

وداعاً أيُّها "الربّان"

العدد 26 شتاء 2021

هيئة التحرير:

د. غنام محمد خضر - علي سعدون - حسن البحار
ابتهاال بلبيل - حسين محمد شريف

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 ابراهيم - 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

سكرتير التحرير

حبيب السامر

التصميم والإخراج الفني : د. فلاح حسن الخطاط

المصحح اللغوي: د صباح عبد الهادي

6 أما قبل رئيس التحرير

8-71 الدراسات

- 8 إخلاص النساء الفضيلات
في الحكايات الأخيرة من ألف ليلة وليلة سعيد الغانمي
- 28 سؤال الفلسفة وحدة الهدف، تنوع اجابات د. أحمد شيال غضيب
- 44 منطق اللغة مقارنة سوسولوجية الخطاب النقدي
للدكتور عبد الآله أحمد د. خالد علي ياس
- 58 مفهوم التناس في الشعر العربي الحديث
بدر شاكر السياب أنموذجاً د. حافظ محمد الشمري

72-93 ندوة العدد

72 تحولات الشعرية العربية ومرجعياتها

94-133 النصوص الشعرية

- 94 لا خالات في مسطر النائح موفق محمد
- 99 تخليق بين أربعة جدران يحيى السماوي
- 103 يحدث أحياناً حميد قاسم
- 106 ثلاث قصائد عدنان الصائغ
- 111 جوع البلاد وجسرها كريم شغيدل
- 114 الورطة قاسم والي
- 117 بين نخل وآس فائز الشرع
- 121 حكايات الطرائد باسم فرات
- 124 من رسائل المنفى علي حنون العقابي
- 128 كأس جاك بريل الفارغة سراج محمد
- 130 نصوص مختارة مهند يعقوب

134-153 النصوص القصصية

134 في زقاق مسدود اسماعيل سكران



العراقي

AL ADEEB AL IRAQI

الفهرس

26

شـتاء

2021

| | |
|----------------------------|-----|
| سيرة قلب | 138 |
| موسى غافل الشطري | |
| الشارع الوحيد الخالي | 141 |
| ابراهيم سبتي | |
| ولادات غربية | 144 |
| عبد الأمير المجر | |
| شيء من هذا القبيل | 149 |
| نضال القاضي | |
| تبه القافلة | 152 |
| عبد الكريم السامر | |

154-157 ذاكرة

| | |
|------------------|-----|
| مروان الذي | 154 |
| سعيد عدنان | |

158-186 المربد النقدي

| | |
|--|-----|
| رواية « منازل ح 17 » وأسطرة الشخصية الروائية | 158 |
| فاضل تامر | |
| «بحيرة الصمغ» لجمال جاسم امين .. | 166 |
| قراءة في وعي نصوص الاختلاف | |
| د. عبد العظيم السلطاني | |
| رواية «إنسانزم» للروائي سعد سعيد . | 175 |
| قراءة سوسولوجية | |
| د. سوسان جرجيس | |
| البوح منطقاً سردياً الذات والآخر في رواية | 181 |
| «ظلال بلا اجنحة» للروائي سالم الغزولة | |
| د. فيصل غازي النعيمي | |

187-198 الحوار

| | |
|--|-----|
| حوار مع الفتى الخصبّي: طالب عبد العزيز | 197 |
| متصفح الأمل في فسيل أقصى السباح | |
| حاوره: علي سعدون | |

199-201 سيرة مكان

| | |
|---------------------------------|-----|
| الفندق مكان المبيت المؤقت | 199 |
| خضير فليح الزيدي | |

202-204 أمابعد

| | |
|-----------------------------|-----|
| الرحلة والدرس الثقافي | 202 |
| د. فاضل عبود التميمي | |

◆

- 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

◆

ولعلك ترى في تكثيف الفيلسوف كانط لـ(التنوير)، بنصيحته الشهيرة: (تجرأ على الفهم) حافزاً على البحث عمّن يمثلها في ثقافتنا العربية ، في اتجاهاتها المختلفة؛ ومنها النقد الأدبي. فهل ثمة (نقد تنويري !) تجرأ على الثابت وهز المفاهيم وحرك الساكن ؟ أيمكن أن نعد الجاحظ الذي فضّل في مواضع معيّنة أبا نؤاس على المهلهل جرأة نقدية خالفت المنهجية التاريخية التي تؤمن بأفضلية السابق على اللاحق؟! وهل في نزوع طائفة من النقاد القدماء إلى مرجعيات فلسفية عقلية هو نزوع نحو القراءة العقلية؟ ولعلك - أيضاً - ترى في التساؤلات إقحاماً لحركة فكرية وثقافية نشأت في بيئة مختلفة في فضاء ثقافي مختلف عنها، أو لم تتهيأ الظروف المناسبة لتمثلها؛ ولكن هذا لا يعني بالضرورة غياب التصورات المعرفية، التي تتناسب مع الاطروحات العامة للاتجاهات التنويرية والحداثية والنهضوية في الفكر العربي؛ وما نعينه تحديداً هو: النقد الأدبي الذي رافق النص الإبداعي في علاقة تقوم على المحاوراة والمجادلة، وأحياناً الاتباع حسب سلطة النص وسطوته

و حين بزغت الحداثة في ثقافتنا المعاصرة واصطدمت بالمدونة التراثية وجدت نفسها أمام إشكاليات متعددة، ومن أبرزها أنها جاءت عبر ترحيل وتأثير أكثر من كونها نابعة من فعل ثقافي عربي واع؛ ومن هنا فإن أبرز مناطق اشتغالها الفكري والثقافي على مستوى المفاهيم والمصطلحات والنظريات هي المناطق ذات التقارب اللغوي مع مصادرها ومنابعها الرئيسة في حين أن المنطقة الإبداعية الجمالية توهّجت في الركن الآخر من البلاد العربية؛ وليس بالضرورة أن تنقسم خارطة الحداثة على وفق القياسات السياسية المصطنعة ولكن الجغرافية الثقافية تلوّح بالتباين بين الاتجاهين.. أقول: إذا كانت الحركة التنويرية الغربية أعلنت عن حربها على المعوّقات التي تقف أمام الحركة العقلية، ومنها الدين، حتى وصلت صراحتها بجرأة فولتير: (اسحقوا هذا العار !) فإن المراجعة القريبة الفاحصة للثقافة العربية

سترى ضعف الصرخة التنويرية العربية إزاء المنظومة الدينية الحاكمة والمتحكمة في البنية المجتمعية العربية وبخاصة أنها تشتغل على وفق منظومة السلطة التي تتبادل مع الاتكاء الديني القدسية والحتمية والولائية المطلقة .

ومما لا شك فيه أن النظرية النقدية لا تقوم على تصورات تجريدية فحسب، بل تكتسب ديمومتها وتأثيرها وتفاعلها عبر تلاقحها مع العلوم المختلفة كونها جهازاً منتظماً من المفاهيم المتجانسة تسعى لتفسير ظواهر الأشياء بقانون الذي يعدّ مركز ثقل حيويتها؛ وتتعدد النظريات مع تعدد القوانين التفسيرية، ومن هذا المنطلق فإن تعدد الاتجاهات النقدية الحديثة هو تعدد في مرجعياتها المعرفية وبنائها النظرية؛ وإلا ما الذي دعا إلى تقسيمها على وفق ثنائية : الحداثة وما بعد الحداثة؟!

وإذا أمنا بضعف التطور المعرفي العربي وضبابية الحركة التنويرية العربية فهل ينعكس إيماننا الثقافي على المنطقة الأدبية ومنها النقدية؟ أيمن القول : إن الحركة النقدية العربية الحديثة تفتقر إلى (الجرأة) التنويرية التي تهزّ المفاهيم وتحرك الساكن؟ ألا يمكن أن نعدّ (عبد الله الغدّامي) واحداً من أبرز الأصوات النقدية الحداثية التنويرية؟ وهل الإقبال نحو الدراسات الثقافية والنقد الثقافي سيؤدي إلى نشوء حركة نقدية تنويرية تقود إلى مراجعة أحكامها النقدية التبجيلية للنص الأدبي؟

تتعدد التساؤلات مع تعدد الإشكاليات ورهانات الحداثة وفعلها التنويري؛ وإذا كانت الحداثة العربية في منطقتها الإبداعية الجمالية تبرز عبر أعمال فردانية بتجارب خاصة فإنها تكاد أن تكون كذلك في منطقتها المعرفية والثقافية ومنها النقدية وعليه فمتى ما أصبح العمل التنويري عملاً جماعياً مؤسساتياً يقوم على مرتكزات نظرية واعية و نابعة من حراك ثوري حينئذ يمكن القول وباطمئنان كبير أننا (تجرّأنا على الفهم).

رئيس التحرير

إخلاص النساء الفضليات في الحكايات الأخيرة من "ألف ليلة وليلة"

سعيد الغانمي



الوقت نفسه امتدَّ أمل الحياة أمام شهرزاد. وقد اتبعت شهرزاد على امتداد الكتاب في حكاياتها علاجاً سردياً متدرجاً. بدأت بالحكايات التي تُعنى بالخيانة الزوجية، ولا سيما في الحكايات القريبة من الحكاية الإطارية. غير أن الضرر النفسي الذي ترتب على هذه الحكايات لم يصل إلى درجة الجرح النرجسي الذي لا يندمل، مهما قست الخيانة، وتضاعفت بشاعتها. وقد رأينا أن الزوجة الخائنة في بعض الحكايات لم تكتف بالخيانة، بل عذبت زوجها، وانتقمت منه أبشع انتقام بتحويل نصفه إلى حجر، ومسح سكان المدينة التي يحكمها إلى أسماك. مع ذلك، لم يُعانِ الملك، مثلما عانى

في الحكايات الأخيرة، يبدو أن السرد قد أشرف على نهايته، وتمكّن من التوصل إلى حلول لأغلب المعضلات التي فرضت نفسها عليه. ذلك أن السرد في "ألف ليلة وليلة" أراد أن يتصدى لمهمتين في وقت واحد؛ الأولى تهدئة الجرح النرجسي الذي أصيب به الملك شهريار بعد أن رأى خيانة زوجته له، والثانية الدفاع عن حياة شهرزاد وبنات جنسها، بترويض هذا الجرح النرجسي عن طريق السرد وإشغال فضول شهريار إلى استماع الحكايات. فكلما استمع شهريار إلى مزيد من الحكايات، طالت حياة شهرزاد. وكلما استمع إلى مزيد من الحكايات، اندمل جزء من جرحه النرجسي، وفي

نفسه، تقديساً مطلقاً. تثبت التجربة أَنَّ الملوك بشر مثل باقي البشر، وليسوا خالدين، مهما اتسع مُلكهم وامتدَّ نفوذهم، وأنَّ الخلود لا يُتاح لأحد من البشر، مهما بلغت مكانته. ووظيفة السرد هي أن يُقنع الملوك بأنَّ الشَّخصيات الكبرى، حتَّى تلك التي تتطاول لنيل الخلود، لن تحظى به، لأنَّه شيءٌ يتناقض مع التجربة الإنسانيَّة والمشروع البشري. وفي حكاية "حاسب كريم الدِّين وملكة الحيَّات" المركِّبة، فُكِّر بلوقيا بالحصول على مُلك سليمان، الذي لم يُتخَّ لغيره، لكنَّ مشروعه انتهى بالإخفاق على نحو مطلق، تماماً كما انتهى مشروع جلجامش قبله. بل إنَّ الحكاية نفسها تنتهي نهايةً مأساويَّةً، حين يلتقي بلوقيا بجانشاه، الشاب الذي ماتت زوجته وحببته وتركته وحيداً، فبنى قبرها، وبنى إلى جوار قبرها قبراً له، وبقي يبكي على القبرين، إحساساً منه بإخفاق المشروع البشري. وهذا ما ينبغي أن يضعه شهريار نصب عينيه أيضاً. يجب أن يتصرَّف وكأنَّه يسعى إلى نيل الخلود بأعماله العظيمة، ويتصوَّر في الوقت نفسه قبره الرَّمزي الذي يدلُّ على تواضع مشروعه.

لكنَّ هذا لا يعني أنَّ شهريار، أو أيَّ ملكٍ آخر يخاطبه السرد، ينبغي أن يكون بلا وظيفة. بل العكس تماماً، فللبطل السردِيّ وظيفتهُ المهمَّة التي يجب أن يقوم بأعبائها، وهي أن يتحوَّل إلى "بطل ثقافي". وعند قيامه بهذه الوظيفة سوف تتفتح أمامه إمكانات لا تُتاح لآخرين غيره. سوف يجد بين يديه عدداً لا ينتهي من الوسائل السردِيَّة التي تتيح له عبور البحار والقارات، وتجاوز المحن والعقبات، وهي ما أطلقنا عليه اسم "وسائل التَّسخير السردِيّ". هكذا ينبغي للملوك الكبار

شهريار، من وطأة الجرح النرجسي، بل عاد إلى حياته السويَّة بمجرد القضاء على الزوجة الخائنة. وكان الدرس الثاني الذي ينطوي عليه سرد شهرزاد هو أنَّ الحياة لا تخلو من مفاجآت، بل كثيراً ما تنقلب ببعض الشَّخصيات من النقيض إلى النقيض. لكنَّ الشَّخصية يجب ألا تستسلم إلى السلبية، بل أن تقاوم انحطاط الظروف لكي تعود إلى ما كانت عليه. وهكذا عرضت شهرزاد في الحكايات القريبة من الحكاية الإطاريَّة أيضاً سلسلةً من الحكايات التي تتضمَّن "انقلاب الأدوار". وقد رأينا في هذه الحكايات كيف انقلب مصيرُ بعض الملوك العظام، فتحوَّلوا إلى صعاليك، ربَّما أصابهم من الضرر الجسمي والنفسي ما لا يسمح لهم باستئناف حياتهم، أو في الأقل ما بقوا يُعانون منه طويلاً، مثل العمى والعمور والتشرد، لكنهم مع ذلك أصبروا على استئناف حياتهم. وفي بعض الأحيان كانوا يتجمَّعون في بغداد، بؤرة المكان السردِيّ للكتاب، لكي يستعينوا بالرَّشيد ويساعدتهم في اجتياز عقبة انقلاب الأدوار.

وفي الواقع، يمثِّل الرَّشيد في كتاب "ألف ليلة وليلة" المثل الأعلى للملوكية، مع ذلك فهناك بعض الحكايات التي تستخف به وتسخر منه، ليس بصورة مطلقة بالطبع، بل على نحو مؤقت وبرزى منه شخصياً. وهي حكايات لا بدَّ أن نضعها في ضمن الدروس والعبر التي ينطوي عليها الكتاب. فالملوك مهما جلَّ شأنهم وتعالَت منزلتهم لا بدَّ أن يتصلوا بالرعيَّة في النهاية، ويتواضعوا معهم، وقد يضطَّرون إلى تبادل الأدوار معهم على نحو ما. وفي هذا الدرس لشهريار ما ينبغي أن يتعظ به، لكي يسمح لسرد زوجته أن لا يقُدَّس الملوك، ومنهم شهريار



رسالتُهُ في تخليص شهر يار نفسه، ألا وهو أن العالم متعدّد وينطوي على أمثلة متنوّعة. ومثلما توجد نساء خائئات من طراز زوجته السابقة، ففيه أيضاً نساء فضليات، ينبغي له أن يتعرّف عليهنّ. ولا يكتمل شفاء شهر يار من جرحه النرجسيّ إلا إذا فهم أن العالم يشتمل أيضاً على نساء فضليات، يضحّين من أجل أزواجهنّ، ويغامرن بخسارة حياتهنّ درءاً لكلّ مكروهٍ يصيبهنّ. في العالم نساء عالمات، ونساء محاربات، ونساء طاهرات، ومن الخطأ الجسيم اختصار صورة جميع النساء في صورة امرأة خائنة، ربّما كانت تُعاني من مرضٍ نفسيّ، حين كانت تخون زوجها مع عبدٍ من عبده. وسوف نعرض في هذا المقال لبعض نماذج النساء الفضليات اللواتي تحدّث عنهنّ كتاب "ألف ليلة وليلة"، في الحكايات الأخيرة، بعد أن صار من الضروريّ لشهر يار أن يتخطّى عقده النرجسيّة.

إخلاص مريم الزنارية

كان عليّ نور الدين شاباً جميلاً في مقتبل عمره، وهو ابن تاجر مصريّ معروف. ألحّ عليه أصدقاؤه ذات يوم بأن يرافقهم في إحدى سهرات المجون. ولما كان غرّاً قليل التّجربة، فقد أسرف في الشُّرب، بعد امتناع، فتسبّب له الإسراف في فقدانه السيّطرة على نفسه.

أن تكون رسالتهم ثقافيّة وتأسيسيّة، لا تنحصر في أن يستبدوا بشعوبهم، أو أن يقتلوا النساء الضّعيفات، بل أن يُعيدوا تصحيح الأخطاء الثقافيّة، وإعادة الاتزان لما اضطربَ منها. وقد كان حسن الصائغ البصريّ واحداً ممّن أتيح لهم القيام بهذه المهمّة التّأسيسيّة بالسّفر إلى جزائر واق الواق، وإعادة اللحمة إلى مجتمعي الرّجال والنساء المنفصلين،

بإعادة إطلاق مؤسّسة الزّواج له. ومن هنا على كلّ ملك، إذا أراد أن يكون شخصيّة ثقافيّة، أن يكون ذا رسالة تأسيسيّة لبناء المجتمع، لا لتفكيكه بقتل النساء العواجز.

بعد تحقيق كلّ هذه الدروس، لم يبق سوى درسٍ سرديّ واحد، ألا وهو أن العالم يكتنّز بالنماذج النّسويّة المتنوّعة والمتعدّدة والمتناقضة. تتركّز عقدة شهر يار في أنه رأى زوجته تخونهُ مع عبدٍ له. وحينئذٍ انتفضت في داخله تلك الرّضة النّفسيّة التي أحدثت له شرخاً نرجسياً في أعماق روحه. وقد أعماه هذا الجرح النرجسيّ، ولم يعد يسمح له برؤية تعدّد العالم الذي يعيش فيه. اختصر النساء كلها في شخصيّة زوجته الخائنة. فكان كلّما تزوّج من امرأة جديدة تتراءى له على وجهها ملامحُ خيانة زوجته السابقة. فالنساء كلّها هي زوجته الخائنة، ولذلك لا بدّ من إلحاق العقوبة بها قبل أن يسمح لها بارتكاب جرّم الخيانة. من هنا بقيّ للسرد درس واحد، إذا أوصلهُ فستكتمل

وجد نور الدين مركباً ذاهباً إلى الإسكندرية، فطلب من أصحابه أخذه معهم. وحين كان يتجول في أسواق الإسكندرية، تلقاه رجل كبير السن خرج من دكانه، وسلم عليه، واصطحبه معه إلى منزله. وبعد تبادل التعارف تبين أنه كان يعرف تاج الدين أبا نور الدين، وأنه اقترض منه مبلغ ألف دينار، دون أن يأخذ إيصالاً بها، حتى سدها على مهله. ولذلك يشعر العطار بدين له غامر. وهكذا أفرغ له الشيخ موضعاً، وجعله يسكن فيه. فبقي نور الدين يتجول في الأسواق عدة أيام وهو يفكر باستثمار الدنانير الألف التي معه في مشروع يدور عليه ربحاً، حتى استنفد المائة دينار التي أعطتها له أمه.

ذهب نور الدين إلى دكان العطار، فلم يجده، فجلس بانتظاره في الدكان، وهو يتفرج على أهل السوق، وكيف يعاملون الناس، وكيف يتعاملون فيما بينهم. فجأة استرعى انتباهه رجل أعجمي راكب على بغلة، حين كانت البغلة مركوب الوجهاء، وخلفه شابة خارقة الجمال. نزل الأعجمي عن بغلته، وأنزل الجارية، ونادى على دلال لعرض الجارية للبيع. وفعلت المزايذة عليها، حتى وصلت مبلغ تسعمائة وخمسين ديناراً. لكن الأعجمي أخبر الدلال بأنه لن يبيع الجارية إلا بموافقتها: "إني أحب مراعاة خاطرها، لأنني ضعفت في هذه السفرة، وخدمتني هذه الجارية غاية الخدمة، فحلفت أني لا أبيعها إلا لمن تشتهي وتريد، وجعلت بيعها بيدها. فشاورها فإن قالت: رضيت، فبيعها لمن أراده. وإن قالت: لا، فلا تبعها" (2/419).

ظلت الجارية تستخف بالدلال، كلما اقترح عليها أن يشتريها أحد، وتسخر منه، وتوجه الشتائم له؛ هذا شيخ

وحين عاد إلى البيت متأخراً، شمّت أمه رائحة الخمر في فمه، وتلقت علامات السكر من تصرفه. مع ذلك، فقد أشارت عليه بأن ينام حتى لا يراه أبوه على تلك الحالة. وحين سأل أبوه عنه، أخبرته أمه أنه نام، لأنه يعاني من الصداع والتعب، فاقترب منه ليستفسر عن حاله، لكنه شم الخمر التي تسطع منه، وهو إنسان تقي يكره الخمر وشاربيها، "فقال له: ويلك يا ولدي، هل بلغ بك السّفه إلى هذا الحد حتى تشرب الخمر؟ فلما سمع نور الدين كلام والده، رفع يده، وهو في سكره، ولطمه بها، فجاءت اللطمة، بالأمر المقدر، على عين والده اليمنى، فسالت على خده. فوقع على الأرض مغشياً عليه. واستمر في غشيته ساعة، فرشوا عليه ماء الورد. فلما أفاق من غشيته أراد أن يضربه، فمنعته أمه، فحلف بالطلاق من أمه أنه إذا أصبح الصباح لا بد من قطع يده اليمنى (1) " (2/416).

شعرت الأم بأن المشاكل بين ابنها وأبيه تنامت بطريقة غير متوقعة. فعملت في الليل على تهدئة زوجها وامتصاص غضبه. وما كاد يطل الصباح حتى بكرت لابنها، وقد زال عنه السكر، فعاتبته على ما فعل بأبيه. ولكن لم تكن لديه أدنى فكرة عما فعل. فأفهمته أن أباه سوف ينتقم منه، وعليه أن يخلص نفسه بقضاء بضعة أيام مع أحد أصدقائه، وأن يتصل بها في السر، ليبلغها أخباره. وقامت وأخرجت من أحد الصناديق كيساً فيه مئة دينار، وطلبت منه أن يتصرف مؤقتاً بهذا المبلغ، وأنها سوف تبعث له غيره، إذا نفذ. لكنه قبل أن يخرج من بيت أبيه، وجد أن أمه نسيت كيساً آخر فيه ألف دينار، فحمله، وربط الكيسين على وسطه، وغادر بيت أبيه.

منذ الآن سوف تبدأ المتاعب المائيّة. فقد أنفق نور الدين كل ما يملكه، ولم يعد لديه شيء. ذهب إلى العطار ليقترض منه خمسين درهماً، فأفهمه أنه سوف يُقرضه مرةً ومرتين وعشراً، لكنّه سوف يتوقّف بعدها. حين عاد بالدراهم الخمسين، طلبت منه الجارية أن يشتري بعشرين درهماً منها حريراً ملوناً، وبالثلاثين الباقية قوت يومهم. وبعد قضاء ليلة مشهودة مع جاريتيه، صحا نور الدين، فناولته الجارية زناراً، أي حزاماً أو شريطاً، كانت قد قضت الليل في حياكته: "وقالت له: يا سيدي، خذ هذا الزنار.

فقال لها: من أين هذا الزنار؟ قالت: يا سيدي، هو الحرير الذي اشتريته البارحة بالعشرين درهماً، فقم وانهب به إلى سوق العجم، وأعطه للدلال لينادي عليه، ولا تبعه إلا بعشرين ديناراً" (2/426).

لم يصدق نور الدين حين بلغ سعر الزنار عشرين ديناراً فعلاً. فاشترى

كبير السنّ، وهذا لحيته طويلة مصبوغة، وذلك أحذب، وهذا أنفه كبير، وجسمه قصير. كانت تشتتم الدلال والمشتري معاً. فكان الدلال يتلقى الشتائم منها، ومن الشخص الذي يريد شراءها، بسبب وقاحتها وجراتها. فجأة تطلعت الجارية حولها، فلمحت نور الدين جالساً في دكان العطار. لم تعرف كيف أعجبها، فتعلقت به. عندئذ سألت الدلال: ألم يزد هذا الشاب في ثمني شيئاً؟ كان الدلال يعرف نور الدين، فقال لها: "يا سيّدة الملاح، إن هذا شاب غريب مصري، ووالده من أكابر التجار بمصر، وله الفضل على جميع تجارها وأكابرها، وله مدة يسيرة في هذه المدينة، وهو مقيم عند رجل من أصحاب أبيه. ولم يتكلم فيك بزيادة ولا نقصان. فلما سمعت الجارية كلام الدلال نزعته من إصبعها خاتم ياقوت مثمناً، وقالت للدلال: وصلني عند هذا الشاب المليح، فإن اشتراني كان هذا الخاتم لك في نظير تعبك في هذا اليوم معنا. ففرح الدلال، وتوجّه بها إلى نور الدين" (2/422).

اقتربت الجارية من نور الدين وعاتبته على أنه لم يزد في ثمنها، وكأنها لا تستحق منه ذلك. فاعتذر نور الدين بأنه ليس في بلده، ولو كان في بلده لدفع فيها كل ما يملك. فأوضحت الجارية أنها لا تريد الضغط عليه، ولكن ممّا يسرها أن يزيد في ثمنها. حينئذ سأل نور الدين الدلال عن المبلغ الذي وصل إليه الثمن، فقال إنه تسعمائة وخمسون ديناراً. فاشترها نور الدين بألف دينار، وهو المبلغ الذي كان يدخره رأس مال يتاجر به. وقام ووزن المبلغ. وعلى الفور تم إجراء الصفقة، وكتب عقد البيع، وتسلم نور الدين الجارية. وأخذها إلى بيت العطار الذي كان يعيش فيه.



إفرنجي، سيكون سبب فراقهما، وأوصته ألا يحتك به ولا يتعامل معه. فأخذ نور الدين الزنار وذهب به إلى السوق. وفي السوق جلس على مصطبة أحد التجار، وغطى وجهه بالزنار، وغفا. وحين صحا وجد على رأسه العجوز الإفرنجي الذي حذرته منه مريم. حاول نهره وطرده، لكنه أنكر أن يكون فعل ما يستحق الطرد أو النهر. سأله الإفرنجي عن صنع هذا الزنار، فأجاب نور الدين هي أمي، ولا أبيعك لك. ولم يزل الإفرنجي يرفع سعر الزنار حتى دفع فيه ألف دينار. فصار التجار يلومون نور الدين على عدم بيعه، فوافق نور الدين على مضمض نزولاً عند رغبتهم وخجلاً منهم. لكن الإفرنجي طمع فيما هو أبعد من ذلك. فدعا نور الدين وجميع التجار الموجودين إلى وليمة عامرة بأصناف الخمر واللحوم. وحين رفض نور الدين، صار التجار الآخرون يلومونه، حتى وافق أخيراً، ونزل عند رغبتهم مرة أخرى.

أقفل التجار دكاكينهم جميعاً، وذهبوا بصحبة نور الدين إلى وليمة الإفرنجي. وقد تفنن هذا الأخير في تقديم صنوف الأطعمة والخمر، التي بقي يلح بها على نور الدين، حتى أفقده صوابه. وحين تأكد أنه غاب عن وعيه، قال له: يا سيدي نور الدين، هل تبيعني جاريتك التي اشتريتها بحضرة هؤلاء التجار بألف دينار من مدة سنة، وأنا أعطيك في ثمنها خمسة آلاف دينار، بزيادة أربعة آلاف دينار. فأبى نور الدين، ولم يزل ذلك الإفرنجي يطعمه ويسقيه ويرغبه في المال حتى أوصل الجارية إلى عشرة آلاف دينار. فقال نور الدين، وهو في سكره، قدام التجار: بعتك إياها، هات العشرة آلاف دينار. ففرح الإفرنجي بذلك القول فرحاً شديداً،

بها كلها حريراً ملوناً، لكي يتفرغ هو وجاريتُهُ لحياسة الزنابير، لأنها أربح من أية تجارة أخرى. لكن الجارية ضحكت، وطلبت منه أن يذهب إلى العطار، ويقترض منه ثلاثين درهماً، على أن يعيدها غداً مع الخمسين السابقة. وعند هذا الموضع من الحكاية فقط نعرف أن اسم الجارية هو "مريم الزنارية". والظاهر أن لقبها مستمد من حياكتها للزنابير. ومثل المحاولة السابقة، أفلحت مريم في حياكة زنار، بأعه نور الدين في اليوم الثاني بعشرين ديناراً، سدد منها ديون العطار ثمانين درهماً، واشترى بقسم منها ما يحتاجه من لحم وفاكهة وشراب.

في الصباح، صحا نور الدين على بكاء جاريتته. وحين استفسر منها عن سبب بكائها، حذرته من رجل عجوز



وأشهدَ عليه التُّجَّار. وباتوا
في أكلٍ وشربٍ وانسراحٍ إلى
الصُّبَّاح. ثُمَّ صَاحَ الإِفْرَنْجِيُّ
على غلمانِه، وقالَ لهم: ائتوني
بالمال. فأحضروا له المال،
فعدَّ لنورِ الدِّينِ العِشْرَةَ أَلْفِ
دينارٍ نقدًا، وقالَ له: يا سيِّدي
نور الدِّين، تسلَّمْ هذا المالَ ثمنَ
جاريَتِكَ التي بعتَها لي اللَّيْلَةَ

بحضرة هؤلاء المسلمين. فقال نور الدين: يا ملعون،
أنا ما بعتك شيئاً، وأنت تكذب عليّ، وليس عندي جوار.
فقال له الإفرنجي: قد بعتني جاريتك، وهؤلاء التُّجَّارُ
يشهدون عليك بالبيع. فقال التُّجَّار كلهم: نعم يا نور
الدِّين، أنت بعتَه جاريَتَكَ قَدَامَنَا، ونحن نشهدُ عليك أنك
بعتَه إيَّاهَا بعِشْرَةَ أَلْفِ دينارٍ. قُمْ اقْبِضِ الثَّمَنَ، وسلِّمْ
إليه الجارية، والله يعوضك خيراً منها" (2/429).

كان وَقَعُ الخبر على الجارية أشبه بالصاعقة، فصارت
ترتعد كأنها سفينة في وسط بحر "هائج. وحين رآها
الإفرنجي، تقدَّم منها ليَقْبَلَ يَدَهَا، لكنَّها صدَّتَه بعنف.
وحينئذٍ فقط يعلن النَّصُّ عن هويَّة مريم، وأنها "بنت
ملك إفرنجة". لم تكن إذاً جاريةً عاديةً، بل هي ملكة تمَّ
أسرها وبيعها. وقد وقعت في الأسر عن طريق المصادفة،
لأنَّ أسرتها عُنِيَتْ بتربيتها على أحسن وجه، فعلمتها
أنواع العلوم والكتابة والحساب والفروسيَّة والحيَاكة
والخياطة. وهكذا نشأت متعددة المواهب. لكنَّها مرضت
ذات مرَّة مرضاً أشرف بها على الموت، فنذرت أنها إذا
شفيت أن تزور أحد الأديرة، فأرسلها أبوها بصحبة
عديٍّ من البنات والبطارقة. لكنَّ المركب وقعت في أيدي

يمثل الرّشيد في كتاب
«ألف ليلة وليلة» المثل
الأعلى للملوكيّة، مع
ذلك فهناك بعض
الحكايات التي تستخفُّ
به وتسخرُ منه.

المجاهدين المسلمين، الذين
باعوها في القيروان. وهناك
التقت بالعجوز الأعجمي، الذي
اهتمت برعايته حين انتكس،
فأوكل أمرَ بيعها لها. وبالتالي
عاملها بما يليقُ بها، فجعلها
حرّةً تبيعُ نفسها. وقد أغرتها
معاملتُه الحسنة بالدُّخول في
الإسلام.

لما وصلَ خبر فقدانها إلى أبيها، ملك إفرنجة، قامت
قيامته، وأرسل البطارقة والفرسان في البحث عنها،
ولكن بلا طائل. ثمَّ أرسلَ الإفرنجيَّ الأَعورَ الأَعْرَجَ،
"لأنَّه كان أعظَمَ وزرائه، وكان جباراً عنيداً، ذا حيل
وخداع، وأمره أن يفتشَ عليها في جميع بلاد المسلمين،
ويشترئها ولو بماءٍ مركبٍ ذهباً. ففتشَ عليها ذلك
الملعون في جزائر البحار وسائر المدن، فلم يَقبَعْ لها
على خبر، إلى أن وصلَ إلى مدينة إسكندريَّة، وسألَ
عنها، فوقع على خبرها عند نور الدِّين عليّ المصريّ"
(2/432).

ضاقَت الدُّنيا بعين نور الدِّين بعد رحيل مركب مريم
الزَّناريَّة. فوقف على الساحل يبكي، والنار تشتعل في
قلبه. فرآه شيخٌ كان صاحب مركب، وأحسَّ أنه يبكي
لفراق محبوبته التي أخذها الوزير الإفرنجي. وطلب
منه أن يطمئن، ووعدَه بإيصاله إليها، لأنَّه سوف يبحرُ
بمركبه نحو مدينتها بعد ثلاثة أيَّام. فذهب نور الدِّين
إلى السُّوق، وجلبَ معه كلَّ ما يحتاجُ إليه في سفره من
زاد، وانتظر الأيَّام الثلاثة في المركب، حتَّى أبحرت. لكنَّ
سوءَ الحظِّ لاحقه، لأنَّ السَّفينة وقعت في أيدي القراصنة

لكنها ما لبثت أن طلبت منه أن يترك الكنيسة، ويخرج للتفرج، لأن ابنة الملك مريم الزنارية، كانت أسيرة عند المسلمين، وفك الله أسرها، وهي تريد أن تزور الكنيسة، وتتبرك بها، وتقدم قرباناً. ولا ينبغي أن تراه، لأن من المحتمل أن تقتله، إذا رآته.

بدل نور الدين ثيابه، وخرج إلى السوق، وتمشى في المدينة ساعة من الزمن ليكون فكرة عن شوارعها وطرقها. ثم عاد إلى الكنيسة، وهناك رأى محبوبته مريم الزنارية، ومعها أربعمئة جارية من الوصائف وبنات الوزراء، يحطن بها ويخدمنها. "فلما وقع نظر نور الدين عليها، لم يتمالك نفسه، بل صرخ من صميم قلبه وقال: يا مريم، يا مريم. فلما سمعت البنات صياح نور الدين، وهو ينادي: يا مريم، هجمن عليه، وجردن بيض الصفاح مثل الصواعق، وأردن قتله في تلك الساعة. فالتفت إليه مريم وتاملته، فعرفته غاية المعرفة، فقالت للبنات: اتركن هذا الشاب، فإنه مجنون بلا شك، لأن علامة الجنون لا تحة على وجهه. فلما سمع نور الدين من السيدة مريم هذا الكلام، كشف رأسه، وحملق عينيه، وأشاح بيديه، وعوج رجليه، وأخرج الزبد من فيه وشدقيه. فقالت السيدة مريم: أما قلت لكن إن هذا مجنون، أحضرته عندي، وابدن عنه حتى أسمع ما يقول، فأني أعرف كلام العرب، وأنظر حاله، وهل داء جنونه يقبل المداوة أم لا. فعند ذلك حملت البنات، وجئن به بين يديها، ثم بعدن عنه. فقالت له: هل جئت إلى هنا من أجلي، وخاطرت بنفسك، وعملت نفسك مجنوناً؟" (2/436). المفارقة أن العقل هو الذي أضاع مريم، وأن التظاهر بالجنون هو الذي سمح برويتها. في الليل، سحبت الملكة مريم نفسها بحذر من حاشيتها،

بعد واحد وخمسين يوماً من إبحارها. "خرج عليهم القرصان قطاع الطريق، فنهبوا المركب، وأسروا جميع من فيها، وأتوا بهم إلى مدينة إفرنجة، وعرضوهم على الملك. وكان نور الدين من جملتهم، فأمر الملك بحبسهم. وفي وقت نزولهم من عند الملك، وصل الغراب (2) الذي فيه الملكة مريم الزنارية مع الوزير الأور (2/435). لقد تزامن وصول المركبين إلى مدينة إفرنجة، لكن الأحوال انقلبت فيها، فقد أخذ نور الدين عبداً أسيراً، في حين أصبحت الجارية مريم ملكة ابنة ملك.

كتمت مريم خبر إسلامها عن أهلها، وادعت أنها فقدت عذيتها بانتقالها من تاجر إلى تاجر. فأخبر البطارقة أباهما أنها تنجست باحتكاكها بالمسلمين، ولن تتطهر إلا بضرب أعناق مائة مسلم. فاستدعى الملك أسرى السفينة التي وصلت تواء، وبوشر بضرب أعناق من فيها واحداً في إثر واحد. وحين وصل الدور إلى نور الدين، "عصبوا عينيه، وقدموه إلى نطع الدم، وأرادوا أن يضربوا رقبتة، وإذا بامرأة عجوز أقبلت على الملك في تلك الساعة، وقالت له: يا مولاي، أنت كنت نذرت لكل كنيسة خمسة أسارى من المسلمين، إن رد الله بنتك مريم، لأجل أن يساعدوا في خدمتها. والآن قد وصلت إليك بنتك السيدة مريم. فأوف بنذرك الذي نذرتة. فقال لها الملك: يا أمي، وحق المسيح، والدين الصحيح، لم يبق عندي من الأسارى غير هذا الأسير الذي يريدون قتله، فخذيه معك، يساعدك في خدمة الكنيسة، إلى أن يأتي إلينا أسارى من المسلمين" (2/435).

المصادفة وحدها هي التي أنقذت نور الدين من القتل، وهي أيضاً التي ستجمعه بحبيبته مريم. فقد اصطحبته العجوز إلى إحدى الكنائس، وأمرته بتغيير ملابسه.

المسلمين. فصاح عليهم الرئيس وقال: ويلكم يا ملاعين، هل بلغ من أمركم أنكم تخالفونني، وتردون كلامي؟ ثم إن ذلك الشيخ الرئيس سل سيفه من غمده، وضرب به ذلك المتكلم على عنقه، فخرج السيف يلعم من رقبته" (2/438). وكلما اعترض عليه أحد قتله، حتى قتل البحارة العشرة جميعاً.

عندما لاحظ الرئيس ارتباك نور الدين، نزع قناعه، وإذا هو محبوبته مريم، التي اتخذت من لحية الرئيس ووجهه قناعاً لها. وهكذا أبحر العاشقان بالسفينة، وسارا بها باتجاه الإسكندرية، وقد أخذوا معهما ثروة مما حملته مريم من قصر أبيها، وما حملته نور الدين من الكنيسة. وسرعان ما وصلوا إلى شواطئ الإسكندرية. لكن نور الدين أراد أن تظهر عودتها له بمظهر احتفالي، فطلب منها أن تبقى في السفينة على الشاطئ، ريثما يتمكن من تهيئة المكان. فأخبرته بضرورة الإسراع، "لأن التراخي في الأمور يورث الندامة".

تقدم مريم الزنارية هنا مثلاً أعلى للمرأة المخلصة، فقد أحببت نور الدين حباً جماً، جعلها تضحي بالملوكية والأهل والأبته والثروة والدين والسلطة والمغامرة بالعودة إلى حياة الجوارى في بلاد المسلمين من أجل إرضاء حبها له. وما دام السرد يتوجه إلى شهريار، فإنه لا بد أن يقارن بين إخلاص هذه المرأة التي تضحي بكل حياتها من أجل حبيبها، وبين المرأة التي خانتها مع عبد من عبيده. لا تقول شهرزاد لشهريار لا بد أن تقارن بينهما، كما تجاهلت التصريح بأمثال هذه المقارنات سابقاً، لكنها تترك للسرد مهمة القيام بهذه المقارنة. والهدف منها أن يقتنع شهريار بأن العالم الذي فاجأه بخيانة زوجته ينطوي أيضاً على نماذج إخلاص تشكل النقيض الكامل لها.

وبحثت عن المكان الذي يتخفى فيه نور الدين. وبعد أن أرضيا ما يعتمل فيهما من أشواق، سألته مريم هل يعرف طرق المدينة، فأجابها بالإيجاب. "قالت: وهل تعرف طريق صندوق النذر الذي في الكنيسة؟ قال: نعم. قالت له: حيث كنت تعرف ذلك كله، إذا كانت الليلة القابلة، ومضى ثلث الليل الأول، فاذهب في تلك الساعة إلى صندوق النذر، وخذ منه ما تريد وتشتهي، وافتح باب الكنيسة الذي فيه الخوخة التي توصل إلى البحر، فإنك تجد سفينة صغيرة، فيها عشرة رجال بحرية. فمتى رآك الرئيس يمد يده إليك، فناوله يدك، فإنه يطلعك في السفينة، فاقعد عنده حتى أجيء إليك. والحدز الحدز من أن يلحقك النوم في تلك الليلة، فتندم حيث لا ينفعك الندم" (2/438).

غادرت السيدة مريم، وأخذت معها الجوقة التي اصطحبتها. وظل نور الدين في مكانه، حتى أقبلت قيمة الكنيسة، وأخبرها أنه قضى نهاره يتجول في المدينة. وعند حلول الليل، ذهب إلى صندوق النذر، واختار منه ما خف وزنه وغلا ثمنه. ثم أتبع التعليمات التي أوصته بها مريم حتى وصل إلى البحر. وهناك "وجد السفينة راسية على شاطئ البحر بجوار الباب، ووجد الرئيس شيخاً كبيراً ظريفاً، لحيته طويلة، وهو واقف في وسطها على رجليه، والعشرة رجال واقفون قدامه، فناوله نور الدين يده، كما أمرته مريم، فأخذه من يده، وجذبه من البحر، فصار في وسط السفينة. فعند ذلك صاح الشيخ الرئيس على البحرية وقال لهم: اقلعوا مرساة السفينة من البر، وعودوا بنا قبل أن يطلع النهار. فقال واحد من العشرة البحرية: يا سيدي الرئيس، كيف نعوم والملك أخبرنا أنه في غد يركب السفينة في هذا البحر ليطلع على ما فيه، لأنه خائف على ابنته مريم من سراق

الذي كان نذرُهُ من أجل ابنتِهِ مريمَ. فلَمَّا أوقفوهم بين يديه وجدهم مائةَ رجلٍ من المسلمين، فأمرَ بذبحهم في الوقتِ والساعةِ، ومن جملتهم نورُ الدين. فذبحوهم كلهم، ولم يبقَ منهم غيرُ نورِ الدين، وكانَ الجِلاَد قد أخْرَهُ شفقةً عليه لصغر سنه، ورشاقةً قدَّهُ. فلَمَّا رآه الملكُ عرفَهُ حقَّ المعرفةِ، فقالَ له: أما أنتَ نورُ الدين، الذي كنتَ عندنا في المرَّةِ الأولى قبلَ هذه المرَّةِ؟ فقالَ له: ما كنتُ عندكم، وليسَ اسمي نورُ الدين، وإنما اسمي إبراهيمُ. فقالَ له الملكُ: تكذبُ، بل أنتَ نورُ الدين، الذي وهبتُكَ للعجوزِ القِيمةَ على الكنيسةِ لتساعدَها في خدمةِ الكنيسةِ" (2/442).

في هذه اللحظةِ الفاصلةِ، يدخلُ الوزيرُ الأعورُ على الملكِ، وهو يريدُ ثلاثينَ من المسلمين ليذبحهم عند الفراغِ من بناءِ قصرِهِ. ومن المتوقعِ أن يكونَ نورُ الدينَ أولَ مَنْ يأخذُهُ من هؤلاءِ الثلاثينِ. وكما حصلَ سابقاً، حين أنقذَ الوزيرُ مريمَ من انتقامِ أبيها دونَ أن يعلمَ، فقد أنقذَ نورُ الدينَ هذه المرَّةَ أيضاً. أمرَ الوزيرُ بتركِ نورِ الدينِ في الإصطبلِ. وكانَ له فيه جوادانِ تتسابقُ الملوكُ في اقتنائهما، غيرَ أن أحدهما

كان يُعاني من مرضٍ في عينيه. فأرادَ نورُ الدينَ القيامَ بمهمَّةَ تطبيبه، وإذا لم يفلحَ، فقد يقتلهُ الوزيرُ، فيتخلصُ من عبءِ انتظارِ القتلِ. "فقالَ في نفسه: هذا واللهِ وقتُ فرصتي، فأقومُ وأكذبُ على الوزيرِ، وأقولُ له أنا أدوي هذا الحصانَ، وأعملُ له شيئاً يتلفُ عينيه، فيقتلني، وأستريحُ من

بلغَ خبرُ اختفاءِ مريمَ ونورِ الدينِ والعثورِ على جثثِ البحارةِ العشرةِ إلى مسمعِ أبيها الملكِ، فأوعزَ لوزيرِهِ بمتابعةِ السفينةِ إلى الإسكندريةِ واستعادةِ ابنتِهِ في أقربِ وقتٍ. وفعلاً، خرجتُ سفينةُ إفرنجيةٍ أخرى لمتابعتها، ووصلتُ إلى الإسكندريةِ، بعد أن غادرَ نورُ الدينَ السفينةَ الأولى، وتركَ فيها مريمَ وحدها. وهكذا تمكَّنَ الإفرنجيةُ من استعادةِ مريمَ بمنتهى اليسرِ. وحين وصلتُ إلى بلاطِ أبيها أنكرتُ معرفتها بالمسلمين، وأصرتُ على أنهم اختطفوها. لكنَّ الملكَ لم يصدِّقَ هذه الروايةَ الواهية، وأرادَ قتلها. فاقترحَ عليه الوزيرُ الأعورُ أن يزوجهُ بها، لكي يتمكَّنَ من ترويضها مرَّةً أخرى. غيرَ أنه لن يدخلَ بها إلا بعد فراغه من بناءِ قصرٍ، يذبحُ فيه ثلاثينَ مسلماً تضحيةً وكفارةً.

عند رجوعِهِ إلى الشاطئِ، لم يحتملُ نورُ الدينَ الوقوفَ عاجزاً، فقررَ العودةَ إلى إفرنجيةٍ من جديدٍ. وكانت هناك سفينةُ ترمعُ السفيرِ، فأقنعَ ربانها بالانطلاقَ. لكنَّ السفينةَ وقعتُ في أيدي القراصنةِ، واقتادوها إلى شواطئِ إفرنجيةٍ. كان الملكُ قد أصدرَ أمرَهُ بمراقبةِ

السواحلِ، وأسرَ المسلمين الذين يقتربونَ من أراضيهِ. وبينما كان مركبُ نورِ الدينِ يقتربُ من الشاطئِ، "وإذا بمراكبٍ من مراكبِ الإفرنجِ دائرةٍ في البحرِ العجاجِ، لا يرونَ مركباً إلا ويأسرونها خوفاً على بنتِ الملكِ من سراقِ المسلمين. وإذا أخذوا مركباً يوصلون جميعَ مَنْ فيها إلى ملكِ إفرنجيةِ، فيذبحهم ويؤوفي بهم نذرَهُ

اتبعت شهزاد علي
امتداد الكتاب في
حكاياتها علاجاً سردياً
متدرجاً. بدأت بالحكايات
التي تُعنى بالخيانة
الزوجية، ولا سيَّما في
الحكايات القريبة من
الحكاية الإطارية.

ما دام غير قادر على المواجهة. وقد برز لها ثلاثة من إخوتها، وطلبوا منها في البداية التخلي عن الإسلام، والعودة إلى المسيحية، لكنها رفضت، فتحاربوا، فقتلتهم جميعاً. وأدرك أبوها أنه لا يستطيع مواجهتها، فاختر الانسحاب والعودة إلى المدينة.

وحين استقر في قصره، فكر الملك بمكاتبة الخليفة هارون الرشيد في بغداد، وأرسل الكتاب بيد وزيره البديل، وعرض فيه على الخليفة ما شاء لاسترداد الاثنين. فكتب الخليفة إلى جميع المناطق التابعة لمملكه بضرورة البحث عن مريم الزنارية وعلي نور الدين. وبالمصادفة كان الاثنان قد وصلا إلى دمشق ودخلاها حين وصل إليها كتاب الخليفة. ولدى استجوابهما أقرأ بهويتهما، ولم ينكراها. فتم إرسالهما من دمشق إلى بغداد لمقابلة الخليفة. وفي بلاط الخلافة، روي للخليفة تفاصيل قصتهما. وختمت مريم الزنارية خطبتها بعتاب الخليفة إذا فكر بتسليمهما لأبيها، لأنها مسلمة: "هل في وسعك يا أمير المؤمنين، أن تقبل كتاب ملك الملحين، وترسلني إلى بلاد الكافرين، الذين يشركون بالملك العلام؟... فإن فعلت بي ذلك يا خليفة الله، أتعلق بأذيالك يوم العرض على الله، وأشكوك إلى ابن عمك رسول الله" (2/154).

حينئذ طمأنها الخليفة بأنه لن يسلمهما ولو أعطوه ملء الأرض ذهباً.

حينما طلب الخليفة من رسول ملك الإفرنجة ووزيره أن يستمع إلى ما قالت مريم حول إسلامها، كان جوابه متهوراً، فأراد الخليفة قتله. ولما أحست

هذه الحياة الدائمة. ثم إن نور الدين انتظر الوزير إلى أن دخل الإصطبل ينظر الحصانين. فلما دخل قال له نور الدين: أي شيء يكون لي عليك، إذا أنا داويت لك هذا الحصان، وأعمل له شيئاً يطبب عينيه؟ فقال له الوزير: وحياتة رأسي، إن داويته أعتقك من الذبح، وأخليك تتمنى علي" (2/443).

يبدو أن الأقدار تسير بعكس مشيئة الوزير. فقد نجحت الخطة العشوائية التي أعدها نور الدين، فاسترد الحصان بصره أحسن من الأول. وحظي نور الدين بحريته والعفو عنه، وبمهمة تدريب الحصان أيضاً. ومن ناحية أخرى، فقد رأت ابنة الوزير نور الدين وهي تتطلع من نافذة غرفتها العالية، حين كان في الإصطبل، فأخبرت مريم عنه، فتطلعت مريم إليه فعرفته. وأسرعت إلى لقاء حبيبها، واتفقا على موعد ليلي للهرب على ظهري الحصانين اللذين لا يلحقان.. وعند تنفيذ الخطة، بنجت مريم الوزير في بيته، لكن نور الدين نام قليلاً، وسرق أحد العبيد الحصانين. غير أن مريم أنقذت الخطة في اللحظة الأخيرة، وقتلت العبد، وأيقظت حبيبها، وهربا معاً على الجوادين.

كان الملك قد توجه إلى بيت الوزير وأخذ معه هدية العرس، فوجد ابنته قد هربت، والوزير مبنجاً، وقد اختفى نور الدين. عندئذ أدرك خطتها، واعتبر الوزير مسؤولاً عن تضييعها، فاستل سيفه وقتله. ثم خرج بجيش للحاق بابنته وعشيقها. وأدركهما الجيش في أحد الوديان. طلبت مريم من نور الدين حماية ظهرها،

لا يكتمل شفاء شهريار من جرحه النرجسي إلا إذا فهم أن العالم يشتمل أيضاً على نساء فضليات، يضحين من أجل أزواجهن، ويغامرن بخسارة حياتهن درعاً لكل مكروه يصيبهن.

واضطرت إلى قتل إختوتها
الثلاثة دفاعاً عن حبها، وما
أمنت به.

توجد في العالم إذاً نماذج
لنساء يضحين بكل ما يمتلكن
من أجل أزواجهن، حتى لو لم
يكونوا ملوكاً. ومن مصلحة
الملك شهريار أن يقر بوجود
هذه النماذج ليتعافى من
ضغط جرحه النرجسي. لأن

الإصرار على أن جميع النساء يستحقن القتل مثل
زوجته الخائنة ليس فقط إساءةً لجنس النساء، بل هو
في حقيقة الأمر، تأبيدٌ لحالة الجرح النرجسي الذي
يُعاني منه الملك شهريار.

حكاية جارية الفتى البغدادي

حكاية "جارية الفتى البغدادي" حكاية من طراز فريد،
لأنها لا تتحدث عن زوجة ملك، ولا عن امرأة حرة من
عائلة عريقة، بل عن جارية اقترحت هي نفسها على
سيدها أن يبيعها، لكي يستفيد من ثمنها. مع ذلك،
أخلصت له، حتى بعد أن بيعت، إخلاصاً بلا حدود،
وتحملت شتى صنوف الأسى والحرمان، حتى استطاعت
في النهاية أن تعود إليه بفضل إخلاصها وصدقها. فقد
كان هناك رجلٌ بغدادي ورث من عائلته ثروة لا بأس
بها، واشترى جاريةً بقيت تحبه ويحبها حتى أنفق كل
ما يملكه. ولما كان الفتى يتقن الغناء، وقد تعلمه في
وقت ثرائه، فقد اقترح عليه أحد أصدقائه أن يحترفه،
ويغني في المجالس هو وجاريته، ليكتسب المال. لكن

حكاية "جارية الفتى
البغدادي" حكاية من طراز
فريد، لأنها لا تتحدث عن
زوجة ملك، ولا عن امرأة
حرة من عائلة عريقة، بل
عن جارية اقترحت هي
نفسها على سيدها أن
يبيعها.

مريم بذلك قالت للخليفة: "يا
أمير المؤمنين، لا تنجس سيفك
بدم هذا الملعون. ثم جرّدت
سيفها وضربته". ومع انحلال
جميع العقد التي اعترضت
طريق هذين العاشقين، أصبحت
الطرق ممهدة لعودتهما إلى
مصر. فحملهما الخليفة بأنواع
الهدايا والتحف، ورسائل
العناية بهما في الطرق حتى

بلوغهما أرض مصر. ولما وصلت الأخبار عن عودة نور
الدين إلى أبيه تاج الدين، فرح بها، ونسي ما سببه له
نور الدين من معاناة سابقة، فكان استقباله استقبالا
حافلاً. وظلوا على هذه الحال حتى جاءهم هادم اللذات
ومفرق الجماعات.

تقدم هذه الحكاية صورةً مختلفةً لامرأة لا مثيل لها.
فهي ملكة تقع في الأسر، وهي مع كونها أصبحت
معروضةً للبيع، فإن صفقتها لا تتم إلا برضاها. فهي
إذا حرةً بطريقة ما، تختار بنفسها من تريد العيش معه،
لكنها لا تختاره إلا بثمن يتسلمه مالؤها. وهي إذا كانت
مسيحية الأصول، فقد اعتنقت الإسلام وأخلصت له.
وحصلت في الوقت نفسه على درجة عالية من التعليم
الرفيع. وحينما عثرت على نور الدين، فقد قرّرت البقاء
معه، لكنه برعونه تسبّب في فراقها وبيعها. وحين
عادت إلى مملكة أبيها، ولحق بها، فقد أكدت إخلاصها
من جديد. تخلت عن أبهة السلطنة الملوكية، والأب والأم
والعائلة والدين والثروة والجاه، وضحت بكل شيء
من أجل الانضمام إلى حبيبها. وحين تمّ أسرها للمرة
الثانية وجرّت إعادتها إلى إفرنجة، فقد خدعت أهلها،

نفس الفتى أبت عليه ذلك. فاقترحت الجارية عليه أن يبيعه، ويحصل من ثمنها على مبلغ طيب. بالمصادفة، كان أول من رآها رجل هاشمي كريم من أهل البصرة، دفع فيها على الفور ألفاً وخمسمائة دينار. لكن ما كادت تتم الصفقة حتى أحس الفتى وجاريتته بالندم، وحاولا

التراجع عن الصفقة، لكنهما لم يفلحا. ذهب الفتى وهو لا يعرف أين يتجه، وقرّر النوم في أحد المساجد، وجعل كيس النقود أشبه بالوسادة تحت رأسه، وغفا متعباً. ولم يكّد يغفو قليلاً، حتى صحا وهو يحس بأن أحدهم يجذب كيس النقود من تحت رأسه ويهرب. حاول اللحاق به، ولكن عبثاً، لأنّ رجليه كانتا مربوطتين إلى وتدين في الجامع. وهكذا فقد الفتى جاريته ونقوده في وقت واحد.

حاول الفتى الانتحار برمي نفسه في النهر، غير أنّ بعض الناس أنقذوه. ونصحه أحد أصدقائه بالتوجه إلى واسط، وأعطاه خمسين درهماً. ولحسن حظّه، فقد وجد سفينة متجهة إلى البصرة. لكنّ ملاحى السفينة اشترطوا عليه أن يغيّر ملابسه، ويرتدي أسمال البحارة لكي يستطيعوا إخفاءه بينهم. فباع ملابسه، وانضم إليهم. وبعد ساعة من إقلاع السفينة، كانت المفاجأة أنّ صاحب السفينة هو الرجل الهاشمي الذي اشترى جاريته، وأنّ جاريته كانت معه على ظهر السفينة. وحين طلبوا منها الحضور للغناء، رفضت بسبب ما كان يعترها من حزن. ثمّ حصل أن توقفت السفينة، ونزل

تتركز عقدة شهريار في أنه رأى زوجته تخونهُ مع عبد له. وحينئذ انتفضت في داخله تلك الرضة النفسية التي أحدثت له شرخاً نرجسياً في أعماق روحه.

أغلب الركاب إلى الشاطئ، حينئذ تسلل الفتى البغدادي إلى آلة العود الذي أرادت أن تغني عليه جاريته، وضبطه بالطريقة التي يتقنها. ولما التّم شمل الجمع للغناء بعد ذلك، قال الهاشمي للجارية: بالله عليك، لا تنغصي علينا عيشنا. فأخذت العود وجسّته بيدها، وشهقت، فظنوا أنّ

روحها قد خرجت. ثمّ قالت: والله، إنّ أستاذي معنا في هذه السفينة. فقال الهاشمي: والله لو كان معنا ما ضيعته من معاشرتنا، لأنّه ربّما كان يخفف ما بك، فننتفع بغنائك. ولكنّ كونه في السفينة أمر بعيد. فقالت: لا أقدّر على ضرب العود وتقليب الأهوية، ومولاي معنا. قال الهاشمي: نسأل الملاحين" (بولاق 2/459). وبالطبع، أنكر الملاحون وجوده، لكنّه برز وأعلن عن وجوده. فلما رآه الهاشمي استغرب رثائه حاله، وطلب من غلمانته تجهيزه وغسله وإحضاره. ووعده الهاشمي بتزويجه من الجارية، بشرط أن يبقى يستمع إلى غنائها متى ما أراد، ولو من وراء ستارة. فأهوى الفتى على يد الهاشمي ليقبلها، لكنّه رفض.

وكما هو متوقّع، فللسرد مفاجآت. بقي الفتى والجارية يغنون للقوم حتى وصلوا إلى أحد الشواطئ. يقول الفتى: "جننا إلى بعض السواحل، فرست السفينة هناك، وصعد كل من فيها، وصعدت أنا أيضاً [أي إلى الشاطئ]، وكنت سكران، فقعدت أبول، فغلبنى النوم، فنامت. ورجعت الركاب إلى السفينة، وانحدرت بهم، ولم يعلموا بي لأنهم كانوا سكارى. وكنت دفعت النفقة إلى الجارية،

المتنعمين، يخرج فيه أهل الطرب واللعب، والفتيان من ذوي النعمة، إلى شاطئ البحر، يأكلون ويشربون بين الأشجار على نهر الأبله (4). فدعيتني نفسي إلى الفرجة على هذا الأمر، وقلت في نفسي: لعلني إذا شاهدت هؤلاء الناس أجمع بمن أحب. فقلت للبقال: إني أريد ذلك. فقال: شأنك والخروج معهم. ثم جهز لي طعاماً وشراباً، وسرت حتى وصلت إلى نهر الأبله (2/460).

وكما فارقت بينهم المصادفات، فقد جمعتهم أيضاً. فجاء رأي الفتى البغدادي ربان سفينة الهاشمي في الاحتفال وصحبه، فنادى عليهم، فعرفوه. وحين تلاقوا بعد سنتين من الفراق أخبروه أنهم ظنوه قد أسرف في السكر، وسقط في الماء وغرق. وحين سألهم عن محبوبته الجارية، قالوا إنها لما علمت بفقدك مزقت ثيابها، وأحرقت العود، وأقبلت على اللطم والنحيب. فلما رجعنا مع الهاشمي إلى البصرة، قلنا لها: اتركي هذا البكاء والحزن. فقالت: أنا ألبس السواد، وأجعل لي قبراً في جانب الدار، فأقيم عند ذلك القبر، وأتوب عن الغناء. فمكناها من ذلك، وهي على تلك الحالة إلى الآن (2/460).

هل أرادت الجارية أن تقلد ما فعله جانشاه، الذي ماتت حبيبته، فبنى لها قبراً، وإلى جواره بنى لنفسه قبراً رمزياً، وجلس يبكي على القبرين؟ إن هذا الجزء من الحكاية، في واقع الأمر، كان موجوداً قبل ألف ليلة وليلة في مصادر الحكاية الأخرى، كما سنرى. على أية حال، ذهب الفتى البغدادي إلى مقابلة الجارية، ووجدها كما تركها قبل سنتين بالضبط. أخلصت له إخلاصاً منقطع النظير، وحافظت على حبه، حتى بعد أن ظنت أنه مات. وفي هذه المرة أوفى الهاشمي البصري بوعده للحبيين، وحلف أنه لم يمسه الجارية. وبالتأكيد كان

ولم يبق معي شيء. ووصلوا إلى البصرة، ولم أنتبه إلا من حر الشمس. فقممت والتفت، فما رأيت أحداً. ونسيت أن أسأل الهاشمي عن اسمه، وأين داره بالبصرة، وبأي شيء يعرف، وبقية حيران، وكان ما كنت فيه من الفرح بلقاء الجارية مناماً. ولم أزل متحيراً حتى اجتازت بي مركب عظيمة، فنزلت فيها ودخلت البصرة، وما كنت أعرف بها أحداً، ولا أعرف بيت الهاشمي. فجننت إلى بقال، وأخذت منه دواة وورقة (2/460) لغرض الكتابة لشخص توقع رؤيته هناك.

دفع الفضول صاحب دكان البقالة إلى سوال الفتى البغدادي عن حاله، فأخبره أنه غريب فقير. ولما رأى خطه جميلاً ومنظماً سأله هل يقبل بالعمل عنده، لضبط حسابات المحل، والإشراف عليها ومتابعتها، مقابل نصف درهم أجرة عن كل يوم عمل. فوافق الفتى. ولما كان غلمان صاحب الدكان يسرقونه دون علمه، فقد أفضى ضبط الفتى للحسابات إلى زيادة دخل المحل وتقليل خسائره. وهكذا زاد أجر الفتى بعد شهر واحد، بل إن صاحب الدكان اقترح عليه أن يزوجه من ابنته. مع ذلك، ظل الفتى مشغول البال لفراق جاريته، يتمنى أن يجد طريقاً للوصول إليها ذات يوم.

قال الفتى البغدادي: "لما كان بعد شهر، رأى الرجل دخله زائداً، وخرجه ناقصاً، فشكرني على ذلك. ثم إنه جعل لي في كل يوم درهماً إلى أن حال الحول، فدعاني أن أتزوج بابنته، ويشاركني في الدكان، فأجبتُه إلى ذلك، ودخلت بزوجتي، ولزمت الدكان، إلا أنني منكسر الخاطر والقلب، ظاهر الحزن. والبقال يشرب ويدعوني إلى ذلك، فأمتنع حزناً. فاستمررت (3) على تلك الحالة مدة سنتين. فبينما أنا في الدكان، وإذا بجماعة معهم طعام وشراب، فسألت البقال عن القضية، فقال: هذا يوم

التشويه الذي ألحقه ببيتين من الشعر هما:

فَوَقَفْتُ أُنْدَبُ ظَاعِنِينَ تَحَمَّلُوا
هُمُ فِي الْفَوَادِ وَإِنْ نَأَوْا وَتَرَخَلُوا
وَوَقَفْتُ بِالْأَطْلَالِ أَسْأَلُ عَنْهُمْ
وَالدَّارُ قَفْرٌ وَالْمَنَازِلُ بَلْقَعُ (6)

وهما بيتان مضطربان، وليس أدل على اضطرابهما من اختلاف القافية فيهما، وصوابهما هي الرواية الواردة في "الفرج بعد الشدة":

فَوَقَفْتُ أَنْسَبُ بِالَّذِينَ تَحَمَّلُوا
وِكَيْلًا قَلْبِي بِالسَّفَارِ يَقْطَعُ
فَدَخَلْتُ دَارَهُمْ أَسْأَلُ عَنْهُمْ
وَالدَّارُ خَالِيَةُ الْمَنَازِلِ بَلْقَعُ (7)

التحريف الآخر هو أن "ألف ليلة وليلة" تسمى النهر الذي في البصرة "نهر الأيلة"، كما رأينا، ولا شك أن الصحيح هو "نهر الأيلة". وفي هذا السياق تسمى يوم الاحتفال الذي خرج فيه الفتى البغدادي بأنه "يوم المتنعمين"، يخرج فيه أهل الطرب واللعب" (8). وليس من شك في أن اليوم هو "يوم الشعانيين"، يخرج فيه أهل الظرف واللعب" (9). ومن الواضح أن ناسخ "الفرج بعد الشدة" كان يعرف أن يوم الشعانيين عيد نصراني يخرج فيه الناس على اختلاف أديانهم. في حين أن ناسخ "ألف ليلة وليلة" كانت قد ابتعدت به المسافة عن هذا العيد، فلم يعد يعرف عنه شيئاً، ولذلك تصور أنه "يوم المتنعمين".

على الفتى البغدادي أن يذهب إلى صاحب الدكان الذي عمل عنده، ويشكره ويعتذر له عن الاستمرار مع ابنته، ويعود ليقضي بقية عمره مع محبوبته التي أخلصت له بلا انتهاء.

بالطبع، يُغرينا ظاهر الحكاية بأنها حكاية عاشقين، افترقا ثم التقيا. لكن هذا الفهم سطحي، في السياق الذي ترويهِ "ألف ليلة وليلة". فهي في الحقيقة قصة إخلاص جارية للرجل الذي أحبها وأحبته. قد يُقال: ما الفرق بين أن يُقال إنها قصة عاشقين افترقا ثم التقيا، وبين كونها حكاية إخلاص جارية؟ والجواب أن هناك فرقاً أساسياً، وهو أن سرد "ألف ليلة وليلة" يريد أن يقول لشهريار: كما إن هناك زوجات ملوك تخونهم، فهناك جوار تخلص إخلاصاً أسطورياً لمن تحبهم، حتى لو كلفهن الأمر فقدان حياتهن. وبالتالي فإن من الخطأ تعميم الاعتقاد، كما فعل شهريار، بأن جميع النساء في العالم هن من طراز زوجته الخائنة، ويجب إلحاق العقوبة بهن مثلها تماماً. ولا يشفى شهريار من جرحه النرجسي ما لم يدرك هذه الواقعة، وهي أن في العالم نساء مخلصات، تماماً كما فيه نساء خائنات، ولا تجب المساواة بين النوعين.

من ناحية أخرى، فنحن نعرف المصدر الذي استقى منه كتاب "ألف ليلة وليلة" هذه الحكاية، وهو مصدرٌ بغدادي يعود تاريخه إلى القرن الرابع الهجري، وإن تراجع موقع الحكاية في "ألف ليلة وليلة" إلى الحكايات المتأخرة. وهذا المصدر هو كتاب "الفرج بعد الشدة" للقاضي التنوخي (5). وهناك أدلة نصية توضح أن الناسخ الذي نقلها من كتاب "الفرج بعد الشدة" كان يفتقر إلى العدة الأدبية التي يمتاز بها قارئ الكتاب، ولذلك أدخل فيها بعض التحريف. وأول تحريف هو

زوجتا معروف الإسكافي

"حكاية معروف الإسكافي" آخر حكاية في كتاب "ألف ليلة وليلة" في جميع نسخه الكاملة المعروفة، الشامية والمصرية، وهي موجودة في جميع الطبقات. ويكتسي الموقع الخاص الذي تحتله، من حيث كونها آخر الحكايات، بدلالة خاصة. فهي الحكاية التي ينتهي بها الكتاب، ويُعلن عن انطواء مشروعه. وهكذا يجعل منها هذا الموقع ليس فقط آخر الحكايات، بل هي بالضرورة التتويج الدلالي لها، بحيث تنطوي على عناصر من الجزء الأكبر من الحكايات السابقة. فضلاً عن ذلك، فإن انتهاء الكتاب يعني أن العضلات السردية التي تناولها قد تم حلها جميعاً. وفي المقدمة من هذه العضلات جرح شهريار الترجسي، واستمرار حياة شهرزاد الفعلية.

وللأسف، فقد أقمنا القراءات التمثيلية التلفزيونية على امتداد سنين طويلة بأنها حكاية "مهاوية" ساخرة، ولا سيما وأن شخصية معروف الإسكافي شخصية شعبية بسيطة. وهذا صحيح إلى حد ما. أعني أنها حكاية تنطوي على سخرية، لكنها لا تقتصر عليها وحسب، بل تتناول جميع الأغراض التي غنيت بها الحكايات الأخرى، مثل انقلاب الأدوار، والسفر في المكان، والطيران على ظهر جنّي، والأهم من ذلك جميعاً احتكاك معروف الإسكافي بزوجتين؛ إحداهما مسيئة، والثانية مخلصه. وهذا الغرض الأخير هو الذي نريد إبرازه هنا، لأنه يوضح أن من الممكن للمرء أن يقترن بامرأة سيئة، وقد تسيء إليه أو تخونه، أو بامرأة طيبة تحترمه وتخلص له. وكلتا المرأتين موجودة في الواقع، وقد احتك بهما معروف الإسكافي، واقترن بكتليهما معاً. وهنا يكمن الدرس الحياتي الذي ينبغي أن يتعلمه

الملك شهريار. فإذا كان معروف الإسكافي البسيط قد جرب الحياة مع امرأة مسيئة، وهرب منها، وتخطى حالة المرارة النفسية التي ألحقتها به، أفلا يستطيع الملك شهريار أن يتعلم من تجربته، ويتجاوز الرضة النفسية التي أحدثتها له زوجته الخائنة، ويستريح إلى زوجته المخلصة، كما فعل معروف الإسكافي؟

كان معروف رجلاً إسكافياً متواضعاً يعيش في مدينة مصر، "يرقع الزرابين القديمة"، كما تقول طبعة بولاق (2/595)، وطبعة الشرقية (7/215). وكلمة "الزرابين" تحريف عامي متأخر لكلمة "الزرايبيل"، التي تعني النعال والأحذية. قال شهاب الدين الخفاجي إن العامة تبدل اللام بالنون فتقول "زرايبين" (10). وليس من شك في أنه تحريف حصل في اللهجتين الشامية والمصرية. أما في اللهجة البغدادية في القرن الرابع الهجري فكانت الكلمة تنطق باللام "زربول"، وقد كرر ابن الحجاج استعمالها (11). وبسبب هذه المهنة الوضعية، فقد كان ما يجنيه معروف شحيحاً جداً لا يكاد يكفي لشراء خبز يومه. لكن زوجته كانت تضايقه بطلباتها الثقيلة. وفي يوم واحد اشتكته ثلاث مرات لثلاثة قضاة، وهو ما أثقل كاهله بالديون.

جلس معروف في دكانه دائحاً من شكاوى زوجته، فجاءه أحد معارفه ونصحه بالتخفي، لأن زوجته اشتكته عند الباب العالي. وسوف نتخطى هنا هذه التسمية التي تشير إلى طبقة زمنية متأخرة. فخرج معروف هائماً على وجهه، وكان الجو شديد المطر. فبقى يعدو حتى دخل في خرابة قديمة، "وصار يتضجر ممّا به، ويقول: أين أهرب من هذه العاهرة؟ أسألك يا رب أن تقيض لي من يوصلني إلى بلاد بعيدة، لا تعرف طريقي فيها. فبينما هو جالس يبكي، وإذا بالحائط قد

يتزوج ابنته، لكنه اقترح تأخير الزواج بها حتى تصل القوافل، وحينئذ يوزع على الناس ما يشاءون بقدر ما يشاءون. لكن الملك أخبره بأنه يستطيع أن يقترض من خزائنه ما يريد، ويعيدها إليه لاحقاً. وهكذا بقي معروف يقترض من خزانة الملك أربعين يوماً، حتى تزوج. وبعد عشرين يوماً من زواجه، أخبر الوزير الملك بأن الخزانة صارت خاوية، وأن معلوماً مجرد كذاب نصاب، وليس بتاجر. فأراد الملك أن يستدرجه عن طريق ابنته زوجة معروف. ففاتها بالأمر فقبلت. وحين حدثت معلوماً، قصص عليها كيف أن زوجته الأولى كانت تتعبه، وأنه فعلاً مجرد إسكافي لا يعرف كيف يتصرف. فطمأنته ابنة الملك، وأخبرته أنها لن تتخلي عنه مهما كلف الثمن، وأعطته أربعين ألف دينار، وطلبت منه الخروج إلى مدينة أخرى للمتاجرة بها، وأصررت أنها لن تفصح أبداً. وفي اليوم التالي ذهبت إلى أبيها، وزعمت أنها تسلمت من ممالك زوجها رسالة تقول إن قافلة من الأعراب هاجمت قافلة زوجها معروف، مما اضطره إلى السفر. في البرية التقى معروف بفلاح يحرق الأرض، وأصر

انشقت، وخرج له منها شخص طويل القامة، ورويته تقشعراً منها الأبدان. وقال له: يا رجل، ما لك أفلقتني في هذه الليلة؟ أنا ساكن في هذا المكان منذ مائتي عام، فما رأيت أحداً دخل هذا المكان، وعمل مثلما عملت أنت، فأخبرني بمقصودك، وأنا أقضي حاجتك، فإن قلبي أخذته الشفقة عليك. فقال له: من أنت؟ وما تكون؟ فقال له: أنا عامر هذا المكان. فأخبره بجميع ما جرى له مع زوجته. فقال له: أتريد أن أوصلك إلى بلاد لا تعرف لك زوجتك فيها طريقاً؟ قال: نعم. قال: اركب فوق ظهري، فركب وحمله وطار به من بعد العشاء إلى طلوع الفجر، وأنزله على رأس جبل عال (2/598).

تركه المارد في أعلى الجبل، وأشار إلى المدينة في الأسفل، وغادر. وحين نزل معروف، صار أهل المدينة يتعجبون من زيّه، وحين أخبرهم بأنه كان في مصر أمس صاروا يستخفون به. وبالمصادفة التقى شخصاً كان جاراً له قبل أكثر من عشرين سنة. ونصح به بأن أهل مدينة "ختيان الختن"، وهذا هو اسم المدينة، لن يصدقوا قوله، لأنها تبعد عن مصر مدة سنة كاملة. وأشار عليه بأن يدعي أنه تاجر، ينتظر وصول قوافله

المحملة بأنواع البضائع. وما برح يقترض من الناس، ويسخو على غيرهم بإسراف، مؤجلاً التسديد إلى حين وصول القوافل، حتى بلغت الديون التي اقترضها ستين ألف دينار. فاشتكاه الناس إلى ملك المدينة، الذي كان طماعاً، فأراد أن يظهر له التودد حتى موعد وصول البضائع. امتحنه الملك، وعرض عليه أن



وقد عرفتُ قيمتك (2/610).

