أعلام الثقافة التونسية 28

آدم فتحي
عازف المعاني

الجمهورية التونسية
وزارة الشؤون الثقافية
المؤسسة الوطنية لتنمية المهرجانات
والتظاهرات الثقافية والفنية
منتدى الفكر التنويري التونسي

عنوان الكتاب **آدم فتحي** عارف المعاني

المؤلفون
* **محمد المي**
* **منية العبيدي**
* **العادل خضر**
* **خالد الغريبي**
* **هاجر بن ادريس**
* **مصطفى الكيلاني**
* **منصف الوهايبي**
* **محمد الغزي**
* **آدم الباي**

السلسلة أعلام الثقافة التونسية ـ عدد 28

ر.د.م.ك 978-9938-9689-0-3

عدد الصفحات: 128

إشراف وإعداد محمد الميّ
منتدى الفكر التنويري التونسي

الطبعة الأولى : 2023

الناشر **المؤسسة الوطنية لتنمية المهرجانات والتظاهرات الثقافية والفنية**

آدم فتحي عازف المعاني

محمد المي

تتميّز التجربة الإبداعية لآدم فتحي بالتنوّع والغزارة ، فآدم هو شاعر بالدرجة الأولى أو هكذا عُرف عند عامة النّاس وخاصّتهم ولكنّ تجربته تنوعت ولم تقتصر على الشعر فقط فقد عُرف في ميدان الترجمة (التعريب) وله في هذا الميدان عدّة إصدارات ويشهد أهل الاختصاص بكفاءته وقدرته كما مارس تجربة التنشيط التلفزيوني لسنوات عديدة وكذلك الإعداد والإنتاج والتنشيط الإذاعي وقبل هذا الكتابة الصحفية.

كلّ هذا وغيره يجعلنا مجانبين للحقيقة إذا اقتصرنا على عنوان واحد من هذه التجربة الثرية والمتنوعة وحتى تجربته الشعرية لا بدّ من مقاربتها من زوايا مختلفة فليس الشعر الذي كتبه للفرق الملتزمة كالشعر الذي كتبه للطفي بوشناق وليس الشعر باللسان الدارج كالشعر الفصيح وليس الفصيح كلّه على الوتيرة نفسها بل عرف آدم كيف ينوّع ويقفز على الزّانة مدركا العلوّ الشاهق وعارفا الأرض التي سيحط عليها وطبيعة المتلقي الذي يتوجّه إليه دون أن يفقد رونقه وأناقته محافظا بذكاء كبير على شكل الإقامة في دنيا الثقافة وعوالم الأدب.

لقد خاض آدم عدّة تجارب وجايل أسماء وتجارب مختلفة وكان أحد المدافعين عن تكريس تيّار شعري وخاض المعارك القلمية ودافع عن توجهاته وخياراته التي تجعله حرّا في خطّ نهج سار عليه ولا يزال زورقه إلى اليوم لا يطمئن إلى مرفإ يستقر فيه لأن رحلته لا تزال تبحث عن مغامرات أخرى وأسرار أخرى لم يكتشفها بعد.

لقد اخترت أن أصفه بعازف المعاني لأن آدم لا تُطلب اللغة في شعره لذاتها وإنّما يبحث متلقّيه دائما عن معنى يشفي غليله ويرضي حاجته ويستجيب لأفق انتظاره ولا يخذل آدم قارئه فشعره هو شعر المعاني

بامتياز وقد سعينا من خلال هذه الندوة أن نعترف للرّجل ببعض ما قدّم وأنتج على امتداد أربعة عقود أو أكثر من الحضور المتوهّج في المشهد الثقافي التونسي والعربي. .فشكرا آدم على ما قدّمت وليست أعمال هذه الندوة تتويجا لجهودك بل هي لمسة اعتراف ونأمل أن تكون حافزا لمواصلة الدّرب ومزيد العطاء

محمد المي

منتدى الفكر التنويري التونسي

الرؤية والرؤيا في «نافخ الزجاج الأعمى» لآدم فتحي

منية عبيدي

1-مقدمة

سنحاول أن نبحث في مجموعة «نافخ الزجاج الأعمى» للشاعر آدم فتحي في موضوع الرؤية والعمى، وكيف يصبح العمى رؤيا، وسنطرح المسألة طرحا لغويا ودلاليّا ونتتبّع تأثير ذلك في شعرية هذه القصائد النثرية. ولا يعود اهتمامنا بالعمى والرؤية لعنوان المجموعة فقط (نافخ الزجاج الأعمى) وإنما لتردّد معنى ولفظ العمى على امتداد الكتاب، وتكرّره في جلّ القصائد بلفظه أو بمعناه، ونعتبره من أهمّ التيمات التي بنى عليها آدم فتحي نصوصه، وتحول العمى في قصائده إلى خيط نور يسبر من خلاله أغوار نفسه ويكشف به عن سيرة ذاتية شعرية.

فكيف صوّر الشاعر العمى؟

وكيف قدّم الأعمى؟

وماذا أضافت رؤيته لهذا المفهوم لنصوصه الشعرية؟

صدرت المجموعة الشعرية «نافخ الزجاج الأعمى أيامه وأعماله» سنة 2011، عن منشورات الجمل تعدّ 205 صفحة، صدّرها الشاعر بقولة لفرناندو بيسوا جاء فيها «يا نهر النقصان المتألم ليكن هذا الكتاب المركب المتروك يمضي عبر مياهك منحدرا كي ينتهي في بحر محلوم». يضمّ الكتاب 71 قصيدة نثرية وهي عبارة عن نصوص متوسطة الطول قسّمها الشاعر إلى مقطوعات تتراوح بين السطر الواحد والثمانية سطور. وقد قسّم الشاعر مجموعته إلى قسمين، عنْون القسم الأول بـ«أيامه» وعنْون القسم الثاني بـ«أعماله»، وهما قسمان متساويان من حيث عدد الصفحات (103 لكل قسم).

2-الرؤية

الرؤية من فعل رأى و«الرؤية بالعين تتعدّى إلى مفعول واحد، وبمعنى العلم تتعدّى إلى مفعولين، يقال : رأى زيدا عالما ورأى رأيًا ورؤية وراءة... والرؤية النظر بالعين والقلب»[1]

-الرؤية البصرية

لا يمكن النظر إلى الأشياء في العالم إلا عن طريق عضو الإبصار وهو العين وبها يتم إدراك حدود الأشكال وما يحيط بها ومعرفة الأجسام المرئية، وتسمّى حاسة البصر وهي من أهم الحواس لدى الإنسان. وتعتمد أغلب تصرفاتنا في المحيط على حاسة البصر وذلك عبر الحركات التي نقوم بها أو المهام التي ننجزها في حياتنا اليومية، كما أنها تحدّد ردود فعلنا وتصرفاتنا تجاه الآخرين وتجاه المواقف التي نمرّ بها.

أما في الأدب فقد خصّها العرب باهتمام كبير في شعرهم ونثرهم وتحدث عنها ابن حزم في طوق الحمامة وجعل منها باب دخول المحبة أو النفور وقد وسم الباب الخامس بباب من أحب من نظرة واحدة ووسم الباب التاسع بباب الإشارة بالعين يقول: «واعلم أن العين تنوب عن الرسل، ويدرك بها المراد، والحواس الأربع أبواب إلى القلب ومنافذ نحو النفس، والعين أبلغها وأصحها دلالة وأوعاها عملاً. وهي رائد النفس الصادق، ودليلها الهادي، ومرآتها المجلوة التي بها تقف على الحقائق، وتميز الصفات وتفهم المحسوسات.[2]. وقال الشاعر عبد الله المقحم:

وإذا العُيونُ تَحدّثتْ بلُغاتِـها ❋ قالتْ مَقالًا لم يَقُلْهُ خَطيـب

ولا يمكن أن نأتي على جميع أخبار العين في الأدب العربي نثرا وشعرا ولكن المؤكد أنها العضو الذي نال اهتماما كبيرا من الأدباء لمكانتها في حياة الإنسان وفي تواصله مع الآخرين، فالبصر يحفظ صاحبه من المخاطر ويمكنه من تفاديها، وهو عند العلماء عضو معقد يخصص له اختصاص

---

(1)ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1994. (باب الراء)

(2)ابن حزم، طوق الحمامة في الألفة والألّاف، نسخة صادرة عن مؤسسة هنداوي، 2014، ص 137.

كامل لدراسته. وانتبه ابن جني لأهمية العين في عملية التواصل وأورد بيتا من الشعر للتأكيد على ذلك :

وقالت له العينان: سَمْعاً وطاعةً ❋ وأبدت كمثلِ الدرِّ لمّا يُثْقَبِ[1]

فيضيف دورا آخر للعين إلى جانب الرؤية والجمال وهو دور التواصل والإفهام. وفي اللغة نجد للفظ العين دلالات كثيرة منها الجارحة ونبع الماء والجاسوس، وقلب الشيء، ورأس القوم والمال نقدا...وتطلق على العين عدة تسميات أخرى منها ما هو لجزء منها ويطلق على الكل: مقلة، جفن، جحمة، حدقة، هانة، هنانة...

- العمى والبصيرة

أما فقدان الرؤية فيكون جراء عطب يصيب العين ويكون طارئا أو يولد مع الإنسان ويسمى العمي ونسمي من لا يرى أعمى وله عدة تسميات في اللغة العربية منها ضرير، أَكْمَه، طَلِيس، طَمِيس، كَفِيف، أكمش أو بالضد فنقول فلان بصير ونعني أنه لا يرى. وتكاد تتفق كل المعاجم على أن العمى لا يصيب العين فقط وإنما يصيب الفكر والقلب، والعمى هو الجهل ورجل عَمِيُّ القلب أي: جاهل. والعمى: ذهاب نظر القلب[2]

وتتفق أغلب الديانات على أن العمى هو الكفر والخروج عن الصراط المستقيم كما جاء في ما روي عن القديس أوغسطينوس «عدم الإيمان هو عمى، والإيمان استنارة»[3]، وهو عيب لا تتجلى محبة الله إلا بعلاجه وذلك هن طريق لمس رجل صالح. وجاء في القرآن الكريم: ﴿فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارُ وَلَكِن تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ﴾[4]. فالعمى الحقيقي ليس ذهاب البصر وإنما ذهاب البصيرة وحسن التفكير، والرؤية الحقيقية هي الرؤية القلبية.

ولم يمنع العمى كثيرا من الأدباء من التميُّز وتخليد أسمائهم في سماء الأدب والفكر ومنهم بشار بن برد الذي قال:

---

(1) أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص، دار الحديث، 2008، ص.60

(2) انظر لسان العرب، باب العين

(3) St. Augustine: On the Gospel of St. John, tractate 44: 1

(4) سورة الحج الآية 46

«يا قوم أذني لبعض الحيّ عاشقة ❋ والأذن تعشق قبل العين أحيانا»

والمعري الذي اعتبر العمى سجنا إلى جانب المكوث في بيته وسجن جسده قال

أَراني في الثَلاثَةِ مِن سُجوني فَلا تَسأَل عَنِ الخَبَرِ النَبيثِ
لِفَقدِيَ ناظِري وَلُزومِ بَيتي وَكَونِ النَفسِ في الجَسَدِ الخَبيثِ

وقد ساهم المكفوفون في إثراء الأدب العالمي من خلال ما قدّموا من روايات وسير ذاتية ومنهم طه حسين وجون ميلتون وهيلين كلير وغيرهم.

واختلفت النظرة إلى العمى باختلاف الشعوب والأماكن فقد كان العمى مثلا عند اليونانيين عقابا تسلطه الآلهة على الإنسان ولكن تعوضه له بمنحه شكلا من أشكال التفرّد الفني.

وتناول الأدب العمى من عدة أوجه وأشهر قصة «بلد العميان» للكاتب هربرت جورج ويلز وبنيت أحداثها على شخصيات كفيفة، حيث يجد رجل مبصر نفسه في بلد منعزل كل سكانه مكفوفين، وعندما علموا بأنه مبصر رفضوا اختلافه عنهم وقرروا سلبه بصره ليصبح طبيعيا في نظرهم.

3-العمى رؤيا في ديوان نافخ الزجاج الأعمى

عنون الشاعر آدم فتحي آخر مجموعة شعرية له بـ«نافخ الزجاج الأعمى، أيامه وأعماله»، وقد تكرّر ذكره للعمى على امتداد المجموعة ووظّفه بأشكال مختلفة صلب النصوص الشعرية. يوحي العنوان بأنّ متن الكتاب هو عبارة عن سيرة شعرية لشخص أعمى مهنته نفخ الزجاج، وما يؤكد هذا الفهم هو العنوان الفرعي «أيامه وأعماله» ولكن الناظر في هذه المجموعة يرى أن العنوان فيه مغالطة ربما تعمّدها الكاتب ليؤكّد لنا من خلالها أن ما سيكتبه سيكون رؤية لتجربة إنسانية كاملة مدارها الإدراك وعدم الإدراك، إدراك العالم ونواميسه والقيم الإنسانية أو عدم إدراكها، وهو ما يجعل الإنسان في مرتبته الإنسانية أو في مرتبة الحيوان الذي لا يبحث إلا عن إشباع رغباته الحسيّة.

تنفتح الرؤية/ الرؤيا على حركة أولى في أيام نافخ الزجاج الأعمى وتنتهي بحركة ثانية من أعماله، حركتان تؤطّران أيّامه وأعماله، فتطغى الحركة على الوصف ويعمّق الشاعر حيرة التساؤل التي تعتري القارئ منذ

العنوان يقول في النص الأول وهو بعنوان «نافخ الزجاج الأعمى (حركة أولى)»:

«تسْألُ الطفلةُ أبَاها: كيْف تكْتُبُ؟

كانَ أعمَى

– أنظُرُ في نفسِي طويلاً إلى أن أرَى ثقبًا في الصفحَةِ. أضعُ على الثقبِ كلمةً. أنفخُ في الكلمةِ كي تكبُرَ قليلا. هكذا أحصُلُ أحْيانًا على قصيدة.

– ثمّ ماذا؟

–لا شيءَ سوَى أنِّي قدْ أقَعُ في الثقْبِ فلا أعُودُ»[1].

وتنغلق المجموعة على «حركة ثانية» لنافخ الزجاج الأعمى ضمن أعماله وبنفس الحيرة والتساؤل:

«تسألُ الطفلةُ أباهَا كيْفَ ترَى طريقَك؟

كان أعمَى.

– أضيعُ في نفسي طويلاً إلى أنْ أشعُرَ بخيْط الضوءِ. أضعُ على الضوءِ فمِي. أنفُخُ في الخيْطِ كيْ يكبُر قليلا. هكذا أحصُلُ أحيانا على طريقٍ.

– ثمَّ ماذا؟

– لا شيءَ، سوى أنِّي قدْ أذهبُ إلى آخرِ الخيْط ولا أصِلُ»[2].

وبين الحركتين يجهد نافخ الزجاج الأعمى نفسه أو الشاعر أو أي إنسان يحملُ همَّ هذا الوجودِ من خلال ما يمكن أن يتحقق ولو عبر ثقب صغير ليخلق وجودا متوازنا ينبض بالفن والجمال. ولا يمكن أن يتحقق هذا الوجود إلا بمعرفة الذات أولا، هذه الذات الضائعة في خضمّ الواقع السائد الذي يدعو إلى التشاؤم والحزن. فيبحث عن نفسه أولا في اللغة ثم في المكان. فالكتابة كينونة ووجود والوجود لا يمكن أن يتحقق خارج المكان، والمكان الواحد لا يتسع لمن كان وجوده كتابة، لذلك لا بدّ من البحث عن طريق تكفل للرحلة متعتها وتشوفها للحقيقة.

---

(1) آدم فتحي، نافخ الزجاج الأعمى، منشورات الجمل، بغداد–بيروت، 2011، ص9.

(2) م ن ص 203

تشترك الحركة الأولى مع الحركة الثانية في التأكيد على عمى هذا «البطل الشعري» بجملة تقريرية لا لبس فيها «كان أعمى». وفي الحركة الأولى تسأل الطفلة أباها عن إمكانية الكتابة مع هذه العاهة. وفي الحركة الثانية التي قفلت المجموعة تسأل الطفلة أباها عن كيفية إيجاد الطريق مع عدم الرؤية. لا يمكن أن يكون ترتيب هذين السؤالين محض صدفة وإنما في رأينا تمّ ذلك عن وعي وتفكير من الشاعر آدم فتحي، فالكلمة هي أصل الوجود، والخلق هو نتيجة كلمة «كن» فكان الكون بكلمة. وجاء في لسان العرب «الْكَوْنُ: الْحَدَثُ، وَقَدْ كَانَ كَوْنًا وَكَيْنُونَةً، وَالْكَيْنُونَةُ فِي مَصْدَرِ كَانَ. ..الْكَائِنَةُ: الْحَادِثَةُ. وَحَكَى سِيبَوَيْهِ: أَنَا أَعْرِفُكَ مُذْ كُنْتَ أَيْ مُذْ خُلِقْتَ، وَالْمَعْنَيَانِ مُتَقَارِبَانِ»[1]. وقد وردت في القرآن عبارة ﴿كُن فَيَكُونُ﴾ ثماني مرات[2] وكلها تدلّ على الانوجاد بعد العدم. و«الكلمة» في هذا النص الأول الذي افتتح به الشاعر مجموعته جعلها توضع على ثقب «أضع على الثقب الكلمة»، بما يحمله الثقب من معاني الفراغ والحاجة إلى الامتلاء وعدم الكينونة والافتقار إلى غيره ليكون.

توضع الكلمة على العدم ولكنها تحتاج إلى حركة لا بدّ منها للكينونة وهي حركة النفخ. ونرى الشاعر يرتكز على قصّة الخلق كما جاءت في بعض الأساطير وفي الأديان السماوية، حيث يلعب النفخ فيها دورا كبيرا ﴿فَنَفَخْنَا فِيهِ مِن رُّوحِنَا ﴾[3]، وأن آدم كان ترابا ولم يتحول إلى كائن حي إلا بعد النفخة الإلهية.

أفاد الشاعر آدم فتحي من قصّة الخلق ولكنّه وظّفها بطريقة فنيّة متميّزة، فانطق منها ليبتعد عنها أو ليأخذها معه ويلبسها من حلل المجازات فتنغرس في النصّ الشعري لتصبح جزءا لا يتجزأ منه. فالنافخ جسد فانٍ يفتقر إلى أهمّ حاسة وهي حاسة البصر، أعمى ولكنه يرى داخل نفسه رؤية من نوع جديد، هي أقرب إلى الرؤيا منها إلى النظر العادي، هي كشف عن دواخل النفس وسيرورة صوفيّة إلى مكنونات الذات. تنغلق العينان

---

(1) ابن منظور لسان العرب، باب الكاف

(2) سورة البقرة 117، آل عمران 47، الأنعام 59، النحل 40، مريم 35، يسر82، غافر 68.

(3) سورة التحريم، الآية 12

لتنفتح عين ثالثة، أو كما يسميها ريشار كافانديش Richard Cavendish عين العقل أو العين الداخليّة.[1] وهي تعني أعلى درجة من الوعي بالذات وبالعالم، ومساحة من التنوير لا توفرها العين الجارحة، وقدرة عالية على التبصر والتفكير. يبحث الشاعر عن البصيرة لا عن البصر ليكتب عن أيامه وأعماله ما لا يمكن أن يكتبه استنادا إلى التجربة والنظر العادي.

فالكتابة من جهة هي فعل إنشاء وخلق، وهي نوع من التنوير والكشف والتبصر من جهة أخرى، ومن ولج بحر الكتابة عبر سبر أغوار نفسه فإنه حتما لن يعود كما كان، ولن يرجع عن ذلك الطريق أبدا. هي سيرورة الكتابة وألم ولادة القصيدة. لا يحتاج الشاعر إلى العين ليدرك كنه الأشياء مثلما يحتاج إلى البصيرة وإلى روح الخلق والإبداع. وكما يشكل نافخ الزجاج تحفته الفنية نافخا فيها بفمه يشكل الشاعر قصيدته نافخا فيها من روحه ومن وجدانه، فتكون تحفة فنية في كلتا الحالتين.

يتواصل نفخ الروح في جسد الحروف الجوفاء على امتداد الديوان فيتلمس الأعمى طريقه بعين القلب وبنور البصيرة يرى أحلامه ترقص على وقع التشكل:

«ينفخُ الأعمَى روحَه في القصبَةِ ينفخُ أحلامَه البيضَاء. منْ كُلّ ثقْبٍ تفيضُ الأحلامُ على كتِفِ الأشياءِ. دون أن ينتبِه ترقصُ له أحلامُه بحبٍّ، ثعابينَ بيضاءَ ترقصُ لحاوٍ عجوزٍ»[2]. تتحول استعارة نافخ الزجاج إلى استعارة ثانية متولّدة منها، وهي استعارة الحاوي يعزف لترقص الثعابين أمامه. يجمع بين الصورتين فعل النفخ وأداتُه، إلا أن قصبة الحاوي بها ثقوب تتحكّم في حركة النفس فيكون اللحن، فتخرج الأحلام مع كل نفس يُترك حرا أو يُسدّ عليه الطريق.

عود على بدء، تعود القصيدة إلى ذاتها في حركة دائرية غير منغلقة، وتنفتح على رؤيا جديدة للأعمى يبحث عن طريقه، عن الأمل عن الأمنيات التي تناثرت في الحركة الأولى، وهو يشيد صرح الكلمات. ولن يكون ذلك إلاّ عبر الغوص في النفس من جديد بحثا عن «خيط الضوء» لتُنفخ

(1) Richard Cavendish, (1994). *Man, Myth and Magic – Volume 19*. Marshall Cavendish, p. 2606.

(2) نافخ الزجاج الأعمى، ص 10

الكلمة بعثا جديدا فيكون الطريق، والصلة بين الحركة والانوجاد قويّة حدّ التلازم، فـــ«التَّكَوُّنُ –هو –التَّحَرُّك، وتَقُولُ الْعَرَبُ لِمَنْ تَشْنَؤُهُ: لَا كَانَ وَلَا تَكَوَّنَ، لَا كَانَ: لَا خُلِقَ، وَلَا تَكَوَّنَ: لَا تَحَرَّكَ أَيْ مَاتَ.. ..وَكَوَّنَ الشَّيْءَ: أَحْدَثَهُ. وَاللَّهُ مُكَوِّنُ الْأَشْيَاءِ يُخْرِجُهَا مِنَ الْعَدَمِ إِلَى الْوُجُودِ .. ..وَالْمَكَانُ: الْمَوْضِعُ، وَالْجَمْعُ أَمْكِنَةٌ وَأَمَاكِنُ»[1].

يظهر الاتصال جليّا بين الحركة والمكان من جهة، والحركة والتكوّن من جهة أخرى، عبر طريق طويل يسلكه الشاعر في تلافيف ذاته وأعماق نفسه، متتبّعا ذلك النور المنبعث من أمله في قوّة الكلمة. والحركة في حدّ ذاتها أهم من الوصول لأنها خلقٌ وإبداعٌ وتجربةٌ وتعلّمٌ وسبر للوجود «قد أذهبُ إلى آخرِ الخيطِ ولا أصلُ».

4–خاتمة

ينظر الشاعر إلى العمى والرؤية بمنظار مختلف عبر استعارات مجدّدة، مكتنزة بالمعاني، ممتلئة بالإشارات، منغرسة في التراث الإنساني، تنهل من التجربة الحياتيّة، وتعود إلى التجربة الصوفيّة بكل أبعادها. فيكون العمى رؤية توجِد الأشياءَ، ورؤيا تقود إلى أعماق الذات البشرية فتتأسّس الكتابة على نوع جديد من الحركة يقودها الضوء المنبعث من داخل الإنسان.

ولا يمكن إدراك الواقع إلا بمحاولة اكتشاف النفس، وبناء روح خلاّقة لا تحتاج إلى ضوء الشمس احتياجها لضوئها الداخلي يقودُها عبر دهاليز المعرفة «انفخْ روحَك في قصبتِكَ. افرَحْ بأنّكَ الأعْمى»[2] ولكنّك الأعمى الذي يرى أكثر من غيره، ويستطيع أن يكتب ولو من خلال ثقب صغير في قصبة نافخ زجاج أو حاو أو موسيقيّ، لذلك فأنت «لا تُقدّر بثمن»[3].

لا تكفي هذه الورقة لتتبّع ما حملته صورة نافخ الزجاج الأعمى بجميع انزياحاتها، وما تناسل منها من صور لرسم طريق الشاعر ولتصوير ما مرّ به خلال تجربته في الحياة وفي الكتابة، وهو ما يحتاج لتدبّر وبحث طويل لاكتشاف سرّ مسيرة شعريّة ووجوديّة متفرّدة.

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، باب الكاف.
(2) نافخ الزجاج، ص 11.
(3) م. ن، ص11.

الكلمة المثقوبة[1]

قراءة في ديوان «نافخ الزّجاج الأعمى» لآدم فتحي [2]

العادل خضر

«أكتب لذاك الّذي، بدخوله في كتابي، يهوي
فيه كأنّه سقط في ثقب، فلا يخرج منه.»،
جورج باطاي [3].

تسكن في الكلمة الشّعريّة قوّتان: تلك الّتي تتذكّر وتظهر الشّيء فتُبينُه، فتجعلنا نراه عن قرب وإن كان نائيا، وتنيره فتتركه مشرقا كأنّه في وضح النّهار، وتلك الّتي تَنْسى:

---

(1) هذا النّصّ هو فقرة مقتطفة من دراسة طويلة عنوانها، "ذاكرة الأعمى... ترحال الشّاعر، خواطر في البداوة الشّعريّة. قراءة في ديوان شعريّ"نافخ الزّجاج الأعمى "لآدم فتحي"، نشرت كاملة في مجلّة "حوارات فكريّة" (الصّادرة عن اتّحاد الكتّاب التّونسيّين)، تونس، العدد الثّالث، الثّلاثي الأوّل، 2022، ص16-59.

(2) آدم فتحي، نافِخُ الزُّجاج الأعمى، أيّامه وأعماله، بيروت – فرنكفورت، منشورات الجمل، 2010، ص9. والإحالات عليه ستكون في متن المقال.

(3) Georges Bataille, (1973) *L'Expérience intérieure*, (in) *Œuvres completes V, La Somme athéologique*, Tome I, Paris, *nrf* Gallimard, p135. حيث قال: «J'écris pour qui, entrant dans mon livre, y tomberait comme dans un trou, n'en sortirait plus.»..، والإبراز إبرازنا

«**لِتَقُولَ، تَحْتاجُ الكَلِمَةُ إلى لِسانَيْنِ أَحَدُهُما النِّسْيانُ.**» (نافخ الزّجاج الأعمى، بيضة النّسيان، ص154).

وإن كان مشروع الشّاعر هو تفكيك الذّاكرة بإثارة قوى النّسيان أو عمل الكبت le refoulement الّذي لا نختزله ها هنا في معنى الأكذوبة بما هي «عدم قول الحقيقة» «ne-pas-dire-la-vérité»»، فإنّ النّسيان الشّعريّ كبت يمنع ظهور الكلمة ويجعلها رغم ذلك تقول حقيقة مخصوصة من نسق «**ما لا ينقال**»l'indicible [1]. فتفكيك الذّاكرة بهذا المعنى عمل يُعاد فيه تذكّر البداية «ولكن كذكرى عمل نفسيّ (الكبت الأصليّ Le refoulement originaire) لا تمتلك ذاكرة الذّات في شأنه أيّ تمثيل، أو دالّ يمثّله» [2]، غير الكلمة المثقوبة، بله المعرفة المثقوبة الّتي تجعل الشّاعر لا يعرف كيف يسمّي اسمه بدالّ يمثّله لدى الآخر،

« - **ما اسْمُكَ؟ / - لا أَعْرِفُ. اِرفَعْ ذلك الحَجَرَ (كان وردةَ رَمْل) سَمِّنِي بِلَوْنِهِ، / ثُمَّ تلك الزَّهرة (كانت زهرةَ زُجاج) نَادِنِي برائحتها. وأَنْتَ؟**» (نافخ الزّجاج الأعمى، صاحب الخطوة، ص26)،

ولا كيف يكتبه بسبب قوى الكبت الّتي منعت تذكّره،

«**لَسْتَ وَحْدَكَ تَمْسَحُ فَمَكَ مِمّا يَعْلَقُ بِهِ مِنْكَ. تَنْبَحُ إلى داخِلِك، لِتَنْتَبِهَ أَخِيرًا إلى أَنَّكَ بَعْدُ، لَمْ تَكْتُب اسْمَكَ على الرّغْمِ مِنْ كَثْرَةِ ما حاوَلْت.**» (نافخ الزّجاج الأعمى، دمعة الفرح، ص97).

فالكلمة المثقوبة هي الّتي وسمتها قوى الكبت بالنّسيان، باللاّمعرفة. وهي قوى تشتغل بالمحو:

---

(1) العادل خضر، **نسيان ما لا ينسى، أو صور الأصل في الأدب، مقالات في التّأويل الأدبيّ**، تونس، الدّار التّونسيّة للكتاب، الطّبعة الثّانية، مزيدة منقّحة، 2015، ص110.

(2) انظر:

Alain Didier-Weil, (1995) *Les Trois temps de la loi, Le commandement sidérant, l'injonction du surmoi et l'invocation musicale*, Paris, Éditions du Seuil, p18.

«ها أنا أمْشِي في اتِّجاهِ النِّسْيانِ لا أَصِلُ. أَمْشِي في اتِّجاهِ النِّسْيانِ لا أَنْسَى. (نسِيَ النِّسْيانُ ممْحاتهُ؟).» (نافخ الزّجاج الأعمى، بيضة النّسيان، ص158).

فنافخ الزّجاج الأعمى لا يمتلك الكلمة الّتي تحبس الكائنات لتسمّيها لأنّ النّفخ هو ضرب من اللّعب يلهو فيه الشّاعر بنثر الأشياء وانتثارها La dissémination [1] ومحوها l'effacement، طالما أنّ «اللّعب، إنّما هو دائما ابتداع للمحو، وإظهار للمخفيّ بجعله يختفي» [2]. فاللّعب محوا هو إظهار الشّيء بإخفائه، واللّعب انتثارا هو نقل الشّيء بجعله منتشرا، تماما كالبذرة لا تكون إلاّ ببذرها مع غيرها، ولا تلقح إلاّ بانتثارها، فتغدو أثرا ونبتة مطعّمة لا يبقى منها أثر [3]. ولكن كلّ لعب هو لعب بشيء مّا يكون موضوع اللّعب، فيضحي موضوعا من نوع خاصّ قد «تمخّض محضا للّعب، فنُحت من ذلك كلّه لفظ جمع بين اللّعب jeu وموضوعه objet، هو الموضوع/ اللّعب، عمّده الشّاعر فرنسيس بونج Francis Ponge بكلمة واحدة هي l'objeu.» [4]. وقد كان موضوع اللّعب l'objeu في هذه الأشعار لعبا بموضوع ضائع un jeu à objet perdu [5]، وليس هذا الموضوع/ اللّعب سوى نافخ الزّجاج نفسه،

---

(1) انظر، Jacques Derrida, (1993) *La Dissémination*, Paris, Points–Essais, p326.، حيث تساءل: «أليس التّشتيت خسران حقيقة مّا، والمنع السّلبيّ لبلوغ مدلول مّا؟»،
«La dissémination est-elle pour autant la *perte* d'une telle vérité, l'interdiction *négative* d'accéder à un tel signifié ? ».

(2) انظر، Pierre Fédida, (1978) *L'Absence*, Paris, *Nrf* Éditions Gallimard, p131 حيث يقول، «Jouer, c'est toujours re-créer l'effacement, faire apparaître le caché en le faisant disparître».

(3) انظر، Jacques Derrida, *La Dissémination*, op.cit, p369.

(4) العادل خضر، القصّ والماليخوليا، في الحكايات والمواضيع الضّائعة، مقالات في التّأويل القصصيّ، تونس، الدّار التّونسيّة للكتاب، الطّبعة الأولى، 2017، ص53.

(5) انظر، Pierre Fédida, *L'Absence*, op.cit, p97. الّذي يرى أنّ موضوع l'objeu الموضوع/ اللّعب يمكنه أن يكون لعبا بموضوع ضائع un jeu à objet perdu.

«نافخُ الزُّجاجِ نَفْسُهُ يهمسُ مُتلفّتًا: رحمتكَ يا إلَهي. أُعْبُرْ عَنّي / الكُرَةَ. مِيكافِيللِي مُتَنَكِّرٌ يَشْرَحُ للأَمير: / كيف يَكُونُ ارتفاعُ المَعْنَوِيّات في المَلْعَبِ، ثمنًا لانْخِفاضِ/ الرُّوحِ في الحياة. / كيف نَنْتَصِرُ في المدارِجِ المُغطّاةِ، لِنَرقُص عُراةً مع هزائِمِنا/ في طريقِ الآلام. / لن أَفْتَحَ قَصَبَتِي لهذا الغُولِ يقولُ، على الرّغمِ مِنْ أَنّي لاعِبٌ / مُزْمِنٌ. لَكِنّي / لا أَفْتَحُ ثَلاّجةً إلاّ خَرجَتْ لِي مُباراة. لَا أَرْفَعُ مِلْحَفَةَ سَرِيري،/ إلاّ رَقدتْ كُرَةٌ بيني وبينَ امْرَأَتِي. / وَحْدَهَا الكُرَةُ تَعْمَلُ في هذه البِلاد. وَحْدَهَا لا تستريحُ حتّى في/ اليوم السّابع الذي يستريحُ فيه الرَّبّ.» (نافخ الزّجاج الأعمى، آلام كرة القدم، ص61)،

ذاك الّذي ضيّع جسده «مِنْ عَضَّةٍ إلى عَضَّةٍ يُذَكِّرُه الجسدُ بأشيائه الضائعة» (نافخ الزّجاج الأعمى، عليون عمّ الطّاهر، ص88)، مثلما ضيّع روحه؟ «أَمّا العُمرُ الضّائعُ فَلْيَضِعْ للمرّةِ الألْفِ، إذَا لمْ يُتِحْ للجسدِ أَنْ يَلْحَقَ بِرُوحِهِ الشّريدة.» (نافخ الزّجاج الأعمى، القنفذ، ص121).

ألا ينشأ الموضوع الضّائع حين تفقد الأنا اتّجاهها فيغدو التّيه في المكان: «مازلتُ ضائعًا فيها. بين باريس والقاهرة؟ بين بغداد ونيودلهي؟ بين بيروت وتونس؟ بين طرابلس وأبو ظبي؟» (نافخ الزّجاج الأعمى، البالوعة، ص139)، والضّياع في الزّمان «لا أَضْربُ موْعدًا إلا لِمَوْعِدِي الضّائِع.» (نافخ الزّجاج الأعمى، البالوعة، ص140) قرينتين من قرائن ذاك الفقدان؟

مثل هذا اللّعب محوا وانتثارا بموضوع ضائع، تنجزه الكلمة وقد صارت بالنّفخ كلمة مثقوبة لا يستقرّ فيها شيء، وحتّى إن أمسكت بشيء، فما يبقى منه هو «تقريبا لا شيء»، وهو صنف من الأشياء وصفه فلاديمير يانكليفيتش Jankélivich بعبارتي «لا أعرف ما هو»، «je-ne-sais-quoi» و«لا شيء تقريبا» «le-presque-rien» [1]:

---

(1) انظر، Vladimir Jankélivich, (1981) *Le Je-ne-sais-pas-quoi et le Presque-rien, 1.La manière et l'occasion*, Paris, Point-essais, p11.، حيث حاول حدّ ما «لا أعرف ما هو» بهذه العبارة: «يوجد شيء ليس بالبديهيّ ولا يمكن تبيينه [...] شيء مّا يغمرنا بحضوره اللاّمرئيّ، ويجعلنا غيابه

«**كَمْ حياةً أَبَحُّ بالصُّورة بينما السَّلُوقيُّ يَنْبَح؟ كَمْ بِهَا أَمُوتُ، أنا/ الكلمةُ المثقوبةُ؟ أَنْثُرُ قصيدتي؟ / يدي تَغْرِفُ من البئر، بينما أصابعي ترتفعُ كلمةً كلمةً، لا / يبقَى إلاّ توقيعُ الماء. لعلّهُ الشِّعر؟**» (نافخ الزّجاج الأعمى، البئر، ص24).

ولكن إن كانت الكلمة المثقوبة هي الشّاعر نفسه صار بسبب ثقبها دلوا مترعا بالكائنات كبرميل الدّانائيّات tonneau des Danaïdes المثقوب، «**يَكْفِي/ أنْ أَلِدَ كلمةً. أنْ أضع كلمتي على الثّقْب وأنفخ إِذَا أنا دَلْوٌ/ مُتْرَعٌ بالكائنات.**» وقد صارت ثقوبه كأصابع الزّمن مجرّد مواضيع ضائعة لا شيء يحبسها ولا قاع تستقرّ فيه: «**أصابعُ الزّمَن لا تَدُقُّ على شفِيرِ البئرِ. على جسدي تَدُقُّ. / تَقْطُرُ من المَجَرّات. تلوذُ بجسدي الأَرِقِ. يَغْلِبُها النُّعاسُ. / تضيعُ من ثُقوبي. جاءتْ من بعيدٍ في قميصِ النّوْمِ إلى الجسد/ الخطأ. / لم يُخْبِرْها أحدٌ أَنّي بئرٌ بلا قاع.**» (نافخ الزّجاج الأعمى، البئر، ص25).

هذه الكلمة الّتي تبحث عن «الشّيء الوحيد الحقيق بأن يُقال، إلاّ أنّه الشّيء الوحيد الّذي لا يمكننا قوله.» (يانكليفيتش) هي الّتي يبحث عنها الشّاعر، وبتلك الخواصّ والشّروط كان يشطّ في طلبها حتّى يستدعي بها كلّ الأسماء. وقد اضطرّ إلى السّفر والرّحيل علّه يجد ما يريده من الكلمة متحقّقا في مكان مّا يسمّى «مارام»: «**هل تكونُ عَرَفْتَ قَبْلِي الطّريقَ إلى مارامَ؟**» (نافخ الزّجاج الأعمى، مدينة بلخوجة، ص57).

ولمّا كان هذا المكان يوتوبيًّا utopique يسمّى دون أن يكون له وجود فعليّ [1] «**مدينة لا يغادرها إلاّ ليبحث عنها. لا يجدها إلاّ ليخرج منها. لعلّها فيه. لعلّهُ فيها.**» [1]، كان السّفر إليه لبلوغه استثنائيّا عبر ثقب في صفحة:

المحيّر على قلق غريب، شيء مّا لا وجود له، ورغم ذلك هو الشّيء الأهمّ من كلّ الأشياء الّتي تهمّنا، الشّيء الوحيد الحقيق بأن يُقال، إلاّ أنّه الشّيء الوحيد الّذي لا يمكننا قوله.».

