رواية بابا سارتر .. أسطورة العود الأبدي للخطيئة الأولى

ناجم المعموري

علي بدر

العلاقة المحرمة مع الأم التي لم يكشف عنها قبل تلصلصه عليها وهي تنام عارية مع أبيه العاري ، أيضاً إنهما يمارسان لذة كان الفيلسوف الصغير مراوداً لها ، حالماً بها ، وحلمه امتلاكي حسي وغير مباشر . ولحظة اكتشافه للأم / جسدها / وسريتها المفضوحة باللذة والهيمان ، جعلت منه كارهاً لها في حالته المضطربة والموتورة جداً ، لحظته العنيفة العدوانية التي أخرجت أمه من بياض صورتها في مخيلته المنتزعة بقسوة المشهد وضغطه عليه ، مشهد التفاني بين جسدين التحما ذوباناً وانصهرا وسط شهوة فضحت أول أسرار الجسد وجنونه بالمتعة وظل عبد الرحمن يحمل في ذهنه صورة غير التي كانت في حقيقتها ، صورة الإثم الثنائي الذي زعزع صفاء صورة الأم ورقيها ، فقدت صفتها الأمومية واحتفظت بأنوثتها العارمة " التي كانت تتطابق لديه مع الزنا الحقيقي بالمحرمات ".

تمتع علي بدر بذكاء ترسيم تفاصيل روايته ولم يأخذ المألوف التقليدي في البناء . فتح مسارب التطور ، بل كان يضيء المترتبات على ما هو حاصل كما في الفصل (٣٨) وكشف عنه لاحقاً الفصل (٣٩) من الرواية / حيث طوفان الرغبة لديها واستعجالها كي ينام ويترك لها فرصة الاتصال مع الوالد ، وفي الوقت الذي كانت قدماه حافيتين تتحسسان برودة البلاط ، كانت الشهوة تحرك جسدها وتفضي بها للاندماج الكامل عارية " وصدرها الناتئ معصوراً في يد والده ، كان جسداهما يتلامسان بعنف " /١٦٣ كان غير مصدق مشهد والديه ورعونة الأب وهو يمسك صدرها معصوراً بيده ، هذا الصدر الخاص به عندما كان طفلاً ، الصدر المنتهك مع الجسد كله . . . هذا الجزء المتعالي والمتكبر بمصدرية الأمومة فيه ، صار بعضاً من مثيرات الشهوة في جسد الأب والأم الفاقدة لحرمتها في نظر الابن ، جسدها المتعي الذي لا يعرف غير ارضاءات هيجان الفحولة وتفجرها ، هيجان مرسل لها عبر وسيلة ما ، تسلمتها ومارست مع الابن مساعيها كي ينام ولم تجد الأم بداً غير الاعتراف له بوظائفها كأنثى ولولا الوظيفة التي رآها معركة واشتباكاً عدوانياً ما كان هو موجوداً ، إنه نتاج لاتصال مثل الذي تلصلص عليه . وتعامل عبد الرحمن مع مشهد الفراش باعتباره انتهاكاً لجسد أمه وعدواناً لا يثير غير التقزز . عدوان خلخل صورتها بذهنه . وهذا سبب تحديه لها ورفضه أبوتهما له .

- ليس أبي . . . ولا أعرفه
- لا يحق لك أن تقول ذلك . . فهو أبوك
- لا ليس أبي ، أبي شخص آخر . . لستم أهلي ، أنا أعرف وأنت تعرفين ، كل من في هذا المنزل يعرف " ص,١٦٥

كان الاعتراف الخطر بحقيقة علاقته معهما كشفاً جديداً صرح به لأول مرة ولم تضئ الرواية بعضاً مما له علاقة حول حقيقة هذا الموضوع الذي ظل على الصورة التي وصلت لنا ولم يعد له الروائي ثانية . اعتقد بأن هذا المغلق غير الموضح هو الوحيد في الرواية ، وعلي بدر معني بالكشوف كجزء من مهاراته في ملاحقة مشتبكات الرواية

- لا يمكنك أن تقول هذا الشيء ، قالت وأطرقت حائرة
- بل أقول-قال بإصرار وعناد-أبي أشرف من هذا الرجل وأمي طاهرة .
- أنا طاهرة
- لا تكذبي . . طاهرة ورأيتك بهذه الحالة ؟ / ص١٦٦

اعتقد بأن هذا الحوار هو الذي كفا علي بدر لإضاءة حقيقة علاقة عبد الرحمن بهما ، وهذا سبب موضوعي لمغادرة الروائي لهذه الموضوعة الحيوية ولم يعد إليها ثانية ومثلما كانت علاقته الفنية مع شبكات الشخوص والإبقاء على صلة فنية معها ، ملاحقاً لها ليكشف مخفيات لم تبق في ذهن القارئ أحياناً ، تبدت بعض الملاحقات ذات وظفية سينمائية مألوفة.