كانت الأموال تجري بين يديه، وكأنه يغترفها من خزائن الأحلام. يطلب من المارد البدلات الخرافية لزوجته وجواربها، فتحضر بين يديه في الحال، ويكميات مهولة. ومثل هذا الثراء مثير للفضول. وهذا ما حصل مع الوزير، الذي بدأ يحرض الملك عليه. فهذه الأموال لا يمكن أن تكون مكتسبة عن طريق التجارة، ولا بد من معرفة مصدرها. اقترح الوزير على الملك أن يذهب الثلاثة: الملك والوزير ومعروف، في نزهة، ثم يجبرونه على الشرب، حتى يفضي لهم بمكنون سره، وهو في ذروة السكر والانتشاء.

في حفلة السكر، أخبر معروف بسذاجته المعهودة الملك والوزير بقصته الكاملة، ولكي يبرهن لهما على حكاية عثوره على الكنز، فقد نزع الخاتم من يده، وعرضه أمام الوزير. وحين فركه الوزير، حضر المارد خادم الكنز، فطلب منه الوزير نفي معروف إلى البرية، ونفي الملك أيضاً بعده. ثم قرّر أن يتزوج من ابنة الملك، زوجة معروف، فطلبت منه مراعاة العدة الشرعية، فأعلن أنه لا يحترم أي شرع. فقررت الزوجة مدهنته ومخادعته، وحين اقترب منها، أبدت خوفها من الخاتم، وطلبت منه خلعه وتركه على المخدة. ثم ركلته، واستدعت أعوانها، فألقوا القبض عليه. وأسرعت إلى التقاط الخاتم وفرخته، وطلبت من خادمه أخذ الوزير إلى السجن، وجلب أبيها وزوجها معروف.

ومن الواضح أن هذا الجزء من الحكاية قد وصل إلى خاتمته. فقد عاد الملك ومعروف، وتوثقت العلاقة بينهما، فصار معروف وزيراً له. وبعد خمس سنوات، توفي الملك، فاتخذت بنت الملك معروف سلطاناً بدل أبيها. لكنها بقيت تحتفظ بالخاتم. ثم ولدت له غلاماً،

الفلاح على إكرامه وجلب الطعام له من المدينة القريبة. حاول معروف أن يذهب إلى المدينة بنفسه، لكن الفلاح ترجأه أن ينتظره ريثما يجيء له بالأكل. وترك عنده حيواناته وذهب. فكر معروف بأن يحرق الأرض بدلته حتى يعود. فجاء اصطدم المحراث بحلقة معدنية، بقي معروف يعالجها، وأتضح أنها طبق يفضي إلى درج، ويفضي الدرج إلى قاعة مليئة بكميات خرافية من كنوز الذهب والزمرد وغيرها، كأنما هي في الأحلام. التقط معروف صندوقاً وفتحته، فكانت المفاجأة أنه يحتوي على خاتم لاستدعاء المارد خادم الكنز. أخبر المارد معروفاً أن هذا "كنز شداد بن عاد، الذي عمر إرم ذات العمار". فطلب منه معروف أن يخرج الكنز ويحمله على البغال، وعلى الفور تحقق ما طلبه. ثم طلب منه مائة حمل من أنواع القماش الفاخر تحملها مائة بغل. وأكمل طلباته بأن يتوجه إلى الملك أبي زوجته، يطلب منه استقباله بالعسكر.

عند وصول معروف إلى المدينة، صار يوزع الأموال بإسراف. امتلأت خزائن المال، ففتحوها خزائن أخرى. وصار يعطي ألفين لمن أخذ منه ألفاً، وهكذا، حتى تحير الناس لهذا الكرم المفرط. وأعطى لزوجته وجواربها كمية تليق بها. وحينما اختلى بها، قابلته وهي مبتسمة، ضاحكة، فرحانة، وقبلت يده وقالت: هل كنت تتمسخر عليّ أو كنت تجرّيني بقولك: أنا فقير وهارب من زوجتي؟ والحمد لله حيث لم يقع مني في حقك تقصير، وأنت حبيبي، وما عندي أعز منك، سواء كنت غنياً أو فقيراً. وأريد أن تخبرني ما قصدت بهذا الكلام. قال: أردت تجريبك حتى أنظر هل محبتك خالصة أو على شأن المال وطمع الدنيا، فظهر لي أن محبتك خالصة، وحيث كنت صادقة في المحبة، فمرحباً بك،

ثم نفاه ونفى الملك، ثم حبس الوزير، دون تمييز بينهم، أو حتى اعتبار لعلاقته السابقة بهم. وهكذا يبدو المارد في الواقع مجرد خادم مطيع تقتصر وظيفته على التنفيذ، وعلى نقل البشر بين العوالم المختلفة. أما البشر فهم الفاعلون الحقيقيون للأحداث في الحكاية.

بالطبع لن تتغير طباع زوجة معروف، حتى بعد أن صار لها جناح خاص في قصر مترامي الأطراف. في البداية بدأت تحس بالكراهية لابن معروف، لأنه ليس من صلبها، ثم صارت تتطلع إلى اختلاس الخاتم السحري وسرقة من معروف. لكن ابنه كان يتابع خطواتها خطوة خطوة، دون أن يثير ريبتها. كان معروف يجلب الخاتم إجلالاً كبيراً، ويعامله بطهارة، فينزعه ويضعه على مخدته مع أداء كل فعل فيه نجاسة. وكانت زوجته فاطمة العرّة تعرف ذلك. "فخرجت بالليل لأجل أن تدخل عليه في القصر، وهو مستغرق في النوم، وتسرق هذا الخاتم بحيث لا يراها. فلما خرجت كان ابن الملك في هذه الساعة قد دخل بيت الراحة، ففقد في الظلام، وترك الباب مفتوحاً عليه. فلما خرجت من قصرها رآها مجتهدة في المشي إلى جهة قصر أبيه، فقال في نفسه: يا هل ترى لأي شيء خرجت هذه الكاهنة من قصرها في جنح الظلام؟ وأراها متوجهة إلى قصر أبي" (2/618). لحق الفتى بها دون أن تنتبه له، وحين رآها تتسلل نحو سرير أبيه، أدرك أنها تريد سرقة الخاتم، فأهوى عليها بسيفه وقتلها.

بمعزل عن المردة، فإن شخصيات الحكاية الرئيسية هي: معروف، والملك، والوزير، وزوجته فاطمة، وزوجته الملكة، وابنهما. ومعروف والملك في الواقع هما شخصيتان حياديتان. أما الوزير فيمثل الشر، في حين يمثل ابن معروف الخير. لكن الصراع في الأساس

وأدركتها الوفاة حين بلغ الخامسة من العمر، لكنها قبل أن تموت، أوصت معروفاً بحفظ الخاتم، وتربية ابنهما. حتى الآن أهمل النص مصير زوجة معروف الأولى، ولم ينقل عنها كلمة واحدة. وحين كان معروف ممدداً في سريرته، "لم يشعر إلا وشيء بجانبه في الفراش، فانتبه مرعوباً وقال: أعوذ بالله من الشيطان الرجيم، ثم فتح عينيه فرأى في جانبه امرأة قبيحة المنظر، فقال لها: من أنت؟ قالت: لا تخف، أنا زوجتك فاطمة العرّة. فنظر في وجهها فعرّفها بمسحة صورتها وطول أنيابها" (2/616). ثم روت له أنها حين فارقتها لم تعد تجد من يعيّلها، فتشردت في الدروب، وهي تبكي وتنحب. وفي ذات يوم كانت تبكي وتولول في خرابة، وبكلماتها هي نفسها: "صعب علي ما قاسيت، وقعدت أبكي. وإذا بشخص تصور قدامي وقال لي: يا امرأة، لأي شيء تبكين؟ فقلت إنه كان لي زوج يصرف علي، ويقضي أغراضي، وقد فقد مني، ولم أعرف أين راح، وقد قاسيت الغلب من بعده. فقال: ما اسم زوجك؟ قلت: اسمه معروف. قال: أنا أعرفه، أعلم أن زوجك الآن سلطان في مدينة، وإن شئت أوصلك إليه أفعل ذلك. فقلت له: أنا في عرضك أن توصلني إليه. فحملني وطار بي بين السماء والأرض حتى أوصلني إلى هذا القصر، وقال: ادخلي في هذه الحجرة تري زوجك نائماً على السرير. فدخلت فرأيتك في هذه السيادة" (2/616).

لقد دلها المارد الأول على موضع زوجها، مثلما نقل زوجها من قبل إلى هذه المدينة. هنا نعرف أن وظيفة المردة في هذه الحكاية هي أنهم مجرد وسائط لنقل البشر والعبور بهم بين العوالم. لقد نقل المارد الأول معروفاً في أول الحكاية، ثم أوصل زوجته إليه في آخر الحكاية. ونقل خادم الكنز أملاك شداد بن عاد إلى بيته،

السرد. والمفاجأة أنه اكتشف أن شهرزاد قد أنجبت له ثلاثة أولاد ذكور. وهنا كان لا بد من مصارحته بالحقيقة، فأخذتهم شهرزاد، "ووضعهم قدام الملك، وقبّلت الأرض وقالت: يا ملك الزمان، هؤلاء أولادك، وقد تمنيت عليك أن تعتقني من القتل إكراماً لهؤلاء الأطفال، فإنك إن قتلتنني يصير هؤلاء الأطفال من غير أم، ولا يجدون من يحسن تربيتهم من النساء. فعند ذلك بكى الملك، وضمّ أولاده إلى صدره، وقال: يا شهرزاد، والله إنني قد عفوت عنك من قبل مجيء هؤلاء الأولاد، لكوني رأيتك عفيفة نقيّة، حرّة تقيّة، بارك الله فيك، وفي أبيك وأمك، وأصلك وفرعك" (2/619). وبهذه الخاتمة يكون قد اكتمل شفاء شهریار من جرحه النرجسي، ويكون السرد قد أنجز تحقيق جميع الوظائف التي أسندها لنفسه، ولا بد له أن يتوقف في الليلة الأولى بعد الألف.

يتركز بين صورة الزوجة الشريفة، التي هرب منها زوجها، فلحقتها، وظلت تتربصه بالمكائد، حتى لقيت حتفها، وصورة الزوجة المخلصة، التي حافظت عليه منذ ليلة زواجهما حتى لحظة وداعها ورحيلها. وهنا لا بد أن شهریار انتبه إلى أن شهرزاد تقدم له صورتين متناقضتين في هذه الحكاية، صورة المرأة الشريفة المسيئة لزوجها، وصورة المرأة الخيرة المخلصة التي تحافظ عليه حتى آخر لحظة في حياتها. وكلتا المرأتين موجودة في الواقع، لا في الحكايات وحدها. ولهذا على شهریار، لكي يتخلص من جرحه النرجسي أن يتصور أن في الحياة نساء مخلصات، هن على النقيض تماماً من أخلاق زوجته الخائنة. بعد سرد "ألف ليلة وليلة" من الحكايات، يبدو أن شهریار تمكن من استيعاب هذا الدرس. وحين استوعب هذه الواقعة، فقد أبل من مرارة جرحه النرجسي، بمعونة

الهوامش

1. الأرقام بين المعقوفين هي رقم الجزء والصفحة من مطبوعة بولاق من "ألف ليلة وليلة".
2. الغراب: نوع من السفن، انظر عنه: حبيب الزيات: معجم المراكب والسفن في الإسلام، مجلة المشرق، 1949، ص 354.
3. في الأصل: استمريرت
4. في الأصل: الأيلة، في جميع المواضع.
5. التنوخي: الفرج بعد الشدة، تحقيق: عبيد الشالجي، 4/316، وقد نقلها عنه مصدران آخران هما: التنوخي: نشوار المحاضرة 5/274، والسراج البغدادي: مصارع العشاق (العلمية) 2/246.
6. ألف ليلة وليلة (بولاق) 2/458.
7. الفرج بعد الشدة 4/320.
8. ألف ليلة وليلة (بولاق) 2/460.
9. الفرج بعد الشدة 4/325.
10. الخفاجي: شفاء الغليل ص 116.
11. انظر: ديوان ابن الحجاج 3/450، و 3/488. وأرجو أن يعذرني القارئ إذا تابعت تاريخ كلمة ذميمة في اللهجة العراقية، وهي (الزراب) و(الزرابين) بالجمع. إذ هي لا علاقة لها بكلمة (الزرابيل) بمعنى النعال، بل هي تحريف أعجمي متأخر أيضاً لكلمة (الذرب) بمعنى (الإسهال)، واشتق منها (الزراب) و(الزربان) و(الزرابين)، بمعنى الغائط.

سؤال الفلسفة وحدة الهدف، تنوع إجابات

د. أحمد شيال غضيب



المظاهر والانسان والكون، بحثاً عن الأصل المشترك من أجل الوصول الى الفهم الواضح واكتشاف سر الأشياء، للتغلب على الموت الذي قهر الانسان، ولمعرفة نظام الأشياء والتماسك فيه، وأثره في تكوين الانسان، فكان السؤال.

لقد تعددت الأسئلة المثارة، حول المبدأ والمصير الإنساني، فجاءت الأسئلة متباينة مختلفة، وكان الماء وكانت السماء بمعنى الوجود الإلهي، وكان الانسان المتسائل عن معنى الأشياء والظواهر. ذلك أن بداية الحياة بداية السؤال، السؤال بشكله العادي البسيط الساذج غير المنظم عن أصل الوجود والحياة والمصير

تمهيد:

في البدء كان السؤال، وما يزال هو المحور الأساس الذي تركز عليه كل الفلسفات قديماً وحديثاً ومعاصراً، فقد شغل الانسان منذ بدء وجوده في هذا الكون، بمسائل حيّرت عقله وأدهشت قلبه، وأثارت في وعيه هموماً وشجوناً. كيف خلق؟، ما الانسان؟، ما الحياة والموت؟، وما علاقة كل ذلك بالإنسان بوصفه محور الوجود والكون؟ ما الطبيعة؟، كيف يحدث هذا التغير في هذا الثبات، تعاقب الفصول وغيرها؟.. فأراد الانسان أن يبحث عن العوامل والأسباب المشتركة بين كل هذه

كونها واحدة في كل عصر، لكن الإجابات تكون مختلفة ومتباينة حسب ثقافة العصر وتطور العلوم، والمعرفة، والوعي الأخلاقي والسياسي، اذن ستكون الإجابة على قدر تطور هذه العلوم، والسؤال يبقى واحداً في أصله وغايته وهدفه.

إن الانسان كائن قلق، والقلق حافز وعامل أساسي يدعو الى التساؤل، ومن هنا كان السؤال والتساؤل حاجة أساسية للإنسان كي يدفع عنه الإحباط والتأزم والخواء في فهم الوجود، ومحاولة عميقة من أجل الوصول الى أصل الأشياء، كي يحدد الغاية والهدف من وجوده في العالم ويعيش وفقاً لما توصل اليه من إجابات، كي يحقق غرضه الأساسي نحو هذا الكون.

سؤال الفلسفة: وحدة الهدف، تنوع إجابات :

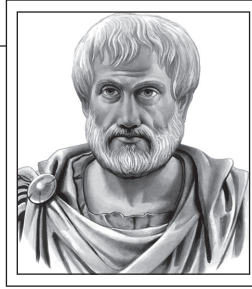
1. السؤال الفلسفي ومواجهة النصوص:
يعتقد كرسطيان دولا كومبان في كتابه تاريخ الفلسفة في القرن العشرين، بأنه اذا كانت الفلسفة من دون تاريخ، لكونها تمثل إجابة عن سؤال واحد، تعميقاً له، ومحاولة للإجابة عنه بصورة نهائية، فيجب على كل فيلسوف البدء من الصفر. أما اذا كانت الفلسفة مثل العلم، مستقلة بذاتها ومحكومة بتقديم بطيء لكنه ثابت، ستكون دراسة أخطائه الماضية أقل جدوى من البحث عن حقائق جديدة. لأن الفلسفة لا توجد خارج تاريخها الخاص، وتمتاز بالنصوص التي تتكلم عنها، يعني ان التفلسف يبرر نفسه من خلال تلك النصوص ومن خلال التفكير والمواجهة مع هذه النصوص، إما رفضاً أو تسليمياً بها. والفيلسوف لا يمكنه أن يتجنب المواجهة

المشترك. بحثنا في الأساس قائم على فرضية هي: كيف اختلف واتفق أصحاب مداخل الفلسفة وتاريخها، في تحديد السؤال الفلسفي وتمفصلاته الأخرى، وبيان المعنى من السؤال وفقاً لمستوى إدراك الباحث والمفكر، المعرفي والعلمي والفلسفي في تحديد هذا السؤال، لذا اقتصرنا على بعض هذه الدراسات الصادرة بالعربية، وبعض الترجمات لإيضاح أن السؤال الفلسفي كان في البداية، وأن الإجابات كانت تأتي فيما بعد، فكان السؤال واحداً والاجابات متعددة.

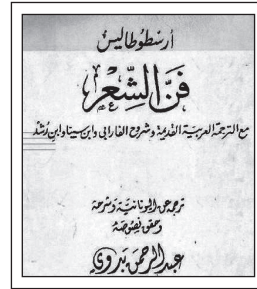
لقد كان الهدف واحداً في إثارة السؤال الذي يعد أهم من الإجابة، لأن الإجابة ستأتي على وفق الظروف الزمانية والمكانية، والانسان كائن يتساءل ويبحث عن المعنى وراء الظاهرة، ويبحث عن الحقيقة وراء مظاهر التنوع المزيفة. يبحث عن الثبات وراء التغير، ويبحث عن الوعي الحقيقي وراء الوعي الزائف، ويدعو الى الاصاله الفكرية ورفض التقليد الاعمى للآراء والمذاهب، والاعتماد على الذات في بناء النظام المعرفي. على أن ذلك لا يعني الغناء الموضوع ومواجهة أفكار الآخرين بعقلية نقدية منفتحة ويرفض فكر الانهزام والهزيمة.

الغرض الأساس من السؤال هو الوصول الى الحقيقة لا غير، لذا جاءت الإجابات مختلفة، هدفاً لمعرفة الحقيقة والوصول اليها، فالبعض يعده سؤالاً اشكالياً وهو طريق التفلسف، واخر يراه في مواجهة النصوص وتحليلها، واخر يرى ان السؤال في جوهره نقدي، والبعض الاخر يراه واحداً في تعدد المذاهب. ويرى اخر ان السؤال الفلسفي، سببه التباس اللغة.

وربط البعض السؤال الفلسفي بكيفية تصور السعادة ومحاولة الظفر بما ينبغي أن تكون عليه الحياة، ونرى اشارة السؤال أكثر أهمية من الإجابة لأن الأسئلة رغم



أرسطو



طبيعة القانون، وتفسير الاعمال الفنية والأدبية: "كنت ملزماً بأن أظل داخل مجال من القضايا المحددة تاريخياً، مجال إن لم يكن ممكناً القول بأنه مشترك بين الجميع، فإنه على الأقل مشترك بين مجمل فلاسفة القرن العشرين" (2).

منهجياً يقوم - كريستيان - بقراءة الفلسفة في القرن العشرين واختيار الفلاسفة، الذين يعدهم مهمين بالنسبة له في قوله: "سأقول انه يقوم على الايمان، بأن الأفكار لا تسقط من السماء ولا تنشأ بواسطة التوليد الذاتي، كما ان تاريخها لم يكن ابداً تاريخاً خالصاً، فالفكرة تحمل معها رهانات

علمية او سياسية او دينية (3). اذن سؤال الفلسفة، قائم على مواجهة النصوص ومحاورتها بالقراءة الواعية، بوصفها ضرورة للنشاط الفلسفي، فالسؤال الفلسفي يصبح هنا مبرراً لنفسه من خلال تلك المواجهة رفضاً وتسليماً. السؤال هو استكشاف واستنطاق للنصوص من أجل الإفصاح عن الحقيقة.

سؤال الفلسفة والسعادة:

السعادة حلم الانسان الذي لم يتحقق. ذلك أن الانسان اذا نجح في تحقيق جانب، اخفق في الجانب الاخر، فالبعض يعتقد أن السعادة هي تحقيق الاماني على الصعيد المعنوي، واخرون يرون السعادة في كسب اكبر قدر ممكن من المال، والآخر يرى بها اللذة سواء كانت مادية جسدية او معنوية. اذن السعادة هي الأمنية غير المحققة، فلقد خاض الفلاسفة بدءاً بأفلاطون

لأن تاريخ الفلسفة مثلاً بهذه النصوص. وبعد القراءة الواعية يصبح لحظة استراتيجية أساسية في النشاط الفلسفي.. يقول كريستيان "ولقد تبين هذا المنظور الأخير، دون أن أخفي على نفسي أن مثل هذا الاختيار تفرضه صعوبتان هما:

أ-محدودية القطاع المدروس، القرن العشرين: إذ لا غرابة في أن يهتم الفيلسوف بعصره، لكن لا يمكن عده وحدة قياس اعتباطية، إذ يمتلك تماسكاً يسمح بعزله عن القرون الأخرى، ولا يمكن الحصول على الإجابة من خلال البحث نفسه، وبخاصة ان الربع الأخير من القرن التاسع عشر يشكل بالنسبة الى تاريخ الفلسفة، بداية منطقية، مازلنا نعيش في شرك نتائجها.

ب - القراءة النقدية او الملتزمة لتاريخ الفلسفة: على الأقل في المئة سنة الأخيرة، يستحيل أن تكون قراءة محايدة أو غير ملتزمة، التاريخ يقرأ بطرائق متعددة للنصوص والنظرة الى العالم، فالتاريخ واحد من بين تواريخ عديدة، ومهما بذل من جهود من أجل أن يكون موضوعياً - حسب طبيعة الموضوع - وحتى إن كنت لا تستطيع عده خاطئاً، فعلى الأقل توجد فيه بعض الثغرات والعيوب، ويحمل بعض الآراء الفلسفية المسبقة، فيصفها بأنها عيوب ملازمة لكل مشروع من هذا النوع من الثغرات (1). فهو قد حصر دراسة الفلسفة بمعناها الدقيق، بعيداً عن العلوم الأخرى، العلوم الإنسانية، العلوم الاجتماعية، اللسانيات، الأخلاق، علم النفس والتحليل النفسي... الخ. وكذلك التخلي عن الخوض في نقاشات دائرة حول حتمية الظواهر الميكروفيزيائية،

يقودنا الى التفكير في قضايا وأفكار فلسفية معنية دون غيرها. ومن هنا فمصادر التاريخ لها أهمية تفوق أهميته الموسوعية والاثريّة والتاريخية، فكان لا بد اذاً من ربط مفهوم السعادة بالفكر الفلسفي عند اليونان، ومن هنا فإن الأفكار الفلسفية التي تناولت السعادة قديماً، يمكن تطويرها وجعلها مفهومة. ان عدم وجود فاصل بين السعادة وتاريخها - وهو يقصد السؤال الفلسفي، وما دام مفهوم السعادة من الشمول والسعة، بحيث لا يمكن كتابة تاريخ عام للسعادة - فإن افضل وسيلة، هي ربطه بالسؤال الفلسفي، ويكون ذلك من خلال تاريخ الفلسفة باعتباره ضرورة لفهم الفلسفة ذاتها، كأن يريد القول ان السؤال الفلسفي يدل دلالة واضحة على مفهوم السعادة وهو يظهر هنا بشكل واضح جلي اكثر من غيره، اذن الفلسفي هو اكثر قدرة في بيان السعادة وكيفية تحقيقها وصولاً الى الانسان السعيد، اذاً السعادة تتجلى من خلال السؤال الفلسفي المنهجي على قدرة العقل والوجدان.

السؤال الفلسفي تفكير في الإجابة

- الفلسفة طريقة التفكير في الأسئلة:
سؤال الفلسفة، سؤال شائك، وان سؤال ماهي الفلسفة يمكننا الرد عليه بالآتي: ان الفلسفة هي ما يقوم به الفلاسفة ككتابات افلاطون، ارسطو، ديكارت، هيوم، الخ. وان هكذا إجابة لن تجدي نفعاً، خصوصاً اذاً كنت في بداية الطريق، وسيكون من الصعب عليك ادراك القواسم المشتركة بين هؤلاء الفلاسفة، اذ كان هناك فعلاً قواسم مشتركة.. ثمة رأي اخر يقول ان الفلسفة تعني حب الحكمة، وهذا إبهام يعني ان الفلسفة

وصولاً الى العصر الحالي في تحديد مفهوم السعادة وشروط تحقيقها، وهل هي مطلقة أم نسبية؟، فردية، ام اجتماعية؟، عقلية ام حسية؟، ويعتقد نيكولاس وايت مؤلف كتاب "السعادة موجز تاريخي"، بأنها مرتبطة بكل ما يتعلق بالموجودات البشرية، ولا يوجد فاصل بين مفهوم السعادة وتاريخها، فهي كل واحد، لكن ما دامت السعادة، هي كل شيء يكون مرغوباً فيه وجديراً، بالاهتمام بالنسبة الى الموجودات البشرية، فإنه من الصعوبة فهم هذه الشمولية، كما بين لنا تاريخ السعادة (4).

ان صياغة تاريخ شمولي للسعادة مهمة مستحيلة، لذا يرى نيكولاس وايت التخلي عن ذلك، وربط السعادة بالسؤال الفلسفي المرتبط بها، باعتبارها المادة الأكثر اثاراً وتشريفاً، ويرى ان افضل طريقة لفهم مفهوم السعادة هي "التي تركز على المشكلات الفلسفية المهمة التي تتشكل من خلالها فكرة السعادة" (5). وبما انه لا يوجد إحصاء حسابي يحدد لنا ما هي المشكلات التي تعد مشوقة وبالتالي على المرء تأملها، ولا يوجد مسار زمني، يبين لنا استخدام هذا المفهوم الذي لا يزال بحاجة الى تفكير، وكذلك الارتباط بين المسائل الفلسفية التي يثيرها مفهوم السعادة والاحداث السياسية والاقتصادية والثقافية، التي يظهر من خلالها المفهوم ليست مشوقة كتاريخ، فقد ارتبط المفهوم في العصر الوسيط بالمسيحية وتم التحلل منه في عصر النهضة. ان الفيلسوف هو الوحيد القادر على رؤية "ان الأمور التي ينبغي مناقشتها هي تلك التي تكون غير مرتبطة بأحكام عصرهم الخاص بهم، ولا تشكل صعوبة بالغة بالنسبة الى الشخص العاقل" (6). فهو يرى ان تاريخ الفلسفة، ضروري للتفكير في الفلسفة ذاتها وهو من

السؤال الفلسفي يحاول ان يثبت من معتقدات الاخرين التي نعتها مسلمة واثارة أسئلة حول معنى الحياة، معنى الدين، الصواب الخطأ، السياسية، العالم الخارجي، العقل الفنون.

هي ما يفعله الفلاسفة، فهي طريقة تفكير في أنواع محدودة من الأسئلة، تعتمد البرهان والفيلسوف يتعامل مع البراهين، إما ينقدها أو يبتكرها او يعمل الاثنين معاً ويحلل المفاهيم ويفسرهما. السؤال الفلسفي يحاول ان يثبت من معتقدات الاخرين التي نعتبرها مسلمة، واثارة الاسئلة حول

معنى الحياة ومعنى الدين والصواب والخطأ، السياسية، العالم الخارجي، العقل الفنون. بمعنى ان السؤال الفلسفي شمولي يتدخل في تمفصلات الحياة، وطرقها في الوجود والمعرفة والأخلاق "اذن هو محاولة للتفكير بشكل واضح في تصوراتنا ورواينا التقليدية التي تساهم في تصحيح المعتقد وتنمية قدرتنا على المجادلة وبناء نظام أخلاقي ومعرفي جمالي متماسك، فالسؤال الفلسفي اذن يمكن النظر اليه من خلال:

- 1 - اسئلة اساسية تتعلق بمعنى وجودنا، الحياة، الله، الصواب الخطأ. يعني بضرورة الفحص النقدي لمبادئ الحياة، فالحياة بدون نقد غير جدية بالعيش وضرورة نقد المسلمات التي تبني عليها حياتنا.
- 2 - كيفية التفكير وتحليل البراهين المؤيدة او المعارضة، ويكمن في مجالات أخرى للحياة.
- 3 - السؤال الفلسفي نشاط ممتع.

والفلسفة لا تقدم لنا حلاً كاملاً للمأزق الإنساني، او للحياة، الوجود، الله، بل هي تقدم إجابات عن أسئلة الحياة والوجود، لكن ليست بصورة كاملة، فالإجابة الفلسفية على سؤال لا تعني الاستغناء عن العلوم الاجتماعية والإنسانية الأخرى، فهذه العلوم تركز على جوانب مختلفة من الحياة وتقدم أنواعاً من البصيرة، في

حين يمكن ان لا نجد جواب ذلك في الفلسفة. اذا السؤال الفلسفي محدد بنوع السؤال الموجه والمادة المعرفية التي يراد اثارتها واستنطاقها، وهو ليس جواباً كلياً لأنه يبقي للعلوم الأخرى إجابات حول نفس الموضوع. ويبقى ان السؤال الفلسفي هو إجابة كل سؤال، كما يذهب ذلك نيغيل وار بوتون، في كتابه "أسس الفلسفة"، الفلسفة تفكر في نوع الأسئلة وتقدم لها حلاً" (7).

- سؤال الفلسفة، روح فلسفية (وحدة في تعدد)

يقسم عبد الرحمن بدوي موضوعات الفلسفة الى: القيم، النظرية العامة في العالم والحياة، الوجود الإنساني كما هو كذلك، نقد المعرفة، وجود الله او المطلق بوجه عام، والمبادئ التي تستند اليها العلوم سواء منها العلوم الطبيعية او الفيزيائية او الرياضية او الحيوية او الإنسانية، التاريخ، اللغة، الحضارة. فهي تريد أن تدرك معنى الانسان، وادراك مدلول سر الحياة والوجود، وهي تفيد في دراسة موضوعاتها من النتائج التي وصلت اليها هذه العلوم، لكن الفلسفة تقدر بطريقتين هما:

اذا استغرقت في العلم او انقطعت عنه، فعلى الفلسفة أن تعرف حدودها كعلم. والعلوم الفلسفية هي المنطقة الاخلاق، الجمال، ما بعد الطبيعة، علم الانسان، نظرية

المنهج العقلي طريقاً للوصول الى المعارف الحققة. ويرفض السؤال الفلسفي طرائق المعرفة الأخرى مثل الوجدان أسلوباً لبلوغ المعرفة. اذن السؤال الفلسفي، هو سؤال العقل القائم على النقد والرافض للأحكام الأولية التي عادةً ما تكون بدون دليل عقلي، فهو سؤال نقدي لا يكتفي بظواهر الأمور فقط بل النفاذ الى باطن الأمور.

ت. التساؤل جوهر الفلسفة، تفكير في التفكير من طبيعة السؤال الفلسفي، او طبيعة فعل "التفلسف" هو أن يسأل الانسان نفسه، أي يحاول استعمال عقله للوصول الى الحقيقة، وأن لا يقبل أي جواب الا اذا اطمأنت اليه نفسه، كما ان من شروط السؤال الفلسفي انه سؤال عام، يتناول الأمور العامة ولا يهتم بالجزئيات، فالتفلسف والتساؤل هو فعل عام، ليس في استطاعة احد عندما يتأمل تجربته الخاصة، ويصل الى نتائج عن الحياة وطبيعة العالم والوجود حتى لو كانت مفتقرة الى الدقة، من دون أن يكون قد اقحم تفكيره ولو ضمناً على الأقل في مذهب فلسفي. والفيلسوف يعرض مذهبه بالتفصيل، وهو الذي توجد بذوره في رأي ساذج غير واع بالعالم، والفرق بينهما هو فرق في المسافة التي قطعها كل من الذهنين للوصول الى النتائج والرأي المقبول والحقيقة. وتكمن بذور التساؤل في اسئلة الأطفال الرائعة التي تدل على

المعرفة، الالهيات، فلسفة العلوم. أما منهج الفلسفة في كل هذه الأبحاث فهو المنهج العقلي، تقرير القضايا يكون عن طريق تقديم براهين عقلية. وكل معرفة لا تستند الى العقل والبرهان المنطقي بنوعية الاستدلال والاستقراء لا تندرج تحت باب الفلسفة. لذا فهو لا يعترف بالوجدان لأن العبرة بالمنهج لا بالموضوع، وهي لها جانب نظري وتطبيقي، وليس نظرياً فقط. وهي تدريب عقلي، يعمق المعرفة في شؤون الحياة، وعدم الاكتفاء بالظاهر والنفاذ الى باطن الأمور. الروح الفلسفية (سؤال الفلسفة) دعوة الى عدم الاكتفاء بظواهر الأمور ومحاولة النفاذ الى باطنها، او معرفة وكشف للامجهول. تبحث عن المعقول من وراء الظواهر السطحية اللامعقولة، وبالعكس ايضاً، وتقديم حلول عامة وكلية، اذن جوهر الروح الفلسفة (سؤال الفلسفة) هو الروح النقدية، التي لا تسلم بشيء من الموروث والمتداول الا بعد البرهان العقلي استناداً الى قاعدة

ديكارت بعدم قول شيء الا بعد التأكد منه. ومن ثمة فهي لا تقبل الاحكام السابقة الا بعد الدليل العقلي والبرهاني، والشك هو الخطوة الأولى لهذا السؤال الفلسفي من أجل بلوغ الحقيقة (8).

نصل الى ان السؤال الفلسفي شامل بروح نقدية واعية قادرة على بلوغ المعرفة، وهو يفيد من نتائج العلوم الأخرى، ولكنه سؤال لا حدود له، بعكس العلوم فهي محدودة تعتمد

الإنسان كائن يتساءل
ويبحث عن المعنى وراء
الظاهرة.

السؤال هو استكشاف
واستنطاق النصوص
من أجل الإفصاح عن
الحقيقة.

مستمرة، الانسان لا يحل الأشياء والظواهرات ولا يتعمق فيها، ولا يعللها التحليل الصحيح، أفكاره موسومة بالتصديق التام الساذج، دون نظرة نقدية وبالغموض، وبعدم الانتباه الى ما فيها من تناقض(9).

الفلسفة سؤال، سؤال اكبر، معناه سؤال دائم، لذا قيل الأسئلة أولاً ثم الأجوبة، وهي لا تعطي رأياً حاسماً ونهائياً، بل تضع الأشياء دائماً في صيغة سؤال، بإمكان العلم أن يضع سؤالاً واضحاً دقيقاً وتتم الإجابة عنه بكل دقة. لكن مهمة الفلسفة هي وضع سؤال يكون بمثابة موقف عام وكلي وجامع، وهو لا يضع السؤال الا عندما ييأس من الإجابة عنه. الفيلسوف قد ينطلق من نتائج العلم، لا لكي يكمل العلم، بل لكي يطرح مشكلة أوسع، التعلق بالموقف من العالم كله، والكون كله، ويضع نتائج العلم موضع تساؤل. واذا كان العلم يبحث عن كيفية حدوث الظاهرة، فإن الفلسفة تصوغ اهم طابع للسؤال الفلسفي،

انه لا يقف عند المشاهدة او التجربة، فهو يحاول الوصول الى نظرة كلية محيطية بالعالم، فهي موقف فكري تجاه الحياة، وللسؤال الفلسفي خصائص أخرى.
5. تركيب وضع المذاهب، وتأمل:

اذن السؤال الفلسفي واثارته، هو بداية التفلسف ويكون ذلك باستعمال العقل، بالإضافة الى كونه موقفاً نقدياً لا يقبل بالمسلمات، وهو سؤال عام

ان الكائن الإنساني يجد في نفسه نبع التفكير الفلسفي، فالفلسفة موجودة في كل مفاصل الحياة، الامثال الحكم الآراء المتفق عليها، في السياسة في الاساطير فالمسألة هي أن تعرف ما اذا كانت واعية ام غير واعية بنفسها، حسنة ام سيئة، غامضة ام واضحة. فإثارة السؤال الفلسفي، تعني بداية التفلسف، لكن هنالك بعض الفروقات بين التفكير العادي والمنظم وهي:

1. مسألة اللغة، الانسان العادي يصوغ أفكاره بلغة بسيطة، والفيلسوف يصوغ أفكاره من خلال المصطلح وعادة ما يكون هذا المصطلح حاجز بين الفيلسوف وعمامة الناس، يتضاءل هذا الحاجز بالقراءة وفهم المصطلحات.

2. مدى وضوح الفلسفة بوجودها الصريح او الضمني في الفلسفة الشعبية او العادية، توجد الفلسفة بصورة ضمنية، في الفكر المنهجي، وتوجد صريحة ظاهرة في التفكير العادي وهي في طور الجنين، بينما هي كائن عضوي ناضج في الفلسفة المنظمة.

3. مسألة التنظيم والاتساق، الآراء ذات المستوى بحاجة الى تنظيم واتساق في الفلسفة المنظمة هي شديدة التماسك، فالمذهب الفلسفي محكم البناء بطرق النظم عن اخفاقه بصرف النظر.

4. الانقطاع او الاستمرارية: التفلسف العادي متقطع، عفوي، التفلسف المنظم حالة

السؤال الفلسفي هو
اشبه بالضوء الكاشف
في ظلمة الليل الحالك
وهو ضد التلقائية
والعفوية في فهم
الأشياء.

السؤال الفلسفي ليس
امراً مفروضاً من الخارج بل
هو من طبيعة الانسان.



الذات مع الموضوع او علاقة الانسان الفاعل مع الطبيعة والاخرين، او هو يؤمن بأن الانعكاس اصل كل فكر وعلم، سواء انعكاس الخاص والعالم، الجزئي والكلّي، فكان التجريد والتعميم. وللسؤال الفلسفي وجوه أخرى مثل الاحلام والموت والكوارث وتعاقب فصول الطبيعة، السؤال اذن لا يعني انتباه الانسان مثلاً هذا الفرد يسأل، بل يعني وجود الانسان ضمن ظروف تؤثر فيه ويؤثر بها. ومواجهة المعضلات والمشكلات ومحاولة حلها، مثلاً ملحمة كلكامش، اشارة السؤال حول مشكلة الموت والحياة والخلود، قصة ادم وحواء اشارة الامل والخلود وتفسير شقاء الانسان على هذه الأرض من هذه الأسئلة نبع كل فلسفة، عندما وصل الانسان الى مرحلة التفكير المنظم (10). اذن الأسئلة قائمة منذ وجد الانسان الى يومنا هذا، وهذه الأسئلة حتى لو كانت أسئلة صغيرة فهي لا نهائية "سواء اتخذت إجابات الانسان صفة او أمراً أو عملاً أو أساطير أو ديناً، او علماً، فهي محاولات للجواب بصرف النظر عن كونها خاطئة وللتعويض عن جواب ناقص، ووضع غير ملائم (11).

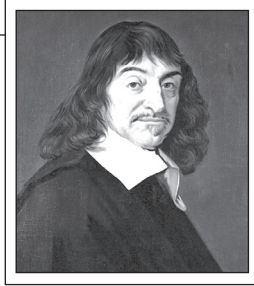
فأسئلة الميثولوجيا هي محاولة للإجابة عن وضع مريح للإنسان، وكذا الحال في الفلسفة والعلم، والفن، وكل اشكال الوعي فهي أسئلة وحلول، ترتبط بالعمل، وليس تأملاً فارغاً وتجريداً خالصاً (12). ويفرق بين نوعين من الأسئلة، الأسئلة في مرحلة التفكير العادي، قائمة على متى، كيف، لماذا، تكون عادة

لا يقتصر على حالة من دون أخرى، بل يبحث عن الكلّي فيما هو جزئي، وهو سؤال واضح وصريح ومنظم، يمتلك الاتساق والتماسك الداخلي، وله لغته الخاصة المبينة في المصطلحات. وهو أيضاً يملك الوضوح والقابلية على الفهم، وكذلك تساؤل دائم غير منقطع، قائم على التحليل والتعليل، وعميق ذو نظرة نقدية لا تتسم بالغموض

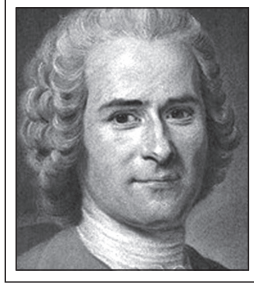
وبعدم الانتباه، فهو موقف غير متناقض

ومتناسك، ضد اليقينيّات في الفكر والسلوك ويسعى الى زعزعتها وتهديمها باحثاً عن الأسئلة اكثر من الأجوبة. والغرض من كل ذلك هو الوصول الى نظرة محيطية بالعالم والانسان، فالتساؤل في جوهره فعل عام، سؤال عن سؤال، تفكير في النتائج التي لا تصل اليها اشكال الوعي الأخرى، وان اثاره السؤال الفلسفي هي من اجل تمييز المعرفة الحقّة من الباطلة والسعي الى إعادة هيكلة الوعي من جديد كي يصبح اكثر بيانا وتمييزاً عن الواقع وتعكس حقيقته، اذن هو استفزاز للوعي بالتساؤل.

أما متى بدأ التفلسف (السؤال) ومن هو أول شخص أو حضارة، أو مجتمع، فهناك قول بأنه بدأ مع طاليس بأسئلته عن أصل الأشياء، فهو تبسيط، فالسؤال الفلسفي، أسبق من هذا، والأساطير فيها سؤال ومحاولة للإجابة عنه، وحتى الدهشة والاندهاش التي بدأت مع ارسطو والتي اعتبرت بداية التفلسف، فهو يرى مع الدهشة او بدونها كان اصل كل تفلسف. وهو علاقة



ديكارت



كرستيان دولاكومبان

فارغاً. يبقى السؤال المنظم هو منبع كل تفلسف، وهو متأثر بدرجة تطور العلوم.

ث. سؤال الفلسفة الوجود الحق:

الفلسفة هي الوجود المطلق، ومعرفة الوجود لا تتم ابداً عن طريق المعرفة النظرية، كما فعل العقليون والمثاليون، ولا بد من تجربة تلاقي الوجود الإنساني المشخص، وهذه التجربة تنحل الى سلسلة مواقف وأوضاع، وتتداخل فيها الثقافة بالشروط الاجتماعية والإنسانية والواقعية، من خلال معاناة يقوم بها المفكر الذي لم يعد مجرد مفكر ذهني

منعزل عن تيار التأثير في حضارته، بل نجده قد دخل ميادين الفن والادب والسياسة، لكي يجعل لأفكاره قدرة على التحقق العملي (14). أما دوافع التفلسف فهي ثلاثة: الدهشة، الشك، القلق. فالدهشة هي أصل التساؤل وتكاد تكون الفلسفة في مجال طرح الأسئلة أكثر منها في إيجاد الأجوبة.. ويتابع مطاع صفدي موقف هيدجر في تعريف الفلسفة وكارل ياسبرز في تحديد دوافع التفلسف (السؤال). الفلسفة توحد بالمطلق، الوجود المطلق أو كل تفكير فلسفي، يحصل على حقيقته، ولا يكون مشروعاً عند هيدجر الا بالاقتراب من الكينونة، وهذا التفكير لا ينعزل عن مواقف الوجود الإنساني وخاصة المواقف السلبية التي يضطر الانسان فيها على اعدام كــــل صيغ الوجود المزيف في مؤسساتنا الاجتماعية، وتنسينا همنا الأول وهو القلق. اذاً سؤال الفلسفة عنده هو سؤال الوجود المــــطلق، ولا يكون حقيقياً الا بمقاربة الكينونة من خلال رفض

مختلطة ومتداخلة بأشكال الوعي الأخرى، ومرحلة التفكير المنظم تكون فيه الأسئلة أكثر استقلالية، وهنا أصبحت الفلسفة (السؤال الفلسفي) الشكل الأول للمعرفة، ثم تطورت المعرفة وأصبحت مستقلة العلوم الأخرى الواحدة تلو الأخرى وفقدت الفلسفة مكانتها بوصفها علم العلوم (ام العلوم) او اقتصرت على دراسة المسائل الأساسية للوجود والمعرفة، فالأسئلة والحلول تتأثر بهذا التطور للعلوم والمعرفة، وأثارة السؤال تكون بقدر الوعي، والوعي ليس شيئاً ثابتاً، بل ينمو ويتكامل الى ما لانهاية، والاجابة عن هذه الأسئلة تكون حسب المنظومة

المعرفية التي ينتمي اليها، فإجابة شخص متدين، هي غير إجابة شخص وجودي وضعي او مادي او ملحد. اما القول بأن الأسئلة الفلسفية الكبرى مكررة، فهو مجرد استنساخ ظاهري، لان السؤال نفسه يتحدد بدرجة المعرفة والوعي بأبعاد الموضوع (13). اذاً نصل من كل ذلك الى ان السؤال الفلسفي يسبق التفلسف، ولا يمكن بالتالي تحديد بداية التفلسف واثارة السؤال في زمان ومكان معين، كأن نقول ان بداية السؤال كانت مع طاليس او غيره صحيح، فالتفلسف لا يعني الدهشة، أو سؤال أصل الأشياء عند اليونان، هو حوار ذات مع موضوع، وهذا الحوار قائم في الانعكاس. والاسئلة تتعدد بتعدد أشكال الوعي والزمان والمكان، وهذه الأسئلة قديمة قدم الانسان، وهي لانهاية، واشكال الوعي الأخرى (العلم) الدين.... الخ، هي محاولة للإجابة عن هذه الأسئلة بطريقتها الخاصة وهي إجابات عملية وليست تجريبياً وتأملاً

"عبارة عن معركة ضد البلبلة التي تحدث في عقولنا نتيجة لاستخدام اللغة" (17). اذن خصوصية الفلسفة في تناول اللغة.

إن الفيلسوف يسعى للاشتغال الفلسفي والاتجاه نحو المعرفة بمنطق القوانين العلمية القابلة للتحقق. وهو سعي لتحديد المعاني وتوضيح الاقوال من أجل نقلها بشكل مفاهيم، والسؤال المهم الذي لا بد منه، هو "هل استطاعت الفلسفة أن تصل الى مبتغاها هذا، وبالتالي إيجاد تعريفات جامعة ومائعة، توقف اللفظ وتزيل كل لبس وابهام؟ وان كانت كذلك، فما هي السبل التي اتبعتها؟" (18). فأهداف الفلسفة هي الوصول الى تحديد المعاني المتداولة عند الناس، ولا يعرفون معناها.. العبارات التي يرددها الناس بدون فهم واضح لها، فأن الهدف هو إزالة الغموض، وتوضيح المقصد وتجلي المعنى (19). يقول هانز ريشنباخ في كتابه "نشأة الفلسفة العلمية"، (ان الفلسفة لا تقدم تلك الحلول المغرية التي تقدمها مذاهب تتحدث لغة مجازية، وتهيم بالميلو الجمالية، وانما تقدم إجابات لا يفهمها الا ذهن مدرب على التفكير المجرد وهي تقتضي على تلامذتها دراسة كل جزء منها بدقة العالم الرياضي

وانضباط المهندس (20). ويمكن القول ان العمق الفلسفي يستدعي ان يتم التعامل مع المفاهيم بكثير من الحذر، ان المسألة لا تُختزل في مجرد لعب بالكلمات واستبدال لشبكة المفاهيم بأخرى مغايرة، لأن المفاهيم تحيل الى محطات حضارية يمر بها الفكر الإنساني عبر سيرورته الإبداعية (21). التفكير الفلسفي يقوم في الأساس على الشك واحتمالية

الوجود المزيّف الذي ينسينا همنا الأول وهو الفلسفة، فالسؤال الفلسفي هو سؤال الوجود المطلق والقلق.

الالتباس الفلسفي هو التباس لغوي

– السؤال الفلسفي واللغة

إن الوعي بالوجود والواقع وعي لغوي، وفهم الوجود يكون عن طريق اللغة. فهم الواقع بكامله وبكل تمظهراته يكون عن طريق فكر يعطي لكل جزء حضوره ومبررات وجوده، ليتحول الوجود الى وجودين، وجود الانسان ومحايطته للشخص، ووجود المفردات والكائنات والمفاهيم. وبما انه لا يوجد فكر بدون لغة تمنحه الوجود ودلالة الحضور، فالتجربة الفلسفية لا يمكن الحديث عنها بدون لغة، والخطاب الفلسفي يعلن عن نفسه في الحضور باللغة، والنشاط الفلسفي هو في الأساس نشاط لغوي يعني حضور الكيفية (15). فالمشكلة الفلسفية سببها سوء استخدام اللغة (ان معظم القضايا والاسئلة التي كتبت عن أمور فلسفية ليست كاذبة، بل هي خالية من المعنى (16). والفلسفة

الارتباط بين المسائل الفلسفية التي يثيرها مفهوم السعادة والاحداث السياسية والاقتصادية والثقافية، التي يظهر من خلالها المفهوم ليست مشوقة كتاريخ، فقد ارتبط المفهوم في العصر الوسيط بالمسيحية وتم التحلل منه في عصر النهضة.

اجل ضبط دلالة الكلمات الفلسفية، باللغة و ملاحظة التغيرات التي تجري عليها.

الفلسفة بوصفها سؤالاً إشكالياً

– السؤال الفلسفي طريقاً للتفلسف

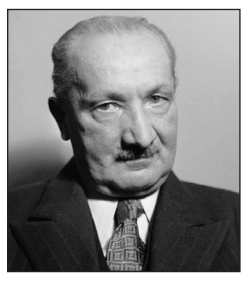
إن أفضل وسيلة للدفاع عن الفلسفة هي عن طريق التفلسف عندما تريد ان تثبت الحركة، يكون ذلك عن طريق التحرك ومن يعيش بدون تفلسف، يظل مغمض العينين، لا يقدر على فتحها كما يقول ديكرت في كتابه "مبادئ الفلسفة". فالسؤال الفلسفي مواجهة الحقيقة، اللامبالاة بقضايا الوجود والأخر من قبل الانسان، فهو مضطر الى مواجهة المشكلات الروحية الخطيرة، وبالتالي يجئ التفلسف فيعيد الى الانسان حضوره امام الكون وحضوره امام الآخرين وامام الله. سؤال الفلسفة حاجة للمواجهة، والتفلسف ضرورة، لأن الآراء لا يمكن ان تستوي والمبادئ لا يمكن ان تعادل، والمذاهب لا يمكن ان تحيا في حالة تعايش سلمي، دون حوار ومواجهة. وهذه المواجهة في التفلسف لا تخلو من معارضة وصراع، لكنها مواجهة تقوم على احترام حق لكل انسان في التفكير، لا على فرض حقيقتنا فرضاً على الآخرين، والفيلسوف الحق يرفض أن يجعل من المذاهب مجرد شخصيات مرجعية تنطق بلسان قوة اجتماعية او طبقة اقتصادية او جماعة تاريخية، وانما هو يناقشها بلغة المعقولة المنطقية ويطالبها بتقديم مستنداتها الشرعية، ويحاول الوصول الى التحقق فيما اذا كانت صادقة او كاذبة(23). لكن ما هو موضوع

اليقين، وهذا يُعد عاملاً مهماً في البناء وإعادة البناء الفلسفي سواء للمفاهيم أو الأفكار، ومن ثمة عدم ثبوت واستقرار المفاهيم الفلسفية، يعد عاملاً إيجابياً في بناء الفلسفة وفي اثاره السؤال. وكما يعتقد بشير خليفي، فان التواصل الفلسفي يكون عن طريق، ضبط دلالات الكلمات الفلسفية التي لا إمكانية لتجاوزها في عملية التفلسف، مع الإشارة الى الاختلافات التي تتعدى دلالة هذه الكلمات تماشياً مع الحقب الزمنية، او باختلاف الفلاسفة، وحتى عند الفيلسوف الواحد قياساً بأطوار نشاطه الفلسفي(22). اذن اذا كان النشاط الفلسفي، هو نشاط لغوي، فاللتباس الحاصل هو التباس لغوي من الأساس. واللغة اذا كانت تعني الكيفية او فهم الواقع بكامله يكون عن طريق فكر يحول كل شيء الى مبررات وجوده، اخذين بنظر الاعتبار ان القضايا الفلسفية خالية من المعنى، فالسؤال الفلسفي، هو دعوة الى الدقة والحذر في استخدام اللغة، وتحديد المعاني التي يراد نقلها الى الآخرين، فالهدف من السؤال الفلسفي في علاقته باللغة، هو الوصول الى إزالة الغموض، وتوضيح المقاصد وتحديد المعاني المتداولة عند الناس، ويكون ذلك من خلال الشك واحتمالية اليقين، وإعادة بناء المفاهيم وفقاً للعصر الذي يكون فيه، من

السؤال الفلسفي، هو دعوة الى الدقة والحذر في استخدام اللغة، وتحديد المعاني التي يراد نقلها الى الآخرين، فالهدف من السؤال الفلسفي في علاقته باللغة، هو الوصول الى إزالة الغموض.



هانز ريشنباخ



ميدجر

ينفصل عن العقل باعتباره شرطاً لمعرفة الوجود الميتافيزيقي، والعقل هو من جعل التفلسف مشكلة، لذا ظهرت تعاريف حول معنى الفلسفة وموضوعها، منهجاً اغابتها لقيمتها، لذلك نشأت مشكلة الفلسفة (السؤال) في علاقاته مع الادب والشعر، والعلوم الاجتماعية الأخرى بعد السؤال الفلسفي اثاره حواراً للذات مع الذات غير المتقطع(24).

- السؤال الفلسفي ضد التقليد

التفلسف ليس تقليداً للأفكار والأنظمة الفلسفية للأخرين، بل هو منبعث من داخل الشخص، ويكون جدياً ومستنداً على إرادة واعية تقرر لنفسها طريقها الفلسفي وهذا لا يعني التقليل من قيمة النتائج الفلسفية التي توصلت اليها عقول الفلاسفة، انما يعني ان الفلسفة فكر حر يرفض التقليد، والفيلسوف الحق هو من يقرأه الناس بعقل واع منفتح، فالقارئ لا بد له من أن يتفلسف، ولا يكون موقفه موقف المتفرج، ويرفض منطقة التبعية الفكرية. إن السعي وراء الحقيقة، بعدها بحثاً للفلسفة يخص كل انسان بما هو انسان، فالحقيقة لا تؤخذ عن الاخرين لأن في هذا تنازل عن حقه أو انسانيته(25). والتفلسف يقوم على المشاركة في صناعة الأفكار الفلسفية باستخدام الفكر الواعي وعيون فاحصة وفكر ناقد، فالتفلسف هو فهم الشيء فهماً واضحاً، والانسان عندما يتأمل وينظر ويحاول الوصول الى أعماق الأمور فإنه يتفلسف، بمعنى انه سؤال يشير الى طبيعة الأشياء وصلاتها وكيفية فهمنا لها وذلك يكون باستخدام العقل. ومن هنا، فالسؤال

الوعي الفلسفي؟ نحن نتفلسف حين نفكر في العالم والاخرين، والتاريخ البشري، الحقيقة، الحضارة...، وحين نتفلسف فأنا لا نعد كل هذه وقائع جاهزة، وكأننا بإزاء نتائج ليس لها مقدمات، أو أشياء تفسر بنفسها، بل الوعي الفلسفي هو من يكشف لنا الغرابة الاصلية التي تنطوي عليها كل تلك الظواهر.

السؤال الفلسفي يبدأ عندما يقطن المرء الى ما يسمى خبرته من ذاتية اصلية، وقيمة جوهرية بوصفها حقيقة، والفيلسوف الحق من يرى في التساؤل الفلسفي والفلسفة، مخاطرة روحية يقوم بها انسان لا يملك أن

يضع حداً لعملية حوار الذات مع الذات، فهذا الحوار هو فصل لا ينقطع، بل تصبح الأجوبة فيه أسئلة وبدون توقف، اذا التأمّل الفلسفي عملية متصلة، والتفكير الفلسفي (سؤال).

والسؤال الفلسفي، هو الشعور بعدم اكتمال مهمة لم يكملها الاخرون، ونقطة انطلاقه هي الاستفهام والتساؤل لا مجرد اثبات وصفي، وهو ضد الاناقة الفكرية المقلقة، والبناءات الفكرية الجاهزة، وكل التصورات الجاهزة او المتحجرة. إن أصل السؤال الفلسفي هو الدهشة كما يرى زكريا إبراهيم، والفلسفة لا تقدم نتائج حاسمة ولا حلولاً جاهزة من التأكيد والجزم، لكنها تسعى الى تحقيق ضرباً من التماسك بين السؤال والجواب. فالتساؤل الفلسفي هو مجرد تعبير عن عملية التعالي التي ينطوي عليها كل بحث فلسفي. يعني ان الفيلسوف ليس صدى عصره، بل هو يمد عنقه الى المجهول لمعرفة اسراره، وهو لا

والدين، سؤال عن ماهية الأشياء وحقيقتها، السؤال عن المعنى في مقابل كل هذه الأسئلة، فهي تحاول الإجابة وتقديم الحلول، بحثاً عن الحقيقة التي لا تقبل الشك في العلم، الاخلاق، والجمال(27).

نصل من كل ذلك الى أن التفلسف ليس تقليداً، بل هو فكر صادر عن الانسان وبإرادة واعية، والقارئ كذلك لا بد له من موقف يرفض فيه التبعية الفكرية والتقليد الاعمى. والمطلب الإنساني هو البحث عن الحقيقة، فإذا كان طريق التفلسف هو المشاركة في صناعة الأفكار من خلال العقل الواعي الحر، وفهم الأشياء كما هي دون زيادة او نقصان، فالتفلسف في جوهره هو إثارة السؤال ومحاولة الإجابة وفهمه من خلال العقل، وهو ظاهرة إنسانية وفعل استمرارية في التساؤل الى ما لا نهاية

في سبيل بلوغ الوضوح التام، وهو منحصر في المرحلة الثالثة من مراحل التفكير البشري القائم على التأسيس النظري للمبادئ والمعتقدات، وهذا السؤال الفلسفي يكون نابعا من داخل الانسان وليس أمراً مفروضاً عليه من الخارج، اذن التفلسف غريزة إنسانية خالصة تساعدها وقائع عديدة منها الشك والدهشة. اذن التساؤل اصل الفلسفة بوصفها نشاطا عقليا حرا او هو يتخذ اشكالا عديدة تهدف جميعها الى الحقيقة التي هي غرض الفلسفة الحقيقي.

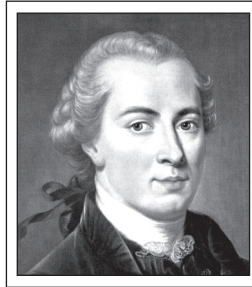
د- السؤال الفلسفي، بوصفه حاجة لكل حضارة خصائص تكون سبب تفرداها، والفلسفة تعكس هذه الخصائص، وحركية الصراع الداخلي تعكس روح الحضارة فالشعوب تخلق حضارتها، من خلال البحث

الفلسفي هو ظاهرة إنسانية ملازمة للوجود الإنساني الذي يرفض التفلسف، فهو يتفلسف ايضاً طالما هو ينطلق في رفضه من ارض صلبة، أي مبادئ منطقية وفكرية يحاول فيها دحض التفلسف، اذا التفلسف حتمية لا بد منها، أما القول إن كل انسان يتفلسف، فلا يعني أن كل الناس فلاسفة، بل إن الفيلسوف هو من يستمر بالتفلسف حتى النهاية، وهو لا يكتفي مثل الانسان العادي في تفكيره بحياته العملية وحاجاته، بل هو يفحص هذا النوع من التفكير في سبيل الوصول الى الوضوح التام. لكن في أي مرحلة من مراحل التفكير يصبح الانسان باحثاً عن الفلسفة؟.

للتفكير ثلاث مراحل: التفكير العادي، انصراف الفرد الى تدابير حياته، ومعالجة المشكلات اليومية،

ومرحلة الفلسفة التي هي مجموعة مبادئ ومعتقدات ينظر من خلالها الفرد الى الحياة والاشياء، ومرحلة التأسيس النظري، لهذه المبادئ والمعتقدات في سبيل الوصول الى أسس ومقومات تدعم هذه المبادئ. وهنا يصبح الانسان باحثاً عن الفلسفة(26).

السؤال الفلسفي ليس أمراً مفروضاً من الخارج بل هو من طبيعة الانسان والعقل البشري ذاته. فالتفلسف غريزة كائنة في الانسان، ودوافع التفلسف عديدة، بمعنى ان القدرة الكامنة الى حيز الوجود هي، الدهشة، الشك، الوعي، والتساؤل هو منبع التفلسف، فالفلسفة تضع كل شيء موضع التساؤل، والتساؤل أنواع منها: سؤال الحقيقة في المعرفة والأخلاق والعلم



هيوم



عبد الرحمن بدوي

الحياة الاجتماعية والأفكار والاهداف، وتمييز الظاهر فيها من الجوهر، والبحث عن أصول الأشياء وجذورها، وارتباطها بالواقع، بمعنى البحث عن المعرفة الحقة (29). فهي ناقدة لاعتقاداتنا، أي يمكن قبول أي اعتقاد وبدون التأكد من صحته بأدلة واستدلالات، ويمكن البرهنة عليه، بمعنى رفض الاعتقادات التي قبلناها بدون دليل وبدون نقد، من اجل التخلص من الانفعالات التي تشوه المعتقد، ورفض لكل ما هو شائع بدون دليل.

إن كل المفاهيم أو القيم تحت النقد، وذلك من طبيعة السؤال الفلسفي، نقد المصطلحات

والفلاسفة فيما بينهم، والظواهر والمشكلات بشكل عام أي ربط الأفكار والمفاهيم بالمشكلات الواقعية التي تواجه الانسان في حياته.

والسؤال الفلسفي يبدأ بالدهشة التي هي نوع من اليقظة، وهي اهم ما يميز الانسان، فهي أصل التفلسف، والفيلسوف يندهش أمام الحياة وسر الوجود، خالق الكون، الانسان، قيمة الوجود، وعلاقته بالكون وكيفية ادراك ذلك. وكذلك يندهش من المصير الإنساني ومعناه، والقيم واليقين... الخ. وهو سؤال يتجه الى الأشياء التي تقع في الحياة اليومية مباشرة. لكن هذه الأشياء تفقد كثافتها وتصبح غير مألوفة لنا، عندئذ نتفلسف، نبتعد

أن السؤال الفلسفي
شمولي يتدخل في
تمفصلات الحياة،
وطرقها في الوجود
والمعرفة والأخلاق.

الفلسفة لا تقدم لنا
حلولاً كاملة للمأزق
الإنساني، او للحياة،
الوجود، الله، بل هي
تقدم إجابات عن أسئلة
الحياة والوجود، لكن
ليست بصورة كاملة.

العميق والمستمر لتحقيق ذاتها. هناك قوى عميقة تدفع بها نحو غاية تتضح اكثر فأكثر عبر الأجيال المتعاقبة، وتبدي الفلسفة من خلال تنوع مناهجها، هذه القوى التي تشكل في نهاية المطاف المشروع الحضاري الأصيل الذي تحمله فئة البشرية (28). والسؤال الفلسفي حاجة نابعة من بنية المجتمع الداخلية، فالحضارة التي تريد ان تكون حضارة، تكون من خلال الصراع الداخلي، الذي تقوم الفلسفة بعكسه، فالسؤال والاسئلة المثارة داخل هذه الحضارة، تعكس عمقها وتطورها. اذن فهو سؤال بناء

وتغيير للذات، ومقدمة لا بد منها لبناء الحضارة التي تريد ان تكون حضارة فعلاً، فالسؤال الفلسفي، سؤال حضاري في بنائه العميق.

- السؤال الفلسفي، النقد، الدهشة :

الفلسفة نقدية، ولكن ليس بالمعنى الضيق، أي الانتقاد وبيان عيوب الشخص والمفهوم. فالنقدية لا تعني ادانة شيء او صب اللعنات عليه، فهو ليس رفضاً او نفيًا، وليس هو نقد (نقض) ولا اتهام او تطاول، انما هو جهد عقلي وعملي، يرفض تقبل الأفكار والافعال والسلوك بشكل عفوي او أعمى، النقد جهد يُبذل للتوفيق بين

ونقترب منها، ونبدأ بالسؤال عن تفسيراتها عندما نحاول كشفها كي تظهر لنا فجأة، أوجه مختلفة عما هو مألوف، هذا هو أصل التفلسف، باعتباره الدهشة التي تعد أصل التفلسف والمحرك له والجوهر الثابت فيه، ولو زالت عنه لتوقف فعل التفلسف. والدهشة خاصية للإنسان فقط، فالله لا يندهش، والحيوان لا يندهش، الإنسان فقط هو من يندهش، لأنه يقلقه السعي نحو معرفة الأسباب (30).

أذن السؤال الفلسفي هو نقدي في جوهره، لأنه لا يقبل بالشائع أو المتعارف عليه في كافة الاعتقادات سواء كانت دينية، سياسية، أخلاقية، جمالية، إلا بعد

الفحص عن أصلها وجذورها، أي إن المعرفة الواقعية الحقيقية تكون بالاستدلال والبرهان، من أجل التخلص من ضروب التحامل والانفعالات المشوهة للحقائق والاعتقادات المزيفة التي لا أصل لها، وذلك يكون عن طريق الدهشة التي تدل على اليقظة. بمعنى إن الوعي خاصية للإنسان فقط دون سواه.

والسؤال الفلسفي، يسأل عن حقائق الأشياء، بروية عقلية نقدية هدفها كشف الحقائق والبعد عن زيف الأشياء والأفكار، فهو أشبه بالضوء الكاشف في ظلمة الليل الحالك وهو ضد التلقائية والعفوية في فهم الأشياء.



الهوامش :

- في التصور التحليلي، ص14-13، منشورات الاختلاف، بيروت، ط1، 2010.
- (16) المصدر نفسه، ص16.
- (17) المصدر نفسه، ص15.
- (18) المصدر نفسه، ص27.
- (19) المصدر نفسه، ص24.
- (20) ريشنباخ، هانز، نشأة الفلسفة العلمية، ت: فؤاد زكريا، ص113، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979.
- (21) الزاوي، الحسين، الفلسفة الواصفة، ص-200 201، مركز الكتاب للنشر، القاهرة، ط1، نقلاً عن حسن خليفى الفلسفة وقضايا اللغة، ص25.
- (22) خليفى، بشير، الفلسفة وقضايا اللغة، ص26، سبق ذكره.
- (23) إبراهيم، زكريا، مشكلة الفلسفة، ص6، مكتبة مصر، تاريخ كلا، طبعة كلا.
- (24) المصدر نفسه، ص22.
- (25) زقزوق، محمود حمدي، تمهيد للفلسفة، ص5، مصر، دار المعارف مصر، ط5، 1994.
- (26) هويدي، يحيى، مقدمة الى الفلسفة، ص-11 ص12، مكتبة النهضة المصرية، 1965 نقلاً عن تمهيد للفلسفة، محمود حمدي زقزوق.
- (27) زقزوق، محمود حمدي، تمهيد للفلسفة، ص32-5، سبق ذكره.
- (28) زيناتي، جورج، رحلات داخل الفلسفة الغربية، دار المنتخب العربي، ط1، بيروت، 1993.
- (29) علي، حسين، ما هي الفلسفة، ص16، دار التنوير، بيروت، 2011.
- (30) المصدر نفسه، ص27.
- (1) دولا كومبان كريستيان، تاريخ الفلسفة في القرن العشرين ت: حسن احجيج، ص8، جداول بيروت، ط1، 2015.
- (2) المصدر نفسه ص8.
- (3) المصدر نفسه ص9.
- (4) وايت نيكولاس، السعادة موجز تاريخي، ت: ص10، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 405، أكتوبر 2013.
- (5) المصدر نفسه ص11
- (6) المصدر نفسه ص11
- (7) وار بوتن، نيغيل، أسس الفلسفة، ت: محمد عثمان، م: جمال عبدالرحيم، الشكلية العربية للأبحاث والنشر، ط2، بيروت، 2013.
- (8) بدوي، عبد الرحمن، مدخل جديد الى الفلسفة، ص51-40، وكالة المطبوعات، ط2، 1979.
- (9) الالوسي، حسام، مدخل الى الفلسفة، ص-6 13، منشورات ضفاف، ط1، بيروت، 2017.
- (10) الالوسي، حسام، الفلسفة و الانسان، ص9، منشورات ضفاف، ط1، بيروت 2017.
- (11) المصدر نفسه، ص10.
- (12) المصدر نفسه، ص10.
- (13) المصدر نفسه، ص13.
- (14) صفدي، مطاع، الحرية والوجود مدخل الى الفلسفة، ص24، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1961.
- (15) خليفى، بشير، الفلسفة وقضايا اللغة قراءة

مَنْطِقُ اللُّغَةِ

مقاربة في سوسيوولوجية الخطاب النّقدي

للدكتور عبد الإله أحمد

د. خالد علي ياس



النّقدي على أنّه متشكّل على وفق مناهج ومفاهيم ذات لغة دلالية منطلقة من أصول لسانية متناغمة ومنسجمة، فهو لغة تتحدث عن لغة (النّص الأدبي)، يرصد الظواهر ويحدد المصطلحات، وهو الفيصل في تقييم النصوص الإبداعية، وفي الوقت نفسه يحمل في بنيته خطاباً ثقافياً وأيديولوجياً معيناً، وبهذا يمتاز الخطاب النّقدي بأنّه يطوّع اللغة أداة له ويشكل وجوده منها وينقل دلالاته ومعانيه، اعتماداً على الفعل اللغوي الذي هو بالضرورة فعل الخطاب، إذ بفضل تحقق اللغة فعلاً بعينه (أمر، طلب، تصريح...).

ويتحدد مفهوم الخطاب لسانياً مع (بنفينيست)

مدخل

(المعنى السوسيوولوجي للخطاب اللغوي):

لا يتم الحديث عن الخطاب النّقدي بشكل سليم، ما لم يتم عن طريقه الحديث في اللغة المكونة له بوصفه نصاً إبداعياً، فعلى الرغم من أنّ مفهوم الخطاب بإمكانه تجاوز المفاهيم اللسانية نحو مفاهيم دلالية أوسع، تتحدد في أنظمة العلامات التي هي أساس التّواصل مع المتلقي؛ إلا أنّ أغلب الدراسات تعاملت مع لغته تعاملًا محددًا ومنقطعًا عن أي تواصل خارج الحدود اللغوية المنغلقة على ذاتها، لذلك ستقدم هذه المقاربة الخطاب



د. عبد الآله أحمد

من خلال التركيز على الأصناف النحوية والدلالية، وعلى الرغم من الأهمية الكبيرة للشكل اللساني الذي يكون ويحدد لغة الخطاب: يجب أن لا نهمل الجزء الآخر المكوّن له وأن ندرك ونعي أهميته المعرفية ممثلة بالسياق الخارجي بوصفه بنية ثقافية ذات أبعاد اجتماعية وأيدولوجية معينة، لأن أهمية هذا السياق لا تنزردقة وخفاء عن نقيضه الآخر السياق الداخلي

(الشكلي)، على خلاف ما يرى الدكتور عبد السلام المسدي، الذي يحدد ذلك بفحص المكونات الثقافية للخطاب من خلال الركن اللساني (الشكلي) المرتبط بمنظومة لغوية معينة؛ مع تأثير الشرط التاريخي بتحولاته المختلفة على هذه المنظومة، مما يفرض على المتلقي - كما يرى فوكو بحسب دراسة مكدونيل لخطابه - نمطا معيناً من الخطاب على حساب نمط آخر، مما يؤكد وقوع المسدي تحت تأثير فوكو في هذا الاتجاه(3).

لذا فإن بنية الخطاب ولغته ستخضعان حتما للقوانين الاجتماعية السائدة من اختيار الموضوع، وصولاً إلى أسلوب تناول اللغة، مما يخضعه لقوانين ثقافية خارجية تحكمه كما تحكم في الوقت نفسه المؤلف والناقد كليهما، وهي نتيجة تميز من خلالها بين (النص) و(الخطاب) في أثناء التحليل الذي هو تحليل باستعمال اللغة، فحينما ننظر إلى النص بوصفه بناءً لغوياً فإن هذا يجعله ملفوظاً؛ بينما لو درسناه - أي النص - لغوياً في ضمن ظروف إنتاجه فإن هذا يجعله

بأنه مجموع الكتابات التي تنتج خطابات شفوية أو المكتوبة عنها بطريقة التعبير والغايات مثل المراسلات أو المذكرات أو الكتب أو باختصار الأجناس جميعاً التي يخاطب فيها إنسان إنساناً آخر معبراً عن ذاته كونه متحدثاً ينظم ما يقول في الباب الخاص بالشخص(1)، غير أن اللساني (ز. هاريس) أراد نظرياً - كما ينقل الدكتور سعيد يقطين في دراسته

عن تحليل الخطاب - فتح مفهوم الخطاب من المستوى اللساني إلى مستوى آخر يتحدد بالعلاقات الموجودة بين اللغة والثقافة والمجتمع، لكنه مع ذلك لم يفلح وانزوى في المستوى الذي تحدث به بنفينايسست من قبل؛ إذ تحدد تعريفه له بأنه ((ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض)) (2)، ولعل هذا المجال اللساني لا يتحقق ما لم يتوفر في الخطاب سمة الانسجام التي تقوده إلى دلالة معينة، وهو ما حققته السيميائية الحديثة التي أكدت على إخضاع نظرية النص عموماً إلى اللغة الشكلية، حيث يلاحظ على الخطاب التماسك الشديد بين الأجزاء، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء منه أو لأجزائه برمتها، وبهذا تتحقق العناصر النصية المكونة لحدث التلفظ اللغوي ممثلة بالمتحدث الذي يتلفظ والمتحدث إليه، وعليه يمكننا إدراك تنظيم الأشكال اللسانية الإشارية

نقائض الواقع الذي يؤثر بظروفه على إنتاج النص، مما يولد جدلية واضحة ولاسيما مع الأعمال السردية، حيث يمثل الجدل أساسا في التحاليل الملموسة في الخطابات السردية المتولدة من الحركة التطورية للصراع القائم بين المتناقضات، وبهذا تتحدد وضعية الخطاب، وتتحدد على أساسها الظروف التي يجري فيها الفعل اللغوي وطبيعته الفنية والجمالية التي يمكن حصرها في لغة الدكتور عبد الإله بأسلوبين، (الأول) أسلوب تحليلي وصفي يتمظهر في اللغة النقدية الناتجة من تحليله لنصوص أدبية معينة (رواية، قصة قصيرة...) أما (الثاني) فهو أسلوب انتقادي تحليلي معارض يتمظهر في اللغة النقدية الناتجة من تحليله لنصوص نقدية (نقد النقد)، وهما أسلوبان يتناغمان مع رؤيته الواقعية للنص الأدبي، الرؤية التي لازمتها على اختلاف التحول المنهجي في خطابه النقدي من التأريخي مروراً بالاجتماعي وانتهاءً بالنصي الجمالي.

لغة النقد:

يتحدد منطلق هذا النوع بالاشتغال النقدي على لغة النص الأدبي / الروائي مما يحيل إلى إعادة صوغ التراكيب وتوليد أنساق تعبيرية جديدة بألفاظ وسياقات تتناسب مع طبيعة إنتاج المعنى المحكوم بالمنطق الداخلي للغة النقدية للنقاد، المنطق الذي يتهيأ لإنتاج منظومة فكرية وأيديولوجية تناسب منطقته وتفكيره؛ فالكلمات مشحونة بسياقات اجتماعية وتاريخية تصب في مجال

بنية الخطاب ولغته ستخضعان حتما للقوانين الاجتماعية السائدة من اختيار للموضوع، وصولاً إلى أسلوب تناول اللغة، مما يخضعه لقوانين ثقافية خارجية تحكمه كما تحكم في الوقت نفسه المؤلف والناقد كليهما، وهي نتيجة نميز من خلالها بين (النص) و(الخطاب) في أثناء التحليل الذي هو تحليل باستعمال اللغة.