(1) انظر، آدم فتحي، نافخ الزّجاج الأعمى، م.م، ص201، حيث شرح دلالة هذا الاسم في آخر الكتاب، في ثبت بالهوامش والملاحظات، كما يلي: «**مارام** قناعُ مدينة يحلم بها الشاعر. مثل اسمِها تُقرَأُ طَرْدًا وعكْسًا. مدينة لا يغادرها

«**تَسأل الطِّفلةُ أَباها: كَيْفَ تَكْتُب؟ / كان أعمَى. / - أَنْظُرُ في نَفْسِي طويلاً إلى أَنْ أَرَى ثقْبًا في الصَّفْحة./ أَضَعُ عَلَى الثّقْبِ كَلِمَة. أَنْفُخُ فِي الكَلِمَة كَيْ تَكْبُرَ قليلاً. / هكذا أَحْصُلُ أَحيانًا على قصيدَة. / - ثُمّ ماذا؟/ - لا شَيْءَ سِوَى أَنّي قد أَقَعُ في الثّقْبِ فلا أَعُود.**» (نافخ الزّجاج الأعمى، ص9).

لا ينبغي ها هنا أن نستعجل ونقارن وقوع الأعمى في الثّقب بوقوع «أليس Alice» في الجحر الّذي دخل منه الأرنب في رواية لويس كايرول «أليس في بلاد العجائب»، ذلك أنّ الثّقب الّذي لمحه نافخ الزّجاج الأعمى ليس في العالم الخارجيّ، بل في النّفْس. فالوقوع ليس في بئر أو في فجّ عميق، بل من ثقب انبثق، بعد طول تأمّل في النّفس، من الصّفحة، «**أَنْظُرُ في نَفْسِي طويلاً إلى أَنْ أَرَى ثقْبًا في الصَّفْحة.**». وهذا الثّقب الّذي يضع حدّا لفترة طويلة من النّظر، من الهدوء والانتظار، ليس كسائر الثّقوب الّتي تشبه المعابر ينفذ منها ويخرج من الجهتين الدّاخل من الموجودات والخارج من الكائنات. إنّه بكلّ بساطة الثّقب الّذي وضع عليه الأعمى كلمة «**أَضَعُ عَلَى الثّقْبِ كَلِمَة.**». ولكن أيّ كلمة؟ يجيبنا هيدغر Heidegger في تأويل باهر لقصيدة «الكلمة» للشّاعر الألماني ستيفان جورج Stefan George، وتحديدا في تأويله للمقطع الأخير منها:

Ainsi appris–je, triste, le résignement:

Aucune chose ne soit, là où le mot faillit

كذلك تعلّمت، حزينا، الاستسلام:

لا شيء يكون، هنالك حيثما تفتقد الكلمة»

يقول: «من المغري أن نعيد كتابة البيت الأخير لتكون له صيغة الملفوظ: «**لا شيء يكون، هنالك حيثما تفتقد الكلمة**» فهنالك حيث شيء مّا يفتقد، توجد ثغرة faille، كسر une brisure، جرح une lésion.

إلاّ ليبحث عنها. لا يجدها إلاّ ليخرج منها. لعلّها فيه. لعلّهُ فيها. لعلّها ما يُرامُ وما لا يُرامُ.»

أن نجرح شخصا معناه أن نسحب منه، أن نجعله يفتقر لشيء مّا. فالافتقاد faillir معناه الافتقار manquer. فحيثما يفتقر إلى الكلمة لا شيء يكون. وحدها الكلمة المتهيّئة تجيز للشّيء أن يكون» [1]. فالكلمة الّتي وضعت على الثّقب، إنّما وضعت على ثغرة أو كسر أو جرح لتلغي افتقارا. إنّها كلمة تسدّ فراغا. وهو فراغ ناشئ من جرح، ومن ذاك الجرح سُحب شيء تَرك موضعه فارغا. وعلى ذلك الفراغ وضعت الكلمة لتضمّد جرحا. من المفارقات العجيبة أن لفظ «الكلمة» في اللّسان العربيّ من الأضداد، فهي تجرح وتشفي. فالكلمة تكلم إن كانت جارحة خبيثة لا تُخلّف إلاّ الألم، وتشفي إن كانت طيّبة واهبة للحياة. غير أنّ الكلمة الشّعريّة الّتي قصدها هيدغر في تأويله هي شرط وجود الأشياء، فبغيابها لا شيء يكون. وهي بحضورها لا يبدأ الشّيء كما بدأ أوّل مرّة، وإنّما يعيد بداية re-commence أو يبدأ بداية استثنائيّة لأنّه يخوض تجربة فريدة هي تجربة الافتقار من آلائها غياب الكلمة. وسواء أكان هذا الافتقار جرحا غائرا في النّفس، أم ثقبا نجم في صفحة الورقة فإنّه، ومهما يكن موضعه، في السّطح الأملس من الصّفحة، أو في أعماق النّفس، لم يرسم بظهوره في صورة ثقب في الصّفحة الحدود الفاصلة بين ما هو جوّانيّ وبرّانيّ فحسب، وإنّما كشف كذلك بُعْدَيْ السّطحيّ والعميق فيها. فظهور «الثّقب» في الحركة التّدشينيّة، ثمّ ظهور «**خَيْطِ الضَّوْءِ**» في الحركة الختاميّة من ديوان «نافخ الزّجاج الأعمى» يمثّلان معا حدثَ اكتشاف découverte للافتقار وانكشاف dévoilement لهذا الّذي انسحب من النّفس. وهذا الّذي انسحب من الشّاعر قد طواه النّسيان. ولاستعادة هذا المنسيّ وتخليصه من «آفة العلم» احتاج إلى «كلمة» يلدها ويضعها على ثقب، أي على شيء لا يُسمّى، وينفخ «[...] **يَكْفِي أنْ أَلِدَ كلمةً. أنْ أضع كلمتي على الثّقْب وأنفخ.**» (نافخ الزّجاج الأعمى، البئر، ص25). ولمّا نفخ في الكلمة كانت القصيدة. ولكنّ ولادة القصيدة بالنّفخ في الكلمة

(1) انظر، نصّ «الكلمة» «*Le mot*»، ضمن كتاب: Martin Heidegger, (1959-1994) *Acheminement vers la parole*, Traduit de l'allemand par Jean Beauffret, Wolfang Brokmeier et François Fédier, ***tel*** Gallimard, p207.

ليست سوى وجه من الحدث الّذي لا يكتمل إلاّ بوجهه الآخر وهو سقوط النّافخ في الثّقب. فالكلمة الّتي تهب القصيدة لا تكون إلاّ بالعثور على ثقب في صفيحة الأشياء، ثمّ الوقوع فيه. فهي بالسّقوط فيه تشقّ طريقها إلى العميق من كيانها، ذلك أنّ كلّ ثقب يشير إلى سبيل ممكن إلى الكينونة[1]. ولكنّه سبيل يقتضي تلاشي الخالق ليكون المخلوق، فكلّ منفوخ فيه لا يكون إلاّ بزوال النّافخ وتلاشيه [2]. فأن يقع النّافخ في الثّقب فذاك شرط ظهور الكلمة، وظهور القصيدة، فيصبح سقوط الشّاعر في الثّقب، والكلمة الّتي كبرت بالنّفخ مشهدا يرى فيه الشّاعر ولادة القصيدة على حافة الفراغ، وشفير الحياة والموت واحتكاكهما:

«**لَنْ تَمُوتَ أَبَدًا. يَعْرِفُ الطِّفْلُ فيكَ أَنَّكَ لَنْ تَمُوتَ أَبَدًا. / هَلِ الحياةُ إلاّ الشَّرَرُ المُتَطايِرُ مِنِ احْتِكاكِنا بِالمَوْت؟**» (نافخ الزّجاج الأعمى، دمعة الفرح، ص98).

وإن بدا النّفخ هو المتسبّب في الوقوع من الثّقب فإنّه في واقع الأمر لم يتسبّب إلاّ في تكبير الكلمة، إذ بكبرها تكون القصيدة «**أَنْفُخُ فِي الكَلِمَة كَيْ تَكْبُرَ قليلاً. / هكذا أَحْصُلُ أَحيانًا على قصيدَة.**». بيد أنّ الكلمة الّتي نُفخ فيها لم تسدّ فراغا بل وسّعته لمّا كبرت على نحو بدا لنا فيه النّفخ عملا شبيها بالحفر وشقّ سكّة، وفتح طريق للعبور واختراق ««frayage *Bahnung*)). ولكنّه ثقب سيتّسع حتّى يضحي بالوقوع فيه خرقا fêlure

---

(1) انظر، Jean-Pierre Richard, (1964-1981) *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Points-Essais, p27.، حيث يذكر أنّ «Le *trou* indiquera un accès possible à l'être».

(2) انظر، مقال «La Pensée du dehors» ضمن كتاب، Michel Foucault, *Dits et écrits*, 1954-1975, T1, Quarto Éditions Gallimard, 1994-2001) p549.، حيث لفتت انتباهنا هذه العبارة «l'être du langage n'apparaît pour lui-même que dans la disparition du sujet» في سياق حديثه عن «تجربة البرّانيّ»، «l'expérience du dehors».

[1]، يؤكّد ذلك الحركة الثّانية، «**نافِخُ الزُّجاج**» وهي البيان الختاميّ الّذي به ينغلق الدّيوان، حيث يقول:

«**تَسْأَلُ الطِّفْلَةُ أَباها كيفَ تَرَى طريقَك؟ / كان أعْمَى. / - أَضِيعُ فِي نَفْسِي طويلاً إلى أَنْ أَشْعُرَ بِخَيْطِ الضَّوْءِ./ أَضَعُ على الضَّوْءِ فَمِي. أَنْفُخُ في الخَيْطِ كَيْ يَكْبُرَ قليلاً. / هكذا أَحْصُلُ أَحْيانًا على طريقٍ./ - ثُمَّ ماذا؟/ - لا شيءَ، سِوَى أَنِّي قدْ أَذْهَبُ إلى آخِرِ الخَيْطِ ولا أَصِلُ.**» (نافخ الزّجاج الأعمى، ص200).

ففي كلتا الحركتين التّدشينيّة والختاميّة يشقّ عمل الخرق بالنّفخ طريقا لا تعقب السّيرَ فيه عودةٌ. فالوقوع في الثّقب،

«**- ثُمّ ماذا؟ / - لا شَيْءَ سِوَى أَنِّي قد أَقَعُ في الثّقْبِ فلا أَعُود.**»، أو بلوغ آخر الخيط «**- ثُمَّ ماذا؟ / - لا شيءَ، سِوَى أَنِّي قدْ أَذْهَبُ إلى آخِرِ الخَيْطِ ولا أَصِلُ.**»، يفضيان إلى طريق لا تنتهي قد قطعت منها سبل العودة «**بَعْضُهُمْ في ذاتِهِ غَرِقَ، كأنّ ذاتَهُ حَبْلُ النّجاة، كأنّ الغَرَقَ طريقُ العودة.**» (نافخ الزّجاج الأعمى، السّفينة، ص69).

فمغامرة نافخ الزّجاج هي سفر بلا عودة، لا يشبه الخيطُ الّذي كان يهتدي به ليصل خيطَ أريان le fil d'Ariane الّذي يعتبره باشلار Bachelard «خيط الخطاب. فهو من نسق الحلم المرويّ. إنّه خيط العودة» [2]. بيد أنّ الطّريق الّتي اختار الأعمى المضيّ فيها هي طريق أخرى يستحيل على أيّ خيط أن يبلغها

---

(1) انظر، Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op.cit, p212، ونميل إلى اعتبار هذا الثّقب على شاكلة خرق fêlure، وهو غرض أدبيّ ابتدعه زولا Zola واستأنفه فيتزيرالد Fitzgerald ومالكولم لوري Malcolm Lowryفي أشكال مختلفة بحيث يكون الخرق الدّاخلي مختلفا أو مشابها لكلّ ما هو خارجيّ « أقول لآخَرِي لنْ يبقَى ما يبقَى إلاّ بفضل ما يَضِيعُ. يا صُورتي يا ظِلّي، قَلْبك يَنْشُجُ بما هُو دَاخِلٌ. عَقْلك يُحشْرِجُ بما هُوَ خَارِجٌ.» (نافخ الزّجاج الأعمى، البئر، ص24).

(2) انظر، Gaston Bachelard, (1948-1996) *La Terre et les rêves du repos*, Tunis, Cérès Éditions, p221.، كلّ سفر بلا عودة هو سفر على

«كان يا / ما كان نافخُ زجاجٍ أعمَى. قال كيف أرى طريقي إلى نجمتي / في البحر إلى سمكتي في السماء؟» (نافخ الزّجاج الأعمى، العين النّاقصة، ص21)، ولا على أيّ حذاء أن يطأها **«إلى متى (يُفكّر الحِذاءُ) أحْمِلُ صاحِبي / ولا أَصِلُ؟»** (نافخ الزّجاج الأعمى، الحذاء، ص128)،

فهي طريق الهروب، أو سبل الضّلال والتّيه، حيث تلتقي ظلال العابرين وتتشابك خيوطهم،

«كلُّ ظلٍّ يعبرُ في الشّارعِ في عنقِهِ خيطٌ. في الهواءِ الخيطُ يَدلُّ على صاحبِهِ العابر. / في المُفْتَرَقِ يَلْتَقِي العابِرُونَ. وحْدَها الخُيُوطُ تتلامَسُ لَحْظَةً قبْلَ أَنْ يمضِي كُلٌّ في اتِّجاهٍ. / هكذا يكونُ الهواءُ خُيوطًا. تَكُونُ الخُيُوطُ التي في الهَواءِ من الخَوْفِ الخالِص.» (نافخ الزّجاج الأعمى، الحذاء، ص188).

فالخيوط والبئر، أو الخيط الّذي لا يبلغ نهاية الطّريق والثّقب الّذي لا تلي الوقوع فيه عودة، إنّما هي صور لا تظهر إلاّ لتسم بدايات مغامرة تخطّ خلفها طرقا وشعابا تتضافر دائما لرسم مشاهد النّزول إلى العميق من الأمكنة والفجوات حيث حلّت الكارثة:

«أَرَى الظِّلالَ تَهْبطُ مِنْ أَلْعابها وصِباها في اتِّجاهِ الأَخادِيدِ، / نَكَسَتْ فِيها الرُّوحُ انْغَرَسَتْ أَصابِعُها في الأرضِ، مُتَشَبِّثَةً بآخِرِ / ما ظَلَّ واقفًا، جارَّةً الكُلَّ إلى تَحْت. بينما في الحرائقِ تَلُوحُ أَيْدٍ / رَقْطاءُ، مُلَوِّحَةً بالجِراحِ عَلَمًا تلْوَ آخَرَ، نازِلَةً الخَرابَ دَرَجَةً بَعْدَ / أُخرَى:

بابل، ناغازاكِي،

ساقية سيدي يوسف،

سارايِيفُو، شاتيلا،

خلاف عادة مستكشفي الكهوف والمغارات المعقّدة. «فمن عادتهم أن يرخوا خيطا يهدي الزّائر إلى طريق العودة من سفره. وبفضل أمارة الخيط المُرْخَى، يغدو المسافر واثقا ثقة ثابتة في عودته. فأن نكون واثقين هو نصف الاكتشاف. وهذه الثّقة هي الّتي يرمز إليها خيط أريان.».

رُوانْدَا، بورندي،
بغداد، أبو غريب،
غوانتانامو، قانا،
غروزْني، غَزَّة،
قفصة، الرديّف،
المظيلّة، أم العرايس،
كَأَنْ لا نِهايَةَ لِمَدْرَجِ العار.» (نافخ الزّجاج الأعمى، زهرة الحزن، ص102).

وإجمالا، يبدو أنّ فضاء الشّاعر الأثير هو فضاء الما بين *L'interland* الّذي جمع فيه بين «الثّقب» و«الطّريق»، فضاء ضيّق منحصر بين جدارين يفضي إلى رواق منزليّ قد تنفتح بعده الأبواب، وفي ظلمته ترتسم ظلال شيء يُضاء بعض الإضاءة فلا ندرك كنهه «**نجمة خَفِيَّة في الطَّرَفِ الخَفِيِّ من الجِدارِ. وأَعْرِفُ، النّجمةُ قَدْ / تَكُونُ انْطَفَأَتْ مِنْ سِنِينَ. هذا الضَّوْءُ قَدْ لا يكُونُ سِوَى نَعْيِها / المُتَأَخِّرِ.**» (نافخ الزّجاج الأعمى، مسمار الحرّيّة، ص71)، وإنّما نحزره فقط ونحدس به وإن لم نره «**ثَقْبٌ صَغيرٌ في باب الفَجْرِ إِذَا وَضَعَتْ عليه تْرَاكِي أُذْنَهَا فهمتْ كلامَ الدِّيك.**» (نافخ الزّجاج الأعمى، مسمار الحرّيّة، ص71).

فالأذن الّتي توضع على «**ثَقْب صَغير**» هي تماما ككلمة نافخ الزّجاج تتخّذ هيئة المتربّص المنتظر شيئا يتسرّب من الثّقب ويبوح بسرّه. وهو سرّ يُقال فيُسمع ولكنّه لا يُذاع ولا يُروى، فيحافظ بذلك السّرّ على سرّه رغم بوحه، ويظلّ المعنى كأنّه ملفوف مكتوم، لا يعيّن الشّيء ولا يحدّده ولا يسمّيه وإن تلمّسه ليراه بأصابعه،

«**كُلُّ آخَرٍ يَلْمَسُنِي يَحْفِرُ فِيَّ بِئْرًا. مِنْ هذه البِئْرِ أُطِلُّ على خَوْفِي الخاصِّ، الشَّابِّ ذِي الخمسينَ. / هكذا أَخْرُجُ مِنْ عَمَايَ أَتَحَسَّسُ عُنقِي. أتلمَّسُ طريقي بكائناتِي الزُّجاجِ.**» (نافخ الزّجاج الأعمى، الحذاء، ص188).

وعندما يتحسّس «لأعمى» و«يتلمّس» جسده أو طريقه إلى كائناته فإنّه لا يعلّمنا التّفكير، على غرار الفيلسوف، في أنّ «كلّ مرئيّ قد فُصّل في الملموس» وسُوّي منه، وأنّ لكلّ ملموس وجودا بصريّا، طالما أنّ «المرئيّ والملموس ينتميان إلى العالم نفسه» [1]، وإنّما يحاول أن يعوّدنا كذلك على بلوغ حقيقة أخرى وهي أنّ الأنا، وهو يتلمّس المحسوس، ويتحسّس الملموس، إنّما يؤكّد أنّ الشّعر هو شعور مرماه الكينونة والإحساس بها. ولا يتحقّق هذا الإحساس الشّعريّ إلاّ بطريقة مخصوصة في النّظر متخلّصة من المسافة الّتي تفصل العين عن الموضوع، وتبعد الكينونة عن الوعي بها، فتتنزّل في الإحساس أو في الشّعور بالكينونة و«في الانفتاح المتبادل بين الكائنl'être وكينونتي في العالم mon être-au-monde»، على نحو تنتفي فيه المسافة، فلا أكون حينها مجرّد كائن يرى، قد وُجد أمام شيء مرئيّ، وإنّما أصبح وجودا قد امتصّته الرّؤية، ووعيا قد غمره ما يرى [2]. ذاك هو حدّ الأعمى. فيوم تفقد الأشياء عمقها ولونها وشكلها وحجمها وكلّ محدّداتها البصريّة، وتغدو مجرّد علامات محيلة على ما كانت عليه بعد أن كفّت عن الوجود، حينها فقط يصبح نافخ الزّجاج أعمى شبيها في عماه aveuglement بالعملاق أوريون le géant Orion. فهذا المشّاء الّذي لا يتعب قد كانت طريقةُ «ارتباطه بالأشياء القائمة على اليقظة ونسيان النّفس في آن واحد» هي ما يمكن تسميتها بكلّ دقّة «العمى» [3]. فهل يكون العمى اسما من أسماء «البداوة الشّعريّة»؟

---

(1) انظر، Maurice Merleau-Ponty, (1964) *Le Visible et l'Invisible*, *suivi de Notes de travail*., Texte établi par Claude Lefort, Accompagné d'un avertissement et d'une postface, Paris, Éditions Gallimard, «*Bibliothèque des Idées*», p175.، حيث يقول: «tout visible est taillé dans le tangible,[…] visible et tangible appartiennent au même monde.».

(2) انظر، Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, op.cit, p313.،

(3) انظر، *Ibid*, p314.

جماليّة الكتابة وانزياحاتها في تجربة آدم فتحي الشّعريّة من خلال « نافخ الزّجاج الأعمى»

د. خالد الغريبي

فاتحة

لـو قِيــلَ لِـي: فَاخْتَـرْ بـلادًا غيْـرَ هــذي، قلــتُ: لاَ
ومُنَــايَ لـو صَوَّرْتُهَــا بِيَـدِي لِتُصْبِــحَ أَجْمَــلاَ

***

لـو أنَّ غِـزْلانَ الصَحَـارَى فـي يَـدِي قَلَــمٌ جَمِيــلْ
لَرَسَـمْتُ حَقْـلاً فـي الرِمَـالِ يَظَــلُّ أَخْضَـرَ كالنَخِيــلْ
ولكُنْـتُ عَلَّقْـتُ النُجــومَ عَلـى جبيــنِ الكادحيــنْ
كـي يمْـلأَ الفـرحُ القلـوبَ فـلا فقيــرَ ولا حَـزِيــنْ

وزَرْعْتُ شَعْبًا في الشُعوبْ
يَهَـبُ الشمالَ إلى الجنوبْ
ويظـلُّ يفتـرش الدروبْ
وجناحُـهُ صَـوْبَ العَـلاَ

1 - مدخل: سيرة آدم فتحي ومسيرته الكتابيّة: نظرة عامّة

ليس من اليسير على قارئ آدم فتحي أن يدخل أدغاله السريّة لأنه بكلّ بساطة عصيّ على مناهج النقد التقليديّة أن تفكّ ألغاز نصوصه وسحرها. فكتاباته تمتح من معارف شتّى وأساليب مختلفة.. يكفي أن أذكّر بسيرته[1] ومسيرته بإيجاز شديد: فهو المترجم لأعمال روائيّة من

---

(1) آدم فتحـــــــي (سيرة موجزة)
شاعر وكاتب ومترجم وإعلامي تونسي.
أصيل منطقة نفزاوة بجنوب البلاد التونسية. من مواليد قابس في 3 أكتوبر 1957.
عاش أغلب سنوات طفولته في منطقة الوطن القبلي (قرية الشريفات قرب سليمان) قبل أن تنتقل عائلته إلى تونس العاصمة.
منشغل بالشّعر أساسًا إلاّ أنّه ينشر أيضًا في النقد والسرد وله محاولات في الرّسم والكتابة الدراميّة والكتابة الصحفيّة والترجمة والكتابة للأغنيّة كما أنّه يخوض منذ سنوات غمار إنتاج برامج للإذاعة والتلفزيون تعرّف بالكتُب والكتّاب.
بدأ ينشر قصائده منذ سنة 1980 بأهمّ الصحف والمجلاّت التونسيّة والعربيّة. وأشرف على الأقسام الثقافيّة لعدد من الصحف (الطريق الجديد، الموقف...) كما عمل مراسلاً لجريدة القدس الصادرة بلندن طيلة سنتين. وهو حاليًّا عضو هيئة تحرير مجلّة عيون (ألمانيا) ومجلّة تيتيس (تونس) ويكتب عمودًا أسبوعيًّا بجريدة الشروق (التونسية).
يشارك باستمرار في جلّ الملتقيات التي تهتمّ بالأدب العربيّ (باريس، القاهرة، طوكيو، أبو ظبي، نيو دلهي، عمّان، طرابلس، بيروت، سترازبورغ، الدار البيضاء، دمشق، بغداد إلخ...) لإلقاء أشعاره، أو المساهمة بمداخلات نقديّة...
تغنّى بأعماله (المكتوبة بالفصحى أو العاميّة) كثيرون من بينهم: الشيخ إمام من مصر، لطفي بوشناق وسنية مبارك من تونس، خالد من الجزائر، ميشلين خليفة من لبنان، كريمة الصقلي من المغرب، طلال سلامة من السعوديّة، إلخ... إلى جانب جلّ مجموعات الأغنية الملتزمة التونسيّة: محمد بحر، الشاذلي الخمسي، البحث الموسيقي بقابس، الحمائم البيض، الزين الصافي، أولاد المناجم، إلخ...
مُنِح العديد من الجوائز الدولية في هذا المجال.

جائزة مهرجان الأغنية الإفريقيّة الأوروبيّة لدورتين:1987+1990
الجائزة الكبرى لمهرجان الأغنية التونسية لثلاث دورات: سنة 1993 وسنة 1995 وسنة 1997
جائزة أفضل كلمات بمهرجان الأغنية العالميّة بالقاهرة:2002
جائزة بمهرجان الأغنية بعمان سنة 2003
جائزة بمهرجان الأغنية الإذاعية بدمشق سنة2005
ثلاث جوائز لمهرجان الإذاعة والتلفزيون بالقاهرة لثلاث دورات: سنة 2000 وسنة 2001 وسنة 2006.

أعماله الشّعريّة المطبوعة والمنشورة (حتّى الآن):

سبعة أقمار لحارسة القلعة. دار بين قوسين للنشر. 1982
حكاية خضراء والأمير عدوان. شريط مسموع مع كتيّب. دار الشرقي للنشر 1984
أغنية النقابي الفصيح. (صودر ثم سُرّح ولم يوزّع). دار التقدّم.1986.
أناشيد لزهرة الغبار. شعر. دار أقواس للنشر. 1991
المعلّقة. شريط مسموع مع كتيّب (مُصادر) دار أقواس للنشر.1994

- الأعمال المنشورة التي ترجمها عن الفرنسيّة:

يوميّات بودلير (دار الجمل)، مخطوطات لشارل بودلير.1999
ابن سينا أو الطريق إلى أصفهان. رواية لجيلبرت سينويه. (دار الجمل). 2000
وداعًا بابل. رواية لنعيم قطّان. (دار الجمل.).2001
المياه كلّها بلون الغرق، كتاب لسيوران. (دار الجمل. ألمانيا. 2003)
فريدة، رواية لنعيم قطّان. (دار الجمل. ألمانيا.2004)
اللوح الأزرق، رواية لجيلبرت سينويه (دار الجمل. ألمانيا.2006)

كتب للسينما:

ـ حوار الشريط القصير «مسار». إخراج منيرة بحر. (تونس) 1995
ـ حوار الشريط القصير «كنز. إخراج منيرة بحر. (تونس) 1996
ـ جينيريك شريط «حيّ درابك». إخراج محمد دمّق. (تونس) 1997
ـ جينيريك شريط «صيف حلق الوادي». إخراج فريد بوغدير. (تونس) 1998
جينيريك الشريط الطويل «كن صديقي». إخراج الناصر القطاري. (تونس) 2000
ـ جينيريك الشريط الطويل «صندوق عجب» إخراج رضا الباهي (تونس) 2001

كتب للتلفزيون:

بنوعيه فصيحا وغنائيا ونثرا يرشح بيانا وفكرا منزاحا إلى قضايا الإنسان. وهو الذي كتب للسينما وأثث بصوته المتميّز جينيرك العديد من أعمالها وكذا التلفزيون. وهو الذي أنتج برامج إذاعيّة وتلفزيّة في الإبداع والثقافة حاور فيها حوار المقتدر خيرة كتابنا مشرقا ومغربا.. وهو الذي قرن اسمه بفنّانين كبار فرفع من شأن الأغنيّة التونسيّة والعربيّة على وجه أعمّ، يكفي –هنا– أن أسجّل حضوره مع الفنّان القدير لطفي بوشناق ومع فرق ملتزمة أذكر منها على سبيل المثال فرقة البحث الموسيقيّ وصوت الشيخ إمام عيسى.

إنّ ما استعرضته وهو القليل من الكثير دليل على أن آدم فتحي المبدع والفنّان الملتزم هو مفرد في صيغة الجّمع متعدّد الوجوه في وجه واحد أسمّيه المثقّف الفنّان. وقد استطاع من خلال مسيرته الثرّة أن يصهر كل هذه التجارب الكتابيّة والإعلاميّة في شتى الفنون والأجناس صهرا

– حوار وجينيريك مسلسل «يا زهرة في خيالي» إخراج عبد القادر الجربي (تونس)

– جينيريك مسلسل « غادة». إخراج الحاج سليمان. (تونس)

برامجه في الإذاعة والتلفزيون:

برنامج «رواق الكتب»، ثقافيّ أسبوعيّ على الفضائيّة التونسيّة.

برنامج «زورق لعبور الليل»، ثقافيّ أسبوعي يُعنى بالإبداع عموما على أمواج الإذاعة الوطنيّة التونسيّة.

برنامج «حوار الضفاف»، ثقافي أسبوعي يُعنى بالترجمة، على أمواج إذاعة تونس الثقافية.

استضاف في هذه البرامج جل رموز الإبداع التونسيّ مثل محمود المسعدي وتوفيق بكار وحمادي صمود وسليم دولة، وعددا من أعلام الفكر والأدب الغربيّين، مثل باولو كويلهو من البرازيل، وأندريه ميكال وجيلبرت سينويه وإيف بونفوا من فرنسا، إلى جانب العديد من الوجوه العربيّة مثل ممدوح عدوان وحنا مينه من سوريا، عبد الرحمان الأبنودي ومحمود أمين العالم من مصر، عبد الرحمان مجيد الربيعي وماجد السامرائي من العراق، محمد بنيس وزهرة رميج من المغرب، صلاح ستيتية وشربل داغر ومارسيل خليفة من لبنان، أمجد ناصر وإلياس فركوح وفخري صالح من الأردن، الطيب صالح ومحمد الفيتوري من السودان، علي عبد الله خليفة وليلى السيد من البحرين، رشاد أبو شاور من فلسطين، إلخ...

به تشكّل أسلوبه المتميّز وأبان عن موقف ملتزم من قضايا المهمّشين والمضطهدين من أبناء جلدته والعالم الأرحب.

إنّ تجربة آدم فتحي الإبداعيّة بكل مناحيها ومكوّناتها مديدة من ناحية أولى، لها نسق مشترك ونسيج يميزّها وفرادة تدلّ عليها من ناحية ثانية.

وحين نلقي عليه الضوء شاعرا يمكن أن نكشف الخيط الناظم بين مختلف رصيده المكتوب والمسموع.

فسيرته ومسيرته تدلانّ عليه. وليس لنا في هذا السياق البحثيّ من مدخل إلّا بالعود إلى شعره وقد جرّبت درس أنموذج منه أعني تحليل قصيدة القراصنة [1] وذكرت من بين ما ذكرت استباقا في هذا المقال المنشور بمجلة نزوى العمانية أنّ مشروعي يومئذ قراءة كتابه « نافخ الزّجاج الأعمى»: ومما جاء في هذا المقال ربطا بالمقام الذي أنا إليه بسبيل:

« لم يكن الحديث عن حضور السرديّ في شعر آدم فتحي من خلال النصّ الشّعري المختار إلاّ من باب التمثيل (Représentation). ولعلّ تمثيل الجزء في حالة هذا الشاعر لا تفصح عن التجربة الكلّية للمبدع المثقّف بأوساعها وأمدائها إلاّ قليلا، ولكنّها في عرف كلّ مشروع بحثي تطرح علينا أسئلة قد تكون أهمّ من الأجوبة إذا أخذنا برأي «ياسبرز». وهذا لا يمكن أن يتمّ في عرف الدراسات التحليلية ذات التوجّه السيميائي التأويلي إلاّ بالوقوف على مدوّنة الكاتب الإبداعيّة، نثرها وشعرها. فهنا يمكن أن نلتقط الخيط السرّي الناظم بين خطاب الشّعر وخطاب النثر.

وما دليلنا في ذلك إلاّ ما اطّلعنا عليه من مظاهر هذا التداخل مجسّدا في كتاب الشاعر الموسوم ب «نافخ الزّجاج الأعمى، أيامه وأعماله»[2] حيث تكون للذاكرة وهج سيرة الأعمى الذي يرى ما لا نرى ويستبطن في تداعياته ما يخُتزن في ذاكرة الطفل وفي يوميات الفرد والجماعة خطابا مسرّدا عليه نفحات شعر تسمو بالرؤيا إلى بلاغة تشكيل شعريّة

(1) انظر: تسريد الشّعر في قصيدة القراصنة لآدم فتحي، مجلة نزوى، ع 73، 2013

(2) آدم فتحي: نافخ الزّجاج الأعمى، منشورات الجمل، ط1 2011

الأقاصي. وفي هذا الكتاب أيضا نجد آثار السلوقي يتقفّى خطو الشاعر بحثا عن موت مؤجّل: عود إلى الغائب من النّصوص تتصادى وتتناسل من يعضها البعض في هيئة من التناصّ. ولا غرو إن قلنا هو ضرب من التصعيد لمعنى ما تسبغه الكينونة على الكائن وهي تواجه تناسل المعنى من داخل منظومة الوجود، وهي تبحث في عالم العمى عن نوافذ تفضي إلى ميتافيزيقا العمى حيث يغدو الموت تجربة تخوم إذا أخذنا برأي « جورج باتاي»، تجربة تجعلك تفيق على أسئلة الوجود والعدم: يقول الشاعر « لم أر شيئا إلاّ السلوقي يضرب بخطمه كعبي منذ أكثر من موت، وظلالا تعوي من نوافذ عمياء. «[1] ويقول أيضا «الأشياء الملقاة على قارعة الرائحة، في انتظار سلوقي يدسّ فيها خطمه، هل تؤنس أحدا في قبره؟.» [2].

2 - في خصائص شعريّة:» نافخ الزّجاج الأعمى» أنموذجا

مدخل:

إنّ المتصفّح ل « نافخ الزّجاج الأعمى» يجد نفسه منذ القراءة الأولى في نفق لا تضيئه إلاّ الفتحات القادمة من وراء أوار ينوس في البعيد الأبعد. بحثا عن لذة، لا متعة عن انفتاح مؤبد، لا انكفاء داخل طوايا النصّ. فالنصّ أعني «نافخ الزّجاج الأعمى» يبوح بقدر ما يتخفّى ما دام الشّعر كما قال بيير جان جف : «روحا تتفتح شكلا»

وكم أراني في عماي أسوة بنافخ الزّجاج ملتذّا، ألوذ بالعمى لأبصر وأتبصر شقوق المعاني. أتسلّح بما ملكت من معارف في الأسلوبيّة والسيميائيّة التأويليّة والأدب بأجناسه غربيّه وشرقيّه قديمه وحديثه لعلّي أجد مداخل لفكّ معاني النصّ ومبانيه. حيث يعيدك الشّعر عن طريق اللغة إلى الانغمار في طقسيّة الرؤى من خارج إلى داخل عبر» فوضى الحواسّ» وقد تلوّثت بالانفعالات الباردة والاستعارات الشّاردة والمفارقات التجنيسيّة الهازئة بجوهر الوجود والسّاخرة من حمى

(1) المرجع نفسه ص 74
(2) المرجع نفسه ص 90

الوجدان والانحباس داخل قوقعة الأيديولوجيا والإيقاع الرتيب، والكلام اليومي المسكوك والواقع المعيش وأزمنة الخراب، حيث تغدو القيم بلا معنى...

كأن « نافخ الزّجاج الأعمى» بدءا على سبيل الحدس الأوّل يعيد للشعر ألقه. فإذا كان سقراط أطرد الشّعراء من جمهوريّته فإنّ آدم فتحي أعادهم إلى مملكة هوميروس الأعمى أو مملكة ترسياس. أو نفخات بشار الأعمى ونفحات المعري بلا مآذن ولا نواقيس. هنا أستحضر رأي كانط في الشّعر في تمييزه بين الشّعر العميق النابع من الروح وبين الشّعر الخالي من صفة الروح حيث يقول: «هناك قصائد شعريّة بإمكانها أن تكون صحيحة النّظم وغاية في الجمال، ولكنّها بدون روح «

ونقيس على هذا موقف هيدجر الذي يعتبر أنّ الشّعر هو ضلال في مَتْيهة تأمّل الذات. مستشهدا بتجربة هولدرلين الذي يصل الشّعر بالحوار، حوار مع الذات نتأمّلها والآخر ننصت إليه وإلى الوجود نرهف السمع إليه.. كل هذا الفيض هو الذي يعطي لماهيّة الإنسان منزلة عبر اللغة التي هي أخطر الملكات باعتبارها مأوى ومسكن الوجود.. هكذا يمكن أن نطّل من شرفات الفلسفة على الشّعر.

لا أدري إن كنت في الكتاب أستبر أغواره أو كنت بصدد تفكيك رؤية آدم فتحي للشّعر وما وراء الشّعر أعني الحياة.

ليس لي من محرّك نقدي إلاّ أن أمهّد بمشروع فكرة استخلصتها من قراءة الكتاب في تصفحه الأوّل قراءة تقتضي إبانة وتحليلا. وقوام هذه الفكرة أنّ آدم فتحي المبدع والمثقّف والقارئ المثابر لأمّهات الكتب، شرقا وغربا، والمنشغل بشتى الفنون من سينما ومسرح وموسيقى وفنون تشكيل لا هاجس يحمل إلاّ الميل إلى خرق كلّ مألوف والتحرّر من كلّ سلطة مهما كان مصدرها. والانجذاب إلى الجمال، بل وتحويل القبيح في هذا العالم إلى جميل ما دام يخطّ بقلمه قيما أصيلة في عالم متدهور حسب عبارة «لوسيان جولدمان.» (**Lucien Goldmann**)

بهذه الفكرة المفتاح ألج عالم الكتابة لديه من خلال كتابه «نافخ الزّجاج الأعمى» باحثا عمّا بدا لي من أنّ فنّ الكتابة عند آدم فتحي

بنية ودلالة يمكن أن يعكس جدليّا بنية فكر الكاتب دون إسقاط فجّ للأيديولوجيّ على الإبداعيّ.

وبمقتضى هذه المسلّمة وبناء على هذه المقدّمة سأحاول أن أقف على بعض خصائص الكتابة في الأثر المدروس والمشمول بظاهرة بناء رؤية حداثيّة للكتابة من أبرز شروطها خرق الأساليب المألوفة والطرق المسطورة وتشكيل رؤية للعالم هي من نسيج ما نحاول كتابته تجريبا وتخييلا.

ومن صور هذا التحديث المقترن بالخرق والتجاوز استخدامه للقناع استخداما ذكيّا في تحويل «نافخ الزّجاج الأعمى «إلى شخصيّة متعدّدة الوجوه والدلالات والأبعاد من خلال اللعبة المرآوية التي تستحيل الذات فيها متعدّدة بالكثرة واحدة في الجوهر. هي فينا تسكن بكل كثافتها الأنطولوجيّة. وهي فينا تحاور وجودنا الحيّ في عميق ما نحيا مواطنين نحلم بوطن أجمل وبحريّة مرتجاة بلا فائض أمنيات.

