١٠٥

المربد

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد ادباء والكتاب في العراق

العدد الثالث السنة الثانية تموز ٢٠٠٦

- المخزومي وتحديث النحو العربي
- تطور المناهج الاجتماعية في النقد الأدبي
- أسطورة زو: مقاربة توراتية
- الموتى القادمون للكاتب سيرخيو غاليندو
- عشب الطفولة

الاديب العراقي
مجلة تعنى بالادب الحديث

الاديب العراقي - مجلة فصلية تصدر عن الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق

رئيس مجلس الادارة : فاضل ثامر

رئيس التحرير : الفريد سمعان

مدير التحرير : حميد المختار

هيئة التحرير

- جهاد مجيد
- حسين الجاف
- د. خزعل الماجدي
- سهيل نجم
- علي حسن الفواز
- فائز الشرع
- ناجح المعموري
- د. ناظم عودة
- نزار ديراني

المتابع التنفيذي واللغة:
جاسم بديوي

التخطيطات الاساسية:
الفنان خالد الجادر و نداء كاظم

النحت : نداء كاظم

الاخراج والتنفيذ الفني
عبد الناصر صادق

الأديب العراقي

مجلة تعنى بالأدب الحديث تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق

■ افتتاحية العدد ■

الثقافة وتطورات العصر

على امتداد التاريخ الثقافي القديم والحديث كانت هناك تحولات وتطورات كبرى تحدث في مجال الثقافة والفكر والفن، وكانت هذه التحولات والتطورات تحدث بفعل عوامل وأسباب متعددة، منها ما هو ذاتي يتعلق بالثقافة نفسها، ومنها ما هو موضوعي يتعلق بالتطورات الحاصلة في المجتمع والعالم، وكانت هذه التحولات والتطورات تحدث بفعل عوامل وأسباب متعددة، منها ما هو ذاتي يتعلق بالثقافة نفسها، ومنها ما هو موضوعي يتعلق بالتطورات الحاصلة في المجتمع والعالم.

ومن الجلي الآن، وعلى عتبة بداية قرن جديد وألفية جديدة، أن الثقافة والفكر والفن في مجتمعاتنا العربية، وفي مجتمعات العالم المختلفة، تمر بمرحلة تحول وتطور كبرى، وأن هذه المرحلة تحمل معها الكثير من الأسئلة والتحديات والمخاطر، كما تحمل معها الكثير من الآمال والفرص والإمكانيات، وأن هذه المرحلة تتطلب من المثقفين والمبدعين والفنانين أن يكونوا على مستوى هذه التحولات والتطورات، وأن يكونوا قادرين على التعامل معها بوعي وإبداع ومسؤولية.

وعلى مستوى الثقافة العربية، فإن هذه المرحلة تتطلب من المثقفين والمبدعين العرب أن يكونوا على مستوى التحديات والمخاطر التي تواجه الثقافة العربية، وأن يكونوا قادرين على التعامل معها بوعي وإبداع ومسؤولية، وأن يكونوا قادرين على تحويل هذه التحديات والمخاطر إلى فرص وإمكانيات، وأن يكونوا قادرين على تحويل هذه التحديات والمخاطر إلى فرص وإمكانيات، وأن يكونوا قادرين على تحويل هذه التحديات والمخاطر إلى فرص وإمكانيات.

ومن هذا المنطلق، فإن مجلة الأديب العراقي، وهي تصدر عددها الجديد، تسعى إلى أن تكون منبراً حراً ومفتوحاً لكل المثقفين والمبدعين والفنانين العرب، وأن تكون مكاناً للحوار والتواصل والتفاعل بين مختلف الثقافات والحضارات، وأن تكون مكاناً للإبداع والتجريب والتطوير، وأن تكون مكاناً للمقاومة والرفض والتحدي، وأن تكون مكاناً للأمل والتفاؤل والإيمان بقدرة الإنسان على التغيير والتطوير.

إن هذا العدد الجديد من مجلة الأديب العراقي، وهو يصدر في هذه المرحلة الحساسة والمهمة من تاريخ الثقافة العربية والعالمية، يحمل معه الكثير من الآمال والطموحات، وأنه يسعى إلى أن يكون عند حسن ظن قرائه ومحبيه، وأن يكون على مستوى التحديات والمسؤوليات التي تواجهه، وأن يكون قادراً على تحقيق أهدافه وطموحاته، وأن يكون قادراً على الاستمرار والتطور والعطاء.

رئيس التحرير

محتويات العدد

الدراسات

- المخزومي وتحديث الفكر النحوي العربي ..... د. مالك المطلبي
- حداثة لغة أم حداثة انزياح ؟! ..... أ. د. سمير الخليل
- تطور المناهج الاجتماعية في النقد الادبي ..... د. عبد الهادي احمد الفرطوسي
- السرد المتعالي في الرواية العراقية الجديدة ..... د. قيس كاظم الجنابي
- اسطورة زو : مقاربة تورانية ..... حسن عبيد عيسى
- عودة الباطنية ..... ترجمة: جودت جالي
- الفريد سمعان في تعبه المسافر ..... علوان السلمان
- ثنائية اللغة والكلام في فكر باختين ..... عيسى الصباغ
- غوص في المتن واكتناه المغيب والمعلن ..... شكيب كاظم

القصة القصيرة

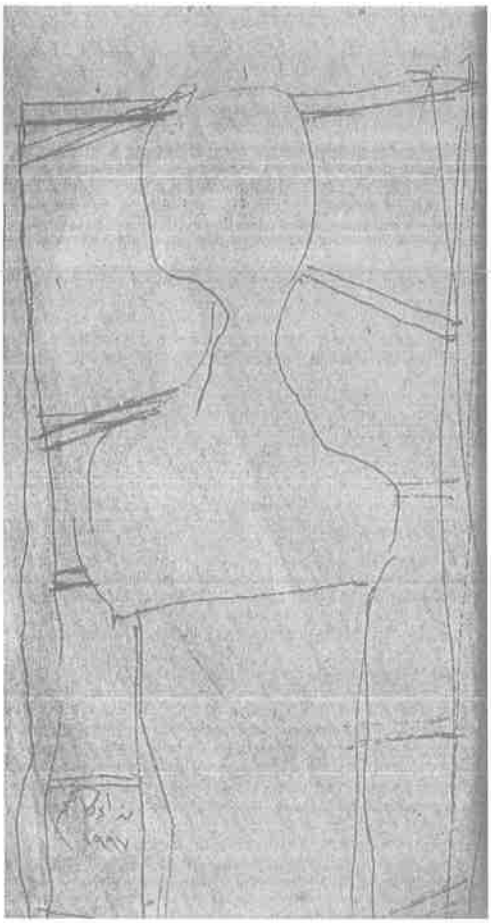
- الوشائج الحديد ..... مجيد جاسم العلي
- الهـــــور ..... كاظم حسوني
- الموتى القادمون ..... للكتاب المكسيكي سير خيو غاليندو
- على كرسي الاعتراف ..... ايناس البدران
- الرجال لا يبكون ..... شيماء المقدادي

ديوان الشعر

- لحن تركماني ..... عبد اللطيف بدر أوغلو
- الخضـــــر ..... للشاعر الالماني: فريدريك روكيرت
- عشب الطفولة ..... صادق الصائغ
- القصيـــــدة ..... خضر حسن خلف
- دخان لعشب غائم ..... جاسم بديوي
- العثور على ذاكرة المغني ..... رزاق الزيدي
- فهم أولي للاسود والابيض ..... علي الاسكندري
- قصائد أقرب الى الوضوح ..... ريسان الخزعلي
- لعام جديد ..... عبد الاله الفهد
- يوســـف ..... علي حنون العقابي
- حكاية حبل الخريف ..... ياس السعيدي

الوثائـــق

- نادي الشعر في الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق.. عام لتشكيل الفعل الثقافي ..... المحرر الثقافي
- منتدى نازك الملائكة الادبي.. نافذة تطل على الثقافة ..... نعيمة مجيد



المخزومي
وتحديث الفكر النحوي العربي

■ د. مالك المطلبي
كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

يقوم هذا البحث بتحليل جانب من بنية الفكر اللغوي العربي، بهدف القاء ضوء على بعض جهود مهدي المخزومي، ومحاولاته في تحديث الفكر النحوي المعاصر وبناء نماذجه.

لقد تأسس الفكر النحوي العربي الجديد في سياق التعليم. ومن ثم ظل مشروطاً بهذا السياق، الذي كان ينظر الى (نقل) رسالة النحو، اكثر مما كان ينظر الى (رسالة) النحو ذاتها، أي اصلاح النحو من اجل تعليمه.

وقد ظهرت هذه الجهود تحت مصطلح (النحو الوظيفي)[1]. ولا يتعلق مفهوم (الوظيفة) هنا بتلك النزعة المنهجية والفلسفية التي حاولت الربط بين البنية والوظيفة في الظواهر اللغوية[2]. والادبية[3] بل نسق نحوي ظاهري مفارق للنسق النحوي العربي القديم (الباطني).

لقد تأسس النموذج النحوي القديم في حاضنة (المنطق) وكان نشاطه مسموعا وهو يقيم التركيب المنطقي تحت التركيب اللغوي. ولكن هذا النموذج لم يُدز وجهه عن الاستعمال اللغوي، ولم يتجنب ملاحظته، او تصنيفه، ضمن بُغدي الاضطرار والاختيار، نظرياً في الاقل، كما يريد ان يرسخ ذلك الفكر النحوي المعاصر.

ان حركة اصلاح النحو وتحديثه، افترضت هيمنة المنهج المعياري (الخارجي) او القبلي على هذا النموذج، ومن ثم دعت الى العودة الى الجذور الاساسية وتحليلها في ضوء المنهج الوصفي لتلتقي مع طريق علم اللغة المعاصر، والمناهج البنائية الوصفية.

وفي تقابل النموذجين، حاول د. مهدي المخزومي ان يؤصل حركة التحديث او على عبارته (المنهج العلمي الحديث)[٤] في حركة ما عرف بالمدارس النحوية[٥]. ومن ثم رأى في المدرسة الكوفية ومنهجها ذي البعد الاستقرائي، اساساً لحركة الاصلاح والتحديث النحوي. وفي اثناء ذلك كانت مهاجمة (العقل والمنطق) و (التعليل).. الخ. هجوما على المدرسة البصرية ومنهجها المعياري. وهو ما يشير الى تطابق ما، مع المدرسة السلوكية في اللغة، او البنائية البلومفيلدية على وجه التحديد.

وانه لمن المفارقة ان تنسجم المدرسة السلوكية مع نفسها حين تبعد دائرة المعنى من اهتمامها، باعتبار المعنى جزء من الغاز العقل[٦]، في حين يجد باعث الوصفية الكوفية والداعي الى (الوصفية التطبيقية) الدكتور مهدي المخزومي، ان النحو الحق هو الذي استأثر به علماء المعاني، وان علماء المعاني هم النحاة الحقيقيون[٧].

لقد نظرت المناهج الوصفية الى المعنى بكونه شبكة معقدة، تتصل بمستويات متعددة، وتصدر عن حقول مختلفة الامر الذي يجعله خارج الدراسة الوصفية؛ التي تعني العناصر والتتابعات وهذا أحد وجوه التذبذب المنهجي في حركة الاصلاح والتحديث النحوية.

وان نحن عدنا الى فحص ظاهرة المدارس النحوية في التراث اللغوي العربي، منطلقين من حقيقة علمية، تقوم على ثنائية اللغة والكلام[٨] وقررنا في ضوئها ان اللغة مادة منطوية على قوانين، وجدنا ان (اللغوي) يبحث في هذين الطرفين: الظاهر. وهو المادة اللغوية، والخفي. وهو القوانين التي تشتمل عليها تلك المادة.

وما حدث ان كلا الفريقين، البصري والكوفي، استقرا على نحو وآخر المواد التي تحت يديه، وضبط الاستقرار بمعيار ثلاثي: زماني مكاني نوعي[٩] ثم اخذ الميل يزداد لصالح البحث في قوانين المادة، على المادة ذاتها.

وهذا الامر يعيد ما حدث في الانقلاب اللغوي، الذي قادته النظرية التوليدية التحويلية في النحو[١٠] على البنائيات اللغوية الوصفية، والتوزيعية، والتصنيفية، اذ اصبح البحث في قوانين الظاهرة اللغوية، هو الذي يؤدي الى بناء معرفة علمية لها. ان هذا الامر يحثنا على اعادة النظر في ظاهرة المدارس النحوية في تاريخنا، واختبار اسس الافتراق، التي لا تعدو في رأينا ان تكون ملامح كمية، لا نوعية.

كما انه يتيح لنا ان نعيد تقويم البحث اللغوي العربي، وان نضبط اجهزته ومفاهيمه، في ضوء معطيات (علم اللغة) لا في ضوء ردود افعال المنهج والمنهج المضاد.

فلا يكفي ان نجد تعليلاً عقلياً لتركيب لغوي، لنسمه بأنه مؤسس على اعراف لا لغوية، فنعزله، باعتبار ان المنطق العقلي شيء، والمنطق اللغوي شيء اخر.

لقد كانت ابجدية (علم اللغة) عند الباحثين العرب، ان (اللغة) صورة من صور العقل. ومن خلال هذه الابجدية حاولوا ان يصلوا الى البنى التحتية، التي تعكس المشهد اللغوي في السطح، وما الاعراب التقديري، والعوامل المعنوية، والاستتار والاظهار، والثابت والمتغير، الا جزء من جهاز اصطلاحي بنيوي، كانت ذروته في البحث الفريد، الذي عقده ابن هشام في كتابه (مغني اللبيب) تحت عنوان: (في ذكر الجهات التي تدخل الاعتراض على المعرب من جهتها)[11].

ان البحث اللغوي العربي لم يجد في المصطلحات العقلية المجردة الا بكونها تمثيلاً لـ (امارات) او (علامات). لكن هذا الادراك لم يعد الا جزءاً من ذاكرة البحث اللغوي. اما في ميدان البحث فقد اصبح التمثيل حقيقة. ومن هنا اصبحت (اللغة) عقلاً، لا صورة عقل. وهذا هو الذي يفسر رد الفعل العنيف للباحثين اللغويين المعاصرين على المنحى العقلي في اللغة الذي زعم انه جعل اللغة في منطقة ظل، بسبب الطبقة الكثيفة التي شيدها فوقها. وتحت لافتة (المنهج الوصفي)، الذي كان أول معطيات علم اللغة المعاصر، اندفع الباحثون العرب المعاصرون لانارة المنطقة اللغوية، من داخلها، لا من الاسقاط العقلي عليها، ومن ثم اصب اهتمامهم على جعل (اللغة) رسالة مقبولة عن طريق توضيحها وتبسيطها وتبويبها. لكنهم في غمرة رد الفعل هذا لم ينتبهوا لاحد المبادئ الرئيسة في (علم اللغة)، وهو التفريق بين بين مستويي اللغة: مستوى الظاهرة، ومستوى قوانيها، بين ما هو تعليمي (ادوات ووسائل) وما هو علمي (بنية) وكانت النزعة التعليمية مفيدة، لو لم تأتِ على حساب معرفة الظاهرة اللغوية، باعتبارها تأليفاً تصورياً قبلياً لا باعتبارها نسقاً ثقافياً تالياً أي نسقاً تحكمه قوانين تداولية حسب.

وهذا هو دأب المعرفة الحديثة، وصراعها في محاولة القبض على الكلي العميق، لا باعتباره الجوهر الاول كما هو في الفلسفة المثالية الموضوعية، او الفكر، كما هو في الفلسفة المثالية الذاتية، او الجوهر الاقتصادي كما هو في الفلسفة المثالية الذاتية، او الجوهر الاقتصادي كما هو في الفلسفة المادية الجدلية بل باعتباره نسقا تصطنعه قوانين بنية الظاهرة.

هكذا يقوم الفكر النحوي العربي المعاصر على معرفة مضادة أولاً، وعلى هدف تعليمي ثانياً، ابتداء من الاعمال المدرسية (النحو الواضح)[12]، مروراً باحياء النحو لابراهيم مصطفى[13]، او افكار لجان المجامع العلمية[14]. ودعوات التسكين[15]، وعوات استبدال الخط[16]، وانتهاء بالنحو وتوجيهه للدكتور مهدي المخزومي، فانها جميعاً تحاول تأسيس نحوية تعليمية، .

تستند الى النموذج النحوي القديم، برمي ما هو فضلة والابقاء على ما هو (عمدة) فيه، برغم دعوى الانقلاب عليه.

لكن في خضم هذه الحركة، قامت بحوث جادة، في بعض الخلايا النحوية في الجملة العربية. وقد اسهم بعض الباحثين وفي مقدمتهم الدكتور مهدي المخزمي، مستندين الى معرفة استيطانية في اللغة العربية، اسهموا في بناء النسق النحوي العربي المعاصر، وسأكرس الصفحات اللاحقة لاعمال الدكتور المخزومي في الخلية الزمنية في اللغة العربية. واقصد بالخلية الزمنية النظام الفعلي في العربية.

لقد كانت لآراء الدكتور مهدي المخزومي، بوفرة العروض التي تناوليتها، قيمة تداولية كبيرة، لكنها مع الاسف لم تحظ بدراسات نقدية لاصولها ومبادئها وتطبيقاتها.

هذا اذا استثنينا النقود الموضعية، التي كان زميل الدكتور مهدي المخزومي، الدكتور ابراهيم السامرائي، يوجهها له، في كتابه (الفعل زمانه وابنيته خاصة).

وفي عام ١٩٨٥، ظهرت دراسة مختصرة جادة لافكار الدكتور المخزومي، ظهرت ضمن كتاب (العربية وعلم اللغة البنيوي) للدكتور حلمي خليل. وقد انطلق الدكتور حلمي خليل في تقويم جهود الدكتور مهدي المخزومي، من معطيات علم اللغة المعاصر اساسا، غير انه لم يغفل خط البحث اللغوي العربي القديم. عد الدكتور حلمي خليل جهود الدكتور المخزومي اللغوية المحاولة الثانية في دعوات التيسير والاصلاح، بعد محاولة استاذه ابراهيم مصطفى في كتابه (احياء النحو) الذي صدر عام ١٩٣٧. وقد كان ميدان هذه المحاولة كتابي الدكتور مهدي المخزومي (في النحو العربي نقد وتوجيهه) الذي صدر عام ١٩٦٤ و (في النحو العربي قواعد تطبيق على المنهج العلمي الحديث) الذي صدر عام ١٩٦٦.

ويبدو ان عبارة (على المنهج العلمي الحديث) التي ذيلت عنوان (في النحو العربي قواعد وتطبيق) قد حملت الدكتور حلمي خليل، القريب من المنهجية الحديثة، ومترجم كتاب (نظرية نشومسكي اللغوية) ان يعقد (محكمة) غريبة لدعوى شرقية. أي ان يزن صحة المطابقة مع المنهج العلمي الحديث حسب.

باعتبار ان هذا المنهج يمثل لمحا من مركزية الغرب العقلية. يعرض د. حلمي خليل للمبادئ النظرية، التي قال بها الدكتور مهدي المخزومي. ويمكن ادراجها كما يأتي:

١. اساس الدراسة النحوية وصفي تطبيقي.
٢. اللغة كائن تاريخي، تخضع هي ونحوها لقوانين التطور.
٣. تجنب المعيارية، واحلال الملاحظة التجريبية، محل التأمل العقلي. والاستقراء محل القياس.
٤. تأكيد الزظيفة الاجتماعية للغة.
٥. تحليل (اللغة) وفق نظام تداخل المستويات.

وبدلاً من ان يناقش الدكتور حلمي خليل هذه

الدكتور المخزومي هذه المبـــادئ من الفكر اللغوي الغربي الحديث[١٧]. ثم يختبر بـــها جانبـــين عند الدكتور المخزومي:

الاول:/ مفهوم الجملة.

الثاني: الجانب التطبيقي الذي سلكه.

وينتهي في الجانـــب الاول الـــى ان الدكتـــور المخزومي انطلق من معايير متناقضة، مختلفة في تحديد مفهوم الجملة. بعض المعايير (خاطئ) وبعضها غامض.

اما الجانب الاخر، الجانب التطبيقـــي، فينتهي الى ان الدكتور المخزومي لم يبتعد فيه، عما تبناه القدماء قيد أنملة.

وكل ما اضافه، من عنده، يتصل بالتقســـيم والتبويب. وربما كان هذا الوصف يصلح وصفاً للاطار العام للحركة التي ســـماها د. حـــلمي حـــركة الاصلاح والتيسير، كما نوهنا آنفاً. ولكن هذا الحكم العام ينبغي الا يلغي قدراً من النتائج الباهرة، التي انتهى اليها اعلام هذه الحركة في بناء نموذج تحليلي للنحو العربي.

ان الحكم القطعي المتمثل بالتطابق مع القدماء الا من حلمي خليل نفسه، حين يحاول الاجابة عن السؤال كيف اســـــتفاد د. مهدي المخزومي من المنهج العلمي الحديث؟ فيقرر ان الاجابة تحتاج الى دراســـة مفصلة في كتابي الدكتور المخزومي النظري والتطبيقي.

فاذا اضفنا كتابي الدكتور المخزومي الاخرين (نحو الكوفة)، (وعبقرية من البصرة)[١٨]، ادركنا ان هذه القراءة كانت قراءة جزئية، وقفت عند الخطوط النظرية العريضة التي دعا اليها الدكتور المخزومي، التي لم تتعد تحت عنوان (دعوة جادة لاصلاح العربية)[١٩]، في حين كان الفحص الشـــامل للاثار التي تركها الدكتور المخزومي، ولا سيما الجوانب التطبيقية منها، وحده الذي يجعل تقويم هذه التجربة، اكثر موضوعية.

وسنحاول في هذا البحث الوقوف على بـــعض التصورات النظرية عند الدكتور مهدي المخزومي في:

أ ــ مفهوم الجملة.

ب ــ مفهوم الزمن اللغوي، واقامة نموذج نحـــوي لزمن اللغة العربية.

أ ــ مفهوم الجملة:

لما كانت (اللغة) بواقعها المحســـوس، ليســـت سوى تتابع سلاسل صوتية او خطية، فان بالامكان تمييز (وحدات) هذه السلسلة التركيبـــية وهذا هو ما يطلق عليه مصطلح (الجملة).

ان الجملة صورة تمثيلية. أي صورة مصغرة تشتمل على الجســـم النحـــوي وتمثل البـــنية النحـــوية. ويشعرنا تعريف الجرجاني بالعلاقة الرياضية بين بـــنية الجملة وبنية النحو حيث ينص ان الكلام هو حاصل تآلف جمل[١٩].

ومن هنا كانت (الجملة) اداة نمذجة البـــــنية النحوية الوحيدة. ولقد اصبح بـــناء تصور عن الجملة في البحث النحوي العربي، مدخلاً تقليدياً للنحوية العربية.

يفتتح (سيبويه) الجزء النحـــوي من (الكتاب)، بقوله: "هذا باب المســـند والمســـند اليه، وهو ما لايغني، احـــدهما عن الاخر"[٢٠]. ويريد الجرجاني التعريف ذاته: (صيغ مفردة، علق بعضها ببعض)[٢١].

ان الافتقار الى الاخر، عند سيبويه، والتعليق عند الجرجاني يمثل جوهر الانتقال من المستوى الصرفي الى المستوى النحوي؛ حيث يحل محل الجزء علاقته بالجزء الاخر.

وذا كانت البنائية الوصفية (السويسرية) قد اطلقت فكرة (العلاقة) في جميع المستويات اللغوية، فان النحاة العرب قد خصوا بها مستوى واحدا.

وقد اظهر فحص (الجملة) تعدد مستوياتها. يقول الجرجاني: (فلو قلت "ان تاتني) وسكت لم يفد، كما لا يفيد اذا قلت زيد"[٢٢].

ان عدم الافادة يعني تحديد (الجملة) وضبطها في المستوى الدلالي. اي قبولها او قبول صورتها التركيبية، او رفضها. وهذا هو ما يسمى في النظرية التوليدية الجمل النحوية، والجمل غير النحوية فوصف (نحو) جملة قبولها أي توليدها في مصطلح تلك النظرية[٢٣].

وهكذا ادخل النحاة العرب المعيار الدلالي في ضبط تعدد مستويات الجملة.

وقد اشار البحث النحوي العربي الى الخلايا النحوية للجملة، وقد وجد ان خلية الاسناد تمثل نواة بنية الجملة. ومن ثم تمثل جوهر البنية النحوية. ويعد حذفها حذفاً للجملة. ولا يدخل في هذا التحليل الحذف التقديري. اما الخلايا الاخرى كخلية التخصيص والنسبة والتابعة فبالامكان حذفها وانتاج (جملة). وهكذا حين فرق بين مستويات الجملة العربية من جملة بسيطة او صغيرة الى **جملة كبرى**. جعلوا القاسم المشترك بينها خلية الاستناد، ومن ثم اصبحت هذه (الخلية) اداة وصف او تحليل. الجملة الشرطية في صورتها الداخلية، ليست سوى تعبير عن صورة هذه الجملة.

فاذا كانت من جهود د. مهدي المخزومي في هذا الجانب؟ لقد فحص الدكتور حلمي تصورات د. مهدي المخزومي في ضبط مفهوم الجملة اللغوية، وهو يأخذ عليه اختلاط المعايير. لكن حلمي، لم يصنف هذه المعايير بل اكتفى بوصف خارجي لها، من مثل التركيب البطولي، او الافقي.

فيرى ان تعريف د. مهدي المخزومي للجملة بانها الوحدة الكلامية الصغرى (مما لم يقل به المنهج اللغوي الحديث)[٢٤]. ولايمكن قبول رد الدكتور حلمي خليل بان الوحدة الكلامية الصغرى هي ــ الفونيم ــ لان القصد هنا، ينصرف الى الوحدة التركيبية المفيدة.

وتميز الدكتور المخزومي بين (الجملة) ظاهرة نحوية انسانية، و (الجملة) ظاهرة نحوية في لغة معينة.

وهذا الامر اشار الى بعضه د. حلمي خليل لكنه اغفل تحليل اشارته الى الجملة بكونها قوانين خاصة.. حلل د. مهدي المخزومي الجملة الى ثلاثة عناصة:

المسند – المسند اليه– الاسناد او فكرة الارتبتط فيها –ويميز الاسناد في اللغة العربية بانه اسناد عدمي، اذ تخلوا الجملة، في الغالب من لفظ يدل على الاسناد كما في غيرها من اللغات[٢٥].

وما يلاحظ على المصطلحات المضادة له لدى د. حلمي خليل انها اغفلت التفريق بين مصطلحي (اللغة

والكلام). فجعلت مصطلح (الكلام) يترادف مع مصطلح اللغة. واخيراً يعد اسهام الدكتور المخزومي في ضبط مفهوم الجملة، واقامة نموذج تحليلي لها؛ يبدأ من اقتراح تسمية جديدة لخلاياها، وينتهي بتفريقها بين وجودها في قوانين خاصة وعامة، أهم ما قدمه هنا.

ب ــ الزمن اللغوي . المفهوم والنموذج

أولاً: تحليل بنية الفعل:

الفعل في العربية هو الصيغة المولدة للدلالة الزمنية، وقد انطلق الدكتور مهدي المخزومي في تحديد طبيعة الزمن للعربية، من نظرية المستويات اللغوية عند النحاة العرب: فتحدث عن زمنين صرفي ونحوي. وفي الزمن الصرفي انتهى الى عد (الزمن) شأنه في ذلك شأن النحاة القدماء، أحد مقومات (الفعل) الصرفية. غير ان ما نراه هو ان هناك بعداً واحداً للفعل فبعد مفترض، لامكان توزيعه في الجداول الصرفية. من هنا تكون الاشارة الى خلو صيغة الفعل من الزمن النحوي مناقضة لجعل الزمن احد مقومات (الفعل) في المستوى الصرفي (المفترض). يقول الدكتور المخزومي: (ان الفعل الذي يلي أدوات الشرط خلو من الدلالة على الزمان)[٢٦].

ولو ان هذا النظر اللغوي شمل النظام الصرفي العربي ايضا، بالقول بدلالة (الفعل) فيه، على التمامية، والقطع، والترجيح، والحضور، والشك، والطلب، أي على الحالات لا الأزمان، لما حدث خلل هنا في نظام تداخل المستويات اللغوية، لان القول بوجود صرفي للزمن، وسقوط هذا المقوم في النحو، يجعل الزمن عرضاً من اعراض الدلالة السياقية، لا (مقوماً) او (جوهراً) على لغة اهل العقل.

وامثلة على خلو الصيغ العقلية من الدلالة على الزمن، لا تكمن في ترادف الصيغ في مبنى نحوي واحد، بل تتعدى ذلك الى مواضع حرة، تستعدي هذا الخلو.

يقول تعالى :

{ الآ ن حصحص الحق}

ويقول: {الآن باشروهن}

ويقول سبحانه: { فمن يستمع الآن}

ان هذه الصيغ الثلاث (حصحص) الماضي. و (باشروهن) الامر. و (يستمع) المضارع، قد خلت من الدلالة في تلك السياقات على الزمن، فاستعين لها باشارة زمنية خارجية (معجمية) وهي (الآن) لتتفرغ هي للدلالة، على التمامية في وضع الحق، والترجيح في الاستماع و الامر في (باشروهن)[٢٧].

ثانياً: الاعراب والزمن:

تجنب البحث النحوي القديم الربط بين الدلالة النحوية، والظاهرة الاعرابية، لكونهما مبنيين نحويين متنافرين. الزمن مظهر فعلي، والاعراب مظهر اسمي. وحق الاعراب للاسم في اصله لان الاسماء تعتورها المعاني، فجعلت حركات الاعراب تنبئ عن المعاني[٢٨]. اما الفعل فلا تعتوره المعاني. وهو يتخذ ركنا ثابتا في الجملة. وهذا الركن هو (المسند)[٢٨].

والفعل المضارع بسبب مطابقته الاسم، دخل معه في الجدول الاعرابي.

وقد دفع سيبويه مخططاً لتوزيع حركة الفعل

(المضارع) على بنية دلالية من معيار شكلي (استبدالي) ودلالي (التحقق وعدمه) فيرتفع الفعل المضارع اذا وضع موضع الاسم:

كـ : (زيد يفعل).

(وهل يفعل).

و (هل) ليست عاملة في يفعل لانها حرف غير تام. فيفعل هنا يتخذ رتبة الابتداء والاستبدال مع الاسم.

وليته يفعل. وكان يفعل..الخ ويرفع اذا دل على محقق الوقوع: مثل (سيفعل) و (سوف يفعل) وعلم ان يفعل، وينصب في غير ذلك (كحتى يفعل) و (أذن يفعل) و (أن يفعل). و (لن يفعل). لان لن يفعل قطع بعدم الوقوع على الضد من (سوف يفعل) الذي يدل على القطع بالوقوع. اما الجزم، فلم يعقد سيبويه، بين حركته والزمن، بل اكتفى بجعل جزم المضارع او المضارعين بتأثير العامل. ويمكن ان نلاحظ على مخطط سيبويه، عدم بناء نموذج تحليلي شامل، يعقد بين الدلالة الزمنية والاعراب.

وقد حاول النحاة من بعده، حل التناقضات في جسم هذا النموذج. من مثل تفسير جزم المضارع، بكونه سكون بناء لا سكون اعراب.

فظهرت بعض الاشارات في بحوث المستشرقين، تربط بينهما، كاشارة بروكلمان عن الزمن والاعراب في العربية فقد جاء عنوان احد بحوثه بـ (الازمنة وحالات الاعراب).

وفي هذا البحث تعقب بروكلمان اواخر الصيغ الفعلية، او نهايات الصيغ، فتعقبها في العربية والحبشية والارامية الغربية، ولاحظ التطورات التي تطرأ عليها، فوجد انه ينتهي بالفتحة التي ترمز غالباً الى مواصلة السرد القصصي.

وقد اشار ايضا الى نهايات المضارع بانه وجدت في السامية الاولى، امكانية التفرقة بين بعض العلاقات الاعرابية منها المضارع، ولما كانت صيغة المضارع، اقدم صيغة فعلية في السامية، اي انها كانت الشكل الزمني الوحيد، فانه يمكننا افتراض علاقة تاريخية بين المتغيرات الاعرابية، والمتغيرات الزمنية[٣٠].

لكن هذا الملحظ التاريخي، لا يمدنا بأية مساعدة لدراسة تزامنية لبنية العربية وهو يشير الى مرحلة انقطاع بين فرضية السامية الاولى (واللغات) التي تعد تفريعات لها. وهذه الحقيقة قررها بروكلمان نفسه اذ يقول (ان هذه النهايات، قد اختلط استعمالها في وقت مبكر، واصبحت فيما بعد عديمة الفائدة كليا)[٣١].

ومن المدهش ان نجد احد اعلام الادب العربي، وهو من غير اللغويين، يقترح نسقاً نحوياً يقوم على علاقة نفي الفعل بالزمن. فقد وجد ان الفعل المنفي في العربية، ليس منقطعاً عن العلاقة الزمنية، بل هو متأثر بها في لفظه ومعناه، فلم يفعل غير لن يفعل وغير ما يفعل وغير لما يفعل. لان لم يفعل هو نفي الحدوث، وما يفعل نفي الانبغاء، ولما يفعل نفي الترقيب ولن يفعل نفي الامتناع[٣٢].

ولم يحاول العقاد اختبار فرضيته هذه في بنية

المضارع المثبت. لكن ينبغي ان يقال انه كان يبني منطلقات بحث لزمن اللغة العربية[٣٣].

وتعاقب البحث في هذه الظاهرة. لكنه لم يخرج عن دائرة البحث النحوي القديم. حتى نصل الى أهم محاولة معاصرة واوسعها، بحثت علاقة الاعراب بالزمن، وتقدمت الى بناء نسق شامل لها، وهي محاولة د. مهدي المخزومي.

يقيم الدكتور المخزومي نسقاً نحوياً رباعي الابعاد متجاوزاً بذلك المقوم الصرفي ذا الثلاثة ابعاد:

(الفعل اما ان يدل على الحاضر فيرفع. فاذا دل على المستقبل فينصب. فاذا دل على غير الحاضر والمستقبل لم يكن له غير الجزم)[٣٤]. يتضمن هذا النسق الزمن الرابع، وهو خلو الزمن، او الصفر الزمني.

وهكذا ينشأ لدينا ما يمكن تسميته نموذجاً تحليلياً رباعي الابعاد، يصف العلاقة بين الزمن والاعراب. وبرغم جملة الاعتراض التي تقدم الى هذا النسق ونموذجه التحليلي، يعد أول محاولة تعكس وعياً منهجياً جديداً ينطوي على نزعة توليدية، تستند الى النموذج المنطقي الذي اقامه النحاة العرب، ويستثمر معطيات منهج التوليد (ربما من دون ان يكون قد اطلع عليه) ويتجاوز في الوقت ذاته المنهج الوصفي الذي انطلق منه.

الهوامش:

(١) تمثلت النزعة الوظيفية في عنوانات المؤلفات النحوية، من مثل (احياء النحو) و (اصلاح النحو) و (النحو الوظيفي).

(٢) الالسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والاعلام. د. ميشال زكريا. ص ٢٥٣.

(٣) مورفولوجيا الخرافة : ص ٣٩.

(٤) في النحو العربي قواعد وتطبيق: الغلاف.

(٥) ينظر، على سبيل المثال، كتابل المدارس النحوية. د. شوقي ضيف.

(٦) نظرية النحو العربي في ضوء مناهج النظر اللغوي الحديث ص٣٢.

(٧) في النحو العربي نقد وتوجيه. ص٢٩.

(٨) علم اللغة العام . ص ٣٧.

(٩) نشأة النحو . ص٢٦.

(١٠) النحو العربي والدرس الحديث. ص٨٠.

(١١) مغني اللبيب. ص٥٢٧.

(١٢) الاشارة الى المقرر المدرسي الذي صدر في اربعينات هذا القرن، في القاهرة، وألفته لجنة مختصة.

(١٣) احياء النحو لابراهيم مصطفى، صدر عام ١٩٣٧، عن مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر في القاهرة.

(١٤ ، ١٥ ، ١٦) الدراسات اللغوية في العراق. من ص ١٤٣ – ص٢٣٥.

(١٧) العربية وعلم اللغة البنيوي. ص ٧١.

(١٨) الدراسات اللغوية في العراق. من ص ١٤٣ – ص٢٣٥.

(١٩) دلائل الاعجاز. ص٧١.

(٢٠) الكتاب ج١ . ص٢٣.

(٢١) دلائل الاعجاز. ص ٥١.

(٢٢) اسرار البلاغة . ص ١٠٤.

(٢٣) الالسنية (علم اللغة الحديث) قراءات تمهيدية. ص٣٩.

(٢٤) العربية وعلم اللغة البنيو . ص٦٥.

(٢٥) في النحو العربي نقد وتوجيه. ص٣١.

(٢٦) المصدر السابق. ص٣٢.

(٢٧) الزمن واللغة. ص٢٥٢.

(٢٨) المفصل. ص١٦.

(٢٩) الاشباه والنظائر: ج١. ص٧٨.

(٣٠) فقه اللغات السامية. ص١١٣.

(٣١) المصدر السابق. ص١١٥.

(٣٢) مجلة مجمع اللغة العربية – مقالة الزمن في اللغة العربية. ص٤١.

(٣٣) المصدر السابق. ص٤١.

(٣٤) في النحو العربي نقد وتوجيه. ص٣٠٠.

مصادر البحث ومراجعه:

(١) احياء النحو لابراهيم مصطفى – مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة ١٩٣٧.

(٢) اسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني.

(٣) الاشباه والنظائر في النحو للسيوطي. تحقيق طه عبد الرؤوف. نشر مكتبة الكليات الازهرية– القاهرة ١٩٧٥.

(٤) الالسنية (علم اللغة الحديث) قراءة تمهيدية للدكتور ميشال زكريا. المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت.

(٥) الالسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والاعلام للدكتور ميشال زكريا. المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ١٩٨٠.

(٦) الدراسات اللغوية في العراق للدكتور عبد الجبار جعفر القزاز – دار الرشيد للنشر. بغداد ١٩٧٩.

(٧) دلائل الاعجاز لعبد القاهر الجرجاني. تحقيق محمد عبدة واخرون. مطبعة محمد علي صبيح واولاده – القاهرة ١٩٦٠.

(٨) الزمن واللغة للدكتور مالك يوسف المطلبي – الهيأة العامة للنشر والتوزيع – القاهرة ١٩٨٩.

(٩) العربية وعلم اللغة البنيوي للدكتور حلمي خليل – دار المعرفة الجامعية. الاسكندرية ١٩٨٨.

(١٠) علم اللغة العام لفرديناند دي سوسير – ترجمة يونيل يوسف عزيز. دار افاق عربية. بغداد. ط. ١٩٨٥.

(١١) فقه اللغات السامية لبروكلمان. ترجمة الدكتور رمضان عبد التواب. مطبوعات جامعة الرياض. الرياض. ١٩٧٧.

(١٢) في النحو العربي قواعد وتطبيق للدكتور مهدي المخزومي– القاهرة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي –ك. القاهرة. ١٩٦٦.

(١٣) في النحو العربي نقد وتوجيه للدكتور مهدي المخزومي. منشورات المكتبة العصرية. ط١ بيروت ١٩٦٤.

(١٤) كتاب سيبويه. ج١. تحقيق عبد السلام محمد هرون. دار القلم. القاهرة ١٩٦٦.

(١٥) اللغة العربية معناها ومبناها. للدكتور تمام حسان. الهيأة المصرية العامة لكتاب القاهرة ١٩٧٣.

(١٦) مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة العدد ١٠. ١٩٥٨.

(١٧) المدارس النحوية للدكتور شوقي ضيف– القاهرة. دار المعارف. ط٢. ١٩٥٨.

(١٧) المدارس النحوية للدكتور شوقي ضيف– القاهرة. دار المعارف. ط٢. ١٩٧٣.

(١٨) محيي اللبيب لابن هشام. تحقيق محيي الدين عبد الحميد. منشورات دار الكتاب العربي. بيروت. د. ت.

(١٩) المفصل للزمخشري. منشورات دار الجيل. ط٢. بيروت. ١٩٢٣هـ.

(٢٠) مورفولوجيا الخرافة. فلاديمير بروب. ترجمة ابراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين. ط١. الدار البيضاء ١٩٨٦.

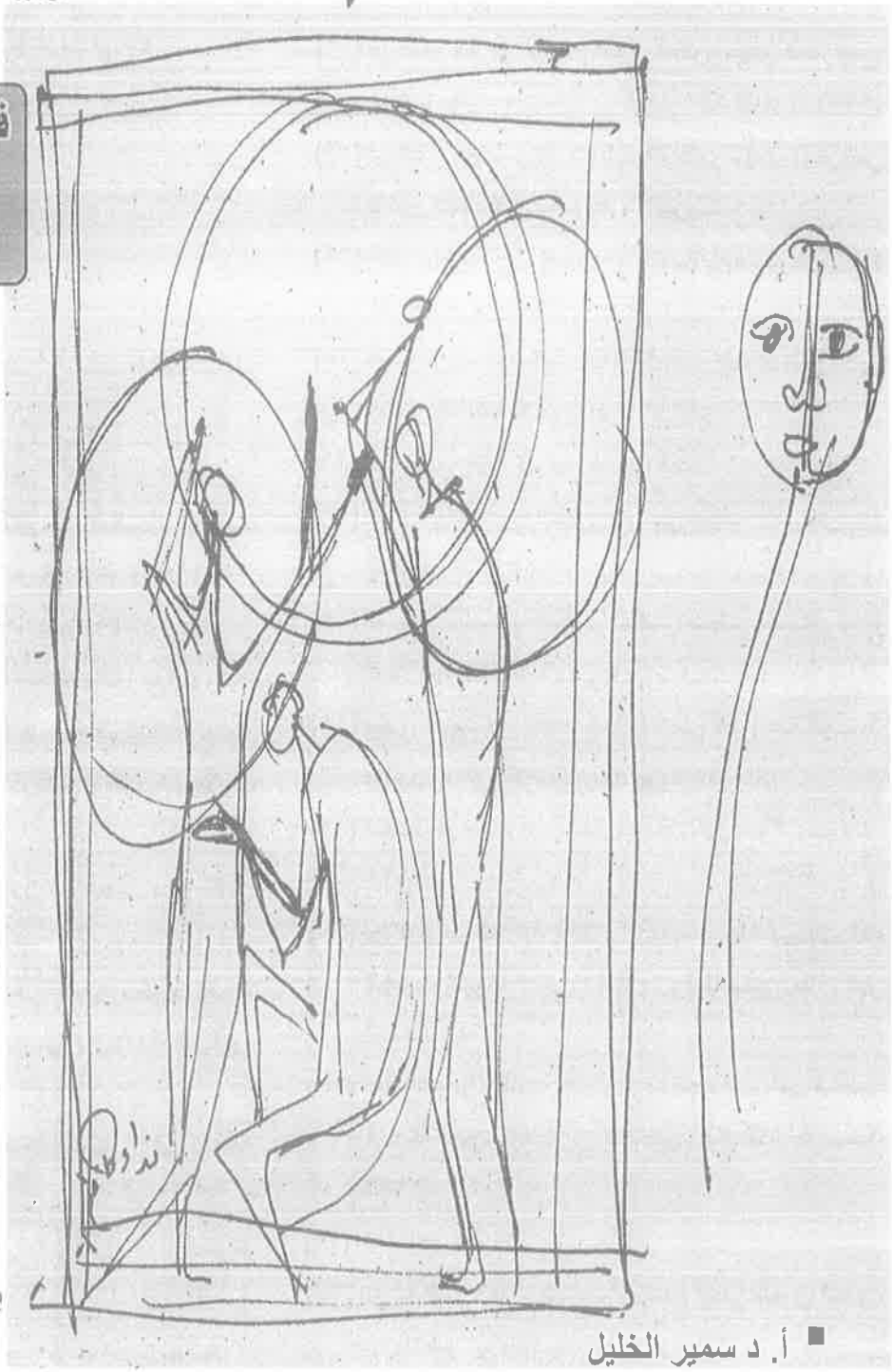
(٢١) النحو العربي والدرس الحديث. د. عبده ابراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين. ط١. الدار البيضاء ١٩٨٦.

(٢٢) نشأة النحو – لمحمد.

(٢٣) نظرية النحو العربي في ضوء مناهج النظر اللغوي الحديث د. نهاد الموسى. المؤسسة العربية.

حداثة لغة أم حداثة أنزياح ؟!

قصيدة النثر التسعينية في العراق أنموذجاً (قراءة نقدية)



تطمح هذه الدراسة الى الاقتراب من قصيدة النثر التسعينية كما عبّر عنها الشعراء الذين وردت قصائدهم في الديوان الجماعي الموسوم بـ (الشعر العراقي الآن) الصادر عام ١٩٩٨ بوصفه أول كتاب يؤرخ لنماذج شعرية تعبر عن أصوات تحاول تلمس طريقها في سماء الشعر .

■ أ. د سمير الخليل
كلية الآداب ـ الجامعة المستنصرية

في البدء لابد من الإشارة الى أننا لسنا بصدد تعريف قصيدة النثر بوصفها جنساً أدبياً، ومدى شرعيتها، وهل أن وجودها كان مبرراً بعد انحسار الأصوات الشعرية المؤثرة في الساحة الأدبية، كما أننا في غنىً عن تتبع ما قيل ضمن هذا الجو الأدبي المتأزم وصراع الأجيال وما تمخض عن كل هذه الصراعات من انحسار النصوص الإبداعية التي ما فتئت تصاب بالتلاشي بسبب سطوة المؤسساتية وما مثلته من رغبة في أن تبقى ممثلة لهوية الإبداع العراقي.

والحديث هنا يشير الى جيل (ما بعد الرواد) وأعني (جيل الستينيات)، إذ أنّ الوصاية على الشعر لا مكان لها في دائرة الإبداع، بعد أن جعل الشاعر الستيني من نفسه عرّاباً للعملية الإبداعية بلجوئه الى هدم النموذج السابق له (جيل الرواد) ومحاولة تأسيس كتابة شعرية منبتّة عن أصول الريادة، وخير شاعر مثل هذه الوصاية هو الشاعر الستيني سامي مهدي في كتبه الثلاثة (أفق الحداثة وحداثة النمط) و (وعي التجديد والرياضة الشعرية في العراق) و (الموجة الصاخبة) واذا كان الكتاب الأول قد تناول (مجلة شعر) وممثليها أدونيس ويوسف الخال بهجوم قاسٍ الى الحد الذي جعله يتهم الشاعرين بالخيانة القومية، فأنّ الكتاب الثاني حاول فيه المؤلف سرقة الأضواء وتغيير زاوية النظر التي ظلت فترة ليست بالقصيرة محاطة بنصوص الرواد عامة والسياب بخاصة، ومحاولة المؤلف تجريد السياب وإخراجه من دائرة الإبداع التي لا تليق به ــ أي السياب ــ بحجة الفهم المشوش للتجديد الذي استغله السياب حين كان محاكياً في قصائده للأساطير ومقتبساً قوالب جاهزة من الشعر الأوربي

أما فيما يخص الكتاب الثالث (الموجة الصاخبة، شعر الستينات في العراق) فقد توجه الهجوم فيه نحو مبدع ستيني من جيل المؤلف هو الشاعر فاضل العزاوي، في محاولة لإخراجه من إطار ولاية الإبداع الستيني بطريقة ممنهجة، إذ أصبح البيان الشعري الستيني بياناً منفرداً بخصوصية تجعل من سامي مهدي هو المبدع الأول في الشعر العراقي في تلك المرحلة بل صاحب نبوءة فيه.

إن مثل هذه المحاولات الكتابية التي كان همّها الأول والرئيس هو الدفاع عن الجيل النموذج ثم تطور بعد حين للبحث عن الشاعر النموذج ضمن الجيل الواحد، إنما هي محاولة كتابية (مدبلجة) بعيدة عن الأساس الذي يجب ان تنطلق منه المفاهيم الإبداعية، مثل مفهوم صراع الأجيال. ولعل هذه المقدمة متأتية من النظرة الفاحصة التي تلت حركة الشعر العراقي بعد جيل الستينيات أو هي متابعة للأصوات التي لم تنضو تحت خارطة الإبداع الستيني، وما مثله الجيل الستيني من دور حاسم في إلغاء ما قبل (جيل الرواد) وسحق ما بعد (الأجيال اللاحقة) الأمر الذي جعل من الشعر العراقي في المرحلة التالية للمرحلة الستينية شعراً متخبطاً، لا يلتقي مع شروط نتاجه الشعري وهو شرط التبني من شعراء الجيل السابق للجيل اللاحق.

ان الانفصال الذي ظهرت بوادره، أول ما ظهرت في الشعر السبعيني اذ اصبح ظاهرة لها ملامح مميزة، بحيث أصبح كل جيل محكوماً أو ملتصقاً بعقدة فيقال الثمانيني والتسعيني حتى وإن كان ذا ملامح

ضبابـــية، الأمر الذي حـــدا بالمتتبـــع للعملية الشـــعرية أن يصل الى نتيجة مفادها أنّ شـــروط الجيل أصبحت غائبة عن وعي المبدع إذ اصبح اسم الجيل اسماً زمنياً لا إبداعياً. وهو أمر له خطورته التي انسحبت على شعرية القول في الوعي الإبداعي، كما أنّ كل جيل أصبح يجد أنّ شعريته هي الأصل فكان التدافع حول هم الكتابـــة الأول هو البحث عن النص الذي يميز كل جيل عن غيره.

*** انتهاك جسد التقديم:**

نحاول في هذا القســـم من الدراســـة تفحـــص الإشارات التي وردت في التقـــديم بـــوصفها اكتناهاً من المقدِّمين لنصوص الشـــعراء التي وردت في هذا الديوان المشـــترك، ولا نريد أن نسبـــق الحـــكم عليها ولكن نود الإشارة الى أن هذه المقدمة.. على الرغم من هامشتيها ــ هي محاولة لإيصال صوت هو في وعي كاتبـــيها صوت مهمل عن قصد، وعلى الرغم من قصر المقـــدمة التي لا تتجاوز أربع صفحات، غير إنها يمكن ان تعد وثيقة أولى غير مكتملة قد تعقبها وثائق أكثر رصانة لاحقـــاً. ارتأى التقديم العزوف عن إصدار تعريف للشعر الذي يكتبـــونه وهذا العزوف لا تغني عنه كتابة الشعر، اذ لابد للمبدع من أن يبـــين لنا تعريفه الخاص للعملية الإبـــداعية التي يمارســـها، الأمر الذي كان له دلالة الغياب عن عنونة الشـــعر، تلك العنونة التي تؤرخ دوماً لعملية الابـــداع، ومدى فهم المبدع للأسئلة الملحة: ماذا أقول؟ لماذا أقول؟ كيف أقول؟

أما أن تظل المقدمة أو التقديم في زاوية الرؤية الانطباعية للعملية الشعرية بمعزل عن الوعي الشعري وهو أمر يبرره التقديم حين يقع في حلقة التوجس من الآخر غير أنّ الآخر المتوجس منه هو ذاته الوصاية التي يبحث عنها الشـــعراء، اذ أنّ أول شـــرخ يتضح في (المقدمة/ التقديم) هو فهم البحث عن الوصاية الشـــعرية. وكأن نصوصهم غير شرعية فاقدة لشـــروط بـــنوتها من وجهة نظر الآخر، في حين يظل التقديم في حالة فهم ملح لهذا الآخر من خلال التأكيد عليه في أقل تقـــدير. ينتقـــل التقديم بعد ذلك الى طبيعة الشكل الشعري الذي كتبت بـــه قصائهم، والذي يمكن تقسيمه الى نمطين:

أولهما: نمط يجده التقـــديم حـــــاضراً في النصوص، وهو النمط الذي يعرفنا به بقوله (قصر جملهم الشعرية وتكثيفها، واعتماد الإدهاش والمفارقـــة وعنصر السخرية وكتابة المهمل من اليومي والمرئي من الأشياء وغيرها من الصفات)[٢]. **أما النمط الثاني** فهـــو النمـــط الغائب كما جاء في التقديم (اضافة الى ما يمكن ان يلمسه القارئ.. وما سيعرفه الباحث والمتتبع عن طريق دراسته للنصوص نفسها)[٣]، ان هذا النمط الذي يظل غائباً، والذي يلقي التقديم تبـــعة اكتناهه على المتلقـــي، هو النمط الذي يفترض ان يمثل جديد قصيدة النثر التسعينية، كما انه كان لزاماً في التقديم ان لا نجد النمط الاول (السائد) بـــل نجد النمط الغائب الذي ظل بعيداً عن التعريب بـــه وهو النمط المختلف. ان هذا الارتبـــاك في صياغة نموذج النمطين يجعل من السائد حاضراً ومن المختلف غائباً عن التقديم، اذ اصبح اشتراكهما ابـــداعاً (لســـمات كتابـــة جديدة) و (النموذج خاص ومبـــتكر يختلف عن اي نموذج وعن أي

تجربة شعرية سابقة) وانه نموذج (لم يرثه الشعراء ولم يستورده احد.. بل صنعوه بكل تفاصيله وتشظياته)، فكيف اذن يمكن بعد هذا تصور هذا التنافر بين قبول الشكل الشعري وبين رفضه، وبين محاولة ايداع نص يكتب على غير مثال، وبين نص جاهز يستل منه الشعراء نصوصهم؟ كما ان التقديم ليس هو الذي عرفنا بشكل قصيدة النثر ذلك الشكل الذي اتضح انه ضبابي اذ لا يوجد تفريق بين شكل الشعر كاطار عام يتخلل كل الفنون الابداعية، وبين شكل قصيدة النثر الذي هو شكل من الاشكال التي يكتب بها الشعر، ثم يأتي بعد هذا الشكل التسعيني الذي يندرج بمجمله بقصيدة النثر وهي الاقرب منه والابعد عنه وهو الابداع الشعري عموماً.

