في الذكرى الأربعين لرحيل الناقد عبدالعزيز حمودة:

أسئلة مفتوحة أثارها كتاباه «المرايا المحدبة» و«المرايا المقعرة» واتهامات فكرية وأخلاقية للحداثة العربية

القاهرة ـ «القدس العربي»

من ـ محمود قرني:

قبل حوالي شهر ونصف الشهر رحل عن عالمنا الدكتور «عبدالعزيز حمودة» عن عمر يناهز الخامسة والستين، بعد رحلة طويلة من العطاء في مجال الدراسات النقدية والترجمة والتأليف المسرحي، فقد حصل حمودة على درجة الماجستير والدكتوراه في الأدب الانكليزي من جامعة كورنيل بالولايات المتحدة عامي 1965، 1968 وعمل طيلة حياته بكلية الآداب جامعة القاهرة وترقى فيها حتى صار أستاذا للأدب الانكليزي بها، وكان يشغل حتى قبل وفاته نائبا لرئيس جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا، وقد عمل حمودة مستشارا ثقافيا لمصر لدى الولايات المتحدة، وعميدا لكلية الآداب بجامعة القاهرة، وأصدر عددا من الدراسات النقدية المهمة التي يأتي على رأسها، ”علم الجمال والنقد الحديث، المسرح السياسي، البناء الدرامي، المسرح الأمريكي، الحلم الأمريكي، المرايا المحدبة، والمرايا المقعرة، والكتابان الأخيران أثارا جدلا واسعا في الأوساط الثقافية لما يحملان من آراء جريئة في انتقاد الحداثة العربية وتشوهاتها، وبمناسبة ذكرى الأربعين لرحيل الدكتور عبدالعزيز حمودة نتوقف هنا أمام أهم آرائه التي تعكس قناعاته الفكرية والأيديولوجية.

في البداية لا بد من الاشارة الى المعركة الشرسة التي أثارها كتاب حمودة «المرايا المحدبة» وكان طرفها الدكتور جابر عصفور على أثر الانتقادات اللاذعة التي وجهها الكتاب للحداثيين العرب وبينهم عصفور نفسه، غير أن المعركة التي شهدتها صفحات «أسبوعية أخبار الأدب» وصفت بأنها معركة مدرسية تبارى فيها طرفا الخصومة حول أخطاء بائسة لا تليق بأكاديميين ونقاد كبار، فضلا عن الدوافع الشخصية التي يعتقد البعض أنها كانت جوهر هذه المعركة، غير أن المؤكد أن الجهد الذي قدمه الدكتور حمودة في كتابه «المرايا المحدبة» نال تقديرا كبيرا من قطاع لا بأس به من المثقفين والباحثين رغم كل الملاحظات التي يمكن أن تؤخذ على الكتاب.

وقد استكمل حمودة في كتابه «المرايا المقعرة» ما بدأه في المرايا المحدبة، وكان شغله الشاغل الاجابة على سؤال: ماذا بعد نفي الحداثة الغربية؟.

يعترف حمودة بأن المعركة التي أثارها كتابه فتح عينه على ما أسماه بالكارثة الحقيقية التي حلت بالعقل العربي أمام التبعية الثقافية التي يتم تكريسها على كل المستويات بداية من المصطلح النقدي مرورا بالنظرية وتجلياتها لذلك فهو يقول «ما أفعله في الدراسة الحالية ليس أكثر من محاولة لانصاف البلاغة العربية والعقل العربي، أردت بها أن أستبدل بالمرايا المقعرة مرايا عادية، ليست محدبة تضخم من حجم تلك البلاغة وانجازاتها، كما أنها ليست مقعرة تقلل من شأنها وتصغر من حجمها».

وفي تصنيفه لأسباب تراجع العقل العربي والفصام الذي اعتراه يؤكد حمودة أن ذلك يرجع بشكل مباشر الى غياب المشروع الثقافي القومي أو العربي، وهو الأمر المفتقد فعليا على المستوى الاقليمي أو على المستوى العربي العام، مؤكدا أن التغييرات التي يشهدها العالم العربي ـ ومنه مصر ـ هي تغييرات تفرضها السلطة السياسية بقرارات سيادية دون نمط ثابت ودون رؤية واضحة، وأن الكارثة الحقيقية بدأت على المستوى الثقافي بترويج مقولة «القطيعة المعرفية مع الماضي»، على أساس أن الحداثة لا تتحقق الا بالقطيعة المعرفية مع التراث، وهو ما يراه المؤلف احتقارا غير مفهوم للعقل العربي وتنكرا لمنجزه، ورغم أن حمودة يفترض حسن النية في كل الباحثين الذين تبنوا وجهة نظر الحداثة الغربية، الا أنه يرى أن هؤلاء الباحثين لم يدركوا أنهم يضعون رقبة الثقافة العربية تحت مطرقة الهيمنة الغربية، «وهو حسن النية نفسه الذي أعمى هؤلاء الباحثين عن حقيقة أكثر ايلاما ـ حسب حمودة ـ وهي أن المخابرات الأمريكية كانت تمول أنشطة ثقافية مختلفة ومتباينة أحيانا، ومن بينها مدارس الحداثة المختلفة، في دول عديدة من العالم، ويرى حمودة أن التعلل بعدم العلم في مثل هذه الحالات لن يكون لائقا بعقول تطمح لقيادة أمتها، ويؤكد أن الشواهد كانت موجودة ومعلنة في الجامعات الأمريكية منذ أواخر الستينيات، أي قبل صدور الدراسة المطولة والموثقة للباحثة البريطانية «فرانسيس سوندرز» تحت عنوان «من الذي دفع أجر العازف؟، دور المخابرات الأمريكية في الثورة الثقافية».

