بين أدب الرحلة وفن اليوميات، قراءة في نص "مدني وأهوائي" للطفية الدليمي

تمهيد:

يزخر التراث العربي بالكثير من مدوّنات أدب الارتحال التي بلغت شهرتها الآفاق، سواء تلك التي تنتمي إلى الأدب القديم كرحلة ابن بطوطة، أو التي تنتمي إلى الأدب الحديث مثل كتاب تخليص الإبريز في تلخيص باريز لرفاعة الطهطاوي، ولعلّ القاسم المشترك الذي يجمع بينها يكمن في طبيعة الذات التي خطّت هذه النصوص، فهي شخصيات ذكورية في عمومها حظيت بمكانة أهلتها إلى مغادرة الديار من ناحية، ومنحتها الحق في كتابة وتوثيق التجربة من ناحية أخرى، الأمر الذي أهّلها لتمثيل الثقافة التي تنتمي إليها، وأضفى أبعادًا تاريخيّة على نمط العلاقة التي تؤسّس لها بين الأنا والآخر؛ بحكم أنها مخوّلة بتقديم رؤية عن العالم والواقع الموضوعي ضمن مقام تلفظي تمثيلي تكاد تزول فيه الحدود بين الذات الفرديّة والذات الجمعيّة.

د. شهرة بلغول

فكما عدّت رحلة ابن بطوطة من قبل المستشرقين إحدى أكبر الرحلات القديمة إحاطة معرفيّة بعوالم الشرق، كان لنص "تخليص الإبريز" الوقع ذاته في الثقافة العربيّة، خلال مرحلة تاريخيّة تشكّل فيها الوعي العربي بالعلاقة مع الآخر الغربي على وقع صدمة حضاريّة ولّدها أوّل لقاء عسكري مباشر مع الغرب الحديث (حملة نابوليون بونابرت على مصر سنة 1798م)، وما رافق ذلك من إدراك لحجم الفجوة الثقافية والحضارية التي تفصل العالمين، وبالنظر إلى الدور التنويري الذي لعبه رفاعة الطهطاوي عدّ في تقدير البعض بمثابة "بروميثيوس عربي"[1] بفضل ما نقله عن الغرب من أفكار، وقدمه من ترجمات أسهمت في رسم معالم الطريق المفضي نحو تحقيق نهضة فكريّة، من شأنها أن تتيح اللّحاق بركب الدول الحديثة.

كان الارتحال في الثقافة العربيّة –قديمًا- كما الكتابة الإبداعية شأنًا ذكوريًا، إذ قلّما حفلت الذاكرة بأسماء ذوات أنثوية خضن غمار هذين المجالين المتقاربين في الكثير من أبعادهما، لعل أبرزها شرط الحريّة (السعي الدائم نحو التحرّر)؛ سواء على مستوى

المنظور(الرؤية) أو المكان؛ فالكتابة إن جاز لنا وصفها ارتحال في عالم البياض الذي تمثله الورقة، فضلاً عن أنّها ارتحال باطني في عوالم الفكر والنفس والذاكرة، من شأنه أن يحقّق ارتحالاً رمزيًا من عوالم الواقع إلى عوالم الخيال، في مسعى لتشكيل المعنى، أمّا الرحلة فتحتاج هي الأخرى مقابلاً موضوعيًا تتجسّد من خلاله عبر الكتابة (نص الرحلة)، إذ يرتهن بقاء أثرها على المستوى الفردي والجماعي بالتدوين، لأنّ الذاكرة تظلّ مهدّدة بالنسيان.

1. خصوصيّة نص "مدني وأهو ائي" للطفيّة الدليمي:

صدر كتاب "مدني وأهوائي جولات في مدن العالم" للأديبة العراقيّة لطفية الدليمي في طبعته الأولى سنة 2017، ضمن سلسلة ارتياد الآفاق، بعد نيله جائزة ابن بطوطة للرحلة المعاصرة 2016-2017، وتكمن خصوصيّته في جزئيتين، هما:

أوّلاً: يرصد النص موضوع الرحلة من منظور مختلف، لم تعهده نصوص الارتحال في الثقافة العربيّة سابقاً، أي الرحلة بوصفها تجربة خاضتها ذات أنثويّة حظيت -خلافاً لبنات جنسها في البيئة العربيّة- بامتياز مضاعف تمثّل في الارتحال والكتابة، فقد أتاحت لها مغادرة الديار -بغض النظر عن السياقات المتعدّدة التي صاحبت ذلك- التحرر من أغلال الرؤية المنغلقة على الذات، كما مكّنها امتلاكها ناصيّة الكتابة الإبداعيّة -التي تعد شكلاً رمزياً للارتحال عبر عوالم اللغة والخيال- من رصد هذه التجارب الواقعيّة برؤية مغايرة، مشحونة بحساسيّة مفرطة تجاه الجمال، تجلّت في تلك الشاعريّة التي تحكّمت في بلورة وعيها باللغة وبالعالم، فكان لكل ذلك كبير الأثر في ما يتعلّق بنقل التفاصيل.

د. شهرة بلغول

ثانيّاً: يعنى النص بتسجيل تفاصيل الارتحال بأبعاده الواقعيّة (المرجعيّة) دون أن يتوقف عند هذا المستوى؛ بل يتجاوزه لينقل أبعاد واقعٍ موازٍ، أثثت الفنون والآداب على اختلافها تفاصيله، بحكم أنّ فعل الارتحال مؤسّس على خلفية معرفية أدبية/ إبداعيّة أسهمت في تحقق الارتحال المتخيّل في مراحل عمريّة سابقة، ممّا أكسب الرحلة المكانيّة أبعاداً أخرى هي الارتحال عبر الفنون فضلاً عن الارتحال عبر الزمن ببعديه الواقعي والمتخيّل.

