سليم بركات

التعجيل في قروض النثر

DAR AZ-ZAMAN Publishing

التعجيل في قروض النشر

الكتاب: التعجيل في قروض النشر
المؤلف: سليم بركات
الطبعة الأولى: 2010

الناشر: دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع
تلفاكس: 00963 11 5626009
هاتف: 00963 932 806808
zeman005@yahoo.com
zeman005@hotmail.com
www.darzaman.com

الإخراج الداخلي: دار الزمان
تصميم الغلاف: م. جمال الأبطح

سليم بركات

التعجيل في قروض النثر

دار الزمان

الفهرس

تمويه 7

القسم الأول: هممتُ باستنطاق هاتفك 9

هممتُ باستنطاق هاتفك يا محمود 11

قامشلوكي 15

مقالة يوسف ومذاهب «شعر» 21

هناك 29

الطبيعة: هذه الاستعارة 33

أنبياء عجولون لا يتحدثون عن آلهة 37

القسم الثاني: أقفال البحر 43

القسم الثالث: مُذْ سلَّمتُ مقاليدَ يقيني إلى الكلمات أخذتُها معي إلى يقينها 93

القسم الرابع: مسالخ وأفران 183

شعر بلا روَّاد 185

ميثاق الحبر وحصانة الشكل 191

جناية الفقه النَّباتي في حقِّ الحَوَر 197

الجوائم والقواطع 202

الشَّحم 207

الخزائن. الخزائن أبداً 212

ذيل «التذكرة» 217

طُرُق السفن من الجبال إلى الريح 222
علَلُ المؤالفة والإحاطة 228
الإقامة في مصير الآخر 234
حروب بلا أمكنة 245
إرث الأقاليم السبعة 252
ابتكارُ الدَّسيِّسَة: خيالان على باب المأدبة والمَخْدَع 259
«سُوَاتْشْ» ـ الضرورة 265
آلةٌ في السطر الخلفيِّ من النصِّ 270
تعيين الممكن: بسالة الرماد 281
إسطرلاب النار 286
المَصادر الموجَزة في القوانين 290
دسائسُ مسلِّيةٌ في شِباك الخيرِ الشرِّير 298
النُبوغ بين حُكْمٍ وآخر 304
خيالٌ لم يشهده الحِبْرُ 309
الهزليُون في حروب الرِّخاء 316
القسم الخامس: توقيت كيبروس 323
الإخوة/الأخوات/عتباتُ الليل تحت أقدام أيرويوروس ـ فانيروس 325
قياس الموت العادي 332
قلوبٌ متساهلةٌ، ومحقِّقون أكثر ضَجَراً 337
الإدراك في شواغله النَّباتية 344
رصاصة الواحدة فجراً 350

تمويه

ما استجمعته، هنا، من بقايا أثر في الوقت، أخذتُه على محمل الوقت اختياراً خفيفاً بلا ادِّعاء. شذراتٌ هي ما كلّمتُ نفسي به، في برهاتٍ مّا، بقليل من عافية الكتابة، أو بكثير، لكنّ بلا خفَّة قط. نصوصٌ، ومقالات، مُتَحَيَّنُها الجامعُ أنها لم تخنِّي مُذ كتبتها، لأنني لم أخنْها حتى في أكثر برهاتها خضوعاً للآنيَّة.

ثمت قسَمٌ من المتحصِّل، المُنْتَخَب، مجتزأ عن سياق محاورات أزعم أن قيامها بنفسها، في حصالةٍ، لا يُسقطها في محظور. أمرٌ لم يغب عني، وأنا أجمعها شتاتاً أنني تركتها مسترسلةً كنجوى منثورة، بباطنٍ على ظاهر، وظاهر على باطن، خارج أي تبويب، أنظراً في الشعر كان أم في الرواية، أم في اللَّطائف والبوح على سجية البوح، بتلقائية تتجاور فيها الرقةُ، والغضب، والأسى، والخيبة: إنها وجدانٌ مؤتَلفٌ بحسَبه وجداناً، على انسراحه شتَّى في كل علْمٍ بأُلْهيَّةٍ كحاصلِ العقل شبراً من معنى، أو فراسخ من معنى.

الحقيقيُّ، الأكثر غَلبة، في هذا المضموم كتاباً كقبضة، هو وصف الطبائع، والاعتراف بمواقفَ أحوالٍ عَرَضها عليَّ قلبي فكراً على سجية الغدْر الساحر فيه، مُذْ كانت الحياة، برُمَّتها، غدراً. وحسبي من هذا الوصف، وهذا الاعتراف، أنهما لم يضيِّعاني، ولم تضيعني الكلماتُ فيهما.

سليم

القسم الأول

همستُ باستنطاق هاتفك

همستُ باستنطاق هاتفك يا محمود

تنفّس الموتُ في وجهيَ، هذه المرّة؛ تنفَّس عميقاً في المكان، الذي رسمتَ خريطتَه على صفحاتٍ من كتابك الأخير «أثر الفراشة»، يا محمود.

نسيتُ، ربما، أن أزوِّدَ تدوينكَ عن بيتنا، في غابة سكوغوس، شجراً أكثر، وطيوراً أكثر، وأنت تستعرضني طاهياً، متذرعاً بأفاويهِ الكاتب وتوابله. قلتَ: تناقلتُكَ بلسان كتابتي، مراراً، كشاعر. سأتناقلُكَ، الآن، كطاهٍ. وفي مطبخي ذاك، الذي ابتكرتُ فيه، إذْ زرتَني قبل سنتين، خيالاً لمساءَيْنِ من اللحم طريفاً، نقلتْ زوجتي سِنْديْ الموازينَ الكبرى للألم إلى جهة العاصف: كانت واقفةً قرب المنضدة حيث أجلسُ. ألقتْ بصرَها، على نحوٍ لم أعهده، عبر النافذة، إلى غمامات الفيروز من شجر الصنوبر، والحور الرجراج. لمستُ بيدَيْ قلبي نظرتَها النقيّة كبكاءٍ تتكتم عليه الشفّافةُ المعلَنةُ. سألتُها: «ما بكِ؟». ردَّتْ: «لم تعدْ تخبرني، إذْ أعود إلى البيت، أنْ محموداً اتصل بك».

أبكيتني مرّتين، يا محمود. مرّة حين رميتَ على عاهن البسيط كلماتٍ لم أصدّق أذنيّ أنني أسمعها. قلتَ، بالإنكليزية، في ندوة جمعتنا بإحدى مدن السويد: «بذلتُ جهداً كي لا أتأثر بسليم بركات». وإذْ صدَّقْتُ أذنيّ، اغرورقتْ عيناي، بل بكيت صامتاً: جليلٌ

مثلُك، ضمّ عصراً أدبياً إلى ظلّه، لا يحذر اعترافَه العابرَ، الذي يبكي مثلي.

كنتُ أعددت مغلفاتٍ قليلة جداً، تحمل عناوين أصدقاء أقلّ من قليلين، مذْ أُبلغتُ أنّ البريدَ يحمل لي نُسخاً من كتابي الأخير. لطالما سألتَني، وأنت قارئي الأكثر بكورةً على عادة شغفكَ بمساءلتي عمّا أكتب، تفصيلاً: «ما مصادرُ لغتكَ؟ ما مصادر خيالك؟». سؤالك محيّر يا محمود. لم أتفكر في جوابٍ، من قبلُ، أو من بعدُ، إلا أن أعيده مرتداً إليكَ، هذه المرّة: ما مصادرُكَ، أنتَ، في تحويل غيابك إلى زلزال؟

حين وصلتني نسخ من كتابي الأخير، يا محمود، فأودعتها المغلّفاتِ المجدَّدةَ بعناوين على قدر أصابع اليد، وجدتُ شرخ الزلزال قد بلغ العنوانَ، الذي وسَمْتُه بحروف سكناك. لم ترتجف يدي، قبلاً، كارتجافها وأنا أهمُّ، متردداً، بوضع نسخةٍ في المغلّف الحاملِ اسمكَ، في اليوم السادس، أو الثامن، من مغادرتكَ محطةَ جسدِك، في الرحلة إلى الأبدية.

تأخر وصولُ النسخ إليّ في البريد، قليلاً، يا محمود. تأخرتَ، أنتَ، في تأجيل قلبك عن موعدٍ لم يكن منصفاً، ضرورياً، مرتَّباً، مدروساً، مع الحافلة التي أقلّتكَ، من محطة جسدك، إلى إقامتك النهائية في اللا موصوف.

لكنني سأصحِّحُ الأمر: نُسختُكَ من كتابي الأخير محفوظةً، بتمام ما ظنَنْتَهُ جنوناً في موضوعه، مذْ أرغمتني على البوح ببعضه

موجزاً. سأحملها، بيديّ، إلى المقطورة التي تستقلُها، في عبور الأبدية، إلى الأبدي.

مراراً تأمَّلتُ أرقامَ هاتفك ـ الأرقامَ السَّحرةَ

أبقوا صوتَك، آخر مرَّةٍ سمعتُك، في عصيِّهم معلَّقةً،

بلا تبديل، إلى الخيط الذهبيِّ للمسافة مختَزَلةً إلى نَقْرٍ على لوح رسومهم.

هذه الأرقام هي صوتك، يا محمود. هي التي بادلْتَني، في ممرَّاتها، قبل يومين من سفرك الأخير، أخبارَ قلبك.

أرقامٌ هي صوتُك قبل سفرك الأخير.

أرقامٌ هي صوتُك مُذْ لم تبدِّلها قبل سفرك الأخير.

مراراً تأمَّلتُ أرقامَ هاتفك.

مراراً هممتُ باستنطاقها

2008

قامشلوكي

«إسماعيلتين» اسمٌ لا يستقيم على نحتٍ لغويٍّ، أو تصريف، أو تثنية. ولا يرقى، في القياس، إلى «حسنينْ» أو «محمدينْ». هو، في الأرجح، شغبٌ من هفوات الخيال البسيط حين يمزج علوم دِيْنه البسيطة بمخرج الحروف على لسانه البسيط.

منذ تسلَّم إسمعيل بن إبراهيم ـ الرافل في نعيم الحقائق الأولى طازجةً عن يد الوحي في أُوْر ـ جسامةَ نقل العرب العاربة، من رحم زوجه جُرْهم، إلى سدَّة النَّسب الإلهيِّ، لم يخطر بباله أن شخصاً أحمر البشرة، وأحمر الشاربين، سيعيد ترتيب اسمه على نَسَق التوسُّل إلى الله تَوسُّلَ المَدَد بكرامة الأسماء، فيضاعف الممكنات اللامحسوبة، لتستتبَّ لروحه الخالدة، وخيال جسده الفاني، شفاعةُ المعنى وشفاعة الحروف: سمَّى نفسه «إسماعيلتين»؛ سمَّاهُ أبوه الهواءُ إسماعيلتين.

ليس غريباً التمثُّل بجلال الكثرة، على نحو «كمالات»، و«سعادات»؛ والتمثُّل بجلال لمثنَّى كمقامٍ يجاورُ الكثرةَ، مثل «حَسنينْ». لكن، كيف اتَّفق للأحمر الشاربين، أن ينصب المثنَّى المذكَّر فخَّ انقلابه إلى تأنيث صاخب؟ لن يجزم أحدٌ، عالمٌ بأحوال الرَّفْرف فوق ضفاف فروع «جغجغَ» البائد ـ نهر اللا تعيين، أن «إسماعيلتين» جازَفَ بعظامه كي يُصحِّح دورةَ العلَم الكليِّ الناهض على سَنَدَيْن: خيال التذكير، وخيال التأنيث. «إسمعيل» بقي على حاله الأصل والمرجع ذَكَراً مشمولاً بوعد النبوَّة في كلِّ إرث. وقد لحقَتْهُ التثنية على صفة البناء (إسماعيلان)، ثم جُرِّد من صفة البناء (في مصطلح

الإعراب) فأُجيزَ منصوباً أو مخفوضاً أبدياً، ثم أُكملت الدورةُ بتاء التأنيث، فحصل الإعجاز: «إسماعيلتين»، متحرِّراً من الإعراب العربي، لأن الأحمر الشاربين لم يعرف من العربية إلاَّ السَّماعَ، في أسواق الماشية، التي دأب على حضورها ببقرته الوحيدة، يستعرض علومَ فقهاء الشِّرَى. لكنه لا يبيع بقرته، ولا يشتري أخرى: كان يدرِّبها على لهجات المتكلمين في أحوال الحيوان، وبراعات الصخب في أصوات الدَّلاَّلِين، كي تكون لها حظوة المخلوق العالم في أسواق السماء، حيث يشرف الحيوان، وقد صار من أهل الشِّرَى، على أسراب البشر في مقاوِدهم يُساقون - بعون قواعد الإعراب أو من دونها - إلى زرائب خلودهم: مسالخ الأبدية.

كان إسماعيلتين يصرُّ، إصراراً غيرَ معهود، أنه كردي - يتكلم الكردية مع ملَّة الشارع، لكنه يحادث ملَّة بيته بالعربية على لهجة «المحَلَّمِيِّين» المنقادة لشرارات غامضة من أنفاس اللغة الآرامية (وهو زَعْمُ التخمين، لا التاريخ). أما الأكراد فردُّوا إسماعيلتين إلى بلاغة هجينة في أصول الأعراق: قطراتٌ من دمٍ تركيٍّ، في إنبيق عربي، على نار كردية (وتلك إضافة الحُسنى إلى الجار). والأمر ليس كذلك، في الأرجح. لكن العلوم تزلُّ عن «صهوات» مثاقيلها في الشمال السوري - شمال الجفاف العاقل، مدبِّر منهج الدولة في اختفاء الأنهار.

ملَّةُ «المحَلَّمِيِّين» تتشرَّف بانحدارها من السطر الثالث في «تغريبة بني هلال». هم بقيةُ بني هلال المنظومة شعراً يتشاجرُ العَروض فيه شجاراً لا تنجو منه أبحُرُ الشعر، ولا سواقيه، ولا

جداوله الطينية. المخطوط المتآكل في «دير زعفران»، بنواحي ماردين، يردُّهم إلى فرع سرياني. وتصنِّفهم وثائق بريطانية تصنيفاً عليه توابلُ الكرد وملحهم. أمَّا أن يكون إسماعيلتين نَظْماً في سلالة الهلاليين، مبنياً على شطرين متقابلين من نحوٍ عربيٍّ، وصَرْفٍ كرديٍّ، فالأمر يحوجه «تعديل» جغرافيٌّ في ميزان الجهات: بنو هلال من أهل نجدٍ. هاجروا إلى صعيد مصر فلم يبارحوه. ويشهد لهم المعجم بالفصاحة. فكيف حلَّت أرواحهم، بعد ذلك، في أرض «الأُوْمَريان» الممتدة تحت ظل طوروس، وباتوا «محلَّميِّين»، بنَسَبٍ إلى «محلٍّ المائة»؟ أما فصاحة إسماعيلتين العربية فهي تجريدٌ من مناسك النَّحت، والمزج، والتركيب، و«حَصْحَصة» الحروف: «قَيْ مُوْ قَيْ (لماذا ليس لماذا؟). قَيْ مُوْ تاكلْ (لماذا لا تأكل؟). أشُومْ إنْتْ (كيف أنت؟). أنكزْ تَا تْروح (أين تذهب؟). قُمْتُو جبْتُو راسْ زَبَشْ وشَقَّيْتو (قمتُ فجلبتُ رأس بطيخة حمراء وشققْتُه).. الخ».

سكن إسماعيلتين، بمصادفة متناسبة الأجزاء كالقوس، في البرزخ الضيق بين الحيِّ «الغربي»، وقرية «هليليكي» الرهيفة الليل كشفرة تقطع أوردة الظلام، كل ليلة، فيَسيل دويُّ طلقات البنادق في الشمال المقسوم بأسلاك يتبادل خلعها الدَّركُ التركي، ومهربو التبغ، على الجهتين. حدود تختلط في الفراغ، الذي تطفو على هبائه مدينة اسمها «قامشلي». حدودٌ تغدو شمالاً مرةً، وجنوباً مرةً أخرى في التدوين الشفهي على ألسنة القرابات البشرية، التي فصلها الهواءُ المغلولُ بأسلاك هي حدود العقل القومي في ابتكار خصائص فريدة للحقِّ في امتلاك الهواء.

هل «هليليكي»، المجاورة لدغل الصفصاف المفقود، بعضٌ من أنفاس بني هلال، في مخارج الحروف ومداخلها، لتؤكّد للمحلّميِّ إسماعيلتين أنه شديد السهو عن التاريخ الأرضيِّ؟. بعشب هيليلكي يترعرع خيالُ بقرته، فلماذا انتسابه إلى الكرد؟. إنه يملك «التغريبة» كلَّها. يملك الرَّاوية القابض بقراءته على مداخل التاريخ إرثاً بعد إرث. هذا ما قد تؤكد روح «دلشاد» له، بعد دورة خفيفة على معارج السماء، من «كوماجينا» إلى «سَرِيْ كانْيي»، ثم الهبوط في بساتين السريان، جنوب السرايا القديمة.

إن كانت اللغة السريانية تحفظ في خزائن مُهْملة من علومها عظاماً من الآرامية، مثلها مثل الكلدانية، فلا منجى من التأكيد أن إسماعيلتين قد ضلَّ الطريق، في عودته من أسواق الماشية، ليدخل سهواً إلى الفرسخ الأول من «فراسخ الخلود المهجورة»، التي تَولَّى تدوينها، كَسيِّرةٍ غامضة، كردي من قامشلي، مؤرِّخاً لترجمة الأرض إلى لغة السماء. لكنه عهد إلى أحد الأسلاف بانتحال ذلك، عبر ترجمة لمخطوط سرياني صغير الجِرْم، والحجم، لم يُعْثر على أصلٍ له إلاَّ ما نقله المترجم دلشاد إلى الكردية، في اثنين وخمسين مجلداً (!!). «إقْفيْسُوب حَسْبُوتو دليْتو» كان اسم المخطوط، بحسب ما ترجمه أَبٌ يسوعي إلى أصله السرياني، عن خطاطة بالعربية معناها «المُخْتَصر في حساب المجهول»، منقولة عن العنوان بالكردية الكرمانجية على المجلدات المفقودة، اليوم. أمرٌ مَّا أشبه بدورة اسم إسماعيلتين، من الخفض الدائم (الكسْر) ـ مرفوعاً، أو منصوباً، أو مجروراً ـ إلى التثنية، إلى التأنيث اللامعهود. لربما كان دلشاد، وحده، قادراً على تصحيح اسم إسماعيلتين بترجمته إلى «سَمْعُو»

المنطوقة بالكردية عن أصلها «إشمابيل» وصوغه، من ثمَّ، كاملاً: «دُو سَمْعُو بجَارْ بيسيْرَا» (الإسماعيلان ذوا النهود الأربعة). لكن إسماعيلتين لم يلتقِ دلشاد، الذي جاوره على مبعدة فرسخ واحد (بحسب «فراسخ الخلود المهجورة») إلى الشرق من هليليكي. ولو جاهد بروحه، وعقله، وخياله، أجمعين، لما التقاه. دلشاد انحدر، أعمق، مع ترجمة «المُخْتَصَر في حساب المجهول» إلى تاريخ الروح كتجلٍّ مطلقٍ للذعر، وكخصومة نهائية بين الحياة - مُربِّية الإهانة الحنون، وبين المعنى المتْعَب من تحميل الموت ما لا يعرفه الموت، فيما تولَّى العنصرُ الأصلُ في حقائق وجود إسماعيلتين توجيه خياله إلى تأريخ العبث الخالد ناصعاً، نقياً، في «التغريبة» - حكاية أسلاف النازحين، بهزائم العقل كلها، إلى كهوف الهواء في الشمال الأفريقي وغربه، عبر المسارب ذاتها، التي ستسلكها ملَلُ الدِّين، وملَلُ الإعراب، إلى الأندلس - مبكى من لم تكن الأندلس لهَمُ مُلْكاً قط.

لا يهم ماذا جرى لدلشاد. لكن ماذا عن إسماعيلتين، المتردِّد قليلاً بين زَعْم الكردية فيه وحقيقة الهلاليَّة (بني هلال) فيه؟. قامشلي ستحلُ المعضلة الصغيرة على طريقتها القوية في التساهل، مذْ لَحق بها «أل» التعريف، بتبنيٍّ «النسيان» كقانون يخصُ الأسماءَ، والدمَ، والهواء، والعقل. وهو نسيان فريدٌ، على أي حال، يخرج ماشياً، بين حين وآخر، إلى السرايا، بورقة «عَرْضحال» تخصُه، فيشرحون له، بحاشية مقتضَبة على الورقة: النسيانُ انتماءٌ.

لم يتأخر إسماعيلتين مرة واحدة، بتعاقب عيد «نوروز» الربيعيِّ على عمره، في تقديم ولائه للنسيان بتذكيره، عن لسان نار نوروز، أنه

نسيانٌ أبٌ؛ نسيانٌ عائلةٌ؛ نسيانٌ حزبٌ؛ نسيانٌ دولةٌ، نسيانٌ شعبٌ. بقرته، أيضاً، تولَّت ذلك، بلسان الحيوان الأعجم، للتأكيد أن النسيان انتماءٌ لا يخصُّ الآدمي وحده، بل كائنات المراتب المخفوضة بكسرةِ الإعراب الأبدية، أيضاً. الوجود ـ في أصل أصله، وأرومته، وجذوره، وخليَّته الحمضية الأولى ـ نسيانٌ. قامشلي تتدبَّر، بالولاء لهذا الوجود، تعيين خصائص جديدة لإسماعيلتين، ولبقرته، وللدساكر، والقرى، والبلدات، والكُوَر، والمدن المفقودة، والبساتين، والأنهار، وللوافدين في شاحنات الدولة من البادية، ولأغنامهم، وللأسماء العربية المغذاة بسماد سخيٍّ، ووفرةٍ من الماء؛ وللأسماء الكردية المنحوتة، من جديد، على حجر المعنى القادم من صحراء جُرْهم.

القامشلي، بـ «ال» التعريف، في عناية الدولة. قامشلو، في النطق الخالص بالمتدرِّبين على هواء الجزيرة السورية. أما فصيحها الأعجمي فهو: قامشلوكي، التي لن تغادرها روح إسماعيلتين، لا مغرِّبةً، ولا مُجَنِّبَةً. وستُسمع ثرثراتُها بشفاعة الحروف المسكونة بقلقها الآراميِّ.

2004

مقالة يوسف ومذاهب «شعر»

في مستوى مّا من صدام غير معلن بـ «الهوية الثقافية»، أعلنت مجلة «شعر» توقيف صدورها، بعبارات تشير إلى عجزها عن مجاوزة «النسق اللغوي» الذي باتت أسيرته (بتصرّف منا في أصلٍ من الذاكرة). وكان في هذا الإعلان شهامة تُحْتَسب، على كل حال. غير أن «الأنساق اللغوية»، وجدرانها، تعبير عن الكامن الاجتماعي الذي جرى حَجْبُهُ، إذ كان على «التجريب» أن يصطدم، أخيراً، بنزوع الفوضى إلى أن يبقى فوضى. فالرّقيُ بالمُحْدَث إلى غايته يقتضي «صرامة» في التقويم، لا رحمةً على أملِ جمعِ المتنافر تحت سقف «حرية» لم تكن واضحة.

كان ثَمَّتَ تجاورٌ للنّمطي الأخلاقي، والعدميّ، والمجرِّب المبتكر، والمُقْتَبس من حداثة الغرب، والبليغ، والركيك، في «شعر». و«بنعمة» هذا اللاتوازن «الشقيّ»، الهارب من أي انشغال بالصيرورة المحتملة للمشروع الإبداعي ـ إذا حُدِّدت أساسات التوجه فيه ـ أُخذت المجلة مقياساً في تصنيف متحرّر من الإيديولوجيا، التي ـ عن قسرٍ ـ أضرّت بمشاريع أخرى، فجعلتها حبيسة النمط.

نحن نعرف بداية النهوض «الوجودي» في أوروبا ما قبل الستينات، المفعمة بركود الروح، وتعميم السلوك الظاهر: «اصعدْ فوق برميل. ابصقْ. تقيأْ». سلوك مُجحف في انكفائه إلى سعال، أمام اليقين الصارم الذي سوَّرت به الأنظمة ثوابتها، فجعلت، برغم صدمتها الهائلة، من «ثورة» 1968 فكاهة تمتحن بها كل «مناظرة لسانية» أخرى في أصول سلطتها.

ونحن نعرف، أيضاً، أن «اللغة» الأوروبية اختلفت بعد ذلك العام: بات من الضروري إعادة تقويم مخارج الحروف، وتوازيات المعاني. فقد هُزمت أوربا «النظرية»، و«الأدبية» بقدر أو بآخر. لكن مجلة «شعر»، التي أقبلت على شيء من هذا القبيل، بنحوٍ معكوس تماماً، أجفلت من الذي صارت إليه، فتوقفت.

قبل 1967 كانت مجلة «شعر» ترجمة لـ «الغد» الوجودي، بالبيان النظري الذي أملاه الغرب في سياقه الضجران. ولمّا أقبلت «الهزيمة»، بفضيحتها «المُلْهِمَة»، انقلبت اللغة «الضجرة» على نفسها، لتجد كبرياءها، التي لم تنتبه إليها من قبل، في المهبِّ، فانقسمت مذهبين: إما المغالاة في تحطيم الذات بسبب الخسارة، كتأنيب لا تجد مدخلاً إلى تخفيفه بغير التعذيب؛ وإما التعويض الاستيهاميّ بانبعاث آت، مُعْجِزٍ، ووسيع. وفي المخاض الذي سبق هذا؛ مخاض اللغة وانقلاباتها. استشعرت «شعر» ذلك البون في وُجوب أن تنقلب.

لقد داخلت اللغة العربية «شفاعةٌ» جعلت «الاجتماعي» يقف على قدميه، بدءاً بالأسئلة عن «الحرية»، مروراً بتخويل الأنظمة نفسها القيام بحرب لم تعدَّ لها، وإبعاد الشعوب عن أية مشاركة فعلية تُحمِّلها جزءاً من الخسارة، أو قدراً من النصر، إذا أُحرز.

أسئلة جمحت، خوفَ التحديد، إلى صياغة شتائم «أدبية» موجهة إلى الفراغ، حتى صار «الفراغ» صيغة من صيغ التعبير في اللغة العربية، ليس على الصعيد الإبداعي الذي «يحتمي» باختزالاته المشروعة، من أجل تعميم «الفقه الإنساني»، بل على صعيد اللغة السياسية أيضاً. فأضحى كل نظام غير معني بلغة «العموم»، ما دامت لا تدل عليه، تخصيصاً.

لربما توجَّب العودُ إلى المقام الذي أوقفت اللغةُ، فيه، «الاجتماعيَّ» على قدميه، بسنين قليلة قبل الهزيمة، أيْ في سنوات استنفاد «شعر» لمشروعها، قبل الإعلان عنه، نهائياً، بعد 1967 بقليل. والمكمن البسيط لذلك «الاستنفاد» كان التحوُّل «اللغوي». إذ غاب عنها، كظاهرة، أن تتهيأ لمشروع «الخلخلة الاجتماعية» الممهدة، بقوة، لظهور الفلسطيني على ساحة «الوعي المحارب». ولما كان هذا الظهور، باستشراف المقتدرين على تعيينه، يحمِّل الإيديولوجيا نصيبها من الألق، فقد آثرت «شعر»، بخوفها من كل «إيديولوجي» يلجم الإبداع، أن تحتكم إلى كونها أعطت، من قبل، ما كان «لائقاً»، وهي تعتذر الآن، لأن «اللغة لم تعد كفيلة» باستمرارٍ مُرْسَلٍ.

كيف يمكن الإعوال على «شعر» لتقويم «ظاهرة» ثقافية، بعد هذا؟ والجواب هيِّن، بقدر الإشارة الهيِّنة إلى المسهمين فيها، والقائمين عليها، معاً. فهم مشارب شتّى، بين طَمُوْح ومقلِّد، ومُحْتَسَبٌ إيديولوجياً، وفوضوي، ما لبثوا أن انقسموا، بدورهم، من حول وهم «الإبداعي الشامل»، للتعارض الذي انبثق في مواجهة «الحرية» التي كانوا اتفقوا عليها كأشخاص ونيّات، بينما تعارضت «لغاتهم»، فشقَّت «ثبات المشروع» المُعْلن. وبتدقيق أكثر، يمكن إيجاز ثوابت في منحى «مؤسسي» مجلة «شعر»، كانت أبعد من تواليات تجريبية كما ظنها بعض القادمين، من بعد، بأوهام «حداثتهم»، وباتّكائهم على «التشريع» في إرث «شعر». وإن عَدَدنا الأسماء عدَدَنا أدونيس. وأنسي الحاج، ومحمد الماغوط، وشوقي أبي شقرا، وعصام محفوظ، كمدَلَّل، عن جدارة، في «آخر العنقود» عمراً، آنذاك. وما كان من أحد، في هؤلاء، ليُخضع تجربته الشعرية لقدر أو آخر من

مقامرة التجريب: إنهم واضحون في انتسابهم إلى حظوظٍ واضحةٍ في الاتجاهات، وهكذا بقوا، في ميلهم إلى تجديد نتَّفق على بعضه، ونختلف على بعضه (وتلك شورى الإبداع على أية حال). أما يوسف الخال، العرّاب المتأرجح بين لغة جبران، ومطران، وعقل، وفصاحة أمريكا الرومانسية المطعّمة بالرّافد الرمزي، فقد بقي هناك، في المسافة تلك، شاهداً لا على نفسه، بل على «الآخر» الذي صاغه إليوت نقداً نظرياً في «الغابة المقدسة»، وريتشاردز في «معنى المعنى»، وماكليش في «تقنياته» الرقيقة حول الشعر.

لم يتقدم يوسف الخال ـ عراب الفرادى الآخرين، الذين امتلكوا أن يكونوا متفرّدين، أيضاً، خارج «شعر»، لأنهم كانوا سياقاً متصلاً تحت «غطاء» التجريب؛ بل ظل هناك، كما أسلفنا، محتكماً إلى «أبوّته» التي تشي بظاهرة حملت تفكّكها مذ بدأت.

لقد كان «مقدراً» للظاهرة العربية ألّا تتكرس في سياق خاصَّتها غير المُتْقَنَة، برغم ما قد يبدو في هذا التلميح من إجحاف بحق «التأريخية» المنبثقة عن تشيُّع الشرائح الثقافية. فمنْ «أبولو» ـ الرمزية المُحْدَثَة على مقاس أبي شادي، مروراً «بالثقافة الوطنية» المفرطة في التحيُّز إلى «التاريخي» غير المؤكد، و«الآداب» التي رعت نسقاً واحداً من «التوجه القومي»، إلى «مواقف» ـ الصدى الآخر «لتطبيع» الترجمة بين العربي والغربي، تُشَكِّلُ الظاهرة على نفسها. والظاهرة نَسَقٌ يجد في صداه المؤثِّر تأكيداً على «بيان» ما، حتى لو كان عارضاً. ولمّا لم نكن مخولين بإصدار حكم على هذه المجلات بتهمة «العارض»، فهي، بقدر أو بآخر ـ أيضاً، سليلة الباطن الذي يصوره الواقع، علناً، في بعض برهاته، كضرورة ثقافية، تخطئ

التعبير عن ذاتها، أو تصيب. ومجلة شعر، في تراتب الإصدار، هي «قلقٌ»، بتوكيد اللفظ.

لربما عَنَّ لنا القول إن «القلق» صنو الباعث الإبداعي الخاص بالأعماق، كاستثارة فردية بأسئلة الفرد عن خاصّة كيانه، ووجدانه، وثوابته وانقلاباتها. لكن «القلق» صنو الباعث النظري، أيضاً، باستلهامه الوعيَ الجمعيَّ، وتظاهرات الصراع على أشكاله. وبالإحالة إلى هذا الاجتهاد ننبري لـ «قلق» مجلة «شعر» على أنه كان حاضراً، بكمونٍ مّا، منذ انطلاقها، لا في المساءلة الفردية للجوهر الخاص، ولا في المساءلة الاجتماعية لمشروع السلطة التي تتوخّاها (ثقافياً أيضاً) بل في الحيرة وسط هذا وذاك، لأنها معولة على «الترجمة» في إبراز خصوصيتها كمؤشر حداثيٍّ، بينما كانت الإحالة الواقعية لمجمل نتاجها تدعو إلى التريث في إطلاق الحكم الناري كألعاب نارية، وعلى هذا النحو الصاخب، الذي عجَّل به إعلامٌ غربي أولاً، كالمفاخرة بـ «شعر» كـ «تطبيع» ثقافيٍّ تفجِّرهُ «مغامرة» شرقية، في المضيِّ بالغرب إلى «بزوغ» جديد.

غير أننا لن نهمل، في هذا المستوى، أو ذاك، الفائدة المزدوجة لطرفي اللعبة: العربي الساذج، والغربي الحصيف، لا كبشر أو جغرافيا، بل كذاتين في مقولة «ثقافية» واحدة. فثمت كثيرون أثّروا أنفسهم بما قدمته «شعر»، وثمت الكثيرون ممن جعلوا تلك «التَّقدمة» قطيعة في السياق الثقافي، بالركون إليه ركون الاكتفاء والقياس. والمبالغة الراهنة، على أية حال، في دور «شعر» هي مديح الحنين للماضي، الذي كان - عن حقّ - منذوراً لثقل ثقافي واضح الكثافة، ولـ «مراكز» لم تستطع الفترة اللاحقة إلا أن تبدّدها بحمّى

هبوب النفط، وبالتبذير على «تعبيد» الأفكار واستئجارها، فانقسم كل حرف على كل حرف، وتقدَّم الصحافي بديلاً عن الإبداعي، مروِّضاً اليقينَ الذي يُلهم الكتابة سحرَ كبريائها.

هذا اختزال لفهم خاص، نتمناه ألا يكون مجحفاً، في مقام «شعر»، أما يوسف الخال فقد عارض بالترجمة واقعَهُ، مؤثراً أن تطغى الذات الثقافية على الذات الاجتماعية، ليعلن القطيعة بين الاثنين؛ ولربما، في احتكامنا إلى الكثير المتعارض فينا، أعلنَّا نحن، أيضاً، فواصل «مشروعة» بين الإبداع - كصورة مركَّبة للفرد - وبين العوامل التي تحكم الواقع الاجتماعي بجمودٍ ما. غير أننا نعي أن لا قطيعة في الأمر، بل ضرورة يُمليها ذلك اللاتوازي في مسار الوعي بين نصٍّ «مضبوط» بأفقه الثقافي، وحياة العموم المُرتجلة بالتَّهتُّك الساحق للجهل الذي تتوارثه سلطةٌ عن سلطةٍ: الأب، والنظام، معاً.

إن الذي خفي على يوسف الخال هو الواضح، وحده، الآن. فالتّشيع الصارم للمعاصرة «المترجمة»، في الستينات، وأواخر الخمسينات، أسفر، أخيراً، عن انقسام المتشيّعين مذاهب، وطوائف، وأنساباً، في الامتحان الأول، الصارم، للواقع الذي مزّق «الترجمة»، كأنما كان يجري «الإبداع المترفِّع» على زحافة جاوزت الثلجَ «النقيَّ» لتصطدم بتراب ورمل.

بين وعيين، وبمهارة «النظريِّ» وسلطته، نستطيع الإعلان عن توفيق «ضروري» بين إبداعٍ متعالٍ قليلاً في «نصِّنا»، وبين وعينا للعوامل التي تجعل الوعي السائد قاصراً عن قبول ذلك النصِّ نفسه. ونستطيع بمهارة اليقين، أيضاً، برغم انقسامه، أن ننخرط في جبهتين معاً: جبهة الاجتماعيِّ الشقيِّ، والإبداعيِّ المتعالي لا بنفسه، بل بالجهالة العارمة في «الآخر»؛ أن نطلق طلقة من هنا، وطلقة من

هناك، دون التفكير، قط، في إعلان قطيعة بين الاثنين. وهذا ما لم يفطن إليه يوسف الخال، واتجاهه.

علينا القول إن البحث عن «هوية ثقافية» ليس كلاماً يمليه احتلال مباشر، أو تضادّ اثنيّ في مكان واحد، بل يخصّ بناء الفرد لروحه، ولذاته معاً، في أي ظرف، وأي مكان. والركون إلى بوصلة «الترجمة» لتكوين يقينٍ يقوم مقام البحث لَهْوَ «جُنْحةٌ» في مسار التاريخ، وقد ركن يوسف الخال إلى «الترجمة» ليعلن هويته الثقافية. والمحزن في مسار هذا «الركون» إلى الإملاء الغربيِّ لشرط الهوية «الواسعة» (أعني الترجمة)، أن يرجع يوسف الخال، في كهولته المُتْعَبة، إلى لهجة «قريته» في الكتابة (ولا بأس إذا أضفنا إليها قرى أخرى)، كعودة ابن ضال إلى «الضَّيِّق الضَّيِّق»، المرصوف في الوعي الأقدم، غير المُتَجاوَز بتحريض «الترجمة» الغربية، أو بترويضها «المزعوم» لذات الشرق، في وعي جيل الخال المُتَثَاقف.

لربما، في الخَطَرات الأخيرة من مسيرة امرئ ما، انقلبت «الشخصية» على ظاهرها، بتأثيرٍ من صراعٍ خفي اعْتَوَرَها لسنين طويلة، على صعيد القيم، كأنْ ينقلبَ ماركسي إلى يميني، وثائر إلى بيروقراطي، ومجدَّدٌ إلى اتِّباعيٍّ متعصب، وعلمانيّ إلى كاهن، باستفاقة «تصحِّح» ما لم يكن جوهرياً في تلك الشخصية، وما لم يستطع أن يتحوَّل في وعيها من عارضٍ «ضروري» إلى ثابتٍ قيَميٍّ، كالذي يحدث، عادةً، في تجذير دوافع الابتكار إبداعياً، والتثوير الاجتماعي تاريخياً.

إن المنعطفات تصيب بالتردَّد ـ أكثر ما تصيب ـ أولئك الذين يقفون على عتباتها، بقَدَمٍ إلى خلف وقدمٍ إلى أمام، لأن للماضي

سحره، ويقينه المُعطى، وللمستقبل غموضه وغيبه المحمول على التخمين. والماضي جذرٌ، والمستقبل رياحٌ، وعلى الواقف في المنعطف أن يذروَ بذورَه في مهبٍّ قد يصل بها إلى أرضٍ مواتٍ: إنها جسارة الخيار الأخير. أما الذين يأتون بعد الانعطافات فيكونون أكثر ثقةً بالذي يملكونه من إرث ـ صغير أو كبير ـ فيتقدمون به.

وفي المنعطف الذي ما يزال يُشْغِل شعرنا الجديد كلَّه، وصراعنا أيضاً، آثر يوسف الخال أن يرجع إلى «طمأنينة المُعطى»، و«يقين المحسوس»، فغَلَّبَ «عامِّيَّةَ» الجَدِّ على «فصحى» الابن، وآثرَ كتابة الحكَم والأمثال الأخلاقية عن الثعالب والعصافير ـ بمخيلة لا ترقى إلى دفَّة كليلة ودمنة ـ على الحرية التي تتوسَّمها اللغةُ لقولٍ مفتوحٍ.

لقد قدَّم اعتذاره عن المضيِّ باللغة من «العصبية» المكانية، والمذهبية، إلى الألق الذي يضيء حلمَ الإنسان بابتكار وجوده. والاعتذارُ عن «اللغويِّ» اعتذارٌ عن «الاجتماعيِّ»، وهذا ما فعله بخياراته في الحرب الأهلية اللبنانية. وليس لنا، أوَّلَهُ، معاقبةُ «فكرة التغيير» إذا أساءَ مُدَّعٍ إليها.

على أية حال رحل الرجل، وسينشب جدالٌ، وأخته، في تقويم هذا الشاعر الذي تقدَّمهُ واقعُهُ، فقفز هو عن واقعه. سيتَّهمهُ البعض بـ «شبهات» تبدو كالفكاهة وسط فضائح الراهن، على صعيد فهمه للتراث، وللمعاصرة، وللغرب. وسيُنعِم عليه البعض الآخر بأبُوَّة «العصيان»، الذي لم يبق منه ما يؤكِّده، موقفاً ولغةً. أمّا هو، فهوَ ما هو: ذلك الغائب عن جيلنا.

1987

هناك

كم هي قريبة بداهةُ الحرية، وغامضة في الآن ذاته. فالذي تعتقدُهُ جزءاً من لعبة طفولتك يغدو، في رقّةٍ «تجرُ» التاريخ إلى قانونه، سيرورةً تُمكّن المعنى من إكمالِ «نصابه». والصلْبُ، الكثيف، ذلك الذي يُدْعى حجراً، بالذي فيه من ظلامٍ وثقَلٍ، يرشدُ النُورَ، قَذْفاً، إلى كمالِ النُور، حيث الحرية ذاتُها صوتُ ارتطامٍ بين فِلَزٍ وآخر.

ألم يكن وَعيْدُ الله مشغولاً من حجرٍ لتستقيم روحُ الآدميِّ؟ «حجارة من سجّيل». وجهنّمُ؟ هي أيضاً فسحةٌ من أبَدٍ «وقودها الناس والحجارة». وإبليس الساخر من نقيضه، في التجاءٍ لا يُلْجئ إلى العبث ـ خارجَ الدِّين ذاته ـ يُحَمِّلُ الأرضيَّ وزْرَ «الكثيف الأرضيِّ»، كأنَّما نقاؤهُ المصطفى عَثْرةُ اعترافٍ: «قال لم أكن لأسجدَ لبشرٍ خلقته من صلصالٍ من حمأٍ مسنون».

ويُقال، لغةً: الحجران، أيّ الذّهب والفضّة. و«ألْقَمَهُ الحجرَ، أيّ أفْحَمَهُ بجواب قاطعٍ، مُسْكِتٍ». والحجر، بعد هذا، على غاربه، من أزلٍ فلسفيٍ إلى دَهَشِ طفلٍ يقوده معلِّمهُ في ساحة المدينة، وهو ينظر إلى تمثال حصان: «كيف عرف النَّحّات أن في الحجر حصاناً؟». لا بأس. إنَّه سؤال الخَلْق كلِّه، الذي «من صلصالٍ كالفخَّار»، وقد استعاد الفلسطيني البداهةَ تلك، المتواترة بين الغيب والعِلْم، في الدائرةِ المُحْكمةِ للحرية: «إن في الحجر فلسطين».

والحجر المقذوف، بشهادةٍ لا تدركُها إلاَّ الأعماق، هو اجتماع الروح ذرّةً ذرّةً، إذْ كان للجسد، من قبل، حصَّتُهُ الكبرى في ثبات الحجر، فيأوي ـ مطمئناً ـ إلى كهفٍ حجريّ، وإلى بيتٍ حجريّ، وإلى متراسٍ حجريّ، من أجل «بقاء الأصلح». فإن أصابَ الحجرَ قَلَقٌ اهتزَّ الجسدُ من ذُعْرِ افتضاحه عارياً، مكشوفاً؛ أمّا أن يُرمَى الحجرُ، بحمّى الروح التي تريد العاريَ وحْدَهُ أكيداً، فقد قِيْلَ الذي لم يُقَلْ.

أربعون سنة على الانحسار العربي داخل «السور»، الذي لم يَعُدْ يُرى من خلفه شيء قط. لُغاتٌ ذهبت ولُغاتٌ أتت. تحرير مُتَّسِع «وَهْمِيّ» للأرض، وآخر ضيِّقٌ. توازناتٌ، ونُعمى «توازنات» مفتوحة إلى الأبد، آنيَّةً وثابتةً، مع عدوٍّ آنيٍّ وثابتٍ بحسب «نُعمى» الفكرة العربية وشهوتها. فأيُّ غفرانٍ سيشمل هذا الحجر الآتي من سُباتٍ مَلَكيٍّ، عميمٍ، كَظَفَرٍ مشغولٍ من عظام الموتى؟

أيُّ غفرانٍ للحجر الصغير هذا، الذي يبتكرُ الملهاةَ للجيوش، ويُخْرِج لسانَهُ، كطفلٍ شقيٍّ، للأسلحة المخزونة؟

لا. ثمَّتَ خطوطٌ أخيرة لهذه الحَظْوة «الرخيصة»، القريبة من الأيدي، والتي اسمها: حجر. وفي الصَّفيرِ الذي يتردَّدُ صداه بين شارع من «جباليا» وشارع من عاصمة عربية، على مظاهراتٍ صغيرة أن تُقْمَعَ، وعلى مخيّلة عسكرية أن تبحث عن شبهاتٍ خارج ما تعرفُهُ من الممنوع: أيَّ أن تُضيفَ كلَّ صُلْبٍ إلى القائمة:

مَنْعُ اقتناء الحجارة. مَنْع الاقتراب من المقالع. منع بيع اللَّحم إلاَّ مجروماً عن العَظْم. مَنْع بيع الدُّحَلِ للأطفال. إحصاء الزجاجات في كل بيت. لكن الدول ستعمد إلى «إسكات» المتخرِّصين، عرباً وأجانب،

ممَّن يشكّكون في «الديمقراطية»، فتُقيم في كل ساحة نُصباً للحجر، محاطاً بشبكة من المعدن: «حجر من بلادنا»، وقد تصدَّرتْها حروفٌ صارخة: «الاقتراب ممنوع».

خوفٌ عميم قادمٌ. خوفُ العودة إلى الصِّفْر بعد كل هذا التاريخ من الكلام الرسمي المنسوج من زنازينَ، وأسلحةٍ لتحرير الدولة من الشَّعْب. خوفُ الصِّفْرِ الأكبر. خوفُ الخوفِ من عظام الحيوان، والزجاج، والمعدن، والحجارة. خوفُ الصراعِ الأول الذي اكتشف المعدنَ نقيضاً للإنسان الرَّخويِّ، برغم عظامه.

يا لَلذُّعر! كانت الحرية، أبداً، على هذه المَبْعَدَة القاسية؛ مَبْعَدَة القُرْب الأحمق ليدٍ على حجر. يا لَذُعْرِ الوقت الذي استرسلت فيه الجيوش بنجوى بحثها عن سلاحٍ أكبر تستعيض بـ «توازنه» المفقود عن صراعها، وتؤجِّلُ القيامةَ.

وهاهُمْ، من أجل «تفنيد» القيامة بسحر عطفهم الزائد على «براءة» الفلسطيني (المسلّح بعفوية لا علاقة لها بتاريخ وعيه المسلَّح، كما يرتؤون)، يُضفُون على الطفولة وحدَها شهامة النضال «العشوائي» الذي يقود.. إلى أين؟ «أطفال حجارة»؟ إنهم يريدون «أطفال حجارة»، مُصاغينَ من بندٍ خارج تاريخ م. ت. ف. يريدون «عفوية» السَّحَر، وهُمُ الحواةُ. لا.

رجال. نساء. صبْيَةٌ. شُبّان. خليط من الحليب إلى النبيذ، ومن اللثْغِ إلى البلاغة. ووعيٌ جارفٌ: حجرٌ مُتَّقدٌ بنَفْخٍ من ثلاثٍ وعشرين سنة في كُورِ الحدَّاد، مرفوع على اليد، لا على اللِّسان كما فعل موسى. فإن اختزلَ «الأعْرَابُ» حُلْمَ «القيامة» على الأطفال فقط،

فما عليهم إلاَّ سماع هَمْسِ الآباء خلف «اليقين البريء» ذاكَ، الذي يَعِدُ الأُمَّةَ بسحرٍ آخر، محبوكٍ من ترابٍ، وزيتونٍ، وألَقٍ يحدِّدُ للجسم الفلسطيني جهاتٍ أوسع من الدولة ذاتها، غير المنقوصةِ زهرةً، إلى الأبد.

أهوَ الحلُم يصوغ كُتْلَتُه الصُلبة الآن، فلْزاً فلْزاً، ويدوِّرُ الكثافةَ ملء يدٍ تقذفُ اليقينَ إلى جسارته المُعْلَنَة؟... هَيْتَ لك أيها الهواء.

1988

الطبيعة: هذه الاستعارة

حين نتحدّث، في الشرق، عن الطبيعة، نتحدّث عن أنفسنا، في السياق الذي يستولِدُنا من الماء، ويعيدُنا تراباً. وهي ـ هكذا ـ تجلٌ قدَريٌ، لا نحسب فيه لجانب التَّزيين، وصورته التَّرفيهية ـ كما يحسبها الغربُ في حضارته ـ لأنها البرهانُ الأصلُ على كمالِ الإلهيِّ، يليها البرهانُ الذي هو نحنُ، كآدميين.

لربّما قيل إن الشرق كان أكثر التصاقاً بالطبيعة، لأنَّ العمران ـ على النحوِ الأكثر تسارعاً في الغرب ـ يستولد له يقيناً آخرَ يحرِّض على انتمائه إلى العمران، لذلك يقف الشرق ـ أبداً ـ في المَكْمَنِ الذي يجيز لنفسه «الفُتيا» الأشدّ قساوةً ضد كلِّ «هندسة» جديدة للطبيعة، بالمعنى الأخلاقيّ، والسلوكيّ، والاجتهاديّ، في الآن الذي يحرِّض الغربُ الشرقَ على نزعاته هذه، ليؤكِّد ـ ببرهان الفروق ـ أنّه «الخلاَّق» الذي يعيد إلى الإنسان، وحده، أن يستكمل شَرْطَهُ دون ضغطٍ سلطويٍ، ومن ثَمّ يُحيلُ الطبيعةَ إلى مشهدٍ يخفِّفُ عنه عبوديته البطيئة.

إنَّ الطبيعة هي يقيننا أنَّنا نملك برهاناً على ما يؤكِّدنا كخلائق. وهي قَدَرُ «الشِّعْرِيَّة» في نصِّنا، مذ تَعَرَّفنا إلى أننا لم ندخل انعطافاً حضارياً مع الآلة، بسببِ هذه النَّكبة الغامرة التي تَهَبُها السُلطة إلى المجتمع، نظاماً بعد آخر، إذ تغدو الآلةُ ـ بالنّسبة إلينا ـ شقاءً لا مبرِّرَ له، أو رخاءً لا معنى له.

لكنَّ التَّعارض بين أن تكون الطبيعةُ إلهاماً، أو برهاناً إلهياً، هو الذي يتسلَّلُ ـ في انخطاف الفكر باقتداره على التَّوليد ـ إلى «الشِّعريَّة» متجانساً، ومُؤْتَلفاً، بالكثير من الهرطقة الخلاَّقة. لذا يتعاظم الخلاف بين الشِّعر كتعويضٍ بلاغيٍّ، وبين الدِّيْنِ الذي لا يجيزُ خروجَ البلاغة على وَصْفه هُوَ للأقدار.

ربَّما علينا ـ كشرقٍ ـ أن نتحدَّث عن الطبيعة كاستعارةٍ، وليس كتحديدٍ عينيٍّ للأشْكالِ والطبائع. فالقيامة الحقيقية تنتظرنا على نفير بوقٍ لا شكل له، يَسْتَنْهضُنا بأجساد لا أشكالَ لها، حين نَعبرُ عبورَنا المتَّزنَ إلى مصائرنا. أيّ نجتازُ «الطبيعةَ» الواقعية ـ كَمَهَمَّاتٍ عضويةٍ ـ إلى الطبيعة الموصوفة مَجَازاً على نَسَقٍ هندسيٍّ، له رائحة أعناب ونخيل، وجداول من لبنٍ وعسل، ليؤكِّد الغيبُ لنا ـ من جديد ـ أن الحقيقةَ طبيعةٌ تقدِّم نَفْسَها للعقل كبرهانٍ، وليس للبصر كَمَشْهَدٍ.

وهذا ما لا يغيبُ عنَّا، بالطبع، بالرّغم من ثقتنا في قُدْرة العقل أن يُقْنعنا بالتَّدبير الإنسانيِّ للمصائر. غير أن هذه الثِّقة تتراجع إلى الظِّل أمام الاستعراض القويِّ في الشارع، لوَعْد الدِّيْن. لأنَّ الخوفَ ـ الذي يجعل الاجتهادَ عسيراً بعد الآن، وإلى حين لا ندريه ـ لا يترك أمام اليقين «الواقعيِّ» مُتَنَفَّساً، ولا يُمْهله ليتعافى: إننا أمام عَتَبةٍ أخرى من الأرَقِ، أو التَّسليم.

كُنَّا، منذ مطالع القرن هذا، نَسْتَرْشدُ بمحاولاتٍ مُمَزَّقة ـ لكنها جريئة، أيضاً ـ من أجل أن نَعيَ الطبيعةَ كقرارٍ إنسانيٍّ، بدءاً من «الالتفات القوميّ» إلى المصائر، وصولاً إلى «الالتفات الطِّبقيِّ»،

و«الكونيِّ»، في تقويم الضرورة التي «تَبْتَكرُ» الصراعات. لكننا عُدْنا، بسبب خَلَلٍ سيطول بحثه - بين الواقع وبين ما ظنَّهُ «فكْرُ التغيير»، في هذه الحقبة، واقعاً - إلى صعود أكثر ضراوة للغيبيِّ، كبديلٍ ساحق، ما دام «التغييريون» لم «يوفوا» وَعْدَهم بنعيمٍ مُمْكنٍ من المساواة والخبز. فيما الغيبيُّ يَعِدُ وَعْداً مُؤَجَّلاً، ساحراً، بنعيمٍ لا يُدْحَضُ، ويتباهى بالطّمأنينة التي يَهَبُها لمَنْطقَة الشَّفق التي تلامسُ الموتَ، فيغدو الموتُ - كسؤالٍ مُقْلِقٍ - مُرْشِداً إلى النعمة.

إنَّه النَّقْدُ الذي تُسَدِّده الحياةُ إلى الفكر في خفَّة؛

إنَّه نَقْدُ الطبيعة مُسَدَّداً إلى الفكر، حين الطبيعةُ لا تحديدٌ غيرُ مُحْتَمَلٍ، يجعلها الفكرُ مُحْتَمَلةً في سياقه، وَيَبْتَدِعُها ذاتاً؛

إنّه النقد الأكثر طيشاً إلى الإنسان، في احتكامه إلى المعرفة كحرّيةٍ، وفي تخصيصه الطبيعةَ كَمُلْهِمٍ لشعريَّه ألَقه.

ومع هذا ننجرف - بأعماقٍ متصلةٍ بماضيها الكونيِّ، وببَدْئها الأكثر غموضاً - إلى الإعوال على «تقنيات الطبيعة»، أيْ كيفية إنتاجها معرفةً، فَنَهَبُ ما للأسطوريِّ للأسطوريِّ، وما للواقعيِّ للواقعيِّ، وما للشّعريِّ للشّعريِّ، لننسى - بعد ذلك - أيَّ جانب علينا أن نتَّخذَ في «مساحة» الإنسان: أفوضاه، أمْ سحْرَهُ، أمْ هندسته، أمْ انفلاته الأقصى، أمْ حِكْمَته، أمْ تماهيه الأشدَّ رفاهةً مع الطبيعة ذاتها، التي يَلِدُ بها ذاته، في بحثه عن الحلقة الغامضة، المفقودة، في براهينه على أنّه امتلاءٌ من العَدَم، وفراغٌ من الوجود؟

الطبيعة - بحَدْسٍ غير مُعَمَّمٍ - هي كَمينُ البلاغة وشِباكُها، قبل أن تكون فتنةَ العَقْل الذي يقارن بينها كَشَكلٍ وبين نفسه كشَكْلٍ. وهي

المقاربَةُ التي لا تَفْتَأُ الآلةُ تلجأُ إليها لتجعلَ التَّسْخِيْرَ - الذي هو ماهيَّتُها - مُحْتَمَلاً. بَيْدَ أن المقاربة هذه غير مشفوعة - نسْبَةً إلى القلق الذي فينا - بمبرِّرٍ كافٍ، لأنَّ الآلةَ غيرُ قَلقَةٍ، صارمةٌ، لا تُشبه أقْدارَ وجودنا بفجاءاتها التي نَعْزُوها إلى خَلَلٍ فينا، لا إلى الأقدار. فنحن أكثر «نباهةً» من أن نخلط حدود أعضائنا الفانية بحدود الغيب الخالد. وجلَّ ما نتوسَّمُه في الطبيعة هو اقتدارُها - الذي لا نريد برهاناً عليه - على جَعْلِ تَمَاسِّ الغيبِ مع أعضائنا ممكناً، في اللحظة التي تخطفنا، هَلعِيْنَ، أمام رعدٍ يحطِّم الليلَ خلفَ النوافذ كسكرانٍ يحطِّم القوارير.

ربّما أتحدَّثُ عن طبيعة «أُخرى»؛ ربّما عن نظامٍ آخر؛ عن كمالٍ للظِّلال والكثافات؛ عن فتنةٍ تُهيِّئُ لحروب النَّبات والجماد، غيرَ مُدْرِكٍ «فصاحةَ» النَّظريِّ في تمهيده للطبيعة على أنها اختزالٌ للطَّور الإنسانيِّ، من بدائيَّته الحُرَّة كقاطف ثمارٍ، إلى داهيةٍ في استبدالِ جَهْدِ العَضَلِ القاصرِ بجَهْدِ الآليِّ المنافقِ في قُدْرته اللا محدودة. ربّما..

غير أنّ الطبيعةَ، في زَعْمي الخاص، هي العقلُ مستسلماً لإشْكَالِه الكبير.

1990

أنبياء عجولون لا يتحدثون عن آلهة

قَطْعاً، لن نجد تدبيراً للمجازفة بتوصيف الحقائق الجديدة، القائمة على إرهاب العقل بالترويض، أفضلَ من طلب نجدة الفلسفة، التي هي الحاجةُ إلى استنهاضِ منطقٍ وإنهاكه، وتوليد الحاجة إلى برهان بتدمير البرهان. لكن علينا الاعترافَ بأن إرهاب العقل بالترويض، الذي نتوخى دَفْعَهُ وجَبْهَهُ، خاصٌ ببناءِ نُظُم جديدة من الحقائق بقوة التِّقَانة؛ وبناءِ نُظُم من الأخلاق توصفُ بها المهارةُ، والأداءُ الإداريُ لعوامل الدعاوة والترويج. وهي نُظُمٌ لن يستقيم التسلُح ـ في مُنَازَلتها ـ بخطاب الخير والشرِّ من محصول الدين، أو مذاهب العدالة، لأنها، ببساطة، نُظُمٌ وحقائق تقيم في التجريد، قادرة أن تحوِّل أممَ العالم إلى أمم من السائحين. وهنا قد نضيف إلى التجريد صفةً ثانية، هي: «بلاغة الحياد الماكر»، المستحدثة بتؤدة، لعبةً بعد لعبة، حتى بلوغها مرتبةَ نظامٍ للمعرفة لا سابق له ـ معرفةِ السياق اليومي للمعاني تحت بصر الإله الآنيِّ للظواهر الآنيَّة.

كيف يمكن تقديم نقدٍ له ثِقْلُ المواجهة، والصِّدام، في هذه الدورة من نشوء الظواهر وانحلالها لَمْحَاً، وخَطفاً، ووَمْضَاً مُعْشياً؟. التِّقانة، التي تبتكر حيلتَها ـ حيلةَ الترويض الهائلة التسارع ـ لا تلتقط أنفاسَها في كل بداية أو نهاية. لا هدنة لها مع الوقت. بل هي الوقتُ وقد أُعِيْدَ تدريبه على النظر إلى نَفْسه كمكعب ضوئيٍ في شروق عقل الكومبيوتر على الوجود: لقد تمَّ استحداثُ كونٍ بلا بَدْءٍ، من فكرة قائمة بذاتها، في مُطْلَقِ القِدَم، اسمُها: التسويق.

النقد يحوجه النظرُ إلى نَفْسه وموضوعه معاً، لتوليد خواصٍّ فكرته التي تعيد المجهولَ معلوماً، والمُسْتَغْلَقَ صريحاً؛ وتتدبَّر المَسْلَكَ إلى كلِّ حصانةٍ بالإلغاء، وكلِّ غَلَبَةٍ بالتقويض. قد يَسْتَتبُ للنقد تأمُلُ نَفْسه كوسيطٍ بين فهم شرطه الإنساني، وماهية تأييده لسُلطة العقل العادل من جهة أولى، وبين تعطيل مُعوِّقه كإنسانٍ شَرْطٍ بذاته، عادلٍ في رغباته العادلة، من جهة ثانية. لكن تأمُلَهُ في موضوعه سيظلُّ على قَدْرٍ هائلٍ من الشُرود: إنه موضوعٌ يصوغه فلاسفةُ الإنهاك؛ فلاسفةُ توليد القياس المُحَطَّم من الاستدلال المُحطَّم، لتفتيت أية خاصيَّة للإحساس بالجدوى إلاَّ جدوى «الآنيَّة»، وبعث شرائع الكمال بإلهامٍ من وحي سماء «الآنيَّة»، بعد نحت للمقدمات والنتائج على لوح «الحاضر الأبديِّ»، مُبْتَكِرِ آلة «الحاجة ـ الفراغ» في قياس أبعاد الماضي والآتي معاً.

نَقْدُنا سينمو مُنْهَكاً، لاهثاً، في تتبُعه أثرَ الظواهر على ماء الوقت. شاشةُ الكومبيوتر ـ النَّبيَّةُ، القائمةُ بالتبشير لآلهة الترويض، وفلاسفة الإنهاك الأقوياء ـ تغدو، يوماً بعد آخر، بَصَرَ الإنسان في ترتيب المعاني المرئية للجدوى، والأفقَ الشاسعَ لسحر الحاجة ـ الفراغ في الدِّين الجديد للسلعة وأساطيرها. شاشةُ التلفاز، مُنسِّقةُ الإعلان والتسويق، تقوم بما يشبه حروب الأفيون في الهند الصينية. «MTV»، مثلاً، هي فلسفة تأهيل الفراغ الجنسي بإشباع النظر إلى تكراره في المؤثرات المصورة المصاحبة للأغنية؛ فلسفة في تأهيل اللاذوق باللجوء إلى تحكيم المراهقين في قانون العرض والطلب؛ فلسفةٌ في الوقاية من أعراض المعرفة، وترويض المناعة بخلط السِّلع خَلْطاً منهجياً ينحسر فيه الرديءُ أمام جَمَال الأكثر رداءة؛ فلسفةٌ في تفتيت عوارض النقد

المبكر، أيِّ نقد كان، لدى المراهق، بتلقينه جسارةَ «الآنيِّ» كَحَكَمٍ: إنه اقتحامٌ سليطٌ للروح أشبهُ بالمرح في لسانٍ سليطٍ اعتاد نقلَ الشتيمة إلى مرتبة المعرفة الكليِّة، والنقد الكُلِّيِّ. ولكننا سنعترف أن فلاسفة الإنهاك ابتكروا ملائكةً لمنطقٍ يبدأ بالبرهان على الحاجةِ ـ الفراغِ، وينتهي بالتأكيد المُطلق على الحاجةِ ـ الفراغ.

نحن في مرحلة انعكاس الصور على الخيال. البصرُ الإنساني لم يعد قادراً على ترتيب المرئيات وفق معرفة العقل بالمرئيِّ. الشاشات تصعد مع الدم إلى عصب البصر، لتنعكس من داخل الدماغ على شبكة العين. ما نراه لم يعد مُدْرَجاً في قانون الرؤية، بل هو العالم مرسوماً، بدقَّة الآنيِّ وقفزاته البهلوانية، على حواسنا من داخل الحواس.

ربما، بقَدْرٍ من طلب الغفران، أستطيع إيرادَ مثال على ما بلغه فلاسفةُ الإنهاك في ترويض أبصارنا. وأتمنى أن يكون مِثَالي طائشاً:

السائح الياباني، ـ في المرتبة الأولى من تبويب أُمَم السائحين ـ، لا يثق بعينيه. يصور كل شيء بآلة التصوير قبل النظر إلى المشهد حتى يعود إلى بيته ليستعرض على بصره ما صوَّرته الآلة: آلة التصوير، هنا، هي التي تُنْضِجُ المعرفةَ على نار ألوانها، وتُطْعِمُ حاسةَ الرؤية فيه. لقد باتت آلته هذه تعويضاً عن التأمُّل المفقود فيه، باقتدارها إعادةَ خياله إليه وفق آنيَّة خيالها، وإعادةَ أبعاد معرفته بالأشياء كسائحٍ في شوارع العالم أوَّلاً، وكسائح في شوارع أعماقه هو.

هذا ما تفعله منظومةُ الشاشات بالدماغ الراهن: لقد بات العالم، في ما ينبغي أن نعرف عن العالم، مُخْتَزَلاً في «انقلاباته

التقنية» التي هي الحدودُ الحافظةُ حصانةَ المقدَّس؛ حصانةَ ما لا يمكن المسُّ به، أو تأويله بآلة النقد.

ما يجري في المتاهة المسحورة للتقنيات أشبه بأديان يحملها رُسُل البرهات الشديدة الاختزال: دِيْنُ إعلانٍ وراء دِيْنِ إعلان. مذهب سُلعةٍ على أنقاض مذهب سلعة، في المصطلح المنكوب: «العالم ـ القرية». ربما نستطيع القهقهةَ هنا، من فخامة العبث في لقاءات تحت عناوين «صدام الحضارات»، أو «حوار الحضارات» أو «تسامح الأديان». كيف أمكن جمعُ العالم في قرية، أو زريبة، عبر الفتوح الصاعقة للمعلوماتية «العادلة» وأهواءُ التناحُر الدمويِّ على حالها؟: حضارات لها براثنُ العمران وأنيابُها الطاحنة؛ وحوارات لها شفراتُ مُعْتَقَدٍ ومطاحنُ أفكار؛ وأديان لها تفويضُ النصِّ السماوي بتمثيل الحقائق تمثيلاً كُلِّيَّ الهندسة، من نشأة الروح حتى الفردوس والجحيم، مروراً بالأقدار الثابتة للوجود قبل أن يُبْتَكَر الوجودُ.

«العالم ـ القرية» تبشير بتشريد الخيال عن خصائصه في توليد العوالم. اختزالٌ للمكان بإعادته سرداباً تحتشد على جهتيه أشياءُ الفراغ، وآلاتُ الفراغ، وناسُ الفراغ، وحنينُ الفراغ المفرط إلى المُنْهَك والمُنْتَهَك. والمحاورات، التي ندرِّبها على مواجهة النهاية المُعَجَّلة ـ المُؤجلَّة، ليست إلاَّ مقايضة التسامح اللغوي بالتسامح اللغوي، فيما ينضج نصُّ التضادِّ، على الأرض، بقسوة: أنظمة متسولة تسحق حريةَ التسوُّل. أنظمة مُتخَمة تقهر المعاني الجائعة. عبادة الدعاوة. الدعاوة هي المعنى، الذي يملأ عبثَ السلعة بجدوى التزامها نقلَ رسالة السحر إلى الخيال، عبر لغة أشدَّ نقاءً من أية لغة: الصورة

المرئية. وهذه اللغة هي التي تختطف، حتى إشعار آخر، لغةَ الكتابة المدوَّنة كالطلَّسم على ورقٍ تحوجُهُ خلوةٌ للقراءة.

لغة الأدب ستعود سرِّيةً. ستعود لغةَ دِيْنٍ منبوذٍ تُقْرأُ في كهوف. ولغةُ النقد ستغدو تمريناً على الاهتداء إلى فكرةِ موضوعها المفقود.

فما الذي يتوجَّب تدبيرُه، هنا، للحدِّ من هزائم الوعد بإرشاد العالم إلى معناه الإنسانيِّ؟ وكيف نتدبَّر تسويةً لهذا الانقلاب الدموي، الذي يجري بهدوء، ووَرَعٍ، ورقَّةٍ مفرطة، لتنحية كاتدرائيات من أفكار التغيير بجرأفات فلاسفة الإنهاك؟

بين اللّه المُطْلق، وثورة الشاشات المُطلقة، مسافةُ تيهٍ يلزمها أنبياء عجولون لا يتحدثون عن آلهةٍ.

2002

القسم الثاني

أقفال البحر

لشوقي خيولٌ ذواتُ قوائمَ زرقاءَ، فابتعدْ أيها الموج الواشي، ابتعدْ. سأقطفُ المدينةَ من شجرتها العالية، لا بسُلَّمٍ، بل بقفزةِ نمرٍ.

لشوقي خيولٌ - لشوقي خيولٌ كسرتِ السياجَ، فما منْ امرأةٍ أحببتها إلاَّ سأحبها ثانيةً، وما من ركنٍ بكيت فيه إلاَّ سأبكي فيه ثانيةً، وما من حانة ثملتُ فيها إلاَّ سأثمل فيها ثانيةً، وما من قهقهةٍ أطلقتها إلاَّ سأطلقها ثانيةً، وما من خديعةٍ أصابتني إلاَّ سأدعها تصيبني ثانيةً، وما من حقول سرقتني إلا سأتغافلُ عنها ثانيةً

بصريرها الذهبيِّ فَلْتَصطفقْ ورائَيَ بوابةُ المنفى.

قد ألتفتُ مراراً، وأنا أجرُ عربتي ذاتها - عربةَ المكانِ الموصَد على فضاءٍ واحدٍ، وبرقٍ واحدٍ. قد التفتُ وفي عينيَّ شرفاتٌ ملتفةٌ، وشعبٌ يسكبُ المساءَ من أباريقه، لكنني سأترك لمشيئة الحديد، وحدها، أن تذروَ حديدي في ممرِّ الملوك.

بصريرها الذهبيِّ فَلْتَصطفقْ بوابُة المنفى.

بصريرهِ الذهبيِّ لِيَصطفقْ بابُ قلبي.

غير أني سأجعل الأبديةَ كَقُمعٍ، يتساقط من فوَّهتهِ السُفلى أزلٌ بأكمله.

هذا كلامُ المنفى.

هذا كلام المنفى:

كلامٌ يقولُهُ الغبارُ، أو تقولهُ العاصفةُ.

ضربات الألم الصامتة تنفتح في الزبد وراءك، واليابسة تتضاءل حتى تختفي، لتبقى وحدكَ، أنت والماء، وقطعة مضحكة من الأسطول الأمريكي تواكبكَ إلى الفراغ الجديد.

هادئ متمدِّد أنت، والآخرون يلقون بنظراتهم إلى ما اختفى، من سطح الباخرة. وما الذي تنتظر أن ترى إذا حاولت أن ترى؟ يكفيكَ ما رأيت. تكفيكَ الموجة الحية التي رفعت يدها مودِّعةً على طول الشارع إلى الميناء. تكفيك الشبابيك التي بكتْ، والعيون التي لثمتكَ فامتلأت بكَ قطرة قطرة.

وداع يليق ببطل. وداع صاخب كمعركة. وداع فريد ترفعه مدينة فريدة أعطتكَ كل شيء فبسطتْ سلطانها عليكَ، وأخذتْ منكَ كل شيء فوددتَ أن تأخذكَ، أنت، أيضاً، لتبقى فيها أسيراً أو شهيداً.

لا يهم ما تقوله الآن. هي حمى بيروت تعاودكَ في كل متر، فلتبق بطلاً، أو شبه بطل، برغم تمدُّدك قرب قبر يسع المكان كله، وتمهَّلْ في إلقاء خطابك الصامت، فالدّوي الذي انتهبَ الحلم لا يزال مرفرفاً على الحلبة.

أتسأل من أين تبدأ؟ ابدأ من أي لعبة. ابدأ كيف تستطيع أن تكون مهرِّجاً في لحظة، وحكيماً صارماً في أخرى؛ أن تكون بسيطاً في لحظة، ومعقَّداً في أخرى؛ سطحياً في لحظة، وعميقاً في أخرى. هذا ما تذكره على الأقل، وتذكر - على الأكثر - أنك انتظرت، مع المنتظرين، ظهور الديك الشارد الذي اختفى بعد قصف جوِّيٍّ لكلية الهندسة في بيروت.

لكن المشاهد تتزاحم. الألغام والرمال غطت الإسفلت، كأنما مَدٌ غامرٌ غطى المدينة لترى خطواتك في الأرض، فالأرصفة لم تكن لتتركَ أثراً لكَ عليها، من قبل.

ما همَّ. في كل قصف تكون هناك. في كل اتساع للموت تكون هناك، و«أبو خالد» يسأل عن الديك!! لقد هرب «عربي» تاركاً حماماته، ودجاجاته، وديكه الوحيد، في ساحة البيت المجاور لكلية الهندسة. جاءت الطائرات، في هدوء، كعادتها، فتناثر الركام. انهارت عمارة، وتصدعت مبانٍ، كالعادة أيضاً.

كان الحديث ساخناً حين توجهتُ مع صديقي «ج» إلى الموقع، ولم يكن عن الطائرات، بل عن الديك: «شَرَد ولم يَعُدْ. رأينا ريشةً حول فم كلب فأطلقنا عليه النار». ديك أفضل من أُمَّة. كل اللهب الذي أقام معسكراته، في أرض بيروت، لم يُذبْ ملمتراً من الجليد العربي. الديك أفضل إذاً. والحديث عن الديك أفضل من الحديث عن أُمَّة. غير أن الديك الشارد عاد بعد يومين، ثم ضاع، ثانية، إلى الأبد. عاش الديك.

«قل لي، بحق الجحيم، لماذا ننجو؟» لا تسألُ سواكَ. صياغة مُرَّةٌ لعظمة مُرَّة. فأنت تهبُ من هنا إلى هناك، ومن هناك إلى هنا، بعد نصف زجاجة فودكا، برغم الصيف الرطب الذي يبلّل العالم، وعليك ثياب المحارب وعتاده. وتمازح الأصدقاء قائلاً: «لن أكفَّ حتى أرى الطائرةَ ذبابةً، والدَّبابةَ صرصاراً». لكن الطائرة، خارج قلبكَ الذي يهذي، هي طائرةٌ؛ والدَّبابة، خارج جسدكَ الملتفِّ على مداك الإمبراطوري، هي دبابةٌ، وهذا ما يحدو بك إلى الخروج من تعبكَ، لتشاركَ العمارات تعب أساساتها، كأنما اقتصرت الحرب على

الحجر، لا عليكَ، وكنت صائباً في ظنك: حرب على الحجر... حرب على الحجر. إنهم يغيِّرون ملامح الشارع، ويقدِّمون أو يؤخّرون في ترتيب البيوت. سطور تمَّحي. فواصل تتطاير، وأنصاف كلمات مقضومة: «برِّبكَ، قل لي ما ترى، لأقول لكَ من أنتَ». حرب على الحجر. حرب على الحجر. وأنت عنيد، لا تريد أن تضيع إذا ضاع الشارع، وتشير إلى الأمكنة بأسماء عمارات لملمت أثاثاتها ومضتْ.

كل شيء على حاله، إذاً، في عينيك، فلا حاجة بك إلى أن تنظر من الباخرة. ابقَ هادئاً، متمدداً على السطح الصفيحي الأخضر، ناظراً إلى القبطان اليوناني في بنطاله الأبيض القصير، يتمختر بين أنقاض مطلية بلون ثياب الحرب. أما هذه القطعة المضحكة، حقاً، من الأسطول الأمريكي، فماذا تفعل في محاذاة سفينة منفاك الجديد؟ إنها تحميك!! تطردك وتحميك. تحميك من نفسها إشفاقاً على عالم لم يَحْمكَ، والأمر جدّيّ: نحن خطرون. تكتشف، للمرة الأولى في عمرك، أنك تهدد الأرض. كم نظرتَ إلى صورتكَ النحيلة في المرآة، وأغمضتَ عينيكَ أسىً على هالة العبث المحيطة بجبينك، فكُدْتَ تستسلم للمرآة. كَمْ نظرتَ، آه كم نظرتَ. لكنك لم تعرف، قط، أن هذه الصورة كابوس يقلق أمريكا. كان مسدسك البارد تحت قميصك، أبداً، في السلم وما بين بين، ينتظر خصماً صغيراً؛ خصماً في حجم شتيمة أو نظرة شزرة؛ خصماً في حجم مُخْبر أو أجير... لكنه ينتظر قارة، الآن.

يكبر المسدس أيضاً؛ يكبر الحديد البارد، كالكائن، وهذا ما لم تكن تعرفه.

تميل الشمس إلى الغرب، فيميل قلبك أيضاً، مَغِيْبٌ يترك المسافة للريح الرطبة، ولثمانمائة محارب يلتفون ببطانيات عسكرية، في ليلة البحر الأولى. لقد تناولوا وجبة واحدة من طعام يشبه «الهمبرغر»، ولم يكملوها. تمددوا فما عدتَ تعرف مواقع الرؤوس من الأرجل إلاَّ من خَلَلِ الوهج الخافت لِلُفَافاتِ التبغ.

«هيا أيها البحر، هيا غريمي، أوثقني جيداً» لا. حَرَّرني حيُّ «الفاكهاني» مرةً. حرَّرني مخيم «صبرا»، و«شاتيلا». حرَّرتني مخيمات صغيرة بمقدار صغير كان يكفي حاجة انسانيتي الصغيرة ويفوقها. اعتقلتكَ الأمكنة الحرَّة، وحرَّرتكَ الأمكنة المُعْتَقَلَة. لقد اخترتها واختارتكَ. يا لَنُبوَّة المكان. نشوةٌ أن ترى السلاح في يد القادرين عليه. قيل الكثير عن فوضى ذلك، فلم تَر إلاَّ القليل منه. لا سخريةَ حيث يتسع الموت، لا انتقادَ. عبقريةٌ مطلقة هنا، عبقريةُ الحديد الرحيم: هاهو برهانك الآن: الكمائن في كل منعطف، والمحاربون لا يَزِنُون أرواحهم في حرب لا شهامة فيها للمُغيِّر، بل يتفكَّهون.

لثلاث ليال كانت الفكاهة على أشدها، والقهقهة تضرب العمارات الفخمة في «الرملة البيضاء». لقد كَمَنْتُ هناك في ثلاث مناوبات. كنا مجموعات صغيرة، نمضي ليلاً ونرجع نهاراً. وكذلك كانت تفعل الزوارق الحربية الإسرائيلية.

لقد بلغت السخرية أن يقذف حاملو الـ «ب 7» الزوارق بقذائفهم التي لا تبلغ مدى بُعْدِها. تحديات، قُلْها. السلاح الذي نملكه لن يجابه إسرائيل وأمريكا معاً، لكن أعين المحاربين الغضبى قادرة على التحديق في استخفاف المتحدِّي. يضربون فنضربُ. لا فرق في المدى

الذي تبلغه القذيفة. كانوا جبارين في السلاح، صغاراً في حربهم؛ صغاراً إلى درجة الرعب: «أخاضَوا حرباً واحدة ضد العرب، حقاً، من قبل؟... آه لو حارب العرب».

«أنا سأحارب» يقول «ج». و«ج» لم يحمل سلاحاً من قبل.

«إنزاااال».

«الرملة البيضاء» حي في مواجهة البحر، وقد ترددت كلمة «إنزال» في عماراته، وشوارعه المختومة بالمتاريس. القذائف غطت الهواء من البحر. دليل الإنزال ألاّ يترك المهاجم لكَ أن تلتقط عينيكَ. كثافة نار مذهلة. شظايا، وخشخشة حجر، وركام. غبار يعلق بشحمة الأذن، ويدغدغ الرقبة تحت القميص:

«اهدئي. اهدئي يا عانسةَ البحر». ما من استراحة. يجب أن تخرج إذاً. يخرج المحاربون فيوقدون الموج. كل شيء أحمر مطرز بشآبيب برتقالية وزرقاء. كان ذلك إنزالاً وهمياً، في اليوم الثاني من مناوبتي هناك. بعد ذلك اخترت «الفاكهاني».

«أنا سأحارب» يقول «ج». لقد بكيتُ، في الشاحنة، حين ودعني. أمضيت شهرين في بيته بعد قصف منطقة «أبي شاكر» بالطائرات، حيث يقع بيتي.

«ارفع يدَ بإشارة النصر» يقول المحارب المجاور لي. لم أعد أرى. كلما ازدادت حماستي لهذا الجمع الأبَّهي، الذي يودعني، شهقت بالبكاء. أعين باكية تلتقي فتود أن يحضن بعضها بعضاً إلى الأبد. ما من ميراث يفوق هذا. لقد عاتبنا البسطاء، وغير البسطاء، في فترات ما، على تجاوزات لم تكن من صنعنا، بل من صنع التاريخ الحديث،

الذي تمليه القبعات العسكرية على كتبتها الركيكين، لكننا عدنا، ثانية، لحظة رحيلنا، إلى مخادعنا التي كانت في أعماقهم: «**نَمْ قريراً. الآن، هذه ساعة الجوهر، فاترك الشَّكلَ للبحر**».

أحدهم يرتطم بي، يعبر سطح السفينة التي تتمايل فيرتطم بي. لا بأس. لقد تمايلتُ، من قبل، أيضاً. تمايلتُ كثيراً مع عصف الطائرات على «الفاكهاني». كنت على مقربة من «بناية الصادق». هدوء عميم. محاربون ينقلون المياه إلى مواقعهم. أناس يتفقدون ما تبقى من بيوتهم. لا قطط. ما من طعام للقطط إلاَّ عند «أبي خالد». تسع منها تتلقى وجباتها، من يديه، بانتظام، ولا تبارح المكان قرب «مطابع الكرمل». إنها استثناء، لذلك لا قطط.

جاءت طائرتان؛ جاء العار المدوّي الذي غطى رُتَبَ الزعماء المفطومين على توجيه النصائح إلينا. ضربتْ إحداهن الكلية العسكرية لأحد التنظيمات، وقصفت الأخرى «المدينة الرياضية». كان ذعرنا متبادلاً، نحن والطائرتين. لجأنا إلى مالا يُلْجَأُ إليه، ولجأتْ، هي، إلى رمي البالونات الحرارية لتضليل صواريخنا.

لم يكن للعمارة التي دخلتها من ملجأ. لَقَّمْتُ البندقيةَ كأنَّ ستحمي. سقطت قربي أصصُ وردٍ ذابل. سقط بابُ نافذة في عويل قمريٍّ بارد. هرول المكان، برمَّته؛ كشبح، فاختلطت الجهات. لم يبق سقف أو حائط. كنت في العراء المترامي. مددت يدي إلى الطائرة وقضمتها كأجاصة. آه.

حامضٌ طعمُ الحياة ساعةَ الرعب. حامضةٌ هي القذائف العنقودية التي انهالت بعد ذلك: تنفجر على دفعتين، لكنك تنجو.

«ارفع يدكَ راسماً إشارة النصر» يقول المحارب المجاور لي، فأرفع يدي. «ارفع عينيكَ» تقول المدينة، فلا أطيق وداعاً، لكنني حين أصل إلى مدخل مرفأ بيروت، أزداد صبيانية جَسُوْرةً مع المزدادين: «المارينز» على المداخل المهدمة. صارمون بوجوههم الصارمة كالأوامر التي تلقوها: لا تتحدَّثوا إلى أحد. «خُذْ» أقول لأحدهم، رافعاً خنصري. يوجه الآخرون إليهم فوهات بنادقهم في حركة استفزازية، فيقلقون. نلوح بحطاتنا: «Go to hell». يركض أحدهم، خلسةً، في اتجاه الشاحنة: «أريد حَطَّة». مفاجأة. نعطيه واحدة فيخبئها تحت قميصه.

«أنت أمريكية». أهمسها بين ودٍّ وتجريح، تقول: «لا. أنا فلسطينية». هذه نصف مأساتي، فأنا حذر من مكان ولادتها، وهي حذرة من حكمتي التي لا تظهر إلاَّ كالنيزك، كل ألف عام.

«أنت أمريكية، تحملين الجميع محمل جدٍّ لا تملكينه، بسيطة أنت كالهمبرغر». «لا» تصرخ في احتداد. قابلتها ذات ليلة، في فندق يقدم الجعة الباردة أيام الحرب. لم أكن رأيتها من قبل. كان معي آخرون. دخَلَتْ وصافحَتْهم. التقطتُ اسمها من الأفواه المُرَحبَّة، فقمتُ، بدوري، وصافحتُها كشخص حميم، ثم قَبَّلتها كَمَنْ يُقَبِّل صديقاً. قلتُ، فلأكُنْ مهرِّجاً، لكن أحداً لم يلاحظ الأمر.

ذهب الآخرون، وبقينا معاً. قالت لي: «أتعرفني؟»، قلت: «لا». قالت: «لم أُردْ أن أنفعل من مفاجأة القُبلة أمامهم. لماذا قَبَّلتني؟». قلتُ: «رأيت فيك بعض الجنون». ردَّتْ: «أنت المجنون»، قلتُ: «نعم»، وكَرَّرت من فمي سلسلة مجنونة، حقاً، من الكلمات والجُمَل. في إنكليزية نصف ركيكة. دفعت الكرة إلى أقصاها. أزمعتُ على ربح

تلك الليلة. أو خسارتها بجدارة. للمرة الأولى أجلس إلى امرأة في الحرب. كم أحس بضعفي، وكم أشتد ضراوة في ربح لحظة واحدة. مهرج حقيقي. جَسُورٌ مُتَفَكِّهٌ. استفزازي محترف حين أحس بالأمر يتفلَّتُ على نحوٍ لا أشتهيه.

كانت لحظة صراع، وكأنَّ ما تبقَّى يعتمد على مهاراتي. شحذتُها كلها، وبين الحين والآخر وقفتُ مذهولاً من صبري الأخرق على الاستمرار.

أخيراً، ركنتُ إلى نعاسي، فقلت لنفسي: «أغْلق الملفَّ، يا ابني، ونَمْ». التفتُ إليها، نصفَ حكيمٍ، هامساً: «لقد تعبتُ، حاولتُ أن أربحَ ليلةً مع امرأة، فقد أموت غداً». نظرتْ إليَّ، وكأن الأمر لم يفاجئها: «أنت حمار» قالتها بعربية ذات رطانة. أتريد أن تشرب البيرة في غرفتي؟». «نعم.. نعم»، فابتسمت من لهفتي في قول «نعم» بالإنكليزية.

