صدر عن (المدى)

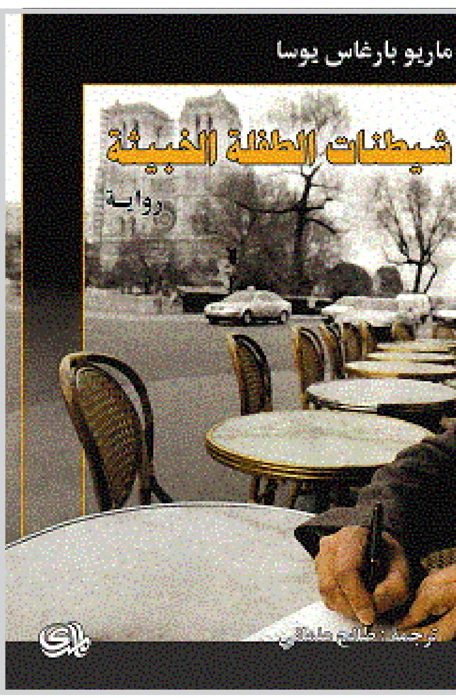
"شيطنات الطفلة الخبيثة" .. رواية الحب والخيانة والغفران

سعد محمد رحيم

يتحدث الكاتب البيروي ماريو بارغاس يوسا بإعجاب فائق عن كتاب (مدار السرطان) لهنري ميلر. وتحديداً عن الجانب الفضائحي فيه. عن ابتذاله وعدميته المرحة. وقد عده كتاباً عظيماً ورجيماً في الوقت نفسه. مقرراً أن فناناً أصيلاً (ميلر) كتبه ليعبّر فيه عن تمرده اللغوي وموهبته كروائي إباحي❖.

بهر هذا الكتاب يوسا وذكّره بسيلين الذي تتحول الألفاظ البذيئة والقذارة لديه إلى شعر. وببريتون، وخصوصاً بكتابه (نادجا) إذ يتحول الواقع اليومي الأكثر ابتذالاً فيه إلى صور حلمية وكوابيس محيرة.

ويبدو أن (مدار السرطان) قد أثر أيما تأثير في يوسا. في أسلوبه لاحقاً. في اختياره لموضوعاته. في طريقة معالجته لأشياء العالم، على الرغم من تفرد طريقته تلك.. تفرد يُعزى إلى موهبة طاغية في مجال فن السرد، وأيضاً إلى نضج في الرؤية السياسية والاجتماعية.



قرأ يوسا (مدار السرطان) قبل ثلاثين سنة كما يعترف؛ "مازلت أذكر جيدا كيف قرأت مدار السرطان منذ ثلاثين عاما، بسرعة و انتشاء، خلال ليلة واحدة". وبقيت أجواؤه وتفاصيله عالقة هناك، عند حواف وعيه، وفي اللب من لا وعيه. ومن يقرأ كتبه، أو بعضاً منها على الأقل، وﷺ اعترافه (يوسا) عن (مدار السرطان) ماثل أمامه ؓ، لابد أن يدرك أنه لا يستطيع الإفلات من التأثير المدمر والخلاق لذلك الكتاب الرجيم، كما يسميه.. يقول، مشيرا إلى إحدى أهم وظائف الأدب، وهو بصدد كتاب ميللر، وما حققه؛ " تذكير البشر بأنه مهما بدت لهم الأرض التي يعيشون عليها، صلبة، ومهما بدت لهم المدينة التي يسكنونها عامرة، فإن هناك شياطين مختبئة في كل مكان يمكنها أن تتسبب في طوفان في أي لحظة".

هذه المقدمة هي مدخلنا لقراءة رواية (شيطنات الطفلة الخبيثة)❖❖ لماريو بارغاس يوسا.. يوسا المهووس بالتقصي عن الكهوف المعتمة في النفس الإنسانية عبر تصوير الهاجس الحسي عند أبطاله وميولهم الإيروتيكية في لحظات توقدها واشتطاطها. ومع ذلك لن نستطيع أن نطلق على يوسا صفة الكاتب الفضائحي الذي أطلقها هو على ميلر.

يحاول يوسا الدخول إلى تلك الكهوف المعتمة حيث تتصادم وتتصارع الرغبات والعواطف والأشواق النقية منها والملوثة.. المقبولة منها والمحرّمة. ساعياً لتقديم البشر كما هم، في فضائلهم ورذائلهم، في رقتهم وقسوتهم، في أحلامهم الوردية وكوابيسهم، في إيثارهم وأنانيتهم، في صفاء أرواحهم وخستهم.. في طيبتهم وحقارتهم.. في طهارتهم وبذاءتهم. أي البشر كما هم من غير رتوش أو تصنّع أو ادعاء أخلاقي زائف.

و(شيطنات الطفلة الخبيثة) هي رواية عن الحب أولاً.. الحب العاتي الكاسح الأعمى الذي يستحوذ على القلب والعقل، الشعور واللاشعور، لأربعين وخمسين سنة، مثل جرثومة ثاوية في الدم والنخاع، مثل لعنة.. حب لامرأة واحدة بعينها كما هو شأن (فلورنتينو أريثا) في رواية (الحب في زمن الكوليرا) لغابريل غارسيا ماركيز الذي سينتظر نصف قرن حبيبته التي عافته وتزوجت من طبيب. ينتظرها هذه المدة كلها من أجل أن يجدد لها عهد وفائه وحبه.. متى؟ حين يكون قد بلغ الخامسة والسبعين. يعاشر مئات النساء في هذه السنين ونصب عينيه (فيرمينا داثا) التي لابد أن يموت زوجها، هكذا يتمنى، ليعاود الكرّة ويعلن عن حبه القديم.

