فيبقى على استمراره في الغضب . ولكنه يبقى أيضاً
على استمراره في الشفقة .

الغضب والشفقة هما القوتان اللتان كانتا تحركان ريشة ناجي
العلي منذ البداية . ولعل الغضب الذي كان يحياه ما كان ليلهمه
بذلك الإبداع المتواصل لو لم يرفده دوماً بشفقته العميقة ، شفقته
الملاى بشاعرية يتميز بها عن معظم رسامي الكاريكاتور .

وكلتا هاتين القوتين اعتمدت في الأساس في ذهنه ، كفتان قبل
كل شيء ، على حسّ المفارقة لديه . إنه حسّ لم يخله يوماً قط ،
وكان سرّاً من أسرار إبداعه ، منذ ان جعل صبيّه ، الشاهد على كل
شيء ، يدعى « حنظلة » ، وهو الخارج من « عين الحلوة » .
وبذلك اوجد المنطلق لكل موقف له ، وكل رؤية لديه . ولعل هذا
الحسّ هو الذي يدفعه الى استخدام الكلمات بهذه الكثرة ، وبهذه
الدلالة ، في كل تخطيط له تقريباً ، ليجعل الكلمات تقول شيئاً ،
وتقول الصورة ما يناقضها ، او حيث تنحرف الكلمات عن
مقصدها الظاهري الكاذب الى مؤداهها الحقيقي الصادق ، او حيث
يدخل تفصيلاً مصوّراً صغير في سياق الكلمات فينقلب معناها رأساً
على عقب .

وهذه المفارقة جزء من عبقرية الكاريكاتورست البارع ، الذي
يجعلنا نضحك وهو يرينا ما يُبكي ، او بالعكس . ومهما زعم
البعض ان ناجي العلي نادراً ما يجعلنا نضحك على طريقة رسامي
الكاريكاتور ، فإن في استفزازه الناظر الى عمله ما يدفعنا دوماً باتجاه
السخرية اللاذعة ، تلك السخرية التي كثيراً ما يجعلنا نحولها تجاه

انفسنا بالذات ، غير موقرة اهداً . وهو احياناً يجعلنا نضحك فعلاً ، واذا هو ضحك كالبكاء .

ولئن يكن الفلسطينيين في السنين الأربعين الأخيرة ، قد ظهر فيهم مبدعون برزوا في تصوير المأساة الفلسطينية وأثرها في خلق المواقف الفكرية وتطويرها في الحياة العربية كلها ، عن طريق الكلمة - شعراً ، او قصة ، او رواية ، او نقداً ، او دراسة - فإن ناجي العلي من القلائل الذين ساهموا في ذلك مساهمة مذهلة عن طريق الصورة . فهو بتلقائية ما كان لأي رسام ان يحلم بها دون ان يدرس الفن على احد ، استطاع ان يصور الكوميديا الفلسطينية الجارحة بأسلوب يضعه في خانة المبدعين الكبار ، الذين رأوا بالعين والقلب تلك الكوميديا الانسانية التي تتخطى معانيها الأساسية أمتهم لتشمل البشرية جمعاء ، وبخاصة تلك البشرية المسحوقة ، التي ترفض الظلم ، وبآلامها وضحاياها تفتدي جوهر الحياة بالذات ، وهو الجوهر الذي لا يمكن في النهاية إلا ان ينتصر .

وبذلك استطاع ناجي العلي ان يكون النموذج الأعلى والأصعب لكل فنان ، وادرك مكانة في الفن العربي هي مكانة الفنان الكبير في أيما سياق وضعناه في مسيرة العملية الإبداعية في هذا العصر . وإنها لشهادة أخرى على زمن المأساة هذا ان يكون ثمن الفن الكبير هو ان يُقتل صاحبه اشنع القتل . وهو بالضبط الثمن الذي دفعه ناجي العلي ليبقى ، كما كان دائماً ، النموذج الأعلى والأصعب .

أحفادنا ... أجداد أجدادنا ، وأكثر

من أجل المصادفات في حياتي في الاسابيع القليلة الأخيرة ، ان صدر كتابي « البشر الأولى » في الأيام التي رزق فيها ابني الأصغر بطفل سماه سرمد ، فغدوت جدًّا للمرة الثانية - وكنت قد بلغت تلك المرتبة المتميزة للمرة الأولى قبل حوالي سبع سنوات ، عندما رزق ابني الأكبر بطفلة سماها ديمًا . وأنا ما فكّرت في كتابة « البشر الأولى » إلا بعد ان ملأت ديمًا علينا الحياة مجدًّا ، وشعرت انني يجب ان ادوّن لها بعضاً من ذكريات طفولتي لتقرأها عندما تكبر ، فتقيم لها صلة نفسية وذهنية مع فترة مضت ولن تعرفها إلا اذا وضعتُ لتلك الفترة صورة لن ينال من خطوطها وألوانها مرّ الزمن : وهي الصورة التي ترسمها الكلمة المكتوبة .

فأنت قد تحدّثت معاصريك ، وتحدّثت ابناءك ، شفهيًا ، عما رأيت وخبرت في السنين الغواير من حياتك ، ولكن لن يبقى من ذلك الحديث الشفهي إلا صور غائمة . ولسوف تزداد هذه الصور غيباً يوم تحدّثت احفادك ، عندما يكبرون ، لأنك ستكون قد أوغلت بعداً عن طفولتك ، وتضاءلت بلاغتك ، وتعمّمت ذاكرتك .

وهكذا ، تداركت الأمر ، ورحت اجمع شتات ذاكرتي ، مسترجعاً مذاق تلك المياه التي كنت اجمعها في بئري الأولى ، فتروي ظمأي بين الحين والحين ، وتنعشني . فلما رزقت بحفيدي الثاني ،

كان لي ما أهديه اليه ، بقدر ما أهديه الى حفيدتي : نَبْعُ سوف يقارنه إذ يكبر بما يشرب هو من ينابيع ، ولعلّه يسترفد شيئاً من مياهه .

وكان قد أهداني قبل مدة الصديق ، الكاتب الروائي غازي العبادي ، روايته الجديدة ، واذا عنوانها « ما يتركه الأحفاد للأجداد » . ولم تغب عليّ المفارقة الذكية التي أرادها الكاتب، حين قلب الأمر على القارئ ، ولم يقل ما يقوله الآخرون عادة : « ما يتركه الأجداد للأحفاد » .

وبعد قراءة روايته الممتعة ، أردت ان ارى ما الذي قد يتركه الأحفاد لي ، ووجدت ان الكثير متاحٍ ويمكن ، منذ هذه اللحظة . فما دمت في قيد الحياة ، وقد رأيت امتدادها وروعها في تكرار نفسها مجددة في كل حفيد ، ان الحفيد يعطيني المزيد من الحياة : إنه يجددّها ، ويعمّقها ، ويكشف لي ايضاً عن بعض مما خفي من معانيها - وهو امر قد لا يعرفه من لم يذق « الجدودية » . والمثل الذي قالته العرب منذ القدم : « ما أعزّ من الولد إلا ولد الولد » ، يشير ضمناً الى هذه الزيادة في الحب في مرحلة من العمر يُخشى فيها على القلب من التبلّد والجفاف . واذا حرارة الأبوة التي يعرفها المرء في ريعان رجولته ، تتصاعد بشكل مغاير في المرحلة المتأخرة من رجولته ، وتزيده اقتراباً من إنسانيته ، واستعادة لنقاوة تكون قد لوثتها ، بل ضيّعتها ، تجارب الحياة . ويكتشف ان الحياة كانت جديرة بالعيش رغم آلامها ومراراتها - على الأقل من اجل هؤلاء الأحفاد . وقد كانت لي جدّة لأمي ، رعتنا انا واخوتي بأكثر مما تستطيع ام او اب ، وفي ظروف معيشية جائرة ، لأكثر من عشرين

عاما كانت تقول انها الفترة السعيدة الوحيدة في حياتها الوطيلة - بينما كنا نحن ندهش لطاقتها على التحمّل دونما كلمة واحدة من شكوى .

وقد خطر لي ، كعادي مع الكلمات ، ان ارجع الى القاموس لأرى ما الذي اقترن منذ القدم بكلمة « جد » عند العرب . فالأقوام الغربية ، فيما يجئ إليّ ، لم يزيدوا في لغاتهم المختلفة على ان اطلقوا على الجد كلمتي « الأب الأكبر » (والجددة هي « الأم الأكبر ») ، وانتهى الأمر عند هذه الصفة . والتسمية ، رغم ما توحى به من اهمية حاملها ، تكاد لا تؤكد على اكثر من ان الجد هو « اكبر » سنّاً (وربما قدراً ؟) من الأب .

أما العرب فقد اختاروا كلمة غنية بمعانيها وإيجاءاتها المشتقة من اجتماع الجيم والذال المشدّدة او المكررة (سواء أكان ذلك بفتح الجيم او ضمّها او كسرهما) : فهي تعني القطف (وفي فلسطين يسمّى موسم قطف الزيتون « جَداد الزيتون ») ، كما تعني القطع (الحسم ؟) ، وهي تعني الاجتهاد ، وتعني الحكمة ، والترفع عن الهزل ، والتناهي في القيمة . وهي تعني الحظ والرزق ، وتعني الجديد ، والطريق المستوية التي يأمن المرء فيها العثار (« الجَدَد ») . واذا ضُمَّت الجيم ، كان معناها « البئر الغزيرة المياه » (وقد ادهشني وسرّني اكتشاف هذا المعنى) . هذه المعاني الجميلة كلها تتراكم وتتوحد وتتوهج حين يقدم الحفيد الى هذه الدنيا ، ويهدبها وهو لا يدري الى أبوي والديه . ولا احسب ان الحس العربي كان إلاّ دقيقاً ومصيباً في ذلك كله .

وقد ذكرني هذا بأن الكثير من الرجال (وليس النساء فقط)

يشعرون ان كلمة « جد » تكبرهم سناً في نظر الناس ، فيرفضون الاعتراف بأنهم اصبحوا أجدادا ، حتى بعد توالي الأحفاد، وهما منهم بأن الآخرين سيحسبونهم بعيدين عن الشيخوخة . وأعرف من قد أصبح جدًا للمرة السادسة او السابعة ، ومع ذلك يرفض على أحفاده ان يدعوه بالجد ، لأن الكلمة تقلقه ، متحايلاً على الأمر بأن علمهم بأن يسموه « بابا الكبير » وزوجته « ماما الكبيرة »
كلام فارغ . فأين الأب من الجد ؟ بل ان من حق المرء ، حين يبلغ مرحلة معينة من الحياة ، ويغنيها بالحفيد عن طريق اولاده ، ان يعلن لنفسه هذا اللقب - مع الأمل بأن يقترن معه ما قرنه العرب من معاني الخير ، وامتياز المكانة .

رائع هو الحفيد منذ ايامه الأولى . فهو منذ اول صرخة يطلقها من رثيته الصغيرتين يجعلك تنتبه الى أنك لست الديناصور الذي تظن . فهذا الوafd البديع الصورة والتكوين ، هذا الرقيق رقة الوردة النديّة، يستخرج منك فجأة نضارة في الحسّ والعاطفة ، وعزماً على متابعة الأيام ، لكنك لولاها فاعلاً في عداد الديناصور .

أحفادنا ليسوا فقط اكباد اكبادنا : إنهم بروعتهم وحيويتهم الواهبون لنا تلك الحصانة العزيزة - الحصانة ضد الانقراض .

١٩٨٧

اوراق من الشتات

... فالكاتب ، في بعض من حقيقته ، مشاغب ومقلق ، وقد يعدّه المجتمع مفسداً ومخرّباً . إنه بتمسكه برؤيته هو ، لا يمالئ المجتمع ، ولا يؤخذ بسهولة بانحيازاته وتعصباته . بل يزعزعه ، ويقلقه ، ويحرّضه ، ويشير خياله ، وينزع الى الخروج به عما اعتاد من رأي وموقف ، لأن من شأنه ان يحاسبه على تقاليد ومسلّماته ، ويرفض سكونيته . والمجتمع ، بالمقابل ، قد يرفض الكاتب ، او يستعدي عليه السلطة ويمنع كتبه . ولكن الكاتب ، بقدر ما يسجّل على المجتمع عيوبه ، ضمناً او مباشرة ، فإنه يسجّل له مآثره وفضائله ، إن وجدت ، دون ان يكون ذلك بالضرورة همّاً واعياً من همومه . الكاتب هو رؤيته المنبثقة كاللهب من اعماقه ، ومن خلال سطوة الكلمة والقدرة على تحريك النفس بها ، فإنه يكتسب حقا في الكلام على غير ما يتكلم الناس ...

بين حين وآخر تجد من يسألك ، بشيء من الحزن وشيء من الغضب : هل يُعقل ان يظلّ التخلف العربي ، المثقل بالثروة الرهيبة ، متحكماً بالثقافة العربية سنة بعد سنة ، ويبقى المثقف العربي المبدع يعمل ويفكر ويكتب وهو يعاني وطأة الفقر والظنك ؟

قد لا يكون « التخلف العربي » متحكماً بالضبط بالثقافة العربية او المثقف العربي المبدع ، غير ان التخلف نفسه امر قائم بشكل مروّع ، سواء على مستوى « المثقلين بالثروات الرهيبة » او على مستوى المحرومين منها . والظاهرة اللافتة للنظر هي ان المبدع العربي ، على الرغم مما يعانيه من وطأة الفقر والضعف ، يقاوم هذا التخلف بأقصى ما يستطيع من جهد وتحمل ، لكي يُبقي على صحوته الذهنية ؛ وقدرته على التعبير الذي قد يؤدي الى تغيير يزحزح التخلف عن مركز قوته ، وهو ليس بالأمر السهل . واصحاب التخلف ، المسيطرون على الثروات ، حريصون جدا على ابقاء سيطرتهم تامة على ما يملكون ، ولذا فهم بارعون في تزييف الواقع الفكري ، ومحاولة اجهاض الابداع الحقيقي بابداع آخر مزيف يسخرون له اموالهم . وهذه قصة قديمة من قصص الصراع الانساني في تاريخه الطويل . فلئن نجد من المفكرين من يقول ان التاريخ هو قصة صراع الانسان من اجل الحرية ، فإن هناك منهم من يقول ايضاً ان التاريخ هو قصة صراع الذين لا يملكون مع الذين يملكون - صراع الفقراء مع الأغنياء . والكثير من ابداعات الانسانية في الأدب كما في الفن يجرّكه هذا الغرب في الصراع ، لأن في طبيّاته انتصارا للمظلوم ، على الظالم ، بالمعاني الانسانية الأعمق ، ولأن المبدعين ، فيما يبدو ، كتب عليهم او اختاروا في معظم الحالات ، ان يكونوا في صفوف الفقراء والمظلومين .

رسائل الأدباء ، في تاريخ الآداب الغربية ، تحتل منزلة عالية بين

الأثار المخطوطة ، سواء كقيمة تاريخية ، او بايوغرافية ، او إبداعية . والمنشور منها في اقطار الغرب كثير ، ومقروء ، ومدروس . غير ان ما ينشر عندنا من رسائل أدبائنا نادر جدا ، بقدر ما هو نادر ما يصدر عندنا من سير ذاتية او غير ذاتية . ولئن كنا نرى كتابة بايوغرافية بشأن أديب من ادبائنا بين حين وآخر ، فإننا نكاد لا نرى ، الا في النادر النادر ، اي مجموعة لرسائل هذا او ذاك من هؤلاء الراحلين الذين عاشوا بالكلمة وللکلمة ، بحيث يتساءل المرء : أين اختفت رسائل الأدباء ؟ غير انها حتماً موجودة بشكل او بآخر ، مهما يصعب جمعها .

وقياسا على ما نعرفه من مجلّدات الرسائل المنشورة لأدباء الغرب منذ اواخر القرن الثامن عشر ، يكتب الأديب رسائله مدفوعاً بحماسات اللحظة الآنية ، او حاجاتها ، او ضروراتها ، دون ان يفكر بأن ما يكتبه لصديق او قريب او حبيب سيجد طريقه يوماً إلى النشر . اي ان معظم ما يكتبه الأديب من رسائل يحمل النبذة الشخصية الآنية ، ونحن - كقرّاء ودارسين فيها بعد ، بعد اربعين او خمسين او مئة سنة - نجد في هذه الأكتوبات الذاتية ، والتي قد تكون في الأكثر عجالات لم يعطها صاحبها الكثير من التأني والرويّة ، قيمة عامة بما تتكشف عنه من اشارات ومفاتيح ودقائق تساعدنا على المزيد من فهم الفترة التي عاشها الأديب ، وفهم الوشائج الخفية ، وغير المنطوقة ، بين يوميات حياته وتفاصيل إبداعاته . وهكذا يتحول التلقائي والعفوي المتناثر من قلم الأديب الى ما يشبه النص الأدبي ، حين يكون صاحب هذه الرسائل قد أدرك ، عن طريق ابداعاته ، تلك المنزلة المتميزة التي تدفعنا الى طلب دراسته ، والتمعّن في سيرة حياته بكل ملحقاتها ومنطوياتها .

ولكن هذا لا يعني ان الأديب ، ولا سيما بعد ان يحظى بالشهرة
إبان مسعاه ، لن تبدأ تساوره الأحاسيس بأن ما يكتب من رسالة ،
مهما تكن شخصية ومؤقتة في محتواها ، ربما تكتسب مع الزمن قيمة
اخرى - لأنها صادرة عن قلمه - فيكتبها وعينه تداعب احتمال أنها
ستنشر يوماً ، وتحسب على أدبه ونتاجه . وفي هذه الحالة لا بد ان
يدخل شيء من الافتعال في سياق الأمر ، وتتدخل عوامل خارجية
على التلقائية المفترضة ، وتقلل منها .

وفي كلتا الحالتين ، فإن المتميز بفكره وخياله واسلوبه ، وهي
صفات الأديب الذي نحن هنا بصدده ، لن يكتب ، مهما كتب
واستعجل واوجز ، او تأتى وتقصد وأسهب ، إلا ما ستكون له هذه
القيمة الزائدة ، هذه الخصيصة الإضافية ، التي تجعل كل كلمة
يخطها جزءاً يتكامل مع ابداعاته جميعاً بشكل او بآخر .

هل لنا اذن ان نعتبر هذه الرسائل في النهاية وثائق ادبية ؟

لا ريب . إنها وثائق حياتية وأدبية وتاريخية ، كلها معاً . ومن هنا
خطورتها في تاريخ الأدب عند كل أمة ، اضافة الى ما تلقيه احياناً
من اضواء كاشفة على نواحٍ من حياة المجتمع قد تبقى بدونها طي
الظلام . ومن هنا ، ايضاً ، اهمية التفاتنا الى جمع رسائل ادبائنا ،
ومفكرينا عموماً ، إن كانت قد حفظت . وجمع الرسائل ، مع
« تحريرها » وتحقيقها بأمانة ودقة ، امر يحتاج الى التفاني والحب
والدراية ، لما يقتضيه من متابعات ومطالبات ، وتوسلات في بعض
الأحيان ، هذا اذا وجدنا ان الذين تلقوا هذه الرسائل قد احتفظوا
بها ، أشخاصا كانوا أم مؤسسات .