*** العنونة:**

ان عنونة النص الشعري في الادب العربي، ولاسيما الشعر هي تقنية حديثة اتخذت سمتها القارة مع نشأة الشعر الحر، حيث اصبح للعنوان دلالة مهمة لا يمكن اغفالها او التغاضي عنها، واصبحت شهرة النصوص مرتبطة بعنواناتها بالدرجة الاساس فيقال (انشودة المطر) و (النهر والموت) و (بويب) و (المومس العمياء) ولا يقال قصيدة السياب، وذلك ينطبق على الشعر الحر عموماً، ومن هنا تتضح اهمية العنوان في النص الشعري الحديث عامة والشعر الحر بخاصة، اذ يمكن الاقتراب من بنية النص الشعري وفق ما تحدده عنوانات نصوص عدة، وهذا لا يعني التغاضي عن القصيدة وبنيتها وانما نود الاشارة هنا الى نقطة اساسية في دلالة العنوان، هي دلالة الموجّه الاول للنص، اذا افترضنا ان هناك اكثر من موجّه له. ان العنوان يمثل موجهاً يقف بين الدخول الى عالم النص وبين المتلقي، ولا يمكن تصور نص شعري حديث بمعزل عن العنوان وهذا يعني ان للعنوان شعريته ولا يجوز قراءة النص بمعزل عن عنوانه، لان مثل هذه عنوانه ثم ان هناك سؤالاً يتبادر الى الذهن هو: هل العنوان نتيجة يصل اليها المبدع؟ ام هو انبثاقة أولى تعقبها القصيدة كما هو الحال في طباعة النص؟ يمكننا ترجيح الافتراض الاول وهو ان العنوان نتيجة يصل اليها المبدع في نصه، وهذه النتيجة يمكن ان تتم قراءتها بطرق عدة، فاذا كان النص مقدمة فأن البحث عن نتيجة يجب ان تكون في اخر النص عند الطباعة غير انه لا يمكن تصور عنوان يوضع في نهاية القصيدة. هناك مجموعة من الاسئلة نحاول الاجابة عنها في هذه الفقرة، على غرار: هل العنوان يمثل مفاجأة للقارئ؟ وهل هو قضية ملحة يلجأ اليها المبدع؟ او هو تقليد شاع؟ وهل يشكل العنوان بروزاً مفاجئاً او انبثاقاً ضرورياً؟ وهل العنوان هو عبارة تلخص النص؟ وما هي الدلالات التي يخرج اليها العنوان؟ وما المرجعية التي يحيل اليها منذ الوهلة الاولى لقراءتها؟ هل هي دلالة سياسية، دينية، تاريخية، اجتماعية، فلسفية... الخ؟

يجب ان لا يفهم من العنوان شيء زائد عن جسد النص، ان غيابه يعني غياب الدلالة المرجوة منه، انه بطاقة دخول الزامية الى عالم النص، وقد ذكر (امبرتو ايكو): (ان احدا لن يستطيع الافلات من ايحاءاته التي يولدها)[٤] وقد ذكر محمود عبد الوهاب اشارة مهمة حول العنوان بقوله: (ان العنوان ليس بنية نهائية، انما هو بنية

صغرى لا تعمل باستقلال تام عن البنية الكبرى التي تحتها، فالعنوان بهذه الكينونة بنية افتقار يغتني بما يتصل به من قصة ورواية وقصيدة ويؤلف معها وحدة على المستوى الدلالي)[٥].

يحيلنا هذا التعريف الى وعي المبدع الحديث في البحث عن بناء نص متكامل، واذا سلمنا بان العنوان هو بنية افتقار ــ وان كان الاسلم ان نضيف: بنية افتقار تواصل ــ فان هذه البنية لا تلبث ان تندمج ضمن البنية الكبرى (النص) وهو أمر محتوم في صراع البنى. نلجأ اولا الى احصاء عنوانات القصائد ومدى تكرارها للنصوص، مبتدئين بالتكرار اللفظي، يليه التكرار الايحائي ثم نحاول تبيين دور كل من التكرارين ضمن النصوص، وأيهما لعب دوراً في منحى النص انشداداً نحو عنوانه. ان المقصود بالتكرار اللفظي هو ان يتكرر العنوان لفظياً داخل النص، اما الايحائي هو تكراره ايحائياً، وقد شكل التكرار في نصوص (الشعر العراقي الان) والبالغ عددها (٤٨) نصاً لـ (٢٧) شاعراً، الاتي: نسبة الشعراء الذين استخدموا التكرار اللفظي كانت (٧٧%) وهي نسبة كبيرة تحيل الى ان الوعي لصياغة العنوان قد اتجه نحو التكرار اللفظي دون الايحائي.

ان وظيفة التكرار اللفظي فيما يخص عنونة النصوص هي وظيفة المتن والهامش، أي ان العنوان يصبح متناً في حين يتنحى النص ليصبح هامشاً للعنوان، وهذا الهامش يظل راصداً للعنونة دون محاولة خرقها، فالعنوان يظل مسايراً للنص والعكس صحيح، اي ان وظيفة التوتر التي يسعى اليها كل من النص الى العنوان تصبح احالات غايتها التفسير، ومثال ذلك قصيدة (نحن)[٦] للشاعر عباس اليوسفي حيث يتكون النص من (٧) مقاطع لذلك وجد الشاعر لزاماً عليه ان يكرر العنوان في المقاطع السبعة جميعها، والحال كذلك في قصيدة (انا افكر)[٧] للشاعر نفسه حيث يظل النص مشدوداً الى العنوان مما يعطي القارئ ايحاء بان النص كتابة موسعة للعنوان.

اما فيما يخص التكرار الايحائي فقد لعبت وظيفة العنوان دوراً نضجاً، حيث استثمرت النصوص الجانب الايحائي لتغييب الدلالة اللفظية، ومحاولة سبر العنوان كتابة النص، مما يمنح المتلقي قدرة على تأويل العنونة، اذ يصبح النص امتداداً دلالياً للعنوان، مثل نص (غيوم متفرقة)[٨] للشاعر حسن السلمان بل ان التأويل يلعب دوراً متميزاً للكشف عن العلاقة بين النص والعنوان كما في نص الشاعر حسن جوان (عدن)[٩] فالنص يلتقي مع عنوانه ولكن ليس على الصفحة، وانما يظل الامتداد بينهما يمثل اطاراً دلالياً لا يمكن الغاء دوره ضمن بنية النص الكلية. اما فيما يخص المرجعيات التي تحيل اليها عنوانات النصوص فهي مرجعيات اجتماعية، لان المرجعية لا يمكن ان نستشفها من العنوان بمعزل عن النص، وحيث ان النصوص في الاعم الاغلب قد اعتمدت التصوير لا التصور ــ كما تبين لاحقاً ــ فان المرجعية الاجتماعية تظل هي المهيمنة بغض النظر عن بعض الفروقات التي لا تمثل نضجاً في استثمار المرجعية.

*** المقومات المرئية:**

بما ان النص الحديث نص (مقروء/ كتابي)، لذا

اصبح لزاماً على منشئ النص ان يغني الدلالة بالمقوم المرئي، ويلجأ اليه ويستخدمه في كتابة نصه، واذا كانت قصيدة النثر منفلتة من اطار الوزن الذي يحكم في غالب الاحيان الشكل الطباعي الذي يكتب النص على اساسه فأن استثمار المقوم المرئي في النص النثري يجب ان يتم بصورة واعية واكثر حذراً لأنها أسهل منالاً، كما أنّ المقوم المرئي هو محاولة الاستفادة من كل مساحة كتابية ضمن جسد الورقة، لأن (قصيدة النثر لم تقف عند تغيب النظام الكتابي فحسب وانما تعدت نحو استغلال ابعاد مرتبة لمدلولات قائمة فيها بوصفها تقويماً لها وتعزيزاً لتقبل جماليتها)[10].

يقسم د. محمد حافظ ذياب المقومات المرئية الى (الفراغية والتقطيع، والتجسيم والخطوط والتهميش)[11] ثم يورد تعريفاً لكل مقوم من هذه المقومات ولكننا لم نلحظ استثماراً لأي مقوم مرئي من التي ذكرها في نصوص (الشعر العراقي الآن) باستثناء محاولة جمال الحلاق في قصيدته (جنون العائلة) حيث شكلت الفقرة الثانية والثالثة والرابعة استثماراً للمقوم المرئي (للتجسيم) والمقصود به (قامت القصيدة كتابياً على وفق الموضوع الذي تتمحور حوله فتؤكد دلالته صورياً ايضاً)[12] يقول:

دائماً

تخرجين من الإطار

كلوحة

أخرى

ان السطر الثاني (تخرجين من الاطار) يعمد الى فعل الخروج عن نظام الاسطر الباقية مرئياً ودلالياً، بل ان استثمار هذا المقوم المرئي يشير الى امكانية قراءة النص بطريقتين:

الأولى: هي الطريقة الاعتيادية كما اثبتها الشاعر مع الالتفات الى (الجار والمجرور) (من الاطار) أي التوقف عند السطر الثاني مدة زمنية أطول من باقي الاسطر.

أما القراءة الثانية فهي الاكثر استثارة للحاسة الشعرية وللذائقة الفنية، حين التغاظي عن الجار والمجرور (من الاطار) وقراءة النص بطريقة عمودية ومن ثم العودة الى (من الاطار) كي نضعه بعد السطر الرابع وهذه القراءة ذات مدة زمنية اطول:

دائماً

تخرجين

كلوحة

من الاطار

غير ان كتابة النص بهذه الطريقة تعني التقليل من شعرية المقوم المرئي الذي لعب دوراً في اضفاء دلالة مرئية على النص.

أما الفقرة الثالثة من النص ذاته فقد استثمر فيها جمال الحلاق المقوم المرئي (التجسيم ايضاً) ولكن بطريقة مختلفة عن استخدامه الفقرة الثانية يقول فيه:

البسي ابناءنا الكمامات

اغلقي كل النوافذ

كل الشوارع

فالهواء

قادم

وهو شكل تجسيدي يتناص مع نص مشهور لفاضل العزاوي بعنوان (القصيدة التي تأكل نفسها)[١٣] وقد وفق الحلاق في ربط المقوم المرئي بالجانب الدلالي، فالنص يمثل في دلالته الانزواء نحو نقطة معينة تمثل الهرب لقدوم طارئ معين اذ يبدأ النص من افق متسع وحركة باتجاهات عدة الى أفق تقابل مع غياب الكلمات، ومحاولة جعل مساحة محدودة لقادم واحد بعد ان كان النص مكتظاً بأكثر من حركة من اشخاص عدة ان هذا الشكل التجسيمي الذي صور التآكل دلالياً ومرئياً وحدد حركة الجميع باستثناء واحد قد لعب دوراً في ان تكون المفردات الاخيرة (قادم) قد ازاحت جميع المفردات السابقة لها وبقيت هي، بمعنى تآكل الشكل قد انفرد به الهواء انفراداً. اما بالنسبة للفقرة الرابعة فأن استخدام الشكل التجسيمي لدى الحلاق يمثل مفارقة في جانب ومسايرة للشكل التجسيمي في جانب آخر حين يقول:

حديثهم عن ندائنا

قولي لهم

كانت الثياب ضيقة عليه

فتعرى

قال له أبوه

تموت باكراً

او تندم

لكنه الآن

اكثر شيخوخة من جدكم

الحريص جداً

على ثيابه الضيقة

لقد حرصنا بجهد الامكان على ان تكون نهايات الاسطر موافقة تماماً للشكل الطباعي الذي اراده الشاعر، وما يهمنا في هذه الفقرة هو السطر الثالث (كانت الثياب ضيقة عليه) حيث احتلت اكبر مساحة طباعية من باقي الاسطر، وقد شكل هذا المقوم المرئي مفارقة مع الدلالة اذ ان المقوم المرئي قد شهد اتساعاً في حين ان الدلالة قد خرجت الى معنى الضيق، وهذا لا يعني ان الشاعر كان محكوماً بالوصول الى نهاية المعنى، أي ان ترتيب (فعل ماضي ناقص + خبر + متعلق "جار ومجرور") كان محكوماً به الشاعر وانما الترتيب جاء ضمن وعي في رصد مفارقة مرئية ــ اذا صح التعبير ــ وما يؤكد ذلك ان الفعل تعرى الذي يعني الانفلات او التحرر كما خرج اليه النص قد اخذ اصغر مساحة طباعية مما واصل عملية المفارقة المرئية، التعري هو اختزال الثياب الضيقة بمعنى التقليل مما كان الآخر.

*** الأنظمة الكتابية:**

النظام الكتابي في قصيدة النثر نظام حر أو اكثر حرية من الانظمة الكتابية التي تحكم الشعر الحر، والانظمة الكتابية وسيلة معالجة للدلالة وفق ما يتصوره منشئ النص، وقد حدد الدكتور سرور عبد الرحمن (قصيدة النثر ص٤٥) ثلاثة انظمة كتابية في قصيدة النثر العربية هي:

١. النظام السطري.

٢. النظام الفقري.

٣. النظام المركب (السطري، الفقري).

وقد شهدت نصوص (الشعر العراقي الان) اقتراباً يكاد يكون تاماً بالنظام السطري من غير النظامين الاخرين، واذ كان (الشعر المنثور الذي ظهر في بداية هذا القرن هو أول نتاج شعري في الادب العربي صيغ بهذه الصورة)[١٤] فان هذه النصوص قد ظلت محافظة على النظام السطري باستثناء محاولات قليلة جداً افادت من النظامين الاخرين، اما الرغبة في مثل هذا النظام فانها متأتية من محاولة استعادة ذلك القدر من الايقاع الانتقالي القائم فيها، اضافة الى ان تفاوت طول الاسطر وغياب انتظاماتها الداخلية يؤديان الى تضاؤل الايقاع، غير ان حدود ذلك الابتسار كافية لاضاءة النسق واجزاء منه وابرازه، وفي الوقت نفسه يعالج المعنى المراد في كل سطر، وينثال بأسلوب طبيعي من دون توقيت محدد له.

وقد تكون الاسطر قليلة، وذلك تركيز فيما يرد من الاسطر الواحد عقب الاخر كما يتجلى في نص فرج خطاب الموسوم بـ (لصوص)[١٥] الذي يقول فيه:

لصوص بلون الرونز
ايقظوني في الظهيرة
واشعلوا من حولي
النار

او في نص (اصطفاف)[١٦] لجمال جاسم امين

هذه الارض
مقسمة تماماً
والحياة اصطفاف
انا وراءك
ينبغي ــ اذن ــ ان تموت قبلي..

وقد تكون الاسطر طويلة استرسالاً لاحتواء المعنى وانثيالاً وتدفقاً. وتظل محافظة مع ذلك على النظام السطري كما في نص (مواء)[١٧] لسلام دواي:

قبل ان تتسلقي كلبلاب طائش
كنت تمرين كسحابة فأشتعل كبرق
كنت السخونة وانا على جسدك اتفصد
وفوق قميصك أجف وأنفد

أو في قصيدة (افعل ما يحلو لي)[١٨] لعبد الخالق كيطان:

اتنزّه في حديقة الزوراء
والعب كرة القدم مع الصغار
قلت لحبيبتي وهي تهم باشعال النار
هكذا كنت افعل وامي حين ابتدأت الحرب

وقد يلعب النظام السطري دوراً في خلق اطار عنقودي اذ يصبح كل عنقود من عناقيده صورة من صور الحالة او جانباً من جوانب الفكرة، وخير مثال على ذلك نص عباس اليوسفي (نحن)[١٩] والذي يتكون من عناقيد سبعة نقطتع منها اربعة:

١. نحن الذين لاسمك لنا
سوى البحار

نتلذذ باصطيادها

في شباك

من الرؤيا

٢. نحن الجهات العاجزة

عن ادراك ذاتها..

٣. نحن الرياح التي لا تتضح

برغم هبوب الاشجار

٤. نحن ممتلكات لا تحصى

لشراهة

لا تحصى ايضاً.

فكل عنقود من هذه العناقيد الاربعة يمثل صورة مستقلة ومجاورة للصورة المتقدمة والمتأخرة عليها وتشكل بمجموعها رؤيا معينة، كما انه يحاول توسيع رؤياه كلما تقدم في الانتهاء من عناقيده. وما وجدناه في نص حسين علي يونس (بغداديات)[٢٠] يلتزم النظام نفسه والاطار ذاته.

اما بالنسبة الى النظام الفقري فلم يكتب به سوى محمد غازي في نصه (جرائم شخصية جداً)[٢١] وهذا النظام (من أجلى انظمة قصيدة النثر فهو يقوم على الفقرة الشبيهة بالفقرة النثرية الموجودة في القصص والمقالات)[٢٢] غير ان محمد غازي لم يوفق في هذا النظام اذ ابتعد عن الجانب الايحائي واقترب بشكل يكاد يكون تماماً من بناء الاقصوصة، بل ان هناك كثيراً من الاقصوصات قد كتبت على هذا النمط كما ان الكتابة ضمن النظام المركب كانت غائبة تماماً.

*** رؤية العالم:**

في البدء يجب التمييز بين رؤية الشيء وبين رؤياه، لان رؤية الشيء المجردة توصلنا الى تصوير الاشياء المحيطة من حولنا، وهي انعكاس محض، مما يجعل منها عملية آلية لا يمكن لها ان تشد المتلقي الا لوهلة قصيرة، اما رؤيا الشيء فهي تصوره أي وضع الشيء ضمن افق غير محدد، هو حالة اشتهاء الشيء ضمن لا زمنية العبارة وهذا ما يلجأ اليه الشاعر حين يكون قريباً من عملية الابداع الشعري.

ان قصائد (الشعر العراقي الان) تقف بين التصور والتصوير وان كانت تميل بثقلها الاكبر نحو التصوير مما يجعل منها نصوصاً مفتقرة لرؤيتها الخاصة، اذ يكاد كل نص يمثل مشهداً مقتطعاً من الحياة بغض النظر عن مدى قيمة هذا الالتقاط، وهو التقاط عفوي يقع الشاعر فيه تحت ضغط الرغبة في جعل العبارة مكثفة والجمل قصيرة، ولو توقفنا عند العبارة المكثفة والجمل القصيرة لوجدنا ان اللجوء الى الاولى يصبح نتيجة طبيعية في تشكل الثانية، غير ان المفارقة تتضح في ان قصر العبارة لا يعني بالضرورة تكثيفها والعكس صحيح، فالتكثيف سمة مميزة للتعابير المشحونة بأكبر عدد من الايحاءات الدلالية، وهو نتيجة الرؤية التي تنأى عن الترهل، بوصفه تقنية لازمت النص الحديث نجده لا يقتضي الكتابة وانما الكتابة هي التي تقتضيه، ان ملاحقة الكتابة للتكثيف تعني ملاحقة الفكر القادر على خلق التوازن بين الرؤية والكلمة، ولكن ما هي الضوابط التي يمكن الاحتكام اليها عند قراءة النص الموسوم

بالتكثيف؟ وهي:

١. هو نص رؤيوي/ اشراقي، لا يمنح نفسه للقارئ منذ القراءة الاولى فهو نص عصي عن الاستبدال الذي يحيل الى الغاء الفجوة.

٢. نظام العلاقات وهو نظام غير اعتباطي، وعليه فهو نص يقوم على الاختلاف من دون البحث عن الغاء السائد.

٣. ذاكرة النص المكثف انبثاقية تبتعد عن الاسترجاع او الانعكاس مما يجعله نصاً مستدرجاً (بكسر الراء) للنصوص وليس مستدرجاً (بفتح الراء) لنصوص اخرى.

ان الرؤية للعالم كما تتجلى في أعمال جورج لوكاتش ومن بعده اعمال لوسيان غولدمان هي تصور معين للانسان والطبيعة والوجود يحضر اما في الآداب او الفلسفة وهذه الرؤية للعالم يعبر عنها الاديب او الفيلسوف تحت تأثير مجموعة من العوامل الذاتية الشخصية والاجتماعية الخارجية[٢٣] ويحدد غولدمان نوعين من الوعي في رؤية العالم وهما: الوعي العقلي وهو (الوعي الناجم عن الماضي وتختلف حيثياته وظروفه واحداثه) والوعي الممكن: وهو (ما يمكن ان تفعله طبقة اجتماعية ما بعد ان تتعرض لمتغيرات مختلفة من دون ان تفقد طابعها الطبقي)[٢٤].

يذكر سرور عبد الرحمن خمسة أنواع للرؤية للعالم تمثلت في قصائد النثر وهي: الرؤية الصوفية للعالم، والرؤية الثورية، والرؤية الدينية، والرؤية الطفولية، والرؤية الاغترابية. واذا كانت الرؤى الثلاث الاولى تتطلب من منشئ النص وعياً كافياً بالتراث الصوفي والايديولوجيات والاديان حسب الترتيب فإن الرؤيتين الاخيرتين (الطفولية والاغترابية) تمثلان الاقتراب من الذات في حالة التخلي عن الافق المرجعي والملاحظ ان نصوص (الشعر العراقي الان) قد شهدت اقتراباً تاماً من الرؤية الاغترابية للعالم، وليس ذلك الاقتراب كان مقترناً بدرجة كافية من الوعي وانما لأنّ هذه الرؤية أقرب ما تكون الى الرؤية الفضفاضة، لما اصبح عليه مصطلح الاغتراب من أفق غير محدد حيث ان الاغتراب هو (انفصال الفرد عن جماعته او انفصال الجماعة عن اخرى اكبر منها)[٢٥] فضلاً عن الشعور بعدم الراحة على اثر ذلك، ومما يمثل هذه الرؤية في (الشعر العراقي الان) نص سلام دواي (الشاهد)[٢٦] يقول فيه:

ـ١ـ

حين تفجّر
لم يسقط أحد
لم يهرب أحد
لم يأبه أحد
فلملم شظاياه
وتوارى خجلاً

ـ٢ـ

الاشياء القابعة في الظل
هناك تحت الاشجار
تلكم قلوبنا

تذرف عليها العصافير

هكذا جسدت قصيدة النثر التسعينية في العراق اسقاطات الحداثة وتلقفت المنجز الشعري العالمي والعربي فكانت بحق رؤية جديدة الى العالم تغاير الرؤية المألوفة وكأنها خروج متمرد على نمط العصور السالفة والعصر الراهن، فهي مأخوذة نحو المستقبل في كل خطوة تخطوها لتبحث عن الدهشة والغرابة.

الهوامش:

(١) الشعر العراقي الآن ، مجموعة شعراء: ٤.

(٢) المصدر نفسه: ٤

(٣) المصدر السابق:٤

(٤) نقلا عن ثريا النص لمحمود عبد الوهاب:٩

(٥) المصدر السابق: ٩-١٠

(٦) الشعر العراقي الآن: ١٥

(٧) المصدر نفسه: ١٧

(٨) المصدر السابق: ٤٧

(٩) المصدر السابق: ٦٣

(١٠) قصيدة النثر في الادب العربي المعاصر، سرور عبد الرحمن:٥٢

(١١) طوبوغرافية النص الشعري، م المنار ع٥١ سنة ١٩٨٩ ص١١٨

(١٢) طوبوغرافية النص الشعري، م المنار ع٥١ سنة ١٩٨٩ ص١٢١

(١٣) سلاماً ايتها الموجه سلاماً ايها البحر:٨٩

(١٤) المصدر السابق: ٤٥

(١٥) الشعر العراقي الآن : ١٠

(١٦) المصدر نفسه: ٢٥

(١٧) المضدر نفسه: ٣٠

(١٨) المصدر السابق: ٣٩

(١٩) المصدر السابق: ١٥

(٢٠) الشعر العراقي الآن : ٣٨

(٢١) المصدر السابق: ٣٨

(٢٢) قصيدة النثر في الشعر العربي المعاصر: ٤٨

(٢٣) في البنيوية التركيبية، جمال شحيذ: ٤٠

(٢٤) المصدر السابق: ٤٠

(٢٥) الاغتراب في الذات، صهيب الشاروني، م عالم الفكر، ع ١، ص ٧٠

(٢٦) الشعر العراقي الآن: ٣٢

مصادر البحث ومراجعه

١. ثريا النص: محمود عبد الوهاب ــ الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية ــ بغداد ١٩٩٥.

٢. الشعر العراق الآن: مجموعة شعراء ــ منشورات اتحاد الادباء ــ بغداد ١٩٩٨.

٤. في البنيوية التكوينية: جمال شحيذ دار القبس ــ سورية (دمشق) ١٩٨٦.

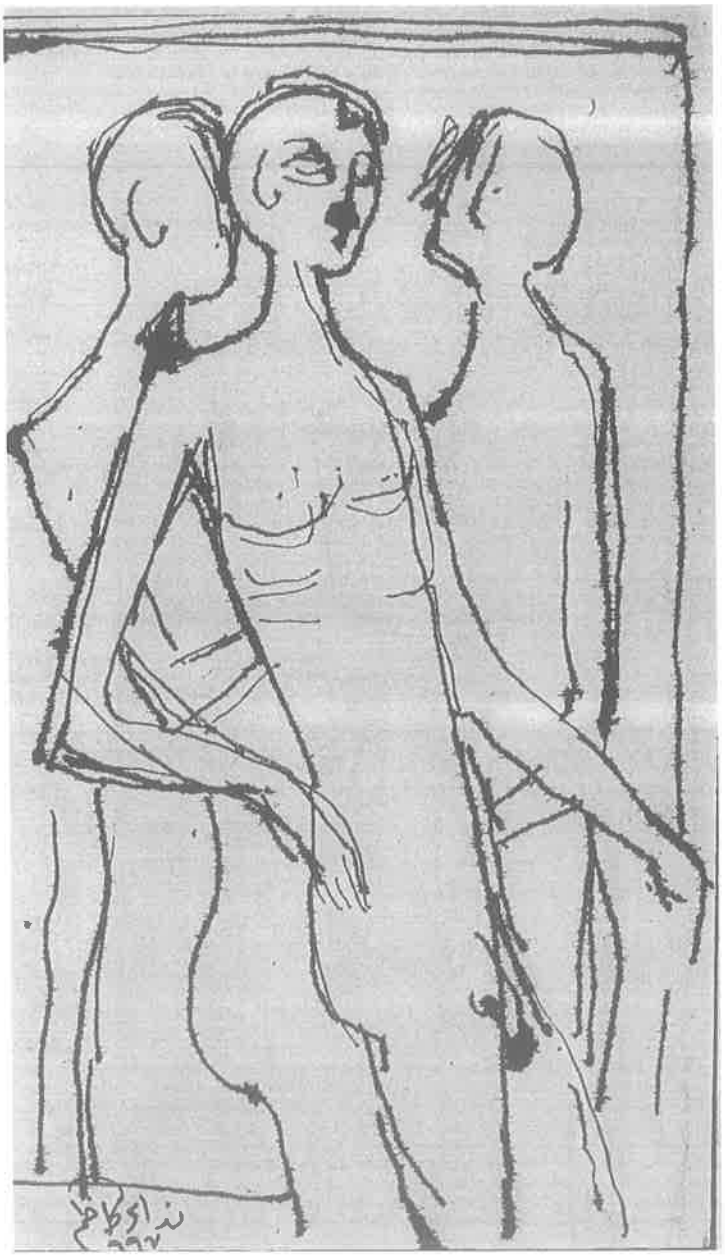
٥. فصيدة النثر في الادب العربي المعاصر: د. سرور عبد الرحمن ــ دار توبيقال ــ المغرب ١٩٩٢.

٦. قصيدة النثر من بودلير الى ايامنا: سوزان بيرنار ــ ترجمة زهير مغامس ــ دار المأمون ــ بغداد ١٩٩٣.

٧. طوبوغرافيا النص الشعري: د. محمد حافظ ذياب ــ مجلة المنار ــ العدد ٥١ سنة ١٩٨٩.

تطور المناهج الاجتماعية
في النقد الأدبي

■ د. عبد الهادي احمد الفرطوسي



مع بدايات القرن التاسع عشر بدأ الاهتمام بدراسة العلاقة بين الناحية الاجتماعية و الأدب، فصدر آنذاك كتاب لمدام دوستال تحت عنوان "الأدب في علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية" متناولاً تأثير الدين و العادات و القوانين في الأدب، و تأثير الأدب فيها[1]، لكن الجذور الأولى للمنهج النقدي الاجتماعي ترجع إلى هيجل، إذ ربط بين ظهور الرواية و التغيرات الاجتماعية، مستنتجاً أن الانتقال من الملحمة إلى الرواية جاء نتيجة لصعود البرجوازية، و ما تملكه من هواجس أخلاقية و تعليمية[2]، و قد اتضحت ملامحه بعد ذلك لدى فردريك أنجلز ، الذي دعا إلى ضرورة تعدد وجهات النظر المتناقضة في الرواية ، نلمس ذلك في رسالة وجهها إلى لاسال عام ١٨٩٥ ، بخصوص عمله التراجيدي "فرانس فون سكنجن"، فقد انتقد العمل من حيث محتواه التاريخي، إذ أبرز جانبي حركة العصر : حركة النبلاء الوطنية، و الحركة النظرية للنزعة الإنسانية دون أن يبرز العناصر غير الرسمية من عامة و فلاحين، و قد علل أنجلز هذا الانتقاد بأن إبراز العناصر غير الرسمية يمنح النص عناصر جديدة لبعث الحياة في الدراما[3].

بينما نجد أنجلز في رسالة أخرى يبعثها إلى الكاتبة مينا كاوتسكي (وهي والدة كارل كاوتسكي زعيم الحزب الاستراكي الديمقراطي الألماني) حول روايتها " القدامى والجدد" ، يطري فيها ذلك التقابل القائم في تصوير الوسطين المتضادين: الإرستقراطية النمساوية وعمال مناجم الملح، ويجد في ذلك التقابل قوة تضفي على الطبائع صفة فردية[٤].

لقد ظل الاهتمام بالمضامين قائماً لتحديد موقف المؤلف من الصراع الطبقي، ما دام المجتمع يشهد صراعاً طبقياً، بوصف الفن شكلا من أشكال البنية الفكرية للمجتمع وبذلك فقد اغفل هذا المنهج الجانب الجمالي وعلاقته بالدلالة الاجتماعية والأيديولوجية، واكتفى بالمقارنة بين ما موجود في الرواية من أماكن وشخصيات وبين ما يقابلها في الواقع الخارجي ، هكذا لم يناقش النقد الاجتماعي تميز الأدب عن الأيديولوجيا حتى جاء جورج بليخانوف فطرح هذا الموضوع في المجال النظري فقط[١].

في هذا الوقت كان لفلادمير لينين إسهامته من خلال عدة مقالات كتبها حول تولستوي، لكن ما كتبه لم يكن منطلقاً من عقلية الناقد الأدبي ، وإنما كان صادراً من عقلية سياسية مؤدلجة، فكان يبحث عن تولستوي لا في نصوصه الإبداعية ، وإنما في تاريخ روسيا الممتد بين ١٨٦١ و١٩٠٤ ، تلك الحقبة التي صورها تولستوي بدقة في معظم أعماله والتي مثلت حسب لينين مرحلة تفسخ المجتمع البطريركي والانتقال من القنانة إلى الرأسمالية[٢]، فكان يحاكم أفكار تولستوي على ضوء أيديولوجيته (هو) الماركسية، يقول : " إن نقد النظم الحالية من قبل تولستوي يختلف عن نقد هذه الأنظمة نفسها من قبل ممثلي الحركة العمالية المعاصرة بكون تولستوي ينظر إلى الأمور من خلال وجهة نظر الفلاح البطريركي الساذج وينقل

ديستويفسكي

الفلاح إلى نقده ومذهبه[٣]"، ويرى في مقال آخر أن وجهة النظر التي يقدمها تولستوي ليست سوى الانعكاس الأيديولوجي لنظام القنانة[٤]، وآخر ما يصل إليه :" أن مذهب تولستوي طوباوي لا جدال في ذلك، وهو في محتواه رجعي بأدق ما في هذه الكلمة من معنى وأعمقه"[٥].

غير أن جذور المناهج الاجتماعية في روسيا ترجع إلى زمن أبعد من بليخانوف ولينين ، فقد ظهر منذ عام ١٨٣٤ على يد بيلينسكي ثم تشيرنيفسكي ودوبروليوبوف ما يسمى بالنقد الثوري الديمقراطي ، الذي يؤمن بالدور الاجتماعي للفن، ويسعى إلى توجيه النقد نحو حب الوطن والشعب، متخذا من أعمال بوشكين وتكراسوف وسالتيكوف ميادين للتطبيق، وكان هذا الاتجاه مختلفاً عن الاتجاه الواقعي الانتقادي، إذ كان مقيداً بوجهة نظر مجتمع برجوازي إقطاعي[٦].

لقد ظل جانب من هذه الأفكار قائما لدى أنصار المذهب الاجتماعي في النقد الأدبي على امتداد القرن العشرين، ولعل دراسة أرنولد كيتل عن الواقعية والحكاية الخيالية مصداقاً على ذلك، فهو يرى أن سبب ظهور الرواية يعود إلى رغبة البرجوازية الناشئة في تمزيق حجب الحكاية الخيالية عن وجه الإقطاع ليعري قيمه ومقدساته ويقوضها، ثم يجد في موضع آخر أن سبب ابتداء أدب القرن العشرين بكونراد هو كون القرن العشرين يمثل عصر الامبريالية[١].

وتأتي الانتقالة النوعية على يد **بيير ماشيري** ، الذي أسس نظريته على ضوء مفاهيم لينين الآنف ذكرها في كتابه "من أجل نظرية للإنتاج الأدبي" ، لكنه يبدأ نظريته بأن صورة الواقع التي تعكسها مرآة النص الأدبي، على وفق لينين ، يبحث عنها في الشكل الذي ترسمه مرآة النص ، وليس في الواقع، هكذا رفض فكرة التنقل بين النص والواقع – كما هو الحال عند لينين – ودعا إلى الاكتفاء بتحليل النص ، ويقود التحليل إلى نتيجة مفادها أن الأيديولوجيات المختلفة تصير مكونات أولية للنص، وهي لا تملك نفس القوة التي تمتلكها في الواقع؛ لأنها محاصرة بوجود بعضها إلى جانب بعض أولاً ، وبحكم تعدد القراء ثانياً، إذ تتعدد التأويلات، وتبقى أيديولوجية المؤلف تتحرك بسرية بين الأيديولوجيات المعروضة، بعدها يخرج ماشيري إلى وجود علاقة احتجاج بين محتوى النص متمثلا بالأيديولوجيات المتعارضة المستمدة من الواقع ، ثم بين النص ككل(المعبّر عن أيديولوجية المؤلف) وبين محتواه، وتنشأ عن هذا الاصطراع رؤية الكاتب[٢]، يتضح جانب من هذه الرؤيا في تحليل ماشيري لرواية " الفلاحين" لبلزاك، حيث يتوصل إلى التمييز بين كاتب الرواية الموالي للسلطة وراوي الرواية الذي يستنكر خطابه خطاب الكاتب[٣]، وهنا يتضح أثر السيميائية والمناهج الحديثة على ماشيري.

ميخائيل باختين

تقارب بعض هذه التصورات أفكار ميخائيل باختين إلى درجة كبيرة، فقد نظر إلى الرواية في كتابه " الكلمة في الرواية" على أنها تنوع كلامي اجتماعي منظم، تتباين فيه أصوات فردية متعددة، ويتجسد ذلك التنوع الاجتماعي من خلال وحدات التأليف الأساسية التي تتكون من كلام المؤلف وكلام الرواة وكلام الأبطال .. إذ يكون التنوع الكلامي موجوداً في كل وحدة من هذه الوحدات، وبهذا التنوع تتعدد الأصوات الاجتماعية، ويضيف باختين أن اكتساب هذه الشحنة الحوارية تشكل الخصيصة الأساسية للأسلوبية الروائية[٤].

ويعالج باختين في موضع آخر من الكتاب أثر تعدد الأصوات على الكلمة، موازنا بين الكلمة خارج سياقها والكلمة داخل نسيجها الروائي ، ففي الحالة الأولى تكون الكلمة محايدة لا تخص أحدا، أو هي مجرد إمكانية كلامية، أما داخل السياق فنكون إزاء كلمة حية ، بينها وبين موضوعها ، وبينها وبين المتكلم وسط من كلمات الغير في الموضوع نفسه تتشكل أسلوبيا من خلال عملية التفاعل معه، هكذا تكون الكلمة مكبلة ومخترقة بالأفكار العامة ووجهات النظر المختلفة، وبذلك فحين تتوجه الكلمة إلى موضوعها تدخل في هذا الوسط المتوتر والمضطرب حوارياً فتندمج في بعض هذه الأفكار ووجهات النظر، وتنفر من بعضها الآخر، وتتقاطع مع بعضها الثالث، بهذا التعقيد تتشكل الكلمة وتترسب كل تلك الأفكار في طبقات معانيها[٦].

وفي موضع ثالث يفيد أن لغات التنوع الكلامي (لغة القصيدة الملحمية ولغة الرمزية المبكرة، لغة الطالب ولغة الأطفال ولغة المثقف الصغير ...) تلك جميعا وجهات نظر خاصة إلى العالم وأشكال لوعيه بالكلمة ، وبناء على ذلك فيمكن مقارنتها الواحدة بالأخرى، كما يمكن أن تكمل أو تناقض إحداها الأخرى أو ترتبط بها حوارياً ، كما يمكن أن تلتقي وتتعايش في وعي الناس ووعي الروائي خاصة، هكذا تعيش هذه اللغات وتتشكل في التنوع الكلامي الاجتماعي، وتنتظم في مستوى واحد هو مستوى الرواية[٧].

وفي كتابه الموسوم بـ " **قضايا الفن الإبداعي عند دستويفسكي**" نجد باختين يطبق الأفكار المذكورة في كتابه السابق على أعمال دستويفسكي ، فيؤكد عملياً تعدد الأصوات أو الأيديولوجيات في النص الواحد، قائلاً أن البطل لم يعد بوقاً لصوت المؤلف[٨]، وإنما يعرض بوصفه شخصية غيرية تتمتع باستقلاليتها داخل بنية الرواية دون أن يمزج المؤلف صوته معها[٩]، بهذا تكون روايات دستويفسكي – بحسب باختين – روايات متعددة الأصوات تعرض من خلال عدد من الذهنيات الكاملة القيمة[١٠]، تتمتع فيها الشخصيات بوعي ذاتي، وبوساطة هذا الوعي الذاتي تستطيع التعبير عن نفسها دون الاندماج بصوت

المؤلف، ويحافظ داخل العمل الأدبي على مسافة تفصل بين البطل والمؤلف، بل يجد باختين ذلك شرطاً أساسياً من شروط العمل الأدبي، يقول :" ما لم يُقطع الحبل السري الذي يربط البطل بمؤلفه فلن نجد أمامنا عملاً أدبياً بل وثيقة شخصية[١١].

وفي فصل آخر من الكتاب المذكور يناقش باختين الفكرة عند دستويفسكي ، مقسما العالم الفني على صنفين: مونولوجي، ودايالوجي:

في الصنف الأول ينقسم كل ما هو أيديولوجي على فئتين: فئة يراها المؤلف صائبة ويقينية، فيؤكدها بوساطة نبرات خاصة ومن خلال وضعها المتميز في العمل الأدبي، وفئة أخرى غير صائبة أو قليلة الأهمية من وجهة نظر المؤلف فيجري رفضها جدالياً، أو أنها تفقد قيمتها الدلالية المباشرة بجعلها مجرد عناصر بسيطة داخل التشخيص الوصفي. ويرى باختين أن هذا الصنف المونولوجي اكتسب تعبيره من الفلسفة المثالية ذات المبدأ الواحدي (الذي يؤكد وحدة الوجود)، ويضيف أن الاتجاه الطوباوي بأكمله قام بالاستناد إلى هذا المبدأ المونولوجي، ونشأ عنه الوعي الواحد ووجهة النظر الواحدة[١].

أما الصنف الثاني الدايالوجي المتجسد في عموم أعمال دستويفسكي، فقد اتسم بالقدرة على تصوير فكرة الغير مع الحفاظ على كل قيمها الدلالية والحفاظ على المسافة الفاصلة بينها وبين أيديولوجيته الخاصة،

وبذلك صار دستويفسكي فنان الفكرة العظيم[٢]، وصارت الفكرة تبدأ الحياة فتتشكل وتتطور وتولد أفكاراً جديدة عندما تقيم علاقات دايالوجية جوهرية مع أفكار الآخرين، هكذا يكون مجال وجود الفكرة العلاقة الحوارية بين مختلف أشكال الوعي[٣].

استمراراً لهذا النهج وانطلاقاً منه يخالف باختين في كتابه " الملحمة والرواية " الرأي الذي نادى به هيجل وطوره لوكاش، والذي سيأتي عليه البحث ، فيؤكد موضوع التعدد اللغوي بوصفه الوجه الرئيس للاختلاف بين الملحمة والرواية ، يقول: " لقد كان التعدد اللغوي دائم الوجود، إلا أنه لم يكن عاملاً في الإبداع .. .. إن اللغة اليونانية الكلاسيكية كانت تتمتع بحدس للغات وللعصور اللغوية ولتنوع اللهجات الأدبية اليونانية .. .. إلا أن الفكر الخلاق كان يتم في لغات صافية منطوية على نفسها" [٤]، وقبل ذلك يقرن نشأة الرواية بالانتقال "من الظروف الخاصة لعالم مغلق هادئ وأبوي نوعاً ما إلى ظروف جديدة مرتبطة بظهور العلاقات الدولية والصلات التي قامت ما بين اللغات"[٥].

في ضوء أفكار باختين التي مرّ ذكرها يعقد الناقد فاضل ثامر مقارنة بين الرواية الأحادية الصوت (المنولوجية) والرواية المتعددة الأصوات (البوليفونية)، ليخرج بفوارق كبيرة بين النمطين على مستوى الأسلوب السردي، مستقرئاً إياّها من فحص

عدد من الروايات العربية:

١- يميل النمط المونولوجي نحـــو التمركز في وعي المؤلف الضمني أو البطل المركزي، بـينما يميل النمط البوليفوني إلى الابـتعاد عن المركز متجها إلى المحيط أي باتجاه الأصوات السردية المتعددة.

٢- يميل النمط المونولوجي إلى التماسك والانسـجام العضوي ، بينما يميل النمط البوليفوني إلى التفكك والتراخي.

٣- يكشف النمط المونولوجي عن أسلوب واحـد ولغة واحدة، بينما يكشف النمط البوليفوني عن تعدد في الأساليب واللغات الغيرية.

٤- يتوسّل النمط المونولوجي لتعميق شعرية السـرد بعناصر شعرية وغنائية لتعميق شـعرية السـرد، بينما يتوسل النمط البوليفوني بالخلق الموضوعي لتعميق شعرية السرد.

٥- يكرّس النمط المونولوجي في الغالب إشـــكالية الفرد، بـينما يكرس النمط البـوليفوني إشـكالية العلاقة بين الجماعة.

٦- النمط المونولوجي يكشـــف عن إمكانية ظهور مستويات السرد الخارجي من منظور الراوي كلي العلم ، بينما تهيمن في النمط البـوليفوني أشـكال المنظور الذاتي المعبر عن وجهات نظر متعددة.

٧- النمط المونولوجي يشجع ظهور العناصر المرآتية والفردية ، بينما يشجع النمط البوليفوني ظهور العناصر الدرامية والملحمية في السرد.

٨- في النمط المونولوجي راو ضمني واحد ، بينما في النمط البوليفوني عدد من الرواة الضمنيين.

٩- في النمط المونولوجي يتوجه السرد نحـو قـارئ ضمني واحد ومروي له واحـد، بـينما في النمط البوليفوني يتوجه السـرد نحـو عدد من القـراء الضمنيين وعدد من المروي لهم بعدد الرواة.

١٠- النمط المونولوجي يمتلك بنية دائرية حـيث تتم العودة إلى نقطة البداية، بينما لا يشـترط ذلك في النمط البوليفوني.

١١- في النمط المونولوجي تلتقي الثيمات والحبـكات الإطارية في نقطة التقاء واحـدة، بـينما في النمط البوليفوني تستمر الثيمات والحبكات الإطارية في التشظي والتباعد.

١٢- في النمط المونولوجي يتخذ الزمن مسـاراً خطياً واضحاً، بينما هناك في النمط البوليفوني مجموعة أزمنة لا تسير على وفق نمط خطي واحد.

١٣- في النمط المونولوجي تكون البنية المكانية محددة ومتعينة ومستقرة نسبيا، بينما في النمط البوليفوني تكون البـــنية المكانية متبـــدلة ومتنوعة وغير مستقرة.

***

المنهج التكويني

يُعنى المنهج البنيوي التكويني بالأدب بوصفه ظاهرة اجتماعية تاريخية، آخذا بالاعتبار بنياته الخاصة التي يفسرها في إطار العلاقات الموجودة بين العناصر المكونة لها ، وبينها وبين العناصر الخارجية المتفاعلة معها[1].

وترجع جذور هذا المنهج إلى الناقد المجري **جورج لوكاش**، الذي عمل – انطلاقا من اتجاهه الماركسي– على ربط أشكال الوعي كافة بالبنية الاقتصادية المحددة لها، ففي كتاباته عن بلزاك وأميل زولا كشف عن العلاقة الجدلية بين دلالات الأعمال الإبداعية الكبرى ودلالات البنيات الاجتماعية، هكذا نظر إلى الأعمال الأدبية بوصفها انعكاسات لمنظومة ظاهرة، **والانعكاس عنده يعني تكوين بنية ذهنية يتم التعبير عنها بالكلمات**، ولا بد من الإشارة إلى أن الانعكاس لا يعني التصوير الفوتغرافي للواقع وإنما هو تشكيل للنمطي، كما يقول بيير زيما[1].

إن هذا التحول يعد قفزة نوعية كبرى فبعد أن كانت المقولات عند "كانط" أشكالا سابقة للذهن، مستقلة عن كل بعد تاريخي، أصبحت تاريخية عند "هيغل"، ولكنها ترتبط بتطور الذهن الموضوعي، أما عند لوكاش فقد صارت البنيات الذهنية حقائق تجريبية تفرزها عبر التطور التاريخي مجموعة اجتماعية وطبقات اجتماعية على الخصوص[2]، يؤكد ذلك قوله: "التنميط منسوب بمهارة في الكتابة إلى التطورات الاجتماعية والتاريخية"[3].

وعلى هذه المقدمات بنى أطروحته القائلة بأن الرواية ليست إلا ملحمة البرجوازية حين صارت الطبقةَ السائدةَ ، إذ أن صورة العالم في ذهن البرجوازية تتألف من قوى مادية ملموسة، وليس من أرواح وأشباح، وإن ما يحصل على الأرض يقرره البشر وحدهم من دون تدخل أي قوة غيبية[4]، وقد استقى جانباً كبيراً من هذه النظرية من هيغل.

لوسيان جولدمان

لقد تطورت هذه الأفكار على يد الناقد الفرنسي **لوسيان جولدمان** ، الذي انطلق من جملة فرضيات في مقدمتها أن السلوك الإنساني يحاول إيجاد توازن بين الذات الفاعلة وموضوع الفعل، غير أنه سرعان ما تصبح الوضعية المتوازنة متجاوزة، وبذلك تكون الوقائع الانسانية متمثلة في عملية هدم وبناء متراتبتين، وإن الدراسة العلمية تتطلب الكشف عن كلا الوضعيتين[5].

ومن التساؤلات التي يطرحها جولدمان من هي الذات الفاعلة (المبدع الحقيقي)؟ أهي الفرد أم الجماعة[1]؟

يجيب جولدمان أن الجماعة ما هي إلا شبكة معقدة من العلاقات المتبادلة بين الأفراد، ويتطلب التحليل تحديد بنية الشبكة ودور الأفراد الفاعلين فيها،

لندرك العلاقة الموضوعية بين الإنتاج والمبدع الحقيقي وهو الجماعة الاجتماعية وليس الفرد، وهو بذلك يقترب كثيرا من مقولة هيجل " **الحقيقي هو الكلي** " ، لكنه لا يتجاهل دور الفرد، فالفرد بفعل **ولادته أو وضعه الاجتماعي يؤلف جزءاً من الجماعة.**

إن النقلة المنهجية التي حققها جولدمان من المنهج النقدي الاجتماعي التقليدي (الذي يربط بين محتوى الإنتاج الثقافي ومحتوى الوعي الجماعي) إلى المنهج الذي يدرس المضامين الاجتماعية في أشكالها هي دراسة العمل الثقافي بوصفه بنيات مماثلة ومناظرة للبنيات الاجتماعية، ولكن في عالم يتمتع باستقلاله وبقوانينه الخاصة، أي إن بنيات العالم المتخيل مناظرة أو مماثلة للبنيات الذهنية لدى الجماعة الاجتماعية ، فالجماعة الاجتماعية تشكل نسقاً من البناءات التي تبث في وعي الأفراد ميولات عاطفية وفكرية وعلمية، تندفع نحو درجة ما من التجانس محققة ما اصطلح عليه جولدمان بـ "**رؤية العالم**"، التي بها يستطيع الكاتب الفذ الذي يخلق عالماً متخيلاً في غاية الانسجام، حيث تطابق بنياته البنيات التي تنزع إليها الجماعة، فيعي أفرادها ما كانوا يفكرون فيه أو يحسونه أو يفعلونه دون أن يعرفوا دلالاته معرفة موضوعية[٢].

إن مفهوم "**رؤية العالم**" الذي تحدث عنه جولدمان ما هو إلا النسق الفكري الذي يسبق عملية تحقق النتاج[٣]، ويتلخص في أنه مجموع التطلعات والعواطف والأفكار التي يلتف حولها أفراد المجموعة أو الطبقة (التي تربطها روابط اقتصادية تفعل الكثير في تكوين أيديولوجيتها) فتجعل منهم معارضين للمجموعات الأخرى من أجل تحقيق التطلعات والأفكار المشار إليها، وتبعث لديهم وعياً طبقياً متفاوت الوضوح والتجانس، يبلغ ذروة وضوحه وتجانسه لدى الفيلسوف أو الفنان[٤].

إن ما يؤسس "رؤية العالم" هو **الوعي القائم/ الممكن** باصطلاح جولدمان، وهو يحدد الوعي ابتداء بأنه :" مظهر معين لكل سلوك بشري يستتبع تقسيم العمل"، غير أنه يميز بين نوعين من الوعي: الأول إحساس بظرفية واحدة يجمع بين أفراد الجماعة وذلك هو **الوعي القائم**، وهو وعي متطور في بنيات متغايرة ومتلاحقة، أما الثاني فهو **الوعي الممكن**، وهو تصور لما ينبغي أن يكون، أي تصور إمكانية تغيير الواقع القائم وتعديله على وفق ما تراه الجماعة محققا للتوازن المنشود[١].

تلك هي المنطلقات الأساسية للبنيوية التكوينية ، وقد حصرها جولدمان في كتابه (المنهجية في علم الاجتماع الأدبي) في خمس نقاط.

١- العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي تهمّ البنى الذهنية التي تنظم الوعي التجريبي لفئة اجتماعية معينة والكون التخييلي الذي يبدعه الكاتب.

٢- إن البنى الذهنية ذات الدلالة ليست ظواهر فردية،

وإنما هي ظواهر اجتماعية.

٣- إن العلاقة بين وعي الجماعة والبنية المنظمة للعمل الأدبي متماثلة تماثلاً دقيقاً، إلا أنها غالباً ما تشكل مجرد علاقة ذات دلالة.

٤- إن البنى الذهنية (المقولاتية) هي ما يمنح العمل الأدبي وحدته.

٥- إن البنى الذهنية المشار إليها سيرورات غير واعية مماثلة لتلك التي تنتظم عمل البنى العضلية والعصبية، لهذا فإن الكشف عنها متعذر على الدراسة الأدبية المحايثة وعلى الدراسة المتجهة نحو النيّات الواعية للكاتب أو في علم نفس الأعماق، ولا يتحقق إلا ببحث من النمط البنيوي والسوسيولوجي[٢].

تتطلب هذه المنهجية الدراسة على مستويين ولكنهما يمتزجان بصورة عميقة في البحث، وهما: **مستوى التأويل، ومستوى التفسير**، يأخذ الأول شكل دراسة محايثة للنص، بحثا عن الانسجام الداخلي له، وتقدم الدراسة نموذجا بنائيا دالا يتألف من عدد محدود من العناصر والعلاقات القائمة بين هذه العناصر، آخذاً بالاعتبار كل النص ودون إضافة شيء إليه.

أما الثاني فيتولى **ربط علاقة النص بحقيقة خارجة عنه**، شرط أن تكون ذاتا عبر/ فردية- (Transindividual) (جماعية) ، وبتعبير آخر إن مستوى التفسير يسعى إلى إدماج بنية النص في بنية أوسع، فيصبح ما كان تفسيرا للبنية الأولى تأويلا للبنية الثانية الشاملة[٣].

