2020
31.12.2019

إيقاع التحوّل وقمر الارتياب

عبد الله السفر

متابعات أدبيّة

عبد الله السفر

إيقاع التحوّل
وقمر الارتياب

متابعات أدبية

إيقاع التحول
وقمر الارتياب

هذا الكتاب بدعم من:

مبادرة 1001 عنوان

إيقاع التحول وقمر الارتياب

تأليف: عبد الله السفر
تحرير: أحمد العلي

الترقيم الدولي (ISBN): 978-9948-38-558-5

إصدارات روايات (إحدى شركات مجموعة كلمات)
الطبعة الأولى 2020

القصباء - مبنى D
هاتف: 5566696 6 971+ فاكس: 5566691 6 971+
ص. ب. 21969 الشارقة، الإمارات العربية المتحدة
info@rewayat.ae
www.rewayat.ae

جميع الحقوق محفوظة © روايات 2020
محتوى هذا الكتاب لا يعبر بالضرورة عن رأي الناشر
تمت الموافقة على المحتوى من قبل المجلس الوطني للإعلام /
المرجع: MC-02-01-8041527

الفهرس

القسم الأوّل

13 فضة - فاطمة عبدالحميد
17 غوّاصو الأحقاف - أمل الفاران
21 الحالة الحرجة للمدعو ك - عزيز محمد
25 خيانات السيد وقت - أحمد البشري
29 ارتياب - بدر السماري
33 سلطان سلطانة - عبدالله باخشوين
37 حرب الأبواب المغلقة - عبدالله التعزي
41 الميكانيكي - طاهر الزهراني
45 نحو الجنوب - طاهر الزهراني
51 مختلف: طفل الأسبرجر مختلف لكن ليس أقل - هناء حجازي
53 وحشة البئر - حسن دعبل
57 مَرسَى فاطمة - حجي جابر
61 ضريح أبي - طارق إمام
65 نساء الكرنتينا - نائل الطوخي
69 سماء أقرب - محمد خير
73 عن الذي يربّي حجراً في بيته - الطاهر شرقاوي
77 عيّاش - أحمد مجدي همّام
81 محاولات اغتيال علي: سيرة منزليّة - محمد بركات
85 بالتساوي - خليل الرز
89 الانحناء على جثة عمّان - أحمد الزعتري
93 زجاج مطحون - إسلام أبو شكير
97 شوق الدرويش - حمّور زيادة
101 صفيح - هنادي الشمري
105 الجسر المهترئ - وليد الشيخ
109 اللحيةَ - سالم العوكلي
113 سجنيات - عمر الككلي

القسم الثاني

119 المقهى - حسين علي حسين
123 هاتف - محمد علوان
127 يوتيرن - عبدالله العقيبي
131 جدار على امتداد العالم - ضيف فهد
135 فن التخلي - عبدالله ناصر
139 أمثولة الوردة والنطاسي - عدي جاسر الحريش
143 تشبه رائحةَ أمي.. تشبه شجرَ الجنة - سهام عريشي
147 رقصة الغجر - محمد أحمد عسيري
151 سرير يتّسع - أمينة عبدالوهاب الحسن
155 سالفة طويهر - جعفر عمران
159 وردة بلون السماء - فاطمة آل تيسان
163 نوارس تشي جيفارا - مريم الساعدي
167 رمش العين - محمد خير
171 كما يذهب السيل بقرية نائمة - محمد عبدالنبي
175 الكرسي - طالب الرفاعي
179 هشاشة - إيناس العباسي
183 ليثيوم.. قصص من عالم الاضطراب الوجداني ثنائي القطب - تميم هنيدي

القسم الثالث

189 سحرُ الفراشةِ العائدة - فوزية أبو خالد
193 وقوفاً بتأنيبِ الأبواب - أحمد الملا
199 غرقُهُ صافٍ وأزرق - أحمد الملا
203 يندّ عن التشابه ويمعن في الاختلاف - زياد السالم
207 سأتبعُ فراشةً نحو القيامة - عبدالله المحسن

211 البساطة مثل ظل.. مثل نسمة - صالح زمانان
215 بريقُ النظرات شعلةُ المسافر - محمد الحرز
219 الشقُّ أسفلُ أنفي محاولةُ فم - فاطمة المحسن
223 الغيابُ الذي لا يُصدِّق - عبدالوهاب العريض
227 الحكاية ترويها العين - مسفر الغامدي
231 فتحت الباب فانهال عليّ العالم - أحمد الصحيح
235 ليس ليدي أن تتكلّم - أبرار سعيد
241 قال جدّي الفأس - إبراهيم حسن يروي
245 سريري سرابٌ مزدوج - سلمان الجريوع
249 تأخذني العواصف إلى تكوينٍ بعيد - علي عاشور
253 يعيشُ حطّاباً لروحِه - علي العمري
257 يكتب ببساطة كما يتحدّث مع جيرانه - عبدالرحمن الشهري
263 اللاأحد في صرخة المغادرة - محمد أبو زيد
267 مجازٌ ناعمٌ وجارح - ميثم راضي
271 كلَّ يومٍ يعبرُ هذا الألمَ - علي ذرب
275 شعريّة تضرب في بريّة الأنواع - فراس سليمان
277 الذي نادتْهُ الفراشة - أنمي الحاج
279 تشابكتْ أصابعُهُ بالخيوط وضاع - منذر مصري

القسم الأول

فاطمة عبدالحميد..

"فضة" في المختبر الاجتماعي

المرأةُ جسدُنا الاجتماعي؛ حاملُ علل المجتمع وترجمانُها عبر ترجيع الصدى؛ الأعراض التي تفدحُ بهذا الجسد وتقولُهُ رغم محاولة الحجب والإنكار أو المداراة والتبرير، تحت ضغط مفهوم العيب والمحافظة على نقاءٍ مُتوَهّم للصورة يفضحُها ضوءٌ كاشف. يأتي عنوةً ينهَرُ السدودَ؛ يأتي على قشرةٍ نظنُّ أنها سميكةٌ وحامية؛ نظنّ أنها الجدارُ العازل، وأنها عنوانُ السلامة، والسويّةُ التي نطمئنُ إليها فنهجع إلى صرامةٍ تقي وتمنع، فيما يهبطُ النسيان بمظلّة العمى غير مدركين أن الجسد لفرط المرض وبالغِ الأعراض تتناوبُهُ؛ باتَ مفخّخاً جاهزا للانفجار. ما جرَى حجبُه انفرطَ من قيد حجابِهِ وسترِه وأخذَ مجرى الفضيحة في حدّها الأقصى من التكشّف والعُري. المقموعُ تجمّعَ

وتراكمَ، والحركة الخارجية التي تمنعُهُ والوعيُ الذي يسوّرُه أمسيا رهينةَ الزلزال؛ الصَدْعِ تفورُ منه المياه السوداء برائحةِ جلدٍ يحترق وحياةٍ قذفتْ الشريطَ اللاصق، فامتلكتْ تعبيراً ليس لمن يتعرض له حيلةُ اتّقائه أو نفْضُ العين من حُرقةِ كوابيسِه.

من هذا المختبر الاجتماعي تُخرِج الكاتبةُ فاطمة عبدالحميد شخصيةَ "فضة/ لجين" في رواية "حافة الفضة" (طوى للثقافة والنشر والإعلام، لندن. 2013). تلك الشخصية المضطربة الممسوسة بانقسامِها المشطورة بتصدّعها؛ حيث يتساكن وجهُ "فضة"/ الوعي/ القشرة الساكنة ووجه "لجين"/ اللاوعي/ الباطن المُضمَر المتمرّد. "لجين" الثاوية في الأعماق تخمّرها وقائعُ الطفولة وسنواتُ اليفاعة، فتسنّ حدَّ سكّينها في غفلةٍ من "فضة". تكمنُ هناك تحتَ غطاء الأسرار، تتسرّب إليها المياهُ المالحة الآسنة بأخطاء التربية وخطايا التأثيم والرغبات المدحورة فتشرئبّ "لجين" رويداً رويداً؛ دافعةً سكيّنها في القشرة حتّى تكسرَها فتطلع بعنفوان الشهوة وقوّتها وتعبيرِها "المجنون" يقضُّ مضجع العائلة ويغرس الفضيحةَ في مدارها، فضيحة الصور العارية لـ "فضة" في الجوّال. الدليل الدامغ الذي لا تعرفُ كيف تفسّره لا للأب ولا للأم ولا لأختيها رنا وعبير ولا إخوانها عبدالله وحازم ومعاذ. الدليلُ الذي يدمغُها لم تخبّئُهُ وتداريه. ذهبتْ به إليهم تطلبُ العونَ والفهم. ثمّة من يحاول التفهّم وابتكار الأسباب والأعذار من غيرة ذوي قُربَى حملتْهم. تلك الغيرة . إلى تزييف الصورة تحت قبّة "الملك الفوتشوب". لكنّ هذا لا يمضي بعيدا. تُقام حفلةُ الضرب من الأب والأخ الأكبر عبدالله (ثم حين صعد وجهي ليرتجفَ وحيدا، كانت ملامحي أصغر لأنها تنكمشُ فزعاً، شعري يتكسّر في قبضتِه، لا صوتَ له ولكن أنصاف الشعرات التي تتناثر على

كتفي تنبئني بهذا، أيدٍ كثيرةٍ تتنازعُني، ويد واحدة تقتلُني. هي يدُ عبدالله أخي الأكبر).

تلزم الأختان رنا وعبير غرفةَ "فضّة" ليكتشفا الحالة غير الطبيعية وتحوّلها إلى ذاتٍ أخرى "لجين" بلسانٍ آخر وبمفرداتٍ قادمةٍ من بيئةٍ أخرى. التهتّك، إذاً، لم يكن من "فضة" السويّة. إنما من "كائن" آخر يسكنُها، وعلى العائلة أن تخلّصها منه. هنا يبدأ دربُ الآلام وصعودُ مشقّاتها. ليس من تفسيرٍ إلا أنها "ملبوسة" بالجن و"منظورة" وطريق الخلاص طردُ الروح الشريرة يقومُ به خبراء "الرقية" والنفث والبصق ومسوح الزيت وغسول السدر والضرب أولاً وأخيراً ينجزُهُ أحدهم؛ المدّعي "الشيخ علي"؛ بائع علاج الوهم والوالغ في اللحمِ الأنثوي ينالُ نصيبه منها تحت ستار المهابة وجلالة المهمّة "!!"؛ مقدّما وصفة العلاج وإذْن الشفاء (فرغَ مني الشيخ... قال لأبي: خذها لطبيب نفسي لو تكررت الحالة، أما بخصوص الجني فإنه، بعد هذا الضرب، لن يعود ليرعى في جسدها ثانية).

تنطوي صفحة العلاج بالزيوت والضرب، وتنتقل "فضة" إلى المرحلة العلاجية الحقيقية، عبر العيادة النفسية وطبيبها "د. سعد" الذي شخّصَ اضطرابها المرضي بـ "متلازمة الشخصية الانفصالية "دي آي دي" (وشرع في عقد الجلسات العلاجية للوصول إلى الجذور التي أنشأت الشخصية البديلة التي تجسّد، خارج الوعي، ما تريدُ أن تكونَهُ "فضّة" وما يمثّل لها مخرجاً من الحصار الاجتماعي وما رشحَ في القاع من أحداث الطفولة ".. شخصية تنجو بك مما لم تتجاوزيه صغيرة"، ويشرح لها د. سعد طريقتَه لتجاوز شخصية "لجين" وتنحيتها (سنفتّت لجين القوية، سنعلّم فضّة كيف تنتفض على خوفها وخجلها، وعلى

الشخصية التي تسكنها).

في هذه الوضعية التي تعبرُها "فضّة" تُخطَب من أكثر من شخص لكنها يتساقطون واحداً بعد آخر، فيما الإسناد من أختيها رنا وعبير يخفت بحجّة أن أختهما تستخدم ذكاءها لتبرّر الحالة التي هي عليها، حتّى كانت خطبتها من "محمد" الذي استعجل الزواج بها بداعي السّفر للدراسة إلى أمريكا. وكأنّ هذا الطريق إلى الخارج الفسحةَ الأكيدة لاختبار شفاء "فضة" واستواء شخصيّتها دون ممثّل دوبلير تنيبُهُ عنها فيخرج عن النصّ خروجاً متهوّراً في صورة قصوى من التمرد؛ تؤذي وتشوّه. ولن تغيب عن القارئ الدلالة الواردة في الصفحة الأخيرة من الرواية حين تطلب التوقّف من زوجها في طريقهما برّا إلى مدية "ميسافيردي" (استوقفتُ محمد، ليصوّرني وأنا أتّكئ على مقود السيارة لأخبر أهلي أنني قد بدأتُ دروس القيادة، وسأحصل على رخصتي قريبا) وذلك من أجل أن تبعث الصورة إلى أهلها كإشارة إلى شخصيّتها الجديدة والتي طالما أرادت أن تكونها دون "لجين" التي سدّت "ممر الحياة" في صدرها.

أمل الفاران..

الحائكة تنسج منمنمة العقيق

بضعُ صفحاتٍ اقتضتْني لأتعوّد على لغة أمل الفاران في روايتها "غوّاصو الأحقاف" (جداول للنشر والترجمة والتوزيع - 2016) لأجدني بعد ذلك منسجماً كلَّ الانسجام مع عوالم الرواية؛ أحداثاً وشخوصاً ومكاناً. وأوّل ما يتبادر، إلى ذهن قارئ الرواية في السعودية عندما يفتح عملاً روائيا جديداً، سؤالٌ مفاده مدى خروج - هذا العمل - عن القالب المعهود والطبخة التي تلوكها بعض الأقلام كلما نفرت إلى الأوراق تسجّل وقائعَ "روايةٍ سعوديّة". الطابع العام والتكراري يقوله دائماً سديمُ التشابه وإنتاج المشهد ذاته وإن بتلويناتٍ متفاوتة بخلاصة تتوقّف عند الخطوة الانفجاريّة الأولى التي قلبت الأحشاء دفعةً واحدة وصدعت بالمسكوت عنه.. إلى درجةٍ تجعل المرء يتساءل: هل يقرأ الروائيون والروائيات في السعودية إنتاج بعضهم بعضاً؟.. ذلك أنه من المؤلم أن

تُعاد كتابة ما خطّه سعد الدوسري وتركي الحمد وغيرهما قبل قرابة عقدين أو يزيد. دائرة التشابه الطافحة بالملل والقاتلة تنفذ أمل الفاران منها ببراعةٍ لافتة؛ مولّدةً جِرماً هائلاً ومديداً اسمه "غوّاصو الأحقاف" يستطيع قارئه باطمئنان أن يقارن حضوره في الفعل الروائي والصنعة الجماليّة بأسماء كبيرة نحو عبدالرحمن منيف وإبراهيم الكوني.

شبكة واسعة من التفاصيل زمانها الثلث الأول من القرن العشرين، وفضاؤها واحة "العقيق" في بطن الصحراء بأحيائها الثلاثة المنتمية إلى آل هذال وآل فواز وآل بنيان - والذين يرجعون جميعهم إلى جدٍّ أكبر هو مانع بن هادي؛ الأب والمؤسس - حيث الحروب المزدهرة والغارات المتبادلة بينهم؛ لا تخفت يوماً إلا لتقوم بعده رغم العهود التي يتلونها تحت شجرة السمر؛ الشجرة الأم "مريفة". وفي ظل تلك المناخات من العداوة والخصومة وثارات الانتقام المتتابعة والكيد المستمر؛ لا تنفصم عُرى الاشتباك العائلي عن طريق المصاهرة، ولا تعرى العلاقات من مواقف الوفاء والشهامة. ينخرط غالبية الأفراد في ماء القبيلة الجمعي إنْ غوايةً أو رشاداً، ويتمايز قليلون عن هذا الحس بموقف عقلاني يترفّع عن الدم وأسبابه، ويعلي هؤلاء علاقة القربى ورابطة الجوار فوق نداء التناحر والصراع خصوصاً في المواقف الكبرى العاصفة عندما تحيط بهم؛ فتضرّ بأحدهم أو تنالهم جميعاً وفي وقتٍ واحد شأن السيل "قشّاش" الذي دمّر المنازل وخرّب المزارع فأتى على حصاد موسمٍ كامل.. وشأن جائحة الجراد التي أعقبت السيل لتزيد ظروف "العقيق" فداحةً وعطباً لينكشف معدن الأصالة، وأيضاً الخسّة وضعف النفس.

بسطت الكاتبة الضوء بشكل إبداعي ودقيق على مرحلةٍ،

وتاريخٍ، وحياةٍ بمختلف حالاتها وخباياها وهيئاتها الاجتماعية ومناشطها الاقتصادية وتقاليدها الشعبية وفنونها التراثية؛ قاربتْها جميعاً بخفّةٍ آسرة وانسيابيّة لا تعلّق السرد ولا تعتقله عند محطّةٍ من محطّات حكاية واحة العقيق الطويلة (262 صفحة).. ما قامت به الفاران هو الالتحام بطبيعة المكان وبذاكرته واسترجاعه في سويّةٍ جماليّة تجري في الأرض، وفي الشخصيّات التي تبدّت لحماً ودماً وفرادةً؛ عمّوش التاجر الحكيم العاشق الشاعر. فيحان بعقدة النقص التي تجعله دنيئاً متآمراً. العبد جمعان في صورة الحكمة ومشاعر الأبوّة والانتماء. شافي المتقلّب من الضعف واللين إلى القوّة والمحبة والنخوة. جابر الغواص وحمولة الخصام التي يدفع حبه ثمنها، ومثله بتلا ابنة الخال. فرجة بينائها الجسمي المتين ومحبة الأهل التي لا تنخذل ولا تخذل... و: "نفلا" درّة العمل البديعة التي تفتّقت عنها صَدَفَة "غوّاصو الأحقاف"؛ عاشقةً ومتمرّدةً ومنتميةً أبداً للفرح وطقوسه.. نفلا التي أوصتْ "أمها يوماً بألا تُدفن إن ماتت: أكره المكان الضيّق والصمت والظلمة.. ضعوني على رأس شجرة سمر.. لأرى الشمس والمطر وأسمعكم".

عندما وصلتُ إلى خاتمة الرواية هجسَ ذهني، احتفاءً، بافتتاحية "التيه" لعبدالرحمن منيف: "إنّه وادي العيون". كأنما هذا الاستدعاء يمثّل لي مكاناً رفيعاً أضع فيه تحفة أمل الفاران الرائعة.

عزيز محمد..

مجاز الجسد

الذات التي لا ترضى بأن تحتار بأسئلتها وحدها وبمأزقها في الحياة وفي الوجود، وإنما هي محتارة - أيضاً - وعلى نحوٍ أشد بالآخرين إنْ في دائرة العائلة أو العمل أو المجتمع بصفة عامة؛ محتارة ليس بنظرتهم إليها وحسب ولكن بما تصنعه - هذه الذات - من افتراضاتٍ لتلك النظرة كيف تكون وما هي عليه. تخرج الذاتُ من ردائها وتحلّ عيناً في الآخرين، وبموجب - هذه العين - يتمّ الحكم والتقييم، والانصياع كذلك. كما لو أن الحال هنا لا يكتفي بعبءٍ واحد بل بمزيدٍ من الأعباء التي لا يُصمِد أمامها، ويجري التخلخل والانهيار رويداً رويدا في جدلٍ يستنبتُ المقاومة سوى أنها حلٌّ لا يَفِي ولا يثبت في نزالٍ خاسر تتبدّى فيه الذات وحيدةً ومنعزلة. بلا حولٍ ولا درع ولا عونٍ يأتي في وقته الملائم.

تلك الذات التي تعيش صراعَها الداخلي بشكلٍ دائم، وصراعَها

الخارجي بعد ذلك، تعكسها رواية عزيز محمد "الحالة الحرجة للمدعو ك" (دار التنوير - 2017) من خلال مجاز جسدٍ مصاب بسرطان اللوكيميا، حيث هو الموطن الذي يُدار فيه وبه عنفُ الأزمة ومشكلةُ العلاقة، ويتوفّر على منطق الرد الشعوري واللاشعوري؛ الجسدي والنفسي والروحي. الرحى التي تدور وتضرس. سلسلة من الردود والارتطامات مدارها الجسد الذي يقوّض مَن يواجهه غير أنه في الوقت نفسه يتقوّض.

شابٌّ في منتصف العشرينات من عمره بمؤهّل جامعي في تقنيات المعلومات. لم يمضِ عليه أكثر من ثلاث سنوات موظّفاً في شركة بتروكياويات بشرق البلاد. يضيق ذرعاً بقيد الوظيفة التي يعدّها مرضاً. يسدل ستارة حديدية لا مرئية ويضعها بينه وبين زملائه في العمل؛ غيرَ قابلةٍ للاختراق لا منهم ولا حتى من رؤسائه. شابٌّ منحسر الطموح ولا تحرّكه سيرةُ الناجحين ولا المعايير الاجتماعية للنجاح والتواصلِ ورسم العلاقات البينية الظافرة. مِن خلف جداره الشفّاف يراقب مَن حوله، ويراقب نفسه بانتباهٍ سابر وبسخريةٍ جامحة. ومن برج المراقبة الذي لا يضطلع فقط بالرصد ولا بإعلان القطيعة مع الاندماج والمسايرة، بل نلفيه يمرّ إلى تاريخه الشخصي والعائلي في لحظته الحاضرة.. والغائرة في الماضي، باستعاداتٍ - فلاش باك - تفتح الملفّات النفسيّة القابعة في مرحلة الطفولة أو أوّل المراهقة.. استعادات، معزّزة بالتحليل الثاقب، بمثابة دوّامات طاغية تضيء الراهن لا لتقبّله ومحاولةِ عيْشه، ولكن لترسيخ صورةٍ من العمل والتعامل بتجذيرها في مجرى الوقائع اليومية، ويحضرني قولٌ شعريٌّ لقاسم حداد في "انتماءات" يصادق على وضعيّة البطل ويترجمه تماماً: "لستُ منسجماً/ ولستُ مهيّأً للانسجام"؛ إعلانٌ

صارخ باستمرار النفور وإمضاء القطيعة، واستمداد شواهد من الماضي لتأكيد تلك القطيعة واستدامتها.

الإعلان المكتمل منذ زمن في الداخل والمتواري عن ساحة المصارحة المباشرةِ الغليظة، كان يفتقر إلى الذريعة المتجاوزة للخجل والهشاشةِ، والانصياعِ تحت دافع القبول ضمن مسافة محسوبة تثمّن الحضور الشخصي دون اجتياحه.. ولا مسوّغ كامل العنفوان وبالغ الضرر مثل السرطان؛ يسمح بممارسة الفجاجة والغلظة في إطارٍ من تسامح الآخرين، أيضا، وقبول المرض عذراً يجبُّ فعلةَ المرء جميعها. وكما يهجم السرطان بشراسة مدمّراً الجسد فإن صاحبنا يهجم بعدوانيةٍ وانفعال. يضرب بشكلٍ مدوٍّ نسيجَ العلاقة الاجتماعية والأصرة العائلية. ما كان طيَّ الكتمان ومسارة الذات يندفع هادرا إلى السطح بكليّته من النزق والرعونة؛ لا يوفّر ولا يجامل ولا يقنع بحدّ: "حان موعدي معك، أيها العالم اللعين - ص 119".. "أميل برأسي على المقعد وأحدّق إلى انعكاسي في المرآة الجانبية. ها هو المسخ قد تضخّم ليصبح أداة تدميرٍ لنفسه وكلّ ما حوله - ص 205".

إنّ مجاز الجسد في الرواية "يسمّع" ويتردّد صداه في أكثر من مكان؛ عضوي، اجتماعي، عائلي، فكري وفلسفي، إبداعي.. وأحسبُ أنّ الجملة الافتتاحية في الكتاب تومئ إلى هذه الامتدادات وتلويناتها القاتمة: "حالما أستيقظ، يراودني الشعورُ بالغثيان - ص 7" وربما تحمل في أطوائها دلالة التقويض غير الناجز، والإشارةَ إلى أن المعادلة غير صفريّةٍ يتذرّى معها كلّ شيء.. حيث كلمة "المراودة" في واحد من وجوهها تحتمل الشدَّ والجذب والمداورة على كفٍّ يجوز معها الرجحانُ وعدمه. ما يعني أنّ ثمة ما يترسّب ويتعذّر قلعه أو إزالته أو في الأقل إزاحته.

بصمةٌ باقية تفعل فعْلَها تحت الجلد، تأتي حاصلَ تجربةٍ وخراجَ عمرٍ، تشرق من لا مكان، تنجم من النسيان؛ كلّما تعرّت الندبات في عتمة الخرائط وضلال المواقيت. ثمّة ما يبقى ويؤشّر على ضراوة الكامن وإن من بعيد؛ "الأسى العذب"؛ الماكث رغم غياب الصور وامّحاء الوقائع.

أحمد البشري..

استردادُ الساعةِ الهاربة

تأتي بعض الروايات متقشّفةً في متن حكايتِها وشحيحةً في أحداثِها وشخصيّاتِها. تكتفي ببؤرة لكنها تنداحُ في غزارةٍ وبإشعاع تتوسّع دائرتُهُ وتتعمّق نحوَ أثرٍ فنيٍّ لا يخيب؛ نحو امتلاءٍ جماليٍّ وجدارةٍ مائزة يصمد معها العمل الإبداعي كقيمةٍ لا تذهبُ إلى النسيان، وأحسبُ أن رواية أحمد البشري "خيانات السيد وقت" (دار مدارك للنشر، دبي 2013.) تقعُ في هذا اللون من الروايات وتحفر بهاءٍ في المشهد الروائي في السعودية.

في ساعةٍ ضائعةٍ؛ مسروقةٍ هي فرق الانتقال من توقيت الشتاء إلى توقيت الربيع في مدينة أنقرة التركية؛ تفرُغُ حياة "أيّوب" من أسبابِها حيث يودي حادث سيرٍ بحبيبتِهِ "إيليف" التي شحنت شجرةَ حياته بالخضرةِ على مدى أربع سنوات بعد أن قطعَ مع ماضيه الذي تصوّحَ

في جنوب المملكة، وأيضاً في عاصمتها الرياض، وجعله "ينكشُ بهمّةٍ عن نجاةٍ بعيدة". فرقُ ساعةٍ لم ينتبه له "أيّوب". غطَّ في النومِ ولم يدرك "إيليف" في محطة الحافلات ليتقابلا. كما في كلّ صباح. في طريق العمل. فوّت الموعدَ لكنّ الموت في موعدِهِ تماماً يقطفُ زهرةَ الغارديناي؛ "إيليف" ومعها حياة "أيّوب" التي لم تكن شيئاً وليس فيها ما يُقالُ وما يُعتدّ به إلا في حضور هوائها وفَوْحِ زهرتِها.

هذا الإطارُ؛ البؤرة يتفتّق عن شجنٍ ممتدٍّ تؤرّثُ جمرته مشاعرُ الفقد على خلفيّة "السيّد وقت" الذي لم يسرق ساعةً وحسب، بل عصفَ بكيانٍ وذرّاهُ في دورتِهِ العاتية؛ تطوي أعماراً وتغيّب مصائرَ في عدائيّةٍ لا ترحم ولا تجبر عظْمَ كسيرٍ لجأ إلى "تركيا العثمانية".

يمفصل أحمد البشري حكاية "أيّوب وإيليف" في تقطيعات بصريّة منسوجةٍ برهافة وبإيقاعٍ رشيق؛ يقطعُ ويصل، يتقدّم ويعود في لقطاتٍ مقرّبة يتسرّبُ مع كل واحدة منها تفصيلٌ يملأ المشهد لا بالحدثيّةِ المرصودة ولا بالحركةِ المشمولة بالعين تحتويها، إنما بما ينبثُّ عنها من حالةٍ أو أحوالٍ غير قابلةٍ أن تتنزّل في كلماتٍ، بقدر ما هي ترجيعٌ متضخّمٌ لا يحيطُ به البصر ولا تستوعبُهُ أذن. ثمّة ما هو مفارِق للمشهد يندلعُ من شرارة الصورة؛ فيحرقُ ويوجِع، ويبقى مخامِراً كأنّه توابعُ الزلزال.

ظلَّ حادثُ مصرع "إيليف" بسوابقِهِ ولواحقِه حاضراً في الرواية من فصلها الأول إلى فصلها السابع الأخير وصفحتها الأخيرة. ظلَّ الحاضنةَ الدراميّة والنّغمَ الرئيس؛ الدائرة التي لا تنتهي والمتاهة التي لا تفضي إلى أبواب. إنّه التكثيف والشحن بما يكافئ حالةَ الفقد التي لن يكون في مَطال "أيّوب" أن يجري حِداداً عليها ينهيها ويقفل صفحتها. إنها

الساعةُ المفقودة بهوائها "الرمادي" ينكتّ حزناً في أعضاء "أيّوب" إذْ تغدو بكاملها غدّةً دامعة؛ مستودعاً لا يفتأ يستقبل ملحَهُ السائل وما فاضتْ به عيون عائلة "إيليف" (لا يجدون مكاناً لدموعهم أفضل من عينه التي تلاحق تحركاتهم، يتلقّفُ سيلَ الدموعِ ويبكي بصمت، ويحتفظ بالدموع في عينيه أطول وقتٍ ممكن).. (حين يمتلئ الحزنُ بك سيبحثُ عن مكانٍ آمنٍ فيك، يضعُ حقيبتَهُ، وفرشاةَ أسنانِه، وينزوي تاركاً المكان لك ولحياتك الجديدة، شرطه الوحيد أن تدعَهُ ينام هناك ولا تحاول إخراجَه).

إنّ التبئير على التفاصيل واستعادتها من زوايا متعددة إنْ من عين "إيليف" أو "مهيمت" سائق سيارة الأجرة التي ركبتها "إيليف" أو "رجب" سائق الشاحنة التي تسبّبت في الحادث، بما يشبه الإلحاح والتركيز؛ لَهُوَ نوعٌ من محاولة استرداد الساعة المسروقة واستعادةِ الوقت الهارب؛ تثبيتٌ لمقطعٍ زمنيٍّ فالت وإعادة ملئِه برائحة "إيليف" التي مكثَ شالُها الأخضر يرفرفُ في "شارع تونس" حيث الحادث وفي "شارع تونلي حلمي" حيث الاشتباك الأول لعينَيْ المحبّيْن. كأنما الروحُ السارية إلى الغياب لا تريد أن تعبرَ أو تغادر؛ على الضدِّ من الإخلاء والنسيان. ذلك أنّ "إيليف" ذاكرةٌ وحياة، تستعصي على المواقيت، وتعاند ساعةَ الرمل فتحجبُ فراغَها بوجودٍ قارٍّ ينفذُ من فجوات "السيد وقت" وخياناته.

بدر السماري..

إيقاعُ التحوّل وقمرُ الارتياب

بعدسةٍ حسّاسة تلتقطُ المشهد وتجوس في تفاصيلِهِ بدقّة؛ ترصدُ تاريخاً وزمناً وحالاتٍ. تغوصُ العينُ بانتباهٍ مسنودةً بأوراقٍ وذاكرة؛ تتابعُ إيقاعَ التحوّل في المشهدِ العام دون أن تكون له الصدارة لئلا يكون تسجيليّاً وحسب؛ وتسبرُ الحيوات التي تعبُرُ بأثقالِها أو بخفّتها تصنعُ مكوثاً لا يريدُ أن يصبحَ عابراً، بل أثراً يطول تملّيه إنسانيّاً وجماليّاً. بهذا التدبّر، أحسبُ أنّ بدر السماري كتب روايتَهُ "ارتياب" (دار أثر للنشر والتوزيع، الدمام. 2014).

وأوّل ما يلفت في غلاف الرواية الأمامي والخلفي أن العنوان "ارتياب" جاء مشطوباً في منتصفه بخطّيْنِ مائلين وكأنّهما العلامة التي تزرع الشكَّ في كل شيءٍ حتّى في كلمة الـ "ارتياب" نفسها بما يعني الارتداد إلى الداخل فحصاً واختباراً، وتجليةً وإظهاراً، وإمعاناً في المعاودة؛ سؤالاً

وكشفاً على النحو الذي سارت عليه الرواية منذ صفحتها الإولى حتى صفحتها الأخيرة وهي لا تنفكُّ تدور على هذه الكلمة وتمنحُها أبعاداً تنشأُ من تاريخ الشخصية وتلك الظلال المنعكسة في الوقائع الحياتية وجدل العلاقات في مدّها وجزرِها بتأثير قمر الارتياب ومنازله قُرباً وبعداً وتماسّاً، وارتطاماً إيضاً.

ينزع بدر السماري شخصيّاته الرئيسية، وهي بعدُ في أوائل عشرينيّاتها، من حاضنتِها الطبيعية التي نشأت فيها وسطَ البلاد في نجد، ويضعُها في القلب من أكبر مظهر للتحولات بالمملكة؛ في المنطقة الشرقية خلال سبعينيّات القرن الماضي. على سكّة التحوّل الجارية، يمضي أبطالُ "ارتياب" في إيقاعٍ يربط، كما قلنا بين العام والشخصي، فيجدل صورة تجدُّ في التماسك بين صورة "البلدة" الآخذة في التحوّل وبين مصائر الشخصيّات التي تنطوي على جروحِها أو على عُقُدِها فيما الزمنُ يعمل إمّا على طمر الجروح والتلاؤم معها وعلى حُلِّ العُقَد، وإمّا على إثخان تلك الجروح والتوسّع فيها؛ وعلى زيادة العُقَد وإحكامِ التباسها.

تقوم الرواية على شخصيّتين رئيسيّتين هما "ذيبان، ومبارك" إلى جوار شخصيّة ثالثة "ابن معتاز" التي تدخل في شبكة الأحداث مثلَ أغنيةٍ تلتهمُ الحياة والحياة أيضاً تلتهمها.

تتوزّع الشخصيتان الرئسيتان مسرح الأحداث في حال من التقاطع والتحاجز والريبة والظنون. فهما قادمان من جُرحٍ واحد. الأول من اليُتْم وظلم زوج الأم الذي هرب منه ومن المنطقة لا ليستأنف حياته ويداوي جرحه.. هربَ هروبَ الذئب الجريح نائيّاً في عزلته.. وتوحشّه الذي جعله يتخلّى عن اسمه "متعب" ويلتحق باسم الذئب

وصورته بعينين ذئبتين لا أحد يطمئنّ إليهما وتخلع الاستيحاش في نفس من تحتكّان بصريًا بهما. والثاني "مبارك" من العبوديّة التي أنهاها عهد الملك فيصل فطفق يبحث عن مسارٍ جديدٍ في حياته غير منحبسٍ في الرقّ ولا باحثٍ عن قيدٍ جديد يسيّرُه. نهض مبارك إلى حلمٍ لا يني ينجدّد ويتطوّر على مراحل سني عمره التي لم ينغّصْها سوى حالة العداء التي جمعتْهُ بذيبان ولا يعرف أحدُهما لماذا إلا الريبة؛ وإلا الخوف الهائم الذي لا يُعلَم مأتاه وإنْ كان ثاوياً في الطبقة العميقة من جرحهما الأول. عانقَ مبارك حلمه وجنّحَ به من عامل إطفائي في شركة النفط إلى مدير تنفيذي ومن كبار موظفيها. لا يدعُ الحواجز تعتقلُهُ ولا تبذر اليأس في قوادمه. البلدة تتحوّل ومعها يصعد قيميّاً وأخلاقيّاً ومجتمعيّاً؛ عينُهُ على البلدة يتجذّر فيها ويوغلُ في انتمائِه مادّاً شبكة حلمه تحتضن صغار البلدة وكبارها؛ تعليماً وتدريباً وإكساباً لمعنى الحياة المتدفّق من الرياضة إلى الكتاب إلى شؤون السلامة إلى تدوين سيرتِه مثالاً للطموح والتجاوز. وهذا ما لم ينجزْهُ ذيبان، أحاطَ به ارتيابه وسقط في فخاخه، بل استعذبَهُ ووهبَ حياتَهُ لترتيلة العزلة رغم زواجه مرتين وانفصاله في كل مرة. أثمرَ زواجه الأول ابنيه متعب الذي أطلق عليه "ولد إبليس" وفيصل الذي أطلق عليه "ولد أمّه"، أما زواجه الثاني الذي أتى بعد سنوات طويلة من التعلّق والتماس مع "غزيّل" على نحوٍ يذكّر. هذا التعلّق دون امتداداتِه. بمناخات رواية ماركيز الشهيرة " الحب في زمن الكوليرا" إلا أنه لم يستمر سوى بضعة أيّام عندما أرادت "غزيّل" نفض مجلس منزله من حاله القديمة الواقعة في الغبار والضوء الشحيح والمعُبّأ بصور وأخبار العاهل الذي تراءى له أباً وقدوةً ونموذجاً، ولم ترَ فيه "غزيّل" إلا تاريخاً موجعاً يذكّر باعتقال زوجها الأول ومرضه ووفاته.

فارَ وثارَ ذيبان على الزوجة وقطعَ معها، وهجرَ البلدة إلى ظاهرها؛ إلى حوش الغنم لا يغادره إلى منزله إلا مرتين في الأسبوع.

يقسّم بدر السماري الكتاب إلى قسمين (حواس مرتابة؛ متعب وأوراق الشجر). وفي القسم الثاني يتقصّى مصائر شخصيّاتِه إلى نهاياتها المحتومة أو الملتبسة، على وقع شجرة السدرة في منزل الأب التي تتساقط أوراقها على مدار الرواية؛ قدراً ومصيراً، ولعلّ أجمل ما في هذا القسم توضّح شخصيّة الراوي تماماً "متعب بن ذيبان" الذي يشاكل شخصيّة الأب ويسعى إلى "الحقيقة" مفتّشاً في الذاكرة والأوراق، لا ليكتب سيرة شأن مبارك ولكن ليكتب رواية تحفر في الشخصيّات تزيل الغبش والضباب؛ تصفّيها حتى النواة الجاذبة تتفجّر بارتيابِها. وكأن السماري يدعو القارئ إلى مشغلِهِ الروائي يوقفُهُ على حدِّ الواقعةِ وحدِّ الخيال بإغرائه الكاشف الذي يباطن الواقعة ويقشّرُها وصولاً إلى اللحم والدم؛ النسيج الحي الذي لا تكون الرواية إلا به، وأحسبُ أنّ كاتبنا أوفى غايتَهُ ورسمَ كياناً متكامل الأبعاد ينبئُ عن التحوّل يطالُ المكانَ والإنسان وبشرطِهِ الظرفي الذي لا يمكن لأحدنا أن يغادرَه إلا بتصالحه مع هذا الظرف.

عبدالله باخشوين..

مروحةٌ حواريّة تتقدّم وتكشف وتجلّي

إنها الرشاقةُ والخفّة والسلاسة والانسياب مثل الماء. لا بدّ من تسجيل هذا الانطباع الأوّلي أثناء قراءة الرواية الأولى لعبدالله باخشوين "سلطان سلطانة" (نشر مشترك: نادي الرياض الأدبي؛ المركز الثقافي العربي . 2013) حيث الدراية التامة والدُّربة الشاملة بأسرار الحكاية؛ تشويقاً دون إملال ولا وقوعاً في الإغراء الذي يؤدي إلى الإطالة والتفريعات لأن شهوة الحكي عندما تستحكم لا يردعُها رادع.. حيث الخبرة في عالم الكتابة والقراءة والإلمام بأسرار الجماليّات التي تتبلور في موشورٍ مشعٍّ في كلّ ضلعٍ من أضلاع القول الروائي الذي يجمع في هذا الكتاب بمهارةٍ بين التلقائية والقصد؛ اللعب والنظام؛ السطح والعمق؛ المسح والتحليل.

بنعومةٍ، ومن السطور الأولى يضع باخشوين قارئَهُ في قلب

الحكاية. لا تمهيد فارغ ولا حشو ينتفخُ به الكتاب. تعيين الموضوعة برشاقة وبضمير الخطاب الذي يجعل القارئ طرفاً منغمساً لإحكام ارتباطة ثم الانسلال منه برهافةٍ والإمساك بناصية الكلام بضمير المكتلّم. نعرفُ البذرة، وها هي تنمو في حقل الحكاية:

"في سن الرابعة عشرة، يبدأُ غزو النساء لك. بطريقةٍ ناعمة.

أنت تنتظرُها.. لا تدري كيف.. ولا لماذا، لكنّكَ تنتظر.

تتحرّكُ فيك مشاعر غريبة لم تذهب إليها.. أنت.

ما إن تضع رأسَكَ على الوسادة، في أول النوم.. حتى تجدَها تبثُّ تيّاراً خفيّاً بين برودة الفراش ودفئه.

تعصرُكَ كذلك.. لا راحة فيها ولا ألم، لكنّها ستجعلُكَ تغرقُ في ظلامِ الغرفةِ لترى".

استهلالُ بارع بأربع جُمَل موقّعة بصريّاً ونبراً، تنتشرُ مثل الدبيبِ الحلو وتسري نحو الجمال المنتظر من وقائعَ تنتمي إلى الذاكرة؛ وقدةِ الصِّبا وضرامةِ المشاعر الهائمة حتّى تلتقي بحوضِها أو المصب الذي لن يتكرّر. وربّما كان الظلامُ وسيطاً ملائماً للتعرّف والعبور. كأنّه القاطع الزمني للرجوعِ والتمهّل عند فترةٍ عمريّةٍ لم تُنْسَ وظلّت تحفرُ كامنةً لتعودَ صورةً نابضةً لم يخدشْها الزمن ولا خفّفَ من عرامتِها.

يعودُ الراوي إلى حارتِهِ في الطائف، تشير زمنيّا إلى ستينيّات القرن الماضي، ليسردَ حكاية الحبّ الأول واكتشاف طهرانيّته في لذّةٍ لا تتعلّق بالجسد. ليس على النحو العذري الرومانسي المثالي، لكنّهُ مرتبطٌ بقيم الحارة وعاداتها ونظامها الصارم، وأيضاً يرتبطُ باتّجاه بطلَيْ الرواية لضبط العلاقة تحت سمع ونظر الأسرتين. فنشهدُ نمُوَّ العلاقة الحميمة والتعلّق المتبادل يديرُه الكاتب بذكاء. نتابعُ خيوطَ الحكاية

وتعقّدها وانفكاكِها ببساطةٍ، وشخصيّاً لم تشغلني النهاية التي توقّعتُها إذا كان هناك من ينتظرُ "الزبدة" و"الخلاصة" بقدر انشغالي بأسرار إدارة دفّة الحكاية التي تعرضُ مناخات الحارة إبّان تلك الفترة والقيم الحاكمة؛ ضابطةً ومُتفلّتاً منها، والأحداث المنسجمة مع المرحلة العمرية التي وضعها الراوي تلقاء عينَيْ القارئ؛ تكويناً وجدانيّاً وثقافيّاً على نحوٍ تظنُّ فيه السهولة والمباشرة، غير أن الأمرَ ليس كذلك.

يتبدّى الحوار مقوّماً رئيساً وعماداً أساسيّاً لا تنهض الحكاية دونه، جعلَهُ باخشوين يمضي بالعامية ذات المذاق الحافل بالطرافة وحضور البديهة وبالإشارات الحاملة إلى أبعد من الكلام بالتورية الأشبه بالهمس والتوطؤ بين اثنين. يعكس الحوار روح الحارة. كما أنّه . إلى جانب التواصل . يكشف عن المواقف وما تنطوي عليه الشخصيات من نظرٍ وقناعات ورؤية مثال الحوارات المتعددة التي أقامها الرواي مع صديقه الكاتب الذي يسبقه في العمر والتجربة؛ إن في الحياة أو الكتابة.. أو تلك الحوارات مع الأب التي تكشف عن أزمة الراوي بعد خروجِهِ إلى الشارع ليكتشفَهُ دون سندٍ من الخبرة الوالديّة أو الاجتماعيّة، أو تلك النجوى الداخلية مع خيال "سلطانة" التي تبلغُ النقيضين في النعومة أو الإقذاع في اللفظ.

.. هي مروحة حواريّة تتقدّم وتكشف ليس عالم الحارة وشخصياته من الخارج، لكنّها تتوغّل في الداخل وإلى الأعماق؛ تجلّي زمناً عاماً، وتاريخاً شخصيّاً أجدُهُ في بعض مفاصلِهِ لا ينفكّ عن تذوّق الجمال في مفهوم "القلّة" ومديحِهِ ولا عن تدبير الكتابة وشحذ شفرتِها على مسنِّ الغضب أو الخيبات أو الأحلام.

عبدالله التعزي..

الانسحاب من العالم ومراقبته

قرأت باستمتاعٍ يشفي على الفرح والسعادةرواية عبدالله التعزي "حرب الأبواب المغلقة" (دار أثر، الدمام.2016) المشدودة والمتماسكة على مدى صفحاتها بما يمنح القارئ شغف المتابعة ولذة الإحساس بالتلصّص من ثقب الباب شأنه شأن البطل، وإذا أضيئت الخلفية بنص غائب هو "الجحيم" لهنري باربوس بإنسانها الذي يعاين العالم من ثقبٍ في غرفته بالفندق؛ بهذه الإضاءة نتعرّف على الجحيم الذي يعيش فيه بطل الرواية وكيف يرصده مراقباً إياه.

وقد تعاضد لإنجاح العمل أكثر من عامل أسهم في تركيز الرؤية وجعلها دانية. ومن ذلك مجانبة السرد المتتالي والمطوّل حتى الانتفاخ وحتى الكظّة، والاتجاه إلى أن تكون الرواية في فواصل قصيرة بعضها نصف صفحة تسمح بالقطع والانتقال ونقل الضوء إلى مساحاتٍ

أخرى تتصل بالحفر في الذات باستجلاء أمراضها مربوطةً بأسبابها. ثم هناك الضمير المتكلّم الذي يتوجّه حديثه نحو مخاطبٍ معلوم الهويّة والعمل والدور؛ المحرّض على البوح والإفشاء، وعلى نحوٍ أشبه بطقوس الاعتراف التي غايتها التخفّف من الذنب وتبييض الصفحة أو حتى نشدان الخلاص وتصفية الحساب مع الماضي كما طالعناه، مثلاً في اعترافات جان جاك روسو المشهورة، غير أن ما يحدث هنا ليس ما غابَ وانطوت صفحته وحسب لكنه ما يزال ماثلاً يفعل فعله وما برح قائماً يسري تأثيره عبر اختيار العزلة ملاذاً والانحباس عن العالم في غرفة النوم ومشارفة ذلك العالم بوساطة الثقب، ومعه أيضاً إنشاء تفاعلٍ وهميٍّ هو من باب الإفشاء والإعراب عن التفاعل ولو في عالمٍ افتراضي. لا يحلّ ولا يبدّد أزمة. إنما يعوّمها أكثر ويصيّرها أكثر إلحاحاً ومعاندة.

إلى ذلك من عناصر نجاح هذه الرواية تجهيزُ الشخصيّة لتكون مناسبة للمجال المناسب للبوح؛ شخصيّة مقموعة ليس لها من الأمر شيء تسيّرها الأم كيف تريد وفيها من القسوة ومن نضوب الحب؛ ما يؤدي بابنها إلى تربية شعورٍ بالذنب دائم وكأنه على جُرُفٍ يوشك أن يودي به أو تتخطّفه المخالب المشرعة جرّاء التربية الخاطئة التي تقذفه في حضن حالة دينية مخصوصة يغذّيها قارعُ النهي والحرام وما لا يجوز؛ المحظور الذي يرهف الشعور بالذنب والاحتياج الدائم إلى التكفير وممارسة طقوس الرجوع عبر الصلوات والاستغفار. هذه السمّات تجلّلها هيئة خارجية تنطق عن الزراية بالجسد البالغ في سمنته بلحية متروكة دون تشذيب، ومع النقص الجسدي يجيء العقم كضربة قاصمة تقضي بالنهاية وعدم الاستمراية، وكلّها عناصر مهددة للوجود ككيانٍ له معنى وله امتداد ويرغب في الحضور. وبهذه الشاكلة

لا غرابة في نشوء المرض النفسي المتوّج بالانسحاب من العالم وعيشه وفق ميكانيكيّة تخلو من نداء الحياة وتعرو من المشاعر بالانغماس في حالةٍ من الحياد لا تحمل حبّا ولا كرهاً بما يذكّر بشخصيّة ميرسو في رواية الغريب لكامو، وهذا التذكير يجعلنا نتفهّم أكثر تلك اللاأباليّة نحو العالم وكأنه غير موجود إلا افتراضيّا ولا يستحق الاندغام في نسيجه، فيُكتفى منه بالأدنى وفق إحداثيات قليلة وبسيطة لا تتعدّى المنزل والعمل وبينهما المسجد والسوق ويجري التعامل مع هذه الإحداثيات بانفصالٍ تام؛ لا اشتباك إنساني ولا ضفاف مشتركة.

شخصيّة تتلقّى فقط الأوامر والكلمات بلا مبادرة ولا رد، ولهذا لم يكن غريباً ذهاب نصف سمعه منذ صغره كإشارة مبكّرة لما هو مقبل من حياةٌ ليست حياة؛ فقط عدّاد زمني يخلو من برهاتٍ حيّة ولو مختلسة بضربةٍ طائشة وإن تكن متهوّرة ففي الأقل فيها تنبيه إن الحياة هنا وهي تمر، ومن العبث أن تُترك. وإن حياةً قُدّر لها أن تنشأ في كنف التذنيب والاستلام للمكتوب كمصيرٍ مبرم لهي خليقةٌ أن تكون جحيماً مستمراً يتفشّى فيما عينُ العالم غافية خالية وفي إعراضٍ متبادَل بصيغةٍ أقرب إلى الإكراه: "رعبٌ هذا الصمت. إنه دائماً يسبقُ العذاب".

طاهر الزهراني..

أنا ميكانيكي وأعرف الحب

بعض الروايات لا تحمل تعقيداً في حكاياتها ولا تتقنّع بالمفاجآت ولا تخذل توقّعات قارئها ولا تنبو عن أفق انتظاره، ومع ذلك لا تدع هذا القارئ يخرج منها خالي الوفاض، بل تمنحه كمّاً غيرَ قليلٍ من المتعة التي تنشأ من مناخات السرد ومن أسلوب الأداء الفني. كما هو الحال في رواية طاهر الزهراني "الميكانيكي" (الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت - 2014) ذات النَّفَس الرومانسي المصاغ بجاذبيّة تتكّئ على مدوّنة ثقافيّة عريضة تصبُّ في هذا الجانب وتنهل من روافد سينمائية وروائية؛ تجعل المتلقيَّ أو المتقبّل في حالة حضور وترقّب وشغف لما يلي باعتباره نقطة الإرساء التي يتوقّعها ويطلبها، فيرضي حدسَهُ وتمرُّ عاطفتُهُ في مرجل انفعالاتٍ يقومُ فيها شاخصاً أو هي تنهض بحياةٍ افتراضيّة تسيّرُها الصدفة وأحكام القدر.

حكاية بسيطة عن عادل الميكانيكي عاشق السينما الذي يسافر من جدّة إلى البحرين عبوراً من المنطقة الشرقية ليشاهد فيلماً في "سينما سار" حيث يلتقي على بابها - بعد خروجه من مشاهدة الفيلم - بسارة؛ شابة سعوديّة تعمل في أرامكو وتقيم في مدينة الظهران ولها مثله شغف بالسينما كحالة اجتماعية لا تتوفّر عليها إلا في البحرين، ولها أيضاً شغفٌ آخر يتّصل بقراءة الروايات وبحبِّ السفر. تحفل بالحياة وتحتفل بها بجنونٍ وبثقة. يلتقي عادل وسارة على باب الصدفة فيدخل الاثنان عبره إلى مغامرة الحب والتعلّق ببعضهما والتواصل فيما بينهما من خلال الماسنجر والهدايا العابرة بين جدة والظهران واللقاءات الخاطفة في الخبر والرياض. ومن نافذة الكتب والأفلام ومن إشارات القدر - المطبوعة ربما بميسم باولو كويلهو - تتّقد شعلة الحب، والرغبة من عادل في موافاة حظّه من هذه العلاقة بتتويجها بالرباط الشرعي لتصبح في النور وفي مكانها الطبيعي بعيداً عن الاختلاسات وما تتفضّل به الصُّدف.