وإذا كان لا بد من التعرّيج على ما يتصل بي في هذا السياق ،

كان الله في عون من يريد جمع رسائلي في يوم ما ! فأنا منذ بداياتي الأدبية ، في سنّ الثامنة عشرة ، من عشيرة كتاب الرسائل ، اجد في كتابتها متعة وترويحاً ، واستمرارا لعلاقات روحية تغذي طاقتي الفكرية والتخيلية . ومن أبأس أيامي تلك التي تنقطع فيها الرسائل عني لأسباب لا حيلة لي فيها ، كما حدث في حرب الخليج . وقد آليت على نفسي منذ زمن بعيد ان اجيب عن كل رسالة ترد اليّ ، كواجب ذهني ارفض التقاعس فيه . ومع الزمن ، باتت حصيلة الرسائل عندي تعدّ بالآلاف (فعلاً ، لا مجازاً) ، بالعربية والانكليزية ، وربما بلغات اخرى . ومن شأنني ألاّ أفرط في رسالة ترد اليّ ، مهما تكن . وهي تملأ ادراجاً ، وأكياساً ، وخزائن ، ما عدت استطيع الرجوع اليها بسهولة اذا تقادم الزمن عليها بثلاث سنوات او اربع . وهذا يعني ان رسائلني الى الآخرين لا تقلّ عدداً عما تراكم لديّ من رسائلهم . ولا اعلم مدى ما حفظ منها عند الآخرين ، وما أتلف ، وأنا على كل لا احتفظ بنسخ من رسائلني إلاّ في النادر جداً ، وفي السنوات القليلة الأخيرة فقط .

أما من هم الذين راسلتهم ، فالجواب يصعب اختصاره ، لأنهم كثيرون جداً ، رجالاً ونساء ، عرباً وأجانب ، أدباء وغير أدباء ، بعضهم اشتهر ، واخذ الدارسون يتناولون كتاباتهم وحيواتهم ورسائلهم بالبحث (ولو بأعداد ضئيلة) ، وبعضهم لم يشتهر ، ولعله سيشتهر فيما بعد . والعبارة النهائية في كل رسالة ليست في مَنْ تلقّاها ، بل في من كتبها في غفلة عن نفسه ، او في تروّي المتطلع الى ما سوف ينشر من قلمه على الملأ في زمن قادم .

أخي عبد القادر الشاوي ،

منذ زمن بعيد لم أمتع بكتاب كما تمتعت بكتابك « دليل العفوان » . وأية متعة ! هذا المزج البارع بين اللغة القديمة واللغة الحديثة ، هذا المزج البارع بين الجدّ والسخرية ، وهذا المزج البارع بين الحقيقي والوهمي ، مع كل هذا المزج المتواصل بين الحب (للناس ، للأماكن ، للنساء ، للأشياء ، للأفكار ، للطبيعة) وبين ذلك الحزن السادر الغادر الذي من شأنه ان يرافق كل حب . ولقد كان من حسن حظي انك بنفسك اطلعتني على بعض الأماكن - ولاسيما تطوان ، الحمامة البيضاء نفسها - التي تتواتر كالأنغام الجميلة من خلال كتابك ، فضاعف ذلك متعتي . وأدهشني خلوّ كتابك من كل مرارة ، وأنا أعلم في أي ظروف انت كتبه ، فأوحيت بذلك التخطّي النادر للمأساة الذي هو ، في رأيي ، دائماً من شيم النفوس الكبيرة . لقد شعرت بالأسف حين وجدتني فرغت من الكتاب ، كمن خرج من وليمة رائعة وهو يعلم انه مقبل على جوع طويل . . . فرُحْتُ ، عزاء ، أقلب صفحاته هنا وهناك ، إطالة للمتعة .

هذه كلمة مستعجلة أردت بها ان احبيك ، إذ لم يُتَح لي ان اراك في أيامي الثلاثة الأخيرة في الرباط ، لأعبر لك عن امتناني العميق والغبطة التي ملأتني طوال السفارة التي رافقتني فيها ، والتي لم تعرّفني فيها فقط على أماكن هي من اجمل ما رأيت ، بل على أناس هم من اجمل من لقيت . . . ولولا خوف الإطالة لعددتهم واحداً واحداً . ولكن لي رجاء خاصاً : ان تبلغ أحرّ التحية الى السيدة راء ، التي ترك استقبالها البديع لنا ، في ذلك الصباح الرخيّ في طنجة ، أثراً ما

زال رنينه يتردد في نفسي ، كأنه رنين الطرب الأندلسي . . .

١٩٩٠/٣/١٥

عزيزتي السيدة فوزية رشيد ،

قرأت روايتك « تحولات الفارس الغريب في البلاد العاربة »
بمتعة هائلة ، وأنا مكتظ بالدهشة والتساؤل والعجب - وغير قليل
من الحيرة . أي خيال عارم هذا ، أي هلوسات رائعة ، أي حسية
ضاجّة بالشهوة والرعب ! لم تلعبى فقط بالأزمنة لعبة السحر ، بل
بالأمكنة والبشر ايضاً . وما حسبت ، وأنا في الصفحات الأولى ،
انك تستطيعين ان تبقي على هذا التوتر وهذه الكثافة لأكثر من بضع
صفحات اخرى ، واذا التوتر والكثافة يستمران ، ويشتدان ، وفي
تغير يتواتر دائماً على غير ما توقّع ، وانت تحترقين عوالم الظلم ،
والغضب ، والبحث الباكي ابدًا عن ذلك الذي سيظهر ويملاً
الأرض عدلاً . . .

العشق عندك مليء بخواطر الموت ، والموت يتجدّد في كل مرة
بأردية من البطولة ، والشبق ، وصخب البحار : لا العشق ينتهي ،
ولا للموت آخر . صَبَوَاتُ مضمّخة بالعطر ، والجسد لا يذيق احداً
ثمرته الشهية . وفي عالم الأزقة الشائهة ، والانتشاءات المحاصرة
بالخوف ، تتشقق الجبال وتنهار المدن . المئتا سنة التي اخترتها زمناً
للخراب والعتمة تبدو وكأنها دهور متلاحقة ، وفي الخراب والعتمة
هناك دائماً من يتوهج ويتحوّل من رماد الى نار . كيف تقدرين على
ترجمة الحلم الى كابوس ، وتختصر الكوابيس عندك آلام الانسانية

منذ ان وجدت ، لينبثق منها ، على يدك ، حلم ما ، نورانية
ما . . .

روايتك انجازة من مليون : تجرح ، وتدمي ، وتبلمس لحظة
لتعود فتشتعل . لا ادري كيف كتبها . لا ادري كيف استطعت ان
تبقي على هذا التاجج الساخط ، المشهبي ، المتفجر في كل صفحة
بالصور المذهلة ، لخمس سنوات طوال وانت تكتبينها . ولقد
حققت ، عن قصد او غير قصد ، رواية حدائية جدا ، حيث النص
هو كل شيء ، حيث السرد هو لحظة الآنية الفاعلة ، حيث الجزء
هو المهم ، والكل هو تداخل الأجزاء وتلولبها وتلاشيها في توالي
السرد الذي يبدو وكأنه يتوالد ويتناسل في فضاء مطلق .
وروايتك ، في الوقت نفسه ، صرخة احتجاج هائلة ، في عالم أصم
عاتٍ وماحق ، حيث لا بدّ للفتك الدافقة ان تظلّ على صراخها ،
واشتعالها ، كلغة كل غاضب متمرّد . . .

١٩٩٠/٦/١١

عزيزتي السيدة ليلى العثمان ،

لم أكمل بعد قراءة القصص كلها في كتابك « حالة حب
مجنونة » ، ولكن ما كدت أفرغ من قراءة خمس او ستّ منها ، حتى
شعرت انني يجب ان اكتب اليك ، اولاً لأشكر لك ارسال الكتاب
إليّ ، وما كنت لأراه لو لم ترسله ، وثانياً لأقول لك ان هذه
القصص الفاجعة بانسانيتها ، الفاجعة بعشقتها ، الفاجعة بتمرّدها
وجنوحها ، لا يمكن ان تفيض بهذا التراحم المستمرّ إلا عن قلم ليلى
العثمان . حتى حجارة الأطفال لن يصفها احد كما تصفينها . واقعية

جدا وحالة جدا ، مرعبة وغاضبة ولكن جانية على الدنيا كلها - هذا المزيج المتواصل ، الزاخر بالمفارقة المقلقة والتضاد البارع ، هذا مزيجك وحدك ، حتى بات لنا ان نزهو اليوم بمبدعة في الفن القصصي نباهي بها كل من كتب قصة قصيدة مهما كانت لغتها . وقد بلغت ، على الأقل بقصّتيك « حالة حب مجنونة » و« تفاصيل للصورة الأخيرة » ، مستوى لن يقاسمك اياه إلا فئة قليلة جداً من القصاصين العرب ، او غير العرب . . .

. . . والآن ، وقد قرأت القصص كلها ، واطمأنت الى حكمي ، أعود الى قصة « طابور الخبز » لقراءة ثانية . قصة جميلة ، تلعب بعواظي لعبا بارعاً وانا استمر بقراءتها ، وأعاش الراوية الجميلة والمشهورة ، وأقع في حبّ الأعرج البدين الذي ينضح عرفاً ولهفة ، وأعيش معه عشقه الوحيد (ربما) الذي منّ الله عليه به اخيراً ، يعبر عنه بلذة سرية في شراء الخبز لسائقة السيارة الفارهة - ما أبدع هذا كله . إنها تجربة حقيقية ، عزيزة ، تأتينا بامتلائها الحبي عن طريق عبقرية القصّ لديك . ولكن ، ولكن ! ما الذي فعلت يا ليلي ! لماذا ، لماذا بحق السماء ، كان على الأعرج الرائع ان يموت سحقاً تحت العجلات الجنونية ؟ . . . غدت النهاية صدمة فاجرة . . . تمنيت لو انك جعلته يأتي الى السيارة من خلال الازدحام المالحق ، ويعبر لك عن فرحة لقائه بعد الغياب الطويل ، وتركي في قلبه « النبتة الوردية » وهي تنمو ، الى ان يقول لك متأسفاً ، متألماً ، وهو يكاد يبكي (من عشق لا يستطيع البوح به) : « سيدتي ، انا مضطر الى مغادرة الحولي . لن تريني بعد غد » . او شيئاً من هذا القبيل ، وأبقى انا القارئ الذين ملكت عليه قلبه وخياله ، في وهج تلك المتعة السرية الغامضة التي هي من

أعزّ ما لنا في هذه الحياة ، تمنيت لو انك تغيّرين النهاية ، وتجعلني هذا الذي اعطى من ذاته ، كما قال جبران ، يعطي من ذاته لآخرين ، او اخريات ، في مكان آخر ايضاً . . . هل كتب على الحب ان يكون دائماً فاجعاً ؟

ولكن لعلك انت المحقّة في عالم تلخّصه ، ربما على أفضله ، حالة حب مجنونة ، وتبقين انت الرائية والحكيمة الملأى بالحزن على وقوع البشر وهم في اجمل عواطفهم ضحية رعونة القدر وحماقته ، مهما فعلوا . . .

١٩٩٠/٧/٣

لو كان لي ان اعود الى المراهقة فأول الشباب ، هل كنت أختار نفسي طريقاً غير الذي سرت فيه في اللاحق من عمري ؟

سؤال كهذا ، على سذاجته ، يجعلني اعيد النظر في بعض الأساسيات من حياتي . ما مدى ما كنت حرّاً في خياراتي منذ اول يوم ، وهل ما اخترته منها كنت بالفعل حرّاً في اختياره والتمسك به ؟

لا أحسبني اختلف كثيراً عن الآخرين في ان حياتي منذ بداياتها كانت تلعب بها قوى خارجة عن ارادتي ، بحيث يكاد كل فعل أفعله ان يكون أقرب الى المحصّلة من هذه القوى المتنافرة باتجاهاتها ، وكان عليّ ان اداري هذه المحصلة عندما تتحقق ، وأسعى جاهداً لشحنها بقوة من داخلي تبعدي بشكل ما عمّا قد تؤدّي اليه من تدمير للذات او تنفيه لها .

قد نتباهى بالزعم بأننا « صنعنا » من حياتنا ما هي الآن عليه .
واقع الأمر ان الكثير منها هو الذي صنعنا ، دافعاً بنا دافعاً غالباً ما
نحتار ازاءه ونشقى ونتألم . وحياتي ، اذ أنظر في مساراتها ، تبدو
احياناً وكأن معظم وقائعها فرض عليّ فرضاً ، لكثرة ما مرّ بي منذ ان
ولدت من فواجع ، وحرمان ، واقتلاع . وفي كل مرة ، بعد ان
جعلت أعبي وجود اكثر من خيار أمامي ، كانت الخيارات تبدو أنها
تساوى بؤساً وكآبة ، إلا فيما ندر .

ولعل الخيار الأهمّ الذي اتخذته بنفسني ، وتشبّثت به بعناد وعزيمة
منذ اولى لحظات ذلك الوعي ، هو ان أطلب المعرفة بعقل منفتح
وان اكتب ، ولتكن الحياة بجزئياتها ما تكون ، حبيبة او غادرة .
والخيار الآخر الذي تشبّثت به ايضاً بعناد وعزيمة ، كان ان اعبر عن
ذاتي ، عن تجربتي ، بالشكل الذي أقرره انا ، مهما تكن اساليب
التعبير التي تعاصرني - وأكاد اقول ، تحاصرني . ولم أندم حتى
اليوم على هذا الخيار الجوهري في حياتي ، كما انني لم أندم يوماً على
فعل فعلته بحيث أتمنى لو ان حياتي اتخذت لها مسلكاً آخر .

هذه الارادة العنيدة في داخلي ، أغلب الظن ، هي التي تحكّمت
في محصّلة القوى التي لم ينقطع فعلها في مفردات العيش عندي .
واراني ، لذلك ، لو عدت الى اول الطريق ، لما كان مساري إلا
هذا المسار نفسه ، الذي وحده هو خيارني الحقيقي . هذا المسار
الذي اشعر أنني تغلبت به على هَوَج الرياح المصطرعة حول رأسي ،
وحافظت فيه على رؤيتي .

في اوائل العشرينات من عمري ، أيام الحرب العالمية الثانية ، كنت انهب ، من كمبردج الى لندن للقاء غلاديس ، التي كانت تأتي من جامعة ألستر في جنوب غرب انكلترا ، وأنا وهي نحمل كتب الشعر . واذكر منها قصائد دانتي « لا فيتا نوفا » - الحياة الجديدة - والـ « كانزو نييري » - الأغاني - في ترجمة غابرييل روزيتي البديعة . أذكرني وأنا في أنفاق الـ « اندرغراوند » وقطارات المترو ، وأنا أقلب صفحات ذلك الكتاب صغير الحجم ، المطبوع طبعاً كثيفاً ناعماً ، اتنقل فيه من قصيدة الى اخرى . . . خرائب لندن ، التي كانت تسببها الغارات الألمانية المتواصلة انتشرت في كل مكان ، وأنا اجد « حياة جديدة » في قصائد دانتي التي كتبها في مطلع شبابه حباً ببياتريس ، وأقرأها على غلاديس في شوارع المدينة الكبيرة - وما كان اروع ضياعنا في طرقاتها وظلماتها . . .

كم كان يبدو الشعر مهماً للحياة يومئذ ! بعض سونيتات ويردزويرت ، وسونيتات كيتس كلها ، كم كانت تملأني بالحياة والأخيلة وعشق كل ما تقع العين عليه ولا تقع ! وكانت هناك ايضاً سونيتات شكسبير ، وسونيتات جون دن ومراثيه ، التي هيأتني لذلك التواصل الحميم مع رباعيات اليوت الفلسفية ، وقصائد اودن ، ثم قصائد لوي مكنيس الضاحجة بالسخرية وتحدي المأساة ، وشعر د. هـ. لورنس المتفجر بنزوات الآلهة القدامى وشهوات التراب والجسد .

عشريناتي الأولى ، على كل ما كنت منهمكاً في مطالعته ، وعلى كل ما كنت متعلقاً به من حركات الرسم والنحت منذ النهضة الأوروبية حتى ماتيس وبراك وبيكاسو ، كان هؤلاء الشعراء بعض

صانعيها ، ومحفزيها ، ومالئها : ما أفتنت بامرأة ، وما عشقت جسداً او حجراً ، وما أخذت بفكرة ، وما أحببت لوناً او خطأً او زهرة - في الغابات ، بين الصخور ، على ركام الخرائب ، مع اروع المباني - إلا وكان في شعر هؤلاء المبدعين الدفع الأعظم لعواظفي ، لادراكي ، لنفاذي الى قلب الأشياء جميعاً . . . كم كان الشعر خلأقاً ورائعاً يومئذ !

١ - جاءت ولادة الشعر الحر مع الرواد تعبيراً عن حاجة اعادة الصلة بين الخاص والعام في الحياة وبين الشعر وبعبارة اخرى : إعادة الشعر الى الحياة والحياة الى الشعر . بعد ذلك ، ومنذ السبعينات ، وبأثر اقدم منها ، لاحظنا عودة ظاهرة الفصام بين الشعر والحياة العامة وهي تأخذ اشكالاً جديدة .

هل نتفق على هذه الملاحظة ؟ وهل تعتبرها احد اسباب انحسار الدائرة الشعبية للشعر الحديث ؟ وهل هو وضع « ازمة شعرية » لا ينفى وجود الاستثناءات ؟

١ - لا ادري ان كنت اتفق تماماً معكم على ملاحظتكم هذه بكل أبعادها ، ولاسيما حين تعتبرونها أحد اسباب انحسار الدائرة الشعبية للشعر الحديث ، وتجدون فيها مؤشراً لأزمة شعرية يعانيتها الموقف الأدبي حالياً . ذلك لأن ولادة الشعر الحر ، بأنواعه ، لم تأت فقط عن حاجة اعادة الصلة بين الخاص والعام في الحياة وبين الشعر ، على ما في ذلك من اهمية . بل كانت هناك عوامل ودواع

كثيرة ادت في محصلتها الأخيرة الى كسر ضروب شتى من قيود القول ، وقيود الفكر ، وقيود الخيال ، طلباً لتعبير جديد يكون في اساليبه وطرائقه وصوره ما هو اصدق لتجربة الشاعر (وكل فنان آخر) ، واكثر انصياعاً لحاجاته النفسية ، وأقوى نفاذاً الى أعماق أمته ، المساوية في معظمها ، وأشدّ التحاماً مع عصره . وما زال الشاعر العربي الجيّد سائراً في هذا الاتجاه بالضبط ، وما زال الحرّ هو وسيلته الأهم ، وربما وسيلته الوحيدة ، لتحقيق ذلك ولكن الذي حدث منذ اوائل السبعينات هو ازدياد الوهم - بتأثير من اشباه الجهلة الذين ما زالوا من خلال نفوذهم في الصحف والمجلات السائدة - بأن الشعر الجديد سهل الكتابة ، عديم الضوابط ، واذا بفيض رهيب منه يدفق علينا كل يوم ومن كل صوب . ورافقه ، بحكم ردة الفعل الحتمية لاساليب الشعر الجديدة ، عودة الى الشعر العمودي بتشجيع خاص من السلفيين من اصحاب المراكز الرسمية ذات النفوذ في الحياة الاكاديمية والحياة الثقافية ، فلم يبق شاعر قديم لم تُنهب صورته ومجازاته وقوافيه ، دع عنك افكاره ورؤاه ، لاقحامها في هذا الشعر الذي لم يفلح ، مع كل منبريته ، في خلق الثقة بينه وبين جمهور ما عاد يرى فيه جديداً يثيره ، أو يفتح عينيه على أمر يجهله ، فالكثير من الشعر اليوم لم يفقد فقط صلته بالحياة العامة ، رغم تحججه الواهي بها ، بل فقد صلته ايضاً بخصوصية الذات ، بخصوصية النفس ، بتلك التربة الشخصية الداخلية التي هي منبت كل ابداع حقيقي . وبينما كان الشعر دائماً وسيلة للإثارة كلما اجتمع عليه عدد من الناس ، مهما كانت المناسبة ، أضحى فجأة مثار السأم ، بل والإعراض ، بحيث أدّى طغيان الرديء المستمر الى تنكّر الناس حتى للقليل الجيّد ، إلا فيما ندر . وبات وجود الناقد

العارف الصارم من جهة ، واليقظ المتعاطف مع الجيد النادر من جهة اخرى ، أمراً ضرورياً لإنقاذ الموقف . وهذا امر قد لا نراه قريباً ، لسوء الحظ .