لم يحصل شيء تلك الليلة. ظللنا ساهريْن حتى الرابعة صباحاً، جادّيْن ككهليْن.

وبرهة بعد أخرى كان يصعد من أعماقي عويل خافت. عويل حنون، تمتمتُ على أثره: «أنتِ ابنتي». قالت: «أنا في الخامسة والعشرين، وأنت لا تكبرني بكثير لتدعوني ابنتك». آه. رأيت طفولةً مُرَّة في عينيها. رأيتُ حاضراً مُرّاً، وموتاً ما.

لم تمهلني كثيراً لتقول إنها مصابة بسرطان الدم.

«ويحك أيها البحر. اسألني قبل أن تأخذني كن لطيفاً في سَبْيِكَ»

... والبحر مشاع كعادته. زوارق إسرائيلية تضرب الشاطئ، ومحاربون يضربون الموج، أسفل «المنارة». وهناك، حيث البيت العالي، المطل على مدىً كروحٍ شاردةٍ، كانت تسكن «آمال» الكردية، مع زوجها المحارب، وابنها «هفال».

كان البيت لموظف في السفارة الإنكليزية. تركهم يسكنونه كَحُمَاة. وقد اعتدتُ أن أزورهم. أنا وأمريكيتي الطفلة. والقذائف، كذلك، كانت تزورهم بين الحين والآخر، من جهة البحر، بيد أن الأمر لم يَرُقْ للإسرائيليين، فتدخلت الطائرات لطرد «هفال» الصغير. و«هفال» لا يخاف. طفل في الثانية من عمره. لا يخاف. إذا قلت له «مرحبا» ردَّ عليكَ «طاخ طاخ»، وقد مَدَّ سبّابته كمسدس. يفتشكَ أول دخولك إلى المنزل. يستدير من حولكَ باحثاً عن سلاح في حزامكَ. طاخ طاخ.. ولم يَرُقْ الأمر للإسرائيليين. ركضتُ حين رأيتُ الدخان يصعد من حول «المنارة». بضع قذائف بحرية سقطت هناك، أيضاً، بعد رحيل الطائرات، ولم تكن ذات شأن.

ما من أحد هناك. كان آخر عهدي بـ «هفال» وأمِّه. هم في خير على ما أعتقد، لكنَّ فتاتي تلومني: «أطلتَ في غيابك عنهم». لا بأس. أذكر «هفال» وأنا في الشاحنة إلى المرفأ. يحضر بالي، فجأةً، بوجهه العابس أبداً. طاخ طاخ: أضرب على يده فيضرب على يدي. أدفعه معنِّفاً فيبكي، وينقضُ ليعضَّني. مهما دفعتَ «هفال» لا يرتَد. شرس كالولادة المرعبة لجيل الرعب، جيل الموت الشاسع كعيني فتاتي، وكَدَمها المزدهر بالسرطان. «أنت ابنتي» أقولها. فتردّ: «آوه. أنا أمك». لم أصدق قط أن جذراً نحيلاً من الأبوة سيشق الكريستال الأسود في

جحيمي. أنا أبٌ كوكبيٌ. أبٌ ضيَّع ابنته منذ خمس وعشرين سنة، ثم عادت إليه، رشيقة، حلوة، مرحة، حنونة كأمٍ.. متلألئة كسرطان في الدم. يا للمديح الذي سأمتدح به نفسي: هاهي تتلفت من حولها في غضب. ما من أحد في الغرفة، لكنها تتلفت كمن يستنجد، ودمعتان تتمددان في الحدقتين: «ماذا سأفعل إذا أصابك شيء ما؟ لن أدع أحداً يأخذك مني. تغافلني وتمضي، كل يوم، من دوني؟ خذني معك». تقولها متوسلة، فأذعن للأمر كما ينبغي لأبٍ أن يذعن.

«لن أنظر ورائي أيها البحر. هذا أول عناق لنا، فَلْتَشْتَغِلْ عيناياَ بكَ»

في كل يوم تتبعني «طفلتي» بسلاحها، وقد التصق شعرها بجبينها المبتلِّ، ونفرَ العرقُ من صدارة قميصها، وكم أود أن أحمل عنها هذا العناء، لكنها راضية، مبتسمة، مما يشعل فيَّ الغيظ إشفاقاً، فأستحثُّها منتهراً: «عجِّلي قليلاً، ألا تسمعين؟ استفاقت المدفعية». تبتسم أكثر: «أتخاف؟». «لن أحمل هذا الهم مرة ثانية» أقول لها مُغْضباً: «ما الذي يدعوني إلى اصطحاب سلحفاة؟». تهرول وتقبلني من كتفي: «أنا أمزح. لا تكن عصبياً».

حوار يومي. قُبَل على الكتف، وسط الخراب الممتد من طلعة «أبي شاكر» حتى كلية الهندسة. وقلَّما يلتفت المحاربون الذين يمرون بنا، لكن «ابنتي» تشغلهم، في المكمن الذي نقضي مناوبتنا فيه، بمسدسها الصغير، مسدس النساء كما يسمونه: «2/1. 5 مم»، الذي لم يحمل من الطلقات إلا أربعاً، وكان شريكي في أقاليم المنفى الجديد، بعد خروجنا من بيروت.

أتحسس المسدس الصغير، أيضاً، وأنا في الشاحنة إلى المرفأ. أتحسس حَطَّتها التي أعطتنيها، حول عنقي. يا الله، وضعت حقيبتي وسلاحي على الأرض، حين نزلنا من الشاحنة، أما الحطة فوضعتها على حافة سور هناك، ثم ركضت إلى خربة صغيرة لأتبول. أكانَ لابُدَّ أن أتبوَّلَ في تلك اللحظة؟ عدت فحملت الحقيبة والسلاح، لكنني نسيت الحطة. سامحيني يا «ابنتي».

«سامحيني» كلمة يشتغل بها قلبي كل يوم. أركض بهذه الطفلة، في بيروت، من شارع إلى شارع، بحثاً عن طعام يليق بها، لكن المطاعم تقفل، الواحد تلو الآخر، في الحصار. لا خبز، لا ماء، أتدبر الأمر، أحياناً، مع المحاربين، فآخذ حصة من الخبز، والخبز وحده لا يكفي. كان في استطاعتها أن تبقي رأسها على كتفي ساعات، فأخالها نامت، وحين أذكِّرها بوجوب البحث عن طعام تتأفَّف. أمازحها: «أريدك ممتلئة أكثر. أحب المرأة الممتلئة»، فترد: «سأصبح ممتلئة بعد الحرب».

بعد الحرب؟... من سيعبر هذه الحرب؟ لا نريد عبورها. نعم. فليتفضل الإسرائيليون وآلهتهم. ما من رعب هنا. الرعب حال أبدية، غامضة، في مدى تاريخنا، لكن ما من رعب هنا، الآن، في برهات الحرب. أسانا أسى الناظر إلى أهل بيروت المحرومين في الحصار، لا غير. أسانا أسى عمارات تتهاوى كالورق على ساكنيها. أسانا أسى الغضبان من سماء مقفلة، وأرض مقفلة. تاريخ تحت المجهر بترَّهات بطولاته الماضية. عرب صامتون، عجم صامتون، أمم تتلهى بكرة القدم. مجدٌ بائس مجدُ الكلام. بعضهم يطالبنا بالانتحار، من بلاده المطمئنة بنعمة السجن. بعضهم يطالبنا بدحر إسرائيل، كما فعل

هوا!!! بعضهم يسألنا القبول بأي شيء... فليتفضل الإسرائيليون وآلهتهم، فليتفضل الجند المدرَّع بواقي الرصاص من رأسه حتى قدميه. نحن عراة كالمياه. نحن عراة إلى درجة لا يمسكنا الموت فيها. الموت يمسك بالثياب أوَّلَ ما يمسك. الأكفان تحت الآباط. مقاتلو حركة «أمل» يصطحبون أكفانهم إلى مثلث «خلدة»، وحين يسقطون لا يتمكنون من ارتدائها، كأنما يتركونها لفوج آخر. كم قاتلوا. يا لـ«برمودا» خلدة المكشوف.

الإنزالات تتوالى. سفن برمائية تنقل المدرعات إلى الشاطئ كل ليلة، بعد تمهيد من القصف البحري المجنون، ومن الحوَّامات. خمسون إنزالاً. مائة إنزال، ألف إنزال. تاريخ إسرائيلي من الإنزالات. «يهوه» يعض الرمال عضاً: «من أين يظهر هؤلاء العراة؟». أرض خلدة رمل مكشوف تأتي الطائرات فتقلب سافله عاليه، نهاراً؛ وتأتي الزوارق فتطحن ما تبقى، ليلاً.

يقول المحاربون: «نراها. نرى المدرعات هابطة من السفن البرمائية فلا نحرك ساكناً. ندعها تقترب، و... خذ يا ب 7. تتطاير الدبابة الأولى فيجن الإسرائيليون. لا تبقى رملة بجوار رملة في انسحابهم المذعور. والإسرائيليون لا يلوون جهداً في استخدام القنبلة الذرية لسحب جثث قتلاهم». بيد أن جثث شهداء حركة «أمل» ظلت هناك قرب أكفانها. وذهب بعضهم إلى القول بأن «الحركة» لم تسمح بسحبها، لتقول كَمْ دفعت، لا تفاخراً، بَلْ تدليلٌ على شراكةِ الدم.. نِعْمَ الدَّمُ، كم قاتلوا.

«ملاذي أيها البحر، لا تقلْ شيئاً الآن»

«ماذا يا أبا خالد؟ ادفنوه على الأقل». و«أبو خالد» كهل ثرثار. حارس «لمطابع الكرمل» لا غير. أسأله أن يدفن الميت هناك، فينظر إليَّ مبتسماً، ثم يواصل إتمام وجبته. أذهب فأرفع بعض الأنقاض من الصفيح والخشب المهترئ فأراها. جثة متفحِّمة لا ملامح لها ولا رائحة. إنها جزء من أرض الموقع. انفجر اللغم المضاد للآليات فاحترق الشخص قربها. الطريق الممتدة من «جسر الكولا» حتى السفارة الكويتية ملآى بالألغام. احترق الشخص فلم يجدوا مكاناً لدفنه إلاَّ تحت الأنقاض. أقول: «لماذا تحت الرَّمم، وليس تحت الرمل؟»، فيرد الكهل: «متفحِّمة لا رائحة لها». لقد وجدت مكاناً للدفن، على الأقل، لكن الستة الآخرين ظلوا في العراء.

لافتة الطريق صريحة: «لا تمروا. ألغام». لكن السيارة العسكرية المسرعة لم تُعر اللافتة انتباهاً. وكنا، حين نسمع حركة في الطرف الآخر من الشارع نهرول صائحين: «ألغام». رَدَدْنا الكثير من الناس والآليات بتحذيراتنا، في أيامنا هناك. غير أن السيارة سبقت تحذيرنا، طمرنا وجوهنا في الهضبة الرملية الصغيرة لئلا نرى. استقر الهيكل السفلي، فقط، على الأرض، أما البقية فتناثرت على مدى ثلاثمائة متر.

ظل الدوي في أعماقنا طويلاً، فحاولنا تناسي الأمر بإطلاق النَّار على الجرذان التي أكلت زغاليل حمام «عربي» في الأيام الأولى من الحرب. جرذان متوحشة، تنظر إلى فوهة بندقيتك في غضب.

«أتريدين أن تري الجثث؟»، ترد: «لا». أحاول تعذيبها؟ لست أدري. «لم أسألك، من قبل، عن مدى خطورة سرطانك». تردّ:

«أيهمك الأمر». أكاد أبكي: «لا». يهمني الأمر، بالطبع. أنا ضربة ذعر. أنا البحث الساحر عن مفقود، أو عما سيصبح مفقوداً. «يقول الأطباء قد أعيش حتى الثلاثين، وإذا جاوزتها فقد أعيش طويلاً». إنها تبادر إلى الإجابة المُرَّة بتخفيف حكيم. يا للمديح الذي سأمتدح به نفسي.

«أعزلُ أنا أيها البحر، كُنْ شهماً، وأجِّل تحدِّيك إلى وقت آخر»

«ابنتي» معي. ورائي كعادتها. لا أعرف لماذا أسبقها دائماً. نحن ذاهبان إلى «قرطاسية الكرمل» في «صبرا».

على مدى أيام ذهبنا إلى «قرطاسية الكرمل». أخذت الطائرات نصف المكان بقنابلها، وأخذت المدفعية ربع ما تبقى بقذائفها. هياكلُ عمرانٍ منقرضٍ. وقتٌ يتلصَّص من ثقوب الوقتِ على الملهاة. غير أن للمكانِ بهجةً ما: الماء. الماء. أنابيب مكسورة يتدفق ماؤها كالنوافير. مرحٌ أن ترى الماء على هذا النحو، وقد اعتدت صفوفاً على صنبور، أطفالاً ورجالاً ونساء، ينتظرون دورهم، وفي أيديهم الأوعية الفارغة. ما من جسارة تصمد أمام هذا: الماء. أيُ حصارٍ حاقد يضرب بخطاطيفه المدينةَ؟ أيُ جيشٍ يحتمي بمصادفة أن تكون مفاتيح الماء في الطرفِ الآخر؟. لم نُهزم قط. لم يُهزم المحارب. هزمنا الأسى المتلألئ في العيون الواقفة أمام صنبور الماء الشحيح، فخرجنا من بيروت.

تعالي يا ابنتي ـ امرأتي، تعالي.

... و«ابنتي» مبلَّلة من رأسها حتى خصرها، فنحن ننقل بقايا «قرطاسية الكرمل» في «صبرا» إلى شاحنة صغيرة. سننقذ ما يمكن

إنقاذه، ونودعه مكاناً آمناً. لكلّ شيء مكانٌ عندنا، لجثثنا ولأنقاضنا: شهداءِ المنفى، موطئاً بعد آخر.

في كل مرة، بعد أن نفرغ من تحميل الشاحنة، نرجع من الشارع المتفجر ماء. أخلع قميصي وأستحم في البنطال، أما «ابنتي» فتبلل حطّتَها، وتضعها على رأسها.

استحمام في الخراب. شرايين مقطوعة على مدى الشارع، وركام يؤلف المراثي.

الماء... الماء. أملأ يدي بالماء، وأرش «ابنتي». تتفجر دلالاً حلواً: «أبو دباح، أنت أبو دباح» تقولها بالعربية الركيكة. أركض إليها نصف عار فتهرب. سأحتضنها لتبتلّ أكثر. أحبها مبتلة في هذا الصيف الجاف حتى نخاعه، وتردعني بعض الأعين التي تطل من مداخل الأنقاض، مبتسمة، مرحة، بدورها. مشهد حنان أخرق، والمحاربون يفهمون الأمر بفطرتهم فلا يطيلون النظر. «هاتي قميصي». ألبس القميص، بينما تجفف «ابنتي» وجهي وعنقي بحطتها.

«سأذهب إلى المطار» أقول لـ «ابنتي». «سأذهب معك» تقول لي. «المكان ليس للنزهة هناك» أقول لها، «أتظنني أستنزه معك وسط هذه الأنقاض؟» تقول لي. «لا» أقول لنفسي، لن آخذها إلى تلك المنطقة، حيث المحاربون يقيسون خطواتهم في أنفاق المجارير. أما الطريق إلى المطار فلا تَسَلْ. الألغام تملأ الأرض من مستديرة «شاتيلا» حتى هناك، والشهداء يدفنون في الرمل، على جانبي الطريق، لا أكثر.

الإسرائيليون يدكّون مدارج المطار، لكن بينهم وبين المطار مثلث «خلدة». رعب الرُعْب. التاريخ يلتفّ بعضه على بعض، حياءً من ذاته

التي لم ترَ، من قبلُ، مثلثَ «خلدة». الطريق ليست سالكة بعد. العراة ذوو الأكفان يموِّهون الطريق بأيديهم فتضيع المصفّحات. لا طريق إلى المطار. خذوا «خلدة» أولاً.

ويح الأرض. لم يبق سلاح أمريكي إلا تَغَاوى على الشاطئ الصغير. أخذوا «خلدة» لا بأس. أكفانٌ ترفرفُ في الهبوب العظيم لانكسارٍ عظيم. وحدكَ، وحدكَ. ويح الأرض. بهاءٌ يستلُّ أنفاسَه، ويترقرقُ على الحاضر المستقيل. ما مِنْ حاضرٍ لأحدٍ، الآن. ما مَنْ حاضرٍ إلا للكفن المُتَّرَفِ، والعربُ يذوبون.

«سأذهب إلى المطار» أقول لابنتي، «إنه آخر جدار للمخيم». «سأذهب معك» تقول «ابنتي». «سأذهب من دونك» تضيف. أراها جادة، إذ ثمت نساء في خنادق المطار أيضاً، وفي وسع «اتحاد المرأة» أن يأخذها.

عليَّ بالتمويه، إذاً: «سآخذك معي غداً». تجيب، وكأنها أدركت اللعبة: «سأبقى معك الليلةَ، ونمضي، معاً، في الصباح». يا للجحيم.

ليلة مجرَّاتٍ في الظلام. شموع رخيصة تذوب بعد دقائق، و«ابنتي» إلى جواري: «أين نظارتي؟» تقولها وهي تتلمَّس الطاولة بيديها. أرد: «دعي النظارة، لا أحب أن ترتديها». تهمس: «أريد أن أراك»، أجيب: «رأيتني بما فيه الكفاية، من قبل، دعي النظارة جانباً». «أريد أن أراك» تقولها نصف منتحبة. يا الله: «لماذا تشهقين؟». «أريد أن أراك» وتتلمس الطاولة، والكرسي الصغير، في لهفة جارفة بحثاً عن نظارتها.

لماذا تريد أن تراني الآن؟ لا أحد يرى الآخر، بنظارة أو من دونها، في هذا الظلام. «أريد أن أراك، أريد أن أراك»، صوتها يتعالى مذعوراً. «أنا هنا» أصرخ صرخة مكتومة، مرتعداً في لهفة طلبها. «أنا هنا»، وأحتضنها غامراً وجهها وعنقها بالقبل.

بحث يائس عن تأجيل الضربة.

«يا بحر النبات، يا بحرَ شتلةٍ تلتفُ على جذعٍ أكبر، دَعْ لبرعمي أن يَتَغَاوَى»

يقول مهدي: «لا أستطيع اصطحابك إلى منطقة المطار. المحاربون كفاية، والاستطلاع غير ممكن من صعوبة التنقل».

محيط المطار مكشوف بدوره. المحاربون يتنقَّلون في المجارير الضخمة المحفورة عميقاً. تموينهم سردين معلَّب وبصل. قنص وقنص مضاد من كل جهة. بضعة نساء يستطلعن، من الحفر البرميلية، جهة «الشويفات» تاركات للمحاربين أن يستريحوا قليلاً.

الطائرات لا تهدأ. الإسرائيليون ينفشون المكان كالريش لاحتلال المطار، إذ يجعل سقوطه مخيمي «برج البراجنة» و«شاتيلا» على مرمى طلقات خفيفة.

«لن نذهب» أقول لـ «ابنتي»، «الأمر ليس بيدي»، «حسناً، فلنكتف بموقعنا في الفاكهاني».

تنفلت ضحكة صغيرة من فمي. أفقتُ وليل البحر لم يزل على سواده. بعض اللّفافات تشتعل في زوايا سطح الباخرة التي تقلنا إلى «لارنكا». لا كلام. لا همس. أعتقد أن نصف المحاربين لم يناموا، أو

هم أفاقوا مثلي. هدوء جنائزي يقطعه صوت المحرك الكسول. نعم، أفقت ضاحكاً، كأنما يقظتي امتدادٌ لحلم، والسبب تُرَّهات صغيرة تذكَّرتها توّاً: كم كنت عصبياً مع صديقي «ج» الذي قاسمته بيته. كان مهووساً بأغاني الجاز الصاخبة، ففي أول دخوله إلى البيت. عائداً من مناوباته في الموقع، يضع شريطاً في المسجّل. ويرفع الصوت. أكاد آكل نفسي من الغيظ، أتأفف في وضوح، فيتصنع برود قاتلاً. والأمر الثاني أنه يستحم بمقدار وافر من الماء الذي أجمعه في الهدنات، حيث يسمح الإسرائيليون بتدفقه قليلاً قبل أن يقطعوه.. كعادتهم. وهوسي بالماء لا يعادله شيء آخر. أملأ كل وعاء في البيت. أملأ الزجاجات الفارغة، والكؤوس، وفناجين القهوة، ولو كان في جلدي جيوب لملأتها أيضاً. أقول لنفسي: «هذا بيته يا بني، من حقه أن يكون سلطاناً فيه»، لكن حكمتي تذوب قطرة قطرة وأنا أسمع خشخشة الماء في الحمام. سطل. سطلان. بحق الجحيم أهو آت من منجم فحم؟ صدقاً، إنه آت من منجم رمل. أرى ثيابه وحذاءه. أرى أرض الغرفة التي تتضرج بنثار أحمر. إنها الحرب، أفيق كلَّ برهة على حقيقتها الصارمة. أفيق على هذه الصرامة الحمقاء التي تجمع في أعماقي، عاداتي، الصغيرة، التي لن أتخلى عنها، إلى جوار الموت الذي أجعله هَيِّناً بعد نصف زجاجة فودكا.

«إنها الحرب يا بني» أردِّدها، «تَخَلَّ عن حمَّامك اليومي، في الأقل»، فأردُّ على نفسي: «لا. معاً لتَمْضِ الأمورُ كلها. معاً لتَبْقَ». تُرَّهات يومية، زنابق صغيرة للذكرى. اضحكْ اضحكْ، فعلى سطح الباخرة متَّسع للملهاة.

«الخمسة الأكثر هدوءاً يقتربون الآن

الخمسة الواثقون، في خطواتهم الواثقة يشعلونَ لفافاتهم،

بعيونٍ نصف مُغْمَضَةٍ على شهوةٍ مُغَمضَةً

لا يلتفتون إلى أحد،

مُمْتَنُونَ لأنفسهم التي ارتضتْ أن يكونوا خمسةً، لا واحداً؛

مُمْتَنُونَ للنعمةِ الممتزجةِ بغضبٍ خفيفٍ على الجباهْ

الخمسة يقتربون، رويداً رويداً، ويطوِّقون النهار»

«اركضي» أصرخ في «ابنتي». الدخان يتصاعد من أمام، في المدى المواجه لكلية الهندسة غرباً. «اركضي». علينا أن نركض في اتجاه القذيفة لنحتمي. ما من دليل على أن القذيفة الثانية لن تسقط وراءكَ، أو فوقكَ. في قصف كهذا تنجو بنعمة النجاة وحدها، لكن عليكَ أن تحتمي أولاً. وصلنا، ركضاً، من أمام مسجد الجامعة العربية إلى الموقع، فوق «مطابع الكرمل». الآخرون كانوا مُحْتَمِيْنَ. مَرَّت لحظاتُ صمتٍ وتوجُّس، أعقبتها لحظات تململٍ، ثم انفجرت الثانية. كانت قريبة إلى درجة ارتطام الشظايا بمدخل العمارة. لحظات أخرى، طويلة، من التوجُّس. هدوء طويل. تململَ المحاربون، فبدأوا استطلاعهم الخجول الحذر. خرجنا بدورنا. تقدمنا مع المتقدمين في اتجاه الهضبة الترابية المشرفة على امتداد «جسر الكولا» الجنوبي. كان واضحاً أن الدويِّين لم يكونا ناتجيْنِ عن قذائف. ماذا جرى، إذاً؟... الألغام... نعم. لُغْمان آخران انفجرا. مَنْ زَرَعَ هذه الألغام غير الصبورة، بحق الموتى؟.

«سأطلق النار. أريد أن أطلق النار من بندقيتي، لمرة واحدة في الأقل» تقول «ابنتي». «اذهبي إلى الساتر الترابي، وأطلقي ما تشائين» أردُّ عليها. تقول نصف متوسلة: «تعال معي». «اذهبي وحدك. أنت سيرسيّهْ الساحرة، هرقْلُ النساء»، وأضيف: «لا تَسألِيني أن أنظف لك البندقية بعد ذلك». تنخفض البندقية المرفوعة في يدها: «أووه... كردي».

«خذي إذاً»، وتجفل «ابنتي». القطة، وراءها، ترتعش ثم تهدأ. أجبتها قبل أن ترفع عينيها الممتلئتين استنكاراً: «قطة مريضة من قطط أبي خالد. لقد ارتاحت». اخترقت الرصاصة رأسها، وخرجت من الذيل. «أووه. كردي. أبو دباح» تتمتم مُقَطِّبة.

تلوح تباشير الفجر. أضواء تنبض كقلب عادي في الغرب. لم نَنَمْ كثيراً، والباخرة تبطئ.. أقف ويداي في جيبي. أُخرج يدي اليمنى بحلقة تتدلى منها بضعة مفاتيح: مفتاح بيتي، مفتاح «دار النورس»، مفتاح مكتب «الكرمل»، مفتاح بيت «ج»، مفتاح آخر صغير نسيت موقع قفله. تنزلق يدي على حافة السفينة الرطبة، في بطء «ارقدي في سلام»، وتسقط المفاتيح في البحر.

«كنْ بارداً أيها المنفى الجديد، ليبقى غضبي ساخناً»

«تفضلوا يا سلالة الجحيم». لم نُبْقِ لكم ذريعةً، لا من أجلكم، بل من أجل هذا الشعب الواقف أمام صنبور الماء. قلنا سنخرج من بيروت، فأضافوا شروطاً مهينة إلى شروطهم. قلنا سنخرج رأفةً بما تبقّى، فتقدموا من محور المتحف في اتجاه مستشفى «البربير». «تفضلوا، إذاً. لن يلومنا أحَدٌ على بسالة لن نَدَّخرها».

أرتال المدرعات شقت طريقها إلى الشارع، بعد نسف أسوار «سباق الخيل»، وتقطيع ثلاثة أرباع أشجاره. حرب على الشجر بدأتها إسرائيل، قبل أسبوع من محاولة التقدم هذه. كانت تخاف حرش الصنوبر الصغير، الذي يقف فاصلاً. دكَّت الصنوبر بالطائرات. دكَّت الصنوبر بالمدفعية الحارقة. كانت تطلق النار على شجر الصنوبر بمناسبة، وبغير مناسبة، خوفاً من رماة الـ ب 7. يتعالى فرح خفي. يقيناً ما من محارب يريد الخروج من بيروت. السياسة والحصار يجعلان من التصريح بهذه الرغبة مُستَمسكاً في يد المتهافتين على إنهاء الحرب بأي ثمن. ونحن لا نريد إنهاءها بـ «أي ثمن». وحدنا وحدنا. حتى الأصدقاء يسألوننا الخروج. نفهم الأسئلة، لكن أي جواب سيقدمه المنفى؟

فرحٌ يتعالى إذاً. الإسرائيليون يبادرون إلى جعل رغبتنا في البقاء خياراً وحيداً. فَلْنسترسلْ شهداءَ، أو أسرى.

الحرب هي مبالغةُ الواقع، فأيُّ مبالغةٍ ستقولُ الواقعَ الذي لا يستنفدُهُ الشعرُ؟ وأيُها للحرب؟ يجفل الكلام: تهدَّم شارع المتحف على جانبيه. تطاير ما تطاير، وهوى ما هوى، وبرغم ذلك لم يتقدم الإسرائيليون ثلاثمائة متر. الحيُّ حيٌّ. أَجْفَلت المدرعة من حامل الـ ب 7 العاري. المحاربون يفاجئونهم من بين الأنقاض، والاسم العربي الصامت يضيق. الملحمة تتَّسع، والأُمَّة تضيق. رماةٌ أطلقوا ثماني قذائف ب 7، حتى تفجَّر الدم من آذانهم. لبنانيون وفلسطينيون فقط. خمسة كيلو مترات مربعة، وفرح يتعالى: «فَلْتتفضلْ سلالة الجحيم».

أين «ج»، باللّه أين «ج»؟ كان على محور المتحف قبل أيام، ثم انتقل إلى «سباق الخيل»، لكن الطائرات دمرت المكان، قبل الزحف

المصفَّح كتمهيدٍ. ذهبتُ في اليوم الثاني. وهو يوم هدنة كبقية الهدنات القصيرة، فرأيت الموقع خَرِباً.

عشت قلقاً حقيقياً في الأيام التالية. «ج» لم يعد.

من أين أطوِّق هذا السَّرَيانَ الأعمى للرعب؟ أرى لطعات زرقاءَ داكنةً على ساقَيْ «ابنتي». أسألها: «مِمَّ هذا؟»، فتنظر إلى نفسها كطفل اتسخ مريوله بالحلوى: «دمي يحتقن بعض الأحيان». من أنا لأطوِّق هذا؟... و«ج» لم يعد.

أقطع مسافة طويلة في صباح اليوم الثالث من الهجوم على المتحف، باحثاً عن «ج». ربما أعثر على أحدِ رفاقه، أو على خبر ما. المكان قَفْر. أثرُ المعركة يجعل المحاربين حذرين فلا تراهم. يترصدون الموجة المقبلة كأشباح. مرارتان: اختفاء «ج» واللطعات الداكنة على ساقي فتاتي. أبٌ كوكبيٌ أنا، أقول لنفسي: «لا ترجع بعد الآن. ابقَ مع المحاربين، في الموقع، ليلاً نهاراً، ولا ترجع إلى بيت «ج». اتجه بعتادي من «البربير» إلى «الفاكهاني». أبقى إلى المساء، لكن الحنين المبتل بأسى موجع يشدني، فأرجع من هناك، مشياً على قدمي، حتى شارع «الحمراء». أدع سلاحي في البيت، وأنزل إلى الفندق الذي يقدم الجعة الباردة.

يقول لي النادل الباكستاني: «سألت أختك عنك مراراً». غاب قليلاً، ثم رجع قائلاً، وكأنما نسي الأمر: «سألت زوجتك عنك مراراً»... ضحكت منه ضحكة عالية. أعرف من يعني. أختي وزوجتي شخص واحد: «ابنتي». لقد اختلط الأمر على ثلاثة آخرين، من قبل، فسألوني إن كانت هذه الفتاة أختي أم زوجتي، دون التفات إلى لغتينا المختلفتين. الرفقة تعني أنها زوجتي، والشبه يوهم بالقربى.

سألت «ج» مرة، إن كانت هذه الفتاة تشبهني فتأملنا معاً، صارخاً: «يا الله، كأنكما أخَوان». غمازة في الذقن. عينان واسعتان. وجه نحيل. أنف أقنى. قد لا تعرف ما الذي يشبه الآخر في وجه أحدنا، تحديداً، لكن فيهما طباقاً ما.

ألتفت إلى حركة خافتة، يساراً، وأنا جالس إلى البار، فأراها تتقدم في هدوء. تجلس من دون أن تقول شيئاً. أنظر إلى زجاجتي الملأى، مومئاً للنادل، فيأتيها بواحدة. عيناها تتفرَّساناني من غير أن أراها. أحس النظرة تنزلق من صدغي حتى ذقني. لا ألتفت. يدها تمتد في هدوء إلى يدي، كأنما تقدم اعتذاراً لا موجب له. من منا عليه أن يعتذر إلى الآخر؟ فَلْتعتذرِ الحياةُ.

قالت في صوت خافت، بعد دقائق صامته: «أنت تقتلني». أحسُّ أن لا داعي لهذه المُجافاة الخرقاء التي أتصنَّعها الآن، لكنني أريد أن ألوم أحداً. ألومها؟ لا. ألوم نفسي؟ لا. مرارةٌ غامضةٌ. وعتبٌ أشدُّ غموضاً على أُفق لا يُرى.

أقطع الطريق على جملة من الأسئلة قد تبادرني بها، نصف صارخ: «ما الذي يعجبُك فيَّ؟ ها؟». ترد مبتسمة: «أنت تتصيَّد السمك». أتصيَّد السمك؟ «ماذا تعنين بأني أتصيَّد السمكَ؟» أسألها في فضول. ترد: «يعني أنك تبحث عن كلمات إعجاب». «لا. صدقاً لا أريد ذلك، بل أريد جواباً صريحاً»، فترد مبتسمة أيضاً: «تعجبني مشيتك. إنها جذابة». مشيتي؟. إنها تحسن تبديد شيء لم يعرفه كلانا: غمٌ ثقيل يصعد من تاريخ ثقيل. ضربات في الروح، عميقاً، تهتز منها أيدينا الممسكة بزجاجات الجِعَة.. و«ج» لم يعد.

تعالي. تعال أيها الليل: تقضمني وأقضمها. عذبٌ أن ترى نفسك شهيةً، إلى هذا الحد، في عَيْنَيْ فتاة، بل تغسلك العذوبة فتتشظّى بهاءً. غير أن النشوة تعيد إلى جسدينا حدودهما، فيرجعان متعانقين فقط، هشَّيْن أمام عصف العقل بأسئلته الغبية، وأجوبته الأكثر غباءً. تهمس: «خذني معك إذا رحلت. سألحق بك مهما كان جوابك. لديَّ خمسة آلاف دولار عند أقربائي». سأفعل... لدي... خذني...

«أجمعْ أقفالك كلها أيها البحر، فهذه ساعةُ الزَّبدِ الهاربِ من زنازينه»

«اهدئي فتاتي» أقول لها. «لدينا موتٌ كثير قبل أن نخرج من بيروت»... و«ج» لم يعد. الجيران يسألونني عنه. بعض أصدقائه في العمارة يسألونني عنه. يحضر والده. فجأة. ويسألني عنه. أكذب عليهم جميعاً: «رأيته البارحة. رأيته اليوم... إنه مشغول بتتبع الأخبار على الجبهات من أجل الصحيفة الفلانية». لكنني أزداد ارتباكاً كل يوم، فأتلعثم.

مضى أسبوع على الهجوم الإسرائيلي على المتحف، قبل أن يفاجئني «ج» داخلاً ذات ليلة. «ألمْ تستشهد أيها الحمار؟» بادرته بعتب مشفوع بالودِّ. «لا. ليس بعد» ردّ ضاحكاً. كان في حال يرثى لها من الاتساخ. «كنت في حي السلَّم طوال الوقت» بادرني قبل أن أسأله، وأضاف: «انتقلت من محور سباق الخيل بيوم واحد قبل الهجوم»، ثم خلع جعبته الصدرية، وهم بالخروج من الباب مسرعاً، فسألته: «إلى أين؟»، رد: «سأجلب بعض البيرة لنحتفل». «نحتفل بماذا»؟ سألته ثانية: فأجاب: «بعودتي».

الهدنة تنهار. كلهم مع إسرائيل، ومن حق إسرائيل أن تبرِّرَ انهيار الهدنات: بعض الشاحنات العسكرية الإسرائيلية اقتربت من طريق صيدا القديم، فأطلق المحاربون عليها قذائف ب 7، فقُتِلَ جنودٌ، وجُرِحَ آخرون. مجابهات القناصة، في محيط المطار، أوقعت إصاباتٍ في صفوفهم أيضاً. تحديات طويلة حول كُلِّية العلوم، في «الشويفات»... الخ. أسباب معلنة، أما الخفية ـ العلنية فهي هي: تصفية بندقية، وإبادة شعب. جُنَّ شارون. جُنَّ «يهوه» المدرَّع بصفيح أمريكي، فأقفلَ سماءَ بيروت: ثماني ساعات متواصلة من الجبروت المضحك، والرعب المضحك. طائرات تأتي، وأُخريات تمضي، والمعنى يشق الغلالة، المعنى الأعمى كخُلْد يدور فوق مائدة الأرض الحاضرة: الموقع العسكري والعمارة المدنية يتساويان. مستشفيات انهارت، فنُقِلَ ما تبقَّى من جرحاها إلى أخريات لم تتمكن من استيعابهم. المرافق العامة تُدكُّ دكّاً، والوقتُ مُجْفَلٌ كحمار.

لا حركة إلاَّ لسيارات الإسعاف، كأنما تنقل الكرة الأرضية، برمَّتها، إلى مكان آخر، الأكباش الخضراء، أكباش سهولٍ خفية، تهز قرونها في الدخان الذي يعلو الأبنية، والأشياء تتمايل مثل سطح سفينة المنفى. فَلْيَعْلُ صوتٌ هذا الصوتَ؛ فَلْيَعْلُ هذا السَّبَي بوقُ نجدةٍ لن نراها.

«هاتِ، أيها النادل، ما يكفي مائة قرنٍ من شرابك»

كنت و«ابنتي»، ذلك النهار، في قبو الفندق الذي يقدم الجعة الباردة، حيث المطعم، لكن ما من طعام فيه. لا أعرف من جاءنا بلحم معلَّب، فأكلناه ممتزجاً بالدويّ. ما من مجال للخروج، إذاً. «هاتِ، أيها النادل، ما يكفي من الشراب لأشباحنا».

كنتُ في البيت أول الغارات. حملتُ الناظور العسكري إلى الشرفة، وتتبَّعت الطيور النشوى من الصمت العربي. القصف على كورنيش البحر، يمين «المنارة» وشمالها. هذا ما أراه، غير أن ما أسمعه يشير إلى قصف على أماكن أخرى، بل على كل مكان. خرجت من البيت واتجهت إلى مطعم الفندق، فأنا أعرف أن «ابنتي» ستكون هناك. وها نحن معاً، نقهقه كلما ارتجت العمارة. مرحى، لقد بدأت من جديد. نريد الأمور أن تسترسل ليكون خيارنا البقاء. الهدنات قاتلة. الهدنات تتيح للصَّلف الإسرائيلي شروطاً جديدة مذلة. فليدخلوا، بالله، فليدخلوا.

«هذه تسع قذائف ب7» يقول لي عصام. «وهذه هي البندقية المُعَدَّلة، وست قذائف أنيرغا»، يضيف. لا بأس. ثمت مدقَّات أيضاً، ولُغمان أرضيان. الذخيرة كفاية. لن يجد عصام بجنونه متهوِّراً أكثر مني. «سيُخَلُّون الموقعَ كما ترى» يقولها بعينيه العصبيتين، فأرد: «لا يهم. سأطلق القذائف التسع حتى لو نفر الدم من إحليلي».

في هدنات الأيام الأخيرة تناقص المحاربون في الموقع، بقي اثنان فقط. الأحاديث على الخروج بَلْبَلَتْنا كثيراً. شروخ صغيرة تضرب الحماسة الطاغية للقتال. أصوات محاربين تعالت: «فَلْتَقُلْ لنا القيادة قرارها واضحاً». ولأن الأمور لم تكن واضحة لأحد، فقد بدأ العديد من المحاربين يتجهون إلى هنا، أو هناك، في الهدنات، بحثاً عن جواب.

إسرائيل لا تريد خروجنا أيضاً، فهو سيحفظ لنا، في الأقل، كبرياء السلاح الذي سنُقلِهُ معنا، لكنها لا تستطيع الدخول إلى

بيروت، لا رفقاً بالمدنيين (صرَّحتْ طائراتهم كم ترفَّقوا بالمدنيين) كما تدَّعي، بل خوفٌ من الزلزال، وقد تذوَّقوا بعضَه على محور المتحف. إذاً عُصابٌ هذا؛ امتدادٌ لدونيَّة الخَصيّ هذا. لو حاولوا تقدماً لنسي المحاربون أسئلتهم، وكمنوا للموت، لكن موتى التاريخ لا يتقدمون إلى التيه الذي ينتظرهم، ثانيةً، بل يروِّعون المدينة بحديدٍ قدريٍّ؛ بحديدٍ تنافست فيه عقول المُتْرَفين كعقابٍ للعُراة الجَسُوْرِيْنَ.

يا لَذُلٍّ يهوهَ الأخير. أين منشوراته: «استسلموا أيها المحاربون، سيترأَّف جيش الموتى بكم... أخلوا المدينة أيها المدنيون، لسنا مسؤولين، بعد الإنذار عنكم.. الخ»؟. شهامة التائه، من بوابة سيناء حتى الجحيم، تقطر من ورق مطبوع في شرقي بيروت. موسى... موسى، اكسرْ ألواحك الآن، «**وأنتَ، أيها النادل، هاتِ من شرابك ما يكفي ابنتي ويكفيني**».

بعد ثماني ساعات أُعلنت الهدنة الأخيرة. ثمانية قرون من العواء الإسرائيلي أمام سور الدم. ثمانية آلاف سنة تربط التاريخ، بعضه إلى بعض، كسيور الحذاء العسكري. رقم الشيطان «8». ثمانية. ثمانية. آخر ثمانية في الذاكرة. آخر غضبٍ مُنْجَزٍ كاملٍ ككمالِ إلهةٍ، سيورِّثُهُ المَنيُّ للفرجِ الطاهرِ كالأبدية.

اسمعوني. اسمعوني.

«استمعي ابنتي»، ترفع عينيها متسائلة: «ها؟». استرسلُ: «باتَ الرحيل أمراً واقعاً الآن. لم يتحدد مكان النفي بعد، لكن الأمور في طريقها إلى الوضوح. اخرجي من بيروت قبلي لأطمئن. اذكريني قليلاً، وانسي ما تبقّى». تنفجر فجأة. كنتُ أظن أنها تترقب كلاماً

كهذا بعد كل ما جرى. كنت أظن الأمر بدهية مثل دمعٍ سيترقرقُ في العينين وداعاً. تنفجر فجأة، أنثى غضبانة. جمعٌ هائجٌ يطأُ الأكاليلَ التي وضعها «العربيون» على نعشكَ وأنت حيٌ. «قاتلٌ. قاتلٌ» صرختْ ملءَ فمها، فذهلتُ. أمسكتْ بجُمْعِ قميصها، في الغرفة، وشقَّتْهُ على أزراره. صدّر طفوليٌ. ثديان صغيران كدرهمَين معدنيَّيْن. هي، لذلك، لا تريدي حَمَّالةً. كم كنتُ أغيظها سائلاً: «أين ثدياكِ يا صبيُ»، وأقبِّلهما فتهدأ.

ما دهاها؟ تضرب الطاولة بقدمها فترتطم بالحائط. تفتح حقيبتها وترميني بثيابها العسكرية: «خُذْ أيها الهارب». آه، أأنا من أشعل الحرب وأطفأها؟ فليأخذْ غضبُها مداه.

تدور على نفسها في الغرفة الضيقة: «كلابٌ»، لا أعرف من تقصد. «شياطين» لا أعرف من تقصد. «سأعيش حتى أضع حذاء، بدل الورد، على قبورهم». تنقبض نفسي. كلمة «سأعيش» ترفرف كالمراوح على رئتي. «ابنتي»، قلبي، مجرتي المتلألئة في النخاع. حبيبةَ الحبيبات، امرأتي ويأسي، ذهبي، بابي على الحرب، شُبَّاكي على العرس، شتلةَ الذرة، فراءَ الفراء، جسارتي كلها، آه، لا تقولي هذا. أبٌ كوكبيٌ أنا، لا تقولي هذا.

«تدثَّرْ بي أيها البحر. لأهدابي حدودكَ، ولسلاحي طمأنينةُ السحاب».

اسمعوني. اسمعوني.

«استمعي ابنتي». لن تسمعني قط. ذاهلة، مُرَّة كفقْمة قُتِلَ وليْدُها .! اشرافات على الخاتمة: يا لَلْيقين المُرْبِك.

تجثو، بعد قليل، أمامي، وأنا جالس على الكرسي، واضعة يديها على فخذي، ناظرة إلى وجهي نظرة انكسار. سبيٌ هذا. لا بد من فَقْد، أو طريق إلى الفَقْد. «كوني قوية يا سيرسيه» أمازحها، فلا ترد. المزاح ثقيل الآن. باهتٌ وبليدٌ. كلانا مطعونان. «فلنجعل ما تبقّى جميلاً يا ذهبي» أقول لها. تحاول أن تبتسم فلا تستطيع. تشهق وترتمي عليّ. سنة من البكاء تبلل قميصي. ترفع رأسها، بعد ذلك، متمتمة: «فلنجعل ما تبقى جميلاً يا حمار».

الخمسة الهادئون، الذين طوقوا النهارَ، يقتربون ثانيةً

مشتعلةً لفافاتُهم، مُمْتَنون لمدىً يجعل خطاهم واثقةً أكثرَ؛

مُمْتُنونَ للغضب الذي يجوِّفُ المكانَ كالقبَّعة.

الخمسة الهادئون يجلسون على حافة اليابسة، ويرسمون المياهَ وأقدارَها.

يا للمديح الذي سأمتدح به نفسي: سقف الغرفة مغلقٌ على فضاء الموت، وجسدان يومضان كنجمتين لا يراهما أحد. جسد يعاقبُ جسداً على استسلامه. خَفْقٌ كالفضيحة. غزوٌ وسبيٌ، والأشداء تُدلي بشهادتها. «دعني دعني أيها المُبارح الغريب. سأبقى». احتضنيني، احتضنيني، سأتقطَّرُ شارعاً شارعاً، زقاقاً زقاقاً، طبقةً طبقةً، شقةً شقةً، بهواً بهواً، غرفةً غرفةً، شرفة شرفة، كتاباً كتاباً، وأشياءَ تستعصي على المنفى.

«ما بك أيها الحديد؟». السرير يئن، لا من حركتنا، بل من ذاته. الأنين يتواصل فنصغي: أنين الحديد يدلي بشهادته كالأشداء الحية، أيضاً. «**هات، أيها النادل، من شرابك ما يكفي البحر**»

واقفون نحن. تهيُؤٌ مشدودٌ كالخذلان، والباخرة تلقي بالهُلْبَة في المياه. بابٌ صفيحي ثخين يضرب حافة المرسى، وعَسْكَرٌ على الجانبين: هذا ميناء «لارنكا».

حين صعدنا السفينة، في ميناء بيروت، أُمرْنا بوضع أسلحتنا في قاعها، وحين وصلنا لارنكا سألنا عن أسلحتنا فقيل: «ستمضون إلى المطار، وتصلكم الأسلحة، في شاحنات، هناك». موجعٌ هذا. الفطرة أن تمضي بهراوتك إلى نهاية العالم: كهوفٌ مديدةٌ، وصيدٌ مُحْتَكَرٌ. سهوبٌ للأقوى، وينابيع يَردُها المحظوظون: «أبي، أبي، مُتَّ ولم تَرني مخفوراً بحذر العالم هذا. مُتَّ، أنت الأكثر اتساعاً من ميناء ولم ترني في ميناء، قلّ لعتاليك، ولحصّادي قمحك، وقراك التي كانت، ومتاخمي تخومك، أن ينظروا: لا مملكة لي، لكنني شديدٌ في المنفى بحذر الذين يتوجَّسون جسارتي في المنفى. تليقُ بي أبي، وأليقُ بكَ: اخترتُ الضربةَ الأشدَّ كما اخْتَرتَها».

«هاتِ لشعبي المنفيِّ شيئاً آخرَ، غيرَ هذا الشرابِ، أيها النادل»

ابنتي - امرأتي توقظني في الصباح: «اشتر لنفسك حقائب الرحيل». «لا يهم» أقول «سأشتريها غداً، وليكن اليوم لنا». أوه، كم هربت منها هذين الشهرين، وها مدينة تهرب مني الآن. أي شِبَاكٍ لي بعدُ؟. ذهاب وإياب بين البيت والمطعم. لا وقت لدينا إلاَّ للنهب المبلل بعرق الصيف على الجسدين، لكن الخيبة تكبر بعد كل حصاد من هذا. مشدوهان حنيناً، بل مفجوعان. يتأمل أحدنا الآخر كأنه لم يره من قبل. نُلملم التفاصيل التي تكفي ذاكرة جيل: «هذه شامة كرأس الدبوس تحت العين اليسرى. هذا أثر خدش قرب الشفة

السفلى. خطوط اليد.. تجاعيد الركبة. عدد الشعرات في الحاجبين. انسياب الرقبة وثناياها. شكل الأظافر، واستطالات أصابع القدم. فقرات الظهر، والنمش، أو الزؤان، على الكتفين». تنقيبٌ للحفْظ؛ لهوُ أطفالٍ يضلِّل تاريخَ الحكمة كلَّه.

نُنَقِّب وننسى أين وصلنا، نَعُدَّ، ونعيدُ العَدَّ. نرهقُ القُبَل بالقبل حتى الأعياء. قدومٌ جارف يشبه الفرار. الفرار. الفرار.

مَرَّةً رأيت قسماً من «المدينة الرياضية» ينهار. ضربتها الطائرة، وحين ولَّتْ خرجنا من المَكْمَن، فرأيت قسماً ينهار، كأنما تمالك على نفسه، في الضربة، ثم انهار بعدها بدقائق. مرة رأيت طابقاً يتفحم في إحدى عمارات «الرملة البيضاء»، المواجهة لامتداد شارع «الكولا» جنوباً، ثم ينحني ببطء، على نفسه. مرة رأيت شبح رجل يسقط من الزاوية الشرقية من «الملعب البلدي»، بعد سقوط قذيفة، ثم ينهض راكضاً، ثم يسقط في هدوء. مرة رأيت حمامة شاردة، مسرعة في جنون، ترتطم بجدار مبنى، وتسقط على الشرفة. مرة سقطت قذيفة على شرفة تطل على موقعنا، فتهاوى ناطور العمارة، وسطنا، من الذعر. مرة كنت أعبر «كورنيش المزرعة»، مشياً، فتطايرت أشلاء سيارة واقفة على مبعدة. كانت الإصابة مباشرة على سطحها. مرة رأيت سيارة إسعاف ترتطم بزاوية مقهى «أم نبيل» فيتدلى يد السائق من الباب، ويخرج اثنان، من المؤخرة، دائخين، ثم يركعان وسط الشارع. مرة حاولت سرقة بطارية من إحدى السيارات المصابة قرب مستودع ورق محترق، من أجل تشغيل التلفزيون في بيت «ج»، فانهار عليَّ جزء من الحائط المتداعي، لكنه استقر على سطح السيارة، فلم

يكمل هبوطه ليسحقني، ولم أكملْ، بدوري، السرقةَ. مرة أطلقنا النار، أربعة معاً، على «بيضة» من محتويات القنابل العنقودية، فما أصبناها، فأومأ إلينا «بهلول» مكتب إحدى الجبهات بالتوقف، ثم مشي فحملها، ومن ثم رماها داخل سور الجامعة فتشظَّت. (كان بهلولاً خَدُوماً، قضى الحرب، كلها، في قبو قرب كلية الهندسة). مرة... مرة شممت اللهاث الأكبر للأساسات، ورأيت الدويَّ المديدَ لإجفالة التاريخ. بعد هذا أنْقَضَضْنا، نحن الكَوْكَبةَ المحزونةَ، على الألغام التي زرعناها بأيدينا، فأشبعناها نَسْفاً، من بعيد، بطلقاتنا، حين باتت الهدنة الأخيرةُ هدنةً أخيرةً.

نزلنا في طوابير من الباخرة. انقسمت الطوابير إلى مجموعات. كانت شاحنات عسكرية تنتظرنا على أرض ميناء لارنكا. لم يكلِّمْنا أحدٌ. ولم نكلِّمْ أحداً، صعدناها في هدوء خاشع: للمنفى هيبة الخراب. تمتمنا: السلاح، السلاح. فرأينا جنوداً قبارصة ينقلونه، جُملةً، من قاع السفينة إلى شاحنات أخرى. بضعُ أيد ارتفعت، في الطريق، تلوح لنا، راسمة علامة النصر. وفي إحدى الشرفات ارتفعت أعلام فلسطينية. إلهي، فلتتبارك هذه الشرفة الوحيدة.

لم تكن الطريق طويلة إلى المطار، حيث ربضتْ مركبات الحديد الطائرة، لتُقلَّنا إلى الحقيقة، في الجهة الأخرى من سياج الغيوم.

«اسمعني» تقول «ابنتي»، «سألحق بك مهما كلفني الأمر. لن أفقدك بعد أن وجدتك». أنظر إليها في إشفاق: «كنت نصيبي من الحرب، وهذا يكفي. عشتُها جَسُوراً بطمأنينة من يملك باكْيَنَ عليه، أما الآتي فحسابٌ شخصيٌ». لن أقول لها هذا الكلام. لن أعيش

مرارتين أخريين: المنفى، وارتقاب موتها. اللطعات الزرقاء الداكنة تتماوج أمام عيني كأفق من الأجنحة المقصوصة التي تقطر دماً. فأيُّ قِسْمةٍ ستُجْلِسُني أمامَ فضاءِ البقيةِ: دمها؟

«بأقاصيصي سألجمُ موجَكَ حتى ينام، ولتبقَ، أيها البحر، ضَجِراً من يقظتك»

«اسمعيني ابنتي. اسمعيني أيتها الضربة المحبوكة من قَدَرٍ وحرير، سأدع لك خيار وداعي، وسأجعله سهلاً كلقائنا، لنجلسْ على أرض الغرفة، مثلما اعتدنا، ولتنظري في عيني من دون نظارتيك هاتين. سآخذ دموعك بلساني عذبةً كرائحة الكرفْس، وخذي أنت، جبيني لَثْماً كأمٍّ أنجبتني. لن يمتدَّ جسد إلى جسد ليجفلَ الوقتُ، لا، لِنَبْقَ غاضبيْنِ من برهاتٍ يمكنُ قَنْصُها، ولا نقتنصها».

«اسمعيني ابنتي، اسمعيني يا نشيد أميرٍ سكرانَ في بلاطٍ سكران، قَرِّبي شفتيك من شفتي، لكن لا تلثميهما. اقتربي مسافة زفيرٍ ولا تحتضنيني، ليبقى لنا ربحٌ لم نربحه بقرارنا، حتى لا نستنفدَ الربحَ كله: جاهلٌ من يقتنص طريدةً لا تهرب من مرماه. ثابتان نحن، مكشوفٌ أحدنا للآخر كَذُعرٍ مكشوفٍ، فعلامَ تبحثُ الشفاه؟ علامَ يبحث جسدٌ حكيمٌ في جهالةِ جسدٍ؟». هذا ما أحاور به نفسي، واقفاً على الشرفة المطلة على بضع محلات حطمها انفجار عبوة ناسفة.

آه «ابنتي»، جئت، توّاً، بحقائب عسكرية للسفر، وقد ساعدني صديق، لم يهاجر، في انتقائها.

كان مقابل بيتي، الذي عصفت الطائرات بشبابيكه وبابه، في منطقة «أبي شاكر»، جار من «المرابطون»، عنيف محارب في الحروب الصغيرة والكبيرة التي تتالت، وَدُوْدٌ مبالغ في الودِّ في الهدنات الصغيرة والكبيرة التي تتالت. وكان لديه سربُ حمامٍ يطيِّرهُ في الصباح الباكر فيغيظني، ويطيِّره في القيلولة فيغيظني. صفيرٌ، وطقطقة مرْقاع يوجِّهه إلى السماء بحبَّات برتقال صغيرة حتى يعلو السرب أكثر.

قبل أن نصبح وَدودَيْن، لم أكن أعيره انتباهاً. كان محض جار في الطرف الآخر من الشارع المقابل لشرفتي، ولم يكن يعيرني انتباهاً، بدوره، بحسب اعتقادي. اسمه خليل، ويلقبونه بـ «أبي الدراويش».

عدت، ذات ظهيرة، في العام 1978 إلى بيتي فوجدته شبه محطم: رصاص اخترق الشرفة، وبعثر النوافذ قطعة قطعة، بزجاجها وإسمنتها. كان الأمر على شيء من الريبة حين عدت، فثمت جنود من «الكفاح المسلح» أمام العمارة، وثمت محاربون «مرابطون» في الشارع. قلت الأمر إشكالٌ صغيرٌ من إشكالات المنطقة الغربية من بيروت، لكن غُرَفَ البيت أنبأتني بشيء آخر. خرجت إلى الشرفة صائحاً: «من أطلق النار؟»، وكان «أبو الدراويش» جالساً أسفلَ، على ناصية الشارع، ينظر إليّ مبتسماً، فأثارني. أخرجت بندقيتي من خزانة الثياب، ووضعت الجعبة على خاصرتي، ثم نزلت إلى الشارع: «أيُّ كلبٍ أطلق النار على بيتي؟».

تدافع رجال «الكفاح المسلح» وهم يرون البندقية المُلَقَّمة في يدي. أحاطوا بي قائلين: «نحن نتدبَّر الأمر. ثمت سوء تفاهم، وسينجلي».

كان سوء تفاهم حقاً، غير أنه قد يطول الأبرياء: أحد «المرابطون» أطلق النار على بيوتنا ثأراً من شخص في الحركة التي

ننتمي إليها، لكن هذا «الشخص» لم يكن في العمارة، آنذاك. طُوِّقَ الأمرُ في سرعة، فلم يكن من ضحايا غير نوافذنا.

أشرت إلى «أبي الدراويش» منفعلاً: «أنت أطلقت النار. ستعيد شبابيكي كما كانت». فظل مبتسماً. شدني رجال «الكفاح المسلح»، وانتهى الأمر عند هذا الحد، ثم سُوِّيَ نهائياً.

بعد يومين رأيت «أبا الدراويش» من جديد. كنت هادئاً فاقتربت منه، فمد يده مصافحاً. «أأنت من أطلق النار على شرفتي؟»، سألته وأنا أصافح اليد الممدودة. رد: «لا. والله». «من كان؟» سألته مبتسماً، رد: «لا أعرف. والله».

مذ ذاك بات جاراً ودوداً، حلو المعشر على بساطته، التي تقارب السذاجة. أذكر «أبا الدراويش» في برهتي الآن، لأنني كنت عائداً، في الهدنة الأخيرة، إلى بيتي في «أبي شاكر» فوجدته متمدداً قرب باب المصعد، في بهو العمارة، معتمراً خوذته، ومرتدياً ثياب الحرب كأكمل ما تكون. بادرني، قبل أن يرد السلام: «ما مصيرنا؟».

كم أيقظني بسؤاله البسيط من سبات الحرب. ما مصيره، حقاً؟ لست أنا من يدبِّر المصائر. المكان يدبِّر المصير بذاته. شعب المكان جرَّ الرعب، كعربة، إلى أقصاها. اختلط بنا، واختلطنا به، عِرْقاً عِرْقاً، نَفَساً نَفَساً، وحبَّة عَرَقٍ بعد حبَّة عَرَقٍ. ليس الأمر في يدي لأجيب «أبا الدراويش». «ستبقى وحدك، كما كنتَ وحدك، ستكونُ الأشدَّ كما كنتَ الأشدَّ. ويوم قصدتَ أن تحمينا بجدران بيتكَ تدخَّلت الطائراتُ. لن ندعهم يدكّونه لكَ جداراً جداراً أبا الدراويش، سنخرج، فخذْ حذرك. هذا ما أستطيع الهمس به إليكَ».

آه، أيقظني بسؤاله البسيط من سبات الحرب، فرفعت كتفي كطفل لم يفهم السؤال الكبير. أغمضت عيني ودرت نصف دورة: أأخرج من العمارة، أم أصعد الدَّرَجَ إلى شقَّتي؟. مرارة المرارات هذه. بلاغة الجَسُوْر التي تتساقط أمام الخدعة الكبرى لتاريخ عربيٍ مخادعٍ سيكتبه المرتزقون، كعادة كتابة التاريخ.

«بحرُ نشيديَ أنتَ أيها البحر؛ بحرُ نَسْلي المتهيِّئ للخروج رافعاً درعَهُ إلى أبد الآبدين.

لا تلتقطْ سيفي، لا تلتقطني في نزولي إلى الأعماق: أيد أخرى ستجعلك رقيقاً مثلي، شفيفاً يعكسُ اللألأةَ الحلوةَ للسيوفِ والزَّرد»

«ابنتي» ستغادر بيروت. أقنعتها بذلك، على أن تلحق بي إلى المنفى، فيما بعد. كانت حماستها تتدفق من الكلام في صخب، وهي ترتِّب المستقبل بمشطٍ إلهيٍّ. كدتُ أنجرف معها، بعض الأحيان، في هندسة الوقتِ وتنضيدِ المُقْبلِ.

اللعبةُ ساحرةً، والحاضرُ الذي يتهيأ للخروج من الباب يجعلنا مستعجلين في قول كل شيء، دفعةً واحدة. هنيئاً للذهول: مضى كلٌ منا إلى سريره، تلك الليلة، مقتنعاً أنْ ستكون الأرضُ على ما يرام.

الذهول، وحده، على ما يرام «ابنتي». الذهول الذهول.

مررت في اليوم الثاني على الفندق فأخبروني أنها غادرت في الخامسة صباحاً، إلى قبرص، وأعطوني قصاصة ورق ملآى بهمس كونيٍّ، ومختومة بالقدر: «لن تهرب، أنا وراءك، حبيبي».

... ورائي مدينة تعجُّ، في الأيام الأخيرة من استضافتنا، بالمحاربين الذين يتبضعون للرحيل. بقي قليلون في المواقع، رأيناهم في مواجهة الإسرائيليين، على مبعدة أمتار قليلة، واقفين يحدقون في غضب. تقرر كل شيء، والهدنة هي هدنة الخاتمة. عصام، وحده، ينكبُّ، في سذاجة، على تمديد الحرب: يفخِّخُ المصابيح الكهربائية، يفخِّخ مقابض الأبواب والأقفال. يفخِّخ البنادق بوضع طلقات في مستودع غاز البنادق: «إذا أخذوها سيحاولون، حتماً، التأكد من أنها غير مُلَقَّمة. سيسحبون الأقسام فتنفجر في أيديهم».

على أرض مطار لارنكا استلمنا أسلحتنا من جديد، بشكل عشوائي: كلّ يحمل بندقية غيره. ما همَّ، لن يستعرضنا أحد، في المنفى، سيأخذونها بقايا سبيٍّ، فما لم تأخذه الحرب سيأخذه المحتفلون بنا على مضضٍ، بعد ما أعَدْنَا الحروبَ العربية، كلها، إلى أصلها: مسرحيات بإخراج غير موهوب؛ وأعَدْنا للنفط العربيِّ، من الفرات إلى خليج سَرْت، صورته: شراء غير الموهوبين. ما همَّ، ستكون لعنةُ دمٍ كبيرةٌ هذه. سيكون سبيٌّ كبير مديد، من عاصمة إلى عاصمة، ومن نخلة إلى نخلة.

«انتحرتْ» قال لي المحارب. «أحبَّتني وأحببتها، لكنها انتحرتْ في الحرب»، أضاف. جلس أمامي، في هدوء، على إسفلت المطار. صحَّح من وَضْعِ نظارته، وقال: «انتحرتْ». لم أكن أعرفه، ولم يكن يعرفني، لا يريد أن يضيف المنفى ثقلاً إلى ثقل الحكاية: «كانت مذهلة في جمالها، ولها أخوان يتناوبان على اغتصابها يومياً. يدخل أحدهما فيجرها إلى حجرة النوم جراً، على مرآة من أمه، وأخته الثانية،

وكانا، إذا عادا سكرانين، يتخاصمان على من يكون الأول في نَيْلها. لكن الأمر لم يقف عند هذا الحد، فقد قرّر أحدهما أن يستأثر بها نهائياً، فأخذ مسدسه وأطلق النار على شقيقه. لم تحتمل الفتاة هذا كله، فانتحرت بطلق ناري».

«أوه» تمتمتُ. «أكانتْ تخبركَ بهذا، وأنت تحبها؟»، ردّ: «نعم. إلى مَنْ تلجأُ لتخبرَهُ؟ الشرطة؟ الجيران؟. لا. الأمر فضيحة كبيرة، لذلك آثرت السكوتَ، وأخبرتني وحدي». «ألا تزال تحبها؟» سألتُه: فردَّ: «نعم. لا يمكن نسيانها في سهولة». حكاية كالكابوس تصحبك إلى المنفى، أيضاً. شخص يفتح أعماقه كأنْ ما منْ سرٍّ بعد الآن. حقاً، ما من سرٍّ بعد الآن. ورقٌ.... ورقٌ كبقايا الآلهة. ورقٌ كالقصاصة التي تركتها «ابنتي» لي. حصادٌ مُضْجِرٌ في تاريخ مُضْجِرٍ.

الخمسة الهادئون ينهضون،

نافضيْنَ عن معاطفهم غبارَ البحر، معيديْنَ أقلامهم إلى مكانها، وورقَهم إلى مكانه.

لفافاتُهم لما تزلْ مشتعلةً، ولما تزلْ عيونُهم نصفُ مُغْمَضةٍ على حنين شفيف.

الخمسةُ الهادئون يتَّجهون إلى المياهِ ليلتقطوا أقدارَها.

وداعُ الوداعات: القافلة الأولى تغادر بيروت وسط هرج إمبراطوري. كانت لحظة يقظة تلك. العمارات تدافعت كالناس، وكادت الطرق أن تذوب فلا يرحل الراحلون. عيون لا متَّسع للهواء بينها، وأيدٍ تتماوج كورق الغابة.

كل بيروت اختزلت نفسها إلى شارع واحد، والحناجر لم تكن لتستوفي نشيدها، وعويلها، فاستجارت بدويٍّ الأسلحة من كل نوع. أَرُزٌّ يهطل من الشرفات. مديحٌ مضفور بالورد يهطل من الشرفات. المكان مرآة واحدة، والعاصفة تتزيَّن: يا لَلمجدِ المُرَبكِ حتى البكاء.

الذين ينتظرون دورهم للرحيل أسعد بالاً. ستتاح لهم أيام أخرى لوداع مدينة المجد الأبدي. وأنا منهم. سأنعم النظر في شوارعها الآن. لم أُنعم النظر إحدى عشرة سنة، لكنني سأختزل كل ما مضى، وما سيأتي. شابَ ثلثُ شَعْري فيكِ يا بيروت. أحببتُ، للمرة الأولى، حبي الأكبر، فيك يا بيروت. أعلنت حروبي الصغيرة فيك يا بيروت. تكسَّرت، والتأمتُ فيك يا بيروت. تُرَّهاتي، وجنوني، وحكمتي، بعضٌ من لهاثك يا بيروت. غضبتُ، ورضيتُ، وأخطأتُ، وأصبتُ، وقاطعتُ، وتواصلتُ، فيك يا بيروت.

«سآخذك معي بيروت»، أقول هذا لنفسي، فيطمئن بالي قليلاً، وأنا على الباب القرمزي إلى المنفى.

لكزتني «ابنتي» محتدَّةً: «ألن تتوقف؟». كنت قد وضعت شريطاً موسيقياً في آلة التسجيل، وبدأت أدندن اللحن. جلستُ على حافة السرير فجلستْ هي على الأرض، متكئة بظهرها على صدري. طوَّقتها ورحتُ أدندن. قالتْ: «دعني أستمع»، فلم أتوقف. لكزتني فلم أتوقف. استدارت إلي وعضَّت فخذي.

آه «ابنتي» عرفتُ هذه المقطوعة في أيامي الأولى في بيروت. كنت في العشرين آنذاك. اصطحبني صديق إلى بيته، جنوبي شارع الحمراء الشهير. سقاني الكثير من الشراب، ولم أكن محترفَ شراب، ثم ناولني لفافة جعلت أعماقي نهباً لنشوة غريبة. كانت هذه

المقطوعة الموسيقية تشهد الهبوب الخفيف لي في ليلتي تلك. وحين خرجت من بيته إلى مصابيح الشارع تهتُ، مدى ثلاث ساعات، قبل أن أصل إلى ساحة البرج مشياً، لأستقل سيارة أجرة إلى بيتي في «برج حمود». كنت نشوان فلم أنتبه إلى ضياعي، ومذهلة كانت الطرقات التي عبرتها في لحظاتي تلك: سهول قمح على الجانبين، تحت العمارات العالية، مباشرة، وثَمَّتَ دُمى ـ دُمى حقيقية كالتي يعبث بها الأطفال ـ تطلُ من بين السنابل، مومئة إيماءات مغرية فأتبعها، وحين أتبعها تختفي ضاحكة، فأنظر إلى الجهة الأخرى من الشارع فأراها، فأتبعها من جديد.

لم أنس الأمر. بعد ذلك، قط. أكان ما رأيت هلوسةً من أثر لفافة؟ لا. حين سمعت المقطوعة، تلك، تهيأ لي المشهد برمَّته، لكنه لم يبارحني إذ خرجت إلى الشارع. ظلَّ على حاله، حيّاً، كأنما كان ينتظرني منذ مائة عام.

آه «ابنتي»، كلما سمعت هذه المقطوعة عدتُ إلى نفسي التي تركتها منذ مائة عام، هناك، في أرضٍ ترفع مِذْرَاتها تحيةً لي.

كيف أشرح لابنتي ذلك؟ كيف أشرح لنفسي؟ فَلأسكتْ، لكن سآخذكِ معي بيروت، ليطمئنِ، كلانا، على حلمه، وحليفه في العويل.

تبتسم «ابنتي» قائلة: «آلمتك العضَّةُ». لا أردُ. أضع فمي على كتفها، وأعضُها بدوري.

«الخمسة الهادئون ينثرون عويلي على المياه وأقدارها. الخمسة الهادئوون والبحر يلتقط متاعي كأمينٍ على المنفى، ومفاتيح المنفى»

انتظرْ يا بيتي، انتظرْ. لا تُغلقْ بابك للمرة الأخيرة دوني. بسيطاً كنتَ، بسيطةً كانت الأدراج المفضية إليكَ. لم يمرَّ قصف، في الأعوام السبعة الأخيرة، من غير أن ينالك رذاذ منه، اعتدتُ ذلك، واعتدتَهُ أنتَ.

ورقةٌ بيتي، ينفذُ الحبر، من شدَّة رقَّتها، إلى سطحها الآخر، فيتبقَّع الكلام الذي سأكتبه، لذلك أكتفي بحنيني إليه، بحنيني الأخرس كبوابته الحديدية، لكنني سأسترسل في استذكار شارعه الخالي، أبداً، أثناء الحرب، حيث رفيف الموت يموِّج الهواءَ فتبترِدُ الروح.

لم يكن من أحد هناك غير «أبي هاشم»، القائد الذي لم يرسل القَدَرُ إليه بجنود، فجنَّد أبناءَه الثلاثة، واستولى على إمبراطورية المائتي متر الخالية، و«أبي فتحي» صاحب مطعم الهمبرغر، الذي ينتظر الجوعى الشاردين، فيتعفن الطعام من الانتظار.

شجر متحطم على طول الشارع. ركام ليس بكثير، وزجاج كثير. أسلاك كهرباء متدلية كبقايا مهرجان. بقاليات تخرج من تحت أبوابها الصفيحية زوابعُ ذباب، وتدخل زوابع ذباب.

ليس نموذجياً، هذا الشارع، في موته، لكنه مدخل إلى الشوارع النموذجية في موتها؛ النموذجية في أنقاضها كصورةٍ شخصيَّةٍ للهَوْل.

كان آخر عهدي بالمبيت في البيت حين سمعت أصوات انفجارات غريبة، بعد بدء الحرب بخمسة عشر يوماً على التقريب. لم يكن من كهرباء، أو ماء لدي. حين قصفت الطائرات «المدينة الرياضية»، في الخامس من حزيران، انقطع عن شارعنا كل شيء.

كنت معتاداً على القصف. منذ العام 1975 اعتدنا على القصف العشوائي. وكنت، حين يشتدُ، أفرد فراشي في الممر الضيق الذي لا يحمي، وأنام. لكن، في تلك الليلة، اشتممت رائحة شيء غريب. القذائف التي تسقط تنفجر على دفعتين. لا عهد لنا بذلك. القذيفة تنفجر مرة واحدة، لا مرتين.

لا نخاف القذائف. نخاف الطائرات، والطائرات لا تأتي في الليل، لذلك كنا نرجع إلى بيوتنا، من المواقع، لننام. غير أن هذه القذائف شيء آخر: دوي مروِّع يعقبه دوي خفيف، وانتثار مسموع شظايا في الهواء.

عرفت، في اليوم الثاني، أنها قذائف عنقودية، لكنني واصلت نومي، في البيت، أياماً أخرى، برغم الخوف من سلاح جديد تصل أخباره إلى مداركي بالكثير من التهويل، كعادة الحديث عن كل جديد، ثم أقلعتُ عن النوم في البيت، نهائياً، حين خرقت الطائراتُ عادتها النهارية، فباتت تكرُ ليلاً، أيضاً، تحت المظلة المذهلة من قنابل التنوير.

كَرَّتْ سُبَّحة الأسلحة: عرفنا القذائف العنقودية أولاً، والفوسفورية الحارقة ثانياً، وقنابل التنوير التي تنفجر على الأسطح ثالثاً، والمنشارية رابعاً، والفراغية خامساً خامساً خامساً. آه من العمارات التي تنهار، دون صخب، حين تلقي الطائرات بقنابلها الفراغية. باتت الملاجئ لعبة استخفاف. بات الاختباء في الملاجئ كاختباء طفل وراء إصبعه. ابتكار أمريكا يقدم لنا حلوى الآخرة على زجاج مهشم.

اكسر ألواحكَ موسى، وليمتْ هارون، ليبقى شعبُك أخرسَ إلى أبد الآبدين.

فراغيات إذاً: هندسة فراغية، ووقت فراغيٌ. روح فراغية وجحيم فراغيَّة، أمم فراغية. وجسد فراغي. تاريخ فراغي. وكتب فراغية. نشيد فراغي، ودول فراغية. بحر فراغي، وسفن فراغية، مدى فراغي، وهجرات فراغية. منفى فراغي، وكينونة فراغية... فراغ الفراغ. آلهة تتجوف إلى اللانهاية كَمَقْتل طفل.

أمريكا، أمريكا، أيها التابوت المهيأ لنشيد الإنسان، استمعي... لا. فليستمع بيتي إليَّ، فأنا في عجلة من أمري أمام بوابة المنفى.

جاء دورنا للرحيل. الأوامر ألاَّ نأخذ معنا من «الممتلكات» ما يزيد عن سعة حقيبة عسكرية واحدة. ذلك يعني بضع ملابس داخلية، ومثلها من البناطيل والقمصان، لا غير. حكمة تلك: لن تكون لنا مُلْكية في أيٍّ منفى. كان علينا أن نعرف ذلك منذ الخروج الأول، لكننا سهونا قليلاً، فلتُسامحنا الأرض التي تنتظرنا وراء السياجات.

اجتمعنا قرب تمثال «أبي شهلا»، في ساحة اليونسكو. على مدى أيام ودَّعنا قوافلَ من الراحلين، وهانحن المودَّعون الآن.

كنت متربعاً على الأرض، في ثيابي العسكرية، فإذا بفتاة تجلس أمامي وقد اغرورقت عيناها بالدمع. كانت معرفتي بها سطحية، تماماً، ولا تتعدى التحية الخافتة من بعيد. نسيت حتى اسمها. هكذا، دون مقدمات، قرفصت أمامي محدقة تحت الغشاء البللوري من حزنها. قالت: «سترحلون إذاً؟ كلكم ترحلون؟». أيقظتني. كانت

موجعة كحنين موجع. لم أعد أراها. ستار من الدمع غطى صورتها، فاحتضنتني.

كنا، ذلك اليوم، كَقربٍ رقيقة ملآى، كل نسمة تفتح في جدرانها مَسيلاً، وما أكثر النِّسَم التي هَبَّت من الساحة تلك حتى الميناء. دمع يكفي لاستحمام سكان عمارة بثلاثين طبقة. زفير يكفي لتغطية التاريخ بغشاء رقيق من الغبار.

«لقد أُصبتُ» صرخ عصام. حاول والده «أبو خالد» أن يهرول إليه، لكنه تراجع صائحاً بدوره: «لقد أُصبتُ».

من سيتحرك للنجدة في هذا المدخل الضيق للعمارة؟ نحن سبعة في الداخل، تحت الدرج، وفي الزوايا. قذائف تساقطت حولنا فهرولنا إلى الداخل. آخر قذيفتين سقطتا على المدخل تماماً. شظايا تدحرجت ككرات «البلياردو» ترتطم بحائط فترتدُّ على الآخر.

اعتقدنا، جميعاً، أننا أصبنا. الأزيز حول الأذان، والضغط على الأجساد.

هدأ القصف فعرفنا أننا لم نُصَبْ. «عصام... أبا خالد، ما مدى إصابتكما»، سألناهما، فصمتا. كانت شظية صغيرة قد جرحت ظاهر يد عصام جرحاً طفيفاً، أما «أبو خالد» فلم يصب قط. شظية اخترقت ساق بنطاله، من جهة إلى أخرى، من غير أن تلامس اللحم. حُمَّى قُرْبِهما من الشظايا جعلتهما يصرخان.

«انظري» قالها «أبو خالد» لابنتي، بإيماءة من يده، وأراها ساق البنطال، بعد أيام من الحادثة. ظل يومئ متحدثاً بالعربية، وظلت «ابنتي» تسأله بالإنكليزية عن مغزى إيماءاته، ثم التفتتْ إليَّ

لتستوضح، فأجبتها: «يقصد القول إنه قد مات». رفعت حاجبيها استنكاراً على ردّي، فتوجهتُ إلى «أبي خالد» متسائلاً: «ألا تقصد القول إنك قَدْ مُتَّ»، فافترَّ فمه عن أسنان اهترأ نصفها.

لم يغادر «أبو خالد»، وابنه عصام، بيروت، ولم تغادرها زوجة عصام أيضاً، المرأة الأكثر قماءة في الكون، وكانت تلازم زوجها، ليلاً نهاراً، في مبنى «مطابع الكرمل». تتدلَّل علينا، وفي ظنها أنها أنثى، فنودُ لو نهرب من المكان.

ما من سبب للحديث عنها. ما من ذاكرة تستعيد صورتها إلاَّ وتجفل، لكنها كانت الصامدة الكبرى في مكانها الجحيمي.

لم أعد أذكر اسمها. كانت صغيرة، في السادسة عشرة من عمرها. ترتدي ثياباً عسكرية، بلغ منها الاتساخ مبلغهُ الأعظم. شعرها بني ضارب إلى الشقرة الباهتة في خصلَه الواقفة كشعر «ميدوزا». وجه لا هو لامرأة ولا لرجل. وجه ضائع بين بين. جسد طفلة في العاشرة، وثديا عجوز. طولها طول بندقية، وصوتها صفير ريح بين العيدان.

أتغتسلُ؟ لا أعرف، لكنني أجزم أنها لم تغسل وجهها منذ عشر سنين. تحتضن قطط «أبي خالد» المتسخة، الضامرة، وتقبِّلها في حنان أشبه بالنهش.. ومع ذلك كان يحبها زوجها، وهو شاب أميّ، بسيط، لا عيب في شكله، بل يبدو وسيماً بعض الأحيان.

لا موجب لذكرها قط، لكنها حمّى صورة من صور الكابوس المُهَرَق على الذاكرة. شبحٌ من الجحيم الأبعد. شبحٌ قادم ليزيِّن الدمار بأثدائه الهلامية، ويوطِّدَ الفجيعة في يديكَ كقفازَين.

«سامحيني. كنت بسيطة كالحوض الذي اعتدنا شرب الماء منه، برغم اليرقات الغريبة السابحة فيه».

... لم تغادر هذه المرأة بيروت، وغادرناها، نحن.

«الصيدلي»، أيضاً، لم يغادر بيروت. جاء لقبه من عمله في صيدلية «صبرا». لا أعتقد أنه عمل في صيدلية قط. كان يظل دائم التجوال في الشوارع الشَّبحية، كأنّ لا موقع له. وهو طريف، كلما استوقفتَهُ سرد لك آخر عمل بطولي من أعماله، وهي لا تنتهي أبداً، وتفوق في عددها عدد أيام عشر حروب.

كان «الصيدلي» يختلق الأقاصيص، تعويضاً عما يفوته على جبهات لا يستطيع أن يكون فيها، جميعاً، في الوقت ذاته. إنه يود لو تعدَّد؛ لو غطى مداخل بيروت كلها بحضوره، لكنها واحدٌ فحسب، لذلك يختلق.

الذين عرفوا «الصيدلي»، حقاً، رووا عن جسارته ما يدهش: ركض وراء دبابة في «خلدة»، ووضع قنبلة يدوية داخل فتحة برجها. لم يخرج من «الدامور» إلا بعد يومين من احتلال الغزاة للدامور. جلب سطل ماء من ثكنة «هنري شهاب» ليلاً، برغم وجود الجنود الإسرائيليين فيها؛ وكان الأمرُ محضَ تحدٍّ. ذهب مرة بثياب الغطس إلى شاطئ «المنارة»، وقرر أن يقود عملية ضد زورق إسرائيلي بنفسه، لكن المحاربين منعوه لحماقة الفكرة.

لـ «الصيدلي» حق في اختلاق ما يشاء، ما دام قد أقدم على ما يفوق الاختلاق. و«الصيدلي» لم يغادر بيروت.

«جُزَّةٌ ذهبيةً على كتفي، وفي يديَّ لجامُ الماء. سأصلُ إليكَ شعبي، سأصلُ إليك أبي: المنفى نادلٌ، والجهاتُ لؤلؤةُ التاج الذي أرتديه»

صعدنا الشاحنات إلى المرفأ. صعدنا الباخرة من المرفأ إلى «لارنكا». صعدنا الطائرة من لارنكا إلى «تبسَّة» في الصحراء الجزائرية، في بساطة عصرية خالية من التعقيد.

سأصل إليكَ شعبي. سأصلُ إليك.

1983

القسم الثالث

مُذْ سلَّمتُ مقاليدَ يقيني إلى الكلمات

أخذتُها معي إلى يقينها

1

لا أعرف الكثير عني. حين ينقطع امرؤ مَّا، في عشرينه، عن متابعة جسدية لما يرويه المكان، تصير المخلوقات الآدمية الناطقة، واللاناطقة، والعجماء، اختلاقات على قَدْر من الهذيان. كتبت سيرتيَّ: «الجندب الحديدي» و«هاته عالياً؛ هات النَّفير على آخره» كي أعيد «نظْمَ» الهذيان في إيقاع من ضرورات المنطق سياقاً. كتبتهما تمريناً على «تطويق» القطيعة الجسدية مع المكان. للخيال؛ للحنين، شؤون أخرى في ترتيب نظامٍ صامت للوجود الناطق بلسان الأمكنة في انشقاقاتها، وقتاً بعد آخر، عن كونها أمكنة. كتبتُ سيرتيَّ مبكراً كما لم يسبقني - بقدْر درايتي من هم في عشرينهم بعد. مُذ أحسستُ ضراوة دخولي شاباً حيياً إلى بيروت - الكون أدركت أنني صرت تائهاً عن سيرورتي الوجدانية مكاناً «متجانساً» في جسدٍ متجانس. أرَّخْت لنفسي سيرورة «متجانسة» في المكان نصاً. لا أعرف من أنا خارج «الجندب الحديدي»، و«هاته عالياً؛ هات النفير على آخره»، بالقدْر الغامض، الذي أتعرَّف إليَّ في «كهوف هايدراهودا هوس»، الفانتازيا المطلقة السراح من إرث الإنسان كله، فيما بعد الغيبوبة الإنسانية؛ في ما لا يكون الإنسان فيه إلاَّ أثراً ملتبساً من تأويلٍ ملتبسٍ: كائنات تتأمل صورتي أنا - أورْسين منحوتةً في لوح حجري.

إنه بقاءُ الأرواح في رحابة تأويلها أرواحاً «مفترضةً»، في واقع كان، برمَّته، تأويلاً عشواءً للصوِّر.

2

هذه سيرتي: ألمُ التَّبعة الأولى لجغرافيا منتهكة نجاهد، بخيال حجر الفلاسفة، أن نذهِّبَ نَصْلَها القاتل.

3

لم أقدِّم «الشِّمالَ» (لم يقدِّم أحدٌ) تعريفاً يحيلُه «اقتباساً»، أو «حاشية» في مصدر يُشار إليهما. كتبتُ، طويلاً. لفظة «الشمال» على نحوٍ اختزله القياسُ الكوني، برمَّته «إلى» شمال سوريا. وقد وضعني قَدَرُ اللغة، الطليقُ اليد في تحصيل المكوس من كلِّ قَدَرٍ آخر، على «حافَّتين» لغويتين حيَّرتا حدسَ الجغرافيا فيَّ: «أقمت في بيت شمال العاصمة القبرصية، مواجهٍ لعراء يتصل شمالاً بجبل «الأصابع الخمس». هجرتُ بيتي - بيتَ شجر الميوبوروس، والفيغنونيا، والبوغانفيلي، مُمزَّقاً، إلى شمالٍ مُعلَّق بآخر كُلاَّب في حزام الشمال الكوكبيِّ من أرض أسوج.

أنا رجل شمال بلا منازع. رجل الخسارات الشمالية. رَجُلٌ جهةٌ شمالٌ. لا أعرف قبلي شخصاً هو الشمال موصوفاً آدمياً، كرديَّ اليقين بضراوة الشكِّ الفقيه وحوزة أبوَّته العارفة.

لم أُزِح الشمال الأول، قط، عن أيِّ شمال آخر، في كتابتي. لكنني وزَّعتُ حظوةَ «الشمال» لغةً، بإنصاف، على الأمكنة كلها: كتبت عن قبرص طويلاً في «الريش» و«عبور البشروش» و«الكون» و«كبد ميلاؤس»، و«المنعطفات الشعرية» في «بالشِّباك ذاتها؛ بالثعالب التي تقود الريح»، بلا قسْرٍ على «ابتكار» مكان في ظل مكان آخر. حفظتُ قبرص حقيقةً بجسارة ابتكاري إيَّاها، ثانيةً، في حديقة بيتي نصّاً يمتدُ

من شجر البوغانفيلي إلى ورق الكتاب. عن السويد ثمَّتَ « موتى مبتدئون» ـ رواية لا تُحسب فيها الأَرضُ إلا بأسماءِ مواضع، وثمَّتَ «السلالم الرملية»، العائمة على أنفاق قطارات من تشييدي، بلا ادِّعاء، مطابقةٌ لأصول ضائعة تتوالى البلديات في البحث عنها. وثَمَّتَ، أيضاً «هياج الإوز» رواية المهاجرين. لكن الروايات الثلاث قسِّمةٌ من ظهورها خيالاً، في نسَبٍ مقدَّرة من التراب، والصخر، والشجر، والأسماء أيضاً، من شارع بيتي الجبلي إلى خليج بحيرة «مورتفيك».