وظلت إلحاحات علي بدر :

- جئت من أهلي . . لا منكم
- حتى لو لم نكن أهلك . . ماذا فعل أبوك وأمك لكي تأتي ؟ ص١٦٦

انهارت منيرة الحافظ تماماً وأدركت الحالة التي عليها عبد الرحمن وعنفيته في الحوار وإياها وإعلان البراءة منهما والتأكيد على انتسابه لأبوين آخرين . ولشدة الواقعة عليها ، صعدت إلى غرفتها منهارة وأخذت بيدها منديلاً تطرز به وأجهشت باكية وعندما حاول الباشا مكالمته رفض بشدة . وصمت عبد الرحمن معطى لقناعة بأن الباشا هو المنتهك لجسد منيرة الحافظ والمدنس له بوظائفه البطرياركية ، وصمته نوع احتجاجي صارخ ضد الباشا الذي " خرج من الحجرة حزيناً " ص١٦٧ ، ولأن الفيلسوف مصدوم بفقدان والدته لطهارتها فإنه انحاز إلى كل ما هو تافه وصارت لديه مواقف مغايرة ، وجديدة خاصة بالمرأة واستسلم " بعنف إلى الصفات الأنثوية الداعرة ، وهكذا لعبت الخدامات دوراً هائلاً في حياته ، وإن شارك أمه اشمئزازها من إدمان والده على الشراب ، وبقى منفرداً من اشمئزازه من والديه لعلاقتهما في حجرة النوم / ص١٦٨ ، وظلت لحظة اكتشاف الاتصال السري بين والديه ضاغطة عليه بقسوة ومارست قلباً لبعض تصوراته ، بحيث تحمس كثيراً للفقراء بملابسهم الوسخة لأنهم يعملون ويقدمون خدمات للناس هم أكثر صفاء ووضوحاً . وظل عبد الرحمن منشغلاً بالمرأة المفقودة التي يحلم بها ، امرأة ليست لها صورة محددة ، إنها " المرأة الضائعة في حياته " البديل لكل النساء الطاهرات اللاتي يمارسن اللذائذ مكشوفات وهن متخفيات بأسرارهن الارستقراطية " لقد استسلم بعنف خياله إلى الصفات الأنثوية الداعرة ، وهكذا لعبت الخدامات دوراً هائلاً في حياته " وتوصل أيضاً إلى أن العلاقة الداعرة والطويلة بين سعدون السايس ورجينا الخدامة أكثر طهارة وعمقاً وصدقاً . . . رجينا مثاله الأنثوي العظيم بكل دعارتها وتخنثها . لقد تعلق بها بكل أحاسيسه وعواطفه ، كانت تشكل بالنسبة إليه مقطراً " .

الأنوثة ملاحقة بإغواءات الذكورة وقوتها وقسوتها ، الأنوثة المطرودة من فضاء الطهارة والمأخوذة للحظة اللذة المؤقتة والإغرائية وكأنها –رجينا– تستعيد الإغواء الأسطوري الأول بين آدم وحواء ، واستجابت رجينا إلى ياقو تحت ظلال شجرة الجوز ومن بعد ذلك تركها وصارت عشيقة إلى سعدون العرب؟ي . كانت المرأة في أسطورتها الإغوائية هي الداعية للاتصال وتناول الثمرة المحرمة وحلّت اللعنة وظلت مطاردة بعد طردها من الجنة الأسطورية ، هبطت إلى الأرض وظلت حاملة أسرار اللحظة الأولى وتفجرات جسدها وطاقته على الإغواء ونجاحها في جذب الآخر / الرجل ، الرجل الذي لا يعني غير قوة فحولته ، ولا يهم تطابقاً دينياً بين الاثنين لأن الجنس وفورانه غير خاضع للضوابط المجتمعية والاشتراطات الأخلاقية والجسد لا يعرف إلا لغته ، جسد الذكر أم الأنثى وقدمت لنا الرواية حكايات عشقية بين مسلمين ومسيحيات وحفلت أيضاً بالحياة الواسعة المبنية على التنوع الديني ، وربما كانت المصالح الشخصية هي الضابط لتلك العلاقات . وكان الجنس أحياناً معياراً للقوة ووسيلة للانتقام من الآخر ، وهذا ما حصل بين ياقو ويوسف والد راجينا عندما : " بصق يوسف على ياقو أمام الجميع ، هجم ياقو عليه بزجاجة العرق ، إلا أن الندل استطاعوا أن يوقفوه ، فقال له ياقو :

- سأركب ابنتك وأبصق في وجهك " ص١٧٣ .

ونجح ياقو في إغواء رجينا ﷺ بعد يومين فقط من المشادة بينهما ، هربت رجينا من منزل والدها إلى أرض ياقو بمساعدة سعدون السايس الذي كان يعمل في اصطبلات ياقو ﷺ ص١٧٣ .