والغريب ، والطريف ، ان ازمة الشعر ليست ازمة شحة ، بل على النقيض ، ازمة وفرة زائدة ، اختلطت فيها السلفية المغلقة مع الجهل المنفلت - وكاد الشعر الحقيقي يضيع بينهما ، لولا بضعة من شعراء ممتازين ما زالوا اقوى من هذا الطوفان كله ، والحمد لله !

٢ - برغم مرور ربع قرن على بدء انتشار ممارستها ، ما زال سؤال « قصيدة النثر » مطروحاً في ساحة الأدب العربي ، بين التبني وطباقة . كيف ترون اليها في ماضيها وافاقها ؟

٢ - من الأمور التي عُبِّتها ، وما زلت ، على الكتابات حول الشعر الحديث منذ الخمسينات ، خطأ المصطلح النقدي في بعض قضايا الشعر الأساسية ، كان السبب فيه ان المصطلح ترجم اصلاً عن الانكليزية او الفرنسية ، وطُبِّق في العربية على غير ما وُضع له في تينك اللغتين . ومن جملة هذا الخطأ المصطلحي اطلاق تسمية « الشعر الحر » على ضرب من الشعر خرج به الشاعر على العمود ، ولكنه بقي في نطاق التفعيلة والقافية ولو على نظام جديد ، وكذلك اطلاق تسمية « قصيدة النثر » على ما هو في واقع الأمر « شعر حر » ، بالمعنى الأصلي لهذا المصطلح في اللغتين اللتين نُقل عنها الى العربية ، في حين ان المقصود بـ « قصيدة النثر » في الانكليزية والفرنسية هو كتابة نثرية في فقرات تحمل نفساً قوياً من الشاعرية ، ولا تُقسم الى أسطر لها وقعها البصري والإيقاعي المتميز . وتسمية الشعر الحر خطأ بقصيدة النثر جعلت فكرة « النثر » لاصقة جدا

بنوع من القصيدة اراد لها اصحابها ان تتحرر من التفعيلة والقافية ، على ان تبقى مغايرة جذرياً عما تحمل كلمة « نثر » من معانٍ ، وتتوخى ضرورياً من الإيقاع ، والموسيقى الداخلية ، تحققها بطرائق غير متوقعة . وهذا هو الشعر الذي كتبه انا وكتبه توفيق صايغ وأنسي الحاج في الخمسينات والستينات ، ازاء مقاومة شديدة أيامئذ ، واذا به يشيع ، وبخاصة بين الشباب ، بحيث اضحى اضافة اساسية لاساليب التعبير العربي . والمبرزون فيه لا يقلون قدرة وانجازاً عن شعراء الغرب المحدثين الذين يكاد يكون شعرهم كله اليوم من هذا النوع « الحر » ، مهما تكن لغاتهم .

« قصيدة النثر » هذه التي في السؤال - وهي قصيدة « الشعر الحر » بمفهومي - بدأت في مطلع الخمسينات ، ومضى على بدء انتشار ممارستها زهاء الأربعين سنة . وما ورد في جوابي السابق ينطبق عليها من حيث الكثرة الطاغية ، وانعدام الضبط الذي لا بد منه لكل فن حقيقي . غير انها ، ولا شك ، جاءت لتبقى ، بل انها ستزداد انتشارا رغم الارتدادات السلفية ، لأنها تتيح للقول ، بحرية تراكيبها ، صيغاً لا حصر لإمكاناتها وتشكيلاتها ، فتغني بذلك عملية الإبداع ، وتستنبع المزيد من طاقات اللغة الكامنة .

٣ - يقول الشعراء ان قصيدتهم لم تصنع نقادها ، وانهم تولوا احياناً المهمة لهذا السبب . وفي احسن الأحوال ان النقاد لم يستخلصوا من تجارب الشعر الحديث ، منذ الرواد ، المعايير النقدية فظهرت اجيال شعرية وهي عزلاء منها . فماذا يقول النقاد ؟

٣ - هذا الكلام صحيح في معظمه ، ولو ان الدراسات النقدية لتجارب الشعر الحديث منذ الخمسينات لم تنقطع ، غير ان الشباب

من شعراء اليوم قد يعانون من ندرة النقد المعنيّ بهم أكثر من شيوخهم ، ولا بد لهم من ان يقتدوا بالذين سبقوهم ، فيوجدوا نقادهم من بين صفوفهم . وهذه ظاهرة شائعة في آداب وفنون هذا القرن : كلما انطلق المبدعون في اتجاهات لم يألّفها سابقوهم او معاصروهم ، كان عليهم ان يستخدموا أقلامهم دفاعاً عن جديدهم ، وتحليلاً له - وهل نقول تكريماً له ايضاً ؟ - الى ان يبرز الناقد الموضوعي الكبير الذي يستطيع ان يستخلص المعايير ويحدّد النظرية . وهو ما ان يفعل ذلك ، حتى يكون مبدعون آخرون قد انطلقوا في اتجاه لم يكن في البال ، فتقوم الحاجة مرة أخرى الى الدفاع ، والتحليل ، واستخلاص النظرية « الجديدة » . وهكذا تبقى العلاقة الجدلية بين الشعر والنقد قائمة ومتواصلة ، ولنقل ، بتفاوت زائد ، ملأى بالحياة . ولكن الذي يميل الشعراء الى نسيانه ، كلما شكّوا من غياب النقد او قلته ، ان الناقد كان دائماً شخصاً نادراً ، وان الناقد الجيد كان دائماً شخصاً أندر بكثير .

كنت اقول فيما مضى ان لحظات الابداع اشبه بالحمى التي تستبد فجأة بالكيان ، باللحم والدم ، وليس ما يردّها حتى تنسحب هي بنفسها . وصرت فيما بعد ارى ان القصيدة تأتي كما تأتي نوبة الصرع ، دونما سابق إنذار ، فيدخل الشاعر غيبوبة لا تقاوم ولا تُفسّر . والظروف التي « ترافق » القصيدة ليست هي المهمة ، إنما المهم هو ما « يسبق » القصيدة من ظروف . تتراكم وتتلبّد حالات نفسية وذهنية كالغيوم ، واذا بها تتصادم على نحو ما في الفضاءات

الداخلية وتطلق اللحظة الصاعقة ، فتتجسد الأسطر كما يتجسد الرعد . وتتوالى البروق ، وتتوالى معها الرعود ، وتتخذ القصيدة شكلها الأول على الورق دون ان يستطيع الشاعر تحكماً بها ، الى ان تفرغ السحب شحنتها ، وتستنفد غيبتها .

والشعور لحظة انتهاء الكتابة هو شعور العائد الى وعيه كالعائد من رحلة مجهولة هائلة ، الى حيث يرى ان بين يديه جوهرة لا يدري بالضبط كيف تحققت له في مدارج تلك الرحلة . وعليه الآن ان يُعمل فنّه وصنعتة ومعرفته كلها بوعي صارم ، لكي يصقل هذه الجوهرة ويجعلها عملاً متكاملًا . وما كتبه في ساعة من النشوة هي خارطة عن الزمن ، قد يحتاج الآن الى ساعات من الزمن لوضعه في صيغته النهائية . وتتحلّل النشوة الى فرح مستمر لا يعرفه إلا الشاعر ، وقد يكتشف انه لا يجد من يوصل اليه هذا الفرح بأكمله ، لأن من طبيعته ان يبقى عصياً على الآخرين ، إلا في البعض الأقل منه .

« أريها السُّهى وتريني القمر »

هذا القول ، بما فيه من طرافة المعنى وشاعرية الصورة ، يتشعب باحياءاته في اتجاهات كثيرة ، وغير متوقعة ، مما يجعله من أجمل ما قاله القدامى .

علينا ان نذكر اولاً ان السُّهى (او « السُّها ») كوكب من بنات نعش تصعب رؤيته ، حتى قيل انه « كوكب خفيّ تمتحن به حدة

البصر» . فإذا استطعت ان تريها السهي ، فقد أفلحت في إطلاعها على شيء شديد البعد ، يتمنع على الرؤية ، ولا يدركه بعينه إلاً حديد البصر ، فيعود من رؤيته مزهواً بأن سراً من اسرار السماء كشف له عن نفسه . ومن هنا تبدأ المعاني بنهوضها في الذهن :

أربها الخفي ، وتريني الظاهر ؛ اصلها بالصعب ، وتصلني بالسهل ؛ أحدثها بشيء ، وتحديثني بآخر . ولكن القمر ايضاً جميل . فهي اذن ، على طريققتها ، تبادلني حُسنًا بحسن ، وإن لم يتصل الواحد بالثاني ، ونحن كلانا فيها يبدو سابحان في فضاء ما .

حوار الطرشان ؟ تقريباً . ولكنه حوار ، رغم ما فيه من تبادل الصمم ، فيه إجماع بالبعيد المرغوب ، والخفي المستحب ، وإجماع في الوقت نفسه بعدم الفوز بالنتيجة المطلوبة . المطلوبة ممن ؟ مني ، أنا المتحدث ، ام منها ، هي التي تقايضني مستحيلاً بمستحيل ؟ أم منّا كلينا ؟ ثم ، ألا يجوز انها هي التي ستقول : أريه السهي ، ويريني القمر ؟

او ليس هكذا يكون الكثير من حوار المحيئين ، حين لا يخلو من مكر وإثارة ؟

قال لها قولة الأعشى :

« فأفضيتُ منها الى جَنَّةٍ تَدَلَّتْ عَلَيَّ بِأثمارها »

فقال : « أجنتها جيئة سارقٍ في جُنَّةِ الليل ، لتفعم راحتيك بلذائذ الكروم ؟ »

قال : « أريتها السُّهى » .
فتساءلتُ : « وأرتك القمر ؟ »

إلى أي مدى يمكننا التعامل مع الميثولوجيا البابلية والاشورية
ابداً ؟

إلى أبعد مدى ، إذا توفرت الطاقة الخلاقة لذلك . لا شك ان
التنظير ، أحياناً ، سهل ، والتطبيق في معظم الأحيان صعب . وقد
لا يتحقق اصلاً . والحديث عن استخدام الميثولوجيا التي اوجدها
وادي الرافدين عبر ما يزيد على ثلاثة آلاف سنة من الحضارة قبل
الميلاد ، حديث قديم بالنسبة لي ، اذ كنت من اوائل من اثار
الموضوع منذ اواخر الأربعينات ، واوائل الخمسينات ، وبأشكال
شتى . وكان اهتمامي به ، بل والحاحي عليه ، احد الأسباب التي
دعتني الى ترجمة كتاب « ادونيس او تموز » لجيمز فريزر ، ثم ترجمة
كتاب « ما قبل الفلسفة » لهنري فرانكفورت واخصائين آخرين
بأساطير العراق ووادي النيل .

والذي لا يستطيع نكرانه احد هو ان العديد من شعراء العرب
المحدثين كانوا على وعي رائع بالأمر ، واستجابوا له ، وكتبوا بعضاً
من أهم ما كُتب من شعر بين عامي ١٩٥٠ و ١٩٧٠ ، واوجدوا
للشعر العربي مناحاً ومذاقاً جديدين ، كما يَسروا له وسائل تعبير عن
القضايا العربية الكبرى ، عن طريق استخدام الاسطورة ، كانت
كلها جديدة ، ومؤثرة ، وساهمت في خلق تيار الحداثة التي كثر

الكلام عنها في الآونة الأخيرة ، هؤلاء هم الشعراء المعروفون بالتسمية التي اطلقتها عليهم في احدى دراساتي النقدية عام ١٩٥٧ : الشعراء التمززيون . وفي طليعتهم بدر شاكر السيّاب ، أهمّ الشعراء العرب منذ الخمسينات من هذا القرن .

وبهذا نجد ان الميثولوجيا الرافدينية لم يكن لها حضورها في الشعر العراقي وحسب ، بل في الشعر العربي كله ، بما فيها الشعر الفلسطيني الذي استوعبت الكثير مما فيها من قيمة الفداء والانبعاث - وهي احدى الثيمات الاساسية في هذه الميثولوجيا - على نحو متميّز .

وفي العراق لم يكن السياب هو الوحيد الذي استوحى هذه الاساطير ، وتمّماتها من الاساطير العربية اللاحقة ، بل نكاد لا نجد شاعراً عراقياً نظم قصائده الحديثة في الربع الثالث من هذا القرن إلاّ وتلعب الاسطورة وأشخاصها ومضامينها واسماء أبطالها دوراً جوهرياً في شعره . وكان العراق ، حتى الثمانينات ، سباقاً في استيحاء الميثولوجيا البابلية (بفتراتها المتعاقبة) في الكتابات المسرحية بوجه خاص ، ورأينا عدة مسرحيات جيدة ، كتبها واخرجها ومثلها عدد من ابرز من تعامل مع المسرح في العراق ، امثال سامي عبد الحميد ، عادل كاظم ، قاسم محمد ، وكثيرين آخرين ، تدور حول مواضيع تموز ، وكلكامش ، وانكيدو ، وعشتار ، واريشكيغال ، الخ .

أما في الفن التشكيلي ، فقد كان لهذه الاساطير ، حضور لا يزال نجده بين الحين والآخر في أعماق الرسامين والنحاتين ، صراحة او ضمناً . وكذلك الف اكثر من موسيقي تأليف أقرب الى الشكل

السمفوني حول كلكامش ، وتموز ، وغيرهما . بل إنني ازعم ان
ثيمات البطولة ، والتساؤل حول الموت ، والبحث عن الخلود ،
والفداء ، وانبعث الحياة بعد موتها - وهي الثيمات الاساسية في
الميثولوجيا العراقية - نجد حضورها على نحوه خصوصيته
العراقية ، ليس فقط في الشعر والمسرح والفنون التشكيلية التي
ابدعها عدد من الطليعيين في العراق ، بل في القصة والرواية
العراقيتين ايضاً . ومن يقرأ ما نشر في بغداد في سنوات الحرب
الثماني من قصص وروايات الحرب ، يجد كيف ان هذه المواضيع ،
المستمدة اصلاً من التفكير ، او التخيل ، الاسطوري ، تفعل
كالخميرة فعلها في الكثير من الأجواء ، والشخصيات ، التي تخلقت
على أيدي عدد من الكتاب العراقيين الذين ، كما ارى ، لم ينالوا
الحق الذي هم جديرون به ، من الاهتمام والدراسة النقدية ، على
الصعيد العراقي او الصعيد العربي ، على حد سواء .

فالتساؤل حول هذه القضية ، اذن ، وارد ، إلا انه غير دقيق .
ولكن ، مع هذا كله ، لا بدّ من الاشارة الى أن « الزخم »
الاسطوري في شعر الخمسينات واولئ الستينات ، المتمثل على
أحسنه في أعمال السياب ، لقي فيما بعد رد فعل كان لأي ناقد ان
يتوقعه . وهو ما نراه اليوم من اساليب في الشعر يريد اصحابها
التخلّص ، بشكل او بآخر ، من أثر السياب ، طلبا لوسائل تعبيرية
تكون من خلقهم هم . وهذا أمر مشروع ومعروف في تاريخ الفنون
كلها . أي ان الجيل الجديد ، في ردة فعله ضد شعر الخمسينات ،
ييدي انصرافا عن الاسطورة - ربما بحثاً عن نوع آخر من
الميثولوجيا ، بعد ان شعر بأن المصدر « القديم » كاد يستنفد ، ولم
يعد يمدّه بما يثيره من رموز . غير ان من يدقّق حتى في هذه الاساليب

« الجديدة » ، يجد ان الاسطورة العراقية لا تزال فاعلة ، عن وعي او غير وعي .

ولا ريب عندي لو ان طالبا مجتهدا تفرغ للموضوع لثلاث او اربع سنوات ، لأتانا برسالة جامعية كاشفة ومهمة ، تكون بداية لدراسات مفيدة مماثلة في المستقبل ، حول الوشائج المستمرة بين الميثولوجيا الرافدينية والإبداعات الحديثة في شتى أجناسها .

ستبقى الثورة الفلسطينية هي التجربة الأكبر والأعمق اثرا في الحياة العربية ، رغم ازدحام الساحة العربية بالأحداث الكبيرة والمزعزعة . وذلك للطبيعة المعقدة ، والمتفرّدة ، التي كان لا بد من ان تتصف بها بسبب نوع العدو الذي قامت لقهره واحتوائه ، وبسبب الظروف العاتية التي وجدت الثورة نفسها محاطة بها ، ومطالبة دوماً باختراقها ، حفاظاً على فاعليتها . ولولم تكن ثورة فدائية منذ لحظتها الأولى ، لما استطاعت ان تقاوم عدوها وتتحرق ظروفها هذه السنين الطويلة . ولولم تكن شجاعة ، وذكية ، وبارعة ، من ناحية ، وواعية ومستقبلية النظرة ، من ناحية اخرى ، لما استطاعت ان تحتل القلب من القضايا العربية . إنها لا تمثل ايمان الفلسطينيين وحدهم بمصيرهم المنطلق من اعماق كينونتهم التاريخية والحضارية ، بل تمثل ايمان الأمة العربية كلها بمصيرها ومشروعية كينونتها تاريخيا وحضارياً .

ما معنى ان يفكر الشاعر او الروائي ثورياً ؟ لو لم يكن محاصرا ،

ومعزول السلاح ، ومهددا بالابادة ، لما احتاج الى ثورته . غير ان الثورة الفلسطينية جعلت هذا الوعي فيه حاداً ، ومتفجراً ، وجعلته يلجأ الى سلاحه الابداعي ، بقدر ما يلجأ الى اي سلاح يحارب به ، ابقاء على كينونته ، ورؤيته ، وحلمه - كلها معاً . والروائيون الفلسطينيون ، اينما كانوا ، واينما كتبوا ، ومهما ألفوا ، فإن خيالهم انما ينشط بهذا الفعل الثوري الذي يجعلهم جزءاً من الثورة الفلسطينية - بعضاً من سلاحها ، وبعضاً من تبريرها ، في آن واحد .