في (شيطنات الطفلة الخبيثة) نألف حباً متجذراً، قابلاً للتجدد، والتلون والتكيف.. هو حب الراوي ريكاردو سوموكوريثو، يناديه أصدقاؤه بالنحيل، وستناديه الطفلة الخبيثة حتى آخر يوم من حياتها بالطفل الطيب. هو حبه للطفلة الخبيثة، تلك المرأة اللعوب، الحالمة المتمنعة، الغامضة، المغامرة التي تعيش حياتها طولاً وعرضاً وتدفع الثمن غالياً، في النهاية، من غير أن تكون آسفة حقاً. يلتقيها الراوي وهي ليلي المراهقة التشيلية مع أختها كوني، في صيف العام ١٩٥٠, يعرض عليها حبه فتصده بلطف، بشيء من التهرب مع أنها تبقى بصحبته. يمضيان الوقت معاً. يدردشان ويرقصان. ثم يكتشف، في مشهد أشبه بالفضيحة، إنها ليست تشيلية، وأن كوني ليست أختها، وأنها من وسط متواضع حاولت اختراق المجتمع البرجوازي، في حي راق بليما العاصمة،وأن اسمها ليس ليلي.. هنا تختفي لتظهر بعد أكثر من عشر سنوات في باريس حيث يعيش الراوي الآن. كانت هناك في باريس تآمرات المقاهي مثلما يصفها الراوي.. شبان من القارات الخمس، يأتون وهم تحت سطوة بريق الثورة الكوبية وقادتها الملتحين.. شبان يحلمون بتكرار ما حصل بكوبا في بلدانهم.. بعضهم يستغرقه الحلم بجد، حدّ الدخول في مغامرات غير محسوبة تنتهي بقتله. وبعضهم يتخذه مناسبة للثرثرة والتسلية واللعب.. هنا تصل الرفيقة آرليت باريس، في طريقها إلى كوبا، بإشراف منظمة نشيطة، لقضاء فترة تدريب عسكري قبل أن تعود إلى البيرو للانخراط في الحركة الثورية المسلحة التي هي على وشك الانطلاق.. يكلف ريكاردو، بمصادفة محض، بمرافقتها مع رفيقاتها، وإنجاز إجراءات الإقامة في الفندق.. يتعرف عليها بعد مضي بعض الوقت، ويذكّرها بلهجة التشيليات المغناة التي تتقنها فتصيح مبتهجة؛ "ريكاردو، ريكارديتو، ريتشارد سوموكورثيو".. يستأنفان صحبتهما ويقضيان لحظات عشق لعشرة أيام في باريس، عندها يدرك الراوي أن "السياسة بصورة عامة، والثورة على وجه الخصوص، لا تعنيان للرفيقة آرليت مقدار حبة كمون" ص,٣٤ وإنها دخلت الحزب وجاءت كمقاتلة في حرب العصابات فقط للخروج من البيرو، والسفر في العالم، لأنها من عائلة فقيرة وليست أمامها أية فرصة أخرى.. يحصل ريكاردو على فرصة عمل كمترجم فوري في اليونسكو، ثم تتواتر الشائعات من كوبا عن الرفيقة آرليت بعد مدة من وصولها إلى هناك مؤداها أنها تحولت إلى شخصية متنفذة، تشاطر قادة الثورة الفراش ومنضدة العمل. لتظهر بعد أشهر في باريس، مرة أخرى، زوجة للسيد آرنو أحد الدبلوماسيين الفرنسيين الذين خدموا في كوبا.. هي الآن السيدة آرنو تمارس "حياة اجتماعية زخمة، حياة حفلات استقبال، ومآدب عشاء، وحفلات كوكتيل" ص٦٩، ويعود ريكاردو لمواعدتها.

كانت (الطفلة الخبيثة) أنانية، ذات طموح مدمر، لا تعرف الاستقرار، تعشق المغامرة، والتغيير أبداً، والعالم كله ملعبها، الرجال كلهم، لاسيما الأثرياء، المتنفذون. وتخبر الراوي أنها ستعيش حياة شحاذة لو بقيت برفقته وحسب، وأخلصت له الحب.. لم تخرج من البيرو من أجل الحب، بل من أجل نفسها، وقد نسيت تلك البلاد التي غدت الآن بعيدة "فالبيرو بالنسبة إليها، كما بدا لي، هي شيء استبعدته، بكل تعمد، من ذاكرتها، باعتباره كتلة ذكريات سيئة؛ فقر، عنصرية، تمييز، إهمال، إحباطات متنوعة" ص,٧٧ كانت تبحث فقط عن الشيء الملموس الذي يمنحها الطمأنينة، حسبما تعتقد؛ المال. ولهذا السبب ظل ذلك الحب قلقاً، يلتهب حيناً ويخمد أغلب الأحيان.. حب معجون بالشبق والخيانة والتسامح والغفران.