وهنا يظهر المأزق. فقد قدّمَ عادل نفسه لسارة بطريقة غائمة متستّراً على مهنته فلم يصرّح بها ووضعها تحت عنوان مائع ومقتضب "لدي عمل خاص بي" ولم يصحّحه أو يتطرّق إليه خلال عامٍ من التواصل - وعلى نحوٍ يذكّر بمأزق "مالك" مع حبيبته "لين" في رواية ليلى الجهني "جاهلية" حين أخفى حقيقة هويّتَه غير السعوديّة عنها - ولم ينتبه إليها إلا اضطرارا عندما نضجت رغبته بالارتباط. كتبَ عادل مصرّحاً تصريحه المزدوج بهويّته المهنية كميكانيكي وبنيّة الزواج منها. الأمر الذي وقع ظاهريّا وقْع الصاعقة على سارة التي ردّتْ عليه تخبره بصدمتها من إخفاء مهنته، وقطعت عليه طريق الارتباط بها "عادل،

بصدق لا أفكّر في الزواج حاليّاً، وأتمنى منك عدم طرْح هذه الفكرة أبداً" وتجاهلت بعدها إيميلاته ورسائله النصية الاعتذاريّة والتي تسعى نحو الاطمئنان عليها بأسئلة تتوالى دون رجْعٍ ولا صدى إلا بإخبارٍ موجز منها بأن الأسئلة تفتح الجرح أكثر وأنها تقضي على الحب. ويتوضّح في خاتمة الرواية أن سارة أيضاً لديها ما تخفيه؛ حقيقة مرضها بالسرطان الذي التهم جسدها وقصة حبّها وحياتها.

التصريح بالمهنة وواقعة الرفض، يحصل معهما تحوّل في إيقاع السرّد، الذي كان يمضي في خفّةٍ ونعومةٍ ومنزلقاً بلطفٍ يتماهى مع حالة الحب وانسيابيّته في محكيّاتٍ عاطفيّة لذيذة، بخاصّة في الفصل الحادي عشر الذي أعتبره جوهرة الرواية ونقطتها العالية.. والذي يفضي فيه عادل ببيانٍ يتعدّى المهنة إلى قلب الأحشاء ونثر تفاصيل حياته القاسية التي عاشها في شرق جدّة في أحد أحيائها الطافحة بالمجاري والعفن وعيْش الكفاف ومحاولة خروج الطفل والصبي من هذه الحمأة بتأجير الأفلام التي تؤمّن له تنفيساً يتجاوز به ظرفه الصعب؛ وبسعيٍ محموم لتطيير طائرة ورقيّة يحشد فيها كلّ أحلامه تنقله إلى واقعٍ مغاير؛ لم يكن يوماً له بدلالة نهاية صديقه سامح بالقتل والذي فتحَ له كوة ثانية بالموسيقى والأغاني التي سرعان من انسّدت بتلك النهاية المفجعة "تسير الأيام، وكل يوم تنتف ريشة من حلم، ثم كانت الريشة الأخيرة بيدكِ، ولم أعد بعدها أحلم".

طاهر الزهراني..

سحر المكان المخدوش بالإنسان

إذا كانت مدينة جدّة بالنسبة إلى الروائي طاهر الزهراني هي مسقط الرأس ومكان النشأة والدراسة، فإن الجنوب هو مهوى القلب وموطن الجذور وموئل الذاكرة والحكاياتِ التي لا يحيط بها كتابٌ واحد.

في العام 2010 صدرت له رواية "نحو الجنوب" عن دار طوى للنشر والإعلام والثقافة. وفي العام 2017 صدرت له رواية "الفيومي" عن دار منشورات ضفاف.

الكتابان كلاهما عن الجنوب، ونقطة الانطلاق ومحطّة الرحيل نحوه هي مدينة جدّة، لأسبابٍ تختلف دواعيها عند بطَلَي العملَين؛ تختلف عند "زهران" في "نحو الجنوب"، عنهاعند "عطية" في "الفيومي". من الأسباب الخارجية والدفْع من الآخرين إلى الأسباب

الداخلية والجاذبية الخاصّة لمكان الذاكرة والجذور. زهران في الرواية الأولى يُحمَل حمْلاً ودون رغبته إلى الجنوب لتجاوز معضلته الدراسية في المرحلة الثانوية والشفاء من حبّ الجميلة؛ الجارة الجديدة التي ليست من دماء القبيلة وإقامة اعوجاج لسانه باللهجة الحجازية. فهو يُحمل في رحلةٍ أشبه ما تكون بالنفي، أمّا عطية في الرواية الثانية فهو يذهب إلى هناك طواعيةً وعن رغبةٍ وإرادة والتحاقاً صريحاً بالجذور بعيداً عن البحر الذي لا يحبّه والتحاماً بالجبال وما تمثّله له من جمالٍ وجلالٍ وأبديّة: "للجبل في روحه حضورٌ مهيب، لا يزداد مع الأيام إلا رسوخاً وتمدّداً في سرّه، لهذا لا زالت في عنقه عُمرة معلّقة، بعد أن شاهد البشرَ يدكّون جبال مكّة، فلم يطق صبراً، فكيف يقومون مقام الرب في دكّ الجبال، فعاد أدراجه دون إكمال النسك. الفيومي، ص 32/ 33". لا يذهب عطية بقدر ما هو عائد إلى فضاء الحرية الذي لم يجده في العسكرية. حرس الحدود. برغم بروزه قنّاصاً ماهرا شهدت له بذلك معارك جبل الدخان في العام 2009.. ولم يجده. أيضا. في مستودع البضائع التجارية الذي التحق به عقب تركه العسكرية؛ فشتّان بين حمْل كرتون الفوط النسائية وبين حمْل صندوق الذخيرة!!. كلا الوظيفتين ضاقت بهما روحه ولم يكن له من مخرج إلا جبال الجنوب.

يتوجّه زهران إلى الجنوب صحبة أبيه الذي يدعه هناك، عائداً إلى جدة، في عهدة الجد يأخذ بيده نحو درس القرية؛ درس الجنوب ومن الصفر تماماً.. مصافحة الأرض حافيا بدون حذاء. رعي الأغنام. الرمي بمختلف الأسلحة. القنص. زراعة الأرض وحراثتها. الجد يفتح أمام زهران كتاب الجنوب ويعلّمه قراءة الطبيعة، وفيما هو يتلقّى الدرس ويكتشف ويكتسب؛ فإنه ما يزال مسكونا بروح "حارة النزلة" الجداوية

وبقاموسها الاجتماعي، وبمعجمها اللفظي الفظ الخشن المكشوف الذي لا يواري؛ معجم يطابق بينه وبين الحياة اليومية بعفوية وبلا خجل. بمعنى أن إقامة زهران في الجنوب متوتّرة بين عالمين وإنْ كانت الغلبة بعد مضيّ أحداث الرواية للمكان الجديد. وعلى نحوٍ مغاير نجد شخصية عطية في "الفيومي". فالمدينة غير حاضرة ولا تضغط بل هو هاربٌ منها. الجنوب ليس مكاناً للدرس أو الاكتشاف أو التوتر بين وضعين وحالين. الجنوب عند عطية فضاءٌ للروح وميدان لتحقيق الهوية بأبعادها التاريخية والاجتماعية ومجالٌ خصب لاستئناف الحياة المفقودة في جدة. والمرتبطة بالطبيعة ارتباطا تامّاً متجليّةً في رابط التسمية الذي يجمع الأنسان بالحيوان بالأرض بالأشياء. الاسم يجمع ويؤنسِن وتنشأ معه علاقة حميمة حيث النَّفَس الأنساني ممتدّ بين الجميع؛ واحديّة في صورة جامعة يتردّد صداها بين الجبال: "... مع هذه المسميّات تصبح الجمادات مخلوقاتٍ حيّة ترتعش، في الجبل أنت لست وحدك. الفيومي، ص 57". ويمكن لي هنا أن أستعير من عالم المتصوّفة مصطلحين يشيران إلى وضع الشخصيتين؛ زهران في "نحو الجنوب" وعطية في "الفيومي". المصطلحان هما التخلية والتحلية. على لسان زهران نقرأ "مكامن الجمال في قريتي لا تُرَى إلا بتأمّلٍ شاق. نحو الجنوب، ص 79". التأمّل الشاق هو درس الجد الذي اكتسبه بصعوبة وعنت، والذي اقتضى منه مجاهدة كبيرة ليقترب من المكان ومن روحه. وفي "الفيومي" نقرأ: "الأرض ذلك المكان ميثاقٌ عظيمٌ بالمكان، نوعٌ من التواصل الفريد، حياةٌ تتجدّد، ألوانٌ تنتشر، طيورٌ ودوابّ تقتات، ص 102". عطيه هنا في أرضه. يذهب إليها عارفاً جاهزا لتلقّي أعطياتها وهباتها ولتجديد حياته في رحاب المكان؛ إحلال عالم بِكْرٍ في ذاته

ومغموسٍ غمساً في الطبيعة، وهذا ما أبانَ عنه الروائي بشكلٍ إبداعيّ وخلّاق إذْ تتحوّل الكلمات إلى صور متحرّكة ومشاهد ريّانة؛ جمالاً وشعريّةً.. مشاهد سينمائية خلفَها عينٌ تعرف كيف تلتقط وتركّز مجال النظر فتصنع التأثير: "النسر المحلّق يرصد المشهد في الشِّعْب الكبير، وبين الشجر يشاهد رجلاً يحمل أنثى، يقفز على الصخور بخفّة دون أن تتزحزح من فوقه، يراقب النسر منديلها الأحمر وهو ينحسر عن شعرها. حرّرتْ شعرَها للنسيم، تحرّك يديها كأنها ترغب في الطيران، يقرّر النسر أن يترك المشهد العابث، يحرف جناحه نحو الجبال. الفيومي، ص 141". وبالتداعي والاستطراد عن السينما، تذكّر الجدّة فاطمة "الفيومية" بشخصية عائشة التي قامت بدورها الفنانة فاتن حمامة في فيلم المخرج خيري بشارة "يوم مر ويوم حلو" حيث التربية وتمرير الدروس والعبر. في جانب منها. بالأمثال والحكايات وقنص دلالاتها وتوظيفها في مسار العمل.

إن المكان بجماله الخلّاب وحضوره المهيب إنْ في اكتشافه من قبل زهران، أو استعادته واستئناف عيشه من قبل عطيه؛ ليس هو كلّ الحكاية. ثمّة ما يفدح بهذا الجمال ويشوّهه ويكسره كسْراً. الرابطة الحميمة التي تجمع الإنسان بالطبيعة، ليست بالسويّة ذاتها بين الإنسان والإنسان. بين الإنسان وقريبه. بين الإنسان ودمه ولحمه. في "نحو الجنوب" يتقاتل والد زهران مع الخال بسبب اعتداء الأخير على الأرض "البلاد" وطمعه في حيازتها إليه، وتكاد تقع مذبحة بين أبناء البيتين. وفي "الفيومي" يقتل عطيه هيّاس. أخ زوجته وشيخ القبيلة. الذي أراد أن يسلبه الأرض، بمؤامرة إدخالها إلى الطريق العام، بعد أن سلبه زوجته. غالية. بحجّة عدم كفاءة النسب "مانت بكفو تتزوج أختي،

ص 95" وأيّد القاضي فسخ عقد الزواج. وحادثة قتل هيّاس لم تكن إلا تتويجاً لسلسلة من الحلقات المتتابعة التي قام بها. هيّاس. للتضييق على عطيه ومحوه من المكان ومن الذاكرة؛ بتجريفه من الأرض. فقد سلّط أتباعه لتسميم ماشيته وحرق خلايا النحل خاصّته وإغراق أرضه بالديزل وقتْل كلبه غنّام والوشاية به كذبا على أنّ له علاقة بالإرهابيين.

ما لا يصمد. ما ينهدم؛ لا يساعد على البقاء. يهيّء ظروف الهزيمة والانسحاب.

زهران يعود إلى جدّة مغادرا مكاناً بات غريباً عليه.

عطية، عندما جندل هيّاس فرَّ إلى الجبال وتحصّن بها لكن القوّة الأمنية حاصرته وأسقطته متخبّطاً في دمه وهذيانه عن "الجبال" التي يتبدّى عُسْرُ نوالها وشدّة استعصائها.

... "الجبال" التي يذهبون جميعا عنها، وتبقى هي الشاهدة على فظاظة الإنسان وعلى نوايا خبيثةٍ لا تعمل إلا على حجْز الإنسان في مستنقع أوهامٍ تحرّكها المصلحة وقتَ تشاء. تظلّ الجبال في مكانها وثباتها وعلى عهدها. أمّا الأنسان فهو في أرجوحة غير ثابتة تقرّبه مرّة من الجبال ومراتٍ تبعده عنها.

هناء حجازي..

حالة يوسف التي أحب

أن تبوح هو أن ترفع غطاء الكتمان؛ أن يظهر إلى العلن شيءٌ شخصيّ ربما يكون سرّا.. ربما يكون وضعاً أو حالة أو أمراً أخذَ منكَ الجسدَ والأنفاس حتى توشك على الغرق؛ فتحتدم طَرقاتُ التوتّر وتضيقُ السُّبُل على يدٍ تبحثُ عمّا تتشبث به فيهديها طوقَ العبور. البوحُ هو هذا الطوق نتعلّقه لأننا لا نريدُ النجاة بقدر أن نعرف ونتعرّف على ألمنا ومعاناتنا، ويتعرّف آخرون على درسٍ في الحياة مكتوبٍ بالدمع وبخبرة الألم، حيث التجربة الشخصية معراجٌ يبدأ في الداخل ويتطوّر في المحيط الاجتماعي ويبلغ جمرةَ نضجه حين ينسابُ على الورق.

الكاتبة هناء حجازي تسردُ بوحَها في "مختلف.. طفل الأسبرجر: مختلف، لكن ليس أقل" (جداول للنشر والتوزيع والترجمة، بيروت. 2012) وتتحوّط منذ الإهداء عن "جرح" الكتاب لأي قارئ وصلتْهُ شظايا

الكلمات لأنها بقلبِ الأم كتبتْ وبحديدة الألم التي كوتْها في التعامل مع مشكلة طفلها "يوسف" دوّنتْ عذابَها في التشخيص والحصول على مقعد دراسي في مكانٍ يستوعب طالب الأسبرجر ويتفهّم خصائصه ويقدّم له الدعم الذي يستحقّه دون نظرة الشفقة التي تتدبّر اختلاف حالة يوسف، ومن هم على شاكلته، على أنها مرتبةٍ أدنى وغير سويّة.

الكتابُ كتلةٌ مائجة هادرة من الانفعالات، لم أستطع أن أتصوّر هناء في عذابها وألمها وحيرتها إزاء يوسف إلا وأقرنها في الذاكرة بقصة السيدة هاجر وطفلها إسماعيل متروكيْن بلا زاد ولا ماء وهي تنهب الجهات بين الصفا والمروة تتلمّسُ ما يكفكف جوع صغيرها وظمأه.

بين صفا الصفحة الأولى ومروة الصفحة الأخيرة تركض هناء حجازي بفؤادها وكأنها تضرب في صحراء العبث، وما حصل معها من أكثر فصول الألم والغرابة في مجتمعنا، تدافع عن طفلها.. وتدفع عنه شبح المجتمع وشبح المستقبل؛ النظرة الظالمة والحصة الخائنة من الحياة.

"مختلف" يمسّ الشغاف (حالة يوسف التي أحب، نعم، لقد اكتشفتُ سريعا أنني أحب حالة ولدي، وكثيرا ما أعترف لنفسي أنني ربما لم أكن سأحبّه كل هذا الحب لو أنه كان بشخصية مختلفة عن هذه. ص 104) ويعلن التقبل غير المشروط لفلذاتنا دون عقدَتَيْ الكمال أو النقص، وفي الوقت نفسه صرخة احتجاج في وجه تسيير مؤسساتنا التعليمية؛ إداريا وتربويا. ولأجل هذه الصرخة ومداها الطويل المعجون بالألم، شاءت الكاتبة ربما، أن يأتي الكتاب في جملة واحدة لا يعترضها تقسيم إلى فصول أو أبواب أو حتّى عناوين. جملة واحدة تضرب وتقول: مختلف، لكن ليس أقل.

حسن دعبل..

العائدُ من البئرِ ووحشتِه

على شفا حرفٍ مسنون يتنزّلُ الجسدُ منقوعاً في الوجع وضراوته وسمومِ هبّاته. الجسدُ الذي احتملَ. الجسدُ الذي عبرَ فعادَ ملفوفاً بما لا يُنسَى من تجربة الألم ووحشيّتها، ومن ضفاف الوحشة التي غطّ فيها مرارا يُقبِلُ حسن دعبل بكتابه "وحشة البئر" (دار جداول، بيروت. 2012) يسردُ صراعَهُ مع اللوكيميا؛ سراطِ الدم بغاراتِهِ العاتية على الجسد ينخرُ ويقوّض ويفتّت مُشرّعاً الغيران السوداء تلتهمُ نهارَ حياةٍ وتعلنُ "السيّدَ الليل" خازناً لا يفرّطُ بمن دفعتْهُ الريحُ إلى بابِه.

أكثرُ من عذاب المرض وأبعدُ غوراً من ألمِ أشواكه المسننة تجرش الجسد بقسوتها.. أكثرُ من العذاب وأبعدُ من الألم هي استعادةُ الرحلة بتفاصيلها ودقائقها. ما مرّ لم يمر. تركَ بذوره الجافّة هاجعةً في مكانٍ ما من الجسد. في مكان ما منه؟! الجسد بأجمعه ينطوي عليها.

ظلّت هناك مدفونة لم يوارِها شفاء ولا أخفتْها عافية. الجسدُ قمقمٌ وفضاء في الآونةِ نفسِها. الجسدُ الشاشةُ التي اختزنتْ مراراتِ الأحمر والأسود، في قاعة المتفرّج الوحيد، تفجّرتْ نوافيرُ الضوء منها ساطعةً وحارّة وبملمسٍ تحذرُ اليدُ منه.

"وحشةُ البئرِ" تنّورٌ هائل تتعالى منه ألسنةُ النيران. حممةُ أعوادٍ يذيبُها الصّهدُ. لفحةٌ لا تُتَوقّى. صهريجٌ مندفعٌ بحممِهِ تتناثر تنشرُ اللهب في ثياب العابرين. التجربةُ لم تزل طريّةً والذاكرةُ دانيةٌ باشتعالاتها وحبْرُ خبرةِ الجسد لم يزل مسكوباً.

في هذا الكتاب لم نكن نقرأ قصة مرضٍ خبيث والحياة التي بسبيلها أن تخبو. لم نكن نطالعُ أوراقاً في رحلة صراعٍ عاتية على سرير المستشفى وفراش المنزل وبين ممرات المستشفى وعلى أبوابِ غرف الأطباء وفي مختبرات الفحص والتحليل. لم تكن نظراتنا تمرّ على الصمود وعلى عضلات الإرادة تنمو يوماً بعد يوم. لم يكن القارئ يتصفّح حكايةً من بعيد، وثمّة مسافة احترازيّة تقول "تلك حكاية".

في "وحشة البئر" لم يكن إلا الانغماس؛ الغوصُ في اللحم والدم والانسرابُ مع مجرى الأنفاس. ذلك أن حسن دعبل زرقَ في جلدِ حكايته مع اللوكيميا كميّةً وافرةً من الانفعالات؛ تهدّجات الروح ولوعتها على عمود خيمةٍ يبصرُ نفْسَهُ يتداعى ويشهدُ نفَسَهُ يفرطُ منه في أحشاء البئر.

موجُ الانفعالاتِ في هديرِهِ وفي تكسّراته أتى كاسحا منذُ جملة الأهداء يحصي فيها الدعائم والحبال التي ساندتْ وانتشلتْ الروحَ والجسد؛ وحتّى النافذة الأخيرة بضوئها وتهليلاتها التي تؤكّد على العبور المؤقّت وزوال الجسد بعد تقشّر فكرةِ الخلود. الاكتساح الانفعالي

لم يكن مجّانيّاً ولا بإسرافٍ يرنو إلى الشفقة بقدر ما هو حفرٌ متتابع لمفهوم الفقد والرحيل نحو" سباتٍ عميقٍ وليلٍ طويل" تحفّه العائلة والأصدقاء وعناية المكان بذاكرتِهِ الحيّة وأسفارُ التاريخ وأساطيره.

.. كأنما هؤلاء جميعاً الترياقُ الذي انحلّ في الأمصال المربوطة إلى وريد حسن دعبل، وأخذ منه يشهق الحياة ثانية. وربما هذا السر الذي يفسّر قصر الفقرات واكتنازها وعدم الانسياق إلى الإفاضة والاسترسال (ما عدا الصفحات الأخيرة التي انسرحت في اختبار العافية الوئيدة). كانت قطراتُ الترياق تنهلّ بمقدارٍ محسوبٍ وصارم لتنجزَ لنا هذه التحفة الفنية التي قالت التجربة المريرة بشرطِها الإبداعي التي تثبتُ، كما قال مولانا جلال الدين الرومي: شمسُ الروحِ باقيةٌ لا أمسَ لها.

حجي جابر..

أيّها الإرتري، متى ينتهي عذابُك

"ما أقسى أن يَنكأَ الجرحُ نفسَهُ قبيل التئامه، أن يتلذّذَ بالتمدد في كل الاتجاهات كمن أضاعَ بوصلةَ شفائه، أن يُعرَفَ أوّلُه، دون أن يكون له آخِر. ص 228".. "يا لَهذا الوجع، وقد غدا كلَّ شيء. ص 252". في ظهيرةِ الجرح وغسقِ الوجع، يمضي الكاتب الإرتري حجي جابر بأبطاله في روايته "مَرسَى فاطمة" (المركز الثقافي العربي، بيروت. 2013) وبين أيديهم وطنٌ يتفلّت ويكادُ يغيب إلا من بقايا ذاكرةٍ هي الحرزُ يحفظُ أياماً وروائح تندى من شجرةِ الصِّبا؛ كلّما ارتقوا سلالمَ الألم وباحتْ بهم الحدودُ وتجهّمَهم الغريب.

"مَرسَى فاطمة" حكايةٌ عن الوطن: إرتريا الذي أنجزَ استقلاله لكنه لم يظفر بالتغيير؛ عن المواطنين الضحايا في معسكر التجنيد الإجباري داخل الوطن؛ عن المواطنين المتروكين في مخيمات اللجوء

تنهبُهم عصابات الاتّجار بالبشر وبأعضائهم أحياءً وأمواتاً. في هذا المرجل البشع داخليّاً وخارجيّاً، تتخلّقُ الحكاية التي وضعَ لها حجي جابر إطاراً وأثراً يقرأ في خيوطه وخطوطه العسفَ والاستبداد والاستغلال وتأبيد الألم. البطل معلّم اللغة العربية ينزل من قريته إلى العاصمة "أسمرا"، بعد اشتداد وطأة الدولة على التعليم الديني واعتقال معلميه بشبهة الإرهاب، ليعمل في متجر للأقمشة عند الحاج برهان. وهناك يتعرّف على أغنيته وعلى قلبه؛ سلمى طالبة التعليم الثانوي التي يتزوّجها سرّاً وتحمل منه لكنها تغيب فجأة ولا يعرف أين ذهبت رغم السؤال والبحث في شارع "مرسى فاطمة" مكان اللقاء واشتعال الحب حيث تقع مدرستها. يظنّ أنّها رُحّلتْ إلى معسكر التجنيد الإجباري في "ساوا" فيقرّ عزمه على الالتحاق بها وهو المعفى من التجنيد الإجباري. تبدأ رحلة البحث المتوالية عن سلمى التي لا يجد لها أثراً في رحلة العذاب الرهيبة، ليكتشف في النهاية أنّ سلمى لم تُرحّل إلى "ساوا" وأنها كانت مختبئة في أسمرا، وعندما علمت باتجاهه للبحث عنه أيضا؛ أخذت الرحلة نفسها خلفه. دائرة من البحث المزدوج المتعاكس الاتجاه. البطل يبحث عن سلمى. سلمى تبحث عن البطل.

هذا الإطار الذي تتنزّل فيه أحداث الرواية ليس إلا حيلة سرديّة، وذريعة للكشف عن عالمٍ شديد الظلمة والظلم في الوطن حيث معسكر "ساوا" وقسوة الحياة فيه يديرها قائد الفرقة الضابط "منجوس" الذي يتعامل مع المجنّدين والمجنّدات بوحشيّة بالغة تحطّ من آدميّتهم وتعوّمهم في الانقام والابتذال والسُّخرة لصالح الرُّتب العالية من الضباط الذين يتعيّشون من ريع المنصب فيما البقية تُهدَر كرامتهم وإنسانيّتهم، فيصبح الوطن أمامهم سجناً بغيضاً يدفعُهم إلى

الهرب مهما كان الثمن وتكلفته المدفوعة من كرامتهم وأبدانهم. وهنا المرتقى الثاني لحكاية الضحايا الإرتريين المدفوعين من نار الوطن إلى نارٍ أشدّ ضراوة تكويهم ويتلظّوْن منها خارج الوطن حيث العصابات على الطريق وفي الحدود

العذاب في خطى الهاربين، الناجين مؤقتا. تتحلّقهم "دولة الشفتا".. بدوٌ مهرّبون يتلقون الهاربين من الوطن ويتاجرون بعذاباتهم ويستغلونهم أبشع استغلال.

دورة العذاب لا تفتر في مخيم اللجوء؛"شجراب" بالسودان نتابع أحداث حرق خيام اللاجئين لإجبارهم على الهجرة إلى إسرائيل عبر سيناء المصريّة وهناك يجري إخضاهم للاغتصاب وسرقة أعضائهم التي تصل إلى إسرائيل قبلهم، هذا إذا لم يموتوا وسط العمليّات أو يصيدهم رصاص القنص المترصّد عبر السياج الفاصل والموصل إلى إيلات.

إذا كانت رحلة البحث تظهر مقدار الوجع الإرتري، إلا أنها تكشف مع كل محطة يصلُها البطل عن نماذج إنسانيّة هي شُعُل الأمل التي تبقى مضيئة تفتح الطريق وتنبئ عن وطنٍ يستقرُّ في الحلم وإن عاندتْهُ الوقائع. في أسمرا نجد الصديق "جبريل"، وفي معسكر ساوا نلتقي بـ"كداني" و"إلسا"، وفي "دولة الشفتا" نعثر على "أبراهام" و"زينب"، وفي مخيم شجراب يندلعُ الأمل مع "أمير" و"أم أوّاب" والطبيبة "كارلا". وإذا كنّا في كل محطة نشهد الأنياب الضارية تنشب في الجسد الإرتري وروحه، غير أنّ وقدةَ الأمل لها من يحافظ عليها ويفتح طاقةَ الاستمرار والعبور من خلال مجازٍ وصفَهُ الروائي بـ"الدائرة" التي وإن أشارت إلى التكرار سوى أنّ من ينتظم فيها لا بدّ أن يتقاطع مع غائبِهِ؛ وطناً أو حبيبة شأنَ نبتةِ الحنّاء أينما وُضِعَتْ رفعتْ رأسَها للسماء (ص 237).

طارق إمام..

ميتاتُهُ لا تُحصَى وهو الآن يعيش

شراراتٌ ذهبية تطفر من سنّ القلم. حبرُ المخيّلة لايني يندفّق على أديم الورقة صانعاً جداول لا تُحصَى من الدهشة. عوالمُ بالغةُ الثراء تتوالد تباعاً، تفيضُ بالتماعٍ لا يخبو ولا يفتر. سلسلةٌ مرنةٌ من الحلقات تترابطُ وتتناسَل بمنطقها الداخلي وسرِّها المتواري. حَفْرٌ شغوفٌ لا يتوغّل إلا بقدْرِ ما يترك من فجواتٍ فاغرةٍ تستعصي على الامتلاء والردم. خَرْقٌ دائب مسكونٌ بماء الأحلام والرغبات تنهض متقنّعةً بما هو عجيبٍ وغريبٍ وما هو مقيمٌ على تخوم الأسطورة.

هذه الهيئة من الكتابة والأثر تسجّلها أعمال الكاتب الشاب طارق إمام وكأنّها البصمة التي لا يُعرَف إلا بها. يشيّد حضورَهُ الإبداعي على الجِدّة والنوعيّة والضرب في مسالك الجمال باقتدارٍ يتأكّد كتاباً بعد كتاب، إذْ لم يمضِ عامٌ على روايته الاستثنائية "الحياة الثانية

لقسطنطين كفافيس" في عالم الرواية العربية (واستغرب كيف ضلّتْ عنها البوكر العربية، وهي التي تُخرِج الكبارَ من قوائمها الطويلة والقصيرة لصالح الشباب!!).. لم يمضِ العام إلا وقد دفع إلى الساحة الأدبية برواية "ضريح أبي" (دار العين للنشر، القاهرة. 2013) على سويّةٍ من البهاء والبناء؛ براعة في شتل الحقول وإحكام في إنسال الخيوط وتلوينها وجمعها في ضفيرةٍ تقولُ الوجودَ الإنساني في ألغازه بشبكتِها المنتشرة تحمل أسئلة الموت والحياة؛ القداسة والدنس؛ الغياب والحضور؛ الواقع والحلم؛ الوجودُ النائس بين كثافة الظلال وما ينبثقُ عنها من إشباحٍ وبين معراجٍ يفتضُّ الطريقَ بحدوسِ العارف ووَلَعِ الهاتك. تغريه الأسئلة وتذهبُ به السُّتُر إلى منتهاها.

تنفتح "عتبة" الرواية بسطرَيْن كاشفين عن التناقض والمعارضة وعن العبور الشَّاق والصَّعب بين عالمين غائمين مجلّلين بالحيرة والارتباك (الطريقُ بين المقابر العمومية. حيث يرقد جسد أمي .والضريح الذي يحيا فيه جثمانُ أبي، طويلٌ جدّاً). مفردةُ الطريق التي تحيل إلى الرحلة بمؤدّاها الصوفي الذي لا يبلّغ بقدر ما يؤبّد المسافة حيث تنعدم إشارات الوصول والحصول على المبتغى. محضُ سراباتٍ ينقشعُ الواحدُ منها ليبرز آخر بلا انتهاء، حيث الأشياء والشخصيّات ليست كما هي عليه وحيث الزمن غير متعيّن ولا يسري حكمه على ماضٍ أو حاضر أو مستقبل. جثمانٌ حيٌّ ومقبرةٌ عموميّة لا تقطع بهويّة ساكنيها، والعبورُ إلى الحقيقة ليس هيّناً. طاقةُ اللامرئي فائضةٌ في واقعٍ هشٍّ تطرقُهُ أبوابُ الاحتمال بما يليّنُهُ حتّى الهلاميّة والتذرّي؛ أقرب إلى حلم وأبعد من حقيقة. الابن الذي سوف يقطع الطريق بين الأب الولي الذي أنجبه بعد مئات السنوات من وفاته وبين أمٍّ لا يعرفُها إلا من

حكايات الجدّة ويضربُهُ وسواسُ الهويّة بحثاً عنها؛ يعيش صراعَ وجوده في العالم الذي يرتقي إلى القداسة وما تفرزه من معجزات بحسب رواية شيخ الطريقة ومريدي الأب الولي، ويهبط إلى الدَّنَس باعتباره ابنَ حرامٍ وُلِدَ سفاحاً بخطيئةِ الأم مع حارس ضريح الأب بحسب رواية أصحاب اللحى والجلابيب القصيرة. يعيش الابن التمزّقَ بين الروايتيْن؛ يبحثُ خلف الأم ويدوّن حكايات الأب ومعجزاته وكراماته، في الوقتِ الذي يكتبُ أيضاً حياته التي تتردّد ما بين الواقع والخيال.

يفضي شيخُ الطريقة بسرّ الأب الميت الحي؛ الجسد المبدّد في الحلم والعائد في اليقظة (ميتاته لا تُحصَى وهو الآن يعيش).. (موته يقظة وحياته نوم). و"نعمة" خادمة الضريح تفضي إليه أنَ أمَّه لم تمت وما تزال حيّ مختبئة. بين هذيْن القطبين الحاملين للتوتر والمولّديْن لحكاياتٍ مغموسةٍ في الغرابة وفي العجائبي تمضي الرواية مسربلة بالغموض والعتمة. تنزع رداء المألوفية عن العالم الواقعي وتحلُّهُ في فضاءٍ هو ما فوق الطبيعي عامر بالتحولات وبصناعة المسوخ بخاصة في فصل "الطريق" أطول فصول الكتاب، وأشدّها تعالقاً بذخيرة الخيال الشعبي وجماليّة مسروداته تغتذي من العجائبي، والتي يستعيد فيها الروائي بعض قصصه القصيرة التي طالعها قارئه من قبل سواءً في الموضوعة الرئيسية التي انبنت عليها الرواية أو المحكيّات عن أشباح الطريق، بعد أن أعاد إدماجها وسيَّلَها فنيّا في متواليات الكشف والبحث عن الأم.

في "ضريح أبي" يفارق طارق إمام، كما في أعماله التي أُتيح لي الاطلاع عليها، المألوفيّة وصرامة الواقع. ينظر بعين المخيّلة العميقة وبباطِن الأسرار. يعرف "أنّ أوهام الحياة أكثر بكثير من حقائقها. ص

186" وأنّ الحقيقة تراوِغُ في الشّبَه الذي لا ندري أين تنطبع صورته ولا إلى أي ضفةٍ يلفي.

نائل الطوخي..

حفلةُ السخرية التي لا توفّر أحداً

بالسخرية وبمبالغاتها يبني ويؤثّث نائل الطوخي روايته "نساء الكرنتينا" (دار ميريت، القاهرة . 2013). يختارُ الإسكندريّة مسرحاً لأحداث الرواية، ويعيّن لأبطاله زمناً متقدّماً من القرن الحادي والعشرين ينتهي في الثامن والعشرين من مارس 2064 على خلفية من البدايات ترتبط بلحظة التحوّل التاريخي منذ "كلّنا خالد سعيد" وما تلاها إلى ثورة 25 يناير 2011. هذا التاريخ الرسمي الذي يبشّر بتغيير سياسي واجتماعي واقتصادي؛ تتناوله سياطُ السخرية في "نساء الكرنتينا" صعوداً في درج الزمان بشخصيّاته وأحداثه بما ينسف هذا التاريخ وتحوّلاته وبشائره، ويحيله إلى متوالية من التفسّخ والابتذال والفوضى وتدهور القيم وانحطاطها، والتواطؤ الاجتماعي بقبول هذه الصورة والاستمرار فيها، مع رفْعِ مَن شاركَ في هذا المتوالية المتقيّحة إلى

منزلة الأسطورة التي يصنعُها التاريخُ الضد؛ التاريخُ البديل الذي ينأى عن المكتوب وعن الوثيقة ويلتحم بالشفوي ومصفاته واسعة الثقوب تمرّر النقيضين وتدمجهُما صانعةً التاريخ البديل؛ التاريخ الحي تحمله ثلاثة أجيال متعاقبة على مدى أكثر من ستين عاماً، وتعيد إنتاجه دماً جديداً تؤسّس به سيرتها وترسي دعائم سطوتها المستمدّة من الانتفاع بالدين والاشتغال بعالم الدعارة وسوق السلاح وتجارة المخدرات.

تتألّف الرواية من ثلاثة فصول تستبطن حكاية الأجيال الثلاثة بشخصياتها الرئيسية والثانوية (علي؛ إنجي؛ أبو أميرة؛ الحاجة اعتماد؛ مدام نادية؛.../ حمادة؛ صباح؛ سعيد؛ منّة الله؛ عادل؛.../ يارا؛ لارا؛ أميرة؛ محمد؛ يحيى بركان؛...). شجرةُ الأجيال بفروعها وامتداداتها وبمن استظلّ بها، يفرد نائل الطوخي أوراقها؛ ورقةً ورقة. يبطّط كل واحدة منها ويُظهِر عروقَها الداكنة بمائها اللزج، يساعده تقسيم كل فصل إلى وحدّاتٍ رقمية هي أيضاً مقسّمة بفواصل من النقاط. هذه المتابعة الدقيقة في التشجير والتفصيل والتفكيك لأوراق الحكاية بمثابة توريقٍ لا يفتأ يتكاثر كسمة مصاحبة للحكاية الشفاهية التي تتضخّم بالتداول؛ تبعاً للراوي وما يضيفه وما يحوّره أو يتركُهُ ثقباً في حكايته ينتظر من يسدُّه بحكاية أخرى يفعلُ فيها، تراكمُ الأحداث وتوالي الشخصيات ودورةُ الزمن، فعلتَهُ كما هو الحال مع حكاية الجد "بخيت" وصناعة أسطورته ومهابته في الصعيد بجذوره الإسكندراية. "علي" يبحث عن وهم الجذور في بخيت العسكري، فيما زوجته وشريكته "إنجي/ إنشي" تشيّد وهمَها الآخر في بخيت الطبيب. والحال نفسه مع صناعة أسطورة حربي المقاوم للسلطة أو الحرامي العالة على زوجته، ومثله طبق الأصل سيد وسلطان وسيكا الذين أستعيدوا في صورتين

متباينتين في حدّ الأسود والأبيض من فريق الكرنتينا يمثّله الابن حمادة الابن والحفيدتان يارا ولارا ومن فريق الكربنتينة الذي يمثّله سوسو الأخ الأصغر لـ "أبو أميرة" وزوجته منّة الله وابنتها أميرة.

بسلاح السخرية يحطّم الروائي أوهام "الفتوّة" و"الرومانسيّة" التي اختبرها القارئ روائيّاً عند نجيب محفوظ وطالعَها سينمائيّا أو تلفزيونيّاً في العديد من الأفلام والمسلسلات. وكأن نائل الطوخي يقيم "حفلة مسخرة" لا يوفّر فيها أحداً؛ لا تاريخاً ولا ذاكرة ولا "ذائقة" أيضاً. الجميع موقوفون تحت "مزراب التاريخ البديل" ينهال عليهم ماءً كَدِراً؛ تبقّعُهم ألوان السخرية بكلّ ما فيها من حدّة ومن تنافرات تبين عنها تحوّلات الأحداث ومعها الشخصيات يجري قبولها باستنابةٍ قدريّة؛ ذلك "النصيب" العجيب الذي ينكّل فيه الطوخي على نحوٍ تكراري، ويتبدّى شخصيّة مهيمنة لا تنفكّ عنها كائنات "نساء الكرنينا". وربّما يجسّدُ النفق الذي حضرَ في الفصل الثالث الأخير ملتقَى الخُلاصات والنهايات. تحت الأرض ينشأ عالمٌ موازٍ للخارج ولكنه موغل في الدلالة، حين يشهد النفقُ الذي يصل بعرباته المترو بين الحيين المتصارعين (الكرنتينا والكربنتينة) التدهورَ التام والكامل للحياة البشرية؛ من جهة العلاقات ومن جهة المعيشة، والارتطام بين الفريقين وبين المؤسسة الرسمية التي أرادت تطهير المكان من العشوائيّات بقوّة النار؛ فكان "قرار المواجهة" وفي الوقت نفسه يقوم الأحفاد (يارا؛ لارا؛ أميرة) بالتواطؤ، كلاً من ناحيته، على تفجير النفق بمن فيه وهن داخله؛ قيامة مأساويّة تتحصّن أيضاً بالقدر "أنا ربنا ألهمني الحل دوّت من عنده وأنا باصلي الاستخارة امبارح، ص 360".

مع متعة الحكاية التي برع فيها الكاتب واستطالت مع ظلالها

المرجعيّة تاريخيّاً وثقافيّاً، وكانت للقارئ ينبوعاً صافيّاً من الابتسامات أو القهقهات، إلا أن إغواء هذه الحكاية تمكّنَ من "نساء الكرنتينا" إلى درجة التشبّع والاستنفاد، إذْ بات القارئ على توقّع بمناخ تصرّف الشخصيات وبتعليق الروائي عليها، بمعنى انحسار الحكاية من جماليّتها الرئيسة واقتصارها على الحدثيّة حتّى أنني عندما قرأت هذه الجملة "يمكننا أن نسمّي هذه الليلة بالليلة التي بلا نهاية. ص 355" خطرَ لي أن أعدّل فيها بطريقة نائل نفسه "!!". وِسواسُ الحكايّة غلاب وندّاهتة عفيّة. كنتُ أتمنى لو تخفّفتْ الرواية من جرعة الانسراح مع الشفويّة التي مهما كان لها مِن مبرراتٍ فنيّة غير أننا بإزاء رواية "مكتوبة"، وقائمة على "مجاز" عن الحالة الوطنيّة أو الإنسانيّة.. وأيّ "نفخ" في هذا المجاز فإنما يعمل على إضعاف أثره.

محمد خير..

لعبة المرايا والحقيقة المراوغة

لم يكن السرد المتمهّل الخطيّ في رواية محمد خير "سماء أقرب" (دار ميريت، القاهرة . 2013) وتوزيع فصول الرواية بين شخصيّتين تتناوبان مقام الحكاية . بضمير المتكلم وبضمير الغائب . في تعاقب تلك الفصول الخمسة عشرة، يطلُّ من خلالها القارئ على حياة "أكرم" المتعثّرة في الحبِّ وفي الوظيفة؛ وعلى حياة المصوِّر "مازن" المضروبةِ بهجرٍ متوقّع وبإصابةٍ أخذتْ إحدى عينيه... لم يكن ذاك إلا خدعةً جماليّة توقِعُ في الالتباس.

.. فما كان حقيقيّاً في البداية يسفِرُ عن التوهّم. "أكرم" الوجه الأول الذي نطالعُهُ في أوّل الرواية يستعدُّ في شقّته للحب العائد "نادية" بعد أكثر من عقد جرت خلالها مياهٌ تحت جسر هذا الحب من زواجٍ وأنجاب، وفي الوقتِ نفسِهِ اشتغاله بكتابة رواية على نحوٍ

متقطّع يتنفّسُ عبرها عن مأزقه الحياتي في شخصيّتِهِ الروائية الخياليّة "مازن". هذا الحقيقي الذي أرادَ لنا محمد خير تصديقه عندما وضعَ لنا ضمير المتكلم حاملاً لـ "أكرم" ليشِيَ بنظرةٍ محدودةٍ وليحيلَ على عالمٍ ذاتيٍّ مُسوَّر الأفق، فيما الرواية المتوهّمة التي بطلها "مازن" تنهل من اتّساع الضمير الغائب وعوالمه المنفتحة والممكنة وذلك تأكيداً للصبغةِ وللصيغةِ الروائيّة. ثمّ ما يمرّ بنا، وفي تعاقب مدهش، مِن توازن بين الحياتين وأحداثهما ومِن شخصيّاتٍ تتناظر في الفعل حول "أكرم" و"مازن" لتمضي الخدعة في مجراها لنتعرّف أو نقتربَ من الأول في حياةِ الثاني، ليُحكِم صاحب "سماء أقرب" طوقَهُ على عين القارئ وذهنه ويستدرجَهُ إلى فخاخِهِ التي نضجت تماماً في الفصل الما قبل الأخير؛ الرابع عشر، حيث ينكشفُ غطاءُ التوهّم ونلفي أنفسَنا نعود القهقرى فما كنّا نظنُّهُ حقيقةً لم يعد كذلك، وما كان خيالاً وتوهّماً لم يكن إلا الحقيقة ولو إلى حين.

.. فشخصيّة "مازن" الواقع خارج نطاق التواصل الإنساني، والذي أرادَ الخروج من مأزقه، بتشجيع من الفتاة الصغيرة فاتن التي التقى بها في المدينة السياحية البحريّة التي قصدها ابتعاداً عن العالم وطلباً للصفاء الذي شوّشتْهُ الحادثة بإعطاب عينه وتشويهها في سيرك انتخابي وابتعاد صديقته "لمى" عنه بعد ليلةٍ عانى فيها العجز الجسدي معها ونالَهُ الإذلال من الشرطة ومن الصيدلي. هناك في المدينة البحرية الصغيرة، ومع فاتن التي يسّرتْ له طريق الخروج والتحرّر من الحادثة بحكاية ما حصل له كتابةً؛ اقترحتْ عليه أن يأخذ مسافة بينه وبين نفسه ويتموضَع في شخصيّات خياليّة ولكنها تحملُ أنفاسَهُ ومنها يتعالى صَهْدُ وجيعته وتفوحُ رائحة جُرحه بكلِّ ما فيه من صديد؛ فكان اجتراح

شخصيّة "أكرم" الخياليّة.. معبره إلى التحرّر والعودة إلى الحياة، وفي الوقت عينِهِ ينزلق "أكرم" إلى الظلام الذي قَدِمَ منه. يغادر بلا أوراق الرواية وبلا نادية التي طواها حادثُ سيرٍ مروّع مع زوجها وطفلتها. فناءٌ تام. يتقشّرُ "أكرم" من المرآة ويذوب في غياهب السَّفر.

نقرأ لرامون غوميز دولا سيرا هذه الفلذة الدّالة (في الصقيع البعيد، ثمّة صدى مرايا مشروخة). هذه المرايا المتقاطبة والمتناظرة والمتشظيّة أيضاً، تطلقُ دلالاتٍ متضاربة وتعيّنُ إشاراتٍ مضطربة. حولها تحوم الشخوص وظلالُها وأشباحُها، ومِن تكاثرِ المرايا تستبدُّ الحيرة ويهيمن الارتباك. ترقُّ الحدود وتنعدمُ الفواصل بينَ المرئيّ واللامرئيّ.. بين ما هو محسوس وما هو مُجرّد.. بين ما هو صلب يملك وجودَهُ بأسباب الحقيقة وبين ما هو غيميٌّ نازح يعومُ في التوهّم. المرايا المشروخة التي تناوبتْ حياتَيْ "أكرم" و"مازن" أليست إعلاناً متكرّراً ويتبدّى أبديّةً من العذاب الذي لا نخلص معه إلى شيءٍ ناجزٍ نطمئنُّ إليه ومعه؟ أليس في هذا التبادل المرآوي جمودٌ خادعٌ نتلهّى عنه بما نحسبُهُ حياةً وهي أقربُ ما تكون إلى السراب؟..

تتركُ "سماء أقرب" قارئَها في ظمأٍ وفي دهشةٍ، وتجعلُهُ لعبةُ مراياها داخلَ دائرةٍ يتردّدُ كثيراً ومليّاً في الجزم بحقيقةٍ مراوغةٍ وسيّالة شأنها شأن ما يحدثُ الآن في مصر.

الطاهر شرقاوي..

لذّة الحكاية ومتعة الاشتباك مع الشعر

لم ألجأ إلى التعجّل في قراءة رواية الطاهر شرقاوي "عن الذي يربّي حجراً في بيته". الصادرة عن دار الكتب خان القاهرية. فقد قضيتُ بضعة أيام أراوح بين فصولها أو لوحاتها الستة عشرة مجذوباً إلى التفاصيل المنقوشة بانتباهٍ وإلى حالاتٍ من الوصف والسرد تعوم ما بين لذّة الحكاية وبين متعة الاشتباك مع الشعر الذي لا ينشأ من حقل النشاط اللغوي بقدر ما ينشأ من القدرة على النفاذ خلفَ ما هو مرئيٌّ؛ تفريداً وتشفيفاً وكشفاً لأعماق الذات إنْ في حمّى الاستبهام أو في رصد حضورها مُتخلّلَة بالعالَم.

يقوم هذا العمل على إرهاف الحواس وصقلها وتذويب الواقع في مائها والتقاطُ ما وراءَه من أسرار الخفاء. البطل يمتهنُ "كتابة القصص المصورة في مجلات الأطفال" لكنّهُ لا يذهب إلى مقرّ العمل في

دوامٍ ثابت كأي موظف. وسيلةُ صلتِهِ في الغالب البريدُ الإلكتروني يرسلُ عبره ما ينجزه من قصص. يعيش وحيداً وفي عزلة تامة. كلامُهُ نادر وينفُرُ من الضوء، يعيش في صمتٍ ويمرّن جسدَه على العتمة. "غريب الأطوار" يجمع الأحجار بأشكالها وألوانها المختلفة ويمنحُها حياة، وتصدر عنه أفكار استحواذيّة.. عندما تفاجئُهُ. هذه الأفكار. وتستحكم به فيعلّق أفعاله على شرطٍ اعتباطي أقرب إلى الاستحالة أحياناً. ليس له اسمٌ نعرفُهُ به، ومَن تربطهم به صلةُ الجيرة أو علاقة الصداقة أو مكان الاسترواح يغطسون في التنكير إن بصفة المكان الذي يجمعه بهم أو بحرف "س"؛ هذا الطرف المُعمّى في معادلة العلاقة الإنسانية، أمّا من اكتسى باسمٍ أو تعريف فهو يرتحل في ضبابٍ من الغموض أو في الحدّ الرجراج الذي لا يتميّزُ فيه الواقع من الخيال.

في هذا المناخ من العزلة والغرابة تنبني "عن الذي يربّي حجراً في بيتِه" في قوامٍ متقطّع. تقف في أوّله شخصيّة "سيرين". الشخصيّة الوحيدة المعرّفة . وتنتهي به؛ تغيب جسداً وتحضر فقط صوتاً واستيهاماً فتتواصل معه عبر الهاتف أو الأحلام "كل حواراتنا تتم إمّا عن طريق الحلم أو المكالمات التليفونيّة". تنفُذُ "سيرين" إلى عالمه وهو قابعٌ في العتمة. لا يستقيمُ الحوار معها في الضوء. صوتُها نافذتُهُ التي تشقُّ عتمتَهُ الداخليّة وتخفّف من وجيبَ توتّرٍ هائمِ الجهةِ التي يأتي منها يشقُّ الصدر ويضطربُ له الجسد بنزيف العرق. تأخذُهُ ضحكتها إلى الصفاء والاسترخاء والتحلّل من مراقبة جسدِهِ وأفكاره "... فقط أعيش مع ضحكتها حتى النهاية، أستمتعُ بها وهي تلامس أذني برفق، ثم تواصل طريقها نحو الأعماق بكل يسر، أشعر بها وهي تسري في كل شراييني وأوردتي، تلامسني. الضحكة. بلطفٍ وخفّة، محدثةً خدراً لذيذاً

يجعلُ جلدي ينكمش".

يتبدّى البطل واحداً من كائنات الظلام بحساسيّةٍ عاليةٍ من الضوء يتلقّاهُ بانزعاجٍ وإرهاق ويحاول ما استطاعَ أن يهربَ منه ويسدَّ عليه منافذ دخولِهِ إلى شقّته. لا يعثر على الاطمئنان إلا في غيابِهِ وإلا في حضرةِ الصمت "يبدو النورُ ثقيلاً... يصدمني أثناء تجوالي فأتحرّك بصعوبةٍ وجهد، يبدو كشبكةٍ من الخيوط الرفيعة تلتفُّ حول ساقي وبدني، وكلّما تقطّعتْ التفّتْ حولي خيوطٌ جديدة". كأنما يقيمُ ساتراً يحجبُهُ عن العالم وعن حركتِهِ بما يمثّلانِهِ من ثقلٍ رازحٍ يسعى ألى التخفّف منه وقَلْعِهِ مثلَ شوكةٍ لا تدمي الجسدَ وفقط؛ بل تنفُذُ إلى عالمِهِ الجوّاني تعيثُ فيه فيتنزّى بعرقِ القلق شأنَ مَن يتخبطُ في متاهةٍ وتضيعُ منه علاماتُ الخروج. يصحُّ هذا الجسد وتفيءُ إليه السكينة ويستعيدُ حضورَهُ وفعاليّتَهُ عندما يخفت الضوء وتنزل عليه ستارة الظلام "في الوقتِ الذي يأتي فيه الظلامُ ناعماً كملمس الحرير، أتحرّكُ فيه بكلِّ سهولة، أخترقُهُ حجاباً وراءَ حجاب بلا عوائق، أشعرُ وكأنّ الفراغ من حولي ازدادَ اتّساعاً، يصبح جسدي أكثرَ خفّةً، يلمسني برقّة بينما أذوبُ في سكينةٍ وسلامٍ مع نفسي".

في بينيّةٍ تمضي حياةُ هذا " الذي يربّي حجراً في بيتِه". خطوةٌ في العالم واثنتان خارجه. وجودٌ على الحوافِّ الزّلِقَة بانتظار ما لا يأتي أو ما يتوقّعُهُ لكنه يحجم عنه لحظةَ الحضورِ واحتكاكِ البصر (فتاة المقهى في الفصل الرابع عشر). غرامُهُ هذه البينيّةُ التي يمشي على حدودها مغمضاً، ربما يوماً يصبحُ طيراً أو تمتدُّ إليه يدٌ في النومِ تجذبُهُ ليقيمَ هناك في عالم الأحلام "بلا نهاية" حيث "الحريّة الكاملة".

أحمد مجدي همّام..