القوة والشباب النضر تحديا يوسف الذي مات كمداً لاستجابة رجينا لإغواء ياقو لها . القوة البطرياركية والفحولة الذكورية كثيراً ما تتباهى متغطرسة ، لكن الروائي قدمها أكثر من مرة مخذولة / مندحرة وفاشلة في الانتصار على الجسد الأنوثي ، ويومئ لها بوضوح وبتعبيرات رمزية حيث وصفه للديكة مسجونة في أقفاصها وسط الأسواق ، أو خذلانات عبد الرحمن وفشله أكثر من مرة في اختبار طاقته الجنسية الضاغطة عليه عندما زار مع سعدون أحد المباغي وواجه لحظة فشله المرير وهو يرى سعدون خارجاً وهو يغلق فتحة بنطاله بالسحابة ، وتردده خوفاً من ملامسة نادية . لأن صورة الخطيئة – كما تصورها –ملاحقة له وطاردة لفحولته أو معطلة لها ، حتى إنه بدا مذعوراً وخائفاً من الجنس ، وظل هذا الهاجس مطارداً له في باريس " شعر بأنه ممزق على نحو ما ، وبأنه مسحوق ، وأنه ضحية ، وقد بدأ في تلك اللحظة يدرك قدره المأساوي ، كما أدركه في بغداد مع نادية قدوري ﷺ ص١٢٠ .

ظل الإحباط كامناً في أعماقه ولم يستطع التخلص منه حتى في باريس ، وكشفت عن ذلك مخاوفه في العلاقة حتى الخارجية مع نادلة مقهى فلور الباريسي ، وانشغاله مع صديقه أحمد عبر حكايات وتفاصيل للاهتداء إلى شيء معمر ، الشاب الجزائري الذي التقاه بعد زمن ولكنه سخر من عبد الرحمن ولم تشفع له صفاته الشرقية / الذكرية في التقرب من نادلة مقهى فلور على الرغم من تباهيه " بذكورته ، وشبابه ، وقوته ، كان يسير بشكل مفتعل ، وهو يضحك أمام الشباب الفرنسيين المخنثين بأعضائهم الضامرة ، وفروجهم المنكمشة " ص١٢٦ .

وفي هذه اللحظة السردية المتناقضة تماماً مع اللاحق لها ، حيث قصدية الروائي لرسم ملامح عبد الرحمن الخفية والدقيقة ساخراً منه موضحاً ذلك بوصف سينمائي رامز ﷺ وحينما جلسا في المقهى قرب لوح الزجاج العريض المطل على الشارع في زاوية كانت مخصصة من قبل للمراحيض ، على طاولة كانت معدة للأواني المتسخة ، جاءتهما النادلة السمينة التي تلبس ملابس ريفية تحت الصدرية الحمراء ﷺ ص١٢٦ .

يتبادر للذهن سؤال مرتبط باهتمامات الفيلسوف عبد الرحمن : هل اعتقد عبد الرحمن بتساوي الأمكنة كلها ما دام العالم لا يساوي شيئاً ؟ ربما لم يعرف غير الغثيان ، هذه المفردة المتكررة كثيراً في الرواية من أجل كشف لمكونات الفيلسوف ، فحياته غثيان وعبث ولأن جرمين زوجته تغيرت في علاقتها معه بعد أن أنجبت منه واستعادت صفتها الإنسانية عبر اتصالهما الجنسي ، وما عادت تحس بالغثيان مثل السابق ، ولهذا امتنع تماماً عن ممارسة الاتصال معها واكتفى بنساء الملاهي . ولقد تسلّم إسماعيل هذه الشفرة الخاصة وابتدأ يتسلل إلى بيت عبد الرحمن ، حاملاً فحولته الشرقية ليشبع رغبة جرمين ، مندغمة به كلياً وكأنها تستعيد صورة الرجل الشرقي وقوة فحولته التي رسمها الاستشراق وعممها واعتقد بأن العلاقة بين إسماعيل حروب وجرمين سبب بانتحار عبد الرحمن وتضيف لنا هذه الواقعة بقاء الأسطورة الأولى الخاصة بالخطيئة كامنة في الرواية وكثيراً ما صعدت واضحة في السرد ، وكل العلاقات الجنسية تبديات أخرى بأشكال لا تبتعد كثيراً عن الخطيئة الأزلية التي ما تزال ملاحقة للمرأة .

" هناك مئذنة " سراج الدين ، تنبثق من الأرض ثم تعلو برقة وشفافية حتى تكاد تختلط بأثير السماء ، قالت لإسماعيل :

- انظر إلى المئذنة كان هناك من يراقبنا

ضحك ضحكة قصيرة ، التفت إليها ، ثم نظر إلى المئذنة ، ومدّ بصره إلى الشارع ، كان خالياً إلا من نباح الكلاب البعيدة ، وصفارة الحارس تصدح في سكون الليل " ص٢٣٦ .