ويناقش عبدالعزيز حمودة عددا من المقولات التي تؤسس مشروع بعض الحداثيين العرب ويرى أن درجة الانبهار التي وصلت اليها هذه العقول بالغة الدهشة، ويتابع مسيرة بعض هؤلاء بداية من ميخائيل نعيمة مرورا بالعقاد والمازني ومدرسة الديوان وصولا الى جابر عصفور وعبدالله الغذامي، ويرى حمودة أن الكارثة لم تطل العقل العربي فحسب، بل ان الأمر امتد حتى طال نظام اللغة نفسه باتهامها بالقصور اذ يتهمها بعض العرب وغير العرب بالفقر اللغوي، لأن نظامها ـ حسب زعمهم ـ يخلو من الفئات التركيبية الموجودة في اللغات الأخرى، ولا سيما الأوروبية منها، ويتبع هذا الاتهام ـ بطبيعة الحال ـ اتهام فكري ومعرفي بتخلف العقل العربي لغة وفكرا.

خلافات جذرية بين الثقافتين

يرصد عبدالعزيز حمودة في كتابه «المرايا المقعرة» عددا من الخلافات التي يراها جذرية بين الثقافتين العربية والغربية بعيدا عن أحكام القيمة التي يمكنها أن تضم هذه أو تلك بالأهمية أو الدونية.

ويرى أن الحداثة الغربية ذات وجوه عديدة، فهناك حداثة اليسار الاشتراكي حتى ما قبل سقوط الحلم بتفكك الاتحاد السوفييتي، وهناك حداثة اليمين الغربي وحداثة يسار الوسط الفرنسي وهي حداثة تختلف عن الحداثة الأنغلو أمريكية، وكذلك الشيء نفسه داخل ما بعد الحداثة، ويقول حمودة مردفا: ان دريدا يختلف عن مدرسة بيل، ومدرسة بيل نفسها لا تخلو من بعض الاختلافات الجوهرية بين أقطابها الأربعة: بلوم، دي مان، هارتمام، وميللر.

ويرى حمودة أن تأثيرات هذه الحداثة على العرب كانت مختلفة ومتباينة حسب نوع الثقافة وما يتلقاه كل باحث على حدة، وكذلك يرى أن هذه الحداثة هي افراز أنظمة ثقافية مختلفة على كل المستويات وينقل عن شكري عياد تحذيرا من الاختلافات بين الثقافتين وهو ما يشير اليه الياس خوري في قوله: «لم تطرح الحداثة في الثقافة العربية المعاصرة الا ضمن اشكالية خاصة بها، فهي لم تكن صورة عن الحداثة الغربية، بل كانت محاولة عربية لصياغة الحداثة داخل مبني ثقافي له خصوصياته التاريخية، ويعيش مشكلات نهضة الحداثة العربية هي محاولة بحث عن شرعية المستقبل، بعد أن فقد الماضي شرعيته التاريخية في عالم توحده الرأسمالية الغربية بالقوة» غير أن حمودة يرى أن مقدمة خوري تتناقض مع النتائج وهو ما يعني ـ في رأيه ـ أنها محاولة مستمرة لتحقيق تزاوج زائف بين مقدمات ثقافة ونتائج ثقافة أخرى.

ويرى حمودة أن التحول من «التعلم» الى «الالتحام» في علاقاتنا بالغرب الثقافي شهد تأثرا ذكيا في بداية القرن العشرين، وشهد عناية شديدة في انتقاء المذاهب النقدية ومنتجات العقل العربي، أما المرحلة الثانية والتي بدأت في تواريخ مختلفة، وبدرجات متفاوتة من التركيز، فهي مرحلة «الالتحام» الكامل التي تهدد بانمحاء الهوية الثقافية العربية وهو ما تشهد به الحياة الأدبية والنقدية في العقدين الأخيرين من ذلك القرن.

واستمرارا لتصوره أن هناك مؤامرة غير بريئة يصوغها العقل العربي وتقدمها لنا حداثته.

يناقش المؤلف البحث المطول الذي نشرته الباحثة الانكليزية «فرانسيس ستوبر سوندرز» عام 1999 الصادر تحت عنوان «من دفع أجرة العازف؟» وهو جزء من مثل شعبي انكليزي يقول «من دفع أجرة العازف يختر اللحن» وهي دراسة مطولة تبدأ بعد الحرب العالمية الثانية للبحث في دور المخابرات الأمريكية في تمويل الأنشطة الثقافية في العالم.