مباءةٌ إعلامية تتفتّح فيها وردة الخيانة

عندما يجري التطرّق، إبداعياً، إلى عالم الصحافة والنشر؛ فإن النظرة غالباً تتناول عالماً شرِسا. لا يُوفِّر فيه سلاحٌ عن الاستخدام وبطرقٍ غير شريفةٍ يندى لها الجبين ويتوارى من سوء ما يرى من التطاحن والتمزيق؛ الخيانة في أحطّ صورةٍ لها؛ الخيانة التي هي سلّم الصعود على أجساد الضحايا من زملاء المهنة. ورواية أحمد مجدي همام "عيّاش" (دار الساقي، بيروت - 2017) لا تشذّ عن تلك الرؤية المعتادة والمتوقعة لكنها تنزّلُ في إطارٍ خاص يمسّ الشخصية الرئيسية بسماتها الجسدية والنفسية، وتتصل بالمناخ الاجتماعي والوضع العام في مرحلة تاريخية - مأزومة - بانعكاساتها السياسية والاقتصادية، وبإفرازاتٍ حارقةٍ تجعل الأثر بصمةً مطبوعةً عصيّةً على الزوال.

عمر عيّاش "صحفي وروائي مصري" في مطالع الثلاثينات من

عمره - وعلى لسانه، بضمير المتكلم، تمضي أحداث الرواية - بجسدٍ مترهّل يثقله الوزن الزائد وتنعدم لديه خبرة الوصال مع الجنس الآخر. ينتمي إلى عائلة عريقة في صعيد مصر كانت تتحكّم في منطقةٍ كبيرةٍ هناك لكن هذه العراقة والهيمنة والدرجة العالية من بسط الفوذ كلّها انقضت قبل زمنٍ طويل يبلغ نحو قرنين ونصف، لتصبح فروع العائلة مشتتة ومنقطعة عن أيامها المجيدة، وبالمحصّلة فإن الشاب عياش يصير (واحداً من عامة الناس، مجرّد واحد آخر، في فرع عيّاش الفقير من بني همّام، كاتب مغمور وشحيح الإنتاج لا يملك من أمره إلا أن يجاري الدنيا ويلاعبها بالأوراق التي في يده - ص 12). بهذا الحس من المقامرة ينازل الدنيا في لعبتها. غير أنه لا يرمي أوراقه في مهب الصدفة ولا يركن إلى حظٍّ عابر يلتقط معه فرصته دون أدنى جهدٍ منه. لكن بأي معنى ذلك الجهد المبذول ووفق أي معيار؟ إنّ تجربته الأولى في العمل بشركة الكيماويات عند الدكتور شريف العجماوي بمرارتها وذلّها وبمرتّبها الزهيد تؤشّر أن الجهد بصورته المعروفة لا يأتي بطائل وأن هفوة واحدة تثبّته في مكانه دون تغيير في عائد الوظيفة المالي. لذلك يرتّب من أجل يكون في مكانٍ آخر يناسب "أوراقه" بعد أن يفتكّ "شعرةً من الخنزير" عبارة عن مكالمات دولية مكلّفة على حساب شركة العجماوي تؤمّن له العمل الصحفي في جرائد عربية ومواقع الكترونية ثقافية بمدخولٍ يقيه الحاجة ولو مؤقّتاً رغم المساعدات التي تصله من أخته فاطمة التي تعمل وتعيش في كاليفورنيا بأمريكا صحبة زوجها، وأمهما التي سافرت إليها بعد وفاة الأب ليصبح عمر وحيداً في شقة العائلة - يسمّيها "الحفرة" - يواجه صعوبات الحياة بـ"تنقيطٍ" لا يكفي لإرواء حقل حياته على الصورة التي يشتهيها.

تواتي عيّاش فرصة التحوّل عندما يُقبَل محرّرَ ديسك في

مؤسسة من القطاع الخاص هي "المواطن" الصحفية والتي تدور الشكوك حول ناشرها ورئيس مجلس إدارتها ورئيس تحريرها، وتكاد تجمع التيارات السياسية من يسارية وإسلامية على كراهيته لارتباطه بالجهات الأمنية وتماهيه بالحكومة تماما (خلال عامين على الأكثر، كان الرجل قد امتلك الجريدة، وترأّس مجلس إدارتها. ثم طوّر المشروع فصار هناك مجلّة وموقع إخباري، وتحوّلت الجريدة إلى مؤسسة صحفية كبرى، تُصنّف على أنها جزء من القطاع الخاص، إلا أن سياستها التحريرية تتماهى تماماً مع خطاب الحكومة - ص 62). ويبرز في هذه المؤسسة "اللواء.. الضئيل والمهاب" - رئيس شركات خدمات أمنية - ومسؤول عن الأمن في "المواطن" ويقوم بقيادةِ وتنسيق المؤمرات والدسيسة وبثّ الرعب عبر المراقبة والتجسّس، ومن خلال مقصلة الفصل من الوظيفة المرفوعة على رقاب العاملين المتمردين في الصحيفة والذين يُبدون في نظره شذوذا عن خط الولاء لمالك الجريدة وأفكاره (اللواء ورغم حجمه الصغير يبدو كدانة مدفع محشوّة بالبارود، قذيفة أطلقها القدر لتستقر في هذه المنطقة وتؤذي أكبر قدْرٍ من البشر، تحت مسمّى الحفاظ على أمن المؤسسة - ص 166). في هذه المباءَة الإعلامية والأمنية تتفتّح وردةُ الخيانة السامّة. ينتقي "اللواء" عيّاش ويختاره عيناً له؛ متلصصاً وكاتب تقارير. وأول الضحايا زميله الصحفي محمد كرم صاحب الآمال الكبيرة في الحصول على جائزة صحفية والعمل على فيلمه الوثائقي المنتظر مثل حلم. يسقط "كرم" في حصاد الخيانة الأول، ومع هذا السقوط ترتفع أسهم عيّاش فتمسّه رائحةُ السلطة ونفوذُها، فيقفز من ضربةٍ واحدة لا علاقة لها بالعمل الصحفي ولا بالإنجاز المعتبر أخلاقياً (من محرّر ديسك، عابراً منصب رئيس القسم وسكرتير التحرير، مستقراً في موقع مدير تحرير

- ص 82). وعلى هذا النهج من الدناءة، تطال المؤمرات بضررها عقوبةً أو فصلاً، بإشراف "اللواء"، غير واحدٍ وواحدة في الجريدة: هالة الشورى رئيسة قسم الحوادث، وعمرو راضي رئيس قسم التنفيذ، وسامح عطوة المحرّر الثقافي الذي يفتح على عيّاش تعليقاته في صالة التحرير وبعد ذلك في الفيسبوك؛ يعرّض به وبوصوليّته واستغلاليته مستدعيا شخصية "محفوظ عجب"، وهي شبيهة لعيّاش، من عملٍ روائيٍّ للصحفي المصري موسى صبري إشارةً إلى دورة زمنيّةً تحمل الاسم والخسّة كل مرة، ولا أعرف هل استدعاء موسى صبري بروايته بريئاً هنا أم لا؟.. إذْ أن أنيس منصور وصفَ صبري ذات ملاسنة حادّة معه بأنه "حذاء يتّسع لكل قدم".

ومن المفارقات أن يأتي افتضاح دور عياش ونهايته بالطريقة ذاتها التي أنهت وجود عمرو راضي في الجريدة وقضت على صلته بزوجته الشرعية وزميلته في العمل، حيث رفع عياش في الفيسبوك، بتوجيهات من "اللواء"، صورة عقد زواجه العرفي من امرأة اسمها فاطمة عاشور. الكأس التي أذاقها لزميله، تمرّ على فمه، وبسُمّ الخيانة طافحةً أيضاً. سُرقت التقارير التي يرفعها ضد زملائه من جهاز الكمبيوتر الخاص به في مكتبه بالجريدة، والعلامات تدلّ أنّ من رتّب للسرقة هي حبيبته نورا جابر التي سعى لتوظيفها في الجريدة وهو أيضا على بعد يومين من إعلان الإرتباط بها. وصلتْ تلك الوثائق إلى الرأي العام عبر الفيسبوك؛ ليُطاح بـ"عيّاش" مثل أي قفازٍ تنتهي مهمته. يُجبر على تقديم استقالته والاختفاء في "حفرته"؛ شقّته يعاني النبذ المهني والاجتماعي.. بجروحٍ مفتوحة معنويّاً، وحسيّاً عندما عاودَ الجسد خيانته في موضع العورة بمرض الناسور؛ فأصبح مكشوفاً تمام الانكشاف؛ قيحاً يسكنه ويفيض برمزيّةٍ تعظّم من سوء المنقلب والفضيحة.

محمد بركات..

بصمةُ الاختلاف وعقليّةُ الوصاية

يُولَدُ الإنسان ومعه بصمتُهُ تحملُها رؤوسُ أصابعه لتقول إنّه كيانٌ فريدٌ لا يشبهُ غيرَه، لكنّ هذه البديهة تظلّ في مكانِها الفسيولوجي لا تتعدّى وظيفتَها في التحقّق من الشخصيّة وأنّ فلاناً هو فلان وليس أحداً سواه. لم تنتقل هذه البديهة، أبداً، خارج وظيفتِها الأوليّة ولم تتفعّل في المجال الاجتماعي ولم يكن لها صدى في الحقل الثقافي. أنتَ فريد في "البصمة" وحسب، وما عدا ذلك دعْ فرادتك والتحقْ بالكتلةِ الصمّاء والسِّرب الموحّد، وقُدْ خطواتِكَ إلى طابور التماثل والاستنساخ لتكونَ الصورة التي يرضى عنها الأهل في المنزل والشارع؛ ويقبلُ بها المعلمون في المدرسة؛ وتنالُ مديحَ الحزب إذا ما فكّرتَ في إطار سياسي يستجيبُ لهواجسك وانشغالاتك. دعْ فرادتك وانسحبْ من أصواتِك الداخليّة، وادخلْ. بعنفٍ أو سلام. إلى خيمةِ الوصاية لتشرب وتتشرّب

الاستسلامَ والإذعان.

... هناك من يخلِصُ لمعنى بصمتِهِ ويجهرُ باختلافه. يعلنُ خروجَهُ على القالب الذي تريده العائلة أو المدرسة أو المذهب أو الحزب أو حتّى الزوجة والأصدقاء. يصدع نافراً من التشابهِ المميت ومنجذباً إلى أفقٍ مفتوحٍ يتوسّع كلّما ضربَ جناح الحريّة ضربتَه على النحو الذي يعالجُهُ محمد بركات في كتابه "محاولات اغتيال علي . سيرة منزليّة" (شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت . 2014). وربّما أول خروج يتجسّد في هذه المعالجة أنّ الكتابَ ينأى عن التصنيف الأجناسي الذي يطمئن إلى شكلٍ أدبي فيرفعُ قلق التلقي وينسجم مع أفق الانتظار لشكلٍ بعينِهِ يميّزُهُ ابتداءً فيُقرَأ تبعاً لأعراف قارّة لا تقبلُ بالتداخل. لأجل ذلك ينبّه الكاتب في مقدمتِهِ أو إشارتِهِ الافتتاحيّة إلى أنّ (هذا الكتاب ليس رواية، ولا هو نثراً، ولا مجموعةَ قصصٍ قصيرة، ولا سيرة ذاتية). ينفي الشكلَ الثابت ويستجيبُ لسيولة الكتابة وتنقّلها بين حقولٍ مختلفة كما يعكسُها فضاءُ الإعلام الجديد متنعّماً بحريّتِهِ التي لا تستكين إلى نوعٍ سابقٍ في الكتابة وتصدر عنه بصورة ثابتة ودائمة. هناك مساحةٌ فارّة من الجموع والأشكال والتكرار، وتمتلئُ باقتراحاتٍ شتّى من التعبير الكتابي تَسَعُ الحالة الإنسانية وفرديّتها وتمضي معها في أيّةِ صيغةٍ تختارُها.

يضعُ محمد بركات القيدَ جانباً، ويذهبُ إلى لحظته الاجتماعية والسياسية والدينية في لبنان، والمتفجّرة منذ 2005 باغتيال رفيق الحريري مروراً بأحداث 2008 إلى زلزلة الربيع العربي وتوابعه التي لم تهدأ. يرسي نواةً حكائيّة، أقرب إلى التأطير أو بذْر علاماتٍ استهدائيّة للقارئ توجّه إلى المكان والظرف والزمان والعلاقة، ويترك تلك النواة

متقصّداً دون إرواءٍ لتنمو وتتفرّع في شبكة روائيّة معلومة تزخر بالحدثيّة والتصعيد الدرامي. يكفي السارد أن يشير إلى بطله "علي" وتعيينه مناطقيّاً ومذهبيّا وارتباطه عاطفيّا بامرأة تختلف عنه مذهبيّا وعقائديّاً بالمعنى الآيديولوجي. كما يرسم اختلافَهُ المبكّر منذ طفولته ومراهقتِه مع مناخ العائلة، وأخلاقيّات المدرسة التي تستوجب الطاعة والانضباط والحرمان التام من النقاش وإبداء الرأي، وهو الحال نفسه مع المخيّمات الحزبيّة التي تربّي الفتيان على صورتها السياسيّة وتنهال على رأسِهم بمسلّماتها اليقينيّة غير القابلة للمراجعة (لا يمكن أن تناقش "شيخاً" ماركسيّاً في ألوهيّة ديكتاتوريّة البروليتاريا). هؤلاء وأولئك هم الأضراس التي تحدّث عنها في أحد نصوص كتابه الثاني "المدينة لا تتسّع لرجلٍ جديد" حين قال: (الآخرون/ اضراسُ حياتي/ أقتلعُهم/ واحداً/ واحداً/ وأضحكُ/ بفمٍ عار).

أحسبُ أن ما يهمّ الكاتبَ في هذه التجربة الحفرُ في عقليّة الوصاية بأذرعها الطويلة والكبيرة والنافذة إن على مستوى الأفراد؛ أو المجموع طائفةً ودولة، وما يترتّب على هذه العقليّة من تصحّر وجداني ومعرفي؛ تابعَهُ محمد بركات بحرارة وألم، وشجن أيضاً في أكثر من موضعٍ في الكتاب بخاصّةٍ فصل "الهجرة والتكفير". وفيما هو يقومُ بالحفرِ فإنّه يصغي لـ "محاولات الاغتيال" أو الهدْر لشخصيّة علي إذْ تنهمرُ عليه شُهُبُ التخوين وتنقدح في حوضه صواعقُ العمالة، وفي الوقتِ نفسّه فإنّه يمتّن علاقته بذاته ويبرّر خروجه كما لو أنّه يكتشف هذه الأبعاد خلال لحظة الكتابة أو الإصغاء لشريط التحولات والانقلابات في المواقف والأحداث؛ شخصيّاً وسياسيّاً ومجتمعيّا (أحياناً نقول أشياء لم نقلْها لأنفسنا من قبل. في معظم الأحيان نكتشف ما

نقوله ونكون مستمعين أكثر من قائلين. لهذا السبب يقاطع بعضنا بعضاً. نتحدّث فوق كلامِ الآخرين في الجدالات الحامية. أصلاً نحن نحكي قصصنا وأخبارنا لأنفسنا أوّلاً. المستمعون يأتون لاحقاً. وتلك كانت لحظته. أخذَ يستمع إلى نفسِه بذهول).

خليل الرز..

الفراغُ الهائل المُجعّد القديم

من الغرابة واللامعقول والحصر والهواجس تنشأ شخصيات خليل الرز في روايته "بالتساوي" (دار الآداب، بيروت. 2014) فتتبدّى في حالة مطاردة وإنتاج أفعال تستهلك الطاقة الجسديّة والروحيّة. كأنما هي تتخبّط في متاهة لا مخرج منها وتكتسي طابعاً تأبيديّاً يتغذّى بالتكرار وفي عوْدٍ ليس من شيمتِهِ الاستنفاد؛ عَرَبة غرزَتْ إطاراتُها في بقعة طينية وعبثاً تدور في المكان ذاتِه، فلا مسافة تُقطَع تشي بزحزحة ولا مساعدة تمتدّ للإنقاذ.

عالَمٌ مُقوَّض بكائناتِهِ المنقوصة حتّى العراء والمثلومة حتّى التشويه، يرفع الروائي عنه الغطاء في بيانٍ لا يركن إلى الأحداث أو التحولات في مسارٍ صاعد بقدر ما هو غوصٌ بعينٍ داخلية تجوسُ في تربة التفاصيل بعدسةٍ خلّاقة لا تفوتُها نأمة. تعمل في الباطن موطن

الحركة والاختلال والأزمة. التأمّلُ السيّال والحفرُ المتأني والدقّة الباهرة في رصْد حمولات المشهد واستنطاق تفاصيلِهِ الميكروسكوبيّة، وتظهيرِها على نحوٍ يقول المأزق والتصّدعات في تضاعفاتٍ متواليّةٍ تفصح عن العمقِ ودرجتِه وفي سخريةٍ سوداء تذوب معها الحدود بين المتعيّن والذائب وما ينأى عن الواقع داخلاً في الخيال.

ينهضُ بناءُ الرواية على شخصيّتَي الصديقين "عبدالهادي" و"الأستاذ سميع" اللذين تجمع بينهما الدراسة الجامعيّة في دمشق بقسم اللغة العربية بكلية الآداب رغم أن الثاني يكبر الأول بعشر سنوات بسبب الاشتغال بتدبير لقمة العيش إلى جوار الدراسة، ولهما تجربة لم تكتمل في العمل بمدينة بيروت بخاصّة لعبدالهادي الذي يعيش حياة أقرب إلى الرفاه في كنف والده التاجر في سوق الحميدية، وأراد من هذه التجربة أن يعتمد على نفسه في تسيير أمور أمور حياته دون الاعتماد على أبيه وأن يخرج على سلطته التي ربطته زوجاً مستقبليا منذ الثامنة من عمره بابنة الجار والصديق في التجارة. لم يصمد للعمل في ورشة الدهان وعاد ملتحفاً بعباءة الأب وعمله ويمارس كل صباح تبطّلاً رصيفيّاً آليّاً ورتيباً حيث خطواته تقطر في كلّ مقطع من الشوارع بنتاً أو امرأة؛ يتابعها بتلصّص دون غايةٍ أو أثر.. فيما الأستاذ سميع وجد مكانه في السلك الوظيفي بالإدارة العامة لاستنهاض التراث ينتظر يومَهُ المواتي لاحتلال كرسي الرئاسة في إدارته باذلاً الطاعة والخنوع والاستجابة الآلية لصورة الموظف المنسحر بأداء الحكومة؛ يعظّمُهُ ويعليه إلى مرتبة المعجزات، ولا علاقة له بالعالم من حوله قاطعاً صلته بحبِّهِ القديم "ابتسام" طامراً أيضاً صلته بعائلته وقريته، ومكتفياً بصداقة عبدالهادي، ومنكفئاً في غرفة مستأجرة بشقّة "السيدة بهيجة" يصْلَى

هواجسه الليلية من غرباء متوحشين يريدون اقتحام الشقّة ولا يسمع طرقاتهم العاتية سواه.

بعد عشر سنوات يأتي إلى عبدالهادي نداءُ "بديعة"، بمباركة الأسرة واستعدادها، لعقد القران المؤجّل. وفي الوقت نفسه كان الأستاذ سميع في العمل يتلقّى اتّصالاً من "ابتسام" الغائبة تذكّره بعيد ميلاده التاسع والأربعين وتدعوه إلى لقائها في مقهى النوفرة. بديعة وابتسام لم يظلا في صورتهما الأولى عند ميعة الصبا؛ اصطادهما الزمن في شبكته. نفخَهما نفخاً وراكَمَ عليهما شحوماً فتنفر العين لمرآهما. كما لو أنّهما على هذه الصورة من القبح هما المرآة الكاشفة والمعادل الموضوعي لما آل عليه حالُ الصديقين عبدالهادي والأستاذ سميع. حينها تبدأ مغامرة الهروب، والتذكّر أو التنكّر في يومين، من هذه الوضعيّة البائسة اليائسة.

واقعة الخسران والانخساف من حياةٍ لم يعيشاها كما ينبغي العيش. الصديقان ذاتان مطموستان بالانتهاك؛ الوالدي والوظيفي. خنعا لما يُرادُ منهما وسارا في "النموذج" و"النسخ" المتكاثرة على سكّةٍ. من "الفراغ الهائل المجُعّد القديم" و"الرعب الأسود". لا تنطق إلا عن الهباء وانعدام المعنى لوجودهما. التردّي في هاويةٍ تفغرُ فاها "بالتساوي" الممل والقاتل الذي ينشر شعوراً مغرقاً في العجز والضياع والإمحال. والمأساة أنّ شخصيّتَي عبدالهادي والأستاذ سميع، رغم اكتشاف النَّخْر الذي يعمل في ذاتيهما ويقعان عليه في فصول الرواية وتنبئ عنه أفعالهما الهروبيّة المتواليّة، لم تصحّحا موقفهما، بل آبتا إلى المقود والمذود يعتلفان عدمَهما في ما يُطلَق عليه "كهفاً آمناً"؛ شرنقةً لن تتأدّى بهما إلى أجنحةٍ أبداً.

أحمد الزعتري..

صرخةُ انهيارِ المدينة

كان البناء مكتملاً، لكن ما كان ينقصه هو شخصٌ يلوّح بمسمارٍ صغير من بعيد ويصرخ: سينهار".. صرخة انهيار المدينة ومعها بالتبعيّة كيان الدولة؛ صرخة التحذير المدويّة يطلقها أحمد الزعتري في روايته "الانحناء على جثة عمّان" (المركز الثقافي العربي، بيروت - 2014).. هي صرخةٌ تلتحم بالواقع وتتعدّاه إلى ما ورائه بتنبيهٍ مضاعف إلى مجرياتٍ تحبل به وسوف تنجبه غداً على هيئةٍ غريبة في صورةِ كائناتٍ مشوّهة خَربةٍ من الداخل؛ تزأر بوحشيّةٍ وبكانيباليّةٍ يلذّ لها لحمُ البشر.

من أقصى العتمة البشريّة وقيعانها الحالكة يُقبِل أحمد الزعتري منحنياً على جسد مدينته عمّان يقرأ طوفان الملح ينخرُ ما نظنّه راسخاً ثابتاً ولن يتهدّم.

ولعل المشهد العربي في الأعوام الأخيرة واهتراء الخارطة العربية

إلى دويلاتٍ محتربة وقبائل متناحرة وما تخضع له تلك الخارطة من تقاسم بالسكين الحادّة الحامية ومن تطهيرٍ عرقي ومذهبي؛ يزكّي صرخة الراوي وخوفه على مدينته التي تنهبُها "دبكة الفساد" وانهيار حقوق العمّال وتشطيرها إلى طبقتين؛ واحدة آكلة مرفّهة هي وحيواناتها الأليفة وأخرى مأكولة في الدرك الأسفل من حياةٍ ليست حياة تسوخ في حالةٍ نباتيّة لا ترتفع عن الأرض ولا تشمّ هواء التغيير ينتشلها من وضعها الأبدي في صندوقٍ معزول على هوامش المدينة.

في هذا المناخ الموبوء يتحلّل الإنسان من رابطة الجذور ويعرَى من آصرة الانتماء ويصبح نهباً للوحش في داخله يغريه وسواسُهُ بفعلِ ما يفعل "بدتْ المدينة مكاناً بعيداً جداً، مجرّد أضواء وشوارع وبناياتٍ مهجورة. لا أنتمي إلى عمّان".. "لم يكن الأمر متعلّقاً بمدى انتمائنا أو تعلّقنا بالمدينة. كنّا فقط ندافع عن مكانٍ أفضل للعيش". تغدو الطريق السالكة إلى نفْض المدينة وإخراج أحشائها في حربٍ أهليّة يسعّرها تجارٌ ومنتفعون كانوا في الأصل وقوداً وحطباً لهذه الحرب التي انتفى في الرواية تعيينٌ زمنيٌّ لها لأنها تصحّ، ما دامت ظروفها موجودة وملتهبة، في أي وقتٍ وحينها يكون هذا الوقتُ عائماً وغير خاضعٍ لحساب المواقيت؛ وقتٌ جحيميٌّ معلّق وبلا أملٍ فيما بعده "الوقت هنا يصغر ويمكنك أن تعدّه على أصابعك: جثة، اثنتان، طفلة بينطال أحمر، رأسٌ ملتحٍ، قطّة تتعثر بإصبع، امرأة محجّبة سمينة تلتهم كتلةَ أمعاء". يسقط الزمن ويقومُ معيارٌ بديل بعدّادٍ يستوفي كيلَهُ وميقاته من الدمار والخراب. وهنا على ذكر الزمن والخراب المستعر المستمر، تطفو في البال رواية "نساء الكرنتينا" لوائل الطوخي التي يقع زمنها في النصف الثاني من القرن الحادي والعشرين عن مدينة أخرى هي الإسكندرية وبالخراب

ذاته بصياغة بالغةٍ في السخرية. وإذا كان الطوخي يبالغ في سخريته لاستعادة "حالٍ مائل" يتكرّر بصورة بشعة ومرضيّة؛ فإن الزعتري في المكان الموازي يفعل الشيء نفسه ولكن في مقلبٍ آخر وفي لباس الوحش ليقول إن التعبير عن الواقع لا يُنال إلا بأدواتٍ تتخطّاه. ذلك أن ما يحدث في خارطتنا العربية أبعد من أن يُجَس بأداة عادية فوتوغرافية؛ تغبّش أكثر من أن توضّح.

إسلام أبو شكير..

الأعمارُ المُلتَهَمة

الأزمة السورية الطاحنة والتي تدور رحاها منذ بضعة سنوات، لها انعكاساتٌ شتى وألوانٌ مختلفة من الحضور بسبب رحابة هذه التجربة وتأثيرها البالغ النفاذ على حياة الشعب السوري والتحولات التي نالت من جسده ومن روحه، وذلك التآكل المتوحّش الذي يقضم الإنسان ويضرب جذر إنسانيته في سطوةٍ متغوّلة تأتي عليه.

والإبداع ليس بعيداً عن هذه التجربة ولا مفاعيلها القاسية. وربما تكون الرواية من أفضل المداخل للاقتراب والمعاينة والفحص السابر على النحو الذي نراه عند إسلام أبو شكير في "زجاج مطحون" (منشورات المتوسط، ميلانو . 2016) وإن كانت المعالجة الروائية لا تستجيب بشكل سطحي للأحداث وبانعكاس مباشر. ثمّة تباعد ينتقل بالسرد إلى أفق اللامعقول وعالم الخيال حيث غير المعتاد والغريب يحلّ

مكان الواقع ويستأثر بالعالم المألوف؛ لا لينفيه بقدر ما يتيح فرصة إخراجه من الحدثيّة والآنيّة، والإمساك بالعصب المؤثّر في الإنسان؛ في طاقة وجوده.. ومعناه الذي يتلاشى.

تتلخّص الرواية في أربعة أشخاص يجدون أنفسهم محجوزين، بشكل مفاجئ غير معروف وغير مبرّر وليس من تفسيرٍ مُواتٍ له، في مكانٍ يعطي معنى "القبر" ولكن ليس مثله ولا يضاهيه إلا في صفته النفسية من حيث الاحتجاز والعزل والانقطاع عن العالم، وقبل ذلك أنّ هذا المكان مختوم ليس من منفذ للخروج منه. لا أبواب. لا نوافذ. لا فُرجة في سقف. مكان مصمت مقطوع عن الخارج، وبلا وسيلة اتصال. ومع ذلك كلّه، فالمكان/ المعتقَل يتوفّر على أسباب الحياة الأساسية واستدامتها من خلال توفير الطعام والشراب والدواء، وكذلك توفير ما يقع في بند التسلية وتزجية الوقت كلعبة الشطرنج. لكنّ شيئاً غريبا وعبثيّا يجمع بين هؤلاء الأربعة المحتجزين. جميعهم لهم الأسم نفسه "إسلام أبو شكير" ، وهو اسم الكاتب بطبيعة الحال. ويشتركون في الملامح ذاتها غير أن هذه الملامح قد خضعت لعامل الزمن والعمر؛ فطُبِعت باختلافٍ بسيط يفرّق بينهم فجعلوه معياراً واسما. جرى التنازل عن الأسماء وأخذَ مكانها تصنيفٌ عمري: "الخمسيني.. الأربعيني.. الثلاثيني.. العشريني" مصاحَب بعلامات كلّ عمرٍ ومزاجه.

كان الأربعة رتّبوا أمرهم أن الاحتجاز لن يطول أكثر من شهر لتقديرهم لكميّة الطعام والشراب المتروكة لهم. سوى أن هذا التقدير لا يصمد. ذلك أن ما يتناولونه يُعوّض ويتجدّد تلقائيا بطريقة لا يعرفونها ولا يشعرون بحدوثها. ما يعني أنّ بقاءهم رهن الإقامة الاعتقال سوف يستمر إلى زمنٍ غير معلوم. قد يطول إلى عشرات السنين وتفنى معه

أعمارهم في انتظارٍ. يتبدّى عبثيّاً. من أجل إفراجٍ وخروجٍ ومعانقةِ العالم الخارجي من جديد. وهذا الاضطراب يدخلهم في دوامة الحسابات، ويلج بهم نفق الشجار وتزايد نبرة العراك كلما طرأ ما يستدعي ذلك من تفاصيل صغيرة يضيقون بها وتضيق بهم أنفاسهم.

إن المكان المحدّد لإقامتهم والمحجوز عن حركة الحياة، يخضع لتبدلات غريبة. فمن غرفة عادية وبسيطة؛ فإنه يتمدّد ويصبح بمساحة ملعب كرة القدم بشكلٍ مضاعف أضعافا وفيه بركة سباحة يمارسون فيها اللهو ويجعلون هذا اليوم تاريخيا في حياتهم المسحوبة من التيار العام.. حتى صار ديدنا لهم أنّ كل ما هو طارئ وغريب يمسّهم يجعلونه يوما تاريخيا يُضاف إلى يوميّاتهم السابقة ويجرونه في مجرى الاحتفال الواجب مهما تواضع هذه اليوم بحدثه اللاحدث، إن ساغَ التعبير. وهذا يعني تفريغهم من الداخل تماما. ليس لديهم ما يخصّ وما يمثّل لديهم معنى وقيمة. هي عملية انحسار من القبول، والتقبّل لكل ما يجري عليهم. لا يبحثون عن تفسير. الأمر يأخذونه كما هو ولا يبحثون خلفه مثل واقعة فقدهم أصواتهم فترة ثم عودتها إليهم مشروخةً وبطبقتين؛ من الصوت وصداه.

هذا المنطق جرى له اهتزاز، إنما اهتزاز عابر، مع تغيّر الأسماء العمرية بمرور عشريّة عليهم، ما ينبغي معه التغيير إلى "الستيني.. الخمسيني.. الأربعيني.. الثلاثيني"؛ عندما قامت الحرب وهم في الداخل لا يعلمون من أمر قيامها شيئا. المؤشرات أفصحت عنها وحسب.. في استبدال البن الجيّد بآخر رديء. حصص الطعام المتراجعة كمّا ونوعا. التراخي في الاستجابة إلى طلباتهم التي يكتبونها وتصل وهم لا يعرفون كيف تصل. وذات ليلةٍ كانوا يناقشون الحرب فاحتدّ أصغرهم الثلاثيني

وبان على جسده أثر الاحتداد الصارخ ليجدوه في الصباح التالي " جثّة متخشّبة" حائرين معها كيف يوارونها ويتخلصون منها لئلا تنتفخ فتتفسّخ وتسيل أحشاؤها بالديدان منفجرةً في المكان فتقتلهم الرائحة. يبقون مع جثة الثلاثيتي في تجاذبٍ حائر. فيمضي تشاورهم إلى وضعها في الحمام لمدة يومين. وحين استقرّ أمرهم على دفنها بأيّة طريقة متاحة، وقد كانت الجثة بلغت مداها من الانتفاخ وفي طريقها إلى التحلّل وإطلاق رائحة الموت البغيضة؛ فإذا بها تُسحَب من المكان بشكل مفاجئ. وكأن بقاء الجثة يعتبر من التمرين. والتدبير الفج بصورة صارخة. على التقبّل والرضا، بل الانسحاق تماما. الاحتجاج الذي أبداه "الثلاثيني". الأكثر شبابا بينهم. يَلقَى أثره الفوري ليس بالموت وحده وإنما بالتفسّخ. المصير المرعب الذي يُتوقّى منه بمزيدٍ من الانسحاق والانسحاق.

وليس طرح مسألة المشاركة في الحرب إلا صورة من صور الانسحاق الضاربة، والتي أيضا لا ينالونها حتى تمثيلا بأدوات بلاستيكية وبمشابهات حربٍ أطفالٍ من اللعب واللهو والخداع. لا يُجاب مطلبهم. يبقون في المكان بالوتيرة نفسها دون تغيير غير تساقطهم بالموت واحداً واحدا. لا يبقى أحدٌ منهم إلا أكبرهم. هو الشاهد. الضمير. الراوي. الروائي: إسلام أبو شكير:

(والآن..

يستيقظ إسلام أبو شكير كلّ صباح؛ ليجد رماداً شفّافا على المخدة أشبه بزجاجٍ مطحون.. دموع تبخّرت، وتركتْ ملحَها فقط..

.من هؤلاء الذين تبكيهم، يا إسلام أبو شكير؟..

لا أدري.. الأرجح أنهم أصدقائي الذين التهمتْ الأيامُ أعمارَهم واحدا تلو الآخر. لا أعرف سواهم. هم بكلّ تأكيد. أتذكرهم. وأبكي).

حمّور زيادة..

يلتقطُ سمكتَهُ من التاريخ ويحلّق عالياً

مع قراءة الفصول الأربعة الأولى والتي تشكّل ما يزيد تقريباً على 25% من رواية حمّور زيادة "شوق الدرويش" (دار العين، القاهرة - 2014) يشعر القارئ بل يتأكّد أنه أمام عملٍ غير اعتيادي؛ يمسك بتلابيبه في توتّرٍ وتشويقٍ لا تصنعه إلا السينما الإبهارية بكاميراتها وبحبكاتها المتقنة، حيث يقوم الكاتب بإمضاء سرده في ليونة الماء ولطفه؛ وفي تقطيعاتٍ سريعة، يشفي بعضها على الاختزال، بين ذهابٍ وإياب تربط بين الحاضر والماضي للأشخاص والمدن والحوادث بما يعكس بناءً مدهشاً لهيكل العمل الروائي الذي يتبدّى إتقانه في مبنى الحكاية التي يتمحور متنها ظاهريا حول بخيت منديل وثيودورا "حواء" المجبولين من فراقٍ يتنبّأ به مفتتح الرواية الذي يرفع سراج ابن عربي ويقرأ "كل شوقٍ يسكن باللقاء لا يُعوّل عليه"؛ فراقٍ يجد تصديقه في قول إحدى

شخصيات الرواية "ليس حرّا مَن لم يحقّق عبوديّته" بمعنى الوصول بالحب وبحالة الشوق إلى منتهاها التي تفصم بين العاشق ومعشوقته: "يقول لها قبل أن تذهب:

- قولي لي إن السعادة ممكنة يا حواء.

طفلٌ خائف يطلب الطمأنينة.

لكنها تقول له بوجع:

- لن أبشّرك. ستحمل الهمَّ ما دمتَ حيّاً. ستحمل الهمَّ ما دمتَ تحبّني. أنا أدرى بنفسي منك. وربّما القادم أسوأ.

ثمّ تذهب."

.. غير أن هذه مجرّد إطار يحتوي في داخله وبتضفيرٍ بارع العديد من المحكيّات التي تحتفظ بسرّها حين يلعب الكاتب لعبة الأثيرة في الترحيل والتأجيل انسياقاً مع متعة الحكاية ومفاجآتها في أحداثٍ تأتي على غير توقّع، وفي إنشاءٍ مدهشٍ يتوسّل اللغة القريبة من الشعر - وإنْ أسرفَ الكاتب إسرافاً في استخدام كاف التشبيه لاستجلاب الصور الموحية - وتضفيرها بحالة داخليّة تصدر عن شخصيّات العمل الرئيسيّة ذائبةً في التصوّف مقاماتٍ وأحوالاً ولغة تنهل مِن وضْعها ومما يرصّعه حمّور زيادة من معجمه الإبداعي الخاص ومن المدوّنة الروحيّة ينهلها من الكتب المقدّسة للأديان الثلاثة ومن أقوال المتصوّفة على نحوٍ تشفّ معه تلك الشخصيّات؛ تتبدّى دون جلدٍ، رغم عنف الواقع بثقله الوالغ في الدم حين كانت المهدية في القرن التاسع عشر في السودان تمارس طهرانيّتها الفجة؛ الاستئصاليّة، نعاينها في أشواقها وأمانيها وفي حيرتها وارتباكها؛ كياناتٍ نابضة يستحضرها الكاتب بكامل حمولتها وحتى في تفاصيل الهيئة حتى لتكاد كقارئ أن تقيم شاشتك الخاصة على الورق

تتابعها في تفرّدها وفي اشتباكها (بخيت منديل؛ الحسن الجريفاني؛ ثيودورا "حواء"؛ فاطمة؛ مريسيلة؛ الشيخ سلمان الدويحي؛ الحاج تاج الدين المغربي؛...) الذي يظهر بتمكّن في المناجاة أو في تلك الحواراتِ؛ المنسوجاتِ الجمالية التي تعمّق الفهم بالشخصيات وتؤّشر بإلماحٍ برقي إلى أين تمضي الحكاية:

"- تعبتُ من الدم يا عمّي الشيخ

- الإيمان اختبارٌ يا ولدي

- فرطُ الإيمان يكادُ يودي بي إلى الكفر".

"شوق الدرويش" تبسط خارطة روحيّة لفترة معينة من تاريخ السودان والمنطقة بوصفها المادة الخام، أو البحيرة التي سيغطُّ فيها طائرُ حمّور زيادة؛ يلتقط سمكته ويحلّق عالياً نحو سماءٍ لا تعود فيها سمكته إلا اسماً لحالة متحوّلة في مختبر إبداعي ينبغي أن نقرأ منتجاته بعيداً عن إكراهات الإيديولوجيا التي تفرضها لحظة راهنة نتصوّرها واهمين أنها هي ما يمنح العمل الروائي قيمته، وفي هذا ظلمٌ وجورٌ وبمثابة إساءة للجمال.

هنادي الشمري..

عذابُ التلفّت وانتظار الاعتراف

"في البعيد جداً من ذاكرة جدي كان يوجد قبل المنزل عشيش وقبل العشيش خيمة ولو استرسل جدي في سبر أغوار الـ قبل سنكون من أهل الكهف، ولكن بالغنا جداً في النوم فلم يرِد لنا ذكرٌ لا في كتابٍ مقدّس ولا في إحصاء سكاني". هذه العبارة الكاشفة من رواية هنادي الشمري "صفيح" (مسعى للنشر والتوزيع، البحرين - 2014) تعبّر عن الوجود في ذاكرة المكان والسقوط من قيده، ومن أوراقه في الوقت نفسه. تلك الأوراق التي تحدّد الانتماء وترسم خارطة العلاقة وتعيّن حصّتك انطلاقاً من اعتراف الرَّحِم بك؛ قطعة أصيلة جوهرية من الجسد.. أو قطعة مضافة طارئة عليه، وعندها تكون أنت "خارج الرحم" تعيش رعب الهامش وعذابه وشظف عيشه وسقوفه الواطئة؛ الوجود المؤجّل والمترحّل الذي لا قرار له ولا استقرار إلا مع الخطوة

الأخيرة في القبر تضمن حصة أخيرة من المكان لكنها، يوما، لم تكن قادرة على إجبار الحياة أن تفتح يديها وتقول نعم لانتمائك إلى المكان، وترفع نيْرَ "البدون" عن الرقبة المسلوخة والمنطوية على عذاب التلفّت وانتظار اعتراف الرَّحِم.

جاءت الرواية في حجمها الصغير - النوفيلا - الأقل من مائة صفحة، والمقسّمة إلى أجزاء صغيرة، وكل جزء منها في متوسط أربع صفحات يعلوها اسم شهرٍ من شهور السنة تعلن هويّة المذكرات المكتوبة لبطلها ولفصول السنة المتعاقبة ودوّامة التغيّر قبالة منطق الركود والسكون، مع فواصل شعرية أرادتْها الكاتبة ترجيعا لمناخ كل جزء.. لقد جاءت الرواية في حجمها الصغير والمزدحم باللوحات والمحكيّات المنمنمة وشظاياها المتلاحقة مشاكلةً لما تتحدّث عنه. السكن العشوائي والمتمدد بغير نظام في مساحات ضيقة مجبورة على حركة تطلب الفسحة إلى أعلى أو تلتهم فراغاً وتستبدله بـ "صفيح" يؤشّر على الحكاية كلها بوجودها النافل والهامشي ونتوء الوجع، حيث تتناسل الأجيال في المكان نفسه؛ في علبة الكبريت ذات الغرفات المحدودة بطاقة استيعابية غير محدودة؛ هذر الإنسان بين بضعة أمتار مربّعة تطبق على الروح قبل الجسد، وإن خرج من تلك الترسيمة الفادحة تلقفتْهُ الشوارعُ المريضة بأقفاصها المتعددة تحتوي البشر والحيوان "قفص داخل قفص، وهكذا إلى ما لا نهاية من عدد وحجم الأقفاص البشرية والفكرية، والوطن قفص كبير". ما يجري في المكان من صورة للضغط والانحشار في بقعة محدودة منه، وما يدور داخل ذات البطل من اضطراب كبير من انفعالاتٍ شتّى وما يمارس عليه من ضغط الأسرة لاعتقال فكرة السفر والهجرة "أتحوّل إلى صحن في مطبخ أمي يسكب عليّ الجميع

خوفهم من الخطوة التي أفكّر بها". كل أولئك يجد صداه وانعكاسه في بنية الرواية بترجمةٍ إبداعيّة لفحُها يطالُ الجسدَ خليّةً خليّة.

.. وفي سرد البطل لذاكرته وما يسكنها من علاقات عائلية وإنسانية، يعاين القارئ التماعاتٍ تفيض بالشعر حالةً وكتابةً، تنبئ عن ملمح بارز في الشخصية، تمر في الصفحة دون إقحام أو تعمّل (الجد وعلاقتها بالصباح والليل ص 21؛ الأم وابتسامتها ص 27؛ الأب وصمته ص 35؛ البطل وصلته بالإله ص 80؛ ...) باستثناء حديث البطل عن حبيبته وزوجته "إيمان" ص 51 فقد كان حديثا إنشائيا وجدانيا تتخلى عنه الحالة الشعرية. كما أنني تمنيتُ على الكاتبة لو أنها اكتفت بالطاقة الشعرية المبثوثة في الأجزاء، وحذفت الفواصل الشعرية بين تلك الأجزاء التي تتبدّى باهتةً قياساً إلى النماذج التي أشرنا إليها.

وليد الشيخ..

زمنٌ يمر دون رائحة، دون صوت

"على جسرٍ مهترئ" قضى غسّان نصّار. الشخصيّة الرئيسية في رواية وليد الشيخ: العجوز يفكّر بأشياء صغيرة. ساعات حياته الأخيرة متمشيًا يستعيد أيامَهُ؛ خارطةَ تلك الحياة التي كان يطلّ عليها من الخارج وهي تنفرطُ منه تباعاً. يطويه الذهول من حياةٍ مخطوفةٍ من بين يديْه لم يعشْها. عاشَ وهمَ انتظارِ يومٍ يركبُ سكّتَها؛ تشطأُ منه الأجنحة فيضربُهُ الهواء إلى موقعة المعنى وساحة الفعل، بما يؤشّر على حضورِهِ الفردي وهويّتِهِ الوجوديّة، يغرف من الاحتمال والإمكان ويشتل خياراتِهِ دون ندمٍ وبلا أسى.

"على جسرٍ مهترئ لا يطلّ على شيء" كان غسّان نصّار في إهابِ العجز والحيرة. لا يستطيعُ مضيّاً ولا ثمّة أوْبة، تتخاطفُهُ شُعُلُ الذكريات بحرائقها تنسكبُ على نتف حياته وشجرتها الضامرة الموزّعة

أغصانُها بين الحاضر والماضي بين هنا وهناك. يتأمّلُ العَطَبَ الذي خالطَها وباتَ رائحةً خبيثةً تسري مع خطوات العمر. وليس غريباً أنّ أولَ وافدٍ من ذكرياته من عالم الطفولة المدخول بحادثةٍ حفرتْ حائطَ حياته بدلالتها ورمزيّتها، وكأنّها الغلافُ أو الفقاعة التي ستترحّل عبرها حياتُه. المتعة ليست كما هي عليه وليست كما تظهر. غشاءُ اللذةِ يسرّبُ ما يعكّر. تلك اللذة. وينوشُها بطعنة. شاهدَ الطفلُ كيف أن متعةُ "الترمس" ولذّته يصرعُهما فأرٌ يقفز من وعاء البائعة الذي يحتوي على الترمس تبيعه للأطفال (رأى فأراً سميناً وكسولاً يخرج من الوعاء، في حركة يبدو أن الفأر اعتادَ عليها، رجفتْ أصابعه التي تحمل حفنة الترمس، واحتار من جديد في دوّامة سؤال كبير ونتن: ما الذي عليه أن يفعلَهُ بحفنة الترمس التي في يده؟). هذه اللقطةُ التي بقيتْ في الذاكرة من كامل المشهد: الحيرةُ التي سكنتْ يدَهُ. هل رمى حفنة الترمس؟ هل أعادها إلى البائعة الحاجة فاطمة؟ هل أكلَها؟ لا يذكر من هذا شيئا. هل نحن قبالة انتقائيّة الذاكرة أم هو خَتْمُ الحيرة يجلّل مصيرا ويكتبُ مساراً ما فتِئَ يتقلّبُ فيه مذّاك وحتّى لحظة وقوفه على "جسرٍ مهترئ": (كل ما يدركُهُ أن فأراً ورائحةً بعيدةً وكفّاً صغيرةً تحمل حبّاتٍ صفراءَ، تجمّدتْ كلّها لينقطع الزمن، وتكون لقطة ثابتة حملَها منذ مطلع السبعينيّات وحتّى الآن).

في أفق الحيرةِ انكتبت حياةُ "العجوز" غسّان نصّار الذي لم يبلغ تلك المرحلة من العمر ليتسمّى عجوزا، فهو كما يُستشفّ. من الرواية. من مواليد النصف الثاني من ستينات القرن الماضي ووقوفه على "الجسر المهترئ" كان في خريف 2011 لكنه يلحُّ على الإطلالة من نافذةِ عمرٍ غارب. يسلُّ جسدَهُ إلى منطقةٍ متقدّمةٍ تعفيه من الفعلِ ومن

الأمل. ذلك أنه لم يضع نفسه في المستقبل أبداً. كوَّمَ التردّدُ، وهشاشةُ الموقف، جسدَهُ وحياتَهُ في الهامش. كلّما دعتْهُ الحياة إلى الانغمار في مجراها وإصابة لذائذِها، سرعانَ ما يفرّ بمنشفة الحيرة يجفّف ما علق به، يخرجه من لحظتِهِ وآنيّتِه ويدرجُهُ في خزانة الماضي. ما مرَّ به وغمرَ حواسَّه، في نعمى الاتصال الجسدي سواءً مع مريم اللبنانية أو إيزابيل التشيلية عندما كان يدرس في موسكو، كان يقتلعُهُ في اللحظة نفسها ويرميه في الخلف حيث الماضي الذي لم يأتِ ولم تُقرَعْ أجراسُهُ بعدُ (دائما يراوده إحساس أنّ ما يحدث الآن هو ماضٍ يطلّ عليه، باعتباره ماضيا مؤجّلاً).. (كان يتصرّف على اعتبار أن ما بينهما زائل، كان يبني ماضيا ليعيشَه).

"العجوز" بانغراسِهِ، بكليّتِهِ، في الماضي وتعطيله حياته أن تكون شيئاً صلباً مشاركاً إنْ في الحياة الاجتماعية أو السياسية؛ قد سحبَ ظلاً ثقيلاً على الزمن الذي ذهب أثرُهُ فلم يعلّم على حضوره إلا بيولوجيّا. ما خلال ذلك فإن الزمن، باعتباره فاعليّة وتحوّلاً وانتقالاً وخطوطاً من التجربة وحظوظاً من الممارسة، ليس له تمثيل في شخصيّة "العجوز"؛ محض عبورٍ وتراكم لا يفضي إلى أثر (يعرفُ أن الزمن لا يتكرّر، ولا ينتهي، فقط يمر، دون رائحة، دون صوت، لكنّهُ يمر).

"على جسرٍ مهترئ" يكتشف غسّان نصّار بعلامات تعجّب مترعة، وهو ينقّب في تفاصيل حياته الصغيرة المحقونة بالحيرة وبكثيرٍ من الندم والمرارة، النقصَ الفادح الذي دمّرَه وشطبَ أحلامَه (أَيُعقَل أنه لم يعش حياتَهُ أبداً!! أنه أمضى كل هذه السنوات يترقّب ما لا يحدث وما لا يجيء!!).

تضربُ رياحُ العدمِ قلبَه بهذا الاكتشاف؛ الانكشاف. عصا

الذكريات لا تسندُ القلبَ ولا تضرم شهوة الحياة ثانيةً (يمضي بلا رغبة، في جيبِهِ ندمٌ كثير، يمدّ أصابع يدَهُ اليسرى ويحرّك ذرّاتِ الندم، قلبُهُ مثل قشرة برتقال، وعيناه ضجرتان خلف النظارة الطبيّة).

ينزل العجوز عن الجسر المهترئ؛ ينزل عن الحياة. يموتُ العجوز لأنه أرادَ أن يموت. ربما يستأنف "الحياة" في أوراقه المتروكة عهدةَ العائلة التي تكفّلت بنشرها بعد وفاته.

سالم العوكلي..

أحلامنا التي تتعثّر في أمكنةٍ وعرة

"ماذا حصل؟" سؤالُ البداهةِ؛ سؤالُ التعجّب؛ سؤالُ الحيرة؛ سؤالُ الانقطاعِ في تيهٍ بين حشود الملل وضباب الصُّدف.. سؤالٌ يحفرُ في الذاكرةِ وفي الجسد مطلقاً علاماتِ استفهامٍ لا تني تتكاثر وتتناسل في بوّابات الحياة، لا تتغيا إجاباتٍ تهدهدُها ولا قيعانَ تنطمر فيها ظلالُها بقدر سبْرِ أعماقٍ لا حدَّ لها وفحصِ دائرةٍ لا تفتأ تتوسّع. إنها حفرةُ الرّملِ التي لا تزيدُ ولا تنقص رغم اليدينِ المُخمّرتيْن في التعب؛ المنقوعتيْن في عَرقِ الاستقصاء.

بهذا السؤال يمضي الكاتب الليبي سالم العُوكَلي تتخلّل أصابعُ سردِهِ "اللحيةَ" (الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت. 2012) يقرأ نصّ الجسد، ينبش الـ "ماذا حصل" له في ملتقى العصف والنيران؛ بؤرةِ الشُّبهةِ تنكتُّ على هذا الجسد من جهاتٍ لا تُحصى تتآزر في تغليظ

البؤرة وتوهين دعامات الجسد، ليخرَّ وحيداً؛ قالباً يختفي معه الحسُّ والاستبصار؛ كتلةً مجوّفةً تنتظرُ الهاوية (ماذا حصل؟؟؟؟؟؟؟؟...

سؤالٌ قَدَرُهُ أن يتكرّر أكثر من مرة دون أن يكون معنيّاً بأية إجابة، يراود بصمتٍ كلَّ من تبعَ دبيبَ قدمِهِ إلى مشتل الهواجس، كلَّ مَن حدّقَ في العتمةِ بعيونٍ خائفة، يراوِدُ كلَّ مَن أينعتْ أوهامُهُ في عتمةِ الحسّ بأنه وحدَهُ يواجِهُ مصيرَهُ المحتوم كحجرٍ دحرجتْهُ الجاذبيّة من فوق جبلٍ عال).