والمناخ الذي يكتب فيه الروائي الفلسطيني جعل لكل ما يكتب هذا الهاجس العنيف بالموت وتحدي الموت ، بالحياة وتحدي الحياة . وهذا الهاجس بالذات هو بعض السرّ في نجاح الرواية الفلسطينية في كونها غاضبة ، وانقلابية ، ومغيرة ، في الوقت الذي هي فيه ايضاً عميقة الانسانية وعميقة الحب . ولن يكون موضوعها ثورياً ، اذا لم تكن اساليبها ثورية ، تحقق ما لم تقوَ الكتابة العربية على تحقيقه حتى اواسط الستينات من هذا القرن . ولذا فإن الرواية الفلسطينية هي الطليعية اليوم في الأدب العربي الحديث - على تنوع مناحي هذه الطليعية من حيث التركيب ، والاسلوب ، واللغة .

لقد اعطت الثورة الفلسطينية الكتابة كلها مذاقا جديدا . والكتابات الفلسطينية بدورها اعطت الابداع العربي كله هذا المذاق ، ووضعت الكلمة العربية ، بكل قرائنها الذهنية والخيالية والنفسية . في السياق الأهم للممارسات الخلاقة في هذا العصر .

* * *

دأبت الصهيونية ، طوال اربعين عاماً من التصعيد العسكري ، على تدجيج نفسها بكل اسلحة الدمار الممكنة في هذا القرن ، كما

دأبت بشراسة على تجريد الفلسطينيين من كل وسيلة يستطيع ان يدعم بها صرخته اليائسة في وجه الظلم . ولكن بقي هناك ما لم تستطع الصهيونية ان تجرّد الفلسطيني منه : ارادته ، وهي صلبة كالحجر ، كما لم تستطع ان تجرّده من حجره ، وهو صلب كارادته .

في هذه العودة الجريئة المذهلة الى الحجر كسلاح ، ازاء الرصاص والقنابل والبولدوزرات ، عودة الى رمز لم يكن يتوقعه احد لتشبّث الفلسطيني العنيد - لا بصخره فقط ، وهو الذي نشأ عليه ، وبه ابنتى تاريخه الطويل ، بل بانسانيته التي عجزت الآلة العبرية عن نزعها عنه ، هذه الانسانية التي رعاها الصخر وحماها منذ اوجد الكنعانيون واليبوسيون منازلهم وقراهم ومدنهم الأولى ، بما فيها القدس ، لتكون حاضنة المعرفة والمثل النبيلة التي عاشت وما زالت تعيش بها البشرية .

ومن هنا دهشة العالم واعجابه بهؤلاء الفتية الذين تفجّرت الأرض بهم فجأة ، وكأنهم ارادة الأرض بالذات ، كأنهم ارادتها ممزوجة بشظايا عشقها وغضبها . يُقتلون بالرصاص كل يوم ، ويختنقون بالغاز ، ويُعتقلون بالآلاف ، ولا تكفّ ايديهم عن قذف الحجارة . تُثكل الأمهات ، ويدوي الصراخ ، وتدمى العيون ، وتُنسف البيوت في وجوه قاطنيها - وتبقى الحجارة تنهمر كمطر يسقطه الله على رؤوس الغزاة المتحصّنين بينادقهم ودباباتهم ، الى ان تتهشم رؤوسهم .

وقعت المعجزة ، ثم استمرّت . وانقضت الأشهر الاثنا عشر الأولى ، وتفجّرات الحجر لم تنقطع على أيدي الفتية المنقّضين ، الراكضين بخفة الطيور الجارحة ، ولن تنقطع الى ان يعترف

الصهاينة بظلمهم ، وينصاعوا الى ذلك الحق الأساسي الذي ما
أساءت اليه أمة إلا وانكفأت أخيراً على وجهها ، مهما كانت عاتية -
حق الانسان في تقرير مصيره .

وكان من المنطقي جدا ان تُعلن الدولة الفلسطينية ذروة لهذه
الانتفاضة العارمة التي ما كان لشعب في العالم إلا ان يؤخذ
بعدالتها : لشدة براءتها ونقاوتها من ناحية ، ولشدة نفاذها الى
الضمير الانساني مهما قسا أصحابه او تجبروا ، من ناحية اخرى .
لقد اعاد الفلسطيني للناس جميعاً ، أينما كانوا ، مذاق ان ينتزع
الفرد حريته بيده العارية إلا من حجره الأول ، وذكّرههم بوحشية
المتحكم بالانسان بآلات الدمار المقيتة . وبذلك ردّ الصبي
الفلسطيني الاعتبار للشجاعة الفردية الاسطورية ازاء القوة المركبة
الغاشمة ، في معركة بقاء الانسان وحرية .

١٩٨٨/١١/٢١

من دون حروب الأمة العربية كلها ، عبر القرون المتعاقبة ،
كانت الحرب التي خاضها العراق مع ايران لثمانى سنوات ، مولدة
لإبداع كثير ، سنحتاج الى بعض الوقت في استقراءه وادراك
ابعاده .

نقول هذا ونحن نعلم ان الكثير من الشعر العربي ، منذ العصر
الجاهلي ، يدور حول الحرب ، وان العرب حتى ما قبل بضعة قرون
من الزمن كتبوا العديد من الملاحم والسير القصصية حول

صراعاتهم وحروبهم ، مازجين ما بين التاريخ والخيال والصناعة اللفظية بقدرة وبراعة .

غير ان الغالبية الكبرى من هذه الكتابات ، شعرية كانت ام قصصية ، تمّت كتابتها بعد الأحداث التي تتحدث عنها ، وليس في أثنائها . فهي تمثل اعادة الرواية لتجارب بطولية ، فردية او جماعية ، يكون التأكيد في معظمها على المفاخرة بالشجاعة والقوة والصبر على المحن . ولم يكن إلا القليل جداً منها أديباً فجّر الواقع اليومي ، ساعة بعد ساعة ، كالأدب الذي صنعه كتّاب العراق في السنوات الأخيرة ، تصويراً لحالة الحرب لدى الذين شاركوا في عمليات القتال بالجسد والعضل ، اولئك الذين قاتلوا وتعذبوا واستشهدوا ، فعرفوا ليالها الرابعة ، وغبارها الخائق ، وشظاياها الماحقة ، واختلط عرقهم بدمائهم وهم يقضون ايام البرد القارس والقيظ اللاهف في الخنادق والربايا وعلى السواتر ، في الفلوات الجرداء والجبال الصخرية ، تعيث بين أقدامهم العقارب والأفاعي ، وتملأ آذانهم في الليل صيحات الذئاب ، وهم يحدّقون الى وجه الموت ، يطلقون نيرانهم من مواقعهم العسيرة ، او يتحركون صفوفاً على الأقدام او بدباباتهم في اتجاه عدو شرس يسلّط عليهم نيران مدافعه وأحقاد .

ومن هنا هذه القيمة المتميزة لما كتبه القصاصون والروائيون العراقيون في سنوات الحرب هذه : لقد جذّروا فنهم ، بكل ما يقتضيه من صدق في المعاناة ، وقدرة لفظية ، وغنى في الحسّ والمخيّلة ، في أعماق التجربة اليومية للحرب واستطاعوا ان يكونوا ، كل على طريقته ووفق خبرته الشخصية ، شهوداً على ذلك كله في زمن معقد شاق .

ولقد صور القصاصون والروائيون ذلك ، وأعطوا الحقائق بعض وزنها ، مدركين حتمية فواجعها ، وفي الوقت نفسه وضعوا أحداثهم وأشخاصهم في سياق الحياة اليومية التي كان على المجتمع ان يستمر بها ، فأوجدوا الترابط الجدلي بين هذه الحياة الآمنة بعيداً عن خطوط النار ، وتلك الحياة المستعرة في صراعها وسط الخطوط اللاهبة .

وكانت نتيجة ما كتبوه انهم ، في أحسن الأحوال ، جاءوا باضافة مهمة الى الأدب العربي ، قديمه وحديثه . ولما كانوا يحسّون بمسؤولية ما يكتبون ، لا ازاء تجاربهم الذاتية وحسب ، بل ازاء مواهبهم ومطالب فنههم ، فقد حققوا ، في عدد غير قليل من القصص والروايات ، مستوى من الإنجاز سيدرك إقبالاً من القراء وطلاب الأدب يضعه في مكانة متفردة مما يريد ان يقرأه مئتا مليون عربي ، اذا كان للعرب ان يعتزوا بتفرد عطائهم وصلته بتجاربههم .

ولكن ما الذي سيكتبه هؤلاء الكتاب وأقرانهم في زمن ما بعد الحرب ؟

إني اتوقع في السنوات القلائل القادمة عدداً من النتائج ستكون الحرب مرة اخرى من مواضيعها ، ينظر فيها اصحابها مجدداً الى ما قد حدث ، مزودين بالتجربة الفنية والوثائقية التي تكاملت في هذه الفترة ، ولكن بمزيد من الاتساع ، ومزيد من العاطفة ، في آن معاً . لن يكون الكتاب تحت ضغوط الضرورة الآنية : ولذا فلسوف يتمكنون من ارسال النظر بعيداً ، وعميقاً ، ويقضون في انجاز العمل الواحد ربما بضع سنوات ، ليتابعوا بأناة واسترسال خيوط التواشجات والتعقيدات ، الحداثيّة والشخصية ، بالكثير من

الروية واعمال الفن والصنعة ، مع الكثير من التأمل الذي تعمق فكراً كلما عمق شعوراً وعاطفة . وسوف تبرز اسما لكاتب لم نسمع بهم حتى الآن ، من بين الذين عرفوا هذه الحرب بسنواتها الطوال ، واختزنوا من احداثها وجزئياتها الكثير مما ساهموا فيه ولم يتسع لهم الوقت للحديث عنه . وهذا بالضبط ما حدث للآداب الغربية بعد الحربين العالميتين في النصف الأول من هذا القرن ، وهذا ما حدث في أعقاب الحروب الكبرى طوال القرن التاسع عشر في اوروبا .

واذ يتناهى الدافع التعبوي الأساسي المائل في ذهن الكاتب إبان الحرب ، سيشتد الدافع الانساني الاساسي الآخر الذي لم يستطع الكاتب ان يفقه حقه الكامل وهو رهن ضرورات الحرب العاتية . ولعل الحرب ستصبح خلفية واحدة من خلفيات اجتماعية وحدثية متعدّدة ، لإغناء الشخصية وتعميقها ، إذ تتجه الأنظار صوب طاقات المستقبل وامكانياته . وسيكون هذا ، بالطبع ، من حق الكاتب ، ومن حق المجتمع ، معاً ، خدمة لاستمرار العطاء الحضارة لا تنتعش ، في النهاية ، إلا بقطف ثمار السلام على نحو ما تحلم به الأمة ، بل البشرية كلها .

١٩٨٨

قال معاوية بن ابي سفيان ، وهو جالس على سرير الخلافة في دمشق :

قدم علقمة بن وائل الحضرمي على رسول الله ﷺ ، فأمرني

رسول الله أن انطلق به الى منزل رجل من الأنصار أنزله عليه ، وكان منزله في أقصى المدينة . فانطلقت معه وهو على ناقة له ، وأنا امشي في ساعة حارة ، وليس عليّ حذاء . فقلت : احملني يا عمّ من هذا الحرّ ، فانه ليس عليّ حذاء . فقال : أنت لست من ارادف الملوك . قلت : إني ابن أبي سفيان . قال : قد سمعت رسول الله ﷺ يذكر ذلك . قلت : فآلق إليّ نعلك ! قال : لا تقبلها قدمك ، ولكن امش في ظلّ ناقتي ، فكفاك بذلك شرفاً ، وإن الظلّ لك لكثير .

قال معاوية : فما مرّ بي مثل ذلك اليوم قط ! ثم أدرك علقمة سلطاني ، فلم أواخذه ، بل أجلسته على سريري هذا . . .

- « عيون الأخبار » لابن قتيبة

بدون تعليق ! ولكن كنت أتمنى لو اني رأيت وجه علقمة هذا وقد ذكره الخليفة الداهية بقصته معه ، ثم طلب اليه ان يجلس على سرير الخلافة بجانبه . . .

قال عبدالله بن عامر :

« رأيت عمر بن الخطاب أخذ تبنه من الأرض فقال : ليتني كنت هذه التبنه ! ليتني لم أخلق ، ليت أمي لم تلدني ، ليتني لم أكن شيئاً ، ليتني كنت نسياً منسياً . . . »

كل تلك الانجازات الهائلة ، كل تلك الفتوحات العظيمة ، كل

ذلك التاريخ الحافل بالأحداث الكبار والرجال الكبار - ويتمنى عمر
لو كان تبنة ، لو انه لم يُخلق !

أي حسّ مأساوي مذهل من رجل أدرك من العظمة شأواً لم
تبلغه إلا حفنة من الرجال في تاريخ البشرية كلها . . . ولقد ذكّرني
قوله بأبيات الشاعر الاغريقي سوفوكليس الذي قال على لسان
اوديب :

أفضل ما كان لو ان المرء لم يولد ،
واذا وُلد فأفضل ما يكون
أن يسرع الخطى نحو الموت . . .

ولكن اوديب يقول ذلك بعد ان خسر كل شيء في الحياة ، وهذا
عمر يقول ما قاله وقد كسب التاريخ بأجمعه . أي نكران عجيب
للذات من رجل حطّم كبرياء اثنتين من أعظم امبراطوريات
الدنيا ، الساسانية والبيزنطية ، ولم يصبه زهو او غرور ولو للحظة
واحدة !

يقول احد النقاد في الحديث عن الشاعرة الامريكية املي
ديكنسون ، إن لحظات الوقع الرائع لقصائدها تأتي عندما تشعر انها
ليست عاجزة فقط عن ان تقرأ المعنى ، بل انها لا تجد اي معنى
يُقرأ . وقد قالت في رسالة لها : « إنها لحظة خطيرة تلك التي يجد
المرء فيها ان المعنى قد هجر الأشياء وان الحياة تقف امامه مستقيمة ،
ومنضبطة بوقتها ، ولكن لا اشارة تأتي لأي معنى فيها » .

هذا اليأس من المعنى ، مجابهة الفراغ المطلق في كل شيء ، يكون للفنان احيانا حافزاً غريباً لا تفسير له : تنتصب الحياة أشكالاً لا تتخطى نفسها ، صوراً لا ترمز الى شيء ، بحيث تأتي الكلمات عارية ، لا تعني إلا نفسها ، وخالية من كل دلالة ، وليس فيها لكايتها إلا اصواتها وحركاتها . إنها لحظات رعب ، كحلم لا يقوى الحالم على الفكاك منه ، والحلم مستمر منغلقاً على اشكاله وفراغاته . ولكن الكلمات تتكوّن ، وتستقيم ، وتنضبط بايقاعاتها - وتتخلّق مسعفة الفنان حتى في يأسه ، ربما للمزيد من اليأس بالنسبة له ، ولكن للمزيد من الخلق بالنسبة للعمل نفسه . . . معجزة من التناقض الذي لا يفسّر إلا بما في اعماق الكلمات من طاقة دائبة الحركة ، حتى عندما يبدو ان المعاني قد فويت ، وان الفراغ هو سيّد الزمن .

يوم نقلت رواية وليم فوكز « الصخب والعنف » الى العربية ، تمنيت لو انني أنقل ايضاً روايته العظيمة الأخرى « نور في آب » . وبقيت هذه الأمنية تراودني الى ان جاهرت بها يوماً ، بعد سنين ، للاستاذ عطا عبد الوهاب وكان قد قرأ « الصخب والعنف » في ترجمتي ، وقدمت له النص الانكليزي لرواية « نور في آب » ، وسألته ان كان مستعداً للتصدّي لروعتها ومشقتها معاً ، فيترجمها هو ، وأتحرّر انا مما كنت قد حملت نفسي من امية لا تتحقق . فإذا هو يتحمّس ، ويرى في ترجمة « نور في آب » تحدياً هو كفاء له ، وبخاصة بعد ان قام بترجمة عدد من الروايات والدراسات المتميزة

بأسلوبها وصعوبتها . وأقبل على العمل على نقلها الى العربية بمتعة ،
واصرار ، رغم ما يملأها من إشكالات اللغة والاشارات والتراكيب
التي لا تسعف فيها دائماً القواميس والمراجع .

بالطبع ، لا يكفي ان تكون « نور في آب » من أعظم روايات
هذا القرن ، ومن اعمقها اثراً في الفن الروائي المعاصر ، شأنها في
ذلك شأن « الصخب والعنف » ، لأن تأتي اية ترجمة لها على المستوى
الذي يعرفه قارئ النص في لغته الأصلية . فهي عمل اطلق فيه
فوكز ، كما قلت في مكان آخر ، لا طاقاته التخيلية فقط ، بل
طاقاته اللفظية بكل ما كان يتصف به من اندفاع الوائق لموهبته ،
اللامبالي بما يراه الآخرون . والآخرون ، أيام كتب فوكز هذه
الرواية في مطلع الثلاثينات ، كانوا أميل الى طريقة معاصره
همنغواي في كبح الجراح اللفظي ، وتقليص الجُمَل والفقرات ،
وتبسيط اللغة ، وتضئيل القول حتى في مجال المسأاة تشديداً على
المفارقة الحاصلة . أما هو ، فكان مسكوناً بظلام قوطي لا يريد
فكاكاً منه ، يكون فيه الواقع جائحاً وجامحاً ، وفي الوقت نفسه
مشدوداً الى أعماق دائمة الغور والتراصّ والتحرك ، تاريخاً وتخيلاً
معاً . واللغة لديه يجب ان تنبع من هذا الظلام المكتظ بقواه
المتصارعة ، وتتصف بالتفجّر والهدير ، والرعد ، والإِظلام ،
والسطوع ، فيلقي بالأفعال والنوعت بسخاء مذهل في تصوير كل
رجل وكل امرأة ، كل حركة وكل حالة ، كل شكل ولا شكل ،
بأقصى ما تسعفه به رؤيته الحادة المتشعبة ، وخياله الهادر الراعد .
وهو يعوّض بالنثر المضطرب بدواخله وفوراناته وشموخه عن
القصائد التي كان فوكز يودّ لو ينظمها ، ولكنه ادرك انها لا تستطيع
حمل هذا الاضطراب والفوران والشموخ دون التركيبة الروائية ،

وما تتيحه له من التحرك بين نوازع الانسان ومآسيه وأحقاده
وشروره ، وتشبثه بالحياة ، وأحياناً بالموت ، تشبثاً ضارياً ،
ماحقاً ، يتخطى العقل ، ظالماً ومظلوماً معاً ، وفي ظروف اجتماعية
بالغة التعقيد والتناقض .

وهذا بالضبط ما وعاه الاستاذ عطا عبد الوهاب ، فحرص على
استنباع طاقات اللغة العربية في نقل جزئيات الجو وكلّياته ، ألوانه
وظلاله ، سكوناته وتوتراته ، ليوازيها بأمانة مطلقة ، محاولاً ان يحقق
بالعربية ما حققه المؤلف بلغته من نفاذ نفسي واضطراب وفوران
وشموخ يعترم بها خيال لحوح بظلماته واشراقاته ، مجابهاً بذلك
غرابة اللغة عند فوكنز ، تلك الغرابة الصادمة أحياناً بتنافر مفرداتها
وقرائنها ، طلباً لتراكم معين من المعنى مع ايقاع خاص يتمييز به
اسلوب المؤلف .