قد يطرح في هذا السياق سؤال مفاده: ما الفرق بين النص الرِّحلي الذي تكتبه المرأة والنص الرِّحلي الذي يكتبه الرجل، سواء على مستوى السرد أو المضامين؟

تبدو لي محاولة استخلاص الفرق على أساس الاختلاف الجندري دون الأخذ بعين الاعتبار حداثة كتابة الرحلة بالنسبة إلى المرأة العربيّة وارتباطها بسياقات فرديّة وتاريخية متعددة، فضلاً عن مرجعياتها الثقافية المختلفة مسألة تدخلنا ضمن مجال التنميط والقوالب الجاهزة، لذا فالأجدر والممكن هو رصد تحوّلات النص الرّحلي المعاصر بغض النظر عن منتجه، هذا النص الذي يعد في أصله نصًا ثقافيًا هجينًا، إذ نلمح في بعض النصوص المعاصرة عدم التقيّد بالبنية السرديّة التقليديّة (مسارات الرحلة)، وكثافة حضور المتخيّل على حساب المعطى المعرفي لسببين هما المرجعيّة الإبداعيّة لصاحب الرحلة، إضافة إلى أنّ المعطى المعرفي اليوم ما عاد "اكتشافًا" يحتكره الرّحالة، بقدر ما صار متاحًا عبر وسائط متعددة (التكنولوجيا).

2. في مديح السفر، أو الحياة بوصفها رحلة بحث عن المعنى:

تنطلق الشخصية من محطة البدايات في المقطع الموسوم بـ"رحلة البدء عشق الخرائط ورجل الحلم" وذلك قبل أن تشرع في سرد رحلاتها، فتعود بذاكرتها إلى زمن الطفولة الذي اكتشفت خلاله افتتانها بالسفر، كتجربة دخلت عوالمها عبر بوابة الكتب والخرائط التي حرّرت أخيلتها وأخصبت رؤاها، تقول: "سحرتني ألوان الخرائط وتعرجاتها وغموض رموزها: فهي لغة ثانيّة أتعلمها كل يوم وكانت قصص العشق والأطالس كتبي الأثيرة، برعت في رسم الخرائط، كنت أرسمها وأتملى جمالها وأترحّل في الليل العاصف وسط البحار مثل السندباد البحري أو تحت شموس آسيوية على طريق الحرير وعند المعابد الذهبية والباغودات وتماثيل بوذا، اختلقت بلدانا لم يسمع بها أحد ومدنا أسستها في ممالك لا وجود لها إلا في مخيلتي"[2]، ويأتي المصاحب النصي المتمثّل في مقولة فرناندو بيسوا "كلّ منا يعيش حياتين: واحدة في الحلم، والأخرى تأخذنا إلى القبر" ليعزز وعيها بالبعد المزدوج للوجود، بين وجود أصيل – حسب رؤية هايدجر[3]- تنحت فيه الذات أناها وتتحرّر من سلطة الحشود، عبر الانفتاح على الرؤيا والحلم، ووجود يومي مبتذل يقيّدها ويقولب معيشها ضمن مسار

واقعي خطي يتماثل فيه الجميع، فتؤكّد انحيازها إلى حياة الحلم والخيال، المنفتحة على التيه بكل ما يحيل إليه من مغامرات وجوديّة وفتوحات روحيّة، تتيح لها الانفصال عن العالم الخارجي والانغماس في عالمها الباطني المتخيّل لتصنع مغامرتها الفرديّة التي تمّحي فيها الحدود بين الواقع والخيال، تقول "كنت أنفصل عن الكبار، وأقفز في المتاهة، المسافة ومضة، المسافة خدعة، كانت القفزة مجازفة، وسن الرشد مدينة لم يكتشفها أحد"[4]، إذ يتطلّب الارتحال قطيعة مع العالم المألوف: وتوقًا لمعانقة المجهول وتجاوز الحدود؛ لاكتشاف الأنا والآخر المختلف على حد سواء، وهذا ما دفعها لاحقًا إلى تأمّل مجسّم الكرة الأرضيّة بوصفه عالمًا بديلاً ارتحلت عبره بالبصر والبصيرة، وتلمّست تفاصيله بحرية مطلقة، بعيداً عن قمع الحدود وحرّاسها، ممّا هيئها لاحقًا لخوض غمار هذه التجربة واقعيًا، راصدة تحوّلات المدن عبر الأزمنة وملتقطة صدى حضورها في عوالم الفن والأدب، مستأنسة برفقة رجل الحلم الذي قدّته على مقاس أهوائها وآمالها، تقول: "فكان أن اختلقت لي رجلا يلائم أهواء صباي المتطلب، جبلته من غبار النجوم وزهور الصبّار التي تتفتح مرة واحدة كل عام، لم أمنحه ملامح مستقرة، فمن قسماته تتبدل بتغير الأهواء والأفكار والأسفار، وهبته سجايا الإنسان ومرونة الفهود وحنو القطط ورهافة العشاق، لم أشكل هيأته حسب وصفات النساء حول الرجل المشتهى، تركت له أن يختار هيأته ويغيرها بتغييرات الزمان"[5]، وكأنها تتلمّس خطى أوفيد صاحب "التحولات" وتتقاطع معه في عشق الجمال ومكابدة المنفى الذي تسعى لجعله "حقلاً كريمًا"، ويأتي تصدير النص بمقولته: "إما أن تستمر إلى النهاية أو لا تحاول على الإطلاق"[6] ليؤكد تبنيها خيار المقاومة عبر الفن لإضفاء بعد جمالي على تجربتها الوجوديّة، فما يهمها بالدرجة الأولى هو المسير (الاستمراريّة) لا الوصول، ذلك أنّه السبيل الذي يحقّق الانفصال الذي يقود إلى الاتصال؛ انفصال عن العرضي والتحام بالجوهري.

لا يكتفي هذا النص بتسجيل المشاهد والمواقف التي تخلّلت تجارب الارتحال التي خاضتها الشخصيّة؛ بل يدفع قارئه إلى تأمّل بنيانها الذي لا يتجلّى إلاّ بعد إعادة النظر في هيكل البناء الكلي الذي ارتضته المؤلفة لها، وعندها يمكن أن نلحظ أنّه يخرق البنية التقليديّة للنص الرّحلي، فهو لا يسجّل تفاصيل رحلة محددًا محطاتها ومساراتها الخطيّة

(انطلاق/مسير/ وصول)؛ بل يدوّن حياة خطت مسارات الارتحال تفاصيلها، وما الكتابة في هذا الصدد سوى نسج على منوال تشعباتها، تلتقط ما تفرزه تقاطعاتها من رؤى وأخيلة ظلّت عالقة في مرايا الروح؛ فنحن كما في الحياة، ندرك البدايات؛ لكننا لا نبلغ منتهاها، نتابع تخلّقها بوصفها رحلة عبور بين فضاءات وأزمنة، بعضها واقعي وأكثرها متخيّل، ولّدته تأملات ذاتيّة في عوالم موازيّة، ونقصد بذلك عوالم الفن التي من شأنها إضفاء المعنى على تجارب الحياة المختلفة.