سلطانُ "الجاذبيّة" القاهرة التي لا ينفكُّ الكائن من مفاعيلها ليست قانوناً خارجيّا مُسْقَطاً أو تدبيراً قادماً من الهواء. هي السلطة، التي تثقلُ حبالُها وتحكُّ الرقبةَ بخشونةٍ وإذلال، تصدُرُ عن الاعتلاء والامتلاك والتصرّف يزكّي وجودَها وتعلنُهُ شبكةٌ تعاونَ، أو تآمَرَ في نسجِها بدربةٍ تاريخيّة، أيدٍ غاصت في الحمأ وتوسّلت الاجتماعي والديني ليكون لها الوجهُ السياسيُّ البغيض؛ يتعهّدُ الجسدَ برمجةً وإنهاكاً. ينهشُ ويهمّشُ، ويرسمُ حدوداً لهذا الجسد؛ يصيّرُهُ آلةً هي روبوت الطاعة. الطاعة الخالصة العمياء التي تنفي ما عداها من رغباتٍ وطموحٍ أو نزقٍ وتمرد؛ إنزاف الجسدِ من ممكناته وإشغاله بالحدّ الأدنى من الحياة. يشير السارد إشارته الطريفةَ الواخزة عن الوجه الخفي الذي تدّعيه السلطة برفع المعاناة عن كاهل المواطن والمساهمة في كُلفة العيش؛ تدفعُ إليه بلُقمةِ المنّة فيما تحبسُهُ في الشرط النباتي الزاحف (وربما من هذا المنطلق الذي لا يخلو من هاجس التربية القاسية والتدريب المقنّن كانت فكرة دعم السلع الغذائية التي من شأنها فقط أن تحافظ على الحياة ضمن جسدٍ منهكٍ لا ذخيرةَ له للتنطّع بطاقاته الفائضة).

ومن اللافت أن الكاتبَ اختارَ أن يؤثّثَ نقطة انطلاقِ روايته

من مكانٍ آخر غير ليبيا؛ من الإسكندريّة.. وكأنّه يبتعد عن مدار "الجاذبيّة"؛ عن حقلِ السلطةِ السّام فيفلت من إرغاماتِها التي تفرضُ الصمتَ والتجلببَ بالحذرِ وبالخوف. هناك، في لحظة توقّفٍ مصنوعة من الملل والصُّدَف؛ تنفتح الذاكرةُ على الغياب. يستقصي البدايات بأرضِها الزلقة الملغومة التي لا تنبئ إلا عن جحيمٍ قادم يطوي " أحلامنا التي تتعثّر في أمكنةٍ وعرة". ولا وعورة أشد من تصفية الأحلام من مائها ومن بذورها، حيث "ياسين" و"عزيزة" والجسدُ بينهما في هيئتَه وطواياه لا يخصّهما. الجسدان أُفرِغا من هِباتِهما الأولى، وأُعِيدَ فيهما التشكيل عبرَ السلطة الاجتماعية في خطوةٍ أولى، يليها الطَّرقُ والتليين والإخضاع عبر السلطة السياسية في الخطوة الثانية.. بما يرسّخ الجسدَ الأداةَ المفصول عن صاحبِه/ صاحبتِهِ. يصبح "ياسين" أُلْهيةِ "الأمن الداخلي" بالاعتقال والسجن أو الاحتجاز لمجرد الشبهة، وتلطيخ إيقونتِهِ؛ لحيتِهِ بالطلاء الأحمر إمعاناً في الإخضاع والإذلال؛ ختماً رسميّاً وإشعاراً كيف اليدُ العليا تعمل . بقسوةٍ وعنف . في طعن الكرامة الشخصية ومسخ المنزلة الإنسانية ومحو أيّ اعتبارٍ للهويّة (يكتسب هذا السلوك التشويهي تجاه إيقوناتهم نوعا من التوجّه العنيف إلى مفردات الجسد حين تكون معبّرة، طعن للهويّة في صميمها، وإتلاف متعمّد لعلامةٍ تتطلّب الإخطاء السريع ... لعقائدهم وأفكارهم التي يعلنون عنها عن طريق الجسد واللباس).. فيما "عزيزة" بجسدها النافر المتمرّد المُفعَم بالشّغف، تتدجّن في إطار السلطة ويغدو جسدها ترساً خادما للعبةٍ خسيسةٍ اسمُها "خدمة الأمن الوطني" لتفريغ الخمار من مضمونه ومحتواه القيمي ومن حمولته الأخلاقية، وحشوه بالالتباس إذْ يتضبّب العفاف والطُّهْر فيتلطّخ بالفسادِ والدَّنس.. وذلك تيسيرا للسلطة ورفع

العتب الاجتماعي عنها للقبض على النساء وتفتيشهن حال اقترابهن من دائرة الشبهة التي أصبحت بمساحة وطن؛ (الشبهة التي لا بدّ أن يمرّ منها الجميع كجهاز تفتيش في مطار).

رواية "اللحية" التي انتهى سالم العوكلي من كتابتها في نهاية العام 2008 مُنِعَتْ من النشر وقتذاك لأنها من الجرأة والإقدام والإمعان في النقد والتعرية بمكانٍ يفضحُ السلطة وينكّل بجنتها الموعودة التي لم تسفر إلا عن سلخ الجسد وكشْطِ كينونته وإدماجَهِ في "زمن الطاعة"؛ زمنِ الطاغية الذي انتهى تقويمه واحترقت أوراقه مع نداء الحريّة الذي تفجّر في "السابع عشر من فبراير" ليتقوّض عرشُ الخراب ويزهرَ زمنٌ جديد، لا يكون فيه الجسد إلا نفسه وإلا ما يريد.

عمر الككلي..

اللحمُ يحفرُ الأسمنت

مَن يقرأ كتاب "سجنيات" للكاتب الليبي عمر أبو القاسم الككلي (دار الفرجاني، ليبيا. 2012) سيجد مفارقة عن معهود قراءته في أدب السجون العامرة بالزفرات والمثقلة بالعذابات الجسدية والمعنوية عبر إنزال العقوبات والأذى والإذلال وانتهاك الكرامة والحطّ من إنسانيّة السجين بتحويله مجرّد رقم للنداء والإحصاء والاستدعاء؛ نزع الإرادة وتحطيم الحياة. هنا، مع هذا الكتاب، نلفي أنفسنا إزاءَ كتابة مختلفة ومغايرة لتجربةٍ امتدّت تسع سنوات في عقد ثمانينيّات القرن الماضي، وجرى التعبير عنها بعد أكثر من عشرين عاماً وقد تمّ تقطيرها على مدارِ يقرب من العقد (2001. 2008) وكأنما في هذا التقطير استصفاءٌ لجوهر التجربة واستخلاصٌ لكُنهِها وحقيقتها التي تعني المقاومة والاحتفاظ بالرأس مرفوعةً أمام الجلاد والاحتفاظ بجذوة الحياة مستعرةً وناجية

وقابلة للاشتعال رغم الزنزانة وسوط السجّان. تحضرني في هذا الوارد جملة شعرية نافذة ودالّة للشاعر اليمني فتحي أبو النصر "لنا أن نتشبّث برحابة القيود كأنها أقفاصٌ تحلّق".

يتألّف الكتاب من نحو خمسين نصّاً سرديّا في سبعٍ وسبعين صفحة فقط.. نصوص قصيرة ممتلئة ريّانة تقف عند الإنسان؛ عند الحياة. تقفُ عند "الأغنية" التي تعلو على الأسوار وتعقد صِلَتَها بالحياة. الجسد الذي يعاند والروح التي تكبر مع رفقة القيد وظلام السجن. لا نعثرُ على مرافعاتٍ سياسية ولا على أسباب تفصيلية ولا على وجدانات تلهجُ بالحريّة. هي كتابةٌ تنهل من التجربةِ بسيطَها وهامشها، يغمرُها في السخرية والضحك، ويمنحُها تلويناً ضاجّاً بالمفارقات؛ استطاعَ عمر الككلي أن يقبض عليه بفنيّة ومهارة ودُربة، وبفضلِ الانتباه وشحذ الحواس التي لا تفوتها شاردة ولا واردة. نَهَمٌ لالتقاط التفاصيل ويقظة لما يعبُرُ فيثبّتُهُ لوحةً وروحاً وخلاصة تؤوب إليها جميع النصوص، والتي اختزلَها النص الأول، بشكلٍ فاتن، وعنوانه "اللحم والأسمنت": (داومَ الرجل على الوقوف، معتمداً بمرفقه على قاعدة النافذة متشاغلاً بمتابعة زملائه وهم يتحرّكون ويتوزّعون في ساحة القسم، عدّة ساعات يوميّا تقريباً، مدّة عشر سنوات. نشأَ، على مرفقه، شيءٌ يشبه الكلكل، وتكوّنت، في موضع ضغط المرفق على القاعدة الأسمنتيّة للنافذة، حفرةٌ صغيرة).

.. يكشف هذ النص القصير المتقشّف والمكثّف، وبشكلٍ شعريٍّ، عن التعالي والتجاوز والصلابة والتأثير الممتدّ الذي يحوّل المعادلة ويقلبُها في وجه السلطة المتعسفة وأدواتها المستخدمة للتدجين وتبليع الإهانةِ والامتهان؛ غصّةً بعد غصّة. يرتفع السجين عن المشهد

برمّته، ينسحب مع نظرته المتشاغلة التي لا تحدّق إلا بقدر ما تنصرف وتبني وتدعم العصب من الداخل؛ تتماسكُ الروحُ فيثبتُ الجسدُ.. يعلو ويمتصُّ لحمُهُ الأسمنتَ، يسيّلُه في البناء الداخلي لينعكس في الخارج.. يسيّلُهُ في العروق؛ في صورة الجسد الذي يشتدّ منه المرفق مكتسباً نتوءاً بارزاً يشهد على استمراريّة في المقاومة ويفتح مساراً طويلاً وعريضاً من أجل التحمّل، وفي الآونة ذاتها يقوم الجسد بتسجيل حضوره وتأثيره وأثره الذي لا يُمحَى، عندما تستجيب قاعدة النافذة الأسمنتيّة، وإنْ على نحوٍ ضئيل، بتجويفٍ صغير صنعَهُ الارتفاق اليومي المثابر. تنافُذٌ ما بين اللحم والأسمنت. عبورٌ، وإن يكن ضيّقاً، إلا أنه في الختام يحقّق الخروجَ ويذكّر بحياةٍ تنتظر تبزغُ من الحفرة، حيث "يصنع المرء الحفرة التي تمكّنُهُ من البقاء حيّاً" بحسب كارلوس ليسكانو في "الكاتب والآخر". في "اللحم والأسمنت" مجازٌ شاهقُ الجمال تدبّرتْهُ بضعة سطور شديدة التكثيف غزيرة الدلالة.

.. وما يلفتُ في هذه التجربة تخطّيها مرارة السجن وعذابه، وقفزُها على حقول ألغام منسيّة تحت الجلد، عرفَ الكاتب كيف يُبطِل تأثيرها فيقوّض السجن ويحطّم قبضانه ويحيلُهُ إلى دعابة حال "شبح كانترفيل"؛ رائعة أوسكار وايلد. ليس ذلك وحسب، فقد خرجت الكتابة من مألوفيّة أدب السجن. كما ذكرنا. وتكراريته باجتراحٍ شكليٍّ وأسلوبي بما يفيد بـ "انتصار" في ساحة هذا الأدب. كما حقّقت هذه الطريقة خروجاً على زمن السجن الراكد الرتيب إلى فضاءٍ محتدم متكثّر يكسرُ هذا الزمن ويفتّتُ جهامته بسخريةٍ متتابعة لا تنضب وبمحكيّات صغيرة متوالية تنقبُ جدار السجن وتجعلُهُ ألُهيةً. ما يفعله الككلي في "سجنيّات" صناعةَ عالم متجدّد قبالة عالم السجن الآسن الذي يعيدُ

تركيبَهُ بما ينسفُهُ ويدحضُه. يكشطُ كدرَهُ فلا يعود إلا ممراً ومحطّة تشحن الروح بالوقود في طريقٍ اسمه "الحياة".. أرادَ السجانون سدَّه فانتصبت في وجوههم أغصانٌ تقولُ بامتلاء العروق بالحياة وبصوابها الذي لا يُعتقَل ولا يردمُهُ ظلام.

القسم الثاني

حسين علي حسين..

المقهى فرغت أنفاسُه

تقومُ قصصُ "المقهى" لحسين علي حسين (نادي المنطقة الشرقية الأدبي، الدمام . 2014) على موضوعةٍ واحدة تمثّلُ الشّاغلَ الإبداعي للكاتب، ونرى. هذه الموضوعة. تتردّدُ في لبوس العزلة والحصار والطرد، ومثول شخصيّات، غالبية القصص، كائناتٍ غريبةً في المكان الذي تحلُّ فيه. يجري رفضُها وإهانتها وتتلقّى التعنيفَ اللفظي والجسدي في استكانةٍ ودون بادرةِ احتجاج، وسطَ مناخاتٍ كابوسيّة تضرمُ الشعورَ بالغرابة وتُضْمِرُ في الوقتِ نفسِهِ بُعْداً ترميزيّاً وإيحائيّاً يتعدّى الحالة الشخصيّة ليحملَ هذا البُعْدُ إشارةً نافذةً تستبطنُ في دواخلِها مأزقاً اجتماعيّاً يتردّى فيه ليس الفردُ وحدَه.

وقد أمّنَ الكاتب عناصر النجاح لمجموعته لتحقّقَ حمولتَها الفنيّة والدلاليّة عبر توظيف. تلك العناصر. ومنها:

مفارقة المكان، حيث إن أغلب القصص تجري في مجال مفتوح وفضاء غير محدود (الشارع، المقهى، السوق الشعبي) هذا الاتساع في الفضاء والمجال الذي ينبغي أن يشير إلى الانطلاق والحريّة والفرجة وبحرِ العين الذي يلتقطُ ويتواصل ويؤثّر، إلا أن المفارقة تأتي على عكس هذا التوقّع، حينَ تُطرَد شخصيّات القصص من هذا الفضاء وتُعامَل بفظاظة وقسوة كما هو الحال في قصص (غيوم؛ وقوف؛ المقهى؛ اشتباه؛...).. وإذا لم يكن المكان مفتوحاً بتمامه فإنه يظلّ على حافة الفضاء وملتصقاً به مثل الردهة في قصة "الجرس" أو الحمام التركي في قصة "الزفة" أو مكتب الوظيفة الذي يطلّ على الشارع في قصة "فراغ" غير أن الخلاصة واحدة تتحدّدُ في غربة الشخصيّة عن المكان وتصويرِها ناتئةً عن عالمِه، وهذا ما تأكّدَ على نحوٍ واضح في قصة "الغبار" عندما يلجُ الحفيد دار الجدّة الموكّل إليه العنايةُ به، لكنّه يعاينُهُ بإحساس من أقتلِع منه؛ فلا يشعر بالانتماء إليه، وكأنه باتَ في عالمٍ آخر لا يخصّهُ أيضاً ولا ينتمي إليه، تشهدُ عليه ساعةٌ يحملها في يمينِهِ متوقفةً عن الحركة وعن حساب الزمن. ساعة راكدة متخثّرة يأكلُها الصدأ كما يتأكّلُ جسدَهُ هرشٌ لا يدري سبَبَهُ كدلالة على قلقِهِ وتقلقلِهِ في المكان والزمان فهو أقربُ إلى الجماد وإلى التنكير في علاقته بما حوله، وتتضاعف هذه الدلالة في قصة "البطاقة" حيث الهويّة لا تدلّ على صاحبها ولا تمنحُهُ حقَّ استلام الراتب مثل الآخرين الذين يدفعونَهُ خارج الطابور وكأنما يدفعونه خارجَ إلى الحياة.

إلى ذلك، يتلازم الحوار وأسلوب التداعي والتنويع في استخدام الضمائر؛ في سويّةٍ فنيّة وجماليّة تكشف عن داخل الشخصيات وتبين عن مكنوناتها من اضطرابٍ وتوجّس وانشغال ومن ردود فعلٍ مكتومة

لا تصلُ إلى الإعلان والإفصاح أمام الجهة المقابلة التي تتعالى أمامها سلطةً متغوّلة تجبهُها بالأوامر وتطلب منها التنفيذ وتكيل لها الصفعَ والبصقَ ولا تتردّد في وضع القيد في اليديْن والسَّوْق مخفورة في ظلمة السيارات السوداء بلا سبب (قصة "وقوف"؛ قصة "اشتباه").

.. وتتعضّد هذه السمات الفنية باستخدام الفصحى والعامية الحجازيّة والنجديّة. بمداخلتهما ومزاوجتهما بسلاسة سواءً في الحوار أو التداعي بشكلٍ يضيءُ الشخصيّة والحكاية على نحوٍ لا يشعرُ معهُ القارئ بالنفور أو عدم الألفة بخاصّة أن الكاتب يُجري حواراته وتداعياته بحسٍّ ساخر كلازمة طبيعيّة في المناخات الشعبيّة التي برع الكاتب في استحضارها ونسج تفاصيلها بدقّة.

في قصة "المقهى" يتكالب روّاد المقهى على الزبون الذي واتتْهُ الجرأة ليحدّد طلبه في الأكل والشرب؛ فانهالوا عليه تبكيتاً وسخرية بعد أن نالَ نصيبه من "كفوف النادل"، وقال له أحدهم "انت ناقص كفوف، ليه ما تخليك حبيّب زي أمّة محمد كلّها؟ اللي طول عمرها تاكل على راسها وتسكت". من هذا الموقف نفهم هذه المجوعة القصصية، ولماذا فضاؤها مُقفَل، ولماذا كلّ من يعيشُ فيه يغدو نَهْبَاً إمّا للعزلة أو الإجبار على الانسحاب من أرض الخراب في رحلةٍ اجترارٍ لا تنتهي؛ لأنّ المقهى فَرُغَتْ أنفاسُهُ والنّادلُ وحدَهُ هو الحاكمُ بأمرِه.

محمد علوان..

دفقاتُ الحنينِ النّاريّة

نافذةٌ مفتوحة لكنّ فراغَها ليس كاملاً فهي مأهولةٌ بقضبان حديد طوليّة وبين بعضها قلبان مهصوران بالطول ذاته ومشغولان من الحديد نفسه. تطلّ النافذة على بيوت جنوبيّة مقدودة من الجبال وتقع في خُضرةٍ عميمة شاملة؛ تغرق فيها كأنما هي زمنها تظلّ فائحةً فيه. هذه هي صورة غلاف المجموعة القصصية الجديدة لمحمد علوان "هاتف" (نشر مشترك: نادي أبها الأدبي ومؤسسة الانتشار العربي - 2014) والتي التقطتْها عينُ شذى محمد علوان لتقول الأب وإبداعه في هذا الكتاب؛ الإطلالة على عالمٍ لم يعد هنا ولم يعد بالإمكان الاتصال به جسدياً، فقد ضُرِبَ الحاجز وقام الفاصل ولا سبيل للعبور إليه. فردوسٌ غائر في حنايا العمر والأيامِ المتكاثرة برملها والجسدِ الصاعد في الشيب.

كيف سيشقّ الكاتب طريقه فيرفع قضبان الزمن ويهرس حديده؛ يصهره من أجل أن تنفتح النافذة بكاملها وتجد النظرة دربَها دون حائل؟.. أحسبُ أن دفقات الحنين الناريّة هي المنقذ وهي الشعلة التي ستفضُّ عتمة الزمن. يعضُّ محمد علوان على حنينه ويسعى لموافاة المنازل الأولى بروائحها المختبئة تنتظر من يقشّر غلافها، وبشخصيّاتها التي تترقّب من يحرّك الجمرة في إناء بخورها لتتضوّع الطّيبة وتزهر الحكاية ويندَى الدعاء.

حنينٌ بعصبِ الشجن يرفُّ، لئلا أقول الحزن، كلما تراءى سرابُ الينابيع ودنا ماؤها الخلّب من الشفاه التي يفجُرُ فيها الظمأ. تجدّ النصوص في ملاحقة الوجوه الهاربة والضامرة في عهدة الفائت، فيجري تحيينها لتختلط بوقائع السارد ويوميّاته ورحلاته، تغزوه غزواً فكما هو يطلبها فإنها تطلبه وتتمثّل أمامه قائمةً في وعيه عياناً لحظة يغشى مكاناً يفيض بالذكريات الجامعة تنهلّ عليه بصبيبها فيفزع إلى الـ"تناسخ" ليعثر على تفسيرِ ما يحدث له؛ حيث الأب الميّت ما يزال في صحبته يؤمّ مقهى قاهريّا أخذتْهما إليه رحلة سابقة إلى مصر "في الطاولة التي أمامي كان يجلس أمامي، عاودَني الخوف والرعب. ذلك الشعر الأبيض الذي أعرفه شعرةً شعرة كان شعره الأجعد قليلاً وكتفاه، لم يكن هناك أحد قبالته. طريقته في التدخين، إمساكه للجريدة وطريقته في القراءة مستحيلٌ أن يحدث هذا لكنه الآن يُعرَض أمامي" غير أن الطاولة الملأى بحضور الأب سرعان ما تشغر وتصيح بفراغها وتصحّح وهم الـ"تناسخ": "لم أشاهد أحداً حول تلك الطاولة". إنما هو استدعاءٌ مُشتهَى وحنينٌ يتلظّى خلف أثر الأب الغائب والذي يحضر في نصٍّ آخر "جدار". جدارٌ يحمل صورة السارد بالأبيض والأسود "كانت صورتي

التي أجمع الأهل على أنها الأحلى وأنها الأجمل". هذه الصورة يترجّل عنها الأحلى والأجمل ليحلّ فيها الأب بديلاً عنها؛ بديلاً عن زمنه. زمن الخضرة الذي كان وانقطع فلم يبقَ سوى الرماد في زمن الابن وصورته "نظرتُ إلى هذه الصورة بالأبيض والأسود وعلى هذا الجدار المحايد وردّدتُ بهمسٍ مسموع: كأنني أعرفه/ ابنتي الصغيرة.. قالت لي.. بابا هل هذه صورة والدك؟/ لم أقل شيئاً وقال اللون الرمادي كلَّ شيء".

الماضي بروائحه وحكاياته يختم على روح محمد علوان بشميمٍ وبحلمٍ ما أشدّ اندلاعهما عندما تحضر القرية بشفرتها الغلّابة (مثلاً: نصّا: "رائحة الهيل" و"حلم عمرة") لينداح الحنينُ عاليًا وأخّاذاً وبصيغةٍ جماليّة لها فرادتها؛ كثيراً ما تعد بها كتابةُ علوان، وكثيراً ما تفي.

عبدالله العقيبي..

قنْصُ اللحظاتِ بالظِّلال

على ظهر الغلاف الأخير من كتاب عبدالله العقيبي "يوتيرن" (دار أثر، الدمام.2013) الذي صمّمه "المبدع" مهدي عبده، نقرأ "الفن هو الحكي، هو هذا الحكي السخيف جداً" وهي جملة مستلّة من نص "فقط.. حبة خال قد تكون الحكاية" ويأتي تسخيف الحكاية، من وجهة نظر الكاتب، لارتباطها بأفعال الكينونة الواقعة في الماضي وانقطاعها عن الحاضر وكائنِهِ المسرود بحياد وفي تبعيدٍ لا يمسُّهُ، بل يطفئ صوته ويلغي حضورَهُ مُذوّباً في تضاعيف الحكاية، حيث يختفي الشخصُ وبوحُ أناه وشظاياها، ومعها لحظته المترعة وتفصيلِ مكانِه.

ما يبحثُ عنه الكاتب هو "الوجود" الممتلئ الذي تحضر فيه الذاتُ بكيفيّتها وعلاقتها بالزمن كلحظةٍ تطفو في المجرى العام مقدودةً من إحداثيّات تلك الذات، كما هي عليه أو أشباهها ينهلّون من الأحلام

والمرايا، فتتموضعُ في الحدث كجوهر وليس مجرّد خيط. بهذه الخلفيّة، أو الرؤية إنْ جازَ لنا قولُ ذلك، يتخفّف عبدالله العقيبي من ثقل المصائر وحياكتها. ليس له إلا اللحظة الخاطفة يقنصُها ويفردُ هنيهاتِها. وبتمهّل يغرسُ لهبَ الانتباه ويشحذُ مسنّ الإدراك لا على نحوٍ عقلاني في القياس والمعايرة بقدر ما يقوم هذا الانتباه والإدراك بالاختراق بطاقةٍ أقرب إلى الحلم المشغول في الضباب والتمويه والتشويش. هي لحظةُ اختطاف لا تفرُغُ شحنتُها بتسويد محتواها على الورق، ثمّة اكتناز يبقى مُحاطاً بالسرّ ليس كمعلومة إنما فروع وأغصان تتدلّى على جوانب الكلام متحصّنة بالضوء الخفيف وبالظلال، بما يعقد أواصر هذه الكتابة ويمتّن صلتَها بالشعر أكثر من أيّ شيءٍ آخر.

يرتكزُ الكاتب على الخفّة في التقاط لحظاته. الخفّة التي ليست طيشاً ولا استسهالاً ولا رعونة في قوْد الكلمات والمشهد. الخفّة هنا قرينةُ النعومة والحرير؛ الانزلاق بيسرٍ وسهولة وتلقائيّة وانبثاقاتٍ لها وَقْعُ المفاجأة يخلص إليها القارئ من تراكماتٍ صغيرة تتدافعُ بسلاسة وإتقان. في نص "طلقة واحدة في الهواء تكفي" والمكوّن من ثلاثة عشر سطراً، تَرِدُ فيه مفردة "طلقة" سبع مرّات وهي إذْ تمرُقُ في فضاء النصّ مدويّة تفكّك المشهد وتبنيه؛ تفكّك السكون والخواء والتبلّد والتوقف في زمن المدينة المترهل الميّت والمُصاب بالصّمم. تصنعُ الطلقةُ تحوّلاً يفضُّ ويفتضُّ الهدأةَ الناعسة في الطمأنينة السّادرةَ في اللااكتراث. طلقةٌ تخضُّ المشهد وتهزّ ما اشتملَ عليه؛ يدخُلُ الصوتُ بارتجاجاتِهِ التي تقلب الوضعيّة إلى "حياةٍ" مُستنفَرة بالانفعالات (حدث يرمي بالوحدة في سلّة المهملات).

الطلقةُ التي تصنعُ حياةً مختلفة، نجدُها بإهابٍ آخر في نص

"السينما وكؤوس الشاي الأسود" حيث البدائل والإطلالات في أشرطة الدي في دي تنقذُ من شظف الحياة وعسفها وتخلق فُرَجاً تمكّن من الاحتمال والاستئناف يستوي في هذا العاملُ الوافد المكدود والمحروق بالبعد أو المرأةُ الوحيدة أو الطالبُ والشاعرُ المحاصران بالملل أو الساردُ المحبوسة انفعالاته. ست فقرات يتألّف منها النص؛ خمس منها تبدأ بـ "لأنّ" التي تمهّد في مجموعها لضربة الختام السادسة (لذلك وأكثر، السينما) ولا يغيب عن القارئ امتزاج كؤوس الشاي، إنْ في العنوان أو في فقرات النص، بالفرجة علامة على حضور الأسى الذي لا تبدّده السينما أو تبعده قليلاً إلا في لحظة المشاهدة. وربما، هنا، يحيلُ النصّ على الواقع المحلّي الذي تختفي فيه السينما كطقسٍ جماعي وكمكوّن رئيس في صناعة البهجة.

إن الكِسَر التي يلتقطها عبدالله العقيبي ويعيدُ تركيبها ويعالج بعضها بالصّهْر شأنَ الزجّاج أو الحدّاد، تلتمّ من التشعّث والغفليّة والخام، لتنهض في كيانٍ جديدٍ كلَّ الجدّة (نصوص: السر؛ غير موجود؛ أنا وأنت؛ سأنام على ظلي ولن أستيقظ؛ أخي المريض؛ المغنية؛ ...). كِسْرَةُ الحدث أو الخبر التي ينفتحُ بها النص سُرعانَ ما تتوسّعُ عروقها تحت هبوبٍ يغدقُه الحلم والمخيّلة والتأمل المسنون بالانتباه لرصد المفارقات أو لتظهير وجهٍ غائب من المعنى يحتاج إلى ضربة تعديل مسار أو كما باح عنوان المجموعة "يوتيرن".

ضيف فهد..

جدار على امتداد العالم

ينزع ضيف فهد إلى تنويع أساليب الكتابة ومناخاتها عبر نصوص مجموعته الأخيرة "جدار على امتداد العالم" (نشر مشترك: نادي مكة الثقافي الأدبي، مؤسسة الانتشار العربي - 2017) إذْ لا يسير قلمه، ولا يسيل حبره، على سويّةٍ واحدة إنْ في الفكرة أو بناء النص. ثمّة تنقّل وارتحال، واختبارٌ وتجريب، بل والانزياح أحياناً إلى الشعر ليس كحالة وحسب ولكن كنصٍّ شعريٍّ قائمٍ برأسه. وفي جميع هذه التلوينات تبقى الدهشة، ملازمة، تبرق مع كل خيارٍ كتابي يلجأ ضيف فهد إليه. ذلك أن حادي المتعة والاكتشاف، فيما ينكتب النص، ملمحٌ جوهري يتردّد صداه؛ كأنما الكاتب مصحوباً بأناه القارئة؛ يكتشفان النص معاً فتلمع العيون بالدهشة ذاتها وفي الوقت نفسه عند الاثنين.

وتعود تلك الحرية في التنويع، ربما في أكثر من طيفٍ فيها، إلى

ما أحسبه "يوميّاتٍ" يدوّنها الكاتب وتتضمّن تفاعله مع العالم كمفردات - وليس بشكلٍ كليّ -يطالعها فيشرع نوافذ وعيه؛ يتأمّلها حيناً وينفعل معها تارةً أخرى.. ودأبُهُ في الحالين الحفر والتحليل على نحوٍ خاطف؛ تكثيفاً واختزالاً.

.. هي "يوميّات" بمثابة وقفات مقتطعة من المشهد الكبير، يأخذ بعزلها وإعادة قراءتها؛ تأملاً وتأويلاً. لا يقف عند ما تسلّم به العين وتستقبله الأذن، ويستقر في الذهن باعتباره بديهيّةً لا تحتاج إلى مراجعة ولا إعادة سؤالٍ وتدبّر. يحرّك ضيف فهد مفردته التي ظفر بها في يومه ذاك، ويخضّ سياقها طارقاً وجهاً آخر من المعقولية أو اللامعقولية، ومطلقاً شعاعه الذي يقول دائماً "ولِمَ لا؟". يقف عند "جريمة بشعة" - في "تعريف" ص 57 - فيستدعي وجهاً غائباً يتطلّبُهُ التعبير بالضرورة. فإذا كان جرى التوافق على أن هناك جريمة بشعة؛ فإن سلّم "تصنيف الجرائم" ينبغي أن يحمل في تضاعيفه "جريمةً غير بشعة" تصبح منفذاً للمحامين إلى تخفيف الأحكام التي ينالها المجرمون، ومن ثمّ ينفتح باب التحايل القانوني لتحويل معنى الجريمة ممّا يوقع القضاة في مأزق. وبالمثل، تمرّ بنا مقولة الأمل والاصطبار والتبشير بالضوء في آخر النفق؛ فيسخر منها الكاتب. ما فائدة ضوء وهو بعيدٌ عنك. ليس معك. أنت محجوز في النفق ولن تتيه أكثر من هذا التيه الذي أنت فيه، وحتى لو اصطدمتَ بجدرانه؛ فإن هذا الاصطدام لن يعوقك وستُرَدّ إلى المسار الطبيعي في النفق. فلا فائدة من ضوءٍ في آخر النفق، أبداً: "الضوء يستحقّ الامتداح لو كان معك.. يرافقك.. يضيء لك.. لكن كل ما يفعله أنه هناك في الأخير.. حيث لن تحتاج إليه أبداً.. لأنك عندما تصل كل ما عليك فعله هو المغادرة - النفق، ص 63". والأمر ذاته نلفيه يتكرّر في

مستوى مختلف وبقراءة نقيضة تبلغ الحالة الشعرية التي لا يُسأل عن أسبابها إلا أنها هكذا بالمركّب النقيض الذي لم نلتفت إليه على شاكلة الـ "غضب، ص 13" بقدْره الضئيل في وجدان الشخصية وحلمها الشاسع بامتلاك "الغضب الهائل.. الجميل و.. المسيطر" وتفسير تأثيره في هالةٍ أقرب إلى العشق؛ عشق الغضب.. وهي الطريقة ذاتها التي ينظر بها إلى الملل "التنويه بمساهمة الملل في بناء العالم، ص 81" فمن ثقلٍ يرزح الإنسان تحت وطأته، ويسوطه الضجر بلاهبِ سياطه فاقداً طعم الحياة، ويهيمن عليه في بعض الحالات شعورُ اللاجدوى.. من هذه الصورة المعتادة للملل إلى هيئةٍ نقيضة. الملل هنا هو سرّ الأسرار ومفتاح التحولات الإنسانية والعمرانية والإبداعية والرياضية والسياحية؛ مللٌ هو مفتاحٌ وسلّم ورافعة لم يكن العالم كما نراه الآن لولاه.

في وقفاته بتلويناتها الحفرية والغائرة، يبتكر الكاتب من بعض الكلمات شخصيّاتٍ ذهنية، يصوغها في وضعية توتّر واحتدام وعلى مقدارٍ من التماسك يجعلها قطعةً شعرية خالصة.. كشخصية المهلة "في الطبيعة الخبيثة للمهلة، ص 9" إذ ينفذ ضيف فهد إلى الكلمة يضربُ صلابتها؛ يليّنها ويسيّلها. هيكل كلمة "المهلة" يعوم ليس في المفهوم والتجريد إنّما في الحسّ نازلاً في التأمّل؛ كياناً له توصيفٌ وينهضُ بإجراءٍ يرتي أملاً خائباً، يقتاتُ من انتظارٍ لم يكن إلا الفخ الذي يذهب به جرذاً في ليل العمى: ".../ كلّ المهل سيّئة السمعة/ وأنت تقبلها لأنّ لديك أملاً غبياً دائماً../ ستنتصرُ المهلة عليك في النهاية../ وستطيرُ من الكرسي المقابل بومةُ الانتظار/ وتصطادك مثلَ جرذ - ص 10".. صنيعٌ شعري نراه في نصوص أخرى (مثلاً: مصير، ص 59) غير أن ما يجب أن نشير إليه أنّ الشكل لا يجلب الشعر ولا

اسمه، ولا أيضاً بتدوير الكلمة التكراري وبنوافذ متعدّدة شأن "خجل، ص 67" فهذه الطريقة مما أشبعها الشعراء استخداما حتى الاستنفاد والانهاك، والقضاء على الدهشة، ولا أظن أن كتاب "جدار على امتداد العالم" في حاجة إلى هذا النص.

عبدالله ناصر..

مباغتات جمالية تلمع بخفّة

يتخفّف عبدالله ناصر، في مجموعته القصصية "فن التخلي" (دار التنوير - 2016) من ثقل الواقع وصلابته؛ يفتّته ويكاد يلاشيه. يريق ماء مخيّلته فإذا بكل شيء خارج خطوط الاعتياد والصرامة والنظام والامتثال. تنحلّ الصِّلاتُ بالواقع وتنفرط الوشائج. ينبثق عالم جديد مصنوعٌ صنعاً من مادة الخيال وحدها العامرة بما لا يُتوقَّع؛ مباغتات جمالية تلمع بخفّة وتنسابُ انسيابَ الغيم بتشكيلاته المتحوّلة: (كان الجار يجهل السبب وراء تحوّل الحمامة إلى ناي لا يكفّ عن النشيج عند شباك النافذة. كانت الحمامة في المقابل تتساءل لماذا تحوّلتْ بندقيّة الجار إلى قطٍّ طائش يحوم حول عشّها الصغير؟ كان القط يقضي يومه بالكامل على الأريكة البيضاء يحاول أن يتذكّر متى تحوّلَ إلى مجاز؟!).

في "فن التخلي" يدخل الواقعُ غرفةً سحرية بها حشدٌ من المرايا، لا يكاد يتعرّف فيها على نفسه؛ في كلّ صورةٍ نجده على حالٍ، لا يلبث فيها إلا يسيرا، وسرعان ما يتحوّل عنها إلى غيرها. صور متوالية. صور لا تحضر إلا كي تتقهقر منزلقةً إلى غياب. لا تكاد تمثُلُ في هيئة حتى يعاجلها التفكّك.

نُسَخٌ متكاثرة يجري نفيُها نسخةً تلو نسخة. وبهذا النفي تؤكّد الذات الكاتبة نفورها من ذلك الواقع وتململَها، وتعلن مرّةً بعد مرّة تضادّها معه وعدم انسجامها. التوافق الذي تجدُّ بحثاً عنه. النغمة التائهة في أجواز الفضاء. الجذر الشريد في بريّات العالم. اختلاطاتٌ تدور دون تحديدٍ ولا قرار. لا تجد البئرَ ولا يرشدُها نجم. لهاثُ الصورة. مقترحاتُ الحلم. مستندات الخيال. انديا حاتٌ رقيقة بهمْسِ الندّاهة؛ بشبهةِ البديل والعِوَض؛ كلّها تعمّق الدوّامة البالعة وتمعن في "هندسة الخلاص": (يحزّ الدائرة بمشرطة، ثم ينفضها أكثر من مرّة كما لو كانت قطعةً من السجّاد العجمي، لتعود خطّاً مستقيماً يمكنه أن يصل بينه وبين أحلامه التي تقطن في الطابق الخمسين لناطحةِ سحابٍ لا مرئيّة. يمكنه أيضاً أن يطوّع بطريقةٍ رياضية تلك الدائرة التي صارت الآن خطّاً مستقيماً بغرزِها في الأرض مثل دانةٍ يقفز بها على كآبته التي تظهر بشكلٍ متكرّر في طريقه إلى العمل أو غرفة النوم. بوسعه، عندما يقطع ذلك الخط مرّةً أخرى، أن يحظى بقضيبين لسكّةِ حديد ويتبقّى فقط أن يعبر القطار ليستقلّه أو يستلقي أمامه، أو يعيد الدائرة كما كانت ويقفز بداخلها كما لو أنّها هاوية). كأنما لا راحة إلا في نفْض الواقع ورجّهِ رجّاً و"القفز" داخلَ مقلوبه.. والعيش في ما هو عكسه، ويبدو على النقيض منه. في مكانٍ آخر تكمن حركة الحياة وفاعليّتها؛ تنطلق عجلتُها

تلوّن وتتلوّن. هناك في عالم الأحلام يكفّ الواقع عن تمرير فظاعته وكوابيسه ويمتنع عن توزيع بؤسه وتعاسته: (تقع أحداث حياته الحقيقية في الحلم، أمّا اليقظة فأحداثها الواهية لا تعنيه أبداً).. (كانت كوابيسه تبدأ عندما يستيقظ، أمّا أثناء النوم فلا شيء كان يحول بينه وبين السعادة).

ينطفئ الواقع طيّة النوم. يختفي ويوشك أن يغيب أثره. لا يُزاح وحده وحسب. إنما يُتقصَّد أن تنزاح معه سلسلته الزمنية التي صنعت منه ماضيا وتدفعه أن يكون حاضراً ويتصيّرَ مستقبلاً. البناء الذي يتحدّد ببقعةٍ واتّجاهٍ ومجرى؛ يتطيّفُ كما لو كان صنيعة عالمٍ افتراضي. لا يأتي من الحسّ ولا من الإدراك. قادمٌ من المحاة التي هي فيما تزيل و"تفتك"؛ يظلّ ما يعاندها، وما تعانيه كلَّ المعاناة.. فرغم وهْم "قُضي الأمر"؛ فإن الابتلاع لا يتمّ من جهةٍ واحدة: (لطالما أبدى إعجابه بمهارة النوم في القبض بيسراه على الساقين الخلفيّتين للوقت ودقّ عنقه باليد اليمنى كما لو كان أرنباً، دون أن تعتريه أي شفقة لتلك العينين البنيّتين وهما تنظران إليه فيما يشبه التوسّل وعدم التصديق).

بين النصوص التي تخلخل الواقع وتذيبه، وتلك التي تعرِض للزمن الذي لا يسري خطيّاً. بل يتبدّى نائساً وأحياناً معتقلاً أو معلّقاً في صورة أقرب ما تكون إلى الاحتجاج.. بين هذه وتلك يتجلّى حضور الأب الميت والوارد في نصوصٍ عديدة ليقدّم لنا تأويلاً لذلك الوجه النافر من العلاقة مع الواقع والزمن، إذْ تهيمن على حضوره لازمةٌ تكراريّة تختلف من نصٍّ إلى آخر غير أنّها تتّسم بالثبات والإعادة نحوَ: الموت اليومي على سرير المرض واستمرارية الدفن لمدة عشرة أعوام (نص: أعطال زمنية)

ومفاتيح المنزل الضائعة منه - من الأب الميت أو شبحه - بشكل يومي على مدار العام فلا يستطيع الولوج إلى المنزل (نص: مفاتيح الأب). والدلالة التي نتأدّى إليها هي أن الذات الكاتبة لم تتجاوز واقعةَ فقد الأب، ولم تشرع في إقامة حدادها الذي يعني أنه غادر إلى الأبد ولم يعد في عالمنا. الأمر الذي جعلها عالقةً أو غير متطابقة وخاضعة لـ "التشويش" و"الخلط": (في يومه الأخير سيخلط بين السماء والبحر، وستعتريه رغبة عارمة بالذهاب هناك ولكنه للأسف سيخرج من النافذة التي صار يخلط بينها وبين الباب وسيتمزّق جسده أمام دهشة المارة الذين سيخلطون بدورهم بين رغبته في السباحة والانتحار).

عدي جاسر الحريش..

صبرُ الصيّاد وعناية الصائغ

ما الذي يشغله وهو يقرأ التاريخ أو يسعى نحو ابتكار حكاياته؟ هل يستوقفه ما استوقف الآخرين وأطالوا النظر إليه.. وإنْ فعل فهل سيخرج بما خرجوا به وتوصلوا إليه؟.. هذه الأسئلة وغيرها تعبر أمام قارئ عدي جاسر الحريش في كتابه "أمثولة الوردة والنطاسي" (جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت - 2016) والذي رسّخَ به اتّجاهاً ثقافيّاً وخياراً إبداعيّاً برزَ مع إصداره الأول "الصبي الذي رأى النوم" (النادي الأدبي بالرياض - 2008).

كثيراً ما أتصوّر عدي الحريش واحداً من العاملين في مجال التعدين الورقي؛ ضارباً في جوف التاريخ؛ غائصاً بين آلاف الأوراق والحكايات الخام. يقوده حدسه، وتنبئُهُ خبرته عن مكامن "الحجر الكريم".. وبصبر الصيّاد وعناية الصائغ يعكف طارقاً ومقشّراً، وينكبُّ

بكامل إصغائه يسوّي ويعدّل حتى تنبثق بين يديه جوهرتُهُ العالية؛ الثمينة والنادرة بغزير إشعاعها.

الطِّرْسُ، بعديدِ حكاياته المكتوبة والممحوّة، تظلّ به مساحة للإضافة على غير سابقةٍ؛ يمنحها المنظورُ الجديد ويجود بها المكوِّن السحري الغامض والفكرة الطالعة تستدني من يشير إليها ويطلقها إلى مدى أبعد؛ أصيلٍ وطارف.

يدلف الكاتب إلى رحاب العصر المملوكي، في قصة "الوردة والنطاسي"، ويستخرج منه حكاية ابن النفيس الذي يُنسب إليه اكتشاف الدورة الدموية الصغرى. يكشط الغلافَ ويُجري عمليّة التلقيح بسرّ الوردة وسحرها؛ حلماً وواقعاً. يقطّر الحكاية في إنبيقٍ خاصّ ينأى عن الاعتياد والألفة؛ فتتعالى الوردة مغزى مستوراً ومجازاً مكنوناً. كلّما فلقتَ الصفحة هبَّ عبيرٌ لا اسم له لكنه يمكثُ في الذهن وفي الحواس.

وفي قصة "سرّ أبي الطيّب" يتناول ما أشبعه التاريخ الأدبي بحثاً وكتابةً. غير أن ثمّة ما ينتظره وحدَه في مدوّنة شاعرنا العظيم أبي الطيّب المتنبي. ما يتوارى في السيرة وثاوٍ في تضاعيفها. المحرّض على عنفوان المتنبي وتقلّبه في البلاد وبين الحكّام. الشاعر ينكتب في ضوءٍ آخر. تحت مصباح "السرّ" يُقرأ ثانيةً. والأولويّات التي طرحتْها سيرة الرجل يُعادُ هنا ترتيبها. شعره لم يكن صدى ولا تابعاً. الحياة التي مرّ بها هي التحقيق وهي الصدى. حياته ليست إلا تبريراً لهذا الشعر. فالسجن الذي أمضى فيه عاماً واحدا بتهمة ادّعاء النبوّة هو وعاء كلّ ذلك الشعر. وعاء امتلأ وخُتم بخروج المتنبي منه. في البدء كانت قصيدته ثمّ أعقبتها السيرة تبحث عن مصداقها وتفعيل سياقها. الوقائع حدثت في القصيدة أولاً،

ثمّ أُبتكِرَ لها السياق: (تخيّلَ، وتخيّلَ، وتخيّلَ، وما كان له أن يحيا لو لم يتخيّل - ص 148). هذه هي اللقية الإبداعية التي صافَحَنا بها الكاتب، وكشَفَها كشْفاً متحرّراً من التاريخ ووثوقيّة يوميّاته.

الحجرُ الكريم.. السرّ.. الفكرةُ الأساس.. الجوهر؛ هو حادي عدي الحربش في تنقيباته وفي سرده الممتع. الشرارة المختبئة والبانية هي المقصد. في قصة "وزارة الأسرار" تمرّ أمامنا علاقة السلطان العثماني سليمان القانوني بابنه مصطفى، والنهاية البشعة والمصير الدامي للابن؛ بقتله بتدبيرٍ من أبيه. لا يتوقّف الكاتب عند تفاصيل الحكاية إلا كإطارٍ، ولا يلفته تكرار المصائر الدامية في بلاط الحكم تحت ظلال "القيصر ليس له أبناء. إنما ورثة". يطوي صفْحاً عن هذا كلّه، ويمسك فتيلاً؛ يبلّلُهُ بزيته الإبداعي؛ فيقدح شرارته السحريّة الكامنة في "طبيعة السرّ" التي تقضي باجتماع أجزائه، فخانَ السلطان سليمان تلك الطبيعة، فبدّد السر على مجموعة من الأسخاص - كل واحد يعرف طرفا منه فقط - مخالفاً في ذلك "نواميس الكون"؛ ليعاقَب بافتضاح أسراره التي لم يبح بها لأحد، فيراها مكتوبةً على حائط القصر، ومعها تحذير: "من عمل ضدّ نواميس الكون ضربه الله فوق هامته - ص 203". يوظّف الكاتب الحكايةَ خارج مبناها العام، فيفلسف السرّ ويجعل له طبيعة سحرية، من يخرج على شفرتها فإن أمره موكول إلى الفضيحة.. وأحسب أن الفكرة نفسها، وإن بتنويعٍ، هي التي أنتجت قصة "خنجر يمان" حيث الخيانة المتبوعة بالانتقام مجسّدة في "خنجر" مترحّل له الهيئة عينها منذ "استعمله كليب في نحر تبّع"، وهو على حاله لم يتغيّر بجوهره الساري في الزمن بإرادة القتل وتشهّي الدم. في عملية مستمرة من خيانةٍ أولى تتوالَد انتقاماً فخيانات لا تتوقّف ليستمرّ الخنجر في

حضوره وفعله الدمويّ.

عدي الحربش يضع يديه في طين التاريخ وينفخ فيه من روحه.
يمهره بختمه الإبداعي ليستوي في صورة من الجمال لم تكن.

سهام عريشي..

"حجرٌ" يلبّي أكثر من نداء

أشياء صغيرة تمرّ بنا أو نلقاها في طريقنا. لا تعبر العبورَ المعتاد. العبور الخفيف. كأنها لم تمر. لم تكن. من زاويةٍ . حادّة تماما. تحتكّ بكياننا، ترجّه. تحدث أثراً كما لو أنه صدمة. أشياء صغيرة ونادرة لها فعلُ التجربة وغزيرُ وقْعِها الانفعالي المحرّك للجسد وللروح.

من كتاب سهام العريشي "تشبه رائحةَ أمي.. تشبه شجرَ الجنة" (نشر مشترك: نادي جازان الأدبي والدار العربية للعلوم ناشرون. 2015) استوقفتني واحدةٌ من قصصه القصيرة عنوانها "حجر"؛ عنوان عائم في التنكير ومغادرة حدود التعريف؛ الإطار الذي يكون فيه الحجر حجراً ولا يتعداه. تفكّ القاصّة رابطة التعريف. كأنها تحمل الحجر من المعجم وتطلق سراحه نحو أفقٍ آخر يلبّي أكثر من نداء ويشاغب أكثر من مكان.

ينفتح النص بهذه الجملة "فجأةً شعرتُ برغبة ملحّة في رمي الحجر الذي وجدته أمامي إلى أقصى مسافة يمكن ليدي أن تدفع به في الهواء" والتي ينبت فيها نزوعٌ مباغت لدفع السكون الذي نعرفه عن المكان بعد قليل وهو حديقة كبيرة تطلّ على النهر وبجوارها غابة حيث لا أحد إلا الساردة وامرأة أربعينية تمارس تمرينها الرياضي. القصة مكتوبة في بتسبيرغ بأمريكا... والخروج على الصمت الذي يهيمن بغلالة الهدوء التي ينشرها وقتُ الغروب. لحظة مفاجئة واختبارية أيضا لتوسيع الحدود الكامنة في المسافة مطويّةً ومنشورةً بحسب اليد وبحسب الحجر.

الحجر المرمي على العشب. الحجر الأداة. الحجر وحدة القياس. يجري عليه تحوّل.. ويدخل في حالة تماهٍ مع الساردة. ليس هو الآن مجرد حجر مقذوف للتسليةِ والإزاحة. وليس هو وسيلة معِينة لغرض عابر. يصبح جزءا أساسيّا لا يكتمل المشهد إلا به شأنه شأن عصا التوازن والدفع في رياضة القفزبالزانة. يضحي مؤشّراً حيويّاً على جهتين. الأولى تخصّ الحجر نفسه بافتراضِ كينونةٍ أصيلةٍ له، والثانية تنتمي إلى الساردة قاذفة الحجر.. وفي فعل انعكاسٍ وتجاذب يتمرأى في الجهتين. الحجر الذي تدفعه اليد إلى مصيره مصحوباً بشهقته في عين الشمس وإلى السماء المفتوحة بين الطيور وخطفة الإحساس لديه بأن يعصي أوامر قانون الجاذبية ويُمسِك في الهواء قليلاً أسوةً بالطيور نفسها. الساردة التي تراودها هذه الفكرة عن الحجر في تلك اللحظة تعرف أنها غير صحيحة ولا ملائمة، فتحتفظ له بحقة أن يكون كما هو محروساً باسمه الأصيل دون امتداداتٍ تخلعه مما هو عليه "من العبث أن تظن العين أنه كان طائرا في تلك اللحظة. رفضتُ الفكرة بأكملها. كان الحجر كاملاً. كان حجرا بكل ما تحمله الكلمة من معنى.

كان حجرا لأنه حجر ولا أفكّر أبداً في سلخه من هويّته...". كلّ ما أرادته تحقّق لها: انطلاق الحجر. اختفاؤه. بلا سؤال أين يذهب وأين يقع، وبلا خوف عن مصيرٍ يترتّب عليه إجراءٌ ما يتنزّل في بند المكافأة أو العقاب. الحجر الطائر يبقى ملتصقا في اسمه. أمّا صدى الرمية وأثرها فإنه يتبع اليد وينبع من الذات؛ الصورة التي تنحّل في الداخل وتمضي بمفاعيلها القوية.

ينتقل الحجر عبر اليد ساقطا في النهر جاذباً معه حصراً واحتقاناً، ومفتّتاً ما يحتاج إلى تكسيرٍ وتنفيسٍ؛ سحبة هواء من العمق والكمية ما تصنع فرقاً وتحوّلاً.. وصلابةً تكتسي بها اليد فتمرّرها إلى الداخل؛ شهقةً عاليةً من الحريّة المبتهجة بتحقّقها وبتوسيع مداها ومن القوّة المتجدّدة.. تشتبكان بالجسد وبالروح؛ مظهرا خارجيّاً وداخليا لا ينفصمان أبداً: "حين سقط الحجر من يدي لم أسمع صوت هبوطه إلى النهر.. لكني شعرتُ بالطمأنينة التي سيصل إليها حين يستقر في القاع.. دوائر الماء البارد التي خلّفها الحجر على سطح النهر تتّسع في صدري وتكبر.. تتمدّد وتسترخي نحو كل الجهات.. تنتشر بهدوء وكبرياء وصمت".. "نما تحت أظافري الكثير من التراب وفي يدي نبتت حجارة كثيرة.. ملساء.. ناعمة.. وثقيلة جداً".

محمد أحمد عسيري..