تختفي المرأة (مدام آرنو) فجأة.. تستحوذ على أموال زوجها وتتركه في حالة من الإحباط والذهول. أما الراوي فيُصدم هو الآخر "عليك أن تقهر نفسك وتنسى البيروية ذات الألف وجه، وتقنع نفسك بأنها لم تكن إلاّ حلماً خبيثاً أيها الطفل الطيب" ص,٨٥

في النصف الثاني من عقد الستينيات تغدو لندن مدينة الصرعات الجديدة بدلاً من باريس، وقبل انتهاء ذلك العقد يكون الراوي هناك، فيلتقي بامرأته الهاربة التي هي، في هذه المرة، مسز ريتشادسون زوجة رجل ثري من مربي الخيول في نيوماركت. تعترف للراوي أنها تكره الخيول، وهؤلاء الناس الفظيعين الذين لا يتحدثون سوى عن الخيول ولا يهتمون إلاّ بها. تمر سنون قليلة ويكتشف المستر ريتشاردسون، بطريقة ما، خداع زوجته.

لا شك؛ أن الرواية ليست هذه الخلاصة المخلة لأحداثها. لكن المحطة الأهم والأخطر في حياة الطفلة الخبيثة هي وقوعها بين مخالب شيطان مجسد، هو فوكودا، رجل مافيا ياباني. وغريب الأطوار. سيذيقها الهوان ويتركها حطام امرأة. هي في طوكيو (كوريكو) متورطة مع ذلك الرجل.. تسافر إلى كل قارات الأرض لتنجز له صفقات مريبة، سرية وخطيرة.. تهرب المخدرات والماس واللوحات والأسلحة والأموال وأشياء أخرى لا تعرفها.. ولا يزال الراوي مغرماً بها.. إنها حب حياته ولا يقدر على نسيانها.. يبوح لصديق له؛ "بأنني وقعت منذ سنوات طويلة في حب امرأة كانت تظهر وتختفي من حياتي مثل نار كاذبة، فتؤججها بالسعادة لفترات قصيرة، ثم تخلفها بعد ذلك جافة وقاحلة، وملقحة ضد أي نوع آخر من الحماسة أو الحب" ص,١٥٩ ولذا يسافر الراوي إلى اليابان ليلتقيها، بعد أن يأتيه خبر وجودها في كنف ذلك الرجل المافيوي، فيجددان (الراوي والطفلة الخبيثة) صحبتهما الدافئة. وفي لحظة الذروة من علاقة حميمة هائجة يكتشف أن فوكودا موجود في الغرفة ذاتها، يراقبهما بمتعة، إنه بصاص أيضاً.. يغضب الراوي ويقرر ترك الطفلة الخبيثة وإلى الأبد.. يعود إلى باريس ويحاول أن ينغمس في تيار الحياة من دون ليلي أو آرليت أو كوريكو أو أوتيلا؛ وهذا هو اسمها الحقيقي، كما أطلقه عليها أبواها يوم ولادتها كما سيتوضح للراوي فيما بعد في أثناء زيارة للبيرو. أو أي اسم آخر تحمله لمدة ثم تبدله. حين تتصل به بعد سنوات، إذ تكون في باريس مرة أخرى، يرفض لقاءها في البدء، ثم يرضخ تحت إلحاحها ليفاجأ بأنها مريضة جداً، محطمة، وفي حالة يرثى لها من العوز واليأس.. وعلى الرغم من هذا لا يكاد الراوي يصدقها "لن تتبدلي أبداً، الغموض دائماً، الحكايات الخيالية دائماً، الأسرار دائماً" ص,.٢٣٢ يتكفل الراوي بعلاجها ويضطر للاستدانة، وحين توضع في مشفى/ منتجع لتُعالج مما تركه رجل المافيا الياباني بنزواته من آثار فيزيولوجية ونفسية في أحشائها يجلي الأطباء جانباً من أزمتها النفسية؛ "لا تخطئ الظن حضرتك. فهي لم تكن ضحية خداع. لقد كانت ضحية بإرادتها. تحملت كل ذلك وهي تعرف جيداً ما الذي تفعله... سمه حضرتك حباً منحرفاً، عاطفة باروكية، فساداً أخلاقياً، دافعاً مازوشياً، أو أنه ببساطة، انصياع مذعن حيال شخص متسلط، لم تكن قادرة على معارضته أو مواجهته بأي حال. وكانت ضحية خدوم، تقبلت راضية كل نزوات ذلك السيد. وهذا هو ما يبعث فيها الآن، بعد أن استعادت الوعي، الغضب واليأس" ص,٢٨١ يتعاطف معها الراوي، ولما يكتشف أن جواز سفرها مزور يتزوجها ليكون أمر وجودها في فرنسا شرعياً.. يقضي معها وقتاً طيباً مقتنعاً أن تلك التجربة المريرة والشائنة لابد أنها حدث من هوسها في المغامرة.. تتماثل للشفاء، لكنها ستضيق ذرعاً بعد أشهر أو سنين قليلة بالاستقرار والرتابة ومحدودية العيش فتغوي عجوزاً ثرياً وتختفي معه.

