التراث المعاصر

التأويل الادبي وقراءة النص التراثي ..

ذاكرة : عام على رحيل عبد الامير معله ..

شخصيات : عبد الملك نوري . ملف خاص

رسالة في التصوف لمحيي الدين بن عربي

العدد ٤٩ - خريف ١٩٩٨

مجلة فصلية تصدر عن
الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق

آفاق عربية

المشرف العام : هاني وهيب

رئيس التحرير : صفاء صنكور جباره

مجلس التحرير

د . ناصر حلاوي
د . شجاع العاني
د . مهند يونس
محمد راضي جعفر
خالد علي مصطفى
عبدالخالق الركابي
د . محمد البكاء
عبدالمنعم حمندي

سكرتارية التحرير التنفيذية :
حيدر سعيد

الاخراج الفني :
رافد حميد

تخطيطات : هناء مال الله

العدد / ٤٩ / خريف ١٩٩٨

عنوان المجلة : الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق ساحة الاندلس ـ بغداد

ص . ب ٢١٧ هـ :٧١٨٣٢٠٢ ٧١٩٦٢٦٤

الغلاف الاول : لوحة الفنانة هناء مال الله

المحتويات

ثقافتنا في مواجهة العدوان الامريكي

٥ - - - ثقافتنا في مواجهة العدوان الامريكي

٦ - - - تغريد على غصن الميلاد
شعر: محمد حسين ال ياسين

٩ - - - من جدل المستقبل : أخطار التطور العلمي الامريكي المفتوح بإزاء النزعة الثقافية الانسانيةالمشتركة
واثق الدايني

١١ - - - راحاب
أديب ناصر

الملف النظري : التأويل الادبي وقراءة النص التراثي

١٣ - - - التأويل الادبي وقراءة النص التراثي : تقديم
صفاء صنكور جباره

١٧ - - - قراءة التفسير والتأويل : المتنبي أنموذجا
د . ناصر حلاوي

٢٤ - - - إنتصار التأويل : الشكلانية وما بعدها
جين توميكنز ترجمة :د.حسن ناظم

٢٧ - - - مستويات التلقي وإختلاف القراءات في النقد العربي القديم
د.إبتسام مرهون الصفار

٣٣ - - - التأويل والقراءة إيان ماكلين ترجمة :خالدة حامد

٤١ - - - الترجمة بوصفها تأويلا: المخيال الشعبي والغرب المترجم
د.مي عبد الكريم محمود

٤٥ - - - ابن رشد والتراث الهرمينوطيقي الالماني
إرنست وولف - كازو

٤٧ - - - الاستشراق الادبي وحدود التأويل في الهرمينوطيقا الغربية :سيرة عنترة بن شداد لالفونس دو لامارتين
علي بدر

ذاكرة : عام على رحيل الشاعر عبد الامير معلة

٥٢ - - - رفيقي .. أخي ..صديقي
حميد سعيد

٥٣ - - - عام مضى ونحن نفتقد جهدك المخلص
هاني وهيب

٥٤ - - - من طرائد الهم (شعر)
عبد الامير معلة

٥٥ - - - يقظة الوهم وحقول النيران
د.عناد غزوان

٥٨ - - - قصيدة (وقوفا) : الثنائيات المتوافقة وتكرار التراكم
د. عبد الكريم راضي جعفر

٦٠ - - - المنطقة الاسلوبية المحايدة : قراءة أسلوبية في شعر عبد الامير معلة
د. بشرى موسى صالح

٦٢ - - - السردية في سيرة عبد الامير معلة الشعرية
د. عمران الكبيسي

٦٥ - - - تفاحة الشعراء(شعر)
عبد المطلب محمود

*ترتيب المواد في المجلة يخضع لاعتبارات فنية . *لاترد المواد الى اصحابها سواء نشرت ام لم تنشر .

الغلاف الاخير : تخطيط للفنان فاخر محمد

تنويه

وقع سهو في الرقم الذي حمله العدد السابق من المجلة ، فقد حمل الرقم (٤٥) ، في حين انه كان العدد (٤٨) من المجلة ، لذا اقتضى التنويه

المحتويات

نصوص

٦٧ - - - ومضات في أقاليم اللاوعي (قصة) جليل القيسي

٧٠ - - - توازيات (شعر) حسين عبداللطيف

٧١ - - - الملكة الدمية (قصة) كارلوس فوينتس ترجمة حسين حسن

٧٧ - - - انا خلاصة الشعر وعدم الكنوز (شعر) رعد عبد القادر

٨٠ - - - حلم الحياة بنفسها (شعر) عادل عبدالله

٨١ - - - الذي أطفأ البحر (شعر) احمد الشيخ علي

٨٣ - - - ظلال المواجع (شعر) شكر حاجم الصالحي

٨٤ - - - ثلاثة نصوص من كتاب الفردوس (شعر) : عبد الزهره زكي

٨٥ - - - نصوص للبلاد وللملائكة (شعر) سعد جاسم

٨٦ - - - تجاه الباب المعظم (قصة) لؤي حمزة عباس

شخصيات : الاديب الراحل عبدالملك نوري

٨٩ - - - الاب عبدالملك محمد خضير

٩٣ - - - مأزق عبدالملك نوري د. شجاع العاني

٩٥ - - - عبدالملك نوري في الخطاب النقدي العراقي يحيى عارف الكبيسي

١٠١ - - - اسطورة الخلود : فصول من رواية لم تكتمل للراحل عبدالملك نوري تقديم : هاتف الثلج

وثيقة .

١٠٦ - - - رسالة : (تبصرة الطالب وطالبة القارب الى موطن الغرائب والعجائب)لمحيي الدين بن عربي تحقيق :قاسم محمد عباس

وقائع واشارات :

١١٥ - - - فنون :/ بين الادب والموسيقى :الايقاع والصوت اسعد محمد علي

١١٧ - - - ندوات :/ اللغة العربية واللسانيات الحديثة حيدر سعيد

١١٨ - - - مؤتمرات :/ استراتيجية التلقي في النقد الادبي أ . م . ص .

١٢٣ - - - رسائل : السجال الذكي في عشرين رسالة ورسالة حسن النواب

١٢٤ - - - اصدارات : (ثقافة ضد الحصار) والادباء الشباب رزاق ابراهيم حسن

١٢٥ - - - نشاطات الاتحاد : فعاليات نوعية من اجل ثقافة وطنية راسخة منذر عبد الحر .

*الاراء الواردة في المجلة لاتعبر بالضرورة عن رأيها ، بل عن اراء اصحابها .

ثقافتنا في مواجهة العدوان الامريكي

- ثقافتنا في مواجهة العدوان الامريكي
- تغريد على غصن الميلاد
- من جدل المستقبل :
- أخطار التطور العلمي الامريكي المفتوح بإزاء النزعة الثقافية الانسانية المشتركة
- راحاب

ثقافتنا في مواجهة العدوان الامريكي

مرة اخرى .. تكشف السياسة الامريكية عن حقدها الدفين على التحدي القوي الذي يمثله الجدار العربي الصلب ، ممثلا بالعراق ونهجه القومي المستقل .

ذلك الحقد الذي تبدأ صورته الظاهرة بالسلوك السياسي ، ويمتد الى اعماق التفكير والسلوك والبنية الحضارية والثقافية لامريكا .

ومرة اخرى .. تعمد السياسة الامريكية الى لعبة القضايا المزيفة او الفارغة ـ اذا جاز التعبير ـ التي تشكل في السطح مدارا للنقاش والجدال والصراع ، وتبقى خلف ذلك كله الدوافع والنيات الحقيقية بعيدة عن الادراك والفهم : ادراك وفهم « المجتمع الدولي » ، ذلك المفهوم المصنوع ضمن لعبة النظام العالمي الجديد ، والذي لايفهم ولايدرك الا بما تؤسسه له السياسة الامريكية نفسها .

واذا كانت الأزمة الاخيرة التي افتعلتها الولايات المتحدة تحت عنوان (عدم التزام العراق بالتعامل مع اللجنة الخاصة) اليونسكوم ، وما ادى اليه ذلك من تكوين انطباعات واراء ومواقف شكلت مادة « الراي العام العالمي » ، فان هذا الظاهر (قضية اللجنة الخاصة) يخفي تحته مطلبا اكثر الحاحا للسياسة الامريكية ، ذلك هو بقاء « الحظر » ، كما يسمونه بلغتهم ، على العراق ، او بعبارة غير موارية :بقاء الحصار على العراق بكل مستوياته وابعاده : السياسية والاقتصادية والثقافية .

وان هذا ، ايضا ، ليمثل درجة وسطى في الغايات الامريكية تجاه العراق ، اذا حاولنا ان ندرك ان الهدف الاساس لها هو ابقاء العراق معزولا عن أي فعل سياسي او ثقافي .. العراق ، ذلك الذي مثل ويمثل الان ، وبقوة ، اخر القلاع العربية ، واولها ايضا .

وهنا نكون قد وصلنا الى عمق السلوك الحضاري والثقافي الامريكي . هنا فقط ندرك ان قضية العراق ، بتعدد مستوياتها (قضية اللجنة الخاصة ، وقضية الحصار) هي السلاح الاكثر تطور و الاشد تقنية وتعقيدا في حرب انتقام حضارية يمارسها الغرب منذ زمن ، باسماء عدة ، ووجوه عدة ، حرب انتقام من تلك الثقافات الاصيلة والتاريخية ، التي ظلت بعيدا ، نائية عن ان تمحو ملامحها لصالح ملامح أخرى ، وعن ان تذوب شعورها لصالح شعور اخر ، نكتشف الان فقط انه « كوني » و « عالمي » !! ثقافات ظلت نائية عن ان تشطب هويتها لصالح لاهوية ، ورفضت ان تمسح ذاكرتها لصالح ذاكرة سريعة وجديدة ، ذاكرة قوامها العنف والجينز والكوكاكولا .

ان الوعي بهذه المداخلات والخلفيات التي تحكم السلوك السياسي الامريكي تجعل المثقف العربي امام مهمات جديدة ، ولاسيما ان الغرب نفسه بدأ يقدم ستراتيجيات ثقافية جديدة ، توازي فعله السياسي ، ولعلنا نذكر هنا الفرضية -العقيدة التي اطلقها عالم السياسة الامريكي صمويل هنتنغتون ، فرضية (صدام الحضارات) تلك التي تدعي ان الاشكال السياسية للصراعات القادمة هي في جوهرها صراعات ثقافية ، وقدم اصلا حضارتين ستصطدم بهما الحضارة الغربية ، الحضارة العربية الاسلامية والحضارة الكونفشيوسية .

اذن ، فالغرب نفسه ، يستثير حروبا ثقافية ، ذات ظاهر سياسي ، وينظر لذلك ، من جهة ان هذه الحروب الثقافية هي الطابع الراهن للصراعات القادمة ، وان ذلك مرتبط بالتحولات الايديولوجية والعلمية والسياسية والديموغرافية التي يشهدها العالم .

العصر اذن يستثير المثقف من جديد ، لا المثقف المحارب كما يريده الغرب ، بل المثقف المراقب والواعي بالطابع الحقيقي للصراعات السياسية ، والمدافع عن الوجه العظيم لثقافته ، تلك الثقافة التي رسمت للانسانية صورة الحضارة الزاهرة القائمة على مبادىء الحق والعدل والتسامح .

ان عصرنا هذا يستدرج المثقف اليه ، ولكن اي مثقف ، اية صورة له : انها بالضرورة صورة المثقف الفاعل والمبادر : المثقف الملتزم .. في النهاية .

وفي ضوء ذلك سيتوضح دور مثقفنا واديبنا على وجه الخصوص في معركة الصمود بوجه العدوان والحصار ، وبوجه محاولات طمس الهوية وتذويب الوجود القومي ، هذا الدور النابع من ادراك لوظيفته بوصفه ضميرا للامة وحافظا تراثها الحضاري ولغتها ومبدعا في طريق مساهمتها الحضارية .

لقد شهد هذا المثقف معركة البناء والنهوض وتلك الاندفاعة الواثقة نحو المستقبل ، التي ميزت مسيرة شعبنا العراقي ، وثورته الخالدة ، تحت قيادة قائده المناضل صدام حسين ، والتي شكلت نقطة تحول كبرى في تاريخ العراق والامة ومثلت الرد العملي والحقيقي ضد كل انماط التخلف ونظم التجزئة والتبعية ، ورسمت صورة نموذج حضاري راسخ ومختلف عن كل ما يروم له نظام الاستعباد الدولي الجديد .

وهو اذ يشهد اليوم لحظة المواجهة التاريخية الكبرى .. يقع على كاهله الدور الاكبر في شحن طاقات الامة وتفجير امكاناتها الابداعية ، والوعي الدقيق بملابسات الاوضاع الدولية الراهنة وحركاتها واستيعاب خصوصيات الامة وطاقاتها ، وصولا الى ادامة زخم الصمود والتصدي للمؤامرة الامبريالية الكبيرة وحروبها التي تشنها ضد شعبنا وامتنا .

الاديب المعاصر

تغريد على غصن الميلاد

محمد حسين
ال ياسين

اعـــــر الشعـــــر من رؤاك جنـــــاحـــا
ليـــوافي بـــه الـــذرا والـــريـــاحـــا
فلهـــــذا الاعصـــــار والقمـــــة الشمـ
ـاء معنى اعيى الصبـــــا والبطـــــاحـــا
ايهـــــا الملهم الـــــذي تنشـــــر الفكـ
ـر لطـــــير فصـــــاد فيـــه الصـــــداحـــا
انت اطلعت من بـــــذارك في الار-
ـض غنـــــاء يـــــرف بـــــالحب واحـــا
مثلمـــــا كـــــانت الجســـــوم قفـــــارا
ثم افـــــرعت مـــــلاهـــــا ارواحـــا
كيف الهمت عنـــــدليبـــــك انى
يستبيـــح الغـــربان ســـاحـــا فســـاحـــا
وكفـــــاه ان لايـــــلاقي نعيبـــــا
في منـــــاقيرهـــــا ولاقى نبـــــاحـــا
كيف علمتـــــه من الشـــــدو مـــــا لـــــو
رن في الليـــــل لاستحـــــال صبـــــاحـــا
ومن البـــــذل كيف يبـــــدع مقـــــرو-
ـر من العـــــري للحيـــــاة وشـــــاحـــا
ومن الصبـــــر كيف يكتشف النـــــاـ
ـزف لحنـــــا يثـــــير حتى الجـــــراحـــا
ومن السحـــر كيف يبتكـــــر الاب-
ـواب في اسره فيفـــــدو سراحـــا
حسبـــــه من عـــــلاك ريش عجيب
يتنـــــامى عـــــلى الخـــــوافي رمـــــاحـــا
وعطـــــاء يبني من العـــــود والعـــــو-
ـد بـــــلادا تـــــزكـــــو شـــــذا واقـــــاحـــا
ويـــــراع ابقى عـــــلى الطـــــرس مـــــا يب-
ـعث في ألف بـــــابـــــل الـــــواحـــا
كلمـــــا غـــــاب عنـــــه معنى فـــــريـــد
لحت مـــــا بـــــين مقلتيـــــه قـــــاحـــا
وإذا الـــــدهـــــر راح يســـــأل بيتـــــا
اي سر فيـــــه؟ فبـــــاسمـــــك بـــــاحـــا
ضـــــوع عطـــــرا لحلـــــو ذكـــــرك فيـــــه
اشمت القصيـــــد بـــــالعطـــــر فـــــاحـــا
يـــــا مشيحـــــا عن الخلـــــود - وإن وا-
ـفـــــاك - والخلـــــد طـــــالب من اشـــــاحـــا
او مـــــا كنت راســـــمـــــا بـــــالكفـــــاح الـ
ـصعب انى تـــــرجى المعـــــاني كفـــــاحـــا
فيـــــد منـــــك صـــــاغت العـــــز كـــــانت
هي في ثغـــــره القـــــوافي الفصـــــاحـــا
وعيـــــون كشفت فيهن قبحـــــا
صرن في شـــــدوه الحـــــروف الملاحـــا
واقتـــــدار لـــــديـــــك يهـــــزا بـــــالعجـ
ـز تمشى الى منـــــاه طمـــــاحـــا
وابتكـــــار في المجـــــد اصبـــــح فيـــــه
محض (صـــــدام) للفخـــــار اصطـــــلاحـــا
وانتصـــــار يجـــــد في كـــــل خطـــــو
مثمـــــر يجتنيـــــه شـــــاد نجـــــاحـــا
ايهـــــا الـــــواهب الجـــــديب اخضرارا
كيف امطـــــرتـــــه حنـــــانـــــا قـــــراحـــا
كيف اجـــــريت في الكـــــروم وقـــــد جف
ـت عنـــــاقيـــــدهـــــا شرابـــــا مبـــــاحـــا
كلمـــــا اعجـــــز الظمـــــاء انتهـــــال
فـــــرط خلف - تبـــــرعت اقـــــداحـــا

حسبه ان ظلمة الليل زادت
من دعاوى العدوان فيه افتضاحا
اولم تدرك الضواري بان الـ
ـ حب اقوى من النيوب سلاحا
وبان التغريد آمنا في الرو-
ـضة وقعا وان حشدن النواحا
حينما زغردت ثغور الملايي-
ـن وصوت الحق المضيع صاحا
لصواريخ اربعين تناخت
للفلسطين تستثار اقتداحا
ولدتها ام المعارك لما اخـ
ـتار منها ابو المعارك ساحا
لم تزل اعين الصهاينة العمـ
ـي تراها في ليلها اشباحا
وقفة ما تزال تلتهم الـدد-
ـبا وتمتد في الزمان اكتساحا
وستبقى خيول صدام لاتخـ
ـشى عثارا ولا تهاب الجماحا
فالسرى والدليل لقيا ظلام
يتعادى وبدع إصباحا
وبيمناه راية يعلن التكـ
ـبير منها في كل شبر فلاحا
عابرا بالعراق بحر عذاب
لضفاف تزهى هناءً وارتياحا
ضاحكا ملء ثغره من غريق
لم يسعه ان يعبر الضحضاحا

اي ستين قد اغارت على الـدهـ
ـر عصيا فماد فيها وطاحا
فكان الاحقاب تختزل الا-
ـن بعمر يمر فيها اجتياحا
كن سودا فصرت منها بياضا
كن جورا فبت فيها سماحا
إذ رايت الدنيا فناء دجيا
فتدليت فوقها مصباحا
وكان الزمان ارهقه الـذنـ
ـب فاهدى وليده واستراحا

***

مجد نيسان انه شرب الحـو-
ـل اغتباقا من عزة واصطباحا
فربيع فيه اتاح ربيعا
من رمن المزهرين كان المتاحا
رب يوم يزيح دهرا من الصبـ
ـروبشراه انه قد زاحا
راسما للعراق من الق المجـ
ـد وعليا انه دروبا فساحا
معليا من دماد صرحا من النصـ
ـر مهيبا فجاز فيه الضراحا
كل ان له اجتراح جديد
في بناء الحياة يطوي اجتراحا
هازئا بالحصار يعصر صـ
ـرا ويسقيه بالكرامة راحا
كلما امعن النهار اقترابا
امعن الحق في العيون اتضاحا

من جدل المستقبل

اخطار التطور العلمي الامريكي المفتوح بازاء النزعة الثقافية الانسانية المشتركة !

وربما اوحى العنوان بوجود تناقض ما بين العلم والثقافة اساسا او مبدأ او حتى في الغاية ! وهذا خطأ يتعين علينا تلافي اسبابه وأثره مبكرا ! فالعلاقة بين العلم والثقافة ان لم تكن توافقية اجمالا فهي ليست تناقضية عمليا او منهجيا . الا ان تغير العلم في سيرورته الدائمة نحو الارتقاء والتقدم تفتح اكثر من باب لعلاقات ليست مستقرة على نحو ثابت كما انها ليست مرتبكة على نحو دائم ! هكذا هي : (مواقف) ! تعطي المؤشر المضاد لحركة الانسان او تمنح الدليل لسمو الحياة ، في الساعة صفر وفي الساعة ٢٤ من يوم الارض الشمسي والقمري على ارض جميع القارات وفي مياه كل المحيطات وفي اجواء كل السماوات !

ولكن عندما تدخل صفة العلم ونسبته الى الولايات المتحدة على صيغة مطلقة النهاية وعلى اوسع الانشطة الاجرائية حرية فأنها تتقاطع في اكثر من موقع وفي اكثر من موضع مع الثقافة الانسانية المشتركة التي تريد الاحتكام الى الاخلاق المعيارية في الفكر والانجاز معا .

واثق الحايني

اي ان العلم (الخاص) لابد ان يصطدم مع الثقافة (العامة) مهما حاول العقل الامريكي المعتدل (تبرير) علمه ومهما حاول الفكر الانساني (الصبر) على خرق العلم الامريكي لحقوقه التاريخية في وحدة البنية والتكوين وفي وحدة الغاية والمصير على سطح كوكب صغير بدأ يعد للهجرة الى الكواكب للبحث عن الحياة هناك طلبا لحقيقة Exbiology .

تغطي حالة الانبهار الكونية ازاء الانجاز العلمي مساحة واسعة من مشاعر الانسان المعاصر وتشكل تجاه الانجاز الامريكي حصرا المساحة الاكبر في تلك المساحة الواسعة ، وهذه مسالة تخضع للمقارنة بين الخارج والداخل او بين الغني والفقير او بين القادر والمتريث ! حتى اذا اطلع الجميع على الآثار المباشرة ، بل حتى الاثار الجانبية ، فان وقفة تامل تاريخية ومجتمعية ليست قصيرة لابد ان تاخذ المنبهرين ليجدوا ان المسألة ليست تلقائية في نهجها ولا عفوية في منهجها ! بل هي مدروسة على نحو جيد وتسير على وفق برنامج طويل المدى وخفي في معظم مكوناته ومقوماته للوصول الى (حتمية) فلسفية في علم السياسة و(حتمية) سياسية في علم الاجتماع و(حتمية) اجتماعية في علم النفس ثم (حتمية) سايكولوجية في سلوك الانسان الفرد اذ هو الهدف الاخير ، بل هو الهدف الاول شأنا ! وقد اختار العقل الامريكي مفردة خاصة هي Imperative (بصفتها اسما) للتعويض عن مقابل الحتمية المعروفة في الفلسفه ، اذ هي : Determinism ، اذ لخصوصية الكلمة الاولى تبقى متعلقة بالجانب الامريكي من التطور الفكري والعلمي صوب (الهيمنة) السياسية او الاقتصادية ، كما وظفها على نحو واضح زبغنيو بريجنسكي في كتابه : (حتمية القيادة (او الزعامة) الامريكية) .

اعتمدت النظرة الامريكية في هذا السياق المفهوم المستقبلي الحدثي Futurity وعلم المستقبل Futurology لتحديد اسس السبق المستديم ومن دون اي تراجع بغية ترسيخ (الحتمية) المتعددة في اوجهها والواحدة في مضمونها مما لم يتعرض له بريجنسكي في كتابه ولا غيره على صيغة مباشرة او صريحة ، بل امكن جمعها من متناثرات على نهج (الاستقراء) الحريص والدائب لاثبات الحقيقة التي يكتمها الامريكان عن الانسان المعاصر مع انه يتصرف في ظلها وبموجبها تماما ، لان التعامل مع احداث المستقبل يثير الرعب والقلق في نفوس غير المتمكنين منه والشك والريبة في عقول القريبين منه والثقة والاطمئنان في قلوب العاملين والباحثين فيه !! واذا قسمنا الانسان المعاصر على ثلاثة (الثلاثية) الاحتمالية فان العالم الثالث ، او معظم العالم الثالث سيقع في مثلث الرعب والقلق ومعظم العالم الثاني سيقع في مثلث الشك والريبة ويبقى العالم الاعلى في العالم الاول يعيش حالة الثقة والاطمئنان العامين مع ثقة واطمئنان متغيرين بين حدين اعلى وادنى في اجمالي العالم الاول بغير الاعلى ، منه او فيه ! ولا مفر من اللجوء الى المطابقة في الاستشهاد !

هكذا اذن ! تذيع الولايات المتحدة ـ مثلا ـ برامجها المستقبلية في مجال الكومبيوتر لتؤكد انه في العام ٢٠١٠ وما بعده سيلجؤون الى جهاز الحاسوب الكمي : Quantum Computer بالتخلي عن النظام الرقمي (صفر ـ واحد) الى نظام متوال جديد يضاعف العمليات الحسابية الى ملايين الاضعاف ويصغر حجم الاجهزة الى ما لا يصدق وبالسرعة المتناهية ! ثم في اوساط علمية اخرى تذيع انها في العام ٢٠٢٠ ستصل الى تحقيق الالكترونيات الجزيئية Molecular Electronics [بعد ان حقق العلم الامريكي في العام ١٩٨٠ الالكترونيات المايكروية Micro Electronics وفي العام ١٩٤٠ الالكترونيات التي تعمل في الفراغ Evacuum Electronics بتطور مبرمج ، ثم في قفزة الى الهندسة الوراثية (الجينية) (يهدد) العلم الامريكي الانسان المعاصر بانجاز خارق لكل نواميس الطبيعة والاخلاق والايمان بتحديد وعد بانجاز ما يسمى النيوكليوتايد المصنع Artificial Nucleotide وهو التكوين (الثلاثي) الاساسي لبنية (الجين) الوراثي في اي صفة من صفات الكائن الحي الجسمية والنفسية والسلوكية يكون .اى وضع اليدعلى شفرة (صنع) الانسان كما يريد العلم الامريكي قبل اي شيء اخر ! من خلال التحكم بتركيب جزيئة الحامض النووي DNA في البيولوجية التقنية والميكروبيولوجي الصاعدين ! ومن النتائج في هذا السياق التحكم بصحة الانسان وذكائه وعمره معا !! فاذا صاحب هذه الانجازات نوع من الاحتكار الراسي Head Monopolization اي بحجب الانجاز (الارقى) عن التداول الدولي والانساني وجعله تحت يد الولايات المتحدة فقط فان (الفجوة) بينها وبين العالم ستجعل الكلمة العليا بيديها فعلا وعمليا !

هذا هو اذن موطن الرعب والقلق والشك والريبة ! ولكن هذا لا يعني

ان الانسان لن يعيش او انه سيندحر امام هذه الانجازات (الخاصة) ، بل العكس (يجب) ان يكون فاعلا ان لم يكن صحيحا على نحو تام ، لأجل البقاء . والخطر الكامن في هذه الانجازات (وتفرعاتها كثيرة) ينطلق من تحوله الى صيغة (ثقافية) تتسرب الى العالم على صيغة ابرز ما فيها قوة التاثير وابرز ما لدينا ازاءها ضعف المقاومة على مستويات او درجات اشدها فتكا في المجتمعات المتخلفة التي لا حضارة سابقة لها ولا مدنية معاصرة فيها ، ولكن كيف تبدو الثقافة الامريكية (المقبلة) في هذا الصدد ؟!

ان الاجابة على هذا السؤال لا يجب ان تكون نظرية تجريدية (قبلية) بل عملية تجريبية (بعدية) ، لذلك فان الاشارة الى تحولات الادب الامريكي باتجاه الانجاز العلمي من حيث الفكر واللغة معا ليست مستعصية على المتابعة (العامة) ان هي تعذرت في المتابعة (الخاصة) ، مع ذلك اشير هنا الى رواية ارثر هايلي Arthur Highly الموسومة الدواء الفعال The Strong Medecine في مطلع الثمانينيات عندما (وظف) انجازات الهندسة الجينية توظيفا روائيا لا يوازيه الا اديب درس العلم او عالم متذوق للادب ! وكنا من الذين عالجوا هذه الرواية بالتنبيه الى التحول الثقافي (الجديد) ، ومن البديهي ان هذا الاسلوب ليس له علاقة بالخيال العلمي Science Fiction الذي اشتهر فيه اسحاق اسيموف Isaac Asimov (١٩٢٠ ـ ١٩٩٢) الذي وضع وحده ما لايقل عن (٥٠٠) كتاب في العلم والثقافة (من فيزياء الذرة حتى التوراة) ثم في الخيال العلمي نفسه ، وهذا يعني ان التحولات (العلمية) الانجازية الكبرى ستنتقل الى الثقافة والى الادب في الثقافة او الثقافة في الادب ايضا ، وحتى تصل (الموجة) الى الادب العربي فان عقودا طويلة تنتظرنا او ننتظرها ، لان (تباشير) الموجة الاولى لم تصل بعد فكيف تصل الينا موجة بعد الموجة القادمة ؟!

لقد اجابنا الدكتور عز الدين اسماعيل في كتابه : (المكونات الاولى للثقافة العربية) (بغداد ـ ١٩٨٦ ط٢) عن سؤال : من نحن ثقافيا ؟ ثم اجابنا الدكتور الياس فرح في كتابه : (في الثقافة والحضارة) (بغداد ـ ١٩٨٧) عن سؤال ماذا يجب ان نكون ؟! من حيث يتعلق السؤال الاول بماض مؤثر والسؤال الثاني بحاضر متاثر ، اما سؤال المستقبل : كيف علينا ان نكون ؟! فانه سؤال قائم من غير اجابة دقيقة او شاملة بعد . انا لا استطيع ، مثلا ، ان اصف نفسي بالمثقف في الوقت الذي اجهل تاثير (الآلية) المتبادلة بين المتغيرات العلمية والفكرية في امريكا وانعكاساتها العالمية السالبة والموجبة افتراضا او حقيقة !

الا انني استطيع القول ان الثقافة الامريكية لن تكون كما هي الان ، ولما كانت في وضعها الراهن تمتلك مقومات الاستحواذ والتاثير الضارين حتى في المجتمعات الغربية (كما في ردود فعل فرنسا الاعلامية والثقافية والاجرائية في عهد متيران) فان الضرر المنتظر في المستقبل سيكون اكبر او اشد ! وسيظهر في اكثر من دولة اوربية وفي مقدمتها الدول الاسكندنافية !

اما الان ، فدعونا نعالج مفهوم ، الضرر ، هذا ! هل هو ميكانيكي جسدي او نفسي مستتر ؟! ام هو ضرر معرفي ومعلوماتي يجعلنا (نعتمد) على الامريكان في كل شيء او في معظم حاجاتنا المعلوماتية ؟! واخيرا اذا كان هذا هو الضرر فهل من فائدة معه او قبله او بعده تصاحب التحولات العلمية والفكرية والثقافية الامريكية في الحاضر والمستقبل ؟!

لا يجب حصر الاجابات بكاتب هذه السطور فقط ! بل هي محاور للمناقشة في الواقع وعلى نحو هادىء بعيدا عن (حماس) التضاد المفتعل او التطابق المصطنع !

مع ذلك ، فان حصول الضرر مسالة (حتمية) ومقطوعة decisive لمسوغ موضوعي اساسي ينحصر في (اختلاف) طبيعة مجتمع العرب والعراق بخاصة وتاريخهم وتقاليدهم وعاداتهم الموروثة والمستجدة معها عن مجمل طبيعة المجتمع الامريكي وتاريخه وتقاليده وعاداته الموروثة والمستجدة معها ! وان نسبة الالتقاء على طرف الاختلاف لن تزيد على عشرة من المئة ! وان حصة التناقض على الطرف الاخر من الاختلاف لن تقل عن عشرة بالمئة وما تبقى فهو خلاف او اختلاف طبيعي !! الا ان العامل المحدد Limited Factor في هذه العلاقة يبقى محصورا في (الزمن) ، اي : (الزمن) الذي يستغرقه (تدفق) الفكر الامريكي والاعلام الامريكي والعلم الامريكي و(الترفيه) الامريكي .... الخ الى المجتمع العربي او العراقي ! اذ ان الاستمرارية او المتصلية Continuity في التدفق هي التي تسبب (التغير) في المجتمع (المستقبل) وليس طبيعة ما يتدفق اليه فقط ! بل ان هذه المتصلية هي التي يتعين ان تصير موضع الانتباه والمعالجة وليس اصل العلاقة فقط ! لان اقامة العلاقة في غير متصلية فاعلة يمنع الكثير من الضرر ، وان قطع العلاقة مع ادامة المتصلية هو الخراب عينه ! اما المجتمع (المرسل) فانه مطمئن الى ما هو فيه رغم كل الصراعات الداخلية المدمرة سواء اكانت في موضع ملاحظته ورصده ام لا ! لاننا نملك وجهة نظر اخرى ازاء المجتمع الامريكي ومستقبله المحفوف بالمخاطر (من الداخل) ولكننا نعالج هنا تاثيرها فينا نحن اولا . اذن نحن في مواجهة حقيقية !

هل يصير (الالتزام) هنا بوصفه معيارا للمقاومة مشكلة معرضة للخطر ؟! ان تعبير (معرضة للخطر) لا يعني الاصابة بالخطر نفسه ! لذلك السبب فان احتمال التعرض للخطر قائم او اكيد اذ عندما يصير الالتزام (اعتناقا) في اللغة ويمتد في المجتمع ليصبح التزاما اجتماعيا وفي السلوك ليظهر التزاما اخلاقيا ثم يستوطن الادب فيبدو التزاما منهجيا وفي الفلسفة نراه التزاما غائيا فأن جميع هذه التعبيرات تصبح مصطلحات موثقة ولكن ما ان يتفق المتفلسفون على (القضية) موضوع المجادلة حتى تنتهي غائيتها لتتحول الى مجال الفكر ثم لتتفرع الى التخصصات المعرفية فاذا هي من اقصى تكنولوجيا الاندماج النووي باردا حتى اقصى رصف كلمات الشعر المنثور او النثر الشعري ترفا تبحث في كيفية التاثير في الطرف الاخر !ان التزامنا يرقى الى هذا المستوى العلمي الجدلي في الثقافة المعاصرة ... وهذا مما ينبغي

في هذا الخضم ، نرى المتغيرات الفكرية والادائية والتنظيمية والهدفية تتسارع في انحاء العالم وعلى درجات مختلفة حتى جعلت من السرعة نفسها قيمة لكل شيء على الارض فتقلص الشعور بالزمن الظرفي (الساعات) و(الايام) مقابل تضاعف صعوبة مواكبة المتغيرات العلمية والتكنولوجية والفكرية ومن ثم السلوكية ، فاذا كنا من المتخصصين بالثقافة على اي مفهوم كان ذلك التخصص فاننا نجد انفسنا في متاهة (معرفية) لا تترك لنا خيارا في الاختيار طويلا ، لأننا نريد الجديد فلا نقدر عليه الا من خلال الطرف الاخر ، في الغالب الاعم ، واذا سلم هذا الطرف بحاجتنا فانه (يشترط) عليها الكثير مما يفوق التصور والطاقة ، وما ذلك الا (الترويض) ، فنرفض ..

وفي ذلك مواجهة لاستراتيجية امبريالية واضحة

، لان مسالة (الانتقاء) لم تنحر في مذبح الاستغلال الدولي والاستعمار الكولنيالي (القديم) فكيف تذبح في محراب الامبريالية (الجديدة) ؟!

يبدو الالتزام مع الانتقاء معادلة مقبولة نظريا في الطرف المستقبل ولكن جزء الالتزام الذي يؤثر في المرسل يمنع وقوفه مع الانتقاء الذي يرسم المستقبل ، ان المرسل يريد (اللاالتزام) ، لا في لحظة ما او في

موضوع واحد او ازاء حدث واحد ، انما ازاء كل شيء في الداخل والخارج معا ، اما (الثوابت) كما يسميها المستقبل فهي ليست الا (متغيرات) كما يراها المرسل ، اذن هناك تصادم في الرؤية والمخيلة وفي العمل والتطبيق وهو تصادم الاضطرار وليس تصادم الرغبة المجردة فقط .

الا اننا لانجرؤ على تسميته بتصادم الاقدار لانه لم ينشا من الفراغ التقاني او العفوي فالعراقي او العربي او الاسيوي او الالماني ... ثم الامريكي يحب وطنه ، وحب الوطن من الثوابت التي لاخلاف فيها او

عليها الا ان ترجمة هذا الحب لاتعكس صورة (الالتزام) نفسها عند جميع الاطراف ، فحب الامريكي قد يدفعه بضغط القصر الابيض الى عبور القارات (ليهاجم) من يهدد (امنه) الذي يقدره هو من دون غيره وبالمعيار الذي يراه صحيحا ولكن حب الوطن عند اي طرف اخر في هذه

المواجهة تدفعه الى اشهار سلاحه (دفاعا) عن وطنه هو ، وعند جمع مفردتي (الهجوم + الدفاع) بعضهما الى بعض فان المحصلة لاتساوي (حب الوطن × ٢) ، بل لاتعادل (حب الوطن × ١) ، بل لاتكافيء (نصف حب الوطن + نصف حب الوطن = حب الوطن) وهكذا تماما

كما هي المعادلة (١ + ١) لاتساوي (٢) دائما الا بشروط (التوافق والتجانس واللاتفاعل واللااختلاط واللااحتراق واللاانصهار واللااختفاء) ! وكل من هذه الكلمات تمثل حقلا علميا مستقلا عن الاخر ، لذلك فان المواطنة السليمة تمنح الالتزام سمة (الوطنية)

الصرف فان الالتزام المجرد يمنح المواطن سمة (المصلحية) الصرف ، اي ان الالتزام الامريكي بالهجوم على العراق هو (مصلحة) ينظر اليها الامريكي الحاكم نظرة (اجرائية ـ الية) غير متطابقة مع النظرة (الاخلاقية) التي ينظرهاالعراقي وهي مسالة الدفاع عن وجوده على انها من الثوابت فوق المصالح تماما ! او ان المفهوم الاخلاقي اخذ شكلا

اخر عند الامريكي الحاكم ازاء قضية الصدام مع العراق الذي ينظر مواطنه الى ذلك المفهوم على انه مغلوط في الاقل ! فكيف يستطيع العراقي تحويل (التزام) النفسي والثقافي والمجتمعي من خارطة العراق الصغير الى قارة الولايات المتحدة الكبيرة لكي ترضى عنه الاخيرة ، بل لكي يصير لها اصبع سبابة تحركه كيف تشاء ؟! انها عملية من الاستحالات سواء مع العراقي ام مع غيره !

ان المستقبل يحمل تقابلية متضادة في الالتزام في الفكر السياسي وقراراته الاجرائية ، على نحو خاص ، ثم تنسحب على الادب السياسي ، اما التقابلية في العلم فهي تقابلية تفاوتية ، بالمستوى والدرجة ، لاتحمل صفة التضاد او التناقض بل سمة التقدم والتخلف او التقدم الاكبر

والتقدم المحدود الذي يجعل من الاخير تابعا في التغير من الاول مستقلا في التغير وهذا هو قدر العصر وكل عصر في الواقع حتى صار (كي) الاطلاقة اول الدواء وليس اخره وحتى غدا التحالف مع (الشيطان) تقليعة بعد ان كان عارا اي عار في عالم المثل السماوية العلوي وبعد ان

انحدر الى عالم السياسة الامريكية السفلي بحصول تغيير بنيوي وهدفي معا في صيرورة الالتزام الانساني ـ الكوني ـ لعبة بين اقدام من لاراس لهم ! ولقد تفرز هذه التقابلية Oppositeness الرئيسية تقابليات ثانوية (اقليمية) تتبادل الاثر والتاثير مع التقابلية الام ، فتضاعف من

ويلاتها وشدائدها كما في تقابلية الالتزام ازاء العام وبالعكس ، وتقابلية التزام الضرر في مواجهة المجموع وبالعكس ، وتقابلية التزام الممارسة في محاكاة الفكر وبالعكس ، وتقابلية التزام الجهل بالقوة ازاء تركيع العلم بالضعف وبالعكس ، وتقابلية الثقافة الهامشية بالتهريج على حساب الثقافة الرصينة الجادة وبالعكس ، وتقابلية التزام الغنى الدولي او الفردي من غير قيد او حدود صعودا ، واتساع دائرة الفقر الدولي والفردي من دون قيد او حدود نزولا .. الخ لذلك فالعودة الى مفهوم الثقافة مهم هنا اذ قد تبدو الثقافتان Two Cultures (والمقصود بهما الثقافة العلمية والثقافة الادبية او الانسانيات كما في محاضرة السير شارلس سنو C.P.S now بهذا العنوان مع تدجيج الثقافة العلمية على الادبية) متاخرة عن حجم الحاجة التي تتطلبها النظرة المستقبلية لا من حيث الاتجاه بل من حيث الابعاد العلائقية

المجتمعية والدولية كما ان تحليل ريموند وليامز Remond Willioms لعمر (الثقافة) بوصفها مصطلحا ناشئا في العقود الاخيرة من القرن الثامن عشر (في كتابه الثقافة والمجتمع ـ مترجم ـ بغداد طبعة خاصة ١٩٨٦) لايساعدنا على اشتقاق مفهوم جديد للثقافة المقبلة عالميا وانسانيا امام نزعة التطور العلمي المفتوح في اوربا والولايات المتحدة حصرا ، بل ان تطور مدلول الثقافة باتجاه توسيع المعنى Extension of meaning (و) لتحسين المعنى Ameliovation

of meaning هو الذي يساعد فقط في استخلاص مدلول جديد للثقافة المقبلة هل هي ثقافة كونية انسانية مشتركة ام هي ثقافة امريكية مهيمنة ؟! وهل تحتفظ الثقافات (القومية) بخصوصياتها (الحالية) امام زحف الاتجاه العلمي واسع النطاق الذي سيغير سلوك الانسان وتفكيره على نحو اكيد الا ان المجهول في هذا التغير هو حجمه او درجته واتجاهه ، لنتذكر واقع الثقافة العالمية والقومية قبل وضع (الاذاعة) موضع العمل وقبل مباشرة التلفزيون مهمته وقبل بزوغ فجر (الانترنيت) الذي مازلنا في اول خطوات التعامل معه ! اما جانب

انحسار المعنى Specializ ation of meaning او انحدار المعنى Deterio ration of meaning في مدلول الثقافة على احتمالات المستقبل فانه ضعيف ولا فرصة له او حظ في اي مناقشة سوى احتمال واحد ان يظهر تيار بنزعة علمية Scientism جامحة تجعل من العلم ثقافة او تجعله الثقافة الاولى حتى في صلب الادب وبذلك تنجح نظرية العمل الامريكية في احداث تغيير في السلوك الانساني من خلال تعميم الانجاز العلمي ثقافة . هنا تتحقق وجهة نظر السير (تشارلس سنو) ولكن ليس من منظور المزاج والرغبة بل من منطلق الواقع والمتحقق فعلا ولكن الخصوصيات القومية والوطنية لن تندثر تحت تاثير هذا الطوفان وستبقى ادبياتها على ارضها وتحت سمائها وان لم تخترق اجواء الولايات المتحدة واراضيها بالمقابل !

راحاب

شعر اديب ناصر

الزانية اكتملت
حبل الجاسوسين تدلى
والاربعة عيون
اخذت
من [راحاب]
والباب
واخذت
من انفاس الناس
وهرولة الحراس
واخذت
سور اريحا
معصوب العينين
ومكتوف البرجين
لها
للصرخة في التدريب
لمفرزة الابواق
لعهد
يحشر ربا .. في
تابوت العهد
لصوت
ينفخ شرق النهر
ويوصي نصلا
في الاغماد
اريحا
زانية
ومحرمة
ورماد
الزانية اكتملت
وقع .. الرعب
عليها
قبل هجوم الرعب
فذاب القلب
ورجفت :
اين اماني ؟
سألت
اين نجاتي ؟
ان الرب ،
علمنا ،
قد اعطاكم هذي الارض
ان الرب
سمعنا ،
يبس بحر خروجكم السري

كان البحر الهائج
سهلا
فمتى النهر
الاسهل ؟
ومتى
السور ؟
القصر ؟
الملك ؟
الناس ؟
اريحا ؟
ومتى
انجو ..؟
الزانية اكتملت
مات
الشر
الشجر
البقر

وبقيت
صعد يشوع
برايته التابوت
الى مدن ستموت
وبقيت ..
ذبحت مدن الجبل
ومدت السهل
ومدن البحر
وبقيت ..
وعلى سطح القرمز
بقي الحبل
تدلى
ثم تلوى
ثم التف
بزينتها
وزناها
وبه اكتملت ..

«فأرسل يشوع بن نون .. رجلين جاسوسين سرا قائلا اذهبا انظرا الارض واريحا .. فذهبا ودخلا بيت امرأة زانية اسمها راحاب واضطجعا هناك ..» يشوع ص٢ع١

الملف النظري : التأويل الأدبي وقراءة النص التراثي

- التأويل الادبي وقراءة النص التراثي : تقديم
- قراءة التفسير والتأويل : المتنبي أنموذجا
- إنتصار التأويل : الشكلانية وما بعدها
- مستويات التلقي وإختلاف القراءات في النقد العربي القديم
- التأويل والقراءة
- الترجمة بوصفها تأويلا: المخيال الشعبى والغرب المترجم
- ابن رشد والتراث الهرمينوطيقي الالماني
- الاستشراق الادبي وحدود التأويل

التاويل الادبي وقراءة النص التراثي

صفاء صنكور جباره

لم هذه العودة الى التاويل ، وهذا الاستخدام المتزايد للاتجاهات الهرمينوطيقية في مختلف العلوم الانسانية ؟ ولماذا هذه الاثرة والانتشار المطرد التي تحظى به هذه الخلاصات في اطار إتجاهات النظرية الادبية المعاصرة ؟ والى اي مدى يمكن ان نكتشف في هذه المقاربات غنى معرفيا ، واليات دراسية ، تساعدنا على الفهم الموضوعي للتراث ، بعيدا عن سكونية التقليد ، وتعميمات المناهج الغربية الاخرى المهيمنة في دراسة التراث والتاريخ ؟

ان الاجابة على هذه الاسئلة ، تضعنا في لجة اشكالية العلوم الانسانية ، ومازق سعيها المحموم ، للفوز بمفهوم العلم ، كما طورته النزعة الوضعية ـ الامبريقية في اطار التقليد الفكري الغربي ، وهي الاشكالية التي احتلت حيزا واسعا من الفكر المعاصر ، ونظرية العلم ، ومجمل النتاجات المعرفية في نظريات العلوم الانسانية وفلسفاتها . وكان هوسرل خير معبر عنها في كتابه الشهير(ازمة العلوم الاوربية) ، في ثلاثينيات هذا القرن على ان هذه الاشكالية تعود اصلا الى نهايات القرن الماضي ، حيث اختزلها ولهلم دلثاي في ثنائية التفسير والتاويل . فاستخدم المصطلح الاول لوصف ذلك السعي المنهجي الذي اقتبسته الاتجاهات الوضعية من نموذج العلم ، كما تطور في اطار العلوم الصرفة والطبيعية ، وحاولت تطبيقه على التاريخ ومجمل الدراسات الاجتماعية والانسانية ، مقابل التاويل الذي عده الاساس المنهجي الخاص للدراسات الانسانية والثقافية ، او ما اصطلح عليه المفكرون الالمان اسم علوم الفكر او (الروح)

ويمثل عنصر اختلافها المنهجي عن العلوم الطبيعية .

واذا قيض لنا هنا ان نتلاعب قليلا بعنوان كتاب فيلسوف التاويل المعاصر الاساسي ، هانز ـ جورج غادامير «حقيقة ومنهج» الصادر عام ١٩٦٢ ، لنحوله الى صيغة سؤال: حقيقة ام منهج ؟ وهو تلاعب لنا تحفظ عليه كما سيتوضح لاحقا ، نستخدمه هنا لغرض الشرح .. ولنقترب تدريجيا عبر هذا التقابل والتعارض المفترض من جوهر هذه الاشكالية .

لاشك في ان غادامير ينتصر لمفهوم الحقيقة على حساب المنهج ، ويعلن اولوية الحقيقة على المنهج . بيد انه لايعني بذلك رفض اية نزعة مناهجية . بل على العكس من ذلك ينطلق من تحطيم اصنام النزعة المناهجية المهيمنة ، ونعني بها النزعة الوضعية ـ الامبريقية ، ومفهومها للعلم وبقائها اسيرة فهم تقليدي لثنائية الذات ـ الموضوع . فالمنهجية السائدة في العلوم الطبيعة ، ومن بعدها في النموذج الامبريقي في الدراسات الاجتماعية والانسانية ، تفترض مسافة فاصلة بين الذات والموضوع ، وتشترط استخدام اليات مناهجية محددة تحاول فيها الذات امتلاك موضوعها وتحليله على وفقها ، وبشكل يضمن

نيتشه

هايدغر

لها امكانيات التحقق من الثبات والتنبؤ بشكل ميكانيكي احيانا . ويقف ضد هذا التقديس الاعمى للمنهج ، طارحا بدلا منه الية(مناهجية) جديدة قائمة على الفهم والحوار بين الذات والموضوع . فالحقيقة بنظره سابقة على المنهج ، كما هي الحال مع عالم الخبرة الاولية المباشرة ، السابق لكل نزعة مناهجية.من هنا رفضه لكل نزعة مناهجية تحاول مصادرة موضوعها لمصلحة تطبيق اي للمنهج وقواعده الصارمة .

اذن تدشن (الهرمينوطيقا) صيغة مناهجية ، تستبق فكرة العلم المنهجي ، كما تطورت في فضاء عصر التنوير والنموذج الوضعي الامبريقي لاحقا.وهي مناهجية تحاول ان تخرج من اطار الثنائيات الحاكمة فيها للذات-الموضوع ، والنظري ـ العملي .. الخ .. بل ثمة من يحاول تعميمها ـ كما الحال لدى غادامير ـ فتكون لديه «اكثر من مجرد منهج للعلم او سمة مميزة لمجموعة معينة من العلوم . بل انها اكثر من ذلك تشير الى قابلية الانسان الطبيعية» .

وعلى وفق هذا الفهم تصبح الهرمينوطيقا قديمة قدم الحضارة الانسانية.وقد ارتبطت دائما باصطلاحات مثل التاويل ، او الشرح او التفسير او الترجمة والفهم ، مع التاكيد هنا على ان هذه الاصطلاحات قد اخذت معاني متعددة على وفق الخطابات والاتجاهات التي تناولتها،اي إنها كانت مصطلحات متعددة الخطابات Multidiscursive ، ومن هنا ينبع الكثيرمن اللبس الذي يسود المشروع الهرمينوطيقي .

اما على صعيد البناء المناهجي ، فقد شهدت اواخر القرن الثامن عشر ، واوائل القرن التاسع عشر انبعاثات فردية للمصطلح على يد عدد من المفكرين ، وشكلت لحظة شليرماخر حدا فاصلا في تطور الهرمينوطيقا .. اذ قدم بناء مناهجيا استثمرفيه مختلف الاستخدامات والانبعاثات السابقة ، ورسم خطا فاصل مؤثرا في تطور النظريات الهرمينوطيقية اللاحقة . سواء بشكلها الفقه لغوي (الفيلولوجي) في القرن التاسع عشر ، او بصيغها الفلسفية في القرن العشرين ، اذ لم تكن الهرمينوطيقا قبله سائدة الا في البحث الفقه لغوي في النصوص الكلاسيكية الاغريقية واللاتينية ، وفي تفسير النصوص المقدسة ، فعمدالى مفهوم عام للهرمينوطيقا العامة ، بدلامن تلك الاستخدامات المقيدة في حقول معرفية معروفة .

وينتج الفهم في هرمينوطيقا شليرماخر من اشتراك لحظتين ، «الاولى : ان فعل الكلام لايمكن ان يفهم بوصفه لحظة في تطور الفرد مالم يفهم بالعلاقة مع اللغة، والثانية انه لايمكن لفعل الكلام ان يفهم بوصفه تحويرا في اللغة مالم تفهم ايضا بوصفها لحظة في تطور الفرد» .وتقابل ذلك صيغتان متميزتان من التاويل يسمي الاولى نحوية،والاخرى سايكولوجية او تقنية ، وهما صيغتان لايمكن لهما ان توجدا منفصلتين في الواقع ، ولكن اذا افترضنا حدوث ذلك فان التاويل النحوي سيستبعد او يتجاهل المؤلف ، والتاويل التقني او السايكولوجي سيتستخف باللغة . واذا كان شليرماخر قد ظل خاضعا لنوع من المزاوجة بين اصطلاحات النزعة النقدية الكانتية وخلاصات الرومانتيكية المهيمنة في عصره ،فان دلثاي الذي قدم صياغة فلسفية متكاملة لهرمينوطيقا شليرماخر ـ الا انه قد تعرض لبعض الانتقادات في مجال فهمه له ، وعده من انصار نظرية التقمص السايكولوجي .. كما هي الحال مع نقد مولر ـ فولمر الذي يرى انه كان « وراء انتشار فكرة مشوهة واحادية الجانب عن نظريات شليرماخر.وحاول في سنواته الاخيرة الاستفادة من كشوف هوسرل الظاهراتية ، التي كان لها اثرها الواضح في تطور النظرية الهرمينوطيقية لاحقا ، سواء عبر الخط الانطولوجي الذي اختطه مارتن هايدغر ، او عبر تاثيره في تلامذته بدءا بانغاردن ، ومرورا بهيرش ولايبغريد وانتهاء بصياغة تلميذه شوتز من اطار علم الاجتماع .. وما تحدر من اتجاهات اجتماعية تاويلية ، كالتفاعلية الرمزية والاثنوميثودولوجيا. لقد حرص دلثاي على التاكيد ان العمليات التاويلية التي يقوم بها المؤرخ او الدارس في العلوم الاجتماعية والانسانية تستند الى افعال فهم اولية نابعة من الحياة اليومية . وهو بذلك يقترب من مفهوم « العالم المعيش» او «عالم الحياة» الذي طوره هوسرل في كتاباته الاخيرة لوصف ظاهراتية السلوك الاجتماعي الانساني .

ومع مارتن هايدغر ومن بعده هانز جورج ـ غادامير ، حدث تحول كوبرنيكوسي في النظرية الهرمينوطيقية ، تمثل في وضعهما فكرة التعامل مع الهرمينوطيقا بوصفها ابستولوجيا ، تحت المسالة ، والحفر تحت الخلاصات الابستمولوجية لاكتشاف اسسها الانطولوجية . اي ان الهرمينوطيقا مع هايدغر قد تحولت الى بحث في الوجود(الانطولوجيا) ، وتحول السؤال الاساسي فيها ـ حسب تعبير ، ريكور ـ من «كيف نعرف ؟» الى «اي نمط من الكينونة ، لتلك الكينونة التي توجد في الفهم فقط ؟» (ريكور ، ١٩٨٠ ص٥٤) .

لقد ادى هايدغر هنا مهمة مزدوجة فهو قد تعامل مع الفلسفة بوصفها هرمينوطيقا شمولية ، ووصف مهمة الفيلسوف بانها مهمة هرمينوطيقية ، محولا الفلسفة عن مجرى انشغالها بالقضايا الميتافيزيقية والاخلاقية والابستمولوجية والجمالية» (مولر ـ فولمر ـ ص٣٢) ، فانه في الوقت نفسه قد منح الهرمنيوطيقا معنى جديدا وفتح امامها افاقا جديدة ، خارج اطار اهتماماتها التقليدية .

وهنا يصبح الفهم مفهوما اساسيا لدى هايدغر ولدى غادامير من بعده ، ترتكز عليه كل اشكال التفسيرات والتاويلات في الحياة الواقعية والعلوم الانسانية ، فهو وجودي وهرمينوطيقي في الان نفسه ،لان كل انواع الفهم لديه «ابتداء بالاولية حتى الفهم الحقيقي للدازين (الكينونة هناك) . ونظرا لان الفهم يشكل جزءاً اساسياً من كينونة الانسان في العالم ، لذا فهو يرتبط بعلاقة باطنية مع زمنيته وتبعا لمايراه هايدغر ، تعد كينونة الانسان زمنية تماما : اذ ان افقه المعيش يتضمن الماضي والحاضر والمستقبل ، الا انه يشرئب نحو المستقبل» .

ان مثل هذا الاستشهاد يقودنا الى ذلك السعي والمنافحة المحمومة التي ابداها هايدغر لان يضع (الزمانية) ، في قلب اي مشروع فلسفي ، وما يترتب على ذلك من احساس بالتاريخية ، وتاكيد حضورها المناهجي . وبالتساوق مع هذا النهم التاريخي ، تبرز اجابتنا على السوال الاخير من الاسئلة التي انطلقنا منها والتي نتلمسها في التطورات المعاصرة الجارية في النظرية الهرمينوطيقية واسهام الفيلسوف الالماني هانز جورج ـ غادامير ، الذي اعاد موضعة التراث والتاريخ بالاستناد الى هذا الجذر الهيدغري في مركز نظريته .. ففعل التاويل ، ليس مجرد فعل فردي يقدم بوصفة (سايكولوجيا

للفهم ، خلاصة يتم الوصول اليها عبر اجراء منهجي موضوعي . بل فعل لاينفصل ابدا عن اطاره التاريخي .. ويحدث بالضرورة ضمن سيرورة التراث وفي فضاء بين ـ ذاتي (intersubjective) . وليس سايكولوجيا صرفا ..

وبذا تتوضح الطبيعة الحوارية التي تقترحها مثل هذه المناهجية التاويلية ، التي توفر فرصة لعبور مثل تلك الهوة المفترضة بين الذات والموضوع ، وبينها وبين الافاق الزمنية المختلفة ، التي يجب ان لاتنفصل عن صيرورتها التاريخية ، يتوفر الوعي التاريخي لاحقا على امكانية صهر وتلاحم افاقهالمختلفة عبر الممارسة التاويلية وعملية الفهم ..

فما دام الانسان بنظره موضوعا على الدوام في التاريخ ، ولايمكن اخراجه خارج هذه الصيرورة التاريخية ، وسيكون وعيه بالضرورة محكوما تاريخيا ..

وصيرورة التراث هذه هي المكان الذي يحدث فيه فعل الفهم فهو بنظر غادمير «لايمثل فعل ذاتية المرء ، بل هو وضع المرء لنفسه داخل سيرورة التراث التي ينصهر بها الماضي والحاضر باستمرار» .

ان التاويل هنا وسيلة لتجاوز اغتراب الانسان المعاصر واعادة توطينه في عالمه ، بعيدا عن التجريدات العملية التي تملا عالمه ، اوتشتته بين الافاق الزمنية المختلفة ، وايصاله الى فهم تلك الاشتراطات التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تضاعف اغترابه . على وفق ذلك يتخلى غادامير عن الالية المنهجية التي تدعو اليها مختلف العلوم كما تطورت في اطار النموذج الوضعي ـ الامبريقي ، التي تفترض تلك المسافة بين الذات والموضوع محاولة اخضاع الاخير وامتلاكه عبر تلك الاليات المنهجية الثابتة وحصره في اطار خلاصاتها التفسيرية .

بدلا من ذلك يطرح غادامير مفهوم «الشعور بالالفة مع العالم» .. الذي يمثل وسيلته لاعادة الانسان الى الواقع الحقيقي ، وجعله مدركا للفضاء (بين الذاتي) الذي تنتج فيه معرفته ، وبصيرورته التاريخية . ان العلم هنا لايقف حاجزا بين الانسان وعالمه ، ولايقدم نماذج تجريدية تحاول اختزال صيرورة الواقع المعقدة ، او اطرا وقوالب جامدة تحصره في اطارها .. بل على العكس من ذلك يتقدم على وفق وعي انطولوجي لاكتشاف عالم الخبرة المعيشة ، والى رصد كل تلك التصورات والاسس القبلية التي تتحكم بانتاج المعرفة .. اي ذلك العالم السابق على العلم (Prescientific World) ، وفي ذلك امتداد واضح للفهم الظاهراتي لدى هوسرل ومفهومه عن (العالم المعيش) ومفهوم الهايدغري للدازاين ، (الكينونة هناك) والـ«الكينونة في العالم» .

وهنا يجب ان نلتفت الى ما قد يتسلل من فهم اختزالي قد يحصر الهرمينوطيقا في مهمة اكتشاف تلك الشروط القبلية للفهم ، ويبعدها ما دامت تتحفظ على النزعة المناهجية ، عن ادراك مشكلات تطور الحقل المعرفي نفسه .. وهي مشكلات ذات طبيعة هرمينوطيقية بالضرورة تدخل في صميم بنائها كفلسفة شمولية للفهم .

وقد يرى البعض في نشاط غادامير الشارح للممارسة الهرمينوطيقية ووصفه للحظة التاويلية على انها نشاط يتوسط افقي الحاضر والماضي ، ودعوته لانصهار وتلاحم الافاق . بانها نموذج لايمسك بالصيرورة التي تنتج المعرفة من خلالها .. (انظر نقد كارل اوتو ابل لغادامير) .. ونقول ان غادامير اذا كان قد اضطر لتقديم نشاط نظري شارح لمفهومه التاويلي ، فانه مفهوم يقوم على ادراك حاد لتلك الصيرورة ، ولايعني هذا التوزيع الشارح للافاق وتوسط التاويل بينها انها لحظة سكونية اوخطاطة ثابتة .. بل انها لحظة تحدث في اطار (متصل) دائم هو الصيرورة التاريخية .

او كما يشير غادامير في كتابه الشهير «حقيقة ومنهج» : «نحن موضوعون على الدوام في التاريخ .. اعني ان وعينا يتحدد بالصيرورة التاريخية الحقيقية الى درجة لايملك فيها الحرية لكي يتموضع قبالة الماضي .. من جهة اخرى .. اود القول.. ينبغي ان نعي دائما ومن جديد الفعل الذي يزاول تاثيره هكذا علينا ، الى حد ان كل ماض نقوم باختياره يجبرنا على اخذه على عاتقنا كليا وعلى تحمل حقيقته بشكل من الاشكال

من هنا فانه في تعامله مع التراث لايستطيع التوفر على موضوعية زائفة تفصله عنه ، لكي يستطيع اعادة بنائه عبر اليات ووسائل منهجية محددة وضمن نموذج تعميمي يحاول ان يموضع التراث او التاريخ منفصلا عن الوعي الذي ينظر إليه ، لاشك ان المسافة التي تفصل بين الذات وما تريد تفسيره ، تظل قائمة بوصفها مدخلا اساسيا للوعي الاغترابي ، كما هي الحال مع المسافة الزمانية التي تفصلنا عن تراثنا وماضينا مثلا ـ وغادامير في ممارسته التاويلية لايدعو الى ردم هذه المسافة ، بل يضعها في قلب العملية الهرمنيوطيقية ، والمدخل لتلاحم الافاق الذي يتم في اطار التاويل ، في اطار صيرورة يحكمها مفهومه (لوعي التاريخ الفاعل) ـ Wirkungs geschichtliches Bewubtsein وهنا نعني وجود التراث والتاريخ كمحدد سابق على الوعي . ولايمكن للانسان او للوعي ان يكون خارج صيرورة التاريخ هذه ، وبذلك لايكون وعي التاريخ الفاعل نوعا من المنهجية او البحث التاريخي ، يفترض دراسة التاريخ كموضوع مستقل عنا ، كما إننا لايمكن ان نتعرف على انفسنا الا في اطار هذه الصيرورة التاريخية نفسها ، اي ان ما يحدث لنا من افعال ، لايمكن ان تنظر اليها موضوعيا بوصفها افعالا منفصلة ، بل انها جزء من الظاهرة التاريخية .

وللاسف يخطيء الكثيرون في فهم هذا التعويل الكبير في فكر غادامير على الصيرورة التاريخية ، فيظنون انه يدعو الى ردم تلك المسافة بين المفسر وما يريد تفسيره . ما دامت العملية التاويلية وعبر عملية الفهم تحقق ذلك وما دام غادامير يدعو في النهاية الى تلاحم وانصهار الافاق .. والواقع اننا نتلمس في ذلك فهم تبسيطي واضح .. فمفهوم تلاحم الافاق الخصب ، يتضمن «فكرة الاتصال عن بعد بين وعيين متموضعين بشكل مختلف ، ويحدث هذا الاتصال عبر تلاحم الافاق» .. وهذا لايعني بالضرورة ردم المسافة التي يعتقدها غادامير العنصر الاساس في العملية الهرمنيوطيقية .. من هنا نراه ينسب للفن هذه المهمة ، خارج اطار مهمة الهرمينوطيقا المعرفية ...اذ يقول «ان خبرة الفن بوجه خاص تقع خارج نطاق مهمة الهرمينوطيقا التي تسعى الى عبور المسافة الشخصية او التاريخية التي تفصل بين العقول لان العمل الفني ـ من بين الاشياء جميعا التي نلقاها في الطبيعة او التاريخ يخاطبنا في مباشرة تامة فهو اكثر موضوعات التاريخ والتراث الفة وحميمية بالنسبة لنا . بحيث يبدو كما لو لم تكن هناك اية مسافة تفصل بيننا وبينه وكما لو كان كل لقاء به هو لقاء مع انفسنا ولذلك فان العمل الفني يبدو كما لو انه كان

يتمتع بحضور مطلق ناتج عن قدرته التعبيرية التي لا يمكن حصرها في حدود افقه التاريخي الاصلي اي قدرته على توصيل ذاته .

ان مثل هذا الوعي بالصيرورة التاريخية ، يجنبنا مزالق النزعة الموضوعية الساذجة السائدة في العلوم الاجتماعية ، ويعلمنا التخلي عن بعض الثنائيات الدوغمائية المهيمنة في ثقافتنا ،كتلك الثنائية المزعومة بين التراث والمعاصرة ، والتي تضعهما على طرفي معادلة واحدة وكطرفين نقيضين ، تلك المهيمنة في كثير من خطاباتنا الثقافية ، وبما يمثل احدى الاشكاليات الكبرى في اطار ثقافتنا العربية ، والتي دار في فلكها الكثير من التنظيرات المعاصرة ، وهي بذلك تستند الى جذر منهجي مضلل ، يعلق التراث ويلقي به خارجنا ، وكان هذا التراث لايدخل بوصفه عنصرا اساسيا مكونا للذات الناظرة اليه ، ولا بوصفهما يخضعان للصيرورة التاريخية نفسها .

لقد قاد التقليد الاعمى للمناهج الغربية القديمة ، وذاك السعي المحموم وراء نزعة علمية مفترضة الى سيادة هذا النمط من التفسيرات الدوغمائية ، وذلك التقديس الاعمى لموضوعية علمية ساذجة ، وتعلق عامي بالمنهج والاجراءات المنهجية وكانها ادوات ذات طبيعة سحرية . وسيادة ذلك التعامل الخارجي الذي يتعلق بالفجوة او المسافة التاريخية ، بين الذات وتراثها ، فيعلق التراث كعنصر خارجي وينظر اليه نظرة تفتقد الى التفاعل والحوارية .

ان شرط التعامل الذي ندعو اليه هنا مع النص التراثي ، يقوم على الية الفهم العميق له ، المستند الى التفاعل الحي مع خلاصاته ومنجزاته وقائعه ، وادراكه بوصفه مكونا للذات ، وفضاء تاريخيا تتفاعل ضمنه فضلا عن وعي الصيرورة التاريخية العامة التي يقع الاثنان في اطارها ..

من هنا كانت دعوتنا لطرح موضوعة التاويل الادبي ، كما تطور في اطار المناهجيات والحقول المعرفية الحديثة واستثمار خلاصاته في اطار قراءة النص التراثي . الى جانب استعادة تلك الاسس والامكانات التاويلية في تراثنا البلاغي العربي . وقد استجاب لدعوتنا هذه عدد من كتابنا ومثقفينا ، وقدموا لنا عددا من الدراسات التي نضمنها ملفنا هذا .

في مقدمة هذه الدراسات ، كانت دراسة الاستاذ الدكتور ناصر حلاوي «قراءة التفسير والتاويل : المتنبي انموذجا» التي حاول تقديم خطاطة اولية ، نرى فيها جهدا اصيلا يندرج تحت مشروع عام لبناء نظرية تاويلية عربية مستنبطة من الخطاب البلاغي والنقدي العربي ، وقد ركزت الدراسة على شروح الشعر بوصفها جزءا من ذلك الخطاب وشروح المتنبي بشكل خاص ، متناولة مفهوم القصد كما ظهر في هذه الشروح ومقاربته بتطور هذا المفهوم في النظرية التاويلية المعاصرة ..

وفي الاتجاه ذاته جاء بحث ا . د . ابتسام مرهون الصفار : «مستويات التلقي واختلاف القراءات في النقد العربي القديم» حيث انطلق من النظر في قراءات النقد العربي القديم لبعض النصوص الادبية التي نالت شهرة واسعة . راصدا اراء النقاد والبلاغيين والشراح العرب القدامى فيها ، ليصل الى انها قد نجمت عن وجود مستويات تلق مختلفة انتجت بالضرورة قراءات متعددة .

ومن منظور اخر ، جاءت دراسة الدكتورة مي عبدالكريم محمود ، «الترجمة بوصفها تاويلا : المخيال الشعبي والغرب المترجم» لتدرس ترجمات الرواية الاوربية في القرن التاسع عشر ، بوصفها الية تاويلية اسهمت في صناعة صورة الغرب النمطية في المخيال الشعبي .

وانطلق الباحث علي بدر في بحثه «سيرة عنترة بن شداد لالفونس دو لامارتين : الاستشراق الادبي وحدود التاويل في الهرمينوطيقا الغربية» ، من رصد الفضاء الرومانتكي الذي ازدهر في اطاره التاويل بالتساوق مع منظومات اخرى مثل الاستشراق ، راصدا العلاقة بين الاثنين ، بوصفهما الى جانب فقه اللغة المقارن ، نتاج المركزية العرقية الغربية . رابطا بين نشوء التاويل والاستشراق والاجتياح الاستعماري الغربي للعالم . وواصفا الية التاويل التي مارسها الاستشراق في صناعته لصورة الشرق بوصفها نوعا من الامتلاك والاحتياز ومحاولة اضفاء معنى اوربي محدد واحد يختزل تعددية معاني موضوعته واختلافاتها . مركزا على دراسة حالة محددة هي ترحيل سيرة عنترة بن شداد ، وظهورها في الفضاء الغربي في صياغة لالفونس دو لامارتين لها بالفرنسية .

الى جانب ذلك حرصنا على ان يتوفر الملف على عدد من النصوص الشارحة لنظرية التاويل كما تطورت عالميا ، فانتخبنا عددا من النصوص التي يمكن ان تقدم لقارئنا شرحا اوليا للخلاصات النظرية ، وتسلط الضوء على بعض المشكلات الاساسية في النظرية . فضم الملف فصلا من كتاب «النظرية الادبية الحديثة» لمحرريه ان جيفرسن وديفيد روبي قامت بترجمته خالدة حامد ، قدم فيه الناقد ايان ماكلين عرضا وافيا لنظريات القراءة والتاويل متتبعا جذورها الفلسفية منذ شليرماخر ودلتاي وهوسرل ، وممثلا لابرز تياراتها في اطار النظرية الادبية والجمالية عموما .

وقدم لنا د . حسن ناظم ترجمة لصفحات من كتاب «نقد استجابة القارىء» المنشور عام ١٩٩٠ لجين تومبكنز ، حملت عنوان «انتصار التاويل : الشكلانية وما بعدها» تناولت فيه التاويل بوصفه نموذجا مهمينا في نقد القرن العشرين ، مركزة على نقاط اختلافه او التقائه مع المشروع الشكلاني .

ويقدم الباحث الالماني ارنست وولف -كازو اسهاما اصيلا يرصد الاسهام العربي - الاسلامي في النظرية الهرمينوطيقية ذلك الاسهام الذي تغفله الكثير من الدراسات الشارحة لهذه النظرية . فتناول منجز الفيلسوف العربي ابن رشد ، واستثمار الغرب لتراثه وشروحاته المعروفة للتراث الاغريقي ، راصدا تمظهرات هذا الاستثمار في فضاء النظرية الهرمنيوطيقية الالمانية .

اخيرا نقول اننا قمنا بانتخاب عدد من النصوص الاصلية والوثائق والاسهامات الاساسية في بناء النظرية الهرمنيوطيقية ..

فاخترنا نصوصا اساسية للفيلسوف الالماني غادامير في مجال الهرمنيوطيقا الفلسفية ، ونصوصا من النهج التاويلي في النظرية الادبية ، لياويس وايزر وهيرش وريكور وريفاتير وغيرهم .. من المنظرين والنقاد التاويليين في مجال النظرية الادبية المعاصرة . وكان بودنا ان نضمن ملفنا هذا تلك الدراسات ، بيد ان السقف الزمني المحدد لظهور هذا العدد بين ايديكم .. وحاجة تراجم هذه النصوص الى مزيد من المراجعة والدقة في المقارنة والتمحيص دفعتنا الى تاجيل تقديمها الى ملف اخر في اعدادنا القادمة يكون مكملا لملفنا هذا الذي اقتصر على السمة الشارحة ، والدراسات التطبيقية .

في الموروث العربي كم ضخم من كتب الشروح والتفاسير مازالت بحاجة الى درس وتصنيف ، ومع ان الباحثين المعاصرين لم يغفلوا تماما عنها او عن بعضها في اقل تقدير الا ان التفاتاتهم اليها كانت من اجل الاستعانة بها في دراسات تتعلق بمادة الشرح وليس بالشرح نفسه .

تقدم هذه الشروح مادة مهمة في المنهج الذي كان القدماء يتبعونه في دراسة الشعر وفي مفهومهم للقراءة ، ولاسيما قراءة النصوص الشعرية .

ويمكن القول ان هذه الشروح تقدم لنا مادة صالحة لفهم المستويات الاتية :

« ان الشرح والايضاح يشكل جزءا كبيرا من الفعالية النقدية في كل العصور »
جراهام هو

قراءة التفسير والتأويل :

المتنبي انموذجا

د . ناصر حلاوي
كلية التربية - ابن رشد

ا - على المستوى الاجرائي ، اذ تكشف عن اسلوب معالجة المادة الشعرية وصولا الى فهم القصد .

ب - على المس التطبيقي اذ تقدم لنا نهجا في التحليل اللغوي ي ، والبلا في بعض الاحيان .

جـ - على المس التنظيري : اذ تعرض لنا صياغة لقواعد التفسير والتاويل والاهداف المرتبطة بهذين النشاطين المتميزين .

ولسنا بحاجة الى الاشارة الى ان هذه المستويات تتداخل فيما بينها تداخلا شديدا يامل ان يتوفر هذا البحث على فك الاشتباك فيما بينها وصولا الى نوع من الاجابات والتحديدات من خلال الشروح التي كان شعر المتنبي مادة لها .

وشروح المتنبي كثيرة[1] فقد سهر الخلق جراء شعره واختصموا حقيقة لامجازا .

واسباب الخصام عديدة ، لعل ابرزها ان النص الشعري عند المتنبي يميل الى الالتواء والغموض والتكثيف والتعقيد ، وفيه من الصنعة والحذف والزيادة والاغراب ما فيه ، وهذا بحد ذاته كاف لان ينهض لشرحه وتفسيره الادباء والعلماء واللغويون . وهؤلاء هم في الحقيقة قراء وسطاء بين النص من جهة والقراء العاديين من جهة اخرى . وهؤلاء الوسطاء ينطلقون في شروحهم لنصوص المتنبي من ذخيرة معرفية سابقة تعين على كشف ما غلق من النص وتبحث في علاقات نص المتنبي مع نصوص سابقيه .

ويتشعب مفهوم الشرح والتفسير لنصوص المتنبي الى شعبتين ، فهناك اولا النصوص التي هي بطبيعتها غامضة ، وقد اصطلح على تسميتها بـ (ابيات المعاني) . وهذه النصوص الاشكالية توفر على دراستها ومعالجتها شراح بارزون نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر ، ابن جني (ت ٣٩٢ هـ) في كتابه (الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي) ، وابن سيده (ت ٤٥٨ هـ) في كتابه (شرح مشكل ابيات المتنبي) ، وابن فورجة (ت بعد عام ٤٥٥ هـ) في كتابه (الفتح على ابي الفتح) وقد عد الحضرمي (ت ٩٧٥ هـ) في كتابه (تنبيه الاديب

ان التطبيق العملي لمفهوم تعدد المعاني يقود الشارح الى ممارسة اكثر من دور فهو ليس قارئا ضمنيا حسب ، يوجهه الشاعر تحت ضغط اللغة ، والمرجعيات الخارجية الاخرى الى المعنى المقصود ، وانما هو قارىء فعلي يسعى الى ان يمارس سلطة ما على النص لكي يستجيب الى طريقته في الفهم ، وليحقق معنى ربما لايكون الشاعر اراده اصلا ، وهذه السلطة او التسلط ، تمتد الى القارىء الذي عليه ان « يفهم » و « يتفهم » ما يقال له .

الدور التعليمي

في القراءة التفسيرية يهدف الشارح الى اعانة من لايستطيع ان يستوعب النص دون ادوات لغوية وغير لغوية ودون معرفة لمنهجية التفكيك التي يفترض ان يمتلكها الشارح ، ان للشارح هنا دورا تعليميا يردم الفجوة الثقافية القائمة بين النص والقارىء العادي ، والشارح هنا وسيط (بحوث في النص الادبي ٦٩) يوظف قدراته المعرفية المتعددة للافهام والتفهيم .

انه لايسعى الى كتابة نص جديد وانما الى نص « وسيط » ممكن لاي قارىء قدير ان يستغني عنه مادام الهدف يبقى النص الاول ، ولنا ما يدعونا الى الاعتقاد ان كتب الشروح هي في الواقع كتب تعليمية ، اية ذلك ان الشارح يختار من الشعراء اصعبهم كابي تمام والمتنبي مثلا ... ومن نصوصهم اصعبها وهي التي اطلق عليها اسم « ابيات المعاني » كما مر بنا وقد رفض ابن فورجة تفسير ابن جني لبيت المتنبي لانه « ترك شرح ما النفس اليه احوج » (الفتح ٨٤) .

ويقول في موضع اخر « البيت ظاهر المعنى ولاحاجة الى تكلف ما في غنى عنه » (السابق ١٣٢ ، ٦٦) ، او قوله الاخر « هذا البيت مما يستصعب كثيرا على افهام قوم » (السابق ١٤١) وكما ان من الشعر ما لافائدة فيه كذلك تفسيره (السابق ١٧٥) ، الامر الذي يعني ان للشعر فائدة ولشرحه ايضا .

وما يقدمه الشارح للقراء امرين : الاول مادة معرفية مستقاة من النص الشعري ، وهي مادة لغوية في الاساس ثم اجتماعية او تاريخية ... الخ بدليل المؤشرات التي يستعين بها عند الشرح ، وقد يتمادى الشارح في الاستطراد اللغوي لدرجة ينسى انه يكتب اصلا ليشرح نصا ، كما يبدو واضحا ان النص الشعري هنا استخدم منصة للانطلاق الى الافاق اللغوية والنحوية والصرفية الرحبة ، لقد اصبح النص في خدمة اللغة بدلا من ان تكون اللغة في خدمة النص .

ومما يرتبط بالطابع التعليمي النظرة الجزئية الى النص الشعري ، فمن الواضح ان الاهتمام باللغة اهتمام باللفظة والتركيب ومن الصعب ان يتجاوز الشارح هذين الميدانين الى النص بصفته كيانا متكاملا واحدا ، ان الطبيعة الجزئية للدرس اللغوي تتعارض مع الطبيعة الكلية للنص الادبي .

اما الامر الثاني الذي يقدمه الشارح للقارىء فهو منهج في تفسير النص وفهمه ، استراتيجية خاصة للوصول الى القصد ، ان هذه الشروح اشبه ما تكون بتمرينات في القراءة السليمة ، والشارح هنا قارىء ولكنه يكتب لقراء اخرين .

اضاءة اولى :

عندما نقول ان الشارح ينظر الى النص نظرة جزئية فلانه يوجه اهتمامه الى البيت دون القصيدة ، وقد اثرت فكرة كون البيت هو الوحدة الاساسية في القصيدة في نظرة القارىء الى النص الشعري ، فصارت نظرته هي الاخرى محدودة باطار البيت ، كما لاتخلو هذه النظرة من اثار يخلفها الجانب التعليمي للشروح ويقول د . محمد عبدة عزام في مقدمته لشرح حماسة ابي تمام للتبريزي ان « ايراد الشروح اثر كل بيت طريقة تميّز بها الاخفش والهدف منها استخدام النص لتثقيف المتعلمين اللغة والنحو والاخبار والمعنى » . (نقلا عن بحوث في النص الادبي ص٦٥) ، ان هذا الجانب يركز بطبيعته على مجموعة « معارف » و « معلومات » باعتبارها الهدف من قراءة النص الشعري ، وليس لكونها جزءا من نسيج كلي شامل هو النص .

واذا ابدى القارىء الشارح اهتمامه بما قبل البيت وما بعده فليؤكد دلالة البيت التي استقر عليها فهمه ، وليس لتطوير المعنى ، ولذلك ليس لدى الشارح تصور متماسك للنص ، مع ان بعض الشارحين يدركون ارتباط المعاني بين الابيات ، يقول ابن فورجة « واما البيت الثاني فانا ضممناه الى هذا البيت لان بينهما تعلقا » (الفتح ١١٢) غير ان مثل هذه النظرة لاتمضي بعيدا ، وهم احيانا يرون ان التفسير يكون اجود عندما لايكون البيت منقطعا عن الاخر « (السابق ٢١٠) ، ومثل هذا لاحظه كذلك ابو العلاء في تفسيره لبيت المتنبي .

وخشيت منك على البلاد واهلها
ما كان انذر قوم نوح نوح

اذ راه متمما للبيت السابق عليه وهو :

او كنت بحرا لم يكن لك ساحل
او كنت غيثا ضاق عنك اللوح

(انظر معجز احمد ٢٤٩/١) و (انظر ايضا النظام ٢٥١/٣ - ٢٥٢) ، ان النظرة التجزيئية الى القصيدة تضعف الى حد كبير امكانات المفسر في ابراز دوره مفسرا او مؤولا ، لان البيت لايفسح المجال لكي يبرز المفسر « كلية » العمل الشعري وقدرته على الخضوع للتاويلات المتعددة ، بكلمة اخرى يبدو في النظرة الجزئية معوقان :

الاول : يتصل بالحد من قدرة المفسر على التاويل

الثاني : يتصل باضعاف النص وتجريده من دلالته التي لايمكن ان تبرز الا في اطار النظرة اليه كوحدة متكاملة ، ان اظهار الاجزاء الداخلية للنص والعلاقات بينها ، ومكمن الذروة .. وكيفية التوازن بين الاقسام .. كل ذلك يختفي اذ عولنا على البيت وحده .

يقول تيري ايجلتون « ليست القراءة حركة مستقيمة الخطوط او عملية تجميعية . تولد تاملاتنا الاولية اطارا لمرجع نستطيع من خلاله تفسير مايلي .. ولكن ما ياتي بعد قد يغير فهمنا الاساسي مسلطا الضوء على بعض السمات ومبعدا الاخرى عن الاضواء عندما نواصل القراءة نقدم الافتراضات ونراجع المعتقدات ونقوم باستنتاجات وتوقعات كثيرة ومعقدة ، تفتح كل جملة افقا ثابتا للتحدي او للنسق بتاثير النص ، نقرا من الخلف الى الامام ومن الامام الى الخلف في ان واحد » (مقدمة في النظرية النقدية ٨٥) ... ويقول ايزر ان فعل الابداع ثانية ليس عملا مستمرا او سلسا فهو في جوهره يستند الى انقطاعات .. من اجل ان يكون اكثر فاعلية ، نحن نتطلع الى الامام وننظر الى الخلف ، ونحن نقرر ونغير قراراتنا .. ونشكل توقعاتنا ثم نصدم لانها لم تتحقق ، ونحن نستفسر ونتامل ونقبل ونرفض هذه هي ديناميكية فعل الابداع .. او اعادة الخلق .. (انظر القارىء الضمني / بالانجليزية ص٢٨٨) ان هذين الاستشهادين مستلان من سياقهما السردي النثري ومع ذلك فهما يصلحان للتطبيق على النصوص الشعرية بالكفاءة نفسها .

اضاءة ثانية :

قدم ريتشاردز في كتابه (النقد التطبيقي) تجربة في قراءة نصوص شعرية غفل من اسماء اصحابها وتاريخ كتابتها ، وقد كشفت هذه التجربة عادات القراءة الفعلية وموازينها التي يستخدمها القراء فعلا وقد سادت هذه القراءات الاحكام العشوائية والارتباك وسوء الفهم ، وهي كلها امور تخص التاريخ العام للتربية كما يقول مؤلف الاسلوب والاسلوبية (ص٨٨) ومرد هذا التصور في القراءة (اي الفهم

التاويل واسع (السابق ٢١٣) ولايعد الاختلاف في التاويل غلطا ، وانما هو اجتهاد مقبول ، اما الغلط فيقع في التفسير وذلك عندما يسيء الشارح ، فهم لفظه او عبارة او يخرج لفظة تخريجا نحويا ولغويا غير مقبول . (الفتح ٥٧ ـ ٥٨ ، ٧١) ففي صدد بيت المتنبي ..

محبي قيامي ما لذكم النصل
جرحى سليما من القتل

يخطيء ابن فورجة ابن جني لانه اساء فهم لفظة (قيامي) اذ فسرها بمعنى (المقام) لانه لايقال قام زيد بمعنى اقام في المكان .. وان اراد ايضا القيام الذي هو الانتصاب على الرجلين فقد اخطا ايضا .. اذ لافائدة فيه لان يحب اهل ابي الطيب قيامه ، وانما يريد الحاجة والضرورة يقال فلان القائم بفلان ، وفلان قيم فلان اي هو القائم به والمصلح لشانه .. لقد فسر ابن جني اللفظة بمعنى الاقامة وترك الاسفار وفسر ابن فورجة اللفظة بمعنى القيام بحاجة فلان او فلان ، وفسر العكبري القيام بمعنى النهوض او القيام بالشيء او للشيء .. (الفتح الوهبي ١٢٠/ الفتح ٢٤٥ ، العكبري ١٦/٣) . ويعول بعض الشارحين على قراءة باطن النص لاظاهر العبارة ، فهم اميل الى التاويل منهم الى التفسير وقد رفض ابن فورجة تفسير ابن جني لبيت المتنبي .

والمخـــود مني ســـاعـــة ثم بيننـــا
فـــلاة الى غـــير اللقـــاء تجـــاب

لانه لم يتعد ظاهر العبارة ، وفي البيت خبء غامض تجب الدلالة عليه لئلا يتوهم سواه متوهم فيزل ، (الفتح ٨٤) .

وليس كل مفسر بقادر على ان يتجاوز ظاهر العبارة الى المغزى ، ولاسيما من كان ، عن صناعة الشعر بمعزل ، (السابق ٨٠) كما هو حال ابن جني ، فالمعرفة اللغوية التي مهر بها ابن جني لاتكفي للغوص على المعاني التي لايمكن لغير القارىء الحاذق ادراكها ، فاذا وجدنا مثل القاضي الجرجاني يسيء فهم النص فليس له عذر في ذلك وقد يبدو من ظاهر التمييز بين المفسر اللغوي والمفسر الناقد ان القدماء ربطوا قراءة اللغوي بالوقوف على ظاهر النص ، وقراءة الناقد بالحفر في باطن النص واستخلاص فائض المعنى (السابق ٨٤ ، ٩٢ ـ ٩٣) ، ذلك ان المعنى يحسن بالتاويل (السابق ٩٦) على ان لهذا المذهب في قراءة النص الشعري من يخالفه اذ يرى في التاويل تكلفا لاضرورة له مادام المعنى واضحا من ظاهر العبارة ، وقد يعيبون المؤول لهذا السبب (السابق ٦٦ ، ١٣٢) ومثل هؤلاء قلة لاتشكل تيارا مناهضا لتيار التاويل يعتد به . ان قراءة النص بصفته ، قصدا ، يقلل من قيمته . فمن المعلوم ان طبيعة النص الشعري اللغوي تحمله من الدلالات مايزيد على دلالة الظاهر ، ثم ان مفهوم القصد يرتبط بتاريخيته التي تحوله الى نص مغلق ، وما يساعد على هذا كون القصيدة مرتبطة بمناسبة معينة كما هو الحال في الكثير من اغراض الشعر العربي ، ومع ذلك يصح القول ايضا ان الكثير من معاني القصيدة لايمكن تحديدها تاريخيا وفي هذه الحالة ينفتح النص الى اكثر من دلالة واكثر من فهم وهذا لايعني تجاوزا على مفهوم القصد او الوقوع في خطا التفسير (اخلاق التاويل ٢٨) ، ويبدو ان تعدد القراءات ظاهرة طبيعية في ضوء كون اللغة تخفي اكثر مما تظهر من جهة ، وفي ضوء طبيعة استجابات القراء التي تختلف من واحد لاخر .. ومن عصر لثان .

ومن هنا يبدو الاختلاف سمة بارزة من سمات قراءة نصوص المتنبي ، ان شروح المتنبي تقدم لنا صورة لما يمكن ان نسميه ظاهرة « التشتيت » في المعنى مقابل ظاهرة « التثبيت » .

لقد كان باب الخلاف ، او الاختلاف ، واسعا في فهم نصوص المتنبي ، (انظر نموذجا لذلك الفتح ١١٠ وما بعدها) . لدرجة ان المفسر يغلط احيانا الشاعر نفسه ، او ان شرح الشاعر لشعره لايشفع له ولايحول دون التقدم بتفسير اخر مغاير .

(المشكل ٢٣٦) ، وفي حالات اخر يرجح المفسر ما يرى انه الابلغ والاقوى من المعاني بصرف النظر عن ارادة الشاعر (السابق ٢٩) او انه يخالف الجمهور في فهمهم للنص (الفتح ١٨٦) ، وقد يصل الاختلاف حد التناقض (الفسر ١٧٧/٢) ومن الواضح ان المفسر لايقنع دائما بما يريد الشاعر ، على الرغم من صعوبة تحديد القصد ، فيلجأ الى تزويد النص بمعانيه المكتة ، فقد علق المرتضى على بيت شعر كان ابن جني قد سال المتنبي عنه واجابه على ذلك ، قال المرتضى « واما اسناده ذلك (المعنى) الى المتنبي نفسه فانه اجابه بما ساله عنه ، فان كان صحيحا فقد اراد المتنبي من المعنى ما كان يجب ان لايزيده وهو بارادة خلافه اولى لانه استعمل لفظا واراد غيره من غير ضرورة تلجيء إليه وهذا قبيح » (النظام ١٣/٤) . ومن جانب اخر نرى ابن جني يفرض فهمه الخاص على الشاعر والقارىء بعبارة صريحة « والوجه ما ذكرته لك وله (اي الشاعر) (الفسر ٣٧/٢ ـ ٣٨) ، بل ان الشارح يفرض فهمه الخاص على الشاعر على الرغم من ان الاخير حدد مقصده بكل وضوح ، فبعد ان عرض ابن جني ما اراده المتنبي في بيت له .. قال ابن فورجة « والاولى عندي انه يعني الشباب » (الفتح ٢٨٠) علما ان المتنبي اراد « الهرم والشيب » بصريح العبارة ، (وانظر نموذجا اخر في الفتح ص٢٨١) ، وتعليل مثل هذه المواقف المخالفة لمفهوم القصد انه « لايجوز ان ينسب للشاعر الا احسن المعاني » (الفتح ١٨٦) .

ان الشعر بصفته تشكيلا لغويا متميزا لايقتصر فهمه ، ولاينبغي على مفهوم القصد ولان الشعر يحمل معناه ، كما يقول ابن فورجة ، على احسن ما يقدر عليه تحقيقا او مجازا وعلى صعيد التطبيق العملي في القراءة والتاويل يبدو الشعر حاملا للكثير من المعاني وكلها جيد كما يقولون (الفتح ١٤٦) .

وهذا التعدد في الفهم والتفسير يصيب مفهوم القصد مقتلا ويطعن في شرعية البحث عنه فقط ، ولاسيما عندما لايحول شرح الشاعر نفسه لشعره دون التقدم بتفسير اخر وليس هناك تعارض بين مفهوم القصد ، وهو احادي وتاريخي بطبعه ـ ومفهوم التاويل المتعدد واللاتاريخي .

وقد يكون من المناسب هنا ان نلفت النظر الى ظاهرة يتميز بها شعر المتنبي فقد لاحظ القدماء ـ ولاسيما ابن جني وابن المستوفي ، ان المتنبي غالبا ما يبني قصيدته على نحو ما يمكن تاويلها بما يخالف الغرض المعني منها ، فيكون ظاهر النص مدحا وباطنه هجاء ، وهذا واضح في كافوريته (الفتح ١١٩ الفسر ٤١/٢٩/٢) .

ويفسر ابن المستوفي ذلك بالقول ان المدح اذا افرط فيه انقلب الى هجاء (النظام ٣٢١/٤) فاين نبحث عن قصد المتنبي في هذه النصوص ؟ اينبغي للظاهر من المعاني ان يتوارى امام الغائب الذي ينبغي ان يطفو على السطح ؟ ثم اين موقع التاويل هنا ؟ اهو شيء ثالث غير ما هو ظاهر وباطن ؟ ام ان التاويل هو المخفي نفسه ؟ واذا كان التاويل هو المخفي والغائب فما دور القارىء هنا ؟ وقد وضع الشاعر نفسه موضع القارىء المؤول ؟ ليس من شك في ان تعدد التفسيرات يعني قابلية النص على الانفتاح ، ولولا ان النص « لاينقطع عن الكلام » كما يقال ، ولولا ان وجوده مرهون بقدرته على قبول التاويل لما كانت هناك حاجة الى قراءة القصائد كما تقول باربرة هرنشتاين (اخلاق التاويل ٣٥) .