استدراجُ الغائبين بناي اللغة والذاكرة

على مبعدةٍ من الزمن؛ على مقربةٍ من الروح.. تقيمُ قصص محمد أحمد عسيري في مجموعته الثانية "رقصة الغجر" (دار الفارابي، بيروت. 2014) ولعلّ في بعضِ تقديمه الموجز ما يشي بذلك "... ولكنني تمسّكتُ بالحكايات التي لم تغادرني... تلك الحكايات المشتعلة من جذوة الذاكرة والأمس لأرويها لكم". تترحّلُ الذاكرة تستقصي وجوهاً منقوعةً في الأسى، وَسَمَتْها الظروفُ بالأشدّ منها؛ عذاباً ومعاناةً وشقاءً. وعلى ضوء الحنين يستدرجُ عسيري حكاياتِهِ ويصبُّها في نايِ اللغةِ أغنيةً أو جمرةً؛ ينهضُ معها غافي الشجن على الصُّوَر الغاربة تأتي لامعةً في ما يشبهُ الدمعَ لأنّ الغائبَ لا يعودُ ولا يحفرُ أثرَه إلا بمثل هذه الزلزلة.

مزاجٌ غلّابٌ من الشجن يصحبُ "رقصة الغجر". ينتقي عسيري لحظةً طافيةً في مجرى الزمن، يسحبُها بتؤدةٍ محتفظاً بزخمها اللحظي

ويهيلُ عليها من حنينِهِ ويصعّدُها تبرُقُ وحدَها؛ تؤشّر على زمنِها وتمنحُ الغيابَ جِدّةً تعصَى على الأفول وتزنّرُ الغائبَ بهالةٍ ترفعُهُ إلى سدّةِ الحضور أبداً مثل تلك "اللقطة الخلفية" للراحل محمد صادق دياب التي تمثُلُ صورةً وقراءةً. الصورة التقطتْها الابنة لوالدها في مرضه الأخير ورحلته الأخيرة إلى لندن وفيها إشارة عفويّة للانصراف الوشيك عن العالم، وفيها الالتفاتة التي قبض عليها الكاتب يقرأُ فيها المشهد ويتسلّل بالعفويّةِ نفسِها إلى إشارات الغياب تنبعثُ من الداخل: "في تلك اللقطة الخلفية غابَ المشهدُ الأخير قبلَ أن تتلوّن الصورة بكامل تفاصيلِها. ضلّت الشمسُ طريقَها ولم تصافح وجهَ السماء كعادتها. تلعثمَ الراوي وسقطَ بطلُ حكايتِه. لم يستدرج الجمهور، ولم يهتف باسمِه (...) خرج وحيداً من زوايا الصورة وظلّت فقط مجرّد لقطةٍ خلفيّة".

يسجّل محمد أحمد عسيري الغيابَ، وفي الوقتِ نفسِهِ يسعى إلى تخليص هذا الغياب من سُجُف الزمن. يطوي المدينةَ خلفَهُ ويعودُ إلى زمن القرية وأبطالِها المنسيين الملتصقين بالأرضِ وحقولِها؛ الذائبين في تجاعيدِها. لا أحد يذكرهم إلا ظلّاً عابراً سرقتْهُ الشمس، وبقي ضَوْعُ الحكاية ينشرُ خيوطَهُ خيمةً تظلّلُ الذكرى حتّى تصلَ إلينا طازجةً نديّة يلهبُها قصبُ الحنين؛ تشعُّ وتكبرُ فتُثْمِلُ الهواءَ بسيرةِ الوجع، وما أكثره عند عسيري حين توقّفَ كاشفاً عن "أوجاع علي أمقاسم". هذا المطعون بأزيد من غيابٍ ورحيل وتشبّثَ بمزرعتِهِ كراهبٍ متبتّلٍ يشرفُ على الغيابِ ولا يبالي. ذلك أن قدميه متجذرتان في الأرضِ وزمنِها وإن كانَ مفروكاً بالفقر ورحيلِ الأحباب. بيدِه ريحانةٌ تقرّبُهُ إلى من غادر، وهو على دربِهم يمضي نحوَ الرائحةِ التي لم تخذلْهُ يوماً: "... وها أنا اليوم أستقبلُ نهاراً قد يكونُ الأخير. ما أصعبَ أن تودّعَ كلَّ الأصوات

التي كانت تسامرُكَ، وتغنّي معك، وتناديكَ عندما تبتعدُ لتعودَ من غيابِك. تدفنُهم بيديك، ومن ثمّ تديرُ ظهرَكَ عنهم وكأنّهم لا يعنون لك.. إنها حياتُنا نشمُّ فيها اقترابَ الموتِ كما نشمُّ المطر".

الإمعان في تقصّي الغائبين هو إمعانٌ في تقصّي الأثر؛ سؤالٌ عن الحضور القصير وعن شمعتِهِ بعمرها الذي سرعان ما يذبل؛ فتذهبُ إلى الإنطفاء شأن تلك الـ"قطرة" التي لا تعرف كيف تكوّنت ولا إلى أين تسقط. وجودٌ معلّق. التصاقٌ خفيف. عازلُ الزجّاج الشفاف لا يمنع من مباشرة الحياة والفرجة على لحظاتها البرقيّة المشحونة بالطبيعةِ والناس وما تنثرُهُ من دهشةٍ تطيلُ عُمرَ القطرةِ في الغفلة عمّا يأتي من تصاريفَ تأخذ المشهدَ بلاعبيهِ ومتفرّجيه. هي لحظةٌ هاربة مستقطعةٌ من نهرٍ لا يتلبّثُ ولا يسأل. يمضي وفي ركابِهِ ممحاةٌ هائلة لا تبقي ولا تذر: "ولكنّ الأشياءَ الجميلة لا تدومُ طويلاً، تأكّدتُ من ذلك عندما شاهدتُ الأفقَ يرتفعُ ببطء. عرفتُ حينها أني أنزلقُ نحوَ الأسفل. انزلاقٌ لا صوتَ له.. لا يشعرُ به غيرُ الزجاج الذي يقفُ عاجزاً وأنا أرسم فوق جسدِهِ خطّاً بارداً كأثر دودةٍ فوق الرمل (...) لا أحد ينتبهُ لبقايا أجسادِنا فوقَ الزجاج الأملس. وحدَهُ الرجلُ المسن الذي يأتي كلَّ صباحٍ ليزيلَنا بقطعةِ قماشٍ جافّة ويمضي".

أمينة عبدالوهاب الحسن..

تلتقط نبضَ الحياة الداخلية

مِن قبل أن أقرأ مجموعة القاصة أمينة عبدالوهاب الحسن "سرير يتّسع" (نوفا بلس للنشر والتوزيع، الكويت - 2014) شدّتني كلماتُ الكاتبة التي وضعتْها على الغلاف الخلفي للمجموعة؛ كلماتٌ أشبه ببيانٍ مقتضب عن الكتابة، وما تعنيه بالنسبة إليها كمبدعة وكمثقّفة؛ الغاية والهدف والدور بما يسكن الورقة وما يَعبر فيها من حيوات وشخوص وأحداث وانفعالات ووجهات نظر، وما يطفر منها متجاوزاً الورقة الحبيسة لينهض بدورٍ احتجاجي يرفع عقيرة الرفض ويعلن الحاجة إلى ممارسة حياتية مختلفة؛ تخرج على الروتين وعلى القضبان وعلى القالب وعلى جدران الحاجة أيضاً، وذلك استجابةً لنداء يحثّ على الانتقال إلى مكانٍ آخر وجهةٍ ثانية وتبديلٍ للمواقع الراكدة برئةٍ طازجة ليس فيها إلا هواءُ الركض يطلب قوسَ قزح ويلتحق بفراشات الحقول. لماذا أكتب؟

تسأل أمينة، وتضع السقف أمامها فضاءً تطير إليه وفيه: "إذا كنّا نقرأ لأن حياةً واحدة لا تكفي، فإنني أكتب لأتعلّم كيف أعيش تلك الحياة الواحدة./لماذا أكتب/ لأنني أريد أن أتحدّث بطريقة أخرى، وأصرخ في مواقف كثيرة، وأبكي كما أشاء، وألامس الانكسارات والخيبات، والآلام حتى في التفاصيل الصغيرة التي يمرّ عليها البقيّة كمتفرّجين./ لماذا أكتب/ بحثاً عن موطنٍ للدهشة، وفتحاً لزنزانة القلق، وعبوراً لجسر العائدين./لماذا أكتب/ لأن في حياتنا ما يجب أن يتغيّر".

.. بيانٌ يعني تصوّراً للكتابة على نحوٍ مخصوص والأفقَ الذي تذهب إليه الكاتبة؛ يعني الطموح الكبير والوثبة العالية والمبتغى الذي يقتضي تحصيله عمراً من الكتابة والتجربة والمران، ولا يعني كما أظنّ الإنجاز الآني والتحقّق الفوري. ولا أحسب أن أمينة تزعمه في قصص هذه المجموعة التي تشكّل مهمازاً أوليّاً وبدايةً حافزةً في مسار طويل يحسن بها أن يمتد وألا يصل إلى نهاية.

يأتي كتاب "سرير يتّسع" في نحو ثمانين صفحة ويحتوي على خمس عشرة قصة، ولعل الملمح الأبرز الذي يستوقف القارئ ويسترعي انتباهه هو نجاح الكاتبة في التقاط نبض الحياة الداخلية لشخصياتها القصصية. تضع المؤشرّات الخارجيّة كعلاماتٍ هادية وتستخدمها ضوءاً كاشفاً تمضي به لسبْر ما يعتمل في الداخل وما يدور هناك من هواجس وانفعالات ومن رغباتٍ وأوهام؛ الحياة الموازية التي لا تظهر للسطح (مثلاً: قصص: عبث ص 7، صفحة بيضاء ص 11، سرير يتّسع ص 15، حضن خلفي ص 51، زيته يضيء ص 55).

في قصة "حضن خلفي" نلتقي بامرأة موزّعة بين عالمين؛ عالم الحقيقة حيث هي بصحبة خوفها وانقباضها وتعلّقها بيد رجلها

"الحقيقي" تلوذُ به ليذهب عنها فزعٌ غير مبرّر ولا معروف؛ وبين عالم الخيال تكتسب فيه جرأةً وجموحاً وقدرةً خارقةً على التنفيذ "ألتقي بمن أريد دون الحاجة لخطط معقّدة أو تحليل وتعليل، كل شيء بهيج، مجنون، ساحر" وتجترح من عالمها الخيالي رجلها كما سوّتهُ المخيّلة لمتعة الحواس. وأمام هذين العالمين، يحضر البخار الساخن، ومعه المرآة، في دورة المياه عند مفتتح القصة وعند ختامها. هناك في في العزلة والعُري وفي المواجهة يجري اختبار المشاعر والأفكار تردّداً ثم خفوتاً في الافتتاح. أما لقطة الختام وهي الذروة التي تعود معها الشخصية تحت الماء وأمام المرآة لينهض رجل المخيّلة تجسيداً ظاهراً من الداخل كما لو انشقَّ من داخلها انشقاقَ الحياة من الموت. وهذا ما لا قبل لها على تحمّله. خطوة المخيّلة كانت مرعبة وليس في الإمكان معايشتها جسدياً. وهذا ما حدث إذْ ارتطمت المرأة بالمرآة وشُجَّ رأسها ليبطُلَ عمل المخيّلة ويقوم الواقع بدمه؛ بفزعِها وخوفِها. تعودُ إليه اختياراً إجباريّا؛ يداً تتشبّثُ بها تطعم قلقاً سوف يستمر فيما الداخل ما يزال يحتدم بحكاياته غير المنظورة.

مجموعة "سرير يتّسع" إطلالة واعدة ومبشّرة، نعوّل معها على رؤية أمينة عبدالوهاب الحسن للكتابة وعلى إنضاج أدواتها الفنيّة في نصوصها القادمة، وقد عاينَ القارئ الفرقَ الذي يشي بذلك عند مقارنة نصوصها المكتوبة في العام 2014 بتلك التي كُتبت في أعوامٍ سابقة.

جعفر عمران..

أحلامٌ صغيرة تحت شمسٍ جارحة

أعرف الصديق "جعفر عمران" منذ أكثر من عشرين عاماً. تعرّفتُ عليه مبدعاً، قبلَ أن ينخرط في المطبخ الصحافي ويغيب في توابله المحليّة متنّقلاً بين أكثر من صحيفة، وبينَ حينٍ وآخر وفي فتراتٍ متباعدة .وعلى نحوٍ بالغ التقتير. يقترف نصّاً قصصيّاً؛ يذكّر بذاتِهِ الإبداعيّة التي تكادُ تذهبُ بها محرقةُ الصحافة. ويبدو أنه، أخيراً، قرَّ قرارُه على إظهار شتاته الموزّع في الأدراج وبين السنين، فانتخب مجموعةً من قصصه ذات مناخٍ موحَّد ومتماسك، وأطلقها في معرض الرياض الدولي للكتاب "2013" عن دار طوى، تحت عنوان "سالفة طويهر" الذي ضمَّ سبع قصصٍ في ستين صفحة.

تصدر قصص الكتاب عن مناخٍ ذي طابع شعبي شفوي، بما يعنيه هذا من احتفالٍ بالحكاية وسرد تفاصيلها باحتشادٍ حميميّ، وكأنّ

الراوي لا يكتب بقدْرِ ما يتبدّى على منصّة الكلام في جلسة تسودُها الألفة يدفعُ نحو الإفضاء و"الفضفضة" بحكايته البسيطة التي لا تحتاج إلى زخرفةٍ ولا تزويق ولا التفافٍ حول الحالة أو ألفاظها. حكايةٌ مباشرة مقدودةٌ من ظهيرات الحياة وشوارعِها؛ منزوفةُ الظل ويابسةٌ شجيراتُها.

بيساطةٍ ورهافةٍ يكشطُ جعفر عمران جلد المجتمع كاشفاً عن وجهٍ آخر ليس فيه نعمةُ البترول ولا ثرثرة المقولات التنمية؛ مجتمع الطفرة والوفرة. "سالفة طْويهر" تميط الغطاء عن الهامش تلك المنطقة الظليّة التي يجد المرء نفسه فيها دون إرادة منه ولا مسعى. كلّ شيء يعمل، ظاهرا وفي الخفاء، على دفعه شيئا فشيئا نحو الظل وفراغه الموحش. يمضي يجرجر كثيبا من المشكلات. تكبر، ويكبر معها الشعور بالانسداد، والانسحاق تحت وطأة ما يجري؛ يؤكّد فداحة المأزق وانعدام الأمل في قادمٍ، يرفع أو يخفّف ولو يسيراً من الحِمْل. تجتمع الضغوط وتفعل فعلَها العميق والساري والمُصَدِّع. ينشطر الكائن في دوّامة، تتغذّى بالحرمان من فرصةٍ تسنح؛ تعدّل المجرى وتصوّب القسمة جهة الإنصاف لشخصيّةٍ، تحاول أن يكون لها وجود مثمر، يحمل في طيّته المعنى لآدميّةٍ تستحقّ أن تحتفظ بجوهرها ناجيا من عوامل النقص والتشويه، وصاعداً إلى المماثلة والاستحقاق. وذلك بديلاً عن اليأس والإحباط والاستمرار في درْكٍ ينزف ويضاعف الأثر، ويعمّقه بالإزاحة والاضطرار إلى دونيّة وهامشيّة، تنفصم معها العُرى ويتلاشى "الإنسان" بما يجب أن يكون عليه من كرامةٍ ومنزلة واعتبار.

يفشي الكاتب في حكاياته مدوّنة الهامش بأحلامه الضامرة بأجنحتِهِ الهشّة، يبحثُ عن أمانِ الوظيفة وراتبٍ سقفُ طموحه تلبية الحدّ الأدنى من الحياة وتسلياتها الصغيرة التي لا تتجاوز توفير مسجّل

أو تركيب لاقط هوائي أو جلسة في مطعمٍ وجباتُهُ رخيصة وفي المتناول.

التشوّف للكفاف. التطلّع لضوءٍ صغيرٍ ناحل يضيئُهُ "ملف علاقي" يطوف بين الشركات والمؤسسات كبيرها وصغيرها دون طائل. يُهدَر الوقت وينسلخ الوجهُ أمام باب الوظيفة. تذبُل وردةُ الأحلام مع الملف المرفوض المرذول الذي انسحبَ لونُهُ الأخضر وأكلتْهُ شمسُ الانتظار، كما أكلتْ أمنيات حارس المشغل النسائي في "البحر أمامي" براتبه الأقل من ألف ريال والعاجز الذي يقصر عن شراء زجاجة عطر أو قميص نومٍ للزوجة. يتلظّى الحارس أمام بحر النساء يموج في عينيه، ويندحر أن يكون له ما للآخرين (كل ليلة أمتلئ بالشهوات، وكل ليلة أنطفئ، وها أنا قارب متكسّر في رمل الشاطئ تمتلئُ عينيّ بالبحر ولا أدخله، ولا أغوصُ فيه، يتلاطم أمامي ولا تصل مياهُهُ إلى أطرافي، ولا يبلُ ماؤُهُ يباسي. متكسّر ومنحنٍ).

"سالفة طُويهر" حكاياتٌ من الهامش وعن الهامش، رواها جعفر عمران بصوتِ الوجع والأسى الذي جعل إحدى شخصيّاته "طُويهر" يفزّ طائراً؛ يفر؛ يركض.. يركض ولا يقف، بعدَ أن اكتشف أن راتبَه فرّاشاً في المدرسة "550 ريالاً" لن يمضي به إلى تحقيقِ أيٍّ من أحلامه المتواضعة، وفوق ذلك ربما لا يستمر أيضاً في الوظيفة. يركض؛ يهرب من حياةِ الامتهان ووَأْدِ الأحلام. فقط يركض. تلك الطاقة التي لا تقول غيرَ: كم هو "الإنسان" بأرضنا؛ مقهورٌ ومهدورٌ.

فاطمة آل تيسان..

كلُّ شيءٍ يشيخ إلا الدمع

بين علامات التعجب والاستفهام تكتب القاصة فاطمة آل تيسان نصّها الأول تحت عنوان "الصمت" فاتحة كتابها "وردة بلون السماء" (طوى للثقافة والنشر والإعلام. 2013) ليكون بمثابة مقدّمة أو نُذُر الولادة الإبداعية. الشّاقة. لامرأةٍ تجسرُ على البوح وتغادر منطقة الحجب والكتمان. تحاول الفرار من وهدة العجز والإخفاء والتجهيل، بما يطابِق بينها وبين الغياب الذي هو وجهٌ أصيل من وجوه العدم وذهاب الذات في اللامعنى والانحصار في شيئيّةٍ يقلّبها طرفٌ خارجي. يستوي في ذلك الأسرة والمجتمع، فيزدحمُ الحبرُ بتاريخٍ طويلٍ وعريضٍ من المخاوف والهواجس يندُّ عنها رأسُ القلم الذي يسعى إلى تفتيق الصمت والإبانة عن حنجرةٍ يشقّقُها عطشُ الحضور ويفدحُ بها التطلّع إلى كيانٍ ممتلئ ترتفعُ به أجنحةُ الصوت: (تمسك القلم، وعند البداية

تتعثّر الحروف، ثمّة شيءٍ يخنق الكلمات!!! أهو خوف الإفصاح عن عوالم مدفونة؟؟؟ أم عدم القدرة على اجتياز حاجز الصمت!!).

إن الصوتَ بامتلاكه طاقةَ التعبير والنفاذ إلى المخبوء وقابليته للخرقِ والإظهار؛ لَهُوَ حالُ الكتابة ولسانُها الذي يعني. ضمن ما يعنيه. الحياةَ بشتّى أشكالها وما ترسو عليه من أطيافٍ وألوانٍ بغضِّ النظر عما هي عليه من حلاوةٍ أو مرارة. الصوتُ تكفيه هذه القدرةُ على الكشف والفضح والترحّل في مسارب الكلام جامعاً الضدَّين ومخترقاً الحدودَ على نحوٍ ينبئ عن الحضور والتمكّن شأنَ الكتابةِ تنقُرُ البياضَ وتطيّرُ حماماتِهِ خارجَ الأسوار بإنجاز الحرف ودوائره التي لا تني تتوسّعُ وتفسح المجالَ للقدم الصاعدة بقوّة من يقفُ على الضفاف وينشُرُ سطوةَ الكلمة: (عندما انعكس صوتُها على صفحة الماء، ارتعبتْ تلك القرى المسكونة بالكذب، وانسلّتْ الأصواتُ الأخرى متواريةً خلفَ الجدران، لم تكن تعلم أنّ للصوتِ تلك الهيبة، وللكلمات تلك الخشية، وأنّها بطلة في حضرة الحرف).

إن التأسيس على قوّة الصوت وإبلاغه مرحلةٌ أوّليّة لانتزاع الاعتراف بالوجود الذي يتبدّى مطموراً منزوياً في إهابٍ آخر هو الرجل وسلطته المكرّسة اجتماعيّا يحمل صولجانها؛ أخاً أو أباً أو زوجاً.. فيما هي منكفئة في دور التابع والالتحاق بالصدى والتشكّل بحسب ما يُرادُ لها لا بحسب ما تريده أو تصبو إليه: (رسمَها في حياته مثلثاً له ضلعان وقاعدة مثقوبة، إن ابتسم سدَّ الثقب واعتلى نقطة الالتقاء، وإن اكفهرَّ نهارُه عادَ لنبشِ القاعدة بعنف).

يَقِفُنا نصُّ "وهم في الطريق" على تلك الدائرة أو ذلك القفص الذي يُختصَرُ فيه وجودُ المرأة إذْ تغيبُ الذات وينطوي الكيانُ لصالح

الإلغاء والتهميش والانمحاء، فيتجلّى حضورُها مضبّباً مخفيّاً في محطّات العمر التي تتخايل في البهاء قبل الوصول إلى أيّ واحدةٍ منها، لكنّها أبداً ليست كما تظهرها المسافة تحمل البهجةَ والارتقاء من طفلةٍ غريرة إلى امرأةٍ ناضجة. ثمّة يدٌ قاسية تغمرُها في طين الجفاف؛ فلا تعود "هي" بشعلةِ الفرح ونضارةِ الوعد الآتي. تحقّقاتُ الواقع والسيرة المشاهدة والمحطات المعاينة قَبْلاً تنمُّ عن المفارقة؛ من فرح الولادة إلى حزن الوأد؛ من نور الصعود والتفتّح إلى ظلام النزول والانغلاق في عالم الأشباه الذي لا تقول مفرداته أنّها "هي": (تلعب، تقفز، تبعثر الأشياء بفرح وهي تواصل عدّ مراحل الزمن وتستعرض محطاته طفلة، ابنة، امرأة. أفحمَها ثقلُ ما تحمله في كل مرحلة تمرّ بها وقد تُقمَع، قد تُغتال، تسافر إلى المجهول قبل أن تصل، تذكرت شبيهاتها وكيف تجاوزن تلك الدوائر الموغلة في القسوة، إنهن أمها، أختها، ابنتها التي لم تبصر النور).

الوضعيّةُ المعاشة بظرفها الحاكم يجعل الخيبة مصيراً يتردّى فيه حال المرأة، ونسمعُ الارتطامات . بالخيبة . في أكثر من نص (غداً ص 38؛ ذراع مبتورة ص 46؛ الدرس ص65؛...) ربما تلخّصه جملةٌ كاشفة عمّا يلحق الجسدَ والروحَ من وهنٍ وضعْفٍ إلا أن شيئاً واحداً يظلّ محتفظاً بفورته رغم تهدّل شجرة العمر وأوراقها الموشكة على التقصّف: (... دموعها هي الوحيدة التي لم تشخ، ص 47).

مريم الساعدي..

حياةٌ ظمأَى

الانتباه، ربما، يكون كلمةَ المرور التي يلِجُ بها القارئ عوالم القصص القصيرة لمريم الساعدي، والبالغة نحو أربعين قصة في "نوارس تشي جيفارا" (دار أثر للنشر والتوزيع، الدمام. 2012) حيث تقوم الكاتبة بالتقاطِ مفردةٍ من مجرى الحياة اليوميّة للساردة، ولا يعنيها أن تضع هذه المفردة في حكايةٍ ناميةٍ ومشهديّةٍ لها أطرافٌ وشهود. فهي تقطع مع البرّانيّة، والمظهر الخارجي وعلامته في حدّها الفيزيقي، وحتّى إنْ وقعَ القارئ على ما يشبه الرصد في بعض القصص إلا أنّه سُرعان ما يكتشف الذريعةَ التي تقودُ نحو المكامن؛ موطِنِ اشتغال الساعدي وبؤرة التركيز، إذْ تنظم خيطَ السّرد بتبديلاتٍ لونيّة، تعكِسُ جوهراً واحداً وشاغلاً أوّليّاً؛ يلتمُّ حولَ حالاتٍ داخليّة مغمورةٍ بالانفعال تستدرجُها بانتباهةِ التأمل والتمعّن، على نحوٍ تصعيديٍّ، يعوِّض غياب الحدث وإحداثيّاتِهِ

الزمنيّة، وينفرج عن ذروة تنويريّة تلحمُ عنوان القصة بآخر سطر فيها؛ زفرتها أو صورتها "الشعاعيّة" الكاشفة عن عُمق الحالة ومدى ضراوتها.

تتردّد في المجموعة، بصيغةٍ تكراريّة موجعة، حالةُ الفجوة في كيان الساردة بتلك الثّغرة التي تقول غيابَ "الحياة"؛ غيابَ الشّريك أو غيابَ الحركة والتبدّل والتغيير. من هذا الشغور والخرق حتّى التجمّد عند منطقة الوجدان، والفراغ بشدقه النّهمة إلى درجة الملالة والسأم والغرق في اللاجدوى؛ تنجدلُ الحالة بشعار العزلة الذي يترحّل كطائرٍ غفتْ عنه المواسم وضلَّ طريقه إلى العش، وبالأثرِ الذي حزَّهُ التأمل فانكشفتْ صحراء وصلصلتْ أجراسُ جفافها.

في قصة "قلب رمادي، ص 91" نقع على حدثٍ خارجي، تعرف الكاتبة كيفَ تتدبّره وتسوقُه إلى ساقيّة الداخل بسلاسة. الساردة في محل للأدوات التجميلية، تبحث عن طلاء أظافر لونُهُ ورديٌّ تماماً خالصاً من شبهة الألوان الأخرى؛ تريد أن تصطبغَ أصابعُها بشرط "الحياة" تعلنها عبر (الوردي الفاتح، الزاهي، المشرق، الوردي الذي يبدو وكأني وُلدتُ في حديقة، وعشتُ في أرض النور، وكنتُ أضحكُ منذ لحظاتٍ مع عصافيرَ صغيرةٍ تغرّد فوقَ غصن شجرة). تعطيها البائعة الطلاء لتجرّبه، لكنها عندما تسدّد أصابعها في وجه الضوء من أجل اللون على أظافرها؛ تأخذُها الخيبةُ من عدم نقاء اللون الذي تعكّرهُ دكنةٌ لا تتوافق مع مطلبها؛ تطلُّعِها. تعيدُ تجريب اللون مع زجاجاتٍ أخرى ومن ماركاتٍ مختلفة، لكنّها لا تقعُ على لونها الوردي (في كلّ مرة تكون النتيجة واحدة: ورديّ مائل للسواد كأنّه رماديٌّ داكن). تدخل في جدالٍ مع البائعة، تصرُّ على بُغيتها، فيما البائعة تؤكّد ورديّة الطلاء بلونه الزاهي، وعلى سبيل الإثبات تصبغ أظافرها باللون نفسه. تراه

الساردة "ورديّا تماما".. ليرتفعَ سؤالُ الحيرة. والحسرة أيضاً. (لماذا حين أضعُهُ أنا يبدو رماديّاً؟). تردّ البائعة أنّ الأمر يعودُ للعين لا لشيءٍ آخر. تلك العينُ التي قال عنها أحدهم، ربما ميرلو بونتي، أنها "نافذةُ الروح". هنا تنزلُ المعرفة بسهمِها الكاشف الذي يربط العنوان بآخر سطرٍ في القصة. تشتري الطلاء وتخرج به (أستعيد زجاجة اللون الصغيرة، أضمّها في يدي وأسير وأنا أضغطُ على قلبي).

الأمر نفسُهُ يتكرّر، وإنْ بكيفيّةٍ مغايرة، في قصص أخرى مثل "جلدة صغيرة يابسة حول إصبعي، ص 102" و"كوكو شانيل والسمكة الميّتة في صدري، ص 113" حيث المجازُ أو المعادِل الموضوعي؛ يلخّصُ حالةً ويوجِزُ وضْعاً عن حياةٍ مبتورة مسحوبة عن دفء التواصل، ومحجوزة ظمأى بلا إرواء، متروكة تنقضي إلى الفوات؛ متهدّلةً زائدة؛ ضربتْها رائحة الفساد. فلا مقصّ يطوي حكايةً ولا عطرٌ يكافح استشراء زَنَخ.

محمد خير..

ذاتٌ شاردة بأيامٍ مفقودة

في الظل تفقد الأشياء صلابتها وينسحب عنها الوضوح. لن تكون كما هي في الضوء أو العتمة. ثمة ما يذهب ويترجرج ذائباً؛ ناسفاً قشرةَ اليقين والتثبّت؛ ومتحلّلاً من خيوطٍ يمكن أن تربطه بموقف أو تلزم بجهة. في الظل لن تعثر إلا على حالاتٍ عارية مكشوفة وملتمّة عند لحظةٍ منتشلَة من مجرى الزمن على النحو الذي نجده عند محمد خير في مجموعته القصصية "رمش العين" (دار الكتب خان، القاهرة – 2013).

تتألف المجموعة من خمس عشرة قصة/ حالة تتقرّاها الحكاية بطريقة مخاتلة عمادُها البساطة في السرد التي يُظنُّ معها أن الإخبار هو الغاية وأن الوصفَ هو الهدف، وتلك هي المخاتلة حين يصبح كل ذلك البناء ذريعةً لالتقاط الإشارة المختبئة في سطح الحكاية والدلالةِ

المدسوسة تنأى عن المباشرة والتعيين؛ أشبه بهمهمةٍ غامضة تستدعي الإصغاء لئلّا تفلت شأن الـ "طائر" الذي يُشغَل به الزوجان ذات صباح. تخبر الزوجة عن دخوله صالة الشقّة من الشبّاك المفتوح. يبحثان عنه سويّةً خلف أثاث الصالة، ويبذلان جهداً في تحريكه لعل الطائر يكون مختبئاً هناك غير أن صوتاً، أو خشخشةً لا تنبعث في سكون المكان، وفي الوقت نفسه تضجّ الشجرة القريبة بزقزقة العصافير. مفارقةُ الشقة الهادئة والشجرة بشغب الحياة يعمرها مبكّراً؛ تطلق مجاز الـ "طائر" تعبيراً عن حياة خالية أو حياة أُفرغت تحنّ إلى استدعاء أسبابِها القديمة تشحنُها برفّةِ طائر الحب، لكنّ الزوجين يقصران عن إعادته "كانت مستندة إلى السور الخشبي، وقد أمالت رأسها إلى أسفل، فكّرتُ أن أحتضنَها ثم تراجعتُ، وقفتُ جوارَها ولم تتحرّك".

مجازُ الحياة المُفرَغة من زمنها الشخصي الحار، يتكرّر في أكثر من قصة وبمزاجٍ يلتحمُ بالغرابة والالتباس والغموض ويميل إلى الاختلاط والتشويش على الشاكلة التي نعثر عليها - مثلاً - في قصة "الأيام المفقودة" حيث نلتقي بالسارد الذي يبدو مخطوفاً من جزءٍ في حياته، وهذا الجزء يتقطّع في أكثر من بقعةٍ زمنية؛ إنْ في الماضي أو الحاضر. باتَ غريباً يعمَى عن الوقائع وعن الشخصيّات. ثمّة من يذكره ويذكّره سوى أن الصفحة بيضاء والخطوط التي تجتمع فيها لا تخبر عن شيءٍ صلب يُعتدُّ به. يتعذّر على السارد التعرف على نفسه فيما يقال له أو يُحكَى عنه. هو كما هذه الإشارة العابرة أو الصورة في مرآة السيارة "كانت عربة نقل ضخمة تسدّ الطريق محاولةً المرور، وقفتُ منتظراً عبورها وتطلّعتُ في مرآة سيّارةٍ متوقّفة، انعكست صورتي مشوّهة في المرآة التي كُتِبَ عليها بخطٍّ أسود: أبعادُ الصورة غير حقيقية". هل الأيام المفقودة

بشخصيّتها المشوّشة الغريبة ملاذٌ ضائعٌ لمشتهيات ورغبات لم تسنح فرصةُ تحصيلها، وما يقابلها من مخاوفَ وتوجّساتٍ يحسن الهروب منها ومداراتها، فظلّت هاجساً يخايل السارد دون انقطاع إلى درجة ابتكار شخصيّة تملأ ذاك الفراغ وتشيع فيه نبضَ زمنٍ وحياةٍ تفوت بحلاوةٍ أو مرارةٍ مختبرَة ومستعادة أيضاً.

تتفتّح غالبيّةُ قصص المجموعة عن سعيٍ مثابر من أجل أن تقع الشخصيّة على ذاتها الشاردة وعلى زمنها الخاص الضائع. وربما يتلخّصُ هذا المسعى في القصة الأخيرة التي حملت عنوان الكتاب "رمش العين" وتسرد عن بحث الأب المتوالي عن زهرة غريبة لا تعيش سوى يومٍ واحد اسمها "رمش العين" يحسب أنه قرأ عنها أو سمع بها لكنه لا يجدها عند بائعي الزهور ولا يعثر على اسمها ولا على صورتها في شبكة المعلومات، ونعرف عن هذا الأب أنه فقدَ طفلته المولودة التي لم تعش إلا يومين اثنين، وكان الزوجان منحاها اسماً فائرَ الدلالة "حنين". وبعد وفاتها يتخلّى عن هذا الاسم أو بالتحديد يجلوه بأن يطابق بين الابنة الغائبة وبين زهرته الخياليّة، فيصبح لها الاسم ذاته "رمش العين": "الزهرة الجميلة التي تعيش يوماً واحداً ثم تذبل، وبعد أيام تنبت زهرة أخرى من نفس الساق، لتعيش يومها الوحيد - كرفّة رمش - وتنتهي". أليس ما يُبحَثُ عنه هنا هو فسحةُ الأبديّة الكاملة والممتلئة؛ المغمورة في كثافة الأحاسيس والمشاعر. "رمش العين" هي اللحظةُ الكيانيّة والوجهُ الغائب الذي يبحثُ عنه، أيضاً، قسيمُ الأب في القصة؛ "محمد" عبرَ وساوسه المتجدّدة ونوباته المتقلّبة التي لا تشي إلا عن ذلك الكنز المخبوء والمؤجّل. نعيش حياتنا كدّاً وكدحاً لعلنا نلقاه وإن يكن في رمشةِ عين.

محمد عبدالنبي..

مظلّات نائسة بين الواقعي والعجائبي

ارتجاجٌ خفيفٌ ولطيف بأثرٍ ناعم وهش. دُوارٌ تقعُ معه في العذوبة الغامضة تنسلُّ إلى الجلد مثل التنميل لا تعرفُ معه هل أنت على حافّة حلمٍ أو في يقظةٍ وشيكة؟.. التباسٌ حلو تحبُّهُ وتمضي، مسحوراً، نحوَ أبوابٍ تنفتح دون أن تُمسّ أقفالُها لتظلّ ممسكاً بيده وقد طابت اللعبة في تكاثرِ الأبواب واندلاعِ أسرارِها شراراتٍ تحرّرُك من اليد ومن ظلّها. تركضُ وحدَك ووحدَك تحفن سراباً مبلّلاً ومضيئاً، ولا تحفل أأصبتَ وهماً أم حقيقة. أنت المصاب بالدُّوار وبالحبرِ والأوراق. هو درسُ المتعة الذي لا تدري كيف الخروج من قاعته ولا تريد، ثمّة ما هو مؤجّل وتسعى ألّا يفوتك. تتعلّل وتعيدُ القراءةَ والقراءة من أجل مخبوءٍ يشعّ ولا سلطة تستطيعُ استدعاءَه.. من أجل مجهولٍ لا تفتأ دوائرُهُ في الانديا‌ح والاتساع كلّما رميتَ حجراً في بركته.

هي رحلةٌ من النُّعمى والجمالِ والدهشة مع محمد عبدالنبي ومجموعته القصصيّة "كما يذهب السيل بقرية نائمة" (دار ميريت، القاهرة - 2014) وفي محطّاتٍ ممتلئة عددها تسعُ محطّات، وعندما تحلّ بها تكتشفُ أنها بلا عدد وأن الترقيم سُرعانَ ما يذوب طيّة جُرمٍ هائل اسمُهُ الإبداع وحسب. ولي أن أقفَ عندَ واحدةٍ من قصص الكتاب: "بحث صغير حول المظلّة" التي يلتحمُ فيها الواقع باللاواقع والمعقول باللامعقول والعادي بالغريب والمألوف بالعجيب، بلا تنافر، بل بتقاطع وتداخل وبصنعةٍ جماليّة تناور على الحدود والمابين وتطمسهما معاً في مزجٍ وتضفيرٍ، واقتراب تنحلّ معه العُرَى لتختلطَ العوالم. قدمٌ في اليابسة وأخرى في البحر، والإيقاع في منتهى الإتقان وفي قبضةٍ تنبئُ عن الإحكام والوثوقيّة بأداة العمل.

شابٌّ يرغبُ وبشدّة في التخلّص من تركةِ خاله التي تشغل شقّة تخصّهُ ويريد استغلالها في عمله بعد إفراغها من أكداس التركة المتراكمة التي عاد بها الخال من تطوافه حول العالم وأُودِعَت بعد وفاته في هذه الشقّة. التركة مجموعة كبيرة تبلغ المئات من المظلات عرضها الشاب للبيع عبر شبكة النت، ولقي العرض قبولاً وموافقة فوريّة للشراء من امرأةٍ باريسية جميلة رغم تقدّمها في العمر لم تطلب إرسالها إليها بريدياً وفضّلت أن تأتي وتستلمها في القاهرة. وبين العرض ورغبة الاستلام والحضور إلى مصر، تجري المراسلات ومعها تنهمر الحكاية وتندسّ في ظلالها سيرةُ الخال الملفوفة بالغرابة والجنون وقصة معشوقته الباريسيّة التي انتحرت غرقاً في نهر السين وهي تعتمر مظلّة سوداء طارت وقت الحادثة، ومرويّات المظلات النائسة بين الواقعي والعجائبي، وفي الجانب الآخر وبالموازاة كانت المرأة الباريسيّة تفضي

بحكايتها ونشأتها في دارٍ للأيتام مجهولة الأبوين وامتهانها العمل عارضةَ أزياء، ووجهاً إعلانيّاً لترويج المنتجات التجاريّة وكان أوّلها عن مظلّة. الإفشاء المتبادل يقودُ إلى المناطق العميقة ويشعل الذاكرة للاتصال بالتاريخ الشخصي بقصد تحيينه والاستحواذ عليه والاندماج به أخيراً على نحوٍ سحريٍّ استنساخيّ. المرأة الباريسيّة تنظر إلى المظلات كإشارة تلحقها بقصّتِها وتنظر إلى معشوقة الخال المنتحرة كجذرٍ تنتمي إليه ويحقّق هويّتَها المفقودة، فيما الشاب يرى في ذاتِهِ استئنافاً لحياة الخال الذي يشعر به ساكناً في جلده ويجتهد في الخروج. كأنما هناك نداء إلى وسيطين ينجذبان إلى بعضهما ويعيدان عبرَ جسديهما الخالَ ومعشوقتَهُ إلى الحياة، والمظلات هي الصيغة المواتية لإتمام العمل الذي لم يقدر أن ينجزه الخال في حياته وهو يبحث عن مظلّة سحريّة تعيد إليه معشوقته، ولذلك كان تجميعه المستمر للمظلات أشكالاً وألواناً يغرفها مرّة من الواقعي المألوف ومرّاتٍ من الغرائبي والعجائبي. وهنا تتبدّى العمليّة الإبداعيّة عند الكاتب برهافتها وشفافيّتها وفي الوقت نفسه عمقها وأصالتها، فالمظلات التي تتحدّر من الواقع تحوطُها النهاية ويحتوشُها الموت.. ويجسّدها النص في مشهديّة سينمائيّة يلتقطُها الشاب خارج مصر حين زار تونس ويلفي نفسه قبالة يوم ماطر تخضّه ريحٌ عاتيّة فتتطاير المظلات من أيدي حاملها ويلعب بها الهواء بقسوة لتسقط ممزّقة منطفئة شأنَ حيواتٍ أُزهقَت توّاً، وفي هذا دلالة كثيفة - إذا ما أضفنا إليها المكان الخارجي كعنصرٍ يضاعف من أثر المشهد وبلاغته - تحيل على الخال وحكاية الفقد الباريسيّ. أما المظلات التي تصعد إلى العجائبي فهي قائمة في التعدّد وعدم الاستنفاد واللانهائيّة بدلالة التكرار والفراغ المحتشد بالمحذوف فينبئ عنه في النقاط الثلاث

"ومظلة... ومظلة... ومظلة..."، وقد جرى التأكيد على صفتها في مقطعين منفصلين من النص بقصد مضاعفة حضورها والتبئير على أولويّتها ودورها القادم الذي اضطلع بتنفيذه الشاب والمرأة الباريسيّة وقيامهما بمغامرة المجهول في الشقّة حيث كانت غابة المظلات العجائبيّة في انتظارهما؛ يلجانها تأهّباً لتظهير أسطورة الخال ومعشوقته التي تعيش داخلهَما وتريد العودة. يخطوان نحو سيرورة التبدّل ولانهائيّته وفي تدويرٍ يقطعُ باستئناف الحياة والعشق.

طالب الرفاعي..

اللامعقول والسخرية السوداء

للكرسي سلطانُهُ القاهر وضوءُهُ الذي تعشى له العيون وسحرُهُ الطاغي الذي لا تدفعُهُ التعويذات؛ انفكاكاً من جاذبيّته وفعله في مَن جرّب لذّة الجلوس عليه واختبر شبكةَ السلطة وفخاخها باعتباره سدّة التمكين والكلمة النافذة، والسطوةَ التي لا تعرفُ حدوداً ولا موانع ولا تكترث لصوتِ ضميرٍ أو شارع يزدحمُ الأفق بزئير اعتراضه. الكرسي عالمٌ مغلق؛ مانعة صواعق؛ حائطٌ عريضٌ وعالٍ. يخال مَن يجلس عليه أنه كليّ القدرة ولا معقّب عليه، إلم يقل أحدهم ذات جنون. متمنطقاً بوشاح عدالته الشخصية وعصا الفرعون تصاحب مواكبه الاستعراضية. إنّ القول لا يُبدّل لديه. نصبَ ذاتَهُ يتألّى حتى صرعتْهُ المنصّة في يوم فخره وافتخاره.

وعلى وقع رياح التغيير العاصفة بوطننا العربي منذ أواخر

2010 وحتى هذه اللحظة يبرز كرسيُّ السلطة ومِن أخشابه تفوح رائحة الدماء والجثث. عن هذا "الكرسي" يكتب طالب الرفاعي متوالية قصصية (دار الشروق، القاهرة . 2012). يقع فيها الكرسي عنواناً ومضموناً يتكرر لثلاثة عشر مرة هي عدد قصص الكتاب. البؤرة التي شخذ لها الكاتب أدواته الفنية؛ فانكبَّ يتأمل ويسبر أحوال الكرسي واللاصقين به والحافّين مِن حوله يستمطرون بركاته أو ما يتطاير مِن فُتات.

ولأنّ الواقعَ ومجرياته ومآلات بعض مشاهده باتت معروفة ومرصودة، ولا ينفع فنيّاً أن يُعادُ كتابة هذا الواقع فنيّا كما هو؛ فقد أغنتْ عنه التقارير الإخبارية والصور والأفلام، ومن الحرج الفني أن يقبل الكاتب بتصدير مادة معروفة سلفاً وطعمها ما يزالُ حريقه على الفم. من أجل ذلك يعمد طالب الرفاعي إلى تناول موضوعة الكرسي بطريقةٍ فيها الغرابة واللامعقول، وبشكلٍ منقوعٍ في سخرية سوداء، هي في المحصّلة "الواقع" يتأكّد بكلّ ما فيه مِن مرارة وبشاعة، ومن تكالبٍ على الكرسي بالأنياب والأظافر حتّى مشرق الدم و"طلوع الروح".

في قصة "كرسي 2" يجسّد الكاتب لا معقوليّة الارتباط بالكرسي والالتصاق به إلى الرمق الأخير. التماهي بين الحاكم والكرسي. تأبيد العلاقة بالكرسي مهما تكن الحالة ومهما بلغ الثمن. الحياة دون الكرسي ليست حياة وتمضي بلا معنى (كيف لإنسانٍ أن يحيا دون كرسي؟).. (حياتُك كرسي). زهوة المنصب وسلطان الصورة التي تعلن القوّة وجبروت السلطة وعنفوانها تغطّي جدران الوطن. إنها العينُ الكبيرة التي تنوبُ وتعلن وتراقب وتسفر عن الفضاء المحاصر باليد الباطشة وأصابعها تحصي الأنفاس وترتّب دفتر الحاضر والمستقبل. القبضة

المتطاولة سوف تستميت حفاظاً على الكرسي ومغانمه التي تُورّث للأبد. الحاكم جسدُهُ يخونه لكنه لن يغادر الكرسي، ولن تتراخى القبضة وإن أمعنَ الجسد في الخذلان والتراجع يوماً بعد يوم. عندما يسري العطب، يُستدعَى "الطبيب العالمي" لتكييف الكرسي في وضعيّةٍ مريحة تحفظُ للمسؤول الأول المثولَ في هواء السلطة وحضورَ نظرته وصوته في (الوزارات والمؤسسات والدوائر الرسمية والدواوين). الكرسي الطبي هو الحل. يقترحه الطبيب العالمي ومعه التعليمات بالجلوس عليه بلا ألم يضرب أسفل الجسد، لكن الكرسي لا يحمل إلا حلاً مؤقتاً. سرعان ما يضرب الألم ضربته الثانية والثالثة والرابعة. وفي كل مرة يُستدعَى الطبيب العالمي الذي يقترح الكرسي الطبي نفسه مع تعديل جديد في التعليمات؛ بانفتاح زاوية الكرسي إلى الخلف (!!). ومع اشتعال الألم وخذلان الجسد لا تدور فكرة التنحي أو الخروج من السلطة. الاستمرار والتشبث والاستماتة. زاوية الكرسي بلغت حدّها من الانفتاح إلى الخلف، ولا فائدة منه في إقامة جسد الحاكم من جديد. الطبيب العالمي الذي أصابته دورة العمر من الشباب إلى الشيخوخة وهو يتابع صحة الحاكم لا تعوزه الحلول ما دامت مطلوبة ولا يهمّ كيف هي الصورة (سنصنع سريراً طبيّاً لكم). لا معقولية الحلول نابعة من لا معقولية الجنون بالسلطة واستدامتها. بأية طريقة وبأي ثمن وبأية صورة.

وعلى النحو ذاته نلتقي بقصص أخرى للكرسي تضرب في اللامعقول وتفيض عنها السخرية القاتمة (كرسي 5؛ كرسي 12؛ كرسي 13). هذه القصص وسواها من قصص الكتاب تلخّص مأساة الأوطان مع أصحاب الكراسي.

ربما يفنى الكرسي لكنّهم لا يفنون.

إيناس العباسي..

الكلماتُ السجينةُ في حلقي

حربةُ الواقع، في تفصيله اليومي أو في امتداده التاريخي، مشكوكةٌ في الخاصرة التي ينزُّ منها دمٌ ورديٌّ أو أسود؛ علامة آنيّة أو غائرة ولسانٌ للبوح يقول الضعْف والانكسار ويكشف عن حِملٍ يهظُ ويتلف الأنفاس، فتسوخُ الأقدام إلى خلاصٍ لا يأتي إلا على وقْع العنف والتدمير وحرْق الجسور في صيغةِ انتقامٍ تثأرُ من الماضي وتصفّي الحساب معه، لكنّ هذه الصيغة الانتقامية تذهب، أحياناً، إلى الحدود القصوى بانهدامِ المعبدِ على صاحبه. ذلك أنّ خراباً حدث في الحياة لا سبيل إلى إصلاحه وأن العاهةَ التي شوّهت تلك الحياة يتعذّرُ معالجتُها، إلا فيما ندر، حيث تنسدّ المخارج، وتبطل الحاجة إلى قلعِ الحربة من مكانِها؛ فما صنعتْهُ غيرُ قابل للترميم والعطبُ أبلغُ من يدِ الجرّاح.

.. ومن مدوّنة الوقائع تلتقط إيناس العباسي حكاياتِها

القصصيّة، في تظهيرِ اجتماعيٍّ مسؤول غير أنّه لا ينفكُّ عن فنيّته، وتسِمُها بعنوانٍ جامعٍ دال "هشاشة" (دار الفارابي، بيروت . 2013). الخاصرةُ التي تتلقّى فتحمل ولا تحتمل. تتلقّى فتنزف على نحوٍ بطيءٍ ومتراكم حتّى الانفجار العاتي المدمّر الذي لا يبقي ولا يذر. كأنّما الـ "هشاشةُ" تُجري قصاصَها من نفسِها فتمحوها محواً ماحقاً مزلزلاً يأتي على البصيرة وعلى أعطيةٍ باتت مرفوضة بعد أن تناوشتْها الأعطابُ فأفسدت عليها شهوةَ الحياة وشغفها على نحوٍ مطّرد لا تسلم معه، في الغالب، شخصيّةٌ من شخصيّات المجموعة القصصيّة.

ماذا تفعل فتاة. في قصة: زوج أقراط. نزلَ بها ظلمُ زوجة الأب منذ وفاة الأم وهي بعد لم تزل في سنّ السادسة، تلقَى المعاملة الفجّة والتعذيب من الزوجة والإهمال من الأب الذي ينساها ويرضى بإبعادها، تحت ضغط الزوجة وبمشورة خبيثة منها، من المنزل إلى تعليمٍ داخلي في مدينة أخرى. كيف لا يتربّى الغضبُ في صدرها ويتقيّح بالكراهية على مَن تسبّب في إدخالها هذا المرجل البغيض، وبخاصة وهي ترى الحنان والاهتمام والرعاية تُصرَف إلى طفلة أخرى وفتاة غيرها وهي أختها الجديدة التي لم ترَ فيها رابطة الدم وآصرة القربي. رأتْ فيها الغريمة التي تُنفِّسُ عبرَها كلَّ ما حاقَ بها من ظلمٍ نالتْه في المنزل ومن إبعادٍ عنه، ومن تقصيرٍ في الحظّ التعليمي جعلها تقبل بأول طالبٍ للزواج منها. معاملة جائرة صيّرتْها شرّيرة لا تلتفت إلى خيانة زوجها إلا أنّها فعلٌ مدبّر من أختها. قامت به الأختُ لتسرق الزوج بعد أن سرقت طفولتها هي وأمّها. في لحظة جنونٍ خالصة من الوعي، عندما شاهدت "زوجَ أقراط" في فراش الزوجيّة ظنّتهما لأختها، لم تجد نفسها إلا متلظيّة في فرن الانتقام بلا عقلٍ تزهق حياة أختها بطريقةٍ وحشيّة. تنتقم من حياة

ظالمة وفي الوقتِ نفسِهِ تدمّر حياتَها أو ما نسمّيه نحن حياة.