لن تنتهي الحكاية هنا، وما أشرنا إليه ليس سوى نتف من التفاصيل المتشعبة التي تحفل بها هذه الرواية. وهي عموماً ليست رواية حب فقط، وإن كانت كذلك أيضاً. وأحداثها تجري بموازاة تحولات ما بعد الحرب العالمية الثانية السياسية والاجتماعية وحتى عقد الثمانينيات، في البيرو وباريس ولندن وطوكيو ومدريد ومدن أخرى.. انتعاش فكرة الثورة وخمودها.. بروز الصرعات الفنية والاجتماعية وتراجعها.. الهجرات من العالم الثالث إلى أوربا وإشكالية الهوية والاندماج. ناهيك عن مسائل الصداقات والعلاقات العابرة والخيانة والجنس والموت وهي تُعالج بعمق ووعي بوساطة لغة رشيقة، حافظ عليها المترجم البارع صالح علماني، وسرد متماسك يتخذ، من حيث التعاطي مع الزمن، المسار الخطي التتابعي. ومن غير حذلقات أو مناورات أسلوبية مفتعلة. ومن غير تصنع في لغة السرد. لكن تبقى حقيقة أن شخصية تلك المرأة (الطفلة الخبيثة) بتعقيدها وغموضها وانفلاتها وشططها وطموحها الفائض هي التي تعطي الرواية هذا الزخم من الإثارة والتوهج والتشويق.. يقول أحد شخصيات الرواية؛ "هذه السيدة لن تتوقف عن مفاجأتي . هتف سيمون . أتلاحظان كم هي عقيمة حيواتنا بالمقارنة مع حياتها"؟! ص٢٥١ . ٢٥٢

الموسيقى الداخلية في الشعر

صلاح نيازي

تتردّد في الكتابات النقدية الحديثة عبارة: الموسيقى الداخلية في الشعر، خاصّة لدى هؤلاء الذين سنحت لهم الفرص، في قراءة المؤلفات النقديّة، بلغاتها الأصلية. لكنّها على كثرة تردّدها، لم تزدد إلاّ غموضاً. التصقت تلك العبارة بالشعر الحديث في معرض درء الآتهام الموحي بخلوّه من الموسيقى.

في الظاهر، لم يتصدّ ناقد –كما يبدو– لتحليل الموسيقى الداخلية المعنية من جهة، أو كيفية آستنباطها، والتمتّع بها من جهة أخرى. يمكن بصورة ما تسويغ هذا التقصير وتبريره. فالموسيقى الداخلية إحساس تختلف كميته، وكذلك نوعيّته من فرد إلى فرد، كالآستجابة إلى العطور والألوان والأصوات.

بالمقابل فما وضعه الأقدمون من أوزان لقياس موسيقى الشعر القديم، أضرّت به من حيث قدّرت أنها تنفعه، وكأن الشعر لا يقاس إلاّ بالتفاعيل الفراهيدية المدرسية، وهي كالفتاة وإنْ آنطبقت عليها كل شروط الجمال، فلا يعني أنها أكثر ذكاء وفطنة. ولا حتى أحدّ فتنة، كما لا يعني أنّ ذريّتها سيكونون موفوري الصحة، أو أنهم أكثر لماحية.

فوق ذلك، حاول الأقدمون كذلك، آختراع قواعد ذوقية للألفاظ، فقسّمت إلى موسيقية وناشزة، وكأنّ الألفاظ وُلدت بجينات ثابتة، ثم أضافوا القوافي، وخصصوا لها علماً أسموه: علم القوافي.

هذه البحوث وما إليها، معنية بالدرجة الأولى بدراسة الموسيقى الخارجية للشعر، وهي نقرٌ على القشرة الخارجية وليست إصغاء لعمليات نموّ اللبّ. إنها خشخشة الريح في الغصن، وليست إصغاء للتفاعلات الكيمياوية من نتح وكلوروفيل وشمس.

الموسيقى الخارجية بهذا المعنى صوت وصدى. رنين مهما آتسقت ذبذباته ونفذت. أما الموسيقى الداخلية فإصغاء تامّ بكلّ الحواس، كالإصغاء إلى فراغ ساكن. يصعد بك بيتهوفن مثلاً إلى أعلى القمم الروحية. وتحلّق تحلق، ومرة واحدة تتوقف الآلات الموسيقية وهي في أعلى طاقاتها الصوتية، فتسقط في هوّة، في صمت أكثر صراخاً وهولاً، وكأنّما تكوّم عليك جبل.

قيل إنّ الصمت من أكبر مخلوقات بيتهوفن المسحورة.

للصمت في مسرحية: "إيهْ يا جو"، لصامويل بيكت، مساحة أكبر من الحوار، (قيل إنّ بيكت درس التلفزة لمدة ستة أشهر قبل أن يكتب هذه المسرحية الخاصة بالتلفزيون) وهو وإن قاس حركة الكاميرا بالثواني حرفياً، إلاّ أنّه كغصّة طويلة آختنقت بشتى الآنفعالات. إنها تبدو للمشاهد وكأنّها ثوان راكدة، وكلّ ثانية فيها أطول من مئات الثواني الزمنية. ربّما يُعدّ بيكت أوّل من نقل الزمن من عقارب الساعة إلى زمن مختبري يمكن آستحضاره بمواصفات معينة.

يُذكر أن هذه المسرحية إنّما كتبها بيكت باللغة الإنكليزية خصّيصاً للممثل الشهير جاك MacGowan، وهي تحكي قصة رجل ممزّق في أواخر الخمسينيات من عمره. تترصّده الكاميرا في غرفته الصغيرة ليلاً. تحصي عليه أنفاسه حرفيّاً. يظهر جالساً أوّلاً. ينهض. يذهب إلى الشباك. يفتح الشباك. ينظر إلى الخارج. يغلق الشباك. يغلق الستائر. يقف. الكاميرا تحصيه زمنياً. "جو" لا ينبس بأية كلمة كلمة. صوت أنثى فقط يقرعه. يعنّفه.

