



العدد 25 خريف 2020

هيئة التحرير:

د. غنام محمد خضر - علي سعدون - حبيب السامر
حسن البحار - ابتهاج بلبل - حزام يوسف طاهر

الهيئة الاستشارية:

الفريد سمعان - أ.د. محمد حسين آل ياسين
أحمد خلف - أ.د. سعيد عدنان - أ.د. عدنان حسين
العوادي - أ.د. صبحي ناصر حسين - أ.د. نادية غازي
العزاوي - د. خليل محمد إبراهيم - أ.د. صالح زامل.



الأديب العراقي

AL ADEEB AL IRAQI

مجلة فصلية تصدر عن
الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق - المركز العام

رئيس مجلس الإدارة:

ناجح المعموري

رئيس التحرير

د. أحمد مهدي الزبيدي

مدير التحرير

د. علي متعب جاسم

التصميم والإخراج الفني : د. فلاح حسن الخطاط
المصحح اللغوي: د صباح عبد الهادي



6 أما قبل رئيس التحرير

8-63 ملف العدد..النقد البيئي

- 8 النقد البيئي.. مقارنة وتمهيد علي سعدون
- 18 البيئة من ثقافة المحيط الى ثقافة النص د. رواء جليل شلوح
- 28 النقد البيئي والنسوية البيئية تأطير مفهومي د. حميد عبد الوهاب البدراني
- 35 النقد البيئي النسوي بين المحتوى الدلالي والتعالق الروحي
نازك الملائكة مثلاً د. زينة محجوب
- 47 شعر ابن المعتز دراسة في ضوء النقد البيئي « الاخضر » د. ايمان السلطاني
- 58 أثر البيئة والمكان في شعر مصطفى جمال الدين د. باقر محمد جعفر الكرباسي

64 - 91 النصوص الشعرية

- 72 مواسم لحمار الأسفار عادل مردان
- 67 علامات فوزي السعد
- 69 هوامش من سيرة رجل ميت طارق حسين
- 70 حمام النزيلات ابتهاج بليبل
- 86 مصطفى العذاري حسن عبد راضي
- 77 الى سيدة العنبر علي الشيبان
- 80 مُثقل بالعراق زينل الصوفي
- 82 سجون الزمن أحمد شمس
- 85 سفر الميلاد عادل الفتلاوي
- 87 ديمومة نهر إنهاء الياس سيفو
- 89 ماء وبرتقال وآس سالم محسن

92-124 النصوص القصصية

- 92 حتى لايشبهني ثانية سعدون جبار البيضاني
- 95 نعتذر عن اصلاح أي بنطال رغد السهيل
- 99 آه، نجاة زيد الشهيد

103	ظهيرة بائع متجول .. جودت جالي
111	أحلام مؤودة سامي كامل الزبيدي
114	تحولات محمد الكريم
117	طائر الكلجية عبد الله آل بصيري
120	قصص قصيرة جداً خلدون السراي
122	طوب أبو خزامه علي العذاري

125-129 الحوار

125	فرج ياسين ..
	القاص الذي استلهم نصيحة تشيخوف حاوره: د. غنام محمد خضر

130-166 المربد النقدي

130	عمار المسعودي .. يزرع بهجته د. جمال العتابي
133	الدراما خارج المألوف السردى شوقي كريم حسن
140	وجوه فلسفية .. كانط في ضيافة مواطنه هيدغر د. رسول محمد رسول
146	التجريب السردى: اشتباكاً وأشكلاً في قصة (الإقامة على الأرض)
	لجهاد مجيد د. نادية هناوي
160	الرواية الجزائرية والمقارنة الهاوراء سردية
	«تشرفت برحيلك» مثلاً د. نوافل الحمداني
170	قراءة في «المثقف التكفيري» وبراءة الجابري معاذ محمد رمضان
176	سؤال الدهشة وترميز الكبوت
	قراءة استنطاقية في ديوان «يواقيت» لعبير السامرائي د. ناظم السويداوي

181-185 ترجمة

181	الشاعرة كارولين فروشه: الشاعر شاهد على العصر
	وعين على التاريخ ترجمة: د. عبد الستار عبد اللطيف مال الله

186-188 أمابعد

186	بين الفلسفة والحكمة د. علي المرهج
-----	---

♦

- محتويات المجلة لا تخضع في الترتيب للمفاضلة بين الأسماء بل للضرورة الفنية فقط.

- المجلة غير ملزمة بنشر كل مادة تصل إليها.

- المواد المرسلّة الى المجلة لا تعاد الى اصحابها سواء نشرت أم لم تنشر. البريد الإلكتروني:

aladebaliraqi1960@yahoo.com

- رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق في بغداد : 2182 لسنة 2016

♦

لم يكن أبو عمرو بن العلاء وحده مَنْ يتصوّر أن: (العلماء بالشعر أندر من الكبريت الأحمر) فالأصمعي يعضد رأيه بقوله: (فرسان الشعر أقل من فرسان الحرب) ، ولا ندري إن كانت هذه الاحصائية رثاء لقلّتهم أم مدحاً لندرتهم؛ ولكن نعلم - جيّداً - أن هذه الندرة استطاعت أن تؤطر الشعر بخارطة نقدية تدلّ عليه وتهدي القارئ إلى معرفة تطور الشعر وتميّز أساليبه وتعدد أغراضه وألوانه، ولم يكن ذنب الناقد العربي القديم إن قسّمه المعاصرون حسب الخريطة السياسية، فهم لهم مرجعياتهم الفكرية والثقافية التي ينتمون إليها؛ ولهذا لم يدركوا مصطلح (العصر) وخارطة شوقي ضيف !.

ولعل من أبرز سمات النقد العربي القديم أنه قائم على دراسة الظواهر المستقرة والناضجة والمختمرة، والتي اكتملت صورتها وتوقفت حركتها ، ومن هنا ما كان ابن سلام الجمحي يسمح لأصدقائه الشعراء أن يدخلوا ضمن طبقاته النقدية ، وما كانت موازنة الأمدى الشهيرة بين متزامنين بل كانت بين تجربتين مختلفتين يفصل بينهما ما يقارب نصف قرن من الزمان وبينه وبينهما قرن بحاله !.. فالنقد الأدبي الذي ولد من حزن الاعتزال ، جعل الذوق الأدبي قائماً على الاحتكام إلى العقل ليميز بين الجميل والقبيح .. وهذه هي مهمة النقد الرئيسة ..

ولا أظن أن النقد العربي الحديث يمتلك طول النّفس وصبر التّأمل، إذ يقوم على اطلاق الأحكام التوصيفية قبل اكتمال التجربة الشعرية ، ولكني أظن أن الشاعر الذي أخذ دور الناقد - أحيانا - هو من أسهم في تجلي سرعة الأحكام ؛ وكأنها تبشيرية تأملية لما سيخلد إليه الشعر .. وهذا لا يعني أن النقد العربي الحديث يخلو من المنهجية المنتظمة والمرجعيات العلمية، فقد انبثقت دراسات لها فضلها الكبير في تأطير خارطة الشعرية الحديثة؛ ولكن أعني الدراسات

التي تتزامن مع ولادة النص وما زال حبر الكلمات لم يجف بعد ! فالتجارب الآنية لا تعني بالضرورة إطلاق أحكام نقدية آنية . وإلا لماذا أصبح – الآن – الزهاوي تاريخا شعريا والرصافي يُكثَر في الاستشهاد بشعره ضمن مرحلة سياسية تأريخية وهو ينتسب إلى الشعر الحديث؟!

ويبدو أن ظاهرة الجماعات الشعرية القائمة على الاختلاف الأيديولوجي لها السبق الثقافي في تولد الأحكام العاجلة ، التي تغادر تأثيرها مع ولادة جماعة جديدة وسياسة جديدة وحكم انقلابي جديد ؛ وهل هذا يعني أننا نعيش (انقلابات نقدية) تجبّ ما قبلها ؟! .. فضلا عن ذلك ضعفت الدراسات النقدية في تقصي الظواهر الشعرية والأدبية التي تنظر إلى الأدب على وفق مادته التعبيرية اللغوية ، أعني (اللغة العربية) وباتت تهيمن الدراسات التي تنظر إلى الأدب بالمادة القطرية والسياسية والمحلية: فالنقاد العراقيون معنيون بمتابعة الشعر العراقي وكذلك الحال مع النقد المصري والمغربي ، وكل قطر مشغول بأدب دولته ، وأصبح مصطلح الناقد يطلق على كل من أجاز لنفسه حرية الأحكام وكتابة الأعمدة ونشر الدراسات وحمل الهوية النقابية ، فهو من يُعلن وظيفته وانتسابه بغض النظر عن فاعلية تصوراته ومنهجيتها وعلميتها وشرعيتها .. وفي ضوء الطراوة النقدية أصبحت التجربة الأدبية لا تبالي للتأويل النقدي المشاكس لها والمتضاد معها فهناك أناس طيّبون سينتصرون له ، ويردون التهم الموجهة إليه بأحكام لا تقبل النقض .. وحين يُشرق النص الأدبي مع اشراقه يوم جديد فقبل صلاة المغرب يولد النص النقدي !

رئيس التحرير

النقد البيئي ..مقاربة وتمهيد

علي سعدون



غرة في تصديه لمثل هذا الهاجس الفاعل، وقد جرى ذلك في غمرة تصاعد الجدليات الكبيرة في أداء النقد سواء في الرؤية النصية التي تنتهي عند تخوم النقد الادبي ولا تتعداه، أم في الرؤية السياقية التي تأخذ مناخات وأجواء النقد الثقافي مرتكزا لها وتبقي لنفسها مساحة مفتوحة من التأويل والمعنى والاحالات المتعددة ألى التاريخ والايديولوجيا. على وفق هذا النمط من التفكير يولد النقد البيئي في التباسات التفكير المنهجي في النقد الادبي بسبب مقاربتة من مناهج راسخة يقف في مقدمتها منهج "البنوية التكوينية" لإتساعه ومجاورته

تأتي أهمية النقد البيئي من نفس المسوغات التي ينطوي عليها نقد المكان، بوصفه من الممارسات النقدية التي تلتفت إلى الطبيعة ومكوناتها في النص الادبي. هذا الدرس الجديد الذي ظهر نهاية السبعينيات من القرن الماضي يريد أن يقول بأهمية القراءة السياقية التي تنتمي للبيئة والمكان والطبيعة بشكل عام، لا لأن الطبيعة مهملة وغير شاخصة في النصوص، بل لأن الطبيعة لم تكن فاعلة وحيوية في الدرس النقدي الذي دأبت عليه المناهج تحليلاً وتنظيراً. هذه الرؤية بتقديري الشخصي البسيط لحظة إنبثاق ذلك النقد على حين

مشروعاً للقراءة الثقافية كلما تعثرت أقدامه بعثبات الأنساق الاجتماعية والتاريخية والايديولوجية، وكلما كانت رسالته غنية وعميقة أكثر من كونها معنية بزخارف القول في النصوص الادبية. ما يهمننا في المقام الرئيس



كارين وينكلر

هو توفرها على نوع من التعارض أو الاحتجاج أو التغير التاريخي في رؤية جديدة توزاي من حيث رسالتها رسوخ ذلك التاريخ أو تلك الايديولوجيا.. لا تنعطف دلالات الدراسات الثقافية على وفق حاجة المناهج النقدية إلى التطور والنمو في أحيان كثيرة، إنما تنعطف بضغط من حاجات القراءة التي تختص بأكبر نسبة من القراء الذين يسعون بشكل جدي إلى كل ما يحيط الحياة من أنساق قارة تحتاج إلى تفكيك ودراسة وتحليل يقارب تطلعاتهم وهمومهم الشخصية والاجتماعية، هذا العامل هو الضاغطة الاولى في الحاجة إلى ممارسة الثقافة والتنظير لها على الدوام..

ما يعني أن الحاجة إلى الدراسات الثقافية يأتي من ضغط القارئ لا من ضغط النخبة، ويأتي من تطور بالغ تتيحه أنماط الكتابة الابداعية ولا يأتي من ضغوطات منهجية مستقرة وراسخة تدافع عن حصون قلاعها المعرفية على الدوام. الدراسات الثقافية على وفق هذا الاداء، فسحة شعبية لتداول الثقافة بعد أن تخلصت من ربة المدرسية



كولدمان

الإشتغالين معا (الادبي والثقافي)، وربما تكون هذه الخبيصة واحدة من المفارقات العلمية في دراسة المناهج وضبط الحدود فيما بينها. أقول بالمفارقة بسبب تداخل إجراءات هذا أو ذاك في الإجراء النقدي، فقد جرت

العادة في أن المصطلح يتخصص بروية محددة تعمل على بلورة معناه ومفهومه، ولا يُسمح له أن يتعدى حدوده في الاسترسال بمفهوم آخر يختص بمنهج غيره!!.. فإذا ما كانت "التكوينية" بحسب "كولدمان" تعني بتناغم وتواشج الادب بسياقه التاريخي والاجتماعي دون إهمال نصيته، فإن النقد البيئي سيبحث في ذلك التواشج الذي يقتفي أثر الطبيعة والمكان في النصوص، وسنرى إلى الفرق بينهما بمبررات الالتباس لا بمعنى الفروقات الهائلة المنضبطة والمحافظة على استقلالية كل منهما، ومن ثم سنرى نتائج هذين الحقلين النقديين بعين الدهشة والغرابة عندما ينتهيان إلى بؤرة تفكير واحدة مبعثها الاهتمام بدراسة السياق والنص، بقطع النظر عن مرامي إنتاج النصوص على وفق الصيغة الجمالية بوصفها - أي النصوص - فنا من فنون التعبير الانشائي المخضب بالانزياح ومتضمنا في الوقت ذاته جملة من التقانات التي ترتقي بها كنصوص للأبداء في الكتابة، أقول بقطع النظر عن ذلك كله، يصبح النص

او الواقعية. ذلك أن الشعر - على سبيل المثال - يتمتع بقابلية دراسته اليوم حتى وإن كان يغور في حياة ما قبل التاريخ والحضارة، التقانات الفنية للقصيدة تبرر مثل هذا الاشتغال، فضلا عن طروحات التاريخ المستعاد عنوة من بطون الكتب وقابليته على التزييف والتغاير والتعارض. القراءة الثقافية على وجه التحديد هي واحدة من متطلبات الخوض في النصوص والاحتدام معها.

في البدء، علينا أن نوضح الإلتباس في موضوعه النقد البيئي على مستوى المفهوم والرؤية والمصطلح، له من المبررات والمسوغات ما يجعلنا نتداول فيه بحذر شديد، لما له من تداخل مع تقانات ومفاهيم مختلفة في الاشتغالات النقدية. هذا الحذر في الواقع، ستنبثق عنه موضوع غاية في الأهمية تتجسد بضرورة فك الاشتباك بين رؤية المنهج المدرسية أو العلمية، وبين آفاقه التي ينفث عليها عند التطبيقات والعمل الاجرائي على النصوص، وما أعنيه هنا على وجه التحديد، هو قدرة الناقد على الإتيان بطريقة للعمل تنطلق من المنهج ولا تنغلق عليه في حرمان البحث من تلاقح المنهجيات الأخرى، أو الإفادة من حقول أخرى تجاور النقد فينهل منها بما يعزز قدرته على تقديم الصورة المثالية في التحليل والتقويم... هذه بتقديري ثيمة الحذر التي يجب ان نتوخاها ونحن نخوض في جدل الطبيعة

القراءة الثقافية على
وجه التحديد هي
واحدة من متطلبات
الخوض في النصوص
والإحتدام معها.

المحافظة التي تحتضن الكلاسيكيات بقوة لافتة، وتقبض على جذوتها حفاظا على ما تبقى من اصول المنهج والمعرفة. ربما يتصور بعض منا ان الدراسات الثقافية ستعني على وفق هذا التقديم، مناهضة للدرس المنضبط او المنهجي الصارم، الدراسات الثقافية بطبيعة الحال، لها انضباطها وافقها العلمي ايضا بنواقد متعددة ومختلفة، هذه الدراسات ستكون في طليعة الممارسة التي تريد ان تجعل من القارئ مشاركا وقطبا فاعلا في عملية تخليق وتفاعل النتاج الأدبي والفكري مع المجتمع برمته.. وهي بمثابة الأفق الشعبي لممارسة الثقافة من حيث اغنائها لفكرة الجماعة بمفهومها الواسع، لا النخبة فقط بأفقها الضيق المتعالي..

هل يعني ذلك أننا سنقف حيال صراع يتغول فيه أحدهما على الآخر، فينفث فيه الأول ويقف الآخر وراء أبوابه الموصدة المحافظة؟ هل يمكن أن نقيس التناقض بين المستويين المعرفيين بهذه الطريقة الميكانيكية؟ بالتأكيد لا.. خاصة إذا ما أدركنا أننا بصدد الدخول في أتون محنة التداول والثقاف في المنهجيات التي تحتاج على

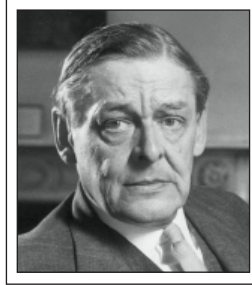
الدوام سعيا حثيثا لبواطن المعرفة بطريقة تتناغم مع الحياة المعاصرة، لا الحياة المهجورة التي يتحدث عنها النقد في قرون سحيقة، ويتحدث عنها التاريخ بوصفه سرديّة كبرى من سرديات المعرفة المتخيلة

والسرد من إرهاصات للمكان والطبيعة والبيئة، بل ومن حفريات عميقة من خلال اللغة بحيثيات المكان والطبيعة. أقول على الرغم من ذلك ينشغل النقد في تطبيقات الإنطباعية والرومانسية البعدين عن أفق الطبيعة وسيرورة المكان، في حين أن النقد البيئي يمتد تأسيساً وجذورا من الواقعية القديمة والراسخة. أقول ذلك وأعتقد أن تجديد الخطاب النقدي لا يجازف كثيرا في معطيات الحداثة وما بعدها إلا بعد أن يستهلكها التنظير ويشبعها درسا وجدلا فيأتي للتطبيقات بعد أن تهدأ عاصفة المفهوم وتستريح على خشبة في الضفاف، ان هذا المنهج "يعتمد على وعي الاديب البيئي ورؤيته تجاه ما يحيط به ومن يحيط به، كما أنه يركز على قضايا البيئة من منطلق إنساني متجاوزا الحدود بين الكائنات والجماد، غير معترف بحدود جغرافية أو عرقية" (2) وعلى هذا الأساس، ربما نعتقد بالحضور اللافت والقوي الذي يمكن أن يؤديه هذا المنهج النقدي بعد عبوره حاجز الجغرافيا وحاجز العرق، بل وعبوره متن النسق القاري الى السياق المفتوح على القراءات الثقافية المتعددة التي تنشط كلما تركزت الجهود البحثية في مقاربات المفهوم والمصطلح بالتداول وبالتطبيق على نماذج محلية وعربية، لأن الناقد الذي تختمر فكرة البيئة في منهجه النقدي وفي إجراءاته المختلفة "يتطلع لإقتفاء أثر الأفكار والمزاعم البيئية حيثما تظهر ليتسنى له ملاحظة حوار متوقع ويعمد النقد البيئي إلى تقييم النصوص والأفكار فيما يتعلق بترابطها وجدواها بصيغة استجابة للمحنة البيئية" (3).

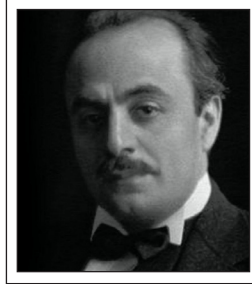
واثر البيئة على تداعيات النفس في العمل الادبي شعرا كان أم رواية وسردا ونثرا، مثلما هي تداعيات النص تأثرا بعوامل الطبيعة الغنية بوصفها عناصر ومحددات للمعنى وللظاهرة الاجتماعية الشاخصة في النصوص وثيماتها.. إلى ذلك يناقش الدكتور محمد ابو الفضل بدران اشكاليات المصطلح وعلاقاته الشائكة مع المفاهيم المجاورة له، ويشير إلى إعراف الناقدة "كارين وينكلر" بصعوبة التماس معنى محدد لهذا المصطلح بسبب من التصاقه على نحو ما بـ "الدراسات الثقافية الخضراء" فهو يشمل العوامل التالية: الأصل والطبقة والجنس، وهي عوامل مستخدمة في تحليل الادب، وتعترف أيضا بغموض المصطلح في نشوئه، لكنها تشير الى انه عندما يوضع في بوتقة الدراسات التي تمتلك وعيا بماهيتها وكائناتها فان الالتباس يتفكك تدريجيا، وترجع وينكلر كثرة الاصطلاحات فيه الى تشعب اصطلاحات النقد الادبي وتعددتها، فتصفه بانه نقد للجميع. فيما تميزه عن سواه بقدرته على رفع الوعي البيئي وانه جاء كردة فعل على النظريات النقدية في الثمانينيات والتسعينيات، فضلا عن أنه يبحث عن كيفية تمثيل الطبيعة في القصيدة وعن دور المكان في حبكة الرواية وهو موضوع للترابط بين الطبيعة والثقافة (1).

إن منهجا جديدا كهذا الذي نحن بصدد الان، لم يتصدر متن الدراسات النقدية، ولم تتفاعل معه الاكاديميات، ولم يتشكل كإجراء نقدي على الرغم من أهمية رؤيته في النظر إلى النصوص الابداعية. إذ يكاد لا يخلو نص من نصوص الإبداع في الشعر

وأرواحهم، وما يهمننا في تذكر بصريائنا هو انهماهما بالمكان بطريقة تشير الى أهمية البيئة والطبيعة كأثر وما اختراعه وصنعه لـ "قرية الحكائين" إلا تنويعا لتغايرات السرد ومناهضة رتابته وسكونه، وقد عمل عليه بخفة كائن متأمل في بصرة المكان وبصرة الزمان وبصرة الروح، الامر الذي يسوغ لنا اعتبار هذه الكتابة جزءا من متطلبات فلسفة السرد والانتقال به من فضاء إلى فضاء آخر يتوخى الندرة والفردية في سرد يجيء محملا بالفوتوغراف وبوحه الحاذق الذي لم تخطئ عينه المكان ولم تخطئ روحه الاثر الذي يتساءل طويلا على امتداد بصريائنا ولا يتوقف إلى الابد..



ت. اس . اليوت



جبران خليل جبران

وربما نجد الأمر ذاته عند فؤاد التكرلي في روايته "الرجع البعيد" حيث الازقة والدرابين وروائح بغداد القديمة وبيئتها التي لا تخطئها العين، بارزة وشاخسة بطريقة تنم عن قوة تأثير بالغ تمارسها البيئة على ابطال الرواية وخطابها، إذ سيتحسس قارئ الرجع البعيد نكهة مختلفة للبيئة البغدادية لا تشابه في سحنها بيئة اخرى، ومن ثم سيتجهج خطاطة بغداد - حياة بغداد على وجه التحديد - بطريقة ثقافية اكثر منها تاريخية أو درامية، وستتيح هذه الرواية تلمس المكان بوصفه خصيصة ثقافية مثلما ستتيح سمات وملامح بيئية للمدينة وعلاقتها بالطبيعة وتأثيرهما على

وباعتبارات أهمية النقد البيئي وأهمية الطبيعة والمكان، سنقرأ في السرد أعمالا متعددة تأخذ على عاتقها رؤية المكان والبيئة جوهرًا لتمثيلات الواقع، إذ لن يستطيع المتلقي قراءة ذلك الحدث السردى بمعزل عن التخيل للمكان والبيئة، بسبب من تفاعلها مع البنية السردية في الرواية والقصة. ولنا في "المملكة السوداء" (4) لمحمد خضير تفاعلا حيا مع المكان لا يمكن عبوره أو نسيانه: الجدران ببيوت الشناشيل في البصرة وأثر الشناشيل نفسها على التعامل مع الطبيعة، والسلام التي ينهمر الضوء عليها بتشكيلات لا تخص سوى هذه الامكنة، ورائحة البحر في شواطئ البصرة ونخيلها، وصولا إلى تداخل الأمكنة في خطاطات الغرف الضيقة

مع التقهقر النفسى لأبطاله وشخصه في تلك المجموعة الرائدة. إذ يجري ذلك في سرد القصص وكأنه يرسم فضاء ثلاثي الأبعاد بتجسيم لحميمية المكان وفردته، حتى يخيل إليك عند القراءة أن خضير يتأمل في المكان والبيئة باعتبارهما من مكملات صنعة الحكمة وسيرورة السرد. ومع محمد خضير أيضا في "بصريائنا" (5) علاقة أثيرة مع المكان، بل إن طبيعة البصرة وبيئتها كانا رهانا للإجراء السردى وفكرته الأساس، ومنه ينطلق لتأنيث معمار السرد في هذا الكتاب الذي يتخيل المدينة إلى حد طباعة أثرها على سحنة الناس

الطبيعة من حال إلى حال وبين الفضاء الذي تصنعه البيئة مجتمعة : طبيعة كانت أم مكانا مبنيا بالحجر والآجر، مرفأً كان أم واحة من واحات ضفاف الأنهار والبحيرات. إذ سيتمثل نوع الطبيعة في نهاية المطاف بالتأثير على مضمرات النفس البشرية عند التعبير عن خلجات الروح والوجدان والضمير. وستعمل الطبيعة على حضورها المختلف من بيئة إلى أخرى. ثم علينا أن نتوقف بالتأمل والتحليل عند مفهوم جماليات المكان بوصفه مفهوما راسخا وقارا في الاشتغالات النقدية، وبوسعنا أن نتساءل عن علاقة هذه الجماليات بالطبيعة نفسها التي ينطلق منها المكان : أليست تلك الجماليات التي تتجه الى مكان محدد هي بالضرورة جزء من جماليات بيئة وطبيعة؟ إن النظرة المتجددة للطبيعة، هي واحدة من اجراءات التحديث في الادب والفكر، فمعرفة العلاقة الراسخة بينهما ستشير الى تجدد الخطاب الادبي وافاقه التعبيرية وصولا الى اشباع الرغبة الانسانية بالاستفادة من مقومات الطبيعة ماديا ومعنويا. وسيشير أدونيس الى مثل تلك العلاقة التي تقود الى فهم عميق للطبيعة بوصفها من استثمارات تجديد الخطاب الثقافي: "علميا، تعني الحداثة اعادة النظر المستمرة في معرفة الطبيعة للسيطرة عليها، وتعميق هذه المعرفة وتحسينها باطراد"(6) وسيصف أدونيس الخطاب الإبداعي بما يؤشر أهمية

الإنسان وأخطائه وتطلعاته ونوازعه البشرية التي سنلمس سموها وانحطاطها كلما توغلنا عميقا في القضاء السردي الذي صنعه التكرلي.. محمد خضير وفؤاد التكرلي، كان قد سبقهما عبدالرحمن منيف في رباعيته "مدن الملح" في إجراءات سرده الموجه في التحول من البداوة إلى النفط، إذ ينطلق النص من البيئة وينتهي عندها، وقد حفرت البيئة عميقا في روح تلك الرواية وبنائها، ومن ثم سنتهجى تأثير البيئة على صناعة الإنسان وميوله ورغباته في تلك الرواية خاصة في جزئها الأول والثاني (التيه والاخود) إذ أن حركة الإنسان تهيم على وجهها بأثر من التغييرات الطبوغرافية بتمازج ثروة الصحراء بعطاء المدنية، مثلما سيعتازج بوح الصحراوي ولوعته الطويلة ببوح العصر المزدان بالمكننة ونتائجها الكارثية على الإنسان وطبيعته الفطرية التي ستعاني الأمرين في الوصول إلى حالة من الإستقرار والرسوخ.. نماذج كثيرة تتمثل التأثيرات البيئية على الأدب لا يمكن حصرها على الإطلاق.. وفي هذا المفصل لايمكننا أن نفصل بين التغييرات المكانية والجغرافية وتحول

يولد النقد البيئي في التباسات التفكير المنهجي في النقد بسبب مقارنته من مناهج راسخة يقف في مقدمتها منهج «البنوية التكوينية» لإتساعه ومجاورته الاشتغاليين معا (الأدبي والثقافي).

والفكر بموضوعات مثلها.

في الشعر أيضا وفي نموذجه العالمي على سبيل المثال، يطل علينا "ت. اس أليوت" باهتمام بالغ في رؤيته للمكان في النص "الأرض اليباب" وهو نموذج لتمثيلات البيئة وعلاقتها بالجذب واليباب والانهيال الكامل للنفس البشرية. وكذا الحال مع "روسني" البلغاري الذي تتقدم نصوصه بيئة السجن وعلاقته الغنية بالخارج والتي تنتج من خلال تلك العلاقة الحرجة نصوص بيئة ومكان وطبيعة تنتج عذابات شخصية لا يمكنها ان تبرز وتشكل هاجسا سرديا كبيرا لو لا فسحة التأثير البالغ للبيئة وعلاقات السجن المتضمن علاقة الضيق بالمتسع.

في النموذج العربي، سنرى تجربة جبران خليل جبران وأستثماره سحر الطبيعة ما يلتفت إنتباهتنا كثيرا خاصة في نصه الطويل "المواكب" وكذا الحال فيما يخص تجربة فؤاد رفقة ويوسف الخال، وفي النموذج المحلي سنرى إلى طالب عبدالعزيز وعمار المسعودي على سبيل المثال لا الحصر، من حيث كثافة المكان والطبيعة والبيئة في نصوصهم، حتى يخیل إليك أن موضوعه خارج المكان وخارج الطبيعة لن تكون من إهتماماتهما في معظم ما كتبوا من نصوص.

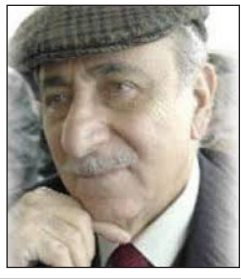
واذا ما توسع البحث عن نماذج إجرائية على الصعيد العالمي والعربي



محمد ابو الفضل بدران

بالغة للطبيعة والوجود بوصفهما من أهم متطلبات الخطاب الإنساني في الأدب وقدرته على الإنشغال بالمكان والطبيعة والوجود لأنهما ببساطة شديدة من متطلبات الخطاب والمعنى، إذ يتعذر علينا دائما أن نتفاعل مع التخيل الذي لا يستند إلى حقائق، أو الذي لا يولد من حقائق راسخة تطبع أثرها في أذهاننا، وعندئذ سيكون التخيل فسحة من فسحات تمثيلات الواقع من خلال الإبداع والندرة في الخطاب والتعبير عنه. يقول أدونيس في أهمية الوجود وعلاقته الثرة بالأدب والإبداع: "إنه نظر معرفي يصغي إلى العالم فيما يخلف صورة جديدة له. وهو أذن شمل الوجود كله، وجماليات الوجود" (7)

وتشير الماركسية بوضوح الى نوع من الفظاعة في الأثر الكبير الذي يخلفه طغيان الانسان واستبداده وشروعه على الطبيعة والبيئة عندما تشير إلى الهيمنة على الشعوب واستغلال ثرواتها وتشويهها والعبث بمقدراتها، يقول ماركس: "الحياة البدنية والروحية للإنسان مرتبطة بالطبيعة مما يعني أن الطبيعة مرتبطة بنفسها، لأن الإنسان جزء من الطبيعة" (8)، وقد حفلت



فؤاد التكرلي

الفلسفة الماركسية في شروحات لا حصر لها في تحقيق مثل هذا النوع من العلاقة الاستبدادية والقهرية، وحثت على الثورة والتغيير بموجبها وأسهمت في علاقة الادب

لا يمكننا ان نفصل بين التغيرات المكانية والجغرافية وتحول الطبيعة من حال الى حال وبين الفضاء الذي تصنعه البيئة مجتمعة.

الشخصية سواء كانت
حقيقية ام متخيلة. إذ من
الطبيعي جدا ان يكتب سكان
بحر الكاربيبي عن البحر
بوصفه الحاضن الرئيس
للمدن المطلّة عليه، بل
وسنرى الى تأثيراته البيئية
والمناخية في جوهر النص
الادبي لديهم - غابرييل

غارسيا ماركيز على سبيل المثال -، مثلما ستتمثل
النصوص التي يطل منها الجبل على سحنة التعبير
الشعري والسردى على المناطق الشمالية والجبلية.
والتأثير ذاته سيختص بالصحراء الشاسعة وأثرها
على الادب منذ فجر التاريخ. هذا الاجراء وهذا القول
يصح أيضا على تجارب كثيرة للغاية، وسيقود
خرائطية النقد إلى حيث تواشج الروح في المكان
والطبيعة وتأثيرهما المتبادل في النص في علاقة
سيفهمها القارئ النابه بسهولة ويسر. فكم من مرة
نعتنا شاعرا بالعنف وبالروح الجافة لان ثقافته
نابعة من التصحر الذي عاش فيه حياته كلها، وما
إن سنحت له الفرصة بالإقتراب من المدينة والعمران
وبيئة الخصب الندية، حتى بدا ذلك الأثر شاخصا
في بنية قصيدته، وكأنه تخلق عن جفاف روحه
وإلى الأبد!.. ثم هل سينتهي النقد الثقافي في تفكيكه
لمقصديات العنف والقبح المضمرة في الشخصية
الامتدة إلى الصحراء، مثلما سيحتضنها النقد
البيئي الى أدواته التي تتضمن البيئة والطبيعة بقوة
وإصرار وأهمية بالغة؟. إلى أي المنهجين سنحتكم

والمحلي، فسنجد أن تجارب
كثيرة استثمرت في المكان
واعتبرته في صميم شعريتها
وبنائها الفني والموضوعي،
وثمة خرائطية ستحملنا
إلى بؤرة نصوص متعددة
كان مبعثها الانشغال في
البيئة والمكان في النص...
دون أن يقترن ذلك باهتمام

ملحوظ في الظاهرة النقدية، بل وسينعدم ذلك إذا ما
استثنينا المشروع الطويل والغني لياسين النصير
في إشغاله اللافت على أهمية المكان والبيئة في
النص السردى والشعري.. والنصير تجربة فردية في
النقد العراقي لم تتعدد لتصل إلى مستوى الظاهرة.
وخلاصة القول في هذا المضمار: إن حضور الطبيعة
والبيئة والمكان بصورة كثيفة في النص، يتيح للنقد
أن يقرأه على وفق منهج النقد البيئي.

على أن ذلك يجري باعتبارات حضور البيئية في
بنية الدراسات الثقافية، مثلما يجري بوصف النص
نفسه وعاءً لانصهارات رؤيوية للمكان والطبيعة
والمناخ والبيئة.. وهي مسوغات للقراءة في خطاطة
هذا المنهج الجديد الذي يضيف للقراءة بُعدا آخر
وفضاءً مختلفا يمكننا عدّه تنوعا من تنوعات
القراءة الثقافية والنصية على حد سواء.

لكن السؤال الجوهرى الذي سينبثق من حيثيات
انماط البيئة وحضورها في الادب، سيأخذ نوعا
من الحرجة في بلورة الاجراء النقدي.. فمثلا
ستبدو الطبيعة مؤثرا واسعا وكبيرا في التجارب

لكن الأثر سيتمخض عن التجربة المعاشة أكثر من كونها مطبوعة ومترجمة بالمعرفة وبوصفها أثرا من آثار الطبيعة والبيئة التي صنعت ذلك الادب ولم تصطنعه.. هذا هو الفرق في دراسة النص بمسوغات التأثير والتأثير، أعني مسوغات أثر الطبيعة الاصلية لا المتخيلة فقط باعتبارها من افتراضات تناغم النص مع الطبيعة والبيئة..

علينا هنا أن نحدد مفهوم ومصطلح ذلك النقد الذي يريد أن ينتظم في تحديات القراءة الجادة للنصوص أسوة بغيره من المناهج المعروفة والراسخة، مثلما علينا أن ننظر بعين الأهمية إلى علاقة هذا المنهج بالأخلاق وفلسفتها بعد الاساءات المتكررة والبالغة الى البيئة والمكان والتي أحدثت هزات عنيفة في الروح البشرية. أليس الشعر من الخطابات المثالية التي تنوح على خرابات الدنيا وبضمنها الطبيعة والبيئة والمكان بطبيعة الحال؟ فما الذي ينشده النقد البيئي في نهاية المطاف؟ وكيف سيتبلور معناه وانضباطه واختلافه عن المناهج الاخرى، بعد أن اتضح لدينا بما لا يقبل اللبس علاقته الحية والفاعلة بالمناهج الاخرى النصية والسياقية في آن معا؟ هذه الاسئلة التي يستدعيها هذا النمط

علينا أن ننظر بعين الأهمية إلى علاقة هذا المنهج بالأخلاق وفلسفتها بعد الاساءات المتكررة والبالغة إلى البيئة والمكان والتي أحدثت هزات عنيفة في الروح البشرية.

في نهاية المطاف بقراءة هذه النزعة الصحراوية التي تخضب تاريخاً طويلاً من انتاجنا الادبي الذي نسقيه تراثا عظيما وغنياً؟.. نتساءل هنا من دون أن نغفل أن من البديهي دراسة تلاقح هذا المنهج مع مناهج أخرى لتفكيك الالتباس الذي أشرنا إليه مبكرا في هذا التمهيد.

وعلى الرغم من ذلك، ستطرأ متغيرات الرؤية في تحليل أفقية السؤال ذاته على المتخيل البيئي أو المكاني، وسنقرأ التأثير البيئي بطريقة مختلفة من حيث دراسة البيئة كسياق ثقافي لا نسق طبيعي يتناغم مع النص. أعني على وجه التحديد أن يكتب المرء عن البحر من دون أن يراه، مثلما سيكتب عن السلاسل الجبلية من دون أن يعيش في كنفها. وستظل الرؤية المتخيلة المشبعة بالدهشة وسحر

المكان مطبوعة في النص بالوعي وبالتراكم المعرفي لا بالتجربة الأصلية والإنصهار بالمكان. إذ أن القراءة على وفق الوعي الذي نعرفه في الكتابة، ستشير إلى احتمالية المعرفة بالمكان والحلم فيه استنادا للمخيلة الخصبة - بقطع النظر عن وجود التجربة - ولنا في العديد من تجارب المتخيل في الطبيعة شعرا وسردا ما يشير الى مدونات كثيرة في هذا المضمار.

الآخري المتمثلة بالمنهج الراسخة والمعروفة، بل سيتواشج معها بطريقة لافتة للانتباه وتنم عن اتساع هذا المنهج الحيوي والفاعل في نقدية ما بعد الحداثة وما بعد بعدها.

هل يمكننا أن نكتفي بأسئلة من هذا النوع عن منهج مثله؟ وهل يمكننا أن ننتهي من الإشارة إلى أهميته الضائعة في مدونتنا النقدية المعاصرة وانشغالها الدائم بالزخرفيات والجماليات والبلاغة القديمة؟ هذه الأسئلة وغيرها تحرضنا على المعرفة المنهجية التي يراد لها اليوم أن تنتفض على القراءة الأفقية المكرورة للنصوص، حتى صارت مثل

النقدي أو الفضاء المعرفي الجديد، سوف لن تتوقف بدراسات نكتبها هنا وهناك بغية الامساك بأطراف متبنياته ومحدداته الأكاديمية المعروفة، والتي بدأت منذ سبعينيات القرن الماضي عند المفكر والناقد وليام روكيرت "لدراسة العلاقة بين الأدب والبيئة بما فيها المكان والطبيعة والأرض والحياة وهو من نقديات ما بعد الحداثة" بحسب الناقد جميل حمداوي(9).. ومن ثم باعتبارها أفقا أيكولوجيا يحفر في معرفة المكان والبيئة والزمان الذي ينبثق في أثرهما في النص الأدبي... وأعتقد جازما أن أفقا بهذه التعددية لن يجري بمعزل عن الطرائق النقدية

الهوامش

- (5) بصريثا - صورة مدينة، قصص، محمد خضير، دار الأمد، بغداد، 1993، ط 1
- (6) المصدر السابق نفسه.
- (7) ادونيس، فاتحة لنهايات القرن، دراسة، دار العودة، بيروت ط 1، 1980، ص 321
- (8) ادونيس، المصدر السابق نفسه.
- (9) ينظر راس المال - نقد الاقتصاد السياسي، المجلد الأول، كارل ماركس، ترجمة: فالح عبد الجبار، دار الفارابي، بيروت - لبنان، 2013، ص 884
- (10) ينظر: نظرية النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، د. جميل حمداوي، دار الأنوار، المغرب، وجدة، ط 1، 2013، ص 296

- (1) ينظر: وقائع مؤتمر اللغة العربية الرابع، الإمارات العربية المتحدة، دبي، مايو 2015 ص 193 - ص 198، على وجه التحديد بحث الدكتور محمد أبو الفضل بدران وعنوانه: أهمية النقد الأدبي البيئي في الدراسات النقدية.
- (2) وقائع مؤتمر اللغة العربية الرابع، المصدر نفسه.
- (3) ينظر: سمات النقد البيئي، د. جيريريجا جاياسانكر، مجلة المنال، بغداد، في 1 شباط 2020، ترجمة: هاشم كاطع لازم، والمقال فصل مترجم عن كتاب (Greg Garrard. Ecocriticism. New York: (Routledge, 2004
- (4) المملكة السوداء، قصص، محمد خضير، منشورات وزارة الثقافة العراقية، بغداد، ط 1 1972

البيئة من ثقافة المحيط إلى ثقافة النصّ

د. رواء جليل شلوح



مبكراً، كظاهرة هجرة بعض الكائنات من مكان لآخر، تبعاً للظروف البيئية الطارئة. ويعود اتصال البحث البيئي بالدراسات الحيوية أولاً، هذه الدراسات التي طفقت في البحث عن طبيعة الأحياء، وتاريخها الطبيعي، وإمكانياتها في التكيف، والتعايش، والتوازن، وحين شرعت العلوم الحديثة والفلسفات المعاصرة نحو التضافر العلمي، والتعاشق الموضوعاتي، ظهرت نظريات ثقافية تشد بعضها، لدراسة موضوعات قد أهملت، ولم تُمنح العناية الكافية على الرغم من قيمتها الوجودية، فظهر موضوع (البيئة) بصفته موضوعاً

إن البيئة هي الأم الكبرى التي تتشكل من أبنائها: (الكائنات الحية، والمكونات غير الحية)، فهي الكل في الجزء، والجزء في الكل في آن معا، والبيئة أيضاً ظاهرة ديناميكية تؤثر وتتأثر، وبقدر ما تُعطي تأخذ، فعلاقة هذه الأم الكبرى علاقة تكاملية مع أبنائها وسرمدية أيضاً فلا انفصال بينهما، فأحدهما يكون الآخر ويكمله منذ أول التنظيرات، ولعل أقدمها الحد القائل بأن البيئة: مجموعة الظروف والمؤثرات الخارجية، التي لها تأثير على حياة الكائنات الحية (1)، فالتنبؤ لتأثير الظروف والمؤثرات البيئية على الكائنات كان

نضوج آرائهم لتكون دراسات ذات أصول، وقواعد، ولها وظائف، وغايات، تدرس البيئة بصفتها حاضنة وجودية، وظاهرة أدبية.

وقد مثلت (كارسون) شرارة الدراسات البيئية، إلا أن أعمالها وأعمال البيئيين حتى وقت قريب، لم يكن لها نتائج واضحة، على الرغم من وضوح أهدافها، والجهود المبذولة من الباحثين، الذين راحوا يفككون المجازات والأساليب التي تشير إلى ظواهر بيئية، تعزز وعي الإنسان بمحيطه، وارتباطه به، بصفته عضواً فاعلاً فيه، لا رئيساً فوقياً عليه (4)، فما زال أمام هذه الدراسات شوط طويل؛ كي تحقق غاياتها نصاً، فواقعاً، والدراسات البيئية تسير في ضوء منظورين:

الأول/الحيوي: يُعنى بدراسة مظاهر البيئة، التي لا علاقة للإنسان بوجودها، ودراسة تاريخها الطبيعي، من دون تناول تأثيرها وتأثيرها، أي دراستها بالصفة العلمية (5).

الآخر/الثقافي: يُعنى بدراسة البيئة بوصفها موضوعاً ثقافياً، يملك محددات، وسمات متميزة، فهو أوسع مفهوماً من المنظور الحيوي، إذ يرمي إلى دراسة البيئة تائراً وتأثيراً؛ لأنه منظور ذو صبغة ديناميكية (6).

وسعى الباحثون في ضوء هذين المنظورين إلى الدفاع عن البيئة، وحمايتها، فظهرت التخصصات التي تجعل البيئة تحقق هدفها المنشود في الدراسة، والتحليل، والتأمل، والحماية، ك: (علم النفس البيئي، والتربية البيئية، والهندسة البيئية، والكيمياء البيئية، والجغرافيا البيئية، والتاريخ

ثقافياً معاصراً، يحمل همّاً نبيلاً لهذا الوجود، لا بصفته موضوعاً قد اعتاد الإنسان التعايش معه، أو الكتابة عنه، الأمر الذي هيأ لظهور (الدراسات البيئية) بفروعها المختلفة.

والدراسات البيئية تضم اتجاهات ومذاهب عديدة قدمت تنظيرات بيئية، وحللت أعمالاً إبداعية ذات حوامل بيئية، وقد انفتحت هذه الدراسات على العلوم والمعارف الأخرى: كي تحقق غايتها في التضافر، فضلاً عن أن موضوع البيئة موضوع متشعب، يدخل في العلوم الإحيائية، والمعارف الفكرية، والأعمال الإبداعية، لهذا فقد تجاوزت الحدود اللغوية، وأصبحت وظيفتها دراسة "علاقة ما هو إنساني بالإنساني على مدى التاريخ الثقافي البشري، وتقديم تحليل ناقد لمصطلح (الإنساني ذاته)" (2)، وقد بدأت هذه الدراسات على يد: (راشيل كارسون، وويليام روكيرت، وجوناثان باث، وجرج جيرارد، ومايكل زيمرمان، وجوست هيرماند) ومن سواهم، من ثم أخذت بالتوسع والانتشار، فصار لها أنصار، وكتاب، ومدافعون في العالم (3)، إذ قدم هؤلاء دراسات معاصرة في العلاقة بين البيئة والإنسان من جهة، والبيئة والأدب من جهة أخرى، وقد اتسمت أطروحاتهم بالبحث الموسوعي: لانفتاحهم على أكثر من تخصص، فبحوثهم ودراساتهم متصلة بالمجالات: (الفلسفية، والاجتماعية، والبايولوجية)، الأمر الذي عزز دراستهم النقدية بأفكار علمية، وتوجهات معرفية ذات روافد متعددة، فحدث انتقال البيئة من ثقافة المحيط والمجتمع إلى ثقافة النص والإبداع، بعد

البيئي، والدراسات الدنيّة للبيئة، والخيال البيئي، والأدب البيئي، والنقد البيئي(7)، لكن الدراسات الثقافية البيئية قد جرت في أربعة مذاهب رئيسة، نفذ بعضها ببعض، وجرى أحدهما في الآخر، وهذه المذاهب:

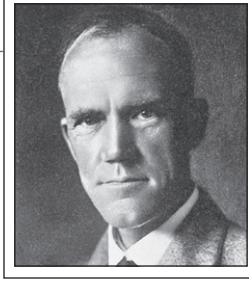
أولاً. البيئية السياسية: إن تضخم المشكلات البيئية، وضرورة تشريع القوانين التي تمنع زيادتها، قد ولد الحاجة إلى مقارنة سياسية، وقد تمحورت المقاربات بين البيئية والسياسة بشكل خاص في الصراع بين الشعوب والبيئات الطبيعية، وتوسع الشركات العالمية المستهلكة للموارد الطبيعية، وتمثل مذهب البيئية السياسية في حركات سياسية، وأحزاب خضر، واحتجاجات، تسعى إلى إعادة النظر في الثقافة السياسية ما بعد الكونيالية، والحرب الباردة(8)، ومن منظرها (سنايدر، الذي تركت أفكاره أثراً كبيراً في مذهب البيئية السياسية، إذ قدم أفكاراً موسعة في البيئية وفلسفتها، والترابطات المعقدة بين الثقافة والطبيعة(9).

وهذا المذهب ذو صلة بالمذهب الاقتصادي بشكل مباشر، فهو يقدم مقارنة بين الاقتصاد السياسي وحركات البيئة، فظهرت مصطلحات بيئية متعلقة بهذه المقاربة ك: (الأسواق البيئية الحرة، والحرّة الخضراء، والحفاظية البيئية، والأقليمية الحيوية)(10)، ومن أظهر اتجاهات مذهب البيئية السياسية:

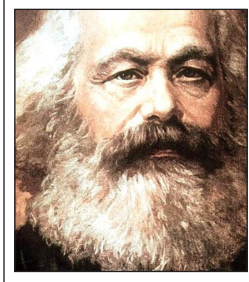
أ. البيئية الاشتراكية: وتقر بإشكالية نظرة (ماركس) للطبيعة، لهذا حاول منظروها تطوير نظرية ماركسية بيئية أكثر اتساقاً مع الواقع البيئي، ترمي إلى التنظيم الديمقراطي لوسائل الإنتاج وأدواته، من دون استغلال البيئة استغلالاً مجحفاً، وقال (جيمس أوكونور): إن البيئية الاشتراكية تعمل على تطوير سياسة طبقية عالمية، فقد عدت التدهور البيئي في العالم قضية طبقية، عملت على انفصال المجتمع إلى طبقة عليا تنعم بالأرباح، وطبقة مسحوقة في العمل والتلوث، فاقترحت اشتراكية ما بعد حداثة يلهمها المذهب البيئي(11).

ب. البيئية الليبرالية: وشاعت بصورة كبيرة عند منظري الولايات المتحدة الأمريكية، وأكدت بأن النشاط الحكومي المنظم ضروري للحيلولة دون الأضرار البيئية، مع احترام حقوق الإنسان وصون العدالة، وقد دعت إلى عقد اتفاقيات دولية بيئية أكثر فاعلية، وعدت أطروحاتها التوجه الإيديولوجي لجانب كبير من الأفكار البيئية المعاصرة، لكن ثمة اتجاهات أخر في الفكر البيئي،

حين شرعت العلوم الحديثة والفلسفات المعاصرة نحو التضافر العلمي، والتعاشق الموضوعاتي، ظهرت نظريات ثقافية تشد بعضها، لدراسة موضوعات قد أهملت، ولم تمنح العناية الكافية على الرغم من قيمتها الوجودية.



توماس تابيلور



كارل ماركس

أنصار البيئية العميقة، ناقش نقد هذين المذهبين (الاجتماعي، والنسوي)، وقال: إن أنصارهما يُسيئون تفسير (المركزية البشرية) التي تمثل جوهر أطروحات البيئية العميقة، فيجعلونها مرادفة لـ (كره الجنس البشري) (15).

ثالثاً، البيئية الاجتماعية: وتمثل مذهباً جديلاً لا يذيب الأجزاء مع بعضها، بل يبعث تفاعلاً بين الأجزاء من دون إرجاع كل جزء إلى الآخر، فهي تطبق على القضايا السياسية والاجتماعية نظرة نشؤية تطورية إلى التاريخ، وترى بأن السياسة فرع من الأخلاق، وتبرز القيمة المحورية للبيئية الاجتماعية بأنها تنقد كل أشكال الهيمنة التي تعيق السيرورات التطورية لتحقيق الوجود البشري والكوكبي في آن معاً، ومن أبرز منظرية (موراي بوكتشين)، وهو مؤسس مشارك، وعضو فخري لمعهد البيئية الاجتماعية، الذي وجه نقداً كبيراً لمذهب البيئية العميقة، والنسوية، والاشتراكية)، لكنه في الوقت ذاته واجه نقداً من مذهب البيئية الاجتماعية نفسه، ووصفت جديته بالجمود، وفضلت أطروحات (جون كلارك)، وهو أستاذ الفلسفة في جامعة ليولا، ورئيس برنامج الدراسات البيئية، لفترة طويلة في الحركة الإقليمية الحيوية، والحركات الخضراء (16)، ودعا هذا المذهب إلى (17):

1. ضرورة دراسة خضوع البيئة للتفكير الاجتماعي، وفحص الاختراعات الاجتماعية التي لها تأثير

اقترحت تغييرات أعمق في المنظومة السياسية والاقتصادية، ودعت إلى إعادة تشكيل إيديولوجيات بيئية أكثر جذرية من المقولات السياسية سواء أكانت اشتراكية أم ليبرالية (12).

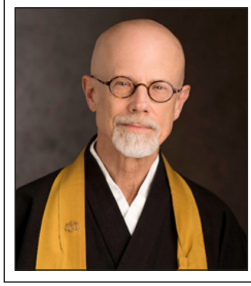
ثانياً، البيئية المعمقة، أو العميقة: وهي البيئية الأكثر فاعلية خارج الأوساط الجامعية، وتعدّ ملهمة لكثير من الجمعيات البيئية، كجمعية: (الأرض، وأصدقاء الأرض، وراعي البحر)، والمرشد الروحي لهذا المذهب (أرني نيس)، الذي ابتكر مصطلح (البيئية العميقة) في بحثه: (الضلل والعميق،

حركات الإيكولوجيا بعيدة المدى)، الذي قدّمه في مؤتمر العالم الثالث، الذي أقيم في بوخارست في عام 1972م، وبحثه الآخر: (حركة الإيكولوجيا العميقة، بعض الجوانب الفلسفية)، ومذهب البيئية العميقة يشجع المساواة بين موجودات المحيط البيئي وأشكاله (13)، فهو ذو نزعة مثالية؛ لأنّ الوجود قائم على مبدأ التوازن لا التساوي.

وقد نادى بضرورة إنقاذ العالم الحي، إنقاذ الملايين من الأنواع الحية، وحماية البشر من التدمير البيئي المرتقب، والمحافظة على مظاهر المكونات البيئية كالأغابات، والأنهار، بوضع حدّ للنمو السكاني، والتقانة، والنزوات البشرية (14)، وقد واجه هذا المذهب نقداً كبيراً من المذاهب الأخر كالبيئية الاجتماعية والنسوية، إذ وصف بـ (البيئية الفاشية)؛ لتشدده، وتطرفه، لكنّ (فوكس) وهو أحد

أيّ أخلاق بيئية (بما فيها الإيكولوجيا العميقة)، تفشل في توضيح الترابطات بين الهيمنة على الطبيعة، والهيمنة على النساء (20)، واتسم هذا المذهب بأنه:

1. مذهب مركّب من (النسوية، والبيئية)، ففي الوقت الذي شرعت فيه



مايكل زيمرمان

النسوية بالعناية بقضايا المرأة وحقوقها، وأخذت بتفكيك الأصوليات التي سلّبت المرأة ميزاتهما، فإنّ البيئية عنيت بقضايا البيئة وتمثّلاتها، فتشكّل من المذهبين، مذهب (النسوية البيئية)؛ لتقارب وجهات النظر بينهما.

2. سعى بتضافره مع العلوم والمعارف الأخر إلى تقديم رؤية متوازنة للحياة، إنصافاً للفئات المهمّشة، والمقصية من الهيمنة الذكورية والفوقية الأبوية، فقدّم قراءات مجدّدة في الفكر والممارسة، لتخرج العلوم من شرنقة الذاتية إلى بوتقة الشمولية. 3. اقترح حلولاً وبدائل تُعيد التوازن الوجودي، بعيداً عن السُلطة الواحدة، والهيمنة المبررة بالبايولوجيا والنوع، فلا يوجد مسوّغ عقلي يبرّر هيمنة الرجال على النساء؛ لأنّهنّ نساءً فقط، ولا البشر على الموجودات؛ لأنّهم بشرٌ فقط، فالوجود قائمٌ على مبدأ (التنوع) و(التوازن)، لا (الفوقية) و(الاستعلاء).

وقد ناقشت هذه المذاهب وأطروحاتها العلاقة التفاعلية بين (البيئة، والإنسان، والأدب)، ومن



راشيل كارسون

سلبّي على النظام البيئي. 2. خلق مجتمع جماعي حرّ ينسجم مع العالم الطبيعي، لكنّه لم يحدّد الوسائل الواضحة لتحقيق هذا المجتمع.

3. التزام سياسة جذرية لا مركزية، ومضادة للدولة، والرأسمالية، وهذه الدعوة

أحدثت مقاربة بين البيئية الاجتماعية، والبيئية العميقة، وتجاوزت خصوماتهما.

رابعاً. النسوية البيئية: يعدّ هذا المذهب البيئي الأكثر جذقاً وإبداعاً بين المذاهب البيئية، ويؤمن بأنّ النساء أكثر تناغماً مع الطبيعة والبيئة من الرجال (18)، لكنّ في الوقت نفسه يرفض أن يكون تأنيث الطبيعة قصوراً في القوّة والعقل بالنسبة للنساء، فبوسعنا أن نمضي بالتمييز بين المرأة والرجل، والعقل والعاطفة، والإنسان والحيوان، لكن من دون الاستحواذ العصابي للإرث الفلسفي، الذي يعزّز الفوقية الذكورية على الأنثى، والفوقية البشرية على الكائنات، وقد وجّه (توماس تايلور) نقداً لاذعاً لما نشرته (ماري ولستونكروفت) في دراستها (دفاعاً عن حقوق المرأة)، ليردّ بدراسته (دفاعاً عن حقوق البهائم)، ليقول: إنّ حجج (ماري) إذ صحّت على النساء، فلماذا لا تصحّ تطبيقاً على الحيوانات كالكلاب والقطط والأحصنة على حدّ سواء؟؟ (19)، لكنّ (مايكل زيمرمان) ردّ عليه بقوله: "إنّ الصّفة النسوية تضيف شيئاً مهماً للأخلاق البيئية، وإنّ

البيئية الاشتراكية تقرّ بإشكالية نظرة (ماركس) للطبيعة، لهذا حاول منظورها تطوير نظرية ماركسية بيئية أكثر اتساقاً مع الواقع البيئي.

هذه العلاقة والمناقشة ظهر
(النقد البيئي) بكونه الحركة
المعرفية المستقلة، التي
تدرس العلاقة بين البيئة
والأدب، فأصبح فرعاً من
النقد الأدبي المعاصر في
التسعينيات (21)، وظيفته
تحليل الأثر الذي تمارسه
البيئة في تشكيل مخيلة
ثقافية جماعية في لحظة
تاريخية محدّدة، فهو

يتحرّى كيف توظّف (البيئة) أدبيّاً، ودراسة القيم
التي يحملها الأدب تجاهها أيضاً (22)، وتكمن
قيّمته بأنّه "مشروع إنساني جديد لوجودنا في
العالم، مشروع عماده نظرة جديدة تؤسّس لحضارة
جديدة" (23).

ويعدّ (ويليام روكيرت) أوّل من قدّم مصطلح (النقد
البيئي) في عام 1978م في مقالته: (الأدب والبيئة:
تجربة في النقد البيئي) (24)، في حين عدّ (لورانس
بويل) رائد (النقد الأدبي البيئي) عن كتابه (الخيال
البيئي)، وقد حدّد وظيفة هذا النقد بدقّة، بقوله: إنّ
هنالك فجوة بين النصوص والوقائع من الناحية
النظرية، والنقد البيئي يملأ هذه الفجوة (25)، وهذا
القول يعزّز أيضاً انتقال البيئة من الواقع إلى النصّ
وعلى العكس، لتشكل ظاهرة ثقافية معاصرة.