كانت جرمين غير خائفة من صعودها مع إسماعيل فوق السطح عاريين ، وغير مبالية من المراقبة وما يمكن أن تفضي إليه من معاقبة . لأنها متحدية للخطاب الثقافي المفروض عليها ، خطاب مختلف ومغاير لما عرفته في فرنسا ، خطاب ديني وضع ضوابطه الصارمة ضد الجسد الأنثوي الذي حوله إلى ملكية خاصة غير قابلة للاختراق . إنه خطاب الشرق المتفجر بفحولته الواجب قمعها وتهذيبها وحماية وظائفها الذكورية ، لقد أعلنت جرمين عبر فعل الجنس اختلافها عن السائد ومتحدية له وغير قابلة به بسبب الاختلاف الديني . وظلت المراقبة والمعاقبة " ضاغطة عليها نفسياً لكنها غير خاضعة لهما لأن المئذنة العالية والمرتفعة في الفضاء هي رمز قضيبي ، ابتدأ بلحظة مبكرة في ديانات العراق القديم وتغيرت وظائفه ، لكنه ظل رمزاً ذكرياً ، يستعيد سلطة الرجل الأولى الصاعدة على أعتاب النسق الأمومي بعد انهياره ، والمئذنة رمز دال على المراقبة مع صفارة الحارس الصادحة في سكون الليل ، ومثلما هي-المئذنة- تنطوي على دلالة فحولية مقترنة بالشرقي ، وحصراً قوة إسماعيل الجسدية التي وفرت لها فرصة الارتواء لذياً وقبولاً بأحلام الشرق وتوصيفات الآخر عنها ، إنها لحظة اكتشاف جديد بالنسبة لها ، مختلفة عن لحظات التعرف على عبد الرحمن جنسياً . وصعود جرمين عارية إلى السطح مع إسماعيل ينطوي على الأسطورة المكتشفة لأول مرة بالنسبة لها ، أسطورة الجنس والتبادل الشهوي مع إسماعيل . لم تكتف جرمين بعريها مع إسماعيل وإنما استعادت في لا وعيها الخطيئة الأولى وأسطورة الإغواء بتفاصيلها عبر مراكزها الجوهرية عندما قالت لإسماعيل :

- انظر إلى المئذنة كأن هناك من يراقبنا
- لا . . لا يمكن لشيخ الجامع أن يراقبنا ص,٢٣٦

ويومئ كلام إسماعيل إلى استحالة أن يكون شيخ الجامع مراقباً أو متلصلصاً عليهما ، لأن وظيفته معروفة ومحددة دينياً ، لكن إسماعيل تجاهل الخطاب الثقافي / السلفي وضوابطه القاسية على الجنس باعتباره حاجة استهلاكية مدمرة ومن غير الممكن تأطيرها وتحديدها .

وكان الشيخ المراقب رمزاً لثقافة عميقة الجذور ، إسلامية وتوراتية جعلت من المرأة مجموعة من المحرمات الأسطورية حيث تتوحد حواء مع الجن وبالشيطان ، ويتم إنتاج خطاب يعزف على نغمات التخلف . . . كما قال نص حامد أبو زيد .

وأوضح الشيخ المراقب حنيناً للاتصال ومستمتعاً للمفقود مع / مشهد العري بوصفه توحداً بين جسدين اخترقا عبره التوحد المطلوب دينياً مع المطلق . ويكشف هذا النص عن الكامن في جسد الشيخ المتماهي مع مئذنته ودلالتها الذكرية الصاعدة والمعبرة عنه ضمناً .

لقد انشغل بهما ونسي وقت الآذان .

في هذا المشهد صعود الراسب في اللاوعي وتجليه من جديد ، باعتباره نمطاً بدئياً واصلاً أسطورياً للخطيئة الكامنة في الوعي أو اللاوعي إنها النموذج الحوائي المخلق من ضلع آدم ورغبتها فيه وحنينه إليها ، لأنها منه ولابد من أن تعود إليه باستمرار .

وما أثار الشيخ هو انفلات المرأة المقيدة ثقافياً بالبقاء في البيت سجينة من أجل حمايتها أو حماية الرجل خوفاً من استهدافه بمركز الأخلاق وتحسباً من الانهيار ، لابد لها من أن تكون سجينة لأنها تابو .

وسنلاحظ كيف استعادت الرواية بمهارة أسطورة الأصل الأول والإغواء الحوائي " ارتفعت جرمين قليلاً عن السرير ، وضعت الشرشف على صدرها ، تنظر من سياج السطح إلى باحة الجامع . رأت شجرة تتوسط الباحة ، كانت فاكهتها متربة وسط بساط من الخضرة العميقة داخل السور العالي الذي يحرم الأعين من اختلاس نظرة واحدة إلى الجنة " ص٢٣٧ .