خطاباً، وبهذا ينزاح الخطاب نحو الممارسة الفعلية الاجتماعية للنص، وهو ما أكد عليه سالف العالم اللغوي (فرديناند دي سوسير) حينما قرر بأن اللغة منظومة علامات ناتجة عن تبلور اجتماعي بحيث يجتمع الطابع الداخلي لهما معاً، وأنه لا توجد حقيقة لسانية خارج الديمومة والجمهور المتكلم، لأن الزمن وحده يأذن للقوى الاجتماعية بممارسة تأثيراتها على اللغة؛ بعدما أحكم الربط داخل الديمومة بين المنظومة اللسانية والواقع الاجتماعي والجمهور المتكلم(4).

وعليه نخلص إلى ما يمكن أن نسميه (منطق اللغة) في خطاب (الدكتور عبد الإله أحمد) النقدي، بوصفه تركيباً جديلاً يجمع بين التصور العقلي للمعنى وبين طبيعة الملفوظ اللغوي الذي يصف من خلاله أفكاره؛ ويحفزه لتكوين لغة هي أقرب إلى النسق المفتوح على الشرط الموضوعي، حينها يرتبط منطق هذه اللغة بـ (منطق الواقع) الذي هو جزء فاعل في العمل الأدبي، وهو منطلق مفتوح دوماً على احتمالات وتناقضات لا حصر لها، لذلك يتحدد منطق هذه اللغة بضرورة الخروج من القوالب المنغلقة ذات الأنساق الجامدة والتفاعل مع

أولى منتجة ذات طابع أدبي ولغة ثانية واصفة ذات طابع فكري تحليلي تأخذ الأولى بوصفها مجالاً للبحث والدراسة، وتقدم نفسها كونها لغة وصف وتحليل (7)، فعبارات مثل (ما استجد من ظروف اجتماعية وسياسية نقلت الأدب...) و(أرصد ملامح التطور الفكري من خلال واقع تطوره الاجتماعي) و(أحكامنا على هذه القصص مرهونة بأزمانها) و(نرسم صورة لواقع الأدب القصصي) تؤكد المنطق السوسولوجي في خطاب الناقد، لأن الكلمات لا تخفي أو تواري بلاغة التصريح بالأفكار التي تحملها؛ لذلك رسخت في النص وهي تقدم فعلاً لغويًا محكومًا بأيدولوجية الناقد نفسه، وهو فعل اختيار ملتصق بذات الناقد (الوعي / اللاوعي) ليصل مع التصريح به إلى المجتمع (الوعي الجمعي) لتكون الكتابة على هذا الأساس أيدولوجية اللقاء والدمج بين هذين الأمرين معاً، ولعل هذا ما عناه الناقد الروسي (ميخائيل باختين) في معرض حديثه عن (السلسلة الأيدولوجية) الممتدة من وعي فردي إلى آخر مع وجود المحتوى الأيدولوجي الدلالي الذي لا يتحقق إلا في ضمن سيرورة التفاعل الاجتماعي، وهو ما دفعه إلى التأكيد على أهمية الكلمة بوصفها ظاهرة أيدولوجية (8).

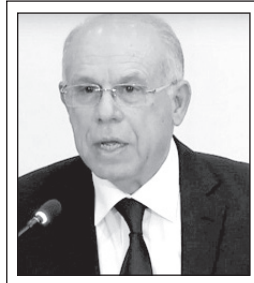
إن الكلمات السابقة التي انتقيناها من الخطاب النقدي للدكتور عبد الإله لا تبدو مجرد علامات لغوية في سياق كتابي أو سطري معين (أفقي)، بل هي تراكيب بنائية دالة تأخذ بعدها النقدي الجدلي عندما تنتقل من سياق البنية السطحية إلى

ثقافي محدد وتصرح بما يبتغيه الناقد في أثناء تعامله مع النص الأدبي، من ذلك ما يؤكد في أكثر من موضع في كتابه الأول (5): ((وهكذا استقر الرأي بي على أن أقف بالبحث عند عام 1939، باعتباره نهاية لفترة من الفترات الأدبية، ذات صفات وخصائص متشابهة، بحكم ما استجد من ظروف اجتماعية وسياسية نقلت الأدب العراقي الحديث بعد هذا التاريخ، إلى مرحلة أخرى، ذات صفات وخصائص جديدة))، ((وأنا أحاول أن أرصد ملامح التطور الفكري في العراق، من خلال واقع تطوره الاجتماعي، لكي أصل إلى النتيجة الطبيعية التي أريدها، وهي تبيان الأسباب التي أفضت إلى تأخر القصة، أو تطورها في فترات معينة من تاريخ العراق))، ((لذلك حاولت جهدي أن أنظر إلى النتاج

القصصي العراقي نظرة نسبية، تحاول أن تستوعب واقع الفترة الزمنية التي كتب فيها، ومستوى ثقافة كتابه، ومن هنا كانت أحكامنا على هذه القصص مرهونة بأزمانها)) ويؤكد في كتابه الثاني (6): ((استقر الرأي لدينا على ضرورة أن نمهد لهذا البحث بتمهيد نحاول فيه أن نرسم صورة لواقع الأدب القصصي في فترة البحث، ... لكي نضع أمام القارئ تصورا واضحا لهذا الواقع))، فالأدب عموما ولاسيما السردي منه قائم على أساس اختيار الفعل اللغوي وإدراك العالم من خلال الكلمات، لأن النص يشغل باللغة وينتجها؛ لذلك تكون هذه اللغة موضوع دراسة للغة ثانية هي لغة النقد أو ما تعرف ب(لغة اللغة)، إذ تنمو علاقة بين لغتين لغة



شجاع العاني



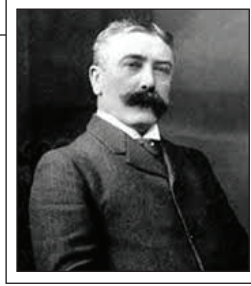
عبد السلام المسدي

الانجلو / سكسوني مثل (عُقْدَة وَحُبْكَة وَسَرْد) وتكلم ذلك مليا في دراساته الأخيرة عن عبد الخالق الركابي ونجيب محفوظ (x)، فالناقد يجمع في تركيب لغته مستويات التركيب اللغوي، من المستوى الاصطلاحي إلى اللفظي بوصفهما أساسين في وعي المصطلح النقدي وصولا إلى المستوى الشعاري (الأيدولوجي)، بحيث تبدو لغة خطابه أداة لإدراك لغة العمل الروائي بما فيها من دلالات، وهي لغة ثانية يتم تشييدها على أنقاض اللغة الأولى ليكون جدلية واضحة في تعامله مع اللغة وقدرتها على الاحتفاء بالنقيضين معا (الذاتي والجماعي، اللغوي والمعنوي، الجمالي والواقعي) وهو منطلق يتناسب مع تحولات الفكر النقدي لديه، ويتماشي مع الصراع ضد أيدولوجيته المسيطرة على تراكيبه اللغوية الدالة.

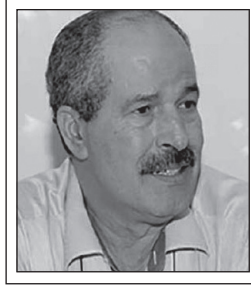
ويتجلى الموقف السوسولوجي للناقد في اللغة النقدية المنبثقة عن رؤيته المادية والمثالية في تحليل النص الروائي والتناقض الفكري الناتج عنهما، ففي لغته ذات الدلالة المادية نجد تعليقه مثلا على رواية (مجنونان) بقوله: ((وهذه الفكرة الذهنية التي جعلها عقدة روايته، هي التي جعلت من أحداث هذه الرواية، غير ممكنة الوقوع في العراق)) (10)، وفي تعليقه النقدي على بطل رواية (أناهيدي) تبني لغته بالشكل الآتي: ((وهو بطل يمكن أن يعد نموذجا للبطل الرومانسي الذي لا يعيش على الأرض، ولا يرتبط بواقع، ولا نراه يقوم بعمل أبدا)) (11)، فالخطاب مجموع الملفوظات التي تنتمي إلى تشكيلة خطابية واحدة، وهذا ما يحققه الفعل اللغوي في هذه النماذج

تأويلات البنية العميقة، فما استجد في ظروف العراق نقل الأدب إلى مرحلة جديدة ورصد الملامح الفنية يتم من خلال الواقع، لذا فإن حكمه النقدي مرهون بزمن إنتاج النصوص، والفعل اللغوي هنا ينقلنا إلى وضعية خاصة في الخطاب لأن لغته تبحث في السياق الخارجي (خارج اللغة) فتتصل بأبعاد الفكر الجدلي الماركسي ممثلا بنظرية الانعكاس ونظرية إنتاج النص الأدبي في ظل الظروف المحيطة به في زمن محدد (تأريخ واقعي) وفي مكان محدد، وعليه يكون الخطاب نسقا مفتوحا على الواقع يبحث عن معانيه في ظل المنظومة الجدلية التي تتكرر في أكثر من نص، ولعل هذا التكرار يشكل دلالة أيدولوجية خاصة، وقد ذهبت الناقدة (يمنى العيد) في تأويلها لمثل هذا التكرار الدلالي في دراستها للخطاب الأدبي إلى فكرة استمرار الأيدولوجية المسيطرة وتكرسها، بمعنى أن الأيدولوجية المسيطرة على الناقد - أي ناقد - تسعى لتكريس التعبير اللغوي بدلالاته وقيمه وبذلك يكون تغيير هذا التعبير صراعا ضد هذه الأيدولوجية (9)، وهو التغيير الذي لاحظت ظهوره عند الدكتور عبد الإله، عندما بدأ يمزج خطابه النقدي بمصطلحات سردية دالة من منظومة النقد

يمثل الجدل أساسا في التحليل الملموسة في الخطابات السردية المتولدة من الحركة التطورية للصراع القائم بين المتناقضات، وبهذا تتحدد وضعية الخطاب، وتتحدد على أساسها الظروف التي يجري فيها الفعل اللغوي وطبيعته الفنية والجمالية



فيرديناند سوسير

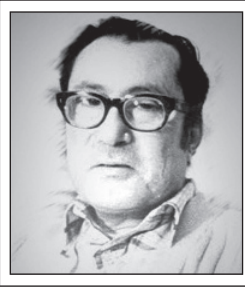


سعيد يقطين

ولقد وفق من أن يخلق عملا روائيا كبيرا)) (12)، وقوله عن رواية أناهيد بعد أن استهلك ست صفحات من كتابه في الحديث عنها: ((إن هذه الرواية شأنها شأن قصص القاص الأخرى التي نشرها قبلها، لا قيمة فنية لها، وما كان لها أن تذكر في تأريخ الأدب القصصي في العراق... لولا أنها تنهج اتجاها أدبيا، تمثل أعمال هذا القاص، جانباً من واقعها)) (13)، فالناقد في هذه اللغة يقدم للمتلقى أحكاماً مباشرة وصريحة عما يريد ذكره أو تثبيته على الرواية بما يناسب بنيته المعرفية، إلى الحد الذي يفرض فيه في بعض الأحيان منهجه الفكري، ثم يبدأ من خلال اللغة بمحاكمة النص، وهو ما توضح في لغته النقدية في أثناء تحليله لرواية اليد والأرض والماء بقوله: ((وعلى الرغم مما يلوح من نهج واقعي في الرواية، بحيث تعد منه، فإن أبطالها الرئيسيين يبدون أشخاصاً مثاليين لا ينتمون إلى بيئة نعرفها حقاً)) (14)، فالإشارة الصريحة بجمل مقصودة مثل (لا يرتبط بواقع)، (فكرة ذهنية... غير ممكنة الوقوع في العراق)، (وبالرغم مما يلوح من نهج واقعي... أبطالها الرئيسيين يبدون أشخاصاً مثاليين لا ينتمون إلى بيئة نعرفها) لا توضح منهجه النقدي والمعرفي في تحليل الخطاب فقط، بل تفرض عليه اللغة التي تناسب هذا المنهج أيضاً، بحيث تغدو (المقصدية) فيه سبيلاً من سبل تماسك الخطاب، والقصد المعين يمثل جزءاً أساسياً في بنية دلالاته وهو ما دفع المفكر المصري (نصر حامد أبو زيد) في حديثه عن الخطاب، أن يؤكد بأن النص لا يكتسب الدلالة إلا بفعل قصد

الخطابية؛ لأنه ينتمي إلى مكون فكري واحد يتحدد في إدراك الناقد لعلاقة النص الروائي بالواقع، وللوقوف على التناقض في الموقف الفكري عند الناقد من خلال اللغة، نأخذ مثلاً عبارة (الفكرة الذهنية) وهي ذات دلالة مثالية على خلاف المادية المرتبطة بالواقع الاجتماعي والتاريخي، أي غير ممكنة الحدوث في المجتمع العراقي، فغداً بذلك الناقد مثالياً في رؤيته، بينما في المثال الثاني الذي يعتمد تحليل بطل الرواية لكون كلمة (أنموذج) في استعمالها اللغوي قريبة جداً من الاستعمال المادي للناقد الماركسي (جورج لوكاش) للكلمة

نفسها فغداً بذلك مادياً في رؤيته على خلاف الموقف الأول، فضلاً عن فعل الارتباط بالواقع الذي يجعل من العلاقة حتمية الحدوث في المثالين كليهما، وهنا يتأكد أن (الفعل اللغوي) هو إنتاج متوالية من الأصوات لها تنظيم تركيبى، وتحيل إلى شيء بعينه سواء أكان في اتجاهه العمودي من الكلمة إلى التركيب (اللغة النظام كما يسميه سوسير) أو في اتجاهه الأفقي من الكلمة إلى التعبير، وبهذا يكون الخطاب سياقاً من التراكيب في منظومة لغوية وهي في الوقت نفسه صياغة تعبيرية مندرجة في سياق العلاقات الاجتماعية بحيث تكون هذه الصياغة مشحونة برغبة المتكلم، وهذا ما يسمح (للفعل الإنشائي) أن يتبلور مغيراً العلاقات القائمة في الحوار كالتصريح بشيء معين، كما يتبين في تعليقه عن رواية مجنونان بقوله: ((ومهما يكن من شيء، فإن حوار هذه الرواية الذي يديره بلغة فصيحة، كما هو شأنه في قصصه الأخرى، يبلغ ذروته في هذه الرواية.



غائب طعمة فرمان



يمنى العيد

أفكاره ووجهات نظره عن الحياة، فوضعية الخطاب، هنا، وأفعاله تصب بوضوح في قناة مثالية تتكون على أساسها رؤية الناقد للعالم وتحدد كلماته، فهو يوازي تماما بين العالم الداخلي للروائي وبين عالم الرواية؛ مما يجعل ذات الروائي موجها أساسيا في إدراك الأخير، وهو بهذا يتخذ لخطابه (لغة انطباعية) بعيدة عن التحليل والتعليل ترافقها مجموعة من الأحكام الذوقية التأثرية المشفوعة بأفعال دالة على الإحساس والوجدان، مما يكون لغة خطابية هي أقرب إلى ما يمكننا تسميته (لغة التماهي) إذ تتداخل لغة الناقد مع لغة الرواية نفسها، وهذا يبعده عن أسلوبه ويقربه من أسلوب الروائي ولغته لدرجة أننا لا نفرق - في بعض الأحيان - بين اللغتين، كما في قوله وهو يحلل رواية بصقة في وجه الحياة: ((فنحن مشلولون لا نقدر على ممارسة كل ما نريد، أسرى تقاليد وعادات، تحكم تصرفاتنا، وتحدها منها)) (17)، وهو أمر وعاه الناقد ونوّه له في مقدمة كتابه ((إننا سعيانا ونحن نحاول أن نعرف القارئ بالنتائج القصصي الذي له قيمته الفكرية والفنية، من خلال عرضه وتحليله، إلى أن نعتمد لغة القاص في الأكثر، لكي يقدم هذا العرض صورة تعكس طبيعة العمل القصصي الذي نقف عنده مما كان له أثره السلبي الواضح في لغة البحث في بعض أقسامه)) (18)، ولا نعلم لماذا لم يتجاوز الناقد هذه المثلبة في لغته على الرغم من وعيه بها؟! وعليه يتحدد في ضوء ما سبق من تناقض فكري، منطلق انتقائه للغة دالة تصف النص وتبحث في

المتكلم، إذ لا يتكلم المتكلم - ونريد بالكلام هنا الخطاب النقدي - مع غيره إلا إذا كان لكلامه قصد، وهو ما يخلق تأثيرا في البنية والأسلوب باختيار الوسائل اللغوية التي تلائم ما يضمن تحقيق هذا القصد، فالنية (القصد في فعل شيء) وتنفيذا (الكتابة)، هما العاملان الأساسيان اللذان يخلقان الصراع في النص وبتجاذب مستمر (15)، أقول إن الإشارة الصريحة والمقصودة والمرتبطة بفكره المادي، فرضت هذه الجدلية التي يمكن أن يتحسسها المتلقي في لغته النقدية، مما يؤكد ما ذهبت إليه في بدء هذه المقاربة عن تطور منهجه النقدي مع بقاء الرؤية الأساس التي ينظر بها للعالم، وهي الرؤية المادية المرتبطة بواقع تاريخي معين. أما لغته ذات الدلالة المثالية فيمكن أن يتحسسها المتلقي في أثناء تحليلاته النقدية لعالم التكرلي، ولعل أفضل ما يمكننا الاستشهاد به هنا، حديثه عن بطل رواية بصقة في وجه الحياة الذي يصف معاناته الوجودية بأنها ((ليست معاناة البطل وتقلباته الذهنية في رحلة صراعه الميرير مع القيم)) وأنها ((معاناة وتقلبات ورحلة القاص الذهنية في سبيل تحديد موقف حياتي يستقر عليه)) (16)، ويكرر الأسلوب نفسه في معرض حديثه عن الشكل في رواية الوجه الآخر، الذي يحدده بالرواية القصيرة أو القصة القصيرة الطويلة، ويبرر الناقد هذا الاختيار التكويني للشكل على أنه نتيجة لأمرين، (الأول) هو تأثير الروائي بالأشكال القصصية الوافدة من الساحة الأدبية العالمية؛ أما (الثاني) فيرجعه إلى حاجة الروائي بالتعبير عن

لغة نقد النّقد :

يتحدد منطق هذه اللغة بالقراءات النقدية التي يحلل فيها الدكتور عبد الإله كتباً نقدية تنتمي لحقل نقد الرواية؛ مما يفرض لغة خاصة في نقده تتصدى لدراسات نقدية سابقة، فالخطاب النقدي لا يفصح عن نفسه إلا من خلال ما يسجله الناقد من نص أو نصوص نقدية مدوّنة ومبنيّة على مساءلة كتاب بعينه انطلاقاً من قراءة معينة، لذلك تعتمد مهمة تحليل الخطاب على معالجة مجموعة أنظمة؛ ويتطلب ذلك لغة واصفة ومعبرة عن العلاقات جميعاً التي تبني عليها هذه الأنظمة، والنقد خطاب لغوي يتصدى بالتحليل لخطاب آخر سابق له، أي، علاقة لغوية ثانية تقام في ظلال علاقة أولى بين النص الأدبي والنص النقدي أو كما يعبر عنها (رولان بارت) بأنّها علاقة لغة نقدية بلغة الكاتب وعلاقة هذه اللغة بالعالم، وما يعنيه بارت هنا بلغة الكاتب لا تعني حصراً المنتج لنصوص أدبية إبداعية (الرواية مثلاً) لأنه من الممكن أن يفهم منها

لغة الناقد بوصفه كاتباً ومبدعاً؛ فتكون بذلك الأنظمة الجديدة للخطاب محكومة بعلاقة لغة نقدية بلغة نقدية أخرى، وما يثبت كلامنا هذا أنّ بارت يحدد موضوع النص بالعالم بينما يجد أنّ موضوع النقد مختلف عنه لأنّه خطاب، والنقد عنده خطاب على خطاب أي لغة خطاب على لغة خطاب آخر (لغة اللغة) (19).

وهذا يحيلنا إلى قضية مهمة في حقل النظرية النقدية الحديثة، وصفها أحد الباحثين تحت مسمى مسؤولية الخطاب

موضوعاته، سواء أكانت هذه اللغة تفرض نزوعاً مادياً أو مثالياً؛ لأنّه من خلال التفاوت المعرفي بينهما تتولد لديه سوسولوجية الرؤية للنص الروائي، وبهذا يتكون التفاوت الحقيقي بين لغة النص الروائي ولغة النص النقدي؛ إذ تتجلى (لغة الرواية) بالمفردات المحمّلة ببلاغة الأداء السردي الذي يكوّن منطقته الخاص من ذاكرة اللغة التي تنهل من سياقات مختلفة، أولها الذاتي وصولاً إلى سياقات ثقافية واجتماعية (الفئة التي يمثلها الروائي)، بينما تتجلى مفردات (اللغة النقدية) بتعاملها المعياري والمنطقي مع لغة سابقة لها (لغة اللغة)، تصف ميكانزماتها وآلياتها الدلالية لتخرج من ذلك كله بمعادلة نهائية تتحدد رموزها بالكلمة وما يكونها من سياقات، وهنا تتمظهر الجدلية الحقيقية التي تحكم هذه اللغة، لأنّها تنهل مفرداتها من مبدأ الاتحاد المستمر للأضداد في ظل علاقة الأجزاء مع الكل؛ وهذا مبدأ أساس في تكوين جدلية الخطاب النقدي.

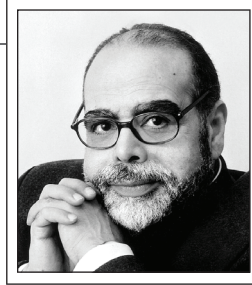
يتحدد منطق هذه اللغة بالقراءات النقدية التي يحلل فيها الدكتور عبد الإله كتباً نقدية تنتمي لحقل نقد الرواية؛ مما يفرض لغة خاصة في نقده تتصدى لدراسات نقدية سابقة، فالخطاب النقدي لا يفصح عن نفسه إلا من خلال ما يسجله الناقد من نص أو نصوص نقدية مدوّنة ومبنيّة على مساءلة كتاب بعينه انطلاقاً من قراءة معينة.

والرّواية، أما الأول منهما فهو كتاب (الرّواية العربيّة في العراق) للدكتور عمر الطالب؛ والثاني كتاب (المرأة في القصة العراقية) للدكتور شجاع العاني، ففي قراءته الأولى الموسومة بـ(الرّواية العراقية بين البحث الجاد والادعاء) نواجه تعارضاً واضحاً تشي به الكلمات الأولى التي تحدد بها العنوان (بين البحث الجاد والادعاء) وكلمة (ادعاء) لا تنتمي إلى سياق الجملة للدلالة اللغوية والجمالية فقط، لأنها تبحث عما هو أبعد من ذلك لأنّها ارتبطت ببنية أيديولوجية وسلطوية لمحاكمة النص / الكتاب المنقود، تدعمها بعد ذلك جملة ((إنّ صاحبه لا يبحث بالمعنى المعروف للبحث العلمي، حين يفترض أنّ يأتي بجديد، وإنما هو جامع، يقتنص كل ما كتبه الباحثون الآخرون في موضوعه ويدعيه لنفسه، مستغلاً جهل المناقشين بالمادة المبحوثة وصعوبة معرفتهم بمصادرها)) (21)، ففي هذا النصّ دلالة واضحة على تضافر الهمة اللغوية مما يبين للقارئ سعة التوتر التي كانت سمة النقد في النصف الأول من القرن العشرين (22)، فبنية العنوان، كما أشرت، تنوي محاكمة النص بتقصي ما في متنه بدلالات واضحة تدعمها بنية لغوية إخبارية غايتها الإعلان عن قضية محددة كما في المثال السابق، وهو ما يمكن أن نسميه بمصطلحات اللسانية الحديثة بـ(التغريض)، فموضوع الخطاب هو نقطة البداية لقول معين ينتظم على شكل متتاليات من الجمل تتحكم في تأويل الخطاب بناءً على ما يبدأ به المتكلم (الكاتب) ومن ثم فإنه سيؤثر بما سيليه، فكل جملة في الخطاب تشكل جزءاً

النقدي، إذ تتمظهر عندما تتولد بين الناقلين (الناقد والمنقود) علاقة مشوبة بروح التوجس قد تصل إلى هاجس تصيد الأخطاء والتشهير وانتقاء السلبي وإهمال الإشارة إلى الجوانب الإيجابية، وبهذا تتحد مهمة النقد بعد اكتسابه هويّة سلطوية وأيديولوجية بمحاكمة النصوص على وفق متطلبات هذه السلطة، مما يحيد بالناقد عن موضوعيته العلمية التي هي أساس كل بحث علمي نحو جدلية فكرية في فعل الكتابة ورد الفعل، تكون نتيجتها، في بعض الأحيان، معارك نقدية لا تمد المشهد النقدي بأية فائدة مرجوة، وهو ما حفز الدكتور عبد السلام المسدي في دراسته الموسومة (في تصحيح الخطاب النقدي) أن يؤكد على (فائدة) نقد النقد بوصفه خطاب نصيحة على النقيض من (ضرر) نقد النقد بوصفه خطاب اغتيال (20).

وعليه يتوضح هذا الخطاب المعارض أو المضاد كما يسميه الدكتور المسدي في دراسته للمشهد النقدي العربي، أقول يتوضح عند الدكتور عبد الإله أحمد في قراءتين نقديتين لكتابين ألفا في مجال نقد القصة

يؤكد نصر حامد أبو زيد في حديثه عن الخطاب، بأنّ النصّ لا يكتسب الدلالة إلا بفعل قصد المتكلم، إذ لا يتكلم المتكلم - ونريد بالكلام هنا الخطاب النقدي - مع غيره إلا إذا كان لكلامه قصد، وهو ما يخلق تأثيراً في البنية والأسلوب باختيار الوسائل اللغوية التي تلائم ما يضمن تحقيق هذا القصد.



نصر حامد أبو زيد

يمض بصاحبه (الدمث الوديع) العمركي يجد جهده يغتصب في حياته (فيصمت)، فموضوعية الناقد واعتداله يظهران في هذه المداخلة إلا أن لغته - دائماً - تهاجم بعنف وبكلمات تحريضية تصل ذروتها

مثلا في قوله: ((القضية الآن أكبر من سرقة نصوص متفرقة من كتاب أنكر معرفته به. إذ أنها تتصل بشرف الكلمة، والأمانة في البحث العلمي، وهي صفة لو تجرد منها باحث، لما كان عمله يختلف عن عمل أي لص من اللصوص، فما بالك برجل يحصل من وراء عمله هذا على أرفع لقب علمي (الدكتوراه) (24)).

فهذا التأكيد اللغوي على قضية (السرقه) وما هو أكبر منها والتركيز على فكرة الخيانة العلمية أو عدم الأمانة، ما هو إلا موجّهات أو وسائل لغوية تؤدي وظيفة برهان وإقناع للقارئ، تدعمها تقنيات مرتبطة بالموقف الأيديولوجي للناقد، حيث المناقضة بإقامة تعارض حرج بين موضوع وآخر، والتهكم والسخرية اللذين يهدفان إلى تسفيه موقف الخصم وتسفيه خطابه وهي تقنيات توجه اللغة باتجاه أيديولوجي شخصي، ولا يخفى على القارئ ان المقصود هنا ب(أيديولوجي) ليس المعنى الشائع المرتبط بالمفهوم العقائدي، بل البعد الذاتي من الأفكار والمفاهيم الخاصة التي وجهت وعي الناقد جهة معينة وحددت له موقفاً معيناً، فقد كوّن في خطابه جدلية تعارض واضحة تجاه النصوص التي يدرسها، وهذا ما ترسخ أيضاً في قراءته النقدية لكتاب (المرأة في القصة العراقية) للدكتور شجاع العاني، لكنّ الفارق بين لغة القراءتين يتحدد في الموقف النقدي، لأنّ قراءته لكتاب المرأة في القصة العراقية تمثل رداً لقراءة سابقة للدكتور شجاع لكتابه

من توجيه متدرج نحو تمثيل منسجم، وهو ما وجدناه بعد مرور صفحات قليلة من الدراسة بقوله: ((إنه يأخذ كل ما ورد في بحوث الآخرين وبعباراتهم وينسبه لنفسه، دون أن يشير في الغالب الأعم إلى مواطن

نقوله من هذه البحوث. وكان إغفاله لذكر كتابي، إنما هو تغطية لسرقته كل نتائج بحثي التي وردت في الباب الأول منه)) (23)، فوضعية الخطاب مرتبطة بالظروف التي جرى فيها الفعل اللغوي؛ بحيث يجب أن يعي المحيطين الاجتماعي والثقافي اللذين أديا إلى هذه المعركة النقدية التي أسفرت بنتائجها إلى لغة جدلية مؤدلجة بالفرض والتشهير، وهي لغة تأخذ صفة الدفاع أيضاً في أثناء التعرض لأحكام نقدية معينة (×)، ومما يلاحظ في أسلوب الدكتور عبد الإله أنه لأجل إثبات أفكاره التي يهاجم ويفند بها الآخر، يميل إلى استخدام تقنية الحكي التي يصف من خلالها ما جرى ويطوّع لمقصده الذي تنبلج منه مفاهيم لغته النقدية، كلمات دالة على هذا الأسلوب الذي يتحدد في بداية الفقرات ومثال ذلك: "منذ أمد بعيد وكنت آنذاك أعد بحثي عن القصة العراقية" ص 87، "والنقيت بالرجل مرة ثالثة" ص 91، "وبدأت أقرأ الجزء الأول من الكتاب" ص 93 غير أن من الإنصاف أن نوّكد بأنّ الدكتور عبد الإله قد اعتمد في وصفه لكتاب الدكتور الطالب بالسرقات الأدبية على تعيين الأمر بجدولته لأرقام الصفحات التي أكد من خلالها على تلك النقول التي جمعت كتابه مع كتاب الثاني، أو النقول التي جمعت بين كتاب الطالب وكتاب عبد القادر حسن أمين (القصص في الأدب العراقي الحديث) وهو يؤكد بأنّها سرقة ثانية ينثر من خلالها الطالب كتاباً آخر في بحثه، في الوقت الذي لم

يكون الخطاب نسقاً مفتوحاً على الواقع يبحث عن معانيه في ظل المنظومة الجدلية التي تتكرر في أكثر من نص، ولعل هذا التكرار يشكل دلالة أيديولوجية خاصة.

كان ذلك جزءاً من متطلبات
إيضاح النص، لكن عندما
تكون اللغة النقدية المعبرة عن
ذلك انفعالية وتتصيد الأخطاء
أو تفترضها، فإن ذلك يجر
إلى صراع مريب لا طائل منه،
وبما أن للأيديولوجية حضوراً
قاراً في اللغة، فإن واحدة من
إساءات القراءة النقدية أن
تكون حافزاً أيديولوجياً؛ لأنها
تقود حتماً إلى موقف شخصي

بعيد عن حقيقة النص المقروء (X).

يقول الدكتور عبد الإله واصفاً الأسلوب التحليلي في
كتاب المرأة في القصة العراقية ((إن الباحث كان غافلاً
عن هذه الشخصيات الإنسانية، بحيث أنه لم يتعرف
عليها، ولم يشر إليها حتى في هذه القصص والروايات
التي تناولها في مجرى البحث مثل رواية (النخلة
والجيران) لغائب طعمة فرمان)) (27)، والتأكيد في
كلامه يقع على شخصية (تماضر) التي هي واحدة
من الشخصيات المهمة في رواية النخلة والجيران،
لكن ما وجدناه في كتاب المرأة في القصة العراقية من
تحليل للرواية ووقوف على البنية التكوينية للشخصية
وموازنتها مع شخصية (حميدة) في رواية نجيب
محفوظ (زقاق المدق)، يقدم حقيقية غير التي وجدناها
في النص المقروء الذي قال به الدكتور عبد الإله، وهو
ما يوضح الدلالة المضادة لكلمات مثل: (لم يتعرف
عليها) و(لم يشر إليها).

والأمر موصول مع باقي الملاحظات عن الكتاب، ولسنا
هنا بصد الدفاع عن كتاب المرأة في القصة العراقية،

الأدب القصصي في العراق،
لذلك تحددت لغة الأول بلغة
الثاني في ردودها على القضايا
(المثالب) التي عالجتها، مما
يوحى بصراع وجدل بين
اللغتين، يقول الدكتور عبد
الإله في نقده لمنهج الكتاب:
(وقد يدل، فيما يدل عليه، على
فقر بعض الباحثين الثقافي،
وميلهم إلى السهولة في البحث،
إن لا يقتضيهما السير في

مثل هذا الاتجاه جهداً يتجاوز في كثير من الأحيان،
جهد الجمع والتصنيف، ورصد مظاهر المضمون الذي
يتناولونه بالدرس)) (25)، وهو يوازي رأياً سابقاً
للدكتور شجاع قال فيه: ((أما المنهج، فلأن الحركة
النقدية في بلدنا ما تزال أسيرة المناهج القديمة... وفي
منأى عن المناهج العلمية الحديثة في النقد، التي حال
كسلنا العقلي دون استيعابها واستخدامها في دراساتنا
النقدية، وأما المصطلح فلأن بعض من يكتبون النقد
لدينا ما يزالون حتى اليوم يستخدمون مصطلحا غير
نقدي لاجئين إلى الصياغة اللغوية والبلاغية لستر
عوراتهم الثقافية وفقرهم العقلي، وافتقادهم إلى أدوات
النقد الحديث)) (26) مما لا شك فيه أن أي خطاب نقدي
يكون موضوعاً للنقد الموجه إليه فيصّل معه في عملية
حوار نقدية إلى مفاهيم نقد النقد، لكن الأصل في هذا
الخطاب أن يكون علمياً يستقي مادته من الواقع الفني
ويهيمن فيه الجانب المعرفي على الجانب الأيديولوجي،
لذا فالخطاب النقدي هو قراءة تحليلية وتأويلية للعمل
الإبداعي، وليس سعيًا وراء تحديد الأخطاء والعيوب وإن

والمصطلحات السردية التي اجترحها في أثناء تحليله للرواية العراقية، على أساس أن اجترح واستعمال مصطلح جديد هو دلالة أسلوبية للاعتراض على طرائق أخرى من التفكير أو إبراز طرائق جديدة وبديلة، فاللغة الاصطلاحية منظومة اجتماعية - إنسانية تتحقق نقدياً نتيجة تأملات نصية واستشراف أساليب واكتشاف علاقات، وبهذا يبتعد المعنى المولد توليدا منطقياً وجدلياً عن العمومية والشك، وقد تحدت هذه المنظومة بتعابير لغوية أهمها: (جيل الوسط الضائع، القصة الساذجة، الواقعية الساذجة، الواقعية الفنية، الواقعية السياسية، الواقعية السياسية الساذجة، قصص الرؤيا، قصة بدائية) ويؤكد الناقد أنه استعمل العديد من هذه المصطلحات والمقصود هنا المصطلحات التي تصف الواقعية، لأنها أقرب إلى طبيعة الأدب المنتج في المراحل المبكرة من تأريخ الأدب العراقي، وهو استعمال معارض لما كان من مصطلحات تصف الواقعية مثل النقدية والاشتراكية، ومما يلاحظ أنه طوع بعض هذه المصطلحات خدمة لمنهجه التاريخي والوصفي في تحليل النصوص والوقوف على مراحل إنتاجها، وهو ما يعد كسباً إيجابياً يضاف للناقد في دراسته للقصة العراقية(30).

وعليه يضاف استخدام الناقد لهذه المصطلحات إلى الأسباب الأخرى التي أدت إلى تماسك لغة الخطاب لديه، حيث الانفتاح على الإحالات بنوعها المقامية والنصية، وتقصد اختيار لغة معينة دالة على مقاصده وأفكاره، وتعالق هذه اللغة بخطابات محددة معروفة بأسلوبها وتوجهاتها المعرفية، ولعل أكثر هذه الخطابات تأثيراً في لغة الدكتور عبد الإله، هو الخطاب النقدي للدكتور عبد المحسن طه بدر؛ فهذا الانفتاح النصي على تقنيات

لكن القراءة الموضوعية للكتاب تخلص إلى نتائج نقدية تؤكد بأن الباحث التزم منهجه الذي افترضه فضلاً عن جهده في تحليل النصوص ولا سيما أنه يمثل الكتاب الأول للباحث، وما يؤكد سمة الجدل الناتج عن تناقض المواقف في لغة الدكتور عبد الإله اعتراضه على منهج الكتاب الاجتماعي، ووصفه بأنه يبحث في مضمون الأدب بعيداً عن الجوانب الجمالية، مع أنني وجدت أن الدراسات الأولى له تزخر بهذا الاتجاه وهو ما بينته في مكان سابق من كتابي - جدلية النقد الروائي - الذي أشرت إليه سابقاً(28): لذا لا بد للتأليف النقدي من أن ينتقي له لغة محايدة، لغة لا تحتفي بالمقروء وفي الوقت نفسه لا تجعل منه ندا لها، يتعزز فيها فكر الناقد ومنهجه، وتتحدد بها بواطن النص ومكوناته النسقية والثقافية للوصول إلى حكم علمي يتكشف فيه عالم النص المنقود، لأن من أهداف النقد الأدبي الحديث أن يحاول قدر الإمكان التخلص من الأحكام القيمية المعيارية، ومن رواسب الانطباعية، وبقياء النقد الأيديولوجي، وهي - أي الأهداف - تقف على الضد من ثقافة التوتر التي تغزو أحياناً كتابات النقاد وتحيلها إلى صراع جدلي ينكص في أفكاره إلى مرحلة تاريخية أفلة من مراحل تكون الفكر النقدي الحديث، من منطلق أن أساس الفكر النقدي يتولد نتيجة تفجير حوار هادئ مع الآخر بإقامة شراكة معرفية نبيلة، بدلاً من لعبة النقض والتسفيه، فالناقد - أي ناقد - ليس في حاجة إلى إثبات وجوده من خلال سحق وإلغاء جهود الآخرين ومولفاتهم، وأن قيمة نقده تكمن في الحقائق المعرفية التي يكتبها وليس في هفوات الآخرين وأخطائهم(29). وإذا كان لا بد من وقفة أخيرة مع لغة الناقد الدكتور عبد الإله أحمد فإننا يجب أن نشير إلى المفاهيم

الإحالات

1. ينظر: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية: جان لوي كابانس:100. نقلا عن: خطاب الآخر – خطاب نقد التأليف الأدبي الحديث نموذجا: د. عبد العظيم رهيف السلطاني:24.
2. تحليل الخطاب الروائي : سعيد يقطين : 17 .
3. ينظر: الأدب وخطاب النقد : د . عبد السلام المسدي 293 . وينظر الفصل الخامس الذي خصصه ديان مكدونيل لدراسة الخطاب بحسب الوعي المعرفي لفوكو وقد وسمه بـ(حفريات المعرفة عند فوكو) وهو في كتابه : مقدمة في نظريات الخطاب : 147 .
4. ينظر في ذلك : اللسانة الاجتماعية : جوليت غارمادي : 17 . المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب : دومينيك مانغونو : 39 . مدخل إلى عالم النص ومجالات تطبيقه : محمد الاخضر الصبيحي : 73 .
5. نشأة القصة وتطورها في العراق 1908-1939 : د. عبد الإله أحمد : 9، 11، 12 .
- 6- الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية (الجزء الأول) : الدكتور : عبد الإله أحمد : 12 .
7. ينظر : نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال) : د. حسين خمري : 279 .
8. ينظر : الماركسية وفلسفة اللغة : ميخائيل باختين : 20 ، 23 . ولتفاصيل أكثر عن هذه الرؤية عند الناقد والمفكر ميخائيل باختين ينظر: أيديولوجية الكلمة (مقاربة في فكر ميخائيل باختين النقدي) : خالد علي ياس : صحيفة الأديب الثقافية : السنة التاسعة : العدد (202) : 2014 .
9. ينظر: في معرفة النص(دراسات في النقد الأدبي): يمني العيد : 72 .
- (x) فصلت الحديث في هاتين الدراستين في كتابي الموسوم

لغوية مثل التي أشرنا إليها يؤدي – كما يؤكد علماء اللغة – إلى تماسك في الأدوات اللغوية، وتوجيه صحيح لعناصر الخطاب وأبنيته نحو الانسجام، لذلك نوكد في ضوء العلاقة الجدلية للخطاب بأنه إذا كان النص النقدي بوصفه (لغة منغلقة) متحدداً معناه ببنيته الكبرى الشاملة ذات الدلالة الكلية، فإن الأمر موصول بأن ينتج معناه بحركة جدلية أو تفاعل مستمر بين أجزائه للوصول إلى انسجام داخلي بين دلالات هذه الأجزاء، إذ يؤدي الأمر بالضرورة إلى تواءم مع النص النقدي بوصفه (لغة منفتحة) على السياقات الخارجية (ثقافية، أيديولوجية، اجتماعية) ينتج معانيه ودلالاته بحركة جدلية يتحدد منطقتها بين النص (اللغة) وبين المؤثر الخارجي (السياقات)، بما يناسب مفهوم الناقد للغة خطابه، وهو ما وجدنا أساسه في قوانين التحليل التوليدي للنص، حينما يتوازن العالم الواقعي (بنية العالم) مع العالم الإبداعي (بنية النص) حيث لا يمكننا أن نكتفي بمعاني النص اعتماداً على علاقاته الداخلية، بل يجب أن يتسع التحليل ليضم المعاني الخارجية للنص، التي يحيل إليها في الواقع (المعاني التداولية)، وبهذا تتأسس علائق مستويات اللغة في الخطاب، وهي قضية غاية في الأهمية في مجال (نقد النقد)، بغية تشخيص أبنية الخطاب النقدي وإبراز تناقضاته التي تتحدد بها رؤية الناقد للعالم(31).

- وهو الدكتور داوود العنبيكي بـ (بعض الدارسين المتعجلين) ردا على ما جاء في دراسة الأخير عن النقد الروائي في العراق ، وكانت دراسة الدكتور عبد الإله إحدى العينات المنتقاة مما لم يوافق أفكاره . ينظر : المصدر السابق : 84 . 24. نفسه : 99 . 25. نفسه : 125 . 26. ملتقى القصة الأول : إعداد دائرة الشؤون الثقافية : 257 .
- (×) للتوسع أكثر في الأثر السلبي للأيديولوجية على الخطاب اللغوي ينظر : النص - السلطة - الحقيقة : نصر حامد أبو زيد : 98-99 . ما هي الأيديولوجيا: عبد الله إبراهيم: 61 وما بعدها. الأيديولوجيا واللغة : تحرير: جون إي . جوزيف وتالبرت جي. تيلر : ترجمة وتعليق : باقر جاسم محمد : 99 . 27. في الأدب القصصي ونقده : 128 . 28. ينظر : نفسه : 124-125 . المرأة في القصة العراقية ، شجاع مسلم العاني : 123-124 . وينظر أيضا مقدمة الكتاب - المرأة في القصة العراقية - ومطابقة ما جاء فيها من إشارة إلى المنهج مع إجراءات الكتاب في الفصول جميعا . 29. ينظر: خطاب الآخر: 79. 30. ينظر: حوار مع الدكتور عبد الإله أحمد : حاوره : ناطق خلوصي : مجلة الاقلام : العدد الرابع : السنة السابعة والثلاثون : 2002 : 31 . في النقد القصصي : عبد الجبار عباس : 307 وما بعدها . 31. ينظر: مدخل إلى عالم النص ومجالات تطبيقه : 88 وما بعدها . علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات) : د. سعيد حسن بحيري : 257 .
- جدلية النقد الروائي (تأملات في بنية الخطاب للدكتور عبد الإله أحمد) : د. خالد علي ياس : 42 وما بعدها . 10. نشأة القصة وتطورها في العراق : 290 . 11. الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية (الجزء الأول) : 169 . 12. نشأة القصة وتطورها في العراق : 290-291 . 13. الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية (الجزء الأول) : 170 . 14. نفسه : 222 . 15. ينظر : مدخل إلى عالم النص ومجالات تطبيقه : -96 97 . وينظر أيضا: مسألة النص : ميخائيل باختين : 40 . 16. الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية (الجزء الثاني) : 301 . 17. نفسه : 311-312 . 18. مقدمة الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية (الجزء الأول) : 15 . 19. ينظر: نظرية النص(من بنية المعنى إلى سيميائية الدال) : 281-282 . نقد النقد(مدخل ابستمولوجي) : د. محمد الدغمومي : مجلة الأقلام : السنة الخامسة والعشرون : العدد (6) : 1990 : 52 . 20. ينظر: خطاب الآخر: 78-79 . ولقد ناقش القضية ذاتها بشكل أكثر دقة وموضوعية الدكتور عبد السلام المسدي تحت عنوان (في تصحيح الخطاب النقدي). ينظر كتابه الأدب وخطاب النقد : 244 . 21. في الأدب القصصي ونقده : د. عبد الإله أحمد : 87 . 22. ينظر: خطاب الآخر: 118 . 23. في الأدب القصصي ونقده : 94-95 . (×) لقد وصف الدكتور عبد الإله أحمد أحد الدارسين لأعماله

التناص في الشعر العربي الحديث

بدر شاكر السياب إنموذجا

د حافظ محمد عباس الشمري



كون مفهوم التناص يستمد قيمته النظرية من فعاليته الإجرائية ويقف راهنا في مجال الشعر الحديث في نقطة تقاطع / تلاقي التحليل البنيوي للنصوص. ويبدو إن الشعرية الحديثة تجعل المتلقي بوصفه قارئاً "مشاركا ومنتجا" للنص، وان مصطلح التناص في النقد العربي الحديث هو ترجمة للمصطلح الفرنسي (-Inter) (terttexte) إذ تعني كلمة (Inter) في الفرنسية (التبادل)، في حين تعني كلمة (texte) النص، واصلا مشتق من اللاتيني (textere) وهو فعل متعدٍ يعني (نسج) أو (حبك)، وبذلك فان معنى (Intertexte) تعني التبادل النصي. وقد ترجم الى العربية بالتناص الذي يعني

إنّ ظهور مفهوم التناص في الأدب العربي الحديث ولاسيما في الدراسات النقدية الحديثة، كان نتيجة لبروز المفاهيم البنيوية التي أكدت على انغلاق النص على نفسه بسبب اكتفائه بذاته، ولذلك جاءت الدراسات التي انتمت إلى ما بعد البنيوية وعدّت النص كتلة من النصوص المستحضرة. اضافة الى ذلك فان هذه الدراسات انصبّت على دحض أسطورة انغلاق النص واستقلاله. ومن هنا ظهر مفهوم التناص على يد الباحثة (جوليا كرسيفا) التي أعطت لهذا المفهوم أهمية كبيرة وطورته عن مفهوم الحوارية أو الصوت المتعدد الذي بيّنه الناقد الروسي (ميخائيل باختين)،

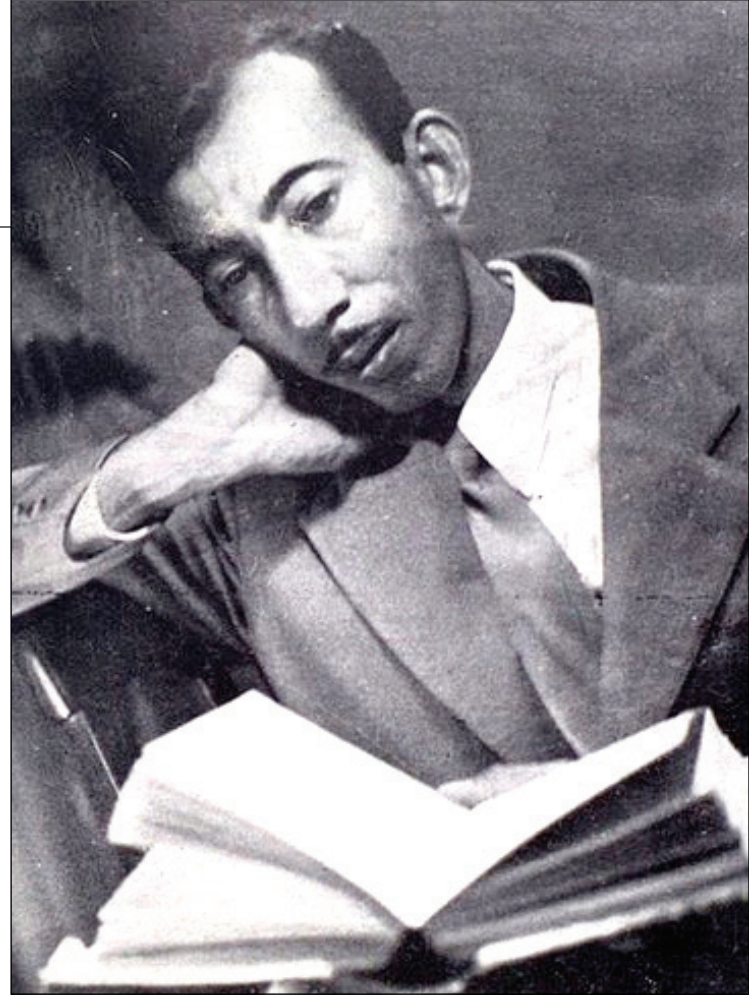
لما يمتلكه من آليات نقدية حديثة. ويبدو ان القصيدة العربية الحديثة، لها الأثر الكبير في استجابتها الفاعلة في تقبل الحداثة الشعرية، ممثلة في شعر السياب. لذلك كان معياراً في اختيار التناص في شعره. وثمة أسبقية للنص السيابي على ما تناص معه من أمثلة شعرية - لاسيما مع معاصريه من الشعراء -، وقد ظهر من خلال نصوصه الشعرية.

إشكالية تشكيل المفهوم

يُعد مفهوم التناص من المفاهيم الحديثة في الدراسات النقدية العربية، قد لا تعود إلى أكثر من عقد من الزمان مضى، ويبدو أن ظهوره أعتمد على أطروحات النقاد الغربيين ومنهم (كريستيفا وبارت وريفاتير وجينيت) وقد خلص إلى تعريف جامع للتناص هو "تعالق الدخول في علاقة مع نص حدث بكيفيات مختلفة" (1). ويبدو ان التناص يعد ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقييم، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي.

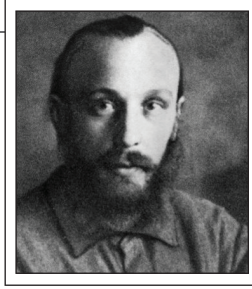
إن الإشكالية التي يطرحها مفهوم التناص تتلخص في مسألتين تتصلان ببعضهما اتصالاً وثيقاً، وهما:

1. تعدد التعريفات والمفاهيم التي قدمت لهذا المصطلح في مصادره الأولى الناجمة عن الاختلاف في طبيعة الفهم الذي يمتلكه أصحاب هذه النظرية عن البعض، الأمر الذي يجعل من هذه القضية مرتبطة بالحقل المعرفي الذي تشكل منه هذا المصطلح.
2. تعدد المصطلحات وغياب الضبط المنهجي لأسباب تتصل بتعدد الاتجاهات النقدية الأخرى التي أدت إلى عدم وضوح الحدود الفاصلة والتحديدات التي



تعالق النصوص بعضها ببعض. والتناص يعني عملية وراثية للنصوص، والنص المتناص يكاد يحمل بعض صفات الأصول. وقد عانى مصطلح التناص في النقد العربي الحديث من تعددية في الصياغة والتشكيل، فقد ظهر هذا في حقل النقد العربي الحديث بعدة صياغات منها: النصوصية، تداخل النصوص، النص الغائب، تضافر النصوص، تفاعل النصوص، التعدي النصي، التنصيص، وغيرها من التسميات.

وقد شهد مفهوم التناص تداخلاً واسعاً بينه وبين بعض المفاهيم الأخرى ومنها "الأدب المقارن" و"دراسة المصادر" و"السرقا الأدبية". لذا فإن مفهوم التناص يختلف عن هذه المفاهيم على صعيد المعالجة النقدية



باختين



جوليا كرسيفا

"تداخل النصوص هي سمته جوهرية في الثقافة العربية، حيث تشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل". (6) ومن خلال المؤلفات النقدية العربية القديمة، نرى صورة واضحة لوجود أصول القضية باهتمام كثير من الباحثين المعاصرين بأثر التناص في الأدب العربي، وقد برز له وجود تحت مسميات أخرى وبأشكال تقنية جديدة.

إن تقنية التناص تعتمد على إلغاء الحدود بين النص والنصوص أو الوقائع أو الشخصيات التي يضمنها الشاعر نصه

الجديد، فتأتي النصوص موظفة ومذابة في النص، لتقدم أفقا أخرى، دينية وأسطورية وأدبية وتاريخية مما يجعل من التناص ملتقىً لأكثر من زمن وأكثر من حدث وأكثر من دلالة، فيصبح النص غنياً بالدلالات والمعاني، وقد أوضح د. علي جعفر العلق هذه التقنية بقوله: "القصيدة باعتبارها عملاً فنياً تجسد لحظة فردية خاصة وهي في أوج توترها" (7). وان كل نص هو إناء يحوي بشكل أو بآخر أصداء نصوص أخرى، فضلا عن ذلك فان الشاعر بترائه وثقافته يبني عليها شعره. ولكن يبقى السؤال المهم وهو كيف نحدد مواطن التناص في النص؟ وكيف نعرف أن الشاعر قد استشعرها بيتا أو أسطورة أو معركة؟ ويمكن أن نبين من خلال تمييز إشارات الشاعر وتلميحاته لنصوص أخرى أمراً نسبياً، لان ذلك يعتمد على المعرفة ((أي معرفة المتلقي ومدى أتساع ثقافته، فالمعرفة ركيزة تأويل الذي من قبل المتلقي)) (8) ويبدو إن كل حضور

قدمت للمفاهيم والمقولات والأنماط التي تشكل الأساس الذي قامت عليه النظرية في مدوناتها المختلفة. إذ إن الشكل الأساس في نقل المصطلح وتحديد معناه ودلالاته، يمكن إن نجد له أسماء وتعريفات كثيرة تختلف باختلاف الترجمة في خلفيته المعرفية وفهمه للمصطلح. وإذا تتبعنا نشأة التناص وبداياته الأولى نجد أنه "يرد في بداية الأمر ضمن الحديث عن الدراسات اللسانية" (2). وقد وضع مفهوم التناص، العالم الروسي باختين من خلال كتابه "فلسفة اللغة"، ويعني باختين بالتناص، الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع للنصوص

في استعادتها أو محاكاتها لنصوص أو الأجزاء من نصوص سابقة عليها والذي أفاء منه العديد من الباحثين (3). حتى استوى مفهوم التناص بشكل تام على يد الباحثة جوليا كرسيفا التي أجرت استعمالات إجرائية وتطبيقية للتناص في دراستها (ثورة اللغة والشعر) ومنه عرّفت التناص "أنه التفاعل النصي في نص بعينه" (4) وإنها ترى إن كل نص يتشكل من تركيبه سيفسائية من الاستشهادات، اذ يعد كل نص "هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى" (5). ويبدو إن الباحثين تناولوا هذا المصطلح واجمعوا على أصناف للتناص من خلال تتبعنا لرؤى النقاد ومنها: السرقة، الوصف النصي، النصية الواسعة، والاستشهاد، وقد أتسع المفهوم وأصبح ظاهرة نقدية جديدة بالدراسة والعناية.

إن مفهوم التناص في الأدب العربي الحديث يعد مصطلحاً جديداً لظاهرة أدبية ونقدية قديمة، فظاهرة

3.التناص الأسطوري : ويعني به استحضار الشاعر بعض الأساطير القديمة وتوظيفها في سياقات القصيدة، لتعميق رؤية يراها الشاعر في القضية التي يطرحها في نصه الشعري. (11)

4.التناص التاريخي : ويعرف بأنه تداخل نصوص تاريخية مختارة ومستقاة مع النص الأصلي للقصيدة، تبدو مناسبة ومنسجمة لها. (12)

فضلا عن ذلك فإن هناك تعريف اخر للتناص تعددت بتعدد المناهج والمفاهيم ومنها :

1.التناص الداخلي أو الذاتي : وهو الذي يستعمله الشاعر في نصوصه الشعرية ، أي قيام المبدع بإعادة إنتاج سابق له .

2.التناص الخارجي : أي قيام الشاعر بإعادة إنتاج إبداعه الشعري من الآخرين وقد يكون هذا الإنتاج ذات مرجعيات أدبية أو دينية أو شعرية أو أسطورية .

3.التناص المرحلي : وهو الذي يحدث بين نصوص تنتمي إلى جيل واحد تأثر بالمؤثرات الاجتماعية أو الثقافية أو السياسية أو الدينية. (13)

إن هذا النمط من التناص ظهر بشكل جلي في بعض نصوص السياب ولاسيما أنشودة المطر. ويبدو إن السياب وظّف آليات عديدة للتناص، منها التناص في المضمون والتناص في الشكل مثل استعمال الرمز المكلف في أنشودة المطر وقد ظهر واضحا عند معاصريه من الشعراء.

إنّ ظهور مفهوم التناص في الأدب العربي الحديث ولاسيما في الدراسات النقدية الحديثة، كان نتيجة لبروز المفاهيم البنيوية التي أكدت على انغلاق النص على نفسه بسبب اكتفائه بذاته.

ذهني لدلالة ما ونحن نقرأ نصا فان مرده إلى التناص وعلينا أن نبحث عن مصدر لذلك الصدى في مخزوننا الفكري لمعرفة كيفية استثمار الشاعر له . وان الذائقة الشعرية تميل الى الاستمتاع بتأويل التناص إلى النص كلما كانت الصلة بين النصين أخفى وابعد عمقا ، إذ يمنح القارئ وقفة تأملية بين دالتين مختلفتين تتحد معا في نص واحد جديد مثير

لدلالات أخرى جديدة تحمل أكثر من جهة وأكثر من بعد. ويستقي التناص من مصادر متباينة وهي :

1.المصادر الضرورية : إذ يكون فيها التأثير طبيعيا وتلقائيا وهو ما يسمى بالذاكرة والموروث العام مثل المقدمة الطللية في القصيدة الجاهلية .

2.المصادر اللازمة : وهو داخلية تتعلق بالتناص الواقع في نتاج الشاعر نفسه مثل قصيدتي أنشودة المطر وغريب على الخليج لبدر شاكر السياب .

3.المصادر الطوعية : وهي اختيارية وتشير إلى ما يطلبه الشاعر عمدا في نصوص متزامنة أو سابقة عليه وهي مطلوبة لذاتها .

ويمكن تقسيم التناص بحسب توظيفه في النصوص وكما يلي:

1.التناص الظاهر : وهو الذي يدخل ضمنه الاقتباس والتضمين ويسمى التناص الواعي الشعوري. (9)

2.التناص اللاشعوري : ويكون فيه المؤلف غير واع بحضور نص في النص الذي يكتبه. (10)

داخل علاقات القوى وصراعاتها المستمرة في المجال الأدبي، مشروطة بمدى قدرة نصه في الحفاظ على دوره وفاعليته خلال التحولات التي تنساب هذه القوى فيها بسبب الصراعات المستمرة لتغيرها في فضاء العالم الأدبي، وهو فضاء مشحون بالاجتماعات اللانهائية والمتحركة باستمرار.

إن شعر السياب كان شعر المقابلة بين الذات والعالم، وعلى قراءته الجديدة أن تكون قراءة المقابلة بين الشعر والعالم كما طرح علاقة القراءة بتراكم القرائن المعرفية المختلفة، سواء ما يتعلق منها بتأويل النص أو بحياة السياب واستيعاب الكشوف النقدية لأكثر من مدرسة من مدارس النقد الحديث. (14)

إن للقصيدة الحديثة أفقاً يتسع للتجريب التعبيري على عكس ما ترسخ من قواعد القصيدة (ذات الشطرين) التي ظلت تسري (الثابت) ولا تجرؤ على التحديث إلا لماما تكيلها ثنائية الشكل والمضمون وتناقضها. ومن أدوات التعبير التي ارتبطت بنص السياب وتوظيفه الأسطورة بطرائق تختلف عن سابق استخدامها في الشعر العربي، متمثلة في كونها رمزا وقناعا بما ينسجم مع الدعوة إلى التعبير غير المباشر في قلق نص يعبر عن تمثيل جوهري لرؤية الشاعر وتجربته.

وفي سياق التقبل الإبداعي لنص السياب سنجد الشعراء يبدون احتفاءً بأدواته في تعبيرها عن المباشر في خلق مضمون هجر مضامين الرومانسية في تحولاته الواقعية. وسوف نقف على بعض الأدوات التي تقرأ في تناص الشعراء مع

إن التناص يعد تناسلاً فكرياً وتكاملاً نصياً ما بين الذات والتفاعل الخارجي مع الذات، كاحتواء التفاعل الحسي مع جمال الطبيعة وقد ظهر هذا عند الشاعر بدر شاكر السياب.

تناصات السياب مع معاصريه

لقد صاغ السياب بعض القيم الفكرية الأصيلة، واسهم في بلورة حساسيته الشعرية والأدبية التي تطورت على مدى عقود لمحاولته التجديدية الرائدة. لقد أخذت قراءة السياب للتعبير الجذري عن الواقع كونها تتم في سياق نقدي مغاير تخلى عن تبسيطات النقد العربي وارهق أدواته التحليلية مستعيناً بالدراسات اللغوية وثمار النظرية النقدية الحديثة التي استوعبت النتاج النظري المتواصل. فكل قراءة تتم في أفق من التوقعات التي دارت، فقد تزداد حدتها كلما كانت درجة التأويل مشحونة بكل هذا الجدل النقدي الذي ابرز ثنائيات الشاعر المختلفة وسبر بنية قصائده المتعددة، وفحص مفردات قاموسه الشعري المتميزة. فدرست تراكيبه اللغوية الجزلة والتعرف على لحظة المكاشفة الشعرية

عنده وسجل موقفه من الشعر والحياة وفصل سيرة حياته وربط إحداثها بشعره وتميز بين شعرية الكلمات وشعرية الأشياء والموجودات في عالمه وتقصي كل الإحالات التناصية الأسطورية لديه.

إن المكافحة التي يحتملها الانجاز الأدبي في شعر السياب

شهد مفهوم التناص
تداخلاً واسعاً بينه وبين
بعض المفاهيم الأخرى
ومنها «لأدب المقارن»
و «دراسة المصادر» و
«السراقات الأدبية».

غضاضة في استعارة عنوان القصيدة التي زعم السياب بها ريادته الشعرية (هل كان حبا) (20) القصيدة الأولى التي كتبها السياب في الشعر الحر ولعل "أنفراد العنوان بهذا النسق الجديد بنا، ظهر أنفراد القصيدة بنظامها الشعري الجديد، شعر التفعيلة / الشعر الحر" (21). ومن العناوين الدالة على السياب المقترنة بتجربته (حفار القبور) التي بلغ التطرف ببعض دارسيها إلى القول إن الحفار ما هو إلا السياب نفسه. إذ نجد الفيتوري يستعير العنوان نفسه (حفار القبور) (22). إذ يتقمص حفار القبور شخصية حفار السياب، بحيث لم يقف الفيتوري بقصيدته عند الاستيعاب وإنما تجاوزه إلى كتابة نص مواز، ولعلنا لا ندعو الحقيقة إن سببها حفار الفيتوري بما شبه على متن السياب فهو خارج من معطف سيابي، ان لم نقل انه المعطف نفسه.

ولعل هذا الطبع في ديوان الفيتوري كما في ديوان عبد الصبور وقبلها البياتي، ينبئ عن سلطة عنوان النص السيابي وفاعليته في تفجير النصوص، ليس لدى الجيل التالي له حسب، وإنما لدى معاصريه أيضا. ففي قصيدة (حفار القبور) يقول السياب :

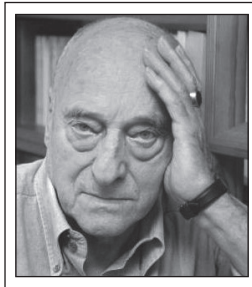
علامَ تنعب؟ إن عزرائيل مات! / وغدا
أموت، غدا "أموت! / وهز حفار القبور /
يمناه في وجه السماء، وصاح: رب! أما
تثور (23)

ويقول الشاعر محمد الفيتوري في قصيدته (حفار): ويوم إن أموت / من ترى يشم جسدي / ومن يكون شاهدي غدا "..... إذا ما الناس ماتوا (24)

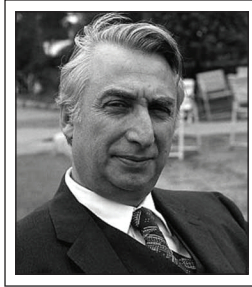
النص السيابي في عنوان القصيدة وتوظيف الصوت والصدى دلاليا، والأسطورة والرمز والقناع الأسطوري بوصفها أدوات ذات اثر سيابي دال على تفاعل النماذج المدروسة مع النموذج السيابي.

إن عنوان القصيدة يمثل بنية افتقار تغتني بها من يعنون قصة، رواية، قصيدة، ويؤلف معها وحدة على المستوى الدلالي. إذ لم يعد ((العنوان في الشعر الحديث مرشدا تعدها إلى غيره، لقد أصبح حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي النصي)) (15). وله وظيفة دلالية تتجلى في علاقته المعنوية، وقد أمتك قدرة على الاندماج بوحدة القصيدة حتى أصبح أحد مستوياتها التركيبية والدلالية، ومن هنا ينبغي ان يفهم في ضمن وظيفته في الدلالة، لا أن يهشم في القراءة كما لو أنه خارج النص (16). وفي سياق التناصر بين عناوين السياب وعناوين شعراء الحداثة العربية على الرغم من إن التناصر يدل على تشابه التجارب ويوحى بتوافق عناوين القصائد (17). إلا إننا لا نعدم تناسبا تستعار فيه عناوين السياب علنا فضلا عن أفكارها (18). أو أن تستعار تجارب السياب معنونا عنوانا مارست قصائده سلطتها على قصائد معاصريه ومن تلاهم. وإن قصيدة السياب (في السوق القديم) وقصيدة البياتي (سوق القرية) تناسب يشق عنه تجاوزهما في أرض مشتركة (السوق) تعضد الأجواء والمنافاة وأساليب الأداء (19).

إن قصيدة البياتي سيابية العنوان والمعنون، ولا يرى صلاح عبد الصبور



جبران جينيت



رولان بارت

نفسها التي كان السياب يتأثر عن طريقها بآثار من تأثر بهم. ومن قصائد السياب قصيدة عنوانها (سراب) نجد لها صدى من قصيدة نازك الملائكة عنوانها (أغنية الهاوية) (31)، إذ نجد عنوان القصيدة مستهل من قصيدة السياب، نفسها فيقول: ظلال على صفحة باردة / تحركها قبضة مارده / وتدفعها عنوة باكية، الى الهاوية (32)

وتقول نازك الملائكة: ففي لحظة واحدة / ولا تسجي يدك الباردة / فأغنية الهاوية / ترددها الأنفس الجانية (33)

وفي قصيدة أخرى لنازك فيها تناص وهو (نهاية السلم) (34)، التي استلهمت نصها من قصيدة السياب التي يقول فيها: وتمشي الظلال البطيء / على وقع أقدامك العارية إلى ظلمة الهاوية / وننسى على قمة السلم / هوانا فلا تحلمي / بأنا نعود! (35).

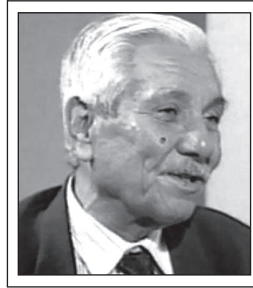
إن التداخل واضح بين قصيدة السياب وقصيدة نازك الملائكة (أغنية الهاوية) و (نهاية السلم) ولعلنا نبين أن نازك استلهمت نتاجها الأدبي من قصيدة السياب، كما إن الشاعر محمود درويش استلهم عبارات أو رموز من قصائده ومنها (خائن من القمر) و (تحت الشبايك العتيقة) (36). ويبدو أنها استلمت من قصيدة السياب (أنشودة المطر) ويقول السياب: فتستفيق ملء روعي، رعشة البكاء / ونشوة وحشية تعانق السماء / كنشوة الطفل إذا خاف من القمر (37)

أما قصيدة (تحت الشبايك العتيقة) فقد

ويكتب الشاعر محمود درويش قصيدته (نداء من القبر) (25) فإنما يحيل قارئه على عنوان قصيدة السياب (رسالة من مقبرة). (26) إما الشاعر سميح القاسم فيقتضي أثر السياب بعنوان يماثل قصيدة السياب (إرم ذات العماد) (27) بقصيدة (إرم الفاضلة)، فيقول السياب: ولن أراها بعد، إن عمري انقضى / وليس يرجع الزمان ما مضى سوف أراها فيكم، فانتم الأريج / بعد زهول زهرتي فان رأى إرم وأحدمك فليطرق الباب ولا ينم / أرم / في خاطري من ذكرها ألم، / حلم صباي ضاع اه اه ضاع حين تم / وعمري انقضى (28)

ويقول سميح القاسم: عبثا تحاول إن تنام / قدر عليك السهد والفرع المدمر والظلام / ويود لو يتوسد الطين المعفن كي / ينام / فيضج في أسماعه المكرودة / إلى ضناه / صوت راعد / لا لن تنام (29).

إن تعالق التناص تجاوز العنوان إلى المعنوي، إذ لم يرمز سميح القاسم شاعرنا السياب بل أنتج نصا مستوحى في ما يبدو من نص السياب، وإن تأمله مليا، فقد أخذ منه نصا ضاجا بالحلم، وكأنها مغايرة ما قبله". (30) ففي نص السياب ومن خلال القراءة يتكشف لنا سميح القاسم نصاً موازياً لنص السياب، وتعد قصيدة سميح القاسم علامة كبيرة في تطوره باتجاه الكتابة عن القصة الشعرية. ويبدو ان سميحاً يكتب نصاً موازياً لنص السياب، ولكنها تقدم تغيرات معينة، تصاغ منها عبارة ما في قصيدة سيابية بالطريقة



عبد الوهاب البياتي



عبدالله الغزالي

تعدد المصطلحات في التناص وغياب الضبط المنهجي لأسباب تتصل بتعدد الاتجاهات النقدية الأخرى ، أدت إلى عدم وضوح الحدود الفاصلة.

الجديد)، إنما تستلهم الجوهري من عنوان قصيدة السياب (المسيح بعد الصلب) فهو الذي اجترح به السياب ثغره، بما صورته في السياق الأسطوري، ونجد السياب نفسه في رموزه الأسطورية في عناوين الشعراء وقصائدهم و (انتصار أيوب) التي أهداها شاذل طاقة إلى

السياب إلا محاورته من محاوراته لمنهج السياب الأسطوري، من حيث التوظيف الرمزي للشخصية، وشاع (أيوب) رمزا للصبر على البلاء والإيمان في المحن والرضا التام بقضاء الله ، منذ إن استخدمه السياب للتعبير عن مرحلة تجربته فتبنى صوت أيوب رمزا أساسيا حينئذ.

وقد بلغ من قوة الامتزاج بين السياب ورمزه (أيوب)، فظهر من خلال نتاج الشعراء الذين رثوا السياب بعد رحيله فمزجوا بينهما فكانوا يتحدثون عن السياب بوصفه أيوب (41).

إن استخدام الأسطورة في الشعر العربي الحديث لم يكن بدعة سيابية ، غير أن نهج الشعراء قبل السياب "كان يتعدى اللحمة العابرة المحاصرة بالإشارة تارة والتشبيه تارة ثانية والاهتمام بروح القصة ونظمها تارة ثالثة، مع اهتمام بعضهم بالمحافظة الدقيقة على شكل الأساطير وتفصيلاتها" (42). ويبدو إن الوعي الفني عند اغلب الشعراء لم يكن على "مستوى من النهج ليمكنهم من توظيف الأسطورة وتحميلها رؤيا معاصرة" (43) ويبدو إن ريادة السياب يمكن البحث عنها في طبيعة الأسطورة ورموزها وأسلوب توظيفها

استلهمت من قصيدة السياب (شناشيل ابنة الجليبي) فيقول : ثلاثون انقضت، وكبرت : كم حب وكم وجد توهج في فؤادي : غير إني كلما صفقت يدا الرعد / مددت الطرف ارقب : ربما انتلقت الشناشيل / فأبصرت ابنة الجليبي مقبلة إلى وعدي / ولم أرها . هواء كل أشواقني ،

أباطيل / وثبت دونما ثمر ولا ورد ! (38) وفي قصيدة محمود درويش (تحت الشبايبك العتيقة)

يقول : اسأليني كم من العمري مضى حتى تلاقي / كل هذا الكون والموت، تلاقي بدقيقة / وأنا اجتاز سردابا من البخور / والفلفل والصوت الثمانيني ومن يدي يهرب دوري (39).

لقد ارتبط عنوان القصائد السيابية بالظواهر الشعرية مثل استعمال الأسطورة والرمز إذ يعد السياب رائدا في توظيف الرمز فنيا كونها أعلى مراحل الرمz استخداما شعريا (40). واحتوت عناوينه مفردات رمزية أو أسطورية في قصائده وهي : تموز جيكور، النهر والموت، المسيح بعد الصلب، أنشودة المطر، مدينة بلا مطر، سفر أيوب، وإذا تأملنا طائفة من عناوين القصائد لشعراء معاصرين مثل :

(المسيح الذي أعيد صلبه) للبياتي (نوح الجديد) و (قابيل) لشاذل طاقة.

لقد ترك لنا السياب الأثر البارز بما أحدثه من انقلاب في الرؤيا، إذ غدت الرموز والأساطير إشارات غادرت دلالاتها الموروثة وقداستها أو حقيقة التاريخ، لتغدو أداة فنية تعني الحاضر ولا تستعيد الماضي و(نوح

أخذ يمتص قصيدة السياب (مدينة بلا مطر) ويبدو أنها بدت قصيدته سيابية الأسلوب والتركيب والتقرير والإيقاع . ففي قول محمد عفيفي : تغرب أحملك الفقراء في الليل / ومن تلّ إلى تلّ / تدور عيونهم في مسرح الأشباح / ومن تلّ إلى تلّ / تغرب اهلك الفقراء (49) . ويقول : وعاما " بعد عاماً " تذبل أكرمه (50) . ويقول: لقد أحببت عينيك / وأحببت القناديل التي تهز عبر شوارع الموت / ركعت العام بعد العام تحت مفاصل / الصمت (51).

ويقول :

وتنتظرين ، تنتظرين صوتاً " أو صدى / يأتي بما في الريح من إمطار / وما في الطين من علقٍ ومن عفن (52). ويقول السياب في أنموذج قصيدته (مدينة بلا مطر):

جياع نحن واسفاه / فارغتان كفاها / وقاسيتان عيناها (53).

ويقول : ونحن نهيم كالغرباء / من دار إلى دار (54).

ويقول : وغصنا بعد غصنٍ تذبل أكرمه (55)

ويقول : سحائب مرعدات مبرقات دون إمطار / قضينا العام بعد العام بعد العام

نرعاها / وريح تشبه الإعصار، لا موت كإعصار / ولا هدأت (56).

ويقول : لنذبل تحتها ونموت / سيدنا جفانا أه يا قبر! / إما في قاعك الطيني من جرة (57)

إن الشاعر محمد عفيفي هجن قصيدته بالمناسبات السيابية، وإن خاتمة قصيدته وإن لم تلتق مع خاتمة (مدينة بلا مطر) فإنها ما برحت تجوس في أرض سيابية.

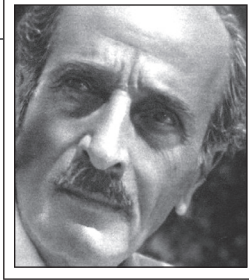
إن استخدام السياب الأساطير في شعره والتصق بها وعمقها حتى غدت عالماً واسعاً يتجول فيه. لم يعد من

في القصيدة، بما توصل إليه من درجة متقدمة في إدراك أهمية الأسطورة ورموزها وتقضي دلالاتها واغتناء عالمه الشعري بأجوائها (44).