ولم يحدث في تحديد هذا الفرع النقديّ لغطاً
اصطلاحياً، كالذي يحدث عادةً في تحديد المفاهيم
النقدية الجديدة، فقد شاع المصطلح (الإيكولوجي/

البيئي)، وقد أضاف بعضهم
إليه مصطلح (الأدبي)،
فوضع مصطلح (النقد
الأدبي البيئي)، ووصف
أيضاً بـ(النقد الأخضر)،
إذ يُشير تلوين آية قضية
باللون الأخضر إلى حماية
البيئة (26)، وهذا الوصف
لم يُشكل تعارضاً معنوياً
مع مصطلح (النقد البيئي)،
ويسعى هذا النقد إلى الإجابة

عن الأسئلة (27):

- ما إمكانية التداخل الخصب بين الدراسات
الأدبية، والخطاب البيئي؟؟
- هل عالجت القصيدة مشكلةً بيئيةً؟؟
- كيف تمّ تصوير الطبيعة ومظاهرها في النصّ؟؟
- ما أثر المكان في حبكة الرواية، وتفاعل
الشخصيات؟؟
- هل القيم التي تحملها المسرحية تتفق مع الحكمة
البيئية؟؟
- هل نجحت اللوحة في لفت الانتباه إلى ظاهرة
طبيعية معينة؟؟

هذه الأسئلة وما سواها، تُحيل إلى التداخل بين
النقد البيئي والعلوم الأخرى؛ لأنّ هذا الفرع من النقد
هو ممارسة فكرية، لا تقتصر على السياق اللغوي،
ومعطياته، وما تمنحه المفردات من تأويلات، بل
يذهب إلى ما هو أعمق من ذلك، ليبحت في العلامات،
والإيقونات ذات الإحالات الخارجية، ليجد الصلة

البيئية بينها، من ثمَّ يجد الإجابة عن أسئلته.
والنقد البيئي ينطلق من الفلسفة المادية نحو
الفلسفة الروحية، والمعنوية، والوجودية، فيبدأ من
الحس إلى التجريد، فعلى سبيل المثال لو حللنا هذه
الأبيات لشاعر يحاور زنبقة ذاوية في ضوء النقد
البيئي:

إذا أضرتك أغاني الظلام
وإن هجرتك بنات الغيوم
وإن سكب الدهر في مسمعي
فقد أجج الدهر في مهجتي
فقد عذبتني أغاني الوجوم
فقد عانقتني بنات الجحيم
كنحيب الدجى، وأنين الأمل
شواظاً من الألم المشتعل (28)

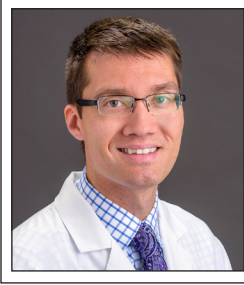
نجد الشاعر يبدأ من المتعلقات المادية للزنبقة
الذاوية، لخلق حوار روحي بينهما، على الرغم من
أن الزهرة صامتة، لكنه استنطقها للقول، وهي

تذوي في محيطها البيئي بعد أن حلَّ عليها الظلام،
وهجرها المطر، من ثمَّ يأتي دور الناقد البيئي
ليستنطق الشاعر، ويستخرج الحوامل البيئية في
شعره، ليحصل على جواب لسؤاله: هل قدَّم الشاعر
حواراً بيئياً؟؟ الجواب: نعم، قدَّم حواراً بيئياً، على
الرغم من صمت محاوره، فقد استشف حوامله من
متعلقاته.. هل نظر إلى تلك الزنبقة نظرة استعلائية؟؟
الجواب: نعم، فالشاعر على الرغم من إحساسه
بالمشاركة الروحية لتلك الزنبقة، لكنه يرى آلامه
أشدَّ من آلامها، وهذه الرؤية تخلق اضطراباً في
مسافة الوعي، التي يجب أن تحدّد طبيعة إدراكنا
للكائنات، وهذه مهمة النقد البيئي الذي يكشف هذه
الهيمنات، كي يكون الأدب والنقد وسيلتين لمعالجة
المشاكل المعاصرة، فالأدب الذي يحمل همَّ الوجود
والعالم يعدُّ أدباً نبيلًا، وذات قيمة كونية، فقيمة الآداب
والفنون تكمن في الفكرة الخلاقة التي تكمن فيها.
وقد يعدُّ بعضهم هذا الفرع من النقد إفراطاً في
التخصّص، لكنه ليس كذلك، فالنقد شأنه شأن
العلوم والمعارف، يحدث لبعض فروعه تلاشيًا،
ليشهد ولادة مذاهب نقدية
جديدة، وقادرة على استيعاب
موضوعات العصر، ومواكبة
لتقاليد الأدبية، وأعرافه
الفكرية، بخاصة أن العالم
يعيش أزمة بيئية من:
التلوث، والتصحر، والجفاف،
والاحتباس الحراري،
وانقراض أنواع حيّة، كان

يعدُّ النقد البيئي امتداداً للجهود التي
سعت إلى تكوين روابط لسانية ونصّية بين
الأدب وما حوله، وهو يقترب في ضوء هذا
المفهوم من المفاهيم السيميائية التي
تنطلق من العلامات سواء أكانت لسانية أو
غير لسانية.



وويليام روكيرت



وجوناثان باث

كما يعدُّ النَّد البيئيَّ امتداداً للجهود التي سعت إلى تكوين روابط لسانية ونصية بين الأدب وما حوله، وهو يقترب في ضوء هذا المفهوم من المفاهيم السيمائية التي تنطلق من العلامات سواء أكانت لسانية أو غير لسانية، وتفسيرها تفسيراً لسانياً؛ لأنه يبحث في دراسة الأثر الأدبي، وسياقه البيئي الذي سبق دخوله بصفته موضوعاً أدبياً، ليصبح لاحقاً قيمة أخلاقية بيئية؛ لأنَّ الأخلاق "كانت رائدة في دمج المعارف الإيكولوجية [البيئية] الجديدة في إطار أخلاقي" (31).

فصار واجباً على الإنسان إيجاد الوسائل السليمة؛ لمواجهة أزمة البيئة؛ كونه "الكائن الذي يعي وجوده" (32)، ولأنَّه سبب رئيس في هذه الأزمة أيضاً، فأخطار البيئة المعاصرة مصنعة بفعل الإنسان، بل نشأت مؤخراً علاقات سيئة للغاية بين الإنسان وبيئته، وهذا ما كشفه (كوفيد_19/فيروس كورونا) الذي خضع له العالم بأسره، والسبب عدم إدراك الإنسان لمسافة الوعي بينه وبين بقية المخلوقات، وكيف من الممكن أن تُشكل خطراً عليه، مثلما يُشكل خطراً عليها أيضاً، وبحسب توقعات التقارير العلمية فإنَّ هذا الفيروس هو طفرة جينية حيوانية تسبب خطراً على حياة الإنسان، وصحَّته (33)، وحين تتصدى المذاهب البيئية لتفسير ظهور هذا الفيروس، سنجد بأنَّ مذهب (البيئية السياسية) يحدِّد السبب بانفتاح الإنسان على ما حوله بشكل غير مقيد بأخلاقيات

لها أثر كبير في النظام البيئي، كسعي الإنسان عمداً إلى قتل بعض الحيوانات؛ للحصول على أسنانها، أو فرائها، أو جهلاً كأن يراها مضرّة من دون معرفة بمهمتها البيئية، كمحاولة القضاء على (الأرضة/النمل الأبيض)، وهي حشرة ذات قيمة كبيرة في النظام البيئي، إذ تقوم بتلقيح النباتات الليلية، والتي لم ينتبه لها النحل والفراش، وبانقراضها ستنقرض أنواع نباتية، وهي الكائن الحي الوحيد الذي يعمل على تحليل مادة السليلوز إلى مكوناتها البسيطة، فضلاً عن دورها في زيادة خصوبة التربة،

وتهويتها، والتخلص من المخلفات البيئية (29)، فظهر صراع وجودي بين الإنسان والكائنات، يشبه الصراع الطبقي بين البشر أنفسهم، فتشكل بسبب ذلك هرم، يقف الإنسان الرأسمالي في قمته، وتسحق الكائنات الأخرى في قاعدته، بالسعي إلى تحويلها إلى آلات منتجة بشتى الوسائل، وإن كان هذا الإنتاج سبباً في هلاكها، والقضاء عليها.

لهذا فالنَّد البيئي يسعى لوقف هذا الزحف نحو القضاء على الأنواع الحية، واستغلال المكونات البيئية بطرائق بشعة، بنقد الممارسات غير السليمة، وتعزيز السليمة منها، وتشجيع الأدباء والكتاب بتناول موضوعات البيئة، والمساعدة في حمايتها، فقد عدَّ "المركزية البشرية أصل الأزمة البيئية" (30)، بكونه تقنية تحليلية تدرس البنيات البيئية، وتفكيكها، وإعادة تشكيل وجهة نظر بيئية،

والتضامن المجتمعي والبيئي، كي يحدث التوازن الوجودي للجميع(34)، بينما مذهب (البيئية النسوية) سيجده نتيجةً للفوقية البشرية على الحيوان، وعدم التزام الإنسان بأخذ ما يمكن أخذه، وترك ما يجب أن يتركه، لكن نهمه، وجهله بكثير من العوالم البيئية، جعلته عرضةً للهلاك، وبهذا فإن البيئة قد حققت حضورها، وانتقالها من ثقافة المحيط إلى ثقافة النص والتأويل.

وأدبيات بيئية، تسمح له بالعمل في ضوءها، وهذا التفسير ينطلق من فكرة فلسفية أخلاقية، في حين مذهب (البيئية العميقة) سينظر له بكونه حلاً بيئياً لإعادة ضبط التزايد السكاني، فيعامله كما عامل كثيراً من الأمراض والأوبئة كالإيدز(33)، بكونها جائحة طبيعية تقلص من نشاط الإنسان، أما مذهب (البيئية الاجتماعية) فسيفسر ظهوره بعدم احترام المجتمعات التي ظهر فيها للقيود البيئية الحتمية، في الوقت الذي كان يجب أن يحدث

الهوامش:

- 2009م: 30 ، 34 .
6-C.d Ford , Habita Economy and society
a-5 Geographical introduction to Eth-
nology , Harcourt , New York , 1934; 500
7 - يراجع/ هنريك سكوليموفسكي، فلسفة البيئة، تعريب:
ديميتري أفيريونس، دار الأبدية، ط1، 1992م، وجان
ماري بيلت، عودة الوفاق بين الإنسان والطبيعة، ترجمة:
السيد محمد عثمان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1994م
وهاشم محمد صال ، علم النفس البيئي (البيئة والسلوك)،
مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، ط1، عمان،
2014م، وإيان ج.سيمونز، البيئة والإنسان عبر العصور،
ترجمة: السيد محمد عثمان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،
1997م، وعبد الله الجوادى الآملى، الإسلام والبيئة، ترجمة:
مقداد الحيدري، دار الإسراء، ط2، قم، 1430هـ، وجون وود
وارد، الإيكولوجيا، ترجمة: إيهاب عبد الرحيم، مراجعة:
موسى الخلف، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي ، ط1، الكويت،
2012م، ومعين شفيق رومية، اخضرار الفلسفة(1):
www.maaber.org

- 1-Word power , Oxford; Oxford)
university press , second edition , china ,
2010: 255 , 267
2 - جرج جبرارد، النقد البيئي، ترجمة: عزيز صبحي
جابر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط1، أبو ظبي،
2009م: 11 .
3 - رواء جليل الجنابي، الرواية العراقية والرواية التركية/
دراسة مقارنة في ضوء النسوية البيئية (روايات لطيفة
الدليمي، وأليف شافاق إنموذجاً)، كلية التربية للبنات/
جامعة الكوفة، 2019م: 27_30.
4-Speak, Tiiu. "Environment in Lit-
erature: Lawrence Buell's Ecocritical
Perspective." Environment in Literature
., 2000: 159-171
5 - ظ: بول روبنس وآخرون، البيئة والمجتمع/مقدمة
نقدية، ترجمة: خالد مفتاح، دار المحروسة، ط1، القاهرة،
2017م: 126، ظ: جاسم المراياتي، مقدمة في علم التنبؤ
البشري (الايكولوجيا البشرية) ، عالم الحكمة ، ط2 ، بغداد ،

- 23 - حفناوي بعلي ، مدخل إلى نظرية النقد الثقافي
المقارن (المنطلقات، المرجعيات، المنهجيات)، الدار
العربية للعلوم/ناشرون، ط1، بيروت، 2007م: 334 .
- 24 - ظ: الأدب والبيئة ومسألة ما بعد الإنسان، لويس
ويسلنج، ترجمة وتعليق: عبد الرحمن طعمة، مجلة عالم
الفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد/102/
المجلد/26، 2018م: 367.
- 25 - ظ: ديفيد كارتير، النظرية الأدبية، ترجمة: باسل
المسالمة، دار التكوين، ط1، دمشق، 2018م: 137 .
- 26 - ظ: جرج جيرارد، النقد البيئي: 16.
- 27 - ظ: ديفيد كارتير، النظرية الأدبية: 137 ، ظ: مجيد
الماشطة ، وأمجد كاظم الركابي، مدارس النقد الأدبي
الغربي الحديث، الدار المنهجية، ط1، عمان، 2016م:
191 م .
- 28) ديوان أبي القاسم الشابي/أغاني الحياة، شرحه،
وضبط نصوصه، وقدم له: عمر فاروق الطيّاع، دار الأرقم،
ط2، بيروت، 1997م: 215.
- 29) ظ: خالد محمد سعيد الغامدي، دراسة حقلية على
أعشاش النمل الأبيض:
www.eajaz.com
- 30) مايكل زيمرمان، الفلسفة البيئية: 1/233.
- 31) بول روبنس وآخرون، البيئة والمجتمع: 126 .
- 32) عبد الرحمن التليلي، حاجة الإنسان إلى تمثل العالم،
مجلة عالم الفكر، العدد/3، المجلد/40، الكويت، 2021م:
21.
- 33-Animal source of the corovirus
continues to elude scientists:www.na-
ture.com
- 34 - ظ: مايكل زيمرمان، الفلسفة البيئية: 2/140.
- 35 - ظ: بول روبنس وآخرون، البيئة والمجتمع: 150 .

- 8 - ظ: مايكل زيمرمان، الفلسفة البيئية (من حقوق الحيوان
إلى الإيكولوجيا الجذرية)، ترجمة: معين شفيق رومية، عالم
المعرفة، ط1، الكويت، 2006م: 123_1/121.
- 9 - ظ: المصدر نفسه: 2/339 .
- 10 - ظ: بول روبنس وآخرون، البيئة والمجتمع: 189.
- 11 - ظ: مايكل زيمرمان، الفلسفة البيئية: 132_2/136.
- 12 - ظ: المصدر نفسه: 129_2/132.
- 13 - ظ: آرني نيس ، الإيكولوجيا العميقة وبرنامجه ،
ترجمة: معين رومية:
www.maaber.org
- جرج جيرارد، النقد البيئي: 34 ، 35 ، مايكل زيمرمان،
الفلسفة البيئية: 1/244 .
- 14 - ظ: مايكل زيمرمان، الفلسفة البيئية: 1/241 ،
337 .
- 15 - ظ: المصدر نفسه: 1/248.
- 16 - ظ: المصدر نفسه: 136_2/140.
- 17 - ظ: بول روبنس وآخرون، البيئة والمجتمع: 215،
مايكل زيمرمان، الفلسفة البيئية: 136_2/140.
- 18 - مايكل زيمرمان، الفلسفة البيئية: 141_2/143.
- 19 - ظ: غريتا ولوري غروين، النسوية الإيكولوجية (نحو
عدالة عالمية وصحة كوكبية)، مجلة الطبيعة والمجتمع،
1993م، ترجمة: عزّة حسّون:
www.musasyr.org
- 20 - مايكل زيمرمان، الفلسفة البيئية: 2/332 .
- 21 - ظ: النقد البيئي/دراسة بينية في الأدب والبيئة،
جيليكا توشيتش، ترجمة: سناء عبد العزيز، مجلة فصول،
الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد/102، المجلد
2/26، 328، 329.
- 22 - ظ: معين شفيق رومية، مدخل إلى الفكر الإيكولوجي
(تحرير، وتقديم)، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق،
2007م: 147 .

النقد البيئي والنسوية البيئية تأطير مفهومي

د. حميد عبدالوهاب البدراني



ثمة ارتباطات وشيجة بين مصطلحي النقد البيئي والنسوية البيئية يمكن أن تتضح في مقارنة كل من المصطلحين فضلاً عن مصطلح البيئة الذي يمثل -ليس وحده- القاسم المشترك بينهما ..

النقد البيئي :

الداخل لأن رؤية العالم من الداخل إلى الخارج تعني أننا نراه بشكل خاطئ مع أن هذا المنظور هو الذي استخدمه الناس لتفسير دورهم على الأرض (1) وكلمة بيئة من بين جميع الكلمات هي الأكثر استخداماً في المناقشات حول التدهور أو السلامة الإيكولوجية ، وتحظى بأهمية رمزية، الأمر الذي يؤكد انشغال العديد من الدوائر الحكومية بإدارتها

قبل أن تثمن أو تدرس أو يدافع عنها بحماس تنهض ضرورة مفهمة البيئة بوصفها النطاق الإيكولوجي العالمي world ecosher فهو مفهوم بقدر ما هو ملموس فإنه غامض وخلاق ومنتج ، والرؤية الأدق للواقع الإيكولوجي تنطلق من الخارج إلى

أكثر (3)

ولقد حرصت على إيراد هذا التعريف القانوني لأن
الوضوح والتواصلية هما أهم السمات البنوية
التي تنهض عليها اللغة القانونية، ولأن الفلاسفة
والنقاد ليسوا وحدهم المعنيين بشؤون البيئة .
إن من الصعب تصور الإنسان معزولاً عن بيئته وقد
استخدم عالم البيولوجيا البلطقي جاكوب فون
يوكسل سنة 1909 لأول مرة مصطلح البيئة - e
vironment بمعنى الوسط المحيط بالكائن الحي،
وسرعان ما استقر التعريف الأكاديمي للإيكولوجيا
ecology بوصفها العلم الذي يدرس العلاقات
المتبادلة بين الكائن الحي وبيئته (4). ويتداخل
كل من مصطلح الطبيعة والبيئة، فالطبيعة التي
يتذهنها الإنسان هي أكثر من مشاهد جميلة نراها
من فوق قمة جبل لأن هذه المشاهد ساكنة وراكدة
، والطبيعة ظاهرة تطورية وثرية وخصبة ، ويمكن
التمييز نظرياً بين نوعين من الطبيعة يتشاركان في
إمكانية التطور هما: الطبيعة
الحيوية والطبيعة البشرية
التي هي أسلوب تقطن على
وفقه الكائنات البشرية
العالم الطبيعي، بمعنى أنها
تعتمد إلى إنشاء بيئة ملائمة
لنمط وجودها، فالطبيعة
الثانية لا تختلف من هذا
الجانب عن البيئة (5).
ويمكن أن يتضح الفرق أكثر
بين المصطلحين بالقول: إن

كلمة بيئة من بين
جميع الكلمات هي
الأكثر استخداماً في
المناقشات حول
التدهور أو السلامة
الإيكولوجية ، وتحظى
بأهمية رمزية.

وكذلك حشد البيئيين المتلهفين للدفاع عنها. وبعبداً
عن العبارات العامة التي تشير إلى الهواء والتربة
والماء والغابات والحياة البرية والحدائق والمدن
والثقافة والمجتمع، يوافق القليلون على الدلالة
الدقيقة للبيئة فمثلاً يعرفها قانون حماية البيئة
الاسترالي بأنها: تضم كل مظاهر ما يحيط بالإنسان
ويؤثر عليه كفرد أو كجماعة (2) ويقع هذا التعريف
الذي أورده ستان رومثالاً للدقة في فخ العمومية
التي حاول الابتعاد عنها - من وجهة نظر خاصة
- وهو ما يبدو واضحاً بمقارنته بتعريف البيئة في
قانون احترام الحقوق البيئية في أونتاريو / كندا
الذي أورده رونفسه في السياق ذاته. وقد عدَّ -
القانون - أن البيئة تعني :
أ - الهواء أو اليابسة أو الماء

ب - الحياة النباتية والحيوانية بما فيها البشر

ج - الشروط الثقافية والاقتصادية والاجتماعية

التي تؤثر على حياة البشر

د - أي مبنى أو منشأة أو

آلة أو أي جهاز أو شيء آخر

مصنوع من قبل الناس

هـ - أية مادة صلبة أو سائلة

أو غازية أو حرارة أو رائحة

أو صوت أو اهتزاز أو إشعاع

ناتج بشكل مباشر أو غير

مباشر عن نشاطات الناس

و - أي جزء أو مركب من

الأشياء السابقة أو من

العلاقات بين اثنين منها أو

التي قامت على مفهوم العالم المهيمن عليه بشرياً (7).

ويرتكز مفهوم النقد البيئي على هذا التصور التفاعلي الإيجابي مع البيئة ويعد ويليام روكيرت أول من استعمل مصطلح النقد البيئي 1978م لدراسة العلاقات الموجودة بين الأدب والبيئة، ويعرف هذا النقد بمصطلحات ومفاهيم أخرى أبرزها الدراسات

الثقافية الخضراء - greencultural studies - والشعرية أو البوطيقا البيئية ecopototics والنقد البيئي الأدبي - environmental literary criticism والنقد الإيكولوجي Eco criticism وهو النقد الذي يعنى بدراسة المكان والبيئة والطبيعة والأرض والحياة في النصوص والخطابات الثقافية والإبداعية. وقد رافق النقد البيئي مرحلة ما بعد الحداثة التي جاءت لتصحيح مجموعة من المفاهيم، وتعرية المؤسسات الثقافية الغربية المهيمنة والمستغلة الأمر الذي أدى إلى ظهور دعوات للاهتمام بالعرق والجنس والتاريخ والمؤلف والسياق، وفي هذه الظروف الخاصة والعامّة ظهر النقد البيئي للتشديد على أهمية الطبيعة والبيئة محلياً وعالمياً بعد أن انتشر التلوث والأمراض المعدية وأصبحت حياة الإنسان على هذا الكوكب مهددة بشكل خطير (8). وقد

رافق النقد البيئي مرحلة ما بعد الحداثة التي جاءت لتصحيح مجموعة من المفاهيم، وتعرية المؤسسات الثقافية الغربية المهيمنة والمستغلة الأمر الذي أدى إلى ظهور دعوات للاهتمام بالعرق والجنس والتاريخ والمؤلف والسياق.

مصطلح البيئة أكثر تجريداً وغموضاً من مصطلح الطبيعة، لأنه يمكن أن يشمل كلاً من الموائل الطبيعية وتلك المصنوعة بشرياً، مع التأكيد على أن الطبيعة - غالباً - لم تعد بريّة لم يمسسها الإنسان (6). وليست الطبيعة شيئاً ينبغي تغييره وإخضاعه وإن كان لابد من استخدامه إلى درجة معينة. إن البرّ هو ما يجب على الإنسان التماسه في علاقته بشيء كان موجوداً قبله وسوف يستمر بعده وهو الفضيلة الأرفع على وفق ريشارد ويفر الذي يضيف موضعاً: إنه تهذيب الإرادة بالاحترام. إنه أي البر يعترف

بحق الوجود لأشياء أوسع من الأنا، أشياء تختلف عن الأنا. ولأجل إعادة السلام إلى عالمنا نحتاج إلى احترام ثلاثة أشياء بروحية البر: الطبيعة والناس الآخرين والماضي وإن أول هذه الأشياء هو الأكثر أهمية هنا، وكل ذلك يندرج في سياق حديثه - ويفر - عن موقف متناقض مع تلك العقائد الاجتماعية والسياسية



جاكوب فون يوكسل

تواترت التأكيدات على تعدد المذاهب النسوية وليس ذلك غريباً في ظل أن «النسوية حركة منفتحة على مختلف المؤثرات المعرفية والفنية.

إن الفلسفة النسوية لا تنطوي بفروعها المختلفة على مدرسة محددة المعالم، ومنظومة من المسلمات والمعتقدات.

لا تكون هناك ضرورة لإيراد مصطلح المكان في التعريف الذي أورده د. جميل حمداوي لأنه يتسم بالكثير من التعميم ، كما أن مفردة الأرض تندرج - حتماً- في إطار مصطلح البيئة أو الطبيعة. وهذا ما يؤكد التعريف الذي طرحه شيرل كلوتفيلتي في مقدمة كتابه (القارئ النقدي البيئي) والذي ينص على أن "النقد البيئي يمثل دراسة العلاقة

بين الأدب والبيئة والطبيعة" (9). ويعد النقد البيئي أحد أهم وأحدث الفروع التي برزت في الدراسات الثقافية والأدبية ويأخذ على عاتقه مهمة تحليل الدور الذي تلعبه البيئة الطبيعية في تشكيل مخيلة جماعة ثقافية ما في لحظة تاريخية بعينها ، ويتحرى عن ماهية الأفكار المسبقة عن الطبيعة مما تستطبه العبارات المجازية في النصوص الأدبية التي قد لا تشير إلى هذا الموضوع إشارة مباشرة (10). ويضع النقاد البيئيون قاعدة ثقافية لنمط الاستعلام النقدي البيئي بهدف منع هذا النقد من أن يكون فرعاً من فروع النقد الأدبي ليس إلا. ويناقش ريتشارد كيريدج في كتابه الموسوم (كتابة البيئة) أهمية دور الناقد البيئي في اقتفاء أثر الأفكار والمزاعم البيئية حيثما ظهرت ليسنى له ملاحظة حوار متوقع ، وإن كان من غير المحتمل أن يفلح النقاد البيئيون في تقديم حلول للمشاكل البيئية

فإن بمقدورهم أن يخلقوا وعياً متزايداً بين الناس حول الحاجة لحصول تغيير في إدراكهم البيئي، وهذا هو الهدف النهائي للناقد البيئي (11). ويفهم النقاد البيئيون عملهم الفكري بوصفه إسهاماً مباشراً في المناظرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الحالية حول قضايا التلوث البيئي وحماية البيئة وهو ما يبدو وكأنه محاولة لمد الجسور بين العلم والنقد الأدبي أو بين العلم والنقد الثقافي، فالعلم هو البيئة الأكثر تأثيراً على الطبيعة في الثقافات الغربية وقد أسهم -العلم- في نشوء الفكر البيئي منذ ستينيات القرن العشرين وساند دعاوى "الخضر" فيما يتصل بتدهور البيئة في قضايا هامة مثل ثقب الأوزون، وانقراض الأنواع الحية ، وظاهرة التصحر، غير أن النقد البيئي ما يزال ينظر إلى العلم بوصفه أحد الأسباب الجذرية للتدهور الحالي في المنظومات الإيكولوجية وإن ذلك عائد إلى إقترانه تاريخياً مع التكنولوجيا

والنزوع إلى التصنيع وتوسعة المدن(12).

النسوية البيئية :

تواترت التأكيدات على تعدد المذاهب النسوية وليس ذلك غريباً في ظل أن "النسوية حركة منفتحة على مختلف المؤثرات المعرفية والفنية، فقد نقلت بشكل تهجين من الفرويدية والماركسية والوجودية، كما تقاطعت بوعي ضدي أحياناً مع التأويلات التعسفية للنص والوعي الديني، وتعالقت بما يشبه التبني لصراعات الحداثة وما بعدها، لتصل في محطة من أهم تأثيراتها إلى ما يسمى اليوم بتيار النسويين البيئويين (13) "Ecofeminism) وقد تبنى هذا التيار النسوي النظر إلى البيئة بوصفها قضية نسوية، وعلى الرغم من التباينات المهمة بين النسويين البيئويين فإنهم يتفقون على ثلاث دعاوى أساسية:

1. ثمة ترابطات دالة على الهيمنة غير المبررة على النساء، وعلى الآخر البشري - المهمشين والمستغلين والمسيطر عليهم - وعلى غير البشر من الحيوانات والنباتات الطبيعية.

يمكن التمييز نظرياً بين نوعين من الطبيعة يتشاركان في إمكانية التطور هما :
 الطبيعة الحيوية والطبيعة البشرية التي هي أسلوب تقطن على وفقه الكائنات البشرية العالم الطبيعي.

2. إن فهم الترابطات بين النساء والطبيعة شأن مهم بالنسبة إلى كل من النسوية والفلسفة البيئية.
 3. إن المشروع المركزي للنسوية البيئية - الإيكولوجية - يتمثل في استبدال بنيات الهيمنة غير المبررة وإحلال بنيات وممارسات عادلة محلها(14).

ويبدو أن العالم أخذ في الاعتراف بالمطالب النسوية - ومنها البيئية - فبعد إقرار اتفاقية القضاء على جميع أشكال التمييز ضد المرأة 1979 - C DAW تم التأكيد على جانب من أهمية الجهد النسوي لإنقاذ الأرض بحصول الناشطة في شؤون البيئة الكينية وانجاري ماثاي على جائزة نوبل للعام 2004 وكانت قد أسست جمعية "الحزام الأخضر" وغالبية أعضاء هذه الجمعية من النساء وقامت بزرع ثلاثة ملايين شجرة في مختلف أنحاء أفريقيا في حملة ضد التصحر، وهو أمر يحمل مرجعيات في الفكر الإنساني على مر التاريخ حتى داخل الحركة السريالية، التي تموضعت المرأة فيها بوصفها حارساً للطبيعة (15).

إن تنوع الحواضن الثقافية التي نهل منها الفكر النسوي يجعل من سؤال ما هي النسوية؟ ليس بالبساطة التي يبدو عليها، بالنظر إلى حق كل ثقافة في إبراز جوانب منظومتها الفكرية الأهم وتقديمها بوصفها من أكثر النماذج تطوراً في الفكر الإنساني، بصرف النظر عن



ستان رو



وانجاري ماتاي

من اشتراطاتها ما يأتي :

1. لا يمكن لأي شيء أن يصبح جزءاً من أخلاق نسوية إذا كان يعزز التمييزات الجنسية والعنصرية والطبقية، أو أي نزعة تمييزية أخرى من نزعات الهيمنة الاجتماعية.

2. إن الأخلاق النسوية تعتمد بشكل كبير على السياق وبالأخص على الشروط التاريخية والمادية لحياة النساء بمعنى أنها تنطلق من محض واقع وتجربة المرأة في ظروف تاريخية مختلفة.

3. لا تقوم الأخلاق النسوية بأية محاولة لتقديم وجهة نظر موضوعية تلتزم بالحياد القيمي وهي تفترض غياب مثل هذه النظرة في الثقافة المعاصرة، لكنها تفترض أن تحيزها مقبول بوصفه تمثيلاً للأصوات المهمشة والمضطهدة.

4. توفر الأخلاق النسوية مكانة محورية لقيم كانت نمطياً غير ملحوظة، أو مهملة، أو محرفة في الأخلاق التقليدية، منها قيم الرعاية والحب والصداقة والثقة الملائمة (19).

إنّ البحث الأخلاقي نشاط إنساني أساسي، وكلّ الذين يمثلون الناس ينشغلون به بقدر أو بآخر، على الرغم من أن البعض يقاومونه خوفاً من أنه سيقوّض قناعاتهم (20). وهذا ما قد يقدم تفسيراً آخر للاستجابة الضعيفة على المستوى الواقعي للحفاظ على البيئة.

ما يمكن أن تقابل به من الرضا والقبول، أو الرفض والاستهجان. ويمكن النظر إلى النسوية بشكل عام على أنها "كل جهد نظري أو عملي يهدف إلى مراجعة واستجواب أو نقد أو تعديل النظام السائد في البنيات الاجتماعية، الذي يجعل الرجل هو المركز، وهو الإنسان، والمرأة جنساً ثانياً أو آخر في منزلة أدنى فتفرض عليها حدود وقيود، وتمنع عنها إمكانات للنماء والعطاء، فقط لأنها امرأة ومن ناحية أخرى تبخس خبرات وسمات فقط لأنها أنثوية، لتبدو الحضارة في أشمل مناحيها إنجازاً ذكورياً خالصاً

يوّكد ويوطد سلطة الرجل وتبعية أو هامشية المرأة" (16).

وينهض هذا المفهوم على مقدمتين أساسيتين، تشير الأولى إلى أن التفاوت في الجنس هو أساس اللامساواة البنيوية بين الرجال والنساء، وتشير المقدمة الثانية إلى أن هذا الخلل ليس نتيجة للضرورة البيولوجية، وهذا المفهوم يزود النسوية ببرنامجها المزدوج: فهم الآليات الاجتماعية والسايكولوجية التي تشكل وتؤبّد اللامساواة والسعي بالتالي إلى تغيير تلك الآليات (17).

إن الفلسفة النسوية لا تنطوي بفروعها المختلفة على مدرسة محددة المعالم، ومنظومة من المسلمات والمعتقدات، فهي وإن اتفقت على نقض المركزية الذكورية إلا أنها تختلف في استراتيجيات تحقيق هذا الهدف (18) وصولاً إلى تطوير أخلاق نسوية

الهوامش:

- (1) ينظر: ما الذي على الأرض يدعى بيئة ؟ ، ستان رو ، ضمن كتاب مدخل إلى الفكر الإيكولوجي ، مجموعة من المفكرين ، تحرير وترجمة معين رومية، قضايا راهنة (9)، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2007 : 14-15 .
- (2) ينظر: م . ن : 16 .
- (3) نقلاً عن: م . ن : 16-17 .
- (4) ينظر: مدخل إلى الفكر الإيكولوجي: 6 ، مقدمة المترجم .
- (5) ينظر ماهية الإيكولوجيا الاجتماعية ؟، موراي بوكتشين، ضمن كتاب الفلسفة البيئية - من حقوق الحيوان إلى الإيكولوجيا الجذرية ، تحرير مايكل زيمرمان، ت. معين شفيق رومية، سلسلة عالم المعرفة (333)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2006: 24-25 .
- (6) ينظر: العلم والنقد الإيكولوجي، أرسولا ك.هايس، ضمن كتاب مدخل إلى الفكر الإيكولوجي: 149-150 .
- (7) نقلاً عن : الحفاظية التقليدية والأخلاق البيئية، جون.ري.بليز، ضمن كتاب الفلسفة البيئية - من حقوق الحيوان إلى الإيكولوجيا الجذرية: 170-171 .
- (8) ينظر:النقد البيئي أو الإيكولوجي ، د. جميل حمداوي <https://www.alukah.net>
- (9) ينظر: سمات النقد البيئي، د.جيريريجا جايا سانكر، ت. هاشم كاطع لازم <https://www.sotaliraq.com>
- (10) ينظر: العلم والنقد الإيكولوجي، أرسولا ك.هايس، ضمن كتاب مدخل إلى الفكر الإيكولوجي: 147.
- (11) ينظر: سمات النقد البيئي، د.جيريريجا جايا سانكر، ت. هاشم كاطع لازم - <https://www.sot-liraq.com>
- (12) ينظر: العلم والنقد الإيكولوجي، أرسولا ك.هايس، ضمن كتاب مدخل إلى الفكر الإيكولوجي: 147-150 .
- (13) شعرية الحدث النثري، محمد العباس، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2007: 35.
- (14) ينظر: النسوية الإيكولوجية، كارين.ج. وارين، ضمن كتاب الفلسفة البيئية - من حقوق الحيوان إلى الإيكولوجيا الجذرية: 10-11 .
- (15) ينظر: شعرية الحدث النثري: 36-37.
- (16) أنثوية العلم - العلم من منظور الفلسفة النسوية، د. ليندا حسين شيفرد، ت. د. يمنى طريف الخولي، سلسلة عالم المعرفة (306)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2003: 11.
- (17) ينظر: غرفة فرجينيا وولف - دراسة في كتابة النساء، رضا الظاهر، دار المدى، دمشق، ط1، 2001: 6 .
- (18) ينظر: النسوية وفلسفة العلم، د. يمنى طريف الخولي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 34، ع2، سنة 2005: 40.
- (19) ينظر: قوة ووعد النسوية الإيكولوجية، كارين.ج. وارين، ضمن كتاب الفلسفة البيئية - من حقوق الحيوان إلى الإيكولوجيا الجذرية : 96، 110-112 .
- (20) ينظر: الفاكهة المحرمة - أخلاقيات الإنسانية، بول كيرتز، ت. ضياء السومري، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2012 : 15.

النقد البيئي النسوي

بين المحتوى الدلالي والتعالق الروحي

نازك الملايكة مثالا

د. زينة محجوب



الدلالي. وبالطبع لا اقصد هنا الدلالة الفنية التي تحمل النص على أكثر من وجهة تأويلية، إنما لغرض ملامسة الوعي النسوي وقابليته على احتواء الأفكار والتصورات المعرفية الخاصة من داخل النص الشعري، خاصة التي تشكل منها بفعل التعالق مع البيئة مما عمق من القضايا والرؤى، فالتعالق لا يقوم على الفكر الصوفي المعروف وإنما التعالق الروحي (1) تبعاً لقوة الشعرية المحاطة بالوعي النسوي أولاً، والطروحات وفوضاها التي

لا شك أن اتجاهات الدرس النقدي النسوي تنوعت من مختلف الزوايا والوجهات المعرفية مع ضمان التباين في المناهج والآليات، وإثارة مختلف التساؤلات حول مكونات الوجود الفردي للذات النسوية وطبيعة تفردتها واختلافها ومغايرتها ضمن التجربة الشعرية وتتبع تحولاتها الثقافية. وهذه المقاربة اجتهد إجرائي يدرس النقد البيئي النسوي بوصفه معطى ثقافياً، ومحاولة للكشف عن الدلالة والتعالق.. هكذا ركزت على الرؤية / المحتوى

شوّهت استيعاب الفكر النسوي، ومن ثم نصل إلى القطيعة الثقافية مع الواقع، أعني قطيعة النظريات التي حولت المرأة من كائن مبدل إلى مهمش بفعل السلطة الذكورية والصراعات والمقولات الثقافية السائدة. ومن هنا أردنا أن نصور التعالق الروحي بوصفه فكرة ثقافية تجسد علاقة المرأة والطبيعة، وطرح هذه العلاقة داخل النص الشعري وهي تمثل جزءاً من ثقافة الوعي النسوي بالطبيعة، فتتشكل القصيدة على إستراتيجية إستحضار البيئة. ومن ثم سيكون النص متحركاً صوب إتجاهين:

الاول: ما فقدته البيئة وما عانتها المرأة وكلاهما بفعل السلطة والهيمنة الذكورية، والآخر: محاولة للمساواة بين البيئة والمرأة بروية فنية تتماهى بأنسنة البيئة..

فحين تتبعنا فكرة النقد البيئي النسوي، وجدنا أن المركزيات الأساس هي نفسها على مر التاريخ، ولست هنا بصدد تتبع كل ما قيل عن المفهوم والتحويلات منذ لحظة التأسيس وصولاً إلى ترسيخ النظرية، فنواة الفكرة التي طرحها النقد البيئي النسوي بعده مشروعاً إنسانياً اجتماعياً يعنى بقضايا المرأة والبيئة معاً، هو الوعي الحقيقي تجاه ما يحيط بهما ومن يحيط بهما، في ممارسة فكرية تهدف إلى التغيير وكشف الظلم والإقصاء والإلغاء والتسلط الذي مورس عليهما. النسوية البيئية تؤمن بأن "النساء أكثر تناغماً مع الطبيعة من الرجال" (2)، وتسعى إلى تفكيك المفاهيم الذكورية وإعادة بناء الروى بالاعتراف والتحرر (3)، والملاحظ أن النواة الرئيسة هي ذاتها منذ تكوين



أخرى : هل سيكون المستوى واحدا بالوعي والتفكير الشعري بين الأشياء المؤنثة والمذكورة البيئية تحديداً؟ أم يكون التعامل على أساس الانفصال الذكوري عن الطبيعة والنظر للبيئة المذكرة بالنظرة الراسخة ذاتها؟.

وقبل الخوض في فكرة الدراسة، لا بد من معرفة المرجعيات أو التفسيرات المعرفية التي نفترضها للأدب البيئي النسوي؛ لأنها من الضرورات التي تكشف عن الرؤية النقدية أولاً، وثانياً هذه الأواصر والترابطات المعرفية تجعل من النقد منفثاً على كثير من الحقول المعرفية والفكرية والخروج عن القيود المنهجية مما يتيح المجال للمتلقي بالدخول إلى هذه العوالم وإشكالاتها، وأنوه إلى تجنبني الحديث عن جميع القضايا والإشكالات مكتفية بالإيجاز المكثف بما يخدم الفكرة المركزية من المرجعية الدينية ثم التاريخية ثم الأسطورية مبتعدة عن الرؤية الفلسفية؛ لأنها لا شك سابقة لكل الرؤى فلا يمكن الخوض في إحدى المرجعيات دون التغلغل الفلسفي حتى وإن كان غير مقصود.

المرجعية الدينية:

إن الدين رؤية إنسانية شاملة لا شك وهذا ما يسعى الأدب البيئي إليه بصورة عامة، وما يهمنا كيف أفاد النقد البيئي النسوي خصيصاً من الرافد أو المرجع الديني؟ وهل أنتج رؤية نقدية أفاد منها هذا النقد؟ هذه التساؤلات تبقى خارج السياق ما لم نتابع الأثر الديني داخل النقد البيئي؛ لكون

وشيوخ النقد البيئي النسوي، وهي حركة تنادي بالطروحات بإنصاف المرأة والبيئة وفق مجموعة من المفاهيم والسلوك والاعتقادات والمواقف، وهذا التكرار ليس معناه الركود والثبات وإنما يعني التأسيس لمشروع قائم على الاستمرارية التي تركز إلى الحقائق الثابتة وإثارة العديد من التساؤلات والطروحات المتحولة والمختلفة تبعاً لتغير مركزية السلطة الذكورية، ومن جهة أخرى يناقش هذا النقد الحرية الفردية وعلاقتها بالمعرفة والانفتاح، وهذا يعني الخروج عن الثقافة السائدة أولاً وعودة مركزية المرأة والبيئة مقابل تعطيل المركزية الذكورية. وهذا التحرر هو الفاعلية النصية التي يراهن النقد البيئي النسوي عليها ونعتمد عليها في انتاج المحتوى الدلالي أولاً، وثانياً إعادة العلاقات بين الكون والإنسان.

كانت هذه الفكرة الأساس التي انطلقت منها فكرة هذه الدراسة؛ كونها تقوم على تجربة نسوية تتمثل بالشاعرة نازك الملائكة بشيء من القصديّة لما مثلته كتاباتها من تعالق بين الروح الأنثوية والبيئة، ثم نلاحظ من وجهة نظر نسوية طريقة الاشتغال البيئي، - لا نقصد الوصف البيئي - وإنما الوعي البيئي النسوي ومدى فاعليته في إنتاج النصوص الشعرية أولاً، وكيف تتعالق بنية النص الشعري فيه.. إذ يمكننا عده فعلاً نسقياً من الذات النسوية بوصفها فعلاً نسقياً قائماً على بنيتي الانفتاح والتحرر والاختلاف والتفرد.. ومن زاوية أخرى هل هناك تعامل نسوي خاص مع الأشياء البيئية المؤنثة أم إننا سنجد التعامل نفسه؟ بصياغة

حين تتبعنا فكرة النقد البيئي النسوي، وجدنا أن المركزيات الأساس هي نفسها على مر التاريخ.

السلطة الدينية أكثر تأثيراً في الأفراد، وتبقى المرجعية الأولى التي ننطلق منها هي القرآن الكريم وهذا لا يعني التفرد واهمال الديانات والمقولات الأخرى إذ سبقنا الباحثون في عرض تفصيلي عن ذلك (4)، فعلى سبيل المثال لا الحصر في قصة مريم نتنبه إلى تشكل نسق الانفصال والاتصال أو نسق

التلاقي والتنافر ولكي نمسك بالدلالة نرى أن في قوله تعالى: ((وَإِنِّي خِفْتُ الْمَوَالِيَ مِنْ وَرَائِي وَكَانَتِ امْرَأَتِي عَاقِرًا فَهَبْ لِي مِنْ لَدُنْكَ وَلِيًّا (5)، وصولاً إلى قوله تعالى: فَحَمَلَتْهُ فَانْتَبَذَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا (22) فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسِيًّا مَنْسِيًّا (23) فَنَادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلَّا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا (24) وَهَزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطُ عَلَيْكَ رَطْبًا جَنِيًّا (25) فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْنًا فَإِمَّا تَرِينَ مِنَ الْبَشَرِ أَحَدًا فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنْسِيًّا (26))) (6)، لو نلاحظ (مكاناً شرقياً، مكاناً قصياً، جذع النخلة، سرياً، جذع النخلة)، الخروج عن الأعراف والتقاليد السائدة خلال حمل المرأة نجد الزوج والأهل يحفوها بالرعاية، العجيب هنا السيدة مريم لجأت نحو نسق الهروب من التسلط والهيمنة الذكورية نحو الطبيعة أو البيئة بصورة عامة، إذ نفترض لو جاءت مريم إلى أهلها وأخبرتهم

بفكرة الحمل ماذا سيكون الرد من مجتمع إعتاد على الصراع والقتل والإبتعاد عن الحوار؟ لذلك اتخذت من البيئة والعالم الخارجي بسط قلقها وانعزالها وآلامها فكان التعايش بين المرأة والبيئة يتجه نحو علاقة التماثل، لأصل إلى أن السيدة مريم عبرت عن فكرة رفض القمع والتسلط الذكوري بردة الفعل الصامتة واستمرار

العيش الاختياري البيئي. فالبيئة هنا كانت مصدر قوة إضافة إلى بناء علاقة تعالق روعي وانسجام بين المرأة والبيئة في المرجعيات الدينية.

المرجعية التاريخية :

لا بد من الإيجاز والتركيز على تراكم تحولات الأحداث التاريخية في سياقها الفعلي وكيف وظفها النقد البيئي النسوي وعول عليها بالتكثيف الدلالي؟ ثم أنتج رؤية تاريخية أفاد منها في ضوء التفسيرات النسوية البيئية.

يتمحور هذا المرجع حول الوقائع والأحداث التاريخية لكن ليس بإعادة اسقاط التأويلات والمقولات وتتبع التحولات منذ نشوء الإنسانية فأصبح التاريخ مدار بحث ودراسة، وفي ضوء ما سبق يمكن أن نفترض رؤية هي خلاصة لكل ما ذكره الباحثين في هذا المجال، يمكننا نوجز

الاشتغال على المتغيرات الداخلية ومن أهم هذه المتغيرات هي ما سنطلق عليها تسمية السلطة وهي سلطة الفكر الذكوري إلى جانب سلطة الفكر النسوي المشابه للذكوري، وسلطة المكان التي تتمثل بالبيت والشارع والمؤسسة والمجتمع بأكمله وسلطة الزمن وتقلباته، وكذلك سلطة اللغة والدين ونرى أن هذه السلطات هي الاسئلة المعرفية الأولية والرؤية المستقبلية للحركة البيئية النسوية.

المرجع الأسطوري :

هو مرجعية مؤسّسة ، وعلى الرغم من أسطوريته ومقولاتها الخرافية التي تمتد منذ لحظة السلطة الذكورية وصولاً إلى التطور والامتداد الذي لاحق الاسطورة والكائنات الخرافية وصولاً إلى السلطة الاجتماعية والدينية لأصل هنا إلى علاقة بين الكل والجزء، ولا يخفى على الكثير المقولات والسرديات الاسطورية وأثرها في ممارسة سلطة التهميش والعزل، ومن ثم تكوين خطاب مادي / روعي / عقلي ينطوي على العلاقة بين الإنسان والبيئة من جهة والمزج بين البيئة المادية والخيال وهذا ما يعرف بالخيال البيئي (9).

فالغاية هنا الكشف عن الأصل التي تشكلت منه المرجعيات والعلاقات والمقولات للنقد البيئي النسوي، إذن هل وجد هذا النقد البيئي النسوي بفعل تاريخي؟ أم اجتماعي؟ أم ديني؟ أم سياسي؟ أم أسطوري؟ أم سيبقى منفتحاً على التأويل المستمر؟ هذه التساؤلات تجعلنا نفترض تشكلاً آخر هو الفعل

التحولات والانقلابات التاريخية في ثلاثة مراحل نستطيع تسمية كل مرحلة بحسب العلاقة المؤسسة الأولى:

• مرحلة اللاتشكل: وأقصد هنا العصور الأولى التي تستمد صورها من الواقع ثم الذات ثم العودة إلى الواقع في اللحظة التي كانت فيها معاملة المرأة كآلهة وملكة وارتباطها بفكرة البذرة والخصب أي علاقة خصوبة الأرض بالمرأة (7).

• مرحلة الكينونة: لحظة التحول والاكتشاف بين الواقع واللاواقع وبين الوعي واللاوعي هذه المرحلة تكشف عما هو واقعي في الواقع نفسه، وأيضاً تؤسس للحظة الخطابات والمقولات التي لا تنتمي إلى الواقع بقدر ما هي رؤية تكوينية دلالية مفتوحة وهمية وأخرى قمعية ومن الممكن تسميتها بمرحلة الانعطاف التاريخية عن المرأة والطبيعة ومعاملتها كآلهة قديما، ثم بدأ التحول من إنسانة عظيمة إلى مهمشة بفعل السلطة الذكورية والصراعات فهذا ولد تحولها إلى الغناء والزراعة والكتابة والرسم وغيرها من الفنون التي مهدت للحضارات والمدن وبالتالي زيادة العبودية والأقصاء (8).

• مرحلة ما بعد الكينونة: ثمة تحولات أكثر اتساعاً وعمقا وجدلاً، فهي مرحلة ولدت نتيجة التجارب، أي لا تخلق من الواقع بقدر ما نجد الواقع ذاته ، من هنا اتسعت الرؤية المعرفية: لتؤسس النسوية البيئية حركة ليست فقط فكرية وسياسية بل إجتماعية ونفسية وحتى دينية ليتسع الأفق المعرفي واضحا لاستيعاب الصراعات والتحولات التي لم تعد تقف لإعادة مجريات التاريخ دون

اللامحدودة فالدلالة الزمنية تشير إلى صوت الذات النسوية الكلي داخل منظومة العنوان وفاعلية هذا الصوت بوصفه الصوت المغيب والمضطهد على مر العصور.

• تتوازي العنوانات الرئيسة والفرعية (الفضاءات النصية) فضاء الطبيعة المذكر والمؤنث في معظم العنوانات ولتقريب الصورة أكثر مثلاً (عاشقة الليل، شجرة القمر، أنشودة الرياح) يمكن القول أن هذه الرؤية جاءت عن قصد للدلالة على مركزية النسوية وعدم أقصائها في جوانب الحياة الإنسانية أولاً، وثانياً لو نلاحظ الفضاء المؤنث في الجهة اليمنى واحتل الصدارة بينما الفضاء المذكر تأخر للجهة اليسرى بهذه التحولات أرادت الشاعرة أن تلفت ذهن القارئ أن ما انتجه الفكر العربي بتهميش دور المرأة والغاء صوتها أي صوت الأنا الإنساني وهو بالتالي الصوت المركزي ومركز الوجود إلى جانب الوعي بأنها وظفت هذه السلطة من خلال الفضاء البيئي الطبيعي.

• العلاقة بين الشاعرة والطبيعة من خلال العنوانات هي علاقة تعالق روحي بوصفها روحاً وجسداً فهذا الامتزاج مع البيئة يحيلنا إلى دلالة تبدد الواقع وإعادة تشكيله عبر تغير علاقات الأشياء بعضها ببعض نحو حياة تلغي مركزية سلطة الآخر

لا بد من معرفة
المرجعيات أو التفسيرات
المعرفية التي نفترضها
للأدب البيئي النسوي؛
لأنها من الضرورات التي
تكشف عن الرؤية النقدية
أولاً.

اليومي المألوف أو حتى اليومي غير المألوف ، و بذلك نرى أن مفهوم النقد البيئي النسوي حركة رؤيوية إدراكية تتمظهر بتشكلات واقعية وأخرى أسطورية/ خيالية قد تكون يومية مدركة للتعميم الوجودي (المرأة/ البيئة) لذلك نعدّها حركة مخلوقة بفعل المرجعيات والسلطات الذكورية المهيمنة (10).

إستناد الى ما تقدم سأراقب تحول فكرة النقد البيئي النسوي إلى الوعي النسوي البيئي وتمظهراته شعرياً، متخذة من " نازك الملائكة " متناً اجرائياً. هناك مساران للكشف عن مواطن الوعي البيئي النسوي، يتمثل المسار الأول بالعتبة الأولى وأقصد عتبة العنوان، والمسار الثاني النص الشعري، بحثاً عن المنحنى الدلالي والتعالق الروحي للكشف عما هو جوهري في النقد البيئي النسوي.

فالبيئية النسوية تبدأ من العنوانات الرئيسة والفرعية منها، فهي لوحدها تشكل نسقاً بيئاً نسوياً، فبعد القراءة الدقيقة

وجدت البيئة تستحوذ على 44.44% من مجموع العنوانات الرئيسة، و 55.38% من العنوانات الفرعية، وبالإمكان متابعة المحتوى الدلالي من خلال العلاقة بين الشعر والبيئة فأول ما يطالعنا:

• غلبة النكرة وهذا يجسد الواقع بتناقضاته

حتى الأبواب الخشبية لن تنساها
وستهمسها حتى الأحجار
غسلاً للعاز...
غسلاً للعاز..

أول ما يدور في ذهننا هو سلطة الآخر/ الذكر وكأن لا شيء ينتج أو يصدر خارج سلطته، إن نقف هنا أمام منظومة من الرؤى الاجتماعية والنفسية هي نتاج مجتمعي تاريخي متنوع يؤسس إلى نسق مغلق أو نسق العزلة تتم ممارسته من قبل السلطة الذكورية، فيطرح النص فعلاً مصيرياً له ارتباطاً بتاريخ المجتمع وقيوده ضد الكائن النسوي بما يعرف بغسل العار فتطرح الشاعرة هنا النص بحمولته الثقافية والاجتماعية في مسألة الإعجاب أو الحب من قبل المرأة وبالمقابل موقف المجتمع وذكوريته تجاه هذا الفعل إذ يتحرك النص وفق فعلين: الحب/ الزنا والغسل/ الشرف، فمن أساسيات الوعي الذكوري هو فعل الغسل الذي يعد إنجازاً وتأسيساً لكل ما هو جماعي وأقصد هنا الوعي الذكوري، ففعل الغسل يفترض خلق دلالات جديدة وفق سياقات مختلفة لكن الوعي الجمعي منذ القدم يحمل الدلالة ذاتها، وهذه دلالة على أننا أمام حقيقة ثابتة هي الركود الفكري لدى الآخر وعدم كسر المعطيات منذ القدم؛ لأن ذلك سيفقد فاعليته وسلطته، لكن بالمقابل فإن فعل الغسل يولد في الوعي النسوي حالة جديدة من رفض القمع والإستلاب أي رفض السلطة الذكورية بوصفها ذاتاً مستلبة تقاوم من أجل البقاء وتحقيق الذات.

وتأسيس رؤية متداخلة لا تعمل على الهيمنة ولكنها تشترك مع الآخر جنباً إلى جنب وما هذه الرؤية الا دلالة على فعل الاستمرارية التي تبنتها طروحات البيئة النسوية.

إذ الشاعرة نازك تبني تصوراتها في منحني فلسفي عميق قائم على الوعي البيئي في شعرية هامة غير منفصلة لتوصل رسالة أكثر دلالة تجعل النصوص الشعرية مرتبطة بالبيئة وأكثر تماهياً معها ليس لغاية عشوائية وإنما للخروج عن السلطة الذكورية القمعية من هنا سنحاول محاوره بعض النصوص الشعرية المتألمة بالوعي البيئي لتشكّل منها صوتاً نسوياً يمثل حقيقة معروفة بين العالم الخارجي والداخلي على وفق تلك المعطيات نقف على قصيدة (غسلاً للعاز)(11) :

"أمّاه!" وحشرجةٌ ودموعٌ وسوادٌ،
وانبجسَ الدمُ واختلجَ الجسمُ المطعونُ
والشعرُ المتموجُّ عششَ فيه الطينُ
"أمّاه!" ولم يسمَعْها إلا الجَلادُ
وغداً سيجيءُ الفجرُ وتصبحو الأورادُ
والعشرون تنادي والأملُ المفتونُ
فتجيبُ المرْجةُ والأزهارُ
رحلتُ عنا ... غسلاً للعازُ
وسياتي الفجرُ وتساءلُ عنها الفتياتُ،
"أين تُراها؟" فيردُّ الوحشُ "قتلناها"
"وصمة عارٍ في جبهتنا وغسلناها"
وستحكي قصتها السوداء الجاراتُ
وسترويها في الحارة حتى النخلاتُ

البيئة فإنه جاء بصوت الجمع وكأنه صوت المرأة المشتت والمغيب في المجتمع. والنقطة الجوهرية في هذا النص أيضا هي على أساس الوجود أو الموقع إذ نرى الممارسة السلطوية أو ممارسة النفوذ كليا من جهة ومن جهة ثانية عندما يعطي المجتمع المساحة الكلية للآخر ويسعى إلى عزل المرأة وتضييق حدودها الفعلية فأنا هنا أمام تشكل نسق آخر وهو نسق الاستلاب ليس فقط على المرأة وإنما حتى على البيئة وهذا ما نلمسه في الرؤية الخارجية للنص من صرخة بيئية صاخبة بوجه استلاب المجتمع. وتبعاً لتطور المجتمع الذكوري وقيوده ضد المرأة، نجد المرأة تنتج أشكالاً تعبيرية وأخرى تجسدية وثالثة رمزية ضد كل ما هو ذكوري وهذا يعني أن الثقافة المجتمعية الذكورية تولد فضاء شعريا جدليا يتسع باتساع علاقات مقيدة ومغلقة تستوعب الحمولات الحاوية لكل فعل ذكوري، وعند ملاحقة عناصر البيئة نجد العنصر الحيواني/ الذكر تتعامل معه الذات النسوية معاملة مختلفة عن العناصر الطبيعية الأخرى إذ تتبعنا كائن الأفعوان في المنجز الشعري لدى نازك الملائكة نجد دلالاته لا تتعدى المنحى الدلالي للعنف الذكوري، لا سيما في قصيدة (الأفعوان) (12):

أين أمشي؟ ملكتُ الدروب
وسممت المروج
والعدو الخفي اللجوج
لم يزل يقتفي خطواتي، فأين

وبما أن الحياة وديمومتها متجددة، لكن الفعل واحد ولن يتغير أي أنه يؤسس للفعل بكل ما هو سمعي وبصري ووجودي إذ يعده جزء من الممارسة الفعلية الثابتة لوجوده هذا من جهة، ومن جهة أخرى أن سلطة الآخر تظهر وكأنها المحركة الفاعلة التي تخضع لها المرأة/ البيئة في آن واحد وكأنه يسعى إلى إقامة علاقة جديدة مع البيئة لتتسع سلطته الكبرى، فالرؤية الخارجية تظهر تماهي الطبيعة واستجابتها لفعله وبنظره ردة فعل إيجابية أولاً، وثانياً استطاع خلخلة الانسجام بين المرأة والبيئة، لكن في الحقيقة هناك رؤية داخلية في النص توثق نداء الطبيعة وكأنها صرخة الطبيعة ضد التخلف والقمع الذكوري، وهذه الصرخة أو النداء الجمعي لا يتعاليق إلا في حالة الشعور بالتسلط والظلم، فهذا التعالق الروحي النسوي البيئي يوثق لنسق جديد يمكن تسميته بالنسق الثوري ضد التشكلات المجتمعية التي تحاول عزل الكائن النسوي وكذلك إلغاء السلطة المركزية التي تحاول فرض أفكارها وتحركاتها حتى على الطبيعة، وبالعودة إلى صوت

إن الدين رؤية إنسانية شاملة لاشك وهذا ما يسعى الأدب البيئي إليه بصورة عامة، وما يهمنا كيف أفاد النقد البيئي النسوي خصيصاً من الرافد أو المرجع الديني؟.