من الأمور المهمة التي تناولها جولدمان العلاقة بين التطور التاريخي للمجتمع وتطور العمل الأدبي، فقد ميّز بين ثلاث مراحل في تطور الرأسمالية وما ترتب عليه من تطور أدبي:

المرحلة الأولى: وهي مرحلة الرأسمالية الليبرالية وتتميز بازدهار الفردية المبنية على مبدأ الحرية الاقتصادية والمبادرة الفردية، وتطابقها على مستوى الأدب رواية الفرد الإشكالي متمثلة بأعمال فلوبير واستندال وجوته وبلزاك.

المرحلة الثانية: وهي رأسمالية الاحتكارات (نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين) ، وفيها زالت الأهمية الجوهرية للفرد داخل البنى الاقتصادية والحياة الاجتماعية، وتطابقها على المستوى الأدبي تذويب البطل الإشكالي، ويتمثل ذلك في أعمال جويس وبروست ومارلو وناتالي وساروت.

المرحلة الثالثة: مرحلة الرأسمالية الاحتكارية للدولة وفيها تطورت أنظمة تدخل أجهزة الدولة وآليات التنظيم الذاتي، فأزالت أية مبادرة فردية أو جماعية، وتطابقها على المستوى الأدبي مرحلة اختفاء البطل في الرواية الجديدة[١].

في ندوة عقدت في بروكسيل عند مستهل الستينيات، حول موضوع الرواية الجديدة والواقع، يستند جولدمان في تحليله المذكور آنفا على ما توصل

إليه ماركس عن العلاقة بين الفرد والشيء بوصفها مجالاً للتحولات الاجتماعية التي أحدثها ظهور الاقتصاد ونموه، والتي شكلت جوهر نظريته "فتيشية السلعة"، والتي أسماها لوكاش بـ "التشيؤ" ، على هذه النظرية يبني جولدمان علاقة بين تاريخ البنيات التشيّؤية وتاريخ البنيات الروائية، حيث أن التشيّؤ بوصفه سيرورة سايكولوجية دائمة تؤثر باطراد في المجتمعات الغربية المنتجة للسوق وتحدد مراحلها بالشكل المذكور آنفا[٢].

لكن من المآخذ التي سجلت على منهجه تجاوزه المستوى اللغوي، وتحليله للرواية في سياق انطباعي خالص، خاصة في تناوله لروايات أندريه مارلو وآلان روب غرييه، و سترد اعتراضات بيير زيما بهذا الخصوص لاحقا[٣].

* * *

جاك لينهارت

من الذين أعقبوا جولدمان وأسهموا في تطوير نظريته جاك لينهارت، فقد طبق على اللغة أفكار جولدمان التي طبقها على الأدب فلاحظ أن العلاقة اليومية للناس باللغة تعتمد على مسلّمة أن السيرورة الخطابية تعبّر عن المعنى بصفة موحدة، باعتمادها على القيمة الاستعمالية[٤]، و نجده في كتابه (قراءة سياسية للرواية) الصادر عام ١٩٧٣ يعرض تحليلا لرواية (غيرة) لآلان روب غرييه ، يؤسسه على أربعة أسئلة، هي :

١- هل تقدم (**غيرة**) بنية دالة متماسكة؟ وهل تحدّد هذه البنية الرواية المعنية فقط أم عموم أعمال روب غرييه؟

٢- هل يمكن أن تدرج البنية الدالة المتركزة على (**الغيرة**) في إطار تيار إيديولوجي أعم مثل تيّار (**الرواية الجديدة**)؟

٣- إذا كانت تلك البنية الإيديولوجية موجودة فهل لها علاقات وظيفية بطبقة اجتماعية أو بفئة اجتماعية؟

٤- هل تمثل هذه الطبقة أو الفئة الاجتماعية مكاناً مدركاً في البنية الشاملة للمجتمع الفرنسي[١]؟

* * *

لوتمان

يشكل لوتمان تطويرا و إضافة نوعية على ما قدمه جولدمان، مستفيدا من إنجازات المادية التاريخية ومدرسة الشكلانيين الروس ومدرسة المعلومات وعلم الاتصال والسيبرنيطيقا . .. وعنده أن المعنى يتولد من نسق لغوي يقوم على مبدأ التشابه والتضاد ، وعليه فإن النص يحمل في ثناياه لغتين، وإن المعنى هو محصلة للتأرجح بينهما ، ولا يمكن الإحاطة بالنص إلا بالإحاطة بلغتيه معا في تفاعلهما[٢].

وقبل ذلك هو يفهم اللغة على أنها " نظام من العلامات المنتظمة تقوم بوظيفة اتصالية، ويترتب على

تعريف اللغة بـأنها نظام مناقشة وظيفتها الاجتماعية، فهي تؤمّن وتضمن تبادل المعلومات وتضمن حفظها وتراكمها في المجتمع الذي يستخدمها ..... ولكي تقوم اللغة بوظيفتها الاتصالية يتحتم بأن يكون لها نظام من العلامات جاهز للاستخدام"[٣].

وجوهر منهج لوتمان فهم جدلية النص الأدبي على وجهين **الوجه الداخلي** ويعني إدراك الجدل المستمر بين مستويات النص ، وبين العناصر المكونة لكل مستوى منها، **والوجه الثاني** إدراك العلاقات الجدلية بين النص وما يحيط به خارج النص[٤].

في كتابه "**بنية النص الأدبي**" الصادر عام ١٩٧٠ يعالج لوتمان كيفية ارتباط بنية النص ببنية الفكرة[٥]، مبينا أن بنية النص نظام شديد التعقيد ، وأن تحديدها يتطلب القيام بنمذجة يتحقق فيها عزل الخواص الثابتة، ولتحقيق ذلك استفاد من محوري السياقي والاستبدالي، جاعلا الأول يسيطر على النص القصصي والروائي، والثاني يسيطر على النص الشعري، فوضعنا بذلك أمام خصيصتين مهمتين من مجمل الخواص الثابتة، لقد توصل لوتمان إلى أن **اللغة الطبيعية** هي نموذج أول للعالم ، أما **اللغات النوعية**(الشعرية والأدبية والشفرات ..) فهي نظم نمذجة ثانوية، هكذا يفسر مضمون النص، في اللغة العادية، بحدود **شفرة مفردة**، أما الانحرافات في العمل الفني فهي عناصر في نظام آخر ، تشكل **شفرات مفسِّرة** تختلط بعناصر الشفرة الأصلية ، ومن ثم فإن تعددية النظم خاصية لازمة في الفن، إذ ينتج عن اصطراع عناصر نظامين أو أكثر توتر يخلق التأثير الفني[١].

***

من النقد الاجتماعي
إلى علم اجتماع النص الأدبي

في أواسط ثمانينيات القرن الماضي أصدر بيير زيما كتابه الموسوم بـ " النقد الاجتماعي" داعيا إلى منهج جديد أسماه علم اجتماع النص الأدبي، محاولا الاستفادة من مناهج أخرى في مقدمتها – كما يقول د. سيد البحراوي – السيميائية والبنيوية والتحليل النفسي ونظريات القراءة[٢]، وهو بوساطة هذا المنهج يسعى إلى معرفة الكيفية التي تتجسد بها القضايا الاجتماعية والمصالح الجماعية في المستويات الدلالية والتركيبية والسردية للنص، ومن ثمّ إلى إظهار الأوجه الأيديولوجية فيه[٣]، ومن بين أهداف هذا العلم أنه يسعى إلى الكشف عن وظيفة الأجناس الأدبية المختلفة[٤]، فكان أن انبثق عنه علم اجتماع الأجناس الأدبية، ليتشعب إلى علم اجتماع المسرح وعلم اجتماع النص الشعري وعلم اجتماع الرواية.

ويتميز العلم الأخير بأنه يشغل مساحة أكبر من العلوم الأخرى المنبثقة عن علم اجتماع الأجناس الأدبية؛ لأن الرواية تمثل مواقف وأفعالا اجتماعية

وضوحا من الفنون الأخرى[٥]، وهو ينطلق – في تشكله – من فرضيتين أساسيتين: بقدر ما تظهر الرواية في مجال الإنتاج تظهر في مجال تلقي هذا الجنس.

الرواية نص واقعي نموذجي تستوعب كتابته التوجه العلمي والمادي للبرجوازية[٦].

يبدأ زيما منهجه من حيث انتهى جولدمان وباختين، مسجلا على الأول، إضافة إلى استبعاده المستوى اللغوي من التحليل، كما مر، أن جولدمان يعدّ الرواية تحيل مباشرة إلى الواقع الاجتماعي، بينما " الرواية هي مجموعة من البنى الدلالية والتركيبية السردية التي تتفاعل مع القضايا الاجتماعية والاقتصادية على مستوى اللغة، اللغة هي إذا البنية الوسيطة الواقعة بين النص والمجتمع"[١].

ويسجل على باختين أنه لا يتساءل عن الأصول الاجتماعية والاقتصادية للازدواج القيمي الكرنفالي في المجتمع الحديث[٢]، كما أنه لم يطور فكرته القائلة بازدواجية الشخصيات الروائية في ضوء ازدهار الرأسمالية[٣].

إن نقطة البداية لعلم اجتماع النص – كما يقدمه بيير زيما – هي الإجابة عن السؤال الآتي.

كيف يتفاعل النص الأدبي مع المشكلات الاجتماعية والتاريخية على مستوى اللغة[٤]؟

إن العلاقة بين الدلالة والتركيب السردي السابق، لكن زيما يستبعد أن تكون المناهج الشكلية كمنهج جينيت ومنهج بريموند طريقا للكشف عن تلك العلاقة؛ لأن تلك المناهج تهمل الأساس الدلالي للقص، ويقدم زيما اللغة على المستوى الدلالي والمعجمي بديلا لتلك المناهج، وهو في الوقت نفسه ينكر إمكانية تكوين سيميوطيقا اجتماعية، إلا إذا اعتمدنا بعض النظريات السيميائية التي يمكن أن تثري النظرية الاجتماعية ، ومن بينها نظريات غريماس وبيترو وكريستوفا وإيكو، ولذلك فإن على علم اجتماع النص أن يبني علاقات منظمة بين المفاهيم السيميائية ذات الصفة الاجتماعية، وأن يطور الأبعاد اللغوية والسيميائية لبعض النظريات الاجتماعية وخاصة النظرية النقدية لمدرسة فرانك فورت[٥].

تبدأ المفاهيم السيميائية ذات الصفة الاجتماعية من بروب الذي توصل إلى أن الأساس الدلالي للنص يحدد بنيته السردية، ومن ذلك أكّد غريماس أن البنية الدلالية (البنية العميقة) لأي نص سردي هي المسؤولة عن توزيع الوظائف الفاعلة[٦]، ومن جانب آخر فإن طبيعة الفاعل عند غريماس قد يكون ذا صفة جماعية[٧]، كأن يكون حزبا سياسيا يكون أعضاؤه ممثلين للفاعل الجماعي، وقد يحصل العكس كأن يكون فاعل واحد تجمعا من عدة فواعل جماعية، كما يمكن الاستفادة من موضوع النموذج الفاعلي لدى غريماس في علم اجتماع النص[٨].

الجانب الآخر الذي يستند إليه علم اجتماع النص لربط النص الأدبي بسياقه الاجتماعي "تقديم العالم الاجتماعي كمجموع لغات جماعية تظهر في أشكال مختلفة في البنى الدلالية والسردية للتخييل"[١] ، ويسعى زيما في هذا المجال إلى الاستفادة من موكاروفسكي الذي يعتقد أن العلاقة بين الأدب والمجتمع لا توصف إلا على المستوى اللغوي، كما يسعى إلى الاستفادة من ميخائيل باختين الذي يرى في اللغة مجموعة من البنى التاريخية المتغيرة والتي ترجع تحولاتها إلى الصراعات الاجتماعية والتجديدات التي تأتي بها ، ويعتقد زيما أن منهج باختين بهذا الخصوص في كتابه " **الماركسية وفلسفة اللغة**" نقطة بداية ممكنة لنظرية في لغويات الخطاب تتجاوز لغويات الجملة[٢]، ويعرّج زيما إلى الحديث عن لغة الجماعة وفكرة عالم اللغة الروسي مار القائلة بوجود لغة لكل طبقة اجتماعية[٣].

يحيلنا هذا الأمر على الحديث عن وجهة نظر ستالين بهذا الموضوع، إذ انتقد بشدة رأي القائلين أن اللغة بناء فوقي، وساق حججا كثيرة لتفنيد هذا الرأي، من بينها " أن أكثر من مائة سنة عبرت على وفاة بوشكين، وفي هذه المدة أزيل النظام الإقطاعي والنظام الرأسمالي، وظهر نظام اشتراكي ثالث، وعلى هذا أزيل بناءان تحتيان مع بنائهما الفوقي الجديد ومع هذا ، إذا أخذنا اللغة الروسية على سبيل المثال نجد أنها، عبر هذا البون الزمني الشاسع، لم يعترها أي تغير أساسي"[٤]، أما بشأن اللغات الطبقية، فإن ستالين بقدر ما ينفي وجودها نفيا قاطعا ، يؤكد وجود لهجات طبقية قائلا: " ظهرت لهجات طبقية وألسنة خاصة .... وهذه اللهجات والألسنة الخاصة كثيرا ما توصف في الأدب بأنها لغات وهذا خطأ"[٥]، ويضيف أن تلك اللهجات تملك كلمات خاصة تعكس خبرات الارستقراطية، وتعابير وتراكيب تتميز بالتشذيب والفخامة وعدد من الألفاظ الأجنبية، بينما تبقى الغالبية العظمى من الكلمات ونظام القواعد على حالها في اللغة الوطنية المشتركة، ويختم ستالين مقالته بالهجوم على مار نافيا أطروحتيه في أن اللغة بناء فوقي وفي السمة الطبقية للغة[٦].

إن زيما في سياق كتابه المذكور يستعمل كلمة لغة بمعناها اللهجي وكثيرا ما يفسر معنى اللغة التي يتحدث عنها بذكر عبارة (لهجة جماعية) محصورة بين قوسين إلى جوار كلمة (لغة)، وبذلك فهو يعني باللغة ما عناه ستالين باللهجة، وإذا كان ستالين قد قصر اللهجة الجماعية (نسبة إلى الجماعة) على الجانب المعجمي، فإنها عند زيما تحتوي إضافة إلى البعد المعجمي بعدا دلاليا وبعدا تركيبيا[١]، ويعرفها استنادا إلى غريماس بأنها "لغات فرعية معروفة بالتقلبات السيميوطيقية التي يعارض بعضها البعض الآخر"[٢]، ويعرفها ثانية بأنها "فهرست معجمي له شفرة"[٣] ، ويعني بالشفرة (الشفرة الدلالية الخاصة بلهجة جماعية معينة) مجمل التعارضات والاختلافات (باعتبار كل منهما نظاما) النابعة من نظام تصنيفي معين[٤]،

ويضيف لها بـــعدا ثالثا، فيرى اللهجة الجماعية بناء نظريا أو فرضية حول الواقع تستند إلى الفهرست المعجمي والشفرة والتجسيد الخطابي[٥]، لينتهي إلى أننا لن نستطيع شرح وظائف الأيديولوجيات في أية رواية أو مسرحـــية إلا عن طريق تصوير الأيديولوجيات كلهجات جماعية[٦].

يقـدم زيما تطبيقـــا عمليا على منهجه في علم اجتماع النص محللا رواية " الغريب" لإلبير كامو، فيبدأ ذلك بـــوصف الوضع الاجتماعي - اللغوي للرواية معتمدا نماذج تنتمي إلى عصر الكاتب[٧]، كسارتر ودي بوفوار .. ، ثم يسعى بعد ذلك إلى التعرف على اللهجة الجماعية باعتبـارها " الربـاط الجامع بـين الرواية وبـنياتها وبـين الوضع الاجتماعي اللغوي"[٨]، هكذا تظهر في خطاب المدعي العام - في رواية الغريـب- لهجة جماعية انسانية - مسيحية، تمثل اللغة الشرعية، تقابلها لهجة جماعية أخرى لهجة اللامبـالاة تظهر في خطاب البطل الراوي، مهددة نظام قيم مجتمع الســوق الذي تمثله اللهجة الأولى، وتنشـــأ البـــنية الدلالية والســـردية للرواية من الاصطدام بـــين هاتين الأيديولوجيتين[٩].

* * *

ميشال زرافا

من الذين اهتموا بعلم اجتماع النص الأدبي الناقد ميشال زرافا، الذي يقترب كثيرا من أفكار بـــيير زيما، فهو يرى أن النص الروائي يمكنه أن يعكـس موقفا محـــددا من مجمل الأيديولوجيات التي تدخل في تركيبه، وهو يميز بين مفهومين: الأول السوسيولوجيا من خلال الرواية التي تكتفي بدراســـة العالم الداخلي للنص ثم تربطه بالثقافة، دون أن تتبين وظيفة النص في الصراع الثقافي والأيديولوجي، والثاني سوســيولوجيا الرواية وهي تعنى بـــــوظيفة النص في الصراع المذكور، وهو يركز على ما تحمله الرواية من تصور للواقع أو رؤية للعالم[١].

ونجده في كتابه " الأســطورة والرواية" يقـدم تفسيراً اجتماعياً لهيمنة المونولوج الداخلي على الأدب في عشرينات القرن العشرين، فيتحدث عن " الشخص الأوســـط" - في أعمال جويس وتوماس مان وكافكا وموزيل وغيرهم- الذي يعيش داخل عالـم روايتـه معزولا عن الطبقـــة العاملة، منســـلخا عن أنانية البرجوازية ولا إنســانيتها، يظهر نموذج "الشـخص الأوسط" في الروايات التي تدور في مجتمعات صناعية متقدمة بعيداً عن الأيديولوجيات وصراع الطبقات.

وتكون تلك الشخصية بـــهذا المعنى أيديولوجية، ورواياتها لا تعبر عن رؤية العالم، بـــل عن كافة رؤى العالم، هكذا يتفاعل الأدب والسوسيولوجيا، كاشفاً عن علاقات ضرورية بين الأشكال في الأدب والأشكال في الفن، فالإيقاع السريع وتعقـيد تيار الوعي يرتبـطان بالعلاقات الاجتماعية ارتباطاً منطقياً مباشراً، ويسمي زرافا هذا الاتجاه الروائي واقعية نقدية بالمعنى

العميق، واقعية تتحدى القيم الاجتماعية والجهاز الاجتماعي للحضارة البرجوازية[٢]، ويرى في هذا الاتجاه "نمطاً جديداً من رؤيا العالم ينطوي دون شك على الفرد المتكدس في شظايا"[٣] .. .. الساعي إلى إعادة إنتاج الفردية المناسبة من خلال عرض نتف هذه الشخصية على شاشة العقل الواعي، ويختم آراءه بأن إدراك الواقع والوصول إلى المعنى بهذا السياق لا بد أن ينتج عن بطارية متكاملة من المناهج التقنية[٤].

الهوامش:

١. ينظر : سوسيولوجيا الأدب:روبيرا سكاربيت: ت – آمال أنطوان عرموني:ط١ : بيروت – منشورات عويدات: ١٩٧٨ : ٨ – ٩.

٢. ينظر : الملحمة والرواية (دراسة الرواية ، مسائل في المنهجية) : ميخائيل باختين: د. جمال شحيد: بيروت : ط١ : ١٩٨٢ : ٩ (من مقدمة المترجم).

٣. ينظر : نصوص مختارة : فردريك أنجلز : تحرير جان كنابا : ت وصفي البني: وزارة الثقافة – دمشق : ١٩٧٢ : ٤٥٧ – ٤٥٨.

٤. ينظر : نفسه : ٤٦٠.

ينظر : النقد الروائي والأيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي) : د. حميد لحمداني : بيروت المركز الثقافي العربي:ط١ – ١٩٩٠: ٥٦ –٥٨.

نظر : مقالات حول تولستوي : لينين : ت معهد الماركسية اللينينية لدى اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفيتي :دار التقدم موسكو : د.ت : ١٠

نفسه : ١١.

ينظر : نفسه : ١٦.

نفسه : ١٩.

ينظر : الممارسة النقدية :بيلينسكي: ت د. فؤاد مرعي و أ. مالك صفور: ط١ – بيروت : ١٩٨٢ : ٥ – ٧ ، كما ينظر : في سبيل الواقعية (بيلينسكي وتشيرنيفسكي ودوبروليوبوف): البروفيسور لافريتسكي : ت أ. د .جميل نصيف : بغداد : ١٩٧٤ : ٥ – ٦.

١. ينظر : لماذا ظهرت الرواية : أرتولد كيتل : ت كاظم سعد الدين : مجلة الأديب المعاصر : العدد ٩ – المجلد ٣ :كانون الثاني : ١٩٧٥ : ١٣٤ –١٣٧.

٢. ينظر Picric ١٤٨ – ١٤٢.p.١٩٧٤

achercy : Pour unc theorde la Prodaction litteraire, نقلا عن : النقد الروائي والأيديولوجيا ٢٥ – ٢٨ ، كما ينظر : النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع للنص الأدبي): بيير زيما :ت عايدة لطفي: القاهرة – دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع :ط١ :١٩٩١: ٥٨ – ٦١ .

٣. النقد الاجتماعي:١٤٣.

٤. ينظر: الكلمة في الرواية: ميخائيل باختين: ت – يوسف حلاق: دمشق – وزارة الثقافة : ١٩٨٨ : ١١ – ١٢.

١. ينظر : نفسه : ١٩.

٢. ينظر : نفسه : ٢٤.

٣. نفسه : ٧٢.

١. ينظر : نفسه : ١١١ – ١١٦.

٢. ينظر : نفسه: ١٢٠.

٣. ينظر : نفسه : ١٢٤ – ١٢٥.

٤. الملحمة والرواية (دراسة الرواية، مسائل في المنهجية) : ميخائيل باختين : د. جمال شحيد : بيروت : ط١ : ١٩٨٢ : ٣٠

٥. المكان نفسه.

١. ينظر : المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي : فاضل ثامر : ط١ : منشورات المدى : ٢٠٠٤ : ٤٦ – ٤٧.

١. ينظر : اشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر : ٣ (البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق) :د. محمد خرماش :فاس : ط١ :٢٠٠١ : ٦.

٢. ينظر : نفسه : ٧.

٣. ينظر : النظرية الأدبية المعاصرة :رامان سلون : ت سعيد الغانمي : بيروت :ط١ : ١٩٩٦ : ٥٠ – ٥١.

٤. ينظر : النقد الاجتماعي: ٤٩.

٥. سوسيولوجيا الأدب: لوسيان غولدمان: (دراسة كتبها لوسيان غولدمان ونشرت في المجلد العاشر من "الأنسكلوبيديا العالمية") : نقلا عن دراسات في النقد الحديث:ت: د. حسن المنيعي : http://lamniae.free.frمعنى الواقعية الاشتراكية: جورج لوكاش : ت د. أمين العيوطي : دار المعارف بمصر : د.ت : ١٧٧.

١. ينظر: تاريخ الرواية: حنا عبود: دمشق: ٢٠٠٣: ١٣.
٢. ينظر: شكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر: ٣ (البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق): ١٨.
٣. ينظر: النقد الأدبي العربي الجديد (في القصة والرواية والسرد): د. عبد الله أبو هيف: دمشق: ٢٠٠٠: ١٧٥.
٤. ينظر: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر: ٣ (البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق): ١٩ - ٢٢.
١. ينظر: تحليل الخطاب الأدبي: ٢٣٤.
٢. L. Golddmann : Le Dieu cache. Ed. Gallimard 1959 - p 26-
27نقلا عن: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر: ٣: ٣٥-٣٦.
٣. البنيوية التكوينية والنقد الأدبي (ملف في مجلة آفاق) :مؤسسة الأبحاث العربية: بيروت: ط١: ١٩٨٤: الوعي القائم والوعي الممكن: لوسيان جولدمان: ت محمد برادة: ٣٣.
٤. نظر: نفسه: ٣٩ - ٤٠.
١. ينظر: تحليل الخطاب الأدبي: على ضوء المناهج النقدية الحداثية: دمشق - ٢٠٠٣: ٢٣٤- ٢٣٥: استنادا إلى: ــ تر: مصطفى المسناوي ــ دار الحداثة ــ بيروت ١٩٨١.
٢. ينظر: دراسات في النقد الحديث: فصل (سوسيولوجية الأدب): http://lamniae.free.fr ؛ كما ينظر: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر: ٢٦ - ٢٧.
٣. ينظر: النقد الاجتماعي: ١٤٨ - ١٤٩.
٤. ينظر: الرواية والواقع: ناتالي ساروت، آلان روب غرييه، لوسيان جولدمان: ت - د. رشيد بنحدو: بغداد: ١٩٩٠: ٦٦ -68.
١. ينظر: نفسه: ١٥٤.
٢. ينظر: تحليل الخطاب الأدبي: ٢٣٧.
٣. ينظر: تحليل الخطاب الأدبي: ٢٣٨.
٤. ينظر: النقد والدلالة: ٧٠.
٥. مدخل إلى سيميائية الفلم: يوري لوتمان: ت نبيل الدبس: ط١: دمشق: ١٩٨٩: ٦.
١. ينظر: النقد والدلالة: ٧١.
٢. ينظر: لنقد الأدبي في القرن العشرين: ٣٢٦.
٣. ينظر: النقد والدلالة: ٧٣ - ٧٥.
٤. ينظر: النقد الاجتماعي: مقدمة سيد البحراوي: ٨.
٥. ينظر: نفسه: ١٢ - ١٣.
٦. ينظر: نفسه: ٦٣
١. ينظر: نفسه: ٢٣.
٢. ينظر: نفسه: ١٢٥.
٣. ينظر: نفسه: ١٥٥.
٤. ينظر: نفسه: ١٦٢.
٥. ينظر: نفسه: ١٦٣.
٦. ينظر: نفسه: ١٧٢.
٧. ينظر: النقد الاجتماعي: ١٧٥ -١٧٦.
٨. ينظر: نفسه: ١٧٩.
١. ينظر: المكان نفسه.
٢. ينظر: النقد الاجتماعي: ١٨١ - ١٨٣.
٣. نفسه: ١٨٣
٤. ينظر: نفسه: ١٨٤ - ١٨٧.
٥. ينظر: نفسه: ١٨٨.
٦. الماركسية و قضايا علم اللغة: ستالين: ت حنا عبود: دمشق -دار دمشق للطباعة والنشر - سلسلة المكتبة الاشتراكية: د. ت: ١١.
١. نفسه: ١٦.
٢. ينظر: نفسه: 17.
٣. ينظر: نفسه: ٤٠.
٤. ينظر: النقد الاجتماعي: ١٩٢.
٥. نفسه: ١٩٣.
٦. النقد الاجتماعي: ١٩٦.
٧. ينظر: نفسه: ١٩٥.
٨. ينظر: نفسه: ١٩٩.
٩. ينظر: نفسه: ٢٠٣.
١. ينظر: نفسه: ٢١١
٢. نفسه: ٢١٧
٣. ينظر: نفسه: ٢١٧ - ٢٢٠.
٤. ينظر: النقد الروائي والأيديولوجيا: ٩٤.
٥. ينظر: الأسطورة والرواية: ميشيل زرافا: ت صبحي الحديدي: الدار البيضاء -عيون المقالات: ط٢ - ١٩٨٦: ٤٩ - ٥٢.
٦. نفسه: ٣٣.
٧. ينظر المكان نفسه.

السرد المتعالي في الرواية العراقية الجديدة

■ د. قيس كاظم الجنابي

ـ ١ ـ

يعد استثمار الرؤيا/ الحلم، الوهم في السرد القصصي نوعاً من التخليق، او اعادة انتاج لنص جديد، من مادة بسيطة، لان شرح الحلم او اعادة انتاجه يجعل ما هو غير موجود موجوداً[١]. لانه يبث رسالة جديدة للمتلقي تدفع السرد او النص من فضائه الى فضاء ما وراء السرد او ما وراء النص، وكذلك هي الاسطورة التي تسعى وراء عالم خاص يذهب بعيداً الى مسافة أعلى[٢]، و هذا ما يدفع الحلم او السرد من ساحة الانتشار الى ساحة التفسير للوصول الى ما وراء الحلم بطريقة تفسير النص بنص آخر، مثلما يعمد الرائي الى تغير حلمه بحلم آخر يتصل به و ينطلق منه[٣].

كما هي حال شارح الحكاية في الحكاية، او الرواية في الرواية، كمحاولة لاختراق توقعات القارئ بوصفها الحقائق التي تجبه ارتكاب الاخطاء القتالية[٤] . مثل الحلم الذي يحقق نوعاً من الايهام او الاستباق (التنبؤ) بالحدث[٥] وهو ما يفعله بعض الشعراء الذين يسعون الى ايهام المتلقي بانه ليس هو المتكلم[٦]، ذلك لان الشعر قادراً على تكثيف الاحداث والتماهي خلف العديد من الصور والرموز والاقنعة.

اما السرد فمن النادر ان يسبق الحدث السرد ليعد نبوءة او حلماً وايهاماً تفقده الفصل بين الواقع والخيال، او الحقيقة والوهم، كما في (الفردوس المفقود) لملتون الذي تتأكد طبيعته القوقعية من قبل المعرفة التاريخية للقارئ الحديث[٧]، وهذا يدور يجعل النص قابلاً للتأويل، كما جاء في كتاب (الرؤيا) من العهد الجديد في (الكتاب المقدس) حين يكشف كتاب النبوءة عن موعد أتمام النبوءة [٨]. وفي اساطير العراق القديم وصفت ملحمة (كلكامش) بطلها بانه "هو الذي رأى كل شيء حتى نهايات الارض" وهو الذ "رأى الاسرار وفتح الخفاء"[٩]، لان الاسطورة والشعر يلتقيان في امكانية خلق الرؤيا وتطويرها، وهو ما تحاوله الكتابات السردية الجديدة التي تتعالى على السرد الحكائي عبر استثمار آليات التناص والايهام؛ وذلك بايهام المتلقي بان الكاتب يستنتج نصاً مستهلكاً او متجدداً عن نص قديم للخروج من ربقة السرد المتدني بوصفه جنساً غير محدد بكيفية جيدة[١٠]. لبلوغ المنطقة السردية المتعالية، او المقدسة، من حيث علاقة الرؤيا بالواقع، لان الرؤيا هي نبوءة خاصة او شخصية تحمل في ثناياها احالات الى التصور الاسطوري للحياة والكون من محاولات حثيثة للافادة من السرد النقي الذي يصدق على الجنس السردي الذي يمتلك صيغة خيالية/ وهمية/ ايهامية، في الاقل، صيغة نظرية تميل الى (التعالي النصي)، او (ما فوق نصي) في تزاوج واضح بين اللغة واللغة الواصفة (ما وراء اللغة) التي تقرن التحليل بالنص المحلل[١١]. وقد اشار احد النقاد الى اربعة انواع من هذا السرد؛ هي:

أولاً: المصاحبة النصية التي تشير الى وجود علاقة بين النص ومحيطه الفضائي، بما في ذلك العلاقة مع العنوان والعنوانات الفرعية، كالمقدمة والتنبيه والخاتمة[١٢]، كما يلاحظ ذلك على (دليل المرويات) في (تطريحات) عباس عبد جاسم، وعلى (المدخل) الذي كتبه جهاد مجيد لروايته (حكايات دومة الجندل)، وعلى (افتتاح) رواية جاسم عاصي (مستعمرة المياه). وكذلك في مفتتح وخاتمة رواية (الفريسة) للكاتب لؤي حمزة عباس وغيرها[١٣].

ثانياً: النصيات الواصفة، وذلك يتعلق نص بنص آخر، كالهامش او للحاشية والاستدراك.

ثالثاً: الملابسة النصية التي تشير الى التماهي الحاصل بين نصين، كما في المعارضات الشعرية والمحاكاة الساخرة، وهو ما سمي ايضاً بـ (التطريس)[١٤] كما في رواية (سابع ايام الخلق)، وبعض الروايات قيد هذا الدرس.

رابعاً: النصية الجامعة التي تتمثل بالشعر الغنائي والفنون السردية والمسرحية[١٥] .

تشكل هذه المحاولات في انتاج نصوص جديدة من

نصوص قديمة، اسطورية، او دينية، او تاريخية، بطريقة موازية تنتهج التيارات ما بعد الحداثة، نوعاً من التحرر من هيمنة خفية، وانتاج انشاء ادبي (سردي بشكل خاص) وزعزعة الثوابت والحدود بين الفنون والاجناس، وثمة في النثر الاسلامي المقدس تجلٍ شعري (تعلو الشعر، وتسلسل حكائي لاحداث تاريخية، يتجاوز الحكاية في مفهومها المتداول، ومقاطع نثرية متلاحقة، تختزن النثر المألوف، وتهبه معنى مغايراً، ينفتح على اكثر من معنى)[١٦]. أي ان السرد المتعالي يمتلك ضرورات التأويل الكامنة فيه، وهو سرد غير محايد، مشحون بطاقات خفية تستشرف المستقبل، وتحاول ان تؤسس لها سردية تتجاوز ما هو سائد، كما هي حال نثر النفري والتوحيدي والحلاج وجلال الدين الروحي وشهاب الدين السهروردي، وهي نصوص نثرية تتجاوز السائد وتتعالى عليه لتصل تدريجياً على مقربة من المنطقة المقدسة او النص المقدس.

يحاول السرد المتعالي في الرواية الجديدة ان يستعيد، ويوظف معطيات التراث، وبشكل خاص التراث الصوفي، لان نصوصه تتعالى على غيرها، وتتمرد على السائد، فغالب الكتابات الروائية الجديدة تنجذب الى جماع اجناس، يحتضن الشعر والسرد والمسرح والرسم، والاسطورة (الخرافة)، والاحلام والسحر، كما تتلاقح فيه كتابات الرحالة، بطابعها الاستكشافي، وبالتالي يمتلك بنية مفتوحة ومتعددة الخطابات[١٧]. وقد تجل ذلك عربياً في روايات جمال الغيطاني (الزيني بركات ـ ١٩٧٤، خطط الغيطاني ـ ١٩٨١، التجليات ـ ١٩٨٣ـ١٩٨٧، رسالة البصائر في المصائر ـ ١٩٨٩، متون الاهرام ـ ١٩٩٤)، وفي روايات بعض الكتاب المغاربة التي تأثرت بالرؤى الصوفية وأدب الشطح والكشف والوجد والخروج من اسر الجمود السردي الذي استوردت الرواية العربية من الغرب، بعد ان كان راسخاً وذا أسس رصينة تطورت تدريجياً في مراحل متعددة حتى وصلت الى أدب المقامة والحكايات السردية المتوهجة، وقد طرح هؤلاء رد الفعل العربي تجاه متغيرات الحداثة في عودة شبه نكوصية الى الماضي، في الوقت هي عودة متمردة ومشاكسة، وقادرة على تأسيس ما يمنح هويتها الابداعية التي تميزها، وتطورها، ورفضها لما هو وافد واتباعي لنهج أدبي تشكلت ضوابطه النوعية، وابعاد التجنيسية في ظل واقع ضاغط، وتصور مبهم عن المستقبل، وربما خائف ومريب وغير امين، أي ان الكاتب يعيش حالة من الضياع والاحساس بالفجيعة الفكرية، كما هو كتابات الروائيين العراقيين عند حافات الاحتلال وما صاحبه او ما تلاه، وقد بدت كتابات المغاربة متزامنة في هذا الميدان مع الكتابات العراقية، كما في روايتي الميلودي شغموم: (مسالك الزيتون -١٩٩٠، شجرة الخلاطة-١٩٩٥)، وروايات: محمد السرغيني (وجدتك في هذا الارخبيل-١٩٩٢)، وحسن نجمي (الحجاب-١٩٩٦)، وبنسالم حميش (مجنون الحكم -١٩٩٨).

وغالباً ما يتخذ السرد المتعالي مسلكاً خاصاً في الوهم يستفيد من الرؤى والاحلام التي تتسع دائرة التواصل فيها، لان الحلم هو نص بكر لم يقتنصه الاخر الا بعد ان يسرده ليلج به مرحلة ما وراء السرد، لان الحلم

بحاجة ماسة الى شرح /تغير/ تأويل فتنشأ حكاية جديدة من خلال التفسير تشكل دائرة ما وراء النص /ما وراء السرد/ ما وراء الحكاية، فتتوسع دائرة الحلم وتجمع بين المنتج والمتلقي بحيث تتحول الرؤيا الى نص يُحكى[١٨]، ثم يتواصل.

كما طرحت الرواية العربية الجديدة، والعراقية بشكل خاص، فكرة التشظي داخل النص بوصفها بؤرة تنعكس ــ بسبب تحديات الواقع ــ من فضاء التشظي بين التراث والحداثة، وبين الحداثة وما بعد الحداثة، وبين الحكاية وما وراء الحكاية، وبين الواقع والوهم، او المستجدات الجديدة التي تفرضها واقع ما بعد الحداثة والعولمة، ومتغيرات الايديولوجيات والعقائد والحروب، والغزو الثقافي والتقني. وهذا بدور دفع العديد من كتاب الرواية القائمة الان الى التخلص من الزمن التاريخي، والاكتفاء بما هو رمزي، والعودة الى الزمن الصوفي بوصفه زمناً مقدساً، وبوصف نتاجه رؤيوياً من اجل اكتشاف الزمن المفارق عند لحظات الكشف والحلول، عبر الشطح، الذي يعتبر الوسيلة الوحيدة للوصول الى تلك اللحظة[١٩].

ــ ٢ ــ

يتشكل البعد الرئيس للسرد المتعالي في نصوص (تطريسات – ٢٠٠٣) عباس عبد جاسم في لعبة الايهام وهي تنتقل بين الرؤيا والواقع حين انطلقت منذ البدء لتؤطر المشهد السردي في قوله: "كمن يفتح لي باب الرؤيا، ادار المفتاح في قفل المرويات، وقد اشعرني حافظ امين بوهم شبيه بالوسن لولا يقيني انني في دار المخطوطات، تذكرت ذلك في خلوتي، وانا اتملى نسخة مصورة من كتاب دليل المرويات"[٢٠] للاقتراب من دائرة ما ورد السرد، او دائرة الايهام الفني، وهو ايهام لا يخلو من توظيف نزعة الشطح والحروفيات، وبنية المتاهة، واستثمار هاجس الغياب عن الوعي او الجنون، واستخدم الفراغات والتشكلات الفنية، ومحاولات التخلص من الزمن التاريخي او الحدث الواقعي، والبحث عن امكنة تراكمية تستلهم المدونات الكتابية او المخطوطات، والحفريات الاثارية، والرقم والتماثيل، وتجليات المتصوفة، وبعض الرؤى والتخطيطات التشكيلية ومن الافادة من الفضاء الطباعي للورقة كما فعل في روايته السابقة (السواد الاخضر الصافي – ٢٠٠١م) يهدف الاحالة الى ما هو محذوف من النص او مسكوت عنه في ظل سعي حثيث لترسيخ البحث عما وراء اللغة للوصول الى فضاء تأويلي ممنهج لتوجيه المتلقي الى رصد مساحة واسعة من المسميات القابلة لحركة الباطن النصي المشار اليه داخل اقبية الصمت مثل: "الذهب المغشوش وفضة الكلام المسكوت"[٢١] عنه، وتوظيف التراكم الزمني بحشد العديد من الازمنة عبر استخدام فني يقوم على استثمار ادوات القطع التي تفصل بين حديثن او موقفين؛ كقوله: "والطارق ريح مذعورة /دميقطر من فم الوردة/ قوة عاقلة تصعد بارجل الحيوانات الى القمة/ شجر يختض وطير لا ينام/ عصا وسمط وصحائف تضمر حركة لا تهدأ في التابوت/ واضحة اثار الخطى على الماء/ ولكن لا أحد يسري او يسمع صاحب الصوت"[٢٢]. ثمة محاكاة للنصوص

ومحاولة لاستخدام الفاصلة القرآنية والصوفية لتركيب سياق النص وسيرورته النظامية من حيث توالي الجمل النثرية لتصبح ذات اقرب كثابة الشعر ودلالاته المضمرة عبر سرد يتعالى عما هو سائد ليلج المنطقة المقدسة بتحويل السرد من جمل فضفاضة الى جمل سردية متعالية يمكن ان تكتفي بذاتها؛ وذلك بشحنها بنزعة ايهامية تستمد قوتها وتضليلها من قدرات الرؤيا وهي تتجاوز لحظة الاتصال المباشر بالمتلقي من اجل كسب فاصلة زمنية ونفسية وفنية لترتيب الافكار والرؤى. كما يعد ذلك نوعاً من التشظي في جسد النص وربما في الرؤيا التي تقف خلفه؛ فضلاً عن التشظي اللغوي والنفسي النابع من تشظيات الوعي الذي طرحه كتابات ما بعد الحداثة. وكان محمود جنداري قد فعل ذلك في مجموعته القصصية (عصر المدن)[٢٣] التي نشرت ايضاً تحت عنوان اخر هو (مصاطب الالهة). وهذا بدوره يعمل على "خرق البنية الجميلة، مما ينسجم مع قصدية تفكيك قواعد السرد"[٢٤] . ويدفع هذا السرد الرغبة الخفية للكتاب باتجاه توظيف الكتابة السحرية المرتبطة بالقوة الشكلية للتراث السحري الغيبي والاسطوري، من حيث تشكلات الحروف والجمل والتخطيطات التي تمتلك القوة الساحرة [٢٥] والايهامية.

لقد حشد الكاتب طاقته في ترويض فضاء الحاشية /الهامش/ التعليق من اجل خلق تشكيل المجال الايهامي وتبويبه ليجابه به المتلقي ويضعه في حيرة من امره عبر امكانيات ترتيب الجمل والمشاهد مكانياً وخلق فاصلة بصرية بين المتن والهامش، مستفيد من البعد الفكري العربية في استغلال الناسخ لفضاء حواشي الاوراق لتدوين كتاب آخر أصغر من الاصل، لكنه يوازيه او يجاريه في موضوعه، كما في كتابة (تفسير النيسابوري) على حاشية (تفسير الطبري)، وكتابة كتاب (روض الرياحين) لليافعي في التصوف على حاشية (قصص الانبياء) للنيسابوري المعروف (بالعرائس)، وكتابة كتاب (عجائب المخلوقات) للقزويني على حاشية كتاب (حياة الحيوان الكبرى) للدميري. ولكن استخدام الحاشية /الهامش/ التعليق في الرواية /القصة يعوّق القارئ/ المتلقي البصري من الانغماس في القراءة، ويمنع التدفق العفوي للقصة، وبالتالي يباعد بين القارئ والنص، وينبه الى انه ازاء نص مكتوب اي نص مصنوع، وبالنتيجة ينصّب تركيز القارئ على النص اكثر من تركيزه على الحبكة، فيعي وجود النص نفسه اكثر مما يعي قصيّة الحبكة[٢٦] . مما يسهم في اكمال ملامح الحاشية والمتن، اذ وضع المتن في مستطيل عمودي كبير كتب عليه كلمة (المتن) ووضع الى جانبه مستطيلاً عمودياً أصغر منه كتب عليه كلمة (التعليقات)؛ فقلب فيه هامش محمد خضير الذي وظفه في قصصه في وقت مبكر، ولكنه استثمره بوعي مختلف يحيل الى ما وراء النص، ولعله يقترب مما طرحته الرواية الغرائبية لانه "يندرج ضمن خانة التفسير الطبيعي للاحداث، فالسارد يعلن عن العديد من مواقعه عبر تعليقات شتى تؤدي وظيفة روائية من خلال امداد المتلقي برؤية معينة وتعليق سريع لاستكمال صورة الحدث السردي[٢٧] . وهذا ما يضفي في الغالب الى التأويل، لان يميل الى حقائق الموضوع

المؤول[٢٨] منه. وقد ترك الكاتب بعد نص الحقائق المقدمة في النص، وبالتالي يتلف معقولية او موثوقية الراوي او كلاهما معاً. ويؤكد براعة النص الفنية، مثيراً بذلك تأملات حول التحييل والنصين اللذين يبدو كأنموذجين للقص الواعي بذاته[٢٩]. مما يعد تدخلاً سردياً يذهب الى ابعد من مجرد وصف وتعريف الموجودين وعرض الاحداث، او يكون مجرد جلية، (أي تجريب)، او يقوم بتأدية ضربة بلاغية، مع امكانية قيامه بدور اساسي في البنية الدرامية للسرد.

وقد يحيل الى شفرة فرعية او تحية في الهامش موازية للنص الاصلي (المتن)، ليوفر سردية شارحة ومسافية ثانوية تشكل جزعاً من مساق الحدث[٣٠]. وهذا ما يجعل الترتيب المكاني للنص يرتبط بما وراء النص وما هو مسكوت عنه، بوصفه الدال المحذوف. وبما ان المكان هو نتاج اجتماعي مجسد وقابل للتمييز وذا علاقة بالقضاعين الجسدي والنفسي؛ فان هذا يعنيس ان الكاتب يستخدم سلطته المؤثرة في ترويض النص، واقصاء ذكوريته، ليفوض شياً من الخنوثة في توظيف السلطة الابوية الكامنة في اعماقه، وتحويل النص الذكوري الصارخ والمتوهج الى نص مقموع، يتوارى الى الوراء[٣١]، من خلال حرصه على البحث عما وراء النص، وهذا يجعل استخدام الرؤيا نوعاً من التنويم الايهامي الذي يفيد من ملكة التنويم المغناطيسي على المرضى في علم النفس/ بحيث يبدو الاستيقاظ منه نوعاً من فقدان الوهم[٣٢]، لان الرؤيا ترتبط بالليل، ونصوص (تطريسات) حملت معها افكاراً جرى قمعها في وضح النهار، وتحت قوة الشمس الاخصابية التي تعد أياً للقمر[٣٣].

ـ ٣ ـ

يبرز الموت كقضاء يحيل الى ما وراء النص في رواية رياض الاسدي (لغات عائشة- ٢٠٠٣) لخلق وهم سردي يتماهى بعيداً عن المتلقي، لان الموت هو نص غائب، او مسكوت عنه يحيل نحو الاسرار والاحلام بوصفه تجربة دينية ذات قيمة[٣٤]. اذ جاء نص (شباك الرؤيا) ليخلق نوعاً من الايهام وهو ينقل المتلقي من البصر الى البصيرة من خلال الاشارة الى كتاب (الاسرار) الذي يضعه (اسعيد) بالتصغير، في فضاء قدسي خاص ويحيطه (في كيس قماش اخضر يتدلى على صدره الاسود النحيل بواسطة خيط رفيع ملتف حول رقبته)[٣٤]. لذا وصفه الاخرون بالجنون، ويريد به (الجنون الصوفي) المرتبط بالحب الالهي والشطح، لانه بنظرهم يعيش في عالم موهوم، وهذا بدوره خلق احالات مضمرة الى ما وراء النص والى عالم التصوف، فقد جاءت صورة (اسعيد) البديل الصوفي للشخصية الواقعية، مما يكشف عن احتمالات التأويل الباطني لظاهر السرد (حيث تعبر الشخصية عن رغبة كبيرة في هجرة عالم الواقع والتوحد مع الذات الالهية [ـ] من الرواية الجديدة تفصح عن نماذج لشخصيات تتقمص التصوف للتعبير عن رؤيتها للكون)[٣٦]. ففي نص (بكاء الشباك) من رواية (لغات عائشة) يقول السارد (المكنوني مارستان المجيدية، وضعوا حولي جندرمة من حرس الوالي الخاص، قالوا: مجذوب خطر من المولوية، وما انا

بمجذوب ولا شأن لي بالنيرنجات، تعلمت حساب النجوم، صحيح، وركزت على اسماء الامهات، ولكني لا اعلم الغيب ــ اعوذ بالله العظيم من ذلك!)[٣٧]. وقد جاء التركيز على اسماء الامهات كأحالة واضحة الى شعور بالقمع وتشبث بالفضاء الصوفي وطلسمات السحر لترويض النص ونقله من الاشتغال على ما هو ظاهر الى ما هو باطن وتأويلي ومتشبث بالرؤيا ليبدو السحر متعالياً ومرتبطاً بالمساحة الحلمية للسرد، وهذا بدوره سمح بتشكيل زمكاني (زماني/ مكاني) للحياة الاجتماعية للانسان الشرقي[٣٨]، من اجل بث روح الحنوثة المسكونة بالوهم والاحلام، فالسارد في نص (لغات الصحبة) مازال يتذكر الاخر في احلامه، ويشعر بالقلق على وجده في ظل سماء ملبدة بالخوف والتوجس من التعذيب[٣٩]، الذي يتضمن فكرة الامضاء والعربي لجسد الشرق. وقد كان (زكريا) آخر العنقود، مثله مثل النبي (زكريا) صاحب الرؤيا، وهو يتماهى معه في صورته[٤٠]. ولعل هذه الرؤيا هي التي ألبسته عشق الرياضيات في نومه ويقظته، فصار يرى الناس ارقاماً ورموزاً فتجاوز بذلك حدود الزمن التاريخي الى ما هو اسطوري وايهامي ورمزي، فاستطاع توظيف الرموز والايقونات والرؤى ليجسد بذلك تعاليه على السرد السائد.

ــ ٤ ــ

في افتتاحه لروايته (مستعمرة المياه ــ ٢٠٠٤) يقول الكاتب جاسم عاصي: (كل ما يرد في متن النص، هو مجموعة رؤى ووقائع وخطوات للدخول الى مستقرات ــ كوت حفيظ ــ اسطورة الجنوب (القصي)[٤١]

لتوكيد مسيرة السرد المتعالي، عبر مفارقة زمنية تحاول ان تضع المتلقي في لعبة الايهام التي تشتغل على حركة المحدث في الزمان، لان النص يقدم حوادثه او احداثه (في مكان ما أثناء السرد. ومن الواضح ان هذا المكان لا ينطبق على الوقت الحقيقي الذي وقعت فيه هذه الاحداث)[٤٢]. كما يردد ذلك على لسان اهالي (الشويعرية) فيقول: (نبني تصوراتنا وصرح ذاكرتنا على الرؤيا والحديث المنقول والمتواتر. الرؤيا التي كبلها الانتظار الغامض والحزين. وانتظار الذي يفضي الا الى الموت)[٤٣]. لذا تظل الاحلام تراوده من اجل خلق الفاصلة بين ما هو مشخص/ معروف/ مألوف وبين ما هو غائب /كامن وراء النص/ غرائبي ويثير فيه شغف الرؤيا، او توهم الحلم، والوهمي، لذا ظل يبحث عن صدق الرؤيا والاسرار[٤٤]. لان السر يوازي الحلم ويتعاضد معه، بوصفه يخفي وراءه احالة نحو ما هو ديني ومقدس لاكتشاف الابعاد الحقيقية للوجود[٤٥]. وهذا بدوره يشير الى طبيعة سرد ما بعد الحداثة الذي يتجاوز قواعد السرد التقليدي في الرواية، ويحاول ان يكون شذرياً، او تجميعياً، او متجهاً الى القارئ[٤٦]. مما دفع الكاتب الى استخدام المتواليات السردية (توالي الحكايات) من خلال توالي الليالي وتوالي النهارات الذي طرحه في مجموعته القصصية (الليالي حكايات)، اذ انه وصفها بالمتوالية السردية (الابطال المستعمرة ما طال بهم العمر، كتبت من خلال تداعيات حردان وزليخا والجدة وابنهما سامح)[٤٧]. فاوقع المتلقي في وهم التوصل الى الشخصيات الواقعية التي اختلطت بالشخصيات الخيالية، كما في تداخل

شخصية الكاتب جاسم عاصي وابنه سامح مع حردان المكصوصي والشخصيات الاخر، واستخدم نوعاً من الوهم او الايهام في طرح نصوص الوصايا التي عثر عليها في (اوراق جاسم عاصي)، وهي مجموعة نصوص استثمرت سحر الاسطورة، ولعبة التناص، وفاعلية الحكاية؛ فقد تعددت تعدداً واضحاً في حركة الرواة وسريان الحكايات، وقد بدت وصيته لابنه (سامح) في نص (التركة)، وكأنها اشارة الى واقع فعلي لقوله: (وما سعي الا ان تكون لي وللمكاصيص ذرية تحفظ الوصايا وتصونها، فان استطعت يا سامح فاتخذ لك ملكاً، وهو طريق ابائك واجدادك الاولين والاخرين)[٤٨]. اذ يلاحظ الايهام بين شخصية (سامح) في النص وبين ابنه (سامح) وبين الفعل (تحفظ) ومنطقة (كوت حفيظ)، وبين حكايات (مردان) وحكايات اهل المستعمرة، وبين السرد والسّر، وبين الليالي السبع وسبعة ايام (سبع ليال وسبعة نهارات)، وبين الرواية وملحمة (كلكامش)، وما يعنيه الرقم (٧) من احالة الى الفكر الباطني التأويلي عند الاسماعيلية حيث الرسل السبعة والنطقاء والائمة، وانه لابد في كل عصر من سبعة بهم يعرف الدين ودوره، وبهم يقتدى ويهتدى كما يهتدى بالكواكب السبعة في تأثير واضح بالسحر والتنجيم والعقائد القديمة[٤٩]. كما خلق ايهاماً بين الحلم والملح في لعبة اللفظ المقلوب، وبين الشويعرية والشاعرية، وبين بنية الرواية ومردان الذي وصفه بانه كتاب مفتوح وغامض، الذي ربما كان هو الذي يروي الحكايات بعد ان طوت السنون صحائفها حوله[٥٠]. وبين المعلن والسري المتمثل بالاوراق التي طلبت امه ان يفض (سرها) لنفسه، وهذا ما يجعل نص الوصايا هو الذي يقضي الى ذلك السر الذي لابد ان يتصل بالكاتب (هنا زليخا) وابنه (سامح)، والذي لابد ان يلقنه الوصايا، ويعلمه دربة الكلام المقتضب وحرقة الحكي، وهو يتضمن الحكايات والعبر. لان الليالي طوال والكلام اطول في بحث الاسرار من خلال توالي الليالي، وسماع القصص والروايات الجديدة، والتي تتواصل بعد ظهور ناسج الحكايات وشاهد العصر من صلب (مردان المكصوصي) ليكشف عن تاريخ المستعمرة في كتاب مدون، نواته تاريخ اصيل مليء بالسحر والعجب، وقد طالع هؤلاء لوحاً منه، يعد (مكمن رؤيا الحكاية من أولها. حكاية الاجداد والاباء والاحفاد.؟ تاريخ الاولين والاخرين. لذا فسامح باتفاق الجميع هو سيد المستعمرة ووريثها الشرعي)[٥١]. وهنا يبلغ الكاتب ذروة الايهام السردي، ويقف على صرح السرد المتعالي بوضوح.