الأمر ذاتُهُ يتكرّر في قصة "ذاكرة الملح" المكتوبة بحسٍّ دراميٍّ متوتّر كثيف الانفعالات والشعريّة عن طفلة التاسعة التي تُنتهَكُ طفولتها بالاغتصاب من وحشٍ بشريّ في الأربعين من عمره يعمل في البناء يستغّل عودتها وحيدةً من الشاطئ في ظهيرةٍ تشبهُ الليل في فراغ الشارع وهدأته؛ تعود لأنها حريصة أن تلحق بالحلقة الأخيرة من الرسوم الكارتونيّة التي تتابعُها. ينقضُّ عليها "صرختُ وكمَّ فمي بقبضته... كلّ ما حدث بعدها كان سريعاً، الهواء تناقصَ في صدري وهو جاثمٌ فوقي بكلّ ثقله الأربعيني، كاتماً صرختي بيد وبيدِهِ الأخرى رفعَ فستاني والعالم كان بيتاً دون سقفٍ وبجدرانٍ قاتمة لم تُدهَن بعد". جُرْمُ الانتهاك وجُرْحُ الاغتصاب يظلّان في الصمت يعبقان بالخوف الذي تتعمّم صورتُهُ على مطلق الرجال والهيبة من مبارحة المنزل. عشرون سنّة مرّت ولم يُشفَ الجرح ولم تبرأ الذاكرة من الأثر. ملحٌ حارق يصعد إلى الذاكرة يزيدُ من التقرّح الذي لا يريدُ أن يمر، ويكشف عن نفسِهِ في ليلةِ زواجها من رجلٍ يعيدُ في دخولِهِ بها سيرة الوجعِ وذكرى الاغتصاب. بحيرةُ الملحِ تفيضُ وتمتدُّ بسكّين الانتقام من الـ "هشاشة" ليُذبَح الزوج "تكلّستْ يداي والسكين التي أصبحت جزءاً منها تكلّستْ. وتكلّسَ وجهي وصوتي... الكلمات السجينة في حلقي منذ سنواتٍ فقط تحرّرتْ وحلّقتْ مثلَ فقاعاتٍ مائيّة". أخيراً باحَ الجسدُ وتخلّصَ من ملحِهِ وضعفِهِ واستكانتِه وسكوتِه، سوى أن هذا الجسد يتهدّم أيضاً. يأكلُ أعضاءه في مشهدٍ اجتماعي يروّع بصمتِه.

المطرقةُ التي تقرعُ المشهد تستمرُّ بتلويناتٍ أخرى ترسم الوجع ذاتَهُ وتكرّرُهُ بمنسوبٍ جماليّ؛ يقرأُ الواقعةَ بعينٍ إبداعيّة تزوغُ عن

المباشرة وتضربُ بسهمٍ وافر في أرض الفن كما هو الحال في قصّتَي "أريكة؛ أريد كلية" بما يشي بحسٍّ اجتماعيّ مرهف بقضايا الإنسان والتعبير عنها بشكلٍ يؤكّد راهنيّة تلك القضايا وتصعيدِها في الضمير لتكون حاضرةً وبعيدةً عن النسيان ومتألّقة، أيضاً، في حديقة السرد.

تميم هنيدي..

عالم الاضطراب الوجداني ثنائي القطب

عالَمٌ على قدْرٍ من الخطر والأهمية. ربما، لا يعرفه إلا القليلون. وثمّة مَن مسّه. هذا العالم. حتّى العظم؛ عنه يكتب القاص السوري تميم هنيدي أوّلَ أعماله "ليثيوم.. قصص من عالم الاضطراب الوجداني ثنائي القطب" (منشورات المتوسط. 2016). بعنوانه الغريب. ليثيوم. والذي تزول غرابته عندما نعلم أنه العلاج المستخدم لقاطني عالم ذلك المرض النفسي الذي يتقلّب أصحابه في نوباتٍ بين قطبين متنافرين يعكسان وجهين مختلفين كلّ الاختلاف وعلى نحوٍ غير طبيعي ويبلغ الحدَّ الأقصى من الحالة النفسية. القطبان أو الوجهان هما: الاكتئاب العميق، بتمظهراته المعتمة؛ تعلن العزلة والانسحاب من الحياة واضمحلال رغبة العيش، وفي كثيرٍ من الحيان تتدهور الحالة إلى الإقدام على الانتحار. أما القطب الآخر أو الوجه الثاني فهو الفرح

والابتهاج المفارق للاعتيادية ويحلّق إلى أعالي الهَوَس بتمظهراتٍ من الإسراف الانفعالي والنشاط المفرط والفعّالية الضخمة المرتبطة بالإنتاج سواء في العمل الذي يقوم به الناس الأسوياء، أو فيما يخص المريض نفسه إذا كان مبدعاً؛ ففي مثل هذه النوبات من " الهوس.. mania" تسطع الموهبة بكامل الإشعاع من القوّة وتجويد الإنتاج الإبداعي كما تقصّه علينا سِيَرُ المبدعين المصابين بهذا الاضطراب الوجداني ثنائي القطب "Bi Polar". وهذا القطبُ الوجهُ له خطره الشديد أيضاً، حيث لا تُقدَّر العواقب وتنمحي الحدود الخاصّة بما هو منطقي وعقلاني لصالح اللامنطقية واللاعقلانية، ويغدو التصرّف خارج نطاق السيطرة؛ فيتوسّع الخطر من الشخص نفسه إلى محبّيه والقريبين منه.

يعمد تميم هنيدي عبر ثلاث عشرة قصة إلى تقصي تمظهرات هذا الاضطراب.. وسبر انعكاساتها على شخصيّات القصص، ومن يقع في محيطها وما هم عليه من الجهل أو التفهّم أو الجفول أو الإنكار.. أو حتى النبذ والعداء جرّاء السلوك الفضائحي الصادر عن الشخصيّة المصابة بخاصّة حينما تتفجّر طاقة الهَوَس جنسياً أو يصدر عنها تصرّف اجتماعي مخل يقع في باب العيب و"الفضيحة" بالمعنى الأخلاقي المباشر والذي يستمر وصمةً في سيرة العائلة؛ تتوقّاه بالإعراض وادّعاء النسيان أو تفعله الشخصية نفسها بالابتعاد عن المكان والأهل فتتلبّس وجهاً غير الوجه واسماً غير الاسم ومكاناً هو المنفى (قصة: "قصة ياسمين حسن"، قصة: "عائلة المعلّم جبر").

يتوقّف المؤلف عند المنحنيين في معظم شخصياته. حال تفتّحها وازدهارها الدراسي والعملي والإبداعي حتى العدوى لمن حولها إعجاباً وتعلّقاً ومثالاً. وتصل في هذه المرحلة حدّ الشطط بالمضي نحو

الطرف الأقصى الذي ينبئ بالمرض ويعلن عنه بواسطة ذروة النوبة واشتداد تمظهرها الهَوَسي "بدتْ، وكأنها قصدت متجر الأرواح، واشترت أكثرها صخباً - قصة: حلم آخر الصيف".. ثمّ الانكماش الشديد كما لو أنها لم تكن هناك ولم تضع فيه عتاد البهجة وتسكب خيوط شمس العمل. تتقوقع داخل حجرتها. منفصلة تماما عن الخارج. تمارس حياتها في بطءٍ وثقلٍ ومشقّة يصعب معها حتى الكلام أو تناول لقمة صغيرة، ومعها تبدو الحياة شيئاً نافلاً من العبث البقاء أو العيش فيه. وهذا الجانب من النظرة إلى الحياة ليس محكوماً بالعمر ولا بالتجربة؛ فالمأساوي أن ينعكس في عالم المراهقين أو في أول الشباب؛ تدمّرهم الكآبة فينزلقون إلى الانتحار "قد يظهر الانتحار أحياناً بوصفه الطريق الوحيد نحو الخلاص - قصة: ليس الليلة لكن قريبا".

في المجموعة قصتان تتطرقان إلى الأعراض الجانبية لدواء "الليثيوم" المستخدم في علاج هذا الاضطراب، والذي له أعراض كثيرة على المستوى الجسدي وهي الأقل وطأةً بالقياس إلى تأثير هذا الدواء على المشاعر بالنسبة للشخص العادي. كما تطرحه القصة العنوان "ليثيوم" - ص 45 - حيث يمتدّ التأثير في نفس الشخصية إلى أن تكون جافّة المشاعر قاحلتَها لا تستجيب للمواقف وما فيها بما يُتوقّع منها من التفاعل إنْ بإبداء اللطف أو الأسى وسواهما من المشاعر المتباينة. حياد تام وجمود تترجمه لوحة المعرض الذي زارته، وجذبتها إليها لأنها تعبّر عن حالتها أبلغ تعبير وتجسّدها فنيا: "كانت اللوحة كبيرة جداً، قد تكون الأكبر في المعرض؛ يتوسّطها وجهٌ كبيرٌ أصلع، عينان مدوّرتان واسعتان ورماديّتان. كان المُريب في الوجه المرسوم خلوّه من أي تعبير، أو حالة؛ ليس سعيداً بالتأكيد، وحُكماً، ليس حزيناً - ص

49".. العارض الجانبي الآخر، وتتناوله قصة "الدولاب"، وهو خاص بالشخصية الإبداعية المتدفقة والمتوهّجة والمحلّقة في سمائها الثامنة؛ تفرّداً وإنتاجاً واختباراً لمستوياتٍ نادرةٍ من الجمال؛ تذوّقا واجتراحا. إذْ أنها بعد استخدام الدواء تأخذ شعلتها الإبداعية في الانخفاض وتنحسر طاقتها من الشغف والتحقّق الفني المتواصل. مثل هذه المتعة الكبيرة تغيب مع الدواء تاركةً الشخصية في الالتباس والحيرة قبالة الدواء (تلك الحالة من الهَوَس "مينيا"... حقّقتْ له لذّةً خاصة، قلّةٌ في العالم شعروا بها. إحساسٌ لا يوصَف أبداً، يجهل حقّاً إن كان يريد له ألّا يعود - ص 67). لأجل هذا يبدي بعض المرضى المبدعين ممانعةً لاستخدام "الليثيوم" لأنهم يفقدون جذوتهم المسعّرة؛ اللهب الخفي لذاتهم الإبداعية، وقد تعرّض لهذه المشكلة فيلم " الممسوس بالنار.. أيام الهَوَس" (2015) للمخرج بول داليو . مصاب بهذا الاضطراب . وتمثيل: كيتي هولمز ولوك كيربي.

"ليثيوم" رسالةٌ فنيّة وإنسانية؛ معرفيّة وجماليّة، تتوجّه إلى الوعي وإلى الضمير؛ تبصّراً وتبصيراً باضطراب نفسي يعاني منه ما يقرب من ستين مليوناً حول العالم ونسبة منهم ليست ضئيلة تعيش تحت تهديد الانتحار إذا لم تتلقَّ العلاج والاستشارة النفسية والتقبّل العائلي والمجتمعي.

القسم الثالث

فوزية أبو خالد..

سحرُ الفراشةِ العائدة

التورُّط على بصيرةٍ وعن سابق عزمٍ، وبصيغةٍ جازمةٍ لا مرجوعَ عنها. التورُّط حيث الأبوابُ مقفلةٌ، ولا يهمّ. التورّط حيث الأسقفُ تحكُّ وتدمي، ولا تَراجُع. التورّط بجميعِ أقطار الجسد وبأضلاعِ الروحِ كلِّها. التورّط بوصفِهِ نفقاً. التورّط باعتباره ملاذاً وأملاً. على أيِّ جهةٍ قلّبتَ هذا التورّط، وعلى أيِّ صورة؛ سوف تجد فوزية أبو خالد تلقاءها.

أحكمَتْ أمرَها مبكّراً ومضَتْ.

مضَتْ لأنّ كلمةً ندهتْها. لأنّ وطناً دعاها. لأنّ مصيراً يَشِمُها منذ المضغةِ منذ الصحراء منذ البحر منذ شهرزاد منذ الإنسان.

لن نقرأ فوزية أبو خالد إلا في المرجل. نقرأُها مطبوخةً بتاريخٍ وذاكرة؛ بحاضرٍ وأوجاعٍ، ومجرفةٍ هي أكبرُ من ساعات العمل وأعمقُ من دفتر المواقيت. نقرأ ما يفيضُ من أصابع "لا ينالُها العمر"، ولا تني

تطلقُ أسئلةً وجوارح.

قلمُها لا يسيلُ من وراء حجاب؛ منذورٌ للهتك والتهلكة. حبرُها مسنّن له إيقاع الشلال ودمدمةُ المطر. حبرٌ يعبُّ من نهر الحياةِ؛ شوكاً ووروداً وشوكاً. حبرٌ يشهقُ هواءً مغامراً تقصر عنه الرئة.

فوزية أبو خالد المغروسة في تربة العالم ضميراً وفماً. الشاهدة تميط اللثام وتتقدّم رائدةً ومصباحاً؛ تكشف وتكتشف، تختبر وتفحص، تغوص وتسبر. تسري بحبرها المدوّي سريانَ الصدمة والنذير والترياق القاسي. لا يقعد بها ضعفٌ ولا وهنٌ ولا خذلان. وإنّ عقبةً تعترض طريقها إنما هي فرصة أخرى للمعاودة والطرْق. ولا أبلغ دلالةً من هذه الفلذة الشعرية التي تنهض فيها روح عبدالعزيز مشري مشرقةً بألقه وتصميمه عبر قصته "الفراشة التي انهزمت"؛ تلك العلامة الإبداعية البسيطة العميقة الشاهقة الملأى بالإبداع والدلالات، والتي حملتْها ريشةُ الفنانة التشكيلية منيرة موصلي إلى صيغةٍ جمالية تمتدّ بالأثر أبعدَ وأبعد. هنا في هذه الفلذة غزيرةِ الأنوار نلمس الإصرار والعناد والرغبة المخبّأة في المعاودة من جديد، وإنْ كان الاسم "الفراشة التي انهزمتْ" لكنها المتحوّلة العائدة شأنَ العنقاء التي أبداً لا تموت - بحسب أحد المبدعين - غير أنها تُبعث. لديها ما تستعصي به على عوامل الإحباط وتعصم نفسها من الاقتلاع. لديها الوقود الحيوي؛ لسانٌ معبّر محتّج وإرادةٌ فاعلة لا تنسحب ولا تتراجع إلا لمسافة تثبيت الأقدام واكتساب أنفاس الحضور والصعود: "غمستْ الفراشة التي انهزمت/ جناحاً في الحبرِ وجناحاً في الحريق/ وشكّلتْ عنقاءَ تبتعد".

رقّة الفراشة التي تسفر عن ثقل الحضور ورسوخٍ في التصميم. الغلافُ الذي يقشعُ الوهم والغلالةُ التي تنزعُ الصباب. كل ما نراه ليس

على الهيئة التي نبصره بها. ثمة خلل يحتاج إلى ميزان التعديل. المرئي خدّاع. الصورة بها عطب. الحقيقةُ ثاويةٌ في اللامرئيّ. الجوهر ينزل خلف الصورة. إن القراءة الصحيحة لا تأخذها وهلةُ المشاهدة الأولى ولا بادرةُ النظرة الطائرة. التعجّل يمضي بصاحبه خاوياً طاوياً. هو المنبتُّ الذي "لا أرضاً قطعَ ولا ظهراً أبقى". إنما السبيل الذي يفضي إلى الوقوف على الجوهر هو التريّث ونبذُ التسرّع. التمهّل. المكوثُ في المشهد ومعاينته بالبطء الجميل الفعّال؛ المستدخِل إشارات المشهد في مسارات الحدس والاستبصار.. وهناك سوف يُنال ما لا تستطيعه العينُ القاصرة المحدودة؛ حيث الأجنحة تشطأُ من الطين مضروبةً بشهوة الحياة مسفوعةً بهبوبِ التحوّل ومراقي التبدّل. المنحةُ متاحةٌ فقط حينما تكون القراءة صحيحةً وفي الموعد وتحت عين التمهل: "إنْ قرأتني أتحرّك بعكّازيْن/ أسير على كرسيّ العجلات/ أميل في مشيتي قليلاً أو كثيراً/ فلا تتصفّحْني على عجلْ/ لئلا يفوتَكَ رفيفُ الأجنحة/ وسباقُ شهوةِ الحياة مع الريح".

فوزية أبو خالد المحتدمةُ بلهبِها الفوّارةُ بمدادِها تمضي بعيداً مع خارطةِ أحلامها. لا تأمن إلا إليها وإنّ شقّتْ عليها وشُقِيتْ بها؛ فهي تعرف أن أحلاماً كأحلامها "لا ترحمُ أصحابَها".

أحمد الملا..

وقوفاً بتأنيبِ الأبواب

يكتب الشاعر أحمد الملا الظلالَ، فيستدعي هدأتَها، وعتمتَها الخفيضة تمور باللامرئي والمحجوب طيّةَ نعاسٍ تعرف الذاكرة كيف تتسلّلُ إليه فتوقظُ غافيَ الأيام وما تُسِرُّهُ الأمكنةُ؛ أرواحاً أو أشباحاً انفكّت من تاريخِها على مركبةِ الخيال. يلتقطُ الشاعر الذبذبات ويضخّمُها على هَوْنٍ وفي شغفٍ، كما لو كان يصقلُ النبرةَ ويحفُّ بحجرِهِ خشونةً تواري اللمعة. ما استترَ هناك وديعةَ الظلال تنفُذُ إليه الكلمةُ بختمِ الذاكرةِ التي تمتلكُ إغراءَها وتمنُّعَها؛ طالبةً ومطلوبة: (الظلالُ/ في نجدةِ العين/ تستدرجُ الذاكرةَ لمخادِعِها - خفيفٌ ومائل كنسيان، ص11). وعندما يجري الاستدراج إلى "المخادع" فهذا ضربٌ من الاستتار المضاعَف ومن المبالغة في الكتمان. إلى ذلك فإن كلمة "المَخادِع" تحيل إلى ظاهر وباطن؛ مرئي ومستور، وهو في كلِّ الأحوال الخاصُّ الطارف

ينعم في عزلة الاختفاء والإضمار. المكنونُ في البعيد في حَرَمِ الظلال منطويّاً على سرّه الذي ينوسُ بين حَدَّيْ التخفّي والعلن وينتفخُ ببذرتِهِ حتّى تُقشَّر النواة فتندَى الظلال وتسيل: (في الظلالِ زهرةُ سراجٍ تخفتُ وترطّبُ الخشبَ القريبَ، كائناتٌ تآلفتْ في طيّاتِها واحتمتْ بدفءِ عتمتِها، يتفتّحُ الحبسُ، ينسابُ في نوافذِهِ غيمٌ وفراشات، في الظلالِ أيضاً تُلمَحُ لمعةُ الحزنِ دائخةً ومُغمِضة - كتبتْنا البنات، ص88). ها هي الظلالُ مُرتطَم النقائض تموجُ في حدودها المتضاربة وفي بينيّتِها التي لا تخلُص، حيث الحزن بلمعتِهِ الدائخة المُغمِضة؛ الوليدُ؛ تاجُ التّرحُل بين الظلال؛ شارةُ الشاعر يحملُها بلُطفٍ ولِينٍ نكادُ لا نشعرُ به لفرط الرقّة.

يذهب الشاعر إلى الظلال ويعود منها مصطحباً حزنَهُ؛ الرفقة التي لا يتخلّى عنها ولا تنصرفُ عنه. تسكنُهُ. تشِمُهُ. الروحُ التي تخامِرُ أمكنتَهُ منذ وقفَ وقفةَ الغريبِ أمام الـ "باب" يقرأُ فيه حنيناً، وتاريخاً مخزوناً للبيتِ والشارع يظلُّ محفوظاً لا تقربُهُ شفةُ البوح إلا لتنضجَهُ؛ شفةٌ تمخُرُ عروقَ الباب المحتشدة تفزّزُها النظرةُ، والخُطى السائلةُ نحوَ البعيد؛ السائرةُ تقرعُ بصداها الباب وتخضُّ جسدَ الشاعر خضّاً وتنهبُ أصابعَه نهباً: (مثل هذا الباب/ كمثل شاعر/ نقشتْهُ سرقات/ وَسَمَتْهُ عيون/ وما ارتسمَ من همسٍ غامض./ ... لم يفتح درفتيْهِ للذكريات/ كي لا يتهدّم.../ حطبٌ زخرفَهُ الوله/ لخُطى تدنو.. وتغرب/ بابٌ نخرَهُ الحنين... مثله كمثل شاعر/ سينطق: قصيدةَ النار/ مرّةً... وإلى الأبد - ظلٌّ يتقصّف، ص105).

البابُ في وجهٍ من وجوهه ينهضُ حصناً أمام الخارج، ويعمل بمثابة عازل يفصل الداخل ويحميه. ولا يتيح العبور إلا لمن لديه شفرة الدخول ويشاطر البيت في ناحيةٍ من أسراره. هو مَن يتوفّر على جدارة

الولوج واستئناف الحُضن المنزلي والعوم في حميميّته. ولأجل ذلك ينتصب الباب، ومعه هِبَةُ المفتاح تعلوه وبرسم الاستعمال، قائماً في المحبّة أبداً، يكحتُهُ الانتظار، ويعالج الفصولَ وتراكُمَ صُفرةِ الأوراق برجاء عودةٍ يبدو أنها، الآن، أقرب إلى السراب الذي وإنْ أمّلَ فسرعان ما يقشع قشرةَ الأمل ويغادر مخلّفاً الحسرة تنهالُ بعتمتِها: (بابٌ بُحّتْ مفاصلُهُ/ ومفتاحٌ كبندول وقتٍ يترقّب./ الريحُ وحدَها/ مسافةٌ تروح/ والروح/ ما همدتْ بعدُ على العتبة - ظلٌّ يتقصّف، ص34).. (العتمةُ/ تبيتُ، تتربّصُ الغيابَ/ على مهل...// الآن/ ينصفقُ البابُ/ وعينُ المفتاحِ/ تتأرجّح - خفيف ومائل كنسيان، ص38).

أحيانا، عندما نتركُ المنزلَ الأوّل ونودّع نيّة الرجوع إليه، ويضرب الزمن بِسُجُفِهِ فيتعطّل طريقُ العودة حتّى لو أردنا؛ تتصلّب المشاعر المنزليّة وكأنّها الجفوة تبدأ خافتةً ثمّ تغلِظ، فتتبدّى جداراً فاصلاً يمارسُ فعلَ الانتقام قبالةَ الهجر. ثمّةَ نصوص لأحمد الملا تمرّرُ شعوراً ثابتاً مُرّاً أنّه خارجَ حصانة المنزل وبعيداً عن مناخاتِهِ الراضية. فقدْ بات الشاعر غريباً منبتّاً، تأخذُهُ الأماكنُ المؤقّتة صوبَ فراغِها وتمرّغُهُ في الخذلان مفطوماً من المنزل الأول - وبابِهِ المفتوح المترقّب - ومحروماً من التماسّ مع عطايا ذاكرتِه. ليس أقسى من أن تكون في العراء ولا مدد يَفيءُ يكسو الغريبَ فيبسطُ له جناحَهُ لينعمَ بحنانِ الريش؛ يعيدُهُ إلى دورة الحرارة ومعنى أن يعيشَ ملتحماً بذاكرته: (القفلُ بسرّهِ/ كامنةٌ وراءَهُ ذاكرةٌ لستَ فيها/ وعماءٌ عليكَ طيّه في كتمان.// القفلُ/ ورعشةُ اليدِ فاضحةٌ/ تتمنّى لو لم يكن لك سوى مفتاحٍ لا يتردّد/ ربّما يفسحُ لك الممرَّ ويتخفّف.// حين ترتبكُ عيناكَ في الدارِ/ ينقضُّ السقفُ/ على ظلّك في ارتباكِهِ الغُفل،/ ونافذةٌ صغيرةٌ/ تتأرجحُ درفتاها/ بضغينةِ

الغائبين،/ تتحيّنُ سهوةً تعضُّ قلبَك.// للقفلِ أن يشيَ بوحشةِ النازل،/ يزردَ عند عبورِ ثقلك/ يتشفّى بخروجِك/ ولن يبوحَ لك/ أنت الغريب - تمارين الوحش، ص124).. (عينُ القفلِ/ حادّةٌ ترقب مسراكَ،/ لن تطرفَ/ وأنت النازلُ الغريب - نفسه، ص127).

كيف للمرء احتمالُ أن يبقى محجوزاً وقد ضُرِبَ بينه وبين ذاكرتِه سورٌ يتعذّرُ نقبُه. وحدَهُ والظلال التي لا تَعدُ إلا بالحزن يصلصلُ بحديدةِ الندب يعلّم بالغياب وبالمسرى الذي طالَ ولا نجمةٌ تهدي المتعثّرَ في حنينِه. ينخُلُ الظلالَ بقصد أن يَتعرّفَ؛ أن يُتعرّفَ عليه لعل ريّقاً من الماضي يعود فيرويه ليسكنَ ظمأُهُ وترجعَ إليه صحّةُ المشهد مؤهولاً باضطرابِه القديم، فتزهو أمامَهُ المرايا وتتناسل بينابيعِها تسقي نخلتَه المثابرةَ في أحلامِه تحفُّها سدرةُ منتهاه وغوايةُ حديثِ الرمّان المستكنُّ في فلقاتٍ لا تُحصَى. يعكفُ تحوطُهُ أشباحُ الغائبين لا يتميّزهم عائمينَ في أساه؛ تنخسُهُ فكرةٌ هائمة بـ"ربّما" القليلةِ اليائسةِ المتشكّكة. ينخُلُ المواقعَ لعلّه يظفر بحجر الذكرى؛ يفرك عليه برادةَ أيامِه برجاء بارقٍ يكشفُ عتمتَهُ المتكاثفة: (روينا الظلالَ بالماء القليل/ علّنا نتذكّر/ علّنا نعرف بغيتَنا/ التي نشفتْ في أجسادِنا/ ونضبتْ منها المرايا - كتبتْنا البنات، ص61).. (أشباحٌ من أسًى شفيف/ تطوفُ الظلالُ وتضمحلُّ/ تنبّهُ الأفكارَ في غامقِ الزوايا/ تمسحُ عنها نعاسَ الحنينِ/ وتمنّيها بشمعةٍ وريش./ تنثرُ الملحَ في العتبات/ في النوافذِ/ وفي الشقوق،/ لربّما تلمعُ الذكرى/ وتكنسُ الغياب - نفسه، ص65).

هذا المعلّق على ساريةِ الحنين وقد أُرتجِتْ في وجهِهِ المنافذ. يعذّبُهُ التلفّتُ ويغري به التيهُ، ينفِرُ بقلقِ السؤال يتمطّى بكلّابةِ الاستفهام كأنّما تجرجرُهُ في قاعِ بئرٍ ناشفةٍ طمرتْ كلَّ الأحلام:(كيف

لا يطيحُ بي الحنين؟/ هل أفقأُ النافذةَ وأمحو الباب؟ - ظلٌّ يتقصّف، ص70). ذلك ما يستحيلُ عليه أن يصنعَهُ. ليس له إلا أن يتقفّصَ في غُرُفِهِ المؤقتّة البعيدة عن المنزل الهاجع في ذكرى لا تنشقُّ له؛ فتركتْهُ مقروضاً في لهبِ الشمعةِ وملسوعاً بالإصغاء إلى حالتِهِ تطفرُ من ذاكرة الخشب: (كلّ ما بقيَ من لسانِ الشمعةِ لسعةٌ داكنةٌ في ذاكرةِ الخشب،/ خشبٌ نسمعُ انكسارَ حنينِهِ في البرد ونلمحُ تقوُّسَهُ في ناهضِ الألم - كتبتْنا البنات، ص32).

قُضِيَ الأمرُ وصكُّ الحرمان أُبرِمَ، ولا رادَّ للذكرى. فردوسُ المنزل رضوانُهُ لن يَفتح، أغلقتْهُ عائشةُ الأمُّ مع رحيلِها وما من أثرٍ يقتفيهِ. ذابَ الأثرُ بتلاشي رائحتِها، مضتْ معها "ذخيرةُ الذكرى" (نص "قبر عائشة" في تمارين الوحش ص148؛ نص "العائلة" في كتبتْنا البنات ص23).

الشاعر، وحيداً، في الظلال، صحبةَ حزنِهِ؛ وَشْمِهِ أمام أبواب الذكرى الموصدة: (نشفَ الطينُ في زفرةٍ واحدةٍ،/ مالت نوافذ،/ أنَّبتْنا الأبوابُ/ وأغلقتْنا عنها - كتبتْنا البنات، ص33).

أحمد الملا..

غرقُهُ صافٍ وأزرق

يقول ابن عربي "كلُّ شوقٍ يسكنُ باللقاء لا يُعوّلُ عليه"، والشاعر أحمد الملا في كتابه "علامة فارقة" (دار مسعى للتوزيع والنشر، البحرين - 2014) لا يفتأ يترسّمُ هذا القول من جهةِ طلب النقصان وجعله حالةً مستمرة؛ موقداً يخاف الرماد ولا ينفكّ يسألُ مزيداً من الجمر الذي به تتجدّدُ الحكاية ويلمعُ دمُها فكأنّها الآن غيرُ خاضعةٍ لتصاريفِ الزمن ومواقيته ولا لتحوّلِ المكان وتبدّل منازله. تحيينٌ وتغيّرٌ يجريان في السطح، لكنّ الجوهر على حالته الأولى من التعلّقِ ومن الشغفِ؛ الصورةِ في لقطتِها لم تزل في طور الاستعداد والترتيب والقابليّة للتحريك، وعَوْداً إلى حياة تنفر من برودة الألبوم والعينِ اللاهيّة فرِحَةٍ بصيدِها التّام. نقرأ في نص "كتاب مجنون" هذا المقطع الدّال على الانهماك والاستدرار بروحِ الصانع الصائغ؛ تأبى الاكتمالَ وتحنُّ إلى ثغرةٍ تستنفرُ عضلةَ التجربة

عند أوّل الخُطَى وفي الغَمْرِ إذْ اللهاثُ يكبرُ والشهقةُ تزدحمُ بأكثر من حياة: "وَلَهٌ تنسجُهُ يدي/ يسحبُك بخيطٍ رهيف،/ كلّما اقتربَ كمالُ سجّادتي/ أنقضُها؛/ هذا حالُ الوالِهِ/ وما يفعل).

ما لا يُستنفَد ولا يَبلغ منطقةَ تشبّع هو ما يغري الشاعر بالكتابة؛ كلمة السرّ تدخلُهُ في حضرة الشعر كائناً ليس من هذا العالم، وجدَ نفسَهُ متروكاً دونَ إهابِهِ الذي كان فيه. يلجأُ غريباً يقارِن وتفدحُ به الذكرى الغائمة عندما لم يستكمل حظّه من الماء؛ موطنِهِ البدئي بحياتِهِ السائغة؛ بختمِ الغرقِ يُحكِمُ الصلة ويؤكّد الميثاق لانتماءٍ لا يقومُ إلا مرّةً واحدة، وأيّ تفريطٍ لا يعني إلا العقاب والتيه: "نُزعنا من الماء نزعاً/ قلبتنا الحياةُ على رأسِنا/ ولطمتْنا بقبضتِها في الظهر/ لنفقدَ طعمَهُ إلى الأبد".

ذلك الطَّعم الذي بقي مخزوناً، ويندلع وهلةَ التنبيه إليه، وفي الوقت نفسه يعترض العجز سبيل الاقتراب منه. تجدُهُ ولا تستطيع الالتحاق به. فقط يمرُّ خطفاً لا تراه إلا أنت، وثمّة من يجرفك من المشهد ظانّاً أنّه ينقذك من ضلالتك ومن وهمِك. لم يدرِ أنّه فوّتَ مناسبةَ العودة وفرصتها الوحيدة. هذا ما ينبئُ عنه نص "حقد" حيث دالّة الإنقاذ التي تتكرّر من الجار على نحوٍ من الادّعاء ليست إلا الوجه الآخر للضياع والذريعة التي تطلق حقداً تبريه وتدبّبُه السنوات على من قوّضَ الحلم وأبطلَ النجاة: "أقفُ صافناً على صخرةٍ وحيدة،/ أنبشُ في صدري عن حقدٍ دفين؛/ عن الجار الذي عاش طوال حياته/ مدّعياً إنقاذ حياتي،/ أحدّقُ في الشمس بمللٍ/ لأراهم في ماء العين./ غجرٌ ينهبون الدهشة/ ويطاردون خلخالها،/ يعبرون أطراف قريتي الصغيرة/ بثيابهم الملوّنة وحليّهم المتلألئة في الشمس،/ بالنساء الخليعات وضحكاتهن الرنّانة،/

لغنائهم الخاطف للأطفال؛/ حين أنقذني جارنا/ وهو عائدٌ من النخيل،/ فضاعت فرصتي الوحيدة للنجاة".

الفقدان؛ الثلم؛ الفتق؛ ما لا سبيل إلى رتقه؛ اللظى المستعر؛ الضلع الهائم بنشيدِ الحنين.. كلّها تؤبّد البابَ المغلق واستحالة العودة، مهما امتدَّ النداءُ وتعاظمتْ الحرقة. فـ"الغريق الجاحد" أنكرَ نعمة الماء وخانَ الصُّحبة بأبديّتها الهانئة، وسوف يكون سعيُهُ عبثاً إلى تركيبِ عالمٍ نأى عنه وضُرب بينهما بحجاب: "لتكتمل؛/ عليك أن تتفادى كلَّ نهاية/ سوى الغرق،/ لتكتمل؛/ عُدْ جنيناً ولا تحبسْ أنفاسك،/ اغطسْ/ وتذكّرْ موجةً تلوَ أخرى".

الوالِهُ مركوزٌ عند ضلالِهِ القديم، لا يتحوّلُ. يقفُ على مبعدةٍ من النبع وفي يدِهِ حجرُ الذكريّات. كنزُهُ الذي يحافظ عليه ولا يفرّطُ فيه. يسنُّهُ بمبرد الحنين، وفي غيمةِ الشرارات وما تنثره من حرارة؛ تُستعادُ الطريقُ وما بزغ في أحشائها من جمراتٍ على هيئة جرحٍ طمرتْهُ الأيامُ بأحداثها لكنّهُ بَعدُ يزهرُ بناره: "الجرحُ انكفأَ وغاص/ مختبئاً/ يرجُمُ من بعيد،/ يسيلُ ويدرُّ ما إن يحنُّ ويتذكّر". كأنما هذا الحجر الأثرُ الحي والعلامة الواسِمة، وتعويذتُهُ التي تربطه بعالمه الذي قدم منه أو أُخرِجَ منه: "حجرٌ عميق،/ غرقُهُ صافٍ وأزرق"، فيمنحه هذا الحجرُ التعويذةُ الحمايةَ وما يشتهي، ويردُّ عنه العثرات والأهوال، ويضيءُ له ما فات وما انحجبَ عنه. حجرٌ حامٍ ومحميٌّ مكانه القلب وحده. ينعدم أن يكون له مثيلاً من بين الأحجار الأخرى، ويقيمُ أبداً في الطيش ولا تصيبه يد العمر يوماً بأذى: "حجرٌ/ في القلب/ قديمٌ وساخن/ دفنتُهُ بمشقّة/ وكلّما هبَّ الهواء/ ينكشفُ مثلَ وشمِ النار".. "حجري الذي لا شبيه له/ يتفلّتُ من بين أصابعي/ طائشٌ ولا يهرَم".

زياد السالم..

يندّ عن التشابه ويمعن في الاختلاف

في فاتحة كتابه "وجوه تمحوها العزلة" (2001) يضع زياد السالم ثلاث مقتطفات من "يوميات ريلكه"؛ الأولى منها: "ليست لي أي علاقة مع الناس، لا أشكل جزءا من أي مجموعة، من أي حركة: مجموعتي أنا وأنا حركة تذهب باتجاه الداخل، هكذا أعيش". والصنيع ذاته يقوم به السالم في فاتحة كتابه "المضاف إلى نفسه" (2007) حيث يعلّق جملة الشاعر نوري الجراح:" نحاول أن لا يتعرّف علينا أحد./ نحاول أن لا يكون لنا أهل". مصباحان لا يشيان بتجربة الكاتب في حقل هذين الكتابين وحسب، إنما يمتدّ ضوءُهما إلى مجمل التجربة التي تابعها قارئ زياد إلى هذه اللحظة..

.. النافر من القيد ومن السياج؛ البريّ حدَّ التوحّش؛ النائي عن الخطوط المرسومة والبعيد عن أن يترسّم الخطوات؛ تغريه

الكهوف معتكَفاً ويلبّي نداء الصحراء معتزّلاً. لن تجد الكاتب. لن تعثر على الشاعر. ثمّة ما يجتذبه؛ يحضّه على الاختفاء. تبتلعه الشقوقُ ويتبدّد في المسافات. لا ضوءَ يَترك ولا دليلٌ يقود إليه. لاعبُ المتاهات ومحترفُ أسرارِها. نقرأ له شذرةً وردت تحت عنوان "طريق البيت لا ينتهي" (مجلة الجزيرة الثقافية، جريدة الجزيرة، 14 فبراير 2015) هي أقرب إلى بطاقةٍ شخصيّة وهويّة ثقافية وإبداعية لا ينفكّ عنها أبدا، ويستعيدها مرارا بطريقةٍ أو أخرى على سبيل التأكيد وتجلية الملامح وبيان خارطة عالمه؛ الخارطة المموّهة الراغبة عن كل أحد، فلا تمنح مفاتيح ولا تعيّن نقاط اعتلام: "مذ عرفتُ نفسي لم أكن خيطاً في نسيج، ولم أدخل في جماعةٍ قط، أسلك من الدروب أكثرها وعورةً، تلك التي يكون حظّها شحيحاً من العابرين، بلا أثرٍ أو إشارة". وهذه الشذرة وغيرها من شذراتٍ وكتاباتٍ مقطعيّة لزياد، تأتي تطبيقاً إبداعيا مدهشاً لمفهوم الريزوم أو الجذمور عند دولوز حيث الاتصال والانفصال، والانفلات وعدم التحدّد، والتعدد "المتعدّد يزدادُ ويضيء".. والهروب عن كلّ ما هو نسقي تعاقبي يأخذ كياناً منتظما له أول وآخر؛ بدايةٌ ونهاية. زياد يعلَق ويعلّق؛ ينغلق وينفتح؛ ينسرب ويظهر؛ يغيب ويبغت بحضوره. كتابةٌ روّاغة؛ مغربة ومغوية. كأنها الصحراء كأنها الواحة كأنها الغابة. هي واحدة ذلك وهي جميعه في الوقت نفسه، لا يمسكها إلا منطق التحوّل غير القارّ؛ أبديّة الرحلة التي لا تعرف نقطة توقّف؛ تعرّج.. تتعرّج ثم تمضي ممسوسةً مرّة بالبراكين وأخرى بالشهب: "لا أزال أبحث عن أسلوبٍ يشابه حياة الغجر".. "نفضتُ يدي من العين واللون ومتاع العالم".. "أنا جوّالٌ وحيد"..

.. لكن، لماذا يتبدّى زياد السالم في غاية الحرص على سلّ

نفسه سلّاً من النظام الذي تتهيكل فيه الجماعة، فتمثّل صوتاً واحدا وإن تعددت صياغاته إلا أن الرنين ذاته يشير إلى كتلة مصمتة يحكمها النسق والرتبة؟.. لماذا هذا الفرار الجاد والتمادي في التخفي، كأنما عدوى ستناله جرّاء القرب والإندراج في جماعة؟.. هذا الوجه من النفور، إذا جاز لنا أن نفهمه على أنه تعبيرٌ صارم عن رفض المطروق والمستهلك والعادي المعاد حتى الاهتراء؛ فإنه . أيضاً . ترجمةٌ عن بحثٍ دؤوب وسعيٍ لا يركن إلى هدأةٍ للعثور على أرضه البكر العذراء التي ما تزال في أول خصبها وفي بدء عطائها؛ السمة التي تقول الفرادة والتميّز، وإنّ هذا المبدع لا يفري فَرِيّه أحد. وربما في تركيب هذه الجملة الدال على القطع والإنشاء ما يفسّر . هذه الوجه . على نحوٍ أكثر جلاءً حيث "القطيعة" التي تفصل وتبني في آنٍ معاً. تحت عنوان "نار الحدّاد وعين الفراشة" (مجلة الجزيرة الثقافية، جريدة الجزيرة، 4 أبريل 2015) تطالعنا شذرة مفعمة بالمناخ الذي ينشده السالم: "الكتابة الجذرية محاولةٌ للفرار من الأشياء. إنها محوٌ للشبهِ وإمعانٌ في القطيعة. ما جدوى الكتابة إذا لم تبتكر دروباً للتيه، يتعثّر في مسالكها النظراء" ولعلّ ما يلفت هنا ربط فاعلية الكتابة وجدواها بأن تكون نقشاً لا نظير له وغير قابل للتكرار، وقد يكون موتُ الكتابة اشتراكَ أكثر من حنجرةٍ في ترجيع إنتاجها وأكثر من قلمٍ في إعادة ابتكارها بالصيغة نفسها. وهذا ما يتحرّز منه زياد المبدع "مهندس المتاهات" ويضحي له هاجساً يتردّد فيعود إليه في واحدةٍ من شذراته الباهرة التي اعتادَ نشرها في حسابه بـ "تويتر" بين العامين "2015 . 2017"؛ فيفصّل في المسافة الثابتة بينه وبين "الشبيه" الذي يجدّ في طلب صورة الكاتب واكتساب هيئته، بل إنه يوسّع ويعمّق من هذه المسافة بانخلاعه من الهيئة التي هو عليها

بوصفها "أثراً" لا ينبغي أن ينطبع مرتين، كما تصرّح بذلك شذرة أخرى في مكانٍ آخر. هي مطاردة لا يُكلّ منها وتتجدّد كلّما وقع الحرفُ على الورقة: "الشبيه لا يصعد إلي ولا أهبط إليه؛ لئن أوشك على الاقتراب مني، أو تشكلت هيئته بما يوهم الآخرين بالشبه، فإني أتغيّر قبل أن يسقط على ما كنتُهُ منذ لحظة؛ أتوقّع أشباهي، غير أنهم لن يتوقعوا ما يندّ عن التشابه ويمعن في الاختلاف".

عبدالله المحسن..

سأتبعُ فراشةً نحو القيامة

"جسدي خارجٌ للتوّ من التنّور/ دمي معتّقٌ بالرغبات/ أكرعُ أعضائي ببعضها"، بهذا المظهر الناريّ بما فيه من بكوريّة وبدئيّة ومن احتشادٍ واستعدادٍ للاختبار بسِمَةِ التمرّد والرفض اللذيْن تنشرُهما النار؛ يأتي الشاعر عبدالله المحسن في كتابه الأول "يترجّلُ عن ظهرِهِ كخطأٍ كونيّ" (دار مسعى للتوزيع والنشر، البحرين - 2014) ليكتبَ وجودَهُ أو بالأحرى ليعيد صياغتَه منذ لحظة التكوين التي كانت خالصةً في كنف الاطمئنان والاستماع والتنفيذ. يرجُّ تلك اللحظة فيخلعُ عنها هناءتها لتدخلَ مدخلَ الحيرةِ والاضطراب؛ انشقاقاً على الطين وعلى النور بنظرةٍ مختلَسة للشيطان تؤجّجُ عنفوانَ السؤال، وترفع عن الفم غطاءَهُ وعن العينِ الحجاب.

يخرج الشاعر على المعيار الناجز وعلى حسبة التوازن الراكدة؛

تغريه الحوافُّ ويضع قدميه في المهاوي بلذة المغامرة. خشبتُهُ الجسد، يحفرُ فيها ويدوّن صورة وجهٍ آخر وحياة أخرى. كأنّما يقلب تاريخه؛ يركّبُهُ على هوى الأسطورة بمزاجٍ شخصيّ ينهض على الاختلاف الذي لا يتبدّى في ضفّة النقيض وحسب، ولكن بصيغة التدمير التي تطمر وتقطع وتشعّث. لا جذور يرتبط بها ولا أسلاف ينحدر من دمهم. الوحيدُ يريد أن يكون وحيداً، ويزكّي وحدته. يعرف الخطأ الذي أتى منه ويذهب عن الصواب الذي يُرادُ له. متعتُهُ في الكحتِ والتقشير؛ التقليب والحرث لعالَمٍ أكلَهُ الاهتراء وينتظر صيحة القيامة تنطلق من داخل الشاعر الموطوء بثقل الصورة ويعرَى من الإسناد؛ صيحة تنضج في الاختمار وفي طريقٍ صاعدٍ يخزُّ الجلدَ وتطلع منه فورةُ الأغوار: "أيها الفلاح/ احرثْ الآن هذا الجسد/ بيدك التي تعتادُ المكوث طويلاً في الفكرة/ ولتنتظرْ الصرخةَ تخرج من فمي// شجرة". الشجرة التي كانت للابتلاء والاختبار ومدار التحذير، ليست في مكانٍ آخر منظورٍ وماثل. هي شجرةٌ منبتُها جوّاني، ملتحمةٌ بالدم والعروق، تأخذ في مدّ أغصانها وتتطاول حتى الانفجار؛ شوكاً وأوراقاً تتذرّى خليقةً تنتصب في الاعتراض وتهديمِ البداهات. كما لو أن هذا الجسد بشجرتِهِ؛ قصيدتِه يطوي صفحةً ويضبّب شاشةً ويخطّ وحده النهايات؛ البدايات: "أنا آخرُ العارين بكل هذا السأم/ أنا آخرُ الأنفاس في رئة الموتى/ آخرُ ظفرٍ حملَ الخطيئة".

طقسٌ هو الاغتسال في غسق الحُمرة؛ في النار؛ لينفي الشاعر خبثَ وجوده الذي لا يرى استواءَهُ إلا في الموت تخايلُهُ الفراشة تمضي إلى يقينِ الضوء مرتميةً في حضن الحتف. هناك، في المرجل الضوئي بناره المتوهّجة تتعقّمُ من وجيب اضطرابها وهاجس الضفاف. تقعُ في

قيامتِها ولا تنتظر؛ تتدبّرُ مصيرَها وترسمُ الدربَ تنجذب إليه الخطوات المحروقة بأثر التفاحة ودودِها الذي ينغل تترجمُهُ الخطيئةُ وذاهلةً تهذي به القصيدة: "أمشي على الأرض/ لأحفرَ قبري/ كفراشةٍ تتحسّسُ ظلَّها/ ناحيةَ الضوء".. "سأتبعُ فراشةً نحو القيامة/ فراشةً ماتت احتراقاً في مسيرها نحو الضوء/ تطيرُ الآنَ كأمنيةٍ أخيرة".. "سأتبعُ فراشةً نحو القيامة/ فراشةً خفيفة تسقطُ حين يثقلُها كتابُ خطايا/ كما تسقطني قصيدة".

إن مجاز الفراشة لَهو المنعطف السريع وفي تمام نضجه للتحوّل والانتقال ولموافاة الموعد الذي لا يُصبَرُ على تأجيله حيث المجلَى والبؤرة؛ يتظهّرُ الكيان معانقاً موتَهُ لترتفعَ قنطرةُ المجاز ويبطل تأثيرها، وتحضر الواقعةُ المدويّة؛ الفكرةُ الصلبة تخترمُ المجاز وتعلوه لأن المعنى أكبر من كلِّ الشبكات التي تمرّرهُ تقطيراً أو مواربةً: "لستُ مجازاً/ اقتربوا/ لتشهدوا على طراوة المعنى/ هذا أنا أمامكم الآنَ جثّةً هامدة/ كحقيقة".

صالح زمانان..

البساطة مثل ظل.. مثل نسمة

يكتب صالح زمانان نصوصه الواردة في مجموعته الشعرية "عائد من أبيه" (نشر مشترك: دار "مسكيلياني" التونسية؛ دار "طوى" السعودية) بتلك البساطة التي لا تقع في المباشرة الفجّة ولا تهوي إلى الابتذال والتفاهة. كتابة قريبة دانية تمسّ القلب وتصافح الوجدان. وربما يكون نص "ضحكة في الحي الفقير" دالّاً على الكتابة البسيطة المتخفّفة لكنها النافذة في شعريّتها، ولا يحتاج القارئ إلى مرشّحاتٍ تصلُهُ إلى الأثر وإلى المعنى؛ ينزلانِ مثلَ ظلٍّ أو نسمة: "مفجوعة/ مضطربة يا صديق/ قادمة من جهاتٍ مجهولة/ يهزّها الخوف/ وتقاومها الحواسُّ النافرة/ تتلعثم/ كفتاةٍ لطمَها الطمث لأوّل مرّة// لكنّها تحدث/ كما لو كانت تفكُّ أسرى العالم/ إنها.../ ضحكةٌ عابرةٌ/ في الحي الفقير".

رغم أن الذات حاضرة في نص زمانان إلا أنها لا تطغى. ثمّة

مسافة لأصوات أخرى تسكن الكاتب قادمة من المسرح؛ بيته المكين والأمين حيث الفسحة مشرعة يغمرها التأمل الذي يُبقي الذاتَ منتبهةً لالتقاط الحركة والدور وكذلك المفارقة التي تقدح زناد الشعريّة من المرايا التي تُنصَب لتفعل كلّ واحدةً منها انعكاساً؛ يتضافر مع أشباهه لإحداث الأثر الذي هجسَ به عنوانُ النص، أحياناً، على النحو الوارد في "حزن القطارات" الذي يتألّف من أربعة مقاطع؛ مرايا تتأدّى لقراءة الحزن في شكلٍ أشمل، وكأن "حزن القطارات" مجازٌ يتوسّلُهُ زمانان للإبانة عن حزنٍ قديم ممتدّ يتنقّل من الأشياء والجمادات إلى ما يحيط بها؛ إلى الإنسان المقهور ترجّع صرخاته دمدمةُ سكّة الحديد حتى باتت القطارات عنواناً لمطحنةٍ أزليّة يعلوها دخان الحزن. والأمر نفسه نجده في نصٍّ عن الفزّاعة التي يستخلص منها في مشهدين متناظرين "حكايةَ الصليب" التي تنطوي على فعلة بشريّة يقع عبؤها على الفزّاعة نفسها "الفزّاعة هربت من حقول العنب/ خلعتْ رداءها المخيف/ ثم أسندتْ ظهرها القتيل الأعزل/ في الأرض اليباب القاحلة/ صارت حقلَهُ السماويَّ/ صارت.. صليباً".

وتجتهد المجموعة في بناء موقف، يتواتر في أكثر من نص، ينتصر للطبيعة قبالة الهجمة المسعورة بطابعها الاستهلاكي الذي لا يوفّر وعيئُهُ محسورةٌ عن الغد، حيث يتحوّل إنسان عصر العولمة إلى شدقٍ مفتوح لا يرتوي ولا يقنعه الالتهام ولا يقفُهُ نابُهُ الضاري عند حدٍّ؛ فآلَ جسده مَعْرِضاً للدفن. ما يلبسه وما ينتعله وما يقيم فيه.. كلّه جاء على حساب الحيوانات النادرة والتي بسبيلها إلى الانقراض وعلى حساب الغابات المجثوثة وهي في طريق التصحّر. يراقب الشاعر ما يحدث، فيتسلّل إليه المرض: "لستُ على ما يُرام/

أنا مقبرةُ القتلى".. "سيقول له أحدهم/ هل أعجبتْكَ الموسيقى؟/ الإيقاعُ الراقص يأتي من هذا المشدود/ إنه الطبل، يُسمّى الطبل// ووحدَهُ مكروباً سيهجس:/ لا... هذا ليس طبلاً/ إنه ما تبقّى من جثّة البقرة/ وأنتم تضربونَ جِلدَ الموتى".

.. هذا التعلّق بالطبيعة والانشداد إليها، نلمسه لمساً عندما يختار زمانان مشهد هجرة الجواميس الإفريقية ورحلتها الشاقة من موطنها الذي حلَّ به القحط والظمأ إلى موطن آخر يزخر بالماء والعشب، وما يحدث في هذه الهجرة من تساقط لبعض أفراد القطيع غير أن النهاية تفضي إلى الحياة واستئنافها بدرس التغيير والتجدّد وإن يكن الثمن فادحاً، وذلك ليكون المشهد ودلالته مجالاً تعبيريّا عن الكتابة التي يذبلها التكرار والاستعمال وتحتاج إلى هجرة مماثلة تأتي بالنضارة للنص الشعري: "سيقول القطيع لهم:/ أولئك الموتى في الطريق/ ليسوا ضحايا الرحلة القاسية/ إنهم الفجيعة الضرورية/ وعلى آثار عظامهم/ سنعود إلى المنزل الأول// فلا تحزنْ أيها الشاعر التعيس/ قطعانٌ من أشعارك الماضية/ ستموت في هجرة التكرار/ لكنها/ سترسم طريقَ أجمل قصائدك/ إلى موطنها المعبّأ بالأغاني والقشعريرة/ إلى الجحيم".

كتابة صالح زمانان قِوامُها البساطة والذات التي تحسن اتّخاذ موقعها وتعرف كيف تدير النظر وتستخلص الرنّة الملائمة وخيطَ النسيج الملائم لإكمال الضربة الشعريّة. وهذا رهانٌ مرهفٌ وحاد، ومغرٍ أيضاً ينبغي أن ينتبه له الشاعر جيّداً لئلا يفرط منه النص في الاسترسال ويقع في النثريّة، وهنا مقتل البساطة، وشاهدي التمثيلي نص "هذا غيابك" الذي بدأ متماسكاً وبعين مسرحية راصدة للوجوه وما يثوي خلفها من انفعالات، والأنا الشخصية تطوف بينها وفي المكان

تتماسّ وتتقاطع وتنفر أيضاً، غير أن هذه البداية النامية والدراميّة شحبَ تأثيرها في مناجاة الصديق؛ فأضحى ما هو عينيٌّ وملموس انفعالاً وجدانيّا محضاً يقترب من الإفضاء وعالم الصداقة لكنه يأخذ خطوة بعيدة ينأى فيها النص عن الشعر. هذه ملاحظة لا تقدح في "عائد من أبيه" بقدر ما تحرص أن ينتبه الشاعر إلى "فضيلة الحذف" وألا تغريه البساطة أن يغادر مقعد الشعر.