هذه المطرقة الجوفاء في سمع الزمان
صوت "ماتت" خانق كالأفعوان
كل حرفٍ عصبٍ يلهث في صدرك رعباً

لا شك أن الرؤية المعرفية والاجتماعية منها
تكتسب بعدها من الواقع، هذه الرؤية التي تنتقل
بين الصورة البصرية والذهنية والسمعية والنامية
والمتحركة وما يجمع هذه الصور في فضاء واحد
هو الفضاء المنتج لكل صور العنف والتدمير
وصناعة القيود والموت الفكري ونستطيع تسميتها
بنسق المنع والقمع . هذه المشاهد تطرحها الذات
النسوية لتوضح علاقات التشابه والاختلاف
التي تنشئها مع العالم الخارجي والتي تستند إلى
قناعات فكرية وهنا إحالة على الرؤى الفكرية
المنغرسه وكيف تعامل الآخر مع الذات المؤنثة،
فلا شك أن الوعي النسوي هو وعي استكشافي
يهدف إلى إثارة الكشف عن وعي الآخر في فضاءات
متعددة لذلك صورت عنصر الأفعوان وتحركاته أو
ممارساته السلطوية ومدى قوته في فرض نفوذه
وهيمنته على المرأة هذه الممارسات كشفت عن فعل
القسوة والقمع مقابل زيادة احساس المرأة بالقلق
والخوف والهروب من الواقع الذي يسعى إلى فرض
كل القيود وموت صوتها واسكاته هو بالتالي موت
الذات والغاء وجوده. فالأفعوان كما تصوره المرأة
هو التحديق بالوجه الآخر من خلال استحضار
مجموعة الافعال المصاحبة للعنف الذكوري والتي
أصبحت معروفة في واقعها المستمر من خلال هذه
الممارسات الفعلية، وبذلك تحول العنصر الحيواني /

الهروب؟
إلى أن تقول:
ووراء الضباب الشفيف
ذلك الأفعوان الفظيع
ذلك الغول أي اعتناق
من ظلال يديه على جبهتي الباردة
أين أنجو وأهدأه الحاقدة
في طريقي تصب غدا ميتا لا يطاق؟
أين أمشي؟ وأي انحناء
يُغلق الباب دون عدوى المريب
إنه يتحدى الرجاء
ويقهقه سخرية من وجومي الرهيب
إنه لا يحس البكاء
أين.. أين أغيب
هربي المستمر الرتيب
لم يعد يستجيب
لنداء ارتياحي وفيه صراخ النداء؟
هل هناك ملاذ قريب
أو بعيد.. سأمضي وإن كان خلف السماء
أو وراء حدود الرجاء
ثم ذات مساءً
أسمع الصوت :
"سيرى فهذا طريق عميق
يتخطى حدود المكان
لن تعي فيه صوتاً لغمغمة الأفعوان
إنه "لا برنت" سحيق
وكذلك فكرتها في المقطع التالي (13) :
صوت ماتت رن في كل مكان

فأنا ، يا أخواتي ، لن أعـودا
كل أحلامي وأصغاث رؤايا
عُذْنُ يأساً صارخاً ، عُذْنُ شُرودا
وأنا ؟ لا تجزعي ، حسبك مني
أنْ ذكرك بقلبي سوف تحيا
كل جذر منك في أعماق فني
سوف يبقى شاعرياً أبدياً
أه يا أشجارُ ، لا ، لا تذكريني
فأنا تمثالُ يأس بشري
ليس عندي غير آثار حنيني
وبقايا من شقائي الأبدى

الشجرة هنا البؤرة المركزية التي تختبئ حولها
الرؤى المتنوعة، فهي ليست عنصراً ثابتاً ولا لوحة
طبيعية وإنما كائن كامل للحياة تعالقت الذات
النسوية معه؛ لأجل البحث عن المثال بمناجاة أقرب
للروح وكذلك المنقذ من القيود بعيداً عن السلطة
الذكورية. يمكن القول أن هذه المناجاة بوساطة
الشجرة تستدعي الحضور الأنثوي الكامل من
خلال رؤيتين: إحداها خارجية
تتمثل بالشجرة وأخرى داخلية
تستبطن الحوار مع الإنسان/
الأخوات، وهاتان الرؤيتان
يمكن وضعهما ضمن نسق
الهبوط إلى الداخل الذي يتعالق
ذهنياً مع المحيط الخارجي وهذا
التعالق هو كسر لنسق الهيمنة
الذكورية أولاً، وثانياً إنعدام

الأفعوان من كائن حي إلى كائن تدميري معاد
استطاع بسلطته خرق الحواجز النفسية والاجتماعية
داخل فعل الممارسة والسلطة العليا؛ لذلك نجده قوة
قامعة لكل فعل أنثوي فأصبح الأفعوان معادلاً
موضوعياً للهيمنة الذكورية.
أما الوعي النسوي فهو منسجم تماماً تجاه العناصر
الطبيعية الأخرى فتنتقل من الحقيقة الطبيعية إلى
الحقيقة الإنسانية وهذا ما تجسده الشاعرة في
قصيدة (الخطوة الأخيرة) (14) :

أشهدني أيتها الأشجارُ، أنني
لن أرى ثانية تحت الظلال
ها أنا أمضي فلا تبكي لحزني
لا يُعذِّبك اكتئابي وابتهالي
ها أنا أرحل، يا أشجارُ، عنك
تحت عبء من شرودي وخشوعي
ليتني أجزو أن ألقى عليك
نظرة ثانية، دون دموع
لن تحسني في غدٍ وقع خطايا

لا بد من الإيجاز والتركيز على تراكم تحولات
الأحداث التاريخية في سياقها الفعلي
وكيف وظفها النقد البيئي النسوي
وعول عليها بالتكثيف الدلالي.

السلطة نحو عالم أكثر انفتاحا وتحررا.

• هناك فرق في لغة الشاعرة بين العناصر البيئية الذكورية والأنثوية، فعندما تتعامل الشاعرة مع البحر، النهر، القمر... الخ، نجدها أكثر اضطرابا وقوة من العناصر الأخرى كالشجرة، الورد وغيرها، التي نجدها أكثر هدوء ومرونة فهي تتعامل مع الأشياء البيئية بروؤية واضحة فهي من تمنح لغتها على وفق الحالة الشعورية التي تستوعب حمولاتها الفكرية، بمعنى ثان أن البيئة في شعر نازك الملائكة خاصة والنسوية بصورة عامة تتولد من داخل الأنا الاجتماعية والنفسية والتاريخية والدينية لدى الذات النسوية، وبرؤية أخرى عندما تتعالق الذات النسوية مع البيئة نرى نسق الاحتواء والاتصال، وعندما يتحول العنصر البيئي/ الحيواني خاصة إلى سلطة قوية يظهر نسق القمع والمنع.

ولا بد من القول في نهاية الحديث أن الوعي البيئي النسوي ينساق وفق رؤيتين: الرؤية الوجودية والنفسية التي تتعالق بصورة الماضي وتمارس حضورها في الحاضر وتسهم في رؤية مستقبلية عن قصدية الوعي بالأشياء أولا، وثانيا تقديم الذات النسوية للواقع دونما أي أنغلاق ذاتي برغبة جماعية بالتلاحم لمواجهة الآخر أو تقديم البدائل وفك الصراع المستمر والمسك برؤية جديدة والغاء الفوارق والمسافات بينهما وبين الآخر، وهنا نترك السؤال مفتوحا هل سنرى مستقبلا السؤال عن الإنسان؟ وهذا حاصل عن الوعي بالتغير والغاء الجمود والثبات، بمعنى ثان هل سنشهد نظرية

والغاء المسافة بين الذات النسوية والشجرة منطلقة من فكرة أن الشجرة باطنها هي أنثى، من هنا أرادت الشاعرة خلق رؤية جديدة تتحد فيها الذات مع الطبيعة لتمارس حياتها بعيداً عن الإنعزال والكبت والحرمان والدخول إلى فضاء المشاركة بالحزن والبكاء والوداع والأحلام واللقاء والشكوى والخلود، فلا شك أن هذا التمازج هو من منح الذات الأنثوية تجربة المناجاة والبوح الصريح التي تولدت من التناقضات لا من المحاكاة، وبهذا تحولت الشجرة إلى كائن اجتماعي له خصوصيته الذاتية والبؤرة الفاعلة لتعالق الذات المكاني والزمني وحتى اليومي، وسط الإحساس والشعور بالألفة والبوح والإفصاح من خلال العلاقة المباشرة. تبقى إشارات ذات توضيح دلالي سارت عليه الشاعرة:

• إن التحول منذ البداية من المركز إلى الهامش ومن الآلهة إلى كائن مستلب هذا الانشقاق والشرح بين الذكر والأنثى عبر التاريخ نستطيع توصيف الذكر بالفعل والأنثى بالفاعل من حيث الوعي الذكوري فهو يسعى لأن يكون هو الفاعل والفاعل في المجتمع وربما تكون الأنثى مجرد مفعول به وهذا يعني الغاء فاعلية الكائن الأنثوي واندثاره شيئا فشيئا لتتسع السلطة الذكورية وممارساتها المركزية.

• حملت البيئة في شعر نازك الملائكة كل إستلاب الذات ومنافيتها وقمعها، حتى تحولت من طبيعتها الفيزيائية إلى الطبيعة الإنسانية/ الحياتية بفعل انفصالها عن مجتمع الذكوري وهروبا من فعل

مرحلة من تطور المجتمعات، أم سنبقى في ممارسة المحو والتسلط المستمر وتجديد نسق الحاجز والمانع.

جديدة تلغي عما سبق من جذور تاريخية ضاربة منطلقة من كونها فكرة نقدية وبين كونها فعلا إنسانيا، لا سيما ونحن نعيش في زمن المتحولات مما يجعل الأشياء تقيم علاقات فيما بينها في

الهوامش

تعكس التفاعلات السلطوية التي تواجهها المرأة في الممارسات الحياتية اليومية قد يكون مشهداً أو موقفاً أو فعلاً أو حتى فعل الكتابة والقراءة لا سيما داخل البيت، فنجد السلطة العليا/ الذكر هو مصدر الفعل الذي يسقط سلطته الكاملة والمقيدة على السلطة الثانوية/ المرأة التي تستقبل تلك الأفعال المقيدة وأحياناً قمعية وأحياناً أخرى هادمة تماماً، والحاصل الفعلي بهذه المنطقة يولد لنا أفعال داخلية وخارجية الداخلية نقصد ردة الفعل الصامتة اما هذه السلطة والخضوع لمقولاتها الزمنية، والخارجية هي ردة الفعل الصاخبة إذ تتضمن حالة من الغضب والرفض والهدم لكل مقولات التاريخ والقضايا والأفكار الراسخة وتفرض قوتها في محاولة الغاء سلطة الأعلى وفق جدلية حركية دينامية.

(11) الأعمال الشعرية الكاملة: نازك الملائكة: ج2/

104-03.

(12) الأعمال الشعرية الكاملة: نازك الملائكة: ج1/

456-454.

(13) الأعمال الشعرية الكاملة: نازك الملائكة: ج1/

535.

(14) الأعمال الشعرية الكاملة: نازك الملائكة: ج1/

399-396.

(1) لاسيما ان س.ت. مور في مقالته عن المناهج النسوية اعتبر هذا الفرع من النسوية روعي أكثر مما هو سياسي .

(2) الفلسفة البيئية: ج2/ 332.

(3) ينظر: مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية: حفناوي بعلي: 315، و النقد البيئي: 10 وما بعدها، والفلسفة البيئية: ج1/ 239، النسوية الإيكولوجية: 1 وما بعده.

(4) ينظر على سبيل الاطلاع: انثروبولوجية الأدب، لغز عشتار، النسوية وما بعد النسوية.

(5) سورة مريم: آية 16.

(6) سورة مريم: آية: 25-22.

(7) للمزيد من الاطلاع ينظر على سبيل المثال: شريكات المصير، المرأة المبدعة في الحضارات العراقية: 27 وما بعدها.

(8) للمزيد من الاطلاع ينظر على سبيل المثال: شريكات المصير، المرأة المبدعة في الحضارات العراقية: 45 وما بعدها.

(9) ينظر: النقد البيئي "دراسة بينية في الأدب والبيئة": مج2/ 26: 331.

(10) ما جعلنا نفترض الفعل اليومي للنقد البيئي النسوي هي الأفعال الاجتماعية تحديداً اليومية منها

شعر ابن المعتز دراسة في ضوء النقد البيئي (الأخضر)

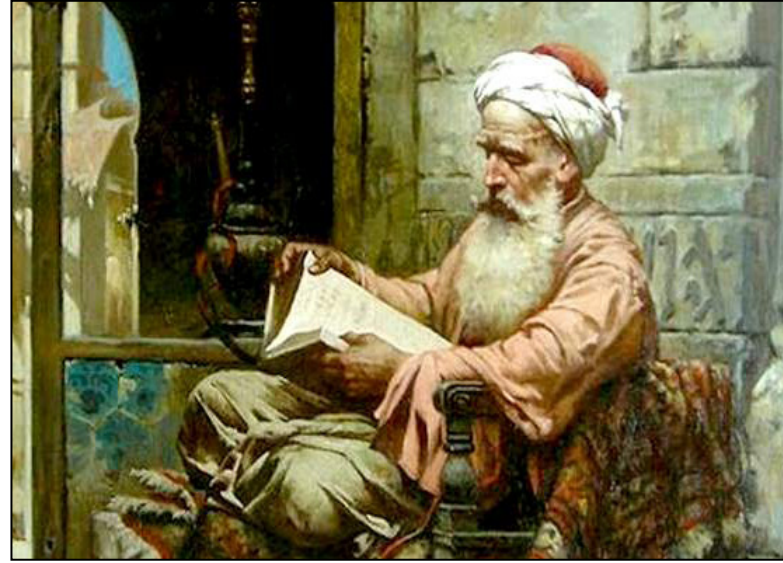
د. إيمان السلطاني



عاش الإنسان على الأرض، وحاول إستغلال خيراتها ومكنوناتها لصالحه، والإفادة منها في حياته، فكان التفاعل قائماً بين الإنسان والبيئة، والتكيف مع معطياتها، ولم يكن الإنسان على وئام تام مع البيئة، فكما يجور الإنسان على الطبيعة بقتل حيواناتها، وقطع أشجارها، تجور الطبيعة على الإنسان بالفيضانات والأعاصير والبراكين وغيرها، وفي مقابل ذلك حاول الإنسان إنصاف الطبيعة بزراعة الأشجار والنباتات وإقتلاع الأعشاب الضارة من الأرض، والقضاء على الحشرات المهلكة للنباتات، وتكثير الحيوانات والعناية بها.

البيئة" (2)، وتزايد هذا الوعي بعد انقراض بعض الكائنات لتعامل الإنسان السيء مع البيئة، وبدأت أنواع أخرى بالانحسار، وغادرت كائنات أخرى مواطنها الأصلية إلى أماكن أخرى، وتعرضت بعض النباتات إلى قلة في الإنتاج لتدخل الإنسان في زراعتها في بيئة مخالفة للبيئة التي تعيش فيها، أو لظهور ظواهر بيئية ساعدت على ذلك كالاختباس الحراري والتلوث البيئي وغيرها، وكان من نتائج هذا التدخل أن تعرض بعض الإنتاج النباتي إلى تغيير في اللون والشكل والحجم والرائحة.

ولما كان الأدب إنعكاساً لما يدور في الحياة من توجهات وتداعيات وإشكاليات، ولما تحوي من تناقضات وصراعات وغيرها، لما يحمله الأدب من سمة الإحساس بالأشياء والتفاعل معها، وتصديرها فنياً وجمالياً، فإن صراع الإنسان مع البيئة سلماً أو إيجاباً تظهر في نصوص أدبية خلدت البيئة، ونقلت مظاهرها، ووظفت عناصرها الصامتة والمتحركة في تفعيل شعرية النص أو تفاعل عناصرها مع مضمون النص، وأظهرت كثير من المدارس الأدبية والفنية هذه العناية بالبيئة (3)، ولكن التحولات البيئية الحديثة في القرن العشرين أفرزت عناية تتجاوز الوصف والتوظيف والمعادل والتجسيم وغيرها إلى الدعوة إلى حماية البيئة بوصفها معطى حياتياً، يجب الحفاظ عليه من أي ضرر يمكن أن يحيق به، ونشر الوعي البيئي من خلال النص الأدبي (4). وسمي الأدب هذا بالأدب البيئي، الذي عني "شبكة العلاقات بين اللغة والبيئة، وأن الكلمات لا تفهم بمفردها، بل



وكما كانت البيئة مصدر أمن للإنسان هي أيضاً مصدر قلق وخوف، لذلك دأبت بعض الأقوام على تقديسها وعبادتها، فاتخذت من بعض الظواهر الطبيعية معبودات تقيم لها بعض الشعائر (5)، ولكن هذا الخوف والقلق بدأ يتلاشى أمام التطور العلمي والتكنولوجي الذي شهدته البشرية، وصار التهميش والإستلاب بديلاً عن التقديس، وفي ظل هذه الظروف المستجدة نشأ تيار يعنى بالبيئة، ويحاول الحفاظ عليها، وزيادة الوعي البيئي لدى الناس، إذ "أخذ الوعي يتغلغل في العقل السياسي والثقافي والاجتماعي هناك باستمرار، إذ تتقدم أحزاب الخضر، وتنال مقاعد في البرلمانات، وتنتشر المنظمات والجمعيات المهتمة بالبيئة، وتنعقد المؤتمرات والمعارض المختصة بقضايا

ظهور الحركات والجمعيات والمنظمات والنوادي الداعية إلى الاهتمام بالبيئة، بعد تفاقم ظاهرة التلوث عالمياً برأً وبحراً وجواً" (8) أي إنه رصد رؤى المؤلف حول البيئة، وعده آخرون فرعاً من النقد الأدبي والدراسات الثقافية التي تعنى بالبيئة وعناصرها إثر تفشي

التلوث البيئي والاحتباس الحراري، وتسيد الفوقية والرأسمالية على البيئة (9). ونخلص إلى أنه النقد الذي يعنى بدراسة النصوص الإبداعية البيئية التي تجعل من البيئة كائناً له حقوق الحفاظ على عناصره وتشكيلاته من محاولات التغيير إما بالإضافة أو الحذف أو التشتيت أو التهميش وغيرها. أصطلح على النقد البيئي كثير من التسميات، منها: النقد البيئي والنقد الأدبي البيئي (10)، والنقد البيئي، والدراسات الثقافية الخضراء والنقد الأخضر والنقد الإيكولوجي (11) وغيرها، ومعظم هذه المصطلحات والتسميات تنصب على البيئة وعناصرها وسماتها لتمييزه عن الاتجاهات الثقافية الأخرى.

ويقدم النقد البيئي "إمكانية تشكيل وصف الطبيعة والثقافة الإنسانية والبرامج السياسية التي تشكل النصوص الأدبية بهدف التوصل إلى حل ذي صلة بالموضوع للكارثة البيئية المتنامية... يتناول العلاقة الحيوية بين الأدب والبيئة الطبيعية، وهو

في ظل هذه الظروف المستجدة نشأ تيار يعنى بالبيئة، ويحاول الحفاظ عليها، وزيادة الوعي البيئي لدى الناس.

تفهم في سياقها البيئي الطبيعي" (5)، أو يمكن تعريفه على أنه الأدب الذي يعنى بعلاقة التفاعل بين الإنسان والبيئة، وفاعلية الفكر والوعي البيئي في مضمون النص، والذي يكون نتاج واقعة بيئية أو سياق بيئي، أي يكون إنتاج النص من ضمن القضايا الثقافية

البيئية، وعلى وفق نشوء الأدب البيئي ظهر النقد البيئي مع دعوات الاهتمام "بالعرق، والجنس، والطبقة والتاريخ، والمؤلف، والسياق، والمكان" (6)، ويعرف النقد البيئي بأنه: "المنهج النقدي الذي يهتم بدراسة علاقة الإنسان بالبيئة والمكان؛ وأثر الأرض والطبيعة في الكتابات الأدبية، أي استكشاف معاني البيئة في النصوص الأدبية؛ وهي مقارنة تخض سيادة التصورات المتمركزة بشرياً عن البيئة للدرس والتحليل؛ على اعتبار أن مصدر الهام الأدباء هو انخراطهم في المخطط الكوني الذي تشاركهم فيه جميع الكائنات الحيوانية والطبيعية" (7)، وعرفه آخر بأنه: "ذلك النقد الذي يهتم بدراسة النصوص، والخطابات الأدبية والإبداعية، وفي ضوء نظرية بيئة إيكولوجية، تبحث عن مكانة البيئة أو الطبيعة أو المكان أو الأرض أو الحياة داخل الإبداع الأدبي والفني، وذلك بالتنظير والتحليل والقراءة والفحص والدراسة بغية رصد رؤى الكتاب والمبدعين والمثقفين تجاه البيئة، وخاصة بعد

النقد البيئي ، يعنى بدراسة النصوص
الإبداعية البيئية التي تجعل من البيئة كائناً
له حقوق الحفاظ على عناصره وتشكيلاته
من محاولات التغيير أما بالإضافة أو الحذف
أو التثنت أو التهميش وغيرها.

قرن الوفرة وعلم البيئة السطحي
وعلم البيئة العميق والفلسفة
البيئية الهيدكزية(16)، ولكل
فلسفة من هذه الفلسفات اثر في
تكوين النقد البيئي، وإضافة إلى
حقول المعرفة البيئية.
هذه المقدمة التعريفية تقودنا
الى فهم طبيعة هذا النقد من
خلال اجراءاتنا على شعر ابن

المعتز.

يعد أبن المعتز من الشعراء الذين عنوا عناية فائقة
بالبيئة، إذ صور ما يدور في بيئته الحضرية من
ألوان وروائح وأشكال، وما يقوم بين عناصرها من
تناسق وإنسجام، وما يحدث من تفاعل بينها وبين
الإنسان سلباً أو إيجاباً، وإلى جانب ذلك كانت للبيئة
الصحراوية حضورها الفاعل في شعره، فالذات
الجمعية العربية حاضرة وفاعلة ومنفعلة في شعره
فالبيئة ترافق ابن المعتز
وهو يمدح أو يهجو أو يتغزل
أو يعاتب وغيرها(17)، لذلك
وقع إختيار عينة البحث على
شعره للدراسة، ولما كان
الإنسان يتفاعل مع البيئة،
أما بالإفادة من إنتاجها من
دون إساءة إليها أو بإساءة
أو على شكل عطاء متبادل،
لذلك ارتأينا أن ندرس
شعر ابن المعتز على وفق

يحاول الإنسان في
النص الشعري أن
يستهلك إنتاج البيئة
لصالحه ولكنه استهلك
مسيء، يقضي فيه
على الكائنات الحية
بطرائق متنوعة.

بذلك يوفر فهماً أعمق للتفاعل بين كل من اللغة
والبيئة في الأدب" (12) وليس ذلك فحسب، وإنما
يأخذ "على عاتقه مهمة تحليل الدور الذي تلعبه
البيئة الطبيعية في تشكيل مخيلة جماعة ثقافية
في لحظة تاريخية بعينها فاحصاً عن كيفية تعريف
مفهوم الطبيعة، وعن ماهية القيم التي تعزى إليه أو
تنكره" (113).

على الرغم من تعدد اتجاهات الأدب والنقد
البيئي(14) إلا أن النقد البيئي ينظر إليه بكافة
اتجاهاته على أنه "حقل
نقدي بيئي معرفي جديد، نشأ
عبر الاستعانة بالدراسات
العلمية المتصلة بالبيئة،
ولا سيما تلك التي تشير
إلى الآثار الكارثية... نتيجة
العوامل الصناعية" (15)،
ولم يكن نشوء النقد البيئي
قائماً على أساس التغيير
في البنى البيئية، وإنما على
عدة فلسفات بيئية منها؛

روازقاً في المحل مُطعمات
بواركاً في الماء راسخات
بين كِمام متهدلات
كجُم الغيدِ المجعدات
أبدت من الكافور ضاحكات
بيضاً عن الاغمادِ فاضلات
حتى إذا صرنَ إلى ميقات
رحنَ من الجوهر مُوقرات
بالذهب الرطب مكللات
وباليــــــــواقيت متوجت

يرسم ابن المعتز صورة ساكنة غير متحركة للنخلة، مليئة بالتشبيهات الحسية المستمدة من حياة العربي وبيئته، وقد وصفها القرآن الكريم في قوله تعالى: ((وهزي اليك جذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً)) (19) وجاء في الحديث الشريف: ((اكرموا عمتم النخلة فإنها خلقت من الطين الذي خلق منه سيدنا آدم عليه السلام))، هذا الوصف المتشعب الذي حاول فيه أن يرسم تفاصيل النخلة كاملة، طولها، جذعها، تهولها بالرطب، ثباتها في الأرض، وغيرها وليعط صورة للمتلقي عن جذر هذا الكائن في الأرض، وحلاوة ثماره التي يقدمها إكراماً للجار والضيف.

تتمثل الإنتاجية للنخلة في ثمارها الوفيرة التي تحملها، وتمتاز به هذه الثمار من حلاوة وقيمة غذائية للإنسان والكائنات الأخرى، فيظهر النص عطاء النخلة، أما الإنسان فقد استهلك هذا الإنتاج من دون أن يلحق ضرراً بالبيئة أو يسيء استعمالها،

أنماط ثلاث، وهي نمط الإنتاج ونمط التوازن ونمط الاستهلاك.

أولاً: نمط الإنتاج:

تتمتع البيئة الطبيعية بثروات طائلة، وعناصر متعددة، منها كائنات حية وكائنات غير حية، ومنها عناصر ثابتة أو ساكنة ومنه عناصر متحركة، ومعظم هذه العناصر تمتلك قدرة إنتاجية كبيرة، توّهل بعضها إلى الاستفادة من بعض، والإنسان يفيد من هذه الإنتاجية باستغلالها من دون الإساءة إليها، أو يسبب ضرراً لها، وبذلك تحافظ البيئة على استمرارها في الإنتاج بالسرعة والقيمة الإنتاجية نفسها، ولا تتعرض إلى محاولات فرض الهيمنة والتسيد بالقوة، أو محاولات العبث بمقدراتها الحيوية، أو محاولات الإبادة الفردية أو الجماعية، وإفادة الإنسان تتضمن منحيين، منحي مادي، يتمثل في الاستفادة من البيئة مادياً، كاستفادة منها في الطعام والشراب والمسكن والأثاث وغيرها، ومنحي معنوي أو حسي، يتمثل في الإحساس بجمالها، وإشباع الحواس من معطياتها الحسية الرائحة واللون والشكل وغيرها.

ومثال لمورد من شعر ابن المعتز في النوع الأول قوله (18):

أعددتُ للجار وللغُفَاة
كومَ الأعالي المتسامياتِ

فتتوّج الزرّع الفتّي بسنبِل
غُضّ المكاسِر أخضرِ الشّعراتِ

يصور الشاعر صورة متحركة للربيع، وهو يزور كل عام بلبوسه الجميل الأرض والسماء، والصبح والمساء، فيبهج الكائنات بمنظره الخلاب، ويتير الإحساس بالجمال لدى مشاهديه، إذ رسم عدة صور من زوايا مختلفة؛ فصور الأرض بتلونها بشق الألوان، والطيور بألحانها وأصواتها المختلفة، والورود المبتهجة بعودة الربيع، والنباتات التي حملت الثمار والبذور في جوانبها. تظهر الإنتاجية في النص الشعري بازدهام الربيع

بل نجده أمعن في وصفها بالعطاء والجمال، وذلك لإحساسه بأنها موطن الخير لديه. ومثال النوع الثاني قوله (20):

وانظر إلى دنيا ربيع أقبلتْ
مثل البغيّ تبرّجت لزنّة
جاءتك زائرة كعام أول
وتلبّست فتعطّرت بنبات
وإذا تعرّى الصبح من كافوره
نطقت صنوف طيورها بلغات
والورد يضحك من نواظر نرجس
قذبت وأذن حبّها بممات



النباتات أو العناية ببعض الحيوانات، ففي هذا النمط تظهر الإساءة والإحسان من الطرفين، كما في قول ابن المعتز (21).

حتى إذا اعتدلت عليهم ليلة
سقطوا إلى أيدي قلائص نحل
ثم استثارتهم دليلاً فارطاً
يسمو لغايته بعيني أجدل
يدعى بكنيته لآخر ضمنها
يوما ويدعى باسمه في المنهل
لبس الشحوب من الظهائر وجهه
فكأنه ماوية لم تصقل
سار بلحظته إذا اشتبه الهدى
بين المجرة والسماك الأعزل

تظهر في نص الشاعر مجموعة من الأحداث تتجسد في مكان واسع ممتد على طول صحراء قاحلة، تسير فيها أشخاص مع دليل يتميز بالمهارة والحنكة سباق إلى قيادتهم حيث بغيتهم، وهم يركبون إبلاً فتية لتتحمل طول المسافة وصعوبة الطريق، وفي كل ذلك فإن دليلهم أحياناً يهديهم إلى الطريق، وفي أحيان أخرى يضل الطريق فيهتدي بالنجوم حتى تنير له الدرب والمسير، وفي الصحراء يفتقدون الماء، فيسعى الدليل للبحث عن الماء، فينادونه بكنيته احتراماً وإجلالاً له، وعندما يبلغ الماء ينادونه باسمه، هذه الأحداث صورها نص ابن المعتز في صراع الإنسان مع البيئة، فكما أن البيئة الصحراوية قاسية على الإنسان برمالها ومناخها

تحافظ البيئة على
استمرارها في الإنتاج
بالسرعة والقيمة الإنتاجية
نفسها، ولا تتعرض إلى
محاولات فرض الهيمنة
والتسيد بالقوة، أو
محاولات العبث بمقدراتها
الحيوية. وغيرها.

بكائنات متعددة ومختلفة، وكل منها له إنتاجه في بيئته، فالزهور والطيور تثبت في النفس الطمأنينة، والشعور بالارتياح والإنسجام والتماهي مع معطيات البيئة، وبذلك حققت البيئة إنتاجيتها في المتلقي (الإنسان) نفسياً وانفعالياً، من دون أن تحصل إساءة أو ضرر من الإنسان إلى البيئة، بل كان تفاعلاً إيجابياً مثمراً.

ثانياً: نمط التوازن:

يتجلى هذا النمط في التفاعل الحقيقي مع البيئة سلماً أو إيجاباً، فكما أن البيئة تمنح معطيات حياتية الإنسان فهي تقوم أيضاً على سلب بعض ما للإنسان من انفعالات وعواطف وسلوكيات وغيرها، وبذلك يتحقق التوازن البيئي في الأخذ والعطاء، ويصبح التفاعل تفاعلاً متوازناً فعالاً، وأحياناً يسهم الإنسان في الحفاظ على البيئة بزراعة بعض

إن صراع الإنسان مع البيئة
سلباً أو إيجاباً تمظهر في
نصوص أدبية خلدت البيئة،
ونقلت مظاهرها، ووظفت
عناصرها الصامتة والمتحركة
في تفعيل شعرية النص.

ووحشها، هي معطاة له بإبلاها وعيون مائها،
فيتجلى نمط التوازن في البيئة، وفي علاقاتها مع
الإنسان، إذ تمنح وتمنع بمعطياتها الحسية والمادية.
أو كقوله (22):

جنان واشجار تلاقت غصونها
فأورقن بالاثمار والورق الخضر
ترى الطير في اغصانهم هواتفا
تنقل من وكر لهن إلى وكر
هجرت سواها كل دار عرفت
وحق لدار غير دارك بالهجر
وبينان قصر قد علت شرفاته
كصف نساء قد تربعن في الازر
وانهار ماء كالسلاسل فجرت
لترضع أولاد الرياحين والزهر
وميدان وحش تركض الخيل وسلمه
فيؤخذ منها ما يشاء على قدر
إذا ما رأته ماء الثريا ونبته
نسين وثوب الكلب فيهن والصقر

يصور النص عدة صور، تتداخل مع بعضها لتكون
صورة متكاملة العناصر والأجزاء لروضة من
رياض احد قصور العصر العباسي، فالشاعر يرسم
صورة عن تفاعل الإنسان مع الطبيعة تفاعلاً يثمر
عن عطاء الإنسان لها، واستقبال البيئة لهذا العطاء
حتى أضحت أجزاؤه منجمة مع بعضها، فالروضة
التي تحيف بالقصر هي من صنع الإنسان وفعله،
تمثلت في زراعة الأشجار والزهور وشق الأنهر
للروضة، وتربية الخيول والطيور، وهذه الإفاضة
للبيئة، ونقل بعض عناصرها من مكان إلى آخر
أسهمت في التنوع والانسجام، فاختلطت البيئتان
الطبيعية والصناعية في النص.

وأمام عطاء الإنسان للبيئة نجد البيئة تنعم على
الإنسان بالإحساس بالجمال، وتمتع حواسه
وعواطفه باللذة الفائقة التي تخرجه من طور إلى
طور آخر، وتمنحه الأمل والتفاؤل، وتنزع عنه كل
إحساس بالخيبة أو اليأس وتجرد عن كل الانفعالات
اللاواعية، وبذلك حقق النص توازناً بيئياً بين
الإنسان والطبيعة في العطاء المتبادل الإيجابي.

ثالثاً: نمط الاستهلاك

البيئة زاخرة بالعطايا، متنوعة العناصر من
كائنات حية وغير حية، والإنسان أحد الكائنات
الحية في البيئة، الذي ينفعل ويتفاعل معها، وعلى
الرغم من أن الكائنات الحية مستهلكة بالموارد
البيئة إلا أن الإنسان يعد الأوفر حظاً في الاستهلاك،
لأن الجوانب البيولوجية ووظائف الأعضاء الحيوية
والجوانب النفسية في الإنسان تحتاج إلى استيعاب
قدر اكبر من عناصر البيئة لأجل استمرارية بقائه

صور ابن المعتز حدثاً جائراً على الطبيعة من الإنسان، وهو صيد البزاة، والصيد يمارسه العربي مهنة وهواية، إذ ارتبطت مهنة الصيد لديه بمصدر الرزق وتوفير المعيشة في عهد البداوة، ثم تحولت إلى هواية عندما أصبح العربي ينتمي إلى مدن حضرية، وفي كلا الحالتين يمثل الصيد في علم البيئة إساءة لها وجوراً عليها.

يحاول الإنسان في النص الشعري أن يستهلك إنتاج البيئة لصالحه ولكنه استهلاك مسيء، يقضي فيه على الكائنات الحية بطرائق متنوعة، (غدوت للصيد، عروا سكاكينهم من القرب) على الرغم مما يمتلكه طائر البزاة من سمات شكلية تختلف عن فصيلته التي ينتمي إليها، إذ يمتاز بقصر جناحه وطول قوائمه وذنبه، وما يتمتع به من قوة عضلية تؤهله لصيد الطيور الأخرى والحيوانات إلا أن الإنسان يجد في نفسه قوة على الطبيعة وسيدا لها، وهذه القوة المركزية للإنسان لا يمكن أن تضاهيها قوة أخرى من الكائنات في البيئة، فهي سعي لأجل بقاء الإنسان وديمومته على حساب تهميش وإقصاء وموت الكائنات الأخرى. أو كقوله (24):

ولقد وطئت الغيث يحملني
طرف كلون الورد حين ورد
يمشي فيعرض في العنان كما
صدف المعشوق ذو الدلال وصد
طارت به رجل ملسعة
رجامة لحصى الطريق ويد

على الأرض، ولكن هذا الاستهلاك يكون جائراً في بعض الأحيان فيسبب تلفاً واضمحلالاً، وفي أحيان أخرى قد يسبب الموت والانقراض لأحد عناصر البيئة، وهو الأكثر تداولاً في الشعر العربي القديم وشعر ابن المعتز خاصة، لأن الإنسان قيمة عليا في البيئة، وهو سيد الأرض، والكائنات الأخرى هي أقل مرتبة منه.

ومما جاء على هذا النمط في شعر ابن المعتز قوله (23):

غدوت للصيد بفتيان نجب
وسبب للرزق من خير سبب
غدا فلاقي الطير حتف من كثب
وهي على ماء الخليج تصطحب
يطلب دينا في النفوس قد وجب
ذو مقلة تهتك استار الحجب
كأنها في الرأس مسمار ذهب
كانت لنا وسيلة فلم تخب
يعلو الشمال كالأمير المنتصب
أمكنه الجود فأعطى ووهب
ذو منسر مثل السنان المختضب
وذنب كالذيل ريان القصب
اسبل فوق عطبة من العطب
كان فوق ساقه اذا انتصب
من حلل الكتاب رانا ذا هذب
قد وثق القوم له بما طلب
فهو إذ جلى لصيد واضطر
عروا سكاكينهم من الترب

جماع اطراف الصوار فما
الأولى عليه اذا جرى بأشد

بل المها بدمائهن ولم
يبتل منه بالحميم جسد
وكأنه رشا بوابية
يعطو بأكرم صفحتن وخذ
وكأنه موج بذوب إذا
اطلقتة واذا حبست جمد
وكأنه برد على اسل
طارت به الأرواح ثم ركذ

يقدم الشاعر حدثا وصورة حركية عن قدسه، مليئة بالتشبيهات والاستعارات، أراد من خلالها أن يبين سرعته وقوته، وقدرته على التحمل، ووصف أعضائها، وهو من خلال هذا الوصف تتجلى منزلة الفرس بالنسبة للإنسان، فقد روضها منذ القديم، واستعملها للتنقل من مكان إلى آخر، وفي الحرب يعتليها الفارس للقتال، وغيرها من الأمور الأخرى، فالإنسان استغل الخصائص الجسمية للخيول الصالحة، ولكنه في مقابل ذلك لم يمنحها شيئا، بل أنه عندما عمل على تدجينها كان يقصد الفائدة لصالحه، وليس من أجل الحفاظ عليها.

استهلك الإنسان الفرس استهلاكاً سلبياً (رجل ملسعة... ويد) (يذوب اذا اطلقتة، واذا حبست جمد)، إذ استعملت الخيول لأجل توفير الوقت والجهد للإنسان، ولكن الإنسان أساء اليها باستعماله أدوات التدجين كالسوط والحبس وغيرها على الرغم من الإمكانات التي تقدمها الخيول للإنسان. نلخص مما سبق إلى أن الإنسان يتفاعل مع البيئة سلبيًا أو إيجابيًا، على وفق أنماط ثلاث: نمط الإنتاج ونمط التوازن ونمط الاستهلاك؛ ويقوم نمط الإنتاج على إفادة الإنسان من المعطيات المادة والحسية للبيئة من دون إلحاق الضرر بها أو المساس بجوانبها الحيوية، أما نمط التوازن فتقدم البيئة إنتاجاً للإنسان، ويساعد الإنسان البيئة في الحفاظ عليها إما بالإضافة إليها أو النقل من مكان إلى آخر، أو بالتكثير أو بالتطعيم وغيرها، أما نمط الاستهلاك فيتضمن استغلال الإنسان للبيئة بشكل سلبي، فيعتمد إلى تعنيفها أو قتلها أو الإضرار بعيثها وبيئتها وغيرها، ويعد النمط الأخير (الاستهلاك) هو الأكثر شيوعاً في شعر ابن المعتز، ثم نمط الإنتاج، ويقل نمط التوازن بالنسبة للنوعين الأولين، وذلك لأن الإنسان العربي مستهلك للبيئة، حتى وإن حاول أن ينتج فيها فإنه يروضها خدمة لمصالحه المادية والمعيشية.



الهوامش

- الدليمي، وأليف شافاق "إنموذجا".
 (9) ينظر: النقد الأدبي البيئي، النظرية والتطبيق، أ. د. محمد أبو الفضل بدران، 9.
 (10) ينظر: نقد التبيؤ، النقد الأدبي البيئي، 2.
 (11) ينظر: النقد البيئي، جرح جيرارد، تر: عزيز صبحي جابر، ط1، هيئة باو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، 2009م، 16.
 (12) ينظر: الإيكولوجية والنزعة الإنسانية في كتابة النظام الإيكولوجي الجديد، محمد بنعبد القادر، 1، وينظر: نقد البيئي أو الإيكولوجي، د. جميل حمداوي، 1.
 (13) العلم والنقد الإيكولوجي، اورسولا. ل. هابزه، تر: معين رومية، دمشق، سورية، 1.
 (14) ينظر: نقد التبيؤ، النقد الأدبي البيئي، 2، 3.
 (15) النقد البيئي والإمكانات الحضارية لتجديد الرؤى، رامي أبو شهاب، مجلة القدس العربي، أكتوبر، 2018م، 4/ 1.
 (16) ينظر: سمات النقد البيئي، د. جيريريجاد جاياسانكر، تر: هاشم كاطع لازم، مجلة المنال، شباط، 2020م، 2.
 (17) شعر ابن المعتز، صنعه: أبو بكر محمد بن يحيى الصولي، دراسة وتحقيق: د. يونس احمد السامرائي، القسم الثاني، 155.
 (18) المصدر نفسه 518 / 2 - 519.
 (19) سورة مريم / 25.
 (20) المصدر نفسه 20 / 57.
 (21) المصدر نفسه، 1 / 11 - 12.
 (22) المصدر نفسه، 1 / 435 - 436.
 (23) المصدر نفسه 2 / 415.
 (24) المصدر نفسه، 2 / 309 - 310.

- (1) ينظر: الإنسانية والوجودية في الفكر العربي، عبد الرحمن بدوي، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 22.
 (2) نقد التبيؤ، النقد الأدبي البيئي، عبد الماجد عبد الرحمن، 1.
 (3) ينظر: الرواية العراقية والرواية التركية، دراسة مقارنة في ضوء النسوية البيئية "روايات لطيفة الدليمي وأليف شافاق" إنموذجا، رواء خليل شلومي الجنابي، أطروحة دكتوراه، جامعة الكوفة، كلية التربية للبنات، 2019م، 24.
 (4) ينظر:
 Arne Naess. Ecology community and life style. Trans by David Rothenberg. Cambridge University. press. 1986: 23, 36.
 نقلا عن: الرواية العراقية والرواية التركية، دراسة مقارنة في ضوء النسوية البيئية "روايات لطيفة الدليمي وأليف شافاق" إنموذجا.
 (5) الرواية العراقية والرواية التركية، دراسة مقارنة في ضوء النسوية البيئية "روايات لطيفة الدليمي وأليف شافاق" إنموذجا، 24.
 (5) نقد التبيؤ/ النقد الأدبي البيئي، 1.
 (6) المنهج الإيكولوجي والمقاربة النقدية، محمد يوب، الرأي برس، 1.
 (7) النقد البيئي أو الإيكولوجي، د. جميل حمداوي، 2.
 (8) ينظر:
 Arne Naess. Ecology community and life style; 23
 نقلا عن: الرواية العراقية والرواية التركية، دراسة مقارنة في ضوء النسوية البيئية "روايات لطيفة

أثر البيئة والمكان في شعر مصطفى جمال الدين

د. باقر محمد جعفر الكرباسي



لم يكن المرحوم السيد مصطفى جمال الدين شاعراً قليل الشأن ولا ممن لا يؤبه به بل كان فحلاً من فحول الشعراء، ذا منزلة عالية جداً، ولد سنة 1927م في قرية (المؤمنين) من ريف سوق الشيوخ في المدينة التي انجبت المبدعين من الشعراء والمفكرين والوطنين والفنانين، الناصرية ذات التاريخ البهي، إذ تهيأ للشاعر جمال الدين أن يعيش في سنيته الأولى في كنف جدّه. وفي أواخر سنة 1938م التحق شاعرنا بالجامع الهندي في النجف الاشراف يدرس (الاجرومية) ويحاول فهم (قطر الندى) لابن هشام وحفظ رجز (الالفية) لابن مالك، فمئذ ذلك العام وحتى هجرته عن العراق سنة 1980م كان لبيئة هذه المدينة، أثر واضح في حياته فقد قال فيها نثراً وشعراً..



يعد شكل المكان في النص الشعري أسلوباً فنياً لأنه يمكن متلقي النص من الدخول إلى العالم الشعري وإدراك معالمة، كما يبين في الوقت نفسه أسلوب الشاعر في استخدام أدواته الفنية في التعبير عن أفكاره ومشاعره وفهمه للحياة، ويحدد أيضاً مدى قدرته على إيصال تجربته الشعرية إلى المتلقي، فالبيئة والمكان يلعبان دوراً مهماً عند الشاعر فيقومان على علاقة وطيدة بين الإنسان وبيئته والمكان، إذ أن بين الإنسان والمدينة علاقة تشابه، فالللمجموعات كما تكون على صورة المدن التي تسكنها تكون المدن على صورة الإنسان الذي ينشئها. فمن المدن ما هو بدوي موحش ومنها ما هو أليف يستسلم لعشاقه من دون تحفظ. فقد حاول الشاعر جمال الدين وهو يستعيد ملامح الأمكنة الأولى، أن يعيد رسم تاريخ المكان والذاكرة والحلم قبل أن يتلاشى

ويغيب، ثم قدم صورة المدينة وبيئتها وتأثيرهما عليه وعلى حياته، حتى صار ذكره للمكان يثير انتباه المتلقي ويشد حواسه للمشاركة في إدراك هذا الحضور العجيب لهذا المكان. وعليه فإن لكل مدينة معالم تميزها وتعطيها نكهتها وترسم شخصيتها وبالتالي تكون مدينة أليفة يشعر فيها الإنسان بالراحة والهناء. فالنصف الأشرف أعطت للشاعر صورة فنية ظهرت في ثنايا الديوان درس الباحث معظمها موضعاً تأثير بيئة المدينة على شعره، ودرس أيضاً في البحث ما تأثير المدينة الأخرى عليه وأقصد بغداد وما كتبه فيها من شعر

من يكتب عن الشاعر السيد مصطفى جمال الدين، ينبغي له أن يستعرض المرحلة التي عاش فيها وصحب أحداثها وأجيالها أيضاً، فالسيد جمال الدين لم يكن أبناً لمدينة بعينها، وإن كانت ولادته في قرية (المؤمنين) في ريف سوق الشيوخ بمحافظة الناصرية، ففي مراحل حياته أخذ

علومه وصور حياته من بيئات مختلفة تفتحت فيها مداركه وأحاسيسه فأطلق من الريف الذي يتمتع ببراءة الطبيعة والأحاسيس والتصورات ثم أنتقل إلى المدينة التي هي أكثر وعياً وتعقيداً، إلى النصف الأشرف التي هي ملتقى العلماء والأدباء من جهة، وملتقى التيارات الفكرية من جهة أخرى، ولما كان السيد مصطفى يتصف بقدرات وإستعدادات عالية عرف بها منذ صغره، أستطاع أن يكون صوتاً متميزاً أينما حل، في الناصرية أو النصف أو بغداد أول الأمر، ثم العراق والشام والخليج وباقي الآفاق بعد ذلك (1)

ومدينة النصف الأشرف كانت المحطة المهمة في حياة الشاعر جمال الدين، إذ توافر لهذه المدينة ما قل أن يتوافر مثله لمدينة عراقية أخرى. يقول الدكتور حسن الخاقاني: "أذ نشأت فيها بيئة علمية أتاحت الفرصة الكبيرة للنهضة الأدبية، وقد غدّى هذه النهضة وأمدّها بعوامل الاستمرار من كان يقد إلى هذه المدينة طالباً للعلم، ولا سيما من مدن العراق الجنوبية، وسكانها أهل فطرة أدبية وجدت

اشتهروا في عالم الأدب شهرة ذائعة لم تتفق لأية بلدة من البلدان العربية الأخرى.(3)
إن النجف الأشرف أعطت للشاعر جمال الدين صورة فنية ظهرت في ثنايا الديوان، إذ كان يطلق الشاعر عليها (المنبت الحقيقي). ففي قصيدة له عنوانها (للإمام وللنجف وللعراق) يتحدث فيها مع الوطن ويقول:

ويا وطناً لو أنّ (الخلد) أزرى
برونقه لقلتُ له حسودُ
أديم ثراك أروع ما نفدي
ونبع روك أنبل ما نرودُ
كأنّ حصاك ممتقاً قلوب
يقلبها على صرَم صدودُ
وطيب نسيمك الساجي عتاب
تهدهده على أمل وعودُ
أحبك بل أحبّ خشوع نفسي
ببأبك حين أحلم بي أعودُ
وأعشقُ فيك أمة كل قلب
له بين الثرى غزل فقيدُ
وأيام مجسدة ورمي
يثرثر بالهوى ورمي شهودُ
وكم بين الصخور رميم لهو
تصيده الصبا فيما يصيدُ
تمر به فنقص من خطانا
مخافة ان يراع فم وحيد(4)

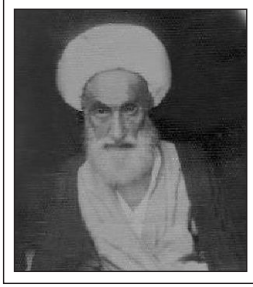
وحين تذكر رملة النجف بعد غربته الإجبارية عنها يناجيها وملاء العين لهفة لها فيقول في قصيدة له عنوانها (من أمس الأمة الى غد):

يا رملة النجف الشريف تذكري
ظماً العيون ففي يديك الموردُ

يعد شكل المكان في النص الشعري أسلوباً فنياً لأنه يمكن متلقي النص من الدخول إلى العالم الشعري وإدراك معالمه، كما يبين في الوقت نفسه أسلوب الشاعر في استخدام أدواته الفنية في التعبير عن أفكاره ومشاعره وفهمه للحياة.

فرصتها الكبيرة للتهديب والصقل والنمو، ومن ثم الظهور المتمكن في بيئة النجف العلمية الأدبية، ولو فحصنا أغلب الشعراء الذين طارت شهرتهم باسم مدينة النجف الأشرف لوجدنا أنهم قد وفدوا إليها من مدن أخرى، ثم استقروا فيها لتكون مسكناً لهم هم وأباؤهم أو أجدادهم الأذنون في أبعاد تقدير، وهذا مما يحسب لهذه المدينة التي تستوعب من يفد إليها من غير أبنائها فتغذيه بزادها ثم تمنحه القدرة على الطيران بأجنحة الشهرة باسمها"(2)

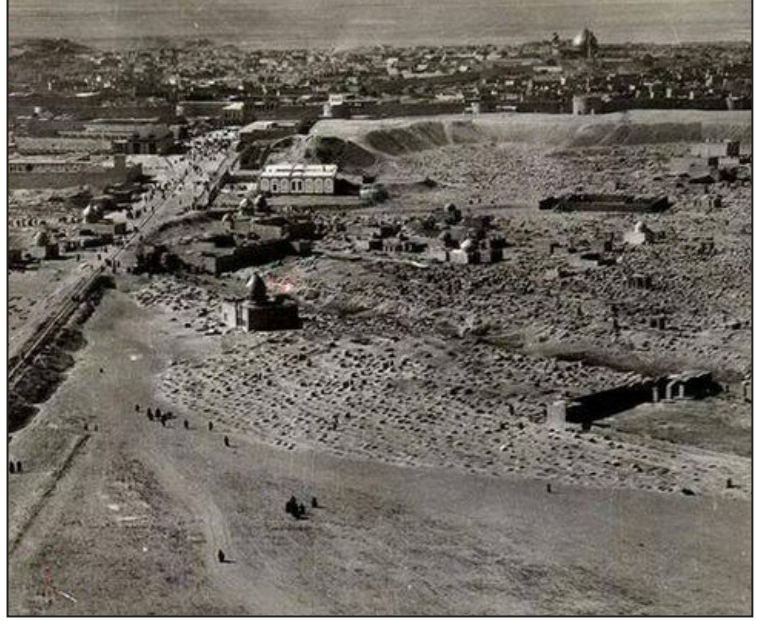
ولهذه الأسباب وغيرها يقول السيد محمد حسن الطالقاني: "نجد في النجف ظاهرة تستلفت الأنظار بصورة مستمرة وبكل جلاء ووضوح، فقد ميزت النجف بوجه خاص بحيث لم تشاركها فيها غيرها من المدن العراقية، وهي كثرة تخريجها لمشاهير الشعراء وفحول الأدباء، فإنك لو قلبت بطون الكتب التاريخية وغربت معاجم التراجم لما وجدت بلدة من البلدان القريبة تضاهي النجف في هذه الناحية الحساسة، فلقد ازدهرت بالشعراء طيلة القرون بشكل عجيب ولا سيما في القرون الأربعة الأخيرة التي نبغ فيها شعراء



حسن الخاقاني



محمد حسن الطالقاني



صورة تاريخية لمدينة النجف.

وعبرت بي نهر الكهولة لم يضق
ذرعاً بصاريتي الشراع المجهّد
حتى اذا (الستون) أثقل جذعها
ثلج الشتاء وباح ذاك الموقدُ
ألفيتني وملاب رملك في مدى
عيني من زهر الكواكب أبعدُ
ووجدتني أنأى وأحمل في دمي
من ذكرياتك مابه أنجلدُ (6)

والشاعر حتماً يميل بوعي أو لاوعي الى تأسيس خصوصيته
التي هي أهم سمة شعرية من سمات الشاعر، فكان الشعر
ولا يزال المعبر الوحيد عمّا يجيش في الأعماق من مشاعر
جياشة يفصح بها الشاعر عن حبه واعتزازه وتمسكه

حنت فكان لها بذكرك مسرح
وشكت فكان لها برملك أتمدُ (5)

وفي القصيدة نفسها نرى أنّ الإحساس بالمكان لدى جمال
الدين إحساس عنيف وشديد، وبخاصة وهو يتذكر دور
مدينته وبينتها في تربيته وتنشئته من نعومة أظفاره
وحتى كهولته وشيخوخته فقد عاش الغربية والمرض معاً،
فكان لديه الإحساس بالوطن فيقول :

أشرقت بي نوراً وغرسي ناعمُ
وزهوت بي ثمرأ وعودي أغيدُ
ووقيتني غرر الشباب فما التوت
قدم ولا امتدت لنا قصداً يدُ



صورة تاريخية لمدينة بغداد

والغراس التي تفتق عطراً
 بين أوراقها دم الأنبياء
 رويت من دماء (علي) بكوفان
 ورهط (الحسين) في كربلاء

ثم ينتقل الشاعر جمال الدين إلى مدينة أخرى ويقول فيها شعره المعبر، ففي قصيدة (بغداد) التي نظمها تحية لها في عيدها الألفي دلالة أخرى من البيئة والمكان التي يخاطبهما فيستعرض فيها صور (العصر الذهبي) لهذه المدينة في الحكم والسياسة والعلم والأدب والفن وغيرها فيقول في مطلعها :

بالوطن، فيعد الشاعر مصطفى جمال الدين مدينة النجف عاصمة للمرجعية الدينية وموطناً للعلماء، لما لها من حضور قوي ومؤثر على صعيدي التنظيم والفعل في العديد من الثورات والانتفاضات الجهادية الإسلامية الفكرية والسياسية داخل العراق وخارجه، فأعلان الجهاد في ثورة العشرين خير مثال على ذلك، ولهذا يكثر جمال الدين من الإشارة إلى مضامين الجهاد والنضال والثورة في ثنايا د ويعود الشاعر جمال الدين مرة أخرى إلى رملة النجف الأشرف لأن تتلمذ ورد (الجنه الحمراء) القاني مذكراً بدماء الأئمة الشهداء وغيرهم من الدماء الطاهرة التي ضمخت حركة التاريخ لتبقى كلمة الحق حية ضاجة بالحركة مدوية محركة فاعلة فيقول :

بغداد ما اشتبكت عليك الأعصر
الآن ذوت ووريق عمرك أخضر
مرت بك الدنيا وصبحك مشمس
ودجت عليك ووجه ليلك مقمر
ويقول فيها أيضاً :

بغداد لم يعد الزمان كأمرسه
فكراً تباع وخاطراً يُستأجر (7)

ومن خلال ما تقدم فالقصيدة الشعرية عند السيد مصطفى جمال الدين، قصيدة الكثافة الشعرية التي لا تقطر إلا دلالات وصوراً، ودهشة وانفعالاً، قصيدته برق من الشعر، وهو شاعر في الطليعة بين أئدانه، فقد عرفته الحليات وميزته بقطعه المرفهة وقصائده العامرة، (وأجاد في الأنواع الشعرية التي

طرقها ان يحفل شعره بالترف اللغوي، والصور الجديدة الشفافة، وعذوبة ألحانه الموقعة على قيثارة عبقريته (8).
لقد جاء جيل جمال الدين ليخرج عن وحدة البيت الى وحدة الموضوع والقصيدة والصور المركبة التي تستغرق مقطعاً او بعض مقطع، واختيار اللفظة الرائعة المترفة في قبال الوحشية، وكان شعره مرآة وشاهداً لرؤيته الى الوجود الواقع، والحامل لهموم وآلام شعبه وأمته، واحتمل في سبيل ذلك الأذى، وذاق مرارة الغربة أعواماً طويلة (9).
كان الشاعر مصطفى جمال الدين يعنى بشعره ويهتم بتنقيحه وتهذيبه ولا يعجل نشره يخطف حسناً بالمثير ويثير دهشة نفوسنا بالمبتكر بعد أن يرحل بنا في اللامألوف والمتحرك في الحياة، قصيدة الشاعر جمال الدين صرخة الانسان العراقي الباحث عن الحرية والخلاص بوجه الظلم والطغيان.

الهوامش :

- (1) زاهد، زهير غازي : من مقدمة كتاب (مصطفى جمال الدين صور وظواهر لغوية في شعره، تحسين فاضل المشهدي، المكتبة الأدبية المختصة ط3، 1، 2006م ص13.
- (2) الخاقاني حسن : أبحاث في الأدب النجفي، بغداد، ط1، 2017، ص29
- (3) ديوان السيد موسى الطالقاني: تحقيق محمد حسن الطالقاني، مط الغري الحديثة، النجف ط1، 1957، ص23
- (4) الديوان : مصطفى جمال الدين، دار المؤرخ العربي بيروت، 1995، ص77
- (5) المرجع نفسه: ص124
- (6) الديوان : المرجع السابق، ص125
- (7) الديوان : المرجع السابق، ص188
- (8) سيد النخيل المقضي : المكتبة الادبية المختصة، ط1، 1418 هـ، ص73
- (9) الديوان : المرجع السابق، ص27

مواسمٌ لحمارِ الأسفار



عادل مردان



أَكْتَبُ عَنْ الْمِحْنَةِ
مَقَاطِعَ تَنْبُضُ بِالْحَيَاةِ
وَأَدْرُ ظَهْرَكَ لِلْفَنِّ

4

أُبوحُ لَكَ فِي لَيْلِنَا
وَأَنْتَ تَضِيئِينَ الْأَغْوَارَ

إِذَا يَنْعَتُهُ الْمَأْلُوفُونَ زُرَيْبَةً
الذَّبَابِ
تَبْدَأُ الْمَلْهَاءُ
لَحْظَةً يَمْزُجُ الْبَاعَةَ

3

عِنْدَمَا يَتَوَقَّفُ قَطَارُ الْأَوْهَامِ

1
أَقْفُ بِقَفَازَاتِ سُودَاءِ
بَيْنَمَا إِنْ لِيلِ يَحْصِي الْقَرَابِينَ
يَا لَهَا مِنْ ظَهِيرَةٍ !

2

فِي السُّوقِ الْقَدِيمِ



أيتها النجمة
أما تتعبين ؟

5

يهفو المسنون إلى قاع المدينة
الزمن يكتبهم
بسطور غامضة

6

طريق شائكة بين النخل
لا أرغب في الحقائق
هل أنا حمار الأسفار

7

الصخرة المطلّة
تراقب باكية
كيف يفخّ المنحدر

8

سَطْرٌ يَحْلُبُ اللَّبَّ
يسحرني بينما تقولين :
" الكتابة تجعلك بريًا " ×

9

في آب تفرحُ الشمس
ربما تكذبُ الكلمات
يا لَمَشَقَّةِ القِيظِ ! ×

10

القِسَّةُ مستلقيةٌ على ظهرها
تجاوزُ الفضاء :
لم أعد قرويةً يانجم
ستحملني الرياح إلى ضجيج

المدن

11

لا يغالبُ الليلَ
اليمامُ
رَقَّةٌ وخوف

12

قربَ الزقورة كان رأسُ الخليج
دون ممالكنا الغافية
أريدو قبلةً الاوائل

13

ثلاثُ خرزات في الجيب
حائرة تدور
المنغولية بازهارها

14

بعد ان تَعْتَعَنِي السَكْرُ
كنوزُ الطبيعة في البيت
المصباح يموء
الأريكة تنبح

15

يمكن الإستعانةُ بمصرفِ الحب
في الخريف المتجدد
الأيامُ تتساقط
من شجرة الزمن
غداً الجُمعة
همة عالية
بكَ رغبة في حراثة المستقبل .
×بتصرف من مارغريت دو



علامات



فوزي السعد



من يفصلني من جملة أحزاني؟
هي جملة فعلية
فعلها المتعدي لأكثر من مفعول
لا يتعدى لسواي
أنا بين قوسين
أتجمّع في بركة أحلامي
وكلمًا كبرت هذه الأحلام

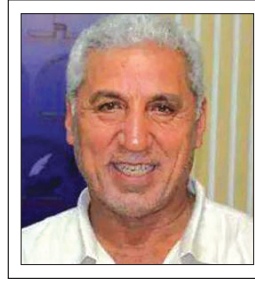
ما لي حين أحبُّ
أصير مثلما السمكة؟
إذ تفلت من قبضة صياد
ترجع ثانيةً لتعلق
في نفس الشبكة
× × ×
أنا فارزة فاصلة

أنا علامة استفهام
تكررت آلاف المرات
وفي كلّ مرة حين تصرخ
في انتظار جواب
يردمون فمها بحصاة
× × ×
أنا علامة للتعجب

أنا ما أنا؟	إلى رأس سطرٍ سعيد	تصاعدت إلى أعلى من سواترها
أنا نزيهٌ لجرحٍ مستترٍ بكبريائه	من غير ما وجعٍ	لتفويض وراء قوسيتها
وفاعلٌ عن همومٍ غيره ينوبُ	مما خلفته الليالي	بسيلٍ من رماد
لفعلٍ مبني للمجهول.	من أرقٍ ومن	× × ×
	صداعٍ شديد	أنا نقطةٌ في آخر سطرٍ حزين
	× × ×	لكم تمنيت أن تحيلني



هوامش من سيرة رجل ميت

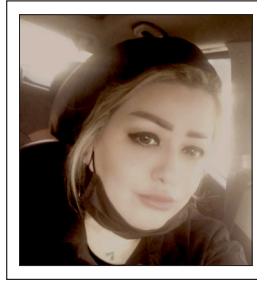


طارق حسين



انعش ذاكرته المعطوبة	من عمري سبع اسنين وكليبي	واسئلة لم تفتح له باب الله
بقنينة خمر	(مهضوم)	لعله..
وتذكر عشيقته الاولى	آه ياسونة ...	قضى ليلته
يوم كان فتى يافعا	هل كنت غبيا في بوحى	عبر شريط من الخيبات
فراح يغني	أم ان المرأة امارو بالغرور	لم يستيقظ فيها على صوت
(عد وأنه عد ونشوف ياهو اكثر	ثلاثون عاما اضاع من عمره	الديك
اهموم	بين بائعات الهوى	

حمام التزيلات



ابتهال بليبيل



مرة كنتُ غريقة..	هي المهمة الأكثر
غَطَسْتُ مُثْقَلَةً نحو قاع يفور بالمياه	صعوبة مع بخار يتكوّف على وجهي
المغلّية والحمم الصاهرة.	فأبصره طفحا
مصطبات من أحجار مصقولة بإزميل عامل	أحمر.. يسيل على خدي.. دمعا برّاقا
بناء كئيب كان أيضا يصقل الوقت المتعرّج بالملل	بثياب تحتلّك.. وفكرة تغور في تلافيف
فلا أرى غير نساء يخطرُن مثل كوابيس.	وجعك.. تضيق الحياة.
التلصّص على وحدتهن المسوّرة بالفجيرة	الدخول لهذا العالم،

أَقْصِدُ الْغَطْسَ الثَّقِيلَ، الْغُرُقَ
 الْأَزْرَقَ، الْخَوْضَ فِي لَجْجِهِ هُوَ الْانْكَسَارُ فِي زَاوِيَةِ
 مَنْسِيَةٍ مِنْ زَوَايَا الْأَجُوبَةِ الَّتِي تَنْثُ مِنْ سَيْنِ الْأَسْئَلَةِ.
 الدَّخُولُ لِهَذَا الْعَالَمِ.. هُوَ أَنْ تَسْبَحَ بِقَلْبِكَ
 بَعِيداً عَنْ جَسَدِكَ.. أَنْ تَجْدَفَ بِذِرَاعَيْكَ فِي وَهْمِ
 مَوْجَةٍ مُنْقَذَةٍ
 لَمْ يَكُنْ هُنَاكَ غَيْرَ نَظَرْتِكَ الْكَسِيرَةِ إِلَى نَفْسِكَ...
 وَلَمْ يَكُنْ مُجْدِياً أَنْ تَلْتَفَتَ إِلَى الْوَرَاءِ.. فَلَا ظِلَّ.. خَلْفَكَ.
 لَا "كَامِيرَاتٍ" فِي هَذَا الْعَالَمِ.. وَلَكِنْ الْمِيَاهُ كَانَتْ
 مَلِيئَةً بِصُورِ الْعَالِقَاتِ فِي رَأْسِي.
 الْعَالِقَاتِ.. يَخْطُرُنَ الْآنَ دَاخِلَاتٍ إِلَى حِمَامَاتِ
 السَّجُونِ الْمَتَبَرِّعَةِ بِمَلَايِينَ النُّوَافِذِ الْمَطْفَأَةِ،
 الْبَاحِثَاتِ
 خَلْفَ حَيْطَانِهَا الْمَتَهَرَّةِ عَنْ طَاسَاتٍ لَامِعَةٍ لَا تَعْكَسُ
 النُّظَرَاتِ الْجَائِعَةِ وَالْمَصُوبَةِ إِلَى صُدُورِهَا
 الْمَفْتُوحَةِ نَحْوَ سَمَاءِ غُرْفٍ تَتَقَشَّرُ عَنْ جِصٍّ وَصَدَأٍ.
 الْعَالِقَاتِ.. مَرَهَقَاتٍ مِنْ غَسْلِ هُمُومِهِنَّ،
 مِنْ غَسْلِ بَقَايَا نَعَاسٍ وَأَحْلَامٍ وَخَدَرٍ.