4

حين تقذف بنفْسك في الماء، سابحاً، تقذف بجوارح جسدك كلها: كل مرة أذهب إلى الشِّعر أذهب بجسدي كله. لا أثقُ باقتداري على مواجهة قارئٍ حصيف، لا تنطلي عليه مساومات التدبير. أذهبُ إليه عادلاً في استعراضٍ جسارتي، متحسَّباً من تعريضه إيَّايَ لخذلان نَصِّيَ إيايَ.

بي خوف، أبداً، من قارئ لن يحكم لي إلاَّ بما قدرت عليه. لا أفترض فيه تساهلاً، أو رحابةَ صدر. قارئي غاضب (هكذا أتخيله)، متطلِّب، رقيبٌ «جماليٌّ»، حَذِق، مُدرَّب بقياس علوم الأدب وآدابها فيه على «التشهير» خلسة، أو الفضْح صخباً.

ربما أبالغ. عليَّ أنْ أبالغَ؛ أن أتحوَّط للمجابهات، في السطور، بين عريكتين أريد لهما حظّاً واحداً، على قَدْر تساويهما في «الجماليِّ السبيك»، يؤالف انتصارهما على جبهة «المُحْكم المحيِّر».

أأعمل على هذه السويَّة من وَضْع رقابة على نفسي؟ ككل رقابة أخرى، في تحويل النزوع الجمعي بأخلاق القياس إلى غلبة جمعية،

أحيل «رقابة» الجماليِّ إلى قَدَرٍ، نزاعي فيه نزاع «السيادة» على «المعرفة الكلية» بآلة النقصان العادل. أدفع بكل شيء، صوراً وبلاغات، إلى «التفاقم» كاختبارٍ «نقديٍّ» يرتدُّ من النص على مدافعة القارئ عن ذاته نصّاً. سأجعل ذاكرته «لوثةً»، سأُخرج اللغة عن طورها إنْ قدرتُ. سأُخرج الألفاظَ علائقَ عن أطوارها. ربما أناقض نفسي في الاستتباب على «مجاهَدة» بعينها في أن لا تُخْذَلَ اللغةُ؛ أن لا تُهان الكلماتُ؛ أن لا يتنكَّر «القولُ» لُمستطاعه في الذهاب إلى حافة الذهبيِّ السحيقِ غوراً، سفكاً للمعاني كي تتقبلَّها هبةً آلهةُ المعاني الدموية؛ لكنني أرجع إلى فَورتي في تدبير النهب على وسعه.

مذْ سلَّمتُ مقاليدَ يقيني إلى الكلمات أخذتُها معي إلى يقينها: لا نجاة لها إلاَّ حمْلاً على وجوه التبديلِ تراكيبَ عن تراكيب؛ ولا نجاة لي إلاَّ بها: المسألة مسألة بقاء. لا مساومة تُنْجي إنْ لم أُحلْ كلَّ سياقٍ إلى معضلة، تداركاً لنزف الحياة من رواهشها المقطوعة بشفرة العاديِّ.

لغتي هي الحياة، الآن، مُذْ أغلقت الحياةُ مصاريعَها على رحابةٍ تلمَّسها جيلي في صوغٍ عادلٍ للحياة، فانهار عليها بأحمال خيبته، وانهارتْ مطحونةً عليه.

نعم. أقول كل شيء دفعة واحدة. في كل قصيدة هنالك الذهولُ المعجم، الذي ينبغي تقليبه سطراً سطراً تحت بصر اللانهائي. لكنَّ «كلَّ شيء» هو قليلُ «كلِّ شيء» آخر. البياض، الذي لم أزل راعياً بقطيع المدائح فيه لأزلِ كونيَ بياضاً، هو اختلاسٌ للكنز الفاحش متناثراً في معارك اللاموصوف. أختلسُ البياضَ بخطوات على الورق تنطبع أثراً يقتفيه المحقِّق في نكبات الحبر. أكتب على مهل في بياض

الورقة اللانهائي. أُحْضِرُ نقشَ البياض نافراً في لوح البياض الخالد. كيف أستطيع أن أتوقف، حتى لو انتهى نصٌ إلى غاية ما يدَّعيه من أمومة البياض، الذي يليه؟.

لن يقدر الموتُ نفسهُ على إيقافي: أنا مَنْ يَهَب الموتَ ولايةَ جسده بياضاً بعد السطر الثامن.

5

الشعر، والرواية، عندي، لهما ـ في شفاعة «المعقول» تَرَفاً ـ لسانٌ واحد: تصويب «الواقع» بتصحيح «خطئه المطبعي»؛ الواقع الملفَّق بضغطه أُمثولاتٍ في السرد الإخباري، مجتزَأً من سياقه «الواجب» التعدُّد؛ سياق الخلافة على مراتب الممكنات. مالا أفكر فيه، في «الواقع»، هو ما ينبغي أن تكون عليه «اللغة المفقودة». والمفقود هنا، تحديداً، هو الواقعي الأكثر دُرْبة على حساب خواصِّه بأرقام الخيال فيه: وأنا، بزَعْم الخصِّيصةِ فيَّ كمفقودٍ، نشيدُ «سِيْرِيناته».

6

كل لوعةٍ تمامٌ في النزوع إلى البدئيِّ. تتقشَّر رسومُ الرفاهة المروَّضة عن المشهد الأول: العالم بلا قانون، كالألم. الشعر لوعة. الروايةُ لوعةُ المكتوب في نجوى يأسه مما لا يُشاكل الكتابةَ أملاً. ينبغي للخواصِّ جُملةً أن تتساوق في ظهوراتها كألم. لا كتابة من غير ألم. لا أُعمِّم الألمَ سحْراً، وجاذبيةً جسدية من شقاء الشرق المُحْكَمِ مَذهَباً في الإهانة. أعني الألمَ موقفاً من حَيفٍ لحق بخصائصنا مذ اجْتُزِئتْ من كُلِّية اللونِ ـ الأمِّ.

حنينُ اللون هو الأصل؛ حنينُ العبور إلى بستان الطبائع الكُلِّية في الكلمات ـ الكون: هُمَرْجانٌ غامرٌ لا تهويمات فيه، بل نطْقٌ عن خلافة اللغة على الكون براعاتٍ من كل خطابٍ واقعُهُ ـ فيه ـ خيالُ ذاته.

ما همَّ أن تدور «تجربتي» (محنتي) الشعرية في الفلك نفسه ـ فلك اللانهائي. لقد أقسمتُ، منذ بداية إيماني بالشعر ضلالاً يعوِّضُ كلَّ هداية، أن أضع يدي في يد اللانهائيِّ، وحشياً لا يُروِّضه قياسٌ إلاَّ الأكثر وحشيةً، كالحرية في الحيوان.

7

«صناعتي»، في الشعر، هي الطبائعُ، مرتَّبةً بتناسق الفوضى في بزوغ جسد أحدنا على علومه، من هذه الجهة أو تلك. أعضائي، بتمامها، بزورٌ في أرخبيلات المفقود: يُفتنني الوحشيُ؛ الوجودُ غَمْراً؛ الظلامُ كتاريخ للمُحْكَم. لكنني لستُ هذا، حَسْبُ. قد يميل النَّسب بشعري إلى أُمٍّ من العراء الهيولى؛ إلى السحرُ موكلاً بنمور الجذر الغامضِ لأعضائنا الشجرية؛ إلى طبائع تُرمى بيد العريق السكران، كفستقٍ، فنتلقَّفُها مشيئاتٍ.

لطالما تهيَّأ لي أن الوقوف في «الشعريِّ» وقوف على جُرْف الخليقة الأولى: «بلاغة الهيبة» تقدِّم التبجيلَ إلى «الأنساق» الهائلة في صمتها الكوكبي. توازنُ الكثافات محسوبٌ بالظلال. خلائقُ الخفيِّ المدهشةُ تتبادل، في مدوَّنات المرئيِّ، نقوشَ «المتوازن» كدراهم السِّحر في أسواق الفَلَكَ: إنها نظرة البكورية، من سديم المعاني، على ما سترثُه البكوريةُ من ألَقِ الغامضِ الجليل.

لا شعر بلا حظوة لدى هذه العوالم، المتوازنة في «هيبة البلاغة» من اللانهائي.

8

القتلُ، كبلاغة إلهية، تأسيسٌ لخلود المعنى، في مظاهره الطاهرة: الغزو «تطهيراً» للمُلْكية من دَنَس اللامختار؛ النهبُ تطهيراً للمتاع من مُلكية اللامختار؛ البطشُ تطهيراً لبدعة اللامختار؛ الهتكُ تطهيراً لما اجتهد الشيطانيُ في تحصينه لا ممسوساً: «فتوحات» على عواهن الخيرِ دماً بعد دم.

كتابي «الجمهرات» هو ثقتي بعدلِ الدمويِّ (مُرَغَماً) في اقتسام الحياة بين «الشعريِّ» و«الواقعي»، نكاية ببلاغة القتل الدينية لاقتسام الحياة بين احتقارٍ لها وذبحٍ.

9

من يقايض «فردوسَ الجحيم المفقود» بـ «جنةِ الوحشي المفقودة»؟.

«جواد» ـ يصرخ ريتشارد الثالث: «من يقايض مملكتي بجواد»؟. أما أنا، فأريد كلماتٍ أكثر، لا لتوصيف فردوسٍ مفقود، بل لتوصيف وجودٍ مفقود.

10

لم أنتقم من اللغة العربية بالذهاب بها بعيداً. قايضْتُها دوراً بدور. وهي مقايضة «مترفعة» قليلاً عن «اللاتوازن»، الذي سبَّبَتهُ العربيةُ لي بركاكة «الإنشاءِ القومي»، و«سبَّبْتُه» لها بالحرص على

خيالها كإنصاف للغة من نفْسِها اللغوية المعذَّبة بعصبية الإنشاء القومي فيها.

بلا تواضع: لم أنظر إلى نفسي «كمهارة» في الاختبار. المسألةُ، اختصاراً، أن نأخذ من اللغة نبذَةَ وجودها الحافظ لمشيئتها لغةً في تصريف الإنسان كَملَكاته.

لغتي العربية «هويةُ» انتساب العربي إلى كرديَّتي شريكاً في ميراث الخيال.

11

أتخيل قارئي كاتباً في الأصل، أو «متعفِّفاً» عن الكتابة بكَرَمٍ من إطلاق يد غيره في تصريف التدوين.

قارئي كاتبٌ؛ أو كاتب تنازل لي، طوعاً، عن أن أمتحنَ نفْسي بما أراد امتحان نفسه به. أنا كاتبٌ بتصرُّف كَتَبة.

12

اللغة لم تَعُدْ وطناً «آخر». هي الوطن الأول. وجودي، منقطعاً عن كل شيء، لا يؤكده إلاَّ ما يصلُكَ مني لغةً. قَدَري قَدَرٌ لغوي. لا مهارات لدي أتدبَّر بها شأناً في توليد الكون الأصغر، أو الأكبر، أو الأفلاك «الخنثى» بين جنسين. لم أعد أحسب حياتي إلاَّ بأوراق تتحامى بالمعاني مرقونةً بهداية الغريب، أو بمعانٍ تتحامى بالبياض في الورق ينشئها مدافَعةً من بقاء الأصلح عن الأصلح.

لا أتعرَّف إلى نفسي إلاَّ لغةً. تاريخي لغةٌ في الهيئات. ما كنتُهُ، وما أكونُه، وما سأكونه، هو الحصالة، التي تجتمع بين يديك منِّي

لغةً. قَدَرُ البعض أن يوثّق الحياةَ تماثيلَ، أو رسوماً، أو عمارةً، أو بطولة في التأريخ للبطولة بحظوة حدوثها على هذه الجهة من النهر، أو تلك. قَدَري توثيقُ الحياة، بمراتب هذيانها، لغةً، وأن أصير، بذاتي، وثيقةَ تلك اللغة.

13

منذ فتحتُ بصرَ قلبي على شؤون ستظل، من نعومته حتى نعومته، أدراجاً لصعود الحنين بأحمال الصور كلها، عرفت البندقية في يد أبي؛ عرفتُ الإقامة والطيرَ في مطاردة متخمة بنجوى أن يكون الطيرُ لي. لم أترك شبراً من تخوم القامشلي ليس لي فيه لهفةُ الحذر المترقّبة، كطعم السفرجل تحت اللسان، وأنا أسدد البندقية، جاثياً، إلى فاختة، أو يمامة، أو دُوريٍّ. غير أنني، باعترافٍ لا معنى له، أجزم أن القنص لم يكن على ما يرام: أعود بصيدٍ، نعم، بعد الكثير من الطلقات. وبَّخني أبي مراراً: «أنت تتسرَّع في الرماية»، بَيْدَ أن أبي كان متسرِّعاً مثلي.

في بيروت انصرفتُ، بتمام لهفتي، إلى الشعر. بعد إحدى عشرة سنة استعاد الصيادُ السارح صوابَ الحيَل، في حديقة بيته بأرض نيقوسيا: اشترى بندقية ترمي بضغط الهواء، وفخاخاً.

تحت شجرة التين الكبيرة، وسور شجر الزيتون، وشجرات الليمون الثلاث، توالت الطرائدُ دائخةً، قنْصاً بالنبدقات الرصاص الصغيرة، أو جنوحاً إلى الخبز، وحبوب القمح المكبلة بخيطان مموَّهة في الفخاخ.

كل يوم أحد، في الحادية عشرة صباحاً، كنتُ أُعدُّ لنفسي، ولجاري (الذي تولت زوجه رعايةَ ابني صغيراً في فترات الصباح)، أو

لجاري الآخر، الشرطي (الشيوعي المتَّقد حماسةً؛ الماهر حتى الكُفْر في التصويب حين كنا نتبارى في إطلاق البندقات الرصاص على قطعة نقد معدنية)، صحناً من اثني عشر عصفوراً ممرَّغاً في دبس الرمان.

تغير هذا. طيورٌ مسترسلة في زيارة حديقة بيتي، بأرض سكوغوس ـ الغابة الجبلية من ضواحي ستوكهولم، بلا عدد. شحارير، وسمانى، ودوري، وقُرقف، وشقراق، وكسَّار جوز، وزرياب، وفصائل مما لا يأكلها إلاَّ هائمٌ جائع. أدلَّلها بطعام من أطايب البزور تعهَّدتْه الرعاية الصحية بعناية المواد الحافظة.

جمهورية من رغبات القنص حلَّتْ دستورها- دستورَ التعادل اللامحتَّمل بين سماء الطير وبرِّ الإنسان والطير. نهايةُ المقاصد المنتخَبَة في سُنن القتل الأولى. «تسويةٌ» غامضة للنوازع: ها أنا أراقب الطيرَ بعيني انشقاقي على شخصٍ كُنْتُهُ.

14

أكتبُ، جلوساً، مختطفات رؤىً، في الليل، على أريكة واطئة فصَّلها لي نجار بقبرص، ثم أجعل تلك الرؤى أسانيدَ في الكتابة، أوَّلَ المغيب التالي، أمام خزانة، بارتفاع متر وشبرٍ، وعرض متر وشبر، وعمق أربعين سنتميتراً، أشدُّ دفتها العُلوية الأفقية فتستوي طاولة غريبة للكتابة. حين أعيد الدفة العُلوية إلى سويَّتها ترجع الطاولةُ خزانةً ملآى بقصاصات ورق، وألوان للرسم، وسكاكين، ومغلَّفات فارغة. إلى جوارها عمودٌ من رفوف صغيرة تحوي أسطواناتٍ من حقائق الصوت المضغوط «أو براتٍ» شتَّى.

قرب العمود سطلٌ خشبي، قديم، تراكم فيه ما جمعتُه من سكاكين، في سنين من حُمّى جَمْعها.

في بيروت كنت أكتب جالساً على الأرض إحدى عشرة سنة. في قبرص استأثرتُ لنفسي، في البيت الذي بنيناه أنيق القرميد والشجر، بعلّيّةٍ خشبٍ كمعقل لقبائل الكتابة. طلقةٌ من بندقية الجندي التركي، في خندقه شمالَ عراءِ الشمال، نثرت الزجاجَ والإسمنت على منضدة العلّية. ظلَّ دويُّها ثلاث سنين في رحابة البياض الشاهد على أوراقي الشاهدة على بياضها، قبل مغادرة قبرص إلى شمال جديد.

15

«عمارتي» في الشعر، هي، أبداً، ذلك الأثر من أعمدة على حافة الجرّف، كبقايا هيكل الآلهة أَلْهَمَتِ الكلماتِ «تَبِعَةَ» الخَلْق، وانهارت مُتْعبَة من خذلان الكلمات.

16

بعض أشعاري هو هكذا:

«الجمهرات» قصيدةُ الطاحنِ عن ظهور الإنسان.

«الكراكي» عاطفة الشرق.

«بالشباك» ذاتها؛ بالثعالب التي تقود «الريح» شوارعُ مدن، وعمارات، وخيبات، ومجزوءات «سردية».

«البازيار» غَمْرٌ من أفق المكان الكردي.

«طيش الياقوت» جدال مع الموت تشخيصاً.

«المجابهات، المواثيق الأجران؛ التصاريف، وغيرها» شؤون لا تُعرَّف بمواثيق «النقد العربي» في نقد الغيبي.

«المثاقيل» شِجار بين الإنسان والله.

«المعجم» عودة بالمقامَرة إلى نُبْلها، وبالمجازفة إلى نُبْلها، في الذهاب إلى موضوعة قوَّضها التداول (الخير، والشر) بابتذالٍ حيناً، وعاديَّةٍ حيناً آخر، ممرَّغة ـ كل الأحيان ـ في «المَطْهر» الديني للمعاني المدنَّسة في عبورها إلى «الدينيِّ». «خيرٌ» و«شر» لا يتفقان في «المعجم» مع أيٍّ توسَّله «الأدبيُّ» سعياً إلى توصيفهما بلاغةً، أو سَرْدَ إنشاءٍ.

«شعب الثالثة فجراً من الخميس الثالث»، هجاءً للبشرية.

«ترجمة البازلت» تذكيرُ البشرية بجناية تلفيق كلِّ شيء.

17

أخذْنا الكثير من «النظريِّ» في تقدير الشعر حياةً «في الحياة»، أو حياةً موازيةً، «مرصوفة جيداً، بإزاء شارع» الحياة المتفلِّع بأكالة الإسفلت القديم، أو حياةً مضافةً تعويضاً عن «المفقود»، على صواب منطقه تسليماً. قد يكون في الأمر ما فيه. بَيْدَ أن لي حساباً آخر إذا تلمَّستُ القرائنَ في انتسابي النفساني إلى «وجود» ندعوه «الشعرَ».

ما من تعويض في الشعر عن شيء إذْ يقلِّدني الشعر زمامَ المعذَّب، اللاتجانس، اللامتوازن، المتهتِّك، المُنتهَك، الطاحن بلا هوادة، فاحشاً بخيالَ الموت بلاغةً فيه.

الشعر ليس حياةً، في الأرجح. برزخٌ مَّا لن تقدِّرَ خصائصُنا، كحواسٍ، الهاويةَ التي تليه في متاهة المعاني، وحدائقها اللاموصوفة.

نحن، في «الخوف» من الفطام عن حصانة التعريف كثدي مُرْضِعٍ، ومن «العبث» بالأمان في القياس، ندور من حولنا على مطابقات تشبه تعويضات الخيال الديني عن فوات اللذائذ الأرضية على أبنائه. الديني يَعِدُ بتعويضٍ سعادةٍ، في السماء، على قياس شرابٍ أرضيٍّ، وطعام أرضي، ونكاح أرضي، ومُلْكٍ ـ حدائقَ وقصورٍ أرضية، وخَوَلٍ، وسراري، وجواهر. فهل من وعدِ الشعر اللذائذُ تعويضاتٍ ـ حيواتٍ بقياس «اللاشقاء»؟.

أميل إلى أخذ الشعر بزوغاً خارج الحياة و«الموت»، بشرعِ نَفْسِه أنه الحياةُ، والموتُ، والقيامةُ، والقدم، والهدنة، والحيلة، وما يستطيعَ أن يأخذه في عصفه من وجوده على الوجود.

الشعرُ شعرٌ. لغةٌ من صواب المُحيِّر في ندائه، بلا إغراءٍ من أملِ اللذائذ قياساً إلى اللذائذ.

18

لي عينان تريان المشهد ذاته: الكثافاتُ سردٌ، والظلالُ شعرٌ في اختزال إشاراته. لا كثافة بلا ظل. لا ظل بلا كثافة. الكلمات، بقيامة واحدة، تحشر الموصوفات أمام ميزانها بلا تفضيل:

ما يصلح للشعر، في كفّة منها، يصلح للسرد أيضاً. أنا لا أصنِّف اللغة، في عُرْفِ إنشائيَ، طبقاتٍ ومراتب فأُذلُّ بعضَها، وأُكرم بعضها الآخر. هي نبوءة الخيال النهائية، وهدى ضلالها الطاهر؛ هدى نفْسها في الإسراف خروجاً على أسْر المعنى وقانونه. وفي هذا المُتاح العميم من شساعتها أذهبُ إليها بجسد واحد؛ كثافة واحدة لها قوام ظلِّها: فيها لا أعرف حدوداً بين الشعريِّ في مسالكَ، وبين المَسْرَد

النثري تدويناً، لا حكياً. فأنا، على نحوٍ مَّا، أحرر الرواية من طابع الحكاية لتَنْقَالَ إشارةً، وفتنةَ إشارة؛ لتكون معرفةً في مراتب الأحوال بسيطها ومُركَّبها؛ لتأخذ بجواذبها ما تقدر على نهبه. وأمكِّن الشعرَ من ترتيب إيحاءاته، لا بانتخاب المُخْتَزَل من نواظم الرؤى، وانكشاف البرازخ الأكثر خفاءً في تجاوزات الألفاظ كعلائق خلخلة، بل بدفعه إلى امتحانٍ أقصى بإيراده مورد النثر السارد ليُفتنه، ويدفِّئه، ويصوغه بكمال الضلال في ذاته شعراً. هكذا يعود النثريُ إلى الشعري، الذي هو خاصِّيتُه كَسحْر مُذ كان الأزل ساحراً، والوجود ساحراً، والكائنات ساحرةً بجلال نشوئها.

19

الكتابة بعيني طفل معاتباتٌ غير جارحة، حتى لو كانت الصور مجروحة، وممزَّقةً. فالشخوص، التي خرجت في سطور «سيرتيَّ»، وقرأتْ أخبارَ نفْسها، كانت عارفة أنها معفاة من مساءلة الأخلاق، وقوانين العلاقات. هي شخوص كانت صغيرة في مملكة الحبر، الذي دوَّنتُ به الكلمات، ولا يطاولها الاقتصاص على الجناية، ولا تُحاسب محاسبةَ البالغ. الكبار، أنفسهم، يجدون أعذاراً لوقائع تمسُّ مقاماتهم. فالتدوين تدوين طفل لا يؤخذُ حكْمه على محمل الإفتاء. كلهم ضحكوا، كما قيل لي، إذ قرأوا (أو قُرئ لهم) أنفسَهم على النحو، الذي ألْبستُهم قناعَ الحبر. لكنني إن أفتيتُ الآن، وجاهدتُ في إخراج الحيوات الممزَّقة إلى سَرْدها سيرةً، فسيكون لي حُكْمُ الريح على بيدر.

ليس بي نزوع، على أية حال، أن أكون مرشدَ القضاء إلى الأقدار، إنما رُبَّةَ سائل يعترض على ما أقول، مقترحاً تدوين ما لا

يُعذِّب، أو يجرح، أو يخذل، أو يفضح، أو يطعن، أو ينكأ ما التأم، أو يعيِّر، أو يكشف، فأضع يدوياً بالصَّفح عن عشرات الآدميين، وستّر عيوبٍ، وحفظ عوراتٍ، وتغاضٍ عن التنكيل بالحياة، مع إيثار السلامة في المرور بين حطام العلاقات. لربما أمكن وضعُ سيرة ثالثة نصفُها بهاء في بلاغة أشيائنا الصغيرة، وقُبَلنا الصغيرة، وأسفارنا، وجيراننا الطيبين والمزعجين، لكنها ستكون، قطعاً، تزويراً في جانبٍ مَّا.

الجارحُ، المُغتصب، الحماقةُ، السرِّيُّ، العاصف، هي وحدها شؤون تليق بقيادة السيرة. فعلى من سأقوِّض الهيكل؟.

20

الجسد هو الذي يصنع الموت. بعطالته تبدأ آلتهُ الخفية في اختراع ما ندعوه موتاً. الموتُ ليس المجهول الجاثم هناك، في غيبه؛ ليس ذلك الصقيع المنتَظر، القادم إليك. هو أسيرُك؛ أسير خلاياك. تلده في نهايته، التي تُهديه إلى يقينه. وجودُه أن تكون حاصلاً موجوداً. بلا كونك لا يكون. حياتك تمرين على تأهيل الموت كي يخرج معافىً إلى المشيئة. الموتُ هو أنت مُذْ ظهرتَ مرتدياً قناعَ الحيِّ. ولأن الواحد الآدمي يستقصي ذاته، عادة، في علاقاته المتعدِّدة بالكائنات، أحياءً وجماداً، كي يتعرَّف إلى خاصيَّة نفْسه ومرتبتها، فإنما يتعرَّف - بالضرورة - إلى خاصيَّة الموت، الذي هو كيانه أيضاً.

الحديقة، الشارع، الشاحنة، الغبار، العبث، اليقين، الكليُّ، البسيط، الطبّع، الصديقة، الصديق، الأنيس، الأرض، الله، اللا معقول، الشفّافة، النور، الظلام: كلها جزئياتُ ذاتي الواحدة. وأنا، إذ أحاور الموت، أحاوره في جزئيات هي نسبةٌ إلى وجودي؛ بل أحاور

ذاتي وقد وزَّعتُها في أشياء، وخلائق، مزمعاً أن أستردَّها في سياق قيامتها ـ أعني اللغةَ.

21

لطالما ذهبتُ إلى أن الحيوان (في مقالات ومحاورات) هو الحرية، بتماهيه المطلق مع الغريزة. قوانينُ صغيرةٌ للضرورات قد تخرق مقولتي، ربما، ثم لا شيء آخر. الحيوان معفىً من مساءلة نفسه ومساءلة الآخر. ساهر على الرغبة، لا غيرها. طليق كخياله المشرق على جهالة الوجود النبيلة. وعيُه أن يكون وفياً لحضوره المنبثق أعجمَ بين الكائنات. الطبيعة تلتقي نفْسَها مختزَلةً في وفائه للعدم. قادمٌ من الفكرة عمياءَ. عبورٌ بلا صخب، أو رثاء، أو ندم. بلا أمل، بلا يأس. هو السَّهو الذي انبثق خارج فكر العقاب والثواب. سهوٌ صحيح، ممتلئ بعافية الدَّور الأعمى، الأكثر جمالاً. الحيوان هو اللادنس.

ينبغي أخذُ مفهوم «الترويض» على نحو آخر أجدهُ أوفى في كلمة «استنطاق». أنا لا أريد ترويض الوحشيِّ النبيل، بل استنطاق الماهيات. إنه معنى آخر للقنص، أقرب إلى «استحواذ» الساحر على الخاصيات. و«البازيار، عندي، أخصه بمعنى تأويليٍّ، لكن مشهد الطبيعة، الذي أفتحه على مصراعيه أمام البازيِّ القناص قد يوحي بغلبة الجنوح الحسيِّ، بسبب التصوير الحسيِّ دلالةً. والتدقيق يصحِّح هذا الفهم.

22

لم أتخيل مكاناً يخصُّ دلالة اللفظ في «مهاباد»، التي سُمِّيتْ جمهورية كردية بهذا الاسم، في العقد الرابع من هذا القرن. ووقائع

ظهور هذه الجمهورية، والقضاء عليها بعد عدة عشرات من الأيام على قيامها، فيها مفارقات تخص الروح الكردية. كانت حدثاً، لكنني بنيت السياق على محايثة وقائع أولبياد جرت سنة كتابة القصيدة، كأن الأمر قَدَرٌ يؤكد شقاء العداء الخاسر بين أقرانه اللاعبين؛ قَدَرٌ من الركض اللاهث في حلبة لا حدود لدائرتها. كرديٌ منذور (بلا أي ملمح إيديولوجي في بناء القصيدة) للُعبة كلِّها أمام حكَّام أصدروا أحكاماً قبل أن يبدأ الركض. إنني أقدم «خطَّةً» منطقية في تفسيراتي هذه، والقصيدة أبعد ما تكون عن ذلك. إنها وقائع عذاباتٍ مجنَّحة.

23

قصيدتي مبنية على جموح الوفْرة خيالاً، وللنقد أن يجد طريقه إليها بخاصيَّة التأويل، وهي الخاصيَّة المرادفة لقراءات «النص السحري»، الذي يباشر مثوله لغةً من سديم المعنى: أنا، والكون، في مجابهة لاستدراج المُلْغز، المحيِّر، المُشْكل، المتنافر الضاري، الهادئ، الخارق؛ ضرورات من نوع آخر تستولد للألفاظ علائقها، وللمعاني الشبهات. لا يقين. ذهول الكينونة يعصف بآلات العقل ذي النازع القانوني.

القصيدة هناك، في قِدَمها، وأنا راويةُ القَضاء الشارد.

24

العنوان مسألة غامضة. قد يَصلحُ هذا العنوان لكتاب مَّا، وقد يصلح له عنوان آخر. كلُنا يقلِّب جملةً من مفاتيحه على باب النص.

واحد منها يماثل قُفل الرؤيا. واحد هو خيارك المطمئن، خطأً أو صواباً، إلى أنك استوفيتَ السَّهمَ اندفاعاً إلى صميمِ حبرك.

يختلف «شقاء» اختيار الاسم المؤكَّد لوليدك الورقي بين الشعر والرواية. الرواية بزوغٌ متجانسٌ للبهاء، وللأنقاض معاً. حدودٌ وتخوم ترصدها بمنظار المساح، وتحدد الحروفَ الضرورية لقياس ما يكفيها من غطاء الليل. الأشعار المجموعة رزمةً هي التي تحيِّر: كيف تسمي فضاءَ سديمك الشاسع ببرقٍ واحد؟. قد تكون المسألة، في عرْفٍ آخر، أكثر سهولة. فما من أحد سيحاججك في انطباق الاسم على موصوفه. سَمِّ الكتاب الشعريَّ ما تشاء، ببلاغة أقل أو أكثر؛ بتورية، أو بتصريح.

لا. أؤمن، بزعمٍ شخصيٍّ لا يُلزم غيري، أن السديم الصاخب، الهاذي، الجامح، اللامتقيِّد، ينتظمه حبرٌ واحد يصلح فيه اختيار اللون. عناوين مجموعاتي هي ألوانها.

25

شعري آتٍ من قواعد اللغة، ودُربة الألفاظ، ومناهج البيان، التي توصَفُ حمائلَ لتدبير القول الشعري.

هي قوانين للتشييد عليها من غير تماثل مع بناء أحد. حين تتماثل تصير نمطياً. وحين تكرر المعطى تلغي ذاتك في المشاع من اللاقول.

إذا كان علي أن أتخلى عن البلاغة، فالأجدى التخلي عن اللغة كلها، لأنها مفردات متوارثة من سلف إلى خَلَف. لكننا، قطعاً، نستطيع السير إلى متاهة الشعر الرحيمة بما نستحدثه من علائق

بين الألفاظ المتوارثة ذاتها. نُجلِس كل كلمة مجلساً آخر في فسطاط المعنى. وما نفعله بالألفاظ يستولد بلاغة «ثانيةً» على قدْر ما نحرر اللفظ من عبودية استخدامه الأحادي في سياق طويل من الإرث.

كان الكبار من شعراء الغرب تُقاس «فتوحهم» اللغوية بالمقدار، الذي يعيدون إلى كلمات «مهمَلة»، و«وحشية»، وغير مطروقة، ألقاً حيّاً في سياق حيٍّ من مهاراتهم. العرب «الراهنون» يجدون في «الوحشي»، و«المُهْمَل»، و«الغريب»، دنساً لا تقربه «الحداثة» الطاهرة. من أين تقْدر لغةٌ «هاربة» من ماضي خيالها أن تصنع مستقبلاً للغة بوحشيِّها، وأليفها؛ مُهْمَلها ومطروقها؛ غريبها وأنيسها؟. لغة «المحدثين» تتهرأ في نمطية التكرار الميت بلا خيال؛ بلا أمل في توليد ما يُحْييها. شعرٌ مُسْتَنْسَخ، متطابق، فقير اللفظ. لكنهم يتباهون باطلاعهم على «ثراء» الشاعر الغربي من غير نظر إلى العناء المبذول لحفظ ذلك الثراء لغةً، وسهراً على لغةٍ وبيانها.

نكتب بالعربية. وللعربية أصول. نمشي بأقدام يتعدَّد بها وقع الخطو وطرائق المشي والرقص. لكنها أقدام، لا خراطيم. إحذر اللغة تحذَرْك. استهن بها تستهنْ بك. والبلاغة بوصلةُ لغتك إلى جسارتها.

سأبقى مع هذه البلاغة كي يعرف حاضرُ لغتي أنه حاضرٌ يليه حاضرٌ آخر هو مستقبلُه. إنه سعيٌ في إجلال الشعر، الذي قِوامه اللغة المتَّسعة، والبلاغة الطاهية.

26

الشعر، كما يقول أسلافٌ، هو الحقل، الذي تنمو فيه كلُّ معرفة. و«حقل» بهذا الاتساع لن يكون، قطعاً، إلاَّ كونَ الكون وقد دُبِّرت فيه

أفلاكٌ، وأبراج، ومعارج، وبرازخ، وأجرام، وشفافات، ومغاليق، وآفاق وراء المغاليق، وانكشافات، وانخطافات، وجواذب، ونوابذ، وهرطقاتُ سديمٍ، ومجونُ نواظم. الشعر هو لغة الذهول الأول، الذي اعترى الحضورات مبصرة نفسها في بذخ الظاهر؛ هو رنين الحدوث الغامض للنشآت؛ هو التدوين الهاذي لانبلاج الكون الصاعق من عدمه.

كل شيءٍ في نظر الشعر سحري على مبدأ السّر الذي فيه. كل شيء حلقة في الصيرورات المستنبطة بزوغها اللامعقول.

الشّعر امتنان اللانهاية لفراغها، الذي هو أشكالٌ متناظرة في الوجود المتناظر لمقاديرنا وأقدارنا. الكلُ يعبُرُ الكلَّ وينمو به. يُسمي بعض الخاصة هذا القيامَ بالحق «وحدة وجود»، فيما الأرجح أنه «وحدة السرِّ».

27

قد أستطيع تشخيص الشعر بقدر كثير أو قليل، مقنع أو غير مقنع، وتبيان مزالقه، ونواقصه، وهناته، ومآزقه، على هذا النحو أو ذاك. أما «الشعرية» فهي خاصيةُ انتخاب «الشعريِّ» ذوقاً، وقوامُ هيكل الناظم اللغوي للأحاسيس. أن تعيش في بيئة مغلقة، أو مفتوحة، بسندٍ معرفي كبير أو صغير، تلك ليست مشكلتها، بل مشكلة «الموهبة» في الاقتدار على ترميم السحر المتقوِّض في «الواقع»؛ في الاقتدار على تدبر الشفاعة اللغوية للروح.

الخللُ، الذي يصيب قَدَرَ الشعر هو ذاته الذي يجرف «الشعرية»: شعرٌ مطحونٌ بنواقصه يعني شعريةً مطحونة. شعرٌ معافى باشتغاله على القويِّ في مَلَكاته يعني شعريةً معافاةً.

28

لم يكن اشتغالي على الرواية، وأنا في الثانية والثلاثين، قياماً بنزهة «تجريب». وأنا، مذ ذاك، أنجز أعمالاً في رحابة هذا النثر، بدأب كدأب الساعة، بلا انقطاع؛ بلا استراحة: لقد استدرج أحدنا الآخر (أنا والرواية) إلى حيلته.

في اليوم الأول لجلوسي إلى ورقة بيضاء كي أكتب الرواية، قررت خوضَها بجسارة اليائس؛ بجسارة الأمل في تدوينِ ذاتيَ على مقام سطر مختلف في علوم الكتابة، بلا حذر من أن أستنهض كلَّ شيء، وأستنفر كلَّ آلة.

لم أكتب الرواية لأستميل قارئاً إلى «مقدرة» إضافية بعد سخاء الشعر المؤلم. كنتُ أحادث نفسي كالتالي: «في ختام كل رواية أنجزها سأقول لي: ها قرأتَ روايةً». أكتب كي أنتهي منها، فأعرف أنني قرأتُ. رواياتي صعبة. أعرف ذلك. متقاطعة الوقائع كلعبة بلا ميثاق. أعرف ذلك. يحضر الشعرُ فيها مستأنساً بمقعده كاستئناس النثر. مصائر إشكالية: تلك هي جسارتي.

لا أبدأ رواية بلا إشكال. الحياة إشكال. الأمل إشكال كاليأس. الحضور والغياب إشكالان. أمتحنُ الواقعةَ لتمتحن الواقعةُ دُرْبتي في الوصول إلى مخرج. أحياناً يقع كلانا في المتاهة. ليكن. لو رغبتُ في سهلٍ من السرد، وحيوات مبذولة في الشارع، كنتُ فتحت على نفسي سخاءً من المديح والترجمة.

أنا صعب. قَدَري صعب. وكتابتي اشتغالُ قَدَري عليَّ واشتغالي على قَدَري.

29

انتمائي، بحسب معرفتي القاصرة، المحدودة، انتماء إلى «الواقعية المعرفية»، ذات الخصائص المشمولة بعلوم المجهول، والخفي، والمعلوم، والظاهر، فأستعير لغةَ المعلوم والظاهر لاستقصاء الغامض كي أكتمل به وجوداً. وبما أننا لن نكتمل في القريب المُحتسَب من أيامنا هذه حتى بوابة الأبدية، فستبقى لغةُ الاستقصاء، التي هي آلتي، لغةَ التوسلِ بطيفيَّةِ المعنى إلى «الطيف» الخالد في لا نهائيته.

30

المحاورات، في أعمالي، قليلة وإشكالية. ساخرة في حجاب التورية. فأنا، بعامَّةٍ، في نزوعي إلى تأمل المصائر في انخلاقها، وانعتاقها، لا أجد للمحاورات إلاَّ هامشاً صغيراً في تدبير السياق. (ربما زادت قليلاً في أعمالي الأخيرة). وأرى المحاورات لائقة، من غير تعميم، بالرواية «الواقعية» التي على شخوصها أن يثرثروا على سجيتهم كي يتماهوا مع «واقعيتهم». فالأشخاص «الواقعيون» هم أكثر ثراء من أشخاص مكتوبين على الورق واقعياً. كما أننا نلتقي كل يوم بنماذج لا تحصى من تلك النماذج المكتوبة. فما حاجتنا (بتأكيد من كالفينو) إلى قراءة سكَناتهم، وثرثراتهم، في كتاب؟. أريد أنْ أقرأ ـ وأكتب ـ شخوصاً لن ألتقيهم في حياتي. وأن أقرأ ـ وأكتب ـ وقائع لن تحدث قط. أولئك الشخوص وتلك الوقائع اللاحادثة، تصير موجودة في كتابي، الذي سيتجسد «إضافةً» صغيرة إلى ما لا يعرفه «العالم».

31

قد ينصب القارئ مكيدة لنفسه، منذ البداية، بمحاولاته البحث عن التقاطعات الواقعية، والمتخيلة، في روايتي. مرة هتف بي صديق، مندهشاً: «كيف، بحق الله، لم نر المقبرةَ التي رأيتها في الأرض هناك، ونحن نجلس معاً منذ عشر سنوات، هنا؟». كنا نجلس في مقهى تمتد أمامها أرض بور مهملة طوال عشر سنين، كل ظهيرة على التقريب، لساعة أو أكثر قليلاً، بعد خروجنا من مكاتب العمل بقبرص. خصَّصتُ تلك الرقعة من الأرض قبراً غريباً للراوية المنتحر في رواية «عبور البشروش». لم أستعر تلك الأرضَ «الواقعية» لأختلق عليها حادثاً متخيَّلاً. كانت المقبرة هناك، كامنةً في المكان. كانت واضحة لعيني عشر سنين، حتى اهتديت إلى شخص أدفنه فيها.

32

كل رواية تدَّعي أنها تضع وعيَ المؤلف، وقصدَه، وتدخُّله، جانباً، هي تلفيقٌ ساذجٌ. كلما أنجزتُ رواية قلت هذا تمرين آخر في تماريني للتعرُّف إليَّ. تكتشفني روايتي، وأكتشفها.

33

موتُ النقد الأدبي، المتخصص، أمر مفروغ منه. هنا، الآن، نقد انطباعي، صحافي، إنشائي العبارة في كثيره يصلح لحال كل نص. بالطبع لن يكون نقدٌ مَّا معافى وسط الخراب في كل صعيد. أمر محزن. كان يمكن للنقد، في الصحافة، أن يقدم «ذائقة» نبيلة إلى قارئ مأمول، لكن «الوظيفة» نكصت به إمَّا إلى حجب ما لا يستطيع

مقاربتَه قراءةً، أو امتداح السهل بلا ضابط. إنها خِفَّة بحجم الوجود العربي ذاته.

34

كلنا يطمح إلى قليل من الثناء كي يعرف أنه في موضع «المسؤولية» أمام قلبه وحبره. الصمت اللامنصف، الراهن، يثير شعوراً باللاجدوى.

لا أعرف لماذا ينبغي عليَّ أن أصعد الدرج الخشبي إلى العلية، في بلد، وأن أهبط الدرج الخشبي إلى كهف كتابتي في بلد آخر، سبعة أيام في الأسبوع، صيفاً، شتاءً، خريفاً، ربيعاً، في الساعة ذاتها، لأمتحن نفْسي بجسارةٍ تخيفني، في ميزانٍ ورقٍ أبيض ذي براثن، وحيَل، ومهاوٍ، ومتاهات، وكمائن، وغَدْر، وتربُّص، واستغلاق، وفتَن؟. لا بأس. إنها لعبة قَدَرية، أيضاً، كسياق في رواياتي. غير أن لي قرَّاء لا تستطيع النصوص أن تستخفَّ بمَلَكاتهم: إنهم متطلِّبون، وعادلون.

35

الكتابة، عندي، هي التمرين الأكثر جسارة على امتحان الخيال، الذي نحن كائناته المُختارة بإطلاق. هي ذلك العبور إلى ما يُصنِّف الإنسانَ خيالاً.

36

قيل لي، مراراً، عن الواقع البصريِّ لإنشائي في الرواية. لا أعرف، على نحوٍ يقينٍ، ما هي المكوِّنات التي تجعل معرفتي، وخيالي، بصريَّيْن. أرتب المشهدَ عاصفاً أو رخياً بعينيَّ، ثم أدوِّنه كلاماً.

الشكل، وأبعاده، قوامان لشهوات النظر. فأنا أحببتُ «لعبة الكريات الزجاجية» لهرمان هسّه، مثلاً، بتجريديتها، كحبي الحيوانات الناطقة في «كليلة ودمنة». غير أن «الظاهر»، كمعطىً بصريٍّ قوامه الشكلُ، هو الغاية النهائية في علوم الضرورة، والإلهيات، للباطن كي يتخذ الباطنُ من الظاهر معنى ختامه كمالاً.

«الباطن»، في التفسير، هو عمومُ الحاصل المعرفي، الحق، المجتمع في خُلوة المعنى. «الباطن» هو الغيبُ «المؤسِّس» للممكنات المُتعيِّنة. إنه العدم البدئي، الذي انبثق منه الشكل، وهو الرحم المعتمة التي ستلد؛ هو القبر المظلم، المغلق، الذي سينهض منه الميت قائماً إلى امتحانه.

في كل خاتمة من هذه «البواطن»، أي: العدم، والرحم، والقبر، تكون ولادة الظاهر، وهي ولادة كالتي تقال في الغايات النهائية (غاية الزهرة أن تصير ثمرةً - تقول الفلسفة). فالوجود هو غايةُ العدم الظاهرة، والوليد هو غايةُ الرحم الظاهرة، ونهوض الميت (في المعتقد الديني) هو غايةُ القبرِ الظاهرة، والختام الكليُّ، في الإلهيات، هو الفردوس الظاهر، والجحيم الظاهرة. كما أن الله، الذي لا تحدُه صفات، سيظهر متَّصفاً مرئياً على أتقيائه، ظاهراً.

ربما أوضحتُ، في هذا المُختَزَل من التبيين، أن المعنى الحق، الصرف، يؤول - أبداً - إلى أن يتجسد في صورة، وهو ما أفعله. تمامُ المشهد البصري، عندي، هو دلالته الفكرية تفسيراً، وتأويلاً. أحشد للقارئ «مقدمات» بصرية ليدون، هو، «نتائجَ» خلوصه إلى المعنى تأمُلاً وتدبُراً بالتفكير. أعطيه عينين - سُلَّميْنِ إلى برهان قلبه

وأحاسيسه. هواجس الداخل، في نصِّيَ، هي هناك: الظاهر بلا نهاية؛ الظاهر الخالد.

37

لا شيء يميز طفولتي، على الإطلاق. إنها طفولة منكوبة كالطفولات الأخرى في هذا الشرق. مليئة بالمحرَّم. مليئة بأشباح الكبار، الذين يروحون، ويجيئون حاملين العصيَّ. مليئة بما تستطيعه عائلة بسيطة من تفسير الكون على مقاسٍ أكبر من حجم نيوتن، أعني حجمَ الجاموس: الكون واقف على قَرنَيْ جاموس. الأرواح تغصُّ بها الأمكنة من حولك. الجن الأخيار، والملائكة ذوو دفاتر الحساب الكبيرة كدفاتر المصارف في بدايات القرن الماضي.

أنتَ مطوَّق من جهات طفولتك كلها، وعليك أن تعترف بالذي فعلتَهُ، والذي لم تفعله. أنتَ منهوب. ليس لك أمل في الفوز بأيٍّ رضاً قط، بل بالتخفيف من العقوبة. لا مكافآت على شيء في عمرك. قصاصٌ تلوَ قصاص. تدريب باذخ على أن تكون غيرَ نفْسك، بدءاً من العائلة، مروراً بالمدرسة، انتهاءً بالدولة. والموت ينتظرك، بعدئذ، في مسلخه الآخر.

طفولة كأية طفولة، لا يميزها شيء على الإطلاق: الرعب الهادئ نفسه. إتقانُ الأحابيل والحيَل، والمكر، لتنجو من قصاص ستكافأ به على ذنبك الأبدي: أيِّ أنكَ ولدتَ طفلاً.

كل شيء يدعوك أن تكون كبيراً. أن تحضر من الرحم كبيراً. أن تكون شهادة من شهادات الغيب على «تصنيع» الكائن الرضيِّ، الهانئ، غير الملول أو المستفسِر. والكتب، التي دونتُها عن طفولتي،

وصبايَ، هي لعبة من خارج السياق المتَّفق عليه بين الوعي وبين الضرورة المحتمَّة للطفولة في الشرق، حيث هي صدى جهالة الكبار، وذعرهم، وأملهم في أن يربحوا، بوساطة الطفل، شيئاً لم يقدروا على ربحه، لأنهم ولدوا مهزومين. وقد كتبت عن هذه الهزيمة، التي طاولت الكبار، عبر تصوير الخسارة كصورة قَدَرية من صور الطفولة، بل تصوير الخسارة على أنها الطفولةُ نفْسُها.

لربما زيَّنتُ، ببعض البلاغة اللغوية المتسامحة، حيوات الناس وأقدارَهم. لم تكن الأمور هكذا. الكتابة هي الهلع من تأكيد الأشياء، ومادمت كتبت عن المصائر في الشمال، فقد استبدلتُها ببعض التَّرف.

ليس هذا اعترافاً، بل هو إقرار بما تقدر الكتابةُ على سرقته من هامش النص الأعظم، الدموي، الساخر، اللامحتَمَل للحياة. فالطفولة، التي كان ينبغي أن تُروى، لن تُروى قط، لأنها قد تبلغ مرتبةَ المروق، أو التجديف، أو الكفر: لقد كانت شيئاً آخر، مطعوناً من أزله إلى أبده، رثّاً، معذّباً، مشروخاً، محطماً، محترقاً، منهوكاً، لا شبيه له في مراتب الأعمار عند شعوب أخرى. واليوم، إذ أنظر إلى «طفولة» هذه الكائنات «الصغيرة»، من حولي، في جهات عدَّة من الأرض، لا أزعم أنها أفضل، أو أدنى قيمة، بل هي ما تستطيع تعريفه. ولمَّا أرمقُ طفلي الوحيد بعينيَّ «المُعْتمتين»، يحجبني عنه حرمانٌ باذخٌ من الطفولة: «إلهي» أقول لنفسي، مضيفاً: «من أين أبدأ كي أتعرَّف إلى طفولته؟».

كان الكبار، بالإفراط الذي استحوذ به قِصاصُ الآخرة على أعماقهم، يهيِّئوننا من أجل أن نكون «ماهرين» إلى درجة لا تطاق.

وقد صرنا، بحقٍّ، ماهرين، عباقرة في المهارة داخل نطاق الألم وحيِّزه. ولو استرسلتُ في الإفصاح عن «إقطاعيات» الألم الكبرى، في سيرة طفولتي وصباي المكتوبتين، لارتعدت الحروف، وظن القراء أنني أهذي، وأجعل من السيرة استعراضاً فضائحياً، لا بنحوٍ جنسي كما يفعل متوخُو السهولة ذات المردود الأكيد، بل في سياق النهش الكانيبالي.

قد أكتب ذلك يوماً مَّا، مدفوعاً بشهوة الاقتصاص من الحياة ذاتها. لكنه سيكون بحثاً مضنياً عن كلمات «شرسة»، في ما وراء الألم، حيث لا تصنيف للطفولة قط.

38

أسلاف الشعراء هم الروائيون. ذاكرتي كانت تتخلَّق، منذ البداية، روائيَّاً، فيما تنحو كلماتي نحوَ الشعر، وتعتنق مذهبَه. إنه أمر ذو مفارقة في نشأة الكتابة عندي. وأنا، بالطبع، ليس لي إلاَّ الإقرار بانتمائي إلى «تراث صغير» من المحدثين العرب، والترجمات. لكن التراث الإسلامي، تحديداً، هو السلف الأوفى في انتمائي إلى لامحدودية النوع الأدبي.

التراث الإسلامي جسارة تعبيرية منفلتة حتى في أقصى خضوعها للتشريع: الجنس، والهرطقة، والفقه، والتصوف، والتاريخ، والنحو، والاستبطان، والخلاف، والحكاية، والتُّرَّهة، والخرافة، والأسطورة، والفلسفة، والطب، والتنجيم: كلها تتجاور في سياق واحد من الفصاحة. لا تغييب للموضوعات (إلاَّ ما حُذف مطلقاً من فكر المعارضة للإسلام). ثمَّتَ سردٌ، وتبيانٌ قبل إلقاء شبهة التحريم

على المسائل، كأنما للقضاء أن يتَّخذَ حُكْمَه بعد مراعاة العرض للشبهة، وللخلاف، وللفروق، ومقادير خروجها على السُّنن، مع استعراض الفُتيا. وهذا أمر يصير إلى انقراض في الخوف الأصولي من النصوص فتتدعَّم شرعةُ الحذف مسبقاً كنوع من «تطهير» الكتابة.

الشعر، وكتب الطب والنوادر، والأعلام، والسِّيَر، وتأريخ الأدب، كله مليء بألفاظ صريحة في التدليل على الموجودات. أكثر الأطباء تُقى وورعاً، في كتاب «أبي أُصيبعة»، لا يخلو نثره، أو شعره، من «شكٍّ»، و«لا أدريَّة»، من دون أن يهدر أحد دمه.

39

الرواية تدوين صلب بسيادة المنطق على ظواهرها، والوضوح «الإجباري»، الذي تخضع له ضرورة القص والسرد حتى يصير «الحدث» حدثاً حكائياً، وليس ابتهالاً وجدانياً. لكن الحيلة ممكنة جداً في «أخلاط» التكوين، وفي آلات البناء، وتقويض النِّسَب، والربط والضبط. فإذا توالد مشهد من آخر فإن ذلك يعني إيجاد استطرادات «مُسَاندة» للتعبير الأصل. وإن عَمَدْنا إلى استحضار المسرح، والمشهد السينمائي البصري، فإنما يعني ذلك أن مقتضيات أخرى قد تناسب الحال، وتعزِّز ثقله. أما مستويات التعبير الشعرية، والنثرية، في سياق الحكاية، فأراها متاحة، ممنوحة، لا يستوجب «قانون» الكتابة الروائية تنحية بعضها، وتغليب بعضها الآخر على سواه.

ثَمَّتَ كلمة معروفة اسمها «الاستطراد»، يقاس بها نظامُ القول أحياناً، المُختزَلُ منه أو المطلق السراح على سجاله. والاستطراد

استتباع الكلام بكلام، والجملة برديفٍ، واللفظة بقرائن من فصيلها. وهو شائع في معظم الكتابة العربية القديمة، والقديمة القريبة. وقد غلب كأسلوبٍ على طباع المدوَّنات، والتصانيف الأدبية. وكان محموداً جداً، بخاصَّةٍ أنه اتُّخذ دليلاً على سعة المعرفة، واقتدار اللغة. ثم صار نقيصَةً يُستدلُ إليها بتطويل غير مرغوب، وتوسُّع حشوٍ في اللفظ على حساب المعنى مختصَراً. لكنني لم أجد رأياً ثالثاً بين الإثنين يستند في حجته إلى التباهي بكون التعدُّد الطليق، في الألفاظ الدالَّة على مُسمًّى، واحد، خصِّيصةَ ثراءٍ في العربية. فإما الاستكفاء بماهيات لا تقبل التأويل، والفرق، أو التوسُّع في إعادة الاعتبار إلى «الاستطراد» بآلية أخرى. والرواية - كفنٍّ من جوهره استطرادٌ لا محيد عنه (وإلاَّ اكتفينا بإيجاز الفكرة، وعرضها على الضرورة كفايةً)، حتى في أكثر حلقاته كثافةً - مباركةٌ بشساعة احتمالها على «مصادرة» كل فنٍّ آخر. إنها حَلَجٌ أعظمُ للموجودات كي تتمدَّد.

كلُّ تعبير ضروريٍّ داخل الرواية. كل استطرادٍ ضروريٌّ. كل إيجازٍ ضروري، أيضاً. حَسْبُ الرواية أن لا تسقط في امتحان القراءة النبيلة.

40

الكتابة، نفْسُها، قد تحدد سياقات لمجراها. والكاتب قد يغدو مدوِّناً، لا أكثر، لتلك «الضرورة»، التي تُملي كِهَانتَها على الكلمات.

ثمَّتَ قدَرٌ في الكتابة، عنيفٌ على الأرجح، يكشفنا دون حَوْلٍ لامتحان المصائر ونشأتها. والرواية، عندي، استلهامٌ شقيٌّ، وتوليد لما لن يولد قط إلاَّ في «إقطاعية» المعنى. كما أن كل شيء يولد، في الرواية،

يلدني أيضاً. والكائنات، التي «تلدني» في الكتابة، منكوبة بوصفها ترشدني إليها من دون أمل. وأنا أصل إليها من دون أمل، أيضاً. أكتبها بجسارةٍ هي المصائر التي «أُلفِّقها». وهي، بجسارة لا تطاق، تورطني في البحث عن تاريخها «الضروري» لجعل اللقاء بيننا ممكناً.

تهديم متبادل بين المؤلف وكائناته. انتقام خفي؛ والمُحصِّلةُ حلمٌ بتمامه. أما الكابوس، ولا أظنه شائعاً في تفاصيل أعمالي، فلربما كان مردُه أن الكائنات، التي نستولدها، غير راضية عن نشأتها، وما الكابوس إلا علامة صامتة على ذلك. لا أعرف. لكن الرواية، قطْعاً، هي فنُ الغَدْر.

41

لم أتوخَّ، عن قصد، أن أكون نخبوياً. أتمنى بعض «الشعبية». لكن المسألة محال بالنسبة إلى القَدَر المعتم في سياق كتاباتي، التي لم يتعود القارئ طرائق «الحكي» فيها، واشتغالاتها اللغوية التي ليست وساطة إلى القول حَسْبُ، بل هي هيكل الكتابة عظماً ولحماً. لكنني أجزم كتعويضٍ هامسٍ - أن الرواية العربية، بعامة، إلا تلك الحاملة مجزوءات من الصدمة (جنسياً، أو دينياً، بعونٍ من دفع الأصوليين لها شُهرةً) ستغدو إلى تراجع على «الصعيد الشعبي»، في مقابل ازدياد مطرد في عدد القراء النوعيين.

غير أن «شعبية» الراية، في عالم عربي كمحيط السماء بشراً، لا معنى لها، حين لا يتعدى كتاب عشرة آلاف نسخة بيعاً. مهزلة، رواية «شعبية» في بلد من الغرب لا يقاس بشره بعُشر عُشر أمم العرب، تبيع عشرات الآلاف.

غير أني على يقين من أنَّ جَمْع «المُمتع» و«المتانة» أمر ممكن في الإبداع. وأن «قلة» شعبية أدبنا لا ينفي، قط، موجودات «الممتع» فيه، وسياقات أخرى من «الإثارة». لكن «الخوف» من أدبنا خوفٌ مُسبق من خارجه، هو ربيبُ الذائقة الكسولة للنقد العربي المهشَّم راهناً، ولإعلامه المسرف في ترويج البلاهة.

42

يُشغلني، على نحوٍ ما بلا حصرٍ مُطلقٍ، أمرانِ: اللّه، والموت. الأولُ لا دراية بلا حدود، خارج أي توصيف من توصيف مذاهب «اليقين» في توسُّلها تعويضاً بعد الموت. اللّه هو الخوف، والتودُّد هَلَعاً إلى الخوف، عند أهل «الإيمان». ما يشغلني من «اللّه» قائمٌ على القَدَّر، الذي لا يُشغلني منه إلاَّ الغامضُ الكونُ.

غير أنني أخوض في الموت، بعامَّة، لأنه يقينٌ حادثٌ، وهو ثغرةٌ، أيضاً، في هذا اليقين الحادثة، بل الأرجح أن الموتَ مجابهةٌ لغوية في سياقٍ شديد الإغراء. وهو، في رصانته، لعبة كأكثر ما تكون لعبة ثراءً، وتمرينٌ باذخٌ على أن الحياة، وحدها، هي أملُهُ، وقلقُه، وإيمانه بأنه ليس أمراً آخر غير الموت. هكذا يعرف الموت نفسه بوصفه خيالاً يصوغ نصوصاً هي نحن تُقرأُ بصوتٍ عالٍ من الفراغ ـ هذا المفتاح «الإلهي». هو يجرُّني، أبداً، إلى استعراضه، الذي لا ينقطع، كأنني أُشركه معي في الحياة، ويُشركني معه في رؤية نفْسي معضلةً من معضلات الفكر، أو حلماً في صيغة واقعٍ حائرٍ في تَعريف نفْسه واقعاً.

اللعبة لا تنتهي. ولا يعرف أحدٌ من الذي يُسدي خدمته «الإلهية» إلى الآخر: الإنسان إلى الموت، أمِ الموت إلى الإنسان. بل هما

يتبادلان التنكُر، في عبثٍ طفولي، فيلبس أحدهما قناعَ الآخرِ - غريمه، وشقيقه التوأم.

كثيراً أجد الموتَ معذّباً، ووحيداً، بسيطاً، نضفي عليه صفةَ المُعْضِل كي نمتحن المجازفات القصوى في بياننا اللساني، والفيزيائي معاً. فهل الموت، في تعريفه الشقيِّ، هو اختراعنا الأكثر صخباً، بالرغبة اللامُدْرَكة في ابتكار اليقين الأقسى، البهيِّ، المهيب، ومن ثم نسمي ذلك اليقينَ «موتاً»؟. ربما. لكننا، نحن أيضاً، اختراعُه المرئيُ، وبرهانُه الواضح، المعافى.

لشدَّ ما أمليتُ على الموت كلَّ خلجة فيَّ، وكل ذكرى، واستودعتُه الأشياء الصغيرة، التي لا تموت. إنه مفتون بإملائنا. تلميذٌ يتدرب، في دأب، على استظهار ما لا نستظهره. متملِّقٌ. متهتِّك. طفولي. جليل. مارق. لاعبٌ يفقد مهاراته، مثلنا، كلما كبرنا. لكنه أمين على الحقيقة. وفيٌّ للأمل، لذلك لا تنجو كتابتي من عبوره فيها، كل مرة.

43

خصِّيصةُ «الذاتية» هي جوهر كل نصٍّ. «الذاتية» هي الناظم، والهوية، هي الوعيُ ذاته، الذي يؤلِّف. ليس هناك «عامٌ» في الكتابة، حتى الإخبارية التقريرية منها. الكاتب «يستحوذ» على المشهد قبل تدوينه. فإذا استحوذ المشهدُ، في لعبة معاكسة، على الكاتب، خضع الاثنان للمساومة في «التدوين».

الشعر «جسارة» ذاتية، قطعاً؛ تتهتك فيها الكلمات، ويصير «العامُ»، (المشهد المشاع من المعرفة) في سياقها، تدبيراً «فردياً» مختزَلاً إلى صورة وجدان. و«المعرفةُ المَشاع»، المتَّفق على تسميته بـ

«العامِّ» يتخلى في النص الأدبي عن «طهارته الواقعية»، وعن قصديته الجمعية أيضاً، ليتجلى، من جديد، في حالٍ من الاجتهاد المفرط في خصوصيته: أعني حالَ ابتكار القول وابتداعه.

«العامُّ» ينسحب، أبداً، في النص الإبداعي، أمام الضرورات المُسْتَحدَثة لصياغة العالم؛ يُخلي المشهدَ لاندفاع «الذاتيِّ» الضاري، الشهواني، لأنه جوهرٌ، فيما «العامُّ» أليفٌ، وديعٌ، مروَّض بتاريخيَّته لأنه عَرَضٌ.

44

الموت لا يحتاج إلى برهان، لذلك لا يخسرُه أحدٌ. وبما أن الموت تقويضٌ متتالٍ للظاهر، فليس في مستطاعي إلاَّ «وصف» الظاهر في انقلاباته، كونه الحقيقة الأكثر ثراءً، والأكثر هرطقةً أيضاً.

هكذا تعرض الحيواتُ، والمَشاهد، والأشياء، أنفسَها عليَّ في حيرة، ثم لا تلبث أن تنفي ما عرضتْهُ عليَّ. أنا أدوِّن. لستُ حَكَماً، لأنها قادمة مما وراء اليقين؛ من الجهة المتصلة بـ «نعمة» قَلقَها.

الظاهرُ قَلَقٌ، لذلك لا يُدحض، فيما أرى إلى الباطن أنه خلوة الظاهر إذا لم يُقْرَن الظاهرُ بتبجيل لائق. «النظام» كاستعارة كُلِّية، (لا أعني السُلطة، بالطبع) بدهيةٌ قَلِقَة، تستعصي على التصنيف، فكيف لا يكون «المَشهد» في الكتابة، سياقاً من النفي تبجيلاً للظاهر، وتعظيماً لقلق «المعنى الكليِّ»؟.

أنا شرطيٌّ مرور للمصائر، وصفَّارتي هي الأقدار.

45

لم أتعمَّد أية مفارقة في «اختراع» الطيران أسلوباً للنجاة، في روايتي «الريش». الطيران ليس للنجاة في المواقف، التي يطغى عليها الحصار، بل هو رغبة الإنسان، في عصْف المحنة، أن يستحضر «نشأتَه الكليَّةَ» حين كان، في خلوة مَّا من خلوات روحه الكبرى، معافىً، حرّاً، لا متناهياً.

يُقال إن المرء، قبل انحداره إلى غيبوبة الموت، يستحضر - بحنينٍ كبير - صورَ الأقربين إلى قلبه. وهو لا يفعل ذلك، على الأرجح، مستنجداً، بل لتجديد ميثاقه الإنساني. وشخوصي، في «الريش»، يعرفون ذلك حقاً فسيتذكرون - في المحنة - نشأتهم «الكلية» كتمهيد للتعرُّف، من جديد، عليها بعدما حجبتها الحياةُ قليلاً بكثافتها.

الطيران، إذاً، خاصيَّة ثابتة فيهم، وليست حلماً أو رغبة. إنهم، في بساطة كانوا يطيرون.

46

بي رغبة في القول إنني أدرب نفسي، أبداً، على الأمانة للظاهر، واستمالته كـ «إشكالٍ قَدَريٍّ». لذلك لا أنفكُ مسحوراً بتعدُّده، في كل «خلية» منه. والحكاية، في أصل نشأتها، «تدريب» على صوغ شكل أوَّلي للخيال الأمين، والوفي للظاهر. على أن كل «صوغٍ» ظلَّ جزءاً صغيراً من الفضاء الأشدِّ اتساعاً للمشهد. والمعرفة، على أية حال، مَثَّل على ذلك التراكم المرغوب لتوفير إطار أوسع للمعنى.

أمر الحكاية لا يختلف في مسألة «تراكم» الإضافة (أو ما قد يُسمى توليداً). والاقتدار على «تصنيف» الإضافات تصنيفاً لبقاً هو

امتحان الكاتب في ميزان النقد. على أنَّ بي مرضاً، باعتراف صريح، هو «حُمى القرن التاسع عشر»؛ حُمى المُصنَّف الهائل، الرتيب والجليل في آن؛ حُمى استقصاء كل شاردة في سياقات المشهد الواحد حتى استنفاده. لكنني أكبح هذا الجلال، خشوعاً أمام الضرورات.

كان العالم بلا تلفاز؛ بلا صحف إلاَّ ما ندر؛ بلا إنارة صاخبة، حيث للكتاب، وحده، سطوته على وقت الناس في مساءاتهم، ولياليهم، يتلقفون مئات الصفحات العذبة بثرثراتها، ومعارفها. ستنقرض الرواية الضخمة (إلاَّ الأكثر مبيعاً منها، في الغرب). أيعذِّب الأمرُ أحداً، وقد ضاقت الأوقات والأمكنة؟. لا أعرف. أهابُ المجلَّد الضخم أبداً، وأقول إن الضرورة أملتْه وليس الدعابة. على أن علاقتي «الأليفة» بالتوليد (المختَصَر) ستظل على حالها، لأن الرواية حرب خفية، لا يُبرم هدنتَها إلاَّ الصمت، أو الموت.

47

أتناول الرواية وضْعاً بعدَّة الشعر. ولمَ لا؟. تكمن مشكلة الخوف من ذلك، لدى النقد، أن يجري إسرافٌ كبير في «الإنشاء» الحشو، وليس في «الشعرية». وهو محقٌ بنسبة عالية. فالروايات «المتشاعرة»، العربية، تستعيض بركام من الإنشاء الوجداني، والوصفي الضعيفين، الهزيلين في «شاعريتهما»، بدل «التأليف» أو تكثيف المصائر ذاتها، أو رَفْد الشخوص بقدْر من الحيلة الضرورية لـ «تلفيق» مشهد أقوى حضوراً.

«التشاعر»، الذي قرأتُه، وقرأه غيري، في أنماط «السِّيَر» الشخصية المكتوبة كروايات، تحديداً، هو محاولة «استيهام» أمام

«خفَّة» الموهبة، وكسل الاشتغال على الحبكة. لكن «الشاعرية» الوصفية والحوارية مقام من مقامات استبطان الأبعاد الأخرى في سياق الفعل أو النظر، كما أن «الشاعرية» تأمُّلٌ في المركز الأقسى من التأليف، حيث يتوجب على الخاصيَّات المُركَّبة أن تتخذ نشآت مركَّبة بدورها، بعيداً عن تبسيط «الحكي» غير المُلْهِم. لكن لا ينبغي تجاوز الحدِّ المضبوط لصوغِ كمِّ الشاعرية في سياقاتها. أيعرف المؤلف تلك الحدود؟ ذلك هو امتحانه.

أنا لا أصوغ، هنا، مفاضلات، أو أسوِّقها، بل أوضح قليلاً أن المسرى الممنوح للشاعرية، في الرواية، هو على قدْرٍ من المهابة. لكن الاستخفاف باستعارة «الآلات الثقيلة» سيقوِّض «مسرحَ المشهد» إذا لم يجرِ التأكد من احتمال الأرضيَّة. وهؤلاء المتشاعرون، القادمون من ضحالة الإنشاء المدرسي، ووجدانيات الأناشيد المتسامحة مع السهولة، ليس لهم أن «يخلطوا»، أو يبلبلوا، حسابات النقد ومناظيره، إلاَّ إذا بات النقد تعميماً يوفر على نفسه البحث عن الفروق.

أمر آخر أريد التنويه به، وهو أن الزمن، في رواياتي، مُنداحٌ وبنائيٌ. إنه عمارة على الأرجح؛ رافعاتٌ أعرف عتلاتها، وسيورَ حديدها، وخزَّانات وقودها أيضاً. والرواية لا تتحول، عندي، إلى قصيدة. بل أشتغل فيها على أكثر الجسارات عزماً، بأقدار شخوصها، ومصائرها، وإشكالات أساليبها، وتبعات البدء من المعضلة نفسها قبل الشروع في سردٍ، أو وصفٍ.

48

النكاح فعل غريزي، بدئي، عاصف؛ وتقنيته في سمات «إنسانوية»، ووسمه بضابط معرفي، يهمِّشان اللَّذِّيَّ فيه. وأنا لست

مختصاً في علم النفس لأوجز الفداحةَ التي جعلت النكاح، في تصوراته الاجتماعية (ونغلّب، خطأً، تسمية الأمر «جنساً») مجرَّد «عقْدٍ» مهذَّب.

الحيوان، وحده، يملك حساسية الجانب الشهويِّ، ويوفر لإلهام أعماقه حريتَهُ القصوى، وانعتاقَه الشهواني المُتْرَف: حين تحضر غلْمةُ الغريزة ينحصر الكونُ في الجسد؛ يتماهى به، ويتظاهر كضرورة.

علاقة الإنسان الشهويةُ نكاحاً أمرٌ آخر. ربما يملك، بدوره، حساسية الجاذب المغتلم، لكن تحت ركام من التقنين الاجتماعي للغريزة، لأن ذلك هو شرطُ طباعه «الجديدة»، في علاقاته مع «القطيع»، فيما النكاح، كفعل، هو عماءُ ما قبل الخلق، بهيمٌ وعنيف؛ استشرافٌ معذَّبٌ لكينونةٍ مَّا، أو هيئة، في السديم، الذي يُرعبُ الإنسانَ بلا تحديده؛ بل هو بحث عن «الشكل».

نعم. هو بحثٌ عن «الشكل» في السديم العاصفِ للغريزيِّ اللَّذِّيِّ، لذلك تتكرر مسألة الجماع بالوتيرة من الخيبة بعد اللهفة اللَّذية القصوى: كلما أوشك الجسدُ، لا العقل، أن يلمس شمسَ المتعة انحجبت في ستار محدوديته.

إنه هيام الجسد، وحده، بـ «الشكل» حاملِ الكمال: لكنْ سديمٌ خلفه سديم: تلك هي اللذة. والسديم إرثٌ حيواني. لهذا ـ تحديداً ـ أجد في الحيوان صورة انعتاق كبرى للشهوة كما هي، في جوهرها الأنيق، الشبِق، الهاذي.

49

سُئلتُ لِمَ لَمْ أمنح «ذات الحذاء العسكري»، في رواية «الريش» اسماً. لقد أعطيتها اسماً، بحق، وهو: «ذات الحذاء العسكري».

إنها تحبُّ صورتها هكذا، فتعاطفتُ معها بأمانة. وأنا لم أتسقَّط أيةَ مُركَّبات من علم النفس في «إدارة» وجودها. وليس في انتحار «مَمْ» فعلُ إحساس بذنب، ولا علاقة له بصراع مع «الأب»: ثمَّتَ سيرورة عابثة للأقدار (لفظة سأملُ من تكرارها) في ذلك الفصل الختامي. حتى أنني نَفْسي، لا أعرف إذا كان «مم» هو من اختراع «دينو»، أو أن ما يجري لـ «مم» ليس إلاَّ حلم «دينو». «مم» يعطي «ذات الحذاء العسكري» أوراقاً حَلمَ «دينو» بوجودها لدى أخيه. «مم» يموت فجاءة، على نحوٍ مُبْتَسر، وفظ، حتى لكأنه انتحار شكليٌّ كي يتمم «دينو» حلماً راود توأمه، الذي اخترعَهُ واخترعَ حلمَه أيضاً.

من منهما يلد الآخرَ؟. «مم» هو رقعةُ الأرض الممتدة حتى كردستان، و«دينو» يطير في فضاء أخيه ـ الأرض.

50

بي حنينٌ غامر إلى حكايات الحيوان، وإعجاب بمذاهب الحيوان، والنَّبات وخواصه، والعناصر ومقاماتها، وتصانيف الأسماء الدالة على مسمَّياتها، وبعض الطب القديم، واستنابة القواميس والمعاجم على ضروب التخمين والارتجال.

لا يظنَّنَّ أحد أن لدي وفرة من هذا، ولم يتسنَّ لي، بسبب أحوالي المطوَّقة، المحدودة، الرحيلُ طلباً للتصانيف أو النقب عن

المحفوظات الجليلة. لكنني، بطبعي، أُلحِفُ على المُصنَّف الواحد كثيراً إذا راقَ لي، وبي انجذاب إلى العلوم دون اختصاص.

أظنني، على الأرجح، ذا ثقافة عشوائية.

51

أميل إلى تغليب عامل القسوة في جعل المكان أكثر «عمقاً» داخل الذاكرة، حتى لكأنَّ القسوة تلك تولِّد شقاءً مزمناً في الوعي، واللاوعي معاً.

أعرف أنني أعود مراراً إلى المكان ذاته، الذي هو خلوةُ المخيلة يبدأ فيها التأمُّل العنيف في محاسبة «الشقاء» على دوره المُبْرَم قضاءً. أعاين الألمَ الرقيق منه والفظَّ، وأصوغه على احتمالات لم تشأ المصادفاتُ أن تكتمل. لربما كان في ذلك نوعٌ من التهشيم، أيضاً، كي أقرأ الشظايا على نحوٍ آخر. كما أن استحضار الطبيعة، بإلحاح، هو استحواذ «بدائي» على «الأقاليم» الأخرى من امتدادات أجسادنا.

لقد كانت الطبيعة، التي نشأتُ فيها، قاسية بحقٍّ، شعثاء خشنة مثل أعماقنا: أدغال وحشية (انقرضت). عُلَّيق. أنهر طينية. غبار مصهور. شوك كثير، وقيامة هائلة من النبات البِّري الموحش: هذه هي الصورة المُلْحِفة، الملحاحة، اللجوجة، في اقتحام مسيرة أعماقنا بين الأمكنة.

52

المكانُ وهمٌ كالقصيدة ذاتها. والجدل الباقي هو جدل البحث عن الفضيحة المُعلَنة في الكلام.

هذا تحصيل. فإن سلَّمنا، بقدْرٍ أو بآخر، بانعكاسات مفترضَة للواقع على صوغ الروح، فلنا، في هذه الحال، ألاَّ نهمل الغيب: هكذا يكتب البعض قصيدته الكوكبية بالجبروت ذاته، الذي يكتب به الآخرون قصيدة اليابسة، أو البحر، أو إفطار الصباح؛ بل بالجبروت ذاته الذي يكتب به الضائع بين عمارات الإسمنت مديحَهُ الرعويَّ.

النقائض تتراصف في الإبداع. والصور المحكية تتماهى مع فراغها، إذْ أننا لم نعلن، أجمعين، ممكناً لكتابة المدينةِ الحلمِ، أو المدينةِ الواقع. والافتراضان، هذان، قد يستقيهما نصٌّ نظري. أما النص الإبداعي فيقلب الصورة بظلالها، بجوهره الخارج على اليقين النسبي، حتى أنه يلغي أية مدنية، أحلماً كانت أم واقعاً. فالمكان برَّمته طغيانٌ خليطٌ، متطرِّف في الكثافة إلى درجة يغدو الحجر فيها شِفافةً، والأشباحُ مالكيْ حاناتٍ.

والمنفى؟ أمِنْ مكانٍ لم يكن منفىً؟. كل مكان، في هذه الجغرافيا المنكوبة بالرعب العربي، هو منفى. الفضاء منفى. اللغة النمطية منفى. الإنسانُ منفىً. وفي المكان المغاير لكل هذا ترتدُّ أعماقنا، فجاءةً، في حنين كأنما إلى الموت، صوب الألم الضائع لبرهة قصيرة، فنعيد خلقَ «مُعْتَزَل الألم» هنا، أو هناك: إنه خراب «الداخل» العميم؛ خراب القصيدة. فالذي يتشكل، أحياناً، من سياقات البلاغة، هو فضيحة نجاهد، بكل ما لنا من حيلة إنسانية، في إخفائها. غير أن اللغة، كاستباقٍ للكينونة الصامتة، تفصِح، بقدْر أو بآخر، عن خسارة الكائن وحيلته المفتَضَحة، وهنا المنفى، ثانيةً.

من يستطيع الاقترابَ، كتابةً، من حرب أهلية انغلقت على عبث هائل، دون اللجوء إلى ما يوازي العبثَ نصّاً؟. لقد كان أمامي خياران حين كتبت «أرواح هندسية». إمّا اجتزاء بعض حوادث من الحرب في لبنان، وبضع علاقات، لبناء الرواية، على نحوٍ واقعي في الأغلب، أو تحويل العلامات الكبيرة في سياق حرب طاحنة إلى رموز تتيح للنص حريةَ إضافاته، وتتيح له لعبته. وقد اخترت الشكلَ الثاني، لأن أية مقاربة واقعية لما جرى ستبدو ساذجة، ضحلة.

وكان من أسباب اختياري للمنحى الرمزي هو «تعميم» اللعبة، في روايتي، لتشمل كلَّ حرب ممكنة الحدوث، أيضاً، قدْر طاقتي. لذلك تفاديت ذكر المكان تماماً، ودفعت بالعلامات إلى ما يشبه الاحتيال المتبادلِ بين الإنسان والغيب، كأنما يهيئ أحدهما للآخر، بالتناوب، فرصةً ضائعة. وأنا لن أدعي هنا أنني حاولت، عن قصد، «تكسير» بُنية نمطية في الرواية العربية الراهنة، لأن الواقع في كثافته كفيل بإثارة نسق كتابيٍّ خارج على القانون، لكن معظم كُتّاب العربية يعمدون إلى فرض «القانون»، في عنف فادح، على الكتابة، لتستقيم لطمأنينة المعرفة الأكثر شيوعاً بحكمتها البلهاء، فتتشابه المصائر، وتتقاطع المحاورات إلى ما لا نهاية له.

وبما أن الواقع، حتى الأكثر وضوحاً في لحظات مّا، هو متاهة بامتياز، كان على روايتي أن تُجاريه لتخلق مبرراً لهذا التشظي الذي لا يُستنفد. وأنا أُعجب لمن يرى «المعطى الخارجي» من مصائر، وكيانات، متجانساً فيستمر في الكتابة. لأن «المتجانس» حسابيٌّ، ومهمة الكتابة هي تشريد المعلوم، لا تأبيده.

«بيكاس»، في روايتي «فقهاء الظلام»، هو سؤال المعرفة الأكثر بطشاً في اختزال نفسها. هو «الإشكال القَدَريُّ»، الذي يفتنني في الكتابة، ويفتنني في «فكر الموت». «بيكاس»، ليس شخصاً محيِّراً قط، لأنه هو هذه البرهة التي «يختلق» الكائن فيها فكرة الزمن بالقياس إلى حضوره، الذي يتيح للزمن أن يكون سياقاً.

أنا، نفْسي، بدأتُ ببعض الحيرة مع «بيكاس»، لكنها لم تكن حيرة من الشخص ذاته، بل حيرة النص برمَّته. وهي حيرة كتابية لا علاقة لها بالبحث عن «الغرائبي». ذلك أمرٌ يستهوي أعماقي، لأنني أضع نفسي، دفعة واحدة، في مركز الإشكال؛ في مركز المصير المقلق، ومن ثم أشتغل، طوال الرواية، على مؤالفة «الغامض» حتى يغدو دليلاً حقيقياً إلى معرفة ما هو واضح.

هكذا كان «بيكاس» يحتِّم، في «فقهاء الظلام» أن يضع كل شخص آخر نفسَه في مواجهة أعماقه، بالغيب الذي صار جزءاً هائلاً من سلوكها، ليتآلف مع الحياة على أنها صورة من صور «الإشكال الباعث على اليقين». وهكذا كان «أ. دهر»، في «أرواح هندسية»، لعبة مصير مفتضَح تقرِّر لنفسها مساراً احتيالياً، في لحظة مَّا، فإذا «اللامرئيُ» مرئيٌ حائر في الذي جرى.

وإذا هو، كمرئي، يتخفَّى - فجاءة - في صورته داخل المرآة ليغدو لا مرئياً يشرف على مصيره، الذي لم يستطع «اللامرئيون» إنجازه، وهم الموكلون بذلك طوال الرواية.

الرواية، عندي هي ابتكار المأزق، ولم أتوهَّم قط أنها شيء آخر خارج ذلك. وفي هذا السياق «بيكاس» هو مأزق. غير أنه «مأزق غير مصنَّف»، في الحكم النقدي، لذلك يحتال النقد على نفسه بإحالة «اللاتصنيف» إلى «الفانتازيا».

55

كانت الرواية، في نسيجها الملحمي، منظومة شعرية، تاريخياً. وكانت الحكاية الشعبية مزيجاً من السرد النثري، الذي تتخلله مفاصل من الشعر للإحاطة بـ «بيان المعنى». ثم انقسمت العائلة إلى «أنواع»، والأنواع إلى «خطابات» بصرية، وسمعية، وتدوينية.

لقد عُمدَ إلى تصنيف النوع الأدبي بحسب اختصاصاته. وهذا أمر حكَّمتْه الذائقة عبر قرون ليست كثيرة. وكان في ذلك ـ كتجربة معرفية ـ حصرٌ للخطاب ضد «الفوضى». لكن اقتران التصنيف، راهناً، بكيفيَّة أسلوبية واحدة، لتمييز نوع عن آخر، أمر مقلق. وما أفعله أنا، دون ادِّعاء، هو إعادة بعض الحرية إلى هذا النَّسق التعبيري: فالسرد، بوساطة النثر توصيفاً غير كاف للإحاطة بالقلق؛ للإحاطة بالغامض، الذي يُشكِّلُ على الشعور فتتجاهله الرواية العربية. كما أن التقريرية المفرطة تحتمٌ، بالضرورة، تجاهل السياق المنطقي لبرهات الواقع الداخلي للشخوص، وتضع الوقائع البسيطة، والمركَّبة، في موشور لونيٍّ واحد. فلماذا تقنين التعبير، إذا، ونحن دعاة «مزج» الأنواع لتتآلف في «حرية أُخرى»؟.

غير أنني أوضح، هنا، أمراً هو أن «الشعريَّ»، الذي يصاحب البناء المتخيَّل لديَّ، هو برهات في السياق الكبير، ولا أشغل نفسي به إلاَّ بالمقتضى الذي تشغل الروايةُ به نفسَها.

هذا من جهة، أمَّا ما يخص شعري فلي أن أبرِّره بالمرافعة ذاتها. فنحن، في مجمل خطابنا النظري، نحضُّ بشكل أو بآخر على «المجازفة» التعبيرية (لا أعني التجريبية، هنا)، المتصلة بدواعي حركة التكوين البلاغي، ثم نبدو - فجاءة - حذريْنَ من نصٍّ غيرِ حَذِرٍ.

لقد مرَّ الشعر الجديد، نفسُه، بمحطات بلاغية كثيرة، في شارع كبير، منذ الخمسينات وحتى اليوم، من قصيدة التفعيلة ذات البيان الرومانسي، إلى الرمزي الأسطوري، إلى الوصفي، إلى البنائي الجامح، إلى الاختزال اللفظي، إلى التشكيلي البصري، إلى المتحرر من الإيقاعات الظاهرة، إلى السرديات.. الخ.. فلماذا لا ندع لسيرورة أخرى أن تحكم بناء هذا الشعر حكماً باذخاً؟.

أنا لست من هواة الاختزال التعبيري. وذلك مشروعٌ مباحٌ لي بالقدْر المشروع «للصفحات البيضاء» في بعض النصوص الأكثر مجاراة للصمت. وأريد، كلما كتبت قصيدة، أن أستنفد الشهوة البصرية لدي، والحركة المقتدرة لأعماقي؛ أن أتَّسع حتى محاصرة نفْسي ذاتها. ولمَّا كانت رغبة كهذه، عنيدة جارفة في مسارها البلاغي، تعصف بروحي، فلي أن أعصف بالشعر حتى المقتل، وذلك لا يهمني.

في بساطة، لست حذراً، قط، في شعري، ما دمت غير معنيٍّ بحدودٍ فيه. ولست حذراً من الروايةِ أيضاً، ما دامت تتسع أكثر لكمالها المحيِّر.