يدل تارجح المفسر بين اكثر من تاويل على :

١ ـ عدم الوثوق من قصد المؤلف وفي احسن الاحوال عدم الاقتناع به .

٢ ـ ان التارجح يعني جواز القراءات او القراءتين اذا افترضنا ان للشاعر قراءته وللقارىء المفسر قراءته ايضا ، وهذا يعني ايضا ان احدى القراءتين ليست للشاعر .

٣ ـ ان ترجيح احدى القراءتين اوالقراءات يستند في الاغلب الى قناعة المفسر بارجحيتها لا على كونها ممثلة لقصد الشاعر ، وهي قناعة قائمة على كون القراءة المقبولة احسن او اعمق او الطف (المشكل ٢١٠ ، ٢١٧) ، وفي حالات قليلة ترجح احدى القراءات لانها اشبه بقصد الشاعر او بصناعته او مذهبه في القول (الفتح ٢٠٦) ينطبق هذا على مفسري شعر المتنبي ، ومفسري شعر ابي تمام ايضا (النظام ١١٨/٢) .

٤ ـ ان النص قابل للتفسير والتاويل معا ، او لاحدى هاتين العمليتين ، فاذا كان التفسير للمعنى ـ على ظاهر العبارة ـ واحدا لاخلاف عليه ، فالتعدد سيكون للتاويل ، ان التفسير المجازي للالفاظ سبب للتاويل .

ان التطبيق العملي لمفهوم تعدد المعاني يقود الشارح الى ممارسة اكثر من دور فهو ليس قارئا ضمنيا حسب ، يوجهه الشاعر تحت ضغط اللغة ، والمرجعيات الخارجية الاخرى الى المعنى المقصود ، وانما هو قارىء فعلي يسعى الى ان يمارس سلطة ما على النص لكي يستجيب الى طريقته في الفهم ، وليحقق معنى ربما لايكون الشاعر اراده اصلا ، وهذه السلطة او التسلط ، تمتد الى القارىء الذي عليه ان « يفهم » و « يتفهم » ما يقال له .

الدور التعليمي

في القراءة التفسيرية يهدف الشارح الى اعانة من لايستطيع ان يستوعب النص دون ادوات لغوية وغير لغوية ودون معرفة لمنهجية التفكيك التي يفترض ان يمتلكها الشارح ، ان للشارح هنا دورا تعليميا يردم الفجوة الثقافية القائمة بين النص والقارىء العادي ، والشارح هنا وسيط (بحوث في النص الادبي ٦٩) يوظف قدراته المعرفية المتعددة للافهام والتفهيم .

انه لايسعى الى كتابة نص جديد وانما الى نص « وسيط » ممكن لاي قارىء قدير ان يستغني عنه مادام الهدف يبقى النص الاول ، ولنا ما يدعونا الى الاعتقاد ان كتب الشروح هي في الواقع كتب تعليمية ، اية ذلك ان الشارح يختار من الشعراء اصعبهم كابي تمام والمتنبي مثلا ... ومن نصوصهم اصعبها وهي التي اطلق عليها اسم « ابيات المعاني » كما مر بنا وقد رفض ابن فورجة تفسير ابن جني لبيت المتنبي لانه « ترك شرح ما الناس اليه احوج » (الفتح ٨٤) .

ويقول في موضع اخر « البيت ظاهر المعنى ولاحاجة الى تكلف ما في غنى عنه » (السابق ١٣٢ ، ٦٦) ، او قوله الاخر « هذا البيت مما يستصعب كثيرا على افهام قوم » (السابق ١٤١) وكما ان من الشعر ما لافائدة فيه كذلك تفسيره (السابق ١٧٥) ، الامر الذي يعني ان للشعر فائدة ولشرحه ايضا .

وما يقدمه الشارح للقراء امرين : الاول مادة معرفية مستقاة من النص الشعري ، وهي مادة لغوية في الاساس ثم اجتماعية او تاريخية ... الخ بدليل المؤشرات التي يستعين بها عند الشرح ، وقد يتمادى الشارح في الاستطراد اللغوي لدرجة ينسى انه يكتب اصلا ليشرح نصاً ، كما يبدو واضحا ان النص الشعري هنا استخدم منصة للانطلاق الى الافاق اللغوية والنحوية والصرفية الرحبة ، لقد اصبح النص في خدمة اللغة بدلا من ان تكون اللغة في خدمة النص .

ومما يرتبط بالطابع التعليمي النظرة الجزئية الى النص الشعري ، فمن الواضح ان الاهتمام باللغة اهتمام باللفظة والتركيب ومن الصعب ان يتجاوز الشارح هذين الميدانين الى النص بصفته كيانا متكاملا واحدا ، ان الطبيعة الجزئية للدرس اللغوي تتعارض مع الطبيعة الكلية للنص الادبي .

اما الامر الثاني الذي يقدمه الشارح للقارىء فهو منهج في تفسير النص وفهمه ، استراتيجية خاصة للوصول الى القصد ، ان هذه الشروح اشبه ما تكون بتمرينات في القراءة السليمة ، والشارح هنا قارىء ولكنه يكتب لقراء اخرين .

اضاءة اولى :

عندما نقول ان الشارح ينظر الى النص نظرة جزئية فلانه يوجه اهتمامه الى البيت دون القصيدة ، وقد اثرت فكرة كون البيت هو الوحدة الاساسية في القصيدة في نظرة القارىء الى النص الشعري ، فصارت نظرته هي الاخرى محدودة باطار البيت ، كما لاتخلو هذه النظرة من اثار يخلفها الجانب التعليمي للشروح ويقول د . محمد عبدة عزام في مقدمته لشرح حماسة ابي تمام للتبريزي ان « ايراد الشروح اثر كل بيت طريقة تميّز بها الاخفش والهدف منها استخدام النص لتثقيف المتعلمين اللغة والنحو والاخبار والمعنى » . (نقلا عن بحوث في النص الادبي ص٦٥) ، ان هذا الجانب يركز بطبيعته على مجموعة « معارف » و « معلومات » باعتبارها الهدف من قراءة النص الشعري ، وليس لكونها جزءا من نسيج كلي شامل هو النص .

واذا ابدى القارىء الشارح اهتمامه بما قبل البيت وما بعده فليؤكد دلالة البيت التي استقر عليها فهمه ، وليس لتطوير المعنى ، ولذلك ليس لدى الشارح تصور متماسك للنص ، مع ان بعض الشارحين يدركون ارتباط المعاني بين الابيات ، يقول ابن فورجة « واما البيت الثاني فانا ضممناه الى هذا البيت لان بينهما تعلقا » (الفتح ١١٢) غير ان مثل هذه النظرة لاتمضي بعيدا ، وهم احيانا يرون ان التفسير يكون اجود عندما لايكون البيت منقطعا عن الاخر » (السابق ٢١٠) ، ومثل هذا لاحظه كذلك ابو العلاء في تفسيره لبيت المتنبي .

وخشيت منك على البلاد واهلها
ما كان انذر قوم نوح نوح

اذ راه متمما للبيت السابق عليه وهو :

او كنت بحرا لم يكن لك ساحل
او كنت غيثا ضاق عنك اللوح

(انظر معجز احمد ٢٤٩/١) و (انظر ايضا النظام ٢٥١/٣ - ٢٥٢) ، ان النظرة التجزيئية الى القصيدة تضعف الى حد كبير امكانات المفسر في ابراز دوره مفسرا او مؤولا ، لان البيت لايفسح المجال لكي يبرز المفسر « كلية » العمل الشعري وقدرته على الخضوع للتاويلات المتعددة ، بكلمة اخرى يبدو في النظرة الجزئية معوقان :

الاول : يتصل بالحد من قدرة المفسر على التاويل

الثاني : يتصل باضعاف النص وتجريده من دلالته التي لايمكن ان تبرز الا في اطار النظرة اليه كوحدة متكاملة ، ان اظهار الاجزاء الداخلية للنص والعلاقات بينها ، ومكمن الذروة .. وكيفية التوازن بين الاقسام .. كل ذلك يختفي اذ عولنا على البيت وحده .

يقول تيري ايجلتون « ليست القراءة حركة مستقيمة الخطوط او عملية تجميعية . تولد تاملاتنا الاولية اطارا لمرجع نستطيع من خلاله تفسير مايلي .. ولكن ما ياتي بعد قد يغير فهمنا الاساسي مسلطا الضوء على بعض السمات ومبعدا الاخرى عن الاضواء عندما نواصل القراءة نقدم الافتراضات ونراجع المعتقدات ونقوم باستنتاجات وتوقعات كثيرة ومعقدة ، تفتح كل جملة افقا ثابتا للتحدي او للنسق بتاثير النص ، نقرا من الخلف الى الامام ومن الامام الى الخلف في ان واحد » (مقدمة في النظرية النقدية ٨٥) ... ويقول ايزر ان فعل الابداع ثانية ليس عملا مستمرا او سلسا فهو في جوهره يستند الى انقطاعات .. من اجل ان يكون اكثر فاعلية ، نحن نتطلع الى الامام وننظر الى الخلف ، ونحن نقرر ونغير قراراتنا .. ونشكل توقعاتنا ثم نصدم لانها لم تتحقق ، ونحن نستفسر ونتامل ونقبل ونرفض هذه هي ديناميكية فعل الابداع .. او اعادة الخلق .. (انظر القارىء الضمني / بالانجليزية ص٢٨٨) ان هذين الاستشهادين مستلان من سياقهما السردي النثري ومع ذلك فهما يصلحان للتطبيق على النصوص الشعرية بالكفاءة نفسها .

اضاءة ثانية :

قدم ريتشاردز في كتابه (النقد التطبيقي) تجربة في قراءة نصوص شعرية غفل من اسماء اصحابها وتاريخ كتابتها ، وقد كشفت هذه التجربة عادات القراءة الفعلية وموازينها التي يستخدمها القراء فعلا وقد سادت هذه القراءات الاحكام العشوائية والارتباك وسوء الفهم ، وهي كلها امور تخص التاريخ العام للتربية كما يقول مؤلف الاسلوب والاسلوبية (ص٨٨) ومرد هذا القصور في القراءة (اي الفهم

المغلوط) غياب المعرفة التاريخية والاحساس بالتراث ، ومثل هذا حاول - كما يبدو - الشراح العرب تفاديه ، فقدموا - في شروحهم - نماذج للقراءة التي تخضع للظرف التاريخي والسياق اللغوي والتقاليد الادبية ، فارسوا بذلك اصول القراءة الهادفة الى كشف المعنى وتجلية القصد .

التفسير والتأويل / المعنى والمغزى :

تبدو من المفارقات اللافتة للنظر ان اللغة التي تسعى الى « تثبيت » المعنى تسعى في الوقت نفسه الى « تشتيته » ! ومن هنا سر الاختلاف في القراءة .. وتعدد القراءات ، وتبدو عملية « التثبيت » خاصة بالمنشيء ، اما التشتيت فمهمة القارىء ، ويكفي القول ان تعدد القراءات للنص الواحد من نصوص المتنبي هو التشتيت بعينه ، وما يظنه الشاعر عناصر تثبيت للمعنى تصبح عند القارىء مصدر تشتيت ، ولذلك يصعب التوفيق بين المطلبين وان لم يتعارضا او يتقاطعا .

ان النص المفسر يسعى الى توضيح الدلالة وكشفها وهو نص موازٍ للنص الاول ، اما النص المؤول فيسعى الى انتاج الدلالة وهو نص مقابل للاول ، وفي كل الاحوال يبدو النص المفسر ممثلا للمعنى والنص المؤول ممثلا لسيرورته وتجدده .

ومع ان المفسرين كانوا مدركين لحقيقة ان اللغة نفسها تحتمل التفسير والتاويل وتدعو الى الاختلاف ، نجد ان صاحب (النظام) يعلق بشيء من الدهشة قائلا « انظر الى هذا الاختلاف في تفسير شعره كيف يقع ؟ » . (النظام ١٥٧/٤) . وهو عجب في كيف يمكن ان يكون النص قابلا للمعاني المختلفة من جهة وكيف يمكن للمفسرين ان يختلفوا في فهم نص واحد من جهة اخرى ، وفي الحالين يمثل الموقف الاول طواعية النص على قبول التفسيرات المختلفة ، وهي حالة تدل على وجود خصيصة ما في النص تساعد على تشتيت المعنى ، ويمثل الموقف الثاني جانب التثبيت الذي ينبغي ان يوجد حالات الفهم المختلفة .

ولانجد شواهد عديدة تدل على اختلاف في التفسير او ما نسميه قراءة الحاضر مادامت مرجعية المفسرين ، وهي لغوية في الاساس ، واحدة ، وليس هناك اختلاف في فهم معنى لفظة ما ، وقد لايكون هناك تعارض بين قراءة المفسر او قراءة المؤول .. فبعض النصوص تحتمل معنيين . احدهما ظاهر والثاني غائب ..

وقد عقب ابن فورجة ، بعد ان شرح المعنيين ، بالقول (والمعنى الاول - اي الظاهر - غير ممتنع) (الفتح ٩٢ - ٩٤) والنص في انقراءة التفسيرية .. قراءة الظاهر لايمثل اشكالا ما ، غير ان من الشراح من يتمسك بظاهر العبارة ولايعدل عنها .. وهذا ما دفع المرتضى الى القول ان « التمسك بالظاهر اولى من العدول عنه » (السابق ١٣) ولاسيما اذا كان المعنى صحيحا من التصريح فكيف ، يتساءل المرتضى ، ينتقل عن ظاهر الكلام ؟ » (السابق) .

والمتتبع للموروث العربي في هذا الشان يجد ان تيار التفسير يسبق تيار التاويل ، وقد كان الجاحظ من اوائل الذين وضعوا التفسير على مبدأ الاخذ بالظاهر دون الباطن ، يقول « احسن الكلام ما كان معناه في ظاهر لفظه » (البيان ٧٩/١) كما لاينبغي ان نستعين على النص بالفكرة .. وافضلها ما كان غنيا عن التاويل (السابق ١١٨/١) .

ان تاويل النص الشعري ، او اي عمل ادبي اخر ، قد لايرتبط بمعوقات النص اللغوية او غير اللغوية (المؤشرات والمرجعيات الخارجية) ، فقد يكون النص واضح الدلالة لغويا وصياغة ومع ذلك يخضعه المفسرون والمؤولون لمحاولة « تثبيت » وفي هذه الحالة فان ما يفعله القارىء لايرتبط بما اسميناه (تفسيرا) ترجمة النص باللغة نفسها - وانما بالتاويل او قراءة الغائب ، والتاويل هنا لايقرا النص لغويا وعبر المؤشرات الخارجية ، وانما يسعى القارىء الى ملء الفراغ وربط المتعارضات واقامة الموازنات ، ولذلك يمكن ان يقرا النص عدة قراءات .. لكونه (نصا مفتوحا) . ولقد فعل مثل هذا المعري اذ انه بعد ان فسر نصا للمتنبي قدم تاويلين اثنين له يختلف الواحد منهما عن الاخر ، غير انهما لايتقاطعان (معجز احمد ١٨٦/١) .

وللمؤول في فهم النص الشعري دور اشبه ما يكون بدور المخرج للنص المسرحي او قائد الاوركسترا للنوتة الموسيقية او للقطعة الموسيقية . ذلك ان المخرج قد يطرح فهمه الخاص وتاويله المتفرد للنص المسرحي ، وهنا يختلف المخرجون في فهم النص ، مثلما يختلفون في اسلوب اخراجه ، وكما تصورنا المفسر او المؤول وسيطا بين النص الشعري وجمهور القراء .. يمكن ان نتصور المخرج او القائد الموسيقي وسيطا بين النص المسرحي او العمل الموسيقي وبين جمهور المشاهدين او المستمعين . يكتسب النص الادبي ، شعرا او نثرا ، وجودا بالقراءة او الاخراج الذي هو اسلوب اخر في القراءة ، وكما نرى من المفسرين من لايتعدى ظاهر النص فيكون مفسرا لا مؤولا حسب ، هنالك ايضا مخرجون لايذهبون ابعد من النص المسرحي .

لقد حاول قارىء نص المتنبي تقديم فهمه الخاص ، غير ان هذه المحاولة تتضاءل الى جوار دور هذا القارىء مفسرا للنص ، لقد بقي تيار التفسير مهيمنا على كتب الشروح والتفاسير من بعد بزوغ تيار التاويل الذي يركن كثيرا الى الفهم والاستنباط والتنقير . ان تجاوز التفسير الى التاويل لايحققه القارىء دائما لسببين .

الاول ان النص نفسه لايسمح بمثل هذا الامعان في التجاوز . .

الثاني ان مثل هذا التجاوز لايحقق اصلا ما هو مطلوب من تفسير النص الشعري العربي - والمتنبي مثال لذلك - وقد مر بنا ان الهدف من كتب الشروح كان تعليميا تربويا ، وان تجاوز حدود الافهام والتفهيم والبيان والتبيين لايخدم الغرض ، وقد يؤدي الى ممارسة اشد خصوصية من عمومية القراءة المفسرة للتعليم ، واقصد بذلك قراءة التاويل التي تبرز فيه قدرات المتلقي على استخدام النص منصة انطلاق الى نص اخر قد يحتاج هو الاخر الى تفسير .

ذلك ان القارىء المؤول يقرا نفسه في النص والقارىء المفسر يقرا الاخر .

ومع ذلك قد يصبح التاويل اداة تربوية ولكن بمستوى اخر ، لانه يفتق الاذهان ويقدح الافكار ، وفرق بين ان يقدم المفسر الى القراء مادة معرفية يجسدها الشعر وبين ان يكون الشعر اداة شحذ الذهن والفكر .

اضاءة :

يقول جيرمي هوثورن في « الادب هناك علاقة ذات شرطين بين العمل والقارىء ، وعلاقة ذات ثلاثة شروط في حالة الفنون التمثيلية بين العمل والتفسير وجمهور المستمعين » (النقد والنظرية النقدية ٤٧٧ - ٤٨) وهذا صحيح الى درجة ما ، ولكنه لايمنع من ان يقوم المفسر او المؤول بدور الوسيط بين العمل الادبي وجمهور القراء كما هو قائم فعلا في الشروح العربية لدواوين الشعراء ، واذا كان ثمة فرق فهو ان الاستماع لعمل موسيقي لايتم الا عن طريق « عازف » او قائد اوركسترا واذ لابد من وسيط هنا لكي يتحقق فعل التواصل بين العمل الموسيقي والجمهور ، وكذلك الحال في العمل المسرحي ، مع ان من الممكن ان يقوم قارىء ما بقراءة عمل درامي لنفسه ويفسره كما يحب ويشتهي ، فيكون هو المخرج وهو الجمهور .

ستراتيجية التفكيك :

يبدا شارح نص المتنبي من ظاهر اللفظ ثم التاويل (المشكل ٧٧) ويستخدم الشراح لهذين المستويين من القراءة مصطلحات تكاد تكون

واحدة ومتماثلة . فابو العلاء المعري يستخدم لفظة (يقول) لتفسير ظاهر العبارة ولفظة (يعني) لكشف المعنى الغائب او المغزى (معجز احمد ١/٢٢٣ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٥٠ الخ) ومن الواضح ان دلالة فعل (القول) على ظاهر العبارة واضحة . فالقول يتجسد في اللفظ المكتوب او المسموع ، اي في البناء السطحي ، اما المعنى او المغزى فكامن فيه ، ومثله ابن المستوفي ، اذ يستخدم لفظة (يقول) بالدلالة التي يستخدمها ابو العلاء المعري ، ثم لفظة (اي) للاشارة الى المغزى ، (النظام ٣/٢٦٩ / ٤/١٢٧) ويستخدم العكبري عبارة (يريد) لظاهر المعنى و (المعنى) للمغزى . (شرح ديوان ابي الطيب ١/٤٩) اما ابن سيدة فيستخدم عبارة (معنى البيت) او (تلخيص القضية) او تلخيصه للدلالة على المعاني الغائبة وعلى ما يمكن استنباطه من اللفظة (الشكل ١٣٣/١٣٤) .

وفي كل الاحوال يتفق الشارحون على شرعية هذين المستويين من القراءة ويحرصون على نسبتها الى الشاعر ، مع ان قراءة الغائب ترتبط ـ كما اشرنا ـ بالقارىء اكثر من ارتباطها بالشاعر .

هل يمكن القول ان اي فهم لنص المتنبي وغيره انما هو نتاج الماضي ؟ وهكذا يبدو الشارح خاضعا لمثل ما خضع له الشاعر ؟

ان ما نسميه شعر المتنبي نص محكوم بقوانين سابقة ، ولولاها لما اسميناه شعرا ذا اغراض ، ويبدو المتنبي ، في ضوء قراءة شراحه ، محددا بموروث راسخ وتقاليد صارمة ولم يسع القارىء الى الخروج عنها حتى وهو يؤول ان ستراتيجية تفكيك النص تخضع لمثل ما تخضع له ستراتيجية بنائه ، هذا بالطبع بعدما يتجاوز الشارح القيود اللغوية .

يلتزم الواحدي ، وهو احد شراح المتنبي ، وكل تفسير لايساعده لفظ البيت لم يكن تفسيراً للبيت ، (الديوان ط اوربا ، ٣٢٢ ، وانظر العكبري ، ١/١٥٩) غير ان التفسير الذي يستند الى الوضع اللغوي يخلق معنى اخر ينفل في حاجة الى اكتشافه ، وتقع مهمة هذا على المؤول .

يستند التفسير القديم عموما ، ومنه تفسير المتنبي ، الى افق التوقعات .

وهو افق قائم قبل النص يستند اليه الاخير ويقوم عليه ، فاذا خالف النص التوقع رفضه القارىء والامثلة على هذا كثيرة في كتب النقد والبلاغة فضلا عن كتب الشروح ، ولانريد بالتوقعات هنا المؤشرات اللغوية ، وانما تلك التي يمكن تسميتها بـ (التقاليد) و (المؤسسات) .

ويبدو ان الخروج عن التفسير المؤسساتي يقدم معنى (مدخولا) على اصطلاح الشراح يريدون به في الاغلب ـ المعنى المقحم على النص .. وليس تغليط الشارح ، ويبدو ان ابن جني اقدم الشارحين الذين استخدموا هذا المصطلح وشايعه في ذلك ابن سيده وابن فورجه والعكبري وابن المستوفي (الفسر ١/١٥٧ ، ١٨٣ ، ١٩٤ ، ١٩٧ ، ٢٣٤ ، ٣٣ ، العكبري ١/٥٥ الخ) .

وقد كان ضرورياً للشاعر ان يبني قصده ومعناه على اساس تصور لقرائه او مستمعيه ، ثم الشارح الى ان ينسجم وافق التوقعات هذا .

وهناك في شروح المتنبي وفي غيره ثلاث مؤسسات تعمل سوية او على انفراد :

١ ـ المؤسسة اللغوية التي تفرض دلالة وتركيبا معينين .

٢ ـ المؤسسة الاجتماعية التي تقبل او ترفض من المعاني ما ينسب العرف والمالوف او لا ينسبه .

لقد فسر ابن فورجه بيتاً للمتنبي في ضوء «عادة العرب الاختصار والاقتصار» (الفتح ١٠٥) وقبله فعل ابو العلاء المعري اذ شرح نصاً اخر للشاعر في ضوء كون «العرب تتسع في الاضافة ، فتضيف الشيء الى مايجد منه» (النظام ٥/٤٠) حتى انه ليقبل الشذوذ في استخدام لفظة مادامت العرب قد تكلمت بها (السابق ٥/٨٢) .

ويقبل ابن المستوفي تخريجات ابن جني لاحد الابيات للمتنبي لان اثنين منها «وارد في مذهب الشعراء» .. ويرجح .. احد الوجهين للسبب نفسه اذ انه «قد جاء في الشعر مجيئاً واسعا» (النظام/٢٣١ ـ ٢٣٠) .

وان تنهب عيون العاشق وجنات المحبوب مما «جرت به عادة الشعراء .. وهذا متداول بينهم» (السابق ٤/١٤٥) .. (فمن شان الشعراء الذي لايصدر بالنسب خبيا .. فالمتنبي قد خرق في هذا الشعر عادتهم وانكرها عليهم» (المشكل (٢٣٦) .

ان تفسير البيت في ضوء «ماجرت به العادة في الامادیح» الفتح (٣٠٨/٣٠٩) ليس الا تفسيرا قائما على العرف الاجتماعي والتقليد الادبي ، يصدق هذا على المدح والاوصاف الغزلية (الفتح ٣١١) وعلى غيرها ايضا كالذم مثلا (السابق ٣٠٦ ، ٣٠٧) وقد كان المتنبي يخرق بعضا من هذا التقاليد .. كما في رثائه لاخت سيف الدولة وقد لوحظ عليه انه كان «يتجاسر في الفاظه جدا» (النظام ٤/٥٤/٥٥) .

وقد قبل ابن جني رواية المتنبي وشرحه لبيت له بقوله «لولا انا سمعنا مثله من الشعر العرب لرددناه» (الفتح ٣٢٧) فالذي وجه القراءة وقبلها واستساغها كونها مستندة الى تقاليد واعراف ادبية .

ان ضغوط هذه المؤسسات يلزم الشاعر والقارىء معاً ، وخروج الشاعر عن هذا خرق لنظام المؤسسة من شانه او يولد نصا جديدا كما هو الحال مع المتنبي وقبله مع ابي تمام وابي نؤاس . كما ان خروج القارىء عن القراءة المؤسساتية يعد خلقاً جديدا للمعنى او تاويلا اخر .

ان شارح نص المتنبي يقرأ ضمن تصور سابق لما يجب ان يكون عليه المعنى في هذا السياق او ذاك ، وفي هذا الغرض او ذاك ، فاذا وضع النص في سياق الغزل كان لا معنى له بعكس مالو وضع في سياق المدح (الواحدي ١/٤٦) . وتؤول الالفاظ في كل غرض شعري بما يناسب الغرض نفسه (النظام ٤/١٤٤ ، ١٤٥) .

ومع ان قراءة مثل هذه تقلل من حرية القارىء في التلقي والفهم ، الا انها من ناحية اخرى تبدو مهمة للاستيعاب والاستجابة الصحيحة ومن شان هذه القراءة ان تسحب النص الى افقه التاريخي وسياقه الذي انشاه وسواه .

ان قراءة شعر المتنبي عموما هي قراءة تاريخية ، وهي خاضعة لضغوط المؤسسات غير ان هذا لا يمنع من القول ان الشارح كان حريصا على ان يمارس دوره قارئاً للنص حيث لا تعمل المؤسسة اللغوية او الادبية على عرقلة جهوده في هذا الشان ، وحيث لاتبدو المرجعيات التاريخية واضحة بينه .

ان القراءة الحرة من قيود المؤسسة صعبة التحقيق ، ولايتسنى الخروج من قيود المؤسسة الا بتحويل القصيدة الى نص او بعبارة ادق النظر اليها بصفتها نصا (النقد والنظرية النقدية ص١٣٣) ، وانظر (في التفكيك بالانكليزية ص٧٠) ولكن هل يمكن الخروج دائما من هذه القيود ؟ ولاسيما اذا كانت القصيدة زاخرة بمرجعياتها التاريخية او الاجتماعية التي تفرض حضورها على القارىء وتوجه تفسيره الوجهة الملائمة لها والمتطابقة معها ؟

هل ثمة قراءة جمالية :

انصبت قراءة الشارح العربي لنص المتنبي على الكشف عن «قصد الشاعر عموما ، وهذه قراءة تربوية تعليمية ، فهل هناك قراءة جمالية تكشف عن عناصر القوة والتاثير والجمال في النص ؟

من المتفق عليه بين الدارسين ولاسيما منظرو مفاهيم التلقي والاستجابة ان القراءة بوجه عام معنية بواحد من الامرين الاتيين او بكليهما .

١ ـ ماذا تعني الجملة ؟ اي المعنى بصفته بنية لغوية . ودراسة هذا الجانب ترتبط بفكرة القصد التي هي قراءة تفسيرية

٢ ـ ماذا تفعل الجملة ؟ اي النص بصفته تجربة ذات قدرة تعبيرية وتاثيرية .

كما ان للقراءة الجمالية جانبين اثنين .. فجانب يتعلق بحسن الكلام والاخر باستحسانه .

والاول يكشف عن جماليات النص نفسه ، والثاني عن تاثيرات هذه الجماليات في القارىء او المتلقي وقد يصح القول ايضا ان حسن النص يرتبط بالشاعر فهو الذي يختار وينظم كما ان استحسانه شان يرتبط بالقارىء .(٢)

لقد بدا لنا فيما مضى ان قارىء المتنبي تعامل مع نصوصه على انها «خطاب معرفي» والخطاب المعرفي يحتاج دائما الى مرجعيات تحدد القصد وتعين على فهمه ، وليس ذلك بغريب فمثل هذا التوجه في التعامل مع الشعر يتفق وحقيقة كون الشعر علم قوم لم يكن عندهم علم اصح منه كما يقول ابن سلام في الطبقات (ص ١٠) ، فالشعر علم والشعر معرفة وليس تجربة او خطابا وجدانياً ، لم يكن قارىء المتنبي يقرا النص على انه لغة داخل لغة ، او على انه نسق متميز متفرد بحاجة الى تفكيك ، ولذلك فهو نادراً ما يشير الى مستويات الكلام الـ جعل نص المتنبي شعراً او على الاقل شعراً يتسم بخصائص نابـ صوصية الشاعر ومواقفه الفكرية والوجدانية .

ان الاشارة الى مثل هذه المسائل نادرة او ضئيلة فنحن لا نجد في غير (شرح مشكل ابيات المتنبي) ما يعين على تحديد شعرية النص ، وعند ابن سيده في المشكل نجد اشارات الى كون النص «مقعطا شعريا» (المشكل ١١٩) ، والى كونه ـ اي القول الشعري ـ ليس بحقيقة (السابق ٢٣) ، وان الشعر كذب (السابق ١١٩،٨٦) وقد يمضي ابن سيده الى التلميح الى مجازات النص واستعاراته (السابق ٣٣ ، ٨٩) وبمقدار ما يتعلق الامر بهذا الجانب يشترك معظم الشارحين بالاشارة اليه بين الحين والاخر ، ومن دون تحليل وبيان طاقته الايحائية والتاثيرية .

تبدو قراءة ابن سيده اغنى من قراءات غيره من شراح المتنبي واكثرها قربا الى محاولة انتاج نص اخر ، كما تبدو قراءة ابن فورجه اكثر عمقاً واعمق فهما واوغل في التاويل من قراءة ابن جني او ابي العلاء المعري على سبيل المثال لا الحصر .

وقد استنكر ابن فورجه حكم الصاحب بن عباد لبيت المتنبي :

في الخـــــذان عـــــزم الخليط رحيـــــلا
مطـــر تـــزيـــد بـــه الخـــدود محـــولا

لانه اعتبر (المحول) في الخدود من البديع المرذول ، وان ابتدا القصيدة بهذا البيت امر تضيق به الصدور .. الخ في حين ان ما يراه ابن فورجه شيء ذو صلة بجمال النسيج وحلاوة الصورة ففيه «لفظ رائع ومعنى مبتدع وصنعة محكمة» (الفتح ٢٥٥) ، فضلا عن ان المتنبي لم يخرج عن تقاليد المؤسسة الادبية في هذه الصورة ، فلابي تمام بيت في المعنى نفسه ، ان مثل هذه القراءة تربط استحسان الكلام بحسنه وقدرته على التاثير وخضوعه لنظام المؤسسة وتقاليدها ونجد عند ابن فورجه تصوراً للشعر صائباً ، اذ يربط صنعة الشعر «باللفظ ووجه استعماله» لا باختراع المعاني (السابق ٢٦٦)[٣] ولكنه لم يمض في تطبيق تصوره الى المدى الذي يحلل فيه نسيج البيت ليكشف عن تفرده ومصدر ايحاءاته .. وعندما يأخذ في تفكيك النص الشعري فانما يفعل ذلك بحثا عن المعنى لا تدليلا لشعريته ، او كشف عن طاقاته التعبيرية .

ومما يترتب على هذا ان الاهتمام بجوانب التاثير والتاثر بالنص ، مظاهره واسبابه لاتبين ، واختفى او كاد المصطلح الخاص بفكرة التاثير مثل اللذة والبهجة والاريحية والهزة والتعجب .. مما نراه في كتابات بعض البلاغيين والنقاد امثال عبدالقاهر الجرجاني وحازم القرطاجني .. فعند هذين اشياء ، ذات صلة بشخصية المبدع ونفسية المتلقي ، وعندما يحلل الجرجاني مثلا نصا شعريا لايكتفي بالاشارة الى دلالته اللغوية وانما يعرج ايضا الى المسالة النفسية ومظاهره الجمالية والشعرية ، ومن المعلوم ان معنى النص لايرتبط بالصيغة اللغوية حسب وانما بالنبرة والشعور ايضا كما يرى ريتشاردز ، فهذه تلعب دورا مهما في تحديد معنى النص ودلالته (الاسلوب والاسلوبية ١)

كما لو انها تنقلنا من جو القصيدة المفهومي الادراكي إلى الجو النفسي للمبدع والمتلقي ، ومثل هذا غائب تقريبا في شروح المتنبي ، وكل ما يعثر عليه لمحات واشارات انطباعية تكشف عن اعجاب الشارح / القارىء ، وهو اعجاب يخلو من تعليل ، من مثل « وهذا المعنى احب الي من الوجهين المتقدمين » (السابق ٩٨) او « ويحتمل معنى الطف من هذا » (السابق ٩٧) او « وهذا معنى من احسن معاني القصيدة » (السابق ١٠٠) .

ويعزف شارح المتنبي عن تامل الصورة المجازية واكتشاف البعد الجمالي فيها ويركز على بعدها اللغوي الاسلوبي الذي ينتج المعرفة والفهم الامر الذي يدل على ان مفهوم القصد ، او المعنى مازال مسيطرا على ستراتيجية التفسير والتاويل .

هناك اذن ما يدعونا الى الاعتقاد ، وقد اشرنا الى هذا سابقا الى ان قراءة الشارح تختلف عن قراءة الناقد او البلاغي الذي ينصرف غالبا الى ابراز جوانب القوة والضعف .. والتاثير والتاثر .

الهوامش :

١ ـ احصى محقق كتاب (شرح مشكل ابيات المتنبي) (بغداد ١٩٧٧) (ص٩ ـ ١٠) اثنين وثلاثين شرحا لديوان خلال القرون الثلاثة التي اعقبت وفاة الشاعر .

٢ ـ ينظر البحث (حائل المعاني عند البلاغيين المتاخرين) فاضل وهبي ، مجلة الفكر العربي ، ص٢٨ (عدد خاص بالبلاغة العربية) .

٣ ـ يقول ارشيبالد ماكليش : « على القصيدة الا تعني بل توجد » ولو سال النفس ما الذي اراد الشاعر ان يقول لاجاب انه لم يرد ان يقول ولكنه اراد ان يصنع » ، انظر : قضايا في النقد الادبي ، ك . روكفن ، ترجمة : د . عبدالجبار المطلبي (بغداد ١٩٨٩) ص٣٢٥/٢٩٧ .

مصادر البحث :

١ ـ اخلاق التاويل ، بربارة هرنشتاين ، مجلة الثقافة الاجنبية ، العدد الثالث ، السنة الثانية عشرة ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية .

٢ ـ الاسلوب والاسلوبية ، جراهام هاف ، ترجمة : كاظم سعد الدين ، بغداد ـ ١٩٨٥ .

٣ ـ بحوث في النص الادبي ، د . محمد الهادي الطرابلسي ، تونس ١٩٨٠ .

٤ ـ تنبيه الاديب على ما في شعر ابي الطيب المتنبي من الحسن والـ عيب ، عبدالرحمن بن عبدالله باكثير الحضرمي ، تحقيق : د . رشيد العبيدي ، بغداد ـ ١٩٧٧ .

٥ ـ ديوان ابي الطيب المتنبي بشرح ابي البقاء العكبري ، تحقيق مصطفى السقا واخرين ، القاهرة ١٩٣٦ .

٦ ـ ديوان ابي الطيب المتنبي بشرح الواحدي ، ط اوربا .

٧ ـ شرح ديوان ابي الطيب المتنبي (معجز احمد) ، ابو العلاء المعري ، تحقيق د . عبدالمجيد ديب ، القاهرة ـ ١٩٨٦ .

٨ ـ شرح مشكل ابيات المتنبي ، ابن سيدة ، تحقيق : الشيخ محمد حسن ال ياسين ، بغداد ـ ١٩٧٧ .

٩ ـ طبقات الشعراء ـ ابن سلام .

١٠ ـ الفتح على ابي الفتح ، ابن فورجة ، تحقيق عبدالكريم الدجيلي ، بغداد ١٩٨٧ .

١١ ـ الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي ، ابن جني ، تحقيق د . محسن غياض ، بغداد ـ ١٩٧٣ .

١٢ ـ قضايا في النقد الادبي . ك . روثفن . ترجمة د . عبدالجبار المطلبي بغداد ١٩٨٩ .

١٣ ـ مجلة الفكر العربي ـ بيروت .

١٤ ـ مقالة في النقد جراهام هو ، ترجمة محي الدين صبحي ، دمشق ١٩٧٣ .

١٥ ـ النظام في شرح المتنبي وابي تمام ، ابو البركات شرف الدين المبارك بن احمد تحقيق د . خلف رشيد نعمان بغداد ١٩٩١ ـ ١٩٩٢ .

١٦ ـ النقد والنظرية النقدية ، جيرمي هوثورن ، ترجمة د . عبدالرحمن محمد بغداد ٩٢ .

١٧ ـ The Impled Reader W.Iser Londo 1975.

١٨ ـ On DeconstructionJ. Culler New York 1982

انتصار التأويل الشكلانية وما بعدها

فسح تأليه الشعر ، في القرن التاسع عشر ، الطريق لتحريم الاستجابة العاطفية التي نشأت في القرن العشرين ، وذلك بمنح الشعر وظيفة سامية جدا ادت الى الهروب من هذا العالم تماما . وان الناقد الذي كان عمله مسؤولا عن جعل مناقشة الاستجابة العاطفية تسير في النقد الاكاديمي عملا مشروعا هو ، على نحو متناقض ظاهريا ، ا . ا . ريتشاردز ، الذي كان في وقته اعظم النقاد المركزين على الاستجابة . ان مفهوم ريتشاردز عن وظيفة النقد ، الذي استمده من ارنولد ، تقليدي الى حد بعيد ، بمعنى ان كلا الناقدين يعتقد بأن وظيفة الادب الاساسية هي جعل الانسان متحضرا . بيد ان الحضارة اصبحت تعرف ، عند نهاية القرن التاسع عشر ، بالمقابلة مع الانتاج المادي والفعل السياسي . فالحضارة ، حسب تعبير باتر ، « كينونة وليست فعلا » .

جين تومبكنز

ترجمة : د . حسن ناظم

لم يعد مفهوم سدني عن (الفعل الماضي) يمثل اوج التطور الاخلاقي ، وانما حالة التأمل الجمالي كما هي عند باتر . ولكن بينما تعني (معاينة المشهد الانساني بعواطف ملائمة) حالة اثارة متسامية وملاحظة مروعة والما وابتهاجا غامرا ، فانها تعني ، عند ريتشاردز ، التوازن والتنظيم والسيطرة . فهو يحدد الحالة الانسانية المثلى بوصفها حالة توازن وضبط تام وتوفيق بين الدوافع المتعارضة ، حالة لا تهيمن عليها ، قبلا ، عاطفة مفردة ولا توجه عنايتها الى اي اتجاه معين . ان وظيفة الشعر الرئيسة ، طبقا لريتشاردز ، هي احداث هذه الحالة في القاريء ، وذلك لدفع الحضارة الى الامام وصيانتها .

يعتقد ريتشارد ان الشعر يستطيع ان (ينقذنا) عبر تنظيم دوافعنا المتباينة عندما يعيد ويناقض ، في وقت واحد ، التصور القديم لوظيفة الشعر .

فهو عندما يصف الشعر بانه القدرة على اعداد مواطنين خيرين فانه يساير التصور الكلاسيكي وتصور عصر النهضة لمهمة الشعر الحضارية . وعندما يقول ان علامة الشعر العظيم انه يدع القاريء غير مرتبط باي مسلك معين للفعل فانه يكتب بوصفه وريثا لو ردزورث وشيلي وارنولد . واذا كان افلاطون قد اخرج الشعر من جمهوريته لانه يثير الانفعالات فان ريتشاردز يعنى بالشعر من اجل الخلاص لانه يبقي الانفعالات تحت السيطرة .

لقد اصبحت فكرة ان الشعر قوة منظمة يمكن ان توفر الدعامة في مقابل فوضى العالم ، اصبحت المعتقد السائد لعقيدة القرن العشرين النقدية . انها عقيدة تتجذر في الايمان الراسخ ، الذي انشاه نقاد القرن التاسع عشر ، بانه يجب فصل الشعر عن العالم كيما ينقذه . بيد انها (العقيدة) تخطو خطوة اضافية لا بان تجعل الشعر يقوم ، ببساطة ، بمهمة تطوير المشاعر وتشذيبها ، وانما بتحييدها تماما خلال عملية حذف متبادلة . لقد هيات هذه الخطوة الحاسمة السبيل لنقد ت . س . اليوت وتابعيه ، التي انتهت بانكار العاطفة وانتزاع الشعر من ظروفه التاريخية تماما .

لقد بدا اليوت ، بحسب التقليد الرومانسي ، بتمييز تجربة الانسان الاعتيادية المشوشة وغير المنظمة والمتشظية ، من « ذهن الشاعر الملغم ، على نحو دائم ، بكليات جديدة » . الا ان مصدر الموضوعية الذي يتوق اليه اليوت لا يكمن في ذهن الشاعر مثلما يكمن في القصيدة ، والتي تتضمن (المعادل الموضوعي) لتجربة الشاعر .

يشدد اليوت على تصور العاطفة تصورا موضوعيا في النتاج الشعري ، للسبب نفسه الذي جعل من ريتشاردز هنايعد تنظيم المشاعر غاية الشعر : الرغبة في ابقاء العاطفة تحت السيطرة وازالة (التشوش) و (اللاتنظيم) من التجربة . وهذه الحاجة تحث ، ايضا ، إصرار اليوت على انه ليس ثمة معادل واحد لواحد بين عواطف الشاعر وعواطف القصيدة التي يبدعها . فما يحتاجه الشاعر لكي يعبر ليس (شخصية ما) وانما (وسط معين) . فما ينتجه ليس التعبير عن العاطفة وانما (شيء جديد ينتج عن تكثيف عدد كبير جدا من التجارب) لان (الشعر) ، في النهاية ، « ليس اسهابا في التعبير عن العاطفة وانما تحرر منها ، وهو ليس تعبيرا عن الشخصية وانما هو تحرر منها » .

وهكذا ، فان اليوت قد احدث ، في وقت واحد ، تغييرين رئيسيين ، في النظرية الشعرية . فقد ادى مهمة الربط بين القصيدة واصولها بصورة اكثر كمالا مما قد تم فعله من قبل ، وذلك بانكار اية علاقة مباشرة بين حياة العمل وحياة صانعه ـ وثانيا قام بنقل نظرية ريتشاردز في ان الشعر يوازن دوافع القاريء المتصارعة ، من نظرية القراءة الى نظرية عن القصيدة ذاتها . لقد اصبحت القصيدة الان مكانا للنظام والتوازن ، انها شرط الانسجام harmony الذي تكافح من اجله الانسانية . انها ليست القصيدة فقط ، ولا التعبير عن شخصية معينة او شعور معين او لحظة في التاريخ ، انما هي تمثل غاية التاريخ . فالقصيدة ـ مثل الجرة الاغريقية في تفسير كلينث بروكس لقصيدة كيتس الغنائية ـ هي صورة الابدية . وبينما ينسب النقاد الرومانسيون والفكتوريون الى الشعراء ما يرغبون ان يحوزه الشعراء من مقدرات ، فان نقاد القرن العشرين ينسبون الى الشعر الكيفيات التي يشعرون انها مفقودة من الحياة الحديثة .

ثمة طريقة اخرى لوصف التغير الذي احدثته افكار اليوت في النظرية النقدية بالقول ان هذه الافكار نقلت موضع القيمة الاساسي من سياق القصيدة الى القصيدة ذاتها . فالشعر ، من وجهة نظر شكلانية ، ينبغي الا يتصور انه موجود من اجل تحقيق احتياجات الدولة وذلك باعداد مواطنين خيرين ، او من اجل تشجيع الاخوة الانسانية العميقة ، ولا من اجل احداث مستوى الوجود المتحضر عبر تشذيب الادراك الحسي او انتاج حالة تامل جذل او موازنة دوافع نفس القاريء المتصارعة . بل ان الشعر ، بالاحرى ، يفيد الناس بان يمنحهم صورة الكمال ، وهي الغاية التي يطمحون اليها . وفي ميزان القيم ، فان الشعر اسمى من الطبيعة والحياة الانسانية . فهو ليس ذا وظيفة متجاوزة ، انه ليس اداة او وسيلة وانما هو الغاية . وعليه تصبح الاستجابة الادبية مقولة غير ذات معنى طالما ان الاثار التي تحدثها ليست هي الموضوع الرئيس للعملية النقدية وانما طبيعتها الداخلية . وبذلك ، فمع الوصول الى النقد الشكلاني ، فان المسائل التي شغلت نقاد الادب منذ افلاطون ومن تلاه قد اختفت عن الانظار .

اليوت

بارت

ولكن ، بينما حولت بؤرة اهتمام النظرية النقدية من وصف مسبق للوظيفة الشعرية الى تحديد البنية الشعرية ، فان الهدف الرئيس للفعالية النقدية ما زال هو نفسه كما كان عند سدني وبوب وهو صيانة الشعر من نقائصه وزيادة اهميته وتاسيس دعاواه على اساس راسخ جدا . وقد انجز النقاد الجدد هذه المهمة بنتائج مذهلة حقا .

ان نوع التنافس الذي واجهه النقاد الجدد - اعني التنافس مع العالم - حدد ، الى حد كبير ، شكل نظريتهم الشعرية تماما كما شكل الهجوم البيوريتاني على الشعر النظرية الادبية في عصر النهضة . وبخلاف ما تعرض له الشعر من هجوم في السباق فان الهجوم عليه في القرن العشرين لم يكن لديه شيء ليفعله بازاء اثار الشعر - قوته في تضليل مستمعيه او افسادهم - ، انما عني ، بدلا من ذلك ، بنوع المعرفة التي ينتجها الشعر . والسبب في هذا يكمن في الموقف تجاه اللغة المتضمن في الابستيمولوجيا الوضعية التي تدعم المنظور العلمي . فاللغة ، طبقا لهذا النموذج ، حيادية ، وسيط شفاف لتدوين الوقائع عن العالم الفيزيائي « فمن جهة هناك اولا مضمون الرسالة العلمية الذي هو كل شيء ، ومن جهة اخرى هناك الشكل اللفظي المسؤول عن التعبير عن المضمون ، والذي هو لا شيء »

- كما يقول رولان بارت - .

فليس للغة قوة في ذاتها ، فهي لا تستطيع فعل اي شيء سوى كونها مرآة تعكس صورة الواقع الموجود سلفا . اذن ، فالادب الذي يعتمد على التلاعب باللغة لتحقيق غاياته لا يمتلك ، ايضا ، قوة في ذاته . وفضلا عن ذلك تكمن المعرفة التي ينقلها الادب في المناطق غير الملائمة ، على نحو حسن ، للقياس العلمي ، كالمواقف الانسانية والمشاعر والقيم . وعليه فحينما تسود القيم الوضعية فان الدراسات الادبية التي يكون موضوعها غير قابل للقياس ، ومناهجها ليست شكلية ، ونتائجها غير قابلة للتحقق بشكل موضوعي ، لا يمكن ان تتنافس مع العلم للحصول على نصيب متساو من النفوذ والدعم الاقتصادي في مجتمع معين .

يوحي هذا المنحى من الجدال بان الطريقة الوحيدة لصيانة الفعالية الادبية سوف تكون بمعارضة الاطار التصوري الوضعي الذي يعتمد عليه العلم في نفوذه . وهذا ، في الحقيقة ، هو ما حققه نقد استجابة القارىء في شكله الاخير . بيد ان النقاد الجدد استجابوا ، بالنتيجة ، لمحاولة برّ العلم في لعبته الخاصة . فكانت الخطوة الاولى توضيح ان اللغة الشعرية متميزة انطولوجيا من اللغة الاعتيادية ، وان موضوعات بحثها منفصلة انطولوجيا عن البحث العلمي وتفوقها ضمنيا .يقول بروكس ووران : « ان الدقة العلمية يمكن ان ترفق ، فقط ، بانواع معينة من الموضوعات المادية ... والشعر ... يمثل ايضا تخصصا للغرض الدقة ، بيد انه يهدف الى التعامل مع انواع معينة من الموضوعات تختلف عن تلك الموضوعات التي يتعامل معها العلم » .

ان لهذه الموضوعات (المواقف والمشاعر والتفسيرات) منزلة حقائق ادبيه ، في كليات الطبيعة البشرية تماما كما ان القوانين العلمية هي كليات الطبيعة الفيزيائية . الا ان اللغة التي تعبر عن الحقيقة في الشعر ، بخلاف لغة العلم ، لا يمكن فصلها عن الرسالة التي تنقلها . فاللغة الشعرية ، هي اذن ، مختلفة انطولوجيا عن اللغة العلمية ، لان مضمونها غير قابل لإعادة الصياغة وغير قابل لإعادة الانتاج باية وسائل اخرى .

ان المسعى النقدي الجديد لتعريف الادب بوصفه (موضوعا فذا للمعرفة ذا منزلة انطولوجية خاصة) لا يقاوم الاعتراضات الوضعية على الدراسة الادبية فحسب وانما يقيم الفعالية الكلية على اساس جديد .

وحالما عرف العمل الادبي بوصفه موضوعا للمعرفة ، وبوصفه مغنى وليس فعلا ، اصبح التاويل الفعل النقدي الاسمى . وفضلا عن ذلك ، فان نوع التاويل الذي يتطلبه التعريف الشكلاني للادب لا يمكن ان ينجزه رجل الشارع . وطالما ان العمل الادبي فريد (خاص وفذ) شكليا ودلاليا فانه يقتضي مؤولين متعلمين بشكل متخصص في تعقيدات الوسيط الشعري .

وبالنتيجة ، يستلزم التعريف الشكلاني للعمل الادبي تاسيس الدراسة الادبية على اساس جديد . ولكون الخطاب الشعري متميزا انطولوجيا من الخطابات الاخرى ينبغي ان يحظى حقل دراسة النقد بعناية من الحقول الدراسية المجاورة : التاريخ والسيرة وعلم الاجتماع وعلم النفس . ويحذر مؤلفو الكتب المدرسية مثل بروكس ووارن قراءهم من انه تنبغي دراسة الشعر بوصفه شعرا لا على انه اي شكل من اشكال التعبير اللغوي الاخرى التي من المحتمل ان يخلط بها . وتحتم المكانة الخاصة للشعر تطوير جهاز مفردات معين لوصف خصائص القصائد وانشاء مناهج معيارية للشرح التي تجعل الشعر ، بوساطة تنظيم ممارسة التاويل الادبي ، ملائما لان يعلم للحشود الموجودة في الكليات والجامعات .

ان تكوين تقنيات تاويلية يزود النقاد ، في وقت واحد ، بوسائل انتاج الاعمال الادبية التي تفيد بوصفها إثباتات لخبرتهم الاحترافية . ويسوغ تعريف النقد بوصفه فعالية تقتضي خبرة احترافية ، يسوغ النظام المعتمد في التعليم الجامعي ويقدم سندا لاساتذة الادب في تماريهم مع علماء الطبيعة والمجتمع من اجل الموارد المؤسساتية . ان نظرية الشعر التي تصرح بان القصائد يجب ان تكون النتاج العملي الادبي للانسان صانع الاشياء ، ان هذه النظرية تثبت ، في خاتمة المطاف ، انها الاجابة الاكثر عملية لضغوط السباق الثقافي والمؤسساتي .

لا يمكن المغالاة في توكيد العلاقة القوية بين النظرية الشكلانية والممارسة المؤسساتية . ان انتصار التاويل بوصفه نموذجا مهيمنا على الخطاب النقدي في القرن العشرين قد حدد حتى شكل اعظم المحاولات المبررة للتخاصم مع المذهبالشكلاني . فايا كان الاتجاه الذي قد يتخذه التمرد ضد الشكلانية فان الافتراض القائل ان النقد مرادف للتاويل ، اي الاعتقاد بان كشف المعنى هو هدف الفعالية النقدية ، سوف يبقى من غير تفنيد . ان تقويم النقد المتمركز حول القارىء هو المسالة الوثيقة الصلة بالموضوع ، هذا النقد الذي نشا ، في عقدي الستينيات والسبعينيات ، من مجموعة من الضغوط الثقافية والمؤسساتية ، تماما كما حدث للنقد الجديد .

ويحجب النقد الشكلاني نفسه عن الحقول المجاورة كيما يحظى باستقلال صارم ، وينبذ مناقشته المشاعر الشخصية كيما يحاكي الموضوعية والدقة العلمية ، فقد خضع لخطر ان يصبح حرفة ضيقة جدا ومتخصصة لجذب انتباه دارس ضروري وان يبتعد كثيرا عن تغيرات المناخ الفكري ليكيف نفسه مع العصر . لقد اظهر النقاد ، إضفاء الشرعية على تضمين الاستجابات الشخصية للادب في عملية التحليل النصي ، الرغبة في مقاسمة قرائهم الاقل دربة خبرتهم النقدية .

ويفهم ابن جني هنا ان تعمد الشاعر اثارة مخيلة القارىء في الشطر الاول يدفع بخياله الى الحاجات التي قضتها النفس وارتاحت اليها الا ان هذا الخيال يحدده الشطر الثاني : (ومسح بالاركان من هو ماسح) اي (انما كانت حوائجنا التي قضيناها ، وارابنا التي انتضيناها من هذا النحو الذي هو مسح الاركان ، وما هو لاحق به وجار في القربة من الله مجراه . اي لم يتعد هذا القدر المذكور الى مايحتمله اول البيت من التعريض الجاري مجرى التصريح)[٣] .

ثم يقف ابن جني عند البيت الثاني ليقراه قراءة واعية تخلق في ذهن السامع (المتلقي) ادبا اخر يستوحيه من الشطر :

اخذنا باطراف الاحاديث بيننا فيعجب به ابن جني ويبدي استياءه ممن عابه ، وحط من جماله ، لان ذكر الاحاديث وحدها في الشعر معنى جميل يكبره اهل النسيب ، ويحرك مشاعرهم ، وتذكرياتهم لما يدور بين الاحبة من احاديث تذكر بالوصال والالفة والمودة فتتداعى في ذهنه ابيات من الشعر ورد فيها ذكر الحديث بين المحبين كقول الهذلي :

وان حديثا منك لو تعلمينه
شفى النحل في البان عود مطافل

وقول الاخر :

وحديثها كالغيث يسمعه
راعي سنين تتابعت جدبا
فاصاخ يرجو ان يكون حيا

ويقول من فرح هيا ربا[٣٦]

وهكذا يسترسل ابن جني في ايراد اشعار جميلة صورت لذة الاحاديث وجمال وقعها في نفوس المحبين ، وياخذنا معه في سياحة طريفة الى عالم المحبين ، مع ان الابيات لاعلاقة لها بهم الا ان صدى ذكر الاحاديث التي وردت في البيت جعلته يتحسس جماليتها وينقل لنا ماتداعى في ذهنه من صور عنها . ليصل بنا الى قراءته الثانية للبيت فيعمد الى تحليل اسلوبه ، ويرى ان جماله يكمن بالرمز والوحي الخفي الذي عمد اليه الشاعر ، فمنح المعنى جمالية وهزة تمكنه من التاثير في نفوس السامعين بخلق صور متداعية في اذهانهم .

ان نثر البيت (اخذنا باطراف الاحاديث بيننا) يجعل القارىء يكتفي بمعنى : تبادلنا الاحاديث ولكن ابن جني يرى في اسناد الاطراف الى الاحاديث رمزا يخلق صورة تجره مرة اخرى الى عالم المحبين والعشاق صورة (ما يتعاطاه المحبون ، ويتفاوضه نوو الصبابة المتيمون من التعريض والتلويح ، والايماء دون التصريح ، وذلك احلى ، وادمث ، واغزل ، وانسب من ان يكون مشافهة وكشفا ، ومصارحة وجهرا)[٣٧] .

ثم يقف عند البيت الثالث فيكتفي بالحكم العام لتقييم جماله ، وان فيه من الفصاحة مالاخفاء فيه ، وان الامر في هذا ايسر واعرف ، واشهر .[٣٨]

ويأخذ عبدالقاهر الجرجاني مستوى اخر في قراءة الابيات من خلال منهجه النقدي الذي عرف به من الاهتمام بالتراكيب مفردة ومركبة ومن خلال تعليق الكلام بعضه ببعض اي بدراسة الاسلوب . فيحلل تراكيب الابيات تحليلا بلاغيا جميلا يسمو به الى مستوى الالتذاذ العقلي .[٣٩]

يرى عبد القاهر ان استقصاء الاشعار التي اعجب بها الناس ووصفوها بالسلاسة والرقة لاتتجاوز في سماتها الفنية استخدام الاستعارة في موقعها ، او اضفية الغرض او حسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى الى القلب مع وصول اللفظ الى الاذن .[٤٠]

ويحلل الابيات تحليلا جميلا مضفيا عليها معاني طريفة لاتخطر بالبال في القراءة الاولى او في قراءة ابن جني الثانية .

فاستعارة الاطراف للاحاديث تدل على الصفة التي يخص بها الرفاق في السفر في التصرف في فنون القول ، وشجون الحديث ، او ما هو من عادة المتطوفين في الاشارة والتلويح والرمز والايماء . وقد فهم عبد القاهر من تبادل اطراف الاحاديث جوا نفسيا مريحا ساد الرفقة وانهم تبادلوا احاديثهم على ظهور رواحلهم وهم في حالة ارتياح وفرح للاسباب الاتية :

١ - طيب النفوس للالفة التي سادت بين رفاق الرحلة .
٢ - مايليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ورجاء حسن الايابة .
٣ - تنسم روائح الاحبة والاوطان .
٤ - تخيل استماع التهاني والتحايا من الخلان والاخوان .

وهكذا تضفي قراءة عبد القاهر ايحاءات فنية ونفسية جميلة . وللوصول الى مستوى الالتذاذ يقف عبد القاهر وقفة اخرى عند الشطر الثاني فيحلل الاستعارة الواردة فيه (وسالت باعناق المطي الاباطح) .

فيرى ان الاستعارة بشكل عام تتفاوت في كلام الناس تفاوتا كبيرا فمنها العامي المبتذل كقولك رايت اسدا ، ووردت بحرا ، ومنها الاستعارة الخاصة النادرة التي لاتوجد الا في كلام الفحول وانها من (الخاص النادر الذي لانجده الا في كلام الفحول)[٤١] ووصفها مرة اخرى بانها مجاز خاص لايكمل له احد[٤٢] . وقد اراد بها الشاعر ان المطي سارت سيرا حثيثا في غاية السرعة وكانت سرعة في لين وسلاسة كانها كانت سيولا وقعت في تلك الاباطح .

ثم يقف عند استعارة السيل للمطي فيرى ان جمالها لم يتات من تشبيه المطي في سرعة سيرها ، وسهولتها كالماء يجري في الاباطح لان هذا شبه ظاهر ، ولكن الدقة واللطف في خصوصية افادها بان جعل (سال) فعلا للاباطح ثم عداه بالباء ، ثم بان ادخل الاعناق في البيت فقال باعناق المطي ، ولم يقل بالمطي ولو قال : سالت المطي في الاباطح لم يكن شيئا[٤٣] .

التفاتة عبد القاهر هنا ذكية جدا جعلتنا ننتبه الى دقائق تركيب الاستعارة الجميلة لا الى الاستعارة وحدها . فوصف سير الابل الحثيث وتشبيهها بالليل لايمكن ان ينقل الصورة نفسها التي ينقلها تعبير الشاعر (وسالت ....) لان الدقة واللطف خصوصية افادها بان جعل (سال) فعلا للاباطح (٢٤) . وهنا يجعلنا عبد القاهر نرسم صورا في اذهاننا باختلاف التراكيب او تقليباتها فهناك فرق بين سالت المطي في الاباطح (كانه لم يقل شيئا من طيب الجمال) وسالت بالمطي الاباطح (كذلك) .

وسالت باعناق المطي الاباطح(صورة جميلة تعتمد التخييل والرسم الدقيق) فجاء التركيب الاخير اجمل تراكيب الاستعارة للصورة البديعة التي يرسمها في ذهن المتلقي . ولان هذا التركيب يرتبط موضوعيا وفنيا بالشطر الاول (اخذنا باطراف الاحاديث) لان الظهور اذا كانت وطيئة ، وكان سيرها السير السهل السريع زاد ذلك في نشاط الركبان ، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيبا . ثم قال باعناق المطي ، ولم يقل بالمطي لان السرعة والبطء يظهران غالبا في اعناقها ويبين امرهما في هواديها وصدورها وسائر اجزائها تستند اليها في الحركة ، وتتبعها في الثقل والخفة ..)[٤٤] .

كل هذه الصور الجميلة تبتدعها قراءة عبد القاهر الجرجاني لانه تلقى الابيات بذهنية تتحسس مواطن الجمال ، وتبحث عن اللذة الفنية والمتعة الجمالية حتى تبدو الابيات انموذجا فنيا عاليا لايمكن ان تدرج بقياس الشعر الموصوف بحسن اللفظ فقط بل حق(هذا المثل ان يوضع في نصرة بعض المعاني الحكمية بعضا والتشبيهية وازدياد الحسن منها ان يجامع شكل منها شكلا ، وان يصل الذكر بين متدانيات في ولادة العقول اياها ومتجاورات في الافهام لها)[٤٥] .

ويقارب القاضي الجرجاني الصواب في عرضه لنمطين من القراءات يرضاهما لنا من خلال قراءته نفسه لمقطوعتين شعريتين جميلتين الا ان مستوى الالتذاذ بهما مختلف باختلاف نفسية المتلقي وما تثيره من تداعيات في نفسه تخلق انفعالات وتصورات وفق معايير في الذهن يورد القاضي الجرجاني المقطوعة الاولى لابي تمام وهي :

دعني وشرب الهوى يا شارب الكاس
فانني للذي حسيته حاسي
لا يوحشنك ما استجمعت من سقمي
فان منزله من احسن الناس
من قطع الفاظه توصيل مهلكتي
ووصل حاظه تقطيع انفاسي
متى اعيش بتاميل الرجاء اذا
ما كان قطع رجائي في يدي يأسي

فثقافة القاضي الجرجاني ومعرفته بالمقاييس الفنية تجعله قارئا للابيات عارفا لمواطن الجمال والاجادة فيها الا انه يعترف بانها لاتثير في نفسه اللذة التي تثيرها ابيات اخرى لاعرابي . يصف القاضي الجرجاني ابيات ابي تمام بالحسن والاجادة والاحكام والمتانة (فلم يخل بيت منها من معنى بديع وصنعة لطيفة طابق وجانس واستعار واحسن وهي معدودة في المختار من غزله وحق لها فقد جمعت على قصرها فنونا من الحسن ، واصنافا من البديع ثم فيها من الاحكام والمتانة والقوة ماترام)[٤٦] .

ثم يقف القاضي الجرجاني ممثلا لمستوى اخر من القراءات على ابيات لاعرابي يوازنها بابيات ابي تمام السابقة فيجد ابيات الاعرابي مثيرة في نفسه لسورة الطرب ، وارتياح

النص مع كونها بعيدة عن الصنعة فارعة الالفاظ سهلة المآخذ قريبة المتناول والابيات هي :

الـــــــــــول لصـــــــــــاحبي والعيس تهـــــــــــوي
بنـــــــا بـــــــين المنيفـــــــة فـــــــالضمـــــــار
تمتـــــــــع من شميم عـــــــــرار نجـــــــد
فمـــــــا بعـــــــد العشيـــــــة من عـــــــرار
الا يـــــــاصاحبـــــــا نفحـــــــات نجـــــــد
وريـــــــا روضـــــــه غب القطـــــــار
وعيشـــــــك اذ يحـــــــل القـــــــوم نجـــــــدا
وانت عـــــــلى زمـــــــانـــــــك غـــــــير زار
شهـــــــور ينقضـــــــين ومـــــــا شعـــــــرنـــــــا
بـــــــانصـــــــاف لهن ولاسرار
فـــــــمـــــــا ليلهن فخـــــــير ليـــــــل
واقصر مـــــــايكـــــــون من النهـــــــار
(٢٨) .

فالقاضي الجرجاني من منظور نقدي قرأ المقطوعتين قراءتين متفاوتين الاولى : تشيح النظر عن لغة الشاعر ابي تمام التي حملت خصوصيته الفنية في استخدام المفردة اللغوية في سياقات خارجة عن المألوف سماها بالمطابقة والجنس والاستعارة ، فلم تثر في نفسه اي التذاذ بينما خلقت قراءته الثانية لمقطوعة الاعرابي مشاعر واحاسيس ارتبطت بمفردات الحياة البدوية ومايتعلق بها من حنين الى الصحراء وجمالها السارح فاثارت في نفسه الشعور بالالتذاذ دون ان يعبأ بلغتها البعيدة عن الخلق اللغوي الخارق للمألوف او الصيغة الفنية الخاصة .

وقد عرض القاضي الجرجاني مستويين للقراءة ، وتعليله من خلال فهمه لقضية الذوق المرتبط بتقبل المقاييس الفنية التي ينشدها القارىء والتي توفر في نص دون اخر .

ويمكن ان نلحظ تعدد مستويات القراءة في النقد القديم من خلال متابعة اراء النقاد في الاشعار التي تفاوتت في سماتها الفنية تفاوت النهج الفني الذي اختطه الشعراء لانفسهم .

فاشعار المجددين المبدعين امثال ابي تمام والمتنبي خلقت قراءات مختلفة بسبب اختلاف القراءات ومستويات القراء . ومتابعة مالف في هذين الشاعرين يدل على انماط من القراءات الشعرية لشعريهما اثبرت في زمانيهما واستمرت قرونا طويلة . والمتابع لبعض الابيات التي اثارت خلافا نقديا يجد تفاوتا كبيرا في فهمها والحكم عليها . ومن ثم يجد في مستويات التلقي لدى الى اختلاف القراءات .

وقد حدد الامدي سبب اختلاف اراء الناس في اشعار ابي تمام والبحتري فقراء شعر البحتري المعجبون به هم من الكتاب والاعراب والشعراء المطبوعين ، واهل البلاغة ، لانهم يعجبون بالشعر الذي تظهر فيه حلاوة النفس ووضح الالفاظ ، ووضع الكلام في مواضعه ، وقرب المأتى ، وانكشاف المعنى . بينما نجد قراء ابي تمام والمعجبين به هم الذين يميلون اساسا الى غموض المعنى ودقته ، والى ما يحتاج فيه الى الاستنباط والشرح والاستخراج وهم فريق من اهل المعاني والشعراء اصحاب الصنعة وممن يميلون الى التدقيق وفلسفة الكلام(٢٩) .

فالفرق في مستويات التلقي هنا مرتبط بالنهج الفني الذي اختاره كل فريق من متلقي شعر ابي تمام والبحتري من ناحية وبشعر الشاعرين من ناحية اخرى فهما اساسا مختلفان(لان البحتري اعرابي الشعر مطبوع ، وعلى مذهب الاوائل ، ومافارق عمود الشعر المعروف ، وكان يتجنب التعقيد ، ومستنكر الالفاظ ، ووحشي الكلام .. ولان ابا تمام شديد التكلف صاحب صنعة ، ومستنكر الالفاظ والمعاني وشعره لايشبه شعر الاوائل ولاعلى طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة)(٣٠) .

وهكذا نجد الخلاف في مستويات تلقي اشعار ابي تمام كبيرا . ويظهر هذا في اقوال تبدو متضاربة في فهم شاعريته وسر ابداعه .

فابن الاعرابي مثلا انموذج لعلماء اللغة الذين رفضوا قراءة شعر ابي تمام وفهمه ، وكان اذا قرأ عليه يعلق بقوله : (ان كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل)(٣١) لانه ينكر عليه اعتماده الرمز والايحاء وينكر عليه اساسا استخدامه اللغة من خلال خروجه على المألوف المتواضع عليه في لغة العرب حتى اذا استغفل ابن الاعرابي وقرأت امامه ارجوزة لابي تمام وادعى انها لاحد شعراء هذيل اعجب بها وامر بكتابتها وحين نبه الى صحة نسبتها الى ابي تمام انكر قراءته المعجبة السابقة ويامر غلامه بتمزيق ما كتب (٣٢) .

ويعلق ابن المعتز على الابيات التي امر ابن الاعرابي بتمزيقها تعليقا يبدو فيه معجبا غاية الاعجاب بها فيقول (من عاب مثل هذه الاشعار التي ترتاح لها القلوب ، وتجذل بها النفس وتصغي اليها الاسماع وتشحذ بها الاذهان انما غض من نفسه وطعن على معرفته (٣٣) .

ونجد تفاوت قراءات القراء في شعر ابي تمام متمثلا اجمل تمثيل في اراء الامدي النقدية وتحليلاته للغة شعر ابي تمام فنجده مثلا يعجب بلغة الشاعر حين تكون موافقة للذوق العام موافقة لعمود الشعر بينما يخص الاستعارة والتشبيه اللذين استقرأتا بصور وتعابير مألوفة اشترط لها ان تكون مقاربة للمألوف .

وانما استعارت العرب المعنى لما ليس له اذا كان يقاربه او يناسبه او يشبهه في بعض احواله او كان سببا من اسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالمعنى الذي استعيرت له (٣٤) .

وهكذا يضع معيارا للاستعارة الناجحة التي تكون خلاصتها القرب الاستعارات من الحقيقة لشدة ملاءمة معناها لمعنى ما استعيرت له (٣٥) .

فاذا خرج ابو تمام في لغته الشعرية عن هذا التقنين الذي وضعه الامدي سخر منه ، ولم يستطع ان يلتذ الى جمالية الابداع الذي اتى به ابو تمام اول مرة او الى قدرته على التشخيص والتمثيل .

فبعد ان عرض الامدي شواهد من اشعار ابي تمام التي انتهجت النمط الثاني في الخروج على المألوف .. اصدر احكامه القاسية عليها فجمع صورا ومعاني ابدع ابو تمام في تشخيصها على انها نماذج سيئة في الخروج على عمود الشعر فيقول :
(واشباه هذا مما تتبعته في شعره وجدته كثيرا .

(فجعل كما ترى للدهر اخدعا ويدا)
(وكانه يصرع)
(وجعله يشرق بالكرام)
(ويفكر ويبتسم)
(وان الايام له بنون)
(والزمان ابلق)
(وجعل (للمدح ندا)
وللقصائده مزامر الا انها لاتنفخ ولا تزمر
وجعل المعروف مسلما تارة ومرتدا اخرى
والحادث وغدا
وجنب ندى الممدوح بزعمه جذبة حتى خر صريعا بين ايدي قصائده
وجعل المجد ما يجوز عليه الخوف وان له جسدا وكبدا
وجعل لصروف النوى قدا
وللامن فرشا
وظن ان الغيث كان دهرا حائكا
وجعل للايام ظهرا يركب
والليالي كانها عوارك
والزمان كانه صب عليه ماء
والفرس كانه ابن الصباح الابلق)(٣٦)

وكل هذه الاستعارات التشخيصية الجميلة انكرها الامدي لان قراءاته لها خالفت مقاييس الاستعارة(٣٧) عند النقاد و حدها الا تخرج على المألوف . بينما تقف القراءة الثانية اذا توخت المستوى الجمالي والعقلي لهذه الاستعارات فتحس بها سرا من اسرار عبقرية الشاعر ابي تمام .

هذه الغرابة والجدة اثارتا قارئا اخر من قراء ابي تمام فتحير ، ودهش ، لانه وجد فيها مستويين من القراءات متفاوتين تفاوتا كبيرا ، فابدى حيرته بقوله :
(اما ان يكون هذا الرجل اشعر الناس جميعا ، واما ان يكون الناس جميعا اشعر منه)(٣٨) .

وهناك مستوى اخر من القراء راح يلتقط مواطن الابداع والجدة في شعر ابي تمام محاولا فهم اسرار تعبير لغته الشعرية ، فابن المعتز الذي الف رسالة في محاسن ابي تمام ومساوئه(٣٩) ، يستبعد ان يلحق البحتري بغبار ابي تمام في الحذق بالمعاني الشعرية(٤٠) .

ويدرك عمارة بن عقيل ابداع ابي تمام ، ويتابع ابتكاراته . فقد قيل انه حضر يوما عند عبيد الله بن عبدالله بن طاهر فسمع مؤدبا كان لولده يروي لهم قصيدة ابي تمام :
الحق ابلج والسيوف عوار
فلما بلغ الى قوله :

عـــود اللبـــاس كـــانمـــا نسجت لهم
ايـــدي الســـمـــوم مـــدارعـــا من قـــار
بكـــروا واسروا في متـــون ضـــوامـــر
قيـــدت لهم من مـــربط النجـــار
لايـــرحـــون ومن رآهم خـــالهم
ابـــدا عـــلى سفـــر من الاسفـــار

فقال عمارة : لله دره ما يعتمد معنى الا اصاب احسنه ، كانه موقوف عليه[٤٧] . اما الصولي فهو يعلل في قراءاته لشعر ابي تمام وشرحه له هذا المستوى المتتبع للجمال الفني خير تمثيل فهو يرى ان قراءات النقاد لبعض اشعار ابي تمام قراءات قاصرة لانهم اتهموا معانيه بالغموض ، ولم يعملوا فكرهم في فهمها (ولان عقولهم درجت على قبول شعر الاوائل الذي ينزل لهم لكثرة روايته لهم ، وروايتهم له فصار مألوفا عندهم)

ونجد الصولي في شروحه لابيات ابي تمام وفي التفاتاته الذكية الى لغته الشعرية داعيا لما يمكن ان تقدمه اللغة من ايحاءات ودلالات تعتمد الرمز والاشارة يتجاوز فيها الشاعر المبدع الدلالة الحرفية للالفاظ فقد اثار بيت ابي تمام المشهور الذي وصف فيه كثرة القتلى الذين سقطوا في معركة عمورية بقوله :

تســـعـــون الفـــا كـــاســـاد الشرى نضجت
اعـــمـــارهم قبـــل نضـــج التـــين والعنب[٤٨]

فقد وصف ابن المعتز هذا البيت بانه من خسيس الكلام[٤٩] . ويبدو انه تابع في رايه هذا اراء اهل زمانه لانه عقب على ذلك بقوله (وقد سبق الناس الى عيب هذا البيت قبلي)[٥٠] . ونقل ابن المستوفي[٥١] تعليقا للآمدي في عدم اقراره لراي ابن المعتز بان (لهذا البيت خبرا لو انتهى الى ابي العباس لما عابه)[٥٢] .

وقد دافع الصولي عن هذا البيت من خلال قراءتين الاولى تبحث في ، المفردة اللغوية ودلالاتها . والثانية تبحث في اللغة الشعرية بكونها لغة رمز واشارة .

فاما القراءة الاولى فتظهر في قوله معقبا على استخدام ابي تمام للتين والعنب : «فان كان هذا لان التين والعنب ليس مما يذكر في الشعر ، وانه مستهجن فقد قال ابن قيس الرقيات :

سقيـــا لحلـــوان ذي الكـــروم ومـــا
صنف من تينـــه ومن عنبـــه

وانشد الفراء في مد العنب :

كـــانـــه من تمـــر البســـاتـــين
العنبـــاء المنتقى والتـــين

وان كان العيب ذم خصهما دون غيرهما فقد كان يجب ان يتكلم هؤلاء اولا ، ويطلبوا ثم يتكلمون ويعيبون)[٥٣] .

ثم يضيف الى ذلك كون العنب والتين ليسا من خسيس الكلام لانهما قد وردتا في القرآن الكريم[٥٤] .

اما المستوى الثاني من القراءة الذي يبحث في المفردة اللغوية بكونها لغة رمز واشارة فانها تظهر فيما دعا اليه الصولي من معرفة ما تشير اليه لفظتا التين والعنب دون غيرهما من الالفاظ .

فيقف عند اجواء النص الشعري ، وما يمكن ان يلمح اليه الشاعر رمزا لا وصفا تقريبيا فيورد رواية عن ابي مالك عون بن محمد الكندي الذي وصفه بانه لم ير اعلم منه بشعر ابي تمام مفادها ان هذا الراوي سأل ابا تمام عن البيت وعن معناه ، وعن عيب الناس له فأورد له ابو تمام قصة غزوة عمورية وصحبته للمعتصم في هذه الغزوة وان الاعداء حاولوا ان يشيعوا وقد (اناخ المعتصم عليهم) انه لا يفتح حصنهم الا اولاد الزنا ، وانه لن يتم ذلك الا بعد نضج التين والعنب . فكان رد المعتصم على الشطر الثاني من الدعاية بقوله (اما الى وقت التين والعنب فارجو ان ينصرني الله عز وجل قبل ذلك) (٤٩) .

هنا تبدو عبقرية ابي تمام في انفراده في استخدام لغة الرمز والاشارة في فتح افاق اجواء المعركة النفسية والفكرية التي حاول فيها الاعداء ان يبثوا بين المسلمين ما يشبه الحرب النفسية او الدعاية المضادة اعتمادا على ادعاء يشيعونه بانهم وجدوا في كتبهم ان بلادهم لا تفتح الا بعد انتهاء موسم الصيف .. وفي ذلك تعطيل لحركة جيش المسلمين حين يفتح الشتاء ذراعيه ويقطع الثلج طريق المقاتلين .

لقد فهم الصولي هذا النوع من الاشارة من خلال ربطه البيت بمطلع القصيدة بقوله (وقد سنح لي في صحة هذا الخبر ابتداء ابي تمام به وقوله : السيف اصدق انباء من الكتب) (٥٠) .

المستوى الابداعي :

نستطيع ان نتابع هذا المستوى من مستويات التلقي عند القراء الذين بحثوا في ما وراء الالفاظ ، واستوحوا منها دلالات غير ما يدل عليها ظاهرها ، ومنحوا انفسهم صلاحية ابتداع المعاني من خلال قراءة تستبطن معاني النص وتضيف اليه ما ترسمه مخيلتهم . هذا الضرب من مستويات التلقي نجده عند صنف من القراء الذين (يصنعون المعاني وان لهم الحق في اضفاء اي معنى تلزمه حاجاتهم النفسية على نص معين) (٥١) .

ويبدو هذا المستوى من مستويات التلقي في ادبنا القديم من اغرب المستويات واطرفها نجده بصورة خاصة عند قراءات الصوفية لبعض النصوص التي بدت قراءات مبتكرة لمعان لم تخطر في بال الشعراء حتما او في بال غيرهم من الادباء والقراء والشراح .

ولنأخذ لذلك انموذجا لاحد رجال الصوفية الذي شرح قصيدة كعب بن زهير (بانت سعاد) وسمى شرحه بـ (الاسعاد في تحقيق بانت سعاد) (٥٢)

وهذا الشرح من اهم الشروح التي الفت على قصيدة بانت سعاد ، نزع فيها منزعا صوفيا ، ولم يترك شيئا من القصيدة الا جعله مشيرا الى حقيقة صوفية (٥٣) .

مؤلف الشرح هو احد رجال الصوفية (الذي لم تعرف له ترجمة) واسمه محمد بن احمد بن بدير القدسي .

نجد في شرح القدسي منحى صوفيا خاصا اذ بدت قراءته للقصيدة بانت سعاد مخالفة تماما لكل قراءات النقاد قبله او بعده .

فكل بيت من ابياتها عاشه هذا المتصوف فشكل في مخيلته معان وصورا لا تدل عليها ظاهر الالفاظ ، ولا تساير العقلية العربية ايام صدر الاسلام وعصر النبوة ، لانه اسقط افكارا صوفية وليدة عصره ، وثقافته فاذا به يتخذ من كل عنصر من عناصر بناء القصيدة اشارة الى احدى حقائق الصوفية وافكارهم .

لقد بدا القدسي قارئا يخلق الصور الجديدة من خلال قراءاته لابيات كعب بن زهير يستوحي من الفاظها معان لم تخطر ببال الشراح قبله ، انها معان طفحت بها نفسيته من عالم الشوق والحب الالهي ، وما يعانيه الصوفية من المكابدة في رياضة النفس ودفع الهمة للتوحد مع الذات الالهية ، والتسامي عن الملذات المادية .

ان كل بنية من بنى قصيدة كعب اتخذت مسارا صوفيا في قراءة القدسي ، وتحولت الى رمز من رموز الصوفية . فسعاد المراة التي تغزل بها كعب اول القصيدة .

بـــانت سعـــاد فقلبي اليـــوم متبـــول
متيم اثـــرهـــا لم يفـــد مكبـــول

هي السعادة التي ينالها العارف بعد جهاد ، ومغالبة لاهواء النفس ، وهي بعيدة عمن لم تشمله العناية ، ولم تسبق له الولاية ، كما انها تحتاج في الوصول اليها الى همة عالية من عقال الهوى (٥٤) .

اما سعاد التي عاد الشاعر الى ذكرها بالضمير

اكـــرم بهـــا خلـــة قـــد سيط من دمهـــا
مـــوعـــودهـــا او لـــو ان النصـــح مقبـــول
لكنهـــا خلـــة قـــد سيط من دمهـــا
فجـــع وولـــع واخـــلاق وتبـــديـــل

سعاد هذه هي النفس الامارة بالسوء ولذلك وصفها الشاعر بالخلف بالمواعيد والاخلاق ، والتبديل (٥٥) .

اما الناقة وهي البنية الرئيسة في قصيدة كعب التي توصله الى المحبوبة فقد قراها الصولي قراءة اخرى واضفى عليها معنى اخر غير المعنى المعروف المالوف من ظاهرها . الناقة في قراءة الصولي هي الهمة التي تتصف بها النفس المرضية الساعية الى السعادة .

امست سعـــاد بـــارض لا يبلغهـــا
الا العتـــاق النجيبـــات المـــراسيـــل

وما دامت الناقة هي الهمة فكل اوصافها التي وصفها الشاعر بها من انها صلبة ونجيبة هي في قراءة الصولي صفات لهمة النفس المرضية وصفاتها : (عتيقة من عيوب الاغراض الدينية ، والاغراض الزرية ، نجيبة كريمة صادقة سليمة ، سريعة النهوض قائمة باعباء الفروض ، دائمة على ملازمة النوافل ، مداومة على الاعمال الفواضل) (٥٦) .

وقول كعب واصفا الناقة ايضا :

قنـــواء في حـــرتيهـــا للبصـــير بهـــا
عتق مبـــين وفي الخـــدين تسهيـــل

القنواء : احديداب الانف / وهي في قراءة القدسي الصولي النفس لكونها محببة الاصل (٥٧) .

وقول كعب الحرتان : الاذنان والخدان / يفسرهما الصولي بانهما طريقا النفس وسبيلا مالها .

تمـــــر مثـــــل عسيب النخـــــل ذا خصـــــل
في غـــــمايز لم تخـــــونـــــه الاحـــــالـــــل

عسيب النخل : الجريد الذي لم ينبت عليه الخوص / وهي في قراءة الصوفي خلو العيش
الخصل / عند الصوفي اللهو والغرور
الغارز : الضرع وهو في قراءة الصوفي القلب المنغرز في عماه . (٥٨)
والطريق الذي تقطعه الناقة (هو طريق اهل اليقظة الذين لهم مراتب في سفرهم يعرفها اهل النظر فاول الامر شوق شائق . ووجد صادق . ثم تبدا الغايات والهدايات)
من كـــل نضـــاحـــة الـــذفـــرى اذا عـــرقت
عـــرضتهـــا طـــامس الاعـــلام مجهـــول
تـــرمي الغيـــوب بعيني مفـــرد لهق
اذا تـــوقـــدت الحـــزان والميـــل

فالمفرد الثور الوحشي الذي تاخر عن القطيع وهو عند الصوفي الدليل الذي ياخذ بصاحب المهمة الى طريق النجاة .
اللهق : الشديد البياض وهو في قراءة القدسي الابداعية بياض الظاهر والباطن لا يخشى على من تابعه الهلاك[٤] .
اما الراح (الخمر) التي وصفها كعب بقوله :
تجلـــو عـــوارض ذي ظلم اذا ابتسمت
كـــانـــه منهـــل بـــالـــراح معلـــول

فهي عند الصوفي في قراءته المتفردة : الراحة العظمى التي يحسها العارف بلقاء مفيض العوارف ، وهي ليست صرفا في هذه الحياة الدنيا بل هي ممزوجة بما فيها من ماء الحياة الدنيا ، فاذا مسها شائب من باطلها جاءت رياح التوبة فرفعت عنها الاقذاء .
واما قول كعب واصفا الانصلاء :
بيض ســـوابـــغ قـــد شكت لهـــا حلق
كـــانـــه حلق القفعـــاء مجـــدول

بيض سوابغ : دروع الانصلاء - هي في قراءة الصوفي الدين
والبيض : دليل الانوار الساطعة
والحلق : دوائر الاعمال مع الاتصال بالكمال وارتباطها بالاخلاص اشد ارتباط[٥] .
وهكذا نجد قراءة هذا الصوفي لقصيدة كعب بن زهير قراءة جديدة مبدعة تجعل القارىء يعيد تشكيل الصورة التي رسمها الشاعر وفق هوى القارىء الصوفي ووضعه النفسي الذي تحولت فيه دلالات الالفاظ من معانيها المالوفة التي سادت عند شراح قصيدة بانت سعاد الى معان لا تخطر الا في بال الصوفية حيث تحولت اللغة عندهم الى اشارات ورموز لحالات نفسية تتعلق بمجاهدة النفس والشوق والحب والتعلق بالذات الالهية .
ان قراءة الصوفي تجسيد لافكار التصوف والاستغراق فيها . ففي كل معنى ظاهري معنى اخر رمزي يسيره القارىء الصوفي حسب حالته النفسية فتحولت قصيدة كعب عنده من انموذج عال في المديح النبوي ووصف رحلة الشاعر اليه - او الى المحبوبة الرمز - تحولت في قراءة الصوفي الى صورة تصف همة الصوفي ورحلته الى المعشوق (الله سبحانه وتعالى) ومحاولته الجادة في ترويض نفسه وهمته للتخلص من ادران الحياة الدنيا ، والتمتع بلاءاء السعادة الابدية . فحق لمثل هذه القراءة الرمزية ان تكون قراءة ابداعية بمعنى ابداع المعاني التي يحس بها القارىء وهو يقرا القصيدة لا المعاني التي ارادها الشاعر او يحسها القارىء الذي يبحث عن القيم الجمالية والفنية وفق الموروث النقدي المتوارث .

هوامش البحث

١ - المثل السائر ١/٧٥ .
٢ - معايير تحليل الاسلوب ٤٥ .
٣ - محاضرات في تاريخ النقد ١١٧ .
٤ - الابيات في ديوان كثير ٥٢٥ ضمن الشعر المنسوب له ولغيره . وذكر د . احسان عباس تخريجها في المصادر . ولم ينسبها ابن قتيبة في الشعر والشعراء .
٥ - مقالات في تاريخ النقد ١٦٠ .
٦ - دراسات في نقد الادب العربي ٢١٩ .
٧ - نثر النظم وحل العقد / رسالة ضمن مجموعة رسائل الثعالبي بتحقيق الخانجي .
٨ - البيان والتبيين ٢/ ١٣١ .
٩ - الصناعتين ٧٣ وقد استقصى د . بدوي طبانة اراء النقاد الذين دافعوا عن هذه الابيات في كتابه دراسات في نقد الادب العربي ٢١٩ وانظر محاضرات في تاريخ النقد ١١٧ .
١٠ - نفسه .
١١ - مستوى ذكره المبخوت في جمالية الالفة ٥٦ .
١٢ - العمدة . جمالية الالفة ٥٧ .
١٣ - مستوى ذكره المبخوت في جمالية الالفة ٧٢ .
١٤ - الخصائص ١/ ٢٢٠ .
١٥ - نفسه ١/ ٢٢٠ .
١٦ - نفسه .
١٧ - نفسه ١/ ٢٢٧ .
١٨ - نفسه ١/ ٢٢١ وقد نقل ابن الاثير اراء ابن جني هذه وشواهده التي اوردها دون ان ينسبها اليه . الجامع الكبير ٧٢ .
١٩ - جمالية الالفة ٧٢ .
٢٠ - اسرار البلاغة ٢٢ .
٢١ - دلائل الاعجاز ١١٢ .
٢٢ - نفسه ٢٢٨ .
٢٣ - نفسه ١٢٣ .
٢٤ - نفسه .
٢٥ - اسرار البلاغة ٢٣ .
٢٦ - نفسه ١٨ .
٢٧ - الوساطة ٣٢ - ٣٣ .
٢٨ - نفسه ٣٣ .
٢٩ - الموازنة ٦ .
٣٠ - نفسه .
٣١ - الموشح ٤٦٥ .
٣٢ - اخبار ابي تمام ١٧٦ . وانظر شرح الصولي لديوان ابي تمام مقدمة التحقيق ص٤١
٣٣ - اخبار ابي تمام ٢٤٥ .
٣٤ - الموازنة ١/ ٢٥٠ .
٣٥ - نفسه .
٣٦ - نفسه .
٣٧ - يرى د . احسان عباس ان وراء احكام الامدي اثرا لديد من استعارات ابي تمام التي يجدها الامدي غثة انما تتعلق بالدهر والزمان . وربما ارتبطت بها ارتباطا شعوريا او لا شعوريا بما يروى في الاثر : لا تسبوا الدهر . تاريخ النقد ١٧٠ .
٣٨ - اخبار ابي تمام ٢٤٥ .
٣٩ - البديع ٥٥ .
٤٠ - ذكرها المرزباني في الموشح ٢٧٧ . والتوحيدي في البصائر والذخائر ٢/ ٦٩٨ .
٤١ - طبقات الشعراء / ابن المعتز ٢٨٦ .

٤٢ - الاغاني ١٦ / ٣٧٨ وتابع ابن الاثير معاني ابي تمام المبتدعة فراى انها تتجاوز العشرين معنى (وان اهل الصناعة يكبرون ذلك . وما هذا من مثل ابي تمام بكثير) . المثل السائر ٢ / ٢٢ .
٤٣ - اخبار ابي تمام ٥٥ .
٤٤ - الموشح ٢٨٢ .
٤٥ - نفسه . وانظر محاضرات في تاريخ النقد ١٧٧ .
٤٦ - لابن المستوفي شرح لشعر المتنبي وشعر ابي تمام ذكره الاستاذ خلف رشيد نعمان في مقدمة تحقيقه لشرح الصولي لديوان ابي تمام . وذكر ان المخطية ، واشار اليها في الدراسة والتحقيق . انظر شرح الصولي ص٤٣ وما بعدها .
٤٧ - اخبار ابي تمام ٣٠ وما بعدها .
٤٨ - نفسه .
٤٩ - نفسه .
٥٠ - نفسه .
٥١ - نفسه .
٥٢ - السيمياء والتاويل ٣٢ .

٥٣ - تناول هذا الشرح د . السيد ابراهيم محمد في اطروحته للدكتوراة (شرح قصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير . واثرها في التراث العربي) . وذكر ان هذا الشرح في نسخة فهناك نسخة تيمور (شعر) ١٢١٩ . وشعر تيمور ٣٥٩ وادب طلعت ٤٨٩٠ . التي اعتمد عليها في دراسته للشروح الصوفية . وهي التي سنشير اليها ايضا عند الحاجة .
٥٤ - قصيدة بانت سعاد ١٦٧ . ١٧٠ .
٥٥ - قصيدة بانت سعاد ١٦٧ . ١٧٠ .
٥٦ - نفسه ١٧٢ .

٥٧ ـ الاسعاد ٢٢١ نقلا عن قصيدة بانت سعاد ١٧٢ .
٥٨ ـ قصيدة بانت سعاد ١٧٥ .
٥٩ ـ نفسه .
٦٠ ـ نفسه .
٦١ ـ الاسعاد ٩٦ ، قصيدة بانت سعاد ١٧٦ .