والكتاب يوضح الوثائق التي استطاعت الباحثة الاطلاع عليها، كذلك التقت المؤلفة مع بعض الأعضاء النشطين في جهاز الـ «سي، آي، ايه» وقد ذكر أحد هؤلاء الذين لعبوا دورا نشطا في «رابطة حرية الثقافة» أنهم نجحوا في يوم ما في تمويل مؤتمر شيوعي رسمي، الدفع لأحد أقطابه. وأنهى الرجل لقاءه مع سوندرز مخاطبا القطب الشيوعي الذي كان قد رحل: تقلب في قبرك فقد دفعت لك المخابرات الأمريكية».

ويشير عبدالعزيز حمودة في كتابه «المرايا المقعرة» الى أن التوقف أمام هذا البحث لا يعني بحال من الأحوال اتهام أي مثقف مصري أو عربي بالعمالة لا تلميحا ولا تصريحا، وذلك لأن العشرات من المصريين والعرب الذين حصلوا على أموال من المخابرات الأمريكية دون علمهم بالتأكيد كما حدث مع القطب الشيوعي الراحل وغيره في آسيا وأمريكا الجنوبية.

من دفع أجرة العازف؟!

يتابع عبدالعزيز حمودة ما رصدته سوندرز في كتابها «من دفع أجرة العازف؟» عن دور المخابرات الأمريكية والبريطانية في السيطرة على الثقافة العالمية المناهضة.

ويستعرض المؤلف ما يقدمه الكتاب حول دور المخابرات الأمريكية في تقديم الثقافة الجديدة والمرتبطة بمفهوم «حرية التعبير» في مواجهة القوى الشرقية التي وصفتها الثقافة الأمريكية بالديكتاتورية والشمولية، أما عن دور هذا الجهاز في العالم العربي فيشير المؤلف الى «رابطة حرية الثقافة» المدعومة كليا من المخابرات الأمريكية والبريطانية باعتراف كبار رجال المخابرات مثل توم برادن وقد استطاعت الرابطة بعد غزو الغرب كله أن تنتشر في أرجاء العالم، وقد افتتح للرابطة مقر في القاهرة في مرحلة لاحقة من الخمسينيات، أما الخطوة المهمة التي تزامنت مع افتتاح تلك المقار فكانت تمويل واصدار المجلات الثقافية لجماعات سميث «أبواق التعبير الحر» بتمويل كامل من أجهزة المخابرات بهدف تمكين هذه الجماعات من «التنفيس».

ويشير حمودة الى قضية مجلة «حوار» التي افتتحت في القاهرة كنسخة عربية مقابلة للمجلة اللندنية المبكرة Encounter في أوائل الستينيات الى أن اضطرت لاغلاق أبوابها بعد افتضاح أمرها، وهذه قصة معروفة للمثقفين المصريين منذ زمن طويل، كما يشير حمودة بأصابع الاتهام الى مجلة شعر «البيروتية» والتي لا يكلّ الحداثيون العرب ـ حسب تعبيره ـ عن تذكيرنا بأن الحداثة العربية الحقيقية بدأت معها، ويؤسس الكاتب اتهامه لـ «شعر» على عدد من الاعتبارات أولها أن الظروف التي أحاطت بها تشي بعلاقة وثيقة «برابطة حرية الثقافة» لأنها ظهرت بعدما يقرب من عقد من بداية نشاط الرابطة «المشبوهة» فضلا عن أن مؤسسها يوسف الخال ـ حسب الناقد جمال باروت ـ كما يرى حمودة ـ الذي يؤكد على الموقف المعتدل ليوسف الخال من الثقافة العربية غير أنه يرى ذلك الموقف لا يعكس الا دعوة مضمرة للتماهي الكلي في الثقافة الغربية.

الراحل عبدالعزيز حمودة

ورغم تحفظاتنا الكثيرة على استنتاجات الدكتور حمودة فيما يخص مجلة «شعر» وتعسفه في استنباط الحقائق من مقدمات غير مؤكدة، الا أن ما يعنينا ذلك الشرخ الذي يؤكده الكتاب بين الحداثة العربية والحداثة الغربية التي لم تكن شرا كلها بطبيعة الحال.

هل يملك العرب نظرية أدبية؟

كان ذلك هو الهم الذي يجري خلف سرابه عبدالعزيز حمودة وعدد من النقاد المصريين لكنهم لم يبذلوا في سبيله الكثير، لذلك لم يكن أمامهم سوى العودة الى نظرية البلاغة أو ما سماه حمودة «النظرية اللغوية العربية» ويردها حمودة الى جذرها الذي يراه سابقا على كتاب «دروس في علم اللغة» لـ «فرديناند دي سوسير» الأب الشرعي لعلم اللسانيات الذي فرعت عنه نظرية اللغة في أوروبا كلها.