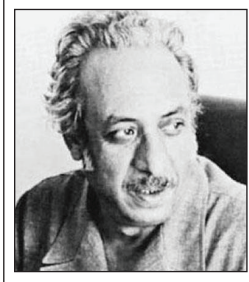
وكان السياب يكثر من ذكر تموز وعشتار والمسيح لأن هذه الرموز كانت الأقرب إلى موقفه متبنياً مفاهيم البحث وفكرة الجدي والخصب (45)

ويتشكل متن السياب الأسطوري من قصائد استطاع أن يبينها مفيداً من الرمزية والأسطورية (46). بحيث تولدت تحولات الرموز إلى أساطير وإلى نسيج شعري متدفق شديد الارتباط بالحاضر والحياة المعاصرة. إذ لم تعد "كلمات وتشبيهات باردة، بل صارت هي الشعر ومادته الحية التي بدونها تعرى القصيدة أو تتحول إلى هيكل أو جثة" (47). ومن نماذج السياب قصيدة (مدينة بلا مطر) وتناصها مع قصيدة (عذراء الصمت والصمت) لمحمد عفيفي مطر، وسنرى بين النموذج محمد عفيفي وأنموذج السياب تناصاً، وكأنها نص واحد.

إذ يستوحى الشاعر محمد عفيفي مطر في قصيدته (عذراء الصمت والصمت) الأجواء السيابية، بان يؤسس مطر مناخ قصيدته كالسياب الذي كان رائداً في إضاءة الأجواء الأسطورية للقصيدة التي تعنى بالواقع الاجتماعي وتحيله إلى أسطورة لتبدي ما فيها من غرابة ودهشة، ففي قصيدة محمد عفيفي، إذ يقول : تغرب اهلك الفقراء في الليل من تلّ إلى تلّ / تدور عيونهم في سرب الأشباح / تعالوا في خيامكم الدخانية / من الإطلال والإدبار / بما في العالم السفلي من عمد سديمية / وأجراس تصلصل بالدم / المخطوف من أطفالنا الرعب / وأكفان تغرغر بالدم الرطب / ستغرس في وجوهكم الرماذية خناجرنا (48)



ميخائيل نعيمة



صلاح عبدالصبور

القديمة وجعلها مضامين جديدة. وبهذا يكون قد هياً اتجاهها جديدا لمن أراد إن يخلق أساطيره الخاصة، وقد ألفت بضلالها على الجيل التالي انسجاما مع تقديمه في الموجه الصاخبة أنموذجا للشاعر الستيني الذي سعى إلى خلق أساطيره وبناء رموزه. إما صور التكرار البارزة ففي متن السياب ما يتسع الصوت والصدى في شعره ، فقد ظهر من خلال قصائده من تكرار يقوم على التلاشي الذي يمكن توصيفه بلعبة الصوت والصدى ، إذ يتلاعب السياب بالصوت وصداه لإنتاج دلالة ، ينهض بها بناء القصيدة . وتبدو هذه الظاهرة منذ بدايات

الشعر الحر، كما في قصيدته (نهاية) التي تم تدوينها وكتابتها عام 1948م، إذ يستثمر هذه اللعبة بطريقة أكثر فاعلية في (أنشودة المطر) المكتوبة عام 1953م ، ومن قصيدة (نهاية) يقول :

سأهواك حتى نداء بعيد
تلاشت ، علي قهقهات الزمان
بقاياها في ظلمة في مكان
وظل الصدى في خيالي بعيد:
سأهواك حتى ... سأهوى نواح
كما أعولت في الظلام الرياح
سأهواك حتى ... ياللصدى
أصيحتي إلى الساعة النائبة
سأهواك حتى بقايا رنين (62)

ومن قصيدة أنشودة المطر ، يقول :

الصعب عليه إن يبتكر (أسطورة) أو يتحرك من خلال ذهنية لا ينفصل فيها ما هو واقعي عما هو أسطوري(58).

إن ما يتميز به السياب، تعبيريا خلق الأساطير أو ما يسمى بـ (الاسطرة) ولعل مما لا جدال فيه إن ما أنجزه السياب عبر رموزه المهمة ونزوعه المتكرر إلى الطبيعة والجنس والموت.

يضعه في الطريق إلى مناخ أسطوري اشد بدائية وبقارة من سواه. فخلق السياب من جزئيات عالمه مواد أسطورية حتى صارت قريته (جيكور) رمزا ومدينة شبه أسطورية تعيد الحب والحياة لساكنيها.

وصار نهرها (بويب) بما اصبغه عليه من الصفات رمزا خالدا . كأنه (نهر الحياة) وامتلكت الكلمة المتدفقة (المطر) القدرة على تحمل الدلالة الأسطورية القديمة لتجعلها واقعا عراقيا يحيا بالمطر ويموت بدونه(59). إن كل هذه المعادلات أراد الشاعر إن يشق لنفسه طريقة أخرى في التعامل مع الأساطير والرموز، وهي في حالة التجريب المبتكر في وقت كان فيه غيره من الشعراء الستينيات ما يزالون يتعاملون مع الأساطير والرموز في إطار النماذج التي صنعها السياب(60).

وإنما من اثر السياب في سعيه إلى خلق أسطوره الخاصة ورمزه، كما في قصيدة (أنشودة المطر) يقول :
عيناك غابنا نخيل ساعة السحر / أو شرفتان راح ينأى
عنهما القمر / عيناك حين تبسمان تورق الكروم /
وترقص الأضواء .. كالأقمار في نهر / يرجه المجداف
وهنا ساعة السحر(61).

أن السياب يعد أول من صور في مضامين الأساطير

أصبح بالخليج : يا خليج
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى
فيرجع الصدى
كأنه النشيج
" يا خليج"
يا واهب المحار والردى (63)

تبدو لعبة الصوت والصدى في النصين السابقين فيه أسلوباً غير طارئ على أدواته، فقد أدى بترجيحات الصدى في الأنموذج الأول للدلالة على حال الاضطراب التي يصورها.

إنّ التكرار في النص عبارة نثرية قالتها صاحبته، وقد وضعها السياب في عتبة النص: "سأهواك حتى تجف الأدمع في عيني وتنهار أضلعي الواهية" (64) لقد أخذ السياب بهذه العبارة لينتج دلالة شعرية التي ظلت تتنامى وتتضافر صوتاً وصدى في تنامي القصيدة. أماني الأنموذج الثاني، فلا يرجع الصدى، كما هو ونرى السياب يؤدي دوراً، فيغيب فيه أفضل ما في الصوت:

الصوت : يا خليج : يا واهب
اللؤلؤ والمحار والردى
الصدى : يا خليج : يا واهب
(.....) المحار والردى .

فغياب (اللؤلؤ) في رجوع الصدى إنما يظهر "إن للثغرة المحدثة في نظام القصيدة وظيفة أبداعية تجعل لغة الصدى أكثر من مجرد انعكاس صوتي وتجعل الصدى كائناً

متوحشاً يملك التصرف والتحكم والتأمر الخفي، حيث ابتلع اللؤلؤ وإخفاء، واطهر المحار والردى" (65). إذ لم يكن غياب اللؤلؤ في رجوع الصدى طارئاً على النص أو غير مسوغ فنياً، فقراءة القصيدة تحيل على المستوى العالي الذي كتب به السياب هذا النص الحديث وهو ما اسماه الدكتور عبد الله الغزامي (الكمال الناقص) (66) في لغة الصوت والصدى:

اللؤلؤ
المحار المحار
الردى الردى

ولكن لا بد من معرفة صدى هذه اللعبة السيابية في متن الشعر العربي الحديث، إذ نتأمل أنموذجاً دالاً في طريقة تأثره بالأنموذج السيابي (أغنية حب) للشاعر صلاح عبد الصبور. فيقول: جبت الليالي باحثاً عن لؤلؤ / وعدت في الجراب بضعة من المحار / وكومة من الحصى، وقبضة من الجمار / وما وجدت اللؤلؤ (67). إنّ عدم العثور على اللؤلؤ في أنموذج الشاعر يمثل إعادة إنتاج لأنموذج السياب، فقد أفاد من مضمون تلك التقنية، اللعبة في (الخليج) الذي يصيح به السياب هو

(جوف الليالي) التي جابها
(عبد الصبور) باحثاً عن اللؤلؤ
و رجوع الصدى الذي يشبه
النشيج عند السياب، هو عودة
الشاعر وليس في جرابه سوى
(بضعة من المحار) وكومة من
الحصى وقبضة من المحار.
إن الرجوع والعودة كلاهما
يشتملان على معقود أو غائب
هو (اللؤلؤ)

إن التداخل واضح بين
قصيدة السياب وقصيدة
نازك الملائكة (أغنية
الهاوية) و (نهاية السلم)
ولعلنا نبين أن نازكاً
استلهمت نتاجها الأدبي
من قصيدة السياب.

الحياة في نفسه، وقد وجد التناص ولا سيما في نص السياب أجمل من غيره من ناحية الإيماء الضمني للمفردة، إما في قصيدة (أنشودة المطر) مثلا، وان السياب قد قدم لها حوارا خصبا مع ما يمكن دعوته بالبنية العميقة للقصيدة العربية إذ تبدأ هذه القصيدة حوارها العميق بمقدمتها الطللية. فقد أحال الرحلة الصحراوية إلى رحلة أسطورية لها بعدها الاجتماعي وصولا إلى تلك الصلاة لاستقائها مذاقا جديدا.

الهوامش

1. تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 1999 م: 121.
2. التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري، شريل داغر، مجلة فصول المصرية، 1997 م: 127.
3. ينظر: الشعر العربي الحديث بنياته وبدالاته، دار المغرب، 1999 م: 18.
4. التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري: 128.
5. التناص نظريا وتطبيقيا، احمد الزعبي، مؤسسة عمون للنشر ط 2، 2000 م: 12.
6. مقالات في النقد والنظرية، عبد الله الغدامي، جدة، ط 2، 1992 م: 119.
7. الدلالة المرئية: علي العلاق، دار الشرق، عمان، 2002 م: 51.
8. إستراتيجية التناص في خطاب الشعر العربي، محمود جابر عباس (د.ط)، 1423: 267.
9. ينظر: التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري: 132-134.
10. ينظر: المصدر السابق: 134.
11. ينظر: التناص نظريا وتطبيقيا: 117.

رجع السياب: يا واهب (.....) المحار والردى عودة عبد الصبور: وما وجدت للؤلؤ (68) إن الشعر صلاح عبد الصبور لا يستعيد شكل اللعبة السيابية، ولكنه يحاول إخفاء بصمات التأثير الظاهرية فتكاد لعبة الصوت والصدى السيابية تختفي في أنموذج الشاعر، لأنها تفيد مضمون تلك اللعبة. إن من خلال قراءة نص الشاعر بدر شاكر السياب، إذ تحت الامتصاص والتشرب لنص الشاعر ميخائيل نعيمة (أوراق الخريف) فقد ظهر التكرار والإيقاع الحركي وكلمة (مطر) التي تقابل الفعل (تناثري) عند ميخائيل نعيمة، وكلاهما يعطي ديناميكية للانبعث والتجدد وان اختلفت رؤاهما فيه، لان الانبعث والتجدد عند السياب مرتبط بالفداء المسيحي، بينما عند ميخائيل نعيمة مقترن بالتناسخ للنزعة الصوفية، فضلا عن ذلك نجد تناصا آخر في النص الذي يصور حركة اهتزاز ضوء القمر المتكسر على سطح الماء بفعل المجذاف.

إذ يقول السياب: عيناك غابتا نخيل ساعة السحر / أو شرفتان راح ينائي عنهما القمر / عيناك حين تبسمان تورق الكريم / وترقص الأضواء كالأقمار في نهريجه المجذاف وهنا ساعة السحر (69) إما عند الشاعر ميخائيل نعيمة يظهر اهتزاز ضوء القمر المنكسر بفعل حفيف أوراق الشجر، فيقول: يا مرقص الشمس ويا أرجوحة القمر / أود لو أطل من أسرة التلال لألمح القمر / يخوض بين شفتيك، يزرع الظلال / ويملاً التلال ففي النص نلمح تناصا ذاتيا عند السياب باستحضار القمر رمز المرأة والنماء والحياة، فضلا عن ذلك نلاحظ في النص من صور باهتة والشاعر يحاول إن يبعث

12. ينظر: المصدر السابق: 29.
13. ينظر: التناص وتحويلات الشكل في بنية القصيدة عند السياب، صبري حافظ، مجلة نزوى العمانية، عدد (7) يوليو، 1996م: 27.
14. ينظر: التناص والشاريات العمل الأدبي، صبري حافظ، مجلة ألف باء، العدد 4 سنة 1984 م: 11-12
15. دراسة في المنجز النصي، رشيد حاوي، دار الشروق، 1998: 110
16. ينظر: ثريا النص، محمود عبد الوهاب، بغداد، 1995 م: 9.
17. ينظر: بنية العنوان في قصيدة السياب، محمود عبد الوهاب، مهرجان المربد الخامس، 1999م: 2
18. ينظر: حروف الذات الأربعة، حاتم الصكر، بيروت، 1993م: 54
19. ينظر: مجلة الأعلام، بغداد، آب، 1987 م: 112
20. ينظر: ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، 1997م: 1/131، وينظر ديوان السياب، دار العودة، بيروت، 1971م: 1/101.
21. بدر شاكر السياب دراسته في حياته وشعره، مرايا نرسي: 192 - 193.
22. ديوان محمد الفيتوري، دار العودة، بيروت، 1979م: 548.
23. الأعمال الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب، 2003م: 288/1.
24. ديوان محمد الفيتوري: 548.
25. ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، 1977م: 406.
26. الأعمال الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب 1/213.
27. ديوان سميح القاسم: 303.
28. المجموعة الشعرية الكاملة بدر شاكر السياب:
- 1/318 .
29. ديوان سميح القاسم: 310 .
30. ينظر: حياتي وشعري، سميح القاسم، بيروت، 1970: 44 .
31. ديوان نازك الملائكة: 121 .
32. الأعمال الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب: 1/60 .
33. ديوان نازك الملائكة: 125 .
34. المصدر السابق: 110 .
35. المجموعة الشعرية الكاملة: بدر شاكر السياب: 60 .
36. ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، 1971م: 476 .
37. المجموعة الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب: 1/254 .
38. المصدر السابق: 1/315 .
39. ديوان محمود درويش: 447 .
40. ينظر: استفتاء السياب، الأعلام، آب، 1987م: 112
41. ينظر: الأعمال الكاملة، سعدي يوسف، المطبعة العصرية، بيروت، 1965م: 417 .
42. الأسطورة في شعر السياب، عبد الرضا علي، بغداد، 1978: 45 .
43. الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، يوسف حلاوي، بيروت، 1992: 30 .
44. ينظر: بدر شاكر السياب قراءة أخرى، علي حداد، عمان، 1998م: 83 .
45. ينظر: دير الملاك، محسن أطيماش، دار الرشيد، بغداد، 1994م: 144 .
46. ينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح احمد، 1978م: 288 .
47. دير الملاك: 139 .
48. ديوان محمد عفيفي: 43 .

49. ديوان محمد عفيفي : 43 .
50. المصدر السابق : 43 .
51. المصدر السابق : 48 .
52. المصدر السابق : 48 .
53. المجموعة الشعرية الكاملة ، بدر شاكر السياب : 260 .
54. المجموعة الشعرية الكاملة ، بدر شاكر السياب : 260 .
55. المصدر السابق : 261 .
56. المصدر السابق : 260 .
57. المصدر السابق : 261 .
58. ينظر : فصول في النقد الحديث ، خالدة سعيد ، بيروت ، 1960 : 81 .
59. ينظر . في حادثة النص الشعري ، علي جعفر العلق ، 83 : .
60. ينظر : الموجة الصاخبة ، سامي مهدي ، بغداد ، 1994م : 335 .
61. المجموعة الشعرية الكاملة ، بدر شاكر السياب : 1 / 253 .
62. المجموعة الشعرية الكاملة ، بدر شاكر السياب : 1 / 76 .
63. المجموعة الشعرية الكاملة ، بدر شاكر السياب : 1 / 255 .
64. المصدر السابق : 75 .
65. رماد الشعر ، عبد الكريم راضي جعفر : 220 .
66. القصيدة والنص المضاد ، د . عبد الله الغزامي ، ط 1 ، 1994 : 98 .
67. ينظر : المصدر السابق : 90 .
68. ديوان صلاح عبد الصبور ، دار العودة ، بيروت ، 1972 : 69 .
69. المجموعة الشعرية الكاملة ، بدر شاكر السياب : 253 .

تحولات الشعرية العربية ومرجعياتها..



تنطوي التحولات في الشعرية العربية على أهمية كبيرة في نقدنا وفي ثقافتنا، وهي بمثابة المفاتيح التي تأخذ بيد الباحث والقارئ على حد سواء إلى معرفة ظواهر الشعر العربي وانعطافاته التاريخية التي تأخذ مبرراتها من التحولات السياسية والاجتماعية، ومن ثم من تطور الخطاب الأدبي بوصفه مشغلا ساخنا وذا قدرة على التحول والتغيير والازاحة كلما دعنا حاجتنا الإبداعية إلى فهم مختلف في طبيعة تلك الظواهر..

وعلى وفق هذه الرؤية، فإن مرجعيات تلك التحولات غالباً ما تأخذ مساحة من العصف النقدي الذي يتفق أو يختلف مع مضامين تلك التحولات، فيرفض بعضها ويتبنى بعضها الآخر، وبالتالي تتبلور لدينا في نهاية المطاف دينامية للتداول الثقافي في موضوعة الشعر العربي وتحولاته على النحو الذي يشير إلى عافية إبداعية ومعرفية يتمتع بها الشعر العربي منذ ولادته ما قبل العصر الإسلامي إلى اليوم، تلك العافية التي كلما خبا نجمٌ ظاهرة فيها، انبثق على حين غرة، نجمٌ آخر أكثر قوة ولمعانا. ولنا في انزياحات الشكل الشعري القديم وحركات التجديد منذ عصر النهضة براهين ساطعة على ما نذهب إليه.. بل يمكننا أن نقول بثقة عالية: إن تحولات الشعر العربي - قديمه وحديثه - كانت تدفع بولادات جديدة للظهور وتحقق ما يصبو إليه قارئ الشعر العربي وهو يرى تحولات تلك الشعرية بعين الفاحص وعين المتتبع..

في هذا العدد من مجلة "الأديب العراقي"، تغطية كاملة لوقائع الندوة التي عقدت في اتحاد أدباء البصرة وشارك فيها نخبة من أدبائها الذين لم يدخروا وسعا في فتح قلوبهم وأرواحهم لنا ليكون هذا الحوار ذا نكهة بصرية في التداول الثقافي للشعرية التي تليق بالبصرة تاريخاً وحاضراً ومدينة عظيمة في العطاء.. شارك في الندوة:

(د. سلمان كاسد، الناقد جميل الشبيبي، د. ضياء الثامري) وأدار الندوة أحمد الزبيدي.

د. سلمان كاصد : نعم، في الحقيقة اود ان اتحدث عن القوانين وتحولاتها. وهي شيء تزامني. اعني القوانين وكيفية ولادتها. وهل تولد القوانين؟ هل هنالك قوانين فعلا للشعر العربي لنتحدث عن تحولاتها ونأخذ المفاصل الاساسية في نقاط التحول؟.. انا ارى انه

أحمد الزبيدي : سعادة كبيرة لمجلة الأديب العراقي أن تقيم ندوتها في اتحاد أدباء البصرة العريق، وقد وضعنا عنوانا لافتا يفتح أفقا للخوض والجدل في الشعرية العربية وتحولاتها.. ولنتوجه بالسؤال إلى د. سلمان كاصد: هل ثمة قوانين تحكم الشعرية العربية؟



والشكل الجديد – سيصبح تقليدا وسيسقط الكثير من الشعراء في التقليدية.. وعندما يكررون انفسهم فأى ضرورة تبقى للاجتراح الفردي، اقول بالعمل الفردي وليس بالعمل بالجماعي.. العمل الجماعي جانب اخر الفردي اجترح وتجديد ومحاولة لتأصيل شيء مختلف.. النظرية النقدية لن توجد الشعر الحقيقي، بل الشعر الحقيقي هو الذي يوجد النظرية النقدية.. ومثال على ذلك خليل حاوي وهو نمطي، وكان من اهم رواد القصيدة العربية الحديثة ولكنه صار نمطيا بعد ان كرر نفسه.. وربما اغالي كثيرا لكني لن اتردد في ان اقول بان عبد الوهاب والبياتي وبلند الحيدري سقطوا في التقليدية والتكرار.

أحمد الزبيدي: في تكرار انفسهم؟

د. سلمان كاصد: نعم. سنأتي الى ادونيس الذي اعتنى بالتراث في ثلاثة محاور: الاول هو محور نظرية الشعر في كتاب الشعرية، والثاني محور التراث، والثالث في نظرية التقليد.. هذه المشكلة تشير الى اننا سوف نسقط في التقليد. وفي كتابه الثابت والمتحول تحدث ادونيس عن الثوابت وعن رؤية الشاعر في تحولات قصيدته. الشعر ليس ثابتا عند ادونيس وهذا رأي عام وليس فلتة منه. ويرى ادونيس بان الشاعر يخلخل الواقع ويقدم فيه رؤيا.. ان الشعر الشفاهي اهم قانون لديه هو الغاء صوت الاخر المتلقي، بغض النظر فيما اذا كان عنده المتلقي رؤيا ام لا، هكذا يفكر الشاعر

لا يمكن الحديث عن قوانين الشعر مثلما نتحدث عن قوانين الحياة والأشياء والعلوم الاخرى. هي ليست شبيهة بالقوانين العامة في الحياة والعلوم. الشعر الحقيقي هو الذي يشترع القوانين، اعني هو من يجترح قوانين القصيدة.

أحمد الزبيدي: كيف؟

د. سلمان كاصد: باجتراح شكل جديد، اعني الاشكال الجديدة للقصيدة الواحدة او لمنهجه الشعري.. يجترح رؤيا جديدة في قصيدته هذه، ما يعني ان كل قصيدة تمتلك قوانينها الخاصة.

أحمد الزبيدي: كل قصيدة؟

د. سلمان كاصد: هذا رأيي الشخصي.. الشاعر يجترح شيئا جديدا ورؤيا جديدة. ولو كررهما – اعني الرؤيا

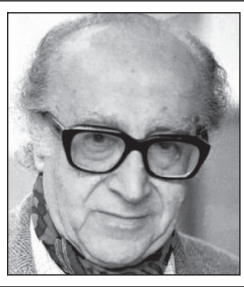




نازك الملائكة

الكلاسيكي مع الآخر. وقد جاءت بعد ذلك مفاهيم جديدة حول النص المحدث الذي اسس لمفهوم بلاغة الكتابة. دخلنا الان في ادوات القوانين بدءا من المرزوقي في عمود الشعر. وسأتحدث عن جانب مهم عند نازك الملائكة والفترة اللاحقة، بعد ان تأسست مفاهيم التلقي في تحولات النص الحديث.. اشير الى ابي تمام.. جاءت ثورة ابي تمام الذي خالف القوانين والقواعد لكن من سياق القاعدة...

أحمد الزبيدي : عذرا.. أبو تمام خالف السنن أم القوانين ؟



جبرا ابراهيم جبرا

د. سلمان كاصد: نعم خالف السنن، والقواعد ظلت ثابتة، ولكنه خالف رؤيا الآخر. فالاختلاف كان واضحا عند ابي تمام وابي نواس، ولكن ابا تمام كان اكثر وضوحا فخالف القواعد المألوفة، لا القواعد العروضية، وأعطى القصيدة دينامية اساسها الغموض الذي يُعد ميزة جمالية في الشعر الان.. اما ادونيس فقد تحدث عن اللحظة اللاحقة التي اعادت انتاج النص على وفق مفهوم يكرس الخطاب الشفاهي في الشعرية العربية، فتحدث عن الفصاحة وعن المحاكاة. لكن نازك الملائكة وضعت القصيدة الحديثة في قوانين جديدة، بحيث كتب عنها فيما بعد جبرا ابراهيم جبرا مقالا يشير فيه الى ان نازك تحدثت عن

القصيدة الحرة ولكنها وضعت قوانين في كتابة الشعر المعاصر.

أحمد الزبيدي : بمعنى ان مقالة جبرا ابراهيم جبرا تعيب على نازك وضع قوانين تقليدية للقصيدة.

د. سلمان كاصد : نعم . ان الانتقال في القصيدة العربية، انتقال تعاقبي بلا قفزات.. القوانين غير ثابتة، انها انتقالات تعاقبية من قصيدة العمود الى التفعيلة ومن ثم الى قصيدة النثر، اعني جماعة تنقلها الى جماعة.

أحمد الزبيدي : ولكن الأشكال كانت مختلفة في نفس الوقت، توجد قصيدة نثر

ويوجد إلى جوارها التفعيلة والعمود في زمن واحد.

د. سلمان كاصد: عموما. هو تعاقبي ولم تحدث قفزات لا تراتبية.. وكل ذلك قد جرى بوصفها تحولات ترتبط بعضها ببعض من القصيدة الكلاسيكية الى الشعر العمودي والتفعيلة ثم قصيدة النثر. والكتابة تنفتح على تعدد القراءات، وكذلك الشعر كونه الممثل الاقوى للكتابة المغايرة.. ولا بد ان نقول بمفهوم الشعر كفن يخضع لشروط الفن في التطور والتحول والتغيير، وعندما تتوجه اليه الدراسات النقدية فأنها تعالج تحولاته.. سلمى الخضراء الجيوسي ترى ان الشعر مهياً للتغيير

د. سلمان كاصد

الانتقال في القصيدة العربية، انتقال تعاقبي بلا قفزات.. القوانين غير ثابتة، انها انتقالات تعاقبية من قصيدة العمود الى التفعيلة.

جميل الشبيبي : هو تعقيب بسيط.. انا اتفق مع الدكتور سلمان بأن القانون يأتي لاحقاً. ما يعني ان الشعر أولاً ثم تأتي القوانين.. القوانين تُستنبط من الشعر وتصبح بعدها دالة للشعراء الآخرين، وسيكون لها تأثير.. الكاصد يقول – ان القانون يأتي بعد الشعر – اتفق معه، لكنه توقف عند هذه الفكرة.. انا اضيف ايضا بان القانون نفسه سيكون هاديا لشعراء آخرين باعتباره تجميع او توضيح للطريقة، ام عمل الشاعر يهدي الشعراء الآخرين فيكتبون على ضوءه. ثم يُكسر هذا القانون بخروج شاعر فحل او شاعر ابداعي كبير يستطيع كسر القوانين. ثم قال بان ”الابداع تجربة شخصية“ وأنا اتفق معه بان الابداع لا يكون جماعياً. يعني يبدأ من شاعر موهوب كبير يستطيع ان يجترح طرقاً جديدة ثم يصبح هذا الانجاز ضمن المجموع. وينتقل الى الاخر ويصبح قاعدة عامة، ويكتسب صفة التعميم وكأنه ليس فيه من جديد.. رولان بارت كان يقول في كتابه ”الكتابة بدرجة الصفر“: لا توجد لغة بريئة.. الكتابة بريئة عندما تكون خالية من التأثيرات، خالية مع التناصت مع لغات اخرى.. لا توجد لغة بهذا الشكل، وإن وجدت هذه اللغة فأنها سرعان ما تتحول إلى لغة دارجة، ولغة مستهلكة على اعتبار أن المجتمع سيتلقفها مرة اخرى ويعيد انتاجها ويكررها، فتصبح لغة من اللغات السائدة.. هذا من ناحية، ومن ناحية اخرى يقول الكاصد، عن

جميل الشبيبي:

نازك كانت اكثر وعياً
في التنظير، وكانت
في حياتها كتابية
وليست شفاهية،
ووعياً النقدي اكبر
من وعياً الشعري.

والتجريب، الا انه يحتاج للموهبة، ل – لمسة الموهبة – فما كان الشعر يتغير الى الشعر الحديث مع السياج إلا لأنه كان موهوباً، وهنا نتحدث عن الموهبة الفردية كما تحدث عنها اليوت، إذ لا بد من الموهبة والوعي، هذا تحدث عنه ايضا ياكوبسن عن المهيمونات. والجيوسي ترى ان التحول يحدث وفق عاملين: عامل الوعي وعامل الادراك، وعامل الغريزة والحدس. ما يعني ان التحولات التي تحدث في القصيدة العربية تحولات موهبة فردية، وفضاء مهياً بالوعي والحدس بالتغييرات التي كسرت قيود القوانين.. والمشكلة ان السياج والبياتي ونازكاً ما كانوا يفهمون تماماً ان لحظة الانجاز ستعمل على تغيير قوانين الشعر العربي. انهم فهموا العصر وفهموا التغيير، ولكن هل كانوا فعلاً ..

جميل الشبيبي: ربما نازك الملائكة تخرج عن هذا التوصيف. نازك كانت اكثر وعياً في التنظير، وكانت في حياتها كتابية وليست شفاهية، ووعياً النقدي اكبر من وعياً الشعري.

د. سلمان كاصد: عفواً، نازك استشرفت لحظة الكتابة ولم تستشرف لحظة المستقبل لأنها لم تتحدث عن قصيدة النثر وكانت ضدها. نازك توقفت عند حدود كتابتها للنص الشعري.

أحمد الزبيدي : أرى أن الناقد جميل الشبيبي قد دون ملاحظات كثيرة عمّا تقدم من حوارنا. والتعقيب يصبح ضرورة في لحظته.. يمكنك التعقيب قبل توجيه السؤال..



الشعر العربي بان تحولاته
تعاقبية. بالحقيقة اننا
نلاحظ بان التجارب الشعرية
ولدت كأنها مجتمعة وفيها
سائد وفيها متنحي. يعني
النثر موجود منذ القدم الى
جانب الشعر.. صحيح لا
يسمى قصيدة النثر. وشعر
التفعيلية أيضا ظهر في وقت
كان الشعر الكلاسيكي او
الشعر الكلاسيكي المشطرو هو
السائد. والقصيدة الحرة كانت

د. ضياء الثامري :

قصيدة النثر تخلّت عن
قضية الايقاع، فتقدم
عنصر التخيل معوضا
له. وفي قضية الصورة
وصناعة والشعر العربي
ظل الشاعر يشتغل
وفق قوانين العروض.

لا نتحدث عن كلام يومي،
ولا نتحدث عن كلام عادي
مثلما قال بارت وقال غيره
.. قوانين الأدب هي قوانين
الشعر وقوانين النثر، وبطبيعة
الحال فان قوانين الشعر
العربي سواء كانت عرفية
أو رسمية أو كانت بأي شكل
من الأشكال، هي قوانين شعر.
قوانين جنس ادبي، وهذا ليس
خاصا بالأمة العربية، عفوا
بالشعر العربي، هي في كل

العالم.. وإلا كيف يمكننا ان نفرّق بين شعر وبين نثر؟،
وكيف يفرّق الاغريق بين المأساة وبين الملحمة وبين
الشعر على وفق القوانين وهذه هي نظرية أرسطو.. بقي
أن الشعر العربي، وهذا مفصل مهم اتحدث عنه الآن
ويجب أن نضع تحته أكثر من خط، يذهب فيه كثير
من الباحثين الى أن الشعر العربي له قوانينه الخاصة.
ربما القوانين التي تتعارض مع اعظم الشعرية في
العالم. وهي الجدل الحاصل في نظرية التخيل ونظرية
المحاكاة.. هل قوانين الشعر العربي هي قوانين محاكاة
أم هي قوانين تخيل؟ وبغض النظر عن هذا الجدل،
الشعر العربي قائم بقوانينه، والتحويلات التي حدثت
في كل تاريخ الشعر العربي ما هي الا تحولات داخل
القانون نفسه. نحن لا ننظر إلى الشعر بسؤال كيف
يتكون الشعر. الشعر يتكون بأساسه من ثلاثة عناصر:
موسيقى، تخيل أو صورة، ولغة تكثيف في كل الشعر،
لذلك عاب القدماء على الشاعر قصيدته التقريرية
والمباشرة والقصيدة التي ليس فيها صورة. وعابوا في

في بدايتها ثم بدأ الشعر الكلاسيكي ينحسر تدريجيا أو
يبتعد عن الساحة، ويكون الشعر الحر هو المتنفذ.. وهذه
الحركة الشعرية تنمو وكأنها في رحم واحد، لكن ظروفها
معينة تجعل من هذا النمط الشعري هو السائد في وقته،
وتجعل لذلك النمط الشعري مهيمنات. وهذه ايضا فكرة
عن التعاقبية وعن التزامنية..

د. ضياء الثامري : هل استطيع ان اعقب.

أحمد الزبيدي : نعم ولكن بعد ان نوجه السؤال.

د. ضياء الثامري : دعني اعقب لأنها قضية مهمة ..
الحديث عن التحولات ضمنا يعني الحديث عن القوانين،
ان لا تحولا بدون وجود قانون. كما أن التحول يفترض
وجود متحول ومتحول عنه، المتحول عنه بما أنه
تم التحول عنه يعني أنه أخذ صيغة وطابعا عرفيا.
وسؤالكم عن وجود قوانين للشعر العربي، سؤال مهم..
لا يوجد شعر بدون قوانين. الحديث في الشعر، يعني
الحديث في الأدب. أما الحديث في الشعر فقد يعني
ضمناً عدم الحديث عن النثر.. نحن نتحدث عن الأدب



نازك وعيها عروضي، والسياب وعيه شعري تخييلي، والبياتي يختلف، وتعرفون قضية عماد الأفعنة والتعبير في الاقنعة عند البياتي. أعود للتأكيد أن ثمة قوانين راسخة في الشعر العربي، ولولا هذه القوانين لم يكن الشعر العربي أو لم نكن لنتحدث في هذه اللحظة عن التحولات.

أحمد الزبيدي : ثمة سؤال نزيد فيه التفاصيل ونوضحها بصورة ادق، بعد ان فجر الدكتور سلمان هذا الحديث.. اقول ان الذي يتحدث عن الشعر الحديث، يبدأ مثلاً بحركة الاحياء ثم يقول جماعة الديوان ثم بعد ذلك جماعة ابولو الذين ظهوروا في المهجر.. لدينا جماعات متعددة ومختلفة.. هل ان هذه الجماعات هي المسؤولة

الاقواء في الجانب الموسيقي الى اخره... كل التحولات التي حدثت في الشعرية ما هي الا تقدم عنصر وتراجع عنصر من هذه العناصر الثلاثة.. قصيدة النثر تخلت عن قضية الايقاع، فتقدم عنصر التخيل معوضاً له. وفي قضية الصورة وصناعة والشعر العربي ظل الشاعر يشتغل وفق قوانين العروض. وذكر الناقدان الفاضلان قضية الشعر الحر، إذ استشرّفوا حين سألتهم عن الشعر العربي في خطوته الأولى، وهي عملية لعب بالعنصر. ربما هو الأول عند العرب وهو العروضي.. العرب قدمت العنصر العروضي وما كانت تعترف بالشعر الذي هو ليس على وزن الخليل.. فنازك عندما نظرت لقضية العروض - وهنا أختلف مع الدكتور سلمان - ، لأن

حينه بوصفه لاحقاً ولم يكن قاصراً الا في فترات النقد للنصف الاول من القرن العشرين. فقد تأخر بتجربة دُرست في وقت سابق..

د. سلمان كاصد: لغاية اليوم نحن ندرس داخل الادب، والنصوص النظرية المصرية تعتبر ان احمد شوقي هو امير الشعراء.

أحمد الزبيدي: هذا تأثير البعد الايديولوجي ربما قضية قومية....

د. سلمان كاصد: دكتور ضياء تحدث عن قوانين الشعر العربي وهي موجودة وقواعدها ثابتة.. اولا يجب ان نضع في الحسبان ان التجارب الشعرية الجديدة كسرت القيود. والدكتور ضياء يقول ان لها خصوصية في الشعر العربي.. نعم القصيدة الفرنسية والانكليزية هي قصيدة الشعر الحر.. الفرنسيون والانكليز يطلقون عليها تسمية الشعر الحر.. وهي غربية وترجع الى سوزان بيرنار وليس لدينا مرجعية شعرية عدا بيرنار..

أحمد الزبيدي: وماذا عن ادونيس الذي ردّ على نازك الملائكة بوجود قصيدة النثر في التراث. وان النثر الصوفي هو مرجعية اساسية لقصيدة النثر بحسب تعبيره..

د. سلمان كاصد: لا بأس بذلك، فأدونيس ناقد كبير.. لكن قصيدة النثر التي تعنيها سوزان برنار تختلف تماما عما يعنيه ادونيس، لأنها وضعت مجموعة اشتراطات والاشتراطات ليست من قبيل التزامنية واليومي والتوهج المجاني، خلافاً للنثر الصوفي الذي ليس فيه توهج مجاني.

او الرائدة في تحقيق التحولات داخل اطار الشعر العربي الحديث؟ فقد جاء الاحياء، وجاء ابولو وجاء المهجر، ثم جاء جماعة الشعر الاصلاحى والزهاوي وكذا الحال مع جماعة الشعر الحر.. هل هذا يعني ان الشعر العربي لا يتحول الا بالجماعة؟

د. سلمان كاصد: الحقيقة ان مسألة الجماعات ومسألة الأجيال والأفكار التي تدور حول تجمعات معينة لها طابع خاص، وهي تدخل ضمن تقييمات النقاد وليست من اقتراح الشعراء.. ربما الشاعر يرى بتقاربه مع شاعر اخر بالاشتغال نفسه في توجهه الرومانسي أو الواقعي. هذا نوع من التقارب يحدث في الادب بشكل عام.. ففي القصص مثلاً، ظهرت قصص متشابهة لقصاصيين مثل

جليل القيسي من كركوك ومحمد خضير من البصرة وجهاد من بغداد ولطفية من ديالى في احد اعداد مجلة الأقلام. وهذه القصص اسميتها في حينها قصص رؤيا، اعني ان النسخ كله عبارة عن كتابة عن مدنية رؤيوية فيها مواصفات معينة يحاول القاص من خلالها أن يبني على اعتبار النقائص، أو على اعتبار الحرب واقعاً جديداً. وبهذا المعنى أيضاً، فإن جماعة ابولو وجماعة الديوان والمهجر وغيرهم، ربما كان لديهم تميز أو تقارب في وجهات النظر، جاء نقاد من بعدهم فحصروا هذه الظاهرة لأن الناقد يحاول أن يجد قانوناً يتحكم به أو يستطيع أن يعممه. لكن النقد العراقي كان قاصراً عن هذه التسمية، اقصد ان التنظير في مصر والشام كان اكثر عمقا.

أحمد الزبيدي: تأخر النقد العراقي في



ادونيس



سوزان برنار

أحمد الزبيدي: دكتور ضياء، تحدثنا بشكل مقتضب عن التحولات، ولنبسط الامر الى الشعر العمودي وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر.. ألا تلاحظ بان الوزن هو المعيار لهذا التحول؟ فعندما نقول بالشعر العمودي نشير ونذهب الى الوزن. وربما ليس لأنه الاطار الشكلي.. انه يشكل بنية متفاعلة داخل الاطار الشعري، وهذا ينطبق على التفعيلة ايضا لأنها

تؤمن بالوزن وحيانا بالقافية.. لكن قصيدة النثر تختلف عنهما بغياب الوزن والايقاع... وثمة من يجعل الشعر الحر للتفعيلة والنثر. هل يعني ذلك بالضرورة الاختلاف في المرجعيات؟ ام ان الوزن فقط هو معيار التحول؟

د. ضياء الثامري : يبدو ثمة مسالة لم ننته منها بعد وهي غائبة. فنحن بدءا عندما نتحدث عن التحولات الشعرية، علينا ان تفرّق او نفهم الفرق في التحول هل هو تحول في الشعر أم في القصيدة؟.. التحولات في الشعر وليس في القصيدة، فقضية الوزن الذي هو احد اعمدة ثلاث في التكوين الشعري العربي، لا يصنع شعرا.. الوزن ليس سوى قالب وضع العرب شعرهم فيه.. بدءا من العمود، ثم جاءت جماعة قصيدة التفعيلة بشكلها المنفتح الذي تحدثت عنه نازك الملائكة في قصيدة الكوليرا، ليضعوا شعرهم فيه.. وبعدها جاء شعراء النثر.. والقضية لا تتعلق بقوانين الشعر بقدر ما

د. سلمان كاصد :

الناقد يحاول أن يجد قانونا يتحكم به أو يستطيع أن يعممه. لكن النقد العراقي كان قاصرا عن هذه التسمية، اقصد ان التنظير في مصر والشام كان اكثر عمقا.

ترتبط بوظيفة الشعر. التحول هو في الوظيفة.. عندما كان الشاعر كاهن القبيلة ومدّاحا وهجاءً وراثيا، وصولا الى حركة الاحياء، حتى احمد شوقي الى حد ما بعيدا عما جاء به من فرنسا وما تعلمه هناك في دراسته، فقد كان الشعر يأخذ وظيفة اعلامية.. جماعة حركة الاحياء لم يكونوا لامعين الا لانهم كانوا يتصدرون افتتاحيات الصحف. لكن فيما بعد،

ومع تحول قصيدة التفعيلة، لا سيما علي يد السياب بدأ الشعر يأخذ منحى اخر، واخذ دورا اخر وانتقل من القضية الاعلامية. بدليل ان الشعر الشعبي هو قصيدة وزن بالدرجة الاساس، وهي التي تصدّرت وسبقت.. هذا من جانب، بالإضافة الى ان قصيدة التفعيلة كانت تتزامن مع وعي القارئ ووعي المتلقي. وعلى يد الرواد بدأت القصيدة تسبق القارئ بخطوات بسيطة، لذلك ظل السياب مألوفا الى يومنا قريبا من القارئ. خلافا لقصيدة النثر في التحول الثاني وقد سبقت القارئ بسنين طويلة فاصبح الشعر غريبا ولم يصبح للشعر الا شعراء وهم قرأوه.. فقضية التحولات ليست لعبة في الشكل بقدر تعلقها بالشعر ووظيفته بالدرجة الاساس. أحمد الزبيدي: تداولنا في قضية القوانين.. لكن ثمة قضية مهمة في عنوان الندوة تتعلق بالمرجعيات. فهل بالإمكان تحديد اهم المرجعيات الثقافية المهمة في الشعر العربي الحديث؟

عنصر مضمّر، ثم يأتي العنصر الآخر وهو الذي يتسيد السياق الذي يسمى بالطاقة المرجعية.. ان المرجعيات التي تعزز الرؤية الشعرية هي أولا الموروث. ما هي مرجعيات قصيدتنا الحديثة؟ الشعرية العربية نفسها تصبح مرجعية إلى عصر من العصور، والمدونات الكبرى الانجيل والتوراة والقرآن مرجعيات للكثير من الشعر الحديث. وشعرنا العربي الحديث أيضا تضمن الاسطوريات، على المستوى الأسطوري وعلى المستوى الشعبي، وهذه مرجعيات سواء تحدثنا عن مرجعيات الشاعر أو مرجعيات العصر.. وكلمة مرجعية بتقديري غير دقيقة، فعندما اتحدث وأقول مرجعيات ارى انها منقولة أساسا من حقل ديني. الآن لا مرجعية واحدة في العالم ومحاولة قراءة المدونات الكبرى هي عودة للمرجعيات. وحديثي عن المرجعية الأساسية في الشعر هي الواقع لأنه لا يمكن أن أجد شعرا لم يتناول الواقع:

يتحدث التوسير عن بريخت المسرحي الكبير فيقول: لقد كان الادب مرآة يعكس الواقع عند الأدباء، لكن بريخت كسر المرآة وصارت متشظية.. الواقع عميق ومتداخل وكل شي فيه من العلوم، وكل العلوم موجودة في الواقع ولا تنتهي.. يتشظى العالم هنا، تتشظى المرآة، هذه هي القصيدة..

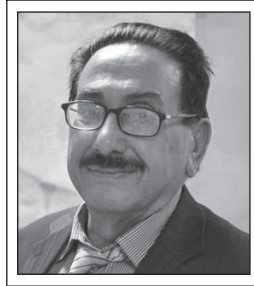
أحمد الزبيدي: دعونا نتوقف عند هذه النقطة .

د. سلمان كاصد: لنبقى في المرجعيات. اود ان استمع الى رأي استاذ جميل الشيبلي ودكتور ضياء الثامري.

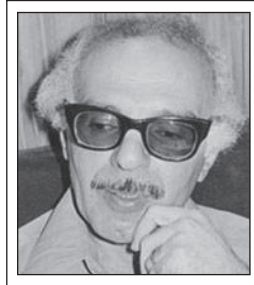
د. سلمان كاصد: هذه معضلة كبيرة، فهل يعني ذلك انها مرجعيات محددة، ولا يمكن لأي ناقد يشغل بالنقد ان يحدد المرجعيات الحقيقية؟ المرجعيات هي نتاج غير موجه ويستحيل أن يوجه الشاعر بمهيمناته أو بمرجعياته لأنها ذات خصوصية تتعلق بوعي الشاعر وثقافته، المرجعيات لا ارادية لأنها معرفية. والمعرفة هي توسع في المفاهيم.. الآن الشعراء عندما يجترحون قصيدة معينة تكون في اذهانهم.. في ذهن عمار المسعودي أو حبيب السامر على سبيل المثال، حين تكون في ذهنه قصيدة معينة يبدأ بالشروع بكتابتها ويرجع لمرجعياته. اعني ان المرجعية ملحقه بالفكر الشعري، المرجعيات تسبق معرفيا وتأتي لاحقا للقصيدة.

أحمد الزبيدي: اقول المرجعيات المختلفة وأعني - على سبيل المثال - تجربة عبد الرحمن شكري أو خليل مطران وغيرهم. فإنك تشم بقصائدهم الرومانسية رائحة المرجعية الغربية، وتأثرهم بالشعر الغربي والفرنسي. فالمرجعية ليست بالضرورة قضية التذكر في لحظة القصيدة.

د. سلمان كاصد: انا أتحدث عن مرجعية الشاعر وأنت تتحدث عن المرجعية الشعرية. وهناك فرق كبير. يعني أنك تتحدث عن المرجعية والهيمنة. وانقل عن نظرية جاكبسون الذي يعتقد أن الخطاطة العروضية متغيرة ومهيمنة وهي مجموعة عناصر، فالعنصر المتسيد هو العنصر الأقوى. هذا في يوم ما يصبح بنية وفي يوم ما يتحول من بنية إلى



فاضل ثامر



محمود البريكان

أحمد الزبيدي: فاضل ثامر في كتابه "مدارات نقدية" اجتهد بمحاولة تأطير أهم مراحل التحولات في الشعر العراقي، فتحدث عن المرحلة الأولى ويسميتها المرحلة العقلانية وهي بين الواقعية والرومانسية، ومثالها الشعراء الرواد وتأثرهم بجماعة أبولو والمرحلة الثانية يسميها المرحلة الرؤيوية ويمثلها

شعراء الستينيات، فيما يعد المرحلة الثالثة مزيجاً من الرؤيوية والعقلانية.. فهل يتفق الناقد جميل الشبيبي مع تقسيمات فاضل ثامر؟

جميل الشبيبي : المشكلة عند نقادنا الكبار والأستاذ فاضل ثامر ناقد كبير، وهو هنا يعمم من خلال نماذج صغيرة، نماذج محددة يحاول ان يقسّم هذا الشعر العربي أو العراقي بفضاءاته الكبيرة. فيقسمهم الى أقسام وخانات وأوضاع خاصة. وهذه مسألة فيها نوع من التعسف. والقصيدة الرؤيوية ربما موجودة في القسم

الأول. بعض الشعراء تميزوا بهذا التصنيف.. لدينا البريكان وكان مهتما بالرؤيا، لكن سعدي يوسف مثلاً، اهتم بالرؤيا واهتم ايضاً بقضايا الناس والقصيدة اليومية.. اين تضع هذا الشاعر بحدوده الكبيرة..، هناك شعراء جاءوا لاحقاً مثل عيد الكريم كاصد وكاظم الحجاج في البصرة، وهؤلاء عندهم رؤيتهم، اين تضعهم الترسيمة التي

جميل الشبيبي:

اين نضع الشاعر الذي يخرق تلك القوانين الشعرية، وانفرد بنفسه في تجربة جديدة واستطاع ان يراكم هذه التجربة في اشياء اخرى؟

رسهما فاضل ثامر. انا لا يمكن لي كناقد معاصر ان اضع شعراء عليها لأنها لا تستوعبهم. هذا الجانب انا اعيبه على كثير من النقاد.

د. ضياء الثامري: انا لم احدث شعراء، انا تحدثت في النظرية. قضية التحولات وقضية الشعرية، وحديثنا في نظرية الادب والنظرية النقدية. وبذلك علينا التحدث في قوانين الشعر.. ما الشعر؟

ما قوانين الشعر؟ وبالتالي ما التحول الذي سوف يطرأ؟ وهذا التحول لم نكن لنحدث عنه لولا وجود نظرية نقدية رصدته ووقفت عنده ولم اذكر شاعراً بعينه لان الحديث عن شاعر لا يعطي تصوراً تاماً.

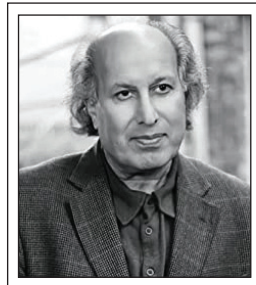
جميل الشبيبي: اسمح لي، بالنسبة للنظرية النقدية حالياً فيها مناهج عديدة.

د. ضياء الثامري: بغض النظر عن المناهج، السؤال اكبر من المنهج، السؤال في تحولات الشعرية.

جميل الشبيبي: لا بأس ولكن هناك خروقات. الشاعر

يخرق القوانين دائماً. اين تضع الشاعر الذي يخرق تلك القوانين الشعرية، وانفرد بنفسه في تجربة جديدة واستطاع ان يراكم هذه التجربة في اشياء اخرى؟

أحمد الزبيدي: دعونا نتحدث عن قضايا ثقافية. وسؤالي للدكتور ضياء، ألا ترى ان الايديولوجيا لها تدخل مباشر في عملية التحول الشعري؟



عبد الكريم كاصد

الادب. والحديث عن نظرية الادب بالنتيجة حديث يتضمن الايديولوجيا، يعني ضمنا في حديثنا المعاصر هو حديث عن الايديولوجيا. فمثلا ان المتسيد على المشهد الادبي والابداعي والنقدي لأكثر من مئة عام هي النظرية الماركسية وهي نظرية ايديولوجيا...
يا أيها الراكب المزجي على عجل

نحو الجزيرة مرتادا ومنتجعا

ابلغ إباداً وخلل في سراتهم

اني أرى الرأي إن لم اعص قد نصعا

لقيط بن معمر الايادي يعمل كاتباً في ديوان كسرى ويرسل رسالة يقول بان كسرى قادم لغزوكم. هذه قضية ايديولوجية وسياسية. ومحمد عابد الجابري قسّم الفكر العربي الى الفكر البياني والفكر العرفاني.
د. احمد الزبيدي: والعقل البياني والعقل الهرمسي والعقل الاستدلالي.

د. ضياء الثامري : هذا ليس في البدء، وهو ليس

خاصا بالأدب، الادب هو

ابن الحياة وابن الواقع. ماذا

فعلت قصيدة النثر سوى انها

اعادتنا لقراءة اليومي؟ وهذا

الفتح الذي قدّمه السياب

وتلاقفه الان المحدثون

وشعراء قصيدة النثر، هو فتح

السياب.. حقيقة قضية اليومي

والمألوف في العراق، قضية

ايديولوجيا، وقضية الهمس

والتأويل قضية ايديولوجيا.

د. سلمان كاسد: عفوا يعني

من الطبيعي القول ان اعظم

د. ضياء الثامري : انت تعرف قضية التجييل وقضية الاجيال وقضية التحقيب في الشعر العراقي. وهي صيحة من صيحات الستينيين الذين أرادوا أن ينفوا الارث الخمسيني الذي اسس قبلهم والارث اللاحق ليقبوا هم وحدهم.

أحمد الزبيدي: هذا بعد ايديولوجي.

د. ضياء الثامري : طبعا ومن غير الممكن ان يكون انقطاع في سلسلة الشعر.

أحمد الزبيدي: أود التعقيب على ما تقوله هنا.. سامي مهدي يقول ان الرواد لم يستفيدوا استفادة معقولة في عملية التخلص من نظام الشطرين، فلم يعطوا الحداثة حقها.

د. ضياء الثامري : هو نفسه سامي مهدي والعزواي وكل الستينيين، ماذا فعلوا؟ لقد ظلوا في فلك الرواد والخمسينيين. لكن تحدثوا في قضية التجريب ومن الممكن ان يكون البريكان افضل منهم لأنه سبقهم

في قضية التغريب والاختصار

واللغة، وهو من جيل (المابين)

... قضية التجييل غير ممكنة.

أحمد الزبيدي: عفوا لم اقصد

الجيل وحده.. أعني أن الثقافة

العربية تتحول عبر مؤثرات

ايديولوجية أكثر مما هي معرفية

.. ألا ترى أن ذلك يؤدي الى ضعف

النظرية؟

د. ضياء الثامري: لا .. اذا

رجعنا الى اصول النظرية النقدية

القديمة منذ اليونان فالحديث

في الاصل هو حديث عن وظيفة

د. ضياء الثامري :

ماذا فعلت قصيدة

النثر سوى انها اعادتنا

لقراءة اليومي؟ وهذا

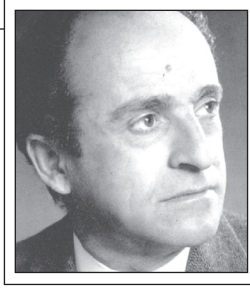
الفتح الذي قدّمه

السياب وتلاقفه الان

المحدثون وشعراء

قصيدة النثر، هو فتح

السياب..



خليل حاوي

ايغلتون، فماركس يقول ان الفن هو النقيض لإنتاج الايديولوجيا التي يجب ان لا يكون لها علاقة بالفن. هذا ما يقوله ماركس نقلا عن ايغلتون: "نظريات حول القيمة الفائضة".

د. ضياء الثامري: أدوارد سعيد ذهب الى الحرب والسلام، وقال كنتم مخدوعين في الحرب والسلام والقضية الفلسطينية. ودستوفسكي، حتى دستوفسكي مؤلج.

د. سلمان كاصد: انا انقل عن ايغلتون، عن ناقد كبير، فهو يقول في كتابه نظريات حول القيمة الفائضة عمّا يسميه ماركس الانتاج الروحي الحر، عن ماركس الذي

يرى بان الفن هو انتاج روحي كبير. الشعر انتاج الفن. انتاج يدخل الى السوق، يقول ماركس: الشاعر والفنان والعازف يعملون كأحرار. كتاب ايغلون المادية في ذكرى يونفيل، كلمة انتاج في كتابات ماركس تشير الى اي نشاط لإشباع الذات، كالعزف على المزمار، والرقص على انغام موسيقى شعبية، والجدال حول افلاطون، والقاء الخطاب. وأنا هنا اضيف الشعر ايضا. أحمد الزبيدي: عفوا.. هذا واضح، لكن القضية افتراضية، وهذا بعد فلسفي، نحن نتحدث عن قضية واقعية. كان السؤال للثامري وكانت اجابته في ضوء ما موجود من شعر، ولم يكن معنيا بالقضايا الفلسفية والتجريدية وعلاقة الفن بالايديولوجيا. السؤال يتعلق بالشعر العربي وتحولاته واثرا لايديولوجيا فيه.

د. سلمان كاصد : لا يمكن لي ان اعزل اي فهم فلسفي عن منبعه الاول.

د. ضياء الثامري: لا دكتور سلمان، الشعر يقول ما لا



جبران خليل جبران

الشعراء في العالم لم يكونوا ايديولوجيين. د. ضياء الثامري : ليس بمعنى الانتماء دكتور، فالايديولوجيا حياة، ولا حياة بلا ايديولوجيا، وكلنا مؤدلجون.

د. سلمان كاصد : لقد تكلمت بشي جميل، واتيتم بمنطقة مهمة جدا وهي منطقة فهم ماركس للايديولوجيا والادب. دكتور ضياء اعجبتني مقولته فقد اخذني الى الايديولوجيا. ايديولوجيا كارل ماركس، واستشهد بماركس ايضا.. وتحدث عن فهم ماركس وعلاقة الايديولوجيا بالادب والفن.. لكن ماذا يقول ماركس؟ ما هي الايديولوجيا؟ وطرح المفهوم هنا هو

تعاقيات، واحدة تسحب الاخرى. اولا ان الايديولوجيا بالمعنى العام تعني الجماعة في تكتلها الاسوأ أحمد الزبيدي: نعم هذا كارل ماركس.

د. سلمان كاصد : نعم النظام الهش، التماثل، ذوبان الفرد تعني العام وليس الخاص. وتعني الاعلان وليس الحوار، وتعني الجماعة على الفرد.

أحمد الزبيدي: افكار حاكمة

د. سلمان كاصد: هذا الشكل الايديولوجي التعسفي فيها كما يراه تيري ايغلتون في كتابه عن ماركس. وبالمعنى الثاني، فالايديولوجيا هي منظومة افكار تنتجها الثقافة السائدة لخدمة او تبرير الطبقة المهيمنة.

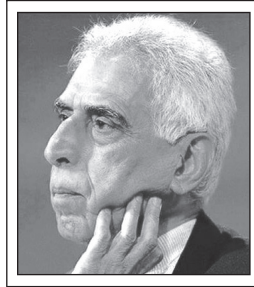
أحمد الزبيدي: عفوا دكتور نحن لا نريد الدخول في مفهوم الايديولوجيا بقدر علاقتها بمفهوم الشعر..

دكتور ضياء لم يتناول مفهوم الايديولوجيا.

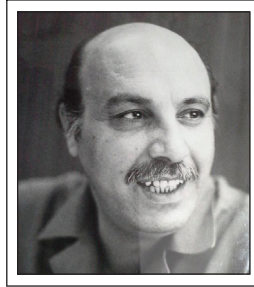
د. سلمان كاصد: لا علاقة لي بذلك، أريد فهم الايديولوجيا من وجهة نظر ماركس كما ينقل عنه

تقوله الفلسفة.
د. سلمان كاصد: الايديولوجيا فريق..... الشعر فردانة .
د. ضياء الثامري: الايديولوجيا بالفهم المجرد الفلسفي، غيرها في المفهوم وفي الحياة.
د. احمد الزبيدي: بالمناسبة حتى ماركس يفرق بين ايديولوجيتين علمية وأخرى غير علمية.
د. سلمان كاصد: الفكر اوسع من الايديولوجيا.
د. ضياء الثامري: لا يوجد انسان غير مؤدلج.
د. سلمان كاصد: هذا غير صحيح، كيف لا يوجد انسان غير مؤدلج، ففاضل العزاوي كتب شعره وكان غير مؤدلج، وجيل الستينيات كان خارج الايديولوجيا.
أحمد الزبيدي: هنا سنختلف.
د. ضياء الثامري: مجرد ايمانهم بتفوق جيلهم هو أدلجة.
د. احمد الزبيدي: نعم كانوا داخل الادلجة.
د. سلمان كاصد: انتاجهم كان خارج الادلجية اين كان انتمائهم؟ الى اي جهة ايديولوجية؟
جميل الشبيبي: لماذا؟ لانهم فشلوا في حياتهم. لا اعرف فيما اذا كانت فكرة ان للأدب وظيفة اجتماعية ام سايكولوجية ام غيرها، أرى فيها نوعا من التخصيص. فمثلا بالنسبة للبنويين يقرأون الادب من الخارج. اي بلا مرجعيات، وهي عبارة عن انساق وثنائيات وغيرها. ونظريات القراءة تعطي مجالا اوسع من قضايا الايديولوجيا والوظيفة والجماليات والخصوصية، وقراءة الثنائيات تعطي مجالا اكبر

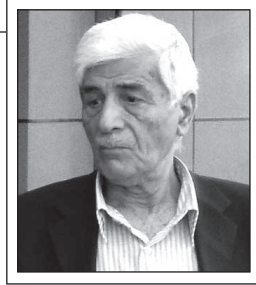
بالنسبة للنص الادبي من قصة وشعر ورواية، لذلك نحن نحتاج لتوسيع فكرنا والإيمان بان الادب اوسع من الوظيفة، وهو الادب الحقيقي المبدع.
د. احمد الزبيدي: عفوا دكتور للتوضيح. دكتور ضياء كان قصده ان هذه القوانين العامة تتعلق بالتحولات، وبالوظيفة. وهو غير معني بتحديد هويات اجتماعية وسياسية وثقافية الخ.. دعونا نتوقف عند توصيف الغذامي الذي أفاد من خطاطة ياكبسن في النظر إلى الشعرية العربية، بل توسع وأضاف "العنصر النسقي"، أقول: يرى الغذامي " الشفرة " يخلقها شاعر معين وحين تكون فاعلة ويقلدها شاعر آخر فانها تتحول إلى "سياق" ويصبح طاقة مرجعية ويعطي مثالا الشعراء الرواد للشعر الحر . فهل ترى ان الضغط الايدلوجي - وهذه تشاكس د. سلمان كاصد - له فاعلية في التحول من الشفرة الى السياق ؟
د. سلمان كاصد: لا ابدأ. انا لم انف الايديولوجيا عن شعراء كبار مثل بريخت وناظم حكمت. هناك استثناءات.
أحمد الزبيدي: هل الشعراء الرواد وحدهم فقط من انتج هذه الشفرات؟ هنالك شعراء جاءوا بعدهم، واستطاعوا ان يخلقوا تحولا، ويخلقوا تقاليد شعرية جديدة لم تكن شائعة في الشعر العراقي.
جميل الشبيبي: مشكلة الشعر أو الشعرية أو الاجيال، اشكالية الوضع التاريخي.. فقصيدة التفعيلة وقصيدة العمود انتجت لنا شعراء نماذج وفحولا، وكانت لهم القدرة على ان يؤثروا في بقية الشعراء، وان يبناوا



سعدى يوسف



سامي مهدي



كاظم الحجاج



سلمى الجيوسي

بهم.. وحاليا في العصر الحديث اصبح هذا النموذج غير طاغ اذ تتحكم فيها القصائد وليس الاسماء. **د. سلمان كاصد:** يعني تقصد

ان السياب كان نموذجا استثنائيا؟

جميل الشبيبي: نعم نموذجا استثنائيا.

د. سلمان كاصد: لماذا لم يصبح البريكان نموذجا؟ دعني اجيب ان هؤلاء اصبحوا نموذجا استثنائيا لان المعرفة الشعرية كانت في يقظتها الاولى وهي التي خلقت المبادرة. وانا شخصا ارى ان السياب عندما شعر بأنه صاحب اليقظة الاول تمرد على الايديولوجيا مثلما تمرد بيكاسو على الايديولوجيا.

د. ضياء الثامري: كان سؤال د. احمد "هل يستطيع شاعر ما انتاج شفرات خاصة به تؤثر في الاخرين. انا في رأيي لا يوجد شاعر لا ينتج شفرات، لكن كيف ينتجها؟ وامامنا نموذج في الشعر العراقي الحديث والعربي ايضا، عابر للأجيال وهو الجواهري الذي صار بصمة. واصبح الجواهري

باجواء القصيدة العباسية لأنه فهم الشعر بوظيفته، وهذا ما فعله السياب، لذلك ظلت قصيدته دافئة خلافا لقصيدة البياتي التي لعبت على التقنيات فأصبحت باردة وليست قصيدة قارئ. وقصيدة (نازك) لعبت على المتغيرات العروضية التي ماتت. وقل مثل ذلك لكل

د. سلمان كاصد:

السياب عندما شعر بأنه صاحب اليقظة الأول تمرد على الايديولوجيا مثلما تمرد بيكاسو على الايديولوجيا.

عالمنا ربما يتمناه الاخر.. في تلك الاجواء كان من الممكن لهذا الشعر ان ينتج ما اسميته بتوالي الانتاج، او التأثر بهذا الشاعر او ذلك. اعني مثلا،

استخدام السياب للأساطير واستخدام الهامش ايضا كدليل للتعريف بهذه الاساطير لأنها كانت اساطير بعيدة عن ذائقة الشعرية العربية، وبعيدة ايضا عن ذهنية القارئ العراقي. فلجأ السياب الى ذلك من اجل توضيح الفكرة. وكان بدر يحاول ان يمزج هذه الاساطير اليونانية وغيرها من اجل ان يوسع مفهومه. واستطاع شاعر مجايل اخر للسياب استخدام القناع كالبياطي. فهل استطاعت تلك التقنيتين ان تنتج جيلا من الشعراء المتأثرين بذلك؟ نحن لم نجد الشعراء الذين جاءوا بعدهما من الشعراء الاصدقاء الذين من ابناء جيلي مثل كاظم الحجاج وعبد الكريم كاصد الذين كانوا من تلاميذ سعدي يوسف والبياتي. هؤلاء لم ينتجوا مثل من سبقهم، وانما توجهوا للحياة اليومية وتوجهوا لنماذج او تيمات مختلفة اخرى..

ربما تأثروا بالايديولوجيا او بناء القصيدة.. مثلا تأثروا بسعدي والسياب بالبناء وليس بالفكرة. وجاءوا بفكرة جديدة وصار لهم تراث خاص بهم وأوصلوه الى الاجيال التالية، أعني ان الشعر في فترة من الفترات كان يخلق من قبل نماذج لشعراء معروفين يتم التأثر

في نفس المكان.. مثلاً كتب
عن الأرض، اليد والماء
بوصفها رواية متعددة
الاصوات، وبعدها ينفي ذلك
وأنا قلت له بذلك.

أحمد الزبيدي: لماذا نجحت
دعوة السياب وشفرته وفشلت
محاولات سبقتة ربما تصب
في رؤية التجديد نفسه كما
في محاولات جبران خليل
جبران وأمين الريحاني؟

د. سلمان كاصد: الحقيقة
هذا يتعلق بالفضاء، فالفضاء

الذي ظهر فيه السياب كان مختلفاً.. الفضاء العراقي
متغير والفضاء العربي فضاء ساكن، وبحكم علاقة
السياب بالمجالات الانكليزية وقراءتها الخ.. استطعنا
ان نفهم ان فضاء السياب يختلف عن السائد وكان
خاصاً به، فقد كان يقرأ وورث بيتس واديت تسولف.
هذا فضاء خاص. وكان للمصريين فضاءهم العام لان
الغرب الاوربي موجود في القاهرة.. بينما بدر بالتفاتته
وليس اكتشافه لقصيدة النثر الانكليزية، التفاتة غريبة
على الواقع الثقافي العراقي. هذا باختصار الفضاء الذي
وجد فيه السياب، واختلف فيه عن الاخرين.. ودعنا نقر
بان اول قصائد النثر كانت على يد جبران 1922 الذي
كتب الشعر المنثور، وفي مؤتمر بيروت احتفاءً بمحمد
الماغوط واحتفاءً بقصيدة الشعر الحر، تصوروا ان
اللبنانيين يعتبرون في ذلك المؤتمر ان الماغوط يمثل
الشعر الحر ونازك والسياب يمثلان شعر التفعيلة.
هل تعتبر قصيدة محمد الماغوط قصيدة الشعر الحر

جميل الشبيبي:

قصيدة التفعيلة
وقصيدة العمود
انتجت لنا شعراء نماذج
وفحولاً، وكان لهم
القدرة على أن يؤثروا
في بقية الشعراء، وأن
يبنوا عالماً ربما يتمناه
الآخر..

الحركات. الستينيون الان
يحتفلون بانفسهم ولا احد
يحتفل بهم.. ربما الشعراء
الذين لا يجيلون هم اكثر
انجاباً وبصمتهم اكثر
وضوحاً. الشعر ليس قضية
اجيال او تحقيب، بل قضية
قول. ربما كنا ننشغل في
النقد العربي بماذا نقول،
واليوم ننشغل بـ "كيف نقول"
والدليل ان شعراء قصيدة
النثر الآن يحتفلون بما
يسمونه اليومي والمألوف.

جميل الشبيبي: خذ ظاهرة سعدي يوسف نموذجاً،
وليس البريكان او البياتي، وهي ظاهرة حيّة واستطاع
ان يؤثر في الاجيال.
ضياء الثامري: لا، ظاهرة سعدي صار فيها نكوص.
وصارت تاريخاً وسعدي هو الاخضر بن يوسف. هذا
سعدي يوسف.

احمد الزبيدي: تأييداً لذلك اذكر ان خالد علي
مصطفى قال في مناقشة اطروحة دكتوراه "يحق لي
أن اقول بعد هذا العمر ان اهم شاعر عراقي لا يمكن ان
يوازيه اي شاعر اخر، وحقق التأثير فينا هو السياب.
وكان د.سمير الخليل مشرفاً، وقال "هل اعد هذا
تصريحاً رسمياً وشهادة" فاجاب خالد علي مصطفى:
بـ "نعم" .. وأضيف الى ذلك أن فاضل ثامر في كتابه
شعرية الحدائث يؤكد على أهمية السياب في خلق أشكال
الشعرية العراقية الحديثة وعودتها له.

جميل الشبيبي: فاضل ثامر، عنده تعميمات ينقضها



جميل الشبيبي: ربما لم نتكلم عن التأثيرات على الشعر، ومن يؤثر على الشعر. فهناك نظرية الادب المقارن، او ما يسمى بالمتاقفة. فقسم يذهب الى ان الشعر الحديث في الوطن العربي هو نتاج لصدى الشعر الغربي، حتى ان بعض المستشرقين يقولون بان الازان في الشعر العربي الحديث جاءت من الازان الغربية وهي مستوحاة من الاناشيد والترانيم الكنسية التي دخلت الى مصر والعراق في وقت من الاوقات.. وقسم اخر يذهب الى ثلاثية المؤثر وطريقة التأثير. والمؤثر سيقودنا الى انسياق الشعر الى الاجانب، باعتباره صدى لنتاجهم. وإذا انتقلنا الى المتأثر فهذا سيقودنا

د. ضياء الثامري:

كل الأدباء، سواء كانوا عربا أو أجنبيا يشتركون في القضايا الانسانية، لكن يبقى التمايز في المهوبة الفردية التي تتجلى في الانتباه إلى ماذا يعمل؟ ولماذا يذهب إلى هذه الكتابة؟

والسياب ونازك قصيدة تفعيلة؟
د. ضياء الثامري: لا، هنا يقصدون شيئا اخر.
د. سلمان كاصد: اريد ان اصل الى نتيجة ان الشاعر بدر شاكر السياب ما كان يعي انه سيقفز بالشعر العربي هذه القفزة الكبرى.
د. ضياء الثامري: ربما الظرف التاريخي هو الذي خلق السياب.
أحمد الزبيدي: لو لم يمّت السياب وعمر بقدر ادونيس لاختلفت المسألة.
د. سلمان كاصد: كل نقاد وكتاب العالم ينظرون وفق مفاهيم ماركسية لانهم خرجوا من معاطف سويسر وماركس، حتى غولدمان ابو السوسيولوجيا الذي قعد لوكاش، اشتغل على البنيوية الماركسية. والسياب كان نكيا في التفاتته، وهذا ما اقوله عن الشعر - المهوبة الفردية - التي قال بها اليوت. اليوت كان يفكر بطريقة رأسمالية فردية الى درجة من العمق الذي قال فيه بان المهوبة الفردية هي الفاعلة، وهذا ينطبق على السياب الذي لم يكن يعيها، فهو اختلف عن نازك التي كانت تعي تنظيرها وفشلت في شعرها. خلافا للسياب الذي فشل في التنظير ونجح في الشعر. والسؤال المهم كلهم كانوا مؤدجين في البدء، ثم تخلوا عن الايديولوجيا قاطبة. مثلا بوند وسعدي والبياتي. وهذا مصداق على مفهوم ماركس ان الفن والادب يتعارضان مع الايديولوجيا.

ماهرا فقط. انتم كنفاد تفهمون في الشعر اكثر من اي شاعر، فقضية التناص وقضية التلاقح، لا تحتاج الى اي تنظير لأنها منطقة انسانية وهي هموم انسانية.

د. سلمان كاصد: تعقيبا على الاستاذ جميل الذي تناول مقالة القاص محمد خضير "مجرات التأثير". الحقيقة ان محمد خضير، تناول معادلا للتناص وهو التنافذ واستخدم المقايسة ووقع الحافر على الحافر. مجرات التأثير التي تحدث عنها محمد خضير هي تنافذ بين المجرات، وهي اشبه بالدوائر، ومحمد خضير وقع في مشكلة، وارجو ان تثبت هذا.

أحمد الزبيدي: بالطبع سأثبت هذا.

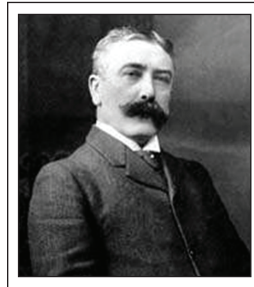
د. سلمان كاصد: المشكلة الحقيقة فنيا، عندنا في الادب التفاعلي او الترابطي في الحاسبة وهو العابر. فالنص التفاعلي هو ترابطي، والنص الرقمي الذي هو السي دي، وال بي دي اف لا مجال فيه للتغيير خلافا للنص الترابطي الذي بالإمكان التوسع فيه، ومحمد خضير وقع في التباس النص الرقمي. ففي اللامتغير ان التناصات التي خلقها محمد خضير ثابتة غير متغيرة، ولا يمكن تطوير النص التعلقي كما في النصوص الاخرى فيقف النص عنده.

أحمد الزبيدي: كيف تنظرون إلى الشعراء اللذين يكتبون في الصباح قصيدة عمودية، وفي المساء تفعيلية، ويتعللون بقصيدة نثر؟

د. ضياء الثامري: لا ضير أن كان يكتب شعرا.

أحمد الزبيدي: هذه اجابة تقليدية

د. ضياء الثامري: هو كتب عمودا، او تفعيلية، او نثرا، طالما هو في منطقة الشعر.



سوسير

الى قناعة بان العرب لا تأثير لهم. ولكن الذهاب الى طريقة التأثير ستهب بنا الى جانب انساني من حيث ان الشعراء لهم مشاعر واحلام ومخاوف مشتركة، ربما يلتقون عندها كلهم، ويكون لهم ترابط وقد يكون الشاعر العراقي يفكر مثل الشاعر الفرنسي. وهذا ما اكد عليه محمد خضير في مقالته "مجرات التأثير" ووصفها بمنطقة خياله، وسماه بالتأثير المتوازن. فالجميع يأخذ من الاخر، وهذا التأثير لا يعطي الطرف الاقوى الافضلية، وانما يعطي للجميع حقوقه. ويؤكد بان هذه الثقافة او التناصات افضل من كلمة ادب مقارن، او مثاقفة، لان التناص فيه نوع من اللاوعي او اللاشعور، وهو تناص خبرة وتجربة.. ربما طرح الدكتور سلمان انها تجربة ذاتية للشاعر عندما يقرأ قصيدة لشاعر انكليزي او فرنسي، فهو قد يتأثر به لكنه ينتج قصيدته الخاصة اخيرا.