على هذا الإيقاع قرأت نافخ الزّجاج الأعمى، باحثا عن خصائص التجربة الجماليّة في كتابات شاعرنا.. فوجدته يترحّل بين أفناء المعاني، مستئنسا بذاكرته الخصبة بين أيام « نافخ الزّجاج» وأعماله..

2-1- شعريّة القناع وتمثّلاته:

يقول جابر عصفور في مقال له» القناع رمز يتّخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعيّة، شبه محايدة تنأى عن التدفّق المباشر للذات، دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدّ موقف الشاعر من عصره. وغالباً ما يتمثّل رمزُ القناع في شخصيّة من الشّخصيّات تنطِق القصيدةُ صوتَها، وتُقدّمها تقديماً متميّزاً يكشفُ عالمَ هذه الشّخصيّة في مواقفها أو هواجسِها أو تأمّلاتِها أو علاقاتِها بغيرها»[1].

ويعرّف عبد الرضا علي القناع بقوله» القناع أسلوب جديد في التعبير الشّعري، يعمد فيه الشاعر إلى اختيار شخصيّة تاريخيّة أو أسطوريّة (في الأعم الأشمل) يتقنّع بها، ويختبئ وراءها ليعبّر من خلالها عن « المحنة

(1) أقنعة الشّعر المعاصر مهيار الدّمشقيّ المنشور بمجلة فصول ع 4، 1 يوليو 1981 ص 123

الاجتماعيّة، والكونيّة متجرّدا من ذاتيّته». ..أو يعمد فيه الشاعر إلى خلق شخصيّة جديدة (في الأقل الأضيق) يجعلها تتقمّص خواطره، ومشاكله ونوازعه، وتجسّد حياته وتجربته كما فعل أدونيس في « أغاني مهيار الدّمشقي».[1]

ولسنا نروم في هذا المقال أن نستفيض في الكلام على القناع، أصله وفصله وعلاقته بالأسطورة

والأنتربولوجيا وفن المسرح وسائر الفنون الأخرى. بغيتنا أن نتمثل حضوره في نافخ الزّجاج وصيغ تشكّله ونحن على وعي بقيمة استخدام تقنيّة القناع في الشّعر العربي المعاصر بوصفه أسلوبا من أساليب الكتابة المعاصرة ومقوّما من مقوّمات حداثتها وأسّا من أسس جماليتها، كسرا لنسقها الغنائي التقليدي وانخراطا في أشكال التجريب.

ولا شك في أنّ لهذه التقنيّة خصائص شعريّة بها تختصّ موصولة بسائر مكونات الخطاب الشّعري من قبيل الرمز والصورة والأسطورة والإيقاع. ولهذه التقنيّة أيضا أسس معرفية وحيل كتابية ومرام نفسية وأيديولوجية وأنطولوجية..

واللافت للانتباه أنّ شاعرنا شاء أن يلبس قناعه من الحالات والأحوال ما به يكون، متلّبسا به حينا متسافيا عنه أحيانا. يكفينا الوقوف على نظام الضمائر في الكتاب كلّه باستخدام ضمير المتكلم أحيانا، تعبيرا عمّا يسميه «حاكبسون « بالوظيفة التعبيريَّة أو الانفعالية حيث تتّصل هذه الوظيفة بمرسِل الرسالة اللغوية، وعادة ما تكون هذه الرسالة مشحونة بالعاطفة المتوهّجة تعبيرا عن المشاعر والأحاسيس وتتّسم هذه الوظيفة باستعمال ضمير المتكلّم مفردا أو جمعا. وهي أقرب في نظام التواصل الشّعري، عموما بالوظيفة الغنائية.

انظره كيف يشير في أسلوب شعري أداته القناع إلى أحلام الشاعر المجهضة وأحزانه في صور تجمع بين مفردات الرمز والواقع مجسّدا حالته والآخرين ضمن هذه التجربة الذاتيّة والجماعيّة التي عاشها:

---

(1) عبد الرضا علي: دراسات في الشّعر العربيّ المعاصر القناع، التوليف، الأصول، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1995، ص 18

ما يحزنني حين أرى الظلال تُحصدُ
أنّها نحن، نُغمس في دمنا كما تُغمس الأقلام في محابرَ أصغر منها،
دائما باسم غسلنا من أحلامنا القديمة.
ما يحزنني حين أرى الغد يُخان، أنّه نحن،
نتدحرج على حاضرنا نتشمّم غياب المستقبل. «[1]

غير أنّ شاعرنا عمد إلى كسر هذا الأسلوب الغنائي وشكّل من الملحميّ السرديّ والمنزع الدراميّ المتولّد عن تعدّد الأصوات والبناء الحواري متعدّد الصيغ محصّلة كتابة لها مذاقها المتفرّد باستخدامه المتنوّع لتقنيات القناع وتنويع الضمائر وتعدّد الأصوات. ومال في أغلب السّياقات إلى استخدام ما أسماه « جاكبسون» بالوظيفة المرجعيّة. وهي وظيفة مرتبطة بالسياق أي المرجع الذي إليه ترجع. أعني الشخصيّة المرجعيّة التي بها يتقنّع. وفي هذا المقام التواصليّ يغلب استعمال ضمائر المخاطب أو الغائب، ومن خلال هذا الأسلوب يحقّق الشاعر لعبة التغريب أو التبعيد Distanciation حسب عبارة برشت. إذ يضفي على قناعه من الرمزيّة والتجرّد أحيانا ما به يكون واسطته إلى تفجير طاقته الحيويّة وإنعاش ذاكرته الذاتيّة والجماعيّة. مستخدما الصورة المرآوية، المتكلّم وقرينه إفصاحا عن وجع يمتزج فيه المأمول بالمفقود:

ستمرّ بحانات عديدة لا يدخلها أحد بينما يخرج منها الجميع. وفي الضباب يتراءى لك شبح يشبهني، يلوح يختفي طاعنا في الأمل محفوفا بالخسارات، لا تسأله من أين جاء ولا كيف أمكن له أن يفرح.
امض في طريقك إلى آخر الطريق
لتراك كلّ صباح تستقبل فرص الفرح
كمن يعرض صدره لرصاصة طائشة[2]

هو من قناع إلى قناع يلبس، بل يستلهم من رمزية القناع ما به يعبّر. يؤسطر رؤياه ويشكّل من الرمز الأسطوريّ نرسيس ما فيه وليس منه.

---

(1) زهرة الحزن(الحصّالة) ص 104
(2) (قصيدة سيّد الظلال ص 73)

يستلّ منه صفة العاشق وقد عشق صورته على بركة ماء، نازعا صورته الوهميّة، باحثا عن الحقيقة ولا حقيقة إلا ما نستشعر. وبعيدا عن الحكم الانطباعيّ أقول لقد بلغ الشاعر شأوا من الشاعرية في هذه القصيدة لأنّه وظّف رمز نرسيس المتيّم بنفسه على صفحة ماء من وهم ليكشف دين المرتزقة الذين « يُصفِّقُونَ بِأَرْدافِهِمْ مُكْتَفِينَ بقولهِ أنا كي يفرشوا لهُ ظُهورَهُم مَدَى الحياة» كاشفا عورتهم بلا ضجيج كلام. راسما لحمار نرسيس وجها للحكمة حين « ينهقُ في وجه النُّفوس الصّغيرة مشدودةً، إلى أعمدةِ الكهرباءِ إلى هوائيّاتِ التّلفزيونِ»

حمارُ نَرْسِيس[1]

ينظرُ إلى وجههِ نَرْسِيسُ في مياه البُحَيْرَة يقولُ
أنا الوحيدُ أنا الأجْمَلُ
من عُجْبِهِ تقفز الكلماتُ إلى حُلُوقِ المُرتزقة تَرْسمُ
دوائرَ وأساطيرَ لا ينجُو منها أحَد
المُرْتَزِقَةُ يدخلون في دينِ نَرْسِيسَ حامِلينَ ثُقوبهم
السّوداءَ وأحلامَهم المنتوفةَ
يُلَوِّحُونَ بأذنابهم لِمَوْكِبِ نَرْسِيسَ المُدجَّجِ بالتِّبنِ
الفاسدِ والكلاشينكوف
ويضيف فيقول
يُصفِّقُونَ بِأَرْدافِهِمْ مُكْتَفِينَ بقولهِ أنا كي يفرشوا لهُ
ظُهورَهُم مَدَى الحياة
لكنّ نهيقًا يرتفعُ مُضَمَّخًا بطفولةِ الأرضِ مُفْسِدًا
على الجوقةِ نعيمَها الكاذِبَ
لا أحدَ ينتبهُ إلى أنَّها ضحكةُ حُرٍّ خضراء تهبطُ
من أعلى السُّخريةِ كي لا تجفَّ الحياةُ
لا أحدَ ينتبهُ إلى أنَّها ضحكةُ حمارِ نَرْسِيسَ
بعد أن مرَّغَ منْخَرَيْهِ في مياهِ الحكمةِ

(1) قصيدة حمار نرسيس ص 145

بعدَ أنْ عَرفَ أنَّهُ ليسَ جائعًا مادامَ يُحِبُّ
أنّهُ لنْ يُحِبَّ
أنْ يَعْلفَ ذَهَبًا في إسطبلِ السُّلطان
أنَّ الصَّبْرَ ينفدُ خيْبةً بعْدَ أُخْرَى أنّ البَردعةَ بردعةٌ
حتّى لو حُشِيَتْ بِوَرَقِ البنكنوت
ها هو يضحكُ مُشيحًا عن أكياسِ القمامةِ حيث
أرواحُ الخانعينَ النّتِنَةُ مُعلَّقةٌ
على جذوعِ الأشجار ها هو ينهقُ
في وجه النُّفوس الصّغيرة مشدودةً
إلى أعمدةِ الكهرباءِ إلى هوائيّاتِ التّلفزيونِ
ملقاةً كالقرابينِ الجائفة حيث السّيِّدُ يَنْطَلِي دائمًا
على عَبِيدِهِ
لا أحدَ يسألُ حمارَ نَرْسِيسَ عن رَأْيِهِ كي يَنْجُوَ
لا أحدَ ينتبهُ إلى حِمارِ نَرْسِيس ينظرُ
إلى وجههِ في مياهِ البحيرةِ يقول
أنا الوحيدُ أنا الأجملُ
لَوْلاَ وجهُ راكِبي يُفسدُ المشهدَ
ها هو يتلفَّتُ حمارُ نَرْسِيسَ مُشْفِقًا على الجميعِ
يشبُّ ويَقْمصُ بصاحبِهِ عاضًّا على اللِّجامِ
راسمًا دوائرَ في المياه الراكدة ها هو يطرد بأذنَيْهِ
الذُّبابَ والخُرافاتِ
ناهقًا ملء شدْقَيْهِ
إلهي أُعبُرْ عنِّي هذه الكأسَ
أُعْبُرْ عنِّي هذا الحِمارَ الجالِسَ على ظَهْرِي

لا شكّ في أنّ الشاعر أبان عن قدرة فائقة ومهارة بينة في توظيف الرّمز الأسطوريّ نرسيس وحوّله بدوره إلى قناع له وجه وقفا. حين

أكسب حمار نرسيس وعيا شقيّا وصار «مشفقا على الجميع، يطرد الذباب والخرافات ناهقا ملء شدقيه" في سخريّة مريرة من المرتزقة إذ "لا أحدَ ينتبهُ إلى أنَّها ضحكةُ حمارِ نَرْسِيسَ بعد أن مَرَّغَ مَنْخَرَيْهِ في مياهِ الحكمةِ بعدَ أنْ عَرفَ أنَّهُ ليسَ جائعًا مادامَ يُحِبُّ»

هكذا يرسل الشاعر برسائله المشفرة إلى أصحاب النفوس الصغيرة الذين فقدوا الهمم والذمم مستخدما ما يصطلح عليه بالمحاكاة السّاخرة [1] (parodie) وعبر كل هذه الوسائط الفنّية والجماليّة يطلّ علينا الشاعر من وراء ستارة باحثا عن مدينة هي ما رام اسم على مسمّى مشكلّا منها قناعا به يحلم بحثا عنها حين يكون فيها وخروجا منها حين يلقاها كأنّها فيه وكـأنّه فيها وهو يذكرها:

انفخ روحك في هذه القصبة لعلّك ترى ما رام لعلّ سماءك
ترقص لعلّ بين يديك تكبر موسيقى الرّمل

لعلّه شبيه وإن اختلف في بعض القسمات بتوأمه مهيار الدّمشقي، هذا القناع الذي صنعه أدونيس في كتابه « أغاني مهيار الدّمشقي» وأضفى عليه صفات « الرافض المتمرّد الحائر المتفرّد: رافض النواميس والأعراف، متمرّد على السلطان وسلطة الآخرين» وجعل منه « الرائي والناريّ والنبيّ والخفيّ والمدنّس والمقدّس والمتفرّد والمتمرّد والناطق والخالق والسابق واللاحق.. «

هو حالات في حالة، حالة شاعر:
« لا تعرفه إلاّ بغموض. ما أوضحه:
شمس المعنى

(1) المحاكاة السّاخرة حسب معجم السرديّات «نص ناسخ يحوّر موضوع النصّ السايق[..] وللمحاكاة السّاخرة في العصر الحديث شكلان : أوّلهما المحاكاة السّاخرة الدنيا. وتتمثّل في استعادة حرفية لنص معروف قصد إكسابه دلالة جديدة فيها بغد ساخر. وذلك باللعب على الكلمات حسب الحاجة والإمكان. أمّا ثاني الشكلين فهو المحاكاة السّاخرة الأنيقة.. « انظر معجم السرديّات دار محمد علي للنشر، ط1، 2010، مجموعة من المؤلفين، ص ص 375- 376

يحدث أن يحجبها
ظلّ جدار.
كما جاء في «تنبأ أيها الأعمى « لأدونيس
أمّا»نافخ الزّجاج الأعمى»فعشقه أن يمارس فعل التنكّر حتى لا يتصنّم مادام القناع « يُبسط بوصفه تنكّرا»[1] وأنّ له أدوارا(rôles) وأشكالا(formes) وبهذا الاعتبار يمكن قراءة رمز «نافخ الزّجاج» على أنّه وجه تنكّري على صعيد اللفظ (Déguisement verbal) والمظهر(Déguisement d'apparence) دون « أن يعني التنكّر تغييرا في الهويّة أو المظهر»[2]

إنّ هذا التصادي بين شخصية آدم فتحي المفرد في صيغة الجمع وقناعه هو الذي يكشف عن جوهر شخصية كاتبنا شاعرا ومترجما ومثقفا وإنسانا. وهو كاتب ومثقف لا يُقرأ إلا في شموليته.، أيْ في وجوهه المتعدّدة.

أمّا الخاصيّة الثانية التي سأتناولها بالدرس والنّظر فهي الانزياح وهي خصيصة أراها مفتاحا من مفاتيح جماليّة الكتابة عند آدم فتحي:

2-2-الانزياح: أسلوب كتابة ورؤية للعالم

- لعبة الانزياح بمكوّناتها الصوتيّة والإيقاعيّة والبلاغيّة:

إنّ «الانزياح « أو الانتهاك كما يقول (ويلك وارين) « من أكثر روائع الفنّ العظيم يعمل في مواقف بعيدة عن الاحتمال، إنّه نقيض الرتابة لخروجه على الدارج المألوف من التراكيب أو لخروجه على النمطيّة المعهودة التماسا لجمال الأداء وروعته» [3]

---

(1) انظر:
Forestier, Georges, Esthétique de L'identité Dans le Théâtre Français, le déguisement et ses avatars, Droz, Geneve1988, P43

(2) ن، م ص 57

(3) «كتابات معاصرة « بيروت، العدد 34، المجل
د9، تموز، آب، 1998 ص 112، مقال «اللّغة الثانية»، عزيز تومة

والمتأمّل في القصيدة الحديثة يلحظ نزعة الشّعراء المتفاوتة إلى اللّعب بالكلمات، ثمّ بالصور والمعاني حيث يغدو اللّعب بمستوياته الشعوريّة واللاشعوريّة شرطا من شروط إنتاج القصيدة، وتصبح الكتابة بمعنى من المعاني لعبة صناعة الشّعر بالكلمات، تركيبا وتصويرا، وإيقاعا، ودلالة.

أليس الانزياح أو العدول أو الانحراف كما قال بعضهم « هو خروج الكلام عن نسقه المثالي المألوف أو هو خروج عن المعيار لغرض يقصد إليه المتكلم. والانزياح من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الأدبي من غيره. لأنه عنصر يميز اللغة الأدبية ويمنحها خصوصيتها وتوهّجها ويجعلها لغة خاصّة تختلف عن اللغة العاديّة. إذن يُعدُّ الانزياح ظاهرة أسلوبيّة تخصّ اللغة الفنّية ويمكن بواسطتها التعرّف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي فإنّه يُكسب النصّ قيمة جماليّة وينبّه إلى أسرار بلاغيّة كثيرة. »[1]

- **ومن مظاهر الانزياح: معمار الكتابة وتشكّلاتها:**

أوّل ما يشدّك إلى هذا الكتاب معماره بدءا من عتبة العنوان وصولا إلى متنه وعناوينه الفرعية وقد قسّمه إلى عنوانين كبيرين بين أيام نافخ الزّجاج وأعماله وهو عنوان يوحي بكتابة مشروع سيرة ستتوضّح معالمها شكلا ومحتوى.

و«لنافخ الزّجاج» معمارا حركتان حركة بها يدشّن رحلته السيرية (ص 9) وحركة بها يختم الرحلة في آخر مقطع من الكتاب (ص 203)

يقول في الحركة الأولى:

تسأل الطفلة أباها: كيف تكتب؟

كان أعمى.

---

(1) من مقال انزياح الصورة الشّعريّة لدى نازك الملائكة ـ دكتور محمد غفورى (دكتور حسن رحمانى راد) مجلة أوراق ثقافية السنة الثانية العدد التاسع صيف 2020

أنظرُ في نفسي طويلا إلى أن أرى ثقبا في الصفحة. أضع على الثّقب كلمة. أنفخ في الكلمة كي تكبر قليلا. هكذا أحصُل أحيانا على قصيدة.

ثم ماذا؟

- لا شيء سوى أنّي قد أقع في الثّقب فلا أعود.

يقول في الحركة الثانيّة:

تسأل الطفلة أباها: كيف ترى طريقك؟

كان أعمى.

أضيع في نفسي طويلا إلى أن أشعر بخيط الضوء. أضع على الضوء فمي. أنفخ في الخيط كي يكبر قليلا. هكذا أحصُل أحيانا على طريق.

ثم ماذا؟

لا شيء سوى أنّي قد أذهب إلى آخر الخيط ولا أصل.. [1]

الحركتان بدءا ومنتهي تختزلان لحظة مخاض الشّعر بحثا عن رؤيا قد تأتي ولا تأتي.. رؤيا تسكن دواخلنا أي المحتجب فينا مادام العمى هو حجاب نبصر من خلاله ما نرى وما لا نرى. كأنّ عملية الخلق الشّعري هي لحظة هاربة منّا وقد يخيل إلينا أنّها منّا إلينا.

فبين سؤال الطفلة أباها من كيف تكتب؟ إلى كيف ترى طريقك؟ هو سؤال أنطولوجي بكل معاني الكلمة. سؤال لا يتعلق بالكتابة في ذاتها وإنّما بالكتابة كيف نخوض غمارها ونخرج منها إلينا بأقل الخسائر أو بعضا من الغنم.

هو سؤال في نظام النقد اللسانيّ التواصليّ عند جاكبسون ومن خلال وظائفه الستّ يرتبط بما يصطلح عليه بوظيفة ما وراء اللّغة. وهي الوظيفةالتي تقوم بوصف اللّغة نفسها عن طريق الشرح والتوضيح والتفسير، كأن نعرّف الشّعر أو نشير إلى كيفيّة قول الشّعر.

---

(1) نافخ الزّجاج ص 9

لقد رسم الشاعر من خلال الحركتين لوحتين تشكيليتين لا تخلوان من لمسة مسرحيّة يكون سؤال البنت فيها قادحا لتأمّل الحالة الشّعريّة التي يكون عليها الشاعر وهو يجاهد مجاهدة المريد أن يصل إلى لحظة التجلّي، استغراقا في تأمّل الذات أوّلا وصولا إلى رؤية ثقب في الصفحة ثانيا ووضع كلمة على الثّقب ثالثا والنّفخ في الكلمة رابعا بلوغا قصيدة قد تأتي ولا تأتي وقوعا في الثّقب والانغراق فيه بلا عودة. لعلّ في هذه الصورة ما يشبه مجازا صورة نافخ الزّجاج كما تحدّده بعض المعاجم: «نفخ الزّجاج هو أسلوب تشكيل الزّجاج الذي ينطوي على تضخيم الزّجاج المصهور ليصبح على شكل فقاعة بالاستعانة بأنبوب النّفخ، ويطلق على الشخص الذي يقوم بنفخ الزّجاج بنافخ الزّجاج أو الزّجاج أو كبير الفنّيين، ويقوم عامل المصابيح بمعالجة الزّجاج باستخدام الشعلة على نطاق أصغر، مثلما يحدث في معامل إنتاج الأواني الزّجاجية» (1)

أصل إلى الظاهرة الأسلوبيّة الثالثة التي بها تميّزت كتابة آدم فتحي وأعني:

2_3 : التّكرار أسلوبا لعبيّا

«ومثلما يسهم التّكرار في رسم هيئة القول الشّعري، وتحديد شكله، وإنشاء إيقاعه، والمساعدة على حفظه، فإنّ له دورا في تكثيف معناه، وتقوية فحواه، وشدّه إلى مناطق الحسّ ومنابع الوجدان [...] وإذا كان التّكرار ينهض بوظيفة الإشعار والتّأثير والتعبير بدل الإخبار والتقرير،اتّضح لنا سرّ العلاقة بين الشّعر والتكرار» (2)

ولست أزيد إن قلت إنّ البلاغيّين والمهتمّين بالأسلوب والأسلوبيّة عدّوا التكرار ظاهرة تغني القول الشّعريّ وتفجر طاقته الإنشاديّة والإنشائيّة لأنّه لصيق بالوجدان معبّر عن لواعج المتكلّم ومشاعره. ولم يعدموا قيمته التأثيريّة في خطاب النثر، إن هو وظّف توظيفا بيانيّا إنشائيّا.

---

(1) انظر ويكيبيديا

(2) من كتاب حاتم عبيد: التّكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهيّة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس ط1، 2005 ص ص 24_ 25

بل إنّه يضفي على الكلام المنثور شعريّة مأتاها إيقاع الخطاب وتوازي تراكيبه النحويّة والبلاغيّة.

وتطبيقا على نافخ الزّجاج محلّ الدرس يكفي أن أقول إنّ شاعرنا استخدم أساليب بلاغيّة مختلفة ساهمت في إضفاء لمسات شعريّة شديدة التأثير في المتلقّي بغية تحقيق مراميه ذاتا وموضوعا.

ومن بين هذه الأساليب أسلوب التكرار. وهو أسلوب بلاغيّ فنّي حضي باهتمام البلاغيّين وعلماء الأسلوب:

وما هذا التكرار أو الترديد إلّا لإنتاج المداليل يكفي أن أدرج تيمة العزف والنّفخ بالقصبة لتكون علامة لافتة. فقد تكرّرت لفظة القصبة في قصيدة «كتف الأشياء» [1] ستّة مرّات ومثلها تكرّر فعل نفخ في صيغ مختلفة:

«**ينفخ الأعمى روحه في القصبة، ينفخ في القصبة أحلامه البيضاء. من كل ثقب تفيض الأحلام على كتف الأشياء، دون أن ينتبه ترقص له أحلامه بحبّ، ثعابين بيضاء ترقص لحاوٍ عجوز.** «وكذا تكرار شبه الجملة «لديك في جسدك» ثلاث مرات وتكرار الأحلام في صيغ مجازية مختلفة:

«**بعيدًا عن القصبة، يمدّ الأعمى (دائمًا) يده إلى كتف الأشياء. تلدغه الأحلام.**

قدر الحاوي أن يُلدغ من أحلامه يقول. انفخ روحك في هذه القصبة لعلك ترى ما رام لعل سماءك ترقص لعل بين يديك تكبر موسيقى الرمل.

انفخ روحك في قصبتك. لا بأس إن لم تعرف (أبدًا) من أين الكتف تُؤكل.

قدر العازف أن يتعثر كي تتقدم الموسيقى.»

وعلى هذا النسق من التكرار نجده في قصيدة « طير **الليل**»[2] يكرّر فعل نام في صيغ صرفية متنوعة ثلاث مرات:

---

(1) كتفُ الأشياء ص 10

(2) طير الليل ص ص 12-13

«نامت نواطير نفزاوة»/ « نامت نواطير تونس» « ناموا عنّا فافرح، الآن كل شيء ممكن.»

ومن تقنيات النسق التكراري التناوب في قصيدة «أغنية صليحة»[1] بين الأسلوبين الإنشائي باستخدام فعل الأمر (تعرّ/ أنصِت/ انتظرْ/ اغرس/ اعزفْ)

تعرَّ قبل أن تفجعني فيك قالت، تجرد من قماش الحياة انغمس في مياهها الخاطئة، انصت إلى جسدك يغرد.

تعرَّ تمامًا قبل أن تفجعني فيَّ، اتبع صوتك كما تتبع فراشة في الحقل.

انتظر أن يحط الصوت على حلم جاف، اغرس الحلم في قلبك وغن.

اعزف على أوجاعك داعبها بغصن الحلم غن، يخضر الحلم من جديد.

عندئذ أعود إليك.

والأسلوب الخبري باستعمال فعل المضارعة في صيغة المتكلم (أُغنّي/ أسكنُ/ أشمّ/ أرقصُ تحت النار. أرقص على النّار، أرقص فوق النار)

إلى الآن أسكن حنجرة صليحة المجرّحة بالبوادي المنسيّة، بالشوارع الصمّاء. أشمّ رائحتي في الصوت الفذّ. أرقص تحت النّار. أرقص على النّار. أرقص فوق النّار، فتقول المغنّية: «أمّ الحسن غنّتْ فوق الشجرة..»

وكأنّ سلسلة الأفعال تكثّف الحركة وتجعلها ممسرحة على ركح الكلمات بين مخاطَب ومتكلّم.

و من الأساليب التي استخدمها الشاعر مولّدا منها طاقة شعريّة استعمال الفعل بكثافة ضمن سلسلة سرديّة في قصيدة العين النّاقصة [2] (تقفز/ تقع/ تنظر / تهرش/ تهشّ)

ومن أساليب شاعرنا، معجما أنه فصّح العامي وأضفى عليه شحنة تعبيريّة تفوق الفصيح لأنه من مدّخراتنا في سجلّاتنا اليوميّة ومن بينها

(1) أغنية صليحة ص ص 14-15

(2) انظر قصيدة العين الناقصة ص14

على سبيل المثال لا الحصر قوله في «قصيدة طائشة» مستخدما ما يصطلح عليه عند اللسانيين بالكلمات المسكوكة لخصوصيّتها وتداولها في اللّغة الطبيعيّة:

«صارخين: ها هو المسكين. لا يعرف كيف يرقد في الخطّ. لا يعرف كيف يقتل الغزْزَ. لا يعرف كيف يُظهر نبيّا وهو يضمر سمكة قرش.

... ليس من أسد إلّا في أفلام وُولت ديزني، وحتّى هناك، تستأسد الأرانب أمّا الأسود فتترهدن»[1]

ومن خصائص هذا الكتاب لعبه على الصورة بأنواعها البسيطة والمركّبة، الجزئيّة والكلّية، السرديّة والممسرحة والمشهديّة على وجه الخصوص وقد أتقنها بحكم ولعه بالمسرح والسينما والموسيقى والتقطيع والتركيب: انظره وهو يسرد عليك قصّة دودة القز حين تستحيل إلى فراشة ثم إلى كائن يعشق الحياة

يقول الشاعر:

دودة القز تخرج من شرنقتها.
تطير فراشة صغيرة. تدق بألوانها
على باب الصباح.
وعليها أن تموت
قبل الصباح القادم.
حين يدق الصباح القادم على بابها
ويطالبها بالموت،
تكون الفراشة الصغيرة
كبرت قليلاً
عشقت أثاثها الجديد
تأرجحت على غصن الخروب
تعلمت السباحة في الهواء.
لا أحد يعلم الفراشة

(1) قصيدة طائشة ص ص 78-79

أن
الحياة أحيانًا،
ولو ليوم آخر
خيانة[1]

ولو انفسح لنا المجال لذكرنا عشرات الأمثلة مما سقنا تأكيدا أنّ الشاعر يهندس بناءه التركيبيّ نحوا وصرفا وبيانا وإيقاعا. وأنّه يشتغل بأنساق متنوّعة كسرا لكلّ نظام مغلق. وما هذا إلاّ صفة من صفات التنوّع النصّي وعلامة من علامات التجريب والتحديث صنعة، لا تصنّعا.

3 - شعريّة السيرة والذاكرة

في إطار رسم لصورة الذات في مختلف أزمنتها يستحضر الشاعر طفولته وشبابه وكهولته في علاقة بأفراد أسرته جدته وأمه ووالده وزوجته وابنته التي خصّها بإشارات كثيرة وحولها إلى كيان منشود[2]

دوّخني هذا الآدمي ولا أدري من أيّ سلالة جاء وقد تغنّى **بنفزاوة**، ابن الجنوب ربما رضع حليب النّاقة ولكن بالتأكيد رضع حليب تراكي «التي علمته الكلام، وكيف يصحو فجرا كي يراها ترفع السّماء، بينما ظهرها ينحني.[3] لعلّه ما زال يستنشق هوى **نبيهة** وقد تيّمته حتى صار يهذي بلقاءاته الأولى» في سيّارات التاكسي التي سألتها عن عنوانك في مطارات مدن لم تعرف أنّي غزوتها أبحث عنك. على طاولات مقاه دخّنت فيها انتظارك. في رمال كثيرة بقصبتي العمياء راودتها عن زجاجك»[4] وهل بعد هذا الحبّ حبّا حتى تقنّع في صورة نافخ زجاج أعمى. وهو الذي كلّما عمي أبصر ما في القلوب وما في الذاكرة وما ذكر:

«لن أنام أعمى بعد الآن. لن أنسى بعد الآن
أن أقول: أحبّك.

---

(1) قصيدة الفراشة ص 166
(2) انظر قصائد: «تراكي» (ص 16) « العين الناقصة»(ص 20) «اليئر»(ص 24) « منديل نبيهة»(ص40)» يد مي» (ص 113) على سبيل المثال
(3) ص16
(4) قصيدة منديل نبيهة ص 40

لن أنسى كل صباح
أن أسلّم من قريب على الفصول تمرّ؟»[1]

هكذا تنبثق قصيدة السيرة وقد تعتّقت بذاكرة طفولة « مقمّطة في براءتها» تعيد عليك ما رأت وما سمعت وما استنشقت في سرديّة ساحرة وهي تعيش حدث ولادة أخيه: « أخي يندلق في الطست قطرة قطرة من بئر أمي. خلفها الشدّادة. بخور يعجّج فوق. الشمعة تحت. الموسى والخيط الأحمر، مسمار لعين الحسود، قرن الفلفل الشائح، القابلة تبصق الكمّون على وجه أخي، كي يُكتب له الحسن.»[2]

وقد تكون قصيدة السيرة بؤرتها الأنا وهي تلتقط لحظة من لحظاتها أو تنبش في مواجعها، أستحضر هنا على سبيل المثال قصيدتي (البئر) و(فارس نفزاوة) ومنها نقتطع الحركة التاليّة الضّاربة في تأمّل الذات في مدار الزمن: **لم ينتبه إلى نفسه إلا بعد الستّين. أين نسيت نفسي سأل للحظة، قبل أن يعاود المشي في اتجاه الآخرين.**

حرّا كما سيظلّ: بيد يقي أطفاله الرمال، بالأخرى يعلمهم أن يحولوا الرّمل إلى زجاج[3]

وللشاعر عشق وحنين لجدّته التي هي صندوق حكايا، تعتقت بالزمن وصارت منه إليه تذكّره بعهد كان وفي مقام الشّعر يكون. كيف ينسى الجدّة الذاكرة التي « **تنظر بعينها المطفأة إلى داخلها المترع برحّالة جائفين بقطارات شاخت قبل بلوغ الشمال» إيحاء حين يعاود الزمن ما كان. وليت القطار الذي كان يكون..**» كأنّه قطار القلعة الجرداء» على لسان شاعرنا الطاهر الهمّامي (رحمه الله). ليت العين الناقصة ترى ما في داخلنا ليت الأعمى يرى ما كان وما سيكون. ما أروع حكايات الجدّة وقد تلبّست بلسان الشاعر « **كان يا ما كان نجمة في البحر. قالت كيف أرى السماء؟ كان يا ما كان سمكة في السماء.. قالت كيف أرى البحر؟**

---

(1) نفسها 41
(2) قصيدة البئر ص24
(3) فارس نفزاوة ص 18

كان يا مكان نافخ زجاج أعمى؟ قال كيف أرى نجمتي في البحر إلى سمكتي في السماء ثم ماذا يا جدّتي ؟[1]

سؤال ظلّ معلّقا في انتظارات ما سيكون وما لا يكون. سؤال من يغتذي بحكايا الجدّة ليكون، ليمزّق شرنقة الوقت المقيت.

وهل بعد هذا السؤال سؤال وهي التي «**تهشّ في وجهك برائحة العنبر من أعلى بخنوقها..**»[2]

يكفيه ما قال في الجدّة بوحا واعترافا وصورة معتّقة ترقى إل مصاف التشبيه، بل تتجاوزه إلى شهقة اللذّة مجازا يعبُر بنا من الذاكرة إلى العزف على أوتار شاردة: «**تقفز إلى حلقك، الجدّة، مثلما تقفز الشّهقة إلى حلق عازف تعتعه السُّكْر..**»

وما دمنا في السيرة تطلّ علينا أمّ الشاعر تركيّة وكنيتها تراكي، وقد وصفها مجازا بأنّها مصدر الأعاجيب ما دامت تفهم حقيقة ما يقول الدّيك وما دامت قد علّمته الكلام، وعلّمته كيف يصحو فجرا كي يراها ترفع السّماء، بينما ظهرُها ينحني. [3]

وداخل هذا الفضاء التخييليّ بحمولته الواقعيّة باستدراج كل ما له صلة بوجدانه ووجوده يقول الشاعر:

«أترك أبي على دَقلايةِ أمّي على سحابة. أدخل فصل نبيهة أتبع ضحكة ميّ. أبقر بطن الحوت لأشمّ هدير البحر. « [4]

وآدم كما عهدته بحّار بلا سفين يرمي شباكه في موج زاخر بالكلمات ويصطاد منها ما طاب: هنا يسكن صاحب الخطوة يخرج إليه من أعماق الرؤيا صاحب الظلال وهنا مسمار الحرية ندق به على عرش الطغاة لنكون كما نريد.

ولم يفُتْه أن يقف أمام مرآة ذاته، منخرطا في ضرب من التحقيق معها كاشفا في صور شعريّة بعض ذكرياته قوله:

---

(1) العين الناقصة ص 21
(2) نفسه ص 21
(3) قصيدة تراكي ص 16
(4) قصيدة البئر ص 25

مع من كنت في 6/ 6/ 2008 كي يظلّ حوضُك ينزف في انتظار نهاية الليل؟

مع من كنت في 11/ 09/ 2001 بعد دقيقة ونصف من المستحيل؟

مع من كنت في 21/ 7/ 1969 تلعب بفرخين من الحمام الناهد؟

مع من كنت في 3/ 10/ 1957 لتعيش طيلة هذا الوقت مكبّلا إلى نفسك؟

مع من كنت في 1881 لتحفرَ أرقامه على راحتيك؟

من دعاك إلى فلك نوح؟

من ضيّع عليك فرصة الطوفان؟

من أنقذكَ لتخسركَ؟ (1)

ومن مدار الذات يطلّ على مدار الواقع بكلّ تشكّلاته صراعا معه ونضالا في سبيل قضايا الحرية وإعلاء لقيمة الفنّ والجمال. وداخل هذا الفضاء الدلاليّ يتغنّى ببحّة الشيخ إمام داخل حواريّة يكسر بها المنحى التقريري للخطاب ويضفي عليه بلاغة تصويريّة واستعاريّة شديدة التأثير في المتلقّي: « **بينما الأسطوانة تدور، ترفعُ سقف الغرفة، تسأل الطفلة أمّها: أليس لهذا المغنّي سماء لا بحّة فيها؟**

يرقص الصوت بالمعنى، يجعل الصمت فما، تمتدّ بحّته يدا تقرص حدّ الليل.

ومن البحّة العلامة يتداعى الشاعر إلى ذكريات النضال المحفور في أيام الجّمر والحصار. ليتحدّث عن جيل عشق الكلمة الملتزمة:

آه لو تعلمين يا ابنتي كم هربنا ببحّته في أشرطة مغناطيسية من عيون المخبرين

ويضيف فيقول:

تنتفض الأسطوانة تطير بحّة الشيخ ترفع سقف الغرفة تقرُص حدّ الليل تتفتح زنابق على شفاه الشاذلي ونبراس وبحر والصّافي والحمائم البيض وأولاد المناجم، تنتبه الطّفلة فجأة إلى سماء جديدة.

---

(1) قصيدة سُبحة الجنون، ص 21

عينا أعمى كي نرى ما لا نراه؟
بحّة مغنّ كي نقول ما لا نقول؟[1]

هل نقول بعد الذي قال.. ونحن نستنشق ملذّات زمن الجّمر.. هو وحده الشاعر يعيدنا إلى أجسادنا التي كانت.. وأحلامنا التي كانت.. لا شيء يعيدنا إلى جمر كنا فيه.. القصيدة وحدها تعيد لنا التوازن.. القصيدة وحدها تقول ما لا نقول.

4 - فن الكتابة وأساليبها

يمكن اعتبار كتابه نافخ الزّجاج الأعمى كتابا جامعا لفنون متعدّدة شعرا مكثفا وسردا كثيرا ما يمتزج بالحوار والحوار الداخلي ورسما بالكلمات وتشكيلا لأنواع الصور المشهديّة منها والعنقوديّة والممسرحة والمسرّدة في لغة متنوّعة السجلاّت والمقامات.