56

في شعري متجاوران: قصيدة الإيقاع، وقصيدة اللاإيقاع. أستنكف عن كتابة بعض النصوص الموقَّعة بنواظمها المعلومة من التفاعيل لسبب واحد، هو ظني أنها لم تُسْتَنفَد بعْد.

وإذا توقَّفتُ فعن اقتدار، لا عن تبجُّح يرمي إليه بعض من لم يعرفوا وزناً، ولم يطرقوا إيقاعاً. إنني على يقين من أن التفعيلة باتت تحصر الجملةَ الشعرية في بلاغة قد تغدو نمطية بعد حين، لأن التعاقب الحسابي للحروف ينظِّم المداخل والمخارج، ويقرن الكلمات ثُناءَ ثُناء في سياق يمكن إحصاء حصيلته. الحذر هو المطلوب راهناً، في استشراف مستقبل القصيدة. أما الخوف من التفعيلة، والتحريض ضدها فإجحافان.

غير أنني، باعتراف شخصي، محكومٌ كأيِّ آخر ببعض الحنين الغامض إلى ماضٍ مَّا، مخالف قليلاً لفهمنا النظري، والتطبيقي، الذي يعلِّمنا أن السيرورة تعني اللاعودة إلى تكرار اللحظة الآفلة، وهذا ما لجم بعض تعبيري في سياقٍ إيقاعيٍّ فأرسلتُهُ على عاهن حنينه، كأنما لابد لي (كما لأيِّ آخر يستذكر طفولته القاسية في هالة من السحر) أن ألتحم قليلاً بالشقِّ الآخر من ذاتي، قبل وداع وشيك. أعني وداع الشقِّ الذي نحمله طويلاً في أعماقنا، المتصل بالمرح الأعمى للحنين، وللوعي الأكثر فقراً قبل الامتحانات الكبرى للحياة، وفهم الصراع الإنساني، ومساراته.

هنالك حفنة صغيرة جداً من الشعراء لم يزل في مستطاعها منحُ قصيدة التفعيلة بعض الألق، دون التغافل عن أن التوجه الأكبر إلى قصيدة اللاإيقاع (وليس قصيدة النثر، لما تحمل التسمية من تناقض فادح) لا يعني قط أن هناك كثيرين يعطونها أَلَقاً أكمل. فهذه القصيدة، نفسُها، تنحدر، بشكل ينتظمه حسابُ المخيلة، والتواتر الثقافي من أثر الشعر في اللغات الأخرى، إلى سهولة واضحة، فلا

تتألّق إلاّ مع قليلين كما في كل إبداع حقيقي، على أية حال، من غير أسىً أو أسف.

57

عوالم الحيوان هي عوالم المخيلة البشرية الأولى، وصداها في الشعر العالمي أقل، باعتقادي، من صداه في الأقاصيص، من شعب إلى شعب. ولا ننسى، بالتأكيد، آثار ذلك حتى في المعتقدات الدينية وكُتبها، وكذلك في التصانيف السياسية الأولى، كحكايات ابن المقفع المنقولة، وفي «طبيعيات» الجاحظ، وفي الشعر القديم حيث الحيوان جزء لا يتجزأ من الطبائع الإنسانية وَصْفاً. وقسٌ على ذلك الفلسفة في «منطق الطير»، والتماهي الأكثر بُعداً في التاريخ الخرافي الإنساني مع الحيوان: الملائكة موصوفة بأجنحتها، والشياطين بالقرون والأذيال. والبُراق، مثلاً، هو التحديد الأكمل لسطوة المخيلة في التحرر من منطق المكان، عبر وسيط من حيوانات كثيرة: رقبة ليث. قوائم جواد.. الخ.

والحيوان، ببعض اليقين الشخصي، هو حرية أقصى تتوفّر للكائن، لأنه موسوم بغريزته المُطلقة التي تعود بالمعرفة، كسُلطة وتقنين، إلى صفْرها.

الحيوان هو الشعر في خاصيَّته، التي تنفلت من القانون المُحدِّد لـ «سلوك اللغة»، و«سلوك الفعل». وأنا لم أتَّخذه، بصفته هذه، مدخلاً إلى «إسقاط» يتخفّى في قناعه حضورٌ إنسيٌ. ولم أشأ حكمةً من وصفه، كما لم أشأ مقاربةً تتحصَّن بالرمز.

لقد مضيتُ، قدْر ما أستطيع، إلى ما اعتقدتهُ جوهراً حيوانياً هو كثافتُه وفتنتُه. مضيتُ إلى «الحيوانيِّ» من دون اتِّكاء على ما هو إنسيٌّ فيه، فأنا غير معنيٌ بالمفارَقة.

ربما تكون المقارنة، هنا، بين ما أفعله ويفعله روبنسون كروزو في محلها، من حيث التناقض تماماً، وليس التوافق: كروزو حاول، قدْر المستطاع، أن يأسر «البدائي» (أسوة بمعلمه الإسلامي ابن طفيل) من حوله بتوظيفه توظيفاً معرفياً لم ينقطع، قط، مع «حضارته». و«جمعة» (كرمز فطري) يغدو، يوماً بعد آخر، أكثر تماهياً مع روبنسون، و«معرفة» روبنسون؛ أي يقطع مع «حيوانيته» الأولى، التي كانت على تماس صارخ مع الحرية كانفلاتٍ غريزي.

لم أبحث عن تعريف الحيواني في «فهرست الكائن» (وفي مخطوط شعري الكبير، الذي ضاع في مطار روما سنة 1982 ذاهباً إلى قبرص من تونس)، أو تقديمه إلى اللغة بخاصية توظيفه معرفياً. تركتُه حراً في اللغة قدْر استطاعتي، ليتماهى مع شكله، الذي لا يوصف كاملاً، ومع يقينه المحبوك ككيدٍ من الله.

58

صاحب الزانة في قصيدة «مهاباد» هو صورةُ أملٍ ما، لكن ببعض التحايل، عبر توكيله بزانةٍ مكسورة ليكسب الرهان. وأنا وجدت فيه، تحديداً، دأبَ شعب مطعون، وممزَّق أيضاً، ذي مسرة ملآى بالخيبة، وألمُه مفتوح على مصراعيه.

لم أحاول، في «مهاباد»، تأسيس وطن في اللغة، بل بحثتُ عن العويل المتصل في سيرة الكردي، دون إعوال على النبر، الذي تتصف

به تفاؤليات الشعر. فالذي أراه في الواقع، لا يقرِّبني إلاَّ من صورة شتات أكبر، وغدرٍ أعمَّ. فأية حقيقة تستطيع، في الشعر، أن تقدِّم نفْسَها خارج لهاث العدَّاء؟.

59

محاكاة المجهول هي التي قادتني إلى أن أتتبَّع ما تبيحهُ اللغةُ لنفسها من تهتُّك، وما يبيحه اللفظ من الانقلاب على معناه، وما يبتكره نظام المعنى، في انحلاله سديماً إلى سديم، من الخيانة الطاهرة.

النِّكال بالحقائق التي ليست حقائق، والنكال بطبيعة النَّسق المُدَلَّلة كدِيْنٍ، والنكال بتاريخ العلائق بين الإشارة ومفهومها، هو بعض ما يلهمني أن الحرية في البلاغة ليست إلاَّ قيادة البلاغة، برسن الخيال المشاكس، إلى عبودية اللامحدود.

إنه أمر على قَدْرٍ شيطاني من الادعاء. لا بأس، لكنني، قطعاً، أبيح لنفسي ادعاء الانتساب إلى المُعْضل - ذلك الشريك الذي ينتظرنا في المنعطفات النبيلة، التي تحفظ للغة قَدَرَ وجودها الشهويِّ الهاذي، وقَدَر إيمانها بالفراغ المولِّد لأنساق الثِّقل الكبرى: مغامرات العدم الذهبية التي يقرؤها أطفال الوجود الذهبي.

النمطية الجمعية للسان المتناسخ صورة عن صورة حرضتني على أن الممكن الساحر لا يمكن ذبحه فداءً لقدسية التاريخ المرتجَل زمنياً، والهوية المرتجلة زمنياً، والكمال المرتجل تفصيلاً على مقاس الأمم «الخالدة». وأنا، إنصافاً لي، لست من المحيطين بخزائن اللغة قط - خزائنِ اللانهاية المسحورة، لكنني أتتبَّع أخبارَ القيَّافين المفقودين.

60

كنت أتمنى أن أكون من هؤلاء الذين يسهون عن «النَّوى» الحكائية في أقاصيصهم، كي أتشرد في «نَفْسي» على أبواب السرد المنقلب إلى تيه. لكنني «صارم» في بناء البرج «المتهدم». أبنيه مهدَّماً كما هو في خيال ذاته؛ كما يحلم برج أن يبني نَفْسَه مُهدَّماً.

لا انقطاع في الصيرورات عندي: بداية أولى، ونهاية أولى لما ليس بداية أو نهاية. ذلك أمرٌ في صلب النقصان الساحر الذي سيغدو عادياً ميتاً إذا صار كمالاً. فرواياتي تبني أحداثاً، وشخوصاً في سيرورة واضحة جداً، من مطلع شمس السرد حتى مغيبها. والأرجح أن ما أضحِّي به، حقاً، هو أن أقدم للقارئ سياقاً مريحاً يؤكد به مقدرته على قراءة عادية كرتابة التدخين.

يقيناً، كلما وضعت ورقة بيضاء أمامي أجدِّد امتحاني المخيف أمام قارئ طالما ظننته شرهاً إلى المجهول، ذكياً حتى التخمة، فَطناً، قديراً في التقويم، عارفاً، لا تفوته السهولة أو الركاكة. يصيبني هَلَعٌ من أن أكون نسخة أخرى من النص المتداوَل. أبدأ بالإشكال لأُقارب هذا الوجود المُشكل. أدفع الامتحان إلى النهاية أمام نقد العقل، ورقابة الخيال الموهوب: معمار الرواية، عندي، هو اشتراك قارئي في صوغ الخرائط الخفية لمحنة الكتابة ذاتها.

61

أظنني تحدثت مراراً عن شخصية «بيكاس» الغريبة في «فقهاء الظلام». وها أنا أحاول، من جديد، أن أجد شرحاً يقنعني أولاً، لأنني - نفسي - وجدت «بيكاس» يذهب في كل اتجاه، كأنه يمتحنني.

لم أعرف، وأنا أقلّب في خيال علومي الصغيرة، كيف اختصر عبثَ القَدَر الكردي في نسق يحفظ لنفسه صموداً أمام مقدرة التحليل على استنفاده. ولأنني كنت بصدد كتابة رواية، للمرة الأولى بعد حذر طويل خوف الوقوع في براثن المعطى الروائي العربي الموقوف على شهوة المُستعاد، بناءً ولغةَ بناء، فقد آثرتُ دفع الأمور إلى أقصى ما تحتمله من سطوة الإشكال. لن أدعي، قط، ولم أدَّع قط، أن هذه الرواية على قدر صغير أو كبير من الأهمية. لكنها، قطعاً، لا تشبه رواية أخرى في اختزال قَدَر شعب إلى إشكال على هذا النحو: يولد طفل غريب لعائلة. ينمو في يوم، ويختفي: إنها لعبة فانتازيا عادية. لكن تلك العائلة، التي يتوجب عليها تقديم أجوبة، في كل برهة من غموض المصادفة الطاحنة، هي صورة المشهد الكردي على درج الحقائق المُمزَّقة كأجوبته المُمزَّقة في بحثه عن إقناع نَفْسه أولاً، والآخر ثانياً، أن «بيكاس» مخلوقٌ عارض؛ عقاب؛ امتحانٌ من اللّه؛ عبثٌ.

«بيكاس» ليس شكلاً، والعائلة تريده شكلاً لتؤكد مقدرةَ لسانها على الوصف: ذلك هو ذهول الكردي. فيما الآخرون، من حوله، يصفون الأشكالَ التي تخص تواريخهم، والتي ينسبونها إلى تواريخهم عنوةً.

62

لطالما أُعجبت بـ «الأمير الصغير» لإكزوبري، و«أليس في بلاد العجائب» للويس كارول، و«رحلات غاليفر» لجوناثان سويفت، وقصص الأخوين غريم. أمثلة صغيرة على البسيط الساحر، المُلْغز في آن واحد؛ المتراكب عُمقاً في التحليل. أُعجبت بقصص والتر سكوت، وفيكتور هيغو، وألكسندر دوماس، السِّلسلة في سردها. كثيرٌ

آخر، لا يُحصى، أَلْهَبَ خيالي أمام باب «السهل الممتنع» كتعبير مصكوك رديء في دلالته الجوفاء. أيُّ سهل في «غاليفر» أو «أليس»، أو «بيضاء الثلج»، أو «الأمير الصغير»، أو نوادر جحا؟ فلنصرف النظر عن «السهل» إلى «الممتنع»، ولنجعلْ إقامةَ خيالنا فيه، حيث الامتحان الحقيقي لمَلَكة الرؤيا.

لا أفكار بسيطة في «أساليب فنية عالية»، بل أفكار عالية، لا غير. البسيطُ استدراجٌ كالمُعَقَّد الغامض. البسيط شقيق المركَّب. قُطبان لا يستقيم أحدهما إلاَّ بالآخر. البسيط بسيطٌ لأنه اختراع التعقيد. والتعقيد تعقيد لأنه اختراعُ المكنات التي من صفات البسيط. هنالك، فقط، ما هو فنيٌّ راق، أو تلفيق ركيك.

بورخيس متاهةُ معنى. كافكا عبثُ معنى. دانتي سطوةُ المتعدد. هوميروس هذيانٌ. جويس ثرثرةُ المعنى حتى الإغماء. ثرفانتس شوق المعنى إلى القطيعة مع ذاته. «ألف ليلة وليلة» لعبة شطرنج بين يدي معنىً هاوٍ ومعنىً محترف. واللائحة لا يحيطها تقدير. أنا في صفِّ «المحنة» التي لا تطهِّر الروح، بل تعيدها أكثر دَنَساً كالحقيقة. «أرواح هندسية»، مثلاً، نزوع شرير إلى مقاربة القطيعة مع «السرد الطاهر»، و«المعنى الطاهر»، و«التشخيص الطاهر» للعلائق المعرفية. هي رواية حرب لا تلد من حرب، بل من ديمومة البراهين على أن الحرب إرثٌ ذهبيٌّ خالص كالمخيلة الإنسانية.

63

من حقي، كراوئي، أن «أتعمّدَ» نصب فخاخ التقنية للقارئ. التقنية لعبة قصدية تتبادل فيها المهارات الصغيرة أدوارها على رقعة

العقل. لكن تلك القصدية هي ما ينجزه التلقائيُ من المشافهة حكياً حين يغدو تدويناً. الوصل، والقَطْع، والتدوير، والبدء من النهاية، والانتهاء بالبدء، وإعادة توزيع المشهد على نحوٍ ملتوٍ، والإيهام، كلها مراتب نَقْضٍ وإبرامٍ هما من عِقْد التأليف وخواصه. هما احتيالٌ يبتدعه الزمن للإيقاع بالزمن.

التقنية دورةُ تخريب نبيلة للتاريخ «القدسي» الذي يقدِّم به عقل النظام الاجتماعي، ولسانه التعليمي، «حقائقَ» هويته «الطبيعية». في «أرواح هندسية» تتبلبل الملائكة في سعيها إلى تأكيد «النسق الواقعي» لزمن الإنسان بالبحث عن أربعة أيام مفقودة من حياة طفل. في «الريش» حلمُ «آزاد» هو واقع «مم». وما يفعله «مم» داخل حلم أخيه هو واقع أبيهما. وما يفعله الأب في واقعه هو إشكال التاريخ السحري: كل واحد يخلق الآخر من ضرورة حاجته إلى «نصٍّ» أكتبه أنا.

أعَلَى القارئ أن يتبلبل في هذا؟ منذ متى كان «القارئ» واقعياً واثقاً حتى التخمة من تلفيق الفكر الكسول للواقعية المغمى عليها من ثرثرة «رُسُل» الواقعية المنكوبة؟. تعالوا إليَّ كي يلفِّق أحدُنا الآخرَ على قَدْر «هيامه» بالحقائق.

64

حين ينكبُّ القارئ العربي على جيمس جويس، وبلزاك، وكونراد، ودوستويفسكي، على سبيل المثال، سيتباهى في عرض علومه الثقافية، أمام الأقران، عن تعدد لا نهائي لخطاب المعرفة في سطورهم، من اللغة حتى النفسانيات، ومن اعتقال برهات «الانعطاف التاريخي» لظواهر الواقع حتى البحث الأعمق في

خصيصة «العالم الجديد»، الجشع، وعلاقته بـ «العالم القديم» المنهوب بعبودية علاقاته الداخلية قبل أن ينهبه أحد. وفي سياق «المنازلات» الكبيرة هذه سيتشعب التحليل، كالمؤسسة القائمة منذ قرن على قراءة ما لا يمكن استنفاده في «يوليسيس».

القارئ العربي هذا، المتتبع للناقد العربي الباحث في «أساطين» الرواية الغربية، يَنْشَدِه بـ «العلوم الجسورة» في البلورات عند هرمان هسه، إلى الانحلال العضوي للخلية عند هنري باربوس. ومن مراتب فلسفة الزمن عند بورخيس إلى «منابع الحدس» في القرون الوسطى عند أومبرتو إيكو: يا للشساعة!!!

حقل المعرفة مباح للحصاد في الرواية الغربية. إيتالو كالفينو سيعتبر كل عمل أدبي لا يتمتع بصفة «حقل معرفي» عملاً سطحياً. نحن نحب إيتالو كالفينو، أليس كذلك؟ لم تكن هنالك حاجة للاقتداء بتصريح لإيتالو حتى أعرف أن استدعاء أي عنصر طبيعي هو استدعاء من عمق خصائصه، ومن عمق اللغة التي تدل عليه في خيال العلم المحيط به. للأشياء أسماء، وصور، وتاريخ، وأفكار، ومخاطبات خفية، وحروب، وصيرورات من الغيب حتى المُخْتَبر. لا أستطيع تفادي تقليب النشآت المجهولة والمعلومة لكل شاردة أو واردة في كتاب لي. سأهينُ الوجود وأهين العدم، معاً، إذا سهوتُ عن ذلك. والكتابة سلطة لا ينبغي صرفها في إهانة ما تتغذى منه، وإلا صارتْ سوء استخدام للسلطة، كما يفعل موظفو أُمَمنا.

65

الواقع غني، مذهل، نسيج البسالة المُحيِّرة في خصائص يغذِّيها حتى الإعجاز. إنه «حدث» لا تجاريه اللغة، ولا يقاربه الوصف.

و«الواقعية» ليست مشهداً، أو علاقة. إنها إحالةٌ ما ورائيةٌ إلى ملموس لا يتفق ذوقان في تأكيد عناصر الطَّعم فيه. أيعني كلامي أن لا نقتربَ من الواقع، أو أن لا نمحض «الواقعية» ثقةَ التأليف والتدوين؟ لا. لكننا، في بساطة، نسفِّه الأمرين بالإدعاء أن العالم هو ما يقتبسه لسان الكاتب «الواقعي» لدعم شهوته بامتلاك المعرفة الكلية عبر بصره، وبعض أفكاره التي تتلجلج من مرحلة إلى أخرى.

سأترك الواقع، و«الواقعي» يتدبَّران لي، باقتدارهما العاصف، ما لا يحتاجان إلى تكراره حول صفاتهما، سأتركهما حرَّين ليحرِّراني من نير الدوران حول نفسي حتى الاحتراق في التبسيط، والتلفيق، باسميهما. سأذهب إلى ما هو لي: الشخص الذي يحرِّضني بالمجهول فيه على صوغ المجهول فيَّ، والحدث الذي يحرِّضني، بـ«لا ـ حدوثه»، على أن شغفي به هو حدوثُه في خيال كتابتي.

66

الرواية ليست كشفاً عن شيء. الشعر ليس كشفاً عن شيء. عالم الذات «الأكبر»، وعالم الكون «الأصغر»، صفات من خطاب النظر التأويلي، والنظر السببي المعلول. لا عالم كبيراً، أو صغيراً، هنا أو هناك. البرهة الواحدة من برهات النَّفَس، في انشغالها بتدبير اللُّحمة لما هو ممزَّق من هذا الوجود الممزَّق، هي كل شيء، من الأزل إلى الأبد.

لا أعرف معنى لسياقات الكشوف، من الخيال الصوفي حتى خيال الألسنية النبيلة. لا أبحث عن كشف، بل عن المُعْضل، المُشْكل، المتمرد على فظاظات المعنى، اللامتصالح، المتحايل، المارق، المسكون،

المختبل، المنغلق، المستوحد في قطيعته الإلهية مع أي تقديم للمعرفة، من فوق، إلى القارئ.

ليبقَ المُعضل معضلاً، والمُشكل مشكلاً. فليتقدمّ معي القارئ إلى التيه. أريدُهُ جَسُوراً.

67

لم يحصل لي، في حدود قراءاتي غير الكثيرة، أنني وجدتُ في النقد العربي للرواية سؤالاً يضع اللغة الروائية العربية على محك. كل الذي يتداوله، بسذاجة لا مثيل لها، هو سطر واحد: «هل لغة الحوارات بسيطة واقعية، أم صعبة متكلّفة؟». لا محاكمة لطبائع السرد، ومراتب الوصف، وملابسات الخيال الفكري، أفلسفةً كان أم تأمُّلاً وجدانياً، أم تحليلاً للعلائق وتأويلاً للظواهر في المشهد النفساني والطبيعي.

أعترف، بأسىً، أنني لستُ ممن يقرؤون الأدب بلغات أخرى. أقرأُ الترجمات. وبالرغم من التفاوت الهائل في مراتب الترجمة نفسها أستطيع، بحدسٍ ما، أن أعيد صوغَ التقنية اللغوية للذين أجد لغتهم خيالاً من عواصف المعرفة، في الرواية، من هرمان ملفيل إلى بورخيس، ومن وليم فوكنر إلى توماس مان، ومن دانتي إلى رابليه، ومن شارلوت برونتي إلى فيرجينيا وولف، ومن الإيطاليين كالفينو وإيكو إلى ميشيما، ومن كازانتزاكيس إلى أستورياس.

هنالك كثيرون في السياق الذي يجعلهم كتّاباً على صرامة في «أسلوبيتهم»، يدفعون السرد، باللغة، عمودياً، حتى حُمَمَة البركان. ذلك ما لا يوجد في تاريخ الرواية العربية، المستأثرة بالقصِّ على

عواهن الكلام المستوفي قصدَهُ الإخباري، أو بإضافة بعض الإنشاء المصكوك بالتلقين، كأن اللغة، في ذاتها، واسطة إلى محاكاة الحركة في الحيِّز، أمام البصر، فيما تُعفى من مهمتها كمعرفة تبتكر، بالمحوِ المتكرر، تاريخاً إضافياً للمعنى.

قطعاً، يوجد روائيون جدد جيدون في العربية، وهم من جيلي. لم أجد في السابقين ما أنتمي إليه خيالاً أو لغة ـ لم أجد هَمّاً هناك؛ لم أجد امتحاناً أو نكبة؛ لم أجد امتلاءً أو فراغاً.

68

تحدَّثتُ عن تشدُّق النقاد العرب باستعارة السطور من لوكاش، وباختين، وبارت ربما. والظاهر لي، ولغيري، في سنين انقراض النقد المتخصص هذه، أن الوافدين من أنقاض «الواقعيات» النظرية، «يسندون» مباحثَهم بأسماء الأساطين الكبار: دوستويفسكي، غوغول، جويس، كونراد، كافكا، هنري جيمس، توماس مان. أسماء يستعرضونها في السطور كتلاميذ أتقنوا حفظ الدرس حرفياً. لكنهم، في تطبيق «معارفهم» البائسة على نص يخرج على سياق المُعطى المنكود، السهل الكسول، يتبلبلون، فيتجاهلون النص. ذلك أسلم السُبل: الإلغاء بالتجاهل، والمحو بالإهمال، والإعدام بالاستنكار.

69

أنا، نفسي، لا أعرف مدخلاً إلى خيالي. إنه امتحاني حتى الموت. لكنني ألمح ما يعرضه الوجودُ عليه من صورته كعدم، في

الفاصل الذي يُدعى مصيراً، وألمح الكردَ يقودونه كقطيع ضأن إلى مراعي النكبات.

70

أكتب من دون تفكير في إضافات. لديَّ مساربُ عليها أن تمتلئ حتى الطوفان. لديَّ الثرثرة، التي يُمليها الموتُ بسحره. لديَّ ثرثرة الحياة تفصيلاً بعد تفصيل مفتوح على شبح الشكل. لذلك أستمر، لا أكثر.

لا أفكر في إضافات. لا أستطيع تصور «شكل» للإضافة في إنجازي مشروعاً وإقبالي على مشروع تالٍ. كل ما في الأمر أن المسألة دائرية، بل ذبذبات من «مَرْكز» لغوي في اتجاه المحيط. لا أعرف.

71

مهنة «البازيار» هي أكبر من الترويض، بل لا ترويض فيها على الإطلاق. الحيوان، والإنسان، يستعير أحدهما من الآخر عينيه، وغريزته، في الصميم الواقعي للحواس، وعلى نحوٍ مُتْرَف. لن أكون قادراً، في هذا الحيِّز، أن أوجز مذاهب الصيد كحاجة، لكن الإشارة إلى تَرَفِ ما بعدَ الحاجة هي الأكثر يُسراً.

«التَّرَف» هو المبدأ، الذي واكب ترويض الإنسان الوحشَ للقنص. كان يتم تدريب الفيلة للحروب، مثلاً، لكن تدريب النمور لاقتناص الغزال، والبازِ والصقر لاقتناص جنسهما من الطيور، ابتدعتْه فكرة التَّرف في الممالك الوطيدة، وغدت البراعة في «تدبير» التَّرف سَبْقاً إلى توطيدٍ فلسفي، أيضاً.

لقد أحيط الفراغ بالترف، حتى لكأن الحياة صقرٌ، والموت صقر، نهيئُهما في اللغة لاقتناص العالم المفقود.

لم أقصد إلى «ترويض» شيء. لكن الكثيرَ الكثير يمكن ترويضه: الزمن، نفسه، والذات. إنما، في زعمي، أن المكان لا يُروَّض قط، لأنه جسد الحنين، وبراعته الذهبية في ترتيب الأقدار؛ ولأنه الحقيقة متطابقةً مع ذهولها: الحقائق المذهولة لا تُروَّض.

72

المكان، كصيغة إنسانية «مُخْتَلَقة»، هو لغة البصر حيناً، ولغة البصيرة أحياناً. لكنه، في محصِّلته الكبيرة، ليس أكثر من مخيِّلة، حيث الحركة الأشد صخباً للجهات، أو اليقين النهائي للصمت.

لا مكان في كتابي «البازيار» يحضر، أو يغيب. كل الذي يجري هو استعارة المشهد الغامر في الحنين، الذي يتداخل في ماضي مستقبله. غير أنه مشهد لا يشبه الماضي، ولا يشبه المستقبل: إنه جسارة الهذيان؛ جسارة اللعب باللغة حتى انتحارها.

المكان، في «البازيار»، هو اللا يقين، لأنه الحقيقة مذهولةً. هو اللغة مشدوهة أمام انحلال اللغة؛ هو طيشُ المعنى. وفي لغتي، التي أجاهد أن تكون كثافةً سردية، ليكون النثري كمالاً في حريته الشعرية، ذهابٌ إلى المشهد العريق ـ حاضرِ الفراغ.

73

سئلتُ، مراراً، عن حدود الشاعر راوياً في قصيدتي، وحدود الراوي شاعراً. في استطاعتي إحالة المسألة إلى البداهات في

«التاريخ» الأدبي، الذي لا يقين فيه، حين كان السرد الحكائي لساناً من ألسنة الشعر، والشعرُ ثرثرة من ثرثرات الحكمة.

كانت البطولة هي النثر الإيقاعي، الذي يُلهم السردَ إنشاءَ الشعر. كان الشعرُ كلَّ شيء في المشافهة والتدوين، والقصُّ. لا فروق، منذ الأزل لا فروق. (شعرٌ يُنسب إلى آدم، وآخر إلى حواء، وثالث إلى إبليس). والدورة الحلزونية لأجناس الكتابة تعلِّمنا - عبر القرون - حكمَتها الرقيقة: أمومة واحدة للبلاغة. أبوَّة واحدة للبلاغة. ذلك هو قَدَرُ الكتابة بالحبر (قبل عثور البشرية على حروفٍ ضوءٍ). وفي الأجناس الأدبية دمٌ من الاثنين.

ماذا يقول الشاعر، على أية حال، غير أن يروي؟. أول الحروف، في الكتابة، مسيلٌ إلى الكلام، والكلام رواية. القولُ روايةٌ. الكتابة رواية؛ الكتابة - كاعتكاف على خلود الفكرة في حبرٍ لا ينمحي - سيرةٌ. وكل سيرة رواية للفكرة الأكثر شقاءً في غموضها، أو الأكثر شقاءً في وضوحها.

لا قطيعة بين الشاعر والراوية. لا افتراض يصلُح حتَّى. نحن، كأناس امتهنوا الكتابة، لا نغادر حقل الإشارات المعرفية المنجذبة إلى الوصف، حتى في أكثر برهات الكتابة تجريداً. التجريدُ وصفٌ. والوصف، سواء أاقتصر على لفظة، أم على جملة توضيحية، هو سردٌ محض.

أيُّ شعر يخلو من الوصف؟ أيٌّ يخلو من الاحتكام إلى الصفة والحال، في التخيل؟. علامات الحساب نفسُها قرائنُ متخيَّلة. وكل خيالٍ سردٌ للمشهد. كل خيال روايةٌ.

قد نصل، ذات يوم، إلى تسمية ثالثة بين مفهوم «الشعر»، ومفهوم «النثر»؛ إلى الكثيف وحده. خارج سياقات التعريف السلطوية للمعنى؛ إلى بطش النص كحرية.

74

لا أفهم «الطفرات» التي تحدث إلاَّ على صُعُدٍ قليلة ـ في النَّبات، مثلاً. أما اللغة فهي سياق محكوم بضروراته. وفي الشِّعر يغدو السياقُ قَسْرياً بحكم تصنيفه الثريّ في باب «الكثيف».

الشعرُ جهالةُ اللغة، وليس علْمَها. ومن العبث البحث عن «طفرات» في الجهالة، لأنها منذورة لسديمٍ كونيٍّ، والسديم هو «الكثيف» الذي لم يعبث به التّفصيل والتوضيح بعد.

والتفصيل والتوضيح سِمتان من سمات النثر، بما أنه خاصّيَّة من خاصيّات المحاورة المباشرة بين شخص وآخر كعلاقة «قانونية» ـ لسانية. أما الشِّعر، ككثافةٍ من سديم، فهو القطيعة مع «العقد القانوني»، لتصير المخاطبةُ في مستوى العبث مع اللّسان، ليتوطّد الهذيانُ في سِمَته الأجرأ على الشَّرِّ، مادام الخير الاجتماعي هو التواصل في عبوديَة النَّسَق.

وفي السديم ما من طفرات: خاصّيَّةُ العماء تتشظى، وتنبسط لتجرف المعنى، في اتجاه ثقلها العدميِّ، الكائن قبل اللغة وما بعد اللغة. وأنا أحاول، جاهداً في حدود مقدرتي البسيطة، أن أكون أميناً للعدميِّ كألمٍ، في ألَقه الطاغي، حيث لا تكون الطفرةُ فيه إلاَّ نبوَّةً من نثر، تمهّد لعبودية أخرى من علاقات الخطاب القانوني للّسان الأليف اجتماعياً.

أنا، شخصياً، لم أعرف قط أن لغتي بدت «مُنْجَزَة» منذ البدايات. لربّما اختلط الأمر على الكثيرين بين سياقٍ صحيح للّغة (في حدود وُسْطى) وبين علائقها غير الثابتة إلى درجة الكمال في إهانة المعنى.

حين يُهانُ المعنى يبدأُ الشعر. والشعر جسارةُ اللغة في فَضْحِ نفسها حتى الأقصى: ذلك كان مُحَرِّضي على أن أبدأ اللغة من غَلَيانها البيانيّ الأول كفتنةٍ، فيما كان الكثير من الشعر «الحديث» يبدأ من «إنجازات» اللغة في سياقٍ «حديثٍ» يميل إلى اختزال القاموس العربي، حتى أن في إمكاننا أن نحصي ألفاظ هذا الشعر، وعلائقهُ البنائية على أصابع الأيدي والأرجل، لا غير.

قليلون من شعرائنا نفدوا بجلد لغتهم، قبل تحويل «الشعر الحديث» إلى نمط غارق في بيانه الحبيس، وهذا ما حاولته (مع المعذرة من إقحام نفسي في شاغلٍ كبير) منذ البداية، فاختلط الأمر على البعض في مذهب «اللغة الخاصة ـ المُنجزَة»، حتى لو دقَّق المدقّقون فوجدوها في تحوُّلٍ «هادئ وعميق».

كلنا يعرف لعبتَهُ (إلاَّ المُغترُّون بمدائح الأصدقاء)، في قناع أو دون قناع. لكنني بعد نزوعي إلى الشّرِّ في «الجمهرات» لست الذي قبل «الجمهرات».

لا أعرف ما الذي فعلته، تحديداً. لكنني فعلت شيئاً، على أية حال: لقد انتقمت من بلاغتي ذاتها.

أما عن «تحوُّلاتي» فهي ـ قطعاً ـ تحوُّلاتٌ في الألم، لا أكثر ولا أقل. ولغتي «المُنْجَزَةُ» في شَرِّها تواكبني في الألم ذاته إلى يقينها المكبَّل بأنساقِ اللِّسان.

هنالك، أبداً، نضوج «أوّلي» يظهر في مسار أديب مّا. وقد يكون ذلك «النضوج» ساحراً أو فاتراً فتكون ديمومة الأدب نفسه ساحرة أو فاترة، مع انتقال إلى هذه الجهة أو تلك بحسب القلق، أو الاطمئنان، اللذين يستقطبان توجُّهاته.

وذلك «النضوج» الأوّلي، المبكر أو المتأخر، يحدد السِّمَةَ الكبرى في كيان الكتابة ودائرتها. لأنَّ الباعث، الذي يشغل يقين اللغة، في «اليقظة» تلك، هو أشبه بآلة المسّاحين ذات المنظار، يركِّزونها في نقطة سمتيَّة أوّلاً، ثم يعمدون إلى قياس الجهات من حولهم.

الضربة الأولى أن يتم تركيز «آلة المَسْح»: وهي شطر في قصيدة، أو نجوى محطمة في فكرٍ نثريٍّ. ومن ثم يجري التثبُّت من جهات المرْكز، وثقل طقسه، وحَدَباته ومستوياته.

«هوية» الشاعر تبدأ من ظلّه الأول: في مراهقة كتابته مثل رامبو، أو في أربعين حكمته غير المغفور لها كما عند النابغة الذبياني (على ذمة الرواة). وهي هوية تبدأ من «فُتُور» مع «التقنية» لتصير المجازفة هي الحكمة الكونية للبيان وجُرْحه.

إنَّ الطفرة، التي يميل سؤالٌ مّا إلى بحثه، هي الغوص في رنينٍ تناهى من سطرٍ مّا، بعيد أو قريب، في الكتابة، أو كصعود موجة عاتية تُريكَ الجُزُرَ - علامةَ البيان ومفتاحَهُ الصغيرَ.

كل انعطاف في «اللغة»، من أشدّها يأساً إلى أشدّها أَمَلاً، ومن أقساها جفافاً إلى أنضرها رواءً، هو تداخل لا ينفكّ بعضه عن بعض، في مستوى يجري «تعميق» ركيزته «الأولى» وتعميم حرّيته،

كأنّ «الطّفرة»، التي يتقصّاها سائلٌ، ليست إلاّ أقنعة المعنى الواحد في تعدُّدها الذي لا يُحصى.

«الطفرة» هي أنين اللغة وقلقُها، في الاتجاه الواحد الذي يقدر الحَفْرُ على رفع الأنقاض عنها لتصير مسموعة أكثر فأكثر؛ أما «الانعطافات» فهي من مجاهل التاريخ، ومن مجاهل البحث عن «التشظّيات»، كما يعنّ للبعض تسمية الأشياء من نُقّادنا الموتى. وأنا شخص لا طفرات عندي، بل دأبٌ قاهر في اتجاه العمق، أو السطح، متكئاً على النعمة التي قد تمسُّ الحظوظ.

76

لستُ أنا من يُفَضِّل الحديث عن أجواء «غرائبية» في كتاباتي. إنها تصنيفات النَّقد في عبورها الرقيق بين فروقات اللفظ الأجنبي، وتراكم المعايير. غير أن لفظة «الغريب»، عربياً، لها وقعها الذي يغاير «المألوف» في الصعيد الكبير للمعنى: أنساق الخيال، وأنساق البلاغة، وصراع القياس.

وقصدي من «الغرائبية» هو الاشتغال في الجانب الغامض من المصائر، حيث الكمالُ الذي يُعمي؛ حيث رهانُ الحرية على أتمّه في سباق المعنى. كما أن التَّسميةَ - المصطلحَ، وتفاسيره، لا تعنيني، في هذا الجانب اللغوي أو ذاك، لأن حَسْبي أن أكتب هكذا، دون تفسير، في اتجاه نَفْسي التي تُقامرُ بها الكتابةُ، وأقدارُها.

كنتُ، أبداً، أودُّ لو انتسبت إلى القرن التاسع عشر الذي هو ماضيّ مُسْتقبليّ، وحنيني. وأظن - على نحوٍ ما - أنني أكتب بوحيٍ من القرن التاسع عشر؛ بِوَحْيِ روحيَ التي هناك، مشدودة إلى

الغامض الذي هو «عَقْلُ» الحقيقة وتفاسيرُها، حيث الرِّهان رهان على كمال الوحشة الأقصى للكينونة.

إنني، في خجل، أستعير من الرّاهن فظاظات لُغَته، لأُؤكِّد انتمائي إلى خسارة الماضي في فراغه الذي يوحّد الكون كعقل لا يكلُّ عن ترداد أقداره في المرآة، مجرَّةً بعد أخرى، حتى الحدود القصوى المفتوحة على حدودٍ قصوى من يأس المُخَيِّلة.

هل المُخَيِّلةُ انتدابٌ قَدَريٌ لتكون تخومُ اللغة تخومَ الواقع؟ أيُّ واقع يجرؤ على تسمية «الغرائبيِّ» بمعياره الباهت؛ أيُّ واقع ينجو من غيبه؟

المُخَيِّلَةُ هي القَدَرُ نفسُه واقعاً. والحقيقةُ «الواقعية» هي ثرثرة في علوم القَدَر.

77

ليست بي رغبة، قط، إلى «انتقاد الواقع أو تعريته»، لأن المشكلة تكمن، أساساً، في تحديد ماهية «الواقع». والكتابة، برمّتها، سلسلة من التحريات كي نلتقط خيطاً أوَّلاً إلى تعريف «الواقع» الذي لا يُعَرَّف. فكيف ننتقد، ونعرِّي ما لا نعرفه؟

لربما يختلط العبث باللاتحديد هذا. لربّما العبث هو الكثافةُ الأنقى للسعي المجنون إلى تحديد صراعٍ مّا. لست أدري. لكن الإنسان، في بعضه، عناد صرْفٌ يهيئ المسافةَ اللائقة بينه وبين العدم، بصخب كثير، وجراءة حتى الموت.

لم «أدرس» هذه المسألة إبداعياً. «المغامرة» ما قبل الموت لا تشغلني، لأنها اجتهادات ومماحكات، وذعر، وخصومة، وبطش لا حدود له.

أنا فيها، ولست خارجها قط. لكنها «مغامرة» لا تُشْغِل كتابتي، لأنها دخان الحقيقة. أما الحريق فهو «مغامرة» ما بعد الموت.

كل شيء في «الجهة الأخرى» يلقي بثقله على جهة المكان الذي نحن فيه: كيف يُفسَّر السلوك الأخلاقي الديني والدنيوي؟ كيف تفسَّر العلاقة الإنسانية المحكومة بالخير وبالشر؟ لن تجد «النفعية» تأويلاً. كما لن تجد تأويلاً لـ «التضحية»، مهما اختلفت دوافعها، في حدود «المنظور».

أليست «التضحية» إشرافاً من الكائن على مصيره «الآخر»، «هناك»، في ما بعد دخان الحقيقة؟ كلُنا مقتنعون بـ «التضحية»، على هذا النحو أو ذاك. و«العبثيُ» ـ نفسه ـ اختلاقٌ للمصير، في الظلّ المُلقى من «الجهة الأخرى» على الحياة.

«هناك» ـ إذاً ـ تبدأ اللعبة لتتأبَّد في كمالها، أو تتحرّر من كمالها، لتنبثقَ الدَّورةُ الممعنة في حُرِّيتها المرصودة على صورة الكون.

ولنسأل، في سياق الأسئلة البسيطة، عن «الضمير». أليس هو رقابة «الآخر» الذي لا يُرى حتى في الجنوح العدميِّ؟ «الآخر ـ الهناك» هو «بيان» اللعبة. وأنا أقيم في تلك المسافة، التي تلي الموتَ بشبْرين بشرَّيين حيث السعي ليس «محكوماً بالخيبة»، بل بالمصائر التي يستعصي عليَّ حصرُها، فأُرْهَقُ، وتُرْهَق الكتابة. كما أن هذا ليس «رؤية تراجيدية»، لأنها خارج الملهاة والمأسَوَة، في الصميم المشتعل من أقدار وقُوى ومن غيب ومنظور، ومن شهوة وعفَّة، ومن تلاقٍ وافتراق، ومن أنينٍ وقهقهة، ومن باطلٍ وأكيد. أنا ذاهب إلى

«الجهة الأخرى»، خارج «اليقين المطلق» الذي لا أعرفه. ذاهب إلى «يقين آخر»، لا يؤكد لي شيئاً لأنه لم يمتحنني بعد.

إنها فسحةُ «اللا امتحان» ـ الفسحةُ المرعبة، اللامرئية، الكثيفة، المشمولة بنعمة اللاتحديد.

ربما أُسألُ سؤالاً أخلاقياً في مفهوم «اللايقين»، و«الخيبة»، فيما امتحاني الذي أقدِّمه إلى نفسي، في الكتابة، هو امتحانُ مَا يلي «اليقين»، ويلي «الخيبة».

أما المَرجع في كل هذا فهو نظرة من الحديقة إلى حلبة سباق الخيل، خلف بيتنا الذي ليس لنا.

78

كتبتُ الشعر بعدَّة الرواية. لكن المسألة أقرب من هذا، وأبعد من ذاك.

لربما يحدِّد سائلٌ أن «الكتابة» تجري بـ «اللغة ذاتها»، كأنّما لا فصل بين «النثريِّ» و«الكثيف» (المتَّفَق على تسميته بـ «الشِّعر»)، أما «الواقع المفصول عن واقعه» فهو تحصيل حاصل، ما دامت اللغة ـ ككيان يحدّد الصيرورات والعلائق ـ هي مُستَقبلُ ذاتها. أيّ أنها لا تنحلُ في واقعٍ مَّا، ولا تنفصل عن واقعٍ مَّا. لذلك يكون المشهد، في اللغة، تأكيداً للحرية.

قد أعود إلى المساءلة عن معنى «الواقع المفصول عن واقعه»: أيّ واقع؟. الغيبُ يحدّد السلوكَ الإنساني كما يحدِّده القانون الوضعي.

والهرطقة تصنع البطولةَ أيضاً. فكيف أكتب عن مصائر مفتوحة على جهة «اللّه» دون تعرية النثر «القانوني» من سرده القانوني؟.

إنني أعتقد، جازماً، أن «النثريَّ» هو طارئ في المخاطبات المكتوبة. و«النثريُ» ينحلُ، يوماً بعد آخر، في فضاء «الشفرة» الآلية، بحسب ما يتّجه إليه «المستقبل الواقعي» (تجاوزاً)، حتى أن اللغة تبدو مهدّدة في تاريخ ألفاظها، وفي صميم شهوتها كاحتفالٍ بلاغيٍّ لتغدو إشارات محضةً تدل على الشيء تدليلاً قاطعاً كما في الحساب. و«النثري» هو هذا، يلتف متحايلاً، حول المعنى. لكنه لا يؤسس المعنى، ولا يجرؤ على مخاطبته بلسان الشكِّ الذي هو خاصِّيَّة «اللانثري» (أو «الكثيف» المتَّفق على تسميته «شعراً»).

تَمَّتَ حروب خفيَّة بين «المعنى» واللغة: المعنى رؤية بصرية، ورؤىً؛ المعنى هو سيادة المعلوم، وترفُّعُهُ، وحظوته. أما اللغة فهي البطش.

الخطاب الإنساني هو «العقد القانوني» المكشوف للمعنى. فيما «اللغة» هي السِّرّ. وانحيازي إلى «اللغة» - كمصيرٍ - يفضي بي إلى تشتيت المعنى في المسافة الصلبة بين «النثر» و«الكثيف»، حيث الحقيقة الصغيرة رغيفٌ واحد تتقاسمه الرواية مع الشعر على المائدة ذاتها.

هكذا لا يمكن للواقع أن يكون منفصلاً عن واقعه: إنه متماهٍ مع ذاته إلى ذوبان لغويٍّ، مفتوح على كمالِ حقيقته. وما يجده البعض نزوعاً إلى «رؤية أسطورية» هو برهان الشَّكِّ في خلاصه من المعنى، حيث «تتصالح» اللغة مع قَدَرها.

أنا لم أُقسِّم تجربتي بين الشِّعر والرواية. والأمر كلُّه أنني أمشي في المتاهة وسط حدائق اللغة، حيث البلاغة، وحدها، تحدّد سيرورات الكشف، في عماءٍ غير محسوب على التَّصنيف.

ألم تكن الملحمة القديمة، في سردها النثريِّ، «خطاباً شعرياً»؟. ألم تكن الأساطير زوابع من تضليل المعنى في المفترق بين «الشّعر» و«النثر»؟. قدر اللغة أن تكون متاهةً، والتصنيف عودة إلى الجهالة. هكذا لا أهتم للخيانة التي فصَّلها النَّقد الكسول على ذوقه.

غير أن سؤال الجمع بين الشعر والرواية. لا يجد مبرّراته في أنشطة «العالم الآخر»، خارج الجغرافيا الناطقة باللغة العربية: روائيون يكتبون الشعر. شعراء يكتبون الرواية والقصة، ويتعاطون النقد الأدبي والسينمائي، ويتحرُّونَ الأرضَ بالتحقيقات الصحافية، دون أن يسألهم أحد: لماذا أنت في هذه الجهة وتلك؟

الحياة شبكة، واللغة شبكة. والصَّيْدُ على قَدْرِ الجهد.

لا أقدر، بالطبع، على التمادي في تفصيل «الشعريِّ»، وتفصيل «النثريّ»، لأقدِّم البرهان على «حاجّةٍ مّا» إلى هذا أو ذاك، ولماذا هذا النوع أو ذاك: كلٌّ منهما، قطعاً، يستطيع تقديم أجوبته السرِّية على خاصيَّة وجوده كلغةٍ.

الشعر يسرق من الحياة مفازاتها، والرواية تفضحُ المشهد. أحدهما كثيف كَعَدَمٍ، والآخر شهوانيٌّ في ملهاة.

الشعر كتومٌ، والرواية ثرثرة كالحقيقة. وكلاهما يفضي إلى الآخر كاعتذار الحياة إلى نفسها عن كونها حياةً.

سؤالٌ قَلِقٌ أن يطلق البعض لفظَ «اللعب» على تجربة مَّا: «لعبة شعرية». «لعبة روائية»، كأنما القصد أن الكتابة، كلَّها، هي من مجريات «اللَّعب».

ليست هنالك من «لعبة»، بل مجازفة «دموية» تستزق اللغة - كالفَصِّد - لتحيا أو تموت. ولأن اللغة حقيقة إنسانية، فالشعر - كعامل لغويّ - جزء من القَدَر الإنساني، وليس «لعبة»، بما تحمل «اللعبة» من معنى الاستخفاف، أو الترفيه والترويح عن النفس.

قَدَرُ «اللعبة» قاسٍ هنا، في تحديد «الكمين» اللغويَ الذي ينصب لها خنادقه القاتلة، وفخاخه التي من حديد.

قد تبدو اللغة، في اعتقادي الذي لا يخصّ أحداً، محايدة بعض الشيء. إنها ركام لفظي: عتلات، وعربات حرب، وتروس، ومساطر، وأحذية، وانتصارات لابدّ منها لتأليب المخيّلة على هزيمتها.

لكن هذه الألفاظ، التي تشكّل في مجموعها نسقاً يدعى «اللغة»، هي قرائن معرفية «منجزة» في سياق تاريخي هائل، واللعب بها لعب بـ «القانون»: هنا، فقط، تهتدي اللغة إلى شاعريتها خارج الخطاب الراكن إلى «رسالته» بين المتخاطبين.

أساس البناء الشعريِّ، قطعاً، هو خلخلة العلائق بين الألفاظ؛ هو دَفْعٌ إلى التناحر من أجل الإحاطة بخراب «المعنى».

خراب المعنى هو «الشعريُ» أميناً لبطشه. ففي الآن الذي تأخذ فيه الأنساقُ اللفظية صيغةَ خراب، تبدأ حيرةُ الاستدلال: أيّ، يبدأ

الفخُ، الذي يقنص الجانبَ الآخر من المعرفة؛ الجانب اللامسكون. لأن الشعر ـ قطعاً ـ هو العزلة في طبقةٍ مّا من طبقات الخطاب الاجتماعي المُرهَق بنفاقه، وذرائعيته، وانتهازيته، وتملُّقه، وسلطويته أيضاً.

الشعر هو ضلال اللفظة، والصخب الذي يتناهى من انهيار النَّسق. وأيُ إبراز للطاقة الشعرية، في اللغة، هو أمل في استعادة اللفظة من «هُدى» اللغة القانونية إلى ضلالها الساحر: على اللغة ـ داخل الشعر ـ أن تكون استعداداً للتيه، وفراقاً مع الأمل.

كيف، إذاً، ينبغي أن أشتغل على «شعرنة» اللغة، مادامت هي الشّعر متنكراً في قناع «الخطاب العادي»؟. كل الذي نحتاج إليه، بضربةٍ من الروح، أن نقترب باللغة من سديمها، خارج النّدم «العائلي» لسلالاتنا كإرث في السُلطة: سجناءَ وحاكمين.

80

اللغة منفى. كل لغة هي منفى، لأنها الحدود الاجتماعية، والدينية، للمخيلة. أما أكاذيب «الشكوى» عن «منافي» اللغات الأخرى (غير الأم المُرضِعة) فعليها أن تُستبدلَ بالمساءلات الكبيرة في «الهوية».

الهوية هي القلق. واللغة رطانة. ولنكن صريحين، بعد هذه العقود، من أن بعض العرب الذين يكتبون بلغات أخرى هم أكثر «سعادة» فيما لو كتبوا بلغات «أمهاتهم»، لأن السياق الذي يحفظه لهم جَهْلُ الغربيِّ بالماضي العربيّ، وخرافته، يمكّنهم من الرّواج.

فالكثيرون ـ الكثيرون جداً، من العرب المتألقين في لغات أخرى يغدون باهتين، عاديين، استعراضيين لمساخر أسطورية سطحية، بعد ترجمتهم إلى العربية؛ يغدون بلا لغة، لأن الموضوع الذي يقدّمونه هو استدراجُ الغربيِّ إلى «الإعجاب» بما فاته من المعرفة ببلاهة العالم «الآخر»؛ عالم المقادير المحسوبة من سذاجات الشرق والصحراء معاً؛ عالم «الحريم» في حدوده القصوى: السِّر. الحجاب. الخصاء. الختان. الوَدَع. قراءة الكفّ. زواج القاصر. الجِمَال ـ تلك الكائنات المفصَّلة على مقاس محطّات الفضاء.

لا أعاني من اللغة كمنفى إلا بسبب شروطها، وليس لأنها لغتي «الأمُ»، أو لغة «التَّبعية»، المُختارة. لأن شروط اللغة هي هي، في كل سيرة: مجاورة الموت.

المنفى ليس حالاً عَرَضية، متعلّقة بظروف الرحيل، وهواجس الأمكنة، بل هو قطيعة اليقين مع الشُبهة التي تصير واقعاً في «كل مكان»، أي تصيرُ خطابَ «المتعالي» الذي لا يقبل اختلافاً، من السلطة إلى اللغة، ومن النظام إلى «الحصانة الإلهية» للفكر القادم إلى صحراء ما بعد الفكر.

المنفى هو أن تولدَ، واللغةُ تدلُّل على المذاهب الخفيّة لألق السلاسل كأنكَ متجه إلى عبودية أكبر كلَّما تحرَّرتَ، فيما يقينُك هو العبودية التي تقودك إلى بلاغة تتحرَّرُ بها من المكان، وبطشه، داخل اللغة.

صيرورةً معذِّبةٌ تلك المحبوكة بين الألفاظ وإنشائها، وبين الجسد والمكان: هذا هو الشفق الذي يسند الإبداعُ عليه سلالمه. غير

أن اللغة، على وجه آخر، هي خاصيَّة الزمن يستدلُّ بها في الممرات إلى متاهة المكان، حتى لكأنَّ الكتابةَ - كمشروع إنساني - اختيارٌ للمنفَى في تأكيدها، أبداً، على حقيقةٍ تلتبس على فكرة الكتابة.

لا أريد الانزلاق إلى قرينةٍ عدمية، أو قَدَريَّة، لـ «بَوْحي» هذا، بل أتوخى استقراءَ اليقين، الذي لديَّ عن «فكرة المنفى»، في سجالها الأشدِّ اتساعاً.

81

لم أحول الحيوان، في كتابتي الشعرية، إلى رمز. لا أحب تكرار الطرائق البديعة، التي اتَّبعها الفيلسوف بيدبا، فأنا أرى الحيوان كما ينبغي أن أراه، شاغلاً حيزاً من الهواء الإنساني، الذي يُشغل، بدوره، حيزاً من الهواء الحيواني. أراه لا كطبائع، بل ككائن.

كنت قد أنجزت مجموعة كاملة عن الحيوان شعراً، كأنما أنا في صدد أمر يغاير «حيوان الجاحظ»، والدميري، لكن حقيبتي، التي ضاعت في مطار روما سنة 1982 خذلتني في إنجاز ذلك، إلى الأبد. لم ينج من الكتاب غير بضع صفحات قليلة جداً كنت نشرتها في مجلة «الكرمل» تحت عنوان «فهرست الكائن».

الحيوان هو فراستي. الحيوان طفولتي كلها - ذلك السِّحر الشيطاني الجارح، الذي لا ننجو منه. إننا، جميعاً، أسرى الطفولة - سيرة العماء الغريب، حتى لكأنها هي الضربة المُحْكمة، التي تتلقَّفُ الزمنَ المقبل كلَّه في صداها. لكننا، كمكابرين في ترتيب وعينا الثقافي، والاجتماعي، بهوى الاستعراض الصاخب، نقرر أن ننجو من الطفولة، أحياناً، كي نقع في كهولة الحنين.

83

المخيلة ليست مُلك الزمن، بل مُلك السياق الشيطاني للتأليف أفردوسيّاً كان أم جحيمياً. والأمر، في حسابه التاريخي، هو المقدرة على نسْج خطابٍ مغاير، يفتح باباً مّا من الأبواب الموصدة، التي لا تحصى، في أفق العقل. وفي زعمي أنّ ليس من «أدب حديث» إلا بمعنى الراهنية الزمنية: ثمَّتَ، فقط، سياق إبداعي يُفضي بعضُه إلى بعض؛ ثمَّتَ «مهارة» في التدليل على النعمة، التي يتَّصف بها كلام الإنسان من مبدع إلى آخر، وهي نعمة ليست للتصنيف.

83

للكتابة دوافعها السحرية في انتشال المكان من غرقه في الحنين إليه، أعني المكانَ، الذي يجعلنا كائنات نتألق في القدرة على «الاستحضار السحري» له حين يغيب. ربما تغدو النظرة إلى الوراء، بجسارة، نظرة إلى الأمام، أو هي هكذا. لقد كان عليَّ، في كتابة سيرتيَّ (الطفولة، والصِّبا) أن أتحدَّث عن مكان غير مُخْتَلَق عكس فعل الرواية المتخيَّلة في اختلاق المكان، الذي يعطي الروايةَ، بخاصَّةٍ، شرارات أولى للحريق، الذي سيستشري بحسب نوازع التأليف، بعدئذ، حتى يصير المكانُ، نفسه، تعاقباً من المتخيِّلات لا تقرِّبه من حضوره الواقعي في الجغرافيا. والاشتغال على المكان، في الرواية عندي، هو اشتغال على شخصية حية، عليَّ أن أعرفها قليلاً، في الواقع أو في خيالي، قبل تحديد أهوائها، وسلوكها.

84

مسألة «اللغويَّة»، في معنى البيان الذي لا يتقاطع مع النثريِّ كشرحٍ، بحسب الفهم الراهن لنوع «النثريِّ»، مسألة من صلب الرواية كأثرٍ يتوافر على متناقضات المُخاطبة الكلامية، التي هي إنشاء علاقة بين فرد وآخر، إضافة إلى البلاغة المنطقية الصِّرفة، والوجدانية، والحدسية. وفي بعض هذه «المخاطبات»، تحديداً، تتعدَّد لغةُ الإنشاء النثري المتخصصة في الشرح، والتفسير، فتجنح اللغةُ إلى قول نفْسِها كثافةً شعورية ليست في حاجة إلى تبسيط من أجل «المتعة الكسولة» في سياقات السرد.

85

تعني كلمة «النص» في المعجم «مُنتهى الشيء»، وفي الكتابة «غاية القول»، أي: استنفاد المعنى بآخر استكمال ضروري، وممكن. ولأن الرواية «نصٌّ» فعليَّ أن أستنفد فيها ما تحتمله من «مخاطبات»، على أن أوجهها، سرداً وصفياً، أو تكثيفياً شعرياً، بغير حذر من استقدام أي نوع أدبي آخر لدفع المصائر إلى فضائحها العذبة، أو الشقية. إن الحرية الأسلوبية، التي أمنحها لرواياتي، لا تخيفني: لا خطوط حمراء إلاَّ الركاكة.

86

لم تكن لأزمات الشعر علاقة بالتوجه إلى النثر السردي، أو الفلسفي، أو التأملي، أو النقدي. هذا النثر، بأنواعه، كان مرافقاً محايثاً للشعر في كل أزمنته، وكان أساسياً، لا هامشياً ينمو بخفوت

«النوع الآخر». ولطالما زاوج الشعراءُ في «صنعتهم»، فاهتموا بالنقد، وبالفلسفة، والسرد القَصِّصيِّ أيضاً. وأنا، في تجربتي الشخصية، لم يكن توجهي إلى الرواية خروجاً من أزمةٍ قط: لقد كانت هاجسي منذ كتبت قصصاً بأسماء مستعارة في الصحافة السورية أرسلتها من القامشلي إلى العاصمة، وأنا في مطلع العشرين.

غير أنني لا أنكر خيبتي من حال الشعر بعد انحساره انحساراً مخيفاً في العالم العربي، بسبب من «منهجية الانحطاط» النقدي، والإعلامي. وحال الشعر، على أيٍّ، جزء من حالٍ عامة. فانحسار الجيد فيه لا يعني ظهور نثر فلسفي أقدر، أو نثر سردي، أو نقدي، لأن هامش «الفكر» يضيق، يوماً بعد يوم، بالبطش الصاعد من سلطة الغيبيِّ، والترويج الإعلامي الهائل للخفَّة. ما من "لغة" في خير، الآن.

87

يحتاج الشاعر أن يكون لصّاً، وبائعاً متجولاً، وبهلواناً، وأحمقَ، ومرعباً رهيباً أيضاً. وهذه الصفات، تحديداً، ليست حاجاتٍ، بل أجزاء من مجموع شخصيته. لذلك لا يستنكف ملفيل، وبو، وأستورياس، وكازانتزاكيس، مثلاً، عن اقتحام الرواية بقدم، والشعر بقدم. هناك خصائص متداخلة لا تجيز قطيعةً قطُ إلاَّ في بعض «الهلع» العربي من «التوسع» إلاَّ التوسع في الخوف. مع أنني أتلقط بعض النمو في السِّير لدى الشعراء، وفي ميولهم إلى الرواية، فيما لم أتلقط، للأسف، ميلاً من الروائيين إلى الشعر مذ ولدوا من أمِّهمِ - التقريريةِ.

لا خصومة بين الصرامة الهندسية، والتسلسل المنطقي للرواية، وبين «الإنفلات» الشعري. لكن الرواية تحتمل امتداد الشاعر في الروائيِّ، بينما لا يحتمل الشعرُ امتداد الروائي في الشاعر، إلَّا في حدودٍ، حتى عند أهل السرديات الشعرية.

الشعر أنانيٌّ، أكثر، وهو يستدرج الكاتب إلى انفصام شخصي في لعبته؛ إلى التماهي مع مجازاته المتعلِّقة بالخفَّة إن أرادَها. بينما الرواية تتَّصف بأريحية كبيرة داخل بيانها الهندسي. وبين الاثنين، على أية حال، إشاراتٌ عمياء تقودها اللغة.

88

لأننا لم نتفق، بعد، في الصوغ النقدي، وفي خطاب التجربة، على تحديد لماهية الشعر، فإنما نتحرك، كشعراء، في منطقة شاسعة من الحرية. أما خلاف الذائقة، فهو خلاف على الشعريِّ، لا على النَّسق الكتابي. ففي حين يكون الاختزال اللغوي، وإيماؤه، تكثيفاً للحال إلى شَذَرة، تكون الشساعة استظهاراً للحال كلها، ليتخذ المشهدُ، لا الإيماء، كمالَهُ سعَةً. فإذا نظرنا، من مكاننا في الحرية، إلى الاختزال كقفص يُغلقُ الحالَ على البرهة، يمكن بالمبدأ ذاته النظرُ إلى الشساعة كإطلاقٍ لبرهات الحال على سيرورتها في النسيج الزمني، الذي يحمل ـ بخاصيَّة امتداده غير المتقطِّع ـ متتالياتٍ من الاختزال والسرد، ومن الإيماء والتصريح، ومن الإبرام والتفكيك، فيكون للنص ألقُ حريته.

للكمائن أشكال، منها المُحابسة: أيّ حين نختبئ خلف ساتر لنباغت الطريدة. وفي الهيئة هذه لا يُرى القنيصُ إلاَّ برهة ظهوره.

ومنها المُشارفة: أيّ حين نستطلع، من مكمن عالٍ، مشهدَ القنيص وما يحيط به طراً. وأنا أميل، بطبعي، إلى المشارفة ليكتمل لي أن أستعرض القنيصَ في حريته أولاً، قبل أن أطبقَ عليه آلةَ الشعر القنَّاص.

89

لا أريد الاستشهاد بكثيرين، قديرين، يرون في الشعر تظاهراً للغة كبداهة تدليل على قولٍ شعريٍّ، وهو ما صار الاختلاف فيه إلى نقصان. غير أن اللغة سُلطةٌ في اشتغال الفكر على تأكيد ذاته بالبرهان، الذي هو عقد اجتماعي، يَخْلصُ إلى تنميط الإقناع على صورة القياس والمطابقة.

ولما كان لدينا إدراك يؤبه له، بالتصنيف اللغوي، فإنما يصير في مستطاعنا عزلُ الشعريِّ من بين ذلك باللجوء إلى «اللاتصنيف»، أيّ ما لا يقع في منطقة من المجالات المصنَّفة. فاللغة الشعرية هي، بمبالغة مقبولة، ما يقع خارج لغة المحادثة بمعناها النفعي، وخارج لغة العقود بمعناها القانوني، وخارج لغة السرد التوضيحية بمعناها التقريري الإخباري، وخارج التجريد الفلسفي محضاً. غير أنها قد تستبطن، في سياقاتها، مُجتزأً من سياق كل لغة أخرى، لأنها هي الكلام في حريته السابقة على التصنيف المعياري.

ولأن لغة الشعر هي الهامش الأكبر من حول سلطة الفكر الصارم، فهي المكمن الجاذب للتعبير عن الحال، التي لا تفصح عن نفسها في منظومة سُدَّتها البرهان. والحالُ الشعورية، لا التعيينية، منفلتةٌ كسياق، لا يستوعبها إلاّ ما هو منفلت، بدوره، عن التعيين: تلك هي خاصيَّة الشعريِّ، وموضوعه.

أما خلفية اللغة، التي أستذكرها في مقاربة «مفهوم» شعري، فهي مجمل نسيجي كذاكرة: بيئتي، ومجتمعي، وجذوري، وترَّهاتي، وأحلامي. لكنني أوضح أنَّ ما من لغة تسبق الحال، وما من حالٍ تسبق اللغة. فالذي أقوله، في كمٍّ من الألفاظ وروابطها، هو ـ تحديداً ـ حاليَ في أقصى تعبير عنها في برهتها مكتوبةً. وحاليَ، نفْسُها، هي ذلك القَدْر من الألفاظ وروابطها، في أقصى ما يتهيَّأ لها من نسيجٍ تعبيريٍّ، في البرهة التي تزمع حالي على النظر إلى نفسها في لغةٍ.

ونحن إذ نعمد إلى إلغاء القياس في تركيبنا اللغوي، و«فسخ» العقد بين الألفاظ، وتهشيم الصور الموصوفة بسديمٍ آخر، فإنما نعبِّر، تحديداً، وبيقينٍ مشرفٍ على حريته، عن ضرورة لا تستقيم في السياقات المفجعة للقانون بتعريفه الشامل، بدءاً من نظام العلاقات وانتهاءً بنظام النَّبر اللغوي. والضرورة تلك هي الخلفية المعرفية، والنفسية، للغتي.

90

لا أستطيع «تفسير» الشعريِّ إلاَّ باستناد إلى اللغة كمنشأ، وأصلٍ، وجوهرٍ، وسياقٍ خارج القياس، الذي هو سَنَد السلطة بالمعنى الشامل: أيْ: سلطة النظام، والمجتمع، والنمط، والعُرف.

إن لغة الشعر، بتحديد أكبر، هي تلك التي لن تنحدر إلى صيرورتها لغةَ قياس. والمسألة هينة ـ هنا ـ نظرياً. لكن، مادام الشعر يقع في الجانب الأكثر بطشاً من الحياة، فأنا ـ كالآخرين ـ أجاهد، قدْر ما تسمح لي مَلَكتي غير المؤكَّدة، أن يتم فسخ العقد، أكثر فأكثر، بين الألفاظ، وأن يتم تهشيم الصورة، لا بالمعنى البصري، بل بمعنى

التوصيف الاجتماعي للمخيلة كمحرِّض حقيقي للحنين إلى «سياق آخر» للحياة.

91

قطْعاً، حين يتحدث كاتب عن كائن، أو مكان، فهو يرمي إلى السيطرة عليه، أسوة بسَحَرة الكهوف الأولى يرسمون القنائص على الجدران، أو يقلِّدونها. غير أن «السيطرة»، في الكتابة، تختلف عمَّا هي في الواقع، لأنها تعني تحريرَ المروَّض. فالكتابة عن مكان مَّا، بمقدار من الحنين، تجعل ذلك المكان منفلتاً من واقعيته، حرّاً في سحْرٍ آخر. والكتابة، بغضب، عن مكان ما، تعيده إلى سديم يمكن تشكيله ثانيةً، حراً حيّاً في صورة أقلَّ فظاظة مما هو عليه في واقعه. وقسْ على ذلك في الكتابة عن كائن بشري (حبّاً أو هجاءً)، وخلافة.

أسماء العناصر، والحيوانات، والمدن، والشوارع، هي مقوِّمات كل كتابة حتى لو كانت مضمرة. وهي «بواعث» لغوية للتدليل على «حقيقة» تقع في الجهة الأخرى من الموجودات العادية. ثم أن للتأكيد عليها، وتكرارها، في كتابة شخص مثلي، دوافعَ تخصُّ المخيلة، التي لم تستكمل، بعدُ، «إبرامَ» عقد جديد مع فجيعة أخرى، أو أن هذه العناصر، والأمكنة، والحيوانات، هي «أقنعة» الحقيقة في سياق «وَهْمٍ» واقعيٍّ ليس علينا سوى أن نمدَّ أيدينا، عبره، لنلتقط أنفسَنا أكثر ألَقاً.

أسماء العناصر هي أسمائي، والحيوانات هي طباعي، والمدن نفسي، والشوارع مخيلتي التائهة. وهي، مجموعةً بالأنين الخافت في

الكتابة، نعشيَ المضيء. فإن أيقَن مثلي أن الحياة هي أسماء، وصور، أيقَنَ أن الموتَ يدوِّنُها لتحيا.

92

سأكون «متناقضاً» باعترافي في هذا: لا أعرف شيئاً يدعى «منفىً»، لأنني لم أكن، في يوم ما، أملك ما هو نقيض المنفى.

في كل مكان لم أكن مواطناً بحقوقٍ مقبولة. لا ضمانات قط. شتات عائلة. أخوة مسجونون. أخوات في أصقاعٍ كثيرة من هذا العالم. أوراق ثبوتية ضائعة. بلاد ضائعة. أدب غير مقروء. جواز سفر «نصف» مزوَّر. هذا هو أنا. فأين المنفى من غير المنفى؟. وفي كتابتي، ذاتها، لا أعرف أين حدود المنفى الخارجي من المنفى الداخلي. ثَمَّتَ سيرورات. ثَمَّتَ ورق أبيض، وفجائع بيضاء. ثمت لهاثٌ يقتضي اللهاثَ في اتجاه لفظة، أو صورة. وأخيراً، ثَمَّتَ هذا التأمل الفاحش، بين كل صمت وآخر، وصخب وآخر، كأنما لم تهتد الأرضُ إلى مدارها.

المنفى؟ أليست الكتابة، ذاتها، منفىً، لأننا لا نحسن الإقامة في مكان فـ «نُشَرِّد» إليها «لاجئين»؟

93

أسأل نفسي، أحياناً: هل اخترتُ بطشَ الكتابة للتعويض، في العزلة، عن وجودٍ «هناك»؟. لا أعرف أيَّ الصياغات هي الأنسب: «الوجود في الكتابة»، «الوجود القائم بالكتابة»، «الكتابة القائمة بوجودها الذاتي». هذه أجزاء من الحيلة للعثور على مخرج. وأنا

أستدرج نفسي، عاماً بعد آخر، إلى الإقامة في ما لا أبعاد له إلاَّ الكتابة، مُذْ خسر جيلي، بأكمله، أيَّ أملٍ في تحصيل يقينٍ صلب، بعد انهيار أفكار العدالة، وخروج الأحلام الكبيرة والصغيرة مطحونة في الهزيع الأخير من القرن العشرين. ربما لم نتحقق من مسار التاريخ بما فيه الكفاية. ربما كان هذا التاريخ، الذي تفتَّحت فيه أسئلة تحقيقِ شرطٍ إنساني، ضمن سطور أعمارنا، متوجهاً صوب الكارثة منذ مطلعه. ربما كان خذلانه واضحاً، بيِّناً، فأسأنا قراءته. كنا منساقين إلى شهوة العدالة بضراوة. والآن، ماذا؟. العالم ينحدر إلى أكثر صوره انحطاطاً: العرقية، القبلية، العنصرية، المذهبية. ربما أنا وحيد، في برهتي هذه، لكنني لست وحيداً «جداً». أمامي صديقي الموت ـ جليسُ البياض المهرِّج في الأوراق، وعلى طرف سريري زوجتي، وابني، وحديقتي.

94

يولد المرء وفي فمه حكاية. الشعر أمرٌ لاحق، يأتي في سياق الترتيل السحري لترويض اللا معقول، والخارق. أما البدء فترتيب للسيرورات المتواشجة: تخرج من الكهف فتستطلع العراء. تقود خطاكَ إلى سُبل آمنة اجتزتها من قبل، للالتفاف على سرب الأيائل. تعترضه بالهراوة، فتصرع أحدها. تعود به إلى الكهف فتحيا. حين تشبع حتى التخمة تستلقي مترنماً بصوتٍ أخرس، متشقِّق، للأشباح الأخرى، التي ستسقط في كمينك. منذ النشأة الأولى في رعاية الكهف وأمومته، إلى الآن، تسرد حكاية على نفسك إذْ تستيقظ. ننشئ حكاياتٍ لأننا خلائق الحكاية وإرثُها. الشعر، من ثم، تدبيرٌ آخر

لتطويق الغامض الأبيض بين سطور الحكاية. إنه صوت الدهشة إذْ نُفاجأ بالثغرات في السرد. وهنا، تحديداً، الشعرُ عماداً موصوفاً كوجود، نرتّق به الانقطاع في السرد.

في كل امرئ شاعر وروائي. البعض ينحو إلى تغليب السرد مطلقاً فيكون روائياً، والبعض ينحو إلى تغليب شهوة القيافة متتبِّعاً ثغرات السرد فيغدو شاعراً. أنا آثرتُ أن يتجاورا غريمين، صديقين، يختطف الواحد من الآخر ما يقدر عليه، ويتبادلان قناعيهما الأزليَّين.

95

السرد هو ترويض التفصيل جارحةً بعد أخرى؛ فسيفساء شهوانية؛ نَهَمٌ ساحر إلى مؤالفة الكلِّيات. والسارد ساحر صبور قرب نار الممكنات الجسورة: هكذا لمستُ خياله، وهكذا أعرفه. بل هو مدبِّر الصوغ بزردِ الحديد، كي يُكمِّل للخلق - تأليفاً - دروعَه في مجابهات الوجود ومكره. السارد نفيرٌ.

96

حين يكون سلوك المرء انبثاقاً من إدارة الخرافة للمعرفة، يمسك الواقعي بيد السحري في الشارع. الدبوس الخفي في عروة السترة يعني احتمال الإمساك بجنيٍّ، وكذا حدوة البغل معلقةً إلى عارضة الباب، والخرزة الزرقاء معقودة بالشمع إلى غُرة الطفل. الواقع ليس واقعياً، فكيف أعيده إلى صوابه الواقعي؟. لستُ «محتالاً» من مَجْمع «الواقعية الصَّرفة» في النظر إلى خصائص المجتمعات. أمي تطرد

بمكنستها الغبارَ، والشيطان معاً من أرض الغرفة. أنا أرى ذلك الشيطان، الذي تراه هي، أرى ذلك الجنيِّ الذي سيقتنصه جدِّي بدبوس. أرى قبر «بوغي بريفا» على هضبة «موزان» بطول أربعة أمتار. لا أتوهَّم شيئاً، بل أدوِّن «الحقائق» المجلوَّة ببركة السرِّ وكرمه.

لا أفصل الإنسان «الشمالي»، قسراً، عن معرفته السبحرية، الضابطة للسلوك: الشهبُ منجنيقات المولى. القُبلة على غلاف الكتاب غسل للشفة من دَنَس الكلام العارض. الأصوات، كلها، تسبيحٌ في تسبيح. الريحُ ثأرٌ. الأودية معاقل السعالي. التنظيرُ ينتقل بالعدوى من سلف إلى خَلَف. لكل حركة، في الأرض، معنىً خفي. وأنا، إذ أسرد ما جرى في مشهد من طفولتي، وصباي، أجاهدُ أن أكون أميناً لتأويل الهواء، في شمالٍ ابتكر نفْسه سخياً في تهوُّره كجهةٍ: السحريُ تاريخ الواقع، هناك.

97

لن أتجرّأ على كتابة سيرة «ثالثة». أخشى الإساءة، من حيث لا أدري، إلى شخوص ظنوا سلوكهم صواباً، وإلى وقائع شملها التكريم والتقديس. إمَّا أن يُقال كل شيء عن مرحلة، أو لا يُقال. أستطيع اختيار ما أراه طريفاً في المعنى، ظريفاً في المعقول، قوياً في المشهد. لكن هذا، وذاك، جارحان. الأكثر ضراوة هو الأكثر ثباتاً في الذاكرة الحافظة. الفضيحة هي الأكثر إزاحة للبطولة إلى هاوية الفضيحة، أو إرغامها على ارتداء قناع العبث. لا أريد تقويض ما ظنَنْتُه ساحراً ذات يوم، فانكشف لي مبتذَلاً اليومَ. الاحتكام إلى الوعي سيهشم المسرح. أنا غاضب قليلاً، وأتراجع إلى اللامبالاة. لستُ أفضِّل ذلك،

قطعاً. إنما لا بديل: الخيبةُ، وحدها، دليلُ الشروق إلى المغيب. لا. لا أريد تدوين سيرة ثالثة تترك قلبي مهجوراً كيقيني.

98

لطالما فتنتني البساتين حتى تمنيتُ لو خُلقتُ بستاناً، لا بشراً. ولطالما عرفت أن الشجر أعضائي الأكثر كمالاً وقد انفصلتُ عني على نحوٍ لا أفهمه. وإذْ جاءت فرصة السقوط في الغواية - بعد الشوط الأول، الذي انقاد فيه أبو البشرية الركيك إلى شجرة التفاح - مرة جديدة، بعدما اكتمل لنا امتلاك بيتٍ - فردوسٍ في قبرص، سنة 1995. لم أتردد في الاندفاع إلى الغواية، فأحضرتُ آلات النكبة كلها - أعني الأشجار على مقاماتها، ومراتبها، وخصائصها، وطباعها، وطيشها، وجسارتها. شجر من كل نوع: مائة وسبع وعشرون شجرة. السور الأعظمُ من ثلاث جهات، هو من شجر الميوبوروس الدائمِ الخضرةِ، سريعِ النمو. متشعب الأغصان، ملتمع الورق ينزُّ زيتاً من مسامه. شجر العلوم المتخصصة في تشخيص الجفاف. هكذا أراه. يحتمل العطش، وتأنس إليه السُّمانى. في الجهة الرابعة أشجار خوخ، ورمان، وبرتقال، ومندرين، وزيتون، وأكيدنيا، وغار، وعَفْص. وبين الفراغات المحسوبة، من بوابة السور الواطئ إلى المطبخ، أشجار بوغانفيلي بأربعة ألوان، وصفصاف، وحور، وفيغنونيا، وشربين، وسروة واحدة.

حصارٌ على المعنى. قلت لنفسي لن ينجو منِّي شيء، فانفتح محيط البيت الكبير عن غابة. لم يعد البيتُ القرميدُ، العالي، يُرى، إلاَّ بعض سطحه المائل.المكان فراغ أخضر؛ مركز أخضر في الدائرة

اللغوية؛ ثقلٌ أخضر؛ عبث أخضر. وأنا قاطع طريق أنتهب لهذا الدغل روحَ أُمّه ـ الغابة المسحورة.

أن تكون بستانياً يعني أنك لن تترك الأرضَ إلاَّ مغمىً عليها من العافية. علِم البستانيِّ هو علَمُ التيه بتسليم لشهوة التيه. قطعتُ الطريق، مرة، على شاحنة بلدية نيقوسيا، المحمَّلة بصنف من فصيل الكينا، ذي ورق مثلث. ثمانية عمال، ومُشرفان متخصِّصان، على الأرجح، في فنون التشجير ولوازمه، تحلَّقوا حول غريب يتحدث اليونانية متقوِّضةً على لسانه. إنهم يشجِّرون الأرصفة في وقت أعلنت الدولة فيه حالة الطوارئ لتطويق أزمة المياه. لم يبق من مخزون الجزيرة المائيِّ إلاَّ اثنا عشر في المائة. تتِّينُ الجفاف يتململ في كهفه، والتشجير المفاجئ غير مفهوم. ربما في الأمر استقبال إلى «تزيين» الجفاف نفسه، في حُمى اللحاق بالعائلة الأوروبية عضواً كاملَ الطُرُق، مستوفياً شروطَ العدل الإسمنتي، ومراعياً حقوقَ الشجر.

سألتُ أولاء الرجال شجرة. تداولوا في الأمر، ثم أطلقوا سراحَ واحدة تقارب الثلاثة الأمتارَ طولاً. حملتها من يد إلى أخرى فرسخاً. خلعت بلاطة من الرصيف، أمام درج باب البيت، وأسْكنتُها المجمع السحريَّ. غير أنني لم أترك شجرةً على الرصيف، من دون تطويق جذعها، قرب الأرض، بخلخال من الحجر الأحمر. ولما كان الإسمنت قد نفد عندي (بل كان عندي نصف كيس تسرب إليه الماء فصار صخرة)، بادرت إلى شراء بعضه لتثبيت الحجارة. وأنا عندي، على كل حال، لوازم البناء، والنجارة، والدهان، والزراعة، بالمقدار

الذي يحتاج إليه نصف مُحْتَرف، من المسامير حتى الأسمدة، ومن المناشير والمثاقيب حتى المبيدات الحشريَّة، ومن الجِصِّ والغراء حتى آلة تشذيب العشب الكهربية.

لقد طوَّقت بيتي بسور من الشجر، في قبرص، كي يغدو مشهد قلبي أكثر اتساعاً إذا أُشرف عليه من حصن النبات الحصين.

في السويد لم يختلف الأمر إلاَّ قليلاً: المساحة أصغر، لكن محيط البيت غابةٌ بحالها.

99

لم أعد أسافر. لستُ أدري ما الذي تواطأ مع خيالي في التسليم بالإقامة. أهو الخشيةُ أن أغادر المكان وأرجع فلا أجده. ربما. الخارجُ مُسْتَنْسَخٌ، متشابه، متطابق. رأيتُ القليل من هذا العالم: بضعة أشبار، لا غير. أضع الكرة الأرضية أمامي، منبسطةً، وأتقرَّاها فأرتعش من السِّحْر النائم في الخطوط، على الورق - أعيدها في خيالي هيولى، وأنشئها أكثر تَرَفَاً.

أعرف أن لا كتابة تستطيع استنساخ برهة من إشكال الحياة وَلَبْسها. ولا ينبغي، أبداً، استدراج الكتابة إلى امتحان كهذا. لا تكافؤ على الإطلاق. الوجود انجذاب إلى معايير التسليم بالتوازن، والكتابة انجذاب إلى معايير التسليم بالخلل. لا وجود بلا خيانة. لا كتابة بلا حنين إلى الخيانة: كيانان كلٌ في ميزانه، الذي تلزمه مكاييل من خاصِّيته، وليس مكاييل من خاصِّية الآخر. الكتابة قهر للعدم الكريم، والوجود استسلام ضروري لانحلاله عَدَماً. يمكن، بتدبيرٍ

حريصٍ، الإبقاء على الفاصل بين الكيانين. يمكن الإبقاء عليهما لا يستعير الواحد من الآخر قِوامه وصورتَه.

100

بلا طموح، أو فضول، أتجه إلى النهاية، وفي يدي مقصُّ البستانيِّ.

القسم الرابع

مسالخ وأفران

شعر بلا روّاد

لمَّا كانت «الخاصية الشعرية» على قياس الذائقة وحساسيتها، منشأ تنازع في تأويل الشعر وماهيته، فقد اتفق «الخلاف التاريخي»، عربياً، على تبسيط أسس التحديد، والتعيين، لتشريع مقاربة حول «أبوَّة» الريادة، باختزال البنى، والأنماط، وهيئات اللغة استتباعاً أو تفارُقاً، إلى ثابت عينيٍّ هو التفعيلة قياساً، يعوَّل عليها، ويُستقصى بها «التشريع» التحديثي (لا الحداثي مصطلحاً ما بنا طاقة إلى خوضه، على اتساع الجدل عليه). وذهبت المرامي بالعصبيات النقدية «التأريخية» شتَّى، غلواء وسمحاء، عقد كل بحَّاثٍ عليها عُصابة إقليمه وعلَمها، من مصر إلى العراق، فالشام ولبنان. وتبارى حَفظَة المطبوعات في استحضار «السرِّ الأول» استحضاراً سحرياً، بمعونة خفيفة من وسائط الأرواح، حتى أُجزل الزعمُ، هنا وهناك، في السبق إلى عزل «جينات» الأب الشرعي لتحديده، وتأكيده، ولو بفارق نصف تفعيلة، أو ثلثها.

شعراء مطلع الخمسينات، أنفسهم، عادوا إلى أوراقهم المشمولة بالعناية، أو الإهمال، يغوصون فيها على شطر (ربما) منسي مسَّهُ قضاءُ التفعيلة أو مجزوئها، فاستحضروا عليها الشهود، باستغفال لا مثيل له في تاريخ العروض وعلمه، للقراء وللدَّارسين، ولأنفسهم أيضاً. فالكتب المدرسية، الإعدادية، والثانوية، ملأى بنوازع في ابتكار الأوزان، والنَّهْجِ نَظْماً على التفاعيل ومجزوآتها، فاض بها الشعر

الأندلسي تحديداً، و«ألاعيب» عصر الانحطاط (كما يسمونه، فلا يزيد عليه انحطاط اليوم إلاَّ بفارق بنيوي!!)، حتى لم يبق مزيدٌ لمُزيد إلاَّ التحرر من العروض مذهباً. والأكيد، الذي لن يختلف عليه إلاَّ الأقلُّون، أن «تجاريب» التفعيلة الأولى قادت الشعر ذاك، منذ حَبْوه، إلى تقييد كل حركة فيه بوابل من القوافي بعد كل كلمة، أو اثنتين، ستبدو معه قصيدة «الصدر والعجز» (العمود) حرة، رحبة النَّفَس في «مشهد القول» (تعدُّد الألفاظ، وما يستتبع من سعة البلاغة وحركتها)، كما ظلت وجوه التعبير، وسياقات البنى اللغوية، مثقلة بإرث العمود الشعري، وعلى تطابق فادح في تقسيم «الأغراض» رومانسياً، ورمزياً، يجعله تابعاً ومستقيماً. ولم تتلمَّس هذه «التفعيلة» هدياً إلى بعض انسراحها نَفَسَاً على توسيع الأشطر، وتدوير الفقرات، إلاَّ في ستينات هذا القرن، التي شهدت، أيضاً، أول نضوجات «الحساسية الشعرية» بانطلاقها إلى «وحدة تعبيرية» تلغي حدود المدارس، التي أسرتْها طويلاً، وتمحوها، أو تتوسَّل «كُلية وجدانية» تتجاسر على توظيف غير المحسوب «خَصِّيصة شعرية» (على نسق الذائقة، وركام إرثها التلقيني) في سياق شعريٍّ. وهو ما سيؤدي، في جانب منه، إلى الخروج من التفعيلة حكياً صوب رحابةٍ قَدْرَ المتخيل، تكون الصورة مجلاها على قدر ما كان مجلى التفعيلة في فِناء لغتها: «دعابة» اللفظ بديعاً، و«لهوه» بلاغةً.