د. ضياء الثامري: اكمالا لما قاله الدكتور سلمان والاستاذ جميل.. معروف ان للمبدع ذاتين، احدهما الذات الفردية، والثانية الذات المبدعة، وهي ذات نظيفة خالية من التشوهات نقطة راس سطر. ولذلك كل الادباء، سواء كانوا عربا او اجانب يشتركون في

القضايا الانسانية، لكن يبقى التمايز في الموهبة الفردية التي تتجلى في الانتباه الى ماذا يعمل؟ ولماذا يذهب الى هذه الكتابة؟ وكيفية الكتابة؟. وحتى في تعريف الأدب يقولون بالصياغة جمالية، وطالما كان الامر كذلك، فبالإمكان ان تجد انسانا موهوبا أكثر من شاعر، ومع ذلك لا يكتب الشعر. الموهبة لا تكفي لأنها متلازمة مع حالة الحرفة، فلا يكفي ان تكون صانعا

أحمد الزبيدي: اقصد الى اي مدى يتحقق عنده وعي بالتغيير، اذا كانت قصيدة النثر تعد اخر التحولات.

د. ضياء الثامري: اساسا لا يحق لنا المطالبة بوعي التغيير.. نحن من نكتشف ذلك فيه. لماذا هذا الشاعر يكتب هكذا؟ الشاعر غير معني بتبرير ما يقول. على الشاعر القول وعلينا التأويل كما قال ابو

تمام.. ولنعد الى قضية ادونيس، وهو ظاهرة ثورية اكثر من كونه ظاهرة شعرية. ولعل اول ما فعله حين قال "لا يوجد شعر عربي" فذهب الى جمع شعر في كتاب قال عنه "هذا هو الشعر العربي".. فربما ثمة شاعر ما يحيا في الزوايا المظلمة وهو اشعر من السياب.. هذه قضية ثورية لا بد منها في اي تحول، وتحتاج الى شجاعة وجرأة. ربما لا اتفق مع الدكتور سلمان، فكيف

سلمان كاصد:

لماذا قصيدة التفعيلة
هرب الشعراء منها
وصارت الى حد ما في
زمن التضاؤل بينما ظلت
القصيدة الكلاسيكية
وستستمر؟

استطاع السياب ان يحقق هذا التحول اذا لم يكن ثوريا وشجاعا؟

د. سلمان كاصد: هو كان خارج السياقات في بداياته. **أحمد الزبيدي:** اعتقد كان قصد الدكتور سلمان: هل السياب كان يعي بأنه سيحقق هذا التحول؟

د. ضياء الثامري: السياب ليس معنيا بالذي يتحقق او

لا يتحقق. وهو غير مسؤول عن استشراف المستقبل. هو ادرك بثقافته ووعيه وبحسه الشعري، ان الطريقة التي قال فيها شعره انبى لزمه. اما تستمر او لا تستمر هذه قضية اخرى.

أحمد الزبيدي: اذن اتفقتما الان.

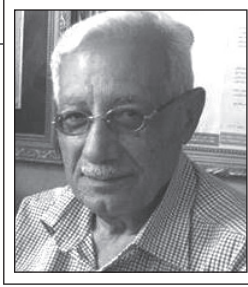
د. سلمان كاصد: السياب كان يؤمن بان لا ديمومة لهذا النسق الجديد.

أحمد الزبيدي: ونازك تنبأت بعودة العمود في الشعر.

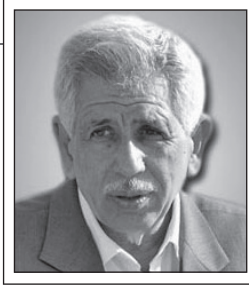
د. ضياء الثامري: هو اصلا لم يمت، ومن قال بان قصيدة العمود ماتت؟ وان قصيدة التفعيلة سوف تموت؟ ومن قال انه لن يظهر شعرا اخر؟ النتيجة ان الجميع يشتغلون في حقل الشعر. احيانا نجد لافتة فيها شعر، وشعرا لا شعر فيه.

د. سلمان كاصد: اريد ان آخذ دور الدكتور احمد في السؤال عن سبب





خالد علي مصطفى



محمد خضير

صدي لها في بداية الامر، لان المجتمع وظروف الانتاج الادبي لا تسمح بذلك. مثلا قصة رؤيا لعطا امين، كيف يرقى العراق عام 1919

وأذكر انه في عام 1988 بعد انتهاء الحرب العراقية الايرانية، صدرت مجلة الاقلام وفيها 32 قصة. فيها من قصص الرؤيا. ومنها (زوم، وطائر الصاعقة، ورؤيا البرج، وموسيقى صوفية، ودومة الجندل، وغيرها)، وكانت قصص رؤيوية. هي نفس الرؤيا التي تحدثت عن بناء مدينة. فعندما رجعت الى عطا امين وجدت انه كتب بلغات مختلفة داخل هذا العمل، وكتب أرقاماً في هذا العمل.. قلت لمحمد خضير بانه تأثر بعطا امين وكتابته ”رؤيا البرج“ هي من باب التأثير وهو لم ينكر ذلك، وقال بان عطا امين لم يكن لديه ساند رائي. القصد من ذلك ان القصة التي كتبت عام 1919 وجدت لها فرصة بشكل واع أو غير واع - قرأها الادباء

أم لم يقرؤنها -، وجدت الفرصة لتكتب بهذه الطريقة. اعني طريقة التورية التي كان القاص لا يستطيع ان يعبر عن ارائه الا من خلالها بتلك الفترة. كتبها بطريقة علمية عن مدينة، ثم يقوم بتقويضها. هذه هي الطريقة. ولم يكتب احد في ذلك الوقت بهذه التقنية التي وجدت عام 1919 والتي لم تسمح بذلك، لكن وجدت لها صدى في

ديمومة 1400 سنة من القصيدة الكلاسيكية. وهناك من يدافع عنها بشدة من الشباب ويدعون بان هناك القصيدة الكلاسيكية الجديدة.

ولو درسناها لوجدناها اكثر كلاسيكية من الجواهري الذي هو احد من كثير من نماذج شعراء قصيدة النثر. الان السؤال: لماذا الان جاءت قصيدة النثر ازاء قصيدة التفعيلة في يومنا هذا؟ ولماذا قصيدة التفعيلة هرب الشعراء منها وصارت الى حد ما في زمن التساؤل بينما ظلت القصيدة الكلاسيكية وستستمر؟

أحمد الزبيدي: هل هذا سؤال ام جواب؟

د. سلمان كاصد: لا انا اسأل، والسؤال اللاحق عن قصيدة النثر، الى اين؟ هل هي في طريقها الى الاضمحلال ام الى التسيّد؟

د. احمد الزبيدي: بما انني مشترك في الاجابة فسنشترك كلنا فيه ونبدأ من استاذنا الشيبيني .

جميل الشيبيني: الانماط الشعرية من وجهة نظري بما نسليه الريادة. اعني كيف يصبح هذا الشاعر رائداً للأجيال الاخرى؟ وهذا موجود في النقد الحديث. الريادة تعني تجاوز الشاعر لقوانين عصره، فالشاعر او القاص او الروائي، يكتب شيئاً فيه الكثير ضد القوانين الخاصة بالنوع الادبي في وقت من الاوقات. ولا تجد

جميل الشيبيني:

الريادة تعني تجاوز الشاعر لقوانين عصره، فالشاعر او القاص او الروائي، يكتب شيئاً فيه الكثير ضد القوانين الخاصة بالنوع الادبي في وقت من الاوقات.

القصص الحديثة.. يحق لي كناقذ بان اقول بان الريادة لعطا امين وليس لمحمد خضير او لمحمود جنداري او لغيره.

أحمد الزبيدي: لا ، السؤال ليس كذلك.

د. ضياء الثامري: هل تسمح لي بصياغة السؤال؟
أحمد الزبيدي: تفضل.

د. ضياء الثامري: هل ثمة مستقبل لقصيدة التفعيلة؟ ولماذا هذه الديمومة لقصيدة

د. ضياء الثامري:

لا يوجد شكل تعبيريا يموت. ربما قصيدة العمود هي أكثر وصلا للقارئ عبر الاثر الموسيقي، وربما شاعر عمود يكتب عمودا بإجادة. يصعد المنبر ويسحرنا دون ان نفهم منه شيئا

لشاعر قصيدة نثر فيها وعي متقدم.. ربما يتغير الشكل، يتقدم او يتأخر، لكن لا يموت اي نشاط للتعبير، ويبقى مثل اسمائنا كما هي.

د. سلمان كاصد: لا دكتور ضياء، نحن لم نقدم نمطا على نمط من اشكال الشعر.

د. ضياء الثامري: يتقدم المتقد، وليس يتقدم تقنيا.

أحمد الزبيدي: سأختصر القضية، بما انك وجهت سؤالاً وطلبت مني ان اجيب عنه.

أعتقد أن الاشكالية تكمن في عدم التفاعل الايجابي بصورة ناضجة ومتكاملة مع الحداثة بوصفها نشاطا ورؤية تورية تسعى للتمرد على التقاليد واللاهوت والأساطير، وإن يكون العقل هو المرجع للذات الانسانية الفردية والمحاورة مع الآخر ولكن مازالت الثقافة العربية تابعة للثقافة العربية القديمة، وهي الحاكمة، وهي المتحكمة، ومراحل التحول هي محاولات فردية لما تستطع أن تكون وجوداً مستقلاً عن التراث الثابت الذي يتحكم فينا فحين نقول قصيدة حديثة نقولها قياساً بالعمود نفسه وليس قياساً بالحداثة نفسها بمؤسساتها وقوانينها ولهذا يبقى العمود صاحب القدسية والحضور.

د. سلمان كاصد: لا لا ، ليست قدسية. نحن ايضا نتحدث عن قصيدة النثر على وفق علاقتها بقصيدة التفعيلة. ولا نحاكم قصيدة النثر على وفق القصيدة الكلاسيكية.

العمود؟. تبدو المسألة ذات وجهين، وربما هي مشكلة او اشكالية ثقافية بالأساس، فالكثير يكتبون قصيدة العمود بعناد، وهم في المشهد الشعري العراقي ولهم بيانات في ذلك. هو من باب ثقافة العناد والغمز للآخر بأنه جاهل، وهذا ربما فيه جانب من الصحة. فقصيدة النثر الان ليست كلها قصيدة طالب عبد العزيز، اعني ان قصيدة النثر ضرورة. نعم. لان وعي الشاعر وثقافته ومرجعياته حتمت الكتابة بهذا الشكل، لكن ليس كل الشعراء يكتبون بوعي طالب عبد العزيز، وانتم تعرفون حجم الاستسهال في ذلك. ويبقى، هل ثمة امل؟ او قضية الديمومة هذه كيف نستشرفها؟ انا اقول ان كل النظريات النقدية منذ ارسطو الى اليوم، دارت حول هذه القضية. يا اخوان لا يوجد شكل تعبيريا يموت. ربما قصيدة العمود هي اكثر وصلا للقارئ عبر الاثر الموسيقي، وربما شاعر عمود يكتب عمودا بإجادة. يصعد المنبر ويسحرنا دون ان نفهم منه شيئا، خلافا

جميل الشبيبي: دكتور احمد انت ايضا انطلقت من تجريد عام بان الثقافة التراثية هي المؤثرة وهي السائدة.

د. احمد الزبيدي: نعم صحيح.

جميل الشبيبي: ولم تلاحظ بان الاتصالات توسعت بشكل كبير، وان الشاعر الحديث لا يحترم حتى مرجعياته.. الشعراء الشباب ليس لديهم شاعر.

بل الثقافة الجديدة بلا ايدولوجيا ولا مرجعيات، او نموذج. وصار غير مطالب من الشاعر ان يعبر عن قضايا محددة. بل يعبر عن قضايا هو يعتقد.. وكل هذه الامور ستضع خارطة جديدة للشعر القادم. فهل

أحمد الزبيدي: ولكن قصيدة العمود ليست ذات بعد كبير عن قصيدة التفعيلة .

د. سلمان كاصد: هذه قضية اخرى. اذا لم تنته القصيدة الكلاسيكية عند قصيدة التفعيلة. واستمرت الى النهاية. الى خمسين عاما. بل جاءت قصيدة النثر.

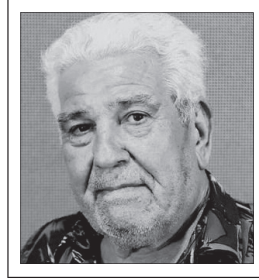
د. ضياء الثامري: تستمر وسوف تستمر، ربما مطاوتها اكثر من قصيدة التفعيلة.

د. سلمان كاصد: يا دكتور هذا فضاؤنا العربي، فلا احد يكتب على الطريقة الشكسبيرية.

جميل الشبيبي: عندي تعقيب بسيط.

أحمد الزبيدي: ختامها الشبيبي .

لا خالات في مسطر النائحات



موفق محمد



حلة / الصوب الصغير
الشريعة / مجاور الجسر العتيك ..
إلى العزيز شط الحلة وكلّ الأحبة الساهرين على ضفتيه وشكراً لساعي البريد..

المرسل

موفق محمد

وأرجو أن لا يكون إستيراداً
 دعماً للمنتوج الوطني ، وتحت شعار
 تجفيف المستنقع ..
 فالمقبرة تعاني من فوضى في المواليد .
 فلقد امتلأت بالفتية المقتولين غدراً
 والبراءة تضيء قبورهم ..
 وهؤلاء لا يركدون ، وأمهاتهم تهز قبورهم ،
 فلم يحفظوا دلول يالولد يبني دلول
 ماتوا عطالة بطالة ، وما زال حليب أمهاتهم في
 أنوفهم
 وهم يقفون طوابير في مساطر البناية
 والأسطة الإرهابي يختار القدوة منهم
 لترميم ما تبقى من جهنم ،
 فلقد انقلبت أعاليها أسافلها لكثرة ساكنيها
 والاختلاف في القتل لا يفسد للود قضية ..
 وكلنا أبناء وطن واحد
 ولا بأس في أن نموت بنيران صديقة ،
 فيا ابن أم فدوة لعينك أستر عينه ولا تمت الليلة

في الحلة قديسان لا يتعبان
 الجسر القديم وسعدي الحلي ،
 فكلاهما يحملان الناس إلى بر الأمان ،
 ويغنيان (عشت وياك فد روح / حضنتك رغم
 الجروح)
 كان الموت أحراً رحيماً
 يجيء عندما تكون بأمس الحاجة إليه
 ويستلها كما تستل الشعرة
 ويمشي مع المشيعين كئيباً ،
 ولكنه الآن يأكل من زناد بندقيته
 يعني إشتغل عند الحكومة
 ومن يدريك ما الحكومة ؟..
 أينما تكونوا فالقنص أقرب إليكم
 من حبل الوريد ..
 يوقظك صباحاً برفسة من بندقيته
 ويفخخ نعشك
 ولا أحد يعرف هويته
 صناعة وطنية إستيراد

الأرغفة
 من ساعة البلدية ، فتشرق الشمسُ مبللة من شط
 الحلة ،
 وترفرف بأجنحة النوارس فوق الشريعة
 وتضحك في وجوه باعتها الحالمين بالعيشة الحلوة
 والرزق الحلال ، فلا حزب يحكم ولا هم يحزنون ،
 والمعنده فلوس مسواك إحنه إنصير إله مسواك ..
 وترقص نبعة الريحان حافية
 وتراود فتاها الولهان في موجة تقفز فوق الجسر
 لئلا يلمسها الظل وتجري مسرعة تتلون بالشمس ..
 فلا تقتلوا النهر
 لا تقتلوا الجسرَ
 فما الحياة إلا جسرٌ ونهرٌ وعابرون طيبون
 وربُّ غفور رحيم ..

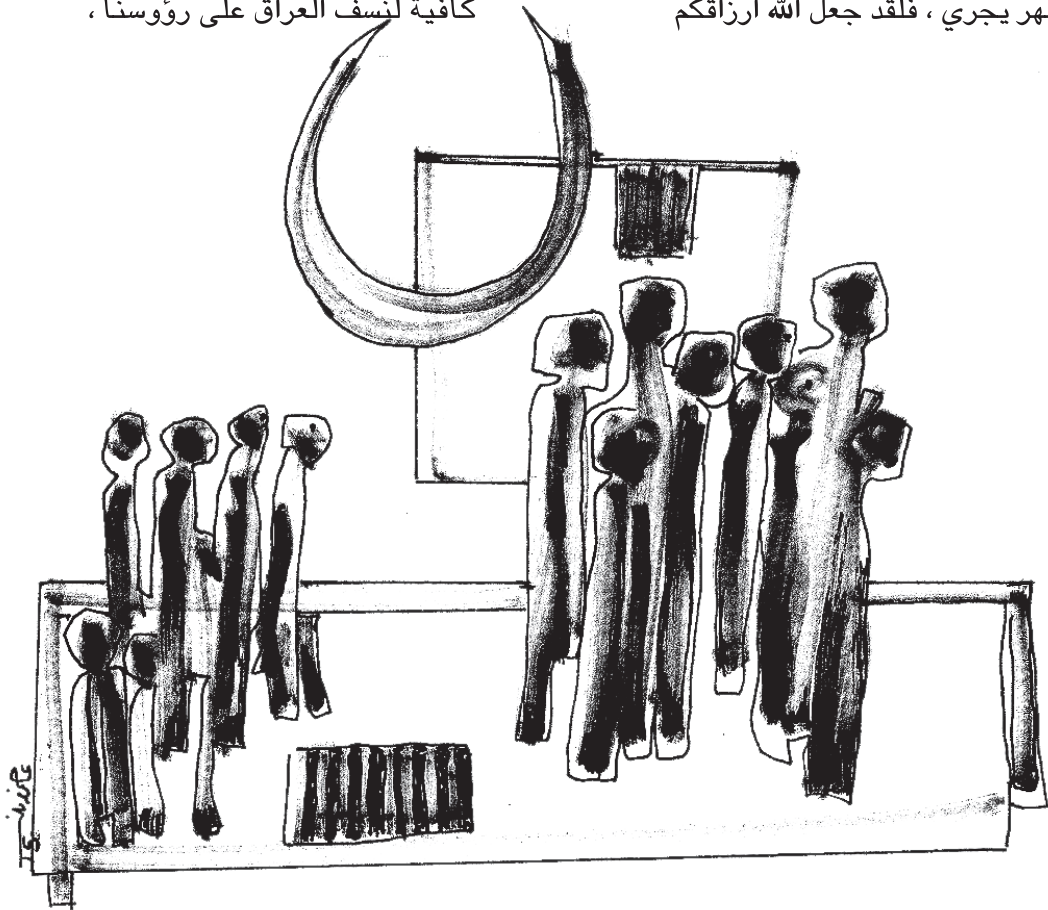
●
 فدئى لك يا نهر
 أيها المعلم الذي فتح لنا الجسرَ مدرسة

فلا أم تنوح عليك ، ولا أبٌ يحمل جثمانك وأخوتك
 في الأرض الحرام ،
 ولا خالات في مسطر النائحات ،
 فالفلم عراقي بأمّتيان (فد نوب ما مش رجه لهننا
 وصلت)

●
 بعينيّ هاتين
 رأيتُ النهر واقفاً على رؤوس أمواجه
 يتلفت يمنة يسرة فتصدمه البنادق لا هتة ..
 ويرى خيط دم يتوهج في رقبة الجسر
 ويلثغ : ستسيلُ دماءٌ كثيرةٌ ،
 ويبكي النهر ويطعن بحراب الموت موجة موجةً
 ويجري منكسراً ونائحاً للصبايا الياسات على
 الصوبين.

كنا صببة ونغني
 يا نهرُ جيب حلوات واخذ إزرولة ،
 فيأتلُق الأفق بالكركرات ، ويطير الزمن بآلاف

وعلمنا السباحة والسباحة ونحن نقرأ على ضفتيه،
فيقول للقمر السابح في السماء: أيها القمر أنر كتب
الفقراء ..
فيهبط المستقبل آمناً مطمئناً ،
ويرسم لنا طريق الخلاص
فيا عباد الله المولعين بالإنقلابات والمؤامرات
دعوا النهر يجري ، فلقد جعل الله ارزاقكم
في أرواحنا ، فلا تحرقوا نخيله
ولا تطلقوا الرصاص على ساعة البلدية
فالحياة تجري حاملة على إيقاع عقاربها ،
فيا بني آدم لا تعبدوا الأحزاب
ولا من يدعي أنه كان مع الملائكة الساجدين لآدم
فأربعُ ملاعق لغياب الوعي وإبرتان لنسيان الواقع
كافية لنسف العراق على رؤوسنا ،



وقد نسفتموه أنتم وشياطينكم ..

رأس من ستقطع ؟..

مع اهتزاز كرسيك الذي شدته الجماجم والدم
لتبدأ مسيرة الألف رأس وتحشرنا في ثقب الأبرة ،
فمن ثقب الأبرة الى ثقب الأبرة

سهر دائم وحزن طويل ،

هكذا تحشرنا الأحزاب ، فلمان في بطاقة واحدة

ويمنع دخول الأحداث ..

مّم تخاف ؟! أخاف !!!..

وجيراني رميم في رميم ..

وداعاً أيها الجسر ، هذا آخر زرك وياك

فما من حلوة تعبر ..

فضباط الانقلابات يقتلون المزيد من أولاد الملح

من أجل رفع احتياطي الضيم في رصيدهنّ

بعد شيفيد طاح الفاس بالراس

وجف الموت بعدك يلطم على الراس

راحت ناس جاننت ناس من ناس ..

هيه طينية وبالتجاوز وتاخذ مني ثلاث شهداء

ويبكي الجسر ، وكان بكاءً ثقيلاً

فيفيض الزمن سماً من ساعة البلدية

فتطحن دقائقها وتذروها في مهب الريح

والعباءاتُ تحلق بعيداً باتجاه السماء

للوصول قبل قيام الساعة إلى من يهمله الأمر

والملاحاتُ على الصوبين تنورُ

يشجر تنوراً وألسنة اللهب تتطاير

من أجسادهنّ ، فلا ثوبَ يستر

الوكت كل ساع حربية عليّ شان

ولجمني ورجرجه الدمى عليّ شان

بنه بيته الزرف كلبى عليّ شان

وصلته وهد عفاريتها عليّ هـ

والنهر يستجدي الموج من دول الجوار

والعالم لا يرحم عزيز قوم جاءته الحمة من رجليه

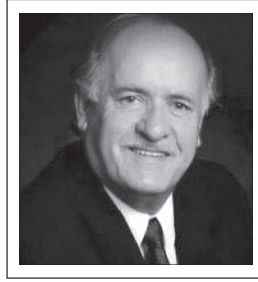
والتنانير تفور ومازال السيف يختارُ اليانع من

الرؤوس

والجماهير على جميرٍ من الفوضى تدور..



تحليق بين أربعة جدران



يحيى السماوي



وحقيبة فيها من الكُتُبِ الكثيرُ
وبعضُ ألبسةٍ مُغلَّفةٍ - هدايا - والقليلُ
من العطورِ
وشمعدانُ بابليٍّ ليسَ أصلياً

وحدي وظلِّي
بين أربعةٍ ونافذةٍ تُطلُّ على الحديقةِ
حيثُ لا شَجَرٌ ولا وردٌ سوى
شوكِ القلقِ

ولكنَّ النقوشَ البابليةَ لا أدقُّ

شقَّ الخيالُ طريقه

فوجدتُني مُتفِيئاً أفياءَ بستانِ الحبيبةِ ..

جاءني ظبيُّ القصيدةِ

فافتَرشتُ لهُ سريراً من ورقِ

ونصبتُ مائدتي ..

شربتُ من الندى كأساً

وأخرى صبَّها لي من سُلَافَتِهِ الشفقِ

فثَمَلتُ ..

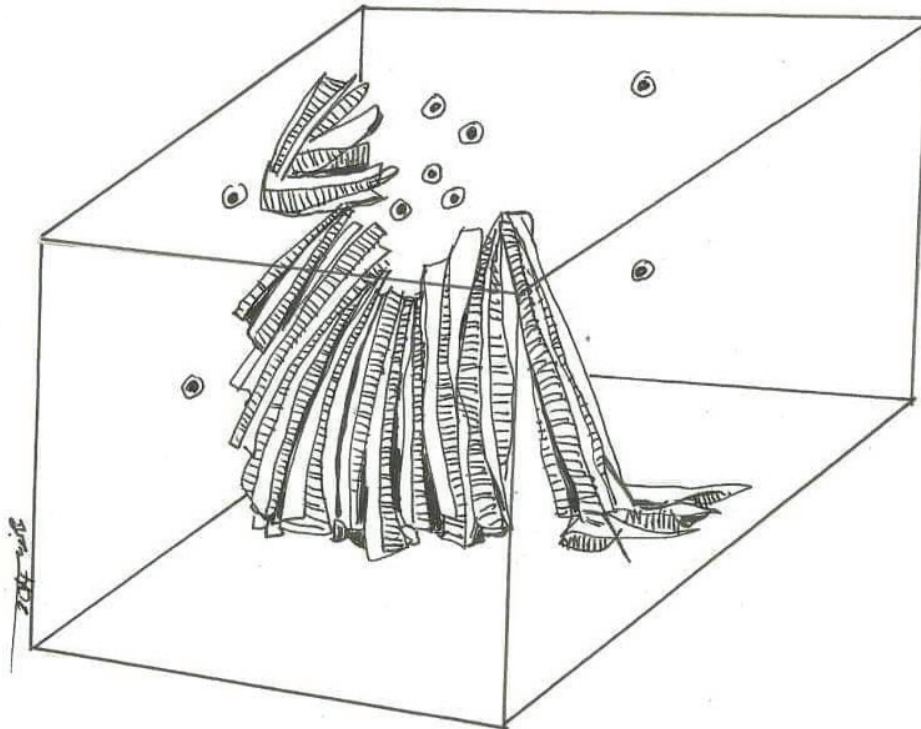
وابتداً النعاسُ يُشاكِسُ الأَجفانَ

نمنا عاريينِ أنا ومولاتي التي دكَّتْ جدارَ

الليلِ

فارتحلَ الأرقُ

نمنا معاً حدَقاً وأجفاناً



فما أدري أأجفاناً أنا أصبحتُ
والقَمَرُ المُشْعُ أنوثةً كان
الحدَقُ؟

والقَمَرِينَ فِي النَهْدِينَ
وَالْقَدَاحِ فِي السَّاقِينَ (1)
وَالرَّيْحَانَ فَوْقَ الرُّكْبَتَيْنِ
وَتَحْتَ سُرَّتِهَا الْحَبَقُ

أَمْ أَنْنِي حَدَقْتُ تَشْعُ صَبَابَةً

رَأَتْ الْمَلَكَ السُّومَرِيَّةَ تَرْتَدِي ثَوْباً حَرِيرِيّاً
أَشَفَّ مِنَ النَّدَى

وَأَنَا كَشَفْتُ عَنِ الْجَنُونِ السُّومَرِيِّ
فَشَبَّ فِي حَاطِبِي
الشَّبَقُ

تَمْشِي فَيَتَبَعُهَا الرَّصِيفُ

وَتَسْتَضِيءُ بِوَجْهِهَا الضُّوئِيَّ

أَحْدَاقُ الْأَلْقُ؟

أَطْلَقْتُ سَهْمِي نَحْوَ قَوْسِ السُّومَرِيَّةِ
فَاخْتَرَقُ

دَاجِ كَبِيرِ كَانِ قَبْلَ مَجِيئِهَا الْبَسْتَانُ

لَكِنْ

تَفَاحَةُ الْإِثْمِ الْحَلَالِ بِفِقْهِ أُرُوكَ الْجَدِيدَةِ
حَيْثُ يَغْدُو الْعِشْقُ خَبْزاً
وَالتَّهْيِيمُ مُعْتَنَقُ

عِنْدَمَا خَلَعَتْ عِبَاءَ تَهَا

أَتَلَقُ

وَاللَّثْمُ مَاءٌ لَيْسَ أَعَذَبَ مِنْهُ فِي شَفَةِ الظَّمِيِّ
وَلَا أَرْقُ

كَشَفْتُ عَنِ الشَّمْسِينَ فِي الْعَيْنِينَ

وَالْيَاقُوتِ فِي الشَّفَتَيْنِ

عَبَّرَتْ بِي السَّبْعِ الطِّبَاقِ
 وسافرت بي في بحار لم يزرها السندبادُ
 وليس ينجو من زلازل مائها الضَّوئيِّ
 إلا مَنْ غَرَقَ
 احترق
 وحدي وظلي بين أربعةٍ ونافذةٍ تُطِلُّ على
 الحديقةِ
 حيثُ لا شَجَرٌ ولا وردٌ
 سوى زِقٍّ من الشوقِ المُعْتَقِ فهوَ
 مُصطبِحِي (2)
 ودنُّ من هديلِ حمامةِ القلبِ المُخَضَّبِ
 بالتبتُّلِ
 مُغْتَبِقُ
 حتى إذا كَفَّ الحصانُ عن الصهيلِ
 نهضتُ من نومي
 أُلْمِمُ ما تبقى في سريري
 من رحيقِ زفيرِها
 وأعيدُ ترتيبَ الوسائدِ والملاءِ
 قبلَ إغلاقِ الستارةِ حولِ نافذةِ الغَسَقِ
 لأعودَ ثانيةً
 أفتِّشُ في رَمادِ الوقتِ
 عن عُصنِ المكانِ بنارِ حيرتِهِ
 وحقيبةٍ أكملتُ من شهرينِ شدَّ حزامِها ..
 ما إن أراها
 أستعيدُ من الرَّهَقِ

(1) القداح: زهر الشجر قبل أن يتفتح فيغدو ورداً فثمّارا، ويكون ذا رائحة شذية ومن أمثله قداح البرتقال والتفاح والليمون .. والحبق: الريحان
 (2) الزق: وعاء من الجلد يستخدم للشرب وغيره .
 الدن: وعاء من الفخار يستخدم للخمر والخل وغيرهما .



يحدث أحياناً

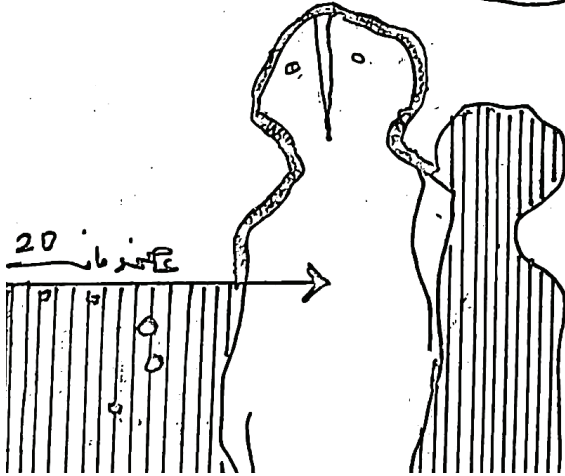
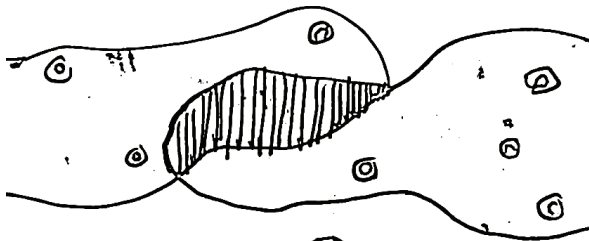


حميد قاسم



فلا أجد مُسَكَّنًا، سوى القليل من معجون الاسنان ..
 أو قطعةِ تَلَجٍ تذوي شيئاً فشيئاً
 بينَ أصابعي
 مثل ضحكةٍ تتوارى

مثلما يحدثُ أحياناً
 بوجودك
 أو غيابك
 أن أحرق راحةَ يدي بعد منتصفِ الليل



ولا يحط

هذا ما حدث فعلاً
يوم عدتُ بدونك
أقودُ حياتي الثملةً إلى البيت
بيدِ محترقة

ظهر اليوم
كنتُ أرى ظليّنا على الجدارِ
والجندي ما زال مستغرقاً يحدّقُ في "النقال" ..
منحنياً!..

أو ألم يخفتُ
أو مثلما تسحبينَ الغطاءَ
عن العالم
ليتكشفَ عارياً

مثلَ هذا كلُّه
ثمّةَ انسانٌ يقتلُ انساناً في هذا الكوكبِ
على مقربةٍ من السيريرِ الهندي..!

أنظرُ إلى فمكِ
وأنتِ تضحكينُ
إلى كلماتكِ التي تفرّ من النافذة
ونحنُ نراقبُ كيسَ النايلونِ
الكيسَ الذي يحلّقُ في سماءِ المدينةِ
الكيسِ..

يعلو
ويهبطُ
يطيرُ

أنا وحيدٌ

ولا أستطيعُ أن أمنعَ نفسي

من الاستغراقِ في حبِّك كلَّ دقيقةٍ

وإلى الأبدِ

تلتفتين صوبي هامسةً:

إش...!

لا تحدثِ صوتاً.

أمس، في المقهى، ..

نسيتُ اسمي على الطاولة

مع علبةِ السجائر

ولم ينقذني شيءٌ

سوى يدكِ التي التقطتهما

ونحن نغادر المكانَ

هكذا همستُ لظلكِ

ظلكِ المصلوبِ على الجدارِ

ظلكِ على الجدارِ

قالَ لي:

لم تبدو نحيلاً وقاتماً؟

- لستُ مضطراً أن اعترفَ

وأنا أهدقُ في الأرض:

أنا مريضٌ، وأحبُّها

ولا ضعينةٌ لدي..!

(هكذا قلتُ لظلكِ الذي سألني)

الحقيقة اني

لستُ مضطراً أن اعترفَ

وأنا أهدقُ في الأرض:

أنا مريضٌ، وأحبُّها

ولا ضعينةٌ لدي

نصعدُ السلمَ

أنا خلفك

ثلاث قصائد



عدنان الصائغ



مرة..

كنتِ في لوحةِ المستحيلِ

تسيرين جنبي

فأزادُ منكِ التصاقا

■ غريبة

مرةً، في القصيدةِ

لوشئتِ لي، وطناً

كان يكفي لكي نتلاقى

آخيتُ بين الندى المرّ،

والسوسنة

وملّتُ على صدركِ البضّ، كي أحضنّه

فلَمْ أَرِ إِلَّا ضلوعاً تشدُّ الرحيلُ

• • •

كيفَ من بعدِ عشرين عاماً

أعدتِ العراقَ الجميل

أعدتِ العراقا

مرةً، في المواويلِ

.. أو في العويلِ

مرةً، في الصباحِ القتيلِ

مرةً، في الرصاصِ الذي أورتَ الدّمَ

جيلاً فجيلُ

• • •

مرةً، في اخضراركِ..



أعدتِ النخيل،

الضفافَ التي سامرتنا

الأغاني التي أرققتنا

فكنتِ أشفَّ وصالاً

..... وكنتِ أشدَّ احتراقا

• • •

مرّة.. مرّة

ربما، نلتقي صدفةً

- آه.. يا غربتي -

فندوبُ عناقا

■ قصيدة ..

أغافلُ حزني..

وأمضي إليكِ

على كِبَرِ

ضيّعتنا البلادُ

فتاةُ النعاسِ

فتاةُ الأنااسِ

• • •

ما أثقلتني الحقائقُ

بلْ أتعبتني الرغائبُ

لي غربتانِ

فكيفَ تمدينَ، بينهما، الجسرَ

كي نلتقي..؟

• • •

... وبينهما، بيننا،

مرّت الذكرياتُ، سراعاً

ومرّ المحبون...

مرّ الخليّون

مرّ القطارُ إلى آخر النأي والنأي

وانطفأتِ شمعةٌ، عند زاويةِ الحانِ

ونكرعُ كأساً، وننسى

ونكرعُ أخرى، ونأسى

على الصافراتِ تجرُّ المدينةَ من إبطها للملاحيءِ
كان بين وميضِ سجائرهم، وتنمّلِ جلدكِ فوق
البلاطِ

مسافةٌ ظلُّ الجدارِ الذي يفصلُ البحرَ عن شفتيكِ
الخطى تتباعدُ....

هل يتباعدُ ما بين مقصّلتني، والقصيدِ
هذا المدى....

شهوةٌ في التقدّمِ
أم طعنةٌ في التقدّمِ
أفتحُ نافذتي

فأرى الأفقَ أكثرَ من وطنِ
يتشكّلُ غيماً، أعلّقُ حزني فيه... وأرحلُ

كان الفراتُ على بُعدِ كاسٍ بمقهاهك
كانتُ منائرُ بغداد تمشي قبيل الغروبِ إلى الجسرِ

كي تتوضأُ في ماءِ دجلة
مَنْ سَوَّرَ النهرَ؟

مَنْ أبعدَ النخلَ عن ليلِ نافذتي؟

• • •

هل فاضتِ الروحُ
أم فاضتِ الخمرُ
- سيّان -

• • •

حيناً، يمايلنا الرقصُ

حيناً، تميلُ على ساعديّ

وحيناً - على غفلةٍ - تلتقي شفتانِ

ماذا يقولُ البيانو؟

وماذا يقولُ لي الخصرُ؟

.....

ماذا تقولُ القصيدة...!!!

■ تباعد

أصيحُ: بلادي

فأجفلُ

هل تتذكّرُ أختامهم في الجواز

الصبي الذي نامَ في السجنِ حتى استفاقَ

وأنسلُّ من مدنٍ كالصفيحِ إلى صدرِ أُمي
ألمُّ هذا الحنينِ الموزَّعِ بينِ الحقائقِ
.... والوطنِ المتباعدِ

خلف زجاجِ المطاراتِ
يأخذني للشتاتِ
ويتركني للفئاتِ

كلما عبرتُ غيمةً
اتكأتُ على صخرةٍ
قابضاً جمرتي
وألوحُ: تلكِ بلادي

.....

.....

.....

أرسمُ درياً وأمحوهُ
أرسمُ خطأً ويمحوهُ غيري
فمن أين ابدأ....؟

أحملُ القلبَ خبزاً يتيماً
أوزَّعهُ بينِ أهلي وبينِ المنافي
على قدِّ ما شرَّدتنا الدروبُ

الدموعِ التي سوف تتركها النادباتُ
على قبرنا....

ثم يعبرنَ في الحلكِ المرِّ
خشيةً أن يستدلَّ نباحُ الرصاصِ على جرحنا
أقولُ لصحبي: ألا تبصرون دمي يابساً في الغصون؟

كلما نصبوا حاكماً
نصبوا ألفَ مشنقةٍ

وانقسمنا على الموتِ

بينِ الحروبِ

وبينِ السجونِ

أصيحُ: بلادي

واشهُقُ...

أحتاجُ حبراً بمقدارِ ما يشهُقُ الدمعُ في فمنا

لأكتبَ أحزانَ تاريخنا



جوع البلاد وجسرها



كريم شغيدل



والملك ببجامته على رأسه قرآن
هذه البلاد جسر على رأسه نعش
آلهة الجهات السبع
يعبرون الجسر

دبابة الغزاة على جسر الجمهورية
وصورة الملك على صحن الشاي
يتداولها الباعة في سوق الهرج
دبابة الجمهوريين على باب قصر الرحاب

ليعتلوا برج بابل

ويقتسموا الأرض والسماء

بينما المارينز يعبثون بذيل الأسد

المزارعون يقطعون عرانيص الذرة من أعناقها

وعلى جانبي النهر رؤوس تتدحرج

أولئك الذين علمونا الكتابة والطبخ

أولئك الذين شيدوا المعابد

وهدموها على رؤوس الأنبياء

أولئك الذين استلوا النيات من قصب الله

وسقفوا العالم بأنبيها

أولئك الذين قتلوا آلهة الحب

وتركوا ذئاب الوثنية تتربصنا

تتكسر صحون الشاي

وتمحي صورة الملك الوسيم

من درهم الرهان

ويلقي الأفندية (فيصليتهم)

في النهر

يتنكب المهاجرون من حقول

البرسيم والرز والشعير والملح والقصب

على أبواب السراي

ومن الجسر نفسه يعبر القصابون والبقالون

والسماكون

وباعة الحظ والصابون والخزافون والدباغون

والعتالون

والمخبرون واللصوص والسوقة

ويقتسمون لحم القربان

لم تفده الآلهة بكبش

ولم تشفع له الحاشية

من الجسر نفسه ألقى الأميرة أساورها

وعلى الجسر نفسه صاح

المؤذن:

اليوم أحلت لكم نساؤكم

دبابة الغزاة تثب على الجسر

وأسفل النهر تحيض

النوارس

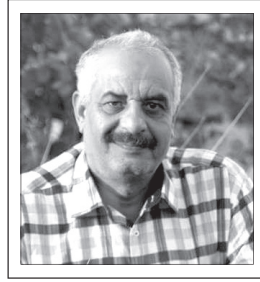
فر الحرس الملكي



أولئك افترشوا جثث الغزاة
وأولئك تمسحوا بفستان الخاتون
وجيء بالملك السعيد
طريداً شريداً
من مكة إلى دمشق
ليسترد أنفاسه في قصر شعشوع
وآلهة الجهات السبع
يتساقطون من أعلى البرج
ويغذون السير لعبور الفرات
سيراً على الرؤوس
تنقطع الأرزاق
وتفيض الأنهر ذباباً
على جثث مجهولة
كلوا واشربوا
حتى يتبين لكم
الخيط الأحمر من الخيط الأسود
من جوع البلاد وجسرها

وخلع الحرس الجمهوري أوسمته
ودفن الدكتاتور صورته
تحت روث الإسطبل
لعله يعود يوماً
على بغلة عرجاء
أصابع الغزاة تشير إلى جراء
تلوذ بسياج القصر
وخوذهم تنبح لاهثة
بينما ينبش السراق
متحف النفايات
ستحلق بسملات الخوف كالطير
على رأس الملك
ويتصبب العرق
من سورة ياسين
أولئك كانوا في بلاط السلطان
وأولئك كانوا في الشعبية
وأولئك في الرارنجية

الورطة



قاسم والسي

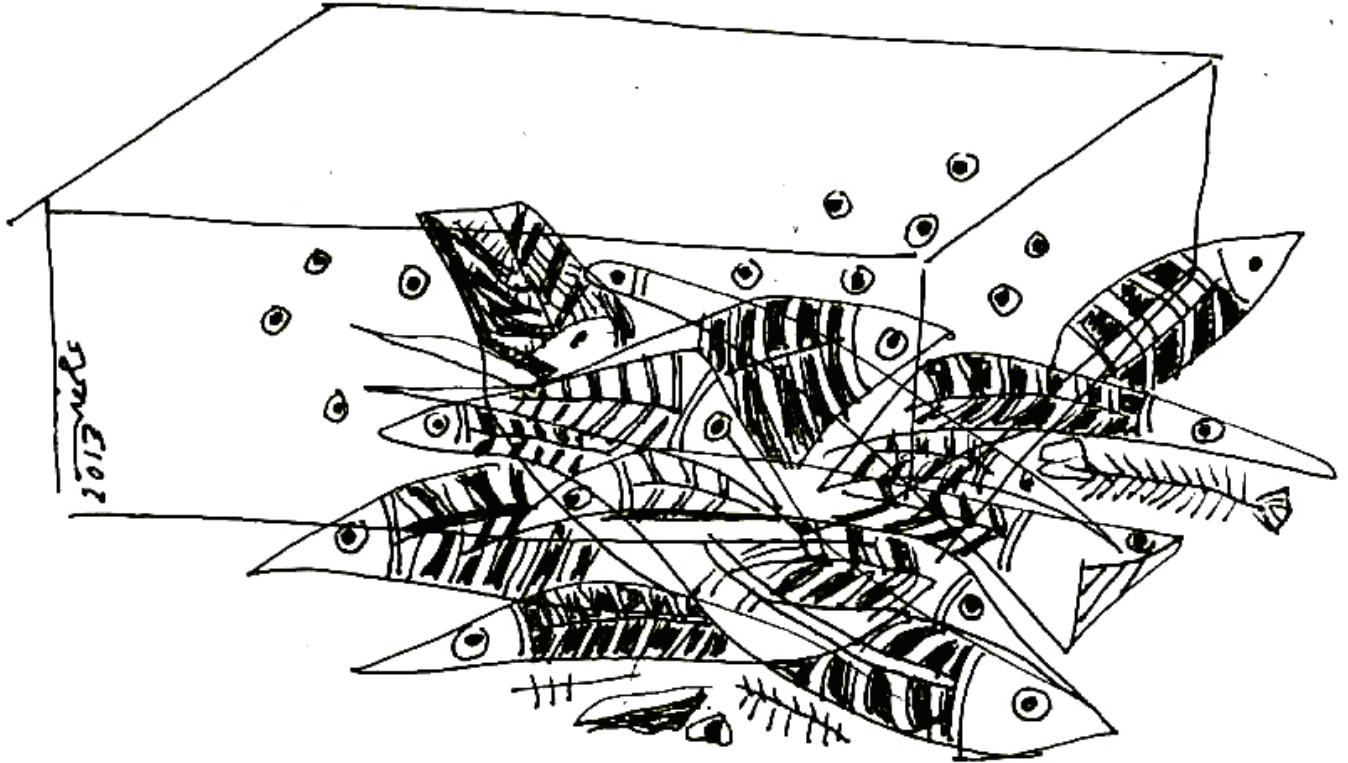


وموجب كلِّ عمرٍ سالبُ
حقبٌ
وأسرابُ الكلامِ
تفرّ من أعشاشِها

ولي فؤادٌ مولعٌ بالمسألاتِ
ومَنْ سوايَ يُجاوبُ
أمنتُ منذُ المهدِ
أنَّ قيامتي قامتُ

أصداءُ أزمنةٍ
وصوتُ هاربٍ
وفحيحُ أسئلةٍ لهنَّ مخالِبُ
فمتى أجيبُ

| | | |
|----------------------|---------------------|---------------------------|
| صمّتُ صاحبُ | أرتجي | ليطيرَ معنَى كاذبُ |
| يتزاحمُ الضدّانِ فيّ | زمناً إضافياً | ويكلّ شكَّ الروحِ |
| قناعتِي | لأنّي ذاهبُ | أبحثُ لاهثاً |
| شكّي | الموتُ والميلادُ | عنى.. |
| وإيماني لكفريّ صاحبُ | والأرواحُ والأجسادُ | ألومُ قناعتِي وأعاتبُ |
| أنا جنّتُ لا أدري | في الأرجاءِ | أسعى إلى الكُتبِ القديمةِ |



| | | |
|----------------------------|----------------------------------|-------------------------------|
| طَرَّ القِصَائِدَ بالندى | أبتاهُ حَسْبُكَ | لماذا جئتُ؟ |
| أكتبُ عن الأشجارِ .. | قال لي: الشعرُ | منْ يدري؟ |
| عطرُ الوردِ شعرٌ ذائبٌ | يصبحُ جمرَةً | وهل أنا لعبةٌ أم لآعبُ؟ |
| ما عادتِ الأشجارُ أشجاراً | ويذوبُ قلبٌ لآئِبٌ | مُتورطٌ |
| ولا الأنهارُ أنهاراً | وتدبُّ فوقَ بياضِها الكلماتُ | لكنني ورطتُ آبائِي معي |
| لأنك غائبٌ | سوداً يا أباي | فأنا وهُمُ ومتاعِبٌ |
| حتى ولا النسوانُ | وكأنهنَّ عقاربُ | أبكلُ فائضِ قِيطِ هذي الأرضِ |
| يا ولدي... | إضحكُ كشمسِ الله | فائضِ ملحِها |
| تغيرَ طبعهنَّ هنا | لا تحزنُ إذا | هطلتُ عليّ مصائبُ |
| فهنَّ نوابِ | ما داهمتكُ عواصفُ ومغاربُ | لو كنتُ جئتُ بغيرِ هذي الأرضِ |
| وأمرٌ ما يجري معَ الفقدانِ | أكتبُ قصائدَ للنساءِ البيضِ | هل أنا قائلٌ ما قلتُ |
| منهوبونَ | للسمرِ اللواتي | أو أنا كاتبٌ؟ |
| والمأمونُ فينا الناهِبُ | سحرهنَّ مشاغِبُ | وأنا بمنتصفِ القصيدةِ |
| ماذا أقولُ عن العراقِ | أكتبُ عن الوطنِ العراقِ الحُلْمِ | جاءني ولدي |
| سأوجزُ التفصيلَ | في معنى العراقِ | الذي قد كانَ ماتَ |
| فهو مصائبٌ ونوابِ | الشعرُ فرضٌ واجبٌ | يراقِبُ |

بين نخل وآس



فائز الشرع



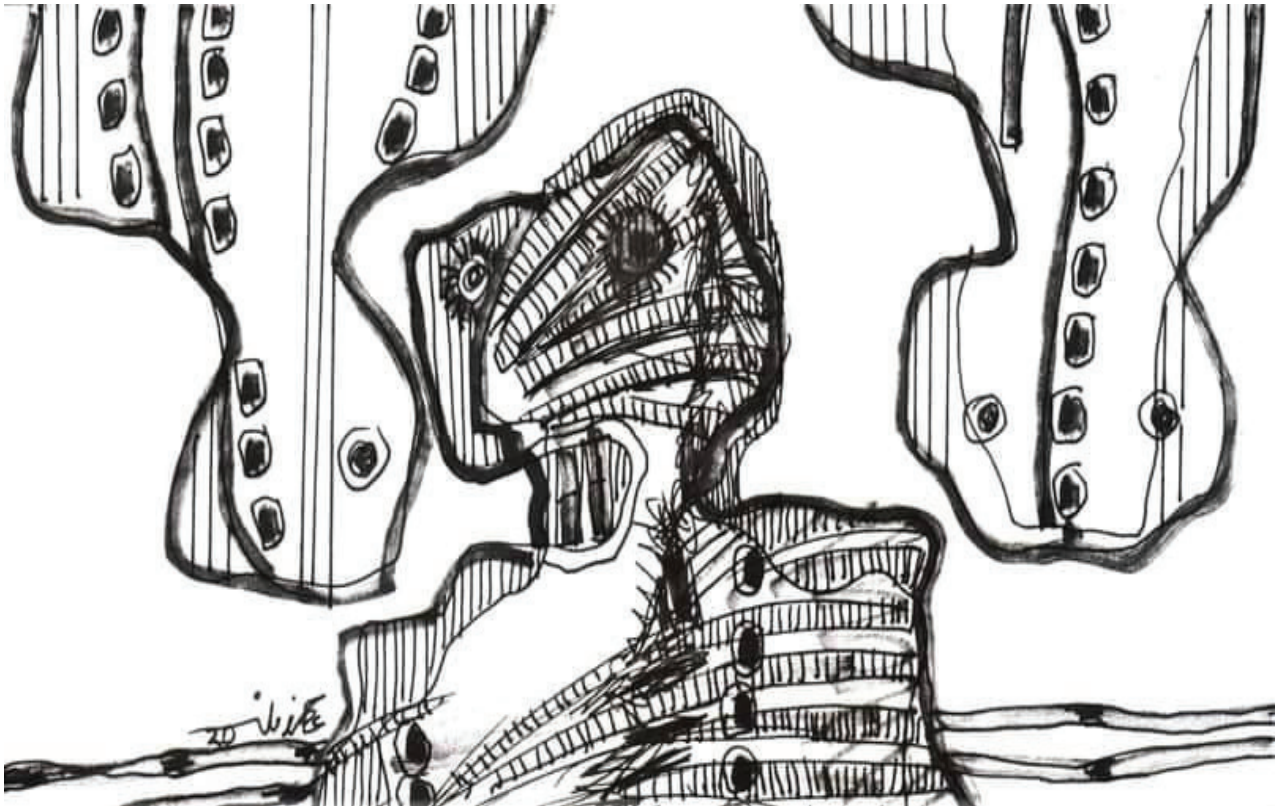
تجيءُ كما نسمةٍ حريزٍ
وتوقظُ ديوانك، الدامعَ القولِ، عند الصباح
... تعالِ اصطحبني
ودعِ قارئك يغطونَ في الصحو والحزنِ

الى محمد علي الخفاجي ذكرى غضة

بين نخلٍ وآسٍ
وشمسٍ وقرطاسٍ

رطيباً تبلُّهُ كلُّ ذكْرِي
 توارت
 ودمعُ تلعثمَ حين حملتُ فزاعَ النعاسِ ..
 تعالِ اصطحبني وأعشِبْ يدي بتفاحِ خدِّ وغيمَةٍ كفَّ
 وخذ قمعَ صوتي

واغمضُ أذانيك خوفَ الصياحِ
 ورطّب عيوني بكحلِ النواحِ
 بكاءَ المحبينَ بلسمُ روجي
 وصدقِ الشكاياتِ قطنُ جروجي
 وصوتُ أم نواس، ينثالُ عضاً،



وصبغَ التباس
أباكم صمتك ديواني الغر
علي أساكن أحرفك الساهمات كما الناس
ولكن رويدا .. فهيهات أحظى بما أنت تحظى.. من
العيش حرا :
فرنقلة أسكنت قيد ماس ..
وحين تركتك سمهتك تهذي،
غيوم الفصاحة كانت تجاريك :
رأيت شخوصا تلذذ بالنوح خلف رثائك
وطيشا تطاردُ عبر الوجوه
غزالا من الحظ يوما أتاك
لقد نلت موتا على مشتهاك
ورمت هنا
والأمانى هناك
وما زلت تخصفُ حلما عتيقا
وتمضغ كالتمر صبر السنين
لقد حان موعد قطف السعادة
توارت بكابوسها المرجفات

وفرز سنابل وجدي بهذا اليباس
بين شمع وياس
عوذ بصينية القاسم اليوم وجهي
وحنني بدمع ابنتي رأس قبيري
تقول أعدني اليك
اعدني لشكواي خوفاً عليك
الى ضحكة صوب وجهك تخفي أساي .
اصطحبني
لوجه ابنتي حيث صعب علي بكاهها الطويل
أجبنني لأبكي مع هذه البنث :
"سفارك هذا تاركي لا ابا ليا"
"اقول سلام على أم نواس"
سأخرج من يومي الآن
أنزف شكوى
وذكرى
وحبا
وايمان
وبعض عتاب

كما البسماتِ حيارى
 تناديك أقبُلُ فيما .. ويا ما
 بينَ نخلٍ وآسٍ
 وشمسٍ وقرطاسٍ
 تظل كما نفحةٍ من خزامى
 وثانيةٍ لو يجيء الحسين
 سيبرئ حتماً فصولَ اليباسِ
 يعيدُ الزهورَ الى منبتِ الخصبِ
 يهشُّ ابتساماً
 ويمرغُ ما كان يوماً حطام

وقبل انبلاج السعادةِ في الطلقِ
 يأتيك برقٌ يكممُ إبصارك النجم
 فطيشاً تمدنَ عينيك نحو الذي
 ينتمي لسواك
 وطيشاً تطاردُ عبر الوجوهِ
 غزالا من الحظِّ يوماً أتاكَ
 وتصطاده في التخيلِ، وهو انتساکُ
 وثانيةً لو أتيت كما، إذ دعوت أتاكَ الحسينُ
 رأيت المرابد مهجورةً لا تلتذ لعينُ
 رأيت الدموعَ يتامى



حكايات الطرائد



باسم فرات



أخبرتكم أنني غريبٌ
 وإخوة لكم ينهشون البلاد
 هربوا وعلى قميصي تركوا عواءهم
 لاستأنس به

في غابات إفريقية
 أنقذت أسداً من الموت
 وضعتُ دموعي على جراحه فالتأمت
 قطيع نئاب حاصرني



في منابع النيل صارعت جنيات ودببة
 وتماسيح عطشى لعذراوات
 ذكرياتي حممتها بشلالات بكت طويلاً أمامي:
 ألبسوني اسم ملك بعيد
 لأنني الشاهد على حكايات الطرائد
 وفي الجبل دفنوا اسمي
 فوق خط الإستواء
 وهتفوا للتاج المسربل بالضباب.

■ شعوب تمرح في الأساطير

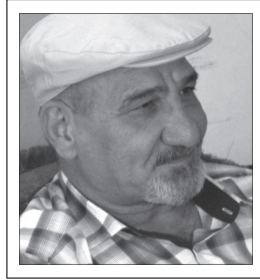
خلف محطة قطار
 عثرتُ على وقتٍ مهجور
 كان يُخبئ شعوباً تمرح في الأساطير
 غمرتني طبولهم بالرقص
 في ضرباتهم يتصارع الأسي وفاض سحيق
 وفي وجوههم تطفو حكايات بحارة
 وتاريخاً تجهله الكتب

فتنبت تلال حبلى بأساطير موشاة بالماس والذهب
مغامرون من مغرب الشمس
هتكوا الصحارى بأناجيلهم
وفقأوا عيون سلالات الملوك أنصاف الآلهة
حتى دبّ العمى في حكايات إفريقية
شاحباً كان يحترق الربيع
أمام سفن الرقيق
واهنة قرابين الرعاة غدت
والمراثي رقاقة دموعها
وهي تغرق في البحيرات العظمى
بانتظار قادمٍ من ضفاف صديقة
يعثر على وقتٍ مهجور
قرب محطة قطار.

كلما تنزلق قدمي في الوقت
تزداد الطبول والمزامير
ولهاث الرقص في الشرايين
شعوب تخرج من القواميس
لتسلخ ماضيها بالنكات
أقنعة ترتدي وجوههم
على أكتافهم يهطل الأسلاف
وطرائد تدون سير موتها
وتنهش ذاكرة صائديها بالعواء
شعوب تُخرج من أكماتها سحرة
يقرأون نظراتك



من رسائل المنففى



علي حنون العقابي



كيف تدورُ سريعاً وتكبرُ في هَواي
فقد عرفتُ بأني الوعد
ساعةً ودّعْتُكم بأرضِ الغُوايةِ
وتركتُ على قمصانِكُم طلاسَمَ الخِصْبِ

1

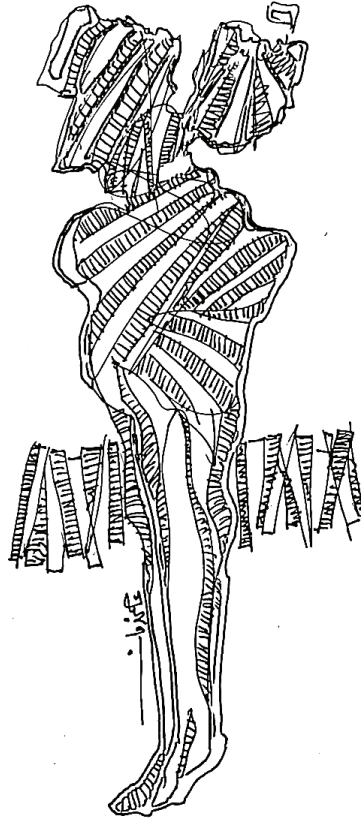
ما كنتُ أبوحُ بأغنيّتي لولا الرحيلُ
لذلك سَتَرُونَ أعمارَكُم المهيّأةَ لفجرِ جديدِ

عسى أن ينامَ القَطَا ويهدأ في الليلِ ضَجيجي،
تعالوا بما فيكم من الرؤى حتى تنتهي آخرَ الأسرارِ
فها أنذا ألوحُ لكم عبرَ المدِّ
أهيمُ بنجمِكُم الذي هيجَ أشجاني،
انتظروني لأغمضَ جفني على نسمتِكُم الرطبةِ
عسى أن يُشفى القلبُ من لوعتهِ
أو يُرفرفَ الحلمُ على جفوني

2

اذكروني كلما تفتحتُ زهرةً في حقولكم
أو هاجرتِ الكائناتُ عن أسوارِها في لمعانِ التشردِ
فقد مكثتُ بعدكم أعدُّ الكسادِ على اصابعي
حين تركتموني وحيداً لضيمِ المسافاتِ على بابِ
السديمِ
استحلفُ طيفكم المتسرِّبِ بالشعاعِ،
بوجوهِ البراءةِ التي تعثرتُ في اعوامنا مع شديدِ
الوجعِ

ها هي روعي ترحلُ اليكُم في البريدِ
تأخذني لتمائمِ الطفولةِ عمداً
ثم تُسلمني لسواحلِ من التعبِ
تطوفُ على جبالِ الشمالِ وتغفو بأهوارِ الجنوبِ
تحلُّ فوقِ المنائرِ وتخصرُ في الحدائقِ
حيثُ تفتتحُ القبلاتُ على موائدكم
وتكونُ مصاطبُ العشاقِ على دجلةِ أبهى من الغبشِ
لذلك قلتُ اسندوني لأجمعَ ما تبقى من الشتاتِ.
ارفعوا راياتكم على الزقوراتِ في أريدو
فما جدوى أن ندورَ بهذا الفراغِ ؟
ربما أنقلتُ بالأحكامِ التي خلَّتْ عن القصدِ
إن ضجَّتِ المنافي وأخذتني بعيداً عن الصُحْبِ
فكيف أنسى يومَ دحرجتُ النوايا بكفٍّ من الفيضِ ؟
وظلَّ القلبُ موصولاً بمشيمةِ الضوءِ،
هاتوا مواجعكم لقطعِ الطريقِ على الصفيرِ
هَبُوا بكلِّ المجاذيفِ التي تُفضي للشواطئِ
كفاكم هذا الغيابُ الذي عطَّلَ الرغباتِ،
تعالوا لترتيبِ الدفاترِ والخطى



بالتفاصيلِ

لماذا كسرتموني مثل ابريقٍ قديمٍ ؟

أصحيحُ كلُّ ذلك محضُ رجفةٍ بين

الفراتينِ ؟

أم إنه الجُبُّ الذي رسمتهُ لنا المنافي ؟

سأقول لكم اذنُ كيف تهدمتُ هندستي

قبل الأوانِ

مثلما تهدمَ الحلمُ في الليلِ الطويلِ

لكنني ما زلتُ هنا ولم استبدلُ لغتي

رغمَ كلِّ الزلازلِ

وما ندمتُ يوماً على ساعةٍ من الفرحِ

فشكراً لانكم غمرتمُ روحي في العتابِ

الطريِّ

لأنكم تركتموني أفككُ القولَ بطريقةٍ جدلي

شكراً من كلِّ جرحي

طالما تعجّلتُ خطانا مع الريحِ

وتسرّبتُ قصائدنا من بينِ الاساطيرِ .

اكسروا حاجزَ الغيابِ كي نرسمَ

الرغباتِ مرةً اخرى

امسحوا حنجرتي التي تصبو اليكم

بكلِّ هذا الشهيقي

افتحوا شفرةَ المعنى كي نكشفَ

عن النشيدِ

لم تكنِ الليالي هينةً في الملاذِ

حين ضيّعني الاطلسُ

أصارغُ الاشباحَ فتنمو على

جسدي الطحالبُ

فقد عانيتُ من الزمنِ القبيحِ الذي

ظلَّ يطاردني في عتمتِ

لذلك خرجتُ في هجعةٍ الطيرِ تحتَ عباءةِ الظلامِ

حيث اصطفاني الحزنُ نبياً لهذا الصهيلِ

ليتكم كنتم معي حين اندلقَ الدمعُ على انكساري

لحدثتكم حينها عن لسعةِ الروحِ وسطَ الهباءِ الشرسِ

واشعلتُ جرحي من شبقِ الكلامِ

لأخبرتكم ايضاً عن ممالكِ الغرباءِ التي أدمتني

3

وها أنذا أطوي الرياح مثلما أطوي الغيوم
 فأَي سفرٍ هذا الذي أيقظني بمسرى الغيابِ الفادحِ ؟
 أيةُ رايةٍ للنسيانِ تركتني فجأةً عندَ المضيقي
 وخلّفتَ رسائلِي المكتوبةً على الحدودِ ؟
 لذلكِ أدعوكم بالفصاحةِ إلى أولِّ الحروفِ
 فقد سموتُ عن العيوبِ تماماً
 وسوف أردمُ حفرةَ اليأسِ بكلِّ نبلٍ
 عسى أن أُعيدَ النشوةَ للبلادِ وسطَ الهباءِ
 فيالتلكَ الضفافِ التي علّمتني
 كيف أحفرُ داخلي نفقاً يقودني للوصولِ
 أزعمُ أني لامستُ ذاكِ النبعَ الخفيَّ عبرَ احتضاري
 فهلاًّ سالتكم عن الأسبابِ في صلبِ السفرِ الطويلِ ؟
 هلاًّ بحثتُم عن خاتمةِ الأشياءِ تحتَ فروةِ تاريخنا
 المُبجّلِ ؟
 فما بالكم تسألون متى ينقشُ الغمامُ ؟
 لا فرقَ عندما يكونُ الخرابُ أعلى من الموجِ
 وأعلى من لوثةِ الهواءِ في فضاءِ البلدِ .

ساعدوني على حتفي
 فأنا حلاًجكم القادمُ بأسمالي
 مصلوباً على أبراجِ سلالَةِ العشقِ
 لنفّضَ أذيالي من صدفةِ الخوفِ إلى الفرِحِ
 تطاردني الخناجرُ كلِّما رفرفتُ عليكم في رمادي
 تحيطُ بي الأسماءُ كلِّها
 كي أبدأَ من جديدٍ في رعشةِ الموتِ
 فقد كنتُ أمشي هادئاً عبرَ فرسخٍ من الغرقِ
 لكنني لن أغلقَ القلبَ حتى تردوا الضيمَ عني
 ساعدوني كي ألممَ جرحي
 فهل بامكانكم أن ترشدوا نجمتي للسطوحِ العاليةِ
 أم إنكم ستتركونني مع الحقائقِ عندَ اقصرِ دعايةِ
 للسواحلِ ؟
 فيا لِنفسي التي ضيَّعتني في الحكاياتِ قبلَ الاوانِ
 مُدُّ كنتُ أبعثرُ الكلامَ في أوّلِ الزغبِ



كأش جاك بريل الفارغة



سراج محمد



وتحضير اللوبياء المعلبة.
سأجري لنفسي راتبا بسيطا
يكفي للشعور بالعمل
وسد الفراغ الذي لن يأتي

وأصدقاء ليسوا أنانيين .
سأكمل حياتي بتربية الأوهام
والمزح
وهوس يجيد لف السجائر

أرغبُ بالعيشِ في حقلٍ من
الحشيش
في كوخٍ من خشبِ الموسكي
مع كلبٍ وقطةٍ

يقلّب كأساً فارغةً
أشربُ منها
وأُسرفُ بالضحكِ
وقولِ يا الله
ما أجملَ هذه الحياةَ
التافهةً.

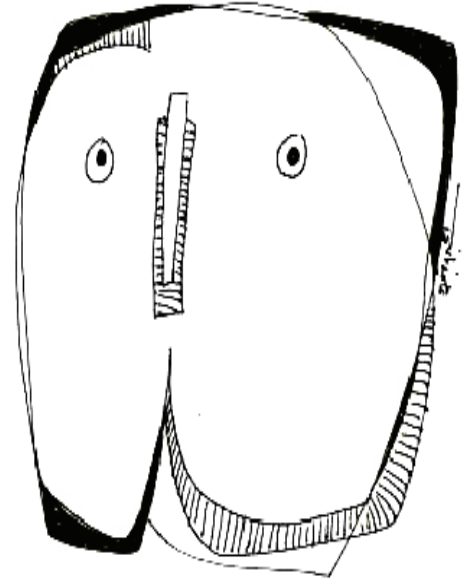
أن يمرَّ خارجَ الكوخِ المسوّرِ
في مراقبةِ الفراشِ
وحيوانِ الخلدِ
في الإنصاتِ لهذا الثباتِ
على كرسيِّ هزازِ
وفوقِ صورةٍ لجاك بريلِ

سأعيشُ هناك
بهدوءٍ
بلا هواتفٍ أو منشطاتِ
سأعيشُ ولا أنظرُ للوقتِ
ولا لوجهي في ردودِ الأفعالِ
سأسمحُ للعمرِ

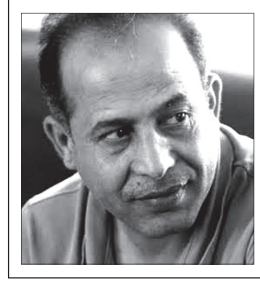
لم أعد أرى الأوغادَ والأحبةَ
والموتى
وأصدقائي الذين أستدينُ
منهم بالعادةِ
لم أعد أرى شعركِ
على هيئةِ أعشابِ البحرِ .
أخيراً صار بمقدوري النومَ
بشكلٍ جيّدٍ
وصار الجميعُ يطاردونني
في الواقعِ .

شريطُ الأحلامِ الفارغِ

لم أعد أرى شيئاً في الأحلامِ
صار الحلمُ يمرُّ فارغاً وطويلاً
يبدو المشهدُ :
مثلَ حباتِ الغبارِ
مملًا ومثيراً للاشمزازِ
مثلَ اعلاناتِ المصريين عن
المفروشاتِ
أو مؤخّرِ القذفِ



نصوص مختارة



مهند يعقوب



المشاكل

قلت مع نفسي :

ربما تعثر أثناء التصوير، أو ربما لم يكن هذا

الشخص بوذا

بوذا في السينما

في دار السينما اليوم

رأيت بوذا وقد رُسمت حول عينه اليسرى هالة من

كان العراقيون الطيبون مع كلابهم الأليفة
يلحسون تلك الهالة ويمدون إليها النظر
وكان بوذا يجلس كما في التماثيل
بطنه كبيرة ومتناقضة
مليئة بالطعام والتأمل.

بل شيء آخر، جاء عبر مبدأ الحلول
كنت أقف قبالة وجهه الطفولي متذكراً بعض أسرار
النفس البشري
حيث يحدث ما ليس بالحسبان.
قبل ذلك،



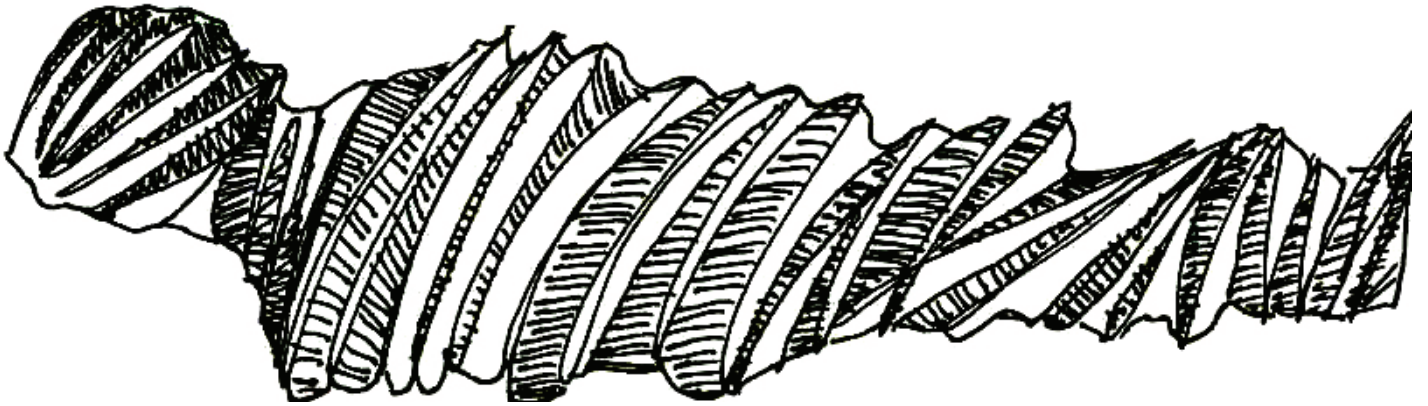
آلة العاطفة

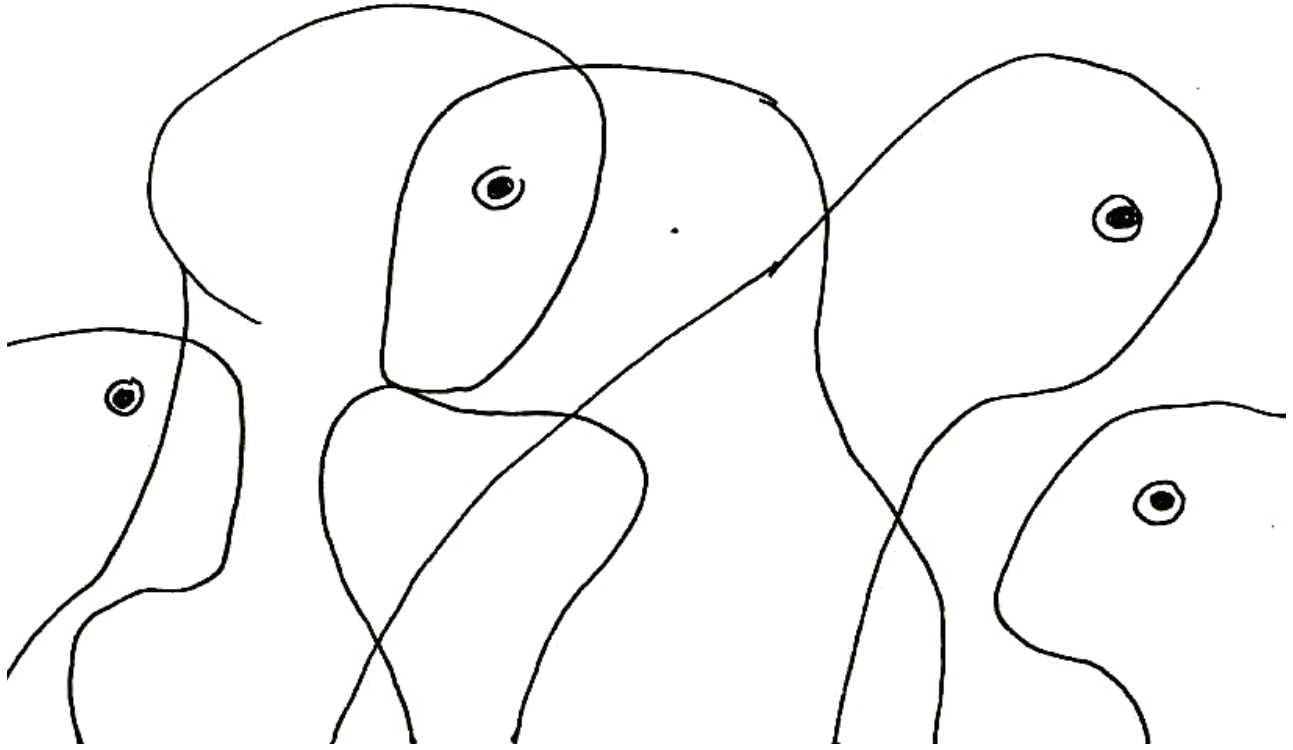
لقد مرّ الزمن سريعاً بيننا
حتى أنني تلمست الفارق الكبير لذلك.
في سنوات حياتي الماضية
كان الوقت يشبه ورقة داكنة، من الأحلام المختلفة
والكلام الصعب
ربما بالنسبة لك أيضاً
أما الآن
فغالباً، لا يرهق الإنسان الكثير من العقل
لكن،
تنخر في وجوده آلة العاطفة.

المخاطرة

لم أكن الإنسان الوحيد في العالم، الذي يحب صيد
 الأسماك بالصنارة،
 ولا يسعى إلى تحقيق ذلك.
 أشياء كثيرة يقع عليها الموت حقاً
 وبذات البساطة تذهب
 لكن لو تحققت هذه الرغبة الفاترة؛ فمن المقعد
 الإسمنتي
 سوف أرى صورتني تطوف جنباً إلى جنب، مع

اليرقات النهرية والطحالب
 وأموراً واقعية أخرى قد تحدث
 ربما لن تكون آمنة
 حيث المخاطرة هنا تجيء على شكل ثلاثة من
 الناس
 كانوا يتنزهون جنوب المدينة
 انحدروا مع سيارتهم الفارهة بسرعة
 إلى سطح الماء.
 كانت التخسفات التي صنعها المحرك
 عميقة في الشارع.