يعلن الانحياز للفن عن نفسه منذ عتبة الغلاف، وذلك عبر اختيار لوحة "رقصة في الريف" للرّسام الفرنسي أوجست رينوار" Pierre-Auguste Renoir (1883)، ممّا يجعله - كما تصفه أم الزين بنشيخة المسكيني- تجسيدًا لانتماء جمالي إلى العالم، في مسعى لتجاوز حدود الواقع وإكراهاته، والانفتاح على الإمكانات التي يتيحها الحلم، سبيل ذلك العبور عبر جسر الفن الذي ترسي اللغة دعائمه؛ إذ تقول: "أعود كيانا بشريا وحيدا يشبه الآخرين ولا يشبههم، الفن انتصار على الوحدة وعزاء لاستحالة الإمساك بالحلم"[7]، بل ترمّم عالمها الواقعي في محاولة لتبديد وحشته، خالقة هواجس أتاحت لها اللجوء إلى عوالم موازية، تستعيد فيها الذات إنسانيّتها التي تجمعها بالإنسان على اختلاف انتماءاته، بعيدًا عن منطق الحدود الذي رسمته الجغرافيا والأيديولوجيا، ذلك أنّ "كتابة السفر لا تبلغ بالسفر مداه إلاّ متى كانت بذاتها نوعا من السفر في السّفر، أي مغامرة معنويّة تقوم على الوعي بأنّ السفر هو في جوهره قادح لسفر في الذات، وهو لا يكون كذلك إلاّ متى خرج من طور المعاينة، والتوثيق إلى مرحلة المساءلة والتفكير والمقارنة بين الأنا والآخر."[8]، إذ يتيح ذلك فرصة لإعادة التعرّف على الذات واكتشاف إمكاناتها، واستئناف سؤال الهويّة في علاقتها بالغيريّة، وفي هذا الصدد يرى عالم الاجتماع الفرنسي "ميشيل مافيزولي"Michel Maffesoli أنّ "الخروج من شرنقة الذات جزء لا يتجزأ من منطق البحث عن المتعة. فإذا كان مناط الاستمتاع الصوفي هو حلول الناسوت في اللاهوت فإنّ الاستمتاع في تجلياته الآنية ينحو إلى التشظي في سلسلة لانهائية من علاقات الأنا بالغير. وفي الحالتين معا، ثمة ثابت "أخذ الطريق" وشد الرحال والاستعداد الدائم للرحيل"[9]، إذ يعكس الخروج تجردًا يضفي على تجربة الارتحال الدنيويّة

د. بشرى بلغول

أبعادًا صوفيّة، تقترن فيها المتعة بالتخّلي تقول: "أوصانا المتصوفة أن نزهد بكل شيء لننال كل مستحيل: أرواحنا والأرض والريح والنجوم والزمن، وعلمونا أن نأخذ ما نحب بقوة الروح لا بثقل المادة، نتحرر من فتنة الهوى وسطوة الشهرة علينا، علّمونا ألا نتملّك كي نمضي خفافًا في المتاهة الأرضية شبه طيور تمضي أنّى قادتها بصيرة القلب أو خفق الجناح"[10].

تشيد الشخصيّة بقيمة السفر عبر القطار، معتبرة إياه محطة الاكتشاف الأولى التي منحتها متعة العبور إلى عوالم الرؤيا والحلم، وحرّرتها من قيود المكان والزمان، فتحيل في البداية إلى رحلاتها الداخلية في العراق "اكتشاف السفر في قطار من بعقوبة إلى بغداد" ثم ما تلاها من رحلات عبر القارات المختلفة، مشيرة إلى دورها في تبديد شعور الألفة وتحفيز الشعور بالدّهشة المتولّدة عن اكتشاف العالم في تعدّده وتحوّله الدائمين (أصواتا ومناظر تحكمها الحركة والتغيّر) تقول: "أنفض عني الأسى ووحشة الرحلة وأعترف لنفسي: لقد علمتني القطارات عن العالم والبشر كما علمتني الكتب العظيمة فالقطار كتاب يتجدد في كل رحلة ويهبنا قصصًا ممتعة كل مرة"[11]، فضلاً عن أنّه علاج أمثل للوحشة وفرصة للشعور بالزمن على نحو مغاير. وهنا تلتفت إلى التقاطع بينه وبين الرواية والموسيقى.

د. شهرة بلغول

كما تحيل في مقام آخر إلى الدور الحضاري للقطار المتمثل في تقريب المسافات وتحقيق التواصل بين البشر، باختلاف انتماءاتهم وتنوع ثقافاتهم، ممّا مهّد السبيل لنشر قيم الحداثة القائمة على احترام الحق في الحرية والاختلاف، تقول "تمنحنا رحلة القطار انفتاحا على التنوع البشري تيسر لنا التواصل مع أشباهنا وتنسج لعيوننا الدهشة بمفاجآت الأمكنة المرتحلة معنا مثلما تكشف لنا عن الاختلاف في سلوك البشر وعاداتهم وتطلعنا على تعدد الثقافات وقبول المختلف في المكان والزمان المحددين"[12]، وكأنّها عبر هذا الخطاب تجيب عن سؤال يفترض فيه أن يراود القارئ مفاده: لماذا السفر؟

3. الارتحال العابر للأمكنة:

تتوزّع خرائط الرحلات التي حواها هذا النص لتشمل مدناً شرقيّة وأخرى غربيّة، انتقتها المؤلفة بعناية فائقة توحي باستراتيجية الكتابة التي اعتمدتها، إذ تتجلى في الختام كحلقة تتشكّل على نحو استعاري من جواهر عقد التقت عند واسطته "إسطنبول"، تلك