أخفت جرمين صدرها بالشرشف ، وهي واقفة تنظر ، متجاورة السياج / الرمز الدال على نسق ثقافي وديني وتعاين الشجرة . متحدية الأعراف الشرقية بالإبقاء على منطقتها الجنسية مكشوفة ، النص لم يشر إلى ستره ، لأن صدرها يستحضر ثمرة التفاح المتناظرة مع نهديها ، التفاحة الممنوع الدنو إليها ، هي التي طردتهما من الجنة ، واستعادت الراسب في اللاوعي مرة أخرى وتعاملت مع الرمز الأسطوري بشيء من الحياء ، وكأنها تمنع الرقيب الحاضر فعلاً أو الغائب ، المتلصلص الوهمي / أو الحقيقي من رؤية تفاحتي صدرها . جرمين متلصلصة أيضاً نحو باحة الجامع وولدت فيها رغبة لثمر الشجرة التي استذكرتها قبل أن تراها وسط بساط الخضرة ، في اللحظة التي سترت فيها صدرها . كما إن السياج سلطة ثقافية تتبدى من خلالها المراقبة والمعاقبة التي ستتأكد لنا لاحقاً . السياج حد مانع إلا لمن يريد مزاولة طقوسه الدينية وهذا ما يكشف عنه النص :

" تلوت جرمين في ضوء شفيف يكسو عريها بالكامل ، ويضيئه بانعكاسات باهرة ، كان عريها وردياً وهي تلتقط أنفاسها بوجه لا يحمل سوى نشوة مطلقة ، أخذت تمرر يدها النضرة على صدره وبطنه ثم عدلت قوامها تنظر وسط الجامع ، فأومأت إلى شجرة التفاح في الباحة وقالت :

- أريد تفاحة .
- ماذا تقولين ؟ قال إسماعيل مندهشاً
- تفاحة . وانقلبت على ظهرها ، كأنها تحتضن لدونة جسده ولطاقة حركته " ص٢٣٧ .

بها رغبة متجددة للاتصال مرة أخرى وفوق السطح لما ينطوي عليه من دلالة على الانكشاف الكامل والاتحاد تحت سماء ليست لدين محدد ، وإنما هي للجميع ، السماء التي مارست حواء في جنتها غواية الجسد ، تريد جرمين استعادة الفعل الذي ينطوي في الفكر الأسطوري على استحضار اللحظة الأزلية ، ودائماً ما تستعيد الأساطير / الطقوس / الشعائر تلك اللحظات بعيدة الغور ، وتمنحها تحيناً وحضوراً جديداً ، وهكذا تظل الأسطورة يقظة وحية ، مستجيبة لأي اتصال معها او إرسال لها ، لأن الماضي ينزع ماضويته في الطقوس ويتحول حافزاً قوياً .

وتتضح رغبتها لممارسة طقس الجنس الذي تحول مقدساً فوق السطح وتحت السماء ، لأنها ﷺانقلبت على ظهرها ﷺ وكشفت بؤرة جسدها اللذية وهي تتخيل احتضانة للدونة جسده وطاقة حركته . ولذا قالت له :

- أريد واحدة

ولأن الأسطورة مستعادة بعناصرها الأولى نجد إسماعيل رمز آدم هو الفاعل ، وكأنه يؤدي دوراً محكوماً بالعود الأبدي من خلال طقس الجنس المقدس الذي صار مركزاً جوهرياً في الديانات العراقية القديمة ، ابتداء من السومرية حتى الأكدية وصعد إلى سوريا وتضمنت التوراة إشارات واضحة له .

لم تقدم الرواية توصيفاً دقيقاً مثلما توفر على مشاهد كثيرة في الرواية وخصوصاً الوصف الشعري الدقيق للبيوت والصالات والأسواق والمحال الواسعة ، بل اكتفى علي بدر بالفعل الذي قام به إسماعيل / آدم :

" صعد إسماعيل إلى الشجرة وأخذ يقطف التفاح الأخضر ويضعه في سرواله ، سمع دريكة أقدام تهبط من سلم المئذنة فوضع التفاح في سرواله وهبط إلى الأرض فأمسكت به يدان الأولى من عنقه والأخرى من سرواله " حصل انحراف بالأصل الأسطوري قليلاً ولذلك ضرورات التكتم على الأصل أو النمط الانموذجي الأول وتغيبه من أجل شعرية السرد وبمساحة مثيرة لمستوى التلقي . وتمثل الانحراف في طمع إسماعيل / آدم المعاصر الذي حاز على عدد من التفاح الأخضر ، بينما آدم الأصل أخذ واحدة واعتقد أيضاً في تأويل تفاحة آدم بأنها مفرد ، لكنها كافية لهما أولاً والتفاحة الإلهية تنطوي على حيازة كاملة عبر الواحدة على ما موجود في الشجرة المحرمة من ثمار التفاح . ولأن إسماعيل مفرط في كل شيء ومتطرف في مزاولته للذائذ والسكر والعربدة والجنس والرذيلة والجرائم والتجاوزات ، ومبالغته أيضاً في علاقته مع عبد الرحمن وتبنيه لفكرته عن الوجودية ، وكل الذي انغمس فيه تمثيل لذلك ، وهكذا عرف الوجودية وكفى ، ولذا كان إفراطه في حيازة التفاح دالاً رمزياً على وظيفته الذكرية وقوته وفهلوته التي يريد أن يظهر بها أمام جرمين لكنه وقع في فخ المراقبة الثقافية / الدينية ، التي زاغت عن الوظيفة .