حينما رأتنى أشهق داخل

السحابة

سألتنى عن شكل المستحيل

ومن دون أية أفكار مسبقة

خلعتُ لها ثيابي

ثياب القرد

منها أكثر

حتى وضعتُ يدي برفق على

أصل الأشياء

ظلت الجارة تهذي بكلمات غير

مفهومة، مثل إنسان اكتشف

الحياة للتو

لكنّها،

ثياب القرد

دخلتُ مرّةً على جارتنا

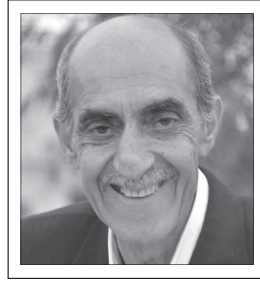
الأرملة، أستاذة العلوم

وكانت لا تخطيء أينما حلّت

رائحةُ الخشب

في تلك الظهيرة، ما أن اقتربتُ

في زقاق مسدود



إسماعيل سكران

أزوره كلما سافرت الى بغداد. منزله يقع في زقاق ملتو، بيوته قديمة كالحة الجدران تحصر بينها شوارع ضيقة مغلقة أشبه بالمتاهة آيلة للسقوط، معظم السكان هم ممن نزحوا من مدنهم لأسباب مختلفة، بعضهم هرب خشية انتقام السكان منهم بعد سقوط نظامهم السياسي لكثرة ضحاياهم، آخرون تركوا أراضيهم الزراعية بعد أن دب فيها الجفاف. غيرهم وقع ضحية للتهجير الطائفي، فقدموا من كل محافظة وقطنوا ها

تعرفت على (مارلين) في بيت صديقي (يونان) كنت في الخمسين وهي في السابعة والثلاثين، شقراء طويلة، مطلقة.

كنت ويونان نشغل حيزاً في حرب عاصفة الصحراء في الكويت. وعند بدء هجوم قوات التحالف اقتلعتنا تلك العاصفة من الجذور، شئت جيشنا فهربنا سيراً على الأقدام عبر الحقول والمستنقعات، اعتشنا على ما يتصدق به الفلاحون علينا. ومنذ ذلك لم نفترق، كنت

لمشاركتها في قدح شاي. في آخر النهار تشدد الحركة داخل المنزل الصغير. فللمرأة علاقاتها الاجتماعية والاقتصادية على حد سواء، ترحب في باحة دارها بزبائننا من الباعة الجوالين رجالاً ونساء. تستلم نقوداً وتسلم بضاعة من الليف، ومراوح الخوص. وفي أيام الخميس تستقبل أنية الطعام التي ينذرها ذوو المتوفين. ذات غروب، طرقت صاحبة البيت باب غرفتنا وحين طالعني وجهها بشحوبه وجموده، قالت بصوت فزع:

– رجلاً أمن يبغيان لقائكما.

دخل الرجلان الى غرفتنا، أغلقا الباب وطلبا هويتينا، ثم ابتدأ سيل الأسئلة والتحقيق.. "أمتزوجان؟ ومنذ متى؟ وما اسم إخوتها وأخواتها؟ أين تسكن عائلتها؟". واختصرت لهما إجابتي:

– لا أعرف ولسنا متزوجين.

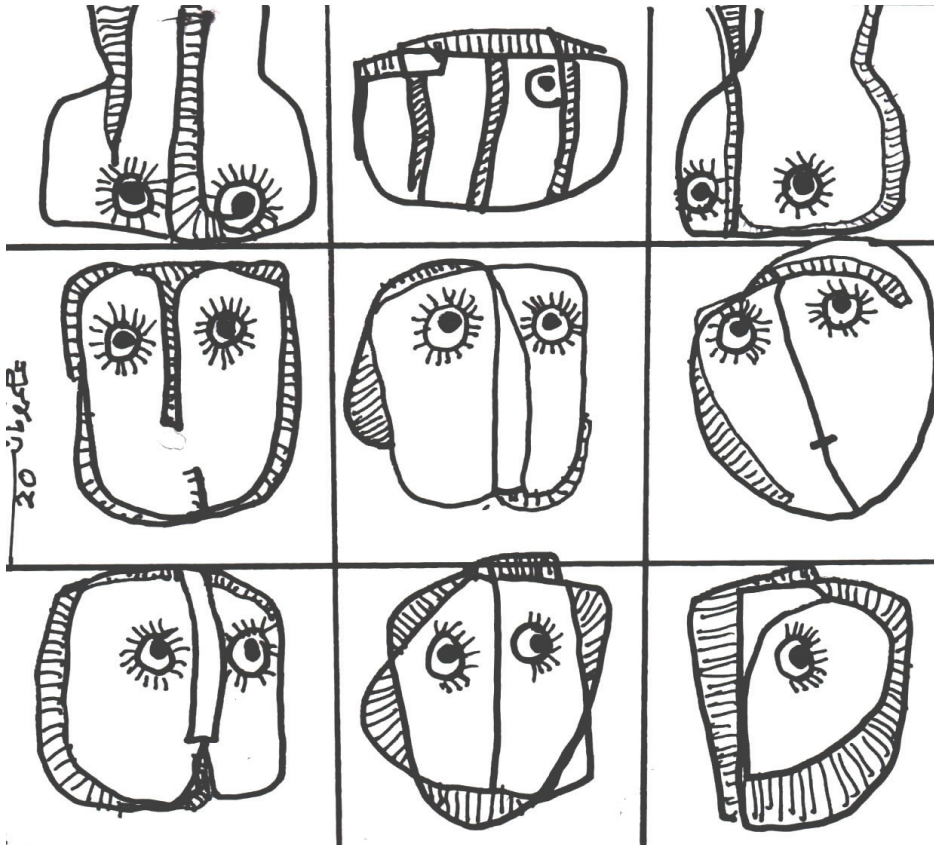
وحاصراها بأسئلة لم تكن تعرف الإجابة عنها، وفي النهاية طلبا منا ارتداء ملابسنا ومرافقتنا الى الدائرة، وحال خروجنا لمحت مختار المحلة يتحدث مع صاحبة المنزل التي بدت مذعورة، وفي الشارع استقطب منظرنا كل ربوات البيوت وهن يجلسن أمام عتبات منازلهن، يتظاهرن بأنهن منشغلات بتقشير حبات البطاطا وتقطيع أوراق الخضار لتهيئة العشاء للعائلة. هبت نسمة هواء عبر الزقاق فتطاير شعر (مارلين) الذي لم يزل رطباً بعد الحمام. اقتادانا فيما كانت روائح الطبخ قد بدأت تفر من نوافذ البيوت القديمة، كان المشهد في الزقاق يوحي بأنه كان معداً سلفاً، أحدهم مهد له وخطط. تجمهر النساء بهذا الكم أمام واجهات منازلهن وقوف الرجال على مبعده من الرصيف، توقف الأطفال عن اللعب.. كلها مشاهد تؤكد على أن شخصاً ما قد هياً لهذه الاحتفالية المجانية، لينتقم من

هنا مختلطين مع سكان المنطقة، لكنهم ظلوا يتميزون عنهم بلجاتهم المختلفة. يحيون في ظروف سيئة، لكنهم قانعون، يكفيهم أنهم لا زالوا على قيد الحياة، يعملون بمهن مختلفة، ضاقت بهم أرصفة بغداد.. حياتهم متشابهة من حيث بدائيتها، كل ثلاث عوائل في منزل صغير واحد يستخدمون نفس الحمام والمرافق والمطبخ، وفي الصيف يفترشون معاً أسطح المنازل. كل عائلة تركز في زاوية، أحياناً يشبكون في خصومات ساذجة، سرعان ما تنتهي بالصلح. إجمالاً حياتهم غادرتها الحضارة. اضطروا لمعايشتها لأسباب قاهرة. في هذا العالم المتشابك وفي ذلك الزقاق المسدود وجدت لنا مارلين غرفة في منزل تقطنه عائلتان، كزوجين مزيفين بعقد زواج مزور. كانت مارلين وحيدة بعد وفاة والديها وهجرة أختيها الى هولندا، كانت ممرضة في مستشفى. وكنت أزورها في أوقات متباعدة مما أثار الريبة في نفوس البعض من سكان زقاقنا المسدود، لكن كل شيء مع ذلك كان يمضي وفق نسق وانتظام، لا شيء يمكن توقعه قد يغير ثلث الموازين المستقرة. كانت غرفتنا منخفضة، تتسلل إليها من الشباك المطل على الزقاق، روائح المخللات التي تصنعها ربوات البيوت ليعبئها الى المطاعم والمحال. وروائح الجلود التي تصنع منها الأحذية والاختفاف الرخيصة، روائح الأطعمة والزيت المحروقة، جل سكان الزقاق من النساء والأطفال وقليل من الرجال، مالكة المنزل امرأة في الأربعين، طفلاتها يعكفن على حياكة الليف ومراوح الخوص اليدوية، غرفتنا لا تسع لسوى سريرين معدنيين صغيرين بينهما مساحة ضيقة. دائماً في جو الدار رائحة الشاي النفاذة، فمالكة المنزل مفرطة بشرب الشاي والتدخين غالباً ما تدعو مارلين

يتجاهل الشك بمخلوقين مسالمين لا يتسببان بأي خرق
امني للحكومة. وأخيراً وصلنا حيث تقف سيارة الأمن
التي مضت بنا عبر زحام الطرقات ومرت تحت الجسر
مارقة بمحاذاة المتنزهات المنتشرة جوار النهر، نظرت
من نافذة السيارة، ثمة حشد من الناس وأضواء ملونة،
خليط بشري مبتهج اكتظت بهم حدائق الكورنيش،
عوائل افترشوا عشب المتنزه الأخضر، يقشرون الموز
والبرتقال.. لاهين عما حولهم.

نظرت نحوهم مارلين بحسد وهي تحبس شهيقها،
نساء حسناات يحجبن بأناقة شعورهن بالشالات السود.

علاقتنا التي رأى أنها ربما تذكره بخيبة أمله وفشله في
الحياة، مختار المحلة هو من أفشى سرنا بحكم مهنته
وواجبه في مراقبة البيوت التي اكتظت بهذا العدد الغفير
من الناس في ظروف أمنية قلقة ومخيفة، فكان يملأ
استمارة المعلومات عن كل ساكن في المحلة ويقوم
بتسليمها الى قسم الشؤون الداخلية، انه ربما لم يفعل
غير واجبه الذي يتلقى عليه أجراً في ظروف استثنائية
يشكل فيها كل واحد منا مصدر شك للسلطة. لكنه ضخم
في تقريره قضيتنا، كان بمقدوره عدنا جزءاً من هذا
الرعي الهائل الذي استوطن في بغداد بكثافة. وان



أضاف الضابط:

- اركبا السيارة.

السيارة مركونة جنب الرصيف، صعدا مارلين وأنا
كالمسرمنين. وحين أغلقت الباب قال:

- قد تسجنان بسبب تزوير عقد الزواج.

تحركت السيارة ببطء، فقال:

- باختصار، كم تدفعان؟

وكنت أفيق من صدمة، مددت يدي، كلتا يدي في
جيوب سترتي لاستخرج كل النقود التي في حوزتي،
وخلعت مارلين خاتمها الذهبي. تناولهما ودلف في
شارع فرعي.

- الآن اذهبا.

لقد اعتقنا، نزلنا من سيارته.. سرنا كالمخدرين، لم أعد
اسمع أي شيء في هذا الفراغ الممتد أمامي سوى وجيب
قلبي وارتجاف بدني، كنا وحيدين، أنا ومارلين فوق
ذلك الرصيف، سرنا بصمت، بحداد صعدا نحو صخب
الناس في المتنزهات التي مررنا بها قبل لحظات، لم
أعد أرى ذلك الزحام الأنيق، كان مجرد ضجيج ساذج
لم أشعر سوى بوجودنا نحن الاثنين وحسب الخارجين
من المحنة، جلسنا زاهلين فوق مسطبة خشبية لنلتقط
أنفاسنا ونستعيد توازننا بعد تلك الفوضى التي مارست
سطوتها علينا لوقت خلناه دهرًا مديدًا، لم نتحدث أو
نعلق بشيء. كنا كمن ينقل إلى غرفة العناية المركزة.

سمعت مارلين تهمس:

- لا اصدق أننا قد نجونا.

استخرجت سكارتين ورحنا ندخن معاً بصمت،
بشفتين جافتين ووجهين شاحبين.

جلسن في حلقة صغيرة وهن يصيبن الشاي من الترمس
في أقداح خزفية. أطفال صاخبون يعتلون مدرجات
الألعاب والأراجيح المنبته في أطراف المتنزه، تنبعث
روائح السمك والشواء من أكشاك ومطاعم ممتدة فوق
رصيف الشارع، شبان وشابات يجلسون فوق مساطب
خشبية يتصايحون بمرح فيما بينهم.. وتنساب أصوات
الأغنيات العاطفية في فضاء المتنزه الكبير.

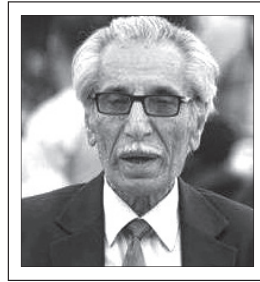
لا أحد من كل هذا الحشد البشري يكثرث لما يحدث لنا،
شعرت بأن ثقل عشرة أعوام أخرى قد أضيفت لعمري
ودهمني شعور بالتشاؤم محتقراً نفسي والآخرين
شاعراً بتفاهة الجميع وكنت أرى بأن نهايتي قد حانت
ولسوف أسجن وافصل من وظيفتي. سأشرد، سينبذني
أولادي.. لا أحد منهم سيشرفه أن أكون والده. لن أجد لي
مأوى.. لا أحد يعلم من أين جاء ربما تشرد بسبب امرأة،
غمرني شعور بالذل.

توقفت سيارة الأمن على مبعدة من دائرة الأمن،
ترجلنا جميعاً، سرنا معاً الضابطان وأنا ومارلين التي
بدت شاحبة وشبه ميتة. لا يفصلنا عن دائرة الأمن
سوى عبور الشارع، أمسك أحد الضابطين بمعصمي
أحاطه بأصابعه القوية. شعرت بأن تلك القبضة القوية
كانت أشبه بالمنبه الذي أيقظني من سبات استغرقتني
أمداً طويلاً. توقف عن سيره فتوقفت بدوري حدق
بوجهي قائلاً:

- أنت رجل عاقل، يمكننا تسوية الأمر.

بينما استمر الضابط الآخر في سيره وهو يعبر
الشارع ليدلف في دائرة الأمن وكأنه لم يكن معنا.
كانت مارلين ملتصقة بي مثل غريق يتشبث بقشة، ثم

سيرة قلب



موسى غافل الشطري



ويلوذ بعضها إلى قلبها الأمين. باسقة شيماء، مشرفة بكل اقتدار، على المفازات الرحبة. إنها الأم الكبيرة لكل النخيل. قاومت عوامل القسوة الموجعة. وحدة شأفة سكين التكريب. والتشذيب الجائر. والعبث بجسدها. لكنها في آخر المطاف: لا ينتابها سوى إحساس لطيف، إحساس، أحياناً يشعرها بالصبر الجميل وحكمة القلب، كونها مزروعة صامدة أمام الملمات. بوّدها أن تنحني لتقبّل حفيداتها وأحفادها جميعاً، لكن ذلك يتعذر

بين كم من الفسائل والنخيلات متواضعة الارتفاع، انفردت بامتياز: تلك النخلة الشاهقة الوحيدة. وكانت السحب الداكنة اللون المثقلة بغيثها وبدمدمة رعدا المتوحش، تمر تباعاً من فوقها دون أن تنتابها خشية. والريح الصرصر لا تلحق أي أذى ولو بسعفة واحدة من سعفاتها. والمزن البيض تلقي عليها التحية بظلالها الشفيف وتمضي. والنسيم الوديع يؤنسها، ويجلب الطيور البديعة لتصدح لها أعذب الألحان. مرحبة بها بغبطة.

بالإجهاد وتأنف من إبداء العجز. غير أن ما يواسيها شعورها بأنها قد أعطت الشيء الكثير. وحملت النهر المسرع من حذوها إلى فناءات نسلها شوقها ومحبتها. كم واجهت من عواصف وصقيع؟ وكم أعطت من ثمار، منذ أن كانت فتية حتى شاخت؟ وكم رصدت من علوها الشاهق، ما خفي على العين، من كباثر الأمور حتى أهونها؟ مع كل هذا.. هي غير آسفة على شيء. إنها راضية عن مسار عمرها. إنها أحياناً، لا تكاد أن تتعرف على أحاديث مكونات قلبها الذي وزعته نواة نواة. وفسيلة فسيلة. ربما بسبب جنوح العمر. هذا وارد. ربما فاض إناؤها بوفرة أعداد فسائلها. ومدياتها التي حوت تلك المرباع العديدة المترامية. ربما هو هذا الذي يحسسها بأن: قلبها تحوّر إلى عطر من الحب والإنجاب. ربما عوامل الزمن والافتراق واستضاءة سفوح الذاكرة. وما أعذب غفرانها لمن يلومها لوم المحبين. بحيث لو رغبت فسيلة من نسلها أن ترحل إلى مزرعة عبر النهر. وسألتها

- أيتها الجدة.. سيحين الوقت الذي أقول لك فيه: وداعاً.

فتقول لها هامسة باسمه

- وداعاً يا بنيتي سيحتم علي أن أسعد؟

فتقول الفسيلة وهي تتمايل غنجاً

- أما يحزنك رحيلي؟

فتقول الجدة

- هكذا هي الحياة يا بنيتي، الرحيل إلى حيث العطاء.

ستعثرين على سعادة من نوع آخر.

- لكنني ما زلت لم أبلغ بعد.. أتعرفيني ابنة من؟

حينذاك تلجأ الجدة إلى النبش بكوابح إخفاقاتها.

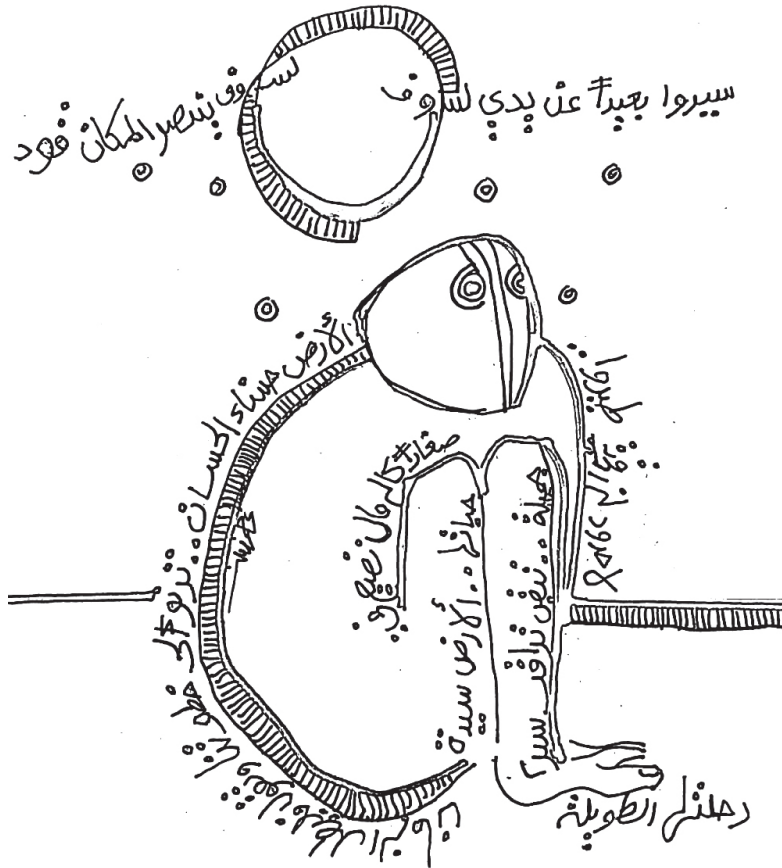
وبعناء، تحاول استدراج ذاكرتها. فتصاب بالإخفاق،

ثم تستكين: إلى ما هو أشبه بهباء مسكّي من الابتسامة

عليها. ويراوردها حلم، أن تطأ كل مرج. وتتفسح في الأرض الواسعة التي ملأتها خيلاً وفسائل. في بداية ربيع العمر وحتى أطرافه، تلوح تماماً كنخلة عنقاء. تنفرد بقامة مديدة دون انحناء. محتفظة رغم السنين العجاف برشاقة جذعها المجدور بعوامل الزمن وعبث السناجب والجرذان وقسوة العابثين. دون أن تبخل بقوتها لكي تزهو سعفاتها وتجزل بعطاء عذوقها. ولكن صدمات الزمن والخواء ظلت تبصم جذعها طيلة الأعوام اللاحقة بالأخاديد والفجوات. مع كل ذلك.. لم تنشأ أية مناسبة إلا وفاح أريج طلوعها وعلى ابعدها ما تستطيع من الفياضي. واخضرت مرباع الواحات، واحدة تلو أخرى، من فسائلها التي تحولت إلى أمهات تتأزر بفسائلها وتزدان بطلعها. فظل الربيع يفوح بالطيب مثل أزهار زكية العطر، لتجلب البستاني والطيور المعفرة بحبيبات اللقاح، وتستمر بإنشاء مستعمرات هنا وهناك. هكذا أجهدتها وقت العطاء. وظلت تستهين بشكوى الأوجاع، التي هيمنت عليها بأهات القلب الحكيم. ومع ذلك لا تفارقها ابتسامتها المثقلة بالإعياء. حان ذلك الوقت، وعلى مفازات مترامية، أن تسعد بنشأة تلك البقع الخضراء من الفسائل الزاهية. ثم تتمعن بقلبها: الذي ما عاد يمتلك قوته ويتماسك. بذات المكابرة والجلادة التي رقصت لها سعفاتها، وازدادت عذوقها شهداً. وهي صاحبة قرار كالقدر الذي من الصعب أن ينحني أمام عوامل الدهر. هكذا هو قلبها بحبه، لا يخضع في مسيرته للتغيرات. ولكنها تقر العوامل التي تؤمن باختلاف ازدهار حياتها في الربيع، وجفوله لاحقاً في الخريف. دأبها في العطاء مديد جداً. وأشد خشية تخشاها أن يحوجها القدر لكي تجنح لغدر الخريف، أو تذعن إلى داعم تتكى عليه، لأنها في الغالب تحس

بحزن، اهتزت سعفاتها وسرحت بنظرها عبر المسافات الزاهية الخضرة، وقالت مع نفسها " ما أعطيته يكفي.. وقد تطوح بي الريح، فأنا ما عدت مُنشدة القوام كما كنت سابقاً، وأكاد أن أكون خاوية، حين ذاك ستكون وقعتي مهينة". وبعد أن تريتث قليلاً تابعت "لا أريد هزيمة من هذا النوع. وما دامت المسألة تتعلق بإنشاء بستان: فعلاً سيسعدني أن أكون جسراً".

والخجل. أو محاولة لإبداء عذر عن خيبتها.
- أنا يا بُنيَّتي نَثرتُ النوى والفسائل. فأملك حتماً من فسائلي أو نوى عدوقي. إذن، أيتها الفسيلة الرشيقة الحلوة: من الكرم أن تَغفري إخفاق ذاكرة الجدة الهرمة الواهنة. لكني أشم في الكل جميعاً أريج ربيعي. أنا حيث كنت بهية بما رفدتُ وأفدتُ وأذكيْتُ. وأنشأتُ مستعمرات من القلوب ذات المشاعر الشذية. وإن قلبي أحسه يتدفق عبر نبحكن.



كانت النخلة الجدة، دائماً تهيم في عالم من التأمل. عالم مزدحم بالواحات والجنائن. عالم جوال في نبيش الذكريات الغابرة. وسني العز. وما أُطريت به من إعجاب. والآن.. لا ترهقها قناعتها: أنها ليست إلا زائرة سريعة الرحيل. أشبه بنسيم سرعان ما يعود إلى مجرد ذكرى عابرة. لا تترك سوى طيف شوق، وإطراء حميد. وعجالة استراحة في عالم عطرٍ عذوقها العتيقة. تتعبها وتسعدها، وتخرجها أسئلة الفسائل. إنها تحب الجميع. ولكن الذاكرة أحياناً لا تُسعف. ذات يوم، وقف البستاني وولده متطلعاً إلى الجذع المديد، بعينين مُتبحرتين، واطرق يفكر. حزرت الجدة النخلة "إن نظرات الرجل مريبة!!!". نادى البستاني ولده "إنها شاهقة جداً ومضنية التسلق، ومنخورة. وما دمننا نحتاج إلى جسر: فإن جذعها يكفي، لتقطيعه إلى أجزاء ورسفها بعض لبعض. لكي ننشأ بستاناً عبر الجهة المقابلة". ابتمت الجدة

الشارع الوحيد الخالي

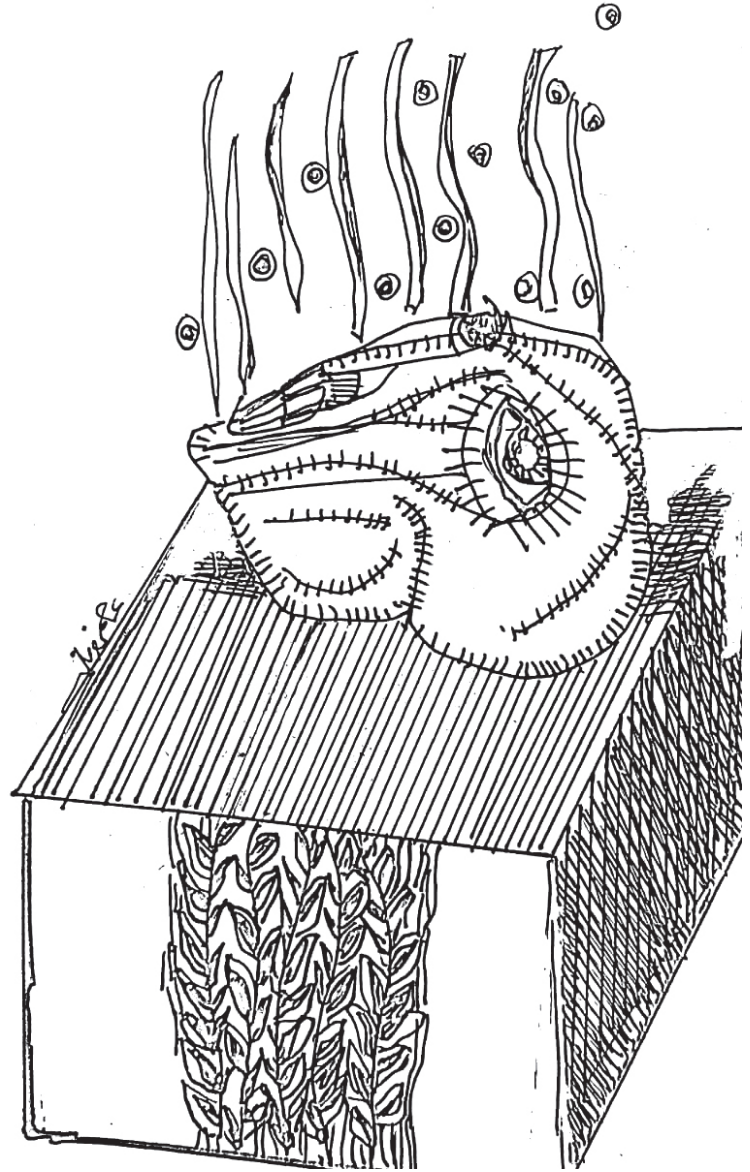


ابراهيم سبتي

المتوجع من أعوام عبث وفوضى عشتها بعيدا عنه . ثمة إحساس كامن لا يفارقني رغم هول ما رأيت هناك . يجول في رأسي عشرين عاما مذ غادرته مستعذبا فكرة الهروب من جحر الثعابين هذا قلت لن اراه ثانية ومكثت في مدن الصقيع والشوارع الموحشة حد اللعنة ، لم يتغير ابدا . البيوت ذاتها مذ عرفتها والنوافذ المتقابلة ظلت تحكي ايماءاتنا ونحن نحترف ببوحنا صغارا لا نعرف شيئا فنلتقى صفعات الاباء المندهشين من

عُدْتُ . الليل يلفّ الشارع الترابي فتلتحف البيوت الهاجعة بين ضلعيه في سكينه وصمت .. أبحث عن اشياء اعرفها ، عيني الشوّافة تتسرب الى الزوايا والأزقة في الشارع الوحيد الخالي من الناس في هذا الوقت . انحرفت قليلا نحو أحد الأزقة الضيقة الطويلة الذي لم انسه في أتون غربة أذابت روحي وكل أشياءي وتلاشت فيها لعشرين سنة مضت الا هذا الزقاق النابض مثل قلب مهمور بالإحباط فظل شاخصاً في دخائل رأسي

جرأتنا . الابواب الخشبية المتهالكة احتفظت بألوانها الشبحية الباهتة رغم غرقها في الظلمة المقيتة وثمة بيت يجاورنا ، ما زال متهدماً وخرباً سكنته ثلاث نساء عجائز يريق ذكرياتي التي تنساح مني مرغمة . كلما مررنا به نحن الصبيان ، خفت وزغت ببصري بعيداً لأنه مسكون ، هكذا قال أبي وقتها فصار لعنة في الزقاق لكل قاطنيه ، لكنني لم أعبأ وأنا أفرط في النظر إليه الان متذكرا فورة الغضب العارم التي حاقت بالبيوت قبل أن يهدمه الأهالي بمعاولهم وهم يصرخون بلعنته ولم ندر شيئاً عن مصير النسوة اللاتي يرعبنا في كل غروب عندما تتصاعد الأبخرة والأدخنة الغامضة والمريبة من سطح دارهن فتدخل الرائحة الى البيوت فتتعالى صيحات الخوف وأنام قلقا شبه يقظ وتتداعي إلى ذهني الأصوات والضجيج الممزوج بالخوف فتعربد الأفكار في راس وينتابني القزع ، انه اجترار لحزن قديم .. هناك في بلاد الصقيع لا يحدث كل هذا الذي أعرفه أو الذي كنت أعرفه أنهم يتشاجرون همسا ولا يصرخون ، كنت طامحا في حياة أكثر راحة فلا فتيات تحرق بنيران الاحبة ولا فراق يطيح بعنفوان الرجال.. موهما إياي بعيش لائق . انسلت مني دمة متذكرا يوماً موجعاً في صباي حينما نهضنا من نومنا مبكرين مفزوعين على أصوات بكاء وصراخ يقطع خيوط القلب لفتاة الجيران التي أحرقت نفسها على دكة البيت المطلة على الشارع الترابي هذا ، أول بيت في مدخل الزقاق ، ورأيته روى العين كيف تتلوى كأفعى مرعوبة بفعل النيران التي أكلت جسمها الغض صارخة دون أمل . أمها المكلومة شقت ثيابها بجنون ولطمت بعنف على وجهها المدمى وكانت النسوة مخنوقات العبرة يلطمن بصمت ، موجة عارمة من الحزن .. ما



أمشي متجنباً المنظر البشع لميتة لم أر مثيلاً لها ،
ولكنني اردد بان للموت حرمته وللميت هيبته ، يا
لشجاعتها !

كيف احرققت نفسها وهي البنث الخجولة المؤنسة لوحدة
امها المريضة ؟

لم تعرف المهادنة والخنوع فأرادت تعبيراً اخر
لعنفوانها فكانت كالمستجير بالرمضاء من النار ،
مؤكد انها لم تع الموت وسطوته فأوجعتني لحظة
الاشتعال والانطفاء وامتلات عيني بدموع العجز والندم
فيما أصرّ الرجل النحيل على القفز نحوها لكنّه كان
ضعيفاً ويده لا تقويان على الإمساك بالنار المشتعلة .
الدخول الى عمق الزقاق سيغير الكثير منّي ، انه حياتي
التي ساحت على ارض لا ثمر فيها وارادتني خاويًا
عاجزاً لا قدرة لي ولا تحمل . عشرون عاما بين شوارع
وحارات وازقة باردة لم أحسب يوماً عليها ولم ترض
ان تعاقرنى غربتي فكانت بعيدة حد الأعياء فتركتها
وانطويت محملاً بالأسى عائدا الى زقاي اتأمله واتذكر
جارنا الطيب الذي اختفى فجأة ولم يظهر ثانية .. وقفت
امام بيتنا ، مازال منتصباً في الوسط فتلبستني حالة
من التوجس فيما تلقف أنفي رائحة شاي امي فيما ابي
كان يريق ضحكاته وهو يرتشفه مثلذا . طرقت الباب
المدنس في الظلمة وامعنت فيه طرقات ولا مجيب . طرقت
بعنف وجنون وكاد ان يسقط ، رأيت الناس يخرجون
من بيوتهم كالموتى يسرون نحوي مترنحين فيما
قفزت واعتليت الجدار المتهم لبيت العجائز المسكون
وتواريت في حجرة مظلمة بعيدة يتصاعد منها دخان
رائحته غريبة وسمعت صوتاً عذباً ينطلق نحوي خمّنت
انه صوت جارنا الطيب المختفي

زال المكان شاهدا على تلك اللحظة الفاجعة. قال الاب
المجروح القلب :
.. لا أعلم لماذا !

الحياة هنا في زقاقنا ، كشجرة تبدأ بحنو الصغار
وتنتهي كعجوز يرمونها بأقذع الكلام .. هي حياتنا
وإن لم نرض . فلا مصير غير مصائر كتبت لنا منذ أول
لحظة نزولنا إلى زحمة العالم الفسيح ولا عمر نعيشه
كأعمار غيرنا ..

سمعت رجلاً نحيفاً اندس بين الواقفين صائحا : نعيش
أرقاما في لائحة انتظار مجاهيل اخرى ، لائحة خطت
منذ الازل على الرقم الطينية حينما نقبوا في المدن
ووجدوها تحت التراب تخبرهم انهم قوم ينتظرون
مصائرهم . وها نحن ننتظر مصائرنا مثلهم .. نموت
بكثرة نحن أو لنقل الاكثر موتا جزافا .. هي القيامة
المعلنة التي نزورها كل لحظة وتزورنا لا عزاء لنا
ونحن نعتصر جروحنا التي لا تندمل .. كان صوته
مفعما بكآبة غريبة .

لم أستطع تجنب رؤية مكان الفتاة المحروقة وأنين
صيحات أمها المنهارة وصراخاتها وهي تموت أمام
الناس الذين احضروا بطانية وشرشفا ولكن الغياب
كان أسرع فتوارت كقطعة فحم في تنور هائج ملتهب
.. كنت مأخوذاً بذاك المشهد لحظتها مع إنني لم اقول
على فعل شيء . ماتت الفتاة ذات العينين اللامعتين
متفحمة امامنا وتركت في قلوبنا حسرة عجزنا حينما
نسينا شهامتنا ونحن نتجمهر امام المشهد النادر لموت
المسكينة على الطريقة البائسة وصارت تستفزنا في كل
حين فظلت اكابد وحدي مرارة اللحظة فيملاًني السخط
وتحتدم افكاري وصرت متخما بتل هائل من الاحباط .

ولادات غريبة



عبد الأمير المجر

.. امرأة تلد شيخا بحجم طفل وبلحية بيضاء واسنان كاملة، ولم يصرخ عند خروجه من بطن أمه كعادة كل وليد، بل أطلق ضحكة خفيفة أصابت الطبيبة والمرضات بالفزع وبعضهن أغمي عليها، فيما تم حجز البقية بناء على أمر الوزير الذي اتصل به فوراً مدير المستشفى ليخبره بالحادث الغريب.. لم يمض وقت طويل قبل أن تأتي الوزير مكالمة أخرى من مستشفى آخر، حينها كان يتحدث بالهاتف المخصص لرئيس

ارتجفت يد الوزير المسكة بالهاتف، وبدأ صوته متهجدا وهو يردد على محدثه؛ .. حاول أن لا يعرف احد غيركم في الامر.. لا تسمحوا لوسائل الاعلام ان تطلع عليه .. أو أغلق صالة الولادة ولو مؤقتا وسأتصل بالجهات العليا واعطيك التعليميات لاحقا.
لم يكن الامر هينا ابدا، واذا ما وصل الاعلام وتداولته الفضائيات سيهتز الراي العام .. حقا كان مفعجا هذا الذي حصل في أحد مستشفيات العاصمة فجر اليوم

قريتهم قبل ولادتها، قالت انها سمعتها من أهلها، وان أهل القرية أو الكبار فيها قد سمعوا بها ممن سبقوهم .. قالت؛ في أحد الايام صحت الناس على خبر هز القرية واصاب سكانها بالذعر، لقد ولدت بقرة في احد البيوت شيخا طاعنا في السن او بدا كذلك.. تعلق حوله الناس المفزوعون فاغرو الأفواه لا يعرفون ماذا يفعلون، حتى أتى حكيم القرية، واقترب من الشيخ الوليد، ثم نطق بوجهه قائلاً: أعوذ بالله من الشيطان الرجيم .. تقول أمي؛ صرخ العجوز مذعورا ثم تلاشى، فتعالت التكبيرات وجمع بعدها الحكيم الناس ليصلوا صلاة الخوف في ساحة القرية التي اكتظت باهلها والقرى المجاورة ممن سمعوا بالخبر الغريب وتوافدوا زرافات، لكنهم لم يروا الشيخ الوليد الذي اختفى، أو لم يروا الشيطان الذي حل في القرية في ذلك اليوم المشهود، وكاد يفعل فعلته بين أهلها أو بينها وبين أهل القرى الاخرى ... رددت أمي أكثر من مرة عبارة .. جنبنا الله شر الشيطان وأفعاله .. ومنذ ذلك الحديث الذي سمعته من أمي وأنا صغير، صرت أرى الشيطان بصورة عجوز عار وملتح، حتى صرت كلما رأيت عجوزا عاريا يسبح في النهر او في اي مكان آخر، اشعر بالخوف وأغيّر وجهة نظري فيما تتسارع دقات قلبي.

عند الضحى خرجت الامور عن السيطرة والوزير وكل كادر الوزارة وجهاز أمنها لم يعودوا قادرين على اخفاء الاخبار المتسارعة التي أخذت تتلاحق وعلى شكل عواجل في الفضائيات، تتحدث عن ولادات غريبة في البلاد، ولادات لشيخوطاعنين في السن بلحي طويلة وأسنان حادة متفرقة .. وفي المساء كانت صور الشيوخ تملأ شاشات الفضائيات وأن بعض المراسلين الشجعان تجرأوا على اجراء لقاءات مع عدد غير قليل منهم،

الدولة وسكرتيره والوزراء .. أمسك وكيله بالهاتف بدلا عنه وبعد أن استمع لمحدثه، استدار وهمس بإذن الوزير والذعر واضح على وجهه ... ولادة اخرى مشابهة ...!! وبالصوت المرتجف نفسه قال الوزير للرئيس .. عفوا سيادة الرئيس، ايضا وصلتني الان اخبار عن ولادة مشابهة في مستشفى اخر.

قبل نحو عام شاع في البلاد، أن شيخا كبيرا أعلن عن علاج شعبي للقضاء على العقم عند النساء والرجال، وقد وزع اتباعه في المدن كافة وراح يبيع العلاج بأسعار زهيدة، مشفوعة بتعويذات يقرأها الزوج والزوجة قبل الاتصال، وقيل ان اعدادا كبيرة من النساء اللواتي لم ينجبن، حملن وشاع خبر حملهن ببركة الشيخ الذي انتشرت صورته في عموم البلاد، وصارت الناس تطالعها على الحيطان وفي الاعلانات الضوئية الكبيرة في الساحات وفي اعلانات التلفزيون المستمرة ..

الغريب في الامر أن العقم حصل لنساء ورجال كانوا قد انجبوا من قبل، وأن هذه الظاهرة التي تحدثت عنها الصحافة كثيرا، لم تدرس أسبابها جيدا، ان قيل أن الطعام الذي تستورده الدولة من جهات غير موثوقة كان وراءها، بينما قال البعض الآخر أن الماء أصيب بالتلوث، وأن هذا حصل بفعل فاعل، فيما عزا اخرون الامر الى عجز بعض الرجال عن ممارسة الجنس، وأن عدم الحديث عن هذا الامر كان تفاديا لفضيحة تهز صورة الشعب أمام الشعوب الاخرى.

قبل أن تحصل تلك الولادات، روى رجل كبير حكاية غريبة، نقلها عن أمه .. قال؛ في ليلة من ليالي الشتاء، وبينما كنا نتعلق حول موقد الجمر، قبل عقود كثيرة مضت، كانت أمنا تحدثنا عن الشيطان وتحذرنا منه، لكنها افزعتنا حين ذكرت واقعة مخيفة حصلت في

الغريب انهم يتحدثون بلهجة واحدة وبصوت متشابه، وخالصة ما قالوه، ان ارواحهم حلت في اجساد الاطفال ليعودوا للحياة التي عمها الكفر والاحاد وسادت فيها الموبقات وابتعد فيها الناس عن الله .. بعضهم عاد من نحو تسعة او ثمانية قرون وبعضهم الاخر من ستة او خمسة وصولا الى قرنين واكل .. وكلهم يحملون هذا الهم الذي اثقل على ارواحهم، ودفعها لان تحل في الاطفال الذين خرجوا الى هذه الدنيا بهيئة شيوخ وبذاكراتهم المتشابهة تقريبا .. الشيء المدهش ان هؤلاء الشيوخ لم يكونوا مثل الشيخ الشيطان الذي ما إن قرأ الحكيم بوجهه عبارة، أعوذ بالله من الشيطان الرجيم، حتى اختفى مذعورا، بل كانوا يرددون الآيات القرآنية بوجوه الناس ليبعثوا في قلوبهم الاطمئنان، بعد أن رأوا الرعب يدب في البلاد وحكايتهم صارت على السنة العالم وصورهم تملأ عيون اهل الارض المذهولين.

عندما اجتمع الرئيس بوزرائه واقطاب الدولة، قرروا أن يحجزوا الاطفال الشيوخ في كل مدينة بمكان خاص، ليبعدوهم عن انظار الناس، لكن كثيرين رفضوا هذا الاجراء، واخذ الامر يتطور حتى حصلت احتجاجات في الشوارع، تدعو الى اطلاق سراحهم او جعلهم يعيشون في البيوت التي ولدوا فيها ... قال احد المعنيين في علم الاجتماع، وهو يتحدث على شاشة الدولة الرسمية، إن منظر الأم الشابة وهي تضع رضاعة الحليب في فم شيخ يجلس إلى جوارها، يثير الرعب والفرع في نفوس بقية افراد العائلة، بل وحتى الجيران، وان إبعادهم أو عزلهم في أماكن خاصة هو الحل الاسلام لحين معرفة فيما اذا كانوا قادرين على البقاء احياء طويلا، أم انهم سيموتون بحكم وضعهم الجسدي والنفسي الخاص، أو هذا ما أتوقعه، وأنهى كلامه بهذه العبارة التي فسرها

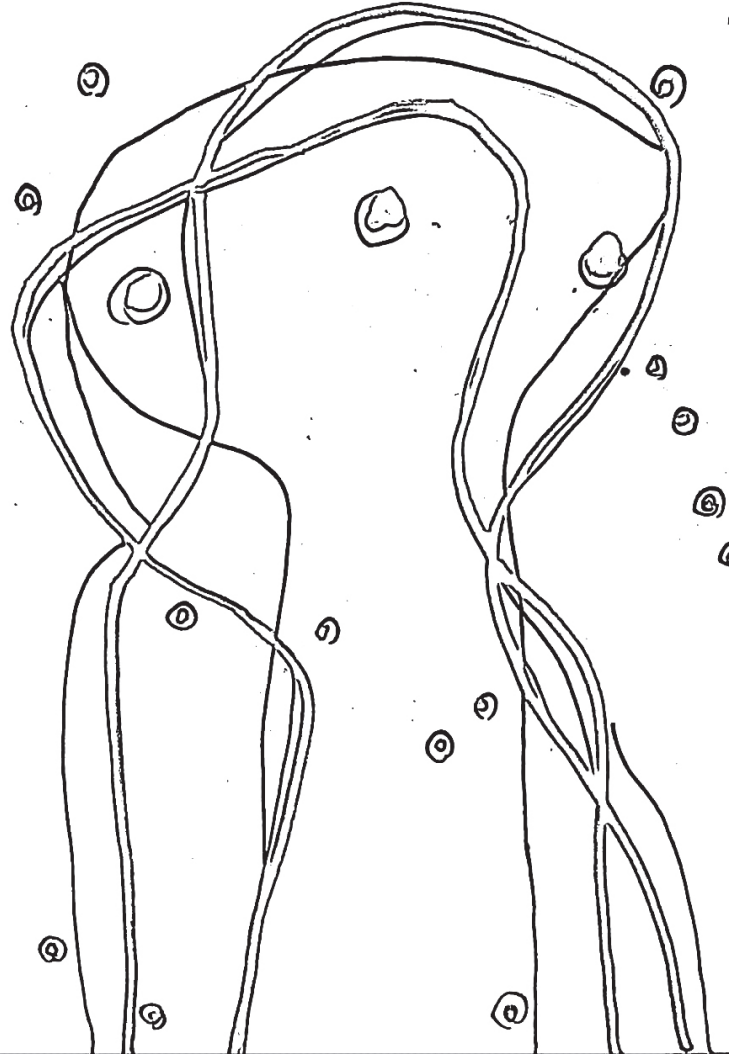
البعض من المحتجين، بانها تنطوي على رغبة الحكومة في التخلص منهم، ما زاد من حدة الاحتجاجات التي وقف وراءها مجموعة من الشباب، ممن تملكهم فضول لمعرفة المزيد مما تختزنه ذاكرة هؤلاء الشيوخ القادمين من اعماق التاريخ .. وبعد ان سادت الفوضى في الشارع، قررت الحكومة ان تطلق سراح هؤلاء على ان لا تعيدهم الى امهاتهم، بل تلبى رغبة الشباب الذين يرغبون في الاستماع اليهم، ولو بأوقات محددة، وهكذا كانت حلقات الجالسين حول الشيوخ في مدن البلاد تتسع شيئا فشيئا ويوما بعد يوم، حتى غطت المساحة الاوسع من الشوارع والساحات العامة، ما أثار تذمر البعض فيما كبت آخرون تذرهم من هذه الكارثة التي حلت ببلادهم، فالشيوخ الاطفال، يتدفقون حكايا وأحداثا تأتي على أفواههم طازجة من أعماق التاريخ ويجعلون صورها تبرق أمام الأعين المذهولة وهي تتطلع اليهم بنهم، وكأنها تعلن عن عطشها للمزيد من الصور والحكايا والاحداث، لتغدو الالاف ملايين ممن باتوا فاغري الافواه يسبحون في خيالات تنعس الرؤوس وتجعلها كما لو انها تغط في نوم عميق، وحين يصحون يجدون الشيوخ قد نقلوا الى اماكنهم، فيدخلون في نقاش مع بعضهم بشأن ما قاله الشيوخ وما سيقولونه، ويحترق الجدل كل يوم، فتعطلت الكثير من المدارس والمعامل والمقاهي، وخلت الشوارع من مسارات الفرع القديم، وصارت احاديث الشيوخ تغطي نهارات المدن والقرى وتسهر مع لياليها.

في أحد الصباحات، ومع بدء الناس بالخروج الى العمل، وجدوا الشوارع مقطعة، ومفارز من آلاف الشباب توزعت على أطرافها، شباب بلحي قصيرة وملابس موحدة، يتوسط كل مجموعة منهم واحد من الشيوخ

عليها البلاد، لكن الذي يعرفه الجميع، أن المدن بدأت تختفي شيئاً فشيئاً، إذ تلاشت العمارات الشاهقة وتحولت الى تلال وقلاع يتردد فيها صدى أصوات المجاميع، واختفت الجسور ويقال انها غطست في أعماق الانهر، فحلت محلها اكلاك، تنقل الناس بين الضفاف، والمدارس صارت تسير باتجاهها أسراب من الصبية الحفاة، يتحلقون حول الكتاتيب، بعد أن تلاشت مسمياتها القديمة، وتغيرت تماما أشكال المدن التي حلت بها ارواح الاجداد بعد أن تعطرت بأنفاسهم القادمة من بطون القرون الألفية، واختفى الضجيج القديم وحل محله سكون، صارت تتخلله اصوات التراتيل التي تشق فضاءات المدن لتوصلها بالسماء.

في ضحى أحد الايام، ظهر الشيخ الذي أعلن عن العلاج الشعبي، محاطا بالعشرات من الشيوخ الذين اندمجوا في الحياة العامة واندمجت الناس بهم وبقصصهم وحكاياتهم التي تتنقل بالشباب بين القرون القديمة، وتطوف بهم بين أرواح الاجداد .. أخذ الشيخ يتأمل ما حل بالشوارع، ويتجول بعينيه في معالم المدينة بعد أن فعل علاجه فعله، لكنه لم يجد صورته على الحيطان ولم يجد إعلانا على شاشة اي تلفاز، لأن المدينة لم يعد فيها شيء من هذا، كان كل شيء قد تغير، ولم يعد أحد يعرفه سوى الشيوخ الذين صنعتهم يداه .. سأل الكثير من الشباب ممن التقاهم عن

الاطفال، يحمونه ويحتمون به، إذ كان يردد بينهم الآيات والتعاويذ وهم يرددون وراءه، فكان الصوت الموحد الذي ينطلق في أن من كل السيطرات، يغطي على كل صوت آخر، فيما كانت الفضائيات تنقل هذا الصوت نقلا مباشرا فيتكثف الصوت ويعم الارحاء. لم يعرف الزمن الذي استغرقت هذه الحال التي باتت



من خوف، حبس الجميع انفسهم وهم يترقبون ما سيحصل، ورويدا رويدا كان ينقل اقدامه حتى صار قبالته تماما، فيما الشيخ يقف كالوئد يتلفت بين صمت الوجوه التي تحاصره، حاول الشيخ ان يمد يده للشاب كي يصافحه، لكن الشاب عاجله بعبارة: أعوذ بالله من الشيطان ... اطلق الشيخ صرخة شقت سماء المدينة واثارت الرعب في النفوس، ثم صار يرتجف ويتمرغ على الارض كالذبيح، قبل أن يتلاشى تماما، فيما كانت المدينة تستعيد شكلها القديم، حينها عاد الشاب لينضم الى الجموع التي صارت تسير وراءه بالآلاف قبل ان تصبح بالماليين، كانوا يسرون بصمت في شوارع المدينة التي اخذت تستعيد وجهها القديم كما لو أنها تحررت من سحر مسها فمسخها، قبل أن تتفرق الجموع في طرقات المدينة، كل الى شأنه.

الشيخ الذي أنهى العقم في البلاد، لكن أحدا لم يعرفه، فقرر أن يعود لمعشبه ويعيد النظر في الخلطات لكنه لم يعرف.. قرأ التعاويذ التي أوصى بها الأزواج، فعرف أنه لم يكتب شيئا منها، ولا يعرف من الذي كتبها ولقها مع الخلطات، ولا يدري أيضا إن كان قد نصح الأزواج بقراءتها قبل الاتصال أم لا .. ظل يدور في بيته الذي صار يتخلى عن موجوداته وأثاثه، ثم يتخلى عن سقفه وحيطانه، ليجد نفسه في العراء، وبعد ان راح يتلفت مذهولا، انتبه الى انه عار تماما، يقف في ميدان المدينة الكبير، تحيطه الوجوه المفزوعة ولا يعرف يكلم احدا .. ساد الجموع التي في الساحة صمت وذهول، استمر لبعض الوقت، قبل ان يتقدم منه شاب عشريني وسيم، شاب تشوبه سمرة خفيفة لف على رقبته يشماغ ملون خفيف، بدت عيونه ناعسة، ربما من سهر او تعب وربما



شيء من هذا القبيل



نضال القاضي

في .. في ثيابي في صوتي بطعم الأكل والشرب في حلقني . أمّا ذاكرتي!!! لم يكن في ذاكرتي أيّ مفتاح .. كنت أنا من يدور في الأقفال قفلا قفلا ، احتجت فقط أن أضيف بضع مكعبات من السكر الى المكان كي أتجرّعه، ابتلعه.. الخالي من الزمن ..من الطعم والرائحة ..الهائل الموحش هذا. الغلطة التي ارتكبتها وأنا أجمع أغراضي في الحقيبة أنّي نسيت.. صدقا نسيت أن أحمله معي ، أحشره على الأقل حشرا بين ثيابي وكتبي. كانوا

مذ توقفت عن الوقت وإحساساتي بالأشياء من حولي تتضاعف، صار جلدي طافحا بالنتوءات ، بتّ معها أتحسس كل حركة وكل سكرة، إنها تخذش الأصوات وتخذش الماء والهواء ..أرتطمهما .. أرتطم بذراتهما فيأتينني صوت ارتطامي مدوّيا ، في الذاكرة ثمّة ضجيج أيضا وأنا أمشي ضدّ الأحداث مع الأحداث ،في الحقيقة لم أكن ألحق أن أرصد شيئا بإزاء جيشانها المتعاطم الذي يجتاحني ، فقط جلبّة تصحبني وأصحابها ، معي

وفي صورتها المفخورة هو جسد ناحل بألاف الأثداء
 في النيكاتيف وعند مغيب الشمس تماما يظهر ظلي
 أسود متقفاً أثرها .. تمشي يمشي ..تجلس يجلس ..
 وحين ينتابها الذعر في واحدة من نوباتها تقطعني
 أوصالا ثم تمعن في إغراقي في فردا فردا.. ظلا
 ظلا.. حجرا حجرا. كهفا كهفا، في الكهف هي تنام
 وأنا أحلم ، وحين تستيقظ أروي لها
 ماكنت قد رأيت فتضحك ..تتسرب
 من الضحك الى كل الاتجاهات،
 ياإلهي كم تبدو متهتكة وهي
 تتسرب في الجهات!.. ثم تعود
 أكياسا بلاستيكية ،صناديق خشب
 مهورة تنزلها رافعات عملاقة،
 علب حليب وجبن ، بسكويت
 سردين قهوة ، تمر وماء!.. أحذية
 كوكاكولا ..ثياب .. بالات ماركات
 ..تلتف تلتف بها ثم تغطس وهي
 تعقف ساقها متأهبة للنوم ،
 هنيهة ويرتفع شخيرها يصبح
 جبلا تظهر على سفحه مئات
 الصناديق والأكياس ،القناني
 والعلب، تندرج من الأعلى الى
 الأسفل ثم من الأسفل الى الأعلى،
 خيل إلي أن كل شيء يتحرك على
 أطراف أصابعه ..البشر الماء الرمل
 الغيوم الأشجار الليل النهار ..
 كي لا تفز من نومها . في إحدى
 المرات وحين لم أجد ما أحلمه

يسمونه حينها.. يسمونه ..لا أتذكر ..

_ ها !!..ماذا ؟

_ لا.. لا.. بل أظنه إسم على غرار ما.. شيء من هذا
 القبيل.

كل ما ادخرته كان يعطي إحساسا بأنه أنوثة خصبة
 مداراة الحليب مسكوبا ومبددا ، وفي خيال المخيلات

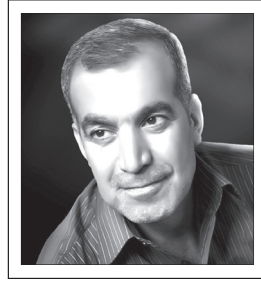


من خردة ، وبمقدوري أن أصنع أحلاما بعرض البلاد
وطولها ، سأفاجئها بها وستشبع ضحكا .. سوف
تتسرب كما تشاء وتتهتك مثلما تحب !! فجأة وفيما
أنا كذلك قاطعتني وهي تفتح صرّة بيضاء : هنا
، مشيرة بأصابعها الطويلة الشفافة ، في هذه الصرّة ،
جمعت أحلاما كثيرة ، كنت أرقبها تتساقط من نائمين
ينسونها لحظة يستيقظون فأتب وألتقطها قبل أن تذوب
وتتلاشى .. الأحلام كالتلج تذوب وتتلاشى ، سوف
أرويها لك واحدا واحدا . ثم صمت أعقبته بلهجة باردة
ارتفعت معها قطعة عظام جعلت تتقلب تبعها صوت
تكسر عيدان جافة ردت نتوءاتي على وخزاتها بأن
أغرقتها بسوائل بدا جسدي معها أرضا نزيهة تنضح
بمزيج من الأصفر والأحمر :
- قبل أن تنامي اسقي الأوص ولا تنسي طعام القطط
وكلبك الأبيض وأمه الإفريقية .
قالت وهي تقبض بيدها على الصرّة مشددة رغم علمها
بأن الطعام لم يتسنه منذ أول كهف...!
أنا الآن يا سيدتي ومنذ أعوام أقطع مسافات داخل
الكهف.. ولا أنا أنام ولا أنت تروين أحلاما .

لأرويه فكّرت في حقيبتني فانحنيت فوقها .. شاهدت
ظلي ينحني فوقي أيضا برجل واحدة وذراع واحد ، فقدت
الأخريين في واحدة من نوباتها المجنونة ، وعبثا ..
الحقيبة مهترئة وكتبي وقد استحالت الى عجينة تحت
زخات مطر شرس فيما دفنت الأحوال معظم أشياءي ،
لمحت من بينها جفنة واحدة فقط من شمعدان نحاسي
كان يوما يشع بخمس جففات وكان صديقي ! .. أه .. لقد
ذهب هو الآخر ، كنت قد اقتنيته من بائع أنتيكات جوال
، اكتشفت بعد حين أنّ الشمعدان يعود لكنيسة تعرّضت
للنهب والحرق ، تناولت الجفنة .. جففتها بثيابي وثبتت
في بقايا شمع تراكم قديما وتحجر فيها شريطا سحبته
من القماشة المهترئة للحقيبة ورحت أحاول إشعاله ،
من حسن الحظ أنني عثرت على قداحة بحالة جيدة في
جيب نصفي السليم ، بعد قليل راحت الجفنة تتلاصف
في الضوء مضيئة ذراعي وساقى المفقودين ، عندئذ
انهلت أجمع كل ما أعتز عليه تساعدني يدي المفقودة
بموازرة عجيبة بينما ساقاي في وضع القرفصاء
كصديقين حميمين !! ، إذ ذاك شعرت بالحرارة تصعد
في وجهي من فرط السعادة .. لقد أصبح عندي الآن تل



تیه القافله



عبد الكريم السامر



الطريق الرئيس الممتد بين كربلاء والنجف ، فهو الدليل الوحيد على مكان تلك القبور. الممر غير مُعبّد ، وعلى جانبيه تتناثر ما تحمله الريح من قنّان فارغة ومخلفات ، رماها مُسافرون على الطريق الرئيس ، وقد راودهم الكسل والملل أو ربما فعلوا وكأنهم بذلك يرمون أحزانهم وغايتهم التخلص منها على عجل. عبر هذا الدرب ، كان أحمد الذي قادته ظروفه للعمل

آه منك أيتها القافلة التي ستسافر بي مع الريح والغبار وذرات الرمل التي تتناثر في العيون وعلى الوجنتين مثل خيبات كتب على روحي أن تتجرعها. هكذا وجد أحمد نفسه يردد ، وكان عليه أن يكون في تلك اللحظات بعيداً عن صخب المدن ، ليدب بسيارته فوق مساحة مفتوحة النهايات ، قاصداً تلك القبور التي تنتصب ، وقد سُيِّدت بارتفاعات متساوية. كان عليه أن يقطع ذاك الممر الأجرد ، الذي يتفرّع من

كانوا يقفون متباعدين، لا يتحدّثون، لكنهم يملئون المكان أنينا وصراخا، غير مسموح لهم بدفن موتاهم عندها راح يعيش الموت معهم مرة، ومع الصناديق التي ينقلها مرة أخرى.

عند الوصول إلى المقبرة، لا تجد أشخاصا يقومون بحفر القبور كما هي العادة. بل هنالك آلة حفر صفراء كبيرة، لا تمل من بعث الهلع، وهي تقوم بحفر قبور عميقة، تُعفّر مع الصناديق التي يتم إنزالها فيها، بحبال طويلة يُمسك بها رجال عن بُعد خشية إصابتهم بالمرض.

مع مرور الوقت صار أحمد على دراية بأسماء، وعناوين، وتواريخ موت الذين من قام بنقلهم بسيارته، فهو الدليل، والأمين على قبورهم، وكثيرا ما كان ذويهم يسألونه عنها، لأنه كان يُسجّل تلك المعلومات في دفتر صغير يحمله معه أينما ذهب.

ذات يوم كتب في صفحة دفتره الصغير الأخيرة: ها أنا أكملت اليوم نقل تسعين جثة، أتراني سأشتري واحداً غيره؟ " كم كنت أتمنى ألا تنتهي صفحاته "

سقطت من عينيه دمعات شقت طريقها فوق الغبار المتراكم فوق أخاديد وجهه ومضى يلبسه سواد الحزن، والخوف يبيض متربعا أوردته وشرايينه، لينقل جثثاً جديدة إلى تلك المقبرة البعيدة وسؤاله مفتوحاً على الفجيعة، يكاد يخرج من بين شفتيه: ترى هل أجد من ينقلني إلى هنا حين يحين أواني؟ غص السؤال في حلقه فعرض على المواجه، ونظر بعيداً إلى تلك المساحات التي أمامه والتي يستحيل عليه أن يراها دفعة واحدة، وإلى حيث سيكون تيه القافلة من جديد محملة بصناديق أخرى سيقيم من في داخلها في ترب ذلك المكان إلى ما لا نهاية.

اليومي في إحدى المستشفيات قبل شهور، يسير بسيارة نقل الموتى حاملاً معه أربعة صناديق. بدأت حكايته مع نقل موتى "كورونا" عندما رفض أصدقاء العمل القيام بذلك، خشية الإصابة بالوباء، بينما تطوّع هو لهذا الأمر.

عاش مع حكايته التي راحت تكبر، كلما ازداد عدد الصناديق التي يقوم بنقلها، والمشحونة بالخوف والقلق لدفعهم في المقبرة الجديدة.

كان عليه كي يصل إلى تلك المقبرة، أن يسير في طريق طويل، يزيد على الستمائة كيلومتر، يتوجب عليه قطعها وحيدا، ليس معه من يؤنس وحشته سوى الصمت الذي يزيد رعباً، في رحلة مُقلقة، مُرهقة، لا يتحدث خلالها إلا مع نفسه، وسواوسه، تكاد تفتك به، وترمي بجسده ليكون مثل تلك الأشياء التي رآها تواراً على جانبي الطريق.

في كل رحلة يتذكّر الجثث التي عايشها خلال حروب ثلاث مرّت في حياته، ومر بها. لكنه لم يعتد على مثل هذه الحالة. لأنها ظاهرة لا تُخفيها أية استثناءات، حيث ضحايا الفيروس المستجد، التي تُوضع جثثهم في صناديق مُغلقة بإحكام شديد، لم يكن لأحد أن يتخيلها، ولا يجد من يُساعد على معرفة ما في داخلها سوى ذلك الاسم المكتوب على أحد جوانب الصندوق، أو رقمه الموضوع على القبر.

كانت القبور مُتباعدة عن بعضها بعضاً، بمسافات تكاد تكون متساوية، لا يقترب منها غير الذين يُجازفون بدفن الموتى.

يختزن أحمد في ذاكرته مواقف عدة لمجاميع مختلفة ومتفاوتة لأناس، يأتون في كل يوم، لتوديع موتاهم عند أبواب المستشفيات.

مروان الذي ...

سعيد عدنان



أريقُ وراءهم دمعي
 عجاجُ الظعن ،
 ريحُ المسك ،
 طعمُ الخبز في شفتي
 حبالُ الصمت تخنقني ... فلا همسُ
 ولا وقعُ الخطى ينسابُ من حولي
 ليؤنسَ وحدتي
 عال
 جدارُ الصمت في أرض النوى عالي
 ...
 ...

في سنة 1973 قرأتُ في مجلة (الأعلام) قصيدة
 عنونها: (نهر الكحل) فأخذتُ بلغتها الصافية ،
 وبغنائها الحزين ؛ ورأيتهما تجري على غير ما كان
 يجري عليه كثير من الشعر يومئذٍ ، وعجبتُ أن يبلغ
 البوحُ الشفيف برجل دولة قد تمرّس بالسياسة فيكتب
 : (نهر الكحل) ؛ لكنّه شاعرٌ في أصل تكوينه !
 كانت القصيدة تبدأ على هذا النحو :

من الآتي ..
 وقد شالتُ ظعائنهم إلى الخابور والَهَفي
 ولي عامٌ بقاعِ الصمت مفجوع

وإذا كان الشاعر القديم يجدُ في الارتحال عزّاً ومنعةً ،
فإنّ الزمان الجديد يبتكر من القيود ما يُثقل الخطأ ! وإذا
كان سلطانُ شيوخ البدو في الجاهليّة ضيقَ المدى ، فإنّ
سلطانهم في الزمان الجديد واسعٌ شديدٌ حتّى ليحول
بين المرء وقلبه !

يقول في الموضوع نفسه :

وأنا في البئر أنادي

يا أهل البيد

غريبٌ

يبحثُ عن مأوى للقلب

أعينوه

لكنّ الركبَ مضتْ بهم الخيلُ

وما ردّوا

...

مروانٌ .. تخلّتْ عنه عشيرته

ومضتْ ..

ليس للشاعر إلاّ الخيبة والخذلان ، ومناداة " الفارعة "

يا فارعةً انتظري رحلي

يا فارعة انتظري ...

ويجد له في " العرّجي " شهباً قديماً فيقول :

يا فرسانَ الصحراء انتظروا نصوي

قرأتُ القصيدة ، وأعدتُ قراءتها ، وحفظتها ، ورحتُ
أبحثُ عن أخوات لها : لكنّي لم أجد في تلك السنة شيئاً
آخر لصاحبها ؛ حتّى إذا مضت سنة ، وأقبلت أخرى
قرأتُ إعلاناً في مجلة (الآداب) البيروتية ينبئ عن
صدر ديوان لصاحب (نهر الكحل) عنوانه : (هموم
مروان وحببيته الفارعة) .

صدر الديوان في نيسان 1974 ، في بيروت ، وصار
بين يديّ في تموز من السنة نفسها ؛ وإذ شرعتُ بقراءته
وجدتُ (نهر الكحل) محفوفةً بقصائد من قبلها ، ومن
بعدها : كلّها يُسقى من ماء واحد ، ويدرج على أرض
واحدة ؛ لكنّها عينُ الديوان ، وواسطة العقد فيه .
نُسج الديوانُ من شوق مخذول لا يكاد يبلغ غايته
، واشتهاء مشبوب لا يكاد يرتوي ! وقد ظلّ شقيق
الكمالي يرجع إلى تلك المياه ، يستمدّ منها ، كلما
دنا من القصيدة ، أو دنت منه ؛ ويصحّب ذلك ارتحال ،
وضرب في التيه ؛ يقول في أولى قصائد الديوان :

ورحلتُ .. تركتُ القلب لديها

أحملُ زادَ الترحال كسيرا

أبحثُ عن ورق النسيان

قطعتُ البيد

متاهاتُ البيد ديارِي

حولي ترقصُ غيلانُ الصحراء

ركضتُ

ولكنّ شيوخَ البدو أعادوني

عصبوا عيني

سخرُوا مني

ضحكوا

ألقوا بي في الجُبِّ وساروا

قصيدة واحدة : تبدأ ، وتظلّ تدور على نفسها مستعيدة
 صوراً شتّى من الشوق المخدول ، والاشتهاء الظمى ،
 والخيبة الحزينة !

زاول الكمالي ، مع الشعر ، الرسم ؛ يضع على اللوحة
 هواجسه ، وأحلامه ممّا يقرب ويبعد فكأنّ اللوحة وجه
 القصيدة الآخر ؛ لكنّه ، مع الشعر والرسم ، كان منغمساً
 في السياسة ؛ يريد منها بلوغَ حلم ، ناء ، في وحدة
 العرب وقوتهم وسيادتهم على أرضهم . لكنّ السياسة
 مزلق خطر ، لا تكاد تثبت عليه قدم ؛ لها ظاهر ملعن
 ، وباطن خفيّ ؛ من رجالها القويّ الممسك بالواقع ،
 ومنهم الحالم المأخوذ بإشراقه حلمه ! وبين الاثنين
 صراع يستعلن ويستخفي !
 أدرك الكمالي ، قبل غيره من أصحابه ، أنّ الواقع قد
 انفصل عن الحلم ، وأنّه أخذ منحى آخر ، وأنّ الخيبة قدر
 مقدور !

كان الشأن العام يلتقي ، عنده ، بالشأن الخاص
 ويتلبّس به حتّى لتكون الرؤية واحدة في مبعثها ، وفي
 مآلها ، وحتّى تشارف القصائد النبوءة ، وتُطلّ على ما
 سيقع من بعد ، وكأنّها تقرأ الغيب !

وربّما عجب قارئٌ ؛ أن يكون رجل دولة ، شاعرٌ ، على
 هذا القدر من الأسى والشعور بالخذلان ! لكنّها بصيرة
 الشعر تقرأ ما يضمّره الواقع ، وينطوي عليه ، وما
 سوف يستعلن !

كان الشاعر قد أصدر قبل (هموم مروان وحببيته
 الفارعة) (رحيل الأمطار) ، وبين العنوانين وشيجة
 ذات دلالة ؛ فإذا رحلت الأمطار فماذا يكون غير الجذب
 واليباب ! وكلا العنوانين سيفضي إلى عنوان ثالث هو
 آخر دواوينه : (تنهّات الأمير العربي) .



شفيق الكمالي

فأنا العرّجيّ أخوكم
 أفنيت الأشعار أغني مجدّ عشيرتنا ...

وكان العرّجيّ قد قال حين ألمّ به الضياع :
 أضعوني وأيّ فتى أضعوا ... ليوم كريمةٍ وسِدادِ ثغرٍ

وكانّ الشاعر أدرك ضيعته بين قومه فأخذ يستعيد
 أحوال الضائعين ، من قبل ، في قومهم يأتسي بها !
 وكلّ قصائد الديوان تجري في هذا المجرى ، وكأنّها



بأني كالطفل بكيْتُ زمانَ
الوصل
رجوتُ المعبودةَ
أن تقبلني
عبدا ...

لكنّ زمان الوصل يئأى ، ويُصبح
حلماً بعيداً ؛ وتلتقي عنده عوامل
شئى تجعل الضياع أمراً مسلطاً لا
منجاة منه !

وإن يفسد ما بينه وبين ولي الأمر
، وتضطرب العُرى ؛ يسعى إلى أن يلمّ الشعث ، ويرأب
الصدع ؛ فيقف منشداً : (تبارك وجهك القدسيّ فينا ...)
! لكنّ الشعث لم يُلَمّ ، والصدع لم يُرأب !
وكأنّ ما قال في ديوانه الصادر سنة 1974 نبوءة في
ما سيكون عليه بعد عشر سنين ؛ يقول :

يا فتیان قبيلتنا
استمعوا
فأنا العرْجىّ أخوكم
وحدي في التيه مضاع
تنقضّ عليّ شواهين الجوّ فأبكي ...

...

...

ثمّ استحکم الأمر ، وتلقّاه الضياع ، ولم يشفع له شيء
من تاريخ ، وموقف ، وفن !
لقد كان شفيق الكمالى شاعراً صقيلاً اللفظ ، عذب
المعنى ؛ أضاعه قومه ...!

صدر (تنهّدات الأمير العربيّ)
في آب 1975 ، في بيروت عن
المؤسسة العربيّة للدراسات
والنشر بطبعة أنيقة تزيّنها رسوم
نوري الراويّ و حلمي التوني ،
وكان سعرها ديناراً ونصف
الدينار ، وهو سعر غالٍ يومئذٍ
، لكنّي اقتنيتها ، وصارت
عندي في شهر تشرين الثاني
من السنة نفسها .

ضمّ الديوان أربع قصائد طوال ،
كأنها قصيدة واحدة يدور فيها المعنى نفسه ، ويتشقق
عمّا يُضمّر ؛ ولعلّ قطب ما هو فيه ختامُ القصيدة الأولى
إذ يقول :

يا نوارَ حديقتنا
لو يوماً
لو ...
يا ...

العمرُ تآكلَ واحدودبَ قلبي
تعبَ الشوقِ
وما زالت
عيناك الفيصل
ما بين الموتِ
وبيني .

ومع الشوقِ المتعب لا يأبى أن يقول :

اعترف الآن

رواية " منازل ح 17 " وأسطرة الشخصية الروائية

فاضل ثامر



المواقف بسبب وقوعها تحت سحر البطلة مشددة الى المنحنى العرفاني الذي تمثله بطلة الرواية " قمر الزمان " والتعامل معها بوصفها رمزاً أنثوياً متمرداً يتطلع الى الحرية والانعتاق من كافة القيود التي تكبلها وتكبل المرأة.

والرواية مبنية من الناحية السردية والفنية، على أساس افتراض وجود لون من التوازي بين حياة البطلة ودورة القمر الشهرية من خلال افتراض وجود تناظر بين " منازل او " أطوار " القمر الفلكية المعروفة علمياً في علوم الفلك والتنجيم، او المتخيلة في الموروثات الشعبية والميثولوجية، وبين مراحل أو أطوار حياة

رواية "منازل ح 17" للروائية رغد السهيل، الصادرة عام 2019 عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، مغامرة جريئة في الكتابة الروائية التاريخية، تلتقط فيها المؤلفة شخصية نسوية عاشت في النصف الأول من القرن التاسع عشر في إيران، هي "قمر الزمان"، وأمضت ردهاً من الزمن في كربلاء، وبغداد، داعية دينية لإحدى الحركات الدينية الخلافية.

وحاولت الروائية، منذ البداية، أن تتجاوز الإطار الرسمي للتاريخ المدون، وللميثولوجية الأسطورية المتداولة، وتجتريح تاريخاً بديلاً، مجرداً من الإسقاطات الصوفية والميتافيزيقية والدينية، وإن ظلت في بعض

بعض ميثولوجيات الشعوب القمر رمزاً للأوثنة، والشمس رمزاً للذكورة، وهناك ميثولوجيات أخرى ترى العكس، وواضح ان الرواية ترى في القمر رمزاً أنثوياً يناظر حياة بطلتها المركزية الأنثى التي تحمل اسم القمر تحديداً: "قمر الزمان".

ويمكن القول ان الرواية، بامتياز رواية انثوية فكاتبها انثى، وبتلتها انثى، والقمر أنثى، ومنظورها أنثوي ينتصر للمرأة، وحقوقها وحرمتها عبر التاريخ. ولذا فبنية الرواية من الناحية السردية والبنوية فيها الكثير من التعقيد مما يجعلها قابلة للتأويل المتعدد لفك شفراتها وشبكة رموزها.

والرواية تتشكل من ناحية البناء والتمفصل من تسعة فصول او منازل، وكل منزل بدوره يتفرع الى "ابواب" و "نوافذ" وهي في الغالب تحمل تبويباتها الخاصة الداخلية بكل فصل. فضلاً عن ذلك فكل من هذه الفصول تكون مسبوقه بفصل تمهيدي "معنون" قد ينطوي بدوره على تبويبات داخلية. ويعد هذا الاستهلال بمثابة تمهيد للأحداث التي تلتوه، وليس هذا فقط، بل تعدد المؤلفه، في الغالب، الى كتابة "ترويسة" في بداية بعض الفصول او الفقرات، ربما توحى او تومئ لجوهر الأحداث التي سيكشف عنها هذا النص او ذلك، ومنها على سبيل المثال:

"رستم : منذ ان دخلت القصر وانا في دهشة" (ص 19)
 "زعفران : اي شيطان غرني فاطلعت طفلة" (ص 23)
 "شجرة التوت : لنترقب ما ستنسخه تلك الانسية"
 (ص 45)

"الأم : عطر لا يزول بالاستحمام" (ص 48) ويمكن ان نكتشف ان هذه "الترويسات" او العنوانات الفرعية تومئ الى الراوي الذي سيضطلع بمهمة سرد هذا

بطلة الرواية "قمر الزمان". ويدل العنوان "منازل ح 17" بوصفه عتبة نصية على حالة التناظر هذه لأنه يجمع بين إحدى منازل القمر الفلكية وتسلسل البطلة، بوصفها داعية في حركتها الدينية تلك، كما سنأتي على ذلك لاحقاً.