المدينة الساحرة التي انصهرت فيها المسافات الفاصلة بين روحانية الشرق وماديّة الغرب، وكأنّ محطات الارتحال المكاني كانت تهيئها لارتحال روحي (صوفي) يجمعها برجل الحلم في حضرة جلال الدين الرومي (بمدينة قونيا)؛ لتعبر (ترتقي) في مشهد التجلّي الأخير من عالم مادي مزقته الحروب والحدود إلى رحاب عوالم الرؤيا والحلم، حيث تنصهر المسافات وتختزل الأزمنة في لحظة سرمديّة لا بداية لها ولا نهاية، تقول: "هنا تقف الأبدية خاشعة أمام أنين الناي وأبيات الرومي العذبة ويتوقف الزمن فأراني أنا الناي وأنا النور وشجر الدلب وحديقة الورود التي تنطق بتلاوين الجمال التي عشقها الرومي، ثمة صدع في الزمن يقترح تخوما لا مرئية[...] لاح لي وجه رجل الحلم وتوقف عزف الناي وأدركت أنني ألمس حرير الرؤيا"[13]، كما أنّها في كل ذلك لا تحيل إلى الشرق والغرب بوصفهما كيانين حضاريين منفصلين، بل تلتفت بشكل واضح إلى تجلياتهما المتعددة وحصة كل منهما في الآخر، ممّا يدحض فرضيّة الحدود والانفصال ويؤكد على الانفتاح شرطًا لتحقيق الثّراء الثقافي بمختلف أبعاده الحضاريّة.

د. شهرة بلغول

تعلن الشخصيّة منذ البداية عن وعيها الذاتي بالمدن، مما جعل تمثّلها يمتزج بخلفية معرفية فنيّة تنأى عن التقيّد بمحدّدات الجغرافيا والرؤية المحايدة، فهي حين تعرض في البداية مخطط المدن التي تجوّلت في رحابها "مختصرات المدن العظيمة" تعيد تشكيل ما يشبه خريطة مفترضة، تحيل من خلالها إلى ما يتعلق بهذه المدن من معالم فنيّة وآثار أدبيّة تتجاوز طابعها المادي المتحقق واقعيًا، فمثلاً تقدّم لندن وباريس بوصفهما مدينتا روايات وأشباح، وفيينا مدينة الموسيقى، في حين تبدو زيورخ قصيدة كلاسيكية تفيض سحرًا، أمّا إسطنبول فهي قامة بيزنطية تشتعل كحزمة بخور وتغتسل بالتراتيل ورقص الدراويش، وعن طبيعة هذه الرؤية تقول: "أرى المدن نوافذ مشرعة، لا أتحرى عن مدن الحجارة والمصانع وحشود الأقنان البشرية المرهونة للشقاء، إنما استحضرها في إحدى رؤاي عنها، لا كما يقدمها لنا وهم الجمال أو قناع التسلط"[14]، أي أنّها تعرضها مدوّتة، حاملة لتصوراتها الخاصة عنها، بما في ذلك من انطباعات ذاتية ومعطيات ثقافية، ذلك أنّ الرؤية العينيّة مسبوقة برؤيا قلبيّة (مدني وأهوائي) أسهم الفن بمختلف تجلياته في نسج تفاصيلها، وهذا ما خلق مسافة بين أنا الراوية وأنا الرحّالة وحقّق استقلاليتها عن المؤلفة، كما أضفى على

النص شاعريّة وأبعادًا رمزيّة كثّفها حضور المتخيل، إذ "يتحقق الإيهام كلما تمددت المسافة وبدا التذويت شفافا وشاعريا، والعكس نسبي [...] إذ تسير الحركة نحو التقلص "الارتخاء" حينما تكون المسافة ضيقة بين الراوي والرحالة، لأن التذويت لا يتحقق بشكل جيد، كما أن السرد والوصف ينحوان نحو تقريرية وعدم التعمق في رسم الصورة، بينما تجيء حركات التمدد في المسافة واسعة بين الرحالة والراوي، فتبدو السرود "ناعمة" قريبة من المشاعر والوجدان وكل متعلقات الحنين والتذكر"[15].

تتأمّل الشخصيّة واقع المدن مستعيدة مباهجها وأزهى عصورها، وكأنّها بذلك تذكّر بأنّ ما اعترى بعضها من أفول هو لحظة لا تقاس من عمر البشريّة، أي أنّه واقع يتطلّب مقاومة وليس قدرًا حتميًا يستلزم التسليم، ولأنّ حال المدن يرتبط بحال ساكنيها تستدعي أبرز أعلامها من مفكرين وفنانين صنعوا أمجادها وحفظوا ذاكرتها عبر آثارهم التي ضمنت لها الخلود في ذاكرة الإنسانية، فهي تدخل هذه المدن من بوابة الفن لا بوّابات الجمارك وحرّاس الحدود، لذا تكاد تغيب عن السرد تفاصيل المحن والمتاعب التي ترافق الرحّالة عادة، ويعود ذلك إلى أنّ تصوّر السفر مرتبط لديها بتحقيق البهجة وتخفيف الشعور بالألم، وفي ذلك تستحضر مقولة ابن سينا "مسكنات الأوجاع: المشي الطويل والانشغال بما يفرح الإنسان"، كما أسهم اختيار نمط اليوميات في هذا الاختزال الذي يبقي على أهم التفاصيل التي تعنى بها الشخصيّة وتحرص على حفظها وتدوينها، كما أنّ إعلانها منذ البداية عن تقديم هذه المدن وفق أهوائها يحول دون تعميمها.