ـ ٥ ـ

تحيل رواية جهاد مجيد (حكايات دومة الجندل ـ ٢٠٠٤) الى الموروث العربي، من خلال اسقاط احداث الحاضر على الفضاء المكاني التاريخي ليجعل التاريخ مادة في التعبير عن الواقع عبر لعبة ايهامية ترفع مستوى السرد من وجودي المألوف والمتداول الى مستوى الرؤيا/ الحلم، فمنذ الجملة الاولى يتداخل الحلم بالواقع حين يقول: (سها جد أبي مرة، فانقطع عن الدنيا، وحين عاد اليها حَدّث الناس عن مدينة يجهلونها.. ربما هي تحت الماء، وربما في السماء، وربما تحت الارض، فانفضوا عنه قائلين: خرافة)[٥٢]. اذ تشير لفظة (سها) الى النوم

والرؤيا، او الغياب عن الواقع، او عن الوعي حيث الانطلاق نحو آفاق حلمية بعيدة يستطيع الكاتب فيها توظيف السرد الحلمي، الذي ينقل جانباً مستتراً ومثيراً من حياة الشخصية الروائية، انه عالم اللاوعي الغامض والمرعب والمغوي، حيث تحتشد كوابيس الطفولة الملازمة والاحلام المحيطة والرغبات الموؤدة التي يحاصر ثقلها بلا هوادة ويعتمد على مجموعة من التقنيات كالتكثيف الدلالي والمونتاج، ونسق معارية الترقيم.. وغيرها[٥٣].

كما يحيل استهلال المدخل الى مقولة عربية معروفة تشير الى ما هو خارج الوعي او خارج الواقع، والى ما هو ايهامي او حلمي تقول: هذا (حديث خرافة)[٥٤]؛ ليصبح الوهم متصلاً بغياب الوعي كالخرافة والجنون، فاستطاع الكاتب الامساك بملامح هذه الشخصية (خرافة) من جانبها الايهامي للتحرك نحو تدوين رواية تتكون من جملة حكايات اردفها بمدخل وخاتمة بشكل افضى الى ايهامية المكان او المكان الوهمي، وقد جعل تسلسل هذه الحكايات يقوم على نظام ابجدي على وفق تسلسل الحروف (أ، ب، ج، د، هـ) يتكون من خمس حكايات؛ فاذا اضفنا المدخل والخاتمة اصبحت الرواية تتكون من سبع حكايات في احالة واضحة الى الفكر الاسماعيلي السبعي، وخصوصا وان الكاتب جعل جذور هذه الفرقة تمتد الى طروحات الفرقة الكيسانية، الذين قالوا يا مامة محمد بن علي يابن الحنفية ووزيره ووصيه المختار بن ابي عبيد الثقفي (ت٦٦هـ/ ٦٨٦م)[٥٥]. والتي حملت ثورتها ضد الامويين؛ معتمداً نسقاً خاصاً في السرد الحواري يقوم على تعدد الاموات في الموسيقى عبر نوع من التقابل بين الائمة السبعة والادوار الموسيقية السبعة من خلال احالته الى كتاب (الادوار)[٥٦] للارموي البغدادي (ت٦٩٣هـ/ ١٢٩٣م) في لعبة خاصة تفيد من توظيف الحكايات الرئسة الخمس بموازاة اصوات فن (الفوغ) الخمسة، وفصول المسرحية الخمسة التي تعد من ثوابت البناء الفني من اجل كشف العديد من الاوهام في تدوين التاريخ العربي الاسلامي مستحضراً شخصية عبد الله بن سبأ الذي قيل عنه ان دس (الاسرائيليات) في الروايات الدينية والتاريخية، لانه كان (ينسج احابيله ويدس دسائسه)[٥٧]. لان الدخول الى عالم الشخصيات وتعدد الحكايات والرؤى، مما يقود المتلقي الى الفضاء المكاني الذي دارت فيه الاحداث، بوصف الفضاء هو المساحة التي جعلها الكاتب نقطة الارتكاز، ثم انطلق منها متشظياً في شعاب الارض/ الواقع متوزعاً على ازمنة التاريخ انسجاماً مع طروحات ما بعد الحداثة التي (زعزعت الثقة بالانموذج الكوني وبالخطية التقدمية وبعلاقة النتيجة باسبابها وحاربت العقل و (العقلانية)[٥٨]. وهذا بدوره عمل على تشظي الشخصيات وحالات الاستقرار والسكينة، واستثمر اسلوب كتابة الرحلات[٥٩]، في استذكار الامكنة سيئة الصيت، ومنها سجن المطبق.وصفت البلدانيات (دومة الجندل) انها في غائط من الارض خمسة فراسخ، في مغربه عين تَشجُّ فتسقي ما به من النخل والزرع، وحصنها مارد، وانها سميت بالجندل لان حصنها مبني بالجندل، وهي حصن بين الشام

(حفر الباطن) الذي تجلت قربه حرب الخليج الثانية عام ١٩٩١م. اما سجن المطبق، فهو من التطبيق في الركوع، وهو اطباق الكفين، والطبق من الرجال هو الذي يصيب الامور برأيه[٦١] . فضلاً عن دلالات الاضطهاد والنفي في اشارة محكمة الى الانفراد بالرأي والحمق والعي. وقد عبر الكاتب عن تشظيات المكان بطرق شتى، منها غزو (فاتك بك) لدومة الجندل، والاشارة الى بغداد بانها (مدينة السراب)، وكشفه عن اساليب تدمير وتعذيب الشخصية على يد اعوان الشرابي، وشيوخ الامكنة الخاصة والسرية، وتسيد الطبق على الكثير من هذه الامكنة بوصفه سجناً فريداً من نوعه، ووصفه لدومة الجندل بانها (مدينة) العذاب والنياب والخراب، مدينة السُدى والسراب)[٦٢] . لذا سأل الراوي جده عن حكاياتها، لكن صوت الجد اخذ يتلاشى، او يتشظى في النص وفي الصوت، مما دفعه الى احالة الخطاب الى نص اسطوري يتعالى على النثر المعتاد ويقوم على استعارة البناء الاسطوري او الشعري، وهو ما ينسجم مع توجهات السرد المتعالي في خلق اساطيره الجديدة التي تتناسب مع مفاهيمها التي ترفض الانموذجات المتعالية من اجل ان تضع محلها الضرورات الرفعية، وضرورة قبول التغيير المستمر وتبجيل اللحظة الحاضرة[٦٤] .

يتزامن مع هذا التشظي العمل الدؤوب على انتهاك بكارة الجسد، من خلال انتهاك جسد (نرمين) حينما (يدخل الغلمان المخصيين عليها ليغلوا صلابتها، ليتعبوها، وحين يجدها بقوتها كما رآها أول مرة تفتت الحيطان وبقيت نرمين لبوة شرسة معه ومع غلمانه، جزع وحقد عليها، وأذن لغلمانه ان يفتكوا بها، وكانت ليلة ليلاء، حين تمكن منها غلمانه غير مخصيين)[٦٥] . وهذا بدوره يزيد من عدد الحكايات ويوسع دائرة التضمين؛ وذلك باستخدام بنية كبرى تقوم على وجود حكايات الدومة الخمس مع المدخل والخاتمة، ويفضي في الوقت ذاته الى وجود بنى صغرى منتشرة ومتشظية في سياق النص، اذ تتكون من كل حكاية من مجموعة حكايات صغيرة مضمنة حسب حاجة الكاتب، مثل حكايات ابي سلمة، والاميرة علياء، الاميرة نرمين، ابي وصيف الارموي، وسيرة الكيساني، والروايات المتعددة التي نقلها عن جده، وحكايات الدهور، وحكايات الايام.. وغيرها. فهذا احددواته تقول: (وظللت انقل من مطبق الى مطبق وحين غادرت آخرها كنت محملاً بحكاياها الكثيرة، انها جعب حكايات)[٦٦] .

جعل الكاتب خاتمة الرواية اقفالاً لكتابة سردية شبه مفتوحة تسمح باضافة حكايات جديدة يمكن ان تستمر في استحضار الواقعة التاريخية لتكون صورة لواقع ما، محاولة منه ان يكسر حدة الوهم التي يطرحها مسبقاً، مستفيداً من أدب الرحلات والسير لقوله: (أُبتُ من رحلتي في المدى وليس لكم ان تشمتوا، فمن الصعوبة ان اصدق خلاف ما قال واقبل ما آل اليه المآل (....) لا تشتموا فالامر ليس خرافة كما تزعمون، ولا هلوسة كما تظنون (....) ان دومة الجندل ليست الكيسانية ولا الكيسانية دومة الجندل فالمدن على هوى عشاقها وعشاقها على هواها)[٦٧] . فاقفل باب الايهام وكشف عن رحلة لنبش في التاريخ من أجل تعرية الواقع.

— ٦ —

وضع لؤي حمزة عباس لروايته (الفريسة — ٢٠٠٤) استاها من كتاب (مروج الذهب) تشير الى رؤيا طريفة الكاهنة (اذ رأت فيما يرى النائم ان سحابة غشيت ارضهم وارعدت وابرقت، ثم صعقت فاحرقت)[٦٨]. في اشارة الى حدوث خطب جلل، ومجمل الروايات التي قامت على الرؤيا استشرف تاريخ العراق لعام ٢٠٠٣م، لكن رواية (الفريسة) التي كتبت بيت عامي ١٩٩٧-١٩٩٨م وضع لها كاتبها اشبه بالخاتمة مؤرخة في ٢٠٠٣/٤/١٦م كنوع من الاستدراك او الحاشية لكسر حدة الايهام، فرؤيا طريفة تنبأت بانهيار سد مأرب في سيل العرم الذي خرّب فيما بعد جنتي (بستاني) عمرو بن عامر المعروف بـ (مزيقياء) والذي باع امواله وسار هو وقومه [٦٩] في توطئة لتحريك سيرة الوهم عبر السرد عندما يعتري بطله حلم يتعرض له فيه تمر (وكان الحلم بالنسبة له، مألوفاً، بازقتعه التي لم يرها من قبل، وبجلوده ورائحته، إلفةً قاطعة يحركها ارتباطه الصميم بالتمر)[٧٠]. وقد شكلت هذه التوطئة لمحة ثرية لادامة مؤثرات الرؤيا بما تحمله من اقتراب من الوهم في ترتيب حركة السرد وتكوينه بطريقة حلمية مستفيداً من (قوة الحلم) او غرابته وهو يتجدد عبر (رؤية الطائر من جديد وقد شَعَّ الضوء دموياً من خُرزة عينه الدقيقة البارقة)[٧١]. مما يجعل الحلم يحالي سيرورة الطير فينفلت احياناً من ذاكرته، ويعوم في ضباب خاص سماه (ضباب الحلم) على الرغم من (جسامة الحلم) في سطح تفكيره؛ لان طابع الايهام والالحاف على تضييق فرص الافلات من القدر الذي ور، يجسده الحلم على صورة طائر (كان نزوله بطيئاً مثلما رأى، او تصور، او حلم، بيده السيف، قبضته المروعة قريبة من صدره، يكاد نقش الطائر ينفلت من معدته، يخرج من اطار الجسد خلفه ويهيم في بئر السُلَّم)[٧٢]. لبلوغ نوع من الاجواء التي تستطيع استكمال تشكيل الحكاية، والانطلاق في الممرات العميقة، لكنه لم ينسَ ان يطعم اجواء الغرائبية الايهامية باجواء واقعية وامكنة من مدينته البصرة، مستحضراً بنية المخطوطة، وعبر احالة الى كتاب (النفق) بطبعته العربية وغيره، فحاول ان يوظف دلالة السر في موازاته للحلم، وبعض خواص الاحجار واسرارها حيث تتصافح رموز الطير والافعى والاحلام والفريسة والسيف والنار حتى يقترن السيف بالفريسة (لصد اندفاعه الطائر العنيفة)[٧٣]، في محاولة لرؤيا العالم الذي دعاه بعالم الساحة، الذي وصفه بانه (مكشوف ولا سور له يموت فيه ميتات لاحد لها، حيث ينفصل الحيوان عن انفاس الصحارى، وحفيف الاشجار، ووشيس الحواف، خفيفاً، بلا ظل)[٧٤]. خالطاً ذلك بعالم البصرة وساحتها الشهيرة (ام البروم). وفي الفصل الاخير (٢٦) الذي سبق الخاتمة المضافة لاحقاً، وقد حاول الكاتب تسريب ما كتب في حالة اليقظة وكأنه يحدث في الرؤيا في قوله: (شيئاً فشيئاً فتح عينيه وقد أحس لمس اليد الحاني على وجهه، ونداء المرأة يسحبه من قاع هاويته المعتم العميق، يرى وجهاً قريباً وقد خدشته نجوم دقيقة متلاعبة)[٧٥]. ثم ينهي الرواية في لحظة التقاء عيني النمر مع عيني فريسته. وقد كانت خاتمة الرواية أشبه بمقدمة مؤجلة وضعها تحت عنوان (من يكتب

الخاتمة..؟) في تساؤل يهدف الى كسر حدة الايهام، وهو يتحدث بلسان الغائب متاهياً في محاولة لبيان موقفه بان الرواية كتبت في عهد سابق لم يستطع حينها الافصاح مما يجول في ذهنه، لكنه بهذا الافصاح اساء الى الرموز الخفية فكشف عن مغاليقها المتوراية، لان زمن الكتابة يحتاج الى نوع من الحضر في النص، وربما الايهام، وان تمخضت عن بناء سردي متماسك.

من تتكشف رحلة الايهام السردي في تأسيس (السرد المتعالي) في الرواية العراقية الجديدة، من خلال توظيف التراث، وتغريب الواقع، وعمليات الاشتغال على اللغة في الانتقال من اللغة الى اللغة الواصفة او الشارحة، وشيوع نزعة التشظي على مستوى المكان والزمان والسرد في اعتماد التجريب لمرحلة ما بعد الحداثة.

المصادر:

١. راجع: المعجم الادبي: جبور عبد النور (دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩م): ص١٣٤ ؛ مغامرة العقل الاولى، فراس السواح (دار الكلمة، بيروت، ١٩٨٨م): ص١٠.

٢. سلطان الاسطورة: جوزيف كامبل مع بيل مويزر، تحرير: ايجي سوفلاورز، ترجمة بدر الديب (المحلى الاعلى للثقافة – المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٢م): ص١٧٥.

٣. نبو خذ نصر وبابل: دونالد وايزمن، ترجمة نائل حنون، مراجعة عبد الاله فاضل (دائر الاثار والتراث في وزارة الثقافة، شركة عشتار، بغداد، ١٩٩٠م): ص٩٨-٩٩.

٤. القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية: امبرتو ايكو، ترجمة انطوان ابو زيد (المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط١ ١٩٩٦م): ص٢٧٢.

٥. خطاب الحكاية، بحث في المنهج: جيرار جنيت، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الازدي وعمر حلي (المحلى الاعلى للثقافة– المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م) ص٨٧.

٦. التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة: شلوميت ريمون كنعان، ترجمة لحسن احمامة (دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٥م): ص١٥٧.

٧. التخييل القصصي: ص ١٣٤.

٨. الكتاب المقدس، كتاب الحياة، ترجمة تفسيرية، العهد الجديد (القاهرة، ط٤، ١٩٩٢م): كتاب الرؤيا: ٣/١.

٩. كلكامش: سامي سعيد الاحمد (وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٩٠م): ص ١١١.

١٠. مدخل لجامع النص: جيرار جينيت، ترجمة: عبد الرحمن ايوب (مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة – دار توبقال للنشر، بغداد، د.ت): ص٢٦.

١١. مدخل لجامع النص: من ٩٠ بنظير: ص٣٤.

١٢. القراءة وتوليد الدلالة: حميد الحمداني (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت، ط١، ٢٠٠٣م)، ص٤٤.

١٣. القراءة وتوليد الدلالة: ص٤٤.

١٤. نفسه: ص ٤٤.

١٥. نفسه: ص ٤٤-٤٥.

١٦. جغرافية الملذات، الجنس في الجنة: ابراهيم محمود (دار رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ط٢، ١٩٩٨م): ص ٧٢.

١٧. ينظر: جان إيف تاديي Jean- Eve Tadie في كتابه Lere citpoetique الصادر عام ١٩٧٨ بالفرنسية: ص٦، نقلاً عن: الصوفي في الروائي: محمد أداد، مجلة فكر ونقد ع (٤٠) س (٤)، (الرباط، يونيو ٢٠٠١م): ص ٨١.

١٨. موجهات تشكل الحكي عند المتوصفة: أمنة بلعلي، مجلة فكر ونقد ع (٤٠) س (٤)، (الرباط، يونيو ٢٠٠١م): ص ٩٤.

١٩. الصوفي في الروائي، مرجع سابق: ص ٨٤ - ٨٥.

٢٠. تطريسات: عباس عبد جاسم (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٣م): ص٧.

٢١. تطريسات: ص ٨٥.

٢٢. نفسه: ص٨٥.

٢٣. شعرية النص المفتوح: قيس كاظم الجنابي، جريدة العراق، في ١٩٩٥/٨/٢٢م.

٢٤. توظيف الاسطورة في القصة العراقية الحديثة: فرج ياسين (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٠م):/ص ١٣٦ - ١٣٧.

٢٥. الشفاهية والكتابية: والتر. ج. أونج، ترجمة حسن البنا عز الدين، مراجعة محمد عصفور (عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٤م): ص ١٧٩.

٢٦. من التقليد الى ما بعد الحداثة: قدوس مالطي دوجلاس (المجلس الاعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٣م): ص ٣٢٠.

٢٧. شعرية الرواية، الفانتا ستيكية، شعيب حليفي (المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م) ص٢٠٣.

٢٨. التخييل القصصي: ص ١٤٦.

٢٩. نفسه: ص ١٤٨.

٢٩. نفسه: ص ١٤٨.

٣٠. المصطلح السردي (معجم مصطلحات): جيرالد برنس، ترجمة عابد خزندار، مراجعة محمد بريري (المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣م): ص ٤٧ - ١٣٠.

٣١. الاستشراق جنسياً: إرفن جميل شكّ، ترجمة عدنان حسن، مراجعة زياد منى، تقديم ممدوح عدوان (شركة قُدمس للنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م): ص٦١، ٢٢٣، ٢٢٧).

٣٢. الاسطورة والحداثة، حول رواية دون كازمورو، ثول. ب. ويكسون، ترجمة خليل كلفت (المجلس الاعلى للثقافة- المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ١٩٩٨م): ص ٥٧.

٣٣. النظام: الاساطير والاعلام والاسرار: ميرسيا إيلياد، ترجمة حسيب كاسوحة (وزارة الثقافة - دمشق، ٢٠٠٤م): ص ٣٤٤.

٣٥. لغات عائشة: رياض الاسدي (دار الشؤون الثقافية

العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٣م): ص ٣٠.

٣٦. الصوفي في الروائي: ص٨٨.

٣٧. لغات عائشة: ص٣٦.

٣٨. ينظر: الاستشراق جنسياً: ص٦٢.

٣٩. لغات عائشة: ص٨٨.

٤٠. ينظر: كتاب زكريا في (التوراة): ١/ ٧-١٧.

٤١. مستعمرة المياه: جاسم عاصي (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٤م): ص٩.

٤٢. من التقليد الى ما بعد الحداثة: ص٢٥٥.

٤٣. مستعمرة المياه: ص١٩.

٤٤. نفسه: ص ٣٦، ٤١، ٤٤، ٤٥، ٤٧، ٤٩، ٨٥، ١١٦-١١٧.

٤٥. الاساطير والاحلام والاسرار: ص ٣٠٦.

٤٦. اشكالية تصنيف الاجناس الادبية في النقد الادبي: فتحية عبد الله، مجلة عالم الفكر، مج (٣٣) ع (١)، (الكويت، ٢٠٠٤م): ص١٨٩.

٤٧. مستعمرة المياه: ص٩.

٤٨. نفسه: ص١٠ والقاص جاسم عاصي ينتسب الى عشيرة المكاصيص العلوية النسب والارومة وابنه البكر اسمه (سامح).

٤٩. ينظر: ذيل شرح المواقف: الكرماني، تح سليمة عبد الرسول (مطبعة الارشاد، بغداد، ١٩٧٣م): ص١٥، ٥١.

٥٠. مستعمرة المياه: ص٤٣.

٥١. نفسه: ص١١٢. ينظر: ص ٤٣، ٤٩، ٦٠.

٥٢. حكايات دومة الجندل: جهاد مجيد (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٤م): ص٧.

٥٣. شعرية السرد عند ادوارد الخراط: يوسف شكير، مجلة عالم الفكر، مج (٣٠) ع (٢)، (الكويت، ٢٠٠١م): ص٢٥٧.

٥٤. مجمع الامثال: الميداني، تح محمد محيي الدين عبد الحميد (مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، ١٣٧٤هـ/ ١٩٥٥م): ١/١٩٥.

٥٥. الفرق بين الفرق: البغدادي، تح محمد محيي الدين عبد الحميد (مطبعة المدني، القاهرة، د. ت): ص٤٣.

٥٦. حكايات دومة الجندل: ص٧٤.

٥٧. نفسه: ص١١.

٥٨. دليل الناقد الادبي: ميجان الرويلي وسعد البازعي (المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٠م):/ص١٤٢.

٥٩. حكايات دومة الجندل: ص ٢٠، ٢٢، ٣٠.

٦٠. معجم البلدان: ياقوت الحموي (دار احياء التراث العربي، بيروت، د. ت): ٢/٤٨٧.

٦١. لسان العرب: ابن منظور (دار لسان العرب، بيروت، د. ت): مادة (طبق).

٦٢. حكايات دومة الجندل: ص٩٩.

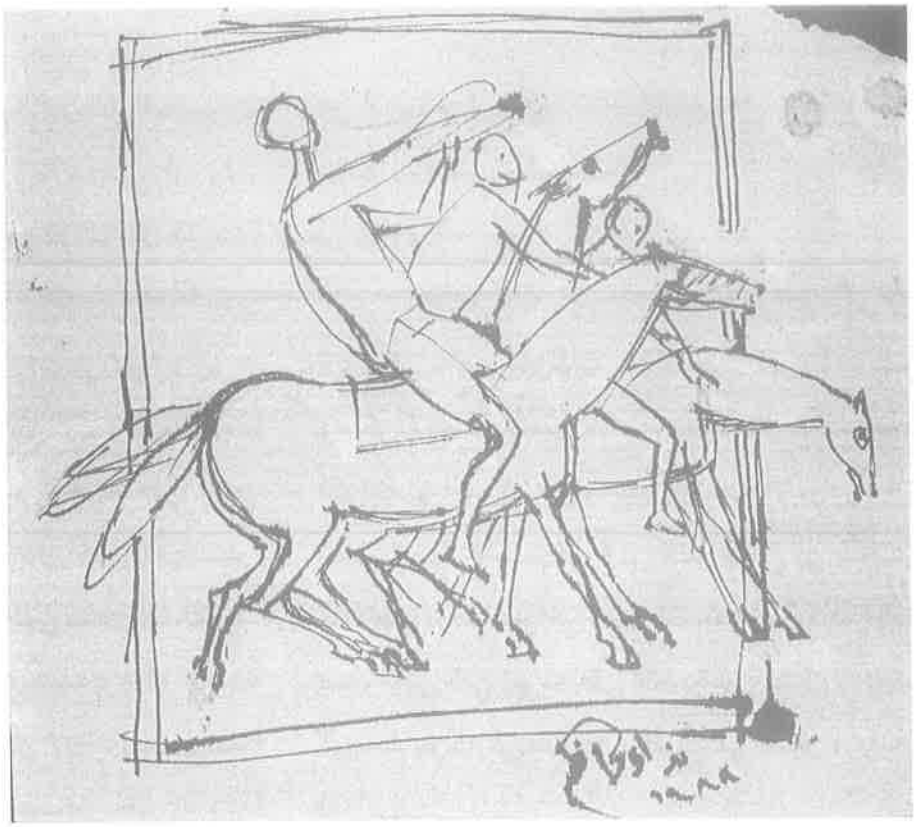
٦٣. نفسه: ص١٨.

٦٤. دليل الناقد الادبي: ص١٤٢.

٦٥. حكايات دومة الجندل: ص٧٢.

٦٦. حنفسه: ص٩١.

٦٧. نفسه: ص١٥٥.



أسطورة زو: مقاربة توراتية

■ حسن عبيد عيسى

حفل التراث العراق القديم بقصص و حكايات عن الحيوانات الاليفة و الوحشية و الغرائبية التي تنطلق من أفكار و أذهان أشخاص اختصاصيين في وضع تلك القصص. و إذا ما تفحصنا ما استنتجد من تراث انساني جاء و نما على اثر تواري التراث العراقي المذكور خلف حجب النسيان و تحت آلاف الاكمات التي تنتشر على طول و عرض مساحة بلد الخلق و الابداع، فإننا سنجد ان استثمار و توظيف الحيوانات و بضمنها الخيالية، هو اسلوب يهدف الى الرمزية في حالة الغمز الى سلطان جائر مستبد لاوسيلة للحديث عنه بحرية و أمان، و أما لاغراض تربوية تعليمية مشوقة.

ولقد نهج العرب نهج الاحاديث الاسطورية عندما انطقوا الطير والوحوش والاليف من الحيوان، وعندما جاءت الآية الكريمة {وورث سليمان داود وقال يا ايها الناس عُلِّمْنا مَنْطِقَ الطَّير وأُوتينا من كل شيء إنَّ هذا لهو الفضلُ المبين } النمل ٢٧.. فقد وجد المخلصون للدين والمندسين فيه لاغراض هدامة من يهود وغيرهم الفرصة لحشو اذهان المسلمين بخرافات واساطير ما أنزل الله بها من سلطان، تبارى في صنعها (كعب الاحبار) و (وهب بن منبه) و (عبيد بن شريه) ليهبطوا بعقول المسلمين نحو التجهيل في أدنى منحدرات الفكر.

ثم تغير هذا الامر لاحقاً عندما برز الاستبداد السلطوي الذي مثله خليفة لا مجال لانتقاد بطشه وبذخه واسرافه وتهتكه، حيث نجد في قصص ألف ليلة وليلة انها ممتعة وشيقة مع انها لم توضع لتمتعنا وتشوقنا، وانما اريد منها مقاصد واغراض لاشك انها ادتها في وقت انتشارها الاول بنجاح، ومن بينها وفي مقدمتها التصدي لبعض الممارسات السلطوية السلبية التي ذكرناها، وعلى غرار ذلك، كان كتاب (كليلة ودمنة) وغيره من كتب تستنطق الحيوان الاعجم وتجعله مصدراً للحكمة التي خاف صانعوها ان يقولوها مباشرة.

ولا ندري هل كان المفكرون العراقيون في عصور (سومر) و (اكد) وما تلاهما حتى تجميد الدور الحضاري العراقي الرائد على ايدي الغزاة وأولهم (كورش)، يضعون نصب أعينهم مسألة الرمزية تحاشياً لقسوة الحاكم الجائر وهم يكتبون أدباً فنطازيا وحكايات اسطورية، أم إن هدفاً تعليماً يتطلب التشويق هو الدافع؟ أو إن الآلهة كانت تطالبهم ان يخاطبوا عقول عبادها بتلك الصيغ المبسطة؟

من هو زو ؟

قبل ان ندلف الى باحة اسطورة (زو) والذي يسمى في بعض المؤلفات المتخصصة (انزو) وربما (أمدكود) ايضاً، لا مندوحة من معرفة تلك الشخصية التي بسبب اهميتها على ما يبدو وضعت الاسطورة التي تحمل اسمها. فاسم (زو) يرد بوضوح في ملحمة (كلكامش) وتحديداً في فصل احتضار (انكيدو) الذي يسب البغي التي اغرته على التحضر، قبل ان يعتذر اليها، ثم يتوجه الى صديقه المفجوع في مصيره ويناجيه قائلاً:

ياخلّي، رأيت الليلة الماضية رؤيا
كانت السماء ترعد، فاستجابت لها الارض
وعندما كنت واقفاً ما بينهما
ظهر امامي شخص مكفهر الوجه
كان وجهه مثل وجه طير الصاعقة (زو)
ومخالبه كأظافر النسر
لقد عراني من ملابسي
وأمسك بي بمخالبه
وأخذ بخناقي حتى خمدت انفاسي[1]

ويشرح المرحوم (طه باقر) ما المقصود بالبيت فيقول في هامش توضيحي (زو- هو طير الصاعقة في اساطير العراق القديم)[2]. يقول د. فاضل

عبد الواحد علي انه: "لا توجد اسطورة سومرية شبيهة عن قرب او حتى عن بعد باسطورة. (انزو، وان هذا الطائر يرد ذكره في الاساطير السومرية احياناً ولكنه لا يقوم بدور الشرير)[٣]. في حين انه لما عثر على اللوح الثاني عشر من الملحمة، وجد ان (زو) يحتل مكانة مرموقة منها، فهو قد احتل قمة شجرة (الخلوبو) التي يعتقد الاستاذ طه باقر انها شجرة الصفصاف، وانه بنى عشه هناك واسكن فراخه فيه، وقد اطلق عليه الاستاذ ناجح المعموري اسم (طار الامدوجود)[٤]. لذا لم تستطع (انانا- او عشتار) من استثمار الشجرة التي اخرجتها من نهر الفرات وزرعتها في بستانها المقدس وحبتها رعاية وعناية خاصة على أمل ان تصنع منها كرسياً وسريراً، وبسبب استباحة تلك الشجرة من قبل عناصر شريرة وهم: (زو) الذي احتل اعلاها كما اسلفنا والحية التي لفت بدنها حول اصل الشجرة، والجنية الشريرة (ليليث) التي استقرت في جذعها، فقد تطوع البطل (كلكامش) ليعيد الحق الى أهله، فهاجم الافعى وذبحها، بينما فر (زو) يبحث عن مأمن له، والى مكان مجهول هربت الجنية الشريرة (ليليث). وأرى ان هذا دليل على وجود دور شرير لزو في اساطير (سومر) خلافاً لما ذهب اليه استاذنا الدكتور فاضل عبد الواحد علي، اضافة الى ترجيح (هاري ساكز) سومرية اصل الاسطورة عندما يغمز من طرف (أدد) الذي دعاه آله الجو لقتل الجاني (زو) فيقول عنه: " هو آله سامي غربي، وقد لا يكون له علاقة بأصل

بعد ذلك تعاون (كلكامش) مع اهل (اوروك) من اجل قطع الشجرة وطرحها اما (عشتار) لتصنع منها ما شاءت من أثاث باذخ.

وعلى الرغم من ان طه باقر لم يعطِ (زو) حقه من التعريف، الا ان ما يعتقد هو انه أحد آلهة العالم السفلي[٦] وهو من نسل (تيامات) آلهة المياه المالحة التي قررت الانتقام لمقتل زوجها (ابسو) فولدت جيشاً هائلاً من الحيوانات المرعبة[٧]. فلا عجب ان نجد كاتب الاسطورة يجعله عدواً شديداً عنيداً لدوداً للآلهة العظام يناصبها العداء والكراهية وخاصة (آنكي) الذي ذبح (ابسو)، وكذلك لـ (مردوخ). في حين يجزم (اوبنهايم) على انه (ابن آنو) وهو يشبه الطير وان اسمه الاكثر حداثة هو (انزو) وان ألواح قصته التي لم تخضع لبحث المختصين جاءت من (سوسة) ومن مكتبة (آشور بانيبال)[٨].

لقد عثر على العديد من الاختام الاسطوانية وهي تحمل رمزه الذي هو على شكل طائر، كما تضمنت بعض النصوص الطقسية وخاصة ما يتعلق بالمراسيم الجنائزية صوره وهو في خصام مع الآلهة العظام، مما يدل على ان له مكانة خاصة وهيبة شديدة في نفوس العراقيين القدماء (وخاصة في بابل) فهو من المخلوقات الشريرة التي ولدت لمحاربة الآلهة الكبار، وهو في احتراب دائم مع تلك الآلهة ومشاهد الطقوس الجنائزية تقودنا الى ذلك، فلابد من توقي شره بطرق تملقية معينة تجعله يمنع شروره من ان تطال من يتملقه،

عبادة او مجاملة عن طريق رسم رمزه على ختمه.

سرقة النواميس

لقد كانت النواميس من الامور الخاصة بالآلهة الكبار، ومن بين النواميس (الواح القدر) و الـ (مي) اللتان هما رمزان سياديان خاصة بالآلهة الكبار، وتلك النواميس كما هو واضح من اسمائها تلعب الدور الاكثر خطورة في مصائر الكون لذا عُدَّت في عرف الآلهة نواميساً لها من القيمة ما لا يقدر بثمن.

لقد حصل ان قامت (ايناننا) التي زارت اباها الاله (آنكي) في مقره (أبسو – لجة الماء العذب) الذي هو في (اريدو). فاحتفى بها ابوها واعد لها استقبالاً مهيباً ومهرجاناً باذخا. ولما كانت تحلم بالحصول على تلك النواميس ولو بشكل غير مشروع فقد خططت لان تجعل ابيها يقدمها اليها على شكل هدية لمناسبة زيارتها له فقامت باسقائه كثيراً من الخمرة فأسكرته وحملت تلك النواميس التي هي عبارة عن الـ (مي) كهدية من الاب الذي ما كان سيقدمها لها لو لم يكن مخموراً لايعرف رأسه من رجليه ثم ركبت سفينتها (زورق السماء) وعادت فرحة مسرورة الى (اوروك)، وبذا تكون قد جلبت نعمة الحضارة الى مدينتها الحبيبة[٩].

والـ (مي) المسروقة هي نواميس تساوي ألواح القدر من حيث الاهمية والقيمة الاعتبارية، فهي كما ينقل (هوك) عن (كريمر) تعد "اساس النموذج الثقافي للحضارة السومرية"[١٠]. لذا حاول الاب المخدوع لسيادته ومكانته بين كبار الآلهة، ان يستعيد ما سرق منه، وما سرق أمر خطير جداً، فهو عبارة عن ألواح تتضمن أكثر من مائة فقرة، في واحدة من فقراتها نجد (السيادة والتاج والعرش والصولجان) انها السيادة الحقيقية والكاملة للآلهة الكبار على (سومر)[١١].

أرسل الاله المخدوع أحد مساعديه وهو (أيسمد) وكلفه باسترجاع الـ (مي) من ابنته المتحايلة، وفشل في سبع محاولات بسبب المكائد التي كان يكيدها له (ننشوبر) وزير (أيناننا). فهذه النواميس هي رموز السيادة كما بينا، وبفقدانها يفقد الاله سطوته وقدسيته ولا يعود قادراً على تأدية مهماته ووظائفه، مما يستدعي الامر اعلان الحرب على من يسرقها او يستحوذ عليها من غير وجه حق[١٢].

أما (ألواح القدر) وهي القسم الثاني من النواميس ذات الخطورة البالغة والاهمية القصوى فهي في الحقيقة -(ألواح تضم قوى خارقة تعطي من يلبسها السيطرة على العالم)[١٣] وضعتها مجموعة (السبعة الكبار) وهي سبعة آلهة مسؤولة عن وضع الاقدار للالهة الادنى وعموم المخلوقات ويطلق عليها طه باقر اسم (الواح السلطة الالهية) وتسمى بالبابلية (دب شماتي Dub Shimati والتي كانت تمنح الحائز عليها سلطة مطلقة على الكون والالهة)[١٤]. لذا فان تلك الالواح التي وضعتها المجموعة هي التي تقرر مصائر البشر والالهة[١٥].

ولما كانت في حقبة معينة بعهدة الاله (انليل)

فان الملك الاموري (حامورابي) كان يسميه (الاله انليل رب المصائر) اذ ختم شريعته الشهيرة بدعاء له يحمل تلك الصفة[١٦]. وفقدانها ايضا يستوجب اعلان الحرب على من يحوز عليها بهدف استردادها منه. وهي لدى البابليين كما كانت لدى السومريين ذات خطورة وأهمية خاصتين بسبب تعلقها بمصائر الالهة والبشر، والاشارة الحامورابية لها دليل على ذلك.

ونجد عن تلك الالواح ايضاً، في اسطورة الخليقة البابلية ان (أبسو) اراد ان يهلك احفاده من الالهة لانه لم يعد قادراً على النوم بسبب ضوضاءهم وصخبهم، فرفضت (تيامة) ذلك لذا قام (أيا) اله الحكمة الذي انجب (مردوخ) بقتل (ابسو)، ولكن (تيامة) لم تكن راضية عن قتل زوجها فاقترنت باله وضيع هو (كينكو) ورقّت مستواه بين الالهة وسلمته ألواح القدر ذات القدرة على توليد قوى خارقة.

بدأت الحرب بينها وبين (أيا) الذي جبن وهرب من ساحة المعركة. ثم فشل (آنو) اله السماء في استرضائها فندب (انشار) حفيده (مردوخ) الذي قتل (تيامة) واسر قائد قواتها (كينكو) واسترد منه الواح القدر واحتفظ بها ليصير المتقدم بين الالهة.

ولقد توارثت الشعوب المتعاقبة فكرة لوائح القدر والنواميس، ووجدت في شتى الثقافات والاديان على حسب طبيعة تلك الثقافات، فعرب الجاهلية كانوا يؤمنون بنوع من فكرة الواح القدر على وفق خصوصية فكرهم الديني، وكان الصنم (مناة) كما يصفه المرحوم (جواد علي) يمثل الحظوظ والاماني وخاصة الموت وما يكتبه القدر للانسان، ما دعى بعض الباحثين الى الاعتقاد ان تلك الالهة هي الهة المنايا والمنية بينما كان الصنم (جد) مخصصا لمعرفة المستقبل الطيب والحظ السعيد[١٧].

اما اسطورة (زو) وقد وردتنا نسختان منها كلاهما بابليتان، الاولى من العصر البابلي القديم وجعل كاتبها (ننكرسو) بطل الاسطورة (ننورتا) الذي نظمت القصيدة من اجله.

وضع كاتب الاسطورة الواح القدر بعهدة (انليل) ولم يعد واضحا حتى الان ماذا كان (زو) يفعل في حضرة الاله (انليل) وهو من الهة العالم السفلي، فان (ساكز) يقول: "ارسل زو لسبب ما ليكون مع انيلي"[١٨]، المهم انه كان يضمر الحسد لهذا الاله الكبير، ويتمنى انه يعلو عليه ويصبح السيد المطاع بين جميع الالهة، وليس الى تحقيق ذلك من سبيل من دون الاستحواذ على الواح القدر، لذا كان يتربص بانليل عله يغفل او يسهو فيسطو على الالواح الامل. تقول الاسطورة:

أجل، ظل ينظر الى الى أبي الالهة، الاله درنكي (يعني انليل)

وضمر في قلبه ان يخطف السيادة العليا

أجل: أنا نفسي سآخذ القدر الالهية

وأثبت عرشي وأحكم الشعائر

أوجه جموع آلهة الأكيكي

من هنا فقد كانت النوايا غير سليمة والتخطيط

مستمر، ولكن التنفيذ ليس سهلا، فالفرصة قد لا تسنح ويبقى المخطط مجرد أوهام وخيالات.. الى ان:

وسنحت فرصة السرقة.. عندما كان أنليل يغتسل

عندما كان أنليل يغتسل بالماء الطاهر

وقد نزل من العرش وخلع تاجه

خطة زو ألواح القدر بيده

وهكذا اخذ السيادة العليا

وطار زو والتجأ الى جبله

لابد ان لتلك السرقة التي ستقود العالم الى تغير خطير يجعل من احد الهة العالم السفلي ذي الدرجات الدونية والطبيعة الاجرامية وانه سيحوز على السيادة المطلقة، اثر كبير على مجمع الالهة وانتظام امرها، فقد اكتأبت الالهة ودب الرعب والذعر في السماء. لذا قرر (آنو) ارسال متطوع ليذبح (زو) ووعد من يقدم على ذلك بان يرقيه الى رتبة الاله الاعظم في مجمع الالهة، وعندما عرض ذلك الاغراء على (أدد) فانه جبن واعتذر قائلا:

من هو مثل زو بين الالهة ابنائك

وبذلك اخذ السيادة العليا

وحكمته الان بقدر حكمة (انليل)

فان الذي يثور ضده سيصبح كالطين

ويجعل (ساكز) القارئ حائراً بين عدد من الاسماء التي من المحتمل ان حامل احدها هو الفدائي الذي نجح في المهمة، فهل هو (مردوخ) ام (ننكرسو) او (لوكالبندا)، فهو يقول ان التفاصيل الدقيقة لقهر زو تنتظر الاكتشاف[١٩]. بينما يقرر (هوك) ان البطل الذي قبل الهجوم على (زو) هو (لوكالبندا) والد (كلكامش) فقد ذبح (زو) واستعاد الالواح، بينما يقول: "ان في تسبيحة (اشور بانيبال) نجد ان (مردوخ قد سمي بالاله الذي حطم جمجمة زو)[٢٠].

ربما قال (اشو بانيبال) تسبيحته تلك لاسباب عنصرية (سامية) او لاسباب تملقية يريد بها استرضاء اهالي (بابل) او تكفيراً عن جرائمه وجرائم جده (سنحاريب) بحق كل من (مردوخ) و (بابل) من خلال التسبيح لالههم الاعظم، خصوصاً اذا استحضرنا ان الجو الثوري لبابل ثور شقيق الملك (اشور بانيبال) الذي عين حاكما اشوريا عليها ما جعل الامبراطور يكرر حماقة جده (سنحاريب) الذي دمر معابد (بابل) وقاد الهها العظيم (مردوخ) اسيرا الى (اشور)[٢١] فهاجم الحفيد الاكثر حماقة وتهور (بابل) باسلوب طائش واحمق، فلا نستبعد كونه تملق البابليين قبل او بعد حماقته تلك فسبح باسم كبير الهتهم، فهم ذوو انفة لا يترددون في الكتابة الى امبراطور (اشور) محتجين على تهوره وطيشه (حتى الكلب يصبح في بابل حرا طليقاً)[٢٢]. بينما وضع (لطفي الخوري) احتمالاً واحداً اورده بصورة خجولة وضعيفة لا تحمل صيغة التقرير عندما قال (نوشد العديد من الالهة الا انها رفضت المهمة. واخيرا يبدو ان لوكالبندا والد كلكامش قبل المهمة فقتل زو واسترجع الالواح)[٢٣].

من هنا يتأكد ان والد (كلكامش) هو من الالهة

ايضا، يفترض على وفق العرض الذي قدمه (آنو) ان يصير (الاله الاعظم في مجمع الالهة) كونه استرد الالواح، وتلك اشكالية تبقى قائمة لحين الكشف عن القاتل الحقيقي لزو.. ولا اظن ان الاقتباس الذي اخذه (محمد خليفة حسن احمد) من (كيرك) واستند اليه، يكون قد قدم الحل المرجو عندما خلص الى ان أبا (كلكامش) رجل مجهول ومنح في وقت متأخر صفة الالوهية[٢٤]. فنحن نعرف ان (انانا) منحت رتبة الالوهية لزوجها البشري (ديموزي) فان (كلكامش) ولد من أم من الالهة هي (ننسون) وأب انسان[٢٥]. فلنا ان نتاسءل وقد تأكد لدينا انه كان مع الالهة العظام وهم مجتمعون يبحثون عن فدائي يقتل (زو): ماذا كان يفعل معهم ان كان بشرا ولم يكن قد حصل على الالوهية حتى ذلك الحين؟

ثم ان طقوس ومراسم الاحتفالات برأس السنة البابلية الجديدة تتضمن فعالية لمسابقة الركض، عدت تلك الفعالية رمزاً لاستسلام (زو)[٢٦]، واوضح جداً ان الاستسلام يكون من قبل الشخص الحي، وليس من قبل القتيل الذي حطمت جمجمته، كما ورد في تسبيحه (آشور بانيبال) فهل ان (زو) استسلم ام قتل؟ تلك اشكالية ثانية لابد من التصدي لها وحلها.

صورة في المحكمة

ونقف ازاء صور رسمت لزو وهو امام مجلس للقضاء يديريه احد الالهة الكبار، فهل كانت العقوبة المقررة لزو وهي الاعدام نفذت غلية ام صبرا، على اساس انه ادين وحكم ونفذ به الحكم.. وقد نجد (ساكز) في كتاب اخر تفسيرا بحاجة الى مزيد من التروي والمعلومات، فهو يصف في كتابه (الحياة اليومية في بلاد بابل واشور) ان (لوكالبندا) اقام وليمة دعا اليها (زو) وزوجته وابنه، وانه القى القبض على (زو)[٢٧] (الذي سماه في موضع اخر من الكتاب: أنزو- اله القمر[٢٨] اثناء تلك الوليمة الخدعة مما سهل سوقه الى المحاكمة التي خلدتها بعض نقوش الاختام الاسطوانية.

دروس مستنبطة

لا خلاف في ان (اسطورة زو) تشكل وثيقة تاريخية تعتمد في المحاججة والجدال. لذا فإننا عندما نستذكر بعض الآيات الواردة في اسفار العهد القديم (التوراة) نجد ان الفكر اليهودي كان مشبعاً بمفردات الفكر الوثني الجاهلي المتخلف الذي كان قدماء العراقيين من سومريين واكديين وآموريين وآشوريين وكلدانيين يعتنقونه، وانهم نقلوا الكثير من الطقوس والمسميات من تلك العقائد الى دينهم كما انهم اعجبوا بالحسد والصراع والتحايل والتدليس مما كان ينسب الى تلك الالهة المفتعلة الملفقة، فنسبوا تلك الصفات الذميمة الى ربهم والى انبيائهم، حتى جعلوا الرب يدعون عبادته والاخلاص له شخصية هزيلة حاشا لله و (سبحان رَبِّكَ ربِّ العِزَّةِ عَمّا يَصِفُون - الصافات ١٨٠). ولعل في مقدمة تلك الصور مما اتينا به سواء من متن الاسطورة او مما اتممنا به الفكرة والتصور ما يلي:

١ . لقد عمدت (اينانا) الطامعة بالـ (مي) الى اسقاء والدها الاله الاعظم الخمرة حتى اسكرته ثم اقدمت

على جريمتها عندما استحوذت على الالواح بدعوى انها هدية من الوالد المخمور. لقد حوّل اليهود الواح الـ (مي) الى بذرة بشرية، ولكن بشكل اكثر اسفافا واهانة للمقدسات عندما ادعوا ان بنات (لوط) هذا النبي الكريم الذي اكرمه الله تعالى بواحدة من آياته الكبرى، بعد ان نجوا من الابادة التي شملت قومهم، قامتا بسقاء ابيهما الخمرة بقصد السكر لتقوما بمضاجعته لتحصلا منه على بذرة بشرية اودعها في رحم كل منهما وكان نتاج ذلك العمل الفظيع ولدين ينشؤون شعبين كبيرين فيما بعد هما (المؤابيين) و (العمونيين) لقد فصّل سفر التكوين تلك التلفيقات الاجرامية عند كتاب الاسفار عندما كتبوا فيه عن بنتي (لوط) اليائستين إذ تضمن الاصحاح (١٩) ما يلي: ("٣١" قالت البكر للصغيرة: أبونا قد شاخ وليس في الارض رجل يدخل علينا كعادة كل الارض "٣٢" هلمي نسقي ابانا خمرا ونضطجع معه فنحيي من ابينا نسلا "٣٣" فسقتا اباهما خمرا في تلك الليلة ايضا. وقامت الصغيرة واضطجعت معه ولم يعلم باضطجاعها ولا بقيامها "٣٦" فحبلت ابنتا لوط من ابيهما "٣٧" فولدت البكر ابنا ودعت اسمه موآب وهو أبو الموآبيين الى اليوم "٣٨" والصغيرة ولدت ايضا ابنا زدعت اسمه بن عمي. وهو ابو بني عمون الى اليوم).

٢. مسألة السرقة والحسد ومحاولة الاستحواذ على حقوق الاخرين ممن هم على درجة افضل كما حصل بين (زو) و (انليل) عندما سرق الاول الالواح من الثاني موجودة بوضوح في الفكر التلفيقي اليهودي ها او فلجأوا الى تجسيد تلك الفكرة في البكورية، لذا وضعوا قيمة خاصة وقدرا متميزا للبكورية سواء لبني البشر او الحيوان وحتى الثمار. ما يهمنا هنا هو بكورية الانسان التي نظروا اليها وكأنها الواح القدر التي كان السومريون والاراميون يعتقدون ان من يحوز عليها يكون الاعظم والاكثر اعتبارا، وان بالامكان سرقتها او اختلاسها على الاقل. فعلينا ان نوضح اولا قيمة البكورية لنعرف اسباب الرغبة في انتحالها او سرقتها.

كان البكر من البشر او البهائم او الثمار هو حصة الرب، لذا فهو مكرس للرب كما ورد في سفر الخروج: ٢٢ ("٢٩" وأبكر بنيك تعطيني "٣٠" وكذلك تفعل ببقرك وغنمك. سبعة ايام يكون مع امه وفي اليوم الثامن تعطيني اياه "٣١" ويكونوا لي اناس مقدسين) والبكر اولى بولاية العهد كما امر سفر اخبار الايام الثاني: ٢١ ("٣" واما المملكة فأعطاها ليهور ام لانه البكر) ولم تسمح تلك الاسفار للاب الذي كان ابنه البكر من زوجة يكرهها، ان يمنح البكورية للابن الاصغر لانه من زوجة محبوبة عنده ("١٧" بل يعرف ابن المكروهة بكرا ليعطيه نصيب اثنين من كل ما يوجد عنده لانه هو أول قدرته فله حق البكورية).

المهم ان (يعقوب) تحايل على اخيه التوأم (عيسو) حتى حانت الفرصة، فقد كان (عيسى) يتضور جوعا كونه صيادا في البراري ولم يرزقه الله صيدا فطلب من اخيه طعاما فأبى واصر الا ان يوافق على ان يشتري منه البكورية مقابل ما يسد به رمق اخيه من هم

طعام كما يقص سفر التكوين: ٢٥ ذلك ("٣٣" فباع بكوريته ليعقوب "٣٣" فباع بكوريته ليعقوب "٣٤" فأعطى يعقوب عيسو خبزا وطبيخ عدس) والاهم ان يصيد له ليباركه قبل موته بصفته البكر، وهو لا يدري بالحيلة التي اشترى على وفقها (يعقوب) البكورية، فأمرت الام المتآمرة ابنها الاثير (يعقوب) بذبح جدي ليقدمه طعاما لابيه ليباركه، فاعترض (يعقوب) لان (عيسو) رجل مشعر وهو أملس، فقالت ضع صوف الجدي على ساعديك وسيظن ابوك انك (عيسو)، فعمل (يعقوب) بتلك الحيلة وكسب بركة ابيه واضافها لبكوريته المختلسة. يقول سفر التكوين: ٢٧ ("٢٤" فصنعت امه اطعمة كما كان ابوه يحب "١٥" واخذت رفقة ثياب عيسو ابنها البكر الفاخرة التي كانت عندها في البيت وألبست يعقوب ابنها الاصغر "١٦" وألبست يديه وعنقه جلد جدي معزى "١٧" وأعطت الاطعمة والخبز التي صنعت في يد يعقوب ابنها "١٨" فدخل الى ابيه وقال يا أبي، فقال ها أنا ذا. من انت يا بني. "١٩" فقال يعقوب لابيه ان عيسو بكرك قد عملت كما امرتني. قم واجلس وكل من صيدي لكي تباركني نفسك "٢٠" فقال اسحق لابنه ما هذا الذي اسرعت لتجد يا ابني. فقال ان الرب الهك قد يسر لي "٢١" فقال اسحق ليعقوب تقدم لاجسك يا ابني. أأنت هو ابني عيسو ام لا "٢٢" فتقدم يعقوب الى اسحق ابيه فجسه وقال الصوت صوت يعقوب ولكن اليدين يدا عيسو "٢٣" ولم يعرفه لان يديه كانتا مشعرتين كيدي اخيه عيسو. فباركه "٢٤" وقال هل انت هو ابني عيسو. فقال: أنا هو "٢٥" فقال قدم لي لآكل من صيد ابني حتى تباركك نفسي. فقدم له فألآكل واحضر له خمرا فشرب "٢٦" فقال له اسحق ابوه تقدم وقبلني يا ابني "٢٧" فتقدم وقبله فشم رائحة ثيابه وباركه. وقال: انظر. رائحة ابني كرائحة حقل قد باركه الرب "٢٨" فليعطك الله من ندى السماء ومن دسم الارض وكثرة الحنطة وخمر "٢٩" ليستعبد لك شعوب وتسجد لك قبائل. كن سيدا لاخوتك ويسجد لك بنو امك. ليكن لاعنوك ملعونيين ومباركوك مباركين).