أسلوبيّا يجمع صاحب نافخ الزّجاج الأعمى بين تسريد مقامات الخطاب تسريدا مكثّفا جامعا بين الوصفيّ الذي هو من نسيج السّرد عند وصف الأحوال أو الأفعال وهومن نسيج الشّعر حين تتهافت علينا الصّور البسيطة والمركّبة، الجزئيّة والكليّة والممسرحة. يصنع لها ركحا من خياله حتى تظنّها مشاهد مجسّدة ويصبغها بألوانه وخطوطه، مستلهما رؤاه من معرفته بفنّ المسرح والسينما وفنون التّشكيل نحتا وتصويرا وبالموسيقى عزفا على مقاماتها وقد صار بها خبيرا،

وقد لفت انتباهي في هذا الصّدد نزوع آدم فتحي في كتابته إلى خاصيّة هي تنثير الشّعر وشعرنة النّثر وتسريده من خلال بنية الجملة التي يصوغ والإيقاع الذي يُشكّل، إذ لا يتشكّل الإيقاع من الوزن وإنّما من إيقاع الصّورة ونظام الوصف وسلسلة المباني التي عليها يكون النصّ معمارا متناسق التكوين.

(1) قصيدة بحّة الشيخ إمام ص ص53-54

ألم يعتبر هنري ميشونيك[1] أنّ الإيقاع ظاهرة لا تتعلّق بالوزن وإنّما بنسق الكلام بصرف النّظر إن كان هذا الكلام شعرا أم نثرا.

وكم وجدته مفتونا بالعزف في هذا الكتاب مفتنّا بالنّفخ في صيغة الأمر « انفخ» وفي صيغة المجهول المعلوم «نافخ « وفي صيغة المضارعة « ينفخ»

كأنّ النّفخ في كل الحالات مع النارجيلة ومع الذكريات الحميمة عود إلى منابع الذاكرة والنسيان حين يكون ما ينسى يغور في بئر التذكّر وحين يكون ما يتذكّر يغور في بئر النسيان، سيّا ن عندي ما يتذكّر وما ينسى كلّه في الشّعر مثبت. ولا أدري لم أدخلني هذا النافخ السّاحر جنّته الواهمة حتى صرت من مريديه. أبحث عن صورته وأسال هل له صورة غير ما نلقاه من صور عتاة العالم المتشرّدين على الطرقات والمحرومين من فتات الخبز حين يعزّ ومن غطاء سماء لا تأويهم ومن هطيل مطر يغرقهم في سيل الموت وليس لهم مغيث.

توّهني هذا الآدم وليس لي من مغيث غير أن أدعو ربّات جنانه: أمّه وأبيه وجدّته وزوجته وابنته وأصدقائه الخلّص والمشرّدين والمتعبين في هذا الكون ومن أحبّ من أدباء العالم حتى صار منهم إليهم، من نسيجهم قدّ. وهو الذي نسج سيرته محتميا بجدار شفّاف من خلاله نرى ما لا يرى، بأسلوب رمزيّ، بلا خطاب مشعوذ أو مقولب. وهو الذي خبر ساحة النّضال بكلّ كبريائه وظلّ كذلك لا يساوم ولا يسام.

هل لي من طريق إليك به أهتدي، وقد توّهتني وتلك صفة الشّعراء الكبار؟ وأنا الملتذ بنصوصك: قصائد متنوّعة منمّقة في غير صنعة، محبوكة المباني والمعاني سيرة ذات تلبس أقنعة وسيرة جماعة تذوب في الذات وقصّة ذات أصلها من نفزاوة وفرعها في مدن البلاد كأن لا مستقرّ لها في الزمان والمكان شبيه بأبي هريرة يبحث عن «ما رامه» ولا ما رام إلّا في الأحلام واللذّات والأوجاع، مواجع البسطاء والمسحوقين الذين» نسيتهم الأغاني».

---

(1) لمزيد التوسّع انظر:
Meshonnic, Henri. Critique du rythme. Ed Verdier.Paris1982.p 225

كأني به حمّال مشروع لخلاص الإنسان من أوزاره ومن تيبّس معنى الحياة بعد أن صار الإنسان كائنا قلقا ينفخ في قصبته، لعلّ صوته المبحوح يبوح بلواعج وجده وأسئلة كيانه. لعلّه يشارك البشريّة التي مزّقتها الحروب فواجعها وما أشدّها أثرا على الإنسان حين تتعدّد الأمكنة التي صارت رموزا للدمار «بابل، ناغا زاكي، ساقية سيدي يوسف، سارا ييفو، شاتيلا، راوندا، أبو غريب، غوانتا نامو، قانا» وغيرها.

5 -من النصّ إلى الميتا نص:

الكتاب حافل بالثقافة العالمة وبالأدب والفن ومن اشتهر من الأعلام والمدن والآثار من بلدان الفرنجة والعرب يمتح منها نصوصا غائبة ليبني بها سياقات رمزيّة وأسطوريّة لتثبيت أسلوب القناع وتكثيف الرؤية الشّعريّة بواسطة التناص المباشر وغير المباشر إذ تكون المعرفة هنا، بأوساعها مصدرا من مصادر التّخييل والتّعجيب أحيانا.

فأنت واجد نفسك في جوقة من كبار الشّعراء والفنّانين كأنّك في جنّة المعرّي « **المتنبي وهولدرلين يرقصان تحت قصبتي مع أحمد البرغوثي. أبو نواس وكافافي يغمزان إلى مغتسلة في قلبي لم تعرفها حمّامات إيثاكا. باشو وكاوباتا يجلسان إلى نارجيلتي على ضريح الخيّام. أراغون وبوان مينغ يحملان عنّي الماء في اتجاه مارام. لوركا والشابّي يردّان بقصيدتي على حجارة الفلتاء في أزقة تونس..**»[1]

هكذا يذيب الشاعر الأزمنة ويحيلنا إلى طقوس الشّعراء باحثا عن صداه في رمزية هذا اللقاء المتخيّل

على هذا الإيقاع من المعرفة يشنّف أذنك بناي أماديوس أعني النّاي السحريّ تسمية لأوبرا من ألحان أماديوس موزارت Amadeus) (Mozart النمساويّ الذي لم يعمّر طويلا (1756-1791). ويترحّل بك بين المدن والأزمنة، فإذا أنت في اليونان في حضرة الشاعر قسطنطين كافاكي أو في موطن أوليس الأسطوريّ إيثاكا اليونانية أو في فرنسا تهيم مع شعر لويس أراغون(1879- 1982)أو تنزل بمظلتك المكسيكيّة لتكون في حضرة اكتافيو باث (Octavio Paz) (1914-1998) ،هذا

(1) من قصيدة المشرحة ص 46

الشاعر والأديب والسياسيّ الذي عارض بشراسة الفاشيّة وكتب أروع القصائد..

وإن شئت كن في الخيال العلميّ مع إدغار آلان بو وغرابه (1809-1849)، إذ أنّ فيلم الغراب يمثل اقتباسا لمجموعة من الأعمال الأدبية الكلاسيكية التي كتبها إدغار آلان بو، المعروف بأنه أكثر المؤلفين تأثيرا في تاريخ أدب روايات الرّعب والتأمّل.

أو كن مع النحّات والمصوّر والرسّام الهولنديّ فينسنت ويليام فن خوخ (Van Gogh Vincent Willem) [1853-1890]) الذي عانى من نوبات أفضت به إلى قطع جزء من أذنه اليسرى حتى صار هذا الحادث من العلامات الفارقة في تاريخ الفنّانين .. وصار رمزا لجنون الفنّ أو فنّ الجنون..

ومن الفنّانين الذين نقشت أسماؤهم في دائرة النحت والرسم الفنّان السويسري «ألبرتو جياكوميتي» (Alberto Giacometti) [1901-1966] وقد ترك أعمالا من الجصّ والبرونز ما بها خلّد اسمه حتى قال عنه جان جينيه:

«إنّ فنّ جياكوميتي هو اكتشاف الجرح السرّي عند كل الكائنات وحتّى في كلّ الأشياء لكي يضيئها، ففي لوحاته تتبدّى أوّل ميزة وهي الكشف عن الجوهر الفريد وإبرازه في ثنايا الشخوص، سواء كانت هذه الشخوص جميلة أو مشوّهة».

ولعلّ حادثة أخيه دييغو الذي تعمّد أن يضع يده في آلة فلاحيّة وهو في سن الخامسة كي يلفت انتباه أمّه جعلت الشاعر يستوحي من هذه الصورة الشّعريّة الدراميّة صورة موازية تقطر إيحاء في قوله:

« ألبرتو كان يكفّر عن أصابع أخيه،
تركها تقطع لعلّهم ينتبهون إليه
وماذا عني؟
ماذا لو أنّ...
كلماتي تصرخ» انتبهوا إليّ»

مثل أصابع مقطوعة. «[1]

هذه عينات من نافخ الزّجاج الأعمى كيف يلتقط من واسع ثقافته وقراءاته ما به يعبّر عن عميق أسئلته وجراحاته وليس له من ملاذ إلاّ أن يستدعي هذه النماذج العليا ليستلهم منها نحتها وموسيقاها وشعرها وجنونها تعبيرا عن كيان لا السّماء تشدّه ولا الأرض. واختزالا لكائن يترشّف الحيرة ولا حيرة ويدخّن على نخبها أنفاس نرجيلة مخلوطة بعسل القصيدة بها يتعتّق وينعتق من أوجاع عصر إليه ينتمي.

6 - على سبيل الخاتمة

هل بعد هذا القليل من الكثير نبيح لأنفسنا القول: إنّ تجربة آدم فتحي الإبداعيّة بمخزونها النضاليّ والإنسانيّ وحمولتها الفكريّة والمعرفيّة والأدبيّة والجماليّة تتجاوز حدود ما يبدو لنا- نقادا- من جاهز المقولات والتصنيفات؟ أظنّ أنّ الكتابة وحدها بما هي خلق وكشف للعالم والإنسان عن طريق اللّغة وإيقاع الحياة تظلّ فوق التصنيف والتنظير والحقيقة. إنّ الكتابة حقيقة تبحث عن حقيقة وواقع دونه الواقع ولسان له ألسنة تماما كما تحدّثنا الأسطورة.

أنهي بمقطع من كلمة قلتها ذات لقاء أدبي موسيقي بصفاقس في حضرة آدم فتحي ولطفي بوشناق حول موضوع الموسيقى والشّعر أقتطف منها ما يلي: «وآدم ينزرع في أغانينا مسكونا ب «سلال لفاكهة الروح» يشجينا بشرائح الكلام « **والشّعر ماع من فرط ما جاع الذين بلوا به. فالعفو يا نقادي..**»يبحر بنا على زورقه الليليّ ويعشب في رفوفه المهملة ملكوتا يمسك القداساتْ منقوعا بالريحان ودفلى تنمو في الأزقّة والحواري لها طعم الجمر ولنا منها التجلّي.«**والجمر أهلي والحصى أجدادي» هل أعشق الدنيا / وللدنيا أزقتها/ وسبع حمائم افترشت تخوم دمي**» (من سبعة أقمار لحارسة القلعة)

عرفته هذا الكاهن الصامت المسكون بالدّهشة والتأمّل وقراءة ما لا يُقرأ. هذا المعمّد بالجنون يرفعك إلى سماوات الحجر ويبثّك في الثمرات.

---

(1) قصيدة جياكوميتي ص 144

تحت قبته معبد للخلاء والخلوة. تصغي وأنت تتستّر بعريك القادم من الفجوات إلى سيّد، له قواميس الفاكهة وحرائق الينابيع الأولى. يخيط سجاجيد الغربة من خيوط سفحها النار ومنتهاها مسيل الماء. يهبط من سماوات التحليق إلى فلوات الضجيج ونرجيلة من نحاس ونارنجة من اكتظاظ الوقت في لغو الدخان.

وأزيد قليلا فأقول: كنت أراك يا آدم العربي منحوتا في صخب المسافة تطلق معلّقتك الأخيرة فلا الوراء وراء ولا الأمام أمام ولا بوصلة لك إلاّ أن ترفع صوتك ولطفي بالغناء المستحيل على مزمار داوود وتنسجا نول الكلام.

صوتك ندي بالحشرجات يا آدم.

فمن يدلّني عليك في صخب الكلام؟ من يرشدني إلى نارك المسروقة من الآلهة؟ من يشعل مصباحك بالنوء وأنت بدء الكلمات؟

من يدلني عليك حين تشتعل الريح في غبار الكلمات:

وتظل تكذبنا الكتابة

دعنا نحاول يا غباري

أن نعلّق جمرتين على ضبابة.

فن المتتالية الشعرية في مدونة آدم فتحي

هاجر بن ادريس

في رسالة إلى صديقه أرسين هوساي (Arsène Houssaye) يصف شارل بودلير كتابه سأم باريس: قصائد نثرية قصيرة (*Le Spleen de Paris*) فيقول:

«إليك هذا الكتاب الذي لا يمكن القول عنه، دون ظلم، أنّه لا رأس له ولا ذنب. بل على العكس من ذلك، كل شيء فيه هو رأس وذنب في آن واحد. تأمّل في هذه الميزة الرائعة التي يتيحها لنا جميعًا، لك ولي وللقارئ. يمكننا أن نتوقف حيثما شئنا، أنا على أحلامي، أنت على المخطوطة، والقارئ على قراءته. .. إذا انتُزِعت فِقرة واحدة، فسيتّحد بيسر طرفي هذا الخيال الملتوي. قطّعه إلى عدّة أجزاء، وسترى أنّ كلَّ جزء يستقلّ بذاته» (ص. 8).

لا أجد قولا أبلغ مما كتبه بودلير كي أصف مدوّنة آدم فتحي الشعرية. وليس من مقاصد هذه الورقة الدفاعُ عن قصيدة النثر، وهو ما سعى إليه بودلير في رسالته، وإنّما غايتي هي محاولة استقصاء مشروع آدم فتحي الشعري والاقتراب قدر المستطاع من «الثعبان» كاملا، كما وصف بودلير كتابه. وفي استعماله عبارة الثعبان، إشارة إلى مرونة في الشكل وقدرة على التجديد والتحوّل وكلها سمات تميّز مسيرة آدم فتحي الإبداعية.

ترتكز قراءتي لأعمال آدم فتحي على نظرة شاملة لمدونته مبيّنة أنّ كتبه التي نشرها تمثّل متتالية شعرية في حد ذاتها. ويجدر التذكير هنا بأنّ استعمال صيغة «كتاب شعري» للإشارة إلى عمل ما عوض استعمال

كلمة «مجموعة» شعرية أو «ديوان»، مثلا، يعود إلى إصرار الشاعر نفسه على هذه التسمية فهو يعتبر إصداراته كتبا تنطوي على صلات تربط بعضها ببعض مما يعزّز الفكرة الرئيسية في هذه الورقة والتي أعبّر عنها بالمتتالية الشعرية.[1]

وأستعمل عبارة المتتالية الشعرية قياسا على المتتالية القصصية (short story sequence /cycle)وهي شكل أدبي يتكوّن من سلسلة من القصص القصيرة المتصلة بعضها ببعض. وترتبط هذه القصص بوصفها عناصر مشترَكة من مواضيع وشخصيات وأماكن مما يخلق هيكلًا سرديًا يمتد على كامل المجموعة. ففي حين تستطيع كلُّ قصة الاكتفاء بذاتها، فهي رغم ذلك تكتسب أبعادًا إضافية ومعاني أعمق عندما تُقرأ بوصفها جزءًا من المجموعة الأكبر. وإذا نظرنا إلى مدوّنة الشاعر، وأخصّ بالذكر ما نُشِر منها، فإننا نجد أنّ كل كتاب شعري يمثّل في حد ذاته متتالية شعرية. فهي ليست مجرّد نصوص متفرّقة جمعها الشاعر بين دفّتي كتاب وأعطاها عنوانا، بل تعتمد معمارا فنيّا تترابط النصوص فيه، متّحدة ومتفرّقة في آن واحد.

إلا أنّ هذه الورقة، كما أسلفت، لا تهتم بتبيان تقنيات المتتالية واستراتيجيات الجمع والتفريق في كل كتاب على حدة، بل تبحث في بنية متكاملة لمشروع شعري تقوده شخصية قلقة متحوّلة تعيش ترحالا جماليا وفكريا منذ أكثر من ثلاثين عاما. وتمتد هذه الرحلة بين 1982 و2011 أي بين أول إصدارات آدم فتحي وآخرها. وتركّز هذه الورقة على أربعة كتب شعرية هي سبعة أقمار لحارسة القلعة (1982)، وأغنية النقابي الفصيح (1986) وأناشيد لزهرة الغبار (1991) ونافخ الزجاج الأعمى: أيامه وأعماله (2011).

وتحاول هذه القراءة الوقوف على تطوّر الشخصية الناظمة للكتب الشعرية الأربعة ومسارات تشظيها وانبعاثها في أشكال متجددة تبيّن المخاضَ الفكري الذي عاشه آدم فتحي وصمودَ مشروعه الشعري.

---

(1) أنظر حوار نور الدين بالطيب مع آدم فتحي. صحيفة الأخبار، بيروت، 23 جويلية 2023. http://nabdapp.com/t/122670698

انفصام الذات في سبعة أقمار لحارسة القلعة **والبحث عن هوية:**

إذا أردنا أن نقتفي مسيرة آدم فتحي الإبداعية وأن نقف على مشروعه الشعري والفكري، فلا بدّ أن نتوقف مليا عند باكورة كتبه الشعرية الذي أودعه خارطة ترحاله أو النواة الأولى لصراع فكري وجمالي صاحبه طيلة مسيرته الإبداعية ولا يزال. وأستعمل كلمة «الترحال» (nomadisme) بالمعنى الاصطلاحي كما نظّر له جيل دولوز وفليكس غتاري في كتابهما ألف سطح. فالترحال هو رديف العصيان والتمرد والمقاومة، مشكّلا بذلك «آلة حرب» ضدّ الثابت والراسخ والمركزي.

جاء الكتاب في شكل قصيدة مطوَّلة ونفس ملحمي يعايش فيه القارئ رحلة شخصية منشطرة إلى جزأين: يسار وآدم: «قال لي الرمل: أنت يسار/ وقالت لي الشجرة/ أنت آدم» (ص. 11). ويحمل الاسمان رمزية مكثّفة تختزل معاني الثبوت والسكون في آدم الذي يقترن بالشجرة ومعاني الحركة والتحول في يسار الذي يقترن بالرمل.

ابتدأت رحلة يسار/ آدم وهما في الخامسة والعشرين من العمر، أي عمر آدم فتحي عند صدور الكتاب: « كان خمسة وعشرين عمرا/ وعابرا أوحد» (ص. 27). فالنص إذن تأريخ لمسيرة شعرية وبحث وتأمّل في الذات وخارجها. ويفتتحه الشاعر بهواجس حول الكتابة فيقول:

«ربما يشتهي أن يعلّم أوراقه كيف لا تنتهي
ثم تأتي الكتابة ناحلة
كفؤاد الغريب فيدخلها مشفقا
مشفقا» (6).

يستولي القلق والخوف على آدم/ يسار في رحلة الكتابة الأولى التي صاحبها سؤال انكاري لا يجد الشاعر له جوابا: «فبأي الخطى ستخفّ إلى موكب الشعراء / وهو قادم» (16).

ويمتزج هاجس الشعر بشوق الشاعر إلى خضراء، الأنثى/ المكان التي يبحث عنها الشاعر. وسنجد في كتب آدم فتحي الشعرية التي تلت سبعة أقمار أنّ خضراء ستصبح تونس في أغنية النقابي الفصيح وأناشيد

لزهرة الغبار ثم تتحول إلى «مرام» في نافخ الزجاج الأعمى وفي ذلك مثال واضح لارتباط الكتب بعضها ببعض وكذلك تغيّر في توجهات الشاعر الجمالية بين الترميز والتلميح والتصريح.

لا ينفصل الشعر عن الوطن في كتاب سبعة أقمار، فيصبح الشعر وطنا والوطن شعرا. وتندرج الأقمار التي جمعها آدم/ يسار في سياق البحث عن نص جديد ومكان يكتب النصَّ فيه بحرية. ولا يذكر الشاعر أقماره دفعة واحدة بل يبعثرها في الجزء الأول من الكتاب. ويقدّمها تباعا من خلال جملة يكرّرها في كل مرحلة من الحيرة والضياع. فيقول: «الليلة أهوى الحطّاب على قمر/ للسؤال» (ص. 8). ثم يهوى الحطاب على حجر (ص. 11) فالمحال (ص. 13) والظلال (ص. 17) واللذة الأولى (ص. 18) والحب (ص. 19) حتى ينتهي إلى قمر الرحيل (ص. 20) وهو ايذان بالترحال والبحث عن خضراء. فيقول الشاعر:

«سيأخذ سبعة أقماره ويغيب
ربما ليفتّش عن دهشة طفلةٍ
وصباح غريب
ربما لاقتبال الذي هو قادم
...
لست أجري وراء الحياة ولكنني
مثقل بالحياة
ضيق بعداوة ظلّي
ومزدحم
بصدى الكلمات» (ص. 25)

يرحل آدم ويسار ويصلان إلى قلعة تحرسها خضراء التي تشترط ترك أقمارهما عند الباب إذا أرادا الدخول. فيمتثلان إلى طلبها ليكتشفا في تجوالهما بالقلعة أنّ ما يبحثان عنه لم يكن سوى تلك الأقمار السبعة التي فرّطا فيها. وفي تلك اللحظة التي اندمجت الخيبة فيها بالمعرفة، ينصهر يسار وآدم في شخص واحد اسمه «يسادم». ويطلب يسادم من الحارسة أن تسمح له بمغادرة القلعة كي يبوح بما رأى علّه يجنّب الآخرين الخطأ

الذي وقع فيه. إلا أنّ حارسة القلعة ترفض طلبه قائلة: «سافر يا يسادم/ واترك عندي الكلام» (ص. 70). ثم كي تمنعه من الكلام تمنحه حارسة القلعة شفة من نار وشفة من كبريت قبل أن تطلق سبيله:

«هتفت يا يسادم
فقام حتى عمّدته بزيت القوافل
ثم أعطته شفة من نار
وشفة من كبريت
وقالت: تكلم» (ص. 74).

يخرج يسادم من القلعة ممنوعا من الكلام. فكلامه يعني احتراق وموت. وينتهي النص بثلاثة جمل يطلب فيها يسادم من القارئ أن يؤوّل ما لا يستطيع قوله جهرا: «هذه خمسة ألواح عند الباب. عليها كتابة قيل: إنها أوّل الكلام، تخفى عن البصر. كل من قرأها دون ذلك بلغ سرّ الأسرار» (ص. 77). وتمثّل هذه الخاتمة لحظة ميتاشعرية يعكس النص فيها نفسه. وبعبارة أخرى، هي وصف للكتاب بأنه أول الكلام أي باكورة إصداراته وأنّ ما قاله موغل في التعتيم والتورية إلى درجة التعمية. إذن ينتهي الكتاب الأول سبعة أقمار لحارسة القلعة بخوف من الكلام وإحجام عنه وتحميل القارئ مسؤولية القول. فكيف يرتبط هذا النص بالكتاب الذي يليه وكيف يكوّن متتالية شعرية؟

الإنفجار والتشظي في أغنية النقابي الفصيح

يمثّل كتاب آدم فتحي الشعري أغنية النقابي الفصيح تتمّة لكتاب سبعة أقمار. وفيه يقرر الشاعر الكلام الذي جاء منفجرا عاليا صادحا. فيفتتح النص الذي اتّخذ شكل قصيدة مطوّلة مثل سابقتها قائلا:

«عبثا يتمنى غيرك أن يرث الأفقا
لا تونس إسمي حين ينادى في الأرضين ولا جسدي جسدك
إن لم أغسلك بما حرقا (ص. 4)

فتكون عبارة «حرقا» إفصاحا عن فعل الكلام بشفة من نار وأخرى من كبريت وما تبعه من انفجار. وفي أغنية النقابي الفصيح ينفصل آدم

عن يسار مرة أخرى. فيصبح يسار النقابي المتكلم الفاعل ويختفي صوت آدم الذي يغلب عليه التردد والخوف كما نراه مثلا في قوله:

«إنّني خائف من يدي
خائف من خيالي المطيرْ
قريتي لا تغنّي
وخضراء أكبر منّي واصغر منّي
وأشياء تمسكني كي أطير» (سبعة أقمار، ص. 18).

إلا أنّ الخوف والتوجّس من الكتابة والتصريح بالقول يختفي في صوت النقابي الآمر والساخر:

«فأقم وتدكْ
وابسط كفّيك يسارًا
تلق جناحَ عدوّك منصفقاَ
خذ منه يدك
يسّاقطْ من تلقاء غباوته
فِلقاَ» (5).

ومن الأهمية بمكان أن نتتبّع تطوّر الصوت المتكلِّم في نصوص آدم فتحي بوصفه إحدى أهم الخيوط الجامعة للمتتالية الشعرية. ففي حين غلبت المخاتلة والمناورة على كلام آدم/ يسار في الكتاب الأول، نجد الخطاب فصيحا صريحا في الكتاب الثاني. فخضراء المرأة/ البلاد المشتهاة تأخذ اسم تونس في مفتتح النص، والقرية التي لا تغنّي في الكتاب الأول تمتزج بالأغنية. إذ ينادي النقابي قائلا: «انعجني يا أغنيتي/ ببلادي» (ص. 29). أما حارسة القلعة، فتتحوّل إلى «حارسة الزيتون وفارسة الزيتون/ وسائسة الزيتون» (9). يقول لها الشاعر دون خوف أو وجل:

«لن يقتلني حراس القصر
إذا طعنوا قلبي تحت الشجرةْ
وأنا أحتال
لأمسّ أناشيد العمالْ

في ضحكتك النضرةْ» (ص. 9).

ثم يتّخذ الصوت المتكلم نبرة ثائرة متمرّدة تدعو علانية إلى المقاومة والتمرّد كأن يقول الشاعر:

«أضرِب
في السّاعة ألفَ سنةْ
أضرِب
عن خمر الصبر وفاكهة السدنةْ
أضرب
عن تغذية العلق المتوهّج في الخونةْ
وإذا سألوك أجب:
لم نُضرِب حبّا في ايقاف اللحظة بل أضربنا
كي يُكسى بالريش جناح الحبّ» (20).

انبثق عن انفجار يسادم صوت يساري الهوى أزعج السلطة التي سارعت بقرار من وزير الداخلية مؤرّخ في 23 سبتمبر 1986 بحجز جميع نسخ أغنية النقابي الفصيح ومنع توزيعه وبيعه وترويجه وإعادة نشره أو طبعه أو نشر فحواه جزئيا أو كليّا بأية لغة كانت.

تنتهي أغنية النقابي الفصيح التي غلب عليها صوت ساخر متهكم بنبرة غاضبة:

«واحزب غضبك
أنت الفرحوت إذا كانوا الجبروت
أنت الناسوت، إذا كانوا الملكوت» (32).

سيمثّل هذا الصوت الغاضب أهم خيط يربط هذا الكتاب بالكتاب الشعري الذي تلاه، أناشيد لزهرة الغبار.

ثورة الغضب في أناشيد زهرة الغبار

بعد خمس سنوات من مصادرة أغنية النقابي الفصيح، نشر آدم فتحي أناشيد لزهرة الغبار. يحتوي الكتاب على ثلاث عشر قصيدة تحمل كل منها كلمة «نشيد» في عنوانها وتنتهي جميعها بنفس الجملة: «هو ذا غبار فوق أشياء الحقيقة». أي أن الكتاب في حد ذاته متتالية شعرية تستعيد

معانيها وصورها في حركة مستمرّة. وهو كذلك مرتبط بما سبقه من الكتب.

ورغم طول المدة التي فصلت بين العملين، كان من الواضح ان مرجل الغضب لم يتوقّف عن الغليان. فتناسلت الأغنية الساخرة إلى مجموعة من الأناشيد ترتدّ بنا إلى «أوّل الكلام»، أو سبعة أقمار لحارسة القلعة. فتطفو أقمار آدم/ يسار السبعة المتكونة من السؤال والمحال والظلال والحب والرحيل وكذلك هواجسه حول الكتابة والوطن من جديد في «نشيد الكتابة» و«نشيد الشعراء» و«نشيد المحنة» و«نشيد الخيبة الأخيرة» وغيرها من الأناشيد. ويعلو الصوت الغاضب المتحدي شبيها بصوت النقابي الفصيح في «نشيد المحنة» مثلا ليقول:

«ادخلوا زمن الوقاحةْ
ادخلوا الوقاحةْ
ازرعوا في القلب قوةْ
اسألوا» (ص. 69).

إلا أننا نلحظ تسلّلا تدريجيا لصوت صوفي جديد / متجدّد يمتزج بالصوت الغاضب. ونتلمّس هذا النفس الصوفي في سبعة أقمار لحارسة القلعة في هواجس الاغتراب والسؤال والحركة. ونستشفّه أيضا في قصيدة الحب الموازية لخطاب النقابي في أغنية النقابي الفصيح. وفي كتاب أناشيد لزهرة الغبار يستعير الشاعر ما يعتبره المتصوفة الهدف النهائي للطريق الصوفي وهي الحقيقة. فيختم كل نشيد بكلمة الحقيقة التي تبقى مغطاة بالغبار إشارة إلى رحلة لم تنته بعد في البحث والتأمل في الذات وخارجِها.

وينتهي كتاب أناشيد لزهرة الغبار بنفس الفكرة التي ختمت أغنية النقابي وهي أنّ الخطأ هو الطريق والطريقة نحو التحرر. فيقول النقابي: «فاركب أخطاءك/ وحدهم الموتى لا يرتكبون» (ص. 32).

ويستعيد الشاعر نفس الطلب في نهاية آخر نشيد من أناشيد لزهرة الغبار وهو «نشيد الطريقة» فيقول:

«لا
شيءَ
يغفر لي غدًا
أني عبرت كأي ظلّ من هنا
إلا خُطاي المخطئة
فليتركوا هذي الخطايا لي خطاياي الطريقة
هو ذا غبار فوق أشياء الحقيقة» (ص. 133).

ومن الجلي هنا تلاعب الشاعر بالمعجم الصوفي وتطويعه في نصوص تتشابك فيها هموم الذات وهموم البلد. وسيتضح هذا النهج الصوفي أكثر في آخر إصدارات آدم فتحي، نافخ الزجاج الأعمى.

تعددية الأصوات في نافخ الزجاج الأعمى

يحتوي كتاب نافخ الزجاج الأعمى: أيامه وأعماله على سبعين قصيدة، فيكون بذلك أطول كتب آدم فتحي الشعرية. وهو يوفّر أبرزَ مثال على المتتالية الشعرية، إذ تمثّل شخصية نافخ الزجاج، إضافة إلى فعل النفخ بكل ما يرمز إليه من خلق وإبداع، الخيط الناظم في الكتاب. ونذكّر ههنا بأنّ مبحث هذه الورقة يهتم أساسا بما يربط الكتب الشعرية الأربعة بعضها ببعض في شكل متتالية شعرية تعبّر عن مشروع جمالي ووجودي.

نجد بذرة كتاب نافخ الزجاج الأعمى الأولى في أوّل كلام آدم فتحي، أي سبعة أقمار لحارسة القلعة. إذ تمثّل شخصية نافخ الزجاج تتمةً لمسيرة آدم/ يسار في البحث عن النص والوطن وقد يجوز القول عن نص وطن. ونجد الشخصية المنفصمة في الكتاب الأوّل التي انطلقت في ترحال السؤال في عمر الخامسة والعشرين قد بلغت خمسينا من العمر ولكن الخوف لا يزال يؤرّقها. فيقول الشاعر: « مِنْ هذه البِئْرِ أُطِلُّ على خَوْفِي الخَاصِّ، الشابِّ ذِي الخمسينَ» (ص. 191). وبذلك لا تمثّل هذه المرحلة من تجربته مستقرّا وخاتمة لبحثه، بل على العكس تماما إن هي إلا بداية تنفر من النهايات بكل ما تمثله من سكون وثبات.

ويُبرز الاسم الذي اختاره الشاعر لشخصية الكتاب المحورية معنى البداية. فنافخ الزجاج يحيل إلى الخلق والبدء ويرتدّ بنا إلى يسار الذي اقترن اسمه بالرمل وكذلك إلى آدم الذي ارتبط اسمه بالنفخ في رواية الخلق الأولى. وبالتالي يصبح نافخ الزجاج امتدادا لشخصية يسار المتحوّل وآدم المرتبط بشجرة تضرب جذورها في الأرض. فالكتاب يواصل ما ابتدأه سبعة أقمار من تأريخ لمسيرة من السؤال الدائم حول الشعر والحياة. ذلك أن الكتاب مزيج بين سيرة الشاعر الذاتية نجدها مثلا في قصيدة «تراكي»، أمّه «التي علمته الكلام، وكيف يصحو فجرا كي يراها ترفع السماء، بينما ظهرها ينحني» (ص. 16)، أو «فارس نفزاوة» كناية عن أبيه الذي جاب البلاد معلّما، أو في «العين الناقصة»، نص بديع عن جدته التي يقول أنها علّمته الحكي، أو «منديل نبيهة»، رسالة حب إلى زوجته وأيضا «يد مي»، نص يذكر فيه ابنته.

يختار آدم فتحي أن يدرج «يد مي» في الجزء الثاني من الكتاب الذي يهتم بأعماله ولو أنه من الصعب جدا فصل أيامه عن أعماله. وقد نفهم من ذلك أنه يعتبر ابنته عملا من أعماله ويوليها حبا يجعلها في مصاف أشعاره التي هي أيضا من «بنات» أفكاره. إلا أنّ ما يجعل من هذه القصيدة نصا مفتاحا وشاهدا آخر على اعتبار الكتاب حلقة في سلسلة شعرية متتالية ما يقوله الشاعر عن يد مي الجريئة:

«يدها البتارة

تجعل أرضي أوسع , سمائي أعلى. توقظ أقماري السبعة.
تحارب القراصنة العاضّين على أحلامي. تسند شفَتِي النار
بشفَتِي الكبريتِ. تزيح عن أوراقي ثاني أكسيد الكربون. تهزمني
برضايَ، وفي هزيمتي الضاحكة،
أرفع شارة النّصر.
آهِ ميُّ، ميُّ.
ليتني يدُكِ، أجرؤ
على كل شيء» (ص. 114).

ويستعمل الشاعر كلمة «اليد» في قالب مجاز مرسل لتصبح اليد دلالة على الفعل، سواء كان كتابة أو موقفا. وهو استعمال بلاغي نجده في سبعة أقمار حين يقول آدم/ يسار «إنني خائف من يدي» (ص. 18).

وفي هذه الإشارة الواضحة إلى سبعة أقمار لحارسة القلعة وانطباق شفة النار على شفة الكبريت تأكيد على أن شظايا يسادم تفرّقت على الكتب الشعرية الأربعة لتُبعَث من جديد في شخصية نافخ الزجاج الأعمى الذي نجد نبوءة قدومه في الألواح الخمسة التي تركها يسادم وتحدّث فيها عن كتابة تخفى عن البصر. فيصبح البصر أو انتفاءه، أي العمى، الميزة الأولى للخلق بمعنى الكتابة الشعرية. وإضافة إلى التلميح في انتقاء شخصية الأعمى إلى شعراء عرب وغربيين من غيرِ المبصرين عُرفوا بالممانعة والتحدي مثل أبي العلاء المعرّي وبشّار بن برد وهوميروس وجون ملتون، فإن العمى يشير إلى موقف جمالي وأخلاقي يرفض من خلاله نافخ الزجاج أن ينضم إلى القطيع ويبارك الرداءة. فيقول في قصيدة «كتف الأشياء»:

«افرح بأنك الأعمى. افرح بأنك تضع يدك على كتف الأشياء دائما من الجهة الخطأ. ليس مهمّا انك لا ثمن الرغيف المر تعرف لا ثمن اللدغة لا ثمن النجمة تخور في سمائهم. المهم أن تعرف أنّك مهما رخصت عليهم، لا تقدر بثمن» (ص. 11).

تمتزج مسألة العمى والبصر في لعبة فنية يمسك آدم فتحي خيوطها ببراعة ماكرة. فالنص الذي لا يبصر، أي النص الذي لا يكشف عن أسراره في سبعة أقمار، ينقلب نصّا مبصرا، أي يختفي التعتيم منه، يكتبه شاعر أعمى يرفض التطبيع مع المستَهلَك والمتكرّر وينشد النفخ في الكلمات والخلق الجديد. ثم يستدعي قارئا مستعدا أن يسافر في الظلام وأن ينسى عينيه كما يفعل نافخُ الزجاج.

وقد تكون لعبة العمى والبصر في صميم تعدّدية المعاني في نافخ الزجاج الأعمى وهي تعدّدية يغذيها تنوّع الأصوات. فنجد مثلا صوت النقابي الفصيح الساخر في قصيدة «المشرحة» وفيها يتحدث الشاعر عن النقّاد المتلصصين فيقول:

«يطرحونني على طاولة التشريح ومن حولي يتحلّقون. كلّ يدسّ خطمه في لحمي المستباح.

'أرى أثرا لأصابع أشمّ رائحة الآخرين' ينهق أحدهم ملوّحا بمبضع أكاديمي ساحر، لا يُعجِزُه أن يجد لحية ماركس في مخدة سافو» (ص. 44).

ونجد أيضا الصوت الصوفي الذي يفتتح الكتاب ويختمه في حركتين. في «نافخ الزجاج: حركة أولى»:

«تَسْأَلُ الطِّفلةُ أَبَاهَا: كَيْفَ تَكْتُبُ؟

كانَ أعمَى.

-أَنْظُرُ فِي نَفْسِي طَوِيلاً إِلَى أَنْ أَرَى ثَقْبًا فِي الصفْحةِ. أَضَعُ عَلَى الثَّقْبِ كَلِمَةً. أَنْفُخُ فِي الكَلِمَةِ كَيْ تَكْبُرَ قَلِيلاً. هكذَا أَحْصُلُ أَحْيَانًا عَلَى قَصِيدَةٍ

-ثُمَّ مَاذَا؟

-لاَ شَيْءَ سِوَى أَنِّي قَدْ أَقَعُ فِي الثَّقْبِ فَلاَ أَعُودُ» (ص. 9).

تُشرِع هذه القصيدة التي تختزل مصاعب الكتابة ومخاوفها باب الخطاب الصوفي الذي تبلور شيئا فشيئا في الكتب السابقة. وإذ يستعير الشاعر معنى الفناء من المعجم الصوفي، فإن الكتابة تصبح فعل انصهار وذوبان.

وتعزّز آخر قصيدة في الكتاب، «نافخ الزجاج: حركة ثانية»، العلاقة الصوفية التي تربط الشاعر بالكلمة وذلك من خلال استعماله لكلمة «طريق» :

«تَسْأَلُ الطِّفْلَةُ أَباهَا كَيْفَ تَرَى طَرِيقَكَ؟

كَانَ أَعْمَى.

-أَضِيعُ فِي نَفْسِي طَوِيلاً إِلى أَنْ أَشْعُرَ بِخَيْطِ الضَّوْءِ. أَضَعُ على الضَّوْءِ فَمِي. أَنْفُخُ في الخَيْطِ كَيْ يَكْبُرَ قَلِيلاً. هَكَذَا أَحْصُلُ أَحْيَانًا على طَرِيقٍ.