إذا كان بيكت قد آكتشف الوقت المختبري، فإنّ الممثل جاك مككاون المدهش آكتشف كنوزاً عجيبة في الوجه البشري، فقام بأكثر من ثلاثمائة حركة في عضلات وجهه كرد فعل للكلمات التي كان يسمعها من ذلك الصوت الأنثوي.

على أيّة حال، إنْ هي إلاّ بديهية، أنْ لا موسيقى بدون سلّم، سواء أكانت في لوحة رسم أم نحت أم رقص أم تأليف لفظي، شعراً أم نثراً. على هذا يمكن القول إنّ هناك من النثر ماهو أجود الشعر، وقد يكون بعض الشعر أردأ النثر، بحيث لا تجد فيه هلة ولا بلّة. على العموم لا بدّ للكاتب من معرفة التدرجات الهارمونية في اللون، في الصوت، في الحركة أوّلاً ومن معرفة توقيتها، وكيفية توظيفها، وهذا هو الأهم في التأليف الشعري خاصّة، بحيث تبدو اللفظة على أشدّها وقعاً وجرساً، حتى وإن كانت حروفها كامدة، وعلى أشدّها لألأة وإن كانت غائمة ومعتمة. فقط إذا أحسنت تصوير السكون سيكون لسقوط إبرة، زلزلة وآرتطام صخور. فقط إذا جسدتَ صلابة الظلمة سيكون للنور طعم الماء الليّن في صحراء قحط.

يعمد الشاعر لسكب عواطفه إلى إحدى حواسه الخمس. (عموماً وثمّة آستثناءات أكيدة، يعتمد الشعر العربي على حاسّة واحدة هي حاسة البصر أكثر من أية حاسّة أخرى في رسم الصورة الشعرية) لكنْ لا تتكثف الصورة الشعرية إلاّ بتوظيف حاسّتين معاً، السمع والبصر، أو السمع واللمس، أو البصر والشم...إلخ. أمّا شاعر كرامبو مثَلاً فإنّه يعمد إلى" تدمير الحواس" أي إلى صهرها جميعاً، فتظهر لنا حاسة كلية جديدة بخمسة قرون آستشعار أوخمسة مجسات لرسم صورة شعرية متواشجة مؤثّرة وشاملة، ثم يختار الشاعر، لا إرادياً، الوعاء الذي يسكب فيه العواطف. قد يختار اللون وتدرجاته، أو الصوت وتدرجاته، أو الحركة وتدرجاتها. (في فيلم "تكبير الصورة Blow –up" للمخرج الإيطالي فيلليني، توظيف مدهش لنمو الألوان من الشحوب الذي يدلّ على عدم نضج العواطف والحوادث في البداية، إلى الألوان الداكنة حينما يشتدّ الصراع وتتعقد الأمور. "تُرجم عنوان الفيلم في النسخ العربية بـ ("آنفجار").

قد تعطينا أوبرا:"مدام بترفلاي" لبوتشيني أجمل وأعمق نموّ تدرجي ولاسيّما في التصويتة التي تغنيها البطلة وهي تتخيّل مجئ حبيبها في باخرة تظهر في أبعد بقعة في الأفق، على شكل خيط من الدخان، ثمّ يكبر إلى باخرة. نموّ ذلك الخيط إلى باخرة يستغرق وقتاً عاطفيّاً طويلاً يقطّع النياط، ويزيد من اللهفة المتوقدة. كذلك تبدو صورة الزوج المتخيّل. يبدو أوّل الأمر على شكل بقعة صغيرة في زحام. تقترب البقعة أكثر فأكثر فتستوي رجلاً. وحتى يزيد ناظم الكلمات من تلهفات اللقاء جعله يصعد تلاّ، فأبطأ اللقاء بينهما.

تبدأ التصويتة ARIA بصوت دقيق ضعيف كأنّه يخرج من أبعد نقطة في الأفق، ثمّ يصعد ويصعد، ويقترب مع آقتراب الباخرة الموهومة".

هذه التدرجات هي ما يمكن أن نعني بها الموسيقى الداخليّة للوحة أو النحت أو الرقص، أو النصّ اللفظي، وما همّ بعد ذلك إن كان النصّ نثراً أم شعراً. لنأخذْ مقطوعة قديمة، ونحاول تتبّع تدرجات الحركة وأصداءها:

"أنزلني الدهر على حكمه
من شامخٍ عالٍ إلى خفضِ
لولا بنيّاتٌ كزُغْب القطا
أُجمعنَ من بعضٍ إلى بعضِ
لَكانَ لي مضطرَبٌ واسعٌ
في الأرض ذات الطولِ والعرضِ
وإنّما أولادنا بيننا
أكبادنا تمشي على الأرضِ
لو هبّت الريحُ على بعضهم
لآمتنعتْ عيني عن الغمضِ"

هذه المقطوعة التي لا تُنسب إلى أحد، مع ذلك تُنسَب إلى آحاد، هي من معجزات الشعر، في موسيقاها الداخلية. لننسَ للحظات أنها من مجزوء السريع (مستفعلنْ مستفعلن فعْلن)، ولنحاول إيجاد العلاقة الهارمونيَة بين الأمزجة المتقابلة المتضادّة.