ويعرض حمودة لنظرية دي سوسير ويرى أنها في كل أركانها الأساسية لم تقدم جديدا يذكر في الدراسات المحورية لعلم اللغة «القول أن اللغة نظام اجتماعي يكتسب قوة العرف الاجتماعي مثلا حدد الاتجاه الأساسي للدراسات البنيوية اللغوية والأدبية فيما بعد، باعتباره البحث في النظام وطريقة أدائه، أي أن البحث في هذين المجالين انطلقا من اعتبار اللغة نظام علامات، يركز على كيفية حدوث الدلالة أو المعنى وليس على ماهية الدلالة أو المعنى، وعلى شبكة العلاقات الداخلية للنص اللغوي والتي تمكنه من الدلالة».

ورغم أن جوناثان كللر يرى أن هذا الجزء من النظرية يعطي لسوسير أهمية غاليليو، الا أن عبدالعزيز حمودة يرى على جانب آخر أن طفرات سوسير لا تتجاوز بحال من الأحوال النظرية العربية التي لم يكتب لها أن تتنامى لأسباب معروفة، ويرى حمودة أن نظرية الجرجاني في النظام «النظام أو النسق» تقول: معلوم أن النظام ليس سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض» ـ وبرغم هذا الايجاز ـ يرى حمودة ان التعرف يقدم أسبابا لنظرية متكاملة وهي النظرية التي فصلها الجرجاني في كتابيه «دلائل الاعجاز» و«أسرار البلاغة» ويورد المؤلف في نفس الوقت مفهوم النظم اللغوي ليس وجودا محسوسا، ان أي نظام انساني لكي يصبح علما يجب أن ينتقل من الظواهر التي يسجلها الى النسق الذي يحكمها، من الكلام الى اللغة، وفي اللغة بالطبع لا معنى لأي صوت بالنسبة لمتحدث ينقصه النسق اللغوي الذي يحكم معناه، وما يعنيه هذا بالنسبة للأدب بالغ الأهمية، اذ لا يمكن لمنطوق أدبي، لعمل أدبي، أن يكون له معنى اذا افتقدنا الاحساس بالنسق الأدبي الذي ينتمي اليه». وهنا يشير حمودة الى أن النسق الحداثي هو في جوهره مضمون نظرية الجرجاني، ويتوقف المؤلف عند التصويت اللغوي لشولز ويرى أنه يعني تحقيق الدلالة أو المعنى الذي لا يتم الا بوجود نسق لغوي هو قانون الارسال والتلقي الذي يتفق عليه المتلفظ والمستمع، ثم كيفية تخليق النسق أو الوصول اليه ثم يكفيه عمله، وهو لا يختلف عند شولز عن جمهرة اللغويين.

ويشير حمودة بوضوح الى أن أزمة النظرية النقدية العربية تبدأ من فوضى المصطلحات التي تصل في رأيه الى حد التخمة مما خلق حالة من الفوضى والارباك، لكن حمودة عندما يحاول الدخول الى نظرية النقد العربي يدخلها من باب الشعر كما فعل أسلافه عبر الزوايا التي تترى على نظرية الانشاء والتلقي باعتبارهما عنصرين أساسيين في النظرية العربية، ثم ينتقل الى تعريف الشعر، وكذلك يتناول نظرية المحاكاة والابداع الذي طوره البيانيون العرب بعد مفهوم المحاكاة الأرسطي، ثم يتناول الشكل والمضمون والتناص، ومفهوم الصدق والكذب والفوارق بين الموهبة والصنعة حسب المفهوم العربي، وهذه أهم الأفكار التي يطرحها الكتاب.

لقد رحل عبدالعزيز حمودة دون أن يقيم نظرية للنقد العربي، ويبدو أنه لم يكن مطالبا بذلك من الأساس، السؤال ذاته محل شك كبير، هل لا بد لنا من نظرية للنقد بعد أن توقفت نظرية علم المعاني بتوقف أزمنة انتاج الأفكار؟!.

قراءة في رواية «يد الوزير» لمحمد صوف:

تناول روائي لمشكلة السلطة بتقنيات سينمائية

بوشعيب الساوري *

■ تشكل رواية «يد الوزير»** الصادرة عن منشورات دار أزمنة بعمان (الأردن، 2005) إضافة نوعية إلى الأعمال الإبداعية السابقة للروائي والقاص المغربي محمد صوف. وهي الرواية السابعة في مساره الإبداعي بعد رحال ولد المكي (1980)، الموت مدى الحياة (1984)، السنوات العجاف (1985)، كازابلانكا (1990)، حتى إشعار آخر (1995) ودعها تسير (1997).