يشف الاتصال الإدخالي فوق السطح العالي ، وتحت السماء عن امتدادات لطقوس الاتصال كما ذكرنا . كما أن المشهدية الحوارية بين جرمين وإسماعيل تستدعي ذاكرة غائبة ، ذات صلة أيضاً بطقوس الزواج المقدس المتبدي في كثير من نصوص الزواج الديني وأكثر النصوص حضوراً سفر نشيد الإنشاد بأصوله الرافدانية :

تحت التفاحة نبهتك .

هذا ما قالته العروس في نشيد الإنشاد ، لأن هذا الثمر مقترن مع الجنس ولذائذه ، إضافة لأصوله التوراتية .

"وأشار الأستاذ علي الشوك إلى أن الإله أبولو مشتق من الجذر الذي يدل على التفاح . وفي نشيد الإنشاد تشبه المحبة حبيبها بالتفاح : كالتفاح بين شجر الوعر ، كذلك حبيبي بين البنين ، ويشتاق المحب لحبيبته تحت شجرة التفاح أيضاً " وفي الأسطورة الإغريقية " حصلت أفروديت على التفاحة من الإله باريس " وأكد الأستاذ الشوك وجود رواية أقدم في عصر هوميروس وهزيود تقدم أفروديت التفاحة لباريس ، بدلاً من أن تتلقاها منه . وترمز هذه التفاحة بحبها الذي يشتريه مقابل حياته . وهي جواز مرور باريس إلى الحقول الإليزية ، حيث بساتين التفاح في الغرب التي لا تدخلها إلا أرواح الأبطال " . الموكولة لها بشكل واضح . ومن تبديات الكثرة في هذا المشهد ما أشارت الرواية له : " سمع دريكة أقدام تهبط من سلم المئذنة " ص٢٣٧ ويوحي هذا بوجود أكثر من شخص في المئذنة وسبب هذا لعب الروائي للإيحاء والإيهام بذلك ، وتلك واحدة من مميزات علي بدر . في سرديات مشاهده إثارة المتلقي بالشكوك وإضعاف قناعاته ، والتي كثيراً ما تكررت في رواية بابا سارتر . وفي أحيان يكرس الإبهامية ويلغيها لاحقاً عبر كشوف لاحقة تفتح السرد على حقائقيات جديدة ، تشطب على الما قبل .

كان شيخ الجامع وحده فوق المئذنة والمثير للاستغراب استسلام إسماعيل له وظل طيعاً حتى لحظة دخول الحارس / رمز السلطة ونظامها الثقافي والذي تصرف بعيداً عن اللياقة ، فسحب سرواله وظل عارياً .

ويبدو أن إسماعيل ضحية لسلطتين ، الأولى سياسية والثانية دينية وهي تحالفية مع الأولى .

- قبضت عليك بالسروال يا زاني
- أنت حرامي . . . وحرامي جامع ص,٢٣٨

وبالإمكان قراءة مفردة "جامع" بتنوعها القاموسي ووظيفتها الدينية المقدسة . ويتبدى كلام الحارس عن الموقف المتآلف والقابل بالذي قاله الشيخ . " قال الحارس وهو يعدل من بندقيته البرنو الألمانية على كتفه ويفتل شواربه وقد قبض أخيراً على لص .

وتشير أيضاً مفردة " شواربه " إلى الكثرة التي أشرنا إليها قبلاً لأن الشارب مفرد وأحياناً يخضع للتثنية .

- وزاني . قال شيخ الجامع
- لا حرامي وبس . قال إسماعيل
- كنت أراقبكم من المئذنة . . . أخرّتم عليّ الآذان يا فجار
- هل كنت تتفرج على فيلم خلاعي يا شيخ / ص٢٣٨ .

تميز جواب إسماعيل بالجرأة والحقيقة أيضاً ، لأن معاينة الشيخ لهما عاريين لا تعني إلا مجموعة صور خلاعية ، كالتي اشتهر إسماعيل بسرقتها وبيعها ، لأن مراقبته لهما لم تكن فعلاً منطوياً على اتصال ، والعلاقة مع الجسد بالضرورة أن تكون اتصالية / ومباشرة وإلا ستظل باردة وساكنة ، على الرغم مما تثيره في الإنسان من تحفز رغبوي واشتعال طاغ.