قائمة المصادر والمراجع

ـ اخبار ابي تمام / الصولي ، ابو بكر تحقيق خليل محمد عساكر ومحمد عبدة عزام . المكتب التجاري للطباعة . بيروت .
ـ اسرار البلاغة / عبد القاهر الجرجاني تحقيق هـ . ريتر .
ـ الاغاني / ابو الفرج الاصفهاني (ت ٣٥٦) . نسخة مصورة عن دار الكتب المصرية .
ـ تاريخ النقد الادبي عند العرب / د . احسان عباس . دار الشروق للنشر . عمان ١٩٨٦ .
ـ البديع ـ ابن المعتز . عبد الله . نشر كراتشكوفسكي . لندن ١٩٧٠ .
ـ البيان والتبيين / الجاحظ . ابو عثمان . عمرو بن بحر (٢٥٥) تحقيق عبد السلام محمد هارون مطبعة الخانجي . مصر .
ـ الجامع الكبير / ابن الاثير ، ضياء الدين . تحقيق د . مصطفى جواد و د . جميل سعيد . بغداد ـ المجمع العلمي العراقي ١٩٥٦ .
ـ الخصائص / ابو الفتح عثمان بن جني . تحقيق محمد علي النجار . بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، وزارة الثقافة ١٩٩٠ .
ـ دراسات في نقد الادب العربي / د . بدوي طبانة . الطبعة السابعة القاهرة ـ مكتبة الانجلو المصرية ١٩٧٥ .
ـ دلائل الاعجاز / عبد القاهر الجرجاني تحقيق محمد رضوان الداية . مكتبة سعد الدين الطبعة الثانية ١٤٠٧ ـ ١٩٨٧ .
ـ ديوان كثير عزة / تحقيق د . احسان عباس . بيروت دار الثقافة ١٩٧١ .
ـ السيمياء والتاويل / روبرت شولز . ترجمة سعيد الغانمي . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت .
ـ شرح الصولي لديوان ابي تمام / تحقيق : د . خلف رشيد نعمان وزارة الاعلام العراقية .
ـ الصناعتين / ابو هلال العسكري . الحسن بن عبد الله بن سهل تحقيق مفيد قميحة . دار الكتب العلمية . بيروت ١٩٧١ .
ـ العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده / ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦) تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد . مطبعة السعادة . مصر ١٩٦٣ .
ـ قصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير واثرها في التراث العربي / د . السيد ابراهيم محمد . المكتب الاسلامي . بيروت ١٩٨٦ .
ـ المثل السائر في ادب الشاعر والكاتب / ابن الاثير ، ضياء الدين . تحقيق د . احمد الحوفي و د . بدوي طبانة مكتبة النهضة مصر ١٩٥٩ .
ـ محاضرات في تاريخ النقد / د . ابتسام مرهون الصفار ، ود . ناصر حلاوي . العراق ، مطابع جامعة الموصل ١٩٩٠ .
ـ معايير تحليل الاسلوب / ميكائيل ريفاتير . ترجمة حميد لحمداني منشورات دراسات سال . دار النجاح الجديدة . الدار البيضاء ١٩٩٣ .
ـ مقالات في تاريخ النقد / د . داود سلوم . بغداد ، وزارة الثقافة والاعلام ١٩٨١ .
ـ الموازنة بين شعر ابي تمام والبحتري / الامدي ، ابو القاسم الحسن بن بشر (ت ٣٧٠) تحقيق السيد احمد صقر ، دار المعارف ، مصر ١٩٦١ .
ـ الموشح / المرزباني ، ابو عبيد الله محمد بن عمران (ت ٣٨٤) تحقيق علي البجاوي . دار نهضة مصر ١٩٦٥ .
ـ نثر النظم ، وحل العقد / الثعالبي ابو منصور ، عبد الملك (ت ٤٢٩) ضمن مجموع رسائل الثعالبي تحقيق علي الخاقاني . دار صعب . بيروت .

التأويل والقراءة

ايان ماكلين

ترجمة : خالدة حامد

ينبغي على النظريات الادبية كلها ان تحلل المعنى ، سواء المعنى الذي ينم ايصاله من المؤلف الى القارىء مباشرة (اي ، اي ، ريتشاردز) ، او المعنى الذي يكون ملازما لكلمات النص (النقاد الجدد) او المعنى المتولد من بنيته (البنيوية) . تدرس المقاربات Approaches التي يقدمها هذا الفصل المشاكل التي تتولد حينما نستخلص المعنى من نص ما عبر عملية Process القراءة ، ونحاول تقييم المعنى ووصفه بأنه صحيح . الا ان الحقيقة التي تتجلى الآن هي عدم امكانية الوصول الى المعنى كله بشكل فوري وبعيد عن الالتباس ، وقد برّرت هذه الحقيقة وجود المؤولين ونظريات التأويل « Theories of interpretation » . الا اننا حتى اذا سلّمنا بأن التأويل يلعب دورا اساسيا في خلق الاعمال المكتوبة عموما ، والاعمال الادبية خصوصا ، لا يتضح عندئذ البعد الذي ينبغي ان يصله التأويل : فهو ببساطة « فن تجنب سوء الفهم » ، حسبما يذكر فريدريك شليرماخر ـ اي ، الفن الذي يشترك به القارىء والناقد على حد سواء .

او هل علينا ان ننظر اليه ، من منظار واعد ، على انه النشاط الذي يضطلع به النقاد بحيث يجعل الوصول الى « النصوص المهمة ثقافيا » امرا ممكنا(ميزو ، ١٩٧٨ ص ٩٥) ؟ يوحي التشخيص الاول ان التاويل يلعب دورا يتمثل بتصحيح القراءة او بتبريرها ، بينما يوحي الثاني انه يؤسس المعنى والانسجام Coherence ضمن سياق محدد تاريخيا وخلو من الضمانات المطلقة للقيمة والحقيقة . ولا بد لاي نظرية تاويل ان تدرك تشعّب الراي هذا : اي ، التشعب الذي اقترن بالجدل الفلسفي العام بين الموضوعاتية Objectivism والنسبية Relativism ، اي بين الاقتناع بوجود قالب او اطار لا تاريخي دائم يمكننا اللجوء اليه في النهاية لتحديد طبيعة العقلانية او المعرفة او الحقيقة او الواقع او الجودة او الصواب ، والراي المعارض القائل بعدم وجود مثل هذا القالب ، والقائل ايضا اننا محتجزون ، بشكل متعذر تغييره ، في ادغال القيم القصرية والخطط المفهومية ، ولا يستطيع اي منها البرهنة على صحتها ازاء غيرها (بيير نشتاين ، ١٩٨٤) .

ويتميز اي عرض للتاويل والقراءة بانه يفترض سلفا عددا من الافتراضات التي تتعلق بطبيعة المعنى والفهم والاتصال التي ينتج عنها جملة من المشاكل . فمن الممكن تصور المعنى بانه ما ينتج عن كلمات النص وقضاياه بحيث يشكل « استقلاليته الدلالية » semantic autonomy ، او انه ما يقصده المؤلف او القارىء بوصفه ذاتا ، اي حقيقة النص ، الموضوعية ، مقابل فعل القصد ، او اعطاء المعنى ، المتسم بالذاتية ، (ريكور ، ١٩٧٦ ص ١٢ ـ ١٤ ، راي ١٩٨٤ ، ص ١ ـ ٣) . ويمثل الجدل الموضوعي / الذاتي ، الشكل المحدد الذي يبرز فيه هذا الخيار في الدراسات الادبية ، والذي ترتبط به النظريات التي سيتطرق اليها هذ الفصل ء حيث يؤكد الموقف السابق وجود معنى صحيح واحد فقط في اي نص ، في حين يؤكد الثاني وجود الكثير من المعاني بقدر كثرة القراء . ويقابل هذان الموقفان ، الى حد ما ، العرضين « المنحني ، و« التاريخاني » للمعنى ، حيث يؤكد العرض الاول ان المعنى يعد موضوعا مثاليا يمكن لمختلف الافراد في مختلف الازمان التعرف عليه او اعادة التعرف عليه ، في حين ان الثاني يؤكد ان المعنى حدث تاريخي يحدده السياق الذي حدث فيه ، ويحدده كذلك الموقف التاريخي لمؤوله . ويبرز تعارض الذات / الموضوع ايضا في سيرورة الفهم ، حيث تتحدد المعرفة التي يمكن ان تستخلصها الذات من موضوع النص باهتمام الذات بالموضوع ونظرتها له . ولتحقيق الفهم ، تلجا الذات الى التفسير explanation ، وعندئذ تظهر صعوبة جديدة ، طالما ان التفسير يتم ايصاله بواسطة اللغة العامة ، في حين ان الفهم يعد فعلا تجريبيا اساسيا . وتتعقد مشكلة الذات / الموضوع هنا بفعل مشكلة الوصف الشمولي للعلم للمتفرد the unique والخاص the pnvate . واخيرا ، تواجهنا عند التعامل مع تجربتنا في النصوص الادبية قضية الاحالة reference المحيرة : اذ ان الطابع الخيالي الذي تتسم به النصوص الادبية يدفعها الى فقدان ضمان الواقع بوصفه محكا ، والى زيادة صعوبة سيرورة اضفاء المشروعية على التاويل .

وتقود مثل هذه المشاكل والافتراضات الى اسئلة فلسفية ولسانية اوسع تتعلق بطابع المعنى ، وعلاقته بالتاريخ ، وعلاقة علم الدلالة semantics بالتداولية pragmatics (دراسة سمات اللغة التي يعتمد معناها على الزمان او الشخص او المكان) ، اي علاقة الخبرة بالمعرفة ، علاقة الجزئيات بالكليات . لذا فان السؤال الذي يقول : ما المدى الذي يصله النص في تحديد معناه ، وما المدى الذي يصله القارىء في تحديد ذلك المعنى ؟ لا يمثل سؤالا بسيطا ، ولهذا السبب دخل منظرو التاويل في جدالات منطقية ولسانية تدفعهم الى دحض الجدالات التي يثيرها خصومهم دفاعا عن ارائهم . لذا من غير المدهش ان يحظى موضوع التاويل باهتمام النقاد المتمرسين امثال ايزر ويلوس وفيش ، وفلاسفة امثال انغاردن وغادامير وريكور ، ومن غير المدهش ان يحتل حقلا مفهوميا واسعا جدا يصعب تعريفه .

سنتناول هنا ثلاث مقاربات عامة تتعلق بقضية القراءة والتاويل ، الاولى اثارتها الظاهراتية phenomenology والثانية الهرمينوطيقا hermeneutic والثالثة نظرية التلقي reception theory . ولتحقيق العرض الممل للمفاهيم والمصطلحات ، نسقدم عرضا موجزا للهرمينوطيقا والظاهراتية اولا ، ثم نعقبه بدراسة النظريات المختارة لغرض التعرف على مقدماتها المنطقية ومناهجهاأولا ، ثم لكشف مقاربتها من مختلف المشاكل التي تشترك فيها معا فيما يتعلق بعلاقة الذات بالموضوع ، وطبيعة المعنى ، ودور القراء ، وعملية القراءة ، وطبيعة التاويل والنشاط النقدي ، وقضية « الخيالية » fictionality . وتدور هذه المشاكل حول ممارسة النقد ، في بعض اوجهها ، الا انها تدرس في معظم الاحيان ضمن علاقتها بقضايا اوسع تخص طبيعة النصوص الادبية وعملية القراءة والفهم . ولاسباب تعد جوهرية بالنسبة لطبيعة الظاهراتية والهرمينوطيقا ، هناك ميل بين المنظرين الذين نتناولهم في هذا الفصل الى طرح مناقشاتهم على منصة الفلسفة ، ولهذا السبب تعد نماذج النقد الاقل وضوحا من النظريات الاخرى التي يغطيها هذا الفصل .

الهرمينوطيقا والظاهراتية .

من التقليدي ان نلتقي تاريخ النظرية الهرمينوطيقية بدءا بكتابات لاهوتيّ القرن السابع عشر البروتستانت الالمان الذين طوروا منهج فهم الكتاب المقدس لتدعيم اساس لاهوتهم . وينظر معظم مؤرخي الهرمينوطيقا المحدثون الى العمل

الذي قدمه فريدريك شليرماخر (١٧٦٨ ـ ١٨٣٤) على انه يمثل المرحلة الثانية ، اي ما يسمى بـ الهرمينوطيقا الرومانسية ، التي جعلت مهمتها الاساسية تحقيق ، التجانس congiality ، اي ان يخبر الناقد او قارئه ، مجددا ، الحدث النفسي psychical للمعنى الذي خضع له المؤلف اولا . ويصف شليرماخر هذه العملية بمصطلح ، الحلقة الهرمينوطيقية ، hermeneuticalCircle ، والتي بقيت منذ ذلك الحين السمة المركزية للكثير من النظريات . والحلقة هي الانتقال من التخمين عند المعنى ، الكلي ، للعمل الى تحليل اجزائه عبر علاقتها بالكل ، ويعقب ذلك العودة الى تعديل فهم العمل ، كله ، . وتجسد الحلقة الاعتقاد بان الاجزاء والكل يعتمد احدها على الاخر وانهما يرتبطان بعلاقة عضوية ضرورية . ومن خلال تفسير التاويل بهذه الطريقة ، تصبح الفجوة التاريخية التي تفصل العمل الادبي عن الناقد او القارىء سمة سلبية ينبغي التغلب عليها من خلال الحركة المتذبذبة بين اعادة البناء التاريخي من جهة والافعال acts التكهنية للتقمص empathy من جانب الناقد او القارىء ، من ناحية اخرى .

واكتشف المؤرخون بعد شيلرماخر ، مشاكل الهرمينوطيقابنجاح : وكان من ابرزهم فيلهلم دلتاي (١٨٣٣ ـ ١٩١١) الذي سعى الى جعل الهرمينوطيقا بالنسبة للعلوم الانسانية Geistewissenschaften رديفا للمنهج العلمي بالنسبة للعلوم الطبيعية ، وهو يرى ان التفسير explanation هو النمط الملائم لفهم العلوم الطبيعية في حين ان الفهم understandingهو النمط الملائم للعلوم الانسانية . ويرتبط الفهم بخبرة الذوات والعقول الاخرى اكثر من ارتباطه بخبراتنا وعقولنا ، فهو يعتمد على غزارة معنى اشكال التعبير كلها التي تكمن فيها الخبرة (ونعني هنا التعبير المكتوب ، على وجه الخصوص) ، وان التاويل هو الذي يهب غزارة المعنى للتعبير . ويرى دلتاي امكانية وجود الحقيقة في مثل هذا التاويل بقدر وجودها في تفسير العلوم الطبيعية . وقد اصبح التاريخ حقله المعرفي المفضل لممارسة الهرمينوطيقا وذلك لانه فرض المشكلة الفلسفية المتمثلة بوضع الخبرة الفردية التاريخية في فهم علم واضح يفترض ان تكون الطبيعة الانسانية فيه الوعي الشمولي والتاريخي ، اي نمط المعرفة .

وقد بزغ فجر الظاهراتية مع العمل الذي قدمه ادموند هوسرل (١٨٥٩ ـ ١٩٣٨) الذي عاصر المرحلة الاخيرة من عمل دلتاي ، ويقال عن الظاهراتية انها تشكل ، النقلة الكوبرنيكية) في الفلسفة ، من حيث انها قاربت مشكلة المعرفة والكينونة being بطريقة جديدة . واعتقد هوسرل ، مثل الكثير من الفلاسفة الذين سبقوه ، ان الفلسفة تبدا من تفحص المرء الدقيق والحذر لعملياته العقلية ، ويهدف هذا البحث القبلي apriori الى التعرف على العناصر المنطقية الموضوعية في الفكر عبر دراسة فعل الوعي وبنيته . وتزعم رواية هوسرل ان الوعي يكون واعيا دائما بشيء ما : ويستخدم هوسرل مصطلح ، القصدية ، intentionality لوصف فعل الوعي (noesis او الفعل القصدي) الذي يكون واعيا بشيء ما (بـ noema ، او الموضوع القصدي) واعتقد ان ، الحدس العيني ، concrete intention بـ noesis و noem يمكن تحليله وتقسيمه الى طبقات بالاستناد إلى منطق شديد الدقة بعد ان يزيل المرء من عقله الافتراضات الشائعة كلها المتعلقة بالعمليات السايكلوجية : وتعرف هذه الخطوة باسم ، الحقبة ، epoche او التحول الظاهراتي التي يصبح فيها كل ما هو محتمل ، ، محصورا ، ، اي لا تتاح للتحليل سوى البنية المنطقية الضرورية . لذا فان الوعي الذي يبحث بهذه الطريقة يقال عنه انه حاضر امام نفسه خارج سياق الزمن ، الحقيقي ، وواصل هوسرل فحص انماط الوعي ووظائفه ، وان اكثر ما يعم النظرية الادبية هي الوظيفة التي يتمكن فعل الوعي ، من خلالها ، من ، إكمال ، مواضيع ادراكه الحسي perceptionمن خلال ادراك منظوراتها كلها التي لا تكون ، مرئية ، مطلقا ، من وجهة نظر معينة او ، جانب ، معين . وتتم هذه ، العينية ، concretizationلكل من مواضيع الادراك الحسي ، ومواضيع الفكر المجردة . وان التحليل الدقيق جدا لاساس الوعي يؤدي الى اكتشاف العالم ، البيذاتي ، intersubjective ، كما يتم اكتشاف سكان ذلك العالم الاخرين من خلال عملية التقمص . ونظرا لان هوسرل اختار ان يعرف القصدية والفهم بوصفهما حدثين غير زمانيين ، فقد تمكن من تحويل الاتصال مع بقية البشر الى مجموعة من الشروط المنطقية التي تتعلق بالمعنى والتعبير الخالية من اي احتمال ، وبذا فان عرضه للمعنى يعد منطقانياlogicist .

ان هذه المزاعم ، التي كانت لها مضامين قوية بالنسبة للهرمينوطيقا ، تحداها مارتن هيديغر ، تلميذ هوسرل ، (١٨٨٩ ـ ١٩٧٦) الذي اعاد ادخال التاريخانية historicity الى الظاهراتية . وشرع بتقديم عرض مختلف تماما للعالم البيذاتي . وهو يرى ان القصدية قد اسيء تصورها ، وان الفهم يعد لا نشاطا انسانيا مستقلا لا تاريخيا ، مثلما زعم هوسرل ، بل هو وسيلة medium من خلالها ياتي العالم الى الانسان ، وهي تصف كينونته الى حد ما . ويصف في كتابه ، الكينونة والزمن ، Being and Time (١٩٢٦) العالم بانه عالم مشترك ، يخلقه ويديمه الفهم المشترك الذي يكون على شكل اللغة : وبذا يصبح الفهم لسانيا وتاريخيا واونطولوجيا (اي انه مرتبط بقضية الكينونة) . ولم يعد التاويل الآن مجرد كشف : ، فنحن عندما نؤول لا نسقط الدلالة على شيء عار امامنا ، اي اننا لا نلصق له قيمة ، بل حينما يواجه شيئاً داخل العالم ، يكون للشيء المعني ارتباط ينكشف عند فهمنا للعالم ، ولا يكون التاويل ، استيعابا ، خالياً من المسبقات ، لشيء حاضر امامنا ، على الاطلاق ، ، بل يرتكز على ما نعرفه نحن (دائما) ـ اي انه فهمنا المسبق (Vorverstandnis) الذي لا يمكن ان ينفصل عن (الدازين) . ولا مناص من موقعية الفهم التاريخية وذلك لانها تمثل الاساس الاونطولوجي لكينونتنا في العالم (هيديغر ١٩٦٢ : ص ١٨٩ ـ ١٩٥) ويمثل هيديغر ، ضمن سياق هذا العرض الموجز للهرمينوطيقا والظاهراتية ، نوعا من المزاوجة بين جوانب الهرمينوطيقا التاريخانية والابستمولوجيا واهتمامات الظاهراتية المنطقية والاونطولوجية ، التي تعد ابعادها الكاملة للدراسة الادبية واسعة النطاق ، كما ان النقد ما بعد البنيوي post -strncturalist للحاضر واصراره على تاريخانية اللغة والمعنى مدين بالشيء الكثير لكتابات هيديغر ، كما ان مدارس النظرية والنقد الادبي التي وصفناها في هذا الفصل بصفة ، الظاهراتية ، قد استخدمت وجهات نظر رؤى insights هوسرل الفلسفية اللاتاريخية واعتبرتها نقطة انطلاقها ، في حين ان المنظرين الهرمينوطيقين المحدثين قد استغلوا هيديغر ، وقد قدموا في هذه السيرورة اوضح العروض لما يتوفر من فلسفته المحيرة .

ظاهراتية النص والمؤلف وعملية القراءة

(أ) رومان انغاردن

يعد كتاب ، العمل الفني الادبي ، (١٩٣١ ، الطبعة الثالثة ، ١٩٦٥) والمجلد المرافق له ، ، ادراك العمل الفني الادبي ، (١٩٣٧ ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٨) لانغاردن شاهدا على التاثير الذي مارسه عليه استاذه وصديقه ، هوسرل ، وشاهدا ايضا على الاهتمام الشديد بالمشاكل الفلسفية اكثر من الادبية . وقد ذاعت شهرة العمل الاول بسبب وصفه للعمل الادبي بانه تشكل طبقي ، وان الطبقات التي تشكل بنى هذا العمل تتميز بانها ذات خصائص متغايرة ، بمعنى انها تتالف من مختلف المضامين وتلعب ادوارا مختلفة في العمل ، الا انها تتميز ايضا بانها معتمدة على بعضها الاخر ومترابطة عضويا ، وان الطبقة الاولى هي طبقة اصوات الكلمة والتشكلات الفونطيقية phonetic ذات الترتيب الاعلى (مثل الخصائص الوزنية والايقاعية) التي تنبني عليها . وهذا الوصف يحدد اهم الطبقات ، اي طبقة وحدات المعنى ، التي تعد العمل كله بالاطار البنيوي . اما الطبقتان الثالثة والرابعة ، اي طبقة الجوانب المخطط لها وطبقة الموضوعيات objectivities الممثلة ، فلا يمكن تمييزها بوضوح ، بل تشكلان معا عالم النص ، الذي يحتضن ... الاشياء والاشخاص ايضا ، والاطرادات occurrences الممكنة كلها ، والحالات والافعال التي يؤديها البشر ... الخ ، اي كل شيء يمثل بذاته ، (انغاردن ١٩٧٣ ، ص ٢١٩ ـ ٢٢٠) . وينتهي التحليل الظاهراتي لهذه المواضيع شبه الحقيقية

التاويل والحقيقة والتاريخ : مقاربات هرمينوطيقية

(أ) هانز جورج غادامير

بينما تتغاضى الظاهراتية عن التاريخ في مقاربتها لمشاكل المعنى النصي ، نجد ان الهرمينوطيقا تجعله جزءا لا يتجزء من مشروعها الى الحد الذي تبدأ فيه الدراسات الهرمينوطيقية كلها تقريبا بتقديم تاريخ الهرمينوطيقا ذاته ، ويصح ذلك على الاسهام الاخير الكامل والمؤثر جدا ، اي كتاب غادامير « الحقيقة والمنهج » (١٩٦٥) . ولا يمثل عنوان الكتاب توحيدا بين الحقيقة والمنهج ، بل الفصل بينهما ، حيث يهاجم غادامير المفهوم القائل ان المنهج هو شيء يطبق على موضوع ما لتتمخض نتيجة ما ، ويقدم « الهرمينوطيقا الفلسفية » بوصفها وسيلة لتصحيح مسالة تعيين هوية الحقيقة والمنهج اللذين يرى انهما يشخصان العلوم ، وهو حينما يخطو هذه الخطوة يصل الى ما وراء تصور شليرماخر للهرمينوطيقا (بوصفها سايكلوجيا الفهم) ويرفض إقران دلتاي للتاويل بالمنهج ، ويبدأ بدلا من ذلك بزعم هيدغر القائل بضرورة ان تقف النزعة التاريخية historieism والصفة الزمانية في مركز اي مشروع فلسفي ، ويرى غادامير ان المسافة الزمانية (zeitabstand : التي تفصل المؤول عن الموضوع الذي يؤوله) لا يعد حاجزا ينبغي ازالته بل هو سمة منتجة من سمات العلاقة بين الاثنين ، والتي من خلالها يمكن طرح سؤال الهرمينوطيقا المركزي ، ومؤداه كيف يمكن حماية النص من سوء الفهم منذ البداية ؟ ويوصي غادامير بضرورة اتباع الخطوات الآتية عند التعامل مع هذه المشكلة : اولا ، ينبغي على المرء ان يحضر الى وعيه اي افكار استباقية قد تؤثر في فعل التاويل . ثانيا ، ينبغي على المرء ان يكون عالما بعادة حديثة تتمثل بمحاباة نمط معين من النزعة التاريخية (اي ، النمط الذي يرى النسبية والليبرالية متضمنتان في المقاربات التاريخية بوصفها قيما موضوعية) ثالثا ، ينبغي على المرء ان يحيي مفهوم الانحياز ويعيد تقييمه لانه اقترن منذ عصر الانوار بالعجلة في التوصل الى الاحكام والثقة بالمرجعية الانسانية بدون استحقاق . وحينما يحاول المرء اصلاح الانحياز فانه يصلح قيمة التراث والمرجعية بشكل ناجح .

وتنشأ عند هذه النقطة مشكلة واضحة : كيف يتاتى للمرء التمييز بين الانحياز المشروع والانحياز السيء ؟ يؤكد غادامير ان « استخدام العقل بشكل منضبط منهجيا » بامكانه تحقيق ذلك اذا ما رافقه التقدير السليم لقيمة المرجعية والتراث . وهو يرى ان المرجعية تعد مصدر انحياز ومصدر حقيقة بحيث انها تشركنا في تقييم الحكم الذي يصدره الاخرون ، وتقييم نظرتهم والاعتراف بتفوقها على احكامنا ونظرتنا حينما يتطلب الامر . ومن ناحية اخرى يسمح لنا التراث بالمحافظة على ما جاءنا من الماضي من خلال فعل العقل : ولا شك ان مفهوم التراث يعد نوعا من الدليل الظاهراتي على وجود حس تاريخي محدود لدى الناس جميعا . وقد كان غادامير اصيلا في مزاعمه هذه . ويتجلى ذلك في استنتاجه القائل بعدم وجود موضوع واحد يتجه صوبه البحث التاريخي كله (او تاويل نص ادبي معين) : واذا سلمنا ان التاويل لايعد توجها نحو الاستعادة الكاملة والممتازة والمستقبلية للمعنى بل هو فعل المحافظة على الماضي والابقاء عليه في وعينا الحاضر ، فعندئذ نستطيع اصلاح المرجعية والعقل ونمنحها دورا ليلعباه في الهرمينوطيقا .

وبذا ، يرى غادامير ان الفهم « لايمثل فعل ذاتية المرء ، بل هو وضع المرء لنفسه داخل سيرورة التراث التي ينصهر بها الماضي والحاضر باستمرار » (غادامير ١٩٧٥ : ص٢٥٨) . ولهذا السبب يعد فعل التاويل بينذاتيا intersubjective ويحتوي على العناصر التي تربطنا بالتراث الذي يجري فيه التاويل : وهذه تمثل الفهم المسبق ، و« التصور المسبق للكمال » (اي ، الاعتقاد بان ما يشكل وحدة المعنى هو الوحيد الذي يحمل صفة المشروعية بالنسبة لنا) والعلاقة بالحقيقة . وعند تحقيق هذه الشروط نكون في وضع يؤهلنا لفهم النص بوصفه معنى الاخر : ويقصد بالمعنى هنا المضمون ، وليس القصد الخاص بالمؤلف . اما الآخر فيمكن ان يكون الاخر في الزمان ، او الاخر في الشخص ، او كليهما ، لذا ، تسمح المسافة الزمانية للجيل بتعريف ذاته وتعريف ماضيه : « اذ ينبغي على كل عصر ان يفهم النص بطريقته الخاصة [اي بطريقة النص] وذلك لأن النص يعد جزءامن كل التراث الذي يبدي نحوه العصر اهتماما موضوعيا والذي يسعى فيه وراء فهم ذاته » (غادامير ١٩٧٥ ص٢٦٣) . في حين يرى شيلرماخر ودلتاي ان الزمان هو فجوة ينبغي ردمها من خلال التاويل ، في حين يرى غادامير ان المسافة الزمانية تعد اساسا داعما للعملية الهرمينوطيقية ، الاساس الذي يستوعب التراث والمرجعية . ويقدم غادامير الكلاسيكية classicism بوصفها مثالا يفسر جدله : فهو يرى ان الاعمال « الكلاسيكية » في اي ثقافة تكون محددة تاريخيا ، كما انها تكون خالدة وذلك لاننا نعرف من خلال شموليتها انها تنتمي لعالمنا ايضا ، ولهذا السبب فانها تمثل الانصهار التاريخي للماضي مع الحاضر الذي يصبح فيه خلودهما طابع الكينونة التاريخية .

وتنطوي هذه النظرية على عدد من المشاكل الصعبة : كيف يمكن لغادامير تسويغ « استخدام العقل بشكل منضبط منهجيا » بعد ان هجر المنهج منذ البداية ؟ وماذا بشان انتهاكاته في التراث ؟ وما الذي يشكل عصرا ما ؟ وما هو مبدا التغير الذي يدفع عصرا ما الى الاحلال محل العصر الاخر ؟ ولا يقدم غادامير اي جواب لهذه المشاكل كلها ، الا انه يتجه صوب تطويقها من خلال اصراره على ان اي موضوع (ونفضل نحن استخدام ، اي نص ، بدلا من اي موضوع هنا) يعد اتحادا للنص والتفكير التاريخي - ذلك الاتحاد الذي يكتنف واقع التاريخ وواقع الفهم التاريخي ، ويوصف هذا الانصهار بمصطلح wirkungsgeschichte ، الذي يترجم عادة الى « التاريخ الفاعل » وقد صيغ لحل المشكلة التي مؤداها « ان ما يكون مفهوما لنا يقدم نفسه في ضوء ذواتنا بحيث ان يعود لقضية الذات والاخر اي وجود (غادامير ١٩٧٥ ، ص٢٦٨) وحتى وان كنا محددين من خلال الطريقة التي ننظر بها الى العالم ، ومن خلال « افقنا » ، فاننا يمكن ان نقبل « افق » الاخر ومنظوره من خلال ادراك تاريخية موقفنا ، ويقدم غادامير الراي القائل اننا « نصهر » افقنا مع افق الماضي : اي ان الفهم يكون ، دائما ، انصهارا لافقي الماضي والحاضر (انصهار الافاق) ، لذا ، ما عاد هناك مؤول ذاتي ومعنى نصي موضوعي بل اصبحت هناك وحدة بينذاتية في الزمان ، وصار هناك تراثه وراء الشخص تمثل اثاره التي تظهر على افراد - مثل - الفهم المسبق والانحياز والتصور المسبق و ...الخ - شروطا اساسية للفهم ذاته .

ويعتقد غادامير انه تعالى على مشكلة الذات / الموضوع في التاويل ، وتحاشى في الوقت ذاته جدل النسبية الموضوعانية من خلال الاصرار على ان المعنى هو شان زماني وما وراء شخصي . ولم يفصل غادامير بين القراءة والنقد طالما ان اهتمامه الرئيس ليس بتوسط التاويل بل بالتاويل ذاته ، كما انه غير مهتم بطبيعة الخيال ايضا . ويكمن اسهامه الكبير في نظريات المعنى والتاويل الحديثة باعادة ادخاله للتاريخ في سيرورة الفهم .

(ب) إي . دي . هيرش

بينما يعد كتاب « الصلاحية في التاويل » (١٩٧٦) لهيرش في مجال التراث ويحيل اليه ، الا اننا نهتم به هنا بشكل خاص لانه يبين ادراكا مساويا للفلسفة التحليلية والمناهج النقدية الانجلو - امريكية التي يستخدمها هيرش بنجاح لمهاجمة المقاربات الاخرى ، ويحدد هيرش دراسته من خلال عرض نظريات المعنى التي يراها غير مقبولة ، وهي : النزعة التاريخية الراديكالية (القناعة ، المقترنة بغادامير ، ومؤداها ان المعنى محدد تاريخيا) ، والنزعة النفسانية psychologism (الزعم الظاهراتي بان المعنى هو عملية عقلية وليس موضوع عملية عقلية) والنزعة الاستقلالية antonomism (الراي القائل ان المعنى مستقل عن ارادة المؤلف ، ويعهد به الى عالم اونطولوجي متميز يعرف بـ« الادب » او « النص » ، ويعزو هيرش هذا الراي الى النقاد الجدد الاميركان) .

وتعد مقاربته متميزة بسبب اصلاحها لمعنى المؤلف والتي ترتكز على التمييز بين « المعنى » و « الدلالة » significance . فالمعنى هو ما يقصده المؤلف ، اي انه يعد موضوعا بمعنى انه ما تمثله العلامات اللفظية ، اما الدلالة فهي العلاقة بين المعنى والشخص ، او التصور والموقف . وبعد المعنى اللفظي شان الوعي الا انه شان علم ايضا طالما انه يتوسط عبر اللغة ويشترك به مستعملو اللغة الاخرون الذين يمكنهم عندئذ توليده مرة اخرى بامانة . ويرى هيرش ان المرء لا يمكن ان يكون ذا معنى ما لم يكن لديه قصد الاحالة الى شيء ما ، لذا فان كل معنى يكون مرتبطا بالاحالة الى الواقع . ويتضح الان ان بامكان المرء ان يعني ما هو واع لمعناه ، وحتى وان كان من غير الممكن ان يعني ما لا يعنيه ، ويلجا هيرش الى الفرق الفلسفي بين الصفة والنوع ليتخلص من هذه الصعوبة ، ويقصد بنوع المعنى كل ما يطوق المعاني الممكنة جميعا التي تندرج تحت خانة النوع ، اما الصفة فهي مثال معين على النوع . ويؤكد هيرش ان المعنى اللفظي هو « النوع المراد » ، اذ ان المؤلف لا بد ان يريد النوع حتى وان كان النوع يحتوي على مجموعة معانٍ فرعية قد لا يدركها المؤلف او يريدها بشكل واع ، ويعزز هيرش هذا الفرق بين النوع/ الصفة من خلال تعارض المعنى/ الذات ـ المادة : اذ تتضمن مادة ـ ذات كلمة « الشجرة » كل مايمكن ان تشير اليه « الشجرة » ، في حين ان معنى العلامة اللفظية « شجرة » هو ما يفهمه المؤلف من كلمة « شجرة » . وتوجد عند مستوى الكلمات والجمل معانٍ تسمح للمعاني الاخرى بالوجود ، وبضمنها المعاني المستقبلية . لذا فان المعنى يكون محددا ، على العكس من الدلالة التي تكون لا متناهية ، طالما ان الدلالة تشير الى العلاقة التي يثبت فيها قطب واحد (اي ، المعنى) ، ويحدد المؤلف معنى النص حتى وان لم يكن واعيا بعواقب المعنى الذي يريده .

ان عرض المعنى هذا يفسح المجال امام هيرش للتمييز ، بشكل راديكالي بين التاويل (تاويل المعنى) والنقد (نقد الدلالة) . فنحن عندما نؤول ، نشتبك في نشاط يتحكم به الاحتمال وليس اليقين . ولكي نحدد اي عدد من التاويلات هو الملائم ، يطبق هيرش قوانين الاحتمال على التاويل الادبي ، حيث يقدم عرضا لتوقع المعنى (شبيه بـ الفهم المسبق ») ، وللحلقة الهرمينوطيقية التي يرى بموجبها ان لا تذبذب بين الكل والجزء ، بل بين الجنس والمحاولة ، ورغم ان عرضه للمعنى اثار جدالا كثيرا ، الا ان هذا الجزء من كتابه بقي دون تحدٍ بجدارة وهو يشكل اوضح عرض موجود لقواعد الفصل بين التاويلات المصطرعة .

كما يقدم هيرش عرضا مفيدا للفرق بين الفهم والتاويل ، وبين التاويل والنقد . فنحن نفهم المعنى من خلال حدث معين وصامت ، ونؤوله علنا من خلال استعمال العلامات اللفظية ، اي اننا نتوصل الى احكام مهمة تكون صامتة وخاصة تترجم ذاتها الى افعال نقد عامة ، لذا يميز هيرش ، على العكس من غادامير ، بين القارىء والناقد ويقدم عرضا لنشاط الاخير يفسح المجال امام دور المؤسسة التي يعمل فيها الناقد (هيرش ١٩٧٦ ، ص١٢٤ ـ ١٥٨) . ومن خلال اصراره على ان التاويل لا يمكن الا ان يكون صالحا (وليس محققا) ، يضع نفسه بين المعسكرين النسبي والموضوعاني . وقد فند ما بعد البنيويين زعمه القائل ان كل المعنى القابل للمشاركة لا بد ان يكون محددا بطبيعته ، الا ان برهنته على امكانية ان يقال عن قراءة واحدة فقط انها صالحة اكثر من غيرها ، قد مثلت ضربة قاسية لمدرسة النقد الذاتانية .

(جـ) بول ريكور

يعد ريكور ، مثل ايزر ، كاتبا انتقائيا الى حد كبير يعتمد على الفلسفة واللسانيات والسايكولوجيا في توجهاتها الاوربية والانجلو ـ امريكية ، وان كتابه « نظرية التاويل » (١٩٧٦) يستفيد بشكل مكثف من سوسير ويلكوبسن ونظرية الافعال الكلامية والظاهراتية والهرمينوطيقا والتحليل النفسي ، ويجمع بينها بطريقة متسقة بشكل مؤثر . ويرسخ ريكور موقفه ازاء نظريتين دلاليتين كبيرتين ، الاولى تحذو حذو سوسير في اعتمادها العلامة والثانية معتمدة على الفرض . وينطلق ريكور في اصلاح علم الدلالة المعتمد على الفرض ، والذي يمكن ان يكون صادقا او كاذبا ، الا انه لا يفعل ذلك بطريقة تحليلية بل من خلال ربطها بالديالكتيك الهيغلي ونظرية الاتصال (وبصورة خاصة انموذج الوظيفة السادسة لياكوبسن) ولجعل الديالكتيك يعمل مثلما يرغب هو ، ولد ريكور حقل التناقضات القوي . وقد واجهنا الكثير منها هنا مثل : الموضوعانية/ النسبية ، النزعة المنطقية/ النزعة التاريخية ، الاستقلالية الدلالية/ معنى المؤلف ، الخاص/ العام ، المعروف/ غير المعروف ، وبعد بعضها متفردا في نظريته مثل : الكلام/ الكتابة والموقف/ العالم .

ان التحليل الذي قام به ريكور قد قاده الى الراي القائل ان فعل قراءة المؤلف القصدي يرتبط بالموقف ، اي انه لفظ محكوم بالسياق تقوم فيه الوسائل الظاهرية للغة (أسماء الاشارة ، الازمنة ، الضمائر الشخصية) بدعم وظائف اللفظ الاحالية (اي انها تربطه بالواقع وبالزمن) ، في حين ان معنى النص يربطه بالعالم الذي يكون متحررا من المحددات التداولية او الاحالية ، الا انه يكون مرتبطا ارتباطا وثيقا بكينونتنا في العالم . وان اولى هذه الفئات (اي ، الموقف) تقابل « معنى » هيرش تماما ، اما الثانية (العالم) فهي اضيق من تعريف الدلالة الا انها وصفية اكثر للعملية التي من خلالها يتوصل القراء الى معنى الكتابة الخيالية . لذا فان النص الخيالي لا يحيل بالطريقة التي تحدث فيها الاحالة في الكلام او في الوثائق التاريخية ، بل انه يتضمن احالات ظاهرية (للزمن والشخص والاماكن الخاصة بالقصة الخيالية) ، كذلك « القدرة على الاحالة على جوانب كينونتنا في العالم » اي ، الاحالة الى الكينانت الماوراء لسانية مثل المواضيع والشؤون والحقائق والخ . وان هذا العنصر الثاني يقابل الذخيرة الادبية ، عند ايزر ، تماما اذا نظرنا اليها من منظور النص وليس من منظور القارىء .

ويرى ريكور ان الحاجة الى التاويل تنشا من حقيقة ان المعاني ، في النصوص المكتوبة ، صارت متحررة من مؤلفيها ومن متلقيها . وهو لا ياخذ بنظر الاعتبار دور المؤولين التوسطي ، ولهذا السبب لا يميز بين النقاد والقراء ، ولذلك يرى ان النصوص كلها تعد قابلة للكثير من التاويلات قدر كثرة قرائها ، على الرغم من رفضه للزعم الذاتاني القائل ان القراءات كلها تعد صالحة بشكل متساوٍ . وعلى العكس من قارىء ايزر الذي يتمثل نشاطه في عملية القراءة ، يضع ريكور فهم النص بعد افتراضه ، كما ان تفسيره للحلقة الهرمينوطيقية التي يسميها « قوسا » يبدا الفهم الساذج للنص بكامله الذي يعقبه تفسير تحليلي للنص ، وفي هذه المرحلة يتم البحث عن معنى النص من خلال تقديم الفرضيات التي تخضع لمعيار الصلاحية من خلال الدليل الدلالي المقدم في النص . واخيرا ، يتحقق معنى النص بطريقة شبه احالية يصبح فيها « عالم » النص مكشوفا ، ويدرك القارىء معنى النص بوصفه طريقة للكينونة في العالم . وخلال المرحلتين الاخيرتين فقط يمكن بناء الاساس المتين اللازم لمعرفة الفرد (اي ، الاخر) : اي ان التحليل المحدود والمحدد لمحاور او اطر الاحالة المعروفة او التي يمكن معرفتها توصلنا الى ما هو مغترب عنا . وفي النهاية ، فان ديالكتيك ريكور للعام والخاص ، المعرفة والخبرة ، الاحالة والمعنى ، الواقع والخيال ، الاخر والذات لا تعد متوحدة : فالمعنى هو موضوع مثالي وواقع حقيقي يحيل عليه ، وان حقيقة المعنى هي القوة الخاصة الماوراء لسانية غير القابلة للتحليل المتجسدة في رغبة المؤول ، كما انها هي ايضا المعنى العام داخل اللساني القابل للتحليل الذي يقدمه الموقف الثقافي للمؤول . وبعبارة اخرى يمكن القول ان ريكور قد عدل نظرية « التجانس الروحي » لشيلرماخر ـ التي تهدف الى احياء خبرة الكاتب السايكولوجي ـ من خلال جعلها تحدث في فضاء دلالي وليس في فضاء سايكولوجي لفرض اخضاعها لمعيار الصلاحية . وتقتصر ابحاث ريكور على النصوص الخيالية التي لا يعد طابعها التاريخي اشكاليا ، ويبدو ان هذا الامر يقربه من الظاهراتية اكثر مما للهرمينوطيقا ، الا ان اهتمامه بالتاويل وبعملية الفهم يضعه في الخانة الثانية . ولا تكمن قيمة عمله للنظرية الادبية في انموذج الممارسة النقدية بل بالعرض المقنع والماهر لحقل المعنى والتاويل المفهومي .

بوصف ما يميزها راديكاليا عن المواضيع الحقيقية ، اي تحديدا ، مواضيع عدم التحديد ، (Vnbestimmtheitsstellen)ويؤكد انغاردن ان المواضيع الحقيقية كلها فردية بشكل مطلق ، وتتحدد في كل جانب ، حتى وان استوعبها مدركيها المختلفين على انها ذات صلة بطرق مختلفة وناقصة . ولا تشترك المواضيع الخيالية بهذه الصفات ، اذ تبقى عند مستوى الكلمات الوصفية ومستوى الجمل فجوة ينبغي على القارىء ملؤها او ردمها . اما ، الجوانب المخطط لها ، فهي سمات النص التي تتطلب نشاطا معينا من القارىء . ويتطرق انغاردن ايضا الى صفات النص ، الميتافيزيقية ، التي لا تقابل خواص المواضيع الممثلة ولا الحالات النفسية عند القارىء ، بل هي المناخ الذي يكتنف العمل ، والذي يكون خارج نطاق التحديد العقلاني ، ويبدو انها لا تمثل سوى سمات الفن الافضل ، لذا فان حضورها او غيابها هو مفتاح تقييم العمل الادبي .

وبذا يوصلنا كتاب ، العمل الفني الادبي ، الى مفهوم ، عينية ، كل من ، الجوانب المخطط لها ، ، والعمل الادبي ككل ، ذلك المفهوم الذي يتحول من خلال عملية القراءة ، من نتاج انساني الى موضوع جمالي ، اي يصبح تناغما polyphonemic لخصائص القيمة الجمالية ، . وحينما يزعم انغاردن ذلك ، ينتقل الى ما وراء مفهوم النصوص الموضوعي غير المتغير الذي يمكن ان يحيل عليه القراء كلهم . الا انه يبقي على مفهوم ، الهيكل ، او البنية الثابتة في النص التي يمكن ان تستنتج من عدد من التحققات في حالة اي عمل فردي . ومع ذلك، هناك تناقض ضمني في الزعم القائل ان الشكل المحدد للعمل يستنبط من مختلف التحققات ، وقد حاول انغاردن التعامل مع هذه المشكلة في كتابه ، ادراك العمل الفني والادبي ، . وقد دفعه ذلك الى تجزئة استجابة القارىء او الناقد الى ، ادراك انعكاسي للموضوع الجمالي ، والى ادراك قبل جمالي pre-aesthetic للعمل الادبي ، الا ان من غير الواضح ما اذا كان هو قادرا على حل المشكلة من خلال طبقاته الابستمولوجية. (راي ١٩٨٤ ، ص ٤١ ـ ٥٠) .

وهناك عدة نقاط تتعلق بنظرية انغاردن تحتاج الى مزيد من التعليق ، اولا ، ان مقاربته الظاهراتية المتسلوقة تسمح له بالتعالي على مشكلة الذات / الموضوع وتحاشي ، المغالطة القصدية ـ من خلال التعرف على مشاركة المؤلف في النص بوصفه قبل جمالي ومن خلال جعل محور النص ـ القارىء هو الاهم ، الا ان هذا لا يعني انه يقترح شكلا من اشكال الذاتانية subjectivism ، حتى وان كانت ، مواضع اللاتحديد ، تسمح للقارىء باكمال اي نص بطريقة فردية الا انها تبقى ، الهيكل ، الذي يمكن ان توفر اعادة بنائه نوعا من الضمان بشأن ما يشكل القراءة الصالحة او غير الصالحة . ثانيا ، بسبب الحاجة الى التشديد على الدور الذي يلعبه هذا الهيكل ، اضطر انغاردن في نهاية الامر الى التعامل مع ، مواضع اللاتحديد ، التي يظهرها النص ، والتي يمكن لاي قارىء الوصول اليها دون الرجوع الى منهج ظاهراتي . فهو لا يميز بين الناقد والقارىء في نظريته ، وبالنتيجة فانه يهمل معالجة مشكلة الخبرة الجمالية (التي هي صامتة ومتفردة وخاصة) بوصفها مخالفة لادراكها (الذي يتضح في اللغة ، الشمولية والعامة) ، ثالثا ، يرى انغاردن ان المعنى الادبي ليس حدثا سايكولوجيا ، ولا هو مجرد مضمون مثالي ، بل ان له علاقة بالاحالة reference (وبذا فان المواضع الادبية ليست مواضيع موجودة في الواقع الوجودي ، بل لا يمكن معرفتها الا بوصفها مواضيع objects وذلك لانها تبدو حقيقية ، الا انها ليست حقيقية وذلك لانها خيالات) ، اما ضمن العمل الادبي ، فان المعنى يقوم عندئذ بوظيفة ما (اي بعبارة اخرى ، يكون محددا بعملية السرد ، الى حد ما) [انغاردن ١٩٧٣ ، ص ٥٩ ـ ٦٠] ، الا انه يرى ان المعنى لا يمتلك بعدا تاريخيا ، وذلك واضح من عدم تعليقه على حقيقة ان العينية ينبغي ان يقوم بها ، دائما ، قارىء ذو موقع تاريخي . ان اهمال انغاردن للابعاد التاريخية للنصوص يجعل من عمله ادق عرض ظاهراتي للفن الادبي ، وتتجلى فائدة هذا العمل في امكانية تصنيف الاعمال بانها ادبية من خلال نموذج الطبقات ، بشكل اكثر وضوحا مما يقدمه العمل في مساعدة القراء الذين يصارعون مشكلات تاويلية محددة تنطوي عليها نصوص معينة .

(ب) مدرسة جنيف

تعد هذه المدرسة (التي فرض المؤرخون عنوانها ، اكثر مما هي تسمية تبناها النقاد انفسهم) ، ظاهراتية ، بطريقة تختلف عن انغاردن ، فهي غير معنية بالوصف الفلسفي للموضوع الجمالي ، بل باستـ وعي المؤلف ، ويرى اعضاؤها (مارسيل ريموند والبرت بيگون وجورج بوليه، جان بيير ريشار ، وجان روسو ، وبان ستاروبنسكي .. وهؤلاء هم ابرز افرادها اضافة الى جي . هليس ميلر الذي هجرها منذ ذلك الحين وانضم الى ما بعد البنيويين) . ان الكتابة هي عملية تتوقف الخبرة من خلالها عن ان تكون بكماء وتتخذ مظهر الكلمات وبنيتها ، ولا تعبر هذه الكلمات عن لا وعي الكاتب او عن مجموعة المعاني الموضوعية بل تعبر عن الوعي ذاته بوصفه حالة العقل او صفته ، وقد يقصد بالعقل عقل المؤلف الفرد نفسه او عقلية mentalite العصر (مثلما في عرض روسو للعصر الباروكي baroqne في فرنسا (١٩٥٤) . ولا تتمثل مهمة الناقد بالبقاء في المحددات الموضوعية لهذا التعبير ـ اي ، محددات اللغة او القواعد او الجنس الادبي ، او التاريخ ـ بل باستعادة الخبرة التي يعبر عنها والتي تصاغ في رموز (مشفرة) coded في النص : ويرى بوليه انه على الناقد ان ، ينطلق من الذات عبر المواضيع ، ويعود الى الذات مجددا ، ،بوليه، ١٩٧١ ، ص ٢٩٧) . لذا فان وعي الذات (المؤلف) ، الذي يستعاد بهذه الطريقة ، لا يعد وعيا (بايوغرافيا) او حتى سايكولوجيا ، بل هو نمط او طابع متفرد يمكن خبره من خلال التقمص empathy . اما اللغة والاسلوب فلهما اهمية خاصة وذلك لانهما يكشفان عن ، الكون العقلي ، لمؤلف ما ، وعن تفرد وعيه . ونظرا لان كل مؤلف يعد متفردا ، لا يمكن عندئذ تحديد اجراء تحليلي منظم لكشف مشكل وعيه ، ولكن من الناحية العملية يتم الاهتمام بتكرار الثيمات themes والافكار المهيمنة والتجاورات juxtaposition المتميزة ، وفضلا عن ذلك ، لا يوجد فرق بين الاعمال القديمة جدا والمتاخرة ، او بين الاعمال ذات الاجناس الادبية المختلفة ، او حتى بين الكتابة الخيالية والكتابة غير الخيالية ، طالما انها جميعا تعبيرات عن الوعي المتفرد . وتعد تجليات الوعي كلها محققة بالضرورة وذلك لان هذا الوعي لا يمكن ان يكون شيئا مختلفا عن ذاته .

وللوصول الى هذا الوعي المتفرد ينبغي على المرء اولا ان يتعامل مع النص بوصفه وسيلة تعبيرية ، .. يكشف نفسه للقارىء ، ثم ينبغي على المرء ان يقدم نفسه قربانا ، ليحمي فردية individuality النص . ولا يمكن ضمان هذه العملية من خلال العودة الى الحقائق او المعرفة الموضوعية ، بل ان الناقد تغزوه افكار الاخر : وكتب بوليه ، بسبب الغزو الغريب الذي تشنه افكار الاخر على شخصي ، صرت انا ذاتا منحت خبرة التفكير بافكار غريبة عنها . فانا ذات الافكار ولست ذات نفسي ، (١٩٦٩ ص٥٦) . وقد ادى التركيز الشديد على الحضور والوعي ، وكبح مشكلات السلطة الزمنية Temporality والتاريخ الى شن هجمات مكثفة على هذه المقاربة من جانب ما بعد البنيويين (دريدا ١٩٧٨ ص٣-٣٠) .

ويتجسد الكون ، العقلي ، او ، الشعري ، الذي يستعيده الناقد في اختيار المقتطفات المتميزة من النصوص التي تولد وعي المؤلف المتفرد ، اي يظهر نص جديد يتشكل من انتقاء الناقد من الاعمال الكاملة ، كما انه يمثل مصدر تعرف الناقد على وعي المؤلف ، وهذا يعني ان وعي المؤلف الذي تتم استعادته يكون محددا ، جزئيا ، بقوة مغتربة تماما (اي ، الناقد) الذي يؤدي نشاطه الى القاء الشك على اي زعم يقول ان وعي المؤلف المتفرد قد تمت استعادته . وقد يشكك المرء بامكانية ، القراءة التي تحاول كشف النظام او الاضطراب الباطني الخاص بالنص ، والرموز والافكار التي تنظم فكر الكاتب ، (لاول ١٩٦٨ ص١٦٩ ، مقتبس عن ستارونبسكي) . ومن ناحية اخرى ، ان التشديد على التعبير فسح المجال امام اعضاء مدرسة جنيف لتحاشي مشكلة المغالطة المؤثرةفهم لم يميزوا بين القصد والفعل والنتاج ، والغوا الفرق بين ، ما النص ؟ ، و ، ما الذي يفعله النص ؟ ، طالما انهم يرون ان النص لا يمكن ان يكون الا بما يعبر عنه .

الا انهم لم يشتركوا بالمقدمة المنطقية القائلة ان التعبير كله هو تعبير عن ادراك المرء لذاته . فالماركسيون ، مثلا ، لم يقبلوا بهذه المقدمة ورفضوا الزعم المصاحب لها ومؤداه ان الاعمال الادبية تفصح عن بنية عقلية متفردة ، وفضلا عن ذلك ترى مدرسة جنيف ان العمل الفني ليس دليل الخبرة الحقيقية القبلية بل انه يشكل هيكل الخبرة التي يتم التعبير عنها بانماط متميزة ، وهذا يعني انه لا سبيل الى معرفة ما اذا كان تشخيص الناقد لهذه الانماط صحيحا او لا . وقد كانت احدى اثار ذلك هي دفع نقاد مدرسة جنيف الى التركيز على ثيمات معينة مثل الزمان والمكان والادراك الحسي والعناصر او التركيز على كتاب يكتبون سيرتهم الذاتية امثال روسو ومونتين .

وتعد انجازاتهم النقدية في هذا المجال انطباعية جدا ، اذ ان بوليه وستارونبسكي وريشار وروسو هم من بين اكثر النقاد الذين يحظون بصفة تزايد قرائهم وشعبيتهم ، كما ان مقاربتهم قد الهمت الكثير من النقاد اللاحقين للشروع باستعادة « وعي المؤلف » . الا ان الاساس الفلسفي والنظري الذي وقفت عليه مشروعاتهم يعد اساسا واهيا ، وقد ادى ذلك الى انحدار شعبيتهم في هذا العصر الذي يتميز بتنامي عقليته النظرية ، والذي يبحث عن انواع مختلفة من النتائج التي يستقيها من البحث النقدي للاعمال الادبية .

(ج) وولفغانغ آيزر

في الوقت الذي يهتم فيه انغاردن بالنص بوصفه موضوعا جماليا ، وبينما يهتم نقاد مدرسة جنيف بالوعي الذي يعبر عن نفسه عبره ، يشتهر آيزر باهتمامه بالقارىء وعملية القراءة ، فهو يطرح في كتابه « فعل القراءة : نظرية الاستجابة الجمالية » (١٩٧٦) السؤال الاتي : كيف يكون للنص معنى بالنسبة للقارىء ، وتحت اية شروط ؟ وتتمثل مقدمته المنطقية الاولية في ان العمل الادبي هو اثر ينبغي ان يخبر (يجرب) ، وليس موضوعا ينبغي تعريفه . ولهذا السبب تهتم مقاربته اهتماما شديدا بمسالة ارتباطنا ، بوصفنا قراء ، بالنصوص ، وبعناصر النص التي تحدد الطريقة التي نقرا بها هذه النصوص .

وان اكثر ما يلفت الانتباه الى نظرية ايزر هو طابعها الانتقائي ، فهو يستعير مفاهيمه ومصطلحاته من الشكلانية ، وسايكولوجيا الجشتالت Gestalt ، ونظرية المعلومات ، واللسانيات ، والسميولوجيا ونظرية الافعال الكلامية والظاهراتية ، كما توجب عليه في احيان عديدة النضال من اجل التوفيق بين هذه العناصر المتباينة ، ويعد ايزر مدينا الى انغاردن في مجالات عديدة ، اذ انه يضع اساسا جديدا لمفهومه الديالكتيكي الخاص بالموضوع الادبي بوصفه تفاعلا بين النص والقارىء . ويتم فحص هذا التفاعل من خلال المفاهيم الاتية : القارىء الضمني ، الذخيرة الادبية ، الستراتيجيات الادبية .

ويصف ايزر القارىء الضمني بانه « انموذج » و « دور » و « وجهة نظر » تسمح للقارىء (الحقيقي) بتجميع معنى النص . ومثلما توحي هذه التوصيفات المتباينة فان القارىء الضمني يكون فاعلا active ومنفعلا passive ـ فهو فاعل في انتاجه للمعنى ، ومنفعل في حقيقة ان البنى النصية هي التي تحدد موقعه ، وليس العكس . اذ يقال عنه انه يمثل منظورات الكلمات والشخوص والحبكة والسارد ، والساردة . وهذا هو السبب وراء تحوله الى « وجهة نظر عائمة » . وبذا ، ينبغي عليه بناء الاتساق ، اي عليه ان يطور عرضا للنص يمكن ان يقدم فيه تفسيرا له يوافق المعلومات التي يقدمها النص عند اي نقطة من قراءته . وان النص هو الذي يبرمج هذه المهمة ، كما انه هو الذي يحبطها . وان قيام القارىء باعادة توافق ادراكه الحسي للنص حينما يتكشف له ، يكون مصحوبا بافعاله التي تسد فراغات النص ، وهذان هما مفهومي انغاردن : « الجوانب المخطط لها » و « نقاط الترابط المعلق » بين الاجزاء النصية (اي ، فجوات الحبكة) (آيزر ، ١٩٧٨ ، ص١٩٨) .

اما الذخيرة فهي مجموعة المعايير الاجتماعية والثقافية التي يقدمها القارىء بوصفها المساعد الضروري لقراءته ، الا انها ، ايضا ، تمثل المعايير التي يحدثها النص ، وقد يحتويها الى حد ما . وينبغي اعادة تنظيم هذه المعايير او المواضعات Canrentions من قبل القارىء لكي تصبح فاعلة جماليا ، وان اعادة التنظيم هذه هي عمل النص الذي يعيد صقل افتراضات القارىء المتعلقة بطبيعة الواقع كما يجردها من صفة كونها مألوفة في الوقت الذي يقدم فيه اطارا عاما يتم من خلاله تنظيم معنى النص . ومن الممكن ان تضم الذخيرة كلا من عناصر الواقع وعناصر التراث الادبي على شكل اوهام ، وكما هو الحال مع القارىء الضمني فان الذخيرة تاتي الى الوجود عبر تفاعل القارىء والنص ، وينظر اليها على انها « معانٍ مهيمنة وفعلية ومنكرة » ، فهي ترمي المشكلات بطريق القارىء وتحضه على الادراك الانتقائي للنص ، وبذا يعمل بطريقة تناصية Intertextual .

واذا كانت الذخيرة تمثل « مضمون » العمل الادبي ، اذا جاز لنا التعبير ، فعندئذ تمثل الستراتيجيات الادبية « شكلها » ، الا انها اكثر من مجرد سمات بنيوية طالما ان وظيفتها هي ترتيب المادة ، وتهيئة الشروط التي يتم على وفقها ايصال المادة . فهي لا تمثل نشاطا اجماليا (والا لما كان لنشاط القارىء اي دور) ، كما انها لا تشكل الظواهر السطحية للبنية ـ مثل الوسائل البلاغية ، والتقنيات السردية ، والتقسيمات النصية و ... الخ . ويعد مفهوم الامامية ـ الخلفية Foreground - Background ، ومفهوم الثيمة ـ الافق من الامثلة التي يقدمها ايزر للستراتيجيات النصية (ايزر ١٩٧٨ : ص٩٢ ـ١٠٣) . وان فائدتها ، وعلى غرار فائدة الذخيرة ، تتمثل بابطال المالوف وايصال النص الى القارىء بدون تحديده . ويستعير ايزر من اللساني رولان بوستر مفهوم الشفرة الاولية (وهي اشبه بـ هيكل « انغاردن) ، والشفرة الثانوية (الموضوع الجمالي) ، كما انه يجعل وظيفة الستراتيجيات الادبية تتمثل « بحمل الشفرة الاولية غير المتغيرة ونقلها الى القارىء الذي سيفك مغالقها ، عندئذ ، بطريقته الخاصة ، مما يؤدي الى توليد الشفرة الثانوية المتغيرة » (ايزر ١٩٧٨ ، ص٩٣) .

اما المخاطرة التي قام بها ايزر حينما تبنى هذه المقاربة الانتقائية فهي توليد التعارضات المنطقية العامة في عرضه لعملية القراءة . فهو عندما يشخص علاقة النص بالقارىء بوصفها تفاعلية او ديالكتيكية ، يبدو انه يعيد تحديد مشكلة الذات / الموضوع في منطقة وسط بين الاثنين ، الا انه يصف ، ايضا ، العلاقة بمصطلحات تشبه مصطلحات انغاردن ، بانها هيكل شبه موضوعي لقارىء شبه ذاتي يضفي صفة التحقق عليه . وايزر مثل ، انغاردن ، لا يميز بين الناقد والقارىء ، بل ان قارئه العام اشبه بناقد غربي مثقف يسعى الى فهم النصوص الصعبة (ولا سيما الروايات) بعقل مفتوح وبموقف ليبرالي ، بحيث لا يكون مختلفا عن قارئي النقد الجديد ، وقد قدم المفهوم الشكلاني المتعلق بابطال صفة المالوف وذلك ليخدم ما وراء نطاق الوسائل الادبية طالما ان الذخيرة الادبية تميل الى المعايير الاجتماعية والتاريخية اضافة الى القراءة الماضية . وينظر الى قيمة الخبرة الجمالية على انها مرتكزة بالدرجة الاساس على حقيقة انها تعتمد على افتراضات القارىء للواقع . وحينما يعطي ايزر مثل هذه المكانة المهمة للذخيرة وللقارىء [اي لخبرة القارىء الشخصية] ، يجازف ايزر بتسويغ قراءات النص التي تجاهلت المحددات التاريخية المعيارية المفروضة على معنى النص والتي تعترف بها النظريات الاخرى ، ويقال عن القراءة انها وسيلة يمكن للوعي من خلالها ادراك نفسه ، الا ان هذا الزعم يعتمد على وضع مسافة بين ذات القارىء ووعيه لغرض معرفته ، اي المسافة التي لا تتوافق كثيرا مع قناعة ايزر بان عملية القراءة ذات طابع تفاعلي ، وتنشا مثل هذه الصعوبات من محاولة ايزر الطموحة الرامية الى الاستفادة من النظرات المستقاة من انساق فلسفية ولسانية ، ويبقى السؤال قائما عما اذا كان بامكان ايزر اخيرا في النهاية بمعلومات تفوق ما يقدمه المراقب الامبريقي empirical المحنك لعملية القراءة ، وحتى ان زعم ايزر بمقاربة ظاهراتية ، يبقى الجدل قائما حول ما اذا بقي ايزر مخلصا للمقدمات المنطقية لتلك الفلسفة ولمنهجها ، مثلما كان انغاردن ومدرسة جنيف ، ام لا .

نظرية التلقي : مجتمعات القراء والقراءة

(أ) هانز - روبرت ياوس

يمكن مقاومة افتقار ريكور الى الاهتمام بطابع النصوص التاريخي بالتركيز التاريخي الشديد الذي اتسم به «التاريخ الادبي بوصفه تحديا للنظرية الادبية» ١٩٦٧ ، عند هانز - روبرت ياوس ويبدا ياوس مقالته بتقديم عرض واسع وموجز لعيوب التاريخ الادبي الوضعي positivistic والماركسية والشكلانية ، فهو يرى ان المقاربتين الاخيرتين تمثلان رد فعل على المقاربة الاولى ، كما تمثلان نقدا لبعضهما الآخر . وهو يثني على الماركسية (التي يمثلها لوكاش وغولدمان) في اصرارها على السياق الاجتماعي للادب ، الا انه يتهمها بالاعتماد ، المغالى فيه ، على نظرية الانعكاس الساذجة والخاطئة . ومن ناحية اخرى تحظى الشكلانية بقبول ياوس طالما كانت تدرس قضية الادراك الحسي الجمالي دراسة وثيقة ، الا انها تخفق في وضع الاعمال الادبية في سياقها السوسيوتاريخي ، ويقترح ياوس ان ناخذ من الماركسية اصرارها على التوسط التاريخي للادب ، وناخذ من الثانية تاريخ اشكالها الادبية بغية تكوين « جمالية تلق » جديدة . وقد تم تصميم ذلك لجعل التاريخ الادبي يرتكز على عملية التلقي للأعمال الجديدة وانتاجها ، والتي يمكن تقصيها في التتابع التاريخي « لافاق التوقعات » وهذا مصطلح يعين به ياوس مجموعة الافتراضات المشتركة التي يمكن عزوها الى جيل معين من القراء ، ويحد « افق التوقعات » ما وراء ذات ويمكن تقفي اثره عبر الستراتيجيات النصية (الجنس الادبي ، الوهم الادبي ، طبيعة الخيال ، طبيعة اللغة الشعرية) التي تؤكد توقعات القراء ، او تعدلها او تحولها او تسخر منها ، ومن خلال هذه المعايير ، يصبح بالامكان قياس « المسافة الجمالية » للعمل الجديد (اي ، الدرجة التي يترك بها العمل الجديد افق توقعات اول قراء) ، ولهذا تصبح « المسافة الجمالية » مقياسا مهما للقيمة الادبية مما يؤدي الى توليد طيف تقع عند طرفه الاول القراءة القابلة للاستهلاك كليا ، وعند الطرف الاخر الاعمال التي لها تاثير راديكالي على توقعات القراء .

ويتضح الان ان مثل هذه الاعمال التدميرية ذات نوعية استهلاكية بالنسبة لاجيال القراء اللاحقة ، ولانقاذ القراء من هذا الانحطاط يؤكد ياوس ضرورة قراءة هذه الاعمال « ضد مزاج المرء او ميله الفطري » . وتهدف مثل هذه القراءة الى كشف النقاب عن الاسئلة التي كان يتصور ان النص يمثل جوابا لها ، وبذلك يتم الكشف عن الكيفية التي نظر بها متلقو النص الاوائل اليه ، والكيفية التي فهموه بها ، ومن خلال تصعيد الفرق في القراءة الماضية والحالية ، تعمل هذه المقاربة على دحض الزعم القائل ان الادب يكون « حاضرا بشكل سرمدي» امكانية الوصول الى الاعمال الادبية كلها عبر افاق التوقعات المؤسسة زمانيا (او المعاد تاسيسها) ، كما انها تتحدد بها الى حد ما . وقد لجا ياوس الى مفهوم « انصهار الافاق » عند غادامير لدعم هذه المسالة (الا انه في الوقت نفسه ، رفض عرض غادامير للنقد) . وان الحوار بين الحاضر والماضي ، الذي يكون ضمنيا في مفهوم الافق ، يحض تاريخية الادب بطرق ثلاث . اولا ، يضع العمل ضمن سلسلة ادبية ، اي التقدم الدياكتيكي لاحداث النص التي يقوم بها العمل اللاحق بتولي المشكلات التي خلفها العمل السابق ، وضمن هذه السلسلة ، لا يكون الابداع هو المعيار الوحيد (كما هو حاله بالنسبة للشكلانيين) ، طالما كان بامكان الاعمال توليد مشاكل مختلفة في ازمان مختلفة لمجموعات مختلفة من المتلقين . ثانيا ينبغي اكمال دراسة هذه السلسلة بالمقاربة الموسعة التي تاخذ بنظر الاعتبار تعايش العناصر المعاصرة وغير المعاصرة في اي ثقافة وفي اي زمان . ثالثا ، ينبغي ان ينظر الى التاريخ الادبي على انه تاريخ خاص يرتبط بالتاريخ العام سلبا وايجابا ، اي انه لا يكون متحددا الا بموقفه السوسيوثقافي فقط ، بل انه يساعد على تحديده ايضا .

تتميز هذه النظرية بمزيتين مهمتين اولها عرض عملي للكيفية التي يمكن ان يتواصل بها الناقد ، وانها متسلوقة . وان الكثير من النقاد الذين استخدموا منهجية ياوس الضمنية استخداما ناجحا ، قد طوروا مفهومه « جماعة المتلقين » ، كما سعوا الى البحث عن تعبير عن افاق التوقعات في اشكال اخرى عدا عبارات القراء المباشرة (مثلا ، عبر دراسة لمشتري كتاب او كتب معينة) . الا ان النظرية لم تحظ بقبول شامل ، اذ وجه النقد لياوس لانه لم يميز بين النقاد والقراء العاديين ولانه لم يتحر دقة الميكانزمات mechanisms التي تربط المؤلف بالنص ، وكذلك بسبب التلقي السلبي للانتاج الادبي . وعلى الرغم من المشاركة الحقيقية بالمشكلة المعقدة المتعلقة بعلاقة الادب بالواقع الاجتماعي ، الا ان هذه المشكلة سويت من خلال قبول ياوس غير النقدي للفرق الشكلاني بين اللغة العملية واللغة الشعرية ، وكذلك من خلال حقيقة ان جمالية التلقي تؤدي من الناحية العملية الى « تطويق » موقع الناقد التاريخي من خلال تبني موقف نسبي من الموضوعين التاريخيين (اي ، افق التوقعات ، والنص) اللذين يتعامل معهما . الا ان اصرار ياوس على عدم امكانية تقسيم التراث الى عناصر اساسية وغير اساسية (وذلك لعدم وجود عمل يضمن بقاءه ومكانته المؤكدة في اثار المؤلف ، وكذلك بسبب ان الاعمال « الميتة » يمكن ان تجد لها متلقين لاحقا) ، واصراره على ان الفن له وظيفة ابداعية من الناحية الاجتماعية ، يعد اصرارا ايجابيا ومثمرا . ومن خلال تصعيد مشكلة الاختلافات التاريخية بين القراءات ، يضم ياوس نفسه الى صفوف الهرمينوطيقا ، الا انه يذهب الى ابعد مما وصل اليه المنظرون الذين يحملون هذه القناعة في اظهار الكيفية التي يمكن ان تولد بها هذه المشكلة نموذجا قويا وعمليا للممارسة النقدية . وان هذه الحقيقة هي التي تبرز زعمه بانه شرع بـ« جمالية تلق » جديدة ، حتى وان بدا المصطلح نفسه فلسفيا في مضامينه ، بشكل مضلل .

ب - ستانلي فيش

لقد خضعت اراء ستانلي فيش الى تعديلات كثيرة خلال الخمس عشرة سنة الماضية ، وقد كان فيش يجد المتعة في عرض هذه التغيرات عرضا زمنيا ، فهو يحيد في مجموعة مقالاته التي تحمل عنوان «هل يوجد نص في هذا الصف تاويل المقالات والمحاضرات التي كتبها خلال فترة طويلة ، الا انها معنية جميعا بمجموعة الموضوعات نفسها : مكانة النص ، مصدر المرجعية التاويلية ، طبيعة المعنى ، العلاقة بين الذاتية والموضوعية ، حدود التاويل ، وان السياق العام لهذه الموضوعات يمثل الجدل الدائر الان بين الموضوعانية والذاتانية او النسبية ، وهو الاتهام الذي ينفيه فيش بشدة ، فهو يؤكد ان بامكان المرء ان يكون نسبيا فقط اذا اعتقد ان «العقل يكون موجودا بشكل مستقل عن انجازه ، اي عن عناصر الفهم التي تعده» «فيش ١٩٨٠ : ص ٣٦٠ - ٣٦١» وفي الوقت الذي يعتقد فيه فيش عدم وجود معيار مقبول بشكل شمولي ، نجده يصر على وجود معيار ما دائما ، وان الاتصال بين الافراد يتطلب اعتقادات جماعية وتقليدية الا ان هذا الامر لايستلزم وجود نسق مستقل وخال من السياق للمعنى ، فهو باصراره على ان المعنى يكمن في الوحدة الملوراء شخصيته - التي نطلق عليها تسمية النسق ، مجموعة المعايير ، الاعراف والاعتقادات ، المؤسسة والمجتمع التاويلي - يامل اظهار حقيقة اننا رغم امتلاكنا الافتراضات ، نكون مملوكين من قبلها ايضا :

يحدث الاتصال في الوقت .. وان وجودك في موقف ما يعني انك تملك «او مملوك من» بنية الافتراضات ، اي بنية الممارسات التي يفهم انها وثيقة الصلة نسبة للاغراض والاهداف الموجودة اصلا : وانه ، ضمن افتراض هذه الاغراض والاهداف ، يسمع اي لفظ بشكل مباشر . «فيش ١٩٨٠ ، ص ٨١٨» .

ان لهذا الزعم نتائج مهمة للدراسة الادبية ، اذ يرى فيش ان حقائق الدراسة الادبية - النصوص ، المؤلفون ، الحقب ، الاجناس الادبية - لاتصبح متوفرة الا ضمن مؤسسة معينة او مجتمع معين ، فقط ، وان هذه الحقائق تحتل نتاج المجتمع بالضبط مثل المؤولين انفسهم ، وان النص الذي ندرسه هو نتيجة

التاويل الذي يتضح لاجله فالقراءة تنتج بنية النص بدلاً من اكتشافها . وان الشكل، كله يكونه القارىء الذي يكون محددا . بالمقابل . بمعايير المجتمع التاويلي . «وينبغي عدم التوسع في هذا الامر . اذ يذكر فيش ان محرري وقراء كتاب «العلاقات الصوتية المميزة» وكتاب «دراسات في الفيلولوجيا .. يتشكلان مجتمعين» . كما يعد المؤلفون ومقاصدهم و «الحقائق كلها المتعلقة بالنص نتاجات وليس ادلة واضحة . وان هذه المزاعم الاستفزازية لاتشن هجومها على النقد الجديد فحسب . بل على الشكلانية ايضا بحيث ان «الادبية ذاتها تصبح اثراً للقرار الرامي الى التفريق بين اللغة الشعرية واللغة العملية . وان قناعة فيش في ان المؤولين جميعا يعدون امتدادا للمجتمعات التي تسيطر على المعنى وادراكه . تولد تصورا راديكاليا للناقد الذي «لايتمثل عمله بتحديد طريقة القراءة الصحيحة بل بتحديد المسالة التي مؤداها من اي عدد من المنظورات ستتبع القراءة . اي ان مهمته هي ترسيخ مجموعة الافتراضات التاويلية التي ستتحدد فيها معالم الدليل «والحقائق والمقاصد واي شيء اخر» من افضليتها» «فيش ١٩٨٠ ص ١٦» .

ويؤكد فيش ان من السخف التكلم على النصوص بوصفها مواضيع . وعن القراء بوصفهم ذوات طالما ان .. مواضيع النص .. هي نتاج الستراتيجيات التاويلية الفردية . وان «ذوات القراء» هي نتاج انماط الفكر الاجتماعية والثقافية ويعد القارىء والنص معقدين «مركبين» اذ لايمكن ان يكون القارىء الفرد خارج نطاق المجتمع التاويلي . ولايمكن ان يكون النص موضوعياً لانه يؤول دائما . ويشير نقاد فيش الى ان فيش قادر على التكلم عن مختلف المجتمعات التاويلية من موقف موضوعي . او على الاقل من موقف ما بعد نقدي . الا ان نظريته تبدو عاجزة عن الاجابة على هذا النقد ولاسيما بسبب زعمه عدم وجود برهنة في النقد الادبي وانما اقناع فقط . وزعمه بان النصوص لاتتمتع بمزية جوهرية . وان النقاد وحدهم المسؤولين عن «اظهار النصوص الى حيز الوجود وجعلها متاحة للتحليل والتقييم» «فيش ١٩٨٠ ص ٣٥٦ ـ ٣٧١» وان اقل ما تيميز به هذا الراي حول اونطولوجيا الادب انه راي استفزازي : فهو يمثل نوعا من التفسير المتطرف لنظرية التلقي التي يلعب فيها الناقد دورا مهيمنا في مجال تكوين افاق التوقعات .

ويبدو ان فيش يعتقد ان التغيرات في معايير واعراف المجتمع التاويلي يمكن عزوها الى نسق النقد : فالناقد يكون «ملزما . من خلال اعراف المؤسسة . بازاحة «اسلافه» عن طريقه» «فيش ١٩٨٠ . ص ٣٥٠» وهذا يفرض . ضمنا . مشكلة التعددية PLURALISM فهل يمكن للمرء الانتماء الى عدة مجتمعات تاويلية في وقت واحد ؟ واذا كان الحال كذلك . هل يستطيع المرء الاختيار بين الستراتيجيات التاويلية «او بالاحرى هل بامكانه الاختيار بين ستراتيجيتين تاويليتين» ؟ ولاشك ان الجواب الذي نتوقع من فيش تقديمه لهذه الاسئلة سيعوض اركان الافتراض الذي يمكن من خلاله قراءة كتاب «النظرية الادبية : مقدمة مقارنة» .

نظريات استجابة القارىء : تعليق اخير

لقد ركز هذا الفصل على الاسهام الذي تقدمه الظاهراتية والهرمينوطيقا للنظرية الادبية والتي يمكن وصفها بانها تسديد قوي على علاقة القارىء ـ بالنص وعلى مشكلات التاويل بالنسبة للقارىء والناقد . ومثلما لاحظ ستانلي فيش فان هذه المقاربات قد مالت . منذ منتصف السبعينيات . الى ان تكون مستهلكة من قبل «نقد استجابة ـ القارىء» :

يعد «القارىء في الادب» مادة المحافل والندوات الخاصة برابطة اللغة الحديثة . وهناك حقيبة اخبارية تخص القارىء تتناول الجهود الكبيرة في مجال صناعة القارىء . كما ان اي قائمة من مدارس النقد الفاعلة حاليا تضم مدرسة «استجابة القارىء . كما اصدرت مطبعتين جامعيتين كبريين مجموعات من المقالات التي صممت لعرض مختلف اثار النقد المرتكز على القارىء . ولتناول تاريخه بالتفصيل . ولايعني ذلك كله ان النقد المرتكز على القارىء اصبح سيدا على التحدي او الهجوم . بل كل ما في الامر انه تم الاعتراف بالستراتيجية الادبية المنافسة التي لايمكن ازاحتها جانبا فقط من خلال تسميتها . «فيش ١٩٨٠ ص ٣٤٤» .

تعكس هذه التعليقات نهضة النقد المتعلق باستجابة القارىء . وانتقائية هذا النقد : اذ ان محرري كتاب «القارىء في النص» الذي نشرته مطبعة جامعة برنستن في ١٩٨٠ يذكرون بالاضافة الى المقاربات الظاهراتية والهرمينوطيقية . مختلف المقاربات البلاغية والسميوطيقية والبنيوية . والمقاربات الذاتية والتحليلية النفسانية . واخيرا المقاربات السوسيولوجية والتاريخية . وينبغي ان لاتقف هذه القائمة عند هذا الحد : اذ ان هذا الحقل من النقد يهدد بابتلاع المقاربات التي وصفناها في هذا الكتاب . كلها ويضم كتاب جامعة برنستن اسهامات من كولر وهولاند وايزر وتودوروف وغيرهم . اما الكتاب الثاني الذي يحيل اليه فيش . وهو «نقد استجابة القارىء» «تومبكنز ١٩٨٠» فقد جاءت اسهاماته من ثلاثة من هؤلاء الاربعة اضافة الى بولة وفيش وديفيد بليش . وان ما يجمع هؤلاء المسهمين المتعارضين في مواضع اخرى هو اهتمامهم باسئلة معينة مثل : ما الذي يقوم به القارىء ؟ وما الذي ينجز له ؟ وما الغاية من ذلك ؟ هل ان الكتابة فعل يبنى على شاكلة الحوار الزائف مع النص ؟ هل يعد القارىء مجموعة شفرات ما وراء شخصيته ؟ او هل هو مجموعة اعراض ؟ او هل هو موضع الكفاءة «الادبية» ؟ ما هي اطر الاحالة التي يجلبها القارىء الى النص ؟ وقد طرح بعض من هذه الاسئلة من قبل منظرين ذكرناهم في هذا الفصل ضمن اطار ظاهراتي او هرمينوطيقي : ويمكن تطبيق بعض منها على اي مقاربة . ومن غير المدهش رؤية ان هذا المدى الواسع من البحث المندرج تحت خيمة واحدة . يبدو فاقدا لحدوده . اوحتى يمكن تاويله بانه خطوة يائسة ترمي الى ايجاد دور متسلوق تلعبه النظرية الادبية والنقدية ـ اي انها اشبه بمحاولة «استدرار الحليب من الثور» مثلما علق بذلك احد نقاد كتاب «القارىء في النص» ويبدو لي انه طالما ان معظم النشاط المعاصر في المجال النقدي الادبي ذو طابع تاويلي وليس دراسياً . وطالما ان هناك الكثير والكثير من الكتب التي تكتب لتفسير النشاط النقدي لذا ينبغي ايجاد منطق يتناول هذا النشاط .

ان هذه الخاتمة السلبية تخفي وراءها حقيقة ان الامر كان مسوغاً دائما للمؤول الممارس «سواء اكان قارئا ام ناقدا» بالبحث في النشاط الذي يخوضه . وفي حالة الادب . ادى ذلك الى دفع النقاد في اوقات معينة . الى التشديد على انفصالية النصوص الادبية وطبيعتها الموضوعية .. كما حصل مع الشكلانيين النقاد الجدد . اما في الاوقات الاخرى «ولاسيما منذ نهضة ما بعد البنيوية» فقد ثارت التساؤلات حول هذا الفصل بين الادب واشكال التعبير المكتوب الاخرى . كما تم تصعيد الدور الذي يلعبه القارىء في موقعه التاريخي والثقافي في تشكيل معنى النصوص «فقد تم دفع النقاش الظاهراتي المتعلق بالذات والموضوع . والبحث الهرمينوطيقي في علاقة التاريخ بالمعنى وفي صلاحية التاويل . اما ضمن حالة الفن الحالية . لتبدو الاسئلة التي تطرحها الظاهراتية والهرمينوطيقيا ونظرية التلقي «ان لم تكن الاجابات موجودة» ذات موقع ثابت في مداولات المنظرين والنقاد . حتى وان كانت اول اثنين من هذه المقاربات تفعل مابوسعها لتبرير ووصف عملية القراءة والتاويل اكثر من اهتمامها بتقديم النماذج اللازمة للممارسة النقدية

من كتاب

Modren Literary Theory . Ed . Ann Gefferson and . David Robey .

الترجمة بوصفها تأويلا

المخيال الشعبي والغرب المترجم

د . مي عبدالكريم محمود
كلية اللغات / جامعة بغداد

تعود معرفتنا السوسيوثقافية بالغرب الى اليوم الذي احتل فيه الفرنسيون ، مصر في العام ١٧٩٨ . ولم تكن الانتلجنسيا العربية اواخر القرن الثامن عشر ، سوى مشيخة ازهرية ، ونظار اوقاف ، ومتصوفة ، ووعاظ يتعاطون الاقراء باللغة التركية .[1] وذلك لان القوة العسكرية المملوكية ، ووعاظ يتعاطون الاقراء العرب من الناحية السياسية ، والمدنية ، وحصرت مهماتهم بالوظائف الدينية . وقد كشفت الحملة الكولنيالية ، بطريق التضاد عن بعض حاجات المجتمع العربي من الناحيتين : الثقافية والاجتماعية ، وبالمقابل ، كان المعين الاساس الذي شكل صورة الغرب ، في المخيال الشعبي ، هو دخول نابليون الى القاهرة ، وقد اثر قضية حاسمة ، وان غابت التفصيلات الدقيقة للحملة البونابرتية ، التي استمرت ثلاث سنوات ، وتلاشت ذكرياتها ، فاننا وعلى مدى القرنين الماضيين ، نعيش الصورة ذاتها ، التي انطبعت في المخيال الشعبي ، وما ولدته من مفعول ارتجاعي في ترسيخ الاثر الاجتماعي والثقافي ، في تحديد الغايات والوسائط ، والمفاهيم ، والانماط المحتملة لمفهومي الحضارة والمجتمع .

فالصورة التي التقطها الجبرتي في (عجائب الاثار) لوصول جيش بونابرت ، هو تغير وجه القاهرة القديمة في الاوزبكية وبولاق بانتشار دكاكين بيع الاشربة ، و (الخمامير) والمقاهي التي فتحها النصارى والاقباط والافرنج البلديون ، واستبدال الحياة لوجهها بوجه اخر : اللهو والمجون ومظاهر الخلاعة والمراة السافرة التي تجالس الرجال في المقاهي وتمشي معهم في الطرقات والازقة واماكن التسلي ، والمراة التي تتعاطى السمر والحديث واللعب والممازحة[2] . وبعيدا عن محاولات الاشباع الهلوسي واللعب الذي يتوج في النهاية هذا التغير ، نرى ان حضور الرغبة يحظى بمؤشر زمكاني محدد ، في تقرير الجبرتي ، ويعيد تثبيت الحقائق التي يقدمها الخطاب ، بواسطة التمثيل والتعبير المتجسد بتصوير عياني ، ويتخذ هذا الخطاب لنفسه ، نوعا من الاستبدال المركزي للغرب ، ويختصره الى هذه القوة المحركة للخيال والحس . فقد كشفت الحضارة الغربية اول الامر عن وجهها امام الشرق بصورة (القيم المنحطة) ولم تكشف لهم الا فيما بعد ـ عن وجهها السافر الاخر وهو العنف المسيطر والمستغل والخطاب الاستشراقي ومشاريع التبشير المسيحية[3] . فقد ظلت هذه الصورة ، تتلاحق في المخيال الشعبي تحت ضغط استيهامي عن الغرب ، وكانت هي المعادل الموضوعي ، الذي يحدد كل منتوج ثقافي قادم من الغرب ، بل انها اسهمت في إعادة انتاج الثقافة الغربية وصياغتها ، بصورة مختزلة ذات عوائق قسرية تقف بشكل صلب امام كل عملية فهم او استيعاب . إذ يمكننا ان نجد نسقا من الاوهام والرغبات التي تحضر اثناء كل عملية تواصل او مثاقفة بين هاتين الحضارتين المتقابلتين : (الحضارة العربية الاسلامية ، والحضارة الغربية المسيحية) واذا كانت هذه الفعاليات هي فعاليات حاضرة على الدوام ، في خلق صورة ذهنية مشوشة ، وسعيدة في آن معا في المخيال الشعبي ، وتحلل بمفارقات تضادية للظاهرة الاجتماعية ، وعملية فهمها ، فاننا نجد ان الفعالية الثقافية لاتنفصل عن خلق هذه الصورة وتثبيتها ، ان لم تكن هي المسؤولة عن ترسيخها ، ومما لاشك فيه ان الحملة التي كانت قاعدة التكرار للدراما الاصلية ، قد قضت سريعا على نفسها ، وادت نهايتها الى امتصاص الشعور الماسلوي ، ذلك الشعور الذي اعاد تنظيم بعض الذوات العربية ، على وفق النموذج الغربي ، واننا نجد ان الحملة الفرنسية وان كانت قد قضت من الناحية العسكرية على نفسها ، الا انها من الناحية المعرفية مازالت تعيش في اذهاننا بصورة المراجعة المستمرة لكل ما ورثناه من منظومات عقائد دخيلة ، وعادات دخيلة ، واخلاق دخيلة ، والعودة الى ثقافة عربية اسلامية كانت لازمة لحماية وجودنا ، او صانت وجودنا ، وبقاءنا امة قرونا عبر التاريخ .

لقد تشكلت في واقع الامر صورة جديدة للذات العربية قامت هذه الصورة على نوع من الموازنة بينها وبين الصورة المنمذجة عن الغرب قامت على نوع من المفارقة بينها وبين صورة مستحيلة عن الغرب . ـ لانها قد انتجت عبر الترجمة والتاويل حصرا ـ تتكرر هذه الصورة بهيئة تكثيف حضاري ومديني كلما كان الغرب موضوعا للحديث او للكتابة . وعلى الرغم من ان للانتلجنسيا العربية نزعة ذات محددات واضحة عند تعاملها مع الغرب الا اننا نجدها في الوقت ذاته نزعة محددة باندهاشهم وارتكاسهم على اكثر امارات الحياة الغربية ذيوعا والتي اجملها محمد اركون بالسرير والمدى والنساء السافرات والفن المعماري المدهش[4] . فقد دخل شرقنا ممثلا باديولوجيته ووجوده واخلاقه وثقافته صراعا حضاريا مع الغرب ، ولم يتوقف هذا الصراع حتى اليوم . وقد انتجت هذه المواجهة نزعة ايقانية كانت تشتد عند عموم العرب المسلمين ، متوجهة بالضد من الاكتساح الغربي ، وبالضد من الاقحام الذي كان يمارسه الغرب لنماذجه الثقافية والروحية ، نجد ان هنالك في الوقت ذاته ، نزعة اشد لمعرفة هذه النماذج الثقافية والروحية التي تهدد وتحاول اكتساح امة تمتلك تراثا ذا فعالية ديناميكية يعيش في ضمائر ابنائها منذ قرون . ومما لاشك فيه ان الترجمة هي الوسيط الوحيد لهذا التقابل الحضاري والثقافي ، والذي كان رديفا مباشرا للتنافذ الكولنيالي والقهر الآني الذي مارسته حضارة الغرب على مناطق واسعة من العالم . فقد اراد العرب ترجمة الغرب لمعرفته وفهمه ، فانجزت لهم الترجمة المبكرة وبمزيج مشوش من التاليف والاضافة غربا مؤولا (غربا مترجما) . نجده ومنذ القرن التاسع عشر متشابها في عدم احتمال وقوعه ، واستحالته . الا انه مع ذلك يتشكل بشكل عامي في المخيال الشعبي ، ويظهر بين اونة واخرى في الاقاويل والاشاعات والصور الادبية المسطحة ، واحيانا في الحكايات الادبية والصحافية والسياسية . وربما كانت (الرواية المترجمة) هي المسؤول عن ترسيخ هذه الصورة في الاذهان . لان الترجمة ، في واقع الامر هي ليست عملية حيادية ، طالما تتدخل العناصر الخارجية في صياغتها ، وهذا ما توضحه العلاقة بين البنى اللغوية ـ الشكلية ، والمحتوى الدلالي للنص ، فطالما ان الترجمة هي محاولة لتغيير البنى اللغوية مع محاولة الاحتفاظ بهوية المحتوى ، فاننا نفقد جزءا من المعنى عند البحث عن تقابلات دلالية واسلوبية في اللغة المترجم اليها . وربما نتبين ذلك اثناء دراستنا لظروف الاتصال ، إذ نجد ان الترجمة منشبكة في العلاقات بين انظمة العلامات والمحتوى المفهومي الذي تتوسط لايصاله . فلايمكن لنا ان ننشغل بالتراكيب النحوية والمعجمية والبلاغية ونترك في الظلال الاليات الحقيقية لعملية الترجمة ، اي لايمكن لنا ان نطمس العوامل الموضوعية التي هي اساس البحث عن تقابلات . ولهذا نجد ان الترجمة في حقيقتها واقعة تواصلية ، فاللغة عند دخولها دائرة الترجمة لاتشكل وسيطا للمعنى فقط انما ستتحول الى واسطة للتواصل . اذ ان ما يتبادله الاشخاص في التواصل ليست اللغة حسب انما الرسائل[5] وان ما يبقى ثابتا في واقع الامر عند تغير اللغة هو المرسلة ، وذلك لكونها محتوى للمعلومة ويتم استيعاب المرسلة من خلال معايير اربعة[6] المرسل Destinateur المرجع Referentiel[7] الظروف الزمكانية Conditions

spatiotemporelles[3] المستقبل Recepteur . ان هذه المؤشرات هي التي تكيف الرسالة عند تشفيرها وهي التي تكيف استقبالها وفك تشفيرها أي ان عملية الترجمة تشتمل على ابدال مرسلة او جزء من مرسلة ، منطوقة داخل لغة ما ، بمرسلة مقابلة لها منطوقة بلغة اخرى ، ولاتتم هذه العملية الا وفق الظروف الخاصة بالارسال والتي تكيف فعل القول إذ تقودنا الى مفهوم المرجعية التي تكلم عنها ميشيل باربو (Michel Barbot) في حديث له عن تشكل المعنى[4] .