٣. اما الصراع بين الالهة فقد حوله اليهود الى صراع مادي بين (يعقوب) وربه الذي بدا له على هيئة انسان صارعه طول الليل وانتصر (يعقوب) في الصراع ورفض ان يطلق ربه ما لم يباركه كما يذكر سفر التكوين: ٣٢ ("٢٤" ولما بقي يعقوب وحده. وصارعه انسان حتى طلوع الفجر "٢٥" ولما رأى انه لا يقدر عليه ضرب حق فخذه فانخلع حق فخذ يعقوب في مصارعته معه "٢٦" وقال اطلقني لانه طلع الفجر فقال لا اطلقك ان لم تباركني "٢٧" فقال له ما اسمك. فقال له: يعقوب "٢٨" فقال لا يدعى اسمك في ما بعد يعقوب بل اسرائيل لانك جاهدت مع الله والناس وقدرت "٢٩" وسأل يعقوب وقال اخبرني باسمك. فقال لماذا تسأل عن اسمي. وباركه هناك) انهم يتصورون الرب مثل البشر ليس له صفات تميزه عنهم وتلك ايضا فكرة كان العراقيون القدماء يرونها، فالالهة عندهم لم تكن تتميز بصفات خاصة تميزها عن البشر[٢٩] وتلك بعض من

فيض الاغتراف الهائل من التـــراث الوثنـــي العراقي الذي نفذه الاحبار وهم يكتبون الاسفار.

الهوامش

(١) انظر: باقر، طه (ملحمة كلكامش) منشورات وزارة الثقـــافة والاعلام- بغداد ط٤ ١٩٨٠ ص١٢٢.

(٢) المرجع السابق، نفس الصفحة (الهامش).

(٣) علي، فاضل عبد الواحد (سومر: اســطورة وملحـــمة) دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ط٢ ٢٠٠٠ ص ١٢٦.

(٤) المعموري، ناجح، دراسة بـــعنوان (انانا جلجامش وشجـــرة الخالوب) مجلة (ابجد) بغداد - العدد الاول شـــتاء ٢٠٠٤ ص ٤٥.

(٥) ساكز، هاري (عظمة بابل) ترجمة عامر سليمان، طبع سيما روتوماك - فرنسا ١٩٧٩ ص٤٧٦.

(٦) الخوري، لطفي (معجم الاساطير) دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ط١ ١٩٩٠ ج٢ ص٥٥.

(٧) عبودي، س. هنري (معجم الحـــضارات الســـامية) جروس برس - طرابلس، لبنان ط٢ ١٩٩١ ص ٢٧٨.

(٨) اوبنهايم، ليو (بلاد ما بين النهرين) ترجمة سعدي فيضي عبد الرزاق، دار الرشيد للنشر. بغداد ١٩٨١ ص٣٤٦.

(٩) هوك، صمويل هنري (الاساطير في بلاد ما بـــين النهرين) ترجمة يوسف داود عبد القـــادر، مديرية الثقـــافة العامة - بغداد ١٩٦٨ ص١٦.

(١٠) المرجع السابق (نفس المكان).

(١١) المرجع السابق ص١٧.

(١٢) الجوراني، وداد (الرحلة الى الفردوس والجحيم في اساطير العراق القديم) دار الشـــؤون الثقـــافية العامة- بـــغداد ط١ ١٩٩٨ ص ١٢٦ - ١٢٧.

(١٣) ساكز (مرجع سابق) ص ٤٧٦، نذكر القارئ الكريم بأن ى (ساكز) استعمل كلمة قوى سحرية، وقد رأينا ان نقول انها قـــوى خارقة ولا نرى في ذلك اختلافا.

(١٤) باقر، طه (مقدمة في أدب العراق القديم) بـــغداد ٩٧٦ ص ١٣١.

(١٥) ساكز (مرجع سابق) ص ٣٦٨.

(١٦) الطعان، عبد الرضا (الفكر السياسي في العراق القديم) دار الرشيد للنشر ١٩٨١ ص ٥٧٩.

(١٧) علي، جواد (مفصل تاريخ العرب قبـــل الاســـلام) طبـــع بمساعدة جامعة بغداد ط٢ ١٩٩٣ ج٦ ص٢٥٠.

(١٨) الطعان المرجع السابق ص ٤٧٦.

(١٩) نفس المرجع ص٤٧٧.

(٢٠) هوك (مرجع سبقت الاشارة اليه) ص٥٧.

(٢١) الطعان (مرجع اشرنا له سابقا) ص٤٩١.

(٢٢) عيسى، حسن عبيد (التآمر اليهودي على بلاد الرافدين حتى سقوط بابـــل ٥٣٩ ق.م) بـــيت الحـــكمة - بـــغداد ٢٠٠٢ ص٢٥٥.

(٢٣) الخوري (مرجع سابق) ص٥٥.

(٢٤) احمد، محمد خليفة حسن (الاســـطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم - دراسة في ملحمة كلكامش) دار الشـــؤون الثقافية العامة - بغداد ١٩٨٨ ص٥٦.

(٢٥) المرجع السابق ص١٠٥.

(٢٦) هو (مرجع اشرنا له سابقا) ص٥٧.

(٢٧) ساكز، هاري (الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور) ترجمة سليم طه التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ط٢ ١٩٨٦ ص٣٣١.

(٢٨) المرجع السابق ص ٤٠٨.

(٢٩) الطعام (مرجع سابق) ص ٣٢٩.

عـــودة الباطنية

■ ترجمة: جودت جالي

الكتب الأكثر مبيعاً مثل (شيفرة دافنشي) و (الخيمياء) و (هاري بوتر) ومعها (سيد الخواتم) وغيرها تمثل تياراً يتسع يوماً بعد يوم في الغرب، تياراً غير عقلاني لا يفتقر الى اعداد متزايدة من المثقفين والفنانين. ماذا وراء هذا الشغف يا ترى؟ هل له علاقة بعودة لأديان موغلة في القدم؟ هل يتوجب علينا الخشية من أنسياق عالمي وراء التعصب او ضيق الافق او الجهالة؟ في هذه المقابلة مع الفيلسوف ومؤرخ الاديان فريدريك لينوار والتي اجرتها معه مجلة لونوفيل اوبـــزر فاتور الفرنســـية ونشـــرتها في العدد ٢٠٩١ والمؤرخ في ٢ كانون الاول ٢٠٠٤ يجد القاريء عرضاً تعريفياً للقبلانية اليهودية والصوفية والماسونية والتنجيم والروحانية وما بـــات يعرف بالعصر الجديد NEWAGE.

* بيع في فرنسا لحد الان من كتاب (شيفرة دافنشي) للروائي دان براون حوالي مليون نسخة. نجاحه المدهش يكشف لنا شغفاً عجيباً بميدان الباطنية Esoterisme، والقبلانية Kabbale والتنجيم Astrologie والماسونية Franc-maconnerie. يرى البعض في هذه الكلمات توجهاً الى المقدس بينما يعتبرها غيرهم هذياناً متعصباً لروحانية مشكوك في صحتها. لنعد الى البداية. ما معنى مصطلح (الباطنية) الذي يبدو غامضاً بقدر ما ينطوي عليه من أشياء؟

ـ كلمة (باطنية) كلمة جامعة لاشياء غاية في التباين. علينا اولا تمييز معنى الصفة (باطني) عن الاسم المصطلح عليه (باطنية). الصفة سابقة له تاريخيا وجاءت من الكلمة الاغريقية Esotirokos (نحو الداخل) عكس Exoterikos (نحو الخارج) ونقع على هذين المفهومين في مدارس الحكمة الاغريقية، عند ارسطو خصوصاً، حيث يوجد تمييز بين التعليم (الداخلي) الذي يثقف به الطلاب المتقدمون، والتعليم (الخارجي) الذي يطبق على عامة الناس. أذن فالتعليم الباطني يخص الطلاب (العارفين). كل الاديان فيها هذا التقسيم بين تعاليم لعامة الناس وتعاليم للنخبة. يتحدث بيرغسون بهذا الصدد عن دين (سكوني) Statique ودين (حركي) Dynamique. الدين السكوني يرتبط بأصول العقيدة الاخلاقية والشعائرية ويتوجه الى جمهور الاتباع. الدين الحركي هو الدين (السري)، القفزة التي تحمل افراداً معينين نحو الالهي، بهذا المعنى يمكن القول ان السري هو الطريق الداخلي، البعد الباطني للتقاليد الدينية العظيمة. هو القبلانية في اليهودية، والصوفية في الاسلام، والسري الاعظم المسيحي لتيريز دافيلا او الاستاذ ايكار.

* لكلمة (الباطنية) معنى اكثر اتساعاً من أن يكون مرتبطاً بالاديان فقط.

ـ المصطلح (باطنية) لم يظهر الا في القرن التاسع عشر بقلم باحث لوثري هو جاك ماتيه الذي طبع عام ١٨٢٨ (تاريخ نقدي للغنوصية) Histoire critique du gnosticisme، بهذا حدد معالم تيار فكري يقع خارج الدين الواضح. الباطنية تصبح عالماً مستقلاً بحد ذاته، عالماً سديمياً، ومن ناحية اخرى يوجد ألف تعريف للباطنية. مختصون مثل انطوان فيفر او جان ـ بيير لوران يتحدثون محقين عن الباطنية باعتبارها (تطلعاً) اكثر مما هي عقيدة ويحاولون، تبعاً لهذا، الاستدلال على المميزات الكبرى. يمككنا ان نذكر اربعاً او خمساً من هذه المميزات. الباطنية اولاً تسعى الى توحيد كل المعارف الماثلة في كل التقاليد الفلسفية والدينية مع الفكرة التي يكمن خلفها دين (اصلي) للبشرية. الباطنية بهذا تمثل في اغلب الاحيان احالة الى عصر ذهبي كان فيه الوجود الانساني يمتلك معرفة وصلت الينا بطريق متعرج عبر الاديان الراهنة. سمة اخرى اساسية هي عقيدة التواصل. هذه العقيدة تؤكد وجود مجموعة اتصالية بين كل اجزاء الكون، في تعددية مستوياته الحقيقية، مرئية وغير مرئية، من الصغر غير المحدود الى الكبر غير المحدود. هذه الفكرة هي التي بنت ممارسة (الخيمياء)، تنطلق من مسلمة ان الطبيعة جسم حي يصدر

مداً روحياً، طاقة روحية تمنحها جمالها ووحدتها. والحالة هذه فليس غير الفكر السحري والباطني من يمكنه ان يكشف اسرار هذه الطبيعة المسحورة. نذكر في النهاية عنصرا اخيراً.. مكان المخيلة المركزي بوصفها وسيطاً بين الانسان والعالم. يرتبط الوجود الانساني بأعماق الحقيقي بواسطة الخيال والفكر الرمزي اكثر من ارتباطه به بواسطة التفكير المنطقي، ولهذا السبب توجد الرموز في اساس الباطنية.

* ولكن الاديان متخمة بالرموز فلم البحث عنها في مكان اخر؟

ـ السبب هو ان الاديان في الغرب فقدت بشكل مضطرد بعدها الرمزي، فضلت الفكر المنطقي. القانون والمعيار على الرموز والتجربة السرية. اشر القرن السادس عشر في التاريخ المسيحي قطيعة جوهرية بين ولادة الاصلاح البروتستانتي الذي يؤلف نقداً للفكر الاسطوري وبين رد الكاثوليكية المضاد للاصلاح الذي وضعه موضع العمل (مجمع الثلاثين) باعداده كتاب التعليم المسيحي، يعني مجموع التعريفات لما يجب الاعتقاد به، كان هذا اغلاقاً ثيولوجيا لم يترك مجالاً للسري، للتجربة، للخيال، ولا يعترف الا بما يمكن تفسيره وتعريفه. وفي يومنا هذا نحو غالبا لا نخرج عن دين كتاب التعاليم، المسيحية بالنسبة لمعظم الناس هي قبل كل شيء ما يجب وما لا يجب الاعتقاد به، ما يجب وما لا يجب ان نفعله. نحن بعيدون جداً عن الانجيل والمقدس، ولهذا السبب يذهب البعض للبحث عن المقدس في الاديان، في حركات من نمط السري – الباطني او حتى فيما هو ابعد من هذا، في الباطنية، يعني في التيارات المتوازية التي تطرح الفكر الرمزي. نحن نجلس اليوم عند مستويات مختلفة من اهتمام عامة بهذين النمطين الروحيين.

* هل يمكننا ان نقول عن احدهما انه (انبل) من الاخر؟

ـ ما دامت الباطنية توجد خارج التقاليد فهي تبدع، الى جانب افكار غاية في العمق، هذيانات متطرفة، مخرقات من كل لون وجنس. لهذا السبب الباطنية تترك اثراً سيئاً في نفوس الفئة المثقفة. مع ذلك فالاديان لها خصائص باطنية لا يستهان بها، وذلك باعتبار المعرفة الموجودة عند (النخبة) التي عادة ما تهتم بالاكثر عمقاً، بالاكثر غوراً في الباطن، وبالتالي بالاكثر اصالة في الدين. لكن هذا لا يمنع حركات تقليدية معينة مثل القبلانية والصوفية ان تكون بمثابة ممثلين للروحانية يجتمعون عند شيوخ روحانيين ويطرحون روحانية ما برسم المناقصة – ولكنها احياناً مناقصة مكلفة – لمنافسة الاديان بخطوات يتسارع ايقاعها.

١ـ كل شيء بدأ مع فيثاغورس:

* اذا كانت الكلمة تعود الى القرن التاسع عشر فلماذا يعتبر فيثاغورس مؤسساً للباطنية؟

ـ فيثاغورس هو أول من مفْهَم فكرة وجود انسجام كوني ورياضيات قدسية تفعل فعلها في الكون، وهكذا اعطى اسس الفكر الباطني، ولكن الولادة الحقيقية للباطنية كانت مع الغنوصية والهرمسية Hermetisme حوالي القرنين الثاني والثالث بعد ولادة المسيح عند نهاية

العصور القديمة. العالم الارضي بالنسبة للغنوصيين عقاب رهيب كان نتيجة سقوط اصلي والمعرفة Gnosis دون غيرها منقولة الى الفرد بالمسارّة Initiation ستمكنه من ادراك طبيعته السماوية. الهرمسية تقول بوجود قوانين تمثالية بين الجزء والكل بين العالم الاصغر Microcosme والعالم الاكبر Macrocosme (الذي يسلم في الاسفل كالذي في الاعلى) ويصلح التنجيم تعبيراً جيداً عن هذا، فهذا الفن القديم قدم الحضارات الاولى يسلم بوجود علاقة متبادلة بين الاحداث البشرية والاحداث الكونية (المذنبات، الكسوف، الخسوف....) او حركة الكواكب مقترحاً تأويلاً من نمط رمزي.

* هذه أطروحات لاتفتأ تنبعث الى حد يومنا هذا.

ـ لأن تاريخ الباطنية يعمل على شكل موجات متتالية. في عصر النهضة أعيد أكتشاف الغنوصية والهرمسية، وخصوصاً نص Poimandres في مدونة الهرمسيين Corpus hermetisme ترجمها مارسيل فيسان عام ١٤٧١ بطلب من Cosme de Medicis وقد سبب صدمة لا تصدق. هذا النص في الواقع يضم حصيلة الفكر القديم، من الفيثاغورية الى الافلاطونية الجديدة. اعتقد مفكرو عصر النهضة انه سابق على كل مدارس الحكمة هذه، سابق على المهد MOISE نفسه، وعلى ذلك ترجموه باعتباره الدليل على انه كان يوجد تقليد اصلي يوحد كل المعارف التي تشتتت فيما بعد. وقد اعتبر انه يرجع الى هرمس Hermes Trismegiste وهو تحوت Thot، وقد اكتشف بعد قرن ان المدونة الهرمسية يرجع تاريخها الى نهاية العصور القديمة.

* يا لها من خيبة أمل !!

ـ خيبة أمل لاحد لها. ولكن بداية عصر النهضة اظهرت رغبة المفكرين الانسانيين الاوائل في مطابقة مختلف ضروب الحكمة العظيمة انطلاقاً من هذه الفكرة التي تقول بأنها كلها تعود الى تقليد اصلي جعلوا مكان نشوئه في مصر. ونكتفي بذكر اسم واحد هو بيك دو لا مير اندول (١٤٦٣ - ١٤٩٤) شخص خارق كان يعتقد ببلوغ المعرفة الكونية بتحقيق توليفة مكونة من نصوص العصور القديمة، من الايمان المسيحي والقبلانية اليهودية.

٢ ـ عقلية الهجوم المضاد:

* في النهاية جرفها الفكر العلمي التنوير. الباطنية لم تعد الا تياراً معاكساً للفكر المهيمن؟

ـ مطلقاً. المفكرون الحديثون الاوائل كانوا يؤمنون بالعلم وبالمقدس معاً، بالعقل والخيال، حتى ديكارت أكد انه استلم منهجه الشهير الذي يشكل نموذجاً للعلم التجريبي. ولكن الغرب انخرط، بما في ذلك في مجال الاديان، في طريق عقلاني. انتهى الامر بالفصل بين العقل والمقدس. الخيال والفكر الرمزي فقداً مكانتهما وعندئذ حصل الفراق نهائياً عن عالم الرموز الموروثة عن العالم القديم والعصر الوسيط، وبشكل أعمق، انفصل الانسان الغربي نهائياً عن الطبيعة. لم يعد يعتبر الطبيعة جسماً حياً ومسحوراً يمكنه ان يأخذ الامداد منه بالسحر او الخيمياء بل كعالم مكون من مواد يمكن رؤيتها والتلاعب

بها. لم يعد (ساكن عالم) كما فهم الاقدمون بل اصبح تدريجياً (سيد ومالك الطبيعة) كما اعلن ديكارت في الفصل السادس من (خطاب المنهج). نحن نساهم في تسريع قوي لسيرورة (فك سحر العالم) حسب تعبير ماكس فيبر الشهير والذي يعني ان العالم فقد (هالته السحرية).

ـ ولكن الديكارتية لم يبد عليها انها خارجة من العدم Ex nihliso. انها انجاز سيرورة طويلة..

ـ في (تحولات الرب) عبرت عن انه حتى فرضية هذه الظاهرة ترقى الى الفترة الانتقالية من العصر الحجري القديم الى العصر الحجري الاخير عندما اخذ الانسان الصياد جامع الثمار يسكر القرى. سلسلة مراحل تظهر فيما بعد الانفصال المتدرج للانسان عن الطبيعة والذي قاد الى (فك السحر) ملاحظين ان الدين المعد من اليهودي – المسيحي هو بحد ذاته فقدان للسحر. حل الواعظ محل الساحر ولم يعد الانسان يبحث عن التيار الروحي في الطبيعة ولا يتواءم مع أرواح الاشجار والحيوانات واكنه يبتدع ما هو شعائري ويراعي حياة اخلاقية معينة يجد فيها انقاذاً لروحه. قد يبدو سلوكاً اخرق يفضي الى كفر هذه اطروحة ملائمة جداً هي ان الحداثة ولدت من رحم المسيحية قبل ان تتحول المسيحية ضد نفسها.

* ما هي نتائج استلام العقل للسلطة وانفصال الانسان عن الطبيبعة؟ هل هي الانطلاقات الجديدة للباطنية والفكر السحري؟

ـ اجل. لان فكرة عالم مجرد من السحر كلياً، مجرد من الميثولوجيا، شيء من الصعب تحمل اعباءه بالنسبة الى الكائن البشري الذي ينطوي على قدرة تخليلية مرعبة. يتميز الانسان عن الحيوان بقدرته على ترميز الاشياء، يعني ربط عناصر منفصلة، وهذا ما أنتج الفن والكتابة والدين.. الحقيقة البسيطة التي هي رؤية علامات، رفض العشوائية في العالم، القلق من تزامنيات تطابق هذه الحاجة الاساسية الى وضع السر في العالم، الحاجة الى السحر بالمعنى الواسع للفظ. في القرن العشرين أوضح المحلل النفسي كارل غوستاف يونغ والانثروبولوجي جيلبر دوران ان ما ندعوه تجوزاً (عودة اللاعقلاني) هو في الحقيقة ظهور لما كبته الانسان المعاصر الذي هو بحاجة الى اساطير ورموز.

ـ كيف اعلنت عن نفسها الموجة الاولى لعودة السحر في قرن التنوير؟

ـ كانت في البداية الاشراقية وهي حركة اسسها العالم السويدي عمانوئيل سويدينبيرغ انطلاقاً من رؤاه اثرت في عدد كبير من المفكرين بضمنهم فلاسفة التنوير. انها نوع من اعادة تدبين انفعالي لا ينطلق من تحليل النص ولكن من انفعال داخلي. ثم جاءت مغنطيسية فرانز ميسمر. في اثناء تجربة علمية على عدد من العشاق اكتشف ميسمر بانه يمكن مغنطسة شخص ما من آخر باللمس ومن هذا استنتج وجود تيار لا يمكن رؤيته يسكن الطبيعة ويمكن استخدامه للشفاء من الامراض او تحويل المواد. قبل الثورة الفرنسية بعشرين سنة حصلت هذه الفرضية على نجاح هائل، وحتى اليوم يوجد الكثير من الذين يداوون الامراض باللمس والتجبير والمغناطيس

وغير ذلك.

٣ ــ عالم الجمعيات السرية:

* الى أي تاريخ يرجع تأســـــيس الجمعيات السرية التي تلهب خيال الناس اليوم؟

ــ الى بداية القرن السابع عشــر، وقــد أولت اهتماماً الى فكرة المســارة الاساســية. (روز - كروا) واحدة من الجمعيات السرية الاولى في العصر الحــديث قبل الماســونية. كشــف نص مجهول المؤلف وظهوره محفوف بالغموض عام ١٦١٤ في عهد مملكة هابسبورغ عن وجود اخوانية (او اخوية) للتابعين مكلفة باذاعة ذكر (فرسانية) ليست اقل غموضاً تعود الى القــرن الرابــع عشر. اخذت كريستيان روزينكرويتس (تســمية المانية تقابل الفرنســية روز - كروا وترجمتها الحــرفية وردة الصليب المسيحية- المترجم) على عاتقها مهمة توحيد كل الحــكم البشــرية من منظور يوم الحســاب. اســطورة (الروزكروســـيين) تســـتلهم اســـطورة الهيكليين Templiers. هذا التنظيم العسكري والديني الذي أنشأه الصليبيون وكتب مبدأه في الحياة القــديس بــيرنار عام ١١٢٨ اضطهده ملك فرنسا فيليب لو بيل (حــرفياً فيليب الحلو!) بدعم من البابا. في يوم الجمعة ١٣ تشرين الاول ١٣٠٧ حدثت واحــدة من اكثر عمليات الشــرطة اثارة للدهشة في أي عصر وزمان فقد تم اعتقال الهيكليين فجرا وفي عموم فرنسا ولم يبق أحد منهم الا وهو معتقل في مقر الشرطة وعذبوا وذبحوا جميعاً. ومنذ موت جاك دومولي آخر كبار أسياد التنظيم على المحرقة عام ١٣١٧ استحوذ على المخيلة الغربية هذا الايمان بالمعرفة وبقوى الهيكليين السرية.

* على تتبع الماسونية في ألهامها الهيكليين؟

ــ في البداية.. الماسونية دون شك هي الاكثر مباشــرة في التعبــير عن الهام الروزكروســيين ولكن تاريخها يكتنفه الغموض. في العصر الوسيط كان البنائون Macons (ماسون ومنها جاءت النسبة ماســوني) الذين شــيدوا الكاتدرائيات هم الذين حـــازوا معرفة الرموز وبالنتيجة معرفة البعد الباطني للمسيحية. منذ بداية القرن الثامن عشــر لم تعد تبــنى كاتدرائيات واخذت المعرفة الباطنية تضيع، عندئذ بدأ البنائون بتنظيم نشــر المعرفة عن طريق حلقات ملقنين (بفتح القــاف) وفي عام ١٧١٧ تأسس أول محفل كبير في لندن. بعد بضعة عقــود خلعت الماسونية على نفسها شــرعية موغلة في القــدم ترقــى أصولها الى زمن هيكل (معبد) سليمان قبل الهيكليين الذين اصبحوا ورثة هذه الحكمة القديمة عندما كانوا يقيمون في اورشليم.

* أذن فالجمعيات الســرية والماســـونية هي الحركات الكبيرة لرد الفعل على تقدم العقــلانية والرؤية المادية للعالم؟

ــ بواكير رد الفعل فقط. الثورة الحقيقية جاءت فيما بعد مع الغليان الثقافي الرهيب للرومانســية الالمانية أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاســع عشــر. الرومانسية ولدت من رحــم Sturm und Drang هي الحركة الجماعية الكبيرة الاولى لاستعادة سحــر العالم. هي رفض منظم لمفهوم المجتمع الغربي الحديث المادي والآلي. قال نوفاليس (الشعر هو الواقــع المطلق)، يعني

أكثر من كونه شيئاً شعرياً، من كونه حقيقياً، هو التجلي الذي هو من عجائب العالم المطلقة. في الواقع، حسب رأي الرومانسيين، فأن الانسان والكون والالهي على علاقة وثيقة ويكونون انسجاماً، يكونون كلية لا نهائية. يسعى الانسان لادراك هذه الوحدة حين يجرب باطنياً واجتماعياً عمق هذه العلاقات.

بهذا المعنى تساهم الفعالية الشعرية باعادة السحر الى عالم مجرد منه. اخذ الرومانسيون يعيدون الاعتبار الى الاساطير والحكايات الشعبية (الاخوة غريم) وفكرة روح العالم و Anima MUNDI الاقدمين، ابتكار علم للطبيعة، فلسفة الطبيعة Naturphilosophie، يتوخون بديلاً للعلم التجريبي الذي لا يوجد الا على مستوى واحد من الحقيقة، المستوى الذي يمكن ملاحظته والتعامل معه. نجد صدى لفلسفة الطبيعة هذه عند العديد من الشعراء وصولاً الى بودلير الذي يكتب في مراسلاته (الطبيعة معبد اعمدته الاحياء...) لقد شكل الرومانسيون الاوائل جزءاً من الجمعيات السرية، ثم التفتوا الى الشرق الذي بدأوا يكتشفون في أوربا عمقه الديني والفلسفي. يؤكد فريدريش فون شليغل عام ١٨٠٠ (يجب علينا ان نبحث في الشرق عن الرومانسية السامية) وهكذا تكرر حدوث السيناريو نفسه الذي حدث في عصر النهضة، يأمثلون شرقاً اسطورياً، بدائياً، وخالصاً من كل مادية، الشرق الذي يعتقدون ان النصوص المقدسة تنتمي اليه منذ آلاف السنين قبل ظهور الانجيل، واخذوا يخففون من غلوائهم بقدر ما كان الحلم الاستشراقي يزداد تأثراً بتزايد تعرفه على الشرق الواقعي. أخذ الرومانسيون يخسرون معركتهم ضد العقلانية والمادية والآلية.

٤ ــ المدد الرومانسي:

* جاءت الموجة الباطنية الكبيرة الثانية، في القرن التاسع عشر، حين ظهرت الكلمة نفسها.

ــ باطنية أواسط القرن التاسع عشر ورثت من الباطنيات السابقة كلها ــ باطنية العصور القديمة، باطنية العصر الوسيط، باطنية القرن الثامن عشر، باطنية الرومانسيية ــ ولكنها تتميز بقوة عن سابقاتها بالاقتران بفكرة التقدم وبأرادة التوفيق بين الدين والعلم ضمن معرفة واحدة. اتخذت هذه الباطنية الجديدة تعابير متعدد كالاخفائية مثلاً (أو ممارسة علوم التنجيم بمعنى آخر ــ المترجم) والتي كان المجوسي ايليفاس ليفي (١٨١٠-١٨٧٥) منظرها الكبير والذي سعى لاعادة جمع كل ممارسات السحر والعرافة باعطائها تفسير علمي زائف. ولادة الروحانية ايضا عام ١٨٤٨ في قرية صغيرة في الولايات المتحدة بتجارب الشقيقات فوكس شبه العلمية للاتصال بالاموات. في اوربا لعب الوسيط الفرنسي آلان كارديك دوراً حاسماً بتقنية ممارسات الروحانية في (كتاب الارواح) وهو ايضا الذي أدخل الى الغرب فكرة أعادة التجسد من جسد الى جسد طبقاً لقانون تطور مجموع الكون الشامل. مما يثير الاستغراب أنه في النصف الثاني للقرن التاسع عشر الذي امتاز بانتصار العلمانية انحرف أغلب المبدعين الكبار أمثال فكتور هيغو وكلود دوبيسي وفيرلين وأوسكار وايلد نحو البحث عن صلة مع الاموات او ممارسة السحر والتنجيم. وجه آخر من وجوه هذه الباطنية (الحديثة) هو الجمعية الثيوصوفية

(Theosophique نسبة الى نظرية اشراقية دينية موضوعها الاتحاد بالرب - المترجم). في ٨ ايلول ١٨٧٥ في نيويورك أسست أمرأة متحدرة من طبقة النبلاء الروس هي ايلينا بيتروفنا بلافاتسكي (١٨٣١-١٨٩١) مع الكولونيل هنري ستيل اولكوت (١٨٣٢-١٩٠٧) الجمعية الثيوصوفية، تتظاهر وهي تقوم انها لم تكن يوما في بلاد الثلوج، ولكنها باثارتها فكرة مثل اسياد التبت باعتبارهم آخر المؤتمنين على الدين الاصلي للبشرية أدت الى ظهور اسطورة التبت السحرية المسكونة باللاما Lamas ذات القوى فوق الطبيعية. في عام ١٩١٢ ترك الثيوصوفي رودولف شتاينر الجمعية وأسس حركته الخاصة، الانثروبوصوفية، التي ساهمت فيما بعد في تفعيل عالم هذه الثقافة الباطنية المضادة. الانسان والعالم رأي الانثروبوصوفي بتطابقان من خلال شراكة تواصل سام. عبقرية شتاينر كانت في اعطاء تطبيقات عملية لفكره في الطب والاقتصاد والتعليم، فهو مثلا طور الزراعة البايوداينامية.

٥ ــ من العصر الجديد الى (شيفرة دافنشي):

* هل يبدو أن الجمعيات الباطنية بدأت تصفي نفسها اعتباراً من الحرب العالمية الاولى؟

ــ كان النصف الاول من القرن العشرين قاتلاً الى درجة ان هذه الحركات كلها تحطمت وكان على المرء ان ينتظر حلول الستينيات ليرى ولادة محاولة جديدة لاستعادة سحر العالم، وهذه المحاولة هي ما سميت بموجة العصر الجديد (نيو ايج) التي انطلقت في كاليفورنيا وسعت الى توحيد السايكولوجيا الغربية بالروحانية الشرقية، وأعادة ربط الانسان بالكون Cosmos ولكنها مثل الباطنيات التي سبقتها هذه التدين الجديد متوجه نحو المستقبل اكثر مما هو متوجه نحو الماضي وجنة عدن المفقودة. انها تعلن الدخول الى عصر الدلو الجديد والدلو هو العلامة الفلكية الوحيدة التي تمثل انسانا وليس حيواناً وترمز مجيء دين كوني انساتي. ما هو جدير بالملاحظة بالنسبة الى العصر الجديد بأنه في مرحلة وسائل الاعلام الجماهيرية بث، الى نطاق أوسع من نطاق حلقات الملقنين، افكار الباطنية في المجتمع العالمي، لم يعد الالهي شخصياً بل منح هوية هي نوع مما ندعوه (روح العالم)، طاقة، (القوة) الشهيرة لـ (حرب النجوم)، وحدة اعلانية الاديان التي تتماثل قليلاً او كثيراً. الجوهري هو تجربة الالهي بحد ذاته، توجد تواصلات كونية وكائنات وسيطة كالملائكة او ارواح الطبيعة الاساسية... الى آخره.

* أفكار كثيفة الحضور ولازالت تغري حتى يومنا هذا واستحوذت مؤخراً على السينما والادب.

ــ ويا له من نجاح! لماذا برأيكم بيع كتاب باولو كويلو (الخيميائي) في ١٤٠ بلدا ؟ لانه يعيد صياغة المفهوم القديم عن روح العالم بربطه بالفردية الحديثة (الكون يساعد في تحقيق اسطورتنا الشخصية) يعني امنياتنا الاعز. اكثر الكتب مبيعاً تستمد قوتها من الباطنية، (سيد الخواتم) و (هاري بوتر) و (شيفرة دافنشي) التي تؤلف كل الاطروحات التي نذكرها. كتاب دان فاتن ولكنه ايضاً نموذجي للاعمال التي تقدم افضل وأسوأ ما في الباطنية. الافضل لانه يدفع الى الحلم ويعطي بعداً رمزياً

للدين. والاسوأ لانه يحرف احياناً الرموز عن معناها الحقيقي ولانه يعطي معلومات مغلوطة كلياً.

* دان براون يقودنا الى بـاطنية مختلطة نوعاً ما، وزيادة على هذا، يغلغل الشك في نفس قارئه ليوقظ فيه افكاره الذهانية القديمة من نمط (انهم يخفون عنا الحقيقة).

ـ يستخدم ببراعة وسـيلة البـاطنية التي هي نظرية المؤامرة. قلت آنفاً ان الباطنية تكونت على هامش الكنائس التي حاربتها دائماً بسبب قوتها التدميرية، ولكي يتصدى الباطنيون لهجمات الكنائس الرسمية ابتنت لنفسها وضعاً دفاعياً ارتكز على القول بأن (الاديان تسعى لخنقنا لأننا نمتلك حقيقة لا تريد ان نكشف عنها). هذه محاججة مغرية وبمنتهى الديماغوجية، وهي بالتأكيد أحـد مفاتيح نجاح (شيفرة دافنشي). ولكن دعنا لا نكون قاسـين جداً فهناك اشياء منصفة جداً في الكتاب مثل كبت المسيحـية للانوثة المقدسة، واني لارى مما تحمد البـاطنية عموماً عليه انها حـــملت عنصر تأنيث للالهي، لان الافكار الباطنية عن روح العالم، عن رحابة الالهي، عن فيضه، هي أمثلة أصيلة انثوية غاية في النموذجية.

* شـغل ملائم في الواقـع، ولكن الا تحـمل أطروحـاته المكائدية وغير العقـلانية جرثومية مخاطر حقيقية؟

ـ بـالتأكيد. عدد معين من هذه الاطروحـات تقـود من جانب آخر مباشـرة الى آيديولوجيا عنصرية مثالية فحواها (نحن المختارون، الحلقة الصغيرة للملقنين الذين يمتلكون الحقيقة الوحيدة فيما يتخبط سائر البشـرية في الجهالة) بالاضافة الى ان التي تؤكد على فكرة تقـليد اصلي وتنتقد كل تقدم حـديث هي من ضروب اليمين المتطرف. كل شيء اصيب بانحرافات لا عقلانية خطيرة. في طائفة نظام المعبد الشمسي على سبيل المثال اضفيت الشرعية على الانحراف القاتل باسـم الاسـياد (الذين في عالم الغيب) الهيكليين! يوجد في هـذا خطـر حقيقي على العقول الضعيفة ان يؤدي بها الى القطيعة مع الواقعي. لقد حقق امبرتو ايكو بأسلوب سـيميولوجي جيد في أول روايتين له افضل نقد عرفته للهذيان التأويلي. في (اسم الوردة) شجب الهذيان التأويلي ذا الطبـيعة الدينية. الرهبـان يأولون الجرائم المرتكبـة في ديرهم على انها تحقق لنبوءات القيامة. في (بـندول فوكو) يلقـي الضوء على الجنون الباطني.

* يمكننا أذن ان نرى في العودة الى الباطنية في مجتمعاتنا الحديثة كعلامة مقلقة على الحاجة الى السحـر واللامعقول ؟

ـ أكيد. ولكن يمكن ان نرى في ذلـك أيضـاً محاولة لاعادة توازن الانسان الحديث في وظائفه الخيالية والعقلانية، قطبيات منطقية وحدسية لدماغه. الا يجب ان يسلم مرة والى الابد، كما دأب أدجار موران على تذكيرنا منذ اربعين سنة، بأن الكائن البشري حكيم ومجنون في آن معاً؟ بأنه بقدر ما يحتاج الى العقل لحيا حياة انسانية تماماً فهو بحـاجة الى الحـب والعاطفة، الى المعرفة العلمية وايضاً الى الاساطير؟ وبأختصار.. بحاجة الى ان يحـيا حياة شعرية؟.

ألفريد سمعان في تعبه المسافر

■ علوان السلمان

الكتابة الشعرية جهد يقتضي التفكير و التأمل الذي يأتي بقـوة مؤثرة من معطيات الحـياة.. و هو مغامرة جريئة تستدعي استنطاق الاشياء و نبش الخزانة الفكرية و تسطيرها بعد تحليلها الى مفردات بعيدة المدى تنسجها يداً فردياً محركاً لصورها.. و هذا لا يأتي الا نتيجة امتلاء المخيلة بالمعطيات الحسـية التي يتفاعل معها الشاعر بايجابية و وعي كلي شمولي.. إذ العملية الابداعية عملية تفاعلية بين العالم الخارجي بطبيعته الكونية و مرحلته التاريخية و العالم الذاتي المتمثل بروح المبدع الفرد.. و هذا هو أساس نتاج الاثر الابداعي.

و ألفريد سمعان عبر مجاميعه الشعرية التي تبدأ بأولها (في طريق الحياة) و تنتهي باخرها (التعب المسافر) الذي صدر مؤخراً عن دار ئاراس للطباعة و النشر / ٢٠٠٦ و الذي تضمن سبع عشرة قصيدة.. نجده شاعراً سابحاً في عوالم الاشواق و الحلم و مباهج الطبيعة و السياسة و الثورة و الحب.. انها رحلة حافلة تغطي عمر الشاعر كأنسان يحس الحياة و يتذوقها متفاعلاً معها و مجتمعه فيهز ما يعانيه الانسان على وجه الارض..

الفريد سمعان

لذا كانت قصائده كاشفة عن اتساع أفق الرؤيا الشعرية وثوريتها.. فهو من الشعراء الذين عالجوا موضوع الوطن معالجة اجتماعية على ضوء المقياس الفني الذي لا يقبل الفصل بين الرؤية والموقف والتعبير عنها.. فاهتم بتجربته الفكرية مع الوطن والانسان.. لذا كان شعره خلاصة رؤيوية لمواقف وتجارب يعانيها ويتخطاها ليعاود سكبها في اطار فني يجسد خلاصة معاناته باشكال والوان من الخلق..

سمعت صوتك..
مذهولاً.. يحاورني
صورٌ من الماضي الجريح
ولهفة الأنات
تحمل شجو حمائم
نقلت اليك سنابل الذكرى
واصداء الليالي الهاربات
من الشواطئ والمنازل.. والنهار /ص٥

لذا كان عالمه واسع المدى مادياً محسوساً.. انه عالم العواطف والصراع والمعاناة والحب.. وهو يمثل مزيجاً من هذه المشاعر والحركات التي تضفي على شعره قوة وأصالة لكونه شاعراً يستجيب بسرعة لمشكلات العصر.. لذا فاشعاره تنصب على حوادث الحياة اليومية.. بعيدة عن الاسطورة الخارجية التي اعتمدها بعض الشعراء كالسياب والبياتي.. بل ان الشاعر يخلق اسطورته – وبناء قصائده معتمداً على تداخل الاصوات والالوان وتركيبها في بناء درامي معتمدة الحركة الجدلية– الديناميكية داخل القصيدة مع تآلف تام والطبيعة..

عمائم..
تلك الثلوج فوق حافات القمم
غمائمٌ..
من الجليد يرتدي السفوح..
لونها..
تحاور الرموش.. تغسل الصخور
والعشب.. باقداح المطر..
ويرتوي منها أديم الارض
والصبح.. واقدام الرعاة.. /ص١٣

ففي هذه القصيدة نلمُس الحس الرومانسي للطبيعة دون زيف مع غنائية شفيفة يلعب دورها اللفظ والصورة التي تمتاز ببساطتها ووضوحها وسلاستها.. لكون شاعراً ثورياً حالماً يريد ان يوصل افكاره بأقصر الطرق وأسرعها..

وهذا ما نجده عند اكثر الشعراء الرومانسيين كميخائيل نعيمة وهو يخاطب (النهر) وشيللي وهو يخاطب (القمر) حيث تتقارب القصائد من حيث الحس والشعور.. فالشاعر استطاع ان يوحد الشعر في تعامله

مع الطبيعة ويتعاطف معها في أعمق قضاياها فهو متحد معها لا متقاطع.. فالطبيعة كما يرى شيلنج (روح مرئية والروح طبيعة خفية والاولى تكمل الثانية.. فالذات ترى نفسها في الطبيعة كما تدرك الطبيعة نفسها في الروح).. والشاعر حينما يصل الى هذا الاحساس العميق بالاتحاد مع الطبيعة فانه يكون قد اتحد مع ذلك الانسان المناضل في قضيته.. وبالتالي يستطيع ان يوظف الطبيعة نفسياً وفكرياً وفنياً من خلال موقف يتسم بالوعي العميق والرؤيا النافذة..

يا أيها المغروي حبك في ينابيع القلوب
يا أيها الوهجُ المعلق في فنارات الشغيلة
والرسالات المضيئة.. والسنابل
يا أيها الحزب.. المرصع بالجراح
مرسى لانغام الشموع
مرسى لشلال الدموع
ولأذرع تعبى تمزقها المخالب
تحصد سرها المدفون في الحدقات
موجات من العصف المثابر والصقيع /ص١٩

الفريد سمعان شاعر عاش الصحراء عطشاً وشمساً وسجناً رهيباً في وحشها.. عرف السراب واقعاً ورمزاً.. ومن خلال ذلك كله كانت تنمو قصائده دائماً معاناة حسية لا تتكشف فيها الرموز ولا تستعير الكلمات قناعاً.. هذا ما قاله فيه الشاعر بلند الحيدري مرة.. فالحسية تدلل على توجه الشاعر لاكتشاف الحاضر صوب كربلاء الحسين وهاني وابن عقيل والكوفة.. ليدخل اجواء المزج بين المعاصرة والتراث واستبطان روح الفداء.. لذا فصوره الشعرية مناخ فكري ملتزم..

صرخة هزت بوادي كربلاء
ودماءٌ خصبت ارض الكرامات
وحطت فوقها اصداء..
تاريخ مضاء
***
(فان كنتِ لاتدرين ما الموت فانظري
الى هانيء في السوق وابن عقيل
الى بطلٍ قد هشم السيف وجهه
وآخر يهوى في طمار قتيل)
وتوارث صرخاتٌ
لامست اوتار قلبٍ
يتشهى رفة الهدب
وأشواق المحبة ..
***
آه.. يا ابن الدوحة.. الشماء
تأتيك صلاتي
انت ياترنيمة الحق
على صدر العصور
يا حسين النور..

جرت..

سنوات رنحت صخر البوادي

عبرت

كانت لها جسراً ضلوع الفقراء /ص ٤١

ففي هذه القصيدة يستخدم الشـــاعر الرمز ليعينه على ان يتجاوز الفكرة التي بدأ بها الى مضمون أعمق وأشـــمل.. كما يمتد الرمز ليعبـــر عن مدى ارتبـــاط الانسان بالطبيعة فتصبح ظواهرها في شعره شـــواهد حية.. فهو يسترجع الماضي حتى يعمق من شـــعورنا بالخسارة ذلك الشعور الذي بلغ ذروته في قوله:

انها الصرخة تأتي..

من روابي الكوفة الثكلى

وتأتي ..

من قلوب سطعت فيها

اهازيج الرثاء /ص ٢٤

فالشهادة عند الشاعر تعني حـــياة في حقيقـــها.. وهنا يصبح الانســـان اكبـــر من الدورة الخالدة للميلاد والموت كما يقول ارنست فيشر.. لان سقوط المناضل اكبر من لحظة الموت..

كالنبع كنت..

تصارع الصخر الملثم بالحشائش

ترسل النبضات في الظمأ..

المعتق

عبر اوردة السواقي

وينتشي سرب الفراشات المسافر

في بساتين الكروم..

ويرقص الزهو الملون في الغصون

وتهيب بالوعد المؤجل

أن يضيق..

لتسبح الرايات في الافق المرصع

بالنسائم

وتغسل الافراح.. غابات الضباب /ص٢٧

فالافعال (تصارع - ترسل - ينتشي - يرقـــص - تهيب - تسبح - تغسل) افعال تتسم بالقدرة المطلقـــة على الحركة وهي افعال حاضرة ترسم معالم واقـــعية لعالم الشهيد وتقود بالفعل الى عالم الحرية الذي يحـــلم به.. لذا فهو الغياب الذي يؤكد الحـــضور.. فالشـــاعر حين يعرب عن رحيل (سعدون) فاعرابه احتجاجاً على الواقع، فهو الراصد لمراحل حياته ليكشف كل مراحل حـــياته السياســـية والاجتماعية والنفســـية ليعطي من ترابطها صورة المناضل الثوري..

اني احاورُ

بعض ما كنا .. نتوق اليه

وما نراه ..

احارب الدنيا .. واعلنها

ستبقى شعلة

تتحدث الظلمات عنها

ستظل تفتح بالعطاء الثر

ابواب الكفاح .. ابا كفاح /ص٢٨

بـــهذه الرؤية الثورية التي هي مواجهة لظاهرة الموت استطاع الشـــاعر ان يجعل الموت شـــرطاً من شروط الحياة التي يحلم بها الانسان من خلال التوحـــد بالاخرين والعاطفة الانسانية..

وبهذا الاســـلوب (الحـــواري) (اني احـــاور) التسجيلي الذي يلعب فيه الشاعر دور المؤرخ.. فيرسم لنا صورة تاريخية حـــية بـــتفاصيلها.. عنية بحـــركة واقعها.. نابضة بروح الشهادة.. لكون الشـــعر دفقـــة احساسية واعية والشاعر ينفعل بـــفكرته المندمجة في الصورة حين يكون مهيئاً للتعبير عن تجربته بـــالفاظ وعبارات اخذت مداها الموسيقي وهدوءها.. فالتعبير عن تجربته يستلزم الفاظاً ذات دلالات نفسية وشعورية خاصة.. تســـتمد حـــياتها من وجودها في سياقـــــها واتصالها بـــكلمات اخر كي تتفاعل معاً وتتأثر وتؤثر بها.. لذا كانت الفاظ الشاعر الشعرية موفقة في التعبير عن احاسيس الشاعر مع تفاعلها مع غيرها من الالفاظ فتسربت الى وجدان السامع كي يعيش تجربة الشـــاعر بـــــعيداً عن الزخرف وتداخل المنحـــــنيات وتكرار الوحدات.. لذا كانت لغته لغة قريبـــة من لغة الحـــياة لكونها تعبيراً اجتماعياً منفتحـــاً.. كون الشـــاعر يعي قريبة من لغة الحياة لكونها تعبيراً اجتماعياً منفتحـــاً.. كون الشاعر يعي ان الشعر لايراد به مجرد نقل الوقائع بل غايته التأثير ونقل التجربة.. ففي قصيدته (يقولون مات) يضعنا الشاعر امام نفساً انسانية وشاعراً متفائلاً مؤمناً بالحياة.. فهي تعبر عن تجربة نفسية وان الشاعر قد رسم لها منهجاً خاصاً.. لذلك نحس بتمسك اجزاءها وكل جزء فيها يعرض جانبـــــاً من جوانب التجربة حتى تنتهي بقـــمتها الشـــعرية التي يعلن فيها الشاعر هويته الطبقية التي ينتمي اليها..

شوقك المنحوتُ في القلب
وصيحات الاباء
تحمل الراية
مازال فضاء
يا الفريد..
(الفريد)
نشيد الفقراء /ص٦٥

بـــــعد ان عني امجاده المعتمدة على المظاهر المادية لما فيها من حـــركة وايحـــاء معتمداً بـــعض التعبيرات المجازية بـــما فيها من قـــدرة على ابـــراز الحقيقـــة – مع اعتماده الالفاظ الموحـــية المؤتلفة مع بعضها..

ايها الماضون فيها..
قمر الرؤيا
(الفريد)
حداء الاحرف الخضراء
والرايات
ربان الترانيم

رفيق الدرب

مازال.. بصمت

ينحت الصخر

يشد العزم.. بالعزم /ص٦٤ - ص٦٥

فالصورة الشعرية عند الشاعر تعتمد على جزئيات مؤتلفة ترسم لوحة شعورية متكاملة الجوانب.. فنحن بشعره غلبة الناحية العاطفية لنقل التجربة الوجدانية معتمداً على الموسيقى والصور الشعرية والخيال الشعري الذي يعني في جوهره ادراكنا الوجداني للحقيقة الخارجية.. فهو يزيدنا شعوراً بالواقع لا ابتعاداً عنه.. فالخيال هو وسيلة لادراك الحقائق التي قد يعجز عن ادراكها الحس المباشر او منطق العقل كما يقول عبد الرحمن شكري.. وعند (بليك) يكشف الحقيقة التي تخفيها المرئيات.. لذا فهو خالق للحقيقة.

لقد حقق الشاعر الوحدة البنائية لقصيدته هذه بترتيب موضوعاته ترتيباً يقوم على نحو مطرد حتى تتكامل القصيدة في توضيح عاطفتها المسيطرة واتجاها المركزي وبذلك يحقق وحدتها الفنية بوجود وحدة متكاملة للدافع الذي دفع الشاعر لكتابتها والغاية التي يهدف اليها من نظمها..

فالطبيعة والمرأة يمثلان موقفاً تشكيلياً متوحداً يحد جذوره الى تجربة الشاعر العاطفية والاجتماعية والسياسية.. اذ تظل المرأة بحضورها النفسي في خيال الشاعر تلون حنينه وتبث الحرارة والصدق في كلماته وتعابيره.. ففي (التعب المسافر) يمد الشاعر يده الى المرأة لانقاذ نفسه.. لكن مأساته اكبر من الخلاص فيرسم جواً سريالياً صاخباً بوقع الالوان والاصوات والاضواء.. فهو يقول:

من اي ينبوع تدفق عطرك

المسكون بالرعشات

في أي المضاجع.. كان يرقد

صوتك الوثني

هل مرت على زهر الحدائق /ص٣٠

ويستر بالسؤال راسماً لوحته:

من أين..

يرسل موكب الالحان

نجواه

ويدخلني الى الاحلام

يبعث نشوه الذكرى

وينهمك التمرد بالتقاط

شوارد التعب المسافر

في ضلوعي /ص٣١

فالقصيدة مغامرة الشاعر في لحظة امتلاكها الوعي وانقاذها الوجداني هاربة صوب الواقع المقروء او المسموع عبر عقله وافعاله المغامرة التي تتعامل مع حقائق الواقع.. مما اعطى الابيات صفة خطابية موجهة الى امرأة - وكأنه يخاطب حبيبة بلغة

رومانسية مرهفة.

ان عالم الفريد الشـــعري عالم واســـع مادي محسوســـــي.. عالم العواطف والصراع والمعاناة والحـــب.. وهو يمثل مزيجاً من هذه المشـــاعر والحركات التي تضفي على شعره قوة واصالة.. فهو يجمع بين الصور الســـايكولوجية العميقـــة والخبـــرة العاطفية والعلاقات الاجتماعية مع وحدة افكاره..

اجيء اليكن احمل قلبي
وصوت انتمائي
وموجات سهد
وباقات ذكرى
ورفات لحن بعيد المدى
واصداء اشعار قيس لليلي
ونجوى عشيق العذارى عمر
لحاظ العيون..
بقـــايا طلال تهامس فيها حـــفيف الشـــجر

/ص٦٦

في قصيدته (عتاب) نقف على حشد من الدلالات التي حققت نجاحـــاً في نســـجها الفني الداخلي.. فهي تكشـــف عن الهام صادق وجهد للتعبـــير عن تجربـــة اصيلة.. ومحاولة للامســـاك بـــها في وحـــدة نغمية.. فالقصيدة حركة في اعماق الشاعر تتنازعها عواطف وعقبات تنازعاً صادقاً متفائلاً.. وحركة الصعود فيها باطنية يعبر عنها ظرف المكان (هنا) وهو ظرف مكان

نفسي..
اجل ..
انها تتقي ..
ما تريد ..
محملة برذاذ الطيوب
محملة بالنداء العقيم
تلوذ بها.. صرخة طائشة
هنا
تحتوينا شجون القصائد
يقتحم الدود جدران عمر
تبدد بين صراع الكؤوس
تشرد بين خوار المعاجم
تجول بين سطور الازقة /ص٥٤ - ص٥٥
ويستمر الشاعر في غنائه..
يعانقني الدفء ..
يغرس بين حفيف النهايات
عزف الرياح
ويبعد عني صهيل الحوار
الردى المعنى
وتغرب عن شاطيء النغمات
طقوس النوارس ..
حين تحب
وتجهر بيت الطواحين
بعض نجوم السماء /ص٥٦

فهذه القصيدة بشكل عام تجربة حية صادقة طيعة الصياغة تفاؤلية المضمون.. ففيها حركة العمل الشعر تجري على اساس الطاقات المنبثقة من الانعكاس المتبادل بين الانا والانا الاخرى.. اي اعتمادها الطابع الثنائي عبر ادائه الكلمة في اقصى طاقاتها الموسيقية والجمالية لانهما يكونان الطبيعة العضوية للشعر.. لكونه مظهراً من مظاهر احتفالنا بالحياة كما يقول (ابراهيم العريض).. فالمزاوجة بين عنصري اللون والنغم اي التصوير والموسيقى الشعرية التي حددها ت.س. اليوت (بانها هي التي تمكن الفاظ الشعر من تصدي عالم الوعي والوصول الى العالم الذي يتجاوز حدود الوعي التي يقف دونها الالفاظ المنثورة) يبلغ الادب ذروته..