ولذا فقد قسمت الروائية روايتها من الناحية السردية والبنوية الى مجموعة من منازل او أطوار تناظر سيرة حياة البطلة بدءاً من منزل "المحاق" وانتهاءً بمنزل "العرجون القديم" مروراً بالمنازل الأخرى: منزل الهلال المتزايد، ومنزل التربع الأول، منزل الأحد المتزايد، منزل البدر، منزل الأحد المتناقص، ومنزل التربع التاريخي، ومنزل الهلال المتناقص، حيث كانت حياة البطلة تتناظر صعوداً، او كسوفاً، مع منازل القمر.

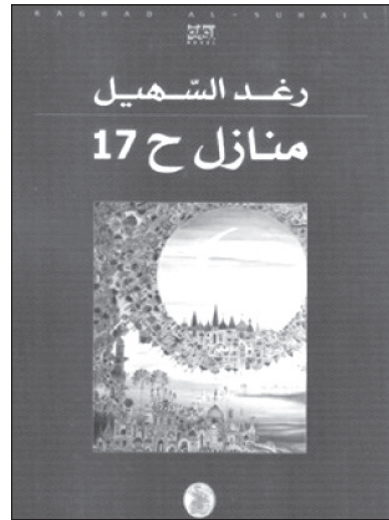
أما "ح 17" فهو يرمز الى تسلسل البطلة "قمر الزمان" في الحركة الدينية. ومن المعروف ان الحركة قد اختارت لها ثمانية عشر مندوباً، من أوائل دعائها والمؤمنين برسالتها، ارسلتهم كدعاة ناشطين الى مختلف الإرجاء، وهم يمثلون حروف الحي، والحي، حسب تقاليد تلك الطائفة، إحدى الصفات الإلهية في الحساب الأبجدي، يكون مجموع الحاء والياء 18، وكانت "قمر الزمان" تشغل الرقم 17 في سلسلة الدعاة الذين يرمز لهم بالحرف (ح)، اي الحي، وهذا يفسر دلالة العنوان بوصفه عتبة نصية، وهو ما اكدته البطلة في حديثها لتلاميذها، بعد ايمانها بدعوة رجل من شيران بوصفه المخلص الذي سوف ينقذ البشرية، والذي منحها هذه الرتبة بين الدعاة (ص 148).

وبذا تتحول حياة البطلة وسيرتها وأطوار تجربتها الى اسطورة قمرية ليلية. والقمر في الميثولوجيا الشعبية الكلاسيكية يمثل مع الشمس ثنائياً مركزية، وتعدّ

الفصل او ذاك فضلاً عن استباق سردي لما سيحدث. ويمكن للقارئ غير المتخصص أن لا يشغل باله بهذه التقسيمات والتفريعات وأن يقرأ الرواية بوصفها نصاً مناسباً مترابطاً، ذلك أن هذه التناظرات بين منازل القمر ومراحل حياة البطلة ليست متناظرة دائماً، والا ما تبرير ان تكون ولادتها مقترنة بمنزل "المحاق"، حيث يغيب القمر كلياً. وبشكل عام يمكن القول أن هذا التاريخ افتراضي وتخيلي وسردي، وليس شرطاً أن يكون مطابقاً للتاريخ الرسمي، أي بكلمة أخرى، إن ما فعلته الروائية هو جزء من اللعبة السردية التي تهدف الى المغامرة والتنويع والخروج عن الاطر المألوفة في التمفصل الروائي والسردي.

هذا وتمهد المؤلفة لسردها بمجموعة من العتبات النصية الدالة، فضلاً عن عنوان الرواية الدال، الذي توقفنا عنده توأ، حيث نجد أربعة نصوص مقتبسة من عدد من الكتاب، منها مقولة للروائي ميلان كونديرا يقول فيها:

"الروائي ليس مؤرخاً ولا نبياً، انه مستكشف للوجود" وتكمن أهمية هذا النص في أنه يكشف عن منظور المؤلفة للتاريخ وعلاقته بالسرد. وتمثل أهمية خاصة الصفحة الاستهلالية التي تسبق النص الروائي، والتي تشير الى أن النص الحالي يعتمد أساساً على بنية شفاهية، فهو مجموعة من المروييات الشفاهية التي تناقلها عدد من الرواة في فترة محددة تضيء حياة البطلة. ونجد ضبطاً افتراضياً لسلسلة الرواة والإسناد وايلاء أهمية خاصة للسرد الأولى الذي كانت تقدمه الحاجة زعفران، وهي خادمة البطلة ومربيتها في طفولتها، لكننا نلاحظ وفرة في عدد الرواة، وخاصة النساء اللاتي يشاركن في صياغة البنية السردية



سرداً مبرأً وبنية درامية، بعيدة الى حد كبير عن تدخل المؤلف او الراوي الضمني، الا في استثناءات محددة يبرز فيها دور الراوي الضمني الذي يضيء مراحل تاريخية وسياسية داخل المتن او في الهوامش، كما هو الحال في السرد التاريخي العميق للمرحلة، (ص 27) والذي يشير الى وجود راو خارجي: "شدتني الحاكية التي روتها أُمي نقلاً عن النسوان، فانا اهوى سرد الحكايات التاريخية المهمشة، وبدأت البحث عن مصادر عنها في المكتبة" (ص 53).

ومع ان الرواية هي نتاج عدد من الروايات الشفهية المتواترة، الا اننا نلمح بين حين وآخر ظل الراوي المركزي او الذات الثانية للمؤلف والذي هو اخر العنقود في سلسلة الرواة، وكنا قد لمسنا حضوره في العتبة النصية الأولى، كما اعلنت آخر سلسلة الرواة وهي ايضا امرأة: "... فتداولت الشفاه أخبارها التي اسردها لكم كما وردتني عن امي عن جدتي مسعودة .." الى اخر سلسلة الإسناد. (ص 7). ويبدو ان المؤلف قد اختارت "النوافذ" التي اختتمت بها كل "منزل" او فصل لإعطاء ملامح عن شخصية الراوي الضمني او الذات الثانية للمؤلف وتشكيلات السرد. ففي "النافذة" التي اختتمت بها "المنزل الاول" والموسوم بـ "منزل المحاق" نكتشف ان الرواية او الساردة امرأة مثقفة ومتابعة لما يطبع من مؤلفات، من خلال اشارتها الى احد الكتب الخاصة بالتفسير، اذا تقول وهي تفصح عن شخصيتها بوصفها راوية للحكاية: "شدتني الحاكية التي روتها أُمي نقلاً عن النسوة، فانا أهوى سرد الحكايات التاريخية المهمشة، وبدأت البحث عن مصادر منها في المكتبة" (ص 33).

وهنا إشارة مهمة الى ان ما تروييه يقع تحت باب

النهائية، مما يجعل الرواية متعددة الأصوات. ومن الملاحظ ان هذه العتبة النصية الاستهلالية مكتوبة بلغة تراثية وتقليدية، وتختلف جذرياً عن أسلوب الرواية الحديث، وكأنها ورقة مستلة من كتاب تراثي. وتعرّف هذه العتبة بشكل موجز، على طريقة كتب الأقدمين في كتابة التراجم، بشخصية البطلة من خلال القول:

"جمعت امرأة العلم الواسع الغزير والجمال الفتان الرهيب في القرن التاسع عشر الميلادي وتنقلت بين بلاد فارس والعراق، فتداولت الشفاه أخبارها التي اسردها لكم، كما وردتني عن أُمي عن جدتي مسعودة خاتون، عن ... الخ".

إلى بقية سلسلة الإسناد التي تنتهي بالمربية الحاجة زعفران. " (ص 7) ونكتشف أن الراوي الاخير هنا هو فرد من الأسرة التي تناقلت المرويات من خلال عبارة "فتداولت الشفاه أخبارها التي اسردها لكم، كما وردتني عن امي عن جدتي ... الخ" (ص 7) وهذا ما سياتأكد لنا من خلال تأمل "النوافذ"، الملحقة بالفصول والتي تومئ الى طبيعة البنية السردية. ويمكن ان نكتشف ملامح السرد الشفاهي والحكائي بوضوح من خلال طريقة السرد والحكي والتقطيع، فضلاً عن الحركات والاشارات المصاحبة عادة للسرد او المرويات الشفاهية. وليس معنى هذا ان الرواية، بكاملها، هي نص شفاهي متواتر، فهي تظل في النهاية نص كتابي حديث، لكنه بشكل عام ينطوي على جذر شفاهي وحكائي وتداولي.

وللتأكيد على الطبيعة الشفاهية للسرد نجد أن جميع الابواب او "المنازل" فيها مقدمات تشير الى تاريخ السرد ومكانه وأسماء الرواة المتعددين. ويخيل لي ان هذا التعدد الصوتي في السرد الشفاهي يمنح الرواية

نادرة، ربما تذكرنا بالفيلسوفة المصرية "هيبيتا" التي تعرضت هي الأخرى الى القتل بسبب معتقداتها التي تعارض الكنيسة الرسمية، وقد تذكرنا بشخصية جان دارك التي حمكت عليها المحاكم الكنسية بالحرق، لأنها خرجت عن منظور الكنيسة الرسمي آنذاك.

وتتضح محاولة أسطورة شخصية البطلة منذ البداية، عندما كانت مازالت في طفولتها المبكرة، قبل ان تبلغ سن الرشد. فعندما كانت في الخامسة وبعد زيارتها لاحد المراقدين الدينية كانت تحلم بنجوم المزار واعترضت على امها بجرأة "أنا لا احلم، انما أرى ما لا ترى" (ص13) وقالت عنها أمها "لابنتي خمسون لساناً إذ تحدثت." (ص49) وقال عنها والدها مرة وهي مازالت في الخامسة انها "مغامرة وجسورة" (ص7).

ونجد داخل المتن الروائي أشارات متفرقة تدعم هذا المنظور الميثولوجي الذي يميل الى اسطورة الشخصية، منها ما قالته البطلة لشقيقها عبد الوهاب من كلام، لايمكن ان يصدر عن طفلة في الخامسة من عمرها "انما افكر بتحويلات مخلوقات الله، جميعها تمر بمراحل، فالفراشة تنبعث من الشرنقة، والقمر ينتقل بين المنازل (والقمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم." (ص47). وتقول لها المرأة المجنونة التي التقتها البطلة في المزار:

"ستأخذين من القمر تحولاته." (ص50)

ومن الرموز المرتبطة بأسطورة شخصية البطلة "قمر الزمان" دلالة المنديل الذي تضعه في معصمها، حيث ربطت الرواية بين حياة البطلة وهذا المنديل بطريقة تنبؤية: "يا صديقتي، في هذا المنديل كانت بدايتي، وفيه ستكون نهايتي" (ص170) وربما تبلغ عملية أسطورة شخصية البطلة ذروتها، في الصفحة الأخيرة من

"الحكايات التاريخية المهمشة"، اي انها لا تقع ضمن باب الحكايات الرسمية المعتمدة في التاريخ، وهي إشارة مهمة في هذا المنحى الجديد في كتابة السرد التاريخي عبر البحث عن المهمشين، والمهمل والابتعاد عن التاريخ الرسمي ومحاولة كتابة تاريخ بديل، وهو ما يجعل الرواية تنتمي رؤيويًا الى سرد ما بعد الحداثة. وفي "نافذة" المنزل الثاني تتحدث الرواية عن الإعياء الذي أصابها بسبب الكتابة السردية :

"ما ان أوصدت باب" منزل الهلال المتزايد" في الرواية حتى داهمني التعب والإعياء" (ص 48) وأشارت الساردة الى انها اقنعت نفسها بان ذلك من صدى لدرس قديم في السرد، رغم انها لم تتعلم السرد من احد. (ص 78) وهي إشارة مهمة الى ان الساردة ليست روائية محترفة، لكنها تمارس الكتابة السردية لتوثق هذه السيرة تحديداً.

ويمكن القول بثقة ان الرواية هي في الجوهر رواية شخصية، لانها تتمحور حول حياة شخصية مركزية واحدة مركزية واحدة. وبمعنى آخر انها لون من السيرة او الترجمة البيوجرافية Biography التي يكتبها شخص او اكثر عن شخصية محددة اخرى، وهي تختلف جذرياً عن الرواية السيرية الاوتوبيوغرافية-Auto-biography التي تتسم بوضوح الملامح الذاتية في السرد، بسبب ان الراوي يتحدث عن سيرته الذاتية ويعرضها احياناً للخروج من الجنس الروائي الى جنس آخر هو كتابة المذكرات والسير الذاتية.

ويبدو لنا واضحاً ان المؤلفة كانت مفتونة ومنبهرة الى درجة كبيرة بذلك الكم الهائل من المرويات والنصوص والافلام والمسرحيات التي تدور حول البطلة في العصر الحديث، والتي جعلت منها شخصية أسطورية

الممشوق، وصوتها الجهوري المؤثر سحراً خاصاً يجعلها تؤثر بالآخرين من معارفها وانصارها، وحياناً اعدائها. وفضلاً عن ذلك فقد كانت تمتلك استقلالية فكرية خاصة بها. فهي قد قررت الانسلاخ عن الرأي الجمعي السائد بين ابناء قومها، وبلورة تصوراتها الفكرية، العرفانية والدينية، بطريقة جديدة، فقد اجترحت لنفسها منهجاً عقلياً تجديداً

يؤمن بالتأويل ويدعو الى تجديد الفكر المذهبي، وكما قال احد تلامذتها "صنعت منهجها الخاص، فلا هي إخبارية خالصة، ولا هي عقلية خالصة." (ص140) ويشير تلميذ اخر اسمه حسن، عشقها وفتن بشخصيتها وجمالها عندما التقاها في مجلسها بمدينة كربلاء، الى انها افصحت عن رغبتها في توحيد المناهج الفقهية، واعترف انه شخصياً انه "حاول ان يوفق بين منهجه الاصولي، ومنهجها الاخباري، رغبة في توحيد المناهج الفقهية." (ص141) كما انها تخلت عن النزعة الاخبارية لاحقاً، وطرحته منهجاً مختلفاً، حين تحولت، كما يقول احد تلاميذها "لاتباع المناهج العقلية في الكثير من القضايا، ونأت عن المناهج الاخبارية التي تعتمد النقل لا العقل، وخالقت توجيهات تعليمها وردت عليهم قائلة (ص73): "اصبحت تعاليم الشيخين قديمة، ما احوجنا الى التجديد." (139).

ونجد والدها شيخ قزوين، وهو رجل علم، حزيناً لان ابنته "اغترت بعلمها، واشتطت في تاويلها حتى

المؤلفة حاولت التعمية على اسرار صنعتها، الا انها تركت بعض اسرارها مدونة في "نوافذها" التي تختم بها فصولها، والتي تشير الى طبيعة الرواة، ومنهم الراوية الاخيرة التي دونت النص الكتابي،

الرواية، عندما تتحول البطلة، بعد موتها، الى نجمة ارتفعت في السماء واختفت الى الابد لتحقق حريتها المطلقة، والتي لن يستطيع أحد مصادرتها: "فقد ملكت الحرية، ولن يضمنها سجن جديد، ولن يعثر عليها أحد." (ص294) وواضح ان هذا السرد غير ميار، وينتمي الى صوت المؤلفة او ذاتها الثانية التي شاركت بدورها في تكريس عملية الاسطرة، بسبب

وقوعها تحت فتنة وتأثير البطلة وتأثيرها ومسيرتها التاريخية والفكرية.

ويخيل لي ان عوامل كثيرة جعلت المؤلفة تنحاز عاطفياً الى مسيرة بطلها، على الرغم من ان مواقفها الفكرية ومعتقداتها المذهبية ذات طابع خلافي، ومتناقض احياناً. لكن المؤلفة، كما يبدو، كانت منبهرة بنزعة البطلة الى التأويل وتجديد الفكر الديني والمذهبي، والخروج عن القوالب المتداولة، كما ان دفاع البطلة عن حرية المرأة، ودعوتها لمنح الحرية الكاملة للمرأة في التحرر من عبودية الافراد والمجتمع، والتي جعلتها تتحول مناضلة نسوية نموذجية سبقت عصرها، كانت عاملاً مهماً للوقوع في دائرة سحرها.

وفي الحقيقة تمتلك البطلة الكثير من المقومات الشخصية التي تجعلها مؤثرة وجذابة ومشبوبة بدافع داخلي يمتزج فيه العرفاني بالبرهاني، والفكري بالصوفي والتطهري بالشبقي. وهذه المقومات كانت تمنح شخصيتها الكاريزمية وقوامها الجميل

الاصدقاء والاعداء، وراح يتهامس اتباعها سراً، " ستظهر ثانياً، وتعود بعد غيابها، فلم يقتلها أحد." (ص293) واقسمت مربيتها زعفران، وراوية سيرتها الرئيسية انها "لمحت وجه سيدتها الصغرى على سطح القمر، وانتشر الخبر في قزوين. مما دفع الناس في كل مكان الى التطلع الى القمر في طقوس شهرية، كلما بدا القمر دورته." (ص293) وهكذا اصبحت قمر الزمان "قمرًا لكل الازمنة" كما قالت هي. (ص209) وعلى الرغم من المسار الخطي العام لبناء الرواية وحركتها الزمنية الخطية، وتصاعدها زمنياً منذ الطفولة والمراهقة والنضج وصراعها الفكري وبالتالي موتها، والتي كانت تتوافق مع "منازل" القمر، فان المؤلفة، على الرغم من ذلك، كانت تخرق هذه القاعدة السردية بين الحين والآخر، بالعودة الى الماضي، او القفز الى المستقبل ومن ثم العودة الى المسار الخطي للسرد. فالرواية، مثلاً لا تبدأ بولادة البطلة، بل تلتقط لحظة زمنية لاحقة من حياة البطلة، عندما كانت في الخامسة من عمرها وارجأت الفصل الخاص بولادتها الى مرحلة لاحقة هو فصل "باب الحب". (ص34) وهكذا كان السرد ينتقل بين الازمنة والامكنة بحرية وسلاسة، دون ان يتقيد داخل إطار النسق الخطي التقليدي للسرد الروائي.

رواية "منازل ح 17" للروائية رغد السهيل، رواية فريدة ومتفردة في الرواية العراقية، وربما العربية، ربما لخصوصيتها وجرأتها وفنيتها العالية واعتمادها على بنيات سردية متنوعة، شفهية وكتابية، وعلى تعددية صوتية للرواة وللأصوات السردية وقدرة على ابتكار تاريخ سردي بديل، يحتفي بالهامشي، بعيداً، عن التاريخ الرسمي. ومع ان المؤلفة حاولت التمويه

شطحت، هي التي حذرت من شطط التأويل، سقطت في هوة التأويل." (248).

وتحدث عنها زوجها حسن بمرارة فوصفها بانها "امراة جسور تنقلت من سجن الى سجن، فلم تبد منها ندامة، واسفرت عن وجهها، وخلعت حجابها، تاركة عفافها وراء ظهرها، وبدت كاشفة الوجه، متبرجة، متزينة" (ص159).

وقد كان دفاعها عن حقوق المرأة، ودعوتها الى الحرية، والتي مارست جوانب منها مثل خلع الحجاب والاهتمام بالتزين والتبرج، كما انها سبقت عصرها عندما طالبت المرأة بالتمرد والتحرر الشامل بقولها:

"خلقت النساء للضم والشم كالورود الزاهية، فتمتعوا بهن ومتعوهن بكم، لاتتركوا السورد يذبل دون لمس وري." (ص239) ونصبت من نفسها داعية للحرية، فهي ضد العبودية والاسترقاق، وضد مصادرة حرية الفكر وكانت تقول "ستظل الفكرة حرة طليقة تنتشر عبر الهواء، لاتصدها القضبان" (ص238).

ومع ان قمر الزمان ظلت متماسكة فكرياً طيلة حياتها، الا ان ايمانها بمبادئها بدأ يتزعزع عندما علمت بمقتل "المخلص" المولود في شيران، والذي يفترض فيه ان يتأبى على الموت، ولذا وقفت في لحظاتها الاخيرة وهي تواجه محنة الصدمة والخيبة التي واجهتها:

"تأملت هيأتها في المراة: كم تغيرت ملامحي، وعبرت بي السنوات سريعة، أيعقل ان يموت المخلص الذي ارسله الله لخلص عباده؟" (ص291).

ومرت بها لحظات من القلق الوجودي والايماني، وهي تراجع سيرتها متسائلة بمرارة "أتراني زلت في اختيار دربي، فظلت؟" (ص291) لكنها ظلت بعد وفاتها رمزاً من رموز التمرد والحرية، وتحولت الى أسطورة يتناقها

صدرت مؤخراً، لأنها تدور في بيئة ثقافية ودينية متشابهة في مدينة النجف في مطلع القرن العشرين، وتحديداً بين احتلالين: الاحتلال العثماني والاحتلال الانكليزي للعراق. ونجد في رواية زهير الجزائري الكثير من عناصر التماثل في المرويات والاجواء والتقاليد والعادات الاجتماعية والفقهية، ربما املتها طبيعة التجربة الروائية وحاضنتها الاجتماعية والمذهبية.

رواية "منازل ح17" للروائية رغد السهيل تمثل اضافة جريئة لسفر الرواية الحداثية في العراق ولمؤلفتها، وتكشف عن عمق ثقافتها السردية والتاريخية والفكرية، واتقانها لشروط اللعبة السردية الحداثية وما بعد الحداثية.

على اسرار صنعتها، الا انها تركت بعض اسرارها مدونة في "نوافذها" التي تختتم بها فصولها، والتي تشير الى طبيعة الرواة، ومنهم الراوية الاخيرة التي دونت النص الكتابي، والتي كشفت عن ثقافة عصرية وحديثة من خلال اشارتها الى اسماء ادبية وتاريخية حقيقية تكشف عن تناصات مهمة تؤكد المنحى الميتاسردي للرواية "التقيت عند باب مكتبة التاريخ الشاعر التركي ناظم حكمت الذي اثنى على السيدة التي انقل أخبارها. كان الشاعر برفقة العلامة علي الوردى، فأشارا عليّ ببعض المصادر." (ص171) وفي حدود متابعتي لتاريخ الرواية العراقية لم اجد رواية مقاربة لها في اجوائها وخصوصيتها، ربما باستثناء رواية "باب الفرج" للروائي زهير الجزائري والتي

"بحيرة الصمغ" لجمال جاسم أمين قراءة في وعي نصوص الاختلاف

د. عبد العظيم السلطاني



ورود همزة قطع كلمة "إحتفاء" في نصوص المجموعة والصواب أنّها همزة وصل). وبصيغة العنوانات هذه تكون النصوص الأربعة قد اشتركت من حيث العنوان بحضور مفردة (احتفاءً) لتكون رابطاً بين النصوص. مثلما تجسّد الربط، أيضاً، من خلال طريقة تناول الموضوعات الأربعة (الجسد، المتاهة، الصمت، المحو)، فكّلها تُعالج من خلال تسليط ومضات من الضوء على كل موضوع من أماكن متعددة، ومجمل الإضاءات تكشف الموضوع وطبيعة الرؤية التي عالجه. ومجمل نصوص المجموعة غير مذيّلة بتاريخ كتابتها، باستثناء نصّين ذُيلا بتاريخ الكتابة. ونصوص

عام 2011م عُنت منظمة الصحفيين والمنتقنين الشباب المستقلة في العراق/ميسان بإصدار مجموعة شعرية بعنوان (بحيرة الصمغ) للشاعر جمال جاسم أمين. وفي هذه المجموعة (التي بلغ عدد صفحات الشعر فيها 114 صفحة من القطع الصغير) عدد من النصوص الشعرية المتنوعة من حيث الموضوع الذي تتناوله. وما يعيننا في هذه القراءة ليست مجموعة (بحيرة الصمغ) كلّها، إنّما يعيننا بعض نصوصها، وتحديدًا تلك النصوص التي حملت عنوان (احتفاء)، وهي أربعة نصوص بدأت بمفردة (احتفاء) وهي: (إحتفاءً بالجسد، إحتفاءً بالمتاهة، إحتفاءً بالصمت، إحتفاءً بالمحو. (ويلاحظ

المتعددة لزوايا الموضوع. وكلّ إنارة تُبثّ من خلال نص جزئي. فالنص بمجمله مؤلّف من نصوص جزئية أو فقرات شعرية متسلسلة مرقّمة بأرقام، ومجموعها سبع فقرات، تناولت الاحتفاء بالجسد في أكثر من حالة يكون فيها.

تبدأ الفقرة رقم 1 نابعة مباشرة من صلب الموضوع، بأن تُعلي من شأن الجسد وتؤكد حضوره، من خلال وضعه في مواجهة عنصر آخر طالما وقف أمامه في ثنائية عبر فلسفات متعاقبة اعتنقتها البشرية، وأعني بها (الروح)، حيث قرّ في ذاكرة التلقّي ثنائية (الروح والجسد). ومن الوعي بهذه الثنائية يتسلل النص ليقدّم ما عنده (ص 62):

"للروح أزمنة شتى" = الروح تتنوّع وغير ثابتة.

في حين "الجسد.. هو الحاضر بلا مخاتلة"، فنفي عن الجسد صفة المخاتلة، فهو واضح وحاضر لأنّه يمتلك حق الظهور والثبات. وبهذا انتهى الدليل الأول الذي يقدّمه النص انتصارا للجسد. ثم تأتي الفقرة الثانية من النص لتقدّم أدلّة من زاوية أخرى ذات بعد فيزيائي. فـ "الجنود في الليل .. يميلون الى التكّس"، لكن لماذا في الليل؟ لأنّه المجهول والباعث على الخوف. والأسرى شأنهم شأن الجنود: "والأسرى.. يجلسون القرفصاء غالبا". فالأسرى ينتابهم شعور الخوف من المجهول، أيضا، شأنهم شأن الجنود. وفكرتا التكدّس والجلوس القرفصاء كلاهما تحيلان على فكرة الانكماش/ المحافظة/ الاحتماء بالانغلاق.

ولكن من أين جاءت هذه الفكرة للجسد ليتخذ الأوضاع المناسبة هذه؟: يجيب النص: "هذه عادات يعرفها الجسد: الجسد يلتحف الجسد، الجسد يلتئم". وأمام هذا الدليل الحجاجي يصبح الجسد عارفا ويمتلك وعيه

(الاحتفاء) (الأربعة البالغة عشر صفحات من ص-62) من تلك النصوص غير المذيّلة بتاريخ كتابتها (71) السابق لتاريخ نشر المجموعة وهو 2011م. والنص غير المذيّل بتاريخ كتابته الخاص يبقى تاريخ كتابته الحقيقي مجهولا. فقد يكون كُتب بتاريخ سابق بعيد عن تاريخ نشر المجموعة، وقد لا يكون كذلك. وهذه الملاحظة الخاصة بزمن كتابة النصوص تشرح ضمنا نيّة هذه القراءة النقدية في محاولة وضع إطار لتاريخ آخر، يتعلق بنوع الوعي الثقافي وطبيعة الانتماء الفكري الذي تحمله نصوص (الاحتفاء) وهي خارج التاريخ التقويمي الدقيق لزمن كتابتها.

× × ×

(الاحتفاء) مفردة دالّة على موقف ثناء وإعلاء وتبجيل، وهي في مجمل النصوص الأربعة اقترنت بمفردة أخرى ليُنسب إليها ذلك الاحتفاء. فثمّة احتفاء بأمر ما في كل نص من النصوص؛ بالجسد، بالمتاهة، بالصمت، بالمحو.

عنوان النص الأول (احتفاءً بالجسد)، مؤلّف من كلمتين دالتين مباشرة على الموضوع، والموقف من الموضوع. فثمّة تبجيل لشيء ملموس، هو الجسد. وذكر الجسد صراحة في عنوان النص له دلالة الإظهار والإبراز بلا موارد أو تورية. وهذا بحد ذاته نوع من الاهتمام والتقدير والتبجيل للجسد حين يرد لفظه عنوانا مقرونا بكلمة (احتفاء). والورود في العنوان يقدّم فرصة الحضور والإفصاح السريع للتلقّي، قبل انتظار ما سيفصح عنه النص، إذ سارع العنوان إلى ذلك التبجيل/ الاحتفاء. ثمّ جاء النص مُدارا من خلال آلية الإنارات

التالية، وهو على هيئة مثال تجسدي آخر، يقف بإزاء المثال السابق ليعضده على الرغم من اختلافه عنه. إذ ينزلق النص إلى موازنة بين أجساد الجنود والأسرى من جهة وجسد الراقصة من جهة أخرى.

فـ "الراقصة لا تأبه لذلك الراقصة .. تتشظى"، بدلا من أن (تلتئم)، لأنها لا تشعر بالخوف وغير أبهة به.

"الراقصة.. تتشظى" = انعتاق/انفتاح/حرية.

وهي "تريد لجسدها أن يصبح شراعا.. في زوبعة الليل" = حركة وفعل وخارج سيطرة السلطة. وجسدها هذا في الليل (أيضا، وليس في وقت آخر) حيث الحال مفتوح على المجهول. وهنا تحقق الاختلاف في الحركة العكسية من خلال الموازنة بين التشظي نحو الخارج وحرية جسد الراقصة وبين أجساد الجنود والأسرى، حيث الانكماش في الليل. لكن خلا بنيويا في هذا الموضع من النص نجده قد ظهر، حين وازن النص بين الحالتين. ففي حال الجنود والأسرى الجسد هو الذي يقرر، فهو (يلتئم) ولم يأمره أحد بهذا، وهذا (طبعاً) أليقُ بالجسد المراد الإعلاء من شأنه فهو صاحب قرار. في حين نجد الجسد في النص الثاني المتعلق بالراقصة لا يقرر بل يستجيب لقرار الراقصة، فهي "تريد لجسدها أن يصبح شراعا.."، فهي تريد وليس الجسد هو الذي يريد، فلم يعد حراً بل صار خاضعا لإرادة!

وثمة خلل بنيوي آخر في هذا الموضع من النص، هو وجود جملة كان يمكن الاستغناء عنها، ليترك شأن الاستنتاج للقارئ، وأعني بها جملة: "أنها تقول: الخائف وحده الذي يلتئم! ففضلا عن أن الصواب (لغويا) كسر همزة (إنها)؛ فإن الجملة برمّتها كان يفترض أن يُترك للقارئ أمر استنتاجها، من خلال الموازنة بين حال أجساد الجنود والأسرى وحال جسد الراقصة.

ومصدر معرفته، ولا يعلمه عنصر آخر(كالروح مثلا) ما عليه أن يصنع. فهو يعرف أن عليه أن (يلتئم)، وهذه مفردة بنكهة عامية، متحدرة من جذرها اللغوي الفصيح. فهي في الأصل (يلتئم)، وبهذه النكهة العامية اكتسبت المفردة حرارة التعبير المكثف والبدال بعمق على المعنى. ففي وقت اشتداد الخوف من المجهول ليس للجسد سوى الجسد نفسه. وهو، أيضا، يحيل على فكرة أن الجسد أصبح تحت سيطرة سلطة خارجية، لذا يتخذ دفاعاته ضدها بأن (يلتئم) على بعضه مفردا، ويلتحف بعضه بعضا حين يكون أكثر من جسد، لأنّ بين الأجساد علاقة قريبي. وهنا ينتهي الدليل الحجاجي الثاني الذي يقدمه النص، ليبدأ الدليل الحجاجي الثالث في الفقرة



إنهما رغباته المستقلة المكبوتة. وهذا الموضع من النص من أكثر المواضع شاعرية، ففيه يجد المتلقي: الجسد يفكر ويحلم وله حرائقه وضوؤه ولغته= إنه عالم متكامل مستقل. وله حرائقه وحمّاه وأحلامه. وكلما تحرّر من سلطة الخوف انفتح وأعلن عن ما فيه، فاحتراق الأدغال ليس مستورا ومخفيا.

في الفقرة السابعة والأخيرة يأتي الدليل الحجاجي الأخير على خصوصية الجسد واختلافه وأهميته، وفيه يُعاد عنوان النص ودلالة الاحتفاء مع واقعة النهاية (الموت)، "إحتفاءً بالجسد: عندما يموت الإنسان يحملون جسده لا غير". ليكون حمل الجسد الاحتفاء الواقعي الأخير به.

فهو يُحمل على وجه اليقين وهو حاضر حتى بعد الموت = الجسد هو الحقيقة الواقعية.

وفي هذا الموضع من النص كان يمكن أن ينتهي النص، ليترك للقارئ فرصة الموازنة بين الجسد المحتفى به والروح التي لا يمكن تحديدها أو تحديدها. غير أن الشاعر قرّر تسجيل الجملة الآتية: "بينما لا يعرفون.. إلى أين ذهب روحه!". وهذه الجملة تجدها القراءة النقدية جملة فائضة بنويها على حركة النص، فضلا عن أنها تقريرية ونثرية رخوة.

مجمل النص يقرّر إنَّ الجسد أولوية في الوجود، وله استقلال، وحضور واقعي، وهو علامة دالة على وجود معين ونوع ثقافة معينة. وإنَّ وجود الجسد في الواقع جوهري وهو ليس سجنا للروح، وليس تابعا لها، وهو يستحق أن يُكرّم ويُعلّى من شأنه (يُحتفى به). ومثل هذا الوعي يحيل على واقع اهتمام تاريخي لخط فلسفي تأمل فكرة الجسد وأولاهها أهمية، وبعض ممثليه الفلسفة الوجودية لاسيما فلسفة سارتر. مثلما يحيل على وعي

في الفقرة الرابعة من النص حكمٌ مطلق "كل شيء يمكن أن نبدله.. " ولا يستثنى من الأشياء "الا الجسد"، وبذلك شكّل هذا الاستثناء امتيازاً للجسد، فهو الثابت والأصل. فالأفكار والعواطف يمكن أن تُستبدل أو تتعرض للتغيير إلا الجسد، والجسد هنا بوصفه الكلي، أي الحالة الكلية التي تتجاوز فكرة أجزاء من الجسد كاليد أو الرجل... أو غير ذلك، فاليد قد تُقطع عن الجسد لكن الجسد بوصفه الكلي يبقى.

في الفقرة الخامسة تقدّم رزمة من أدلة شعرية لا عقلية، للإعلاء من شأن الجسد وطبيعته وعاداته. فتشكّل بذلك منطقا حجاجيا افتراضيا.

فـ "للجسد رائحة.. تفسدها عفونة السرّ" = الوضوح، الجسد انكشاف والسر عفونة.

وبناء على تأييد فكرة الوضوح التي هي عنوان الجسد يكون:

"للجسد ضوء"، و "للجسد لغات أيضا" = قادر على التعبير.

غير أن المفارقة أنه على الرغم من امتلاكه لغات وليس لغة واحدة فهو:

"يفكر بصمت" = هو يفكر بلغة خاصة، لأن له خصوصية وهو مختلف.

في الفقرة السادسة من النص نجد بعض خصوصيات الجسد وعلامات اختلافه إنه "يحتاج إلى الحمى". ثم يأتي تعريف الحمى شعريا ومختلفا عن السائد أيضا، "الحمى.. ليست مرضاً - كما يُشاع -" إن لم تكن مرضا فماذا هي، إذا: يجيب النص هي: "أدغال تحترق داخل الجسد، الحمى.. أحلام تنصهر ببطء"، وبذلك قدّم النص صفتين: أدغال تحترق وأحلام تنصهر. وهاتان الصفتان يُبرزان خصوصية الجسد واستقلاله واختلافه،

والإيجاز في التناول وفي طول النص... بما يؤهله أن يوصف بكونه (قصيدة نثر).

× × ×

النص الثاني من نصوص الاحتفالات هو "إحتفاءً بالمتاهة"، وهو نص من فقرات شعرية بأرقام متسلسلة، شأنه شأن النص السابق. ويتألف من أربع فقرات. يبدأ النص من نقطة حيرة جمعية تُفصح عنها صيغة الجمع للمتسائلين: "يتساءلون"، فمن يتساءل هنا ليس فرداً، إنما الجماعة. وسؤالهم: "هل للمتاهة أصل؟". فيأتي الجواب من الفرد بصيغة (أقول): "أقول: نعم.. الطريق أصل المتاهة!". ليكون الطريق منبع المتاهة. ودلالة الطريق = الحركة واللاجمود.

فمادام الإنسان يتحرك ويستعمل طريقاً فهو معرض للمتاهة، بل ينبغي له ذلك. وهنا يُفسر أصل المتاهة لتبدو أمراً أليفاً للإنسان مرتبطاً بمعنى وجوده. فلو جمد الإنسان لن تكون هناك فرصة للتيه. فالمتاهة مرتبطة بحركة الحياة، والصخور لا تتعرض لمتاهة لأنها لا تتحرك.

في الفقرة الثانية يدور الكلام في تعريف المتاهة، وما زالت الجماعة فيه تواجه الفرد. فهم "يعتقدون" بصيغة الجمع، في حين هو الشاعر: "أنا أقول". واعتقاد الجماعة في تفسير المتاهة وتعريفها ينبع من المادي كعاصفة، أو رمل صحراء، فهم "يعتقدون أن المتاهة ريح أو عاصفة رمل في صحراء"، فرأيهم ليس سوى اعتقاد قد يكون تسلسل من الماضي. في حين صوت الشاعر الفرد مختلف يعبر بـ "أنا"، وهو يقول في الآن والراهن. ورأيه يفسر المتاهة ويعرفها بما هو غير مادي، وهي لديه

ثقافي يُعلي من موضوع الجسد، وعلاقة الجسد بعالم الصورة، وأعني به الواقع الثقافي لحالة ما بعد الحداثة، إذ الجسد فيها عنوان الحضارة. وصارت الصورة الملتصقة به (لا بالروح) تختزل كثيراً من المقولات اللغوية، ليكون وجود الجسد معبراً ودالاً ومختصراً لكثير من المعاني والدلالات التي يطول شرحها من خلال اللغة لا الجسد. وقد لا تكون اللغة بكل أنظمتها مقنعة بالدرجة نفسها التي تتمكن بها الصورة/الجسد من الإقناع باختصار وكثافة. إنه خلاصة من خلاصات الوعي الثقافي لعالم ما بعد الحداثة، وما تلاها (بعد ما بعد الحداثة)، حيث السيادة للجسد والصورة وتعبيرهما المباشر الحاد والمختصر لنظام التعبير من خلال اللغة وهي تقدم لنا سردياتها من خلال: قال ويقولون... الخ. وفي الشعر ليس لا ثقاً ولا مطلوباً من الشاعر أن يصرح على نحو مباشر بنوع الوعي الذي هو عليه، سواء أكان وعي ما قبل الحداثة أم وعي الحداثة أم وعي ما بعد الحداثة. فالذي يُفصح عن نوع الوعي هو المعنى المتحصّل من خطاب النص (كما تحقق في خطاب النص السابق أو ستره متحققاً في النصوص الثلاثة القادمة). فوعي الشاعر الإنسان قد لا يكون واضحاً لديه هو، وقد تسأله فلا يستطيع الإجابة. فالمسألة متعلقة بالقراءة النقدية للنص الشعري التي تسعى إلى الكشف عن نوع الوعي الثقافي في خطاب النص الشعري. فهذه النصوص بمجملها نصوص ما بعد الحداثة من حيث وعيها الحضاري، ومن حيث حيويتها وارتباطها بواقعها لغة ورؤية، ومن حيث انتمائها لنوع من الشعر لا يتقيد بوزن أو تفعيلية أو قافية، ولا يصغي إلا إلى إيقاعه الخاص واستقلاليتيه النصية، ومعالجة موضوعه شعرياً، معتمداً على التكتيف

مستقلة، طرفها الأول ضمير (أنت) الكامن في مفردة تصطدم، وهو ضمير المفرد، حيث يصطدم الفرد بالمجموع (الصخور) ليكون الطرف الثاني. ثم يأتي الاكتشاف لتصل إلى أنها نساء. وهي تؤدي إلى المتاهة لأنها متشابهة ومجموعة بلا معالم أو خصوصية، وبلا عواطف حقيقية. ويمكن للقراءة النقدية أن تختصرها باسم أو توصيف لتكون: (متاهة اللاحب). وهذا يتضمن إشارة ثقافية هي خلاصة واقع النساء في العالم الثقافي للشاعر وللنص، إذ ثقافة الواقع صنعت النساء متشابهات مُنمّطات بلا خصوصية الاختلاف وبلا عواطف حقيقية.

ثم تُختَم اللقطات التعريفية للمتاهة بـ "أن نُولَدَ في زمنٍ ميتٍ"، و(نولد) دالة على الجمع وليس الفرد وحده، وفي محيط (زمن) ميّت لا يؤدي إلى حياة. إنها متاهة. ويمكن للقراءة النقدية أن تختصرها باسم أو توصيف لتكون: بـ (متاهة الموت). وهنا تنتهي الفقرة المهمة في النص وهي تُلخص بأربع متاهات استخلصتها القراءة النقدية: (متاهة الوهم والعبث)، و (متاهة الخراب)، و (متاهة اللاحب)، ثم تتوج بـ (متاهة الموت). وأخيراً ترد الفقرة الرابعة من النص، ومهمتها اكتشاف متاهة الفهم نفسه.

وما زال الحديث للذات الفردية (الشاعر)، من خلال ضمير المتحدث "كنت مأخوذاً" "سأخرج" "الآن عرفت". والملاحظ إنّ الذات هنا تتعلم من مجريات الأحداث في الواقع وليس لديها تصميم على فكرة سابقة، فهي ذات (تجريبية)، لها ممارستها الحياتية التي تستقي منها الفكرة والمعنى واللغة المناسبة. لذا نجد مفردات النص (والنصوص الثلاثة الأخرى) مستقاة ممّا هو متاح من لغة عصرها الملتصقة به.

(أسئلة) بصيغة الجمع وليست سؤالاً واحداً. وتعريفه للمتاهة يأتي يقينياً: "وأنا أقول: المتاهة أسئلة .. أسئلة .. لا غير". لذا تجد القراءة النقدية هذه الجملة (أسئلة.. لا غير) قلقاً من حيث البنية الثقافية في النص، بل تصطدم بالروح الثقافية النسقية للنص. فهي جملة (يقينية) ومصدر قلق وجودها الثقافي بنيويًا هو وقوعها في فضاء نص (غير يقيني)، فاللايقين هو خلاصة هذا النص وعصارتة!!

تأخذ الفقرة الثالثة من النص على عاتقها مهمةً رصف تجليات المتاهة أو أسماء المتاهة. فـ "للمتاهة أسماء شتى": الاسم الأول أو التجلي الأول: "أن تقف هكذا.. لتختصم مع ظلك"، وهذا تجلٍ مريع للمتاهة فـ: الاختصام مع الظل = الهباء واللاجدوى.

فالظل خيال وهو غير فاعل، وحين تجعله خصماً لك تستهلك طاقتك في الوهم وبعثرة الوقت والجهد، وهو خصام لا ينتهي...

والتجلي الآخر للمتاهة: "أن تخرج صباحاً من بيتك.. قاصداً خرائب اللامعنى"، والخروج صباحاً يعني البداية، ومن نقطة معلومة، وهي البيت مصدر السكنية والمعنى لأنّه حاضن الأسرة. والمفارقة أن تكون "قاصداً"، أي بقرار وقصدية العبور من المعنى إلى اللامعنى. وهذا اللامعنى واسع فهو خرائب بصيغة الجمع، وليس خرابة واحدة، فهو مفتوح على المتعدد، في حين بيت السكن كان مفرداً. ومادام هو جمع خرائب من اللامعنى فهذا يعني إنّها ستؤدي إلى المتاهة. وهنا يمكن للقراءة النقدية أن تختصرها باسم أو توصيف لتكون: (متاهة الخراب).

التجلي الآخر الممكن للمتاهة "أن تصطدم بصخور.. تكتشف بعدئذ أنها نساء!"، هذه، إذاً، لقطة أخرى

عن موقفه الذي اكتشفه من خلال التجربة الحياتية ليكون خلاصةً، ويبدأ بـ "قريباً سأكف عن العبث بالكلمات" وليس الآن. ولكن لماذا لا يكف عن العبث بالكلمات والقول ليس الآن؟ لأن كلام النص نفسه لم ينته بعد، ولا بد من أن يُستكمل. والنص بمجمله كان مساحة لحضور الذات الفردية للشاعر. فهو خلاصة تجربة في الحياة: (سأكف، سأقاضي، سئمت، أحتاج). ومجمل ما ترفضه الذات هو (القول)، والكلمات تصبح مؤذية كالأسلحة وتكتسب بعض صفة الحرب (التراشق)، فالقول ليس سوى "تراشق" سئمت منه الذات، فضلاً عن كونها لا تحتاج إليه، فهي تحتاج إلى (الصمت). فالصمت يصبح غاية، وهو النتيجة النهائية للقول والكلمات وخلاصة الحكمة. لذا فالصمت يستحق الاحتفاء به، فهو حاجة وهو راحة أبدية. ومن علامات الاحتفاء به أن يُشبهه بتشبيهه مؤثر "مثل أرض بلا مالك"، فهي غير ومحتكرة، حرّة ومتاحة.

× × ×

"احتفاءً بالمحو" هو عنوان نص الاحتفاء الرابع، ويُستهل النص باقتباس آية قرآنية [فَمَحَوْنَا آيَةَ اللَّيْلِ وَجَعَلْنَا آيَةَ النَّهَارِ مُبْصِرَةً] (الآية 12 من سورة الإسراء). والآية ظاهرياً تبدو منسجمة مع السياق، فالآية القرآنية تتناول فكرة (المحو) التي أصابت الليل، والنص الشعري، أيضاً، يتناول فكرة (المحو). غير أنّ المفارقة تكمن في أنّ النص يتناول فكرة المحو من زاوية أخرى مختلفة عن تناول الآية القرآنية، حتى ليبدو وجود الآية دخيلاً على السياق العام لمجمل رؤية نصوص الاحتفاءات، وليس نص الاحتفاء بالمحو

باستعمال آلية الموازنة بين ما كان وما هو كائن الآن يتحرك النص. فسبقاً كان الوضع على هذا النحو: "كنت مأخوذاً بسطوة الخرائط عندما توهمت أن للمتاهة مكاناً.. سأخرج منه"، إذ كانت فكرة المتاهة مرتبطة بالمكان وهذا محض وهم. وكان البحث في الجزئيات للخلاص من المتاهة، والقناعة بقدرة الخرائط على الإنقاذ من المتاهة أو تجنبها. ثم يأتي الاكتشاف الفردي (عرفت) و (الآن)، وليس في أي زمن آخر. فهو الآن توصل إلى فهم جديد هو خلاصة تجربته في الحياة، وهذا الفهم هو خلاصة النص الشعري أيضاً: "الآن عرفت ذلك: لا مكان للمتاهة ولا زمان.. للمتاهة وجه يشبه الأبدية". وهنا تبدو المتاهة ممتدة ومستمرة وبلانهاية. وهذا تعبير عميق عن طبيعة الوعي الثقافي المعاصر، حيث قلق السؤال أهم من السؤال، وحيث المتاهة عنوان الحياة ولغزها العظيم.

× × ×

النص الثالث بعنوان "إحتفاءً بالصمت". وثمة ترابط بين هذا النص والنص السابق "إحتفاءً بالمتاهة" من جهتين، الأولى من حيث مفردة الإحتفاء الواردة في عنواني النصين وهو أمر لا يقتصر على العلاقة بين هذه النصين وحدهما، فالإحتفاء مفردة شكّلت عنصر اشتراك بين النصوص الأربعة. والجهة الثانية من الارتباط مصدرها (دلالة الصمت)، إذ في الصمت بعض من دلالة المتاهة وواقعها. ففي كلاهما لا علامة تدل على شيء، فلا المتاهة تدل ولا الصمت يدل. والنص قصير ومؤلف من فقرة واحدة ببضعة أسطر شعرية، وفيه ضمير المفرد (الشاعر) حاضر يعبر بقوة



"تعودنا.. أن نسري في الليل"، وأن يحتفى بالمو وهو مرتبط بالليل: "تعودنا.. أن نمكث في المو وأن نتبصر"، ومن خلال التبصر في الضد (المحو) عرفوا البصيرة وليس من خلال النهار المثبت بديلا عن الليل "وفي المحو وحده عرفنا معنى البصيرة". في الفقرة الثالثة يُصرّح بعلاقة المحو بالكتابة. وهي العلاقة التي تحيل التلقي مباشرة إلى فكرة الفيلسوف

جاك دريدا في الكتابة ودورها في البقاء كأثر، وعلاقتها بفكرة المحو. ف"إذا كان المحو قصداً الكتابة فلا شيء يبقى"، فالمحو هنا هدف مقصود تسعى إليه الكتابة. فلا شيء سيبقى لأن الكتابة هي الأثر المتبقي من الأفكار، وهذا الأثر هو يسعى إلى محو ذاته! وهذه الفقرة القصيرة المستقلة المؤلفة من جملتين كان يمكن أن تكون أكثر فاعلية على المستوى الفكري لو كانت مستقلة وخارج سياق النص، مثلاً. أما وقد وقعت في سياق من جمل عرّفت بالمحو شعريا فقد هفت بعض بريقها الفكري، لأنها جملة قدّمت كيديهة يتوصل إليها المتلقي، بعد سلسلة من جمل سبقتها، ومهدت لاستنتاجها، فخطفت الجمل السابقة لها بريقها الفكري. فما يتبقى هو الأثر كالكتابة، وإذا كان قصد الكتابة أن تُحصى وهي المتبقي مما نتركه من أثر فقطعا كل شيء صائر إلى الزوال ولن يبقى شيء حين يكون (المحو) هو السيد.

ومن المفيد هنا ذكر ملاحظة تنطبق على النصوص الأربعة كلّها، وهي أنها ذات صبغة فكرية بالدرجة

وحده. ومصدر الاختلاف إن وعي هذه النصوص بمجملها وعي ما بعد حدائتي، وهي معتمدة على تجربة الذات الفردية ومنجزها ولغتها الخاصة، وهي ليست نصوصا تستشهد بنص أو تتعكز على نص لتثبت طروحاتها الفكرية الشعرية، فضلا عن أن نوع هذا النص ديني مقدس يقيني! هذه ملاحظة أولية تقدّمها القراءة النقدية، ويبقى ما يُحدّد حقيقة ملاءمة الآية القرآنية

لنص الاحتفاء بالمحو (خاصة) مرهونة بالتحليل النقدي الذي يمكن أن يكشف مدى حاجة النص إليها. في الآية القرآنية الليل هو الذي تعرّض للمحو، بإرادة ربانية، وحلّ محلّه النهار ليكون آية مبصرة، ف(النهار) هو المعوّل عليه والحال محلّ الليل الممحو.

يبدأ النص الشعري بعد الاستشهاد بالآية القرآنية بالفقرة رقم 1، حيث "النهار محطة" أي جزئي، "بينما الليل طريق" والطريق هنا هو الكل والأساس الذي تكون المحطة بعضا من مؤثثاته، فأصبح الليل هو الكلي والشامل والنهار هو الجزئي والثانوي!. وهنا يكون النص الشعري قد قدّم خطابا شعريا مضادا لخطاب الآية القرآنية المستشهد بها التي جعلت آية النهار بديلا وهي المبصرة.

تأتي الفقرة الثانية من النص الشعري، وهي بمجملها تقدّم خطابها من خلال ضمير الجمع لا المفرد (تعودنا، نسري، نمكث، نتبصر، عرفنا)، ومجمل هذا التصوّر الجمعي يقف على الضد من خطاب الآية القرآنية السابقة من الليل. فالفعل والمنجز كلّ يتحقق في الليل:

أمل يُرتجى (يأس): "ودعي الكذبة التي تقول: إنَّ شيئاً ..سيحرز الظلام". فالظلام لن يذبحه شيء، فهو الأصل والمسيطر والسرمدي، ولا شيء في نهاية النفق سوى الظلام فكوني مثله، حقيقة ماثلة.

مجمل فكرة المحو التي يخلص إليها الخطاب الشعري في النص تشرح سبب الاستشهاد بالآية القرآنية، ومفاده: إنَّ ما يجري في الواقع لا علاقة له بما ينبغي أن يكون الفهم في الحال الطبيعي الذي شرحت الآيات القرآنية.

في نهاية نص "احتفاءً بالمحو" ثمة نص مستقل بعنوان "استدراك"، وهو يصلح أن يكون هامشاً. فهو نص يخص التلقّي (القراءة)، إذ يتضمن اعترافاً يقدّمه صاحب النص (الشاعر) بأنّه مدرك الآتي: إنَّ ما يقدّمه من نص لا ينتمي لعالم الوضوح، وعلى القارئ أن يُدرك هذا. والقارئ في النص لديه مشكلتان مع النص وصاحبه، الأولى اعتراضه على عدم الوضوح واعتراضه على عدم الإمساك بالمعنى، فما في النص بمجمله يفرضي إلى الضياع. والمفارقة هي إنَّ هذا الضياع رسالة النص وهدفه وهو الابتكار الأكثر ثراءً وأهمية. لأنَّ واقعا ناقصا كهذا الواقع لا يليق به سوى الضياع وإنَّ لم يكن هذا الضياع متحققاً فعلياً ابتكاره، ليناسب وجودنا الناقص.

الأساس، والخيال فيها يقتصر على صنع الصور المتناثرة غير المكّدة بكثافة.

في الفقرة الرابعة تطالعنا جملة:

"كنتُ أفخر...عندما أقول: إنك تشبهين الليل كثيراً" = فخر في الماضي (كنتُ) ولم يكن حقيقياً، لأن الليل مرتبط بفكرة لا يريد لها لحبيبته، وهي فكرة المحو= الغياب. "وقد فاتني..أن مثل هذا الكلام يقودنا إلى نتائج مروعة"، فللكلام أهمية فهو يقود إلى نتائج خطيرة يمكن وصفها بالمروعة.

"لقد وضعتك في المحو بنفسي!" = الليل والمحو = اللاشيء.

وهذا تأكيد آخر على مجرى النص وحركته صوب تأكيد فكرة إنَّ الليل هو المحو الذي يمحو النهار، فالليل هنا أصل وثابت والنهار هو الطارئ والزائل. وليس كما ورد في الآية القرآنية حيث النهار يمحو الليل، أي النهار هنا هو الأصل والثابت والليل هو الطارئ والزائل.

في الفقرة السادسة من النص يتصدر فعل الأمر "ففي" موجهاً لأنثى، يعاضده فعل آخر في سياق الأمر نفسه "دعي". فلأنَّ الظلمة هي الواقع أدعوك أن تقفي مثلها في نهاية النفق: "ففي..هكذا..مثل ظلمة في نهاية النفق"، فخطاب المقطع الشعري هنا يقوم على قلب المقولة (الكذبة) إنَّ شيئاً (نورا) في نهاية النفق أي لا

رواية "إنسانزم" للروائي سعد سعيد قراءة سوسيوولوجية

د. سوسان جرجس



فالسؤال يحيا بالدهشة، والإنسان يحيا بالسؤال،
والنصر يولد من رحم الإنسان... وهكذا كان السؤال
الأول في ص 8 "لم أسميتني تيمو؟".

النزعة الوجودية في رواية "إنسانزم"

"يؤمن الكثيرون بأننا من نصنع أقدارنا، ولكن هذا
ليس صحيحاً دائماً، فكم من مرة شاءت الصدفة...
الصدفة المحضة أن تكون هي من تصنع أقدارنا".
بهذه العبارات القلقة استهل الروائي سعد سعيد روايته
متسائلاً عن حقيقة وجود الإنسان، خياراته، قراره،

ما بين العنوان وصورة القرد التي تتوسط الغلاف بلون
بنفسجي فاتح يكاد يقترب من الرمادي، تحركت نظرات
الأنثروبولوجي في متسائلة عما قد تحويه دفئا الكتاب،
أيعقل أنه سيروي بعيون المؤرخ أو الأركيولوجي؟ أم
إنه سيعتلي أمواج الأنثروبولوجيين متحدثاً عن علاقة
محتملة بين الإنسان والقرد؟

منذ الصفحة الأولى أيقنت أنّ الكاتب قبطان سفينة
يهوى الإبحار بين المضائق، هو لن يدعني أسرح
بتأملاتي في موج البحر، إنما غايته أن يبقي حسّ
الدهشة في متيقظاً على الدوام، وذلك بأن ينطلق بي
في رحلة الوجود بحثاً عن الحقيقة ونواتها "السؤال"،

عجيب!.... هل تحدثون إلهكم ويحدثكم؟
 - لا طبعاً.... أخبرنا بذلك من خلال الكتب المقدسة.
 - الكتب المقدسة؟ ... لم لم يحدثكم مباشرة؟... ألا يستطيع ذلك؟
 - طبعاً يستطيع ذلك فهو كلي القدرة.
 - فلم لم يفعل ذلك؟
 - لا أعرف أسأله حين تقابله.... بعد الموت طبعاً.
 - وهل يقابل القردة؟"
 يكشف هذا الحوار جلياً عن صراع حاد في نفس الكاتب ما بين الشك والإيمان، أو لنقل إنه يكشف عن تساؤلات عميقة مرتبطة لديه بالوجود والعدم، ما يجعلنا نقول إنه بتلك التساؤلات يبحث عن المعرفة، بل عن نوع من المعرفة التي لا يمكن أن تكون موضوعية، وإنما هي معرفة ذاتية (بالذات، بالآخر، بالإله، بالقوى المجهولة....) تحمل - حتى في يقينها - قدراً من الغموض والتشويش.
 قد يظن بعضهم أننا حينما نتكلم عن الوجودية عند الروائي العراقي سعد سعيد فإننا نتكلم عن الإلحاد، ولكن هذا ما يدحضه الكاتب نفسه في ص 73 ضمن قصة كتبها القرد تيمو بعنوان "البريد الإلهي" ومفادها الإيمان بالقدر، فعندما يرفرف الموت فوق رأسك (خلال الحرب) مرة واثنين وثلاثاً وأربعاً ويتجاوزك دون أن يأخذك معه إلى العالم الآخر فمعناه وكما يستنتج الكاتب في آخر القصة ص 74 "وعندها فقط أدركت أنها رسالة من الإله أن اعمل ما تشاء لأنك لن تموت اليوم"، وبهذا يتضح لنا أن الوجودية التي تخضبت بها رواية إنسانزم هي على ارتباط وثيق بنزعة تصوفية وبجانب روعي تريد الوجودية إبرازه - على حد تعبير جون ماكوري - باعتباره التعبير الوحيد عن الوجود

مسؤوليته، حريته ليطلق بذلك صرخة ذاتية تخرج به ككاتب عراقي، وفي مجتمع له مقوماته البنيوية الاجتماعية الخاصة، عن طغيان الجماعة وسلطة التقليد الأعمى، وبهذه الطريقة يعبر الكاتب عن نزعة وجودية أدبية تتكشف خلال النص، ففي ص 69 يقول الكاتب "لم كان علينا أن ننام؟... ألم يكن بإمكان القوى التي خلقتنا أن تزودنا بمحطات للطاقة نلجأ إليها كلما احتجنا إلى تجديد طاقاتنا بالضبط كمحطات وقود السيارات؟"، يبدو أن نزعة التشكيك والتساؤل تغلب لدى الكاتب، فهو إن كان قد بدأ روايته بالتساؤل حول القدر وماهيته، نراه الآن يبدي قلقاً ورفضاً لطبيعة حياة الإنسان عموماً، ووعوفاً عن أن يستعمل كلمة "الله"، التي ستستعمل لاحقاً وبكثرة في حوارات د. علي والقرد تيمو، نراه يستبدلها بعبارة "القوى التي خلقتنا" ليعيد إلى الذاكرة مقولة سارتر في الكلام عن الإنسان والاختيار إذ يقول "نحن أولئك الممثلون الذين دُفع بهم إلى المسرح دون إعطائهم دوراً محددًا، دون مخطوطة في اليد، ودون ملقن لهم بما عليهم أن يفعلوا، إن علينا وحدنا أن نختار كيف نعيش حياتنا".

إن مقولة سارتر أعلاه هي ما نرى صداه أيضاً في ص 254-255 في حوار بين د. علي والقرد تيمو وهذا نصه:
 - "ولكن ما هو الموت على أية حال؟؟

- هو انتهاء صلاحية الحياة لدينا.

- ومن الذي يحدد صلاحية الحياة؟

- الله.

- الله؟؟

وفي الحوار نفسه يتابع:

- "ولكن من الذي أخبركم بذلك؟

- الله نفسه.

الإنساني الأصيل.

الأنا والآخر

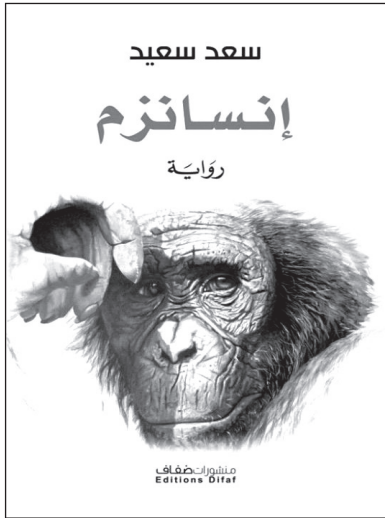
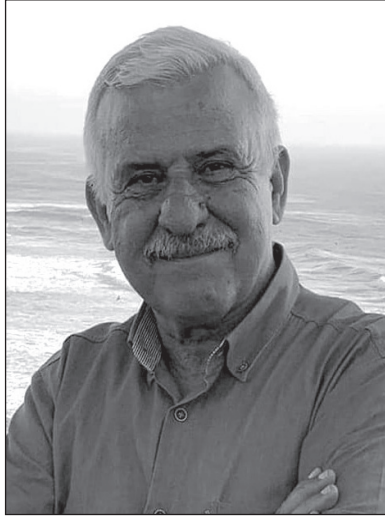
شغلت العلاقة بين الأنا والآخر حيزاً كبيراً من تفكير الروائيين والفلاسفة وعلماء الاجتماع، فتكلم جورج اورويل عن "الآخر" بصفته حاكماً مستبداً في عام 1984، وانصبَّ اهتمام ماركس بـ "الآخر" باعتباره ربَّ العمل وذلك في رأس المال ووسيطه في الاستغلال فائض القيمة، أما سيمون دي بوفوار فتكلمت عن الآخر باعتماد معيار الجنس في كتابها الشهير "الجنس الآخر"..... وحينما قرأت رواية "إنسانزم" اكتشفت أنه يتكلم عن "الآخر" بأوجهه المتعددة:

- الآخر الإنسان في مقابل الحيوان، وهذا ما نلمحه في حوارات بطل الرواية د. علي مع القرد تيمو الذي يحيلنا في أسئلته الفلسفية إلى رواية جوستاين غاردر "عالم صوفي" حيث حسَّ الدهشة الطفولي وفيض الأسئلة الباحثة عن الحقيقة، ويبقى القرد تيمو عاجزاً عن فهم الآخر (الإنسان) برغم ذكائه وبرغم التدريبات والتجارب التي يخضع لها، وهكذا نراه يكرر عبارات مثل "أنا لا أستطيع أن أفهم البشر".." كلما حاولت أن أفهمكم أنتم البشر تزيدونني حيرة".

- "الآخر" في ثقافته وموقعه في عالم القوى، وهذا ما كنا نراه في حوارات د. علي مع البروفيسور الأمريكي مارك، فعلى الرغم من العلاقة الطيبة التي جمعت الاثنين، إلا أن بعض العبارات الممازحة كانت تكشف عن صورة نمطية راسخة لدى كل منهما تجاه الآخر، فعلى سبيل المثال نقرأ على لسان مارك في ص 18 "لم أكن أعرف أن للعراقيين عقولا مبدعة"، فيما يجيبه

د. علي " احتاجت أمريكا إلى خمسة آلاف سنة بعد أن اخترع العراق الحضارة، لتظهر إلى الوجود فقط... مستعمرة"، وفي ص 37-38 نقرأ على لسان مارك "كم أحب التلاعب بك يا صديقي الشرقي" ليجيبه د. علي "تكلم أيها الغربي القذر"، تحيلنا مثل هذه الحوارات في رواية "إنسانزم" ومن حيث المنحى النفس-اجتماعي إلى ثنائية شرق/ غرب في كتابات جورج طرابيشي حيث تنطلق تلك الثنائية من الموروث المتخيل للذات الشرقية (الأنا) وصراعها مع الكولونيالية الغربية (الآخر) وما نتج عن ذلك من مركبات نقص عانت منها الذات الشرقية في مواجهتها للآخر الغربي غير البريء من عين الداء.

- الآخر في القومية أو حتى الأيديولوجيا: إن قراءة القصص التي كتبها القرد تيمو تحيل إلى المواطن العراقي الذي عاش واختبر الحروب التي حصلت فوق أرضه (الحرب العراقية الإيرانية، والعراقية الكويتية)، وإذا كانت تلك القصص كافة قد عرضت إشكاليات "نحن" و"هم"، فإننا نعي أن ما أراده الكاتب هو رسم خطوط صورة "الآخر" في مقابلة بينها وبين صورة الذات (الفردية والجماعية)، منذ بداية الرواية حتى نهايتها يكشف الروائي سعد سعيد عن ذلك الصراع النفسي الاجتماعي المتجذر بين "الأنا" و"الآخر"، وتكشف النهاية المتمثلة باختطاف الـCIA للقرد تيمو/ مادة التجربة من العراق إلى أمريكا، إن الكاتب يكتب محصلة خبرة ذاتية ومواقف اجتماعية مؤكدة لما قاله محمود أمين العالم في كتابه "الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية" من أن النص الأدبي ليس كينونة مطلقة خارج الحياة أو فوقها، وإنما هو تشكيل إبداعى نابغ من الحياة، وتحقق الحياة به استمرارها



وتجاوزها لذاتها.

المرأة في الرواية

تكشف رواية "إنسانزم" الصورة النمطية التي تحياها المرأة في مجتمع بطيركي كالعراق، أنها وعاء للرموز والدلالات فهي الإغراء، الفتنة، الأمومة، التربية، التضحية... هي حاملة للموت والحياة في آن معاً. ففي أول قصة كتبها "تيمو" بعنوان "الحيات" في ص 55 يتحدث الكاتب عن تجربة معاشة لجندي عراقي مع الحيات خلال الحرب، إلا أن من يتمعن في دلالات القصة ورموزها يرى أن الكاتب يتكلم عن المرأة وعن الخوف الكامن لدى الرجل منها، لا بل من جنسانيتها ومبادرتها خاصة في مجتمع يعتمد مبدأ الفصل بين الجنسين في الكثير من تفاصيل حياته خاصة بعد عام 2003، فنقرأ في ص 58 "وأنا في قمة نشوتي الصوفية، لمحت ظلها على صدري، لم أصدق نظري، ولكنني قطعت نفسي احتياطاً... أغمضت عيني وفتحتهما... كانت موجودة... بنت الكلاب هل أنا درب الذين خلفوها... كان بطاء حركتها قاتلاً وهي تلتفت برأسها إلى جميع الاتجاهات قبل أن تقترب أكثر من وجهي... عرفت أن اللدغة ستكون في حنكي... أي إن الموت سيكون الأسوأ...".

لقد أراد الكاتب أن يقول أن الرجل العراقي الذي يخوض الحروب بكل بسالة سيجد نفسه مستسلماً لتلك المبادرة الأنثوية التي يخشاها كونها فتنة يتعذر ضبطها وهي ممثل حي لأخطار النشاط الجنسي وقوته الكاسحة الممرقة... إن هذه العلاقة الجندرية التي يعرضها الكاتب ليست سوى استبطان لما ورد في ملحمة

وهكذا نقرأ في 70 على لسان جندي عراقي "لسنا في مجتمع يتيح لي أن ألبّي فيه رغبتني بمجرد اللقاء بفتاة استلطفتنني وابتسمت لي... (هلو، شلونج، إي تتدل)..." لا... هذا أمر مستحيل، فحتى إن استجابت لي وتكلمت معي، فدونها والفراس مناورات وأكاذيب وخدع تتطلب وقتاً طويلاً يتجاوز أسبوعي اليتيم بكثير".

كما أننا نقرأ في إطار علاقة د. علي بروي خلال انفصاله عن زوجته في 132-133 "لم تر ملامح وجهه وهو يضغط على صدرها الناهد... كم بلغت درجة عريها وهي مستسلمة لأحضانها" إلى آخر قولها في ص 134 "أنا عذراء" وقوله "أسف رؤى".

إذا نحن في صدد مجتمع هجين خاضع بشكل حتمي لسيرورات الثقافة التي تفترض منا التمييز ما بين العذرية السلوكية والعذرية البيولوجية، فإذا كانت الأولى ثقافية نسبية فإن الثانية مطلقة في المجتمع البطريركي ومعيارها المحافظة على غشاء البكارة من أجل ضمان الدخول في مؤسسة الزواج.

هذا ويحاول الكاتب أن يكشف عن حدة الجندرية في إطار العلاقة الجنسية نفسها، فالعقل دائم الحضور لدى الرجل في حين تستسلم المرأة لشهواتها ورغباتها الجنسية دون اهتمام بتبعات تلك العلاقة على الصعيد الاجتماعي، فنقرأ في ص 150 "كان يصدّ اندفاعاتها وهي تتراوح ما بين انفعالات هائجة واستسلام لحد فقدان الوعي؛ وظل يراقب التغيرات التي تطرأ طوال الوقت على وجهها الجميل حتى رآها وهي تغمض عينيها بشدة وترتجف شفثاها محاولة كتمان صرخات اللذة التي هزت

جلجامش الشهيرة من قدرة البغي على ترويض أنكيديو الذي سبق أن خضعت له كل حيوانات البرية. ومن المفارقة أن الرجل الذي يخشى جنسانية المرأة هو نفسه من يتعامل مع هذه الأخيرة على أساس وظائفية معنونة بالجندرية:

- وظيفة التربية والعناية: إذا كان الذكر في رواية "إنسانزم" هو الدكتور، العالم، المحارب، فإن المرأة هي ربة المنزل (زوجة د. علي) التي تربي الأولاد وتهتم بهم في غياب والدهم وانشغالاته وتحقيق طموحاته، كما أنها المساعدة المعلمة (رؤى) ص 30 التي تعتنى بالقرد تيمو وتدرسه كي يصبح مؤنسناً.

- وظيفة التمتع الجنسي للرجل: تكشف الرواية عن تلك الذهنية الذكورية التي تختزل المرأة بجسدها، إنها - وتبعاً للباحثة الأنثروبولوجية ماري دوغلاس - الفريسة التي يسعى الرجل (الصيد) للإيقاع بها من أجل المتعة الجنسية مع الحذر الدائم من الوقوع في فخ الزواج، المؤسسة الوحيدة الضامنة لمكانة المرأة والمرسخة لمنظومة القيم الجندرية.

يحكي الروائي قصص الحرب العراقية مع الدول المجاورة ليحكي لنا مقدار الألم والوجع الذي شكّل البناء السوسيو-سيكولوجي للمواطن العراقي. الممتع في رواية "إنسانزم" أنها حملت سلسلة من القصص، محكمة البناء، داخل الرواية، ما شكّل عامل جذب أساسي لمتابعة القراءة دون أي شعور بالملل.

بنكهة فلسفية وبأسلوب سلس فيه الكثير من النقد الساخر الباحث عن المعرفة، وبحوارات تثير في القارئ حسّ التساؤل والدهشة يروي العراقي سعد سعيد حكاية العالم العراقي في مجتمع مخلفات الحرب واللا دولة واستمرار دولة مستعمرة كأمریکا باستغلال إبداعات الآخرين ونتاجاتهم الفكرية.

وبما أن الكاتب ابن المجتمع والظروف التي خلقت نصه فقد راح الروائي يحكي قصص الحرب العراقية مع الدول المجاورة ليحكي لنا مقدار الألم والوجع الذي شكّل البناء السوسيو- سيكولوجي للمواطن العراقي. الممتع في رواية "إنسانزم" أنها حملت سلسلة من القصص، محكمة البناء، داخل الرواية، ما شكّل عامل جذب أساسي لمتابعة القراءة دون أيّ شعور بالملل، فضلاً عن أن عمق ثقافة الكاتب والجرأة التي عرض فيها لثالث التابو المقدس (الجنس، الدين، السياسة) قد جعلت من "إنسانزم" رواية لها بعدد "بينماهي" *interdisciplinarité* حيث تحتضن الرواية القصة بمنطلقات فلسفية اجتماعية نفسية.

جسدها بعنف....".
إن طبيعة العلاقة الجنسية التي يكشف عنها الروائي سعد سعيد تستقي مصادرها من البنية الثقافية البطريركية المدعومة من الأيديولوجيات الدينية، فها هو الإمام الغزالي يقول في كتابه إحياء علوم الدين "إن الحضارة مجهود يهدف الي احتواء سلطة المرأة الهدامة والكاسحة لذلك يجب ضبط النساء لكي ينصرف الرجال إلى واجباتهم الاجتماعية والدينية"، ففي النظرية الضمنية المرأة فعّالة وان كانت هدامة، تقوم بدور الصياد والرجل هو الفريسة السلبية، وهذه قمة المفارقة فالرجل في المجتمع البطريركي هو الذي يسعى للإيقاع بالمرأة من أجل التمتع بجنسانيتها لكنه ما يلبث ان يرى نفسه فريسة تحاول المرأة اصطيادها خاصة إن كانت تبغي الإيقاع به في مؤسسة الزواج، وهذا ما نقرأه في ص 258 إذ يقول الكاتب على لسان بطل القصة وردا على قول حبيبته بأن أهلها يريدون تزويجها "فقد كانت حيرتي تؤكد لي أن الزواج هو هم كل فتاة وما هذا إلا واحد من ألعيبهن".

البوح منطقاً سردياً الذات و الآخر والوطن في رواية (ظلال بلا أجنحة) للروائي سالم الغزولة

د. فيصل غازي النعيمي

التحليلي في التقريب بين السرد الروائي والبوح الاعترافي بوصفه منصة تعبير الذات عن هواجسها ومخاوفها وآلامها وآمالها وتطلعاتها، وتعدّ كتابات جان جاك روسو نموذجاً لهذا النمط الكتابي، وينتمي هذا السرد التعبيري (البوح) إلى مناطق سردية متاخمة للنوع الروائي أهمها السيرة الذاتية والمذكرات. والبوح الاعترافي ما هو إلا ترجمة تتعمد عرض مواقف نفسية وعاطفية خاصة، ويمتلك هذا الشكل الكتابي جرأة خاصة على الوصف والإدلاء بالأحداث الأكثر شخصية.

وأدب البوح يحتاج إلى أمرين أساسيين: أولهما يخص الكاتب نفسه، والآخر يخص اللحظة الحضارية والثقافية للمجتمع، وهذا الأمر يدور ما بين شجاعة

لا يمكن لنا أن نفصل منهجياً بين السرد الروائي واستراتيجية البوح والتعبير عن الذات والكشف عن العلاقات الاشكالية بين الذات والآخر، فالعلاقة بين السرد الروائي والبوح الاعترافي أكثر عمقاً وتعقيداً مما يظن البعض، وعلى الرغم من أنّ الرواية في بداياتها الأولى لم تلتفت إلى هذه القضية لاهتمامها بتصوير الآخر والتعبير عنه منذ الروايات التعليمية والزراعية والفروسية والأخلاقية والتربوية، فإنّ المسار السردية تغير كثيراً منذ رواية (دون كيخوته) التي سلطت الضوء على المناطق المعتمة في الشخصية الإنسانية وصولاً إلى ظهور الروايات ذات الطابع الرومانسي التي ركزت على الشخصية الروائية بوصفها ثورة حكاية، ولا يكمن هنا إنكار الدور الكبير الذي لعبه علم النفس



وضعتين حكايتين: الأولى تراهن على منطق الواقع وإعادة تدوير سرد أحداثه، والثانية تركز على منطق الفنتازيا بوصفها وسيلة سردية وفكرية وانسانية تكشف عن الوجه الحقيقي للفرد والجماعة. الرواية عبارة عن حوارية طويلة مع الذات أولاً والآخر ثانياً، وكشف عن إشكالية الانتماء والاغتراب التي أخذت طريق جذورها في تكوين الشخصية العراقية عبر مراحل من الأزمت المتعاقبة. ومن المفاتيح القرائية الفاعلة في قراءة المتن الروائي التصدير الذاتي الذي يقدم به المؤلف لروايته وهو ازدواج الهوية بين الخاطرة وقصيدة النثر: ((حينما تتحول المنافي... إلى أوطان... لا أحمل في حقيبتني.. سوى...))