اذن فالمرجعية هي نظام من المنسقات ، تحدد المراقب في علاقته بالعالم الذي يراقبه . وعليه فانها هي التي تتحكم بالظروف وبنتيجة المراقبة . اما في ما يتعلق بمادة الكلام فهي تمثل نظاما تصنيفيا لمعالجة معطيات الواقع لدى الكاتب او القارىء . ان هذه المعطيات او هذه العناصر المعلوماتية التي يجمعها المنتج او المتلقي ، داخل اللغة او الخطاب ، تشكل دورا توسطيا بين الشفرة اللغوية والمجتمع ومن هنا نستنتج : ان اللغة والمجتمع لايملكان حدودا مشتركة وحسب ، انما هما مترابطان وهما في تشابك مستمر ومباشر . فالوظيفة التصنيفية للمرجعية تحدد وتوجه ، بل تستقطب وتعكس القيم التداولية في الخطاب الصادر او المتلقي . انها بنية نظرية للمعلومة المختزنة في عقل الفاعل المتكلم . او السامع (ينتج الجزء الاكبر منها بالتعلم او بالتربية او بانسنة الفرد) وهكذا نجد انها نظام مكتسب ومتطور ، ذو اساس معلوماتي ، منقى ، ومصفى ، ومختزن في الذاكرة ، ينشط مع واثناء التداخل ، ويكون على شكل طبقات تنعت هذه الطبقات بالمرجعية . ويترافق ترابطها داخل اللغة مع قواعد الصرف ، او النحو المحيدة والمجردة . ويمكن القول ان المرجعية هي التنظيم والاشراف على تشكل المحتوى المعلوماتي ، وذلك بالارتكاز على العالم المعرفي ، وبالخضوع الى تاثير مجموعة من العناصر الاجتماعية والنفسية ، التي تكيف حياة هذا المنتج او المتلقي ، اذن فالترجمة هي عملية استقبال للمعنى ، وتلقيه ، وفهمه ، واعادة انتاجه مرة اخرى ، بتغيير كلي في البنى اللغوية ، لذلك تفترض الترجمة حدا ثالثا ، وهو حد الفهم الذي يتم من خلاله التاويل[5] . ان هذا الحد هو حد ذو طبيعة سوسيولوجية ، لانه يشكل المعنى ضمن شبكة اجتماعية ، خارج شبكة منتج الخطاب الاصلي والوضع الاجتماعي الذي حصل فيه وهكذا نجد ان مترجم الرواية في القرن ١٩ قد اسهم في نمذجة صورة الغرب على وفق الشبكة الاجتماعية التي تحكمه في بنيته الاجتماعية ، وقد منحته وظيفة الترجمة ، صلاحية التدخل عند نقل الموضوع او النص الى اللغة الاخرى اذ ان المرجعية تتوسط هنا ، في تحديد وتوجيه القيم الدلالية المتداولة في الخطاب الصادر او المتلقي . والسؤال الذي نود طرحه وفقا للنظرية السوسيو لسانية للترجمة هو كيف انجزت الترجمات المبكرة وبمزيج مشوش من التاليف والأضافة غربا مؤولا ؟ واستطاعت ترسيخ صورة للغرب ، بوصفه اسطورة للحب اللاهث ، وتمجيدا مذهلا للرفاه الاجتماعي ، تكون بشكل متماسك في المخيال الشعبي . إذ نجد ان انساننا العربي يرى في صورة العشق المصعدة في الغرب ، والمتحررة من الضغوط ـ وبنوع من الالتباس ـ ما يغازل حواسه وعواطفه ؟

مما لاشك فيه ، ان هنالك فئات اجتماعية محددة كانت قد اضطلعت بدور الترجمة اول الامر ، وجعلت من نفسها وسيطا بين حضارتين متقابلتين ، وقد كانت هنالك موجهات اجتماعية ونفسية ، حددت طبيعة هذا النقل ووجهته بالتوازي مع التيار الذي اضطلع بعملية نقل التراث العربي ، من اجل الحفاظ على التوازن الثقافي والروحي ، والتاكيد على الهوية الحضارية ، ففي الوقت الذي وقفت فيه الطبقات الوسطى موقفا شجيا من الغرب ونماذجه الثقافية والروحية ، واضطلعت بنقل التراث الديني والقومي ، كانت الطوائف والفئات الدينية والاثنية غير العربية الاخرى ـ التي حددها الجبرتي في عجائب الاثار ـ والتي امنت بالغرب ـ هي التي اضطلعت بنقل صورة الغرب وتقديمها الى الثقافة العربية . واذ وجد كلا التراثين اقبالا منقطع النظير ، لدى طائفتين من الجمهور ، تحول هذا النوع من النقل الى ساحة للصراع الثقافي والفكري ، الذي شغل الصحافة مدة ليست قصيرة في ذلك الوقت ، فالغرب المؤول عبر الترجمة ، كان موجها بمنظومات مختلفة ، اكدت هذه المنظومات الصورة المترسخة في المخيال الشعبي بعاميتها وبساطتها وسطحيتها ، منذ الحملة ، والتي تظهر في اغلب الاحيان ، ليس على الصعيد الشعبي حسب ، انما على صعيد التصور الثقافي والمعرفي احيانا .

وربما كان تراث الترجمة في الثقافة العربية ابان القرن التاسع عشر ، مسؤولا مسؤولية غير محدودة ، عن نقل صورة للغرب ، بالكيفية التي وصلت الينا ، على الرغم من وسائل الرقابة التي تمارسها القنوات الاجتماعية والوسائل الدفاعية ، التي تلعب ادوارا صيانية داخل المجتمع والتي يمكنها تشغيل الوظائف النفسية في قمع تحولات السلوك الاجتماعي ، عند الانعطافات التاريخية والاجتماعية الحادة .

وهكذا يمكننا ان نؤشر الكيفية التي تسللت فيها الرواية المترجمة الى داخل الثقافة العربية ، فالمدرسة الاولى التي منحت السمات المبكرة لفكرة التوظيف الاجتماعي للترجمة ، واتجهت الى التقليل من جهة الجوانب الشكلية والاسلوبية ، في الرواية لصالح المضمون ، كانت تستند في واقع الامر الى احتكار معرفتها باللغات الاوربية ، وقد باشرت فعلها الحقيقي وبصورة حاسمة ضمن تشجيع خاص في فترة سياسية كانت غاية في الحساسية ، ففي الوقت الذي انحصر اهتمام الانتلجنسيا الاسلامية بنقل التراث العربي الاسلامي وتحقيق المخطوطات والعناية بها ونشرها ، كانت هنالك فئات اجتماعية (غير مسلمة) اخرى الزمت نفسها بنقل الرواية الغربية الى الثقافة العربية ، وارادت ان تلعب دور الوسيط بين الثقافتين ـ وان لم تكن الرواية من بين الاهداف الاولى لمترجمي الحملة التي جاءت مع بونابرت ـ الا ان هذه الفئات جعلتها هدفا في ما بعد ـ بل عدت الرواية شرطا للطابع الاجتماعي والثقافي ، وعاكسا للحضارة المسيحية الغربية . لقد وجدت هذه الفئات ، في الرواية الغربية نوعا من التطابق مع توجهاتها الاجتماعية ، والاخلاقية ، لعدم ارتباط هذا النوع من الفن مع الموروث الثقافي الاسلامي من جهة ، ومن جهة اخرى التزمت ـ هذه الفئات ـ باظهار نسق اخلاقي جديد يسير عكس النظم الاخلاقية والسلوكية القارة والمستقرة في الحياة الاجتماعية انئذ . ان بعض المثقفين كانوا قد ادركوا خطورة هذا المنحى ، الا انهم حصروه في نطاق التمييز بين ثقافتين ـ العلمية والادبية ـ وقلصوه الى قضية تسلية الجمهور ، او بصورة اوضح نظر الى ترجمة الرواية بوصفها وليدا غير شرعي في الثقافة العربية الاسلامية ، فحاولت هذه الفئات الاجتماعية الوقوف بوجهها وشجبها بعد ان لاحظوا انصراف القراء اليها واهمالهم لقراءة الكتب العلمية . وهذا ما فعله فتحي زغلول في مقدمة كتابه (سر تقدم الانجليز السكسونيين الصادر في العام ١٨٩٩) الذي اتهم الروح الشرقي بموت ملكة حب الاستطلاع والذي عده السبب الرئيس لانصراف الجمهور الى مطالعة (القصص والخرافات والتهافت على اقتناء التافه من المؤلفات والتسابق الى حفظ كتب المجون والروايات)[6]

لقد بدات ترجمة الرواية الغربية في النصف الثاني من القرن ١٩ ، وقد ارتكزت على تراث ترجمي غير مسر ، بنقائصه وعيوبه ، وجهل المترجمين للغتين الاصلية والوسيطة . فقد كان جل المترجمين في الربع الاول من القرن ١٩ المحددين بنطاق علمي ضيق ، هم من من غير العرب ومن غير المسلمين والذين لم يتوفروا على دراسة اللغة العربية ، وكان البعض منهم يترجم عن الفرنسية وهو لايجيد سوى الايطالية فيدفع بشخص ليترجم له من الفرنسية الى الايطالية (شفاها) ومن ثم يقوم بنقلها الى اللغة العربية . واذا استثنينا ترجمة روفائيل زاخور راهبة لبعض حكايات لافونتين (وهي ما زالت مخطوطة لم تنشر حتى اليوم) فلم تترجم رواية قط في ذلك الوقت . فقد كان مترجمو الحملة (روفائيل زاخور راهبة) ، (جورج فيدال طيطي) ، (يوحنا عنحوري) ، (اوغسطين سكاكيني) ، (يوسف فرعون) ، (ديسوي النحراوي افندي) ، (الخواجة يعقوب) قد حصروا اهتمامهم بالترجمات العلمية والطبية وصناعة الحرير وغيرها[7] . وقد افادهم بقاؤهم بعد الحملة تحت سلطان محمد علي باشا ، والذي كان مهتما بنقل حضارة الغرب العلمية في مشروعه الكبير ، واذا استثنينا بعض الكتب التاريخية والاجتماعية ، فلا نجد اثرا للرواية من بين ما ترجموه في ذلك الوقت الزاخر بالاحداث الاجتماعية والسياسية ، وكان علينا الانتظار الى النصف الثاني من القرن التاسع عشر ليترجم لنا رفاعة رافع الطهطاوي في عند نفيه الى السودان كتاب (وقائع تليمك للاب فينون) ، (واساطير اليونان) وقد سمى المؤلف الاول بـ (مواقع الافلاك في وقائع تليمك) وسمى الاخر بـ (جاهلية اليونان) وربما يمكننا ان نتبين التاويل والتصرف ابتداء بالعنوانات . ومن الجدير بالذكر ان نقول انه كان هنالك فضلا عن المترجم وهو (المؤول الاول) طائفة من المحررين والمراجعين ، لضمان امانة الترجمة ، ليس

من النص الاصلي ، انما للحفاظ على سلامة النص الوسيط . اي كان هنالك مؤولون اخرون للنصوص في اللغة العربية وهم مشايخ ازهرية امثال (الشيخ محمد الهراوي ، والشيخ احمد الرشيدي ، والشيخ مصطفى كساب ، والشيخ محمد هدهد ، والشيخ محمد محرم ، والشيخ ابراهيم الدسوقي ، والشيخ القناباتي ، والشيخ قطة العدوي ، والشيخ الفرغلي واخرين) ويمكننا ان نرى ان هؤلاء المشايخ كانوا يجهدون انفسهم بالسجعات حتى في اسمائهم (حيث كانوا يثبتون اسماءهم ويهملون اسم المؤلف الاصلي للكتاب) فالشيخ الدسوقي مثلا ، كان يعاني من لقبه فيهتدي الى (المتوسل الى الله القطب الحقيقي ، عبدالغفار الدسوقي) ثم لاتعجبه السجعة ، فيبدل من وضع اسمه وينتهي الى انه (راجي غفر الاوزار ابراهيم الدسوقي عبدالغفار) واما الشيخ محمد الهراوي فهو دائما (مغفور المساوي محمد الهراوي) وهكذا ، ترجم عبدالله ابو السعود[١٠] Histoire des rois de France et synchronisme de l'histoire de mahometane .

الى (نظم اللالىء في السلوك في من حكم فرنسا من الملوك) وصدر عن بولاق في العام ١٨٤١ ، ولم يثبت اسم المؤلف . في الواقع استمر هذا الاضطراب في الترجمة طوال القرن التاسع عشر ، وكان قد نفذ اول ما نفذ الى كلية الالسن التي كانت تخرج من خمسين الى مئة وخمسين طالبا في العام باشراف رفاعة الطهطاوي ، ويمكننا ان نتساءل كيف كانت الترجمة في المتن ، اذا كان المؤولون (المترجمون والمصححون) ينهمكون بالجمل المسجوعة مبتدأين بالعنوانات واسماء المراجعين والمصححين ، والمترجمين ، ومنتهين بسنة الطبع التي كانت في الغالب تنظم شعرا ؟ اذن يمكننا ان نستخلص من هذا كله ان التراث الترجمي الذي ارتكزت عليه ترجمة الرواية في النصف الثاني من القرن ١٩ ، لم يكن تراثا ترجميا علميا باي حال من الاحوال . فقد كانت الترجمة المبكرة للرواية الاوربية تنفتح في الثقافة العربية على طاقة كامنة ومغيبة من صور الانتاج الخطابي ، ومن المفاهيم التي تلعب الدور الاساس في تغذية المجتمعات الشرقية . فقد خضع مشروع الغرب (الاجتماعي منه) داخل الرواية المترجمة الى اعادة صياغة والى نوع من الاكتساب الصامت لاستهواء جسدي واكتساب هويته من المخيال الشعبي ، اكثر من الدلالات التي كانت تنطوي عليها المجتمعات حقيقة ، وقد قام بها سلك من المترجمين الناشطين في تكوين الصورة لدى الثقافة العربية .

لقد كانت دار الاهرام لبني تقلا ، ودار الهلال للاخوين زيدان ، والجامعة لفرح انطوان ، والمقتطف ليعقوب صروف ، وهم من المسيحيين المهاجرين من سوريا الى مصر ، هي التي اضطلعت بالدور الاكبر والحاسم في زحزحة الصورة واضفاء طابع تقريبي عليها ، وقد قامت على وفق نمط معين من الاغواءات والاغراءات وذلك من اجل ترسيخ صورة منتقاة تكتسب صلابتها داخل اللاوعي الجمعي للجمهور . فقد قدمت هذه المجلات الرواية المترجمة على شكل حلقات لتسلية الجمهور ، ولم تكن من بينها رواية واحدة ذات قدر كبير او اهمية تذكر ، وقليلة منها التي كانت تتضمن اهمية اجتماعية او تاريخية او غير ذلك ، ويتعذر علينا ان نجد من بين هذه الاعمال نتاجات الادب العالمي الكبيرة ، اذ لايتم اختيار هذه الروايات كما يقول شارل فيال Charles Vial[١١] على اساس شهرة مؤلفيها بل ان هذا الاختيار يفرضه محتوى هذه الاعمال ، والتي تتحدد في الغالب على وفق اشتراطات (رغبة الجمهور) اذن لابد من ان تكون هذه الروايات ، هي من الروايات التي تبحث في الموضوع الاخلاقي المضمون الذي يتضمن الكثير من العواطف الرخيصة ، وفي الحبكة الغنية بالاحداث البطولية ، وعن حالات ضميرية ، وحركات استعراضية ، وان الموجه الحقيقي لهذه الاشتراطات الجماهيرية هي (موضوعة الحب) . في الواقع ، ارادت الرواية المترجمة ان تنقل صورة الغرب طبقا الى التصور الايروتيكي لحضارة الغرب في الذاكرة العربية ، والتي خلقتها اشاعة الطبقات المسحوقة منذ ايام بونابرت ، وان اية قراءة دقيقة متمعنة للترجمات المنجزة في القرن ١٩ تثبت لنا ـ على نحو لايقبل الجدل او الشك ـ مقدار الفعالية التي خلقتها هذه الروايات في تثبيت التصور العامي وترسيخه ، وربما حتى تحنيطه في الاذهان . فقد كان الحماس المنقطع النظير والذي يظهره الجمهور لمثل هذا النوع من الفن ، قد اخذ يحض المترجمين على كتابة نتاجات مقتبسة من النموذج الغربي وتدور احداثها في الغرب (في روما وباريس ولندن وغيرها) وقد اكتسبت هذه النتاجات المقتبسة والتي تدور احداثها في الغرب فعاليتين ديناميكيتين اثنتين : الاولى كانت تقدم نوعا من الحماية والغطاء لمؤلفيها الذين لايجرؤون على الحديث على الموضوعات التابو في مجتمعاتنا والثانية : ان المؤلفين كانوا يغربون على القارىء بهذه الطريقة ويتجنبون اية ملاحظة في ما يتعلق باخطائهم التاريخية ولامعقولية افكارهم . فيمنحهم هذا الاقتباس القدرة على تحرير شخصياتهم من ضغوط العرف والعادة والسلوك الاجتماعي في مجتمعاتنا . ومما لاشك فيه اننا سنولي قدرا كبيرا من الاهمية لمظهر هذه الترجمات ، فهذه الصفحات القليلة المتتالية التي تنبؤنا (بواسطة السرد) عن غرب ما مقدم للقارىء ، غرب مشوش ولامحدود ، **كان يمثل علاقة خاصة بينه وبين القارىء اكثر مما بينه وبين** الغرب المعتم المرمي على الضفة الاخرى من العالم ، ويتيح لنا تمثل العلاقات التي تربط المؤول بالوسط الذي يجبره بهذه الطريقة الاستثنائية على اختصار الغرب ، وتقليصه الى صورة ايروتيكية هابطة الى مستوى عاطفي مفرق بالافراط ، وعلينا ان نذكر ايضا ان المؤول او المترجم هو وعي محدد بانساق اجتماعية وافاق معرفية اكثر من كونه موهبة ذات سلوكيات شاذة ، فضلا عن ان هؤلاء المترجمين كانوا في غالبيتهم العظمى ، ذوي ثقافات متدنية ، ففي الوقت الذي كان السوق الشعبي يتطلب منهم نوعا من الانتاج ، كانوا لايخضعون لذوق القراء خضوعا كاملا فحسب انما يتصرفون بحسب الحاجة ايضا (وهذا ما كان يفعله للذكر لا للحصر طانيوس عبدة ، وشاكر شقير) فقد كان طانيوس عبدة يطوي الكتاب ، ويكتب الصفحات تلو الصفحات من خياله لتلبية الحاجات المتكررة للسوق والجري وراء الكسب السريع ، وقد كان يعتمد عامية التعبير بحجة التسهيل على القارىء واراحة ذهنه من الكد .

وكان شاكر شقير الذي عرب عشرات الروايات الفرنسية قد لفق معظمها من عند نفسه ، اي انه كان يكتب روايات مخترعة من عنده ، ويلصق عليها عبارة (رواية مترجمة) ، ومما يذكر ان جورج طانيوس الذي ترجم الشعب والقيصر لفولتير قد اعترف بانه تصرف بهذه الرواية تصرفا كبيرا . يناسب الذوق المصري وقد اضاف الى ابطالها فتاة ، جعل لها شانا يذكر في الرواية بطلبها الانتقام في سبيل الغرام ، وعلل ذلك بان (السواد الاعظم في مصر ، لايعترف بروايانتا انها تمثيلية الا اذا كانت غرامية وبين ممثليها امراة)[١٢] . وبالرغم من ان الترجمة كانت متوجهة الى الادب الرومانتيكي نجد انها لم تختص باعمال كبار الرومانتيكيين انما كانت تحاول الجري وراء اعمال كتاب صغار خضعوا جزئيا لما في الرومانتيكية من حرية وعاطفة وجموح خيال (وقدموا بذلك نوعا من الروايات التي تتجه مباشرة الى الجمهور وترضي نزعته الخيالية المتعطشة للغريب والمدهش والى الحب المغرق في العاطفة والخيال من الجهة الاخرى) ويمكننا ان نعين المحددات والموجهات التقريبية التي اثرت في الترجمة بوصفها مؤسسة التعامل مع الغرب والفرع المنظم للثقافة التي تتدبر الغرب . فالجانب الاجتماعي الذي خضع له الوسيط ، لم يكن جانبا حرا طليقا في ثقافة القرن ١٩ وان هذه العوامل قد لعبت الدور الاكبر في تقديم النموذج في الرواية لكونه موضوعا للتفكير والاقتباس وان له الفعالية في الكشف عن التضادات الاجتماعية على وفق النموذج الغربي .

في الواقع كان يمكننا ان نتبين منظومات عديدة اجتماعية وثقافية ونفسية قد اثرت في عملية التداخل الترجمي في نقل صورة الغرب الى الثقافة العربية الاسلامية . اي ان هنالك صورة ارتسمت في المخيال الشعبي التقطتها الرواية المترجمة واعادتها اليه ، قد كانت الصورة الاولى التي التقطها الجبرتي هي عبارة عن خطاب متنقل اعيد تحويله وتناوله وتمثيله ، وكانت هذه الصورة محددة بسياق اجتماعي اخلاقي مناقض للطبائع الوافدة مع نساء الحملة ورجالها . فالمشاعر الاساسية التي شكلت الصورة ، هي مشاعر التناسق في ادراك الذات ازاء الاختلاف الذي كان يحاوله الاخر ، والذي ولد لديه عواطف متناقضة من الناحية المنطقية تعتمد مبدأ (سوء الفهم) هذا المبدأ كانت قد شكلت قاعدته الدفاعية والصيانية ، الاحكام الاخلاقية او معايير القيمة وهو الشعور الذي انتاب العربي ازاء خطر الاحساس بعدم الامان ، ولذلك اعتمد الصورة المؤطرة بنطاقها الديني والمعرفي والاخلاقي وفرض نطاقها على اية صورة منقولة او وافدة من الغرب . فحين راى الجبرتي الفرنسيين وهم يمشون

في الشوارع مع بعض نسائهم وهن حاسرات الوجوه ـ لابسات الفستانات والمناديل الملونة ويسدلن على مناكبهن الطرح الكشميري والمزركشات المصبوغة ، ويركبن الخيول والحمير ويسقنها سوقا عنيفا مع الضحك والقهقهة ومداعبة المكارية ومعهم حراقيش العامة ـ (١٥) فقد هاله المنظر لقد كان الجبرتي يعبر عن تقابل حضارة ازاء حضارة بكل ما تحمله الحضارتان من اختلاف وتضاد وسوء فهم ومصالح متعارضة . وبالرغم مما في هذه الصورة من وضوح ظاهري فانها لاتدعنا نقدم استنتاجات عارضة ، لاتترك في الظلال تساؤلات عديدة عن التمثلات الاساسية للثقافة العربية وللحياة السوسيوثقافية العربية في مواجهة هجمة شديدة التعقيد ومداخلات اغترابية شديدة الوطاة على قدسياتها ونظم عاداتها واعرافها . فقد كان هنالك رد فعل وقائي لرفض هذا الاختراق معتمدا سلطة انشائية في ترويض هيجان الجمهور . ولنر كيف يستطرد الجبرتي في وصفه لحالة العامة (لقد مالت لهم نفوس اهل الاهواء من النساء الاسافل والفواحش فتداخلت معهم لخضوعهم للنساء وبذل الاموال لهن وقد كان هذا التداخل اولا مع بعض احتشام وخشية عار ومبالغة في اخفائه فلما وقعت الفتنة الاخيرة بمصر وحاربت الفرنسيس بولاق وفتكوا في اهلها وغنموا اموالها واخذوا ما استحسنوه من النساء والبنات وصرن مأسورات عندهم فزيوهن بزي نسائهم واجروهن على طريقتهم في كل الاحوال فخلع اكثرهن نقاب الحياء والحجاب بالكلية)(١٦) كان الجبرتي يقصد تحديد الصورة التي ظلت ثابتة في ذهن الجمهور والتي تلح في فرض نطاقها على الرواية المترجمة ، وتوجهها تحت سياق رغبة الجمهور . فهنالك سلطة في نهاية المطاف وان الاخلاقي والمعرفي والديني ، يحتفظ بهذه الاستقلالية النسبية ليمنح نفسه حق تقويم واطلاق صلاحياته لتناول سلوك المخالف والمرتد والشاذ عن اخلاقيات وسلوكه المجموع .

ان سياسة التعقيل الاخلاقي تظل حاسمة بالتركيز على بعض السمات البارزة في تماسك الصورة ، فالذين قدموا ـ الخمامير والقهاوي واماكن الخلاعة والتسلي ـ كانوا حسب وصف الجبرتي طوائف اجتماعية ودينية غير اسلامية ، والذين استجابوا لهذه الظاهرة هم طبقات اجتماعية منحطة (أما الجواري السود فانهن لما عرفن رغبة القوم في مطلق الانثى ذهبن اليهم افواجا فرادى وازواجا فتخطتن الحيطان وتسللن اليهم من الطبقات ودلوهم على مخبات اسيادهن وخبايا اموالهم)(١٧) . وقد قام الفرنسيون بتشجيع يهودي على فتح مقهى وجمع الناس والسهر فيه ـ (فاستانسوا بالاجتماعات والتسلي والخلاعات وعم ذلك جهات الخطة .. ووافق ذلك هوى العامة لان اكثرهم مطبوع على المجون والخلاعة وتلك طبيعة الفرانسلوية)(١٨) . وهكذا نجد ان العامة مطبوعة على المجون والخلاعة ، وتلك حال الغرب ايضا ، واليهودي يقدم الواسطة وربما كانت الرواية المترجمة هي الصورة المعاد انتاجها ، على ذات الثوابت التي ترتكز عليها الصورة الاولى .

وهكذا فاننا نرى ان الخطاب هو اعادة انتاج محض تتبع مفاهيم قيمية وتتحدد بمرجعيات تقوم بوظيفة التاويل والتقويم وتنتظم في وفق السلطة الاجتماعية والاقتضاء الاخلاقي الذي يحدد الكيفية التي انتقلت بها ثقافة الغرب الاجتماعية والسلوكية والاخلاقية الى ثقافتنا بواسطة الرواية المترجمة .

فاذا كان النقل ـ اي نقل ومن اي نوع ـ نوعا من التاويل والانحياز وسوء الفهم فانه ، من وجهة نظرنا ، يتحدد بموجهين اثنين : الموجه الاول نجده على المستوى النصي اي نقل مضمون لغة الى لغة اخرى بواسطة استبدال البنى النحوية والاسلوبية والمعجمية ، والمستوى الاخر هو مستوى الانتقاء الذي تحدده منظومات اجتماعية على الصعيد العام ، ونفسية على الصعيد الخاص . وقد كانت المنظومة الاخلاقية بوصفها انحيازا ، قد لعبت دورا فعالا في هذا التوجيه وذلك بالخضوع الى تاثير مجموعة توافقية من العناصر النفسية والسوسيولوجية التي تكون حياة المنتج .

ومن هنا لاتبدو لنا الترجمة مكانا للتواصل والانفتاح وحسب انما هي في الوقت ذاته مكان لسوء الفهم والتضليل ايضا . فقد اعتمدت الرواية المترجمة الصورة الاولى عن الغرب لتدفعها الى ذلك الحضور المغري في الثقافة العربية لعدد من الموضوعات التي تشكل صوتا واحدا ، وطرق احساس متميزة لحضور الغرب والجسدي الذي يمثل في صورة منه خاصة ، هذه الاحلام التي خلقتها الالة الاسطورية للحياة المترفة وسلام الرفاه المعيشي والتمتع بالحب والمغامرات وصور العشق المصعدة والتي جعلت من الغرب يتراءى في المخيال الشعبي بوصفه صورة مسطحة للتعلق بالحياة الماجنة وسط الشوارع الفسيحة والاماكن المريحة للتقدم العلمي والتكنلوجي .

1 - P.N Ron Bonaparte Gouverneur d'Egpte Paris 1930

٢ ـ عبدالرحمن الجبرتي ، تاريخ عجائب الاثار في التراجم والاخبار ، دار الفارس بيروت ج٢/١٩٦

3 - Mohammed Arkoun, La Pensee Arabe, P.U.D.F 1975 P.97

4 - Ibid. p99

5 - Maurice Pargnier. Les foundements Sociolinguistlques De La Traductlon .Champion .Paris .1980

6 - Michel Barbot . Epiphanie Du Sens Ou L'auberge Espanole-in Phreatique-no 33 1985-p.100

7 - julia Kristeva-Le Langage Catlnconnu- Parls- Seuil-1981

٨ ـ جك تاجر ، حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر ، دار المعارف ، مصر ١٩٤٥ ص ١٥٢

٩ ـ جمال الدين الشيال ، تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي ، دار الفكر العربي ، مصر ١٩٥١ ص ٧٣

١٠ ـ المرجع السابق ص ٧٤

11 - Charles Vial-La personnage De La Famme Dans le Roman Et La Novelle En Egypte De 1914 a 1960 Damas 1969.p.95

12 - Nada Tomiche-Histoire De La Litterature Romanesgue De L'E gypte Moderne- Paris Maisonneuve Et Larose- 1981. PP 70-71

١٣ ـ عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ، دار المعارف بمصر ، ص١٢٤ ـ ١٢٥

١٤ ـ الجبرتي ، المصدر السابق ج٢ ص٤٣٦ ـ ٤٣٧

١٥ ـ المصدر السابق ج٢ ص٤٣٧

١٦ ـ المصدر السابق ج٢ ص٧٣٤

١٧ ـ المصدر السابق ج٢ ص٤٤٣

ابن رشد والتراث الهرمينوطيقي الالماني

هارنست ووالف - كانو

اذا القينا نظرة فاحصة على التراث الهرمينوطيقي الالماني الذ، بدءا من شليرماخر وحتى غادامير، فستتملكنا الدهشة حين نجد ان الاسهام العربي - الاسلامي في النظرية الهرمينوطيقية لم يؤخذ بنظر الاعتبار عند فلاسفة الغرب من ذوي النزعة الهرمينوطيقية، مثل بول ريكور.

ونجد في جهود المستشرق والاكليمي الالماني ماكس هورتن (١٨٧٣ - ١٩٤٥) روحا ريادية في التعامل مع مشكلة العقل والايمان. فعلى الرغم من خبرته في الفلسفة [illegible]لائية اللاتينية، تمكن هورتن من [illegible] تلك المشكلة الجوهرية، لا عند الفلاسفة المسيحيين فحسب، بل عند الفلاسفة المسلمين ايضا. فهو يرى ان العتبة بين التاويل وما يسمح به في منهجية تاويل (الكتاب) لم يتخطها احد، بما في ذلك ابن رشد نفسه. ويشير الى ان الطابع التبريري هو السمة الاساسية في النموذج الفلسفي العربي - اليوناني، وان هذا يشمل ابن رشد ايضا. ويبين هورتن انه لم يسبق ان كان ثمة حل وسط بين المنطق والهرمينوطيقا في (تاويل الكتاب)، ولا يتجاوز ذلك ابن رشد ايضا. ثم يتحدث هورتن عن تفسير النصوص، فيقول: ان تفسير النص يتبع منهجية ذات توجيه داخلي محض». ان هذه المنهجية، كما تتمثل في حالة تفسير القرآن الكريم، تمثل عملية تقوم من خلالها السلطة الاسلامية، التي يمثلها العلماء، بتعزيز اجماع الامة. لذا، لا يكون غرض التاويل، كما يبدو من خلال التفسير، الوصول الى الحقيقة الخفية، بل هو فهم داخلي للحقيقة المتجلية. وهو يتطابق، في هذا، مع العملية الادراكية لمعنى الامة المشترك umma sensus communis [1].

ونجد في التراث الهرمينوطيقي موقفا اساسيا من تفسير النص، ومعنى النص، ومن محاولة التوصل الى الجمع بين النص الخاص والحالة التاريخية، اي الحالة التاويلية. غير ان علينا ان نوضح هنا ان التصنيف ما قبل الرومانطيقي لهذه الحالة التاويلية كان في حقيقته تصنيفا لفهم النص وتفسيره في التراث التقوي pietist [2]. وقد اضيف مفهوم (تطبيق النص) الى المفهومين السابقين. ولكن، لم يسُد، في العصر الرومانطيقي، مع ذلك، سوى فهم النص وتفسيره، اي: ان التفسير تحول ليكون الشكل الظاهر للفهم.

ثم حاول فيلهلم دلتاي (١٨٣٣ - ١٩١١)، الذي كتب مدخلا ذا اثر مهم لـ (العلوم التاريخية) (١٨٨٣) و (سيرة كلاسيكية لشليرماخر) (١٨٧٠) ان يجعل من «عالم الحياة» نصا ظاهرا، اذ يتحول الوعي بالحياة الى نص ظاهر. وهذا بدوره يحملنا الى مقدمة سريعة للفيلسوف الهرمينوطيقي المعاصر: هانز جورج غادامير، الذي احيى في عمله الشهير (الحقيقة والمنهج) (١٩٦٢) مقولة التطبيق التقوية، حين اكد ان عملية الفهم الاساسية جزء لا يتجزأ من سياق التفسير والتطبيق (مع التركيز على الربط). وتؤدي هذه العلاقة الى تعزيز فكرة الوعي الذي يستعيد حيويته في العملية النصية المتجسدة للفهم. ويقوم المؤرخ بتاويل النصوص في ضوء موقف تاريخي متجسد، ينبغي ادراكه بوصفه جزءا من التلقي العام للنص الخاص، ولهذا يمكننا ان نرى الكيفية التي يستعمل بها هورتن مصطلح التفسير. ولا بد من ان يؤول التراث العربي - اليوناني - الاسلامي هذه التفسيرات بوصفها «محاولات تبريرية».

ويمكن لنا ان نتساءل، في ضوء التراث الالماني في النقد النصي، عن الكيفية التي يمكن بها تفسير نص ابن رشد ضمن محددات الجدال بين العقيدة والفلسفة، وبين الاجماع والتاويل. ويشمل هذا الصراع نقد ابن رشد للغزالي. ويتضمن رد ابن رشد ولا سيما في «فصل المقال» الكثير من العناصر الاشكالية التي تظهر في تراث شليرماخر ودلتاي وغادامير. فنحن، من وجهة النظر الفلسفية، امام اشكالية التقابل بين العقل والكتاب، ومن وجهة النظر الكلامية، امام مسالة الوحي والتاويل. والسؤال هنا هو: من يؤول ماذا، ولمن؟، هل يمكن تاويل الوحي؟ هل ثمة حاجة الى التاويل؟ كيف يرتبط المعنى الباطني بالمعنى الظاهري؟ ما الذي يحصل اذا تعارض منهج الفلاسفة البرهاني مع معنى الكتب المقدسة الظاهر؟. لاشك في ان هذه المعركة معركة هرمينوطيقية تدور رحاها في عالم الفلسفة العربية الاسلامية الى اليوم. ونحن نعلم، بالطبع، الحل الذي يقدمه ابن رشد: ان المؤهلين، بالتمرس في الفقه والفلسفة، هم الوحيدون الذين يمكنهم اصدار الحكم على موقف نصي قد يخضع لتاويل رمزي، او استعمال مجازي، لجعل المعنى الباطني للسطح النصي الظاهر واضحا لاولئك الذين تمرسوا في مجال الفهم على نحو حرفي. ومن المعلوم ان هذا لا يمثل نهج العامة، لان عليهم الاستناد الى الوسائل البلاغية. فنحن نفهم ان المعركة النصية بين الغزالي والرشديين المسلمين هي لعبة قوى تتساءل عن المرجعية التاويلية: من يملك الحقوق الشاملة في تاويل الكتب المقدسة؟. والحق، ان بعض المشكلات التي كانت قد اثيرت بصدد تلك المعركة، قد اخذت تظهر من جديد، لكن برداء ما بعد حداثي. لكن لم تحدث في العالم العربي الاسلامي، في مجال النقد النصي للكتب المقدسة اية مواجهة مباشرة.

وسننتقل من جدل التاويل والاجماع الى استعمال التاويل المجازي الذي استعاد حيويته في الفلسفة الغربية بفضل الفيلسوف الالماني المعاصر، والبارز، هانز بلومينبيرغ، وبفضل تراث إرنست كاسيرر. ونحن اذا امعنا النظر في معالجة ابن رشد للقرآن الكريم، سنثمن مشروع بلومينبيرغ الذي اسماه «علم المجاز Metaphorology»، والذي كان يسعى اليه منذ الخمسينيات.

ويعيد بلومينبيرغ تقديم فكرة ان المجاز هو ما يبني التاويل في مجال الميتافيزيقا والمطلق، فالبشر يميلون الى المجاز حينما لا تفي اللغة المتاحة لهم بالتعبير عن الله او عن بعض المطلقات الاخرى مثل الولادة او الموت او القدر. وكان بلومينبيرغ، منذ دراسته الاولى «نماذج لعلم المجاز»، وحتى اعماله المتاخرة، وبضمنها عمله الموسوم «بحث في الاسطورة» و«وضوح العالم»، يبحث في المعنى الباطني للشروط المجازية التي تدعم المطلقات في الحياة. يقول: ان شرط الانسان يعد غير مباشر، وعرضيا، ومتاخرا، وانتقائيا. والاهم من ذلك كله انه مجازي... فالانسان لا يفهم نفسه الا بما هو ليس عليه. ولا يمكن ان نقول ان موقفه يعد مجازيا فحسب، بل ان بنيته نفسها تعد كذلك... فكثيرا ما برهنت لنا الميتافيزيقا انها تفهم على نحو حرفي، وان اختفاءها يستدعي عودتها الى مكانها».

ولا اظننا في حاجة الى القول بان مشروع بلومينبيرغ عظيم الاهمية لاولئك المعنيين بالعالم الاسلامي الذين تشغلهم قضية الاجماع - التاويل، اذ يرى بلومينبيرغ ان من الممكن وصف المعنى الباطني للشرط الانساني ضمن بنى مجازية تكون «ذات معنى» بالنسبة لمستعمل اللغة، وتحدد ترتيب المعنى على وفق المطلقات بصورة تضع شرط الانسان في موقع ملائم. وفضلا عن ذلك، يرى ان بالامكان التعبير عن علاقة الانسان بالله تعبيرا مجازيا من لدن اولئك الذين يتمتعون باتصال واسع، في حين قد يلجا بعضهم الاخر الى الصلاة، وتلجا فئة اخرى الى ترديد العقائد حرفيا، مع الابقاء على حياة تراث الوحي. ولا تتخذ الفلسفة والهرمينوطيقا والنقد الادبي مكانها الحقيقي الا ضمن الفلك المجازي. فهذه الحقول الثلاثة تعدنا بالادوات الحديثة اللازمة لتاويل المطلقات عبر بنى مجازية يكون للانسان معنى فيها. واي شيء، عدا ذلك، يصبح تكرارا من دون معنى.

ويمكن هنا ان نقترح التشديد على دراسة مقارنة بين استعمال ابن رشد للتاويل، ومشروع علم المجاز عند بلومينبيرغ، اذ سيتمخض عن ذلك تصنيف اللغة المجازية ضمن البنى السردية التي تقارن بحسب سياقاتها الثقافية. فنحن، بدلا من الارتكاز على الايديولوجيات البسيطة، نحتاج الى اجراء دراسات مقارنة الى جانب التحليل الحساس والدقيق للمقارنات.

وهناك جانب آخر يتعلق بالبعد الهرمينوطيقي في عمل ابن رشد، وهو فكرة المعنى المشترك. وهذا المصطلح ذو اصل روماني طوره الرواقيون، واحياه مجددا المفكر الايطالي فيكو. الا اننا مهتمون هنا بالمقارنة بين المعالجة الهرمينوطيقية للمعنى المشترك، ومحاولة ابن رشد توفير سياقات للانماط المختلفة لطبقات الادراك داخل نطاق الامة. وبامكاننا ان نطرح السؤال الاتي: كيف تتلائم الامة وطبقة ابن رشد البرهانية مع البنية الهرمينوطيقية؟ كيف يتاتى لنا التوفيق بين مشروع ابن رشد الهرمينوطيقي

في مؤلفه ، فصل المقال ، ومفهوم الحقيقة الهرمينوطيقية عند غادامير ؟

ونجد في اعمال اويتنغر التعريف الاتي للمعنى المشترك : ان النسبة تتحكم بنفسها بوساطة القوانين . وغالبا ما يكون ذلك بمعزل عن الله الذي يحوز وحده المعنى في كثير من الاحيان . ومهما تكون الطبيعة مختلفة عن الفن ، فان المعنى والنسبة مختلفان عنه ايضا . فالله يظهر فعله عبر الطبيعة بزيادة انية في النمو الذي يعم المجموع ، بينما يبدا الفن بجزء معين ... فالمعنى يحاكي الطبيعة » .

وتاسيسا على ما يراه اويتنغر ، يعد المعنى المشترك ، او مجتمع المعاني هبة من عند الله . والجانب المشترك للمعنى ، الذي يعزز المشاركة والاستباق والولاء والالتزام يذكرنا بالعلاقة الفاعلة بين البشر والخالق ، لان الفنون تتبع المنهج لا المعنى المشترك . وفي الوقت الذي عكف فيه (كانت) على انجاز مؤلفه « نقد العقل المحض » استبدل بالمعنى المشترك مفهوم ملكة الحكم judgment لان الحكم يخاطب قرار الفرد ومفاهيمه ، مشيرا الى الموضوعات بوصفها بديهة قبلية .

ان التوفيق الذي حاول الفيلسوف الاندلسي تحقيقه بين الفلسفة [=الحكمة] والدين [=الشريعة] ، قد تم تجاوزه بشكل مقصود في الوقت الذي ظهر فيه (كانت) . لقد تحول الموقف ليكون على النحو الآتي : بينما حافظ العالم العربي ـ الاسلامي على المعنى المشترك ، بصيغة « العلماء والامة » ، نجده اهمل ورفض الملكة النقدية للحكم (بمعناه الكانتي) ، لانه وجد فيه تعارضا اساسيا مع المعنى المشترك الاسلامي . فالحكم الكانتي يقرّ Oindividualize الانسان ، بينما يعيش ذلك الانسان المفرّد حالة من التوتر بوجود المعنى المشترك . وينطبق هذا القول ، بصورة خاصة ، على طبقة المفكرين البرهانية عند ابن رشد ، ولذلك تم تهميش المعنى المشترك في الغرب ، وتصعيد الحكم الفردي ، وحدث العكس في العالم الاسلامي . لكننا نؤمن ان معركة انقاذ المعنى المشترك من الفلاسفة الذين مالوا ، بحسب نقد الغزالي ، الى التشديد على الحكم الفردي ، تحت ذريعة سيادة العقل ، لا يمكنهم من اضفاء صفة المشروعية على دعواهم . لقد وصل التراث الهرمينوطيقي ، في المانيا ، الى درجة من النضج لم يسبق اليها ، وتم تطبيقه بوصفه منهجية لـ العلوم الاخلاقية ، من الفلسفة الى الفقه ، لكن مع ذلك ، وفي خضم هذا كله ، ضياع المعنى المشترك للحقيقة التي مازالت [كما هي] عند الفلاسفة المسلمين بعد الغزالي . الا ان المواجهة مع العلوم الطبيعية الغربية دفعت العالم الاسلامي الى مواجهة التحول الفردي في قضية الحقيقة ، مع بداية الخطاب الممتد من الافغاني الى اقبال ، حتى ان تجدد المشاعر الاسلامية لم يكن الا محاولة لجعل الحقيقة صالحة ، نيابة عن الغزالي ، في حين ان الصراع القديم عند الفلاسفة الاندلسيين يدور بين الاذهان النقدية ، املا في الوصول الى هدنة من نوع ما ، بين المعنى المشترك والحكم النقدي في العالم العربي الاسلامي .

ان محاولة تسييق contextualize ابن رشد ، ومشروعه الرامي الى التوفيق بين الحكمة والشريعة ، ضمن التراث الهرمينوطيقي الالماني ، تقدم اساسا للخطاب الحديث ، لم يقدم حتى الان ، اذا نظرنا الى المسالة من منظور شمولي . فالتراث الهرمينوطيقي الالماني ، الذي وقع في شرك الجدالات بين اللاهوت والفلسفة منذ عصر الاصلاح ، قد تعزز عبر ظهور عالم الدراسة الاغريقية ـ الاسلامية . وقد ادى الانبعاث السكولائي الجديد الى تعزيز التلقي النقدي لعمل ارسطو (من طبعة بيكر الى برينانتو وهيدغر) ، الذي تضمن الطبعة العربية والالمانية لكتاب « فصل المقال » ، لماركس جوزيف مولر . ولهذا يعد التلقي الالماني لارسطو جزءا من التلقي المتجدد للفلسفة التي لخصها دي بور في عمله الكلاسيكي « تاريخ الفلسفة الاسلامية » الصادر سنة ١٩٠٣ .

لقد بينا ، باستخدام لهجة ارسطية تحلل الصلوات بوصفها حالة خاضعة للدرس ، الكيفية التي يمكن بموجبها دمج علاقات ابن رشد المحددة ببنية ادراكية ينصفها الجميع ، من دون ان يضعوا في اعتبارهم موقف الامة منها . ومن خلال التركيز على البعد الهرمينوطيقي وامكاناته ، وبالدخول في خضم المشروع الرشدي ، يمكن ان نرى في الجهود المعاصرة الناجمة عن التراث الهرمينوطيقي الالماني التي وضحها غادامير وبلومينبيرغ كشفا عن وجود اواصر قوية مع ابن رشد ، وجداله الدائر حول الاجماع والتاويل .

لكن علينا ، مع ذلك ، الا نحجّم عقلية ابن رشدالنيّرة ، ونجعل دوره مقتصرا على الفيلسوف الاسلامي القروسطي الذي لاقى متاعب ممن احاطوه ، والذي صار ، على غرار فتغنشتين ، محبوبا عند بيئة ثقافية اخرى هي بيئة المفكرين اللاتينيين اليساريين القروسطيين تحديدا . وبدلا من ذلك ينبغي تحويل ارث ابن رشد الى ارث قروسطي ، ودمجه بخطاب شمولي يشمل العالم الغربي والاسلامي معا . ان القضايا الاساسية التي اثارها ابن رشد لم تسوَ بعد ، ومن غير الممكن تسويتها ضمن اطار ايديولوجي شمولي . ولقد تتعزز القيمة الفكرية والتراثية لابن رشد ، في عصرنا هذا ، اذا اخذنا بنظر الاعتبار سمة العصر الذي نحياه ، والذي يوشك ان ينتهي فالقضايا ، المطلقة ، عولجت بالكومبيوتر ، في حين ان زيارة اسواق التبضع صارت احتفالا مطلقا بالسعادة .

انا في حاجة شديدة الى رجل مثل ابن رشد ، حينما نعلم ان كتب افلاطون صار ما بعد حداثي .

هوامش المترجمة

(١) كان بودنا لو ترجمنا هذا المصطلح الترجمة السائدة وهي الحس المشترك . لكننا سنلجا الى ترجمته بالمعنى المشترك ليناسب ما نعتقد ان المؤلف قد قصده ، خاصة وان لفظة sense في الانكليزية تعني الحس والمعنى معا

(٢) اللفظة مشتقة من التقوية Pietism . وهي حركة دينية نشات في المانيا في القرن السابع عشر . وركزت على دراسة الكتاب المقدس ، والخبرة الدينية الشخصية (المورد) .

*يمثل هذا النص ترجمة للقسمين الاخيرين (٦ ، ٧) من دراسة ارنست وولف كازو المعنونة (تسييق ابن رشد في التراث الهرمينوطيقي الالماني) والمنشورة ضمن القسم الانكليزي من مجلة (الف) ـ ع١٦ ـ ١٩٩٦ الصادرة في القاهرة .

ترجمة: قسم الترجمة في (الاديب المعاصر)

دولامارتين

سيرة عنترة بن شداد
لألفونس دو لامارتين
الاستشراق الادبي وحدود التاويل في الهرمينوطيقا الغربية

● علي بحر

99

اصدر الفونس دو لامارتين سيرة (عنترة) في العام ١٨٦٣ عن دار (ليبراري نوفيل) ، بعد سلسلة من الكتب التاريخية : (جان دارك) ، (شيشرون) ، (كروميل) ، (مينون) ، (هوميروس) ، (سقراط) (رستم) .

وجعل من هذه السيرة : القصيرة التي لايزيد عدد صفحاتها على ١٨٠ صفحة من القطع الصغير ، خطاباً للتعاطف اللامحدود مع البداوة المعممة ، واخلاق الصحراء المقترنة اقترانا كلياً بالبطولة ، بعد ان نقلها الى خارج اطار الشرق وغرائبيته المثيرة للحساسية الغربية بجلاء ظاهر ولتحفظه العقلاني،من خلال نثر مدائني محتدم وبلاغة رشيقة ، وشخصية ازيائية حاضرة حضورا لا محدودا ، وفي كل صفحة من صفحات كتابه ، يعرض لامارتين تثاقله العلمي وفكره الدؤوب وديكارتيته المدققة .

66

لم يكن الفونس دولامارتين في هذه السيرة ، شاعر التاملات الشعرية.. والناثر البارع الذي أبتدع (جوسلين) و(سقوط الملاك) ، و(روفائيل) ، و(قاطع الاحجار) وحسب ، انما الفونس دولامارتين الارستقراطي والسياسي الجزويتي والملكي حتى العام ١٨٣٠ ، والدبلوماسي منذ العام ١٨٢٥ ، المستشرق المقيم في فلسطين ولبنان وسوريا منذ العام ١٨٣٣ ، وقد خولته هذه الاقامة (كما خولت غيره من الادباء الذين رحلوا الى الشرق : شاتوبريان ، فلوبير ، ديديه ، وغوتييه) انتاج اضخم كتاب في ادب الرحلات وهو كتاب . (رحلة الى الشرق)بجزاين تربو عدد صفحاتهما على الالف .

حتى العام ١٨٦٣ ، لم يذكر عنترة بن شداد الاني مصدرين في اطار منشورات مدرسة الاستشراق الادبي :

١)وثيقة قصيرة نسبيا ، الماحية ، تتناول سيرة الشاعر العربي وبعضا من شعره نشرت في الصحيفة الاسيوية ، العدد الرابع للعام ١٨٣٣ ، من قبل كوسان دوبرسفال وهو مستشرق (يفتقر الى الهام سلفتر دوساي او بورغشتال) دشن تواريخ ضخمة للاسلام والحضارة العربية في القرن التاسع عشر . (٢)

(٢)كتاب (Arabie)لنويل ديز فرجيه وموريس جومار الصادر في العام ١٨٤٧ عن دار فيرمان ديرو ، وهما مستشرقان (الاول جغرافي والاخر فيلولوجي او منظران استعماريان ويعد كتابهم هذا المملوء بالتفاصيل ، من كتب الاستشراق الخالص بنزعته العرقية وعلميته المدققة ولم يذكرا عنترة الافي خمسة مواضع في الصفحات (١٠٥ ،١٢٠ ،١٢٩ ،١٣٠ ،٤٧٩)في اطار بحث زهير عن تماضر بنت عمرو ، واقامته في مكة ، وحرب المنذر مع المرزبان ، ودفاع عنترة عن نساء بني عبس .(٣)

اما المصدر الذي استقى دولامارتين سيرة عنترة مباشرة ، فهو المصدر الشفاهي في الثقافة العربية اي مامسعه الفونس دولا مارتين كرحاله ومقيم في الشرق عن الاسطورة الشعبية المتناقلة بين الناس انذاك (في القرن التاسع عشر) وقد ذكره لامارتين في رحلته بملحق اطلق عليه (شذرات من شعر عنترة) الصفحة (٤٧٣ ـ ٥٠٣) الجزء الثاني واضاف في طبعة ثانية ملحقا اخر يتكون من ثلاث صفحات اطلق عليه (افكار عنترة) . (٤)

لم تكن سوى ابيات متناثرة تنطوي على حكم والبغورات اخلاقية ترجمها لامارتين الى الفرنسية مع بعض الاقوال المتناقلة عنه . واراد منها ان يخلق نظرية في الشعر مستخلصة من الشاعر العربي ومن سيرته وقد وصف بيرجورداهذا الاهتزاز الشعري المحتدم للامارتين بتشبيهه الذي يمكننا على الدوام ان نغفر له تضخم الذات هذا ولاسيما حينما يظهره في صفحة باهرة من مصيرالشعر ، الذي بالغ في اجادةتركيبه ،وربما كان يصل الى مسامعه نشيد العربي وهو يتلو قصيدة لعنترة بن شداد : قصيدة العبيد السود الثلاثة والارملة التي تجهش بالبكاء على همس النشيد الذي كان منطلقا من احد الاديرة وهو يمتزج مع صوت النواقيس فحاول لامارتين ان يعرف معنى الشعر : انه تنهد وصلاة على قبور ، انه تامل شاك من عالم لا يعرف الموت ولا الخرائب انه تعبد وترتيلة)(٥٠)

ومما لاشك فيه ان لامارتين كان قد اعتمد الوثيقة التاريخية لكوسان دوبرسفال (وهو المصدر الوحيد الذي ذكره في السيرة) بيد ان السيرة التي اعاد صياغتها كانت نوعاً من الانجاز او البناء الذي تمكن من خلقه بوساطة قدرته كاوربي على خلق واحياء سيرة عربية للبطل الشرقي ، وهي مقدرة فائقة تقوم اساسا على السلطة التي يمتلكها اسلوبه ، والخلق التاريخي يستند الى سرد حقيقي لحياة قائمة وجلية جلاء مباشرا من قبل المستشرقين من امثال دوبرسفال ، وجومار وهامر) كما انه عبر عن قوته الواهبة للتراث الشرقي وبعث الحياة فيه من خلال توقيعة توقيعا غربيا ، وقد تمكن لامارتين من خلال بث حسه النقدي وارائه في السلالة والتراث والدين والعرق ان يجبرنا على النظر في هذه السيرة على انها وظيفة أدائية لاغير ، وظيفة كانت مهمتها خلق الشرق واعادة صياغته واستعارته من مجموعة من المؤثرات والتاويلات وهكذا كانت تجربة لامارتين كرحالة الى الشرق وكعارف بالشرق ومخبر عنه سجلا للتجربة التاريخية فكان لامارتين كشاعر وهو الامر الذي لم ينسه على الاطلاق يضع نفسه كمؤرخ للثقافة والشرق بصورة خاصة من خلال الارتفاع بمستوى الالفاظ الى مستوى الوقائع فتحركت السيرة في الفواصل الرومانتيكية لادب لامارتين وكتجل شعري للشرق في الثقافة الغربية بعد ان فصلت السيرة من واقعها الخام وتحولت الى تاويل خالص في الهيرميونطيقا الغربية من خلال اضفاء معنى اوربي لها . فالتاويل هنا هو عملية اضفاء معنى جديد لنص قائم في تراث اخر وثقافة اخرى من اجل امتلاكه وتدجينه فنشوء التاويل منذ (فردريش شليرماخر ١٨٣٤ ـ ١٧٦٨ ـ كان يقوم بالتطابق مع التمركز العرقي الغربي وهي الصورة المعقلنة في الثقافة الغربية للتوافق مع

الاجتياح الكولنيالي للعالم . فلم تكن الجغرافيا كاشفة لهذا الاتساع المفاجيء ، انما كان هنالك امتلاك واحتياز لثقافات العالم من خلال اضفاء معنى اوربي لها . وسنحاول ان نطور مفهوما يتعلق بنشأة التاويل الغربي بالاستناد الى قراءة سيرة عنترة بن شداد في تاويلها الغربي ، وبالا عتماد على مفهوم البراديم الادبي الذي طرحه ديفيد بلايش بوصفه منظومة العلاقات المعرفية التي تحدد عملية التاويل في حقبة معينة ويتم من خلالها انتاج خطابات متطابقة لتهيئة عملية استقبال متطابقة كما اننا سنقوم بتوضيح وقراءة نشأة التاويل استنادا الى الارث الرمانتيكي الذي انتجه شليرماخر ودلتاي المفهوم (وقد ظل ثابتا ابدا) ويقضي بان التاويل هو عملية امتلاك حقيقي ، وعملية احتياز . لان كل عملية تاويل هي في حقيقتها اضفاء معنى واحد على نص متوالد ومتكثر حتى وان كان هنالك اقرار بتعددية المعنى .

اولا : البراديم الادبي لعجائبية الشرق وحدود التاويل

كان الفونس دو لامارتين محكوما ببراديم ادبي . وكان مدفوعا الى صياغة هذه السيرة بعناصر محددة سلفا في بنية لاشعورية وهي العناصر التي هيمنت على التفكير الغربي في القرن التاسع عشر : سحر الشرق ، غرائبيته ويوتوبيته . وكان هذا البراديم الذي استعاره ديفيد بلايش من توماس كون هو الذي يحدد مفهوم المعرفة لابوصفها تقريرا للواقع انما استجابة لحاجة حقيقية حيث يتوقف الواقع داخل الكينونة ويتم اعادة خلقه باستمرار من خلال اللغة ويعاد تصديق الواقع بوساطة استخدام مستحدث للغة وبنية مستحدثة للفكر كلما تغير البراديم .

لقد كانت السيرة تاويلا كاملا لانها خاضعة ومنذ المقدمة التاريخية (وهو المفهوم الذي جاءت به الرومانتيكية كبديل وضعي للتاريخ التوراتي واللاهوتي المسيحي)(٧) لتركيب معقدمن المعرفة والتأملات القائمة في ثقافة ولمتابعة الشرق في حركة قلقة ومرتجة . يحاول التاريخ ان يخضعها من خلال التاويل الى نوع من الانضباط ويقيدها في حدود تعليق المؤول الذي يبرز في كل لحظة من عملية باثرة للسرد حادة . ويبرز المؤول بوصفه مشاركا وسلبيا ومراقبا . يقدم من خلال التدخل في المجرى السردي وظيفة اخرى . وهي وظيفة معرفية متعالية تمنح التفاصيل المحايدة طابع التوقيع الشخصي وان كانت عملا مشوقا لامادة خام بل مادة معالجة ومنظمة ومصاغة .

فالتاريخ يكتسب معناه من خلال التاويل (ماهو التاريخ ؟ انه العالم المكتوب . انه الجنس البشري وهو ينبعث من كل قبوره . مستعيدا روحه وحياته وحركته وكلامه امام المولودين والذين سيولدون) (٨) فالمعنى لايكتسب صفته الا من خلال (المولودين) الذين سيؤولونه بالاتفاق مع سياق اخر تؤلفه شبكة من الافعال الادراكية التخيلية التي تختلف باختلاف الثقافة كما انها تختلف باختلاف اللغة وباختلاف القاريء لا لان القراءة تتصف بالصفة الشخصية (وهو مفهوم انغاردن للقراءة) انما لان القاريء سيضيف منظومة كاملة من الافتراضات والتوقعات الصامتة والنظم والنماذج الساكنة من ثقافته وهذه المنظومة المعقدة التي يتطلبها ادراك انماط معينة تقوم بعملية تاويل الموضوع وازاحته بشكل الكامل .

لذا نجد ان السيرة تتجه اتجاهين مختلفين لاختلاف السياقات السوسيو ثقافية ،العربية والغربية، ففي اللحظة التي نجد فيها سيرة عنترة وهي تتجه في الموروث الشعبي العربي نحو انتاج السرد . نجد ان السيرة بتاويل لامارتين تتجه نحو البناء والتشكل . لان التاويل داخل الهرمنيوطيقا الغربية قائم على دوافع غير التي في الثقافة العربية ، فسيرة عنترة بن شداد محكومة في الثقافة العربية بعلاقات مهدمة اصلامنذ الاسلام في الوقت الذي نجد سيرة عنترة لالفونس دولامارتين قائمة على نظام من التخطي الزمني لتاريخية السيرة . لانها لاتتعرض على الاطلاق الى الزمنية التي تتحرك فيها السيرة العربية من الناحية التاريخية . مما يجعل لامارتين ينفلت من الحقيقة التاريخية نحو اغراءات البطل بحركات خطرة كانت تصنع البناء السردي لسيرة بطل مطلق لازماني اذن تتوقف صلاحية السيرة بعدين مختلفين باختلاف السياق في الثقافتين المختلفتين . ففي الوقت الذي نجد ان صلاحية السيرة ووظيفتها تتوقف في الموروث الشعبي العربي عند المتعة التي يخلقها التاجيل بعدم فوز عنترة بعبلة . نجد ان هذه الصلاحية تاخذ شكلا اخر لدى لامارتين اذ يحاول من خلال تاويله للتاريخ تصديق الواقعة وابراز صورة للبطولة الفردية الفردية . وهي صورة استيهامية بديلة لاخفاق امارتين السياسي وصورة رمزية لها هوية متميزة في ثقافة الاخر من خلال سرد منتظم ومونوق شكلته منظومة من القواعد والانتظامات في ثقافية . ان منظومة القواعد والانتظامات هذه يمكننا ادراكها في خطاب الاستشراق الادبي وهو المحفز الاول للتاويل . وكان لامارتين واحدا ممن صاغوا هذه القواعد في مؤلفه (رحلة الى الشرق) فقد كان واقعا تحت هذا السحر الذي اطلق عليه ريمون شواب بـ(سحر الشرق) فلم يكن هذا السحر تقليعة ادبية . انما بنية معرفية وادراكية كاملة . وكان سمة غالبة ومهيمنة انتجت خطابات لاحصرلها وكانت عنصرا فوطبيعيا من العناصر التي الفت اليوتوبيا الرومانتيكية انذاك وكانت حقيقية نسبة الى كل الذين شبوا في اوج الرومانتيكية والذين قراوا الشرقيات التي الفت صورة مؤولة عن الشرق سحرت القاريء الغربي وصاغت له باراديما معرفيا يعرف الشرق بوصفه الجغرافيا التي ترتبط ارتباطا مؤكدا بالصحراء والبلاد الحارة والشعر الذي لاتقدم اوربا بديلا عنه . وذلك من خلال اثارته وجاذبيته وكان هذا الشرق واقعة تزيينية كاملة وجمالية وتاويلية بالكامل الا انها شكلت هذا البراديم الذي وصف(تبودية)بعضا من عناصره في كتابه دواخل النفوس :

(انها الصحراء . حيث ينقاسم الشعر بعضا من عناصرها . انها سحر الاسلام . وابهة الذكريات التاريخية ومشاهد البلاد القديمة . ومشاهد العصر الكلاسيكي) . لقد كان الذهاب الى الشرق شيئا مهما في ذلك الوقت وكانت الكتابة عنه مهمة ايضا . فما كان يهم الغرب انذاك هو تحويل الشرق الى خطاب يمكن ان تكون له قابلية السريان داخل الغرب والثقافة الغربية . فالزحف على الشرق كان يتم شيئا فشيئا : وكان همّ الزاحفين هو ان يجلبوا عن الشرق ذكرياتهم . ليستطيع الحالم في اوربا ان يزور الشرق وهو في منزله او لتقديم الشرق الى من كانوا يرتعبون من (الغضب السماوي . ومكائد قطاع الطرق . وبشاعة الانكشارية) وقد كان الشرق مهما لقراء الشرقيات (فالكتابه عن الشرق دون ان تذهب الى الشرق . كما يقول الفارس جوبير الى ماكسيم دوكومب وفلوبير هو انك تصنع حساء الارنب دون ان يكون لديك ارنب)(١٣) وهكذا كان الفارس جوبير المقعد والمتحمس يريد الكتابة عن الشرق في الشرق ذاته من لدن كتاب يجهلون لغة اهل القوم تماما ولانه غير قادر على الذهاب الى الشرق وجّه كلامه الى ماكسيم دو كومب وفلوبير (اذهبوا و أجتازوا المتوسط ... اه لو كان لدي استقلالكم وسنكم لكنت ذهبت هناك)(١٤) لقد كانت كتب الرحلات للامارتين وماكسيم دوكومب ونرفال وديديه وفرومنتان [illegible] مصاغة ببراديم كامل للمعرفة وكانت تصوغ ذائقة اطلق عليها ام لونش بـ (مجانين الشرق) وكان غوبينو الذي كان مدمنا قراءة على كتب الرحلات بانه لميكن يحلم الا بالمساجد والمآثر وكان يقول عن نفسه انه مسلم وانه مستعد للحج الى مكة وكان يقسم بالنبي محمد . وكان مستعدا لان يلتزم بالزهد ولاياكل الاالبيلو ومربيات الورد وكان يروي لنا قصصا عجائبية ويجبرنا على الجلوس على الطريقة الشرقية لكي نصغي اليه)(١٥) .

ان الشرق هو تاويل غربي حرّرته عناصر رومانتيكية واحلام راودت جيلا من الكتاب من شاتوبريان الى غوتييه . واذا كان لامارتين يبحث في رحلته عن الجبال التي هبط فيها الرب الصحارى التي تؤمها الملائكة (لتظهر لهاجر النبع الخفي)(١٦) فان مخيلته قد انتجت سيرة عنترة على الاثار التي كان يتعقبها في الصحراء التي اجتازها يبحث عن (اعراق بدائية يمنعها حب لايقاوم . حب التنوع والحرية من ان يمكثوا في الارض)وكان يقول ان (هذه الصحراء التي جبتها بنفسي في السهول التي يبدو فيها شاطيء دمشق وفي الوديان الرملية التي تمتد بين لبنان وسوريا وتمثل كثبانا من الرمال المتموجة من القدس الى مصر لتوحي للنفس بفكرة اللانهاية التي يوحي بها المحيط .

فالمحيط والصحراء هنامي التمييزات الظلية للشرق والغرب . وكان لامارتين يبحث في سيرة عنترة ، عن هذه التمييزات الظلية ، ليكسبها صورة مؤولة تقع بالطرف المباشر للغرب .

ان الشرق هو حقيقة من حقائق التاويل رسم لامارتين صورة تاويله بدقة متناهيه وفي نسق متقن ليتوافق توافقا تاما مع العمليات التي كانت تعدّ لاجتياحه والاحتياز عليه وكان ثمة براديم مهيب يخلق نفسه باستمرار يستند اليه عند تاويله اية مادة تنتمي الى التجربة الشرقية . وهذا البراديم هو سجل متماسك يضم عددا لامحدودا من الرحلات والنصوص التاريخية والكتب العلمية والخرافات والنماذج الفكرية والمواجهات لذا يتعذر علينا ان نتوقع ان سيرة عنترة بالتاويل الغربي كان بامكانها ان تنفلت من هذا الكم الذي يصوغ لغة الصدام بين الشرق والغرب . حتى وان كانت السيرة تعبر عن التعاطف اللامحدود مع العرب وحياة الصحراء والخيمة والبادية . ولان هنالك على الدوام ثمة شيء قمعي واجنبي يكتسب معناه بوضوح ويتخذ له مكانا تتوقف فيه حزمة الاهواء والتعاطفات التي تشد لامارتين نحو الشرق . وتعطل حزمة الاهواء التي تشده (نحو الاطلال المحيرة) حيث يندهش الرحالة من المناظر التي يتاملها (ان كثيرا من العظمة قد بزغ من هذه الصحراء وتلاشى في الرمال)(١٧) فتاويل لامارتين ـ بعيدا عن الحكاية الاطارية لعنترة ـ يكمن جوهريا في ابتعاده الكلي عن النص . في حين انه كان يترك خياله يسبح في خطاب بلاغي مهيب يتعامل فجاة مع ماتعهده شكلا من اشكال الصحراء . لذا تنحو استجابته وبشكل جذري وان كانت محافظة ودفاعية نحو مايمكن ان نطلق عليه : صورة من صور السيطرة الهيمنة وان كان هذا التهديد مالوفافي الدراسات التي عالجت الشرق وتدبرته . ويكاد يكون تكراريا . الان الصحراء كانت تعالج وتسلس وتخضع بصورة ايحائية بتزيين بلاغي وتمييزات عن اوربا فلم تكن الصحراء تدرك بوصفها محيطا والبعير بوصفه باخرة . وعنترة بوصفة اخيل وشيبوب (وقد اخطا اسمه فسماه Sheob شيوب)(١٨)باوليس الصحراء . مثلما كان اطلق على احدام استانهوب بـ(سيريس الصحراء) في كتابة الرحلة فلم يكن الوصف الذي يعده للصحراء وصفا محايدا او خاملا انما بلاغيا وتزيينيا وكاسحا .

، ليس ثمة من حد سوى السماء . ونحن نتهادى على غبار املس صخري له رنة كما لو كان مجوفا تحت اظلاف القافلة . وتكون الارض على الاغلب هشة ببزغ العشب المغبر والبصل وفي الرمال الناعمة التي غربلتها الريح . والذي يشكل تلالا هشة متحركة وودياناً عميقة . يبحث قائد القافلة الى أن يصعده بعناء . ونرى فجاة البعير الاول وهو يبرز من الصحراء من قمة من قمم التلال المتحركة مثل باخرة غابت عن النظر في اعماق الموج . بارزة في قمة

التل الزبدي مختفية نازلة مرة ثانية في لج عميق) ان هذا الوطن البحري الذي يتكون من الامواج ، والتل الزبدي والباخرة واللج العميق والذي يطلقه لامارتين على الصحراء التي كانت جلية له بعد ان خبرها خبرة شخصية وخضع لجدتها الطارئة . فلم تكن الصورة - مادة خاماً - انما كانت تعالج بثقافة اخرى ان النقطة الدالة في السيرة ولاسيما النصوص الشيقة التي كتبها لامارتين عن التاريخ والصحراء والبطولة والتي مهد فيها الى السيرة كانت امتصاصا للخطر الملحق ، وللرعدة الماساوية التي تلهب الخيال الاوربي امام كل ما يتعلق بالشرق ، وان كانت تشكل صورة اقل ارهابا لجمهور القراء الاوربي . الا ان هذه العظمة والقوة تعرض فيما مالوفة لتخفف من وطأة الضغط الذي تقيمه الاشياء ذاتها تلك التي يصفها لامارتين في السيرة ، من اجل تمثلها وامتصاصها .

ومما لاشك فيه ان التاويل الذي فرضه هذا البراديم يتجه نحو التدجين الغريب والمدهش للشرق ، وكان يقوم به كاتب عملاق وروماتيكي متميز وشاعر ملهم كان قد فكر بالشرق وجربه فحركة التاويل لدى لامارتين تتجه مكانيا نحو الشرق وزمانيا نحو الماضي ، ومن دون ريب فان التاويل يتموضع في صيرورة تاريخية لتقريب الموروث من باراديم اخر يحكم عملية الفهم والقراءة في زمن ما . لذا يبرز التاويل هنا كمحرك عقلي راهني نحو موروث تاريخي ، اي ان التاويل بهذا المعنى هو محاولة لتدجين العالم ، والماضي والتاريخ وحبسه في لحظة راهنة ، وان الاداة الحقيقية والاليات التي يقوم التاويل من خلالها بهذا التدجين هو البلاغة او فن الخطا به لذا فان الممارسة الهرمينوطيقية PRAXIS HERMUNTIGUES تتاكد بدقة من خلال كشف الغموض في النص ، وتفسيره وتقريبه بوسائل الاقناع التي هي في الغالب «الخطابة» وكان هذا الامر حاضرا فعلا في ذهن لامارتين منذ المقدمة التي قدم بها لكتابه «السيرة» حين ذكر بانه يحاول كتابة سيرة عنترة باسلوب الحكايات ليرقى بها الى روائع الفن وانه ينبغي ان يرسم معجزة رمزية شبيهة بالمعجزة الرمزية لرسل الانجيل ، وانه يريد ان يهبط التاريخ من درجات المكتبة المغبرة ويجرده من الوانه الصارخة وكبريائه ليتحدث اللغة الشائعة لدى البسطاء «اللغة الفرنسية بطبيعة الحال» وهو لاينسى ذاته حد [illegible] كتابه بل يبرز في فقرة شيقة من كتابه كل نبوغه وعبقريته حينما «غنى قد[illegible] حل سعادة الارض ودعتها» وحينما «تحدث لاحقا بلغة الخطا:

وهو الان «اكثر تواضعا» واكثر «نفعا» لا[illegible] حد «اللغة التي تنفذ الى قلوبكم» . «٢٠»

فلامارتين كان يعي ان التعبير المكتوب هو موضع جهد تاويلي ، وانه يتوجه الى الجمهور بنبرة خطابه الاقناعية التي تستند الى ضرورة البرهان للوصول الى اليقين ، وهذا الراي كان يحمله تراث التاويل برمته ومن الغريب ان غادامير قد عبر بحماس عن هذا الراي بقوله «لاتقل وظيفة التاويل شمولية عن وظيفة فن الخطابة» .

٢ - التاويل ، المركزية العرقية ، الفلولوجيا

لقد كان الكتاب المقدس هو المجال الحيوي والمشبوب لنشاة علوم التاويل في الهرمنيوطيقا الغربية بعد الخلاف الطائفي بين الكاثلكة والبروتستانت ، وكان كلوديوس قد حمل اعباء تدشين علم كامل في القرن الثامن عشر يقوم على برهنة نظرية تاويلية مع منظومة من القواعد والنظم التي تكفل له ان يكون فنا للفهم والاستيعاب «٢١» فقد كانت الهرمنيوطيقا منذ نشاتها هي فن ادراك او الوصول الى فهم كلي ومتكامل للملفوظات المكتوبة والمنطوقة وكان هذا الفهم يعادل ما يمكن ان نطلق عليه بالاحتياز او التملك ، وذلك ان ما ادرك معناه امتلكه . وعلى هذا الاساس البدئي في التمييز بين «الهرمنيوطيقا والتاويل» اراد كلوديوس ان يتطابق الفهم مع الشروط الجمالية والثقافية للكلاسيكية الغربية والتي كانت تنتج بين ان واخر نزعة للبحث عن الجغرافية التي هيات الارضية لموضع الجهد التاويلي «جهود انكتل في القرن الثامن عشر للبحث عن الانساب المختارة في اسيا» «٢٢»

وقد كان اكتشاف الاشرق يقود العلوم الغربية باتجاهين :

١ - البحث عن المخطوطات الشرقية وتحقيقها وهذا يستتبع وفود عدد لا محدود من مهووسي الشرقيات لتعلم اللغات الاسيوية وهو البحث الذي دشن في ما بعد العلم الذي اطلق عليه «بالفلولوجيا او فقه اللغة المقارن» . «٢٣»

٢ - التاويل وهو العلم الذي وضعته الهرمنيوطيقا الغربية مقابل عملية احتياز كامل للمعنى وحاولت من خلاله اضفاء معنى غربي على كل نص . وكان الشرق هو موضع الجهد التاويلي للاحتياز على تراثه من خلال فهمه واستيعابه ومواجهته . وقد انتج في ما بعد الاستشراق . «٢٤»

لقد كانت الروماتيكية الميدان الذي خصب الاستشراق الغربي وفقه اللغة المقارن والتاويل في الهرمنيوطيقا الغربية ، وربما تظهر هذه الميادين متداخلة الى الحد الذي يتعذر احيانا الفصل في نشاتها .

كان فريدريش شليرماخر الذي شب في فترة اندلاع الروماتيكية وتوهجها في المانيا هو الذي دشن هذا العلم . وكانت جهوده واسهاماته واسعة النطاق في تطوير الفلولوجيا الالمانية ولاسيما تاثيره الحاسم على الفلولوجي «بوكيه» لانه اول من ادرك الابعاد اللسانية لعملية الفهم الانساني للمنطوق . وقد عده فولمر سليلا للحركة الروماتيكية الالمانية التي هيمنت على سماء الفكر الالماني من العام ١٧٩٥ الى العام ١٨١٠ والتي ثورت الحياة العقلية في قلب اوربا . فلم يكن التاويل بعيدا عن جهود شعراء وفلاسفة رومانتيكيين المان لان الجمالية والشعرية كانت قد خلقتها طائفة من الفلاسفة مثل فيخته وشلنغ ونقاد مثل فردريش واوغست فلهم شليغل وشعراء مثل نوفاليس وتيك ، وواكن اوردر (الذين فتحوا ابعاد جديدة وانتجوا دروسا جديدة للفكر الهرمنيوطيقي) على حد تعبير فولمر . وقد تحددت صحة التاويل في الثقافة الغربية . منذ شليرماخر . من خلال عملية ابراز معنى حالي للموروث ، وقد كانت جميع المحاولات التالية قائمة في عملية استعادة التاويل من الناحية التاريخية (وبضمنها محاولة غادامير) من خلال استعادة الارث الرومانتيكي الالماني للتاويل (رومانتيكية شليرماخر ودلتاي)

فالتاويل هو تمظهر عالي رومانتيكي تماما . فهو حين يرد الاعتبار الى الذات المؤولة فان الرومانتيكية هي التي جعلت من الذات مركزا لتفسير الكون وتاويله كما ان الرومانتيكية الغربية هي اول حركة بالمفهوم الفكري اقامت عملية انشقاق عن الموروث ففي الوقت الذي كان الفكر الغربي مع الكلاسيكية يحيى بالتواصل والتوالد داخل الموروث فان الرومانتيكية جعلت الماضي مسورا في حدود صلبة يصعب اجتيازها ، وذلك من اجل ان تكون مستبعدة كليا من تاثيره ومن هنا جاءت الحاجة الى التاويل اي بعد عملية الفصل بين الفهم الحالي والفهم السابق ، وذلك لضم الموروث الى داخل فهمها هي ، دون ان تكون اسيرة لقواعده ونظمه ، وانطوت هذه العملية على قيم اخلاقية وسياسية بشكل جلي ، ففي اللحظة التي ارادت التحرر من الموروث اللاتيني - الاغريقي ، وجدت انها ملهمة بالزحف على العالم كله ولاسيما الثقافات الاسيوية التي طرحت العالم بين يديها وان كانت هذه العملية هي عملية انجازية على مستوى الفكر البشري ، الا انها لم تكن بمنأى في واقع الحال عن المنظومات المؤثرة الاخرى وهي الاستشراق الذي كان يعني من بين ما يعنيه التوافق مع عملية الزحف على الشرق سياسيا وعسكريا وذلك بتهيئة الارضية الاخرى وهي ضم الموروث الشرقي وتدجينه في الثقافة الغربية بواسطة التاويل ، وكما ان فقه اللغة المقارن كان يعني منذ فرانز بوب اثبات اولوية العرق الاري على الاعراق الاخرى . نجد ان الاستشراق قد ارتكز كليا على المنهج الفلولوجي منذ ارنست رينان وسلفستر دوساسي ، فاذا كان الاستشراق قد نشا (كما يوضح ذلك ريمون شواب) على اساس الاختلاف حول مفهوم البدائي ، فان فقه اللغة المقارن كان يقوم بالاساس على مفهوم اللغة الحية واللغة البدائية ، وقد كانت حاجة الاستشراق وفقه اللغة المقارن حاجة ماسة للتاويل الذي

في الواقع ان الفلولوجيا او فقه اللغة المقارن دخلت عنصرا اساسيا في التاويل لدى شليرماخر ، وقد كانت جميع الجهود التالية تحمل هذا الارث بل مختنقة به ، وان كانت جهود غادمير المعاصرة جهودا متميزة وذلك باحلال اللسانيات محل الفلولوجيا[٢٥] .

ومما لاشك فيه ان هناك فروقا وتميزات ظلية مختلفة بين جهود شليرماخر باعتماده الفلولوجيا وبين جهود غادامير الذي احل اللسانيات محلها . الا ان التاويل كان محملا تاريخيا بهذا التراث وقد كان خاضعا للغته وميراثه وسياقه الذي نشا فيه ، فمازال التاويل خاضعا لفن الخطابة والتاثير الفاتن للكلام وهو اضفاء معنى يخضع هذا المعنى لاستهواء بلاغي .

لقد غيبت عملية اجتذاب النصوص السحيقة والغابرة وضمها الى معنى حالي من خلال تاويلها اية تصورات للفعل الاجتماعي ولذا اراد يورغن هابرماز اعادة الاعتبار الى التاويل من خلال اهتمامه بالعلوم الاجتماعية . لقد اراد هابرماز ان يجعل من الموضوع عنصرا فاعلا في المعرفة السوسيولوجية ان هذه المعرفة تميز بين الواقع fait والحقيقي vrai من شبه الحقيقي Uraisomb lable وكونها تحاول ان تزيح فن الخطابة من خلال الخطاب ، وهذا ما يجعل عملية التواصل التي قطعت عبر المسافات الزمنية متواصلا بعد اعادة المعرفة التاويلية الى مكانها . فالموضوع سيقرر بواسطة المؤول وبلغته وبالتالي سيحل التاويل محل (الصدق) ، لانه ببساطة عبارة عن استجابة لغوية معينة تقع بين مؤثرين . وهذا ما جعل هابرماز يقول ان التاويل (يصطدم بجدران التراث)[٢٦] .

في الواقع كنا نحاول في هذه الدراسة القصيرة ان نوضح تداخل منظومات المعرفية في العلوم الغربية من خلال نص سيرة عنترة لالفونس دو لامارتين ، وان نبين الى اية درجة كان التاويل حاضرا . لابوصفه تحليلا يقع في مستوى النص ، انما هذا التحليل يقع في الغالب بين حد التقليل او حد التهويل ، في سياق الغربي الذي يحكمه وبصرف النظر عن الخطابة التي دشن بها لامارتين سيرته والتي خول تحديدها من خلال مفهومه الرومانتيكي للتاريخ ، واستنباطه نظرية كاملة في الشعر فاننا نجد ان السيرة كانت منفعلة بسياق اجتماعي ومعرفي وذاتي اخر ، فصورة عنترة لم تكن قطعا متفرقة قام الفونس درلامارتين بترميمها وحسب ، انما صورة ناقصة كتبها دوبرسفال وقام لامارتين بتقديمها بشكل سردي استمراري وسط كتلة من التفصيلات المشوشة . وحاول ان يعزز السيرة الوثائقية لدوبرسفال بواسطة رؤيته الحقيقية للرحلة ، وهو تفصيل تصويري فوتوغرافي دقيق . عن الصحراء والبطولة والنبوة . الا انها معطيات جمعية كبيرة قائمة في اطار العموميات المجردة ، وحتى لو كانت هذه التجربة صادقة ، فان الصدق هنا وظيفة من وظائف الدافع ، غير ان هناك مجموعة اخرى من الدوافع التي تصوغ مفهوما معينا وهو المفهوم الذي يمنح التجربة الحية شكلها فتتحول من مجرد بنية لغوية الى بنية جوهرية للادراك[٢٧] .

شاتوبريان

ميجو

المصادر

١ ـ الفونس دو لامارتين ، (عنتر) مجموعة ميشيل ليفي ، دار ليبراري نوفيل ، ١٨٦٢ النسخة الفرنسية

٢ ـ كوسان دوبرسفال ، الصحيفة الاسيوية : عنتر وثائق ، العدد ٤ ، ١٨٣٣ ص ١٠٨ ـ ١١١ .

٣ ـ نويل ديز فرجيه ، غوريس جومار ، العرب ، دافيمان دييدو ١٨٤٧ ، النسخة الفرنسية .

٤ ـ الفونس دو لامارتين ، رحلة الى الشرق ، الجزء الثاني ، هاشيت ، ١٩١١ النسخة الفرنسية .

٥ ـ بيير جوردا ، الاكزوتية في الادب الفرنسي منذ شاتوبريان ، الجزء الثاني المنشورات الجامعية ١٩٤٧ ص ٣٣ النسخة الفرنسية .

٦ ـ فنيست جوف نظرية القراءة ، هاشيت ، ١٩٩٣ ص٢٠ النسخة الفرنسية .

٧ ـ مارتن بيغن ، رومانتيكية لامارتين ، دار بنفوين . ١٩٥٠ ص١٣ النسخة الانجليزية .

٨ ـ السيرة ص٢ من المقدمة .

٩ ـ فنسنت جوف ، السابق ، ص١٣ .

١٠ ـ ريمون شواب النهضة الشرقية ، دار بلون ، ١٩٥٦ ، ص١٧ النسخة الفرنسية .

١١ ـ أي تيبوديه ، دواخل النفوس ، بلون ، ١٩٠٥ ، ص٩٣ ـ ٩٥ النسخة الفرنسية .

١٢ ـ جوردا ، السابق ص٢٥ .

١٣ ـ السابق ، المقدمة ص١٠ .

١٤ ـ السابق ، المقدمة ص١٠ .

١٥ ـ السابق ، المقدمة ص٩ .

١٦ ـ السابق . ص٣٠ .

١٧ ـ السيرة . ص١٥ .

١٨ ـ السيرة . ص٣٠ .

١٩ ـ السيرة المقدمة . ص٨ .

٢٠ ـ السيرة المقدمة ص١٣ .

٢١ ـ فولر ، الهرمنيوطيقا : نصوص ، بازل بلاكويل ، ص٥ ، النسخة الانجليزية .

٢٢ ـ ريمون شواب ، السابق ص٥٠ .

٢٣ ـ ماري ، لويز دوفرونوي ، الشرق الروائي في فرنسا ، الجزء الثاني ، دار يوشمان ص٣٠ النسخة الفرنسية .

٢٤ ـ السابق ص٥٠ .

٢٥ ـ فولر السابق ، ص٩ .

٢٦ ـ فولر السابق ، ص٣٠ .

٢٧ ـ ريمون شواب ، السابق ص٢٥٣ .

٢٨ ـ غادامير ، فن الخطابة تاويل النص ونقد الايديولوجيا العرب والفكر العالمي العدد الثالث ١٩٨٨ص٨

٢٩ ـ غادامير السابق ص١٢

٣٠ ـ فنسنت جون السابق ص٢٠

ذاكرة : عام على رحيل الشاعر عبد الأمير معلة

- رفيقي .. أخي ..صديقي
- عام مضى ونحن نفتقد جهدك المخلص
- يقظة الوهم وحقول النيران
- الثنائيات المتوافقة وتكرار التراكم
- المنطقة الاسلوبية المحايدة
- السردية في سيرة عبد الامير معلة الشعرية
- من طرائد الهم ، تفاحة الشعراء

رفيقي .. اخي
صديقي ..

حميد سعيد

عبد الامير معلة ..

باي الاسماء اناديك ، صديقي ، رفيقي ، اخي ، وكل واحد منها يعبر عن علاقة بين اثنين ، كانت وستبقى مضرب مثل .. غير انها تظل دون ماكان بيننا من اخاء ورفقة ووحدة حلم .

لحظة وقفت . اتامل جسدك المسجى ، في صالة العناية المركزة ، واذ اغرورقت عيناي بالدموع ، وروحي بالاسى ، فقد كان كياني كله ، يستحضر تاريخ علاقتنا .. ومعه تاريخ ذلك الحلم النبيل .

ولانني . اعرفك ، واعرف اصرارك وقوة شكيمتك ، كنت انتظر رغم الحقيقة القاسية ، بانك ستلتفت الي ، لتقول لي ، بصوت تتعمد ان تمنحه نبرة الاعتداد «بسيطة» .. ثم نبدا معا ، حديثا عن مشروع او موضوع ، جيث تتداخل ذكرياتنا بامال المستقبل ..

عبدالامير ..

هل كتب علينا . ان نحمل تبعات ذلك الحلم الرافديني العظيم ، الذي حاول كلكامش وصديقه انكيدو . ان يجعلا منه حقيقة .. فكان لهما ماارادا وما حاولا . رغم الموت .

لقد مات انكيدو صديق كلكامش وخله الشجاع .. ثم مات كلكامش الفاتك القوي والباسل . ولكن حلمهما المشترك ظل حيا يتوارثه الحالمون الشجعان .. وقد حاولنا معا . وحاولنا مع رفاقنا الطيبين الصابرين وخاولنا مع شعبنا وامتنا .. ان نكون جديرين بذلك الحلم العظيم . فكان لنا مااردنا ، وما حاولنا . رغم التحديات والصعاب ، رغم الموت .. وها نحن نواصل ذلك الحلم ، ونجعل منه افقا مفتوحا تتواصل عليه الاجيال ..

عبدالامير ..

موجع رحيلك ، صديقي ، رفيق عمري ، اخي .. وستبقى هذا الوجع مع ذكرياتي معك ، وهي جد كثيرة وستبقى حيث كنا ، وما اكثر الامكنة التي جمعتنا معا .. وماكثر المشاريع التي شاركنا في انجازها ومثلها المهمات التي تحملنا اعباءها ، ومنذ اللحظة التي وقفت فيها مع عدد من الاصدقاء ، امام سرير غيبوبتك في مستشفى الكاظمية التعليمي ، وكانت المرة الاولى التي تلتقي فيها دون ان نتحدث .. وانا مثقل بالذكريات ، في بيتي او بيتك .. في المقاهي والمنتديات .. في بيت اسرتك وبيوت اقاربك .. ومحبيك في النجف او في بيت اسرتي وبيوت اقاربي واصدقائي في الحلة .. في الطائرات والمطارات .. في المؤتمرات والندوات في اكثر من عاصمة عربية ومدينة اجنبية .. مع الاصدقاء من الادباء والمثقفين العرب والاجانب .. ففي كل لقاء لي معهم ، تشاركنا الحضور رغم غيابك .. وفي كل مايصلك من رسائل ، تاتيك تحياتهم .. وفي مايصلني من رسائلهم .. تكون اكون معك ، وانا في بغداد ، وانا في حصة من التخايا .. وكان الزمن ، الذي جمعنا في مكتب واحد ، ايام كنا نحمل على انجاز كتاب «المنازلة الكبرى» وقائدها المقدمات والوقائع ، زمنا سعيدا حقا .. ملاناه بالحوار والقراءة والتخطيط لمشاريع كتب اخرى ..

عبدالامير ..

ان تكون في رحيلك ، بعيدا عني .. وقد كنت في حياتك قريبا مني .. واشهد انك ، كنت طيبا وشجاعا وبذلا .. فليرحمك الله ويرحمنا .. انه الواحد الباقي

نشرت في جريدة «القادسية» بتاريخ
٣٠ ١٠ ١٩٩٧

عام مضى ونحن نفتقد جهدك المخلص

كلمة الاستاذ هاني وهيب / رئيس الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق في افتتاح الحلقة الدراسية الخاصة بادب الشاعر الراحل عبد الامير معلة .

بسم الله الرحمن الرحيم

ايها الاخوة والرفاق الاعزاء
ايتها الزميلات والزملاء الافاضل
السلام عليكم ورحمة الله وبركاته ...

نقف اليوم في حضرة رفيق واخ وصديق غاب عنا وبقي حاضرا بيننا .. نقف في حضرة عبد الامير معلة .. هكذا مجردا بلا القاب او توصيفات .. فقد تراجعت هذه كلها ـ على كثرة ما يستحقه منا ـ ليبقى منه ماثلا ابدا عبد الامير معلة الانسان ـ الصفة الاجمل والابقى له مع ما بقي من انجازاته الابداعية في الشعر والرواية والمقالة والبحث الفكري وغيرها .. وغيرها مما قراتموه وتابعتموه وعرفتموه من هذه الانجازات .

نقف اليوم ـ وكان يجب ان نقف ـ في الذكرى السنوية الاولى لرحيله ، وما هي بذكرى . فالراحلون من امثال عبد الامير معلة يابون ان يكونوا مجرد ذكرى بعد ان اجزلوا من العطاء وقدموا من روح الابداع ما يجدد حضورهم بين امثالهم من البشر .. وبين غير امثالهم ايضا ، لانهم لولا تشبثهم بالروح الانسانية العالية اصلا ما كانوا ليضعوا لنا ، عند رحيلهم عنا تحديدا ، مثل هذه المناسبة وغيرها من المناسبات للتوقف في حضرتهم غائبين ، والكشف عما كان لهم من جهد ومثابرة ، وما بذلوه مجاهدين في عمر الزمن الذي قضوه بيننا مقيمين .

واحسبني لا اغالي ـ ايها الرفاق .. ايتها الاخوات ايها الاخوة ـ اذا قلت ان عبد الامير معلة كان في ادبه وابداعه في مختلف المجالات التي كتب بها موضوعا لحلقة دراسية قبل ان يغيب في رحلة النهاية الجسدية ، وكانت ستكون ذات طبيعة احتفائية ، لولا ان فاجانا جميعا بهذا الغياب .. فهو المبدع المتعدد المواهب اولا .. وهو المخلص الجاد في تحقيق مكانة متميزة في ساحة الادب والثقافة العربية .. على الرغم من عدم نيله ما يستحقه من عناية نقدية تتناسب وعطائه .. وهو المجاهد والمضحي في المهمات التي تولاها .. في الصحافة والسينما والمسرح ، وهنا في الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق ، ومن خلالها كلها في الساحتين العربية والدولية .. واخرها مهمته في ترؤس مجلس امناء (بيت الحكمة) .. حيث ابدى في جميعها حرصا دقيقا وقدم روح مثابرة ومسؤولية اضافت الى رصيده من محبة رفاقه واصدقائه الكثير الكثير .

ولا اعتقد ـ اخيرا ـ ان كلمتي هذه تسعى الى ان تقربكم من عبد الامير معلة ، او تقربه منكم .. وكلكم كان قريبا منه ، وكان من جميعنا قريبا قرب الشغاف من القلب .

فسلام على روحه ... وسلام عليه بيننا ... والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته ...

من طرائد الهم

نص لم ينشر
للشاعر الراحل
عبد الأمير معلة

قم معي
فليس هناك الا ترجمة واحدة
لهذه العواصف الا وهي رنة من الوتر
وحركة من القوس
قالت الاساطير :
هبطت سماء في صقر
وقيل هبط الصقر جريحا ذات يوم
تصدى له الحادي الطروب
يسلخ جلده
وينتف ريشه
ثم تململت امعاؤه وبكت بكاء مرا
قالت : ساطبرك اذا وضعتني تحت
الشمس وبعد هنيهة وهنيهة دبت في
الصقر الحياة فكانت امعاؤه وترا
مفقودا
وكان جلده هيكلا للقيثارة الخالدة .

يقظة الوهم وحقول النيران ..

د. الشاعر عبد الامير عبد عبيد ابو الشكر الاورفلي

- ١ -

حين تنظم افضل الكلمات في احسن نسق او نظام او في افضل لغة ، يتكون الشعر الذي يمثل اعمق علاقة بين المعنى مثالا والشعر واقعا فنيا . فالالفاظ المختارة والمرتبة في نسق معنوي جذاب هي جوهر الروح الشعرية او الاسلوب الشعري في صيغة خيال جمالي .