" سوسن أبيض " نصوص من صلصال بأجنحة مشكولة

دنى غالي

صدر حديثا تحت عنوان "سوسن ابيض" عن دار شرقيات في القاهرة مجموعة قصصية جديدة للكاتب العراقي محي الاشيقر وهي مجموعة نصوص لايحق لنا الا ان نحترم فيها زعل الانسان الحقيقي، هذا الزعل الخفي المتراكم من العالم في مجانبته الحق والسلام وكل أشكال الفرح. نصوص متحيرة وكأنها ملجومة، لم يراد لها ان تفصح، في غالبها، عن توق محبوس او مؤجل للحياة، وهي تحمل فضاءات متغيرة من "نار لائذة بالخزف" إلى "كآبة بيضاء" و"الدور الاخير" و"حسب رغبة انغمار" وحتى "فاكهة الغرباء". نصوص محملة برموز ليس بالضرورة ان نقبض عليها جميعها، طالما نحس قوتها متجسدة بصور ترتسم مقدما عند المدخل، حيث العنوان وهو يعطي صورة تشكيلية مثل نار لائذة بالخزف، توحي بالتجريد، وان يكشف النص فيما بعد عن بانوراما للمنفى، تعززها حوارات ذات جمل هادئة عميقة في مباغتتها، تمدّ النص بروح وحياة اخرى. نصوص تقتضي التوحد لاقتحام دواخلها، بمستويات متداخلة عدة، تروي الظمأ للغة رفيعة، لغة تروح الى الماضي بوله وتعود بزهو لتسبق الحاضر. لغة محدثة، ولكن لا مفر من التمهل والبحث فيها. نصوص قد نتوقف ونسرح اثناء قراءتها، وقد يتخلّف احساس داخلي بشيء من عدم الرضا عن النفس، بل نوع من صراع، مؤداه الخوف ربما من تطابقنا معها، لئلا تجرفنا بحزنها وألمها ووحدتها المهلكة.

لم يصدر الكاتب مطبوعا منذ عام ١٩٩٧ حين نشر روايته " كان هناك" عن دار قوس قزح في كوبنهاجن. الذي سبق وان اصدر قبلها مجموعة قصصية بعنوان "اصوات محذوفة" في كوبنهاغن في عام ١٩٩٤ ، ومجموعة قصصية اخرى بعنوان "ضريح الصمت" في بروكسل في عام ,١٩٩٤ اجتهادنا سيكون سهلا في البحث في اسباب غيابه او عزفه عن الحضور بنصوصه في المشهد الثقافي بافتراض احتجاجه. ذلك اثر التفاعل العميق في الروي من خلال المجموعة مع ما يحدث من حولنا، في تناوله للإنسان اولا، الذي غيّر أو تغيّر مكانه الاول فاشتدت غربته وارتباكه، ومنذ ذلك اليوم وهو ينشد الهدوء والاستقرار.

العنوان سوسن ابيض من خارج المجموعة! نلمس فيه لوماً وصمتاً عميقاً ونفكر بالمرأة مقصودة فيه، شريكته باللوعة والشقاء، الحاضرة بقوة كملاذ، بصورتها الحلمية، ولكنها ايضا العابرة، حين تقف شاهدة على مسافة من توجعه وعجزه عن الكشف عما ينوبه. مسافة لم تحددها هي بل هو، حين لم يرد لها ان تقترب، وان كانت الاقرب. ولا عجب اننا نتحسس خوفاً كبيراً على عالم مخلوق من خزف نقي اصيل مشغول دقيق نادر رقيق سهل الكسر.

ما اقتضى التنويه اليه وما لم يذكره الكاتب محي الاشيقر حول كتابه الجديد هو ان المجموعة التي بين ايدينا هي جزء منتشل مما فقد من اشغال ومستويات كتبت على مدى سنوات منذ عام ١٩٩٣-١٩٩٨ سواء في السويد حيث يقيم، او اثناء تنقله وسفره خلال تلك الفترة في المدن من البلدان المختلفة. شيء مؤلم ومؤثر ونحن نقرأ النص تلو الآخر في هذه المجموعة الموغلة في نبشها في اللغة واعماق الانسان، بينما لا نستطيع الكف (جوعا او طمعا) عن تخيل ما يمكن ان يكون قد فاتنا؛ سواء ما أكله الجهاز الملعون الذي لا احسب ان محي الكاتب قد تآلف معه واسلمه كل ثقته! أو ما سرقه اللص في يوم حزيراني من عام ٢٠٠٧ في كوبنهاجن، ضمن حقيبة ضمّت كل مخطوطاته، بنسختها الوحيدة، مجموعةً في حافظة (اليو اس بي).

ألفرد وإيميلي .. ليسينغ وعودة والديها

ترجمة : ابتسام عبد الله
عن الصنداي تايمز

اسم الكتاب : ألفرد وإميلي
تأليف : دوريس ليسينغ

مَن منا قادر على الهروب من والديه ؟ ان افضل ما نأمله بالنسبة اليهما هو كيفية فهمهما بشكل مختلف، الذي يمنح نوعاً من الحرية.