سيكون إنصافاً، إذاً، الزعم ـ في هذا المفصل ـ بأن أخذَ التفعيلة على محمل السمات الخاصة بـ «تصنيع» الريادة وهو مذهب ضعيف، هَفِيْتةٌ، رضيض، ومبتذل أيضاً. فمن أين يتأتى، إذاً، هذا النازع

العصبي إلى مبايعة في «الأبوَّة»، بإلحاح لا يشفق على التاريخ المثخن بالرتوق، والفتوق، والكدمات؟ أهو «الشعري» قياساً واعتباراً؟. إنه أساس جليل وسند صالح لـ «انتخاب» الآباء، والتشيُّع لهم، وتبجيل صنائعهم في اللوح الحافظ. لكن من أين نبدأ تثبيت «العضادة» على «الصفيحة» كي نستهدي بـ «الشظية» إلى الجهات فوق قرص «العنكبوت»؟مع اعتذارنا عن استعارة الأسماء من أجزاء الإسطرلاب، بحسب الفلكيِّينَ.

الستينات هي بداية التحديث البنائي في أطلس «الحساسية الشعرية»، قطعاً، بتضافر عوامل كثيرة أبلغُها أثراً هبوب النفح الشعري الغربي، المكين في أخذ «المعنى» على شرعٍ آخر، بعيد عن موافقات اللفظ لمقاصد القول علاقةً، بترجيح الشعور وعياً وذائقةً، كي ينيبَ الأغراض (غايات الخطاب، وموضوعاته) إلى حذْقِ آلته، بإقصاء الإدراك اليقيني، الذي يطابق في البناء اللغوي غايته «النفعية» كخاصيةِ مخاطبة يراد منها إبلاغ القصد على انكشافه، دون لبس أو إضمار. وعلى نحوِ ما «شرَّع» النفح الشعري الغربي جواز العبور إلى «الكُلِّية الثقافة»، باستعارة مناسك التاريخ، ومجابهات المصائر في أساطير العالم ومذاهبه، وإقصاء المباشرة بإحلال الصوت متجهاً إلى عمقه، وتمكين البصر من فراغ ملؤُهُ سيرورات الخيال سيِّداً، رائياً. وقد توزعت خصائص «الاستلهامات» الجديدة، بأفكار الوجود، والأساطير، و«الإسقاط»، في كل إنشاء شعري من إنشاءات تلك الحقبة، بتشاكل المصادر، وتبادل «المقتنيات» اللفظية، وإضراب البيان الرديف لمجزوءات الأبحر الأكثر شيوعاً آنذاك.

قطعاً، تمايزت أصوات عن أصوات، وغَلَب المقتدرون فبُزوا مجاليهم. لكن ظاهرة هذا «النضج الأول»، في مسيرة القصيدة، لم يحتكرها فرد، أو اثنان، لتدول له، أولهما، «الأبوَّة» (من دون الأمومة المقهورة)، بل هي نسْج جمعيٌ، وهذا لا يضير تاريخ الشعر، أو تاريخ الشعراء منفردين.

ستكون آثار النفح الشعري الغربي، كما سنتولاها، أكثر بروزاً في قصيدة «النثر» (كما تسمى مجاوزَةً)، وأكثر إعانة على «انقلاب» بلاغي، فيما ظلت «منضبطة» (أي: الآثار، بالرغم من تساوي المؤثرات)، و«ملجومة» في قصيدة التفعيلة، بالباعث القوي، الذي تستنهض به العروض أسبابَها البلاغية، وترشد الجرثومة (الأصل، والأرومة) إلى الإنشاء الشعري. فالإيقاع، بذاته، «صناعة» ضمنية لمتواليات من النَّبر تجتذب (بتراكم عميق، وكبير، من إرث العلائق النَّسَقية، في لاوعيها) من اللفظ ما يجعل القول استقامةً على منطوقه، عبر حاملَي السكون والحركة، في توالي الحروف وزناً، فتغدو من العَصيِّ، أحياناً، حتى على أكثر المقتدرين حيلةً وتحايُلاً، في الإنشاء الشعري، النجاةُ من «التراكيب المتصالحة»، التي تحتِّمها أسسُ البناء اللغوي، المطبوعة على «التجاور»، وتماثُل النَّبر، وتطابق «المصكوكات» (أي: المُنْجَز من علائق اللفظ بـ «صورة» معناه في الفهم الجمعي).

لن نُؤَرِّخ (أو ندَّعي قدرةً) في عجالة كهذه، لظهور شعر بلا عروض (أو: قصيدة النثر). لكن بدهيات تفرض على المساق أسبابَها. فكما أن التفعيلة سوَّقتها مساراتٌ في تاريخ العروض، إلى النحوِ الذي استقرَّت عليه إنشاءً مستقلاً عن البحر الواحد، بعقود لا تحصى من

السنين سابقةٍ على سجال الريادة (المُختزَلة، استخفافاً، إلى بضع سكنات وحركات إيقاعية)، فإنما نستطيع الزعم أن لقصيدة النثر مسارَها الخفيَّ ضمن سيرورات «شاعرية النثر»، التي يحفل بها النص العربي، بسندٍ من القرآن، ومخاطَبات المتصوِّفة، ورسائل المَناطقة، ومحاججات الفِرَق في تأويل البيان الإلهي، وأصول النشآت: كلها، هذه، مطارح خصبة لإنشاءٍ «وجدانيٍّ» ذي «فيْض وصدور». لكن ميلاً يميل بنا إلى التهوين من شأن هذا الفَرَض. فالوجدانيات النثرية (أو اللاعروضية، على الأرجح)، التي نُقلتْ إلينا من خمسينات زمننا، على غَرَض الإشادة بها «إرهاصاتٍ» لجنس «داخل» الجنس الشعري، ليست إلاَّ إنشاءات على خواصِّ النثر العاديِّ، من وضوح المرامي، والتدليل المباشر على «عين» القول، والإفصاح عن المُستبطَن، متفاوتةً على فصاحة منبريَّة، أو بيانٍ لا يتوسل إخلالاً بـ «سياقات المعنى» المجلوَّة من توافق المفردات على تبوعها وتقاليدها.

أمرٌ لا تلكؤ فيه أن نصرف النظر عن «ريادة» في هذا «الغريض» النثري الغرير، الذي لا يقارب في «حساسية الشاعريِّ» القتيلة فيه أيَّ «شاعرية» جليلة لنصوص بعيدة من التراث. وكيما تستقيم المقاربة على الأصول، ينبغي النظر إلى نتاج الستينات، بدوره، والسبعينات، معاً، في سياق غير منفصل، ضمن ما اتفق على إلصاق «النثر» بخاصيَّة «شعريته»، فأضحى «قصيدة نثر» (اعتباطاً). وهذه القصيدة اللاإيقاعية ليست في حاجة إلى بحث عنه «أبوَّتها»، وأمومتها، لأنها نتاج صوغٍ «لساني» متداخل، من «حساسية» عربية حامِلها المحادثة بلا تَرَف، وغربية واسعة الإرث، متعدِّدة الآباء والأمهات ريادةً، وتأصيلاً للريادة، وإضافات إليها، حتى ليغدو

«الشعريُ»، وحده، كونَ النَّسب الأعظم، إليه ينتسب كلُ إنشاء خلاَّق، وتُسمى به أبوَّةُ النصوص وأمومتُها.

تتعيَّن الإشارة، على نحوٍ مَّا (ستكون مقتضبة هنا، عسى يشملها أحد ما بسعة ثرية، أكثر إنصافاً)، إلى «الحدود البلاغية»، التي تدير منها قصيدةُ النثر مناوشاتها على «جبهة المعنى»، واتِّفاقاتها، وخصوماتها أيضاً. فهي على قلق في تماسِّها مع «الحساسية البلاغية»، (بمعنى تردُدها على البلاغة، وحذرها منها). ومن بنائها أنها تأخذ اللفظ الأقرب إلى لغة المحادَثة، وتستبعد الاشتقاق، وأوجُهَ التصريف، وتحاذر في تقديم المفردة وتأخيرها في سياق «التنضيد المتتالي» للقول. كما تتخفَّف من «الصناعات» بياناً وبديعاً، وتُجانبُ الإعراب المُشْكِلَ، وتحيد عن «مكاشَفات» الفقه، وتستغني نصوصُها، إلاَّ قلَّة، عن ضَبط الكلمات بالشَّكل (على شكَلية هذه الملحوظة)، لأن نسيجها «المستقيم» لغةً، على بسيط المفردة ومعلومها، لا يستدعي تشكيلاً (ضبطاً بالحركات) من أجل تقويم القراءة إذا نشَزَت السليقةُ بالقارئ، ولا تعمد إلى إصلاح لفظ مُهْمَلٍ مُستعاداً، أو إحياءٍ للوحشيِّ في تآلُفٍ جديد (وهما مكوِّنان ـ أي: الإحياء، والإصلاح ـ يتباهى بهما الشعرُ الغربي اقتداراً في إثراء لغته).

أي، بمعنىً مَّا، يكون «التقشُف» هو بلاغة قصيدة النثر «صناعةً» (ولا نقصد المعاني، بالطبع). وقد أشاع هذا التقشُف نوعاً من وهم السهولة في إتيانها تأليفاً، بلا «مجازفة» تُمْتَحَنُ، فما أنجاها من التهافت على كتابتها إلاَّ قديروها.

أبَعْدُ نُحْيِي آباءً لم يكونوا؟. ما بالشعر شكوى من يُتمٍ.

1995

ميثاق الحبر وحصانة الشكل

الصّفة

الكتاب صفةُ نطاقه. حدوده ورقٌ في التعيين، وغيبُه حبر. جُمعَ لَفائفَ في أول نشأته، وخيّطَ صحائف طباقاً من ثمَّ، وعُصرَ فَرُقِّقَ حاصلاً من كثيفٍ في قوامٍ خفيف، يزنُه خطرهُ وحده، فيكون شديداً في التصانيف، أو تزنُه خفتُّه فتزلُّ به إلى هوان التأليف. شقيٌّ. سعيدٌ. رزين طائش ملول. هَلِع. صبور. مُغمض. منشرح. هو كتابٌ أصله في كَيْد المعنى، وفرعُه في استتباب النظر على التحقيق.

التحقيق

من الغايات فواتُ اللغة على الفهم، لا بسببٍ من غوامضها، وإسراف في فروق علائقها، وإيرادها موارد الوحشيِّ الشارد، المستغْلق، بل بإرغامها على المُعاد، المُستنسَخ، المتطابق، الموائم لاستنفادها بأيسر النظر، بلا فَحْص، لأنها طوعُ بنان الأفهام، إن سلك بها القولُ بين الناطقيْنَ كانت صدى ما حفظوه، وتأدَّوا به، وعافوه من كثرة تقليبه على النَّقل، فالتوسُّل بها إلى بيانٍ عدمٌ كتركها؛ وهذا هذا.

أفتصلح في لغة من هذي، جُمعت خصاصاً ورتوقاً، وصدى، وعَدَماً ينقضُه ويبرمُه كمثله، فأُدرجتْ في بياض ورقٍ، وخُرِمَ الورقُ وحُزِم فصار كوناً من الصحائف بمثاقيل معلومة ـ أفتصلح فيها صفة الكتاب؟

يرى منشئو علوم التدوين أن حفظ كرامة اللفظ، ومقام الخاصيَّة فيه، وتباينه واصطفاءه، لا يستقيم للمتبلِّد في لحاقه صلةً بلفظ آخر على سلوك الجبريِّ يؤدَّى به على نحوٍ ما هو ـ هو؛ بلا دخولِ معترضٍ على استوائه واحداً في كل حالٍ، ومآل. فاللفظ من مآثر الكينونة، وفيه جامعٌ كمينٌ من جناب القدرة على تخصيص العدم برفاهة اليقين والحصول. أفلا يُهان اللفظ، إذاً، باستنزاله في قوام الحتم مجاوَرَةً، ومطابقة صورته حروفاً لعدل دلالته؟ أين قُدسُه في بزوغه من الكون الحقِّ؟. أمْ تُراه انفصل وانخذل، وهذا لا يجوز في مفاضَلات التشريف خلائقَ على خلائقَ، دُوْناً أو علواً؟.

اللفظ يُستنْطَق، كاستنطاق الهيولى العَدَمَ أعياناً تتوافقُ في جوارحَ، وصفاتٍ، من غير أن تتطابق. واستنطاق اللفظ أن «يعترف»، في سياقات الإنشاء المتعاظمة جلالاً بجسارتها؛ أن «يعترف» بجدارة كونه يُستَطْرَق في أحوالٍ هي انبثاق وجوده على فروعٍ تصير أصولاً بكيانها؛ أن «يعترف» اللفظ، بلا انقطاع، بأقرانه السرِّيين؛ بـ «خلاياه» السرية؛ بتظاهراته المُحتمَلة الممكنة؛ بيقينه أنه لفظ واحد على صورةِ كمالٍ كثير.

كمال كثير.

يتحتَّم، لإنشاء الكتاب، إغواؤه أولاً، وتثبيتُه كنايةً، ومن ثم تحذيرُه.

ثلاثٌ يغدو بها المعقول أميناً لانتخابه برباط العقل ذي النازعيْن: المتأملِّ، والمُلْهم. فالإغواء هو الرسم، الذي تتحصَّل به الحروف مقاليدَ النظر. والتثبيتُ هو أرَقُ المعنَى. والتحذير هو تبليغ

اللفظ، ـ بوضعه في خلافٍ يستظهره على أوجهٍ ـ أنه مبدأ القلق ومنتهاه.

بلا استيفاء للثلاث هذه، لا يوافق الكتابُ صفة نطاقه. وينحو من كونه نشأةً، في التدبير، إلى مشافهة في أعراض العارض وتبجيلها.

أعراض العارض

ليس يخفى أن الكتاب ظهارةُ الاختبار بإزاءِ بطانةٍ هي الإرث. فإذا كان لكل إرث جواذبُ القيام عليه وبه صوناً للجماعة من مجابهات مع الذات، تقودها إلى إعادة نظر في المفهوم (أيْ: تحصين «الهوية» من عروض التغيير، بعامَّة)، فإن الكتاب، كمجلى اقتدارٍ على المكاشفة القصوى، هو اختبار الإرث في خواصه الأكثر اطمئناناً إلى كيموسها. والكتاب، الذي لا ينجلي عن قلق في استعراض الصَّدمة، لا يوافق صفةَ نِطاقه.

النطاق

للكتاب أبعادٌ هي طوله، عرضه، ومُعْتَنَقَهُ. والأخيرُ يقاس على حاملِ ما يقاس به الجِرْمُ بالأطوال، فيقالُ: مُعْتَنَقٌ تستجليه قراءةٌ واحدة، أو مُعْتَنَق يُستجلى باثنتين، أو بثلاث، أولا ينكشف كاملاً فهو مسافة تلزمُ في وصفها الكنايةُ، بمثابة ما يفعل التخمين العدديُ المجاوز للمعقول. والمُعْتَنَق، بعامة، في مجاراته شرحَ المعلوم المتواتر، كسَبٌّ من باب القعود عن السعي. وحاصلُ قياسه يقصِّر بالأطوال عن حاصل جرم الكتاب، الذي هو فيه. أي أن طول الكتاب، وعرضه، وسمكه، يزيد عددَ جمعها، أو عددَ مفردها بقياسٍ من فِتْرٍ، أو

بوصة، أو شبر، على بُعد مُعْتَنَقه. فأيُ فائدة في انشغال العقل بفكرٍ لا يلحق بورق التدوينِ بياضه ومادَّة تحبيره؟

التحبير

كتاب خارج الحبر لا يمهله التوثيق: الصدور الحافظةُ للنصوص زائلة. الحفظ مذاكرةً زائلٌ. المشافهة زائلة. الحبر، إذاً، إشراق الحرف على شكله ـ هذا الظاهر الخالد ـ بغير حبرٍ [كتبتُ هذا قبل شيوع الحروف الضوئية] تبقى الكلمة رهينة هبائها؛ رهينة ذلك النَّفْخ اللامنظور بلا تَخَلُّقٍ. إنها سديمٌ لا يقترب به صوتُ حاكيه، ملفوظاً، من قوامٍ. وحده الحبر ينقذ الكلمة من شيخوخة الصوت، العارضِ الباطن، ببسْط حصانةِ الشكل لها، وإتباعِها في ضمانة الكمالِ المرئيِّ رسْماً.

الرسم

لكل كتاب هيئة ـ مرآة: اختزالُ جوهر مُعتنَقه في نقشٍ من الحروف، مزوُق كثيراً أو قليلاً، أو على بسائط تنضيده، متقشِّفاً، هو عنوانه خالصاً يُكنَّى به، ويَشْب. وفي فلك هذا العنوان تتجاور حروف اسم مُنشئه، من أسفل أو من أعلى، على نحوٍ لا يُخلُّ بنسَب الفراغ في الطرس السميك المرصود غلافاً، فتتحَفظ الكتلةُ ـ حروفاً، وتزاويقَ لونٍ، وما يجاورها أو ينَبثُ فيها، ـ في ميزانٍ بصريٍّ، بجلالٍ أو بخفَّة، بحسب اقتدار التنفيذ على إدراج المعنى مشهداً.

هيئة الكتاب براعتُه على محمَل التظاهر صورةً. ولربما انفصلت الصورة، بتوسُّلنا الربطَ المنطقي، عن مُعْتَنَق الكتاب وشمْلة معانيه،

فارتسمَ التفارقُ قطيعةً غير لائقة بمقامه، أو نبواً على مراده، وشذوذاً عن القصد المأمول في المؤالفة بين هيئتيه: علمٍ ما فيه، وخياله ـ غلافه. لكن ما قطيعة إلاَّ صورية في رصد العلائق، حتى في أكثرها جفاءً وتباعداً، من حيث أن الكتاب كائن متِّصل الجرميَّة بكل فلك آخر، مُذْ أُنشئ بتعيين مكنونه ومظهوره، وجُمِعَ، وجرت الكنايةُ في التدليل عليه، فأفْرِدَ اسماً في مراتب الأسماء ومسالكها.

في ظاهره حروف، وفي باطنه حروف. في غلافه لَون، وفي معانيه لون. في طرْسه المقوَّى، الحافظ، نسَبٌ فراغٌ، وفي خلل سطوره، وامتداداتها، وهوامشها، وحواشيها نسَبٌ فراغٌ. والإبانة الواحدة، الوحيدة، عن انقطاع كونه عن اللِّحاق بمرتبة التأليف، هو منشؤه ـ مؤلِّفُ مُعْتَنَقه وعلومه، أو ما يكون ظلالَ علومٍ. فنقصان البناء في مواءمة الممكن، المتغيِّر، مع المُبتكر من أخلاق الممكن، ينحو بالكتاب إلى استنساخٍ متواترٍ، متبلِّد المقام، أجوف، حشوٍ، لا تظاهر له في مُعْتَنَقٍ، كأنه خلافُ كونه ووجوده، فهو عدم.

حين يكون كتابٌ عدماً، يكون مؤلِّفه المُنشئُ عدماً، في اختلاقٍ متعيِّن.

المُتعيّن

لن ننسرح إلى توصيف العلم، المتحصِّل في النظر إلى «التعيين»، بالمجلدات الباهظة حول خصائص الفراغ الممتلئ بوجوده الواجب، والهيوليِّ الناسخ، والسديم المدوِّن، والعماء المنبهر بنور الكليِّ، والبدايات الحاضرة في قدَمها قبل الحدوث، والحدوث المتَّصف بإحقاق الغاية اللاموصوفة، المأحوذة على التكليف بالتسليم.

حسبنا البقاء في المتشاكهات الصادرة عن يد الآدميِّ، في محبرته وورقه متعيِّنَيْن باختلاف أحدهما عن الآخر حتى اختفاء الصلة والرابط. وجامعُهما المحسوب محدوداً هو اللون: فللحبر لون (أزرق. أسود. أحمر)، وللورق لون (أبيض. سكَّري. أصفر.. الخ)، أي أنهما على نَسَب واحد من الكيفية. لكن الحبرَ سائل يستعصي على الإمساك إلاَّ غرْفاً، وخصِّيصته أن يجفَّ فيتحقَّق له ما يؤكده حبراً في رسم. فإن جفَّ لم يُمْسك بعدُ، وصار خيالاً تستذكره العين تجسيداً في العقل، أو رموزاً طيفية أجسادُها أثيرُها. فيما الورقُ يلْمس، ويمسك قَبْضاً (بالضاد: الأخذ باليد وراحتها)، أو قبْصاً (بالصاد: الأخذ بالأنامل فحسب). وهو مادة كثيفة غير سائلة. والحبرُ، من وجه، خلاصة عُصارات تستْقطر من مادة كثيفة، غير سائلة. فيما الورقُ حاصلُه أخلاطٌ سائلة، مائعة، عجين، خُثِّرَ بعد دَحْوٍ وترقيق.

في الحبر جفاء السديم المتحيِّن للحدوث إذا نوديَ، أو أسِرَّ فيه ثوابُ المتخلِّق شفيفاً وكثيفاً.

وفي الورق نصيبُ السديم، أيضاً: عماؤه صفحتُه الهيولى بلا عمق؛ بلا امتداد؛ مَحْوٌ كالتنزيه؛ بل هو غَلَبةُ اللاأثر.

يأتي الكتاب أمَارةً في التعيين بجمعه السديمَ، والتخلُّقَ، والمجاهدة، والعماء، والهيوليَّ، ليتنزَّل في موضع الاختيار من مكابدات العقل. وكتابٌ لا يكون مكابدةً هو نفْخٌ في مِزْمار الرَّعاع.

الرَّعاع

(...)...

1995

جناية الفقه النباتي في حقّ الحَوَر

يتمتع شجر الحور، بين سائر أصناف الصفصافيات - مَرْجع رحمه، أنه خجول، تُطْرِق أوراقُه، أبداً، كأنما تتفادى الأنظار. وهو شجرٌ مستقيم عادةً، يَسْمُق ولا يشعث. خشبه أبيض. سهل النشر. سهل التكوين صناعةً. قليل العُقَد مقارنةً بأي شجر آخر. ويوافق طبُعه طبعَ مواليد «برج السلوقيين»، في ما يورده معجم «فقه النبات» في طبعاته المنقَّحة اللاحقة. وهذه إضافة جرى الركون إلى مؤداها المختار بعد مشادَّات، ومناوشات، ومشاجرات، وجدال، وندوات، ومؤتمرات، وتبادل رسائل تهديد ووعيد، وانقسام في نِحَل دارسي الطبيعة والطبائع، وفنون المخاطبة الخرساء في أشكال النبات، وإشاراته الناطقة الموسمية، وردود أفعاله غير الانعكاسية على جاذبية الجسد البشري، في المقام الذي تُشغله والجسدَ من هرم الفيزياء.

من المتعارف عليه، الشائع بقوة التواتر والتلقين، أن يتبع كل إنسان فلكاً في كون الأبراج، بحسب «الإيقاع الذِّريِّ» (كما يقول المرشدون في حقل «الوحدة الدهرية») لأشهر السنة. لكنَّ أقواماً آخرين خرجوا على مألوف النُظم، فقسَّموا الفَلَك مقاطَعاتٍ يرتع فيها الحيوان، من الثور إلى الديك، ومن الجرذ إلى الخنزير والأفعوان، إنما ثابروا على خطى العقل المجتمع للأرضيِّنَ في رقم «اثني عشر»، دون مجاوزته. وفي الأقوال أن «اثني عشر» تحصيلٌ فطري أُنيط الكونُ الزمني به على مفاصل الجسد وأعضائه.

وتضيف الأقوال أن أُمم الأرض تختلف على كل شيء إلاَّ على الجسد كمثالٍ هو حَوزة الشهوة كلها، والموت كله (الموتُ عديدٌ، يصيبُ الجسم الواحد تقسيطاً، على مراتب، آخرها الإفاضة). وتنحو الفلسفة «الفجائية»، في هذا الصنف من الإدراك، إلى تصنيف الموت على مقام الزمن، وتصنف الجسد على مقام الماهية المكانية. وبأثرٍ قريبٍ خاضع لجاذب هذه الفلسفة، عمد الفلكيون إلى قياس «التدوير الارتجاعي» (مثله مثل حلقات الماء في ارفضاضها عن مركزٍ تخرقه حصاةٌ ـ بحسب الفيزياء) يأخذون به مرتَكَزاً أساساً، وعلَّة، وماوية، لوضع تقويمهم في العروج من البداءة ـ الجسد إلى الحلقات الصغرى، والكبرى، الناظمة للمجموعات الجرمية للكون الأول، الظاهر لرصد الراصدِّينَ.

أمَّا كيف استقام الأخذ بالنبات على علل الأبراج، ومقاصد علومها، والكناية بها عن طبائع غير ملحوظة في عُرف اليقين العقلي، فالمسألة ترجع، برمَّتها، إلى مقاليدَ استولدتها طبقة من العرَّافين أولاً (يرجع الزعم في منبتها إلى مصمِّمي حصان طروادة)، كما يَردُ في مخطوط لأحد الآباء النَّساطرة، عُثر عليه بديرٍ في قونية، ومن ثم اجتمع لها مَنَاطقةٌ جعلوها (أي: مقاليد النحو الفَلَكي النباتي) على كفوٍ من القياس والملاحظة، حتى صارت إلى مرتبة أسبابٍ وعللٍ يمكن التقرُّب بها إلى أبراج «الكمال التابع» (وهو من مصطلحات التدوير الفيزيائي للعلاقات)، ومنها برج الكلب الأكبر، والكلب الأصغر، وسبع البحر، وذنب الحية، وذات الكرسي، ورأس الحية، والحواء، والغراب، والكأس، والشجاع، والذؤابة، والرجل الجبار، والنهر، والفرس الأعظم، والدلفين، والمثلث، والكبش، والدب الأصغر،

والتنين، والملتهب، والسلحفاة، والنسر الواقع، ورأس التوأم المؤخر، والعنَّار، والدُبران، ويد الجوزاء، والتوأمين، والرامي، والثور، والسمكة، وهرقل، إضافة إلى السلوقيَّين (والسلوقي هو كلب الصيد النحيل، العاطفيُ النظرة).

هكذا قُيِّض لشجرة الحور أن تكون في الإرث الفلكي لهذا البرج، الذي يصادف ولادات نجَّاري الأرض قاطبة في دائرته، أو الحمْل بهم في ساعات من تروس زمنه، أو دخولهم سلك المهنة في رياسته المتعاقبة على الشهور عن كل سنة. فإذا شهد الشهودُ العُدولُ لطبائع النجارين بشبوبها على الكذب من وجهٍ، وفتنة الحرْفة من وجه آخر، فإنما يقرِّب مناطقةُ «النحو النباتي»، في علمهم، بين هذه «الفراسة» (أي: المعيار في تصنيف طبائع النجارين عن دُرْبة الملاحظة البصرية للأشكال، واستقراء الأخلاق، واستبطان التجريب) وخواص شجرة الحور الظاهرة والمكنونة، مثل استقامتها المفرطة (والاستقامة المفرطة، في التمييز الكهاني الصارم، هي مخالفةُ الشكل للعقل كبناء ينبغي للعرفان أن يميل به قليلاً، على التواضع والحياء)، وسموقها (أي: التجبُر مع الخفَّة)، وورقها الشبيه بقلبٍ متطاول (كناية الاستئثار بالجوهر)، وبراعمها التي تتماوت قبل أن تورق في الشتْل (أي: إخفاء الماهية بالحيلة). فهل اجتمع للنجارين، بحالٍ من الأحوال، كل هذا التصادُف القَدَريُ من خصائصَ هي في محلِّ النعتِ الذميمِ، والإشهار اللامحمود؟.

يغلب على إحصاءٍ للرأي بين مقاولي العمارة والبناء أن النجارين، بحقٍّ، هم «إثم الفن»، و«نكالُ الحرفة»: مجتهدون في

التسويق، شُطَّار في تلفيق العُذر، موهوبون في إخراج العقلاء عن أطوارهم، ذوو غدْرٍ في المواعيد، يدهنون اللفظَ دهان الورع؛ عَتٌّ. فتٌّ. ارتثَّت أرواحهم في قرَبها المشقوقة من كثرة القَسَم على الزراية بالقَسَم، وتهوينه، وإجرائه مجرى العادة حتى يَبلى، وينفق، ويَغثَّ.

وفي قصص العمارة ونوادرها، وطريفها، مَقْتَلاتٌ كثيرة تصيب النَجَّارين، في ختام فراغهم من تجهيز الأبنية بما تحوجه من خشب، أأثاثاً كان أم زُخرفاً. والسبب، جملةً وتفصيلاً، هو النكث بالوعد، وعدم الإنجاز في ميعاده.

يقول نيسابوريٌ في هؤلاء الصُنَّاع مرتجزاً على ركيك القول:

عوائدُ النَّجار

تهلكة الديار

وقد ظهر على حجر بالمسمارية هجاءٌ مبطَّن لهذا الصانع، من أوائل القول الإنساني في الصُنَّاع بعامَّةٍ:

فُلْكاً يصنع النجار؛

مجاذيف لعبورنا، وملاعق للقصر.

يحفر قويّاً في السنديانة كالكذب،

ويغرز في كل صارية مسمارَ الغَرَق

ولا يُعرف، حتى الآن، كيف انعقد اسم البجعة، بالأنغلو سكسونية، كصفة للنَّجار بلغة أهل اليونان: بليكانو. ولربما تأتَّت المقارنةُ من ثقل الطائر في مشيه، وضخامة منقره كأنه فمُ الصانع الثري، الوسيع، بوعودٍ تجفُ فلا تُرى. ونخالُ أن منقره الأسفل، ذا

الغلاف الجلد الشبيه بجراب أوكيس، هو المعادل لـ «ورع» النجار، الذي يحوي، كجيب الكنغر، نسلاً على مذهبه، يكبرون بعلومه، ويتأدَّبون على المماطلة فيه.

أُصيب الحور حيث أُصيب النَّجار. وللإنسان في علومه مذاهبُ نحوٍ أين منها «النعت المقطوع»، وجمع التكسير والسالم، والمبني على التقدير، والظاهر المُضْمَر في الحركات!!!!

1995

الجواثم والقواطع

الطيور الجواثم، بعامَّة، هي المتخلِّقة على مرتبة الإقامة، تألفُ المكانَ ويألفُها المكانُ: أحدهما امتداد الآخر، وصفته. وقرائنهما، في تصنيف طباع الطير وطباع الأرض، متشاكهة بضرورةٍ أوجبت التجانسَ أصلاً. فما يصلح لطيرٍ مَّا، يصلح للأرض التي هو فيها، وما يصلح لتلك الأرض يصلح لطيره المُقيم.

والطيور القواطع، على خلاف الجواثم، حبيسةُ الرحيل كلَّما تفتَّح لها، في مكان آخر، ما يناسبها من طباع الأرض وحرارتها. وهي، على هذا المَحْمل، مستحوذة القلبِ بأنانية مسرفة، لا تتحمل تقلُّباً في فلكها الأطلس فتنأى عنه إلى غيره. وفيها نازع الرخاوة، وضعف البدن إذا فوجئت بريح الشمال، فيما تهنَأُ بريح الجنوب.

كبيرةٌ هذه القواطع، كاللقالق، وصغيرة كدعويقة الطيُون (الصَّعْو)، فإذا قصدتَ الكبير منها بالنظر في شأنٍ تواضعت عليه الأخبار، واتَّفق القياس في صناعة الحكاية، فهي جنسٌ بين مرتبتين من النوع: الحيواني والإنسيِّ، كما في شأن الكراكي، طويلاتِ السيقان والأعناق، مبتوراتِ الأذيال، هزيلةِ متاعِ اللحم على توصيف الرؤية فيها، وتوصيف المعجم. «وهي تتحارس بالليل؛ ويجعل الحارسُ منها يتردَّد في المحلَّة، ويهتف بصوت يُسْمَعُ محذِّراً. فإذا قضى نوبته استراح، وأعقبه الذي كان مستريحاً نائباً عنه، حتى تقضي كلها ما يلزمها من الحراسة» (سقط المصدر سهواً). ولئن

استقام للكركي أن يحرس كركياً آخر نائماً. فما فضله إلاَّ على نوعه لا يُحْسَبُ مشاركةً منه للأرض في وسَنها ويقظتها. ولربما دنت اللقالق مرتبةً من شريكاتها الكراكي في ارتياد الحكاية على أصلٍ إنسيٍّ، أيضاً، لها خُبراتُ الجرائحيِّ القديم، وطالب صناعة الأدواء، فهي «إذا خرجت من قتال بعضها بعضاً تضع على الجرح صعتراً بريّاً» (المصدر ذاته، اللامذكور). ونخال هجرةَ اللقلق الأبيض، معمِّم المداخن، والأبراج، بأعشاشه القوية، يَسمُها تدبيرٌ في معرفة الأهوية، والرطوبات القادرة على إنبات فصيل مَّا من كَلأ الأرض وعشبها، مما يتَّخذه الصيدلاني في صناعاته المركَّبة والمفرَدة.

ولأن اللقلق يتحيَّن لأعشاشه العيدان الطويلة، الصُلبة، فرواحُه - أبداً - في المُنبسَطات حيث ما يتبقَّى من عُصافة النَّبْت وقد جففته شمسٌ حارَّة، فطبعه - هو - حارٌ، وسعيُه حارٌ، وتدبيره حارٌ، فإذا انقلبت طباعُ الأرض درجات عن طباق طباعه روِّعَ، وارتحلَ. فيما الجواثم، كالغراب، والدُوريِّ، على أخلاق معطاها برداً، وحراً، واعتدالاً، مثالُ الحكاية على سَنَد الفصول، فما يُروى عنها ينسحب نقْلاً بها (بالجواثم) على الثلوج، والأمطار، والقيظ، والرخاء من الطقس، فهي على دِيْن أرضها عيشاً تتساكن معها في حقيقة الاشتراك. ولربما كان لبعضها، في أسفار الخيال، نهوضٌ بالعلْم الغريزي الحيوانيِّ، المُعْتَرف، بآية سرِّه، من مناهل العلم المعنويِّ والمُكتَسَب بالتجريب العنصري (العناصر الفلزِّ، والمُتعَضِّية) ما للقواطع من الطير في فهم العلل والأدواء، «فالبُزاة من طبيعتها أن تداوي أنفسَها وفراخَها فلا تموت، لأنها تستعمل في بعض المرض

والداء نبتةً تعرفها وتعرف طبَّها» (المصدر نفسه غير المذكور). والنسر، ذو الألقاب الغالب فيها «أبو المنهال» و«أبو مالك»، المنتسب إلى طبقة الغراب بصفة الإقامة، والمساكنة، غير المتقطِّعة، على خلاف السمانى، والزرازير، والنحام، يدوِّن لنفسه سطوراً أطول من عَرْض الطِّرْس الذي للحكاية. فهو لن يلبث، داخل الفرائد المروية، في خالص هيئته، التي قيِّض لها نفْخٌ في الطين، بدورها، فسرى فيها علْمٌ أعجمُ من فُضالة ما استأثر الآدميُ به نفسَه. فالنسر من الآدميِّ على حديد قواه، وحديد بصره، وحديد صولته وجولته، ورفعته، وطول باعه، وبطشه، وسطوته، بحسب العلْم المطبوع المنقول في مذاهب الطبيعة. غير أن خواصَّه المتصرِّفة في الخيال المتصرِّف تشهد له درايةً بالفلسفة في اختيار الجهات، فإذا «حملت زوجتُه مضى إلى الهند فأخذ من هناك حجراً كهيئة الجوزة، إذا حُرِّك سُمِعَ به صوتُ حجرٍ آخر ـ يتحرك في وسطه ـ كصوت الجرس، فإن عسرت على زوجته الولادة جعلت ذلك الحجر تحتها وعلَت عليه فيذهب ذلك العسر» (المصدر نفسه، غير المذكور).

النسر في رتبة الجواثم، ولزومُ خبره الإقامةُ في منتهى الأعالي، وشواهق الرواسي، وبواسق الصخر. ثم لا يلبث أن يستعير إلى جناحيه القويين جناحَيْ إلهام هما مَدَدُ الكمال العارف، أو صدوعُ الحيوانيِّ فيه لصوت الجناب المدافع عن النشآت، بهيبة الإعجاز المُضمَر في كلِّ خلْقة، فيجري في فواصل البيان المروي، إلى سطر الهند، حيث كنوز االنفس الموهوبة للحكمة، والأساطير، والفكر، والإلهيَّات، ليأخذ منها حجراً كالجوزة، أيّ كُريًّا هو حاصل اجتماع

علوم الكون على نشأته الأولى كُرةً، فيستعير من العلوم ما يَخْلص به إلى حال الولادة خَلْقاً جديداً، أيْ أن النسر، بصيرورته فكرةً أبعد من مقام الطير الذي فيه، يُعين زوجتَه على ولادةٍ إنسانية، لا على تفريخٍ من بَيْض.

ولصديقه العُقاب، المجتمع معه حَسَباً في مجمع الجوارح، العالية الطيران، كشفٌ ينسبُه المكان إلى نفسه بتساكنهما (أي: يسكن أحدُهما إلى الآخر سُكنى طمأنينة، وسُكنى إقامةٍ فيه)، فهما يتبادلان خلوداً: الطائر يتجدَّد، على غلواء الخيال في ابتكار الفينيق - الصدى، والمكان يَهَبُه ذلك كي يستخلص أن الطائر، متجدِّداً، هو برهانُ علّته مكاناً:

«العُقابُ تطلب عينَ الماء، فإذا أصابتْها تحلّق طائرةً إلى حرِّ الشمس، وهو موضعُ دورانها، فيحترق ريشُها وما كان من جناحٍ، ثم تغوص في تلك العين، فإذا هي عادت شابَّةً، وتذهب ظلمة عينيها» (المصدر المُهمل سهواً).

القواطع، وهي برمتها خلوٌ من المنْسر، الذي هو في الجارحة منقارٌ، حذارى، هلعاتُ الريش من ريبتها، فزعاتٌ إلى هوى العبور لا يأخذن المكانَ على محمل الضرورة، لأن المكان، في النِّسبة المبذولة ليقينهن من التعريف، هو اللاإقامة؛ هو مناوشةُ العَرَض على ما لا يدوم؛ هو مُمالأةُ الوقت ضد غيره بالهجرة إليه، من موضع إلى آخر، في سَمْته المتشابه وحضوره الممنوح لواحديَّة المناخ؛ هو الشكُّ.

القواطع تستطير مما تظنه تدبيراً قد يَنْسَأ بها عن رحيل. إنها تريد اطمئنانها مطلقاً، مؤتَمَناً عليه في التعاقب المريح لظلٍّ رحيمٍ،

وشمس رحيمة، وليلٍ ونهار لا ينهضان عن المأدبة الرحيمة ذاتها. ورَّثتْها طباعُ الوفاءِ لخاصَّة هواها وحده، لا لأيٍّ آخر، ضموراً في اللحم كأنما تسمو إلى نحولٍ يخفيها عن مدارك المكان ذاته، وتستحيي فتُكثر الاختباء، فصيدُها ـ مثلاً ـ مضربٌ في حذق الصائد الإنسان، وذاك ما يستخفُّ به طيرُ الجواثم، فيتظاهر، ويسمن، ويستعرض، ويُسفُّ، ويرعن، ويشطأُ، ويفي، ويخون. «العقعق لا يأوي تحت سقف، ولا يستظل به، ولكنه يهيِّئ وكره في المواضع المشرفة العالية، والعراء الكاشف وجهَ الهواء الفسيح؛ وطبيعته الزِّنا، وخيانة الزوج» ومثله الدجاج، الذي يسْمَن، ويتسافد على مرأى من الخلائق. ولو قُدِّر له، ولكل طير على رقَّة أدبه وضحضاحه، أن يكون لنوعٍ تكاثرَ بحجابٍ لا يقرب من ورائه الذكرُ أنثاه فيُعفي خُلُقه من قالةِ واصم بالخيانة، لأعفى.

وضرْبُ المحتجِّين وصْلاً في تكاثرهم له مثالٌ في: «منَ الطَّير ما يلقَّح من هبوب الريح، لا يحتاج إلى تزاوجٍ ولا إلى سفاد».

وبَعْدُ؛ للجواثم والقواطع، حُجُب لا تُشقُّ، وأستارٌ لا تُطَّرح، وطباعٌ كثيرٌ تنضيدُها تصنيفاً، يُستقرأُ بها المكانُ وأخلاقُه، والمناخُ وأخلاقه: يلزم النظرُ فيها ما لم يُقيض للجاحظ، والدميري، السعي إليه بالمناخر، لأنْ هو سعيٌ يربو على العقل.

1997

الشَّحم

الشحم عذوبة في الفم. رقائق الشحم الأبيض، المقتطع من إلية الضأن، أشبه بألواح التدوين الأول في بزوغ الإنسان لحماً. لا شيء يشبه الشحم في نُبله، ودِعَته، وملاسته، التي هي قرين الشهوة. لا نقاء كالنقاء، الذي لطعمه مذاقاً، ولا فتنةَ أسرع من شميمه شواءً.

الشحم دولة، وخطٌ، وقياس، واستدلال. الشحم مكاشفةُ النطفة الأولى متخلِّقةً من أخلاط النشأة كياناً، مثل الدم الذي يتولى إنضاجَ العضل، والغضروف الذي يبرِم العظام. فيما العصبُ رتبةٌ كرتبة الرُسل، خصيصته خصيصة التوفيق يأخذ بنسبة من طواعية ليف اللحم، ونسبة من طواعية الغضروف، في نسيجٍ ألْهَمَ العقلَ صناعةَ القوس آلةً لدفع الجوع صيداً بها، وابتغاءً للغَلَبة قتْلاً للغريم. ووسط تحوُّل العضويِّ من خلية إلى ليفٍ لَدنٍ متشعب، كثيف، ومن زلالٍ إلى صُلب جَسِئٍ، أو مطواعٍ مَرِن، بقي الشَحم، وحده، في الأصل، منسوباً إلى نفسه، بالشوق الجاذب للماهية كي لا تنحلَّ في «آخرَ»، ولا تتحول. واستعارة لفظ «الشوق»، هنا، نزول على مذهب الأطباء، الذين عقدوا صلاتٍ بين مراتب نشوء العَلَقة، والمُضْغة، وبين «أمزجة» الكواكب الحارة (كالمريخ)، والرطبة الباردة (كالمشتري).

وبالتدقيق في الأصول المرعية، طبّاً، يكون جاذب الشوق في كل عضو إنساني، وجارحة منه، وكل خلْطٍ من أخلاطه كالأغشية، والدَّرَن، والزلال، قوياً أو خفيفاً، صوبَ قرينٍ له في الجسم الواحد. فالعين قرينة الأذن، تتولَّى إحداها الأخرى بالنجدة إذا ضَعُفت (كللُ

البصر يعوِّضه السمع الحادُ، والعكس جائز). واليد قرينةُ القَدَم، تتبادلان الفعال، وتتوزَّعانه، وتسلكان فيه مسلك الشريكين، حتى أن البعض، بالأمثلة مرئيةً مشاهَدَةً لدى المعوَّقين، يزحف على يديه إذا فقد الساقين، والبعض يستخدم قَدَمَه استخداماً يبلغ حدَّ الرسم والتصوير، والأكل بها، والكتابة. ويُقال، في هذا المجرى، إن الحَرْقَدة (تفاَّحة آدم) قرينةُ الأنف، الذي إذا استعصى التنفُس به، لحالٍ من الأحوال، أُثقِبت الحرقدةُ فصارت عِوَضاً. وهلمَّ جراً.

هذا من جهة الجسم الظاهر للهيئة. أما الحشو الداخلي، فالقلب فيه قرين الرئة، إذا انحبست الأخيرة عن أدائها ناب القلبُ أداءً، بعكس ما هو شائع في العلوم اليوم، منابَ آلة الصدر النافخة، فيتنفَّس تنفُساً خفيضاً، من بُطينٍ إلى آخر، على قَدْرٍ غير طويل، ريثما يصلح المقتدرون خلَل الرئة. وكذلك الأمر، بفروق المنفعة والمَهمَّة، في الكُلْية والمثانة .. الخ. أمَّا الشحم فلا قرين له، لأنه مصنَّف - عند التخلُق - على مزاج الشمس (في التخطيط النطاسي كون البدن)، التي هي وسطٌ قائم بذاته، ما فوقه سكونٌ «لا حركة له ولا اختيار» (كما يقول ابنُ داود الطبيب)، وما دونه ليس إلاَّ تُحول الرطوبات العضوية إلى أشكالٍ كالعلق والعظام.

الشمس واسطةٌ في المراتب. تصلُ قبلَها بما بعدها، لكنها لا تذوب كياناً في آخر، أو تتمازج، أو تَحوُّل. والشحم كائنٌ في مقامها، يدخلُ ثنايا النسيج عروقاً صافية، أو يغلِّف العصب، والعضل، والعظام؛ أو ينفر بنفسه متعالياً عن الكتلة، كما في إلية الضأن، وسنام البعير، أو ينجرف كُراتٍ متماسكة في قنوات الدم، لا يفتُ

فيها إلاَّ آلات العَصْر القوية في عيادات طبِّ القلب والأوردة، المشتملة على أسلاك يُدْرَجُ فيها نفْخُ كهربيُ أين منه نفْخ العجلات المطاط. وقد شرح معلولٌ في شرايين ضيِّقة من فؤاده أن كسْحَ الشحم من مجاري العروق يوازي الوقوف على بَرْقٍ يشْطُر الكيان، ويُلحمه بمسلاة خيطُها قنَّبٌ، على ألم لا بنْجَ فيه أو تخدير بالحَقْن. وتصعد الروحُ ثلاثاً إلى باطن الفم ككُرةٍ من حديد مُحمَّى، يَصْعق من وهجها الدماغُ، ويغلي حتى يفيض سائلاً من الأذنين. وقد تاب هذا المعلولُ عن مقاربة الشحم دهراً، ثم انزلق عن توبته، بعدما وجد مذاقَ الحياة، من دون شحمٍ، كمذاق التبن، فعاد إليه. ولم يلبث أن زارَ آلة الطبابة النافخة في الشرايين، وصدمات الهواء من الأسلاك المجوَّفة، التي يمرِّرونها من عروق في باطن الفخذ باتجاه القلب، حيث تبدأ الروحُ صعودها الثلاثي الحركة، من جديد، إلى سقف فم المريض، ويسيل الدماغ من المنخرين، وينكمش الرأسُ حتى يصير في حجم كرة المضرب. والمعلوم، المفؤود، الذي أدلى بشهادته هذه، للمرة الثانية، لا يزال حياً، لا يقرَبُ الشحم، لكنَّ له رأساً طائراً في حركة ذهابٍ وإياب دائمة، بين مَضْرَبَيْن أبديين في ملعب مكتظ بالأطفال (والتشبيه، هنا، من تقريرٍ نفسانيٍّ في تشخيص حاله).

وعلى ما وُضِعَ في الشَّحم، ومن حوله، من علْمٍ خاص، مدوَّن، فإن النَّحاتين فطنوا إليه كمادة تكشف عن لون الحجر وتنقِّيه، وتُبرز العروق الخفية في سطحه فتزوِّقه، وتُبرِّجه، وترفدُه ملاسةً أنثوية. فهم يعمدون إلى تذويب كَمٍّ كبير منه، في حللٍ ضخمة، ثم يجعلون التماثيل في حُفَر كتيمة الجدران، ويغطونها بالسائل المبارك، الذي يجمد سريعاً، فيُبقونها فيه شهراً، أو أكثر، ريثما تمتص مسام

الحجر أكبرَ قَدْرٍ من رطوبة الشحم، التي لها خاصيَّةُ تفجير الدُمَّل المستعصي إذا ظهر في الرقبة أو فوق اللوزتين.

ومن التدوينات أنَّ الشحم يليِّن الطبائع، ويجعل المرءَ بَسْطةً في الإلهام، فيأخذ الشعراء بقسط الصور الأكثر إعجازاً، ويأخذ المناطقةُ بمسائل الخلود، والمتكلمون بإحياء اللفظ الموحش بظنِّهم أن اللفظ إذا تقادم، وأُوْحِشَ، تعبَّأ بجلال الزمن وسطوة آلته، على خلاف المحدثين، عجوليِّ العقول، والقلوب، والدم، والنَّفَس، والتمحيص، والعلوم، والحبر؛ وهو فارقٌ يُحسَب بظهور مراتب كثيرة للزيت، راهناً، لا يدوَّن في قَبسه ـ إذا أُشعِلَ ـ غيرُ عبور الإنسان إلى النوم.

الشحمُ سَهَرٌ. هذا ما يعرفه نبلاء القدَم، حين كان الظلام لا يُضاء إلاَّ بقدسية السرِّ المتظاهر لَهَباً. والشحم تَرَفٌ على البدن، يَعْرض للنظر مَسَّ النعمة. هذا ما لم تختلف عليه الخالات، والعمَّات، والجدَّات، والأمهات، في بداية القرن الماضي حتى البارحة، وهنَّ يَرزُنَ بعيونهن الحسيرة الأبناءَ العجافَ، المجفَّفينَ عظاماً وجلوداً على حبال الرياح. وكانت الدَّابَّة، ذاتها، إنْ أشحمت، يُكنَّى بها يُسْرُ أربابها، وسعة عيشهم. ويقولون، في مقام حكايات الجود، إن الأعلينَ في أقوامهم يتباهون بسماكة الشحم على نسيج الخيام، لكثرة الماسحينَ أيديهم بها بعد الفراغ من صحاف الطعام المزود بالكراع (سيقان البهائم الشهية)، والجَزُوْر (الذبائح من النُوق والغنم).

غير أنَّ الرَّحالة «الكميمي» السابق ابنَ بطوطة في فضول عينه، والمقصِّر عنه، قليلاً، في ارتياد الأقاصي، يوقف رُبْعَ مجلَّده «المَسَاق والطُرق» على شعب من جزائر أنْدامان، الواقعة في صعيدٍ من المياه

يلي الهند شرقاً، يقدِّسون الشحم فيطلون بذائبه منازلَهم التي من قصبٍ، وجريدٍ، ولحاء؛ ويدهنون رؤوسَ الأطفال، والصيادين، وجدرانَ القوارب، وأجساد العرائس، وحجارةَ شواهد القبور. ويدفنون موتاهم مغمورين، في الحُفَر، بطبقة منه تبلغ أنف أحدهم وهو مسجًّى في الرمث. وهم يستخلصون شحومهم هذه، لا من الخنازير، أو الضأن، أو البقر، بل من سمكة تُدعى «فوسطاغو»، مسطَّحة الجسم عريضه مثل ترس، فيه عينان نابتتان على جانبيه من غير رأس. وللسمكة، هذه، زعنفتان لا غير، ظهرية وبطنية، طويلتان ستَّ أقدام لكل واحدة، تنتهي أطرافُها الإبريَّة بريش كريش الطاووس، إذا لبث ساعة في الهواء تفتَّت، فيذرُونه على الطعام كالتابل، لأن فيه مذاقاً مُخصباً لأحلام اليقظة، واسترخاءً كفعل القات ـ جُنَيْبَة الغيبوبة النورانية في نشوء اليمن.

ولربما يكون شحمُ «فوسطاغو» أقدمَ، في كشوف البحر، من شحم الحوت، الذي يتمادى السيد هرمان ملْفل في تخصيص وصفه بفصلٍ من كتاب له وضعه بالعربية أولاً، بقلم الأستاذ إحسان. ع، قبل ترجمته إلى الإنكليزية على لسان الوثنيِّ كويكغ، رفيق الأفَّاق الموتور عبد الله آخاب، مُطارد الحوت الأبيض في شط العرب الفارسي.

على أن حديث الشحم يطول، إذا نَحَوْنا إلى الشعر فيه، وليس آخره بيتٌ على مُضْمَر معناه:

لحمٌ يُغلِّقُ من مشافرها قيدومها ويُفرِّجُ الشحمُ

1996

الخزائن. الخزائن أبداً

الخزائنُ، أبداً، في القياس الشهويِّ للخيال، هي الأمومة الوافية لوليدها الكنز. ومن خواصِّها السرُّ والكتم، لا يتوجب عليها بوحٌ مُعْلَن إلاَّ اغتصاباً، لأن العالمين بمكنونها يستوفون الإشراف على فتحها وإغلاقها همساً، حتى يدهمها عصاةٌ، أو خارجون إلى ثأر، ورفْعِ حيْف، وتأصيل عدْلٍ بقَوامه لا ميلَ ولا زغل. فإن أصابوها، أيّ الخزائنَ، أجروا عليها الحَدَّ كمجراه على مأثمة فوَّقها في قوسه ضلِّيلٌ وَجَأ بها خيرَ العامَّة، بحسب جوامع الشرع وأحكامه. والعصاة، هنا، الخارجون على مناسك الأشراف الموطِّدين للقانون وفْق بأسهم، لا يمثُلون - إذا أدرجناهم في مثالٍ منظور - على شخوصٍ كروبن هود وعصابته، في غابات شيروود، شاقِّينَ عودَ الطاعة على غطريفها وما يخزنُ خَزَنتُه من نَهْب القوم. أو شخصوا على صورة فاتح مثل كورتيز أنْهَبَ خاصتَّه ذوي الخوذات الحديد دفيْنَ قارَّة هنود «العالم الجديد». وهو يُقرَن، على أية حال، بكل «فَتْحٍ» أسقط عنه خطابُ الرسالات نعوتَ العنوة، والغصْب، ليقوم مقامَ التبشير بالمناقب، لا سومَ الخَسْف، وإذلال الآخر في مُعْتَقَد حياته، وخزائن نُعماه ونِعَمه.

الخزائن، إذاً، أصل علاقات الإنسان مع الطبيعة، وأرومته، منذ أَلْجَأَ الجدُ الأول من طور الخلائق الناطقة فصاحةً، أو عُجْمةً، كنوزَه - آلاته وذراريه إلى الكهف، ذلك الفراغ المعصوم بلا قُفل إلاَّ عيني الإنسان ترصدان عبثَ الشرِّ.

الكهف خزّنته الأولى، وعَوّدُه على مبتدأُ السرِّ ـ أمنه الأكثر ثقلاً بين الغايات، فإن استتبَّ له، وغدا أمنُه من نوافل المَتحقِّق، جَبَه بالحرص الذي فيه غاياته الأخرى من نفائس تكون له على هذا المقدار من خطر شأوها، أو على ذاك، كلَّما دَرَجتْ به مراتبُ مقاصده أعلى، وثقُّف الزمنُ فيه عقلَ الضرورة وعقل النَّفْل، بما يستتبعان من تصنيف الأغراض، وتقويم الحاجات (بحسب ما ينفث الزمن فيه من لجاجة العِلْم فيصير الضروري نافلاً، والنافل ضرورةً، ويتجوهر العَرَض).

بعد الكهف تجيء خَزْنةُ الأرض ـ مدفنُ الجسد المؤتمنُ على النَّفْس الحية أبداً، برغائبها، وهُلاساتها المصاغة على وعد الفردوس تفصيلاً بعد آخر، من اللبن إلى الوطء والجماع. وفي حَزْنة الأرض، أيضاً، توارى النفائس عن الأعين، في المشهد الأكثر تمويهاً، بخاصيَّة التشاكل التي فيه (أي: التراب)، وقربه من المُطاولة فلا يغتلي الظنُّ فيه، لأن عقل المتفحِّص يذهب، أولَ ما يذهب في نَقْبه، إلى «تفكيك» الخداع بإحصاء المواضع المستترة أولاً، الصلبة، المستعصية على التحصيل بالأيدي أو المعاول (نعني خزائن الجدران الحجرية، والحُفر تحت أساسات البناء، وأرضيَّته الخَرَسان، مثلاً). ثم دالت الفكرةُ للأقوياء بجماعاتهم، فبنوا الخزائن مكشوفةَ المواضع، إنما عليها عصْمةٌ من الأبواب الحديد، والأقفال المرصودة بمفاتيح قد تكون في قلادات على رقاب الخَزَنة، أو الملوك أنفسهم، تسهر عليها خفقاتُ أفئدتهم من أيدي الخنَّاسيِّنَ بشراً أو أطيافاً.

إلى هذا الحد من جبروت النَّفيس المؤتَمَن قنيات ذهباً، وحجراً كريم «المَحْتد»، وفضةً، وقليلاً من صحائف التدوين تقوم فيها

الأنسابُ على مجرى العلوم طُرّاً، أو الرُقى الحافظة، واستسْرارات المشرفين على خنادق الغيب؛ ـ إلى هذا الحدِّ (بتنويهٍ أنَّ قاهرِيْنَ حفظوا في خزائنهم جماجمَ الأعداء، وآذانهم) من أطوار صناعة الخزائن، لم تعد السرقة ممكنة بَعْدُ في فنون سراقة أقنان الدجاج، أو دمالج النساء في صناديقهن غير الممتنعة. لكنَّ الأرض قبائلُ عنوةٍ وافتراعٍ في توطيد سلطانها، بأبصارٍ ترنو إلى خزائن الآخرين، التي دُوْنَها مقاتلةٌ ومسالِحُ، فتؤخذ النفوس غلاباً في السعي إلى بواطن الصفيحِ الصندوق، أو الحَجر الحُجُرات، تُنزع أقفالها في صخبٍ باسم «ترشيدٍ موحىً»، لإنفاق مالِ الله المشاع على الفتوح، التي تستلزم التَّعْبيَةَ مؤنةً وسلاحاً. ويغدو، بالحال هذه، كلُ منهوبٍ طاهراً (كما غَسْلِ الأموال في لغة أقربائنا المحدثين).

وإلى هذا الحدِّ، أيضاً، من تماهي الفاتحين مع أرومة الحق، وحصْر الوحي والتوكيل بالملَّة الواحدة، كان على خزائن العالم أن تنصاع لثلاثة مراقٍ من التسليم للآخر، وتمكينه كما قِيْنَةٌ تُمكِّن منها سيِّدَها:

- شراكةٌ عقدٌ بين خَزْنَتين، تندمج إحداهما في الأخرى على حاصلٍ جديدٍ هو بيت المال في عرف المجتمعات، لتقنين الصَّرْفِ بحسابٍ ترصده الأقلام في السجلاَّت.

- تنازلُ خزْنةٍ لأخرى، طوْعاً، تؤدِّيه أقوامٌ رفْعاً لحرب ناشبة لا تريدها تنمو إلى ديارها، على شكل جزية في بعض الأحوال، أو إدماج موارد خزائنها نفيْساً قِنىً، أو هويَّةً، بُغْيةَ التَّحامي بفاتحٍ، آنةَ لا طاقة بها إلى دفع اجتياحات الأقوياء الغالبيْنَ.

- تهَبُ خزنةٌ خزّنةً أخرى نفسها التهاماً على مائدة من عظام المغلوبين وجلودهم.

بعد استتباب الدول حدوداً سياسية، وشارات أعلاماً، وأناشيد فخر تزاحم بها موانئ التاريخ وأعماق أطلسه، أُنيط هوى الخَزْن بالورق يحفظ النفائسَ إذا دَرَج الحبرُ على خطوطه بالأرقام؛ وهو - الورقُ - صكوك، وقصاصات تُمْهَر بالأختام والتواقيع، فتغدو للمرء، في كهوف الحدّثَيْن اللامرئية، مدّخرات يعمّقها الصِّفْر بكثرته، ويوسِّع فيها حتى لتبلغنَّ الأرقامُ مبلغَ الخيال مطلقاً في سؤْدُد تَرَفه.

تضمحل الخزائن إلاَّ قلَّةً في سراديب المصارف الخلفية، يتكوم فيها ورق نفيس، لا حَجَرٌ أو معدن. لكن النهب، نفْسُه، بعد انحسار الفتوح مقاتلةً بالآلات، سوَّى مَلَكاته على قدْر التهذيب في مخاطبات الدول للدول، والأقوام للأقوام، فتولَّت المصارفُ الأمر بترشيدٍ من الحيَل الطاهرة، المُعلَنة، وفطنةٍ تزِّينُ الاستتباع على صورة الخيار الكريم. فترى نعمَ الأمم تجري جداول إلى مصبَّات الأمم، على تهليلٍ من رقِّ المستنزَفيْنَ، المطمئنين إلى سلطانهم، ومنْعة قواهم المستأجَرة، مهما رثَّت من حولهم جماعاتهم، وفَتَّ في عضدهم، وانتحروا.

لربما يكون حديث الخزائن تَرَفاً يجري به العطفُ على تصانيف أحوالها، ونشآتها، وفروقها، وسيروراتها على الكناية اللغوية والإنشاء البياني، أو الواقع في صورة حجوم، وهيئات، وصناعة. لكنَّ ناطقاً من أساطين الذعر هدد، قبل الإطاحة به، بشقِّ الناموس على «خزائن الكون»، في معرض سلسلة لا نهاية لها من تهديد «الكون»، بعدما أفرغ خزائن بيته على خواء مذهبه في الدم، فأُفرغت روحُه،

وأُعدم. وكان أيضاً أن شاعراً معروفاً بنضاله الطبقي، من شمال أفريقيا، يحسب الترجمات إلى لغة الغاليين قسمةً مبذولة، نكّل بعنوان «خزائن منهوبة» (عنوان قصيدة لشاعر آخر)، في ترجمتها، فجعلها «مخازن منهوبة»، بحسٍّ من عراقة تمرُّد المغلوبين في الأرض، أبداً، على العبودية، يسطون كما أشقائهم في كومونات باريس على مخازن القمح، والفاصوليا، واللفت، وعلب الطونا.

وبين مهدِّد بنهب «خزائن الكون»، وشاهد في الترجمة على «نهب المخازن»، تغدو صورةُ التاريخ على جَليٍّ صراعٍ حول سُبُلٍ أجدى للتخزين.

1996

ذيل «التذكرة»

لا أحد يستطيع أن يوقف اهتراء الصفحة الخمسين من «ذيل تذكرة أولي الألباب، والجامع للعجب العُجاب». حاشيته المتساوقة نصاً مع متنه، تنقاد للمحو حرفاً بعد آخر، وتنزلق سطورها القصار إلى أسفل مجاوزةً سطورَ المتن الطوال بأنملة، لأنها ثقيلة، في الأرجح، بما حوت من توصيف للسكون بمعنى الموت. وكي يصل نصف التوصيف السابق بنصفه اللاحق، يتوجب عبورُ متنَين كبيرين إلى حاشية الصفحة المقابلة شمالاً، وما بينهما من برزخٍ هو كلمة واحدة تسوِّد بياضَ الذيل، كونُها دليلَ لحوقِ ما انقطع بما اتَّصل، ومثابُها مثاب الترقيم هَدْياً، وإتِّباعاً. غير أن الصفحة الحادية والخمسين مخلَّعة من أصل لُحمتها بخمسة حروف هي مواضعُ عبور الخيط في جماع الصحائف، على منحلٍ قديمٍ في إنشاء الكتاب رُزْماً لا ينفكُّ ورقُه بعضُه عن بعض، فيُرَتَّأُ أولاً، ثم يكون للرَّفو ظهارة من قُماش عليه غراء، على تمام ظهر الكتاب ومُنعَقَده، قبل أن يُكسى دفتين غلافين.

«ذيل» الكتاب هذا، الملحوق به ضمّاً آثرَهُ تلميذٌ إلى كناش أستاذه داود بن عمر الأنطاكي، مغْفل من اسم صاحب التأليف، منكَّرٌ مطلقاً، تعريفُه المضمر، الأوحد، اقتداؤه بالكتاب تصنيفاً عليه، كأنما وفَّى التلميذ معلِّمه أجراً من امتنانه، فصار به «فَنَاءً» في المُصنَّف الأصل. وقد بوَّبه على تنبيهات، وفوائد، وفروع، وأقوال خواصُها أسبابُ العلل، وأداؤها في ثنايا متونٍ بُرْشانٍ (واحدتُها

بُرشانة، وهي القرص المجوَّف يُملأُ دواءً ـ كبسولة)، إذ جوَّزنا الكلمة استعارةً على نحوها، لِمَا تحوي تلك المتون من أخلاطٍ تعازيمَ ورقى، وطلسماتٍ حروفٍ، وأرقام ورسوم، في كل صنف يعرضُ لبدن الإنسان، وعقله، ومداركه، وقدراته، ونفسانيته، وعقائده: «بلوس خرجا منكوش» مثلاً، تُكتب في أربع زوايا البيت لطرد النمل. أو «بالمسلعامود 111 كـ هـ 8.. الخ» يُكتب على جلد سبع فينعَظُ «آدميُ» الإنسان نعْظاً شديداً.

ليس في «الذيل» ما يوصَف على فائدة، بل على ظرافة الحال، والنظر في «طالعٍ» من العلم لمَّا يزل على سؤدُد في جماعاتٍ كثيرة من قرننا هذا، مثاله أن رجلاً وزوجَهُ، من صقْعٍ عربي، نكَّلا بابنتهما حتى الموت ليطردا إبليس من جسدها، ولو اتَّفق لهما شيء من كناشنا المباح لعفًّا عن جنايةٍ إلى التحرُز بـ «معجون الفلاسفة»، مثلاً، فوفَّيا مقاديرَ من الفلفل، والزنجبيل، والدارصيني، والأملح، والبليج، والشيطرج، والزراوند، والبابونج، وخُص الثعلب (بحسب تلميذ ابن داود)، من كل واحدٍ أُقَّةً، وزبيب منزوع العُجم (النَّوى)، ثلاثة دراهم يُدَقُ الجميع ويُعْجن بثلاثة أمثاله عسلاً.. الخ، فأسقياها فتاتهما لولى إبليس هارباً من أذنيها. وينفع في عزل كل جنَّة، أو تهيُؤٍ ممَّا يعرض لخيال الكلمات في تدبير الشاعر بها، كلُ شرابٍ في باب «الشين المعَجَّمة»، لكنه لا يوصف للشاربين، كونُه على نِسَبٍ في الصيدلة لم يتحقَّق المحققون من «شعريتها».

ماذا سيحدث، مثلاً، إذا قُدِّر للسّلف أن يُجّهز على حبر «الذيل» وورقه، ومعهما حبر «تذكرة ابن داود» وورقها؟. لن تتداركه «فائدة»

من تلك المبثوثات في معارج المتن. لن «ينبت» الكتابُ ثانيةً ولو غُسلَتْ ذاكرةُ فقيهٍ بماء بزر الكرفس ثم هُريق الماء في بستان خصب الأديم والبواطن. فما يصير مرَّةً «إذا غسل أنثيا الحمار، وهو عَرْقان، بماء حار، ورُشَّ في طين، نبتت الكزبرةُ» لا يكرِّره المقدوُر.

في الأرجح أن «الذيل» من لزوم ما لا يلزم على الضرورة، واقتناؤه مرة واحدة، حتى لو أعقبها تلفٌ لا يُبقي، يرفع عن كاهل المرء الشعورَ بالذنب ونُقصان المُلكية. فهو صوغٌ مكتوبٌ نَخالُه على شفا الذاكرة، كأنه استُعيد بها مرقوناً. أو هو قول على «طرف اللسان» كما تقول العامة، سبق تلميذُ ابن داود الناسَ إلى النطق به خالصاً في يقينه، مصحوبَ التوصيف بعبارات التأكيد على التجاريب والاختبار. فسمكة بسطوس، التي ينتصفها من الرأس حتى الذيل خطٌ ينبت عليه شعرٌ كشعر الإنسان، وموطنها بحر إسكندرية، إذا صُنع من عظمها خاتم، أو فصُّ خاتم، ولبسه رجل يواقع امرأته، لم تحبل. والأمر مجرَّب بتنبيه يحصره قوسان كبيران. وفي كيمياء «الذيل» ما يعيد المخيلة إلى ألقها، مدرَّبة على تلفيقٍ طاهرٍ هو أصل المعرفة في تبويب الظواهر، وترشيد فتنتها. فلو قيل، بافتراض منَّا، لامرئ من عصور قطاف الثمار، ورعي الإنسان كلأ الأرض كبهيمة اليوم وأمس، أن اللحم منضوجاً على نارٍ، مخفوقاً في تابل من فلفل، وخردل، و«ويستر شاير سُوص»، وبيريكا، وصعتر يابس مطحون، وملح، مع تصوير مذاق كل عنصر، لانفجر مقهقهاً من خَبَل مُحدِّثه، ولوثة بصلته السيسائية، ولصفَّر في أُذنه عبر قناة أوسْتاش قائلاً: «أفِق أيها المحموم»، بكلمات فصحى أين منها مباحث

غولدينغ في رواية «الورثة»، أو تقنين المصوغات اللغوية عن يد الروائي أنطوني بورغيس في «صراع من أجل النار».

«خذْ من اللوبياء ما شئت، وتُلتَّ بدم الحمير، وتُدفن في مبالِ الحمير ثلاثة أشهر، فإنه يتولد منها حيَّات حمر يقال لها قشمير، على رؤوسها قنازع مع شعر أسود. وهي حيَّات رديئة، قتَّالة، فتأخذُها، وتجعلها في إناء من زجاج ضيِّق الرأس، وأطعمها دمَ الحمير مدة أسبوعين، واستوثقْ رأسَ الإناء بالشدِّ، واتركه قدْر أربعة أسابيع، فإن بعضها يأكل بعضاً إلى أن تبقى واحدة تسمَّى باليونانية طلموس، ولها عُرف كعرف الفرس، ولها أجنحة عند أكتافها تطير بها إلى كل جهة، فاحذرْه (احذرْها..) فإنه قتَّال، واتركه حتى تبطل حركته من شدة الجوع، ثم افتح الإناء على وجهك ووجهُهُ من زجاج (غطاء من زجاج ربما) فإنه أصلح لك، ويكون على يديك كفوف مثل كفوف البزْدَار، ملفوفة في خرقة من صوف تنثر (تنشر، تخرج) تلك الحية من القارورة، فاذبحها بالسكين، لكنْ يحصل لك اضطراب شديد إلى أن تموت (الحية)، وتبطل حركتها، فخذْ دمها كله، وجففه، وارفعه، فإنه أكسير يصبغ كل معدنٍ ذهباً إبريزياً بإذن الله تعالى، وإن أطعمت منه إنساناً وزنَ دانقٍ انسلخ لحمه عن عظمه، وفيها أعمال (استخدامات) أخرى: من حمل رأسها وتوجه نحو جيش، أو حصن حصين، أو قضاء حاجة، بلغ المقصود مما أراد».

قطعاً، يثير «ذيل التذكرة» لعابَ هواة «التِّقانة» الكتابية، وجامعي تُحَفها المبذولة، ففيه «الحاشية»، و«حاشية الحاشية»، و«التذييل»، وتذييل التذييل، والمتن بالطبع، وفي المتن «قَنْبَلةٌ»، من التوابع

(والقَنْبَلَة هي طائفة من الناس والخيل تتفرَّ في كل اتجاه)، مثل «التنبيه»، و«الفائدة»، و«المسألة»، و«الباب»، و«القاعدة»، و«الاستدراك»، و«الفصل»، و«الفصل في الفصل»، و«التتمة»، و«المهمة»، إضافة إلى جداول ورسوم، وخُطاطات معلَّمة بحروف نواقص، وأرقام محجَّبة، ودوائر أفلاك وجداول، وأقواس على أقواس، ونقوش من أبجديات مبتكرة باستنزال الغيب في الأشكال.

وللفائدة، نجتزئ للقارئ ما هو مجرَّبٌ فَلْيجرِّبهْ:

«وفي الخواص أن قلب الهدهد، ودماغ العصفور، والديك، إذا أُكل منها هيَّجتْ تهييجاً قوياً».

«من لسعْته عقرب فقال في أذن الحمار: لسعتْني عقرب، سكَنَ ألمه، وانتقل الألم إلى الحمار».

«من حمل ريشة من ريش الهدهد وخاصم إنساناً غَلَبه».

وللذين فيهم شكوك على نسائهم، أو بناتهم، أن ينظروا في «التذكرة» إلى «شحم الأرنب، إذا وُضع على صدر امرأة نائمة، تكلَّمت بما في خاطرها»، فافتُضِحتْ.

1997

طُرُق السُّفن من الجبال إلى الريح

1 ـ عودة الجزّار ذي المدية النورانية

الجمجمة، التي تتوسط المثلث الناتج عن عظمتين متقاطعتين، هي إشارة النكوص عن الحياة كَهبَة إلى ترويضها عنوةً بآلة النهب. هكذا يقول العَلَم المشتهر في علوم البحر على أنه سببٌ تقلّده مارقٌ عن مارق في ملاذات المياه.

كانت طرق السفن، في العصور المستوفية قبساً من نشآت الملاحة، مرصد الكمائن المنتقلة من موجة إلى أخرى، ومن خليج إلى خليج، ومن ثَبَج إلى ثبج. أفظاظ مهابون بسطوا سطوة ممالكهم التي من ريح على الأقاليم التي من ريح، من أنحاء مدغشقر إلى تعاريج بحر اليابان، ومن رأس رجاء الخوف إلى تخوم بحر الظلمات، ومن أرخبيل إيجه إلى منافذ البحر الأبيض غرباً على رهبة الجهات الخفية: «لونغ جون سيلفر»، «هوك»، «خير الدين بربروس»، «أميرتورتوغا»، «ساندوخان»، «ذو الساق الذهبية». أساطير، وأنصاف أساطير. عادلون على مذاهبهم، وظالمون على مذاهبهم. متهوِّرون وحذرون. حمقى وذوو نظرة وبصيرة. جشعون ومتعففون. معهم عوالم الكهوف الرطبة وخرائط الجزائر التائهة، حيث الكنوز الحالمة بالجسورين يطلقون المرصود من عقاله.

كيف بدأ تاريخ المنازعة على المياه؟ علماء الأثر الظاهر ينسبون مراجعهم إلى فطنة العقل في اختزال الطرق للوصول إلى أراض بكر، أو أسواق المقايضات البدائية. أطواف صغيرة من جذوع الأشجار

كانت مراكب الملاَّح الأول، يجوب الخلجات لصق اليابسة، حتى يجد منافذ إلى ما وراء اليابسة الوعرة. وفي عبوره هذا كان يرسم، في الفراغ الصقيل من خياله، خرائط ملكيَّته الأولى للطرق المفضية إلى معادن كشوفه ـ حدائق الثمر والقنائص.

في الخلف؛ في الحَيِّد اللامرئي، كانت الجماعات الأقل حيلة، والأضعف شأناً، لا تتجرأ على منازلة الأقوياء في الحدائق المكتشفة، فآثرت الحصول على غنائم بالكيد، والوقيعة: اعتراض أطواف منفردة. الخطف والهرب إلى المجاهل.

قطعاً، حين تعلَّق الإنسان الأول بجذع شجرة، وهو موشك على الغرق، سوَّت له آلة رعبه سلاحاً من جوهر الماء المرعب دفَّاقاً أو شاسعاً: لقد عاد بنفسه إلى الماء، غير هيَّاب هذه المرة، يدير بجذع الشجرة حيلتَه القوية في ترويض المسالك لعبوره. هذا شأن الذي أقام سلطته على حدائق الثمر والقنائص. أما الآخر، المحتكم إلى الخلسة الصاعقة في تدبير سلطته المتنقِّلة معه، فقد ابتكر المراسمَ لنضاله عن حقٍّ في القسمة، ما دام النفع مشاعاً في أصل كيانه، موهوباً للحاجة، لا لكنزه وادِّخاره، والاستئثار به؛ ووَضَعَ إشارات لعلومه، وسنَّ القانون الجامع لأهل ملَّته بما يحفظهم، ويحفظ الرأفة بينهم، ويصون «العندية» حين لم تكن من ملكية غير المتاعِ المنقول في صندوق، واختيار الهواء جواباً على سؤال الممالك والأمصار: لقد وطَّد كلٌّ منهما ـ إنسان المُلْكيَّة القانونية الواضع لشرعها، وإنسان قنص المُلْكية الجوَّالة على متن السفن الخارجة على شرع القانون ـ سلطته ونُظُمَها الدالة على اجتهاد العقل في حفظ النوع.

الأول يُسمى مالكاً، والثاني يدعى القرصان، الذي يجيزه القاموس على اسمٍ جَمْعٍ، ولَّد له البعض جَمْعاً آخر، إضافياً هو القراصنة، باحتساب لفظ القرصان مفرداً (المنجد). وجذر الاسم (القَرْصنة) في أصل الشجرة الإيطالية القديمة، كأنما أينعت ثمرةُ قطّع الطرق المائية في البحر الإيطالي، أسوةً بلفظ «البابارازي» اللاحق، المحدث، المُعاد الإطلاق عن يدي فدريكو فلليني في كلاسيكيته «دولشفيتا»، فكأنهما ـ القرصان والبابارازي ـ توأمان في معنى الحوز بالاقتناص الصاعق (المفاجئ) خَطْفاً، أحدهما للمتاع الذي لا يملك وجه حقٍّ في اقتطاعه لنفسه، والآخر للصور التي لا يملك وجه حقٍّ في تدبيرها برضى ذوي الأشكال المنقولة من كثافة كياناتها إلى لطائف اللون والخطوط. لكن الفارق في التوأمين اختلافهما في ظرف الحال. فالأول، الذي عاد شبحاً في خيالات القصص الطافية على ألق الكنوز المفقودة، سلَّم مقاليد رسالته المشوِّقة إلى الثاني ـ قاطع الطريق على الأسرار، لا بمنظار يستطلع القلوع والصواري، بل بعدسة تطوِّق القنيصةَ بإشراقٍ ضوئيٍّ خاطف، وتستحوذ ـ كَشْفَاً نورانياً ـ على أسياد الأخبار البخلاء.

لكن الأشباح، التي نعيش في كنفها فكراً، ونستهدي بمهاراتها صنائعَ وأحوالاً وأملاً ويقيناً وسعياً في التدبير، تتظاهر لأيتامها، بين حين وآخر، لتقوى العزائم في تسديد الخطى لحاقاً بالماضين إلى كمال ميراثهم. وفي الشرق من تخوم المتوسط، حيث ورَّثت حروبُ السفن الآتية من مصر، وسورية، وبلاد الأناضول، والهلّينيين، مياهَ البحر هياكلَ أخشاب وحديد غارقة، ومدافع، ونفائس؛ ـ في هذا الشرق خرج شبح القرصان من الحكاية، يقود مركباً آلياً، بلا قلْع أو

صارية. ففي ليلة من آذار طمى ظلامُها فغاصت فيه رُكبُ البحر اعترض هيكلٌ حديدٌ، بكشّافات الضوء، مركباً لنقل البضائع إلى ميناء لارنكا البحري، ثم اقتحمه ملثمون يطلقون النار إرهاباً من بنادق آلية: واستولوا على الثمين من الأحمال، وفرُّوا..

عاد اسم القراصنة متألّقاً إلى الحكاية الحديثة، المروية على لسان الصور الناطقة، وصحائف التبويب الآلي: الماضي عَرَقُ المستقبل، يقول المهمومون السعداء؛ والمستقبل عَرَق الماضي، يقول السعداء المهمومون. أما الحاضرُ فهو ـ قطعاً ـ قرصانُ الزمن.

2 ـ الشعب تائهاً في خيال الأب

في الواقع، يحتكر الواقع، أكثر من الرواية، النهجَ الملتبس للمصائر، والمشاكسات الغامضة للأقدار. وإذ تناضل الرواية عن معتقدها في الإدانة للعسف، عبر ترتيب نقدي للمشهد، يدأب الواقع على توليد التفاصيل الأكثر كيداً في صناعة العسف الإضافي، وابتكار مهارات التمويه على المعنى. ففي الرواية ينبغي للموقف أن يجتهد في حَفْره، بتأنٍّ، ليبلغ بالمسار إلى الغاية. وهو موقف متجانس الخاصيَّة، لا يساوم على حكم القيمة؛ قويٌّ في وضوحه، أو ليِّن يتوسل الإقناع، أو يرمي ـ في أقصى اعتداله وحياده ـ إلى عرض مادَّة موضوعته على نحوٍ يتيح للنظر الإحاطة بالجواذب والنوابذ. أما الواقع فيعرض الموقف على شقاء الانقسام فيه، والتناحر على خوضه بضراوة، بجسارة الإشراف عليه من السند الغامض والواضح معاً، حتى يغدو كل شيء حاملاً للبراهين المترتبة على مقاربة الأمر الواحد في وجهين مفرطين في الرصانة والعبث.

بين حين وآخر نلتفت، كَمَن فوجئ، إلى المفارقات المبذولة في خفَّة، مثل خروج الجنرال بينوشيه الساخر من حياة العسف الموزون إلى حياة الشراكة الجمعية، في تدبير القرار بتوافق النِّسَب وغَلَبتها. إنه ـ في النظر المستوفى من ثقالة الحيف الذي لحق بفئات ومذاهبها ـ عبث ذو سخرية ضارية، وفكاهة مريرة. وهو ـ في النظر المستوفى من خوف سلطة الفكر الواحد، والمذهبية العقلية ـ توازنٌ ضابطٌ للجماعة من الانحدار المحتمل إلى التفكك، أو اللَّحْم عنوةً بإلغاء الاختلاف. وللنَّظَرين جملة وجيهة من شكوكها المتحقِّقة، أو الآيلة إلى التحقُّق، أو المفترضة بعوامل القياس. فشيلي الليندي لم تكن كوبا كاسترو، أو رومانيا تشاوشيسكو. كما أن شيلي بينوشيه لم تكن أبعد من سوفيات ستالين. والديمقراطية الوليدة في شيلي كانت ستنحو، بالزعم على بيِّنتين، إما إلى مشاركة الاختلاف في صوغ حاضر الجماعة، أو الأخذ بالقبضة الواحدة للمقاليد. كما أن شيلي بينوشيه، المستولية على المقاليد نَهْباً، نحت إلى عودة خجولة للاختلاف بـ «ضمانة» العسكر (!).

هذا شيء من الحياد البارد، المستهتر قليلاً، بإزاء الوقائع الحاصلة التي يضعها العقل المريب على سوية الوقائع المفترضة. لكن المفارقةَ الطاحنة، الشبيهة بصعود الزعامة في الشرق إلى مجالس الشعب عبر نواب يعينهم حزب واحد، في حرق بينوشيه للمراسم الواجبة في مجتمعات الاختلاف بلا ذبح، صورةٌ من عبث المعنى. فالذي استولى عنوة على هواء الشعب يوزِّعه عليه بمقادير القربى، يستقر، في ختام المطاف من توطيد التبعية للبطش، داخل المجلس المجسِّد لمجتمع الاختلاف بلا تذابح، فخرياً، مدى الحياة.

الأمر حيلة لفظية في الأرجح؛ سَهْوٌ قَدَيٌ؛ لكنه الواقع في تدبير حقائقه الضرورية استخفافاً بسيرورات المنطق، والمشاكسة من باب ترغيب العقل في اللَّبْس، الذي هو حاصلُ الممكنات.

1997

عِلَلُ المؤالفة والإحاطة

قاسٍ بعض الشيء أن يستحوذ فعل «الشِّجار» على صفته من الشجرة ـ هذا النبات الشَّكِل، بتذكير الماهية وتأنيث النِّسبة. غير أن الشجرة، نفسها، ليست على قَدْرٍ من التسامح في طباعها، حتى يكون حَظُّها من النقاء المبسوط، افتراضاً، للنشأة النباتية هو الأوفر، بالضرورة، في مراتب الحظوظ. ولأهل «المعاني الكيانية» ترجيحاتٌ في هذا التوصيف من طبائع الأحياء (ما سوى الحيوانية والإنسية) تردُّها إلى العلل السَّبْع لأصل الكلام، وهي، على غير ترتيب:

1 ـ الحَصْرُ والإطلاق؛ وفيها ما ارتسم للخيال الأول، المُنْشئ تجسيمات النطْق، على حركتين مزدوجتين، الأولى قبض دائريٌّ مرادفٌ للاستحواذ شهوةً روحيةً أو عنصريةً، والثانية فكٌّ للحَصْر، وتَخْلِيَةٌ بعد قَبْضٍ، ومثاله «الواو» في حال التخلية باتجاه الشمال في أعضاء الإنسان، بانطلاق الحركة تكويناً من جهة اليمين (و)، أي دائرة بدئه، التي يعقُبها إرخاءٌ هو امتداد الحرف على السطر الموهوم. أما مثاله في التَّخْلِية صوب الأعلى فـ «القاف» و«الفاء»، إذ يكون البدءُ تدويراً عليه رتاجٌ وَتْرٌ (مفرد) كما في نقطة الفاء، أو رتاجٌ شَفْعٌ (مزدوج) كما في نقطتي القاف، ويعقبُ التدويرَ عقْفٌ قوسيٌّ متناظر مع الرجاء مرفوعاً من الأسفل (مكان الكون الاستحالة) إلى الأعلى (عماءُ كلِّ بدء، وكمونُ الأسماء في كل تعيينٍ ممكنٍ).