-ثُمَّ مَاذَا؟

-لاَ شَيْءَ، سِوَى أَنِّي قدْ أَذْهَبُ إلى آخِرِ الخَيْطِ وَلاَ أَصِلُ» (ص. 203).

تتماهى لغة الشاعر مع المعجم الصوفي في استعماله كلمة «الثقب» في الحركة الأولى وكلمة «الخيط» في الحركة الثانية فتذكّرنا بما قاله النِّفري في «موقف التيه»: « وقال لي اقعد في ثقب الإبرة ولا تبرح وإذا دخل الخيط في الإبرة فلا تمسكه وإذا خرج فلا تمده.» وتعبّر الحركتان عن معنى التيه الذي يرتبط أساسا بالبحث والترحال: بحث الشاعر عن طريق شعري وبحث القارئ عن طريقة للتأويل. أما الحركتان اللتان تفتتحان الكتاب وتغلقانه في حركة دائرية فإنهما تعيداننا إلى شكل الثعبان الملتفّ على نفسه كما جاء في وصف بودلير لكتابه. وتستعيدان أيضا شكل الأغنية والنشيد بوصفهما مستلّتين من المعجم الموسيقي من جهة، وتعمقان معنى المتتالية الشعرية من جهة أخرى. إذ تمثّل الحركة قطعة موسيقية يمكن أن تستقلّ بذاتها ولكنها تبقى جزءا من تركيبة أكبر.

الخاتمة

حاولت في هذه الورقة أن أتحسّس طريقا نحو مدونة آدم فتحي في قراءة لا تبصر بل تقتفي الأصوات التي تزدحم في كتبه، أي قراءة لا تركّز على ظاهر النص بل تحاول استنطاق ما خفي منه. فكان بحثي عن خيط ناظم لكتبه الشعرية الأربعة فيما أسميته بالمتتالية الشعرية حفرا في مشروع آدم فتحي الجمالي والفكري. ولم أكن لأتفطّن لهذا المشروع المتحرّك والمتواصل، المنفرد والمتّصل، لولا حديث الشاعر نفسه المقتضب، شأنه في ذلك شأن كل كاتب ينأى عن تأويل نصوصه، عن مساره الشعري المتحرّك والمتواصل. فيقول واصفا نصوصه لمحاوره عبد الرحيم الخصار سنة 2020 بأنها «شظايا «يسادم» وهو يجرؤ على دفع الثمن، ويتكلّم، فتلتقي شفته النار بشفته الكبريت وينفجر». فكانت الجملة القادحة لهذه القراءة التي جعلتني أعيد قراءة كتبه الأربعة

واكتشافها من جديد. أو لعلها «الثقب» الذي وقعت فيه ولا أظنني أريد العودة.

المصادر:

فتحي آدم. سبعة أقمار لحارسة القلعة. تونس: بين قوسين، 1982.

– أغنية النقابي الفصيح. تونس: دار التقدم للنشر، 1986.

– أناشيد لزهرة الغبار. تونس: دار أقواس للنشر، 1991.

– نافخ الزجاج الأعمى: أيامه وأعماله. بيروت: دار الجمل، 2011.

– «آدم فتحي سيد المفارقة، والشعر نضال وممانعة». حوار مع عبد الرحيم الخصار، كلمة، 2020.

https//:al-akhbar.com/Kalimat**296108/**

Beaudelaire, Charles. *Le Spleen de Paris* : *Petits poèmes en prose*. Paris : Numilog, 2000.

وَهَجُ الكِتَابَة-رُوحُ الشِعْر في «نَافخ الزُجَاجَ الأَعْمَى» لِآدم فتحي

مصطفى الكيلاني

1 - بَدْءا: فِي دَلالَات «العمَى» وتِدْلالاته.

يَسْتوقفنَا العنوَان مَوْصُولا بِمُجمل النَصّ المُسْتَرْسِل بِفَائِض القَوْل يستقدْم الشِعْرَ إلى السَرْد، والحِكايَة-الحِكمَة إلى الشِعْر.

هُو إِمْكان الإبْصَار مُقابلَ العمَى يختصران مَعا وعي الكَائِن-الإنسان بِعَمِيق «**الرُوح-الطَبِيعَة**» وِفْقَ المعنى الهِيغلِيّ حَيْثُ الوعيُ حَرَكَةً والفِكر مُطلقا بِالنِهائِيّ واللَّا-نِهائِيّ [1].

إنَّ مَدْلُول العمَى أو مَفهُومه، هُنا تحديدا، وإنْ أَحَال ضِمنا إلى عَدِيد مُشكِلات المَعْرِفِيّ فَلْسَفَةً (الإِنِّيّ، الوَعي، العالَم...) هُو الأَقرب تناصّا ظاهرا وعَمِيقا أو شِبه ظاهر وشِبه عَمِيق مِمَّا تَضمَّنتْه إحدى قَصَائِد فرناندو بسُّوا (Fernando Pessoa) الشَهيرَة المُعَنْوَنَة بِـ «لَيْس كافيا فتح النافذة» (والمَعنَى المَحذُوف المُضمَر بَلاغَةً هُو الإِتْمَام بِ «**لِتَرَى أو أَرَى**»):

« لا يَكفي أن تفتح النافذة
لِرُؤيَة الحُقول
والوادِي
لا يكفي أن لا تَكُون أَعْمَى
لِإبْصَار الأَشجار والأَزهار... » [2]

فما يَحتاج إلَيْه الكَائِنُ-الإنسان حَقّا، هُنا، هُو الإبصار بِالعمَى، وبِالدَاخل بَدَلا عن الخارج، وبِالأَفكار عِوَضا عن الأَشياء الظَاهِرَة الحِسِّيَّة، لِأَنَّ فتْح النافذة على الخارج لا يعني الشَيْء الكَثِير، إذْ قد ينتفِي

أَيُّ إمكان للرُؤيَة بهذا الخارج. وآدمُ فتحي جَرَّبَ النَظَر في اتِّجَاه الخارج بِمَا سَبقَ إنجازه شِعْرا مُلْتَزِما نِضالِيّا وآخر غِنائِيّا، فَانتَهَى بِهِ شِبهُ اليَقين إلى أَنَّ ما كَانَ مِن إبْصَار قد لا يعني إبصَارا بِمَدْلُول العَمِيق الجُوَانِيّ، وهو قد تَجَاوَزَ الخَمْسِينَات مِن عُمُره، زَمَنَ كِتَابَة «**نَافخ الزُجَاج الأَعْمَى**»[3] فَأَدْرَك أَنَّ زَمَنا طويلا مِن الوَهم مَضَى وانقَضَى، ومَفاده أن لا تَجَلِّي ولا فهم، وإنَّما هُو أَسر يقين بِلا يَقِين وَوَهْم مَعرفة ولا معرفة بِمَا تَدَاعَى مِن حَدّ فَارِق بَيْن «**داخل**» و«**خارج**»، بَيْنَ غَيْبُوبَة إبْصَارٍ وتَجَلٍّ كَاذِب مُخَادِع وبَيْنَ يَقَظةِ وَعْيٍ بَادِئَة.

ومعنى إبصار العمَى لدى فرناندو بِسُّوَا قَرِيب مِن صِلَة «**الدَاخِل**» بِ «**الخَارج**» عندَ كارل غوستاف يُونغ (K.G.Jung) القَائِل بِأَنَّ «الّذِي ينظر إلى الخارج **يحلم**، ومَن ينظر إلى الدَاخل **يستيقظ**». وإلى ذَلِكَ فلا إمْكَانَ لِرُؤيَة الضَوْء السَاطِع مِن غَيْر ظلّ، ولا إدْرَاك لِكَلام مِن دُون صَوْت، ولا صَمْت بِلا كَلام، ولا بُلوغ لِلْحِكمَة بِلا جُنُون. وكِتابَة العمَى، وتجربَته/ تجاربه مَاثِلَةٌ في تاريخ الإبداع الأَدَبِيّ، كَبَشَّار بن بُرْد، وأبي العلاء المعرِّي، وطَهَ حسين، وجُورج لويس بورخس تجربةً وكِتابَةً، وك فرنندو بسُّوَا وخوزي ساراماغو تَمَثُّلا له وكِتابَةً عنه...

فَيَتَقاطَع في «**نافخ الزُجَاج الأَعْمَى**» لِآدم فتحي **المُتَذَكَّر** وُجودا بِخبرة الذَات الشَاعِرَة لَحْظَةَ الالتِفَات بَعْدَ رِحْلَةِ سَفَر في طَرِيق العُمُر، أي طُفولة الشَاعِر الأُولى ثُمّ شَبَابه، فَكهُولَته، وإلى لحظة كِتابَة هذا النَصّ، و**خبرة القِرَاءَة** بِمَا يُلْمح إليْه النَصّ الجَامِع وما لا يُلمح إلَيْه لِتكشف عنه القِراءَةُ بِثَابِتِ معرفةِ الأَصْل المَرْجعيّ أو بِالطارئ إدراكا لحظَةَ إعادَة القِرَاءَة وتَوَفُّر معرفة جَدِيدَة بِخُصوص هذا الأَصْل المَرْجعيّ المَاثِل في عَمِيق ثَقافَة الكِتابَة.

وإذَا «**نافخ الزُجَاج الأَعْمَى**»، في مُسْتَوى أوّل مِن الفهم، كِتَابَةٌ وانكِتَابٌ، بل كِتابَةٌ بِالانكِتَاب، وانكِتَابٌ بِالكِتابَة، كَأَن تتواصَلَ القَصْدِيَّة واللَّا-قَصْدِيَّة في ذَات المَكتُوب (écrit) الواحد، وبِما مَفاده أنَّ آدم فتحي كَتَبَ نَصّه المذكُور لِيَنْكَتب في الأَثناء عندَ تَحَوُّلِه أَدَاءً سِيَاقِيّا إلى

مَا يُشبه مِرْآة جُوَانِيَّة كَاشِفَة عن البَعض الكَثِير أو القَلِيل مِن المُخَبّإ الدَفِين في عَمِيق النفس الكَاتِبَة.

وإنْ تَمَدَّدَ النَصّ استِرْسَالا في تَشَكُّله واتّسَع مَجَالُه بِوَفرة أجزائه وعَمِيم استِطرادَاته بِمَا يُشبه السِيرَة الذَاتِيَّة، وبِبَعض الالْمَاحَات الاستِدْلالِيَّة إلى مَراجع أَدَبِيَّة وفِكرِيَّة خَاصّة، وبِبَعض أَوْصَاف حَالات ومَواقف تذهبُ إلى «**اللَّا-طمأنِينَة**» [4] أكثَرَ مِنها إلى الطمأنِينَة، وإلى اللَّا-وُثوق أكثر مِنه إلى الوُثوق، فَلَهُ إبطانُه العَمِيق الّذِي يَسْتقدم إلَيْه الاسْتِفهام بِخُصوص عَدَد مِن مَعانِي المَعانِي، أو التِدْلالات الأَبْعد اشتِغالا دَالّا عن الدَلالات بِما مَفَاده فِعْلِيَّة «**الشِعْرِيّ**» (dichten) [5]، حَيْث أَدقّ مَعانِي الخُصوصِيَّة الإنِّيَّة ارتِكَازا إلى إنِّيَّة آدم فتحي الكَاتِبَة تَحْدِيدا، وبِما قد يَقترب أَيْضا مِن مَدْلُول «**المُبهم الشَبَحِيّ في النفس**»، بِعِبَارَة جَبرَا إبراهيم جبرَا [6].

فَكَيْفَ، إذنْ، يَتَواصَل وَهجُ الكِتابَة ورُوح الشِعْر في «**نافخ الزُجَاج الأَعْمَى**» لِآدم فتحي ضمنَ براديغم شامِل لِكَامل النَصّ، وَوِفْقَ بَرَادِيغمَات جُزئِيَّة مَوْقعيّة تنتظم داخل الكُلّ النَصِّيّ الوَاحد؟ كَيْف تشتغل كِتابِيَّة (غراماتُولوجِيا) هذا النَصّ بِما تراصّ وتناصّ مِن نُصوص فرعيّة جُزئِيَّة داخل الكُلّ مُمَثّلا في مُجمَل نَصّ «**نافخ الزُجَاج الأَعمَى**»؟ كَيْف شَكَّلَ كُلّ مِن السَرْد والشِعْر نِظامَ أَسْلبة (Stylisation) عَامّ؟ المُتَذَكَّر والحُلْم؟ الحُلم واليَقَظة؟ الحَقِيقَة والرَمز؟ اليَقِين واللَّا-يَقِين؟ الطُمَأنِينَة واللَّا-طمأنِينَة؟..

2 - كِتابَةُ اللّحْظَة زَمَنَا

يَلْتَقِي آدم فتحي في «**نافخ الزُجَاج الأَعمى، أيّامه وأعماله**» بِفلاديمير جانكلفيتش (Vladimir Jankélévitch) [7] بِالصُدْفَة، بِعِبَارَة «**وُقوع الحَافر على الحَافر**» عند العَرَب القُدَامَى. لقد أَدْرَكَ «**نافخ الزُجَاج الأَعمَى**» حَقِيقَةَ اللَّحْظَة زَمَنا، كما حَوَّلَ هذه اللَّحْظَة إلى زَمَن بِالنَصّ المَكتُوب ذاته، كَأَنْ شُدَّت خاتِمَة هذا النَصّ إلى بِدَايَته بِسُؤَال الطِفلة المُوَجَّه إلى أَبِيهَا: «**كَيْف تَرَى طَرِيقك؟ كَانَ أَعْمى.**» [8]

فَالزَمَن أَشبه ما يَكُون بِالمَاء، ولا إمكان لِتَحْدِيده إلّا بِالمَكان، حَسَبَ هنري برغسُون (Henri Bergson)، كَأَنْ يُشَبّهه بِالوعاء، كما هُو مُحَدَّد في هذا النَصّ المَقرُوء بِ «**الطَرِيق**» (طَرِيق العُمُر أو طَرِيق الحَيَاة) تعريفا بِالوُجود، كَمُختَصَر مارتن هيدغر (Martin Heïdegger) في تَحْدِيد وُجود الكَائِن البَشَرِيّ بِ «**الوُجود-لِ-أجل-المَوْت**» [9].

أمَّا حِكَايَة الكَائِن-الإنسان والكِيَان (الطَرِيق) بِمَخْصُوص «**نافخ الزُجَاج الأَعمى**» فَهي ضَرْب مِن كِتابَة «**حُلم اليَقَظَة**» (rêverie) بِلَحْظَةٍ فَارِقَة استثنائِيَّة تَأْتَلِف ضِمْنَها الرَغبَةُ في البَوْح عِشقا، والعِشق بَوْحا بِأَلْمع المَواقف وأَجْملها حَيْث حُضور الأُنوثَة أُمّا والدةً وجَدّةً وزَوْجَةً وطِفلَةً. وإِذَا مَجمُوع الإِنَاث نيَازك مُشرِقَة في سَمَاء إِنِّيَّة الشَاعِر، إِذْ يَسْتَضِيء بها على عَماه المُتَأَصِّل فِيه مُحَاولا الإبْصَار عن طَرِيق لَيْل عَتمة الوُجود. وكَأَنَّ جُورج لويس بورخس يحضر استِعَارَةً مَرْجعيّة أَيْضا في الأَثناء بِ «**نحوِيَّة**» (غرَاماتُولوجِيَا) كِتابَة العَمى الحَقِيقِيّ، وبِمَعنى «**الخَلق**» عندَ تَحْوِيل الرَمل بِالنَار وبِ «**النفخ**» إلى زُجَاج تتراكب بِهِ عناصِر صُورَة الفِعل الخَلّاق باللَّحْظَة يَتّسع مَدَاها مُختَصِرا بِكَثَافَة اسْتِعَارِيَّة شِعْرِيَّة سَرْدِيَّة أو سَرْدِيَّة شِعْرِيَّة مُجْمَلَ تجربة الوُجود المُنقَضِي والحَادِث، كما الذَاهِب حَتْما إلى آخر الحدّ بِمُفَارَقة لَطَالَما أَقضّت مضجع هيغل مُنذ شَبَابه الأولّ: الإنسان النِهائِيّ مُقابل حُلم إدراك المُطلق اللَّا-نِهائِيّ الكَامِن في النفس الإنسانِيَّة، وغَيْر المُدْرَك أخيرا نَتِيجَةَ المَصِير المحتُوم الّذِي هُو **المَوْت**.

كَذَا العَمى دَلالَةً والِدَةً (matrice) في مُجمَل بِنية النَصّ، هُو العَاهَة المُتَأَصِّلَة في الكيان ذَاتِه بِمَا يَقضِي هَشَاشَتَه، نُقصَانَه، كَمَرَض عُضال أو طَاعُون مُهلِك يَسكن عَمِيق نفس الكَائِن البَشَرِيّ وينعكس سلبا فَاعلا داخل الحَياة الّتِي هِي حَرَكَة مُتكَرّرَة مِن نَفَاد إلى نَفاد، وضِمنَ عالم/ عَوالم غَارِقَة في وهم الإبصَار ولا إبصَار، **كَعَمى**» سَاراماغو أَيْضا [10].

وكما لا وُجود إلّا بِالعَدَم المَاثِل فِيه والقَائِم خَارجَهُ بِالمَا-قبل والمَا-بعد يتركّب نَصّ «**نَافخ الزُجَاج الأَعمى**» بِبَرادِيغم خاصّ يُجَاوِر في سِيَاق كِتابِيّ وَاحِد بَيْن مُختلِف الحَالات والمَواقف بِعَدِيد الأَسَالِيب

الّتِي استلزمَهَا هذا السِيَاق تحديدا، وباستخدام الفَراغ أو شتات الفَراغ بِالانتِخَاب إنشاءً وفَسخا وإعادَةَ إنشَاءٍ، وذَلِكَ بِفِعْل النفي المُثبَت والإثبات النَافِي، تَتبدّى حَال الخلق (النفخ) بِإكساب المَادَّة رُوحا، واللَّا-مَعنى مَعنى، والفَرَاغ صُورَةً. ولحظَةَ الانفِتَاح على الداخل يُسْتَعاض عن عَمى البَصِيرَة، وإنْ سَادَ وَهْم الإبصار، بِالنَظَر الجُوانِيّ حَيْث العتمة تَسْتَحِيل إلى ضَوْء سَاطِع. وكَذَا يَتَّسع مَجال اللَّحْظَة بِمُجمَل عُمُر الكَاتب، مُنذ طُفولته الأُولى استِذكَارا، وإلى آخر الزَمَن المُتَذَكَّر، ويعمق بِما هُو أَبْعد وأَخفَى مِن التَذَكُّر بِالتَأَمُّل والحِكمَة، لِيَتَرَدّد مَوْصُوفُ الحَال الكَاتِبَة بَيْن مُطابَقة (dénotation) المَعِيش المُنقَضِي بِالذَاكِرَة تَنتخب مَشاهد ضَارِبَة في القِدَم بِالتَصوُّر، وأُخرَى أَقلّ قَدَامَةً، وذَلِكَ بِالتَمَثُّل [11] وبَيْن إيحَاء (connotation) المُتَأَمِّل حِكمَةً في الوُجود. وإذَا «الأَيّام» و«الأَعمال» مَسِيرَة حَيَاة يَتَحَدَّد سداها السَرْدِيّ العَامّ بانتِظَام عناصر ثَالُوث زَمَنِيّ قِوَامه الآن (الحَاضر) والمَاضِي، والمُسْتقبل، أوْ مُسْتَقبل المَاضِي بِمَدَى فعلِيّة التَذَكُّر والتَأَمُّل في الحَاضر. وإلى ذَلِك إحساس حَادّ بِالانهِمَام (Souci).

3 - أَوّل المَحْكِيّ: «أَيّامٌ» وَأَفعالُ تَذَكُّر

هُو السُؤَال بَدْءا، سُؤَال الطِفلَة تُخَاطِب أَبَاهَا: «**كَيْف تكتب؟**» [11]. ومُختَصَرُ الإجابَة ابتِدَاءً: النَظَر مِن الدَاخل، البحث عن «ثقب» في فَرَاغ نَصّ القَصِيدَة. إلّا أنَّ الكِتابَة (النفخ). هُنا، قد يَسْتَحِيل إلى انكِتَاب: «قد أَقع في الثقب فَلا أَعُود» [12]، كما قَد ينتهي الانكِتاب إلى عَتمَة المَعنى، إلى الفَرَاغ بِمَا يُشبه النَهر، نهر الكِتابَة ونَهر الحَيَاة بِحَدَّيْن هُما العَدَم.

وإذَا البَدْءُ أو الابتِدَاء في مَسَار هذه الحِكَايَة تِكرَارُ فِعل النَفخ، مُحَاوَلَة تشكِيل البَيَاض، إذكَاء الحَيَاة بِفِعْل رمزيّة النَار والهَوَاء ومَادَّة الرمل قِيَاسا مَرْجعيّا على الحُروف والكَلِمَات والجُمَل، أو بِالأَصْوَات تَتَشَكَّل عندَ النفخ داخل القصبة مَعْزُوفَةً مُوسِيقِيَّة. هُو «**نَافخ الزُجَاج الأَعْمى**»، أو هُو الشَاعِر نَافِخ الزُجاج الأَعمى، أو المُحْتَفِي المُكتَفِي بِالفَرَح، المُتَزَهِّد في كُلّ شَيْء بِالحَيَاة، «**الرَافل في عَمِيق الفَرَح الشَعْبِيّ**» المُبتَهِج بِالقَلِيل الكَثِير مِن سَعَادَة الأصدقاء الشُعَرَاء، وبِذِكرَيَات التَجَالُس والغِبْطَة والانتِشَاء...

كَذَا نُقطَةُ البَدْء أو الابْتِدَاء في تَذَكُّر «**الأَيَّام**» (أَيَّام نافخ الزُجَاج الأَعمى) هِي وَمَضَات بَارِقَة في مَاضِي الإِنِّيّ عَوْدا إلى اللَّيْل، لَيْل «**نفزاوة**»، بَعْد لَيَالِي الأَصدقاء مِن الشُعَرَاء.

كَمَا الانفِتَاح فهو صَوْبَ الدَاخل بِالذَاكِرَة الّتِي تنشط في استِرْجَاع ذِكرَيات مِن أَوْقَات مُختلفة في حَيَاة الإِنِّيّ.

فَتَزدَحم الذَاكِرَة بِالصُوَر والمَشَاهد، ولا مَنَاصَ مِن نَاظم مُنتَخِب بِمَا يَنكشف مِن فَائِق الأَثَر بِ «**أُغنيَة صَلِيحَة**» الّتِي لا لَيْس بِالإمكَان نِسْيَانُها. وبِذكرها تُختَصَر جَمِيع أغانِي «**صَلِيحَة**» في أواخر الخَمْسِينَات ومَطلع السِتِّينَات مِن القرن المَاضِي، زَمَنَ المِذيَاع وتَقَبُّل السَمَاع وبهجته وحَنِينه وحُلم، بل أَحلام يَقظتها.

وَأَوَّلُ الأَيَّام ذكرياتُ أُمومَة «**تراكي**»: «تراكي الّتِي عَلَّمَتْهُ الكَلام، وكَيْفَ يصحُو فجرا كَيْ يَرَاها ترفع السَماء، بَيْنما ظهرها ينحني» [12].

وكما تعرض ذِكرَى الأُمّ تَدْلِيلا على الرَحم الأَوَّل والنَشأَة تبرق ذِكرَى «**نفزاوة**» عَوْدا إلى عُمُر العَاشِرَة: «في العاشرة دَسَّ طُفولته جنبَ قبر أَبِيه... [13]، وإلى الخَامِسَة عَشَر بِدَلالَة الحَدَث الآخر الصَادِم: «في الخامسة عَشر دَفن أُمّه جَنْبَ صُرّة الطِفل...» [14]، ثُمّ السَيْر في طَرِيق الحَياة بَعِيدا عن «**نفزاوة**»: «قطع شَطّ الجَرِيد مَشيا. فرسُ أَبِيه مَاتَتْ. كانت جِمَالٌ ترغُو على جانب الطَرِيق» [15]. وفي «الثامنة عَشر تَخَفَّف مِن الخِفَّة، عبرَ السِباخ مَشيا مِن تُوزر إلى تُونس. غداؤه البِسر الحُلو. عشاؤه الرتْمُ المُرّ...» [16]. وفي «الثَلاثِين وَضع شهادَته في مِحْفَظَةٍ. أَخَذَ يُعلّم» [17].

ومَرَّت «**أَيَّام**» «**نافخ الزُجَاج الأَعمَى**»: «لم يَنتَبِهْ إلى نفسه إلّا بَعْد الخمْسِين. أَيْن نَسِيتُ نفسي سَأَلَ لِلَحْظَةٍ، قَبْل أن يُعَاود المَشي في اتِّجَاهِ الآخرين...» [18]

فَتَتَلاحَق «**الأَيَّام**»، تَدّاخل في ذاكرة «**نافخ الزُجَاج الأَعمى**» بِمُختَصَر عُمُر بدؤه طُفولَة «**نفزاوة**» وسَيْرُورَته أعوام أَفضَت إلى مَا-بَعْد الخَمْسِين،

وعنوانُه الرَئِيس حُرِّيَّة وخبرَة مَن عَلَّمَ الأطفال (أطفاله) تحويل الرَمل إلى زُجَاج [19].

تَمْضِي الأَيَّامُ. يمضِي العُمرُ. تَدَّاخَل الذِكريات بِلا تَنَاظُم ولا انتِظام في زَحمة حَالات التَذَكُّر، وبِمَا يَطفُو بَيْن الحِين والآخر على سَطح الذَاكِرَة، كَطَيْف الجَدَّة «**فطِيمة**» ووجهها القَدِيم شِبه المُتَفَسِّخ إلّا مِن «**عين ناقصة**»، وَعَدَدٍ مِن ظلال ذِكريَاتٍ قصيّة في الزَمَن المُنقَضِي.

تِلكَ هِي «**الأَيَّام**» بَعْضٌ مِن ذكريات سُلالَة لا تتحَدّد، كما جَرَت العَادَة، بالذُكورَة، وإنَّمَا بالإناث: الجَدَّة «**فطيمة**»، والأُمّ «**تراكي**» والزَوْجَة والطِفلَة (مَيْ). وما إنِّيّ (moi) «**نافخ الزُجَاج الأَعمَى**» إلّا سَلِيل رمزِيّ لِهَذَا الكُلّ الأُنثَوِيّ المُتَعَدِّد. والبِدَايَةُ «**طِفل مُقمَّط في بَرَاءَتِي**» تَدْلِيلا على مُتَصَوَّرٍ لحظةِ الوِلادَة في زَمَن مَا-قبل تَشَكُّل الوَعْي بالإنِّيّ، والإنِّيّ بالوعي، كَالبَادِي الخَافت نِقَاطَ أَشياء غَائِمَة مُتَسَرْبِلَة بِرَمَاد أَبْعد زَمَن في الذَاكِرَة، بل إمكان الذَاكرَة: «سَرِير الجَدَّة والشدّادَة والبخُور والشمعة والموسى والخَيْط الأحمر والمِسمار لِعَيْن الحَسُود وقرن الفُلْفُل الشَائِح والقابلة والسلُوقِيّ النابح...» وإذَا ذاكرة «**نافخ الزُجَاج الأَعمى**» تَتَجَلَّى حِينا لِتتعَتَّم أحيانا في زحمة الصُوَر والخَيَالات المُرْتَعِشَة المُتَدَاخِلَة.

هِي كِتَابَةُ الأَيَّام بِالذَاكِرَة واللُّغَة والعَقل والجُنون أَيْضا تُؤَدَّى بِلاعبِيَّة سَرْدِيَّة شِعْرِيَّة. وإذَا «**سبحة الجُنون**» في دفْق الكِتابَة واسترْسالها استِعارَة تفتح على العَدِيد مِن الذِكريات المُسْتنفَرَة بِوقائع تاريخِيَّة وذاتِيَّة إيرُوسِيَّة وأنتروبولوجِيَّة، فَتَتَمَاهَى الذَاكِرَةُ الفردِيَّة والحافظة الجمعيّة بِعَلامات لِأَحداث وذكريَات مِن هذا الزَمَن التاريخِيّ أو ذَاك، وبِتَعَدُّد الأَسماء وتمازُج الخِبرَات وتَدَاخُل الأزمنة تَكشف عن البَعض مِن المَعانِي اقتِدَارا دَالّا، وتُخفِي البَعض الآخر مِنها، كَالبَادِي شَبِيها بِ «**الهَذَيانَات**» تُحَوّل الكِتابَة أحيانا إلى فِعل انكِتَاب يقضِي التِبَاسَ المَعْنَى. فَبَيْنَ كلام وصَمْت، وبَيْن تَشَكُّل نَصّ وفَراغ، وبَيْنَ مُسْتَرسَل ومُختَصَر إلى حَدّ فَائِق الومض، وَبَيْن حُضور وغِيَاب يَتَرَدَّد فِعْل الكِتابَة لدى إنِّيّ-آدم فتحي إسنادا إلى «**نافخ الزُجَاج الأَعمى**». وكما جَرَّبَ آدم فتحي كِتابَةَ المُرْسَل التَجَأ اعتِرَاضا إلى أَدَاء المُختَصَر المُكَثَّف بِحَرَكَتَيْن وَصْفِيَّتَيْن

لِكُلّ مِن «**الغِيَاب**» و«**الحُضور**» استنفاذا (intériorisation) واستِخراجا (extériorisation) وِفْقَ تَوَجُّهَيْن بِظَاهر فِعل واحد («**قُلْتُ**»):

أ- «قُلْتُ لها: أُحِبّك لا تَقُولِي هذا لِأَحَد. لم تُطق صبرا. ذهبتُ إلى البحر، دسّتْ رَأسها فِيه، قَالتْ: يُحبّنِي قالَ البَحر: «أنا أَيْضا».

مِن يَوْمها أنا وحيد.

ب- «قُلْتُ للبحر: «أُحِبُّك. لا تَقُلْ لِهَذَا هذا. لم يُطِقْ صبرا. ذَهَب إلَيْها بِجُرْحِي. دسَّ ملحه فيه. قَالَ: «يُحبّنِي».

قَال «الشِعر»: أَنا أَيْضا.

مِن يَوْمِها أنا غَائِب» [20].

فَمَثَّلَ الأَنَا-الإِنِّيّ نَوَاةَ الدَلالَة الأُولِي الوَالِدَة، وذَلِكَ بِمَدَى الانفِتَاح على الآخر: هِي، البَحر، الشِعر وِفْقَ ثَالُوث أَقوال: خَمْسَة إسنادا إلى الأَنا-الإِنِّيّ، والبَحْر، و«**الشِعْر**»، وواحد لِ «**هِي**» وآخر للبحر، وثالث لل «**شعر**». وكَأَنَّ هذه الأَقوال الخَمْسَة أَصْوَات لها أَصْدَاء في بِنيَة حِوارِيَّة مَوْضُوعُها المَحَبَّة تَوَاصُلا يُبْدَى حُضورا مُكَثَّفا في الظاهر الّذِي ينتهي أخيرا إلى الغِياب: «**مِن يَوْمها أنا غَائِب**». وما بَدَا مُتنَاظِما بِفِعْل الاسترْجَاع بَدْءا استَحَالَ في اللَّاحق إلى شتاتِ صُوَر ومواقف وحالات وأَصْوَات، وذَلِكَ بِفَائِض العِشق والالتِفَات إلى لَحظَات سَعَادَة وانتِشَاء مَاضِيَة بِالمُوسِيقَى والارْتِغاب وبِثَابت الوجهَة تقريبا، عن طَرِيق «**نبيهة**» يُسْتَدَلّ بها على مُعتم لَيْل الحَيَاة:

« كَان لا بُدّ مِنْكِ كَيْ أنتبه
إلى رَقصة الحَيَاة (...)
لَنْ أنا أعمى بَعْد الآن. لن أَنسَى بَعْد الآن
أن أَقُول: «أُحبّك» [21]

إِنَّ للذَاكرة مخيَالها المُسْتَنفَرَ في «**أَيّام**» «**نافخ الزُجَاج الأَعمَى**»، كَأَن تذهب بعيدا في تَمَثُّل القَدِيم الأَقرب، وفي تَصَوُّر القَدِيم الأَبْعد، وبِالإِثنَيْن مَعا بعضٌ مِن الإدراك المُتَفَهِّم (entendement) حِينا، ومِن تِدْلال اللَّا-معنى، العَبَث، اللَّا-مَعقُول حِينا آخر [22].

وإذَا لِلْإِنِّيّ فَائِض حَالات ارتِغابه عندَ تَذَكُّر «**أَيَّامه**»، وبِمُمارَسَة فِعل الكِتابَة ذاته جِدّا وهَزلا، وبالوَاصِل بَيْنَهُما جدّا هَازلا أَو هَزْلا جَادّا عندَ التَدْلِيل على المُلْتَبِس في أداء لعبة الكِتابَة بِالضَحِك:

« اِضْحَكْ لِأَنَّك تدَّخر ما يكفي مِن مَؤُونَة اليأس لِتعرف كَيْف تُجَابه بقرات الأمل الكَاذب» [23].

هِي دَعْوَة الإِنِّيّ إلى الاستِقوَاء «**ضَحكا**» بالأَلَم، والاستِضَاءَة باليَأس على سواد الأمَل الكَاذِب لِيَنْوصف الضاحك الهَازئ الجَادّ بإمكان أن يَكُون شُوبنهاوريّا نِيتشهيّا كِيركغاردِيّا شَابِّيّا في الآن ذاته، وبالمرجع القَدِيم الأَقدم برُومِثيُوسِيّا، مُتَجَاذَبا بَيْن الذاكرة وحُلم اليَقظَة (rêverie)، وذَلِكَ عندَ امتِزَاج الشِعْرِيّ بالوَجد والمُوسِيقَى ونشوة الارتِغَاب.

فَتَتَبَدَّى ذاكرة «**نافخ الزُجَاج الأعمى**» في «**الأَيَّام**» مَهزُوزَة، والمَوْصُوف مِن الذِكريَات مُختَصَرا مُكَثّفا بإلمَاعات تَذَكُّر مُتَبَاعِدَة زَمَنا، مُتَفارِقَة حَالات. فَكَمَا يَسِير «**نافخ الزُجَاج الأَعمَى**» في طَرِيق الوُجود بلا وُجهَة ولا اتِّجَاه فَالذاكرة (ذاكرته) هِي أَيْضا أَقرب إلى العمَى أو العشا مِنه إلى الإبصَار، وعلى غَيْر يَقين تَمَاما بِما تَسْترَجعه لِتُغالب بِذَلِكَ عَمِيم النسيان. إلّا أنَّه بَيْن إعتام ذاكرة وآخر تَرد لُمَح مِن أحداث ووقائع قَدِيمَة مَعِيشَة، كـ «أغاني الشيخ إمام» و«بُحّته» المُتَذَكَّرَة، وكالتَطَلُّع إلى الأشياء القَدِيمَة عَبْر نافذة الطفلة «**المُطِلَّة على شارع تُونسِيّ**» [24]، تُحِيل في الأثناء إلى عالم الرَسَّام نجيب بلخوجة، وذِكريات المَدِينَة بِمَخصُوص أَشكالها وأَنْبَاض الحياة فيها وروائحها.

لِنَافذة «**نافخ الزُجَاج الأَعمى**» استنفادا (intériorisation)، ونافذة الرَسَّام يَعُود هُو الآخر بِمَشاهد مِن الخارج إلى الداخل ما يَجعلنا نتمثَّل في الأثناء نافذة فرناندُو بسّوا: «لا يكفي أن تفتح النافذة لِتَرَى...» ونستحضر دَلالَة الإبصار بالعمى والاستِنفاذ عندَ التَنَقُّل في كهُوف الذاكرة، وسَرَادِيبها العَمِيقَة شِبه الغارقة تماما في عَمِيم النسيان لَوْ لا بعض اللَّحَظَات والمَواقف المُتَذَكَّرَة.

الذَاكِرَة، هُنا، هِي نافذة مَفتُوحَة صَوْب الداخل. والذاكرة، هُنا، هِي مُختَصَر إبصار العمَى، بانعدام الرُؤيَة في الخارج وإمكانها في الداخل.

والنافذة هِي صُورَة مُرَكّبَة بِفَائِض حالات تَذَكُّر إنِّيّ «نافخ الزُجَاج الأَعمى» وبِتَجَارُب عمَى الآخرين بِمُختَلف قِرَاءَات آدم فتحي، ولَعَلَّ مِن أَبرزها مفهُوم العمَى والنافذة والاستنفاذ مُقابل الاستخراج (extériorisation) لدى فرناندو بسّوا...

هِي، إذنْ، كِتابَة «**الأَيّام**» بِالذاكرة الفردِيَّة العَمِيقَة، وبِالذاكرة الجَمْعِيَّة الإنسانِيَّة حَيْث تَتَجَمَّع آثار أطياف لِذكريات مِن أزمنة شتّى. ونَتِيجَةَ اصطِدَام الذاكرة بِعَمِيم النسيان التجأ إنِّيّ «**نافخ الزُجَاج الأعمَى**» إلى تَخَطِّي حُدود العقل المُتَجَلِّي كلاما صَرِيحا إلى تَدَاعِيَات حَالٍ شِبه هَذيانِيَّة تنقال بَيْن قَوْل وآخر، ولِفَائِض حَالٍ عَارِضَة مُسْتَعصِيَة عن أَيّ حَدّ ثابت لِسَانِيّ.

كَذَا التَذَكُّرُ بِالكِتابَة، والكِتابَة بِالتَذَكُّر في «**الأيّام**» هُو حَرَكَة إبطان بِالالتِفَات إلى وقائع حياة مَعِيشَة مُنقَضيَة، وآثار ما تَبَقَّى مِنها في الذاكرة والوجدان مِن بهجة وحَنِين وأَلَم وأَمَل.

وكما أوغل آدم فتحي في سُبُل الحَيَاة مُتَرَدِّدا بَيْن الأمكنة، مُغامرا، مُنفتحا على العالم الخارجِيّ أَدْرَك بِوعيه المُتبلور مدى الحاجة إلى التَوَقُّف لِيَتلفت قليلا لا لِيَتَذَكّر فَحَسْب، ويتخَفَّف قليلا أوْ كثيرا مِن وعْثَاء السَفَر، بل لِيفتّح بَصِيرته على «**لا-طُمأنينته**»، بِعِبَارَة فرناندو بِسّوا، وبِالمُختلف عن السابق لا-يقينا، مُراجعا ضمنا وفي الأثناء الكَثِير مِمَّا تملّكه في ما مَضَى مِن يَقين كَاذِب طِيلَةَ عُقود.

وصَدْمَةُ «**نافخ الزُجاج الأَعمى**» المُوقِظَة، إذَا جازت العِبَارَة بِرُؤيَة العمَى، هُو أذى الآخر/ الآخرين: «لَيْس أنت مَن يكرَهُون، بل وُجوههم الّتِي لا يُطِيقون، في مِرآتك الّتِي لا تكذب» [25].