أَتَلَصَّصُ وَبِالْكَادِ، تَنْفَتِّحُ عَيُونِي مِنْ لَزُوجَةِ الْأَجْفَانِ
 لَتَرَى رُؤُوسَهُنَّ (تَتَلَفَّتْ بِشَكْلِ دَائِرِي)
 فِيمَا نَظَرَاتِهِنَّ الْقَلْقَلَةَ تَرْقُبُ الْحَارِسُ الْمَتَكِّيَّ
 عَلَى طَاوِلَةٍ كَنِيْبَةٍ مِثْلَمَا تَفْعَلُ الْإِثْقَالُ بِنَفْسِي.
 لَا بَدَّ أَنْ الْأَثْقَالُ تَسْبَحُ الْآنَ.. تَمُخِرُ عِبَابَ الْغُثْيَانِ
 تَسْبَحُ فِي نَفْسِي بِسُرْعَةٍ وَبِشَدَّةٍ
 كِدَوَامَةٍ، مِنْ دَائِرَةٍ إِلَى دَائِرَةٍ
 وَعَلَى بَعْدِ سَنَوَاتٍ.. أَرْقُدُ أَنَا، مَخْتَنِقَةٌ وَصَامِتَةٌ
 فِي التِّيهِ، بَعِيداً مَعَ الْأَمْوَاجِ.. مَعَ الزَّيْدِ
 الْمَتَرَسِّبِ عَلَى خَدِّ السَّاحِلِ.
 لَقَدْ تَهَتُّ ثَانِيَةً وَسَطَ الْهَزَائِمِ.. أَتَلَمَّسُ أَلَمَهَا الَّتِي
 لَا تَسْمَعُ خَطَوَاتِي الْمَتَعَثِّرَةَ (بِبَطْءٍ) مِنَ اللَّوَاتِي وَلَدُنْ
 بَشْراً
 تَتَعَثَّرُ (بِبَطْءٍ) مِنْ تَأْمَلِ الَّذِي يَضْغَطُ
 بِسَبَابَتِهِ عَلَى حُلْمَةٍ ثَدِي امْرَأَةً مَائِلَةً إِلَى زُرْقَةٍ
 بَاهِتَةٍ، بَيْنَمَا الْعَصَا الْمَدْبِيَّةُ
 تَجْدَفُ فِي تَغْضُنَاتِ فَرْجِهَا جِيئَةً
 وَذَهَاباً إِلَى اللَّامِ مَكَانٍ.. إِلَى اللَّامِ شَيْءٍ

حيث البرودة اللوحة التي هي جحيما
وصقيعها الأزلي.

الحارس المتكاسل يدخن وجهي
المعلق في الهواء، وينفتني دُخاناً يتصاعد غيمة
تحت بريق مصباح مكسور
الحارس المتغافل عن ظله.. يدرك أن سيجارته لن
تحتاج إلى كل هذا العناء.

ومن المؤكد أنه يقضي يومه جالساً.. يتسمّع صرير
كرسيه
الدوّار، ويقتنص ظلالاً تفيض برغبة السيقان للهرب
من حمّام
يشبه حفرة موحلة.. حفرة لا حواف لها.. ولا جذر
شجرة يابسة.

عيناه الحمراوان من النسيان المضيء
دوماً على قلبي تبحثان في هيجان عن نبضاتي
المريبة في جسد ما.. الجسد الذي أوصى ذات يوم
بأن يُدفن
فجأةً في رأسي الغارق بالوحدة.

أجسادهن من خلف زجاج النافذة المضرب بزفيرهنّ
ليست سوى بلل ونصف خطوة.. ونصف أغنية
لكن في الممرات التي يتجول فيها الصدى
والصراخ والعويل
هناك كائنات تهتزّ.. وترتجّ برفيف نابض
لتفتح أفواه الرجال عند الاستمنا
في مؤخراتهم الدافئة
أفواه تفغر على رعشة أعضائي التي لا تجسدها
ثيابي.. كالرعاة القساة كانوا، يضغطون على
أعناقهن
المسرجة في عتمة مضمار العدم الطويل.
لا صراخ هنا، لا شيء غير الصمت
الذي يضيء الألم.
هناك حيث ثيابهن الداخلية المتعفنة
بعرقهنّ وقطرات البول والدم والحياء
ثيابهن التي تغطسُ بهدوء في أحوض ممتلئة
بمناديل ورقية
مفتّنة كجوزة القطن بيد فلاح فتى.. وفقاعات

صابون رخيص.. تنتفخ وتنفجر مثل حياة.
 مياها
 بعضهم، كل في خدوشه الزاهرة، يتحركون
 المتدفقة من صنابير أكلها الصداً ويمتص سكون
 بصلاية التلاشي.. كنتُ على وشك أن أتوضأ في
 كثيف صوت خريها.. أوشكت أن أصلي



هي تغني..
 بلا شفتين.. بلا لسان.. ولا غرابة
 فالمرأة لا تغني بلا شفتين إلاّ عندما ترقب موتها
 تغني برئة ساخنة
 والكلمات التي بلا حروف.. تزحف مثل دودة
 شرهة لتأكل تفاح قلبها.
 أدري كيف يمكن أن تأكل الكلمات قلبك
 أن تسقط على خوفك المخبوء بعرق جسدك
 حتى تبدو أغنيتك صرخة
 لا تُسمع.
 لكن ماذا يفعل الفم الملتصق بوجهي؟
 فم بلا صوت يفرّ منه
 إنه حتى لا يصلح للتقبيل.
 × × ×
 المرأة التي دهنت جسدها بمراهم تؤنس
 وحشة البشرة الموحشة.. مرّت وهي تدخن
 سيجارتها الرخيصة مرّت.. بانكسار مطربة
 شعبية هجرها صوتها.. وتهرأت

لولا أنني اصطدمتُ بسجينة مربكة..
 مفصولة عن جسدها.. معزولة عن حيّز
 التوأمة حيث يرْتَهَن الهواء الثقيل بالنسيان
 المنسرح مثل جدائل عتيقة..
 ركضت.. ثم التفتت فجأة.. وجهها
 المنسوخ من وجوه.. ركضت لأعوام طويلة خلفي
 وهي تردّد: أمضي.. أمضي من دون صلاة.
 السجينة المفصولة عن جسدها.. المربكة.. تركها
 الحارس تخلع وترتدي ثيابها مرات ومرات
 ثيابها التي يعيشُ فيها العرق
 والخوف والدمع وبقايا عطر لاذع جثم
 ظلها على فراغ الحمّام كخيمة سوداء.. مرّقها فمه
 المرتخي الأدرد.. ببقايا أسنان مهدمة.. تنتأ كذيل
 عقربة
 فحاولت ألا تخيّب ظنه
 واجهت أصابعه السمينة الذاهبة إلى باطن فخذها
 بمعس سرواله الناضج بأحشائه الهاطلة
 كتمثال يرعب من يراه.

صورها في متحف مهجور.
 المرأة التي نسيت فستانها محشوراً بصدأ خزانة
 مهملة
 لم تكن تشعر بالبلل الذي يبادل أقدامنا عزلتها،
 كلوحة
 مفقودة تركل تشوهات مع الرطوبة.
 المرأة التي تضطجع بتراخ تطفو مع الماء
 وتهبط تحت ثقل أصابع مدربة تحك
 ظهرها.. بطنها.. أفخاذها
 المفتوحة كأبواب البيوت المهملة
 أمام أعيننا كانت عظاما تلوذ بجلد تشقق..
 هذه السجينة أصابعها
 تتجمّع كالأطفال حول بيت مهجور.
 ما فتئت السنوات تتمايل
 مع رهز يد لسجينة قبل أن أراها، وما كنت لأصدق
 لولا أنها سلخت طيات جلدها
 بغصة فاجرة.
 ثمّة نحافة على الدوام في أجساد اليائسات
 ولاسيما أن أخمس البندقية على الأرضية
 خلف بابها.. في فمها.. على رأسها
 نائم فوق جسدها في روحها.. في حلمها.
 هروباً من نظراتهن الشبقة
 في الحمام الضبابي، حيث الأخطاء
 المتوارثة تلتصق بالدمع المالح
 الحاسر في العيون، حيث كل ندبة
 ترتدي ثوباً قد يكون كفناً عديم اللون، لا يسعك أن
 تطالع أصابعهن.. وكأنك بأسمائك (قوبيونية) من
 دون أن ترى
 البصقات المشدوفة.. بقايا من قلوب دامية
 أو (أورجازم) يجمد الهياج كالرصا في أجساد
 اللواتي يداعبن بظهرن على ألواح خشبية
 لأسرة تتعفن بصمت.
 صيادو (القوبيونية)
 لا يقتربون من أجسادهن
 المرتجفة، يلتصقون ببرودة الحيطان
 لسماع صراخهن المبتل بلزوجة المهممات

ويفككون شبك التشنجات
من دون إبر.
الشهوة تدب كنهـر ساخن.. في أنامل عطشى
الشهوة يرسم زيتها.. أصابع وزغب وقطرة حليب.
الأصابع (القوبيونية)
عالقة بحفر صحراء نهمة
(ترفع الأشواك وتخفضها على عتمة وجوههن)
لكن وجوههن تذكرني
كثيراً ببيوت لا أذكر منها إلا خوفي
المخبوء: بيوتا أم أجسادا؟
والسلطعونات تفر من كل ركن..
حيث كل منهم يفرغ رأسي.. ينتصب فوق
بطني أطرافاً شرهة
تئن في جوفي

وتلعج على اليباس قلبي.
لطالما انفرد قلبي بمساحة من الفجيرة، وتقشّر
كتميمة عاطلة مخدوشة
الرائحة، على خلفيّة من يستحق الاحتضان.
هكذا.. تزيع المرأة -نفسها- المحترقة في سنوات
لا تُحصى، كمن تُضنيها
صدفة.. كمن بأبواب خائنة مقابضها.
ويطول بك الوقوف عند عتبة بيت، وأحسب
أنك تبتكر الأشياء للسقوط
بعيداً عن رصيف الجثث.. كأن تتفحص
قلبي في العتمة، أو تجرّب أن تقيس
المسافات بين المرأة -نفسها- والمحترقة، أو أن
تدرّب أصابعك على اقتلاعي، أو اقتلاع قلبي.
وفي محاولة لاحتضانك



إلى سيّدة العنبر



علي الشّيال



وفي كلّ حربٍ أهدي لسواترِها
هبةً من سنواتي
وإن طمعت رميتُ بقايا جسدي الفائضِ
ما حاجتي بجسدٍ فائضٍ مادام حبّك
مُخبأً في قلبي

هل صدّقتي الآن:
إنّ الذين يذهبونَ إلى الحربِ
لا يعودونَ حتّى وإن عادوا..
كنتُ أريدُ العودةَ إليكِ قاتلتُ
عشراتِ الحروبِ

أردتُ الرجوعَ إليك
لكنني لم أملك قلباً
يُجيد قراءة البوصلة ليدلني عليكِ
على وحشتك..
وفراشك البارد نافذتكِ
الفارغة التي هجرتها عسايري
ورسائل الحجارة لم يكُ لدي قلب
فقد اختطفته شظيةٌ عاهرة الشظايا
يا حبيبتِي بناتِ الحربِ العاهراتُ
يعرفنَّ الطريقَ إلى قلوبِ العاشقين
بلا خرائطَ
لم أخشَ على قلبي في تلك اللحظة
بقدر خشيتي على حبكِ أن يتسرب من خلال
ثقبِ الشظية
وأذهبُ إلى اللا أين وأنتِ خارجِ قلبي
كيف أعيش من دونك؟
وكيف أموت وأنتِ خارجِ قلبي؟
معادلةٌ جعلتني أرتجف عشقاً



حتى أسمعك تغنين بحشجة جنوبية: "أنا أرد ألوك
 لعلي مالوك أنا لغيره"
 بعدها نعود لمنازلنا لنحلم ببعضنا
 ونكتب لبعضنا ونعشق بعضنا أكثر
 الحرب باردة يا سيدة العنبر
 وحضنك نار الله المتقدة
 تأخر الوقت جداً للصعود إليه
 سأذهب الآن يا عنبرتي وأمّ روعي إلى الهناك
 حيث يرقد العشاق أمثالي
 نسيْتُ أن أقول لك: كم أحبك وأكره الحرب.
 × أجود أنواع العنبر العراقي

أردت الرجوع إلى أحضانك
 لقبلاتنا البريئة تحت سنابل
 العنبر الذي يضحك كلما هممت بتقبيل شفّتك
 يا ااه كم أشتهي الآن
 شفّتك السفلى كنت تتدلعين مثل سنبل طرية
 وتتحولين لفراشة تارة وإلى خضيرة ×
 تارة أخرى
 حينها تكتبين برضابك المقدس على صدري:
 "يمنع اللمس يا أسمراني"
 هل تذكرين حينما كنّا نهرب من أعين الحراس
 والسكّاري في الدرابين الضيقة لساعات طويلة
 نبحت عن ملاذ بين برحيتين



مُثَقِّلٌ بِالْعِرَاقِ



زينل الصوفي



فوقِ سحابٍ ما طرّ لي
أقيمَ فيه عرشٌ..

أنا لا أنتمي لظلٍّ قديمٍ
أنا ظلي

بسُكنى الخبايا
كنتُ طيراً
على الفضائي عَشٌّ..

مذُنُ شَرْتُ الأشعارَ

يُمَلَأُ الأفقُ
لو فرشتُ جناحي
لي على هامةِ الكواكبِ عيشٌ..

لستُ ممّن يرضى



لكلّ من ضلّ قَرَشٌ..

في كلّ عصرٍ في كتابٍ
جميعُ ما فيه نعشٌ..

مُثَقِّلٌ بالعراقِ

ليس شبّيهي كلّ مَنْ عمرُهُ
مدى العمرِ طيشٌ..

لم أكنْ غيري،

لا شبّيهَ لحرفي

أنا باقٍ

ما زلتُ في الحزنِ

ماطراً جئتُ

كيف يغلبُني مَنْ وزْنُهُ

في معاجمِ الشعرِ قشٌ..

وحدي

فتلاشوا وهم مع اليُسْرِ جيشٌ..

نقشٌ..

أخضرٌ، ما كتبتُ

سجون الزمن



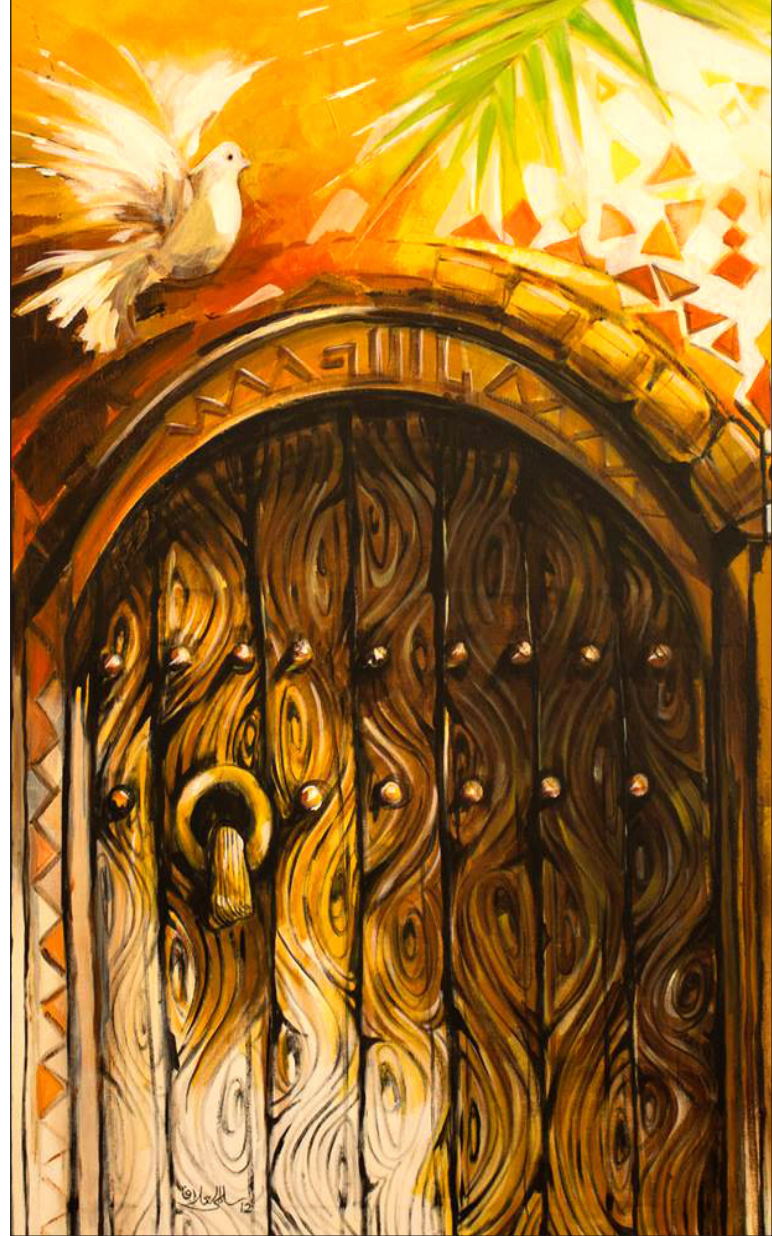
أحمد شمس



أو عندما يثملنا الصبر حتى آخر ردة من كأسه
يمكن أن نلقي دمة في بئر الذاكرة
ونلقي على أجنحة الصدى
أو أن نسكب شيئاً من حديثنا الحلو
على جذع شجرة فارقتها الرياح

بطرق كثيرة يمكن أن نجد بعضنا
كأن نلتقي عند ضريح الزمن الذي قضى نَحْبَهُ
بيننا
أو عند أمنية تلفظ آخر أنفاسها لفظاً فصيحاً
كالغياب

هكذا يا حبيبتي
 قد نرقص وحيدين بلا موسيقى
 بلا أرجل... بلا تكنيك
 الآن تذكرتك... تذكرت حياتي قبلك
 وقبل الموسيقى
 أخبرتك أن للزمن شباكاً متينةً
 وأبواباً يعبرها الناجون فقط
 أخبرتك أنني علقت في طفولتي طويلاً
 لم أغادرها
 حتى -فجأة وبلا مراهقة-
 وجدتني رجلاً أقف إلى جانبك
 الأمر مضحك حقاً
 فأنا الآن عالق بكِ
 بالأماكن، باللحظات، بالجسد الذي ضمك
 بالرجل الذي أحبك... لا أنوي مغادرته
 هكذا تنسج الأمنيات شباكها لصيد الزمن
 نعيش فيها بوداعة
 حتى نكتشف أننا أسرى



مثلا مراهقون بروؤس صلعاء أو بيضاء

في تجاعيد وجوههم خرائط عمرهم.... حكايات..

نحن عالقون... عالقون يا حبيبتي عالقون

أتذكرين دموع الوداع الأخيرة

لحظة أن نجوت بنفسك

كم كانت ساخنة، كأنها الثورة

كأن وداعنا القيامة وعيوننا أبواب الجحيم

لماذا يبكي الناجون؟!

على سبيل المثال

من يفرج عنهم في السجون وفي اللحظات الأخيرة

يعانقون الآخرين، يبكون ويبكون حتى تبطل

قلوبهم

أليس عرس النجاة هذا؟! لماذا البكاء؟!

هذا لأن الفخاخ التي نقع فيها ابتلعت سنينا

هذه اللحظة ليست كما يراها الآخرون

إنها لحظة كالقبر، في بطنها دفناً من تأريخنا

شيئاً

هكذا حب المساجين لزناناتهم

وحب العشاق لأوقاتهم التالفة

لقد رأيته بعيني

فتى يتوسل حبيبته وهي تخونه بالرحيل: لا

تتركيني

تحيد عنه، ترحل

يبكي، يصرخ، يلطم، يكتئب

سألته: إنها خانتك، أتبكي على خائنة؟!

قال لي: إنها عمرٌ بأكمله خانني، أبكي على عمري

هكذا - إذن - نلتقي

مثل هذا الفتى، نلتقي في الأيام

في تجاعيد المرايا

في الأغنيات

في وجوه الأصدقاء المشتركين

في الأماكن التي سقط فيها من وقتنا

في حزننا

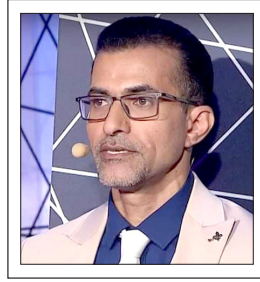
في الخيانات التي سنكررها مرارا

وأخير في الحكايات

سنلتقي كثيرا.



سفرُ الميلادِ



عادل الفتلاوي



الجوهرَ حينَ تجلّيكِ بهذا القلبِ كفلسفةِ الـ(كيفِ)
تبعثرَ أسئلتي حتّى أذهلَ، ألقيَ عني وهمَ الشعرِ
وألْبَسُ جلابِ الدرويشِ، أيّمْ وجهكِ مأخوذاً
بالدهشةِ، أنقِشني وشماً بدويّاً،

هلْ يُمكنُنِي.. أنْ أكتبَ فيكِ الشّعْرَ/ النثرَ مغامرةً
علّياً؟
إنْ كيفَ سأبدأُ منكِ اللغةَ البكرَ وأخلقُ للمعنى
من زغبِ الضوءِ مجرّاتٍ تشبهُ عينيكِ، واكتشفَ

أَكْتُبُ فَوْقَ الرَّمْلِ إِجَابَاتٍ تَسْخَرُ مِنْهَا الرِّيحُ،
 فَتَذَرُونِي بِمَدَى الْعَشْقِ وَحِيدَ الرُّوحِ أَضْيَعُ بِأَبْعَادِكِ
 لَا بَوْصَلَةً تُهْدِي،
 وَأَنَا مَفْتُونٌ بِالنَّيْهِ عَلَى طُرْقِي فِخْرَانُطُ كَفَيْكَ هِيَ
 الْمَنْفَى.

× × ×

وَكَذَا أَهْذِي بِتَعَالِيمِ الصُّوفِيِّينَ فَلَا حَالُ
 يَنْجِينِي مِنْ غَرْقِي بِبَحَارِكَ، أَوْ مَشْكَاتٍ تَجْذِبُنِي
 حَتَّى أَغْدُو مُتَّحِدًا
 بِالنُّورِ الْأَنْقَى، وَلَعَلِّي لَحْظَةً لَا وَعْيِي نَتَجَاذِبُ
 أَطْرَافَ
 الْوُجْدِ، كَأَنِّي نَشْوَانٌ بِثَمَالَةِ كَأْسِ الْعَارِفِ يَتَلَوُ
 كَلِمَاتٍ
 بِالْإِيْمَاءِ، فَأَسْمُو عِطْرًا فِي مَلَكُوتِكَ لَا أُدْرِكُ مَنْ
 كُنْهِي

شَيْئًا غَيْرَ "أَنَا" ذَابَتْ فِي "أَنْتِ"، لَا عَبْرَ مُحَضَّ
 هَيُولَاكِ إِلَى فَيْضِ مَقَامَاتِ الرُّوْيَا، فَهَبْنِي بَعْضِي

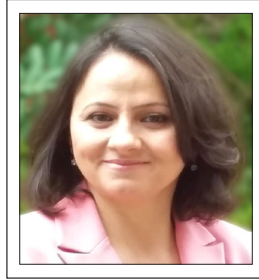
أَنْظُرْنِي فِي مِرَاةِ هَوَى دُونَ الْقَوْسَيْنِ إِلَيْكَ، وَأَمْسَحُ
 مِنْ وَجْهِ الْوَقْتِ
 غِبَارَ الْبَعْدِ لَتَدْنِينِي زَلْفَى.

× × ×

يَا شَيْخَ طَرِيقَةِ قَلْبِي إِنِّي مُمْسُوسُ الْعَقْلِ أَخَافُ
 الْغَيْبَ، أَخَافُ الْحُجْبَ أَعِيزْنِي بِالْوَصْلِ وَآيَاتِ
 الشَّقْوَى، لَكِي أَصِلَ الْحُضْرَةَ بِالْحُضْرَةِ أَحْمَلُ دَفَّ
 رَجَائِي، أَنْشُدُ مِنْ رَقٍّ مَجَانِينِ الْعَشْقِ قِصَائِدَ تَسْلُبُ
 لَبَّ
 الْهِيمَانَ، وَأَرْقُصُ عَلَّ ظَنُونِي تَسَاقُطُ عِنْدَ كَمَالِي فِي
 عَيْنِيكَ، فَأَغْدُو
 وَخْدِي فِي وَجْدَانٍ حَقِيقَةٍ قَرِيبِي، أَعْرِجْ نَحْوَ سَمَاءِكَ
 تَحْتِي
 النُّجْمُ يَشْقُ طَرِيقًا ضَوْئِيًا يَحْمِلُنِي دُونَ بَرَاقٍ،
 وَالرَّمْزُ
 يَفْسِّرُنِي حِينَ يَكُونُ اسْمُكَ ذِكْرًا يعلو.. يعلو مِنْ
 أَعْمَاقِي حَدَّ فَنَائِي حَتْفًا.



ديمومة نهر



إنهاء الياس سيفو



أيا أنتَ
تموجتَ على شواطئ قلبها
مُرتعداً مرةً ومراتٍ خجولاً ...
تميتُ في وسادتها حُلماً
وفيضك

وما راقَ لكَ
في قصصها المخمليةً مكوثاً
وحدها تعرف طعم الريح
والريح تشهدُ
كم مرَّ في عطرها الذبول ...

سكوباً
ما عُدتَ على انثى
تتوسدُ الليلَ
سراً مُبللاً برحيق النجمات
إستكانَ جموح صباها

واخضرار في سهول الحب تكاثر	أيا انتَ	في كأس حياة متروك
رجوتُ انهماراتك	كنتَ للعهدِ نقوضا ...	تدفنُها في ثوب عيدِ
أن تنتفض	وما أستوطنت أحلام أنثى	ثملةً
فتتسربل على إيقاع شهوتك	وباكراً	بطعم فجرٍ نديٍّ
كل أقدام المروج والحقول ...	أطفأت سراج العمر	باتجاهات هوى
فكن وفورا	وأخمدت سيول ...	كَبُرَ على ظلِّها وتربى
ومتى ما أعلنت اعتزالا	توغل	عاريةً أمام الشمس
إرأف !!	وأكثر اقترب	وإليها يبتهل الضوء مرورا ...



ماء وبرتقال وآس

الى شهيد الوطن والثقافة الشاعر إبراهيم الخياط



سالم محسن



فأرى الفقاعات تكبرُ
وتصغرُ فيشتعل الماء ضوءً،
تلامسُ أشعة الشمس صفحة النهر،
تصاعدُ أبخرة التكوين لتعانق النخيل على
الضفتين،

تطلع اللحظة المباغتة وردة من أعماق الماء،
تجري من ساقية لنهر إلى بحار سبعة،
الحصى الناعم يتدحرج والطحالب تتشبث بالقاع،
تجري وتجري الأسماك، يبقّى الماء يحمل أشياءه
يجري الطين يخالط الموج

تَبَقَى الْأَصْدَافُ عَالِقَةً بَعْيُونِ نَاصِعَةً،
 ترنو من تحت القاع الى صورة السّماء.
 أَصْدَافٌ كَبِيرَةٌ وَأَصْدَافٌ صَغِيرَةٌ
 الْأَحْلَامُ وَالْكَوَابِيسُ تَقِيمَانِ فِي رَأْسِي مَأْدِبَةَ الْوَقْتِ
 ثم يأتِي الفجرُ،
 ترفرفُ الأجنحةُ،
 تَسْرِي فِي الشَّوَارِعِ أَغْنِيَةٌ،
 الرِّصِيفُ يَسْتَدْرِجُ شَجَرَةً إِلَى مَصْطَبَةٍ قِبَالَةَ
 الْمَرَائِبِ الرَّاسِيَةِ،
 مَدِينَةُ النِّخْلِ شَعْرُهَا سَعَفٌ أَخْضَرُ
 الْبَسْتَانِينَ حَوْلَ النَّهْرِ تُلْمَلِمُ الضِّفَافَ،
 وَفِي آخِرِ لَيْلَةٍ أَلْقَتْ عَلَى الْوُجُوهِ الْمُلْتَمَّةِ بَيَاضَ
 الْكَلَامِ
 لم يَرِ هَذَا الْحُلْمُ سِوَاهُ
 هُوَ الَّذِي عَاشَ مِنْ خَنْدَقٍ وَسَاتِرٍ مِنْ بَرْدٍ وَحَرٍ
 تَنْتَهِي الْحَرْبُ
 يَطُولُ الْحَصَارُ
 يَأْكُلُ نَهْرُهُمُ الْكَتَفَ

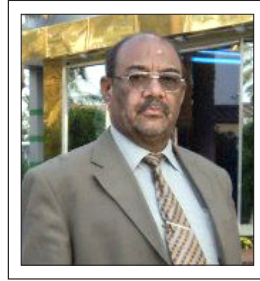
فَيَعْتَصِرُ الْجُرْفُ تَسَاوُلَاتِهِ
 تُورِقُ الْأَزْهَارُ ثَانِيَةً ...
 عَزَلَتْهُ احْتِفَاءً،
 يَدِرُّ عَنِ الْحَبِيبَةِ اللَّوْنِ الْمُرَاقِبِ
 تَدْنُو وَتَبْعُدُ
 تَمُوتُ لثَحِيَا
 أَتَذَكِّرُ الْأَوْرَاقَ وَالصُّورَ فِي الْجُيُوبِ وَالْعَدَسِ الْأَحْمَرِ
 فِي أَكْيَاسِ صَغِيرَةٍ تَنْقُلُهُ بَيْنَ الرُّوَابِي
 أَتَذَكِّرُ فَرَحًا أَسْوَدَ
 وَشَرَابًا أَسْنَى
 فَكُنْتَ النِّجْمَ وَكَانُوا الشَّبَابِيكَ
 خَلْفَ الْجُدُرَانِ عِتَابٌ وَنَسِيَانُ
 فَأَرَاكَ تَضَعُ فِي الْأَيْدِي الْمَعْرُوقَةِ رَعِشَةَ الْأَبْدِيَةِ
 تَمُدُّ إِلَيْهِمُ الْحَبَالَ فَتَشُدُّ وَيَشْدُونُ ...
 خَبَّاتُ حُبِّهَا إِلَيْكَ هَذِهِ الدُّنْيَا فِي جَمِيلَتَيْنِ
 وَطَالَتْ الْأَشْجَارُ وَتَعَالَقَتْ فِي الْهَوَاءِ أَغْصَانُهَا
 مَرَّةً أُخْرَى
 سَقَى مَاءَ الْحَدَائِقِ الْجُدُورَ

الوطن رفيقٌ وصديقٌ وما بقيَّ كانَ أجملُ
 كُنْ طائراً يُخلِقُ بينَ المَدَنِ
 كُنْ جواداً لرحلةِ الفُصولِ
 كُنْ سَمَاءً
 كُنْ أَرْضاً
 كُنْ شجراً
 كُنْ الماضي والحاضر،
 فكانتَ جُمهوريَّةً من بُرْتُقالِ
 إليكم يا سَراةَ الليلةِ
 إنها رحلةٌ وقِصَّةٌ قد تطولُ
 فالمسافاتُ حروفُ
 والمفايزات فوراً والجملُ السرمديَّةُ خيامٌ ونارُ
 وإنبلاجُ الصُّباحِ دُونِ المَسيرِ كِتَابٌ وأوراقُ بلا دَواةِ
 وقَلَمِ
 يا أيها الخيالُ المضمخُ بالفاجعة،
 اقْبِضْ لحظةَ الوداعِ
 الفِكرةُ معلقةٌ بشاهدةِ هذا القَبْرِ،
 في الأزهارِ والشَموعِ والبُخُورِ وآس.



بينَ شَرْقٍ وغَرْبِ الجُسرِ
 رَوْحٌ تُطارِدُ الجَسَدَ في مَعابِدِ سومرِ
 بواباتُ عاليةٌ ورُسُوماتُ مُلوَّنةٌ،
 في الظلالِ كِتابةٌ ورُموزٌ حتى إذا جاءَ اللقاءُ قلتُ
 لك: - الأسرارُ بالأسرارِ مفضوحةٌ فاتفقنا على إنِّ

حتى لا يشبهني ثانية



سعدون جبار البيضاني



لم تكن أمام الرجل أيّة بضاعة سوى ازدحام بشري كثيف، كمّ من البشر لا يحصى له عدد، يقف خلف هذا المنادي رجل غليظ شديد كلما صاح - تنزيلات - ضربه على عجيزته بعصا ضخمة، فيضحك المنادي حتى لم يعد الجمهور يميّز ملامح وجهه. المدينة ضاجة بالبشر، الشوارع مبللة.. الناس مبللون.. الأرض مضرجة بالوحل وكأن مطراً غزيراً قد توقف تواء، المنادي ما زال يصرخ - تنزيلات..

في آخر مزاد علني للنحيب، فتحوا فمي عنوة ودسّوا فيه عبوة من بكاء، لم يثرني الأمر ولا أزعجني إطلاقاً فقد كنت بحاجة إلى ذلك خاصّة بعدما فقدت حاسة الضحك واستهلكت نصف حواسي وإن كانت أغلبها معطلة، لكن ما أثارني حقيقة، ذلك الرجل الذي وقف على دكة إسمنتية ربما كانت شاهدة وضع حجر الأساس لسوق المدينة الكبير وهو يصرخ بأعلى صوته .. تنزيلات.. - تنزيلات -.

ملفوف بقطعة خضراء مطرزة بنقوش مغربية باللونين الذهبي والفضي، في المقدمة رجل دين يصرخ لا إله إلا الله.. فيردد الحشد بصوت واحد، نبرة واحدة عالية وطويلة حزينة... تنزيلات.. تنزيلات - التقى الحشد الجنائزي مع حشد المنادي واختلط الحابل بالنابل، فجأة انفلق التابوت وخرجت منه طيور سود يزيد عددها على الآلف، تحلق وتنخفض دون أن ترفرف بأجنحتها، تشبه طائرات ورقية سوداء، أنا أعتقدتها غربانا، حلقت عاليا وصرنا لا نفرق بينها وبين طائرات الهيلوكوبتر التي كانت تغطي سماء المدينة إلى ما قبل لحظات قليلة. نزل المنادي من منصته فاهتز المكان تحت أقدامه، انهالت عليه الضربات من كل جانب رجما بالحصى والأحذية والنفايات والبيض الفاسد، تراجع المنادي عن طوله وبدأ يقصر عن كل ضربة حتى صار بنفس أطوالنا، وإشارة إلى فكي فتحت صفحه أخرى من فمي، وجدت لساني يعلق أخطاء وأسئلة فتجرات وحاولت أن أحاوره، بعد الاتكال على الله بدأت أشق الصفوف للوصول إليه، كان الرجل يشبهني إلى حد ما، حتى سمعت أحدهم يقول هذا سعدون، فقلت له: لا.. لا.. ها أنا ذا وأوقفته عند حده، انهال عليه الناس بالضرب مجدداً كلما يضربونه يضحك وأنا أتألم، صار كتفي وظهري أحمرين وتورم قسم منها وهو يضحك، يسأله الناس أين التنزيلات فيضحك، استل رجل قريب منه سيفاً كان يخفيه تحت ثيابه، فضربه على أم رأسه كاد أن يفلقه إلى نصفين لولا أن بعض القريبين منه أمسكوه من يده فخففوا من حدة الضربة.

تنزيلات.. بعدما بحّ صوته أخذ يستخدم بوقاً كبيراً جداً يعطي نغمة خاصة كأنه يقول - تنزيلات - صوت البوق يضاهي صوت سيارات الإسعاف أو الإطفاء وتستطيع أن تسمعه على بعد أكثر من ألف متر، بعدما مل النفخ وتحطمت حنجرته بدأ يلعب بالبوق العاباً بهلوانية، يرميه إلى الأعلى ثم يمسكه ويمرّره من خلف ظهره وبين رجليه ثم يلتهمه حتى أكله بأكمله، الناس لا زالت تتوافد من كل حدب وصوب وبصعوبة تجد لها موطئ قدم، بعضهم قدّ ملابسه قبلاً أو دبراً، عاد المنادي يصرخ والرجل يضربه بعصاه التي تشبه ثعباناً أسود وهو يزداد طولاً حتى اختفى وجهه تماماً والذي لا نعرف ملامحه مذ كان طوله بمستوانا إلا أن أقدامه ما زالت مسمّرة على الدكة الإسمنتية. جاء حشد / حشر من الناس من الجهة الشمالية للسوق، اشترأبت الأعناق يمينا، سكون يشبه أجواء المقبرة بعد انتصاف الليل، الوجوه كالحة يابسة كأنها هياكل من طين نفخت فيها أرواح فأعطتها حركة الأدميين، الحشد يقترب، المدينة تعطلت عن الحركة فأغلقت المحلات وتوقفت السيارات. طائرات هيلوكوبتر تحلق فوق المدينة بارتفاع شاهق يفوق عددها عدد الطيور، امرأة قريبة مني بكت بصوت مرتفع فلطمها رجل يقف إلى جانبها على فمها فأخرست في الحال، بدأ الحشد يقترب أكثر، كانت له رهبة كبيرة، البعض بدأ يرتعد، تتقدمه جنازة كبيرة يزيد طولها على خمسة أمتار محمولة على رؤوس الأصابع، تعلوها صورة لرجل غير واضح الملامح محاط بأغصان من الآس، التابوت

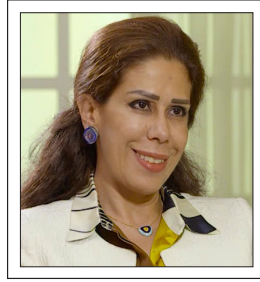
بعشرات الصحفيين والمصورين، أصلع، جلدة رأسه تلمع تحت الأضواء، في مقدمة رأسه خسفة بسيطة، نظارته الطبية تنزل على أنفه بين لحظة وأخرى فيرفعها قليلاً ويمسح لحيته، لحيته الكثة من الذقن فقط، أما ما يعلو الخدين كزغب فراخ البط، المرضى يسألونني، الممرضات يسألن بإلحاح وأنا أدفع التهمة، تجمع المرضى وكل من في المستشفى حولي، حتى ضاقت الردهة وغصت بالناس، أنا أتأوه من الألم، أصرخ - أين الطبيب؟ أين الممرضات.. أريد مسكناً.. مهدئاً.. أكاد أموت ومن حولي يسألون: - أستاذ متى عقد معك هذا اللقاء وهم يشيدون بقدرتي ولباقتي في الحوار.

وسط هذا الزحام في الردهة دخل مدير المستشفى وثلاثة شرطة والمنادي.. الناس تنظر باستغراب، ما زال أحدها يتحدث في التلفزيون، المرضى أفسحوا المجال لمدير المستشفى والشرطة، أغلق المدير جهاز التلفزيون، وقف المنادي وسط الردهة، سحب أحد الشرطة أقسام بندقيته، صاح الشرطي الآخر: - عندما تكون حاضراً على الهدف... أرم!! أفرغ الشرطي عشر إطلاقات في رأس المنادي، ضحك المنادي عالياً وتناثرت جمجمتي في فضاء الردهة، في غرفة التشريح سمعت الطبيب القائم بالتشريح وهو يبقر بطني يقول: - مسكين هذا الرجل ليس هو المقصود وضع في بطني باقة ورد، وهو يضحك عالياً أثناء خياطة الجثة، وقد كتب في تقرير الطب العدلي.. توقف مفاجئ في الدورة الدموية والقلب، وغاصت عيناه في محجريهما تماماً من الضحك..

المنادي يضحك رغم قوة الطعنة وعمق الشق، أحسست شيئاً ساخناً لزجاً يسيل على جبهتي، هو يضحك وأنا مضرج بالدماء، ثم بدأ يطول مرة أخرى تدريجياً، ضربه أحد الصبيان السفلة على رجله بحجر فضحك ملء شذقيه ووقعت أنا مغمياً عليّ، للمرة الأولى أنا وأصحو دون حلم، نقلوني إلى المستشفى، خضعت لعملية جراحية وتبين أن كسر رجلي مركب / معقد على حد وصف الطبيب، وأنا أتأوه من شدة الألم فتح الممرض تلفزيون على شاشة التلفزيون يدلي بحديث صحفي محاطا



نعتذر عن إصلاح أي بنطال



رغد السهيل



تقصره بحدود أربع أصابع لا أكثر، أخبرته بدورها أنها لا تجيد أعمال الخياطة، وتخشى ان فعلت أن لا تحسن العمل والبنطال من ماركة مشهورة وغالي الثمن يتوجب الحذر كي لا يُشوه فصاله، واقترحت عليه أن يحمله لأمه فهي تجيد الخياطة وسبق أن أصلحت ثوبا لها، فحمل البنطال إلى أمه وطلب منها نفس الطلب، لكنها اعتذرت لأن بصرها أصبح ضعيفا جدا، ولن تتمكن من لظم الخيط في الأبرة،

اشترى وطن بنطالا أسود اللون من المركز التجاري القريب من بيته، ابتهج كثيرا لأنه حصل عليه بسعر مغر في فترة تخفيض الأسعار، فالبنطال من ماركة عالمية معروفة كانت باهضة الثمن، وقماشه من نوعية ممتازة، وينسجم فصاله مع آخر الصحيات الحديثة للأزياء الرجالية، لكنه عندما جربه في البيت وجده طويلا أكثر من اللازم، فضحك وهو يحدث زوجته انظري أنني أغرق فيه، وطلب منها أن

لم لا تفعل هذا زوجتك؟ أولا تكفيني أعباء البيت؟
 أنا أعمل ليل نهار وزوجتك لا تساعد ولا تعين، عليك
 أن تؤدبها. وواصلت أخته كيل التهم على زوجته
 التي تظن نفسها أميرة ولايات البلادة، فهي تقضى
 جل وقتها في النوم وزيارات الصديقات والثرثرة

وأبدت له اعجابها بالبنتال الجميل الأنيق، فنسيجه
 من النوع البارد في الصيف، وسينفعه بقيض طقسنا
 اللاهب، اقترحت عليه أن يسأل أخته فهي بارعة في
 الخياطة هذه الأيام، فحملة إلى أخته وطلب منها
 نفس الطلب، لكنها نهرتة وقالت له: وما شأني أنا،



الفارغة!..

أدار ظهره لها، يأس من أهل بيته، ورمي البنطال فوق الأريكة في صالة البيت الرئيسية، كي يتذكره حين يراه في الصباح، ليحمله إلى الخياط، ذلك أفضل له من التوسل بالنسوة اللواتي يتحججن بحجج واهية كسلا منهن، وليريح رأسه من صدام نزاعاتهن التافهة، ثم دخل غرفته لينام..

أفاقت عند صلاة الفجر أمه ولمحت البنطال مرميا فوق الأريكة، أشفقت على ولدها الذي تزوج زوجة لا تجيد أي عمل سوى التبرج والتغنج، لو سمع كلامها وتزوج ابنة أختها لما كان هذا حاله، فابنة أختها بارعة في الخياطة وكل الأعمال المنزلية، لكن ماذا تفعل وقد ابتلاها الله بهذه الكنة العقربة التي تغار من ابنتها كثيرا، وجلبت أمه المقص وقصت البنطال وهي تواصل خواتمها عن تلك الكنة الكسول، ثم ارتدت نظارتها الطبية وخاطت حوافه، وأعادته لموضعه، وما هي الا بضعة ساعات حتى لمحت أخته البنطال في مكانه، فشتمت زوجة أخيها في قلبها لأسعدته، يكفي ان اسمها سعاد، لكنه جلب لنا هذه البقرة السمينة الغريبة عنا وعن طباعنا، وقصت أخته البنطال كما طلب منها أخوها ليلة أمس، وتركته في موضعه.

وبينما أمه وأخته منشغلان بأعداد طعام الفطور، فتحت الزوجة باب غرفتها رأت البنطال أمامها، فتلبسها الشعور بالذنب والتقصير تجاه زوجها، حدثت نفسها أن الأمر بسيط جدا لا أعرف لم تقاعست بالأمس، ربما بسبب غضبي من أخته لأنها شتمتني بالأمس حين طلبت مني مساعدتها بغسل الصحون

فأخبرتها أنني سأذهب لجلب الصغار من المدرسة، والله لو لم أكن انسانية فاضلة ذات تربية وأخلاق لشكوتها لزوجي ليقتصر لها لسانها الطويل، وقصت البنطال وخاطت حوافه أيضا، وأعادته لموضعه. ولم تخبر أي منهما بما فعلت..

استيقظ وطن من نومه متأخرا، وهرع للذهاب الى عمله، فتناول فطوره على عجلة، ولم ير أي من النسوة الثلاث فكل منهن منشغلة بعمل ما، ولم ينس أن يضع بنطاله في كيس صغير وحمله معه، كي يذهب به الى الخياط بعد انتهاء دوامه في دائرته الحكومية..

واجتمعت الاسرة على مائدة الغداء، فأخبر وطن أهله بأنه ترك بنطاله عند الخياط ليقوم بتقصيره، نقلت الأم نظراتها بين كنتها وابنتها، ولم تنبس أي منهما بكلمة، وطففت ملامح ابتسامة خائفة على شفتي الزوجة، في حين فتحت الأخت حدقة عينيها مندهشة، لامس القلق والتوجس قلوبهن، بالرغم أن أيا منهن لم تدر بفعلة الأخرى، فالقلق كان حالة فردية لكل منهن تلك اللحظة لا حالة جماعية توحدهن!

في اليوم التالي، ارتفع الصياح والصراخ في محل الخياط، لأن وطن عندما جرب البنطال بعد أن قام الخياط بتقصيره بناء على طلبه، وجده قصيرا أكثر من اللازم ولا يصلح مطلقا كي يرتديه، بعد أن تشوه طوله تماما، فثار وغضب على الخياط الذي خرب البنطال، ولم يقم بعمله بدقة كما طلب منه، فأقسم الخياط انه قصه بالمقدار الذي حدده له بالضبط، اتهمه وطن بالكذب وقال له أنت أعمى

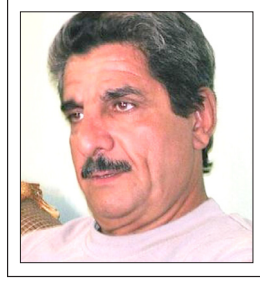
بتدخل أهل المحال المجاورة ووصول سيارة الإسعاف لتنقل الخياط للمشفى، وحضور الشرطة التي حققت بالواقعة وقبضت على وطن في السجن لاعتدائه على مواطن برئ يقوم بعمله... ولم يطلق سراحه إلا بعد أن دفع كفالة وتعويضا للخياط عن الخسائر التي تكبدها في محله، والتوقيع على تعهد بعدم التعرض له ثانية.. وما زال وطن الى اليوم لا يفهم ما الذي حدث لبنتاله، يحدثه قلبه بصدق الخياط، لكن في الأمر ما يدعو للريبة، في حين أن أهل بيته جميعا يلتزمون الصمت، وينصحونه بالتزام الهدوء فالأمر لا يستحق كل هذا، قالت له أمه: ان الخياط كبير في السن وأخطأ، وهكذا تنتهي الكثير من القضايا ياوطن!

بينما الخياط صار يشك بأنه فعلا قص البنطال بدون أن ينتبه أكثر من اللازم، ويلوم نفسه كثيرا فما حدث أمر لا تفسير له غير ذلك، ولكي يتجنب أي مشاكل مماثلة في المستقبل علق لافتة على واجهة محله: نعتذر عن اصلاح أي بنطال!

عليك أن تغلق محلك، استنكر الخياط تلك العبارة! وهو رجل كبير السن في عمر والده لو كان على قيد الحياة، وارتفع الزعيق والصراخ بينهما، فشتم الخياط وطنًا واتهمه بقلّة الأدب وانعدام الأخلاق، واشتد العراك بينهما حتى لكم أحدهما الآخر، سقط الخياط على الأرض فتكسرت نظارته، وهو يصيح ويستغيث طالبا النجدة! بينما وطن منفعل ويتملكه الغضب ويواصل صياحه، فالبنطال من ماركة عالمية وباهض الثمن ولولا التخفيضات الأخيرة في الأسعار لما تجرأ حتى في الحلم بالحصول عليه، لقد شوّه الخياط الغبي، ودارت معركة حامية الوطيس بين الطرفين، انتهت بشج رأس الخياط الذي فقد وعيه وهو ينزف، وحصل الآخر على لكمات زرقاء وبقع حمراء تلون وجهه، وذلك عندما رفع الخياط كرسيه الخشبي ورماه بوجه وطن طاردا إياه من المحل، فدفع الأخير الكرسي بيديه ليطير ويهشم الواجهة الزجاجية للمحل، وبدورها طارت تلك الشظايا الزجاجية وتناثرت في أرض المعركة، فجُرّحت ساق الخياط ورأسه ونزف الدم من وجهه وكف وطن، لم تتوقف تلك المعركة الضروس الا



آه ، نجاة ..



زيد الشهيد



فأتي بالماء من الساقية ، وأجمع الحطب وأغسل صحن
الشاي وأداحها ، وأشعل نار الموقد قبل أن آتي بالشياه
من خلف الدار وأجيء إلى هنا .. نذهب إلى حيث النخلة
المنتصبة قريباً من الشريط الرملي المحاذي للنهر فنجلس
في ظلها .. أنظارنا تطالع الفرات ، وتمسح الضفاف ثم تستقر
على طيور تقف عند الجرف ، تثير فضولنا بأشكالها البيض
ومناكيرها الطويلة ، وسيقانها المستدقة . تقول نجاة :
عجيب أمر هذه البجعات لا تأتي إلا في الربيع ، ولا تأكل إلا
السّمك ، هي مولعة في الرحيل وتطير لأي ما مكان تستأنس

نستقبلها بشغف الملهوفين ، وتلتهم عيوننا الرابضة فوق
الجُرات الطينية أو على الدكات الإسمنتية وجهها المبتسم
حد الوله .. تضحك لنا من وراء الأفق فتتولى رموشنا مهمة
الرد باهتزازات خاطفة . هي الشمس ونحن الصبية الرعاة .
مواشينا في عهدتنا ، ونجاة كالشمس تبهرني بطلعتها . كل
صباح أنتظرها عند الشريط العشبي ، خلف الروف .. أعاتبها
إن تأخرت فتضحك ، وفي كل مرة تجيب : أنت في الثانية
عشرة وأنا أسبقك بثلاث سنوات ، أنت ولد وأنا بنت ، أنت
تنهض من نومك وتأتي بأغنامك ، وأنا أنهض من نومي

ويصفف شعره جيداً ويتصرف كالكبار .. ونجاة تتصرف
بغرابة عندما تلمحه .. تتطلع إليه وتخطو كالقطعة أمامه ،
لكنه لا يعيرها اهتمامه .. يصعد باص القرية دون أن ينظر
إليها ، فأبصر وجهها يتشّح بالحنن . حزنٌ كالذي أشاهده
عندما تتأمل طيوراً راحلة ،، تكتئب نجاة وتتحسر ، تغرق في
شروءٍ ثقيل . لا تُجدي محاولاتي في تخليصها من خيوطه ..
أقترب محدّقاً فيها باستغراب فتشيع بوجهها عني وتصير
على وشك أن تبكي .. لا تتحسري يا نجاة ، كثيراً ما تحذرنني

فيه .. نعدو إليها لكنها تطير عند اقترابنا . تصفق بأجنحتها
وتروح محلقة صعوداً إلى السماء ، مستحيلة كتلاً ضوئية
تندفع ببريق آخاذ .. ينكمش وجه نجاة وتضيق عيناها ،
وكالحالمة أسمعها تهمس : انظر إليها ، طيور حرة ترفض
أن يمتلكها أحد ، بل هي تملك الدنيا كلها .. ألا تحب أن تكون
طييراً ؟ .. أخلع ثوبي ونعليّ واندفع إلى الماء وأرتمي .. أقول
: أحب أن أكون كالسمكة ، هكذا أعوم .. تعالي معي نزيل
لدغات البعوض ولسعات الحمرس ، وتراب وساندنا الغبراء
.. تعالي يا نجاة ، تعالي لا تسخري مني _ أنت تحلمين
بالطيور والطيوان ، وأنا أحلم بالنهر وأسماكه ، أغوص
معها وأصاحب أسرابها ، أبحث عن قواقع الأعماق ، والأحق
السلحف السابحة بمجاذيف أقدامها القصيرة . تعالي يا
نجاة ، تعالي .. تركض نجاة تعدو ولكن ليس باتجاهي ،
بل صوب صخرة ملساء تعلو عن الجرف . تتوقف عندها ثم
تجلس فوقها .. تدفع ذراعيها إلى الماء وتغرف منه بيدين
مصفوفتين تدلقه على وجهها فينسب على بشرتها مبللاً
حاجبيها السوداوين ورموش عينيها النافرة ماراً على
شفتيها المزمومتين ، منسرحاً على رقبتها السمراء . وكما لو
أني أراها لأول مرة أكتشف كم هي جميلة ، رهيبة ، نضرة ..
واعترف أنني اكتشفتها تزيد من الاهتمام بنفسها هذه الأيام
_ وحين تنهض كانت تسير بخطوات متكلفة وبحركات
تتأمل فيها تمايل جسدها .

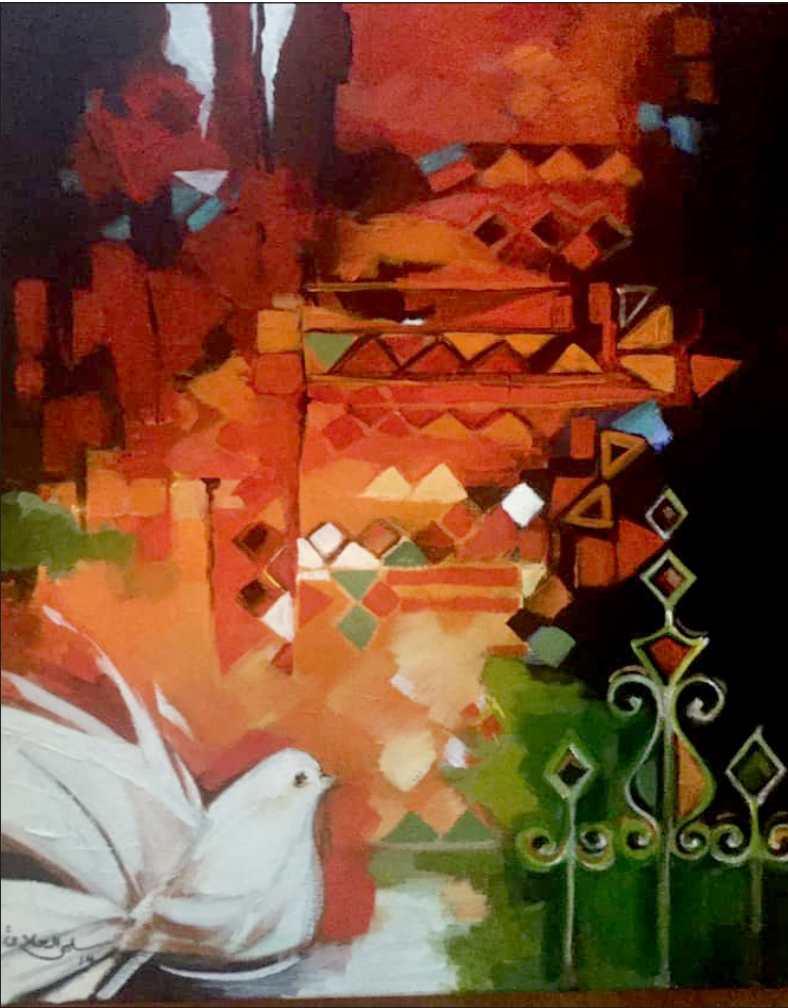
أقول : نجاة أنت تمشين كالبطة .

وأقول : لو شاهدك غيري لحسبك من بنات المدينة .

وأقول : لو كنت أختي لقتلتك .

وأقول : أه لو رأتك جدتك .

فتضحك نجاة .. تضحك وهي تخطو لمسافة كأنها تبغي
تركي ، ثم تستدير بحركة غريبة .. ومن بعيد نلمح كريم يقف
عند جادة الروف يبغي النزول إلى المدينة .. كريم يكبرني
بسنوات ، وكذلك يكبر نجاة .. هو أخو عطوي الأصغر . منذ
كان بعمرني الآن أخذه أبوه إلى المدينة ، شغله هناك صانعاً
عند حلاق ، ذلك جعله يتهندم ، يلبس السترة والبنطلون ،





إزاءهنَّ بألفاظ مبهمة تثير في نفوسهن الرعب ، وحينما تشاهدنا نتلصصُ عليها من ثغرات جدار البيت المعمول من سعف النخيل تتوقف . ترمقنا بنظرات مخيفة فنهرب .. لا تور اقتربنا . تظننا نفسد أفعالها . أسبب هذا تبعدك عنها وتلهيك برعي الشياه ؟ كلا . كلا .. ترد نجاة : جدتي دائماً تقول : رحم الله أمك ، لو كانت حية لساعدتني في عملي ، ولكن لا بأس ، عندما تكبرين ستجلسين إلى جانبي وتتركين شؤون البيت لأختك الصغرى .. ينتابني الفزع ، وتتمثل صورة نجاة أمامي بلامح مقيتة . يأخذ وجهها شكل الساحرات المسنات ، غضون نافرة وندب متناثرة ، وضحكات مقطعة تقطر دهاءً ومكرًا ، ويدان متشنجتان بأصابع طويلة صبغتها مساحيق السحر بألوانها المتنافرة ، فأنتفض صائحاً :

نجاة : ستفقدين جمال الفتيات ورقتهن .

نجاة : إياك أن تتعلمي هذا الفعل البغيض .

نجاة : ستصاحبين الجن ويمسحك الله .

نجاة : سيكرهك الآخرون وينسلخوا عنك .