محمد الحرز..

بريقُ النظرات شعلةُ المسافر

"عيونٌ كثيرة تلتقي تحت ظلال الشجرة./ بريقُ النظرات شعلةُ المسافر". هذا واحدٌ من نصوص الشاعر محمد الحرز الواردة في إصداره "أحمل مسدسي وأتبع الليل" (دار مسعى للنشر والتوزيع، البحرين - 2015) والقائمة على الاقتصاب والاختزال تتراوح سطورها بين السطر الواحد والسبعة أسطر؛ تَرِدُ في صورة توقيعةٍ أو شذرة مخضّبة بالشعر وملتحمة بالفكر؛ ملتمعةً وهّاجةً حيث الكتابة مُقطّرة يستصفيها الحرز من تجربته في الحياة ومن عكوفه على درس الشعر وما خلُص إليه عبر جولاته في القراءة والكتابة الفكريّة؛ يومِضُ بمقارباته التي تحيل إلى مرجعيّاتٍ ونصوصٍ غائبة وإلى جملةٍ من الخبرات عرف كيف يعالجُها ويستقبلُها في حوضه الخاص فيكسبُها امتداداً عميقاً وحياةً جديدة: "نحن لا نكتب قصائد جديدة./ كلُّ ما نقومُ به/ هو أنّنا ننفضُ الغبارَ/

عن قصائد سابقة". هذا الدَّيْن الجمالي الذي يصرّح به الكاتب ويفصح عن "الخراف الممضوغة" وكيفيّة تسييلها في نصّه؛ تجعل القارئ يلتفت إلى اللُّقَى التي ظفر بها الشاعر واستحالت مدماكاً يقوم عليها نصّه بكلّ بهاءٍ وجمال، وبكلّ ما في الروح من عطب يتعذّر مواراته: "أحفرُ عميقاً في أرض أيامي،/ وعندما أصل إلى قلبِ الحجر،/ أسدُّ الثلمة التي يطلُّ منها/ الموتُ على نفسه".

لا يأتي الشاعر من فراغ إنما من مكانٍ مملوء يهبُنا، قبل أن يهبَه، تلك اللمعة وذلك التوتّر على شاكلة توقّفه عند الذكريات؛ الموضوعةِ التي لم يستنفدها الشعراء ولا المفكّرون ولا بناة الحكايات الأسطوريّة. يذهب إليها الحرز بالصورة المستوعِبة وبالحواس التي تحفظ، وتستدخل وتتخمّر فيها الرنّة الشعريّة التي لا تقولُ وقتَها غيرَه؛ الرنّة المشتعلة تدوّمُ على مدى العمر ويتحسّسُها مفتاحٌ ضائع ينجمُ من أرض الغياب ومن ذاكرة الجسد: "بعد غيابٍ طويل/ عادَ إلى منزله./ البابُ لم يتّسع لدخول ذكرياته الكبيرة./ وحين قصَّ الزوائدَ منها،/ ظلَّ صوتُ المقصِّ/ يطاردُ ما تبقّى منها/ في حياته".. "الجسدُ لا يملكُ مفتاحَ ذاكرته./ تاريخُ اللمسات هو مفتاحُهُ الضائع".

ويخصّص محمد الحرز جزءاً وازناً من الكتاب لتأمّل العملية الإبداعيّة في صياغةٍ شعريّة. يمارس الكتابة حول الكتابة وينظر في عالمها بطريقة جماليّة هي النص المكتوب بشرط الشعر وفي الوقت نفسه يحضن هذا النص العينَ السابرةَ التي تنصرف إلى العالم الداخلي الزاخر بارهاصات النص وميلاده ونشأته وما يحفل به من رؤى ومواقف حيال الكتابة نفسها بمعنى أن "الشعر يفكّر" بتعبير كريستيان دوميه في "جنوح الفلاسفة الشعري" وأنه يولي "انتباهاً إلى

نفسه" حيث النظرة والإصغاء يتحوّلان من الخارج؛ بانعطافة إلى الداخل؛ عالم النص؛ المختبر الشعري وأدواته. أي أن النص يصبح مرآةً تعكس صورة الناظر فيه، بحسب محمد الغزّي في "وجوه النرجس.. مرايا الماء - دراسة في الخطاب الواصف في الشعر العربي الحديث" وهو هنا الشاعر إذْ يسخّر كامل انتباهه ومعه جسده لحركة النص؛ يعاين بشغف ونشوة، وبألمٍ يخضُّ كيانَهُ ووجوده تلك الكلمات التي تطفر من المجهول إنما الموشومِ بأكثر من حياةٍ يسعى أن يتعرّفَها في ومضاتٍ لا تكادُ تتوضّح. ذلك أن الشاعر يقيم عند التخوم التي تراوغ وتتغيّر منازلها. هي الحدود الزلقة التي تبقي جذوته؛ تخرق اليد وتحرقها وهو بعدُ في أوّل الحرف يظلّ منتظراً متقلقلا؛ أيصيبُ رشقةً من ماء النبع أم يشخرُ الهواء أمام وجهه؟.. يمسّدُ جناحَهُ ريشةً ريشة ويبتهل إلى المخيّلة أن تأخذه إلى حلم الطير أو تسقطَه طريدةً يرسف وحده في التخلّي إلا من ذهب تجربته يشعّ:

"ليس الشاعر سوى صيّادِ إشاراتٍ/ الوجودُ مخبأُها الدائم./ وما عليه إلا أن يطلقَ سهامَ كلماتِه مثلَ طُعمٍ،/ ثمّ ينتظر".

"إلى النبع يمضي الشاعر./ لا غيمةٌ تعرّشه/ ولا جهةٌ تحميه من التيه./ عيناهُ قنديلان لا يرشحُ الضوءُ منهما./ لا أحد ينقذُهُ هذا الذاهبُ إلى حتفِه".

"أحمل مسدسي وأتبعُ الليل" تجربةٌ مكينة في حقل الشعر، بأدواتٍ مصقولة بحدوس الشاعر وبنظرةٍ معرفيّة. كأنما هي الخلاصة والبلّورة لكاتبٍ "غرزَ شوكةَ الكلامِ في فمِه" وتركها هناك تصنعُ الندبةَ التي لن يغفل عنها قرّاؤه.

فاطمة المحسن..

الشقُّ أسفلُ أنفي محاولةُ فم

بالانتباه الذي لا يريد أن يفوته شيء ويمدّ مسباره في أحشاء التفاصيل والتكوينات، وبالتردّد الذي لا يريد القطع ولا الحسم ويفضّل اللعثمة تنتجُ طبقاتٍ من وجهات النظر تُغني الكتابة جماليّا وتلتقط فسحةً من ضباب الأفكار كأنها هنيهات المسافة ووضع الحبل قبل الشد؛ لا إلى الصفر ولا نحو العشرة. حضورٌ يتذبذب بين الوضوح ووجودٍ ينكأُهُ هذا الوضوح فيعرض عنه إلى لذّة الطُّرُق الجانبية والدوران في المتاهة لعلها هي الرحلة المبتغاة من الكتابة لا تحلم بمخرج ولا يغريها الوصول. هذا هو حال فاطمة المحسن في كتابها الأول "أقصر طريقٍ لحلّ المتاهة" (منشورات ضفاف، بيروت - 2015)؛ عينٌ ثابتة وروّاحة؛ نهمةٌ وطعامُها القلق الساري في الروح مسرى السم. طعامٌ هو الطُّعم يقربُ النصَّ إلى مركبتها الورقيّة: "... وأني صفرٌ لم يعد يحتمل ثقلَ حكايته التي بدأها

ولم يعد قادراً على إنهائها، وبتُّ أتسلّى في عزلتي المحمولة على الأكتاف بصيد النوايا. وقد طالَ صمتي حتّى صار الشقُّ أسفل أنفي محاولةَ فمٍ وما عدتُ أحتمل أن أظلَّ حبلاً مشدوداً بين أصحابي يعلّقون عليه لحظاتِ قلقِهم".. "أسيرُ بغيمةٍ في رأسي. أشبهُ لعثمةَ الضوء في جوٍّ غائم، وطيشِهِ في لمبة نيون".

تشغل الكاتبةَ المسافةُ الفاصلة بينها وبين الأشخاص والأشياء والأفكار. تنازعُها رغبةُ الاستحواذ والنفاذ ومفارقة وهْم الصورة، ويلحُّ عليها هاجسُ الخروج من الإطار بحدود ألفتِهِ واعتياديّته؛ ما يجعلُها تصهر حالاتها بشعلةِ التحديق الطويلة اللهب، تمضي وقتاً غير متعجّل في التأمّل.. وفي التجويف الذي يصلُها بالعظام ورنّتها المحجوبة طيّة لحمِ الخارج؛ المتهدّل والمرتخي. تغوصُ كما لو أنّها تنسحب.. تسحبُ هيئاتٍ خاطئة حرفَها النظر بصيغة الظنِّ أو الوهم؛ تترسّخ لأن الصورة قالت ذلك ولأن الزمن يبرز شهادته المخاتلة السائلة في اليقين والثابتة في المسامير حيث طمأنينة الحائط، وغفوة النظرة تزيّفُ لحظةً زمنيّة وتحسبُها الأبد؛ أبدَ التقييم؛ هذا القيد الذي يحسبه الآخرون أنه نحن ومصداق الصورة التي نفرّ منها لأننا ببساطة لسنا فيها، وعلينا أن نبحث عنّا في مكانٍ آخر وزمانٍ لا ينتمي للقطة الهاربة وتريد مكوثاً لا يصحّ لها أو بالحريّ لا نتيحُهُ لها: "شغلتني فكرةُ هذا الشيء المنسلّ.. هذا الشيء الذي يخشى الإضاءة القويّة، اليقين الذي تخلّدُهُ الصور، الوجود الحقيقي المتأصّل، والعرض المجّاني../ وفكّرتُ أنّه ربّما لو اتّفقتُ معهم - كنتُ سأعرف مَن هم لو فعلت - على أن يلتقطوا لي صوراً مباغتة وفي أوقاتٍ مختلفة من اليوم ومن زوايا غيرِ مألوفة لوجدتُ ما كنتُ أبحثُ عنه".

إلى الظلالِ تسعى فاطمة المحسن، تستبطن الدخيلةَ وتتقرّى الهياكل النائية والثاوية هناك. تكتب أو تقرأ الهاجع؛ ترسم بروفايل (وهي الفنّانة أيضاً) بخطوطٍ قليلة وفقيرة لكنها كافيةٌ ومشبعَة لأن تمثل الملامح في البؤرة؛ قويّة الحضور والتأثير. تخطف بملموسيّةِ الفكرةَ أو الشيءَ، لينهضا لوحةً دانيةَ البوح وفي شفتيها الكلام: "وكان ينسى لأن النسيان أمرٌ لا يمكن الانتباه له، ولا يمكن التقاطه في صورة.. ينسى لأن النسيان ليس فعلاً على الإطلاق حتّى أنّه نسي لِمَ سافرَ أصلاً. وعندما عاد ظنَّ أنه سيجدهم بانتظاره، لكنّهم تبعوه". ثمّة نصوصٌ أخرى على هذه الشاكلة من الرسم والتأمل (تُنظَر، مثلا، صفحات: 11، 33، 38، 49، 51، 68) التي تردُّ النظرة من غفليّتها أو عفويّتها إلى ما هو متغلغل وجديرٌ بالمصافحة الجماليّة والإنسانيّة.

ورغم أن الكتاب يأتي في 75 صفحة، إلا أنني كنتُ أتمنى على كاتبتنا لو نقّتْ كتابها من بعض النصوص القصيرة جدا التي أتت في قالب الحكمة دون أن تتمتّع بالشرارة الشعريّة (مثلاً: ص 52، 57)، أو أتت على سبيل الفضفضة المزوّقة بحلاوة الصور (مثلاً: ص 65، 53). وهذه الملاحظة لا تقلّل من متعةِ الكتاب ولا من قيمته الفنية.

عبدالوهاب العريض..

الغيابُ الذي لا يُصدَّق

من يومٍ غفل يمر كسائر الأيام ليس له ما يميزه أو ما يستحق التوقف عنده إلى يومٍ هو التاريخ بعينه. يَختزل ويُختزل. يومٌ يكبر فيبتلع ما سواه من أيام وليال ونهارات.. ويصغر إلى ساعة السكين؛ إلى اللحظة التي يأتي فيها النبأ فتتحوّل عنوانا ثابتا وجرحا له طابع التأبيد.

في مجموعة عبدالوهاب العريض "بأسنانٍ صاغها الليل" (مسعى للنشر التوزيع، البحرين - 2015) تتمهّل العين عند نص "دمية تبحث عن مخارجها" وقد كتبه العريض في الذكرى السادسة لغياب ابنه محمد الذي انتقل إلى رحمة الله، عن 23 عاما، في حادث سير في الخامس عشر من أبريل 2008:

"ربما يكون الخامس عشر من أبريل يوماً أكثر من عابر للآخرين، مثلما كان بالنسبة لي ذات يوم..لم أتوقف أي مساء سابق

عند هذا التاريخ، ولم أكن أكترث للملمة الشموع من على قارعة الرصيف، ربما كنت بسذاجة العابر أمضي في الطريق، فينكزني شعورٌ خفي بداخلي، (أني لست بخير). مع مرور الوقت أصبح التاريخ يجفل من جبين صباحي، وأسحب من فوقه شرفة نهارٍ لا يأتي"

... يحدث أن تمر بجدار الوقت. يحدث أنك تصطدم بهذا الجدار. ويحدث أنك بعد هذا الاصطدام لا تعود كما أنت. ثمة صدع يتعذر عليك رتقه ومن باب الاستحالة أن تتجاوزه كأن شيئا لم يكن. ذلك أن الثغرة ستظل محفورة وكل تاريخ يأتي إنما يذكّر بها ويوسّع ويوغل في الدم. الخامس عشر من أبريل كان تاريخاً عابراً يمكن أن يذهب مع أوراق الرزنامة ولا يعود إلا أيضاً ليذهب ثانية منزلقا عن الذاكرة وعائماً في أيامٍ تشبهه، لكن شيئاً حدث في ذلك اليوم صنع منه مسماراً حامياً يكتب على جلد الجبهة تذكيراً به لا يزول ويحفر في أخاديد الروح أثراً منه لا يتزحزح. هو الفقد الذي يعصف في هذا اليوم، ولن أقول بعد الآن ذلك اليوم، إذْ حفيف الورقة يطلق أشواكه في الخاصرة شوكةً شوكة وتنبيهاً يقفوه تنبيه يقول بأن الغائب لم يعد هنا، ولن يبطل هذه الشوكة ولا وخزة تنبيهها ولن يعدّل في المسار تهوينٌ من رفقةٍ أو صحبة. سيعترض الهواء. ألم يكن الغائب أوكسجينَهُ وأوكسجين العائلة. له أن يتجمّد ويشحبَ أيضاً مفتّشاًعنه حاله حال الذات المكلومة والمتكلّمة في النص؛ ترصف الشموعَ عدداً بسنوات الغياب تنير ظلالاً يختبئُ فيها الغائب؛ وتصفّ أنخاباً دون عدّد تُرفَعُ استحضاراً وتبجيلاً واستعادةً لهناءةِ أيامٍ وعُمْرٍ هو الوردة. يتساوق الشمعُ والنخبُ لتأكيد الحضور وتبديد الغياب؛ مقاومة النسيان؛ تصليب الذاكرة.. بما يعني الوقوف في وجه إنجاز الحداد الذي يعمله سائرُ البشر لتجاوزِ ما يمرّون به من

محنٍ ولكي تستقيمَ الحياةُ وتمضي في طريقِها.

نارُ الفقدِ لم تخبو، وهذه السنوات الست على زمن الغياب، بدلالة الست شمعات، لم تعمل إلا على إذكاء التنّور وتحريض الشُّعَل على الارتفاع؛ تلهبُ وجهَ الواقف وتصهرُ معدنَ الروح؛ الواقف الذي في لحظة يتصفّى دمه ويوهم نفسه بالآلية لينجو من حضورٍ لا يطاله، ولا يصدّق أنه ليس بإمكانه أن يعيدَه. هذا العناد في تصديق واقعة الغياب هو الذي يبطئ ويؤخّر عمليّة الحداد التي عندما نراقبُها كقرّاء نتمناها في الحياة لكننا لا نرغبُ فيها في الإبداع بفضل ما تمنحنا إياها من متعة فنيّة وصدقٍ نادر في تجربةٍ إنسانية ما تزال تتجدّد منذ أنكيدو الذي يتردد صدى بكاء جلجامش عليه حتى الآن.

مسفر الغامدي..

الحكاية ترويها العين

من سبق له قراءة الشاعر مسفر الغامدي في كتابه الأول "حيناً من الضوء"، الصادر عن دار المدى عام 2003، سوف يكتشف الفرق الكبير بينه وبين كتابه الثاني "شجرة يسقيها الشاي" (دار أثر، الدمام - 2015) كما أنه سيجد التشابه، أيضاً، عبر ارتباط الشاعر بالقرية وبالطبيعة في الكتابين كليهما. ولئن كانت - القرية والطبيعة - تبرزان في "حيناً من الضوء" شاغلاً من شواغل الكتاب ومن ملامحه الظاهرة إلى جوار مشاغل وملامح أخرى، وفي صيغةٍ غنائية تتبدّى فيها اللغة ساطعة الحضور صوتاً وبلاغةً، ومعها الذات - وفق هذا الاستعمال أو الصيغة - والتي تطلع في إهاب المتكلّم المفرد إلا أنها أقرب ما تكون إلى الصوت الجماعي وذاكرته الكليّة، حيث يخفت الشخصي لأن استقدامه إلى القصيدة يجري من خلال مرشّحات تمرّ باللغة أولاً؛ ثم بالجماعة

وذاكرتها.. بما يصنع مسافة أو حاجزاً لا تنعقد معهما ثمرة القصيدة كما يجب.

.. الانشغال الجزئي في الكتاب الأول يتحوّل في "شجرة يسقيها الشاي" إلى انشغالٍ تام واستغراقٍ كامل يأخذان جميع نصوص الكتاب إلى القرية والطبيعة؛ عوالمَ وأشخاصا تطلّ عليهما عينٌ راحلة إلى الطفولة والصِّبا تعيد، من هناك، بثَّ الحركة في المكان وشخصياته ومفرداته؛ الحركة الأولى والانطباع الأول، وتلك المشاهد المختزنة تعاد إليها الروح تخفق بأجنحة الحنين ويطيش منها شرارات النشيد (يهطل المطر بقسوة في الخارج/ نسمعه وهو يضرب السقف الخشبي/ نخافه وتقترب من بعضنا البعض أكثر فأكثر.../ "إنه ودود ولا يقصد الأذية"/ تقول أمي وهي توزّع القدور والصحون في أنحاء الغرفة/ تطارد بفانوسها قطرات الماء/ تضع تحت كل قطرة إناء/ وتهمس في آذاننا:/ استمعوا جيدا.../ يتصاعد النشيد والغناء/ نغفو على صوت الموسيقى/ وهو ينتشر في أطراف البيت...// نصحو على أمي وهي تجمع الأواني/ تصب سهرة البارحة في سطل وتخرج إلى الفناء/ نتبعها كمن يتبع قائد فرقة موسيقية/ وهي توزع الماء على الأحواض بالتساوي/ لم تكن الأشجار في حاجة للشرب/ بعد ليلة طويلة ماطرة/ لكن أمي كانت تريد أن تسقيها شيئا آخر: الأغاني). هنا الفرح واستعادته بطقس يعلو على أي ظرف، وهو ما تصنعه الأم بالمطر وبأبنائها. تحتجز الخوف عنهم وتجعل اختراق المطر سقفَ الغرفة الخشبي مناسبةً تأطيريّة لتكون البهجة وغفوة النشيد وطقس الأغاني المخلوطة بالمطر يصب في أحواض الأشجار؛ بديلا باقيا للفرح وذاكرة في مصفوفة الأساطير تلمع، وليس فيها سوادٌ. شارة الحزن المعلّقة بعيني فلاح واقف بباب المدينة على نحو ما تذهب

إليه قصيدة "أشجار، ص 48" في كتاب "حينا من الضوء". بقدر حالة التبجيل، في مكان، وحالة المرح، في أغلب الأماكن، وإن عثرنا على أسى في النص الأخير "الرسالة" من "شجرة يسقيها الشاي" فهو الأسى الشفيف الحلو إلى مكان لم يعد في التناول لكنه مركوز في الداخل وحاضر بحدّةِ طعمٍ أمضى فيما لو ظلّت الأشياء على حالها ولم يكتنفها الغياب ولم يشتملنا الرحيل عنها.

العينُ المنتبهة للمشهد وللاختلاجة التي تضرب ماء ذلك المشهد فترفعه إلى سويّة النص. تأتي تلك الاختلاجة البانية من إعادة السرد وفق نظرةٍ بريئة طازجة لا يمتلكها إلا طفل تتأدّى في عينه الحكاية مثل أرجوحة اقترابا وابتعادا.. ملامسةً وافتراقا؛ التّماس الصعب الذي نغفل عنه وتحيط به ذراعا الطفولة وتضعه تلقاء أعيننا التائهة عن المجرى وعن السر. أو تتأتّى الاختلاجة من إجراء التحويل الذي ينتقل بالحكاية من مقام الواقع إلى سماء الخيال والتلوين السحري والغرائبي؛ المنبع الشعري؛ الضربة التي تتفجّر عندها عينُ القصيدة، وهذا ما نجده في أكثر من نص على نحوٍ متواتر (مثال: البئر؛ الأغاني؛ العصا؛ الخيال؛ ...) وهذا الأسلوب ينطبق أيضا على شخصيّات القرية؛ شخصيّات شعريّة تَرِدُ إلى النص ورودَ الأساطير (مثال: البكريّة؛ طَرَفْ؛ بقليل من الحكمة؛ حوافر؛ ...). الأمر الذي يشير إلى إحكام الأدوات الشعرية عند مسفر الغامدي، وإلى أسلوب معالجة النص بما يحقّق شعريّته، دون كبير التفاتٍ إلى تاريخ سابق، وذلك باختيار الجانب الوظيفي في اللغة واستضافة السرد بعينٍ سينمائية؛ العدّة التي نرجو لمسفر أن يبني عليها وألا يتوقف عندها، وألا يغيب عن الساحة كثيرا أيضاً.

أحمد الصحيح..

فتحت الباب فانهال عليّ العالم

قبل أن يدلف القارئ إلى نصوص "فتحتُ البابَ فانهالَ عليَّ العالم" (جمعية الثقافة والفنون بالدمام - 2017، توزيع: دار مسعى) ينصب أحمد الصحيح أمام - هذا القارئ - تقديماً شعريّاً بمثابة "مدخل:" يؤسّس عليه حروفه في عالم الكتابة. تلك الرافعة التي تعلن هويّته كائناً شعريّا يتموضع في مهبّ التجاذبات تأخذه إليها أو تدفعه عنها بصفته فرداً له تجربته الوجودية أو باعتبار هذا الفرد جزءاً من كلٍّ إنسانيٍّ؛ مرجعاً يحمل الصدى بنبرته الجماعيّة. الخلاصة. البيان. التقطير. الشهادة المختزلة والشاخصة التي بقدر ما هي تشير وتنبّه فإنّها تعلن عن دم الشاعر ومسراه في جسد القول؛ رغائبَ وأمنياتٍ ومآلاتٍ وبذوراً متروكه لرياحٍ تأتي أو ربما أتت بغير ما عُقِدَ عليها، ليبقى الكدح هو السمة الغالبة واللازمة بين فردوسين يقعان، أبداً، في الحسرة

والتشهّي.. في استعادةٍ وتركيب يبلغ فيهما الكدح غايةَ أنفاسه: (كان قمحاً آمناً في الحقول/ كان نسيماً بارداً يلفح أناساً ينتظرون/ كان دماً، وخرائطَ يحملها الغرباء في الطريق/ هذا الذي تشرّدَ تماماً/ وصار كلامي).. (.../ لكنّ الأفق لم يحتشد في يدي/ هذه نافذتي مأخوذةٌ بك أيّها الخارج/ هاتِ آلامَكَ وادخلْ).

ذلك المدخل؛ التوطئة يشتغل في نصوص الكتاب عنواناً هادياً نلتقيه واضحاً وصريحاً وفي الوقت نفسه لا يفارق الحالة الشعريّة. نفاذٌ خلّاق عماده الانتباه بوعيٍّ؛ التأمّل الذي يمتدّ الى التفاصيل المجموعة دائماً في إطارٍ أكبر يدلّ ويقود إليه، وقراءتها عبر الحالة ومن خلال الصورة إذْ ينساح المشهد منبسطا في لقطةٍ واسعة هي المشترَك العام والصوت الجماعي بحرارته وغنائيته وغناه وبجرحه المفغور تزيده الأحداث ملحاً والتهاباً حارقاً، كما ترصدُهُ بشكل مباشر - مثلاً - نصوصُ: "أنتِ تشرُّدُ الماء"، "الربيع".. "الحرب تعود إلى المنزل" ففي هذا النص، الذي جاء على هيئة مقاطع سمّاها الشاعر ومضاتٍ بلغَ تعدادها خمس عشرة ومضة، مقارَبةٌ لوجهٍ آخر من الحرب يفارق ميدانها الظاهر ومجالها الفوري.. وجه كلفتها العالية وأثرها المروّع؛ الضريبة الباهظة يشقّ على المجتمعات الإنسانية دفْع قيمتها غير أنها مجبورةٌ على الدفع ومعايشة كوابيس الحرب أثراً لا يندمل. تكشف الومضة الأولى عن آنيّة الحرب وحضورها وشكلٍ من أشكال عودتها: (تهطل الحربُ من البنادق والأجهزة الذكيّة) حيث لم تعد الحرب خبراً يُسمَع إنما وجوداً ضاغطاً منهمراً؛ دبقاً يلتصق بالعينين وبالأصابع ولا مفر من الاصطلاء بنيرانها.. ومعاينة أثرها التخريبي والتدميري؛ المفاعيل التي يتنقّل بها الصحيح عبر ومضاته بين الأفراد وبين الارتدادات النفسيّة الشديدة والمؤذية؛ ملتقطاً

المفارقات ترتسم في سخريةٍ سوداء وفي عذابٍ مُرّ: (قبل قليل،/ أفلتت أغنيةٌ من التلفاز ودخلت المجلس/ ثم طارت جثّةٌ من نشرةِ الأخبار واستقرّتْ على الكنبة/ سأنامُ الآن../ وفي مجلسي جثّةٌ تسمعُ أغنية).. (في الأخبار/ رأيت جثّةً تتدفّقُ أحلامُ صاحبِها على الأرض/ يبدو أنّ أحلامه كانت تتعلّق بالوطن/ لم تكن واضحةً وهي تتدفّقُ خلفَ شريطِ الخبر العاجل/ عن تراجع أسعار النفط).

وإذا كان الشاعر يجد صوته، ويختبره، في الجموع بمعنى الاندماج والتمثّل فإنه يواصل هذا التمرين في أفق الوجود الإنساني والتجربة الفردية حيث ما هو صلب ومتعيّن عند الدنوّ منه يغدو مخترقاً مفتّتاً ذائبا في العدم (جاء... من النسيان بحذافيره/ فصار هذا الشيء لا شيءَ جدّاً)؛ واحداً من الغرباء المردودين عن باب الحلم والتحقّق؛ الغرباء الملتمّين في صدر الشاعر ينفث تجربتهم وعزلتهم على أطراف المدن وفي شوارعها الخلفية. كأنما جسده المختبر والمَعبَر؛ العجينةُ الناريّة وقولُها الثقيل حاطّاً من الأعالي أو صاعداً من الغمرات: (ثمّةَ ندمٌ/ طيّرتْهُ الريح من شُرفةِ صاحبه../ ندمٌ كبير/ كأنّهُ ضميرُ حربٍ/ ينزلُ الآن عليَّ في هيئةِ ليل).. (هذا السعال/ حياةٌ منسيّةٌ لأحدِهم/ مرّتْ عبرَ نوافذَ وعصافيرَ كثيرة../ علقتْ بها رغباتٌ مثقوبة/ ورسائلُ لم تصل../ حياةُ أحدِهم في صدري الآن/ وكلّما تندَّمَ سعلتُ).

أبرار سعيد..

ليس ليدي أن تتكلّم

تبدو كتابة أبرار سعيد مشدودةً بين قطبين متنافرين وعلى الضد، يعكسان حالة التوتر والاضطراب والتردّد والحيرة. الشاعرة جوّابةُ جهاتٍ ومواقع، لا تفتأ تجد نفسها بين الساخن والبارد إن على مستوى حضور الذات في الجسد الاجتماعي أو على مستوى معاينة الكتابة ودورها. تمسك نغمةُ هذه الحركة من النَّوَسان بروح كتابها "ليس ليدي أن تتكلم" (جمعية الثقافة والفنون بالدمام - 2017، توزيع: دار مسعى) وتطبعه بأثرٍ بارز لا تذهب عنه عين القارئ.

القفص بطائره المحبوس. الطائر المعتقل بين الصفحات. السمكة المشكوكة إلى سنّارة الصيّاد. السمكة التي ترتطم بجدران الداخل. النافذة المشرفة على الحياة والمحجوبة عنها. الحلقة المحكَمة الإقفال. العجلة الدائرة بغير هدى ولا نهاية. بناءاتٌ مكافِئة تنجزها

الشاعرة تعبيراً عن الحصار المضروب حول المرأة وليس بمقدورها أن تخرج عليه وتتخلّص منه (هنالك قوّةٌ ما/ سنّارةٌ عالقةٌ بين الصخور، أتدلّى من رأسها/ وأرفرف كسمكةٍ لا تحاول الطيران).. (ماذا عنّا؟/ عن هذا الطير الذي يرفرف في الداخل؟).. (النافذة مغلقة/ لأنّ السماء وجوهٌ وعيونٌ وشهوات/ لأنّ العصفور يضربُ السجين بإلحاح/ لأنّ بعوضةً كانت تحاول أن تذهب أبعدَ من عضّةٍ على الجلد/ ولأن السيّد كان دَبِقاً وتَعِباً).

من إهاب المقاومة والاحتجاج تشحذ الشاعرة حنجرتها وتطلق صوتها يتسلّق السور وتدفع بهوائها، وإن يكن شحيحاً، إلى عناق الأفق؛ تطلبُ شمسَه وأحلامه؛ تبذرُ أجنحةً تحملها نحو شغفها بضفافه المترعة؛ تمسُّ المستحيل بأصابع من دم وحنجرةٍ من لهب. تقرع. تتّقد. تدفع. تضطرم؛ فالهاجسُ المرفوعُ هالةً يجذبها بدواره الشديد وسطوعه في العروق؛ نداءً يمضي بها إلى تصريف إرادتها وتعميق وعيها بقصد أن تعلو على تاريخٍ موشومٍ بالقيد والخذلان وبمزيدٍ من الخساراتِ المتراكمة.. بقصد أن تقطّر صوتها في "جسومٍ كثيرة"؛ فالطيور التي لم تحلّق؛ ينبغي لها أن تسعى إلى رحلتها (أريد أن أكون بساطاً سحريّاً أو/ طائراً/ أريد كلَّ ما يظنّونه جنوناً/ أن أتخلّصَ من كلِّ ما يحنّطني/ لستُ لأيِّ فكرة محدّدة/ إنني بأفكارٍ ملتمعةٍ كالنصال).. (من السخرية أن يقول الطبيب إنني أعاني ضيقاً في الأوردة/ أنا أعانيه أصلاً، أعاني الضيق من كل جانب/ ولكن، أليست هذه إشارة؟/ داخلي يطلبُ تمرّداً أيضاً،/ رفْسَ الجدران واختلاقَ أيِّ نافذة).. (في قلبِ هذا الهدير/ أنا جذوةٌ/ تطفو فوقَ هزائمَها).. (أُطعِمُ صوتي/ لفمِ كلِّ امرأةٍ يعلو الوجعَ في نبرتِها)

لكن.. أن تطرق وتطرق بلا نتائج.. أن تدوي بالصرخة بلا طائل.. أن تجوب باعتراضاتك طولاً وعرضاً بلا فائدة. ليس ثمة من رجْعٍ ولا مجيب. المكان مصمت. لا ينفذ منه الصوت. لا تمرّ منه الرسائل وإن مرّت جرى عليها كتابُ المحو فوراً. جميع محاولات التململ والرفس. كل الركض واللهاث؛ تبوء بالمحصلة ذاتها من الخواء وفراغ اليدين ومن التسمّر عند الخطوة نفسها. كأنما الحركة ليست حركة. الوهمُ زيّنها وطار بها غير أنها فقاعة سرعان ما تنفئ وتتلاشى. ماذا يحصل من فشلٍ يتوالى؟.. ماذا ينجم عن جهودٍ تطيش؟.. ماذا يترتّب على أفعالٍ تكرارية تتعثّر كل مرة؛ فهي في المكان نفسه والزمان بتحولاته يسبق ويسبق؟.. النير لا يُرفع. والبوابة يبدو أن مفتاحها ضائع ولا سبيل إلى استرجاعه. نقرأ في كتاب علم النفس عن "العجز المكتسب" الذي يصل إليه الفرد أو يرتطم به عندما لا يتغيّر شيء لا في البيئة ولا في الظروف من حوله مهما يصدر عنه من محاولاتٍ للتجاوز والانتقال والتحوّل. تتكرّر أمامه صورة واحدة. يعود إليها دائما. عندها يحدث الاستسلام والقبول في أبشع وجهٍ له؛ خضوع الضحية وانقيادها لما هو مرسومٌ لها؛ انسحاقها بلا رغبة ودون رجاء إلى درجة الاستعذاب الماسوشية (أكتب جثّة/ تحت السياط، لا شيء يؤلم/ لا شيءَ حي).. (لم أعد أهتمّ كثيراً بالوصول/ أو دفْعَ الأيام أكثر مما تحتمل/ لديّ ما يكفي من الوخز الذي لا أريد من أجله هذه اليقظة).. (أصابعي تطرق/ كالمناقير اللحوحة، وأدرك أن لا شيء/ إذ إن دائرةً واحدةً تدور، وإن الحلقة هي نفسها الفراغ).. (تدور في المشهد/ تدور/ بلذّةِ فأرٍ يلاعب عجلة).

تقوم أبرار سعيد بإنزال مختبر الكتابة لديها ضمن ذلك

التقاطب الذي يتوزّع الذات مُذبذَبةً بين ركنين يدفع واحدهما الآخر، فيأتي المختبر مرآةً جامعةً يتلامحُ فيها الضديدان عبر وسيطٍ آخر هو الكلمة التي تختزن كلَّ مقامٍ.. وكلَّ حالةٍ وتعيد إنتاجها بشكل جمالي متخفٍّ لكنه لا يبرح يشير إلى منشئه ومبّرر وجوده؛ الحدّ الاختباري لبزوغ لغةٍ واصفة تتعدّى مشغلها الذي يدور حولها ويناور قريبا منها، فتصبح جزءاً من عُدّةٍ وظيفية تنخرط في إجلاء التوتر المزدوج بوضوحٍ على فضّة المرآة؛ الانعكاس الموّار المتبدّل بالتماعاته شأن بحرٍ في دولاب مدّه وجزره (إقرأ الشعر/ إقرأ هذه الجلبة الميتة).. (أشعرُ بتفاهة الكلمة/ هي لا تفعل شيئاً، هي لا تتحرّك/ لا تنطق أو تصرخ/ لا تقول احترسْ أو تمهّلْ على الأقل/ إنّها ببطءٍ تسحبُ جذراً من الأعماق/ تسحبُ أعماقاً إلى الخارج/ وتتركُ بئراً/ تتركُ فماً/ حفرةً لضحايا آخرين).. (أضيق داخل شرنقة/ وأكتب قصيدةً لن تخرجني/ فراشةً حالَ اكتمال أطواري).... (أفتح شرياني المخنوق حتّى آخره/ بحافّةِ كلمةٍ مسنّنة/ أضمّها كخنجرٍ/ تحت لساني).. (الكلمة أصابع في العين/ أصفادٌ تنبح في اليدين/ ولهبٌ يُصَبُّ فوقَه الزيت).. (تمرّ الفكرة بي/ تمرُّ بي/ بفتنةِ/ مَن قطعوا أصابعهم ولم ينتبهوا إلى الدم الذي يلطّخُ الثمار).. (في فمي كلمة/ في فمي زجاجة/ في فمي شلّالُ دمٍ ينهمر) وهنا - في هذا المقطع - غير خافٍ التناص مع جلال الدين الرومي: "إنّ الدم ليتفجّرُ من فمي مع الكلمات".

في بينيّةٍ هاصرةٍ منذ العنوان وحتى آخر نصٍّ في الكتاب عن وردةٍ مطلّةٍ "خلف السياج"؛ تسعى الشاعرة أبرار سعيد. تقطع أشواطاً، وكلّما فدح بها اليأس لاذت بحائطٍ ما؛ تتشيّأ معه، تصنع عزاءً مؤقّتاً كرفّةِ نسيانٍ صغيرة. ربما تصبح - عندما تنفلت عائدةً - ذات

منظورٍ مغايرٍ يعني المثابرة وحدها. المسعى الذي لا يتبدّل رغم النهايات المحسومة سلفاً.. "روحي طلاءٌ يقطُرُ ولا يجفّ". فطوبى لـ "قلب يشمُّ الضوء ولا يراه".

إبراهيم حسن يروي..

قال جدّي الفأس

لا تخضع غالبية نصوص الشاعر إبراهيم حسن للطاقة اللغوية، التي توفّرها أساليب البيان ، والواردة في كتابه الأول "العائد من وجهه" (جمعية الثقافة والفنون بالدمام - 2017، توزيع: دار مسعى) إذْ يهيمن الجانب الأدائي الوظيفي في استخدام اللغة بعيداً عن الصور المعتادة، فيستمد النص شعريّته من مكانٍ آخر ومن ينابيع إبداعية مجاورة؛ اقتراضاً وتحويلاً وإدماجاً.

ولأجل هذا الغرض، ربّما، جاء نص "يمكن أن تكون شاعراً دون أن تكتب حرفاً واحداً" في المقدّمة الأولى من نصوص الكتاب؛ استهلالاً يشير إلى توليد الحالات الشعرية، والوصول إلى "القصيدة" بلا رافعة منحازة إلى اللغة؛ بانبجاس الشرارة التحويلية من الذات التي يتغيّر معها المنظور والموقع والزاوية من خلال أنسنة ما ليس بشريا - حيواناً أو

جماداً - وقلب مآلات بعض الحكايات بنزعها من سياقها المعروف وزرعها في سياقٍ جديدٍ - تنبئ عنه علامة الاستفهام - من شأنه أن يساهم في صناعة شعرية النص: "هل جرّبتَ المشي بجانب قطة تقطع الشارع العام؟/ هذا الذعر الخفيف المشترك بينكما، وابتسامتك لها حين تقفزان على الرصيف.. بتعب/.../ هل جرّبتَ يوماً، منْح سيجارة دافئة للسيجارة الأخيرة في علبة السجائر؟/ أن تمنح الغراب، الكثير من الجبن قبل مجيء الثعلب، في كتاب المطالعة؟/ أن تصنع لأقدام الفتيات الوحيدات، أحذية تمنحهن حظّ السندريلا كفرصة ثانية؟".

بهذا الاعتبار نجد أن الشاعر يختار الحكاية ويجعلها عماد حقله التعبيري والمجال الذي ينفذ منه إلى الاشتباك بالعالم وبمفرداته وبذاته، وقراءة كل ذلك قراءة جماليّة وعلى نحوٍ عامرٍ بالدهشة.. فتتنوّع تلك الحكايات؛ ابتكاراً على غير سابقة مثل الأشجار التي كانت لها حياة كاملةٌ إنسانيّة في المعيش والحركة واللهو وتسيير أمورها اليوميّة حتى أتى الإنسان لينقطع ذلك الشكل من الحياة ومن الممارسة وتغدو كائناتٍ متسمّرةً في مكانها ثابتةً على الأرصفة تتفرّج على من ألزمها التغيير وأدخلها في دورة انتظارٍ أبديّة (صفحة 24 من نص: مثل شجرة أو أقل).. أو يقدّم الحكاية في قالبٍ وصفيٍّ سيّال بعيداً عن حالة التجميد، كما تتجلّى في نص "طُعْم أزرق" حيث العنوان الموجّه إلى البحر؛ الفخ الأزرق، ويندرج تحت ضوئه تلوينٌ لحكاية الصياد وفرائسه/ السمكات التي تحجم عن المصير أو تُدفَع إليه؛ إلى "انتحارٍ شهيّ".. فيمرّ النص إلى خاتمته عبر مشهدٍ وصفيّ كأنما هو تلخيص لمعضلة الوجود. ثلاث لقطات متراصّة متتابعة. تقطيع سينمائي تنداح فيه بؤرة حارقة يتكثّف فيها المشهد ويندلع منها الشعر: (الصيّاد قبل انتشال فريسته/ ينظر

نحو السماء/ بشُكرٍ/ السمكة تنظر نحو السماء/ أيضا- بعتاب./ السماء ترفع أكتافها/ وتهرب في المطر).. وفي أحيانٍ أخرى يرجع الشاعر بحكايته إلى البدء. يقلع ويحرث من جديد. يخرج من الإطار التاريخي مكتفيا من الأصل بالخطوط الخارجية؛ بالأسماء وحمولتها الرمزية، ثم يعيد التخليق بإنشاءٍ بِكْر يجد ترجمته في مقعَد الحديقة وحياته الممتدّة النابتة من الشجر بحفيفٍ كامن ينتظر من يخرجه ويصغي إليه ويضوّعه في الأنحناء حاملاً لوعةَ الانشطار الجسدي وما يبثّهُ - هذا الانشطار - من حنينٍ وتوقٍ وشغف؛ يعلنه الصوتُ؛ تذيعُهُ الأغنية المحفورة في خشب المقعد؛ في ذاكرته: (كان وحيداً، لم يشعر بذلك، إلا حين طرق بأصابعه شجرةً يجلس عليها،/ فبكى../ قالت الشجرة: اِحملْ صوتي./ طرقَها بيديه، ارتفعَ الصوت بجناحيه عالياً../ نظر إليه آدم بسكينة/ أشار إليه، فانبجستْ منه آلافُ الألوان التي ابتلعتْها أخشابُ الغابة./ بعد أعوام../ كان لا يزال جالساً هناك.. وبيده خشبةٌ ناعمة يطرق عليها..// أسماها حوّاء، بعد غناءٍ طويل).

تغري الشاعرَ إبراهيم حسن الحكايةُ فيستقرّ على زهرتها؛ يعالج مذاقاتٍ وروائح. يسحرُه النداء ويأخذُه التأمل. يحيدُ به الطريق فيتبعه؛ ثمّة حكاية وفراغٍ ينتظرانه؛ ثمّة أصلٌ للحكاية لا يرويه إلا هو: "قال جدّي الفأس/ الأشجار هم السُّكانُ الأصليّون للعالم".

سلمان الجربوع..

سريري سرابٌ مزدوج

من معترك الحياة اليومية يستلّ الشاعر سلمان الجربوع مادّةَ نصوصِ كتابه "محاولة حائط للتعبير عن قلقه" (طوى للثقافة والنشر والإعلام - 2016) ويشتبك بتفاصيلها. يفتح كثيراً من نوافذ يوميّاته، ويرفع عديداً من المرايا بمؤشّر الغلاف الأمامي وتكرار صورته في الغلاف الخلفي وبمؤشّر من طريقة كتابة النص العنوان وتماثل تركيب افتتاحيته مع خاتمته. كأنما يبثُّ حيواتٍ مضاعَفة لكنّها ليست تلك المشتعلة والمترعة. ثمّة رماد، وكدر يكاد يعلو كلّ واحدةٍ. تجعّدات تخدّد السيرة وتنال منها. الخدوشُ التي ينزّ منها دمٌ في شُبهة القيح، وتطلّ منها لزوجةٌ سرعان ما تجفّ تاركةً الأثر؛ التاريخ؛ فماً يحكي؛ مرآةً تبوح بالجسد وأحواله النفسية، وبالمدينة وأوضاعها وأوجاعها الاجتماعية، وبالطبيعة ومفرداتها وتحولاتها. يمرّ الشاعر إليها جميعها منغمساً حالّاً

فيها. أو يأخذ المسافة من التشيؤ والأنسنة حيث الهمس أو الصخب يأخذان به إلى قلب الأشياء والموضوعات والمشاعر. في لعبة المقاعد المتعددة - قُرباً وبُعداً - التي لا استقرار عليها، يطوف الشاعر مترحّلاً. يتبادل المواقع وتبدّله الأمزجةُ والحالات والأفكار: "أقيمُ في فكرة البيت أكثرَ من البيت نفسه/ ويعجبني/ أنّ غرفةَ النوم واسعة مثل صحراء،/ وأنّ سريري سرابٌ مزدوج".. وتبعاً لهذا التموّج والتعدّد نلفي حضوراً تبادليّاً يقيمه الشاعر، مثلاً، بينه وبين الـ"حائط" أو بين الـ"غريب" وبين شجرة الكريسماس. ثنائيةُ ترجيعٍ يكون واحدهما هو الآخر؛ تسييل المشاعر والانفعالات واكتساب الحالات والهيئات.. تعمل بمثابة كشّافٍ مرئي يتجسّد معه، على نحو عينيٍّ ملموس وواضح، القلقُ الذي ينهش ويتأكّل صاحبه.. التحوّلُ الذي يطال الغريب منبوذاً من ليالي الفرح.

وعبر نصوصٍ كثيرة من الكتاب نقف على الانعكاسات التي ترصدها مرايا الشاعر مسجّلة التحولات أو الاهتراءات في البناء الروحي بما يشبه "صوة دوريان جراي" حيث التشوّه الداخلي يجد صداه ماثلاً في اللوحة الشخصية للبطل، على شاكلة نص "عيب خَلقي" الذي يتابع الانسلاخات والشقوق في الروح واتّساعها يوماً بعد يوم بفعل مطحنة الأعمال اليومية؛ تحتٌّ وتسلخ وتجوّف. لا لشدّتها أو للثّقل أو للصرامة. إنّما لفرط عاديّتها ورتابتها وتكرارها حتى الانطفاء، ورغم هذا لا انتباهَ للسمِّ اليوميّ الذي ينفذ خفيةً بمقاديره الصغيرة غير الملحوظة، بل ويتخلّق معها وَهْمُ الاعتداد تزركشه البلادةُ والحُمق؛ الطلاء الذي يخفي الشقوق ولكن إلى مهلةٍ، تبدّدها صراحة المرآة والصورة المعكوسة فيها بصدق: "ونتفش ريشنا المستعار/ ونضحك ببلاهةٍ في وجه المرايا/ ولا ننتبه// حتّى نصير فجوةً كبيرةً/ فراغاً متعفّناً/ تسيل منه الحياة

اليومية". ونعثر على الخلاصة عينها عن "الداخل المنخور" في نص "X ray-" وعن الـ "قمامة هاربة من قمامة" في نص "يد"؛ إذْ باتت الذات مَصرِفاً ومصدرا للتلوّث الذي أضحى يغشى معنى الوجود ويهدّد رسوخه وبسبيله أن يتلفه. وربما هذا ما يدعو إلى التحرّر من عبء الواقع والانسلاخ منه على جناح الخفّة؛ مصيراً يتهادى في "ريشة" (نص: ذهب مع الريح.. نص: حمية).

علي عاشور:

تأخذني العواصف إلى تكوينٍ بعيد

"وكنتُ في الأشكالَ حين تَشَكُّلِها، ضائعاً في المساراتِ والأشكال". هذا الذي في البدء يسبقُ لكنه لا يكون. قيدَ التحوّل ورهنَ السيولة. متفلّتٌ، لا يقرّ له قرار. لا يُلزِمُه مكانٌ ولا تَجذبه جهة. لا ينوجد إلا ليضيع، ولا يضيع إلا ليعود في صورةٍ روّاغة مشحونةٍ بالتعدّد والاحتمال. المتاهة مُحكمةٌ وتمارينها شاقّة. ظلالٌ تنسرب وأشباحٌ تطلق ذبذبات التردّد؛ فتنقسم الذات كِسَراً يعسر لملمتُها أو رأْبُ صدوعٍ تقعُ على درجةٍ من التساوي بين الوهم والحقيقة؛ بين الاختراع والواقع.

هي الحيرةُ الغلّابة ببابِها الدوّار تمكر بالفحص وتردّه بالخديعة، يعاينها علي عاشور في كتابه "سيرة الشبيه" (مسعى للنشر والتوزيع - 2017). فيقرأ ويتقرّى في رحلةٍ هي الشقاء بعينه حيث الذات لا تكف عن انشطارها واستعصائها على تكوينٍ يستجيب للتعرف عليها أو الاقترابِ

من ضوء الوعي. ثمّة مسافة وخندق. ثمّة ضبابٌ وعتمة. امّحاءٌ أو ما يقرب من ذلك. ما يوشك أن يصبح في مهب التذرير؛ لا يتعيّن ولا يملك صدى، منهوبَ اليقينِ ومنزوعَ الوجود، يتراءى فلا يُحفَل به: (بلا قلبٍ/ أقف بعيداً عن اللاشيء/ أسأله الحديث../ عنّي،/ عن اللاشيء الآخر/ ولا آخر ولا حديث ولا وقوف).

إن هذا الانفراط والانفساخ عن مركزٍ جاذب يتبدّى هويّةً تُميِّزُ وتصنع حدّاً ثابتاً بين الذات والعالم.. بينها وبين الآخر؛ لَهو يعكس خللاً وتخلخلاً، في بناء هذه الذات، ويمثّل أزمةَ اغترابٍ تنحلُّ معها الروابط وتزول الصِّلات. فلا أساس تنطلق منه ولا هناك ما تتعالق به. عزلةٌ مضروبة وناجزة تتكاثر معها الاضطرابات والأوهام بإقامة عالمٍ بديل وإدراجه سيريّاً في مجرى التجربة الخاصة التي تتحوّل من باب الواقع إلى بابٍ نقيض؛ باب الافتراض. إرساء ما يشبه وإقرار ما يماثل إنْ هو إلا صورة تؤكّد المأزق ومرآة تتلامح فيها فداحة الوضع؛ المثلوم؛ الناقص.. الدَّرَكَة ثقيلة الوطء برعب الاكتشاف القاسي: (تخيط الكهوف ظلامها، تكسو الداخل إليها إدراك الأسود إلى رحلة الضوء. ولم يعطك الأسود غير وعيه بارتقاء العدم إلى الوجود الثقيل).

ولعل ما يجسد ذلك كله ويشير إليه بقوّةٍ نافذةٍ هو بروزُ "الشبيه" موضوعةً تحمل مزاج الكتاب وروحه؛ فيتجلّى انعكاساً شفّافاً مترحّلاً بين الداخل والخارج وبين الحاضر والماضي، وجوّابَ أمكنةٍ ماثلة أمام العين.. أو قصيّة تختبئ طيَ الذاكرة أو طيّ ألعابِها المضلّلة.. وفي مبادلاتٍ بينه وبين تلك الأمكنة. تؤكّد نفوراً ما وعدم انسجام إن لم تكن هاوية غير متجاوَزة. هي حكايةُ تفتيشٍ.. وبحثٍ بقدر ما يلقي النظر ويسبر بقدر ما يزوغ ويغادر. برسمِ المضيِّ دوماً، وفي عهدة الطارئ مرّة

وفي سِتْرِ الثاوي البعيد مرة.

فـ "الظل" و"العابر" و"المرادف" و"الشبيه". أولا وآخرا. هُم ذلك القرينُ "الرماديّ" الذي يصعب تحديده، ولا إمكان لاصطياده؛ "ضميرُ ذاتِيْ" أو بالتدقيق وعيُها الهارب، ينزلق في عديد الصور وفي بناءٍ دائريّ ينتج نفسه ويعيد الحال كلَّ لحظة تحوّل، فيعود إلى نقطة البداية "لم أجدني هنا ولا هناك".. "رحلة المقعد الخالي/ وما يقابله من خلاءٍ يطيل في المنظرِ نافذةً/ كغرفةٍ../ تطيل في النافذةِ/ خلاءَها". الـ "غريب" الـ "منهك" في أرجوحةٍ أبعد ما تكون عن الهدهدة.. في جسدٍ لا يعرف من يقيم فيه فيبذله. ربما يعود. ربما:

"أرسمُ للعربات والخيولِ مسارَ الدَّوْس حتّى أتفتّت، حتّى تأخذَني العواصف إلى تكوينٍ بعيد".