فَهَذا الإحساسُ المُتَزَايِد المُحْتَدّ بِأَذى الآخرين مَثَّلَ الدافع الرَئِيس إلى اللَّواذ بِبَلاغة العمَى أو نحويّته (غَراماتُولوجيَا) الخاصّة. وما مِحنَة اكتِشَاف خَطَر هذا الأَذَى إلّا مُحَفِّزٌ على التَذَكُّر والإبطان والاستِمرار فِيهِمَا بِبَلاغَة كُلّ مِن دَلالَة المُطابَقة ودَلالَة الإيحاء بَوْحا وإضمارا، قَوْلا وانقِيالا، كِتابَةً وكِتابَةً على كِتابَة.

ولِأَنَّ حَال الكِتابَة في «**نافخ الزُجَاج الأعمى**» أَوْسع وأَعمق مِن أن تُؤَدَّى بِمُفرَد القَصِيدَة، كَسَابق تجربة الكِتابَة، أو بِعَمِيم السَرْد المُمْتَدّ على سَطح انكِشَافه الدَلالِيّ وَصْفا فقد نَوَّعَ آدم فتحي مِن أَسَالِيبه الكِتابِيَّة بِالشِعْرِيّ والشِعر والسرْدِيّ والتأَمُّل في ما مَضَى وانقَضَى مِن تاريخ الحُروب، ما حَدَث مِنها وما يحدث وسَيَحدث في قَادِم الزَمَن، تاريخ صِرَاع تَغالُب الإرادات والرَغَبات ونُشدَان الاعتِراف تَبَادُلا بما يَتَحَقَّق ولا يَتَحَقَّق لِيَستمرّ وُجودُ الإنسانِيَّة بَيْنَ سِلم وحَرْب، وبَيْن تَوافُق وتَطاحُن [26].

أمَّا مُنتهى التاريخ، كما يرتَئِيه «**نافخ الزُجَاج الأعمى**» بَعْد الحُروب والمَآسِي، فَهو انتِصَار القَصِيدَة، بِأَن يَعْلُوَ صَوْتُها في الأخير [27].

وإلى ذَلِكَ أَدْرَك «**نافخ الزُجَاج الأَعمى**» أنَّ الحُرِّيَّة مُنجَزٌ فَرْدِيٌّ، إذْ لا معنى لِلْحُرِّيَّة ب «**حَيَاة القَطِيع**». لِذَا التَجَأَ إلى جَوْقة الكُلّ المُسْتَبِدّ بِالكُلّ. إلَّا أنَّ لواذ إِنِّيّ «**نافخ الزُجَاج الأعمى**» بِالدَاخل، دَاخِله، لم يعُقه عن التَطَلُّع بِالذاكرة إلى الآخر العَزِيز، كَحَدَث فَاجعَةِ مَوْتِ «**عمّ الطاهر**» (الطاهر شريعة). ولِأَنَّ الأَحياء هُم الشُهود على الأموات، ولا أموات إلّا بِالأَحياء، كما لا أحياء إلّا بِالأَمْوات فقد مَثَّل مَوْت الآخر القَرِيب المُحَبَّب إعلانا شِبه مُعلن وشِبه مُضْمَر عن مَوْت الأَنَا المُؤَجَّل [28].

وكما لِلْ«**نفخ**» تَلَهّيه، حُدوثه الإبداعِيّ، مُختلف أفعاله تَذَكُّرا وتفكيرا في المُنقَضِي بِمُزدَحِم الأحداث والأَفكار فَإِنَّ له تمظهراته بِلاعبِيَّة الإنشاء يَلِيه فَسْخٌ فَإنشاء، لِيَتَشَكَّل في الأَثناء برادِيغميّا بِفِعلَيْ اختيار الكاتب (وعي الكِتابَة) وعفويّة ما ينكتب (لا-وعي الكِتابَة)، كاختِلاف أفعال النفخ وحالاته مِن «**نارجِيلَة**» إلى أُخرى، ومِن كَأس إلى كَأس، وبِما يُشبه مُمارَسَة طُقوس خاصّة في «**قبو الضحك**» حَيْث تدّاخل الأَمْكنة والأَوْقَات والأَوْضاع [29]...

فَكَأَنَّ «**أَيَّام**» «**نافخ الزُجَاج الأَعمَى**» نَشِيدَة اتّخذت لها شَكل الكِتابَة الشذرِيَّة أحيانا، وتَدَفُّق الحَال المُسترْسِلَة أحيانا أُخرى بِالتَذَكُّر والتفكير معا، وبِمَا يُمَهِّد أَيْضا لِكِتابَة لَوْن آخر يُوَاصِل «**الأَيَّام**»، وقد اختارَ آدم فتحي له عنوانَ «**الأعمال**».

4 - لَاحِقُ المَحْكِيّ: «أعمال» وتَأَمُّلاتٌ أُخرى

يُواصل آدم فتحي في «**الأعمال**» انتِهَاج سَبِيل الشِعر بِالسَرْد، بِنُزوع أَبْعد إلى الحِكمَة، ومِن تَثبِيت (fixation) نَظَرٍ لِلْعمَى إلى آخر، ومُرورا مِن الالتِفَات والتفكير بِهِ ومِن خِلاله إلى الاسترهان (مِن الرَاهن)، وبِما له صِلَةٌ وَثِيقَة بِالواقع/ الوَقائِع الراهنة المُبَاشِرَة.

ولَعَلَّ الحَال الأَبرز في هذا الجُزء الثاني هُو الحُزن الشَدِيد الناتج عن حَدَث فَظِيع أَشَارَ إليْه «**نافخ الزُجَاج الأَعمى**» بِالعَلامَة المَكانِيَّة: «المظيلَة-أُمّ العرايس» :

« مَا يُحزنني حِين أرى الغَد يُخَان

أنّه نحن

نتدحرج على حاضرنا نتشَمّم غياب المُسْتقبل» [30]

فَيَتَّسع مَوْصُوفُ الحَال الكَاتِبَة-بِأَنَا-إِنِّيّ «**نافخ الزُجَاج الأَعمى**» ينفتح على الضَمِير الجَمْعِيّ (نحن)، وبِاللَّحظة الراهنة المُنقَطِعَة عن مَاضِيها ومُسْتقبلها.

الخارج، خارج الإِنِّيّ، هُو عتمةٌ شَدِيدَة. وهذا الخارج مَوْصُول دَلَالَةً مُبَاشرة بِـ «**نحن**». وإِنْ لا شاهد على هذا الضَمِير الجَمْعِيّ الغارق في عتمة التِبَاسه إلّا بِالإِنِّي، فهذا الأَخير يُعلن عجزه عن فهم ما يحدث عَدَا الإشارات إلى «القتل، والمقبرة الجماعِيَّة، والغد يُخَان، ولا مُسْتقبل، وإلى الأُفُق الذابل، وآخر الهُنود الحُمْر، والفرحة تُذلُّ، والوردة تُذبح، والأمل يكذب، يُخَان، والإنسان ينتحِر، والإنسان يُقتل...»

وإذَا الإبصار مُتَعَسِّر، شِبه مُسْتَحِيل بِالضَمِير الجَمْعِيّ (نحن) الّذِي هُو، في الواقع، شتاتُ إرادَة بِمجمُوع إِنِّيَّات مُسْتَلَبَة، إِنْ أَثبت إِنِّيّ «**نافخ الزُجاج الأعمى**» وُجود هذا الكُلّ، الّذِي هُو كُلٌّ مُفَكّك فاقد لِوعي الانتِمَاء إلى الجَمْع الواحد، بِذَاكِرَة مَهزُوزَة وأحلام ذابلة، وكُلّ مُعَطِّل أَيْضا لِإِرَادَة «**نافخ الزُجَاج الأَعمى**» وَسائِر الإِنِّيّات ضمنَ استعارة الطِفل «الراحل أبدا مِن قبر إلى قبر» [31]، كالوارد ذِكرُه في آخر «**الأيّام**».

إلّا أنَّ لِلْأَمَل، رغمَ هذا الكُلّ الشتاتِيّ الحابس، حُضورَه بِمُستنفَر الإنِّيَّة حينما يَلُوذ الأَنا بِالداخل، داخله الجُوانِيّ، لِيُخلد إلى بهجته الخاصّة ب «مَيْ» الطِفلة الابنة، وبِاليد «**الهشّة**» ترْبك عالم «**نافخ الزُجاج الأعمى**»:

« تَتحرَّك فَينهض كُلّ شَيْء

بخِنصرها تطرد هُمومي الجرّارَة. بِبنصرها تعزف بُحَيْرَةَ البَجع. بِوُسطاها تُعلّم طِيني الرقص. بِسبّابتها وإبهامها

تنتف شاربي ووقاري قَلْعَةً بَعْد قلعة» [32]

هِي اللَّحْظَة، بل اللَّحَظات، في «**الأعمال**» تُكتب، وبها يَسْتعِيضُ «**نافخ الزُجَاج الأعمى**» عن الزَمَن المُنقضِي بِذِكرَياته وآلامه وآماله وأحلامه المَيّتة. إلّا أنَّها لَحَظَاتٌ عارضة غَيْر مُتناظِمَة بِتاريخ لِزَمَن، وبِزَمَن لِتاريخ، إذ سُرْعَانَ ما تحدث وسُرْعَانَ ما تنقضِي، وآثارُها الدالّة عليْها هِي ما أمكنَ للشاعر تسكينه مِن حَرَكَة وتثبيته مِن معنى، وإنْ لا معنى ينكشف تماما في عَدَد كَثِير مِن «**المواقف**» عَدَا ما قد يتراءَى فرحا عارضا لِ «**نافخ الزُجاج الأَعمى**» ناتِجا عن مُداعَبَات أصابع الطفلة «**مَيْ**» لِوَجْهِهِ، وقلقا في لحظةِ التَقَبُّل الحاسُوبِيّ لِحَدَثِ مَوْتِ صَدِيقه، وعندَ رُؤيَة سُقوط وَرَقَة الخَرُّوب...

فَالمَوْتُ مَاثلٌ بِكثافَة دَلالَته في «**أعمال**» «**نافخ الزُجَاج الأعمى**». هُو المَوْت واقعا، مَآلا، وهو المَوْت إحساسا مُتفاقِما بِالمَرَض، وبِ «**سَمَّاعَة**» الطَبِيب [33]. فَكُلّما انتَقلنَا مِن لحظة مَوْصُوفَة إلى أُخرى في «**الأعمال**» تفاقم وعي المَوْت واشتدّ، كَـ «**القنفذ**» يسرح في البَرَارِي الوَاسعة، «مُقتفِيا أَثَرَ النباتات المُقِيمَة في شقُوق الرُوح» [34]، وللاستِدْلال به على «**فراغ المعنى**» و«**ضياع العُمُر**» والمَآل المَحتُوم يُفقِد إنِّيّ «**نافخ الزُجَاج الأعمى**» الطمأنينَة...

وإذَا «**الأعمالُ**» (الجُزء الثاني) لَحَظَاتٌ لِحَالات، وحَالاتٌ لِلَحظات بِأَحداث عارضة حَوَّلَها «**نافخ الزُجاج الأعمَى**» إلى مَشَاهد أو ما يُشبه المَشاهد لِمَواقف تَأَمُّلِيَّة في الحَيَاة والمَوْت، مُتَوَسِّلا في ذَلِكَ بِرُؤيَة الحِسّ ورُؤيَا المَجاز، وبِالمَزج بَيْنَهُما أَيْضا، كَـ «**الرحَى**» تُسمَع ولا

تُبصَر، بِفِعْل الحَياة ذاتها، وبِفِعل النَفاد المُتكَرِّر الأَبَدِيّ، وبِحُلم يَقظة اللَّوْحَة عندَ استِقدام استِعارَة «**أُذُن فان كوخ**» آنَ «**الإصْغاء إلى الألوان**»[35]، وإعادَة التفكير نَظَرا، والنَظر تفكيرا بِالحَوَاسّ، كَأَنْ تُصبح الأُذُن رَائِيَة، والعَيْن سَامِعَة بِفَائِق مُسْتنْفَر قُوَى الجَسَد. ولِلَوْحَة «**حذاء**» فان كوخ حُضور استعارِيّ أَيْضا في تَوْصِيف إحدى لحظات الاستِرْهَان (مِن الراهن)، بِالمَشهد القَدِيم المُثبَّت يستلهم مِنه مارتن هيدغر الكَثِير مِن المَعانِي للتَدْلِيل على «**وُجوده-هُنا**» (الدَازيْن)[36]، مِثلَمَا يَسْتوحي مِنه آدم فتحي في «**أعمال**» «**نافخ الزُجاج الأعمَى**» فِعل الزَمَن في الأَشياء، وفي المَكان، وفي الوُجود، وفي المَوْجُود ذاته.

إنَّها كِتابَة اللَّحْظَة/ اللَّحظَات، إذنْ، في «**الأعمال**» بَعْد «**الأَيّام**» بِلا نَاظِم دَالّ عليْها عَدَا ما يبرق في الآن ذاته مِن إحساس عَمِيق بِاللَّا-طُمأنينة الّذِي تَفَاقَم في اللَّاحق بَعْد سابق، وعند الانتِقَال مِن زَمَن كَان إلى زَمَن يَكُون[37].

وإذَا «**نافخ الزُجَاج الأَعمَى**»، وهو يَسْترهِن (مِن الرَاهن) زَمَنه بِاللَّحظَات، لا يَجد مَناصا مِن أن يُرَاوِح بَيْن مَاضِيه وحَاضره، كَذِكرى «**العقرب**» المُحتَرِقَة في طُفولة قَدِيمَة مَضَتْ وانقَضَتْ، وكَحَدَث البُرْتقالَة تسقط لِتَسْتَحِيل إلى حَدَث شِعْرِيّ، وكَعَدَد مِن ذِكريات الطُفولة في «**نفزاوة**» تثبيتا على «أكياس القمح والعُلّيق» في إحدى لَيَالِي الصَيْف المُقمِرَة... وإلى ذَلِكَ تَأَمُّلات، كَتَمَثُّل العَدَم يَتَهَدَّد الكيان في أيّ حِين بِمَشهد «**البَالُوعَة**»، وبِالوَصف الإيرُوسِيّ الّذِي لا يُباعِد بَيْن الجَسَد والرُوح ضمنَ فِعل الرغبَة تُقَضَّى بَيْن جَسَدَيْن، وفي المُقابل لِذَلِكَ تصريفُ الماء إلماحا إلى مآل الرغبة انقِطَاعا وانقِضَاءً بَعْد حُدوث.

ولا يكتفي «**نافخ الزُجَاج الأَعمى**» بِالأَحداث والذكريات لِتَمَثُّل حَيَاته ومَآله، إذْ يستضِيء بِتَجارُب إنِّيَّات أُخرى كَانَ لها وُجود، كَحُضور المعرّي بِحِكمَته وعَمَاه تناصّا شِبه مُعْلن يردف أفعال تَنَاصّ أُخرى غارقة في التَخَفِّي بِتجربة العمَى استِعارَةً، أو النَظَر الجُوانِيّ، إلى الداخل، داخل النافذة، مِثْل إبصار فرناندو بسّوا (إمكان رُؤيا البَصِيرة مُقابل استِحَالَة

رُؤيَة البَصَر) أو العمَى حَيَاةً وكِتابَةً (بورخس) أو العمَى رَمْزا لِكيان (عمَى- ساراماغو)، وكَسُؤال الكَيْنُونَة ذَاته المُثَار (شكسبير)...

كَذَا يُنوّع آدم فتحي الأَسَالِيب والمَراجع في تَوْصِيف الأحداث والوقائع واستِحضار المَواقف والحالات في عَدَد كَثِير مِن الكُتَّاب والفَنَّانِين والفلاسفة، وَاصِلا بَيْن الجِدّ والهزل بِضَرب خَاصّ مِن الجِدّ الهَازل أو الهَزْل الجَادّ (حِمار نرسيس)، وبِالتَأَمُّل أحيانا في الأَشياء البَسِيطة أو استِحضار المَواقف النَادِرَة في التاريخ، كَحَدَث سُقوط طاليس (Thalès) الحَكِيم في بِئر لإدامة تَطَلُّعه إلى السَماء ناظرا في النُجوم، وكَالتَأَمُّل في المقبرة وبياضها عندَ التفكير في المَوْت ومَآل الكائن، وفي «**منفضة السجائر**» تَشِي أعقابُها بِنهايات بَشَر، أو انقِضَاء زَمَن في حَياة كائن- إنسان واحد...

هِي حَرَكَة أُولى للنفخ تتقدَّم النصّ عندَ بِدَايته لِينشأ عنها استِفاضَةُ قَوْل لا يُفارق بَيْن الشِعر والسَرْد، وبَيْن توصيف الحال والحِكمَة، وبَيْن الاستِذكار والاستِرْهان.

وآخرُ هذه الحَرَكَة الأُولى انقِضَاءٌ تَلِيه حَرَكَة ثانية بِسُؤال الطِفلة ذاته يَتكَرَّر:

– تسأل الطِفلة أَبَاها: كيْف تكتب؟

كان أَعمى» [38].

وكَأَنَّ النهاية بِدَايَة ثانيَة عَوْدا على بَدْء، إذْ يَرِد، عند مطلع بَدْء الحَرَكَة الأُولى (الأَيّام):

« أنظر في نفسي طويلا إلى أن أرى ثقبا في الصفحة. أضَع على الثقب كلمة. أنفخ في الكلمة كيْ تكبر قليلا. هكذا أحصل أحيانا على قَصِيدَة.

– ثُمّ ماذا؟

– لا شَيْء سِوَى أَنِّي قد أَقَع في الثقب ولا أعُود.» [39].

كما يَرِد في ابتِدَاء الحَرَكَة الثانية (الأعمال):

«أضيع في نفسي طويلا إلى أن أشعر بِخَيْط الضَوْء. أضع على الضَوْء فَمِي. أنفخ في الخَيْط كَيْ يكبر قليلا. هكذا أحصل أحيانا على طريق.

– ثُمّ ماذا؟

– لا شَيْء سِوَى أَنّي قد أذهب إلى آخر الخَيْط ولا أصل» [40].

فَفِي المُحَصَّل، إذنْ، حِكايَةٌ واحدة، بطلها «**نافخ الزُجاج الأعمى**»: إنِّيٌّ (moi) واحد أَيْضا له تاريخُ وُجوده الخاصّ ابتِدَاءً ثُمّ ابتداءً ثانيا، والأُفُقُ انقِضَاء حتميّ قادِم.

كذا يتّخذ مسار الحِكايَة له شكل الدائرة الكُبرى تتمدّد لِتلتوي في شبه الأخير دَوَرانا. والمَسار، كما أَسْلفنا، حَرَكَتان بِالتَماثُل والاختِلاف وِفقَ دِياليكتِيك زَمَنِيّ بِالتِكرار والتَغَيُّر:

« الأَيَّام»	« الأعمال»
– **أنظر** في نفسي	– **أَضِيع** في نفسي طويلا
– إلى أن أرى **ثقبا** في الصفحة	إلى أنْ أشعر **بِخَيْط الضَوْء**
– أضع على الثقب **كَلِمَة**	– أضع على الضوء **فمي**
– أنفخ في **الكلمة**	– أنفخ في **الخَيْط**
– أحصل أحيانا على **قصيدة**	– أحصل أحيانا على **طريق**
– **قد أقع في الثقب ولا أعود**	– **قد أَصل إلى آخر الخَيْط ولا أصل**

فَالفِعل واحد سواء كان ذَلِكَ في «**الأَيّام**» أو «**الأعمال**»: أنفخ... أنفخ...

5 – مِن قَبِيل الاستنتاج والخَاتِمَة

تلازَم واقعان في حَياة آدم فتحي: الوُجود والكِتابَة. فَالوُجود كَانَ بِالسابق، وهو الّذِي استقدَم إلَيْه ضَرُورَة الكِتابَة فَأَضحى وُجودا بِالكِتابَة، مِثلمَا الكِتابَةُ فهي الكِتابَة بِالوُجود. وبِخِبْرَة الوُجود تَنَامَى وعيُ الكِتابَة، مِن القَصِيدَة التِزَاما نِضاليّا نقابيّا وسِيَاسِيّا [41] إلى القَصِيدَة بَوْحا بِأَدقّ حالات الوُجود [42]، وبِالشِعر غِناءً واحتِفالا بِرَغبات العاشق [43]، ومِنه عَبْرَ مُتَراكم أفعال الكِتابَة إلى هذا النَصّ («**نافخ الزُجَاج الأَعمى**») الّذِي هُو ضَرْب مِن الكِتابَة المُتَعَدِّدَة في واحد بِالسَيْر–ذاتِيّ والشِعْرِيّ والحِكائِيّ

والحِكمِيّ، تَذَكُّرا وتَخييلا، وبِحَدْسِيَّة الكِتابَة وعفويّتها أحيانا وبِالقَصْدِيَّة عندَ استحضار وَمضات مِن تَجَارب شُعراء وكُتَّاب مِن التُرَاث الأَدَبِيّ العَرَبِيّ الإسلامِيّ، ومِن مُختلِف التُرَاثَات الأَدَبِيَّة والفِكرِيَّة الإنسانِيَّة. لِذَا نَرَى «**نافخ الزُجاج الأَعمى**» نَصّا له نهائِيَّتُه الظاهِرَة ولا-نِهائِيّتُه العَمِيقَة بِحُكم تَعَدُّد الآثار المَرْجعيّة في وعي الكِتابَة ومراجعها ولا-وعيها لِتتحمّل بِذَلِك القِرَاءَة/ القِرَاءَات مَسْؤُولِيَّة الكَشف والاستِكشاف بِناءً على مُزدَوَج صِفَتَيْ النِهائِيَّة واللّا-نِهائِيَّة في جِينيالُوجِيَا هذا النَصّ وتَشَكُّله البَرَادِيغمِيّ واشتِغاله الدَلالِيّ والتِدْلالِيّ.

ومُختَصَر ما يُمْكِن بِهِ إنهاء هذه القِرَاءَة المُتواضعة (قِراءَتنا تحديدا) أنَّ «**نافخ الزُجَاج الأَعمَى**» هُو نَصّ إذكاء الحُلم، استِعادَتِه أو إعادَةِ كِتابَته، وهو حُلم غَيْر مُكتَمَل، لا-مُحَدَّدا لا-نِهائِيّ، كَأَن يُقَال ويَنقال أو يُقَال بعضُه وينقال بعضه الآخر، بل ينقال أكثر مِمَّا يُقَال، لِأَنَّه حُلم قَائِم بَيْن يَقِين وشكّ، بَيْن طمأنينة وقلق، بَيْن إبصار الخارج المُخادع الكاذب وبَيْن إبصار الداخل الجُوانِيّ حَيْث إمكانُ النَظَر، وإنْ بِالعمَى.

هُو حُلم «**المبهم الشَبَحِيّ في النَفس**»، بِعِبَارَة جبرا إبراهيم جبرا، وكما أَسلفنا، حَيْث لا ثابت لِمعنى، ولا مُكتَمَل لِوَعي، ولا تَسْلِيم بِنِهايَة، وإنْ تأَكَّدَ لِلْإِنِّيّ أَنَّه كائن يحيَا لِيَمُوت. إلى ذَلِكَ فهو حُلمُ أُفُق الكِتابَة-الحَيَاة مَدْفُوعا بِأَمَلِ مُتبَقِّي الحَيَاة، وبِالمَجهُول المعلُوم أو المعلُوم المجهُول المُسَمَّى مَصِيرا أخيرا لَيْس بعده مَصِير.

الهَوامِش

1- G.W.F. Hegel, « La phénoménologie de l'esprit », Flammarion, 1983.

2- Fernando Pessoa, « Poèmes français », Editions de la différence, 2014.

3-آدم فتحي، «نافخ الزُجَاج الأعمى»، ألمانيا: مَنشُورات الجَمل، 2011.

4- Fernando Pessoa, « l'intranquillité », Christian Bourgeois éditeur, 1988.

وهو رواية، وترجمة، وترجمة حَيَاة.

5 - Martin Heïdegger, « Approche de Hölderlin », Gallimard, 1962.

6-جبرَا إبراهيم جبرَا، «الفَنّ والحُلم والفِعل»، الأُردنّ-لُبنان، المُؤَسَّسَة العربيّة للدِراسَات والنَشر، 1986.

7- Vladimir Jankélévitch, « Le je-ne-sais-quoi et le presque rien, Seuil, 1980.

8-آدم فتحي، «نافخ الزُجَاج الأعمَى»، ص 203.

9- Martin Heïdegger, « Être et temps », Gallimard, 1964.

10- José Saramago, « L'aveuglement », Seuil, 1997.

11-آدم فتحي، «نافخ الزُجَاج الأعمى»، ص 9.

12-السابق، ص 16.

13-السابق، ص 18.

14-السابق.

15-السابق.

16-السابق.

17-السابق، ص 19.

18-السابق.

19-السابق.

20-السابق، ص 36-37.

21-السابق، ص 41.

22-السابق، ص 44-47.

23-السابق، ص 52.

24–السابق، ص 55.
25–السابق، ص 81.
26–اُنْظُرْ مفهُوم الرغبة والتاريخ في «فينيمُونولوجِيَا» الفِكر لِهيغل!
27–آدم فتحي، «نافخ الزُجَاج الأَعمى»، ص 84.
28- Vladimir Jankélévitch, « La mort », Flammarion, 1977.
29–آدم فتحي، «نافخ الزُجَاج الأعمى»، ص 96.
30–السابق، ص 104.
31–السابق، ص99.
32–السابق، ص 113.
33–السابق، ص 119.
34–السابق، ص 121.
35–السابق، ص 127.
36- Martin Heïdegger, « Être et temps », Gallimard, 1964.
37–هُو راهن فِعل الكِتَابَة بِزَمَنِيَّة نَصّ «نافخ الزُجَاج الأَعمى».
38–آدم فتحي، «نافخ الزُجَاج الأعمى»، ص 9 وص 203.
39–السابق، ص 9.
40–السابق، ص 203.
41–آدم فتحي، «أُغنية النقابيّ الفصيح»، تُونس: دار التَقَدُّم للنَشر، 1986.
42–آدم فتحي، «سبعة أقمار لِحارسة القلعة»، تُونس: دار بين قوسَيْن للنشر، 1982.
43–آدم فتحي، عَدَدٌ مِن أشعاره المُغَنَّاة (آمال الحمرُوني لِفرقة البحث المُوسِيقِيّ، ولُطفي بُوشناق...)

MAISON YAMAMA
EDITION DU LIVRE

آدم فتحي:
سيرة الشاعر/ سيرة الشعر:
تدوين الحياة أم تخييل الموت

منصف الوهايبي

نافخ الزجاج: قصيدة النثر الأبقى

تسأل الطفلة أباها: كيف تكتب؟و» كان أعمى.

– انظر في نفسي طويلاً إلى أن أرى ثقبًا في الصفحة. أضع على الثقب كلمة. أنفخ في الكلمة كي تكبر قليلاً. هكذا أحصل أحيانًا على قصيدة.

– ثم ماذا؟

– لا شيء سوى أنّي قد أقع في الثقب فلا أعود.

في مدوّنة كلّ شاعر أو «أعماله الكاملة» أو غير الكاملة، كما دأبنا على القول، كتاب أو نصّ، أشبه ما يكون ب»البيت المقلّد» (من القلادة) أو حجر الزاوية؛ سواء أكان من بواكير أعماله أم بعدها، نظلّ نعود إليه ونستأنف قراءته دون أن نملّ، وكل قراءة تكشف لنا ناحية في النص لم نكن قد انتبهنا إليها.

وهذا الكتاب في سيرة آدم فتحي الغنيّة هو «نافخ الزجاج الأعمى: أيامه وأعماله». ولا أتردّد في القول وأنا أفتتح هذا «المقال/ النصّ» على غير المنهاج المعهود المعقود في مجرى العادة، على افتتاح المسائل بالتأصيل المفهومي لأظهر مصطلحاتها، إنّ هذا الكتاب الشعري(ولا أفشي سرّا إذا ذكرت أنّي أوّل من رشّحه للفوز بجائزة أبي القاسم

الشابي للشعر) هو أحد قصائد النثر الأبقى، أي تلك التي تستطيع أن تغالب الزمن، في ثقافة تدين لغتها الرياضيّة القائمة على «الجذر التربيعي» للوزن شعرا وصرفا ومعجما ونحوا. أمّا لماذ؟ فلأنّ نافخ الزجاج الرائي أو آدم الشاعر يعرف كيف يصلُ بين نصه ونص أسلافه من غير أن يحتذيهم أو يقلدهم. وما يفعله في هذا الكتاب أشبه بما يقوله هنري ميللر عن ويتمان في «أوراق العشب» فققد حرّر آدم نصّه من القافية والوزن؛ لكنّ شعره «يضج بالوزن المنبثق من ذاته، وله في الأذن جرس قويّ، وإن أفلت من إدراك العين.» ولا سبيل إلى اكتناهه إلا في ضوء التناسب الإيقاعي، حيث الزمن عديم الشكل في قصيدة النثر ولا سبيل إلى أن نجلوه في مجلى الرؤية، إلا إذا أضفينا عليه صورة أو هيئة أو قيّدناه بشكل؛ أي وقّعناه. والمفارقة أن إدراك إيقاع زمني هو نفسه «لازمني» إذ يستلزم الإدراك نظرة متزامنة في أكثر من جزء. وهذا لا يتيسر إلا إذا وضعنا أنفسنا في موقع خارج الخطاب. وبعبارة أخرى فإن الزمن يدرك كلما أمكن توقيعه، فيما الإيقاع لا يدرك إلا إذا أُلْغِيَ الزمن. على أنّ «نافخ الزجاج» ليس منذورا لهذه المفارقة، إذ يمكن أن يستخدم زمنا لا شكل له، أو زمنا تخيّليا يدرك بالبديهة والاستبصار، أي من غير استئناس بخبرة سابقة. وهذا الزمن أقرب ما يكون في هذا النصّ القويّ، إلى زمن يقوم على نبوءات وحدوس، وهو موقّع منغّم؛ لأنّ «الأمر عند الإنسان يتعلّق دائما بتأنيس الزمن في المتخيّل وسحره» أو ما يحمل على أنه ضرب من «مورفولوجية الغيبي» وعلى «شعرية الحياة» أو «تدوين الحياة» أو «النصّ الثاقب» أي المضيء كما يقول العرب عن الكوكب أو النجم القرآني الثاقب؛ حتى وإن وقع الشاعر في «الثقب» أو في نسيج نصّه حيث الكلمة «ثقب» أو «لؤلؤة مثقوبة» أو «خرْق نافذ» صورة تنطوي على صورة، سواء انبنت العلامة بين الكلمة والصّوت على قانون المشابهة والمطابقة والرمزية، أو على ترابط المجاورة والاستبدال الكنائيّ. فالكلمة في هذه الحال أو في تلك طقس سحريّ أو «سحر تعاطفيّ»سواء اتّخذ هيئة «التعاطف المثلي» القائم على المشابهة أو هيئة «السحر التجاوري» القائم على المجاورة. حيث الأبيض مساحة للقارئ الذي عليه أن يملك «إبرة» قارئ حصيف يعرف كيف يحسن

«خياطة» العناصر المرئيّة؛ قارئ يثقب الصمت. وكلّ هذا على وشيجة بشعريّة العربيّة نفسها وبلطائفها.

نصّ «إيكرونيا» Uchronie

تعرَّ قبل أن تفجعني فيك قالت، تجرد من قماش الحياة انغمس في مياهها الخاطئة، أنصت إلى جسدك يغرّد.

تعرَّ تمامًا قبل أن تفجعني فيَّ، اتبع صوتك كما تتبع فراشة في الحقل.

انتظر أن يحطّ الصوت على حلم جاف، اغرس الحلم في قلبك وغنّ.

اعزف على أوجاعك داعبها بغصن الحلم غنّ، يخضرّ الحلم من جديد.

عندئذ أعود إليك.

«الإيكرونيا» مصطلح وضعه شارل رونوفييه في القرن التاسع عشر، ولا أعرف له مقابلا عربيا؛ ولا أحبّ أن أقطع برأي في ترجمته، وأن كنت أقترح له «التخييل التاريخي» أو «تخييل التاريخ» أو «يوتوبيا التاريخ»؛ والمقصود به ضرب من التخييل، أساسه إعادة كتابة التاريخ، على أساس من إعادة صياغة الماضي. وهو من هذا الجانب، حدث لم يقع، أو قصّة مغايرة للواقع تدور أحداثها في عالم شبيه بعالمنا، ورغبة المؤلّف في أن يضع نفسه في الماضي، أو «وعي الماضي في الماضي» حيث يفترض افتراضاته على التاريخ ووقائعه وعواقبه ونتائجه، ويعدّلها متخيّلا شتى احتمالاته؛ أي التاريخ كما يمكن أن يكون. وهو بعبارة دالّة حقّا «أرض مجهولة تقع خارج الزمن» أو «زمن لا زمن له». وهو عند آدم فتحي «وعي الكتابة في الكتابة» في سياق محاورة بين «الأب» و«البنت».

هناك اسم لا شكّ، لكنه لا يمتلك سلطان التسمية. وتنويعا على فيليب جوليان، أقول إنّ الاسم الشخصي للأب «نافخ الزجاج» الذي يعلن عنه النصّ منذ عنوانه «ثقب» في اللغة، تسدّها أسماء ليست له. فهويّة «الأب» مثل هويّة الإله مخفيّة لأسباب غامضة، وإذا كان الإله لا يكشف عن اسمه، فليس مردّ ذلك، إلى أنه يحظر على الإنسان أن يسمّيه

فحسب؛ وإنّما لأنّ كشفا كهذا مستحيل؛ حتى لو اعتبرناه سرّا، والسرّ يُفشى لكن باعتباره سرّا. وقد بين كونتينو أنّ أغلب الأسماء الربّانية عند كثير من الشعوب القديمة، تنشدّ إلى عرف أساسيّ مفاده، أنْ لا شيء يوجد، ما لم يكن له اسم. فالتسمية تقتضي وجود الشيء، واندماج هويته في التسمية، بل إنّ التسمية ضرب من الخلق. يقول: «فإذا عُرف اسم إله، فذكر اسمه استدعاء له. وبما أنّ قدومه عند استدعائه، نوع من الطاعة؛ فيتبع ذلك أن يكون في مقدور الإنسان أن يتسلّط على إله، إلى حد ما.» ولتلافي مثل هذا التسلط؛ كان لا بد من إخفاء اسم الإله، أو إخفاء اسم الشاعر في السياق الذي أنا به؛ إمّا في هيئة جملة أو تركيب بالإضافة «نافخ الزجاج الأعمى» وهذا التركيب صورة والصورة شكل، والشكل يدمى عندما يشرخ؛ ومن حقّ الشعراء أن يشرّحوا اللغة، وأن يستخرجوا خباياها وخفاياها، ولكن من حقّنا عليهم أن ينفخوا فيها حياة أخرى لهم أو لنا؛ على أن يعيدوا خياطة أحشائها بخيوط اللغة. وهذا ما يفلح فيه آدم فتحي. والشعر، وتاريخه خير شاهد، ليس عماء وفوضى، أو تدوير الماس في فرن أفقي؛ حتى إن حوى قدرا من ذلك قد يكون علامة على جهد الشاعر في قول شيء جديد بطريقة جديدة، أو إيهامنا بأنّ الصورة لديه غريزيّة، أو بأنّه يكتب كما يكتب الأطفال بعيدا عن أيّ تأثير فنيّ أو مدرسيّ؛ فلا اعتراض على هذا، إذ كلّنا يسلّم بالذاتيّة في الفنّ عامّة، وأنّ الشعر في ما نرجّح لا يخرج عن سلطان الاستعاري/ الكنائي؛ ولكنّ الشاعر/ الشاعر هو الذي يعرف كيف يستخدم قوانين هذين، ويوجّههما الوجهة التي يشاء ويريد، أو يعرف كيف يخونهما شعريّا. وهل الشعر غير خيانة اللغة وسفاح القربى؟

دودة القزّ تخرج من شرنقتها.
تطير فراشة صغيرة. تدقّ بألوانها
على باب الصباح.
وعليها أن تموت
قبل الصباح القادم.

حين يدقّ الصباح القادم على بابها
ويطالبها بالموت،
تكون الفراشة الصغيرة
كبرت قليلاً
عشقت أثاثها الجديد
تأرجحت على غصن الخرّوب
تعلّمت السباحة في الهواء.
لا أحد يعلّم الفراشة
أن
الحياة أحيانًا،
ولو ليوم آخر
خيانة.

«الاستعاري/ الكنائي» هنا يرقى إلى «الأسطوري» ويقاسمه اللعب بالرموز. والأسطوري يفلت بحكم قاعه «الحلمي الطوباوي» من سطوة التاريخ، ويمتلك قدرة على أن يبني لنفسه حضورا كلّيّا، يندّ عن أيّ ضبط أو قياس. و«نافخ الزجاج» دالّ ليس له من «الواقعي» إلا الاسم «الأب الشاعر». لأقل هو دالّ ينهل من دالّه» أو أن الدال هنا هو المدلول نفسه أو المدلول الذي ليس له سوى صورة سمعيّة لا بصريّة. لأقل هو استعارة أبوية أكثر منه أبوّة استعارية؛ والاستعارة بنية تداخل بالمطابقة، تمّحى فيها الحدود والماهيات والفواصل بين الأشياء؛ فلا غرابة في أن تحلّ «البنت» في «الأب» وأن يكون هي هو.