ان الجملة الشعرية ، في ضوء هذا الخيال الجمالي ، هي وحدة التعبير حيث يتجلى المجاز الذي يمهد الى بناء الصورة الشعرية التي قد تتحول الى معيار نقدي في دلالة الصورة الفنية للمفاضلة او الموازنة بين الشعراء ، فنا شعريا وبلاغيا . فالمعيار النقدي الذي يرى ان الدلالة المجازية في النص الشعري ، هي ، في الواقع الرمز والايماءة المعنوية التي تميز هذه الصورة من تلك . فالاسلوب الشعري هو زينة اللغة . وهنا يتفاوت الشعراء في التفنن والابداع حين يرسمون بكلماتهم زينة لغتهم الشعرية . فخيال الشاعر يتاتى من ثقافته وقراءاته بين خلق صورة - وهي ملكته الشعرية - وتجسيد خياله - وهو نسيج ذكرياته ومدركاته لكثير من الاشكال المختلفة والمتغيرة والمرتبطة بقوة الحياة المحركة . فجاءت ، صورته ، او ، مجموعة صوره ، استعمالا بسيطا وشفافا للتشخيص او التشبيه الى استعمال اكثر تعقيدا للرمز والمجاز والحقيقة . فقد استطاع عن طريق المجاز او الاستعارة صهر عالمه الطبيعي والعاطفي والعقلي في حدث متكامل هو هذا البناء الصوري الذي يعد القلب النابض في (ابن ورد الصباح) والمفهوم الفلسفي لثنائيات الحياة في حركتها وسكونها في (حافات البرد) او يقظة الوهم الصوفي في ترويضه الوجداني والانغماس في عوالم الروح انغماسا سيندمج فيه الواقع وعناصره ، لتتراءى له عوالم مغمورة بالدهشة والانفعال ، فيرى ما لا يراه الاخرون في (عيون الرهبان) . فصوره على اختلاف ابعادها المضمونية الوجدانية والفكرية ، الذاتية والعامة هي لغة شعرية جديدة تمثل التركيب الفني لاصول خبرته الانسانية وتجربته الذاتية . فالصورة تبين كيف يمكن للشاعر تكثيف خياله ذلك التكثيف الفني الذي يعد من اهم رموز الفن

اللغة الشعرية والصورة في (ابن ورد الصباح) و (حافات البرد) و (وعيون الرهبان)

د.عناد غزوان

وحسه ودوهه ، من كل الجزئيات الحسية في حياته الاولى - في طفولته المبكرة - فكثير من ذكرياتنا واحاسيسنا فيما حولنا من اشياء وحياة وحركة وغموض وصراع وتناقض ، تخلق في نفوسنا ما يمكن ان يصطلح عليه بالقيمة الرمزية لتلك الذكريات والاحاسيس التي تعود مرة اخرى لتكون ، الخيال الشعري ، و ، الخيال الفني ، الذي تتمتع به القصيدة الناجحة او النص الشعري الموفق شعرية وشاعرية . فالشعراء يولدون ولا يُصنعون ، وهذا يعني ان الولادة الشعرية العفوية هي طريق الابداع اما الصناعة الشعرية فهي طريق الابتداع والمحاكاة ، وان بدت القوة المعنوية المتمثلة بقوة الاحساس والاستجابة مطردة او متناسبة بين الولادة الحرة والصنعة المقيدة في بعض الاحيان . وهنا ينبغي التمييز بين الاستعمال الرمزي للغة في ميادين المعرفة المختلفة وبين الاستعمال العاطفي الوجداني في الشعر . واننا حين نحاكم الشعر يجب ان نحاكمه شعرا وليس شيئا اخر . و، الحكم على الشعراء هو قدرة الشعراء وحدهم وليس كل الشعراء بل افضلهم ، . على حد تعبير (بن جونسون) .

قد تغدو الموهبة الشعرية قاحلة مجدبة اذا لم تصاحبها المعرفة والالهام الشعري . و تبدو كذلك اذ لم تصاحبها مهارة واعية ترى ان لا وجود لهذه الموهبة الشعرية خارج نطاق لغتها التي تصيرها ضربا من الفن الشعري حين تسكن قيح الشعر في العاطفة الجمالية التي تنسجم وتتالف مع المهارة الواعية . وعبد الامير معلة واحد من شعرائنا الذين جمعوا بين الموهبة الشعرية والمهارة الواعيةجمعا

- ٢ -

فالقصيدة عنده بناء ذاتي محض لا يعبر الا عن عالمه وكونه الشعري وان الصورة هي روح ذلك البناء وكيانه الفني لأنها ، اي الصورة ، هي الشكل الراقي للغة الانفعالية والعاطفية التي تصور ذلك الكون الخاص . فـ(ابن ورد الصباح) قصيدة كاملة و (حافات البرد) قصيدة كاملة ، و (عيون الرهبان) قصيدة كاملة ، وهذه القصائد الثلاث هي ايضا قصيدة واحدة ذات بناء ذاتي محض منتزع من تجارب الشاعر وخبراته ومواقفه ونظراته الى الكون والوجود ، الى الانسان والذات الى المرئي والمتصور من خلال قدرته على تجسيد المعنى او المعاني في بنية لفظية رقيقة ومهموسة يوضحها معجمه الصوري - في هذه القصيدة ذات الوجوه الشعرية الثلاثة التي تنضوي تحت ما يسمى بالشعر الصوتي - الدلالي او الشعر الكامل -

استطاع الشاعر عبد الامير معلة ان يعادل ببراعة فنيا من خلال لغته الشعرية التي انعكست صورا شعرية بارعة في استثمار الوجه الانفعالي والاشاري للغة في رسم مثل تلك الصور . فهو في بعض صوره الشعرية لا يحطم لغته العادية الا ليعيد بناءها .

الشعري . فصور عبد الامير تتعامل مع الفكرة تعاملا مباشرا سواء اكان ذاتيا ام موضوعيا محاولا ابعاد اللفظة التي لا يراها جديدة بالاسهام والتفاعل في تقديم مثل هذا التعامل على الاطلاق . لذلك تبدو صوره الشعرية بصرية حسية في بعض الاحيان ، كما هي الحال ، في (ابن ورد الصباح) - وان بدت ذات نبرة تعليمية مباشرة لا تخلو من حس درامي يستمد من تفاعل ذات الشاعر بواقعه المعيش - وتجريدية - ذهنية - تأملية في احايين اخرى ، كما هي الحال في (حافات البرد) و (عيون الرهبان) . فالصعوبة في تحليل الصورة او البحث عنها في السياق التعبيري او النسق الشعري الفني تكمن وراء استعمال الشاعر للغة المجازية او الاستعارية في شعره . والمجازية او الاستعارية في اللغة تعني استعمال اللغة في غير المجال الحرفي ، المباشر لها وان بدت بعض صور (ابن ورد الصباح) قريبة من هذه الحرفية ، بيد ان التشبيه المضغوط او المكثف قد يبعد عنها هذه الحرفية المباشرة . فـ(دم الجزيرة) و (تخضب الفقراء مثل دم الجزيرة) و (الهوى المتخثر) و (صافنات الخيل الميتة الخدود) و (المراة التي تلون وجهها بالخمر) و(.العرق المر)الذي كان يرطب الافواه و (الخد الذي كان ماء الصحارى) و (تذكره الوجه الذي كان يشبه ينابيع الماء) .. هي صور بصرية اعتمدت الحس بمعناه الدقيق ، عنصرا جوهريا من عناصر بنائها فجاءت معبرة عن ذاتها مجازا او تشبيها او استعارة او اذا شئنا انها صور تمثل تدفق اللغة الشعرية المؤثرة في تجربة هذا الشاعر فاضفى عليها هذا التدفق عفوية

فنية . في حين يبدو (متنزه الاحزان) و (الكلمات التي تظهر من الجبين) و (الوجه المحفوف بالاخطار) و (الجزيرة المتوهجة) و (القلوب المقفرة) و (المنائر الجميلة الباكية) و (وجه الشاعر الذي امتصه البحث) و (حزن المحيط) و (الوطن المر الذي يحلو حين يرسم الشاعر مزرعتين من الصحو)

والوجوه التي احترقت بؤسها ...
.. والشوارع المحمولة فوقنا ..
... وتخنقك الافراح .. معلبة في صدرك ..
... وتخنقك الاحزان ..
... وهذا الحذر الذي تحول تغلغل في اعماق الذات ..
وملح البحار الذي تحول دما ..
والصواري التي صارت ضلوعا ..
... وغاشية الليل التي تغدو وشاحا من الماء ..

اجل تبدو صورا ذهنية او صورا معنوية تجنح نحو التجريد غير المستغلق . التجريد الفني الذي يمنح تلك الالفاظ الواضحة في دلالاتها معنى رمزيا يرتفع باللحظة الاعتيادية الى مستوى التامل والاستبطان . وتلك هي صحة الابداع في هذه التجربة الشعرية . وتتوهج (اين ورد الصباح) قصيدة انفعالية لا تخلو من توتر في هذه الصور الذهنية البارعة :

الليلة ينبع من عين الشمس الماء
واذا الاصفاد تصير قلوبا
حينئذ يضطرب الشارع والصحراء ..
او ..
والشوارع ملغومة بالصباح
فانحن الان
وانثر على كتفيك الرياح ..
او ..
جمعت الوجع المتساقط بين جبيني والرمل
بين عمود الليل وبين القلب
ينتشر العشب ..»

فالمقابلة بين « عين الشمس » و « الماء » و « الاصفاد » و « القلوب » و « الشوارع الملغومة بالصباح » و « الرياح المنشورة على الكتفين » و « الوجع المتساقط » بين « الجبين » و « الرمل » .. هي الاستعمال الرمزي للغة الشعرية وهي السمة الفنية الرائعة التي تعد معيارا صوريا للشاعرية بوصفها مهارة وحذقا تامين يجددها استعمال الشاعر لافعاله احداثا متحركة لا تعرف الجمود والرتابة :

« تلمع .. تظهر .. يتسلل .. تخضب .. يتوهج .. اقفرت .. بكت .. تلون . امتصه .. يرطب .. فرشته .. يحلو .. نرسم .. احترقت .. تمشين .. امشي .. اتذكر .. اتفيأ .. تخنقك .. يجتاز .. يلبس .. يتحول .. تغدو .. يلمع .. ينبع .. تضير .. يضطرب .. انثر .. ينتشر .. تمخر ... »

وهي افعال جمعت بين الدلالة الحسية المحض والدلالة المعنوية المحض مع احتفاظها بمدلولها الزمني وبذلك تكون صور (اين ورد الصباح) مثالا فنيا جيدا للتفاعل المتبادل بين الفكرة والرؤية والحواس الانسانية الاخرى في القصيدة العراقية الحديثة .

- ٣ -

واذا كانت الصورة الحسية معادلا موضوعيا في (اين ورد الصباح) وجوابا واقعيا فنيا لاين ..؟ التي بدت قلقة ثم استقرت على جبين ورد الصباح وشاحا . شفافا . رقيقا معبرة عن تجربة ذاتية حرة بعيدة عن سجون المدارس الشعرية وقيودها لانها تجربة لا تعيش في جو العبودية .. لانها عالم اضافي بعيد عن الرتابة والسكون والجمود . فان (حافات البرد) تامل فلسفي يحاول استبطان الروح والنفاذ منها الى عوالم المنطق حينا والجدل حينا اخر والفلسفة الادبية او الشعرية اذا صح التعبير حينا ثالثا نتحدث عن الصيرورة بوصفها روح التطور الانساني ومضمونه وقد فطن اليها الفلاسفة والمفكرون منذ اقدم العصور . ولعلنا نتذكر قولة (هيرقليطس) المشهورة بهذا الصدد « انك حين تنزل الى النهر كل صباح لتستحم تحب ان تغتسل في المياه نفسها . وفي المكان نفسه . ولكنك في الحقيقة تغتسل في مياه اخرى وفي مكان اخر طرا عليه تغير ما . وقد تاثر بها الشاعر عبد الامير معلة في قصيدته (الان) معبرا عن مفهوم الصيرورة والتجدد والتغير التي تعد ابرز عناصر التطور الاجتماعي يقول :

« .. انا وانت ..
نحن لسنا اثنين ..
نحن ساقية تجري ،
خلافا ،
لما جاء به هيروقليطس ..
ان احدا لن ينزل الينا ،
لا مرة ،
ولا مرتين ،
فنحن لسنا تحت ،
حتى ينزل الينا احد ..
إذن .
فلست وحيدا انت الان
وليس معك احد .. »

ان جنوح الشاعر الى هذه التقريرية بلغة اشارية من خلال حوار جدلي - فلسفي . يبرر جنوح لغة الشاعر الى الواقعية البعيدة عن الرمز والايحاء المجازي . لانه على بينة . كما يبدو . من ان الحوار الفلسفي بعيد عن الانفعال قريب من الحقيقة .. والا تحول التعبير الى ضرب من الطلاسم المستغلقة .. وما هذا هو الذي يريده الشاعر في التعبير عن مثل هذا التامل الفلسفي بعيدا عن التشبيه والاستعارة والمجاز .. ولنقل ان هذه الحوارية هي ضرب من الصور الشعرية الفلسفية التي ازدحمت بها (حافات البرد) .

وقد يستثمر الشاعر بعض ثنائيات الوجود والكون او البعد الفلسفي وراء استعمال الطباق البلاغي فيرسم بعض الصور الجدلية للحياة ولحياته الخاصة بالذات . بلغة اشارية في حوارية تجسد الحوار الداخلي او المونولوج تجسيدا شعريا مستثمرا نمطية التكرار استجابة لفك رمز او رموز المجهول الذي يبدو هاجسه . يقول :

« ...
اين انت الان . انا هنا ..
انا غائب . وانت حاضر
وانت ضائع . وانا الموجود
وانا تائه . وانت دليلي ..
يا من بيده نفسي . ونفسه بيدي ..
قل لي :
الم يكن الصواب ان نولد معا .
الم تكن في . الم اكن انا فيك ؟
إذن :
لِمَ لمْ اعرفك من قبل .
وكيف اذنت لنفسي ان تعرف سواك .
كيف اذنت لنفسك .
ان تعرف سواي ؟ »

هذه اسئلة مركبة على عنصر التوازي او التركيب المتوازي في بناء البيت الشعري وقد وفق الشاعر الى الحديث عن نفسه بنفسه حديثا متوازيا ومتوازنا .. هذا هو التجريد المعنوي او الصورة المجردة التي صيرت التعبير الشعري قريبا من تداولية المعنى .. تلك التداولية او البراكماتية التي لا تخلو من حس دلالي عن طريق استثمار ادوات الاستفهام والتكرار وصولا الى قناعة قد تبدد سجف القلق والمجهول ..

ويلح عليه سؤال يقلقه ويؤرقه من خلال حواره الذاتي - الداخلي . سؤال يجسد نظرته الى الحياة والموت هذه الثنائية الازلية : يولد الانسان ليموت . ويموت ليولد ويحيا من جديد .. ويستقر قلقه وتطمئن نفسه لهذه الثنائية الواقعية .. انه لا يثبت بالحياة .. ما دام هو الاخر الذي يدعو الى ذلك :

« ..
انا الحي .
اانت الذي ترسم لي طريق الموت ؟
لن اتشبث بالحياة .
ما دمت تريد ذلك .. »

ويستيقظ الشاعر من حلمه - الدهم بروح صوفية نقية يجد فيها راحة نفسية حين يخلد الى التامل الروحي قائلا :

« ...
يا واهما :
خفف من الوهم ..
وخل الدلال ..
ولُحْ خفيف الطيف ..
مثل الهلال .. وذقْ رحيقي
واسقني من هواك
ما يضرم القلب
ويدني الهلاك ..
الان لن ياتي .
وماض سواك ... »

روح خيامية صوفية بصور حسية حيث ينتقل هذا المقطع من قصيدته (الان) الى مستوى اللغة الانفعالية حين يصحو الشاعر على صوفية يتالق فيها الرمز (الباطن) على الرمز الظاهر . كما يقول

المتصوفة الذين تضطرم نفوسهم وتتواجد وجداناتهم وصولا الى حب المعشوق ورضاه بنفس استشرافية طاهرة بريئة متراة من الاثام والادران والشوائب . ويرسم الشاعرصورة رائعة لـ الوهم ، الذي صاحبه في رحلته الذاتية في قصيدته (ولادة ما) .. وكان الوهم ، حالة من لا احساس يتوصل اليها المرء عند تخلصه من كل رغبة .. ،فالمرء يحس بالقدم في قلق الموت وقد يكون الوهم / العدم عند الشاعر بدبلا لتجربة الحرية فالوهم موجود بداخل الكائن البشري .. باعماق الذات الانسانية لكونه ضربا من الاحساس بالراحة وقد يدل الوهم ايضا على الصور الحسية في الذهن وتحولت دلالته في الادب الحديث الى معنى المخيلة والحدس مع ما فيها من روحانية تمتزج فيها الرومانتيكية بالرمزية فيعتقد المرء ان الظاهر المخادع هو حقيقة . يقول الشاعر :

« ... ونايت عني ..
واستحال علي قهر نواك عني .
ولقد تنادينا ..
فنال الوهم منك ،
ونلت مني ..
ولقد يطول بنا تنادينا ،
ويضنينا التمني ..
ان شفني منك اصطفاؤك لي :
وطيشك بي ،
فاني اعلو ، وادنو الان فيك
مكبلا ،
وانا اغني :
« غن ... » .... »

اما في قصيدته (افتح ذراعيك) ، فانها تنساب انسيابا صوفيا بريئا رائعا . فهو (يثر صدا سراب الغيم) عبر سماء بحثا عن وجه المعشوق الانقى .. المطلق .. الحبيب المطلق . وفي هذه القصيدة يحلق الشاعر في اجواء التودد وامداء الروح ، بعيدا عن واقع مؤلم وقلق مفزع فاتحا ذراعيه ليحتضن النقاء والفيض السرمدي :

« فاتحا ذراعي ..
اترصد اسراب الغيم ..
عبر سماء ، تشف عن وجه وردك الانقى ..
انقى من البحر ،
اكثف من تلاع غامقة تتزاحم فيه ..
وانای ..
انای من عتمات الخليقة الاولى ..
وامضي ..
امضي من البرق ،
سريعا ، تلوح ، وتخفى ..
فاتحا ذراعي ..
اترصد سرب طيور ،
نابعا من فيضك ،
ساريا في موج وجهك الصاخب النقي النائي ..
النائي في غيب السماوات ..
اقصى من يدي تمتدان اليك ،
اقصى ... »

وتحس بروح الحلاج وجلال الدين الرومي وابن عربي تنساب في هذه القصيدة بروح صوفيه عصرية اختزلت الزمن وعبرت عن الاسى والوجد والنقاء بحثا عن المعشوق الازلي والحب السرمدي ، القريب روحا والبعيد مثالا مطلقا :

« ...
وانا ابحث عنك ..
عنك يا :
ايها الادنى الذي لا تدرك ابعاده العيون ،
ويا ...
ايها الاقصى الذي يتناسخ ، في مباهج نفسي ،
ليلا فنيلا .
وفجرا وضحى ...
ودانيا مني ،
حتى تتلاشى الابعاد ،
وتنقرض المسافة ،
فلا اراه ... »

- ٤ -

اذا كانت مقولة (ملارميه) الشهيرة « الشعر لا يكتب بالافكار ولكن يكتب بقصائدها ... » فان (عيون الرهبان) لقصائدها المختلفة ، قصيدة واحدة تناقض هذه المقولة وتغيرها الى ان « الشعر لا يكتب بالكلمات ولكن يكتب بالافكار .. » وهذا يعني ان الفكرة اصل التعبير الشعري حين تصير هذه الفكرة او مجموعة الافكار شعرا دلاليا وصوتيا في آن واحد ، وحين تصير اللغة حدا للفكرة والفكر .. هذا الزمن المتطور والمتجدد عبر الحقب والسنين ، وعبر الانات المختلفة والمتباينة في حياة الشاعر ، الانسان .. حيث يغلف تجربته الشعرية برموز فنية - لغوية اشارية حينا وانفعالية حينا ثانيا وان كانت الحرفية والمباشرة

التعبيرية هي السائدة في (عيون الرهبان) حيث تتجاوز الفكرة لكونها جملة تعبيرية الى كونها رمزا وشكلا .. وبذلك تتحول الافكار - الرمز الى صورة شعرية - معنوية قد تبدو خطابية او تقريرية ولكنها صورة شكلية - رمزية بفكرتها او مجموعة افكارها ، لا تخلو من غموض في فهم دلالاتها .. فالشاعر عندما يقول في قصيدته (ضلالة) :

« ..
قطعان ،
من كائنات ضالة
يسابق بعضها بعضا
متلاقة الى كل الجهات
متجهة الى الامام
دون ان تعي ذلك
ابدا ..

لا يشغلها ،
سوى شيء واحد
واحد ،
ليس ثمة ما سواه ،
هو ان لا يعلم احد
بسر ضلالتها ... »

يكاد يتحول الى شارح ظاهرة ، او مفسر موقف .. بحرفية تقربها الى ان تكون قصيدة نثر او قصيدة نثرية او اذا صح التعبير تبدو كانها قصيدة دلالية تعتمد الفكرة او الدلالة الفكرية في التعبير . قبل الدلالة الصوتية .. وقصائد (عيون الرهبان) تكاد تكون قصيدة - دلالية واحدة بهذا المفهوم الفكري للشعر الذي ظهر واضحا على عنوانات القصائد : ضلالة ، اجمل الاشياء ، اصدق ما في النفس ، سواء ، مرثيات ، اصول ، عادات ، ما كان ينبغي ، جفاف ، مشهد ثري ..

قد تبدو قصيدة (مرثيات) ضربا من المرثاة الذاتية او رثاء النفس وهو غرض شعري عربي في الشعر العربي القديم ولعلنا نتذكر في هذا المقام قصيدة (مالك بن الريب التميمي) .

لا ليت شعري هل ابيتن ليلة
بجنب الغضى ازجي القلاص النواجيا

ذاكرا مرضه وغربته ، راثيا نفسه بلغة تعبر عن اساه وحنينه .. ولكن عبد الامير حين يقول :

« مرثاة
لعوامل اولية
ضاعت سدى
كان يمكن ان تتحول الى :
مرثاة
لحقب تتهالك على معرفتها الناس
كان اولى ان :
تبقى مطمورة ،
كلن اولى للناس ان :
لا يجهدوا في حفرها
وفي كشف الذاكرة عنها ،
كيما تبقى مجهولة
وكيما يحيا الناس :
اصحاء الطوية ... »

هي مرثاة اقرب الى الصراحة والاعتراف ، نظرا لما تحمله من دلالات رمزية .. فهي كما مرت الاشادة ، قصيدة دلاليةتختلف عن مرثاة ابن الريب ذات الانفعال الشعري الذي صيرها شعرا صوتيا - دلاليا ، شعرا كاملا ..

تبقى (عيون الرهبان) قصيدة واحدة ، تجربة جديدة يترك الحكم عليها لغير الشاعر . لسواه من جمهور القراء الذين هم جمهور الشاعر وجمهور النقاد في آن واحد .

مراجع البحث
١ - ابن ورد الصباح ، عبد الامير معلة ، بغداد ، ١٩٧٥ .
٢ - حافات البرد ، عبد الامير معلة ، بغداد ، ١٩٩٢ .
٣ - عيون الرهبان ، عبد الامير معلة ، بغداد ، ١٩٩٦ .

في شعر عبد الامير معله

قصيدة «وقوفا» :
الثنائيات المتوافقة وتكرار التراكم

د. عبدالكريم راضي جعفر

١ ـ الشعر فن اللغة ، او بعبارة بول فاليري «لغة داخل اللغة» ومعنى ذلك ، ان ثمة لغة جديدة تتشكل . وهذا التشكل يتأتى من (كون) الشاعر الذي يبسط هيمنته على الالفاظ منذ لحظة المباشرة بكتابة القصيدة . وهي لحظة تحطيم وبناء في آن واحد . ومن اس هذا البناء تبدأ عملية ذرّ الجديد في آلية اسميها «آلية الوجدان» التي تصهر حركة البناء صهرا مساويا لتجربة الشاعر الانفعالية . وفي هذا عملية خلق جديد ، له سمات خاصة تحمل سمات البنية التركيبية : الذاتية والموضوعية ، لخالقه . وانطلاقا من هذا اليقين ، فان الشعر لايهشم اللغة القياسية ، الا ليعيدها بنية ذات مستوى اعلى يتشكل فيها نمط جديد من الدلالة تقول لنا مالا تقوله اللغة الاشارية .

وطبقا لهذا الفهم ، فان اللغة توظف على نحو خاص ليصبح الشعر موضوعا لغويا من نوع خاص ، يولد من المغايرة التي تتحقق بالابتعاد عن اللغة الاشارية التي تضع الاصبع على المدلول ولا تنحرف . فالخصوصية اللغوية للشعر تبني اسس قيامها على التجربة الداخلية وهذا المعنى يقود الى القول ان لغة الشعر بهذا التغيير المركب ، تختلف عن لغة النثر . وطبيعة هذا الاختلاف الجوهري «لايكمن في المادة ، الصوتية ولا في المادة الايديولوجية ، بل يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة ، وبين المدلولات من جهة اخرى» ، فالشاعر ـ على وفق مذهبت اليه . يستعمل كلاما مختلفا عما عليه سائر الكلام . وبذلك تلغى وظيفة المطابقة/الاشارة ، لتحل الوظيفة الايحائية التي تتخطى حدود التصريح والتقرير والتسمية المنطقية والضدية بهذا المستوى تفضي الى القول ان الشاعر يدفع بلغته لان تكون «دائما ابتداء» نشعر بازائها ان الشاعر يحمل هذا الابتداء للقول لايمكن قوله الاعلى هذا النحو ذي العلاقات المتشابكة .

وقصيدة الشاعر المرحوم عبدالامير معلة الموسومة «وقوفا» (كتبها في العام ١٩٧٠) ، المنشورة في مجموعته الشعرية (السيف والرقية) تقع في مسار مذهبت اليه . فبتغييرها المركب الذي دفع باللغة القياسية الى الوراء ، استطاعت ان تمنح القيمة الانفعالية / البنية الموضوعية ، قيمة تعبيرية/بنية تركيبة ودلالية .

يتحرك النص في شبكة علائقية من ثنائيات ، ومن تكرار التراكم ، بحيث تشكل تلك الشبكة ظاهرة اسلوبية . ومفهوم الظاهرة في علم الاسلوب يشير الى الملمح التعبيري البارز الذي يؤدي وظيفة دلالية تتجاوز الدور اللغوي المباشر الذي يؤديه الدال والمدلول ، لتتصل بجملة الوظائف الشعرية التي اصبحت محصلة للبنية الموسيقية والميكانيزم التصويري والرمزي معا .

ان الحركة تلك تتوزع بين صوتين دافعين : الاول ، يلتفت الى حركة الوطن العربي المطعون في حزيران ١٩٦٧ :

انه وطن سابح في دمه
والى حركته الكسلى :
ذلك الوطن المتثائب بين السماوات والارضين :
والى حركته المفارقة :
ذلك الوطن المتناثر بين مصب العيون ، وبين منابعها
وهو الصوت نفسه الذي يرى وقعة الامة في دائرة السكون :
ولقد وقعت امتي عن يمين المدينة
بين الصفا والسنابك دون نبي
صحت ثارا لها :
وقعت امتي :
صحت بالفجر الصافنين
الما تزل كبدي بين اسنانكم تتقصد ماء !
دعوه يسل بين اعشابكم نحو وجهي
وهوت من يدي البندقية .

اما الصوت الدافع الثاني ، فهو الوجه المتمل في حركة
الوطن المدافعة عن وجودها ، ماضيا :
طلعت من يدي مرة بندقية
كان وجهي
خاشعا والخيول تمر عليه مرور السكاكين في الخاصرة
كان وجهي
امة ينبت الزرع فيها
كان وجهي هو البندقية

فضلا عن الوجه الذي يدعو الى التمرد من اجل الغاء المغايرة
المتمثل في حركة الانكسار :
هذا وعدي :
يتكون منا اولاد منفيون عن الوطن العربي
ويسيئون الى اسرار الملكوت
وتنفضهم سجحات الخيل
فتنتشر الثورة

بهذا التداخل بين الصوتين تتشكل البنية الفنية التي اسست انحيازا الى وظيفة الشعر المزدوجة : الافهام والتعجيب . بمعنى الانحياز الى الانسان والتقنية ، ومن ثم خلق النص الذي يقوم على اساس خلق مايمكن تسميته (التناص السياقي) الذي يقوم على حالة تلبس الماضي والحاضر ، فضلا عن احداث التوترات الايقاعية لتصعيد حدة الفعل وردة الفعل .

ولعل المنطلقين اللذين اشرت اليهما هما المسؤولان عن دفع النص باتجاه تثبيت الثنائيات بهذه الصورة اللافتة ، يساعد ذلك التثبت تكرار التراكم . نقرأ :

١ ـ من بطون السماوات وحدي انحدرت ، انحدرت
من بطون الحجارة .
٢ ـ من جلود النبيين ، وحدي تسللت من بين ليل وليل .
٣ ـ ووحدي وقفت على حافة الوطن العربي
ذلك الوطن المتثائب بين السماوات والارضين
٤ ـ ذلك الوطن المتناثر بين مصب العيون وبين منابعها .
٥ ـ بين زمزم والرمل والشمس .
٦ ـ وقفت على صخرتين اثنتين
٧ ـ ماسكا رئتي
٨ ـ انه الوطن الملك الصامت المتربع بين النخيل
انه وطن سابح في دمه
٩ ـ وبيني وبينكم الملكان المقيمان في المنكبين .
١٠ ـ غطى نار الله وجنته
١١ ـ بالكلأ النابت بين ضلوعي والرمل
١٢ ـ وضعي اثقالك من جبل او بحر
١٣ ـ انا اثنان يسيران على الماء
١٤ ـ انا اثنان طلعنا من حجب لم نتاولها بعد
١٥ ـ انا صحراوان تملكنا اعناق الغيم وادلجتا
١٦ ـ نحن رمحان : رمح نما ، ونما ، واصاب السماء ورمح ذراعي
١٧ ـ ملكان اثنان جديدان
١٨ ـ عندي ملكان

١٩ ـ اخترقا صفين من الانوار
٢٠ ـ انا والصحراء
٢١ ـ وحطا بين يدي .
٢٢ ـ بين ابي المالك والمملوك
٢٣ ـ بين الله وبيني .
٢٤ ـ ملكان اثنان يبيتان الليلة عندي .

بهذه النسبة العالية (٢٤ سطرا من ٨٤) سطرا التي شكلت اكثر من الربع بقليل ، يشهد النص المملحكة بين الثنائيات التي تبدو في الحركة القرائية الاولى ثنائيات متضادة ، غير انها تضغط على الجمل الشعرية لتشتغل في فضاء منفتح على التوافق وليس على التضاد . وهي تحولات حركة السلب والايجاب ، الحياة والموت ، الانفراد والتوحد ، الحرب والسلام ، السكون والحركة . وهذا مايشير اليه عنوان القصيدة (وقوفا) : المصدر النائب عن فعله الذي افترض مضاده التوافق (جلوسا) . وفي هذا مايثبت اس الحركة التوافقية المستقرة التي يراها النص مستقرة في الوطن والامة . وهذا ماتشير اليه الجملة الشعرية التي شكلت نهاية النص :

وعدا ايتها الصحراء
ملكان اثنان يبيتان الليلة عندي .

واذا كنا لحظنا حركة الثنائيات المتوافقة ، وهي تنشط لتاسيس شعرية النص ، فان تكرار التراكم يسهم في اقامة النشاط اللغوي المفضي الى ترويج دلالة . واقصد بـ (تكرار التراكم) : التكرار الذي يشير الى الزيادة ، او كثافة الاضافة المؤدية الى دلالة تجسد نوعا من التضخم المنظم على شكل ثنيات مرتبة . وهي علامة من علامات احداث المغايرة التي تجعل النص نصا غير تقليدي . نقرا :

من بطون السماوات وحدي انحدرت ، انحدرت
من بطون الحجارة
لابسا ذات جلد
من جلود النبيين ، وحدي تسللت من بين ليل وليل
ووحدي وقفت على حافة الوطن العربي

والجملة في الاصل :

وحدي انحدرت ، انحدرت (من بطون السموات
من بطون الحجارة
لابسا ذات جلد
من جلود النبيين
تسللت من بين ليل وليل
وقفت على حافة الوطن العربي)

ان لفظ (انحدرت) ـ هنا ـ لايفضي الى تكرار التلاشي ، واقصد بـ(تكرار التلاشي) : اقامة دلالة الاضمحلال على لحظة شعرية ، ويتحقق ذلك بتكرار لفظ بعينه ، وبمعاونة مدلول سياقي .. اقول لايفضي الى تكرار التلاشي ؛ لان الشاعر شحن اللفظ بلحظات تلبث تشير الى الحياة (السماوات ، الحجارة ، جلد ، جلود ، النبيين ، تسللت ، وقفت)

ومثل هذا الاشتغال نقرا

وحدقت فيه ، وحدقت
حدقت ، حتى هويت على وجهه ..

فتكرار (حدقت) ثلاث مرات سعى الى اضافة وتوسع ، على الرغم من مدلول (هويت) الذي يشير الى السقوط ، وهذا مالم يرده النص ، إذ ان (هويت) هنا يشتغل على اساس الايجاب ، وليس على اساس السلب ، بمعنى اخر : التوافق وليس التضاد ، وهذا ماتفضحه الجمل التي تكمل تكرار التراكم .

وحدقت فيه ، وحدقت .. حدقت حتى هويت على وجهه ماسكارئتي انه الوطن الملك الصامت المتربع بين النخيل انه وطن سابح في دمه .

وفي كلتا الحالتين : الشموخ والتسامق (المتربع بين النخيل) ، والانكسار الناتج عن الطعن (سابح في دمه) ، فان المعنى الاشاري لـ (هويت) يندفع الى الوراء ، ليبرز المعنى التعبيري الذي يفضي الى (الارتماء) المفعم بالحب ، على وجه الوطن العربي والذي يساند هذا الاستنطاق صورة (ماسكا رئتي) التي تشير الى (عدم التنفس) ، خوفا من اقلاقه .

واذا كنا راينا اشتغال الالفاظ التي تتضاد مع تكرار التراكم ظاهريا وتتوافق معه في بنيتها الباطنية ، فان الشاعر يكرر فعلا ثم يحذفه . يقول:

نحن رمحان :
رمح نما ، ونما ، واصاب السماء
ورمح ذراعي

هنا ، يكرر الفعل (نما) مرتين ، ويأتي بجملة شعرية تستغني عن تكرار الفعل مرة اخرى .. هذه الجملة هي (واصاب السماء) ، اذ ان فيها تكرارا مرات كثيرة تسد الفسحة الكائنة بين الارض والسماء . وفي هذا تمهيد لحذف الفعل نهائيا من الشطر الثاني (رمح ذراعي) لعله الالتحام . وهذا مايفضحه (نحن رمحان) .. الرمحان المتساويان في القوة والاتجاه .. الرمحان المتوافقان . ويؤسس تكرار التراكم بوساطة حذف عبارة . نقرا :

ذلك الوطن المتثائب بين السماوات والارضين ذلك الوطن المتناثر بين مصب العيون ومنابعها بين زمزم والرمل والشمس .

فتكرار التراكم ـ هنا ـ (ذلك الوطن) يسعى الى توسيع الصورة ، ومن شان هذا التوسيع اقامة الحد المرسوم من الاقصى الى الاقصى . ولذلك لجا الى الجموع (السماوات ، الارضين) ، و(مصب العيون ، منابعها) . ومن شان تلك المساحة الواسعة ان تتجمع في بؤرة واحدة يتلخص تراكمها في (زمزم) : بئر : لفظ مفرد ، و(الرمل) : ليس بصيغة الجمع ، اذ انه هنا يعني الصحراء) ، و(الشمس) مفرد . وهو ماسعى اليه حذف عبارة (ذلك الوطن) من الشطر الاخير .

٢ ـ تنتمي القصيدة الى وزن (المتدارك) : فاعلن ، ويتسلل (المتقارب) الى بعض اثنائها ، فضلا عن خروج المتدارك الى (الخبب) .

يبدا النص بـ (فاعلن) (الاشطر ١ ـ ٤) غير ان هذاالايقاع يتحول الى (المتقارب = فعولن) ، لان المطبوع قيد اخر لفظة (وليل) وبهذا تحول الايقاع :

ووحدي/ وقفت/على حا/ فة الو/ طن/ العـ/ ربي وليس ثمة عضوية لمثل هذا التداخل . وعلى الرغم من ان (فاعلن) هي عكس (فعولن) ، والعكس صحيح ، فان الارتباك في الايقاع متولد من تقييد اخر الشطر (وليل) واذا ما حاولنا فك التقييد ، لمنحه الحركة الاعرابية (وليل) لانتفى الارتباك الايقاعي ، فنقرا : من جلود النبيين ، وحدي تسللت من بين ليل وليل ووحدي وقفت على حافة الوطن العربي وبذلك يستوي المتدارك ، ونفك انكسار (المتقارب) في (حافة) . ومثل هذا يفعل في الشطرين (٢٧،٢٦) ، اذ قيد لفظ (المنكبين):

وبيني /وبيـ /كم الذ/ـرُ مني
ومن و/ طني الغـ/ ربي الـ /قديم

ويتحول الايقاع الى (الخبب) ، ليمتد على مساحة قدرها ١٤ شطرا (٣٤ ـ ٤٦) .

ان مثل هذا التحول له مايبرره ، فبعد ان كان الخطاب متجها الى (الفجر الساهمين) ، يتحول الى حوار داخلي يسهم في تقويض حالة السلب المتارجحة في رقاب (الفجر الساهمين) ، لينفخ في الروح دفقا يقع في دائرة (الدعاء) :

أيتها الصحراء خذي مني كفي
غطي جبهتي الموعودة
غطي نار الله وجنته
بالنيجان ، وبالكلأ النابت بين ضلوعي والرمل
وضعي اثقالك من جبل او بحر
لم يخشع من ذكر هوانا العذري
ضعي بردى وتهامة والشعر على كتفي
وقفي

لنقل للعالم :

انا اثنان يسيران على الماء
انا اثنان طلعنا من حجب لم نتاو لها بعد
انا صحراوان تعلكنا اعناق الغيم وادلجتا
انا صحراء واحدة لم تولد بعد

ان الزمن الموسيقي لـ (فاعلن) هو ١/٤و١ درجة ، وومعنى ذلك ان (فعلن) فقدت ١/٢ الدرجة (فعلن ثلاث نقرات ، فعلن : نقرتان) ، وذلك امر يفضي الى القول ان الحركة المتلاحقة تتعلق بالدلالة الكلية لدخول (الخبب) ، اذ تشير الى اختصار زمن له محمول يتردد بين النهضة واختمارها في مرحلة زمنية صدمت الانسان العربي .

٣ ـ القافية :

للقافية علاقة كبرى بموسيقية النص الشعري ، وتوطيد بنيته الايقاعية ، اذ ان الاصوات المتكررة في اواخر الاشطر او الابيات لها تردد ، وهذا التردد له توقيع منسجم ، يتوثق بصوت الروي الذي تبنى عليه الابيات او الاشطر .

وهذه القصيدة تكاد تكون خالية من صوت الروي المتوافق باية صورة كان ذلك التوافق باية صورة كان ذلك التوافق ، سوى استثناء واحد يعد اتفاقا في صوت الروي . يقول :

ضعي بردى وتهامة والشعر على كتفي وقفي .

هكذا كانت القصيدة تنساب من دون اللجوء الى تردد اصوات بعينها في نهاية الاشطر وعلة مغادرة هذا التردد الصوتي لاتحتاج الى عمل فكر ولا اجتهاد ، بقدر ماتحتاج الى قراءة خاصة يكتشف المتلقي من خلالها ان تكرار التراكم والثنائيات التي شكلت ظاهرة قد اسهمت اسهاما فاعلا في تشكيل بنية ايقاعية داخلية ، اصبحت القافية بموجبها نافلة ، وبذلك يشعر المتلقي ان اختفاء اصوات الروي المتجانسة بهذا الشكل ، لايأكل من شعرية النص لتحقق التصويت الداخلي والتناغم الصوتي .

المنطقة الاسلوبية المحايدة

قراءة اسلوبية في شعر عبدالامير معله

د . بشرى موسى صالح

اذا ما اردنا توصيف المنطقة الاسلوبية التي يشتغل عليها وفيها نص الشاعر الراحل عبدالامير معله ، فسنطلق عليها «المنطقة التعبيرية المحايدة» التي تتمثل شعريتها في احتزال التجربة في ابعاد محددة تنأى عن التطرف في الانزياحات ولا تتوغل بعيدا في ارض المجاز ، فضلا عن انعكاس المحددات الأسلوبية للاسلوب التعبيري في شعره ، ونقصد بها الاتصاف بدرجة ايقاعية عالية تتوالى فيها ذبذبات التقفية ، والاقتراب من مدارج المباشرة والتقريرية وندرة التعقيد البنائي والتشكيلي والاتسام بقرب المسافة بين الدال والمدلول ، وغير ذلك مما هو معروف في المستوى التداولي من المهيمنات الاسلوبية للاسلوب التعبيري ـ كارتفاع صوت الغناء ، واطراد الانا ، والنحوية العالية ، والابتعاد عن افاق التنوع الدرامي او السردي وتعدد الاصوات واتصاف الشعر بالخاصية التوثيقية المائلة الى تسجيل وقائع الحياة الشعورية والمادية .

ولاشك في ان الاكتفاء بتأثير هذه المحددات ذات الطابع العام قد يدفع التحليل بسمة الجاهزية ، فلابد من مراجعة بعضها نصياً للكشف عن التكوين الخاص لها الذي يمنحه الاسلوب .

والواقع ان بامكاننا تحديد ثمينين دلاليتين مهيمنتين على نتاج الشاعر كله هما السياسة والمراة ، تداخلنا تارة ، وانفصلنا اخرى ، والتبست احداهما بالاخرى في تارات كثيرة ، واذا ماشئنا التغليب او التفاضل في الشيوع بينهما فنجد الغلبة لثيمه السياسة لديه على الاخرى .

ولايمكن بطبيعة الحال في هذه العجالة الوقوف عند قصائده تفصيلا ، فمنهجيتنا تقتضي تحليل القصائد كاملة وعدم الاكتفاء بجزيئات او شذرات منها لاتصلح عن ملامح الاسلوب وتحولاته ، ولذلك فسنعتمد لصياغة فروضنا التاويلية والاسلوبية على ديوانين الاول هو «اين ورد الصباح» الذي تتكرر اغلب قصائده في ديوانه «عزف على الرمح» في مفارقة لانجد لها مبررا واضحا ، فالاول قد صدر عام ١٩٧٤ والاخر عام ١٩٨٦ ، اما الاخر فهو ديوان «حافات البرد» الصادر عام ١٩٩٢ ، ومن الواضح ان اختيارنا خاضع الى الرغبة في الوقوف عند تحولات البنية الاسلوبية بين اول دواوينه تقريبا واخرها .

القصيدة المختارة من ديوان «اين ورد الصباح» هي «قراءة في وجه انثى» : يفتتح النص بصيغة النداء الذي يكتنفه الوصف الشعري لتضافرا معا اي الوصف والنداء في اضفاء السمة الخطابية على النص وادخاله في الفضاء المسرح اذ نجد ان الافتتاحية بمثابة البنية المشهدية التي ترسم تخوم التجربة زمانها ومكانها . يقول النص :

«يا صديقة وجهي الذي امتصه البحث
جنتك ، والليل منغلق
فافتحي الباب
الليل منغلق ...»

ولايمكننا مغادرة هذا المقطع الافتتاحي للنص من غير الوقوف عند التعبيرين الكنائيين «صديقة وجهي» و «الليل منغلق» اذ يشير الاول وبعيدا عن الحرفية في التاويل الى اختيار الاسناد بين متنافرين ، اذ ان افق التوقع يشير تدوليا الى صديقه روحي .. صديقة قلبي .. صديقة زمني .. الخ الا ان النص يفارق هذا التضايق الى اخر بعيد هو «صديقة وجهي» اي «المدينة العربية» الذي نرجمه تعبيرا كنائيا عن التصاق الهم العربي بقسمات وجه «الشاعر» في انعكاس ماوي ظاهر اما الاخر فهو «الليل منغلق» المبتعد عما هو مالوف من سمات الليل شعريا : فانغلاق الليل ينفتح دلاليا على الافراط في الغلق او التغليق اللذين تصنيفهما صيغة «منغلق» ناهيك عن فعل الانغلاق الذاتي فهو ليس مغلقا ذاتيا وكانه بذلك يعبر ايضا عن الهم العربي ذاته لاسيما حيث يخاطب المدن العربية التي لم تعرف انوار الحداثة ولم تسطع عليها شمس الديمقراطية قبل الثورات وبعدها ايضا ، الامر الذي ينسجم مع فرضنا التاويلي السابق حول التزاوج والتضايق بين يلمني السياسة والمراة في قصائد الشاعر .

وبعد هذا المقطع يجنح النص نحو بنية الحوار ولكنه حوار مقطوع بتدخلات الراوي فضلا عن الميل الى خلق التوازيات الايقاعية فيكرر النص جملة المفتتح لاضفاء الدرجة الايقاعية التنغيمية المطلوبة .

ـ انت وحدك ؟
ـ وحدي انا .. هل شربت كثيرا
ـ يا صديقة وجهي افتحي الباب .. فالليل منغلق

ويميل النص في بنيته الى المجاورة بين بنيتي الحوار والسرد بتناوب نسقي ظاهر ، يتمثل في شكل النص بوضع شرطة «ـ» الحوار قبل الحوارات . ووضع اقواس التنصيص للسرد المنسوج بهيئة استبطانية واضحة ويظهر هذا جليا في نصف القصيدة الاول الا ان النص يميل الى السرد «الشعري» من بين انماط السرد الخطابية لا الدرامية في النصف الثاني من القصيدة على نحو يجعل الحوار ينكفيء وينحصر في زاوية ضمنية صغيرة :

«تفتح الباب
تفتح ابوابها
واحد كل شيء
صمتنا واحد ...»

ولاشك في ان ميل النص الى مناغمة الاسلوب التعبيري بما وضعناه له من محددات اسلوبية جعله يعلي من شان الغناء والتوليد والتفريع على حساب نمو الدلالة حين يحارب صوت النص قوى الشر والقبح التي تترصده وتنشر احزانه :

«وجع في دمي مثل وجع المحيط
المحيط الذي فرشته العيون
والمحيط الذي فرقته العيون

وهكذا يصبح الدال اللساني «المحيط» مركز اشعاع الجمل على نحو نسقي تراكمي ، ونسجل هنا في الجانب التداولي لشعر الشاعر هيمنة بنية التوليد او التفريع الدلالي

ونجد في هذه القصيدة اكثر من مركز لساني بؤري ، منها الدالان «وجع» والاخر «المحيط» ، والتركيبان «الليل منغلق» و «صديقة وجهي» وفي نصف القصيدة الاخير يختار افتتاح فضاء دلالي يزاوج بين هموم العشق وهموم الوطن :

«مرة علمتني امراة
ان اشاركها صدرها
مرة علمتني امرأ ...»

ويضع النص نقاط قطع ليعبر هذا النثيت من النقاط عن انفتاح الكون الدلالي على الكثير من الدلالات المسكوت عنها ، وبعد هذا المقطع مباشرة يتخلق التضايق بين الهم النضالي العربي وهموم العشق وشؤونه ، اذ يقول النص :

مرة علمتني الطفولة
ان اوطىء للبندقية صدري
ان ارى الوطن المر يحلو

ولايلبث ان يعلو صوت الخطاب ليؤشر دلالة التجاوز بين هموم النفس وهموم الذات الكبيرة المتمثلة بالوطن :

«القريبي
الليل منغلق
والشبابيك مطفأة
والرجال ينامون من خوفهم
فاعبري بي الى قاسيون المهدم
لم يبق الا الهزيمة
والليل منغلق
يا صديقة وجهي»

وبذلك يقفل النص بنيته الدائرية التي ختمها بنسق الافتتاح ليشكل تجسيدا لمنزعة الشعورية الواحدة التي تشكلت في المراوح بين السرد والحوار والمناورة بينهما من غير ان تخرج عن مهيمنات المنطقة التعبيرية المحايدة ونزعته الاسلوبية ومغادرتها الى روح الدراما وطبيعتها القائمة على التداخل والتعارض .

اما نصوص ديوان الشاعر (حافات البرد) فتميل الى بنية التجريد والى التوغل في ممالك الرؤيا بغية منح سمة السرية وابهام المعالم المرجعية في واحدة من محاولات الشاعر في الخروج عن كنف القصيدة التعبيرية المباشرة ومعانقة افاق حداثية جديدة تسعى اليها القصيدة الحديثة ، وتقف القصيدة (الادونيسية) حتى قمة الهرم فيها .

ولكن لانزعم ان شاعرنا قد افلت من براثن التعبيرية المحايدة بل كانت قصيدة الرؤيا لديه تتسم بالروح الحلمية المتقطعة بعيدا عن الطابع الرؤيوي الدافع القادر على تخليق عوالم خاصة خاضعة للمنطور التجريدي من غير الربط بمراجعها على نحو مباشر .

ولعل الشرط الامثل في تحقق بنية القصيدة الرؤيوية تبعا الى ما رشحه علماء الشعرية يتمثل في بلوغ النحوية ادنى مرتبة يمكن ان تصل اليها بتراكم الانحرافات والابهام والتضاد مع ارتفاع نسبة التخيل والنشتت في النسيج الدلالي مما يخضع القصائد الى طبيعة دلالية متموجة تسمح بتعدد الاحتمالات والقراءات

اما قصيدة (الرؤيا) الافتراضية فتتراوح بين النثرية او التجريد المحض وبين سمت الطبيعة الرؤيوية (اللسانية) التي تعمد الى تقطيع الخيوط المرجعية بين الدوال ومدلولاتها وبتر الاحالات الدلالية .

وسنختار قصيدة (الان) مثالا على قصيدة (الرؤيا الافتراضية) لدى الشاعر. لاشك في ان اختيار القصيدة عنوانا زمنيا هو (الان) بهذه الكيفية المجردة الفاقدة للتحديد يعني فتح النص على امد لانهائية تخرج اليها دلالة الظرف المفتوحة للتحديد عمايوحي به اختيار هذا العنوان من دلالة تجريدية واضحة واذا ما ارادت القراءة الافادة من اغلفة النص نقول ان القصيدة لم تستطع توظيف دلالة العنوان في متنها النصي على النحو الذي يستطيع ترشيح دلالة قصدية ما .

وتميل هذه القصيدة في بنيتها التركيبية الى الافادة من لعبة الانغلالات السريالية التي تميل الى تشقيق التراكيب وتوليدها بعضها من بعض على نحو عبثي يخرجها عن المنطق الدلالي .

وتفتتح القصيدة بالصيغة الامرية التي تخرج الى النداء مع حرص النص على اغفال سمة المخاطب : تعال الي ، نجلس معا .

ويخلق النص منذ بدايته مفارقة بسيطة تقترب من السطح الظاهر

تعال الي ، نجلس معا
نتجاذب اطراف الخيوط التي لاتربط بيننا ....

وفي محاولة لمنح النص السرية المفتعلة تعمد القصيدة الى ابهام الدلالة بتضييع خيوط مرجعية الضمائر :

لاوقت لغير اللهو
بما لاينبغي ان نلهو به انا ، وانت ...
انا ، وانت
وليس سوانا ..
ومن سوانا ؟!.

واذا ماوضعنا شرطا لصياغة الخاصية الاسلوبية التي تحكم المنظور التجريدي بما يناى به عن النثرية سنجده يتجلى في قدرة الخاصية الشعرية على محاصرة الطبيعة الدلالية المراوغة للتجريد وذلك بالسير نحو خلق التشتت النابع من (صعوبة) الامساك بخيوط الدلالة لا باستحالتها وقابليه القصيدة على التبنين (او خلق الوحدة العضوية بالمصطلح النقدي القديم) ويستند هذا كله الى خاصيتي الانسجام والاتساق النصيين اللتين دعا اليهما علم النص .

الا اننا نجد اقتراب هذا النص من النثرية وسجال التراكيب والولع بالتقفية :

نحن الاثنين
ادق من العلاقة بين طفلين ولعبتين ..

فلا شك ان هذه الدلالة السطحية تصطدم بنفسها ولا تذهب الى ما عداها او ما هو اعمق منها . اذ يقول النص بعد ذلك .

نحن الاثنين ..
ابسط من جناحي طير في لحظة الهبوط ...

ولاتخفى حدود العلاقة السطحية بين مكونات هذه التشبيهات التي لاتصل الى حدود الكون الاستعاري المركب .

ولانلمس في هذا النص نموا للدلالة بما يعين على جلاء الرؤيا او الافضاء بها . اذ يستمر النص في حركته التوليدية المستندة الى تناسل التراكيب كما اسلفنا والميل الى خلق التوازيات والانساق ذات الطابع الشكلي المحض المولع بالتقفية النسقية . فالنص يقوم على الطابع النسقي التقفوي بشكل متواتر .

وتفيد القصيدة من تقنيات قصيدة النثر من حيث الولع بالتفريعات وعلامات الترقيم والميل الى بنية المفارقة في محاولة تعويضيه عن غياب الوزن . ومن امثلة هذه التفريعات والتشققات المنطقية داخل هذا النص :

في ذلك الحين
يكون سوانا منشغلا بافعاله :
الاكل
والتخلص من خلجاته ..
والتعب
والنوم على انقاضه ..

ومن امثلة المفارقة في النص :

خلافا
لما جاء به هيروقليطس
ان احدا لن ينزل النبا ،
لا مرة
ولا مرتين ،
فنحن لسنا تحت ،
حتى ينزل النبا احد ،

ولاتخفى حدة النثرية في التعبير والامعان في التفسير وشرح الدلالات الشعرية وطغيان الامر وحروف الجواب . وفي مفارقة اخرى يتصدرها حرف الجواب (اذن) وغيرها كثير :

اذن
فلست وحيدا انت الان
وليس معك احد ..

وهكذا يستمر النص حتى نهايته مستعيرا الطبيعة النسقية او تقنية التوازي ليتصدر التركيب الامري (كن مثلي) ثلاثة مقاطع . لترصد هذه المقاطع . حالات تعبيرية شديدة التجريد والالتصاق بالذات :

كن مثلي ،
تقول للشيء :
انصرف
فينصرف عنك فتبقى دون شيء
ثم تصغو الى نفسك
كي لاتتفاقم عليك الاشياء ،

وهكذا الحال مع المقطعين الاخرين . وبعد هذه المقاطع النسقية ترد كلمة (الان) في اشارة اولى توهم بالتعانق مع دلالة العنوان الا اننا نجدها محض فاصلة شكلية تفصل بين ما تقدم من النص وما سيلي منه . وكان ما تقدم لاعلاقة له (بان) القصيدة او زمنها الحاضر او لحظتها الراهنة .

ولعل افق التوقع يسحبنا الى احتمال حدوث اختلاف في بنية القصيدة التركيبية او الدلالية بعد هذه الفاصلة ولكن الافق يخيب . اذ سرعان ما ينكشف النص الى بنيته الاولى مكررا الصيغ الامرية والندائية بغية اعادة فعل التجربة . ولكنه ياتي هذه المرة بنداءات خطابية متلونة بافاق تجريدية محض . تتراوح بين النداء المباشر والمجرد منها :

يانسمة ياطيرا لدي . ياابني ويابي ويالخي ويلسيدي ويالروة ويلسحيقا وهكذا .

ويغص النص بنداءات تفتقر الى الدفق الشعري او المسوغ الدلالي المطلوب . وهذا التنافر بين انماط (المتناديات) لاينسجم مع شعرية قصيدة الرؤيا التي ياتي الجمع فيها بين المتنافرات ملائما للرؤيا الغائبة التي تستحضرها المفهومات المتنافرة او معطيات الحواس المتقاطعة .

فاذا النص يتحول من الاطار الشعري المراد الى خطابات ذات سمة مونولوجية تستبطنها الذات في احلام يقظة صائتة يغلب عليها السجال النثري .

ويصعب علينا تلمس خيط دلالي او تاويلي يربط بين اشتات القصيدة المتنافرة فهي لاتخرج من التجريد الا الى التجريد ليصبح غاية في ذاته لا وسيلة لتحقيق شعرية النص المتمثلة بتشكيل الفضاء الرؤيوي والاحاطة بدلالة رؤيا الكون والعالم (الفولمانية) .

وبذلك يختنق خط التجريب حين يرتطم بذاته ولاتستطيع التجربة مغادرة مستواها الاول مستوى التعبير المحايد المباشر مهما حاولت المناورة او التشبث بطابعها .

السردية في سيرة عبدالامير معلة الشعرية

وجهة نظر نقدية

د . عمران الكبيسي
الجامعة المستنصرية

لاغني عن القول : لست معنيا بغير رحلة الرجل الشعرية . فلم يحصل لي شرف التعرف عليه حيا ، ولامحادثته او قراءة شعره ، حتى دعيت لانظر فيما قال وترك لنا من الشعر . فباشرت بقراءة ابداعه بعيدا عن عالمه الشخصي وحياته العامة معتمدا على ما وقع تحت يدي من مجموعاته الشعرية التي اتمنى ان تجمع في مجموعة كاملة وهي : السيف والرقبة (١٩٧١) ، واين ورد الصباح ١٩٧٤ . ولا اجد باسا في هذا السياق ان ابدا على غير عادتي بحكم نقدي عام ، فلم اجد مندوحة من الاعراب عن اعتقادي ان زبدة شاعريته سكبت في هاتين المجموعتين . ويبدو ان ظروفا ما اشاحت به عن الشعر ، فلم تصدر مجموعته الثالثة الا بعد اثنتي عشرة سنة ، وهي عزف على الروح (١٩٨٦) . وليس فيها من الجديد الذي لم يسبق نشره الا قصيدة مرثاة للفارس موسى بن بيروت . وقصيدة السياب على خط النار . وما عداهما سبق نشره في المجموعتين انفتي الذكر وغيرهما .

وفي عام ١٩٨٧ صدرت له مجموعة بيان الكبرياء ، وهي قصائد يفوح منها رائحة الحرب ، ودراستها ضمن شعر المعركة او القصيدة المقاتلة اكثر جدوى من دراستها ضمن الوسم السردي . في التسعينات صدرت له اخر مجموعتين : حافات البرد ١٩٩٢ ، وعيون الرهبان ١٩٩٦ . وخمس مجموعات شعرية صغيرة نسبيا في ثلاثين عاما من عمر الشاعر الفني ، تعد حصادا شحيحا اذا ما قورن بحصاد معاصريه مثل سامي مهدي وحميد سعيد وعبدالرزاق عبدالواحد وغيرهم . ولم يكن الشاعر كما يظهر متفرغا للشعر ولا متخصصا منقطعا له دون غيره من سائر الاجناس الادبية ، والتفرغ للشعر والانقطاع له يتيح لقائله فرص تنوع التجارب وتراكمها وتنمية قوة التدفق وكلها معايير تشفع في تقدم المبدع وتفوقه وهي نقاط خارقة ، في تشخيص الفحولة في النقد العربي القديم .

والمثابرة في قول الشعر تعلو على الذكاء احيانا . ينقل لنا الكسندر روشكا في كتابه ، الابداع العام الخاص راي كوكس التي درست سير النابغين فوجدت ، ان الذكاء المرتفع ، لا المرتفع جدا ، مع درجة عالية من المثابرة يحققان الابداع اكثر مما لو كان الذكاء مرتفعا جدا مع درجة منخفضة من المثابرة ، ص١٧ اذ كتب الشاعر الرواية والمسرحية والسيرة وغيرها ، مما اضعف مثابرته في قول الشعر ولو كانت مثابرته عالية ، وحضوره دائما ، لكتب لاسلوبه المتميز بالجدة ان يكون اكثر فاعلية ، واقوى تاثيرا في مدارج تطور كتابة القصيدة الحديثة ، واجيال الشعراء المتلاحقة فلا نبالغ اذا قلنا : في شعر معلة نكهة خاصة ، واداء تقني متفرد في السرد والسرد الشاعري ، وانه اهتدى اليه في وقت مبكر ، ومن النادر ان يتخطى شاعر طابع القص الوصفي الحكائي ويرتقي الى مراتب الحدث الشعري بعفوية تبدا من الصنعة والتعسف .. فها هو يقول في قصيدة مرثية الفارس موسى بن بيروت في مجموعته عزف على الروح : باب من الاحزان ينفتح العشية / باب بيتك مغلق / والنعش مسجى بباب القبر / والاوراد موحشة / وجدران المدينة اقفرت شرفاتها / فالنعش مسجى بباب القبر / بيتك مغلق / باب من الاحزان ، ينفتح - العشية ... غير ان النسوة المتوشحات بوجهك الغافي / رفعن اكفهن مصفقات / لن نودع نعش موسى بالبكاء / فلن يليق به البكاء / ولن تليق به الدموع ...

الوجه يشرق ، مثلما كنا ، وكان / وساعداك امتدتا / ماذا تريد ؟ / مسدسا ؟.. رمحا ؟.. دموعا ؟.. / مهرة بيضاء ؟ اندلسا جديدا ؟!... هاك موسى قالت امراة تغني / وارتفعن ، مصفقات ، ترقص الاقدام والايدي / والسنة تزغرد / وانهمرن .. / الدمع يحلو الان فوق الرقص . ص٩ .

ليس بوسعنا ان نقول للشاعر اليوم الا كما قال . هذا السرد الشاعري ، والنفس الملحمي والتكرار الموجز المتقن ينسينا كل ما حولنا ، وتنقلنا الدلالة الى حالة شعورية ننسى في ظلالها ان في الشعر وحدة بناء هي الشطر او البيت . وننسى العروض والضرب والقافية لنعيش النشوة الشاعرية خلف انسياب الكلمات ، وتتابع المفردات باسلوب اسير وايسر من النظم المالوف بنغماته الحادة . مع انه كان يحاكي ما حدث فالشاعر اتفاقي في صورة الابداعية فهو لاينفي ولايغير الافكار المقبولة ولاياتي بافكار غير المقبولة فهو اتفاقي يقتصر على المرئي والمحسوس وهذه خصائص ملحمية ، وحينما نسم السرد بالملحمية في رحلة معلة الشعرية فالملحمة الاصل الاول لسائر الاجناس الادبية وتعد محاولة الانسان الاولى للخروج باللغة من مهمتها النفعية الى غايتها الجمالية . وهي تجمع بين العاطفة والموضوعية ، او بين الانا والمجموع ، لاعتزازها بالانتماء القومي والاصول التاريخية وتاكيدها للقيم والتقاليد القومية . وكل هذه العناصر تستوقفك وانت تقرا شعر عبدالامير معلة . فهو يكتب من محيطه ، ومن محيطه يلتقط صورة الشعرية ولايجهد نفسه في خلقها . ان طغيان الافعال الماضية قياسا الى نسب تكرار الافعال المضارعة يستفزنا منذ البداية الاولى لقصائده في مجموعة السيف والرقبة ، وفي مجموعته اين ورد الصباح . وينجلي لنا ميله الى استخدام ياء المتكلم وتائه بنسب اعلى من ضمائر الخطاب والغيبة على الرغم من تاكيده للحس القومي الجماعي ، وتصريحه باسماء المواضع والربوع التي ينتمي اليها قوميا ففي قصيدته - وقوفا - اولى قصائده في مجموعته ، السيف والرقبة ، :

من بطون السماوات وحدي انحدرت ، انحدرت / من بطون الحجارة / لابسا ذات جلد / من جلود النبيين ، وحدي تسللت من بين ليل / وليل / ووحدي وقفت على حافة الوطن العربي /... / وحدقت فيه ، وحدقت... / حدقت حتى هويت على وجهه ماسكا رئتي / انه الوطن الملك الصامت المتربع بين النخيل / انه وطن سابح في دمه . ص٥ .

لقد خلق الفعل الماضي للقص . فهو لسان حال الحدث المنجز الجاهز الذي اصبح ضمن ذمة التاريخ ، لان التاريخ يسرد بفاعلية التذكر للمواقف والاحداث واعادة رسمها . وقد كرر استخدام الفعل الماضي في هذه القصيدة ما يقرب من ٢٥ مرة ، ومحض اربعة افعال مضارعة للمضي بحرف الجزم (لم) مقابل ثلاثة عشر فعلا مضارعا . وتزداد نسبة استخدامه للفعل الماضي في قصيدته التالية (النهر) من ذات المجموعة لتصل الى نسبة ١/٢ . وتزداد لتقترب في القصيدة الثالثة (أت الينا) لتصل الى نسبة ١/٣ وتاكيدا للنزعة الملحمية يسهل تشخيص ولعه بما يؤثر وما كان يؤثر من ربوع الوطن العربي وقيم الامة الجماعية . فيصرح بالاسماء . الوطن العربي . وزمزم . والجزيرة . ودمشق . وبغداد ويكرر استخدام الجمال ، والمطي والرمل والحصى والنخيل والمفاوز وما يقرا بين السطور من عقائد الامة وموروثها من الاعراف والقيم . تنقل ما يرد في

قصيدته السابقة حيث يقول : اكشفوا لي عن الشرف الوثني / وانظروا صوب عيني / اكشف لكم عنهما /ان بيني وبينكم الترب صاعدة من خفاف المطي / وبيني وبينكم الملكان المقيمان في المنكبين / وبيني وبينكم الذعر مني / ومن وطني العربي القديم / افلا تؤمنون ؟! وهذا / جملي شاهد ، وعلى قطع من ظلام العصور / وها انذا فاغر عنقي كالذبيح / اريقوا معي دمكم / ايها الفجر الساهمون .. ص٨

لاشك ان الالتزام والانتماء كانا عاملين مهمين في تاهيل الشاعر لهذه السردية الملحمية ، ودفعه اليها ، وان هذه السردية الملحمية اتاحت للشاعر ان يكشف عن واقعه : رجل فكر روض القلب على مطاوعته فيما يفكر فاستوى شاعرا ومفكرا . كانت السردية مفتاح معلة السحري لولوج الفن من باب الفكر الملتزم والوعي المنتمي . واصبح الانسجام الفكري والعاطفي عاملين اساسيين في قوة تدفقه الشعري بالعبارة السردية . فحمل ابداعه طابع العفوية والارادة المؤهلة للاخذ بمبدا الاحتمال الطبيعي الذي يربط الادب بالواقع وظروف الزمان والمكان وحبكة الحدث المركزي . ولكن هذه العناصر مظاهر خارجية طارئة على الشعر من وجهة نظر الناقد الفني . فاذا تمادى الشاعر في تجسيدها اثرت في التلاؤم الداخلي الذي يربط الحدث بلغته كما حدث للشاعر في مجموعتيه الاخيرتين من رحلته . ولذلك والحق لابد ان يقال : مع الجدة التي تميزت بها سردية الشاعر الملحمية بقي اسيرا للنظام الجمالي الكلاسيكي . فهو يحاكي الواقع . ويصدر في احكامه عن الواقع الاجتماعي ، حتى سرديته تبدو نابعة عن طبع فيه ولم يكن بقدرانها انزياح فني من الرواية الى الشعر ، او انها لغة جديدة متعمدة في الخطاب الغنائي . وربما كان يرى في ظنه الذي يصدر عن نفس تقليدي ان السردية موطن ضعف في شعره لذلك تعمد تسكين الحرف الاخير من مفردات اشطره ليوحي بالتزامه القافية المقيدة حتى ولو كسر الوزن او اضطر الى تغيير البحر ومخالفة الاعراب بلا مبررات شرعية ايقاعية اللهم الا كسر الجمل السردية ، مع ان النقاد العرب القدامى تنبهوا الى جمال السرد في الشعر احيانا .

يقول ابن طباطبا العلوي في كتابه عيار الشعر : « وليس تخلو الاشعار من ان يقتص فيها اشياء قائمة في النفوس والعقول . فتحسن العبارة عنها واظهار مايكمن في الضمائر منها . فتبيح السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه ، وقبله فهمه ، فيثار ما كان دفينا ، ويبرز ما كان مكنونا . فينكشف للفهم غطاؤه فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشداته » ص٢٢ . والشاعر معلة كان يؤمن بما يقول ولايقول الا ما يؤمن به سلفا . فعنصر المعاناة متوافر لديه الى درجة التحدي والمطاولة . لاسيما في بداياته . فتوهج الشاعر العاطفي في السيف والرقبة وفي اين ورد الصباح اقوى من غيرها . فقد بدا معلة يقول الشعر وهو يحلم وانتهى بنظمه وهو يعلم ، وليس هذا كذاك . اذ صاحب تفتح شرنقة الشاعر الفنية تفتح الرغبة والاعتزاز بالانتماء والالتزام . فكان له ما كان للواقعية الاشتراكية ان تتبناه وتتمناه من انسجام بين الواقع والطموح حين ينبع الالتزام من داخل الفنان لايفرض عليه من الخارج . ويكون الشاعر صادقا في معاناة الحاجة الى ما يطلب . فالشعر ينبع من الرغبة الجائعة اكثر ما ينبع من الرغبة المشبعة . ومعاناته هي التي دفعته الى تكرار ياء المتكلم وتأنه في قصيدته وقوفا اكثر من ستين مرة في قصيدته النهر يكررهما حوالي عشرين مرة في ستة وعشرين شطرا . وما يقرب من ٣٠ مرة في ثلاثة وثلاثين شطرا في قصيدته آت الينا ، لانه يرى العبرة من شريعته الم يقل : وحدي انحدرت / انحدرت / ووحدي تسللت ، ووحدي وقفت . وصدر بهذا القول مجموعته البكر . لا لانه ذو شعور فردي وانفرادي وانما لاحساسه ان الضمير الفردي ينوب مناب الضمير الجمعي فالجزء من الكل . فالنص السردي لايقبل التجزئة ولا الاقتطاع كما يقول صلاح فضل في بلاغة الخطاب . ص٢٨١

ان سردية عبدالامير معلة ليست جديرة بالاهتمام لمجرد انها تعرض موضوعات قريبة من الولاء الايديولوجي وانما في توخيها الاقناع العاطفي . فهو لايريد فقط ان يخبرنا بما لديه من افكار وانما يريدنا ان نشعر بما يشعر به هو . فهي سردية تتحرر من شروط الوصف البرهاني . الامر الذي يقربها من فاعلية الشعر في التحريك والاثارة . وليس من اهدافها السرد المنطقي الحرفي التاريخي بل حملت روح التحرر من التتابع الزمني . فالشاعر اضافة الى استخدامه ضمائر المتحدث بكثرة ليبتعد عن ضمير الغائب الملائم للقص الروائي ويقترب من ملحمة الشعر بهذه الضمائر يستخدم وسائل تسوية اخرى كالمقابلة بين الثنائيات المتضادة واستخدام المجازات الاستعارية في جمل قصيدة والتشخيص والتجسيد واهم من كل هذه النفيسات التكرار وسمعها ومن العناصر التي جعلت سردية الشاعر تنجو من الوجه الروائي وتتمتع بالانشائية الشاعرية لاسيما في تبني ظاهرة التكرار ، الذي يبقى الصق بالشعر منه بالنثر . ويظهر ان الشاعر كان مولعا بالتكرار فطريا ، وربما قادته هذه الفطرة الى التزام تكرار القوافي الداخلية ، والتمسك بالقافية المفيدة ، فهو يؤثر الى حد التعسف في تسكين نهايات الاسطر لينبه الى وقفات تحد من تدفقه السردي ظنا منه انه بهذا التصرف ينقذ شعره من النثرية . ولم يكن يدرك ان هذا السرد هو اجمل ما لديه ، وان التنغيم الجرسي الذي يوفره التكرار يعوض عن المنبر المرتفع للتشطير الكمي ووزن البحور المتوازية كميا زمنيا وصوتيا ويعلو عليها اضافة الى تاكيد الدلالات الناجمة عن التكرار الذي اجاد فيه الشاعر فاوفى واستوفى جده الجمالي . لقد كان يجيد اختيار المفردات والعبارات التي تتسم بالتوهج دون اسراف في التكرير . فما يكاد يلفت نظارك الى زاوية حتى ينتقل الى اخرى . وهكذا دواليك . لناخذ مثالا فارا على ما نحن بصدده من مجموعته اين ورد الصباح وقصيدة مرثية للقلب حيث يتفاعل ايقاع التكرار ويتداخل مع هوى السرد وانسيابيته .

خذي صدري اليك / تقاطر الدم من حوائطه .. / تقاطرنا تباعا .. / غير ان يديك خاملتان / تقاطر الدم منهما / حتى غرقنا فيه / حتى غير لنا حمرة الدم .. / صوته / ورم العيون به / خذي صدري اليك / تقاطر الدم من حوائطه / تقاطر .... / آه .. / ان يديك خاملتان ! .. / ص٢٣ يرى صلاح فضل في كتابه بلاغة الخطاب وعلم النص ان الترداد والتشاكل من خواص اللغة الشعرية في البلاغة الجديدة . فاحتوى شعر معلة على اخص سمتين من تقنيات البلاغة الشعرية الجديدة .

فقلما نجد قصيدة لايكون التكرار السردي اخص خصائص حليتها الجمالية . ويستمر الامر على ما هو عليه فالشاعر في بعض القصائد يبلغ في ولع التكرار الممتنع الى حد تكرار الحروف حتى في حتى . ولكن مما يؤسف له حقا ان الشاعر بدلا من ان يستغل نضج السردية والملحمية والتكرار . ويسعى الى تطوير اسلوبيته المتميزة بدا بعد ديوانه ابن ورد الصباح يتراجع لينخضع طوعا لمستلزمات الصنعة والمنطق . وتتراجع عفويته ويكاد يصاب تدفقه الموجي بالبرود وتصبح سيرورته المتكسرة اشبه بسيرورة الماء على مدرجات متعثرة لامستوية المنحدر . وهذا نمط من تكراره المتجمد في مجموعته « عيون الرهبان » وقصيدته اصدق ما في النفس .

قد لاتغني / مع مل : / لايغني ../
قد لاتصرخ / مع من لايصرخ / قد لاتشتهي : / كل الذي / يقول لك الرضالون / « امتنع عنه مدى العمر حتى تعيش طويلا » /
قد ، وقد / لاتروح ولاتجيء / الا عبر الطريق المحدد لك / دون اختيار منك / دون معارضة / وقد تروح ، وقد تجيء / عبر درب اخر / مثله / مثله ... ص١٧

لقد رافق تقدم معلة الفكري هدوء عاطفي وسكون اقرب الى الركود . قبل العقد الاخير من القرن العشرين كان معلة واقعيا اشتراكيا تداخله رومانسية الحلم بما يمكن ان يتحقق من المحتمل والممكن . وكان الزخم التاريخي يحمله الى ما هو ابعد من ذلك . ولكنه في التسعينات صار يتحدث بلغة الحقيقة التي يعيش . فغاب الواقع المامول في زحمة الواقع اليومي . حين ادرك معلة تجاوز الاحداث لمثالية العمل الايديولوجي . تحول بلا شعور منه الى منهجية الواقعية الانتقادية . وصار يخضع لشروط الوصف البرهاني . تناليه هموم الانسانية من واقع محلي وصار يتمادى في عرض تجاربه الحقيقية عرضا منطقيا . مع انه لقد قطن الشاعر الى ان تكرار الافعال الماضية يعود به الوداء فاستشرف المستقبل بتنامي التحول الى الفعل المضارع . وتنامى لديه استخدام ضمائر الجمع في الغيبة والخطاب فيتحول من الملحمية الى الدرامية . وغادر محطات الحيثية المكانية فلم يعد يربط تجاربه بمكان او زمان مخصوص . ولكنه رغم ذلك تمادى في نظم الشعر من موقع العلم لاموقع الحلم حرره من الانتماء الدفيق الى الانتماء الى الا منتمي . وبدلا من ان يقترب من

حرية الفن ارتبط من حيث لاينسعر بالنسق المعرفي العام لا الخاص . على الطريقة التي يراها باشلار في كتابه الروح العلمية الجديدة حيث يقول . سيغدو الفكر العلمي اجلا او عاجلا هو الموضوع الرئيسي في الجدال الفلسفي . وسيقودنا ان نستبدل بالمذاهب الميتافيزيقية التي تقوم على الحدس والمباشرة مذاهب استدلالية تصح تصحيحا موضوعيا في حين يذهب صلاح فضل في بلاغة النص الى انها تدور في فلك علوم الاتصال لا فلسفة العلوم يراجع ص١٤ وشاعرنا اقرب الى راي باشلار منه الى صلاح فضل فهو يقول في قصيدة معلة « ضلاله » التي صدر بها ديوانه « عيون الرهبان » ما يثبت بالضبط استنتاجنا هذا .

نحن جميعا : / ذكورا او مذكرين / اناثا . او مؤنثين / وحينئذ : / يتاح لنا ان نتكاثر من اجل ان نحيا في الجحيم / جميعا / وبغير حسب / وبلا خضوع / لجداول الضرب الكاذبة / التي حلقناها / فصدقناها / ثم قدسناها / حتى صرنا عبيدها المزمنين / تتداولنا / . بمنتهى الاذلال والاستخفاف / بل : / والاستخفاف / وذلك . وحده / يكفي ليجعلنا / كائنات / اشد ضلالة / واقسى عمى / من تلك القطعان الضالة .. / تستحق ما هو ادنى من هذا / لكي تصحو / من تلك الضلالة المطلقة ... ص٧

لقد سقط الجدل الفلسفي والتفاصيل المملة وعرض الحقائق السرد بمحتوى نثري وصدق حقيقي عار من الشعور .. ويفترض ان الادب لاينقل الحقيقة ولايعكسها بل يخلق حالة جديدة مستقبلية لكي لايقع الادب في صحوة محاكاة الحياة العادية اليومية . فمن وجهة نظر نقاد الادب ان على الحياة ان تسعى الى الادب لتحاكيه لا ان يرجع الادب الى الحياة فيعكسها . الادب الجاد بصور المستقبل ويعكسه لاينظر الى الوراء . ومن اسرار استفحال هذه النثرية في مجموعات معلة الاخيرة انه كان يريد ان يقول مايعرف والشاعر لايعرف مايقال حتى يقول . ولذلك بدات شعرية الشاعر تميل الى اسلوب الجدل الفلسفي . يقول في قصيدته الان في ديوانه حافات البرد .

تعال الى . نجلس معا ... / نتجاذب اطراف الخيوط التي لاتربط بيننا ../

تعال ... / لاوقت لغير اللهو / بما لاينبغي ان نلهو به / انا . وانت / انا . وانت . وليس سوانا .. / من سوانا ؟! من يفكر في ان يتقرب منا منا . / كي يستحق الذي تستحق ؟! نحن الاثنين / ادق من العلاقة بين طفلين ولعبتين .

نحن الاثنين ... / ابسط من جناحي طير في لحظة الهبوط ... نحن الاثنين / اقل مما نحن في الواقع / واكبر مما يليق بنا ان تكون .. ص١١

وتبقى ظاهرة السرد في شعر عبدالامير معلة جديرة بالدراسة ضمن اطار البلاغة الجديدة . فمازالت دراسة مثل هذه النصوص ميدانا بكرا في ادبنا . وقد قدم لنا معلة في مرحلة من رحلته نصوصا متجانسة وشفافة توالت عباراتها بلا اقتطاع ودون قطع تعسفي وبعيدا عما يدعى ويعرف بالتدوير او القصيدة المدورة فهو في سبيل الدلالات الشاملة يضحي بمدركات الوحدات المتفرقة . وبفاعلية السرد نجد قصائد تهب نفسها للقارىء بتوافق مدهش يجعله يحتوي المضمون دفعة واحدة بتامل مندفع شعوريا .

ولو كتب لمعلة ان يستمر كما بدا دون توقف واتيحت له ظروف التفرغ والمثابرة السوية لكان اكثر اهمية وفاعلية في مسيرة الشعر الحديثة . ومدارج تطورها في قطرنا .

المصادر والمراجع

(١) ابن طباطبا العلوي ، كتاب عيار الشعر ، تحقيق عبدالعزيز المانع ، الرياض ، ١٩٨٥

(٢) الكسندرو روشكا ، الابداع العام والخاص . ترجمة غسان عبدالحي ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٩

(٣) صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٢

(٤) عبدالامير معلة : مجموعاته الشعرية

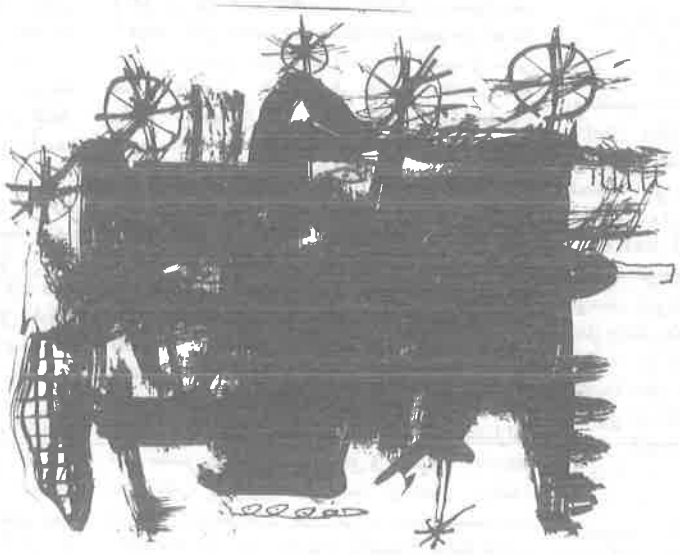
السيف والرقبة ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٧١

ابن ورد الصباح ، بغداد ، ١٩٧٤

عزف على الرمح ، مصر ، ١٩٨٦

حافات البرد ، بغداد ، ١٩٩٢

عيون الرهبان ، بغداد ، ١٩٩٦



عام على رحيل الشاعر عبد الامير معلة

تفاحة الشعراء

الى : عبدالامير معلة دائما

شعر : عبدالمطلب محمود

سدوا عليك الباب ..
تفاح من الشبك يفتح كوة
ياتي اليها الياسمين مع السنونو اول الغبش
أستراح البدر بعد عناء ليلته الاخيرة
هسهس السعف الصباح
فانشد الشباك للتفاح :
(من كل الاغاني اخترت اغنية
لهذا العاشق اليقظان
من كل « الابوذيات » اخرجت الاسى
واتيت اسي للندى التعبان
من كل الى كل ساهدي نصف موال
وامضي في الصباح مرتجا لاقرب النسيان)

باب الباب مفتوح
وباب البيت ..
باب القلب ..
باب شجيرة النارنج
الا انني احسست ان الداخلين توقفوا
هل كان « صقر قريش » الا مزحة يغتالها التكرار
مذ سدوا عليك الباب ؟!
هلا غادر « الشعراء من متردم » ؟!
هلا استظل الضاعنون لليلة
ليسامروا بدر الحديقة ؟
ام على التفاح سدوا كوة الاسرار ؟!
لاتاتي القصيدة ؟! ام ستاتي ؟!
اقبل الشعراء ؟! ام قد اطلقوا للريح سيقانا

وعافوا بعض قطعان الحصى .. وشما على ظهر الحديقة ؟!
هل وشوا للزعفران بما اسر السعف للغبش المثقب بالسنونو ؟
هل لذاكرة « الابوذيات » غير الحزن ؟!
كيف - اذاً - تكون ؟!
سيعلم الشعراء - حين يغادرون - الداخلين بان في « العلياء » ثمة خارجا ..
سيقوم مصطحبا هواجسه ..
ليوقظ نخلة وسط الرصافة تغتدي - والطير - بستانا لمن ياتون ..
أوسيعلم الشعراء شبك الحديقة نصف اغنية فيسمع - بعدها - التفاح :
(من الف القصائد .. ابتني سورا بطول النخل او طولي
ومن ياء القصائد .. سوف استرق البقية من دم الشعراء
من عرفوا ... ومن وهموا ..
اوفي نذر احلام الطفولة
اوقظ المدن السعيدة من سعادتها
اري اطلال « خذر عنيزة » الثوب الاخير
والبس العشاق خرقة زاهدٍ في العشق .. مقتولِ
القي عصا التسيار عندالباب
افتحه وادخل دارة الشعراء من .. من دون تعليل)
سيسال شاعر منهم عن اسمي ..
لن اجيب
سيطلب الثاني ملامح سحنتي .. قلبي فامنحه ذهولي
انحني .. للثالث المحشور بين الباب والشباك
اصفع رابع الشعراء
ادخل جيب خامسهم و اطلع
ارتدي قفاز سادسهم ...
ابوح لسابع الشعراء بالسر .. « استرح » سيقول
افترش العباءة .. « ايها التفاح .. انجدني » .. اصيح
فيقبل الشعراء ..
باب الباب مفتوح .. وباب القلب .. باب حديقة الاحلام
هاقد اقبل الشعراء من متردم
القوا عصا التسيار ...
هاقد اقبلوا .. كسروا رتاج الباب وانصرفوا
الا يا .. ياصبا التفاح حلق في حقولي
ياصبا التفاح .. ماسدوا عليك الباب

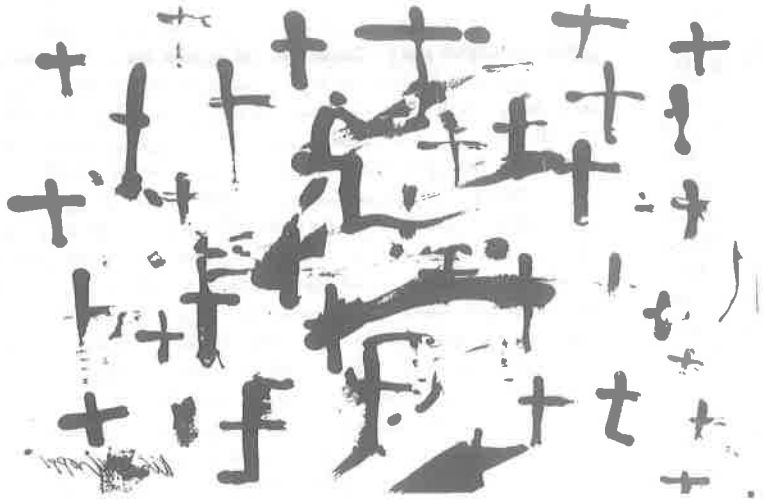
نصوص

- ومضات في أقاليم اللاوعي
- توازيات
- انا خلاصة العطر وعدم الكنوز
- الملكة الدمية
- حلم الحياة بنفسها
- الذي أطفأ البحر
- ظلال المواجع
- ثلاثة نصوص من كتاب الفردوس
- نصوص للبلاد وللملائكة
- تجاه الباب المعظم

قصة قصيرة

ومضات في اقاليم اللاوعي

جليل القيسي



كنت مرهقا بعد ست ساعات من العمل المتواصل عندما اتصلت بي صديقتي بعد غياب دام عدة اشهر ، وقالت بصوتها الناعس الحالم : انتظرك في فم الزقاق الكبير الذي يؤدي الى ـ جقور محلاسي .. » غمرتني فرحة شديدة ، اعقبها فجاة انقباض وحيرة لاختيارها ذاك المكان البعيد ، والكئيب ، والمظلم بمبانيه القميئة ، وازقته الضيقة المظلمة حتى في قلب الظهيرة ... كيف ، ولماذا فكرت بجقور محلاسي ، ولاسيما انها وهي مثلي تنفر من الاماكن الموحشة . لم ار جقور محلاسي سوى مرة واحدة ، زرت فيها صديقا شاعرا كان يستمتع بمازوكية غريبة في العيش هناك ، ورفض ان يغادرها حتى انهاء دراسته الاعدادية وسافر الى بغداد .... تخيلت وجه صديقتي ، ولست ادري لماذا وجدتها حزينة ، فهي عندما تكون حزينة اناغيها : همست ، ماذا نفعل في جقور محلاسي ؟؟ وضعت اصبعها الرشيق على شفتيها اللتين دائما بلون العقيق ، وكانها تقول لي : هش .. هش .. لا استطيع الكلام الان ، هناك في تلك المنطقة سنتكلم كثيرا .... انطلقت بسيارة اجرة الى جقور محلاسي ، كان السائق يجهل المنطقة ... نزلت في الصوب الكبير من المدينة .. سالت رجلا عن المكان .. اشار بحركة باردة الى مجموعة بيوت قائلا : وراء تلك البيوت ، وعلى مبعدة عشرات الامتار تقع جقور محلاسي .. وقفت امام بيوت اجرية مقببة السقوف ، واسعة الطارمات ، ذات غرف مستطيلة قليلة النوافذ ، شبه مظلمة حتى في الظهيرة ... هل انا الان في المكان الصحيح ؟؟ سالت عدة اشخاص بعد ان يئست من العثور على الزقاق الكبير ، فللت اسال هذا وذاك ، قال لي احدهم : ماذا ؟ جقور محلاسي ؟ انت بعيد جدا عن المكان ، يجب ان تذهب الى الجهة الاخرى من الصوب الكبير ... وقال اخر بصوت غريب الجرس : ان جقور محلاسي على مبعدة مئات مئات الامتار من تلك المباني البعيدة .. هدئي التعب وانا ابحث وابحث . هبط ظلام شفاف وناعس يرفق على المدينة ... من بعيد لمحت لافتة طويلة بللتها امطار نيسان السريعة والقوية ، واذابت الصبغ عن تشكيلة الحروف ... حدقت طويلا في اللافتة المبللة .. كانت الكلمة الاولى مذابة بالماء وتشبه كلمة استهلال ، استهلاك ، استفتاء ، استقرار .. بجانب اللافتة وامام بناية عالية رايت عددا من الرجال ، والنساء ، والشباب ، والشابات ، واقفين بصبر غريب كما لو انهم ينتظرون شيئا مهما ، وثمة رضانة ، وتلهف ، وجدية تطفو على وجوههم .. وعادة التجمهر في ـ الكيو ـ في هكذا تجمعات امام المحلات ، والمباني ، اصبحت مثل الادمان عند الجميع .. سالت عددا من الوقوف عن سبب التجمع ، اشاروا لي ببرود ، ولا مبالاة ، ان ادخل ـ الكيو ـ وانتظر ... دخلت ... وانتظرت طويلا ..

تعبت من الانتظار .. خرجت من ـ الكيو ـ وذهبت الى الجهة اليمنى من البناية يدفعني فضول لجوج لاعرف معنى هذا التجمع المهيب الصامت وهذا الجمهور الذي يزداد بمرور الوقت ... في الجهة اليمنى من البناية وجدت ممرا ضيقا ... دخلت الممر الذي ازداد فيه الظلام ، وفغمت انفي رائحة هي مزيج من رائحة الرطوبة ، واخشاب مبللة ، وملابس .. كان معي مصباح يدوي يعمل بالبطارية احمله معي دوما اذا خرجت في الامسي بسبب الانقطاع المستمر للتيار الكهربائي ، او بسبب التعتيم الليلي .... وجدت نفسي امام باب حديدي صدىء ... ادرت اكرة الباب ، انفتح بشيء من الصعوبة ، واخرجت مفاصله نواحا ، ثم صوتا مثل صوت عجلة غير مشحمة ... وجدت نفسي في غرفة عارية ، وثمة جو من الخوف الثقيل ينيد على المكان ، بل على البناية كلها ... بمرور الوقت راح صمت وظلام اخرسان يغلفان المكان ... عندما وزعت لسان الضوء في زاوية الغرفة رايت عددا من الوطاويط التي اضطربت تحت ضوء المصباح ، وصوصت مثل فئران محاصرة داخل قفص ، واختل توازن الوطاويط تحت لسان الضوء وسقطت على الارض تتلوى مثل دجاجات ذبيحة .. قلت في نفسي : ابن انا ؟ ؟ ما هذه البناية ؟ اين صديقتي الان ؟ ... قالت لي صديقتي ذات مرة ، انها احيانا تتردد على بناية مثل هذه ... لماذا ؟ ... لا اعرف ... فكرت بها في ظلام الغرفة ، وبلقاءاتنا الحارة في فترات متباعدة حيث نتبادل احاديث لذيذة بلغة مهرولة ، خائفة ، وبكلمات مضطربة ، تغمرنا خلالها عاطفة حادة تخلد مرغمين في دفئها من شدة اضطرابنا الى لغة الصمت تارة ، وتارة الى لغة العيون ، او نهذي مثل العشاق بكلمات لا معنى لها ، او نضحك احيانا مثل الاطفال على حركاتنا البريئة والمضحكة احيانا ... انها تخاف من ابيها خوفا هستيريا وتطلب مني ان اراها في اماكن بعيدة في المدينة لكن الحب ، هذا الساحر الازلي ، كان وسيبقى الى الابد اقوى بكثير من الارغام .. عشر سنوات من الاخلاق الاسرية الصارمة ، والعادات المتاخرة ، وحضور ذاك الاب العنيد الريفي الوعي ... هذا الاب الفارع القامة ، والمرفوع الهامة ، الذي يسير منتصبا في مشيته المهيبة مثل جنرال حقيقي ، وكان السنوات مرت من جانبه مر الكرام ، وتركته رغم كبر سنه في كامل عافيته .. لكن مثلما العنكبوت الصبور تروح في اصلاح خيوط شباكها المهلهلة ، كذلك المراة عندما يطرب الحب عميقا في حناياها تعمل بصبر العنكبوت وتهرب الى الحب ... اه ، من يدري اين هي الان من جقور محلاسي ؟ ؟

زادت وصوصة الوطاويط بطريقة مقرفة ومزعجة ، قطعت ضوء المصباح ،

توقفت الوصوصة . بعد قليل اعدت الضوء ووزعته هنا وهناك ، عادت الوطاويط فسقطت مرة اخرى ، وراحت من جديد في وصوصة مثيرة للاعصاب .. فجاة سمعت اصواتا غريبة تتموج من بعيد . قطعت الضوء .. صمت .. استمعت ثانية الى الاصوات التي اصبحت الان مثل غمغمات وكانها تاتي من مكان بعيد جدا ... منذ صغري كان حب البحث ، وعدم الخوف من الاماكن المهجورة ، والمظلمة عملا مغريا عندي ، وما زلت امتلك شجاعة دونكيشوتيه عند الضرورة ، واقحم نفسي في مواقف صعبة غير هياب البتة ، واعمل دائما بشعار والدي الذي كان يردده على سمعي : الحظ لا يتخلى عن الرجل الشجاع ابدا .... فتحت الضوء . لمحت في مكان من الغرفة وعلى جهة اليسار درج اسمنتي يهرول الى الطابق الثاني .. ارتقيت الدرج برفق .. وصلت الى ممر واسع .. رايت على طرفي الممر ابوابا مغلقة مثل ابواب الفنادق ... توقفت ، ومن شدة تعبي استندت الى الجدار ... صمت ... لا شيء سوى صمت متموج . سمعت بعد قليل همسات ، وغمغمات الجمهور الصبور الواقف خارج البناية ... الهي ، ماذا يا ترى ينتظرون ؟؟ ماذا يتصورون من الاشياء التي توجد داخل البناية ..؟ هل يعرفون ان هذه البناية مهجورة ، ولا توجد فيها سوى وطاويط ؟ وهل هي فعلا مهجورة ! صعدت الى الطابق الثالث ، ثم الرابع ، لا شيء سوى صمت اخرس .. من خلال لسان الضوء وجدت غرفة فيها عدد من النوافذ الخالية اطرها من الزجاج ، وبقايا زجاج مثقوب باطلاقات سريعة ... تكاثف الظلام خارج البناية ، واستمر همس الجمهور يتماوج في الليل الصامت ، وفي السماء ازهرت النجوم تلهث بضوئها الذهبي على اديم اللازورد .. دخلت مجموعة وطاويط من النافذة .. اصطدم وطواط بكتفي ، واخر براسي وسقط على الارض ... قلت في نفسي لاشك انني جئت سهوا ، وبدافع مغامرة لا اكثر .. توجهت بسرعة الى الدرج لاغادر البناية ... مع وقع اقدامي على الدرج الاسمنتي ، ارتفعت وصوصة الوطاويط التي ظلت تتلوى تحت لسان الضوء .. صرخت عليها بغضب لا ادري . سكتت ، وزحفت باتجاه حذائي وتكومت ثمة وكانها تترجاني ان اعيد اليها الظلام ... وسعت خطواتي باتجاه الدرج ، ومن حيث لا ادري صعدت الى طابق اخر بدلا من ان انزل ... كان كل شيء في هذا الطابق نظيفا ، وجميلا ، ورائحة زكية تغلف المكان ... فجاة جاءني صوت غليظ وامر : من هناك ! قف ! ... قف ... اقترب ... استدرت باتجاه الصوت ، واقتربت مسلطا ضوء المصباح اليه ، فوجدت امامي رجلا فارع القامة كثير الشبه بوالدي الذي توفي منذ سنوات .. انه هو ، ولاسيما شعره الرمادي الطويل المتموج الذي يسقط فوق كتفه ، ويغطيه نفس رصانته ، وشجاعته ، وقوة فراسته .. سار بخطوات واسعة فوق سجاد جميل شادا قامته المنتصبة في مشية مهيبة ، وهو يمرر اصابعه خلل شعره . قال : كيف ومتى دخلت ! ؟...