الكاتب وما بين اللحظة الثقافية التي يجب ان تكون قادرة على تحمل هذه الاعترافات.

يقدم الروائي العراقي (سالم الغزولة) روايته الثانية (ظلال بلا أجنحة) بعد الرواية الأولى (عطب الذاكرة) وهي تندرج في ذات المسار السير ذاتي المكتوب روائياً، مع الأخذ بعين الاعتبار الخصوصية التي تميزت بها الرواية الثانية من حيث جماليات البناء السردى الذي ارتكز على استراتيجية كتابية خطيرة على المستوى الشخصي، وكذلك على المستويين الاجتماعى والتاريخى.

وتحركت هذه الرواية في سبيل بناء منطق سردي خاص بها غير معقد أبداً وبعيد عن منطقية السرد المعتادة، فهي أقرب إلى البوح السردى الذي يمارسه الإنسان بعيداً عن منطق الحياة.

من البديهي أن السرد بصورة عامة يقوم على دعامتين أساسيتين:

1 - أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثاً معينة.
2 - أن يعين الطريقة التي تسرد بها تلك القصة(4) .
ومن هذا المنطلق فإن للسرد - مهما كان نوعه - منطقاً خاصاً به ويعتمد هذا المنطق في تأسيس شكله على مبدئين يكمل أحدهما الآخر داخل المتخيل الروائى، المبدأ الأول يؤكد على الحدث بوصفه أصلاً للمعنى، ويشدّد المبدأ الثانى على أولوية المعنى ويؤكد على الحدث بوصفه ناتجاً للمعنى.

إن المبدأ الأول يؤكد على الأولوية المنطقية للمتن الحكائى على المبنى الحكائى، بينما يركز المبدأ الثانى على المبنى الحكائى ويجعل من المتن الحكائى ناتجاً له.

تطرح رواية (ظلال بلا أجنحة) منطقها السردى عبر

الملاحم الحقيقية لشخصية (سعيد) وصولاً إلى الموت،
الثعلب العجوز الذي يتحكم في كل مفاصل بلاد ما بين
النهرين في السنوات الأخيرة.

سعت الرواية منذ بدايتها إلى فرض منطقتها السردية ذي
الطبيعة الاعترافية، وهذا المنطق السردية أخذ اتجاهين،
فنتازي وواقعي، والفتنازي محدود نصياً قياساً إلى
الواقع لكنه فعال في تحديد ملامح أبنية السردية، ومرد
هذه الفعالية الطبيعة الشعرية للمتحيل السردية التي
تحول -وفق نظامها- الأحداث المألوفة والواقعية إلى
فنتازيا حكاية تعبر عن الوضع اللإنساني الذي تعيشه
الشخصية الواقعية ((ما هذا يا الله...؟ سعيد يبصر جثة
هامدة مفصول رأسها عنها، الرأس مرمي غير بعيد
عن الجثة، مازال النبض يحرك شيئاً من أجزاء الجسد،
التقطني يا سعيد.. التقطني.. أرجوك لا تتركني مفصولاً
عن جسدي.. يا الله ثبتني على الإيمان والعقل.. من
أين يأتي هذا الصوت...؟ الرأس المفصول عن الجسد،
هذا أنا يا سعيد.. صرخ عالياً هذا أنا

أرجوك أعديني إلى جسدي...
أو أعد جسدي إلي، لا فرق..
لأن سعيد بالفرار فزعاً مما
شاهده وسمعه وهو يصرخ
مثل طفل لقد قامت القيامة،
أين أنا..؟ أجساد تسير مقطوعة
الرؤوس على الطرقات، تتدحرج
الرؤوس فوق الدروب، هذا
يطارد ذاك، والآخر يحدث رأساً
كروية، وذاك رأس كمثري الشكل،
والآخر طولي وثالث مبسوط الوجه،
ورأس هربت ملامحه منه، ظفر بكف

ذاكرة...

وقلب...)).

شكلت الفاتحة النصية التي جاءت على شكل فصل
قائم بذاته العتبة الثانية بعد التصدير التي أولاهها
المؤلف قدراً من الاهتمام وكشف من خلالها مقولاته
التي حاول أن يطرحها عبر نصه السردية، وكل ذلك بما
يتعلق مع البنية العنوانية ((حين تغدو الظلال أشباحاً
تلاحق في ملامح العمر تشظيات الوجوه الغائرة في
أحوال الوجد المتتابع، فإنك ستحاول بكل ما أوتيت
من قوة نبش قبور الذاكرة، لتذر رماد الوقت في عيون
الموت الرابض فوق تلال الانتظار، هناك حيث يقنص
ملاحم فريسته الشاردة، ليعد لساعاته العجاف عشاء
الأخير...

ياترى ماذا سأفعل...؟ وكل العيون تطاردني، عن
يميني، عن شمالي، أمامي كل الوجوه
تلتفت نحوي وأجساد تدير لي ظهورها،
الخطا تتسارع ورائي، أحس به يمد يده
إلي، يكاد يمك بي، أغيب في ضباب
الزحمة، تتعثر بي قدامي، أي العيون
عيونك؟ وكل العيون تحدد في،
السوداء، الزرقاء، الخضراء، البنية،
الحمراء، أنفاسي ذابت وأنا أهرب
منك، إلى متى؟ إيهما الثعلب
(العجوز).

القلق والخوف بأبعادهما
الحقيقية والرمزية
ومرجعياتها الأسطورية
والاجتماعية يتزاحمان
في نص الرواية ليشكلا



كما يظن...

التفت ذات فنية إلى الوراثة فإذا بشباب في مقتبل العمر يركض باتجاهي، دخل الرعب في قلبي، تجمدت في مكاني وكأن مسامير ثبتت قدمي إلى الأرض، صرّرت أعداء مثل أغصان شجرة تلعب بها الريح (.....) يا الله ما هذه الفوضى التي تعيشني، وأعيشها؟ كيف أتخلص منها....؟ سأرحل عن هذه المدينة، سأذهب بعيداً، هناك حيث لا مرايا تعكس وجودي وتطاردني)).

شكل الخوف هاجساً روحياً للشخصية ومعطلاً إياها عن أي فعل إنساني حقيقي، وكذلك شكل محفزاً سردياً غير نمطية السرد ما بين ضميري المتكلم وضمير الغائب، وكشف عن طبيعة الشخصية، مع التأكيد على مظاهر متجلية عن الخوف أهمها اللانسجام التام مع المجتمع والعزلة الداخلية التي تعيشها الشخصية ((تعاود سعيد هواجس الخوف من المجهول، من اللاشيء، ومن كل شيء. يسير ببطء شديد يتلفت يمنة ويسرة، وقف برهة والتفت إلى الوراثة، كل إنسان منشغل بهممة، من أنت كي ينشغل الآخرون بك...؟ لا شيء هنا... خذ نفساً عميقاً يا سعيد، لا أحد يطاردك هنا... سوى تلك الهواجس التي اختلقتها... أنت هنا مجرد من كل شيء.. حتى ذلك غائب عنك، أنت وحدك، عش كما تشتهي)).

الشكل الثاني للصراع بين الذات والآخر يتعلق بمسألة محورية في المتخيلات السردية، وهي الحب، حيث المرأة الكائن الهش والثقافة الإشكالية وهي تتماثل في نص رواية (ظلال بلا أجنحة) مع العديد من

يتوسع السرد في مفهومه العشقي يتداخل العاطفي مع الإشارات ذات الطبيعة الأيروسية، بما ينسجم مع الرواية الكلية للخطاب الروائي.

مقطوعة يستجدي منها عيناً وبقايا فم)).

حظيت اللحظة الفنتازية في البنية السردية للرواية بمكانة نوعية تعبر عن أهميتها بوصفها علامة مركزية بين البعدين النصي والإنساني لذلك ارتكز المؤلف على الفنتازيا، لأنها تحكي الواقع اليومي والفوضوي أولاً، ولأنها تعبير فني عميق الدلالة يبرز التناقض الحاد في الوعي الإنساني، وبذلك تم إسناد الفعل اللامنطقي للشخصية السردية وللوضعية الحكائية، وجاء البناء الفني لهذه الشخصية على وفق رؤية مفارقة لا تحتفي بالأبعاد الداخلية والخارجية، وإنما تعمل على تعويض الصورة الثابتة والنمطية والعمل على هدم مرجعياتها وإعادة تشكيلها بصورة فنتازية تتجاوز قوانين الواقع والمنطق والطبيعة.

الصراع بين الذات والآخر يأخذ شكلين متناقضين، الأول ينتمي إلى العالم الداخلي للشخصية المسكونة بالخوف والقهر، ولكن ما يميزها أن الخوف لم يكن حالة عارضة وإنما شكل صفة جوهرية لهذه الشخصية التي تحمل اسم (سعيد) في مفارقة ساخرة تكشف عن الازدواجية التي تعيشها والتي تصل بالشخصية إلى حدود الاغتراب الداخلي والغربة الخارجية ((عاد سعيد إلى البيت وفي الطريق بدأت تداهم الهواجس المخيفة،

يلتفت بين الفينة والأخرى للوراثة، مازال يظن بأن أحداً يطارده، نبضات قلبه تتسارع مثل السيارات المسرعة التي تمر بالشارع الرئيس، وهو يحب المشي كثيراً، ليتردد كل المخاوف التي تقف على وجوده

اللحظات الفائتة التي أنزوت إلى جعبة الذكريات)). لا تسير الموضوعات والمقولات بشكل منفرد في متخيل الرواية، بل تتجاوز مقاطع وتشكل دوائر معرفية وإنسانية فالحب والاعتراب والشخصية المثقفة وتحولاتها تعبر عن أزمة الوعي الحادة التي تعيشها الشخصية العراقية في مجتمع ما بعد الاحتلال وكل ذلك يقدم بطريقة فنية تحفظ لكل مقولة خصوصيتها السردية والثقافية ((راح يهياً حقيبة سفره، وضع فيها ملابسه الداخلية، وفرشاة أسنانه، وقارورة عطر أهدتها له شذن ذات يوم، تحوي عطر الياسمين، ذلك العطر الذي أحبه من خلالها، مثل حبهما، وضع في حقيبته شيئاً من ذكرياته المبعثرة هنا وهناك، لم يجد ما يلملمها خيراً من هذه الحقيبة التي كانت معه في كل الأوقات وهو يحط من محطة إلى أخرى... وضع كتاباً صغيراً في أحد جيوب الحقيبة، كان سعيد معتاداً على القراءة في السفر، ولكن في كل رحلة كان الكتاب ذاته يرافقه، وليس غيره... يا ترى ما سر هذا الكتاب...؟ ماذا يخبئ بين سطوره...؟

رواية قصة حب مجوسية قرأتها مرات ومرات يا شذن... وفي كل مرة أنتهي من قراءتها يتملكني البكاء، يمدّ الاختناق أصابعه إلى عنقي، أكاد أموت، أوكدت أموت، رغم ذلك لم أترك قراءتها... بل عاودت قراءتها آلاف المرات، كنت أبحث فيها عني وعنك.. وما زلت أفتش وسأظل أفتش حتى أجدني وأجدك)).

لا يبقى الحب بمفهومه العاطفي مسيطراً على الشخصية المحورية، بل ينفتح السرد على تجربتين يتداخل فيها العاطفي والجسدي ويتلاحمان ليكونا الصورة الطبيعية للشخصية السردية. ((مازالنا سنبله تحوم فراشة حول أفكار، كيف حدث معها ما حدث؟ كيف فتحت لي

الطروحات الفكرية والثقافية التي أراد المؤلف أن يمررها عبر شخصية الأنثى.

يقدم النص ثلاثة نماذج نسائية بثلاث صور إنسانية وشفافة، مما يولد طاقة عاطفية لدى النص والمتلقي والشخصية، وهذه النماذج معبرة عن قضايا الرواية الرئيسية، وتشكل ثنائية ضدية في عالم الرواية حيث الصراع الأزلي بين الحب والكراهية لكن بعيداً عن النهايات التقليدية بخسارة أو فوز، بل تطرح الرواية الاشكاليات وتتركها من دون إجابات قطعية.

الحب ليس فردياً بل عبارة عن دوائر تتكامل فيما بينها لتطلق صرخة عميقة بوجه الخوف والموت والقهر، لذلك يندمج في نص واحد وبلا فواصل زمنية أو رقمية حب المرأة وحب الأم، شذن مع الأم ((افترقنا في ذات المكان الذي التقينا فيه... لم نتحرك شبراً عنه... كان بحجم الدنيا كلها، رغم صغر المساحة، لكن الاتساع جاء من مساحة حبنا الكبير...)

وافترقنا ثانية على أمل اللقاء المشدود بحبل سري ممدود بين قلبي وقلبها.. وافترقنا وأنا أدفن بالصمت نزوعي...

الليل خيم على المدينة، كانت السماء قد أسلمت هدأتها لهدير الرعد، الريح تعوي مثل نحيب امرأة ثكلى تحثو التراب فوق رأسها.. صوت يأتيني من بعيد... ابني.. ابني.. أين أنت يا ولدي؟... طرقات سريعة، مخيفة على باب الدار، زمجرة أقدام غائرة في طين الأبدية...

((.....) طفلة وحيدة وسط باحة الدار، لم يبق من عائلتها أحد... ظلت واقفة منذ ذلك الوقت يأكلها الذهول...

— هل سألتقي بك ثانية...؟

سألتني شذن ولم تنتظر مني إجابة...

مضت باتجاه، سرت بالاتجاه الآخر، كل واحد منا يجتر

ركابنا في أربيل...وصلت إلى القلعة...حيث الفندق الذي
حجزت فيه قريب من هناك...كل شيء جميل في أربيل..
الله...الله...مطر...زخات من المطر تدغدع المارة...أجرجر
حقيبتني الصغيرة...وأجرجر أوجاعي...امرأة بيضاء
تجلس على إحدى مصاطب القلعة...عينها زرقاوان...
طويلة..مكتنزة...تبتسم وكأنها تعرفني منذ سنين
بعيدة...اقتربت منها...اتسعت دائرة ابتسامتها)).
ظلال بلا أجنحة ليست وثيقة اجتماعية ولا تاريخية
وإنما صرخة إنسانية لهذا هي ليست رواية بالمعنى
التقليدي من حيث الحكمة السردية، هي تعبير عن
واقع إنساني أليم وبوح سردي شفاف يلامس وقائعنا
اليومية ويكشف عن شبكة العلاقات المعقدة التي
تحيط بنا، وهي بعد كل ذلك حكاية تفضح الشكل
الحقيقي للعلاقات بين الأنا والآخر، الرجل والمرأة،
الغربة والاعتراب تشظي الهوية بين الوطنية الضائعة
والإنسانية الحلم.

سرائرها...؟ وباحت بكل ما هو مسموح به وبكل ما هو
محظور...

مضى عام... كانت الحياة بسيطة وجميلة حيث التقيت
بها أول مرة على قارعة الرفوف المؤدية إلى مفترق
حياة، كان الوقت حينها يلفظ أنفاس النهار، العصفير
تتكالب على أغصان شجرة العمر الوحيدة، يملأ
ضجيج سقسقاتها آذان المارين من هناك...المارين
فوق الحروف والكلمات.. لقيتها فراشة رمت بنفسها
في أحضان الموقد الملتهب.. لقيتها مثل طفل تاه عن
أمه وعثر عليها بعد بكاء طويل، ودموع أغرقت يأسه
المتماوج بين عطش اللقاء وتموجات منافي وهاد
الشتات)).

ويتوسع السرد في مفهومه العشقي يتداخل العاطفي
مع الإشارات ذات الطبيعة الأيروسية، بما ينسجم مع
الرواية الكلية للخطاب الروائي، ومما يسمح بالتماهي
بين فضاءات المدن والمرأة المعشوقة ((أخيراً...حطت



حوار مع الفتى الخصبّي : طالب عبدالعزيز متصفح الأمل في فسيل أقصص السبّاخ

حاوره : علي سعدون



مصهر الابداع ولوعته، معا في نشيج وطني طويل لم تنفذ آهاته ولم تتعثّر خطى خيبته على مدى تاريخه المعاصر..، تنفتح تلك القصيدة السردية على مصراعيها وكأنها قلبه وجرحه، صوته الذي يجيء مع حشرجات البصرة وحزن نخيلها الذي لم يعد كثيفا، ولم تعد ظلاله تحتضن بعضها بعضا في حكايات العشاق البصريين من ذوي القلوب النابضة بقوة المحبة ونضارتها الشاسعة. قصيدة طالب عبدالعزيز تفتح لنفسها فسحة مخيال قروري واسطوري ومديني مثل الايقونات التي يعرفها الكهّان اكثر مما يعرفون ياقيات قمصانهم واحزمتهم الحريرية الناعمة.

تبدأ ظواهر الشعر العراقي منذ اربعينيات القرن الماضي، وكل ظاهرة فيه تستوعب عددا من الشعراء لكنها في الاخير تنتهي الى نموذج يستقر بوحه وادائه ويكون مبعث انتباهة نقدية في الدراسة والبحث، وهو كذلك بالفعل عندما يدخل حيز التدوين ويظل راسخا ولامعا في القراءة التي ترافقه عقودا طويلة. وهنا سأكون مطمئنا فأشير الى تجربة "طالب عبدالعزيز" بوصفها نموذجا لتلك الظواهر التي تنتهي عند تخوم شعره فيتعدد بسببها ويسهب في رفيف لغته وعدوبتها وقدرتها في ان تكون بصميم الشعر لا بسواه. تنفتح قصيدته على مصراعيها لتقول لك : اننا معا في



يتناول عمره على الستين، فيما نعتته بفتى البصرة وولدها الذي يلوح لفواختها في كل حين، ثم ماذا يعني ان تكون من مواليد 1953 وتكتب بحيوية الشعر الباذخة؟ تلك الحيوية التي تحمل جراحها منذ الولادة مثل ندبة تتعالق مع الروح والوجدان، فتسهب طويلا في بوحها وغنائها كروح ملتاعة ونبيلة.. هذه هي روح طالب الذي يذرف عمره للكتابة لا لسواها..

الخصيبي الذي ورث من سعدي يوسف صبره في كتابة روح المدينة على الورق، مثلما ورث من البصريين القدامى بلاغة اللغة المدهشة، وسار على منوالهم كحفيد يخطو وبين يديه قصيدة ساخنة مثل خبز البصرة.. الفتى الخصيبي ورث من السياب وكاظم الحجاج ومحمد خضير ومحمود البريكان مدخراتهم من صور السفائن والمرافئ وحزن البحارة الطويل كأنه الابدية..

"مجلة الاديب العراقي" تحاور طالب عبدالعزيز بعد اربعين عاما من الكد الشعري، تنقل فيها من كتابة العمود الجميل الذي يحيل الى بصرة اللغة بكل ما تحمله من اصول الشعرية المحببة، ومن ثم الى التفعيلة الممتدة من هواء البصرة الى آخر البحر، وها قد رسا منذ اواخر السبعينيات على ضفاف النثر الذي يعدّه ديواناً للعرب لولا رنين العمود الذي اشبع الاذن العربية وتعالق مع مصيرها الثقافي منذ ما يزيد على الف ونصف من السنين التي تختلط بتاريخ الصحراء والبادوة والمدنية..

يكتب عبدالعزيز قصيدة مأخوذة من دهشة المارين في الكراجات القديمة وبائعات اللبن وجماعات المغلوبين في الحياة من البحارة الى سائقي الشاحنات... من الجنود الى سحنة موتهم اللامع، ومن ثم الى ألم زوجاتهم

وامهاتهم وحزن البساتين على غيابهم.. هذا الفتى الذي يدهشه النثر منذ فجر تاريخه الشخصي، قدم للنثر ما لا يحصى من انين البلاغة وعمقها وصيرورتها، حتى بدا متطرفا في رؤيا قصيدة النثر ولصالحها امام صمود القصيدة العمودية ومطاولتها الى اليوم..

هل يكفي ان تقول عن طالب عبد العزيز بوصفه روحا مهومة في ارجاء البصرة، ومن ثم في ارجاء العراق والعالم. هل يكفي ان تسأل فيه هاجس المغامر الذي ما فتئ يجوب الطرقات ويذرف العشب والندى واللوعة على مشارف القصيدة وعلى بابها؟ هل يكفي ان تسأل قلبه - قلب الشاعر - الذي يحلم بالسلام الابدي في وطن لم ير السلام الا شحيحاً وغالياً ومحسوداً، مثل

في الوظيفة والتدرج فيها من خلال القابهم العشائرية. وهي بجرسها العالي على المنابر تتناغم مع الطبيعة النفسية، والحاجة الكامنة في النفس العراقية، والتي استلقت في العقود الاخيرة بعد تراجعها أمام بطيء الخطى، وحضورها بوصفها آلة بوجه ما سيكون عليه المجتمع لو أنها انزوت بعيداً.

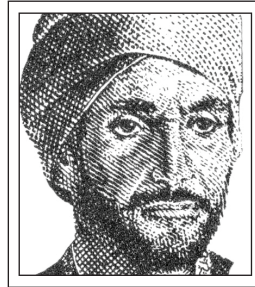
ولا أرى في نظمها حاجة فنية، إنما هي تعبير أمين عن المرحلة، التي يمر بها العراق، المقاد عنوة من التي التخلف (الدين والعشيرة) وهذا أمر يدركه شعراؤها، بل ويشعرون بدونيته سراً، لكن الرغبة بالظهور وإغواء الجمهور الجاهز، ونرجسية الشاعر المعروفة، تقوم بفعلها في إدامة نظم هذا الضرب من الشعر. أقف حائراً أحياناً أمام دواوين بعض الاصدقاء الشعراء

العموديين، وهم ينثرون قصائدهم على الورق، كما يتعامل شعراء قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر في إصداراتهم، في محاولة للتملص من الشكل العمودي، الذي يبدو انه أصبح يضايقهم، أو انهم وقعوا تحت إغراء وإغواء الشكل الحديث، الذي ما انفك شعراء قصيدة النثر يحاولون تجديده والخروج بقصائدهم الى اشكال أكثر جدة.

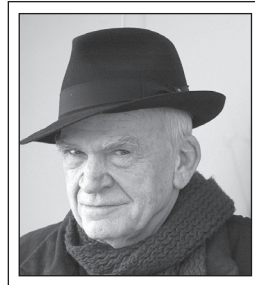
منذ أربعينيات القرن الماضي بدأت ثورة التحديث في الشعر العراقي، على يد جيل الرواد، فكتبوا قصائدهم بالشكل الذي عرف بالشعر الحر، وسرعان ما ضاق الستينيون بالشكل ذاك، فكانت تجاربهم في التحديث رائدة في الشعر العربي، وما تجارب فاضل العزاوي وسركون بولص وصلاح فايق ومؤيد الراوي وسواهم إلا

طفل تشع من جبهته احلام الآلهة والحطابين والفرسان القدامى؟ في مثل هذا الحوار الذي يعكّر صفو مسراته - العقل القلق - الذي يريد ان يتشبث بالمعرفة، وكلاهما عند طالب عبدالعزيز يتناقضان مع المحبة الهائلة التي يقرن فيها ومن خلالها بوجه الشعري..

زاهدٌ بالعقل وسواه، فيستبدلها بحكمة العارف التي تنزّ من القلب دائماً. في حوار مثل هذا يتعيّن على طالب عبدالعزيز ان يخوض في القصيدة كفتى عاقل، يرى الى القصيدة بعين الفاحص الخبير الذي اثخنه جراح التجربة الى اقصى مدياتها. انها مثل استراحة محارب قديم يعلو قميصه غبار الكلمات ونداها وانين عذوبتها الطويل .. عن طالب عبدالعزيز وعن سماواته الشفيفة سنتحدث :



ابو تمام



ميلان كونديرا

قصيدة العمود التي ينطلع اليها الدراسون اليوم على وفق انزياحها عن النمط القديم والقار، اعني قصائد ابو تمام ومن على شاكلته، هل يمكننا مقارنة ذلك اللمعان بما ينتجه اليوم شعراء العمود العراقيون.. ثمة مقولة مسنفة للشاعر والمفكر العربي ادونيس يقول فيها : ان كتابة قصيدة العمود اليوم لأغراض غير فنية انما هي انتهازية اخلاقية.. كيف ينظر طالب عبدالعزيز الى شعرية العمود اليوم ؟

- بدون مواربة واستخفاء أقول إن نظم قصيدة الشعر العمودية اليوم هو نتاج التدني الحاصل في بنية المجتمع العراقي، ونتيجة لتراجعها في مفاصل حياتية كثيرة، ليس أقلها العودة الى العشيرة، والتمسك بها، ولا أريد أن أذكر عدد الشعراء الذين بلغوا شأنهم

من شعر شعراء العمود، ذلك لأن الصورة النمطية لهم أصبحت تقود الى السياسة والدين حصراً، على الرغم من أنني لا اتفق مع الازدراء هذا، لكنها الحقيقة، فيما يتمتع شاعر قصيدة النثر بصورة أكثر إشراقاً وقبولاً، وأنا أتحدث هنا عن الشعراء الحقيقيين من كلا الجانبين. وبرأيي فأن اسئلة مثل إنما تتماثل مع ما يطوق حياتنا من قيود، لذا، فالتردد بقبول قصيدة النثر وعموم التحديث في الفن والحياة بعامة إنما يفسح عن ازمة وعي داخلية، وتكريس للتخلف، ينعكس سلباً على واقعنا الثقافي، في الوقت الذي باتت فيه قصيدة النثر في مكان آخر من العالم نمطاً كتابياً كلاسيكياً.

الشعرية العربية القديمة تُعد من الثقافات الشفاهية الكبرى في تاريخ المعرفة. وحتى بعد تدوينها وانتظامها بدواوين للشعر، ظلت منبرية ويحدها رد فعل المتلقي الشفاهي من خلال العلاقة المنبرية المعروفة. بماذا توصف الشعرية العربية بعد عقود طويلة من الانتاج الشعري؟

– حتى وقت قريب كانت الشعرية العربية رهينة انتمائها الى قيم وتقاليد الصحراء، مع وجود الحواضر العربية، مثل البصرة وبغداد والشام والقاهرة وغيرها، لأنَّ الارتباط العضوي بين اللغة والدين وجملة القيم القبلية ظل مركزياً فيها، ويتجاوزها اليه، على الرغم من محاولات التخلي عنه هنا وهناك، وغير خاف على أحد موقف الدين الاسلامي والتشريع بخاصة من الشعر، ولا نعدم وجود الخروقات ومحاولات التمرد وتفكيك المنظومة تلك، إلا أنها

بدون حوارية واستخفاء
أقول إن نظم قصيدة
الشعر العمودية اليوم هو
نتاج التدني الحاصل في
بنية المجتمع العراقي.

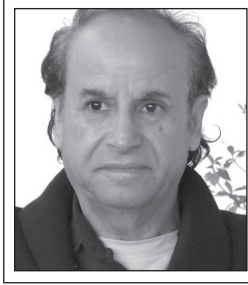
المركب الآمن في عاصفة التغيير، وكان مقدراً للشعرية العراقية أن تكون الأنموذج الأكثر تطوراً ووضوحاً في الشعر العربي لولا حرب الثمانينيات، التي اعتبرها مركز النكوص في مفاصل حياتنا بالكامل، والذي منها ما نعانیه اليوم من تراجع بثقافتنا في الشعر والفنون الأخرى.

بعض النقاد والدارسين يناهضون قصيدة النثر العربية ولا يعدونها من الانماط الشعرية الراسخة على الرغم من منجزها الذي صار تاريخاً تدرسه الاكاديميات وتحتفي به.. كيف ينظر طالب عبدالعزيز الى شعرية قصيدة النثر العربية؟

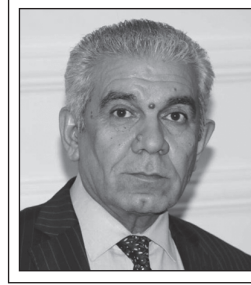
– لا أعتقد بوجود النقاد الذين يقفون بالضد من قصيدة النثر العربية، أظن أن كلاماً مثل هذا لم يعد له حضور اليوم، ودليلنا على ذلك ما نقرأه ونسمعه عن الاطاريح والرسائل الجامعية التي تتناولها في الدرس الاكاديمي، وربما العكس صحيح، فنحن نشهد ومنذ عقود خلت تراجعاً واضحاً في اقبال النقد العربي على دراسة الشعر العمودي مثلاً، وهناك أكثر من إشارة تقودنا الى القول بأفضلية قصيدة النثر عند الباحثين ودور النشر ايضاً، ولو احصينا عدد دواوين الشعر المطبوعة في الشعر العمودي في أي بلد عربي لوجدناها الاقل بالقياس الى قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر

. وفي تقديري أرى أن مزاج الوسط المثقف بات ينظر الى قصيدة النثر بوصفها مطلباً حياتياً، ومحاولة في التطلع الى عالم أقل قيوداً، فهي نزوع فطري باتجاه التحرر.. الخ بل هناك ازدراء خاص يحط

ألقت التحولات السياسية في العالم بظلالها على التجربة الشعرية، حتى ان شعراء الستينيات وفي مقدمتهم فوزي كريم احوالها الى الحروب الكونية الاولى والثانية.. في العراق ايضا، صدى الحروب والمجاعات والصراع السياسي القى بظلاله على القصيدة



زاهر الجيزاني



عبدالزهره زكي

مهيمنة صارمة، تستمد قوتها من ماكنة التقديس والتحريم، التي تتحكم بالعقل الخفي حتى عند الشعراء المتمردين، ولا حظنا كيف تم طرد ونفي معظم الشعراء الذين قاوموا الآلية تلك، ولم يتم قبولهم إلا بحدود ضيقة.

وأرى أنّ الشاعر العربي ما زال

وإلى اليوم يعاني من جملة التابوهات تلك، أشعر بذلك أم لم يشعر، فهي داخلة فيه، ومتحكمة بطريقة تفكيره، وعلينا أن نتصور حجم شاعر ومفكر كبير مثل ادونيس في الوسط الرسمي والشعبي العربي، أو نتخيل المجالس الثقافية، في رقع عريضة من وطننا العربي، تلك التي ما زالت ترى في أشعار البطولة عند عنتر بن شداد، وقصائد الجواري والغلمان، عند الخلفاء العباسيين، ما لا يمكن مقارنته به وبالسياب أو سعدي يوسف وغيرهم. وإذا كان لا بدّ من وصف للشعرية العربية اليوم فهي تتأرجح بين مستويين (النخبة والعامّة) إذ، لا معنى لثقافة إذا لم تكن فاعلة وقادرة على صنع التغيير في مجتمعها. الشعرية العربية بمستواها التقليدي هي السائدة تناوولا وتدوقاً، ولها أفقها الاعلى، أما المتغير فيها فهو من حصة النخب، التي تضيق حلقاتها فتقتصر على جماعة الادباء، ومتعاطي التحديث وأرباب التفكير السليم وقد نجد لجمهورهم حضوراً في بعض الامكنة، هناك ارتداد في بنية التفكير العربي، يحول دون تقبل التحديث، الذي نفهمه نحن، ونعمل عليه، بوصفه واحداً من مُمكّنات النهوض.

العراقية منذ الاربعينيات. بماذا تفسر ذلك؟
- القصيدة فعل انساني، قبل أن تكون منجزاً ثقافياً، وبما أن الانسان العراقي تعرض للتهديد في حياته في فترة الحروب والمجاعات والصراعات السياسية، فقد القت المهددات هذه بظلالها على القصيدة وعموم الثقافة، والانكى من ذلك كله أن الشاعر والمثقف بعامة كان قد زجّ فيها دونما قناعة منه، ثم أنه تعرض للهزيمة فيها، هزم انسانياً أقصد، فقد وجد نفسه في أتونها، منذ نصف قرن تقريباً، إذا ما حسبنا جملة الهزائم العربية بعد حزيران 67، لهذا، نعثر على الخسارات الكبيرة في ما نقرأ من قصائد الى اليوم. حياة العربي معقدة جداً، فهو ملقى بعلمه أو بدونه في خربة اسمها الماضي، التي تنتج له كل يوم نوعاً ما من الاحباط، وواضح أن شعرنا يفتقر الى مفردات الحياة، لكنه غني مشبع بمفردات الموت والكوى المظلمة.

اعتقد بأن التخادم القائم بين اللغة والدين والحاكم العربي معرقل كبير في سبيل انتاج ثقافة عربية تقوم على اساس أهمية الوجود الانساني بعيداً عن ثقافة القبر، والمأمول داخله وبعده، ولا تلوح في الافق علائم الخلاص من ذلك. الحرب في مكان آخر تختلف

عن وجودها في شرقنا العربي، مع أن الحرب، أي حرب، هي واحدة بمعايير الريح والخسارة، الانسان لدينا محترَب في داخله بالأساس، وهو منتصر مهزوم في الوقت ذاته، يقارع هزائمه في ذروة احساسه بالنصر، يتعامل معها خارج فهمه في ما سيجنيه منها، قد تدفعه اللغة، وقد يدفعه الدين، ويسير على

الحاكم استخدام الاثنين معاً في استمالتة، هناك خلل ما في فهم النتائج دائماً.

لذا كان تعامل الشاعر مع الحرب بتمظهرها في التجويع والحصارات والاداء السياسي السيء محايثاً لما تعتقده العامة فيها، ولم نشهد نصوصاً مؤثرة في شعرنا العربي، تعاملت مع الصورة تلك بما نفتخر به في مشهدنا الثقافي. القول بأن الحرب أبلغ من القصائد يبدو ناقصاً، ذلك، لأنها جاءت في ثقافات أخرى أوقع وأكثر تأثيراً في صنع التغيير والتحويلات الكبرى. قد تشكل الصورة تلك مسحاً جيولوجياً قاتماً لما كتب ويكتب في مدوناتنا الشعرية، لكننا لا نعدم الاستثناءات ومحاولات البعض في استرداد ما تم سلبه.

علاقة القصيدة بالمكان من اهم اولويات انتباهة الشاعر . ما مدى تأثيره على قصيدة النثر . هل كانت البصرة - ابو الخصيب على وجه التحديد - جزءاً من حفريات طالب في المكان بوصفه مساحة هائلة للبوح والتداعي ؟
- ليس دائماً، وقد نقول: هناك من لا يجد في المكان اهمية لكتابتته، وأو ربما تكون نسبية، وتختلف من

التخادم القائم بين اللغة والدين والحاكم العربي معرقل كبير في سبيل انتاج ثقافة عربية تقوم على اساس أهمية الوجود الانساني بعيداً عن ثقافة القبر.

شاعر وكاتب لآخر، أما عندي فقد كان المكان مهيمناً الى حد واضح، هذا بحسب رأي كثيرين، ذلك، لأنني لم أغادره ربما، أو لأنني لم أجد ما هو أعمق صلة بي، وقد تكون البصرة/ ابو الخصيب فردوساً متخيلاً الى الحد الذي أثرته على الامكنة والتأثيرات الاخرى، وهنا أرجح الاخير، فقد شهدته جميلاً

بإذناً، فردوساً حقيقياً، وكنت عشت شطراً من مراحل حياتي في الطفولة والصبأ والشباب في بيئة مائية، طينية، خضراء، مورقة ومزهرة ومثمرة ظلت عالقة في الذهن الى اليوم، حتى بدا لي أنني لا استطيع مغادرتها، وصرت مشدوداً لها أكثر بعد خراب المدينة، ما زلت استمد منها مادة الكثير مما اكتبه شعراً وسرداً.

وبرأيي فأن القرية تختلف كثيراً عن المدينة في جملة العلائق، فالقرية مؤثثة بالماء والطين والشجر والثمار والظلال .. الخ.. فيما يحتكر الاسمنت والطابوق والحديد صورة المدينة، وانا مخلوق الطبيعة، وأسف أقول بأن المدينة لم تشكل إغواءً لي، وظلت حاجتي لها بحدود المقهى والسوق لا أكثر، بينما، انا، وإلى اليوم ما زلت أغرس واسقي وأجني ثمار ما غرست وسقيت. بالغ سعادتي معاينة فسيل يثمر، وبالغ حزني قيامة حائط اسمنتني في بستان. وبوضوح تام انا مشدود للمكان، لأنني أعرفه عن قرب، الارض والماء والنخل مادة حياتي، وما أكتبه عنها يقع خارج الشعر والكتب والمهارات، هو حديث ووجيب خفي بيني وبينها، وقد أخذ البعض علي إغالي في الحوار الطويل ذاك معه،

فيما أشعر بأنني لم استنفده معاينة بعد.

تتساءل الناقدة التونسية نزيهة خليفة عن اتساع الشعرية في الخطاب الادبي وتتساءل : هل تمثل الشعرية أدبية الأدب كما يزعم رومان جاكبسون، أم تمثل القوانين العامة للأدب التي رسمها تزفتان تودوروف؟ أم هي خاصة بشعرية الشعر دون النثر كما رأها جون كوهين؟ أم تشملهما معا؟ كيف يرى طالب عبدالعزيز الى اتساع الشعرية على هذا النحو؟

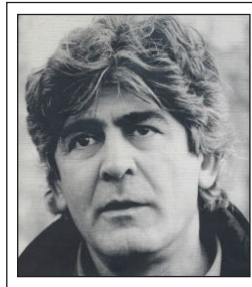
- لا أرى في ممارسة حياتنا أو في ما نقرأ ونكتب، بأنماط الكتابة الكثيرة، إلا جنوحاً فطرياً نحو الحرية، والاحاطة والتمكين، وهي من عميق أسرار النفس الانسانية، التّواقة الى التجديد والابتكار، وأرى الشعرية محتوى يتخطى الشعر والنثر والفنون الاخرى أيضاً، ويتسع المفهوم فيتجاوزها الى جملة أفعالنا في ما نعاين ونقرأ ونسمع، ففي النقود العربية نجد أدونيس على سبيل المثال يتحدث عن شعريات لا شعرية واحدة، اذ لم يُضبط ماهية المصطلح " ففي كتابه (الشعرية العربية) ابتداءً بالشعرية الشفوية بوصفها فاعلاً في الاذن المستمعة، قبل أن ينتقل الى المكتوب المقروء، وهنا يرى ادونيس بأن حدوداً تفصل بين الشعر الجاهلي وعلامته امرئ القيس بوصفه شفاهاً وأبي تمام الذي يمثل نقطة الانتقال في الشعرية العربية .

كذلك، أرى بأن المفاهيم والمصطلحات كثيراً ما تربك ذائقة الشاعر، فمفهوم

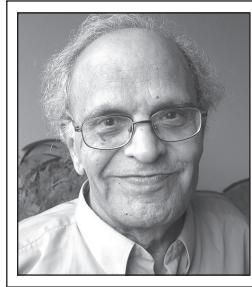
الشعرية يتسع عن ياكوبسن بقوله : " .. وهي التي تهتم بالوظائف الاخرى للغة" أو " .. هي التي تهتم بالشعر والنثر وتتعداهما الى غير الادب" كما هي عند الناقد د. حسن ناظم، لكنها تظل بحسب ياكوبسن علماً موضوعه الشعر، الذي هو علم الانزياحات اللغوية، وهذا الرأي الاخير، وبحسب المعطيات الحديثة يصبح متوقفاً ، وتخطته إجراءات النقد.

في واقع الحال أننا لم نعثر على تعريف نهائي للشعر، ليس في ثقافتنا حسب، إنما في لغات العالم أجمع، ولعل هذا من جميل ما نصنعه له، حيث ظل مستودعاً لكل المشاعر، دونما تحديد، وظلت قدرته فائقة على استيعاب المشاعر تلك، وقولبتها في الشكل الذي يرتأيه صاحبها، وبذلك اتاحت المبهات التعريفية فضاء لا نهائياً لحرية، حتى صرنا نحار في إطلاق التسمية النهائية على كثير مما نقرأ ونسمع، لهذا نجد " أن قصيدة النثر ليست أقل جاهزية من الشعر، في تبنى الايقاع والموسيقى، وإنتاج المعنى، أو التأثير في قارئ" وما أقوله هنا في التنصيص لبريان كليمنس وجيمي دونام في كتابهما مقدمة لقصيدة النثر الذي صدر عن الهيئة المصرية للكتاب.

في محاولاتي الشعرية الاخيرة أردت أن أختلف مع تصوراتي التقليدية لقصيدة النثر، فأصدرت كتابي (من الفندق الى الحانة) على أنه كتاب رحلات، لكنه لم يكن كذلك، فما كنت برحالة فيه، لكنني، أردت فضاءً جديداً للقصيدة، مستثمراً ما في مصطلح الشعرية من فضاء وسعة، لعلمي



سركون بولص



فاضل العزاوي

قديمًا قيل : ان الشعر ابن للخيال، للجنون، للمغامرة اللغوية، لا العقل .. لكننا نرى الى مسافة من الوعي الكبير في انتاج القصيدة المعاصرة اليوم، حتى بدت وكأنها مقاربات شعرية لحقول اخرى من المعرفة كالفلسفة والفكر. بماذا تعلق ذلك ؟

- هو معطى من معطيات العصر الحديث، سريع الاحداث والمتغيرات، الذي لا يركن الى هيئة معينة ولا الى زمان ومكان معينين، أليس من الخيال والجنون والمغامرة اللغوية أن يكون الشعر سابقاً الى استيعاب وتمثل المعطيات تلك؟ ولم يكن الشعر لينفرد بالخصوصية هذه، كل الفنون تجاوزت حدودها الجنسية الى ما هو أبعد وغير متوقع ومحتمل. الرواية مثلاً، ما عدنا نقرأ رواية خالصة، كالتي كانت في مطلع القرن العشرين، ولم تبق اللوحة في حدودها القديمة، وكذلك الالوان والاعمال الموسيقية. يتعاطى بعض كبار الفنانين والمخرجين والكتاب وأصحاب الفكر شراباً اسمه (الأيواسكا) هو نوع من المخدرات الثمينة ومرتفعة الاسعار، وليس شائعاً بين الاوساط العامة، يستخلص من نبتة تنمو في حوض الامازون، لأخذها هناك طقوس خاصة، يطول شرحها لكنها تمنح أصحابها خيالا يفوق حدود الخيال الانساني التقليدية، ومن بين ما يطرأ على حياة متعاطيها أنها تمنحه القدرة على رؤية الوان تفوق الالوان التي نعرفها، وأفكاراً خارقة، تتجاوز المؤلف بعشرات المرات، وما نشاهده من أعمال عظيمة في

كان مقدراً للشعرية العراقية أن تكون الأنموذج الأكثر تطوراً ووضوحاً في الشعر العربي لولا حرب الثمانينيات، التي اعتبرها مركز النكوص في مفاصل حياتنا بالكامل، والذي منها ما نعانيه اليوم من تراجع بثقافتنا في الشعر والفنون الأخرى.

الشعرية العربية بمسئوتها التقليدية هي السائدة تناولاً وتذوقاً، ولها أفقها الاعلى، أما المتغير فيها فهو من حصة النخب، التي تضيق حلقاتها.

بأن الشعر الحديث لا يستكين، ولا يركن الى شكل بذاته، وهو من الجراءة، بحيث قد يأخذ من القصة والرواية الشيء الكثير، بل وقد يتجاوز حدود السرد التقليدية أيضاً.

القصيدة الحديثة قد لا تستدعي شكلاً معيناً اثناء كتابتها، هو يتحقق، كذلك يكون موضوعها دونما وعي مطلق، هو يتخذ اكثر من مسار وخاتمة، وبوعي يتشكل دونما قصد، لكنه يقترح أكثر من نهاية، فقد تتشظى في عنوان قادم لقصيدة مختلفة تماماً شكلاً وموضوعاً. واعتقد أن كونديرا يقول: "ليست رسالة الشعر هي أن يبهرننا بفكرة مدهشة، لكن، أن يجعل لحظة الوجود لا تنسى، وتستحق حينياً لا يطاق".

عبدالزهرة زكي وزاهر الجيزاني وحמיד قاسم ويحيى البطاط واخرين على سبيل المثال لا الحصر. كيف تنظر الى موضوعة الاجيال في التصنيف النقدي؟

- اظنُّ أنّ موضوعة الاجيال ظهرت في السبعينات وبدواعي سياسية أكثر مما هي ثقافية، كانت السلطة الثقافية آنذاك، تريد لأدبائها أن يُعرفوا بها، فأصدرت كتاباً فيه مختارات لشعراء عرفوا فيما بعد بالسبعينيين، الامر الذي انقاد اليه الشيوعيون أيضاً، فأصدروا كتاباً مماثلاً، ومن الصراع الدائر بين الفريقين، تسلمنا قضية الاجيال تلك. وهنا لا أنفي قضية الاجيال في ثقافات أحر، أبدأ، لكنني اتحدث عنها في الثقافة العراقية. ففي الثقافة الانجليزية هناك من عرفوا بانهم جيل أودن مثلاً، إلا أنها لم تتحدث عنه زمنياً، إنما طريقة واسلوباً. ومع هذه وتلك استمرت ثقافتنا الصحفية والنقدية أيضاً القضية هذه، حتى بتنا نتحدث عنها بوصفها ظاهرة ثقافية عراقية. ولا أعتقد بوجود ظاهرة شعرية واضحة، يمكننا إطلاقها على مرحلة السبعينات، فهناك شعراء لم يكونوا ضمن الفريقين، ولم يُعرفوا على أنهم سبعينيون، ومثلهم كان بعض الشعراء الستينيون، إذ أنّ عقداً من السنوات لا أجده مجزياً لكي تتضح معالم تجربة ما، ثم أنّ تداخل العقد مع العقد الذي يليه (الثمانينيون) مثلاً يعقد الفرز بين تجربة وأخرى وبين شاعر وشاعر، وهكذا الحال مع التسعينيين. ربما يمكننا الحديث عن شعراء المرحلة تلك فنياً، وهذا أنسب في ما أرى، فأقول بأن فضيلة بعض شعراء السبعينيين أنهم نقلوا الشعر من التجريب والمفارقة والتأثر بالشعر المترجم التي انشغل بها غالبية شعراء الستينات، وآثروا الرجوع الى التراث العربي، وتثوير اللغة من الداخل، والاشتغال في المنطقة الادونيسية، ومن ثم الذهاب الى البحث عن

السينما والمسرح وغيرها من الفنون وما فيها من خرق لحدود المألوف والمتعارف عليه، إنما يأتي من قدرة العقل البشري على الخلق والابداع والتجاوز عبر تحريكه بمثل هذه .

في اعمال الروائي ماريو فارغاس يوسا الاخيرة نقرأ فصولاً عن الفن التشكيلي، وأخرى عن الجنس والتشريح حتى لنخال العمل الروائي خرج من جنسه الى غير ذلك، لكننا، لا نشعر باقحام العلم والفنون والطب في نسيج الرواية، والحال نجده في اعمال السينما والرسم والخيال العلمي يقول كونديرا: "الكتابة تتحقق عندما تتجاوز الحدود، التي تفرضها اللغة عليها، اللغة اداة فاشلة بالمناسبة." وتقول جورج صاند: " لا يجب التفكير بشيء اثناء الكتابة".

قد نجد في كتب المستشرقين والجغرافيين والرحالة ما لا نجده في كتب الشعر والرواية، وفي المعاجم أيضاً ما يدعوننا لزعة ثوابت الكتابة، واللغة نفسها، الشاعر ابن القلق والجنون والاخلية كما تفضلت لذا فهو متحرك في مشتغله الشعري والفكري، لذا نلاحظ أنّ الاعمال الكبيرة إنما جاءت من خرق لشيء ما، من تحطيم لنسق ما، فالثبات يعني الموت، كما يقول بعضهم. "القيمة الشعرية، بحسب باشلار تدعم السمو، الذي ليس باستطاعته الظهور إلا كرشفات خيال". لذا، أعتقد بأن الجمل والكلمات محفوظة في اوعية زجاجية، بعيدة عن مستعملي الكلام، متوارية، تنتظر شاعراً ما، يمنحها حقيقة وجودها في المعجم.

جرت العادة في التصنيف النقدي للشعرية العراقية على اساس المقاربة الجيلية ابتداء من الستينيات. ما علاقة ذلك بشعرية تنشط على مدى عقود طويلة. اشير الى

كتابنا الاول قد وقعنا في إحدى الحسينيين، وهو شيء جميل في الاحوال كلها. نعم، كان (تاريخ الاسى) الذي صدر في العام 1994 كتاباً شعرياً حظي بعناية النقد، وقُرئَ بشكل ممتاز، وتقبله الوسط قبولاً حسناً، وكنت قد أصدرتُ طبعته الثانية عن دار الرافدين قبل أشهر قليلة. وإذا أردتُ الحديث عنه، وهذا صعب بطبيعة الحال، إذ أعسر ما يكون على الشاعر الحديث عن كتبه، فالأمر متروك للنقد والقراءة، لكنني، أشعر انه ما زال مقبولاً، ومطلوباً بين أجيال الشعر الجديدة، ذلك، لأن التجارب الحقيقية، النابعة من وجدان الأرض والماء والتراث لا بدّ خالدة، فقد كانت الحياة، واللغة الصادقة، ومعاينة التاريخ مادة الكتاب الاولى، بعيداً عن التأثيرات القرائية، الناتجة عن قراءة الشعر المترجم، حيث ذهب كثيرون غيري، وربما هناك مما لا أراه من مسببات حفظ الكتاب من عفن سنواته الثلاثين، والقراءة المكررة له، ولا أعرف شيئاً عن حصانته من دود الغفلة وآفة النسيان، التي كثيراً ما تدبُّ في الكتب.

كل كتاب حقيقي يؤثر في متلقيه، وكل تجربة شعرية صادقة تُختبر بعدد الذين أمتعتهم فتابعوها، قارئين وكاتبين، ولا أجد في تأثير الكتاب بالبعض من الشعراء إلا ما يسعدني، وهذه طبيعة الابداع، هناك ما تآثرنا به، ثم استطعنا تجاوزه، وهناك من ما زلنا نعاني من سطوته علينا، فنحاول التملص منه، لكن التجارب الحقيقية لا تُستنسخ، مهما حاول البعض، لأن الشعر روح، والارواح لا تتشابه مهما تقلبت بين أصابع الرحمن. ما أراه في الكتاب (تاريخ الاسى) هو ما يراه القارئ، ولا اخفيك انني اعود إليه في بعض الاحيان، واقراً فيه، فأراني منجذباً الى عوالمه، التي لم استطع الفكك من بعضها الى اليوم، بحسب بعض النقاد. هناك

عوالم التصوف والسحر والطلاسم، وقد أنتجت لنا كتباً وقصائد هامة وجميلة، أصبحت من موروثنا الشعري العراقي والعربي، وأورد ديوان (دخان المنزل) لسلام كاظم مثلاً على ذلك، لا الحصر.

وبسبب (بعثثة) الثقافة التي عملت عليها السلطة آنذاك، أقصد بعد منتصف السبعينات، لم يصدر الكثير من الشعراء، الذين كانوا خارجها، أو أنهم لم ينالوا عنايتها كتبهم، حيث لم يشأ أو لم يتمكن عبد الزهرة زكي من اصدار كتابه الشعري الاول (اليد تكتشف) إلا في الربع الاول من التسعينيات، ومثله فعل آخرون، ولا نعدم وجود استثناءات، وبحسب ما أتذكره فقد أصدر خليل الاسدي كتاباً شعرياً واحداً ومثله فعل هاشم شفيق وربما هناك غيرهما.

في كل (الاجيال) الشعرية المعروفة هناك أجيال ضائعة، وشعراء لا يمكن إدخالهم ضمن جيل بعينه، إذ لا يمكن جعل سعدي يوسف ضمن جيل الرواد أو مع الستينيين، ولم يعرف عنه انتسابٌ لجيل أو جماعة، ومثله في البصرة يمكننا الحديث عن كاظم الحجاج وعبد الكريم كاصد وحسين عبد اللطيف وكلهم من مواليد منتصف الاربعينات إلا أنهم لم يدرجوا ضمن الستينيين. وإذا أمكنني الحديث عن نفسي فأنا لا أعرف عن نفسي شيئاً، ولم اصنف نقدياً على جيل بعينه.

تاريخ الاسى، مجموعتك الاولى اللافتة اثارَت صدى طيباً في الاوساط الثقافية، والقت بظلالها على كم هائل من شعراء قصيدة النثر العراقية.. كيف تنظر اليها بعد مرور ثلاثين عاماً؟

- شكراً، غالباً ما يكون الكتاب الاول عتبة هامة في التجربة، لكنه قد يكون عقبة قرائية أحياناً، ولعلنا في

شعرية متعددة، بل ان بعضاً من هذه الولادات لفت الانتباه الى موجة جديدة تتوج الشعرية العراقية بنماذج مشرقة وتشير الى اهمية تناسل التجارب في الشعر العراقي. هل ترى الى ذلك بعين الامتداد الفني ام بعين القطيعة مع الظواهر الشعرية المعروفة؟

– امر طبيعي جداً، في بلاد يشكل الشعرُ فيها أحد أهم وسائل التعبير، إن لم تكن الاولى. هناك تجارب شعرية غاية في الاهمية، لفتت الانتباه كما تفضلت، شخصياً أقرأ لبعضهم واتفاعل، وأستمزجهم الرأي في ما أكتب. الشعر في العراق لا يشيخ، والظواهر الشعرية دائمة التجدد، ذلك لأنها تستمد مادتها من تجارب كبيرة سابقة، يولد الشاعر ويجد امامه خريطة شعرية كاملة، تبتدأ بالمتنبي ولا تنتهي بأحد، على العكس مما في ثقافة بلدان عربية اخرى، حتى ليبدو لي ان الشاعر الذي بدأ يقرزم الشعر توأ لا يجد صعوبة في حرق التجارب السابقة لأبائه واجداده من الشعراء، ويجاد تجربته الخاصة، وهذا ما يفعله وفعله الشعراء، الذين بدأوا الكتابة بعد العام 2003 بفعل ما تقدمه لهم الميديا، وهنا، أتحدث عن شعراء قصيدة النثر على وجه الدقة.

ماذا يريد ان يقول طالب عبدالعزيز في نهاية المطاف؟ وهل تحقق حلمه الثقافي في العراق والمحيط العربي او الدولي؟ قبل أن يتحقق حلم الشعري في محيط عربي ودولي، أريد أن أوهم نفسي بتحقيق حلمي في الحياة، حيث ولدت، وان أحيا كما يجب علي أن أحيا، حياة

جملة للنقاد د. حاتم الصكر تقول بأن قصائد الكتاب ولادة، لذلك كثيراً ما أستعيدُ بعضها بقصائد جديدة. في بلاد مثل العراق، حيث تتشعب وتتقاطع التجارب الشعرية، يعاني الشاعر من قصر جناحه في سمائها، وكنت من الذين عانوا ذلك، فقد قال الرواد كلمتهم، وأخذوا المناثر والقباب، واستوت سفينة الستينيين، بكبارها على الجودي، وجاء السبعينيون بما جاؤوا به، وكذلك فعل الشعراء الذين لم ينضوا تحت مظلة التجييل. لذا، كنت أحدثُ نفسي: ترى كيف لك أن تكون وقد ملأت الفضاء اجنحة الكبار؟ أعتقد بأن الكتاب ذاك أفصحُ مني في الاجابة، وربما حقق في بعض قصائده ما كنت أبحث عنه.

الخطاب الشعري العراقي ما بعد الـ 2003 شهد ولادات

عشت شطراً من مراحل حياتي في الطفولة
والصبا والشباب في بيئة مائية، طينية،
خضراء، مورقة ومزهرة ومثمرة ظلت عالقة
في الذهن الى اليوم، حتى بدا لي أنني لا
استطيع مغادرتها.

الشاعر العربي ما زال وإلى اليوم يعاني
من جملة التابوهات تلك، أشعرَ بذلك أم لم
يشعر، فهي داخله فيه، ومتحكمة بطريقة
تفكيره.

الشعر نتاج طبيعي للحياة،
 إن لم يكن الحياة ذاتها، نقوله
 لكي نتعرف على ذواتنا أكثر.
 برأيي فأن الشاعر يموت خارج
 كيانه الذي وجد فيه ذات يوم،
 ما يؤلمني أنني لم اعد ذلك
 الانسان الذي يستمد مادته مما
 تأثت حلولة منذ قرون، انا ابن
 بار للطبيعة قبل تحولها، انا ابن
 الشجرة قبل ان تصبح كرسيًا في
 مكتب التاجر، ابن النخلة قبل أن
 تفرس في الجزة الوسطية، على
 الشارع العام، أو على الرصيف، وقبل أن تُشترى من
 سوق الاتيكات، ويحتويها معرض الاثاث، قطعة من
 البلاستيك، بلهاء، لا روح فيها. لا أحب الانهار والمراكب
 والصيادين مصورة، معلقة في صالات البيوت، أنا ابنها
 يوم كانت معلقة في الطبيعة، راكب السفن في نهارات
 التمر، وهي تمخر البحر الى الخليج، جامع الاقمار في
 ليل الموج، ومتصفح الامل في فسيل اقصى السباح.

«القيمة الشعرية، بحسب
 باشلار تدعم السموم، الذي
 ليس باستطاعته الظهور
 إلا كرشفات خيال».
 لذا، أعتقد بأن الجمل
 والكلمات محفوظة في
 اوعية زجاجية، بعيدة عن
 مستعملي الكلام.

غير منقوصة بشيء. هناك
 شيء مفقود في الحلم دائماً، لا
 نمك القدرة على الاتيان به،
 والتحقق منه، هناك من يحول
 بيننا وبينه، وهنا لا أتحدث
 عن يوتوبيا، أو عن أخيلة تراود
 الشعراء دائماً، هذا الطموح، غير
 المحدود في ما يجب أن تكون
 عليه الحياة، أبداً، إنما أتحدث عن
 ما صرت أفقده يوماً إثر آخر،
 وقد أستطيع تقليص الحلم، حتى
 ليبدو بحجم الكف، فأقول: أريد

أن احتفظ بالطبيعة التي كانت مادة معظم قصائدي في
 كتابي الاول(تاريخ الاسى) فقد نشدتُ أشياء مثل النهر
 والارض والنخل والقوارب والناس قبل ثلاثين سنة،
 حيث كانت قائمة، لم يجرؤ احدٌ على التجاوز عليها. أو
 أنها كانت أقل خراباً، أما أن تختفي وإلى الابد فهذا ما
 لا أصدقه، ولا أحتمل رؤيته. اتطلع الى من يغيثني من
 حلمي المفقود.



الفندق مكان المبيت المؤقت

خضير فليح الزيدي



السفر في ذلك. ربما يرتبط الرقم بتوافق سري بين ما تبغيه وما يضمرك في دهاليز الأقدار والمخفيات من الفواجع. عندما افتح باب الغرفة بمفتاح تتدلى منه ميدالية حمراء تحمل الرقم المذكور. أضع المفتاح على مائدة فيها بقية من رائحة عفنة وأثر لسيجارة قد أحرقت حافتها ومنفضة سجائر مقلوبة. اصطدم عند الدخول بموجة عبثية من روائح أجساد مغادرة مختلطة برائحة الديتول كمنظف شامل لكل الغرف. رائحة الجسد تبقى ليومين أو ثلاثة أيام قبل أن تتبخر من غرف كل فندق سكنت به سابقا.

غرفة الفندق...

خافتة الأضواء وهي عموما خالية من الأثاث غير اللازم، يتمركز فيها السرير كوحدة مركزية تحيط به طاولة وكرسى ومراة مضببة ونافذة بستارة معتمة وممر إلى غرفة الحمام، التي غالبا ما تكون بلون ابيض من الداخل، ومغسلة بمقعد غربي أو شرقي على وفق درجة نجومية الفندق. تبدأ أرقام الغرفة تصاعديا من الرقم 201 صعودا حسب طبقات الفندق ودرجته. غالبا ما يصادف أي اسكن في الغرفة ذات الرقم "214 / 203" ولا أعرف

أتلذذ باكتشاف كل زبون والمدينة التي قدم منها. أجمل الجلسات بالنسبة لي على أريكة قرب الاستعلامات لاكتشف ما لم يكتشف بسهولة، يدخل الزبي واللهاة وشكل الحقيبة والسحنة وغطاء الرأس وشكل اللحية، التلصص مادة مسلية في الانتفاع من حاسة الاكتشاف. بهو الفندق وإدارته والفضاء والنافورة وحسن الاستقبال والدفء أو التبريد في الصيف كلها عوامل

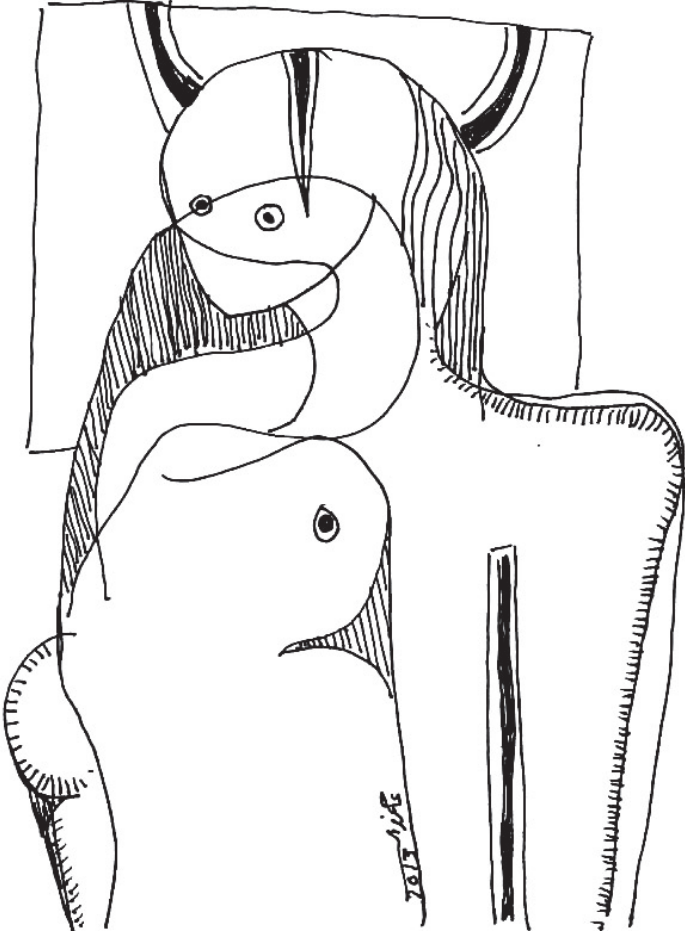
تتجسد هذه القاعدة عندما أضع رأسي على المخدة وبقايا من شعر مجعد على المخدة ورائحة تعرق على الفراش. الفندق يعيش لحظة سكون رهيبية في النهار. تغويني إغفاءة النوم فأسرح خارج صندوق هذه الغرفة. في الليل...

يختلف إيقاع حركة الفندق عن أولى ساعات الصباح، عندما تندفع موجة المغادرين بسحب حقائبهم في الممرات الضيقة أو قرب المصعد وهم يتحاورون بصغب عال من دون مراعاة لحرمة الغرف الأخرى. فجرا...

بعض الفنادق يشح فيها الماء الحار لكثرة الاستخدام المبكر والاستحمام والتغسيل أو استخدام المراحيض بصيغ مختلفة خاصة في ساعات الصباح الأولى، لكن الخبرة الفندقية تجعلني الاستحمام في ساعة الفجر وقضاء الحاجة في المراحيض قبل صحو النزلاء وصخبهم وثرثرتهم المزعجة وهم يتذكرون سهرة الليلة الفائتة.

في بهو الفندق تدب الحركة صباحا للمغادرين لتسليم ما بذمتهم من مبالغ ثم تسليم المفاتيح وجرّد تفاصيل الغرفة. خمس ساعات جدارية تشير لتوقيتات دول كبرى. على سطح الكاونتر جرس لا يدق وسلّة حلويات مغلفة. ثمة قائمة ممنوعات في كل استعلامات لأي فندق كان، تبدأ بمنع إدخال المشروبات الروحية وتوقيت الفطور وتوديع المبالغ في الإدارة ولا تنتهي عدم مسؤولية الإدارة عن المفقودات داخل الغرف. ظهرا...

يأتي غرباء جدد إلى الفندق من مناطق بعيدة بملابس غريبة أو بأزياء شعبية وأشكال بان التعب عليها يجرون حقائب متنوعة. من خلال الأزياء واللهاة



إذ يتغير لون الممرات عندما تبدأ الألوان بفرش ألوانها في الممرات المؤدية إلى المصعد وهي تكنس بقايا الظلام الخجول. تتغير الحركة ويتصاعد الإيقاع، ليس حسب توقيتات النهار أو الليل بل أيضا تختلف حسب أيام الأسبوع، فيوم السبت هو من الأيام التي تشهد نشاطا لقدم نزلاء جدد يرتبط معظمهم بإيفاد من دوائر بعيدة عن العاصمة ومثلهم يدخل الفندق زوار الليل من مرضى وعوائلهم وزوار مرآد في أوقات لا تمسك توقيتاتها ببسر. أما أصحاب الإقامات فهم على الأغلب يختارون أفضل غرف الفندق مساحة وبمميزات أخرى تختلف عن نزيل الليلة الواحدة.

خزانة الملابس ذات أبواب مخلة تشكل إزعاجا على المستوى الشخصي بالإضافة إلى منغصات أخرى غالبا ما تصادفني في كل رحلة إيواء بهذا الفندق والأكثر عامل الخدمة اللئيم يجعلني أطيل المكوث خارج الفندق لساعات طوال قبل النوم.

ولا تنتهي الحكاية عند هذا الحد...

ثمة منغصات تصيبني بالصداع، تتمثل بفقدان ريموت جهاز التكييف، وريموت الشاشة لا يعمل فالبطاريات مطعوجة بالأسنان.

شاشة التلفزيون لا تعمل إلا على محطات منتخبة. إضافة إلى مقعد المراحيض فهو لا يعمل بصيغة مريحة. الفندق رحلة غير موفقة في كسر رتابة البيت. رحلة يرتبك فيها إيقاع الزبون داخل صندوق من الحجر.

" من مخطوطة كتاب في أدب الأمكنة "

جذب المسافرين إلى الفندق ذاته، لذلك تكون حركة بهو الفندق وكاونتر الاستقبال مفاتيح إيقاع هذا المكان. لكن ثمة عامل خدمة يحاول المراوغة في عمله، فهو يتملص من الخدمة بكل طريقة، إلا في حالة دفع الإكرامية مقدما.

داخل الغرفة ثمة صمت يبعث على حالة تأمل وتفكير لازمتين قبل إغفاءة واجبة لتزليل تعب المسافات البعيدة.

ثمة ساعة متوقفة منذ زمن بعيد تشير إلى الساعة التاسعة والربع، لا أعرف بالضبط متى توقفت هذه الساعة ومتى انتحر الزمن في باطنها وتناثر هذا العبث على الجدار. أتأمل في الصمت أكثر، فثمة وشيش لصنبور ماء يصل أذني من غرفة فوق غرفتي، وبعدها يندلق الماء الرشاش في حوض المقعد. ثم يرتطم باب آخر بقوة. همهمة كلام مبهم بين رجل وامرأة في الغرفة المقابلة. يزداد الإيقاع بينهما في التصاعد. أحاول أن اصغي لهما. حتى يصل إلى صراع عن شيء مبهم، ثم يخف الصوت تدريجيا وتنطلق بعده ضحكة مكتومة على الفراش عندما تصل دربكة السرير إلى أذني.

عامل تنظيف الغرف اللئيم يبدأ عمله عند الساعة العاشرة صباحا. يدفع عربته ويبدأ من يمين الطابق بالرقم 201 صعودا وهو يمرر اللثام على الغرف. في اليوم التالي تأتي عاملة الفندق البدينة توزع ابتسامة مستعارة على النزلاء المتبقين في غرفهم، ثم تغلق الباب وتذهب إلى غرفة أخرى.

تخف الحركة تدريجيا ما بعد الساعة الخامسة عصرا،

الرحلة والدرس الثقافي

د. فاضل عبود التميمي



يرغب في الإعلان عنه، وهو يمضي بين مرسل معلوم ومتلق له واع، بعد أن وجد عن قرب أن الرسالة نوع من الكتابة التي تتشكل على وفق حاجات مختلفة تصنعها رغبة المرسل في الإخبار، أو الحكى، أو تمثيل واقع ما، وهو ما كان شائعاً في زمانه، لهذا النوع من الأدب الذي خرج في العصر العباسي عن شكله التقليدي الإخباري الاتصالي إلى نمط من الكتابة السردية التي تُعنى بتمثيل حالات مختلفة مثل: (رسالة الزوابع والتوابع) لابن شهيد الأندلسي التي كانت رحلة تخيلية مفترضة إلى العالم الآخر، و(رسالة الغفران) لأبي العلاء المعري الذي نحا المنحى نفسه، وغيرهما من رسائل أخرى

أما بعد: فقد كان (ابن فضلان) الذي ابتكر الرحلة الأولى في تاريخ الأدب العربي من أوائل من استوقفته مسألة تجنيس الرحلة بوصفها أدبا، فقد احتار في تحديد نوع ما كتب من نثر بدا له جديداً على طبيعة التلقي يوم ذاك، وربما سأل نفسه: أين أضع نص ما كتبت في ما عُرف من أنواع أدبية نثرية لم تتجاوز حدود: الخطبة، والرسائل بأنواعها، والمقامة، والوصايا، والخبر، والنوادر، والملح؟، ولما حانت لحظة إكماله (الرحلة) بوصفها متناً جامعاً لم يجد حرجاً من إطلاق مصطلح (رسالة) عليها، فسمّاها (رسالة ابن فضلان)، وفي ذهنه أن الرسالة تنطوي على تفاصيل الارتحال الذي كان

نائية ، ثم العودة المظفرة بذخيرة عجائب حقيقية. ما ورد في أعلاه من توصيف يعني أنّ الرحلة بشكلها المعروف الآن عند الناقدین السابقين سرّد متعدّد الخصائص، والخطابات، والرؤى، والتقانات التي يبتكرها(الرحال) في ضوء تجربته الواقعية: التخيلية، وهو يتبارى والذاكرة من أجل إعادة تشكيل المشاهدات على الورق، وأنّ ادراج (الرحلة) ضمن السرديات الثقافية تحديث للرؤى التي تتعامل معها بوصفها نصّاً، وممارسة عابرة للمكان، وهي - وهذا ما يقربها من السرديات الثقافية - لا تمتّ بصلة إلى ثقافة النخب، والخطابات الرفيعة، ومقولات السلطة، والبلاغة المجردة، وكتابات التمييز بين البشر؛ لأنها ببساطة نصّ جامعٌ لنصوص أخرى قريبة من الوعي الثقافي بمعناه العام.

إنّ دراسة الرحلة في ضمن مقتربات الدراسات الثقافية تتمين للعلاقة الرابطة بين الأدب والحياة؛ فهي نصّ لغوي قائمٌ على حدود يمكن تفكيك مضمونه، والتعامل معه على أنه محتوى قابلٌ للتحليل والتأويل، وهذا يعني أنّ الرحلة تفتح على عدد غير قليل من مجالات القراءة الخاصة بالأيديولوجيات، والعنف، والجنون، والأعراق، والجنس، والجندر، والجسد، وسلطة الذكورة، والأنا والآخر، وصراع الهويات، وثقافة العنف، وهذه جميعاً من موضوعات الدراسات الثقافية التي سعت إلى أن تدرس النصوص، والخطابات بروى مختلفة لا تنحصر في الوسائط اللغوية، والجمالية المعروفة، وهذا ما جعل الرحلة تتسم بجملة سمات مع ظهور التباسات خاصة في فهمها، ربما تعود إلى هجنتها تلك التي تحيل على أشكال تعبيرية مختلفة، لكنّها هُجنته تسهم في اغناء الشكلي، والمضموني للرحلة لتجعل منها نصّاً مفتوحاً

اكتسبت شهرتها من خلال مضامينها المختلفة التي خرجت من شكل الرسالة الضيق إلى شكل ثقافيّ أوسع لمزيد من المشاهدة، والتوثيق التاريخي، والتسجيل الذاتي، والانطباع، وتقرير الحقائق، والوصف، والتخيّل، والموازنة، والتأمل، وهذا ما كان في (الرحلة) التي اعتنت فيما بعد بطبائع الشعوب التي وقفت عند ثقافاتهما، وأنشطة أهلها، وسلوكهم الاجتماعي العام والخاص.

لقد صار همّ الرحال - ولاسيما المعاصر- الكشف عن التمثيلات الثقافية التي لها صلة بتصوّرات الإنسان، ومواقفه من الحياة، وحركة المجتمع، وما يُنتج من إجراءات، وتقاليد، وسلوك، وأعراف باتت في حساب الثقافة اليوم عرضة للمساءلة، والقراءة، والوضع تحت مجهر التكبير الثقافي، من هذه الزاوية وجدتُ الناقد (د. سعيد علوش) يدخل الرحلة في درس الصورولوجية: أي دراسة صورة شعب عند شعب آخر، وله الحق في ذلك بعد أن تبين له أن متن الرحلة حمّال لوجوه مختلفة منها ما هو موازن بين طبائع الشعوب، وكان الناقد (عبد الله إبراهيم) قد رأى أنّ الارتحال يندرج ضمن مرويات السرد الثقافي؛ فهو يطوي في تضاعيفه ضروباً متنوّعة من التمثيلات: التاريخية، والجغرافية، والدينية، والاجتماعية، وجميعها تضافرت لتشكيل هوية أدب الرحال العربي، ولعلّ هذه التنوعات الغزيرة حالت دون اختزال تلك المرويات بنوع سردّي صاف، فأدب الرحلة في الثقافة العربية القديمة - كما يرى الناقد عبد الله إبراهيم - إطاراً ناظماً لجملة من التنوعات الأسلوبية، والرؤى الذاتية، والمواقف الثقافية، والأحكام القيمية، والاكتشافات الجديدة، ومغالبة الشعور بالاعتراب، والانقطاع عن منابت الطفولة، والغوص في مناطق

على تقصي حالات ثقافية راسخة وهكذا نجد الدراسات الثقافية تمدد أذرعها نحو الأدب، والظواهر الفنية، والحياتية، فهي نشاط خاص معني بتقصي الثقافة في قراءاتها، وطرائق اتصالها بالنصوص، والتشكيلات المختلفة، بوصفها من نتائج تحولات ما بعد الحداثة التي ضربت المركزيات في عقر دارها، وأدارت الرؤوس نحو هوامش كانت مقصية عن التناول والدرس.

في قاع المجتمع وسطحه.

على آفاق متعددة. إن الرحلة خطاباً متحوّلاً من المعاينة إلى التدوين، وهذا ما جعلها نصّاً مؤطراً بحدود التعريف، والتجنيس، وهي تتقارب مكانياً من أنواع أخرى مثل: السيرة، واليوميات، والمذكرات، والمشاهدات، فهي نمط من السرد المقصود الذي يلاحق ارتحال إنسان بوساطة الإنسان نفسه في آفاق معلومة، أو مفترضة يعتمد الوصف الذي تتداخل فيه المواقف، والأحداث لتشكّل خطاباً يتتبع وجوداً يُستحضر في لحظة الكتابة مبني