وقد راجعت الترجمة معه بنفس حرصه وامانته ، وعلى مدى
الأشهر ، وأنا اعلم بما عاناه أشهراً طويلاً من معاقرة هذا النصّ
وترويضه ، بعد ان ترجمه مرتين ، وجاءت الترجمة اخيراً على هذا
النحو الفذ الذي يراه القارىء بين يديه .

كلمة أب لولده* :

قابل الظلام بفيض من نور

(*) كتبت هذه الرسالة بطلب من ابني سدير ، وهو يومئذ في الخامسة عشرة من عمره ، لينشرها في مجلة « كلية بغداد » ، حيث كان طالباً ، في عام ١٩٧١ .

لا انكر عليك يا بني أنني كلما تأملت ما في هذا العالم الفسيح من تناقضات وصعاب متزايدة ، قلقنت على مصيرك ، واخذت اتساءل عما ينتظرك في مستقبلك من جهد وصبر ، من مقاومة وبراعة ، ستحتاج اليها جميعاً لكي تعيش ايامك في شيء من الطمأنينة . كان آباؤنا فيما مضى لا يقلقون (او هكذا كنا نراهم) : يولد لهم الأطفال واحدا تلو الآخر ، فيفرحون ويقولون ، « يأتي الطفل ويأتي رزقه معه » . أما نحن ، فقد عرفنا الصعاب ، وعرفنا العسر ، وعرفنا القلق ، وكلما منَّ الله علينا بطفل فرحنا به ، وجعلنا نتساءل ترى هل تقسو عليه الأيام والشدائد ، كما عهدناها ، ام انه سيتمكن بالدرس ، بأعمال الفكر ، بالتعاون مع الآخرين ، من التغلب على كل ما يقسو عليه ، او ينال من همته ؟

كلما نظرت اليك ، ناوشتني أفكار كهذه . ولكنني رغم هذه الشدائد والتناقضات جميعاً ، أصرّ على التفاؤل . انا لست ممن يزعمون ان آباءنا كانوا أسعد حالاً منا . اني اعتقد ان لجيلك ان يكون أسعد حالاً منا ، بقدر ما استطعنا نحن تحطّي حال آباءنا ، بل واكثر . ولكن لا بدّ من القول ، وانت في هذه السن - محاطا بعنايتنا وتفانينا - إنك ستجد ان في العالم شراً كثيراً يجب ان نقابله بحزم بالغ - وكذلك بقلب كبير قادر على الحب . الحبّ ، مهما اظلمت سبل الحياة ، هو السرّ الوحيد في القدرة على الصمود

والتخطي . أحبّ أهلك ، أحبّ أمتك ، أحبّ وطنك : فهذا
الثلاثي من الحبّ هو اول ما يجب ان يملأ قلبك . وبغيره لن تجد قوة
في مجابهة الدنيا ، او هناة تذكر في معاملتك مع الحياة .

عليك ان تقابل الكلام بفيض من نور . لا يكفي ان تقول ان
الجحيم هو الآخرون : فالجحيم قد يكون فينا نحن ايضاً ، وعلينا
ان نخلص منه ما استطعنا ، لنكون ازاء الآخرين حاملي وعد بالخير
والخلاص .

لن تجد ذلك سهلاً ، بالطبع . السهل هو ان يكون المرء سليماً ،
مستسلماً ، والنتيجة هي الخذلان والخيبة . فلا تبحث دائماً عما هو
سهل : عليك دائماً بمجابهة الصعب باصرار ، وأمل . ستجد ان
التحديات في حياتك كثيرة ، ولا بد ان تستجيب للتحديات بصلابة
وثقة . على ان تحافظ دائماً على نقاوة جوهرك ، على الايمان
بنفسك ، بأهلك ، بأمتك ، بوطنك ، على الحب الذي تملأ به
قلبك في مواجهة كل ما يتحداك .

والبقية ، ان انت ادركت هذا ، هي ان ترى ما في الحياة من
جمال وروعة . الحياة هبة هائلة ، فاجعلها نشوة لك ، ولا تفسد
جمالها وروعها على الآخرين . ولسوف يفرحني ان تؤمن بإمكانية
السعادة لجيالك كله ، بما تبديه من فكر ، وتأتيه من عمل ، وتساهم
فيه من بناء . في ذلك وحده كرامة الانسان : وكرامتك انت هي من
كرامة اخيك . الحياة هبة هائلة ، على ألا تحسب انك تستطيع
التمتع بها وكأنك جزيرة لوحدهك . ليكن عالمك متصلاً بفضه
ببعض ، ولتكن الصلات حلقات من الثقة والحب والايثار . تجد

حينئذ ان الحياة تدرّ عليك ما ليس في حسابانك من الحسن ،
والبهجة ، والفرح . ولعلك حينئذ تكون ايضاً مبدعاً لجديد رائع ،
تضيف به مآثرة اخرى الى مآثر قومك . وفي ذلك في نهاية المطاف ،
السعادة الحقة ، والشرف الأكبر .

حوار*

جبرا ابراهيم جبرا :
الكتابة ، ذلك الفعل الخلاق المستمر الأثر

أعد الحوار وقدم له :
عبد القادر الشاوي ، حسن بحراوي ، عبد الحميد عقار

(* مع مجلة « آفاق » المغربية .

لم يكن بمقدور جبرا ابراهيم جبرا ان يتنصل امام جمهور غفير
أقبل عليه في المدن التي زارها بالمغرب ، من الجواب عن اسئلة بدت
له ولتتبعي انتاجه الابداعي اكثر مما تحتمله البداهة من
« استفزاز » : لماذا يكتب ؟ وكيف يكتب ؟ وكيف يوفق بين الابداع
والنقد ؟ ولمن يكتب ؟ وما علاقة إبداعه بالقضية الفلسطينية وكيف
يرسم شخصوه ويستنطقها ؟ وما دلالات علمه الروائي . . . الخ .
ففي هذه الاسئلة ما كان يحرك جمهور قرائه ويحملهم على الاقتراب
من المؤلف بعد ان تعرفوا ، من خلال إنتاجه المتداول ، على
المبدع .

ومع ان اجيال القراء في تبدل مستمر وان جبرا ابراهيم جبرا
يمارس الكتابة الابداعية والأدبية منذ أزيد من خمسة عقود من
الزمن ، إلا ان الانتشار الذي تحقق له عبر السنوات في اطار
التواصل والاستمرار يطرح في حقيقة الأمر سؤال القراءة : ضمن
أي نسق ثقافي ، وبأية حساسية يقرأ : بل وكيف يحقق جبرا ابراهيم
جبرا ما أسميناه بالتواصل والاستمرار ؟ تميز ادبي وفني ؟ لقطيعة
مفترضة حققها ضمن جيل من المبدعين العرب على صعيد الابداع
الروائي ؟ لاعتبارات تتعلق بالحدائثة وتمس دعواتها
التجديدية . . . ؟

في الأمر إشكالية قديمة مطروحة ، وقد بلورها (أمبرتو إيكو)

بصدد الرواية / من خلال معادلة : المقبولية = القيمة السلبية ، مستخلصها منها ما صرح به قائلاً : « إنني أعتقد أنه من الممكن ان نعثر على عناصر القطيعة والاحتجاج في الأعمال التي تبدو ظاهرياً من أعمال الاستهلاك السهل ، وأن نلاحظ بالمقابل بأن بعض الأعمال التي تبدو مستفزة وتعمل على هزّ الجمهور لا تحتج نهائياً على أي شيء » .

فأين يقف جبرا ابراهيم جبرا من ذلك ؟ ما معادلة انتشاره ؟ . ليس من المفيد استباق الأجوبة التي يعرضها جبرا على القارئ في هذا الحوار ، ولكننا نتصور مبدئياً أن الحضور المؤثر الذي حققه جبرا على صعيد الرواية ، وربما بنفس الدرجة في غيرها من الأجناس والميادين التي أبدع وأنتج فيها ، له ارتباط مباشر بثلاثة جوانب اساسية برّزته بصورة لها ، في تقديرنا ، أهمية خاصة في دراسة منحى وتطور الرواية العربية :

جانب يتعلق ببناء الشخصية الروائية والاستخلاص السردى لأفعالها ووظائفها والعالم المحيط بها ، بل ووجودها الطبيعي في معمار النص الروائي كلاً . ذلك ان الرواية العربية درجت منذ زمن البداية الى زمن التأسيس على استلهام النموذج « الشعبي » وتركيز صورته « الواقعية » او المتخيلة في مختلف المواقف المجسدة له نصياً ضمن خريطة مفترضة للصراع والتطور . ويمكن الافتراض مبدئياً ان جبرا ، في إطار حساسية جديدة بلورها جيله من كتاب الرواية العربية ايضاً ، حوّل هذا النموذج ، على مستوى التخيل ، الى « مثقف » ، ورسم له صورة ذهنية في مختلف رواياته . وهو تحويل لساني لأنه تم على مستوى اللغة الساردة ايضاً ، كما أنه تحويل في الوظائف والأفعال المرتبطة بوجوده النصي في العمل الروائي . . .

فرضية مبدئية يمكن ان تصلح منطلقاً لدراسة خاصة .

جانب متعلق بالفضاء كمجال للتنظيم الدرامي للأحداث .
ولعل خصيصة جبراً على هذا المستوى أنه وسّع من فضاء الرواية
طرداً مع توسيعه لبناء الأحداث والشخوص . فليس الفضاء في
رواياته (قاهرياً) كما عند نجيب محفوظ مثلاً ، ولا (إقليمياً) كما في
الكثير من تجارب الرواية العربية ، بل انبسط مداره - في نطاق
الوجود الحضري والعمراي وما يُؤثته من علامات ودلالات - لكي
يشمل الوجود المدني العربي بامتياز . ويمكن اعتبار هذا التوسيع من
متطلبات « العالم الذهني » الذي يؤسس عليه جبراً رواياته .

جانب يتعلق بالشكل « كتعبير لفظي عن علاقة ذاتية وفاعلة مع
المضمون » كما يقول باختين ، ويمكن الاكتفاء ، في هذا الجانب ،
بذكر ما أصاب أبنيته الحكائية في رواياته المختلفة من تعدد وتنوع ،
وذلك في مقابل البناء السردي الهرمي المؤسس الذي بلوره نجيب
محفوظ ، على سبيل المثال ، في بعض رواياته الأولى .

ويعود هذا كله لارتباط الشكل عند جبراً اصلاً بالتجريد الذي
مسّ تعامله مع مفهومي الشخصية والفضاء في الرواية . . . الخ .

إشارات عامة لا تغني ، بطبيعة الحال ، عن الدراسة المعمّقة
« للبنّان المرمرى » الذي شيده جبراً ابراهيم جبراً طوال عقود خمسة
أو يزيد روائياً وشاعراً وناقداً أدبياً وفنياً ودارساً وصاحب دعوات
شرّعت للتجديد والحداثة .

وفي الحوار التالي بعض المؤشرات التي أمكن لنا أن نبلورها معه
تلقائياً :

آفاق :

أستاذ جبرا ، نريد لهذا الحوار أن يكون حديثاً مفتوحاً على كل
الممكنات ، من دون التقييد ببروتوكول السؤال والجواب ولا بأوفاق
العمل الصحفي المؤلف .

جبرا :

جميل ومفيد كذلك ان نقول كل ما يمكن أن يقال ، لكن بمساحة
زمنية محددة .

آفاق :

لا شك أنكم حوصرتم بأسئلة كثيرة أثناء تواجدكم بالمغرب سواء
في ندوة نجيب محفوظ ، أو عبر اللقاءات والجلسات المفتوحة التي
عقدتموها مع جمهور القراء والمهتمين في كل من مدينتي الرباط
وتطوان . نريد منك انطباعاً سريعاً عن الأجواء التي تم فيها لقاءك
بالجمهور .

جبرا :

أولاً كنت أشعر أن ما أراه غير حقيقي لشدة اهتمام الجمهور بهذا
الشخص الجالس بينهم ، والذي جاءهم من أقاصي المشرق ، وإذا
هم متحفزون لسماعه وسؤاله شتى الأسئلة ، حتى خيل الي ان
الجمهور سيظل يسائلنا الى ما لا نهاية . وطبعاً كنت أتمنى لو استطع

ذلك حتى نثير من القضايا ما يشبع فضول هؤلاء المتحمسين ،
ويستجيب لصلب ما يشغلهم من اهتمامات ، لكن الزمن لا
يرحم . وأقصد بالخصوص تلك الليلة التي قضيناها في المركز الثقافي
الفلسطيني بالرباط حيث كان عدد الجمهور كبيراً جداً ، وتلك التي
قضيناها بدار الثقافة بتطوان . كان ذلك بالنسبة لي تجربة هزتني
كثيراً : فقد ذهلتُ عندما دخلنا المبنى ، ورأيت الناس أفواجاً وهي
تصعد وتنزل الأدراج ، وهناك من ينظّم الدخول والخروج ،
فاعتقدت أنني دخلت المكان غلطاً ، ولحسن حظي كنت رفقة أخي
عبد القادر الشاوي الذي شد من أزري . وأروع من ذلك اني
عندما دخلت القاعة وجدت حجمها كبيراً واتساعها هائلاً وفيض
الناس والواقفين في كل جانب ، وقد ازداد المشهد روعة وتأثيراً
عندما انفجر الحاضرون بالتصفيق دون أن أكون معتاداً على ذلك .

آفاق :

هل لنا ان نعرف ما اذا كان هناك سؤال شد ذهنك وأنت تحاور
الجمهور هنا بالرباط وهناك بتطوان ؟

جبرا :

في الحقيقة ، كانت الاسئلة ، وهذا لا بد من قوله ، من النوع
الذي قد يتوقعه رجل مثلي جابه جمهور المستمعين طيلة حياته . فقد
تعودت في الواقع ان ارى أناسا كثيرين ، ولم افاجأ بسؤال لم يكن في
البال . ولكن كوني لم افاجأ يدل على أن تفكير الشباب كان يعمل

بالضبط على الموجة التي يعمل عليها تفكيري . وهذا يعني اننا كنا منسجمين معاً ، ومتوافقين ، بحيث ان الاسئلة جاءتني وكأنها تؤكد على القضايا التي هي بعض مما أعيش له وأعيش به . وعندما أعيد النظر الآن ، وأستعيد وقائع اللقاء ، أجد ان الاسئلة كانت كلها ممتعة وتتطلب مني الكشف والصراحة . أرجو ان اكون قد استطعت في الوقت المخصص لي ان أجيب اجابات تفي بحاجة السائلين .

آفاق :

لقد تأكدتم اذن أن لديكم حضوراً قوياً بالمغرب . فكيف تنظر الى هذا الحضور ؟

جبرا :

في القاهرة أو في بغداد أجد وأنا أسير في الطريق من يعرفني فيحييني بتلقائية ، ويتحدث إلي بشكل او بآخر ، أو يلتقط صوراً له معي . هذا شيء صار طبيعياً مع الزمن . ولكنني ، والحق يقال ، لم أجد حماسة وحرارة واندفاعاً تجاهي من أناس اخرين لا أعرفهم ولم يسبق لي ان التقيت بهم من قبل في حياتي ؛ لذا أشعر اليوم ان هذا الحضور الأدبي لي لدى هؤلاء الشباب (و 95% منهم كانوا شباباً) أكد لي ، ما يقال أحياناً من ان الناس لا تقرأ ، أو أن الكتب لا تباع ، كلامٌ مردود وقول غير دقيق . إن اسئلة هؤلاء تنبع كلها من الصميم ، وهي ثمرة للقراءة ، وتلامس فضلاً عن ذلك ، ما هو مشترك بين الكاتب والقارئ . ولا أكتممكم أنني ، وأظن ان الأمر

كذلك بالنسبة لغيري من الكتّاب ، اجد في هذا الاهتمام البالغ من القراء وفي استلثهم لي وملاحظاتهم على أعمالي ، أجد في كل ذلك تبريراً واعترافاً بقيمة ما كتبت طيلة الخمسين سنة . ففي عيون هؤلاء وفي اصواتهم وكلماتهم ما جعلني اشعر ، وأتأكد من ان ما سعيت اليه لم يكن عبثاً ، وبأنني لست بذلك الكاتب الذي يشبه وضعه من يصرخ في غرفة مغلقة ، وهو احساس كثيراً ما يراود الكتّاب . إننا بالفعل نصرخ ، لكن هناك ايضاً هؤلاء الرائعون الذين يُصغون إلينا ويستجيبون لنا ؛ ويخيّل الي ، أن ما كنت أتحدث به في بعض ابحاثي عن الفن والحلم والفعل وما بينها من علاقة ، وكيف ان الحلم يؤدي عن طريق الفن الى الفعل ، يخيّل الي ، أن هذا صحيح ، وأنه امر واقع تفصح عنه عيون هؤلاء الشباب وتنطق به السنتهم ؛ وقد احسست وأنا اصغي اليهم ان حياتهم قد تأثرت تأثراً حقيقياً بمئات الصفحات التي كتبتها ويكتبها جيلي من الروائيين والشعراء . لذلك فنحن في الحقيقة لا نصرخ في واد ، ولم يذهب الجهد الذي بذلناه في الكتابة عبثاً .

آفاق :

أليس ذلك هو أقل ما ينبغي من الاعتراف بمجهود الكاتب ، والمكافأة الوحيدة التي يمكن ان ينالها من جمهوره ؟

جبرا :

المكافأة الوحيدة ولكنها التجربة الأغنى ، فالكاتب يكتب في

الواقع دائماً للجمهور مجهول لديه . وأزعم انني أكتب لنفسي ما يرضيني وأمل ان يرضي الآخرين . أما عندما أرى ان ما أَرْضاني قبل ثلاثين سنة ما زال يرضي هذه الأجيال فالأمر عندئذ جدير بالتأمل . وكنت فيما مضى أقول إنني أكتب لأجيال المستقبل . ويقول المرء أحياناً شيئاً من هذا القبيل تبريراً ، ربما لأن كتابه لم يبع ، أو لأن احداً لم يقرأه ، فيقول انني أكتب للأجيال التي في رحم الزمن ، واذا بالواقع يثبت ذلك . فقد كتبت فيما مضى ، وها هم الآن ما زالوا يقرأون ما كتبت ، فهؤلاء هم المستقبل . وأستخلص من ذلك ، أن الفكر العربي والخيال العربي أمران فاعلان في المجتمع ، وكلاهما يفعل بصورة لا نستطيع تحديدها ، إنها يتفاعلان في دواخل النفس ؛ ولا نعرف كيف سيعبّر المجتمع عن هذا التأثير والتفاعل الداخليين . وإذ أرى الشباب بهذه الكثرة وهم يثيرون هذه الاسئلة ، يغمرنى الاقتناع بأن الفعل الخلاق ، فعل مستمر الأثر ولا ينتهي رنينه من الأذهان . الفعل قد يكون أحياناً مثل ضربة لا تُحدث رنيناً ، وقد يكون خبطة قوية غير أنها لا تترك أثراً ؛ لكن الفعل الخلاق هو ذاك النوع الذي لا يخبط فقط ، وإنما يُبقي على رنينه المتواصل .