دوريس ليسنغ ، الحائزة على جائزة نوبل للآداب ، عاشت مايقارب تسعة عقود من الزمن انماطاً مختلفة من الحياة ، وكتبت في خلالها الروايات والمسرحيات وعروضاً للاوبرا والشعر والسيرة الذاتية، ومع ذلك فان كتابها الجديد الغريب هذا يقول لنا انها ماتزال تبزغ من ظلال الحرب العالمية الاولى التي وقع والداها تحت تأثيرها.

وتلك الحرب قطعت قدم والدها ألفرد ، وقتلت طبيباً كانت والدتها إميلي تحبه، ولما مات تزوجت من ألفرد ، متخلية عن عملها المربح في احد مستشفيات لندن ، للعيش حياة مختلفة في مزرعة افريقية.

كتاب "ألفرد وإميلي" ، محاولة من ليسينغ لاكتشاف حياة والديها وكيف كانت ستصبح لو لم تنشب الحرب العالمية الاولى، انه هديتها لهما ، طريقة لاصلاح جرح قديم وتقويمه : وتأمل ليسينغ ان يوافقا على الحياة الجديدة التي خططتها لهما.

يقع الكتاب في جزءين، احدهما متخيل وسيرة ذاتية. وطريقتها في اعادة خلق حياة والديها او قدريهما (وفيما لايتزوج احدهما من الاخر) تأتي في المقدمة. وفيما يصبح ألفرد مزارعاً انكليزياً مع زوجة مريحة وعادية ومحبة ، بينما نجد إميلي في هذا الجزء تجد متعتها الاكبر كأرملة غنية من دون اطفال ، والتي تكتشف في نفسها موهبة لسرد القصص وعلى ذلك الأساس تنشىء سلسلة من مدارس تقدمية ناجحة.

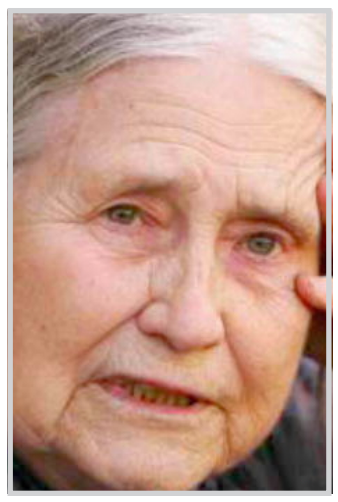
اسلوب الجزء الاول يعتمد على الحوار ، والسرد يروج ويجيء في البداية مابين الشخصية المتخيلة والحقيقية ، ثم يميل تدريجياً الى الشخصية المتخيلة جاذباً القارىء اليها. ومع ان الجزء الثاني من الكتاب سيكون افضل وقعاً واقوى تأثيراً ، فإن هذا الجزء يحمل بعض الملامح الساحرة ومنها التأكيد على ان قرابة التبني لها اهميتها وتكون أقوى من علاقة الدم.

ودوريس ليسينغ بهذا تفضّل لو ان والدتها لم تنجب ، كما يحدث في الحياة المتخيلة لإميلي ، قائلة :"ان الاطفال ينهون المرأة " عبارة تخفي وراءها معاناة كبيرة.

اما الجزء الثاني من " ألفرد وإميلي فيتضمن تعليقاً من ليسينغ على حياة والديها، ويتوهج سرداً في إعادتها، تذكر طفولتها في أفريقيا، اشعة الشمس تلتهب عبر الستائر البرتقالية في غرفة نومها، حيث تضع حجارة امام الباب لئلا ينغلق ، كي ترى باستمرار الالوان الزرق والوردية والبنفسجية للجبال في الصباح. وهنا تتحدث قليلاً عن حياة شقيقها ، ولكن إميلي وألفرد هما الحاضران بشكل مركز في الجزءين.

وللدهشة ، تبدو اميلي وباشكال متعددة الشخصية الاكثر حناناً ، ربما لان ليسينغ تدرك ابعاد أحلامها المحطمة. وعلى النقيض من ذلك ، يبدو ألفرد اكثر جاذبية وسحراً في السيرة الذاتية وفي الصور التي يتضمنها الكتاب-وهي احدى متع الكتاب ، كانت احدى قدميه خشبية ، ولكن كانت له تلك المخيلة الشفافة للتطلع الى النجوم الافريقية التي تتجدد من اجله، وليست لزوجته ، قوة حياة المزرعة ، ولكن عندما تستعيد وتتذكر ليسينغ كلماته الحقيقية ، فانه يبدو باستمرار هادئاً او عصبياً دوريس ليسينغ ، لاتعيد حكمها السابق عليهما ، ولكن مزيجاً من كره قديم في مرحلة الشباب وشفقة مخيفة ، هما عاملان مؤثران في تركيزها على صورة والدتها، هو الذي يجعل إميلي (الوالدة) منتصرة ومضطهدة ايضاً وبعيدة عن الخيال.

بعد مرور عقود على وفاة إميلي، فأن ذكريات ليسينغ عن حياة والدتها ينظر اليها شكلاً عميقاً ومحرراً من الحب.


دوريس ليسينغ