تعالج رواية «يد الوزير»، برؤية جمالية علاقة السلطة بالأخلاق من خلال شخصية وزير متسلط يفعل ما يشاء بمن يشاء وفي أي مكان وزمان، له نفوذ مطلق. نستشف ذلك انطلاقا من عنوان الرواية (يد الوزير) فاليد تحيل على السلطة، يد طويلة تطال كل شيء بما فيها مؤخرة امرأة لا يعرفها برفقة زوجها في مكان عمومي بمصعد عمارة. لتؤكد الرواية من خلال هذا الحدث المثير أن الشخص المتسلط يفعل ما يشاء وما لا يخطر على بال. وزير يتدخل في كل شيء. يقول: «الحرية! لا توفرها سوى السلطة.. كلما كنت ذا نفوذ استطعت أن تفعل ما تشاء متى وأينما وأنى تشاء» (ص.17).

مما يجعل رواية «يد الوزير» قراءة من منظور روائي لمرحلة من تاريخ المغرب المعاصر انطبعت بغياب الحريات وتسلط ذوي النفوذ، الذي كان يصل أحيانا إلى حد التدخل في حياة المواطنين البسطاء من أجل إرضاء نزوات ورغبات تافهة.

هناك حدث أو حبكة سينمائية فرضت ذاتها على مسار وشخصيات رواية «يد الوزير»، وغيرت مجرى حياتها (امتداد يد الوزير إلى مؤخرة امرأة أمام مرأى من أعين زوجها). يمكن أن نعتبر ذلك الحدث بؤرة ناظمة لخيوط الرواية؛ إذ انطبعت به كل المكونات الروائية من شخصيات وسرد وزمان ومكان. مما يجعل «يد الوزير» رواية حدث بامتياز.

1 . الحدث والشخصيات

انعكس الحدث بشكل مباشر على الزوجين سلمان وخديجة وأربك حياتهما الزوجية وأحاطها بالفتور والصمت. تقول خديجة: «حتى وقوفي أمام اللوحة أصبح يرعبني (...) أجدني خائفة ومفتونة في ذات الوقت» (ص.8). كما أدى إلى فتور علاقة سلمان بخديجة. تقول هذه الأخيرة: «ولم تعد عيناه تجرؤان على النظر إلي.» (ص.15). فتحول الزوجان إلى غريبين يجمعهما مكان واحد. يقول سلمان: «لقد أحالنا معاليه إلى غريبين في سقف واحد» (ص.57).

الحدث الذي أربك العلاقة الزوجية، وجمّد مشاعر الزوجين وأطبق الصمت على حياتهما، وانتقلت آثاره إلى شخصيات أخرى فاكتوت بناره، فأرغم كل الشخصيات القريبة والبعيدة على التفاعل معه. وكان من تبعات انتشار آثار الحدث أن دفع حليم ودافيدوف (صديقا سلمان) إلى التفكير في الانتقام. يقول: «كل منهما الآن يفكر بجد في الموضوع.. لأن كُلاً منهما تلقى الضربات منذ الأزل.» (ص.44).

لتصير لكل شخصيات الرواية علاقة من قريب أو من بعيد بالحدث، أي انفعلت به؛ انطلاقا من الزوجين، ومرورا بالأصدقاء ووصولا إلى الوزير ذاته. فيؤدي بوح الزوجين لأصدقائهما إلى الزج بهم في الحيرة والارتباك. فتنتقل آثار فعل يد الوزير إلى شخصيات أخرى. يقول سلمان (الزوج): «واليوم ها أنا أزج بأصدقائي في الكابوس» (ص 57).

تركز الرواية على انفعال الشخصيات مع الحدث ذلك الجحيم الذي حشرتهم فيه يد الوزير إرضاء لنزوة تافهة بانتقال الحيرة والارتباك والحزن إلى أصدقاء الزوجين. يقول حليم في رسالة موجهة لسلمان: «فقد اعتراني نفس الشعور بمجرد قراءة رسالتك» (ص.25). حتى الأصدقاء أصبحوا عاجزين عن أداء واجب الصداقة بانتقال الأزمة إليهم. يقول حليم: «أريد أن أسدي لك نصيحة تخرجك من شرنقة الهم التي تحكم الطوق حولك، فأجدني أدخل الشرنقة معك» (ص.26). ما وقع لخديجة يؤرق صديقتها زينب، وكأنه أصبح مشكل كل النساء وأدخلها في هلوسة وحيرة. تقول: «حكايتك تؤرقني منذ أن تلقيت رسالتك الأولى ورسالتك الثانية زادتني أرقا» (ص.50). يتعلق الأمر بمسألة ميكروفيزياء السلطة بلغة ميشال فوكو، والانتشار المعنوي للسلطة بتناسل عدد الضحايا وسرعة انتشار العدوى بين اصدقاء الزوجين. وهذا النوع هو أخطر أنواع السلطة، إذ يجد المرء نفسه ضحية لها وإن كان بعيدا عنها.