2 ـ الاستبطانُ والاحتواء؛ وفيهما ما ارتسم للخيال، بتودُّده إلى الظاهر كماهيةٍ من ماهيات الحقِّ، على تجويفات مفتوحة من

الأعلى لتستقبل الهبَةَ، أو لتطوّق علّةَ نازعها من غير إغلاق عليها، فتحفظَها في المؤالفة عن رضىً، لأن في حال اللاّ إغلاق إشارةً إلى أن العلّة ليست مستعبدةً عنوةً في إقامتها داخلَ حيِّز الحرف نصف المطوّق. ومَثَلُ هذا التشكيل المُلْهَم: الياء (ي) واللام (ل) والكاف (ك)، والنون (ن) والباء (ب)، وهي تتشاكهُ في خاصيَّة الازدواج إلاّ الكاف الشهوانية بإسراف في تظاهرها الثلاثي. فإذا كان حرف اللام تلاحماً من ألف على عقفة النون، والباءُ قوساً فضفاضاً مرتكزاً على نقطة عدمية، والنونُ قوساً مشدوداً متعلّقاً بنقطة عدمية، فإنما الكاف ألفٌ ملتصقةٌ بقوس فضفاض معلّق إلى همزة الافتتاح الصغرى (ا ب ء)، فحالُ الكاف في الاحتواء النَّهَمُ الشديد، والقوة في الفعل، والسيادة الكلية في عالم المتعيِّنات، مُذ قُيِّضَ له أن يكون الحرف الأول في تكليف اللفظ مهابةَ الخَلْق: «كُنْ»، كما قُيِّضَ لحرف الألف أن يكون الخاصية البدئية التي يتولّد منها كل حرف آخر.

3 ـ الإحاطةُ والاستزادة؛ وهما نشأتان من مطارحات الرسوم الغناءَ على الشُبهة، وما لا شُبهةَ فيه لا يؤخذ مأخذّ الصوت الذي فيه تطرِّيبٌ، بحسب ما ترى العرب في أمر الغناء وشأنه. وحروفُها، في ترتيب ما تقع فيه من اللفظ، تأخذ بجماع المعاني المُوكَّلة بهذا القصد. فالصاد (ص) للصوت، والضاد (ض) لضرب الآلة الوترية، والطاء (ط) للطرب، والظاء (ظ) للظمأ، والهاء (هـ) للهوى، والميم (م) للمُنى؛ وكلُها تتوافق في القيام بخاصيَّة الحال سروراً وحبوراً، وشَكَاءً أيضاً. أما مقامها في الإحاطة والاستزادة، بشفاعة الخيال الذي هيَّأها هيآتٍ مزدوجة فهو الإطباق بكامل تدويرها الإهليلجي (ص. ض. ط. ظ)، والمتوافق (م)، على مكنون ما تستملكه عنوةً،

مُحْتَجَزاً، مُحَاطاً، محصوراً، مطوَّقاً، إلاَّ الهاء فهي في شَرَهٍ، كالكاف، بموهبة التثليث: دائرتان ومَدٌّ منبسطٌ على أفق السطر الموهوم. فيما الصاد والضَّادُ اشتراك في القبض بالدائرة، والانفراج بالنون اللامنقوطة، التي تتوسَّلُ البدءَ الأعلى في قبضة ما لا يجري فيه تصريفٌ. والطاء والظاء اشتراكٌ في القبض بالدائرة، واستواء الألف الكريمة على العُرفِ في الشكل كاستقامة الصارية ينحو بها شَراعُها إلى ما كُلِّفَ فيه. والنقطتان في الظاء، والضاد، من النوافل هنا، لم يقُمْ فيهما تشريعٌ يجعلنا نحسب هذين الحرفين مُثلَّثَيْ الإقامة ظاهراً.

4 ـ المراوغة؛ وهي حالُ انتسابٍ إلى التردّد الذي عرا الخيالَ في ترتيب الصورة، فاستجمعَ مَخْرَجاً متوسِّطاً بتنصيف دائرتين، صغيرة في الأعلى فوق كبيرة في الأسفل، متلاصقتين، مُحِيَ قوساهما من اليمين فبقي لهما قوسان ظَهراهُما إلى الشمال، وهما العين (ع) والغين (غ)، فلهما تحصيلُ المَلْءِ في أجواف أقواسهما من غير إطباقٍ، وعمادُهما الإمكانُ المُضْمَر، كونهما تحدُّباتٍ، وتكوُّراتٍ، لاستقبال منَّة الصوت بإفراطٍ في المُتَخَيَّلَ من هيئة الصوت، فيما جرْماهما فراغاتٌ في علم الرسوم، وفي الفراغات العَدَمُ الحافظُ. والحرفان مزدوجان شكلاً بعقد نونٍ إلى أخرى، متوجهتين يميناً، والنقطة في الغين ليست إضافةً قَدْرَ ما هي نَسْيٌ أُفْلِتَ من محو نصف الدائرة العلوية الصغيرة.

5 ـ التودُّد؛ وهو ما لم يجبه الخيالُ في رسْمه التباساً، فأخذَ فيه تَضْعِيْفَ البسيط من غير الإغراق في التركيب. وقوامُ الحرف، في هذا المَكْمن من أحوال التصوير، الاقتصادُ شكلاً، لأنه يتوسل

الاقتراب من مجزوء الألف في تعيين خاصِّيته الرقمية من وجه، ويناضل عن مورده في اللفظ ليصونَ حصانَتَه في المَدْرج الأول للصوت من وجه آخر. وَمَثَلُه الدال (د) والذال (ذ) والراء (ر) والزاي (ز). فالدال والذال نَبْران متقاطعان في زاوية بحدَّين منهما، والراء والزاي كلٌ نَبْرٌ واحد، مائل قليلاً، متخفِّفٌ إلى الحال القصوى من أعباء الشَّكل، حتى ما ثَمَّ يليه في التخفُف إلاَّ النقطة العدمية. والزهدُ، الذي في حاصل أشكال هذه الحروف، مجلى رِقَّة مأمونة الجانب، مؤنسة، رُخاء؛ بل هي مَنْسكُ الخيال ذاته، القائم بتدبير صروف الصوت جسوماً أرقاماً مأذونٌ لها أن تصفَ الوجودَ وصفاً لا يقومُ الوجودُ إلاَّ به، وفي كنفه، وماهيته، وفي تعيين مُمْكنه أيضاً.

6 ـ التكليف؛ وهو على شَرْع الخَلِيَّة في الإيجاد، يعادلُهُ الجوهُر في الخصائص المطلقة. أشاعَهُ الخيالُ المدبِّرُ على صورة الاستقامة رَقْماً، والمُبادَأة لَفْظاً، فهو يوافقُ في ترتيب الحروف صدورَ الصوت من الفم على نَبْرٍ بسيطٍ يتضمَّنُه كلُ تصويتٍ، مهما كان، مُركَّباً أو شديدَ التركيب.

ومَثَلُ التكليف حرفٌ واحد هو الألف (ا) ساكنةً في التخفيف تُسميها العربيةُ الألفَ اللينِّةَ، أو متحرَّكةً (أ) فيقال لها الهمزة. ونازعُها المُوْجِدُ على تفصيلين، مفردٍ (كالألف في نام) ومُثنَّى (كالألف في أَ) اقتدارٌ موهوبٌ في الفصل والضمِّ معاً، وهو ما لا يجتمع لحرف آخر، وغايتُه معرفةً، في حدود التصريف الخياليِّ،نسبةُ الواحد إلى واحديته، ونسبتُه إلى ثنائيَّته في آن واحد. فهو في واحديته بَدْءٌ غايةٌ، واستطاعةٌ كُلِّيَّة في القيام بمرتبته على المُغايرة المُطْلَقَة، والتخصُّص،

والتفرُّد، والتفارُق، إقامةً في حيِّز الإشراف على كل ما بعده، لأنه هو القُبُلُ في المتعيِّنات وجوداً حادثاً، أو إمكاناً على محمل العقل. وهو في ثنائيته أوَّلُ الجَمْع سارحاً في الحساب إلى لا نهاية. فالألف، إذاً، تكليفُ الإيجاد.

7 ـ الفَلَتُ والمَتْشُ؛ وهما صوغان للفعل، أحدهما معنوي (الفَلَتُ: التخلُّص)، والآخر محسوس (المَتْشُ: التفرقة بالأصابع)، وفيهما اجتماعُ الخيال على نحوَيْه: التفريغيِّ المعنويِّ (التجريد)، والتصويري (التشكيل)، وقد اختصَّ بحرفين: السين (س) والشين (ش)، متماوجيْن في بَدْئَيْهما، متقعِّرين في مُنتهَيَهْما كنونيْن بلا رَقْنَيْن عَدَميَّيْن (أي غير مزَّينتين بالنقاط). والنقطةُ، بإطلاقٍ، جسْمٌ عَدَمٌ في حساب الأبعاد، منظورٌ على التخيُّل والافتراض، أضيفتْ لاحقاً إلى الحَرْف ـ كلِّ طَرَفٍ وشفيرٍ ـ لتثبيت الميزان في الوسط بين الجسم العَدَم والجسم الرَّسْم فيصلحَ الثِّقْل بالثِّقْل تناظراً عقلياً ويقينياً، بصَرياً معقولاً وتخيُّلياً في صورٍ من خَرْقِ العوائد، فيكون الحاصلُ قِرانَ أضدادٍ.

حرفانِ متماثلان، متطبِّعان بطبعِ الكثرة لما فيهما من حَدَبات الاحتواء والحَضْن. وهما، في الشكل، ثلاث هيئات: قوس صغير، واستقامة أفقية، فقوس كبير. وقد تُحتسب الشين ستّاً بإضافة عدد نقاطها الثلاث العدمية إلى رقمها (صورة كتابتها)، أو أربعاً بعدِّ النقاط الثلاث على ماهيةٍ مفردة، لأن العُرْف في لفظها لم يكن ليتغيَّر لو خصِّصت بنقطة واحدة مثلاً، إنما أرادها التَّرْقيْنُ متوازنةَ التناظر، بتخصيص نقطة لكل سنٍّ في الهيئة. ويصنِّفها حَفَظةُ العلوم

في مقام الحروف الشجرية، إضافة إلى شقيقتها الضاد. فإذا عرفنا اشتقاقَ «الشجار» من الشجرة، مُدِدْنا بكَسَبٍ في التعرف إلى طبعها منذ خصَّها الخيالُ المدبِّر بكيانها اللفظي، وكيانها الرقمي المتشعِّب صورةً بانكشاف الشجرة للخيال على حصول المعنى. فالتشاجرُ، في أفعال الإنسان، هو بلوغ التخاصم والتنازع فيهم مبلغ اشتباك الأشجار. أي أن الشجرة هي صورة الظاهر لفعل من أفعال العربية، أو اسم يُسْتَفْهَمُ في غايته أن ما يتشعَّب، ويكثرُ في المنبت الواحد، نازعُهُ الخصومةُ والاشتباك، لهذا - ربما - يُصار إلى حَمْلِ «الاختلاف»، في الفكرة الواحدة محمل شقاق دمويٍّ ينبغي دفع الخصومةِ فيها - لاعَنْها - إلى حَجْبِ الجماعة للجماعة، ومحوِها.

1996

الإقامة في مصير الآخر

المعنى هدنة يتفقَّد فيها العقلُ ضروراته المشتتة: هذا ما تسمعه في الطريق إلى المشهد المنفصل عن ركائزه الكبرى، في بياض هذا الطّرس، الذي تحوجه أثلامٌ كثيرة من عذابات كالحبر، ونقائضُ كالهدايات، ومواثيقُ كاليأس. وفي زعمك، أيضاً، أن المعنى شجارٌ طرفاه الغوايةُ والخوف؛ وأنك، حين تنظر إلى هؤلاء المودِّعيْنَ إلى بلادٍ حُجبَتْ عنهم طويلاً، بانكسار يخفونه تحت قناع الأمل الممزَّق، تأخذك الرَّعدة من أن يكون المشهد كله، بعد إحدى وعشرين سنة من حياتك المتأهبة لتحية الغبارِ العسكريِّ، نَزْفاً لغوياً لا أكثر، أو مشادةً عابرة بعثر بها المتشاجرون أباريقَ اليقين كلَّها، وكؤوسَه الزجاجَ، فيما يتعالى رنينُ أوانٍ متدحرجة في بهو العقل اسمه «المعنى».

وداع فاتر، لا سؤال فيه عمَّا يُقلقُ يومَك الآخر، وحيداً في بلد يُحصي عليك أيامَ إقامتك «المشروعة». لا مجاملة من باب السهو عن أنك لم تُهْمَل بعد إحدى وعشرين سنة من انتمائك إلى الحصار قانعاً. مروقٌ زمنيٌّ؟ هذا هو المرجَّح في الطريق إلى المشهد. عَطالةٌ كانحراف العَتَلة الرافعة في محورها، أمام العمارة غير المُكتملة، التي تبصرون عمَّالَها صاعدين الأدراجَ بصفائح ملأى إسمنتاً. وبقليل من التأمل سترى القَدَرَ من النافذة، حاملاً أوراق الجُباة. وما تحتاجه الآن رياحُ من الحظِّ، وشراعٌ من الرزق، حتى لا تتشرَّد في حدائق «المعنى» المُقتلَعَة.

أكان تقديرك خاطئاً فلم تستبق هذه الخاتمة، بما يعفيك من حراثة في الحبر، ومن جهالات الحبر، وكمائن الحبر، ومساءلاته اللامُحتَمَلة؟. تعوَّدتَ، ربما، على أخذ الأمور بنهاياتها، في المجاز الشحاذ، بالدراية التي صيَّرتْكَ «عاقلاً» تحت مظلَّة «البيان» وسلطان شهواته، حيث لا ترى النهايةَ إلاَّ فَتْكاً تستجمع به البدايةُ أنقاضَها على عرش الدخان. ولستَ الملومَ، على أية حال: فالتَّركة الشقية التي تقاسَمها جيلُك - (بمصادفة وجوده تحت سقف أنظمة موهوبة في استنباط الخوف، وتصريف الإهانة على الخَلْق مثل الهواء) - ألجأتْكَ إلى خيارٍ يتَّصف بضرورته كخيارٍ، من اليقظة البلاغية إلى السهو البلاغيِّ، ومن صرامة الحلم إلى الركاكة التي تشدَّقَ بها المشهد المحمول على حقائب المغادرين جزيرةَ النحاس - قبرصَ إلى مجهولهم، عبر دويٍّ «المعنى» المكتوم.

أنت، الآن، في جهالة الوقت، تدرِّبُ المكان على تأويلٍ آخر لهبوبك، متغاضياً عن الحكاية في سردها الثاني، كما يرويها - بخفَّةٍ لا حدود لها - أبطالٌ منحوتون من الرماد - لا بأزاميلَ، بل بقهقهاتٍ.

وحسبُكَ من اليقين أنكَ مالَأْتَ الخسارةَ منذ اخترتَ، قبل إحدى وعشرين سنة، تلك القسمة القاسية - قسمةَ النزوع إلى نكبة الآخر، باستطرادٍ من الروح إلى جمال الخسارة. ولم يغبْ عنك، أيضاً، في السياق الهاذي لهرولة العالم، أن للوعي تصاريفَه، وللضرورات انقلاباتها، حيث تُعفي الفكرةُ نَفْسها، بين يوم وآخر، من الميثاق الذي قَرَنها بالأمل. لكنك ظللت ترى إلى ما ينهار، في المنظور المشهود له، أقرب إلى مرافعة من الإنشاء ببلاغة لا تُصنِّف الشرَّ إلاَّ كخير، وتُلغي

الحدَّ الأخلاقي للمعيار، الذي هو خيطك ترفو به مزَقَ الحاضر، وقطنُكَ تمسِّد به كَدَماته. وها أنت تسمع ما تبقَّى من النداء، في الصراع المأمول على «الهوية»، يصل إليك عبر الألمِ ـ هذا المدوِّنِ المَرِحِ ذي الذاكرة الأزلية.

كل شيء يعدُك، في الخاتمة الرقيقة هذه، بهباتٍ جمَّة من العزلة، التي كانت قرينَكَ المختارَ في سنين الجزيرة الناطقة باليونانية، لكنها مشروطة ـ الآن ـ بصمتٍ ضارٍ ينبغي أن يسود جبهةَ الوفاء لليأس. والمتاحُ الأوحد، ما بعد الآن، هو المناوشات المُحتمَلة بين خنادق اليقين، من دون أن تفضي إلى حربٍ تسترجع في صخبها صورةً أخرى للعالم لوَّنَتها، حتى لم يبق فيها متَّسع لحلم اللون.

غير أنك لا تنسى كم كان الوداع بارداً، فتسألُ: أنبوغُ التعب يجعل الوداعَ بارداً هكذا، أم هو نبوغُ الخلاص على أيِّ مَحْمَلٍ كان؟. وقد لُجمَت الكلماتُ فلم يجاملكَ أحدٌ في المذهب الذي تخيَّرتَ ليومك الآخر، في الظاهر الذهبيِّ للعزلة، وما طعامك بعد هذا الإرث كأنما شدَّكُم جاذبٌ إلى استعارات الغَرَق المُتْرَفة، صامتين: كلٌ إلى أغلاله.

لقد بات عليك تدبير الفُتْيا في شأن الوقت المتنامي إلى «لا شرعيته»، بحسب الوفاق في سطور القانون، لأنك ستغدو، بعد قليل، «غيرَ مرخَّصٍ» الوجود، وستتَّصف حركتُكَ بالتحايل على المكان. ولربما بدوتَ حراً أكثر، على نحوٍ ما من التأويل، بانصرافك إلى امتحانٍ أجَّلتَهُ طويلاً في شأن الجلوس مع «القانون»، وحيداً ترتِّب العللَ وتوثِّقُ البراهين، بعدما أسندتَ هذا الأمرَ إلى شركاء في الأمل

توزَّعوه بين حقائب الرحيل. وما يُرْيِكَ حُراً هو أنك ستُلهم التصاريفَ الغاضبةَ، أو الرضيَّةَ، تدوينَ انتسابك «شرعياً» إلى مصرٍ من أمصار الله، بعد «تهذيب» الشبهة في احتمال أن تكون كائناً لا أرضياً، ما دمتَ تعلن انتسابك إلى الخلائق شفاهاً بأوراقٍ ناقصة، مُسْتَنْفَدة الأختام، هي عللُ كلِّ انتساب إلى فراديس الأمم ومنظوماتها العفيفة.

لا بأس للألم عليك في هذا: خدعك الوقتُ، لكن تَحزَّبَ لك المكانُ. هذا ما تسارُّ به المُشْكل في هدنة «المعنى»، حيث يتفقَّد العقلُ ضروراته الجريحةَ، وقتلاهُ، وإيمانَهُ، ومنازله المقوَّضَةَ، بعد العاصفة، ولا بأس للعزلة عليك، أيضاً، في هذا: الفراغُ مليء بقرائنه اللامتناهية، والشِّباك الهائلة للحنين ملآى بالقنائص المضيئة. غير أنك لم تتأهَّب كثيراً، من قبل، لإملاء أسىً كهذا على قلبك الحرَّاث. ولطالما صنَّفتَ نَفْسك تصنيف الجمع، على سند من الإقامة في «مصير الآخر» حتى النهاية، لأنك كيانُهُ البلاغيُّ، وسرُّه، وتاريخ فكرته في عقدَيْن آلفا النقائضَ من الشهيد إلى اللصِّ، ومن الصامتين على الضيْق إلى الميسورين بحظوة النفاق، ومن النشيد المُرجِّف ببيانٍ مبتذَلٍ إلى السكينة مكتوبة بغناء الصخب العادل.

إنها قِسمة لا يليق بها وداعٌ بارد، بعد إحدى وعشرين سنة.

1994

تعطيل الميزان: مآزق في طريقها إلى. . . .

المَغْناة: ضروب المشهد

ستذوب ضجراً في كرسِّيك وأنت تتابع «كارمن»، في سياقها البسيط حتى السذاجة. سيغمى عليك وأنت تحصي ما تبقى من الدقائق حتى يسطع الضوء على «حلاق إشبيلية»، وتطلق الستارةُ سراحك. ستقتل أحداً مَّا، جالساً إلى جوارك، في انهيارك العصبي وقد طوقتك «عايدة»: الأوبرا، فن القتل البطيء، في رضا «المبايعة» الجمالية لمكيدة المسرح والصوت.

كلام عجبٌ يصحِّح تمزُّقه الفادح إصغاؤك، في البيت، إلى أمير إنشاءات الحناجر بوتشيني، ومهندس الأنفاس فيردي، واللعوب الضحوك بيزيه. الأمر مختلف. سَدْلُ الحجاب بين الصوت ومشهده حركةً يعيد إليك تصويب التسديد بطلقة الروح على المتاهة العذبة لخيالك.

الصوتُ ذاكرة ابتكار آخر للمشهد الأكثر كمالاً، لأنه مغيَّب عن البصر. وفي الصوت، وحده، تعثر على المسرح الأشد اتساعاً.

الحركة تكراراً، في الحيِّز ذاته، والقياس المضبوط للفراغ، تتغذى بحمّى الملل. فيما يستقل الصوت عن ركائز الحركة ليشقِّق الفراغ بهبوبٍ يضيقُ ويتسع، يتعامد ويتقاطع ويتوازى، فلا يكون هو ثبوتَ شكلٍ في مرآة الخيال بالرغم من الأداء الواحد للنَّبرِ لا يخرج عليه قيْدَ رنَّةٍ، في كل عرض.

كيف ينفصل الصوت عن الحركة اللصيقة بنشوئهما معاً في ابتكار المَغْناة؟ كيف ينتظم في نسق آخر يقوِّض المشهدَ ويبنيه بآلة الخيال العريقة؟ قطعاً لم يكن هذا معقولاً في خاطر الذاهب بثياب قرونٍ ما قبل تسجيل الأصوات على لدائن إلى معبده السحري، المرقَّشِ الفضاءات بوجوه في أصباغ تليق بخلجات المعنى، وبأزياء تستعيدُ دخائلَ الوقت استعادةً تليق بخلجات المعنى. الصوت والحركة كانا هناك: معاً، وراء الستارة التي تَرفُعُ ـ حين ترتفع ـ وجودَ الحاضرين إلى فَلَك الصمم المُطبق عن أحوالهم، ليقيموا في أحوال الستارة.

عصر ما بعد التسجيل على لفائف، ولدائن، ومعادن رقيقة صقيلة، قسَّم «الحقيقة» الواحدة شأنين في استجمام الجسد الروحاني قرب وهج المَغْناة. مذهبُ الحنين إلى النَّقل، باستتباع الخيال لما يُعرض عليه فيصير به خيالاً، يقول بهيبة المشهد المتجاور حركةً وصوتاً، وبوجوب إقامة النظر في حيِّزٍ ينعدم فيه المقيمُ استغراقاً في الهيبة. أي: يقول بتبعية الشخص الداخل إلى المغناة، جسداً وخيالاً، لسلطان المقدَّس القائم بتكراره المتتابع على حفظ معناه من سهو العَرَض، ومجادلات الأطوار إذا غَلبها النزوع إلى المغايرة. أما مذهب المقيمين في الصوغ الجديد للمعطى العصري وآلاته القديرة، فيرون أن فصل الصوت عن الحركة، بالتسجيل السماعي فحسب (وليس على أشرطة فيديو سمعية ـ صورية)، ضرورة بذاته لدفع الخيال ـ الجسد إلى الإقامة في الصوت ـ المكان. وفي أسباب هذا المذهب أن منشدي المَغْناة يتَّصفون بقدر ضئيل من فنِّ المحاكاة أصلاً، وهم محدودو الحركة بموجب أجسادهم البدنية

بعامَّة، أو خفضاً للجهد الجسدي حفظاً لطاقة الرئة على الإنشاد. كما أن الحركة المشهدية ذاتها تفسيرية في نص من الكلام بسيط أصلاً، وفي جوهرها من التبعية ما يُستغنى عنها، بعكس المسرح - المحاورات، إذ تكون الحركةُ جملةً من جوهر النص وقوامه، انتقالاً وتعبيراً.

السيد وليم ش

هو قياسُ أصالة اللعب في المحاكاة، وخزانةُ الاستيلاد الكبرى للمأسوة، والملهاة، والسوناتا. عمَّت كلماتُ شخوصه مواردَ العقل وبيانه كوُرُوْد المصكوكات اللغوية عليه. الاقتراب منه مدخل إلى الجدارة في حوك المصائر مشهداً على الخشبة المُغلقة، أو الشاشة الفضاء العميق. وهو رهين ما درج الممثلون على أداء فكرته بنصيبٍ مذهل من الأمانة «المرعبة». فالجلوس إليه - إلى فَلَكه، في الرطانة السمحاء للغة تنقلب طنيناً من النبر المقفل على ماضيه، جلوسٌ إلى شبح أب لا يعطيك من حضوره إلاَّ قنانةَ شكلٍ وصوت؛ قنانةً مرتَّبةً، مُنَضَّدةً، مُسَرَّحةً كشَعر تحت أناملَ المزِّين: إنه عاصفُ عريق، مدهش، ولا يُطاق أيضاً.

سحر الذين يقتربون منه من سحره هو. ينتصرون بالمران في حقل هزائمه، ويُهابون لأنهم أتمُّوا سطور محاكاتهم بحبر خفيٍّ في اسمه. كلَّما كرَّروا أنْقَلةَ لفْظه من النص إلى المشهد اختمروا جسارةً. هكذا نعم، إقامتهم في جوفَ صنمه امتلاكٌ لليقين. ومن يتجرَّأ عليهم يتجرَّأ عليه هو، والتجرُّؤ عليه عبث بالفن كلِّه، من أصوله الطاهرة إلى فروعه النبيلة.

الممثلون، الذين يصعدون من مسرحه إلى شاشات السينما، يحملون معهم موجبات الحفاوة قبل الوقوف أمام الآلات المهيبة للتصوير، لأن السيد وليم ش مهَّد لهم بسلاحه استيفاء الغنيمة فيحضرون ليغْنموا. والسينما علم يعتمره إحساس بالنقصان إزاء أبيه المسرح، من جانب المحاكاة لا غير، لأن ما تستعرضه في المشهد من بهاء الأبعاد، والخدعة الموهوبة بحصالة العقل الترقيني الساحر، آيتان تعيدان المسرح إلى صواب مولده الأقدم أباً (نَعَمْ)، لكن ينبغي أن يكتفي بكونه أباً لا أكثر، محدود الحيلة، مُلْزماً بقبول النَّقلة التي أوجدها له الزمنُ في المراتب.

المُهابون أووا من «رفاهة» الرطانة في كلمات وليم ش إلى انعكاس الحركة، ومجزوءاتها، صوراً على الشاشة. لورنس أوليفييه، ورالف ريتشارد سون، وأنطوني كُوَيلْ، وجون غليغود، مدوا «براثنهم» المحترفة، من سطور الشعر المُلقى بالنَّبر المُعذَّب للغة وليم ش، إلى الضوء والظلِّ المنسكبين من آلة التصوير على قسمات قلوبهم المحترقة. تبعهم جيل آخر: أنتوني هوبكنز، كيث براناغ، وهما الأكثر حضوراً، الأول برهافته الضارية، والثاني بنقل وليم ش معه اقتباساتٍ للسينما الأكثر جسارةً، بروح المخرج الشاب والممثل فيه، في الإفادة من معطى المشهد البصري السخي من هذا الفن لرفد الحوامل المسرحية، مع البقاء أمينا على «هندسة» الوقائع، وسيمياء القوام المعهود لحضور الزمان والمكان، وتعاليم الأداء المتوارثة. لكن إدارة المشهد تحت يديه يوقظ المسرح، المقتبس إلى خيال الشاشة وآلاتها، على ممكناتٍ هي العبور من رتابة المعنى الصارم، في إرث وليم ش، إلى جالسٍ في القاعة يأمل بالتقاط إشاراتٍ من زمنه هو في

المشهد المنسوج عن يدي وليم ش. وذلك ما أخفق فيه معاصرُهُ الشيخ فرانكو زفريللي، بحضوره المغرق في رتابة المبذول المكرور أمداً عن أمدٍ في «هاملت» المتصنِّع، ومن قبل «هاملت» في «روميو وجوليت» الساذجة، توأم الميلودرامات البرازيلية في المطابخ تمزج دموع ربات البيوت حرقةً بدموعهن السائلة بتقوى البصل.

في سياق آخر «لانتشال» وليم ش من صنمية مؤسسته، عمد طموحون إلى تدبير حيلٍ تتفاوت في جسامة الحَوْك لتفريغ الوقائع من قوارير إرثها، وترجمة اللغة إلى معادلها من نبرِ الشارع وأدبه. فإن كان أكيرا كوروساوا سكبَ القطبين ـ الواقعةَ واللغةِ في قفطان الساموراي، ملصقاً قناع «ران» الياباني على وجه «الملك لير»، فإنما فتَّت آل باتشينو، في عمل أول من إخراجه، جداريةَ «الملك ريتشارد» الفسيفساء، وخلخل بنيان الحائط نفسه، بصوغ خلائط من أداء خارج سياقه «الرصين» في المخاطبات، وبمزج استفتاء مرتجل حول شخص ريتشارد في استنطاق محترفين، وعابرين في الشارع، وأميين، إضافة إلى صوغ جزئيات من متن العمل تمثيلاً في السياق الشبيه بالتوثيقية، لكنها ليست ـ قطعاً ـ ضرباً من التوثيقَ كما صنَّفه بعض ناقديه.

باتشينو الموهوب تمثيلاً حتى التخمة، الأمير القوي في فنِّه، ابن الشاشة وآلاتها (أدى أدواراً في المسرح أوائل الثمانينات) يجاهر بالمثقف فيه، على ندرة هذا الجوهر في نجوم السينما، ماضياً من فوره إلى تحليل مركَّب، مُحْكم، لشخصية الملك ريتشارد، بنوازع القادر على ضم أنواع متنافرة في التعبير ضمن الحُصَالة المدهشة ناتجاً. إنه يمازح وليم ش، ويداعبه، ويعابثه، ويقوده مختبلاً إلى

ممرات التسجيل، مروراً بشوارع نيويورك (أو هي غيرها؟) حتى غرفة التمارين على لغة الإرث ومعادلها الحاضر ذي الأنفاس الترابية، قبل أن يستقرَّ به في السهل ليشهد مصرعَ الملك نصف الأحدب، الذي يخاطب الكينونة: «أهب مملكتي لمن يعطيني جواداً».

لعبة باتشينو (وهي لعبة بحقٍّ) استعراض للعقل الماكر أمام المقدَّس. غير أن باز لوهرمان، النازع إلى استعراض الممكنات بدوره، ينعطف بوجه واحد من مأسوة وليم ش «روميو وجولييت» إلى الحيلة: الوجه الزمني.

المدينة الحديثة مقابل القصور. عصابات المراهقين مقابل العائلات المتخاصمة. الأحذية ذات الأعقاب العالية مقابل أخفاف الأمراء. المسدسات مقابل السيوف. قمصان شواطئ ميامي مقابل السترات الضيقة الخصور والأكمام الواسعة المُهابة. نيومكسيكو مقابل مقاطعات بريطانيا.

سيتبلبل السيد وليم ش، قطعاً، إذا أصغى إلى لغة عقله (لا لسانه) تجري رخية على شفاه الشاب ليوناردو ديكابريو، والشابة كلير دينيس. أو يتأمل الوجوه الأميرية فيراها مكسيكية. لكن سيعوِّض عليه المخرج باز لوهرمان بالحيثيات المرتَّبة في جدول المأسوة بالصوغ الأصل، من غير تحريف أو تصحيف، وهو تعويض لن يجده في «ماكبث» جون تورتورو، سليل أفلام صديقه لي سبايك أمير الرعاع القوي.

تورتورو طامح، بدوره، إلى إخراج وليم ش من المأزق. نعم. وليم ش في مأزق تدبَّره «الخلصاءُ» للإرث بعروجهم عليهم، دهراً بعد

دهر، في سكناه الرطب تحت ظل القرون. المسألة، برمتها، حفظ التقليد من نزق المتهورين. الشابة كلير، التي قضت الأسابيع تُلقي على نفسها سطور قرينتها جولييت، هتفت: «ما هذا؟. هذه الكلمات، التي ينبغي أن أقولها متفجِّعة على روميو، كلمات مضحكة». تورتورو سيفكر، بدوره، على هذا النحو وهو ينظر إلى ارتعاشات السيدة ماكبث، التي تبدو متنافرة مع كلماتها العريقة؛ الشبحية. لذلك لن يعمد إلى إعادة ترتيب منسجم للظروف وأحوالها، بل سيرشدها إلى ما ينبغي أن تكون عليه في تقديره هو لسياق مُفْتَرض، مع الإبقاء على ركائز حقوق وليم ش في انتساب مكبث إلى أبوَّته الإنكليزية الصارمة.

إنها «جدالات» ضرورية، من براناغ إلى باز، إلى باتشينو، إلى تورتورو، إلى آخرين لم أُحْصِهم في خيال الأسماء، ليرشدوا السيد وليم ش إلى مقعده، في الصالة، كي يصغي إلى أحفادٍ غير متملِّقين.

1996

حَلَبات

في صَفَر يدخل كوكب المريخ فلكه الثاني، وهو الفلك الدمويُّ الموازي للأرخبيل إلى عطارد. وقد سُمي شهر السنة هذا صفراً لأن الناس «كانوا يخرجون إلى الغارات فتبقى بيوتهم صفراً»، أي: خلواً فراغاً، وسمي صفراً، أيضاً «لأنه كانت تصْفَر فيه الأشجار»، بحسب «الأنواء والأزمنة» لصاحبه عبد الله الثقفي (ت 402 هـ). وفي بعض من هذا الشهر، الموافق لـ «حزيران» العجم، تطلع الهقعة: ثلاثة كواكب، مشرفة على دورة الصيف العربي الخالص (قبل اختلاط الأهوية في أيامنا، وتداخل الطبائع في مراتب الفصول المتبادَلة)، فيكون للناس فيها تقويض بيوتهم (تقوَّضوا للرحيل: جمعوا خيامهم)، واصفرار الكلأ، والفقع (الكمأ الرديء). ومن الأنواء الموافقة لظهور الهقعة ما درجوا على تسميته «حميماً»، وهو الماء الحار: «وسقوا ماءً حميماً». (سورة محمد)، «يُصبُ من فوق رؤوسهم الحميمُ» (سورة الحج)، «يطوفون بينها وبين حميمٍ آن» (سورة الرحمن)، «إلاَّ حميماً وغساقا» (سورة النبأ).

حزيرانُ وقتنا موفور الهقعة أيضاً، بكواكب كُثر على مقاس العصر؛ كواكب آدمية، في سراويل قصيرة، وقمصان مخططة، وأحذية لنعالها نتوءاتٌ مطاط لا يزلُ بها الراكض على متن الأرض، لأن صناعة التاريخ تجري، في بعض معانيه الجسورة، بالأقدام أيضاً. أما الحميم، وقد يمَّم الزمنُ بوجهه صوب حدبات أوروبا، فلن

يكون مطراً دافئاً، ساخناً، حاراً، بل عَرَقٌ يدوِّن لهياج الآدمي سطورَ عودته المظفَّرة، أو المهزومة، إلى الغابة.

يستطيع المحتكم إلى نظر خياله أن يرتِّب سيرة الأمم في ملاعب الكرة ترتيب العرَّاف: يد تتقرّى جمجمة الصقر على المنضدة، وأخرى تحرِّك عظامَ السنونو المطحونة في القِدْر، على النار. الكهف بارد، لكن الرؤيا تغلي:

حشود أمام زنازين باعة البطاقات إلى حلبات اللعب، وهم مخيَّرون أن يحصلوا، مع كل بطاقة يشترونها، على فأس، أو مدية، أو خنجر، أو ساطور، أو سيف، أو يَطق، من الحجم الذي يريدون، مجاناً. الهواء دمويٌ في الحلبة. الحقد العاصف على الغريم، المجرَّد من صراع الفكرة، حقد دموي. هياج الفراغ كأكمل ما يكون اللامعنى - صراعُ العماء على العماء، وانجلاء الطَّبع عن بلاغة القتل بتواطؤ المصادفة على جمع فريقين، تحيلهما برهةُ الجَمْع متناحرَيْن، جلاَّدَيْن، جزارين، سيَّافيْن، ناهشَيْ أكباد وعظام.

الجالسون على أدراج الحلبات يلوح بعضهم لبعض بآلاته الرهيفة. إشارات بالأيدي ترسم البترَ، والقطع، والجدع، والصلْم، والسلخ. تهديد بالحناجر المنطلقة بعواء الذئب الأول. زئير حديد المقاعد عاصفاً يُطلق القَسْورةَ في الأثير. دغل من أعلام تتبارى خَفْقاً لتأجيج الشهوة إلى الطحن: اللعبة الأكثر إنتاجاً للكراهية في صفوف متحازبين لها منذ انقلابات المذاهب رؤيةً على رؤية.

كرة قدم تدحرج العقل إلى الكمين الوثني.

تيتانيكوس

يرجع الاسم إلى حاله في اليونانية إذا كان المتعلّق يونانياً، وهو ما يثير إشكالاً في صفوف الأطفال المتخاصمين على مرجعية المعرفة، إذا كانوا أغراباً متخالطين في أرض من أراضي زيوس.

لقد تنبَّه الآباء الأغراب إلى أن اللفظ اليوناني لا يوافق مشمول اللفظة الإنكليزية في أصلها. فإن كانت الألسنة، في الأمم طراً، تجهد إلى تدريب النطق على خالص منطوقه، يعمد هذا الإقليم إلى إسقاط القاعدة السماعية، واستبدالها بالقاعدة الكتابية، حيث تتراصف ثلاثة أحرف، أحياناً، لتكون مَخْرَجَ حرفٍ واحد بالإنكليزية، على ثقل باهظ، ولَحْنٍ مضلِّل: «سوبرمان» يصير «سومبرمان». «هولبروك» يصير «خولبروك». «ميكي ماوس» يصير «ميكي ماو» (يسقط السين إسوة بوقوعه في أواخر الأسماء). «برنارد» يصير «برنارت»، وقس على ذلك كلَّ دالٍ أخرى. لكن ما يجري شائعاً على إطلاقه في الإنكليزية، مستعاراً من الهلينية، يُعاد تصويبه، مثل «هيركوليس»، الذائع الصيت أباً عن أب، بعد إطلاقه في صور متحرِّكة يقودها جَوْقٌ إلى المغناة. إنه «هيراكليوس». هنا يبدأ الشجار بين الطفل الغريب والجار اليوناني.

نحا العرب، من قبل، ولفيف منهم الآن، إلى ترخيم الأسماء اليونانية، في مراجع الفلسفة، والطب، والمنطق: يُنحفُ ارستُوتاليس، وأندروماخوس، وأفلتونيوس، وأوديسياس، وأسخيليوس، ونيكولاوس .. الخ، فتلحق بالأسماء أحرف جَسُورة بالضاد، والطاء، وتُختزل النهايات. وهكذا. لكن العرب تُغالب لسان أجدادها الآن في لفظ

الاسم على سماعه، صحيحاً، بالحروف الزائدة فيه عن العربية، وبالنطق الملائم لما هو موافق إنما بنبرٍ يحفظ اختلافَه في عبور الشفتين إلى هواء الأسماع، أي: ما درج العرب على وصف حرفه المخفَّف، أو المنسرح، بـ «الأعجمية»، وهو صواب في التبويب يضمن للحروف المتفقة مع العربية، ترقيماً، خصائصَ التَّفارُق الهيِّن نطقاً.

ولما حطَّ فيلم «تيتانك»، ذو البسالة المذهلة في الدعاوة، ببريق مائتي مليون دولار أكلافاً، بين ظهراني أهل البلد وأعاجمه (الذين هم نحن هنا، بالتوصيف العربي للأغيار)، عاد الشجار إلى اللفظ.

«تيتانيكوس» هو النطق والتدوين، معاً، للدعاوة المرئية في البيوت، والشاهدة المعلنة في الشارع. أبناء أورانوس وجيا يخرجون من الأسطورة إلى الصورة المنبثقة من آلة السينما. لكن أبناء الآلهة العمالقة هؤلاء، الذين عبثوا بإرث الآلهة الأخرى، وخرجوا عليها يريدون ترويض السماء وتقويضها، ما لبث سيد الأولمب زيوس أن بدَّد ريحهم، وفرَّقهم أيدي سبأ. وهو ما فعل سيد البحر بوسيدون بالباخرة التي حملت اسمهم، بعد ثمانمائة وألفين من السنين على ولادتهم في حجر هوميروس الأعمى.

سفينة عملاقة أخرجتها آلة المال من الغياهب إلى اللجِّ. جيمس كاميرون، ذو الهوى المتوكِّل بالفزع، منذ فيلمه النهري «بيرانا»، عن الأسماك القاتلة، حتى جزئي «ترمنيتور» في عوالم الناس الآليين وإخوانهم غير الآليين، استقرَّ في البرزخ الوسط بين الخيال المحبوك من صناعة الكومبيوتر وتقانته، والحكاية الواقعية: الغرام وسط المأساة. حصد أحد عشر أوسكاراً، ليحل في الموقع الثاني على لائحة

تاريخ الفوز بعد «بن هور» الرديء، إلاّ في تصوير العربات وسط الحلبة. وقد حملت موسيقى القدير جيمس هورن، ذات الأثر الإيرلندي، هيكل السفينة البهية إلى رحاب أورفيوس لتتبعها أنفاس الناظرين الشهود على وقع اللوعة بين العاشقين كيت ونْسلت، والصاعد بقوة واقتدار ليوناردو دي كابريو. الأغنية، التي انبثقت باشتقاق من مجزوءات الإيقاع، أوصلت المغنية الكندية، ذات المواء الأثير لدى المروِّجين للعاطفي، سيلين ديون، إلى مصاف التكريس. وفي أصل الخبر أن المخرج رفض الاستعانة بأغنية للختام، كما هي أحوال الأفلام هذا اليوم. لكن الموسيقيَّ هورن سجل الأغنية لديون على حدة، وأسمعها المخرجَ جيمس كاميرون، فاقتنع بتثبيتها.

تطابق الاقتدارُ في فعل الأسطورة وفعل المال، على نحوٍ ساحر، فيما كان زميل لجيمس كاميرون يقود مشروعاً ضخماً: بدوره، إلى الهاوية. ولربما لو همس أحدهم في أذن كيفن كوستنر أن يغيِّر عنوان «ساعي البريد» إلى «فولكان»، وقوَّم اليونانيون الاسم على أصله «فولكانوس»، لاحتمل الحظُّ إليه فرحاً مّا، بعد خسارات جسيمة زلزلته، من «عالم مائي» حتى «تين كاب».

وقائع افتراضية

فلنتخيَّل أن كاتباً عربياً يكتب بغير العربية، دوَّخ برهافة المَلَكة النقدية فيه خفاءَ المجازات في دخائل الفكر الغربي، وخلخل تراكيب التورية فيه، وعرَّاه، وفكَّكه، وبوَّب مراتبَ إشكاله، وفضح مستورَ وعيه، وأظهر خبْءَ متعيناته القائمة بترويض الآخر، واستعباده، عبر فهم الأنساق الضعيفة في بنية غير الغربي تمهيداً لاحتوائه، واحتواء قيَمه، وتاريخه، ونزوعه إلى «الاستقلال» ككائن ذي أبعاد في الروح، وأبعاد في المكان.

فلنتخيل أن كاتباً مثل ذاك، يحشد لموضوعته، في احتواء مضاد لحيلة الغربيِّ في ترويض الآخر، مراجعَ على اتساع جسيم، ومذاهبَ على تنوُّع في فنون التورية والتصريح، وشرائح في الخطابة المدوَّنة على قَدْر المَلَل. وهو يستطيع، قطعاً، أن يُلزمنا الإقناعَ بما يستعرضه من فقرة الفكرة الغربية، ومجزوئها، ومقطعها، لأنها تتدبَّر لبرهانه، بتطابقها مع وجوب وقوع النقد على سببه، ثباتاً أمام يقيننا الذي لن يقدر، أبداً، على استعراض مراجع الكاتب العربي بغية أن يتسنى لهذا اليقين ـ بعد التمحيص المضني ـ مواءَمة حُكْمه لما تحصَّل له عن يد الكاتب. إنه، ببساطة، مُقنعٌ في احتكامه إلى الآلة المُقنعة.

ولنتخيل، أيضاً، أن هذا الكاتب فاجأنا، بنزوله من «الحقل الغربي» الشاسع إلى بستان هو في حيِّزٍ من إحاطتنا بثمره وشجره، وبترابه وسماده، وبالمبيد اللازم لدرء الوباء الحشري والفُطري عن نبته. فوجدناه يحكم، على ضعف لغته العربية، بصلاح الأمثال الأدبية عن يدي كاتب من «طراز» إحسان عبد القدوس (افتراضاً)،

أو كاتب من الدرجة الرابعة (افتراضاً)، ثم عرج من الأدب، بعد الحُكم، إلى الفنِّ، فأنزل صلاحَ المحاكاة طُرّاً في شخص زكي طليمات (افتراضاً)، أو كوكا البدوية. فما الذي سيظنه الواحد، العاقل، منا، في معمول ثقافة كاتبنا المُفْتَرَض؟. بالطبع لن نلجأ إلى التحذير من فصام مَّا، فهو لطالما بدا متجانس المقالة تأليفاً بعد تأليف، متوازنَ السطور تصنيفاً بعد تصنيف. فهل الأمر، باختياره الأمثالَ المثيرة للشكِّ الطاحن في أحكامه، على قَدْر من تفصيل الدونية فناً أو أدباً على بلاغة الآخر الغربي، كونه «يعاني»، على نحوٍ ما، من دَنَس الإقامة في ثقافة غريمه؟.

الأمرُ مُشكلٌ، والحيرة باهظة. فأنت ترى، من وجه، صورة ناقد الغرب مجلَّلة باعتبار المعتبرين؛ وترى، من وجه آخر، صورتَه مشروخةً في اتصاله بحقل لك حظٌ من الحكم على الصواب والخطأ فيه، والضعف والقوة فيه، والرداءة والجودة فيه، والمبتذل والرصين فيه. ويسُؤُك، قطعاً، أن تختبر في خطابه عن صناعة المعرفة العربية آلةَ الدفع بالأحكام إلى الهشاشة، والرد إلى النحر، والتسفيه أو الاستهانة، مما لا يقوم مجراه إلاَّ في ضعيفِ نظرٍ، أو بليدِ حيلة، أو مختلٍّ تدبير. إنما الذي ينقذك من فظاظة الموقف أن المسألة افتراض، والموقف افتراض، والواقع، برّمته، افتراض في افتراض.

.1996

الكهف الجديد

الأمير، الذي تتبَّع بجواده الغزالة الهاربة حتى أعماق الكهف، خرج بعد ستة قرون من انغلاق ذلك الكهف عليه مهلل الثياب، متقوِّضَ العظام، منكوبَ الهيكل، مهترئ اللسان، ذائب العينين، مهشم الوجه، مهموماً مغموماً، كما لا يمكن لوصف قط أن يبتدره بحيَل الكلمات وشبَاك التشبيه. كان أوَّل أمير، في المدوَّنات المحفوظة والمفقودة، يُرَى على النحو المُنتهَبَ ذاك، وآخر أمير معلوم النَّسب، متين الخبر في صحائف الراهن وأخبار سُعاته، يُرى وقد تآكله الهتكُ في كيانه مجتمعاً بالجوارح والنَّفس.

كان لا يوصف. ذهوله لا يوصف. حيرته لا توصف. خيبته لا توصف. يأسه لا يوصف. انهياره لا يوصف. ضعفه لا يوصف. خسارته لا توصف. كان اختزالاً أتمَّ من بسائط الاختزال، الملموم على سياق رثٍّ لا رثاثةَ بعدها، يقدر به البؤس أن ينتسب إلى جوهره كبؤس. كان، بفعل لا نقصان فيه، خاتمة الموصوفات في خصائص المعذَّبين، المنكوبين، المهدورين، المغدور بهم، البؤساء، التعساء، المنحوسين. فما الذي أقامه صابراً في الكهف ستة قرون، ليخرج، من ثم، مولوداً ولادة الفاجعة النَّجباء؟ لِمَ لم يلوِ عنقَ جواده هارباً على عقبيه؟ لِمَ لم ينتحر؟. أهو هوى الغزالة براه قرناً بعد آخر، في خزائن الكنوز التي قادته الغزالة إليها، ثم خلعت عنها ستْرَ الظاهر لتقف في الوهج البلوريِّ حورية من منابت الخيال حين كان الخيال، وحده، يستولد الموجودات، وينشئُ الأعيان؟. ثم ماذا؟

الراوية، التي أوقد للحكاية متاهة النداء، نسي الاستدلال بعلامات الجسورين للعودة إلى أميره. أبقاه على باب الرواية، وعتبتها، مرتعشاً من أُكالة روحه، وتسلل، هو، إلى الكهف.

ربما علينا الانتظار ستة قرون أخرى ليخرج الرَّاوية، متدبِّراً لأميره بهرام جور القرنِ الراهنِ حبكةَ القتل، أو النسيان.

عذابات الأقاليم السبعة

«الملزمة»، في علوم الاختصاص المحدث، صحفة ورق ترتسم عليها، بمهارات الآلة، كوامن ست عشرة صفحة في الطباعة. تمضي، منشورةَ السطح، إلى براثن الطيِّ فتطوى بالتناسب الذي يجعل الأرقام متتالية في العدِّ، من الأصغر إلى الأكبر، بتلاحق مطرد بين المفرد والمزدوج ـ الشفع والوتر. وإذ يتم إنشاء الكتاب جمعاً (بعد إنشائه تأليفاً، وإنشائه شكلاً)، يُحَزُّ بمدية من حدوده الثلاثة: الأعلى، والأسفل، والأمام، كي تنفسخ الملزمة، وتنفصل إلى ست عشرة صفحة حُرَّة. وهو قياس راهن لم يدرج على نسبٍ في الصناعة، بوجوب خروج الكتاب سهلاً على التقليب، لأن سلفاً في مهنة جمع الصحائف كان يبقي على «الملزمة» متلاصقة الحواف بحكم الطيِّ، الذي لا يتبعه البتر والجزُّ، فيعمد القارئ إلى تشريط الحواف المتلاصقة للصفحات بمدية، أو مسطرة، أو مقص، أو باليد تُبسط كفُها بين الصفحات لتقوم مقام آلة رهيفة. وهو سلوك ضعيف في سُبُل الإنصاف لتشريط الورق المتصل، إذ لا تنجو صفحة، إذ ذاك، من تمزُّق في حوافها.

كتاب «عجائب الأقاليم السبعة إلى نهاية العمارة» وصلنا على خطى السلف الأقدم في الجمع، غير مفضوض أو مختون، في نسخة من مطابع فيينا العام 1929. قوَّم أخطاءه، وصحَّحها، وحقق الأصول هانس فون مزيك، بلا تقديم إلاَّ خطاطة بالألمانية أثبتها الرجل في الختام، لتكون مطلعاً أعجمياً إذا تصفحه القارئون من شمال الأحرف إلى يمينها. والكتاب هذا، الذي حمله شاعر صديق من وراء الحصون الدموية في إقليم الجزائر، لا يُقرأ. هكذا، ببساطة، لا يُقْرَأ حتى على مُعَاند مثلنا يجبه الخيالَ بصداع كثير في غير اختصاصه فيتحرى علوم الرازي في الاسطرلاب، وعلوم الملك المظفر الغساني التركماني في الأدوية.

الأسطر المصرحة للقراءة، في أصل الغاية من إنشاء التأليف، قليلة إرشادية، في خطاب مؤلفه سُهراب، الذي لم يحمل إلاَّ لقبه هذا، وليس له نسب إلى التواريخ غير الإعلان أن نسخة الكتاب نقلت «عن نسخة صحيحة ذكر ابن الوراق أنها بخط ابن البهلول، الذي أصلح كتاب ابن سرابيون.. وكُتِبَ في منتصف ربيع الأول من سنة تسع وسبعمائة الهلالية».

أسطر الإرشاد، في المؤلَّف العتيق، الجليل في اختصاصه، تنبيه عملي لوضع الإحداثيات في صواب القسوم الأرضية، أي: تمرين بالمسطرة والحساب، والقلم، لاستخراج «الأقاليم السبعة» للأرض بالدرجات على الورق. وهي ما نتعارف عليها بخطوط الطول والعرض، الوهمية، التي تقسم البحر والبر أجزاء تدخل فيها خواص الطقس، وفروق الأعراق، ومراتب الأنواء. فإذا تتبَّعتَ ترشيد سُهراب

لعقل العلم فيك خلصت إلى معرفة مواقع المدن، بعد ترتيب الأقسام على سوية حروف الجُمَّل الأبجدية. فإذا تحصَّلت المدنُ بالعلامات الواجبة، فوق صورة خريطتك المتوهَّمة، صار في مُكْنتك استخراج الجبال، والأنهار، والبحار، والهضاب، والسهول، والأودية، والصدوع، والجروف، والغابات، والطرق، و«غير ذلك» مما تريد. لكنك في حاجة إلى بعض الأثقال لتعيين ذلك، وهي «أن تتخذ أربعُ مثَقِّلاتٍ من الرصاص يكون في كل واحدة منها نصف رطل، واعْملها على مثال اللوزة حادة الرأس، ويكون لها بطن (مكوكية الشكل) حتى تقع على الأرض على ذلك الاستواء، ثم اتَّخذْ لها خيطين من كتان، أو غيره، ولا يكونا ممثَّلين، ويكون طول واحد منهما مثل طول الصورة (الرسم البياني الذي تصنعه)، والآخر مثل عرضها، ثم شدَّ في رأس كل واحد مثقِّلتين في رأس كل مثقلة. وهذه صورة المثقِّلات، فافهم».

الأقاليم السبعة، بحسب مراتبها لدى سُهراب، يتداخل فيها التحديد الجغرافي بالتعميم، والمتعين بحدود في المسترسل من رقع الأرض. وهو كنايةُ علم المساحة، والتضاريس، والأهوية، في مقدور ترسيمات القوافل، والرحالة، وما بلغ استطاعتهم من الاستطلاع العيني القليل والتخميني الكثير. فمصر تستتبع، بتعيينها اسماً، بقية أفريقية جملةً. ويقوم ليأجوج ومأجوج نسب خاص في قسمة من الأرض تنفصل عن الصين. والأقاليم، هذه، يُراعى في ميزانها الجغرافي اتصالها بطباع الكواكب من جهة، وبالبروج من جهة أخرى، بخاصيَّة القراءة الأكمل في ترتيب الأهوية، ومحاصيل الأرض، وتحديد الأنسال أهواءً ومشارب.

أول الأقاليم السبعة: «الهند، وله من الكواكب زحل، ومن البروج الجدي والدلو».

الثاني: «الحجاز والحبشة، وله من الكواكب المشتري، ومن البروج القوس والحوت».

الثالث: «مصر وإفريقيا، وله من الكواكب المريخ، ومن البروج الحمل والعقرب».

الرابع: «بابل والعراق، وله من الكواكب الشمس، ومن البروج الثور والميزان».

الخامس: «الروم، وله من الكواكب الزهرة، ومن البروج الجوزاء والسنبلة».

السادس: «يأجوج ومأجوج، وله من الكواكب عطارد، ومن البروج السرطان والأسد».

السابع: «الصين وبومارس (بلا تنقيط)، وله من الكواكب القمر (لا ذكر للبرج)».

غيرُ خُطاطة الإرشاد تستوي الجداول بأسماء المدن والجبال، وخلافها، على نحو لا يثبت فيه لفظ لاسمٍ على لفظنا له، مع انزياحات كبرى لقنى ممالك إلى ممالك أخرى، حتى لتظنَّ أن الصين في أفريقية، وأوروبا في بحر اليابان، بجسارة الحرية التي مكَّنت الأرضَ أن تكون إرثاً كالهواء، قبل اكتمالها الآن إرثاً للقهر، وقِيْنَةً للغَلَبة.

إعادة اعتبار إلى الواقعية

لقبه «الحكيم»، لا من اللفظ العامي للنطاسي، بل من عظم الحكمة ولحمها. ولربما كانت دَرَجتْ أقواله، بنيابة الانتحال أو بالأصالة عن نفسه، في مجرى «الفصوص»، وتسلل بعضها إلى «مختار الحكم»، أُسوة بلقمان المُنتحل رمزاً على اسم علم، وبالإسكندر ذي القرنين الجامع للتاريخ إلى حدائق الخلود، والفلسفة إلى بساتين الطبِّ، وعلم الكلام إلى نوافير الورع، والإلهام العفيف إلى أصص الهندسة وأخواتها.

و«الحكيم»، الذي جمعه نسب التوصيف لقباً بجدِّ الحكمة لقمان، وبزعيم «الجبهة الشعبية»، وقائد «القوات اللبنانية» المُلقى في الغياهب، وآخرين لم تتحصل لنا الإحاطة بهم، للقصور في اشتغال العقل على الإحصاء، ـ الحكيم ذاك رئيس أفريقي سابق، مشهود للسياسة بين يديه بالمجاهدة الفاضلة، وللأخلاق - لاحقاً - بقصب السبق في مذهب كاليغولا.

من العُرْف المشرقيِّ، والأفريقي، وبعض الأمم المنزوعة الحقوق على خطوط الطول والعرض الأخرى، التربُّص بالسلطة واختطافها عنوة، والابتناء بها واستيلادها أطفالاً هم لحم الهلع ونخاعه: حزب يَسْحَلُ حزباً سبقه، عسكريٌ يسحل عسكرياً سبقه، انقلابيٌ سحل انقلابياً سبقه، إلى آخر ما في المذهب المتعارف عليه في تعاقبات الأهل على المرجعية بآلة الدم. وهنا تغدو لفظة «الاغتصاب»، على حاملها الرمزيِّ، تعريفاً لتداول الإرث بلا ابتكار، حتى جاء «الحكيم»

الأفريقي، المذكور في أخبار «العُجابة» عند أهل الصحائف، فَرَتَّب خيالاً جديداً للاغتصاب في أواخر القرن الراهن.

كان من موروث الفاتحين نهب الأرحام في علن الغبار والدخان. ومن موروث الحاكمين، بعد استتباب الدولة طريحةً على أسرَّتهم، اختيار المحظيات قهراً أو برضاهنَّ في الكتمان. أما «الحكيم» فاستفرد بحرَّاسه الشخصيين، يراقصهم قبل اغتصابهم مُخدَّرين. ولم يَسْلم البستاني من حرث الحكمة بدوره، فانضم، قسراً، إلى قافلة المتعة الصامتة.

إنه الانتقال من المذهب الرمزي إلى الواقعية وعقلها.

1997

ابتكارُ الدَّسِيْسَةِ: خيالانِ على باب المأدبة والمَخْدَع

للدسيسة موضعان تروق فيهما فكرةُ تدبيرها على نحوٍ مُحْكَم: المَخْدَع، والمطبخ. وهما مجليان للمتعة تخصيصاً. وفي موارد التاريخ وشوارده إحالات على اقترانهما باستنفار الطباع إذا كمن فيها النازع إلى تغليب الهوى على النظر والتبيين، باستجلاء الأمزجة في أحوال الناس، سلاطينَ وعامَّة. فالدَّسيسة، بالدِّراية العقلية والنفسية، هي الاشتغال على أمر يتضمن الوقيعة من باب المخادعة خلف حجاب، كأن يوغر أحدٌ صدرَ أحدٍ ضدَّ غريمٍ، أو يتداعى الخاصَّةُ إلى مأدبة خاصة تجري على وقع المَضْغ فيها مبايعاتٌ على إزاحة حاكم، أو استسرارات في الفواصل بين الأنخاب، من فمٍ إلى أذن، بمساءلات في أحوال شخص مَّا من باب الشبهة يجعلها الحاكم منفذاً إلى إقصاء وزير أو مدير. ولربما أوعز من ساعته إلى تهيئة الساطور والنَّطع.

المطبخ هو ركن المأدبة. وبالتركيز على «المأدبة» نروم وضع فاصل في أن تشرد الأذهان، من خطابنا، إلى مطابخ البيوت وموائدها، لأننا، حَصْراً، نريد صرف النظر العقلي، والخيالي، إلى مطابخ الحاكمين، حيث يبقى الخُلصاء عادةً من حول الحاكم في لذته من أصناف القصف، في انصرافه، ظهراً أو ليلاً، إلى شؤون متعة بعد عناء يومه في تصريف أحوال الأمة على وجوه مزاجه، خَبْطاً أو ضَبْطاً، إلاَّ إذا كانت مأدبة تشريف وتكريم، من النوع الذي لا يستغرق أيامه أجمعين. والخلصاء المحمولون، بعامَّة، إلى الحاكم، في خَلوة معدته، هم إمَّا الظرفاء المروِّحون عن غمامة نَفْسه المثقلة بتفاهات المحكومين، وإمَّا المنافقون يعيدون ترتيب كل نقيصة في

عالم عقله، ومُلْكه، على خالص الكمال، وتمام الرجاحة، وإمَّا «المتسلقون» (على صوغ ألفاظنا) ينصبون أنفسهم، من تلقائهم، رواصد وعيوناً على حركات المأمورين والأعيان فينقلون إلى الحاكم خلاصات الخلاصات، تضخيماً وتلفيقاً وتهويلاً على من يريدون الإيقاع به، وامتداحاً وإطناباً في مَنْ يريدون له القربى والترقي في المنافع. والحاكمون يحرِّضون، بإصغائهم إلى الألسنة تُبيح لهم إشرافاً على الأسرار والدواخل، كلٌّ أحدٍ أن يكون رقيباً على كل أحد، يتنافسون في جمع الخبر الأكثر، والتفصيل الأكبر من مكنونات محيطهم. ويغالون فيحرضون الخلصاء على رقابة الخلصاء، واليد على اليد، والعين على العين، والمعدة على المعدة، حتى لا يبقى للخَلْق المحكوم ستار على حلم، أو خيال. ثم تتداعى إليهم، في الخفاء الشفهي، تحت ظلال الملاعق وأبخرة التوابل، ما عجزت تقارير الدولة عن حصره، فتكتمل الدولة، ناموساً، في رحابة الجناب المبذول من باب المطبخ إلى المائدة.

الدَّسيسة، على وجهها المُحْكَم في ستر المخدع، أكثر غلواءً بطباع الشهوة التي تغلب إنشاءها. وهي تترافق، في المُدَوَّن، مع أخبار المحظيات، والعشيقات على قائمة الحاكم، وأخبار العشاق على قائمة نساء الحاكم. المحظيات يتدبَّرن لقراباتهنَّ منافذ إلى وظائف الآخرين، بشحذهن همَّةَ الإغواء والإفتان، يورين في حشاشة الحاكم رضا يقينه الذكوريِّ طباعاً وعلوماً هي كَسْبُ الجسد، وطباعاً وعلوماً هي كَسْبُ الذات امتداحاً لذاتها، بكونه أوحدَ من في مُلْكه. أما النساء المتخذات أخلاَّء فينفقْنَ من عقولهن فكراً في تدبير مخرج من عصمة ذَكَر مشغول بحواسِّ سلطانه عن سلطانهن، فيؤلِّبْنَ

الأخلاء الأوفياء على البعول بنَهْبهُنَّ متعةً، وبالقتل ـ أيضاً ـ إذا استُحكمت البرهةُ، كما في حال كليمنسترا، أم ألكترا، زوج آغا ممنون. أو يبوِّئن عشاقهن مراتبَ في سلطان الزوج إذا كان ضعيف البَسْطة في إرادته، سهلاً، مطواعاً، خامل الهمَّة، متغاضياً، لا حاجة لهنَّ في إخراجه اغتيالاً، أو الخروج عليه انشقاقاً ونأياً لا يطاولهنَّ فيه المطاولون، ما دام منقاداً يدير العشاق، من كثافة الظلِّ، أمورَ المُلْك على رغائب عشيقاتهم الحاكمات فعلاً. هنا يكون مقام المخدع ما يتصل بمقام الدولة إدارة، على وجه من المتعة هو ركن استواء السلطة على عرش الحواس: مثْلُه مثل مقام الطبخ، الذي يتدبَّر الحاكم في مباهج خيال طُهاته الشقَّ الأساسَ من قواه، أي إقرار صرف الأمور في الفكر قبل إحالته إلى فعل، أترقية كان أم عَزْلاً، وذبحاً كان أم إبعاداً، وقطعاً كان أم وصلاً، بحسب ما يتفنَّن فيه خُلصاء المأدبة من تزويقٍ لخصالِ المعنيين أو تفريةٍ فيها.

كاليغولا، مُفْتنُ خيال النصوص، سَلَك بماهية الدولة إلى ماهية المأدبة. الإقامة بين صنوف الأطعمة والأشربة كانت هي الإدارة الضرورية لآلة القانون والنظام، مجلوَّة بمزاج يرى الواقعُ منه نَفْسَه متشظياً، مركَّباً، بسيطاً، متداخلاً، مُصاغاً على مَحْمَلٍ فَكه. في المآدب كان كاليغولا يتخذ اتجاهاً يهبُ منه على الآخر، حين تستوي حياة الآخر، ووجوده، استواءَ طعامٍ في صحْفَة. ومن طبقة أخرى من طبقات التاريخ سيجعل السيد راسبوتين قوائم الأسرَّة في المخادع حدوداً يقوم عليها قرار روسيا القيصر: كل مخدَّة إدارة، وكل ملاءة سريرٍ صكٌّ من صكوك التوظيف، وكل لحافٍ مركز قوى.

لربما خالطت سيرة الراهب الشهوية مبالغات، لكن تلك المبالغات هي ما استعاره خيالٌ مجتمعيٌ من أسرار متناثرة في تاريخ «السلطة المخدعية» التي تدير الرغبة عبرها شؤون المكان، على النحو الذي وقع، أو يقع، أو سيقع أيضاً، ما دامت مقوِّمات الدولة هي ذاتها: أي نسبةٌ في أمزجة الحاكمين؛ الأمزجة ـ النُظُم.

قطعاً، ما من وجه شبه قريب في كينونة الدولة الروسية راهناً، وماضياً. فللنظام نسبة في القانون و«المخدعية» غائبة بقانون الأعمار للصاعدين إلى الزعامة والراحلين عنها. تبقى «المأدبية»، التي يديرها، في أيامنا هذه، رجال أعمال يحصلون من الدولة على امتياز إدارة المال ـ السلطة.

وبالطبع تَمَّتَ رغبة عارمة في استعارة دم إمبراطوري لأوردة الرؤساء الجدد، لكن المساءلات لها واقعها، وللغرب «رقابة» على الأخلاق الوليدة في مشرقه الشمالي؛ «رقابة» المصالح في هيبة الحد الأدنى للأخلاقية، كي يُبَرِّرَ سلوك المنفعة المتبادلة.

لوشيانو بافاروتي، التينور السلطان على أصوات عَقْدَيْ هذا القرن الأخيرين، يحمل معه مطبخه إلى «مخدع» موسكو، في احتفالات الخمسين بعد الثمانمئة على نشوء المدينة ـ الإرث. يبادل دسيسةَ التاريخ بدسيسة الصوت. والصوتُ طعامٌ. يعرف بافاروتي ذلك. المغني البدين كما مصارع السومو لا يبحث عن تخفيف للوزن، بل يأخذ معه مطبخه وطبَّاخيه إلى جناحٍ له في الفندق. الوليمة اليومية تكون أكثر كمالاً وقد اتسعت سُلَطة الطعام فغزت المخدَع، والصالة معاً. طُهاتُه يقيمون معه. ينامون وأيديهم على قللِ الطبخ

كي يتم لبافاروتي تشييد دسيسته الأكثر نُبلاً على زوايا المائدة. المأكول المرفَّه بخيال مدينة رومولوس، ابن الذئبة، يسري في المرىء، لصق القصبة الهوائية، فينمو الصوت ببركة التابل ونَفْح النكهة. الطعامُ خيالٌ. يعرف بافاروتي ذلك. المدن تعرف ذلك. تكبر يوماً بعد آخر على ذاكرة الطعام، الذي يصير مأدبة، فتتألق الدسيسة. الثلمُ الأول، الذي فتحه رمولوس في الأرض لأساسات روما، تنفَّس من أعماق آيته ما ينبغي أن يكون عليه خيالُ المدينة ـ خيال المأدبة. هكذا سقط الشقيق ريموس قتيلاً بسيف أخيه رومولوس، في الثلم ذاته، المحفور أساساً لقيام روما.

النشيجُ يعقب الموتَ الفاجع عادةً. ستكون امرأة ما، رجل ما، حصان ما، بكى عقب مقتلِ ريموس غير الطيب، لكن غير الشرير. النشيجُ صوتٌ. بافاروتي سيبدل بعض الأوتار الرطبة فينقل النشيج إلى قيامة ما بعد الصوت، في مأدبة موسكو، حاملة الإرث ذاته الذي لروما: ذاكرة الطعام.

لا مدينة تنجو، في نموٍّ خيالها، من قَدَر المخدع، وقَدَر المأدبة. المخدع يتراجع إلى السرِّ الأعمق ممَّا في افتضاحه خلال المذاهب الأولى لسيادة المدن عمارةً ومجتمعاً. خليلات وعشيقات، وأخلاء وعشاق لا يديرون مقاصد الحكم، لكن يتنعَّمون. زوجاتُ حاكمين، ربما، جعلن لهنَّ حظّاً في «تمرير» خطط لا أكثر، في بلد مطحون هنا، أو مطحون هناك بفائض فساده حُكماً، وقوانين، وأقداراً.

المأدبة هي التي تزاحم المَخْدع، وتقصيه إلى عمقٍ خلفيٍّ، مكتوم ومنْحَجِب. المدينة المأدبة أكبر قواماً، الآن. خيالُها قلنسواتُ طهاةٍ،

ومواثيقُها التوابلُ، وإرثها قائمةُ الطعام الأكثر تشويقاً بعديد مصادره. أي أن الدسيسة المرفَّهة، عادةً، حول محيط الموائد، تغدو بطرةً، عقداً بعد آخر، بالخيال الذي تستولده المدينةُ في مأكولها، عبر إعادة إنشاءٍ، وإضافات شتى، في خواص ذلك المأكول وتوابعه. فيصير لكل عاملٍ رئيسٍ في فرعه من فروع إدارة الدولة مأدبتُه، وخلصاؤها، من رئيس قسم في دائرة أحوال الصرف الصحي حتى القائمِ بأمره، رئيسِ كل رئيسٍ في حاضرته.

قد يتمكَّن مخلصٌ في النظر إلى أحوال المعرفة بناءً وتراكماً، من استدعاء الفلسفة لتجالس أختَها الرواية على المائدة ذاتها، من أفلاطون إلى نابوكوف، الذي حجبت «لوليتا» رائعته الأخرى «وليمة الذئاب»، وأن يستدعي رسوم «العشاء الأخير»، ألواناً ومعانيَ، لتجالس رائعة السينمائي بيتر غريناوي: «الطباخ؛ اللص، زوجتُه وعشيقُها»، الأكثر اختزالاً لقوانين الروح المهشَّمة على باب الموضعيْن، حيث سيَّاف الدَّسيسة الخفيُّ: المخدع والمأدبة. شخص عصريٌّ على طباع كاليغولا، يقتل عشيق زوجته، فترغمه الزوجة على أكل عشيقها بعد طهوه.

ليس الأمر على سياقٍ مرعبٍ. إنه خروج شبحٍ مطهو، بمآثرِ مأسواتِ القتل غيلةً في سطور شكسبير، إلى يقين قاتله. المسألة تحصيل حاصل، في صيرورة المدن إلى ذاكرةِ طعام كخيال الكتابة.

1995

«سُوَاتْشْ» ـ الضرورة

الزمن صورةٌ شكلٌ. برهانُ العين. حقيقة من تتالي الإشارات المرئية: قوس الليل والنهار في الفَلَك، واهتراء العضلة في الجسد. لكنَّ قُرص الساعة، وحده، يعيد إليه حيلته كماهية لا مرئية، خلف اللوح المينائيِّ الصقيل، الذي تتجاور عليه تخومُ الساعات وجزئياتُ حركاتها سهلاً سهلاً، وحقلاً حقلاً، وحديقةً حديقة.

قرص الساعة هو تعيين الزمن حساباً، لذلك ـ حَسْبُ ـ يتحرَّر من كيد الصورة، وبرهان الشكل. فيما ينحو التجريد الهندسي به (بالزمن)، على هذا النحو الصارم في لوح الميناء، إلى إرجاعه سديماً تنهل منه الفلسفةُ، والمنطقُ، مقابساتهما في تصريف الكلام على أعراض السِّجال. وقد خُصِّصتْ الدائرة بالترقيم رمزاً وعلامةً لا خاصيَّة عينية لهما، بل مقاربة شعرية غامضة على مشارف الممكن، قبل حدوثه، لأن الزمن ليس البرهة، التي تحتوي الكينونات، إنما هو «الجهة الثانية»، المفتوحة على حرية الآتي، اللا معلوم، اللا منظور، اللا مُفسَّر، العدمِ المخلوق المتحصِّن بآلة الوجود، وسلاحه.

ما من زمنٍ في «الآن» (على مذهبٍ لم يَسَعْ الناؤوريُون إلى صوغه، برغم توافق مكاتباتهم على ذلك). الزمن هو انقلاب «الآن» على كيانه نقْضاً. وكانت الدائرة، كخيار لصناعة الوقت مجسَّماً في حيِّزٍ وحاوٍ، أكثر إلهاماً لبرهة «الآن» في صيرورتها، قوسيّاً، بصعودٍ عسير، أو هبوط عسير، إلى تأكيد انقلابها (إحالة ذاتها قرباناً)، الذي يلد الزمنَ من الأنقاض. وقد استقرَّ حفظُ الدائرة مقاماً

لحساب الضرورات «المُبهمة» بتتاليها بين صُنَّاع آلة الساعة، بدراية تسنُدها البداية والنهاية، قياساً على الصوت والرَّجْع، والكون كُرةً، واستحالة الكيان الواحد (حياً، وجماداً) إلى نقيض كونه، وخاصَّته، وحَوْيه، وأكيديته.

غير أن الساعة آلة لقياس الوقت، وتجريده علاماتٍ مرقومةً، دَرَجَت من خيال إلى آخر، فكانت صورتُها شاقولية في مطالعها الأولى، يتنزَّل الوقت من أعلاها إلى قعرها (بتناوبٍ معكوس) على كفايةٍ رمليةٍ تجري من فتحة بين جوفين شفيفين، فسُمِّيت «ساعة رملية». وعلى إناطةٍ بهذا المُبْتَكر، واستئناساً بالخيال يقرِّب الزمنَ «الغامض» خاصيَّةً، واللامرئيَّ كياناً، إلى تبعية المحسوس الأليف في عرف الإنسان، كانت الساعة المائية على مثال شقيقتها، أو سبقتها ربما (لا مرجع لدينا في التأريخ، وعليه نعذرُ معرفتنا التخمينية). وقبلهما لم تكن ساعة إلاَّ لفظاً، فيؤخذ الوقت بالنظر إلى مثاقيل الفلك، وموازين الظلال يُكنَّى بها نفاذُ الطبيعة من غاية إلى غاية (الليل، والنهار، ودرجاتهما؛ والفصول ومراتب بروجها)، ونفاذُ الإسْطَقسات من كيمياء إلى أخرى (العناصر وتزاوجات أُسسها وأحماضها، مركَّبةً ومفردةً).

لكن الدائرة (لوح الترقيم، والفراغات المتناسقة، واستطراداتُ الزمن الرمزيةُ)، نفْسَها، بالرغم من التوافق والإجماع على تخصيصها بجبروت المرموز، لم تسْلَم، في الصناعات، من تطويعها تربيعاً، أو تسطيلاً (ومثلها أنواع لا تُحصى للرجال، وللنساء). وذهب الابتكار، والتشكيل، بالساعة، جمالاً وحذاقةً إلى حاوٍ بثلاثة أضلاع

وثلاث زوايا، يرتِّب الوقتُ، في مثلَّثها، خاصَّيته الدائرية قوسياً بقفْزٍ من بين أضلاع الآلة الشهوية إلى الفراغ «الافتراضيِّ» خارجها، ليُتمَّ نسقَ المنظومة. وهذه الساعة حكْر (في حدود علمنا) على النساء. إنما لا يَخفى، في الصناعة الدائرية للساعات، والتربيعية، والتسطيلية، والتثليثية، التزامُها صرامةَ البناء، واختيار الكريم من المعدن في إنشاء هيكلها، وحشواتها، وكذلك الكريم، أو مُصَانِع الكريم من الحجر، ناهيك عن أساورها الجلدية مفاخَرات في الجودة والعراقة، انتساباً إلى الكريم من البهائم أيضاً (التمساح، الأفعوان، الموظ، الجمل، التيس الجبلي، القضاعة، الراكون، السمندل، الرشأ، الورل، الفقمة، الفظّ، وجاموس البحيرات، ولا يُستثنى الطير، فيُتخَّذ باسْلِيْقُ النَّعام سواراً، وكذا جلدُ خُفِّه). وتفارقت مذاهب التزيين، فاختطَّ بعضهم لأساور والساعات أليافَ النبات، براً وبحراً: قنَّباً، ولحاءَ باوْباب، وقشورَ قصب، وعروق سِيكران، وورق لوتس الماء الأجاج. وجرى إدخال الفتنة في مشارب الصناعات، باستنفاد كلِّ فراغ في ميناء الساعة من فراغه، تحصيلاً لهبات إضافية، مثل تقويم الأيام، أو دوائر صغيرة مقسَّمة على مجزوءات الدقيقة الواحدة (للسباقات).

ظلت آلة الساعة، منذ بواكيرها المعلَّقة على الجدران بنوَّاساتها الثقيلة، محفوفة بالجلال، على قدسية المعنى كسرٌ من أسرار حدوث العالم وبزوغ النشأة على مرتبة العارض والزائل تفريقاً عن «الكليِّ» الأزلي، المبتدئ من ذاته والمنتهي إلى ما لا ينتهي فيها. لكن أيامنا أنزلت «المعنى» من خلوته، وسِدَانته الكبرى للميقات والأجل، إلى نهب

الشارع كثافةً وعلائقَ، ومجاسَراتٍ وطيشاً، وتعتعةً، ونجوىً، فاستقرَّت «الولايةُ» لساعة «سّواتش» كضرورة في سعي «الروح الجديدة» إلى مكاشَفاتها الرسولية.

«سواتش» آلة يدخل فيها كل شيء بطرف منه، ثقافةً، وصناعةً، ولهواً، وطرافةَ تعيين، بإحالة الوقت على مجرة التبوع للَّون هاذياً، والإيذان للمجازَفات بالنِّسَب أن تتغاوى طليقةً أمام المعيار، الذي يزداد شحوباً من الصدمة، في حين يُغمى على القياس من الغيرة.

عقارب ـ مؤشِّرات على موانئ فارغة من علامات الوقت. عقارب مفردة على الصفائح. أنصاف دوائر بترقيمٍ، وأنصافُ فضاءات. إطاراتٌ مطاط، وأليافٌ معدنٌ. أرقام متفاوتة الحجوم في الآلة الواحدة، وكل رقم لون، مرسومة بالصباغ، أو بزجاج مُلْصَق، ومثله ورقٌ ملصق، وشذور معدن ملتمع مُلْصقة إلى قرص الميناء، المزيَّن بخطوط عشواء، وهندسية، ورسومٍ طيورٍ، أو ضفادع، ودياصورات، وعظام متقاطعة بطرافة، وأحذية رثَّة تهرَّأت لحماتُها من أمام فانفغرت كأفواه.

إنها إعادة الوقت إلى سياق الخفَّة، بحرصٍ تقنيٍّ مشهودٍ له، وإحياءٌ للطقس الشهوي برافده اللونيِّ المُبْهر، الصارخ، الوضّاء، الناري، كأنما تقتنص الخطوطُ والأشكالُ طرائدَها في البَرِّ الزمني، وبحره، وفضائه، بتعازيم بدئية يرفعها اللونُ العرَّاف إلى غياهب المستور وقواه المهيبة.

وباستطاعة السوارات، التي تشد آلات الوقت، والوقتَ، إلى المعاصِم أسيراً بطغيان حريته، أن يكُنَّ وصيفاتٍ وسَدَنة على حَجَر

الزمن المحروس، في أنقى زينة، مزوَّقةً، أو محبوكة ـ بقصدٍ جمالي ـ على رثاثة تليق بالتقشف والزهد اللازمين يحضر بهما المُريد (السوارُ) «فناءَه» (الصوفيُّ) في «حضرة» الوقت. وقد تعدَّد جسمُ الخيال الواحد يُوْلِدُ الجلدَ، والمطاط، والليفَ، أساورَ على فتونٍ، وخَلَبٍ، وإبهارٍ، ولعبٍ أيضاً. فهي، مرة، قماش بتطريز على حوافها، ونجوم في الوسط، وأفعوانات ملتوية جدائل كشعار الصيدلة، وسهام تُرمى بها جهاتُ العذوبة، وأقنعة صغيرة، وفقاعات، وشفاه متطايرة، وصور أكُفٍّ، وعيونٍ. وهي، مرة أخرى، جلد صناعي لم تُداخله خلية حيوانية، أملس، بلون واحد نقيٍّ، أو مُمَازَجٍ. وتارة ثالثة ليِّفٌ منسوج بحاصله الخام، متداخلٌ بلا تدبير (أو هكذا القصد فيه)، كل خيطٍ من سَلائكه لونٌ، وكل لون فجر أو ظهيرة؛ شمسٌ أو شهاب؛ نيزك أو مجرَّة، خندق، أو مَشُوْفٌ على أُفقه.

قطعاً، «سواتش» هي انعطاف في الذائقة، وتأريخ لها في مقام الصناعات. وهي لَمْحٌ، في المفارقات الأكثر احتجاباً، إلى أن الوقت، نفْسَه، ليس هو ذاته في الساعات المنتمية إلى طراز أو آخر. والدقائق، ذاتُها (كجزيئات زمنٍ) ليست ثابتةً تقويماً بين التصاميم: الزمن في «أوميغا» غير الزمن في «رولكس». وحساب «الحقيقة الواقعية»، في «كارتييه» الرشيقة، غيره في «زينيت» الرصينة. والفَلَك المعلوم دورةً في «سايكو» هو سواه في «روتروم» (الساعة الحديد هيكلاً، وسواراً، وعقارب، على ابتكارٍ قصْدُه المستقبلُ الآلي للحضارة). وها هي «سواتش» خاتمةٌ «أُولى» في نبوَّة الوقت، زمنُها صوغٌ فَكِهٌ، ودعابة، ومرح، وعبث يليق بالتأمُّل السريع في ضرورات الكون الكُليَّة.

1996

آلةٌ في السطر الخلفيّ من النصّ

الحقيقة من معدن. غير أن لفظ المعدن ليس إحاطةً صرفةً بماهية الصُلب، واقتصاراً عليه، في التدليل، بل تجاوزُ ذلك إلى خاصيّاتٍ شفيفة، أو محسوسات لَدِنة، أو جواهر خفيَّة، أو معانٍ مطلقةٍ على عواهن القصد، فيقال «معدن الشيء»، و«معدن الشخص»، الخ، مما يُحتَكَم فيه إلى التصاريف المُنْجَزَة لأحوال المفردات في اللسان العربي. وأنا لم أذهب إلى غلواءٍ فقهيَ في الزعم أن الحقيقة من معدن: قصدتُ أن لها رنيناً؛ قوامها فلزاتٌ صلبة مما يجري تشكيلها آلاتٍ وآنيةٍ، وحدواتٍ بغالٍ أو أبازيمَ أحزمةٍ. ـ قصدتُ أنها أكثر عياناً من أن تكون مسابر في الرمز على مذاهب المناطقة، الأحياء والموتى.

وإذا أردتُ إيجاز الأمر، بما في ذلك من إجحاف يهينُ البلاغةَ المُرسَلة، وضعتُ الجملةَ على مكشوفها: «الحقيقة باص» (حافلة) من غير استعراضٍ فَكِه بغيةَ المفارقة، أو إحلالِ القصد محلَّ نقيضه إيثاراً لالتباسٍ شاعريٍّ قلبي في غنى عنه. أعني، صراحةً، بتفسير مُمكن يُستوصى من الجلوس على مقعدِ محطةِ الحافلة المُنتظَرة، أن «الباص» هو تنين الحقيقة غير المجنَّح.

بحثت عن اسم له في ما لا يحتمل الاحتكام إليه لاستخلاص الأسماء، بسبب لا يستند إلى منطق، أي: حاولت الإمساك بما يدل عليه في كتاب «الأغاني»، وجاوزته إلى «الإمتاع والمؤانسة» فعييْتُ. ما من أحد المسوسين ببسطة في العلم يستذكر «الباص». أمر محيِّر. زمن محيِّر. حبرٌ وورقٌ محيِّران. لقد تَكَشَّفَ لي، بما يشبه حلولَ المعجزة على عقل بسيطٍ، أن تاريخ العرب كاملٌ مُنجَزٌ، وأن الدورة

الجليلة للغيب المكتوب، الموحى، كاملة مُنجزة. لا مراء. لا أمل في شكٍّ يعتور مداهناً من مداهني علوم المادة: السجلُّ مختوم، موصد على المعرفة الكُليَّة. السجلُّ يحيط بكل شيء، من الأسماء إلى الأفعال، ومن تصاريف الأقدار إلى ملمَّات المذاهب، وسجالات الأفكار وشجاراتها.