ـ دخلت من الباب الحديدي في الممر الجانبي من البناية ..

ـ من اذن لك بالدخول ؟

ـ لا احد ... بل لم يكن ثمة من احد

ـ هل كان الباب مفتوحا . ؟

ـ لا لكنني عندما دفعته انفتح

ـ حسنا ... تعال ..

تبعته، ووجدت نفسي في غرفة واسعة ، واستطعت من خلال ضوء كامد ان ارى شاشة كبيرة ، ومقاعد ، وعدة صور لشخصيات تقدمية في العالم ، ونماذج من الاسلحة القديمة ، والجديدة .. قال : اقترب اكثر .. اقتربت ، ورحت اتامله وهو واقف تحت الضوء ، ورحت انفذ اوامره بطواعية انا الصلب العنيد ... قال :

ـ اتعرف ماذا تفعل خيبة الامل ؟

ـ ماذا ؟ ...

توقف عن الكلام ، وراح يرسل الى نظرات فاحصة . قلت مع نفسي: هل يعقل انه يعرف بمحاولتي لقاء صديقتي هذا المساء ، وفشلي في لقائها ، ويسمي المحاولة خيبة امل ؟؟ قال : ان خيبة الامل تجعل من الانسان كائنا مضطربا عدميا ، ويشفق على نفسه بطريقة بكائية ، انفعالية ... اليس كذلك ؟؟ قلت مع نفسي وانا ارنو اليه بدقة : اهو حقا والدي ؟؟ يستحيل ان يكون والدي ! قال : اذن اخيرا جئت تبحث عن المزيد من التفاؤل ... طبعا .. طبعا بعد دراما بدائية يكون التفاؤل عظيما ... اليس كذلك ؟؟

ـ ربما ... ربما ...

ـ لماذا ربما ؟.. الهزائم الروحية تزلزل الانسان ... حسنا فعلت حين جئت ... نعم ... جئت تبحث عن الخلاص ... قلت مع نفسي : اي خلاص ؟؟

استمر في الكلام قائلا : انت تعرف ان الخلاص لا ياتي بمعجزة ! لا لا لا .. توقف عن الكلام ، وبنفس حركات والدي اشار الى راسه بحركة بطيئة ، وقال : الحل يرتكز على قوة الذهن .. لان التضحية بالعقل وديالكتيكه يؤدي الى موت بطيء واكيد ... الا تعتقد انها خطيئة كبيرة ان يعيش الانسان بارتياب ، وخوف ؟! توقف عن الكلام ... يا الهي ، انه كثير الشبه بوالدي عندما كان يلقي علينا محاضرة ... اذا كان هو فعلا ، فهو سيلقي علي محاضرة عن القيم المطلقة ، الصلبة ، والمسؤولية المرتبطة بالعقلانية ، وعن اسباب السام الحضاري ... قال : تعال ... اتبعني .. الآن هل انت مستعد ؟

ـ مستعد ؟! مستعد لماذا ؟ ...

ـ لماذا جئت اذاً ؟

اخبرته بصوت خافت عن سبب مجيئي لجاور محلاسي ، وعن صديقتي ، وعن الجمهور الواقف امام البناية ... اجابني ساخرا : يا لك من رومانتيكي بائس تمزقه احلام تافهة ...

ـ انا ؟!

ـ بل برجوازي صغير وساذج ... حسناً ، هل تجيد استعمال السلاح ؟

ـ جربته ابان خدمتي العسكرية ..

سلط ضوءاً على مسدس طويل ، وجميل الشكل ، وقال : اقترب .. خذ هذا المسدس . فيه رصاصات ... اخذت المسدس .. قلت : حسناً ، ماذا تريدني ان اعمل ؟

بعد قليل غمر الغرفة ظلام داكن ، ثم بعد لحظات اضيئت الشاشة الكبيرة امامي ، وظهرت عليها صور غريبة بطريقة واضحة تارة ، وتارة على نحو سريالي شبيهة ببعض لوحات سلفادور دالي ... فجاة ظهر راس موسوليني الاصلع الضخم . عيناه الحادتان تبرقان بريقاً فسفورياً . بعد لحظات تنالت لقطات سريعة .

لقطة مقربة : وجه هتلر وهو غاضب .

لقطة مقربة : يستدير وجه هتلر برفق دورةكاملة ثم فجاة يتحول وجه هتلر الى وجه الجنرال غورنغ ، وبعد دورة كاملة يتحول وجه الجنرال غورنغ الى وجه الجنرال كايتل ، وبنفس الحركة والعملية يتحول وجه كايتل الى وجه غوبلز ...

لقطة مقربة : وجه الجنرال فرانكو ..

لقطة مقربة : وجه نتنياهو ... فجاة تتداخل جميع الوجوه مع بعضها مثل اوراق البوكر وتصبح وجهاً واحداً ، ثم تعود لتنفصل ونرى الوجوه بجانب بعضها . قال : الآن ... هل انت مستعد ؟ ..

ـ مستعد لماذا ؟

ـ استمع الى جيداً .. عندما تسمع مني كلمة ـ اطلق ـ تطلق النار على الوجه الذي يظهر فوق الشاشة ، ويجب ان تطلق وتصيب بدقة المكان الذي اذكره ...

قلت مع نفسي : ماذا ؟ ... هل انا في حلم ؟ لا ... يدي تمسك بمسدس حقيقي .. هل انا في مدينة العاب ؟ .. مدينتي لا توجد فيها مدينة العاب .. انها مدينة صغيرة لا يزورها للترفيه عن اهاليها سوى ثلة من الفجر مرتين في السنة خاصة في العيدين ويعزفون على الربابة ويغنون ... يا الهي ، ما هذه المفاجات ..؟

قلت للرجل : ماذا يحدث عندما اطلق الرصاص ؟

ـ سترى .. الدقة .. الدقة ضرورية جدا .. واذا اصبت جميع الاهداف تنال وساماً .

ـ وساماً ؟؟

ـ نعم .. والاهداف هي اولاً : دائرة سوداء وسط جبين موسوليني ، وشارب هتلر المربع الصغير ، وذقن الجنرال فرانكو ، وثقب اذن غوبلز ، وتفاحة آدم بنيامين نتنياهو .... عاد الصمت الاخرس والظلام لحوالي دقيقة .. ظهرت لقطة مقربة لراس موسوليني . الوجه مقطب وغاضب .. تحركت الدائرة السوداء فوق جبينه العريض . البغض الاصم يتكاثف فوق وجه ـ الدوتشي ـ ، والدائرة السوداء تتحرك مثل بندول الساعة ..

جاءني صوت الرجل : اطلق ... اطلقت . راحت الرصاصة من جانب جبين الدوتشي ... صرخ الرجل بقوة ، وصفعني قائلا : الدقة .. الدقة .. ثم الدقة .. اضربك اذا طاشت الرصاصة الثانية ... قلت بصوت خافت : انا لست رامياً جيداً ... قال بغضب : اعرف اعصابك متينة .. تماسك .. ركز بقوة ايها الرومانتيكي . ظهرت لقطة مقربة لجبين موسوليني . اصبت الهدف ... هتف ، احسنت .. لقطة مقربة اخرى . وجه هتلر وغضب هائج يطوف على قسماته وهو يخطب .

لقطة عامة : مجموعة جنرالات في جلسة خاشعة وخانعة ...

لقطة مقربة : الشارب الصغير يتحرك من الاعلى الى الاسفل ... قال الرجل : انتبه جيدا ، انه سيخطب بعد لحظات بالالمانية . وتظهر ترجمة خطابه بالعربية. اسفل الشاشة .. عندما تسمع مني كلمة - اطلق - يجب ان تضرب الشارب ليتحطم الفم فورا ...

لقطة مقربة : هتلر منفعل ، ويتكلم بعصبية ، وضوء غريب يتموج في عينيه .. تابعت الترجمة .. هتلر يصرخ (حين نتكلم في الجماهير ينبغي على الدوام ان نتوجه الى ابلد ما فيها ، ينبغي ان نستهدف الغدد التناسلية) .

لقطة عامة : الجنرالات يسمعون بخشوع .

لقطة مقربة : هتلر يستمر في الكلام . (والنجاح لن يكون مضمونا الا باستغلال ذلك) .

لقطة بعيدة : الجنرالات يصفقون - يصفقون بحرارة شديدة .

لقطة مقربة : الشارب يتحرك .. صرخ الرجل - اطلق - اطلقت ، واستقرت الرصاصة وسط الشارب الصغير المضحك .. هتلر يسقط .

لقطة بعيدة : الجنرالات يتوقفون ، ومثل مومياءات ينظرون بذهول . بعد لحظات يحركون صدورهم . الصلبان المعقوفة فوق صدورهم تتارجح مثل بندول الساعة .... صاح الرجل مهنئا اياي ... احسنت ... بعد لحظات صوبت على الدائرة السوداء فوق جبين موسوليني للمرة الثانية ، ونجحت في التصويب بروعة على ذقن الجنرال فرانكو الذي سقط بطريقة هزلية ... صرخ الرجل : هائل ... هائل ...

لقطة مقربة : وجه غوبلز المخروطي الشاحب المريض .. يستدير وجه غوبلز اذنه تملأ الشاشة .. صوبت .. اخترقت رصاصتي فوهة الاذن .

لقطة مقربة : وجه بنيامين نتنياهو وهو يقول : نحن نسخر من اتفاقية اوسلو . لقطة قريبة لتفاحة آدمه .. - اطلق - تهشمت تفاحة ادمه ...

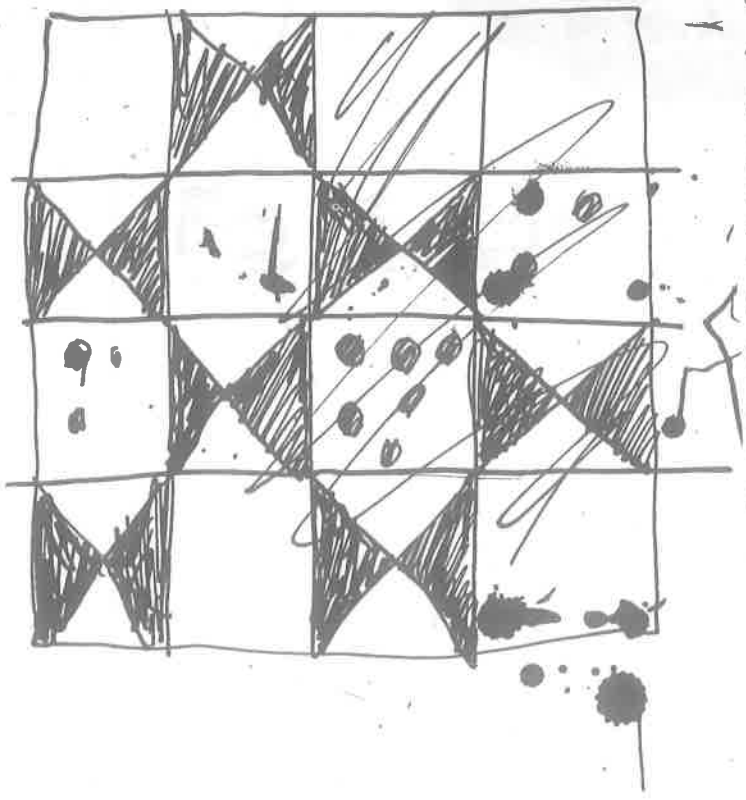
تقدم الرجل مني وعانقني بحرارة ، وقال لي : انظر الى الشاشة . رايت على الشاشة عشرات السيارات العسكرية الناقلة للجنود فيها مئات الجنود ومارش عسكري مزلزل للاعصاب ، ومئات الاف المواطنين يلوحون بايديهم ويلوحون بلافتات عليها كلمة سلام ازلي .. الجنود يغنون : نعود الى الاوطان . لقطات سريعة وبعيدة لمئات الاف من الافارقة ، والاسيويين ، واروبيون يهتفون بكل لغات العالم وداعا للحرب ... فجاة ، بعد عدة دقائق امتدت عشرات الاذرع واحتضنتني بحرارة ... عبثاً حاولت ان ارى وجوه اصحاب الايدي ... اذرع قوية رفعتني واخذتني باحترام كبير الى الدرج المؤدي الى خارج البناية ... نزلت بثقة وسط هتافات الناس .. في الطابق الاسفل حيث وقفت طويلا عندما دخلت الى البناية رايت تلا من الوطاويط التي دارت باخلاقية الكلاب دارت حولي توصوص ، ووجدتها في اشكال غريبة تتحول الى صلبان معقوفة ، وثمة امراة متينة البنيان في حوالي الاربعين تكنسها بتقزز وترميها في برميل قمامة .... خارج البناية استقبلتني عيون الجماهير المضيئة والمتلهفة ، تلك العيون التي تعرف كل شيء بغريزتها الصادقة ، وكانت كانها تسالني ، هل وفقت في مهمتك ؟؟ ومن اعلى البناية ، من حيث اطلقت رصاصاتي جاء صوت جميل الجرس . المواطن سعد سعيد سعادة ليتفضل .. اندفع شاب متحمس داخل البناية .

عبثاً بحثت عن صديقتي .. تخيلتها وهي تعاتبني بعد ان انتظرتني طويلا بقلق وخوف شديدين ، ورايت نظراتها ضالة ، وزائغة ، بل كانت من شدة خوفها على غيابي مثل المختلة ... داخل سيارة الاجرة حلمت بها ، ورايتها ترفل في ثوب بلون النبيذ وكانها فراشة حقيقية تنتظرني في جقور محلاسي .. الهي ، كل شيء في صديقتي الجميلة سعيد ، مطمئن داىء ... ها انذا اسير معها ورغبة فاتنة تملأ جوانحنا كما نفعل عندما نخرج لننفث معاً الامنا ، واحزاننا الكثيرة ، ونخطط برومانسية مشاريع جميلة .. انظر اليها بلهاث ، وبامعان كما لو اراها لاول مرة .. ان اللقاءات السريعة ، وذاك الخوف الذي يحيط بها حرمني ان اعرف كم تتميز بالرقة ، والرزانة ، والتهويم .. انها مثل الوطن الحبيب يفرض الاحترام والحب والطاعة .. كنت نائما نوم السنجاب الصامت عندما ايقظني السائق ... غادرت السيارة ، وانا اقول : ربما الآن لم اعد بورجوازياً ساذجاً ... كان والدي يعنف اخي الاكبر يقول له : انت بورجوازي صغير لا اكثر ... وكان اخي يجيبه بصوت حزين : لكن يا ابي انني انسان محب للخير بتطرف كما تعلم ، وصديق متنور للشعب ، وخصم عنيد للروح المحافظة .. ماذا تريد اكثر من مواطن ؟؟ ويجيب والدي : انت بهذه الصفات تحاول ان تحمي نفسك ... انت تبقى تمتلك نزعة خيرية لكن ساذجة . اخي ينفعل من كلام والدي .

وانا اتامل ، وافكر ..

ملاحظة : كتبت هذه القصة بمناسبة مرور خمسين سنة على انتهاء الحرب العالمية الثانية .

◆جقور محلاسي : حارة من الحارات القديمة جدا في مدينة كركوك ،ازقتها ضيقة ومظلمة حتى في النهار .



توازيات

يالليجبال
على الارض
من قبعات
يالآذان الحقل ـ البطيخات
يتنصتن للحفيف
او
يخرجن
بخشخشة واوراق كثيرة
الى عرض الطريق

العام
الحشرة القمرية
التي وقعت في الشباك
تنتقض
وتختلج
اكسر الماء
اخذ حجراً واكسر الماء
الماء يردد صرخات الماء

حسين عبد اللطيف

قصة قصيرة

الملكة الدمية

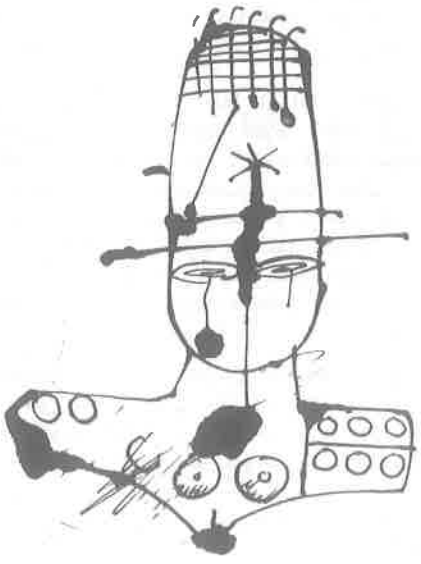
كارلوس فوينتس

ترجمة حسين حسن

ذهبت لان تلك البطاقة - ويالها من بطاقة غريبة - ذكرتني بوجودها . وجدتها في كتاب منسي احيت اوراقه الطيف المترافق مع خط الكتابة الطفولي

وللمرة الاولى منذ زمن طويل بدات باعادة ترتيب كتبي . وجاءتني مفاجاة بعد مفاجاة . لان بعضها . خاصة تلك الموجودة على الرفوف العالية لم تقرا منذ فترة طويلة . وهكذا وبمرور الزمن اصبحت حافات اوراقها محببة . وسقط على راحة يدي المفتوحة مزيج من الغبار الذهبي والقشور الرمادية . ولمعت ذكريات عن الطاء الذي يكسو بعض الاجساد . في البدء في الاحلام . ثم في واقعية مضللة لاول حفل باليه نؤخذ اليه . كان كتابا من طفولتي - وربما من طفولة اطفال كثيرين - من تلك الكتب التي تروي سلسلة من الحكايات التحذيرية الضاربة والتي تملك خاصية دفعنا نحو احضان الاكبر منا لنسالهم مرارا وتكرارا لماذا . اطفال غير مخلصين لابائهم . وعذارى يختطفهن فارس مبهرج ثم يعيدهن الى منازلهن مكللات بالعار - وكذلك عن الذين يتركون البيت والماوى الدافىء عن طيب خاطر . ورجال كبار في السن يطلبون يد اجمل فتاة والاكثر معاناة من بين بنات عائلة مهددة كبديل لرهن فات موعد تسديده ... لماذا ؟ لا اتذكر اجاباتهم . لكني اعرف فقط ان بطاقة بيضاء سقطت ترفرف من بين اوراق ملطخة وعليها خط اميلامبا الشنيع اميلامبا تنسى لاصدقها المخلص . تعل ترني هنا كما رسميت

وعلى الوجه الثاني رسمت خربطة لطريق يبدا بحرف (س) يشير . بلا شك . الى قسطية المنزل التي كنت اقضي عليها ساعات طوال . لاني كنت مراهقا متمردا على نظام التعليم الامر والمضجر . لاقرا كتبا ان لم اكن انا الذي كتبتها . فانها تبدو لي كذلك فمن يشك ان من مخيلتي انا فقط يمكن ان يقفز كل اولئك القراصنة . وكل رسل القيصر . وكل اولئك الاولاد الاصغر مني سنا قليلا الذين يجذفون طوال النهار صاعدين ونازلين الانهر الامريكية العظيمة في قارب صغير . كنت اتمسله بمسند المسطبة وكانه حافة سرج سحري . ولم اسمع في البداية صوت الخطوات الخفيفة او صوت الطفلة الصغيرة التي تقف خلفي بعد ان ركضت في ممر الحديقة المفروش بالحصى . كانت اميلامبا . ولا ادري لاي مدى كانت هذه الطفلة ستبقيني مجرد رفيق صامت . لو لم تختر روحها المشاكسة ذات مساء ان تداعب اذني بزغب هندباء برية نفخته باتجاهي . ولهثت شفتاها وتغضن جبينها بعبوس .



الشيء الوحيد الذي على ان افعله هو نبذ تلك الفكرة المجردة التي ابقتني يقظا طوال الليل . ان ارى المنزر وهو يجف على السقف المسطح ، المئزر الذي كانت تضع فيه الزهور . لذا صدقت ان في ذلك المنزل تعيش الفتاة ذات السبع سنين تلك التي كنت اعرفها قبل اربع عشرة او خمس عشرة سنة .. لابد ان لديها طفلة صغيرة ! نعم . فاميلاميا ، وهي في الثانية والعشرين ، ام لطفلة تلبس نفس الملابس ، او ما يبدو نفسها ، وتعيد لعب نفس الالعاب و . من يدري ، ربما تذهب الى نفس المتنزه . واصل ، مشغول الذهن ، الى باب المنزل ثانية . ارن الجرس وانتظر التنفس الصافر على الجانب الاخر من الباب ، انا مخطىء . تفتح الباب امراة لا يمكن ان تكون في اكثر من الخمسين من العمر . تلف نفسها بشال وترتدي ملابس سود ، وحذاء اسود واطىء الكعب ، دون زينة ، وشعرها الاشيب مشدود بعقدة ، يبدو عليها انها تركت كل اوهام وذرائع الشباب ، تراقبني بعينين شديدتي اللامبالاة الى حد القسوة .

«اتريد شيئا ؟»

«ارسلني السنيور فالديفيا» ، اسعل وامرر يدي على شعري . كان على ان احمل معي حقيبتي اليدوية من المكتب . فانا ادرك الان انني دونها لاستطيع تادية دوري بشكل صحيح .

تسال المراة دون انتباه او اهتمام «فالديفيا ؟»

«نعم ، مالك هذا البيت» .

هناك شيء واحد واضح . لايمكن لوجه هذه المراة ان يوحي بشيء . تنظر لي ببرود .

«آه ، نعم ، مالك البيت» .

«هل استطيع الدخول ؟»

اظن ان البائع المتجول في المسرحيات الكوميدية يضع قدمه على عتبة الباب كي لايمكن اصحاب البيت من اغلاق الباب في وجهه . وافعل انا الشيء نفسه ، غير ان المراة تتراجع قليلا الى الوراء وتومىء بيدها داعية اياي للدخول الى ما يبدو انه كراج . على احد الجوانب هناك باب زجاجي ، خبا لونه ، اسير نحو الباب فوق قرميد المدخل الاصفر واسال ثانية ملتفتا نحو المراة التي تتبعني بخطوات قصيرة :

«من هنا ؟»

واكتشف للمرة الاولى انها تحمل في يدها مسبحة صلاة تلاعب حباتها دون انقطاع . لم اكن قد رايت واحدة من تلك المسابح ذات الطراز القديم منذ طفولتي . ارغب في ان اقول شيئا عن المسبحة ، لكن الطريقة الجافة والصارمة التي تفتح بها المراة الباب تمنع اية محاورة مجانية ودون مبرر . ندخل غرفة طويلة ضيقة . تسرع المراة بفتح مصاريع النافذة ، لكن الغرفة تبقى ظليلة بسبب وجود اربع نبتات دائمة الخضرة طويلة وضعت في جرار زجاجية وخزفية اما اثاث الغرفة الباقي فهو مجرد كرسي هزاز واريكة عالية المسند ذات زخارف قصبية ، لكن الاثاث القليل المتناثر والنبتات لم يجلبا انتباهي .

تدعوني المراة للجلوس على الاريكة وتجلس هي على الكرسي الهزاز . بجانبي على الذراع القصبي للاريكة هناك مجلة مفتوحة .

« يبلغكم السنيور فالديفيا اعتذاراته لعدم حضوره شخصيا » .

تهز المراة نفسها ، دون ان يطرف جفنها ، احدج الكتاب الفكاهي بطرف عيني .

« يبعث تحياته و ... »

واتوقف ، منتظرا رد فعل من المراة . لكنها تواصل الاهتزاز . المجلة مغطاة بخربشات قلم احمر .

« ... طلب مني ان اعلمكم انه ياسف لازعاجكم لبضعة ايام .. » .

تبحث عيوني بسرعة .

« ... هناك تثمين جديد يجب ان يتم بخصوص الضرائب ... ويبدو ان هذا لم يتم سابقا لفترة تقدر .. انتم تسكنون هنا منذ ..؟»

نعم . هناك اصبع حمرة شفاه تحت الكرسي . ان تبتسم المراة ، فهذا لايتم دون حركة يديها البطيئة وهما تلمسان المسبحة ، واحس للحظات ، بلمحة سريعة من السخرية . لا تغير من ملامحها . مازالت ممتنعة عن الاجابة لا تجيب

« ... على الاقل خمس عشرة سنة . اصحيح هذا ؟ لا تؤيدني ولاتعارضني . ولا توجد على الوجه الشاحب اية علامة صغيرة لاحمر شفاه . « .. انت ، وزوجك ، و ..؟»

تحدق في ، دون ان تتغير ملامحها ، حدّ اني لا اجرؤ على الاستمرار . نجلس صامتين للحظات ، تلعب بالمسبحة وانا انحني الى الامام ، يداي على ركبتي ، وانهض . «حسنا ، إذن ، ساعود هذا المساء ومعي الاوراق ...»

تومىء المراة براسها ، بينما ، بصمت ، تلتقط احمر الشفاه والكتاب الفكاهي وتغطيهما بطيات شالها .

ولم يتغير المنظر . فهذا المساء ، وانا اسجل ارقاما زائفة في دفتري واختلق فوائد حول نوعية الواح الارضية الكئيبة وطول غرفة النوم ، تهز المراة كرسيها وتنزل حبات الخرز الثلاثين من مسبحتها هامسة بين اصابعها انتهد وانا انتهي من الجرد المزعوم لغرفة النوم واطلب منها السماح لي بالذهاب الى غرف المنزل الاخرى . تنهض المراة وهي تضغط يديها الطويلتين السوداوين على مقعد الكرسي الهزاز وتنظم الشال على كتفيها الضيقين النحيلين .

تفتح الباب الزجاجي الاكمد وندخل الى غرفة طعام ليس فيها من الاثاث الا القليل . لكن المنضدة ذات الارجل الالمنيومية والكراسي البلاستيكية والنيكلية الاربعة تفتقر حتى الى مقدار ضئيل من التميز عن اثاث غرفة المعيشة . نافذة اخرى ذات قضبان متصالبة ومصراعين مغلقين ، ولابد انها تجلب الضوء احيانا لغرفة الطعام هذه ذات الجدران العارية ، والخالية ايضا من الرفوف او الدواليب . والشيء الوحيد الموجود على المنضدة هو طبق فاكهة بلاستيكي فيه عنقود من العنب الاسود ، وخوختان واكليل ذباب ينز . تقف المراة ورائي ، يداها متشابكتان ووجهها خال من التعبير . اخوض مجازفة كسر ترتيب الاشياء : فمن الواضح ان هذه الغرف لايمكن ان تمنحني شيئا عما اود معرفته حقا .

اسالها : « الانستطيع الذهاب الى السطح ، اعتقد انها الطريقة الافضل لقياس المساحة الكلية » .

تومض عينا المراة وهي تنظر اليّ ، او ربما بسبب التناقض مع قتامة جو الغرفة .

تقول في النهاية : « لاي سبب ؟ ان السنيور ... فالديفيا ... يعرف كل القياسات جيدا » .

وهاتان الوقفتان ، واحدة قبل اسم المالك والثانية بعده ، هما اول اشارة الى ان شيئا ما قد اقلق المراة واجبرها ، للالتجاء الى سخرية معينة .

ابذل جهدي لكي ابتسم « لادري ، ولكني افضل ان نذهب من الاعلى الى الاسفل ، وليس من الاسفل الى الاعلى » ، وتبخرت ابتسامتي المزيفة .

تقول المراة ، ويداها متقاطعتان على صدرها ، والصليب الفضي معلق فوق بطنها « ستذهب حسب ارشادي » .

قبل ان ابتسم بضعف ، اجبر نفسي على التفكير في كيف ان ايماءاتي عديمة الفائدة في هذا الظل ، بل حتى لاترمز الى شيء . افتح دفتري وانا اسحق غلافه الكرتوني ، واواصل تسجيلي للملاحظاتي باقصى سرعة استطيعها دون ان ارفع بصري ، ارقام وتثمينات لايمكن ان تخدع احدا - هكذا يخبرني تورد خدي والجفاف الواضح في لساني . وبعد ان ملات الورقة ذات الخطوط البيانية بعلامات عبثية وبجذور تربيعية وصيغ جبرية ، اسال نفسي عن المانع من الدخول الى الموضوع مباشرة والسؤال عن اميلاميا والخروج من هنا بجواب مقنع لاشيء . ومع ذلك

انا متاكد انني حتى لو حصلت على استجابة فان الحقيقة لن تكون موجودة في هذا الطريق . ان جليستي النحيلة والصامتة شخص لايمكن لي ان اعاود النظر اليه ثانية في الشارع . ولكنها في هذا المنزل المهجور تقريبا ، الاجرد من الاثاث ، تتوقف عن ان تكون وجها مجهولا في الزحام ، وتتحول الى شخصية صلدة في مسالة غامضة . وهنا التناقض فذكرياتي عن اميلامبا تستطيع ايقاظ شهيتي في التخيل ثانية ، ساتبع قواعد اللعبة ، ساستنفد كل الطرق الممكنة ، ولن استريح حتى اجد الجواب ، وربما سيكون جوابا بسيطا وواضحا ، انيا وجليا ـ والذي يختفي الان خلف براقع السنيورة غير المتوقعة ومسبحتها المشرعة امامي . الا اضع شيئا اكثر تبريرا من الغرابة فوق محاولاتي المستمرة ؟ ان كان هذا ، فساكون اكثر تمتعا في متاهات تلفيقاتي . لايزال الذباب ينز حول طبق الفاكهة ، ويتوقف بين حين واخر عند النهاية المتضررة للخوخة المعضوضة ـ انحني متذرعا بحجة تسجيلي للملاحظات ـ حيث تركت اسنان صغيرة اثارها في الجلد المخملي والبدن المصفر للفاكهة . لا انظر للسيدة . وانظاهر باني اسجل الملاحظات . تبدو الفاكهة معضوضة ولكنها غير ملموسة . انحني نحو الاسفل لاراها جيدا ، مستندا الى يدي على المائدة ، محركا شفتي قريبا منها كما لو كنت اريد تكرار فعل العض دون اللمس . انظر في الاسفل واري علامة اخرى قرب قدمي : اثار عجلتين يبدو انهما لدراجة ، اثار عجلتين مطاطيتين تاتيان من حافة المائدة وتسيران على طول الغرفة باتجاه السنيورة ، لتبدا هناك بالتلاشي .

اغلق دفتري .

« لنستمر ، ياسنيورة » .

وحالما التفت اليها ، اجدها واقفة ويداها مستندتان على ظهر الكرسي ، ويجلس امامها نافخا دخان سيكارته السوداء ، رجل ذو كتفين ثقيلين وعينين مختفيتين : هاتان العينان ، صعبتا الرؤية خلف اجفان مجعدة ومنتفخة و ثخينة ومتدلية مثل رقبة سلحفاة عجوز ، تبدوان رغم ذلك تتابعان كل حركاتي . الخدان نصف الحليقين ، المتقاطعان مع الاف التجاعيد الرمادية ينتان من عظام الفك ، ويداه المخضرتان متشابكتان تحت ذراعيه ، يلبس قميصا ازرق خشنا ، وشعره المشعث مجعد بكثافة حتى انه يبدو مثل سفينة مغطاة بحيوانات بحرية قشرية دبقة . انه لايتحرك ، والعلامة الحقيقية على وجوده هي ذلك التنفس الصعب الصافر (كما لو ان كل نفس يجب ان يخترق بوابة فاضت بالبلغم والسخط والشتائم) ذلك التنفس الذي كنت قد سمعته من خلال شقوق الصالة عند الباب .

يتمتم بسخف « مساء الخير ... » وعليّ ان اقنع بنسيان كل شيء : اللغز ، اميلامبا ، التثمين ، اثار الدراجة ، ان ظهور هذا الدب المصاب بالربو يبرر انسحابا فوريا . اجيبه « مساء الخير » وهذه المرة اغير صوتي كما لو اني اقول وداعا . ويذوب قناع السلحفاة بابتسامة كريهة ، كل مسامة من ذلك اللحم تبدو مصنوعة من مطاط هش ، من قماش زيتي مرسوم ومتكسر . تمتد الذراع وتحتجزني .

يقول الرجل بصوت بعيد مكبوت يبدو خارجا من بطنه بدلا من حنجرته ، صوت ضعيف عالي الطبقة :

« فالديفيا مات منذ اربع سنين » .

ممسوكا بذلك المخلب القوي والمؤلم ، اقول لنفسي ان لافائدة من الادعاء . لكن وجهيهما الشمعيين والمطاطيين اللذين يراقبانني لايقولان شيئا ولهذا السبب فانا قادر ، بالرغم من كل شيء ، ان انظاهر ، للمرة الاخيرة ، بانني اكلم نفسي حين اقول :

« اميلامبا ... »

نعم ، لاحد مجبر على التظاهر مرة اخرى اطلاقا . القبضة التي تطبق على ذراعي تثبت قوتها لهنيهة فقط ، فها هي تتراخى مسكتها حالا ، ثم تسقط ضعيفة ومرتجفة ، قبل ان ترتفع لتاخذ اليد الشمعية التي تلمس الكتف : السيدة ، مرتبكة للمرة الاولى ، تنظر الي بعيني طائر معذب وتنتحب بنشيج جاف لا يؤثر بالدهشة الصارمة لملامحها . فجاة تصبح غيلان خيالي البشعة شخصين عجوزين وحيدين مهجورين غير قادرين على تعزية نفسيهما الا بالكاد بشد الايدي المرتجفة التي تملؤني خزيا . اتى بي وهمي الى هذه الغرفة المقفرة كي انتهك الفة وسر انسانين منفيين من الحياة بواسطة شيء لم يعد في الحق بالمشاركة به . لم احتقر نفسي اكثر من هذا من قبل . ولم اقل من قبل شيئا بمثل هذه الطريقة الخرقاء .. اية اشارة مني ستكون دون جدوى : اعلّ ان اقترب منهما ، ان المسهما ، ان اربت على يد المراة ، هل اسالهما المغفرة عن تطفلي ؟ اعيد الدفتر الى جيب سترتي . اطرح للنسيان كل مفاتيح قصتي البوليسية : الكتاب الهزلي ، قلم احمر الشفاه ، الفاكهة المعضوضة ، اثار الدراجة ، المئزر الازرق ذا المربعات ... واقرر ان اترك هذا البيت بصمت . وربما لاحظني العجوز ، من خلف تلك الاجفان السميكة فها هو الصوت اللاهث يقول :

« اكنت تعرفها ؟ »

هذا الماضي ، الذي يتعاملان معه بالتاكيد بشكل طبيعي كل يوم ، ها هو في النهاية يدمر كل اوهامي . هذا هو الجواب : اكنت تعرفها ؟ ولاي عدد من السنوات ؟ كم عدد السنوات التي عاشها العالم دون اميلامبا ، المقتولة اولا بنسياني ، والمنبعثة ، امس فقط ، بواسطة ذكرى حزينة عقيمة ؟ متى توقفت تلك العينان الرماديتان الجادتان عن الدهشة من بهاء الحديقة المهجورة دوما ؟ متى توقفت تلك الشفاه عن التقطيب او الضغط برقة بتلك الجدية التي اكتشفت اميلامبا بواسطتها ، كما افهم الان اشياء واحداث الحياة ، والتي ادركت بالحدس انها زائلة ؟

« نعم ، لعبنا معا في الحديقة ، منذ زمن بعيد » .

يسالني العجوز بصوت اكثر خمودا : « كما كان عمرها ؟ »

« ربما كانت في السابعة . لا ، اكبر من السابعة » .

ارتفع صوت المراة مع الذراعين المتوسلتين :

« ماذا كانت تشبه ، ياسنيور ؟ اخبرنا ، ماذا كانت تشبه ؟ ارجوك » .

اغلق عينيّ . « اميلامبا هي ذاكرتي ايضا . استطيع ان اقارنها فقط بالاشياء التي لمستها ، التي جلبتها ، والتي اكتشفتها في المتنزه . نعم ، اني اراها ، وهي تنزل التل . لا ، غير صحيح ، انه مجرد بقعة مرتفعة واعشاب متناثرة . انه تل مليء بالاغشاب ، وشقت اميلامبا بمجيئها وذهابها طريقا وسطه ، ولوحت لي من القمة قبل ان تبدأ بالنزول ، ترافقها الموسيقى ، نعم ، الموسيقى التي اراها ، الرسم الذي اشمه ، والمذاقات التي اسمعها ، والعطور التي المسها ... هلوساتي ... ، هل يسمعانني ؟ « تاتي ، تلوح بثوبها الابيض ومئزرها الازرق ذي المربعات ... هذا المئزر الذي يعلقانه على السطح » .

ياخذان يدي ولاازال مغلقا عيني .

« ماذا كانت تشبه ياسنيور ؟ »

« كانت عيناها رماديتين ، ولون شعرها يتغير وفق انعكاس الشمس وظل الاشجار ... » .

يقوداني ، كلاهما ، برقة ، اسمع تنفس الرجل المجهد ، وصوت الصليب يضرب المسبحة فوق جسد المراة

« اخبرنا ، ارجوك ... »

« كان الهواء يجلب الدموع الى عينيها حين تركض ، وحين تصل الى مسطبتي يتفضض خداها بدموع الفرح » .

لاافتح عينيّ . نحن الان في طريقنا الى الطابق الاعلى . اثنتان ، خمس ، ثمان ، تسع ، اثنتا عشرة درجة ، واربعة ايد تقود جسدي .

« ماذا كانت تشبه ، ماذا كانت تشبه ؟ »

« كانت تجلس تحت اشجار اليوكالبتوس وتحيك الاكاليل من الاغصان وتتظاهر بالصراخ كي اترك القراءة واذهب اليها » .

تصر المفاصل . يتغلب الشذا هنا على كل شيء : انه يحشد كل الحواس الاخرى ، ويجلس مثل مغولي اصفر فوق عرش هذياني ، ثقيلا مثل كفن ، ملحا مثل انزلاق حرير مجعد ، مزخرفا مثل صولجان تركي ، كامدا مثل عروق عميقة ضائعة لمعدن خام ، لامعا مثل نجمة ميتة . لم

تعد الايدي تمسك بي ، ولم يعد النحيب هو الذي يطوقني ، بل ارتجاف العجوزين افتح عيني ببطء ، تبدو الغرفة وهي تختنق ، في البدء من خلال سائل قرنيتي المشوشة ومن ثم من خلال شبكة اهدابي ، في معركة العطور الشاسعة ، تبخرات غير مرئية ، وبرد اوراق زهور مثل اللحم ، وحضور الزهور قوي هنا الى حد انها تاخذ طبيعة الجسد الحي - حلاوة الياسمين ، وغثيان الزنبق ، ضريح النرجس ، معبد الكاردينيا ، ملتمعة بشفاه شمعية براقة لشموع مهتاجة تهجم الغرفة الصغيرة الخالية من النوافذ بعبيرها الشمعي وزهورها الرطبة على مركز حبل اعصابي ، ومن هناك ، فقط هناك في مركز حياتي الشمسي ، ابستطاعتي ان اصحح ، وان ارى ما خلف الشموع ، ما بين الزهور المنثورة ، تكدس الدمى المستعملة : الاطواق الملونة والبالونات المتغضنة والكرز اليابس الشفاف وخيول خشبية ذات اعراف خشنة ودراجات ، ودمى عمياء من دون شعر ودببة تنثر حشوها من النشارة ، وبطات مثقوبة من قماش ، وزجاجات حلوى يابسة ، احذية بالية ، ودراجة ثلاثية العجلات ، ثلاث عجلات ؟ لا اثنتان ، ولكنها ليست دراجة اعتيادية ، ففي اسفلها ، عجلتان متوازيتان ، احذية صوفية وجلدية صغيرة . وبمواجهتي ، في متناول يدي ، يرتفع الكفن الصغير فوق صناديق زرق مزينة بزهور ورقية ، وزهور الحياة هذه المرة ، قرنفل وزهور عباد الشمس وخشخاش وخزامى ، ولكنها مثل الزهور الاخرى ، زهور للموت ، كل جزئيات جرعة متشكلة في جو البيت الماتمي هذا ، الذي يكون فيه السكون في كل شيء ، داخل الكفن الفضي ، بين الشراشف السود ، فوق الوسادة الحريرية البيضاء وهذا الوجه الملائكي الساكن المطوق بالشرائط المخرمة ، المشرق بمسحات من لون وردي ، الحواجب مخططة بقلم رصاص والاجفان مغلقة ، رموش حقيقية سميكة الى حد انها تلقي ظلا على الخدين الحيين كما في ايام المتنزة تلك . شفاه حمر جادة ، حركت لتشبه تقطيبة الشفاه الغاضبة التي اعتادت اميلاميا التظاهر بها كي انضم للعب معها . اليدان مجتمعتان على الصدر ، ومسبحة ، تشبه تلك التي تخنق الرقبة الكارتونية . وكفن ابيض صغير على ذلك الجسد الطفولي الوديع .

بركع العجوزان منتحبين .
امد يدي وامرر اصابعي فوق الوجه الخزف لصديقتي . احس

ببرودة الملامح المرسومة تلك ، برودة تلك الدمية الملكة التي تشرف على ابهة غرفة الموت الملكية هذه . خزف ، وكارتون . اميلاميا تنسى لاصديقها المخص ، تعل ترني هنا كما رسميت .

اسحب اصابعي عن الجثة المزيفة ، وتبقى اثار طبعات اصابعي حيث لمست سطح الدمية . ويزحف الغثيان في معدتي ويعم دخان الشموع ورائحة الزنبق الحلوة الغرفة المغلقة . ادير ظهري لضريح اميلاميا . تلمس يد المراة ذراعي . ولاتنسجم عيناها المحدقتان الوحشيتان مع الصوت الهادىء المعتدل .

« لاتعد ثانية ياسنيور . ان كنت تحبها حقا ، لاتعد ثانية » .

المس يد ام اميلاميا . وارى من خلال عيني المشوشتين راس الرجل العجوز مدفونا بين ركبتيه ، واخرج من الغرفة ، الى السلم ، الى غرفة المعيشة ، الى الباحة ، الى الشارع (٥) .

مرت تسعة او عشرة شهور ان لم تكن سنة . ولم يعد ذلك الطقس الوثني يرعبني . ونسيت رائحة الزهور وشكل الدمية المتحجرة . وغادت ذكرى اميلاميا بي ، واحسست ان لم يكن باطمئنان فبشكل عقلاني : ان المتنزه ، والطفلة الحية ، وساعات قراءة مراهقتي ، قد انتصرت بشكل نهائي على اشباح العبادة المزيفة . شكل الحياة هو الاقوى . واقول لنفسي ، انني ساعيش الى الابد مع حبيبتي اميلاميا الحقيقية ، المنتصرة على كاريكاتير الموت . وفي احد الايام تجرات ثانية ان انظر في ذلك الدفتر حيث ورقة الرسوم البيانية التي كتبت عليها معلومات عن التخمينات المزيفة . ومن بين اوراقه تسقط مرة ثانية بطاقة اميلاميا بخطها الطفولي الشنيع وخارطتها للمسافة من المتنزه حتى البيت . وابتسم وانا التقطها . اقتطع احد اطرافها وانا افكر . بالرغم من كل شيء سيقبل العجوزان البائسان هذه الهدية .

البس سترتي واعقد رباطي وانا اصفر . لماذا لازورهما واقدم لهما هذه الورقة التي تحمل خط الطفلة .

اركض لاصل المنزل ذا الطابق الواحد . يبدا المطر بالهطول . بقطرات كبيرة منفردة تسحب من الارض فورا شذا بركة بليلة تحرك الجلد وترسب اهتياج كل شيء حي بجذوره في التراب .

ارن الجرس . يزداد وابل المطر واصبح اكثر الحاحا . يصرخ صوت ثاقب « انا ذاهبة ! » وانتظر شكل المراة بمسبحتها الخالدة لتفتح لي الباب . ارفع ياقة سترتي . وتنضح من ملابسي وجسدي رائحة مختلفة في المطر . ويفتح الباب

« ماذا تريد ؟ كم هو رائع منك ان تاتي ! »

الفتاة المشوهة الجالسة في الكرسي المتحرك تضع يدها على اكرة الباب وتبتسم لي بتكشيرة ملوية غامضة . الحدبة الموجودة على صدرها تحول ثوبها الى ستارة تغطي جسدها . الى قطعة قماش تضفي لمسة من العنج على المنزر الازرق ذي المربعات . تنتزع المراة الضئيلة علبة سكائر من جيب المنزر وتشعل واحدة بسرعة . ملطخة طرفها بشفتيها المصبوغتين بلون برتقالي . يجبر الدخان العينين الرماديتين الجميلتين على الانغلاق . تعيد ترتيب شعرها النحاسي . الحنطي المتموج دائما تحدق بي كل الوقت وعلى وجهها تعبير بائس فضولي . متوسل - غير انه في نفس الوقت تعبير خائف -

« لاياكارلوس . اذهب ، ولاتعد ثانية » .

وفي نفس اللحظة اسمع من داخل البيت تنفس الرجل العجوز اللاهث وهو يقترب شيئا فشيئا .

« اين انت ؟ الاتعرفين ان عليك ان لاتفتحي الباب ؟ ارجعي . يانسل الشيطان ! ، اتريدين ان اضربك ثانية ؟ »

ويسيل ماء المطر فوق جبهتي . فوق خدي . والى داخل فمي . ويسقط الكتاب الهزلي من اليدين الصغيرتين المرعوبتين فوق الحجر الرطب

ترجمت من كتاب The Penguin Book of Internatienal Short Stories

تحرير دانيال هالبرن

انا خلاصة العصر وعدم الكنوز

نص في الحب

رعد عبد القادر

الحب واحد من اسمائك
من اسماء كواكبك
واحد تتشبه به الاشياء
تتنزل في مائه الاقمار كالصحف الاولى
تخرج من ديدنه العبادات والنذر
الحب واحد في خبائه
وواحد في عصر رياحه
تتشبه به الارومات والمنازل
والاواصر والمعادن
السامية
وتنحل فيه العناصر
الى حركتي قبض وبسط
حركة العوالم
العلوية
والعوالم السفلية ..

واحد من اسماء الهجر ومدامعه
واحد من اسماء النوال
الحب في اسمائه
وصفاته
تكون له علة ويكون لها معلولا
يكون لها سببا وتكون له نتيجة

واحد في ال مع والضد
واحد في الحب
وواحد في الاسماء اخذت ارضه تتشبه بالانوثة
لسان الشبق
وكركرة الادغال
اخذ يدحوها ويفتح في ثقوبها ابوابا
يشكلها عجينة كيف شاء
ويمهرها بحروف نارية
ويبتليها بالرطوبة واليبوسة
وبالمرة السوداء
يركب كشحها من زوائد انواره
ويبتليها بالوحم
والتهيؤات

كتب على ذريتها ان تخرج
وعلى عدوها ان يزحف
وجعل
ريشة الطاووس في اوراقها

واعطاها عينا لتنظر ساقها في الماء
وكشف لها عن الغاز ومحرمات ومعارف
ارادها له

وشاركه فيها سقط زنده
فابتلاه بالحب فأينعت
واثمرت
ودس
اثمارها
ـ هونا ـ
في التراب

وحيد في غاباته
وحيد في امطاره
وحيد في صيده
جعلها وثنا
وانبتها نجما

ليشع تفرده
ويعزل ماساته الكبار
ماسات كآبته
يوزع
ضوءها
على اقاليم يتمه
يشع عزاؤه ويلتف كنحلة ببرده

وحيد في صيحته ، من اصابعه تسقط اصداؤها

وحيد في ظلمة ناياته وفي شقوق نغماته
وحيد كالثلج في الثلوج وكالنار في النيران
وحيد في صيفه
ووحيد في شتائه
تحت غطاء وحدته ، يعتصر الفراغ بين جسده
والغطاء

يختار هبوبا عاليا
(سينسقه التاريخ
فيما بعد
على شكل هباء)
ويلقي بزمرداته
زمردة
زمردة
خضراء
وبيضاء
و .. (سيرتبها التاريخ فيما بعد
على شكل طبقات)
الى فضاء اعمى واخرس واصم
وحيد في زرقة الاحتفال وواحد في خضرة النسيان
واحد في الاسماء ، لاقبل ولابعد
وواحد في غمامته

وحيد الانوار
من جسده تخرج الوثنيات والحدائق الوثنية
وجماعة النار .
يسري بها قبل ان يكون ثمة ليل الى ليله
ويضمها قبل ان يكون ثمة صباح الى صباحه
ويسوسن الحجر
ويفرجس الزمن
ويحشو غليونه بالفراشات

الانهار الانهار فكرته
كيف يصبح الشجن انهارا والوحدة زوجة ؟
كيف يمد لسانه الى فوق ، الى ارنبة انفه ؟
كيف يضع عينه اليسرى في موضع عينه اليمنى ؟
وكيف يبصر شرقا ولم يكن ثمة من شرق
وغربا ولم يك بعد من غرب ؟
وكيف يسمي الاشياء ؟

وحيد في اسمائه
وواحد في الاشياء

كتلة وردية ..
نظر اليها نظرة حزن ..
مضغة مخلقة
من قوة
الابصار
اخترق غلالتها ، اهابها ، حراشفها ، اصدافها
والقى فيها ماء كينونته
فهي منذ الازل دمعته وسمكة في الماء
سلط عليها الوداع
واحالها الى هيكل متفرق في الرمال
حجبها
واسدل عليها الاهداب

نام وخلق من نومه
كتلة وردية
تترجرج في انفاسه
وتتلجلج كالكلمات
من عينه نظر اليها بحزن
ومن عقمه ملأ احشاءها بالفراق

انفصل

ودخل عليها الارض
ووجد شمسها ملتفة عليها
ووجد فوق جسدها غراب
هزها كان موتها عميقا ضربها على وجهها
جذبها فتناثر فوق راسه ريش العشاق
وحيد كالغراب
وواحد في الصيحات

لعقها
كانت كتلة وردية عليها آثار ندوب اللسان
ووارى حبها في العراء

تناسل ايها الحب
صارت الاشياء تاتي
اليها
في حفرة العين
صارت تحن الى جسدها
وتهاجر اليه

نظر اليها نظرة حزن
وفارقها كالايام
وكان واحدا وكانا
اثنين

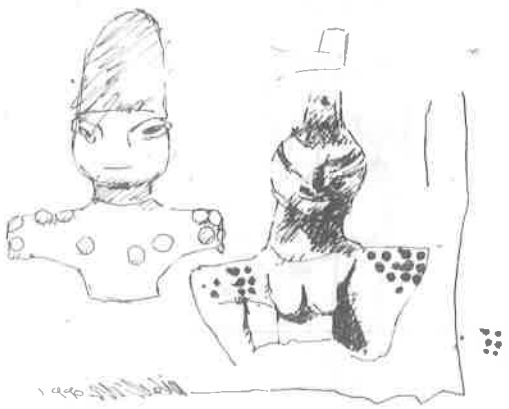
انت البارئة ، لا شيء ياتي من الخارج
فص العين ، بارئة البدايات
سيدة الاجرام والافعال ، الطبيعة ، سيدة الطبيعة
سيدة العالم ، والفوق والتحت والعمق
والمناخات والابخرة ، سيدة الحب

احاول ان ارمم فؤادي
بكسر من النجوم
احاول ان اغلق منافذ وقتي
بورقات من العشب الاخضر
احاول الا اكون خارج فجاجك وفجواتك
ولهواتك

البس غيمتك ، ازرر على المطر
اخرج جنحي
استلم الشروق بيد والغروب بيد
وافرح ملء الجهات
ماضيك كله ثمر
ولا تضعين قدمك الا على نبات
وقيامك سلة على الراس
ولا تخافين من الأسد
من علاماتك : الحقول الكاملة في ذاتها
من براهينك : السرير والماء

في سريرك (لا الوان تعمي العين
ولا انغام تصم
الاذن
ولا طـ وم تفسد
الذوق
ولا نفـ س تقود
الى الضياع)

في سريرك يعدد الحب اسماءه وتنتهي الحروب
وينكسر السيف ويصدح المحراث ، وكل ارضك
يعود اليها بهاء القمح
وكل ارضك بهاء
جلنارة وفيروزة
شعرك هو الذي يفعل كل شيء
في سريرك يفعل الحب (لا افعاله العظيمة)



لا فعل شمسه
لا فعل شرقه
لا فعل نباته

لافعل دراقه واجاصه

لا فعل بلوطه وكستنائه
في سريرك
لا تستطيع الجبال ان تنكس رؤوسها
وتقفل المدن ثغورها
وترمي المفاتيح بمفاتيحها في اجاج البحر

يا ماء الاناء
في سريرك انا الكائن بفتحات تسع
واعضاء خمسة
يتصلب في ماؤك ومفاتيحك
وجهاتك تشرق علي
وهبوبك يقلبني على اغطية من حرير
يا شرق
يا شرق هذا الجسد
ايتها الربيع ، يا جوهرة ينمو مذاقها
وتنهل انوار حدائقها على سوادي
وتفيض عنادل نيرانها على حاسة عشقي
يا معشوقتي
من ينجذب نحو الآخر ؟
انا في داخل جرمك
ام انت خارج حركاتي ؟
نتراكب ام نتبسط ؟
يا معشوقتي
اينا فاعل في خلوده
واينا خالد في زواله ؟

انا المفعم بخلاصة العطر وعدم الكنوز
حشاشة القمر
وبشاشة الشمس

يا حرف
ياشرق ، ياشرق هذا الجسد
انا واحد في الحب
ووحيد على سرير الاضداد
و
انت
انت البارئة
حبك ليس شيئا في البداية ، حبك بداية الاشياء

حركة القلب

اتفيأ جدائلك واورق لك الينابيع

اسند راسي الى جنح فراشة واصمت فيك
اضرب حروفك
فتتوالد منك الشرارات

اوضاعك تعجبني
وتراكيب بدنك
انجب منك عالما واردك على شرط بكارتك الاول
اسميك حسن التخارج
حسن الاصغاء
حسن الحركة
اشراق الكتابة وحسن المزاج
وشعشعة النبيذ
(كل كاس مملؤة بشرابك)
اتقلب فيك ، في ارحامك

من غبار الحائط الى غبار الطلع الى غبار كالزغب
ينمو ويتلالا كالمرجان
ويعلو يعلو كالباز ويتصل وينفعل كالعاشق
ويستوفي آثارك
من الادخنة والمطر والثلج والطل والصقيع والرعد
والبرق والصاعقة
ومعادنك من الزئبق والبلور والملح والزاج
انا بذرة نارك الشريفة
انا وردتك بالفعل وفراشتك بالقوة
جركة في القلب
وشقشقة عندليب

حلم الحياة بنفسها

عادل عبد الله

انها دهشة اكتشاف الانسان لنفسه
في الحياة حياً ،
نعمة التعرف الى الآن التي سيبلغ الموت فيها
تمام الجسد ،

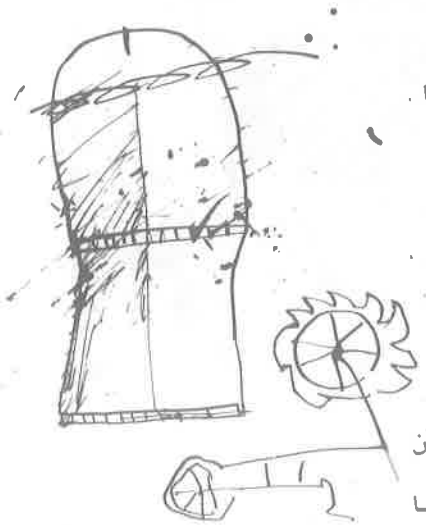
وهي برهة التنازل عن كل شيء
سبيلا وحيدا لإمتلاكه الابدي .
انها ساعة احتفال الانسان بنفسه ،
لا لإجل ما اضاع منها
ولا لإجل ما استرجعته من اجله ،
بل لصدفة اكتشافه لها هنا ،
حيةً في الحياة .
فقم اذن لجليل امرك ايها الفاني المؤجل الفناء
قم انض عن بياض نفسك الثياب والزينة
ثم ابدُ لها هكذا ،
حاضراً فيك دونما بقية منك او رجاء
فإن ما انت فيه من نعمة الكشف هذه
هي الزينة الوحيدة التى تقبل الحياة بها

جوقة المحتفلين في حدث عظيم كهذا .
إنه حلم الحياة بنفسها ،
بكائن يحمل اسمها دونما حرج ،
وهي برهة التطلع الى شكلها الخفي
مصوراً في وجوه البشر ،
فحدق الآن في وجودك الغريب
لكن دونما غربة عنه هذه المرة ،
اصغ لصوته الذي لايُسمع
وسرح البصر بعيدا في سماواته القاصية
(هل ترى من فطور)
لكن ،
ما الذي يفعل الانسان في لحظة الكشف هذه
وانى له ارتكاب فعله الغريب الذي يدل على
حياته فقط ؟
اي فعل مفارق غريب هذا الذي ليس يعني اي
شيء
سوى انني كائن حي اعبّر بهذا الفعل عن حياد
نفسي فقط ؟
ها هنا سيحضر الانسان في حضن نفسه
لمرة وحيدة أولى ،
متعرفا على كل ما بها دفعة واحدة .
ها هنا سيمسك اللحظة التي لاتنقضي
دونما خشية من ضياعها
ثم يمهر اسمه الكبير عليها
فبالدهشة اكتشاف الانسان لنفسه
في الحياة حيّاً
لكن ، الا ينبغي على الفعل الذي يدل على الحياة
بامتياز
أن يبقى هو الاخر حيا ، طاغيا بنبضه
دون ماض يواريه في مدفن الزمن ؟
اليس من حقنا ان نراه عامرا بالحياة
مفعما بها امامنا ،
حاضرا ومقاوما بكلتا يديه
تراجع اللحظات وهي تمضي به باتجاه الزوال
ها هنا يعلن الموت والزمان وحدة القبضتين
والانتساب لذات الجسد ،
ها هنا يلوّحان لنا معاً
بذات اليد التي لاعهد للفانين بإتقاء فتنتها
ها هنا يتمكن الانسان من قراءة التنبؤ الاخير
في خطوط كفه الغامضة ،
منشدا بنبرة العرّاف
ما ينبغي عليه فعله في محفل الغيب هذا
وها هنا يلوّح الانسان لنفسه
مودعاً حياته وداعه المفارق الاخير
معبرا عن لذة الحياة فيه
وعن دهشة اكتشاف نفسه
في الحياة حياً .

الـذي أطفـأ البحر

إليه
وقد حيا السفح
ومجد النبع
ولم يطوه الشراع

أحمد الشيخ علي



ثم انه أطلق حمامته
كان على يديه ، وشفتيه ، واهدابه
..يمشج الوقت .
بينما ،
تنعقد كلمتك - توأ -
على هيئة زهرة نارية
او غيمة
او ذؤابتين من الشمع .

■■■

ما بين لحظتين غائرتين في البعد ..
الاولى :
تنغل بعكازتها شاهدة البحر ، كمن يقتل ميتاً كرة اخرى ، منتصرة على الهدير الذي لايكف .. وعلى الصواري التي تلوح دانية وقاصية في عين اللحظة ذاتها ..
اما الثانية :
تتلمس الصخور برفق ، منتظرة صرخاتها المكتومة - تلمسها ، حتى تلد نوارسها الكامنة كما النشوة .. وحتى ترتخي اكتافها - الصخور - الارامل .. وتنحل ضفائر عتمتها .. و ....
.....
يدب بصيص من البحر !

■■■

يقف مرة ..
مرة واحدة ، ويهتف ..
فتركض ، تحمل قامتها الريح .. وتركض
وفي اذيالها يتردد الهتاف .
.. كان يقفل بصوته على الارض
حتى تنسحق اضلاعها
وحتى تتطهر اصباحها من الضياء
وعشياتها من العتمة ...
وحتى ينفتق جيب الطبيعة عن رحمها .
وتندأ النواميس !!

■■■

كنت تضع وجهك قبالة الماء ..
تبصر فيه
العصور ، الصوالج ، الدواوين ،
الممالك .....
في اردانه تهرم ،
وليس يشحب ورده !
الماء يتمرمر ،
ووجهك يختفي ماؤه ويتمرمر
ثمة ازاميل خفية تبعث وجهك على حافة من الطبيعة
.. قبلها الفراغ وبعدها الفراغ .....!
تبعثه .. مثل عبارة مطموسة في لوح سومري .
او مثل اشياء عديدة اخرى ...
ها هو وجهك -
(غري) يافع ،
يشيخ على عوارضه بحر ..
وتخرج من اساريره نجوم ، وقمر ، وكلمة لاترى ولا
تفتقد .. تسير الى جنبه ابدا ..
(شمس) / جغرافيا ،
هبوب يتراجع ..
التماعات ..
(شمس) / جغرافيا ،
دم ..
ولادة ..
موت ..
(شمس) / جغرافيا ،
جسد يتقدم على مهل ولا يحرك ساقيه ..
(شمس) / جغرافيا ،
جسد ..
انت جالس القرفصاء على صخرة ،
تقرفص - في الاعلى -
وتشجر - عند قدميها - امواج هائلة من القبور ..... !

■■■

هكذا تتكعب الطبيعة على روحها ،
وهكذا الزمن ..
يندلع مثل رصاصة ،
لايكفها الندم
ولا تقهرها الرغبات ...
الآن .. الزمن ينحسر عنه .
هكذا هو ،
وهكذا انت ...
او الهواء : ليل ، وهما نصلان .. يجرحان
هداة الليل .
الان الزمن يتسلقك .

■■■

اقول - اعد بعض بهاء الارض .
يقول - في دمي خطوط وطلاسم ، وفي جبيني مصباح
يتقد زيته ، وينسكب على الوهاد نوره ...
فيقف الشجر
ويجري الماء ، وتبدأ حياة خارقة .....
يقول ، ويقول ، ويقول ...
قلت .....
نظر في كلمتي التي راحت تتململ ،
وكما لو همسها ،
كما لو أخذ بيدها .. وقادها الى مرمى عينيه ،

التفتت - بوجه طفلة - واندرفت ..... !

■■■

كان يودع بعتمته مراقيه ،
يزدوج الأفق وما يتداعى من التفاتتها -
الكلمة ، كما
يفعل بقفازين منعفرين - دهورا - تحت
غبار من الصمت .. ثم يصفقهما الى
الريح .....
قال ...
ولم أجد من القول ما يسع المنفى ،
فانتفيت ..
مكتفيا بعدّ ايامه ولياليه ..
وهو يسهم في دورات افلاكهن ،
ويستجير منه بمراياه ..
فتكبو الانفاس التي تجاريه ،
ويغبق .. ولا سكر على شفته ..
ليصبح .. وعلى القوارير خواتيمها ...
بينما ، تنتهك المسرات في الجوار ، وتنعتق
الرغائب ،
ونشوته :-
كيف ينفل الطبيعة ..
وكيف تاتمر به الينابيع ..
وكيف ..... !
وها يرمس كفه في انوثة الكلمة التي
اندرفت ،
فتبرا من جسدها ..
وتهيم
كـوردة مـن
الضوء ..... !

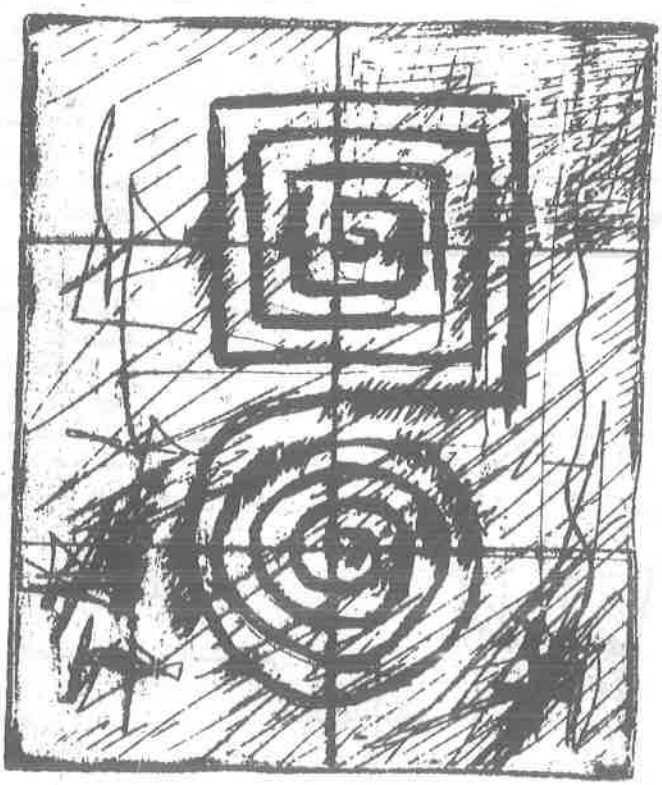
■■■

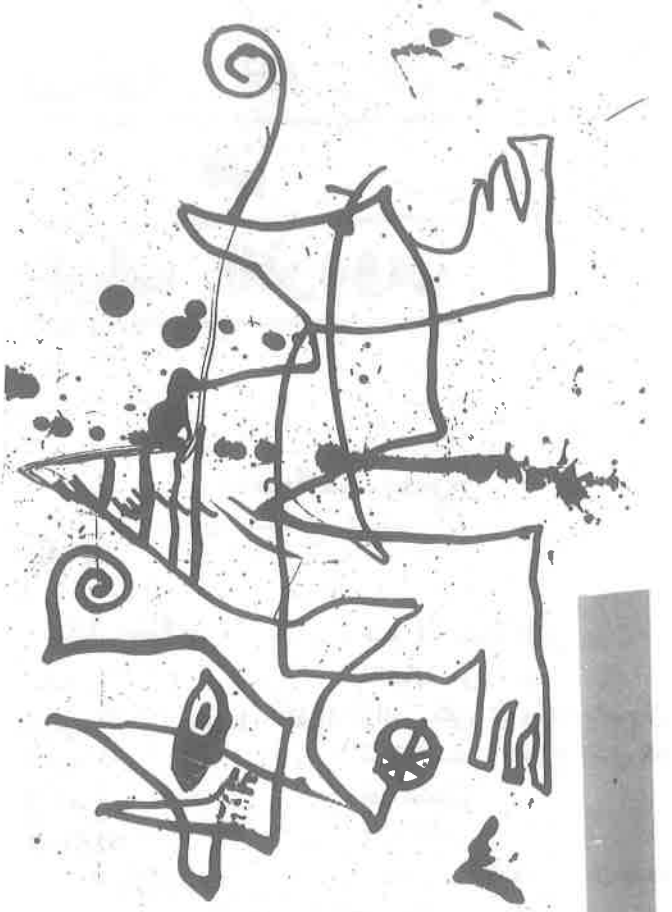
اولم تجد سلما ينتهي بك الى عينيه ؟
الم تجد جناحا يخف بك الى سمته ؟
إنه يستقيم فيربو على الشواهق ،
وتنقطع - قبل هامته - الانفاس ..
وما زلت تقلب الفؤاد ذات الحلم ، وذات
الحقيقة .
ولست تعقل هذا الخطر ..
الذي ينكمش عليه جلده الغض :
هذا السر ..
البكاءة لهوله ثماره المنعقدة على شهدها ،
وعلى مواسمها ..
وهي تتابد في مضي اعرج ... !

■■■

لم يكن في سكوته ذلك الاثر الذي يدهم
المفازة ،
فتنكسر نظرتك ..
والمفازة تندى كجبين ،
واصغي ...
لعلي ابلغ ما وراء الفتنة
وهي توشك ..
او ادنى ،
لتنفطر عن ذاتها ...
وايكما ترد اليه دمها ، وتندغم فيه ؟
اقلب
- ويحدجني -
السؤال ،
اقلبه
ويحدجني ..
الى اين ؟!
ثمة أعتصم بظلين في المفازة
تسطع لهما الفتنة ،
ثمة أنقلب ..
ومعي تنقلب
فتنة ساطعة
وظلان
ومفازة ..... !

*مقاطع من نص طويل يحمل العنوان ذاته





ظلال المواجع

شعر شكر حاجم الصالحي

حين رايت الى وجهها
امطرت غيمة داكنة
ثم ضجت على سر اوجاعها القابضة
وعند الصعود الى غابة السفح
باغتها .. غيلم الوقت والفاجعة
يالدهشة دهشتها
يا .. لخيبتها الرائعه !!

● ● ●

في القميص الموشى
في الندى الخاطر
وفي صمت احزانها
كانت ايامها
زمنا اعوج
وقهقهة ماكرة !!

● ● ●

من زمان الوعول الذبيحة
لم تكن تدرك السرّ ،
ولا سطوة الامكنة .
لكنه ..
قابضها بالتذكر مشتعلا
في الخباء الفسيح
في ظلال المواجع
يستدرج الدمية العاطلة
كيف اذا ..
ستقوم الطيور من الغفوة المعضلة
الزمان البليد ؟
شروخ المرايا ؟
شظايا خواطرها الهاطلة ؟
يالهذا الشقاء المقيم ..
وتلك اشتباكاتنا الواهنة

● ● ●

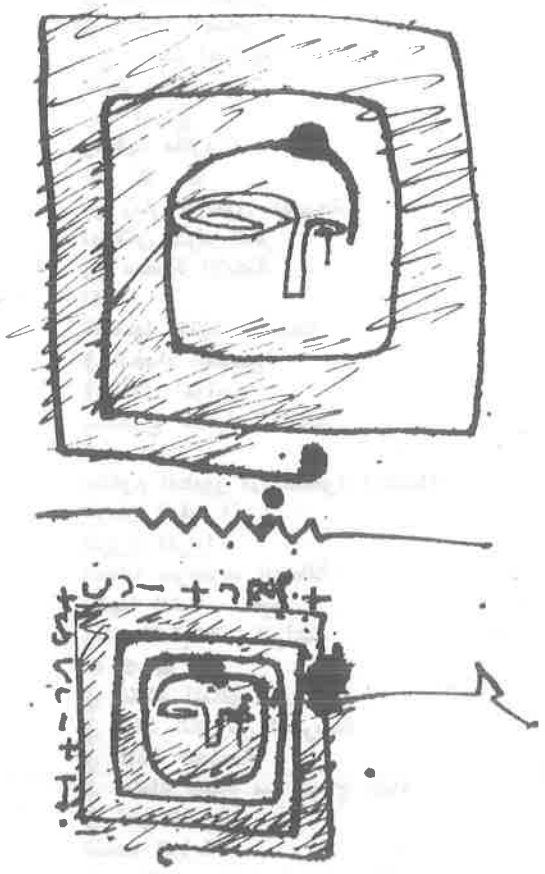
في الكلام المنافق
في لهاث الكؤوس الجريحة
اللذة الجاحدة
في سقطة الحاء من هودج الياء
في آخر الشوط
تنعدم الرؤية
ثم .. تشتعل الخيبة الضابعة

● ● ●

هل رايت الى وجهها ؟
.... رايت ..
ولكنني
ما .. رايت !!؟

ثلاثة نصوص من كتاب الفردوس

عبدالزهرة زكي



رسول ضائع

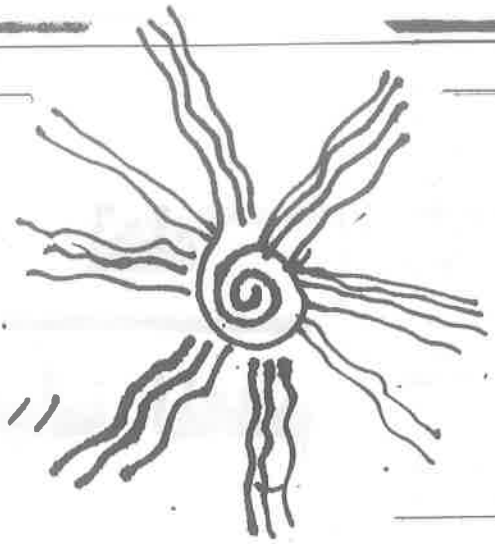
بنايه
الفتى العبد يتوسل الفتاة الحرة
في المرج
●●●●
●●●●
هي طائرة بالناي
وهو يريد بلوغ الارض به
●●●
فتى عبد
وفتاة حرة
وبينهما
ناي رسول ضائع

تحت شجرة السم

هذه الشجرة كان قد نسيتها الفلاح
لم تهتد اليها الفؤوس
ولم تاخذها العواصف
ولم تبلغها النيران
هذه الشجرة التي
فاكهتها من سم
والتي تفور جذورها بالنيران
تحتها جلس الفلاح الذي كان
قد نسيتها
وتحتها
رمت الحيّة العشبة بين يديه

اغصان طائرة الى يأتي

من بعيد
من بعيد
سمعت روحي النايات
فخفقت
وارتعشت
ومادت
واهتزت الاغصان التي على شجرتها
فارتفعت
فطارت
الى البعيد
البعيد ، حيث صمتت النايات
واختفت الاغصان
وليس ثمة الاالبعيد البعيد



نصوص للبلاد وللملائكة

سعد جاسم

١ ـ دمعة بحجم العالم

كلما رايت
جنازة جماعية
لملائكة الله
ـ اطفال العراق ـ
اذرف في وداعهم
دمعة بحجم العالم
العالم الذي يركض بقلب اعمى
الى نهايته السوداء

٢ ـ معنى البلاد

البلاد ..
كلنا سنعود
ذات شمس
اليها ...
بلا خوف مما سيحدث
البلاد ..
كلنا سنرتمي تحت اقدامها المقدسة
بلا خجل
لانها امنا الكبيرة
التي تغفر لنا دائما
اخطاءنا ..
التي هي ليست اخطاء
في عين العراق/ الاب
بل هي عثرات ابناء
كانوا مدللين
ولكنهم صاروا فقراء
لطيبتهم الريفية
ووشاية انثى النفط
احلام امريكا
وبراميل الضجيج ..
البلاد ...
امنا الاولى
ولا معنى لنا
بدون حنانها الابدي ..

٣ ـ قيامات

موت الاطفال
قيامة اخرى
فماذا سيقول العالم
للامهات
حين تحاصره القيامات
من كل الجهات ؟!

٤ ـ اعتراف

كلما ابتعدنا عن البلاد
ابتعدنا ...
عن الحقيقة

عمان
١٩ /٦/ ١٩٩٨

قصة

قصيرة

تجاه الباب المعظم

لؤي حمزة عباس

هنا الباصات مرقمة ، لكل منها رقم ، ولكل رقم اتجاه محدد . الرقم (٣) ينطلق من (الباب المعظم) ، تذكر ذلك ، وينتهي في (ساحة الفتح) ، وهو يشبه بذلك الرقم (٤) الذي ينطلق من (الميدان) لينتهي في (ساحة الفتح) ايضا .. قد ترى ان الاختلاف بينهما يصب في نقطتي انطلاقهما ، لكن من الضروري وانت تفكر بطريقة منطقية ، ان تلاحظ طريق عودتهما ، فهما يتفقان فيه مثلما اتفقا في نقطتي الانطلاق ، ومن اجل ان اكون دقيقا ساقول لك بانهما يتفقان في نصف هذا الطريق ، ابتداء من (ساحة الفتح) حتى (نفق التحرير) ، حيث يفور الرقم (٣) مخترقا صندوق الكونكريت فيما يتريث الاخر فوق النفق ليستدير في نصف دائرة جهة (شارع الرشيد) في اولها يكون نصب (جواد سليم) الى يمينه ، وما ان يكمل استدارته حتى يصبح على الجانب من (موقف السعدون) ، ثم يعود ليميل جهة اليمين فيصبح في قم (شارع الرشيد) .

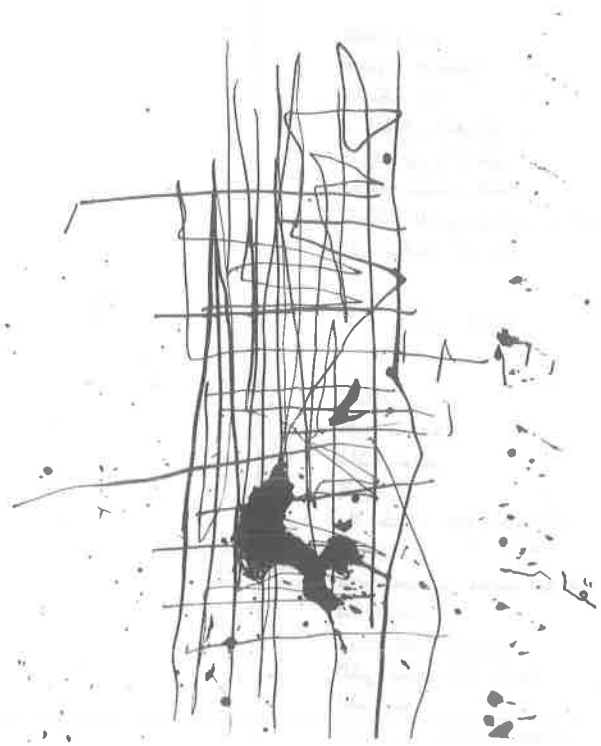
من قلب النفق سينبلق الرقم (٣) في طريق طولي تجاه (ساحة الخلاني) ثم (ساحة الوثبة) ، بعدها ستنبح كلاب (سوق الغزل) نضجيج الباص ، وتنتفض الطيور في اقفاصها ، وستنعكس صورته على زجاج اللوحات الشعبية المعلقة على سور (جامع الخلفاء) ، بنقوش الجلي ديواني المحكمة ، وهي تنزل منسابة في قضبان الحديد الملوية . كثير من الباعة المنتشرين فوق جسر المشاة سيرون مشهدا متكررا لن يراه غيرهم وهم يرصدون مرور الباص من اعلى الجسر اذ يوصل طرفي (الشورجة) .

سيمس الباص طرف (الميدان) الايمن حينما يتوقف في (الفضل) راجعا لمنطقة انطلاقه ، اما الاخر فطريقه (شارع الرشيد) بجلبته ، وزحامه ، وانفعال سائقيه ، ليتوقف ، بعد اخذ ورد ، عند الحافة اليسرى من (الميدان) .

شركة بغداد ، وحدها ، لارقام لباصاتها ، وهي تسير ، خلافا لباصات المنشاة العامة ، في خط محدود من (ساحة النصر) حتى (الباب المعظم) ، بلا استدارات ، ولافروع ، ولا انحناءات ، سترى انه طريق عودة الرقم (٣) ، واقول عليك بالدقة ، فساحة (النصر) بالنسبة للرقم (٣) ليست باكثر من محطة ، مهمة ولايمكن للسائق اجتيازها ، نعم ، لكنها واحدة من بين محطات مهمة اخرى تمتد من (الباب المعظم) حتى (ساحة الفتح) وبالعكس .

في تمام العاشرة صباحا عليك ان تكون في (ساحة الفتح) ، جالسا تحت المظلة اليمنى ، بين قدميك حقيبتك الجلدية السوداء ، سيكون باص الشركة كعادته في العاشرة من صباح كل يوم متوقفا امام المظلة الجانبية ، قريبا من كشك البطاقات ، بينهما ، تحت المظلة الوسطى تجلس سيدة اربعينية ترتدي معطفا طويلا على كتفه ، جهتك ، شريطان جلديان متقاطعان المعطف من صوف اسود اللون ، كذلك شريطا الجلد ، غير ان التماع جلدهما يجعلهما واضحين كانهما من سواد مختلف . ستفتح السيدة حقيبتها ، بيد خالية من الخواتم ، وتخرج ورقة مطوية ثم تغلق الحقيبة وتبقي الورقة مطوية في يدها ، ومن دون ان تفتحها تنهض لتسير تجاهك ، عشر خطوات تفصل بين المظلتين ستقطعهما ببطء ، تفتح قبضة يدها التي تمسك بذراعي الحقيبة القصيرتين ، ثم ترفع يدها ، مثنية ، الى اعلى ، بعد ان تدخلها في الذراعين ، فتنزل الحقيبة وتستقر ذراعاها في الزاوية الحادة بين الساعد والكتف ، حيث يكون بامكان السيدة ان تفتح الورقة بيديها الاثنتين .

تتحرك في جلستك الى الطرف الايسر من المصطبة وتسحب حقيبتك بين ساقيك ، لينتبه للسيدة ان تسالك ، وهي ترفع راسها ، عن عيادة الدكتور عبدالمنعم الجلبي ، اخصائي المفاصل والعظام عليك ان تتامل وجهها قبل ان تجيب ، تنتبه لعينها اليسرى لترى تحت الجفن الاسفل نقطة لن تبدو بوضوح ، على الرغم من قصر المسافة بينكما ، ما ان ترى النقطة حتى تمد يدك الى حقيبتك ، ترفعها من بين قدميك ثم تقف فترى السيدة قد اعادت ثني الورقة وانزلت يدها فاستقرت ذراعا حقيبتها في قبضتها من جديد ، فتقول لها ، بصوت



معتدل ، بان الدكتور عبدالمنعم الجلبي ، اخصائي المفاصل والعظام قد انتقل ، منذ مدة ، الى (الباب المعظم) . ثم تظل واقفا ترقبها وهي تسندير . ورقتها المثنية بيد وبالاخرى ذراعا الحقيبة ، تنزل الى الشارع . قريبا من صف سيارات النقل الصغيرة التي تقف على الجانب المقابل . حيث يتجمع السواق تدر من دون توقف منجهة صوب الدلال بدشداشته الرمادية وقد بدا طوق فانيلته حائل اللون من صدر الدشداشة المفتوح . تساله فيشير لاولى سيارات الصف ثم ينادي اتسمعه من مكانك وترى السيدة قد استقرت في الكرسي الخلفي . وحيدة . ثم ترى احد السواق ينفصل عن الجمع ويلقي بحركة سريعة من يده سكارته المشتعلة ، ويشير بيد مفتوحة الى الدلال فيتوقف عن النداء . وتتجه . بعد ان تنطلق السيارة ، صوب الباص ، في الداخل تمد يدك الى جيب سترتك الخارجي .

تخرج البطاقة الشهرية ، سيقول المحصل بنفور : ماتمشي . يقصد البطاقة الخاصة بالمنشاة العامة لنقل الركاب . ويضيف : الباصات اهلية . فتعرف ان عليك ان تدفع الاجرة ، تمد يدك بالبطاقة الى جيب السترة الداخلي وتلتقط ورقة مالية فئة خمسة وعشرين دينارا . فوق راسه ، اعلى زجاجة النافذة الامامية ستشاهد بطاقات بريد ملصقة بمناظر طبيعية وطيور ، وترى عقودا طويلة من

زهور بلاستيكية ، قديمة ومحببة تتدلى اسفل البطاقات . تتحرك نحو السلم الداخلي لتصعد الى الطابق الاعلى ، تمسك حقيبتك بيد وبالاخرى انبوب الدرابزين البارد الصقيل . في الطابق الاعلى ، لن يكون قد سبقك احد ، تجلس في الكرسي الخامس جهة اليمين ، بعد ان تضع الحقيبة في الفراغ ، بين الكرسي والجدار ، ثم تسند كتفك الى زجاج النافذة ، في اللحظة التي تنظر فيها تجاه الرصيف المقابل يكون الرجل قد خرج بقميصه الابيض من معرض النصر لتجارة منتجات المنشاة العامة للجلود ، وتوقف ليرفع يده ، كانه يعاني من خدر ، وقد انطلق الباص .

تاكد ان العديد من العيون تتابع الباص وهو يشق (شارع السعدون) وترصد بوضوح النافذة الثالثة من الطابق الاعلى براكبه الوحيد وهو يسند كتفه الى الزجاج ، من شقق في العمارات ، او من عيادات الاطباء ، او من مختبرات التصوير ، او من المطاعم ، او من معارض الانتيكات ، او من الباعة على الارصفة . وفي الوقت الذي ترى فيه مصلح الساعات السوداني قد اسند يديه الى حافة منضدته الزجاج ووقف ، ظهره الى (جامع الاورفه لي) وعيناه تحدقان في الباص ستشعر بانخفاض الشارع . وبالباص وقد ازدادت سرعته ليتوغل ، عندئذ ، داخل (نفق التحرير) . سيتوقف بعد النفق مباشرة ، امام اولى مظلات المنشاة ، حيث يكون بانتظاره جمع من الناس . من مكتب (الشاهين) للمرمر سيخرج شاب بسترة رمادية وبنطلون اسود ذي حافة مقلوبة ، في احدى يديه ظرف خاكي بنصف حجم ورقة الكتابة ، يتوجه فورا نحو الباص . لن يصعد الى الطابق الاعلى ، بعد حركة الباص ، غير الشاب ،

ستلاحظ شعره مفروقا من الجانب ، ثم يبدو وجهه مع صعوده السلم ، يحول الظرف من يده اليمنى الى اليد الاخرى ليستقر بالاولى على انبوب الالمنيوم . مع حركة اليد سترى خاتم الفضة ، بلا فص . فتعرف انه هو . وتدير وجهك متطلعا لمكاتب المرمر والكاشي والحلان حتى يجلس الشاب على اول الكراسي ، امامك ، ثم يضع الظرف ، من دون ان تراه ، على الكرسي ، ويرفع راسه الى اشارة المرور امامه وقد توقف الباص بعد ان اضيء الاحمر فيها . الى يسارك مديرية الجنسية والاحوال المدنية العامة ، في ركنها تمثال الرجل المعلق وقد تدلت ساقاه ، عاريتين ، في الفراغ ، والى يمينك (جامع الخلاني) ، من امام الجامع سترى سيارة الاجرة تمر دون توقف ، على سطحها دولاب خشب او صندوق معدات مربوط بحبال من طرفيه ، قد تتصور الدولاب في لحظة شك نعشا فيراودك شعور اسى خفيف ، لكن ادراكا خفيا يؤكد لك ان النعوش لاتزج بهذه الشوارع الداخلية المزدحمة ، بل تمضي بها سيارات الاجرة في سرعة خاطفة خارج المدن على شوارع المرور السريع كي لاتتعفن الجثث في اختناقات الشوارع الداخلية .

في هذا الوقت ، بالتحديد ، تمد يدك الى حقيبتك ، تضعها على قدميك وتسحب كتاب (طائر الحياة) ، بطبعته الاولى لعام ١٩٥٢ الصادرة في بيروت عن مؤسسة النجوم البعيدة للنشر والتوزيع ، تفتحه على الصفحة الخامسة والستين ، وتقرا ريثما يطفا الضوء ويتحرك الباص . سيتوقف ، مرة اخرى ، قبل الوصول الى (ساحة الوثبة) قرب مديرية ماء ومجاري المدينة تحت المظلة فتاة محلولة الشعر ، بقصلة جلد بنية وبنطلون ازرق ، تشاهد الصليب من مكانك يتدلى على صدرها . بعد ان تقترب من الباص ، مع تحركه تكون قد ارجعت (طائر الحياة) الى القفص او الحقيبة وقد صعدت الفتاة الى الطابق الاعلى ، فتراها وهي تسير في الممر وقد ارتدت حذاء رجاليا ، تعلو مقدمته قطعة نحاس مستطيلة عليها بشكل بارز حروف انكليزية . ستجلس وراءك ، فتستمر بملاحظة ما يحيط بك ، ليس المطلوب ان تلاحظ كل شيء ، قد يقلل ذلك من جدارتك ، وربما شتت انتباهك ، عليك ملاحظة مايكون ضمن المهمة فحسب ، وعليك ان تدرك ان العديد من الاماكن استخدمت لرصد تحركاتك ، ادقها واكثرها خفاء .

في (ساحة الوثبة) سيشير وجه ساعة الساحة الامامي الى الحادية عشرة والنصف ، في حين يشير الخلفي الى الثالثة . لن تفكر في مسالة اختلاف الوقت هذه او تشك في حركة عقارب الوجهين ، لانك لن ترى منهما غير وجه واحد عليك ان تثق بصدق اشارته ، منتظرا التوقف القادم للباص ، عند (سوق الغزل) في زحام السيارات ، وتنقل الناس المستمر بين ضفتي الشارع ، واشتباك عربات الخشب ، ستنبح الكلاب المعروضة وتنتفض الطيور ، وفي جانب السوق سترى رجلا متوسط القامة ، اصلع الراس بجلدة لامعة خفيفة الحمرة ، يضع نظارات طبية مستديرة العدسات ، يحمل على يده صقرا ملموم الجناحين وهو يترك كشك الكونكريت وقد علقت على واجهته اقفاص من خشب ، واخرى من حديد ، ستراها جميعا ، خالية ، مشرعة الابواب ، وترى الرجل يتقدم من بين الباعة تجاه الباص ، كلما اقترب الرجل كلما ازداد شكك في معرفته ، ستحاول تذكره بنظارته وصلعته خفيفة الحمرة محاصرا بحركة الباص البطيئة وباموا ج الاجساد وهي تلفه حتى تغيبه في اعماقها ، فيما تظل صورة الصقر ثابتة امام ناظريك بانتباهته الساكنة ، كانه محنط او منحوت . تستدير الى الشاب داخل الباص ، لتجد الكرسي فارغا ، ثم تقرا مع اندفاعة الباص البطيئة الاية المكتوبة بقضبان الحديد وهي تتكرر اعلى سور (جامع الخلفاء) ، وكمن لايسمع ستسمع صوت الفتاة وهي تسال ، من الخلف ، عن عيادة الدكتور عبدالمنعم الجلبي ، اخصائي المفاصل والعظام ، فتقول لنفسك ، بصوت واطيء هذه المرة ، بان الدكتور عبدالمنعم الجلبي ، اخصائي المفاصل والعظام ، قد انتقل الى (الباب المعظم) .

في (الشورجة) سترى من الناس في مساحة ضيقة ، اكثر مما رايت منذ صعودك الباص حتى جسر المشاة ، يتزاحمون على الرصيف مقابل سوق (فرج علي الصالح) في جلبة لاتنقطع ، لكي تدرك معنى جلبة (الشورجة) ، باحتدامها وانفعال اصحابها ، وتتحسس لاختناق الاجساد شكلا تفرضه حيوية الموقع ، يمكنك ان تتصور نفسك تلتقط بنظرة عين البائع من فوق جسر المشاة لحظة منفلتة في جدار التماسك البشري . بعدها سينزل احد اصحاب عربات الخشب ، دافعا عربته الى الشارع ، بين زحام السيارات ، فيصدم ، عن قصد او من دونه ، جانب احدى سيارات الاجرة ، عندها ينزل السائق ، فائر الدم ، يرفع قبضته مهددا او شاتما ، وقد ابتلع الزحام صوته ، ينزع صاحب العربة خطافا معلقا الى ذراع عربته ، ثم يتوجه مندفعا صوب السائق . سترى انهما شابان .