تؤدي رغبة سلمان في الانتقام من الوزير إلى اكتشاف أنه ليس الوحيد الذي كان ضحية للوزير. فيجد أن أحد زملائه في العمل يفكر في الانتقام من الوزير. يقول: «التفكير في رسم بصمة على جسد هذا الرجل أصبح إحدى هواياتي.» (ص.35). وهذه الرغبة ناتجة في الغالب عن إهانة مماثلة من الوزير. وكذا لنادل المقهى بدوره حكاية مع معاليه. مما يبرز أن سلمان ليس الوحيد الذي أساء له الوزير. ويؤكد تعدد ضحايا الوزير، فلا حدود لسلطته ونفوذه ونزواته، ليصير مجتمع بأكمله ضحية له؛ إذ كان للحدث آثار على جل شخصيات الرواية القريبة والبعيدة، لتضعنا الرواية أمام مشكلة كبرى يعانيها المجتمع بأكمله، انطلاقا من الزوجين إلى نادل المقهى. لقد شكل الحدث أيضا منعطفا في حياة الوزير، وكان في مرحلة أولى إعلانا عن بداية تراجع سلطته، وأدخله مرحلة الشك والارتباك وأصبح عرضة للوساوس والاستيهامات التي تراوده عندما يخلد إلى نفسه، في حالتي اليقظة والشرود. يقول: «لم أستطع أن أنام ليلة البارحة (..) كانت صورة المرأة تعود إلى مخيلتي (...) أنا الذي لا يرعبه أحد أصبحت أرعبُني.» (ص.16). على العكس تماما عندما يكون مع الآخرين، فيجسّد التسلط والقوة، وعندما يكون وحيدا تهاجمه الهواجس والوساوس. فيحاوره شخص آخر (ظله) الذي يعد بمثابة ضمير يؤنبه ويحاسبه على أفعاله. يقول: «أنا أيها الوزير المحترم عقوبتك التي لم يجرؤ على إنزالها بك قاض..» (ص.21). وهي تقنية عادة ما توظف في السينما إذ تظهر الشخصية وهي تحاور ظلها. ذلك الحوار الذي يظهر ارتباك الشخصية واختلال توازنها النفسي مما يضعنا أمام ازدواج في شخصية الوزير؛ فعندما يكون مع الناس يظهر تسلطه، وعندما يخلد إلى نفسه تهاجمه الوساوس والكوابيس. ولا يحقق توازنه إلا عن طريق شرب الخمر الذي يجد فيه ملاذا من تلك الوساوس والكوابيس.

وفي مرحلة ثانية سيعتريه إحساس بأنه مهدد من قبل شخصين. يقول: «قد يكون الشخصان اللذان يؤرقانك الآن من ضحاياك..» (ص 55). فتزداد كوابيسه ووساوسه.

وفي مرحلة أخيرة يدخل فترة الجزاء والعقاب بتحقق نبوءة يزيد وزينب: «يبدو لي أن السيد عامر قد دخل مرحلة الجزاء» (ص.95). وذلك بإصابته بالشلل الذي فرض عليه العزلة والتهميش والركون إلى الصمت وزوال السلطة والنفوذ واختفاءه التدريجي من الحياة العامة، بما فيها التلفزيون الذي يعد أحد أدوات السلطة. وكذا تناقص الزيارات، تجاهل الناس له. أكثر من ذلك أصبح عاجزا عن الكلام فنابت عنه ساردة هي مساعدته في الفصل الأخير من الرواية، التي ستتخلى عنه على الرغم من الأجر الضخم الذي خصصه لها. يحاول القيام بطقوسه القديمة على الرغم من عجزه من على كرسيه المتحرك بمعونة من مساعدته، بالخروج إلى شارع الحسن الثاني بالدار البيضاء، ثم الدخول إلى المقهى، ثم العمارة، فالمصعد، وأخيرا محاولة الاقتراب من امرأة لكنه يعجز عن ذلك.

لقد تباينت ردود أفعال الشخصيات تجاه فعل الوزير: فخديجة الزوجة الضحية التي طالتها يد الوزير، حولت أزمتها إلى لوحة التي كانت أداة للتعبير عن عدم الرضى والاحتجاج ونوعا من المقاومة النفسية. تقول صديقتها زينب: «فضيلة هذه المعاناة أنها أنتجت هذه اللوحة الفريدة» (ص.71).

أما يزيد صديق خديجة فرأى أن أفعال الوزير هي عقابه. وكان دائما يتنبأ بسوء عاقبة الوزير، وهو ما حدث إذ أصيب بالشلل. وتشاركه في هذا الموقف زينب التي تقول: «لست أدري لماذا يخامرني إحساس بأننا قريبا سنسمع عن معالي الوزير.. وأن هذا الخبز الملوث الذي يأكل منه سيتوقف يوما في حلقومه..» (ص 82).

أما سلمان وصديقاه حليم ودافيدوف فقد فكروا في الانتقام، لكنهم عجزوا عن ذلك. يقول: «نحن لن نفلح لا في التخطيط ولا في التنفيذ.» (ص.93).

لكن الانتقام يتحقق بفعل اللعنة على شاكلة الأساطير والخطاب الديني فاليد التي امتدت إلى مؤخرة زينب أصيبت بالشلل. ليضعنا الروائي أمام شكل هرمي للسلطة انطلاقا من طول يد الوزير التي طالت كل شيء، ثم انحدارها وتقلصها بل شللها، مؤكدة أن لكل متسلط نهاية، والظلم والتسلط لا يدوم.