د. شهرة بلغول

امتزج التخييل بالمعرفة في تقديم هذه المدن، فغدا المعطى الواقعي (الحدث) مقام عبور نحو عوالم التخييل تارة (الحلم)، وعوالم المعرفة تارة أخرى، إذ يحرّض المكان في أحيان كثيرة على استدعاء الجانب التاريخي بمختلف أبعاده وحمولاته المعرفية، ممّا أضفى على السرد طابع الحكاية داخل الحكاية، فقد أسهم ثراء المرجعية الإبداعيّة للمؤلفة (روائية، ناقدة، مترجمة) في توليدها، بوصفها محكيات صغرى ضمن المحكي المركزي (محكي السفر) تنفتح على الغريب الذي يكسر الألفة مثل وصفها للّقاء الذي جمعها بالغجر في بودابست، تقول: ."نقيم حفل الشاي في اللامكان: نقترح يوتوبيات تشاركيّة مضادة

ليوتوبيات أفلاطون والفارابي وتوماس مور، يوتوبيا تدحض كل قاعدة مسبقة وتعلي شأن حاضر يتوهج في اللحظة القائمة"[16] (تتقاطع هذه الرؤية مع يسميه ميشيل فوكو باليوتوبيا غير المتجانسة) والعجيب المثير للدهشة (دهشتها من صغر سرير شكسبير الذي بدا وكأنه لصبي في العاشرة)، ويبلغ التعجيب مداه حين يحرّضها الجمال على نسج تفاصيل واقع مفارق، تقول:" هنا حيث تتحد السماوات بالمحيط وضجيج الماء بخفقات النجوم والرياح تعانق الجبل وأشجار البوبايا، أسمع لرجل الحلم همسا يخالطه اصطفاق الموج، وبغته يعلو صوته في حواسي حين تغدو الأرض نورا محضا بفعل البرق وتصطخب الأشجار العملاقة وتتوالد أمامي في النور الساطع معابد سومرية تموج وسط المحيط وترتعش مسارات النجوم وكأنها تنتفض على الماء، أرى كوكبة الحوت تشير لنا، وأنا أقرأ ترتيلة سومرية من رحلة كلكامش بحثا عن عشبة الخلود"[17]، أو تقديم وصف لبعض المدن التي زارتها فبدت لها أشبه بفراديس أرضيّة (وصف جزر الكناري).

بدأت الشخصيّة سرد جولاتها بمدينة دمشق بوصفها أوّل مدينة زارتها خارج بلدها، فضلاً عن أنّها أقدم مدينة حلّة في العالم، وهذا ما جعلها بالنسبة إليها أكثر مدينة يمكن أن يطالها النسيان، فافتتحت ذلك بمقطع شعري للشاعر السوري عزمي مورة لي، لتعود لاحقا إلى استحضار وقع المدينة في نفسها، مستحضرة ذكرياتها عن لقاء جمعها ببعض رموزها الثقافية في بيتها ببغداد (ممدوح عدوان)، ثم تعود لتستأنف تفاصيل الرحلة مرورًا بزيارة ضريح ابن عربي واللقاء في الفندق بمجموعة من المثقفين العرب الذين جمعهم عشق دمشق (الجواهري، وزيرة الثقافة نجاح العطار، حنا مينة، الشاعران اللبنانيان إلياس لحود وهنري زغيب)، بعد جولة في دروبها انتهت بالاحتفاء بجمال زهورها واستحسان نسائها، تقول: "نساء دمشق من أجمل نساء العالم، لم أر نساء أجمل منهن حضورًا وفتنة، أنوثة وثقافة، سيدات دمشقيات حاكمات بأمرهن في البيت والمجتمع، تشعرك المرأة الشاميّة بجوهر الحرية وهي تتحدث عن الحب والأدب والتاريخ والغد والعائلة وأطباق الطعام أيضا، تحتضنها القصائد والأحلام والوعود والأسرار"[18]، لتختم جولتها بلقاء جماعي في منزل الشاعر عزمي مورة لي دار

فيه نقاش حول الشعر والفلسفة والموسيقى، وتحوّل فيه صاحبه إلى ملهم لها في كتابة قصة "موسيقى صوفيّة".

اختارت المؤلفة لجولاتها عناوين داخلية أضفت عليها طابعًا إبداعيًا يوحي بالتشويق والمغامرة، مثل "الإسكندرية وغرفة الغانية اليونانية ليديا"، "فندق (عدن) في مواجهة العدم"، كما منحتها أحيانًا أخرى أبعادًا تراجيدية تنفتح بها على عوالم الأدب العالمي، مثل "آهات شيرين وفرهاد" مذكّرة بقصص العاشقين التي تصل المكان بالذاكرة التاريخية والأدبية، كما دفعها ذلك في كثير من الأحيان إلى تمرير ملاحظاتها حول بعض الظواهر الأدبيّة، مفسحة المجال لصوت الناقدة المتخصصة فيها للظهور، مثال ذلك حديثها عن تحوّلات أسطورة "شجرة التوت" البابلية التي تعدّها النواة التي انبثقت منها أساطير مشابهة في الثقافات الإنسانيّة، تقول: "فهمنا أنه قصر الملكة شيرين حيث أقامت الحسناء شيرين الآراميّة التي تنحدر أسرتها من منطقة حلوان العراق، عشقها كسرى أبرويز وتزوجها، ودوّن الشاعر نظامي أسطورة العشق الشهيرة شعرا [...] بينما يصفها كتاب الشاهنامة بأنها معشوقة فرهاد وليس كسرى وهي ذاتها قصة العشق البابلية (شجرة التوت أو تسيبا وبيرام) التي وجد نصها مكتوبا باللغة الأكدية في بابل، وفي "شجرة التوت" ينتحر العاشقان بسبب أحداث متلاحقة تؤدي إلى سوء فهم في ربط الوقائع بينما ادّعتها المدونات الارمينية كجزء من تراثها ونسبتها إلى أميرة من يريفان، وقد تكون الجذر الأسطوري لقصة (روميو وجوليت) إذ نقلت أسطورة (شجرة التوت البابلية) إلى اللغة الإغريقية بعد غزو الاسكندر لبابل وأوردها الشاعر أوفيد باسم (بيرامس وثيبا) وقد تصرف باسمي العاشقين البابليين تسيبا وبيرام"[19].

د. شهرزاد بلغول

4. الارتحال العابر للأجناس الأدبية:

يشكّل محكي السفر بنية مركزية في نص "مدني وأهوائي"، تمت الإشارة إلى مضامينه على مستوى النصوص الموازية تارة بالجولات وتارة أخرى باليوميات، إذ غلّبت المؤلفة توظيف ضمير مفرد المتكلم في الإحالة إلى الشخصيّة، مع تسجيل حضور ضميري جمع المتكلّم (نحن) ومفرد الغائب (هي) في مواضع قليلة ارتبطت بسياقات بعض الرحلات الجماعيّة، ممّا يوحي بأنّ التهجين الأجناسي لهذا النص قد تمّ من خلال التعالق مع بنية

خطاب اليوميات الذي يعد شكلاً من أشكال الكتابة الحميمة التي تلتقط تفاصيل الذات الكاتبة.