لا . لا ، نجاة هذه جدة مخيفة ، لا تفعل الخير للآخرين . ألم تقل هي التي زرعت في رأس عطوي ملكاً من ملوك الجن .. ألم تقل ذلك ؟ .. (جاءتها أم زهرة ، ويحذر أفضت لها : عطوي يتابع ابنتي ويخطر كثيراً من أمام البيت ، يتابعها إن خرجت للزرع ، ولو عرف أبوها بحبها له وحبها لها سيقتلها .. كل شيء إلا العار ، أنت العارفة ، العالمة ، افعلي شيئاً .. ذلك اليوم استحضرت جدة نجاة سائلاً استخلصته من خلط سوائل لها روائح مقززة ملأت منها قنينة وضعوا محتوياتها في شراب تناوله عطوي .. أيام فقط بعدها طفق المسكين يشكو حرقة في جوفه ، ووشيشاً في رأسه فيما راح عقله يتبحر فيقل نطقه ، ويزداد شروده) .. لا .. لا ، نجاة أخاف عليك . لو فعلت مثل ذلك لأحد ستصبحين شريرة .. تضحك نجاة . وكما لو ومضت فكرة في رأسها واستقرت راحت تتمتم : جدتي تستطيع فعل أي شيء ، ويوم أريدها في حاجة سأجعلها تحضرها لي .. قالت ذلك واستدارت تنظر

أمي منه ، ودائماً تقول : يا ولدي لا تجعل خيالك يسرح بعيداً ، ولا تفكر في أشياء ليس لك قدرة على امتلاكها ، فمن يشغل نفسه في ذلك يحزن . وعطوي ما جن إلا لأنه كذلك (شاهدناه مرة ومرات يحدق طويلاً في الفراغ . وشاهدناه يكلم العصافير ويتابع الطيور الراحلة في السماء ، يأكل مع القطط وينام مع الكلاب .. وكنا إذا أردنا إخراجهم من شروده همسنًا بصوت خافت : زهره .. زهره .. فينتفض ، يحدق فينا ويطل النظر إلينا ثم ينفجر بضحكات طفولية متتالية ، يغرق في ضحكة حتى تمتلئ عيناه بالدموع وينقلب فجأةً وينتحب ، ثم يجهد في بكاء مريع يسحق الروح ويكوي القلب ، فيهشم فينا رغبتنا بالتندر عليه . نقرب منه بيد أنه يهرب .. يهرب) أخاف عليك يا نجاة ، لا تشردني بعيداً في أفكارك .. تتطلع نجاة في وجهي وأسمعها تتمتم : أنت ما زلت صغيراً .. تظل ذلك النهار تعيسة ، ضجرة ترفض الذهاب إلى النهر ، ولا ترغب في الجلوس عند النخلة المنتصبة حيث اعتدنا تناول رغيف نجلبه معنا و "خباز" أجمعه من حافات السواقي .. أتعقب أغنامها المبتعدة وأجمعها مع أغنامي . أسألها : لم كل هذا الحزن يا نجاة ؟ لم أنت هكذا ؟ انهضي لنذهب إلى الروف نصب شباكنا لاصطياد الزرايزر ، فجدتك ستبتهج كثيراً لها . ستكافئنا بالتمر المداف في السمن .. هي تحب أكل الزرايزر ، تقضم عظامها بعد تحميمها وتطالبننا بالمزيد .. وفي كل مرة تقول لي : يا جدة ، عافاك الله لقد خففت ألام مفاصلي . اجلب لي المزيد : وإن جلبت لي عظام الهداهد ستكون مكافأتك أكبر .. لماذا عظام الهداهد يا نجاة ؟! سنجلب لها الأرانب .. هيأ دعيها نلاحقها ونخرجها من جحورها . سيكون سرور جدتك أكبر .. ستتمتع كثيراً في سلخ جلودها ودبغها . هي ما زالت بحاجة لعمل أفرشة إضافية لها .. هي قالت : أريد عمل وسائد من جلود هذه الأرانب السم . سأحشيها بريش زرايزركم الشهية .. وبالأمس طلبت مني أن أجمع لها أغلفة القواقع من بين الرمال الساخنة .. لماذا تبدو هذه الجدة غريبة الأطوار (إليها تأتي الكثير من النساء تقرأ سعدهن وتصنع لهن دواء لأمراض كاذبة تلتفظ

وتقلل من مجيئها معي .. شرعت تقود أغنامنا إلى أرض خضراء تجاور بستاناً يحاذي الروف البعيد ، وعندما أقترّب تحاول تجنبني والهرب مني ، لماذا ؟ لماذا ؟. آه ، ربما تكون جدتها قد فعلت أمراً جعلها تبتعد .. ذلك سيقودها إلى الجنون بالتأكيد .. لو حدث ذلك سأخفق هذه الجدة القبيحة .. سأحرق فراشها ، وسأندھا التي تشبه جثث أرانب متوحشة .. أنا لا أرغب اللعب إلا مر نجاة .. مع من سأذهب إلى النهر ، ومع من سألاحق البجعات ، وأطارد الأرانب وأصطاد الزرايزر ؟ .. آه ، لقد باتت نجاة تبتعد أكثر .. تصاحب الفتيات اللاتي يكبرنھا .. تشاركهن في جمع الحطب ، وتساعدهن في الحصاد ... ويوم شاهدتها مع بعضهن تحمل قشاً من حنطة محصودة على رأسها باتجاه القرية عزمت على اللحاق بها وإيقافها ثم السؤال عن سر ابتعادها ، شاهدتها تتخلف عن صاحباتها قريباً من البستان وترمي كومة القش من على رأسها .. وعبر ثغرة في سياج البستان وبالتفاتة حذرة يميناً وشمالاً شاهدتها تدخل .. أسرع إثرها . دفعت رأسي من ذات الثغرة وتطلعت . وإذ لم أرها دخلت متخفياً خلف سياج النخيل .. يصل مسمعي صوت هامس صعب علي تفسيره . بوغت بعدها بنجاة تقف بارتباك صارخ وقد إحمر وجهها وارتعشت يداها وهي تتطلع بعينين قلقتين كأنها بانتظار أحد .. كنت على وشك أن أنده باسمها عندما قدّم من عمق البستان شخص لم أميزه في البدء ، حتى إذا اقترب ووقف إزاءها تبينته بوضوح . آ .. إنه كريم بلباسه المدني وشعره المصفف . سمعته يسألها بقلق ، ونفاذ صبر : ماذا تريد مني يا نجاة ، ماذا تريد مني ؟ .. كانت نجاة تحاول أن تتفوه بكلام لكنها لم تقدر على ما يبدو .. فقد خذلتها عينها اللتان تصببتا دمعاً .. كدت أصرخ بها ، ثم أرتمي عليه أشبعه ضرباً ، بيد أنني تماكنت نفسي كبرياء بينما فم في داخلي انفجر يصيح : لماذا تذلين نفسك هكذا يا نجاة ؟ .. لماذا ؟ لماذا ؟

السماءة/مايس 1988

إلى الدرب النازل صوب المدينة ، وإلى مكان توقّف كريم .. ها نجاة ما بك ؟ منذ ذلك اليوم تغير حالها .. لم تعد سمحة ، طيعة ، رائقة . صارت تزداد شروداً ، وتتابع طيوراً تمر في سماء قرينتنا ترافقها بعينين متصلبتين حتى يغيبها الأفق البعيد .. لقد عادت نجاة تحلم بالطيور الراحلة ، والمدن النائية .. وعندما تعود بأغنامها وقت تعامد الشمس وسخونتها فوق رؤوسنا ، ونقطع أرضاً صعّدت فيها سيقان الحنطة وتدلّت سنا بلها الخضر أقطع سنبلتين ، أمسك واحدة فيما أعطيها الثانية . أروح أقضم حبيباتها وأمتص حليبها بينما تظل نجاة تمسك سنبلتها ، تضرب بها باطن كفها بعصبية واضطراب . اهدأي يا نجاة ، لا تقلقي كثيراً . سأتزوّجك عندما أكبر وسأبني لك غرفة ، واشتري لك جهازاً من سوق المدينة . لن أدعك تجنّين ... تنحرف بأغنامها باتجاه بيتها .. تودعني بابتسامة باهتة من وجه شاحب .. أبتسم لها وأرجوها أن لا تتأخر في الغد .

نذهب في اليوم التالي إلى حيث الشريط العشبي ، ونذهب عيوننا تتابع جادة الروف ، والنسوة النازلات إلى المدينة ، والسيارات القادمة المخترقة قرينتنا نحو قرى بعيدة ، تتابع كريماً وهو ينتظر الباص النازل . ومثل كل مرة يصعد إلى الباص ويذهب دون النظر إليها فتغرق في صمت ثقيل . أقول : آه من تصرفاتك يا نجاة .. ماذا سيقول لو شاهدك غيري .. ترمقني بغضب فأصمت ، ومع صمتي يتفاقم الحزن في عينيها ، ويروح وجهها يصفر ... قضت في ذلك أياماً حتى قدم ذلك الصباح الربيعي الذي فوجئت بها تصبّحني بابتسامة نضرة ، وتطالعني بوجه ألق وقد ارتدت ثوباً جديداً فصحت بها : أنت جميلة بهذا الثوب الأزرق ، وجميلة بوروده الصفراء اللامعة .. وجهك يا نجاة يتورد .. ياه ، أنت تغيرت حقاً .. صارت نجاة تكثر من حركاتها واهتزاز جسدها .. وصارت تسمعي كلمات لا يقولها إلا الكبار .. وأنا في خضم ذهول وحيرة واندهاش أتساءل عن سر هذا التحول المفاجئ .. وفي حيرة أشد هويت حينما ألفتيتها تبتعد عني



ظهيرة بائع متجول*



جودت جالي



عبورها، ولا حتى طائر واحد يرف بجناحيه عابرا
بين الضفتين فيعطي للظهيرة معنى يريح خاطر.
مع ذلك ليس الوميض هو الوحيد الذي يلهو بين
الأغصان الرقيقة إذ تهب بين الحين والآخر نسيمات
تعبر من الضفة الأخرى منزلقة على سطح الماء
فتحمل من برده ما يكتفه المرور عبر الخضرة
المتشابكة وينث تحت التوتة الوارفة على جسد عطا
المنهك من السير في دروب الريف الترابية، ويغمض
عينيه، يغمض عينيه متناسيا حصانه الذي نزل

أسند عطا ظهره الى جذع شجرة توت في فسحة
يحيط بها النبات الذي يغطي منحدر الضفة. كان
وميض الماء تحت شمس الظهيرة يتخلل أغصان
السوس وعيدان القصب الغضة، وعبر الأمطار القليلة
التي تفصل عطا عن نهر دجلة خفقت اهتزازات نزقة
للوميض الفضي المتقطع مثل شرارات تكاد تعشي
عينيه حين ينظر اليها مباشرة.

كانت الشمس تجرد السماء من زرقته وتملؤها
بالسطوع المدوخ، فلا يعود يجرو مخلوق حي على



بين السوس الكثيف بما يحمله عادة البائع المتجول في عذليته من عطور وبخور وعلك وثياب وأقمشة، خصوصاً للنساء، ولعب وحلوى للأطفال وبعض المصوغات الرخيصة وأكياس من القماش تحوي أدوية شعبية.

تمتم "اللجنة عليه... فليقتات هذا الحصان الجفول حيث يشاء. إنه يجفل من أي شيء يعرض له وقد أتعبني. لا بد أن أفكر جدياً بشراء بغل (منذور) الذي عرضه علي بثلاثة دنانير... شروة رابحة ولا شك، لا بل هي هبة من صديق عزيز".

يخرج عطا عادة كل يومين أو ثلاثة ليجول ببضاعته فيقطع تلك الأراضي البور والدروب التي تخترق المزارع وتعبر الجداول ماراً بالقرى والبيوت المنعزلة. إعتادت بعض الكلاب على رؤيته فلا يفعل عند اقترابه أكثر من رفع رأسه والنظر بعيون نعسانة ولسان متدل، ثم يغمض عينيه ويدخل لسانه بين فكليه ويعاود وضع رأسه على قائمته الأماميتين مواصلاً نومه اللذيذ، لكنه يمر أيضاً ببيوت تنام في أفيائها كلاب شريرة تنهض منتفضة وتتبعه مسافة بنباح لا ينقطع ثم تسكت فجأة وتعود رافعة الرؤوس والذيل، وقد تتوقف بين الحين والآخر لتنظر إلى الخلف وتنبج من جديد بنباح تحذير مذكرة عطا وحصانه بأنها لم تتركهما إلا لأنها وصلت الحد الذي يرضيها ويشبع رغبتها، فيما يظل هو يحاول السيطرة على حصانه الذي يحمم منزعجاً من الكلاب وينتفض وينحرف يمينا ويسارا.

لم يكن طبع الحصان المزعج هو الشيء الوحيد الذي

ثمنه على المبلغ الذي هو في سبيل جمعه لشراء حَمَل يكون مصدر لهو وفرح لأطفاله وعندما يحل عيد الأضحى يكون قد صار أكبر وأسمن فيذبحه ويوزع من لحمه على الجيران ويحتفظ بحصة معتبرة لعائلته يلذ معها أكل الثريد.

كشر عن أسنان صفر حين خطر على باله كيف سيكون مدلول، ابنه الصغير الوحيد، سعيدا بالحمل، وكيف سيلهو بمطاردته في باحة البيت ويمتطيه.... كلا.. عليه أن يعلمه كيف يكون رفيقا به وأن لا يرهقه لكي يسمن ويكبر سريعا، وسيحرص على أن يوفر له الحشيش ويخرج به مع مدلول، في أيام الفراغ، الى الأرض الفضاء قرب البيت حيث النهر وما جاوره من أرض معشبة...

مد يده ليستخرج من عبه ثمرة من خيار القثاء اقتطفها صباحا من مزرعة، ولكنه أمسكها بشرود ذهن وأخرجها ببطء إذ سمع خلفه أصواتا خافتة عرف بخبرته أنها لخطوات قادمة نحو النهر وحفيف ثوب يمس عيدان السوس وقرقعة معدنية لا بد أنها لقدر. التفت وهو في مكانه حيث لا يراه أحد فتبين له أن القادم فتاة في ربيعها الخامس عشر أو السادس عشر. لم يكن شكلها غريبا عليه فهي من فتيات هذه القرية دون شك. كانت تحمل في يدها قدرا xxx لتملأه بالماء من النهر كما توقع. رأى بوضوح وجه الفتاة، حنطي اللون، لوحث الشمس الخدين فصارا أقرب لونا لصفيرتين متدليتين من تحت ربطة رأس حنية اللون يتلاعب طرفاهما عند النهدين وهي تسير، فكر بأنها فتاة جميلة، ترتدي ثوبا حال لونه وذهب لمعان قماشه الأزرق لكنه، مع ذلك، لا يبدو

يشغل بال عطا إذ عليه أن يفكر في مشكلة تصريف البضاعة الذي يقل يوما بعد يوم. لقد أخذ أهل الريف يعتادون على الذهاب الى الولاية xx، وتحديدًا بعد الحصاد وجني الخضار، فمن يحصل على مبلغ من المال يستيقظ مع نجمة الراعي بانتظار مرور الباص الخشبي متوجها الى المدينة ومن هناك يشتري ما يريد من الأسواق العامرة بكل شيء وبأسعار تقل عن الأسعار التي يبيع بها المتجولون، ويعود مستقلا الباص نفسه عصرًا، ففي كل ديرة تقريبا يوجد الآن باص يملكه ويسوقه رجل من أهلها.

هكذا سيأتي يوم على عطا يكون عليه أن يفكر فيه بممارسة عمل آخر. خذ مثلا أنه لم يبيع في هذه القرية التي خلف أشجار الصفصاف شيئا يستحق الذكر منذ شهر مع أنه مربها خلاله أكثر من مرة. كان أحد الأشياء التي تستحق الذكر عقدا مطاليا بشبه الذهب ثبت الصائغ في واسطته بيضوية الشكل حجرا فيروزى اللون تنتشر على صفحته عروق سوداء غاية في الدقة، ما إن وقع بصره عليه عند التاجر حتى أخذت تراوده فكرة الاحتفاظ به لزوجته لولا أنه لم يبع شيئا يومها وحدث أن صادف شابا في هذه الأنحاء، استوقفه وسأل عن شيء مميز يصلح هدية لعزیز. عرض عليه عطا العقد ورغبه فيه فاشتراه.

وما الذي تفعله زوجته حبابة بعقد ربما لن تضعه حول جيدها سوى في مناسبة العيد، أو في مناسبة فرح أو مناسبتين، هذا إذا صادفت، ناهيك عن أنه ليس ذهبًا أصليا؟ أجل... حسنا فعل بوضع بعض

والله سيظل أهل هذه الناحية يتذكرون طويلاً أن عروساً جمعت بين الجمال والأناقة من بضاعة عطا....

قطع عليه خيالاته سماعه وقع خطوات مندفعة مضطربة فالتفت ناحية الصوت وإذا به يرى رجلاً جاوز الخمسين يتوجه نحو الفتاة التي انحنت للتو لتملأ القدر بالماء ولكنها اعتدلت مجفلة حين أحست باقتراب الرجل واستدارت نحوه بكليتها بينما ارتخت أصابعها وسقط القدر في الماء. ظن عطا، من اندفاع الرجل، أنه سيهاجم الفتاة ولكنه توقف على بعد خطوة منها وقال لها بانفعال:

— يجب أن تقولي لي.... من هو الكلب الذي غررك؟ أجابته بتوسل:

— والله يابه... قلت لك أنني لم أفعل شيئاً، ولا يوجد أحد لي علاقة به كما تظن.

بدا لعطا أنه يسمع الآن جزءاً من حوار بدأ في البيت وستكون خاتمته هنا بعد أن احتال الرجل ليرسل ابنته، كما خمن، بحجة الحاجة إلى الماء، أو إلى المزيد منه، ويتبعها إلى هذه الخلوة في الظهيرة ليكمل تحقيقه...

— إما أن تذكر لي اسمه أو أقتلك.... الآن..

وهنا أمسكها من زنديها. كررت الفتاة قائلة وقد تملكها الفزع:

— والله يابه... قلت لك....

الذي حدث كان أسرع مما توقع عطا وتأكد له أن الرجل كان مقتنعاً أن لابنته علاقة برجل وأنه ما تبعها إلا لينفذ ما عزم عليه مسبقاً.... وهو قتلها غرقاً.

عليه القدم ربما بتأثير القوام المفتول الذي يسبغ على الثوب من جماله وحيويته. لم يفت عطا، برغم أنها في تلك اللحظات كانت تسير، مطرقة، أن يلاحظ أن وراء إطراقها انشغال بأمر ما إن لم يكن هماً من الهموم يعصف براحة البال ويبلبل الحال، فكر هذه المرة... حرام أن يمس الهم، مجرد لحظة هم، هذه الحورية التي تتحسر على جمالها بنات الولايات وتحسدها، لو رأتها، بنات الأكابر طالبات المدارس في بغداد نفسها، ولتمنين أن يكون لهن هذا الجسد المكتنز النابض بشهوة الحياة فيكرمنه بأغلى الثياب والزينات. لا يدرك الأهالي الأجلال البخلاء في هذه الأرياف أنها نعمة من نعم الله أن يرزقوا بفتاة بهذا الجمال وعليهم أن يحتفوا بها وبجمالها، وأن وجود أمثاله، عطا البائع المتجول، هو نوع من تيسير هذا الاحتفاء. لكنهم علاوة على بخلهم على فتياتهم ما دُمّن عندهم فإنهم يضعون في جيوبهم المهر الذي يدفعه طالب الزواج ويدفعون البنت إليه في جهاز بسيط لا يكلف شيئاً يستحق الذكر، بل إن بعض الآباء يشترط على الخاطب أن يدفع له، عدا المهر، مبلغاً خاصاً به لقاء الموافقة على تزويج ابنته له.

فيما أخرج الخيارة وقربها من فمه دون أن يقضم منها شيئاً راح يختار للفتاة، من خياله، مما يحمل حصانه ثوباً أزرق، لماعاً كما تحبه الريفيات، وحريري الملمس، وغطاءً للرأس من الململ مطرز الحواف، وسيكون رائعاً لو ارتدت معه الحذاء النيلي، وسيتساهل دون شك في سعر القرطين الهاليلين إن أرادت شراءهما أيضاً إضافة إلى الزينة والعطور،

سابحا أبعد فأبعد في دجلة.

الحقيقة أن عطا فكر في أن يجعل اتجاه التيار لصالحه ليدرك الفتاة فيذل جهدا مضاعفا في السباحة وهو يبقي عينه على الفتاة التي بدأت تغطس في الماء حيناً ثم تدفع نفسها الى الأعلى حيناً أخرى وهي تشهق وتلفظ الماء من فمها وكان صدى صوتها يدوي بين الضفتين مستنجة بأبيها الذي رماها في الماء للتو. بعد قليل اختفت تحت سطح الماء، ولكنه لحسن الحظ كان قد أصبح قريباً جداً منها، فأخذ نفساً عميقاً وغاص. ما أن غاص وتقدم مسافة شعر بأن الماء يقاومه برغم أنه يسبح مع التيار وخشي، وهو السباح المتمرس الذي كان أول شبابه يقضي ساعات يسبح في الانهار، أن يكون السبب سورة ماء قريبة فاندفع بكل ما أوتي من قوة ليلحق بالفتاة ويبتعد بها عن الدوامة التي قد تجذبهما وتغرقهما معا.

شاهد من خلال الماء المصفّر تحت ضوء الشمس، التي بدأت تميل الى العصر، الجسد الذي كان قبل دقائق يتهادى على المنحدر بكل عنفوان الشباب وأصبح الآن كقطعة قماش ثقيلة تنزل في الماء الى القعر. أصبح خلفها وأمسك بإحدى قدميها ليجذبها ويندفع تحتها ثم لما صار أسفلها أمسكها من صدر الثوب ولكنه لم يستطع أن يحكم قبضته فأفلتت منه، وانفتح زر الصدر ليتدلّى منه أمام عطا شيء كالقلادة، أمسك الفتاة من صدر الثوب من جديد محكما قبضته هذه المرة وانزلق كسمكة رشيقة جاعلاً إياها على ظهره، ذراعها على كتفيه ورأسها على رأسه، وارتفع بها الى سطح الماء شاهقا

كانت دفعة سريعة وقوية حقا بحيث قذفت بالفتاة التي صاحت وهي تسقط في الماء:
-يا به!

من الواضح أنها لم تكن تعرف السباحة أو أنها فقدت سيطرتها من شدة الخوف فصارت تختفي للحظة وتخرج رأسها وهي تشهق فيما كان التيار يجرفها معه أبعد عن الضفة. عاد عطا بنظره الى الرجل الذي كان يغطي وجهه بيديه تارة وتارة يكشفه وقد ظهر عليه الألم وربما الندم أيضاً وتم ملامحه المتشنجة عن رغبة في البكاء مكبوتة.

كان على عطا أن يقرر سريعا ما يفعل فنهض وخلع دشاشته بسرعة وانطلق سريعا، وإذا كان سقوط الفتاة في الماء قد أجفل الحصان فإن نهوض عطا المباغت واختراقه النباتات بسرعة وارتماؤه المدوي في الماء قد جعل الحصان يندفع بجنون بعيدا ويغيب وسط أشجار الأثل.

فوجئ الرجل أيضا بعطا يخرج من مكان قريب ويرمي بنفسه في الماء فانتابه الذعر من احتمال أنه سمع كلامه مع ابنته ورآه يلقي بها في النهر، وبرغم ارتباكها رجح أنه البائع المتجول الذي يرتاد هذه المناطق، وها هو وسط موج دجلة الموار يحاول جهده أن يسبق تيار الماء لينقذها من الغرق. لقد ظن أنه أتم ما خطط له بيسر ولا يوجد شاهد على ما فعل لكن القدر شاء غير ذلك. في الواقع أنه كان مذعورا من وجود شاهد على العار الذي كان سببا في ارتكابه الجريمة أكثر من ذعره لوجود شاهد على الجريمة نفسها، فانهار وجلس القرفصاء بعد أن شاهد عطا يضرب الماء بذراعيه ويرفس برجليه

أنها كانت تخفيها جيدا تحت ثوبها، وها هي الآن ظاهرة كلها من فتحة الثوب وقد تدلت واستقرت واسطتها على الأرض الى جانب الرأس.... الواسطة بيضوية الشكل المزينة بحجر فيروزى اللون تنتشر على صفحته عروق سوداء غاية في الدقة.... هي.. هي.. عرفها من كثرة ما تأملها قبل أن يبيعها. جذبها فانجذبت بيسر، لمها في يده، نظر اليها مليا قبل أن يطبق عليها يده. أهذه إذن، القلادة المصاغة بذهب غير أصيل، قلادة تتسع لها راحة اليد انتهت بسببها حياة لا تتسع لها ولا مالها الدنيا؟ فكر وعذاب الضمير يفتك به، كلا ليس بسببها، بل بسببه هو عطا، وئدت حياة. لكم أنت خطير وقادر على أن تكون سببا في هلاك أبرياء كبراءة هذه الفتاة وقد تظافر على هتكها وتلويثها إغراؤك وحقارة ذلك الشاب، ألم تجهد في مدح ذهب القلادة وصياغتها اليه؟ لا تخدع نفسك بالقول بأنك تحدثت حديثا عاما لا يخرج عن كونه ترغيب البائع في الشراء وأنت لم تكن تدري هل اشتراها ليهدىها لأم أم لأخت أم لزوجة أم لحبيبة، وتذكر أنك رحت تؤكد له أن أية امرأة لن تستطيع مقاومته ما أن يريها إياها، وفي هذا تلميح لا يمكنك عده بريئا. هل تقول أنك قلت ما قلت على افتراض أن القلادة هدية مشروعة لعلاقة مشروعة... علاقة زوجية مثلا؟ حسن فاقنع نفسك بما تشاء، ها هي الغاية والنهاية ماثلة أمامك بكل بشاعتها. لقد وقر في ضمير عطا المعذب أنه كان أول الساعين دون وعي، بدافع الجشع، لقتل هذه الفتاة قبل أن يقتلها أبوها. أما ذلك الشاب الفاسد فهو لا يعلم ما فعل بهذه الفتاة بالضبط، غير أنه

بكل قوته وهو يشرف على الاختناق. ارتاح لأنه استطاع الإمساك بالفتاة ولكنه لن يستطيع العودة بها الى الموضع الذي يوجد فيه أبوها. التيار قوي وخير طريقة أمامه لإخراجها من النهر هو الانسياب مع التيار ومحاولة الاقتراب تدريجيا من الضفة. عندما وصل الى الضفة أمسك بعرق سوس طاف في الماء ووضع يده الأخرى على الضفة فيما استقر صدره على طينها لحظات ليستعيد بعضا من قوته. حاول أن ينظر الى الفتاة فالتفت ولكن رأسها انزلق بالتفاتته ليستقر على صفحة وجهه وشعر بسائل لزج يسيل على خده ويدخل فمه فبصقه ليكتشف أنه دم سال من أنفها وفمها. عندها عرف أنها ماتت.

لم تعد قواه تعينه على الوقوف، والفتاة على ظهره، فزحف متمسكا بسيقان النباتات ودافعا نفسه الى الأعلى حتى أصبح والفتاة خارج الماء. عند ذلك أزاحها عنه ونهض وسحبها الى بقعة بين نباتات حلفاء.

وقف عند الفتاة التي أصبحت جثة هامدة. التفت الى حيث يوجد أبوها. لم يستطع تبينه وهو خلف الشجيرات غير أنه رأى رجلا آخر في المكان بدا عليه أنه يحدث أباها بانفعال. عاد ببصره لينظر اليها، الى الجسد الذي لم يسلم للموت جماله وأنوثته بعد ولكنه اكتسى بصفرة قاتمة عند الوجه والرقبة. حقا إن للحياة حيلا ومكائد لا تخطر على البال. أهذا ما يسمونه قسمة أو قدرا؟ انحنى ومرر راحته على عينيها لتغمضا ثم مس بأصابعه القلادة التي لم يرها حين كانت الفتاة قادمة نحو النهر إذ يبدو

عن النظر الحلفاء والقصب. نظر الى الفتاة لحظات ثم رمى القلادة بعيدا في النهر، وترك الفتاة مكانها وسار في درب ضيق بين النبات عائدا حتى وصل الى الدرب الذي ينحدر الى حيث يقفص أبو الفتاة ويقف رجل بدا عليه أنه من القرية وكان قادما من زيارة تستوجب أن يعتمر الكوفية والعقال ويرتدي فوق دشداشته البيضاء عباءة تبينة اللون مطرزة بالبريسسم ويلبس حذاء أسود جديدا، وربما كان مارا ورأى الأب بالصدفة. وقف عطا بطوله الفارع، عاريا، إلا من لباسه الداخلي الطويل الذي يضيق دون الركبتين. التفت الرجل نحوه فعرفه وهرع اليه كأنه وجد منقذا من حيرة استبدت به:

– عمي أنت يا عطارنا... ماذا حدث؟ ... هذا الرجل لم أفهم منه شيئا.. إنه يهذي بكلام غير مفهوم؟ ماذا حدث بالضبط؟ كلما سألته يردد راحت راحت. –البنت تركتها هناك.... إنها ميتة فاسرع الى القرية

يتذكره الآن بعدم ارتياح، بل بحقد، حتى ابتسامته الدائمة التي بدت له ودودة هي الآن في ذاكرته تقطر دما وسما من بين أسنانه، ووجهه المدور الحنطي تحت لمة سوداء كثيفة من الشعر تحتها عينان سوداوان لامعتان، والوشم الأخضر على الصدغين، كلها كأنها ملامح شيطان تعلوها كوفية مكورة نكست أقرب الى الحاجبين على عادة شبان الريف المعجبين بأنفسهم والساعين الى لفت انتباه فتياته البسيطات سهلات الاستمالة. بعد كل شيء، برغم قساوة العادات والتقاليد، والرقابة المحكمة فإن بيئة الريف نفسها تمنح ألف مكان سري وخلوة للعشاق.

فتح يده ونظر الى القلادة وفكر "كان من الأفضل أن تكون من البداية عند حباية ولا يحدث هذا كله". التفت الى حيث يجب أن يكون أبوها فرأى الرجل الواقف عنده يتلفت ولكنه لم ير عطا الذي يستتره



افعل شيئاً نافعا بدلا من هذه الثثرة. اذهب الى القرية وعد ببطانية وشابين واستر تلك المسكينة. هز الرجل رأسه وتوجه الى حيث الفتاة ممددة ونظر اليها قليلا. رآه عطا من مكانه المشرف ينحني لينظر اليها عن كثب ثم اعتدل وتوجه الى القرية. أما هو فقد ظل ينظر الى أبيها الذي لم يرفع بصره اليه بعد تلك المرة.

التفت الى حيث مضى الرجل مسرعا. فكر... ستقلب القرية هنا عن بكرة أبيها بعد قليل وخير له أن لا يكون حاضرا عندئذ بين تساؤلات الرجال وعياط النساء. ما حدث قد حدث ومن الأفضل له أن يهتم بشؤونه ويبتعد عن قرية ينوي أن لا يمر بها بعد اليوم، بل ويبدل بمهنته مهنة غيرها أكثر استقرارا وأقل عناء، لا يقضي يومه فيها يسوق حصانا أو بغلا. بعد كل شيء عليه أن يذهب سريعا ليرى أين فر هذا الحصان الأخرق ثم يسلك به أقصر طريق يجعله بعيدا، عبر الشارع العام، خلف البساتين.

لتجلب شابين وبطانية يلفونها بها.... ثم بعد إطراق وصمت لوهلة أضاف:
-الله يرحمها.

-ميتة؟ ماذا حدث كيف ماتت؟
-لقد كانت وأبوها هناك عند الجرف وسقطت في النهر ولم يستطع أن ينقذها لكني سبحت خلفها وأخرجتها غير أنها كانت قد توفيت مع الأسف.
ثم نظر نظرة ذات معنى الى الأب الذي رفع رأسه وبادله نظرة حزينة لا تخلو من الامتنان لستر الأمر.
-كيف لم يستطع إخراجها؟ لقد كان أمهر الناس سباحة..... والتفت نحو الأب:
-ماذا حدث لك يا عليوي... كيف لم تستطع انقاذ ابنتك؟

لم يجبه عليوي وعاد الى اطرافه، فقال عطا للرجل بخشونة لكي لا يستمر في تحقيقه:
-أنت ما الذي حدث لك يا رجل؟ ألا تعلم أن المفاجأة والصدمة تفقد أقوى الرجال قوتهم وعزمهم. هيا

× له تسميات شعبية عدة حسب المناطق.. الدوار والطار وغير ذلك وهي عموما تعني البائع المتجول ببضاعته على حصان أو بغل ثم اختفت هذه المهنة، ومهن مشابهة مثل الجمال بائع الملح، بحلول الستينيات من القرن العشرين على نحو تقريبي.

×× كان أهل الريف والبادية، الى حد الستينيات، لا يزالون يطلقون على المدن الكبيرة، مراكز الأولوية خصوصا، اسم ولاية وهو ما تخلف عن العهد العثماني الى العهد الملكي من تسميات.

××× من المعروف أنه في زمن هذه القصة لم يكن الماء متوفرا في السواقي دائما، فمكائن ضخ الماء تحت سيطرة الملاك والاقطاعيين ولا يسمحون بتشغيلها إلا أن تكون أرضهم مزروعة وذلك لسقي الزرع في أوقات محددة. لذلك تضطر عوائل الفلاحين الى الذهاب الى نهر دجلة للتزود بالماء.



أحلام موؤدة



سامي كامل الزبيدي



حبيبتيك ... أنا ابنتك البكر، المولودة في حي الثيلة في مدينة الرمادي، المدينة التي عملت فيها مهندساً زراعياً، أنا ابنتك التي رافقت خطاها، خطوة فخطوة حتى اكتمال دراستها الابتدائية في مدرسة قبة الصخرة للبنات. أبت ... أتذكر كيف كنت توصلني سيراً على الأقدام من دارنا الى المدرسة، حين تقطع الطرقات من قبل مدرعات قوى الاحتلال، ثم تتوجه الى دائرتك؟... أتذكر كيف تنأى بي عن الأرقعة التي

لم يغمض لها جفن تلك الليلة، وأمضت الوقت حاملة بالغد البهيج، حيث الالتحاق بالدراسة المتوسطة، في المدينة الجديدة، التي انتقلت للسكن فيها قبل عدة اسابيع؛ هذه المدينة التي طالما حدثها عنها والدها الشهيد، كونها مسقط رأسه وحاضنة ملاعب صباه. رزمت دفاترها وأودعتها حبيبته الصغيرة، عند سريرها، وأسندت اليها صورة والدها، واستغرقت في المناجاة: أبت أنا رشا

اليها بالبنان، المهندسة الزراعية رشا مؤيد، إبنة المهندس الزراعي الفذ مؤيد خليل ابراهيم، غداً يا أبت التحق بمدرسة النوارس المتوسطة في مدينة الكوت، وكم تمنيت ان ترافقني في يومي الدراسي الأول في بلدتك التي عدتُ لها للسكن فيها مع أمي

إعتلت ارسفتها جثث القتلى وأفعمت اجواءها رائحة الموت والبارود؟ وتتحدث الى امي همساً قبل الغروب انك تبعدني خشية أن تتأثر براءتي بتلك المشاهد الحزينة؟ انا ابنتك التي عشقت مهنتك وحلمت بالالتحاق في كلية الزراعة، وتتخرج ويشار



الذي انتظمت فيه رشا مقابلاً للمنصة التي وقفت عندها المديرية، مما جعل رؤية احدهما للآخرى متاحة بشكل مباشر. رمقت المديرية رشا بنظرات قاسية، ادركت رشا رغم صغر سنها وعدم اكتمال نضوجها الفكري بوادر شر تطل من تلك النظرات. وما ان اكملت المديرية كلمتها حتى داهمت رشا بسيل من السباب والشتائم والأهانات بداعي انها كانت تتمتع وتحرك شفيتها عند لقاء الكلمة، وعدت ذلك عدم احترام للمديرية؛ ولم تكتف بذلك، بل صفعتها على خدّها، دون السماح لها ببيان موقفها، والنطق بكلمة! تلعثمت رشا من هول الصدمة ... ست ولكني.

المديرية : صه

رشا : ارجوك

المديرية : اخربي

أرادت رشا أن تبين انها كانت تحمد الله وتسبحه وتردد مع نفسها بعض الأذكار أن أنعم الله عليها بالالتحاق بالمدرسة في مكان آمن من القتل والتفجير والأرهاب.

لم تحتل رشا تلك الأهانات على مسمع ومرأى زميلاتهن، غادرت راكضة نحو باب المدرسة، وعيناها مغرورقتان بالدموع، وما إن وطأت قدماها الشارع حتى رمقت مبنى المدرسة بنظرة أخيرة.

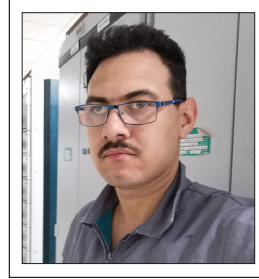
دونك ... إغتالتك أيدي الغدر تحت عنوان الطائفية في طريق عودتك من دائرتك الى دارنا ... أثبت كم أنا موجوعة كم هو ثقيل عبء احزاني بعدك ... لا يخفف عني سوى أملي في تحقيق ما حلمت به في مستقبلي الدراسي.

اشرقت الارض بنور الصباح، وحثت رشا خطاها ميممة وجهها شطر المدرسة، ورأسها الصغير ينوء بالأمال والأفكار؛ وحين وصولها كان الجرس يقرع، وتوجهت الطالبات زرافات ووحدانا الى الساحة حيث لقاء الطالبات بمديرة المدرسة والمدرسات بمناسبة بدء العام الدراسي الجديد. انتظمت الطالبات في صفوف حسب ترتيب المراحل الدراسية، في حين كان صف المدرسات مواجهاً لصفوف الطالبات، صمت رهيب خيم على الحضور لم يقطعه سوى وقع أقدام المديرية على الممر القريب قادمة للالتحاق بالمشهد الصباحي الأثير، وكانت آخر الملتحقين.

تزهو الطالبات بملابس جديدة، ما يسمى بـ ((الزي الموحد))، قمصان ذات لون أبيض، وصدریات زرقاء غامقة. استهلّت مراسيم الافتتاح بقراءة النشيد الوطني من قبل الطالبات، ثم تقدمت المديرية نحو المنصة، وألقت كلمة تحدثت فيها عن التعليم والنجاح والأنضباط والمثابرة، وأشياء أخرى لم تدركها عقول الطالبات الفتية. كان صف الطالبات



تحولات



محمد الكريم



1

الوحيد في حياته لأنه لا يغادر المنزل فصار يقفز مثلها وينهي الليل يتعلم النقيق.. وقيل أيضا بأنه فنان اشتهر بتقليد النقيق، ولكن لم يره أحد لا في مسرح ولا فيلم ولا مسلسل ولا حتى في فرق جواله.. كل هذا سمعته ولا أحد يعرف هذه الشخصية أين تسكن، مجرد إشاعات تتلاقفها الأفواه.. عجيب! من سمعها وكيف ألفوا هذه القصص الغرائبية عن رجل لم يره أحد؟ واصلت البحث والاستقصاء عن طريق

النقيق ابحت عن طريقة توصلني الى بيت أبي الضفادع، وأبو الضفادع يمشي وينق مثل الضفادع، قيل إنه عاش في مستنقع مع الضفادع وتعلم نقيقها وتحول معها الى اليابسة وظل يتصرف مثلها، وقيل هو يربيه في بيته صنع مستنقعا وعندما بلغت أشدها واختفت أذناها جفف المستنقع الصناعي، وتركها تنمو في الحديقة وصار صوتها هو الصوت

تلك الأصوات التي تكاد تفطر جمجمتي؟. وذات يوم دخلت المقهى وأنا أسحب أنفاسي من أرجيلة لأهشم رئتني بالدخان سمعت صوت نقيق قريب مني.. تلفتُ بسرعة أبحت عن مصدر الصوت.. عدت الكرة وسحبت نفساً آخر تفرقع الصوت من جديد.. لكنه ليس صوت ضفدع، ثمة رجل عجوز يجلس أمامي بدأت أراقبه كان يضع فحماً في الاركيلة ويسحب الدخان إلى صدره لكن الدخان لا يخرج ثانية بل تكرر صوت النقيق أكثر من خمس مرات وصار يقينا عندي بأنه هو الرجل الذي أشيعت حكايته خلال

التسكع في الطرقات والأزقة القديمة في مدينتنا وقرب المستنقعات وقفت أياما بلياليها لم أر أحدا يقترب من المستنقعات.. لم ينظر أحد اتجاهها، لم يلفت أحد نظره صوب صوت. النقيق!!.. قضيت شهورا أبحت عن الرجل الممسوخ أو الضفدع المتحول الى صنفنا.. هكذا سمعت أيضا، كلها مجرد تهاويل وتهاويم وأكاذيب وخرافات لا وجود لها.. صرت أسمع أصوات الضفادع ما إن إختليت وحدي، أو ربما أقلدها، وخفت أن أستمّر بتكرار النقيق وتشاع حولي الشائعات؟ وربما آخرون يبحثون مثلي ويقلدون



ويذهب يأتوني بطعام أتقاسمه مع الصغار . هكذا طلبوا مني، وكلما تكبر وتصل شيخوختها يخرجون الكبيرات ويضيفون دعاميص جدد، وصارت حياتي عبارة عن نقيق، صرت لا أتكلم الا النقيق.. حتى تغير نظام الحكم وخرجت من المستنقع.. خرجت متحوّلا إلى ضفدع أعرف كل شيء عنها وحتى صار جلدي يشبهها.. ضجّت المدينة بحكايتي فانزويت في غرفة خربة في بستان أتسلل ليلا لأجلب طعامي وأعود.. وها أنا اليوم أخرج ولا أدري كيف سأعيش حياتي الباقية ضفدعا أم إنسانا؟
 املاءات الذين من حولي.. أنا أعمى مثل سمكة! ابلع طعم سنارته واسكت.. اسكت..

المدة الماضية.. اقتربت منه، ثم جلست في الكرسي الفارغ أمام منضدته وسألته.. أين يتلاشى الدخان حين تفرقع كصوت ضفدع؟ لم أشرب الدخان، فقط أقلد صوت الضفدع، كيف عرفتني؟ - عرفت ماذا؟ اني أقلد صوت الضفدع أنت قلت، أنت اعترفت وحدك أنا أبحث عن كل تلك الحكايات عن أصوات تصدرها ولم يرك أحد قبلي أروي لك حكايتي : قبل سنوات كثيرة لا أتذكر عددها اعتقلت بتهمة معارضتي للدولة ووضعوني في زنزانة، وهي عبارة عن مستنقع للضفادع وكلما يأتي موسم تكاثرها يأتي السجان بمجموعة دعاميص وهو مرتد جلد ضفدع ويرمي تلك الدعاميص الصغار في المستنقع

2

الرجل السمكة

ما تبقى في فمه من تمتات وهذيان الليلة الماضية، ليقول : - أعيش مثل سمكة مفتوحة العينين لتدخل في شباك صيادها، ليلتقطني صيادي ويرميني في خانة مظلمة ويملي علي ما يشتهي، وأنا بدوري لا أسجل الا املاءاته.. حذف قسطا كبيرا مما يكتنزه ليوغل في التيه يبحث عن صنارة مرمية او شباك تلفعه ويردد "أنا سمكة.. أنا سمكة أبحث عن صياد ماهر ابحث عن حياة أخرى غير تلك التي عشتها بعداب ونشوة العاهرات" بمرور الوقت، صار رجلا عاديا لا يفهم إلا ما يبسطه له صياده لا يخرج من مائه فيغرق من جديد ويموت.. - أنا تافه لأنني اردد

- لم لا تفكر مثل السمكة؟

- كيف إذن، كيف أحذف ملفات الدين والسياسة والفن والجنس والثقافة من رأسي، وأعيش أعمى بعينين مفتوحتين لا تعرف بواطن الكلام ولا كواشفه؟ أنسى كل ما ترسب في ذاكرتي.. سدّل جسده على الكنبه القابعة وسط صالة الجلوس وظل هذيانه الذي امتد لدقائق وهو محموم لا يقدر على فعل شيء ينقذه من هذا الغرق وسط الظلام الدامس ودوائر الدخان المتطاير.. ليستيقظ باكرا ويلوك

طائر الكَلَجِيَّة*



عبدالله آل بصري



مكان ناصر ليظفر بما فرط به، والثاني لا يتمنى أن يجد نفسه في موقف كذاك ابداً، وترعبه الفكرة كما أرعبت الواقعة ناصر. يمكنني أن اضيف فريقاً ثالثاً – من ضمنهم كاتب السطور – يطوي تحت مظلته أولئك الذين ليسوا متيقنين مما كانوا سيفعلونه بالتحديد، لو كانوا مكان ناصر، فهم ما بين الرغبة والاحجام.

ناصر في تلك الأمسية كان مناوباً في العمل، وكان

كان ناصر رجلاً وهبه الله خصلتين عزيزتين هما الحياء وحسن الخلق، فنشأ مستقيماً قليل الاعوجاج. وذات ليلة شتوية شديدة البرد – من تلك الليالي التي يستجير فيها جميع الناس بأدفي حجرة في بيوتهم ويتحلقون حول الصوبات النفطية، فيجتئون أنذ على المدينة صمتٌ ثقیل، وتعمها رهبة عظيمة – حدثت معه حادثة تستحق أن تروى.

وهنا سيقف القراء فريقين، الاول يتمنى لو حلَّ

وهيافتها وبياضها في بلد السمراوات لهو من تلبس الجن ليس إلا، أما حور عينيها فقصة ليس بوسعي سردها.

استفاق ناصر من سكرته وتقدم نحو الرجل المسجي يرعاه ويطمأن على وضعه، وبينما هو في شغله، شعر بقدمها تمتد نحو كاحله وترتفع ببطء صعوداً، وترفع معها بنطاله. لم يلتفت ناصر، إذ سرت في كيانه موجة من الذعر، كان يشعر بنظرها اللعوب الداعرة تحرق ظهره وتنتظر منه أن يستدير فيسقط لحظتذاك صريع غوايتها.

كان قلبه يخفق بشدة ويضطرب بعنف، وهذا ديدن الرجال الذين يخشون الخطيئة كما يخشون الموت، أو ديدن أولئك الذين ما فتئت قلوبهم عذراء لم تدنسها الآثام ولم تعشعش فيها الشهوات. انسحب ناصر بصمت والدماء في عروقه كالثلج، كان لسانه يلهج بكلمات غير مسموعة، كتلك التي تصل بينه وبين الرب.

إن تكاتف الظروف وتوافقها لأجله ما عرف له مثيل، فالردهة المشددة والمغلقة لم يكن ليستطيع أحد دخولها دون أن يسمح له ناصر، والطقس الذي حبس الناس في مكانهم، وقلعة الراقيدين، كان جواً يهيأ للمرء أن يسترسل فيما شاء من المجون والرذائل بفؤاد مطمأن لا يشوبه قلق من أي شيء. كانت ليلة حمراء، على أشد ما تكون عليه الليالي احمراراً، كما لو أنها ضلّت طريقها وهي تنسل عبر المسافات من أحد بيوت الهوى. لم يجد هاجساً واحداً يثير حذره، أو ينكأ عليه تلبية الدعوة التي هبطت على رأسه كما تهبط الصواعق فوق القمم.

الراقد الوحيد في ردهة الإنعاش شيخاً طاعناً في السن، ليس هنالك سواه، ترافقه امرأة منقبة من قمة رأسها حتى (طرفة) نعالها. الشيخ غائب بين سكرات السقم، والمرأة قابضة بجواره لا تدر منها ولو نائمة. ولم تمض سوى سوياعات قلائل حتى فرغ المشفى من الرواد وغرقت اروقتة في سكون منتصف الليل.

تنحج ناصر خلف الستارة التي تحجب مهجع الراقد، كإشارة الى انه سوف يتفحص المريض، حتى لا يفاجئ المرأة بدخوله. فسمع صوتها يأذن له بالدخول. حين سحب الستارة الفاها حاسرة الشعر ترتدي ثوباً جذاباً ذا اكمام قصيرة. كان ناصر أمام حورية من الحوارى أو آية من آيات الجمال التي يختبر الله ببديع خلقها عباده، ويضع العبد بها على المحك كي يعتصر أجود ما فيه أو أسوأ ما يخرج منه، عندها يعلم المرء ماذا يحمل في نفسه من خير وقبائح. كانت المرأة تبتسم كزهرة تفتحت لتوهها، فغشيها شيء من الندى، وتميست حتى فاح عبقها، وفغمت طلاوتها وحلاوتها ناصر، فتسمر منبراً منقاداً مستسلماً لهذا السحر الذي يأخذ المرء على حين غرة منه ويستولي على مكان من الضعف في نفسه ويجر زمام القلب ثم يتخطفه.

سأترك للقارئ أن يتخيل تفاصيل جمالها، ومهما جادت به مخيلته فهي أجمل، والدليل أن ناصر حين وصفها، اتسعت حدقتاه وتبدلت ملامحه وغاص في أعماق ذاكرته حتى استطاع أن يصف حسناتها وينصفه. وأنا وإن لم أكن قد رأيته، فقد أبصرتها في عين ناصر، وأجرو على القول أن شقرتها

لَهُ حينما التمسْتِ الجَدَّ في كلامه: إِذَا أَنْتَ لَسْتَ بِرَجُلٍ! كانت حيلتها هذه كافية لَأَنْ تجعلَ أَيَّ رجلٍ يأخذها بعنفٍ ويعاقبها دون رَأْفَةٍ، ثُمَّ يَبْصُقُ عليها ويمضي. لكنَّ إجابة ناصر كانت القاضية: إِنْ كانت هذه هي الرجولة، فَلَسْتُ رجلاً! عندذاك، خرجت مهزوزة دون أَنْ تنطقَ تتبعتها الخيبةُ والمذلةُ ويحومُ في مقلتيها الانكسار.

جلسَ ناصر حتى ذهب روعه، واطمأن إلى انصراف الفتنة عنه. وحين انتهى عمله، اختفى كمن يفرَّ هارباً من الخطر. في اليوم التالي، كان أحد زملاءه خافراً بديلاً في الردهة ذاتها، والمرأة ما برحت صامدة هناك تتحين الرجال، حتى شاع نبأها في الوسط، فكان من موظفي بقية الأقسام أن تقاطروا إلى المكان وتناوبوا عليها حتى الصباح، حتى أنه يقال، ما بقي رجل في ذلك المشفى تلك الليلة، إلا وضاجعها.

دخل غرفته وخلع بدلة العمل وانسلَّ في فراشه، ثم استسلمَ - لا يدري كيف - لسطوة النوم، لكنه استفاق بعد هنيهة من الزمن حين أحس بذراعين تطوقانه وجسدٌ غَضٌّ ناعمٌ ملتصقٌ بجسده. استغرق برهةً وجيزةً كيما يستوعب الحال، حينذاك كان يقفُ خارجَ سريره وهو يرتعد، ثم استشاط غضباً وحَنَقاً عليها، وهي التي غَزَت مضجعهُ وسمحت لنفسها ان تنام فيه عارية، كان مزيجاً لا يطاق من المشاعر يعصفُ به، إذ وجد تصرفها انتهاكاً لقيمه المثلى واغتصاباً لحريته في قبولها أو رفضها، فاشمأزت نفسه. طلب منها بحزم أَنْ تلتقط ملابسها وتخرج من الغرفة، فقالت لَهُ تدعوه إلى مفاتنها وترمقه بعين ملوِّها اشتهاً: تعال أَلَا تريد؟ لم تكن هذه الباغيةُ تدري أَنْ ناصر لا يولجُ إصبعه في الثقوب القذرة، وإن الإثم كاللعة يلاحق الأرواح البريئة، ولا يتركها حتى يجعلها تتلظى سنيماً طوال. أجابها أنه لا يريد شيئاً سوى أَنْ تخرج وتكفيه بوائقها. فقالت

× الكَلْجِيَّة: الكَلْجِيَّة أو كوك نزر، هما إسمان لمحلة واحدة، تعد أشهر أماكن الدعارة في بغداد، حيث تتوسط هذه المنطقة ساحة الميدان المعروفة، وينتهي عندها أهم شارعين رئيسيين في بغداد، هما: الرشيد والجمهورية، كما أنها تقابل مبنى وزارة الدفاع القائم الآن. والكَلْجِيَّة اسم فارسي تعني موقع الرؤوس "كله جيه" حيث اتخذت أحد تشكيلات جيش هولاكو من ذلك المكان مقراً لها بعد اجتياح بغداد، وكان هولاكو يقف هناك ليعد الرؤوس التي يقطعها جنده من رؤوس المسلمين. أما الإسم الثاني فيعود أصله إلى قائد المدفعية الأرمني في الجيش العثماني لازار الذي طلب من السلطان مراد الرابع عند دخول بغداد قطعة أرض لبناء كنيسة للأرمن الأرثوذكس، وبالفعل تم له ذلك؛ فسميت المحلة بكوك لازار: أي قطعة لازار.



قصص قصيرة جداً



خلدون السراي



تضحية

- كيف نجوت منهم؟
- لم يكن الأمر سهلاً، كانت ابنتي تبكي وقلقت حينها أن يكتشفوا المكان الذي نختبئ فيه.
- ماذا فعلت؟
- وعدتها بشراء الدمية التي كانت تحلم بها لو تحملتني قليلاً، لذلك احتضنتها واضعاً كفي على فمها.
- هل توقفت عن الصراخ؟
- أجل، وعن التنفس أيضاً.

تعایش

-أراك متوتراً ما الذي يشغلك؟
-العالم، وكأن الدنيا انقلبت، ينتظرون تحت حرارة
الشمس ليحصلوا على قناع يعتاشون به.
-لا عليك، باتت الحياة تتطلب التغيير في كل شيء،
انذهب غير ثيابك وارتح قليلاً بينما أعد الغداء.
آه تذكرت، ربما يعود الأطفال فجأة ويظنون بأنك
شخص آخر، لا تنس أن تخلع هذا الجلد عن وجهك.

برهان

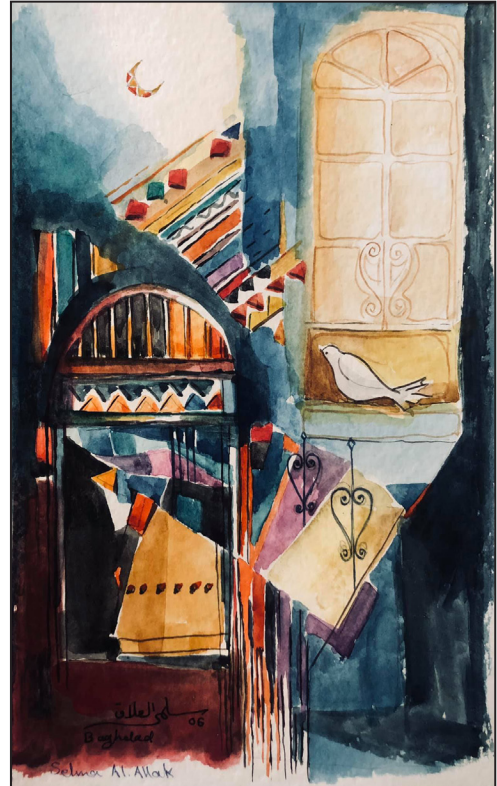
-انظر يا أبي لقد سقط أحد أسناني.
-لا تحزن يا بني، ارمه نحو الشمس وسيخرج مرة
أخرى.
-لو كان كلامك صحيحاً لما جعلتهم يخبئون أمني
تحت الأرض.

رؤية

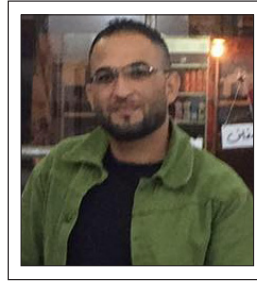
لست بضرير ولكني أميزهم من نبرة أصواتهم، زارني
بالأمس شخص يدعي أنه صديقي، كان يسعل كلما
تكلم لذلك لم أتذكره، الأبله يظنني أعرفه لو نظرت
لوجهه، امتلأت غرفتي بأشكال لا تحصى، قضيتُ
حاجته ونصحته قبل أن أصرفه:
لأتذكرك ثانية، لا تزرني وأنت مصابٌ بالزكام.

الراعي الوحيد

صحوت فجأة لأجد نفسي بين قطيع من المكفوفين،
شعرت وكأنني نبي مقيد بإيصال رسالته، كيف تمكنت
من الرؤية وأنا الذي كنت مثلهم، عشت اللحظة التي
طالما انتظرت أوانها، حاولت تخليصهم من محنتهم،
كلما أمسكت أحدهم لأدله على الطريق يسحب يده
ويشتمني، صرخت بأعلى صوتي: خذوا حذرکم ولا
تتبعوا ذلك الصوت. التفت الجميع نحوي، قبل أن أبدأ
كلامي وقعت إثر ضربة بعكازه، كنت أتمنى الموت
لأنجو حينها، بدلاً من عودتي للعمى والسير معهم.



طوب أبو خزيمة



علي العذاري



إلى ساحة الميدان؛ فهي ما زالت تؤمن بقدسيته التي فقدت عند العامة، والذين كانوا يقبلونه ويتبركون به وينذرون له النذور أيماناً بكراماته التي أكتسبها من السلطان مراد x. ذلك السلاح الربّاني الذي غضب عليه السلطان حين أخفق أول مرة فضربه بقبضة يده المؤلمة، حزن حزناً لا مثيل له ورمى بنفسه خجلاً إلى نهر دجلة، مما أضطر الآخر إلى سحبه من

رغم حزنها واليأس الذي أصابها، ظلّت عائشة بنت الحاج غضبان تقهقه ضاحكة أكثر من عشر دقائق، حين أخبرتها جارتها زوجة الدرويش ضياء الدين إن الأطباء الذين تدفع لهم منذ سنوات والمراقدين التي استنزفت كل ما لديها من مال، لا يستطيعون تحقيق أمنيّتها، ولن يتحقق مرادها حتى تزور ذلك المدفع المخفي منذ زمن طويل، بعد أن نقل مجدداً

منخره وأعادته إلى الشاطئ، تسببت هذه الحادثة بظهور خرق صغير في فوهته وانكسار معنوي، لكن سعة قلب السلطان ورأفته شملته؛ صفح عنه وأعاد له مكانته وذكره بأن عليه ألا ينسى أنه مدفع نزل به جبرائيل من السماء بعد أن اجتاز بحر القدرة x لمساعدته على فتح بغداد وتخليصها من الصفويين الذين احتلوها وهدموا مرقد أبي حنيفة والشيخ الكيلاني.

بعد اهتمام ضئيل من قبل عائشة عادت وأخبرت أم زوجها بمقترح جارتها التي لم ترتح لها الأخرى يوماً، وكثيراً ما أثارت حنقها ونعتتها بالمشعوذة وأتهمت زوجها باستحضار الأرواح مع ثلة من المخبولين في التكايا.

بأعجوبة جنحت العمة نحو الجدية، ربما يأسها من زواج ابنها بامرأة أخرى جعلها تتمسك بأي خيط يجعل منها جدة لحفيد يملأ البيت بصوت بكائه ويدمر الأشياء من حوله بعبث ممتع، استشعرت إن العادات الوثنية قد تفلح بترجمة رسائلها إلى الله. x عند أول شهقة للصباح شاهدين واقفات أمامه، امرأتين بمتوسط العمر وأخرى تجعد وجهها وبانت على جانبي وجهها وأعلى جبينها خصلات بيض لطخت أطرافها بالحناء حين أرخت غطاء رأسها لتعيده بطريقة متقنة، ما أن أكملت حتى تفاجأت بمنظر كنتها تُقبل قاعدته المتينة وتمسد على فوهته وتتمسح بأطرافها وتحك كل جزء من جسدها، حتى تلك المحرمة.

لم تتصور أنها ستتجراً وتصل إليها لكن قطة ابنها التي بدت وكأنها جرباء شهوانية لم تترك مكاناً



الله بالشعب الذي راح ضحية هجمتين لم تبق من المذهبين أحداً، وهي تسبح بمسبحتها وتهز رأسها وتتمتم حين تستمع لرد جارتها. مضت الأشهر التسعة بسرعة والأسماك المساوية لعددها على جانبي المدفع تراهما كل ليلة في منامها وهي تلامس بطنها منتظرة مولودها البكر، وكأن بشارة التسعة ترافقها كذكور سيولدون لها، حتى زوجها الشره كان يكتفي أول أيام معرفته بحملها بوضع رأسه على بطنها ويقول لها: ها هو يتحرك.

يدس يده لتلامس خصرها، فتنفجر ضاحكة، جعلها مثل أميرة تربعت عرشها، يجلس تحت فمها يتلقف كل طلب ليركض ويلبيه دون تردد، حتى كبرت بطنها فوجدها مثل سلحفاة مقلوبة على ظهرها، بعينين ضبابيتين، نظر إليها، نظر إليها بحماس، نظر إليها باحتقار، نظر إليها بتودد، نظر إليها بشهوة، تغير وجهه وتغير، نظر إليها بعطف، نظر إلى نفسه بانكسار: شعر وكأن المدفع قد هزم فحولته وما هو إلا مستودع للنجاسة التي لا فائدة منها دون قداسة المدافع وبركة السلاطين.

×السلطان مراد: أحد سلاطين الدولة العثمانية.
×بحر القدرة: بحري السماء، ساد اعتقاد أن المدفع جاء به جبرائيل متخطياً إياه.