2 . الحدث والسرد

الحدث هو مولد السرد في رواية «يد الوزير» بل الشرارة التي دفعت إلى السرد، وأرغمت الشخصيات على البوح، مما أدى إلى تعدد الساردين وإلى تنويع في المنظور السردي.

بعد أن أربك الحدث الشخصيات (خصوصا زينب وسلمان) وأدخلها في حيرة وأخلدها إلى الصمت، وأفقد الحياة الزوجية دفئها، لم يكن أمام الزوجين سوى البوح لأصدقائهما؛ بوح سليمان لصديقه حليم و بوح خديجة لصديقتها زينب. وذلك عبر تبادل الرسائل، التي عملت على إشراك الأصدقاء في الأزمة.

كانت الرسالة هي الوسيلة الأنجع لبوح الشخصيات، خصوصا بعد الصدمة التي أحدثها حدث المصعد، الذي أدى إلى تعميق الهوة بين الزوجين وأغرق كل واحد في عزلته وصمته. فوجد كل واحد منهما نفسه مضطرا لأن يتحدث إلى صديق يشاركه مشكلته، مما جعل مجموعة من فصول الرواية على شكل رسائل. فانعكس ذلك على السرد فجاء متناوبا بين عدة ساردين يناقشون مشكلة واحدة، إما على شكل رسائل متبادلة (زينب خديجة، سلمان، حليم) أو استيهامات وتداعيات (زينب، سلمان، الوزير). والحكي بالنيابة (مساعدة الوزير في الفصل الاخير من الرواية). كل ذلك من أجل تقريبنا من آثار الحدث على نفسية كل شخصية على حدة، وإظهار تعدد وجهات النظر تجاه الحدث. فحاول كل سارد إبراز تفاعله مع الحدث.

كما أن هناك تعددا وتنويعا في المنظور السردي؛ السرد بضمير المتكلم، ضمير الغائب وضمير المخاطب. بالإضافة إلى تقطيع المشاهد الروائية وتوليفها بالانتقال من مشهد إلى آخر بالتعاقب وفق تقنية المونتاج السينمائية إذ يتم تواصل المشاهد في الرواية الواحد تلو الآخر وفق تنقلات الشخصيات من مكان إلى آخر وحسب وضعياتها. (الصمت، التفكير في الانتقام..). فيغدو السرد سينمائيا تتناوب فيه عدة لقطات. يقول مثلا: «عليه أن ينهض.. أن يحشر نفسه تحت الرشاش. أن يقف أمام المرآة.. أن يسوي ربطة العنق. أن يخرج من البيت. أن يصل إلى عمله في الميعاد» (ص.35). فهناك تناوب بين عدة مشاهد خاضعة لتقنية المونتاج؛ البيت، العمل، المقصف، بيت الوزير. ويقول كذلك: «داخل المقصف.. ينحني الحارس على الفتاة يهمس لها (...) خارج المقصف. داخل السيارة.. يقول دافيدوف: لنفرض جدلا أنه سيذهب إلى الشقة في العمارة قرب مقهى السقيفة..» (ص83ـ84). إذ يضعنا الروائي أمام لقطات متناوبة انطلاقا من ثلاثة مشاهد: في السيارة، داخل المقصف، أمامه... انتقال شبيه بانتقال الكاميرا وعمل المونتاج، انتقال من لقطة إلى أخرى، ومن مشهد إلى آخر.

3 . الحدث والزمان والمكان

يعد يوم المصعد علامة زمنية فارقة وفاصلة بين زمنين متناقضين؛ زمن ما قبل حدث المصعد وزمن ما بعد. الأول يتميز بالهدوء النفسي والحياة الاعتيادية للزوجين، بينما الزمن الثاني يتميز بالحيرة والارتباك. يقول: «أعرف أن زوجتك لم تعد زوجتك التي عشقت وعاشرت حتى يوم المصعد» (ص.27).

كما أثر الحدث على المكان، وخصوصا بيت الزوجين إذ طاله التحول، فحوله الحدث من مكان حميم إلى مكان للنفور والجمود والشرود الذهني وخلود الزوجين إلى الصمت والحرج. يقول: «أنت في بيتك وتشعر بأنك في منفى صقيعي. والضباب يلفك.. تمد يدك إلى الأمام.. تبحث عن شيء تتكئ عليه» (ص93).

تركيب

هكذا، تكون رواية «يد الوزير» إضافة نوعية للمتن الروائي لمحمد صوف، بمعالجتها الجمالية لقضية المرأة في علاقتها بالسلطة، بعيدا عن التناول الأطروحي المباشر، عبر سرد تناوبي أساسه البوح والاعتراف في تفاعل مع حدث مثير يجعل الرواية تركز على الانفعال بدل الفعل في سياق سلطوي. سرد يتوسل بتقنيات السينما، خصوصا الرؤية المشهدية المستمدة من تقنية المونتاج السينمائية وذلك بتقطيع السرد إلى لقطات، في قالب ساخر موجه بنبرة احتجاجية واضحة، يمنح الرواية جاذبية ويغري بمتابعة قراءتها.