لم يمض على انهائهما الخدمة وقت طويل ، وربما لم يتعارفا سابقا بعد ان قضيا اجازتيهما في مدينتين مختلفتين . سيحاول الباص المرور مثل جميع السيارات .

شخصيات : الأديب الراحل عبدالملك نوري

- الاب عبدالملك
- مأزق عبدالملك نوري
- عبدالملك نوري في الخطاب النقدي العراقي
- اسطورة الخلود

الاب عبد الملك

محمد خضير

« وهكذا ، فالواقع انني الوح اكثر حياة منكم . انظروا الى الامر بإمعان . لماذا ، بل اننا لانعرف اين يمكننا أن نجد الحياة الحقيقية ، أو ما هي ، أو ماذا تدعى . اتركونا بلا كتب وسترون حيرتنا ، وكيف اننا سنضيع انفسنا في متاهة ، ولن نعرف شيئا نتمسك به او نحبه او نكرهه او نحترمه او نحتقره . وسيصعب علينا ان نكون بشرا ، بشرا بلحم ودم حقيقيين ، بلحمنا ودمنا ، اننا نخجل من ذلك ونعتبره أمرا مهينا . ونحن نفعل كل ما في وسعنا لنكون بشرا اسوياء من الناحية النظرية . اننا نولد امواتا ، وقد ظللنا منذ بعيد نولد بآباء غير حقيقيين . ويبدو/اننا نميل الى ذلك يوما بعد يوم ونتذوقه . وسيأتي يوم نولد فيه بفكرة ولكن كفى . إنني لا اريد ان اكتب اكثر من هذا من « قبوي المظلم » .

دستويفسكي : الانسان الصرصار

« إنه سعيد ، سعيد ، وإنه حي حي بصورة فذة هائلة ، ولن يكون موت ما دام يحتضن الى قلبه كل هذا الظلام الملء بالحياة ، كل ما في الكون من تاريخ مصنوع منذ اقدم الازمان ، هو بنفسه امسى جزءا من هذا التاريخ الزاخر ، جزءا من الليل الانساني القديم ، قدم الحياة » .

عبد الملك نوري : الحياة ، الغرباء ، والليل العميق

ليس لهذا الاستذكار عمر . فقد دبجت مقاطع منه قبل وفاة عبد الملك نوري . ومقاطع بعد وفاته . فنتج توليف هذه حصيلته فاذا كانت هناك تتمات فستظهر حين يأذن الغائب عبد الملك بذلك . ثم ولفت عنوانا من ثلاث كلمات ، لادل به على إمكانية البتر الذي يمكن ان تخضع له اجساد الكلمات ولم يخضع له جسد عبد الملك . إن احدى حقائق مرض السرطان ان الجسد الذي يستسلم للبتر العضوي يفيض بالحياة . لكن عبد الملك امتلك جسده بكامله ، حياته كلها ، واصطحبها معه الى القبر . ربما لانه لم يوجد ورم ليستاصل . لم يتبق لديه فائض انساني يمنحه للاطباء ، فقد منح كل اعضائه ، ومعها مخزون شعوره ، الى شخصيات قصصه ومنهم (رسل الانسانية) ابطال مجموعة قصصه الاولى (١٩٤٦) . اختفى خلف قلقه ، وخدته ، مرضه ، متقدما شخصياته الى عالمها المضني . لاشيء اخفاه ، هو وشخصياته امتداد واحد ، ظهرت عظامهم تحت اشعة اكس مثل حصيرة نصبت عليها قصصه . وكما اصطحب غائب طعمة فرمان معه شخصيات روايته (خمسة اصوات) الى القبر ، فقد اغلق عبد الملك نوري باب القبو ، في ذلك « القصر الكبير » على شخصياته ، الى الابد . الاسرار تبقى اسرارا ، الاسماء مكتومة او مستعارة ، والابطال الاحياء اصوات وظلال هائمة في الخرائب التي كانت يوما قصورا منيفة . نسمع الهمسات تتصاعد من القبو ، كما سمع عبد الملك تمتمات دستويفسكي تتصاعد اليه من الاعماق ، في ليلة طاخية من ليالي بغداد العائمة فوق مياه دجلة ، حيث سبقته الى هناك اخته والعاملات والجرذان ومصححو الصحف والسكارى واصدقاء الرحلة . الملوك يرحلون بهدوء الى ارض ميتسوبتاميا الثانية ، الى التراب القديم ، الدربونة التي تغوص في طين دجلة . انتهى ذلك الحلم الواقعي المرير ، او ذلك الفصل الكابوسي المجيد ، اما الراية الممزقة على السارية الوطنية الشاهقة فهي اخر ما يشير الى ايام النضال البهيجة الافلة . والوريقات المطبوعة في زقاق القصة الخمسيني الضيق تعبق برائحة زمن لن يعود ، قصة لن تتكرر ، شخصيات لن تجسد حتى بصدق المشاعر المعضد بقوة الحقيقة التاريخية فالصوت التاريخي سبق تلك الاشباح الى مستقبلها الذي ناضلت من اجل ان تدركه ، ولم تدركه بغزارة الدماء ، او عرق المسير الطويل ، بمساعدة المؤلف او من دونه . كان صوت المؤلف يسبق شخصياته بمراحل ، لكن من غير خداع او انانية ، اذ كان في كل تضحياته الفكرية والحياتية يسعى لكي يثبت ابوته القصصية لها ، يعوضها عن الحرمان الشديد الذي جعلها تعيش على هامش الحياة . انها الان في قلب الزمان ، وذاكرة التاريخ ، بفضل هذه ، الابوة ، القصصية الرائعة ، حتى وهي مجموعة اصوات مجردة ، انها معنا ابدا .

تنفرد اللغة العربية بين اللغات السامية بالتوسع في الاشتقاق من كلمة « اب » - كما يقول د . ابراهيم السامرائي . ولم يكن عبد الملك نوري - الذي كانت قصصه في جملتها اشتقاقات باطنية من نماذج واقعية شقية - يطمح الى اشتقاق اكثر من مصدرين اثنين هما . الابوة والاباء يستعيد بالاول سلطة الاب المجازي ويفصم بالثاني علاقة العبد بالملك ، الابن الفعلي بالاب الفعلي .

نستطيع اليوم ان ننادي اباءنا باسمائهم الاولى المجردة . ولم نكن لنجرؤ على الالتفات نحوها في حياتهم . يوم كانوا ملوكا على شخصياتهم وعالمها الان وقد سكنوا جميعا في عالم الظلال الملائكي . تتلصص على وليمة الاشباح الملكية . التي يسلم في نهايتها اساتذة الامس صنعة القص الى اسطوات جدد من كان الاول ومن الاخير

سواء كانوا كلهم في سوق الحياة والنضال والانس والشقاء ، وليسوا سواء على مصطبة العمل . جميعا في جوق الانشاد الارضي ، لكني لا ارى اليوم سوى كورال صامت تحت الارض التي اخصبتها ديدان الاقدام الحافية ببيوض الرؤيا الميتسوبتامية . التقي باستاذ واحد منهم هناك ، لم يهيأ لي ان اراه يوم كان حيا ، او التقيه وجها لوجه . اني لافهم كم كنت محظوظا في الاوقات الماضية التي عدمت فيها رؤيته او لقاه . حانت مواعيد ، وخصصت مواقيت ، وتوسط اصدقاء كي احضر مجلسه ، ولم يحدث ان تحقق اللقاء ، لسبب او من غير سبب محدد . لم يكن اللقاء ليحدث لانه لم يحدث فعلا ، ولست حزينا لانني لم اصافح اليد التي تصافح الظلام الان ، بل انا سعيد ، سعيد حقا ، لان هذه اليد اللامرئية ستظل تقلب صفحات كتاب احلامي بالقاءات المؤجلة .

لن يقوى على احتمال الغياب الا من يديم نعمة الاستحضار المستمر لهذا الغياب ، من يجسد مسافة الابتعاد في لحظة اندماج خفية ، وصخب الوجود في برهة تامل صامتة . ان كان عبد الملك قد افلت من بصري في حياته ، فلا بد اني مدركه بنظري حتى قبره ، وقد احتلت فراغ جسده اطياف رسومه في عالم الحضور والاختلاق . هناك اصرة قوية تربط من غابوا في تراب الازمنة بالاحياء الذين يتحدثون عنهم في مجالس الاذكار ومخادع الافكار . كلما ملأ الكدر كاس الحلم ، وقرضت فئران القبور حبل الكلام ، وتناوبت الحال بين اسفار واظلام ، مددنا البساط ودعونا الغائبين الى سفرتنا وعقدنا ما انقطع من حبال الحديث .

تغادر احدى طبيبات (جناح السرطان) ـ رواية سولجنتسين ـ المستشفى بعد يوم من العمل المنهك ، وتفحص مقطبة الجبين بنظراتها جميع الناس ، كانها تخمن اين موقع تورماتهم التي لاتظهر عليها علامة الحياة اليوم ولكنها تظهر غدا » .

كان عبد الملك يتجول في الشارع البغدادي ايضا ، ينظر (ربما عبر عوينلته الملونة) الى عاهات الناس المخفاة بعناية خلف الثياب ، فيصطفي من السيل البشري شخصيات ترافقه الى حانات شارع ابي نؤاس ومقاهي شارع الرشيد ، ويترك اخرى تواصل سبيلها . كانت الجوقة تكبر وهي تصحب اباها الى قبوه الاخير .. هكذا .. تسللت كلمة « قبو » على الرغم مني اكثر من مرة بين عباراتي . انها تناديني ايضا .. جميعا نحو القبو .. فكيف اخفي هواجسي واخيلة صوري ، وما المدخل المناسب للحديث عن ماض مكدر ، لكنه شامخ مثل عمارة (الدامرجي) اقدم عمارة بنيت في بغداد عام ١٩٤٨ ؟

لا هذه ولا ذاك ، لم يكن طراز عمارتنا من نمط سولجنتسين ، فهي تنتسب حقيقة الى عصر (السجين المجهول) و (الارجوحة هادئة الحبال) ومسرحيات يوسف العاني ، غير ان عبد الملك نوري ارتضى ان ترتبط شخصياته بمزاج ذلك الروسي الاغبر الوجه دستويفسكي و (الاخوة كرامازوف) و (راسكولينكوف) و (الانسان الصرصار) .. والشخص الاخير هو الذي ارسل الى عبد الملك رسالة من اعماق الارض تتضمن المقطع الذي اخترته في المفتتح . كان ذاك رجلا هزاة ، تواما لـ (فائق) في قصة (نشيد الارض) و (ستار بن صالح جربزة) في قصة (الجدار الاصم) .

يوم ان تسلمت انا بدوري رسالة انسان القبو الروسي ، كنت قد قطعت شوطا في قراءة (نشيد الارض) ، واستللت من صفحات قصصها كلمات الرسالة ، في ضوء الفانوس المعلق فوق رف الكتب ، في بيت الارياف ، بقرية (العساكرة) . كانت تلك سنتي الاولى في التعليم ، عندما رسمت ذبالة الفانوس الراقصة على الجدار الطيني رسالة الرجل الصرصار . وكنت قبل عام قد التقيت « العاملة » وصديقها « الجرذي الصغير » في صورة فوتوغرافية مؤطرة ، موضوعة على مكتب الفندق الذي نزلت فيه ، اول مرة قدمت فيها الى بغداد ، في صيف عام ١٩٦٠ ، للانخراط في الجامعة (سحبت اوراق التقديم وانخرطت في دورة تعليمية تاهيلية في البصرة) . كانت صورة المكتب تلك لساحة (الوثبة) ـ والفندق يقع في الساحة نفسها ـ وقد ظهر في الصورة جزء من سياج الحديقة الدائرية ، ومقدمة سيارة خمسينية الموديل او اربعينية ، وجزء من الرصيف الدائري المحاذي للحديقة ، وامراة تجتاز الساحة ، ترتدي ثوبا يتجاوز الكعبين ، وحذاء مستوياً ، وقصة شعرها تليق بشابة بغدادية ، كانت ستجتاز منحدر جسر (السنك) ، وتنعطف الى رواق شارع الرشيد ، ثم تنفذ من باب الواجهة الزجاجية لمقهى (السويسرية) . كانت الفتاة تشتغل عاملة في المقهى الذي كان يرتاده آباء الادب العراقي . فرزن عبد الملك عاملة المقهى بنظرته الفاحصة الناقدة كما يفرزن اية شابة من سيل المارة في الرواق امام المقهى ، ذات صباح صيفي ، واتخذها شخصية لقصته (العاملة والجرذي والربيع) التي كتبها عام ١٩٥٣ . كما كان بائع صحف صغير ملقب بـ (الجرذي) يتسلل الى صالة المقهى بين حين واخر ويدور بين طاولات الجالسين انموذجا صالحا ليكون صديقا للفتاة العاملة . فلماذا لا ادخل الصورة بعد سنوات من عبور فتاة ساحة الوثبة ، ودخولها او مرورها الخاطف امام المقهى « السويسرية » ، واحتل مقعد عبد الملك خلف الواجهة الزجاجية ؟

حين اتسلل من الصورة اليوم ، واعود الى الساحة الحقيقية ، ساعثر على واجهة مقهى مستبدلة ، ورصيفا مستحدثا ، ونساء غير تفصيل ثيابهن وكعوب احذيتهن وقصات شعورهن ، اما الفندق القديم فاغلب الظن انه هدم ، وشطب اسمه من سجل رابطة الفنادق . وحين ابذل جهدا لالتقاط صورة تسعينية فسيذهب جهدي عبثا اذ لن تظهر من السالب الحديث الا صورة خمسينية لم تتبدل . وهكذا الامر كان سيظهر لعيني عبد الملك كما اظن . فلو انه امر خياله لكتابة قصة يعقد لاحداثها مسرحا في ذات الساحة القديمة ـ الجديدة لما تجلى له سوى النص الاصلي لقصة (العاملة والجرذي والربيع) . انه في كل الاحوال لم ينتج الا عملا اصليا واحدا مهما تجاوزه الى اخر او انحرفت به مصادره الى غيره انتج نصه الاول بمعونة الواقع المطيع ، اما اذا كرر المحاولة فلن يقع الا على واقع بدا ينظر اليه وكانه ضيف غريب . كسبت القصة موقعها في الصورة والواقع الخمسيني ، وقبضت العاملة والجرذي الصغير بائع الصحف ورواد المقهى اجورهم من الكاتب لقاء ادوارهم الاصلية ، ولا يبدو ان احدا منهم على استعداد لتكرار الدور . عاشوا ـ مع الكاتب ـ زمانهم بامتلاء وحيوية وتعاطف متبادل واستنفدوا طاقاتهم ورغباتهم . (عندما اعيد طبع مجموعة قصص نشيد الارض الصادرة عام ١٩٥٤ طبعة ثانية عام ١٩٨٦ بطريقة التصوير ـ الاوفست ـ حافظ الكتاب على

صورته الاولى . ولم تتزحزح شخصية عن سطرها وموقعها في الطبيعة الاولى) . تحرك السيل البشري الطويل على رصيف المقهى ، ولم يتحرك عبد الملك عن مقعده داخل الصالة مع شخصياته .

سالت السيدة رشيدة التركي القاص عبد الملك في مقابلة معه عام ١٩٨٧ : « اين تذهب الفكرة التي برزت اول مرة ، وكيف تتجدد ؟ بالنظر الى ذلك هل تقبل الان كتابة قصصك او بعضها من جديد ؟ . فاجابها : « لست ادري .. لست ادري اين تذهب الفكرة . هذا بحث صعب . لااستطيع لانني اجتزت مرحلة قصصي ، فاذا كتبتها فلن تكون نفسها » ـ مجلة : افاق عربية ، العدد ١٠/١٩٨٧ .

تململ عبد الملك لهذه النتيجة المذهلة ، وفكر بما لديه من وسائل ودلائل للتغلب على تمرد « الفكرة » وعودة المرئيات الى اماكنها القديمة ، فلم يفلح الا في مغالبة شجن الالهام بشجن العزلة ، وترصد الاتي من مرصد الامس . لو ارغم الفكرة على العودة لافسد هدوء حياته ، وان تطلع الى غيرها لما اسعفه الواقع « الغريب » بعون . ولم يفكر بتجاهل شخصياته او تزييف شعورها ، فبقي كل شيء على حاله من القلق والاضطراب . كانت هواجس السنوات التالية لصدور (نشيد الارض) عذابا مقيما في الشعور ، وكفاحا ذاتيا عارما لاستخلاص الذاكرة من الشلل ، ومحاولة لاحياء المخيلة من الموت . وبعبارة واحدة ، كانت رموز « الامس الغابر » لعنة تسد الطريق امام خلاصه من « غرباء » الامس والاندماج بحياة الاخرين ـ غرباء اليوم . ولا ازعم هنا ان عبد الملك كان واثقا من مساعدة الاخرين ، لكني ازعم انه كان يريد ان يتفهم هؤلاء قدرته على التحرر من اغلال شعوره ، وطاقته على ابداع افكار جديدة وتقنيات تتجاوز رؤيا الامس . وهنا لااستطيع ـ معتذرا ـ ان احدد هوية « الاخرين » او « الغرباء » او مدى علاقتهم بعبد الملك على وجه الحقيقة ، اذ لم اكن مطلعا ـ حتى اليوم ـ على الحياة الخاصة للكاتب . ان استطلاعاتي منتزعة من الاصداء المرتجعة عن « قبوه » ، من هذر شخصياته التي ارعبتها انتفاضات سيدها القديم ، ومن احاديث السيد المهذب ومقابلاته الاخيرة التي نشرها اصدقاؤه ومريدوه في صحفنا وفي كتيبات ، ومن قصة غير مؤرخة نشرها عبد الملك اول مرة في مجلة (الكلمة) عام ١٩٦٧ عنوانها (الحياة ، الغرباء ، والليل العميق) . اما اخر قصة نشرتها صحافتنا في نيسان ١٩٩٨ فكان عنوانها (جدلة صغرى) وقد صدرها عبد الملك باهداء الى الاخوين نهاد وفؤاد التكرلي ـ ذكرى صداقة خمسين عاما . ان هذه القصة ـ التي تجري حوادثها في باريس ـ اخر زهرة اقتطفها الراحل في طريق رجعته الى العالم القديم ، وهي رحلة انهكت قواه الابداعية تماما .

طالعتنا الصحف بمحاولات لمقابلة عبد الملك في السنوات العشر الاخيرة من حياته ، استطيع ان اصفها بانها محاولات ثقيلة الظل على الكاتب ، لم تنجح في اختراق عزلته المنيعة ، وان استطاعت ان تنقل نبضات جلسات حميمة وحوارات رجال مهذبين . وكانت الصور الشاحبة المنشورة مع كل مقالة صحفية قد اخفقت في احياء السالب القديم المليء بالتفاصيل الدقيقة المستريحة على مسند الاريكة او الملاسحة على « الروب » المخطط الذي يرتديه عبد الملك في خلوته المنزلية . لايكاد الوجه الممتلىء يلتفت او يعترض او يمسح الغمازتين على جانبي الفم وكانهما اثار ضحكة سببتها « جربزة » سكير من شخصياته ، يحثه على اطلاق سراحه . ودَّ عبد الملك لو اعترف به الحواريون المهذبون سيدا على القصر المنسي ، الخالي من الخدم ، المقطوع الهواتف والاجراس الكهربائية ، وامنوا به نوعا من المؤلفين يؤلف كتابا وحيدا في حياته ، لانه يعتقد ان الكتاب الواحد يعني كتابا مستمرا في التوالد والتفرع ، وان كتابا ثانيا وثالثا ليسا الا نسختين تولدان من رحم الاول . كان سهلا وفي متناول زواره ، ذلك الرجل الساخر من الخنوع والجمود . لِمَ تذكره الاخرون فجاة ؟ سُلّمان خارجيان دائريان متقابلان يرتقونهما ثم يكونون في الصالة ، بعد ان تستقبلهم اخت عبد الملك الكبرى (توفيت قبله بعامين) وتفتح لهم باب القصر القديم . بضع كلمات وتنطلق الروح المهتاجة بطعم عشبة من حديقة القصر ، ونسمة هواء بغدادية معطرة . ام ان الامر يبدو على غير ما تصورت ؟ ابعد ما يكون واشهق ما يكون واكثر الناس تكتما على قدره ، وهو يبدو اقرب ما يكون الى روح شعبه ومدينته ، يدير ابرة المذياع بحثا عن صوت خافت ياتي من تحت الارض او من خلف الجدران . وبعد ان ينصرف الزائرون ، يضبط عبد الملك موجة الالتقاط مع زائر جديد ، شبح الاب .

يتذكر بطل قصة (الحياة ، الغرباء ، والليل العميق) العائد من المدينة ليلا الى بيته (صرح فخم) موت ابيه قبل بضعة اشهر من زمان السرد ، تلفه فكرة « القدر » الذي طوى صفحة من ماضية ، وابقى على هامشها « غرباء » هم اهله واخلاء يشاركونه القصر الفخم الذي يسكن هو في غرفة بزاوية صغيرة منه . يتجه البطل في سيره الى « بيت الغرباء » هذا ، الرابض على ضفة نهر عميق هادر ، الثاوي بين الاشجار العالية ، يتملكه شعور قوي بالحياة ، ورغبة عارمة بان « يظل سائرا حتى يستقبل الليل الزاحف من وراء الافق ، ويندغم في ظلماته ويمسي قطعة من ظلام .. ينساب عبر الحياة كشبح غير مرئي » [مجموعة ذيول الخريف ص ٩٧]

قبل ان يفقد بطل عبد الملك احساسه بالرابطة العائلية ، كان قد فقد اخر احساس بوجود علاقة بمثال اعلى ، بفكرة ابوية ، علاقة سامية برمزها الاكبر : « انه لايكاد يذكر ملامح وجهه ، لايكاد يصدق انه قد عاش معه في ذلك الصرح الضخم كل تلك الاعوام الطوال . لايكاد يلمس حقيقة ذلك الحدث الدخيل كما لمسها الاخرون . كان طوال الوقت وحيدا غريبا بين غرباء والرجل قد رحل واخذهم معه جميعا . ولكنه لن يستطيع ان ياخذه هو ايضا مع الموكب المتشح بالسواد . انه لن يموت .. لن يموت حياته كل يوم كما يفعل الاخرون » ص ٩٩

متقاربتين ، بل كان القصاص يدفع بطله امامه ليتجسس له الصمت الموحش للصرح المتقوض ، والعزلة التي وطدها الموت ، ورفضها باعتبارها خنوعا وموتا اخر . غدا غريبا يستوحش في نفسه اي ارتباط قديم ، وعلاقة انسانية ذات معنى ، واصبح على عتبة تحول كبير قلب مجرى حياته واعطاه تبريرا لاستبصار انساني اشمل يزيل غشاوة العبودية الابوية والطبيعية عن عينيه ، وزيف العاطفة عن وجدانه . كان يريد : « ان يحيا الحياة جميعها ، الحياة الموجودة في كل كائن ، في كل ظاهرة ، في كل شيء .. كان يريد ان يحس اندفاق النسغ في عروق الشجر .. وموسيقى الامواج المرتطمة على احجار الشاطيء ، والحياة الدافئة تنطوي عليها اعشاش الطيور الصغيرة ، وشعر العمل الكادح الخلاق ، واقاصيص الاكواخ التي تضيؤها السرج . كان يريد ان يكون مع الليل في

كل مكان .. في كل مكان يستمع الى نبض الحياة الموارة الدافقة في الاعماق ويمتلىء شعرا : يمتلىء حياة ويتسع حتى يستطيع ان يضم اليه الوجود باجمعه » ص ٩٨ .

احدث شعور الانفصال عن « الغرباء » سلسلة من التبدلات ، بوات القصاص « اباً روحياً » على خلائق اصطنعتها مخيلته قرائن لوجوده المترنح ، الباحث عن البراءة من انقاض الامس . اصطنع قصصا واعطى نفسه فيها دور الابوة لابناء لاشرعيين من الطبقة الاجتماعية الدنيا ، او ممن يمثلونه من الطبقة الوسطى في الوجدان والثقافة والتطلع . التقطهم من « صمت الليل » وواقع الحياة بجوار القصر ، فقدوا روح المشاركة الانسانية الدافئة فاسبغ عليهم من روحه ووجدانه السخيين الحنان والبراءة ، وظن بذلك انه يعتبر اخر ما تبقى لديه من احساس ابوي صادق . لكن هذا الاستبدال الابوي المجازي ، بدلا من ان يخفف عنه شعور الفقدان والانفصال عن الرمز الابوي الاصلي ، ضاعف لديه الاحباط العاطفي باية رابطة انسانية حية ، لم يستشعر لها مثيلا مع « الغرباء » .

وراء ذلك الزيف الابوي ، اكتشف عبد الملك الزيف الشامل للواقع ورموزه السياسية والثقافية ، اكتشف التسلط الارهابي للقوى المتنفذة ، والتضاد المرعب للقيم ، والسقوط الاخلاقي للروح المتذبذب بين النقاء والعهر ، التحرر والعبودية . لا عبودية (جوركي) الاجتماعية ، او عبودية (كافكا) الميتولوجية ، وانما العبودية الطبيعية الجسدية والروحية الشاملة ، من النوع الذي تعرفه في « مساكين » دستويفسكي ، وفي الفكرة الاساسية لشعور « هاملت » إزاء آباء عصره . ظل هذا الشعور المتسلط يختبىء خلف كلمات عبد الملك وقصصه سنوات قبل ان يصرح به في المقابلة المشار اليها سابقا . سالته رشيدة التركي : « ماذا يمكن ان تعني لك شخصية مثل هاملت ، بالنظر الى الوقوع في التاملات الذهنية بدلا من ممارسة الفعل ؟ » اجابها : « هاملت شخصية متبلدة ضعيفة لايقدر على الوصول الى قرار » .

خلف الاعتراف بما هو عام في شخصية هاملت ، يختفي ما هو خاص في شعور عبد الملك الهاملتي . بتمثله ما وراء مصرع الاب الشبحي من سقوط اشمل لارادة الانسان تحت وطاة الارادات الكبرى للعصر الاليزابيثي ، تمثل عبد الملك وراء اكتشافه الخاص لمصرع رمز « الاب العراقي » سقوطا ماساويا للمركب الحقيقي (الاب ، الام ، الزوج ، الصديق ، العائلة المجتمع) ، بل انهيارا شاملا للمركب المثالي الاعم (الفن ، الحرية ، الانسان) .

يقول فؤاد التكرلي : « كان عبد الملك وقتذاك يعيش حياة غير مستقرة تماما ، ذلك ان اغلب عناصر وجوده السابقة تناولها التغير بشكل او اخر ، عدا هذا الشغف اللامتناهي والاندفاع نحو الادب ونحو محاولة الكتابة القصصية . كان مطلعا على الادب العالمي بسبب اتقانه اللغة الانكليزية التي درسها سنتين في الجامعة الامريكية ببيروت ، غير ان هذا الاطلاع كان يزيد من قلقه وشعوره بعظمة مسؤولية كتاب القصة العرب والعراقيين . كان يهتم بنفسه ككاتب بصورة خاصة ، واكاد اقول بصورة مبالغ فيها . كيف يمكنه ان يكتب « شيئا » جديدا لم يكتبه احد من قبل ؟ » [مقدمة مجموعة ذيول الخريف ، ص ٦]

ومثل هذا المطلب « المبالغ فيه » عبر عنه عبد الملك في مقابلة السيدة التركي ، حيث قال : « لا ازال اطمح الى خلق شيء جديد . هذه هي الصعوبة . لا اشعر بالاحباط . مثلا .. لكن نحن لم نخلق شيئا . اريد خلق تكنيك جديد لم يخلق من قبل في العالم » .

لقد بقي حتى اخر ايامه يعاني فقدان المبرر الحقيقي للابداع . كان يتوق الى التحليق على عالمه الضيق ، الرموز القديمة التي تحد من خياله ، وتقيد طاقته الحبيسة : « اريد ان اخلق شيئا جديدا .. جديدا .. تكنيكا جديدا » . وتعلق رشيدة التركي على قوله هذا : « وقام من جلسته رافعا يديه الى الاعلى .. ولعل دموعا كانت تترقرق في عينيه . هناك عثرت على ازمته . او اني ازعم ذلك » .

قضى عبد الملك ايام عزلته الاخيرة (العزلة التي اختارها بنفسه) قريبا من المذياع ، يجري اتصالات مع الارواح الهائمة في اثير « الليل العميق » ، الظلام الشامل الذي يلف الاحياء والاموات ، الارواح المسافرة لا الى محطة او مطار او بلاد ، بل هم هنا لم يتزحزحوا قيد انملة عن ظلال الاشجار والجدران وتيار النهر العميق ، يستمع الى حشرجاتهم المتداخلة : شغيلة المدن ، باعة الجرائد ، صبّاغو الاحذية ، ندماء الحانة ، غرباء القصر ، ستار وفائق وخدوجة وعبود وخضيرة رفطومة ، بديعة وامها الخانم ، شخصيات ١٩٤٨ ، ١٩٥٢ ، ١٩٥٥ ، ملتصقون بعمود كونكريتي في ظل رواق شارع الرشيد او في عطفة عكد النجفي ، سوق الشورجة ، جسر السنك ، المقهى البرازيلي ، مكتبة مكنزي ، متحف كولبنكيان ، الاورزدي باك ، حانات شارع ابي نؤاس ، قطارات الجنوب ، درابين الميدان ، سينما السندباد ، ساحة الوثبة ، سوق السراي ، المطابع ، اكشاك الصحف ، مطاعم باب المعظم ، الحيدرخانة ، الاضرحة ، جميعهم هنا ، هناك ، يتشبثون بـ « ذيول الخريف » .. اولئك الغرباء المنبوذون ، الوحيدون ، الغرباء ، « الجيف المعطرة » ، الرجال الصغار والكبار .. التحق بهم عبد الملك ، تقدم ابناءه ، تقدم الجوقة الليلية المتسكعة في ليل بغداد ، وهي تهدر بنشيد الارض ، وهي تهبط الى القبو .

هامش● اهم المعلومات عن سنوات عبد الملك نوري الاخيرة مستقاة من مقابلة رشيدة التركي المنشورة في مجلة « آفاق عربية » العدد ١٠/١٩٨٧ ، ومقابلة ميسلون هادي وعادل كامل المنشورة في مجلة « الف باء » العدد في ٢٣ آذار ١٩٨٨ ، وكتاب « هاتف الثلج » المعنون : « عبد الملك نوري ، رحلة الابداع » ـ سلسلة الموسوعة الصغيرة ٤٠٦/١٩٩٧ .

مازق عبد الملك نوري

د . شجاع العاني

حاولت قبل كتابة هذه الكلمات تذكر قصص عبد الملك نوري ، التي ترجع علاقتي بها الى الستينات ، حين كنت أعد رسالتي للماجستير ، فلم استطع تذكر سوى قصتين من قصص القاص ، احداهما قصة « غثيان » التي شدتني حين قراتها لاول مرة ، ربما بتاثير ما كتبه فؤاد التكرلي عن القاص ، اذ كان الاخير معجباً بالقصة لكونها ذات شكل موباساني ، بينما كانت معظم قصص القاص ذات شكل مفتوح او قل منفلت قريبة الى الشكل « التشيخوفي » ، الذي يطلق عليه مصطلح « شريحة من الحياة » ، لكن اعجابي بالقصة لا يعود الى كونها ذات شكل موباساني ، والحدث فيها ارسطي له بداية ووسط ونهاية ، وانما للحبكة الصارمة التي تميزت بها هذه القصة ولكون التداعيات والانثيالات الفكرية فيها ، تاتي استجابة لمنبهات خارجية دونما استطراد ، وانما على وفق نسب منضبطة ودقيقة !.

اما القصة الاخرى التي وجدت انها ما زالت ماثلة في ذاكرتي فهي قصة « كان ذلك يوم الجمعة » ، ذلك أنني حين قراتها قبل اكثر من ثلاثين عاماً وجدت فيها شبهاً من قصة (موباسان » « ضوء القمر » ، والشبه بين القصتين ينحصر في مسالة خرق فيها موباسان قوانين القص القصير المعروفة ، حين انهى قصته بمفاجاة غير مجرى الحدث ، دون تمهيد لهذا التغيير ، فالجد الذي قرر ضرب حفيدته حتى الموت ، بهراوة ثقيلة ، حملها وهو يتابع الفتاة بعد خروجها من الدار ليلاً ، فوجيء بحفيدته تقف الى جانب صديقها في الغابة ، يغمرهما ضوء القمر ، هذا الجد تراخت يداه حين ابصر لوحة طبيعية جميلة ، يعد وجود العاشقين ضروري لاكتمالها .

وفي قصة نوري ، يوشك البطل ، بعد خروجه من دار السينما ، ان يلقي بنفسه في النهر ، بسبب من الامه ومشاكله ، لكن قافلة من النساء تمر ، تحمل احداهن طفلة صغيرة ، تشير الى الرجل (البطل) وهو يجلس على مصطبة قائلة لأمها « عمو ، ماما ، عمو » وعندئذ يتغير كل شيء في تفكير البطل ، فقد كانت كما يقول بطل القصة « قطعة صغيرة حبيبة من الحياة ، مليئة بالحيوية والدفء ، وكانت تبتسم لي ، لي انا الرجل الوحيد ، المشرد في هذا العالم »[1] لقد قلبت هذه الطفلة ، قرار البطل ، وبعد ان كان كل شيء بدأ شديد السواد في عينيه ، مما دفعه الى التفكير بالانتحار ، بدا الكون جميلاً ، والحياة جميلة جديرة بالحياة : « واحسست بشيء جديد كالنور ينبض في داخلي ، شيء لم اعرفه من قبل ... »[2] .

جربت أن اقرا ، قراءة جديدة ، بعض قصص الكاتب ، سيما المعروفة منها ، فوجدتني قادراً على القفز من فقرة الى فقرة ، وكان ثمة انقطاعات في قصص الكاتب ، اكثر من هذا ، وجدتني انسى مضامين بعض هذه القصص بعد اسبوع من قراءتها ، ولا اريد بالانقطاع الظاهرة الفنية التي عرفتها الحداثة والحداثيون منذ بودلير وملارميه الى عزرا باوند وإليوت ومن فلوبير ـ الذي كان اول من جعل من بلاغة الانقطاع شيئاً عادياً ـ حتى جيمس جويس ، وانما اردت بذلك ، افتقار قصص القاص الى الحبكة الصارمة والنمو العضوي ـ اللذين كانا سبباً في نجاح « غثيان » فنياً ـ واللذين ادى غيابهما الى تفكك واضح في قصص الكاتب وفقدانها للشكل او افتقارها اليه الى حد كبير .

هل يمكن القول ان عبد الملك نوري كان مخفقاً ؟!

قبل الاجابة على السؤال بالايجاب او النفي ينبغي تفحص الآراء التي قيلت في القاص وقصصه ، سيما تلك التي صدرت عن خصوم القاص ، اذ لم يحدث في تاريخ القصة العراقية ، ان اثار قاص عراقي من الاعجاب والنفور ما اثاره عبد الملك نوري ، ومن المؤكد ان القاص لم يكن يثير ذلك ، في السنوات التي شهدت ظهوره وبروزه كاتباً يحاول ان يضع القصة العراقية على طريق الحداثة ، لو لم يكن شيئاً كبيراً في تاريخ هذه القصة .

وكان مجمل ما يرميه به خصومه ، وهم على وجه التحديد ـ كل من محيي الدين اسماعيل وعامر رشيد السامرائي ، وكاظم جواد ـ هو سطوه على القصص الغربي ، وانتزاع شخصيات بعض تلك القصص ، مثل بطل « نشيد الارض » الذي اشار محيي الدين اسماعيل الى انه هو نفسه بطل (حلم رجل هزاة) لدستويفسكي ، او يعمد الى الإجواء والاحداث في هذه القصص ليجعلها مداراً لاحداث قصصه واجوائها ، كما هو الامر في قصته « الصديقتان » التي اشار الشاعر كاظم جواد الى انها محاكاة حرفية لقصة « وداعاً كورديرا » للكاتب الاسباني « ليوبولد والاس » ، فضلاً عن الزعم بان قصص نوري بعيدة عن الواقع المحلي ، وضبابية ، وشخصياتها شاذة ، ولا تنتمي الى الاتجاه الواقعي باي شكل من الاشكال[3] . ولا تقتصر الاتهامات الموجهة لفن عبد الملك نوري ، على بعض افراد الجيل الذي ينتمي اليه القاص ، بل لا نعدم ان نجد من يرجح آراءهم في قصصه[4] ، وان لم يوافقهم على محاولة زحزحة نوري عن دور الريادة في قصصه وكتاباته النقدية التي تضمنت الدعوة الى التجديد ، وتحديث القصة العراقية[5] .

اما ما يحسبه له المعجبون بفنه من ابناء جيله وبعضهم ممن تاثروا به او تتلمذوا عليه ومنهم ـ فؤاد التكرلي ، غائب طعمة فرمان ، مهدي عيسى الصقر ، عبد الصمد خانقاه ، والناقد علي جواد الطاهر ، والشاعر بدر شاكر السياب ، وغيرهم ـ فقد كانت محاولاته وجهده الكبير من اجل وضع القصة العراقية على طريق الحداثة ، وكتابة قصة عراقية يتوفر لها الحد الادنى من التقنية الفنية ، لاول مرة ، بعد ان مارس كتابتها بشكل يبعدها عن الفنية التي عرفها القصص الغربي الحديث ، كل من محمود السيد ، والخليلي ، وذو النون ايوب وغيرهم[6] ، واذا كان خصوم القاص ، الذين تكمن وراء موقفهم الذي ينكر عليه جهده في القصة العراقية وتطورها ، عوامل سياسية وأيديولوجية ، كما يرى بعض الباحثين ، وهو الارجح لدينا ، فان غيوم المعجبين بنوري لم تكن مغلقة عن بعض عيوبه ، وقد اشار الى بعضها فؤاد التكرلي ، لا سيما تلك الناحية التشيكوفية في شكل قصصه ، او تلك التي تخص مضامين قصصه ، بخاصة كون شخصيات القاص تستسلم بسرعة لاقدارها ومصائرها ، او انها بتعبير قريب مما قاله التكرلي ، تنكسر كانية من الزجاج على ارض اسمنتية صلبة بفعل قوانين اجتماعية او كونية ، او في عدم قدرته على الوصول ، بتجريبه الذي عرف به ، الى نهاية قارة ، بحيث يكون لكل ما كتبه عبد الملك نوري من قصص ، سمات وملامح فنية تجعله ذا صوت خاص ومتفرد وثابت في القص القصير في العراق ، كما يشير القاص غائب طعمة فرمان .

اعتقد ان كل ذلك ينبغي ان يحسب الى جانب نوري لا ضده ، ذلك ان حجم القلق الفني الذي عاشه من اجل ان يكتب قصة عراقية حديثة ، ترث ما بدا لدى محمود احمد السيد وذو النون ايوب وغيرهما من قصاصي الثلاثينات والاربعينات مثل انور شاؤول ، يوسف مكمل ، يوسف متي ، شالوم درويش ـ من ومضات تحليلية هنا وهناك ، وتضيف اليها ما بدا يطرق ابواب هذه القصة من مؤثرات غربية وافدة ، لتخطو بالقصة العراقية خطوة كبيرة

تضعها على طريق الجدة والحداثة .

امام هذه المهمة ، وامام التزام عبد الملك نوري بقضايا شعبه الوطنية والاجتماعية والسياسية ، كان عبد الملك نوري يعيش قلقه الكبير موزعاً بين قطبين حاول القاص ان يقيم جسراً بينهما ، لاغياً المسافة بينهما ، او تقليصها الى اكبر حد ممكن . ولم يكن نوري ، ليرضى انذاك كما يبدو بما فعله كتاب الاتجاه الواقعي ، الاستمرار في معالجة الموضوعات الاجتماعية المستمدة من حياة الفئات الاجتماعية المسحوقة ، بنفس الاسلوب التقليدي والسرد التقليدي ، مع حقن هذا السرد بشيء من الاساليب الجديدة ، كالمونولوج الداخلي ، وتيار الشعور ، وهذا ما فعله رواد هذا الاتجاه انذاك ، مثل غائب طعمة فرمان في مجموعته ، مولود آخر ، وعبد الرزاق الشيخ علي في مجموعته القصصية ، عباس افندي » .

وكان هذا الاتجاه الواقعي يرى الانسان من خلال الاشياء والعالم ، بينما الاتجاه التحليلي الذي جذب اهتمام نوري ، سيما لدى دستويفسكي وجويس ، يرى الاشياء والعالم من خلال الانسان ، فضلاً عما عرف به عالم دستويفسكي من شخصيات مريضة وشاذة واستثنائية وما عرف به عالمه من تعددية وتنوع وثراء حوار ، كان يبدو في تلك الايام ، نمطاً من الفوضى ، وبلا نظام .

وكان كل ذلك يتعارض مع انتماء نوري وخياراته الفكرية والايديولوجية ، فالشخصيات التي تنتمي الى الفئات الشعبية المسحوقة ، لا تمتلك هذا الشعور الداخلي والمغامرة الداخلية الكبيرة التي تؤهلها ، لكي تعالج وفق الاساليب التحليلية في القص ، بل هي اقرب في عالمها وشعورها المنعكس الى الوصف الخارجي والسرد المباشر ، او السرد الدرامي وعبر الحوار ، كما هو الامر في الاتجاه الواقعي الذي عرفته الرواية الامريكية بعد الحرب العالمية الثانية ، كما الرواية الايطالية والاسبانية ، بتأثير من الرواية الامريكية .

وفضلاً عن ذلك ، فان التيار التحليلي في القص ، والذي بدا كانه من اثار نظرية فرويد في الشعور واللاشعور ، فضلاً عن نظريات برغسن في الزمن وسيولته ، ينطوي على خطورة كبيرة في معالجة الزمن ، اذ تبدو اعظم الاعمال التي كتبت بهذا الاسلوب ، عوليس /لجوليس ، و ، البحث عن الزمن الضائع ـ بروست ، في نظر بعض النقاد ، وكانها تدير ظهرها للزمن التاريخي من اجل زمن اسطوري[٥] ، الامر الذي يتناقض والمفاهيم الايديولوجية التي عرف بها نوري ، بالاضافة ، الى ان انثيال الذكريات بحرية تامة دون ان يحكمها الواقع الخارجي ، بان يكون تيار الشعور وانثيال الذكريات ، استجابة سيكولوجية داخلية ، لهذا الواقع الخارجي ومبهاته ، بصورة منضبطة ودقيقة ، سيبدو هو الاخر منطوياً على فهم او تصور مثالي للواقع ، عرف به الفكر الفلسفي المثالي لدى ، كانت ، ولدى رائد الكانتية الجديدة ارنست كاسيرر ، بحيث يفقد الواقع الخارجي استقلاليته وموضوعيته ليغدو ذاتياً ، وكما يتصوره الانسان ، سيما الفنان الخالق الذي يبدو له العالم خلقاً مستقلاً للروح كما ترى الفلسفة المثالية : ، انها عوالم تصويرية ينبغي ايجاد [مبداها] واصلها في خلق مستقل للروح : لاننا من خلالها فقط نرى ما نسميه الواقع ، وفيها فقط نمتلك هذا الواقع ، فالحقيقة الموضوعية الاسمى المتاحة للروح تمثل في النهاية شكل نشاطها الخاص »[٣] .

وقد يرد البعض بالقول ان عبد الملك نوري ، كان بعيداً عن ، فلسفة الامور ، على هذا النحو ، اذ على الرغم من الاشارات الكثيرة على معرفته الانكليزية معرفة قراءة ، فإن احداً لم يشر الى قراءات فلسفية مثيلة لقراءات القاص الفنية ، وليس ورود مثل هذه الاشارات او عدم ورودها مهماً الى حد كبير ، اذ يستطيع بحدسه وذكائه الغريزي ان يدرك كل ذلك ، بدون الاستعانة بالفلسفة والفلاسفة!!

اين يكمن مازق القاص عبد الملك نوري ؟ الى افتقاره الى التجربة ولجوئه الى ثقافته الادبية والقصصية ليصوغ منها قصصه ذات الاجواء والشخصيات المحلية ؟ ام في هذا التناقض بين الفني ـ والايديولوجي .

من الواضح ان لاقيمة للتهم التي وجهت الى القاص ، والقائلة بتداخل نصوصه القصصية مع نصوص قصصية عالمية ، اذ كشف الدرس النقدي عن ان التناص بعد كلي الوجود ، وان النص الحديث ، هو شبكة من النصوص السابقة عليه ، انه بلا اب كما يقول ، رولان بارت ، ويدفعنا هذا الى اقتراح قراءة جديدة لقصص عبدالملك نوري في ضوء مفهوم ، التناص ، واجراءاته وآلياته . اما ما زعمناه من تناقض بين الفني والايديولوجي ، لدى نوري ، فلابد من وقفة قصيرة عنده ، لنتبينه بشكل افضل .

اشار عبدالقادر حسن امين : ، الى ان ما يصدم القارىء في نشيد الارض لاول وهلة قلة الحركة ، فالابطال فيه جامدون ، يعيشون في عالم اللاوعي ... الخ ، والباحث يضع يده على ظاهرة مهمة وخطيرة في فن نوري ، ولم لم يستطع في راينا صياغتها في عبارة دقيقة ومقنعة . ولكي نحصر المشكلة او نحاصرها علينا ان نضع نوري وقصصه او فنه القصصي بين معلمين ، الاول ، وقد اشرنا اليه ـ هو القص الواقعي الذي عرف به كل من غائب طعمة فرمان[٦] وعبدالرزاق الشيخ علي ، والذي يكتفي من الاساليب التحليلية او المونولوج الداخلي وتيار الشعور ، بومضات يعدها كافية لاضاءة العالم الداخلي للشخصية ، في حين يخصص السارد الجزء الاكبر من سرده لرصد الواقع الخارجي للشخصية وعالمها . اما المعلم الثاني ، فهو (القصة) التي كتبها فؤاد التكرلي خارقا بذلك القص التقليدي المعروف انذاك بكل اتجاهاته ، ومتجاوزا نوري ، في الوقت نفسه ، على طريق الحداثة .

على صعيد الموضوعات ، ادار التكرلي ظهره للموضوعات الواقعية ، التي كان الواقعيون ، يحنون في اختيارها حذو غوركي ورواد الواقعية الاشتراكية الروس ، يقحم موضوعات ذات طبيعة ايروسية جنسية ، وبدت شخصياته التي تنتمي الى الطبقات والفئات الاجتماعية المسحوقة والمتوسطة او البرجوازية ، قادرة على اقتحام اسوار التابو الاجتماعي في موضوعة الجنس بكل اشكالها ، بما في ذلك الزنا بالمحارم ! وازاء شخوص نوري التي تكسر كما لو كانت انية زجاجية ترمى على ارض اسمنتية صلبة ، بدت شخوص التكرلي قادرة على الصمود والاستبسال في المقاومة ، قبل ان تسقط بفعل قوانين اجتماعية او كونية عاتية ، الامر الذي يجعل التكرلي في هذا الجانب اكثر واقعية من نوري .

ثمة مسالة مهمة اخرى ، لقد اتهم نوري بان عالمه ساكن ، وشخوصه تفكر وتحلم بدل ان تفعل وتتحرك ، يمكن صياغة الامر بصورة اكثر دقة . يبدو الماضي هو ما تفكر به شخصيات نوري (وان كان هذا الماضي في كثير من قصصه هو الماضي القريب ـ في حين تبدو اللحظة الحاضرة هي محور تفكير وشعور شخصيات التكرلي ، بحيث تبدو كل حركة ذهنية داخلية ، وكل كلمة غير منطوقة ، تفكر بها شخصياته ، استجابة لحركة او منبه خارجي ، الامر الذي جعل من الواقع الموضوعي والخارجي في قصص التكرلي ، رغم رؤيته لهذا العالم من خلال الانسان ـ الاسقف الذي تكون الفكرة صدى له . وبهذا الامر ، يقترب ، التكرلي من الواقعية ، ايضاً ، اكثر من سلفه نوري .

ترى الا يحق لنا بان نتساءل الآن ، بعد كل الاتهامات التي وجهها الواقعيون والاجتماعيون ، في الخمسينات والستينات ، للفؤاد التكرلي ، عما اذا كان بالامكان قراءة التكرلي ، هو ايضاً ، قراءة تاويلية جديدة ، ومن منظور فرويدي .. ماركسي ؟! اني اقترح ذلك ايضاً .

هوامش

١ ، ٢ ـ ذيول الخريف : اقاصيص ، عبد الملك نوري ، دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٧ ص ١٣٥ .

٣ ـ انظر : الادب القصصي في العراق ، منذ الحرب العالمية الثانية ، جـ٢ د . عبد الاله احمد ، منشورات وزارة الاعلام ١٩٧٧ ، ص ١٥٨ ـ ١٦٥ .

٤ ـ انظر نزعة الحداثة في القصة العراقية ، د . محسن الموسوي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ص ٣٥ .

٥ ـ انظر الادب القصصي في العراق ، منذ الحرب العالمية الثانية ص ١٥٧ .

٦ ـ انظر : الشكل المكاني في الادب الحديث ، جوزيف فرانك ، في كتاب ، اسس النقد الادبي الحديث ، جـ٢ ، تحرير مارك شورر وآخرين ترجمة السيدة هيفاء هاشم ـ دمشق ١٩٦٧ .

٧ ـ اللغة في الادب الحديث ، الحداثة والتجريب ، جاكوب كورك ، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل ـ دار المامون ص ٢٤ .

٨ ـ القصص في الادب العراقي الحديث ـ عبد القادر حسن امين ، مطبعة المعارف ـ بغداد ص ١٢١ ـ ١٢٢ .

٩ ـ انظر على سبيل المثال ، الاستخدام الموفق للقاص لهذا الاسلوب في اقصوصته الجميلة (عمي عبرني) من مجموعته ، مولود اخر » .

عبد الملك نوري في الخطاب النقدي العراقي

يحيى عارف الكبيسي

ان اعادة قراءة الخطاب النقدي عن عبد الملك نوري لا يمكن فصله مطلقا عن الخطاب الذي تعرض للقصة الخمسينية ـ او قصة جيل الخمسينيات ـ عموما ، والخطاب النقدي الذي تعرض للطرف الثاني من معادلة هذه القصة ، وهو « فؤاد التكرلي » . اذ غالبا ما تتداخل هذه الخطابات من خلال تقييمات وتعميمات يصعب ـ في احيان كثيرة ـ فك اشتباكها ، خاصة وانه لم تفرد دراسة خاصة لنتاج عبد الملك نوري بكامله ما عدا الدراسة الشاملة التي قدمها استاذنا الدكتور عبد الاله احمد في الجزء الثاني من كتابه « الادب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية » التي تابعت هذا النتاج بكامله في سياق تاريخي . لذا وجدنا مهما ان توصف هذه الورقة الخطاب النقدي عن عبد الملك نوري ، محاولين جهدنا ان نبقى في حدود هذا التوصيف .

ان الملاحظة الاساسية التي يجب الاشارة اليها ، هي ان عبد الملك نوري ، اذا استثنينا بعض المقالات والدراسات التي كتبت في زمن معاصر او قريب لنشر نتاجه ـ كدراسة عبد القادر حسن امين الموسومة « القصص في الادب العراقي الحديث » (١٩٥٦) مثلا التي « لم تستوعب الكثير من محاولات التجديد التي حاولها عبد الملك نوري في قصصه » [عبد الاله احمد ، ١٩٧٧ ، ٢/١٦١] ـ قد حاز على تقدير وتقديم لم يحظ به قاص عراقي اخر ـ باستثناء فؤاد التكرلي ـ ، منذ نهاية الاربعينات ، على الرغم من ان اخر قصة نشرها كانت عام ١٩٦٩ ، وهي قصة « زمكان الحمير » ، التي كانت بمثابة مانفستو نهايته كقاص . وظلت كلمات بدر شاكر السياب الذي وصفه بقوله انه من افضل القصاصين في الادب العربي « بل لا اغالي انه خيرهم ، واغناهم فنا وشاعرية » [الاداب ١٩٥٧ نقلا عن : كريم عبد هليل ، ١٩٨١ ، ص١٠٧] تهيمن على فضاء الخطاب النقدي العراقي حتى رحيله مؤخرا . وسنعرض لهذا الخطاب ـ وأكرر ان عملي هو تحليل هذا الخطاب لا اكثر ولا اقل ـ من خلال موضوعتين ، الاولى هي التاطير المذهبي والفني الذي وسم به نتاجه ، والثانية هي البحث عن المعيار الحقيقي لهذا التقديم والتقدير الذي بقي ملازما لاسمه .

ـ ١ ـ

لقد ارتبطت بعبد الملك نوري الكثير من المصطلحات والتوصيفات المربكة والضبابية ، وبشكل يصل في احيان كثيرة حد التناقض ، ليس عند النقاد المختلفين وحسب ، وانما عند الناقد الواحد نفسه ! ولعل من اسباب ذلك التعامل مع نتاج الرجل من دون الانتباه الى التحولات الكبرى التي حكمت فن القصة عنده ، خاصة مع التجزيء والتعميم الذي حكم اغلب هذه الدراسات ، فضلا عن ان الكثير من هذه التوصيفات والاحكام خضعت للخطاب المهيمن في زمن كتابتها ، حيث كان التاطير المذهبي غالبا يستند الى خارج النص وليس الى النصوص في ذاتها . فاين يتموضع ادب عبد الملك نوري ؟ هل كان واقعيا ام واقعيا نقديا ام واقعيا اشتراكيا ام واقعيا جديدا ام رومانسيا ام وجوديا ام تجريبيا ام حداثيا ؟

في محاولتنا للاجابة عن هذا السؤال ننبه الى اننا سنكون واعين تماما بتحولات ادب عبد الملك نوري ، بمعنى اننا لن نعرض للمقالات او الدراسات التي تحدثت عن مرحلة معينة من نتاجه ـ كما هو الحال مع مقالة « فريد السعدي » الذي كتب عن قصص عبد الملك نوري حتى عام ١٩٤٩ ، وهو تاريخ نشر المقالة او مقالة السياب التي تعرضت لمجموعة « نشيد الارض » (١٩٥٧) .

فالدكتور علي جواد الطاهر يقرر في مقالة له بعنوان « مسيرة القصة العراقية في ضوء الواقعية » (١٩٧٥) ان مدار القصص في الخمسينات ظل « اولا وقبل كل شيء الواقع ، واقع المجتمع ، وواصل قصاصون الاتجاه الواقعي فقط ، واكد قصاصون معينون ، اكثر عددا او اكثر اهمية جوانب تقربهم من الواقعية الاشتراكية ... ويبرز من الجيل الجديد ، عبد الملك نوري ، شاكر خصباك ، مهدي عيسى الصقر ... ممن يقوم فكرهم على الواقعية الاشتراكية ... وهم في جملتهم يواصلون اتجاه ذو النون ايوب » [الطاهر ، ١٩٨٧ ، ص٤٥] . ويؤكد « انك لا تكاد تجد القصص الجيد خارج الواقعية الاشتراكية بعد ان جمعت الفن الى الفكر » [نفسه ، ص٤٦] . بل هو يشير صراحة الى ان عبد الملك نوري كان « ـ في مزاجه وظرفه ـ مرشحا لان ينغمس في الوجودية او السيكولوجية ، ولكن الموجة موجة الواقعية ، اي قوتها العامة المنسابة الى الفكر والنفس والطموح والسمعة مما حال دون ذلك » [نفسه ، ص٤٥] . ثم يشير الدكتور الطاهر الى ان الكتاب كانوا يجتنبون صراحة « وصف الواقعية الاشتراكية ، ويلجاون قصدا الى « الواقعية الجديدة خوفا من الحكومة القائمة » [نفسه ، ص٤٦] . اي ان المصطلحين مترادفان عنده ، وان سبب اجتناب المصطلح الاول انما كان لاسباب سياسية وليست فنية .

اما الناقد فاضل ثامر فيؤكد ان القاص الخمسيني كان « يمتلك فهما (نقديا) لوظيفة العمل القصصي ، كانت القصة لديه وسيلة من وسائل نقد الواقع الاجتماعي ، وكان القاص بحكم وضعه في المجتمع يقف موقفا منتميا وفاعلا في الكفاح الذي يخوضه الشعب ... فقد كان القاص يهدف من خلال عملية التصوير التسجيلية للواقع المتخلف انذاك الى تقديم ادانة لذلك الواقع » [فاضل ثامر ، ١٩٧٥ ، ص١٠] وان القاص العراقي كان « في الخمسينات يجد الواقعية ـ والواقعية الانتقادية اساسا ـ الاداة الملائمة لوظيفته الفنية والفكرية » . واذا كان التعميم والنبرة الحماسية تطغى على هذا التوصيف ، فانه في مقالة اخرى له ، حول ازمة القصة العراقية ، يحدد ثلاثة تيارات رئيسة في القصة العراقية هي :

التيار التقليدي المتخلف ـ كما يسميه ـ ، وتيار الواقعية الحديثة التي رسخ معالمها جيل عبد الملك نوري ـ التكرلي ، وتيار ثالث هو التيار التجريبي . اي ان الخمسينيين ـ عبد الملك والتكرلي ـ سيكونان واقعيين ـ او واقعيين انتقاديين اساسا ـ مرة ، وواقعيين حديثين اخرى ، من دون ان نقف على تحديد لمفهومه الخاص لكل مصطلح ، هل هما مترادفان ام مختلفان ؟ اذ ان تحديده اللاحق لهذا التيار الواقعي الحديث بانه « يمثل التقاء جويس وغوركي وتشيخوف في القصة القصيرة » [نفسه ، ص٤٧] اي تقنية تيار الوعي والواقعية الاشتراكية

والقصة التقليدية في ان واحد سيبدو اقرب الى محاولة جمع ثلاث رمانات في ان واحد ! وبطريقة غير مسوغة - ان لوكاش نفسه عندما صنف توماس مان بوصفه واقعيا عظيما انما تحدث عن امكانية الجمع بين الرؤية الواقعية وتكنيك تيار الوعي ومن خلال تحليل دقيق من دون ان يعمم هذه الامكانية ، ولم اقف على من تحدث عن امكانية الجمع بين تكنيك تيار الوعي المرفوض تماما من قبل الماركسيين والواقعية الاشتراكية - . ويعود الناقد فاضل ثامر في مقالة ثالثة هي « القصة والتغير الاجتماعي » الى الموضوع نفسه ولكن من خلال رؤية اكثر تداخلا . ففي حين يشير الى ان « القصة الخمسينية بتجربتها الخصبة قد شكلت انعطافا مهما في ادبنا القصصي وحاجات التغير الاجتماعي ... فلأول مرة اقتربت القصة العراقية من مفهوم الحداثة والمعاصرة في القصة العالمية ، وتخلت الى حد كبير عن النزعة التقريرية والخطابة وعن امتداد تاثيرات فن المقامة فيها ، وتشكل اعمال عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي ومهدي عيسى الصقر نماذج طيبة لها » [فاضل ثامر ، ١٩٨٧ ، ص٣٢١ - ٣٢٢] . وهو يجعل هذا الاتجاه في مقابل اتجاه « الواقعية السياسية الساذجة » - كما يسميها استاذنا الدكتور عبد الاله احمد - ، والاتجاه الرومانسي /الرمزي/ الوجودي الذي يمثله محمد روزنامجي ونزار سليم ونزار عباس ، يعود ليؤكد ان القصة الخمسينية « تميزت بحسها الاجتماعي وتعاطفها مع هموم ومشكلات الطبقات والفئات الشعبية ، لدرجة انها اتسمت بطابع سياسي جعل منها اداة للتحريض والنضال ضد النظام شبه الاقطاعي شبه المستعمر ... ومن هنا جاءت مساهمتها في خلق وعي عميق بالحاجة للتغيير الاجتماعي لدى الناس » [نفسه ، ص٣٢٣] ولا ادري كيف يمكن التوفيق بين « الحداثة والمعاصرة » والتخلي عن المباشرة التي اتسمت بها الواقعية السياسية الساذجة وبين التعميم الاخير عن القصة الخمسينية بوصفها « اداة للتحريض السياسي والاجتماعي » .

اما باسم عبد الحميد حمودي ومؤيد الطلال فيؤطرانه باطار « التحليل النفسي » ، فالاستاذ حمودي يضع القصاصين : عبد الملك نوري والتكرلي والصقر ونزار سليم وروزنامجي ، وغانم الدباغ ، ونزار عباس تحت عنوان « مدرسة التحليل النفسي - المونولوج واعادة كشف النفس » [باسم عبد الحميد حمودي ، ١٩٨٠ ، ص١١٢] . وان هؤلاء قد وضعوا « الاقصوصة امام تجربة ضخمة وكان نوري اكثرهم جراة في دخولها وتمثلها ثم افرازها قصصا فيها من دخيلة النفس المضطربة الشيء الكثير . لكن فيها ايضا الضربة الاجتماعية التي يريدها الانسان الملتزم » . اما الطلال فانه يعد عبد الملك نوري « رائد التيار السايكولوجي في القصة الواقعية الاجتماعية » . وهو يشير الى ان هذا يظهر عنده منذ فترة مبكرة في قصة « عمر بك » (١٩٤٦) . وانه في مجموعة « نشيد الارض » قد جسد ذلك الاتجاه السايكولوجي . ولكن الناقد الذي عد عبد الملك نوري رائدا لهذا الاتجاه سيشير لاحقا الى ان « ذلك الاتجاه في القصة العراقية ... لمسناه في بعض قصص ... ذو النون ايوب » ! [مؤيد الطلال ، ١٩٨٢] . وان « نشيد الارض » - التي وصفها بانها جسدت الاتجاه السايكولوجي - لم تبتعد « عن الاطار الواقعي الاجتماعي النقدي الذي غلف قصص الرواد عامة غير انه وسع في ضفاف الواقعية بما اضفاه من تلاوين سايكولوجية ورومانسية عذبة » [ص٧٧] اي ان رمانات ثلاث اخرى تعود هنا فتكون امام واقعية اجتماعية نقدية وسايكولوجية ورومانسية في آن واحد ! بل انه ينهي دراسته بقوله ، وهكذا يدفع القاص « عبد الملك نوري » نماذجه الى دائرة الغرابة والتطرف واللامعقول وهو في كل ذلك يحاول الاقتراب من النماذج الغربية للقصة القصيرة لا في اعتماده الرمز والتحليل النفسي فحسب بل في خلق نماذج ماساوية غريبة ومنفردة » [ص٩٤] فضلا عن حديث عن مجموعة « نشيد الارض » نفسها يقول فيه انها تتسم بسلبية تتمثل في « تناقض الوعي والخضوع لمفهوم الواقعية التبسيطية » [ص٧٩] . ولادري مرة اخرى كيف يمكن الجمع بين الغرابة والتطرف واللامعقول والرمز والتحليل النفسي والواقعية الاجتماعية النقدية والواقعية التبسيطية !

وفي دراسة الدكتور عمر الطالب « القصة القصيرة الحديثة في العراق » (١٩٧٨) نجد انفسنا امام تشكيلة اخرى من المصطلحات توصف نتاج عبدالملك نوري . فبعد الحديث عن الاتجاه الواقعي بوصفه الاتجاه الابرز بعد الحرب العالمية الثانية ، وان هذه الواقعية قد تطورت « تطورا جديدا » بتاثير الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، وبتاثير مؤثرات غربية واجنبية و « بالاستفادة من تجارب الاتحاد السوفيتي في هذا المجال الادبي » اي بما يتفق مع ما سبق ان اورده الدكتور علي جواد الطاهر ، وان الواقعية الجديدة هي بديل اقل استفزازا من مصطلح الواقعية الاشتراكية ، يمثل الباحث لهذه الواقعية بقصة « العاملة والجرذي والربيع » من مجموعة « نشيد الارض » ونقرا « فالعاملة في قصة عبدالملك نوري ... تسعى الى التخلص من حياة الفقر التي تحياها وتدافع عن الضعفاء في شخصية الجرذي بائع الصحف الذي يضربه اخوه ، كما تسعى الى قلب العامل في المتجر الذي لايهتم بها » [الدكتور عمر الطالب ، ١٩٧٨ ، ص١٦٤] هذا كل شيء عن « الواقعية الجديدة » في هذه القصة !

ثم يتحدث الباحث عن اتجاه ثان هو « الاتجاه الرومانتيكي » واتجاه ثالث يسميه بـ « كتاب القلق والضياع » الذي برز « بعد الحرب الثانية نتيجة لهذه الظروف السياسية والاجتماعيةوالاقتصادية ونتيجة صراع حاد بين قيم قديمة ومعطيات جديدة املتها الحضارة الغربية فنتج عن ذلك التمزق الذي قاد الى التمرد والفردية والاحتكام الى الذات في جميع القضايا ورؤية للعالم من خلال الذات نفسها الى ان انتهت بهم هذه الفردية الى الضياع والانزواء والعبث فاغرقوا وجدانهم المرهف تحت سياط الرغبة المستعرة الى جسد بض او كاس خمرة وعبروا عن ارهاصاتهم وتمزقهم في طريق تداعي الافكار والمونولوج الداخلي » [ص١٧٠ - ١٧١] ويقدم قصة « الجدار الاصم » في مجموعة « نشيد الارض » بوصفها نموذجا لهذا الاتجاه . بل يؤكد ان « اقاصيص هذا الاتجاه ليس الا تطورا وانطلاقا للاتجاه الرومانتيكي » [ص١٧٢] . ويعود الباحث في مكان اخر من كتابه لدراسة ادب عبد الملك نوري الذي يصفه بانه « يتميز بحس واقعي رقيق » [ص٣١٩] وانه « صب اهتمامه على الحركة النفسية الداخلية وقد بلغ في القصة النفسية درجة كبيرة لم يبلغها اي كاتب عربي في اوائل الخمسينات » [ص٣٢٣] ، ثم ينهي الباحث دراسته بقوله « وهكذا كانت مجموعة « نشيد الارض » لعبد الملك مصباحا منيرا في طريق القصة العراقية الفنية في وقت تردت فيه القصة بين المقالة القصصية والواقعية والفوتوغرافية ... » [ص٣٣٥] . اي ان الباحث « وضع مجموعة « نشيد الارض » وبالتالي عبد الملك نوري مرة تحت عنوان « الواقعية الجديدة » التي هي مصطلح بديل للواقعية الاشتراكية ، ومرة تحت عنوان « كتاب القلق والضياع » ، حيث « الفردية والانزواء والعبث » ، والذي هومجرد تطوير للاتجاه الرومانتيكي ، واخرى بوصفه « واقعيا » ورابعة تحت عنوان « القصة النفسية » وخامسة تحت عنوان « القصة الفنية » التي يضعها في تعارض مع الواقعية !

اما الناقد عباس عبد جاسم فيقدم تقسيما تاريخيا لمراحل تطور القصة العراقية هو : اولا « مرحلة الواقعية التقليدية (السيد ، ذو النون ايوب) » ، ثانيا الواقعية النقدية (عبد الملك ، التكرلي ، فرمان) ، ثالثا الواقعية الجديدة (الربيعي ، محمد خضير ، جليل القيسي) [عباس عبد جاسم ، ١٩٨٢ ، ص١٣ - ١٦] . اي ان مصطلح « الواقعية الجديدة » يكتسب هنا مفهوما مغايرا تماما لما كان عليه عند الدكتور الطاهر والدكتور الطالب . هكذا تضم « الواقعية النقدية » عنده عبد الملك والتكرلي الى جانب غائب طعمة فرمان ، ومن دون ان نقف على اية محاولة لايضاح العلاقة الشائكة بين الواقعية النقدية وتكنيك تيار الوعي و المونولوج الداخلي عند الاولين - كما تحدث عنها لوكاش ...

سنقف اخيرا عند الحديث عن « التجريبية » و « الحداثة » خاصة ان هذين المصطلحين - المترادفين في احيان كثيرة - يحملان في طياتهما الكثير من اللاتحديد وعدم الوضوح في النقد الغربي نفسه ، ولسنا بصدد تحديدهما مصطلحا ومفهوما لانه موضوع يتطلب دراسة مستقلة . ولكننا - تماشيا مع موضوع ورقتنا هذه - سنعمد الى الوقوف على استخدام هذين المصطلحين لتوصيف نتاج « عبد الملك نوري » . فالدكتور عبد الاله احمد يسمي المرحلة الثانية من نتاج عبد الملك نوري بـ « التجريبية » وهي تشمل اعماله التي نشرها بين عامي ١٩٤٨ - ١٩٥١ دون ان تضم مجموعة « نشيد الارض » والحكم النهائي الذي ينتهي اليه هو ان هذه

المرحلة ، لم تثمر عملا فنيا ناضجا ، له قيمته الفنية والفكرية معا ، كما لم يكشف عن نهج واضح يمكن تمييزه ، [الدكتور عبد الاله احمد ، ٢١٣/٢] . وما نستنتجه من هذا هو ان الدكتور عبد الاله احمد يستخدم ، التجريبية ، بمعناها اللغوي من دون ان تحمل اي معنى مذهبي او قيمي . وما يؤيد هذا تأكيده ان ، التجريبية ظلت صفة ملازمة لانتاجه ، [٢٣٨/٢ ، ٤٣/٢] على الرغم من التحولات الكبيرة التي شخصها الدكتور عبد الاله احمد في نتاج عبد الملك نوري . كما انه يستخدم هذه المفردة ايضا عند حديثه عن الخمسينيين واتصاف ، اعمال ابرزهم ، بالتجريبية ، فكتبوا في اكثر من طريق او شكل فني ، [٢٤/٢] . كما اننا لم نقف على محاولة للتعريف ، بالتجريبية ، مصطلحا مع الحرص الشديد الذي يبديه الدكتور عبد الاله احمد في استخدام مصطلحاته والتعريف بها . وبالتالي فاننا نبقى حذرين في التعامل مع ، التجريبية ، هنا بوصفها ترجمة لمصطلح ، experimentalism ، التي غالبا ما ترادف مصطلح ، الحداثة ، modernism ، في الخطاب النقدي الغربي [Irving Howe 1967.p145] . ولكن هذا المصطلح سيكون مربكا جدا من خلال استخداماته اللاحقة لتوصيف مراحل القصة في العراق . فالدكتور علي جواد الطاهر يستخدم مصطلح ، القصة التجريبية ، و ، موجة التجريب ، لتوصيف القصة الستينية حصرا [د . الطاهر ٢١١ ، ٢٢٥] . والناقد فاضل ثامر في تحديده الذي سبق ان اوردناه للتيارات الرئيسة في القصة العراقية يضع عبد الملك نوري في تيار الواقعية الحديثة في حين يكون التيار اللاحق ـ تاريخيا مشتملا على ، كل المعادلات التجريبية الجديدة ـ رغم تباينها للادباء الشباب ، [فاضل ثامر ، ١٩٧٥ ، ص٤٧] اي انها تضم قصاصي الستينات والسبعينات . ويدرس عباس عبد جاسم قصاصين سبعينيين تحت عنوان ، التجريب والتجديد في القصة العراقية ، [عباس عبد جاسم ، ١٩٨٢ ، ٦٢] . فيما تنتهي دراسة اكاديمية عن ، حركة نقد القصة القصيرة في العراق ، للاستاذ حمزة فاضل يوسف ، اعتمادا على حديث القصاصين انفسهم عن تجاربهم انفنية ، مثل مقولة القاص احمد خلف ، ان جيل فؤاد وعبد الملك قدموا لنا اساليب واقعية ناجحة انتهت مهمتها الان في وقت الكتابة التجريبية ، الى ان بداية الستينات وما بعدها تمثل ، مرحلة التيار التجريبي في القصة ، [حمزة فاضل ، ١٩٨٨ ، ١٤٣] . اما مصطلح ، الحداثة ، فيبدو اكثر استعصاء على التحديد . والدكتور شجاع العاني في مقالته ، اتجاهات الاقصوصة الجديدة ، يقدم تواريخ مختلفة لحداثة القصة العراقية ـ وهذا الاستخدام لمصطلح ، الحداثة ، ربما يمثل اول استخدام لهذه الصيغة الاشتقاقية في الخطاب النقدي العراقي من دون ان يقدم لنا تحديدا لمصطلح ، الحداثة ، . فبعد حديثه عن التيارين الرئيسين في القصة العراقية الجديدة ،اى تيار ، الشعر والرمز والاسطورة ، وتيار ، الوصف الخارجي المباشر ، يقرر ان التيار الاول يمثل امتدادا طبيعيا لتيار التداعي والمونولوج الذي ساد الاقصوصة في فترة الخمسينات ، وهو التيار الذي قدم للقصة العراقية اضافات فنيةمهمة ، وضعها لاول مرة في تاريخها الطويل على طريق الحداثة ، [د . شجاع العاني ، ١٩٧٠ ، ٧١] . لكنه يعود الى الحديث عن محمود احمد السيد وبعض قصصه ، التي تشي باقتراب الفن القصصي على يد السيد من مفهوم الحداثة ، [ص٧٣ ـ ٧٤] ، ثم عن محاولات نزار سليم في تطوير الاقصوصة العراقية ، والاقتراب بها من مفهوم الحداثة الفنية ، . واذا ما بدا ان الدكتور العاني انما يرتبط مفهوم الحداثة بـ ، محاولات التحليل واستخدام المستوى السيكولوجي ، تحديدا ، فانه في حديثه عن التكرلي يضعها امام ربط اخر ، اذ نقرا ، ولقد استطاع فؤاد التكرلي ، بما تهيا له من ثقافة فنية واسعة ورفيعة ان يقدم الاقصوصة العراقية المكتملة والناضجة فنيا . وان يضع الاقصوصة العراقية على طريق الحداثة ، [ص٧٤].ان الحداثة هنا تبدو مرتبطة بحكم فني / جمالي / قيمي وليست مجرد نزعة فنية معينة .

ويضع الدكتور محسن جاسم الموسوي المصطلح في عنوان كتابه الموسوم ، نزعة الحداثة في القصة العراقية ، الا ان الغريب هو ان هذا المصطلح يغيب تماما عن متن الكتاب ! اذ لا ترد مفردة ، حداثة ، مطلقا ، في حين نقف على توصيفات متعددة ، مثل الحديث عن ، الهاجس الفني ، و ، النزوع الفني ، [د . الموسوي ، ١٩٨٤ ص٨] الذي حكم القصة الخمسينية ، او الحديث عن سمات معينة عندما يتحدث عن ان ، السمة الغالبة موضوعوفكرا [في القصة الخمسينية] فقد بقيت تلك المعنية بالفرد المازوم المنفصم ، [ص٩ ، ص١١١] ، ثم نواجه مصطلح ، النزعة الواقعية النفسية ، التي كانت لدى اغلب قصاصي جيل الخمسينات ، وان قصصهم ، لم تكتف باسلوب التداعي الحر والافادة من المكتشفات الحديثة في العلوم المختلفة ، بل تعدت ذلك الى بحث مستمر عن الصيغة الافضل للابداع ، [ص ٣١] . ثم الحديث عن ، الريادة الفنية في قصة الخمسينات ، [ص٣٤ ، ص١١٠] . وعن الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي ، خلخلت النزعات المحافظة في الكتابة والاذواق السائدة ، [ص٣٦] ، واخيرا الحديث عن ، النزعة المدينية ، ـ نسبة الى المدينة ـ التي ظهرت في هذه القصص [ص١١١] . وفي الوقت الذي تتوزع فيه بعض سمات الادب الحداثي الغربي على مدى صفحات الكتاب بشكل يفقدها تماسكها ، وامكانية تفحص مدى ظهورها حقيقة في القصة الخمسينية ، فضلا عن الانتقائية والتجزيئية التي حكمت هذا النشر غير المسوغ لبعض سمات الحداثة الغربية ـ كما نجدها عند ارفنغ هاو وايهاب حسن مثلا ـ . فاننا نكون امام توصيفات اخرى مربكة ، مثل العلاقة بين ، الهاجس الفني ، و ، الريادة الفنية ، بـ ، نزعة الحداثة ، . وفضلا عن ذلك نكون امام مصطلحات او مفردات اخرى في توصيف نتاج عبد الملك نوري ، فمفردة ، التجديد ، تتكرر اكثر من مرة ، وان ، الحس النقدي العام بطاقة التجديد لديه ظهر منذ خاتمة الاربعينات في ضوء نتاجه ، [ص٥٧] ، وان ، الانفتاح الشديد على الخبرات العالمية اوجد قلقا وتوترا عند المبرزين في حركة التجديد ، [ص٦٠] ـ وهو يقصد عبد الملك و التكرلي تحديدا ـ . ثم تتكرر مفردة ، التجريب ، ، فنقرا : ، تبدو مسيرة عبد الملك نوري حافلة بالتجريب والتصحيح والمراجعة ، [ص٧٢] ، ثم في نص اكثر ارباكا يجمع بين التجريبية والواقعية ، فنقرا ، واذا كانت قصصه الشعرية والواقعية تفصح عن تجريبية مستمرة ، فان هذه التجريبية ازدادت تفاقما في ظل اوضاعه النفسية وفي ظل استقباله المستمر للافكار والقراءات الجديدة ، [ص٧٦] . بل ان الدكتور الموسوي يتحدث لاحقا عن واقعية عبد الملك نوري [ص٨٠] . كل هذا ـ اكرر ـ من دون ان نقف على اي محاولة لتوضيح ما يقصده بـ ، نزعة الحداثة ، التي عنون بها كتابه . فهل هي هذا كله ؟ ريادة فنية وهاجس وفني وتجديد وتجريب وتمرد وخلخلة للقيم السائدة ـ لنتذكر ان الحداثة الغربية كانت بدءا نقضا للواقعية ـ . هذا اذا تغاضينا عن دلالة غياب هذه ، الحداثة ، ـ كمفردة ـ عن متن الكتاب ! .

والامر نفسه يتكرر في مقالة الناقد عبد الجبار عباس ، شيء عن وعي الحداثة في القصة العراقية ، (١٩٧٨) ، اذ ان ترد هذه المفردة مطلقا في نص المقالة التي تردد صدى مقولات الدكتور الموسوي عن ،الريادة الفنية ، و ، وريادة التجديد ، [عبد الجبار عباس ، ص٢٢٤ ـ ٢٢٥] ـ وان كنا نقف عليها في حديثه عن قصة ، العيون الخضر ، لفؤاد التكرلي وان من مزايا ، النضج في ريادة وعي التكرلي بالحداثة ... هذا الحرص على الشرط الفني ، [ص٢٢٨] .

اما الناقد فاضل ثامر ، فانه على الرغم من تاكيده واقعية واجتماعية والتزام القصة الخمسينية ، الا ان مفردة ، حداثة ، ترد عنده ايضا لتوصيف هذه القصة ، فلاول مرة اقتربت القصة العراقية من مفهوم الحداثة والمعاصرة في القصة العالمية ، وتخلت الى حد كبير عن النزعة التقريرية والخطابة وعن امتداد تاثيرات فن المقامة فيها ، وتشكل اعمال عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي ومهدي عيسى الصقر نماذج طيبة لها ، [فاضل ثامر ، ١٩٨٧ ، ص٣٢١ ـ ٣٢٢] اي ان القصة الفنية سترادف عند الناقد ، مفهوم الحداثة ، . ويقدم الناقد في مقالة اخرى ربطا صريحا بين الوعي الفني والالتزام والحداثة .فالقاص الخمسيني راح ، يسعى للتوفيق بين متطلبات النضال الاجتماعي والالتزام بقضايا المجتمع والعصر ، وبين الشروط الابداعية للعمل الفني ، [٣٣٤] وان القاص عبد الملك نوري ، الذي يعتبر بحق الرائد الحقيقي لحركة التجديد القصصي في الخمسينات ، من خلال تمرده على القيم في الكتابة القصصية ، وانه لم يكن وحيدا في هذا ، فقد كان هناك تحسس شامل بضرورات التجديد والحداثة ، [ص٣٣٦] . وينهي مقالته بمقولة حاسمة ، حاول

القاص الخمسيني ان يحقق توازنا بين الهاجس الفني والهم الاجتماعي بل يمكن القول ان جوهر الحداثة في القصة الخمسينية في تغير رؤيا القاص العراقي التي خلقت هاجسها او معادلها الفني ، [ص٣٤٠] .

هكذا نرى ان حديث ، الحداثة ، الذي قدمناه ظل مربكا الى حد بعيد ، وتميز بسمات مشتركة اولها اغفال الجميع التعريف بمفهوم ، الحداثة ، مصطلحا ، الامر الذي ادى الى ما لمسناه من تضارب بين ، الحداثة ، بوصفها مقولة غربية اساسا وبين استخدام النقاد لها ، هكذا بدت لنا الحداثة معادلا للواقعية ومعادلا للالتزام في حين كانت الحداثة الغربية بدءا نقضا لهذا كله . وكانت الحداثة مرادفة للتجديد والوعي الفني بطريقة تدفعنا الى السؤال هل يعني كل تجديد وكل وعي فني حداثة ؟ وباي معنى ؟ ثم هل يعني استخدام التقنية الحداثة بمعزل عن القيمة الفنية والجمالية لهذا الاستخدام ؟ وبالتالي هل الحداثة مجموعة سمات وخصائص متكاملة ام مقولة تاريخية ؟ واخيرا هل الحداثة مقولة فنية ام مقولة قيمية ؟

اما اذا كنا نتحدث عن مصطلح ، عربي ، بعيدا عن اي مرجعية غربية فمن باب اولى ان نضع جدا واضحا لهذا المصطلح حتى لا نكون امام هذه المتاهة من الاسئلة .

هكذا بدا لنا عالم عبد الملك نوري في الخطاب النقدي العراقي ، عالم يزخر بالكثير من المصطلحات والتوصيفات المتعارضة والمتداخلة . وهذه الحقيقة تؤشر واحدة من اهم اشكاليات هذا الخطاب ، الا وهي عدم العناية بالمصطلح النقدي الى الحد الذي يجعلنا بحاجة الى الكشف الصوفي لتحديده غالبا ! لا اعتراض لنا على استخدام اي مصطلح . ولكن لابد من الانتباه اولا الى علاقة هذا المصطلح بمحمولاته المرجعية . وثانيا الى ضرورة الوقوف على مفهومه ودلالته عند الناقد الذي يستخدمه . فالواقعية مثلا تتحرك من بلزاك صعودا الى الرواية الفرنسية الجديدة - كما عند الان روب غرييه - اي ان ، ضفافها ، تبدو واسعة جدا عند ارنست فيشر وروجيه غارودي ، في مقابل تضييق شديد ومعيارية حادة عند لوكاش ، فاين يقف المصطلح من هذا كله ؟

- ٢ -

لقد سبق ان اشرنا الى التقديم والتقدير العام الذي حظي به عبد الملك نوري ، فلم يحدث ان حظي قاص في تاريخ الادب القصصي في العراق بتقدير واحترام الادباء عامة ، منشئين ودارسين واجماعهم على اهمية وفنية انتاجه القصصي كما حظي به عبد الملك نوري ، [الدكتور عبد الاله احمد ، ص١٦٠] . و هذا ، التقدير العام ، - كما يسميه الدكتور الموسوي - قد ، امتد خلال ثلاثين عاما ونيف [تاريخ نشر الكتاب ١٩٨٤] منذ نهاية الخمسينات ، [الموسوي ، ص٤٦] فقد وصفه عبدالصمد خانقاه بانه ، استاذ الجيل ، [د . عبدالاله احمد ، ص١٥٩] . فيما عده فؤاد التكرلي ، المحاول الوحيد في ادبنا القصصي ، وانه يمثل بداية القصة العراقية الناجحة فنيا ، لانه اول من حاول استخدام التقنيات الفنية الغربية الحديثة في ادبه القصصي منذ نهاية الاربعينات [نقلا عن ، عبدالجبار عباس ، ١٩٩٤ ، ص٢٢٥] بل وتقريره ، ان النتاج العراقي القصصي كله داخلا نتاج عبدالملك نوري يجب ان يرمى في مياه دجلة لان منتجيه ليسوا بادباء اطلاقا ، [نقلا عن د . عمر الطالب ، ص٣١٩] . كذا وجدنا الدكتور الطاهر يتحدث عن الخمسينيين بوصفهم ، جيل يمكن تسميته بجيل عبدالملك نوري ، [د . الطاهر ، ص١٥١ ، ينظر ايضا د . الموسوي . ص١١٠] . ولكن على الرغم من هذا كله لم يحظ ادبه بدراسات جدية . تتناوله بالتحليل والنقد النصي بعيدا عن ترديد المقولات الشائعة التي علقت بنتاجه ، والتي يغلب عليها التعميم على مستوى الاحكام ، والتجزيء من خلال تناول بعض نصوصه لا نتاجه كله . ويمكن ان نستثني من هذا دراسة بعينها ، هي دراسة استاذنا الدكتور عبدالاله احمد ، الادب القصصي في العراق بعد الحرب العالمية الثانية ، - وسنعرض لها لاحقا - .

وسنحاول من خلال استقرائنا لهذه الدراسات - القليلة - الاجابة عن السؤال التالي : ما مسوغات ومعايير تقديم عبدالملك نوري ؟ وهل كان هذا التقديم فنيا/ جماليا، ام هو خاضع لاسباب تاريخية تتعلق بريادته المعترف بها من قبل الجميع في ادخال التقنيات الفنية الغربية الحديثة الى القصة العراقية ، وبوعيه الفني ؟ ام لتاثيره المباشر في قصاصي جيله ، وبالتالي من خلال حضوره الشخصي وجهده النقدي ؟ والرؤية التي ننطلق منها هي ضرورة التمييز بصراحة بين النقد الادبي والتاريخ الادبي ، من دون ان يعني هذا مطلقا عدم حضور الاول في الثاني بالضرورة [ينظر : رينيه ويلك ١٩٨٧ ، ص٧ - ٢٥] . ولكن التقييم النهائي في الاول سيكون فنيا / جماليا محضا - قدر الامكان بالطبع - وفي الثاني فنيا يحكمه السياق التاريخي .

ففي مقالة فريد السعدي ، مؤلف فطومة ، (١٩٤٩) وبعد حديثه عن واقعية قصص عبدالملك نوري في هذه المرحلة على الرغم من اختلاف الاساليب التي ظهرت في هذه القصص ، يشير الى ان فشل ، مجموعة ، رسل الانسانية ، (١٩٤٦) لم يكن لاسباب فنية وانما ، لعدم وجود جمهور غفير من القراء يهتم بالقصص التي يضعها الكتاب العراقيون ، [نقلا عن د . الموسوي ، ص١٣٠] . وتستمد قصص عبدالملك نوري فنيتها عنده من خلال تعبيرها عن البيئة العراقية . اما فؤاد التكرلي فهو اكثر تحديدا واكثر وعيا في نقده لمجموعة ، نشيد الارض ، (١٩٥٤) لانه ينطلق من رؤية واضحة هي ان ، الناحية الفنية ، وهذه الناحية وحدها هي التي تقرر ماهية الانتاج الادبي ، [مقالته ، القصة العراقية والدكتور ادريس ، نقلا عن د . الموسوي ص١٤٢] . فالتكرلي يقرر بدءا فقدان ادب عبدالملك نوري مزية اساسية ، نقرا : ، وفي اعتقادي ان انعدام الازمات الانسانية - اي الاحتكاك بين ارادة الاشخاص وعالمهم - في اقاصيص عبدالملك يفقدها ميزة التعبير عن روح هذا العصر المضطرب ، [ص١٦٤] ، ثم يعمد الى شرح دور التقنية واهميتها في ادب عبدالملك نوري ، فالتقنية لاتشمل طريقة تقديم المحتوى فقط ، ولكنها تعني مقدار نجاح القصصي باستعمال كافة امكانياته ومواهبه في خلق اقصوصة ، . ويعتمد هذا المفهوم لتقرير ان ، عبدالملك بهذه النظرة لم ينجح في خلق موضوع قصصي في ، نشيد الارض ، و ، الجدار الاصم ، و ، عبود ، . واذا كان هذا الحكم السلبي لابطال قصص المجموعة الاخرى حيث (استجاع في ، الرجل الصغير ، و ، ريح الجنوب ، و ، العاملة والجرذي والربيع ، و ، غثيان ، ، بواسطة تقنيته واستعماله الخاص للمحتوى ان يخلق مواضيع قصصية او على الاصح ان يصنع اقاصيص) فان هذا لايعني عدم وجود الكثير من ، الثغرات ، - كما يسميها - فيها .

وفي دراسته لادب عبدالملك نوري يشير الدكتور عمر الطالب الى ان مجموعة ، رسل الانسانية ، ، لاتمثل ... ادب الكاتب بل تمثله مجموعته الاخيرة ، نشيد الارض ، ... واقاصيصه التي نشرها في المجلات .. فقد اظهر فيها الكاتب تطورا جديدا في فن القصة القصيرة من حيث الشكل ، [د . عمر الطالب ، ص٣٢١] - ولن نقف امام مقولة ، تطور الشكل ، هذه التي تحيلنا الى ثنائية الشكل / المضمون - ثم يتحدث عن سمات عامة في ادبه لينتهي الى الحديث عن قصصه . فعن ، عبود ، ، نقرأ اولا تلخيصا للقصة ثم حكما بان الكاتب ، لم ينجح في خلق جو قصصي فيها لافتقارها الى التركيز من ناحية وسيادة الاضطراب في رسم شخصية ، عبود ، ... والحدث في القصة مبلبل لايتجه الى عقدة معينة ، [ص٣٥٤] . ثم ، ريح الجنوب ، وهي الاقصوصة التي ، تتعثر ، بين شخصيتي الام الحالمة والديك وامالة . ثم ، العاملة والجرذي والربيع ، التي يقول عنها انها تقدم ، بناء فنيا متكاملا لخلق الرابطة القوية بين اجزاء الحدث بصورة متفاعلة ، فتلخيص لها . ثم قصة ، الرجل الصغير ، وتلخيص لها فقط من دون اي تقييم او تحليل نقدي . ثم ، الجدار الاصم ، التي نرى فيها ، شيئا من الحركة والفكرة وان كانتا محاطتين بضباب من الغموض والهذيان ، فتلخيص لها ليركز بعدها على شخصية بطلها ، ستار ، الذي ، ابدع الكاتب ، في رسمها . ثم يعمد الباحث الى الحديث عن قصة ، نشيد الارض ، ليقرر بعد تلخيص طويل جدا لها ان الكاتب ، قد نجح في خلق شخصية حية ، تتمثل في شخصية ، فائق ، بطل القصة . اي اننا ننتقل عموما بين التلخيص والتركيز على الحبكة مرة ، وعلى بناء الشخصية اخرى ، وعلى الوحدة الفنية ثالثة من دون اي وحدة منهجية ومن دون ان نقف على ما يسوغ هذا التنقل .

هذا هو كل ما سنجده عند الباحث عن المجموعة التي عدها ممثلة لادب الكاتب . وينتقل الباحث بعدها للحديث عن القصص الاخرى السابقة واللاحقة لمجموعته الثانية ، فعن ، فطومة ، نقرأ حكما يقترب من الايجابية ، اما ، جيف معطرة ،

ففيها، اضطراب وبلبلة وتشابك في الصور وغموض ضبابي يلف الاقصوصة وحدثها ، ثم نقرا تلخيصا لها . أما ، بقايا ضباب ، فهي ليست عنده باحسن حظا من سابقتها ، ثم يأتي تلخيصها،ثم قصة ، ذيول الخريف ، ملخصة فقط . أما ، المزعومة ،،فهي، اقصوصة وصناعة اخرى ، . ويتبع ذلك بتلخيص لها .ثم ينتقل بعدها الى قصتين نشرتابعد ، نشيد الارض ، هما ، هدية ، ، وهي قصة تمتاز ببساطة السرد وعمق التحليل وقلة الاضطراب والتشابك فيها ، . اما عن القصة الثانية فنقرا ، وفي بعض قصص الكاتب تحليل لعواطف الحيوانات كما في اقصوصة ، صديقان ، التي يصف فيها بقرتين باعهما صاحبهما ، . هذا هو كل ما يقوله الباحث عن ادب عبدالملك نوري . فاذا ما اغفلنا القصص : الملخصة ،فحسب ! وتغافلنا عن اللامنهجية النقدية ، فان القصص التي تشي بفنيتها - عند الباحث - انما هي قصص ، العاملة والجرذي والربيع ، من مجموعة ، نشيد الارض ، و ، فطومة ، من المرحلة السابقة لهما ، و ، هدية ، من المرحلة اللاحقة . ومع هذا فان الباحث ينهي دراسته بتقييم علم يتعارض تماما مع ما تقدم ، فعن مجموعة ، نشيد الارض ، التي لم تحظ سوى قصة واحدة منها بتقييمه ، نقرا .

وهذا كانت مجموعة ، نشيد الارض ، لعبدالملك مصباحا منيرا في طريق القصة العراقية الفنية في وقت تردت فيه القصة بين المقالة القصصية والواقعية والفوتوغرافية ... ، !!!