دون دعك حتى اعتقدت أن مساً قد أصابها ثم راحت تجلف ظهره بماء الورد كما يجلف الحمار بالماء الساخن ليهيج جلده بعد فقدته الإحساس بألم السياط، متوقعة أن الكرامة ستفز مثل ماردي لا يرد لها طلباً، خصوصاً بعد أن رأت خياشيم الأسماك التسعة المنقوشة على جانبي المدفع بدأت تتحرك وكأنه يتنفس.

أسابيع مضت ببطء، انقباضات التوتر تطفو فوق وجهها الذي تورّد بمجرد أن أحست أن فخذها لم تتبلل هذه المرة بقرف كان له أذى مضاعف، ولم تخسر المزيد من الليالي دون ممارسة أحببتها لترضي شغفها و شغف زوج جعلته عبداً لها، يتيه كل لحظة تأخذه فيها لعالم يشبه جنة خالق لطالما كان يحلم بها، تارة يجدها تتقمص دور غلمانها، وتارة دور حورها حتى أسكرته بنهر خمرها وأنسته الدنيا ومن فيها، وليس موضوع الخلفة فقط، بل أنها تشعر أن تراكم الذكورة في جوفها ستكون بشراً يخرج بحجم مختلف لو شاء الله ونفخ نفخة صغيرة يكمل بها ما صنعت داخل رحمها، وقبل أن تتأكد راحت تبشر زوجة الدرويش التي ما إن سمعت الخبر حتى انهالت عليها بمآثر المدفع العجيبة وكيف أن بغداد كانت لتخلو من السنة لولا هذا المدفع، ولقام الجيش الصفوي بذبحهم جميعاً وأن التسعين سنة التي جنح فيها الصفوية والعثمانية للسلم بعد انكسار الجيش الصفوي أصبحت كافية ليبارك



فرج ياسين..
القاص الذي يستلهم نصيحة تشيخوف

أكتب الأشياء كما تراها وتحس أو تنفعل بها

حاوره : د. غنام محمد خضر



ممسكاً بيديه شعلة سرد وروحه تتوهج شعراً.. أفق ورؤيا تحفر في الواقع وتتشكل في سماء الإبداع العراقي، وبنوة - افتراضية - تبناها الجيل الساطع آنذاك -الجيل الستيني- قبل أن تنفلت من عقالها المجموعة السبعينية وتشق طريقها صاحباً مرة وهادئاً أخرى.
وسط الصخب تارة، والهدوء تارة أخرى يجد القاص فرج ياسين نفسه في حرارة الكلمة وانبثاقها حيث يرقب وقوفها عند سواحل المعنى نائية وعصية على الإستدعاء تنتظر لمستته، وحين تدنونه تنخرط في مدار السحر الإبداعي.



قفص تشيخوف

يتجاوز ياسين في بداية حديثه التشبيه التكريمي (فرج ياسين تشيخوف في قفص) الذي كان عنواناً لمقالة الراحل محمد شمسي أو (محمد حسين المطلبي) في الصفحة الأخيرة من مجلة ألف باء، ويصفه بـ "المنحاز للعظيم تشيخوف".

ربّما لبعض التشبيهات قيمة رمزية كبيرة. ففي (القفص) يستدعي الفقيد المطلبي المكوث الدائم في بؤرة الإقامة بعيداً عن بغداد وحواضن الحراك الثقافي -آنذاك- لكي ينتهي بالقول بأن ياسين لا يزال في (القفص) محاطاً بأخشابه ومساميره وأسلاكه. كان ما ينفذ منه إلى الخارج.. يخرج مقتصداً خجولاً لا يكف عن التلفت في كل الإتجاهات محاذراً عيون الآخرين الذين لا تعرف أهواؤهم ومشاربهم.

تجربة الكتابة في القصة

إن ثمة حافزاً قوياً رغم فطنة ياسين -الطالب الذي فشل في درس الرياضيات- المبكرة تدعوه للخيال الرياضي الذي أشادوا دوماً بـ "مراعاته لمبادئ والضوابط وسلامة البناء القصصي".

يقول القاص عن ذلك "كان يسكنني هذا الحافز. إذ وهبت ملكة الإنتقاء والضم والتوليف ورسم القوالب وتحقيقها".

نُشرت لياسين أول قصصه "الصبرة" عام 1978 في مجلة الأديب المعاصر. الأمر الذي يبعث امتيازاً

-بنظره- لا يُمنح لكاتب جديد. ولكن جهوده بدأت قبل ذلك، وتحديداً، في كتابة القصائد الشعرية ونشرها في الصحف والمجلات، مثل الجمهورية والأقلام وألف باء ومجلة الكلمة التي شرعت -آنذاك- بتقديم ملف للشعراء الشباب كان بعنوان "شعراء ما بعد الستينيات" ثم أصدرت بعد ذلك العدد الخاص بـ "شعراء السبعينيات".

يذكر أن "ملحق جريدة الجمهورية منتصف الستينيات" ملتقى مجموعة من كتاب القصة والشعر، بعضهم راسخ الأسم والبعض الآخر يشق طريقه حاملاً هويته الأدبية التي لم تحسم بوصلتها تجاه الشعر أو القصة، وربّما رافقته إلى بداية السبعينيات مع مجلة الكلمة التي تبنت مشروع السبعينيين وفتحت صفحاتها أمام نتاجاتهم.

ومضى القاص بالقول "لكنني في العام 1974 اشتريكت مع غالب المطلبي بكتابة مسرحية نثرية عنوانها (المسد) ونُشرت في مجلة الأديب المعاصر

أيضاً".

حظيت المسرحية بإشادة الكثير من النقاد والأصدقاء، الذين أثنوا على إبداعه ولغته النثرية، وطلبوا منه تجربة الكتابة في القصة أو الرواية، ومنهم الراحل القاص موسى كريدي، حتى كتب ياسين قصة قصيرة جداً. كما يقول "ما زالت مسودة بحوزتي".

ولكن، بعد أن أقام ياسين في تكريت وعمل مدرساً في مدينة العلم عام 1975 بدأت كتابة القصص على نحو متواتر.

ويضيف القاص: ولأنني لا أستطيع الجمع بأكثر من اهتمام، تفرغت للقصة ونحيت كتابة الشعر شكلياً في الأقل. حتى تمكنت بعد عامين من إنجاز مجموعتي القصصية الأولى (حوار آخر) الصادرة عن دار الرشيد في بغداد عام 1981.

براءة موهبتي

ويجد القاص فرج ياسين نفسه في كل حرف كتبه - كما يقول - فهو لم يغامر يوماً بنشر ما لا يؤمن به، موضحاً، "أجد نفسي في القصة التي بعد أن أفرغ

من كتابتها، أقول لنفسي: مرchy هذا ما أريده". وكان ياسين قد التحق في السنة الثالثة والأربعين من عمره بالدراسات العليا وحصل على شهادة الماجستير في الأدب الحديث، بعد صدور مجموعتين قصصيتين، بينما كانت مجموعته الثالثة (واجهات براقية) تنتظر إصدارها عن دار الشؤون الثقافية العامة، على الرغم من أن كل قصصها كانت قد كتبت قبل الشروع بالماجستير، بل وحتى قبل إطلاعه على مصادر دراسته وتفاعله مع مصطلحات المناهج الحديثة.

إذ يرى ياسين أنه "متعزياً بتجربتي في قراءة قصص من سبقوني من الكتاب العراقيين والعرب والأجانب، مستلهماً نصيحة تشيخوف لكاتب شاب (أكتب الأشياء كما تراها وتحس أو تنفعل بها)".

ويتابع حديثه: حين أطلعت على المناهج الحديثة أنتهكت براءة موهبتي، وصرت أتمحل الرؤية وأستدعيها إلى مشغلي. فأحسست بشيء من الثقل على أنني كنت أجهد في ضبط قوانين الكتابة التي اعتدت عليها.

ويزعم القاص أنه فقد الكثير من حريته في الأداء بسبب ذلك. لأنه أصبح متحسناً وبطيئاً محاذراً أن يضع الخطاب جذوته البريئة

رغم حرصه على إمتلاك قصته زخماً دلاليّاً لا ينأى به عن الخصوصية التي عرف بها فرج ياسين، ولا سيما في ناحيتي الأسلوب واللغة التي كثيراً ما وصفت بإنها تقترب من اللغة

العمل الأدبي شخصي بحت، وليس شركة مساهمة، والموهبة هي الجسور المتألقة التي تنتج عبر قوانينها الذاتية وليس ضمن (كروبات) أو تجمعات ما.

التراثية.

أما عن انتقاله للتدريس في جامعة تكريت، فيؤكد أنه "لم يؤثر إلا تأثيراً طفيفاً يندرج في إتساع مديات الرؤية المحكومة بالتطور الزمني، وكذلك في إتساع المدارك والتجربة اليومية المضافة".

التجريد والأنانية

وعن استحضار فرج ياسين المتلقي وهو يكتب قصة، يقول إنني "لم أتعمد استحضار المتلقي، لكنّه موجود في بطانة المواقف والحالات والرؤية، لذا فإن الكتابة تلتقي به من دون تخطيط أو فعل قصدي"، متسائلاً باستغراب "أليس هو مندرج في المعيش المشترك وفي حافات الكينونة الوجودية التي جعلت مني مؤهلاً للإلتقاط همومه ومشاغله

وأحلامه أيضاً".

ويعتقد أن الأديب في مواجهة مستمرة مع المتلقي -إذا ادعى- أنه يكتب لنفسه أو لجمهور نخبوي مهما كانت صفته، وأن النظرة المثالية التي تدعي بأن الكاتب لا يستحضر المتلقي إنما تنطوي على قدر كبير من التجريد والأنانية ولكن حتماً -بالمعنى الذي ذهب إليه ياسين، "لأن الخطاب الأدبي يجب أن يستجيب لهيمنة المشغل الافتراضي، فالمتلقي هو مكون متعدد الأوجه، ولا يمكن الإحاطة بها إذا ما كان الخطاب محدداً وقصدياً"، حسب إعتقاده.

رياح "السوشيال ميديا"

أما عن نظرة ياسين إلى القارئ وسط التطور التكنولوجي الهائل (السوشيال ميديا) ومدى مواكبة

- أبصر فرج ياسين النور في العراق عام 1947، وحصل على شهادة الدكتوراه في الأدب الحديث والنقد.

- عمل أكاديمياً في كلية التربية للبنات / جامعة تكريت، وحاز على عضوية الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، وعضوية مؤسس لاتحاد الأدباء فرع صلاح الدين، وأول رئيس له / وعضوية اتحاد الأدباء والكتاب العرب، وعضوية الهيئة الاستشارية للتأليف والترجمة والنشر في وزارة الثقافة العراقية، كما تقلد منصباً لرئيس الهيئة الاستشارية في قصر الثقافة والفنون بمحافظة صلاح الدين.

- عام 1981 صدرت أولى مؤلفاته في القصة القصيرة "حوار آخر"، وكان عمله الثاني مجموعة قصصية "عربة بطيئة" عام 1986، أما "واجهات براق" فصدرت عام 1995، تلتها مجموعة "رماد الأقاويل" عام 2006، ثم "ذهاب الجعل إلى بيته" عام 2010، وأصدر أيضاً "بريد الأب" عام 2013.

- كما ألف ياسين كتابين في الدراسات، وهما، "توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة" عام 2000، و"أنماط الشخصية المؤسرة في القصة العراقية" عام 2006.



أما عن الإنفتاح يقول، فرج ياسين، إن الأمر مختلف إذا كان يُقصد بالإنفتاح على ثقافات الآخرين وإبداعاتهم، فهو إيجابي - بنظره - على أن تترك هامشاً لتأثير غير محدود قد يُخدع به الصغار. بينما الرقابة فهي - شأن آخر - خطيرة جداً، على حدّ تعبيره، وذلك بفضل الحدود الملغاة تماماً، في إشارة إلى أنه لا رقابة على ما يُنشر.

شهية النقاد

ويعترف ياسين في أنه لم يتقرب من النقد ولم يستدع أحداً للكتابة عن نصوصه. "نعم" كما يبين القاص "لا شكوى ولا لوم". لقد كان - ببساطة - يرسل القصة إلى صحيفة أو مجلة ما، فتنشر مباشرة، بينما يبعث قصصه عبر البريد. ويشير إلى أن بعض النقاد كانوا قد صارحوا بأنه (يتجاهلهم) ولم يهد لهم كتبه بعد صدورها. ويعترف ياسين "صحيح، فأنا لست قريباً من النقاد حتى أهدي كتبي لهم". ويبدو إن لياسين (7) مجاميع قصص قصيرة وقصيرة جداً، لذا عادة ما كان إصدارها على فترات متباعدة، لكن المفارقة أن الكثير من قصصه ما زالت تستدعي شهية النقاد للكتابة عنها، وبحسب القاص، لو كنت مهتماً بالإعلان عن نفسي لذكرت المقالات والكتب والبحوث والرسائل الجامعية التي تناولت صفحاتها أدبي القصصي، وهي كثيرة.

نصه القصصي لهذا التطور، فيرى أنه "ماثل في بؤرة الحراك الثقافي العالمي بشكل يومي". إن يجتهد القاص في أيجاد الأدوات التعبيرية والتقنية لغرض الانسجام مع هذا الحراك المستجد. فبوصفه كاتب فهو لا يعجب بما تفرضه رياح "السوشيال ميديا"، كما يقول ياسين الذي يرى النفاق واضحاً عند من ينخرط في التبسيط والركاكة والمحاباة. "أنا أكتب. وكأن القارئ المتغير غير موجود" كما يجيب ياسين، قائلاً "لأنني لو فعلت ذلك فكأنني أخذت القارئ".

ولا يوجد مجال للقلق عند ياسين، فرغم أن مساحة النشر باتت الآن متاحة للجميع إلا أن الأقلام الرصينة لا تفارق مجالات الإبداع بمجرد أن الساحة قد أصبحت مرتبكة بالتعدد والتدفق غير المحسوب. يقول القاص "على الصعيد الشخصي، لم أجد أن هناك تطوراً حتى أواكبه. إنه أمر ألت إليه أوضاع النشر المفتوح في عالم الأدب"، مستشهداً بعبارة "لكل من هب ودب".

ويقع العمل في الأدب العربي بظل الإنفتاح وغياب الرقابة عند ياسين على شاكلة الشخص وصوته الجاد المخلص لفنه وأدبه الذي يقول إنه "لا يُوقف عجلته جعجعات طارئة".

وبحسب رأيه، فإن العمل الأدبي شخصي بحت، وليس شركة مساهمة، مضيفاً أن "الموهبة هي الجسور المتألقة التي تنتج عبر قوانينها الذاتية وليس ضمن (كرويات) أو تجمعات ما".

عقّار المسعودي .. يزرع بهجته

د. جمال العتّابي



بداية التسعينيات وتلتها مجاميع أخرى، آخرها ديوانه الشعري، (عمار المسعودي يزرع بهجته) عام 2017 وفي هذه المجموعة تتحول القرية إلى رمز لعالمه الخاص، عالم الروح والعقل والخلود.. فالشاعر في كل قصائده الوصفية لهذا العالم، يستعين بالمشهد الواقعي اليومي مادام يفيض بالحيوية من حوله، وقصيدته طافحة بالبراءة والبساطة والنقاء بنفس غنائي دافئ. إن المتتبع لقصائد المسعودي يجد للطبيعة وجودا سحريا، إذ أصبحت عملية الجمع للمكان والزمان

شاعر يمتلك أفقه ولغته الشعرية المميزة بأسلوب يدركه، وهو شديد الإخلاص لمشروعه الشعري، ابن (الصلامية - وهي إحدى قرى الحسنية بكربلاء). كتب أول قصيدة له على (كيس اسمنت).. أبناء هذه القرية يقرأون للسياب والجواهري، ويقرأون الروايات ويتابعون الأحداث السياسية بعد إعلان الجمهورية الأولى في تموز 58، أولئك الذين تأثروا بالإنفتاح على حركة التجديد في الثقافة العالمية وتركوا بصماتهم على أجيال لاحقة، ومنهم عمار المسعودي، فأصدر مجموعته الشعرية الأولى في



والأشياء في لحظة الحضور الأزلي من أهم هموم الشاعر وأكثرها اشتغالا، فازدحمت قصائده بالتفاصيل وعناصر الطبيعة الساحرة التي تحيطه، حتى أن نثر أسماء القصائد كانت موزعة على الأشجار والفاكهة والمياه والحقول والرياح والنخيل والأرض والأقمار والسماء، واسراب الطيور، والندى والعطش، وكأنها أقواس قزح مفعمة بالصور والألوان والأنغام الصافية..

إن لا تكاد قصيدة واحدة في الديوان تخلو من هذه المفردات. إن قوة ما تمتلكه المسعودي تجد قرينتها في مرتع الطفولة التي ما تزال تشغل كل ركن من أركان وجوده، إنه يدرك ما يكتب سوف يرتبط بلا شك بأجمل الأشياء، حين يجدها مصدراً لسعادته وكما يختار، وثمة لغة يحتفظ الشاعر بأسرارها لا تتوفر لشاعر آخر: لو أني من أوراق وأغصان وأشجار فقط/ لكان سهلاً علي أن أبوح بأسراري عن هجرة الطيور.. ففي قصيدة عناصر خالدة يقول:

لا أبحث عن الارتواء/ ما يشدني هو العطش، لأختبر شفتي/ لأراقب ما تهرب من المطر. ثمة ساحر خفي يحول الأشياء إلى نقيضها أو ينقلها من حال إلى حال، هذه الطاقة والانفعالات لا تلبث أن تجد لها متنفساً في الطبيعة للتعبير عن حرمان من لذة الحب، فاستطاب هذا الحرمان. يميل المسعودي إلى الإيجاز باللفظ إلى حد الاكتفاء بالإشارة، مقتصد في التعبير، القصيدة لديه تكاد تتحول إلى نقش مختصر أو رسالة مكتوبة على جناح طائر، لتأمل (فاكهة لبهجاتي): لا أريد أكثر/ من أن أغني/ لهذه الأنهار/ أن أخضر/ بدلاً من عشبة نائية/ أن أهدأ/



صخبي صار / يؤلمني وفي قصيدة أخرى يتصاعد الإيجاز والإقتصاد في اللغة: أنا ريح/ لا تحسن/ اصطياد/ النوافذ. عمار في أعماقه إنسان وحيد، متواضع، حبيس داخل ذاته، يحب الجمال، فهذه الصور المكثفة البسيطة تشير إلى واقع خفي وراء الواقع المرئي الملموس، مستسلم لإغراءات الطبيعة

المضنية، لا يتردد أن يدخل ذاته في القصائد كلها: (سألني، هنائي، راح عني، خرج مني، رمانني في جب، لا تلمني، كلمني، يحيط بذاكرتي، أنا عاشق نخيل، صرت طيراً منه، أودعني في بهائه، أفتقد أبي، أحلم أن أكون غنياً، أنا أنزل، أتقطر حزناً، أنا أقرب إليك، من الهامش أنا، أنا حفنة ماء) وهناك عشرات الأمثلة، في قصائد المسعودي غارقة في (الأنثى)، لكنه سعى إلى خلق حالة من التوازن والإنسجام في محاولات ونداءات لأمل وحلم، تعبيراً عن انتماء شاعر عاشق لوطن، فالأنثى في نهاية المطاف ليس موقفاً عديمياً خاسراً لأنه عاش أبعاد المأساة بحرارة وصدق، تمثلها في قصائد (أماً من عناقيده، عبث، أستبدلها بشجرة، لا أصلح للهجرة، أبني وحياتي تتهدم، وغيرها)، في هذه القصائد، تتحول اللغة إلى التزام بالعالم والإنسان، لا تفقد حدودها الجمالية في الصدق بمعناه الفني الرحب لأن صدمة الكارثة أقوى من هذا التيار الهادي، والمشكلات أعنف من أن تقنع بالقيم الجمالية والأشكال الفنية المحكمة: أبني وطناً / أسوره بالشموع / مرة وبالدموع في فهرس الأمنيات. يخفي احتجاجه على فوضى العالم وراء الحزن والاكتئاب، وهو في النهاية حزن يوجهه العقل الناصع والوعي الدقيق، الشعر عنده هنا ملتزم، لا بالمعنى الذي تردده الألسنة دون إحساس، إنه شعر يشارك معاصريه الأهم: ليتني أنتمي لهذه الأسيرة تلك التي نزلت على صلابتها/ أعظم لحظاتي صفوفاً في مدارس / حصوناً في سجون.. ان كل شيء في شعر المسعودي يبدو واضحاً ملموساً



الدراما... خارج المؤلف السردى !! قراءة في كيفيات صناعة الفعل الدرامى

شوقي كريم حسن



التي ظلت سائدة منذ أول نشوء السرديات الإدهاشية التي تعتمد الحكي التشويقي، حتى ظهور عوليس، متحدية كل القواعد السردية، مما جعل المجتمع الانكليزي يقف حائراً بين رافض كلياً لما أحدثه جويس، وبين راض مع الكثير من الحذر والريبة. كانت "عوليس" خالية تماماً من الإبهار والصراعات الدرامية التي أدمنها المتلقي الانكليزي، واعتمدها أساساً لنجاح العمل الروائي. فليس ثمة رواية، خالية من الصراع الذي يمكن السردية من الثبات والإنطلاق باتجاه الصناعات الأخرى، ومنها

ما الذي يدفعنا إلى قراءة سردية تحمل توصيفاً روائياً، في خضم ما تقدمه المخزونات العقلية المنتجة في كافة أنحاء العالم؟ هل ثمة ضوابط معينة يضعها المتلقي، لتكون عقداً بينه وبين المنتج السردى، وكيف يمكن الوصول إلى الهدف المراد، مادامت السرديات هي التي تخرق تلك الاتفاقيات لتقدم بدائل كتابية، قد لا ترضي المتلقي، سواء كان ناقدًا أو متلقيًا عاديًا؟؟. هذا ما فعله جيمس جويس، حين قدّم "عوليس" متحدياً كل المؤلفات السردية، وناسفاً الاتفاقات

لم تعد عوليس مجرد رواية، لقد كانت نقلة
خطرة على مستويات السرد والبناء والتشويق
والإدهاش، حتى أن مخرجاً مثل «هتشكوك»
حاول نقلها إلى السينما، لكنه حين أعاد
حساباته، وجد أن أمراً كهذا يعد مستحيلًا.

السينما التي وجدت في
الرواية المنفذ الإنتاجي
المتميز، ولقد أنتجت
السينما منذ ظهورها حتى
اليوم، ما يقارب من خمسين
ألف رواية في جميع أنحاء
العالم. وكل هذه الروايات
بناها كتابها على أساس
درامي، وتوافرت على

عنصرين مهمين، هما: الصراع المتصاعد النامي
بالتدريج، والخالق لثيمات تسهم في تطوير الثيمة
الأساسية المركزية، والحوار الدافع والمؤجج لهذه
الثيمات.

والمتفحص لهذه الروايات، يجد حواراتها مبنية
على أساس الفعل ورد الفعل، فليس ثمة زوائد لا
تخدم الحدث ولا تطوره وتنميته، وقد أخذت الرواية
هذا الشكل من المسرح الذي يشكل تاريخاً ارتيماً لدى
الشعوب التي أنتجت فيما بعد الرواية، ومن ثم عادت
لتنتج السينما الحكائية التي توافرت على أنواع من
التشويق الأخرى، وهي تشويقات أريد منها العبور
باتجاه المتلقي وكسبه، بوصف السينما منتجاً
تجارياً، لا بد وأن يجد منافذ تسويق تختلف وترضي
المستهلك ورغباته. ومع السينما، ظلت الرواية
تحاول تطوير نفسها بشيء من الكراهية للسينما
والمسرح معاً، هذا ما فعله "بروست" في الزمن
المفقود، وما أحدثه جويس من ردود أفعال، كسرت
حدة الذائقة العامة في العالم أجمع، إذ لم تعد عوليس
مجرد رواية، لقد كانت نقلة خطيرة على مستويات

السرد والبناء والتشويق والادهاش، حتى أن مخرجاً
مثل "هتشكوك" حاول نقلها إلى السينما، لكنه حين
أعاد حساباته، وجد أن أمراً كهذا يعد مستحيلًا،
ولأننا في العراق، نتوافر على أذان حكاية تؤمن
إن السرد الخالي من التشويق والصراع، لا يمكن أن
يجذب متلقيًا، ولا يمكن أن يبقى ويصمد طويلاً،
راحت الحكائية الشفاهية تسيطر على الكاتب الذي
لم يعتد من قبل كتابة سرديات مؤثرة .
لقد عمد محمود احمد السيد مثلاً، في "جلال خالد"
إلى إعتداد عناصر درامية تشويقية مهمة، لكنه
أغفل الثيم الحوارية، حتى بدت الرواية، وكأنها
قصة غير متجانسة سائحة لا تستطيع أن تخلق
صراعات من خلال حواراتها.. وبذات الإشكالية
وقع "ذو النون أيوب" الذي كان ناقلاً ماهراً للواقع
المتوافر على صراعات طبقية كبيرة، لكنه وما أن
يبدأ بنقل هذا الواقع إلى داخل البناء السردى حتى
نجاهه يهمل الحوار الدرامي، فيظل أسير الحكاية
السردية التي تطلق فعلاً درامياً لكنها لا تعرف
كيف تطوره وتشيد أركانه، وتستمر هذه الإشكالية.
وبعد نشوء جيل الستينيات، الذي إبتعد عن الواقع



عبدالرحمن مجيد الربيعي



عبد الخالق الركابي

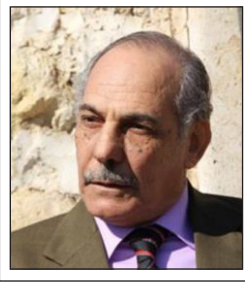
داخل مركزية الحدث دون أن تستثمر الحوارات بوصفها ثيما سردية صغيرة، يمكن أن تنمّي الحدث وتمنحه سعة من الصور الدرامية المتوافرة على تثبيت البناء الروائي وتشكيله الحكائي الإرثي. الرواية مهما كانت سالمة النوايا وبناء راق، لا يمكن أن تكون رواية مهمة ما لم تعتمد الصراع الدرامي في البناء الأساس، أو تلك البنائيات الحوارية الصغيرة ..

قد يكون هذا الحكم قاسياً على جيل الستينيات، الذي اهتم بالقصة القصيرة أكثر مما اهتم بالرواية، لكنه حتى في القصة القصيرة لم يستطع الإفادة من الدراما وصراعاتها، فظلت قصص الجيل منسابة ببطء وخالية من عناصر التشويق وإدارة الصراع الدرامي. ففي "مكابدات عبد الله العاشق" و"قبل أن يخلق الباشق"، انتبه عبد الخالق الركابي إلى هذه الخصلة المهمة، فراح يقدم صراعاً درامياً مأخوذاً من فهم الروائي إلى الدراما السينمائية، مع توافر حوارات تصاعدية نجحت هي الأخرى في تطوير الأحداث ودفعها إلى أمام، لخلق صراع متمكن عند الثيمة الكبرى. الركابي، استثمر هذا النجاح في رواياته الأخيرة، مستثنياً من ذلك "إسماعيل الذبيح" التي تخلت عن فكرة الصراع، وقدمت شخوصها على أساس الإكتشاف والكشف، ومثلما فعل عبد الخالق الركابي، فعل ناطق خلوصي، وهو ناقد تلفازي مهتم بشؤون الدراما، منذ روايته "منزل السرور"

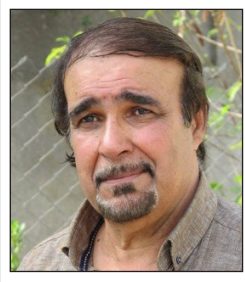
وراح يؤسس لواقع آخر، رغم إن جيل الستينيات كان يعيش صراعاً درامياً غاية في الأهمية، لقد قتلت الوجودية، وعلى وجه الخصوص "سارتر" المنشئ السردى الستيني، وأبعدته كلياً عن إيجاد أي منفذ لخلق صراعات درامية داخل السرديات، وظلت الحوارات مجرد إشارات توضيح خالية من التصاعدية الدرامية، وغير قادرة على تقديم ثيمات إشارية تفيد الحدث الرئيس وتنميته، هذا ما نجده واضحاً في روايات "عبد الرحمن مجيد الربيعي" الذي انغمز كلياً داخل الفعل دون أن يمنحه قوة صراع

درامية، إذ يظل بطل القمر والأسوار على سبيل المثال، أسير دراما الواقع الباهتة مع ردود أفعال بسيطة وغير قادرة على إحداث توتر وإدهاش، مع ضعف واضح في الحوار الخالي من الدراما وتصاعديتها.

وتشكل الدراما عند "أحمد خلف" في روايته الأولى (الخراب الجميل) منفذاً لإيجاد أنواع من الصراعات البسيطة التي ما يلبث الكاتب أن يفقدها، مع إقحام كامل لحوارات لا تنم عن معرفة بقيمتها الدرامية، فكانت حوارات الخراب الجميل مجرد رسائل باهتة، تعمل على إيصال المعنى دون أن توجج صراعاته وثيمه. ويختلف في هذا الفهم الروائي "خضير عبد الأمير" في روايته "ليس ثمة أمل لجلجامش" والتي استطاعت أن تفهم طرق التعبير الدرامية، وتعتمد عنصرى الإدهاش والتشويق، لكنها ظلت تحبو



احمد خلف



محمد علوان جبر

على أسس البناء والثوابت الدرامية، الرواية في مابعد التغيير تحركها الرغبات الأيدولوجية ومحاولات رفض الواقع، رغم أن الواقع مصنوع بدقة درامية مدهشة، نحت السرديات إلى تصوير يمكن أن أسميه خاملاً، منقول دونما حرفية، وخال كلياً من الإدهاش والصراع.

ثمة واقع حقيقي تم نقله دون اعتبارات فنية، حيث تباينت أوقات النقل التي عجزت عن إيجاد فلسفة خاصة بها. تؤكد هذه الملاحظة، ان الفوتغراف هو الذي يسير الأحداث، وهو الذي يهيمن على كامل العمليات السردية، مثل هذه القاعدة لا يمكن أن تكون عامة، إذا ما عرفنا أن السردية العراقية أنتجت منذ عام التغيير حتى الآن ما تجاوز 500 مطبوعاً حمل على غلافه الأول، كلمة رواية، والدارس مهما كان متابعاً لا يمكنه مراجعة كل هذا الكم من أجل الوصول إلى فهم خاص لمسار هذه السرديات، لهذا ظلت الملاحظات عامة وغير مؤهلة لان تكون محط تفحص وتمحيص.

أهمّل النقد العراقي - ضعفاً منه - الكثير من هذه السرديات التي لاقت إجحافاً وإهمالاً غير مقصود. النقدية العراقية، نقدية كسلى، تبحث عن المؤكد المعروف وتهمل غير المؤكد حتى وإن كان مهماً، بل ويحاول البعض من نقادنا الابتعاد كلياً عن السرديات العراقية، معلناً إنها لا تثير الإهتمام وغير قادرة على تجاوز عيوبها والوصول إلى

التي تمكن من تقديمها بشكل درامي تصاعد مع تصاعد الأحداث، وتجديدها مع كل لحظة فعل، حيث قدم في رواياته فيما بعد، حوارات ثيمية مهمة أخذت بالحدث إلى قوة تعبيرية وأوجدت ثيماً وصراعات صغيرة أسهمت في نمو الأحداث وإظهارها على قوة تأثيرها في المتلقي. ناطق خلوصي، اشتغل على معرفية تامة بأصول الدراما وردود أفعالها، ومديات تأثيرها لدى المتلقي الذي يحتاج إلى دراما تصاعدية، سواء في المركز أو الحوارات التي لا يمكن أن تكون مجرد شكل جمالي قد يظهر أحياناً دونما فائدة تذكر.

يعترف "مارتن" جونز، إن الرواية فن لا يمكن أن يخرج عن الواقع أو يتجاوزه، ولهذا لا بد أن تتوافر الرواية على عناصر الصراع الدرامية وإلا فقدت قيمتها وظلت مجرد سرد فاقد لقيمتها، إن مجرد اختيار المساحة الإشتغالية للسارد، تحتم عليه تفحص آليات الصراع مهما كانت بسيطة وسيعتمد عليها في إدارة شخوصه بوصفهم هدفاً معرفياً يراد من خلاله الوصول إلى التطهير، الذي أكدّه أرسطو واعتمده كلياً داخل الدراما. لا دراما دونما صراع، ولا صراع دونما غاية، والغاية الأساس هي الوصول إلى التطهير من خلال إعادة صناعة الواقع وطرح مستوياته الفلسفية والاجتماعية. ويبدو أن الرواية العراقية المصنوعة في ما بعد التغيير، تشتغل وفق رؤى خاصة بالسارد، دون الاعتماد

في رواية "لماذا تكرهين ريماك"، يعمد "محمد علوان جبر" إلى بعض المشاهد الدرامية، وهو العارف بفن السينما وصناعتها، لكنه لا يستطيع المواصلة حتى نهاية السرد، إذ تظل حواراته بسيطة وتعريفية لا تسهم في اكمال المشهد مهما كان عنيفاً ومتوتراً، بل نراها في الكثير من اللحظات زائدة، مترهلة، غير قادرة على زحزحة الفعل، وتقديمه داخل فعل صراعي آخر، تظل المشهدية عند محمد علوان، مجرد وصف لحالات لا تمتلك وفرة معرفية من الصراع، وتسريح سرديته، داخل أطر التعريف والحكي وملاحقته.. وهيمنت التوثيقية على كامل رواية "إمبراطورية الثعابين" للكاتب "أحمد جنديل" وقد كشفت عن أنواع من العلاقات الاقتصادية والسياسية والفكرية التي يمكن أن تشكل بؤراً صراعية مهمة عبر حوارات تصاعدية تمنح السرد قدرة تصويرية دافعة، لكن السارد ظل يلهث خلف عدسة سردية تهتم بالزمان والمكان دون الاهتمام بالثيمات الحكائية التي تخلق صراعاً درامياً قادراً على توصيل الغايات والمقاصد المطلوبة.. ثمة الكثير من المتناقضات الفكرية والنفسية غير المستثمرة في هذه الرواية والكثير من الروايات التي

مستوى السرديات العربية. وعلى الرغم من صحة ما ورد في هذا الطرح، لكنه يظل ناقصاً ولا يستطيع الثبات طويلاً، إلا إذا تجرأ الناقد العراقي، وتفحص كامل الروايات، وأشار إلى بواطن ضعفها وقوتها، ومن خلال هذه الملحوظة النقدية، توجب علينا ملاحقة ما يمكن ملاحظته، واضعين إشارة الانطلاق التي نريدها: هل استطاعت الرواية بعد التغيير رغم دراما الواقع الشديدة العنف والغرابة، أن تفيد في بناء دراما نصية وتعمل على خلق وإيصال الثيم المساعدة، وتقديم حوارات تمتلك قدرة الإيصال الدرامي، وتولد فعلاً متصارعاً، ورد فعل متصارع أيضاً.

يظل بطل القمر والأسوار لعبدالرحمن مجيد الربيعي، أسير دراما الواقع الباهتة مع ردود أفعال بسيطة وغير قادرة على إحداث توتر وإدهاش.

أهمل النقد العراقي - ضعفاً منه - الكثير من هذه السرديات التي لاقت إجحافاً وإهمالاً غير مقصود. النقدية العراقية، نقدية كسلى، تبحث عن المؤكد المعروف وتهمل غير المؤكد حتى وإن كان مهماً.

باتجاه دلالات أخرى لتشكيل الرافد المهم الصانع للحدث الرئيس، الذي يتعمد الشبيب إلى تشظيته في أحياء كثيرة، تاركاً الحوارات التي تكون طويلة في الغالب وغير مشكلة لردود الفعل، إلى تبيان مقاصدها الدرامية، وهذا الفعل ناتج عن التشظي غير المحسوم والرافض لفكرة المركزية.

في رواية "مخيم المواركة" لجابر خليفة جابر، يظهر الصراع الدرامي أكثر وضوحاً وقوة وتأثيراً، فلقد اعتمد الروائي السارد الأطر التاريخية المكونة بأساسها العام، صراعات تمنح السارد اعتمادها كأسس منطقية لقيادة الثيم الصغيرة، صوب الثيمة الأساسية.

في مخيم المواركة، نجد الحوارات القصيرة بعض الشيء، هي التي تصنع صراعاً درامياً يأخذ بالفعل ورد الفعل باتجاه الثيمة الأساس، ويختلف "جابر"

هنا عن "الشبيب"، إذ لا يمنح المتلقي فرصة الحل لثيمة على حساب ثيمة المركز، والتي سعى إلى توظيفها بقدر كبير من الوعي الحوارية وحرية التحليل المشهدي.. ثمة قصيدة واضحة في اعتماد المشهد السيمي مع وجود حوار مشحون بالصراع، ورد فعل يواجهه يمد الصراع قوة ويدفعه إلى أمام بتصاعدية توافرت على دلالات فكرية أيضاً، ولو تفحصنا هذه

لم تسع إلى تفرد درامي، وأوقعت نفسها في خضم نقل واقعي منح بعض الحوارات تكراراً لا مبرر له، أوصلها إلى شيء من النمطية والاعتيادية دون أن تتمكن من خلق صراع درامي تفاعلي يمنحها فهماً دقيقاً لنوعيات الصراع الذي يمكن أن يحدث، وتمكن "طه حامد الشبيب" في نتاجاته الروائية منذ "انه الجراد" حتى روايته "سأسأة"، من ولوج وقائع اجتماعية على غاية من الأهمية والتفاعل، مبعداً الأشكال البنائية التقليدية التي يفرضها الواقع، على أساس أن ثمة علاقة لا يمكن فصلها بين الواقع الباني والمتلقي العارف بكينونات هذه الأحداث ومؤثراتها الدرامية. في ثيم الشبيب، تصاعدية صراعية باتجاه المركز، ومع هذه التصاعدية المهمة، يتمكن الشبيب من بناء حوارات تتوافر على قوة صراعية تنمي هي الأخرى الصراعات وتمنحها

دفعاً من التقدم باتجاه القوة المركزية، مع بروز شيء من الاستسهال داخل الصراع الروائي، والتعجيل في طرق الحلول، وبناء ثيم أخرى وهكذا، عمد الشبيب في سأسأة وهي النموذج الأمثل لدراستنا، إلى خلق صور تراكمية اعتمدت قطبي الواقع والخيال، داخل مشهد درامي أقرب إلى الفلم التسجيلي الذي يتمحور حول دلالة فكرية واحدة، ماتلبث أن ترافق الحدث

عمد طه الشبيب في روايته «سأسأة» إلى خلق صور تراكمية اعتمدت قطبي الواقع والخيال، داخل مشهد درامي أقرب إلى الفلم التسجيلي الذي يتمحور حول دلالة فكرية واحدة.



طه الشبيب



محمود احمد السيد

"انزياح الحجاب ما بعد الغياب" من أن تشغل حيزين مهمين من الصراع الدرامي، الذي تعجز السردية عن إيجاد مراكز ثيمية دونهما، وهما: الزمان الحكائي، والمكان الحكائي. جاسم عاصي، وفي جميع أعماله السردية، يمنح العنصرين دوراً مهماً، معتقداً بدراية إنهما يحركان الأحداث، ويمنحان الشخص بعبداً واقعياً، إذ يعتمد جاسم عاصي زماناً نفسياً ما يلبث أن يشع على شخصه، مانحاً حواراته خصوصية فاعلة تمكنه من خلق أفعال ثيمية صغيرة، لهذا نجد أن دلالات السارد ومكوناته السردية، أكثر قدرة على منح متلقيه قوة تحليلية تمكنه من الولوج إلى المشهد، وربما إعادة الصراع كلياً، وقد منحت الرواية هذا الحق لمتلقيها لأنها صاغت أفعالاً وخلقت اصواتاً دخلت إلى عمق التاريخ. ولأن التاريخ يمكن إعادة على أكثر من وجه، وقراءته بأكثر من معنى، نستطيع من خلاله تدوير الصراع، وإعطاء المشهد الحوارية خصوصيات وثيم قد تغاير المؤلف، وتعيد صياغته ثانية وثالثة، داخل هذه الاختيارات الروائية التي اعتمدتها... ويبدو أن الرواية العراقية تحتاج إلى فهم تحليلي لمهمة السيناريو المشهدي، وكيفية إعادة صياغته داخل البنى السردية، وإلا ظلت هذه السرديات مجرد أنواع من الحكيم المصنوع إعتقاداً على الواقع، دون الاستفادة من دراما الواقع نفسه.

الدلالات لوجدناها تشكل بؤراً درامية تهيمن على القص وتمحوره، لخلق بؤر درامية تتصارع فيما بينها. إذ كشفت هذه الرواية، التي أجدها مثلاً جيداً لإيجاد الصراع الدرامي، عن قدرة الكاتب العراقي في بناء سرديات تعتمد الدراما وصراعاتها، وتتمكن من قيادة الحوارات والشخص صوب ما تريد.. وفي رواية أولى لكاتبة عراقية، كتبت الشعر، ثم عادت لتقدم نفسها ساردة عبر روايتها "عق الزجاجة" نجد الإعتقاد كلياً على البناء الدرامي المتصاعد ببطء وبحذر، لكنه عارف بدور الثيم الحوارية وغاياتها، وكيفيات الإستخدام التي أسهمت في تطوير الثيمة الأساس وبورها المساعدة، مع قوة أدائية ممتازة داخل الفعل الحوارية وردوده، وبهذا تمكنت الساردة "تحية الخطيب" من تقديم نموذجاً من الأفكار والأحداث داخل نسق اعتباري تحتاجه الدراما وتسعى إليه. كان الصراع أكثر تأثيراً لدى المتلقي من تلك الحوارات التي تعثرت أحياناً، لكنها أعادت نهوضها ثانية، ساعية إلى خلق قوة درامية تصاعدية، ربما كان الواقع الذي اعتمدته تحية الخطيب، هو الذي منحها اختيار هذا النوع من الصراع دون الانتباه، مع الأخذ بالاعتبار أن المشهدية التلفازية، كانت الأقرب إلى آليات الاشتغال السردية داخل النص. وتمكنت رواية "جاسم عاصي" وهو سارد محترف

وجوه فلسفية كانط في ضيافة مواطنه هيدغر

د. رسول محمد رسول



كانط، تلك البواكير التي سرعان ما تواصلت على نحو مستمر في بقية محاضراته وكتابات التالفة، ومنها محاضرات سنة 1923 تم نشرها تحت عنوان أنطولوجيا.. هرمينوطيقا الواقعية، في سنة 1988، أتى فيه / فيها إلى مناقشة آراء كانط، ما يعني أن فلسفة مواطنه بدت تستأثر باهتمامه بعد سنة 1912، لتستمر تالياً بعطاء متواصل؛ في درس شتاء 1925/1926، وفي درس صيف 1927،

منذ شروعه بقراءة متون الكتب الفلسفية، راح مارتن هيدغر (1889 – 1976) يخصص وقتاً لقراءة كتابات الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط (1724 – 1804) ليبدأ بذلك صحبته مع مواطنه الألماني حتى بانث ثمار قراءاته تلك في مقالة كتبها سنة 1912 تحت عنوان مشكل الواقعية في الفلسفة الحديثة، وهي المقالة التي تؤكد، حتى الآن، بواكير التفكير الهيدغري المدون عن خطاب سلفه

تأويل فينومينولوجي

وفي السنة ذاته، وضع محاضراته نقد العقل المحض.. تأويل فينومينولوجي. وفي أصلها كانت عبارة عن دروس ألقاها هايدجر حول كانط في (جامعة ماربورغ) خلال شتاء السنة الدراسي 1927/1928، وبقيت تلك المحاضرات حبيسة الأرشيف الهيدجري لسنوات طويلة حتى تنبه لها الابن (هارتمان هيدجر) لينشرها بعد وفاة والده بسنة في كتاب ضمن الجزء الخامس والعشرين من الأعمال الكاملة سنة 1977، وكان الأجر بهيدجر نفسه نشرها ككتاب في أثناء حياته لكي يقف القارئ المهتم بفلسفة كانط كما يؤولها هيدجر إلا أننا لا نعرف سبب عزوف هيدجر عن نشرها في حياته!

في تلك السنوات، كان هيدجر مفتوناً بفلسفة كانط على نحو مثير بحيث أن التداخل بين الكتابين الأنفين كان كثيراً فيما لو عقدنا مقارنة بين عناوين مباحثهما؛ بل وفي طريقة هيدجر القرائية لفلسفة مواطنه كانط. وفي سنة 1930 كان هيدجر يلقي دروساً صيفية عن كانط، وهي التي نشرت تالياً تحت عنوان ماهية الحرية البشرية.. مدخل إلى الفلسفة، خصوصاً الفصل الأول من الجزء الأول في الكتاب الذي صدر سنة 1982 ضمن الأعمال الكاملة - المجلد 31، ما يعني أن هيدجر غيب نشرها في أثناء حياته!

إن هذا التداخل القرائي سنجدّه متاحاً أيضاً فيما أقبل عليه هيدجر نفسه عندما كان يلقي محاضراته

ودرس شتاء 1927/1928. وفي موسم محاضرات سنة 1926/1927، ألقى هيدجر محاضرة بعنوان تأريخ الفلسفة من توما الأكويني إلى كانط. وفيها تمت المقاربة والمقارنة بين فيلسوف وسيط وآخر حديث، ونشرت في الجزء الثالث والعشرين من أعمال هيدجر الفلسفية الكاملة.

وعندما صدر كتابه الكينونة والزمان سنة 1927، كان اهتمام هيدجر بفلسفة كانط له الأهمية الكبرى من حيث القبول والرفض؛ إذ استمرت الأفكار الكانطية تأسره ولا فكاك من الإصغاء إلى صوتهما الفلسفي بالنسبة إليه، ولا الاكتفاء بدراساته السابقة عن مواطنه الألماني كانط الذي دخل إلى ثلاثة كتب مهمة من كتاباته في خلال أقل من خمس سنوات حيث نشر كتابه كانط ومشكلة الميتافيزيقا سنة 1929، وكان هذا الكتاب في أصله عبارة عن محاضرات ألقاها هيدجر في أثناء الفصل الشتائي للسنة الدراسي 1925/1926 - قبل صدور الكينونة والزمان - وتكرر إلقاء المحاضرات نفسها في أيلول/ سبتمبر 1928 بـ (معهد هيردر) في (مدينة ريغا)، ولم يكتف بذلك؛ بل ألقاها أيضاً في (دافوس) خلال شهر آذار/ مارس 1929 لينشرها في السنة ذاته ككتاب تحت عنوان كانط ومشكلة الميتافيزيقا، ويهديه إلى ماكس شيلر حيث وفاته في سنة 1928. ويبدو أن تلك المحاضرات جاءت كتطبيق قرائي تأويلي مُسهب لما تناوله هيدجر في الجزء الثاني من كتابه الكينونة والزمان المعنون بـ "الدازين والزمانية".

في (جامعة فرايبورغ - فرع بريسغاو) هذه المرة، وذلك خلال دورة سنة 1935/1936 تحت عنوان الأسئلة الأساسية للميتافيزيقا، والتي تحولت إلى كتاب نُشر سنة 1962 تحت عنوان السؤال عن الشيء... حول نظرية المبادئ الترنسندنقالية عند كَنت.

كذلك نجده يأتي إلى تناول كانط في دراسات أخرى غير مخصصة به مباشرة كما أسلفنا؛ فبين سنتي 1942/1943 يكتب دراسته المطولة مفهوم هيجل للتجربة، وبينهما، وتحديداً في سنة 1938، انتهى من دراسته عصر صورة العالم، وكذلك دراسته المهمة كلمة نيتشه: "الله مات" سنة 1943. وفي محاضرات السنة الدراسية 1955/1956 تناول هيدغر فلسفة كانط أيضاً لينشر تلك المحاضرات في كتاب له بعنوان مبدأ العلة. وفي كل هذه الدراسات أتى هيدغر إلى ذكر كانط فيها على نحو أو آخر، بقي هيدغر مرافقاً لفيلسوف نقد العقل المحض في كتابات أخرى عديدة حتى نشر سنة 1961 دراسته أطروحة كانط حول الكينونة، وهي الدراسة التي قد تكون كُتبت في وقت سابق على هذا التاريخ.

هرمينوطيقا الواقعية

إن تلمس مسارات القراءة الهيدغرية لفلسفة مواطنه إيمانويل كانط تتطلب قراءة كل هذه الأعمال المذكورة بتوّة ومتابعة تأريخية لتبيان الكيفية التي يفكر فيها هيدغر داخل المتن الكانطي؛ بل



هيدغر



كانط

في تلك المرحلة هي: الأنطولوجي، والهرمينوطيقا، والواقعية. وفي الوقت الذي كانت فيه تلك المحاضرات مدونة، بقيت أيضاً حبيسة الصمت من حيث التداول العمومي؛ فهي لم تُنشر إلا بعد وفاة هيدغر! وإذا كان هيدغر توفي في سنة 1976، فإن محاضراته تلك سُئِرت في سنة 1988 ضمن المجلد الثالث والستين من الأعمال الكاملة تحت عنوان أنطولوجيا.. هرمينوطيقا الواقعية.

كانت تلك المحاضرات تأسيسية من الناحية الفلسفية لجزء كبير من فلسفة هيدغر في كتابه الكينونة والزمان الذي صدر سنة 1927، حيث انفتاح الأفق الفلسفي لفيلسوفٍ أسمه مارتن هيدغر الذي اعتنى بالبنية الجسدية لنص محاضرات 1923، حتى إنه زودها بمقدمة وجيزة، ما يعني أنه، ومنذ البداية، كان يعدّها للنشر ككتاب، أما لماذا تأخر نشرها بحيث صدرت مطبوعة بعد وفاته بخمسة وستين سنة؟ ذلك أمر لم نكتشفه بعد!!

بدا إيمانويل كانط زائراً خفيف الظل في تلك المحاضرات؛ فالمرآت التي ورد اسمه فيها لا عناء في عدّها، حيث ظهر كانط فيها كفيلسوف لا حول ولا قوة له فيما يريد هيدغر قوله

فيها، فلا توجد قراءة بعينها لفيلسوف نقد العقل المحض على الرغم من أنه حضر في مقدمة الكتاب على نحو حجاجي عابر بدا فيه أنموذجاً لفيلسوف لا يُحتذى به إنما يمكن تذكره كما تم تذكر مارتن لوتر (1483 -

في الخطاب الكانطي برمته، ويمكننا أن نقف عند بعضها، وهي: أنطولوجيا.. هرمينوطيقا الواقعية، ومن ثم الكينونة والزمان، وخلالهما محاضراته/ كتابه كانط ومشكلة الميتافيزيقا، ومحاضراته نقد العقل المحض.. تأويل فينومينولوجي، ومن ثم محاضرة الأسئلة الأساسية للميتافيزيقا أو السؤال عن الشيء... من دون بخس بقية مقالاته ودراساته وكتبه ومحاضراته الأخرى التي أولت الخطاب الكانطي.

يبدولنا، أن هيدغر وضع في هذه المؤلفات جُل ما تُريد قوله قراءته الخاصة بكانط، خصوصاً أنها ضمت جُل مسارات هيدغر الفلسفية، وهو ما ستبدأ به درستنا هذه. أما الكتابات والمحاضرات والدراسات والمقالات الهيدغرية الأخرى التي اختصت بفلسفة كانط فسنرجئ تحليلها المكثف لحين من الزمان من دون إهمالها كلياً في دراساتنا هذه.

متابعة

1. خلال سنة 1923، كان هيدغر يلقي محاضرة أسبوعية في (جامعة فرايبورغ) تتناول ثلاثة مفاهيم بدت مركزية في خطابه الفلسفي الذي تبلور

تلّس مسارات القراءة الهيدغرية لفلسفة مواطنه إيمانويل كانط تتطلب قراءة كل هذه الأعمال المذكورة بتؤدة ومتابعة تاريخية لتبيان الكيفية التي يفكر فيها هيدغر داخل المتن الكانطي.

1546)، والجمع بينهما في سياق تذكري يعني تذكر مرجعية لاهوتية ولكن بنسبة معينة. يعود هيدغر إلى سلفه كانط ويستحضره في الفقرة الخامسة من الفصل الثاني عبر سياق حاجي ضد كانط غير مقصود، يستذكره وهو يناقش مفهوم الإنسان بوصفه حيواناً عاقلاً فيحشره في خانة التفكير الديني حتى إنه يستذكر كتاب كانط الدين في حدود مجرد العقل في ظل تخلي هيدغر

كلياً عن دلالة ورسم مصطلح الإنسان كحيوان عاقل، ليس هذا فحسب؛ بل يصف هيدغر مواطنه كانط - بالمقارنة مع ماكس شلر (1874 - 1929) - يصفه بـ "الدوجماتيكية أو الدوغمائية" الذي كان ماكس شيلر توغل فيها أكثر من كانط نفسه.

من جهة أخرى، وفي سياق حديث هيدغر عن العلاقة بين الظاهرة والفينومينولوجيا، يرتقي هيدغر بالفيلسوف كانط إلى مستوى الكانطية أكثر، يرتقي به من كونه مجرد فيلسوف إلى (مذهبه)، إلى النزعة الكانطية، إلى الاتجاه الكانطي، وهي المرجعية التي يؤصل فلسفة فلهم دلتاي (1833 - 1911) فيها

تبدو قراءات هيدغر لفلسفة كانط ذات آفاق تمهيدية، فهي مجرد إرهابات أولية يظهر فيها صاحب نقد العقل المحض كفيلسوف خلفي يُحتذى به بوصفه أنموذجاً للمقارنة والاستشهاد به في أثناء بناء موقف معين من رؤية أو نظرية أو قضية أو مسألة أو مفهوم.

بوصف تلك المرجعية من إشكاليات الفلسفة الكانطية.

في تلك المحاضرات ما كان حضور كانط سوى مؤشر سلبي فهو الضد الذي لا يروق لفيلسوف الواقعية أو الحديثة الهرمينوطيقية؛ إذ شتان بين الجهاز المفاهيمي لكانط في نقد العقل المحض، والجهاز المفاهيمي لهيدغر في أنطولوجيا.. هرمينوطيقا الواقعية، فثم فرق بين الإنسان كحيوان عاقل

والإنسان بوصفه ذلك الكائن (Dasein) أو ممكن الوجود بذاته - بحسب ترجمتي لمصطلح (- D sein) - ناهيك عن التوجه الأنطولوجي لكل منهما. 2. في (جامعة ماربورغ)، ألقى هيدغر بين سنتي 1926 / 1927 محاضرة تحت عنوان تأريخ الفلسفة.. من توما الأكويني إلى كانط قارن فيها بين كانط وتوما الأكويني. كانت تلك المحاضرة الأولى التي اندفع فيها هيدغر إلى تخصيص قوله القرائي عن كانط كفيلسوف يمكن المقارنة بينه وغيره من الفلاسفة، واختار لذلك توما الأكويني (1225 - 1274) قبالة كانط، وهي المرة الأولى التي يرتقي فيها اسم كانط إلى عنوان محاضرة

قراءته التأصيلية بأن أية فلسفة للمثال الترسدالي لا تعني الانغماس في ما هو لا هوتي! فمعالجة كانط بدت فلسفية كما هي معالجة أرسطوطاليس وهو تأصيل درج عليه هيدغر في الكثير من أبحاثه التي يحلو لها الرجوع إلى الأصل الإغريقي وذلك درب من دروبه الممتعة.

آفاق تمهيدية

حتى هنا، تبدو قراءات هيدغر لفلسفة كانط ذات آفاق تمهيدية، فهي مجرد إرهاصات أولية يظهر فيها صاحب نقد العقل المحض كفيلسوف خلفي يُحتذى به بوصفه أنموذجاً للمقارنة والاستشهاد به في أثناء بناء موقف معين من رؤية أو نظرية أو قضية أو مسألة أو مفهوم ما دون أية تبعية تذكر، لكن ذلك الإرهاص الأولي كان بداية طريق نحو نقاشات معمقة في نصين مهمين هما: الكينونة والزمان، وكانط ومشكلة الميتافيزيقا، ناهيك عن نقد العقل المحض.. تأويل فينومينولوجي، وهي المحاضرات/ الكتب الذي حضر فيه كانط شيخاً لعله من الظلم تجاوز مقامه أو مجرد استذكاره على نحو عابر... فكيف كان حضور كانط في هذه الكتب/ المحاضرات؟ كيف كان خطاب كانط مقروءاً من جانب فيلسوف الغابة السوداء فيها؟

في وقت كان فيه مخطوط الكينونة والزمان يأخذ طريقه للنشر.

في تلك المحاضرة، أعطى هيدغر أهمية لافتة إلى المثال الترسدالي الكانطي عاداً إيّاه نقطة الشروع والتقاطع لفلسفة ما بعد الكانطية، لا سيما لدى فخته وشلنج وهيجل. وفيها أكد أيضاً على أن رؤية كانط في المثالية الترسدالية إنما ترتبط في أفق أنطو - لا هوتي يعود بجذوره إلى توما الأكويني، وهو ما أصله هيدغر سابقاً في محاضراته لسنة 1923، ولكن بنمط مقارنة آخر عندما راح يُنبت ما هو لا هوتي كمرجعية كانطية لدى فلهم دلتاي؛ بل لدى ماكس شيلر حيث البعد الدوجماتيقي الذي يحفل به خطابه.

إن المقارنة الهيدغرية بين كانط والأكويني تبدو في تلك المحاضرة ذات بُعد تأصيلي يُظهر مثالية كانط بوصفها مرتبطة بالفكر اللاهوتي الكلاسيكي ليس فقط عند الأكويني؛ بل حتى لدى أرسطوطاليس (385 ق.م - 323 ق.م)، ما يعني أن المثال الترسدالي أو المثالية الترسدالية الكانطية إنما هي مجرد مفتاح لفهم العلاقات بين لاهوت توما الأكويني واللاهوتيات القديمة الباكورة، ومنها اللاهوت الأرسطوطاليسي كما هو في تطلعاته الفلسفية.

ومن جهة أخرى استدرك هيدغر في تلك المحاضرة



التجريب السّردي: اشتباكاً وأشكلاً في قصة (الإقامة على الأرض) لجهاد مجيد

د. نادية هناوي



اشتباك مفاهيمي

على تغاير تام. وإذا كان مفهوم النص قد شاع في الدراسات اللغوية واللسانية الشكلانية والبنوية وعرف التناسل اهتماماً مركزياً في الدراسات ما بعد البنيوية؛ فإن قضية الأجناس والتجنيس ظلت هي الأهم بين قضايا النظرية الأدبية. الأمر الذي جعلها قضية دائمة التطور في أبعادها ودلالاتها ووظائفها وتحدياتها منذ أرسطو إلى اليوم. وإذا

كثيرة هي المفاهيم التي تحمل في داخلها أبعاداً مختلفة لكنها تبدو في ظاهرها متقاربة وواحدة كالنص والتناسل والجنس والتجنيس التي لها في النظرية الحديثة المعاصرة حيز مهم وشائك. والسبب هو ما يبدو عليها من تماثل بينما هي

الدراما مثلاً مختص بإبداعية النص المسرحي التراجيدي والكوميدي وقالب الشعر الغنائي تتجس في الأشعار الوجدانية والراثية والهجائية والحماسية الأنوية والخطابية، والقالب الملحمي مختص بالنصوص الشعرية الغيرية والموضوعية والبطولية الضخمة.

ومع تغير أنماط التفكير وأساليبه ونظرياته ومدارسه حصل تبدل كبير في التنظير للأدب وتاريخ مفاهيمه وقضاياها ومنها قضية الأجناس التي شهدت تغييرات ليست قليلة ساهم فيها الفلاسفة والمفكرون والنقاد والأدباء أحياناً أيضاً. فتبنى قسم منهم النظرية الأرسطية مرسخاً الصنفية التجنيسية الثلاثية بينما تعاطى قسم ثانٍ من المنظرين فهماً مغايراً يقوم على مركزة النص ليكون خارج مواضع التصنيف مؤمنين باللاتجنيس، وأثر قسم ثالث الجمع بين الرأيين من خلال القول بالتداخل بين الأجناس التي بعضها كبرى وبعضها الآخر أنماط صغرى.

وممن مثل القسم الأول هيغل وغوته وبرونتيير ولوكاش ونورثروب فراي وجيرار جينيت وأيف ستالوني الذي دافع عن نظرية الأجناس مؤمناً أن لا نص بلا جنس، وأننا "عندما نصف النص فقد يكون ذلك توطئة لفهمه" (1).

وممن مثل القسم الثاني ديدرو وهوغو وكروتشه وبلانشو الذي رأى أن ماهية الأدب "انفلاته من كل تعريف ضيق، ومن كل وصف يجمده" (2)، وممن مثل القسم الثالث باختين ورولان بارت وليتش وديدا وجوليا كرتسيفيا التي بينت أن بالتناص يصبح



جهاد مجيد

كانت عملية الإنتاج الكتابي محصلتها النصوص؛ فإن عملية التفكير في هذا الإنتاج محصلتها الأجناس.