علي العمري..
يعيشُ حطّاباً لروحِه

لا يفتأ الشاعر علي العمري يعود إلى جُرحِ وجودِهِ يحكُّهُ يقشره؛ يتركُهُ ينثُّ حياتَه المسمومة منذ تدلّى رأسه منذ رفَعَه في سديم المعرفة ومنذ غاصَ في تربة الواقع وعانَى صلف الحديدةِ الاجتماعيّة المدبّبة؛ تخمش شوكتُها الجسدَ وتبرّح فيه كائناً تنبذه المدينة بصيارفها وحرّاسها وحتى مقابرها. النبذُ راغبا فيه بما هو عزلة وتعبيرٌ عن مأزقُ وجود.. ومدفوعاً إليه بما هو فردٌ في مجموعٍ مدحور إلى "منحدرات الحياة" وأقبيتها المعتمة. هيئتان من عيش اللاعيش تعلكانِ في كيان الشاعر على مرّ تجربته الشعرية، وفي كل جديدٍ منها تتعمّق. تلك التجربة. وتزداد فداحة المأزق ظهوراً. كما تتجلّى في كتابه السادس شعريّا: "ذكرى شخص تظنّه أنت " (نينوى للدراسات والنشر، دمشق . 2017).

العزلة بالنسبة للشاعر علي العمري ليست خيارا شعريا وطريقة في القول ومنهجا في الكتابة، إذْ إن من يعرف العمري عن قرب يجد كم هو ناءٍ عن صخب الحياة ومعتركها اليومي. إطلالاته شحيحة إن لم تكن في غاية البخل. يكاد أن يكون منسحبا من الحياة الاجتماعية والثقافية وحتى إن سوّلت له نفسه الحضور في عالم التواصل الاجتماعي فإنما يحضر حضور الغريب غير الماكث إلا قليلا وسرعان ما يترك صفحته معلّقة ببياضها في العالم الافتراضي المشحون بالحركة والكلام وبالضوضاء التي تجعل العمري ينفر ذاهبا إلى هدأته؛ باحثاً "عن كهفٍ" يلائمُ عزلته وتأملاته بعيداً عن الحشد الذي هو غيابٌ كامل؛ كتلة صمّاء؛ أدوار تكرارية؛ أقنعة متناوبة.. بوهمِ الحريّة وبوهمِ الحضور. وبهذا الاستعداد والتكوين ينكتب النص صدًى لحياة وسبْرا للمضايق المشعور بها تصدَّعُ وتنثغر وتتعالَى من الداخل بصورةٍ محسوسة مجسّدة. تحقُّقٌ يرتسمُ في الطويّة والملامح والمحيط بإشعاعات الباطن الكابية: "أشعر بروائح قلبي المنتنة، وفي صدري مراعٍ مجدبة. ص 18".. "أينما أتحرّك يصطادني فخٌّ، فأنا مضطهد وزنزانتي قدريّة أكثرَ مما أتصوّر. ص 21".. "عيني تقول أشياء تجرحني، مع كلّ لفتةٍ أرى كم حياتي جافّة وآيلة للسقوط. ص 23".

إنّ حسَّ التجافي والنفور، والابتعاد عن الضوء وطلب الظل في أكثر أشكاله نأياً وعزلة: "يحيا بقيّة عمره بهاجس البحث عن كهف. ص 10".. "سأظلّ أحنّ لكهفٍ يتراءى لي في الضباب. ص 11"؛ مما يزكّي ويربّي الكآبة شارةً وجداراً. بها يفصل نفسه عن بلاهة المشهد وتمثيليّاته الزائفة، وهي العنوان الذي يجابهُ به ويردّ.. متصلّباً ومضاعِفا من سماكة الجدران. الستارة الغليظة تبقيه بعيداً ومراقبا يشحذُ حذره

ومعلناً انتباهه: "أمّا كآبتي فسأظلّ أمرّنها لئلا تترهّل، أحتاجها شفّافةً .ص 11".. "كآبتي مطرقةٌ تقرع أجراسها ناحيةَ القلب.ص 13".. أقفُ لأتخيّل وجهي كالحاً في دعايةٍ لترويج الكآبة.ص 18".. "تعتّمُني الكآبة .ص 54". فتترسّبُ.تلك الكآبة.وتنتج معادلَها ودالّها الوجودي الدائم الذي يعكس الاضطراب الداخلي والموقف من شبكة العثرات يتردّى فيها وتطبق عليه؛ ليتقلّب في حالته تغزوه نوبات الغثيان تباعا: "غثياني مزمنٌ.ص 10" ليتخبّطَ في قيئه وفي نثار بصاقه كنوعٍ من الدفاع الهشّ، وإن يكن شديد التعبير، عن منحةٍ ضاق بها وعن هديّةٍ باتت غير مقبولة.

.. يعمل "حطّابُ روحِه" (ص 21) على تشظية ذاته، فيسجر عليها في تنّور غضبه الموّار والمتلاهب جرّاء ما يمرّ به وما يلقاه. يتخفّف من عالم الحضور. يتخلّص من وطأة الشخص وعلامات اشتباكه بالحياة. ينحو نحو "ارتطام عظامه بالعدم.ص 11"؛ فلا وجود له ولا ثمّة ما ينبئ عن أثرٍ متروك. انزلاقٌ تام إلى الكهفية والشبحيّة: "أتوارى قدر ما أستطيع ولا أظهر إلا خفيفا، لأمرّ كالظلّ بلا أثر.ص 17".. "أتذرّعُ بالعزلة، تحرسني رغبةُ أن أظلّ مجهولاً لأتوارى في حجراتٍ ذهنية ص 25".. "طولَ حياتي أعيش/ بحتميّة كوني غائباً/ غيابَ من يحضر ولا يراه أحد.ص 53".

الفرد الذي يحيا عزلته ويعمّق منها، هو ذاته من يندغم بضمير الجماعة واحداً منهم حاملاً . مثلهم . همّ الحياة وتكاليفَها وأعباءَها اليوميّة. يرزحون جميعا تحت ظلٍ عاصفٍ وفاتكٍ سبق أن عرض له الشاعر في فلذاتٍ وسطورٍ من كتابه الشعري الرابع "أبناء الأرامل"؛ لها وقْعُ المخرز وأثرُ الكي. وهذا ما يستعيده هنا بصيغةٍ تضمرُ

الحرقة ذاتها ثم تفشيها في مشهدٍ قياميٍّ مفزعٍ يتفصّد بالبؤس وعبوس النهايات: "حياتنا نحملها كالتهمةِ على ظهورنا. ص 89".. "دائماً نحيا في الرمق الأخير متأهّبين للموت كما لو أن حياتنا مجرّد احتضارٍ طويل. ص 84".. "سنلهثُ إلى أن نتساقط جيفاً على الطريق. ص 89". ومن هنا، ليس غريبا أن يكون مفتتح الكتاب نصّاً مؤشّرا ومضيئاً بـ "ضدّ" يّاتٍ حاسمة نحو الذات وامتداداتها وضمن الدائرة الاجتماعية؛ يكتبها مجلّلاً بسوادٍ ثابت ينساب في الكتاب شأن مصيرٍ لا بدّ من الارتطام به:

"أكتبُ بحسّ الجنازةِ والمعزّين في آن".

عبدالرحمن الشهري..

يكتب ببساطة كما يتحدّث مع جيرانه

الانعطافة التي أخذتْها كتابةُ عبدالرحمن الشهري في "صعود متاخّر" (2017) ها هي تستمرّ وتتأكّد مع إصداره الرابع "الكتابة على جهاز آيفون" (دار أثر للنشر والتوزيع، الدمام. 2018). مشروعٌ كتابيّ يقطع مع سابق تجربته، في مجملها، والتي بدأت بـ "أسمر كرغيف" (2004) ثم "لسببٍ لا يعرفه" (2012) إنْ على مستوى الشكل أو الخيارات الجمالية. الانتقال من الكتابة السطرية إلى الكتابة الكتلة. التخلي عن اللغة الشعرية تماما لصالح اللغة العادية الوظيفية؛ النثر المعهود الذي لا يجمح إلى الخيال ولا إلى تركيب الصور؛ النثر المباشر حيث لا مسافة بين الكلمة وما تعنيه إلا بمألوفيّتها وإحالتها إلى الواقع الصلب دون الإشارة أو التلميح، ولا تحيد اللغة عن هذا التوجّه إلا في مرّاتٍ قليلة؛ معدودةٍ وخاطفة. أقول القطع مع التجربة بشكلٍ مجمل لأن هناك

بذرةً في الكتاب الأول هي الأساس الذي انبنى عليه هذا التحوّل كإطار عام. عنيتُ "المشهدية" التي توفّرت في غير نصٍّ من "أسمر كرغيف"؛ فقد تمَّ تسييل الرصدَ والوصف في مجرى السرد حكايةً وخَبَراً وحدثاً ولقطاتٍ وتخطيطاتٍ شخصية "بورتريهات"، فإذا بنا أمام قطعٍ سرديّة قصيرة تقفُنا على حيواتٍ وشخصيّات وذكرياتٍ وأزمنةٍ ومواقف؛ نوافذ متعدّدة تشمل برحابتها "اليوميَّ" في لحظته الحاضرة أو عبر اكتنازه بلحظةٍ أبعد، يخلّصها الكاتب من تاريخيّتها ويلحقها بتلك التفاصيل السِّيريّة.. والمتدفّقة بالحياة في سلاسةٍ ويسر.

تلتصق تجربة الشهري الجديدة بالشارع والحارة والذوق العام البعيد عن النخبة؛ المناخ الشعبي وعوالمه التي تحيل إلى أسماء شعرية (تكتب الفصحى أو العامية) وفنية ورياضية وإلى حالات شخصية يمسّها الكاتب في استيهاماتها ومعاييرها الصامدة مع الزمن. كما يحلّل دواخل إنسانية بعمق، فلا تشعر به إلا نافذاً وهو يمضي بلمساته وفرشاته على الهيكل الخارجي الذي يكتسي شيئا فشئا المعنى والضربة الفنية. هذا النوع من التماس المخصوص بوسط إنساني له حضوره العيني وسطوعه في المشهد الاجتماعي أو له حضوره الشعبي عبر الذاكرة التي حفظت الحكايات ورددت الشعر بلسانه المحلي والمناطقي وفي ألوانه الكثيرة.. وما زالت ذخيرة الأسطوانات والكاسيتّات تلمع برنينها وسطوتها ناشرةً الضوء والعبير ومهابة السنين. هذا القطاع الكبير الذي يعالجه فنيا عبدالرحمن الشهري لا ينتمي إلى ما يُسمّى بـ "الثقافة العالِمة" إنما ينتمي إلى الثقافة الشعبية وما تنتجه "الشفاهية" بمطابقتها الواقع بلا قفّاز أو تزويق. كل الأشياء كما هي عليه، في صورتها الحيّة التي لا تحتمل تغييراً، ولا ذريعةً تقول الشخص أو

الموقف أو الحدث إلا باللغة التي اختارها الكاتب؛ العاطلة من كل زينة .وهذا من مفاتيح تجربة الكتاب .ولعل واحداً من النصوص تلتمُّ فيه التجربة بأبهى الأداء والإنجاز والتحقق الجمالي. النص هو "في غرام نجمة سينما" أُورِدُه بلا تعليق: (رفع صوته عاليا، وقال: أحب ميرفت أمين. ميرفت أمين التي تزوجت سبعة، والثامن ربما يكون في الطريق، ولن يكون أحد أزواجها بالطبع. الظروف نزعت صورها من غرفته، وبقيت الصورة المعلّقة في ذاكرته. بالنسبة له النساء جميلات بحسب قربهن من ملامحها. هي تخطّت السبعين، وربما صارت جدة، وهو اقترب من الخمسين، ولا زال يراها أجمل من سعاد حسني. حين يعرّج أحدهم على ذكر مفاتن امرأة، يفزّ من مقعده: أحلى من ميرفت أمين؟! يطمئنه أصدقاؤه، فيسترخي في مقعده، وينسى الموضوع. هكذا هو مع كل نجمة تخطف الأضواء. جيرانه في الحي ينادونه:" أبو ميرفت"، وهو يحمد لهم هذا الصنيع. أبو ميرفت الذي لا يملك سوى قلبه الأخضر، وأحلامه البسيطة العابرة للشاشات).

نجد في كتاب الشهري الأول "أسمر كرغيف" إطلالةً على اللغة الواصفة حيث مختبر الكتابة؛ محنة الحرف ومعاناته.. مع ذوقٍ إشراقي. بمعنى التحديق في شعلة الكتابة من الداخل؛ داخل النص والشخص. وفي التجربة هنا انقلاب كامل وتحوّل جذري. لم تعد اللغة الواصفة شاغلاً. المختبر الإبداعي لا لزوم له. والذوق الإشراقي لا يُحتمَل. هذه النقلة، أو الانقلاب، حدثت عبر الجسر الذي أصبح به ملتحماً بالحياة الشعبية وثقافتها وبمناخاتها؛ بكل ما فيها من بساطة وتلقائية ووضوح وصدق وبراءة وحميمية. فالضوء الداخلي للذات الإبداعية باعتباره المركز انزاح إلى الخارج الذي أصبح هو المركز

وملتقى الضوء. العينان ارتفعتا عن الورقة، وبحدّة النظر وبتغيير مجال الرؤية؛ أضحتا تجوبان المجتمع الثقافي بحسٍّ نقديٍّ صارم وساخر ولاذع هيمن على ما نسبته ثلاثين بالمائة، تقريباً، من نصوص الكتاب. بخلاف البورتريهات التقريظية عن شخصيات تتولّى إنشاء النص الإبداعي والنقدي (الشاعر علي بافقيه ص 19، الشاعر مسفر الغامدي ص 27، الناقد سعيد السريحي ص 23، الشاعر الشعبي محمد بن ثايب ص 31) وواحد يُعتبر تقريرَ حالٍ عن الكاتب نفسه (ص 67). لقد شملت العين النقدية الساخرة - بالغة التهكّم - بعض المشتغلين في الحقل الكتابي الذين على الضد وفي موقع النقيض للروح الشعبية وما تتوفّر عليه من خصال تتأبّى أن تتوافق مع أولئك بما هم عليه من زيفٍ وادّعاء وتعارض مع الأصالة؛ فيقدح في أهليّتهم للقب "الكاتب" أو "الشاعر". والشهري يكشفهم ويطردهم من حارته. ينصِبُ بُرجَ مراقبته ويلتقطهم واحداً واحداً:

.. المغامر "البهلوان" في حلبة الفيس بوك يريد أن يلفت الأنظار بعد أن انطوى زمنه وفقدَ تأثيره؛ فيسعى إلى مناكفة "الأخ الأكبر" لعل شيئا يحدث فينال الصوت والتنويه بأي سبيل (صار كالثور الذي ينطح الهواء، على أنه خرقة حمراء. يريد أن يصبح شهيدا، ولم يلتفت إليه أحد. يريد أن يعترف به الأخ الأكبر؛ ولكنّ مغامراته تأخرت عقدين. نص: شهادة على الفيس بوك، ص 29).

.. الشاعر "المهرّج" الديكتاتور صاحب الكرش الذي "تستلقي عليه المعجبات"، المتشبّث بكرسيّه الأمامي من المشهد الثقافي وكأنه يطبّق تفسير أحدهم لـ "الديموقراطية" بأنها "ديمومة الكراسي": (جلس مطولا على الكرسي، وكان لا بد من إزاحته. حاول البعض ذلك، ولكنه

كان قد ثبت نفسه بأجود أنواع الصمغ. نص: محلولات جادة لخلع شاعر، ص 37).

.. الكاتب "الحاوي" المدّعي المنفصل عن المجتمع والمشغول بإوهامه وخيالاته المريضة التي تزيّن له فعل الكتابة فيرتكبها ومعها حماقة صورة الكاتب النجم (نص: ليلة القبض على سحابة، ص 43).

.. الشاعر المنفوخ بالادّعاء يستقدم الكلمات من أراضي المعاجم الوعرة التي لا يأتي الشعر معها إلا مغصوبا معذّبا: (الكلمات تخرج من فمه مليئة بالكدمات، ويضع الشعر يديه على رأسه حين ينظم قصيدة). وفي إمكانه أن يتخفّف من غريب اللفظ وخشنه ويلجأ إلى الكلام السهل المأنوس: (كان عليه أن يدع الكلمات القديمة وشأنها "..." أن يكتب لنا ببساطةٍ شديدة، كما يتحدث مع جيرانه في القرية. نص: كلمات تبحث عن مرايا، ص49).

.. وذلك الكاتب بلغته المزيّفة التي لا تنتمي إلى قريته القديمة ولا تحمل عبق المدينة التي انتقل إليها. لغة منقطعة عن المكان وذاكرته وروحه (نص: خروج متأخّر 20 سنة، ص 57).. وأولئك النقاد الأكاديميّون الذين يقتلون النص بأدواتهم الغريبة فيحيلونه درسا مستغلقا في الرياضيات محشوراً بين الخطوط المستقيمة والدوائر المتقاطعة، وحيث يضحي النص ضفدعا في مختبرهم النقدي وأمام طلابهم فلا يعود منه ما هو قابل للتذوق أو الفهم؛ محض قوالب وعلب مبتسرة لا تغني ولا تفيد (نص: يمكن تسخينها في ميكروويف، ص 59).

نماذج متعددة ومختلفة من متوهّمي الثقافة ومدّعي الإبداع يحمل عليهم عبدالرحمن الشهري، فيكشف زيفهم في صورة كاريكاتورية تضحك بقدر ما تبكي.. بقدر ما تفضح.. بقدر ما تبيّن الطريقة التي

اختطّها لنفسه؛ قريباً من الناس، دانيا من لغتهم وهواجسهم، غائصا في حكاياتهم، منفتحا على الحياة الإنسانية في معناها الكبير غير المقيد، خارج الأقفاص والتعليمات. هذه هي طريقته مهما كانت غريبة وتبعث على الحيرة إلا أنها بالنسبة إليه هي ما توصله إلى الشعر. يعرفها جيداً فيتبعها: (حساس ووحيد وصلب، ومغرم بالحياة التي تدب في الشارع. من الصعوبة بمكان أسره داخل محمية، وتجريده من حريته. سيخرج عن النص، مهما كانت وصايا المخرج، الذي يحرص على وقار مسرحيته. الاستماع إليه أشبه بركوب سيارة تسير في طريق غير معبدة، وترجرج كل ما فيها.. الكاميرا في حيرة من أمرها، وكذلك العيون التي تتسقط أخباره. إلا الشعر فإنه يجد طريقه إليه، بكل سهولة ويسر. نص: ما يشبه صورة جانبية، ص 65).

محمد أبو زيد..

اللاأحد في صرخة المغادرة

في علم النفس الوجودي، ثمة مفهوم عن "انحلال حدود الذات" بمعنى الشك في الوجود الشخصي والتعيّن في العالم على نحوٍ محدّد ماثل يمتلك المعنى والجدوى والعلاقة مع مفردات هذا العالم بكيفيّة إنسانية تزهر في الاتصال وتخلع طابعاً قارّاً من الانسجام والمساحة المشتركة. بهذه الخلفية يمكن لنا قراءة الشاعر محمد أبو زيد في إصداره "مقدمة في الغياب" (دار شرقيات، القاهرة - 2014) الذي يتبدّى نصّاً واحداً وإن جاء في أربعة أقسام وفي عشرات النصوص بوصفها زوايا ومنظورات تحفر في الاتجاه نفسه بملمح تكراري تراكمي - لا يتخلّى عن صبغته الجماليّة - يشي بالمأزق الوجودي الذي ينخرُ في بناء الذات ويصدّعُها إلى أشطارٍ لا تلتئم؛ محض نثارٍ يأتي متخفّفاً عن العالم ومنزاحاً عنه إلى هاويته التي لا يبصر غيرها؛ تطلبه ويسعى إليها.

الانسحاب من الحياة والانسلاخ من صورة لا تدلّ عليه ولا تعبّر عنه. ما يراه الآخرون ليس هو ولا تلك الصفحة المشرقة. كائن خرِب بغطاء برّاق صنعتْهُ عينٌ خارجيّة لا تخصّهُ ويبرأ منها، وقد آنَ له أن يخرج من حفلة الضجيج وأن يرمي بالقشرة الملتمعةِ بزيفِها. خلخلةُ الجسد وانفراطُ معناه. جسدٌ لا يصلح للحياة ولا تصحُّ معه معاشرة وأحرى به الانصراف عن المشهد: "لو دقّقتم أكثر/ لشاهدتم مستعمرةَ الجذام فوق وجنتيّ/ قلبي الذي يعجبكم تفانيه في حبّكم/ اشتريته من بائعٍ متجوّل/ يدي التي تصافحكم بحرارة/ انظروا../ إنها من البلاستيك/ وجدتُها في القمامة/ أصابعي التي تلوّح لكم/ قضبان زنزانة/ وضحكتي التي تجامل نكاتكم التافهة/ شريط كاسيت مسجّل).

الجسد هو ما يثقل على الذات ويجعلها منسحقةً تحته. الحضور البائس الفارغ يلطّخُهُ الحزن وتفدحُ به الغربة؛ مهمازٌ مسنون ينخسُ ويحثُّ على التعجّل بتفكيك هذا الجسد وجعله أشلاء تذهب في الأرض ويستحيل تجميعها بما يعني تشييد الغياب على قنطرة الجسد؛ الامّحاء الكامل الخالص؛ التذرير الذي يوجب النهاية، ويحلّ العبء الذي يعمل مثل مطرقةٍ تثبّتُ الذات إلى جدار عذابها وشاهدها الناغل بالذكريات تلك المطحنة التي تقول كم هو غريبٌ وتالف. لا يسندُهُ ماضٍ ولا يهشّ له مستقبل. وجودٌ غَفْلٌ يحدُّهُ الجسد ويتقفّصُ عليه؛ ينتظر صيحة الخروج وفكّ الأسْر. يتحيّن الضربةَ الماكرة المشتهاة وهي تنزل تشطره وتلاشيه وتعلن غيابه؛ معافاته من عالم الاضطرار والقيد؛ عالم الصور الثابتة المتكررة التي هي في المحصلة "لا شيء" ومن العبث الانجرار إلى دائرة إنتاجها. فليبطلْ هذا الجسد ولينلْ الضربة: "بعد خمس دقائق سأتشقّق. لن أنتبه وأنا أسير إلى

السيف الذي يقسمني نصفين مثل تفاحة، لن ينتبه أحد إلى نصف جسدي الذي ركب القطار وغادر، ونصفي الآخر الذي لا يزال ينتظر في محطة الباص./ .../ عيني سأتركها تبكي هذه المرّة كما كانت تريد، تنزف ما تبقّى مني، قد أمنحها لطفلٍ يريد أن يكمل مجموعته من البِلي، أو أسند بها كوكباً كاد أن يتهاوى. عيني الأخرى سيقول الباعة أنها مستعملة ولا تصلح إلا طعاماً للسناجب./ قدمي اليمنى ستسير إلى ما لا نهاية علّها تعود بالحقيقة الغامضة، أمّا اليسرى سأتركها لبائعٍ يريد أن يسند بها مظلة خضرواته الكسيحة".

مخلوقُ التعاسة؛ ربيبُ الكوابيس؛ الدائخُ المعلّق في مروحة الندم.. يتخلّصُ من إهابه ويفرُغُ من حياته؛ الشبهة التي أفسدت ما فات وتتربّصُ بما يلي. ينهضُ معانقاً هباءَهُ حاتّاً أثرَهُ وكلَّ متعلقاتٍ تشير إليه. هو الذي بلا وجود. اللاأحد متجسداً في صرخة المغادرة؛ نافراً من اللاشيئية؛ نافذاً وذائباً في العدم: "أرفعُ صوتي/ وسطَ ملايين الآذان/ وأطلقُ صرخة../ صرخةً واحدةً طويلة../ لا تنتهي// أنا../ لا أحد".

ميثم راضي..

مجازٌ ناعمٌ وجارح

تختلف مقاربات الإبداع للجرح العراقي المفغور منذ عقدين ويزيد؛ بالمباشرة والآنيّة التي تقول غلظة الواقع وخشونته كما هو في ساحة التدمير والخراب؛ موتا يتجدّد يوميّا وأجسادا تَنقُصُ مع كل شمس.. تُستعاد دون حائل بكامل بشاعتها في ورق رمادٍ يكاد يقلع العين لفرط ما ترى لفرط ما تقرأ.. أو تكون المقاربة في شكلٍ آخر يأخذ مسافة ليست في الزمن إنما في التناول عبر التبعيد الذي يتأسّس على تذويب الحدث والواقعة والأثر في حكايةٍ أو أسطورةٍ؛ مجازٍ تُصاغ فيه المأساة بأبعادها الحاضرة والمستقبلية لتصبح حادّةً ومصقولة على نحوٍ أشدّ وضوحاً وأبلغ أثراً، كما هو الحال عند الشاعر والفنان ميثم راضي في كتابه "كلمات رديئة" (منشورات المتوسط. 2015).

يضع الشاعر كتابه. بلغ ستين نصا. بين نصين الأول "تلعثم"

(ص 5) والثاني/ الأخير "تلك الأيام" ص 67 يجعلان المرء غير قادرٍ على الكلام. فليس لديه قاموس يفي بما يقابله ويمرّ عليه من أهوال. لا يتوفّر على ما يطابق وينقل الصورة بحذافيرها. ثمّة ما يمتنع. لا يُحاط به إلا على سبيل المضاهاة والتقريب أو لا يُحاط به تماماً، يظلّ أكبر من أيّ قاموسٍ وأيّ علم: "تحاول الكلام../ مثل طفل لم يعرف ناراً أكبر من عود ثقاب./ وعليه الآن../ أن يصفَ غابةً كاملةً تحترق. ص 5".. "أنا أعتذر لك يا صغيري../ لقد علّمتُكَ الكلام ثمّ تركتُ لك الأيامَ التي لا يمكن التعبيرَ عنها. ص 67). نصّان في المحاولة والاعتذار، ربما، يشرحان استراتيجية الكتابة التي ذهب إليها ميثم راضي؛ تقريباً جماليّا موازيا في تكويناتٍ إبداعية تقول الفرد والحبيبة والعائلة والوطن بما يحوّل الشخصي والمحلّي والمحدود . بالصيغة الجمالية المختارة . إلى مطلق وكوني يمسّ قضيّة الإنسان في أي بقعةٍ أو أيّ فترة زمنية.

تنتشر في الكتاب نعومةٌ جارحة. فِعْلٌ في الخفّة؛ تسلّلاً وحياكةً. الفاجعة المدويّة يخلّصها من حدثيّتها الطارئة ومن هيكلها المشبع بالدم. ينتقي خيطاً من الخيال يعيد به النسج وينقش. في هذا النسيج. ما يحوّل الأمر إلى كيانٍ شعريّ متين يسبح في الأسطورة.. طريقة في تخليد الفاجعة وإبقائها محفورة. نقرأ في نص "زخّة مفاجئة من الريش" كيف يتحوّل الموكب الجنائزي لتشييع طفل لأكثر من تشييع.. إلى مجازٍ. يحضر في مشهدية سينمائية. لا يعبّر عن إزهاق حياة الطفولة وحسب إنما عن قتل لغةٍ والقضاء على حالة السلام البازغة: "في جنازة الولد الصغير../ قلنا: ما هذا الريش؟/ رفع أبوه رأسه ومدّ يدَهُ في الهواء/ التقطَ واحدةً ثم صاح: إنها كلمة حمامة التي تعلّم نُطقَها منذ يومين/ نسينا أن نخرجَها من فمه. ص 15".

إن الفقد الذي تتعدّد مظاهره وحالاته يستدعي تعويضا أكبر من ترجمته أو تجسيده. يقتضي بناءً مكافئاً ومكيناً قادراً على التوالد والاستمرارية. وموضوعة التعويض ملمح بارز عند الشاعر يتكرر في أكثر من نص وبصيغٍ جماليّة متعدّدة كأنها الحلول والمخارج. في نصٍّ طريف، وجارح أيضا. "خلقٌ آخر". يعمد الأب إلى تزويج أبنائه، حتى من مات منهم، من نساء يجبلهن من مكعّبات الطين الصناعي بقصد أن ينجبن له أحفاداً غير قابلين للفناء في الحرب؛ أحفاداً مثل لعب التركيب التي يمكن أن تُفَكّ إلى أجزائها ثم يُعاد إنشاؤها من جديد دون أن تتعرّض لخطر الفناء في معمعة الحرب وحوادث الاختطاف التي تنتهي بالجثث المرمية وحدها بلا رؤوس: ".../ وقبل أن يدخلَنا عليهنّ/ سألناه: لماذا تفعل هذا يا أبي؟/ قال: أريد أحفاداً../ عندما تُقطَع رؤوسهم: أستطيع تركيبها من جديد. ص 48". وعلى الشاكلة نفسها ينبني نص "قطعة طين صغيرة" ص 60 ولكن بعد الحرب، حيث يُصنع من "طين العمر" عشّاقٌ وموتى وأولادٌ سمان. وفي صيغة جمالية أخرى للتعويض تنضح بالسخرية السوداء. وبالعنوان نفسه "تعويض". نلفي شفقة الملائكة على ميت عانى طوال حياته من التعب والخوف والحزن؛ فتعيده إلى الحياة بعد الموت في هيئة كلبٍ مدلّل لا يعيش في وطنه، بل في مكانٍ آخر.. محضوناً بالدفء والشبع والأمان وسط العائلة: "ولكنني فجأة../ وعندما يعرضون على التلفاز خبراً من البلاد التي متُّ فيها: أعوي كذئبٍ كبيرٍ مجروح. ص 58".

تحضر المرأة في "كلمات رديئة" بكثافةٍ وازنة، تقتطع نحو عشرين نصّا من حجم الكتاب كدلالة على مركزيّتها في العالم الذي يكتب عنه الشاعر، ووسيلته في إعادة تشييده؛ فهي الطريق والأداة

والمخرج وجهة الإنقاذ كما يستدخلها بشكل شعريٍّ نافذ نصُّ "كيف تفعل المستحيل با ستخدام امرأة واحدة" ص 24؛ تلك المرأة التي تشبه "نقطة تنبعُ منها عبارةُ الخلق. ص 25" وهنا يتجلّى التعويل على الأنثى؛ الخصب والفاعلية والتأثير أمام القبح الذكوري الذي أتعبَ الوطن ومزّقه شرَّ ممزّق. بلمستها يعود الماء وينتهي الجفاف. وجودها تطريةٌ للعالم اليابس وبثٌّ للدفء المفقود في أوصاله؛ بها تُستعاد الحياة بجمرتها وحيويّتها: "أنا اليابس../ الذي كلّما عادت يدي منكِ؛ وجدتُ تحت أظافري غيمة/ وأنا البارد الذي يستعمل غصنا شابّاً من جسدِكِ/ لينبشَ رمادَ العالم: بحثاً عن جمرة. نص "لمسة" ص 28". المرأة بعد كل ما حدث وبعد كل ما سيحدث؛ هي الضمانة، وهي ما يبقى في صندوق باندورا بعد انبعاث كل الشرور منه. هي "تحفة الأمل" المخبّأة في الدخيلة لا يطّلع عليها أحدٌ من العالم الكائن في هيئة الوحش، بل يُشغَل عنها. ذلك أنها الكنزُ الباقي القادر: "أنا مِن الذين يدلّلون يأسهم من العالم: ككلب حراسة../ أرمي له في بداية الليل لحم الضحك.. وأنتظر/ حتى يشبع وينام/ ثمّ أتسلّل إلى صدري: مثل اللصوص/ وأخرجكِ من هناك بكلّ هدوء، تحفةً من الأمل. نص "عندما ينام كل شيء" ص 31". المرأة هي "الكلمة الجيدة" الصالحة في التركة المريضة من الكلمات الرديئة، وهي مصدر الاطمئنان ومفتاحُ النجاة، وتمتلك اليقين بـ: "أننا سنعبر هذه الأزمات. نص مهمّتكِ الدائمة ص 38".

علي ذرب..

كلَّ يومٍ يعبرُ هذا الألمَ

منذ العام 2003 والمشهد العراقي يفورُ بالدم ويجلّله الرماد. انهارَ نظامٌ ديكتاتوري، ولم يكن الانهيار يخصّه وحده كنظامٍ رزح طويلاً على صدر الوطن ووجب رحيله.. غير أن الانهيار والرحيل لم يكن لرجلٍ ولا لنظام، إنما لدولة أصبحت مباحة ومتاحة للاحتلال الأمريكي ولجحافل الإرهاب تشقّقت عنها جهاتُ الأرض كلّها؛ فأضحى العراق مع العام 2006 ساحةً تصطخب بالعنف في أشدّ صوره من التطرف والدمويّة، وبأحداث الدمار في أعتى أشكاله بشاعةً.

هذا المشهد القيامي كلّما خلتَ أنّ صفحته مضت؛ جاءت انبعاثات الحرائق والأشلاء ورعود التفجير تنكأ الخاصرة. يطفو الموت بغيمته السوداء.. لا ينشر أجساداً بوصفها مجرّد أرقامٍ إحصائية تذهب إلى النسيان عمّا قليل. هي قصص ومآسٍ تنحفر في الجلد

وفي الذاكرة، حاول الإبداع العراقي ما وسعته المحاولة الدنوّ من ضفاف الموت والفجيعة حتى الالتصاق مع الأجساد وأجزائها.. مع الأثر النفسي والوضع الاجتماعي القاتمين اللذين باتا عليهما الإفراد والمجتمع في العراق.. آثار غائرة يسعى الإبداع إلى تظهيرها في الصورة نفسها من الخشونةِ والبشاعة. هذا ما حدث. هذا ما يحدث. وينبغي لكلّ عين أن تطالعه ولا تعرض عنه، ولا ثمّة مرشّحات يمكن أن تخفّف عبء الصورة أو تفلح في إزاحة الرماد الثقيل عن العين. ومن هذا الصنيع الإبداعي كتابُ "كي لا تظهر أصابعي من حذائي المفتوح" (منشورات ميليشيا الثقافة، بغداد. 2018) للشاعر الشاب علي ذرب "مواليد: 1988".

تنطلق الذات الإبداعية، في الكتاب، من القاع الاجتماعي الذي جرّفته العهود السياسية تجريفاً؛ عهداً بعد عهد وجيلاً إثرَ جيل. تلك الطبقة المسحوقة وكلّ ما حولها يتغيّر إلا هي؛ تزداد تعريةً وانضغاطاً. لا مدى لما تمرّ به ولا قاع محدّد ترتطم به؛ هاوية نازلة تدور فيها أبداً. هي أوّل من يقع في فخاخ التردّي الاقتصادي والضحية البارزة لعاصفة الاحتلال والإرهاب. مجالٌ من الضنك والأسى ومن الرعب، يعرف علي ذرب تقصّيه في وجوهه الكثيرة المحفوفة بجدارين هائلين من الفقر والموت يتبادلان الجسد الصبي في لعبة الجوع والعري والرماد..

الجسد الفتيّ المعروض في الخصاصة مضروباً بمفاعيل الحصار الجائر والحرب؛ ومنخوباً بمتفجّرة الإرهاب. يعرى ويعرى في الحقيقة قبل المجاز. لا حذاء يلمّ قدمين ولا قميص يستر جذعه. أصبح الحلم أن يكون له ذلك الأمل الصغير في قميصٍ مسروق من ابن الخالة الشهيد يصدم به "عيونَ الأصدقاء لمرة واحدة"؛ ترتاح معه الأعضاء

ويرقّ النوم: (أن أسحبَ منه جسدي في الليل/ كأنني أسحبه من حلم/ وأنام بين أُختَيَّ/ وعلى وجهي ترقد ابتسامة)..

الجسد المُفرَغ من طفولةٍ سويّة، يعيش "الحياة القصيرة" خارج المتعارف عليه من استجاباتٍ مرتبطة بالسن اللاهية مع "الألعاب"، هنا الألعاب ليست كما هي عليه تحمل اسماً أخرى أدنى إلى الموت: (لم يكن لعبا/ عندما كنت أعيش حياةَ/ الأبطال في الأفلام السينمائية/ لم أختر غير من عانوا/ غير من خسروا كل شيء/ ومن كان الموت قريبا منهم)..

الجسد المهدور حتى لا يبقى منه شيء لـ "الإنسان": (أنبحُ وحيداً/ أنبحُ من أجلي/ ومن أجل الإنسان الذي كنتُهُ).

لا شيء يجسّد محاولة تمزيق العراق وتحطيمه مثل الجسد العراقي نفسه. في مهب العنف، مواكبُ القتل والجنائز تترى. ثلاجة الموتى تضخّمت إلى ما يقارب حجم وطن. جثث يجري التعرف عليها وأخرى تظلّ غفلاً. أنصاف جثث وأرباع. مقابر جماعية وبقايا أجساد بلا دليل إلى أسماء أو هويّات. أجساد حيّة لكنها مثلومة ومنقوصة. في الموت والنقص، والتشويه.. يمرّ قلم علي ذرب يرسم المشهد تلو المشهد وهو تحت طائلة الألم والعذاب النفسي؛ من العائلة إلى الأصدقاء إلى الأقارب إلى الدائرة الصغيرة التي تأخذ في الاتساع ملتهَمةً في شدق الموت أو تخريب الجسد. نصوص بقدر ما ترجّ القلب وتهزّ ركائز الجسد بقدر ما تقترب جماليا من الحالة العراقية والتعبير عنها بصدقٍ جارح وبأداةٍ تعبيرية مواتية ترددت في أكثر من نص (نصوص: أمي ص 10، السيد رماد ص 12، أنا أنبح كثيراً ص 17، حياة متخيلة لبطل واقعي ص 28، سُلَّم ص 54، يرى أخته بقدميه ص 62، لوحة ص 69، عدنا وعلى ثيابنا بقعةٌ منه، غارقا في الموت إلى أذنيه ص 77) حيث مطحنة الموت تجوب

البلاد في كل لحظة.. الموت الذي أصبح ملصقاً لا يسير أي مشهد إلا ممهوراً به. لا تمرق حركة إلا عبر ألمه وسواده: (كل يوم يعبر هذا الألم/ لممارسة عمل ميّت/ للقاء أصدقاء يموتون كثيراً/ للحديث بسخرية عن يومٍ آخر سيموت/ وكذلك لينام/ ويصحو مرة أخرى/ من أجل عالم ميّت).

فراس سليمان..

شعريّة تضرب في بريّة الأنواع

صدر للشاعر فراس سليمان، المقيم في نيويورك، كتابه "نهايات معطّلة" (منشورات المتوسط، سلسلة براءات، إيطاليا، 2015) وهو في قسمين؛ "خيمة بثقوب كثيرة"، و"يوميات رجل قبو"؛ تأتي فيهما الكتابة قصيرةً شديدة الوجازة وعميقة الكثافة، وقد أرادها الكاتب معرضاً دوّاراً يطوف فيها العالم بألسنته وتجاربه؛ حيث برج بابل يتموضع لا في تبلبله ولكن في وضوحه الصاعق.

فراس سليمان شبحٌ يتخلّل العالمَ ملفوحاً بالعدم، كتابته تهرب من التملّك وتنأى عن الاحتباس في قفص. تضرب في بريّة الأنواع، زادُها الفكرة مصقولةً مدبّبة سُقيَت كثيراً وطويلاً بسمِّ الشعر. كتّابة روّاغة لكنها لا تفيء إلى شيء مثل الشعر، وتُحكِم نسبها به؛ بالشرط الجمالي يلمع في كل سطر، وباختباره الحمضي يؤكّد ذلك. يُدخِل فراس سليمان

قارئه في الحيرة عندما يطالع الجزء الأول، حيث القصاصات المنتشرة تباعا والمختومة باللسان الذي فاه بها؛ الشخصية التي اختبرت الحال وقالتها كلَّها بصرختها النارية أو بلسعة السخرية. شخصيات تلبّستها شخصية الذات الكاتبة، فكأنها هي واحدةٌ واحدة؛ لشدة واقعيتها، لشدة تحديدها، لشدة التصاقها بالذوات الناطقة عنها، لشدة التماهي معها. قصاصاتٌ تتوزّع فصاء الكتاب الذي يقع في 87 صفحة، منسوجة من الرصد والتأمل وبضع زفرات صوفية روحانية، تطفر منها هباءات العدم، تختصر العالم في معراجه المأسوي نحو التدمير. تعليقات وتنويهات تعكس خبرةَ حياة، وعمراً يحمل شروخاً وانكسارات لا حدَّ لها، وذاكرات لا تعرف كيف تحضر لحظة القول وهي مخضّبة بما ليس ندى ولا رقّة ولا رفّةَ نوستالجيا. فقط نافذة مفتوحة وهبوب متدرّج صاعد من جهةٍ ما. تستوي هذه الجهة أن تكون طبيعةً أو شيئاً طارفاً أو مزقةً من رحلة أو بلاطةَ رصيف أو تحديقةً تجوّفُ حرفَ الكتابة.

موشورٌ مضطربٌ بألوانه الكتيمة غير أنه يشعّ كلّما دار وأطلّت عليه شمسُ الكتابة محمولةً بمعجم العالم وفهارسه، بأطلس العالم تتقرّى التضاريس وخباياها وما تبثّه محطّاته الإخبارية وبما تنهمر به شاشاته من عنفٍ وموتٍ ودمار وقصص فالتة من عجلة الدم والضنك.

نحن أمام كتابةٍ تختبر فجاج المعنى وصُوَى الخسارة ودروب الخذلان؛ كتابةٌ تنوس في حسرتها وعسر تبويبها في توقيعةٍ أو شذرة أو حكمة أو هايكو مستنبت أو قصفة إعلانية ساخرة أو سبحة مائية من التأمل. هي شظايا مطلوقةٌ تُشخّص وتعيّن؛ تشير بـ"شرارة البصيرة" إلى جرف الاختناق والنهايات.

أنسي الحاج..

الذي نادتْهُ الفراشة

صنعَ الزلزال. دحرجَ الصخرة. أطلقَ اللافا من كبد الأرض.
عمّقَ مجرى النشيد وغنّاه. تصوّفَ وابتهل. شفَّ بين يدي الرسولة وألقى أقلامه؛ برَى خشونتَها وذابَ معها.
الحريّة التي اختارَها في البدء والمُنتهى تقولُهُ أوّلاً وآخِراً. في محرابِها تنمّر وحطّم وأربكَ الأصنام. وفي محرابها أقعى على ركبتيه وصلّى للوردة.
توحّشَ كما يليق بمؤسّس وصاحب مشروع. أعلى صرختَهُ ففلقتْ أرضاً وشرختْ أكثر من جدار. رفعَ معولَهُ وكتبَ على صفحتِهِ "التخريب حيويّ ومقدّس". كان الناسكَ في بزّة المحارب. يدهمُ بهذيانِهِ وفوضاهُ. ينقُضُ وينقضُّ. يخلُقُ تاريخاً ويوطّئُ لمسيرةٍ لا تنضجُ إلا في درسِ القلعِ والهدم.
رسمَ خارطةً وأقامَ معياراً. مشى إلى الضدِّ وعانقَهُ؛ سوّاهُ أنموذجاً.. ولأنّ

شهوةَ الهدم أبلغُ من خارطةٍ ومن معيارٍ ومن أنموذج؛ مزّقَ الخارطة وتنازلَ عن المعيار وطوى الأنموذج تحت إبط النسيان.

الخارجُ يظلُّ خارجاً، ومخلصاً لخروجِه، وينشقُّ حتّى على نفسِه. نادتْهُ الفراشة فهبَّ إليها بأجنحتِهِ النّاريّة، ينهبُ المسافةَ لا يريدُ الاختصارَ كما بشّر. يعني ويقصد قاطعاً مع المجانيّة، لكنّهُ. أبداً. بقي متوهّجاً لا تنطفئُ شعلتُهُ ولا تكفُّ أجنحتُهُ عن إطلاق الشرر.

تخمّرَ بالحب وفي الحب، فارتعشَ الجسدُ. روحُهُ سيّلَها ذهباً لا يعرفُهُ الصيارفة ولا قطّاعُ الطُّرق. عنفوانٌ وإشعاعٌ ولمعان؛ يصدر من ذاتٍ طليقةٍ في الجهات تنفُثُ ضوءَها فيرتفعُ اللهبُ في المجمرة نائساً في الزرقةِ ونعمة الانخطافِ إلى شَعرٍ يأخذُ سرَّهُ يفتّتُهُ في دربِهِ الصّاعدِ إليها؛ يهمس ببهجةِ الصعود واختلاجِ الخطوةِ بنبضٍ لم يكن إلا للقلبِ؛ لم يكن إلا الشَّغَف يطيرُ به. شفَّ فارتقى وناجى. طابَ له المكوثُ هناك فلم يرجع.

منذر مصري..

تشابكتْ أصابعُهُ بالخيوط وضاع[1]

"يضعُ حصاةً في جيبِهِ/ ليتذكّر/ ويربُط خيطاً بإصبَعِهِ/ ليعرفَ كيف يعود/ حتّى فاضت بالحصى جيوبُه/ وتشابكت أصابعُهُ بالخيوط./.../ وضاع..". منذ أكثر من أربعين عاماً كتب منذر مصري هذا النص يفشي فيه ضياعَهُ الخاص وتشرّدَهُ المخصوص بين حقول الشعر وبين بريّة الحياة؛ نافراً من السقوفِ وعن الظلال. يمشي مع قصيدتِهِ اللامرئيّة "قصائدي يا قصائدي/ علّميني كيف اختبأتِ/ ولم يرؤكِ/ كالخُلدِ في الحقل..". يمشي آناً ويركض آناً آخر بصيغةِ البحث الذي هو أكبر من مغامرة وأبعد عن أن يكون نيّةَ عثورٍ على سرٍّ جوهرٍ يتمجّدُ في خفائِه وعُسْرِ الوصول إليه. شرفُهُ أن يظلَّ هائماً وأمانتُهُ أن يبقي السرَّ بعيداً عنه؛ يخالِسُهُ من حوض تجربته اليوميّة ومن

(1) تقديم أمسية منذر مصري بجمعية الثقافة والفنون بالدمام - الجمعة 20 مارس 2015

علاقاتِهِ الشخصيّة ومن صِلاتٍ متينة وفي غاية الرهافة مع آباء لم ينكرْهم ولم يخشَ الإعلان أنهم في مجرى دمه؛ هم وأصدقاء وزملاء ومعارف وبالتماعاتٍ برقيّة منهوبةٍ من الزمن ومن أبواب الذاكرة. يضمُّهم إلى الصدر ويريقُهم في الحبر، حيث مختبرُهُ النوعيّ بأحماضِهِ وصُورِهِ الشعّاعيّة؛ يحدّقُ تحديقتَهُ الطويلة وينتبهُ انتباهتَهُ الشاسعة بكامِلِ مكرِهِ حين تقعُ القصيدةُ في شباكِهِ وكأنّهُ لم يتعب ولم يلبث مليّاً في إدارة الكلمة والجملة على مختلف الوجوه لتحتفظَ ببكارةٍ ليست إلا له، وبنضارةٍ نادرة تشهدُ لها نصوصُهُ المبكّرة المكنونة في كهرمانة منذر كما لو كانت مكتوبة الآن؛ تتدفّقُ بالألقِ وبالدهشة وبصيغٍ من الاشتغال الجمالي تقولُ بكيفيّةِ انبناء النص وبتسديدِه فنيّاً ليحملَ الحالةَ إلى أصفى الينابيع وأشدِّها زرقةً.. في سحرٍ تجملُهُ البساطةُ والعَرقُ غير المنظور.

ها هو "رجلٌ ضلَّ الطريقَ مِراراً/ فوصَلَ إلى" قلوبِنا.

عبدالله السفر،

أديب وناقد من السعودية. صدر له:

1. يفتح النافذة ويرحل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. 1995
2. جنازة الغريب، النادي الأدبي بالمنطقة الشرقية. 2007
3. يطيش بين يديه الاسم، طوى للنشر والإعلام. 2011
4. يصرون على البحر؛ شعريّات سعودية [بالاشتراك مع محمد الحرز]، الجزائر. 2007
5. اصطفاء الهواء: القصيدة الجديدة في السعودية، نشر مشترك: نادي حائل الأدبي؛ دار الانتشار العربي. 2010
6. حفرة الصحراء وسياج المدينة: الكتابة السردية في السعودية، نادي الجوف الأدبي. 2010
7. دليل العائدين إلى الوحشة، دار طوى للنشر والإعلام. 2012
8. يذهبون في الجلطة، دار طوى للنشر والإعلام. 2013
9. وَسْمُ الأيام، دار طوى للنشر والإعلام. 2013
10. عفوك أيها الجسر فأنا أحمل كتابا، دار طوى للنشر والإعلام. 2014
11. يرمي قبعته على العالم ويغمض عينيه، دار مسعى للنشر والتوزيع، البحرين. 2014
12. قصاصة نافرة، نادي الرياض الأدبي. 2015

عبدالله السفر، أديب وناقد من السعودية. صدر له:

1. يفتح النافذة ويرحل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ـ 1995
2. جنازة الغريب، النادي الأدبي بالمنطقة الشرقية ـ 2007
3. يطيش بين يديه الاسم، طوى للنشر والإعلام ـ 2011
4. يصرون على البحر: شعريّات سعودية [بالاشتراك مع محمد الحرز] ، الجزائر ـ 2007
5. اصطفاء الهواء: القصيدة الجديدة في السعودية، نشر مشترك:نادي حائل الأدبي؛ دار الانتشار العربي ـ 2010
6. حفرة الصحراء وسياج المدينة: الكتابة السردية في السعودية، نادي الجوف الأدبي ـ 2010
7. دليل العائدين إلى الوحشة، دار طوى للنشر والإعلام ـ 2012
8. يذهبون في الجلطة، دار طوى للنشر والإعلام ـ 2013
9. وَشمُ الأيام، دار طوى للنشر والإعلام ـ 2013
10. عفوك أيها الجسر فأنا أحمل كتابا، دار طوى للنشر والإعلام ـ 2014
11. يرمي قبعته على العالم ويغمض عينيه، دار مسعى للنشر والتوزيع، البحرين ـ 2014
12. قصاصة نافرة، نادي الرياض الأدبي ـ 2015

..الانتقال من الكتابة السطرية إلى الكتابة الكتلة. التخلي عن اللغة الشعرية تماما لصالح اللغة العادية الوظيفية؛ النثر المعهود الذي لا يجمح إلى الخيال ولا إلى تركيب الصور؛ النثر المباشر حيث لا مسافة بين الكلمة وما تعنيه إلا بمألوفيّتها وإحالتها إلى الواقع الصلب دون الإشارة أو التلميح، ولا تحيد اللغة عن هذا التوجّه إلا في مرّاتٍ قليلة؛ معدودةٍ وخاطفة.

إيقاع التحوّل وقمر الارتياب

«المعالجة الروائية لا تستجيب بشكل سطحي للأحداث وبانعكاس مباشر. ثمّة تباعد ينتقل بالسرد إلى أفق اللامعقول وعالم الخيال حيث غير المعتاد والغريب يحلّ مكان الواقع ويستأثر بالعالم المألوف؛ لا لينفيه بقدر ما يتيح فرصة إخراجه من الحدثيّة والآنيّة، والإمساك بالعصب المؤثّر في الإنسان؛ في طاقة وجوده.. ومعناه الذي يتلاشى.»

يُتابع الأديب الناقد عبدالله السفر، في كتاب (إيقاع التحوّل وقمر الارتياب)، سعيه الحثيث لمتابعة الإصدارات الأدبية العربية روايةً وقصّة وشعرًا، مقدّمًا بانوراما شاملة استنادًا إلى ذائقته التي تلتقط الكتابة الجميلة الطازجة وتُشير إليها وهي لم تكد تنتشر، وتتماهى معها. لقد باتت متابعات عبدالله السفر مرجعًا لا غنى عنه لكلّ قارئ ودارس للمشهد الأدبي في الخليج والعالم العربي.»

ISBN 978-9948-38-558-5
9789948385585

روايات
REWAYAT

Cover: Untitled, 1959 (oil on paper mounted on masonite), Rothko, Mark (1903-70) / Private Collection / Photo © Christie's Images / Bridgeman Images
Cover design: Diana Chamma