ومن هنا يتسنّى القول إنّ القصيدة «لا موضوع لها» سوى القصيدة نفسها، أو هي تلغي الموضوع من حيث هو قادح معنى أو حامل دلالة. أو لأقل هي أقرب إلى «الرسم الحركي» أو الكتابة التي تتميّز بنوع من الانسياح اللغوي والاسترسال الخيالي، الذي لا ينهض له منطق أو سند إلا من النص نفسه؛ ذلك أن المقصود عند الشاعر هو «فعل الشعر»

وليس موضوعه، أو هذه الحركة اللغوية الحرّة من حيث هي غاية في ذاتها. والشعر بهذا المعنى نشوء وتكوين وحركة حرّة أو»نفخ في الزجاج»، حتى وهو يفضي إلى الاستهانة بأنساق اللغة وأعرافها. وفي هذا ما يؤكد أن القصيدة لا تسعى إلى عرض موضوعيّة عالم، يمكن اقتسامها؛ وإنّما تكابد العمق المرن لسؤال ما بكل أصدائه. وهو تقريبا ما يقوله باديو في «ما الذي تفكّر فيه القصيدة» من أنّ قسما كبيرا من القصيدة «يهدف تحديدا إلى نبذ الموضوع، وإلى أن يكفّ الفكر عن أن يكون في علاقة بالموضوع»؛ والموضوع في السياق الذي نحن به هو ما يقابل الذات. ذلك أنّ القصيدة عند آدم مزاوجة بين عمليّة طرح بالمعنى الرياضي للكلمة، حيث القصد هو التلفظ بالكائن أو بالفكرة، إلى الحدّ الذي يتلاشى فيه الموضوع ويتبدّد الثاني، وعمليّة مخالفة أو إبدال ينزع إلى تذويب الموضوع بتوزيعه الاستعاري/ الكنائي اللامتناهي. وهو في تقديري أشبه بالمجموع غير المتناهي في الرياضيات، أي الذي يكون عدد عناصره غير محدود. غير أن هذا لا يسوق إلى القول بـ»لزوميّة» القصيدة، وكأنها إطلاقا في حالة الفعل اللازم غير المتعدي؛ فمحو الموضوع أو تذويبه، ليس دليلا ولا قرينة على تخل أو عدول شعري عن «القول» أو عن «التفكير»؛ وإنّما هو محصّلة نزوع إلى تسمية «ما هو كما هو». والمقصود هذا الكائن أو هذا الكون أو هذا الوجود الذي يتعذّر حدّه عند «نافخ الزجاج»إلا انطلاقا من فرضية طرحيّة، بالمعنى الرياضي كما سلف؛ أو إخراج شيء من شيء(الثقب/ الكلمة). وفي هذا المستوى أي النزوع أو التوق، تتميّز القصيدة عن الفلسفة من حيث هي بعبارة باديو «تفكير في الفكر» أو هي «فكر الفكر»؛ على حين أن القصيدة تلوح من حيث هي «فكر في حالة فعل» أو «فكر محسوس». وبعبارة أخرى لعلّها أقلّ تعقيدا فإنّ الفلسفة إنّما تعضدها الرغبة في تفكير شيء ما حتى لو كان الفكر نفسه، وأمّا القصيدة فتفكّر هذا الشيء حتى يكون شيئا ما و»أن لا تفكّر في شيء، فيعني أنّ روحك هي لك كاملة/ أن لا تفكّر في شيء، فمعناه أنك تعيش عميقا مدّ الحياة وجزرها.»

تدوين الحياة/ تخييل الحياة/ تخييل الموت

ينفخ الأعمى روحه في القصبة، ينفخ في القصبة أحلامه البيضاء. من كل ثقب تفيض الأحلام على كتف الأشياء، دون أن ينتبه ترقص له أحلامه بحب، ثعابين بيضاء ترقص لحاوٍ عجوز.

بعيدًا عن القصبة، يمد الأعمى (دائمًا) يده إلى كتف الأشياء. تلدغه الأحلام.

قدر الحاوي أن يُلدغ من أحلامه يقول.

انفخ روحك في هذه القصبة لعلّك ترى ما رام لعلّ سماءك ترقص لعلّ بين يديك تكبر موسيقى الرمل.

انفخ روحك في قصبتك. لا بأس إن لم تعرف (أبدًا) من أين الكتف تُؤكل.

قدر العازف أن يتعثر كي تتقدّم الموسيقى

الكنغَر أو القنعر أو القنقر حيوان جرابيّ نباتيّ يتغذَّى على الحشائش وأوراق الشَّجر، وينتشر في سهول أستراليا. ومنها حِيكتْ أسطورة طريفة حول اسم هذا الحيوان، لا يزال البعض يصدّقها، على الرغم من أنّ علوم اللغة والأنثروبولوجيا أثبتت بطلانها وتهافتها. وخلاصة هذه الأسطورة أنّ الملاّح والمستكشف جيمس كوك (1728– 1779) كان في حملته يستكشف جنوب المحيط الهادئ، ويدوّن كما يفعل الرحّالة عادة، هو وجوزيف بانكس، عالم النبات في البعثة؛ أسماء الحيوانات والنباتات في البلدان التي كان يطأها أوّل مرّة مثل نيوزيلندا واستراليا.

رأى كوك الكنغر ولم يكن رآه من قبل أو سمع عنه، فسأل أحد السكّان الأصليّين كان معه؛ وهو يشير إلى الكنغر: «ما اسم هذا الحيوان الغريب؟» وردّ الرجل بعبارة: «كنغورو»؛ ومعناها في لغته: «لا أدري» أو «لا أعرف». ووقع في ظنّ كوك وبانكس اللذين يجهلان لغة الاسترالي أنّ هذا هو اسم الحيوان. وهكذا وفد اسم الكنغر على اللغة الإنكليزية kangourou أوّل مرة عام 1770، من سوء فهم حسب هذه الأسطورة

ودون خوض في أصل الاسم واشتقاقاته، وفي تهافت الأسطورة ـ على طرافتها ـ فإنّ الأمر، على ما يرجّح البعض؛ قد يتعلّق بالفكاهة البريطانية، أو بسخرية الإنكليز من أنفسهم وأبطالهم.

على أنّ ما يعنيني في السياق الذي أنا فيه، هو سوء الفهم في ترجمة Autofiction بـ«التخييل الذاتي» وهو مصطلح مبتكر أو مستحدث، ظهر في الغرب، في السبعينيات من القرن الماضي، وكان سارج دوبروفسكي، وهو جامعيّ وكاتب أوّل من استعمله؛ وذاع أمره منذ ذلك الوقت في الأدب والنقد معا. وزملاؤنا في الجامعة كانوا سبّاقين في ترجمة المصطلح؛ ب«ابن»، فيما هو عنوان ملتبس Fils بل هم بادروا بترجمة عنوان روايته

حتّى أنّ القارئ يَحَارُ ويسأل ما إذا كانت الكلمة الفرنسيّة بصيغة المفرد «ابن» أو الجمع خيط. خيوط. تماما مثل هذه المحاورة الشعريّة بين Fil، وهي تُكتب مثل سابقتها Fils «الطفلة» و«الأب» حيث تلتبس الخيوط وتتشابك في نوع من «كولاجّ شكلي دلالي:

أضيع في نفسي طويلاً إلى أن أشعر بخيط الضوء. أضع على الضوء فمي. أنفخ في الخيط كي يكبر قليلاً. هكذا أحصل أحياناً على طريق Mot-valise أساسه الجمع بين شكلين شعريّين سرديّين متدافعين بداهة: سرد شعري مبنيّ مثل السيرة الذاتيّة على ذاتيّة الكاتب والسارد (أي الشخصيّة) والإيهام بالواقع، أو بعلاقة ما بين الفنّ والحياة؛ كما هو الشأن في العمل الروائي، حيث المؤلّف يقصّ حياته، وما يدور في خلده من أفكار، ومن عارض أوهام وطارئ بذواتٍ، أو ما تنطوي عليه من غريب الأطوار وعجيب الأسرار؛ ولكن بأساليب الشعر، أو استخدام ضمير الغيبة أو أسلوب الالتفات من عدول من التكلّم إلى الغيبة أو الخطاب أو العكس. وفيها يلتبس «أنا» الأب بـ«أنا» الشخصيّة بـ«أنا» الشاعر ب«أنا نافخ الزجاج الأعمى»؛ في نوع من الإغراب أو استنباط دخائل العقل الباطن؛ فقد صار الشعر في مدوّنته الأحدث كما في هذا الكتاب، أوفر حريّة وطلاقة؛ وهو يتنكّب السبل المطروقة.

والسؤال: هل من شأن هذه الطريقة أن تؤمّن للسرد الشعري «السير ـ ذاتي» نصيبه من الروائي وعالمه المتخيّل؟ ووجه السؤال أنّ طابع أيّ خطاب مرجعيّ، سواء كان عاريا (من البلاغة) أو مبسّطا، في علاقته بما يفيض به الواقع؛ لا يكفي لجعله تخيّليّا. ولو كان الأمر كذلك، لما أمكن أن نتميّز خطابا أدبيّا من خطاب تاريخي من خطاب علمي. والمسوّغ لذلك أنّ العالم التبس وأشكل على صاحب المعرفة المنظّمة بفعل احتجابه ضمن الاستعارة والمجاز وشتّى ضروب البيان. بل نحار ونتساءل ما إذا كان هذا النصّ الممتع نوعا من تدوين الحياة أم من تخييلها، بل لعلّه هذا وذاك.. بل لعلّه تخييل الموت:

أنام مع جسدي منذ سنين بعين مواربة،

الأخرى تتلفت.

تسقط حبة من عنقود الأحبة. يوقظني الدوي في لحمي. أرى يدي تتفقد مفجوعة ضواحيها العزلاء. أذني ترتجف مثل رأس قطة مرعوبة.

لعل الدوي سقوط قريب أو شبيه.

أنام مع جسدي منذ سنين بعين مواربة،

الأخرى تتلفت.

لا تعرف الضربة من أين تجيء؟ من الدماغ؟ من الرئتين؟ من القلب؟ من الكبد؟ من الكلية؟ من المثانة؟

أسلوب القناع في ديوان : نافخ الزجاج الأعمى، أيامه وأعماله

محمد الغزي

تقوم مجموعة الشاعر آدم فتحي / نافخ الزجاج الأعمى أيامه وأعماله/ على تقنية القناع، بوصفها إحدى الوسائل الحديثة في التعبير بالصور، مستلهمة تاريخها الميثيولوجي، مستدعية أبعادها المسرحية والدرامية. والقناع رمزٌ يتّخذه الشاعر ليُضفي على صوته نبرةً موضوعيّة. وغالبًا ما يتمثّل في شخصيّة من الشخصيات يتلبّسُ بها الشاعر ويتكلّم من خلالها ليُعبّر عن موقف يريدُهُ، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث، على حدّ عبارة إحسان عباس، ويشترك الشّعر مع فنون أخرى كثيرة في استخدام هذه الوسيلة، وتوظيف إمكاناتها الفنية والأسطورية أهمها المسرح.

وقد كان الشاعر العراقي عبد الوهاب البيّاتي الرّائد في إطلاق هذا المصطلح في فضاء الثقافة العربيّة، ثمّ تبعهُ، بعْدَ ذلك نُقّاد وشعراء آخرون من بينهم صلاح عبد الصّبور في "حياتي في الشّعر" سنة 1961 وفاضل ثامر في "وجه البيّاتي عبر قناع الخيّام، سنة 1975 وإحسان عبّاس في كتابه "اتّجاهات الشّعر العربيّ المعاصر" سنة 1988.

لكنّ ينبغي أن نشير إلى أنّ استخدام أسلوب القناع كان متواترًا في الشّعر العربيّ المعاصر قبل إيجاد المصطلح. وهناك نماذج كثيرة سبقت تجربة البيّاتي في هذا المجال نذكر منها، على سبيل المثال، تجربة أدونيس في ديوانه "أغاني مهيار الد مشقيّ".

غير أن البيّاتي كان أوّل من استخدم هذا المصطلح في النّقد العربيّ الحديث، وأوّل من وضع له تعريفا دقيقا ظلَّ النقّاد يستندون إليه في دراسة القصائد المقنّعة واستقصاء خصائصها الفنيّة.

والواقع أنّ تعريفَ البيّاتي، كما أوضحنا في بحث لنا سابق، لم يكن إلاّ ترجمة لتعريف أليوت لهذا الأسلوب في الكتابة الشعريّة جاء مبثوثًا في محاضراته ومقالاته الأدبيّة.[1]

عتبة العنوان

والمتأمل في مجموعة نافخ الزجاج الأعمى أيامه وأعماله، يلحظ استدعاء الشاعر آدم فتحي لتقنية القناع يختبر إمكاناتها الجمالية والدلالية. فمنذ العنوان أحال الشاعر قارئه على شخصية نافخ الزجاج الأعمى. ومن الواضح أن هذه الشخصية من ابتكار الكاتب، فليس لها أصل في كتب الأدب، شخصية غريبة، لافتة، تنطوي على مفارقة، تشد انتباه القارئ وتثير فضوله.

فكيف يمكن لفاقد البصر أن يتعامل مع أحد فنون النار ويشكل الزجاج وفق إرادته ؟

كيف له أن يرى الأشكال والألوان وينفخ فيها من روحه ؟

هذه المفارقة تقصدها الكاتب عن وعي عامد، ليبرز من خلالها مفهومه لفعل الكتابة كما سنوضح ذلك من خلال النص.

وقد ذكرتني هذه المفارقة الغريبة بمفارقة أخرى لا تقل غرابة وهي المفارقة التي أشار إليها بورخس في إحدى قصائده، وهي قصيدة الهبات التي كتبها بعد أن عين مديرا للمكتبة الوطنية وهو فاقد البصر حيث يقول:

ليس لأحد أن يبخس بالشكوى

والعتاب بيان جلال الرب

الذي بسخرية مدهشة

(1) يعرّف البيّاتي القناع قائلًا: «إنّه الاسم الذي يتحدّث من خلاله الشاعر نفسه، متجرّدًا عن ذاتيّتِه، وبذلك يبعد عن حدود الغنائيّة والرومانسيّة التي تردَّى أكثر الشّعر العربيّ فيها. فالانفعالات الأولى لم تعدّ شكل القصيدة ومضمونها بل هي الوسيلة في الخلق الفنّي المستقلّ. أن القصيدة، في هذه الحالة، عامل مستقلّ عن الشاعر وإنْ كان خالقها، لا تحمل آثار التشويهات والأمراض النفسيّة التي يحفل بها الشّعر الذّاتي الغنائيّ».

وهبني الكتب والظلام في آن واحد.

ويعلق بورخس، على هذا المقطع من القصيدة في إحدى محاضراته، قائلا :

الهبتان اللتان نقضت إحداهما الأخرى الكتب التي لا تحصى والظلام الذي لا ينتهي. .والظلام يعني العجز عن قراءتها...هكذا أدركت شيئا فشيئا سخرية الأقدار وأنا الذي تخيلت الفردوس نوعا من أنواع المكتبة في حين تخيلها الآخرون بستانا أو قصرا.

لم يقتف آدم فتحي أثر الشعراء الذين استدعوا شخصيات تراثية جاهزة تاريخية أو أسطورية أو خرافيّة وتلبّسوا بها بل عمد إلى صياغة شخصية جديدة، تماما مثلما فعل سعدي يوسف، حين صاغ شخصية الأخضر بن يوسف.

فإذا كان الشعر الإحيائي، على سبيل المثال، قد استدعى شخصيّات تراثيّة ليعبّر عنها، فإنّ آدم فتحي قد استدعى شخصية نافخ الزجاج ليعبّر بها. الشاعر الإحيائي كان يحرصُ على استحضار الشخصيّة بِملامحها القديمة فَهْيَ "أنموذج كامل" لا يقبل التغيير والتعديل، أمّا آدم فتحي فإنّه استدعى تلك الشخصيّة بعد أن طوّعها لإيقاع تجربته وبناها بناء جديدا.

بعبارة أخرى نقول إن القناع تحوّل إلى "معادل موضوعيّ"، لتجربة الشاعر، و"المعادل الموضوعيّ" عرّفه إليوت قائلا إنّه "مجموعة من الموضوعات أو موقف أو سلسلة من الأحداث تشكّل وعاء لعاطفة [الشاعر بحيث تستثار هذه العاطفة في الحال عندما تقدّم الأحداث الخارجيّة موضوعة في تجربة حسيّة".

والواقع أنّ أساليب القناع، واستدعاء الشخصيات التراثيّة يستحضرها الشاعر الحديث ليبثّ، من خلالها خواطرهُ وأفكاره. وهذه التقنية، كما أوضحنا في دراسات سابقة لَمْ تكن إلاّ صدى قويّا لأفكار أليوت النقديّة وخاصّة لمقالته الشهيرة "التقاليد والموهبة الفرديّة" التي تُرجمت إلى العربيّة أكثر من مرّة.

لكن عنوان مجموعة آدم فتحي لا يكشف عن الشخصية الرئيسة التي تدور عليها أهم قصائد المجموعة فحسب، بل تكشف عن مضمونها أيضا، فهي، كما جاء في العنوان، تتضمّن أيام هذه الشخصية وأعمالها، بعبارة أخرى تتضمن سيرة القناع، وتكشف عن تاريخه. وهذه الوظيفة، وظيفة سرد السيرة، ليست من وظائف الشعر ولا من مهامّه، فالسيرة عمل نثري، في المقام الأول، كما جاء في تعريفات كلّ النقاد والدارسين، يندّ عنها، بحكم طبيعة لغتها وطرائق تصريف القول فيها، طبع الشعر إلا إذا استثنينا الملاحم القديمة التي هي قصص شعرية، ذات طابع أسطوري، تدور حول أعمال بطولية، ينهض بها أشخاص متفوقون، يتميزون بشجاعة فائقة. إن استدعاء تقنية القناع أفضى، في هذه المجموعة، إلى استدعاء بنية سردية ذات نَبْضٍ دراميّ. هذه البنية السردية تتّسم بتعدّد الشخوص، وتنوّع الأحداث والوثبات المفاجئة في المكان والزّمان وتحويل القصيدة إلى مجموعة من المشاهد ذات طابع مسرحي حيث يقوم الحوار مقام السرد،وتقوم اللغة الدرامية مقام اللغة الوجدانية..

هذا النّمط من الشّعر الذي جمع بين صيرورة القصّ، وكينُونة الشّعر ينفتح على أجناس أدبيّة وفنيّة شتى يسترفدها ويستفيدُ منها. فالشاعر، في هذه المجموعة لا يقيم وزنا لقانون الأجناس يفرق الأدب إلى أنواع وأشكال. فالشعر، عنده، كتابة بلا ضفاف ولا تخوم، كتابة لا تخضع لقوانين مسبقة، ولا تستجيب لقواعد معدة سلفا، إنها استشراف مستمر لامكانات تعبيرية جديدة، بحث ممض من أجل الظفر بالمعنى الجديد.

في مفهوم الكتابة الشعرية

إن هذه المجموعة الشعرية تبقى على تعدد قصائدها تهجس بسؤال واحد هو سؤال الكتابة. هذا السؤال قد تجلى في أشكال عديدة وأساليب كثيرة لكنه بقي، مع ذلك، واحدا في تعدّد وتكاثر أساليبه. فقصائد آدم فتحي، في هذه المجموعة، ليست إلا إعلانا عن تصور مخصوص لفعل الكتابة ولوظيفتها الأنطولوجية والكيانية : الكتابة من حيث هي نشدان للمعنى، وبحث شاق من أجل الظفر به.

ومن أجل إثارة سؤال الكتابة اختار الشاعر أسلوب الحوار بين شخصية نافخ الزجاج وشخصية الطفلة، ابنة نافخ الزجاج ورفيقته في رحلة البحث عن المعنى.

وهذا اللقاء بين الطفلة والكهل والحوار الذي انعقد بينهما يذكران القارئ بلقاءات وحوارات مماثلة في الأدب العالمي، على وجه الخصوص، مثل لقاء الطيار والأميرالصغير القادم من كوكب بعيد في الأمير الصغير لسانت أكزوبري، ولقاء سانتياغوالشيخ بما نولين الصبي في رواية الشيخ البحر لهمنغواي، إنه لقاء بين كائنين مختلفين، وزمنين متباينين. .

ومثلما أمطر الطفلان : الأمير الصغير ومانولين الرجلين بالأسئلة، نجد الطفلة في قصائد آدم فتحي تسأل وتلجّ في السؤال، فهي تريد أن تعرف طبيعة العمل الذي يقوم به النافخ وتفهم ما ألغز من أسراره، وقبل هذا تريد أن تعرف كيف يستهدي هذا الضرير بعماه لينجز فعل الخلق، أي كيف أستبدل قوة بقوة : قوة الإبصار بقوّة البصيرة، وكيف استبدل ضوءا بآخر : أي ضوء العين بضوء القلب.

تسأل الطفلة أباها بنبرة تمتزج فيها البراءة بالشوق إلى المعرفة عن سر الكتابة فيجيبها :

أنظر في نفسي طويلا إلى أن أرى ثقبا في الصفحة، أضع على الثقب كلمة، أنفخ في الكلمة كي أنفخ تكبر قليلا. ..هكذا أحصل أحيانا على قصيدة. ..:

ولكن ما الذي يحدث بعد ذلك ؟

يجيب الشاعر الراوي

لا شيء سوى

أني قد أقع في الثقب فلا أعود

كل رموز القصيدة وصورها تؤكد أن الكتابة ضرب من الكشف والاستبصار أي ضرب من الرؤيا.

ويشير هذا المصطلح، مصطلح الرّؤيا في النّقد العربي المعاصر إلى طاقة الاستبصار الفنّي التي تمكّن الشّاعر من النّفاذ ببصيرته الحادّة "إلى ما تخبّئه المرئيّات من معان وأشكال فيقتنصها ويكشف نقاب الحسّ عنها" كما قال الكاتب ماجد فخري، والرؤيا تختلف، في هذا، عن الرّؤية بوصفها فعل الباصرة التي لا "تلامس غير السّطح من المرئيّات فلا تصل إلى مكنونها الدّاخليّ." فإذا كانت الرّؤيا، وسيلة معرفيّة قائمة على الاختبار الفرديّ، عن طريقها يخترق الشّاعر حجاب الألفة والعادة ليكتشف ما وراء المحسوس وما فوقه، فإنّ الرّؤية "استعراض الجزئيّات المرئيّة، وهي مبذولة لكلّ باصرة."

وهذا المفهوم للرّؤيا إنّما هو مستلهم من مصدرين اثنين هما: التّصوّف الإسلاميّ والحركة الرّمزيّة الفرنسيّة.

– التّصوّف الإسلامي: إنّ النّظر إلى الشّعر بوصفه اقترابا من المجهول إنّما يعدّ انتماء ناميا إلى موقف المتصوّفة من الكتابة بوصفها "رؤية عالم الخيال في الحسّ"، على حذ عبارة ابن عربي وكشفا مستمرًّا لما لا يتحرّى بالعيون. غير أنّ استلهام التصوّف لم يقتصر على المفاهيم التي أهاب به النّقّاد بل امتدّ أيضا إلى المعجم الذي استخدموه كلّما أرادوا شرح الرّؤيا أوإبراز بعض خصائصها. فالرّؤيا جاءت في كتب النّقّاد قرينة «الحدس» و«الكشف» و«المعرفة القلبيّة»

وهذه العبارات كلّها مستلهمة من معجم المتصوّفة، مشدودة إلى نظريتهم العرفانيّة.

– الحركة الرّمزيّة الفرنسيّة: أفاد النّقّاد أيضا في تحديدهم لمفهوم الرّؤيا من كتابات الحركة الرّمزيّة التي أولت هذا المفهوم عناية مخصوصة. فقد قرنت هذه الحركة بين الشّعر والرّؤيا، وعدّت الكتابة إدراكا حدسيّا يقوم على معرفة مباشرة وداخليّة في آن. في هذا السّياق نفهم قول رامبو: "ينبغي أن تكون رائيا، أن تجعل من نفسك رائيا"[1]

(1) Arthur Rimband : Poésies. Une saison en enfer. Gallimard 1981 P200

فغاية الرّؤيا، لدى رامبو، تتمثّل في الاقتراب من المجهول الذي يقتضي تشويش كلّ الحواسّ وإشاعة الاضطراب فيها.

إنّ الشّاعر لم يفصح عن تجربته مباشرة وإنّما أهاب بالرموز لتنهض وسيطا بينه وبين تجربته من ناحية، وبينه وبين القارئ من ناحية أخرى، فتحدّ، كما أوضح جابر عصفور، من تدفّق التّجربة من جهة، وتحدّ من وقع التقاء القارئ بصوت الشّاعر من جهة أخرى.

بهذه الطّريقة تشكّل القصيدة فضاءها المتخيّل، وتؤسّس زمنها، وتخلق شخوصها، وتبني أحداثها لتصبح، في آخر الأمر، عالما متماسكا، متكاملا، ضاجّا بالحركة والحياة، كلّ عناصره تعمل على تجسيد الرّؤيا. وكأنّ هذا العالم عديل تلك التّجربة، صورتها، صوتها المكتوم، أوإذا استخدمنا عبارة أليوت «معادلها الموضوعيّ.» غير أنّ هذا لا يبيح لنا أن نحوّل القصيدة إلى جملة من العناصر تدلّ على جملة من المعاني، فنعادل عنصرا بمعنى، ورمزا بدلالة. فنحن، إن أقدمنا على ذلك، نكون قد أطفأنا جذوة القصيدة، وبدّدنا سحر الشّعر، ولهذا وجب أن ننظر إلى القصيدة بوصفها نصّا متآزرة عناصره، متساندة رموزه. ومن هذا الكلّ نستمدّ تمثّل الشّاعر لتجربة الرّؤيا.

ولعلّ أولى خصائص الرّؤيا في هذه القصيدة أنّها تجاوز لفعل الرّؤية، بل إنّ تجربة الرّؤيا لا يمكن أن تستتبّ مقوّماتها إلاّ إذا تعطّل عمل الباصرة.فالرّؤية موصولة بالواقع والمألوف، بينما الرّؤيا موصولة بالحلم والكشف، لهذا تتحوّل الرّؤية، في سياق القصيدة إلى حجاب وحاجز بينما تصبح الرّؤيا كشفا ومكاشفة.

ومن خصائص الرّؤيا أيضا أنّها ضرب من السّفر، وهذا السّفر يتبدّى من خلال القصيدة ذا اتّجاهين اثنين متباينين: سفر نحوالأعلى حيث تصبح الرّؤيا معراجا إلى السّماء:وسفر نحوالأعماق حيث تصبح الرّؤيا ارتدادا إلى عالم الدّاخل:

وخلال هذه الرّحلة يدخل الشّاعر زمنا غير الزّمن الأرضيّ، ويحلّ بصحراء كأنّها عالم الموتى الذي لم يعد منه أحد في «ملحمة قلقامش»:

من هذه الرّؤيا التي تتحوّل إلى سفر مزدوج: سفر في اتّجاه الأعلى، وسفر في اتّجاه الذّات تغتذي الكتابة، وتبني متخيّلها، مسترفدة أساطير الشّاعر الذّاتيّة من ناحية، ومستلهمة أساطير الإنسانيّة من ناحية أخرى، جامعة بين رموز مشتقّة من ليل الذّات، وأخرى مشتقّة من مكنونات أزليّة مطبوعة في أصل غرس الجنس. فمن شأن هذه الرّموز والأساطير أن تمنح التّجربة قواما موضوعيًّا، وتحوّلها إلى تجربة إنسانيّة عامّة.

ومثل التّجربة الصّوفيّة تنهض تجربة الرّؤيا على جملة من المدارج يفضي بعضها إلى بعض. وتبدأ هذه المدارج بتأمل المتكلّم في ذاته أو في نفسه، كما جاء في القصيدة. ثم ينتقل من مقام إلى آخر إلى أن يبلغ مقام الكشف والخلق/ ويفضي هذا إلى ضرب من الجدل العرفاني الذي يقوم على تلازم معرفة طبيعة الكتابة بمعرفة طبيعة الذّات.

في ضوء ما سبق يمكن القول إن الرّؤيا ارتدت،، لبوسا صوفيّا وباتت تحيل على نظريّة الاتّحاد والحلول، غير أنّ هذه النّظريّة انسلخت،في الشعر الحديث، عن دلالاتها الدّينيّة وأشربت دلالات إنسانيّة، فليست غاية الرّائي، من خلال هذه القصيدة، الانفصال عن الأرض وإنّما الاتّصال بها، وليست غايته الاتّحاد مع الحقّ وإنّما مع الخلق.

والواقع أنّ الرّؤيا لم تكن إلاّ صياغة جديدة لسؤال الشّعر، صياغته على مستوى اللّغة ذاتها من أجل كتابة قصيدة تريد أن تكون مختلفة، تغتذي من الحلم والنّماذج البدئيّة والتّاريخ. غير أنّ الرّؤيا لا تتجسّد في القصيدة من خلال صور طارئة أواستعارات عابرة. الرّؤيا صورة كلّية تتسرّب في كلّ عناصر القصيدة وصورها ورموزها. الرّؤيا هي القصيدة كلّها.

إن شجرة نسب قصيدة آدم فتحي لا تنبثق من الشعر العربي فحسب وإنما من قارات شعرية وفنية كثيرة نخص بالذكر منها الرمزية والسوريالية اللتين وشمتا ذاكرة قصائده بنار حرائقهما. كما تركت قصيدة النثر العربية أثرها واضحا في بنيتها وإيقاعها ولغها ومجمل الرموز التى انطوت عليها بحيث يمكن القول إن هذه المجموعة باتت فضاء تتجاوب فيه أصداء

شعريّة وفنية ومعرفية شتى. .لكن هذه الأصداء ظلت، على اختلافها وتباين مصادرها، تحيا، داخل هذه القصيدة في كنف العافية.

الكتابة خارج حدود الذات

إذا كان الشعر عند الرّومنطيقيين يعني لغة الوجدان، وإذا كان الوجدان يَعْني الارتداد إلى وطن النّفس فإنّ الشّعر المعاصر أصبح في مجمله يَنْفُرُ من سُكْنَى هذا الوطن الهادئ المطمئنّ ويهيب بالعقل الصانع لصياغة التجربة على غير مثال سابق. وهذا لا يعني أن الشاعر المعاصر ألغى عاطفته وتخلّى عن شعوره، وإنّما يعني أن الشّاعر أصبح يعوّل على الفكر حتى يمنح تجربته قواما موضوعيّا يساويها ويوازيها ويحدّدها "فإذا كان الشعُور ترجمانا مباشرا عن الذات فإن الفكر هو الإطار الموضوعيّ الذي يضمّ هذا الشعور"[1] ويحوّله إلى كيان منسلخ عن أحاسيس الشاعر، متحرّر من أهدافه ومن ولايته عليه.

وقد ترك هذا النزوع العاطفي أثره في ضرب من القصائد المقنّعة وهي القصائد ذات الطبيعة الكنائيّة حيث نجد علاقة الشّاعر بِقناعِهِ علاقة إرداف وتتابع. أي إن القناع لا يكون كيانا مستقلاً عن الشّاعر، أو وجودًا موضوعيًّا منسلخا عنه، وإنّما يكون، في هذه القصائد، كناية عنه وشاهدا عليه، ويبدو أنَّ بعض الشّعراء قد تقصّدوا هذه العلاقة الكنائية وسعوا إليها عن وعي عامدٍ.

لكننا نلاحظ في هذه المجموعة عدول قصائدها عن الوظيفة الكنائية وجنوحها إلى الوظيفة الاستعارية، فلم تسعَ إلى تجريد الشخصيّة من وجودها الدّرامي وإنّما أكدت ذلك الوجود بطرائق شتّى، وقد أدّى ذلك إلى تداخل الصوتين، صوت الشاعر وصوت الشخصيّة المستدعاة، في القصيدة المقنّعة. وكلا الصّوتين لم يبقيا في حَالٍ من العزلة أو الثبات بل تفاعل كلّ مِنْهما مَع الآخر، وعدَّلَ مِنْهُ، ومن الطبيعي أن يفقِدَ كُلٌّ مِنْهما،

(1) عز الدين Nسماعيل- الشعر العربيّ المعاصر- دار العودة- بيروت 1973، ص 281.

دَاخِل هذا التفاعل شيئا من وضعه الأصلي، ويكتسبُ وضعًا جديدا، ومن ثمَّ دلالات جديدة.

من خلال ما سبق نقول إنّ القناع، في هذه المجموعة، يمثّل حقيقة منفصلة عن ذات الشاعر وكيانا منسلخا عن عواطفه وانفعالاته، غايته الأولى تحقيق أسلوب موضوعيّ في الأداء يتيح للشاعر أن يذيب ذاتيّته في فضاء أرحب هو فضاء التجربة الإنسانيّة، والقناع إذ يحقّق هذه الغاية يؤسس علاقة جديدة بين القارئ والشّاعر ذلك أنّ القناع رمز لا يبوح بالمعنى وإنّما يضمرهُ، لا يكشفه وإنّما يتركه في حَال إرجَاء متواصل من هُنا يُصْبح دور المتلقّى لا يتمثّل في استهلاك القصيدة وإنّما في إنتاجها وإعادة صياغتها وذلك بالبحث عن عناصرها الغائبة عن مبنى عناصرها الحاضرة، وهذا ما يجعل القناع شكلا متطوّرا للصّورة الشعريّة، إنّه "صورة كليّة"، يكتفي مثل كل الصّور الفنيّة بالإشارة والإيحاء وينأى عن التصريح والتقرير، غير أن ميزة هذه الصّور أنّها تحتوي كلّ القصيدة، تجمع مفترقها، وتؤلف مختلفها فتجعلها جملة شعريّة واحدة لها بؤرة رمزيّة مفردة منها تنبثق الدّلالات أوضحنا في المقدّمة أنّ النصّ ليس إلاّ جزءا من كلّ، ومثل كلّ جزء لا يمكن ان نتدبّره إلاّ إذا أعدناه إلى الكلّ الذي اقتطع منه وخلصنا إلى القول إن عمليّة القراءة لا تَسْتَتِبُّ مقوّماتها إلاّ إذا اهتمّت بالكشف عن عمليّة التفاعل التي يقيمها النصّ مع التراث الثقافيّ والأدبي الذي صدر عنه فجدليّة التفاعل، مثلما أوضحنا، هي التي تحدّد هويّة النّص وتمنحه فرادته.

ما فتئ آدم فتحي يذكرنا بأن هناك أسئلة مركوزة في أعماق كل شاعر لا يمكن أن تكبر أوتهرم أو تموت، قد تتغير طرائق عرضها وأساليب أدائها غير أن جوهرها العميق يظل باقيا، من هذه الأسئلة سؤال الشعر. ومن أجل الإجابة عن هذا السؤال لجأ الشاعر إلى استبدال نظام المعرفة بنظام العرفان، فقصائد هذا الديوان لا تستدعي ملكة الفهم بقدر ما تستدعي ملكات في الإنسان أخفى وألطف..هذه الملكات هي القادرة على تقبل هذه القصائد وإدراك رموزها وأقنعتها.