وطبيعي أن الأدب مورس على مرّ العصور نشاطاً إنسانياً يتجسد في نصوص متخيلة هي بمثابة وقائع نصية، ليست عائمة في عملية إنتاجها؛ بل مصنفة ومقولة بتحديدات معينة ليست فوضوية وإنما مقننة بميزات وسمات تطورت تاريخياً حتى ترسخت شعراً ونثراً.

ولا عجب بعد ذلك أن تسبق بنائية النص تصنيفية الجنس الذي لا يفكر فيه إلا بعد أن تكون تلك البنائية قد استقرت بعد مخاض إثبات الوجود حتى وصلت إلى مرحلة التجسد قالباً له حدوده. فقالب

على الرغم من التغيرات
الكثيرة التي طرأت
على الأدب وبسببها
تنوعت فنونه وأشكاله؛
فإن محصلة تلك
التغييرات بقيت
خاضعة للصنفية ثلاثية
التجنيس (غنائي/
درامي/ ملحمي).

النص لوحة فسيفسائية
من الاقتباسات أو بتعبير
ليتش سلسلة من العلاقات
والتفاعلات مع نصوص
أخرى، وبتعبير دريدا
كل نص صادر عن جنس
فأكثر "أما دومنيك مانغونو
فتحدث عن مفارقة ما سماه
(الوضع الموازي) أي أن
للأدب مكاناً في المجتمع
لا يمكن تعيين موقعه، فهو
المكان واللامكان (3).

وعلى الرغم من التغيرات
الكثيرة التي طرأت على

الأدب وبسببها تنوعت فنونه وأشكاله؛ فإن محصلة
تلك التغييرات بقيت خاضعة للصنفية ثلاثية
التجنيس (غنائي/ درامي/ ملحمي) بوصف هذه
الأجناس أجناساً كبرى، وأن أية نصوص تُبتدع
خارج هذه الصنفية عليها أن تثبت اختلافها وتؤكد
رسوخها. وعندها تستحق أن تسمى جنساً، وما على
المنظر الأدبي سوى الإقرار بها قالباً مستقلاً وثابتاً
كما حصل مع الأجناس الحديثة (الرواية والقصة
القصيرة وقصيدة النثر).

ولا خلاف أن جمالية إبداع هذه النصوص متغيرة
بحسب مواضع تصنيفها قالباً له في عالم
التجنيس بنائية ثابتة. وبموجها تكون للخطاب
الأدبي تقاليده المميزة وتقنياته القابلة للتعيين.
ويشير تاريخ التنظير للأدب إلى أن قضية الأجناس

لها الأولوية دوماً بوصفها
هي المنطلق الجمالي الذي
منه تتخذ أية نظرية تجنيسية
سمتها العلمية استناداً إلى
المعيارية والنظر التوصيفي
ذي المقاييس المحددة
والمعروفة. أمّا النظريات
التي تبنت اللاتجنيس ومنها
نظرية كروتشه فإنها أيضاً
سعت إلى التنميط معتبرة
الجمالية النصية هي المعيار
وأن المسألة ليست متروكة
على الغارب بكلية لا نهائية.
وتظل أحد عوائق التصنيف

إلى أجناس أو أنواع أو أشكال أو أنماط هي المعايير
التي تختلف في درجة عموميتها وخضوعها
للتقسيم الثلاثي: غنائي ملحمي درامي. وبما يجعل
الشك في المعايير التي تلم أطراف نظرية الأجناس
مفضياً أحياناً إلى التساؤل عن الأجناس نفسها.

وليس الوعي بالأجناس سوى وعي بالاشتغال
التاريخي لها، والإبداع نفسه إنتاج تاريخي إزاء
بنى لغوية ناتجة من سلسلة من البنى السابقة
عليها. وهو ما جسده نظرية التناص وكان لها
تأثير كبير في الاتجاه نحو اللاتجنيس من خلال
قولها بالتداخل الذي معه تُنتفى أهمية القوالب،
وتغدو التناصات لا حد لها، فيها تندمج الحدود
النصية للخطابات الأدبية مع بعضها بعضاً ومع
غيرها من الفنون والعلوم.. بيد أن ذلك الانفتاح يظل

الذي يغري المنظر الأدبي في تناول هذه المفاهيم،
أهي انفتاحية التناص أم هي رسوخية الأجناس ؟
وأي بعد من أبعاد هذه المفاهيم هو الأكثر إقناعاً
وتدليلاً ؟ أ هو البعد النظري أم البعد الإجرائي أم
هما معاً ؟

إشكالية تطبيقية

أن نضع إجابات وافية للأسئلة المتقدمة يعني
مواجهتها بأسئلة أخرى تقتضيها عملية التمثيل
كسبيل به نستطيع بلوغ محصلات نظرية تخرجنا
من بوتقة الإشكال آنف الذكر أو على الأقل تحل لنا
بعضاً من اشتباكاتنا التي هي في الأساس تطبيقية
أكثر منها نظرية.

ومن تلك الأسئلة التي بها نواجه الأسئلة أعلاه :
هل يمكن للمؤلف أن ينتج نصاً يخضع في حدوده
للصنفية التجنيسية ويتحرر منها في آن معاً؟ بعبارة
أدق كيف يتاح للمؤلف أن يجمع في نصه الإبداعي
بين نشاطين متعارضين هما التجنيس والتنصيص
أي أنه يتعاطى التناص واقعاً إبداعياً وفي الوقت
نفسه يتقيد بثوابت النظر المعيارية للمفاهيم ؟

من المؤكد أن التناص عملية كتابية عفوية فيها
الخطاب يتداخل في حدوده النصية مع نصوص آخر
بلا أية ضوابط لغوية أو معرفية أو تاريخية بعكس
التجنيس الذي هو قولبة كتابية تشكلت قواعدها
تاريخياً وخضعت لها النصوص الأدبية نقدياً. وإذا
كان التناص يشغل في منطقة النص بانفتاح،
والتجنيس يشغل في ما قبل هذه المنطقة وما

متضارباً مع فكرة الأجناس وثوابتها وأنساقها،
والأهم هو تاريخيتها. من هنا تتولد الشائكية في
فهم مقولات النص والتناص والتجنيس وتغدو
الإشكالية إشكالية تجنيس أكثر منها إشكالية
خطاب.

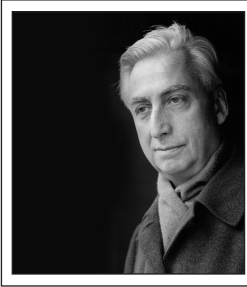
وإذا كانت نظرية الأنواع قد افترضت أن النص
الأدبي مثل الكائن الحي يولد وينمو ثم يموت،
وخالفتها نظرية الأجناس التي فيها لكل نص قلبه
التجنيسي وأنساقه التي تجعله مستقراً لا يعرف
ذواءً؛ فإن نظرية التناص أمنت باللاتقنين بوصف
النص بناءً مفتوحاً بلا حدود وقابلاً للاندماج
والتفاعل مع أي نص آخر. ويطلق على هذه العملية
الاندماجية اسم (التداخل الاجناسي أو النصي أو
تفاعل النصوص أو التماسك الداخلي أو التجانس
Homogeneity) التي فهمها بعضهم خطأ أنها
نظرية بينما هي عملية تطبيقية لمفاهيم النظرية
التناصية.

وهذا الفهم هو أول مؤشر فكري على الشائكية بشأن
التناص وموقعه بين النص والجنس ومدى قصدية
المؤلف في أن يكون فيها ذاتاً حية أو لا يكون،
فضلاً عن مؤشر التضاد بين التجنيس وما يقتضيه
من قواعد وتقنيات، وبين التناص وما يشرعنه
بالتداخل من اللاتقنين الذي هو تمرّد على حديّة
القوالب وثورة على سطوة القواعد.

فكيف نفك الاشتباك النظري بين هذه المفاهيم ؟
وأي مفهوم هو الأكثر منطقية والأقل عرضة للجدل
والمواخذة ؟ وهل تقتصر شائكية هذه المفاهيم على
البعد الداخلي للنص أو أنها تتعدى إلى خارجه؟ ما



ميكال



رولان بارت

ولنبداً بالتداخل كمفهوم فيه النصوص المتداخلة لا حصر لها ودلالاتها واسعة ومتعددة. فيكون أي نص أدبي مفتوحاً دائماً بلا بداية ولا نهاية استناداً إلى نظرية التناص التي فيها مفهوم النص غامض ومحير لافتقاره إلى أية محددات خارج نصية تحدد اختلافه عن غيره وتمايزه عليه، تقول جوليا كرسيفيا في "الأداء في ثقافة ما بعد الحداثة" "كل نص يتشكل وكأنه نتف من الاستشهادات وأن كل نص هو امتصاص وتحويل لنصوص أخرى وأن مقولة تفاعل النصوص في طريقها لأن

تحل محل مقولة تفاعل الذات" (5) وتترادف مع التداخل ألفاظ (توالد / انبثاق / تعالق / استدعاء / تحويل / إدماج / تجميع / تنافذ / تشكيل) التي بها جميعاً تكون النصوص المتداخلة مائعة لا حدود لها ولا قالب يجمعها بل مذابة في بعضها بعضاً، وبهذا تتكاثر النصوص وتتناسل حتى لا وجود لمركز أو نظام أو بنية. لقد أفادت نظرية التناص إجرائياً من فلسفة التفكيك وتضمنت كثيراً من مواضع النظرية الاستمولوجية التي بموجبها لم يعد بين النصوص حد غير قابل للتناص؛ بيد أن ذلك لا يعني أنها بالتداخل النصي قد زحزحت القوالب وألغت اجناسية النص كأن يكون رواية أو قصة قصيرة أو مسرحية مما ذهب إليه بعض النقاد الذين فسروا عملية التداخل بأنها تحطيم لفكرة الجنس، كأن

بعدها بتقييد تام؛ فإن محصلة التداخل هي أن الجنس الذي حدوده أقوى سيبرز في التداخل بالصر والإذابة ثم بالعبور عليه. وبهذا يثبت ذلك الجنس أنه الأكثر قدرة على الثبات محولاً التداخل من كونه نشاطاً عائماً بلا معايير إلى نشاط محدد ونهائي موصوفاً بإجناسية معينة وحاملاً سماتها ومعاييرها متقيداً بها.

لا شك أن منظري الأدب الغربيين قد أشاروا إلى أن الكتابة حرة لكنها ليست فوضوية وأنها محاكاة لكن من دون تكرار، لكن هناك من رأى العكس،

فميشيل بوتور مثلاً يذهب إلى "أن أفضل ما في الكتابة كما نعلم هو الإبقاء على الكلام (الكلام يذهب) والكتابة تبقى لكن العجب العجيب هو أنها لا تسمح لنا بإعادة الخطاب وتكراره بكامله" (4). وهذا يعني أننا على وفق الفهم الذي نتبناه لعملية التمازج النصي كتداخل أو عبور يتحدد فهمنا الذي به تنفرج شائكية الفاعلية التجنيسية واشتباكية مفاهيم النص والتناص والجنس.

ولكن أي العمليتين (التداخل / التجسير) هي أكثر منطقية وأي النظريتين (نظرية التناص أو نظرية العبور) أحرز للمقبولية في النظرية الأدبية؟ بالطبع لن يكون القول بإحدهما مقنعاً ما لم يكن الاختيار مدعماً بحجج نستلها من النظرية الأدبية نفسها وما فيها من مواضع النظر المعرفي إزاء جماليات الإنتاج الأدبي.

خامساً: إذا كانت السمة الانفتاحية لنظرية التناص تتجلى إجرائياً في مفهوم التداخل النصي؛ فإن نظرية العبور بين الأجناس هي التجلي الإجرائي لفاعلية التجنيس وبأربعة أجناس عابرة هي (الرواية، قصيدة النثر، القصة القصيرة، المقالة)

قصة (الإقامة على الأرض) وفردة التمثيل الاجناسي

لل قصة القصيرة مكانة مهمة بين الأجناس الأدبية، والسبب مساحتها التجريبية التي تتيح لها أن تكون جامعة ومحتوية للشعر بأجناسه وأنواعه أو للسرد بأجناسه كالرواية والمسرحية والمقالة والرسالة وأنواعه كالسيرة والقصة القصيرة جداً.

من هنا تأتي صعوبة القصة القصيرة التي على قصرها ومحدودية كتابتها تحتاج إلى وسائل لا تتوفر بسهولة. وهذا عكس ما يعتقده كثيرون من أن كتابة القصة القصيرة هي المقدمة أو الفاتحة الإبداعية لكتابة أجناس أخرى. ومن أهم الوسائل القصصية التجريب السردى بالتداخل النصي بين فني السرد والشعر وما يستتبعهما من تجنيس، به تعبر القصة القصيرة على قصيدة التفعيلة.

ومن المهم التأكيد أن الشعر والسرد بعمومهما ليسا جنسين نظراً لما يمتازان به في أصول النظرية الأدبية من السعة التي معها لا يمكن تحديدهما إلا في شكل أجناس تتفرع عنهما، ولكل جنس كيان قائم بذاته حتى لا تذبذب ولا هشاشة في قالبه بل

الأدب إنتاج ذاتي الحركة يكونه الاختراق حسب، أو أنها عملية إنشاء لأجناس جديدة منها مثلاً لا حصراً رواية ميتاسردية ورواية تاريخية وقصيدة تشكيلية وقصة شعرية.

الأمر الذي نحتاج فيه إلى وضع معيار منضبط وحازم يتعدى مفهوم (التداخل النصي) إلى عملية فيها تكون ولادة النص طبيعية وشفرائه متأصلة فيه تتحكم بصوره ومجازاته. وهو ما يتطلب من القارئ تسليحاً بخبرة مناسبة تتعلق بالأبنية التحتية والعلوية وكيفيات التحويل اللساني والصهر والإذابة التي هي أنظمة شكلية معيارية.. فما هذا الفهم الذي نعينه هنا ؟

إنه العبور الذي به نصل إلى النقطة الثانية حول ما كنا قد تساءلنا حوله وأعني: أي الفهمين هو أكثر منطقية ومقبولية في النظرية الأدبية ؟

ليس العبور مجرد عملية استكمالية لعملية التداخل النصي حسب؛ بل هو أيضاً عملية ردم الفجوات التي ترافق التداخل النصي عملياً ونظرياً من خلال: أولاً: . أنها تضع للتمازج بين نصين أو أكثر قابلاً محدداً.

ثانياً: أنها تنظر إلى النص لا كبناء كتابي وإنما كقالب فني.

ثالثاً: الاحتواء الذي هو بمثابة تجسير، فيها يعبر الجنس الأقوى على الجنس أو النوع الأضعف الذي سيصير معبوراً عليه ومقولباً في الجنس العابر.

رابعاً: أن مواضع العبور القائمة على الرسوخ بالتطور التاريخي تجعله أوسع من مفهوم التداخل الذي يتمحور في منطقة النص فقط.

ثبات واختلاف.

ومثالنا قصة (الإقامة على الأرض) (6) القصيدة، وفيها عمد القاص جهاد مجيد إلى تجريب التداخل النصي بين القصة وقصيدة التفعيلة (الإقامة على الأرض) (7) جاعلاً من القصيدة أرضية، عليها انبنت القصة القصيرة التي تجاوزت التداخل عابرة عليه وفارضة قالبها على القصيدة محتوية إياها بالصهر والتهجين.

وصحيح أن التداخل النصي بين القصة والقصيدة تنتج عنه قصيدة قصصية أو قصة شعرية، وهذا ليس جديداً فقد عرفته القصيدة العمودية منذ الجاهلية بينما عرف الغرب ما سمي بالقصيدة القاصة في القرن الرابع عشر على وجه التقريب (7)، وصحيح أيضاً أن التجريب الذي فيه تتجاوز القصة عملية التداخل وتتجه صوب عملية أخرى تالية لها لتكون عابرة عليها، عرفته أيضاً القصة القصيرة منذ أن تشكلت جنساً لوحدها؛ بيد أن الذي جربه القاص جهاد مجيد هو أنه استثمر إمكانات التناص مع قصيدة التفعيلة (الإقامة على الأرض) في بناء إمكانات جديدة تدعم قالب قصة (الإقامة على الأرض)

وتجريبية التناص تقوم على اتخاذ القصيدة قاعدة، عليها تشيد القصة القصيرة بُنيانها محتوية القصيدة فيها متناً وعنواناً، شكلاً ومضموناً، مستلهمة أجواءها ذات الطابع الرثائي ومنطلقة من المفاضات الشعرية نفسها. وهنا مكنم التحدي أعني التشييد السردى على

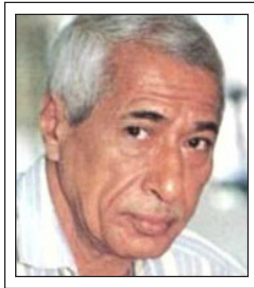
منوال نص شعريّ بعينه وفي الوقت ذاته ابتداء خصوصية بها تمتلك القصة القصيرة فرادتها التي لا تشابه أي نص آخر.

وقبل أن ندلل على التجريب علينا أولاً أن نلم بطبيعة القصيدة المتناص معها كي نعرف دواعي اختيارها.

بدءاً نقول إن للشاعر حسب الشيخ جعفر مكانة فريدة في عالم الشعرية العربية وقصيدته (الإقامة على الأرض) كتبها وتجربته الشعرية في عز عنفوانها. وميزة هذه القصيدة ليست في تقدمها على القصائد الثلاث التي تليها وهي (زيارة السيدة السومرية التي منها اخذ الديوان اسمه وفي أدغال المدن وهبوط اورفي والدورة) حسب وإنما أيضاً صلتها الثيماتية الوثقى بها كونها ترثي صديقاً قديماً، فضلاً عن إشارة الشاعر في الهامش إلى أنه كتب هذه القصائد الأربع مجتمعة عام 1972، وهو ما يدل على قصدية الشاعر في تأكيد ذاته ككيان ناطق بالشعر، ينظر للعالم بعين باكية ويكتب للإنسان بآلم، راثياً نهايته المأساوية.

والمعروف أن قصيدة التفعيلة شأنها شأن أية قصيدة لها أغراضها والرثاء واحد منها.

ومن يتمعن في القصيدة (الإقامة على الأرض) يجد أن الشاعر هو المتفجع الباكي والنادب المتألم والناعي المواسي والشاكي المشتكي والمعزي والمتعزى معاً. ناهيك عن تداعيات رومانسية تغلب عليها السوداوية والتشاؤمية، وتكرر فيها مفردات الموت



حسب الشيخ جعفر

منذ إنَّ الذي جذب القاصَّ جهاد مجيد نحو (الإقامة على الأرض) هو إمكانية جعلها قاعدة عليها يبني قصته سائحاً سردياً في أجوائها محلقاً شعرياً مع تجلياتها، صانعاً له كوناً سردياً خاصاً يعكس رؤيته للعالم متجاوزاً ومتمماً ومستكملاً إياها إبداعياً.

؟ وكيف تمكن من التحرر من التداخل معها وانتهى بالعبور عليها ؟

إنَّ الذي جذب القاصَّ جهاد مجيد نحو (الإقامة على الأرض) هو إمكانية جعلها قاعدة عليها يبني قصته سائحاً سردياً في أجوائها محلقاً شعرياً مع تجلياتها، صانعاً له كوناً سردياً خاصاً يعكس رؤيته للعالم متجاوزاً ومتمماً ومستكملاً إياها إبداعياً.

وعلى وفق نظرية التناص يكون التداخل مع أسطر القصيدة نصياً فقط، لا يتعدى حدود البنية والنظام الداخلي وهو ما يصلح معه التوصيف بـ (قصة شعرية) بيد أننا على وفق نظرية العبور سننظر إلى التداخل النصي بين الشعر والسرد بأنه صهر وإذابة، به تضيق حدود قصيدة التفعيلة في حدود القصة القصيرة التي تعبر عليها بما يمتلكه قالبها من إمكانيات تجعلها جنساً عابراً لغةً وأحداثاً وشخوصاً وبناءً زمكانياً. وهو ما عمله القاص متعدياً بنية القصيدة جاعلاً منها قاعدة، معطياً القصة القصيرة فرصة إثبات خصوصيتها

والشتاء والمقابر والقبر
وهو ما يذكرنا بشعراء العصر
الحديث الرومانسيين كإيليا
أبي ماضي وإبراهيم ناجي.
يقول حسب الشيخ جعفر
في قصيد (وجه الموت) من
ديوانه (الطائر الخشبي) راثيا
نفسه معاتباً وحزيناً، ولا
شيء يواسيه سوى الخواء
والريح:

(وحده مثل الثمرة

فاجأها الشتاء

تصدح مثل قبرة

عبر صحارى الغسق القطبي والبكاء) (8)

ويكثر لديه النزوع نحو السرد بشكل واضح والميل إلى التناص مع الأساطير السومرية والإغريقية والحكايات الشعبية، تدليلاً على مرجعية شعرية غنية تغوص في قديم الشعر وحديثه بعربيته وعالمية، آخذة أمداءها من شعر أبي العلاء وأبي نواس ومهيار الدمشقي والشعراء الروس مثل بوشكين والكساندر بلوك ومايكوفسكي ورسول حمزاتوف، والمسرحيات مثل روميو وجوليت لشكسبير ومسرحيات سترندبيرغ. وهذا كله أعطى لتجربة حسب الشيخ جعفر خصوصية حتى صارت مدرسة شعرية في عالم الحداثة الشعرية العربية بعامّة وكتابة قصيدة التفعيلة بخاصة.

والسؤال المطروح هنا إذا كانت هذه القصيدة متفردة؛ فلماذا لم يكتف القاص جهاد مجيد بالتناص معها

التجسسية وأنها أرسخ من قالب القصيدة وعابرة عليه.

ولكي نفهم فريدة التجريب الذي قام به جهاد مجيد في قصته (الإقامة على الأرض) وكيف أعطى لجنس القصة القصيرة ممكنات جديدة، علينا تحديد هذه الممكنات وتمثيلات التجريبية ودلائلها، وكالاتي:

أولاً: ممكنات مفاهيمية نظرية

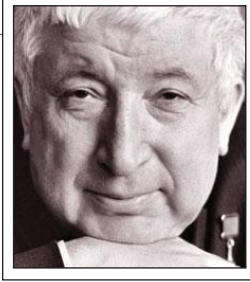
وتتجسد فكرياً في ما سماه ميشيل فوكو (إحياء المؤلف) التي هي فكرة مختلفة عن فكرة موت المؤلف. والاختلاف ليس في فهم كينونة المؤلف وإنما هو في فهم وظيفته التي تنبع من التساؤل: ما أهمية من يتكلم ما دامت المنهجيات النصية قد فرضت موت المؤلف وأجازت النياحة عنه بمؤلف ضمنى هو ذات ثانية انطلاقاً من فكرة أن من يكتب ليس هو من يحكي؟

إن المنهجيات ما بعد النصية ترفض هذه الفكرة وتؤكد أهمية الإبقاء على المؤلف حياً كي يكون له دور في بناء نصه الذي يتشارك في إتمامه معه القارئ بوصفه بنية فاعلة تشاركية وبالشكل الذي يحد من انفلات النص وتكاثره وتشتت تأويلاته. والمثال شهرزاد التي تظل حية وهي تؤدي دور المؤلفة الحكاءة في الحكاية الإطارية في حين تترك المتلقين يواجهون شخصياتها في الحكايات الضمنية الصغرى المتناسلة عن الحكاية الإطارية الكبرى.

وفي قصة (الإقامة على الأرض) نجد المؤلف

حاضراً في القصة بدءاً من مفتتحها وهو يهدي نصه للشاعر صاحب القصيدة التي سيتداخل معها (إلى: الشاعر الكبير حسب الشيخ جعفر وذكرى سنين عجاف طويناها بعذوبة صداقة حميمة) وليس في حضوره تداخل نصي؛ بل هو هيمنة خارج نصية تدل عليها "علاقة الصداقة". وبهذا يكون المؤلف قد دشن أرضية قصته بالقصيدة محققاً وظيفة إشارية هي لبنة أولى يضعها في بنية معماره السردى الذي سيتوكد في المتن من خلال أسماء الشخصيات وطبيعة الأماكن والمشاهد التي يحضر الشاعر شخصية مساندة وثانوية في أحدها.

وإذا كان اسم المؤلف (الشاعر أو القاص) مهماً في تشخيص صيغة معينة لوجود الخطاب أو الاعلان عن وضعية من وضعيات هذا الخطاب؛ فإن في إخفاء المؤلف لنفسه وراء ذات ثانية له يمثلها السارد العليم وتصريحه باسم الشاعر في الافتتاح ثم استحضاره كشخصية داخل المتن إنما يدل على رغبة المؤلف (القاص) في إعطاء نصه سمة لا تشخيصية بها ينفتح الوجود القصصي فتتعدد وظائف الخطاب بلا تحديد زماني أو تعيين مجتمعي. واشتغال القاص على نصين يحملان العنوان نفسه (الإقامة على الأرض) تعني قصديته في جعل السرد متحدياً الشعر بهويتين هما هوية القاص كناصر وهوية النص الشعري المتناص، والنتيجة غلبة الهوية السردية التي فيها هيمنت مقصدية المؤلف على الخطابين السردى والشعري من خلال: 1 - بناء القصة التي فيها القصيدة مجرد قاعدة عليها ينبني تصاعدها السردى بزخم درامي.



رسول حمزاتوف



كروتشه

توظيفه جاعلاً من الإقامة الشعرية إقامة قصصية. وكثيرون تناصوا في قصائدهم وقصصهم مع نصوص سابقة لكن دورهم كمؤلفين ظل محكوماً بالنصوص المتداخل معها حتى لا يتجاوز المناصصة والتنصيص.

وإذا كانت الغاية من التناص بوصفه فاعلية انفتاحية تؤكد دور القارئ في العملية الإبداعية؛ فإن الغاية من تجاوز التداخل إلى العبور هو تكافؤ دور المؤلف الحي مع دور القارئ المنتج كي لا يكون أحدهما وسيلة الثاني؛ بل يكون الاثنان هما الغاية ووسيلتهما هي العبور. ويبقى الاثنان أي المؤلف والقارئ متحررين في التطور والنضج والتأثير وبحسب درجة الوعي أو اللاوعي باللعبة السردية سلبياً أو إيجابياً.

ثانياً: إمكانات سردية تطبيقية

تتمثل هذه الإمكانات في ارتهان حرية التعبير لا بالاشتغال الاستعاري تناصاً مع القصيدة؛ وإنما بالإفادة من علاقات القصيدة وسياقاتها الشعرية في بناء الواقع القصصي المتخيل كضماير وشخصيات وزمكانية أحداث وحوارات. فتتعدد الشخصيات وتتنوع مساراتها كما تتنوع الأمكنة والأزمنة بعيداً عن السير على منوال القصيدة، ومن دون التطابق مع شخوصها وأمكناتها. والسبب أن القصيدة قاعدة وليست إطاراً.

2 - صيرورة (الشاعر) في القصة شخصية من دون تسميته، يؤكد أن القصة ليست متناصدة مع القصيدة؛ وإنما هو ابتداء فيه تتجسر الصلة بين القصيدة والقصة القصيرة.

وقد يسأل سائل: كيف يمكن أن ننسب خطابين (شعري وسردي) لمؤلف واحد؟ أم أن المؤلف هنا يتكرر في أفراد متعددين؟

إن إنتاجية النص سواء أكانت بالتوافق والتماص أم كانت بالتضاد والتفكك تظل محصورة في القاص لوحده أولاً لأنه ليس ناصاً يتداخل نصه مع نص شعري

سابق، مبتغياً استعارة صورة أو اقتباس جملة أو الإفادة من إشارة ما؛ وإنما هو منتج يبتدع نصاً جديداً على خلفية نص سابق هو قاعدة لا بد من البناء عليها. وليست كل قصيدة تصلح أن تكون قاعدة يبني عليها القاص نصه؛ وإنما هي القصائد التي في إنتاجيتها قاعدة سردية وعاملية كلية تسمح بالتشديد عليها بعيداً عن مقتضيات التناص وسياقاته الداخلية.

ومن الأسهل طبعاً أن يضع القاص قاعدته الخاصة التي عليها يشيد خريطة نصه الهندسية وبحسب موهبته بدلاً من أن يأتي بقاعدة جاهزة ويحاول توجيه بناء معماره السردي على وفقها. فذلك ما يصعب توجيهه وتطبيقه وإن بدا نظرياً ممكناً ويسيراً.

وهنا لبُّ التحدي الذي جرب القاص جهاد مجيد

أن الجديد في قصة (الإقامة على الأرض) هو أن المرجع والحاضن صاراً واحداً هما عبارة عن قاعدة هي قصيدة تفعيلة، وبناءً بطبقات هو قصة قصيرة كاشفت القارئ منذ افتتاحها مؤكدة أن حاضنتها قصيدة شعرية. وهذا ما يجعلها بالضبط خطاباً عابراً للخطاب (transdiscursive) كما يقول ميشيل فوكو.

ومن الممكنات التمثيلية أيضاً ما في القصة من علاقات منها تشكل كونها القصصي المتخيل زمكانياً، وفيها السارد يمارس دوره في توجيه الشخصيات ورسم منعطفات واقعها، واضعاً العقبات التي بها يتعرج مسار السرد فيتعقد الحبكة وتتأزم الأحداث وتصبح الشخصيات أكثر توتراً أمام ضغوط الواقع. وعلى الرغم من أن هذا الكون القصصي متخيل؛ فإن القصة تظل مهمورة بالقصيدة كقيمة تعبيرية دلالية شكلية وموضوعية وبلا تنميط نحوي أو شكلي. ومن المؤشرات البنائية على هذا الكون القصصي المتخيل ما يأتي:

- أن ابن جودة ميت حاضر في القصيدة بوصفه هو المرثي، وهو نفسه الميت في القصة لكن بإضافة اسم خلف إليه ويجعله شخصية ثانوية تساند شخصية كريم كصنو أو توأم، مانحاً إياه التطور. والقصة تبدأ والسارد العليم يسترجع زمن قدوم كريم إلى برلين كما كان ابن جودة قد

والفرق كبير بين نص هو قاعدة ونص هو إطار، لأنه في الحالة الأولى يكون مقولباً للعبور عليه اجناسياً، وفي الحالة الثانية يكون متداخلاً نصياً جزءاً أو كلاً.

وبوجود شخصيات ينقل لنا السارد حركاتها وحواراتها وتداعياتها ويحدد لنا أوصافها ومشاعرها، هذا أولاً وبوجود نص شعري مرثاوي ثانياً يكون معمار القصة الخاص قد تشكل وقام، وهو لا يخالف القاعدة في سياقات التشييد لكنه متحرر تخييلياً في تصعيد هذا التشييد دراماتيكياً. مما يعطي للقصة ممكنات غير ممكنات التداخل النصي؛ ومن تلك الممكنات العبور الاجناسي ومنها أيضاً أن القصيدة صارت هي الحاضن والشاعر هو الأب الروحي الذي على أبويته يشيد القاص نصه لكن بلا سطوة أو ملكية للأول على الثاني.

ولا خلاف أن كل النصوص الإبداعية منذ هوميروس إلى اليوم هي عبارة عن خطابات لها حاضنتها ولها مرجعياتها. ولا وجود لنص بكر يؤسس خطابه ويأخذ قلبه وهو بلا مرجع أو حاضنة، بيد

إذا كانت الغاية من التناص بوصفه فاعلية انفتاحية توكيد دور القارئ في العملية الإبداعية؛ فإن الغاية من تجاوز التداخل إلى العبور هو تكافؤ دور المؤلف الحي مع دور القارئ المنتج كي لا يكون أحدهما وسيلة الثاني.

أجواء القصيدة المراثاة بسطر هنا وأسطر هناك كما في هذا المقطع (ربما لتخفف عني، لا أظنها بهذا الانبساط في أعماقها.. أربعون عاما وما فتئ يخفق في اطماره القروي المهاجر)

- الإقامة بالنسبة لابن جودة تعني المكوث بتكرار الشاعر هذين السطرين ثلاث مرات داخل القصيدة) استراح ابن جودة هل يذكر السرو منحنيا/ فوق قبر ابن جودة طفلين في النخل يحتطبان؟ (10) بينما الإقامة تعني لكريم التلاشي والضياع ولهذا لا يكون ابن جودة مراثيا مستريحا في القصة بل هو وكريم مراثيان.. ومصير الأخير أكثر تعاسة من مصير الأول الذي حظي بقبر بينما كريم لم يحظ بقبر مثله بعد أن صار جثمانا موبوءاً لا بد من حرقه (تخرج النقالة من الرواق، يخرج خلفها الملفعان بالأزرق الشفيف.. ينفث فضاء خارجي، تنفتح فسحة لم تستطع عيناها المغوشتان بالدمع تحديد حجمها أو أبعادها.. تنفتح جهنم)

- وإذا كان صدر ابن جودة قد عبث به السخام المتراكم من دخان القرية الجنوبية؛ فإن صدر كريم عبث به سوء الطالع ليكون فريسة الجائحة العالمية كورونا. ومصدورية الشخصيتين القصصية والشعرية تجعل التعالق قائماً قصصياً على قاعدة شعرية حيث القصة مستندة على القصيدة، مشكلة من وراء هذا الاستناد طبقتين بنائيتين: الأولى سطحية هي (المرض) موصولة بعلاقات منطقية بالبنية الثانية العميقة وهي (الموت).

وبوجود هاتين البنيتين تتحقق عملية التحول فتتدمع المفارقة التي فيها المحتوى الإدراكي

أتى إليها قبله بعشرين عاما مستبطننا دواخله (منذ حطت به الطائرة، في ثمانينيات القرن العشرين، في مطار برلين؛ حط داخله وحل في ذهنه (خلف بن جودة) الذي حط في ذات المطار في ستينيات القرن ذاته، وانبثقت في وجدانه أبيات شاعره الرائي، بمقبرة خلف برلين يرقد طفل من النخل قيل استراح ابن جودة (هل سأستريح كما استراح في قبره البرليني؟؟)

- علاقة الشاعر بابن جودة علاقة صداقة بينما علاقة كريم بالشخصيتين (ندى ورشيد) والشخصية الغائبة (الشاعر) هي علاقة أكثر تعقيداً. إنها علاقة حب ومصير ووطن، وهو ما يتوضح في توبيخ زوجة كريم الألمانية (كانت الألمانية توبخه،، وتعييره، لا ببطالته بل بالاشتراكية التي أفنى حياته من أجلها والتي انهارت بلمح البصر، كانت تقول ذلك بسعادة بل ومناكدة، تذكره انه من بلد نفطي، بلد رخاء فلماذا اختار الشقاء وهجره)

- ابن جودة في القصيدة فلاح سمع الشاعر بموته وهو في موسكو فرثاه مستذكراً قريته الجنوبية محاولاً (الإمساك بالوجه الطفولي الذي كانه) (9) لكن ابن جودة في القصة صنو غريب وأبدي يذكر كريم بإخفاقاته بدءاً من هجرته ثم اعتماده على راتب زوجته التقاعدي الضئيل إلى حلمه أن يكون شاعراً وانتهاءً بعدوى الوباء التي انتهت به إلى مصير مجهول.

- الذهول والسرطان هما الصفة النفسية التي كررها السارد باستبطانات ومونولوجات داخلية وحوارات حرة غير مباشرة ضمن فضاء تخيم عليه

يوجه السؤال لها) ونلاحظ هنا التعاكس الزمني بين الماضي القصصي بالفعل (ردد) والحاضر الشعري بالفعل (يذكر). أو بدرامية المشهد السردي (النار تلتفح وجوه الزبائن خلف منضدة رصف الصمون المغطى بالبطانية السمراء، الفرانة العراة يتصعب العرق على أعناقهم واكتافهم مبللا فانيلا تهم الملتصقة بأجسادهم، هبة النار ذاتها في جوف الثغرة، دفعا النقاله نحوها. تلاقفت ألسنة النار الشراشف)

- تداخل بعض سطور القصيدة في تضاعيف السرد ليس القصد منه الحشو بالتداخل الذي يجعل النص أي نص أجزاء من نصوص أخرى ومن ثم لا دور للمؤلف في نص يصنع نفسه كتابياً (13) وإنما القصد من التداخل التشفير الذي معه تكون القصيدة قاعدة بها ترتبط القصة متداخلة بسطر أو سطرين في مشهد أو صورة ما وبشكل غير مباشر وبحسب ما يراه السارد من أهمية للكون القصصي المتخيل الذي يصنعه.

- إذا كانت نهاية القصيدة مبنية على التدوير والتكرار؛ فإن نهاية القصة مفتوحة على ستة مصائر محتملة وفي واحد منها فقط تتجسد نهاية كريم الغرائبية. في إشارة إلى أن الكون القصصي متسرب من بين يدي السارد لذا تتعدد بنائيتها. ولو كان الأمر مقتصرًا على التداخل النصي وحده لما كانت القصة بنهاية مفتوحة ولبقيت نصاً متناصاً مع القصيدة حسب .

- وظيفة القارئ في القصيدة تتجلى في التلقي الاستهلاكي للمرثية الشعرية مشاركاً الشاعر وجعه

متضاد ما بين الإقامة على الأرض والاقامة عليها، مما يعطي لرؤية العالم محمولات متوازنة في البنية والنسيج وبإطار قصصي متناسق (11). وبهذه المفارقة تحررت القصة من تداخلها النصي بالقصيدة، وصنعت كونها المتخيل الخاص الذي به عبرت القصة على القصيدة.

- توظيف المنظور الخارجي - external perspective هو الطاغى على القصيدة (الصبية الشاحبون المهازِيل ينتظرون / اهْدئي عند جرفك ايتها الموجة / قمصانهم .. تخفق الريح فيها / القروي المهاجر/ جرائد سرية طعمها الخبز يغمش في الشاي / هل يهجر النخلة الطير في الفجر) (12) وهو ما أعطى القصيدة سمة واقعية وفيها الصوت الحاكي موضوعي بضمير الغائب وهو مراقب معزول عن الشخصية التي بينها وبينه فجوة.

بينما المنظور الداخلي internal perspective هو الطاغى على القصة وهو ما أعطاه سمة غرائبية ذات رؤية ملغزة هي عادة ما تكون نفسية داخلية وتظهر في مشاعر الشخصية وأفكارها النابعة من أزمتها العاطفية من خلال الاستبطان (تملاً أعماقه راحة.. دعة...هناة.. افتقر إليها منذ زمن ضارب في البعد لم تكن (بييرنيتا) السبب الأوحَد لذلك) أو المونولوج الداخلي (هي ذي إذن تسمق بقامتها النخيلة كنخلة عراقية من نخيل خريسان المنحني سعفه على جرفه الطيني) أو بالمونولوج الحر غير المباشر (ردد بصوت غير خفيض كأنه ينوي إسماعها: هل يذكر السرو منحنيًا فوق قبر ابن جودة طفلين في النخل يحتطبان...تطلع في وجهها كأنه

السردى الذي فيه صارت القصة عابرة للأجناس. ومن يتتبع مسيرة جهاد مجيد القصصية لن يجد هذا التجريب غريباً عليه فهو واحد من ثلاثة قصاصين أثروا هذا الجنس على المستوى العربى وأضافوا إليه إضافات مهمة، منها على المستوى الشكلي تجريب التداخل النصي مطلع السبعينيات ثم تجريب التوالى السردى والواقعية الإيهامية منتصف الثمانينيات. ومنها على المستوى الثيماتي التوظيف الريادي للتاريخ بمفهومه ما بعد الحداثى داخل القصة القصيرة والرواية على حد سواء.

وتفجعه بينما وظيفته في القصة استكمالية من خلال المصائر الستة التي عليه تقدير واقعية أحدها. وقد عزز دور القارئ التناوب بين السرد الواقعي في التقابل بين المقبرة والمدينة ندى وببيرنيتا وبيوت الطين ومدن الصقيع وبين السرد الغرائبي كمشهد كريم ومعه صنوه على الدراجة وصورته وهو يقف أمام شاهدة قبر دحام وتجوله في المقبرة ليرى الموت وقد تكفل بتصفية أهله وندى وهي تدو سيدة سومرية تنظر في مرآة الجنون هابطة في مطار برلين كهبوط اورفي. وبهذا تكتمل بنائية التجريب

الهوامش

- 1 - غيوم دي ماشو وفرانسوا فيون أول من أقرأها وتتألف من أدوار من ثمانية أبيات تنتهي يقفل من أربعة أبيات. وشكا بوالوا تصلبها الشكلي لكن موليير الشاعر الفرنسي (1346-1406) هو الذي اثبت جنس القصيدة القاصة ووضع أول كتاب في فن الشعر بالفرنسية. ينظر: الأجناس الأدبية، ص 180.
- 8 - الأعمال الشعرية 1964-1975، حسب الشيخ جعفر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1985، ص 153.
- 9 - ينظر: الأعمال الشعرية، ص 351.
- 10 - المصدر السابق، ص 263.
- 11 - ينظر: اللسانيات والرواية، روجر فاوولر، ترجمة احمد صبرة، مؤسسة حورس للنشر الاسكندرية، 2009، ص 26-33.
- 12 - الأعمال الشعرية، ص 264-265.
- 13 - اللسانيات والرواية، ص 192.

- 1 - الأجناس الأدبية، ايف ستالوني، ترجمة محمد الزكراوي، مراجعة حسن حمزة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 1، 2014، ص 241.
- 2 - اختفاء الأدب، مورييس بلانشو، ترجمة رشيد مارون، مجلة نوافذ، العدد 22، ديسمبر، 2002، ص 105.
- 3 - الأجناس الأدبية، ص 220.
- 4 - بحوث في الرواية الجديدة ميشيل بوتور، ترجمة فريد انطونيوس، كتاب مجلة الدوحة، قطر، 2019، ص 119.
- 5 - نقلا عن شارلز كاراميللو، ينظر: القصة الرواية المؤلف، تزفتان تودوروف وآخرين، ترجمة خيرى دومة، دار شرقيات للتوزيع، القاهرة، ط 1، 1997، هامش ص 214.
- 6 - الإقامة على الارض، جهاد مجيد، مجلة الأديب العراقي، عدد 23، صيف 2020، ص 118-132.
- 7 - كانت القصيدة القاصة في الأصل مصحوبة بموسيقى يمكن الرقص عليها وكان اوستاش ديشان وشارل دورليان

الرواية الجزائرية والمفارقة الماوراء سردية « تشرفت برحيلك » مثلاً

د. نوافل الحمداني



صورة ناطقة عن واقع المرأة الجزائرية ومعاناتها،
 جرّاء تلبد البلاد بغيوم القهر والعنف الذي يمارس
 باسم الدين و يجسد حالات التطرف والانغماس
 بالتيارات المتشددة، أبان فترة التسعينات من القرن
 العشرين والمعروفة في الجزائر بـ "العشرية السوداء"
 بما شهدته من تحولات فكرية حملت رياح التعصب
 والقتل التي عصفت بحياة الجزائريين وغيّرت من
 طبائعهم الاجتماعية والثقافية ووسمتهم بملامح

"لا يمكن لروايات المرأة أن تكفّ عن
 التعاسة واجترار الذكريات"

سوزانا ريد

رواية "تشرفت برحيلك" للكاتبة الجزائرية فيروز
 رشام، الصادرة في 2017، وطبعها الثانية عن دار
 فضاءات في عمّان 2019 المعتمدة في هذه الدراسة،

أنها رواية موقف يفصح عن الانقطاع والرحيل لا اللقاء والتواصل ، وهو موقف بلا شك يقتضى المخالفة لما مألوف ومتداول ، إذ نتداول "تشرفت بمعرفتك" في مواقف الترحيب والتعارف الشخصي ، وفي الذهن اغناء هذا التعارف بالتواصل المحمود والمعرفة الطيبة، لكن حين يكون الخطاب معكوسا "تشرفت برحيلك" ما يعطي انطبعا على أن التعارف - وهو سابق للرحيل - واستمرار المعرفة كان غير موفق في انجاح العلاقة، فجاء الترحيب بالانفصال والتباعد وكأنه طريق للخلاص والنجاة من وضع مأساوي، عبرت عنه "فاطمة" حين استردت حريتها المسلوبة "بين لحظة تشرفت بمعرفتك - التي قالها زوجها في يوم خطبتها- وتشرفت برحيلك - التي قالتها هي ردا عليه "ثمانية عشر عاما من العبودية والذل" ص 228، بهذه العبارة البليغة اختصرت وجعها العميق، وهي تأمل أن تكون لها حياة تعيشها بحرية تمنحها حق الذات عليها، وبملاح هوية الأنثى التي اختفت من محياها بثمانية عشرة سنة من المحو والإلغاء.

التخييل وسردنة الواقع

تنحو الرواية منحى تاريخيا في سردها التخيلي المتماهي بالواقعي وتنطلق فيه الساردة العارفة بكل تفاصيل الأحداث "فاطمة الزهراء" من قريتها التابعة لولاية بومرداس في أرشفتها لقصة حياتها المرتبطة ببدايات التوجه المتطرف الذي لف البلاد آنذاك "كنا نعيش في أمان قبل أن ينخرط

من الخوف والاستكانة عند البعض الذي تمارس عليه قسوة البعض الآخر وبطشه ممن انسرب مع التيار الديني الجديد، وقد شكلت ذاكرة الكاتبة خزينا معرفيا وفكريا لتجلية هذه الصورة المأساوية والكشف عن الحيف الذي وقع على المرأة، ووسيلتها الفنية لذلك هي "الرواية داخل الرواية" لعبة ما وراء سردية، تجعل الروائية من الشخصية الرئيسية "فاطمة الزهراء" تؤول كتابا سير ذاتيا تدون فيه قصة حياتها تحت عنوان "تشرفت برحيلك" وهو عنوان الرواية نفسها، وعبر تقانة الاسترجاع تنطلق الساردة "فاطمة" وهي "معلمة مجهولة لا يعرفها سوى تلاميذها قبل أن تصدر كتابا مثيرا تحاورها صحفية ذكية وعميقة تعمل في مجلة أدبية.. حدثيني عن قصة كتابك، قصة كتابي هي أيضا قصة حياتي، وقصة حياتي هي قصة مجتمع... هي في النهاية جزء من التاريخ" ص 5، وبسرد ذاتي يمثل لا وعيا جمعيا، وتعبيرا عن "المسافة المنظور" في بوح تصعيدي دلقته من خزين أيامها الماضية التي عانت فيها المحو الهوياتي لها كأنثى وعن قهرها المنبثق من القهر الجمعي الانثوي، من كل ذلك كانت استرجاعاتها، وبلا شك أن الساردة هنا ليست قناعا للروائية ، بالقدر الذي كانت أداة كشف عن قرب لمناخ القتل والبطش الذي ساد فضاء البلاد.

مفارقة العنوان:

يحيلنا عنوان الرواية "تشرفت برحيلك" على

أبيها وعمّها، لكنهما تعباً من الدفاع عنها، ما مر من نصوص يؤرخ لبدائيات التغيير المجتمعي نحو الفكر المتطرف وكيف أن الناس قد تعاملت معه بين التفاجؤ والاستغراب والرفض، لكن بالنهاية لم يستطيعوا الصمود أمام هذا المد من العنف ولم يكن لكثير منهم غير المهادنة والخضوع لسطوة عنف المنتمين له، و"فاطمة" ليست بعيدة عن هذا وإن رفضت واستهجنّت هذه الاملاءات الدينية التي تغيّر من حياة الناس وعاداتهم الاجتماعية، غير أنها في النهاية لم تصمد طويلاً في معارضة أخويها، ولا سيما بعد تعنيفها بالضرب الشديد حينما عرفا بأنها على علاقة مع أحد طلاب الجامعة "طارق" الذي تعرفت عليه في الثانوية وهو في مرحلة تسبقها، وجاء لخطبتها وجوبه بالرفض والضرب، وخضعت لأرادتهما، في تزويجها من أحد الرجالات -واسمه "ناصر" - التي يصاحبون، لتبدأ من جديد بالعم ضد هذا التيار المفرط بالتطرف، وتلاقي بهذه الزيجة أقسى أنواع الظلم والألم والذل والإهانة، وهذا ما ولد عوقاً روحياً عانتة "فاطمة الزهراء" لسنوات إلى أن عالجت نفسها منه حين حررت في سطور كتابها، وقد جسدت مشاهد الصراع الداخلي والشخصي - الرؤية الذاتية وتحولاتها على المستوى الذهني -، وهذا له خصوصيته النصية في التشكيل الفني ضمن أصول اللعبة السردية وقوانينها، فضلاً عن أن الرواية تدفع أولاً بالقارئ إلى تتبع السياقات الثقافية والاجتماعية فيها، كونها أطرت مرحلة تاريخية صعبة حيث التطرف الديني في أشد صورته قد طبع الحياة بطابع خاص من الخوف

شبابها - القرية - في موجة من التطرف ويفسدوا علينا عاداتنا الجميلة" ص7، وتستدعي من ذاكرتها التي أرهاقها الوجد والعنف الذي لاقتته في حياتها سير أحداث عاشتها ويمكن أن تمثل نقطة الشروع إلى هاوية التغيير الأسوأ، كانت "تلميذة في الثانوية بداية التسعينات عندما بدأنا نسمع بكلمة "الارهاب دون أن نعرف لها معنى محدداً. لم نفهم ما هو بالضبط ولا إلى أي حد هو خطير بقينا كذلك لعدة سنوات ونحن لم نستوعب كيف حدث كل الذي حدث وتحولت الجزائر من قطعة من الجنة إلى قطعة من النار" ص7-6، حيث تبدأ رحلتها مع الصراع الدامي الذي يعرضها للعنف والضرب المبرح مذ أدركت "شيء ما بدأ بالحدوث في قريتنا وفي بيتنا بيت العم صالح الرجل الصالح حقا الذي كان أقصى طموحاته تربية أبناء صالحين لهذا البلد.. بدأ أخي فؤاد يتغير.. ترك الدراسة بمحض إرادته.. ولا شغل له سوى مراقبتي أنا وأختي جميلة وإصدار الأوامر لنا وترصد حركاتنا، وبدأ أخي رشيد يتغير أيضاً" ص7، فقد انتمى أخوها إلى أحد التيارات المتشددة، ويجب تنفيذ الأوامر المفروضة منهما، وهو ما لم تعتده من البيت سابقاً ولا من المجتمع عموماً، وكان أولها تغيير ملابسها من الجينز وستر شعرها المكشوف بالحجاب "عودي وغيري ملابسك.. والبسي محتشماً مستورا.. اذهبي وغطي شعرك قبل أن أقطع لك رأسك" ص38، وإرغامها على ترك المدرسة إن لم تتحجب "نعم تحجبي واستري نفسك من اليوم لا خروج بلا حجاب" ص38، ورفضت ذلك وقاومته في بادئ الأمر بمساندة

والرهاب لم يؤلف سابقا وغير من ديموغرافية المجتمع وما كان عليه قبل ذلك، وهذه الرواية مثل غيرها من الروايات الجزائرية التي "تفاعلت مع المحنة الوطنية في التسعينات .. فظهرت قراءات كثيرة للحدث المأساوي بما فيه من مشاهد القتل و الدم والرصاص"، وكشفت عن التوجهات الدينية والتغييرات الأيديولوجية برهاناتها السياسية والاجتماعية وحتى المؤسساتية، وبأن تأثيرها السلبي على المجتمع الذي تحملت المرأة النصيب الأوفر من صدهاء التعسفي الذي يلاحق حقها الحياتي في أقل تقدير، ومشروع تحقيق ذاتها وتعزيز كينونتها كجزء من مجتمع للبصمة الغربية حضور فيه، فالبحث الراديكالي في تتبع التجذر الفكري للتطرف هو ايضا مما اهتمت به الرواية، في محاولة لتجسير المسافة بين الماضي المستعاد واللحظة الآنية التي أفرغت بها "فاطمة" جعبة ألمها المملوءة بما خلفه التطرف والتشدد من ويل تجرعه قطرة قطرة، وتفضي بعض العبارات فيها عن سرائر الوضع والحالة المشحونة بميكانيزم الخوف الذي جثم على قلوب الناس لا في مدينة بومرداس لوحدها بل ماجاسته الجزائر عموما في انتقالة ديموغرافية فـ "ملاحم المجتمع الجزائري تنحو للتغير: ملبسه، عقليته، عاداته، يومياته.. كل شيء يتغير نحو الانغلاق والقبح والتعصب. العنف ينخر البلاد يوما بعد يوم" ص 143، حتى داخل البيوتات "أصبح للأرهاب ألف شكل وشكل للوجود، إرهاب الإرهاب، إرهاب الأزواج، إرهاب الاخوان، وإرهاب النساء، أجل: ففي البيوت نوع آخر من الإرهاب لم



ويدخل في نزاعات معهما، وأخذ يراقبهما خارجاً، "بدأ أبي بالتحري بنفسه عن فؤاد و رشيد، و ذهب إلى مسجد القرية ليصلي العشاء، عدد المصلين قليل ومعظمهم من الشباب على غير العادة، يلبس أغلبهم قمصانا قصيرة و لحاهم كالغابات المتوحشة ، فؤاد معهم يكبر بأعلى صوته في الصف الأول،.. بعد قليل سنبداً الحلقة...قال الإمام : حانت ساعة الجهاد، وإخواننا في الجبل ينتظرون منا الدعم و المؤونة... هذه حكومة كافرة و ماجزاء الكفار إلا الموت، ص 44.. سمع الأب مايكفيه ليعرف توجه ابنائه وانتمائهم الذي " شل رجليه و لم يستطع القيام.. ياويلي ياويلي انجبت إرهابيين" ص 44، كان لما سمعه الأب من حوار داخل مسجد القرية بمشاركة ابنائه، ردة فعل عنيفة أقعدته الدار أياماً صامتاً حائراً ما يصنع لردعهما، وما أكد انتماءهما أن ما يتداول في الشارع و الاخبار من عبارات تهديد و تعنيف أصبح يتكرر على لسانهما في البيت "أقطع رأسك.. أقطع رجليك" ص 39، وهي مفردات عكست وجهة النظر الأيديولوجية التي يؤمنان بها، و تزمتهما في أن تلبس البنت " اللباس الشرعي لو كنت تعرفين الدين" ص 41، لأن الدين على وفق نظرتهم ما هو إلا حجاب ، وهو من أولويات طرح التيار المتشدد، فالرصد للتفاصيل الدقيقة و ملاحظتها لتبيين بدايات هذا الجنوح الفكري يمثل مجس الرواية الفني في سردها الثقافي لتاريخية الأحداث .

كما أن سرد "فاطمة" السير الذاتي ما هو إلا سردنة لواقع انفلتت عقلانية أفرادها تجاه ما هو

تضعه الدولة في مخططاتها لتحاربه" ص 144، وثانياً تثير الرواية في المتلقي الشغف القرائي لقصة حياة " فاطمة" ونهمه لملاحقة الاحداث، بما تشكله لغة الرواية و تقانة بنائها النسقي من قوة فنية تشد المواصلة القرائية وتحفزها.

ومن الجانب النفسي : لنا أن نتساءل : هل الاستجابة للشر- تبني الافكار المتشدة ذات طابع العنف- فطرية كانت عند الأخوين ، أو أن عدوى الاحتكاك و التقرب من الاصدقاء يخلق جواً تأثيرياً؟ وهل هذا التأثير هو فعل خارجي بحث من غير استعداد جيني ، وهو ما تطرحه الدراسات النفسية؟، ولا سيما إذا عرفنا أن المناخ الأسري الذي عاشته "فاطمة" قبل هذه الأحداث قائم على التوازن والاستقرار ولو بحياة بسيطة، لكنها منضبطة بإدارة الأب والأم ومتابعتهما، ومنذ الأيام الأولى لدخول فؤاد هذا التيار لاحظت الاسرة تغييره سلوكاً ولغة وهنداماً، وهو ما أثار الأب للمتابعة والرصد لأحوال ابنه " اسمع يا ولد هذه أول وآخر مرة تبث فيها خارج الدار، هل فهمت؟

اتركني، أنتم لا تفهمون شيئاً البلاد تسير نحو الهاوية و أنتم تسألون أين نمت، نمت حيث ينام الرجال.

لم يفهم أحد منا عما يتحدث، و بدا لنا غريباً بعض الشيء" ص 9.

كانت هذه مؤشرات كافية لخلق هاجس لدى الأب يشغله ويدعوه للتحري عن حياة ابنائه خارج البيت: علاقاتهما، أصدقاءهما، فبدأ يلاحقهما بأسئلته عن أسباب التأخر خارج المنزل ومن ثم المبيت

ينصت أبوها لتوسلاتها بسبب تعبه من مشاكلها مع أخوتها، وكان لهما من القوة ما يردعها عن أحلامها ففي حديثها مع والدتها "ولداك يعملان مع الارهابيين وقد زوجوني لارهابي مثلها" ص 99، قد حددت الهوية التي يمارسان بها السلطة عليها، فلم تفلح بالرفض لهذا الزواج، فخضعت للأمر و"تمت الخطبة دون موافقتي، وتم بيعي بأرخص بيع" ص 10، فأصبحت بانتظار ماتقدمه الحياة لها في هذا الزواج .

مشاكسة النسق الاجتماعي

تري النظرية الاجتماعية - في واحدة من اتجاهاتها - المجتمع هو شبكة متعددة الاجزاء ومترابطة العلاقات التنظيمية التي تمثل أنساقه المتواضع عليها والمتعارف على تمفصلاتها، ويكون هذا على شكل معايير تربط الفرد بجماعته أو فئته، وتتجسد بالمكانة أو الوظيفة الاجتماعية وأبعادها ومتعلقاتها، وبالسلوكيات والأعراف والعادات المتوارثة جيلا بعد آخر، وهي ما تخلق توازنا في المجتمع واستقرارا فيه، والمجتمع نفسه ب كله المتكامل مسؤول عن حماية منظومته النسقية، وتخفيف حدة انحرافات النسقية، وهذا يعني أن العمل ضمن منظومة القيم الاجتماعية يكون منسجما وتوافقات جمعية لا سبيل إلى خرقها أو تغييرها - في ظل الوضع العام - إلا بفعل قوة ضاغطة لها فروضاتها التي تعمل على تغيير مسارات النسق الثقافي والاجتماعي القار، وبلا شك

خطر بطروحاته وقاس باجراءاته التي عانى منها المجتمع عموما والمرأة خاصة بإنمونها "فاطمة" التي انسحقت تحت نواميس جديدة وغريبة على هذا المجتمع الذي عُرف بانفتاحه وتحضره، وتغييره بأدلجة أبنائه الشباب بروح التعصب الفكري وتشربه فيهم، حتى اشتعل رأس الجرائع فتنة وهتكا لما كان سائدا من اعراف وطبائع شكلت نسق الحياة المدنية السابقة المليئة بمعاني الحياة، وحولها إلى قوباء فارغة إلا من ملامح السطوة بالانتماء الفكري الجديد على ثقافتهم، ففي سردها تسترجع حمى ذاتها في ذاك الوقت، إذ طمرت أنوثتها وأحلامها في طمى الممنوع والمحظور، فالحوار الآني مع الصحفية يغيبها عن اللحظة الراهنة ليعود بها إلى وراء لم تبرحه أصلا، بل هي في رهانات مع نفسها بأنها لا زالت داخل شرنقة ذاك الزمن الذي حرّمها حقها الحياتي، وهو زمن تكفل بفقدانات كثيرة بدءا من الاحساس بالذات كوجود له مكانته وانتهاء بالمادي وحتى الجسد منه، الذي وهبت جزءا منه (ثديها) للسرطان ليأخذ نصيبه منها، وكأنها خلقت ليؤخذ منها، ولتهب فقط ورغما عنها، فالرجوع عندها بالزمن السردى للغوص في مرارات ما فات بلاشك أقل بكثير من الزمن الفيزيائي الذي استغرق حياتها الماضية بالألم الممض، مذ أسبغ الوضع القهري الجديد آليات تعاويه مع المجتمع، والمرأة منه تحديدا حيث جرّها إلى مهاوي الانسحاق تحت خيمة التحريم والتجريم، فقد تلاحت خيبات "فاطمة" واحدة تلو الأخرى، من محاولاتها الفاشلة في رفض العريس، إذ لم

أقيم بها العرس "لن تكون هناك موسيقى فهذا حرام حسب الفتوى التي أفستت على الجزائريين كل الاعراس والافراح" وملابس العروس "الجلباب الاسود والنقاب" ص 119، 123، كذلك ما رصدته "فاطمة" من هيئة وملابس لـ "فاتح" حين جاء لخطبتها لأخيه ما يكشف توجهه المتطرف على وفق ما معروف عنه "لحية سوداء طويلة ومتوحشة، شامة دائرية كبيرة تميل للسودا وسط جبينه، ظفر إصبعه الخنصر الأيمن والأيسر طويل وحاد كالسكين،.. عينين تظللها من فوق حواجب مبعثرة كثيفة،.. أنه ارهابي حقا" ص 101، فضلا عن وصفها ملابس الرجال ومنهم أخوتها حين انتمائهم لهذا التيار "أشكال الناس بدأت تتغير على نحو غريب، سواء في قريتي أو في مدينة بومرداس، يبدو أن اطلاق اللحى ولبس القميص القصير هي موضة الرجال" ص 34، وتعرّج على الثقافة المجتمعية أزاء لبس المرأة "ومع انتشار اخبار اختطاف البنات وقطع أرجل من ترتدي سروالا أو قطع رأس من لاتضع خمارا، بدأ الاولياء يلزمون بناتهم بتغطية الشعر خوفا عليهم، ولم يكن للجاب أي معنى اجتماعي قبل ذلك. ولم يكن التعري من عاداتنا، ولكن الجباب أيضا لم يكن كذلك" ص 38، كما أن ما فرضه عليها زوجها من ملابس اثناء العمل كالجلباب والنقاب، وعدم التزين إلا لزوجها وفي غرفة نومها، وطريقة

أن مقتنيات الانسان وأشياءه، من لباس ولوازم، وهيأته الخارجية، لا تمثل الشكل الحياتي للفرد وحده ونمط الحياة التي يعيش بل النسق الثقافي والاجتماعي لفئة أو مجتمع ما، لارتباط الفرد ووقه الخاص بالذوق أو النظام العام (نسق الفئة ونظامها)، ترفا وخشونة، تمدنا وتريفا، كما أنه يعطي انطبعا عن توجه ديني ما، وقد وجدنا ذلك في مثل حين زُفت "فاطمة" بأسوء حال، وعلى غير تقاليد الاعراس المعروفة بلبس ثوب زفاف أبيض، بل بجلباب أسود، خضوعا لأهل زوجها "ناصر" قالت زوجة أخيه حميدة "اسمعيني جيدا ستزفين إلى بيت زوجك بالجلباب والنقاب، أنت زاهية إلى بيت إمام أم أنك نسيت ذلك؟" ص 123، إلى مدينة بليدة حيث بيت زوجها، مخلّفة حبيبها "طارق" مرميا على شاطئ البحر يبكيها، وموكب زفافها يمر من أمام عينيها، "فمن لم يجنّه الارهاب في هذه البلاد، جنّه العشق" ص 129، فالهيئة التي

نسجت فيروز رشام روايتها "تشرفت برحيلك"، ونجحت في كشفها الثقافي للأفكار المؤدلجة الدخيلة على المجتمع الجزائري، وقراءتها المتمردة الناقمة للمرويات التي تدين بها البعض ممن دفعته محركات مخالفة لأنساق الحياة الاجتماعية والثقافية السائدة.