تختلف اليوميات في أسلوبها ونمط كتابتها عن أسلوب السيرة الذاتية والمذكرات، فإذا كانت الأولى تتجلّى في سرد استرجاعي تحتل فيه الذات كاتبة ومكتوبة المركز في محاولة لإعادة رسم تفاصيل الحكاية التي تنطلق عادة من البدايات مع العلم المسبق بمسار النهايات، وهذا ما يؤهلها لأن تكون ذلك الجنس الأدبي الملتبس على حد تعبير الناقدة المغربيّة لطيفة لبصير، بحكم التداخل بين المرجعي والتخييلي، فإنّ المذكّرات تعنى بالتقاط تفاصيل الوقائع والأحداث الخارجيّة التي عايشها الكاتب أو شاهدها أكثر من عنايتها بحياته الخاصة، في حين ترصد اليوميات تفاصيل الحياة اليوميّة وما يرافقها من وقائع لها وقعها في نفسيّة صاحبها فيعنى بتسجيلها بالنظر إلى خصوصيّتها وأهميّتها، أمّا اختلاف نمط كتابتها فيتمثّل في طابعها المتشظّي المفكك، فقد تتخلّلها فجوات زمنيّة وانقطاعات، ولعلّ سبب ذلك يعود إلى طبيعة المسار الذي تتّخذه خلافاً للسيرة. فاليوميات ترصد بداية الحدث المنفتح بشكل دائم على المستقبل، بكل ما يحمله من تحوّلات واحتمالات خلافًا للسيرة الذاتيّة التي تتّخذ مساراً عكسياً استرجاعياً.

لم يكن هذا الخيار اعتباطياً بالنسبة إلى المؤلفة، بقدر ما يعكس استراتيجية كتابيّة تحكّمت في بلورة رؤيتها للموضوع، إذ بدت عنايتها منصبة على تحقق الحياة كفعل آني ينفتح على الاستمرارية (أعيش الحياة وأكتبها)، لا سجلاً تذكاريًا لفعل ماضوي، ذلك أنّ "اليوميات لا تستهل كتابتها بدءا من النهاية: إنها تعكس الحياة مثلما نحياها. غير ثابتة. تحمل أخطارها. بل إن موقف صاحبها من هذا المستقبل "موقف فعل" أكثر منه "موقف معرفة""[20].

تعلن المؤلّفة من خلال تدوين رحلاتها في قالب اليوميات عن تبنيها خيار المقاومة لسياسات المحو والاقتلاع التي فرضها واقع الحروب ومنطق الحدود، إلاّ أنّها تُغفل تقييد هذه اليوميات بتواريخها، الأمر الذي يمكن تفسيره بالتحويرات التي أحدثتها عليها لاحقًا حتى تتلاءم مع بنية النص المتشظّية؛ إذ حلّت محلها عناوين تحيل إلى المدن والأماكن بعد تدوينها، كما يمكن أن يعكس ذلك طبيعة موقف لا يعبأ بالزمن، بقدر ما يحفل بالتراكم المعرفي

والترقّي العرفاني الذي تحققه هذه الجولات/ التجارب، تقول "انشغل رفاق السفر بتفحص خرائط الطرق السريعة للوصول إلى كرمنشاه وهم في غفلة عمّا أنا فيه من تخيلات الفراديس الروحانية التي لذت بها وغادرت زمنهم التقويمي لارتحل في الأزمنة"[21]، إذ يغدو المكان محفزًا ومقام عبور يؤكد سعيها الدؤوب للتحرّر من سلطة الحدود، لتخطّ بذلك مسارات الحياة التي عمّقت وعيها بالكينونة الإنسانيّة؛ بأناها المتفرّدة وبالمشترك الإنساني، وقد تجلّى ذلك في لجوئها إلى الفن بوصفه "شكل العبور الممكن لهذه الكينونة القاحلة التي نسميها مجتمعات ما بعد حديثة"[22]، فبكتابة هذه اليوميات تؤكّد الذات تمسّكها بحقها في الحياة والوجود الإنساني، لا مجرد العيش والبقاء، وهذا ما جعلها تتعالى على الجانب المادي وتتعلّق بكل ما يحيل إلى المعاني الروحيّة التي تتلمّس أثرها في الفنون وسير المتصوّفة.

تستبدل المؤلفة خرائط الجغرافيّة التي ضيقّتها الحروب بخرائط الفنون (الموسيقى، الرسم، الشعر، الرواية...) التي تستوعب الإنسان في بعده الكوني، العابر للأزمنة والأمكنة، في مسعى للعثور على معنى واستعادة الشعور بالحريّة الذي بدّدته الحروب، مما يجعل نصّها شكلاً من أشكال كتابة الأزمة، بمعنى أنّ "كتابات الذات بجميع أنواعها هي كتابات أزمة: أزمة ذات تبحث في تلافيف ذاتها عن ذاتها، وأزمة ذات تعيش غالبا في سياقات متأزمة مثل سياق الحرب، أو تفشي الأوبئة، أو غيرها"[23]؛ لذا يغدو تدوين هذه اليوميات -وفق هذا المنظور- من قبيل المقاومة والبحث عن واقع بديل، أو وطن بديل لا يعترف بالحدود، يشكّل هذا النص/ هذه الكتابة التّجلي المادي له، كما تغدو الأنا فيه مشروعًا في طور التشكّل عبر حركتي الذهاب والإياب وفعلي النفي والإثبات.

5. اللغة بوصفها مسكن الروح ومستقرها:

تحتل اللغة في هذا النص الرّحلي مكانة مركزيّة؛ إذ تعدّ المادة الأوّلية لإعادة تخليق العالم المرغوب، كما تتصوّره المؤلّفة، وما الشاعريّة الطاغيّة في تصوير تفاصيله سوى دليل على حاجة الذات إلى الجمال؛ لاستعادة كينونتها المهدّدة بالزوال والعدم، في عالم يجرّد البشر من إنسانيتهم ويحوّلهم إلى أرقام موتى أو حشود من المهجّرين، تقول: "عدم يسمونه اصطلاحا: اللجوء ويسمونه المنفى ويتعطّفون عليه قليلا أو كثيرا فيسمّونه التغرّب أو

يضفون عليه سمة الخيار الواعي غير أنه يبقى ذلك العدم المقرون بالاقتلاع المرير والتشرد"[24]، ذلك أنّ السفر ليس دائمًا متعة متّصلة وتجربة تنفتح على بهجة اكتشاف ولقاء الآخر المختلف، خاصة حين يقترن بسياقات الإكراه، كالهروب من الحروب التي تجعل الأوطان أشبه بمقابر أو حمم بركانية تلفظ أبناءها، وتلقي بهم إلى ضفاف موحشة، على الرغم ممّا قد تبديه من فتنة زائفة وجمال فاحش وطابع كوزموبوليتاني.