مرافيء يرسو على خدودها ..
سرب الفراشات .. واجفان القمر
شيرين قد يأتي .. غداً
فرهاد .. من ذاك السفر
***
حييت كردستان
يا صوت التباشير
ويا شوق الاناشيد
والوان الصور /ص١٦

اما في (مقاطع من عزف منفرد) فنقف على لوحات تعتمد النفس القصير مع امتلاكها قدرة انفعالية تتعايش في احضان الواقع.. تربطها علاقات انسانية متحركة لا تعرف السكون.. فيها يعي الشاعر قول بيلنسكي (الفن هو التفكير بصور) وهذا لا يأتي الا نتيجة امتلاء المخيلة بالمعطيات الحسية التي يتفاعل معها الشاعر...

انتظر المساء كي لا يكشف
الضياء
اخطاء الصباح /ص٥٧

إذ يحاول الشاعر في هذه القصائد القصيرة ان يعبر عن موقف اجتماعي وانساني حمل دلالات الواقع بكل تناقضاته وافرازاته..

لا تأخذوا أصابعي
الى القبور ..
لان في صحون افكاري
انغاماً تموت
لو بقيت راقدة على الفراش /ص٥٨

ـ الفريد سمعان في (تعبه المسافر) يكتب بلغة شعرية خالية من الحذلقة والصياغات اللغوية الجوفاء.. لغة قريبة من الحياة تميل الى البساطة دون ان تتخلى عن حقها في تفجير اللغة عبر اكتشاف علاقاتها المتبادلة.. فالشعر عنده حركة دائمة لا تعرف السكون بحكم علاقته المرتبطة جدليا مع مجتمعه وحركة التطور التاريخية ملتقطاً الوجود الخارجي بنظرة ثاقبة تحيل الجزئيات الى كل متكامل حصيلة

ذوبان الالوان الكونية الطبيعية بوجدانه الجياشة التي لا تعرف الاستقرار والباحثة عن المثال الجمالي فالمرأة تشكل مساحة اجتماعية واسعة في اغلب قصائده والتي ساعدت على الكشف عن زوايا حياته بواسطتها.. إذ انها نافذة على العالم..

عرفت هواكن ملء الضلوع
تبرعم.. اورق
ثم ازدهر
واصبح شلال وجد عنيف
تهاوت رؤاه
ومن ثم عاد..
يمارس احلى طقوس الظفر /ص٦٧

فهو شاعر آمن بالحب واتخذ منه فلسفة فغاص فيه.. فعرض في ديوان هذا الماضي بما فيه فأجاد اجادة بلغت بقصيدته مرتبة الشمولية المعاصرة بتكاملها.. اذ انها مسكت بالاحاسيس الصغيرة التي تحولت بادخالها دائرة الفعل الى فعل شاعري لا يمكن تجاوز اهميته..

لقد استخدم الشاعر ادوات الاستفهام (لماذا – هل – اين...) للتعبير عن قلق وحيرة وهي تطوي على الاجابة بالايجاب محل ما يعتري الشاعر من هموم وهذا منقذ للقاريء من البقاء مشاركا لحيرة الشاعر..

ماذا تقول ..؟
ابا فرات ..
لمن يومي اليك ..
مجدٌ من الكلمات .. /ص٧

وقوله:

هل مرت على زهر الحدائق
تلكم الخطوات ..
والتأت لداري /ص٣١

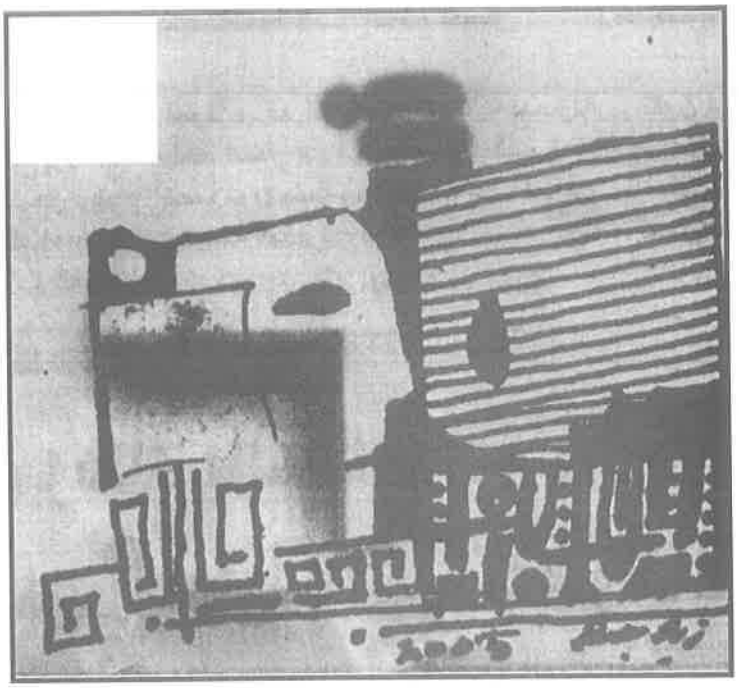
وقوله:

وحدها تعرف من اين ابتدأنا
والى اين سينمضي ..
ثم ماذا يتبقى ..
بعد ان نفرط .. في المسعى
ولغيا .. تزرع الاصرار فينا /ص٣٧

هكذا كان المسار الشعري للشاعر الفريد سمعان في ديوان (التعب المسافر).. وقد اصاب الدكتور علي جواد الطاهر حين ثبت كلمته التاريخية على ظهر (اغنيات المعركة) احد دواوين الشاعر حين قال (لقد انسابت افكار الشاعر في دمه فلم يعد مضطراً على افتعال المواقف وادعاء ما ليس له...).

فالفريد سمعان في ديوان هذا يعي رسالة الفن التي توجب ان يعطي الانسان احساسه المباشر بطبيعة الاشياء.. بعد ان صرح فلوبير مرة (ان ايما هي انا) كاشفاً بذلك السر الداخلي في الواقعية حيث يجري التعبير عن الذاتية القصوى بموضوعية قصوى.

ثنائية اللغة والكلام في فكر باختين



■ عيسى الصباغ

تمثل إسهامه دي سوسير في علم اللغة الحديث (اسلوباً فكرياً كاملاً، ونظاماً من الاهتمامات والقيم، وإطاراً عاماً لجميع الدراسات والمناقشات الاساسية في علم اللغة اليوم)[1] فقد نظرت الدراسات اللغوية المعاصرة الى اللغة على انها (نظام بنيوي من الاصوات العرفية المنطوقة، ومن تتابعات الاصوات التي تستعمل او يمكن ان تستعمل في التعامل بين الافراد عند مجموعة من البشر ويصنف (نظام اللغة هذا) الاشياء والاحداث والعمليات التي تتم في البيئة الانسانية)[2] ولفهم صورة اللغة ودراستها دراسة علمية، وضع دي سوسير جهازها المفاهيمي في سلسلة من الثنائيات كالدال والمدلول واللغة والكلام والمحور الزمني والمحور التزامني والمحور العمودي والاخر الافقي وتحدث عن اللغة بكونها نظاماً موضوعياً وذخيرة من العلامات قابلة للتوصيف العلمي، واستبعد الكلام لانه (نشاط فردي يستعمل جزءاً صغيراً من اللغة بصورة متعمدة متبصرة، ولانه فردي ولأنه واعٍ فانه لايخضع للدراسة العلمية الخالصة[3]).

وبـــهذه الخطوة اســـتطاع دي سوســـير والذين جاؤوا بعده ان ينقلوا الدراسة اللغوية من حقـــل العلوم الانسانية الى حقل العلوم البحـــتة إذ أُخضعت مفردات اللغة الى الملاحظة والتجريب والخبـــرة وهي أدوات علمية عادة ما يستخدمها علماء الطبيعة والرياضيات، وبقي الكلام بمســـتوياته الرفيعة (أدب، تاريخ الأدب، نقـــد، تاريخ، انثربـــولوجيا...الخ) يدرس بـــكونه من العلوم الانســـانية البـــعيدة عن الدقـــة والموضوعية العلميتين وقـــد عانت هذه العلوم الاخيرة من (عقـــدة نقص تجاه العلوم الطبيعية ولهذا تحاول ان تقتفي آثار خطى الاخيرة ولكنها إذ تفعل ذلك تضحـــــــــــي بـــخصوصيتها ناســـيةً ان موضوعها ليس بالتحـــديد موضوعاً بل ذاتاً اخرى)[٤] إلى هذا يذهب باختين فهو يعتقد ان العلوم الانسانية ــ والادب يرتع في حقلها ــ إنما مهمتها (الخصوصية) هو تأســـيس خطاب على خطاب أي أن موضوعها تحديداً هو الانســـان بـــكونه منتجاً للنصوص وليس الانسان في واقعه البـــايولوجي أو الفيزيائي، وبـــــوصفه منتجاً للنصوص يعني انه محاور مما يضفي الطابع الاجتماعي على نشـــاطاته. ان المعنيين بالدرس الانساني ينشئون خطابـــاتهم على ما ينتجهُ الانسان من نصوص وخطابات وهو ما يميز هذا الدرس ويكسبـــه الاجتماعية والتعددية أي تعددية الاصوات (poly phony) وبالمقابل (ان العلوم الدقيقة هي الشكل المونولوجي (المتفرد) من المعرفة ان العقل يتأمل الشيء ويتكلم عنه، هنا توجد ذات واحدة فقط

الذات التي تعرف (تتأمل) أو تتكلم (تقـــــوم بالتلفظ) اما هذه الذات هناك فقط شيء لاصوت له لكن الذات لا يمكن دراستها او فهمها بهذه الطريقـــة كما لو كانت شـــيئاً لانها لا يمكن ان تظل ذاتاً اذا كانت بـــلا صوت وبـــالتالي ليس هناك من معرفة للذات الا ذلك النوع من المعرفة الحـــوارية)[٥] معنى ذلك ان العلوم الدقيقة او الطبيعية هي علوم صماء لان الذات العارفة (الدراسة) تقف امام مادة موات حـــتى وان كانت تلك المادة هي الانسان غير ان ما يجعله مواتاً هو الواقـــع التشريحي الذي يكون عليه عند دراسته في حـــين ان هذه الذات (العارفة) في العلوم الانسانية تحـــاور ذاتاً انسانية اخرى متكلمة ومســـاهمة ولكل ذات من هاتين الذاتين رؤية وظلال فهما لا يتطابقان مما يجعل عملية اكتشاف المعاني مستمرة، وفاعلية التفسير متباينة في نتائجها ان العلوم الطبيعية (تفترض مقدماً التطابق بين الشيء وذاته وحدودها التماهي والتماثل التام)[٦] . أما في العلوم الانسانية فأن العمق في التبصر ينهض بديلاً للدقة هناك، ذلك بـــأن الموضوع فيها هو كائن معبـــر ومتكلم ولتوخي الوضوح أو الاقتراب منه على نحـــو اكثر، نقول ان الدقة في العلوم الانسانية هي فك شفرات الاخر من خلال عملية التخاطب والقـــاء الضوء على مناطقـــه المعتمة واضاءتها وتوضيح الابـــــهام في خطاباته وكشف اللبس فيه هذه الصورة بـــرمتها تؤكد الجانب الاجتماعي او الحواري في حين ان التعامل مع

المادة الموات يفتقد الى هذه الحوارية وبما ان اللسانيات درست اللغة في واقعها الموضوعي – التشريحي او الفيزيائي ما يجعلها في حقل العلوم الدقيقة، أن باختين يقترح علماً آخر غير اللسانيات يدرس اللغة في واقعها التطبيقي أي دراسة الخطاب وأطلق عليه اسم (عبر اللسانيات) وهو علم يدرس التلفظات الفردية والتلفظ بحسب تعريف تودوروف (هو نتاج إنشاءٍ ومزجٍ وليست المادة اللغوية سوى واحدة من مقوماته)[٧] . وعملية الانشاء والمزج تكون بين المعاني الدلالية والمادة اللغوية التي تتكون من المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية وينظر الى المعاني الدلالية في سياقها الاجتماعي والحواري على حد تعبير باختين او سياق الحال على حد تعبير مالينوفسكي.

يقسم المعنيون بعلم الدلالة المعاني الدلالية على قسمين: المعنى المقالي ويتكون من المعنى المعجمي والمعنى الوظيفي، ويشمل الاخير هذا طائفة من المعاني النحوية كمعاني الجمل والاساليب، ومعاني أبنية الصرف. وعادة ما يطلق على هذه جميعاً: القرائن المقالية.

والقسم الاخر هو المعنى المقامي ويتكون من ظروف أداء المقال وملابساته الاجتماعية والنفسية)[٨] وتسمى القرائن الحالية، وتسمى ايضاً كما تقدم آنفاً سياق الحال، ودراسة هذه السياقات او هذه القرائن هو موضوع علم عبر اللسانيات من الخطاب الذي يتمثل بدوره بالتلفظات الفردية)[٩] . وقبل ان يخوض في حوارية الكلام او اجتماعيته، يوجد باختين سهام نقده الى دي سوسير لانه (يطرد الكلام من موضوع التساؤل والبحث زاعماً ان الكلام فردي وبالتالي متغير الى حد لا نهائي)[١٠] ، في حين ينظر هو الى الكلام على انه قابل للدراسة العلمية والتنميط. ويبدأ دراسته له بأن يستبدل به مصطلح التلفظ، ذلك لان الاخير يتوافر على نية الخطاب وقصده، وانه يفترض الاخر اما المادة اللغوية أي (اللغة) فانها تكون جزءاً منه. والجزء الاخر الذي يتمم عملية التلفظ هو الوضع اللفظي الخارجي أي المرجعيات الخارجية، وتدخل هذه المرجعيات (التلفظ كعنصر ضروري مشكل لبنيته الدلالية)[١١] . والفارق بين التلفظ (الكلام) واللغة هو أن الاول يحتاج الى دواعٍ اجتماعية لكي يحدث، في حين ان الاخر (اللغة) لا يحتاج الى هذه الدواعي. بمعنى ان العملية الكلامية تتطلب موقفاً اجتماعياً يكون باعثاً لها. واجتماعية التلفظ او الكلام او الخطاب انما تقوم برأي باختين على مرتكزين، أولهما ان الخطاب موجه الى شخص اخر ما يعني ان هناك مجتمعاً مصغيراً يتكون من المتكلم والمخاطب وقد اشار البلاغيون العرب الى هذين العنصرين في كتبهم وأفاضوا بالحديث عنهما وعدوهما من العناصر الفاعلة في توصيل المعنى. وأما المرتكز الاخر فهو ان المتكلم كائن اجتماعي بطبعه أي أن خطابه هو نسيج اجتماعيته ولا يفوتنا هنا

ان نذكر ان البلاغيين المشار اليهم آنفاً قد درسوا هذين المرتكزين تحت اسم (المقام) وهو مراعاة المتكلم مقتضى الحال الذي هو عليه. وتوسع الدكتور تمام حسان فيه فبيّن: (أن مجموع الاشخاص المشاركين في المقال ايجاباً او سلباً ثم العلاقات الاجتماعية والظروف المختلفة في نطاق الزمان والمكان هو ما اسميه المقام)[١٢] والحقيقة ان ما قاله الدكتور تمام حسان هنا يعد شرحاً توضيحياً وافياً لاجتماعية الخطاب عن باختين او للسياقات الخارجية عنده، اذ يقول الاخير (يتألف سياق التلفظ اللفظي الخارجي من ثلاثة مظاهر.. ١- الافق المكاني المألوف لكلا المتحاورين (وحدة الشيء المرئي: الغرفة النافذة...الخ).. ٢- معرفة الوضع وفهمه والمألوف ايضاً لكلا المتحاورين.. ٣- وتقييمهما المألوف للوضع[١٣] .

وفيما بعد سوف يحلل الافق المكاني المألوف الى مفهوم الاحداثيات الزمانية - المكانية او الزمكان او الفضاء. وتجدر الاشارة هنا الى ان هذا المفهوم الاجرائي حينما يستخدم في النقد فانه لا يحيل الى خارج العمل الفني بل انه يلفت الانظار الى اجتماعية العناصر البنائية المكونة للعمل او الى سوسيولوجية اشكالها الفنية، ويعرف هذا المفهوم انه (الحيز المكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والاشياء متلبسة بالاحداث تبعاً لعوامل عدة تتصل بالرؤية الفلسفية الروائي)[١٤] . يمضي باختين في شرح نظريته في التلفظ، موضحاً العلاقة بين اللغة والكلام، بين اللغوي والاجتماعي. فهو يعتقد ــ بدءاً ــ ان اللغة في بعدها التداولي غير محايدة. وان الكلمات مطبوعة بآثار الاخرين. يقول (لا عضو في المجتمع اللفظي يستطيع ان يجد كلمات في اللغة محايدة neutral ومحصنة ضد نطق الاخر وطموحه وتقييماته. غير مسكونة من قبل صوت الاخر، على النقيض من ذلك، يتلقى المرء الكلمة بصوت الاخر وتبقى الكلمة ممتلئة بذات الصوت)[١٥] .

لا يمكن للغة ان تشرح تجربة انسانية أو تعبير عن اختيار معين دون أن يكون في هذا الشرح أو ذاك التعبير أثر لتجربة أخرى أو بصمات لاختيار مغاير، بمعنى اوضح ان التجارب قد تمتلك تفردها غير ان وسائل التعبير مشتركة وتحمل بصمات ان التجارب قد تمتلك تفردها غير ان وسائل التعبير مشتركة وتحمل بصمات الاخرين يقول باختين: (ليس هناك تجربة واختيار يقعان خارج تجسدهما في العلامات، انها ليست تجربة تنظم التعبير بل وعلى النقيض من ذلك انه التعبير الذي ينظم التجربة الذي يعطيها وللمرة الاولى شكلها ويحدد اتجاهها)[١٦] . يبدو من هذا النص ان باختين يؤكد اسبقية اللغة على التجربة او اللفظ على المحتوى والحقيقة ان ما يذهب اليه غير ذلك وتأملاته في هذه المسألة توحي بأن التجارب الانسانية معدومة

دون اللغة وبلفظ أدق هي اعيان ثابتة في العدم بحسب تعبير ابن عربي، وانما الكلمات او التلفظات (اللغة) هي التي تضفي عليها وجودها وتميزها من تجربة الى اخرى والنصوص هي الاهاب النهائي الذي تظهر فيه وبما ان التلفظات ملك مشاع لا يدعي أحد ملكيتها لذلك نراها متلونة بأحاسيس الاخرين وانطباعاتهم فأن لغة صافية خالية من الاخر لا توجد في المجتمعات اللفظية على الرغم من ان ظاهراتية هوسرل تفترض ذلك لوصف التجربة وصفاً علمياً دقيقاً بعيداً عن المؤثرات والافتراضات الخارجية. يعتقد باختين ان الاثر الانساني المشتركة في الكلمات او بتعبيره: العلاقة المشتركة بين تعبير وآخر انما هي جوهرية ولا يمكن تفاديها وقد اطلق عليها مصطلح (الحوارية) ثم جاءت بعده جوليا كريستينا لتستخدم بدلاً منه مصطلح التناص الذي شاع في الدراسات النقدية والواقع ان باختين في هذه المسألة يتحدث عن الكلام وخصيصته التداولية بوصفه قسيم اللغة في شكلها المجرد (اصوات، بني صرفية، تركيب) ان ما يميز الكلام عن اللغة بحسب اعتقاده هو ان التلفظات الكلامية غير قابلة للتكرار فهي متعلقة بالفرد وقابليته على انتاج عدد غير محدود منها في حين ان وحدات اللغة، كينوناتها متكررة وقابلة للاعادة، ان صيغة (فعيل) الصرفية يمكن ان تصاغ عليها الفاظ كثيرة نحو كبير وصغير وجميل وقبيح وكثير وقليل وما الى ذلك والتركيب الاسمى المتكون من المبتدأ والخبر بالامكان محدودة على منواله ان عملية الصياغة غير محدودة والصيغة نفسها متكررة يقول (التلفظ – العمل اللفظي – هو كل غير مكرر وهو متفرد تاريخياً وفردي.. وكينونات اللغة التي يدرسها اللغويون هي بالتعريف قابلة لاعادة الانتاج بعدد غير محدود من التلفظات)[١٧] . وعلى العكس من دي سوسير الذي يفصل بين اللغة والكلام فصلاً تعسفياً أو شائناً ان هناك علاقة بنيوية بينهما أي بين اللغوي والاجتماعي بحسب تعبيره، ولتوضيح ذلك يضع مخططاً عاماً مبنياً على اساس ماركسي يتفق مع نظرته لهذه المسألة إذ يبدأ بالبنى التحتية المنتجة والمتحركة على نحو بين وفاعل وصولاً الى البنى الفوقية ذات الاشكال الثابتة تقريبا ولا ينسى في ذلك التوسطات الممسكة للاطراف فهو يبدأ بالتنظيم الاقتصادي للمجتمع بكونه اكثر البنى تأثيراً وفاعلية ثم التواصل الاجتماعي النابع من ذلك التنظيم فالتفاعل اللفظي الذي هو البنى والاعراف اللفظية السائدة في ذلك المجتمع ثم التلفظات وهي الوحدات الكلامية المستخدمة في التفاهم وأخيراً الاشكال النحوية للغة التي هي موضوع علم اللسانيات لخصائصها السكونية القابلة للتوصيف والدراسة العلميين.

ويتضح مما تقدم ان الكلام بمستوياته المتقدمة ينتمي الى العلوم الانسانية وان دراسته ضمن مناهج علمية غير متعسرة. ولكن الدقة والموضوعية اللتين

يجب ان تتمتع بـــها دراســـة الانماط العليا من الكلام تنبع من طبـــيعة هذه الدراســـة مما يميزها من خصائص الدراسات العلمية البحتة. يعتقد بـــاختين ان اسبـــاب ظاهرة التأويل وتعدد التفاســـير في دراســـة التلفظات الانسانية انما مرجعها الى مبـــدأ الحـــوارية واجتماعية هذه التلفظات وهو مبـــــدأ يغنيها ويضفي عليها خصوصية فارقة تميزها من العلوم الدقيقة دون ان يوحي هذا الفارق بعقدة النقـــص. ويمكن دراســـة التلفظات في اطار الخطاب وانواعه وتمييز اسلوب كل نوع تمييزاً علمياً موصوفاً بالدقـــة والموضوعية. كما ذهب باختين الى انه لا توجد لغة- في جانبها العملي- خلوا من بـــصمات الاخرين واثار تجاربـــهم وفي هذه النقطة نفســـها تتجســـد اجتماعية اللغة وحـــواريتها. وبـــالامكان دراســـة الاثار وتمييزها في الخطابـــات الانسانية وفي اطار عملي ينأى بها عن النسبية الى حد بعيد.

الإحالات:

١. علم اللغة رولون. س. ولز. ترجمـــة. د. يوئيـــل يوسف عزيز. الموسوعة الصغيرة (٢٤٢).

٢. في علم اللغة غالب المطلبي الموســـوعة الصغيرة (٢٢٦): ٣٠ وينظر مصدره.

٣. المصدر نفسه: ٢٠.

٤. المبدأ الحواري دراســـة في فكر ميخائيل بـــاختين تزفتيان تودوروف ترجمة فخـــري صالـــح دار الشؤون الثقافية - بغداد ١٩٩٢: ٣٣.

٥. لمصدر نفسه: ٣٣.

٦. لمصدر نفسه: ٣٩.

٧. لمصدر نفسه: ٤١.

٨. ينظر اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمام حسان. دار الثقـــافة. الدار البـــيضاء (المغرب): ١٩١، وينظر ايضا: ٣٣٩.

٩. المبدأ الحواري: ٤١.

١٠. نفسه: ٥٠.

١١. نفسه: ٦٠.

١٢. اللغة العربية معناها ومبناها: ٣٥١.

١٣. المبدأ الحواري: ٦١.

١٤. الفضاء الروائي في (الغربة) - الاطار والدلالة - منيب محـــمد البـــوريمي - كتاب الجيب - دار الشؤون الثقافية العامة - مشروع النشر المشترك - بغداد: ٢١.

١٥. المبدأ الحواري: ٦٨.

١٦. نفسه: ٦٣.

١٧. نفسه: ٤٢.

الباحثة نادية غازي العزاوي

في دراسات علانية

غوص في المتن
واكتناه المغيب والمعلن

■ شكيب كاظم

كان أول تعرفي الثقافي و المعرفي، بالاستاذة الدكتور نادية غازي العزاوي، يوم قرأت دراستها الاستذكارية الشفيفة الرقيقة في مجلة (الاقلام) العراقية، نهاية سنوات التسعين من القرن العشرين، وفيها تناولت بكل الاحترام و الاعتراف بالفضل لاساتذتها في كلية الاداب، جامعة بغداد، سنوات العقد الثامن، في ما يشبه السيرة الذاتية و السرد الروائي، مقدمة للقارئ صورة عن الجو الثقافي و الادبي، الذي كان يكتنف كلية الاداب في تلك السنوات الزاهية من عمر وطننا الرائع، العراق ثم كانت لقاءات اخر في كلية المعلمين/ الجامعة المستنصرية، اذ دأبت الكلية على اقامة مهرجانات سنوية للشعر و القصة، وكان من نتائج هذه الاحتفاءات، انها بشرت بمواهب عدد من الطلاب ممن اخذوا طريقهم اللاحب في درب الادب و الشعر، اذكر منهم: نوفل ابو رغيف، حسين القاصد، زهير السنجري، وكانت الدكتورة نادية ممن دعوا للمشاركة في لجنة التحكيم، و الدكتور ستار عبد الله، و شكيب كاظم، كما تعرفت على الدكتورة نادية – عن كثب – من خلال مشاركاتها في الندوات النقدية و المعرفية التي تقام في قاعات غرناطة او اشبيلية او الحمراء في فندق المنصور / ميليا على هامش مهرجان المربد السنوي.

يوماً وانا اطالع عناوين الكتب المعروضة في واجهات المكتبات بالباب الشرقي، وجدت كتابها البكر الموسوم بـــ (المغيب والمعلن. قراءات معاصرة في نصوص تراثية) والتي صدرت طبعته الاولى عن دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد عام ٢٠٠٢ فاقتنيته على اراء هذه الاديبة الدراسة، خاصة ان هذا الكتاب هو كتابها الاول، والذي يشكل الخطوة الاولى في الدرب الطويل، درب البحث والجد والجهد، وصولا الى ما يبقى في ذاكرة المتلقي.

المعري: أديب شغل الناس به:

لقد اشتمل كتاب المغيب والمعلن. قراءات في نصوص تراثية.. على ست دراسات ادبية وتراثية كانت اربع منها لدراسة اديب المعرة الاعمى، ابي العلاء المعري وفكره وشعره ورسائله الامر الذي يدل على اهتمام الباحثة نادي غازي العزاوي، بتراث هذا الاديب الشاعر الفيلسوف (٣٦٣ - ٤٤٩هـ) الذي انشغل الناس به، شأن انشغالهم بمالئ الدنيا وشاغل الناس ابي الطيب المتنبي فانقسم الناس بشأنه بين محب، وبين شانئ كاره، ووقفوا ازاء الكثير من اشعاره موقف المستفسر الشاك، دون ان يتوصلوا الى نتيجة قاطعة بشأن نثره وشعره وتحريمه الكثير من ملاذ الحياة ومباهجها - المسموح به والمشروع - على نفسه، هو الذي ضربه مرض الجدري في السنة الرابعة من حياته فاذهب عينه اليسرى، وغشى اليمنى بالبياض، ثم العمى المطبق وقد أثر عنه قوله: انه لا يعرف من الالوان سوى الاحمر، بسبب ان ذويه كانوا يضعون على وجهه رداء احمر، شأنه شأن المصابين بهذا المرض الوبيل، وتحول احمد بن عبد الله بن سليمان المعري التنوخي الى (مستطيع بغيره) بسبب ذهاب نور بصره، لا بصيرته، حيث انتجت لنا هذه البصيرة والقريحة، كل هذا النتاج الادبي الثر على مستوى النثر والشعر والرسائل لكن اكثرها ضاع - للاسف الشديد - بسبب صروف الدهر وكر الايام ومنها كتاب (الايك والغصون) الذي يقع في اكثر من مائة جزء، اضاعتها الايام كلها، ولك ان تقدر مدى الخسارة التي مني بها العقل العربي بفقد هذا الكتاب، وبقيت لنا بعض اثاره مثل: (ديوان سقط الزند).

معنى اللزوميات

ويحوي شعره ايام الشباب، و (ديوان اللزوميات) الذي الزم نفسه بما لا يلزم، بما لا يلزم نفسه الشاعر، اذ جعل لقصائد الديوان، كل الديوان، رويين اثنين - والروي: لمن لا يعرف معناه الحرف الاخير في بيت الشعر - اذ الزم نفسه بجعل القافية ذات رويين اثنين فاذا كانت القافية رائية - مثلا فانه يسبق الروي بحرف اخر يلازمه طول القصيدة وليكن الهاء فتأتي القافية هكذا: ساهر، ظواهر، شاهر، ماهر، مزاهر، وهكذا وهذا قيد تنوء به العصبة اولو القوة لكن لدى المعري فياض القريحة تأتي القافية المقيدة هذه وغير اللازمة تأتي رخية عذبة دفاقة، لذا اطلق على هذا اللون من شعره اسم (اللزوميات) ولزوم ما لا يلزم، اي انه الزم نفسه بقيد لا يتطلبه الوزن ولا البناء الشعري، ولعله لابل

اؤكد على انه اراد ان يتميز بـلون من الوان النسج الشعري، يكون علامة فارقة له تميزه عن اقرانه ومجايليه وسابقيه ولاحقيه من الشعراء، اذ لم ينسج هذا النسيج، شاعر من قبل ولا من بعد، فكان هذا اللزوم غير الملزم اضافة الى (رسالة الغفران) التي كتبـها ردا على رسالة كتبـها اليه الاديب الحلبـي (علي بـن منصور) الملقب بـ (دوخلة) والمعروف بـ (ابن القارح) والذي الح على ابي العلاء ان يشرفه بالرد عليها، هذه الرسالة التي جلبت لابن القارح الخلود في تراث العرب، والا كم ابن قارح ومن يماثله ظهر في الدنيا، دون ان يقف عنده الناس؟!! ولقد قـام الاديب المصري (كامل كيلاني) في اربعينات القرن العشرين بنشـر (رسـالة الغفران) وما كانت النشـرة مسـتوفية للشـروط العلمية لتحقـيق المخطوطات والنصوص ونشرها بل كانت جهد المقـل او هذا ما توصلت اليه امكاناته ومعرفته يوم لـم تكـن اصول البحث العلمي، وعلم تحقـيق المخطوطات قـد ذاعت في الوطن العربـي، وعمل (كامل كيلاني) ليذكرني بالكثير من النصوص المحققة – واقول المحققة مجازاً وتجوزاً!! والتي نشرها ابو رجاء محـيي الدين عبد الحميد رحمه الله، خلا تحقيقه الرائع للكتاب النحوي الجليل (الفية ابن مالك) بشرح ابن عقيل الذي نشـره في اربعة اجزاء واصبح كتابـاً مقـرراً في اكثر الجامعات العربية لدرس مادة النحو العربـي، اضافة الى ان كامل كيلاني – الذي اصبح من المهتمين بأدب الاطفال في ما بـعد !! قـد ترك الكثير من نصوص رسـالة الغفران الوعرة الفهم البـعيدة عن مدارك جمهرة القارئين دون شرح، في حين احسنت الدكتورة عائشـة عبد الرحمن – بنت الشاطئ – رحـمها الله المتوفاة في شهر شبـاط من عام ١٩٩٩ بتقـديمها نص (رسـالة الغفران) محققا تحقيقـا علميا، ولم تقـف عند ذاك بـل اردفته بدراسة علانية اخرى.

قلت: اشتمل الكتاب على ست دراسات تراثية اربع منها علانية، اختصت بأدب ابي العلاء وفكره مما يمكن ان يضع الباحـثة الدكتورة نادية غازي العزاوي الى جانب بنت الشاطئ اهتماماً بتراث المعري وأدبـه فكانت الدراسـة الاولى تحـت عنوان: (ابـعاد الرمز الحيواني في أدب المعري).

سوء ظن بالانسان:

ولعل اهتمام المعري بالحيوان في شعره وهو الذي عزف عن اكل اللحوم، وكل حيواني المنشـأ، مثل البيض والحليب، اكثر من اربعين عاما وتحـديداً بـعد صدمة خروجه من بغداد سنة ٤٠٠هـ مهموماً مغموماً ووفاة والدته التي كان يحبها حباً جماً، وهو القائل فيها:

سقتني درّها ودعت وباتت

تعوذني وتقرأ او تسمي

أو:

وامتني الى الاجداث امُ

يعز علي ان سارت امامي

لعل اهتمامه بالحيوان راجع الى يأسه من بني الانسان وسوء ظنه بهم هو الذي احبهم وخشي منهم في

الوقت نفسه، يأسه من الانسان وسوء ظنه بـــه لم يكن ناتجا عن كره للناس بل خشية منهم او من اغلبهم لها جبـــل الكثيرون منهم على المكر والخداع واخلاقـــه العالية لا تسمح له ان يكون خباً ويخشى ان يغلبه الخب، (ولئن تقاسمت الشخوص الآدمية (كما تقـــول الباحـــثة) البطولة في رسالة الغفران مع الشخوص الحـــيوانية فان رسالة (الصاهل والشاحج) تكاد ان!! تكون من مبـــتدأها الى منتهاها بطولة مطلقة للشخوص الحيوانية التي بـــلغ عددها سبعاً وخمسين شخصية بدءاً بالبطلين: الشاحـــج والصاهل مروراً بالعنقـــــاء والهدهد والثعلب وانتهاء بالحمار والظبي وتناثرت في ثنايا (ثنيات) هذه الرسالة والرسائل الاخرى عدد من الشخصيات الحيوانية، ذات (ذوات) الثقـــل التاريخي تلك التي أدت ادواراً لامعة في التاريخ في غمزة ذكية وســـــاخرة من المعري، من ان يزاحم الحيوان الانسان الحضور في المشـــهد التاريخي فيذكر منها بقرة بني اسرائيل فيل ابرهة فرسي قيس بن زهير (داحس والغبراء) هدهد ســـليمان في حـــوارات طويلة ومناظرات لغوية وادبـــية وسياســـية وتاريخية صريحة ومعماة بـــين الصاهل: الفرس الحـــر الطليق، وبين الشاحج: البغلة المعصوبة العينين والمســـتضعفة والمُعَدَّة والمسخرة لمهمات شـــديدة وهو اسقـــاط جلي لشـــخصية المعري ومعاناته وهنا يطل البـــعد النفســـي وتطل معه تلك الرحى المعذبة وطحنها المكتوم. ص ١٨ – ص١٩ من الكتاب. وجاءت الدراســـة الثانية معنونة بـــ (دلالة الرمز الانثوي في شعر المعري) ولعل شـــعر المعري من اكثر الاشعار احـــتمالاً للتأويل ان شعره كما هو ملغز في حياته فهو لم يكتشـــف الاشـــياء بعين بصيرته – وقد قلت آنفاً انه لم يبـــق ما يتذكره من صور الحياة قبل فقده نعمة النظر سوى اللون الاحمر – فراح يحاول اكتشافها بـــعين بـــاصرته، اضافة الى انه حـــاول ان يكني في اشـــعاره كي يدرأ خطر العوام عن نفسه، والناس عامة ينظرون الى الجلي الواضح ولا يكاد يصل الى افهامهم الحديث الملغز المكنى المرموز ثم اني اكاد اضيف الى ذلك التراث الديني الذي كان عليـــه آل تنوخ اهله اذ ابلوا بلاءً حسناً في الفتوحات في بلاد الشام كونهم عربـــاً دفعتهم عروبـــتهم وانتماؤهم القـــــومي للاصطفاف مع الجيش العربي المســـلم على الرغم من اعتناقهم دينا اخر وقاتلوا مع ابـــناء جلدتهم العرب ضد الروم البـــيزنطيين على الرغم من ما يجمعهم معهم من دين، هذا الشعور القومي العربي، دفعهم الى رفض دفع الجزية تحت هذا المسمى وطالبوا في مفاوضات مطولة جعلها صدقة حتى اذ رفضت من قبـــل الخليفة الراشـــد الثاني، اتفق على حل وسط بـــان جعلوها خراجاً فوافق عليها قـــــوم ورفضها اخرون وكان ما كان من مغادرة جبلة بن الايهم ومجموعة كبيرة معه بلاد الشام نحو بلاد الروم فجعلت هذه المجموعة للوازع الديني الافضليـــة على الوازع القومي، فأبو العلاء من هؤلاء القـــوم على الرغم من ما يفصله عنهم ما يزيد على ثلاثة قـــرون – الذين ظلوا يتوارثون اثار ديانتهم المسيحية السابقة الامر الذي ترك بصماته واضحة على الكثير من اشـــعاره فأنا

المعري لم يستطع قطع كل جذوره بذويه واهله التنوخيين التغلبيين وديانتهم السابقة.

جاء موقفه من المرأة مستمداً من ظرفه الحياتي رافضاً لها ولوجودها هو العازف عن المباهج واللذائذ فكان من باب اولى ان يعزف عن المرأة، وهو اليائس من وصالها والاقتران بها لذا فان رفضه للمرأة كما تقول الباحثة الدكتورة نادية يتحدد في ثلاثة جوانب رئيسة:

١. جانب فكري يتعلق برفضه العام لمطلق الوجود والتحرق الى راحة العدم الامر الذي قادة الى الاعراض عن المرأة بوصفها رمزا لديمومة هذا الوجود.
٢. جانب اجتماعي يمثل ردة فعل على شيوع النمط النسوي المبتذل بتأثير اهتزاز القيم الاخلاقية في مجتمع القرنين الرابع والخامس الهجريين.
٣. جانب نفسي وراءه اخفاق في تجربة حب شخصية افقدته الثقة بالمرأة ودفعته الى الكفر بها، اضافة الى موقف مبدأي رافض لاصل كيونتها جزءاً من فلسفته في رفض الوجود عامة وتوخي العدم وهو القائل:

بدء السعادة ان لم تخلق امرأة
فهل تود جمادى انها رجب

واذا اضطر الى القبول بوجودها فيجب ان تكون عقيماً كي تصل الى الانتهاء بالقضاء على الخصوبة والاخصاب والانجاب ممثلا برحم المرأة.

ان شئت يوماً وصلاً بقرينة
فخير نساء العالمين عقيمها

المغيب والمعلن في رسالة الغفران

اما الدراسة الثالثة التي كتبتها الباحثة الدكتورة نادية غازي العزاوي فقد وسمتها بـ (المغيب والمعلن في رسالة الغفران. تأملات واسئلة) وتقف الباحثة طويلاً عند العنوان (رسالة الغفران) وهل قصد المعري بالغفران التوبة، ام قصد معاني اخر، وقد توصلت الى ان المعري قصد دلالات ثلاثاً في هذا العنوان:

١. التمويه المقترن عادة بالرغبة في تغطية العيوب الجسدية او الروحية، ففي (لسان العرب): وأصل الغفر: التغطية والستر غفر الله ذنوبه اي سترها (...) وكذلك غفر الشيب بالخضاب.
٢. السواد: ويتعزز مفهوم (التمويه) في (الغفر) اكثر باقترانه الغريب بالسواد (اللون/ المفهوم) الذي اضفى عليه ابو العلاء ابعاداً رمزية عميقة في كتاباته.. (ونقرأ في اساس البلاغة) و (اصبغ ثوبك بالسواد فانه اغفر للوسخ اي احمل واستر).
٣. العزلة المكانية: وهي لب فلسفته لانها سبيله الى حالة التوحد والسمو باتخاذ الامكنة النائية أوطاناً (...، ففي معاني لفظة غفر) ما يرسخ هذه الدلالة من خلال صورتين هما (الوعل القابع في الجبل و (القمر) في بعده وعزلته) ص٥٩.

قد اتفق في بعض هذه التأويلات مع الدكتورة نادية اولاً اتفق وارى انها حملت العنوان، النص اكثر من ما يحتمل وأولته وان كان جهد المعري المعرفي -

كما اسلفت القول – يحمل اوجه تفسير متعددة، ويحتمل التأويل والتفسير والتعليل، حتى اذا انتهت من مادة (غفر) و (الغفران) في المعاجم اللغوية العربية، عادت الدكتورة نادية لتناقش الجنس الادبي لرسالة الغفران.

هل هي رسالة مثل تلك الرسائل التي كتبها المعري رسائل الاخرسين، رسالة المنيح رسالة الاغريض، رسالة الملائكة، رسالة الشياطين، ان انها تقترب من فن المقامة التي كتبها في ما بعد الهمداني ومن ثم الحريري؟ ام هي الحكاية؟ او الامالي؟ ومنها امالي ابي القاسم الزجاجي (٣٤٠هـ) او امالي ابي علي القالي (٣٥٦هـ) او امالي الشريف المرتضى علي بن الحسين (٤٣٦هـ) او امالي ابي السعادات بن الشجري (٤٥٠ – ٥٤٢هـ) وغيرهم؟ لكنها تقف مؤيدة لرأي الباحثة عائشة عبد الرحمن في عدها (رسالة الغفران) نصاً مسرحاً في حين عدها الباحث حسين الواد في كتابه (البنية القصصية في رسالة الغفران) نصاً قصصياً اما الباحث اسامة الناشئ فقد صنفها نصاً روائياً اما الراحل الكبير الاستاذ عباس محمود العقاد (المتوفى في شهر اذار من عام ١٩٦٤) فقد ذكر: (ان رسالة الغفران نمط وحدها في آداب العربية، واسلوب شائق، ونسق طريف من النقد والرواية وفكرة لبقة لا نعلم ان احداً سبق المعري اليها.

بعد ان عرضت الباحثة الدكتورة نادية كل هذه الاراء كان لزاماً ان تطلع القراء على رأيها في التجنيس البحث عن هوية خاصة لابداعه هوية تخرجه عن المنطقة المشتركة الجامعة الى الضفة الخاصة به، وهكذا كان المعري تفرداً ليس في مضامين أدبه فحسب ولكن في صياغة الاشكال التي تتجسد من خلالها تلك المضامين ضمن امكانيات عصره كما اسهمت مثل تلك الاستطرادات والانتقالات ضمن العمل الواحد في خلق حالة من تداخل الاجناس في مؤلفاته، مما اثار اراء متباينة في تفسيرها).

رسالة الغفران: نص ابداعي:

وأرى ان رسالة الغفران عمل ابداعي تفجرت عنه قريحة المعري، وخياله الجوال على الرغم من قعود صاحبه رهين محابسه الثلاثة – وكانت رسالة ابن القارح بمثابة الدبوس الذي شك قربة افكار المعري وتصوراته في الحياة والوجود، وكنه هذا الوجود والمصير والموت والعدم فجاءت ناهلة من كل لون من الوان الفن والابداع انها تكاد تقترب من مفهوم (النص) في علم الاجناس الادبية فهي كل هذه الاجناس تأخذ من كل طرف وهي من جهة اخرى ليست جنساً من كل هذا الذي ذكرت، ويكفيها فخراً انها (نص) ابداعي رائع عجزت عن الاتيان به قرائح اللاحقين او بمثله لا بل تركت اثاراً واضحة في بعضهم فنسج نسجها (دانتي) في (الكوميديا الالهية) وكذلك الشاعر الانكليزي (ملتن) في (الفردوس المفقود) وقد سبقهم المعري بقرون! اذ توفى (دانت) او دانتي سنة ٧٢٥هـ، في حين حضرت (ملتن) الوفاة سنة ١٠٨٤هـ.

في البحث العلائي الرابع الموسوم بـ (موروثنا واشكالات القراءة الاستشراقية. رسالة الغفران انموذجا) قدمت الاديبة الباحثة نادية غازي العزاوي، دراسة مقارنة بين قراءتين لنص رسالة الغفران القراءة الاولى قام بها المستشرقان ر. أ. نيكلسون واسين يلا سيوس والقراءة الثانية للباحثة العربية الدكتورة عائشة عبد الرحمن ومن خلال هذه الدراسة المقارنة التي اطلقت عليها الباحثة نادية - تواضعاً - صفة (وقفة مقارنة) نجد الكم الكثير من الوهم والخلط واللبس الذي وقع فيه المستشرقان الكبيران، وهذا ناتج عن ان المستشرق مهما أوتي من الحذاقة والنباهة والاستغراق في النص العربي فانه لا يستطيع الغوص ليستخرج لآلي النص الكامنة في الاصداف ولن يستطيع فك مغاليقه واكتناه مجازاته وتورياته وطباقاته وجناساته واستعاراته وايجازه واطنابه بسبب ان العربية لغته الثانية او الثالثة فهو لا يستطيع الابحار في عوالمها ابحار الماهر الحاذق كاتب اللغة الام، فأهل مكة - كما يقول المثل العربي - ادرى بشعابها والمستشرق - مهما حُبيّ بالنباهة والنزاهة لن يكون غير ناقل التمر الى هجر لذا رأينا التخليط الذي وقع فيه الكثير من المستشرقين.

المستشرقون ودوافعهم:

اذا افترضنا النزاهة فيهم فما بالك بمن اهتم بدرس تراث العرب والمسلمين تحدوه رغبات سياسية واستخباراتية ومن اوضح الامثلة وأقربها الى ذهني تنقيبات المستشرق الانكليزي (د. أ. ج. هوغارث) في مناطق كرشميش في بادية الشام يعاونه في ذلك توماس ادوارد توماس روبرت ناي تشابمان المعروف بـ (لورنس) صاحب الكتاب الشهير (اعمدة الحكمة السبعة) كان ذلك ايام الحرب العالمية الاولى كانت الواجهة الظاهرية التنقيب عن الاثار في حين كانا يراقبان التحركات العسكرية الالمانية ومشروع مد سكة حديد برلين - بغداد - البصرة، والاعمال الجارية في ذلك الوقت - لنصب جسر في اعالي الفرات وينقلانها الى دائرة الاستخبارات البريطانية، وهذا يذكرنا بالانبهار الذي عاشه الدارسون في النصف الاول من القرن العشرين بمقولات المستشرقين، فقوله لكارل بروكمان او لاسرائيل ولفنسون اوريجسبير بلاشيير او مرغوليوث، كانت تعد مقولات لايطالها النقد والتقويم في حين اظهرت حقائق الدرس العلمي مدى الخلط الذي وقع فيه المستشرقون، وتبقى الدراسات الاستشراقية الالمانية من انزه الدراسات، وهذا يعود الى ان المانيا لم تكن لها مطامع سياسية واقتصادية في الوطن العربي، واتسمت بالروح العلمية، بعيداً عن دواعي التبشير والاهداف الدينية والتعصب العرقي وكره الاخر، ويأتي الاستشراق الايطالي ممثلاً بـ (كارللونللينو) في المرتبة الثانية في هذا المجال.

الوقوع في الوهم:

ومن دلائل هذا الوهم والخلط الذي لا يقع فيه دارس مبتدئ لاداب العربية، فما بالك اذا وقع فيه مستشرقان معروفان هما نيكلسون والاب اسين بلا

سيوس (١٨٧١-١٩٤٤)؟

انهما يتوهمان ان احمد بن الحسين الوارد ذكره في رسالة الغفران، هو بديع الزمان الهمداني، احمد بن الحسين، صاحب المقامات في حين صححت الباحثة الجليلة عائشة عبد الرحمن وهمهما بأن المقصود أبا الطيب المتنبي احمد بن الحسين، بدلالة البيت الشعري الذي يورده المعري فيب رسالة الغفران، ولو كانا اطلعا على شعر المتنبي بالشكل المقبول لما غاب عنهما هذا البيت:

قد شغل الناس كثرة الامل

وانت بالمكرمات في شُغِلِ

والانكى من ذلك انهما يترجمان عبارة (ابا حسن) الواردة في الرسالة بـ (T he father of gassan) وما كان احراهما ان يعرفا المقصود الامام علي بن ابي طالب (كرم الله وجهه وعليه السلام) كما يترجمان قولة المعري: (ان شعر قلد المسكين سواه) فهما يترجمان (شعر) الى Make verses مع انها تعني الانتماء الى مذهب الاشاعرة وهو الذي اخذ من ابي الحسن الاشعري، وليس الموضوع موضوع شعر واشعار (verses).

بقي ان اشير الى ان الدكتورة عائشة عبد الرحمن، شرحت البيت الاتي ووافقتها عليه الدكتورة نادية الوارد في رسالة الغفران:

لو قسم الرزق هكذا رجل

قلنا له: قد جننت فاستعط

حيث ردت فعل الامر (استعط) الى مصدره السعوط اذا ادخل الرجل في انفه الدواء او التبغ وانا اتساءل ما علاقة الجنون بالسعوط؟!! وارى ان فعل الامر (استعط) من طلب العطية والاستجداء فاذا كان تقسيم الارزاق على هذا الشكل، فقر مدقع الى جانب تخمة متكرشة مقيتة فما احراك ان تقعد مقاعد الاستعطاء مع المستعطين والمستجدين لفوات فرص الغنى عنك.

استعملت الدكتورة نادية عبارة (كاد ان) في ثلاثة مواضع:

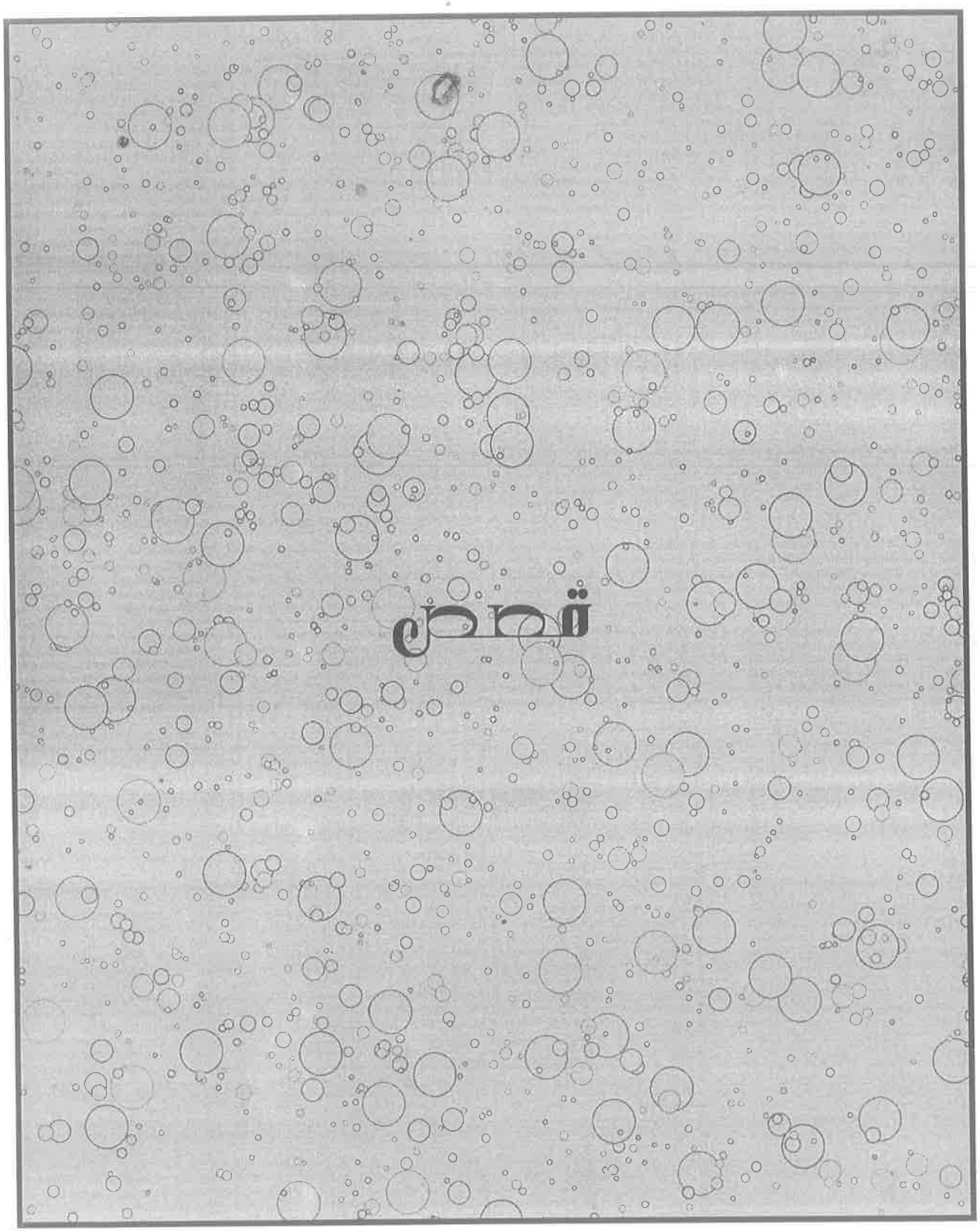
١. تكاد ان تكون.. ص ٢٨.