آفاق :

هل حدث أحياناً أن صادفتَ في لقاءك بالجمهور ما يذكرك بما يشبه أبطال رواياتك وشخصياتها المتخيّلة ؟

جبراً :

نعم ، حدث هذا وأحياناً يكون رد الفعل عندي من القرب

بحيث اعترف بذلك للشخص نفسه . والسائل طبعاً هو على الأرجح شخص لا تعرفه ، تلقاه أنت لأول مرة فلا تستطيع ان تحكم عليه من الحديث معه في ثوان . لكن بعض الذين يتحدثون الي ، وبعض الذين يكررون مساءلتي ونوع الأسئلة التي يعيدون طرحها يجعلني أقول إنني فلاناً أو فلانة من شخصياتي ؛ وأحياناً أتساءل هل ما أثرته في أذهان هؤلاء السائلين كان لصالحهم ؟ هل سيجابهون الحياة مثلما توقعت ان تجابهها الشخصيات التي تشبههم ؟ . أنا أقول نعم . هذا شيء جيد . فالخس بالمأساة او بالفرح وحتى بالسبق تجاه الحياة يغني الحياة بما فيها حياة الأفراد . واذا كان لهم أن يحسوا بذلك كلية فهنيئاً لهم ، وأعتقد آتئذ ان هذا قد أغنى حياتهم . أما اذا كنتُ مخطئاً في ذلك مثلما يذهب البعض الى القول بأنني تركت أثراً سيئاً في نفوسهم او أثراً لن يفيدهم في حياتهم ، فأنا والحالة هذه ، مستعد للقول بأن هذا غير صحيح . فالأدب الكبير هو الذي يترك الأثر المولّد في النفس . وبعد هذه اللقاءات العظيمة بالمغرب ، أشعر ان هذا الأثر المولّد ربما بدأ الآن يتواجد ويتواجد لدى هؤلاء الشباب ، وسوف يثمر اكثر على المدى الاتي .

أفاق :

نود أن ننهي هذا الجانب الانطباعي من الحديث بسؤال اخير عن الكتابات التي ألّفت حول اعمالك الروائية ، وبالخصوص منها تلك التي ألّفت بالمغرب في سياق الأطروحات الجامعية .

جبرا :

قرأت رسائل جامعية كثيرة كتبها دارسون في أقطار عربية وغير

عربية مختلفة ، والحق ان ما قرأته للدارسين في جامعات المغرب هو أعمقها وأشدّها وعياً وأكثرها براعة ، وأكثر كشفاً لأمر لم نخطر ببالي . وإذ أقرأ هذه الرسائل ، أندعش لما كشفه الباحث من نواح لم تكن في بالي غير انها مضمرة في النص ومتضمنة فيه . وهذا يؤكد على قيمة العملية النقدية التي انخرطوا فيها وجندوا نظرياتهم من أجلها . وأضيف ، إنني أحياناً لا أفهمهم ، ومن حقي ألا أفهم ما يقولونه .

أفاق :

لكن ، ألا يزعجك قليلاً باعتبارك مبدعاً وقارئاً متذوقاً للابداع ، حجم الاصطلاحات التي تُدرّس من خلالها أعمالهم وبالاخصيص من لدن النقاد الذين يتبنون المناهج الجديدة ؟

جبرا :

صحيح ، هذا الأمر كان يقلقني فيما مضى ، في بداية الأمر ، وخصوصاً إذا لم أكن راضياً على هذا النوع من المصطلح . لكنني في الفترة الأخيرة لا أتسامح فقط ، وإنما أخذت أرى الناحية الايجابية في الأمر . فالنقد شيء يتجدد باستمرار ، وتجده يعني تجديد مصطلحه ، وفي تجديد مصطلحه إضافة الى الرؤية القديمة وانفتاح لها على الجديد من المعارف والطرائق . وصرت هكذا أشعر ان من حق هؤلاء ان يروا كتاباتي على طريقتهم ما داموا بالفعل يرون هذا الشيء الذي امامهم ، لأنه كثيراً ما تقرأ نقداً ويخيل اليك ان الناقد لا يرى ما يتحدث عنه . يتحدث عن شيء موجود في ذهنه فقط .

أما النقود في هذه الدراسات فتدل على أن شباب المغرب يبحثون عن هذا المصطلح الصعب ، ويطبقونه بشكل أو بآخر . قد لا يكونون موفقين دائماً مائة بالمائة ، لكنهم يرون ما يدرسونه بعين ثاقبة ولا ينافقون ابداً ، فهم يأتون أحياناً بأحكام مزعجة ، وقد غضبت أكثر من مرة على ما قرأت . غير أنني عندما أعيد النظر أرى أنهم على أرضهم التي اختاروها لأنفسهم ، فلم لا يرون الأمر كذلك ؟

آفاق :

هذا يعني ان مفاهيمهم واصطلاحاتهم هي التي قادتهم الى تلك النتائج ؟

جبرا :

وهذا مهم جدا فقد كنت أقول دائماً إن العمل الفني لهو بمثابة أرض مفتوحة للكشف المستمر . . . فإذا كان هذا العمل يوحى بهذه الكشوف فأهلاً وسهلاً لأنه يدل على حيوية العمل المنقود . . .

آفاق :

هذا عن الدراسات الجامعية فماذا عن كتابات النقاد ؟

جبرا :

في الحقيقة كتابات النقاد إجمالاً تفرحني وتندرج هي بدورها في

هذا السياق، لأن كثيراً من الكتابات التي قرأتها في الصحف المغربية، تبدو اما امتدادا للأطروحات او مجتزعات من الدراسة الجامعية؛ وأنا أؤكد ايضاً ان فيها اثراً من اراء الاساتذة الذين اشرفوا عليها. فالعملية النقدية اجمالاً بعبارة اخرى عملية مدروسة ومحكمة... كل ما هناك هو انني احاول ان اتوقع ما الذي سيفعل هذا النقاد في المستقبل؟. وأي نوع من الكتابة سينجز؟ وأي نوع من الكُتاب سيدرس ليكتب؟. لكننا لا نستطيع ان نتكهن بهذا، وليس من الضروري ان نتكهن به... ما دام هو على هذه الحيوية راهناً.

آفاق:

هذه الخلاصة توصلنا الى صلب اعمالك، والروائية اساساً؛ لدي سؤال يحاول ان يجمع بين طرفي موضوعين مختلفين... بين جبرا الكاتب المبدع، وجبرا الفلسطيني. فالملاحظ ان السؤال الفلسطيني في اعمالك الروائية يُطرح بالحاح... وهو موجود وحاضر باستمرار... (سؤال قارص وحادق ومتودد: الدوام في اعمالك، في «السفينة» وفي «صيادون في شارع ضيق» وفي «البحث عن وليد مسعود»..

جبرا:

إنه موجود حتى في دراستي النقدية، وفي شعري طبعاً.

آفاق:

لكن، بالرغم من هذا الاهتمام الكبير بالسؤال الفلسطيني،

فالملاحظ ان جبرا السياسي أقل حضورا في الجدل الفلسطيني ،
أقصد في مستوى الكتابة السجالية المباشرة والانخراط اليومي في
العمل السياسي . وأستحضر بهذا الصدد الملاحظة الدقيقة التي
ابداها خيرى منصور بالمركز الثقافي الفلسطيني معلقا على ما راج من
نقاش . تقول الملاحظة ان جبرا كان الأول الذي أحل بالمعادلة
السائدة التي ترى ان الكاتب الفلسطيني مناضل بالأساس ومبدع في
الدرجة الثانية . فهل هذا يعني انه بوسع الكاتب ان يكون مبدعا
كبيراً من دون يافطة الفلسطيني ؟

جبرا :

مع أن خيرى لم يقصد هذا بالضبط فكلامك صحيح . لقد أخذ
يبدو واضحاً أن الإبداع نفسه يمثل نوعاً من النضال بالنسبة
للفلسطيني . فتجربة محمود درويش ، وإبداعات كل هؤلاء الشباب
الذين يكتبون ، وأنا من اوائلهم وقد بدأت مع الرواد في فترة جد
صعبة ، وبعد عشرين سنة من الكتابة والإبداع المتواصل ومجابهة
الصم والبكم والعميان ، بعد هذا كله اخذ يتبين ان الابداع
والكتابة الجيدة هي نضال قد لا يقل أهمية عن أي نوع آخر من
النضال . وهذا شيء نؤكد عليه الآن نحن الأدباء الفلسطينيين . إن
النضال في سبيل أية قضية لا يمكنه سوى أن يكون مزوداً بهذا النوع
من الفكر المتوالد باستمرار ، والمؤكد على التفاعل بين الفرد
والحياة . نحن لم نصور الفلسطينيين بوصفهم أناسا لا يعرفون ما
معنى ان يُنظر الى شجرة ، أو ما معنى أن ننظر الى الأفق فنراه بشكل
ما ، ما معنى أن ننظر الى الصخرة فنرى الظل الأزرق الذي تلقيه
على العشب الأخضر ، وما معنى أن يجب الانسان ، أو ان تجب

المرأة لدرجة الجنون . هذه كلها اجزاء من الحياة التي نقول نحن عنها إنها بعض ما نحارب من اجله ؛ لأن حقنا نحن الفلسطينيين في الحياة هو حقنا في أن نرى هذه الأشياء كلها على طريقتنا ، فنبدع على طريقتنا ، ونؤكد بذلك حضورنا إنسانياً . وهذا في الحقيقة هو الذي حاولتُ أن أفعله بالذات . كتاباتي كلها عن فلسطين ، وعن الدور الانساني لفلسطين . في الغرب يصوروننا احياناً نحن الفلسطينيين بوصفنا إرهابيين ، وهذا جنون . فليقرأونا ، نحن في الواقع نأتي الى الحياة ونحكي الى الناس وأيدينا مملوءة بالحب . ولكن هذا لا يعني أننا مستعدون لأن نطأطء رؤوسنا أمام أي انسان . فنحن نجتمع ما بين الصلابة التي لا بد منها لقضيتنا ، وبين الحب الذي نعطيه لكل من هو في مستواه . وعلاقات ابداعاتنا هي اكبر دليل على السؤال . أنا مجرد واحد من المبدعين الكثيرين الذين أثبتوا هذا الشيء ومحمود درويش في المقدمة من هذا النوع من العطاء الرائع الذي بات الآن ليس عطاء عربياً فقط ، ولا فلسطينياً فقط ، وإنما عطاء للعالم . . .

آفاق :

كيف تفسر التجاهل الذي يديه الغرب حيال التجربة الإبداعية الفلسطينية . . . والعربية على العموم ؟

جبرا :

هو عائد أولاً الى نوع من المقاومة الداخلية المركبة في النفس

الغربية تجاهنا ، بسبب الحضور الصهيوني القوي في الأوساط الأدبية والاعلام الغربيين . . . الصهيوينيون لهم حضور قوي جداً في هذه الساحة بالذات والتي نحن كأدباء وكمبدعين نقدم أنفسنا عبرها . . . لكن أنا أشك ان أدبنا سواء الفلسطيني او العربي بات يصل الى الآخرين ولو بمقادير . . . ولعله في يوم من الأيام يقع تدارك شيء من هذا .

آفاق :

أليس هناك قصور من ناحية الترجمة ومن ناحية التعريف بأدب القضية الفلسطينية . . . ؟

جبرا :

نحن نحاول وهناك الآن محاولات جادة . كنا نتحدث قبل عشرين أو ثلاثين سنة عن دور الترجمة . . . ولم نكن نجد ما نترجم . . . الآن هناك محاولات منظمة لايجاد هذه الترجمات الضرورية . . . وأعتقد انه في بحر السنوات الخمس القادمة سيكون هناك ادب فلسطيني مترجم الى الفرنسية والانجليزية والروسية . وأنا اعرف ان الكثيرين من الناس يقبلون عليه ويدرسونه واعرف من تجربتي الخاصة ان الكثيرين من غير العرب الآن يدرسونني ، وما كانوا يدرسونني قبل خمس او عشر سنوات . ومعنى هذا ان هناك تحولاً . . . يدرسونني مثلاً باللغة الروسية او باللغة الالمانية او اليوغسلافية ، أنا وآخرين طبعاً . ولاحظت ان

الدراسة منصبة دائماً على الشعر وعلى الرواية . . . وعلاقة كل هذا بتجربة الانسان في القرن العشرين . . . لأنهم يريدون ان يتأكدوا ربما أننا جزء فاعل من حضارة هذا العصر . . . وهذا بالضبط ما نؤكد عليه نحن الفلسطينين .

آفاق :

باعتبارك أحد الذين تمرسوا بالكتابة باللغة الانجليزية . . . هل شعرت أو تشعر بغربة داخل هذه اللغة . . . قصدي هل هناك تأثير او معاناة معينة أثناء الكتابة او اثناء تلقي العمل الأدبي بلغة اخرى ، وبعبارة ، هل يمكن أن نتحدث بوجه من الوجوه عن الانجلوفونية اسوة بالفرانكوفونية ؟

جبرا :

أنت تستطيع ان تتحدث عن الانجلوفونية بنفس المقدار الذي تتحدث به عن الفرانكوفونية . . . ولكن بالنسبة لي وبالنسبة لكثير من الفلسطينين بشكل خاص ومن العرب إجمالاً . . . الأنجلوفونية لم تكن مشكلة للعرب ابدا . . . الفرانكوفونية كانت وما تزال مشكلة بالنسبة للعرب الذين يكتبون بالفرنسية . . . أدرس الموضوع تجد ان الذين يكتبون باللغة الفرنسية يجدون انفسهم مضطرين للكتابة بها ويعبرون عن انفسهم لا نقدياً . . . ودراسياً فقط . . . وإنما ابداعياً . . . روائياً . . . وشعراً . . . وهكذا ؛ أما الذين يكتبون باللغة الانجليزية من العرب . . . وهم قلة أصلاً . . . اكثرهم يكتبون دراسات وابحاثاً . . . وابحاثهم ودراساتهم من احسن ما يكتب باللغة الانجليزية واكثرها يتصل

بالقضايا العربية . . . أما دراساتهم النقدية . . . كدراسات ادوار سعيد بوجه خاص فلا تُجاري في دقتها وقوتها وذكائها . . . لكن الذين منهم يكتبون شعرا او رواية من العرب . . . قلة نادرة جدا . . . وأنا واحد من هذه القلة . . . فلم اكتب بالانجليزية لأنني عجزت عن الكتابة بالعربية ولم اكن في يوم من الأيام منفيًا عن لغتي . . . أنا كتبت باللغة الانجليزية تحديا ومتحديا أهلها . . . كتبت لهم ما اردت ان اوصله لهم من علمي انا . . . سواء كرواية او كشعر او كنقد . . . وقد كتبت كثيرا من النقد الفني باللغة الانجليزية . . . ولم ارد ان اترك الكتابة بالانجليزية وانما اراوح بين الكتابة بالانجليزية والكتابة بالعربية ، بسهولة كبيرة . . . احيانا أشعر ان لا مبرر لأمر ما ان اكتبه باللغة الانجليزية ؛ لم أكتبه بالانجليزية وانا استطيع أن اعبر عن نفسي بالعربية ولي من القراء الكثيرون ؟ . لكن الفرانكوفونية باتت كأنها نوع من المرض ابتلي به بعض العرب . . . فيجدون انفسهم مضطرين ، لكي يعبروا عن انفسهم ، ان ينطقوا أو يكتبوا باللغة الفرنسية . . . ونعرف منهم بعض الشعراء والروائيين بالضبط ك بعض الفرانكوفونيين مثلاً في القارة الافريقية . . . وأنا أقول اذا شعروا بشيء من الاثم لأنهم يفعلون ذلك . . . فهم محقون في أن يشعروا بالاثم لأن لديهم لغة كالعربية . . . قوة التعبير . . . كثيرة الحيلة . . . غنية الموارد . . . وعليهم ان يعودوا الى لغتهم . . . ولكن اذا ارادوا أن يوصلوها عربيا للآخرين عن طريق اللغة الفرنسية فعلى عيني ورأسي ، لم لا ، شيء رائع جدا . . . لكن يجب ألا يشتكوا فيقولون إنهم منفيون في لغة الآخر . . . لماذا ينفون انفسهم في لغة الآخر وهم أصلاً من تربة هذا البلد . . . لماذا ؟

آفاق :

بِمَ ترد على تساؤلك إذن ؟

جبرا :

أنا أعتقد لكسل ما ، إنك تنصرف عن لغتك الى لغة الآخر . . . وأنا متأكد ان الذين يكتبون بالانجليزية من العرب ليسوا أبداً كالهنود والباكستانيين الذين يكتبون بالانجليزية . . . فمشكلتهم كمشكلة الافريقيين الذين يكتبون بالفرنسية او الانجليزية . . . يقولون إن لغاتهم المحلية لم تتطور بما يكفي للتعبير عن تجربتهم الإبداعية . . . فالقضية حضارية بالنسبة لهم . . . أما نحن الذين نكتب بالانجليزية عندما نريد ، فنكتب ذلك لأننا نتحدى أصحاب هذه اللغة ونوصل اليهم ما نريد أن نوصله اليهم مباشرة .

آفاق :

إذن الموقف مختلف عن التركة الاستعمارية وسوى ذلك . . . ؟

جبرا :

نهائياً . . . نهائياً . . . وأنا درست الموضوع . . . وأقول هذا عن تأمل . . . وكتبت عنه بالانجليزية . . . وعندى كتاب اسمه

« تمجيد للحياة » A Celebration of the life أبحث هذا الموضوع
في مقدمته . . .

آفاق :

من هذه الناحية فعلاقتك الضليعة بشكسبير لم تكن ظرفية ولا
مؤقتة ولا نتيجة مزاج طارئ . . . ؟

جبرا :

طبعاً . . . علاقتي بشكسبير مثلها مثل علاقة أي مفكر بقضية
فكرية . . . كعلاقة أي شاعر بقضية شعرية . . . أنا درست
شكسبير لأسباب أكاديمية كي آخذ شهادتي في الأدب
الانجليزي . . . وكنت محظوظاً لأن اساتذتي كانوا من اهم النقاد
الانجليز في القرن العشرين . . . وأنا أذكر اسماءهم في بعض
دراساتي او في بعض كتاباتي الأتوبيوغرافية . . . وبما انني شعرت منذ
اليوم الأول ان شكسبير هو ملك للانسانية فلم لا أكتب عنه
بالانجليزية او بالعربية ولم لا أترجم وأدرس وأجعل هذا الشيء
ممكناً باللغة العربية ، فاللغة العربية هائلة جدا وتستطيع ان
تستوعب اكثر الأمور تعقيداً في الأدب . . . أنا لا أتحدث عن
الطب . . . او الفيزياء او الكمبيوتر . . . أنا أتحدث عن
الأدب . . . والشعر . . . شكسبير فيه تعقيد من حيث اللغة
والصورة والشحنة العاطفية . . . قد يبدو لبعض الناس ان اللغة
العربية لا تستطيع ان تستوعب ذلك . وأنا أقول ان اللغة العربية
تستطيع ان تستوعب هذا كله . . . وأن المترجم البارع هو الذي

يستطيع ان يجعل ذلك ممكناً . . . وهذا بالضبط ما حاولت ان افعله
في سبع من مسرحيات شكسبير الكبرى . ويخيل الي أنني وصلت الى
مكان ما من نفس قرائني . . .