حتى بقراءة سريعة لهذه المقطوعة ندرك على الفور، أن الشاعر آستحال نصفاً طيراً ونصفاً إنساناً. بكلمات أخرى أصبح لهذا الإنسان جناحان وعشٌ وفراخ. هكذا اضاف الشاعر إلى أمزجته الإنسيّة، أمزجة طيورية، وإلى حركاته المقيّدة خفقات أجنحة، وإلى حناناته، حنان حوصلة وهديل.

منذ البداية، وبجملة: "على حكمه" الآعتراضية، صور الشاعر حالة لا مفرّ منها، قَدَراً محتماً. تدلّ "على حكمه" أيضاً على أن الشاعر لم يكن راغباً في النزول. جمع الشاعر بجملة:"أنزلني"، حالتين:الدرجة الآجتماعية المتدنية للإنسان، والكف عن التحليق لدى الطائر، بدليل قوله:"شامخ"، وهي صفة يبدو أنّ الشاعر تعمّد حذف موصوفها، حتى يتداعى إلى الذهن كلّ شامخ. عدم تحديد الموصوف زاد من سعة الغموض الذي لا بد أنْ يحثّ السامع على أن يكون طرفاً في النصّ بدافع الفضول. وحتى يعطي الشاعر ذلك الشئ "الشامخ" مسافة بصرية تدقّ على النظر الحديد، أضاف كلمة:"عالٍ". بهذه الوسيلة هيّأ الشاعر مسافة يكون معها السقوط اكثر مأساوية وصعقاً.

بكلمة: خفضٍ (فعْلنْ) الحادة القاطعة، أصبح النزول حادّاً وسريعاً. بالمناسبة يعرف أصحاب الطيور، كيف ينزل الطير البيتيّ الذّكَر من علياء سمائه، ومرة واحدة، وكأنّه كتلة بلا أجنحة إنْ هو رأى أنثاه على الأرض.

هذا السلّم في الحركة، الصاعدة الشامخة، وهي تتقابل مع الهبوط المفاجئ، هو أحد مظاهر الموسيقى الداخلية للشعر، بغضّ النظر عن البحر الذي كتبت فيه. ثمّ إنّ كلمة: خفض لا تعني السقوط كلّياً على الأرض أو القاع، وإنما تعني الطيران الواطئ، أو الطيران المشدود إلى بقعة معيّنة.

مهما دار الأمر لم تنقطع الموسيقى الداخلية للبيت الأول بآنتهائه.

لننظر إذن كيف آستمر الشاعر في تقليص المسافة وكأنّها نتيجة حتمية إلى كلمة: خفض. ففي البيت الثاني نجد كلمة: "بنيّات" مصغّرة، تدلّ على آقتراب الرائي منهنّ، سواء أكان آقتراباً ذهنياً أم واقعياً. وبتشبيههنّ بـ:كزغب القطا، تقلصت المسافة أكثر، فإذا وصلنا إلى الشطر الثاني:"أجمعنَ من بعض إلى بعض" فلا تدري هل يصف الشاعر البنيّات أم الفراخ؟ وما هم؟

يتوضح تقليص المسافة أكثر في البيت الرابع بجملتي:"بيننا" و"تمشي على الأرض". من ناحية أخرى، يظهر السلّم الموسيقي على أشدّه وضوحاً وتأثيراً، إذا ما قابلنا في البداية الطيران الشامل، الشامخ العالي، بما آنتهت إليه المقطوعة من "مشي" على الأرض.

المظهر الآخر الذي يمكن الآستدلال به على الموسيقى الداخلية، هو مقدرة الشاعر المدهشة على تبعيض الكلّ إلى أجزاء، منفصلة متصلة في آن واحد. فبمجرد تصغير بنات إلى بنيّات إنّما نقلنا الشاعر من شئ عام، إلى تفاصيل حميمة. وحينما ذكر: "كزغب القطا"، لمس في قلوبنا الوتر الحسّاس، لا بالتجاوب مع جمالهنّ فقط،بل بآستدرار العطف، فلا ندري ما الذي نقوله لـ"ماذا تقول:"لأفراخ بذي مَرَخ/ زغب الحواصل لا ماء ولا شجر"، فنقف مكتوفي الأيدي، وكأننا مع الحطيئة:"في قعر مظلمة". وبشطر:"أجمعن من بعض إلى بعض"، أضاف الشاعر إلى جمال البنات ومسكنتهنّ، صفة جديدة هي الهشاشة، وكأنّ جمعهنّ من بعض إلى بعض، ما هو إلاّ شئ شبيه ببناء عش، محكم وواهٍ في الوقت نفسه.

يبدو أنّ أهمّ ما جاء من تبعيض في المقطوعة أعلاه، هو ما ورد في البيت الرابع:"أكبادنا تمشي على الأرض". المشي للطير كما هو للإنسان. لكنّ توقيته هنا يثير القلق والخوف لدى الأبوين خشية أن يدرج الأطفال، بعيداً فلا يرون، وكأنّ الشاعر كان يمهد بهذا البيت، إلى القلق والخوف في البيت الأخير:

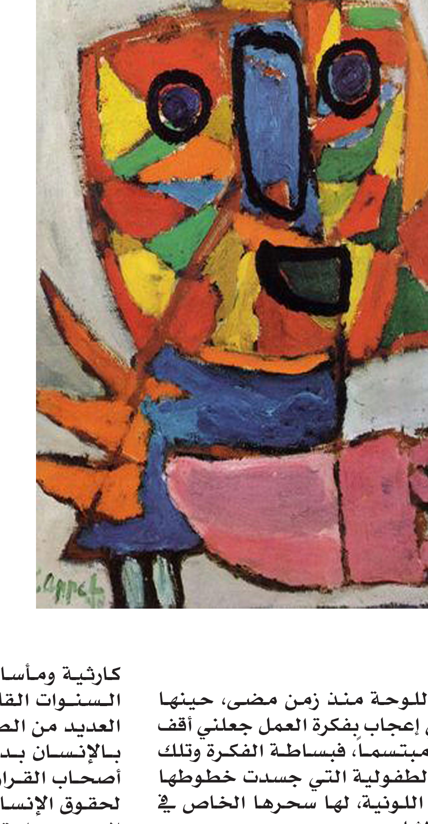
لو هبت الريحُ على بعضهم
لآمتنعت عيني عن الغمضِ

آمتناع العين عن الغمض، حنوّ لا ريب. لكنه عمل آنعكاسي هذه المرّة، وهو أسرع من أي عمل إرادي. بهذه المثابة عزل الشاعر حاسة البصر عن بقيّة الحواس، وكأن لها آستقلالاً خاصاً عن بقية جوارح الجسد. يمكن بالطريقة نفسها مقارنة الفعل:"أنزلني"، في أول المقطوعة الذي يدلّ على الإكراه والإجبار، من قبل قوة غامضة هي الدهر، بفعل:"آمتنعت" الذي يدلّ على ردّة فعل غريزية لا إرادية، حتى كأنّ الريح "إذا هبّت لا تهدّد أطفالاً حسب بل تهدد فراخاً، إنْ هي أودت بعيدان أعشاشها الهشّة.

من نافلة القول إننا بالعراق، وخاصة النساء، يكنّين عن الأبناء بالأكباد، أو فلذات الأكباد.

"صيحة الحرية" لكارل آبيل.. لوحة فنية هادئة لوضع كارثي

حسين السكاف



قرأت اللوحة منذ زمن مضى، حينها تملكني إعجاب بفكرة العمل جعلني أقف أمامه مبتسماً، فبساطة الفكرة وتلك الروح الطفولية التي جسدت خطوطها وكتلها اللونية، لها سحرها الخاص في نفس المشاهد.

منذ أيام فقط، وحين كنت أتصفح الجزء الأول من معجم الفن التشكيلي العالمي، التقيت بتلك اللوحة مرة أخرى. ابتسمت لها، كوني أعرفها جيداً، ورحت أقرأ عنوانها مرة أخرى، " صيحة الحرية "، وقفت قليلاً عند العنوان، وسرعان ما أدركت أن دواخلي تعتمر هموماً مضافة، فبدت على غير هيئتها كما كانت حين كنت أتأمل هذا العمل الفني الساحر لأول مرة، تبينت أن روحي مثقلة بهموم صعبة التفسير حين تبادر إلى ذهني سؤال: " ترى لو أراد فنان أن يصرخ من خلال عمل فني ما بوجه مأساة اليوم وما يحدث من موت جماعي وكوارث وإذلال الروح البشرية، كما حدث فترة الحرب العالمية الثانية وما تلاها من تبعات، فكيف سيكون شكل العمل وماذا سيكون عنوانه؟ "

كانت رائحة البارود ماتزال تغلف سماء أوربا حين نفذ الفنان الهولندي المولود في أمستردام كارل آبيل (١٩٢١-٢٠٠٦) لوحته " صيحة الحرية " أو نداء الحرية كما يطلق عليها البعض. كانت أوربا تحاول أن تستفيق من صدمة الحرب العالمية الثانية التي خلفت وراءها أعداداً هائلة من الضحايا ومدناً كاملة كانت عامرة بناسها وعمرانها أحيلت إلى خرائب، تماماً كما هي أرواح وآمال البشر من أبناء جلدتنا في وقتنا الحالي، حرب هنا وموت هناك، مجازر ومقابر جماعية، أسرى ومعتقلون، أرامل وأيتام، قتل على الهوية ومصادرة حريات، تنظيف سجون وتعمير سجون أخرى، تبعات كوارث تشبه في حقيقتها تبعات الحرب العالمية الثانية إلى حد ما.

في تلك الفترة، أي ما بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، تكشفت الكثير من الحقائق عن مجازر إنسانية بشعة ارتكبها جنود ومرتزقة أصحاب القرار في أوربا بحق أبناء جلدتهم، بقيت أوربا سنوات طوالاً وهي تتلقى كل يوم أخبار كارثية كانت قد خلفتها الحرب، حينها انطلقت صيحات متعددة الاتجاهات والأهداف منبعثة من دواخل مترعة باحترام الإنسان وتطلعاته، صيحات الفئة المبدعة التي طالما وقفت بكل صلابة بوجه الحروب والشعارات الزائفة. حينها اتجهت أنظار الناس لبناء الإنسان من جديد، لذا كان الوسط الثقافي والإنساني الأوربي منشغلاً بترميم روحه وصلابتها أمام الضربات المتلاحقة التي يتلقاها عن طريق تلك الأخبار المفجعة التي كشفت كارثية ومأساة الحرب، فأنطلق خلال السنوات القليلة التي تلت الحرب، العديد من الصرخات المنادية بالاهتمام بالإنسان بدلاً من الانصياع لأوامر أصحاب القرار، فصدر الإعلان العالمي لحقوق الإنسان وبدأ الاهتمام بمعاقي الحروب، واهتمت المنظمات بالأرامل والأطفال، وأستمر البحث طويلاً عن المفقودين والمشردين واللاجئين، وناشدت تلك الأصوات ضمان حقوق المنفيين وغيرها من الأفكار والمتطلبات، وكانت لوحة كارل أبيل واحدة من تلك الصرخات التي كشفت عن روح ذلك الصراع المرير بين المبدع المترع بهمه الرامي إلى بناء حياة مسالمة، وبين أطماع السياسي وهمه في إشعال الحروب وقتل البشر طمعاً في تحقيق رغباته المريضة.