كان ذلك حال الشّخصية في لقائها الأوّل بمدينة باريس، ويأتي العنوان المقترح للمقطع "فندق (عدن) في مواجهة العدم" ليعبّر عن التناقض الحاصل على مستوى الصورة النمطيّة والخبرة الواقعيّة، في إحالة إلى التعارض بين عدن (الفردوس) والعدم، ممّا عزّز لديها الشعور بالاغتراب الذي يعلن عن نفسه عبر تقديم وصفها لحالتها بضمير مفرد الغائب (هي)، وكأنّها تجلّت لذاتها كآخر، تقول: "المرأة الغريبة في المدينة الغربية التي هربت من الموت لتقيم في فندق هو صورة مقلوبة لجنة عدن [...] تسير كمن تلتهمه متاهة ببراثن من ندم وشجن، تتّجه إلى مجهولات وتقنصها عين العاصفة، لا شيء ينجيها سوى الكلمات، فكرتها تولد بلغتها وسط بلبلة لغات وسحنات وأعراق، هي بين الغرباء تلوك لغتها، تفكر وتحيا وتتحرّك في ممرات لغتها وفضاء الكلام، تعوم في نهر من مفردات لغتها، واللغة الماء تتدفق حولها ومن أعماقها وأنفاسها، ومن ضفة غامضة ينهمر مقطع شعري، ومن زاوية في الذهن تنبثق حكاية، وفي الدم تترنح عبارات حب"[25]، لكنّ هذا لا يعني عزلتها ورفضها الانفتاح على باقي اللّغات؛ بقدر ما يوحي بفقدانها للفاعليّة، ذلك أنّ لغة الآخر غير مفهومة، وهذا ما جعلها عاجزة عن الإنصات الذي يحقق الكشف والانفتاح، فكانت الحاجة إلى ترديد مفردات لغتها الأم لتكفل بقاء عالمها الخاص واستمرار وجوده، وتحيل الإشارة إلى اللغة بالماء المتدفق من ناحية إلى أساطير الخلق الأولى في حضارات العراق القديمة (السومريّة) حيث انبثق كل شيء عن إلهة الماء "نمّو"، وكأنّ اللّغة في هذا المقام تغدو خالقة العالم ومانحة الوجود، كما تحتمل الإشارة–حسب فكر ما بعد الحداثة- إلى غياب المعنى في النص، بحكم أنّه "لا توجد أية سلطة نهائية تقرّر معنى النَّص، كما لا يوجد معنًى نهائي مقترن بالعلامة. فالعلامات تتغيَّر دوماً حسب السياق"[26]، ويعد هذا التنافر حافزا يدفع المتلقي لاستعادة "المعنى كاختلاف

وليس كتطابق، ولذلك لا يُمكن إخضاعه لتفسير أو تأويل إنما فقط كل ما نملكه أمام العمل الفني هو تفجيره ... وهذا ما يَضمن خلوده لأنه لا يفرض معنى وحيدا على أناس مختلفين وإنما لكونه يوحي بمعان مختلفة لإنسان وحيد"[27].

تتحصّن الشخصيّة بـ "معبد اللغة" الذي شيّدته في أعماقها كملاذ تلجأ إليه حين يغدو المكان ملجأ مؤقتًا أو محطة عبور، كي تحتمي من قسوة الاغتراب ووحشة البشر، وفي ذلك حراسة له وإدامة لوجوده، وتحقيق لانوجادها في العالم، إذ ترتدّ نحو لغة الشعر كلّما داهمها الشعور بالاغتراب المكاني؛ تقول: "لا بأس أن تدندن أغنية عراقية شجية، (هذا موانصاف منك غيبتك هلكد تطول) الغناء يبرهن لها أنّها تحيا في لغتها وتعبر اللجج ودوّامات البحر، ولا أحد معني بامرأة تغني وحدها في الشارع، ترفع صوتها لتسمع نبر اللغة من أعماقها، النبر متموّج والإيقاع على بحر المتدارك أو ربما على بحر الوافر، هي غير أكيدة من شيء، اللغة توقظ في جسدها اللوعة لأشياء تتداعى تباعا أمام ناظريها، ترى الأشياء وتسميها بلغتها: هذه انعطافة نهر السين، هذا رصيف الفن، هؤلاء مهرجو الفرجة..."[28]، إذ تغدو اللّغة مصدر توهج وإشعاع، بها يتجلى الوجود ويتحقق الموجود، وعن هذه القوة التي تجعل اللغة المسكن والسكينة يقول الباحث "رشيد إيهوم" مفسرًا مقولة الفيلسوف الألماني مارتن هيدجر "اللغة هي بيت الكينونة": "القول الشعري يجلب الأشياء إلى مقربة منا، وبالتالي يتوضح لنا ويصير ظاهرا. الكلام في معناه الأولي ليس تعبيرا عن معنى أو ماهية، ولكن إظهار لشيء ما"[29].

كما تجد نفسها في وضعيّة ديالكتيكيّة طرفاها حل وترحال: حلول في اللغة واغتراب عن عوالمها، وهذا ما جعلها ممزّقة بين الوجود والعدم، محنة تترجم أزمة الإنسان الحديث الذي يغدو حسب عبد السلام بنعبد العالي غريبًا بالطبع، يتيما على رغمه. فهو كائن بين بين: إنه "يوجد" بين لغات وبين ثقافات، وأكاد أقول بين هويات [...] إنه كائن سندباديّ رحّال"[30].