آفاق :

بودي أن أعود بك قليلاً الى عالمك الخاص لأسأل عن طبيعة
الاحساس الذي يخامرك وأنت تشرع في كتابة رواية ما وأنت تضع
الحرف الأخير منها ؟ . وهل هو ذات الاحساس الذي يغمرك عند
الكتابة في اللغتين ؟

جبرا :

عندما أفرغ من عمل ما . . . يشتد بي القلق من جديد . . .
وهذا القلق يلازمي وهو الذي يدفعني ربما الى أنواع اخرى من
الكتابة . . . فأكتب نقداً او أكتب دراسة فنية او أترجم شيئاً
آخر . . . حتى ترجماتي لشكسبير في كثير من الأحيان قمت بها لأنني
كنت اعوض عن الكتابة الابداعية التي كانت تملأني بالقلق ولا
تتحقق كما أريد . . . أنا مثلاً ترجمت « الملك لير » أثناء كتابة رواية
« السفينة » . . . وترجمتي لشكسبير اطلقت في نفسي كوامن كان
يجب ان تطلق لكي تنفيني فأستطيع ان اعود الى « السفينة » بالشكل
الذي كنت اريده . . . وكان إحساسي بالمأساة احساساً غريباً
خصوصاً بعد 1967 ، . . . وشعرت بأن شكسبير قد ساعدني في
التغلب على هذا الحس الماحق لكي اجعل منه شيئاً يقارب
الفن . . . إذن أنا أعود فانشحن وتبدأ الفكرة تخامرني بأن هناك ربما

قصة ما أستطيع ان اتحدث عنها ، - ان اكتبها ، وأنا اتحدث هنا عن الفن الروائي طبعاً - واذا بفكرة مبهمة وشخصيات على شيء من الوضوح ترسم في الذهن حتى وهي . . . لا تزال أقرب الى الابهام . وتأتيني هذه الأفكار وانا أمشي . . . وأنا أحب المشي لمسافات طويلة . . . أشعر اني ربما اقتربت من شيء قد يتحول الى رواية . . . اذا استمرت بكتابته . . . اذا بدأت بكتابته . . . لكن الكلمات الأولى لا تأتي ، مشكلتي هي الأسطر الأولى .

آفاق :

مصاعب البداية تقصد ؟

جبراً :

مصاعب البداية طبعاً مع ان الشحنة بدأت تشتد بداخلي وباتت تأتيني هواجس تقلقني في النوم . . . وتقلقني وأنا أمشي . . . هواجس تفاجئني وانا اتحدث الى الناس . . . وأنا أقرأ . . . لكنها لا تتحول الى اسطر اولى لكن فجأة ، وبينما قد أكون اقرأ شيئاً علمياً . . . وقد أكون اسمع موسيقى . . . أو اكون في حديث مع البعض في موضوع لا علاقة له بهواجسي . . . أشعر باندفاع فظيع . . . كالانفجار في ذهني . . . في خيالي . . . يدفعني رأساً الى القلم والورقة وأقعد وأكتب . . . وأكتب صفحة صفحتين . . . ثلاثاً ، أربع صفحات . . . وأعرف أنني بدأت عملاً جديداً . . . وأنا لا اعرف بالضبط الى اين أنا سائر . في كل رواياتي كانت البداية من هذا النوع . . . بدأت وأنا لا اعرف الى اين . أنا سائر . . . لكن طبعاً هواجسي موجودة . . . وموجودة بشدة . . .

ومتداخلة . . . واذ أعيش مع هذه الهواجس . . . تكون الكتابات الأولى هذه . . . هي الممهدة للمزيد من الهواجس . . . أترك ما كتبت ، دون ان اعيد قراءته احياناً ، واذا جاءني بالليل أنام . . . وأقوم بالصدفة وأراه مرة اخرى . . . فأشعر ان المزيد يأتيني . . . الى أن اصل نقطة في الكتابة تنغلق الأمور مرة اخرى أمامي . . . فأتركها وأحيلها كلها الى ما أسميه باللاوعي . . . لأنني الآن اقتنعت عبر هذه السنين كلها بأن الطباخ الأمهر عندي هو هذا اللاوعي ، الذي احيل اليه كل ما يصعب عليّ ان اعطيه شكله النهائي ، إنه مستودع عجيب وشغّال وهناك صناعون يعملون . واذا بي مع المدة أشعر بأن هذا اللاوعي يقذف الى السطح من الوعي بأشياء يجب ان اعود الى كتابتها . . . فالقضية سيكولوجية . . . وطبعاً هذه العملية تستمر عندي أحياناً ثلاث سنوات الى اربع سنوات . وأحياناً أكثر من ذلك . . .

آفاق :

في كل إبداع خيالي جانب من الواقع المعيش ، وخلف كل حلم روائي تجربة تغذيه ؛ وقلما ينفصل الواقع عن اللاواقع والرؤيا عن التجربة في رواياتك . فكيف يتحول لديك المعيش والحلم الى عمل فني يمتلك مسافته وخصوصيته ؟

جبرا :

عندما كتبت « السفينة » لم افكر أنني أكتب بلساني ، وإنما كنت أريد ان ابدأ بالرواية . . . وكان الأمر يقلقني وكانت فكرة تصوير

تجربتي مع البحر تلازمي من مدة . . . [القصص] مع البحر متنوعة لأنني ركبت السفن بالفعل في فترة من حياتي بأشكال مختلفة . . . فأنا تصورت أنني سأحدث عن البحر . . . وهكذا بدأت السفينة ولذا سميتها السفينة فأنا تحدثت في الواقع بلساني في أول الأمر . . . لكنني ما كدت ابدأ حتى شعرت بأن هذا الذي أقوله هو بالضبط ما يمكن ان يحدث لشخص مرّ بتجربة كالتّي مررت بها . . . ولكنه سيستمر بها الى تجربة من النوع الذي قد لا أريده . . . فما الذي يمكن ان يفعله شخص كهذا . . . ؟ فاستمرر المونولوج على طريقي . . . اريد الحديث عن البحر . . . أريد ان اتحدث عن بعض النساء اللواتي عرفتهن عن طريق البحر . . . وإذا بالفكرة الأولى لفعل درامي روائي تتخلق عندي . . . فاستمررت . . . ثم أتيت بمونولوج آخر لشخص آخر ، وقلت لنفسي ان الشخص الآخر سأجعله اقرب الى نفسي وسأسميه « وديع » . فجاء المونولوج الآخر . . . ومن الصفحات الأولى هذه تقرر مسار السفينة ، وهذا المسار جاء بعدد من الأفكار الأخرى والهواجس الأخرى . . . وأخذ يقولها ضمن هذه السفينة التي بالفعل كانت تمخر عباب البحر المتوسط من بيروت الى نابولي . . . ولو كنت قد زرت تطوان ايامئذ أوكد لك لجعلت السفر يتم من بيروت الى تطوان لكنني انا اصر فقط على الحديث عن الاشياء التي تجربتها بنفسني . . . فالأماكن التي أذكرها في السفينة هي اماكن زرتها وعرفتها وأحببتها وقرأت عنها . . . الخ فأنا من ناحية أنشبت بتجربتي ومن ناحية اخرى أجعل هذه التجربة اوسع كثيراً ، فتداخل وتتعارض . . . وتتقاطع . . . وتأتي النتيجة التي تكون مرجوة . . .

« صيادون في شارع ضيق » ، لما بدأتها ، كنت قد تركت بغداد حيث كنت أدرس في كلية الآداب ، وقصدت هارفرد حيث رحلت أدرس فوكنز تلك الأيام وقرأت همنجواي وكثيراً من الكتاب الأمريكيين الذين لم يكن قد أتيح لي ان أدرسهم قبل ذلك . وبما ان دراستي كانت في النقد فقد كانت مطالعتي تتصل ليس فقط بمسألة التمتع بما أقرأ ولكن بدراسته دراسة نقدية . لكن في الوقت نفسه ، كانت تجربتي البغدادية متمازجة مع تجربتي الفلسطينية تلح عليّ بقوة وكنت قد تزوجت حديثاً وفي ظروف صعبة ومررت عليّ ليال لا اعرف النوم لأن شيئاً ما يلح علي أن أكتب عن هذه التجربة فأنا أدرس الرواية الأمريكية واعيش في الحقيقة في جو طلابي جميل جدا في جامعة هارفرد في مدينة اسمها كامبردج وهي من اجمل المدن الجامعية في العالم وحياتي في فترة قصيرة خلت من الاشكالات الصعبة ، فلها مسار معين على الأقل لسنة ، أعرف ان دربي معه . لكن الحاح الذاكرة كان عنيدا ومقلقا ويمنع عني النوم خصوصا وان زوجتي اضطرت الى العودة الى بغداد والى ان تتركني لظروف القاهرة وانا في اول الزواج فوجدت ان الطريقة الوحيدة لكي اريح نفسي هي ان اكتب عن هذه التجربة فجلست وكتبت الصفحات الأولى وكتبت وكتبت صفحات كثيرة جدا لأنني اريد ان افرغ ما في نفسي دون ان اعي انني سأجعل مما كتبت رواية كاملة وكانت النتيجة ان ما كتبته اخذ في النهاية شكل رواية . وواقع الأمر ان روايتي لم تبدأ عندما كتبتها كما هي . في « صيادون في شارع ضيق » لأن الكثير مما كتبته حذفته لأنه لم يكن منسجماً مع الفكرة الروائية التي تبلورت فيما بعد فقد اصبح الغرض شيئاً آخر اصلاً فحذفت ما كان

شخصيا جدا عندي وأبقيت على التفصيلات التي تتراكم لكي تخلق الخط الروائي . . . وهكذا نفس الشيء حتى في رواية « الغرف الأخرى » ، روايتي الأخيرة . . . أنا لست من الذين يرون الحلم الواحد عدة مرات . . . أعرف ان هناك اناسا يحدثوني عن انهم رأوا حلما ثم رأوه مرة اخرى وأخرى ، أنا لست منهم ، لكنني بالفعل رأيت حلما وكان واضحا جدا . . . وفي الليلة الثانية رأيت الحلم نفسه . . . وفي الليلة الثالثة او الرابعة رأيت هذا الحلم مرة اخرى ، لخمس او ست ليال جاءني هذا الحلم . . . وهو الحلم الذي اصفه في بداية رواية « الغرف الأخرى » . . . الجماعة في الحافلة والرجل واقف ينتظر لا يعرف ماذا ينتظر ، وامرأة تصر على أن يركب معهم في الحافلة ، وتدير ظهرها اليه ، وتكشف عن مؤخرتها لكي تسخر منه عندما يرفض الانضمام اليهم ؛ الى الآن لا اعرف ما الذي كان يقذف بهذه الصورة بتقنياتها التشكيلية الجميلة في ذهني ، لكنني شعرت ان هذه بداية شيء يجب ان اقله . ولما بدأت اصف هذه التجربة ، بدأت الرواية عندي ، وعرفت ما الذي كنت اريد ان اقله . منذ عشرين سنة او ثلاثين سنة ، كانت هناك اشياء كثيرة اريد ان اقلها . وكنت ادفعها الى الظل . . . واذا بها تأتي . . . وحالما بدأت أكتب ذلك ما عاد الحلم يعود الي .

آفاق :

ولكنك كتبت بطريقة مواربة ما كنت تريد ان تكتبه او ما كان يجب ان تكتبه بطريقة اخرى .

جبرا

لا . . . أنا أعتقد أنني حولت الحلم الى حقيقة . . . فإذا كان

كابوساً فأنا حولته إلى كابوس آخر . . .

آفاق :

هذا بالضبط ما زعمه بعض القراء بقولهم إن في « الغرفة الأخرى » جواً كفاكواياً . . . وأنا اتفق مع هؤلاء إلى حد ما فقد شعرت بالفعل بهذا التركيز فيها على الحلم وعلى اللاواعي . . . وهذا يدهشني الآن عندما اسمعك تتحدث عن هاجس الواقع . . . والابهام بالواقع الذي نريد أن ترسخه في كتابتك الروائية . . . هذا الجانب في الرواية يؤكد انتقالك من تجربة الكتابة الواقعية التي ميزت مجمل أعمالك السابقة والابتعاد تدريجياً . . . لمعانقة تجربة الحلم والكوابيس والخيالات . . . المظهر الآخر للتحول هو ازاء تحديات البناء الروائي . . . فأمام رواية كبرى مثل « البحث عن وليد مسعود » وهي معمار متناسق الأطراف . . . وموغل في الدقة والتعقيد نجد رواية مثل « الغرفة الأخرى » تتميز ببساطة بنائها وانسيابه . بمعنى ما هناك انتقال من رواية متعددة الأبعاد والأنساق إلى الرواية ذات البعد الواحد والنفس المسترسل هذا التحول هل كان مقصوداً؟ وما هي أبعاده من وجهة نظرك؟

جبرا :

هذا صحيح . . . لقد شعرت بأنني لا يمكن أن أعود إلى التركيبة التي اتبعتها في « البحث عن وليد مسعود » . في هذه الحالة . . . في هذا الحلم الذي ألح علي كان سينطلق بي على هذا الصعيد . . . شئت أم أبيت . . . وقد رضيت به وكان علي ألا أطيل أكثر مما ينبغي لأن هذا الجولا يستطيع أن يتحملة الإنسان لفترة وحتى أنا كنت

اشعر بذلك والغريب ان هذه الرواية كتبتها في مدة قصيرة . . . هي ورواية « صراخ في ليل طويل » . . . التي تبين انها تشبهها مع أنني قد كتبتها قبلها بأربعين سنة . . . أنا تصورت اني كتبت شيئاً لم أكتبه من قبل . . . وكنت نسيت « صراخ في ليل طويل » . . . واذا بي اضطر الى العودة اليها لمراجعتها لأمر ما . . . وفي الواقع كنت انظر فيها الى الناحية الطباعية لأننا نريد ان نعيد طبع الرواية . . . وقرأت ، وقرأت ، فاندعشت لأن « الغرف الأخرى » تتصل بـ « صراخ في ليل طويل » اكثر مما تتصل بالأعمال الأخرى كلها . . . وشعرت انني عندما كتبت هذه الأخيرة ايضاً أحلت اشياء كثيرة الى الظل . . . ما كان لي ان اقولها إلا بعد اربعين سنة فتكون كأنها استمرار او امتداد لتجربتي مع « صراخ في ليل طويل » . . . وأنت اذا قرأت الروايتين قد تجد متوازيات وأشياء كثيرة . . . غريب عقل الانسان . . . اللاوعي عنده غريب . . . كيف يختزل هذه التفاصيل اربعين سنة ثم يطلقها لأنه لم يستعملها في المرة الأولى . . . وآن الأوان له ان يستعملها . . . فقد تم انضاجها ويجب ان تقدم للعالم . . .

آفاق :

هل للعنوان لديك من قيمة . . . وفي أية لحظة تشعر بالحاجة الى أن تضع لما كتبه عنواناً ما ؟

جبرا :

العنوان مهم جدا عندي ، فإذا كنت محظوظاً وجاءني اثناء الكتابة

فإنه يساعدي على الاندفاع به . . . ولكنه لا يأتي دائماً في أول
الكتابة . . . « السفينة » جاء عنوانها مع أول كلمة تقريباً . . . فما
كدت أكتب المونولوج الأول حتى قلت إن هذه يجب ان تسمى
« السفينة » . . . وبس . . . هناك من يقولون « السفينة والعشاق »
« السفينة والهاربون » « الهاربون بالسفينة » وكل ذلك لا معنى له .
تكفي هذه « السفينة » عنواناً للرواية . لكن « صراخ في ليل
طويل » كان عنوانها يختلف . . . ولو انه ايضاً كان عنواناً
طويلاً . . . ولعلك تعلم انني من الذين بدأت موضحة العناوين
الطويلة منذ تلك الأيام ، لأنه ما كادت « صراخ في ليل طويل »
تظهر حتى ظهرت انواع الكتب ترداد صدى هذا النوع من
العنوان . . . بطلت العادة الآن لحسن الحظ . . . في اول رواية
« صراخ في ليل طويل » كنت استشهد بييتين للكاتب المسرحي
الانجليزي توماس كيت يتحدث فيها فيما أذكر عن الأرواح الهائمة
التي تمر من خلال بوابات العظم التي هي بوابات الجحيم . . .
فالفكرة الاغريقية تقول إن بوابة الجحيم هي مصنوعة من القرن
ومن خلالها تمر الأرواح الهائمة الى ان تدخل الجحيم ، فأنا في
الواقع اردت ان اصور هذه التجربة وهذا الذي كان في بالي عندما
كتبت « صراخ في ليل طويل » . . . عندما ترجمتها الى اللغة العربية
وجدت ان العنوان لا يستجيب لحاجتي بالضبط ، وأنه ليس هناك
فقط قضية الدخول الى الجحيم وانما هناك في الواقع خروج من
الجحيم ، ففكرت واذا بهذا العنوان يأتي في الأصل . . . في الأصل
الانجليزي كتبت « مرور في الليل الصامت باتجاه بوابات
الجحيم » . فالدخول الى الجحيم ، هنا صار خروجاً الى الليل
الصاخب نحو مكان ما . . . فانقلبت الآية معي ، ولأن العنوان

مهم جدا عندي فما كنت لأرضى عن العنوان الأول وفضلت هذا العنوان .

وهكذا الشأن في « البحث عن وليد مسعود » جاءني العنوان أثناء كتابة الفصل الأول تقريبا لما نشرته في الآداب . . . وبعد ذلك صدرت عدة كتب لأصدقاء وآخرين يعنونون بالبحث عن كذا ، وكذا ، أنا الآن أكتب رواية اقلقتني عنواتها وحتى الآن لم اجد لها العنوان المطلوب بالضبط . . . لكن اخيرا اعطيتها عنوانا قد أبقيه وقد لا أبقيه . . . وهو « يوميات سراب عفان » وهو اسم البطلة . . . هذه المرأة الشخصية المحورية هي بطلة . . . وقد مشيت مسافة طويلة في كتابتها لكنني قد أغير هذا العنوان اذا وجدت انه لا يفي بحاجة ما حققته في الكتابة . . . ربما حين اكتب المزيد سأجد انني اريد عنوانا اخر . . . وفكرة ذكر اسم البطلة لها إيجاءات . . . إنها سراب حقيقة . . . وخصوصاً ان مشكلتها هي انها تخلط الواقع بالوهم ويومياتها هي مزيج منها معا . . . تكتب يوميات حقيقية عما جرى لها وترددها رأسا بيوميات وهمية . . . إن هذا التلاعب المستمر بين الحقيقة والخيال يكاد يدفع بها الى نوع من الفعل والحركة قد يكون جنونا او انتحارا وقد يكون عملاً بطوليا . . . هذا ما سنعرفه فيما بعد عند الانتهاء من كتابة الرواية وصدورها .