نثر المنظوم ونظم المنثور
نافخ الزجاج الأعمى أيامه وأعماله
لآدم فتحي

آدم البـاي

شعر نثري ونثر شعري وقع على توهج الشعر والشعرية كما لم يفعل ديوان منظوم قبله ولا قلب الوجود مثله ولا دخل علينا غيره مداخل لم نألفها وعوالم لم نسكنها وافترع لنا بكر السبيل تذهب بنا طردا عكس التيار مصعدة بنا نحو الوهاد وتتنزل بنا نحو القمم الشماء يسمعنا قرع الأصوات وتفتح الكيان على عديم المعاني فاغرة فاها في صميم الفراغ واللامعنى يفكك الصور والرسوم إلى هَيولى المادة المتحللة الآسنة في لحظة كانت السماء والأرض دخانا ففتقناهما وطواهما بيمينه بينما ترفع والدته تراكي، كنية والدته تركية، السماء وظهرها ينحني راسمة لروحه أجنحة وقد أشربته الحرية فهو حر كما سيظل بيد يقي أطفاله الرمال وبالأخرى يعلمهم أن يحولوا الرمل إلى زجاج (ص 19) بعد أن زرعت رأسه بالحكايات على طريق البحث عن نجمته في البحر وسمكته التي في السماء. فلقد أصبح صندوق الحكايات تصعد إليه كل البراكين فيرى العالم بعين لا ترى إلا الخير أما التي ترى الشر فأخذها وطمسها فما أوسع رحمته (ص 20) فكيف يكتب بدونها الآن وكيف لا يرى احد من أين يجيء بما يقول ألم يرو الطفل المروى داخله بالقص والهذيان ذاكرة النسيان فهو لا يغمض صورة إلا لتتضح وتتجلى لأنه يطوي جفنه على الصورة مثلما يطوي الجمل سنامه على الماء (ص 24) لا يبقي إلا توقيع الماء ولعله الشعر الم يكتب محمد الغزي «ديوان الجمر ديوان الماء» او هي سيره هشام شرابي التي وقعها بعنوان جمر ورماد يجعل الله من

الماء كل شيء حي الم يجعل عرشه على الماء وهل تخصب الأرض بلا ماء وهل يتطهر النجس من غير ماء ما يبقى إلا بفضل ما يضيع. فبالكلمة المثقوبة ينثر قصائده بكلمات يضعها بطلق يسد الافاق يلدها ولادة عسيرة لا تعطيه بعضها حتى يعطيها كله فهو على خطر مع هذا البعض حتى أنه ليبقر بطن الحوت ليشم هدير البحر كما أورد في نصه. هي البئر بلا قاع يبث الروح في كل الكائنات نفس احيائي لا يخفى على قارئه في كل رعشه يحدثها رفيف اجنحة جبريل تطلق من شامة على شفة الصامت والصائت مسبحة بأسماء الشاعر الحسنى المنعكسة على مرايا الآخر من أعالي فلك نوح لا يضيع فرصة الطوفان ليعيد انشاء الكون، انشاء آخر بعد أن علمه الجنون التسكع في الحياة متلصصا على جذوع الشابي تستيقظ تطلب فأسه مثلما تعريه مختنقا بكثرة التنفس، هرع إلى البحر بجرح دس البحر ملحه فيه مما انطقه بشعر تناول جريمة ثقافة زائدة ينز من لحم الحياة وغنيمته الوحيدة اثر أسنانهم في لحمه حاملا الظلال بيد وفي الأخرى الضلال مع شيء من الزبد الذي ينفع الناس وهو غير الزبد الذي يذهب جفاء بل فيه ما يكفي من مؤونة اليأس لنعرف كيف نواجه بقرات الامل الكاذب تحيلنا على تأويل حلم يوسف سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف عبر صراع التأويلات يرسم ادم فتحي نافذة وسط النافذة كي تطل عل الأنفس من جديد وقديما قيل ان الطرق إلى الله بعدد الانفس وصاحبنا ناطق بلسان غريب ناظر من خلال عيني أعمى يرى ما لا نراه ناطق هزج من بحة الشيخ امام كي يقول مع نجم ما لا نقول وما يقال وما لا ينقال حتى أنه لم يعد يبحث عن نفسه في شوارع المدينة بل ان المدينة تجد نفسها في شوارع الفنان ونفسه المشروعة ولغته المشرّعة وقد قدت من لحن الحرية بعمقها الشاهق وعقمها الخصيب وقد عمّدها شاعرنا في جرة زيت بربرية تضيء ليل الشّعر أو الشّعر خطاف ليلكي أو سنونو مبشرا بفصل خامس لم نألفه. يقول آدم فتحي (ص 41) : « مطلا عليك منك أنت فصلي الخامس يأتي المعرفة من باب الخروج مطلقا ضحكات بلا فرح متوغلا في الغرق طريقه الوحيد للعودة، هابطا من أعلى البراءة وقد شاب الوقت وفي يديه الهواء قبض ريح وعلى أكتافه غبار الحكايات صديقه الوحيد السّقوط والجا سراديب لم يدخلها قبله

أحد متنصتا على ظلال تعوي من نوافذ عمياء سلاحه أصابعه يتحسس بها جسد الأرض مشتملا على ضعفه البتار وينبوعه المتدفق من حرائقه الداخلية في غفوة بين الحياة والموت يرقد واقفا على الحافة ملامسا التخوم قابضا على البرزخ يذيب روح الكون بصهر أطرافه وإذابة متناقضاته في مزيج يجترح المعجزات في مدن العمى فيضحك لون البول على لون الريشة فتستأسد الأرانب وأما الأسود فتترهدن (ص 79). تتحرر اللغة من عقالها وتشب عن شرانقها وتمزق أطواقها وتثوّر قيودها وأغلالها وتفك سلاسلها فتسلس وتسيل سيلا يدك القبور رمسا برمس فالأصوات تهجر معانيها والمعاني تصطدم بجثث الموتى والمارة وقد دقت معانيها على أن توصف فلا تدرك حقيقتها إلا بالمعاناة وقد فكت طلاسم السحر البابلي وقد أنشأت مملكة : « إن من البيان لسحرا وإن من الشعر لحكما مدلة مطلة من أبراج العمى الشاهق العميق الذي بدونه لا أحد يبصر فإنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور وهل الحياة إلا الشرر المتطاير من احتكاكنا بالموت كما جاء (ص 99). هو الراحل أبدا من قبر إلى قبر راجيا ان يموت اقل خجلا من الحياة او يعيش اقل خجلا من الموت (ص107) يسير مخففا الوطأ كما طلب المعري أ فليس أديم الأرض من هذه الأحلام لذلك هي أقدس عنده من أجساد الآباء والأجداد التي يوصي بها شاعرنا الأعمى الذي أبصر ما لم نره إلى يومنا في غير عيونه نحن الذين ننظر في شعره بعيون وقحة فلا نرى غير العمى من فرط النور لذلك يجب أن ينظر الأعمى إلى أدبه ويسمع كلماته من به صمم، ففي ما كتب يرى عبد الفتاح كيليطو «المعري أو متاهات القول» واذا أراد أن يعبث بلحية غبي أراه غباره ثم قال له الحق لذلك رأى النبوة في المتنبي والاعجاز في ديوانه فشرحه في أربعة مجلدات تحت عنوان «معجز أحمد «.فإن تناطح الأقران حول إعجاز القرآن فلقد أجمعوا على إعجاز أشعار المتنبي والمعري ناهيك أن أستاذي القدير عبد المجيد الشرفي في حواره مع فرج شوشان في البرنامج التلفزي نوافذ أجاب حينما سأله عن أي كتاب تحمله معك لو فرض عليك أن تعزل في جزيرة نائية ولا تمكن من حمل غير كتاب واحد فأجاب لزوميات المعري طبعا وذلك أن هذا الأعمى البصير جاهر بقول

لا يطيقه المبصرون العميان اليوم. أ فلم يرفع نزار قباني عقيرته بالقول أمام عميد الأدب العربي طه حسين الأعمى قائلا :

ضوء عينيك أم هما نجمتان * كلهم لا يرى وأنت تراني
ارم نظارتك ما أنت أعمى * انما نحن جوقة العميان
أيها الأزهري يا سارق النار * ويا كاسر حدود الثواني
عد إلينا فان عصرك عصر * ذهبي وإن عصرنا عصر ثاني

ألم يكتب دينيس ديدرو «رسائل في العميان» وهي نعمة قال عنها شاعرنا « نعمة الألم « التي فقدها غيرنا، فقد تفرد الأعمى بالألم العبقري الذي ذكره شوقي في روايته الشعرية « مجنون ليلى « مردفا بعدها وأنبغ ما في الحياة الألم، أو كما قال ألفرد دوموسييه « إن الإنسان مريد الوجائع فلا أحد يلم بجوهر كينونته من غير أن يحترق في نار الألم. فالعمى هو منتهى الابصار وذروته. أفلم يكتب أبو نواس على باب الخليفة وهو غاضب من اهماله لشعره مهتم بجاريته القبيحة خالصة:

لقد ضاع شعري على بابكم * كما ضاع عقد على خالصة

فلما أبلغ الواشون أمره للخليفة ناداه وهو يتربص به شرا لسوء مقالته فدخل أبو نواس القصر ووقف بالباب ومحى عين كلمة ضاع من أسفلها لتصبح ضاء ومحى أسفل عين ضاع في العجز فأصبح البيت

لقد ضاء شعري على بابكم * كما ضاء عقد على خالصة

فلما جاء الخليفة وفرح بجمال القول صرخ الواشي «هذا البيت قلعت عيناه فأبصر» كذلك صاحبنا خسف بصره فاحتدت بصيرته. وفي الحديث أنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور. وكم فرج الأعمى كرب المبصر، أ فلم نقرأ قصة نزيلي المستشفى وقد ألم بهما المرض فكان سرير الأول قرب الباب وسرير الثاني قرب النافذة وكان المريض الأول يصرخ ويتلوى لشدة الألم وكان على الثاني أن يصبره ويسليه بل إنه أوهمه أنه يقف على الشرفة لينقل إليه ما يدور في العالم الخارجي من حركات وسكنات ومشاهد ومارة وطبيعة خلب

وما يخوض فيه الناس من شؤون وما تدفعهم إليه الحياة من ضروب السعي والضرب في الأرض. وكانت فتنة المتخيل تحمله لعوالم العجيب والغريب وسحر الكلام وبديع الصور وفن الحكي فيتقبل آلامه صابرا محتسبا بل يسلوها وينشغل عنها بهذا الضرب الموغل في الغرابة. وفي أحد الأيام افتقد مريضنا صديقه القاص ولم يره في سريره أو وراء الشرفة لينقل له كعادته ما يسليه ويبعد عنه أوجاع الإصابة وقروحها فقيل له أن صاحبه قد توفي فبكاه وقال: «رحمه الله كم سلاني بما ينقله لأي من عوالم ما وراء النافذة « فتعجب الطبيب وقال له: «كيف يكون ذلك وصديقك كان أعمى. ..» لأنه كما قال آدم فتحي علم أذنه الإصغاء للألوان كما يجد هو رائحة البحر في لوحات رؤوف قارة أو يحس بارتجاف الجمرة من البرد في الدرك الأسفل من النار.

فينقل لنا الحَكايا بذيله الطويل المذبب ينوس بين شفتيه في هيئة لسان مهرولا على قوائمه الثلاث هاربا ممن يسرقون قصته ليعيشوا أو يموت هو أ فلم يقل المتنبي لسيف الدولة أن عليه أن يجيزه كل ما مدحه شاعر لأنه إنما أتاه مادحا بشعره

أجزني إذا أنشدت شعرا * فإنمابشعريأتاكالمادحون مرددا
ودع كل صوت فإنني * الطائر المحكي والآخر الصدى

ونورد ما كان قبل هذا مما هو من صلب عمل شاعرنا آدم فتحي في هذا الديوان

ذكي تظنيه طليعة عينه * يرى قلبه في يومه ما ترى غدا

فكل الصيد في جوف الفراء فهو يشتاف المعنى وتفاصيل الوجود والموجود من حزوز الجوارب على الجسد كأنه أسنان حليب أو برك عسل صغيرة على كل حز يرقص اصبعه كأنه درويش دوّار بل إنه تائه في الجسد الآخر جسد امرأة أقفلت عليه جسدها وغادرت إلى غير رجعة ملقية بالمفاتيح في غياهب أول بالوعة وهو في رحلة البحث عن المفتاح يخشى أن يطأ على حجر فيسمع أنين كائن لم تحرره يد فنان. فتقفز إلى أذهاننا صورة النحات الذي أخرج بإزميله تمثالا ساحرا يكاد

ينطق لولا أن تتقراه يداك بلمس من ركام حجارة رخام عالجها برؤيته وفنه. فصرخ فيه مريده: « كيف حررت تلك المرأة من داخل سجنها الرخامي أو حجارتها المرمرية؟ لماذا ننفخ في الرمل وننحت ويمضي القطيع مصفقين بأردافهم مصدرين نهيقا يرتفع مُضمّخا بطفولة الأرض هابطين من أعلى السخرية كي لا تجف الأرض ملهمين سولوفوي جيجاك رائعته «تراجيدية في البداية هزلية في النهاية» على ضحكة حمار نرسيس بعد أن مرغ منخريه في مياه الحكمة فأعرض عن كل من لا يصغي إلى أسئلة الأعماق في هذا السطح الأملس. رأيتم روعة حمار آدم فتحي فهو أكثر حكمة من حمار الحكيم وهو مختلف اختلافا جذريا عن حمار القرآن حمار إن أنكر الأصوات لصوت الحمير، حمار من كالحمار يحمل أسفارا. فهذا حمار يعرف أنه ليس جائعا مادام محبا وإنه لا يحب أن يعلف حتى ذهبا في اسطبل السلطان لأنه يخجل من قول القدامى، من وجدتموه بباب السلطان فاتهموه، هو صرخة مالك بن أنس حينما افتقده السلطان عند قدومه ولم يكن في زمرة مستقبليه والمطبلين له فقصد بيته وحين سأله عن تخلفه قال له : « ان العلم يؤتى له ولا يذهب لأحد». حمار جميل لو لا وجه راكبه الذي يفسد الشهد كلامه يعبر ويعبر بلسانين أحدهما النسيان كحية عبد الفتاح كيليطو شقوا لسانها نصفين ومن رحم النسيان يولد الشاعر صارخا (ص158) لدني أيها النسيان تحت سماء أمة الصوف التي تنكث غزلها كالعهن المنفوش بحبر النسيان يعمد بل لعله بحبر خفي كما عنون كيليطو أحد كتبه بحبر خفي كاركا على ذاكرة الآخرين وتراث الأولين. ألم يقل أمين الخولي «أول التجديد قتل القديم فهما» لنخرج الحي من الميت والميت من الحي يسعى في دروب الوجود والموجود والحاضر والمنشود متسولا شيئا من النسيان يا محسنين (ص 161) فالذاكرة المرصوفة والمرصوصة بنصوص السابقين تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد أو أثر النص الممحو الثاوي تحت النص الجديد، فما التجديد إلا قزم على أكتاف عملاق وما التلاصُّ إلا تناصُّ وان الإعجاز والمعجز أن نقول كلاما بلا ذاكرة كما كتب جعفر ماجد وغنته علية في الساحرة ألم يقل الناقد أن أول من شبه المرأة بالوردة هو عبقري نابغة وأن الذي قلده بليد فاسد المزاج عصيّ

على العلاج كما ذكر الغزالي لذلك يسقينا آدم فتحي حرائقه لنعيش فهو كقابو (Gabriel Garcia Marquez) يعيش ليحكي ناسيا أنه أعمى. أقلع عن سيجارتك فكل الطرق تؤدي إلى السرطان وفي حكايا دعك من اليقين يا صغيري وردد مع المعري

أما اليقين فلا يقين وإنما ❋ أقصى اجتهادي أن أظن وأحدس
إذا مَرَّ أَعمى فَارحَموهُ وَأَيقِنوا ❋ وَإِن لَم تُكَفَّوا أَنَّ كُلَّكُم أَعمى

كن كالفراشة تدق بألوانها على باب الصباح مرتكبة خطيئة الحياة أحيانا ولو كيوم آخر خيانة أسمع الموت يقول المهنة صحفي مشرعا جسدا على الحياة فأرضك نصك واخش على دم الكتابة في ضوء الشموع وامش على الحبر كأنك على حروفك. تعرف كيف تقول الكون شهيقا وزفيرا دون أن تبيع أو تتبع لغة ما قبل زيف الحرف لغة أصوات أطلقناها من غير حروف في محاكاة صادقة للطبيعة واشتراك حميمي مع الحيوان. اضرب مع نيتشه فيلسوف المطرقة على لحم النص فيحس الشاعر بالوجع في لحمه. تعرض للقنابل المسيلة للدماغ في برامج دس الأنف من ثقب الواقع. كيف يمكنك أن تشم الموسيقى في هذا المستنقع كيف تعيد العرائس إلى البحر وتغني مع أبو ويسرى الثلاث دقات وتقد حذاء حال لونه وتهدلت شفتاه ومات من فرط المشي على جسد المعنى كحذاء فان غوغ أو حذاء الطنبوري. ألم تصبح من أجلنا بشرا كي تعرف طريقك إلى اللاعودة حيث أن الوصول محال. واكتب بحبر عينيك بعد أن أفنيت الحبر السري والحبر الصرّي والحبر الخفي، نسيج أغنية من خيوط الشمس للشتاء، أليست الحكاية حياكة وأنت البزاز والقزاز والقصار المشهود له بجودة السبك وحسن الإخراج لأن الخيوط مطروحة في الطريق يعرفها العربي والأعجمي وأهل الوبر وأهل المدر. ولكن العبرة بجودة اللفظ وحسن الإخراج وبديع السبك ضفاف كثيرة تلملم ما تبعثر منك وتلم شعثك. لماذا كلما عدت عدت إلى عين خنتها تسألني وأي عين تقصد وللعين في العربية تسعة معان وعد إلى معجم العين لو شئت فلقد سمي بها وكأنها اختزلت العربية في مسيلها أو مجراها أو مجاريها، ولا تعجب من المجاري فليتك عرفت أن الحياة

تفسد أحيانا من أحلامها كما حتى رأسها تفسد السمكة، ليكن أن أقع في البئر ما دمت أمشي رأسي إلى النجوم عارضا أفلامي في بلاد لا تبصر، لعل الخيط الناظم بينها يقود إلى صوتي، لعل في آخر الخيط الصوت الذي به أنبح ألم يحدثنا العرب عن مستنبحي الكلاب حتى يتعرفوا على مواقع القبائل ومواطن القرى فتخيل كيليطو أن المستنبح بكثرة ما استنبح أصبح النباح لغته فحينما أدرك القبيلة بعد لأي لم يستطع أن يفصح عن رغبته وبغيته إلا بنباح أعجم لم يفهمه غير الكلاب أو بقرة بمقربة منهم صفراء لونها فاقع لا ذلول تجيد الحرث بل مرضعة عجلها حليب الحرية والكرامة تدفعه بقرنيها إلى خارج الزريبة تخور في أذنه موحية إليه تنزيلا على قلبه يسمعه في أذنيه صليلا حفظ لفظه وفقه معناه فصاغه في الآتي: « لا تعش حياتي تعلم أن تدافع بذيلك تعلم أن تنطح تعلم أن تعضّ تعلم أن تصكّ، عش حياتك (ص200) « وكأنها لقمان الحكيم يعض ابنه أو ذو القرنين يمضي فاتحا متوسعا في مهامه الأرض ومترامي أطرافها فلا عالم غير الأحمرة والبقر في هذا الكتاب الجديد المدشن لعهد وعي يرفع الظلم عن الحمير والبقر موجها إصبع الاتهام للبشر معلنا صنعة جديدة وصياغة مختلفة ولقد كرمنا الحمير والبقر وحملناها في البر والبحر وعرضنا عليها الأمانة فحملتها بصبر الحمير وحكمة البقر. وكانت خير خليفة للبشر الذين تنبأت الملائكة أنهم سيكونون خلفاء شر « **أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك** « ألم يصرخ هايدغار صرخته المدوية « لا ينقذني غير الاه» أو نافخ الزجاج الأعمى كما أجابه آدم فتحي ذلك الذي كصديق هايدغار هولدرلين الذي يعلمنا كيف نسكن العالم شعريا. كيف نضيع في نفس طويل إلى أن نشعر بخيط الضوء فنضع أفواهنا على الضوء وننفخ في الخيط كي يكبر قليلا هكذا نحصل أحيانا على طريق ثم لا شيء سوى أننا قد نذهب إلى آخر الخيط فلا نصل لأن المعنى ليس في نهاية النص كما قال رولان بارت بل يخترق نسيجه في كل تفاصيله وكل ما نقوله إنما هو قراءة قد يذهب صداها سدى كالقرآن نزل بكرا وسيبعث يوم القيامة بكرا كما نزل وانما هو نص بين دفتي كتاب وانما ينطق به الرجال وان ظاهره ليوهم بالتناقض كما لمح إلى ذلك الغزالي وصرح ولعل ما أدركه

الصوفية من علوم الباطن واشراقات القلوب ونفحاتها ما يمسك بعلوم ما صرح بها الحلاج حتى لقي حتفه لعدم استعداد الناس للارتقاء إلى مراميها أفلم يذكر الرسول صلى الله عليه وسلم : « أن هاهنا علوما وأشار إلى صدره لو اطلعتم عليها لذهب مني هذا وأشار إلى رقبته» ألم يقل لنا أن المؤمن يدرك ما لا ندرك ويرى ما لا نرى في حديث شهير «احذروا فراسة المؤمن فإنه يرى بنور الله» وان لله إشراقات ونفحات فتعرضوا لها ألا ننتظر كلنا انفتاح باب العرش وما انفتاحه غير إشراقة طاقة النور تذهب بالأبصار لتنير البصيرة كاشفا الحجب حتى نراه ألم تقل رابعة :

أحبك حبين حب الهوى * وحبا لأنك أهل لذاك
فأما الذي هو حب الهوى * فشغلي بذكرك عمن سواك
وأما الذي أنت أهل له * فاست أرى الكون حتى أراك

وأوردت مما هو في صلب اهتمامنا قولها:

وقمت أناجيك يا من ترى * خفايا القلوب ولسنا نراك

ففي الذكر الحكيم قال الله تعالى متحدثا عن ذاته العلية هو الأول والآخر والظاهر والباطن وبين الأول والآخر والظاهر والباطن كان الإلاه وتاه الصوفي والعاشق لأن الطرق إلى الله بعدد الأنفس وكما قالت سيمون فايل «إن كبار الملحدين هم كبار العاشقين لله «. فالعجز عن الإدراك إدراك والبحث في ذات الله ’شراك. ابحثوا في مخلوقات الله تهتدوا ولا تبحثوا في ذات الله فتظلوا. وقديما قال مالك بن أنس لما سئل عن قوله تعالى « الله على العرش استوى « رد بأن الاستواء معلوم وإن الايمان به واجب والسؤال عنه بدعة. وذهب الصوفية إلى اتهامنا بإيرادنا سلسلة الروات أو العنعنة بأننا نأخذ علومها من ميت عن ميت وهم يأخذون علومهم عن الحي الذي لا يموت وحينما التقى ابن عربي بابن رشد وتحاورا في مسائل ومباحث وعند خروجه أجاب من سأله باختزال ملغز يفغر فاه: ما يدركه ابن رشد أجده وما أجده يدركه فبين علوم القلب وعلوم العقل لبس الصوفي الصوف على الصفاء وأدار للهوى ظهر الجفى وإلا فإن الكلب الكوفي خير من ألف صوفي فهذا

الديوان هو ترجمان الأشواق لابن عربي أو الرسالة للقشيري أو قوت القلوب في معرفة المحبوب لأبي طالب المكي يزحف كالحلزون على الشعارات وفتنة الجوارح قاطعا أشواطا في مدارات فقه القلوب متسائلا (ص197) تحت كم من سعفة تتآكل يداك ينفخ في الكلمة كي تكبر قليلا هكذا أحيانا ليحصل على قصيده وقد يقع في الثقب فلا يعود. هو كتاب إعادة الاعتبار للشعراء الذين اطردوا من جمهورية أفلاطون وفي قراءات من القرآن رأت أن الشعراء يتبعهم الغاوون. ألا ترى أنهم بكل واد يهيمون يقولون ما لا يفعلون فهم لا تؤخذ شهادتهم ولا يقام لهم وزن ويتهمون بالكفر ويحشرون مع السفهاء من أطفال ونساء ومجاذيب ناسين قراءة الرسول الأكرم الذي اتخذ حسان بن ثابت شاعره ودعى الله له بالسداد والثبات ورأى أن شعره أشد على الأعداء من وقع الحسام. وألبس بردته كعب بن زهير الذي أنشده « بانت سعاد فقلبي اليوم متبول « في المسجد النبوي بغزلها وتشبيهها تحت مباركة النبي واحتفائه. يقول بعض العارفين أن الرسول بزهده وما نعرفه من تعففه لم يكن يملك غيرها أفلا يفهم أن الغاوين هم عشاق الدنيا وهم بكل واد يهيمون أي وادي عبقر وأودية الخصب وشرايين الحياة لما يتدفق منها من مياه جعل الله عرشه عليها وجعل من الماء كل شيء حي هي دعوة لمراجعة السياج الدغمائي الذي حشرنا داخله إلى عوالم العقل النقدي الاستشرافي المستقبلي الطلائعي الفائض بالأحلام حيث ترقص الثعابين البيضاء لحاو عجوز هي غير الثعبان الذي تلبس به ابليس ليلبس الامر على خالقه ويندس في الجنة لغواية آدم وزوجه فلدغتهم الأحلام التي صورها لهما في شجرة الخلد وملك لا يبلى فلم يهتديا لغير عرييهما فطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة ورق دونا عليه عريهما وعهرهما ولكن قدر العازف أن يتعثر حتى تتقدم الموسيقى فمن أخطائنا نتعلم ومن عثراتنا نتعلم المشي ونرقص في الفراديس يقول لنا الشاعر: « افرح بأنك الأعمى افرح بأنك تضع يدك على كتف الأشياء دائما من جهة الخطأ حارسا ما تراه كي لا يتغير متجردا من قماش الحياة منغمسا في مياهها الخاطئة منصتا إلى حسك يغرد راقصا تحت النار أو على النار أو فوق النار كحبيبة مسيكة في فيلم قصة حياتها رقصة النار مطلا على

الكينونة والزمان من ثقب صغير في باب الفجر وثقب الكلمات من فوق مذكرا بقول سارتر حينما منعوه من الحديث في الفلسفة والتاريخ ولم يتركوا له غير الحديث في الأدب فقال : « أستطيع أن أمرر كل المعارف من ثقب المزلاج « كنافخ الزجاج الأعمى المتكشف على النهار يفتح فخذيه لأصابع الليل فاتحا جرحا في صدره ليرى أحلاما تقطر لتروي البحار التسعة ليشرب منها التنين ذو الرؤوس التسعة هكذا يرى نافخ الزجاج الأعمى ما لا يراه نافخ الطين البصير بانيا عوالم أكثر سعة ورحابة ورحمة، وترقياً حيث الخير المطلق وحيث تختفي شناعات وبشاعات وحروب ودمار ورعب وإرهاب وعجرفة وأنانية وجرائم ومجازر ومحارق النفس الأمارة بالسوء التي ألهمت فجورها قبل تقواها لذلك في طريقنا لتزكية النفوس يجب أن نسلخ جسدا وراء آخر مقتفين مسالك سارق النار، حامل المصباح وكأنه ديو جينس حاملا مصباحه باحثا عن الإنسان ضارخا في وجه الأباطرة « أغرب عن شمسي وابتعد عن سمائي متبعا طريقته الكلبية في مزاحمة الكلاب على المزابل مستمنيا في الطريق ضاربا عرض الحائط بكل القيم والأعراف والعادات والتقاليد وأخلاق الزيف والنفاق ووعي القطيع رافضا أن يكون العاقل الوحيد خارجا عن عقله الداجن نائيا بنفسه عن كل قليل (ص83) منتظرا المعنى الخالص من النوم. فالنوم مخلص المعنى من الخوف ألا ينفجر المكبوت ويتحرر اللاشعور في النوم؟ ألم يخبرنا لاكان أننا نوجد حيث لا نفكر ونفكر حيث لا نوجد وأما ديكارت فأخبرنا بأن مشكلة الإنسان أنه كان طفلا قبل أن يكون رجلا ففي الحلم يتفجر المعنى وينبجس العلم عندما نكسر الألفة مع الموت ونشيب الليل في الزحمة العمياء على إيقاعات شعر الجازية حين تنام نواطير «نفزاوة» أو في فيافي صحراء يرتفع فيها «الشهيلي» إلى مرتبة الحكمة صحراء حينما تجوع لا تفرق بين اللحم والمعدن يقطعها فارس دون فرس.

ذراني والفلاة بلا دليل ووجهي والهجير بلا لثام
فإني أستريح بذي وهذا وأتعب بالإناخة والمقام
وما في طبه أني جواد أضر بجسمه طول الجمام

كأنني فـرس أضر بـه طـول الجمام فحياتـي علـى قلـق كأن الريح تحتي

أوجهها جنوبا وشمالا وكأن نفسي بها أنف أن تسكن اللحم والعظم طاويا البوادي المنسية والشوارع الصماء حتى إذا ما أدركت بيتي وولجته أجدني في العراء أحرس الغلمة عن شبقها إلى الحرية تراقص النجوم بذاكرة الأطفال، فالرجال جميعهم أطفال وويل من قتل الطفل بداخله فلن يبلغ جيرة القمر ولا رقصة الحياة ولا إصغاء لموسيقى الحياة ووحيها وإذابة روح الكون في انشائه ولن يبلغ استلال الورد من بين الأشواك، فالكون حي يحب الحياة ويحتقر الميت مهما كبر فلا الأفق يحضن ميت الطيور ولا النحل يلثم ميت الزهر. فاليأس من الموتى فضيلة وإقامة الحداد عليهم فرصة للتخلص من شرانق حبالهم القاتلة التي صنعت حياتنا المقززة بجثثهم بحيث لازالت تتملكنا وتنصب خيامها في تلافيف عقولنا وتجاويف أذهاننا ولن نبعث أحياء إلا إذا أعدناهم إلى قبورهم واضعين وجه اليأس على وسادة الأمل مطلقين الرشقة الأولى من طلقات التفاؤل فشجرة الخطايا وحدها المثمرة وإن تمثال الغرور أجمل من نحتته (ص50) فالشعر والأدب بمعزل عن الدين وإن كان الدين معتبرا في الشعر لما علقت قصائد الجاهليين على أستار الكعبة ولما كتبت بماء الذهب وما فيهم مسلم، والشعر طريقه الشر فإذا دخل عليه الخير برد وضعف فلا أحد يغير ما بنفسه ما لم ييأس مما في أيدي الخلائق. أقرص خد الليل وانهض وسر في سبيل الحياة فمن نام لم تنتظره الحياة وابحث عن فم الصمت وأطلق جلجة الطفل الثاوي في جسدك العجوز لتخرج روحا أخرى من قصبة نافخ الزجاج الأعمى لعلها تنفش، لعلها تستريح وتركب بساط الريح وتقبض على الجمر وتخوض في كل أمر حينها يطول العمر وأنت تفرش كتبا ودواوين تصنع لنا منها ريشا وأجنحة لا تعوقك عن الطيران يا ابن فرناس المنتصر خارجا لنا عن حياتك سامحا لنا بالدخول في ركام مدونتك عن لحية ماركس في مخدة سافو (ص44) كاشفين عن زهرة الضحك عند رأس الميت راقصين عراة مع هزائمنا بعصانا نرى، نرمش بين الأصابع بعينين مطفأتين (ص66) وهل يحمل غير الأعمى عينيه على أطراف أصابعه كما قال الطاهر بن جلون في روايته ليلة القدر؟ أيوجد قارئ أبلغ وأعمق وأروع لجغرافيا الجسد وتضاريسه

وقممه ووهاده ونتوءاته وكثبانه وأغصانه وغلاله ورمانه وورووده باسقة في الروض العاطر في نزهة الخاطر ويكون في نزهة الألباب ما لا يوجد في كتاب. وهل انفتحت كنوز وقصور الجسد الانثوي لغير قارئ بارع لجغرافيا الجسد مالك لمفاتيح ولوجه وفاكًّا لأفاعيل رصده بتملكه حروفك التي تسبح في دمك وقد هربها ماركو بولو من قصر جوبلاي خان إلى مبغى في البندقية فتكحل برمادها الغزاة فأصبحوا فاتحين، فليس صعبا في مدن العمى أن تكتب الحماقة بماء الذهب بل الصعب أن تجد كلمة طائشة لم يحاصرها لحمي بنيرانهم الصديقة. فوحدها الكلمات الطائشة تصيب المرمى. فكل من لا يصرخ مع الجماعة يشنق كي يحرس السؤال في بيضته الحميمة بعد حبوب منع الحمل وحبوب منع الحلم فلا احتفال بغير الساكس على إيقاع الصاكس فالجهل المكيف على كمنجات خشب الدفلى والرداءة وألسنة المواسير على شبابيك التذاكر المباعة بالكامل قبل العرض بدهور بنيان غير مرصوص يهد بعضه بعضا يملأ الفراغ بالفراغ بينما الجسد يعمل أكبر مترجم في العالم وغانية عيناها جمرتان فمها شهوة، رقبتها مسيرة ثلاثة أيام حزامها خاتم يضبط شاعرنا مقيما في المكان بين نهدين في اللحظة الفاصلة أي البرزخية بين مرور الإصبع واندلاع الضحكة أو الشهقة أو الرعدة كالعصفور بلله القطر. رعدة يسبح من خلالها الجسد بكل تفاصيله ومسامه وخلاياه وشراينه ولكن تجهلون تسبيحه في لذة تطلب فلا تدرك لأن قاموس المجاز خال من المرادفات وقاموس الشهوة مليء بالأرداف في ذروة نشوتها يعلمها صاحبنا كيف تمضغ حصاة الاولين دون أن تعض عليها بكلام يخترق ركام الكلمات مثلما تخترق دمدمة البركان طبقات الأرض أو تجلى الله للجبل فجعله دكا وخر موسى صعقا، شعر بربري يقع على المتوحش فيبلغه كما لم يفعل شعر قبله بل إن كلماته أصبحت مع أوجاعه جلدة ثانية حتى اذا خرج عاريا إلى الشارع لا ينتبه إلى عريه أحد فيراهم هابطين حتى ولو كانوا متجهين إلى فوق كعقرب تلسع نفسها، يهب نفسه للكلمات واللكمات شاربا كأسه مثل سقراط لكن موجها شوكته بيد لا ترتجف مثل يده لان الايادي المرتعشة لا تصنع التاريخ لقطيع حامل ثقوبه السوداء وأحلامه المنتوفة، فقرر الشاعر أن يقلب الأوضاع بدم أبيض

ولد الحياة مرتين، مرة قبل القصيد ومرة بعدها مذكرا لهم باسمه كي لا ينساه مغيرا ما بالقوم لأنهم غيروا ما بأنفسهم حينما أسكرهم بالأعالي موجها هممهم لدروب التفوق على شرطهم الإنساني، ورُب همة أنقذت أمة كريمي براغ قال لهم أن الياطر أو المرساة ليست في البحر وإنما في قبة السماء مرفوعة لتشرئب إليها أعناقهم فتجحظ عين الشيطان ناظرة إلى كذبه عاشقة فيموت كأنه ناي جلال الدين الرومي والنملة تدفع صخرتها فيكتب بأصابع دييغو جيا كوميتي التي قطعتها آلة فلاحية بعد أن تعمد وضع يده فيها ليجلب انتباه امه وهو في سن الخامسة كلمات تصرخ انتبهوا إلي بكلمات صنع لها الدخان رغوة تغسل مرأة اللجين العاكسة لعريهم وعهرهم فيحنقون ويكرهون ليس أنت بل وجوههم التي لا يطيقون في مرآتك التي لا تكذب، لم تخرج تلك الليلة ولكن ظلك خرج. لم تكتب اسمك على الرغم من كثرة ما حاولت كأن أحمل قصيدة هي التي لم تكتبها بعد لذلك لم تمهر أيامي التجارب المنثورة معالم على طريق القصيدة فرنين الألوان يشم لا عبيرها تخور كثور الكوريدا في حلبة اشبيليا مبعثرا كلماتك لترتيب فوضاك بالبهجة وفي هزيمتك ترفع شارة النصر ويعيش الجلادون إلى آخر شاعر. قال نزار قباني متحدثا عن ثور الكوريدا :

برغم النزيف الذي يعتريه
برغم السهام الدفينة فيه
يظل القتيل على ما به
أجل وأكبر من قاتليه

فلماذا لا يعيش شاعر إلى آخر جلاد يشم من وراء الظلام صباح الغد وكأنه الطاهر بن عاشور وقد استل من القرآن عنوان كتابه «أليس الصبح بقريب» فلا نرى الفرحة تذل ألم يحقق الطاهر بن عاشور ديوان بشار من برد ذلك الأعمى الذي قاد المبصرين إلى دروب لم تطلها أبصارهم وأدركتها بصيرته فكان نصيبه اتهامه بالزندقة وقتل شر قتلة ولم يشفع له عشق أذنه لبعض الحي والأذن تعشق قبل العين أحيانا. فتقديمه أذنه على عينه استفزهم كاستفزاز آدم فتحي بتقديمه نافخ الزجاج الأعمى على نافخ الطين العليم البصير ولكنه مستعد للتضحية بكل ما نضن به

لتغدو خوذة الشرطي عشا وعصى الشرطي قوسا للكمان وليكن ذلك في غير زمانه وفي غير مكانه وهو يبذر ولا يهمه أن يحصد فلقد زرعوا فأكلنا ونزرع فيأكلون، هكذا دماء العشاق دوما مباحة تقدم مهرا لتقدح شرر الحرية وتطرد شر البشرية مقبلا اليد التي تجرؤ شاربا من بئر الطراز ما يكفيه لينتصر على نفسه ألم يرد في الأثر أعدى الأعداء إليك نفسك التي بين جنبيك، أليس الدين تزكية نفوس (قد أفلح من زكاها) ومن بئر الطراز تعلم التطريز والحياكة ومنها نسج الحكاية ومحاكاة لا ترد يد لامس ولا تشفي غليل قابس تسلك الصراط الأعوج بلسان يتلعثم يندلق عند مصب الكلمات فتأخذك لمدارات تدور وتدور حيث لا تصل لأن الوصول محال فما نحن إلا مسامير الحرية مشدودة إلى نجمة خفية في الطرف الآخر من الجدار أو النهار كل ما تدركه منه لا يساوي شطبا في مسودة لإليوت وكيف لهم أن يدركوا سحر القول وفطنة الكلمات ومتاهات الخيال؟ كيف لهم أن يحلقوا في سموات المبدع مواكبين حله وترحاله وهم جزارون ومشرحون وكلاب بوليسية يشكون تورم المنهج وضمور الرصيد البنكي ينعقون بما لا يسمعون سادرين مغيبين عن عالم يبشر به آدم فتحي ويدشنه غير عالم آدم أب البشرية وان اشتركا في الاسم إلا أنهما اختلفا في الرسم والحسم والتوكيد والجزم فآدم الطيني واجهه عصيان وتمرد ابليس لانه من نار وأدبليس آدم فتحي هو طين أو رمل معالج بالنار فأصبح بلورا نافخه أعمى يريك ما لا ترى كما قال توفيق بكار رحمه الله عن أعمال محمود السهيلي ومن الشهيلي إلى السهيلي الذي كان رأس الحكمة عند آدم فتحي لأنه يأتي على الأخضر واليابس ليمحو عوالم القبح والوحشة ويعيد تشكيل عوالم الخصب والجمال والألفة ففي النار قصبة خضراء تنتصب كشجرة الزقوم في سعير جهنم منتصبة كسنديانة لا تعرف الانكسار ويصرخ الماء فوق الحطب : «أحّيت العود اللي رويت بيه تكويت». عالم طوق الحمامة في الألفة والآلاف حين تصبح كل المدن صديقة في حضن جسد صديق (ص136) ويصبح للثلاثة وجود «الغول والعنقاء والخل الودود»، ولم أر كلغة الضاد بما حوته من ظاهرة الأضداد منصفا للمكفوفين أو العميان إذ أطلقت على آحادهم في دارجتنا « بصير» وهي صيغة مبالغة تكني عن

شدة الابصار وهي تقصد اللامبصر كذلك سمت الفحم البياض والجون للأبيض والأسود ومنه أخذ مهرجان الجونة السينمائي عنوانه حيث كانت الأفلام بالأبيض والأسود. أما اليوم فالأفلام تبث بالألوان في بلاد العميان والبرصان والعرجان. وفي كل تظاهرة ومهرجان يحظرها الانس والجان والمجنون وصاحب الجنان والعجاف والسمان من متقلدات اللؤلؤ والمرجان الرافلات في الحرير والكتان. فلا تصلح الدنيا ويصلح أمرها إلا بفكر كالضياء سراح (بدوي الجبل متحدثا عن المعري) ولعل المتنبي قد حسم القول في هذه المسألة حينما قال في بيته الشهير :

وما انتفاع اخ الدنيا بناظره ❋ إذا استوت عنده الأنوار والظلم

وقد ننتبه يوما أننا قد حافظنا على عيون لا تبصر لأننا لا نريد مواجهة الحقيقة، فلو تجردت وتعرت لكنا كأوديب نعمد إلى طمس عيون عند إدراك الحقائق و(لما الحظ يواتي يبقى الأعمى ساعاتي). وإنكم تعلمون نظرية الساعاتي المدير للكون في نظام الساعة السويسرية مما يؤكد وجود الخالق ولكن آدم فتحي لخبط وشخبط هذه الساعة السويسرية كما لخبط وشخبط العلاقات (السوسورية) نسبة «لفرديناند دو سوسير» بين الدال والمدلول والمرجع وأشير في خاتمة هذه المقاربة إلى أن الله سبحانه لما أراد أن يقرب لنا صورة ذاته العزيزة العلية المقدسة أورد في سورة النور قوله تعالى : ﴿**اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لاَّ شَرْقِيَّةٍ وَلا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاء وَيَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ**﴾ (سورة النور، آية 35).

فكانت الزجاجة هي المعدن النفيس الرفيع المقدس تقرّب لنا معشر العميان حقيقة النور المختزل للألوهية في قداستها وتعاليها وهل يستوي الأعمى والبصير أم هل تستوي الظلمات والنور ولقد جمع آدم فتحي ما استخرجه لنا بنكث الهميان في نكت العميان وما حواه جرابه من ضحك العميان على أوهام المبصرين وغرورهم ويوطوبياتهم في عالم يعتقدون أنهم يتربعون على عرشه فتحدثوا عن الإنسان الأرقى والخارق والكامل بل حتى الإلاه.

الفهرس

آدم فتحي عازف المعاني 3

محمد المي

الرؤية والرؤيا في «نافخ الزجاج الأعمى» لآدم فتحي 5

منية عبيدي

الكلمة المثقوبة قراءة في ديوان «نافخ الزّجاج الأعمى» لـ

آدم فتحي 13

العادل خضر

جماليّة الكتابة وانزياحاتها في تجربة آدم فتحي الشّعريّة من خلال

« نافخ الزّجاج الأعمى» 25

د. خالد الغريبي

فن المتتالية الشعريةفي مدونة آدم فتحي..... 55

هاجر بن ادريس

وَهَجُ الكِتَابَة-رُوحُ الشِعْر في«نَافخ الزُجَاجَ الأَعْمَى»

لِآدم فتحي 69

مصطفى الكيلاني

آدم فتحي: سيرة الشاعر/ سيرة الشعر: تدوين الحياة أم
تخييل الموت 89

منصف الوهايبي

أسلوب القناع في ديوان : نافخ الزجاج الأعمى، أيامه وأعماله99

محمد الغزي

نثر المنظوم ونظم المنثور نافخ الزجاج الأعمى أيامه وأعمال
ه لآدم فتحي 109

آدم البـاي