وحين تعجز لغة الكلام عن تحقيق التواصل والحوار مع الآخر المختلف، يتولّى الفن بوصفه لغة كونيّة إرساء جسور التواصل الإنساني، حيث لا أحد يمكنه أن يصادر المعنى أو يتهم الآخر بإساءة الفهم، ممّا يجسّد مبادئ الضيافة والصداقة بوصفها وعدًا بالمسرّة

و"فضيلة "التسامح" المبحوث عنها"[31]، ذلك أنّ الحاجة إلى لقاء الآخر حاجة وجوديّة لا مجرد منزع نفعي، بها تتحقق إنسانيّة الإنسان التوّاق إلى الاكتمال، وهذا ما جعل الفن وفق هذا المنظور "تجربة تواصلية قادرة على صقل العلاقات بين الناس وعلى خلق وإبداع المضامين الخياليّة الأساسيّة التي توسّع من آفاق التعرّف إلى أنفسنا وإلى الآخرين دونما الاصطدام بهم"[32]، ويتجلى ذلك في إقبال الشخصيّة على زيارة المتاحف التي تحفظ آثار المبدعين والمسارح ودور الأوبرا، رغبة في إثارة الإحساس بالجمال والإبقاء على الدهشة في النظرة إلى العالم، تلك الدهشة التي تحول دون التعوّد على مظاهر القبح والخراب، فضلاً عن زيارتها للمقاهي العريقة التي تجلّت كفضاءات للضيافة، يتحقق في رحابها اللقاء والتواصل الثقافي على الرغم من الاختلاف، تقول: "نلتقي في أحد أشهر مقاهي حي بلفيل (مقهى المجانين أو فولي) أصدقاء ومعارف يمثلون وحدة العالم والتقاء الأعراق وبلبلة اللغات، أنا وصديقة عراقية فرنسية وجوزفين السوداء من بوتسوانا المتزوجة من ألماني- فيتنامي كحولي- والكردية التركية التروتسكية كيولي وابنتاها، أو تلتحق بها كيكو اليابانية المولعة بالكاتب (هاروكي موراكامي) وهي تتحدث الإنكليزية بلكنة يابانية وزوجها الإيطالي روبرتو، وجوليان مدير أحد المسارح وزوجته جوديت [...] نصغي إلى إديث بياف وهي تغني:

"اقرعوا الأجراس في المدن، اقرعوا الأجراس في الحقول، واطلقوا الصرخات، فهل ستعيده الأجراس والنحيب إلى ذراعي؟؟"[33]، فقد تحوّل صوت إديث بياف الخالد إلى صرخة في وجه الحروب على اختلاف منابعها، كما عدّ الفن بالنسبة إلى الكاتب والمخرج الكولومبي "نيكولاس بوينا فنتورا" الذي التقته في جزيرة غراند كاناريا -على خلفية ندوة الرواية التي أقيمت على هامش مهرجان القارات الثلاث- وسيلة لاختراع الحقيقة/ الفرح، وتجسيد التضامن الإنساني مع المتألمين وتقديم "الاعتذار عن قساوة العالم، لكنّه اعتذار لا يصدر عن خطأ ارتكبه الفنّان، بل عن بؤس معمّم لإنسانية تتقدم على إيقاع الكارثة"[34]، تقول: "ذات يوم وهو يروي حكاياته على المسرح أدرك أن الجمهور الذي أمامه قد كبر وغادر الطفولة دون أن يحظى بسماع القصص وتذكر أطفال الشوارع الذين لم يسمعوا قط بقصص تروى لهم قبل النوم، كان الوقت منتصف الليل في (بوغوتا) توجه راوي الحكايات

د. شهرة بلغول

إلى الشارع ليروي قصصه للمشردين، توهجت وجوه صبيان العصابات الضائعين وهم ينصتون إليه، وأدرك نيكولاس مقدار السعادة التي وهبهم إياها وهو يروي لهم أجمل الحكايات، هم الذين أسماهم سكان المدن الكولومبية (قنافذ الشوارع)"[35]، يترجم هذا الفعل الرغبة في الاقتراب من الآخر بعيدًا عن الأحكام والتصوّرات المسبقة، وإضفاء شكل من أشكال التعاطف الأمومي الذي يمثّل فيه العطاء قيمة (هبة) مطلقة، إذ يغدو الحكي فرصة للانعتاق من إكراهات الواقع وجسرًا للعبور نحو عوالم المسرّة التي تمثّلها الطفولة.

6. خاتمة:

سعت لطفية الدليمي في هذا النص الرّحلي إلى نحت تصوّرها الخاص عن الهويّة، بوصفها مشروعًا في طور التشكّل (في حالة سفر مقيم) عبر حركتي الذهاب والإياب، وهذا ما جعلها تعلن عن رغبتها في الانفصال عن الحشود والانتماء إلى الجمال، الذي راحت تلتقط تفاصيله العالقة في روحها عبر جولاتها المختلفة في مدن العالم؛ كي تؤثث به عالمها الخاص الذي لا يعترف بسلطة الحدود ويتأثث في رحاب عوالم الخيال والحب والحلم، في مقابل عالم واقعي مهدد بالخراب والكوارث، وقد أسهم انطلاقها من الفن في إدراكها طبيعة جوهره الخالد، لذا جاءت هذه الكتابة تعبيرًا عن الحاجة إلى امتلاكه عبر مشاركته، بحكم أنّ الوسيلة الأكثر نجاعة للتوصّل إلى ذلك تكمن –حسب جون روسكين- في محاولة وصف الأماكن الجميلة من خلال الفن برسمها أو الكتابة عنها، بصرف النظر عن مقدار ما يمتلكه المرء من موهبة تمكنه من تحقيق ذلك[36]، كما يسهم الالتفات إلى الفن في إبطاء الإيقاع السريع للحياة للتمتّع بتفاصيلها وإتاحة أرضية مشتركة للقاء الآخر، قوامها الإنصات إلى المعنى المنفتح على التّعدد والاختلاف، ممّا يؤدي إلى تعديل التصوّرات التي نحملها عن أنفسنا وعن الآخرين، وفي هذا يلتقي السفر مع الفن في تلك المسافة التي يقيمها بيننا وبين الأشياء والتي من شأنها أن تجدّد وعينا بها، إذ يغدو الانفصال عنها شرطًا للاتصال بها على نحو أعمق.

د. شهرة بلغول