بداية حياتها ومن ثم زوجها، لكنها تنتهي بقهرها واستسلامها، متعلقة بما يمنح الحق لغيرها على حساب نفسها، على الرغم من أن بدايات انطلاقها للحياة في مرحلة المراهقة كانت تظهرها بشيء من الاندفاع والمغامرة، غير أنها لم تكن كافية لدرء ما يشكل خطورة على وجودها الانثوي في هذا المجتمع الذكوري المتنمر عليها، فبقيت على طول صفحات الرواية رهينة الضغوطات التي قوّضتها وجعلتها كائناً لباسه الضعف والخضوع، ولا قيمة له أو مكانة في بيت تشرب العنف والقوة الدامية، وهذه بعض مشاهد الرواية في تعذيب "فاطمة" من قبل زوجها وأهله وهي مستكينة خاضعة، من ذلك "صفعني ثم شدني من شعري وبدأ بضرب رأسي على الجدار.. سمعت صوت تكسر في وجهي إنه أنفي، ص 164. كل شيء في يؤلمني ويتناوب الوجع على أطرافي وأعضائي، ولا دواء معي ولا مال، ص 168.. حفيظة تنقض عليّ كوحش ضرب وعض وركل كما لو كنت عبداً أو دابة ص 154، "سمعت فاتحاً يردد على ناصر مراراً "اضربوهن" و" الرجال قوامون على النساء" ص 169، في نصائح تأديبية، و"فاطمة" من الضعف والسلبية ما يجعلها تقول "أنا غير قادرة حتى على الدفاع عن نفسي" ص 175، وزوجها يعاملها بإهانة واحتقار مفرط لوجودها الانساني "استيقظي يا بقرة، لو استطيع الكلام لقلت له نعم أنا بقرتك الحلوب التي تدرّ عليك منذ سنوات، لكنني مشلولة" ص 176، فنتيجة هذا الرهاب الفظيع والضغط النفسي الكبير تصاب بالشلل، وتعاني منه شهوراً طويلة وهي مرمية

التعامل مع من معها في العمل وعدم محادثة أي رجل، كل هذه الملامح أو السمات لها وظيفتها الثقافية في تأطير الذات الانسانية ضمن النظام أو النمط الذي تنتمي إليه ثقافياً أو اجتماعياً أو حتى دينياً أو نفسياً، ومن اللافت ما طرحته الرواية عن صور التائبين - وهم الذين تركوا الارهاب بعد اصدار الحكومة العفو عنهم-، وعملهم بعد التوبة" فاتح اقترض بعض المال من أحد التائبين أمثاله ممن عادوا من الجبل بثروة، وفتح محلاً صغيراً يبيع فيه الملابس الداخلية للنساء.. كانت ظاهرة لافتة وقتها حين اشغل كثير من التائبين في بيع ملابس داخلية للنساء.. من الجهاد إلى السترينج" ص 173، إن "الثقافة بوصفها ذاكرة جمعية تتجه في الغالب إلى الماضي لحفظه وصيانتته" من خلال المحافظة على أنساق المنظومة، وحسب المنتمى الجمعي تتمثل خصائص الهوية الثقافية.

إن القيم الاجتماعية الضاغطة التي تتحكم بصناعتها قوى الذكورة الثقافية (اعرافاً، تقاليد) أو الدينية (فتاوى، تشريعات)، وانعكاساتها غير المنصفة، جعلت من الشخصية النسوية - في أحيان كثيرة - تفقد تركزها الواقعي الذي يشاطر الحضور الذكوري وينازعه، فتتراجع إلى حيث تقويضها المكاني واستلابها الذاتي، وهذا ما رسمته الرواية في "فاطمة" بصورة من الضعف والانقياد في تلبية ما يفرض عليها من أوامر، تقوُّض من حياتها وتجعلها رهينة الزوج والبيت وتربية الابناء، صحيح هناك مواقف كانت تدخل بها في سجالات وصراعات حامية مع أخيها في

عليها حين كانت راقدة في مشفى الأورام، هنا حيث نهاية الرواية تنعطف الكاتبة بتغيير، الأول : وهو ممد للثاني، تقول الساردة " منذ دخولنا الألفية الجديدة ، تراجعت العمليات الارهابية ، وبدأت الجراح تستعيد بعض عافيتها، وبدأ الضباب ينقشع والنور يشع بعد عشرية دموية سوداء عشناها خارج التاريخ وخارج الانسانية" ص 168، 170، أما التغيير الثاني : فهو تفجّر دواخل "فاطمة" بأن تقول "لا" وإن كانت متأخرة كثيرا ، لكنها صورة لما يجب أن تكون عليه كائنا اجتماعيا له حق ممارسة الحياة كما ينبغي ، فما تبقى من صفحات الرواية تعلن فيه عن ذاتها ذاتا تستحق أن تكون ، عصية على الالغاء والتهميش ، " تأملت وجهي وجسدي في المرأة ولأول مرة منذ سنوات وجدت نفسي جميلة . ولمن هذا إن لم يكن في حياتي رجل ؟ إنه لنفسي لقد قررت أن أعيش من أجل نفسي وليس من أجل أحد" ص 236 ، فمن خلال هذا المونولوج نكتشف وعي الشخصية في التعبير عن كينونتها، والمستوى الذهني الذي يحرك فيها طاقة المرأة الانسانية التي يجب أن تأخذ حظها في الحياة والمجتمع، وأن تخلق بنفسها التغيير في منهجة الثقافة ضد المرأة" في قناة وثائقية أتفرّج .. رأيت كيف يعامل العصفور العصفورة .. الانثى في ثقافتنا هي من تفعل كل شيء من أجل الذكر وفي النهاية لايرضى .. لماذا تبكين - سألتها السيدة زكية التي تسكن عندها في العاصمة- لا شيء حدث فقط اكتشفت بأن أنثى الحيوانات أكثر عزة ودلالا مني ومن كثير من النساء" ص 233، ادراك "فاطمة" لهذا الانسحاق

بالمشفى لكنها تشفى منه، غير أن الالام لم تتركها، فتذهب لزيارة الطبيب ، فتصدم حين قال لها "يؤسفني سيدتي أن أخبرك بأن لديك ورما خبيثا أعني أنه السرطان" ص 185، وتُرمى بالمشفى من جديد وتأخذ علاجا كيمياويا لأكثر من سنة وتفقد بسببه ماتبقى من هياتها ، وبدأ حال زوجها يتغير نحو الاحسن فاشترى سيارة وشقة، من استحواذه على راتبها، من غير أن يعطيها مبلغا بسيطاً منه لتغير ملابسها الرثة التي تبدو بها كمتسولة- تثير سخرية التلاميذ والمعلمات - ظنّت أنهم سينقلون للشقة الجديدة ، وترتاح من زنازنتها كما تسميها- غرقتها- التي ينامون وتطبخ لهم فيها، ويرفض زوجها انتقالهم للشقة ، ويعاودها الورم ثانية وهذه المرة برفع ثديها المصاب ، وحين عودتها للبيت تتفاجأ بأن زوجها يطلب منها التوقيع على وثيقة تسمح له بالزواج من امرأة ثانية، -كان على علاقة مع إحدى النساء- بعد أن يؤس من تحقيق أمنيته بموتها، فترفض ويعاود ضربها من جديد، فيرمي عليها الطلاق " انت طالق طالق طالق.. ارحل أنا ايضا أريدك أن ترحل فقد تشرفت برحيلك " ص 227، وإذا شئت خذي ابناؤك معك" قالها ، بعد أن تهرأت على يديه سنينها وقضتها وجعا ودموعا ومرضا، وترحل إلى العاصمة مع اثنين من ابنائها فقط، وكان مع تزايد عنفه وسطوته اللاأخلاقية، قد سحب راتب آخر شهر من حسابها قبل أن تلغي التوكيل باستلامه ، لتبقى مع ابنائها بالشارع لا بيت ولا معيل ولا مال، فتأوي إلى احدى الشخصيات النسوية المدافعة عن حقوق المرأة بعد أن تعرّفت

منذ دخولنا الألفية الجديدة ، تراجعت العمليات
الارهابية ، وبدأت الجراح تستعيد بعض عافيتها،
وبدأ الضباب ينقشع و النور يشع بعد عشرية
دموية سوداء عشناها خارج التاريخ وخارج
الانسانية

لكتابته لأعيد مراجعة
نفسى،" ص 241، وتخبر
السيدة التي معها " كتبت
قصتي، حقا ؟ دعيني
أقرأ البداية فقط عندما
كنت عاشقة أما البقية
فأعرفها وهي تعيسة،
فاطمة الزهراء أدهشتني:
هل كنت عاشقة جيدة ؟

أنت كاتبة جيدة وهذا هو الأهم " ص 242، كان
ما كتبتة " قد أعادني إلى الحياة وإلى الحضارة ..
ربما لا أكون فائقة في التعبير الفني والأدبي ، لكني
كتبت أساسا من أجل قضية انسانية لا أدبية ، ثم
أن الكتابة كالحب أيا كانت نهايته يبقى مغامرة
تستحق أن تعاش " ص 246، و هو ثورة ضد انتهاك
حقها ، وتسليعها في أن تكون خاصة الرجل وشيئا
يمتلكه ويقتنيه حيث ووقت يريد، أنها محاولة
للانتصار لنفسها والامساك من جديد بهويتها
وتحقيق كينونتها، ولو بعد فوات كثير من الوقت.

بوعي موضوعي نسجت فيروز رشام روايتها
"تشرفت برحيلك" ، ونجحت في كشفها الثقافي
للأفكار المؤدجلة الدخيلة على المجتمع الجزائري ،
وقراءتها المتمردة الناقمة للمرويات التي تدين بها
البعض ممن دفعته محركات مخالفة لأنساق الحياة
الاجتماعية والثقافية السائدة، التي شكلت نهجا
يمجد الذكورة واستفحالها، ويقمع المرأة وأحققتها
بالحياة وممارستها لها.

الذاتي للمرأة الأنثى ، فتق فيها قوة التشكل الجديد
لصورة المرأة ، عبر المطالبة بالحقوق ومحاسبة
الرجل ولاسيما الزوج على تعنيفه لزوجته " كنت
أفكر هل النساء المعنفات كثيرات أم أني استثناء ،
ففي أخبار الجرائد التي تنقل قصص زوجات قُتلن
على أيدي أزواجهن أو كُسرن أو جُرحن ..لن تعرف
الصحافة أبدا ولا السلطات الرسمية حجم المأساة
طالما تمتنع أغلبية النساء أو يُمنعن من تقديم
شكاوى رسمية و اجراء فحص عند طبيب شرعي
" ص 186، وقررت " فاطمة" بعد قراءتها القرآن
و التمعن بآياته " أن لا أسمع بعد الآن لأحد يُفتي
باسم الدين فقد أفسدوا علاقتنا بالله بعدما جعلونا
نعتقد بأنه هو من أمر بإهانتنا و ذلنا " ص 238،
والآن عليّ " استبدال الدموع بشيء آخر..أخذت
قلما و كراسا لم استطع كتابة شيء.. في تلك الليلة
أصابني أرق وشعرت بحاجة للكتابة، عدت وفتحت
الكراس من جديد وبدأت أكتب وعشرات الصفحات
قد امتلأت ، أني اكتب قصة حياتي ، فهذا ما احتجت

قراءة فاي «المثقف التكفيري» وبراعة محمد عابد الجابري

معاذ محمد رمضان



العربي "للأسف الشديد، ففيه من الأخطاء ما يجعلنا في منطقة عدم الغفران لكاتب بحجم وأهمية طرابيشي!! ففي هذا الصدد يتكون مشروع طرابيشي من : نظرية العقل، إشكاليات العقل العربي، وحدة العقل العربي الإسلامي، العقل المستقيل في الإسلام. وهي الرباعية المعنونة بـ "نقد نقد العقل العربي"، وألحق بها طرابيشي : المعجزة أو سببات العقل في الإسلام، من إسلام القرآن إلى إسلام الحديث، مع عدم وجود العنوان "النقد نقدي".

يتبنى المفكر العربي محمد عابد الجابري أطروحة نقد العقل العربي، وكذا الحال عند أركون في أطروحة نقد العقل الإسلامي.. وهما مشروعان مهمان في الثقافة العربية.. وللجابري في نقد العقل العربي أربعة أجزاء : تكوين العقل العربي، بنية العقل العربي، العقل السياسي العربي، العقل الأخلاقي العربي.. وثمة قراءة مهمة لطروحات الجابري كانت قد جرت على يدي المفكر السوري جورج طرابيشي، وقد وجدت فيها شخصنة مشروعه "نقد نقد العقل



محمد جابر العبادي



جورج الطرابيشي

الجابري إلى مؤيديه من الليبراليين بوصفهم نفعيين وبراعماتيين: "هذا المصدر هو الذي يُشكّل عقدة في فكر الجابري والفكر الليبرالي عموماً، ذلك أنه فكر نفعي براغماتي وصولي أناني يريد أن يحصد الأرباح بشكل سريع وآني، أما الله واليوم الآخر، هو غير متأكد من أن ثمة الله ويوماً آخر))

ولأننا نعيش في مجتمع دوغمائي ينغلق على نفسه ويرى الحقيقة بمنظاره الشخصي بحكم - الألفة والعادة - بطبيعة الحال، فهو يعمل على ضرب كل حقيقة مغايرة أو معارضة فيستخف بالرأي الآخر ولا يقيم له وزناً ولا يعطيه المساحة الكافية للتعبير عن نفسه. لا أطمع هنا بتمرد فكري لكني أسعى إلى نتيجة مخالفة للمألوف والسائد في قراءة الجابري

في حالة تشبه الخروج من الأغلال الثقيلة التي تكبل فكرنا وثقافتنا. من المؤكد أن كثيرين يرون "طائفية الجابري ودهائه" من خلال تمريره لما يؤمن به من أفكار بغطاء معرفي!!!، وهي قراءة تبدو بسيطة بالمقارنة مع اطروحات عميقة تنطلق من معرفية الجابري. وستنتهي هذه الرؤية عند كثيرين بالتسليم بطائفيته ومنهم الدكتور علي حسن هذيلي في كتابه "المثقف التكفيري" (1) وفي هذا الكتاب تأتي فرضية مناهضة الجابري لفكرة التشيع من خلال اتهامه للشيعية بـ "الهرسية" ..

ابتداءً يمكننا عدّ هذا الكتاب من الكتب التي تأتي من خلفية أيديولوجية منغلقة على نفسها بطريقة عنفية في القراءة،

وهي طريقة سطحية للغاية في تحليل الرؤى المغايرة لفكرنا وثقافتنا. وستعتمد هذه القراءة الإشارة إلى فقرات من البحث المذكور لتحليله قدر الامكان، فمثلاً يشير د. هذيلي إلى طبيعة المصدر العرفاني عند الجابري من خلال تأكيد العقدة التي تمتد من

الموروث القديم هو ذلك الخليط من العقائد والديانات والفلسفات والعلوم التي انتقلت الى الدائرة العربية الإسلامية عبر الفتوحات ودخول البلاد المفتوحة تحت راية الدولة الجديدة دولة الإسلام.

(2) وسينبثق سؤال يفرض نفسه بقوة لافتة : كيف توصل الباحث لهذه النتيجة؟ هل الجابري فعلاً غير متأكد من وجود الله واليوم الآخر؟ الأمر الذي سيقودنا لتساؤل آخر: هل ثمة حراك للجابري على صعيد النقد اللاهوتي ليتوصل لهذه النتيجة؟ إن الجابري لم يعن بالعقدة

المشار إليها من قبل الباحث، إنما كانت مقصدياته مختلفة كثيرة عما أورده الباحث. يقول الجابري: "إننا قد اخترنا القيام بالنقد الإبيستمولوجي، نقد آليات المعرفة وأسسها، وليس بالنقد اللاهوتي الذي يتعرض لقضايا الدين... ونحن ليس من اهتمامنا ولا من اختصاصنا التحرك في إطار العقل الديني، إسلامياً كان أم مسيحياً" (3) فكيف سيصل للنتيجة المذكورة والرجل لا شغل له باللاهوت؟! ولو وضع د. هذيلي اسم أركون بدلاً عن الجابري لكان للكلام "معنى وقيمة".

يرد في كتاب "المثقف التكفيري" اتهاماً للدكتور الجابري بتبني الفكر الشيعي للهرمسية أو الشرك الأمر الذي وقف قبالة د. هذيلي برد قاس وعنيف. وفي ضوء ذلك سيتساءل القارئ عن مدى أحقية الباحث في اتهام الجابري على هذا النحو. ثم هل أطلق الجابري تصنيفات من قبيل: (معقول، لا معقول) من موقع التقييم؟ هل أراد أن يقدح باللامعقول؟ هذه الاسئلة ستبزغ بسبب من خطورة الإتهام الذي يتعرض له الجابري في طرح لافت. يقول الجابري:

"إننا لا نربط هذا التصنيف بأية دلالة قيمية ولا نقد في اللامعقول ولا في - الموروث القديم - كما أننا لا نصدر عن نظرة رومانسية الى نوع ما من - المعقول -، وبالتالي فنحن لا نعطي لهذه التصنيفات إلا ما لها من قيمة منهجية.. نعم نحن ننحاز للعقل ونعمل على خدمة قضيته ولكن لا على حساب الموضوعية في البحث ولا انطلاقاً من تصور - مثالي - للمعقول واللامعقول، فليس هناك قديماً ولا حديثاً معقول متحرر تماماً من اللامعقول، وبالمثل، ليس هناك - موروث قديم - يمكن عزله هكذا بين مزدوجين، عما عبرنا عنه قبل بـ "الفكر الديني العربي" والذي نقصد به الكتاب والسنة كما يمكن أن يُقرأ داخل مجالهما التداولي، ذلك لأن هذا المجال التداولي نفسه يتحدد أساساً بـ "الموروث الجاهلي" أي بنوع الثقافة ومستوى الفكر السائدين في مكة والمدينة على عهد النبي.. إن هذا المجال التداولي العربي الجاهلي - الإسلامي لم يكن منغلقاً ولا كان معزولاً عما نُعبر عنه هنا بـ - الموروث القديم - والذي نقصد به ذلك الخليط من العقائد والديانات والفلسفات والعلوم التي انتقلت الى الدائرة العربية الإسلامية

يتعصب لهم الجابري - بحسب الإدعاء ، كانوا قد تأثروا بالهرمسية!!

الإقتطاع بقصد التشويه !!

ينقل الباحث د. هذيلي، عن الجابري نصاً طويلاً تعرض فيه الأخير للمعقول واللامعقول في الفكر الإسلامي، مبيناً بعدها في تعليقه: "أما في سوريا والعراق وإيران الكبرى فلقد ظل الموروث القديم فيها يواصل الحياة في بنية المعتقدات الدينية الجديدة التي جاء بها الإسلام، إما كعناصر مستترة لا واعية، وإما كتيارات تتنازع البقاء مع المعقول الديني، البياني العربي، إلى أن تم اندماجها في صيغة واحدة هي الفكر الشيعي وما يرتبط بها من تيارات باطنية" (6) وبالعودة إلى تدقيق هذا المصدر في كتاب الجابري "تكوين العقل العربي" في الصفحة 144 تبين أن النقل لم يكن تاماً وأميناً، فالجابري لم يقف عند (الفكر الشيعي وما يرتبط به من تيارات باطنية) وينتهي، بل قال بعد ذلك "كالتصوف والفلسفة الإشرافية وما تفرع منه من تيارات فكرية وباطنية" ولا يخفي على القارئ "الذكي" بأن رفع العبارة الأخيرة سيُشكل "التباساً" في الفهم ونقل صورة لم تكن قد خطرت بذهن الجابري، لأن مقصديات النقل عند الباحث ستشير إلى أن الجابري يريد استقرار اللامعقول في الفكر الشيعي وما يرتبط به من تيارات، الأمر الذي يوحي بطائفية الجابري وتكفيريته. بينما سيكون الحال عند نقلها بالأمانة العلمية الدقيقة بأن التصوف

عبر الفتوحات ودخول البلاد المفتوحة تحت راية الدولة الجديدة دولة الإسلام ((4) ونقل فقرة طويلة هنا للجابري مبعثه أهمية هذه الأطروحة التي توضح للقارئ غياب القدح والتقييم في هذه الرؤية التصنيفية. فهل أقتصر "إبيستمولوجياً" الجابري على "إتهام" الشيعة فقط بتبني الهرمسية؟ أم إن اللامعقول والهرمسية قد انتشرا في أماكن أخرى داخل "الابستميا" الإسلامي؟. وللتوضيح أكثر إن د. هذيلي يشير بهذا الصدد إلى إتهام الجابري من خلال إشارة الأخير إلى تأثير مدرسة حران على الفكر الفلسفي الإسلامي بإسهاب في كتابه "نحن والتراث" وإن الأخير قد أفرد الصفحات من 127 إلى 133 لهذا الموضوع، ويقصد هذيلي تأثير مدرسة حران على فكر "ابن سينا، اخوان الصفا، الشيعة وخاصة الاسماعيلية، الفيلسوف الكندي، الرازي الطبيب، الفارابي، الفكر السني والصوفي". إن الدقة تحتم علينا تدقيق خطاب الجابري الذي يفسر بما لا يقبل الشك مقصديات رؤيته: "وأما الفكر السني والفكر الصوفي فإن أيّاً منهما لم ينج من التأثير الحراني رغم عدائهما للفلسفة والفلاسفة، لقد قبل أهل السنة على العموم التأويلات ذات المصدر الهرمسي الحراني لكثير من جوانب الحياة الروحية في الإسلام، واعتبروا "هرمس" نبياً وأعطوه اسم النبي إدريس، كما جعلوا من اغاثاديمون النبي شيت، أما المتصوفة الإشراقيون فإن آثار الفكر الحراني واضحة في كثير مما يحكونه في "مشاهداتهم" (5). وبذلك أصبح واضحاً أن نص الجابري لا غبار عليه، وإن أهل السنة - الذين

نجمها بما يلي :

أولاً: من خلال "نص" الجابري نراه يتكلم عن حالة "موجودة" فعلاً، فهو لم يدع لهذه العلاقة، بل هي علاقة موجودة على الأرض - برأيه - وقد وصفها، وهذا واضح من خلال كلامه (وإذن فالعلاقة القائمة الآن ...)، أما د. هذيلي فواضح من كلامه بأن الجابري "يدعو" إلى هذه العلاقة، سواء اليوم أو غداً! نعم لو اقتصر د. هذيلي على كلامه (يتحدث الجابري ... بين الغرب والإسلام) لما اختلف وصفه عن مراد الجابري.

ثانياً: عنوان د. هذيلي (العلاقة بين الغرب والإسلام) - وقد "أكد" هذا في شرحه - عنوان غير دقيق؟ فنص الجابري "المنقول" يتحدث عن العلاقة بين الغرب والمسلمين، لا الغرب والإسلام!، فالإسلام كـ "منظومة" عقدية شيء، والمسلمون كـ "أشخاص" ينتمون له شيء آخر، وهذا الأمر واضح لا يحتاج لإثبات، ولا أعلم كيف يخفى على الباحث مثل هذا الأمر.

ثالثاً: ينهال الباحث على الجابري بطريقة قاسية فينعت رأيه بـ "إسفاف وحقد واضطغان وهزيمة وغباء ودعوة للمسلم بأن يكون عبداً للاستكبار العالمي وينسى أو يتناسى عبوديته لله عز وجل" وهذه التوصيفات تمر على القارئ بصورة حادة في كتاب هذيلي "المتقف التكفيري"، في حين أن رؤية الجابري تتلخص في تفسير وتوضيح

الجابري لم يكن طائفيًا
ولا تكفيرياً ولا حاقدًا..
انما كان باحثاً يَتَطَلَّعُ
إلى «الحياة»

والفلسفة الإشراقية، قد نهلت من اللامعقول نفسه.. نعم قد يوحي نص الجابري بأن الفكر الشيعي هو المقصود أولاً وأخيراً، لأنه قد ربط التصوف والفلسفة الإشراقية به - أي الفكر الشيعي - وهذا ما توحي به الكلمتان (وما تفرع منه)، لكن هذا الإشكال سيزول عن القارئ الدقيق لأبستمولوجيا الجابري؟ فالفكر الشيعي والتصوف والإشراق كلها واقعة ضمن النظام المعرفي الموسوم بـ "العرفان" وفق التصنيف الأبستمولوجي لأنظمة المعرفة من قبل الجابري، ومعلوم بأن التصوف بحر واسع وعابر للتمذهب..

العلاقة بين الغرب والإسلام

يتحدث الباحث عن العلاقة المتبادلة بين الغرب والإسلام، اليوم وفي المستقبل وفق رؤية الجابري، باعتبارها علاقة السيد بالعبد - الغرب السيد والعبد المسلم - ثم ينقل عبارة الجابري كاملة التي تشير إلى تلك العلاقة الملتبسة فلسفياً "وإذن فالعلاقة القائمة الآن بين الغرب من جهة، والعرب والمسلمين والعالم الثالث من جهة أخرى، هي من جنس علاقة السيد بالعبد:

السيد يستغل العبد وهو يحتاج إليه إذ تتوقف عليه كثير من شؤونه، والعبد يعاني من السيد ولكنه هو الآخر محتاج إليه" (7) ولنا في ذلك مجموعة ملاحظات

وموضوعيته.

بعد هذه القراءة الموجزة والمكثفة، سيتبين لنا أن الجابري لم يكن طائفيًا ولا تكفيريًا ولا حاقداً.. انما كان باحثاً يتطَلَّع الى "الحياد" ما أمكن ذلك، ورؤيته كانت "نقدية وموضوعية" مع الجميع، ولم يكن "متحيزاً" لطرف دون آخر.. وأن "الحكم" على الجابري وسواه، يجب أن يتم بعد "قراءته" بتمعن ودقة، وبطبيعة الحال فان هذه الجولة "النقدية" السريعة مختصة ببيان موقف الجابري "الطائفي" المزعوم من قبل د. علي حسن هذيلي، أما "الحكم" على أفكاره بـ "الإيجاب والسلب" فأمر آخر لا يعني به هذا البحث.

الهوامش

- (1) المثقف التكفيري، دراسة، د. علي حسن هذيلي، دار الروسم، بغداد، ط 1، 2015
- (2) المثقف التكفيري، ص 28
- (3) التراث والحداثة ص 131
- (4) تكوين العقل العربي (نقد العقل العربي 1)، محمد عابد الجابري، ط 7 بيروت 1988، مركز دراسات الوحدة العربية، ص 141
- (5) التراث والحداثة ص 130
- (6) المثقف التكفيري ص 48
- (7) قضايا في الفكر المعاصر ص 95-96
- (8) المصدر نفسه ص 131-132

العلاقة التي تربط الغرب في الاسلام بمايلي :
"من الطبيعي جداً أن يشعر الغرب بأن أي تقدم يُحققه العرب والمسلمون سيكون على حسابه، لأن مصالحه في بلاد العرب والإسلام تقتضي ذلك، وهذا مفهوم ولكن يجب أيضاً أن يكون مفهوماً أن العرب والمسلمين لا يستطيعون في الظرف الراهن على الأقل تحقيق التقدم بدون التعامل مع الغرب. إن النفط في بلاد العرب سيبقى شيئاً لا قيمة له إذا لم يشتريه الغرب، أضف الى ذلك المواد الأولية" (8) ... فهل يوجد في كلام الجابري ما يسوغ للباحث ان ينعتة بالتوصيفات المذكورة!!

رابعا : من خلال القراءة وتتبع المصادر التي اعتمدها د. علي حسن هذيلي في كتابه المثقف التكفيري، لم نجد كتاب الجابري المهم "العقل السياسي العربي" مع المصادر المعتمدة في كتابه. الأمر الذي يشير إلى تركيز الباحث على كتاب "تكوين العقل العربي لتأكيد مبتغاه.. وعلى اية حال فان الجابري في كتابه العقل السياسي العربي سيشير إلى مسألة تعد من أخطر المسائل في تاريخ الفكر الاسلامي، وهي مسألة الخلافة والإمامة وحادثة السقيفة. ومن ثم فنحن نعدُّ خلو قائمة الباحث من هذا المصدر خطأ منهجي لا يغتفر استنادا لما تفرضه الموضوعية والدقة العلمية والمنهجية.. اضافة الى تعمد الباحث على ما يبرهن تعصب الجابري وطائفيته وتكفيريته بعد عبوره مصادر مهمة تنصف الجابري وتؤكد حياديته

سؤال الدهشة وترميز المكبوت قراءة استنطاقية في ديوان (يواقيت) لعبير السامرائي

د. ناظم السويداوي



إبداعيا ينماز بالكثير من الصور والعلامات الملفتة التي تندفع بقوة إلى ذهن القارئ، لتبني سُلَم الإثارة والدهشة بنسق ينقلت من أصابع الشاعرة، ليتحول كل شيء إلى جدل حوارى بين الذات والآخر، بآليات تغذي القصد وتوثته بطريقة لاعقلانية، كشكل من أشكال جمالية التلقي.

إن جماليات القصيدة تكمن في حيّزها الاختلافي بين المرسل والمرسل اليه، لذا يمكن لنا أن نفسّر

تتنفس قصائد الشاعرة عبير السامرائي في فضاء (الآخر) المجلّ بالكثير من الأسئلة وهي تحتفي بروية مغايرة وإيقاع مختلف، يتشاكل فيه كل شيء وي طرح الكثير من رسائل الإبلاغ بشعرية تنحاز إلى الجمال. ولعل هذا التنوع في تشطير المعنى وتشعيره باقتصاد لغوي جميل، هو الذي دعا (الأنا) أن تؤسس حركتها الجمالية على حس شعوري وتكتيف عاطفي، نلاحظ فيه اختلافا نسقيا



قصيدة السامرائي على أنها خطاب من ثلاثة محاور، غايتها الأولى والأخيرة هي إغراء المتلقي وإقناعه أن لا يترك كلمة إلا وينشد لها تفسيراً. ففي المحور الأول، نلاحظ تراكم الأسئلة التي تتشظى في كل مكان، وهذا ما يحمله العنوان (يواقيت) من وظائف حدها جيرار جينيت، كالوظيفة الوصفية والإيحائية والإغرائية، وقد تمكنت الشاعرة أن تضيف عليه صبغة الشيء النفيس، لأنها - ببساطة - تريد اكتنازه وتوزيعه على تخوم القصيدة بمفردات مرصوفة وعناية فائقة.

وفي المحور الثاني، تشترك ذهنية الشاعرة بما هو متوقع من أحلام ورؤى وتفاصيل حافلة بالذكريات، لتتحول كلها إلى جدل حوارى يفتح نافذة ويغلق أخرى، بآليات تصدم أفق التوقع عند القارئ (الجيد).

في حين تحدّث المحور الثالث من قصيدة السامرائي عن الاسترجاع بإيجاز مكثّف خلقته الأفعال المتراكمة في بطن كل قصيدة.

بهذا الزخم الجمالي تؤسّس عبير السامرائي مملكتها الشعرية على عرش (الآخر) المليء بالحدس والتأويل وتنفّث على أكثر من معنى، ليتشظى القصد لديها إلى الكثير من التخصيب المحمّل بتقانات المناخ الشعري المتلونّ بمقاربات مفهومية مختلفة من نص لآخر. والغريب من هذا كله، أنها تكتشف

المضمّر من الأشياء بقلبها كلما توجّهت بسؤال الى الآخر :

طرقت القلب لكن أين بابك ؟ / ألا تدري ؟ يمرمرني
غيابك / على روحي
أعوّل كل شوقي / فيشقيها اغترابي واغترابك /
عطشتك أيها المبعوث ماءً / وجئتك ساعياً يكفي
رضابك ..

تعتمد الشاعرة الفضاء الانقلابي ميدانا للتعبير
عن شعورها الداخلي، وتتخذ من المفارقة
مسارا وهي توزع كلماتها وأسطرها الشعرية
توزيعا يتساق مع لغتها الساعية نحو
التمويه لإدراك دلالة الاحتمال مع الآخر

إن سؤال الدهشة (أين بابك)
ينحرف بالمشهد الشعري
إلى الكثير من التنبؤات التي
تخترق عوالم اللحظة الشعرية
المنفلتة إلى أقصى نقطة من
ذلك الحضور المؤجل للآخر،
ويبدو أن جغرافية الغياب
مرتبطة بجغرافية القلب.
والفعل (يمرمني) فيه من

فهمه أو استبداله بدلالة مغايرة . ومثل هذا الاحتياج
لا يخلو من سلبيات الموقف. لكون الآخر قد توارى
عن الانظار، إذ لا يمكن للشاعرة إيقاف كل هذا المد
من الشوق مالم تنفتح على الفضاء الدلالي للنص
بمعرفة تخيلية تتحرك بكل اتجاه.
وبقي على الشاعرة ان تتوقع شيئا ممكن حصوله
بأي لحظة، ولو ضمن حدود الافتراض المأمول،
فما كان منها الا ان تتوّد للغة ضمن سياق خلق
البدايل والأمنيات، وهذه اللحظة المفترضة هي التي
تتلازم مع المعقول وتحفز الكثير من دوائر التمني
في ذاكرة الزمن :

مَنْ عَلمَهُ
يَقْسُو عَلَيَّ لِأَرْحَمَهُ
لِيَشِيبَ قَلْبِي مِثْلَ لَحْنِ أَفْهَمِهِ
مَنْ عَلمَهُ
أَنْ العِيونَ إِذَا بَكَتْ
تَرْقِي إِلَى طَبْعِ الغيومِ
كَدِيمِهِ

الإندهاش وفيوضات المعنى بين الدال والمدلول،
مايشي بالكثير من العلامات المتشاكلة مع ثنائية
(المغلق - المفتوح) لتصبح لحظة الانغلاق عبارة
عن نقطة في حدود التصديق الذي تطرحه الذات
وتتمناه، وتضع له مبررات القول : (أعول كل شوقي)
وفي مثل هذا الإجراء الأسلوبي، فيض من المفاجأة
التي تكسر كل هذه الرتابة وهذا التمرد الذي يمارسه
الآخر. بيد أن محاولة الإفصاح عن المسكوت عنه
في اللحظة الشعرية المشتهاة هو ماتريد الذات
الوصول اليه، وتستجدي له كل مرموزات القول
القابلة لإذعان الآخر ومراوغته وإثرائه بالمزيد من
التحريض والمناورة، وصولا الى إنفراجة تتمناها،
فنراها تأتي بالفعل المتعدي (عطشتك) الذي سجّل
حضوره في بريد القصيدة، كتجسيد لقوة الاشتياق،
واختراق رامز لكل الخلفيات الجمالية في أعماق
تربة النص. ويبدو أن الانتساب الأزلي للآخر، والذي
تقاطعت فيه فضاءات الإحساس بشيء مفقود، هو
الذي يحدد قيمة النص بوعي ربما يعجز المتلقي عن

حيّة في لحظة مأزومة. والملفت أن قطبي الخطاب كانا حاضرين في القصيدة، القطب الأول تمثله الذات وهي تريد أن ترسخ وجودها في جسد النص بتلوينات الاستدعاء المحفزة للآخر، في حين يلجأ القطب الثاني إلى الإنصات والتمنع لأنه يدرك أن الحاجة اليه باتت في متناول اليد :

أفنيّت عمري في انتظارك آية
لتعود بالصلصال للصلصال

وبما أن قراءة الشعر هي ممارسة علائقية بين الدال والمدلول، فهي ذاتها آلية تكشف عن رؤية القارئ وإدخاله للمشاركة في بناء القصيدة، لأنه هو الذي يطبق الشفرة ويتحقق من معناها، وأقصد هنا القارئ النموذجي الذي حدده (ريفاتير) وإذا كان صدى العلاقة بين القارئ والشاعر بهذا العمق والثراء، فإن مقاربتنا للشاعرة عبير السامرائي تأخذ مساراً آخر، وتخترق الحدود القصوى للأنا، وتنتفتح على مساحة أوسع من نقاط الجذب الذي تلتف حوله مجموعة من الإحياءات التوظيفية التي تسبح خارج حدود الممكن.

وفي هذا النص تهب الشاعرة لنفسها كل هذا النباش المعرفي في الذاكرة، لتدلنا على تفاصيل دقيقة، تسمح لنا أن نكتشف ما كان مخفياً في الذات، وهذه اللازمة في الانتقال هي التي صنعت سكونية الأشياء وجعلتها تتقد في حوار مقطوع :

عُدْ كَلِّمَا عَصْفَ الْحَنِينِ

تعتمد الشاعرة الفضاء الانقلابي ميداناً للتعبير عن شعورها الداخلي، وتتخذ من المفارقة مساراً وهي توزع كلماتها وأسطرها الشعرية توزيعاً يتساوق مع لغتها الساعية نحو التمويه لإدراك دلالة الاحتمال مع الآخر (... يقسو علي لأرحمه) وتغدو ثنائية الانغلاق والانفتاح لعبة ضاربة في أغلب نصوص الشاعرة، فهي تحرّض المجاز على التمرد الدائم والتفلّت المستمر، سعياً وراء إشارة جديدة للعبة الأسرار التي تتقنها، من أجل أن تأخذ كامل حريتها في التحرك والتمظهر والتفنن في الكشف عن مخبوءات الآخر، فهي إذ تستدعيه، إنما تستدعيه بوعي حاد، وبهندسة تكشف عن حجم استعدادها، لاستحضاره بحس صوفي يفتح على آفاق خيالية غير محدودة. وهنا تدفع الينا بأحد نصوصها باتجاه هاجس الإخفاء والتمظهر، متنقلة بين حشد من التأمل والتوقع عبر تشغيل آلة الاحتياج هذه المرة :

أحتاج منك لهماستين وآهة
أحتاج منك لقبلة وسؤال
أحتاج ولو بشتيمة
تلغي الرتابة من دمي
في الحال

تستدعي لغة الاحتياج هنا، الكثير من الإشارات الحمراء والتفاصيل الصغيرة والكبيرة بالشكل الذي تتشاكس فيه الشاعرة مع اللغة، وهي تلتقط الكثير من الصور بغرائبية فائقة، تمنح النص مرجعية

وأوجعك

قل ماجئت ايامنا

من غربة ..

لا تبتئس

اني خلقت لأسمعك

ما غرني منك ابتسام

انما الفيت قلبي طائراً

كي يتبعك

أقول : إن الشعر بظاهره، هو متخيل، يهدف الى الإيهام، وهو حين يحقق ذلك، انما يخلق عالمه وفضاءاته فنيا وذاتيا، حتى يغدو العالم الخارجي عبارة عن مرجعية حاضرة في جسد النص، وان كان هذا الحضور مكسورا، لكنه يتسع لهوية الشاعر ويتلازم مع الكثير من الإشارات في سياق تشكيل ال معنى.

ويقينا أن الشاعرة عبير السامرائي كانت متمكنة من أدواتها الفنية، وحين نقلب قصائدها الـ(26) المتناثرة في متن ديوانها، نلمس كثافة اللغة وثرء الدلالة والقصد المجازي. ومثل هذا النسق في التعبير لا يتكرر دائما عند الشواعر اللاتي نقرأ لهن، فمرجعية الشاعرة الثقافية تتحصل حين تتخذ شهوة الكتابة سبيلا لها. وأحسب أن معالجة ضافية لنصوص السامرائي مطلوبة الآن، لأنها تلقي ضوءاً آخر على مساحة القصيدة الأنثوية، في ضوء غياب الشواعر بهذا الحس الذي يتلقفه المتلقي، ويشد انتباهه الى قوانين اللغة وبراعة الاسلوب.

قراءتي إجمالاً، أيقظت في داخلي شيئاً جديدا لم أعتد عليه وأنا أقرأ شعرا للعراقيات، ما خلا قصيدة النثر التي درستها بإمعان في كتابي (انفتاح النص ـ قراءة في الشعر النسوي العراقي المعاصر). عبير السامرائي، حاولت بنجاح أن تصون قصيدة الشعر الموزون (النسوي) واحتفظت لنفسها بهوية مائزة، ولا أختلف أنها نجحت في ذلك، وعبرت حدود الاستثنائي، أنه إشعاع اكتمال الدائرة السامرائية في صحن الشعر.

هنا لابد من وقفة متأنية، فـ(غد) يحمل دلالة الاختيار مع أنه جاء بصيغة الأمر الذي يستدرج الطلع أن يظهر في دائرة الحصاد الروحي، من دون أن يقف على دلالة واحدة، انما تتسرّب فيه الكثير من الاحتمالات الواردة في أدوات الحكاية (عد كلما عصف الحنين وأوجعك) بمعنى أن العودة مقرونة بحنين الآخر، وافترض التلبية لديه. وهذا التحول يفهم على ضوء فهمنا لتجربة الشاعرة الملونة بأكثر من مزاج، الأمر الذي يخلق ردّة فعل لدى القارئ كلما تدرجنا في قراءة القصيدة : (ماغرني منك ابتسام). وشعور كهذا، يدفعنا الى إجراء قرائني جديد يحرض على الخيال كوجه جمالي ومثير عاكس لنصها المليء بكل ماهو متوقع وغير متوقع. وهذه اللعبة الفنية المتقنة هي التي شكلت خيوط القصيدة المتشابكة مع بعضها، لأن الذات وجدت نفسها محاصرة بالمستحيل، بينما يظل الممكن جزءا من كيانها، كإنجاز تنهض به الى رغبة اوسع في حدود الذات لإرضاء الآخر ودفعه الى دائرة التلبية.

الشاعرة كارولين فورشه: الشاعر شاهدٌ على العصر و عينٌ على التاريخ

كتابة وترجمة
د. عبد الستار عبد اللطيف مال الله



فيليب لافين و دنيس ليفرتوف.
- تؤمن بأن للشعر وظيفة اجتماعية بالغة الأهمية
كونه يمثل (شاهداً على العصر و عيناً على التاريخ)
و هو شعر يستخلص الاجتماع من السياسي و
الغاية هي الدفاع عن الفرد المقهور أزاء كافة أنواع
القهر و الاستبداد و التسلط و قد صرحت بذلك في
أول أنطولوجيا شعرية ضمت أصواتاً شعرية مختلفة
من شعراء العالم أصدرتها و كانت بعنوان (لا
تذهب طي النسيان: قصائد شاهد العصر من القرن
العشرين) عام 1993 حيث قالت (إننا تعودنا
التمييز بين ما هو سياسي و ما هو شخصي و أن

- ولدت الشاعرة في مدينة ديترويت بولاية
ميتشكان الأمريكية عام 1950
- اشتغلت في التعليم و التدريس الجامعي و تعد
ناشطة مدنية إذ دافعت بجرأة عن القيم النبيلة التي
تؤمن بها..
- شهدت الكثير من الوقائع الاجتماعية المريرة
التي حدثت في القرن العشرين و وثقتها شعراً..
- استطاعت في شعرها مزج (ما هو سياسي) بـ
(ما هو شخصي) بحسب ما يقوله الناقد الأمريكي
جويس كارول أوتس مما بؤأها أن تكون في هذه
التجربة في مصاف شعراء كبار مثل بابلو نيرودا و

للعالم ما هو بشع ومقزز ومرعب وتم تنفيذه من قبل وحوش من جنس البشر مما عزز مكانتها ضمن الأصوات الجدية في الأدب الأمريكي يكمل ما بدأه الين كينزبرك و تشارلس أولسن في حركة البيتس..و قد علق الكاتب جايل رونسكي عن هذا الديوان بقوله (ان الطبيعة البشرية قادرة على تسجيل و توثيق كل الفظائع التي ترتكب بحق الانسانية و تعريها)...
 - أصدرت ديوانها الشخصي الاول عام 1975 ليضم قصائد الصبا و تجاربها الشعرية و هي فتاة مراهقة بنت الاربعة و العشرين عاما و قد فاز بجائزة شعراء الشباب.

- حصلت على منحة كوكنهايم للإنضمام الى منظمة العفو الدولية فسافرت الى أل-سيلفادور لتقصي فظائع الحرب الاهلية غير المعلنة هناك و تكشف المآسي و الجرائم المرتكبة بحق الانسانية و تردي الاوضاع الصحية و المعاشية و سرقة كافة المساعدات و الاعانات من قبل الة الحاكمة في البلاد كما قابلت ضحايا التعذيب و الجوع و القسر الاجتماعي و اغتصاب النساء و التمثيل بأجسادهن و نشرت تجربتها المرة عن أل-سلفادور في كتابها النثري (ذلك البلد الذي بيننا) حيث فضلت أن تسطر تجربتها هذه بمقالات صحفية لا أن تكتبها شعرا على الرغم من أن لوعة الماسي و فظاعة التجربة أجبرتها لاحقا على توثيقها شعرا لان الشعر كما تقول يأتي تلقائيا و هو محمل بثقل الهم الانساني و هذا ما صرحت به لجوناثان كوت و لذلك أصدرت ديوانها الثاني و هو بعنوان (أحجار متدحرجة)



الاحتفاء بما هو شخصي يشكل قصر نظر بحد ذاته، أي عجز في رؤية بنى الاقتصاد الكبيرة و من ثم فالدولة هي تطوق العالم الهش للفرد و تحده و قد دعت إلى تأسيس نوع جديد من الشعر يستثمر كل ما هو اجتماعي و في هذه المجموعة قدمت تجارب شعرية جديدة ركزت على قضايا فضائع الحرب و لوعة المنافي و رهبة الاعتقالات، و هي قصائد تقول عنها أنها كتبت بعيون مفتوحة و صورت

لكن هناك لمسة أمل بوجود خزين عظيم تتمتع به الروح الانسانية لتعري الظلم وقد حاز هذ لديوان على جائزة لوس أنجليس للشعر وفيه نقلت تجارب حقيقية و تراجيديا رهيبة من زياراتها الى اليابان و هيروشيما و أل - سلفادور و بيروت و ما أرتكب فيها بحق الفلسطينيين كما عرت فضاءات فرنسا في البلاد المستعمرة و كشفت ايضا ما أرتكب في ألمانيا قبل سقوط جدار برلين...

- في عام 1997، منحت جائزة مؤسسة هيروشيما برعاية ايرا و أديتا موريس، لاستخدامها الشعر بصفته وسيلة لتحقيق التفاهم البشري و التصالح و السلام فيما بين المكونات الإثنية المختلفة و ضمن المكونات الواحدة أيضا..

- في عام 2003 أصدرت ديوان (الساعة الزرقاء)، وفيه تستأنف مسيرتها في تعرية الخوف و الفزع في القرن العشرين بصور شعرية مؤثرة تأتي للمتلقي كالجرعات الصوفية بين الحين و الاخر و قد تأثرت فيها بفلسفة هيدجر و بيوبر...

- في عام 2017، أصدرت ديوانها (في الوقت الضائع للعالم)، لتواصل ذات المنحى..

- لا بد من معرفة أن الشاعرة كارولين فورشه هي مترجمة قديرة عن الفرنسية فقد ترجمت ل(كلاريبيل ألكاديا) و (جورج تراكل) و (روبرت دسنوس) و (محمود درويش)...

- وهي الان تمارس مهنة التدريس في جامعة جورج - تاوان الامريكية و ترأس مركز لانان للشعريات و الممارسات الاجتماعية...

لتخوض فيه بما تجنب أبناء جيلها الخوض فيه و هو تعرية العالم الخارجي سياسيا و اجتماعيا و قيميا و كشفت عن وعي سياسي متقدم و التزام فكري معين بتصوير الهم الانساني و تعرية الانظمة السياسية الفاسدة و تعد قصيدتها المشهورة (العقيد) من أبرز القصائد وهي مستوحاة من تجربة شخصية عن عقيد سلفادوري قابلته ذات مرة ليفاجئها عند الحديث عن حقوق الانسان و المواطن، بتفريغ سلة كبيرة مملوءة بأذان بشرية قطعها بنفسه ضاربا عرض الحائط بكل القيم الانسانية و محتقرا الفن و الشعر و المرأة... و تقول عن تجربتها: انها تركت الشعر هو المتكلم و القصيدة هي التي تختار موضوعها و الصوت نفسه لا يدري آية وجهة هو يفكر بها لحيرته، و لم يقدم بالتالي حكما بل كل الذي فعله هو مشاهدة الواقعة أو الحدث و وصفه بأستخدام لغة شعرية لاعادة إنتاجه و خلق تلك اللحظات التي حدثت في وقتها..

- في عام 1994 نشرت ديوانها (ملاك التاريخ) عن شخصية خيالية أبتكرها الناقد والتر بنيامين عن ملاك يوثق كل مأسى البشرية و ألأمها و لكنه بذات الوقت لا يستطيع الوقوف أزائها متفرجا فلا يتعاطف معها و يعاني مثلها و يبكي لبكائها و يألّم لآلمها حتى قيل ان الديوان هو رحلة تأملية في ثيمات الخراب و الدمار و في ذاكرة تسعى للبقاء على قيد الحياة و الديوان يستعرض انواع الترهيب و اشكال الوحشية التي باتت عنصرا أساسيا في ابجديات العمل السياسي في القرن العشرين و

قصائد للشاعرة كارولين فورشة

غصة ألم

فكرتُ بكَ وأنتَ في غمرة ذلك البحر، أقصى المدينة،
من القبور!

حيث لم يبقَ منها سوى أحجار عديدات و منها
قبري أنا: قطعة رخام صغيرة تنوء بثقل ورقة
صغيرة!

و كان عليّ أن أضع في التابوت، قفازيك و مظلتك،
أضافة إلى صبيحة يوم أخر أنتَ قضيتَه، في برلين،
مع تانيا، كما أضيف له ساعةً
أخرى مع حَمَامَاتٍ كُنْ يحلقن حولك، أضافة إلى
زهور اليليك الملفوفة

بصحيفة الأبار و ما فيها من حكايات، أضافة إلى
وقوفك دقيقة عند المتاريس، و دقيقة أخرى
و أنتَ فوق كتفيّ أبيك و أنتما تجوبان حقول الثوم،
ثم عليّ ألا أنسى

السجائر المتروكة، وهي عاطلة لحد الان عن عملها،
كان عليّ أن أضعها كلها عندك!

لكن بدلا عن ذلك كله، وضعت هذه الكراسية و قلم
الحبر و قد ملأتهُ توا!

و تلك القصيدة القصيرة لهولدرلين، كي تستطيع أن

تنهض و أنتَ في لجة غمامة!

نعم، كلكم مع بعض - أنتَ و الكراسية و قلم الحبر و
قصيدة هولدرلين!

و عندما وقعت الواقعة، كنتَ أنتَ مجرد عجينة ورق
و جثة مرمية على الارض، تستمع

لقطار يمرُّ عبر غمامات كثيرة من سحب!
أتراه هو يوسف من قال و هو يخاطب الأزل: إن
فينوس لن تأتي إلا مرة واحدة!

أذن أنتَ، ستكون، حينئذٍ، إلا شبحا يمشي في أثر
شبح آخر لا يملك إلا حياةً واحدةً جامدة!
أولعله كما تقول أنتَ الان: هناك الكثير من المدن، و
لكن لن تتكرر أي مدينة مرتين!

العقيد

- "كل ما سمعته حقيقي"

- "نعم، كنتُ في منزله"

- "نعم! زوجته حملت صينية القهوة مع السكر"

- "ابنته كانت تبرد أظافرها و ابنه خرج تلك
الامسية".

هناك صحف يومية، كلاب أليفة و مسدس على
الاريكة الى جانبه.

رمقني صديقي طالبا مني - بعينيه - "لا تقل شيئا!"

رجع العقيد بكيس كالذي تحمل فيه الخضار للبيوت
ثم دلق منه على الطاولة، آذانا بشريحة مقطعة
كانصاف الخوخ الجاف!

وما أجد عبارة أخرى إلا بهذا الوصف.
ثم أخذ واحدة بكلتا يديه وهزها أمام ناظرينا
ليسقطها في كأس ماء.

فدبت فيها الحياة...
- "لقد تعبت من هذا التهريج"، هذا ما قاله...
- "أما بالنسبة للحقوق - حقوق أي فرد، قولوا
لشعبكم طز فيهم!"

وبيد واحدة سحق تلك الاذان بالارض ورفع،
باليد الاخرى، الكأس الاخيرة، من النبيذ، عاليا في
الهواء.

- "أ تريدون شيئا لشعركم، ل... لا؟" هذا ما قاله!
إلتقطت بعض الاذان - وهي على الارض - بحات
صوت العقيد فالتصقت - وهي على الارض -
بالارض!

فوق البيت، كان القمر بارجوحته ذات الحبل الاسود.
في التلفزيون، عرض للشرطة باللغة الانكليزية .

قناني مكسرة حشرت في داخل جدران البيت كله
جاهزة لتكشط ركبة أي إنسان وتجرف ساقه أو
تقطع يديه وتجعلها شرائط!

عند الشباك - مشبكات حديدية كالتي توضع في
محلات الخمور...

تناولنا العشاء - رقبة خروف وخمرا رائعا... على
الطاولة كان جرس ذهبي لمناداة الخادمة....

جلبت الخادمة المانجا الخضراء والملح وصنفا من
الخبز و سئلت أنا كيف وجدت البلد.

إعلان تجاري باللغة الاسبانية ثم مسحت زوجته
كل شيء....

جرى حديث عن الحكم والسلطة وكيف آل اليه
بصعوبة....

قال الببغاء في الممر
- "مرحبا"

وامره العقيد:

- "اسكت" ثم دفع العقيد الطاولة وهرع خارجا.



بين الفلسفة والحكمة

د. علي المرهج



حكماً..
 الفلسفة تنظير في المعنى وللمعنى، وتجاوز
 لتوهمات العقل الأسطوري والجمعي وتعزية لكل
 سذاجات القول والفعل في حياة المجتمعات التي
 تسير وفق مسارات أعدت لها سلفاً..
 الفلسفة اعلان للخلاص من وصاية الآخرين على
 العقل...
 الفلسفة تكتب للإنسان تاريخ عقلنة وحاضر نقد
 ومستقبل وعي لا وصاية فيه لإنسان على إنسان..

الفلسفة بمعناها اللفظي تعني (حُب الحكمة) ولا
 أخفيكم سراً أنني لا زلت لا أرغب بالحكمة كثيراً،
 ولا أقف عند أقوال الحكماء، لأنني أعدها نوعاً من
 أنواع الوعظ لا تصلح مجتمعات، والفلسفة بمعنى أنها
 (حُب الحكمة) هي ليست حكمة ولا مترادف بينهما
 كما يظن البعض، فالحكمة تأتي على لسان نبي أو
 ولي أو شاعر ولربما تأتي على لسان مجنون، ولكن
 الفلسفة رؤى وتعقل في القول وتجاوز لهيمنة القول
 السائد أسطورياً كان أم شعرياً أو دينياً، بل وحتى

يعني نفسه، فهو وجود مادي، ولكن العقل الإنساني (الذاتي) برغبته في إدراك معنى الوجود المادي إنما يرغب هو بإدراك وجوده الذاتي...

يرى فيورباخ أن الفلسفة: هي الإنسان نفسه الذي يفكر، الإنسان الذي هو كائن ويعلم أنه جوهر الطبيعة الواعي بذاته، جوهر التاريخ والدول، جوهر الدين - الإنسان الذي هو يعلم ويعلم أنه الهوية الواقعية لا الخيالية المطلقة لكل المبادئ والتناقضات.

الفلسفة التي تهمنا اليوم، هي الفلسفة التي لا تسير وفق هوى الجمهور ولا تنساق وفقاً لرغباته وعواطفه.

الفلسفة المرتبطة بسؤال الواقع وأشكلته، في فلسفة الإنسان. من المهم أن تنطلق رؤية الفيلسوف من الواقع لا العكس، بمعنى أن لا يفرض رؤية حالة على الواقع ويعيش في عوالم المثال، ويبني مدناً فاضلة وأخرى ضالة في ذهنه.

إن مهمة الفيلسوف تكمن في القدرة على أن يستنبط من الفلسفة النظرية وفلسفة المطلق فلسفة الإنسان وتأسيس الفلسفة الإنسانية عبر نقد النزعة المغرقة بالبعد الفقهي والتشريع اللاهوتي الذي لم يشغل إلا على إقصاء الأنسنة والإبقاء على اللاهوت وعقلنته والنظر لله بصورته المفارقة للإنسان، كونه الكائن المستقل، الذاتي، الذي لا يحتاج إلى غيره، الموجود خارج العقل وفقاً لفيورباخ.

الفلسفة الواقعية هي الفلسفة التي تقدم رؤية عملية للإنسان تساعد في صناعة عالم أفضل. أي الفلسفة تجعل من الإنسان موصولاً بعالمه بوصفه قاعدته

الفلسفة هي بحث في أسباب الوجود للوصول للعلّة الأولى من دون اعتماد على أخبار متواترة جاءت على لسان ثقافة.

لا تُبنى المعرفة في الفلسفة على رواية ثقافة، وإن نطق الإله على لسانهم، لأنها معرفة تأتي بعد تدقيق وتمحيص وتحقيق، فلا تسليم لمن يروم أن يكون من أهل الفلسفة أن يودع عقله في خزانة الأمانات عند الثقافة..

الفلسفة لا تحتفي فما الاحتفاء إلا سير مع الجمع، والفلسفة لا سير لها مع الجمع لا لأنها تتنكر له ولقيمتها الوجودية، ولكن أهلها يبحثون عن قيمة للفرد خارج هيمنة الجماعة وسطوتها وفرض تفسير أحادي لها يكون هو الحق الذي (لا مجمعة فيه) بعبارة الفلاسفة وغيره باطل..

فكل فيلسوف حكيم لكن ليس كل من قال حكمة فيلسوفاً..

الفلسفة رؤى يُجيد الفلاسفة فيها البحث في نظرية الوجود والمعرفة والقيم.

ولم تكن عند أهلها أقوالاً يُطلقها من شاء القدر أن تأتي على لسانه طيراً كان أو حيواناً تارة، وعلى لسان إنسان أحياناً..

الفلسفة (عصر تدوين) لوعي العقل بذاته ولذاته، وأقصد بذاته أن العقل الإنساني يعني الوجود وأسبابه من دون استعانة بوعي (أسطوري) أو (ديني)، ولذاته بمعنى أن العقل الإنساني يعني أسباب الوجود لا أنه مهموم فقط بمعرفة أسباب الوجود وعلّة الوجود الأولى، بل لأنه يروم البحث عن قيمة الإنسان كذات داخل هذا الوجود الذي لا

الفرد وتوحدهما في الأصل الوجودي.
 قيمة الفلسفة الواقعية أنها فلسفة إنسانية، فلسفة
 الإنسان، أو الفلسفة للإنسان بما يحفظ له كرامته
 ووجوده الفاعل في هذ العالم

التي يستقي منها معرفته الواقعية وموضوعه
 الأصل الموجود به وله، بما يشكل وحدة الإنسان
 مع الطبيعة ووحدة الإنسان مع الإنسان الآخر
 بوصفه المكمل لمعرفة إختلاف الأنا عن الغير في