آفاق :

نعرف اهتماماتك المتنوعة . . . والتي تشمل الفنون والتاريخ والموسيقى . . . كيف تنجح في استثمار كل هذه المعرفة الأدبية

والعلمية والفنية في كتابة الرواية ؟ هل على أساس التكامل بين
الأجناس ام على أساس التنافر ؟

جبرا :

أولاً انا لا استثمر اي شيء . . . هذا ليس ، استثمارا . . . أنا
أمتع بها جميعها . . . وأخذ منها ما أشاء . . . متعتي بها عميقة
ومطلقة ، وهي جزء من دقائق حياتي اليومية . . . وعندما أكتب
أشعر بأن كتابتي متصلة بهذه الفنون المختلفة التي تعطي حياتي
قيمتها ومغزاها . . . اذن ، أنا لا افكر بهذه الفنون سواء أتنافرت ام
انسجمت كأنها وسيلة من وسائل اغناء الكتابة . . . لكنني اكتب
وانا مدفوع بها ، تثيرني وتوضح لي اشياء قد لا تكون في بالي انما
المهم هو انني ارى ان الثقافة تمثل جزءاً أساسياً من تجربة الانسان في
هذا العصر . ولا استطيع ان افصل الفعل الروائي عن ثقافة
المؤلف . . . بل من السخف ان احاول ان افعل ذلك ، لأنني عندما
اكتب اصبح شخصا غير الشخص الذي هو انا . فكل هذه المعارف
تتكامل في ذهني . . . وعندما أكتب ، فأنا انظر الى الكتابة باعتبارها
كلية ويتدقق الأمر بالطبع على الشخصية التي يتحدث عنها نفسها .
الشخصيات تتفاوت في مستواها الفكري والثقافي . . . وليست كل
الشخصيات ذات اهتمامات بالفن او الموسيقى . . . لكنني بشيء
من العناد اجعل الكثير من شخصياتي متصلاً بهذه الفنون . . .
ويتمتع بالحديث عنها . . . ولم لا ؟ ما دمت انا أمتع بالحديث
عنها .

آفاق :

لعل في ذلك ما يفسر ميل بعض النقاد والقراء الى القول بأن

معظم شخصيات جبرا هي من أوساط ارسقراطية تتفنن في الحديث
عن اللوحة وعن السمفونية وعن التمثال ؟

جبرا :

غير أني أقول لهم ، إن وهمهم وهم قاتل . لأنهم يتصورون ان
الشخصيات هي التي تتحدث عن الفنون وتحب الفن أوكد
لكم ان الذين يحبون الفنون في أغلب الأحيان ليسوا
ارسقراطيين وانهم أناس بسطاء حقيقيون ، مشاعرهم
حساسة ، واكتسبوا المعرفة لكي يجعلوا حياتهم أغنى واكثر
كثافة فيتصور بعض القراء أن شخصية المرأة التي أتحدث عنها
وهي تعرف شيئاً عن الفن او عن الموسيقى او عن المسرح أصبحت
ارسقراطية لا . أبدا هذا غير صحيح يا سيدي . . . أنت
تعرف كم من الذين قضوا سنوات في السجن يحبون الفن اكثر من
اي ارسقراطي قاعد على مؤخرته يشرب الويسكي . . .

آفاق :

أضيف الى ذلك ان هناك من القراء من يعتقد بأنك تكتب رواية
ذهنية . . .

جبرا :

هذا فيه شيء من الصحة ربما . . . ولم لا ؟ أنا استعمل
ذهني . . . والرواية الذهنية صنف آخر من صنوف الكتابة ولست

أنا أول من فعلها . . . في الواقع هو صنف موجود في تاريخ الرواية .

آفاق :

هل تجد بينك وبين غيرك من الروائيين صلات قربي ؟ منيف مثلاً ؟

جبرا :

عبد الرحمن منيف بيني وبينه قربي ذهنية عميقة . . . وأفهم ما يقول . . . وأعتقد أنه هو أيضاً يفهم ما أقوله . . . ولكنني لا اظن ان بيني وبين الروائيين قربي معينة بمعنى انهم يريدون ان يكتبوا مثلي او انا أكتب مثلهم . . . نحن متميزون . . . إلا عبد الرحمن منيف فبيننا صلة روحية عميقة كان سببها في الواقع الكتابة . . . فعندما تعرفنا على بعضنا كان هو يقرأني وكان هو للتو قد كتب روايته « الاشجار واغتيال مرزوق » وأراد مني ان أقرأها ، فكنت اول من قرأ الرواية . . . وكانت لذلك بداية علاقتنا وصدافتنا التي تعمقت اولاً عن طريق العلاقة الشخصية . . . فهو شخص رائع . . . وثم عن طريق ما كتب من روايات . . . وفي الواقع حتى علاقتنا العائلية توثقت . . . فزوجته وزوجتي صديقتان .

آفاق :

وتتوجت هذه العلاقة طبعاً بالاشترك في تأليف رواية « عالم بلا خرائط » . . .

جبرا :

لا يمكن ان يكتب روائي ان روايه كهذه لو لم يكونا منسجمين جداً ، عقلاً وروحاً . كنت أنا قد بدأت روايه ووقفت . فقلت أكمل كتابتها فقرأها وقال : هات وهكذا بدأت صدفه وكلعبة في الأول . . . ثم تحولت الى شيء جاد جدا .

آفاق :

لم تصادفا بعض الصعوبة في اصفاء طابع الانسجام والتآلف على عوالم مختلفة لكاتبين لكل منهما لغته وأساليه وتقنياته .

جبرا :

لم تكن هناك صعوبة بقدر ما كان هناك جهد . . . فنحن بالفعل كنا ننحت ما نكتبه ، أي كنا نعيد النظر فيه ونصقله ونداخل بعضه في بعض . . . فكانت فيه عملية صنعة لكن الصنعة كانت تسبقها الكتابة التي يكتبها [الواحد منا] بفيض من الخيالات وبمستوى من التصميم على أن نقول أشياء معينة يجب أن تقال . . .

آفاق :

إذن فقد كان هناك ما يشبه سبق الترصد في الكتابة . . .

جبرا :

آه . . . نعم كان هناك بالضبط ترصد وتصميم . . . لكن عندما

تنتظم الكتابة تأتي بعدها عملية الصنعة التركيبية المعمارية . . .
وهكذا بنينا هذا الاحساس العميق قد فُجِّرَ فينا اشياء يجب ان تقال
فقلناها .

آفاق :

هذا يدل على أن بإمكان روائيين أن ينجزوا عملاً مشتركاً بهذه
البراءة ؟

جبرا :

اذا كانا منسجمين بقدر ما كنا نحن أنت تعرف ان هناك تجربة
مشهورة في الأدب العربي وهي تجربة توفيق الحكيم وطه حسين في
رواية « القصر المسحور » .

آفاق :

من خلال ما قرأته من اعمالك الأدبية والفنية وما انجز حولها من
دراسات ، ومن خلال ملاحظاتك العميقة في ندوة نجيب محفوظ ،
تبينت انك تقرأ بذوق . . . وتستحضر ذوقك ومعارفك أثناء
القراءة . فما الذي يثيرك في الكتاب وأنت تتلقاه ؟ . وما الذي
يجعلك تكمل قراءة كتاب ما ؟ وهل لنا ان نعرف بعضاً من الكتب
التي تركت وشومها في ذاكرتك ؟

جبرا :

انا اقرأ ونسبياً بوعي ببطء ، وأتمنى لو كنت أقرأ بأسرع من ذلك . . . لكن من ناحية اخرى انا سعيد بأنني بطيء القراءة نسبياً . . . لأنني أقرأ ، كما تفضلت ، بتذوق واستمتع بكل سطر وبكل كلمة أقرأها واذا لم يعطني الكتاب هذه المتعة باستمرار فإنني لا اشعر بأي التزام نحوه واصرفه عني ؛ هناك كتب كثيرة كان يجب ان اقرأها ولكنني لم اكمل قراءتها ، لأنها لم تعطني تلك المتعة . . . لكن ماذا تعني المتعة ؟ هي متعة ذهنية حتما ، متعة تستحضر كل تجربتي انا ، في القضايا التي درستها او تأملت فيها والتجارب التي مررت بها . هي متعة تتصل بأعماق تفتح على ما أقرأ حالما أفتح كتابا واذا استمر التواصل بين هذه الأعماق وبين ما أقرأ فأنا استمر في قراءة الكتاب . . . واذا أقرأ أكون شديد الانتباه للتفاصيل . . . لأن هذه الأخيرة هي التي تجعل من العمل الفني كتابا مستحقا للقراءة . . .

آفاق :

قرأت لك اخيرا في كتاب « البشر الأولى » بأن الكثير من تجاربك الحياتية وظفتها في بعض رواياتك وكان هذا مبررا لاجسامك عن كتابة سيرتك الذاتية، وها قد شارفت الان على العقد السابع . . . فهل ترى ان هناك فرقا كبيرا بين الكتابة الروائية والكتابة السير ذاتية ؟

جبرا :

هناك فرق كبير . . . لكنني عندما كتبت رواياتي واستعملت جانبا

من حياتي فيها ، لم اكن اتصور انني سأكتب سيرة ذاتية فأعطيت
لنفسي حرية في ان احوك هذه الخيوط السير ذاتية في بقية النسيج
الروائي . وعندما أتيت لكتابة السيرة الذاتية وانتهيت ، وجدت ان
بعض الأحداث التي كان ممكنا ان اضيفها الي « البشر الأولى » قد
تحدثت عنها في مكان آخر واحيانا تحدثت عنها بشكل افضل في
الروايات مما كنت سأفعله في السيرة . . . وهذا السبب هو الذي
جعلني بالفعل احجم عن بعض التفاصيل ؛ ولا اكتمك أنني لو
استمررت في كتابة السيرة الذاتية لأعدت هنا اشياء كثيرة جدا
ذكرتها في رواياتي والتي حدثت بعد عبوري مرحلة الطفولة . . .
واذا أعدت رواية تلك الأحداث فسأكون كأنني قد أعدت فصولاً
من رواياتي . . . أعرف ان هذا اعتراف رهيب لأنني عادة أقول بأن
رواياتي منفصلة عني . . . وهي كذلك بالفعل ، لكن أنتم
اوقعتوني في « بثري » .

آفاق :

ألا تثير هذه المسألة قضية الصدق والكذب في الرواية . . .
وكيف يكون الفنان صادقا عندما يكتب رواية « غيرية » ويكون اقل
صدقا او اكثر حرجا عندما يكتب سيرة ذاتية ؟

جرا :

هي في الحقيقة ليست قضية صدق او كذب . . . فقد قالت
العرب أعذب الشعر أكذبه ولشكسبير قول بهذا المعنى بالضبط
وجدته في احدي مسرحياته « أعذب الشعر أشده تمويها » . . .

الفنان لا يكذب . . . الفنان يخلق . . . وأي حدث . . . وأي كلام يزعم انه وقع . . . هو وقع عن طريق الخيال . . . ولعله اشد واقعية وصدقا من حدث وقع بالفعل وقول بالفعل قيل . . . لأنه يحقق اثرا في النفس قد لا يحققه الحدث كما وقع في صيغته الواقعية . واذن ليس هناك كذب في الفن وانما هناك قدرة على تشكيل الحدث وصياغته وشحنه بحيث يصبح الوهم او المتخيل عميقا ومؤثرا كالواقع ، بل يكون احيانا اشد تأثيرا من الواقع نفسه . ولعله أندري جيد هو الذي يقول بأن بعض الأحداث الروائية اشد حقائقية من بعض الأحداث التاريخية . فأنت تفكر في هاملت كأنه شخص حقيقي ، وما قاله هاملت او ما فعله كأنه جزء من التاريخ مع انه لم يدخل التاريخ . . . وعبقرية الروائي هي ان ابطاله يتصفون في النهاية بصفات الشخصية التاريخية تقريبا . . . أي الشخصية التي تبقى حقيقية وماثلة في اذهان الحضارات باستمرار . فلا يمكن ان نتصور مثلا ان شخصيات دوستويفسكي شخصيات من صنع الكذب ، بل انها من صنع خيال الكاتب وهذا الخيال هو الذي خلقها وجعلها واقعا مضروبا في ألف إن لم نقل ملموساً . الفن ليس فيه في النهاية سوى ما له صلة بصدق التجربة وعمق انغراسها وتعلقها بمعرفة الانسان وتاريخه ، وإلا فلماذا نرسم الصور؟ ولماذا نروي الحكايات؟؟ . . .

الرباط ١٩٩٠

كتب جبرا ابراهيم جبرا

١ - الكتب الموضوعية (مع تواريخ طبعتها الأولى)

- صراخ في ليل طويل ، رواية ، ١٩٥٥ .
- عرق وقصص أخرى ، ١٩٥٦ .
- (صدر موسعاً بعنوان « عرق وبدايات من حرف الياء » في طبعة رابعة ، عام ١٩٨٣) .
- تموز في المدينة ، شعر ، ١٩٥٩ .
- صيادون في شارع ضيق ، رواية بالانكليزية ، صدرت في لندن عام ١٩٦٠ ، وصدرت ترجمتها العربية بقلم الدكتور محمد عصفور لأول مرة عام ١٩٧٤ .
- الحرية والطوفان ، دراسات نقدية ، ١٩٦٠ .
- الفن في العراق اليوم ، بالانكليزية ، لندن ، ١٩٦١ .
- المدار المغلق ، شعر ، ١٩٦٤ .
- الرحلة الثامنة ، دراسات نقدية ، ١٩٦٧ .
- السفينة ، رواية ، ١٩٧٠ .
- الفن العراقي المعاصر ، بالانكليزية والعربية ، ١٩٧٢ .
- جواد سليم ونصب الحرية ، دراسة نقدية ، ١٩٧٤ .

- النار والجوهر ، دراسات في الشعر ، ١٩٧٥ .
- البحث عن وليد مسعود ، رواية ، ١٩٧٨ .
- ينابيع الرؤيا ، دراسات نقدية ، ١٩٧٩ .
- لوعة الشمس ، شعر ، ١٩٧٩ .
- عالم بلا خرائط (مع د. عبد الرحمن منيف) ، رواية ، ١٩٨٢ .
- السونيتات لوليم شكسبير ، دراسة مع ترجمة اربعين سونيتة ، ١٩٨٣ .
- جذور الفن العراقي ، بالانكليزية ، ١٩٨٤ .
- الفن والحلم والفعل ، دراسات وحوارات ، ١٩٨٥ .
- الغرف الأخرى ، رواية ، ١٩٨٦ .
- الملك الشمس ، سيناريو روائي ، ١٩٨٦ .
- جذور الفن العراقي ، بالعربية ، ١٩٨٦ .
- البشر الأولى ، فصول من سيرة ذاتية ، ١٩٨٧ .
- بغداد بين الأمس واليوم (مع د. إحسان فتحي) ، ١٩٨٧ .
- أيام العُقاب (خالد ومعركة اليرموك) ، سيناريو روائي ، ١٩٨٨ .
- تمجيد الحياة A Celebration of life ، مقالات في الأدب والفن بالانكليزية ، ١٩٨٩ .
- تأملات في بنیان مرمری ، دراسات وحوارات ، ١٩٨٩ .
- الأعمال الشعرية الكاملة ، ١٩٩٠ .
- يوميات سراب عقان ، رواية ، ١٩٩١ .
- معايشة النُّمرة ، واوراق اخرى ، ١٩٩١ .

٢ - الكتب المترجمة

نقل الى العربية قرابة ثلاثين كتابا ، أهمها :

- أدونيس او تموز (من كتاب « الغصن الذهبي ») - جيمز فريزر .
- ما قبل الفلسفة - هنري فرانكفورت وآخرون .
- آفاق الفن - الكسندر اليوت .
- الصخب والعنف - وليم فوكنز
- البير كامو - جر مين بري .
- الأديب وصناعته - عشرة نقاد امريكيين .
- الحياة في الدراما - اريك بنتلي .
- الاسطورة والرمز - عدد من النقاد .
- قلعة أكسل - ادموند ولسون .
- في انتظار غودو - صموئيل بيكيت
- ديLAN توماس - اربعة عشر ناقدا .
- شكسبير معاصرنا - يان كوت
- ما الذي يحدث في « هاملت » - جون دوفر ولسون .
- شكسبير والانسان المستوحى - جانيت ديLون .
- برج بابل - اندريه بارو .
- حكايات من لافونتين .
- أيلول بلا مطر - اثنا عشر قاصا انكليزيا وامريكيا .
- الأمير السعيد ، وحكايات اخرى - اوسكار وايلد .
- المسرحيات التالية لوليم شكسبير ، مع مقدمات ودراسات :
- مأساة هاملت .

- مأساة الملك لير .

- مأساة عطيل .

- مأساة مكبث .

- مأساة كريولانس .

- العاصفة .

- الليلة الثانية عشرة .

- المآسي الكبرى (هاملت ، الملك لير ، عطيل ، مكبث) في مجلد

واحد ، مع المقدمات والدراسات .

محتويات الكتاب

الصفحة	الموضوع
٥	معايشة النمرة
١١	الكلمة والقلق المستمر
٢١	جدلية النقد والابداع
٤١	عشق ، ولكن من نوع آخر
٥٥	الترجمة والنهضة العربية الحديثة
٧١	التاريخ بين المركز والمحيط
٨١	نقائض : رعب الهاوية
٩١	لقائي بالسياب
	الف ليلة وليلة :
٩٧	ألف صيغة وصيغة !
١١١	اول الغيث المسموم
١١٧	شكسبير مضطهداً ، وقضايا أخرى
١٢٩	صيت الغنى
١٣٩	لثلاث بقى الاوراق في مهبّ الريح
١٥١	في الأتون اللاهب
١٥٧	الانتفاضة
١٦١	ترحال منعش ، مقلق
١٧١	ارداش : الرسام شاعراً
١٧٧	النقد المعماري والنقد الفني
١٨٧	الحلم واللوعات المستعادة
٢٠٥	أحفادنا ... اكباد اكبادنا ، وأكثر
٢١١	اوراق من الشتات
٢٤٧	قابل الظلام بفيض من نور
٢٥٣	الكتابة ، ذلك الفعل الخلاق المستمر الأثر

معايشة النمرة

بعض ما يعطي هذا الكتاب الجديد لجبرا ابراهيم جبرا نكهته الخاصة هو النبرة الشخصية الصرف التي نجدها في معظم صفحاته . فالمؤلف يتحدث عن تجربته مع الكتابة طوال سنين كثيرة ما عاد يحصيها ، تجربته مع القلق الذي لا يبارح كل من يبغى معايشة النمرة ، التي جعلها كازانتراكيس تمثل شهوة الكتابة وألمها ونشوتها ، كلها معاً .

والحديث عن الكتابة يستتبع الحديث عن مواقف حياتية تتصل بها ، وعن العديد من القضايا الممتعة في الأدب والفن التي هي بعض من اهتمامات المؤلف ، يتناولها جميعاً من زاوية نظره الخاصة . وزاوية النظر لديه تتسم دائماً باتساع الأفق ، وتميز الرأي ، وتلك الأصالة التي جعلت له اثره الظاهر في تيارات الثقافة الحديثة .

Bibliotheca Alexandrina



0158000

تصميم الغلاف : سينا عطا

المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بيروت ، مساقية الجبيل ، بناية
سراج الكارلشون ، ص.ب. : ٥٤٦٠-١١
العنوان البرقي : موكتاب ، هـ : ٨٧٩٠٠/١
تلكس : LE/DIRKAY ٤٠٦٧