ويدرس الناقد ، مؤيد الطلال ، بعض قصص ، رسل الانسانية ،،او قصتا ، ماساة الفن ، و ، نهاية الدكتور عزمي ، تحديدا ، باعتبارهما نموذجا يجمع سمات ادب عبدالملك نوري كما نظن ، [مؤيد الطلال ، ص٦٠] ، ويشخص فيهما ، الاغراق في الوصف وميكانيكية الخلق اولا ، و رومانتيكية الوعي الزائف ثانيا ، لينتهي الى ان القاص في هذه المجموعة ، لم يبتعد كثيرا عن ادب جيل الرواد ، [ص٦٨] . وينتقل بعدها للحديث عن مجموعة ، نشيد الارض ، حيث يشكل عبدالملك نوري ، علامة مضيئة بارزة في المخاض العسير من اجل ولادة قصة عراقية عربية صعبة [؟] وانسانية مثمرة ، ، فيدرس قصة ،، نشيد الارض ، التي يصفها بانها ، تعبير عن الخصائص العامة لهذا الاتجاه [السايكولوجي] وتكشف ميزات وسمات ادب ، عبدالملك نوري ، وتعطي انطباعا عاما عن المجموعة القصصية برمتها ، ،ثم قصة ، الجدار الاصم ، ، لينتهي إلى ان القاص لم يبتعد فيهما ، عن الاطار الواقعي الاجتماعي النقدي الذي غلف قصص الرواد عامة ، غير انه وسع من ضفاف الواقعية بما اضفاه من تلاوين سيكولوجية ورومانسية عذبة ، !! ليشخص الناقد بعدها بعض السمات السلبية في ادب عبدالملك نوري التي تجسدت في قصة ، الرجل الصغير ، وفي اغلب قصص المجموعة - كما يقول - وهي : اولا المبالغة والاطناب ، ثانيا تناقض الوعي والخضوع لمفهوم الواقعية التبسيطية !! ثالثا : استخدامه اللهجة الشعبية . ومرة اخرى ينهي الناقد دراسته بمقولة ختامية ، وعبدالملك في كل هذا يحاول ان يشق طريقا جديدا للقصة العراقية . ومن هنا جاز لنا اعتباره رائدا لتيار التحليل النفسي في القصة العراقية وواضع حجر الاساس للقصة العراقية الحديثة الذي يعتمد التحليل والوصف والرمز والاقتباس من المدارس الفنية العالمية ، [ص٧٩] .

لقد اشرنا سابقا الى ان دراسة استاذنا الدكتور عبدالاله احمد تعد الدراسة المتكاملة الوحيدة لادب عبدالملك نوري . وقبل التعرض لهذا لابد من الاشارة الى ان الدكتور عبدالاله قد قسم دراسته بدءا الى قسمين - او كتابين كما اسماهما - تناول في الاول ما اسماه ، القصة الساذجة ، وتضم الاتجاه التقليدي والاتجاه الرومانسي والاتجاه الواقعي الساذج الذي يتضمن ، واقعية ذو النون ايوب السياسية ، . ثم درس في فصل اخير ، ممهدات الواقعية الفنية ، . اما الكتاب الثاني فيعنونه بـ القصة الفنية ، وهي عنده قصص جيل الخمسينات حيث كانت السمة الاولى فيها هي ، التقنية الفنية ، [د . عبدالاله احمد ، ٤١/٢] . ويمثل عبدالملك نوري وفؤاد التكرلي وجهي هذه القصة . ان دراسة ادبهماهي ، دراسة في الوقت ذاته ، لافضل ما قدمته القصة العراقية في تاريخها الحديث وتبيان لكثير مما حققته هذه القصة ، من فنية ، مما يوضح قيمتها في الادب العربي الحديث ، [ص٢٤] ، وبعد ان يشير الى ان ، محاولات عبدالملك نوري التجريبية ... كانت من اهم المحاولات القصصية ان لم يكن اهمها على الاطلاق ، التي اسهمت في دفع عدد من القصاصين الى السعي الى توفير التقنية الفنية لقصصهم بوعي ، [ص٤٣] وان قصص مجموعة ، نشيد الارض ، صارت ، نماذج مثلى حرصوا على السير في اتجاهها واحتذائها ، [٥٠/٢] وكانت اكثر المجاميع القصصية ، تاثيرا في واقع الادب القصصي في الخمسينات ، [١٦٠/٢] . ثم يشير الى صعوبة ادب عبدالملك نوري بسبب تنوعه، الامر الذي يلزمه ، ان يقف عند كل قصة تقريبا من قصصه ، [١٧١/٢] . وهنايعمد الدكتور عبدالاله احمد الى توزيع ادبه القصصي إلى اربعة مراحل [١٧١/٢ - ١٧٢] .

في دراسته للمرحلة الاولى - التي تضم انتاجه ما بين ١٩٤١ و ١٩٤٦ - الرومانسية والواقعية الساذجة يمر الباحث سريعا على بعض القصص التي لم تضمها مجموعة ، رسل الانسانية ، . ثم يتناول المجموعة باكثر من صفحة واحدة بقليل ، وهو يعكس بذلك عدم اهمية هذه المرحلة في نتاجه . وفي دراسته للمرحلة الثانية ، التجريبية ، يقف الباحث عند قصص هذه المرحلة - وهي ست تضم نتاجه ما بين ١٩٤٨ و ١٩٥١ - ، فطومة ، ، التي لاتتميز بشيء كبير ، [١٨٦/٢] و ، ذيول الخريف ، التي نراها اكثر ضعفا من الناحية الفنية ، [١٨٨/٢] و ، بقايا رماد ، ، وحديث عن ، الانتقال البدائي الساذج بين قسم القصة الاول وقسمها الثاني ، فضلا عن عدم تمكن الاسلوب الذي استخدمه في عرض مضمون القصة الذي يعكس ضعفها. ثم ، جيف معطرة ، التي كشفت عن ، فهم خاطىء لمعنى التداعي لدى القاص ، [٢٠١/٢] ، مما ادى الى ان تشوب القصة هذه النواحي التي اخلت بفنيتها ، [٢٠٣/٢] ،ثم حديث طويل عن نواحي ضعف هذه القصة ، ثم ، عودة الفنان ، التي كان الحديث السياسي المباشر والافراط في الوصف الخارجي من ابرز نواحي ضعفها [ينظر : ٢٠٨/٢] ، واخيرا ، المزعومة ، ،اذ ، باستثناء هذا الجهد في الشكل ... لانكاد نلمس في اعماق بطله شيئا مما يقنعنابسلامة موقفه ، [٢١١/٢] ، لينتهي الى تقرير ان هذه المرحلة ، لم تثمر عملا فنيا ناضجا ، له قيمته الفنية والفكرية معا ، [٢١٣/٢] .

ثم ينتقل الباحث الى دراسة المرحلة الثالثة - وتضم مجموعة ، نشيد الارض ، وقصة ، الصديقتان ، اي نتاج ما بين عامي ١٩٥١ و ١٩٥٤ - فيشير بدءا ، الى ان جانبا من الفهم الساذج للتداعي والذهن الذي لمسناه في قصة ، جيف معطرة ، ظل واضحا في بعض هذه القصص ، [٢١٤/٢] ، وان القاص ،لم يحسن في الاكثر تعميق عوالم ... الشخصيات الداخلية واقتصر في تقديمهم لنا على رصد حركاتهم الخارجية ، وما يدور في اذهانهم من افكار وتصورات مما شاب شخصياته ، وقصصه عامة بضعف بين ، وهو ما يؤكد لنا ضعف قدرته التحليلية التي لمسناها في قصصه السابقة . [٢١٦/٢] . وينتقل الباحث بعدها الى دراسة هذه القصص على التوالي . فقصة ، عبود ، ، تحتشد بتفصيلات كثيرة تقع في امد زمني طويل ، لايمكن ان تسعها قصة قصيرة ، دون معالجة فنية متمكنة ، وقد اخفق عبدالملك في هذه المعالجة اخفاقا كبيرا ، كما ان ، مظاهر اخفاق عبدالملك نوري في هذه القصة كثيرة ، [٢١٩/٢] . اما قصة ، الرجل الصغير ، فعلى الرغم من انها ، تحقق قفزة كبيرة بالنسبة لمجموع انتاجه القصصي ، الا انها ، رغم ذلك كله ، لم تخل مما شابها واضعف منها ، [٢٢١/٢] . اما ، ريح الجنوب ، ، فعلى الرغم من ، ان القاص يحكم بناء قصته ... الا ان القصة تغرق في ضبابية واضحة ، [ص٢٢٩] . ثم يشير الى الكثير من ، نواحي الضعف ، فيها . وتخلو ، العاملة والجرذي والربيع ، من اية اشارة سلبية . وهي ، تقدم نموذجا محكم البناء لما انتهت اليه طريقة تيار الوعي لديه ، [٢٣١/٢] . اما قصة ، غثيان ، فانها على الرغم مما بلغته من ، درجة في الجودة الفنية كبيرة ، الا ان الباحث يجد فيها ، دليلا على عدم اصالة القاص ، واضطراب موقفه الفكري . لمحاولته طرح افكار [وجودية] لاتتفق مع ايديولوجيته ... ليس من سبب لطرحها غير التاثر والتقليد ، [٢٤٨/٢] . وفي قصة ، نشيد الارض ، تكون امام ، تهافت بناء هذه القصة الفنية ، [٢٥٠/٢] . اماعن القصة الاخيرة في هذه المرحلة، وهي ، الصديقتان ، فـ انها تعيد الى اذهاننا صورة القاص الذي لاح انه امتلك اخيرا الكثير من ادواته الفنية ، [٢٥٢/٢] . اي اننا في هذه المرحلة سنكون امام اربع قصص جيدة هي ، الرجل الصغير ، و ، ريح الجنوب ، ، و ، غثيان ، ، و ، العاملة

والجرذي والربيع » ـ كما يقرر الباحث ـ في مقابل « الجدار الاصم » و « نشيد الارض » حيث « اخفق الكاتب في كتابتهما اخفاقا واضحا » [٢/٢٥٢] . وانه في « الصديقتان » « قدم عملا قصصيا ناضجا » [٢/٢٥٤] واذا رجعنا الى ما شاب « الرجل الصغير » واضعف منها « والى الكثير من نواحي ضعف القصة في « ريح الجنوب » وحديث عدم الاصالة في « غثيان » ـ من المهم الانتباه الى التمييز الدقيق الذي يقيمه الدكتور عبدالاله احمد بين الجانب الفني والجانب الفكري في هذه القصة ـ فاننا امام عملين فقط سلما من اية اشارة سلبية هما « العاملة والجرذي والربيع » و « الصديقتان » .

اما عن المرحلة الرابعة ـ نتاج ما بعد ١٩٥٤ ـ فان الباحث يشخص تهافتها وانه بانتهائها في اواخر الخمسينات واوائل الستينات « انتهى دور عبدالملك نوري قاصا في الحياة الادبية في العراق » [٢/٢٥٩] .

بعد هذا التحليل المتقصي لاعمال عبدالملك نوري ـ انتهاء باخر قصة نشرها وهي « زمكان الحمير » ١٩٦٩ ـ يمكننا اجمال استنتاجات الباحث بما ياتي :

ـ « ان عبدالملك نوري لم يكن يملك منذ البداية مقدرة فنية كبيرة . كان مجرد اديب شديد الطموح ، بذل وسعه . الا ان امكاناته المحدودة خذلته باستمرار وحالت بينه وبين تلافي هذه النواقص الفنية التي شابت جميع اعماله القصصية حتى اكثرها جودة من الناحية الفنية » [٢/٢٧٤] .

ـ عدم اصالة القاص الفكرية حيث « كان التناقض بين واقع احساس القاص ، وبين موقفه الفكري المعلن . عاملا اساسيا ادى الى فشله في كتابة الكثير من اعماله القصصية » [٢/٢٨١] ، هذا فضلا عن « ان معظم قصصه كشفت عن فقر فكري لايضيف الى القارىء شيئا » [٢/١٧] .

ـ عدم اصالة القاص الفنية « اذ لم يستطع ان يكشف في كل ما كتبه عن شخصية واضحة تستقر على نهج معين يمكن التعرف عليه بسهولة . ولعل ذلك بالذات ايضا . هو الذي يحمل الباحث على الظن وهو يتابع انتاجه القصصي في مختلف الفترات ان القاص حين كان يكتب قصصه . كان يقع تحت تاثير ما يقرؤه . بحيث يمكن القول ان خلف كل قصة كتبها تقريبا تكمن قصة ما . على نحو من الانحاء » [٢/١٦٩ ـ ١٧٠] . وان عدم الاصالة هذا يظهر ايضا « من خلال محاولة تجريب الاشكال الفنية الزاخرة التي قدمتها له القصة الغربية . بحيث استنفده هذا الجهد على هذا النحو الذي اضاع على نفسه فرصة ان يكتب ادبا اصيلا حقا يخلو من العيوب الفكرية والفنية العديدة » [٢/١٧٠] .

ولكن الباحث يقرر ايضا انه « اذا كان بدا لنا من دراسة ادبه القصصي . ان هذا الادب يشوبه الكثير من نواحي الضعف التي تقلل من اهميته ، فان هذا الادب ، رغم نواحي الضعف هذه يظل من القصص العراقي القليل الذي كتب في تاريخ العراق الحديث الذي يمكن اصحابه من توفير الكثير من القيم الفنية له ، كما كان هذا الادب بحكم جدته ، خاصة ما كتب منه في المرحلة الثالثة ذا تاثير كبير في واقع الادب القصصي في العراق ، ترك طابعه على معظم الانتاج القصصي الذي كتبه الخمسينيون » [٢/٢٨٠] .

وقد كان استاذنا الدكتور عبدالاله احمد على وعي تام بحقيقة العلاقة بين الفني / الجمالي والفني / التاريخي ، او بين النقد الادبي وتاريخ الادب ، وهذا ما بدا واضحا في الخاتمة التي انهى بها كتابه بجزايه ، فبعد اشارته الى محدودية حصاد الانتاج القصصي ذي القيمة الفنية والفكرية الحقة ، فباستثناء هذا العدد القليل من القصص التي كتبها فؤاد التكرلي ... وبعض قصص عبدالملك نوري الذي بذل جهدا مضنيا استنزفه من اجل ان يكتب قصصا فنية تستحق اسمها » [٢/٣٩٠] الا ان الخمسينات وفقت في « ان تحقق للادب القصصي نهضة فنية كبيرة نقلته الى واقع مغاير لواقعه في الفترات السابقة » وان هذا الواقع « هو الذي يفسر ما يلمسه القارىء في البحث . من اننا في بعض الاحيان نبدا فنتحدث عن اهمية القاص ، وما يتوفر في انتاجه من قيم فنية ، ثم ننتهي لنتحدث عن نواحي ضعف عديدة في قصصه تكاد تفقده قيمته الحقة » فالقاص في العراق ، من وجهة نظر تاريخية ، نجح في ان يوفر لقصصه الكثير من الملامح الفنية في الخمسينات ، لم يكن لها وجود في القصص العراقي في الفترات السابقة ، لكنه في الوقت ذاته ، لم ينجح في اغلب الاحيان ، في ان يصل بهذه القصص الى مستوى الجودة الفنية ليجنبها مظاهر الضعف العديدة التي تفقدها الكثير من قيمتها الحقة » [٢/٣٩٠ ـ ٣٩١] .

بعد كل ما تقدم اعتقد ان بامكاننا الاجابة عن الاسئلة التي قدمناها في بداية هذا القسم من الورقة ، وهي مسوغات ومعايير تقديم عبدالملك نوري ، وسيكون الحكم لصالح دوره التاريخي بوصفه « فاتحا لفردوس القصة الفنية في العراق » ، ولاثره الكبير على مجايليه وقصاصي الستينات والسبعينات ـ على الرغم من انكار الاخيرين لهذا الدور ـ من خلال وعيه الحاد بضرورة الفن في القصة . وهو ما يظهر مثلا في نقده « لمقاصات » ذو النون ايوب . وفي دوره في اشاعة هذا الوعي من خلال حضوره الشخصي ، ومن خلال النقد الذي كان يكتبه احيانا والذي دفع الناقد عبدالجبار عباس الى القول ان تقليد النقد القصصي في العراق انما بعث على يدي عبدالملك نوري [عبدالجبار عباس ، ١٩٨٠ ، ص٢٧٣] . ولكن « الاشاعة » التي ارتبطت بنتاج الرجل و « ثقافة الاشاعة » التي تحكم الى حد كبير الخطاب النقدي العراقي جعلت الاشارات التعميمية والغامضة والمجتزاة عن هذا النتاج تبقى هي المهيمنة هكذا راينا التعارض القائم بين نتائج التحليل النصي لنتاجه وبين النتائج التعميمية النهائية عند اغلب الدارسين ـ كما راينا ـ كما ظلت الحدود القائمة بين النقد الادبي وتاريخ الادب زلقة الى حد بعيد . وهذا مظهر ثان من مظاهر الخطاب النقدي العراقي .

المصادر

ـ باسم عبدالحميد حمودي « رحلة مع القصة العراقية » منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨٠ .

ـ حمزة فاضل يوسف « حركة نقد القصة القصيرة في العراق ١٩٦٨ ـ ١٩٨٠ » رسالة ماجستير على الالة الكاتبة ، جامعة صلاح الدين ، ١٩٨٨ .

ـ رينيه ويليك ، « مفاهيم نقدية » سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٧ .

ـ عباس عبد جاسم « قضايا القصة العراقية المعاصرة » منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨٧ .

ـ د . عبدالاله احمد ، الادب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية ، منشورات وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٧ .

ـ عبدالجبار عباس « في النقد القصصي » منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨٠ .

« الحبكة المنفعة » ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٤ .

ـ د . علي جواد الطاهر ، من حديث القصة والمسرحية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧ .

ـ د . عمر الطالب « القصة القصيرة الحديثة في العراق » منشورات وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٨ .

ـ فاضل ثامر ، « معالم جديدة في ادبنا المعاصر » منشورات وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٥ .

« مدارات نقدية » دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧ .

ـ كريم عبيد هليل « نقد القصة القصيرة في العراق حتى سنة ١٩٦٧ » رسالة ماجستير على الالة الكاتبة ، جامعة القاهرة ، ١٩٨١ .

ـ مؤيد الطلال « الواقعية الاجتماعية النقدية في القصة العراقية » دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٢ .

ـ د . محسن جاسم الموسوي ، « نزعة الحداثة في القصة العراقية » المكتبة العالمية ، بغداد ، ١٩٨٤ .

- The Idea af modern in lierature and ahe Arts, ed : Irving Howe Horizon press, New York. 1967 .

تقديم

ربما تكون مصادفة وربما هو قدر ان يكتب القاص الراحل عبد الملك نوري ثلاثة فصول من رواية في مطلع حياته الادبية ، ثم يتوقف عن اكمالها ويضيع الفصل الثالث . وقمت بنشر الفصلين بعد ان وضعت لهما عنوانا (احلام امرأة صغيرة) في مجلة الاقلام عام ١٩٨٨ ضمن الملف الذي اعددته عنه .

وقبل رحيله بسنتين شرع بكتابة قصتين ورواية اخرى ثم يدهمه الموت تاركا وراءه فصلين وبداية للفصل الثالث وتجدر الاشارة الى انه اعاد كتابتها مرات عدة الى ان استقر على شكلها الحالي . وكان آخر سطر كتبه قبل رحيله بثلاثة ايام .

على كل حال إنه أمر يتعلق بحياة المبدعين وبرحيلهم ايضا ، وفي مثل هذه الامور تتعدد التفسيرات ولاتستطيع ان تختار منها مايحسم الامر .

والاغرب في ذلك إن روايته الأخيرة التي لم يمهله الموت لاكمالها اسمها (اسطورة الخلود) - وقد اكد لي اكثر من مرة انه سيموت حالما يكمل كتابتها - وقد كان من المقرر ان يعالج فيها معضلة خلود الانسان ضمن اطار الخيال العلمي ، ومجرد اختياره لهذا الاطار دليل على إيمانه باستحالة خلود الانسان على ظهر هذا الكوكب . ذلك إن الخيال سواء كان علميا او غير علمي يدخل في علاقة تضاد مع الواقع ، فإذا كانت عناصر الاخير (الواقع) تنتظم ضمن محيط ميداني متحقق ومندرجة في عمليات محسوسة ، اذ يشكل الانسان معها جدلا وصيرورة فان عناصر الخيال في مجملها غالبا ماتكون مستلة من الواقع ، الا ان مايميز خياليتها هو ترتيبها وانتظامها في منظومة او وحدة متعالية لاتمت الى الواقع المعيش بصلة . اي ان تلك العناصر قد شكلت بطريقة مغايرة .. ومخالفة لطرق تشكلها في الواقع ايضا .

بهذا المنظور يكتسب الخيالي وهو مانراه على وجه الدقة في هذين الفصلين وبداية الفصل الثالث من الرواية غير المكتملة (اسطورة الخلود) فكل ماعمله القاص الراحل هوانه جعل خلود الانسان متحققا على هذه الارض وعلى هذه الفكرة بنى احداث روايته .

في الحقيقة إن معالجة فصلين وبداية فصل ثالث من رواية غير مكتملة تحرج القارىء او الناقد ، ذلك انه لايمكن التكهن بما ستؤول إليه الاحداث وليس بالامكان قراءة افكار الكاتب وهو على قيد الحياة .

فكيف اذا كان الكاتب قد غادر الحياة ، إذن ليس امامنا الا مالي هذين الفصلين وبداية الفصل الثالث من قيمة ادبية تشكل انطلاقتنا في معاينة النص ، وقد نوّ هنا بآلية عمل الخيال في هذا النص ، وكيف استطاع القاص ان يقتنص فكرة الخلود ليجعلها قيد الامكان في احداث الفصلين وبذلك يكون قد انتقل من الواقعي الى الخيالي .

احداث الفصل الاول تدور في مطعم من الدرجة الممتازة ، اجواء هادئة وموسيقى حالمة ووجبات عشاء تستخدم في تناولها الشوكة والسكين . هذه هي الاجواء الاثيرة عند القاص الراحل وهو يستدعيها هنا لتكون الخلفية او الديكور حيث الشخصية الرئيسة تتحرك عبره مبدية امتعاضها كنوع من الحدس رغم نعومة الاجواء وجماليتها . هذا الامتعاض سوف يتحول الى نبوءة تلقى اليه في المشهد الاخر من الفصل نفسه وهو في قصره الباذخ وفي غرفة ابيه الراحل إذ سرعان مايسمع صوت أبيه يخبره بأن هناك شرا يتربص . هل يمكن ان يكون الخلود شرا يتربص بالانسان : والانسان منذ ان وعى ذاته وهو يبحث عن سر الوجود ويبذل المحاولة تلو المحاولة من اجل الحصول على الخلود .

غير ان القاص الراحل يجعل الخلود شرا يحيط بالانسان ، هذا مايكشف عنه الفصل الثاني . وقد مهد لهذا الشر بمحدودية مصادر الغذاء على الارض مع تزايد بني البشر وتكاثرهم بعد ان وضعوا حدا للموت .

ان الجانب الفلسفي يبدو جليا في معالجة فكرة الخلود اي ان هذين الفصلين يتحركان ضمن مستويين احدهما فلسفي والاخر واقعي فاذا كان المستوى الفلسفي مدعوما بخيال الانسان ورغبته في البقاء خالدا فان المستوى الواقعي يعارض هذه الرغبة . وما يسوغ تلك المعارض محدودية مصادر الغذاء ، وربما هناك نقاط اخرى يتضاد فيها هذان المستويان ، إلا إن تلك النقاط الحارقة تبقى جبسة ذهن القاص الذي رحل وأبقى اشكالية التضاد ضمن هذه الحدود .

هاتف الثلج

فصول من رواية خيال علمي لم تكتمل
كتبها الاديب الراحل عبد الملك نوري

اسطورة الخلود

مهداة الى الصديق الصدوق العزيز هاتف الثلج

- ١ -

المطعم عائم فوق البحر ارتطام الموج موسيقى ابدية . ديكران منفوش الشعر . وجه بيضوي دائم الابتسام يرحب بالزبائن . الجميع اصدقاؤه . الموسيقى العالية تجتذبهم مع الطعام المنوع .. خارج المطعم ، بيروت شعلة اضواء تتراقص في كل مكان كنت اتناول طعام العشاء مع انيس ، مدير مطبعة والدي مذ وعيت . بصوت خافت اخذ يدندن مع انغام شوبرت الاتية من زوايا المطعم . قلبي ينقبض . هاجس غريب ينبض في داخلي . اكتئاب لا أعرف مصدره . هدير المكائن يلتف حول السريفاد ، والدي فوق نقاله محمولة على الاكتاف ينظر الى العمال والمكائن قطرة وداع .

شحوب وجهه يزداد . سيارة الاسعاف تسابق الزمن . عياطها يشق الطريق . والدي يتنفس بصعوبة . كلامه يتلجلج . العمال .. عوائلهم اهلنا .... انيس مثل اخ ... اكبر ... اعتمد ... عليه .. دائما..» .

يده الباردة تتشبث بيدي . الكلام يصبح همسا . اميز بعضه : « رشاد ... الموت .. جلساتنا ... تذكر .. ليس ... نهاية » .

ثم يغمض عينيه ويروح في غيبوبة عميقة ، لم اعد استسيغ الطعام . وضعت الشوكة فوق الصحن ، وتململت في مقعدي . نظر الى انيس بامعان . « مابك ، رشاد .. لماذا لاتاكل ؟» لا أدري .. غمامة سوداء تغطي الافق وشيء مايجتذبني الى الصومعة !»

«الوالد ؟»

«كلا .. زارني مرتين فقط كما تعلم !» «وبذلك رحمه الله اصغر سنا تشع الحيوية من وجهة ؟» .

«دعني اذهب ، انيس . الامر اخطر مما تتصور . الوالد نفسه قال ستمر بمعن . الا تذكر ؟» «بالطبع .. بالطبع .. اذهب برعاية الله ، وستجدني في الصباح الباكر امامك في المطبعة ، مستعدا لجميع الطوارىء » «شكرا لك يا اخي الاكبر !» وذهب الى القصر الضخم الذي بناه احد اجدادي فوق ربوة خضراء تطل على البحر ، تحيطة اشجار الصنوبر وحدائق الفاكهة والخضر من كل جانب ولم يكن بعيدا عن مطعم ديكران العائم .

× × × ×

وثيقة

رساله تنشر لاول مرة

لمحيي الـدين بـن عربي

(تبْصرة الطالب وطالبـة القارب الى مـوطن الغرائب وَالعجائب)

رسالة

تبصرة الطالب وطالبة القارب الى موطن الغرائب والعجائب

محيي الدين بن عربي (٥٦٠-٦٣٨) ■ تحقيق : قاسم محمد عباس ■

(المقدمة)

يتأثر المنهج المعرفي داخل النشاط الصوفي بمادة المعرفة ذاتها ، اذ تحدد هذه المادة طبيعة هذا المنهج الذي يتأثر الى حد كبير بالتحقق العملي (الممارسة) بفهم ان هذه الطبيعة العملية تنتهي الى معاينة مظاهر الوجود والوصول الى حقائقه كما هي ، ولما كان هذا العالم المنفصل الكيانات بمجمل ما فيه مجال انعكاسات وتجليات لصفات الله تعالى واسمائه ، كان مجموع الموجودات القائمة فيه - واولها الكائنات - ذات ظاهر وباطن ، وان البعد الظاهر لهذه الكائنات ليس وهما ، وانما هو كيان حقيقي على مستواه الخاص ، فهو يتركز على حركة تجري في اتجاه انفصالي ، منكمشا عن المبدأ القائم في الصميم ، الذي هو بمثابة الباطن ، فالتزام الظاهر هو تحقق نعمة الوجود ، وانتقال الى ما هو لاشيء ، على ان قصد نطاق الظاهر وحده انما هو خيانة لطبيعة الانسان ذاته ، بسبب ان مبرر الوجود الحقيقي هو السفر من (الظاهر) الى (الباطن) وفق الفهم القرآني ، والانتقال من محيط دائرة الوجود الى مركزها الالهي - العصي على الادراك - ورجوع الانسان بذلك الى الاصل الذي تحدَّر منه .

ويقترح التصوف الوسائل التي يتحقق بها هذا القصد مستندا في ذلك الى ان الله تعالى جعل هذا السفر من الظاهر الى الباطن ممكنا بوساطة وحي - الذي ينطوي هو ذاته على الابعاد الظاهرة والباطنة في الوقت نفسه - ولذا نجد ان المستوى الباطني في الاسلام مرادف للحقل او النشاط الصوفي المتقيد بالشريعة والذي ينبغي ان يكون راسخ الجذور في الوحي القرآني ، الذي وفر نهجا روحيا صحيحا لايمكن انتزاعه من هيكل التعليم الالهي ، ليمكننا القول ان السلوك الصوفي هو بمثابة الميت الانساني التدريجي باعتباره الخاص ، وتحوله الى وحدة ذاتية جديدة : هي ان يولد الانسان من جديد ، مدركا لما كان عليه في الازل ، ومثل هذا التغيير يشير ضمنا الى التحول العميق في صميم جوهر النفس ، عبر تأثير الفاعلية المدهشة التي يحدثها الحضور الالهي ويرسخها في اعماق القلب ، وبالمنظور القرآني فان هذا السفر يتم من « اسفل سافلين » الى « احسن تقويم » - سورة التين ٥ ، ٤ ، لنرى انحدار الانسان من نموذجه الالهي الى وضع دنيوي ، هو مجال منفصل ومنكمش يسميه القرآن « اسفل سافلين » محددا لنا من جانب اخر خصوصية الطبيعة البشرية الجامعة لصورة الكمال وواقع الانفصال ، وهذان الاعتباران يظلان ظاهرتين ثابتتين ، وظرفين دائمين للوضع الانساني ، وهما فوق كل تغيير تاريخي ، بعيدا عن كل تبدل زمني ، وخلف هذان الاعتباران الكثير من الجدل الدرامي داخل الحقل الصوفي في محاولة لتقصي العلاقة بين الكمال ونقيضه ، باعتبارهما المظهر الخارجي لهذه العلاقة (المتصلة المنفصلة) التي هي في جوهرها تحديد للعلاقة بين الله من جهة وبين الانسان والعالم من جهة اخرى ، تشكل هذه العلاقة المجال الحيوي للنص الذي نقدمه هنا وهو يستند الى طرفي هذه العلاقة (الله / الانسان) ويؤطرها هذه الثنائية التي اثارت جملة من الاسئلة المهمة داخل الحقل الديني والاخلاقي لحساسية نتائجها العلاقة وارتباطها بشمولية الخطاب الديني العام ، وقبل تحديد مستويي هذه العلاقة ، تتوجب الاشارة الى اننا لانشير الى نفي شرعية هذه العلاقة او تاكيدها ، وانما نحاول ان نتلمس جذورها داخل هذا النص ، والاهتمام بكيفية التماثل بين طرفي العلاقة - وهو تماثل غير ذاتي - بهدف الوصول الى محدداتها البعيدة ، وبخاصة ان هذا النص ينضوي تحت عنوان هذه العلاقة بلا تعسف ، وليس لنا ان نتعامل مع ما نؤشره هنا باعتباره تصورات نهائية ، وانما هو اعلان يجتهد في الاقتراب من مضمون هذا النص ، واضعين في الاعتبار المعضلة الاصطلاحية - عند ابن عربي - التي تسهم بشكل او بآخر في توسيع اشكالية التعامل التقني مع نصوصه ، وهي غالبا اصطلاحات تزدوج وتحتمل التعارض والتماثل ، الموقف الذي يتدخل في قوام العلاقة المشار اليها ، والمستندة الى ثنائية تتجلى في اكثر من مستوى ، ففي الوقت الذي يتكون فيه الانسان على الصورة الالهية تتحدد « حقيقته » وفق المنظور الصوفي لحديث « خلق آدم » ، وعندما يتشكل هذا الانسان على صورة الكون والجامع لحقائقه تتحدد طبيعته البدنية العنصرية ، حسب الرؤية الصوفية ذاتها ، ولايعني ذلك ان ثمة مقابلة ضدية تقوم على التقابل بين الحق والخلق ، والظاهر والباطن ، لان النص يؤكد على اقصاء اي اثنينية ، واذا ما بدت الوحدة القائمة في فكر (ابن عربي) اجمالا - في بعض وجوهها - على انها اثنينية ، فان ذلك يحدث اعتباريا فقط ، والذي يؤكد هذه الاعتبارية تلك الكيفية التي يقوم بها طرفا العلاقة بالدخول والخروج الى المكان الفاصل الجامع المتكون منهما في الاساس ، المكان الذي يمكننا نعته بالبرزخية الجامعة والفاصلة للاثنين في الوقت نفسه (انك حضرة كاملة مستوية ، جامعة للواقع وغير الواقع ... وانت البرزخ بين البحرين ... ، وانت الجزء والكل ... والكلمة الفاصلة الجامعة ، والقائم بصفتي الصفات) (النص) ، ولما كان الانسان في المستوى الاول متماثلا مع الصورة الالهية ، باعتباره المجلى الوحيد للكمالات الالهية ، والجامع لحقائق الاسماء الالهية و (اكمل آياته ، واعظم نسخه ، واتم نشأته) (النص) ، فانه على المستوى الاخر مخالف لتلك الصورة وضد لها ، وموجود اخر لما (اخلدت الطبيعة الانسانية الى اقصى مراتب عالم الشهادة الدنية ، واجابت داعي النفس والهوى ... وانحدرت مع النفس الى مقعر الطبيعة ، واهوت الى اسفل سافلين) (النص) ان آلية الجمع التي يتداخل فيها المستويان المحددان بـ « حقيقة » الانسان و « طبيعته » لا تنهض على التضاد ، بمنظور ان العالم بكل مراتبه هو مظاهر لحقائق الالوهة ومجاليها ، وهذه الحقائق والمجالي متفرقة في العالم الممكن بذاته الواجب بغيره ، فأننا نجد مجلاها في المظهر الكلي الذي يمثل (مجموع تركيبة (الانسان الكامل) جامعا بين طرفي الوجوب والامكان ، والمتجلي في الغيب والشهادة بصورة الرحمن ، وصورتك الباطنة الغيبية عين الذات العلية ، والحقيقة الواحدية المستوية على الالوهية ، وصورتك الظاهرة الشهادية فص الوجود ونص الشهود) (النص) ، بسبب ان النشأة الانسانية هي اسمى مظهر للجمعية الالهية المتكونة من الاسماء والصفات ، وعبر هذه النشأة تتجلى الصفات المتفرقة في

وقائع واشارات :

- بين الادب والموسيقى
- اللغة العربية واللسانيات الحديثة
- استراتيجية التلقي في النقد الادبي
- رسائل :
- اصدارات :
- نشاطات الاتحاد

بين الاحب والموسيقى

الايقاع والصوت

الايقاع : هذا الفعل الداخلي والخارجي معا ، الحركة الخفية الظاهرة المؤثرة في النفس والحياة . الايقاع بتنويعاته وتباياناته الخاضعة لحالات شعور ، ومتغيرات طبيعية ، وتباينات فصول وعصور .

اسعد محمد علي

لقد عنيت الفنون بالايقاع : الشعر ، الدرامة ، الموسيقى .. ما الفرق بين انواع الايقاع ؟ ما الفرق بين الصوت والكلمة ؟ للكلمة معنى ، وللصوت اثر .. .

المعنى يتضمن الاثر ، والاثر لايخلو من معنى . لقد احتوى صوت الانسان الايقاع ، احتوى المعنى ، وصوت الموسيقى احتوى الايقاع ايضا . الايقاع الذي استمده من الشعر ، اما المعنى في الموسيقى فهو « مطلق » غير محدود ..

الصوت والايقاع والصمت والسكنات ، الاثر والطابع ولون الصوت ومعناه المباشر وغير المباشر ، الواضح وغير الواضح : تلك كانت عناصر اللغة والموسيقى .

اللغة كالموسيقى في طرق الاداء - العزف : فاذا كان المتحدث يستخدم حنجرته وقصبته الهوائية ولسانه وحلقه ورئته اثناء التحدث ، فإن عازف الناي يستخدم الاعضاء نفسها في العزف وبالطريقة « الطبيعية » نفسها . لقد خرجت الموسيقى من اللغة . هذا يعني ان اللغة سبقت الموسيقى في الظهور ، وكان الايقاع منظم عمليتي التحدث والعزف : نتحدث بايقاع ونعزف الموسيقى بايقاع او ايقاعات . لاصوت في اللغة بلا ايقاع ، ولا صوت في الموسيقى بلا ايقاع .. وكان الانسان قد ابتكر اللغة قبل ابتكار الموسيقى ، رغم ان اللغة : التحدث بنوع من انواع الموسيقى ، لانه يحتوي الصوت والايقاع والاثر . والموسيقى في التعريف المعاصر صوت وإيقاع واثر .. اللغة سبقت الموسيقى في ظهورها عبر التاريخ ، لكن الموسيقى احتوت تاثيرا في الانسان اعظم من اللغة . والا لماذا نتاثر باصوات « الحان » لا نفهم معناها ؟ حين نصغي الى الموسيقى نحس بحيوية خاصة ، نتطلع الى الاتي ، نعود الى الماضي ، مع الموسيقى ندرك ما فينا من قدرة على التواصل .

اي اثر واضح غامض قوي غير محدود يكمن في الصوت والكلمة ؟ الصوت : الاداة الفنية غير المباشرة في التعبير . والكلمة : الاداة ذات الامكانات التعبيرية المباشرة . هل هناك فارق بين الصوت والكلمة ؟ اذا لم يكن ثمة فرق (او فروقات) فلماذا مارس « فاغنر » الشعر الى جانب التاليف الموسيقي ؟ ولماذا كتب « برليوز » النقد وادب اليوميات الى جانب التاليف الموسيقي ؟ ولماذا كتب « شومان » الموسيقى والادب معا ؟

حاولت الاصغاء الى لون الصوت ، طابعه ، جوهره ، وحاولت في الوقت نفسه ادراك ايقاع الكلمة ، لونها وما فيها من اثر قد يفوق اثر المعنى المباشر .

الكلمة ليست كلمة حسب ، وصوت الموسيقى ليس صوتا حسب . هناك علاقات بين عناصر الكلمة والصوت تتطلب نوعا خاصا من الادراك ، والاذن مصدر هذا الادراك ، التلقي : قناة الارتباط بين الصوت واللغة وبين مصدر الادراك الدماغي . هنا لابد من التركيز في الاصغاء ، وعملية الالتقاط والتركيز عملية مشتركة بين سماع اللغة وسماع الموسيقى . الاداء : استخراج صوت الكلمة من داخل النفس عبر القصبة الهوائية والاوتار الصوتية ، واستخراج صوت الموسيقى عبر القصبة الهوائية والفم والالة الموسيقية ، وهناك الاستقبال ، الالتقاط الذي يقوم به المتلقي اثر الارسال الذي يقوم به المؤدي . الاداء والالتقاط ، او الارسال والتلقي عمليتان مشتركتان في مهمتي « التكوين والاداء » ، والتاثير بين الموسيقى واللغة من جهة وبين المتلقي من جهة ثانية .

التكوين ، النظم ، التشكيل ، التحرير ، الاداء ، كل ذلك تنوع على مفهوم الابداع في الفنون واللغة معا . وهناك تنويع في الايقاع : ايقاع الشعر ، ايقاع الموسيقى ، ايقاع النثر ، وايقاع الرسم . ولا ننسى الايقاع في الدراما . وكما تنوع الايقاع ، فقد تنوع الشكل الواحد عبر الفنون : بداية ، وسط ونهاية . هذا هو الشكل « العام » الملزم رغم تنوع الاشكال الفنية . هناك شكل وهناك تنوع في الشكل اضفى خصوصية اداء على « جوهر النص الابداعي » ، فظهر التلوين في التفعيلة وفي ايقاع الموسيقى .

في الموسيقى يمارس المؤلف ابداعا صوتيا صرفا : الصوت المتخيل الموحي بحالة شعورية او طبيعية غير معلنة بشكل مباشر ، لهذا تظل هناك مسافة فاصلة بين الابداع والمبدع ، بين الصوت والحس الابداعي المتجدد غير المستقر على قرار ، القادر على اضفاء « التجديد » على التكرار .

ماذا عن الشعر ؟ هل يعبر الايقاع عن اكثر من اثر ابداعي ؟ مهفهفة بيضاء غير مفاضة

ترائبها مصقولة كالسجنجل

لا اتحدث هنا عن الوزن الشعري وايقاع الشعر الذي بحث فيه المتخصصون ، انما اريد سحب الموسيقى على الشعر او العكس . لقد حاول امرؤ القيس الاستعاضة عن الموسيقى (ولم يكن هناك موسيقى في مستوى الشعر خلال العصر الجاهلي وما تلاه من عصور ، وحتى وقتنا الحاضر) بالوصف الذي قربه مسافة واضحة من فن الرسم : الكيان ، اللون ، الاثر « المنظور » الذي يعلق بالخيال .

لو حللنا كلمة « مهفهفة » لوجدناها ذات ايقاع موسيقي صرف : حركة الحروف ، حركة الاصوات ، التقطيعات . فاذا دونا ايقاع « مهفهفة » لوجدناه ، طبعا ، سهلا ، ذا نبر موسيقي واضح ورصين :

الكلمة الشعرية ، الكلمة التي اتخذت موقعها « ايقاعها » الخاص المؤثر في الوزن والتكوين الشعري ، هذه الكلمة تحوي حركة

عقد في رحاب كلية الاداب - قسم اللغة العربية بجامعة اليرموك مؤتمر النقد الادبي السابع بعنوان استراتيجية التلقي في النقد الادبي للمدة بين ٢٦ - ٢٩ ربيع الاول ١٤١٩ ، ١٩ - ٢٢ تموز ١٩٩٨ . وقد تم عقد المؤتمر وفق جلسات توزعت على ثمان عشرة جلسة في قاعتين هما القاعة الشرقية ، والقاعة الغربية ، ودارت محاور الجلسات حول التلقي والتراث النقدي القديم ، والتلقي والنقد الحديث في جلستين والتلقي والنص القديم بأربع جلسات تقابلها اربع جلسات عن التلقي والنص الحديث . ويبدو هذا التفاوت في عدد الجلسات متوازنا وعادلا لكثرة البحوث المنصبة على النص الحديث اولا ، ولكون الموضوع حديثا في اصطلاحه ، وتوجه النقاد والباحثين الى تطبيقه على النص العربي القديم والحديث ثانيا .

وقد ارتأينا تقسيم البحوث وفق محاور اكثر دقة وتفصيلا لنقدم للقارىء موجزا للابحاث المساهمة في هذا المؤتمر .

استراتيجية التلقي في النقد الادبي

التلقي والنقد القديم

القى الدكتور عبد المجيد زراقط في الجامعة اللبنانية بحثا عن المتلقي ودوره في الظاهرة الادبية في النقد الادبي العربي القديم . فتحدث عن انماط المتلقين في النقد العربي القديم من خلال بحث جوانب النظرية النقدية العربية المتمثلة بالاهتمام بالمتلقي الذي يفترض به الدربة والسليقة ، ورياضة الذوق الجمالي ، ثم المتلقي المحور - الخاصي والظاهر - المتمثلين في رغبة الشاعر بالاجادة وفق شروط جمالية استقرت في ذهنه ، ثم المتلقي المستقبل الذي تنشد امامه القصيدة فيمارس هو ومن معه عملية النقد من خلال تقويم الشعر ، وتوجيهه ، ثم المتلقي المعين ويتمثل في متلقين معينين يعرض الشاعر عليهم قصيدته بعد ان يخرجها فيشاركون في الحكم المؤذن باذاعتها ويعني به هنا المتلقي المتمثل بالسلطان السياسي والشعري ، وتحكم العلماء بالشعر والشعراء . واخيرا المتلقي المطلق غير المحكوم بشروط انتاج الظاهرة ، وتلقيها فيتجدد تحققه في الزمان والمكان الانسانيين ، ويتخذ موقع الجدة في النوع الادبي ويكسب الخلود .

اما د . خالد الغريبي في جامعة صفاقس فقد حاول الاستفادة من المنجز النقدي الحديث في تفكيكه لعالم القراءة ، وشروط التحاور مع النص بدراسة مستويات التلقي في النقد العربي القديم ضمن محاور اربعة ، هي جدل الشفوي والمكتوب ، وجدل التخيل والتخييل ، وجدل المسموع والمرئي ، وجدل الابانة والاغماض . وهي جدليات كما يقول الباحث متصل بعضها ببعض ، ولها ما يؤسسها في التراث النقدي ، وهي مدار جدل الحداثة الشعرية فضلا عن كونها تتصل اتصالا مباشرا بالقارىء او السامع من جهة تاثره بنسق الشعر واساليبه ، وتاثيره في حركة الشعر ومساراتها وتحولاتها .

ووقف د . ظافر الشهري وقفة اخرى عند المتلقي في النقد القديم . وقف عند محطات في النقد القديم ليبرز دور المتلقي فتوقف عند النابغة الذبياني حين كان حكما في سوق عكاظ ، وعند ام جندب ، وحط رحاله عند اراء الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم بكونه متلقيا مبدعا . ثم وقف عند محطة عبد الملك بن مروان لكونه قارئا محبا للشعر ليعلن في نهاية محطاته ان النقد العربي القديم اهتم بالمتلقي ملكا او قائدا او انسانا في السوقة حين وصفوا قواعد المخاصبة . كما ان اهتمام العرب بالمتلقي يظهر في اهتمامهم بالمقدمات والخواتيم وما عرف بالبلاغة العربية بمراعاة مقتضى الحال (هو ما اشارت اليه ، ووقفت عنده د . ابتسام مرهون في بحثها عن المتلقي في النقد العربي القديم) كما ان الناقد اهتم بالمبدع شاعرا او ناثرا ، وبالنص مجزأ وكاملا .

واختار د . زياد الزغبي من جامعة اليرموك نوعا معينا من المتلقين عند واحد من النقاد المشهورين سماه المتلقي المذعن عند حازم القرطاجني ، وخلاصة البحث تتمثل في علاقة النص الشعري المخيل ، والمتلقي الذي يجعله حازم القرطاجني متلقيا لايواجه النص ، بل يستجيب له ، ويذعن لعناصر التاثير فيه ، ويقتصر دوره على استعادة الصورة الكامنة في النص عبر قوة المخيلة المشتركة ، بين النص وبانيه . وينحصر دور المتلقي عند حازم في الاستقبال السلبي الذي لايستطيع التاثير في النص او مجابهته . وبهذا يوجه حازم القرطاجني اهتمامه الى كيفية تسلط النص على المتلقي لجعله متقبلا مذعنا مستسلما لسلطان الكلام المحفل انبساطا ، وانقباضا ، وضوحا وغموضا .

ونستطيع ان نجمع عددا من البحوث التي القيت ضمن اطار المتلقي والبلاغة العربية حيث يندرج بحث الدكتور محمد عبد الرحمن الهدلق ضمن هذا المحور المعتمد على تتبع الجهود التطبيقية للنقاد العرب وقد اختار منهم تاويل الشريف المرتضى للنص الشعري . لقد توخى معظم شراح الدواوين ان يقدموا الاشعار بشرح اقرب ما يكون الى ما اراده قائلو الاشعار ، لكن الشريف المرتضى يحاول ان يستنطق النص الشعري ليستخرج منه معاني كثيرة ودلالات بدلا من المعنى الواحد المحدد الذي حاول ان يقدم كل المعاني التي يمكن ان يتحملها النص شعرا كان او نثرا . وبدا هذا واضحا في تفسيره لبعض اشعار ابي تمام والبحتري والشريف الرضي واشعاره هو نفسه اذ كان الشريف المرتضى يفسر البيت او الابيات باكثر من تفسير تصل احيانا الى خمسة تفسيرات كلها تحتملها لغة الشعر ، وتعتمد على فهم القارىء لها وتوجيهه لسياق معانيها .

اما الدكتور محمد العمري فقد اختار عنوانا لبحثه (القارىء وانتاج المعنى في الشعر العربي القديم ، قراءة في اصول التفكير البلاغي عند العرب) وشمل بحثه منطلقات نظرية ، ثم مقترحات . اما المنطلقات النظرية فهي تستند الى جمالية التلقي ، ثم مقترحات اولية لقراءة الشعر العربي وتناول فيه امرين اسماهما (كبيرين) الاول : بناء المعنى او انبعاث القارىء في طلب المعنى حسب تعبير الجرجاني ، وبيان الفرق بين المعنى والغرض ثم مجال التفاعل بين النص والقارىء او المجال البلاغي ، اذ بدون هذا التفاعل لايكون الكلام بليغا ، ولايحقق التواصل البلاغي ، والثاني الاداء او المعالم الانشادية في الشعر ، حلل من خلاله

نماذج من شعر ابي تمام واضعا يده على المعالم النصية التي تسمح للقاريء بتنويع ادائه للنصوص ، وتعداد دلالاتها مستثمرا مفهوم الايهام كما ورد عند الجرجاني من جهة ، ومفهوم التوقع في الجمالية الحديثة من جهة اخرى .

وكان الشكل والمضمون محوري بحثين قدما للمؤتمر هما بحث د . عمر احمد صديق من جامعة وادي النيل في السودان وهو بعنوان : الشكل والمضمون في التلقي ، والبحث الثاني للدكتورة فاتن حجازي الموسوم بـ (دور الشكل في توصيل المضمون الى المتلقي) .

وكان عنوان بحث د . جميل عبد المجيد (الاتصال الشفاهي والبلاغة العربية)وقد بنى بحثه على نظرية الاتصال الادبي المعاصرة مع محاولة التمييز بين هذه النظرية ، والبلاغة العربية ، لان النص الادبي المعاصر الذي تدور حوله نظرية الاتصال الادبي هو غالبا نص مكتوب ، بينما النص الادبي الذي تدور حوله البلاغة العربيةهو غالبا نص منطوق - وبذا تكون محاولة الباحث في دراسة اثر الشفاهية - شفاهية الاتصال الادبي القديم - الشعر والخطابة - في البلاغة العربية ، والذي يبدو اول ما يبدو في اهتمام البلاغة العربية بقضايا بعينها . ويرى الباحث ان استجلاء هذا الاثر لابد ان يدور حول ثلاثة محاور ، الصوت ، الاشارة والهيئة ، والمعنى . واختار في هذا البحث الصوت محورا لدراسته فرأى ان بلاغة الاتصال الادبي الشفاهي تعتمد على الصوت لكونه يحمل ثلاث درجات في الارسال والاستقبال . فالصوت ارسالا يتمثل في مقاييس صحة النطق ، والموسيقى والايقاع . والصوت استقبالا يتمثل بصحة السمع ، وضوحه والهيبة والمهابة . ثم الاستحسان المتمثل باللذة والطرب ، والحفظ والتذكر ، والاسترجاع ، وتوقع القافية . ويعد الباحث باستكمال المحورين الاخرين في دراسة قادمة .

ووجدت نظرية النظم ، ونظرية البيان مكانهما في محور الدراسات البلاغية القديمة في بحث د . عبد الواسع الحميري (جمالية التلقي بين نظرية البيان ، ونظرية النظم) ويقوم البحث على فكرة مستنبطة في نظريتي الجاحظ في البيان ، واركان العملية البيانية ثم نظرية عبد القاهر في النظم . ويرى الباحث ان الخطاب النقدي القديم قد انطوى على نظريتين مختلفتين في الانتاج والتلقي ، او على استراتيجيتين مختلفتين من استراتيجية المواجهة مع المعنى انتاجا وتلقيا . اما استراتيجية الجاحظ فتظهر في اركان ثلاثة : المبين (المتكلم) ، المبين له (المخاطب) والمعنى (المبين) ، واداة البيان ، وسياق البيان ، ودور كل منهما في العملية البيانية . اما عملية الابانة فقد حاول الباحث ان يميز بين عملية الابانة عن المعنى في الوعي النقدي البياني قبل عبد القاهر وعملية النظم عند عبد القاهر نفسه باعتبار الطريقتين مختلفتين ، وهما من طرق انتاج المعنى ، وطريقتين مختلفتين بالتالي من طرق تلقي المعنى او الاستجابة له .

التلقي والنص الادبي القديم :

جمعنا في هذا المحور عددا من البحوث التي نحت منحى تطبيقيا في البحث عن المتلقي ودوره واستراتيجية التلقي من خلال النصوص الادبية القديمة شعرا ونثرا .

اما في ميدان الشعر فقد اختار الاستاذ عبد الحميد ابو زيد نصين لابن عربي لعرض نمط فريد من القراءة يكون فيها المنشيء متسلطا متحكما في قراءة ما انشاه ، ضابطا لمسالك التقبل ، ومنها تحكم العقيدة في القراءة . فابن عربي منشأ ، ومبدعا يتسلط على قارئه بتوجيهه توجيها يفقده حريته . وبعد القراءة حالا تتغير ، وتتحول بتغير المقام ،وتتقيد بثلاثية الحال والوقت والسماع . وقد اختار الباحث اكثر من قضية في بحثه منها ! الوقت الذي الف فيه ابن عربي كتابه ترجمان الاشواق ، متساءلا عن كتابته لمقدمة الكتاب ، وهل هي مقدمة ام مقدمتان ، ثم باحثا عن السر الذي جعل ابن عربي يؤلف ذخائر الاعلاق شارحا فيه ترجمان الاشواق . وفي هذا الشرح جند ابن عربي لقاريء الترجمان المستتير بالذخائر منظومة تاويلية متماسكة تساعده على ادراك المعنى او المعاني الكامنة منه وفك رموزه .

واختارت الباحثة د . ابتسام مرهون الصفار في بحثها عن (مستويات التلقي واختلاف القراءة في النقد العربي القديم) منهجا تطبيقيا في اختيار النصوص الادبية التي نالت شهرة عبر سنين طويلة ، وفرضت وجودها بانتزاع اعجاب فئات مختلفة من القراء او عدم استساغتها ، وبيان اسباب اخفاقها عند قراء اخرين

ومن البحوث التي تناولت نصوصا شعرية في العصر الجاهلي لتكون محورا لدراسة النص وتنوع قراءته بحث د . مصطفى حسن حداد (جامعة تشرين ، اللاذقية) الموسوم بـ : اثر التصميم الاسطوري في بنية القصيدة الجاهلية . وقد هدفت الدراسة الى تبيان الدلالات الرمزية الموجودة في اعمق مستويات النص حيث تصبح الرموز انماطا اصلية او وحدات اتصال بين تلك النصوص وعامل توحيد للازمنة والعصور ، كما يهدف الى تبيان اثر الوعي الاسطوري المستقر في وجدان الشعراء لتكوين تجاربهم الشعرية ، واساطيرهم الخاصة . وتناول البحث تحديدا نصين جاهليين الاول لعمرو بن معد يكرب ، والثاني للاعشى . ومن خلال تحليل بنيتهما الكلية ، وحركة رموزهما الداخلية تبين ان بعض القصائد تحمل في بنيتها الكلية ، وفي مسار رموزها تصميما ينم عن وعي اسطوري مرتبط باساطير الطبيعة والكون . ومن هنا يرى الباحث ان القصيدة الجاهلية ذات صفات اسطورية في بنائها حتى ، وان لم تتضمن اشارات واضحة الى اساطير بعينها .

وبعد ان تحدث د . حسن البنا عز الدين من جامعة الملك سعود عن مفهومي التلقي والاكتشاف اختار ذا الرمة ميدانا لمعرفة اثره في المتلقين ، فرأى ان جدل القدماء حوله وحول شعره في عموم تلقيه حيويا ، فقد اختلف على الشاعر اكثر مما اتفق عليه في حين وقف معظم دارسي ذي الرمة من المحدثين عند حد اعادة اكتشاف الشاعر وشعره واتفق على الشاعر اكثر مما اختلف عليه . وبما ان الاكتشاف خطوة اساسية في طريق التلقي فان تلقي القدماء شعر ذي الرمة ينطوي على اكتشاف حقائق بعينها ، كما ان الحقائق التي اعاد المحدثون اكتشافها في الشعر نفسه تنطوي على تلق ذي طبيعة خاصة . ولكن اعطاء القيمة البلاغية للحقائق المكتشفة في الحالتين تظل دوما درجة منشودة للمتلقي الفعال ومجالا لاعادة صياغة الاشكالية التي ينطوي عليها الاكتشاف . ويختم البحث بالقول بان تفاعل القدماء والمحدثين مع شعر ذي الرمة يحتاج الى اعادة اكتشاف ما تم تلقيه ، واعادة تلقي ما تم اكتشافه .

واسهم الباحث د . فايز عارف القرعان ببحث عن تحولات المعنى والرؤية الشعرية في النص الشعري القديم . وقد اختار زهير بن ابي سلمى ليكون انموذجا تطبيقيا لمجال الدراسة ، وهو نص يتكون من ثلاث وحدات بنائية هي الطلل ، والرحلة والمديح ، هذه الوحدات تشكل وحدة الرؤية الشعرية في البنية النصية . وقد ادت وحدة المديح هذا التحول من خلال علاقاتها بمفردات الوحدتين السابقتين ، ذلك انها لم تعتمد بنية النفي والاثبات لاحداث التحولات في المعنى وانما سعت لذلك من خلال رؤية خاصة بالانسان الممدوح ، والمجتمع الذي يعيش فيه . وبنت هذه الرؤية تلك التحولات . وهناك بحثان اخران يدوران حول النص الشعري القديم احدهما اختار اللون والتلقي في شعر ابن المعتز للدكتور عبد الفتاح نافع . وبحث د . حسين جمعة عن كيفية قراءة النص الادبي .

اما النص النثري فقد اختاره اكثر من باحث منهم د . علي عبيد من صفاقس الموسوم بـ كيف يرى المبصرون ما صوره الاعمى في الغفران . تحدث فيه عن منزلة المتقبل في الفصل الابداعي ، ثم البحث عن متقبل رسالة الغفران بالذات ، وباحثا عن متقبل رسالة الغفران بالذات وباحثا عن المتقبل في الدراسات السردية وقضية مقام الرائي المصور والرائي المتفرج في الخطاب البصري ، وموقع الرائي المتفرج من القضايا التي عالجتها رسالة الغفران . وهل يختلف الرائي المتفرج في الخطاب البصري عند الاعمى عن الرائي المتفرج في

وتتعدد مستوياتها التعبيرية ، وانتقالاتها بين العربية الفصحى والعامية ، وغير ذلك من المضامين الفنية ، والقضايا البنائية المتصلة باللغة والايقاع ، وحاول الباحث بعد العودة الى دواوين الشاعر الوقوف عند اسباب هذه الظواهر الفنية ، ورأى ان الشاعر اراد ان يحدث الصدمة للقارىء او لنوع معين من القراء الذين هم بحاجة الى الصدمة ليعيدوا قراءة القصيدة مرة اخرى وفق تساؤلات عن جذورها البنائية .

واختار الدكتور يحيى عبابنة قصيدة حفار القبور للشاعر بدر شاكر السياب نصا يقيم عليه بحثه الموسوم بـ (مرايا النص) . ومعلوم ان المرايا مصطلح - كما يقول الباحث - جديد استخدم للدلالة على اكثر من معنى ، فهو اداة من ادوات الشعر الحديث تشبه القناع في انها تنظر الى التراث وتفيد منه . واستخدام مصطلح المرايا في الهجاء النقدي ، ويخص به استخدام عبد العزيز حمودة له عنواناً لكتابه الموسوم بـ (المرايا المحدبة) ويريد بها المرايا التي تقوم بتكبير ما يوجد امامها وتزيفه حسب زاوية انعكاسه فوق سطح المرآة . وبذا هاجم حمودة افكار البنيوية ، والتفكيكية ، وافكار الحداثيين امثال كمال ابو ديب ، و جابر عصفور ، ويمني العيد ، وعز الدين اسماعيل وغيرهم . اما د . يحيى الصبابنة فقد عنى بالمرايا تسليطه عدة مرايا على نص واحد لتكوين صور مختلفة للنص لا تختلط ببعضها ولكنها تنطبق على المرآة من زاوية واحدة . ومن هنا وجه الصبابنة مراياه الى نص قصيدة حفار القبور من خلال مرآة المضمون التي تؤكد قراءة الاغتراب ، ومظاهرة في هذه القصيدة ، ثم مرآة التناثر ، وتمثل العلاقات اللغوية المتناثرة كالعلاقات التنافرية الاسنادية ، والعلاقات التنافرية في النعوت ، والعلاقات التنافرية في الدلالات . وثالثا مرآة التشكيل التي سلطت على ظاهرتي القناع والاصوات (الايقاع) واخيرا مرآة الغموض المتمثلة بصور المرآة المعتمة والعمى .

وكان بحث د . وجدان الصائغ - وهو من البحوث التي ارسلت الى المؤتمر ولم يحضر اصحابها . (قراءة بيانية في النص الشعري المعاصر - صورة المرآة عبر افاق الطبيعة في شعر هلال ناجي . وقد عرضت الباحثة صور الطبيعة التي استهوت الشاعر ، فكان موضوع الطبيعة والمرآة على حد سواء توحدا في اطار نصه الشعري . ورات الباحثة ان الصورة الاستعارية - ولا سيما التصريحية قد غلبت انماط صور الشاعر هلال ناجي البيانية الاخرى ، ويليها التشبيه خاصة التمثيلي فالكناية . وقد وظف الشاعر ظاهرة تراسل الحواس باسلوب جلي لرسم صورة المرآة ، وسعى ايضا الى اشراك اكثر من حاسة لبناء صورته البيانية كل هذا - كما ترى الباحثة - طبع صور الشاعر هلال ناجي البيانية بطابعه الخاص اذ نلمس عبرها بصمات اصابعه ، وملامح وجهه ونبرات صوته .

واختار د . سامح الرويشدة الشاعر محمود درويش في بحثه الموسوم بـ (التعمية واثرها في تلقي النص الشعري - دراسة في شعر محمود درويش -) وقد توقف الباحث عند اربع ظواهر هي الرمز ، والانزياح ، والفراغات ، والايقاع .

التلقي والنص النثري :

اختار عدد من الباحثين نصوصا نثرية من الادب العربي الحديث من خلال علاقتها بالمتلقي وتاثره بها ، او تحليله وفهمه لها قارئا او ناقدا او حتى مبدعا مؤلفا .

الرواية والقصة

تحدث د . الطاهر روابنية عن انماط القارىء ، وانطلق الى دراسة تطبيقية في رواية (الموت والبحر والجرذ) لفرج الحوار ، الكاتب التونسي ، ورأى فيها تجسيدا نصانيا للقارىء حين عمد الكاتب الى جعل القارىء يمثل داخل النص من خلال تقصد حضوره بتوظيف ضميري المخاطبة انت ، وانتم منذ المطلع التمهيدي لنص الرواية . ويبقى القارىء المتلقي حاضرا داخل النص عبر الراوي والشخصيات في اشكال متنوعة يؤكد الباحث خلالها كون هذه الرواية انموذجا لحضور القارىء النموذجي .

اما بحث د . علي نجيب ابراهيم فانه يكمل جانب التلقي والقارىء من وجهة نظر التفتت الى علاقة التلقي بالتجربة الجمالية - النص الروائي انموذجا - وينطلق البحث من كون ثقافة القارىء هي التي تجعل سيرورة القراءة معقدة الاتجاهات ، وابعد اثرا في تحقيق النص ، وان التجربة الجمالية من حيث هي لحظة امتلاك الذات القارئة للنص الذي يشكل واقعا جماليا في بنيته ، ودلالته ، فاقام بحثه لدراسة التفاعل بين حساسية القارىء ، وحساسية الكاتب المبثوثة في النص ، ولرصد اشعاعات النصوص الادبية الاخرى في النص المقروء . وتسمى هذه الاشعاعات تداعي السياقات فقسم بحثه استنادا الى الاطار العام الذي درسه ضمن رواية « كوميديا الاشباح » وبين تقاطعها مع غيرها من النصوص الروائية ، وغير الروائية والى الاطار الخاص المتمحور حول وحدة الموضوع النسبية بين النص الروائي والنصوص المتقاطعة معه مثلما وجد في رواية (اللاز) للطاهر وطار .

ومن البحوث التي اختارت نصا قصصيا لتطبيق استراتيجية قراءة النص بحث الاستاذ بشير ابرير المعنون (استراتيجية الانسجام في قراءة النص الإدبي - قصة سميرة عزام ، دموع للبيع نموذجا) . واقيم البحث على قسمين الاول نظري : في المفاهيم الاساسية للموضوع ، وهي مفاهيم استراتيجية وانسجام ، وقراءةنص ، ونص ادبي ، وقصة .. وكلها تمثل نظرية يمكن ان ينطلق منها الى ولوج النص ، ثم الكلمات الاخرى غير العنوان وتتمثل في كلمتين اثنتين انبنت عليهما القصة وهما خزنة الشخصية المحورية ، وسودة ابنتها ، ثم الجملة التي بدات بها القصة . هذه العناصر والمفردات والتراكيب والصرف والعناصر اللغوية المنسجمة في القصة تعد خادمة للبنية العامة في تكامل غير قابل للتجزئة مما جعل الباحث يعد الانسجام بين بنيات النص المختلفة اللغوية وغير اللغوية استراتيجية يمكن استثمارها والانطلاق منها في قراءة النص الادبي .

ومن البحوث الطريفة التي تناولت النص والتلقي بحث د . نبيل سليمان الذي يحمل عنوانا فيه الشيء الكثير من الاثارة وهو : الرواية بين الكاتب والنقاد من زواج الى علاقة .. البحث طريف من ناحية اختياره لروايات معينة فالكاتب اقام بحثه على النقد الذي كتب عن رواياته خلال ربع قرن ، واستهدف منه النظر في تطور القراءة . ابتدا بروايته ينداح الطوفان ١٩٧٠ وما لقيت من عنت القراءة المطابقة سواء لدى القارىء الشفوي ، او لدى بدر الدين عرودكي ١٩٧١ او علي نجيب ابراهيم ١٩٩٥ . ورأى الباحث ان روايته عرفت درجات في قراءات محمد جمال باروت ، وسمر روحي ، وعبد الرزاق عيد ، وعلي نجيب ابراهيم ، وعلى العكس من اخرين في طليعتهم واسيني الاعرج - الروائي ايضا - الذي بدا من خلال قراءاته لـ (مدارات الشرق) كبير الانشغال بمخيلة القارىء الناقد وغير الناقد ، وببياض الرواية وملء القارىء لها ، وبالمخيلة المفتوحة والمتخيل المحدود . ووصف نقد نجيب ابراهيم بانه قراءة جماليةوحدت بين الكاتب والراوي ، وبين ايدلوجية النص ، وايدلوجية صاحبه ورأى ان الناقد حدد للرواية موضوعا ومثلا جمالية ليست فيها ، ولا يحسبها تستقيم الا بتعسف . وهكذا يعيد الكاتب د . نبيل سليمان قراءة ما كتب من نقد عن رواياته مقيما عليها ما يسمى بنقد النقد ولكن من وجهة نظر المبدع لا الناقد .

ا . م . ص

رسائل

السجال الذكي في عشرين رسالة ورسالة

حسن النواب

لعل المتعة الاولى التي فزت بها من كتاب عشرين رسالة ورسالة هي اكتشاف جوانب من حياة الشاعرين المبدعين اللذين تبادلا الرسائل الا وهما حميد سعيد وسامي مهدي .. والحياة التي اعنيها هنا ليست هي القائمة على العرف الاجتماعي وحسب وانما حياة الشعر وهواجسه واحتداماته بل حتى تناقضاته واختلافه لدى الشاعرين !!

والذي لايجهله احد في الوسط الثقافي ان الشاعرين تربطهما علاقة صداقة متينة يندر ان تحدث بين شاعرين على مدى اكثر من ثلاثين عاما في زمن صارت به الصداقات تؤسس على المعيار النفعي ليس الا .. الم اقل في احدى قصائدي، ان الاصدقاء قطط في المطابخ السمينة!! ، غير ان العلاقة عند الشاعرين تاخذ مسارا اخر وانت تقرا رسائلهما العشرين والتي يمكن ان تكون درسا ابداعيا واخلاقيا نبيلا للوسط الثقافي اخص بالذكر الادباء الشباب الذي يندرج كاتب المقال تحت خيمتهم ، فما ان تنتهي من قراءة رسالة حتى تتريث قليلا لتامل سطورها العميقة حتى تداهمك رسالة اخرى اشد لوعة وعمقا .. اية صداقة مثيرة هذه التي فجرت هذه الافكار والرؤى والجدل الذي يصل حد النقد بطريقة التنبيه لا التجريح .

لقد قادني هذا الكتاب الذي قرانه دون انقطاع الى هزة روحية عنيفة بقيت ازاءها مذهولا لمدة ساعات ، كما لو اني صحوت هذا اليوم لاعرف ما معنى حياتي واندفاعها ومغامراتها بل حتى جنونها !! فرسائل الكتاب تكاد تكون نفحات روحية صافية تتسرب بهدوء الملائكة من قلبين ضلجين بالشعر ومحبته ولا يمكن ان يتوقفا لحظة واحدة عن ادامة هذه المحبة ، وكم هو جميل وعظيم ايضا ان ينشغل الشاعر باسئلة الشعر حد الهوس بالوقت الذي تشكو معدته الجوع ، ذلك الجوع الذي تحول عند الشاعرين الى تحريض مثير لاشباع روحيهما الناصعين بمشاغل فكرية لاتنتهي عن امل الشعر في المستقبل ومدى نجاح هاجس الحداثة فيه ، وهذا التحريض الواعي ما هو نوع من انواع التحدي والمقاومة الناجحة امام اسوار الحصار .. ترى كم من المثقفين في بلدي كانوا يعشيون هذا الهاجس ؟

والجواب ربما هناك الكثير ولكن السبق

للشاعرين الرائعين حميد سعيد وسامي مهدي ، اذ انهما واصلا الكتابة بالرغم من الظروف القاسية التي اكتنفت حياتهما ، فهما ببساطة ابتكرا طريقة التبادل بالرسائل ، ان لم يكن الشاعر حميد سعيد هو الذي اقترحها بمحاولة ذكية للابتعاد عما يتعرض حياتهما من ضغوطات نفسية واجتماعية وحتى ادارية فكانت الرسائل هي الرئات لاستنشاق الهواء النقي في ذلك الظرف المليدة سماؤه بغيوم الغبار والفوضى !؟

حتى ان صديقهما الشاعر خالد علي مصطفى عندما علم بامر الرسائل المتبادلة ، ظن في خلده ان عملهما هذا ضرب من العبث واللهو الذي لامنفعه من ورائه .. هكذا يعترف برسالته الطويلة الموجهة للشاعرين ان ما لمسته بهذه الرسائل بدءا هو الصدق الذي يتمتع به كل منهما ، والصراحة الذكية بمكاشفة الواحد للاخر ، حتى خيل الي ان لغتهما الرصينة تصل حد الايماء ، وهذه هي اللغة التي يجب ان تتوفر لدى الشعراء ... لاحظوا ذلك ..

يقول حميد سعيد في احدى رسائله لسامي مهدي .

، احس انك بحاجة الى التمرد على بعض تقاليد قصيدتك التي بدات تركن الى الثبات ، وان عملك في اعماق النص وهو عمل ابداعي مهم حقا ما عاد يكفي ولابد من عمل موازٍ في سطحه .. ،

والغريب ان هذاالكلام صدر من الشاعر حميد سعيد لصديقه سامي مهدي وهما يحضران لعمل رسمي مهم .. يا للمفارقة الجميلة والله ، ان هاجس الشعر يطاردهما حتى في الساعات التي تتطلب منهما عملا اداريا حساسا !! وفي رسالة اخرى يقول حميد سعيد ..

، انني اجد في لغتك ما يذكرني باستمرار بترف لغة جرير واقتصادها الجميل وعندي ان معظم الاحفاد من شعراء اللغة المترفة المقتصدة يعتون الى ذلك الجد الرائع بصلة ما ،

هل هناك ابلغ من هذه الصراحة الذكية الهامسة كما لو انها الاشارة بالاصابع او الحديث بلغة العيون ؟

ولنقرا جواب الشاعر سامي مهدي في رسالة اخرى على ملاحظة صديقه الحميم .. يقول سامي .

، وتسالني ياصديقي العزيز ، عن جرير ، وان جريرا لكما وصفت . تاخذ منه البيت فلا تجد فيه زيادة ولا نقصانا . فلا عكاكيز ولا متكات وكل لفظة فيه نابتة في موضعها . واشهد ان نسبتي الى مثل جرير ، في اللغة واقتصادها ، لاتسوءني ولاتزعجني . ولكن بي نفرة من ، النقائض ، من هجائه وهجاء صاحبيه الفرزدق والاخطل . انه هجاء مقذع على ما فيه من فطنة وطرافة وخيال كاركتيري . وما كنت لاجد فيه ما اجده عند النعنبي . ولذا افضل الانتساب الى ابي الطيب اكثر مما افضل الانتساب الى ابي حرزة ، اي جواب حكيم هذا الذي يحمل بين سطوره الكثير من الدهاء والذكاء .. والسؤال الذي لاجد مفرا منه .. ترى هل كان جميد سعيد يهجو صاحبه بطريقة عصرية ، عندما وصف لغته بانها تذكره بجرير ، واعتقد ان سؤالا بريئا كهذا لايمكن ان يجيب عليه الا الشاعر سامي مهدي واعتقد انه فعل ذلك بذكاء بجوابه الانف الذكر ..

هذا السجال الذي يتمتع باعلى درجات الذكاء ما بين الشاعرين لايمكن ان يحدث مصادفة ، انما جاء بل انبثق من اعماق روحيهما المحلقتين ابدا في سماوات الشعر ، وجاء من الوعي والحدس والاصالة التي تبرع من قلب الشاعرين كشلالات نور طاردة من امامها كل الظلمات التي انتعشت في تلك المرحلة في رؤوس الكثير من الادباء بسبب الظروف النفسية .. غير ان الشاعرين عبرا ذلك الخانق عبر عشرين رسالة فيها من الدروس والعبر والفطنة الكثير الكثير الذي يقال وسيقال عنها نعم كان كتاب ، عشرين رسالة ورسالة ، عشرين هزة وهزة لروحي التي كانت تستكين .. ولكن ماذا افعل وهذه الرسائل ، الصعقات ، اعادت لروحي الجنون من جديد .. ولا اظن ان تجربة كهذه يمكن ان تتكرر بسهولة .. فلربما يظن البعض ان الامر لايتعدى كتابة الرسائل المتبادلة بين اديبين ، ولكن السؤال المهم هو هل ان جميع الرسائل التي يكتبها الادباء تنطوي على هكذا اسئلة وهكذا سجال والاهم من كل هذا على معيار الصدق الذي احسب انه يحتاج الى شجاعة راسخة لايمكن ان تجدها الا عند شعراء يحترمون شعرهم وكبرياءهم ..

اذ يقول حميد سعيد في رسالة اخرى ..

انت تعلم انني انسان لاتنقصه الصراحة ولا يخشى نتائجها ، ولايتردد عن موجهة الخطا او ما يظنه خطا ، ولكن هذا لايعالج بالكلام .. الست معي ان كثيرين يختفون وراء الكلام ، اي كلام ، ويغطون خيباتهم وضعفهم بالثرثرة التي لاتشكل موقفا او مفزعا ..

هل لي ان افرق بين الكلمة والكلام .. واقول نحن بحاجة الى كلمة .. وليس الى كلام ..

هذه السطور تكشف بصورة جلية عن معدن هذا الشاعر وشجاعته مثلما تكشف هذه الكلمات عن فروسية الشاعر سامي مهدي اذ يقول ولتكن هذه المعاناة ، ياصديقي ، ما تكون فليس لنا ، من قبل ومن بعد ، الا هذا الوطن فلا نمن عليه كمن منوا ، ولا نبذله كمن بذلوا وحسبنا ان نكون للناس ، مع الناس ، فنموت على ترابه كما ولدنا عليه ، ولن تغيم امام اعيننا الرؤية ، ولن تضيع تحت اقدامنا الطريق ، ولن تغرينا المغريات ، او تكدر صفاء نفوسنا العاديات ، ويبقى الثابت عندنا ثابتا والمتغير متغيرا حتى يصح الصحيح ، او نفنى على امل ان يصح في ذات يوم ،

وبعد .. ترى هكذا كلمات يمكن ان تتكرر ؟! اتعني ذلك ولا اجد سوى هذا البيت الشعري المؤثر في نهاية المطاف ..

اولئك اصحابي فجئني بمثلهم ..

تذكير

اعتقد ان الشاعر خالد علي مصطفى نسي ان الشاعر حميد سعيد ذكر في احدى رسائله تمثال كارل ماركس في سفرته الى موسكو وليس تمثال الشاعر بوشكين كما ، جاء في رسالة ، خالد ، ، اذ ان اكوام القمامة والبغايا المسنات كانتْ تحيط بتمثال كارل ماركس وليس بتمثال الشاعر الكبير بوشكين !!

● (عشرين رسالة ورسالة) (للشاعرين حميد سعيد وسامي مهدي) دار الشؤون الثقافية عام ١٩٩٨

إصدارات

« ثقافة ضد الحصار » والادبـــاء الشـــباب

رزاق ابراهيم حسن

الحصار الذي ادى الى الضغط الشديد على ظروف وفرص الطبع والنشر ، وادى الى ارتفاع كبير في اسعار المواد الطباعية والشحة فيها قد شهد في الوقت نفسه ، وخلال سنواته ولادة اجيال جديدة من الادباء الشباب ، وكان هؤلاء الادباء يتطلعون الى التعبير عن انفسهم ، واظهار اصواتهم كما هو حال الاجيال السابقة ، وان يجدوا في المؤسسات والمنظمات الثقافية سندا جادا ، وعونا حقيقيا لهم في هذا التطلع ، خاصة وان هذه المؤسسات والمنظمات سبق لها اصدار مجلات وسلاسل من المطبوعات خاصة بالادباء الشباب ، وقد بقيت هذه المجلات والسلاسل مستمرة في الصدور في السنوات الاولى من الحصار ..

وبدورها كانت المؤسسات والمنظمات الثقافية تحاول ان تستوعب ما يمكن استيعابه من نتاجاته الشباب ضمن ما تصدره من مجلات ومطبوعات ، وتحاول ايجاد منافذ تعبر عن اهتمامها الخاص بهم ، وعنايتها بنتاجاتهم .

وقد استمرت مجلة « اسفار » على الصدور باعداد متباعدة عن بعضها لفترات زمنية تمتد الى سنة في بعض الاحيان . واصدر الاتحاد العام للادباء والكتاب العديد من المجموعات القصصية والشعرية للادباء الشباب في المحافظات ، وصدرت مجموعات من الشعر والقصة ضمن مشروع لدعم وتعضيد نتاجات هؤلاء الادباء ، وقد جاءت هذه المبادرات في اطار توفير الظروف والفرص المناسبة للاجيال الجديدة من الادباء .

وكان من الطبيعي ان يتم التعامل مع هذه المبادرات ، على انها نشاطات ضد الحصار ، فهي تمارس في مواجهة مع تاثيرات وضغوط الحصار ، وتمارس اختراقه وكسره في الميدان الثقافي ، ومن اجل ان يظل هذا الميدان مفتوحا على الاجيال الجديدة ، وعلى الظواهر والقدرات ذات الصلة بمستقبل الادب في العراق ..

ومع استمرار الحصار والتشديد عليه ، يزداد ويتعزز دور الفعل الثقافي على انه ضد الحصار ، وعلى ان العناية بالادباء الشباب تقف في طليعة هذا الفعل .

ولذلك فان دار الشؤون الثقافية العامة التي تمارس نشاطاتها في مواجهة مباشرة مع ضغوط وتاثيرات الحصار خصت مبادرتها الجديدة المكرسة لنتاجات الادباء الشباب بعبارة « ثقافة ضد الحصار » ، وتتمثل هذه المبادرة بسلسلة تتوزع الى سلسلتين ، واحدة شعرية ، والاخرى قصصية ، وقد صدرت ضمن السلسلة الاولى مجموعة للشاعر عمار عبد الخالق بعنوان « كل من ياتي يصافحني » وصدرت ضمن السلسلة الثانية مجموعة للقاص محمد سلطان بعنوان « ما يشبه الاثر » .

وقد جاء في اواخر غلافي المجموعتين انها « سلسلة جديدة تصدر مرتين في الشهر ، وبصفحات محددة ولكنها غنية بمادتها الادبية الابداعية ، معتمدة نتاجات الشعراء والقصاصين الشباب من الذين حجم الحصار اللئيم الغادر تطلعاتهم في النشر ، وفي اطلاق اصواتهم المعبرة عن هموم الوطن ومستقبله ووجوده ، وعن مضامين الذات ، واستشراف سعادتها وحزنها » .

ويبدو ان هذه السلسلة صدرت بعد دراسة ، او اجراء نظرة جدية لما قدم ونفذ من مشاريع خاصة بالادباء الشباب ، بحيث تكون منتظمة

الصدور ، ومحددة بمرتين كل شهر ، وجاءت في المطبوعين الصادرين عنهما بحجم معين ، وبصفحات محددة ، وباستغلال جيد للمواد الطباعية .

وان من شان وجود سلسلة تقدم كل شهر مطبوعين في الشعر والقصة عند الاستمرار على الصدور ، ان تقدم في السنة الواحدة العديد من الاسماء الشابة ، وان تنصف الاسماء التي لم تتوفر لها فرص اصدار ما يمثلها من المؤلفات ، وان تحصر حضورها وتاثيرها بقوة في الحركة الادبية ، وفي مستقبلها .

ولكي تحقق هذه السلسلة ذلك فان من المفيد والضروري ان تتوفر على ما ياتي :-

١ - ان تكون على تماس واتصال مباشرين بالادباء الشباب ، وتحفيزهم على تقديم الافضل والاجود من النتاجات من خلال ذلك ، وعدم الاقتصار على ما هو « مكتبي » من العلاقات والتعامل .

٢ - التنسيق مع الادباء الشباب انفسهم لاقامة ندوات او حلقات نقاشية عن المطبوعات الصادرة عن السلسلة ، والعمل على تشجيع وتطوير ما يرتبط بها من تنظيرات وتطبيقات نقدية .

٣ - اقامة موازنات دقيقة بين التوجهات المختلفة للادباء الشباب في خطط واصدارات السلسلة ، وبما يتناسب مع وضعها ، والامكانات المخصصة لها .

٤ - التعريف بالسلسلة اعلاميا ، من خلال تقديم ندوة تلفزيونية عنها ، ومن خلال المتابعة الاخبارية الاذاعية والتلفازية لاصداراتها ، وما يمكن ان تقدم من اصدارات .

٥ - محاولة ربط ما يقدم الى السلسلة ، وما يصدر عنها بمحفزات مادية تشجيعية ، كان تكون على شكل مسابقة ، او تاخذ صيغة مراجعة سنوية لاصدارات السلسلة ، بهدف اختيار ومكافاة افضل هذه الاصدارات خلال سنة .

فعاليات نوعية وترسيخ للثقافة الوطنية

●منخو عبد الحر

بعد ان انتهت اعمال (مؤتمر النخوة) الذي انعقد يوم ١٩٩٨/٦/١٩ وتم فيه انتخاب المجلس المركزي ومن ثم رئيس الاتحاد السيد هاني وهيب والامين العام السيد عبد المطلب محمود وتسمية اعضاء المكتب التنفيذي وتوزيع المسؤوليات بينهم ، بدات امانة الشؤون الثقافية وبدعم واسناد جميع العاملين في قيادة الاتحاد نشاطاتها الثقافية المتمثلة بامسيات يوم الاربعاء الاسبوعية مع تجديد نشاطي نادبي الشعر والقصة مع استحداث نواد في النقد والفكر والترجمة وادب الاطفال وقد تم تسمية السادة المشرفين على هذه النوادي التي بدات نشاطاتها بفعاليات ثقافية نوعية ..

●الشاعر عيسى الياسري .. والشعراء الشباب :

افتتحت امانة الشؤون الثقافية نشاطها الاسبوعي بامسية للشاعر عيسى حسن الياسري تناول فيها تجارب عدد من الشعراء الشباب وقد تحدث عنهم بالفة وحميمية وباسلوب شيق بشر بولادة جيل شعري جديد في العراق ، وسيكون لهذا الجيل تاثير واضح في مسيرة الشعر العراقي ..

قدم الامسية الناقد سليم السامرائي وحضرها وشارك فيها عدد من الشعراء والمثقفين ..

●شاعران عائدان من الاسر .. على منبر الاتحاد

واقام الاتحاد امسية متفردة للشاعر محمود حسين موسى العائد من الاسر وقد حفلت الامسية بقصائد اسر جميلة ومؤثرة لما فيها من حس انساني عال وشعور وطني صادق وبوح عاطفي واستذكاري وبتحليق شعري فلجا الجمهور الذي احتشد في قاعة الاتحاد ..

كما اقيمت امسية اخرى مؤثرة وجميلة ايضا وهي للشاعر صفاء محمد علي العائد من الاسر والذي قرا قصائد مغناة واخرى ذات طابع وطني وانساني اخاذ ، وقد قدمه للجمهور وحاوره الشاعر فاضل عباس الكعبي .

●ملتقى تموز الثاني الشعراء الشباب

وعقد ملتقى تموز الثاني للشعراء الشباب والذي اصبح تقليدا سنويا يحتفل فيه الادباء الشباب بمناسبة ذكرى ثورة ١٧ - ٣٠ تموز المباركة ويقيمون مهرجانهم الابداعي الكبير وبمشاركة اكثر من ثمانين شاعرا وشاعرة واكثر من عشرة نقاد من بغداد والمحافظات . وقد قرا الشعراء قصائدهم عبر ست جلسات شعرية توزعت على ثلاثة ايام تعقبها قراءة نقدية لناقدين مختلفين في كل جلسة ، وقد نجح ملتقى هذا العام نجاحا تنظيميا وابداعيا جيدا كما حقق حضورا نادرا ومتابعة اعلامية ممتازة كما خصصت مجلة اسفار - التي عادت الى هويتها الخاصة بالادباء الشباب - ملفا كاملا عن الملتقى تضمن القصائد التي القيت والقراءات النقدية التي تبعتها مع شهادات عن الملتقى لعدد من الشعراء والمثقفين .

●اسبوع تموز الثقافي

ضمن احتفالات الاتحاد بالذكرى الثلاثين لثورة ١٧ - ٣٠ تموز المباركة اقيم اسبوع ثقافي حافل ومتنوع تضمن عددا من الامسيات ذات الطابع الاحتفالي والابداعي وكانت مفردات الاسبوع الثقافي حسب الاتي :

١ - محاضرة للاستاذ هاني وهيب رئيس الاتحاد بعنوان دور القائد صدام حسين في الثورة - المعاني والدلالات .

٢ - المهرجان الشعري وقد شارك فيه عدد من شعراء العراق العرب والاكراد والسريان والتركمان .

٣ - محاضرة للسيد علي المالكي بعنوان (ظاهراتية الابداع : القائد صدام حسين نموذجا) .

٤ - محاورة مع عدد من ثوار تموز مع مقدمة نظرية للدكتور محمد البكاء .

●المهرجان الشعري في يوم النصر العظيم

كما اقام الاتحاد مهرجانا شعريا كبيرا بمناسبة يوم النصر العظيم وبيان البيانات في ١٩٨٨/٨/٨ وقد شارك في المهرجان عدد من الشعراء المعروفين بينهم شاعرا ام المعارك اديب ناصر ود . علي الياسري واخرون .

●الشاعر خالد علي مصطفى وحالة من حالات السيد غضبان

وفي امسية نقدية مثيرة ادارها الناقد باسم عبد الحميد حمودي تحدث الشاعر والناقد خالد علي مصطفى عن المجموعة القصصية الموسومة (حالة

من حالات السيد غضبان) للقاص حاتم حسن والتي صدرت مؤخرا عن دار الشؤون الثقافية العامة في بغداد وقد تحدث الشاعر خالد علي مصطفى عن المجموعة باسلوب تحليلي اثار اعجاب جمهور الاتحاد الذي حضر الامسية وتفاعل معها وشارك بعض من هذا الجمهور في الحوار الذي دار في الامسية كما تحدث القاص حاتم حسن باسلوب تلقائي عفوي عن مجموعته وعن اجواء قصصه في مجموعته الجديدة والتي اجمع عدد من المهتمين والمثقفين على اهميتها .

●احتفالية روائية

وضمن برنامجه للاحتفال بالمبدعين العراقيين الذين يحققون تميزا في مجال ابداعاتهم عبر اصداراتهم الجديدة ، اقام الاتحاد احتفالية جميلة للروائي طه حامد الشبيب بمناسبة صدور روايته الثالثة « ماتم » بعد روايتيه المتميزتين « انه الجراد » و« الابجدية الاولى » وقد شارك في الاحتفالية الدكتور صلاح القصب والدكتور عقيل مهدي والفنان فاخر محمد الذي رسم لوحات تمثل معرضا كاملا مستوحى من رواية الشبيب كما رسم الكتور صلاح القصب سيناريو فيلم ماخوذ من الرواية قراه بطرافة واثارة على الجمهور في الاحتفالية . فيما تحدث الدكتور عقيل مهدي عن جماليات رواية (ماتم) وقد اجاد في التقاط الصور الجمالية والمعالجة الفنية لها والتي نجح الروائي الشبيب في تحقيق تميزه من خلالها ..

●حلقة دراسية عن الشاعر علي الحلي

وضمن برنامج نادي الشعر الذي تميز بالجدية في نشاطه اقيمت حلقة دراسية وفاء للشاعر الكبير علي الحلي وقد شارك في الحلقة الدراسية ـ الاحتفالية ـ عدد من الشعراء والنقاد .

● حلقة دراسية اخرى في اربعينية الراحل عبد الملك نوري

افتتح نادي النقد نشاطاته بحلقة دراسية عن القاص الراحل الرائد عبد الملك نوري تزامنت مع اربعينيته وقد تركت انطباعا طيبا لدى جمهور المثقفين . شارك في الحلقة الناقد الدكتور شجاع مسلم العاني والناقد باقر جاسم محمد والناقد يحيى الكبيسي والصحفي هاتف الثلج وقد قدمها الناقد عبد الجبار داود البصري . وكان منتظرا ان يشارك فيها القاص المبدع محمد خضير الا ان ظرفا خاصا منع مشاركته فارسل مادته المكتوبة عن الراحل لنشرها في الملف الخاص به الذي يضمن اعمال تلك الحلقة الدراسية وقد اثارت الحلقة مداخلات مهمة عن تاريخ النقد والقصة في العراق وعن المناهج والاتجاهات المتصارعة في ذلك وفي مقدمة هذه المداخلات مداخلة الناقد الدكتور عبد الاله احمد .

اصوات الشعر .. اصوات الرواية

وضمن اربعاءات امانة الشؤون الثقافية اقيمت امسية نقدية بعنوان (اصوات الشعر .. اصوات الرواية) للناقد الدكتور شجاع العاني وقد قدمه للجمهور الشاعر عادل الشرقي ..

تناول الناقد في هذه الامسية عددا من التصورات النقدية الخاصة بالشعر والرواية مع ايجاد سبل عديدة للاتصال الفني بينهما مع تقديم عرض سريع عن المدارس الفلسفية والنقدية التي تناولت الصوت كعامل اساسي في الفن الابداعي الخاص بالرواية وكذلك الشعر .. وقد خلفت المحاضرة ردود افعال مختلفة ادت الى محاورة جدية ساخنة مع المحاضر الذي قدم محاضرة شيقة متقنة .

ترويض النص

وضمن نشاطات نادي النقد قدم الناقد الدكتور عناد غزوان محاضرة بعنوان : سلطة اللغة وترويض النص قدمها الناقد صفاء صنكور . تحدث الدكتور غزوان عن مفهوم النص في المناهج النقدية الحديثة واصلا الى اقتراح مفهوم (ترويض النص) ، وقد اثارت المحاضرة مداخلات واسعة .

●الحلقة الدراسية الخاصة بأدب الشاعر الراحل عبد الامير معلة

واقام الاتحاد حلقة دراسية خاصة بادب الراحل عبد الامير معلة تحدث فيها المشاركون عن عطاء الراحل الابداعي وقد اقيمت الحلقة الدراسية يومي ٢٨ ـ ١٩٩٨/١٠/٢٩ في قاعة الاتحاد وقد تضمنت الجلسة الاولى كلمة الافتتاح وقد قراها الاستاذ هاني وهيب رئيس الاتحاد وتحدث فيها عن الراحل وادبه وعن القيمة الفنية العالية لهذا الادب الرصين وقد كان رئيس الجلسة الاولى الاستاذ محيي الدين اسماعيل وكان مقررا لها الشاعر عبد المنعم حمندي فيما شارك فيها النقاد ا . د . عناد غزوان والدكتورة بشرى موسى صالح والدكتور عبد الكريم راضي جعفر فيما عقب على البحوث المشاركة الدكتور مرشد الزبيدي ..

اما الجلسة الثانية فقد اقيمت في اليوم الثاني وقد راسها الناقد الدكتور مالك المطلبي وكان مقررا لها الشاعر منذر عبد الحر وبمشاركة الباحثين الشاعر خالد علي مصطفى والدكتور عمران الكبيسي والناقد صفاء صنكور فيما عقب على البحوث المشاركة الناقد عبد الجبار داود البصري وقد اختتمت اعمال الحلقة الدراسية بقصيدتين مؤثرتين للشاعر عبد المطلب محمود وعادل الشرقي ..

جدير بالذكر ان هذه النشاطات التي قام بها الاتحاد هي جزء من نشاطه في النصف الثاني من هذا العام اي بعد تسلم الدورة الجديدة مسؤوليتها علما ان هناك نشاطات اخرى على هامش النشاط الاصلي ومن ضمن هذه النشاطات مشاركة الاتحاد وبشكل فاعل في النشاط الثقافي لمهرجان بابل الدولي ...

بمناسبة جريدة القادسية