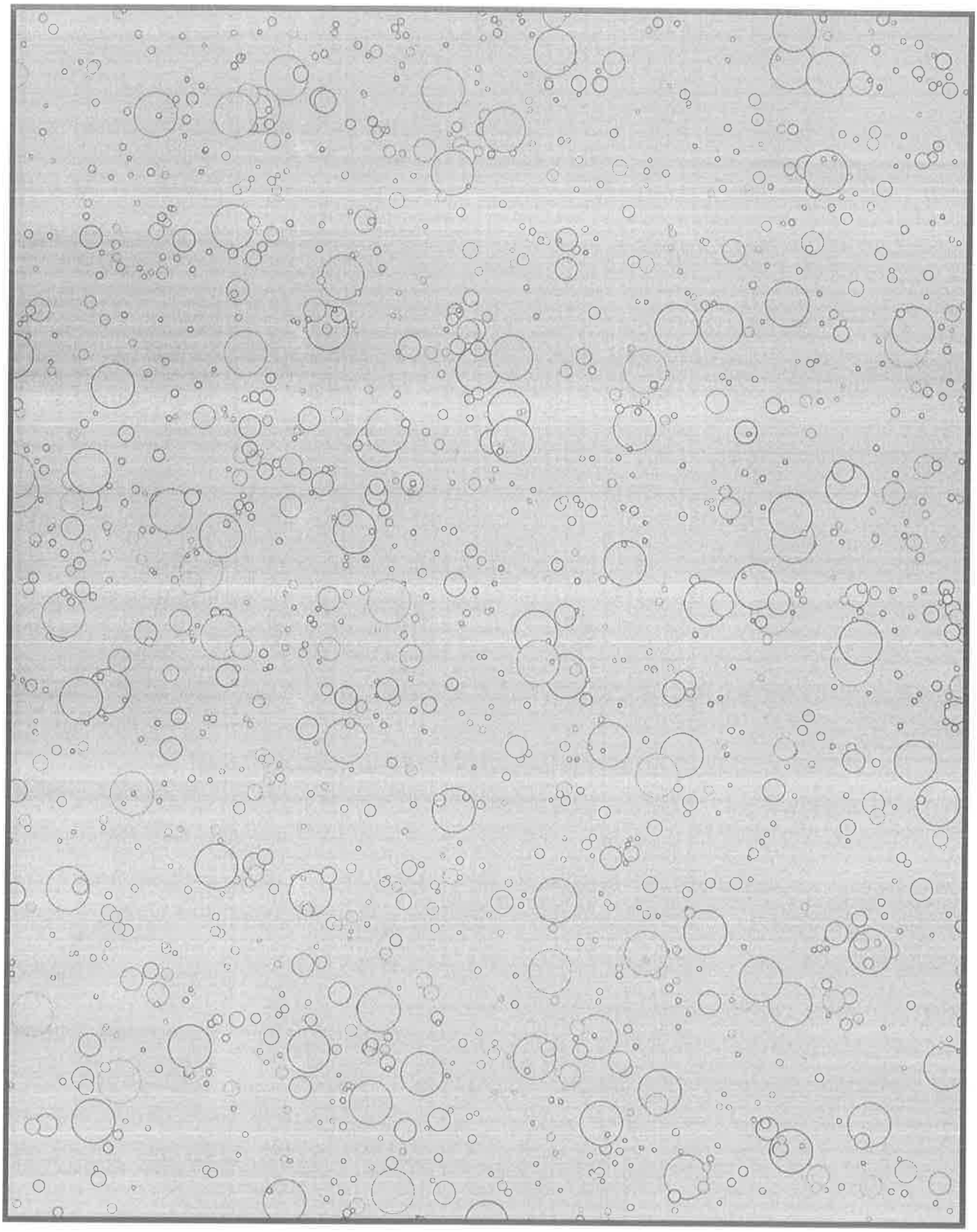
٢. وكادوا ان يتفقوا.. ص ٣٥.

٣. ربما كاد ان ينفرد به الشاعر.. ص ١١٠.

والافصح عم اقتران خبر (كاد) وتصريفاتها بـ (ان) مما درسناه في الدراسة الجامعية الاولية، ولقد احصيت كاد وتصريفاتها في القرآن الكريم فلم اجد خبر (كاد) مقترنا بـ (ان) البتة وكذلك لدى شاعر العرب الرائع المتنبي الكبير.

وبعد: ان جهود الباحثة الدكتورة نادية غازي العزاوي، لتجعلني متأكدا من سطوح نجم كاتبة عراقية عربية لتضاف الى رعيل الكاتبات العربيات: بديعة امين، ناهضة ستار، سهام جبار، بشرى موسى صالح، سلمى الخضرا الجيوشي، خيرية قاسمية، ريتا عوض، سلمى الحفار الكزبري، وداد سكاكيني، فاطمة المرنيسي، رضوي عاشور، خالدة سعيد، سيزا قاسم، يمنى العيد.


قصص



الوشائج الحديد

■ مجيد جاسم العلي

بكتْ لؤلؤاً عند الوداع...

رفعتُ لها ذراعي ملّوحاً فأهتزت ذراعها من بين عشرات الاذرع المهفهفة مثلُ بارق. هي في الاعالي تلصق جسدها بسياج مستشرف المطار، وأنا في الساحة أراها مثل نجمةٍ تتلألأ في الاعالي. وأصبحتُ مجبراً ان أمشي الهوينا الى الوراء لكي لا أمنحها ظهري فأزيد من سيل دموعها.

(ـ لا أظن أن القدر سيمنحني فرصةً أخرى كي التقيك.

ـ أهكذا نحن البشر ضعفاء !

ـ أحياناً تضيق بنا الدنيا فنشعر بضعفنا .

ـ وما الذي جعل ـ الدنيا ـ هكذا تضيق ؟)

أدركتُ مرامها. واقعها وواقعي خطان متوازيان.

(ـ دنياي، هي التي احدثك عنها. قد أكون أحد المساهمين بزرع شتلات اليأس فيها. اني أقر ذلك.

ـ لابد للخطأ أن يصحح. هل أنتَ ذاهبٌ من أجل هذا الهدف؟) حدقتُ في عينيها لأحدد مساري. اخترقت نظرتي بؤرتي عينيها فسادت فترة صمت أوحت لها بأني سأخترق الجحيم لاصحح الخطأ الذي ما كنتُ أبأ له. ولا أحد اقاربه.

(ـ هل أنت متفائلة أن نلتقي مجدداً؟)

سكبتُ زيتاً على نار. ورطتها فتوهجت. هي تعلم أني سأخوض حرباً خاسرة، لكنها لم تشأ أن تفصح عن ذلك.

(ــ لو ألغينا التفاؤل لأنتهت الدنيا).

لم أكن قد اطلعتها على الجزيئات المتطاحنة في رأســـي، رغم أنها أدركت مجملَ طيب النيران في صدري المضطرب والذي جعل افكاري تتخبـــط. وعدتها أن أبعث لها برسالة في الايام الاولى لعودتي الى أرض الوطن... (أكتب لكِ بأختصار... مازالت الريح هادئة نسبياً. انتظري تفاصيل اخرى).

تسلّم الرسالة الذين اختطفوني من الشـــارع في طريقي الى دائرة البريد. وبعد ربع قرن سنحـــت لي الفرصة لأكتب لها. ترددت أكثر من مرة، فلـــم يكـــن بميســـوري ان أفك طلاســـم الســـنين الغابـــرة التي دوختني. ووخز صدري وازع من خيوط العهـــد ان ألبّي طموح النفس فاكتب عبارة واحدة لا علاقـــة لها بـــما كان يجيش في النفس من تلاطم الامواج فأعلمها كوني مازلت على قـــيد الحـــياة. الا أنني أحســـست بارتعاد فرائصي وأنا أخط هذه العبـــارة المقتضبـــة خشية ان اجعلها تمسك برأس الخيط الذي ســـيجعلها تطرح أسئلة سأفشـــل بالاجابـــة عليها. لكنها فاجأتني برسالة مطولة كان مفتاحها ربـــع قـــرن من المعاناة، ومتابعة ما كان يجري في ساحتي (كان التلفاز ينقل لنا صوراً عن بلادكم كنت اتابعها بعين فاحصة لمخلفات الحروب والمقابر... صور التعذيب الوحشي.. وكنتُ أراكَ تخرج من بين الانقاض لترمي نفســـك في آتون نيران لاهبـــة.. لاتزعل.. غيبـــتكُ الطويلة وصمتك جعلاني اتمنى أن أراك قـــد خرجت من هذه الكوارث دون اطراف خيراً مـــن أن أجـــد رفاتـــك محشوراً في كيس من النايلون. لا تلمني، دعني احرر نفسي من هذا الكابوس. أكتب لي كلمة واحدة فقط. قل انك مازلت حياً، أو أي شيءٍ آخر مشابهاً لذلك. ها أنا ابعث لك رقم هاتفي النقال، بعد أن علمت ان القدر قد منحكم هذه – النعمة – ولو بـــعد فوات الاوان. دعني اسمع صوتك في الاقل – ها انا اتابع كل يوم، بـــل كل ساعة الحالة المرعبة التي تمرون بها. ولقـــد تأكد لي حدسك، واستشرافك لما حـــدث، رغم اني كنت ألوم فيك تشاؤمك واللاجدوى. مهما يكن الحال فلقد انزاح عنكم الكابوس الهائل الذي كنت تحـــدثني عنه. ولكن، عذراً، ها أنت ترى اني مضطربة، فصور اليوم تمر امام عيني قـــد لا تختلف عن صور الاعوام الماضية وحشية وارهاصاً للنفس البشرية. مجدداً التمســـك ان تعذرني. لقد ارعبتني صور البنايات في مدنكم، انها لم تعد الا هياكل عظيمة. ها هي الانفجارات تتجدد فـــي رأسي. لقد عشتها معكم طوال السنين التي افتقـــدتك فيها.. ســـنين دامية.. هل أنت تقـــرأ رســـالتي الآن؟ لاتدعني أتعذب أكثر، فما زلتُ متشبثة بـــالامل.. انكم ستتجاوزون هذه المحنة وتعوضون ما فات...).

(ــ ألو.. كيف حالكِ بانزي؟

ــ ألو، عذراً، والدتي غير موجودة، لقد تركت النقال في المنزل. أنا ابنتها، أية خدمة ؟

ـ ..... !

ـ ألو، هل تسمعني؟ قلت أن أمي غير موجودة، هل من خدمة ؟

ـ حسنٌ، سأتصل بها في وقت لاحق.

ـ لحظة واحدة.. يبدو صوتك قادماً من مكانٍ بعيد، من يكون حضرتك ؟

ـ أنا.. أجل، اني اكلمك من مكانٍ قصيّ، من تخوم الخليج العربي...

ـ أو، لقد شوشتَ أفكاري.. عذراً، لقد اخبرتني والدتي أن لها صديقاً في مثل هذا المكان. لقد كانت تحدثني عنه طيلة سنوات عمري.. هل أنت..؟

ـ أجل أنا.. وما يكون اسمك ؟

ـ سينجانا.. أنا فرحة كونك على قيد الحياة. لقد بعثت أمي لك برسالة، هل تسلمتها ؟

ـ أجل.. تسلمتها.. وأنا على قيد الحياة.. هكذا، هل تسمعين صوتي ؟ كيف حال أمك؟

ـ انها بخير، لكن القلق لم يبارح صدرها طيلة سني عمري.. كنت وأمي نشاهد صوراً عن بلادكم. لقد عودتني والدتي أن أفعل ذلك.. أنا آسفة كونكم تتعذبون بهذا الشكل، ولأعوام عديدة.

ـ شكراً لمشاعركم.. سأتصل بكم في وقتٍ لاحق.

ـ لحظة. ستفرح أمي بهذه المكالمة. ها أنا اتطلع الى الى صورك. انك تبدو بمثل عمري تقريباً.

ـ ..... !

ـ ألو ، هل تسمعني ؟ ما لك لا تجيب ؟ هل حديث شيء ما ؟

ـ لا، لاشيء، سوى انك تجرينني الى ماضٍ بعيد أسفتُ على ضياعه. عذراً، سأتصل بكم في وقت لاحق.. وداعاً.

ـ وداعاً يا عزيزي.. ننتظر مكالمتك.. عضواً، لا تقفل الخط، هل لي من خدمة ؟

ـ تفضلي .

ـ لِمَ لا تعطيني رقم هاتفك النقّال؟

ـ أوه، لم تحنِ الفرصة بعد لامتلاك مثل هذا الهاتف، اني استعرته من صديق. سأتصل بكم في وقت لاحق.. الى اللقاء).

تتراكم في رأسي الاحداث. اتخبط في تفكيري. ماذا سأقول لها في المكالمة.. لقد شبكتني ابنتها بخيوط عنكبوتية فشعرتي بضالتي مطوقاً بأمتانٍ ينخر عظامي. ماذا سأقول لها في مكالمة مختصرة.. ها هي قد تسلمت الشفرة من ابنتها – على قيد الحياة – هل ستلبي هذه العبارة المقتضبة طموحها، وطموحي أنا أيضاً. هل اكتب لها رسالة ؟ بمن سأبدأ، وبأي شيء سأنتهي؟ أشعر باللاجدوى من أي شيء، لكنني، لولا خيط الامتنان الذي طوق رقبتي لامضيت على صمتي مادمت لا أملك كلمة واحدة مقنعة للذات يكون بميسوري كتابتها.

(ـ الو ... بانزي !

ـ نعم ... !

ـ هل تسمعين صوتي. يبدو صوتك مخنوقاً...

ـ ... !

ـ بانزي، هل أنتِ على ما يرام ؟

ـ أجل ... كيف حالك !

ـ هل أنتِ تبكين ؟

ـ ... !

ـ مالكِ بانزي ؟ أنا لا أسمع الا نشيجاً.

ـ المعذرة، لم أتحمل المفاجأة... أنها دموع الفرح. لا أدري، قد تكون مثل هذا القبيل. أنا مضطربة... كيف حالك ؟

ـ لا بأس... مازلت على قيد الحياة.. هذا كل ما في الامر.

ـ قد يكون هذا هو الاهم.. بقية الامور.. أعني الانكسارات قد تستقيم يوماً ما في مستقيم. لا يمكن ان تستمر معذباً العمر كله.

ـ لقد طوقتيني بحنانك. كنتِ أقوى مني. أقر ذلك.. أشعر انني مهشم.

ـ هل جسدك سليم؟ عذراً، أرجو المعذرة، لا أدري كيف أبدأ... أعني هل كنت معتقلاً؟

ـ أجل، سنوات طويلة من العذاب الجسدي والنفسي... تسألين عن جسدي.. أجل انه سليم تقريباً.

ـ مازلت أتابع الصور عبر التلفاز.. متى ينتهي هذا الجحيم ؟

ـ قد لا ينتهي في زمننا. نأمل أن يكون الامان من حصة ابنائنا.. بالمناسبة ابنتك رائعة، لقد تحملت معاناتي، هي الاخرى.. ماذا عن أبيها ؟

ـ .... !

ـ أجل، لقد اصبح زوجي ذكري فقط، ولكن ليس كذكراك. لقد انفصلنا منذ زمن طويل...

ـ آسف لجرح مشاعرك. ألم أقل لك أنني لا أعرف بما احدثك... انها سلسلة متشابكة الاحداث، كسلسلة الاشتباكات في رأسي. لا أدري متى ينتهي هذا الاضطراب الذهني.

ـ لكلِ شيء نهاية... هل تزوجت ؟

ـ ... !

ـ مالكَ لا تجيب.. هل تحاول أن تضللني ؟!

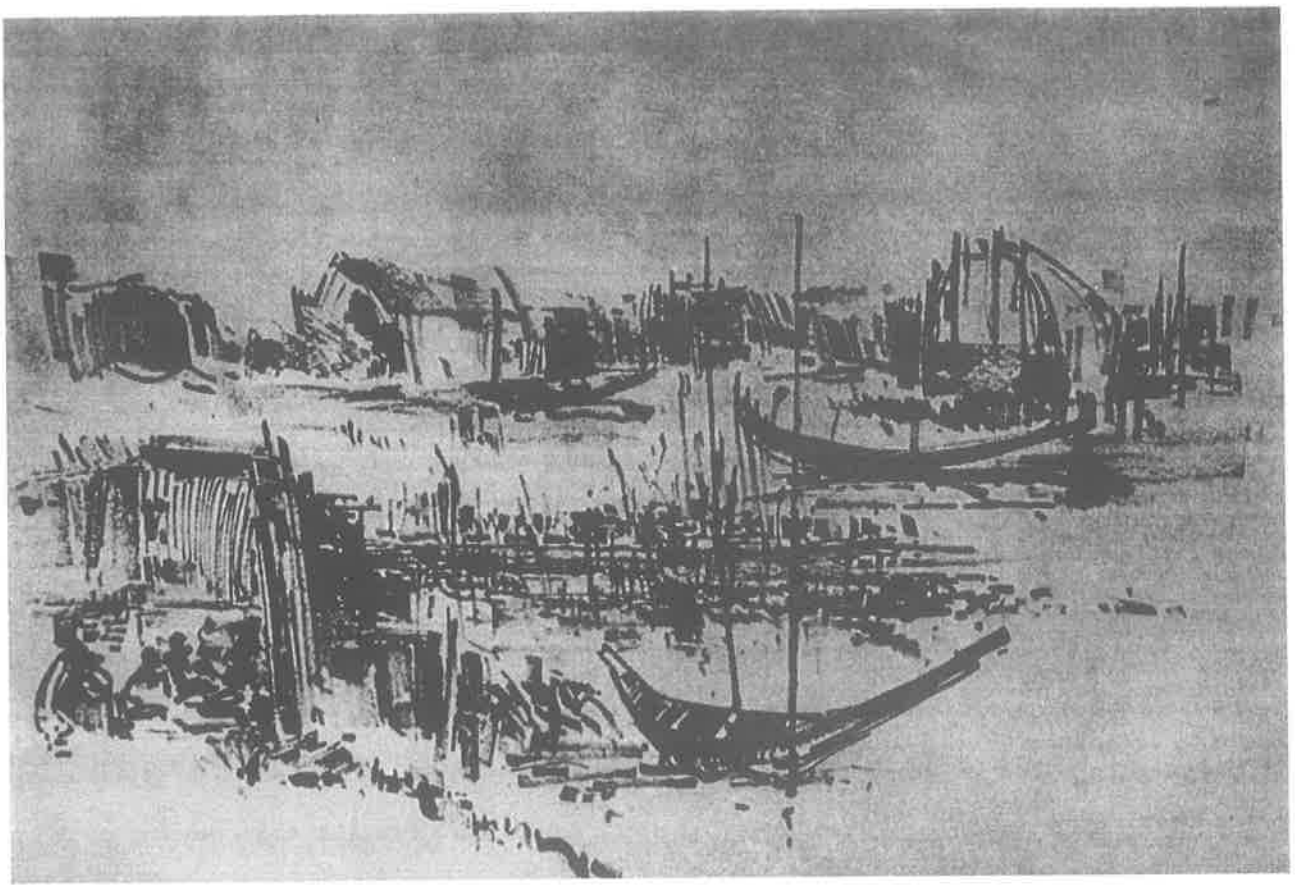
ـ لا، أبداً. لدي زوجة وطفلان. انهم يعيشون معي المأساة. الاطفال لا يمكن لهم أن يستوعبوا ما يجري لهم الآن، وهذا ما يزيد من مأساتنا. لا أستطيع أن أطيل عليك في المكالمة.. عذراً، سأكتب لك رسالة.

ـ أجل، أجل، هذا أفضل... أنتظر رسالتك.. الى اللقاء.

ـ لحظة واحدة. بلغي تحياتي لابنتك العزيزة.

ـ وأنت أيضاً، بلغ تحياتي لعائلتك.. الى اللقاء).

الهـــــور



■ كاظم حسوني

عدة ايام وقاربـــــــنا يتواثب في دوامات الموج المضطرب، اجتزنا ممرات لعرائس القـصب الغامضة، خضنا بين مخابئ الاحراش السرية وقيعان الماء، توغلنا في مغاور ومساحـــات اشـــد عتمة لدغل كثيف، اجفلت طيور مطمئنة وكائنات غافية لا حصر لها، هبت بوجوهنا صارخة محـــتجة، نصر على المضي نحـــو المجهول، انظارنا شاخصة في المدى، تجذف خلال النهار تائهين معلقين وراء حفنة من امل في سراب مياه لا تنتهي ونؤوب في الليل، يغوص قاربـــنا في طوفان الرطوبـــة والعفن باحـــدى مكامن او فجوات غابـــات البـــردي المتلاحمة، كمن يلوذ يحـــتمي من عدوان الليل، اذ لم يعد بمقدورنا ان نميز بوضوح اشـــكال الحـــيوانات الغاد ضة التي تهاجمنا من منافذ ســـرية عبـــر ظلام متاهات كتل الاعشاب، نبحث عن قليل من الهواء، تخنقنا روائح

حريفة وحرارة دبقة، نمسك ببعضنا، نتشبث، تأخذنا لحظات رعب ندافع بضراوة حالما نلمح عند امتزاج ظلال سريعة مشوهة على شحة الضوء الضامر، الضواري المائية التي تجرجر قاربنا، والافاعي وهي تداهمنا، والاسماك النزقة، وكلاب الماء، والخنازير، والطيور والسراطين والسحالي، وثمة مخلوقات تبرز من فوهات كهوف سرية، تدوم حول رؤوسنا، تضخ زفيراً وازيزاً، تضرب اصواتها اسماعنا وتعوم منسابة، ترتطم بالقارب لتعزز مخالبها ولوامسها واشواكها باجسادنا، او ترفع رؤوسها على نور ضئيل وتجحظ باعينها، ثم تختفي او تتسلق حافات الزورق حتى ليخيل الينا اننا اسيرا قوى غريبة، كما رأينا كائنات تتقابل، وتفترس بعضها بكل ضراوة، وهي تتهاوى في مياه تنبض اعماقها بضجة، ولا يخمد الصراع الا مع ضوء الغبش المتسلل خلل فراغات سيقان النباتات حين تتفتت كتل الظلام، وتتكشف دكنة المياه، فتتفرق الحيوانات الى اوجارها، ونأخذ طريقنا وسط المياه، تشيعنا سكينة حميمة في جوف القارب، فنتخفف من معاناة رعب الظلام، تعترضنا احياناً سيقان القصب المتلاصقة كأسرار عالية، تحرف حيزوم القارب مستسلمين لقدر محمول على مشيئة الموج والريح، ثمة دم ينفر من رأسي، اتلمس خيوطه متيبسة تغمر وجهي، اتلمس سخونة دم جديد، اعتصر سروالي واعصب رأسي من جديد، يشد بصرنا مد متلاحق يتردد في المدى وغابات معتمة ككهوف مظلمة، نحن جسدان طافيان مثل شبحين متوحدين يطويان المياه، حياتنا عالقة بخيط نحيف، قبضة من امل، لا نعرف وجهتنا، نترقب معجزة اليابسة، مرات يهيمن الامل، حين يتكسر ضوء الشمس في الاقاصي، وتنعكس ظلال قاتمة لاحدى الغابات، فنجذف فرحين ننهب المياه، وقد حسبناها احدى القرى! كنا منهكين، نجهل معالم الهور، لفظنا عصف جحيم معركة الطاغية وتبعثرنا فوق مياه الهور المشتعلة، ثمة يد مجهولة رمتني اثر اصابتني في بطن هذا القارب المتحشر بين اسوار القصب المكتظ، ووجدتني اتعثر بجسد رجل جريح من رفقتي في نهاية الليل، في حمرة الشفق اهتز قاربنا وترنح متوقفاً حالماً اعترضته نباتات ربوة ناتئة فوق صفحة الماء، في استدارتها شريط ادغال كثيفة، واشواك، واعشاب برية عالية، اشرت الى صاحبي ان يوثق القارب كيما نمضي الليل بقربها، كعادتنا في الوقوف كل ليلة، فتراءت على شحوب المغيب ارض رخوة تملؤها حفر وحدبات قبور متناثرة، واخرى متلاصقة، وشواهد محطمة، مقبرة حقيقية ترفعها اذرع الموج! تتوسطها قبة صغيرة خضراء لعلها مرقد ولي صالح. صاح صاحبي بارتباك ودهشة:

ـ انظر انها مقبرة، أي مجانين رموا موتاهم في هذه البقعة المنسية التي يحاصرها بحر المياه من كل الجهات، قلت وقد احتوتني الدهشة ايضاً.

ـ حقاً أية معجزة جعلتها قائمة فوق طوفان المياه، رد وبصره شاخص يديم نظرة الى الجزيرة. ـ ربما لامتصاصها كميات هائلة من المياه، جعلها تتشبث وتقاوم الغرق. اردف ـ لن تبتلعها المياه، ربما يحرسها ويدرأ عنها هوج الماء، هذا الولي الصالح الغريب ابن الماء، فيما كان الليل ينجز عتمته، غدت الاشياء سابحة بمساقط

اضواء نجوم بعيدة، بدأ الظلام يقل، استشعرنا شيئاً من الامان، لم تمض دقائق حتى انشق صوت قوي قطع اوصال الليل، دوى مخترقاً الغابات الغامضة والمياه والمجهول، خلته أول وهلة لحيوان جريح، الا انه ما لبث ان استحال الى نواح بشري فاجع الى اقصى حد، ارجف اوصالنا، وفجر فينا خوفاً وهلعاً، تعالت حمى البكاء لتتشطر الى اصوات زعيق متشابهة الوقع، كأنها هبت من السماء، نشجت هادرة كموج غاضب، ضربت انحاء الليل، فأهتزت المياه والنباتات والحيوانات المختبئة. خلت ان القبور قد تشققت عن ساكنيها، فاذا هم ينظرون، تحلقت اطياف جموعهم متدفقة مذعورة حولنا، سدو الافق المعتم برؤوسهم المطأطئة، واكتافهم فوق المياه بحشود، غدت تكبر وتتضخم، ضجت نداءاتهم، وهم يندفعون بجموع متلاحقة تصرخ وتولول وتهدر، ثمة حشود مرتلة زاحفة صوبنا طفقت ترفع الدعاء والبكاء والتسبيح، بنبرات حزينة خائفة، لا تنتمي الى عالمنا! أو حشود مسودة يستغرقها صمت غريب، ويدميها الندم والوعيد، جموع مجانين متوحشين عراة، يرسلون موجات صراخ حزين، حشود غرقى تدوي استغاثاتهم، وتتعلق ايديهم باشياء لا وجود لها، تيارات وسيول بشرية، استحمت في زحام هذيانات وحمى عويل فاجع، بعد ان ابهضت ظهورهم اوزار اثامهم الفادحة، لحظتها اعشى عيوننا بغتة وهج ابيض ارقته السماء، فأنكشف الفضاء المعتم بأنوار مبهرة لحظات واصطفقت على رأسينا جلبة عالية، هبت رياح غدت تسوط الموج، فككت عصابة رأسي، جسدانا نضحا عرقاً غزيراً، وقفنا صامتين متخشبين يمضغنا الخوف،

صرخت بقوة، ادركنا يا رب.. ارحم أهو النشور!؟ كنت احصي دقائق مجنونة ثقيلة كالجبال، اتمتم باجزاء الصلاة في خشوع واقاوم تحشرج انفاسي، يا رب ظلمتنا الحرب، ظلمتنا الحرب، نطق بها فمي المتيبس دون وعي، حتى تعثرت بصاحبي وكدنا نسقط وتبلعنا عتمة المياه، حين ترنح قاربنا بفعل اضطرابنا، او لايقاع الاصوات الناحبة التي غزتنا، التفت الي صاحبي مجنوناً، قلب نظره فيّ، وتلجلج بكلام مختنق، ثم اطلق زعيقاً ثاقباً، او انخرط ببكاء وحشي، وعويل يدمي القلب، بعد ان خبأ رأسه بين ذراعيه، متكوراً في زاوية القارب، لم يبارحني الذهول، وانا اقف مسلوباً، وقد شلني العويل، وهالني المشهد الغريب، بت اشك في عقلي، كان كل شيء حقيقياً، قلت افعلها ورم رأسي الثقيل كالحديد؟ محال ان يكون فيها هي حشود المقبرة تولول حولي، وها هي السماء تزمجر، تنذر بالساعة، اندسست قرب رفيقي المجنون اتصبب عرقاً وخشيت حقاً ان يحين حسابي! واساق الى ربي قبل توبتي، فمزقني الندم، والتاعت روحي، قلت بلوعة (يا حسرتي على ما فرطت في جنب الله)، لم اجرؤ ان التفت الى صاحبي الذي كان يرتعد منتحباً، بعد ان استحال الليل الى بكاء متصل لا يمكن وصفه، تتجاذبني اصداؤه المتصاعدة، المترددة في الافاق الغامضة الموحشة، بكاء جموع ارواح هائمة، مضناة ما انفكت تجهش بنحيب محموم بلغ به الحزن اقصاه، حتى استحوذت علينا، وكشفتنا، فأصبحنا امامها عاريين متوحدين يعتصرنا ترقب مريب، كنا وجلين مسلوبي الارادة برغم اننا الفنا وقعها او انسنا اليها وسط عالم لا ينتمي الى دنيانا.. رفعت

نظري، خلت ان ثمة ملائكة، او اناساً يطوفون حول الضريح في هذا الوقت من الليل، كان كل ما حولنا فاجعاً، ها هي ذي السماء الغامقة تنتحب، والمياه تئن، والنباتات، الاسماك، الطيور، والمخلوقات الاخرى تعول، تملكني خوف مشحون بفرح غامض، حين خف جسدي فجأة، انسل تعبي، تساقط من رعبي الطويل، شخصت امامي صور مختلفة، نطت من رأسي كامل فجيعتي، الميتات التي ذقتها، رأيت بخيالي امي واخوتي، فتأججت في رغبة محتسبة للبكاء، وانطلقت عقيرتي بنحيب محرق عنيف اختلط في النشيج، غدت تعتلج بروحي عبرات دهور، بكيت بكيت طويلاً، اندفعت دموعي، فاضت مثل اوار مكبوت، ملأتني اثاره الطاغية، حنين جارف للانفلات والجنون، لشيء اكبر من بلوغ اليابسة، متوار بعيداً في اعماق روحي، شيء لا استطيع وصفه، خلت انني احتضن وجه امي، اقرأ فيه سلاماً، والتمس دفئاً واماناً جذبني بكاؤها الشجي، عرفته وهو مختلط بالنحيب يتهدج بعمق، ببحته الحزينة التي تمزق نياط القلب، صوتها الذي يترقرق حنيناً وألماً وأسىً شفيفاً.. كان الليل مضاءً بفضة بدر مهيمن، نشر زرقته، فغمرت الكون المائي، وائتلقت الجزيرة كالوشم في جسد الموج، أية اعجوبة؟ جزيرة محمية تحيا وسط الماء، تغمرها قبلات الموج، تشع مثل روح مباركة.. بدأت الاصوات تنفرط، تنأى، وتخفت، وتتلاشى مع تراجع الليل، ولم يتبق سوى الانين، الذي امتصه ضوء النهار الوليد فسكن كل شيء.

وقفنا امام بعضنا وجلين كأن على رأسينا الطير، تأملت صاحبي، احسست انه ليس معي، وجهه المبهور وعيناه الضائعتان بغمرة دهر من الجنون، حدق بي لحظات، لم يشأ ان يتحدث، وانا لم انبس بشيء، ادركنا ان الكلام لا يجدي ولا يفك لغز ما حدث، شملتنا لحظات هادئة، السلام احسسناه اذ غمرنا سكون النهار الجديد، غدا جسدانا المنهوكان الجريحان يهدآن ويخفان، همس بغتة كأنه يزفر ــ اتدري حسبت ما حدث أول وهلة، صداح قوافل طيور مهاجرة صوب الجنوب، صياحها قوي وفاجع في الليل، كنت انظر، واتألم لأضطرابه، فككت عصابة رأسي الناقعة بالدم، شددته بمزق ولفافات عتيقة، ثم التهمنا حفنة حشرات واسماك صغيرة، همزت القارب بدفعة مردي بعد ان ركزته في بطن الماء، فأنشق بساط الموج، متوغلاً في امتداد الماه المدلهمة بعيداً عن الجزيرة، هب صاحبي فجأة من فوق عارضة القارب التي اقتعدها، شد قبضته بقوة على المردي، انتزعه طالباً مني بصوت ضارع العودة الى الجزيرة! توقف القارب، دفعة باتجاه الجزيرة، اعاقته الريح، انتصب واقفاً اذ احس بخوار قواه، وفي اللحظة ذاتها انحدرت دموعه منهمرة فوق وجهه، اختض جسده بعنف، كان وجهه الذاهل يذوب تحت وطأة حلم مروع، وما لبث ان احتواه هذيان، فجعل يهدر غاضباً، ساخطاً، يجأر كالممسوس دنا من الماء، احتضن عيدان القصب الناتئة، ضمها الى صدره، ثم قفز الى المياه العميقة وتطاير النثار، حلقات تنتشر في الاتساع، واطبق السكون، صرخت بلا شعور، المجنون عاد الى الجزيرة! ، ثم دهمني اعياء فتطوح رأسي على حافة الزورق.. وانا في اغفاءتي انتفضت على قرض

فجر صدى حادّ تحت القارب، انياب حيوان انشبت لالتهام الواح قاعدته المغمورة في المياه، تناهبني الخوف كمن مسه خطر مفاجئ، القرض معناه الايذان بفجيعة ثقب القارب، واغراقه في مجاهيل الهور، شيء مرعب ان يغرقني ويجرني الى الاعماق جرذ تافه، وقد نجوت من جحيم معارك عديدة، حيث مت وبعثت، مت وبعثت عدة مرات خارجاً من شدق الموت كل مرة، لكن صوته اختفى، لعله يترصدني على مبعدة، يناور معي، يروم استدراجي الى فم المجهول، ها هو ذا الصوت ينتهك السكون مثل رنين متواصل ضارباً قاع الزورق، اسمع جلبة جسده، حين يدأب ان يحشر بوزه ما بين خروم الالواح، التي تساقط عنها القار، استشعر حركته عبر اتساع دوائر الماء، فأهرع لامساك حافة القارب، اميل بجذعي الى اسفل، اضرب بعنف قاعدة القارب بذراع المردي الطويلة، تتعالى نافورات الماء، اخمن انني قتلته، الا ان القرض لايني يدق القاعدة، يشق الالواح بقوة على وجهي دفقات ماء، اخذت تتراشق عليّ بسرعة كالرصاص، انه يلهو بي، سيزحف اليّ الموت من انيابه القذرة، ارتعد محتجاً، يؤلمني الهوان، اشهر سكيني في الهواء، اود لو انفذ الى الاعماق واطارده، اطعن وجه الماء الساكن بضربات غاضبة، فترتسم دوائر صغيرة كأنها ضحكات هازئة مني، احدق في الموج وسط اللجة، يخطف بصري الزائغ، رفيقي وهو يعول، يدنو مني، يرفع وجهه نحوي، يجعلني مدهوشاً، ذاهلاً، وبصعوبة اهتدي الى معرفته، وانا اتفرس فيه غير مصدق؟ لقد شاخ تماماً، رأيته وقد هرم وبات عجوزاً طاعناً في السن، وما برح يجوب الاعماق، اتسمع اصداء نحيبه في تلافيف المياه بحثاً عن الجزيرة، بت اشك بأنني هرمت مثله ! من يدري، بغتة ترامى صوت القرض حاداً في سلسلة متضخمة تحت الماء، شرع الحيوان يرد القارب، تملكني الاضطراب، هالني ان اهلك في متاهات الماء، استدرجني جرذ الى لعبة قذرة، ها هو يتسلى بي يمنحني قبضة من وقت صغير، قبل ان يفتك بي، فالتمعت فكرة مفاجئة برأسي، سكنت مخاوفي، فكرة تشبه اكتشاف شيء نادر، ادرت بصري، قلت تقتضيني مراوغته، ايجاد وسيلة لمهادنة الحيوان بغية كسب الوقت، علني انجو، ابلغ اليابسة قبل فوات الاوان، وللتو خلعت حذائي الثقيل بحماسة كورته، انحنيت متكئاً على سيقان القصب، وشددته فتدلى بين الواح قاعدة القارب المغمورة في الماء، ايقنت ان الجرذ سينشغل في التهام جلدته المتيبسة ويهمل الخشب، هدأت قليلاً، لذة السكون، ثمة صفير متقطع، ضجيج طيور، رأيت طيراً، مصاباً يتمرغ فوق الماء، ينازع جرحه وما لبث ان اختبأ بين عيدان القصب ليلفظ انفاسه، رأيت ظلي يتمرغ فوق الموج، رأسي يستطيل كثيراً، هل انمسخ من الورم، ها انا اطفو وحيداً، لا يعلم بي احد، اتسلى بحياتي العالقة بطبقة دقيقة من خشب القاع سينثقب وشيكاً في هذا القارب الذي يقودني الى مسرى غامض مجهول، اليابسة اضحت مثل لؤلؤة ضائعة في الاعماق ! رفيقي يخطف حولي مثل سمكة هرمة، شاخ سريعاً، عويله مثل خيوط مرتعشة سابحة في المياه، يغوص كالمسخور، تحيطه هالة من الاسماك والسلاحف، فجأة زحف حولي صوت القرض كثعابين ة

الماء الطويلة، حل بي الفزع، شيء محير ان يلتهم الحذاء في لحظات ؟ كان الصوت متكرر الصدى في الاعماق، مثل اكتساح شرير ينشر، يشق خشب القارب بحركة حثيثة، انحدرت قليلاً رسوت بمحاذاة اعواد البردي، اتكأت بمرفقي على حافة الدفة اذ استبد بي القلق، فكرت انه صراع اعمى مع كائن زئبقي لا يمكنني ان اراه والاحقه ! التقى بصري بعيني سمكة فضية زاهية الالوان، كانت تطالعني بعينين هادئتين، بعد برهة قوست جذعي، تطلعت اسفل القارب وقعت عيني على بقايا مزق الحذاء كخيوط سابحة في الموج فمضيت لتنفيذ خطوة اخرى، اذ انتشلت من زاوية الزورق كيس الخبز المتعفن الذي وهبني اياه رفيقي انحنيت، دنوت من الماء، علقت الكيس بين فراغ الالواح، ثم غرزت المردي بقلب الماء، فوثب زورقي لرياح المصير نحو افق بدأت تبقع وجنته حمرة الغروب، خلال ثوان امتدت مخالبه من خلف هباب الماء وطغى صوته، درت ببصر حائر، رشقني على وجهي بقوة رشاش ماء من جهة لا اعلمها، سخرت من افعالي، لم اعد ادرك ما ينبغي ان افعل سوى ان اقدم ما بقي لدي، ازلت عصابة رأسي، نزعت قميصي الممزق وساعتي اليدوية، خلعت عن جسدي كل شيء، غدوت عارياً تماماً ! لففتهما بكم القميص ودسستها بين الالواح، ولم البث طويلاً حتى انفجر قاع الزورق بصوت مثل منشار كبير، قلت انتهى الوقت الذي وهبني اياه، ادركت عبر صداه انه لم تبق سوق طبقة رقيقة اخيرة، اضحت حياتي معلقة بها وينثقب الزورق، نأيت ببصري كمن يحصي لحظاته الاخيرة فيما اعتم الهور وبدا غارقاً في البعد، فجأة تجمدت دهشة وانا اشاهد على مبعدة هياكل اكواخ، ثمة اشباح، اشخاص باتوا على ظلال الغروب كالدمى وتناهى لسمعي نباح كلاب بعيد اليابسة ! جهدت ذراعاي المتصلبتان تشدان البردي، تطويان مسافة ليست بعيدة دون ان التفت لشيء، لم يمض وقت طويل حتى اصطدم حيزوم الزورق بلسان الارض بغتة، طغت ضجة مكتومة من الاعماق، ارتفع الزورق برشقة عنيفة فوق الموج، تطوح جسدي في الهواء لحظات، وهبط بي الزورق ومال وقد امتلأ الى منتصفه بنثار الموج، وضج صوت اصطفاف قاعدته بالماء، وفي اللحظة ذاتها انسل من تحت حيوان اسود ممتلئ مثل كرة كبيرة ذي شكل خنزيري يحدق بعينين حمراوين، رأيته وأنا أقف مضطرباً وهو يدرج الى الارض، يسحب ويدحرج امامه بقوائمه القصيرة رأساً بشرياً ! مدمى نازفاً، رماه فوق الدغل ثم دنا منه مد لسانه، لعق جراحه بنهم وامتص دمه، ثم ما لبث ان قفل عائداً الى المياه.. هالني ما رأيت فهرعت كالملسوع حاثاً جسدي الخائر، رفعت الرأس، احتضنته وتطلعت اليه بامعان فأفزعني وجه رفيقي المعفر بالدم، كان الرأس المقطوع يئن، انزلته، جثوت امامه، صحت به ثم بكيت، لم البث أن رفعته، حملته على رأسي ودماؤه تنزف فوقي، رحت ادور بكل اتجاه، اركض عارياً مجنوناً بين جروف الطين، اصعد به الى الضفاف العالية، انزل به امام المياه، اضعه على الارض لبرهة، ثم انحني عليه، التقطه من جديد، أهيم به تائها في البراري بينما يتردد صراخي في الآفاق.

الموتى القادمون

■ للكاتب المكسيكي سيرخيو غالينـدو
ترجمة: مزاحم حسين

يعتبر الكاتب المكسيكي (سير خيو غالينـدو) من الكتاب المعروفين و المهمين في المكسيك و امريكا اللاتينية، حيث يوصف بانه رائد من رواد القصة البارزين و يتفرد باسلوب فذ حينما يمزج الحلم بالواقع في تناسق و انسجام و قـد ترجمت اعماله الى اللغة الانكليزية و الفرنسـية و البـولونية و الالمانية و من الجدير بالذكر فان جامعة (بير اكر و تانا) قد تفردت بنشر معظم اعماله.

هذه القصة ترجمت عن مجموعته (هذه متاهة الرجال) و التي تتميز بكونها نقـلة جديدة في أدب القصة المكسيكية.

ومن اعمال (غالينـدو) المنشورة: الماكنة الفارغة ١٩٥١، غبار الارز ١٩٥٨، سـطح السـفينة ١٩٥٩، عدالة كانون الثاني ١٩٦٠، التنكر ١٩٦٤، اواه: يالروعة العالم ١٩٧٥، رجال نبـات الفطر ١٩٧٥، متاهة الرجال ١٩٧٩.

كانت الساعة الثالثة صباحا عندما دخلت السيارة الشارع، كان الانعطاف سريعاً جداً حتى ان المرأة التي كانت جالسة قرب السائق فقدت التوازن. اهتز جسمها يميناً ويساراً ومدت يديها تبحث عن شيء تستند اليه، وحينما وصلت الى بداية الشارع الذي كان يحيط بالمتنزه استردت العربة توازنها حالاً تطلع الزوجان بخوف وقبل ان يستعيداً هدوءهما كان المتنزه قد راح يظللهم بصف من اشجار الصنوبر. وبدت الاشجار كما لو انها تطير نحوهم، جال الرجال بنظره وفي لحظة تملكهم شعور بالطيران وانعدام الوزن والسيطرة كانت الزاوية تقترب الان راسخة وجلية.. صرت عجلات السيارة- لا، لا، صرخت المرأة.

ملأت صرختها الشارع الطويل من اقصاه الى اقصاه بفزعها الذي تبعته ضجة مبهمة، اصوات الزجاج الذي تهشم وارتطامات اخرى وبعد عدة ثوان الغى الصمت الذي ران على الحادث كل شيء، الا ان توكيد الحدث جاء مباشرة من خلال فتح كثير من النوافذ ومن صرخات التعجب اذ انيرت بنايات الشقق وفي دقائق قليلة امتلأ الشارع بالصخب حول السيارة المحطمة وكان جمع الناس المتجمهرين يحول دون رؤية الكارثة.

استطاعت (بريخيدا) ان تصل الى الصف الاول ورأت الجسدين. لم تكن تلك المرة الاولى التي ترى فيها حادثا ففي غدوها ورواحها اليومي ترى مثل هذه الحوادث ومضت من فورها تبحث عن الكلمات التي ستقص لها ما حدث.. كنت نائمة بعمق عندما.. صعدت ببطء الطوابق السبعة حتى وصلت الى السطح، هبت رياح خفيفة كانت السيد (كلاريسا) قد انتظرت الحادث طوال ثلاثة اعوام. في الليلة الاولى كانت في شقتها وحينما ذهبت لكي تضطجع فتحت النافذة التي تطل على الشارع، سمعت في هذه اللحظة صوت قطار بعيد صدى صفارته، عجلاته هذا الضجيج كان يعجبها منذ الصغر فالقطار دائما يروي حديث السفر وكانت هي معروفة بالرحلات وخصوصاً تلك التي لم تقم بها، ولكنها مع ذلك كانت تتكلم عن كليهما بطلاقة كبيرة وبتفاصيل دقيقة حتى ليصعب على اي شخص يسمعها ان يعرف ايهما كان حقيقياً او خيالياً. في تلك الليلة لم تسر كثيراً بضجة القطار بسبب اجهاد اليوم (ترتيب الاثاث وتأمل اناء الزهور ان كان سيبدو اجمل وهو المدخنة او فوق حامل الافريز (المسند) هذا كله كان قد استنفذها.

هل ستمر هذه القطارات باستمرار ؟

أأستطيع النوم ؟

ابن اخيها لم يقل شيئاً حول هذا الازعاج. وهي ايضاً في السفرات الكثيرة التي قامت بها نحو تلك المنطقة من المدينة والتي ستصبح فيما بعد مدينتها لم

تكن قد رأت أي سكة وهذا ما هدأها.

القطار وبدون شك يمر بعيدا لكن ثمة هاجس ما يتملكها. تركت الباب مواربا اذ ما ان ينتهي (لوغو) من شرب الحليب حتى يذهب ليبحث عنها ولينام عند قدميها. آوت الى فراشها والتقطت مسبحتها وبكلمات مبهمة صلت لكل اموالها ولماثيو (الاموات كانوا زوجها، الصغيرة كلاريسا، ابنتهما، ابويها، اعمامها، عماتها، الاخوة وما اكثرهم!!!) وقبل ان تنتهي من صلاتها نط (لوغو) عليها، لعق خدها ولعب قليلاً بالخرزات السود وفوراً استكان عند قدميها وبدأ يهر. انهت كلاريسا صلاتها وشعرت بالراحة ثم اغلقت عينيها الا انها لم تستطع النوم وعندما اوشك النعاش ان يغلبها سمعت من بعيد صوت محرك سيارة كانت تقترب بسرعة كبيرة وبتأثير النعاس فقد تضاعفت تلك السرعة، فتحت كلاريسا عينيها فزعة فالصوت في الشارع كان هائلاً. الآن عشرات، مئات من المركبات كانت تمر فيه لكن بسرعة اقل وبما لا يوحي بالخطر. انعشها الفطور وهي قد اعتادت الضجة باقي النهار ولم تعد تلاحظها واستمرت بعملها في التزيين والزخرفة ثم خرجت لشراء الزهور والتبغ وعادت من جديد لتجد هذا الجو الرائع والذي كانت تحس به وقد شاع بين اثاثها. زينت المكان بزهور (الغلاديولا) وبزهور اللؤلؤ وتأملتها وهي تشعر برضا في نفسها وعندما وصل (ماثيو) في المساء لزيارتها وجدها مسرورة بالحياة وبينما كانوا يتناولون القهوة قالت (كلاريسا) السيارات مزعجة جدا فهي لم تدعني انام في الليل. بالاحرى ما ازعجني هو الشعور بالخطر اكثر من أي وقت مضى لان ترى حادثاً ما على ارغم من انها تبقى رغبة غامضة، ان هذه الرغبة العسيرة يصعب تلبيتها بعض الشيء فانا لا استطيع ان اتفق مع احد ما على ان يجي في الساعة الثالثة صباحاً ليقتل امام نافذتك فضلاً على انه سيكون باهضاً جداً واعتقد انه من المتعذر ايجاد متطوع للقيام بمثل هذا لذا سنتركه للعناية الالهية ياعمتي اللطيفة وحتى ذلك الحين هوني عليك.

ـ لا تتحدث عن المرض يا (ماثيو) فانت تعرف بان هذا يضايقني.

ـ طبعاً انها رغبتك في ان ترثني ولا شيء سواها.

ـ وانا اؤكد لك بأنني لست مستعجلاً لارثك. استطيع ان انتظر وانا اعلم جيداً بانك تحافظين على اشيائك تماما.

ـ ربما اعترف لك ان ما يضايقني قليلاً هو ان (لوغو) قد ينشب مخالبه في هذه الزخرفة. وحين اختلت بنفسها فكرت كلاريسا بان تقوم بزيارة الطبيب الا انها قررت بان هذا ليس ضرورياً، كانت فقط تريد ان ترتاح.

كان مؤكداً لها ان حادثاً ما يقع قريباً كفيل بان

يريحـــها الا ان ما يثقـــل عليها هو الانتظار وتكرار الاحساس بالخوف والخطر ومع الزمن اعتادت الحركة الليلية في الشارع وتبددت رغبتها وخوفها من حادث ما ولم تعد بحـــاجة الى العقاقـــير المنومة لتغفو وكانت هي و (لوغو) تشخران بـــهدوء ليلة اثر اخرى. كبـــــر (لوغو) واراد الخروج لكي يتجول كثيراً لكنها حملت قطها الى الطبيب البيطري وقد خصي هناك وقد جعلت هذه العملية القط يسمن وينمو بدا كلاهما بصحة جيدة وواصلا الشجار والتصالح فعلوا هذا طوال اعوام وكانت (بريخيدا) الوحيدة التي عادت لتكلمها من حـــين الى اخر عن حـــــوادث الاصطدام الا انها كانت تطلق تعليقات عابرة لتخفف بها العبء عن نفســـها ولم تجرؤ على الاعتراف بانها كانت تنتظر، تنتظر...

في احدى الليالي دعاها (ماثو) لتناول العشاء في مطعم فرنســـي وكان العشـــاء لذيذا: (قواقـــع مع الصلصة المكونة من الثوم والزيت وحســـــــاء الفطر وسلطة البيرو) مع كثير من الثوم ونبيذ واجبان مختلفة. استمرت الثرثرة اكثر من ساعتين.. ان ذكرى هذا اليوم السعيد يجعلني ابقى الى هذه الساعة المتأخرة من الليل قالت كلاريسا وهي تجلس الى جانبـــه. اجاب (ماثيو) بابتسامة ثم ادار محرك السيارة. كانت ليلة بـــاردة من اواخر تشرين الاول والشوارع كانت مهجورة مقـــفرة والاضاءة فيها سيئة. ارتجفت (كلاريسا) قليلاً فرفعت ياقة معطفها وقـــلصت كتفيها ارادت بـــهذه الحركة وبملمس الفراء ان تستعيد ذكرى ما، واحدة من تلك الذكريات التي يعرف المرء فجأة بـــانها ستحـــدث وانها تعني شـــيئاً ذا اهمية، ما هو؟ تســـاءلت وعادت ترتعش من جديد. لم يكن هاجساً لقد كان محض ذكرى، شيئاً منسياً... ترى ما هو؟

كان ماثيو يقود السيارة بمهارة وسرعة، لاحـــظت هي ذلك بنظرة غاضبة ثم نظرت الى عداد الســـرعة: ســـتكون كيلومتر، اكثر من المقـــرر للســـير في المدينة. وحوادث الاصطدام؟ سألها بدون ان يحول عينيه ليراها او نسيتها؟ احســـت كلاريســـا بـــان عمودها الفقري قد تجمد.

ـــ منذ وقت طويل ...

وقبل ان تجيبه تذكرت: كان حلماً، كابوســـاً كان بالضبط ما يحدث.. كان بالضبـــط ما يحـــدث هي وماثيو كانا متجهين بالسيارة الى البيت وكان هو يمضـــي لينجز لها رغبـــتها فدخلا الشـــارع بســـرعة كبـــيرة، ضغطت كلاريســـا جلد المعطف بـــيديها، وكان هناك المتنزه.

ـــ لا تسر بهذه السرعة قالت ذلك تناشده متضرعة.

ـــ ماذا .

ـــ لا يا ماثيو ! توقف !!!

ـــ أأنت عصبية ؟

السؤال نفسه وجهه لها في الحلم قبل ان يسرع اكثر ثم كان يجيء صوت صرير العجلات كما سمعتها تصر في مرات عديدة سابقة عندما كانت في سريرها.

ـ الفتاة الرمادية (سندريلا) عادت الى البيت بعد ثوان قليلة ستدق الساعة معلنة الثانية عشرة قال (ماثيو) مبتسماً وفتح البوابة.

هبطت كلاريسا مرتجفة، نظرت الى وجه ابن اخيها المبتهج وشعرت بالرعب وعندما اغلقت بابها بالمفتاح اقسمت بانها لن تعود للعشاء معه مرة اخرى ابداً، كانت تمتلك اليقين بانها نجت من الموت باعجوبة.

بعد شهر اتهمته صراحة لموقفه قائلة:

ـ لا تستطيع ان تخدعني لقد حلمت بهذا قبل وقوعه بزمن طويل قابلها ماثيو بنوبة من الضحك.