كل شيء معلوم، مدوَّن، في الحلقة الدهرية للتاريخ، فلماذا لم أعثر على اسم «الباص» مستعاداً مما حظي به إنسانُ الله الصلصالُ من التلقين؟. لابد أنني سهوت عنه بين حروف ما، هناك، في حجاب المعنى. وأنا آسى لذلك السهو المارق، مستثيراً نَفْسي على عتابٍ لا يغفر محدودية علومي غير الحصيفة، حين أكون جالساً، بالتحديد، على معقد المنتظرين مع الهواء عبورَ الشكل المعدنيِّ ذي النوافذ المتقابلة كالمجازات. ولربما اشتدَّتْ وطأةُ التأمُّل في مَنْشَئه الحيوانيِّ، إذ صحبني طفلي، الذي يحلو له، بقبَّعته المقلوبة بانتسابٍ من روحه البانكيَّة، أن يتمدَّد على المقعد بطوله، واضعاً رأسه على فخذي لينام.

لم أحاججه قط في طلبه. مقعدُ انتظار الحافلة، على الرصيف، يستدرجه إلى النعاس. وأنا لا آبه بالواقفين حول المقعد، كباراً وأنصاف كبار، تحت أنظارهم التي يأخذها الفضول من صلافة احتلالنا لحيِّزه كاملاً. لا يهم. يدورون من حولنا قليلاً. يتقدمون ويتراجعون، مستوضحين ـ في صمت ـ سبب «انتشار» شخصين ـ أب وطفله ـ على هذا النحو، ثم يتغاضون لأنني، ببساطة، أزجرهم بعينيَّ: طفلي سينام، ابقوا واقفين في انتظار رسولكم الباص. وفي الباص أحتل المقعدَ الخلفيَّ، حيث سيتمدد طفلي، من جديد، مخفياً وجهه تحت قبعته: «أنا لاكي لوكْ» يقولها، مستحضِراً مَثَلَهُ في العالم المتصل بحقيقته الأخرى.

كان ينقصني هذا المُتَخَيَّلُ العارمُ، الملموس، كي أنجذب إليه، على مضض، بعد أربعة عشر عاماً في جزيرة النحاس. كان الباص يجري في سطرٍ خلفيٍّ من النص المليء بسيارات الأجرة مذ وصلتُ إلى سواحل الناطقين باليونانية. ثم انتبهت إلى وجوده، كأنما اختتمُ به الشهادة الثرثارة لحلقةٍ مّا من وجودي، فإذا بي ـ داخل هيكله ـ مقذوفٌ إلى الهواء الطلق، من آيوس بافلوس إلى آيوس أندرياس، إلى آيوس ديمتيوس: شوارع في هالات القديسين يزدحم بهم كل رصيف، وكل منعطَف، وكل فراغ تحت شجر الميوبوروس. وإذ أقول «الهواء الطلق»، فلأن أعماق «الباص»، التي غدت حُكراً على الشيوخ، والمسنين البطيئين في القدوم العاصف للموت، تتحول إلى قرّى يتبادل الجالسون في ساحاتها ـ مقاعدها زوابعَ مدويَّةً من الجدال، وسيولاً من طنين الكلمات يعلو على صوت المحرِّك. والمُباح أن ينزل شخص قبل الوصول إلى أية محطة، أو أن يستوقف السائق، بإشارة من يده، في أيما مسافة غير مُدّرجة على لائحة الطرق المقذوفة من منجنيقٍ خفيٍّ.

السائق الأصلع، الذي يتكرَّر حضورُه بمصادفات طازجة، هو الأكثر صخباً إذ يقود الجهات إلى مَلَلها. أكان سائقَ الفلاسفة في مساء ذهبيٍّ ما؟. هو الأوذيغوس. ذلك اسمه باليونانية ينطقه طفلي على مضغ اللُبان فيخرج أشبه التيئيتيتوس ـ شروقاً أفلاطونياً على حجر اليونان. غير أنه ـ أعني الأوذيغوس السائقَ، منكبٌّ ـ في معاينة الطرق من وراء المقود ـ على تصنيف الغبار سياسياً، برذاذ كثير يتطاير من ثغرات فمه.

ركام من القُفف بين مقاعد «الباص». خضراوات نافرة من الأكياس والحقائب المنتفخة: كلُهم قادمون من حقولٍ يقظَى داخل

أحياء المدينة؛ حقولٍ توسِّع بأيديها بين الأبنية لتجاورَ الحقائق بمعادنها الذائبة، النحيلة، وقواريرها المختومة بالشمع؛ حقولٍ في كل منعطَف، وراء الأبنية العالية وأمامها؛ حقولٍ سابحة في معارج الهواء على رماح القديسين تتزاحم من حولهم دجاجات الأبدية. إنهم كائناتٌ مرسلة من الغيب إلى شقاء الظاهر، الذي سيُستعاد مغلولاً إلى السديم الإلهيِّ الحيِّ.

الوقت، وحده، مُختَصَر إلى هيئةٍ ذات نوافذ متقابلة، بينها صفَّان من المقاعد تستريح عليها الإشراقاتُ الكبرى برسالاتها الصامتة. والمكانُ عجلاتٌ، لكل عَجَلة اسم في الإعلان. مقاديرها ستةٌ بما يتَّصف به الرقم من سلوكٍ عاقل يرقى به إلى «العرفان» الشَّخصاني (بمعايير الصوفية، وعلوم هندسة النَّفْس). أي أن السليليْن هذين ـ الوقتَ والمكانَ ـ اللذين اهتدى بهما الفكرُ إلى أسس المتاهات، ليسا إلاَّ عَرَضاً من كينونة «الباص» نفسه، وكان حرياً أن يُدْرَجا باسمه في حوزة الأسماء التي لا أسماء خارجها قط، مدوَّنة منذ أزل الأزل على اللوح المكسور، الذي يجهد الإنسانُ في كل عصر، أن يُلحِم قطعَةً منه إلى قطعة أخرى، بالغِراء القويِّ مما يستخدمه النجَّارون.

لا يُعقل أن يكون اسم «الباص» غُفلاً في معاصر السجلِّ الأكمل لتاريخنا، المحيط بكل محيط، ولغيبنا الذي كلُّ نهايةٍ رسْمٌ من تصاوير حروف بدايته: الكلُّ مُعطى. الكلُّ مكشوفٌ على تمامه. ونحن نُستَعاد من الظاهر، مغلولَيْنَ، إلى ما كُنَّاهُ ـ رَاكبي باصاتٍ، أو منتظرِيْنَ في محطَّاتها.

1996

تعيين الممكن: بسالة الرماد

اتَّخذ ناشرٌ صديق، شديدُ القومية في معتقدَه، قراره الصارم: «لن أطبع كتاباً أدبيّاً بعد الآن». الأدبيُ مبالغةُ اليأس، في الأرجح، لتقديم نفسه أملاً. هو كناية على عاتق المخاطبات كتابةً وشفاهاً. قصدُه لغوي. نظامه لغوي، مرتبتُه الإحاطة بغير الضروري نسيجاً لا يُفصَّل ولا يُخاط.

لا حجة للأدبي فيما هو ضروري، ملتبس، أو مبحَثٌ في ملتبس. غرقُ نصوص في نصوص، وتآويل في تآويل، ومجازفات في مطارحة المطلق شرابَه بكؤوس الفراغ. ولطالما عُدَّ في مباني الإمتاع إذا سَهُلَ رَويُّهُ، وتراتب بناؤه على النافع المؤنس، وأفضى إلى عبرة أو سلوى، ونَحَا بقصده إلى تسرية. فإذا خالفَ مأمولَ قارئه في استخلاص زبدة، وقشدة، من بسائط مركَّباته، صار إلى إنشاءٍ مريب. لكنه، في الحالين، سفاحُ خيال، وذلول منطقٍ يتوسل به المؤلفون واقعاً لا يتقرَّب إلاَّ إلى الفكر الصارم نظراً ومخاطباتٍ.

للناشر الصديق حقُّه في أن يظل أميناً لصناعة الفصل العربي بين «فن وضيع»، و«فن رفيع». فعلى الرغم من بجاحة المصكوك اللغوي «الشعر ديوان العرب»، والغلو في أخذه، على مقام الإنشاء المدرسي الفقير، مأخذَ حصة جلَّى من خزانة التاريخ، يبقى أن النثر الإلهي الأول، أعني القرآن، ألزم ما يخصُّ العربَ من الشعر تاريخاً وجوبَ اختصاصه بالعارض في حيواتهم، وعقولهم أيضاً. فنزل الشعر منزلَ دونٍ، ثم أقيم على مراميه حدٌّ أخلاقي هو صفةُ كلٍّ

غَرَضٍ فيه. فالمدح، مثلاً، مبالغة في الكلام تصل، حيناً، إلى مبنى الهرطقة. وفيه مجاوزة إلى ما ليس في ممدوحه تقرِّبه من باب الكذب على الآخر برضاه، فكأنما المادح والممدوح يجوِّزان مخالفةَ الصدق، وتعميم النفاق، والرياء، والزيف، واستنهاض الخيلاء يصير في مرآتها كلُّ ضعةٍ رفعةً، وكل خراقةٍ حِلْماً، وكل مُنْكَر مستحسَناً. والهجاء، غَرَضاً كمثل المدح بتمامه، وقد قُلبت الأحوال والأوصاف، والشمائل، والمراتب، وانتُهبَ المهجوُّ في نفسه وعِرْضه، ونُسب إلى ما لا تُصلِحه آلةٌ، وأُكل لحمُه - بحسب ما يقال في لغة الإثم الأكبر. والغَزَل انشغال العقل بالهوى خفَّةً، يُقاد قائلهُ، وناظمه، ومُنشئُه، إلى إغراقٍ للمَلَكات في سلبٍ يعقد على نفسه فلا يراها حرَّةً إلاَّ في أسْر الآخر، أو منعَّمة إلاَّ برضا الآخر، أو موجودة إلاَّ بما يمنحه الآخرُ من أسبابه، فكأنما استطاب غَلَبةَ انحداره إلى رهينٍ على موجب ما مكَّنه اللّهُ في نشأته من انصرافٍ إلى مقامه وحده بُخلْبه، والتدبُّر في شأنه، كإنسان، بقسط في كل مَلَكة إلى مُسْتَلْزَمها، فلا يجمعها على تصريف واحد يحطُّ به من وجودٍ مُدْرَك إلى شرودٍ عن حقيقته كحاصل من حقيقة اللّه. والرثاء، أيضاً، في أحوال الأغراض، استهوالٌ للقضاء بعامَّته، واعتراض على شأن التدبير (في المعتقد الديني)، الذي غايتُه من مُبْرَمات الغيب. وفي هذا تعدٍّ، وتطاول مُنكَران على جناب الكليِّ، المصرِّف في علمه بالنشآت للنشآت، قبل تعيينها وجوداً، في أزله (بحسب لغة الغيب). وفيه - أي الرثاء - تبرُّمٌ من القَدَر صراحةً، أو ضمناً، وتشكُّك في صدوره عن علْم اللّه بحيلولته مَظْلَمَةً، أو حاملَ مَظْلَمةٍ إلى المصاب بالفقيد. والمُسْتَهْوَل،

بعد هذا، أن الرثاء يصرِّف الكون، مبالغةً في تعظيم الفقيد، على نقصانٍ ورثاثةٍ يصيبانه من غياب الغائب، وفي ذلك ترجيفٌ لا يخفى، وضعف في الإيمان، وضمور في التسليم باقتدار الإلهام الإلهي أن يوجب النقصانَ في الكمال، والكمالَ في النقصان، من غير شأنٍ لآدميٍّ فقيدٍ أو حيٍّ في صولة من هذا. فإن عرَّج المُعزِّج، بآلة نظره، على غرض آخر من أغراض الشعر، كالفخر وضرّبه، ألفاه سمةَ التوهُّم في إعلاء الوضيع من الحال، والغلوِّ تيْهاً على ضعفٍ في الآدميِّ هو قوامه لا يتعالى به إلاَّ خَراقةً، وتهافتَ النفس على تعويض الفعال بكلامٍ نفَّاجٍ، فيما المُمتَدَحُ، حقّاً، تواضعُ المرء، وعدم التغاضي عن عيب فيه، أو في الجماعة، والتصريح بما يوجب التقويم، فهو لا يُبقي المرذول على شملته، ويزيِّن بالشعر أنه لا يرى إلاَّ المحمودَ. أمَّا غرَض الوصف فهو مسألة يكره «الشَّرع» فيها أن تقوم مقامَ مباهاة في التصوير لا تُسند آيتُها إلى «الخالق» لا غير. فما يوصف جميلاً هو كنايةُ باطنه الموحى جميلاً، لا يكون بذاته على ما يصوِّر الشعر، كأن الخلائق بشَراً، ونباتاً، وطبيعة، تتصرف من تلقائها في إغداق المُعْجب على هيئاتها، أو أن جمالها انبثاقٌ من خاصَّة ما هي فيه. وذلك ضلال العقل (بحسب الشرع)، ومنْقَصة الإدراك. فما من هيئة تقوم بحالٍ ما هي فيه إلاَّ بأمرٍ فيه سببُه وداعيه، من لَدُنَ «جنابٍ أعلى».

وكذا يُقاس ذمُّ شخص على عيب، أو التعريض بخلْقةٍ لا جمال فيها، أو تسفيه العاهة كلها وصْفاً، فيغلب التجاسر على أسرار «اللّه» بهفْتٍ من البيان «الشقيِّ». كما أن وصْفاً، مهما أوغل في التصوير، ومكَّن آلاته من استجماع خصائص التشبيه، لا يطاول الأصلَ في

جوهره الحي، الموهوب بكلمة الكينونة. فالنظر إلى الهيئات أصلح من وصفها، لما ترجع به العينُ إلى القلب استحساناً أو استهجاناً، والقلبُ إلى العقل فيتدبر العقلُ وجوه «الحكمة الإلهية» في المستَحَبِّ والمستَكْرَه.

أما الغَرَض في الخمريات، وله باب واسع في مشاحنات الشعر ومطاحناته، فالنظر «الشرعي» فيه واضح بالتحريم. وبخلافه يكون غَرَضُ الحكمة، لكن بعدم جواز وضع كلِّه في سياقٍ مُستحسَن. فبعضُه مسرف في احتساب الخبرة منبعاً لتعميم خاصيَّة التجربة، أو احتساب العبرة، في حدود الدراية الفردية، خلوصاً إلى كل اعتبار. أما قليله، المرغوب، فهو ما ينحو إلى استجلاء الآية من صروف الدهر، وخفَّة الحياة، بما يناسب مقام الغيب فيها، ويُكثر من ذمِّ العارض، ويفتدي «البقاء السرمدي» بالزائل من شهوات الدنيا. فالحكمة (شرعاً) أن يكون إصغاء البشري على أتمه لنداء «الحق».

سيكون الناشر الصديق وفَّى «التزامه» هدياً، في هذا الجانب من أغراض الشعر. أما النثر الأدبي، كالرواية والقصة تحديداً، ففي أمره نظر على قربى من استجلائه أخلاق الشعر ذاته. فقد حسم المشرّعون أن ما لا يقوم من النثر، قصّاً، مقام عبرة في أحوال الناس، واتِّعاظٍ وحضٍّ، بسلوك الأمثال فيه، وتعيين الغايات افتداءً للنَّفْس من المُفْسِدة، فهو لغوٌ.

لئن انتحينا إلى مذهب آخر في تقويم الأدبيِّ أخلاقاً، باتخاذ جانب الصديق الناشر، وسعياً إلى اقتناص مبرِّرٍ حصينٍ، وجدناه - أي: الأدبي - كلاماً لا يأخذه سعيٌ صحيح إلى النهوض بـ «الأُمَّة»،

بخلاف الفكري، الذي يدلِّل، ويُجبِّر، ويبرئ، ويشحذ، ويجمع، مستشرفاً آيتها، مذلِّلاً ما يقف عثرة في ملعب شوقها (شوق الأمة) إلى الكمال الصُرَاح. وهو، بالطبع، ما عهدناه من النظر الفكري في عقودنا الأخيرة، فلم يَسْهُ عن خطأ، وأصاب في المبحث، والتحليل، والدرس، فانفكَّ «المرصود»، وهَنَأت الحال، والآمال، والآجال.

تعهَّد الناشر الصديق مباحثَ النظر بالدلال، منذ عقود، في الصُلب الذي جعله عريقاً، بحق في هذا المضمار. فإن صحَّت نيَّته الطيبة في اعتبار النظر فقهاً أوْرَدَ كلَّ شاردة وواردة من الواقع اسطبلها، أو زريبتَها، ليخلو لـ «الشعب» أن يتدبر قِوام بنائه على تمامٍ، ويخصف على ضعفه المنعَةَ، ويسود ويسبق، ـ إن صحَّت نيته، ـ فإنما لم يف الواقعُ بـ «التزامه» للصديق الناشر أن يكون واقعاً مؤدَّباً، مهذَّباً، منقاداً لـ «شطارة» النظري الحصيف، حتى أسَفَّ بالنظريِّ إلى مقام الكهانة، لكأننا بالواقع ينسج النكاية للناشر، ويعابثه، ويَرْعنُ في ملعب الكاتبيْنَ؛ ولكأننا بالناشر يردُّ الصاع للواقع على عبثه صاعين، فيلغي الأدبيَّ طراً، و«يكثِّف» الرعاية للفكريِّ الأمين على مهامه كشَّافاً «طليعياً».

الواقع ينحاز إلى الأدبي، في الأرجح، على خطوط الطول والعرض العربية، بدهاءِ الألعبان: إنه مجزوءات كلام يوهم «الآخرَ المتسامح» بصلابة كتُلته. إنه نسق من تعيين الفراغ وجوداً. إغاراتٌ من الصُّور على الصور. غزوٌ، ونكباتُ معانٍ. سَحْلٌ على رماد الإنشاء. مكاريون، وحمير تخرج من سطور الحبر إلى البياض. ذعر يمشي بنعال البيان. كمَّاماتُ ألفاظ، وغازاتُ ورقٍ. أمل بلا إيمان.

غرام الحمَّى. أسيد. مَجَالس في الانهدامات. تعبُ متفرِّج على كرة السلة. حماقة كعاشق. ربطة عنق على طريق ترابية. حسدٌ داعرٌ. مصارف طائرة. جماد مُتشبِّث بظل العدَّاء الأولمبي. نطْعٌ مزخرفٌ. سيَّاف يحمل في جيب قميصه زجاجة من عطر نينا شروتي. قميص واسع على جسد واسع. مطلِّقون غاضبون. حمَّامات في فَلَك السنبلة. ثرثرةُ أبٍ.

الواقع مولود من نصٍّ أدبيٍّ نصف ركيك، تتهرَّأ سطوره يوماً بعد آخر. تتبادل الكلماتُ فيه حركات الإعراب بسخاء، وتتنازل الجُملُ عن واقعها للجُمل. معانٍ متصالبة. معانٍ شاقولية. معانٍ متقاطعة. معانٍ متوازية. معانٍ لولبية. معانٍ متلوِّية. معانٍ مستقيمة على متقطعات فراغية. معانٍ من توبال الحديد، وهباب الفحم، وثفْل القهوة، وبُرادة النحاس، وطفْح الفُطر، وخبث التوتياء. معانٍ كالسِّرَاقِ - آلة التكبيل الخشبية في مطاوي القرون.

معانٍ صفقاتٌ بين أطراف متناحرين. معانٍ ككسل أُمة تتنزَّل عليها نكباتٍ من ورد. أأجملُ من هذا، بَعْدُ؟.

الصديق الناشر طيب بضراوة. أبٌ حقيقي «يرعى» كتبَ النُطَّار بحدب وتسامح لا يُجاريان. وإلاَّ لن يكون مفهوماً قبولُ نص فكري بعد الآن، يعرض للواقع العربي تحليلاً، ويصف العلل والمخارج. ففي مدى أربعين عاماً المبجَّلة من نهايات هذا القرن [كتبت المقالة في نهايات القرن الماضي] وُهبَتْ رافعاتُ المناهج للواقع العربي بغزارة لا مثيل لها، ترفع كل ذرة فيه إلى إنبيق اختبار، أو مجهر فحْص، أو مبضع تشريح. وكان حرياً بأحد مَّا؛ ببلد مَّا من الأقاليم؛ بنظامٍ،

بجماعة؛ بنصف جماعة؛ بعائلة؛ بصقْعٍ، أو مَصْرٍ، أو دسكرة، أو ضيعة، أو كورة، أو خيمة، أن تهتدي بقبسٍ من نظر الفكر المدوَّن على ورق 100 غراماج، من القطع المتوسط والكبير، بحروف منضدة آلياً أو يدوياً، فيصْلُح حالُ أحد، أحد، أحد. لكن لا شيء قط: انهيار متسارع. نبوغ في العماء. اندحارات. حروب على شفا الأهل، وأهل على شفا الحروب. ربوٌ في صدر الجهات العربية، وسِلٌ بلا مصْلٍ.

1997

خبرٌ في استطلاع الحِبْر

النكبةُ كنايةٌ في التوصيف، ومقامٌ في الفعل، وأنا، القائم على صوغ المعنى في نَسَبه الزمنيِّ، أسترشد بلسان الخيال في الإقامة أمام المرآة ذاتها ـ مرآة الحال الأولى للخسارة الصاعقة.

كان عليَّ أن أرث، أنا الذي لم أكن ولدتُ، بَعْدُ، آن اقتسام التَّركة العربية، أصلَ المحنة عن فرعٍ: غصنٌ مخلوع من شجرة التين، مغموساً في ماء، يُنبتُ جذوراً ويتأصَّل. ـ هكذا أشرفت النكبةُ من عمري على ثمرها الناضج في راحات الأغصان. فإن فصَّلت الأمرَ، بجسارة الإيضاح الناقص، رأيتُ إلى الذين مضوا أنهم كانوا يحدِّقون، من الكوى المتناثرة في منازل لوعتهم، إلى الأمل متدلياً مع مفاتيح بيوتهم من الأحزمة. فيما أنظر، أنا، من ثغرات الخسارة إلى أُمِّها المتألِّقة رَحماً بعد أخرى: لقد اختبلَ الحُكمُ، الذي وجَّه الخيالَ إلى الميزان، ومُرِّغَ الواضحُ في غبار المُشْكِل.

ليس لي بيتٌ هناك نزحتُ عنه. لم يكن لي بيت هناكَ. لم تكن لي شجراتٌ أجعل الحقيقةَ مكنستي لجمع زيتونها. لا تطاريز على وسادة في بيتنا حلمت حلْمَ تطريز في بيتٍ هناك. لم تغنِّ أمي لدجاجاتها بحروف فيها أنفاسٌ من الوقت متدلياً من حنجرة فلسطينية، ما من أحاديث عن بيَّارت موجٍ وسواحل برتقال. ولدتُ في لغة لم تكن اللغةَ العربية. رضعتُ والهواءَ من ثدي شمالٍ، تحت الرغيف الذي يقيم المكانُ في سمْسمه إقامةَ الزيت، مُعْتَصَراً في قبضة الشهوة. غير أنني لم أجد نَفَسي إلاَّ نازحاً من المكان المقيم في اتجاه المكان القابض على أطراف غدهِ النازح: كانت تلك استغاثةُ

أغصاني بي لَمَّا تمزَّق ما يجعل العدالة سَكينةَ أعضاءٍ. وانتُهِبَ يقينُ الجهات فيَّ فمضيتُ أستجمعُ من الحاضنين ذاكرةَ الشروق على حظائر خرافهم المقتولة، ما يدلُني على مشرق قلبي.

كنتُ، كأيٍّ، في الثِّقل المنتظر بزوغَ امتلائه. كنتُ، كأيٍّ، فكرةً؛ فضاءً، فراغاً، فكرةً يهتدي المكانُ إليها فينشأُ الجسمُ الناطق، لأن الشكل حصالةُ المكان ناطقاً. لربَّما خُيِّل لنظر العقل وجوب القياس على ثبوت المكان في الأطلس، وصيرورة الجسد انتقالاً إليه، ومنه. وهو علْمٌ يقصِّر عن أخذ الكيان الناطق على ماهية السِّعة والإحاطة. فالذي يجري في مثاقيل الوجود المنفصل (العناصر والخواص) يجري في العقل أولاً، كونه استولدَ النشأةَ من أرومة عمائها، وتعقَّب منها أجزاءَ نَفْسه، بعدئذ، في الموجودات.

المكان، إذاً، يهتدي إلى الكائن أوَّلاً. وفي تخمين عقليَ أنّ هكذا اهتدت إليَّ فلسطين التي لي، بخاصية حدوثها إشارةً في علْم ما كُنْتُهُ. ولمَّا كان العدل، مُطلقاً بحساب نسبيٍّ، هو العافية الضرورية لقيام الكينونات بإبرام مواثيقها الأكمل، بشراً وحيواناً وجماداً، فإن اعتلاله في نسبة من شَرْعه يورث نقصاناً في استدلال المُمْكن بالإنسان ـ تحديداً ـ إلى أمل كونه. والنكبةُ، التي جرت مجرى اعتلالٍ في عافية شعب، وعافية حلم ـ وهما نسبتان من صورة العدل وقوامه ـ حملتْ، في اهتداء المكان إليَّ، صَيحةَ المُعذَّب، ولوعة المُنْتَهَب، فانسربَ منه إلى خياليَ ظمأُ الإنشاء على تعويض المعنى ما أنقصَه الخللُ الحادث. وها أنا، في الإنشاء المتدحرج من صورة إلى صورة؛ من الحلم إلى المشهد ومن المشهد إلى الحلم، أرى إلى الخسارة وأمِّها متألِّقتين رحماً بعد أخرى.

كيف أُعيدُ النكبةَ ذاتها إلى صَوْغٍ هو معناها، الذي «كان» طارئاً؟ همَّةُ اليقين أوجبت اشتغال جيلي، بآلات الأمل، على حصر النكبة في سياقٍ أصلٍ لا يتضاعف فيخرج على التطويق. حُدِّدت الأمتارُ الموصوفةُ على أطلس الممكنات، وشُخِّص ميْلُ الشعاع في الاقتدار والإرادة. عُبِّئَ النشيدُ في الطلقة، ولُقِّمت الكلماتُ بندقاً من سلال الحرية، ثم هُرع الشُهداءُ المسَّاحون بمناظيرهم إلى تخمين ما تبقى من مسافة المُقَاسِ وعمقه: إنه إيمانٌ استطلاعٌ في حقل التين.

النكبة تتوالد. مرآةٌ وَلُوْدٌ في معارج الرحم. مَثَلٌ رقيقٌ كَمَثَلِ غصن التين: كلُّ فرعٍ سياقٌ أصلٌ. منذ خمسين عاماً، عقداً بعد آخر، تكتمل شجرةٌ كأمِّها، فيما حَبْل المسَّاح، الذي بين يدي جيلي، على حاله طولاً، فلا يغدو مقتدراً على حَصْر ما يُضاف إلى الجغرافيا.

خرجت النكبةُ، الآن، عن حَصْر المسَّاحين لتصير كنايةً في التوصيف، ومقاماً في الفعل، وحالاً من أحوال الإعراب لا تستقيم اللغةُ إلاَّ بها في محاورة الواقع، ومحاورة الوجدان المنكوب: بلدان «مفقودةٌ» في الطريق إلى استعادة المفقود الأول. شعوب نازحة عن منازل النظر إلى القرار، بإقامة مشروطة في إقطاعيات الأنظمة. نزوح للعقل إلى الغُيابة بحدوث خَلَل عارضٍ في قيادة الفكر العادلة للواقع إلى مكانٍ واقعيٍ. انتقالُ الفُتْيا من العالم إلى الجاهل. احتلال القتل سدَّةَ القضاء في الاختلاف. تشريد المُمكن بتعطيل القياس. توطين الجدوى بالذُعر، وتعبيد المتاهة المشجَّرة على الجانبين بحروب الأهل.

النكبة، التي جمعت المهمومين إلى جناب العدل المشجوج بضمادهم، يتمزَّق صوغُها - اليوم - في خطاب الجماعات، بإحالة

النظر في المعنى إلى قانون للصراع في منحيين: واقعيٍّ حتى الجهل بشؤون الواقعية وقوانين المجادلة فيها؛ وغيبيٍّ حتى تغييب المكان عن سيرورته مكاناً في العلْم. وما بينهما تشخيصٌ موعودٌ بحصاد من مفاتيح البيوت الأولى، المزروعة في حقول التين.

ثَمَّتَ، إذاً، «أكيدٌ» شاردٌ، خارج هذا، لا يصل إلى مطابقة صورته مع الدَّور، بالحجاب المنسوج من مواثيق تستثني أهل النكبة من دخول المشهد ـ الفضاء؛ «أكيدٌ» لا يعتصر نَفْسه في الزعم بالصيرورة قانوناً للصراع، والقيام بـ «الكُلِّ» تحقيقاً، لكنه لا يرهن المفاتيحَ على عتبة الغيب، أو على حجر في زقاق أرضيٍّ يقيم فيه بتصريحٍ يُعفي الساكنَ من النظر إلى نصف كينونته النازحة. وجيلي، القادم من مكيدة المكان المقيم في الوقت النازح، «المُعفى» من النكبة الذَّهبية فعُوِّضَ بتقليده نكباتٍ فضيَّةً في الفضاء، وفي اللغة، وفي المعنى، ـ جيلي هذا يشهد نفسه «متصالحاً» مع التمديد الأخلاقي للخيال، تمديداً بلا أجَلٍ، كي يمتحن «حِيْلَةَ» الحرية في حلمه المقذوف غيلَةً إلى صَوْغه المروَّض.

كل شيء مروَّضٌ الآن؛ اليقينُ والمعنى مروَّضان. لا تتكلَّف المساءلةُ لوعتَها الواجبةَ إذ يرى القلبُ إلى اللاعبين الأغرار يرتِّبون الراهنَ الممزَّقَ ميثاقاً ممهوراً لا فكاكَ من مرتبته، في سياقٍ بخسِ الإنشاء، ركيك حتى الطَّحْن: إنه الغدرُ في الخمسين، مُنجباً، بآلة الظمأ إلى سلطانٍ رثٍّ، حُجَّابَهُ والمبشرين بمقاديره، والعدَّائين في حلبته، وحاملي العلف إلى الدواب في إسطبله. غدرٌ يبرم اتِّفاقَهُ، ويفاوض على ترتيب نقصان الجسد في كمالِ الفخر بجدوى

النقصان. غدرٌ ترعرعَ، واشتدَّ عَظْماً، في ظلِّ كلماتنا التي ظنناها تلدُ القَسَم بخاتمةٍ أكثر عدلاً. غدرٌ هيَّأَ المائدةَ لجلوس جيلي إلى جليسته النكبةِ يجادلها في التمديد للأمل كي لا تغادر المشهدَ بعد خروج «المتعاقدين» على دورها المعذِّب.

يا لقيامةِ النسيان: نحن من جيلٍ سَهَتْ عنه مواثيقُ الإقامة في مسقط حلمه.

1994

إسطرلاب النار

لربما قيل إن النار مشيئة خالصة. وهي عقد الغيب، تُقرأُ، إذا أُحسن الأمر، بالعين الأولى، الدفينة، في «مقاطعة الحدَّاد» من بصيرة الإنسان، التي رُتِّبت في أدراج لا تحصى، كُلُّ درجٍ فيها مقاطعةٌ (منطقة، إقليم، صعيد، مَصْر، حقل، طبقة) على تصنيف الفكر، جمعُها يوازي صورة الكون الكُلِّية، خيالاً ومادة. والنار بمثابة الباب في «منطق الإلهيات»، يُقرع ثلاثاً بيد الرحمة، والعرفان، والاستغاثة. وأول من يُفْتَح لهم: المجنون، والأميُّ، والعالمُ المنذهل. لكنَّ مخاطبات العلْم المبذولة على إنشائها المُلغز، وفجور معادلاتها الدقيقة، تحمل النار، على سياق آخر، إلى المعنى، عنصراً من خمسة هي: الماء، والتراب، والهواء، والألم.

والأخير، تحديداً، له خصِّصية المكر، تزلَّفَ - في نشأة الخواص العتيقة - إلى الكيموسات (الأجسام وماهية تركيبها) فكوفئ بتوزيعه مقاديرَ في العناصر الأخرى، حتى صار من صُلب جرمها (كتلتها)، مستبطناً كل طبيعة، وكل ارتقاء بالطبيعة إلى مراتبَ فاضلةٍ، أو مبتذلة.

النار هناك؛ على السفوح أولاً، حيث الشجر الحكيم، الساهر بشيخوخته على طفولة السهول والأدوية. وهي تبدأ من هناك، في غالب اشتعالها، من المماحكة العصبية للغصون إذا ألَّبت الريحُ بعضها على بعض، وأحيت الشِّقاقَ، والخلاف، في تساوق حركاتها.

تماسٌ قوي؛ احتكاك، وما إليها، ثم ينقدح الإوار المستبطن في الأنساغ الحية للشجر، وتسرح الصواعقُ في الورق اليابس. هكذا

تشرح القاعدة البسيطة للتوليد الحراري مَنْشَأ الكشف الأكثر خطورة في تاريخ الخلْق؛ أي: النار. وفي ضياء لهبها الباذخ وُلد الإطفائيون، ثم ولدت الخراطيم، فالخوذات الحمراء محاكاةً للهب، ثم العربات المستطيلة، ذات الضروع المليئة بالمياه. وأوتيتْ تلك العربات فطنةَ الإشارة الخاصة، وإلهام الإفصاح، فبات لها بوقٌ - ناقورٌ - زمُّور يفهمه الخاصة والعامة، والقاصي والداني، والصحيح والأصم، معاً.

وتمادى العلْم فقسَّم النارَ وجوهاً هي: المكعبَّة الشُّعلة (أي: الحال، التي تتراصف فيها طبقةُ الهواء، على ضيق كبير، ويتلاشى الحيِّز بين الموجات الخفيفة في اندفاعه الأثيري، فتنتفخ الجدران المفترضَة في كتلة واحدة منه تكون في حجم إصبع أحياناً، وفي حجم عمارة أحياناً. وهذا الصنف الكبير من المكعبات المشتعلة خاص بالبراكين العظمى)؛ والمخروطية الشعلة (أي: الحال، التي ينزلق فيها ضلع من الهواء عن ضلع آخر متعامد معه، بشكل مائل، فينحصر اللهب في زاويتين منه، مع مخرج كالقصبة صوب الأعلى، تتنفَّس منه الشعلة. والعلماء يجعلون لها رسماً كبلورة الماس المشطوفة سُداسيّاً)؛ والكُرَيَّة الشعلة (أي: الحال، التي ينغلق فيها موج الهواء المتقطع دائراً على نفسه، فيحصر في قببه وتجاويفه القوسية مجزوءات من النار، دقيقة، تنطفئ سراعاً، لكنها شديدة التحريق، تدخل البواطن من الجسوم، التي تصادفها)؛ واللَّولبية الشُّعلة (أي: الحال، التي تتجدل فيها فتائلُ النار، أحمرها وذهبيُّها معاً، بالتعاقب المتلاحق لانجذاب الهواء إلى أعلى كلما سخن وخفَّ. وهذه الدَّفقات الشَّعرية من اللهب تُسمَّى الأضلاع الحاوية، وتكون محيطة بقلبِ

الحريق عادة، تحفظه من الانشطار، وترعى وَقْدَتُهُ من الميعة إذا انفتحت عليها جهاتُ الهواء دفعة واحدة. وللفتائل اللولبية، على مصطلحها، عقلُ الحيلة في احتواء المياه بتسخيرها لهباً من جنسها، والحصيفون في تقدير أنواع الحرائق ينصحون بتجنُّب إطفاء هذا الصنف بالسائل، لأنه يستعر أكثر، ويوجبون الرملَ والتراب في منازلته). وهناك، أخيراً، هيئة للنار تؤخذ على تسمية غريبة هي: «الغانية»، من غير أن يعرف أحد لماذا استُعير لها، من بين أسماء الكون محتشدةً، ما يصمُها بزريَّة بين طبقاتها. ويُرجَّح أن خبيراً ولَّد سُعيرةَ هذه النار (وأُخذت السُعْرة الحرارية وحدة لقياس ماهيتها على حاملٍ مجازي) في مختبر تابع لوحدة الحرائق في جامايكا، وهم يحتفظون بها متَّقدةً أبداً، في أنابيق ذات ثقوب للتهوئة. وتم تصديرها، مع حفظ براءة الاختراع وحقوقه المبتكَرة، إلى أمصار الكوكب الأرضيِّ البارد القشرة، تحت اسم «توبا»، مع رديفٍ خاص للتحبُّب: «الغانية». وقد سادَ الأخيرُ وفَشَا.

يقال إن مزيجاً من طلع الموز الخفيِّ، مع قشور البوكسيت، أثمرَ سُعيرةَ النار هذه، المتَّقدة بلهب فيروزي، دبق. ويزعم البعض، ممن أعياهم النَّقبُ في تواتر اسم «الغانية» من مصادرة الأولى، أن خاصية هذه النار كانت باعث المرحين على ابتكار الزراية، في باب المديح الطاهر، لما ابتدعه الخبير الجامايكي. ففي الآناء، التي تندلع فيها حرائقُ الصيف القوية، الشهوانية، يؤتى بشُعَلٍ من نار «الغانية» يُولِّد بها الإطفائيون، عن قصد، نيراناً جديدة من حول نيران الطبيعة، كمن يسوِّر مكاناً مَّا بالسياجات. فما تكاد الحرائق أن تبلغ هذه السياجات النارية حتى تمتصَّها الأخيرةُ امتصاصاً، وتذوِّبها في

كيانها، فلا تعدوها النار بشبر أبداً، بل تخمد من فورها، وتذوي، وتنحلُ. ويصوِّر المرحون ذلك الخمودَ بانقضاء الباه بعد النَّزو، فكأنما النار، التي استولدها الجامايكي، هي قرين الغانية (المرأة وقد تزوَّجت) سلَّت من الذَّكَر قُواه بعد شبوبٍ فخارتْ.

«إخماد النار بالنار» هو الدارج مصطلحاً بسيطاً في علوم الإطفائيات الحديثة، للتدليل على الشرح الآنف، ومقومات صورته، وفطنة العقل المبتكِر لحاجاته من أشدِّ المُعطى شذوذاً، وأبعد المُمكن احتساباً. غير أن النار هي التي تتبدى لعقل العلْم، وعقل التأمُّل، على النحو، الذي يريانها فيه، وسلوكُ الحذر واجبٌ في أخذها على ما تشاء لنفسها من كيانٍ ظاهر، وخواصَّ ظاهرة. ومن سُننَها أنها إرثُ الفتنة بين نورِ ملائكَ، وَغَلسٍ إبليسٍ أذعَرَ اللّهَ.

1996

بوّابة الأرض

في الأرجح أن قائدة الطائرة القبرصي كان يتأمل ساعته كل دقيقتين، متلهفاً إلى انتهاء مدة دوامه المحسوبة على جداول شركة الطيران بأرقام من حبرٍ على الأوراق، أو بأرقام من ضوء على شاشة الكومبيوتر. وحين بلغ العقرب الطويلُ ـ دليلُ الثواني إلى الفتنة الزمنية مبلغَ إشارته الصارمة، على ميناء الساعة النظيف؛ أيْ: بلغَ الثانيةَ الأخيرة من وجوب بقاء القائد في مقام عمله، نهض الرجل عن كرسيِّه متنفساً بارتياح. ارتدى سترته الزرقاء فوق قميصه المقصَّب الأكمامِ، واعتمر قبعة الآمر الموشاة برسمٍ كونيٍّ لجناحين محلِّقين، في سكينةٍ ذهبية، على غمامِ القماش الداكن. أومأ إلى مساعديه: «انتهت الرحلة»، فهبطوا بالطائرة في مطار مدينة بافوس.

أمر عاديٌّ أن تحطَّ طائرة في مطار، في الموعد المضروب لهبوطها. لكن لم يكن عادياً أن تستقرَّ تلك الطائرة، القادمة من منازل السموات الإسكندنافية، في مطار غير مُعْلَن في تذاكر المسافرين: لقد اختصرت الطريقَ المُدْرَجة على خطوط الفراغ، فنزلت في بافوس بدلاً من لارنكا، لأن مدة دوام قائد الطائرة، في مهمته، انتهت.

ذوو البشرات الحمراء، ونصف الحمراء، والبيضاء النقية من عافية الثلج، بقليل من النَّمشِ ـ السمسمِ، انهلعوا. خفقت قلوبُ حقائبهم بشدَّة، وتململت مناشفهم المأخوذة بحلمٍ أزرق تحت شمس

الشرق الغاضبة، المحتدمة منذ الفجر حتى المغيب. قليلون منهم، فحسب، انبروا يهدِّئون روعَ أقرانهم بعبارات المنطق المُترَفة: ماذا لو انتهى دوام قائد الطائرة في السماء؟. المرجَّح - في تأويل هؤلاء القليلين الهادئي الجنان - أن القائد كان سيوقفها في السَّمت الصلَّد للجوزاء، هابطاً بمظلَّته إلى الأرض، أما هم فكانوا سيظلون هناك؛ في الأعالي الساكنة، قرناً أو قرنين، في انتظار أن تنجز المضيفات حبالاً من الشراشف، والمناشف الورقية وغير الورقية، ومن قصاصات ثيابهن، وثياب ركاب الطائرة، وأحزمة الحذر والنجاة، وقماش الستارة بين مقاعد الدرجة الأولى والثانية؛ حبالاً ذات عُقَد في كل شبر أو شبرين منها حتَّى لا تنزلق عنها أيدي النازلين إلى برِّ الله أو بحره.

شركات السياحة تداعت إلى اجتماع صاخب، بعد تهديد الراغبين في استجمام على الشاطئ الحصوي باللجوء إلى طائراتٍ غير «غادرة»، تستطيع أن تطلب علاوة لقادتها من دون لجوئهم إلى إنهاء الرحلات في أي شطر من السماء ومن الأرض. المسافرون طالبوا بتعويضاتٍ عن استهانة تلك الطائرة بذاكرة حقائبهم، وانكبَّ دارسو علوم الرحلات الجوية على تبويب هذه السابقة تبويباً من باب «الاحتمالات المفترضة». فهم يعرفون، مثلاً، أن الطائرات تغير وجهات طيرانها لأسباب تتعلَّق بمشاكسات الطبيعة ومداعباتها، أو بتجنب مجالات حربية؛ وأنها تتخيَّر مطاراتٍ لهبوطها ليست مدرجة على قسائم التعريف بوجهة الحقائب، لأسبابٍ تتعلَّق بعطل طارئ، أو أنواء ماجنة تطارح الرياحَ الهوى. لكن أن تصير دقيقة انتهاء دوام قائد طائرة هي لحظة إطفاء محرِّكاتها، حيثما اتفق، فإنما عليهم

التحوُّط للأمر، بإعلان المياه الإقليمية مدارج هبوط إضافية، مكشوفة بأضواء سفنٌ وزوارق، وقوارب، ودراجات نارية مائية، طوال الليل والنهار، على مدار السنة، من جهة، وتزويد جميع طرق السير السريع، والمتوسط، والبطيء، في المدن، والضواحي، والبلدات، والبراري، بحافلاتٍ تبعد واحدتها عن الأخرى ربع فرسخ، متأهبة على الدوام، مزودة بسلالم لإنزال ركاب أية طائرة ينتهي وقت عمل قائدها فينزل بها نزول المستريح، من جهة أخرى. وتَمَّتَ في الأروقة مداولات تقضي بإلغاء اسم مطار الهبوط من تذاكر السفر، بالنسبة إلى الطائرات القبرصية القادمة من جهات العالم، والاكتفاء بتحديد جهة الوصول الشاملة: قبرص فحسب، نجمة هلال البحر المتوسط.

بوّابة الجنة

في مداولات «الشيخ الإمام، العامل الراسخ، الكامل، خاتم الأولياء الوارثين، برزخ البرازخ، محيي الحق والدين أبي عبيد الله محمد بن علي، المعروف بابن عربي»، عن المنازل، وهي تقديرات وصول الأجسام الجرمية إلى كمائنها، أنها «مقادير التقاسيم في فلك البروج». وقد أحصاها ثمانية وعشرين، وجعل صدورها عن عدد الحروف. وللمنازل فَلَك هو أرض الجنة وسقف الجحيم، ولمَّا كان في علوم البروج، وموازين الفَلَك، تقديرٌ عقليٌ للحوادث الطبيعية، واستحالات الأجسام، بدراسة العناصر والأركان المولِّدة للاستحالات بمقادير امتزاجها اعتدالاً، أو زيادةً ونقصاناً، فقد أوجب التأمُّل النظري ترتيباً يأخذ من التأثير الفلكي أوفى ما فيه من موجبات الإحداث، أي ذلك التطابق الممكن (أو التوافق) بين ماهيَّاتٍ عديدةٍ،

في صوغٍ طبيعيٍ (على الضرورة، أو المصادفة) ينتج حالاً أو جسماً على قدر كبير من الكمال، منفعةً وبهاءاً. فإذا دخل كوكب المشتري - مثلاً - منزلَ فَلَك سبع البحر، توجبت الحيطة من خوض الأنهار، لبروز تجاذبٍ بين اليابسة والفراغ تنتفخ معه السوائل الجارية في ضفافٍ متقاربة. وإذا دخل زحل منزل القمر، في النسبة الثانية من تعيين فَلَك الأبراج (وهي تسع نِسَبٍ زمنية)، توافقت أحلامُ اليقظة بين المغنين إلى درجة أشبه بالتخاطر. ويجزم البحاثة عن الكنوز المفقودة أن دخول نجم الكلب الأصغر، خطفاً، في أواخر أيلول، إلى فلك السنبلة، يضاعف الفراسةَ، ويمهِّد للأخذ بتقديرات صائبة على طُرُق الإشارات.

لربما أمكن النظر إلى مذهب أولئك المنتحرين في رصدهم بروزَ مُذنَّبٍ يوافق انفتاح «بوابة الجنة»، فتهرع أرواحهم إليها في اللحظة الخاطفة، الموهوبة بنعمة السماء. قد يكون المُذَنَّبُ المحترقُ سهمَ أعماقهم في فَلَك البروج، راضيِّن، بلا ألم، متوافقين في رضىً لا يوصف على أن يجعلوا موتَهم صورةَ دورةٍ مكتملة، بإرغام نقصانها على توصيف الكمال الآخريِّ لنجاة النَّفْس من غواية العالم.

كلَّ أمد يعثر المنقذون المتأخرون على كوم من جثث اتخذت خيارَها الصاعقَ، على مهلٍ، رجالاً ونساءً وأطفالاً، في انتحار جماعي، داخل مساكن فارهة، وادعة، منعزلة، يترصَّدون منها اكتمالَ الإشارات الخفية للوعد. أجساد مخلوعة كالمعاطف عن الشِّفافة الآيلة إلى برزخِ السكون الحالم بسكونٍ حالم. يحدث الطباق فجاءة: نمور الأفلاك تتواجه على جهتي السور، فوق البوابة. يُغمى على

الزمن حتى الأبدية الثالثة. المُذنَّبُ المندفع مرمياً من منجنيق الجاذبيات، ملتهماً نَفْسَه في وليمته النارية، يضيء النقشَ الأكثر وميضاً في المعدن العريق، الذي يغلِّف خشبَ البوابة ـ خشبَ شجرة السِّدر الطاهر: ينفلت المنتحرون من جناب الوجود الكثيف. متسابقين غمامات إلى المعارج.

حين أطلق المخرج مايكل شيمينو فيلمه «بوابة الجنة» نحر على عتبته شركةً بأكملها. الثِّقةُ التي مُنحت له، بعد صعود قوي في «صائد الغزلان»، تمخضت عن تكاليف إضافية على الميزانية لم تكن في الحسبان. ثم تدحرجت كرة التكاليف لتجرَّ التكاليفَ. «يونانيتد أرتستس». (أم كانت يونيفرسال؟) وجدت نفسها في شَرَكٍ شيطانيٍّ. فهي أن لم تدفع ظل الفيلم ناقص الوجود، وهي إن دفعتْ فستسترسل. المخرج، نفسه، انزلق إلى هاوية في السيناريو، برغبة في تصوير حرب لم تشهد مثلها أفلام «الغرب الأمريكي» (الوسترن). صوَّر المشاهد من تسعين زاوية. أعاد التصوير تسعين مرة. بدَّل توزيعَ الحطام على الأرض تسعين مرة. نفدت الميزانية. وضع يديه تحت إبطيه مغلوباً على أمره، فيما انهارت الشركةُ المنتجةُ نائحةً، نادبةً، مولولة. وماذا تستطيع أن تفعل غير الاستمرار في إنجاز فيلم أنفقت فيه ما تملك؟. دفعت أكلافاً أخرى، فتمَّ لها، وللمُخرج، إنجازُ شريط في ثلاث ساعات ونصف ساعة. اختصرْتهُ دفعاً للملل، وخوفاً منه، ثم أطلقته في دور العرض فلم يحصد ربع ما انجرف من خزانة مَالها. أفلستْ.

قطعاً كان فيلم «بوابة الجنة» غير محظوظ، لا أكثر. قويٌّ، لكنه غير محظوظ، فيما أفلام مثل «سانتا كروز» و«آلامو»، بجاذبية لكنة

راعي البقر المجوَّفة بين شدّقيّ جون واين، تُصنَّف من كلاسيكيات السينما «الوسترن». شيءٌ مّا، غامض، أوقع بالفيلم في فتنة الخسارة. ربما إسناد البطولة إلى كريس كريستوفرسن (لكنه «محبوب» في هذا الصِّنف، واستعان به باكنباه ـ أمير الخشونة الشاعرية)؛ ربما استعانته بالفرنسية إيزابيل هوبير، فقاصصه الأمريكيون، غير أن مايكل شيمينو هبط من «بوابة الجنة» إلى الجحيم، فحاذره المنتجون.

كان عليه، ببعض الحرْز، أن يغير اسم مولوده المنبوذ من «بوابة الجنة» إلى «بوابة النار».

بوّابة البطش

في الغَلَبة القوية «للكسل الأدبي» الراهن، تنحسر رقعة المداولة اللفظية؛ تنحسر الألفاظ وتنكمش، وتضمر. هكذا تكتفي النصوص الراهنة بحفنة أو حفنتين من الكلمات تعيد ترتيبها، ثم تعيد ترتيب احتمالاتها القصوى، لتستقرَّ على نَسَق نهائيٍّ هو حاصلٌ صغير يوائم ضعفها، ونقصان عددها.

كَمٌّ هائل من الألفاظ يُقصى من المشهد اللغويِّ. قائلون قولةَ أدبٍ يصرُّون على «موت» لفظٍ مّا. قائلون أخرون، بمجاهدات في تخمين المنافع، يرون وجوب إحياء المُهْمَل، لأن اللفظ الذي يُقالُ مرة، ويدوَّن، لا يموت. وهو ما ينحو بالنظر إلى مذاهب متكلمين في أصول الأعراض وأصول الأجسام. فالكلمة، في الفم، صوتٌ عَرَضٌ، لكنه يغدو جسماً حين يصير إلى رَسْمٍ رقميٍّ، وما يصير جسماً فهو جوهر لا يموت.

باحثون عاشقون للعتبات الأولى من «بزوغ» الكلام لغةً، ذهبوا إلى سديم الصوَّر الأعْرَق في التاريخ الإنسانيِّ، يتلمسون شكلَ البدايات: يريدون الكلمات الأولى؛ الأسماء الأولى؛ الخيال الأول، في السيرورة الكبرى. وهم يرون أن ما هو صوتٌ، غير مدوَّن بالرسم كما في مراحل لاحقة من نماء المَلَكات البشرية، ليس عَرَضاً، بل جوهر بدوره. أي أن ما أُطْلِق، في القديم القديم، من إشارات صوتية للتدليل على الأحوال والمشاهدات، ينبغي تصنيفه في مقام ما «لا يموت». هكذا عمد وليم غولدينغ، حائز نوبل على «أمير الذباب» إلى اختبارات الجسارة البدئية للحروف منطوقة، في عمله «الورثة»، المتقدم في سياق مبتكراته الروائية: شخوص على تخوم الوجود الأرضي ينضِّدون خيالاتهم ألفاظاً. كل شخص لديه «رؤيا»، وكل رؤيا تصير صوتاً دالاً.

جان ـ جاك آنو، السينمائي الفرنسي، الأمريكي الصناعة والآلات، يرجع إلى نبع غولدينغ بدوره، بل أبعد، في «صراع من أجل النار». إنه بحث في نشأة المعرفة العنصرية، لكنه لا يهمل الصوت كرديف منطقي لحال النشآت كلها: همهمات. رطانات، استقصاها آنو بقيَّافيِّنَ في مراتب اللغة مثل أنطوني بورغيس، صاحب «البرتقالة الآلية»، والإيطالي أومبرتو إيكو (اقْتبسَ من روايته «اسم الوردة» فيلماً بالعنوان ذاته). فإذا كان ترويضُ النار، بامتلاكها موقدةً، أولَ عبور بالملاحظة إلى الاستدلال، وكانت مطارحةُ الهوى على نحو مفارق للوضع الحيواني عبوراً بالغريزة إلى ترتيب الأحاسيس، فإنما ينحو الصوت، في عمل آنو، إلى التظاهر في صوغٍ من الذاتية التوليدية، وهي أصل المعرفة وجرثومة مبدئها.

هكذا تدبَّر الصوت لنفسه حروفاً سديماً، ثم تدبَّر السديمُ صوراً أرقاماً، وتدبَّرت الأرقامُ (الرسوم) كلماتٍ جسوماً أنشأت المعرفةَ على أنساق جوارحها. ولمَّا كانت المعرفة ميثاق كل سلطة، ومصدر ابتكارٍ نَهِمٍ لجواذبِ الترويض، فإنما الصوت هو أوَّل البطش.

1997

دسائسُ مسلّيةٌ في شِباكِ الخيرِ الشرّيرِ

بعد «الغضبات» المتتالية «للنفوذ» العربي المستور، في الغرب، من تشويه صورة العرب في أفلام الرسوم المتحركة، جرت «اليقظة» اليونانية على مسالك الجيران أيضاً، فهبَّ الغاضبون ينتصرون لـ «هرقل» الأسطورة ضد هرقل والت ديزني ذي العضل المسبوك من اللون.

قطعاً، يعرف «اللوبي» العربي اليقظان، في سرادق الجمعيات المناوئة للتمييز العرقي داخل سياج الولايات المتحدة، أن سهاماً منفلتة من القصص العربية أصابت العربَ أنفسهم، في السلسلة المستقاة من «ألف ليلة وليلة»؛ وأن سهام الرسامين في مملكة والت ديزني تجرف اللون في طريقها؛ فينكشف الشكل الإنساني على معتقد «النظرة الغربية» إلى إرث أهل الشرق العريق. لكن، كيف تستطيع المُخيلة الإمساك بالشرِّ بلا تضخيم، في تقديم الشرِّ شكلاً إلى عيني طفل؟. الوزير جعفر مسكوب من لهب الجحيم في العينين، ومبالغات القسوة في جوارح الوجه. عودته، في الحلقة الثالثة من «علاء الدين» عودة المجابهة القصوى، والغلبة المباركة للخير بإسراف. السياف، في الحلقة الأولى، ضخامة في الأنف. سيافٌ أنفٌ، لا غير. اللصوص، السراقة، الزُعر العسسُ، معقوفو أنوفٍ، ضيِّقو جباه. لربما هم، في السطور المضمَّخة بحبر مطابع بولاق، أكثر قماءةً، شنيعون، رِممٌ شكليةٌ، هياكلُ شرٌ بلا حدود. فلماذا غضب «اللوبي» العربي، الأشدُ ضعفاً من أن يلحظه الواقع الأمريكي المفتوح لهبوب

الأقوياء؟. علاء الدين عربيٌ، في الفصول الثلاثة للحكاية الواحدة؛ عربيٌ وسيم جداً. أدعج العينين على سعةٍ في البياض كعيني مهاة. الأميرة ياسمين عربية بقضِّها وقضيضها، هفهافة الكيان، معسولة الوجود. وهما ـ علاء، وياسيمين ـ يجيدان غناءً لم يحلم به طنبور عربي، أو حنجرة توقف بها خيال التأليف، حتى أيامنا هذه، عند حداء الجِمال، والضرب بالبنصر عند قيان الأصفهاني. فلماذا غضب «اللوبي» العربي، الذي لا يؤبه له؟.

بغداد، في رسوم شركة ديزني، قيامة من القباب، وترف من العمائر، نكاية ـ ربما ـ بالحصار الغربي لبغدادَ محطَّمةٍ، منهورة، منكوبة، مغدورة، مطحونة، على عظامها عُصابة من حنين «ألف ليلة وليلة» إلى مدينة لم تنعم بلون الحكاية. إرث من القتل ينسحب إلى خيط شاحب من مؤامرات، ودسائس مسلية، مضحكة، تنقلب على وزير شرير، لا غير. فلماذا غضبُ اللوبي العربي؟. الحكاية، برمتها، نَهْب لصوغٍ شهويٍ في «ألف ليلة وليلة»، حرفاً بحرف، ونَفَساً بنَفَس. سردٌ يتوسَّل الحيلةَ للوصول، بعد صعاب ووصاب، إلى الهناءة في المخدع. حِيَلٌ وأخاديع لتأكيد الجسارة اللَّذية في حجاب من الخير. «ألف ليلة» لا يسمى كتاباً في الإباحة يجهد النظام الأخلاقي إلى تنقيته في قدسية تراثٍ حكائيٍ يصير أبطاله معصومين عن تدنيس رسَّامي الغرب وصاغةِ حكاياته أفلاماً رسوماً متحركةً، أو صوراً بشراً متحرِّكين. ولو سُمِّي كتاباً في الإباحة المُحْتَجبة، أو تورية إنشائية على مقام النَّفْس الباطنة، أو طاعة للخيال على التعويض عن المُقَيَّد، لتوجَبَ تَركهُ. لكن تأويل الإرث، بنَفَس النظام الراهن

للرقابة، يغلّب ظنَّ التأليف الحكائي على ظنِّ المعنى ورمزه، حتى ليُمكن «تطهير» الكتاب، أيِّ كتاب، من «شوائب» العيب فيه، وإصداره إلى الجموع «معافىً». وغلبةُ التأويل في النظام الرقابي العربي التراثي سيبيح لنفسه، على منوال الإحاطة بالمعرفة وحصر نباهتها، الإباحةَ والمنعَ على مجرَيَيْن في الكيل الواحد: ألفاظ الدلالة على الاتصال الجسدي بين الرجل والمرأة، والمثلِّيِّينَ من جنسهما، ينبغي اقتصارها على ما وردت عليه في كتب التراث، من غير إيرادها أمثالاً في المقالات. ومنع الألفاظ نفسها من التداول في إنشاءات التدوين الراهنة. الإبقاء على الشعر الإباحي في المصنفات الأكثر قدماً، وتخلية الشعر الراهن من موجباتٍ تُنافي «الحياء».

كيف سيقدر امرؤ على عرض «كتاب خلق الإنسان» لأبي محمد بن أبي ثابت، وفيه الأعضاء، والجوارح، بأسمائها، موثَّقة بشعر «لا يُدّحض» هو السَّند اللغويُ الأوحد لاستدلال العربي على أعضائه؟. والت ديزني تخوِّل نفسها قراءة النص العربي في «ألف ليلة وليلة» على السند الطاهر من تأويلها هي له. فإذا كان التأويل، في المذهبية المُحكَمة، غير محمود قط، مذموماً، لا مُجازاً، فلماذا يُصار إلى أخذ حلقات من «الإرث» بزمامٍ لا تجويزٍ له؟. تلك مسألة ستستعصي على «اللوبي» العربي الناكتِ في شَرْع لا يُؤتى من باب الأمريكي.

قد تكون أغنية المُنْفَتَح من «علاء الدين» هي مبعث الانتصار للإرث العربي من براثن الرسوم المتحركة: «الليالي العربية، مثلها مثل النهارات العربية..». وفيها تخفيف من باب التاريخ. فالنهارات العربية، برمتها، مثل الليالي العربية، استلقاء على الأرائك استماعاً

إلى الفخر «الضاري» لماضٍ مكتفٍ بذاته، يقوم مقام الحاضر، والآتي، فَرْضاً بيِّناً «لا مراء فيه»، فلماذا يغضب «اللوبي» العربي؟. قطعاً، ليست شركة والت ديزني منزَّهة عن التجريح الدعاوي بالصورة العربية، لكنها الصورة ذاتها المحبوكة بالقلم العربي للشرِّير العربي، في خطاب من الإرث يشترك في تأريخه اثنان: ابن سينا من وجهٍ، وصدام حسين من وجه؛ ابن عربي من وجه ومعمر القذافي من وجه؛ الأصفهاني من وجه، والترابي من وجه، المعتزلة من وجه، وجماعات الذبح الجزائري من وجه. كل ما تفعله والت ديزني، بنيِّة لا ينقصها الخبثُ، أنها تضع الوجهين على عملة اللون المتحرِّك في صورها المتحرِّكة، فلماذا يغضب اللوبي العربي من خُطاطة الرسم، ولا تفعل الأمر ذاته، على نحوٍ إعلانيٍّ فاضحٍ، حين ينزلق المال العربي إلى إنتاج فيلم واحد بثلاثين مليون دولار لشخص «الدلُّوعة» بروك شيلدز؟ لماذا لا يدعو اللوبي الأخلاقي إلى منع مقتبسات تهريجية من «سندباد» في تلفاز بعض الأقاليم العربية، تجعل أيَّ إسفاف من والت ديزني تشريفاً للعقل العربي؟.

اليونانيون ساقوا ظنونهم على وقْع أظلاف ثَور كريت الشهير في الأسطورة «متأثرين» بنهضة اللوبي العربي، كتأثرهم بعلوم مصر الفرعونية وعقل بلاد الرافدين، بحسب «التعصب» الجديد لمصادر إرث الإنسانية، في مقالات تكثر اليوم تحت باب التراث، حتى أننا نجد الإغريق لا يتقنون الحساب إلى العشرة، ولا يعرفون من الفلسفة إلا «يوريكا»، لولا هبوب أشرعة المعرفة من الفرات والنيل على الإكروبوليس!. إنها «يوريكا» جديدة، في وعيٍ عثر على ذاته، أخيراً، بتعالٍ يوازيه شعورٌ طاغٍ بالدونية حين ينظر إلى واقعه.

لم تكن حجَّة أهل اليونان اليوم كحجة أهل العرب اللوبي. فهم لم يتهموا ديزني بتشويه الشخصية في الرسم بأنف معقوف مثلاً، أو الاستخفاف بـ «النقاء» الموروث في مشهد الحال العربية، بل ذهبوا إلى أن الشركة «تتلاعب» بالتاريخ، وتجتزئ منه، و«تعيد» ترتيبه في سياقٍ ليس على هُدًي الأصل.

لربما كانت «الغضبة» العربية أدنى إلى واقع المحاججة بالنظر، حين لا تستسيغ استعارات من الإنشاء الحكائي العربي في فيلم «كازيم» (كاظم!)، أو «والد العروس»، لكن «الغضبة» اليونانية تمضي إلى ضحالةٍ في انتصارها لعقل التاريخ، وستكون هذه سابقة جديدة في تساوي دولة أوروبية بالشرق «العشوائي» بعد حال مطاراتها الطافية على زبد الفوضى، وحال فنادقها، ومطاعمها، وأسواقها السياحية التي تتشبث بثياب العابر كي يشتري. فما لم يفطن إليه أهل الدعوى اليونانية أن «هرقل» ليس تاريخاً يؤخذ على تمام التدوين، ورجاحة التوثيق، مثله مثل «ألف ليلة وليلة». والنص القائم مقام الخرافة إنشاءً تجوز فيه المقابسة المبتورة، والتلاعب والصوغ ثانيةً، لأنه تحصيل بناء الخيال «الدخانيِّ» الذي يتفرَّق، في أعلى المدخنة الواحدة، صوبَ اتجاهات شتى. فإذا التقى السيد «هيركوليس» بهوِّلَةٍ ذي تسعة رؤوس، بدل كلب الجحيم ذي الرؤوس الثلاثة، فليس في الأمر «استخفاف» بالتاريخ. وإذا أصابه زكام فليس في ذلك «تعنيف» للتاريخ. وإذا كان حليق الشاربين فليس في ذلك «تزوير» للتاريخ، تماماً بتمام، ومثله أن اسم «رفيقي» العربي نطْقاً لا يضير العرب في شيء إذا أُطلق على قرد حكيم في فيلم «الأسد الملك»

الشهير (لربما فات اللوبي العربي ذلك، في حينه)، فكيف تأتّى لأهل المِلّتيْن «تحصين» الخرافة الحكائية بـ «المقدّس» التاريخي؟.

قد (قد) يكون الحرص على حوامل التاريخ، وهي وقائعه، من متوجبات الحصانة الممنوحة لشخصية الجماعة. والتاريخ ليس متواليات متشابهة بين الأمم والأصقاع، لكن خصائص الخرافة تتشاكل، وتتماهى، في الخيال المُنْشئ للأقوام. والنُظّارُ لهذا الجنس يبوِّبون أسس التشابه تبويباً حسابياً يكون حاصله (أو يكاد) مناوبةً جمعية في انتساب الخصائص إلى مصادرها، حتى ليمكن لباحثٍ عربي نبيه، في التراث المشرق على الإنسانية من الحوض الشرقي للمتوسط، أن يجد «هرقل» «ملطوشاً» من «عنترة» العبسي، ببعض شحمه وبعض لحمه، من ثيابه حتى لونه (!!)، ولِمَ لا؟.

1996

النُبوغ بين حُكْمٍ وآخر

في الأرجح يستحيل المخرج السينمائي إلى إداري حين يقود الكومبيوتر صناعةَ المشهد إلى ألقه. ولمَّا كان تحصيل الخيال بإدراجه في التجسيم الآلي هو مقام الفيلم ـ الحيلة، يكون تقدير دور المخرج على المبالغة، في الحالات بإطلاق. فمن منكم توقف مرّةً، مثلاً، في احتكامه إلى عنصر القيمة، عند اسم المخرج، إذا تعلّق الأمر برسوم متحرّكة؟ يطغى في هذا الصنف، بعامة، التدبير الإداري الذي يصوغه شخص ما، ثم يستقل النمط بذاته في السيرورة. بلانك، ولانغ، وبلاك إدوارد هم أقرب، بالرغم من وجود أسمائهم في أختام الإخراج تحت وودي وود بيكر، وميري ميلودي، والفهد الزهري (بينك بانثر)، إلى موزعي أثاث في قاعة. أما الصناعة الأساس فهي تأتي من المشغل القدير ـ أيدي الرسامين، وواضعي الفكرات الساخرة.

لقد درج انتخاب الأفضل، عبر الأكاديميات أو لجان التحكيم، على النظر بفرق إلى صناعة «الحقيقتين»: الرسوم المتحركة، وأفلام الأخاديع التقنية، ففي حين استأثرت الأولى بتقدير الإنتاج «المغامر» في ترفيهات بريئة، من «فانتازيا» ديزني الكلاسيكية إلى «هيركوليس»، (وهذا يتضمن إمكان اختيارها في مقام «أفضل فيلم») استأثرت الثانية بتقدير التقانة، والأخاديع، التي هي أساس قوامها وعنصرها السببي، من «كنغ كونغ» إلى غوادزيللا، ومن «كائن» إلى «الصنف الخامس». وقد صُنِّفت، بفروقاتها الترفيهية، ومقدرات خطابها، وأشكال إنشائها، في درجة أدنى، أبداً، من تلك القائمة على صوغ الصراعات الإنسانية،

وأحاسيسها؛ وصوغ الأفكار بالنظر إلى العلاقات، واستشراف الدخائل، وحبك المحاورات المنتصرة للعقل والفطنة.

لا يخفى، هنا، أن سياق النظر يسترشد، تخصيصاً، بالسينما الأمريكية، التي تأخذ فيها مرجعية المكافأة أسباب الأخلاق على محمل كبير. فالمبتذلون، إخراجاً وتمثيلاً، لا يكرَّمون إذا أجادوا مرة بعد «سقوط» كثير. ولا يكرَّم الإباحيون إذا أجادوا مرة بعد «سقوط» كثير. و«يعصم» الأكاديميون، والقيِّمون على التحكيمات، أنفسهم من الانسياق إلى ضلال العامة إذ يفتنهم الوسيم بسحره. هكذا «سيبيِّتون» تجاهلاً مَّا لبراد بيت، وكيانو ريفز، وأنتونيو بانديراس، وليوناردو ديكابريو. ولهم في المثل السابق من تاريخ قريب، أو نصف قريب، يطاول بول نيومان، وروبرت ردفورد. لكنهم، بازدواج المقادير في أحكام هذه الصناعة القائمة فناً، يرضخون بتبرير منهم على «التشجيع» و«المناصرة»، فيقبلون ترشيحات للتكريم هي جاذب الغواية التي أنهضت الجمهور الواسع الشاسع لمليحي الأوجه في مجابهاتهم العاطفية مع القضاء. هكذا يدخل فيلم خفيف، غضٌ، مسلٌ قليلاً، مثل «شبح»، حلبة الخطوة بتسميته «منافساً» لأفلام أخرى في التكريم، حتى لو لم يحظ بشيء.

قد يكون هذا استعراضاً على أوجه مُبتسَرة، مُخْتزلة، لـ «واقع» الأخلاقية في تحصين الحكم النقدي، القيمي، الذي يتوسل به الحَكَم الأمريكي لمشهد صناعته. فأين حاصل المطابقات في النظر إلى القائمة المختارة لمائة فيلم في مئوية هذا الفن، المعلنة في صخب؟

سيكون متعذراً استعراض «الدخائل» المرفقة بتاريخ العناوين من غير محفوظات كثيرة، ووثائق في الأحوال والظروف. «المواطن كين» في

الدرجة الأولى. هيبة أورسون ويلز لا تفارق صخرة السينما. بقية القائمة أمثلة من حسن استخلاص المنعطفات في تدبير الإخراج، وهي الأفلام الموسومة بالريادة في النهج؛ وحسن القيام بالصناعة على نحو متين وغني لا يبليان.

لربما هي السينما، في مَنْشئها فكرةً، ميزٌ ترفيهي، ثم كُنِّيت بكنايات العقل لتغدو صنواً للجسارات القائمة بالفكر إلى سياق قوي. واستقر التحكيم فيها على تخصيص المعنى النبيل بالكفاءة التي تجعلها فناً سابعاً بالإضافة الزمنية، وليس بالمنزلة الذاتية. هكذا ستحفل القائمة بروائع لستانلي كوبريك، وجون هيوستن، ومارتن سكورسيزي، وفرنسيس كوبولا، وكابرال، وكازان الخ. لكن اسم ستيفن سبيلبرغ سيوقفنا متأملين أمام حَيْد في لجة القائمة المختارة، لأنه اسم يستوفي شروط العودة بنا إلى محاكمة التحكيم، ومناوشة الانتخاب، احتجاجاً إلى الإيقاع بالمقاصد المأمولة في محذورَيْن:

الترفيه، وتغليب عصبية الجمهور. فسبيلرغ، بإحساس المدقِّق في حسابات السوق، هو أكثر الترفيهيين شطارة في آخر هذا القرن، وصم به، وانتصر له القائلون بتأكيد العطالة الفكرية، للعودة بالجسد، وعصبه، إلى ارتخاء يعقب التسلية المحضة.

وقد رجَّح الجمهور اللامحدود كفة جمهورية الترفيه، فاحتسبها المُحَكِّمون في وجوب القيمة، فتحصَّلت للمخرج المحاط بدعامات الدعاوة النيويوركية من العيار الديني. وهي الدعاوة المبذولة لوودي آلن نفسه حتى لو أسفَ وثرثر.

الحكم مسبق ومحبوك. لاري كينغ، الموقع عقدة الجديد بملايين لـ C.N.N، يُحضر ميا فارو الخجولة لا ليستوضحها لبس مأتاة زوجها وودي ابنتَها سو بالتبني مأتاةَ الرجل خليلتَه. يفتح يديه - وهي تروي سياقاً من أقوال طفل لها - ليصحِّح «خلل» الخوض في شخص وودي نفسه: «إنه عبقري». تتأمله ميا المُستحضرة على جناح الإدانة الخفية من عيني لاري. تردُّ: «قد يكون جيداً، لكنه ليس عبقرياً». وعلى نحوٍ آخر، لكن في أسى تقريري، تخمش ممثلة أخرى زجاج الدعاوة المقامة على نسق عربة البابا: «اختارني سبيلبرغ لأنني قبلت الحد الأدنى من الأجرة». تلك كانت لورا ديرن، ابنة بروس ديرن، والقديرة ديان لين (رُشحتا - الابنة والأم للأوسكار، مرة، عن فيلم واحد).

رجل الدورة المالية في عروق هوليود خُصص بخمسة من أفلامه في اللائحة، أي أنه وسم سيداً بلا منازع، وهو الذي تخبط طويلاً على عتبة «الدراما» كي يستقيم به السلوك إلى الأطلس الأكثر جاذبية في المراتب، بعد تصنيفه الطويل إدارياً للترفيه بالخدع البصرية، وتنمية الأشكال في حاضنة الكومبيوتر. «اللون أرجواني»، «إمبراطورية الشمس»، «أبداً»، لم يستقر لها مقام في النقد ولا في الجمهور. كان كأنه ليس هو، حتى انتشلته «قائمة شيندلر»، بفتوة الموضوع اليهودي، من الغرق في شهرة الترفيه، لتجذبه إلى قارب الاختصاص. ولما ظن أنه أعاد تصحيح «الخلل» في حق مُكَنته «الدرامية» وافى الاختصاصَ بـ «أمستاد» الملفَّق قليلاً، فجافاه التوفيق «الطارئ» عن يد «شِندلر» ذي الموضوع المنقذ بخاصية التأنيب الأرضي.

لربما يؤخذ «شيندلر» وقائمته على محمل الانتساب إلى التخصيص، فمن أين انحدر «إيّ - تي» إلى حَرَم المُنْتَخَب؟ هي عائداته المليارات في الأرجح. أما «إنديانا جونز» الأول، والثاني، ففي انتقائهما استخفاف بسيرة الفكر من «المواطن كين» إلى «أوديسا الفضاء 2001»، ومن «ذهب سييرا مادري» إلى «أماديوس»، ومن «البرتقالة الآلية» إلى «الإمبراطور الأخير».

مذهب في العنصرية يقود «إنديانا» إلى مغامراته المشمولة بظل ملقى من التوراة على آثام القرن الراهن، بدءاً بالنازيين وانتهاءً بالعرب المتوحشين.

المسألة ليست خطأً في التقدير، من غلاف «التايم»، الذي مرَّ ظل سبيلبرغ عليه، إلى قائمة المئوية. ونظن أن يهودياً آخر كان سيصعد القائمة (إضافة إلى آخرين، بالطبع، هم فيها)، لو قيض لتهريجه أن يجد منفذاً ليس إلى الاختصاص على محمل الثراء ونباهة النظر، بل إلى عصبية الجمهور التعميمية العمياء، هو ميل بروكس. لكن غريزة الترفيه نفسها خذلته في صلب «باروديته» اللاهثة حتى الإعياء، بعد صعود بهْرَجيٍّ في البداية مغمور بدعاوة أعمدة نيويورك الفاعلة في «ضمير النقد»، تماماً كما حصل للمدعوة بيازادورا، زوجة المخرج المنتج الرديء مناحيم غولان، التي حظيت، قبل سنين، ببركة «غولدن غلوب»، ثم اتضح أنها أسوأ ممثلة في التاريخ.

1996

خيالٌ لم يشهده الحِبْرُ

اللَّوعة تتضاعف في المشهد، بانعكاس الضرام القويِّ للنار على وجه الأب فرولو وقلبه معاً. كلماته ممزَّقة الأحشاء، مطعونة في صميم أملها: كلماتُ النزيف مرتعشةً في رئة العاشق. اليقين يتهشم في الثوب الكهنوتي. هاهي مأسوةُ الرجل المنذور للإقامة في هيبة الله يضع قدمه على عتبة المحنة، ثم يخطو أكثر فيصيرُ إلى عَرَصة الخيانة: لقد انعدم جهادُ النُّور فيه فتلقَّفَهُ الكثيف الشهويُ ـ ضالَّةُ الأرض وآلتُها.

رجلٌ قويٌ في المشهد. محصَّنٌ لأنه القائم على ميزان القانون الإلهي، وهيبتُه هيبةُ النصِّ الموحى إلى عقل الأوتاد المختارين من رعية الحقِّ ـ رُسُل الأكيد والهداية. فكيف انْخَلع الجلالُ من كيانه، وتداعت جوارحُه إلى نداء الخذلان؟. الغجرية ذات المعزاة هي الامتحان الموعود، والنهائي، بعد مقدِّمة تنبني من تمادي سلطة سيد الكنيسة، الأب، فلا يلجمها عند حدٍّ حتى «دَنَس» الرغبة الجسدية.

منذ البداية ينبغي للشرِّ أن يكون ظاهراً، جلياً، واضحاً بلا لبس، ثم ينسلَّ مرتدياً قناع الملاك الأرضيِّ الطاهر، المتقشف الزاهد، الوصيِّ على تقسيم البَرَكة في الناس، وتدبير الصلاح لنفوس المتخبطين: يقتل أمَّاً ويخطف طفلها ليتخذه ابناً، مذ قيض له في رهبنته أن يكونا أباً بالسلطان، الذي للقبه ومقامه، لكنه لن يكون، أبداً، أباً بالدم. ثم ينذعر، وينذهل، ويرعش إذ يجد ما اختطفَه مسخاً. سيهمُّ بالتخلص منه. يريد ابناً كاملاً، سوياً، لا مسخاً. إنما على المصائر ترتيب الغَلَبة للنهاية كما ينبغي أن تكون: لا فكاك

للرجل الغارق في ثوبه الكنسي من المسخ. سيوحي إليه صوتُ التأنيب الخافت أن يمضي بالمسخ إلى امتحان النهاية.

فليكن. سيخفي الرجلُ المسخَ عن العيون، في عُلِّية تحت فوَّهات الأجراس، أعلى برج الكنيسة. المسخ، والأجراس، والهواء، واليمام، لا غير. المسخ والتماثيل، التي تغادر منصَّاتها إليه لتحادثه، ثم تعود إلى فراغها البارد على جنبات الهيكل العملاق، مشرفة من علياء الصمت على صخب الطرقات المبذولة للرُّعاع، والنبلاء، والجياد، والمعزاة السائرة من خلف سيدتها الغجرية في خيلاءٍ ماجنٍ.

سرُّ الرجل ـ خطيئتُه المحجوبة قريبة من فلك الأرض وفلك السماء. منزلة بين الاثنتين، لا يسلِّمها الرجلُ إلى السماء، فيصيب غفراناً على التوبة، ولا يسلِّمها إلى الأرض التي لا يليق بهيبة سُلطته أن يفشي قرب مرآتها بسرِّه، أي: اتخاذه المسخَ ابناً شاهداً على خطيئة قَتْلِ الأم. سرُّه سيترعرع هناك، تحت أصوات الأجراس، التي هي الإيذان الدائم بوجود الخيال الإلهي عاصفاً، ممنوحاً كهبة إلى الأب فرولو القيِّم على كنز الخير. غير أن افتضاح المستور في قناع الأب سيكون، من باب المقدور في سيرورات الحقِّ، على يدي المسخ ذاته، بنحو حتميٍّ تقتضيه مجازات العدل، أما الغجرية، صاحبة المعزاة، فهي الواسطة إلى بلوغ العدلِ تعيينَ قضائه.

الأب فرولو ينحدر، منذ الخيط الأول للضياء الذي يسقط على أنفه في المشهد، إلى الإثم بدرجاته: قَتْلِ امرأة يُنتزع طفلها منها. قد لا يكون القتل متعمَّداً، لأن القتيلة تموت من صدمة سقوطها أرضاً، لكن الأب الممسوس بهبوب الشرِّ لا يبدي اكتراثاً بها. وهو إذ يكتشف

المسخَ في صورة الطفل يهمُّ باقتراف القتل من جديد، ولا يعود عنه إلاَّ بوحي من تنشئة عبدٍ للسخرة: عبدٍ حيٍّ، أنفعَ من طفل ميت. وهاهو، أخيراً، منصرف الفؤاد عن الله إلى امرأة غجرية، يتقطَّر لها هوىً، ويذوب بها هياماً، فتصدُّه عنها رغبة في حبيبٍ جندي، طيب، وسيم، شجاع، سخي، مُنْجِد. فيزمع ـ حسداً والتياعاً، وإحساساً بكبرياء مطعونة، وسلطة مثلومة ـ على القتل من جديد.

المسخ، ذو الحدبة، والوجه الممعوس بجبينٍ نصف نافر فوق العين اليسرى، ونصف منخفس فوق اليمنى، يخرج من المقام المستور، بعد عشرين عاماً. ينزل من علِّية برج الأجراس، خفيةً، إلى نداء الخير الرقيق كصوت السِّيرينات، إذْ على أحدٍ مّا ـ غير التماثيل، واليمام ـ أن يجد وراء ظاهر كيانه، المجرَّح بالتشويه، ملاكاً مَّا. ولمَّا يفتدي الغجريةَ بتعريض نفسه لقصاصٍ لا موجبَ عليه فيه، يتحقَّق الكشفُ، فيتطهَّر رَسْمُه من عثرات الخطِّ الخَلْقيِّ بممحاة حنوِّها عليه، وقد استقام، في بصرها، شخصاً نبيلَ الكيان، كريمَ القلب. ويزداد، من ثم، جمالاً على جمالٍ، في صورة ما تراه منه، حين يُعينها على الهرب من سجن الأب السيد، الذي تأكل قلبه صواعقُ جسارة المسخ، وتطاوله على سلطانه. يؤلِّبه عليها بترسيم الجوهر الغجري قَبَساً من الجحيم، وإثماً تجسَّد في الأرض عنصراً. يستميله بإبداء سماحةٍ. يغفر له لأنها غرَّرت به من حيث لا يدري، ويتهدَّد الغجريةَ بتقصي مخبئها على نية الإحراق، فيسارع المسخ إلى إنذارها، غير عارف بمتتبعي أثره من رجال السيد. يقع في المصيدة. تقع الغجرية في المصيدة. يقع حبيب الغجرية في المصيدة. الهول يستكمل إشارات

النهاية. المسخ يخرج، علناً، على سيده. يتعاركان. يتطاحنان: ماضي الشرِّ وغدُ الخير.

هكذا هي الحكاية كما يرويها مهرِّج مَرِح، كثيفُ اللون وشفيفُهُ، مغنِّياً في أزقة باريس، المُخْتَطفة من خيالات الرسامين في استوديوهات والت ديزني.

من الأكيد أن الأب فرولو هو الرجل القَدَري، باعث الحكاية من مَلَل الخير إلى إثارة الشرِّ وسخاء أحابيله وحبكاته. وتصنيفه، سواء أبحبر فيكتور هيغو أم ألوان الرسامين، لا يكون إلاَّ على جلال المهمة، وقَدْر النَّذْر الذي ترفعه الحكاية إلى ميثاقِ صوغها حكايةً ذات خلائق، وأمكنة، وحكمة، ويأس، ولوعة، ورضى. لربما ساقها هوغو تعريضاً بمقام السلطة في القناع الديني، وساقها خلفاء والت ديزني ترويعاً واجباً للوجود كي يستوي الخلاصُ القادم مَطْهراً. غير أن كليهما - ديزني وهوغو، معاً - يساومان في التفاصيلِ الأعراضِ مروراً إلى الجوهر: كوزيمودو، أحدب نوتردام.

وهما، معاً، يصوغان مراقي في «الرحلة» الرمزية الملوِّعة عند هوغو، والمُسْكرة غناءً عند ديزني، بترتيبٍ مفصَّل على محطات النَّفس الناظرة (إلى الفيلم) والقارئة (للكتاب)، وهي أربع: الخوف، فالشفقة، فالإعجاب، فالحبُّ.

بمقارنة على توثيق البال، من بُعْدٍ عهدنا بقراءة الرواية النبيلة، سيكون الوصف على لسان الرَّاوية أكثر إعتاماً؛ وصف التوسُّل إلى المشهد مدحْرَجاً إلى خيال القارئ، في خطاب الخوف: كنيسة رطبة، باردة؛ شيطان في ثوب رجل دين؛ مسخ أحدب يترعرع في برج مغلق.

تلك هي مقوِّمات السياق «المعتم»، المليء بهمس مجهولٍ ينذعرُ منه الجلد. المتواليةُ الثانية هي أن ينحسر الخوف من الهيئات غير السوية إلى شكلِ شفقةٍ: المسخ، نفسه، ضحية مصادفات تحصَّلت في واقع وجوده ككائن، وفي خلقته كتكوين. إنه معذَّب، مستوحد، مستوحش. منصرف عن نومه في احتجاب العالم عنه إلى الطير والتماثيل الحجرِ استئناساً. غير أنه حين ينزل الدرجَ المحظور إلى الماهيات القريبة من سؤاله الإنساني، يشترك - بجسارة - في تصحيح «الخلل»، أي ذلك الحيف الحائق بأناسيّ أُخَرٍ لا يستحقون لوماً على ما هم عليه، ولا ظلماً على طبائع لهم لا تسيءُ ولا تُستَهْجَن، ولا تعنيفاً على يقينهم غير الذميم.

ملاكٌ مغلول في شكلٍ ظالمٍ، وعلى القارئ، والمبصر، أن يشتغلا حَجْباً، باستيهامات خياليهما «الطيِّبَيْن»، لذلك الشكل، حتى يرجع «النقيُ» إلى مبتدإِ أوله فكرةً في الخير. ولمَّا ينخرق الحجاب - الشكل، ويتهرأ، وَيَنْفَلي، يصير الإعجاب واجباً بالطهارة المرئية على تمام المعنى، متحرِّراً من حَدَبة العظم، وانتفاخات اللحم، ونتوءات الغضاريف: هذا هو كوازيمودو الضرورةُ، الذي يستدعي من القلوب حبَّها، ومن الجوارح احترامها. وعنده، تحديداً، تكون بداية صوغ الروائي لروايته، وصوغ ديزني للمغناة برسومها المتحرِّكة الساحرة.