* ناقد من المغرب

** محمد صوف، «يد الوزير»، منشورات دار أزمنة، عمان، الأردن، 2005.

تعلق أفكارك على الصخور

صالح دياب *

كلامي على الزرقة
تصعد الى يديك
حينما الصمت يحلق منخفضا
أعلى قليلا من لهفتك
تلك هي ثيابك
على الجرف
و النوارس تعلق
أفكارك على الصخور
تؤلمني الزخارف والنقوش
وليس بوسعك تربيتها
في مفكرتك
تعبرين التماثيل المكسورة
ولمستك
بئر الجزيرة الوحيد
دمعة تسقط منك
تغادرها قوارب كثيرة
في التماريس
يحط نعسك
من غفوتك
ينسل البحر المناديل

كبحر مكتوف اليدين

ها أنذا أصل
الى الأبواب المغلقة
التي تروي سيرة عيني
لم تكن النهارات
الا لتتساقط ضحكات
في مقهى ريفي
لم تكن الليالي
الا لتيبس أطواق لوبياء
على شجرة الزيتون
كبحر
مكتوف اليدين
أنظر النوارس
تحلق منخفضة
في السماء الصافية
ليدي

لا يقدم ولا يؤخر

غيمة اثر غيمة
تساقطت خلفي الابتهالات
التي حملتها في قفة
صاعدا الى العذراء
أمشي في ظلي
الذي يسيل
كصمت الشجرة
حين أصل الى صخرة
أخبئ عذابي تحتها
كل ذلك
لا يقدم ولا يؤخر
في الأمر شيئا
الذين علقوا
في السقيفة
وجدلوا الشوك على أعصابي
طيلة الوقت
كانوا الصيادين العميان

يدك مع التحية

تعبت من حمل يدي
واسترحت على صخرة كبيرة
في صمتي
انها الجلبة التي تخلفها الغبطة
وهي تغادر
بحليها وعقودها
في مثل هذه البلاد
حيث يدفنون الغابة والحجارة
لا يعني شيئا
أن ترفق يدك مع التحية
أو تطير شفتيك مع القبلة
فتحت صندوق الجدة المغلق
أو سحبت الزرقة
الى الكنيسة
الموتى لا يفكرون
الا بالأزهار

خارج الخدمة

في الصمت
لدي اشتراك لأسبوع آخر
لم أفكر
ما الذي يجب فعله فيما بعد
ربما تخرج اوركسترا من غيابي
أو يعمل الوقت الذي هو
خارج الخدمة الآن
أنتظر
أن يصحو الطقس
كي أرى الضغينة كاملة.

أوركسترا

أستعمل السبت والأحد
كي أتأكد أن الحياة دلفت خلفي
مع كلبة الجيران
ليست في السقيفة
ولا في الخزانة
لا بين الكتب
ولا في العلب الصغيرة
لا تحت السرير
ولا تحت الصمت
دم كثير
من أول الشهر الى آخره
على طول جسدي
يسيل من هذه الموسيقى

عود أبيض

تنقصني
شجرة ليمون
وقد لا أهدي باقة
أزهار
الى السبت والأحد
القادمين
لا أبحث أن أفهم
وليس من المؤكد أن
ينتشلوا الغابة
من قلب العصفور
لم تنبت للرجاء شجرة واحدة

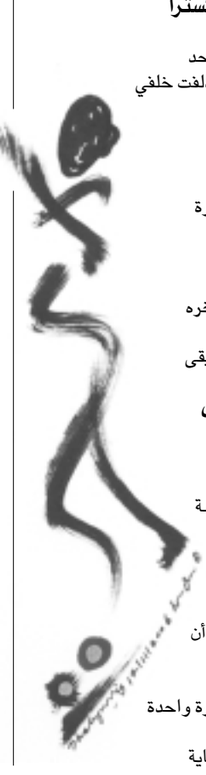
وهذا الطرف من النهاية
يسبح في سماء الغرفة
كالأفكار
أنصرف
الى تأمل حياتي
حيث عود أبيض
يرافقني بين الحفر

تنفرط على السلالم

أيام القمم
تنزل الى المنحدرات
وتستمع الى الرعيان
يد خالتي
كلما ربتت على كتفي
تترك جزيرة
العشب
يسرح في العينين
النظرات
غافية في الأعشاش
أيام حياتي تنفرط
متناثرة
على السلالم
في كل اتجاه
كعائلة

قمصان على السطح

أفضل لي
أن أدلف الى المقهى
وأتأمل الثلج يسقط
فوق حياتي
أن أطحن الوقت
وأصفن في الصور
تخفق بين يدي
كالقمصان
على السطح
على ضوء وجهي
أحقق مخطوطة الندم
وأكتب الليل
في الرسائل
حتى الفجر



*شاعر من س