الزمن المقروء في لوحات كارل آبيل يعتمد موضوع اللوحة لا أسلوبها، فالتعبيرية التجريدية التي ميزت أعمال كارل آبيل لسنوات طوال امتدت حتى وفاته في بروكسل عام ٢٠٠٦، منحت القارئ حيزاً مهماً خالياً من متاهات تعدد الأساليب كما هو معروف عن العديد من الفنانين التشكيليين الذين عاصرهم هذا الفنان. فأسلوب لوحة " صيحة الحرية " التي رسمها عام ١٩٤٨، نجده ذات الأسلوب بعد خمسين عاماً كما في لوحته " الحنين إلى بوق لطيف " التي نفذها عام ١٩٩٨, العنوان له دلالته الواضحة، فالعمل " صيحة الحرية " يدل على أن هناك استلاباً واضحاً لحرية الإنسان آنذاك، كيف لا، وقد سلبت الحرب وسجون من صنعها أرواح وحريات مئات الآلاف من الشبان الذين طحنتهم ماكينة الحرب دون أن يختاروا ذلك المصير المفجع؟ أما الذين نجوا بأرواحهم فقد عاشوا بأمراض وعاهات لم يبرؤا منها حتى أيامهم الأخيرة. تلك الصورة وغيرها من الصور كانت تشغل تفكير المبدع الأوربي كي يطلق صيحته بوجه من رسم ملامحها القبيحة، وما كان من كارل أبيل إلا أن ينصاع لنداء روحه في إحدى المساءات ليضع خطوطه وكتله اللونية على قماش لوحته، ويرسم طائراً جميلاً بوجه قريب الملامح من السمات البشرية وبألوان زاهية تماماً كما هي أفكاره وتطلعاته.

وفي نظرة متأملة للعمل نجد أن أول ما يلفت انتباهنا، هي تلك الخطوط السوداء البارزة بشكل ملفت للنظر التي شكلت العينين والأنف والفم الذي جاء على شكل مثلث يتوسط التكوين تماماً، ليجسد مركز الصيحة ونقطة انطلاقها، صيحته الخالية من أي ملمح من ملامح التشنج. جاءت تلك الخطوط قاطعة الإيقاع اللوني لبقية ألوان الوجه كي تقود المشاهد إلى انتباه أكبر يدله إلى أفق الرؤيا الواسع من خلال العينين وقوة الكلمة المنطلقة حيث الصيحة وثباتها. أما تلك الانحناءة أو الاستدارة في محيط الوجه يسار اللوحة، والتي تشكل استدارة وجنة مرتفعة، فقد منحت الشكل إلتواءة جميلة خفية للرقبة، إلتواءة محسوسة غير موجودة فعلياً في التكوين فالرقبة غير ظاهرة للعيان. وبالمقارنة بين حجم الرأس وبين حجم الجسد الذي أتى أقل منه نسبياً، يتضح لنا أن هذا التباين يمنح التكوين حركة تعطي للصيحة بعداً إنسانياً واضحاً، حين نتصور أن الرأس متقدم إلى الأمام ليوصل صيحته إلى أقصاها بينما يقف الجسد منتصباً إلى الخلف بثلاثة أرجل على عكس ما هو معروف عن الطيور، ربما تعمد كارل آبيل ذلك ليخرج التكوين من مفهومه التقليدي. أما اليد اليمنى للطائر أو التكوين، فإنها تعطي ثقلاً هي الأخرى لو تصورنا أن الجسد بالكامل مستند إليها في حركته لتكون هي والوجه بنفس المسافة بالنسبة للمشاهد. الجسد بلونه الأزرق يأخذ بكل تأكيد شكل جسد طير، من خلال تتبع إنحناء الخط في يسار اللوحة ليكون الصدر حتى النهاية المثلثة التي تعطي شكل الذيل. أما المثلثات أو المسننات الثلاثة المنتصبة فوق الجسد فقد جاءت لتصور الجناح في حالة تأهب لرفع الجسد ومن ثم التحليق، الجناح بلونه البرتقالي الوهاج، تأكيداً صريحاً على أن التكوين يعود لطائر ابتكره الفنان ليعمق فكرة الحرية المنشودة بأسلوب لا يخلو من أساليب الأطفال في الرسم.

المتأمل لهذا العمل سرعان ما يكتشف أن هناك خطين نازلين ابتداء من نهاية الأنف حتى الذيل جهة اليسار بالنسبة للمشاهد واليد جهة اليمين ليشكلان مثلث الجسد ويمنحان المشاهد بعداً آخر لامتداد جسد الطائر حيث الرقبة والرأس. الخطان في مساحة الوجه وقبل ظهورهما الواضح ليشكلا الجسد، يظهران كما هي الخطوط المخفية المتبعة في الرسم الهندسي التي تعتمد إظهار الأبعاد الهندسية الخفية للشكل.

كارل أبيل ٢٠٠٤