أزميرلدا، على تخصيصها بمقام صلب في سيرورة المرويِّ، نافلةٌ بدورها. قد تكون أيّاً آخر في تجسيد الإغواء من غير قصدٍ كي يُمتَحَن الأب فرولو، ويسقط سقوط الآثم العريق؛ وتجسيد المظلوم الذي ينبري كوازيمودو للتظاهر له من خفاء برجه الحجري، فيُحصِّل

لنفسه «تصحيحاً» في السياق المعذِّب: إعجاب أزميرلدا به، وحنوها عليه إنساناً، من وجهٍ؛ وتحقيق ما كُرِّسَ له كفاية في معناه، أي مجابهة الشر، من وجه ثانٍ.

لربما أوجب سياق اختيار غجريَّةٍ تخصيصاً في النظر إلى القصد المُعْلن: فالغجر، كتصنيف في الأنماط، على تخفُّف كثير من دواعي «الرصانات» القانونية، شرائعَ وعقوداً مجتمعيةً موضوعةً، حتى ليأخذهم الخيال ـ في مزاجه الموصوف ـ على صورة لهوٍ، وتحلُّلٍ من مسوِّغات المُلْكية، وشفافَةٍ يرى منها الغريزيُ في انفلاته الجامح من «التقنين»، الذي يُحصِّن به مجتمع مَّا روابط دمه، وعلائقَ أُسَره، وتراتُبيَّتَه المُستَمْلكة. وعلى تغليبٍ من هذا النظر سيجد هوغو في الغجرية أوفى المَطَالع للأغواء المكن، الذي سينحدر إليه شخص جليل، كريم المحتد، منذور للإخلاص السماوي. أما إدارة والت ديزني فستجد فيها إضافات أكثر بجواذب اللون الصارخ، الطائش، المشعشع، المُبهر، المتطاير في ثنايا ثيابها المتطايرة أوشحةً ومناديلَ معقودة إلى خصرها الضامر. سيتطاير اللون في شَعرها الخافق على الأربع الأنحاء. ستتكاثف شرارات اللون في حدقتي عينيها الواسعتين، اللتين تحويان خلجاناً من أقواس قزح. وسيكون صوتها الآتي مبحوحاً من حنجرة ديمي مور (تخيَّلُوها نازلةً إلى مقاعدكم من فيلمها Striptease) خليقاً بإشعال المشهد من أقصى طفولته إلى أدنى شيخوخته. أهرامات من اللون. أغنيات من اللون. ظاهر وباطن من اللون. أعراس وحروب من اللون.

سيضع ورثة والت ديزني أيديهم في يد هوغو ذات السُّلاميات المتبقية، ضاغطين عليها، بإعجاب منقطع النظير، على سكوته عن

مقصّات التدبير القوية لنَقْلِ خياله الفرنسي إلى المطحنة الذهبية، حيث كل حكاية من حكايات الإنسان ممكنة المرور إلى مطهر الرسوم المتحرِّكة، بصوغٍ ينسى تفاصيلَ، ويضيف تفاصيلَ. فالأرجح أن «البؤساء» في طريقها إلى أرض ديزني، و«موبي ديك»، و«يوليسيس» جويس، و«متاهات»، بورخيس، و«ذكريات بيت الموتى» ديستويفسكي، و«مدام بوفاري» فلوبير، و«لوليتا» نابوكوف، و«قوزاق» تولستوي، و«كاليغولا» كامو، و«مسخ ـ تحولات» كافكا، و«باراباس» بارلا غيركفيست، و«إنسان رسوم الآلي» تشابيك، و«عشيق الليدي تشاترلي» د. هـ. لورنس، مثلاً.

إنه سحرٌ عاصف، وخيالٌ لونيٌ لم يشهده الحبر

1997

الهزليُّون في حروب الرِّخاء

الموقف الهزليُّ موقف ملتبس أبداً. صوغُهُ على نحوٍ كتابيٍّ، أو أداؤه مشهدياً، لهما غلبةُ المفارقة في الحُكم. فما الذي يحملنا، في المجابهات المفرطة في سوداويتها بين الجسد تعبيراً، والعالم انتهاكاً لبلاغة الجسد، إلى وضع اللحظة تلك في سياق الفكاهة؟. ربما هي المقدمات الهزلية الصِّرفة ترتِّب البرهةَ المأسوية على سويّة صيرورتها. فشارلي شابلن سيزيدنا قهقهة آن يشرف به دافع الجوع على أكل صديقه، أو حذائه، وهما أمران سنغرق في لوعة إبرامهما على ذلك المجاز «الواقعيِّ» الفادح في مبالغته ونحن أمام أناس اتخذوا قرارهم بأكل شخص ميت، طلباً لنجاة أجسادهم، في فيلم كارثيٍّ يأسر الجليدُ فيه هيكل طائرة متحطِّمة.

إنها الإيحاءات المبذولة بسخاءٍ هنا وهناك، كي يرتِّبَ المُشاهد مَلَكات الوعي لديه على مقام الاستقبال المرجوِّ، فيتحصَّل الموقفُ جملةً بالتقاء الأداء (التمثيل) مع قبول الناظر. وتقسيمات الفنِّ السابع لموضوعاته بتوافر الإشباع المعرفيِّ في مصطلحاته، وحشد التأييد لها، يضع برهةَ الحضور الأولى لمادته الصورية على أول سكَّة الحضور النقديِّ، والترفيهيِّ معاً، لعيني الجالس في الظلام العدم وحيداً سيأخذ الفيلم بيديه إلى مجلاه المجتمعيِّ، والنَّفسي. فالصفة تتقدَّم الدعاوة: الهزلي الفكاهي، الدرامي؛ المأسوي؛ الاجتماعي؛ الخيالي؛ الغنائي. قد تندمج صفتان، أو أكثر، تحت غَرَضٍ أساسٍ لكنها اندماجات التابعية. فإذا كانت الأكاديمية الأمريكية للسينما تمنح جوائزها، من غير نظر إلى الأغراض، فإنما تذهب جمعيات

النقد السينمائي إلى تبنِّي التقسيمات الدعاوية ذاتها، مانحة جوائزها بحسب السلَّم ومراقيه: أفضل فيلم فكاهي. أفضل درامي.. الخ. أفضل تمثيل هزلي. أفضل تمثيل درامي.. الخ، والخليق بها، هي، تدبير المفاضلة على أداء واحد، إخراجاً وتمثيلاً، ليس ابتغاء حصر المقدرات في صوغٍ بعينه، بإهمال فروق البناء، بل إعادة صفة الموضوعات إلى موصوف واقعيٍّ.

إن برهةً واحدةً، صغيرة الكيان، مختلفةَ الخاصيَّة النفسانية (برهة درامية في سياق هزليٍّ، مثلاً أو العكس) تجعل للمفارقة، بحضورها، فرادةً تنسحب على تدبير البنائية برمَّتها. فكيف يجيز النقدُ، كحيِّزٍ أمثل لتقويم الماهيات بجسارة المعرفة العقلية، المصادقةَ على صفات الدَّعاوة، التي يبذلها حاضنو شركات الإنتاج عن يد التسويق الشَّرهة؟. ربما لا يقدر النقد، في الرطانة الهائلة لسياسات التوظيف المعرفي، وأنظمة استدراج المقولات إلى الأخذ بمصطلحات التسويق، أن يتعالى عن ضجيج «الرطانة» فيصير في منأى عن رؤية المشهد، الذي يتبادل فيه الكلُّ «قُصاصاتهم» المعرفية المتماثلة: إنه يرى، لكن الصوتَ ملتبس عليه، فيجاريه بتدوينه، وعرضه، وتحليله، بحسب نبراته المقطعيَّة: هزلي؛ خيالي؛ فكاهي؛ اجتماعي؛ الخ..

قطعاً، لا يستقيم لفيلم واحد أن يملأ سيرورته الزمنية بغَرض واحد، متجانس، كتيم، لا «ثغرة» فيه لنفاذ جزء من صفات الأغراض الأخرى. فالفيلم الاجتماعي يتوافر على الفكاهة، والمأسوة، والخيال، والفيلم الهزليُّ يعرض وقائع مجتمعٍ، ومواقف مشحونة بانفجار الغضب. والفيلم الخيالي إطلاقٌ ينتظمه المأسويُّ، والهزليُّ، والدرامة

الاجتماعية (الموقف الاجتماعي مصاغاً مشهداً)، بالرغم من مكابدة التدبير صناعةً وإدارةً في استجماع البرهات الأكثر انتقاءً من وقائع حادثة، أو مفترضة، لها خاصيَّةُ التأثير الواحد كموضوعة. وهنا قد ينحو التدبير إلى مغالاةٍ هي السائدة في الصناعة، مقامُها المصادفات اللاهثة، المحتشدة، سَوْقاً للغَرَض على نيَّة الجاذب السهل، وشرائحُها أفلامُ الحركة اللامنقطعة («داي هارد». «سرعة». معظم أفلام شوارزنغر، مثلاً)، وأفلام الخيال العلمي واللا علمي (الكم الهائل من إحياء القصص المرسومة أفلاماً مشخَّصة)، وأفلام الفكاهة، التي استقرَّ رسوُها على النجم جيم كاري.

يَعُوْدُنا جاذب النظر إلى خاصيَّة اللَّبْس في الموقف الهزليِّ، كونه - على نحوٍ يجدر تخصيصه بتأمُّل أطول - نزوعاً إلى استجماع سياقٍ من «برهات الأزمة»،التي هي أساس «صناعة» الموقف المأسويّ، وإدراجها مقلوبةً، عن حذق أو من دونه، في المشهد، كلاماً وأداءً. ولا نعني «القَلْبَ»، هنا، بما نصف به «المحاكاة الساخرة» (البارودي)، كما في معظم أفلام ميل بروكس الرديئة (وافقه الحظ مرة في «سروج ملتهبة»، ثم صعدت به الدعاوة الخاصة في «المنتجون» إلى منطاد الإجادة فخرقه بالإبر، فيلماً بعد آخر، على إفلاس لا مثيل له. انظروا: «روبن هود»: الرجال في سراويل ضيقة، و«دراكولا: ميت يعيش موته». إضافة إلى دزينة من اللهاث وراء كل فيلم يصير شائعاً، فيحاكيه سخريةً بهزالٍ كثير، فلا ينجح نجاح المصادفة في «سروج ملتهبة»).

البرهة المأسوية مقلوبةً هي المقدمات التي تفضي، في الهزل، إلى مجابهات تتراجع فيها المصائر عن الاشتباك والتناحر، معتذرةً

أحدُها إلى الآخر في خفَّة تثير القهقهة. والسياق الهزليُّ، تصنيفاً وتوصيفاً على مذهب السينما، هو ما يقتضي قوامُه توظيفَ برهاتٍ كهذه جوارحَ له، مثل يد، وساق ولسان، باعتدال يغدو الخروج عليه إخراجاً لطبيعته عن مساق غَرَضه فتصير تهريجاً محضاً.

لقد أوَّلت السينما الصامتة مقدارَ حركة شخوصها الفائضة بالتعويض عن فقدان النطق. شابلن وكيتون، ولويد، استعانوا بالتأثيث المشهدي امتداداً للتعبير في العيون المحدِّقة في إطارات الأصباغ السوداء. حيطان تتساقط، سلالم تنكسر تحت الأقدام. بيوت خشبية تزحف. كان هذا إطارهم الهزليَّ بإزاء مجايليهم من التعبيريين الكبار مثل ميرناو، ولانغ، الذين مزجوا الظلال بالأجساد، والتأثيث بالفراغات. سينما الشفاه الناطقة عولت على ميزان الإضافات «المحدثة»: كلمات حاذقة، أو خرقاء، تتبعها أفعال حاذقة أو خرقاء. الحذاقة الهزلية، كلاماً وحركة، ظلت حكراً على قليلين كشابلن. لوريل وهاردي جعلا الخراقة صفة ومثالاً، وبلاهةً مرغوبة هرع إليها «الحمقى الثلاثة» الشهيرون، وتلافاها الإخوة ماركس بمشقة.

ظل ميزان هوليوود، في محطَّاته الهزلية الكبيرة، مائل الكفَّة إلى إيثار التعبير بالحركة مبالغةً على سواه. سيصعد، بالطبع، مخرجو هزلياتٍ رصينة المعاني، محبوكةٍ، إلى المسرح المرصود لآلات التصوير، وسيأخذ ممثلون قديرون حظَّهم من دفع الفكاهة إلى مقامها النبيل. لكن هؤلاء، مخرجين وممثلين، لن يجبهوا باحتكارٍ منهم لمواهبهم في مساقٍ واحد، بإزاء حشد آخر يوقفون خصائصَ المهمة على النَّقْل المتماثل، عملاً بعد آخر، على شاكلة ميل بروكس،

وجيري لويس اللامُحْتَمل، الذي شَكَّل ظاهرة طوال ثلاثة عقود من ابتذال الحركة بالفم والعينين، والمشي الأقْلَز (تذكيراً بإسمعيل يس العريق في فهم الهزل انحطاطاً)، عبر فهم لدور المُشَاهد يُعدُّه في الدَّرَك الذي لا يسعه فيه تحصيل معنىً، أيَّ معنى، من غير تلقين مشبع بكافَّة مرامي الصورة والأداء: آلة التصوير تفصح له عن المُرَكَّب والبسيط معاً، والممثل يُمعن سخاءً في الأداء بالكلمات، والإشارات الجسدية، حتى إغلاق كل منفذ على «شطط» في وعي المُشَاهد «القاصر».

نعمت السبعينات بفترة «اعتدال» على صعيد توظيف «النجم المُقنَّن». تحوَّل الممثلون، تبعاً للموضوعات الهزلية المعروضة عليهم في الأداء، إلى هزليين من غير إقامة في الأدوار. روبن وليامز افتتح الثمانينات متخصِّصاً في التلقيد الجسدي والصوتيِّ (وليس المحاكاة للدور النظري كما في مصطلح الممثل)، آتياً من وعي الأوالية البصرية في تقدير المبلغ الهزليِّ للموضوعات، بحسب هوليوود، بعد فترة من سيادة البريطاني بيتر سيلز البطيء الحركة عن قصد، البارد الملامح، المفتتن بلبس خمسة أقنعة في فيلم واحد، مذ خصَّه المخرج الكبير ستانلي كوبريك بهبة من شخصيات متعدِّدة في فيلم «الدكتور سترنغلوف». لكن روبن وليامز، مقلِّد أصوات الآخرين باقتدار، المتقن للحركات اللَّينة على كثرتها، وهبَ نوازعَ الممثل فيه شبكةً من الأدوار، خارج الفكاهة، حتى نيله جائزة أكاديمية السينما عن دور درامي في «ويل هنتنغ الطيب». أيْ أن وليامز، الابن النموذجي للترفيه الساخر، خرج قليلاً على التصنيع النمطيِّ، كل

حقبة، لشخصية «الظاهرة» المروّجة لعلاقة السينما بالمشاهد في لحظاتها الأكثر استخفافاً، وهو أمرٌ شبه دَوْريٌ في تاريخها المئوي، تحيط به عوامله الثقافية، والسياسية الاجتماعية.

وأخيراً برز جيم كاري. شاب قادم من مسلسلات التلفاز عن دور مهرِّج، حطَّ به حظه في فيلم هو صوغُ معناه تحديداً، وموافقةُ حركته غايةً، ووقوع حافر شخصه على حافر المطلوب الدَّوري: «القناع»، ذلك عنوانه، مستوحى من قصص مرسومة على مذهب «جوكر» في حكايات «الرجل الوطواط»، على تناقضهما في مسالك الخير والشر. ف «جوكر»، المحترق الوجه، يخفف عن قسماته بقناع من الأصباغ كعادة مهرِّجي السيرك، ويؤدي حركات طقوسية مضحكة قبل مباشرة ألاعيبه وأثناءها. جيم كاري يتلبَّسه وجهه قناع أثريٌ مرصود. القناع يرتدي الوجهَ فيجعله مطاطاً، عجيناً، ذا مبالغات في التعبير الهزليٍّ. وهو أمر يتقنه الممثل الجديد أمام عدسات تصوير الصحافيين في وروده محافل الفن السابع، ومنتدياته، ومُفتتحِ عروضه. ولا يعفي نفسه من أداء الخراقات بعينيه، ولسانه، وفمه، وشدقيه، وكَتفيه، حتى في لحظات إدلائه بتصريحات، أو دخوله محاورات جادة وراء زجاج التلفاز: لقد خُلقَ الرجل للتهريج بإطلاق، ولم يظهر في أي جنس آخر حتى اليوم، متنقلاً من أجر بمليونين في «القناع»، إلى ستة في «غبي وأغبى»، ثم عشرة في «رجل الكابل»، ثم اثنين وعشرين مليوناً في «كذاب كذاب».

رحلة قصيرة جداً، في ثلاث سنين أو أربع. من لا شيء إلى كل شيء في هوليوود. وصفة التهريج، هنا، لا تطابق جوهر «الصناعة»

المبتذلة للظاهرة، المخفورة بقدر هائل من السياسة النفسانية في تمحيص مجابهات الواقع مع قيمه. فالهرج، المأخوذ على معنى الفتنة والاختلاط لغةً، لا يناسب المقام. والتهريج، على ظاهر معنى استدرار الضحك والمرح، لا يناسب المقام. ثمَّتَ لفظ يلي الجيم في ترتيب المعجم هو «الهَرد»، أي المبالغة في إنضاج اللحم حتى تفسُخه واهترائه. ولربما جاز احتساب لفظ «المُهرِّد» في إقران الحال بموصوفها، وهو الشخص المتجاسر على تماد، من غير ضبط، في قسمات وجهه تعبيراً يتهرأ معه المعنى، ويتفسَّخ، لأن الحركة ذاتها نحوٌ بها من اعتدالِ الدلالة إلى التسخيف.

1996

القسم الخامس

توقيت كيروس

الإخوة/الأخوات/عتباتُ الليل تحت أقدام أيروبوروس . فانيروس

(تقرير بلا خيال)

الملحمة ذات فصول قصيرة هنا . عدَّة أشبار، لا غير. تكرار في المقدمة، والمُرتقى، والمُنْحَدَر . الخاتمة. جزيرة تتقطَّع أنفاسُها في الإنشاد، وتلهث مخيِّلتها بعد السطر السابع في التصوير. جزيرة يلزمها حادث بلا تزويق، نحيلٌ وباهت، لتتألَّق آلات الكشف العظمى في التلفازات، ويتلاطم الحبر الأسود على الصحائف المتكئة على حروف روم الشرق. ستة أشهر، في سنة ماضية، اجتاحت الشاشات صور الحفارات الصفراء، المتحدِّرة نَسْلاً من بَيْضِ التنين، وهي تنبش في المزابل ما دفنته من قبل، في أعماقها . الدليل العينيُّ على الجريمة كان مدفوناً في كيس أسود مدفون في سرٍّ أسود من إمبراطورية أرض القُمامة. اختفت مومس، وأدين على اختفائها شاب من رعاع الليل، تأرجح اليقين فيه حتى عثرت الحفارات على عظام المومس. ستة أشهر تليق بالبحث عن لغز الموت وآلة قضائه، لكنها قذفت شاشات التلفاز إلى تفاصيل في القمامة، يوماً بيوم، استُنْفِد في تأسيس فضاء لها في الحكاية عنابرُ من احتياط المازوت الساحر، مولِّد الدَّفع الشهوي في حديد الجرَّافات الحفَّارات.

الآن شاهنامة مُختزلة بحروف اليونان: الإخوة أيروبوروس. ثلاثة إخوة أشقياء في لغة القدر الموصوفة بالعاقبة سلفاً. كل خارج على القانون يوصم بـ «الشقاء» الجاثم على صخرة حياته الأخرى. وآل أيروبورس أشقياء، تطاولهم العاقبة في حيواتهم الأرضية هذه، مذ غدر بهم ربيبهم في الملاهي المحميَّة ببطش العصابات

سيميليدس، الذي صرخ في وجه الدفاع: «فلتصدمني الصاعقة، ولاحتَرقَ بها، إن كنتُ كاذباً. لستُ أحمق»، وقصده أنه ليس أحمق ليعترف بتورط الإخوة أيروبوروس في محاولة اغتيال غريمهم، ملك نادي القمار في لارنكا، أنتونيس فانيروس، المبتسم، الرقيق الملامح، المومئ باحترام لآلات التصوير كلما دخل قاعة المحاكمة مغلولاً بأصفاد «كليِّكْ كلاكْ».

انقلب الشاب سيميليدس على أصدقائه الثلاثة، مديري الملاهي المتكاثرة بعد دخول «الفن» الروسي على الروافد الهلِّينية، التي تجد مجراها من أرض كورنثة إلى صقع قبرص. سهلٌ تدبير الراقصات على أيِّ وجه، وتشغيلهن في القاعة الحالمة تحت أنامل الأضواء السكرى، وكذلك خارج القاعات، في المخادع المهجورة من زوجات، أو عشيقات، أو صديقات. أسعار متهاودة بأثرٍ من الحرص على عدم تفويت الرزق دعارة تحت كل باب من أبواب الخدمات الأمينة للأرواح وللأجساد: التدليك، حمامات الساونا، تعليم اللغة الروسية لمن يريد الهجرة المضادة من أرض المتوسط الشرقية إلى سيبيريا، من أجل صيد الرَّنة، وأسماك الرنكة، وقهر الرغبات بالرياضة في عواصف الجليد.

منذ ظهور الطبقة الروسية، غير الغريبة عن جناح الأرثوذكسية ذي الريش الذهبي، المتناغمة في تنافر هيكلها (ثراء في أناس غير مُقنعيِّن، تتبرَّج نساؤهم في السيارات بالأصباغ والكحل كأنما هن ذاهبات، على عَجَل موروث، إلى الكولخوز)، تكاثرت معالم استئثار هذه السلالة الشقراء بالليل القبرصي: سرعة قياسية في تعلُّم لغة

أهل اليونان. هذا، وحده، كافٍ للدخول إلى مركز اليقين، لأن الأبواب الأخرى مفتوحة، جميعاً، لسهم الدين الواحد المريش بشُقرةٍ تكفي امتيازاً بصرياً في صَقْعٍ بلا شقراوات.

لم يحصل مَنْحٌ روحيٌّ، على هذا النحو المسوس بالفيض، لعبور «أصناف» أخرى من جماعات الاستيطان العابر. ذكورة الطبقة العربية، في أوج تدفُّقها أموالاً وهاربين من شاطئ شرق المتوسط، ظلت خارج بوابة الليل القبرصي. المحامون، ومؤجرو البيوت، والمطابع، هي ما كانت قسمة هذه الذكورة. في جانب آخر كانت الأنوثة الفلبينية، المتشبثة بالليل لا غير. أجساد تحت ضوء خافت، لا غير. في النهار هنَّ الفلبينيات ـ عاديات، منهكات، مغبَّرات، يجابهن بالنظرة ذاتها من الصقع الأرثوذكسي: نظرة الريبة إلى بائعات الهوى. لكنَّ فضاء الليل القبرصيِّ، بعد تسعين الألف الثانية من التقويم، يتمتع بأرحامٍ وَلُودٍ في اللهب الحنون من بزوغ شمس شرق أوربا على المدن البحرية. والإخوة أيروبوروس يحتفون بالهِبَة الجديدة على طريقتهم في استملاك الملاهي، وتخويف المنافسين.

أنتونيس فانيروس، ملك نادي القمار، يهب ابنه لوكا، المتَّهم بقتل الغانية التي استَنْفَرَت الحفارات ستة أشهر، تفويضاً بإدارة نوادي التدليك. فتيات في السادسة عشرة، والسابعة عشرة. شقراوات التيجان، زرقاوات الأحداق. رهن الطلب في المنازل كما في النوادي. لوكا يديرهن كمالٍ في مصرفٍ بفوائد عالية. المملكة تتَّسع لتصطدم بمزارع الإخوة إيروبوروس. كل جهة تضع يدها على الزناد الخفيِّ للمجابهة الأكيدة: رصاصتان تصيبان الأخ الأكبر في دائرة الفرسان

الثلاثة. لا يموت. الكراهية تشق ـ كما المجاري ـ إسفلت الطرق، والأصابع تتجه إلى فانيروس.

الإخوة أيروبورس اسم على مقام الإخوة كرامازوف، إنما في سياق بلا راوية. الصحافة ستروي، فيما بعد، سرداً ركيكاً عن عوالم ركيكة النشأة أيضاً، بلا احترافٍ يكون مدعاة إعجاب ببراعة «الشرير». فهم ـ أي الإخوة أيروبوروس ـ حاولوا نسف نادي القمار الذي يملكه غريمهم، بحسب شهادة الصديق الغادر سيميليدس، من غير توفيق: أُبطلَت العبوة. تبرَّع الأخ الأصغر بتدبير خيال الانتقام ممن حاول قتل أخيه: «فلنقتله» فلنقتل فانيروس، قال. هكذا صرَّح سيميليدس. إنهم أقرب إلى «الأخوين الكورسيكيين» لألكسندر دوماس منهم إلى كرامازوف، في خطَّةٍ بلا إحكام.

يطلبون من سيميليدس، المحكوم ثمانية أعوام بتهمة المساعدة في محاولة قتل، أن يقود الدراجة النارية إلى الكمين أمام نادي القمار: «لو لم أفعل لقتلوني، هددوا زوجتي. هددوني»، قال المحكوم الشاهد سيميليدس من فجاءة لَسْعِ الحكم عليه. غير أنه قاد الدراجة النارية ليلة الرصد المسرف في ارتجاله، وانتظر الأخ الأصغر في عائلة أيروبوروس على الجانب الآخر من الشارع. أُطلقت النارُ ثلاثاً. تهاوى فانيروس. المشهد مرئيٌّ من نافذة النادي ـ يقول سيميليدس. الأخ الصغير أطلق النار من الخارج: رصاصة في العنق، رصاصة ثانية في عظم القص، وثالثة في الكتف. ثلاث رصاصات كلفت فانيروس النوم شهرين في المشفى، وعاد مبتسماً يومئ للصحافيين من شحوب عينيه المنتقمتين.

«أنت أتفه عضو في هذه العائلة. أنت لا تصلح لشيء»، قال الأخ الأكبر، الذي أصيب قبل سنتين، لأخيه الأصغر، الذي نفَّذ إعدامَهُ الفاشل في شخص المقامر فانيروس. هكذا روى الشاهد سيميليدس في اعترافه المدعوم بحماية الشرطة له ولعائلته من انتقام الإخوة الطلقاء، الذين احتجزوا، أخيراً، على ذمة التحقيق المؤكَّد النتيجة هذه المرة. التفاصيل المروية عن مخبأ المسدس، والطلقات، أحكمت الاتهام حول المنفِّذ والمحرِّضين - الإخوة. أول آلة وقعت في شراك التحقيق كانت الدراجة النارية، ثم سائقها، الذي تعهَّدت الشرطة - باعترافه - أن تتدبَّر له خروجاً إلى بلد آخر، باسم جديد، وفق اتفاق بين الدول لحماية الشهود، وتبادل أمكنتهم.

هل الإخوة إيروبوروس أقوياء إلى ذلك الحد، الذي تفكر الشرطة فيه بإبعاد الشاهد، بالرغم من محكوميته؟ في ذمتهم جريمة واحدة، ناقصة. هو المكان إذاً، ضيْقُ الجغرافيا. تسقط إبرة في أدنى الجنوب فيهتز الحجر في أقصى الشمال. شخص عجوز أطلق النار على شخص عجوز من بندقية الصيد، في خلاف على أرض. لا تندرج الجريمة في المُلَهم من مبالغات التشويق، لكن صورة الرجل ستطارد عين مشاهد التلفاز، كل يوم، داخلاً إلى سرادق المحكمة، وخارجاً منها، من باب سيارة الشرطة صعوداً على السلالم، مروراً بالقاعات، انعطافاً بالزوايا. إنها الجريمة، وأخواتها القاصراتُ من مشاجرةٍ، أو تلطيخ المراهقين تماثيلَ الوجهاء بالأصباغ، أو القبض على نبتة حشيشة في أصيص على سطح عمارةٍ، كلها هي متَّكأ الخيال الحافظ للعَين على الخبر. فيما لا

تحظى «الجرائم المقنَّعة»، المُرَوِّعة، المحصورة بكوارث سير العربات على الطرق، إلاَّ بالبرهة العادية ـ برهة عبور آلة التصوير على هيكلٍ محطَّم.

لا بلد يعادل، في نسبة حوادث تصادُم السيارات، هذه الجزيرة. مراهقون يستعرضون بسياراتهم، التي اشتراها لهم آباؤهم بسُلَفٍ من المصارف نكاية بجار عنده سيارة إضافية، أو ابن أخ، أو ابن عم، فينكبُّون بها على الأرصفة جارفين المشاةَ، أو داخلين بها إلى أجواف الدكاكين. الهواتف النقالة، التي تحوَّلت مصدر تنافس في الوجاهة، ترتفع إلى الآذان على طرقات السير السريع، فتتحوَّل المركبات من خطوط سيرها إلى خطوط سير معاكسة تجعل السرعة من كل مركبة قطارَ حديد: هياكل متداخلة، معجونة، مطحونة، مهشمة، منقصفة، متناثرة أشلاء. لكنها لا تعادل، في عاديَّتها، ما يُرمِّمه الخيالُ من أيقونة الإخوة أيروبوروس العادية حتى تغدو في جلال كنزٍ تركته يدا أندريه روبليوف - أمير الأيقونات الروسي. وستعمد إضافات النقل الشفهي عن نوادي التدليك، التي اعترفت قاصرات روسيا بأنها ستار دعارة، إلى إثراء الملحمة الركيكة بكمٍّ ركيك من علاقة رجال الأعمال بحدائق اللحم النَّضر، الغضِّ، الرَّخْص، النقي، غير المدنَّس بعد بالتداول بين الشهوات. لُوكا، ابن ملك نادي القمار فانيروس، هو الصورة اليومية لمتابعات الخيال ذاك. اعترفت قاصرٌ بلجوئه إلى إرغامها على البغاء، فانفرط العقد الكهرماني: إنهنَّ في كل مكان: في الحانات، والمطاعم، والمقاهي، ومحلات بيع الثياب، ودكاكين السندويشات، ومخازن البيع الكبيرة يوزِّعن دعاوات من كؤوس العصير، بلا عقود عمل، ومن دون السن القانونية لامتهانه.

لكن لا أحد أوقف ـ قبل انقلاب القاصر الروسية ضد سيّدها لوكا فانيروس ـ بعض ريبته، أو شكّه، في أمر هذا العدد الفاجر من شقراواتٍ ـ براعمَ كأقحوان سهول أكاميس، ينبتن في مساكب الحياة القبرصية بسخاء، على الرغم من احتباس المطر، وانقياد التراب إلى الحظيرة الصحراوية في مراتب الأنواء. لكنهنَّ، بعد انحسار قصير لظهورهن، يرجعن إلى منابتهنَّ الذهبية، سريعات الحركة، بارعاتٍ في القنص بالعين، يعترفن أن كل من يوكل إليهن عملاً يوكلهن بمتعته أيضاً كشرطٍ مبدئيٍّ لا تنازل عنه في العقد المكتوب، وغير المكتوب.

يخال للمرء، كل يوم، أن الملحمة المختزلة الخيال، والأسطر، ستنفد بصدور حكم مّا. لكن الصحف الأكثر رصانة ستفاجئه، في المطرح الأكثر بروزاً من هياكل أغلفتها، بأخبار جديدة في السياق المرتثٍّ، عن ألوان ثياب الإخوة أيروبوروس، وربطات أعناقهم، في مثولهم أمام القضاء، وعن نظرات تبادلوها صامتين.

نقصَ فردٌ من الحرس المُرافق. زاد فردٌ في الحرس المرافق: تلك هي الملحمة.

1995

قياس الموت العادي

قتلى الصيف المُوَقد في كور الشيطان لم يكونوا، باحتكام العقل إلى القياس في قبرص، ضحايا خطط الحرارة، المتمادية انتقاماً من الفَلَك الأرضيِّ مذ مزَّق الإنسان حياءَ غلافه بمصانعه، بل المصادفة التي تجمع عدداً غفيراً من الصرعى، والمرتثِّين، والمُغمى عليهم، في سياق قصير من الوقت، فيميل زَعْمُ البحث في الأعراض إلى الاستدلال بخيط من نسيج المنظور لإقامة البرهان، وتزويقه بالمثير.

لم يختلف هذا الصيف، في صقع الشمس المذوَّبة في السِّيكران، عن غيره إلاَّ بانقلاب الجفاف والرطوبة، كل ساعة، في صراع طاحن، حتى بات الداخل القاريُّ، المشهود له باليبوسة في غالب فصوله، مقاطعةً بحرية، ينهض فيها الغمام المائي صباحاً على سيقان من الرصاص الكثيف، فما ينقشع في ارتفاع الشمس إلاَّ عن بلل فيه خصائص الأصقاع الاستوائية. وتعاقب الرطوبة واليبوسة على مقاليد الحُكْم ليس فيه توريثٌ للموت على النحو الحسابي، الصادر، عن حلم الأزمات عادة، وحلم الدواهي الكامنة في فجاءات الطبيعة - إرث الصدام الفلكي ومكائد البروج. فلماذا زعم التدوين المنشور بترجيح الحرارة قاتلاً، في أخبار الأرصاد النطاسية والطقسية؟. ربما في الأمر نزع التهويل عن الخفيِّ بإدراج الأسباب في مصائد العلوم. والمعلوم هو الحرارة في الصيف. هكذا تم تطويع الخارج على مألوف الإدارة الناظمة لمعارف الجماعة. وتلك مسألة أخفقت فيها

حين نبشت امرأتان قبور «الضحايا المجهولين» للغزو التركي قبل ربع قرن، على غرار قبر الجندي المجهول.

فلنوضح المسألة قليلاً: تعمد كل دولة إلى الاستئثار السحري بنسبة من خصائص التلفيق الغامض، الذي يغدو أنيساً في العرف المصنوع عن يدي «الشعور الوطني»، الذي هو، على نحو ما، ترويض للنوازع الفردية في التوسُّل إلى معنى «الفرد الخاص». فالجنود الذين يسقطون في الحروب، وتغدو بطون الطير قبوراً لهم بحسب رغبات الأسلاف الشعرية في مَنْع إسدال حجاب القبر على موت الآخر الغريم، تشيد لهم الدولة نُصباً رمزاً يحيل البعثرةَ في الجوارح، والعظام، والأرواح، وحدةً ملموسة، في حيِّز ملموس نظراً، تحجُّ إليه أفئدة أهل المفقودين على سُنَّة المعنى، ويزوره السلطان وضيوفه على سنة الإكبار. وقد جرى لخيال السلطان القبرصي توكيل معنى مَّا مراتبُ معنى آخر، فجُمعتْ عظام القتلى البالية، التي للمدنيين، من غير الجنود، ووزِّعت على قبور متجاورة، بحساب عظمتين، أو ثلاثة لكل قبر، وجمجمة تحفظ العهد للجسم الرميم بالحصانة من البقاء مفقوداً. لكن امرأتين عجوزين آثرتا، بعد ربع قرن، نبشَ قبرين يخص كل واحد اسماً لمفقود لهما، كي تتأكدا، على نحو غامض، من نسب العظام إلى أربابها. هكذا وجدت الدولة نفسها، فجاءة، قد أخطأت تقويم مرتبة المجهول المُحْضَر من رقبته إلى مرتبة المعلوم، فلم ينطل الدورُ على الموت.

الآن ستأتي فرَق الاختصاص في إعادة النَّسَب إلى العظام من مدارج أوروبا، كي يَلْزَم كلُّ قبرٍ حدود موتٍ واحد، لشخص واحد، لا

حدود موتين أو ثلاثة على طريقة توحيد الجماعات دَفْنَاً. فمن سيحضر لتحديد وفيَّات سقطوا صرعى موتٍ عاديٍّ؟ لا أحد قطعاً. شيوخ مسنُّون، ضعاف قلوب، مرتفعو ضغط الدم، سُكَّريون (من السُكريِّ)، مملِّحون (من ارتفاع الملوحة)، مُؤَجَّلو موتٍ بلا إطالة في التأجيل، دفعهم الصيف بيده إلى عصمة المقدور، جملةً، فارتاب الخائفون من الآجال في عوائد الجملة، التي تحفظ الكوارثُ وحدها لنفسها بحقِّ التدبير فيها. إذ ذاك انبرى القائمون على تفسير الحقائق، من وزارات الدولة، إلى إرشاد الحياة إلى المسالك التي ينبغي سلوكها كي تنجو: ارتياد المسابح، والشطوط، وشرب الماء البارد، والمكوث في الظل، وأكل المرطبات، والأطعمة الخفيفة، وسلطات الخضار، والحلم طويلاً بالثلوج، ففي ذلك مجلبة لبرد متوهَّم يصيب الجسد منه غنيمةً (وَصْفة مُجرَّبة - يقول أهل النفسانيات). لا بأس.

من معلوم الظاهر القبرصي ولعُ الناس بالشمس. قد يتفهَّم المتأملون شغف جماعات العالم البارد بالشعاعات المحتجزة وراء السماء الرصاص في أقاليمهم، فيهرعون إلى حرية الذهب المُجْتَلب من مناجم القيظ في قبرص؛ لكن ما بال أهل الصقع هذا يبنون غرفاً من الزجاج بأكملها، ويجعلون لشرفاتهم الظامئة إلى الهواء جدراناً من الزجاج يتشمسون خلفها، من الخريف إلى مطلع الصيف؟ أهو الهرب إلى أمام؟.

صيف منسوخ عن صيف. درجات حرارة لا يجري التصريح بها على الإطلاق، فتبقى، أبداً، ملجومة في عقال التاسعة والثلاثين

درجة، والأربعين. أسرار سياحية تقتضي الحذر، الذي سفحه التهارش السياسي بأنباء صواريخ س 300، فكادت السياحة تذوب كحلوى من الزبدة.

من يموت، إذاً، في جزيرة أصلها نجم ناريٌ، وأهلها ناريون من درجة إضافية في قياس هموم الجحيم؟

عقلُ الكيد يتأوَّل المستورات على قياس الموت العادي بالموت العادي، من وجه؛ ويتأوَّل المظهورات على قياس الموت الغامض بخَبَل الفَلَك، وانجراف الأبراج العُلْوية إلى الأبراج السفلية، وتداخل البرازخ، التي كانت حصانةَ المتعيِّنات في البقاء نقيَّةَ الجواهر، من وجه ثانٍ. فإلى أية حقيقة يميل النظر في تدبير سَنَده؟. لربما إلى الوجهين معاً في عقل الكيد (العقل المتأوِّل في ريبة؛ النازع إلى تقليب الكيفيات بلا تماهٍ مع عقل الشكِّ)، كي يستوفي الإخبارُ بالوفيات شرطاً من شروط غايته. فهم ماتوا موتاً عادياً للأسباب المنحولة إلى الأعراض، وماتوا موتاً غامضاً للأسباب المنحولة إلى حدوث الموت بالجملة. لأن المصادفة، في هذا السياق، هي اجتماعُ الخواص المنفصلة، اللامنظورة، لعديد من الممكنات، يغدو تآلفها حدوثاً لا يُقرأ بمنسك العقل وحده، بل بالاحتكام إلى المتنافرات المتعارضة، والضديَّة، واللاتجانس واللامعقول، واللاطبيعي، واللامحتمل، واللاممكن أيضاً. لكنه ممكن لسقوط التكليف العقلي في اختباره حدوثاً.

أبداً تغدو متابعة الأعراض الخَبَرية في صقع نجمة الساحل السوري، جزيرة النحاس، على قدر من الصخب والجسامة. فهي، لصغرها، وتنافيها مع طباع الجزائر (ندرة الأسماك إلاَّ ما سخف

منها؛ قلة الماء حتى الشحِّ؛ رداءة النبيذ؛ قلة الأساطير)، تنزع إلى التهويل: قتلُ شخص مجزرةٌ؛ عراك عشرة حربٌ؛ نسف ملهى غزوٌ كوني. وأفروديت (المستنسخة على شواطئ المتوسطة قاطبة، حتى أواسط صحراء النيجر)، ذات الذراع الواحدة، التي بلا ساقين، الصغيرة الجرم، هي اجتماع الأثر البشري أنخاباً في حجر رمليٍّ. فكيف لا تنهال على وسائط العالم في نقل الحَدَثان وقائع موت الجملة في بيوت مأخوذة بالزجاج المقتنص للشمس شتاءً، وصيفاً، على قياس واحد في اللذة؟.

الحرارةُ ليست كميْنَ المَصَارع، بل تعجيلٌ بأسبابها.

1997

قلوبٌ متساهلةٌ، ومحقّقون أكثر ضَجَراً

إنهم أكثر ضجراً من أن يقيسوا الوقائع بعقل البراهين. معافون، أصحاء، أنقياء بشرة، مهذَّبون في ساعات الخدمة، قبل انتقالهم الليلي إلى الحانات الخاصة بذوي اللكنات الأوروبية، وبعض فروعها المستقرِّ على ثغور كندا وبواباتها. وهم هنا، في المشهد المحترق المترامي شمال البيت، طوال ساعات اليوم، عابرين راجلين، أو في مركبات آلية، أو مستطلعين الأسطحة بطائرتهم السمتية المُستَنسخة صورةً عن حشرة السُّرْمان.

عيِّنات من أمم مُستَحدثة المهمة، مهيَّأة للتخاطر. عيِّنات في ثياب عسكرية، وقبعات زرقاء، تأتمر بقرارات UN لتدبير عقود السلم والهدنات، ريثما يجلس المتخاصمون إلى منضدة واحدة، مثلثة أو مستديرة، ليستحدثوا سبلاً للتخاطب بكلمات أقلَّ تهديداً. ونحن عندنا، في المُختبر الصغير من أحوال الخصومة المستأصلة المستعصية منذ الفتوحات البعيدة على جبهة بيزنْطيَة، لفيف من ثلاثة أعراق: بريطاني، وكندي، وهولندي، يتوزَّعون المهمات ثلاثاً ثلاثاً، في الصعيد المدحور من غزوات الوحشة، منذ أُعلنت الأرضُ، هناك، ممنوعة على السليليِّن المنحدرين من أسلاف يتهددون بتقسيم بحر إيجه كسروالٍ.

هذا هو مُختصر التاريخ الملقى على القارعة، شمال البيت، حيث اندلع حريقٌ اتجه من الجنوب الغربي إلى الشمال الشرقي، بدَفْعٍ من الريح النَّكبْاء، وهي التي تقع في ميل بين ريحين أصيلتين

من الأمهات الأربع: الصَّبا، والدَّبور، والشمأل، والجنوب. الجراد، والجنادب آوت إلى شرفات البيوت هاربةً أسراباً. كانت مستكنَّة إلى النبات الوحشي ينبت أصنافاً، صنفاً في عقب آخر، غضَّاً وخشناً، شوكياً وأمردَ. نبات متحلَّل من قواعد التدبير البستانيِّ، عليه رَصْد الجفاف كأنه من ذرور الصحراء ذاتها، حملتها مغارفُ الخماسين في عبورها من أطلس الفراغ الأفريقي شمالاً إلى حصون روما البحرية، قبل انحرافها شرقاً إلى جزائر المتوسط المنثورة كَزَرَدٍ متساقط من وشاح بوسايدون.

نرى، في العادة، جرادة أو جندباً، بين وقت وآخر. بحر الجزيرة المحيطُ لسانٌ من ألسنة الجفاف اللامرئية. الصحراء تتقدَّم من أسفل المياه سنة بعد أخرى. الحجر والرمل يلتهمان، في نهم الجماد إلى نقيضه، حدائقَ العراء. الجراد رسول اليقظة العدمية إلى خيال الصيدليين. يتمثل النباتَ المأكول في كيانه بخواصَّ مُخفَّفة، فيصير في توصيفات الأطباء لمن دهاهم مرض الاستسقاء. وقد لاحظ الغابرون في علوم الأدوية، بحسب مقالة لأبي الحسن الحرَّاني، أن الجراد الذي رعى أرضاً فيها نبات المازريون نضج النباتُ في جوفه، وصَلَحَ دواءً. لكننا لسنا في حاجة إلى توصيف الجراد طبّاً الآن، في الكفاية المبذولة من خيال العلوم إلى حاضرنا المهموم، ولا نأنس برعيه في الشرفات الحجرية هارباً من عبثِ لفافة تبغ، في الأرجح، أشعلت ثلث المشهد المحتشد للرائي من واجهة البيت، على هذه الرابية.

الجنود الثلاثة، الرجلان والمرأة المكتنزة، وجدوا في حَدَبة الأرض، عندنا، مرصداً يشتغلون منه على توثيق مراتب النار، وتهجئة العِلَل. بدرت التفاتة من المرأة إليَّ، في العراء الذي لا أحد فيه

سواي جالساً على الشرفة ومعي الصباحُ ـ ضيفي الأزليُ. لَكْنة بريطانية: «أتتكلم الـ..»، فقلت: «نعم».

ـ هل شهدتَ حريقَ البارحة؟.

ـ لا. كنتُ نائماً نومة القيلولة، وفاتني حضوره.

ضحكوا من كلمة «فاتني»، لكنهم أبدوا اهتماماً فائقاً حين أبديتُ تخميني في مسار النار، واتجاه الريح، وبؤرة المنشأ. قوَّضت النارُ دغل القصب أولاً، وحرش شجر الميموزا، والعشب البريَّ المتسامق في شَعَثه، ثم أتت على سربين متراصفين من النخل الأفريقي المهجور، قبل أن تبلغ جدار مرصد الجندي القبرصي الشاب.

لا يحتاج تحديد الكمين اللهبيِّ، في غزوته الأرضَ المنوعة، إلى كثير تأويل في المقومات الذاتية، والسياسية، وقراءة المحتجب في ما بعد معاني السِّحر على لساني كوفي أنان، حول المسألة القبرصية. هناك من رمى عقبَ لفافة تبغ سهواً، أو عن قصد. وفي الحالين كانت خطة النار الذاتية، بتنزيهها عن غايات الفاعل المجهول، أن تهتك الستار النباتي المستقل بنسيجه اثنتين وعشرين سنة. النباتُ حرٌ في مكمنه المهجور، بالغ مبلغه من الهيبة التي تدفع إلى الجهات بثعابينها البطرة. أما النار فمقيدة بقيد النَّفع، مغلولة ككلب الحراسة على مباهج الضروريِّ طبخاً، والكماليِّ إشعالاً للتِّبغ الفاتك الرشيد. وها ثَمَّ من أطلقها في الصعيد الموقوف على بطانة النبات وأشقائه، فتلقفت بمناجلها في ساعة واحدة ما يتكلَّف الإنسان في حصاده سنةً.

علوم الإطفائيين كانت مشتتة في قدومهم المتأخر. بريد كثير، في أرْجل حَمام الزاجل، والهواتف المتصلة الخطوط، من جهتَيْ الأرض المقسومة، بمركز «الأمم المتحدة» - بريد كثير تكدَّس في خراطيم المياه قبل السماح لهم بولوج المنطقة المحرَّمة: لقد انتقمت النار، بأعصاب باردة، من خيلاء اللامكترثين، الذين كادوا أن يبادروا إلى إصدار بيانات عن الأغراض المُعْلنة، والمسورة، من تدبير حريق سيُدرج في ملفَّات المجادلة، والمحاججة، والمباحثة، حين تجتمع أطراف المسألة القبرصية في أرض أمريكا. لكن المترتبات المنظورة على انعتاق النار، ذلك اليوم، كانت إبادة ثلاثة أرباع دغل القصب، الذي شهد استيطاناً لا مثيل له من طير الزرزور، ذي المحاورات الصاخبة في المغيب؛ ومن طير العقعق، نسل الغراب، النبيل الهيئة؛ ومن طير الخطاف الهمجيِّ في استقلاله عن الأصل السنونو؛ ومن الضفادع المطمئنة إلى المياه الراكدة وسط الدَّغل، الذي كان مجرىً نهرياً فيما مضى من عقود قريبة شهدت اختفاء الأنهار، يوماً بعد آخر، تفيق الناس صباحاً فلا تجد إلاَّ الحصى.

«محمية طبيعية» هيأتها يدُ الحرب - آلة الضرورة في توثيق الألم. ولربَّما عمد المجهول، الذي رمى بزرةَ النار إلى أمِّها الهشيم، إلى فكّ الحرْز عن المحمية كي يُلْحقها بأقاليم الصَّيد المشروع في بعض فصول السنة، ما دام الحجل المُفْتن بات يتسلل من مشارف جبل «الأصابع الخمس» إلى حَرَم الأرض المهجورة، فيطيب له السراح والمراح في حماية مواثيق الهدنة وأختامها. أو ربما قصد تشتيت الضفادع ذات النقيق السخيِّ في الليل، وتعريض البعوض، في الدغل، لمجزرة هو لا ينتظرها، عادة، إلاَّ من المبيدات، التي لم تنفع

المفاوضات في جَلْبها إلى المرتع الطاهر، بالرغم من عشرات العرائض الشفهية والرَّقنية، المرفوعة إلى إخوة تدبير المصائر الأقل ضرراً، أي موظفي الأمم المتحدة، في شكاوى متتالية من استحالة الدغل إلى نبع موبوء من مياه السموم، ومراعي للأحناش والحيات، والعقارب السمينة، والضَّبِّ المُجَنَّج. فقد انقسم فريقا النزاع، اليوناني الأصل والتركي الأصل، على أحقِّيَّة مهمَّة التطهير، تحت بصر الرقيب المحايد في قبعته الزرقاء، ولم يتفقا. لكنّ هاهو اتِّفاق النار المجهول يعرض سطوره للخلاء الموحش سوداءَ، رماداً، طاحناً، مقوِّضاً، يُرى النخيل الأفريقي في حبره، متآكلاً لا تسنده إلاَّ بقايا سيقان ستنهار في أوَّل ريح.

لا ستارة على المشهد الآن. المراصد المتقابلة على جهتي «خلاء الحرمان» أوضح ما تكون بسقوفها المظلَّلة. عربات الأمم المتحدة، المتنقلة بين مخابئ عسكرها الرقيب الحسيب، نقية البياض عليها الوشمُ الكوكبيُّ المدوَّر كحبة اللوبياء، في صفحة السواد المترامي مئات الأمتار مثله كانفجار مرارة الجاموس. العقعق، واليمام، والزاغ، وحدها، دون سائر الطير، تتغاوى في البَلَقَع، الذي لم تنقض على هباته بضعة أيام من حزيران حتى حلت الشمس بسعد السعود، عند طلوع سعد الذابح، فانفلتَ نوء النَّثرة (وهما، في مصادر الفلك، كوكبان بينهما قَدْرُ شبرٍ واحد، ويحلُّ في منزلهما القمر).

كسا الأرضَ غَمْرٌ مهيب، سبقه ذرٌ أسود على الشرفات، والثياب المغسولة المنشورة، وذعرٌ غَمَرَ الجدران بالجنادب، حتى لتذكَّرْنَاً ما رواه ابن عربي في غرائب الحدْثان: «وصل إلينا أن اليمن ظهر فيه حادث في ذلك الوقت.. وجاءتهم الريح بتراب شبيه التوتيا، كثير، إلى

أن عمَّ أرضهم، وعلا على الأرض إلى حدٍّ الركب، وخاف الناس، وأظلم عليهم الجو بحيث أن كانوا يمشون في الطرق، في النهار بالسِّرَاج؛ وحال تراكم الغمام بينهم وبين نور الشمس، وكانوا يسمعون في البحر، بزبيدَ، دوياً عظيماً». ولمَّا كنا والبحر على نأيٍ، فقد شقت الريح قمصانها فسمعنا لارتطام جبهات الشجر بالأرصفة رنيناً يهلع منه الإسفلت. وحين انكفأ المطر المحسوب في مقام النثرة تقارب خطو القيظ ثانية على زئبق قياس الأحوال الرطبة واليابسة، والباردة والساخنة، فأُحضرت الحجَّامات، ومباضع الفصد لمن لا يحتملون بهاقَ الشيطان في الدرجة الثالثة بعد الأربعين.

جنود الأمم المتحدة، أعني المحقِّقين في تصريحات النار لاستجلاء المُريْب، طووا دفاترهم في سرعة هي خصيصة السّتْر على مُفْتَضح الأحوال. فهم قلَّما يحدِّدون مذاهب الخطأ والسائرين به. وإن ألمحوا إلى جهة فسيعوِّضون عن التلميح بشراكة الآخر، أيضاً، في الأسباب: رصاصات تأتي من جهات مجهولة. تحريضاتٌ «مجهولة» على القتل. مدبِّرو تواتراتٍ مجهولون، صراخ ليليٌ مجهول. عليهم أن يكونوا مختمرين كالجبنة في حيادٍ دمثٍ ساكن الكفَّتين.

حال التشريد التي أصابت الطير، والجراد، ودويبات الأرض اللينة العرائك، أو الصلبة الخشنة، لن توثَّق في حواشي نصِّ الحرب الراكدة. فهي لا تشبه غزوات الهوتو والتوتسي الدموية، ولا مكابدات العظام الصومالية بين عيديد ونسله وعلي مهدي. لم ينحدر خشاش العراء ودوابُه المريَّشةُ إلى حوافي خيام جنود الأمم كالأطفال الصوماليين إلى أسرَّة الإيطاليين تدريباً على هَتْكٍ إضافيٍّ في الجسد وفي الروح.

الحشرات مصونةٌ هنا، بأعراف «التبشيريين الطبيعيين»، من غير ملَّة الشعب القبرصي. جمعيات تتولى البحث عن فراخ الفئران حمايةً، وفراخ القطط (في العربية أن الفَرْخ هو صغير كل حيوان)، وفراخ السحالي، وفراخ النمل. بريطانياتٌ في الأكثر، وجدنَ موئلاً لقلوبهن في الرفق بـ «النوع الضعيف» من الكائنات بإزاء بطش العقل البشري، وفظاظة عَضَله. النمر، واللبوة، والقطُّ البحريُّ، والحوتُ، والحيُوت (ذكر الحية)، حيوانات واهية الحيلة. قَلَوب المبشرِّات بالقدسية الأعجمية للفصائل الأخرى من الكائنات قلوبٌ متساهلة في الإيواء، حتى لو اكتظت، لكنها حذرة من البشر ونسلهم. ربما هو حفظٌ واعٍ للرحابة المقسومة في الإنسان، بحسب النظر العقلي، على روحٍ حيوانية، وروح إنسية، بحصالة ما فيه من المتفارقات المتناظرة: الغريزة، والعقل؛ الفكر، والعماء؛ الإراديّ، والفعل الطبيعي؛ الجسد، والنَّفْس؛ الاختيار، والجبر العضويّ.

حفْظُ الحيوان، إذاً، هو حفظُ الجبر العنصري الأساس في مزاج الخاصيَّة الطبيعية. هنَّ عارفات بذلك، مُدْرِكاتٌ بفكر الضرورة أن لهنَّ مذهباً في إحياء صور الماهية وتجلياتها في الجسوم. بيد أنهن لم يتبلَّغْنَ، في الأرجح، بأمر الدغل المحترق، لأن أشقاءَهُنَّ وشقيقاتهن المحققين، العاملين في استطلاع «جبهات القلق» بين المتخاصمين، طووا دفاترهم بانسحاب رقيق إلى النسيان، حتى لا يثيروا فورة معترضٍ هنا، أو معترضٍ هناك، على حصيلة «تخمينات» أسمهتُ ـ أنا ـ في التلميح إلى تدبير خيالها.

1997

الإدراك في شواغله النَّباتية

«الاثين النظيف» مصطلح في خاصيَّة الطُّهْر. إنه مفتتح الأسبوع في أمصار الروم، ومقام في مطلع الربيع من شأن وَالجيِّه أن يكونوا أطهاراً من دنس.. الطعام. ولمَّا كان الصوم لدى ملل التعفُّف خمسين يوماً عن الدسم، لحماً وموادَّ منبتةٍ للحم من دسم، على إباحة كل ما عدا ذلك، حتى الكائنات البحرية ذاتها، فإنما اختص «اثين النظافة» باحتشاد الفرع الثالث من الخلائق الحية، أي: النبات، على مائدة الإنسان مواساةً للبهائم من غير السباع والجوارح، لما تفضَّل به النبات من كَرَم المحتد على الدم ـ مسلك الخبائث إلى القلب والدماغ.

لم يحصل أن «ضُبط» النبات متلبساً بهتك، أو خيانة. مخلوق بلا إثم. وبعضه المتصف بحوامل السمِّ ينقلب في خلط الصيدليِّ ترياقاً ضد السمِّ. والترياق ـ كالاثين النظيف ـ اسم يوناني، بحسب مصادر الطبيب أبي محمد الأزدي الصحاري، و«شأنه، إذا ورد على بدن الإنسان تقوية الروح الحيواني، والحرارة الغريزية»، وبالموجبات الحافظة لمصدرية الاسم، يُنسب اختراعه إلى الإغريقي أندروماخوس وعمه، الذي وجدنا حكاية له في مصنَّف ابن أبي أصيبعة «عيون الأنباء في طبقات الأطباء»، لكننا لم نعثر على ترجمة له أسوة بفريق آخر من أركان الصنَّعة. وباعُهُ في هذا أنه أضاف إلى الأخلاط النباتية المركَّبة نسبة من لحوم الأفاعي. ففي الحكاية الضرورية لاستعادة البداءة في علَمٍ مَّا أن أفعواناً سقط في بستوقة

فلم يدر به أحد حتى تهرأ (والبستوقة ـ في حاشية أُصيبعة ـ مَعرَّبُ بستو، وهو إناء من خزف)، فلما سُقي أحد المجذومين من خمرة تلك البستوقة وفيها الأفعوان برأ من علته. كما تحصَّل لأندروماخوس علم بعلاج نهش الأفاعي عن طريق أكل حَبِّ الغار.

في تصانيف الترياق مراتبُ ينعقد بعضها إثر بعض بحسب النبات الداخل في تركيبه. فإن كان إقليدس أضاف إلى الغار الفلفلَ الأبيض، والدار صيني (القرفة)، والزعفران، والسَّليجة، فإنما زاد عليه أفلاغورس بالكرسنَّة، وبصل العُنْصُل. ثم تولى المتأخرون الصنعةَ بإضافات من السنبل، والإذْخر، والكمأ، والزنجبيل، وصمغ البطم، والكرفس، وبزر الشلجم، والورد المجفَّف.. الخ. والمراد من حشر هذا الإلماح هو قيام النبات بمضادَدَة السمِّ من وجه، وقيامه، من وجه آخر، بإعادة التوازن الضروري إلى حرارة البدن، فلا تختلَّ نسَبُ الأخلاط، وحوامل العناصر الأربعة، الحافظة لطباع الكيان الصحيح غير السقيم.

«الاثنين النظيف» إذاً، مُتاحُ المصطلح المحيط بمذهب النباتيَّة في قديمٍ من الدهر رأى أوصياء الوحدة الروحية فيه قربى الحقيقة الحيةٍ بين الإنسان والحيوان، حتى قريب من الدهر رفع الهمَّ الصحيَّ إلى مصاف الكهانة في أندية العطارين والبقالين، حيث يقوم النبات بالتعزيم الأكبر في محراب البدن، فيتبرَّك بآلهته الستين ألفاً حشدٌ لجبٌ من آدميي الأرض، ويرفعون إليها قرابين الوساوس من تعطيل الخلود بمنجنيقات الشحوم والحلوى.

وهؤلاء النباتيَّةُ يتصفون، من شدَّة الهم على النقاء، والجزع من انحساره، بالضمور في الأنسجة، واعتكار هواء البدن، والنحول

العفيف، وخصوبة البثور في الجلد، والتطيُّر، والانغلاق في تجمُّعات تتحصَّن بسريَّة خطابها، وارتيابها من العقل المغتذي بكيموسات اللحم.

«الاثنين النظيف»، بترجمته الحرفية لفظاً، هو التسامي بالبدن عن العناصر الداخلة في أهويتها نسائمُ الإثم الأرضي، وهو إثم لا يصدر إلاَّ عن ذي لحم، أي: الإنسان والحيوان، لا غير. ولمَّا كان الآدمي قد «تعفَّف»، بالمران والدُرْبة والكدح واللجم والوعيد والتلقين والحضِّ والنِّكال، عن أكل الآدمي بشحمه وغضاريفه، فقد استوى حسابُ الطَّعْم على لسانه بالميل إلى شريكه الأعجم الذي بقوائم أو بلا قوائم، يتفنَّن في تزيينه ببديع المائدة وبلاغتها، ويبوِّب أعضاءَه طبقاتٍ في مراتب الطهو والذوق، ويغذي بعظامه كلابه وقططه الأنيسة. ولربما أكل الآدميُ الحيوان نيئاً ليستعيد خيال جدِّه الأول على مدخل الكهف مدمَّى اللسان والأسنان والشفتين والشاربين واللحية، وهو يرقص للبروق رقصةَ المتهدِّد كي تعفيه من اكتشاف النار، التي ستقلب المائدة على أمّ ذوقه، بعدما كان خبيراً بالنَّيِّئ وحده؛ النَّيِّئ الأصل بلا دنسِ التتبيل والإنضاج على الجمر. وقد استقرَّ للآدميِّ المُلطَّف الطباعَ إقامةُ يومٍ «نظيف» من قناع الجَدِّ ووحشية العنصر؛ يومَ لإعلان اعترافه بالخطأ، إنما عن طريق الاحتفال التنكُّري، الذي يجعل من القناع رديفاً للحقيقة التي بلا قناع، إذ يغدو «السريُّ» معلناً، لكن على نحوٍ يمكن التنكر له، ثانية، عقب انتهاء الاحتفال ذي الساعات المعدودة. ولربما يكون النظر إلى توافق «الاثنين النظيف» مع مواسم الكرنفالات الكبرى ضرورياً، حيث يعود الجسد عارياً في الكثير من طقسه بالتوسل إلى معنى الحرية في

نقائها الغريزي النبيل، وتعود الوجوه إلى التخلُّق - ثانيةً - في قناع هو أصل رغبتها في أن تكون على النحو ذاك. والمسألة، برمتها، نزوع إلى استعادة الجوهري المفقود (أو الفردوس في لغة الحنين الغامض)، أي تلك البرهة التي كان الكيان متحداً فيه بمعناه المُطْلَق، وبلَّذيَّته المطلقة.

على عتبة «الفردوس»، والاعتراف الاحتفالي، يقف النباتُ بحجَّابه وسيَّافيه، في «الاثنين النظيف»: البطاطا مسلوقة بقشرها؛ الشمندر مسلوقاً؛ الزيتون، والجرجير، والفجل، والكرفس، والقلقاص المزَّيت، والفاصولياء بالليمون، والأرضي شوكي النيءُ، والبقدونس بالطحينة. إعداد للخضراوات على سجَّيتها، بخيال صغير في التصنيع، على مائدة العراء المكشوف للأقحوان القنَّاص، خارج طرق المدن بأشبار، في البرِّ القبرصي. غير أن «نباتاً» محدَّداً، بعينه، ذا أذرع كثيرة، يعتلي الشَّبَك الحديدي المسجَّى على الفحم في المواقد، كل عائلة تأتي به إلى احتفالها الدخاني في مواسم رياح آذار المقدَّدة كالسمك في جفاف السهوب الشمالية، واسمه، في جذر اللغات المتنافرة، من خليج فارس حتى بحر الظلمات الكبير، على وتر واحد من النظائر النطقية: الأخطبوط!!.

لقد قُدِّر للكائن الناطق، وللدَّابة، أن يَسِمَهما العلْم بـ «الحال النباتية» حين تتعطل وظائف البدن بكليتها، من الدماغ إلى الدورة الدموية، فتقوم الآلات مقام الرئة، والمصْل مقام القوة الهاضمة، وضخ الدم بالأنبوب مقام القلب: اغتذاءٌ ماصٌّ، وتمثُّل ضوئي، بلا حركة قط. وتوسيم الحال هو من باب التشبيه. لكن لم يقيِّض للعلم،

بعد، أن ينزل درج النشوء مجرجراً الأخطبوط إلى نَسَبه الجديد: النبات. ونقول بالنزول، لأن مراتب الارتقاء استقرَّت على توصيف الإنسان بالكمال، يليه الحيوان، فالنبات. أي يستوجب الأصلحُ النَّشْئيُ تفضيلَ الحيوان على النبات منزلةً. هذا في سُلَّم المفاضلات العقلية. بيدَ أن «الاثنين النظيف» يخصُّ الأخطبوط بالارتقاء من حال الدَّنس كلحمٍ إلى حال الطَّهورة كنباتٍ. وفي الأمر استتباب لكرامة المعنى على وضاعة المُتعيِّن الحسيِّ: لقد جرى تعميد الحال الحيوانية ببركة الاعتراف فانقلبت حالاً نباتية. وهكذا سيكون معقول الأخطبوط في الشواء على جمر الفحم كمعقول شواءِ الفُطر الجبلي، والكستناء، والبندورة، والبطاطا المغلَّفة بالورق المعدني.

رخويٌ، من رأسيَّات الأرجل. هكذا في تعريف هذا الكائن، شقيق الصَّبيدج. ولمَّا اختص كل كائن بسلاح، كالحيلة في الإنسان؛ والمخلب، والناب، والمنقار، والمنسر، والقرن، في الحيوان؛ والصمغ، والشوك، والرائحة في النبات، فقد استأثرت فصائله هو ـ المزدوج الماهية ـ بسلاح الحبر: نعم. لديه محبرته ـ الكيس تندلق فتحجبه عن مطارديه. وله في هذا قربى النشأة الأولى، حين كان سديمُ الخلق على ماءٍ؛ وكذلك مجاورة القلم، الذي دوَّن، منذ الأزل، علومَ الظاهر والباطن، بحبر ليس صناعةً من خيال المزج بين العَفْص والزَّاج، بل بحبرٍ كائن في ضرورة ذاته. ولمَّا كان نزوع الإنسان إلى الحبر مصدره الشوق إلى العلم المحجوب في ماهية القلم، ليتَّخذَ العلَمَ حيلةً على أوجه التقرُّب من خلاصه عبر اليقين، وعبر الترويض للمعقولات، فالأخطبوط صريحٌ في نقل الحبر إلى اختصاصه الواضح: الحيلة، أيضاً.

إنها قربى التجاور في المحنة، التي تعطيلُها من اختصاص الحبر. وإذْ ألهمت جماعات نفسها أن نقاء «الاثنين النظيف» لا ينكث به لحم الأخطبوط، فإنما راعت خيال القُربى ذاته في تغليب الحيلة - وهي في محنة العزوف القسري عن نعيم اللحم - على الحال، فأعادت إلى الأخطبوط، بدهاءِ المعرفة، صفةَ النبات المنزوعة عنه بجهالة الاختصاصات المضطربة.

إنها معجزة كان على ميشال فوكو النظر فيها بعين الأركيولوجيا الثالثة

1996

رصاصة الواحدة فجراً

قنَّاص الساعة الواحدة صباحاً، من يوم 1996/12/29، أنفذَ إلينا هديته الصغيرة من الشباك المغلق: رصاصة ج 3 خرقت الألمنيوم الوديع، فالزجاج المستوحد، فالستارة الشفيفة كحلم الآدمي، واستقرَّت في تجويف اللَّبِنَة الآجرية من الحائط المقابل للنافذة جنوباً.

هي رصاصة لا يؤخذ حسبانُها إلاَّ بميزان المصادفة، التي حملت إلى أوراقي، فوق المنضدة، نثاراً يذكِّرني بالنجاة، لأنها تأخرت خمس ساعات عن الموعد، الذي أضربه للكلمات كل مساء، في علِّية البيت الخشبية، ذات النافذة الشمالية، المشرفة على عراء العبث التركي. عبورُها في خط يقسِّم منضدة الكتابة شطرين متساويين، بانخفاضٍ يوازي صدغي تماماً إذا وقفتُ، عبورٌ مُرِّيك، يشبه سؤالاً مُفترَضاً في طرحه: ما الذي خطر ببال القناص البعيد، في البرهة تلك، أن يختار نافذة علِّيتنا من بين مئات النوافذ المفتوحة على بصره؟. أهي شجرة الصفصاف، التي بلغت مستوى سطح البيت تقريباً، في عامين، لا غير؟. من المبعَدة، التي أُطلقت الرصاصة منها ـ ذا أحَد احتشد له في شارع بيتنا المغلق النهاية ما لن يحتشد على ضروب خَلْقه خَلْقٌ ـ لا تقدرُ العين، وحدها، التقاط حدقة الشباك العالي دريئةً. يلزم العينَ مجهرٌ مكبِّر. يلزم العين ناظور في النهاية يتخيَّر التصويب المؤجَّل إلى نهاية الليل. والذي سدَّد طلقته لابد أنْ تأمَّلنا في وضحٍ مَّا من مناوباته، فالنواظر تتجابه في المراصد العسكرية على جانبي الفراغ

المحرَّم. والخفراء يتسلون، في مناوباتهم، على استئناس الجغرافيا المنوعة، في الجهتين، ويرصدون حركات قاطني المساكن المواجهة للخنادق وثكناتهم.

لربما تأفَّف القناص، الذي ترك نثاراً من زجاج مطحون على أوراقي، من مبالغاتي البيانية في محاورة الشجر حول البيت: مائة واثنتان وعشرون شجرة. طوق أخضر حول عنق الرابية الصغيرة تتدلى منه، شراريبَ، زهرُ البوغانفيلي الاثنتي عشرة ـ بيضاء، وصفراء، وحمراء، وبرتقالية، ووردية. لربما ضجر القناص من الهوس الظاهر بترتيب الفراغ، الذي كان أجمل بانفتاحه على وحشة المكان المهجورة. أيُّ أحمق يجاور الأرض المفخَّخة، الملغومة، على رحبِ قلبه، فيتدبَّر مراتب للَّونِ كمالاً، و«يؤسِّس» لبقائه ـ قريباً من الصاعق ـ سلاماً شجرياً؟.

اشترينا أرضاً واسعة، هناك، بمبلغٍ زهيدٍ من زُهْدِ الناس في شراء أرضٍ على قربٍ من الخنادق. بنينا دارةً بعون مهندسٍ يحب الشعر، بذل ما يستطيع ليكتب قصيدته الأولى ـ بيتَنا ذا السقف القرميد.

ميوبورس. زان. مُرَّان. حور. صفصاف. بوغانفيلي. فيغنونيا. ياسمين فرنسي. سرخس. برتقال. مندرين. ليمون. أكيدينا. رمان. غوَّافة. غار. سروة واحدة، وزيتونتان، وثلاث عصفات مخروطية: كلها استفاقت، مُذ اشتريتها كبيرة، في سنتين، فحسب، فبلغ بعضُها مبلغاً أذهل الجيران، الذين لم أعد أرى بيوتهم.

إنه ترتيب الوحدة، الذي أغاظ القناص، فحذَّرني بطلقة حملت إلينا، في الصباح، حشداً من المحققين ـ عسكريِّينَ، ومدنيين، وقوات

أمم متحدة، وعدسات تلفاز أيضاً: يا لبذخ الذي ترفعه الدعاوة بيديها إلى سجلات الأمم. لكن، لا بأس. نصيب طفلي «رَانْ» على قدْرٍ من الجموح. فمُذ رفضتُ وزوجتي مواجهة التصوير الناطق، انبرى هو مصرِّحاً للتلفاز: «أطلق الأتراك النار على بيتنا. يريدون تخويفنا»، قال باليونانية، هادئاً، كأنما تحسَّب للدور بإتقان. وكذلك فعل حين رفع التحية العسكرية لمحقِّقي الأمم المتحدة، فأدَّوها له.

سمعنا، جميعاً، تحية الطلقة في نومنا ـ وكلٌ أوَّلها بحسب شروح يقظته الناقصة، أو الوافية: ظننتُها هرَّة صدمت أصيصاً. سنْدي ظنَّتها ما لا تتذكره. «ران» استخبر عنها أُمَّه وعاد إلى نومه. الضيفان كوستي، وجاكلين، مُنجبا زوجتي، أحسَّا خشخشة النثار المتطاير على الخشب، الذي يعلو غرفة نومهما ـ هما القادمان إلينا من بيروت لعيد الميلاد ورأس السنة. الصباح، فيما بعد، أعلنَ الأكيدَ المستورَ: شظايا إسمنت ممتزجة بأعضاء يوم الأحد.

كان الإبلاغ عن الأمر هيناً: الثكنة العسكرية، إلى الشمال الشرقي من البيت، هي مفتاح السر.

طلبتُ من حارس البوابة حضور النقيب أنطونيو فهرع الخفير إلى الداخل وعاد به يهرع، بدوره، إليَّ. قليل من الإنكليزية، وقليل من اليونانية نَسَجا له صباحاً مثيراً. يداه في جيبي بنطاله. بلا قبعة. مبتسم. صعد خلفي درج العلية إلى الضياء المهشَّم في خيط مستقيم رسمه عبورُ الطلقة. عاينَ الرتوق والفتوقَ صامتاً. نزل الدرج الخشبي إلى الباب: «سنتصل بالشرطة، أولاً، لتكتب محضَراً»، قال، وقفل راجعاً إلى عرينه تحت شجر الكينا العريق.

جاء شرطي دمث، يضيِّق ما بين أجفانه طويلاً حين يتحدث، كأنما يتأمل الكلمات مرتسمةً على مبعدة منه، في لوح خفي: «فلنرسلْ فاتورةً بالأضرار إلى دَنْكطاش البدين»، قلتُ، فاهتزَّ ضاحكاً. لا. الأجدى أن نرسلها إلى نجم الدين أربكان (رئيس الوزراء آنذاك)، سبعُ الانتخابات المجنَّح، قبل جلوسه على كرسيٍّ بارد خلَّفته مشاحنات الأحزاب فارغاً. وإذ جلس عليه أعاده جنرالات السلطة الفعلية لبوةً من ورق، زارت جزيرة شمال جزيرة قبرص في أول فوزها، لتبارك نجمة أتاتورك وراء «السدِّ الإسلامي» في وجه الهلِّينية الجنوبية. منح البركة لدنكطاش، الذي قتل ثلاثة قبارصة يونانيين، فيما بعد، برصاص «خفي المصدر». أما إطلاق النار على نوافذ كثيرة، على امتداد «الوحشة الخضراء»، فهو «إستراتيجية» نفسية، في الأعياد، للتذكير بأن العالم ليس على ما يرام.

جاء مع الشرطيِّ محقِّقٌ في ثياب مدنية. محقق صامت. شاب صامت. لم يدوِّن شيئاً. جلس وغاص في سترته السميكة، بالرغم من الطقس غير البارد. بعد قليل دخل أنطونيو النقيب من جديد. جلس قرب الشرطي، وأدلى بإفادته القصيرة: أربعة أسطر، وبضع كلمات متناثرة على الحاشية. أُقفلَ السجلُ الأول. تحدَّث الشرطي، ذو البزة الزرقاء عن زيارتين يتيمتين إلى القدس وبيروت، منذ زمن بعيد لا يتناسب وعقد عمره الخامس. قام وغادر: «كل عام وأنتم بخير».

أربعة رجال آخرون، مدنيون، حملوا أوراقهم، وهواتفهم النَّقالة الضخمة، إلى الداخل. صعدوا جميعاً، يسبقهم النقيب أنطونيو، إلى العلِّية. ليكن اللهُ في عون الدعائم الخشب، قُلنا. حاموا. انتشروا.

تقاربوا. تهامسوا. تباسطوا. تفحَّصوا الهواء، والباب المفضي إلى السطح، وأشرطة الموسيقى، والقرآن الموضوع على كرسي صغير، خاص جلبتُه ذات يوم من عاصمة الغاليين. نزلوا إلى الصالة. جلسوا جميعاً. فاجأنا واحد منهم، شاب أشقر، خفيف الشعر، يتحدث عربية فصحى: «تعلَّمتُها في الكلية العسكرية». بادل والد زوجتي عنواناً بعنوان، كتبه بلغة الضاد، إلا كلمة «قبرص» آثرَها بالسين.

الوجيه الأكبر سناً، دوَّن محضراً بإفادة النقيب أنطونيو. شاب صغير، صغير جداً على مهنة كهذه، خجول العينين، دوَّن شهادة زوجتي، كونها سيدة خلاءات البيت وملاءاته أرضاً، وسقفاً، وسطحاً قرميداً. أبدى ملاحظة حين علم بوجودي في جزيرته أربع عشرة سنة: «لماذا لا تتقن اليونانية»، سألني، فخفَّفت عنه: «أعرف قليلاً يكفي حوائج يومي». وكان في ودي مصارحته بكراهيتي للغات جميعاً، بإطلاق، منطوقةً ومكتوبة. إلهي: لو كان الصمتُ لغة لكنتُ سيد الفقهاء؛ الصمتُ بلا رسومٍ فيه؛ بلا علامات؛ بلا آثار؛ هكذا، مغلقاً، هيولياً، فارغاً. نعم لا طاقة بي في الاشتغال على لغة كحروف الفيزياء الذرية. لا فرصة. والشاب، الذي بقي وحده عندنا، ساعةً، حين خرج الآخرون لاستدعاء محققين من الأمم المتحدة، بادرناه بصحن من لحوم مشوية ظللتُ محلِّقاً على دخان الفحم تحتها، ذهاباً وإياباً كالبرق. لكنه ما تذوَّق إلاَّ لقمتين نهض بعدهما واقفاً، مجفلاً، لمَّا دخل رئيسه، وابتعد عن الصحن كأنه ليس له. وأظنه كره استضافتنا له، على نحوٍ لن نفهم، أبداً، سببه، وسبب ذعره المفاجئ. فالمسألة لم تكن رشوةً، بأية حال.

اصطحب كبير المحققينَ المدنيين رجلاً أصلع، مستقيم الجذع، ذا شاربين يقصران عن شفته العليا: إنه خبير الجهات، وأمين الاستنطاق الأكبر للهواء كي يعترف بمصدر الطلقة. معه مسطرة، ولواصق، وسجل كسجلِّ البقّالين. وضع عينه على ثقب الطلقة في الستارة الألمنيوم: «إنها من ذلك المرصَد التركي، هناك، ذي السواتر الترابية». دوَّن العلومَ بيقين العارف. لكن عليه أن يستخرج الحديد القاتل من الحائط: «أعتذر إليكم. عليَّ أن أحفر قليلاً في تجويف اللَّبِنَة، أيُثقل ذلك عليكم؟»، سألَنا، فأجبناه: «لا يهمك. لدينا إسمنت أبيض». وقد ملأتُ الشرخ بالإسمنت في اليوم الثاني كخبير في ترقيع المجازات المُهملة، وغطيت الثقب في الزجاج بغزالات شفيفةٍ لواصق، من بقايا فائضة عن كتاب رسومٍ ذي فراغات تُملأ بها. أما ثقب الألمنيوم فلا خبرة لي في لحْم المعدن لأمحوه. سيبقى هناك حتى إشعار آخر، تستطيع العين أن ترى منه المرصد التركي، خلف شجر النخل المقهْقِه.

حين انتهى مدوِّن الجهات، ورقيب الخطوط الوهمية لعبور معدن الموت، من رسومه البيانية، جلس منتظراً نظراءه الأستراليين ليرفعوا تقريرهم إلى مجلس الإدانات المضحكة، فجاء، عوضاً عنهم، عميد ركن في الجيش. يوناني الأصل، متزوج من قبرصية. نجوم وسيوف على كتفيه. صافحنا مهنئاً بالعام الجديد قبل حلوله. استطلَع العلَّية. عاينَ الريح الصامتة للحروب الصامتة. نزل وخرج. كنتُ في المطبخ. انتظرني أمام البوابة. لم يغادر إلاَّ بعد أن صافحته مودِّعاً، لأعود إلى تدبير سلَطة عجولة في يوم عجول.

عاد المحققون المدنيون. انتهت التدوينات، وحضرت الحكاية: أمكنة يعرفونها، وأمكنة لا يعرفونها من هذا العالم. همومهم الصغيرة، وأيام الأعياد. شربوا قهوة سوداء على طقطقات المزاج: «قهوة عربية. قبرصية. لا نريد تسميتها الشائعة ـ قهوة تركية». وهي، في الأرجح، لم تكن قهوة، بل شيئاً يشبه ذلك. ذرُور من النسكافيه، مع قليل من السكر. فمنزلنا لا بسُطةَ فيه للقهوة. لا أشربها. لا تشربها زوجتي. نحتفظ بها، أحياناً، لاستضافات طارئة، لكنها تفسد بعد وقت فنتخلص منها. ظنوها قهوة عربية. لا بأس، كلُ مرٍ هو قهوة، بالضرورة.

حضر أستراليان. قبَّعتان زرقاوان. عاينا المكان، ثم اعتذرا عن قصورهما عن قياس الجهات.

سيعودان ليصحبا آلةً. ذهبا، وعادا. فرغا من التدوين في الثالثة بعد الظهر: «عام سعيد.. عام سعيد». الآن في استطاعتنا تنظف العلّية من الإسمنت المطحون، والزجاج، وآثار الأقدام، أيضاً، وسط تعليقات العائلة: «لم يبق ناقصاً من قائمة الزائرين إلاّ الرئيس، وقائد الجيش، ووزير الدفاع». لكن المصادفة أرتني على شاشة التلفاز، في اليوم الثاني، صورة شجرة الصفصاف، والبوابة، والجدار الشمالي، ورجالاً يشيرون بأناملهم إلى نافذة العلّية: ها. إنه قائد الجيش بنفسه، والرئيس الأسبق سبيرو كبريانو. كنت في الداخل، قطعاً، حين تم التصوير، منكبّاً على كتابة بعض هذه المقالة.

1996

صدر للمؤلف

* كل داخل سيهتف لأجلي، وكل خارج أيضاً (شعر)
* هكذا أبعثر موسيسانا (شعر)
* للغبار، لشمدين، لأدوار الفرسة وأدوار المالك (شعر)
* الجمهرات (شعر)
* الجندب الحديدي (سيرة الطفولة) (سيرة)
*الكراكي (شعر)
* هاته عالياً؛ هاتِ النَّفير على آخره (سيرة الصبا) (سيرة)
* فقهاء الظلام (رواية)
* بالشِّباك ذاتها؛ بالثعالب التي تقود الريح (شعر)
* أرواح هندسية (رواية)
* الريش (رواية)
* البازيار (شعر)
* الأعمال الشعرية (شعر)
* معسكرات الأبد (رواية)
* طيش الياقوت (شعر)
* الفلكيون في ثلثاء الموت: عبور البشروش (رواية)

* الفلكيون في ثلثاء الموت: الكون	(رواية)
* الفلكيون في ثلثاء الموت: كبد ميلاؤس	(رواية)
* المجابهات؛ المواثيق الأجران؛ التصاريف، وغيرها	(شعر)
* أنقاض الأزل الثاني	(رواية)
* الأقراباذين	(مقالات في علوم النَّظر)
* المثاقيل	(شعر)
* الأختام والسديم	(رواية)
* دلشاد (فراسخ الخلود المهجورة)	(رواية)
* كهوف هَايْدْرَاهُوْدَاهُوْس	(رواية)
* المعجم	(شعر)
* ثَادْرِيمْيِسْ	(رواية)
* موتى مبتدئون	(رواية)
* السلالم الرملية	(رواية)
* شعب الثالثة فجراً من الخميس الثالث	(شعر)
* لوعة الأليف اللاموصوف المحيِّر في صوت سارماك	(رواية)
* ترجمة البازلت	(شعر)
* هياج الإوز	رواية

التعجيل في قروض النثر

ما استجمعته، هنا، من بقايا أثر في الوقت، أخذتُه على محمل الوقت اختياراً خفيفاً بلا ادّعاء. شذراتٌ هي ما كلّمتُ نفسي به، في برهات مَّا، بقليل من عافية الكتابة، أو بكثير، لكنْ بلا خفّة قط. نصوص، ومقالات، مُتحيِّنُها الجامعُ أنها لم تخنّي مُذ كتبتها، لأنني لم أخنْها حتى في أكثر برهاتها خضوعاً للأنيّة.

ثمت قسْمٌ من المتحصّل، المُنْتَخَب، مجتزأ عن سياق محاورات أزعم أن قيامها بنفسها، في حصالة، لا يُسقطها في محظور. أمرٌ لم يغب عني، وأنا أجمعها شتاتاً أنني تركتها مسترسلةً كنجوى منثورة، بباطن على ظاهر، وظاهر على باطن، خارج أي تبويب، أنظراً في الشعر كان أم في الرواية، أم في اللّطائف والبوح على سجية البوح، بتلقائيةٍ تتجاور فيها الرقةُ، والغضب، والأسى، والخيبة: إنها وجدانٌ مؤتلفٌ بحسْبه وجداناً، على انسراحه شتّى في كل علْمٍ بألْهيّةٍ كحاصل العقل شبراً من معنى، أو فراسخ من معنى.

الحقيقيُّ، الأكثر غلبة، في هذا المضموم كتاباً كقبضة، هو وصف الطبائع، والاعتراف بمواقفَ أحوالٍ عَرَضها عليَّ قلبي فكراً على سجية الغدْر الساحر فيه، مُذْ كانت الحياة، برُمَّتها، غدراً. وحسبي من هذا الوصف، وهذا الاعتراف، أنهما لم يضيّعاني، ولم تضيعني الكلماتُ فيهما.

تصميم الغلاف: م. جمال الأبطح

ISBN 978-993390547-7

9789933905477

دار الزمان
للطباعة والنشر والتوزيع
صفحات للدراسات والنشر