ومنذ تلك الحادثة عاودها الارق وكانت تصغي وهي تجلس في فراشها الى حركة السيارات السريعة ذهاباً وياباً، لم تكن لتشك الان فهي ستشهد اصطداماً ما، اصطدم مهول و (لوغو) بدا عارفاً به ايضاً من خلال طريقة مراقبته لها وهو يهز ذيله بعصبية لا يعرف النوم.

بائسة ذهبت الى الطبيب وطلبت منه مسكناً مهدئاً للاعصاب.

ـ ليس عقاراً قال الطبيب واضاف: تستطعين ان تأخذيه باطمئنان، لن تدمنيه وستنامين جيداً واضاف انه بحاجة لان يراها خلال اسبوعين لكي يقيس لها ضغط القلب الا انها لم تعد. كانت تأخذ قرصها في المساء وفي العاشرة ليلاً تغط في نوع عميق.

في احدى الليالي عادوها الحلم، بدأ الحلم بالصوت المعتاد لمحرك السيارة، لفح الهواء البارد وجهها، رأت الطريق، اقتربت السيارة من المتنزه ارتفع صرير العجلات، يائسة رأت السائق وقد تأكد لها مقدما بانه كان (كاثيو) الا انه لم يكن هو، كانت تمضي مع شخصين رجل وامرأة بدأت المرأة بالاهتزاز دون ان تقوى على التوازن فاستندت الى اللوح الخشبي للسيارة.

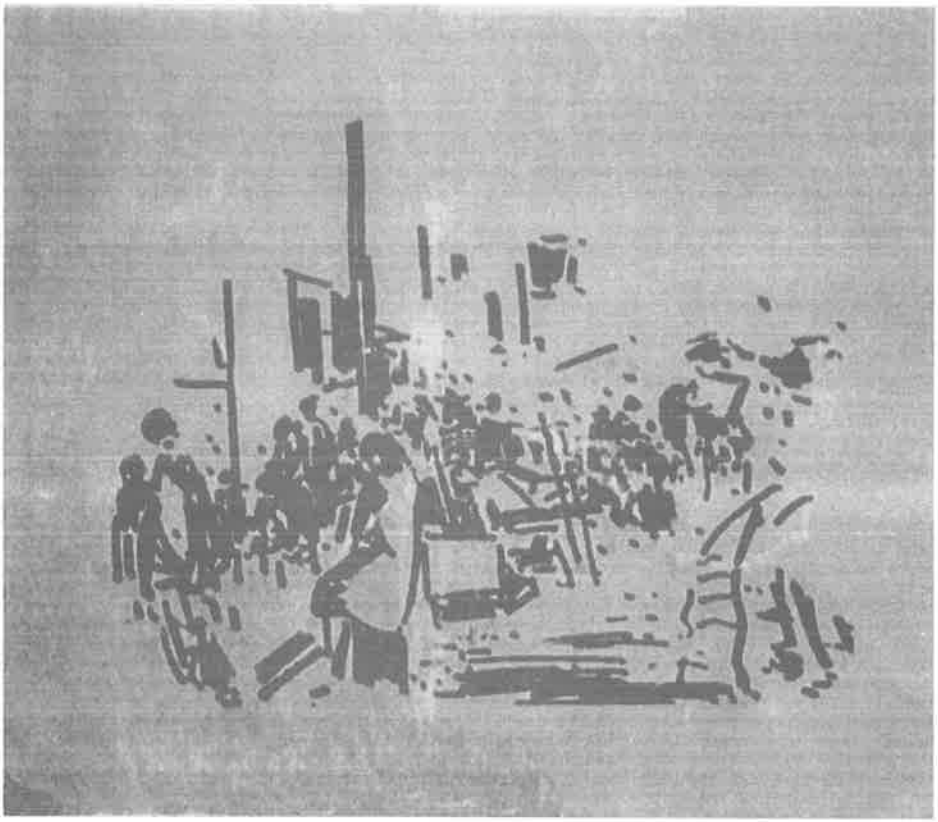
كانت (كلاريسا) تعرف بان هذا سيحدث وكانت تعرف بالاضافة الى ذلك بانها كانت تحلم، بيد انها كانت تعرف ايضاً بانه لم يكن حلماً.

صرخت المرأتان معاً في الوقت نفسه.

ـ لا ، لا !!

لم تستطع (بريخيدا) ان تحكي لها ما جرى. ازبأر شعر (لوغو) عند رؤيتها وهي تدخل الغرفة ودمدم متوعداً. كان يقف على صدر سيدته متأهباً للوثوب اذا تقدمت خطوة اكثر. نجح ماثيو في ابعاده عن مكانه بقطعة سردين. كان عليهم ان يقتلوه في ذلك اليوم نفسه وتقديراً لكلاريسا وضعه ماثيو في تابوتها.

على كرسي الاعتراف



■ ايناس البدران

أتت اللحظة كي انقل جسدي بعيدا عن يباب الصمت الى حيث تختبئ الحقيقة من جرحها، و ان أبث اقماري لتشع ماسا يغيب ليل الليل و يضيء نهاره.

ها أنا اتكئ بمداد حبري عند الخاطر متجاهلة البرد الذي يغشاني لأصغي الى الهاتف اللجوج داخل نفسي، المتصاعد من اعماقي، من كل ذرة من عقلي ليحيلني قالباً ثلجياً تلسعه النيران !

بداية يا سها اعترف بأنني مدينة لك باعتذار من نوع خاص، سأحاول ان اصوغ كلماتي فيه شارحة ما شابها من غموض و كل ما أتمناه هو ان تثقي بحبي لك و تقدري الوضع الغريب الذي وضعتنا الظروف نحن الثلاثة فيه.

سأبدأ من البداية، لقد عشت من خلالك قصة حب غريبة كنتُ لها المخرج والسيناريست وكنتِ أنت البطلة.. أرجوك قبل ان تنفعلي وتتهميني بالهلوسة، دعيني اذكرك بأمر.. تذكرين يوم أسررت لك في ما يشبه المزاح أن هنالك زميلاً لي يلاحقني بنظراته وبكلماته العذبة! فعلقت قائلة:

ــ ولم لا .. انت شابة ومن حقك ان تحبي.

صراحة ان الشاب كان في حالة هيام، وكنت انت تحملين بالحب.. اما انا فلم اكن في وضع يسمح لي ان اعيشه.. ويومها قلت لي ضاحكة:

ــ يا مشمشة ستعيشين العمر كله خائفة من الحب ولن تعرفي معنى الاستمتاع بالحياة.

وأظن انه كان معك حق، ولكن ليس هذا بيت القصيد.. هل تعتقدين انني اختلق الاشياء؟.. حسن سأذكرك بأول لقاء لكما. كان المفروض ان اذهب معك في الرحلة التي نظمتها الشركة لكنني تخلفت متعمدة، فأنت تعلمين انني اكره الاضواء واخاف الوقوف على خشبة المسرح لذا تركت التمثيل لك ولامثالك من الحسناوات المندفعات كالسهام بثقة جرئية نحو المجهول، واكتفيت بالتوجيه من وراء الكواليس، لا أكتمك كنت قد بدأت اضعف خاصة حينما بكى امامي كطفل وهو يبثني حبه ويرجوني مراجعة قراري.

لطالما احببتك يا سوسو واحسست بك كانثى وفهمت الانسانة فيك.. هل تمنيت يوماً ان أكونَ انتِ؟ مازلت اسائل نفسي هذا السؤال.. في غرفتك كنا نتأمل الصور، صور الرحلة، يومها قلت لك:

ــ سوسو أنت جميلة حقاً.

رمقتيني بدهشة وقلت:

ــ انا.. ! بل أنت الجميلة.

بعدها نظرنا الى بعضنا وجلجلت ضحكاتنا في فضاء الغرفة. كنت قد قررت ان امنحك اياه!.. لحظت تقربه منك بعدها بقصد اغاضتي، فشجعتك على التودد اليه.

كنت اختار لك الثياب التي تلتقينه بها، وفي كل مرة كنت تعودين لتخبريني بكل ما دار بينكما، أما هو فيبدو ان اللعبة قد اعجبته.. واعذريني لانني استخدمت هذه الكلمة التي تبدو جارحة او قاسية بعض الشيء، لكن كل ما يجري في الحياة بيننا نحن البشر ما هو الا لعبة، قد تكون مسلية او مملة، مأمونة العواقب او خطرة.

المهم كنت انت سعيدة وتأخذين مشورتي في كل التفاصيل.. واذ نراجع الكلام الذي ستقولينه كنا نتبادل الادوار ونضحك من قلوبنا.. لا اكتمك احببتكما معا، أحببت حبكما لي ولبعضكما وحين كنتما تختلفان وألمح طيف الشكوى يرتعش على شفتيك كنت اوبخه داعية اياه الى التعقل بل وأدفعه

للاعتذار لك.

كانت عيناه في كل مرة تلتقيان فيها بعيني تتساءلان:

ـ لماذا ؟.. والى متى هذه اللعبة ؟

آه.. أشعر بالصداع يطوق رأسي، احيانا اسائل نفسي حين يحلو لي ان اقسو عليها، ترى هل جعلت منك جسرا لنزوة عابرة تمكنت من عواطفي المكبوتة؟ هل تعاملت مع صديقة العمر كما يتعامل عالم مع فأر تجاربه؟

أكاد أرى الدموع تترقرق في عينيك النجلاوين واقسم لك انني لم افكر يوما بان اجرحك.. الا يشفع لي ان قصتكما انتهت نهاية سعيدة؟

بعد الزواج لم تكفي عن هذرك ومرحك.. ماذا اقول؟ لقد كنت اعيش معكما كل تفاصيل حياتكما رغماً عني، وكان هو يعلم ولم يعترض.

ارجوك يا سوسو لا تكرهيني، اعلم انه وضع غريب لكنه كان مستساغاً بل ممتع.. لو تعلمين كم مرة جاهدت لابقاء عشكما في منأى عن السقوط والتهشم، واقسم انني لم اخنك يوما.

اما هو فلا أدري كيف اصوغ كلماتي عنه دون ان اجرح الانثى فيك.. اعني في كل مرة كنت تنشغلين فيها عنه بالطفل او بالعمل كانت نظراته تعاتبني، تحاصرني بشكواها.. لا .. لا تشكي في حبه لك لعله احبني فيك او احبك في، لا فرق فنحن وجهان لعملة واحدة، خلقنا لنكمل بعضنا، انت قلت هذا اكثر من مرة وقلت لي ايضاً:

ـ يا مشمشة انا الارادة وانت العقل.

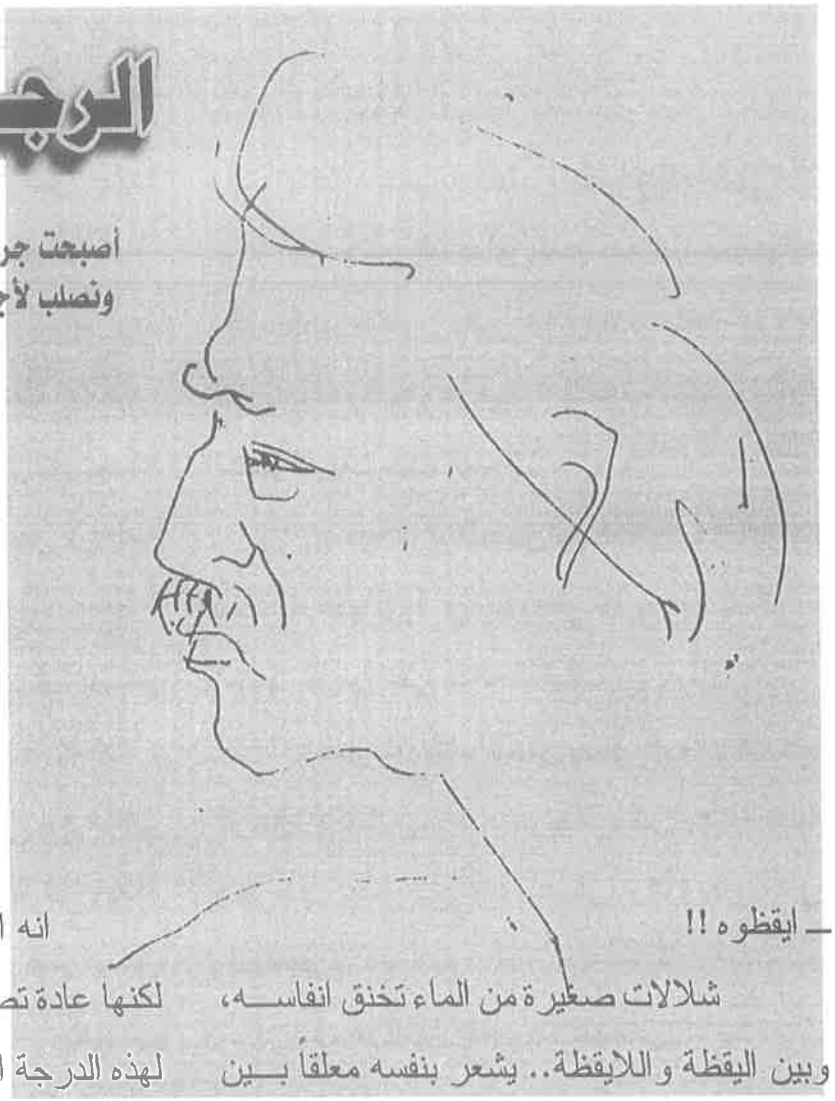
كنت تجسيداً حياً جميلاً ومازالت لما وددت ان اكونه او بمعنى أدق ان اصنعه.. احيانا اشعر انك الأصل وبأنني انعكاس لمرآتك.. كنت انت الجزء الحي الدافئ المفعم بالحياة فينا.. عشت من خلالك احلى واغرب قصة حب، حبنا نحن الثلاثة. وحينما اثمرت حياة جديدة غمرني الارتياح، شعرت بالدفء بحنان الامومة يسري بعروقي وانا ارى الحليب يتدفق من حلمتك حين تلقمينها فم وليدك.

والآن اعترف انه قد آن الاوان لاغادر الكواليس بل المسرح برمته، لقد بدأت اشعر للمرة الاولى ان العقد الذي تعبت في صياغته سنين طوالا قد بدأ يتفلت وحباته تنفرط من بين اصابعي، لذا قررت ان انسحب.. من حياتي البديلة، أدركت الآن ان اللعبة صارت اكبر منا نحن الثلاثة، لكنك لم تفهمي واصررت على التشبث بصداقتي، بل لقد بلغ بك الامر حد اتهامي بالتخلي عنك في اصعب مرحلة من حياتك.

سوسو لقد اختفيت من حياتكم لانني ببساطة احبكم.. ارجو ان تتفهمي هذا يوما.. والان اسمحي لي ان امزق هذه الاوراق الدخيلة قبل ان يقرأها احد.

الرجال لا يبكون

أصبحت جريمتنا الكبرى التي نعاقب عليها يومياً ونصلب لأجلها حول أسوار مدننا إننا.. عراقيون



■ شيماء المقدادي

ـ ايقظوه !!

شلالات صغيرة من الماء تخنق انفاسه، وبين اليقظة واللايقظة.. يشعر بنفسه معلقاً بين الارض والسماء قدمه تجذبه نحو الاسفل ويده تنطلق به نحو الفضاء والصوت يأتيه مرة أخرى..

ـ هل استيقظ ؟

ـ ليس بعد.

ـ اصفعوه .

صفعات متلاحقة فوق وجهه، عيناه لا تطاوعانه ليفتحهما ويرى ماذا يحدث؟ (انه حلم، انه الخناس ووالدتي سوف توقظني منه، لكنها عادة تصفعني برقة فما الذي جعل يدها تقسو لهذه الدرجة ام انه الحلم يمتزج مع الواقع وأنا بينهما أعاني سكرات النوم، لو أني استيقظ!!).

وصوت غريب اخر يأتيه من بعيد: انه لا يستيقظ !

يحاول ان يفتح فمه ليخبرهم انه مسجون داخل نومه، وداخل كوابيسه التي صاحبته منذ الحرب الاخيرة وهو يرى الموت وقد يفتح بابه على مصراعيه وينظر للدمار الذي حوله ويشعر

بالعجز عن ان يمد يداً يطفئ بها بعضا من هذه النيران التي تحرق بلده وارضه وبعضاً من احلامه التي رسمها بيأس مع شباب التحقوا جديدا الى حرب لا يعرفون منها غير كلماتها وصور رسمها لهم رجال سبقوهم الى وحشيتها دون سبب.. يسحب يده ويحاول ان يحرك ساقيه دون جدوى يسأل نفسه: هل اطبق الشيطان بقبضته على عنقي أم أني مثبت في الفراش بسحر لا يعلمه الا الله ؟!!

صوت يأتيه من حيث لا يدري: يبدو كالفزاعة بمظهره هذا.

قهقهات وضحك يمتزج مع ما في ذاكرته من أصوات استغاثة ودوي طائرات وبكاء دون دموع، تتراءى له نفسه وهو يركض بين الانقاض والنيران والدخان يحاول ان يحمي اجساداً غضة وارواحاً لم تزل ترضع الاحلام في مهدها.

ـ اصفعوه !!

صفعات تتلاحق فوق وجهه وهو ينتقل بين صور ووجوه ومقابر محفورة في ذاكرته واراها بين لا مبالاته التي احاط نفسه وعقله بها خوف ان يجن، لكنه منذ اسابيع يعلن أفكاره ويشن هجوماً تلو الهجوم على كل من يدعي خوفه على هذا البلد ويبحث عن تحريره وحريته بسفك دماء شعبه.. صديق له حذره (ان هذا ليس وقت الكلام.. نحن محاطون بانواع الجلادين ولا توافق بين هذا وذاك فما يرضى عنه هذا يغضب له ذاك، لكنهم متفقون على لغة واحدة.. لغة الموت) ضحك منه وقتها وهو يجيبه (الموت مصيرنا حين نتكلم والصمت قتلنا ايضا).

صفعات تتلاحق ويد مسلوبة الارادة يبحث عنها ليواري وجهه في كفيها ويبكي.. وليشهد الزمن على بكائه الثالث.

صوت والده الاجش يصرخ به: لا تبك. الرجال لا يبكون.. الست رجلاً.. تتراءى له نفسه وهو طفل يخنق دموعه: بلى.. انا رجل، لكني وقعت بقوة.

ـ الرجال هم الذين يقعون ثم ينهضون.. اياك وان تبكي مرة اخرى.

وحرم الدموع على نفسه بخوف زرعه الوالد في قلبه حتى بعد رحيله، وبات يخجل من رجل يبكي: الدموع للنساء فقط. وتمنى كثيراً لو كان امرأة يستطيع ان يبكي.. ان يصرخ.. ان يقول لحظة عجزه انه ضعيف دون حول او قوة.. احياناً كان يصلي ويرمي بنفسه بين يدي الله واحياناً يثمل ليرمي بنفسه وسط النسيان لكنه لم يقدر ان ينسى

انه رجل والرجال لا يبكون !!!

شـــــــلالات جديدة والصوت يأتي مرة أخرى: استيقظ!

يستشـــعر بـــــالماء المتدفق فوق وجهه ووجنتيه ويسأل نفسه: هل ابكي ؟!!

حين لمســـت يده دموعه للمرة الاولى لم يفطن اليها حتى اخبرته زوجته بألم: هون عليك.. لا تبك.

واجتاح اذنيه صـــوت والـــده الاجـــش: الرجال لا يبكون !

حـــاول ان يكف عن البـــكاء لكنه يجهل كيف!، انه يجهل كيف بكى وهل حقا هو يبـــكي؟ لكنها والدته ترحـــل عنه دون رجعة ودون ان يَمُنَ القدر ليراها اخر مرة.

الصوت الغريب يناديه باســـمه يختلط مع صوت اخر يناديه في ذاكرته المشوشة.

ـــ نعم سيدي !؟

ـــ سوف تحصل على اجازة للعودة الى البيت.

ـــ سيدي لكن الحرب...

يصمت وهو يتعجب لمنحـــــه اجازة في وضع كهذا.. الحـــــرب مســـــتعرة والاجازات ممنوعة.

ـــ ماذا حدث سيدي ؟

ـــ أمك ..

ـــ ماتت !!

ـــ البقاء لله .

الاصوات حوله تتصارع لايقـــاظه وهو ينجذب نحو ايام عاشها هاربـــاً منها، يولي وجهه عنها حتى لاضعف او يجن.

ـــ لماذا لا نقتله وننتهي منه.

ـــ ليس بعد !

ـــ حياته تثقل علينا.

(كنت اعلم انها ســـــــتموت، رأيتها في منامي.. اخبرتني ان ما يثقل كاهلها انها سترحـــل دون ان تراني! وأورثتني ثقلها ونسيت أني رجل.. وبكيت).

صفعة اخرى تأتيه من عالم بـــــــعيد لا يستطيع ان يدركه، يحاول ان يفتح عينيه وهو ينتبه ان من يصفعه ليست والدته.. (لقد رَحَلتْ).

يسمع صوت احدهم: هل يبكي ؟

ـــ انه الماء.

ـــ بلى انه يبكي.

يصرخ الصوت الاول

ـــ فأيقظوه .

سأل نفسه هل يبكي للمرة الثالثة دون ان يعلم ؟ المرة الثانية بكى دون ان يشـــعر وهو ينظر

لشاب يحترق وسط نار الحقد في معركة خاسرة وهو يتذكر كلماته مع شبان تمسكوا به واعتبروه القشة التي سيتعلقون بها لو اجتاحهم الفيضان، لكنه لم يكن فيضاناً كان بركاناً انفجر من كل مكان نحو هدف واحد.. حصد أرواحهم!! قال له مرة قبل الحرب بأيام: هل تعلم ياعم ان لي احلاماً كبيرة.

ضحك وهو يقول: وأين ستذهب الاحلام الصغيرة؟؟

ـ إن أحلامي صغيرة أيضاً !

ـ أي أحلام هذه؟؟

ـ أن أكون إنساناً أيها العم.

وحين رآه يحترق مع رفاقه عرف لِمَ حَلم أن يكون أنساناً، لقد احترق كالزرع، وأكل كاللحم ونفضت الايادي عنه كالفضلات.

الصوت يبدو واضحاً اكثر: انه يبكي.

ـ لقد اخبرتكم، لابد انه استيقظ.

فتح عينيه بصعوبة فانطلقت دموع مكبوتة تجري مسرعاً كأنها خائفة أن يستردها، وبدت أمام عينيه جدران سوداء عارية أكل الدهر عليها وشرب، ولاحت له يده المعلقة بحبل وقدماه اللتان تسمرتا الى الارض بحبل اخر.

ـ استيقظتَ أخيراً ؟

شفته المتورمة من الضرب).

ـ لا تسأل، كلامك هو ما قادك إلينا ؟

ـ أي كلام ؟؟

ـ أنت تبحث عن حرية لن تجدوها بعيداً عنا !!

ـ من أنتم حتى تقررون كيف تكون حريتنا ؟

ـ نحن من يصنعها، ولن تجدوا كرامة لكم بغيرنا.

يضحك دون ان يشعر؟

ـ وهل تملكونها ؟!!

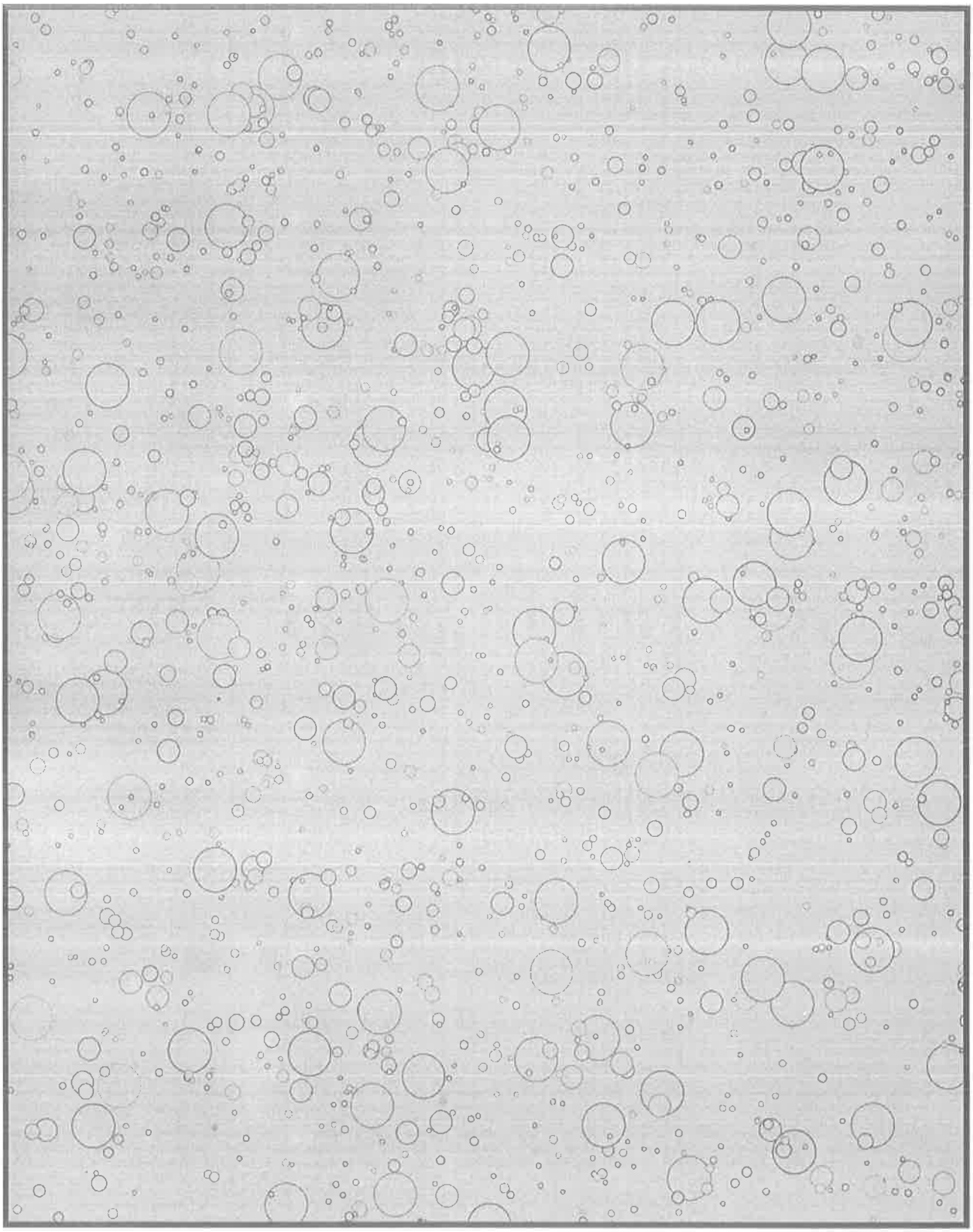
صفعة تلو صفعة وكلمات شتم وسب تنهال عليه، تهديد ووعيد.

يصرخ بما تبقى له من قوة: الكل ينذر نفسه مسيحاً لنا يصلب لأجلنا ثم تصلبوننا فوق رغباتكم واطماعكم، أياديكم ملطخة بدمائنا وسيضحك من يسمع انكم تبحثون فيها عن كرامتنا وحرياتنا.

بإشارة صغيرة انهمر الرصاص فوق جسده ليبكي كل مكان فيه دماً، بينما تنطلق دموعه للمرة الاولى وهي تعلن عن نفسها بعلمه وأرادته وقناعته ان الرجال يبكون ايضاً، رفع رأسه الى السماء وصوت والده يأتيه من بعيد:

الرجال لا يبكون.. إلا في المواقف العظيمة.

ديوان الشعر



من الشعر التركماني العراقي

■ عبد اللطيف بندر أوغلو

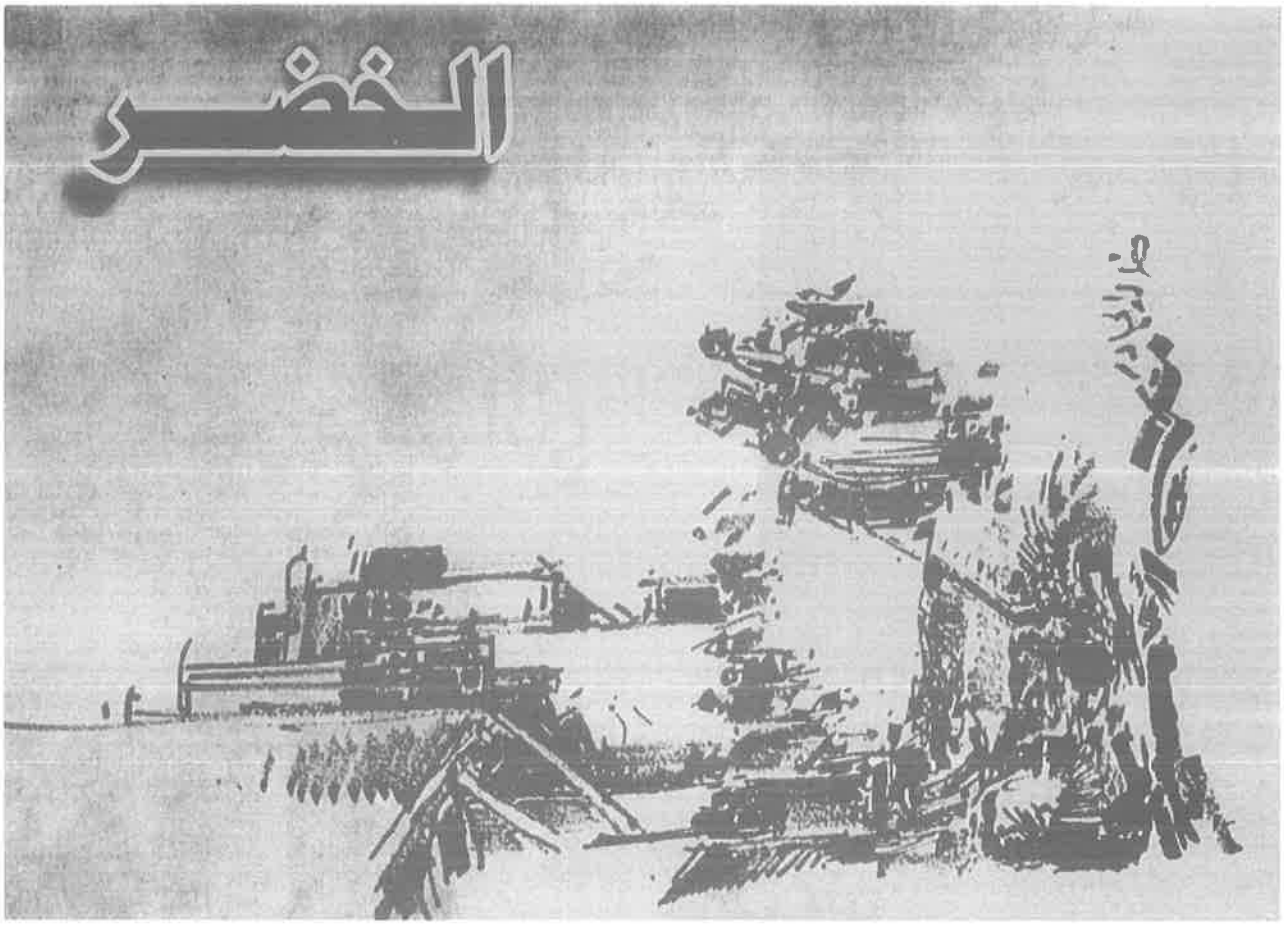
لحن تركماني

ـ ١ ـ

حين كنا نغني اغنية
بلحن تركماني شجي
داهمتنا العواصف الدموية
وانتفضنا
وتعلقنا
بعبق التراب
ومرت العاصفة

ـ ٢ ـ

حين تطفح الظلمة بالنور
يلفني شوق غريب
إلى اعوام الشباب
أرى طيراً
يغمسُ جناحيه بدمي
واسمع ترنيمةً تركمانية
تتسامى من غرفتي
وعصف الريح
يقرّب خطواتي
من زخات مطر أخضر
تنزل من تكسر
الغيوم الهائجة



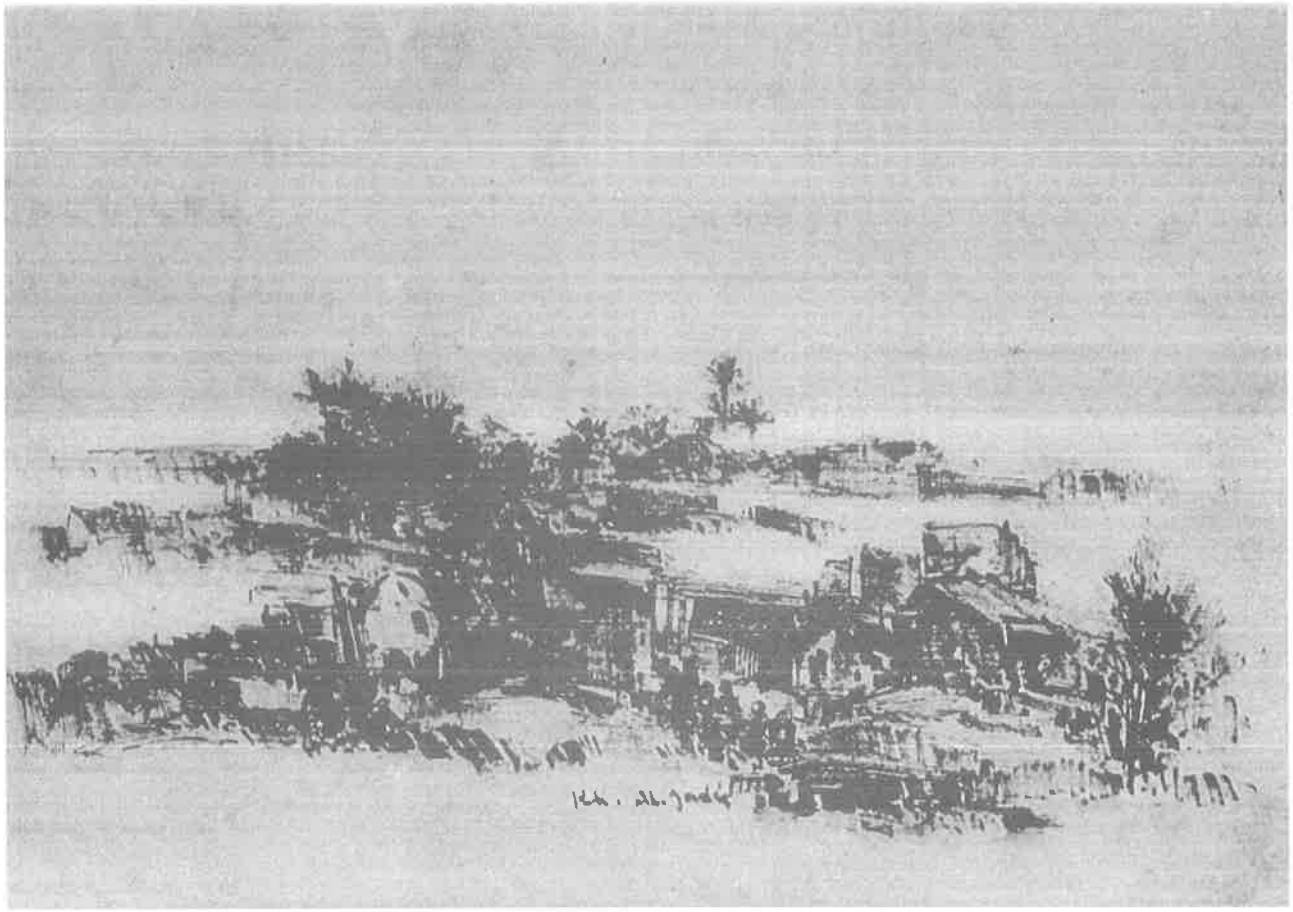
■ للشاعر الالماني
فريدريك روكيرت
ترجمة: طارق حيدر العاني

الشاب الأزلي خضر
تحدث قائلاً
مررت مسافراً بمدينة
رأيت فيها رجلاً
يقطف في جنينته ثماراً
سألته
مذ متى تقوم هذه المدينة ها هنا ؟
واصل الرجل قطف الثمار

وقال.. منذ الأزل والمدينة
على هذه البقعة قائمة
وستبقى كذلك قائمة الى الأبد
ولكن بعد خمسمائة عام
أتيت على نفس الطريق مسافراً
لم أجد للمدينة أثراً
رأيت راعياً وحيداً
ينفخ في مزماره

والقطيع يرعى الاوراق والحشائش
سألته:
كم مضى على زوال المدينة ؟
واصل النفخ في مزماره
ثم قال:
هذا ينمو عندما ذاك يجف
هذا مرعى غنمي... الأبدي
ولكن بعد خمسمائة عام
أتيت على نفس الطريق مسافراً
وجدت بحراً متلاطم الأمواج
حراً يرمي فيه سماك شباكه
ما ان ارتاح من صيده المجهد
حتى سألته
منذ متى والبحر هنا ؟
ضحك في كلماتي وقال
مذ بدأت تلك الامواج بالزبد
والناس تصطاد وتصطاد
في هذا الميناء
ولكن بعد خمسمائة عام
أتيت على نفس الطريق مسافراً
وجدت غابة كثيفة
ورجلاً
يقطع بالفأس بين المساكن شجره
سألته
كم عمر الغابة هذه؟
فقال
الغابة كنز منذ الازل
مذ زمن طويل أسكن ها هنا
والأشجار دائماً
تنمو ها هنا
ولكن بعد خمسمائة عام
أتيت على نفس الطريق مسافراً
وجدت مدينة
والسوق صاخبة بصياح اهلها
فسألت:
متى أنشأت هذه المدينة ؟
أين ذهبت الغابة ؟
أين اختفى البحر ؟ والمزمار ؟
واصلوا صياحهم
دون ان ينصتوا الى كلماتي
هكذا هو الحال
في هذا المكان على الدوام
ودائماً سبقى هكذا
ولكن بعد خمسمائة عام
سأمر على نفس الطريق مسافراً

فردريك روكيرت (١٧٨٨ – ١٨٦٦) شاعر ومترجم.. كان في البدء ينشر نتاجاته الشعرية بأسماء مستعارة. اهتم بالادب الشرقي وترجم الكثير من اعمال جلال الدين الرومي وغيره من الادباء الشرقيين ونقل شعر الغزل الشرقي الى المانيا (الورود الشرقية ١٨٢٢) ويعتبر تقليداً لشعر الحافظ والمقام.



عشب الطفولة

صادق الصائغ

اذ تهاوى
بطعنة ضوء مفاجئ
رأى نفسه
محاطاً بملائكة شاحبين
وأم تعانقه
وطفل يخاطبه دون صوت
ويعدو على الضفة الثانية
كان هذا علي
علينا الجميل

وعدنا المرتجى
نهرنا السلسبيل
وطائرنا المستفيق
علم حلم المدن الغافية

انتهى عالم/
سقطت دمعة/
وذراع هوت/
وكل له حينه/
وطعنه/
ودماه/

اذ تهاوى
هبطت غيمة تحت سقفه
وضعت وجهها الكهل فوق السياج
وفي الم غمغمت:
ما الذي افعل الان في الغابة الموحشة؟

علي
لماذا تكون العصافير صامتة ؟
لماذا الشجر
يلملم اغصانه مسرعاً
ويغلق فوهاته
بوجه المطر ؟

عادة يا علي
الجميلون يأتون قبل الجميع
الجميلون والرائقون
يوقدون الاسى
على قمم النار في "هندرين"
ويبدون عبر الحقول البعيدة
رهيفين مثل الاراغن
ومثل النجوم البعيدة مؤتلقين

عادة يا علي
الجميلون يأتون سراً
فجأة يظهرون
يصبون في بعضهم كالجداول،
وكأشرعة يصدحون :
علي ، ياعلي
علي ذا الجناح
علي الفراشة
الذي جاءنا بالرياح
وظل اسيراً لعشب الطفولة
ما تبقى لهم/
نورس لا يطير/
وام ترد على ملقتيه بقايا رداه/
وطفل يلوح في الضفة الثانية

عادة يا علي
الجميلون والرائقون
المناقير والاجنحة
الغصون التي عاشرتها الغصون،
والغروس التي سقطت دوننا
الذين اقتسمنا معاً خبزهم
ولم نعطهم خبزنا
الذين ثلمنا لهم عهد

فجأة يظهرون
يصبون في بعضهم كالجداول،
وكأشرعة يصدحون:
علي ، يا علي
علي ذا الجناح
علي الفراشة
الذي جاءنا بالرياح
وظل اسيراً لعشب الطفولة

ماتبقى لهم/
نورس لا يطير/
وام ترد على مقلتيه بقايا رداه/
وطفل يلوح في الضفة الثانية/

عادة يا علي
الجميلون والرائقون
المناقير والاجنحة
الغصون التي عاشرتها الغصون،
والغروس التي سقطت دوننا
الذي اقتسمنا معاً خبزهم
ولم نعطهم خبزنا
الذين ثلمنا لهم عهدهم
وما ثلموا عهدنا
والذين طفوا في السواقي
ودم الطير امواجهم والضنا
والذين لنا لوحوا كالزهور
وقالوا وداعاً لشطآنا
عادة
الجميلون والرائقون
يصمتون
ينامون تحت النجوم الخفيضة
واعينهم تصطلي في الصقيع
وازيز ضمائرهم
جمرة تتقد

النقاء هنا

اخرس يا علي
والبراءة خرساء ايضا
وتضامننا اخرس
ونحن هنا يا علي ميتون

القصيدة

■ خضر حسن خلف

ما أنْ أتأهبَ لاستقبالِ القصيدة
حتى تطلُّ شكلاً مهيباً
أَصلبُ عينيَّ اللتين أنهكهما البارود
في بلوراتِ مفاصلِها البليغة
أُلملمُ ما في قريحتي المنسيَّ من الرؤى:
تاريخَ الكسلِ المستشري في الاجساد
المثاقفةَ المبتورةَ في زاويةِ المقهى
زاويةَ النظرِ القاصرة في قراءةِ الشارع
حزني الطويلُ على الأرصفة
وتموز يتوهجُ في العيونِ الكليلة
وفي قصبِ أكواخِنا التي شوّهَ احشاءَها الدخانُ
لفافاتِ التبغِ الرخيصةَ واستكاناتِ الشاي
شمعتي عزلتي السرية
أُلملمُ كلَّ ذلك ذلك:

باتجاهِ زمني المنقرض
باتجاهِ الخنادقِ المحتدمةِ بالتعاويذ
باتجاهِ الزهورِ البريةِ التي تدثرتْ بالدم
باتجاهِ أمطارِ المراهقةِ الأولى على شباكي المخلوع
باتجاهِ الاصدقاءِ الذين عبثاً أحاولُ رصدَ أمنياتهم
بـــاتجاهِ موائدِ المنشـــدين حـــــولَ كؤوسِ الخمرةِ
المغشوشة
باتجاهِ أخطائي التي كلفتني عمراً من الاسى
باتجاهِ الجنوبِ الذي أعتقَ مخيلتي
أُلملمُ كلَّ ذلك وأحدّقُ في مراياي
لأملأَ هيكلَ شكلِ القصيدة
أمامَ عينيها المكابرتين
أسترجعُ تلكَ الدهشةَ في غيومِ أساي
وحينَ أطبقُ جفنيَّ على وطني
يرتمي صحراءَ شاسعةً
يحضنُ رفات أبنائهِ المقبورين
فاغرقةُ بحزني الشفيف
ويشيعني بصمتٍ مضيء.
حينئذ يشرنقني الارتباك
واصمت كثيراً كثيراً
فتزدهي بسكوتي لوعتها.
أعرف أنني خذلتك أيتها القصيدة
أستدعيتك في وقت
يطوقني الحزن فيه بشوك الأسئلة

والسنوات تتساقط في داخلي
تترك طعمها العلقم في فمي
أعرف...
عليَّ أن أطوقك بسوار اللغة
واخلق دهشتي على بوح خجلك الجنوبي
ولكنني الآن منتشظ في كهولة مبكرة
بينما أساك يستحق مني الرثاء
فكفي عن التحديق في قلمي
أتركيني لأهرب من لجة دقائقي الموحلة
ريثما تنطفيء جمرة الشجن
فأنا منذ أن جعلتك مرآتي
خسرت كل الرهانات على الأمجاد التي تمنيت
أتركيني
ففي داخلي وطن شوهت ملامحه المجنزرات
والأسى والرصاص
وان كنت محمومة لفوضاي
فلا أملك خياراً
لا أملك غير أمجاد حزني هذا !
وكفاك حرث رؤاي العصية على الانفتاح
الغربة تشربت الروح
وضيعت عليَّ صهيل انتمائي
بين ما هو منفي من الحلم
وبين احتلال تضاريس الجسد.

دخانٌ لعشبٍ غائم

■ جاسم بديوي

في حلم ليلٍ فزّ حلمٌ يبكي
ولا تأتيه أمُ
متشعباً يلدُ انبطاحَ خريفه
والبحرُ سهم
متلمساً أنثى قوام الشاطئ الملقى
ليسمو
يحتاجُ نزعَ حمامةٍ مائية
ليمرَّ جسم

يحتاج ألف طفولة
حتى يطوف عليه حوم
يحتاج قسماً ناسكاً من ثلجه
ليفور قسم
في قبعات النور يستلقي
ويجري فيه غيم
كم كان يعتمرُ النقاءَ بقبةٍ
ولديه خصم
ولديه لبلابٌ يخضُ الملتقى
ولديه اسم
وجدوه حين تكلم الصفصاف
فوق دجى يضم
وجدوا قصائده
تشد بساقها حجلاً
يشمُ لمناسك الرمان
أدمعهم
على شفةٍ تُزم
هّمت به صور الذين أتوا
فهّم بها
وهّموا
عثرت عليه ورودهم حيا
على شجرٍ يأم
الشطَ والمنفى
وحول شموعه ينسابُ نجم
متلبساً بالموج يسرح بالفصول

ويستحمُ بصخوره ممشوقةِ الاثداء
إذ يخضّر إثم
قالت له الأمطار
لا تبطئ
وللحالوب لوم
كل انتظارك لا يفيد وكل عمرك
لا يهم
اذ كل ما تعنيه وسوسةٌ
وما تبقيه سم
وجدوه يستولي عليه ندى
وفي كفيه وشم
أحجارهُ مبتلةٌ بالكحل
والحيطانُ رسم
وعيونهُ غبشُ الدرابين العتيقة
وهي تنمو
ونداءه للبيت كالأشجار
والصبيان كموا أفواههم
بالنرجس المحنّي فيهم
كي يلموا توتَ الصباحات المليئة
بالسلال فنزّ طعم
عدنا لطين صياحنا المنسي
لا يمحوه سقم
عدنا ..
واعشاب السماء بأرضنا
حرب وسلم

عدنا
لنختلَ خلف برميل القرى
وبه نطم دعابل الأمس المخبأ
خائفاً ليفوت يوم
جئناك سامحنا
إذا ضعنا
فليس هناك ضيم
سامح تقافزنا
على بئر له الأبناء ردم
سامح مصائدنا
فقد عادت بنا
والبوح هم
عدنا لعمتنا النخيل
فيا ثرى
جئناك عمو
لنرى أكف الرمل
مثل كهولنا
جلد وعظم
ياحوت يا منحوت
فالقمر المهاجر
لا يذم
يا حوت أطلقهم
لخاطر جدهم
حتى يتموا
كم كان ينظر من قماش سكوته

عيداً يلم
وحكى
ولكن انتظار وصوله
فرح أصم
كان الترجل شاهقا بحباله
والعش ظلم
يا ايها الواشي سلالات البنفسج
هم ألّموا بعراة ليلتهم
وقطن حواسهم والريح كتم
ارجع لتلتقط الذين أضعتهم
فالدرب لغم
وامنح دخانك
في أذان غائم
لمن ادلهموا
هم اهلك الماضون في أكواخهم
حتى يعموا
ما آن أن يستنشق الأشواك
محترقٌ أشم
ما آن أن يتنزل
الصلبته أزهارٌ وفحم
ما آن من هذا الذي تخشاه
أن ينساه قوم
من قال أن سماءك انفرطت
وأرعد فيك يم

العثور على ذاكرة المغني

■ رزاق الزيدي

ـــ حدث ان سقطت في بدايات
الالف الثالث الميلادي
ـــ حدث ان تم العثور عليها في
بدايات الالف الرابع الميلادي

قال المنقب
تلك ذاكرة المغني...
و المقاتل
قبل الف

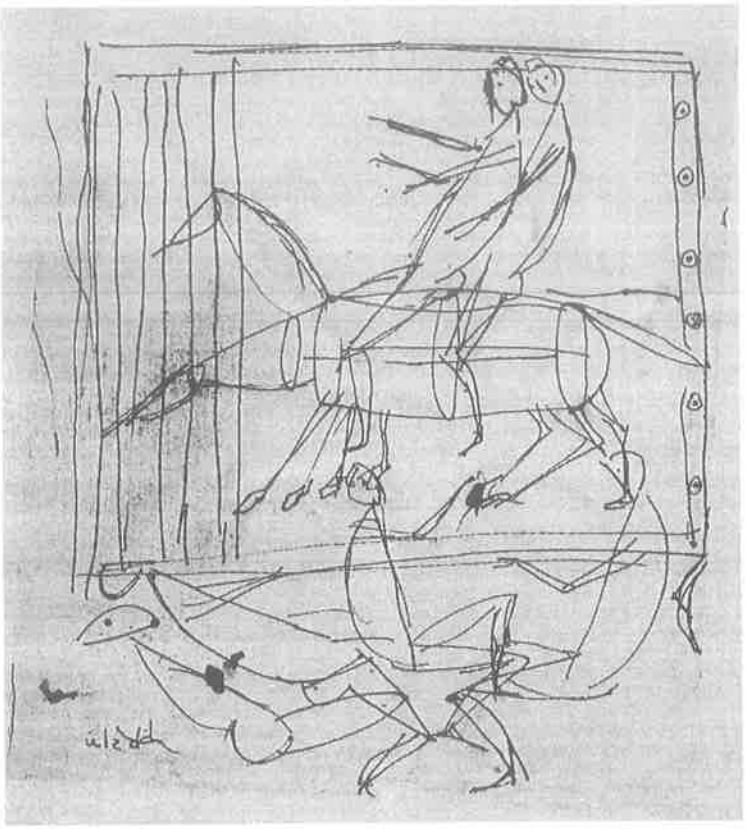
لم يكن في الحرب فاشل
لم يكن في الحب قاتل
كان يحمل
اذرعا
ومدافعاً
والنهرَ
والمدنَ الأليفةَ
كان في عينيه
تشتبكُ السنابل
كان في كفّيه
رمانٌ حديديٌّ
ورمانٌ تدلّيه الايائل
كان من عينيه..
تبتديء الجداول
كان يملك مصنعا في الذات
يصنع ..
كل انواع المعاول
كي يقوّض ...
فكرة الفاشي
وفلسفة التطاول
كان ...

ملتبسا عليه الامر
صحت ..
كان ملتبسا عليّ الامر
احفر منهلا للحرب
ام للحب خندق
كنت ..
اشهق
كلّما مرّت يداك على ظلال القلب
او مرّت عيون القبرات
بذلك الحقل المحاذي ...
للخنادق
والبنادق مشرعات
كان مزدحما ببابي
الفجر
كان ملتبسا عليّ الامر
ابني فليقاً للحب
ام للحرب زورق
كنت اغرق
كلّما مرّ الفرات مهرولاً
نحو الجنوب
مقبّلاً أنفاس

دجلة
والبنادقُ ..
مشرعاتٍ
كنت اصرخ بالبنادق
اسكتي حينا
لنسمع ما يقول القادمون
من المدينة
اه ...
يا روحي الحزينة
والبنادقُ مشرعاتٍ
...
كنت قايضت الاراجيح الجميلة
بالذي يعطي الحقيقة
عن وجود الطائرات
كنت قايضت النجوم
بنحو الاف القنابل
كنت بالامس
اصطحبت العمر في دبابة
وهناك اخرجت المُخبَّأ
كنتِ فيه
القلب يغرق ..

ساعديه
العمر ينضب ..
بين سجّان .. وملجأ
والنجوم تساقطت في كفي
اليسرى
وفي الاخرى ..
شظايا
كان مفضوحاً بعيني السرَ
حين القصف يهدأ
العمر وقْفٌ بين مقصلة ..
ومبدأ
ما بين
مقبرة
ومُخبرةٍ
ومجزرةٍ
وساتر
أنتِ متراس حقيقيّ
وقنديل المرايا

في أولي الأسود والأبيض



■ علي الاسكندري

قال..

تعلقت بأنثى اسمها الحرب

ــ ربما توحّمت أمي بشظيّة

يالقلبي تعلقّ بأذيالك وأنت أنثاي الوحيدة

يا لنعمائك طبولك تزقني إلى المجد وصنوجك..

تهز هز روحي

وأيامك الصفراء أكاليل ونياشين

يا لعزلتي أفرّ منكِ اليكِ

يا ملاذي من الوحشة

قلت

كان لي رحم يمدّني بالشجر وحشد من العصافير..

تدلّى بإنشوطة من قلق السمّاء

وكنت بأخطائي أرجم المكائد وليل السّحرة

أشجِر الحكايات على ورق التبغ

وأرفل بالشوارع والتضاريس والشّمس النّبيلة

وكانت النّسوة حولي يتعطرن بالمسك ويهيّئن

أرحامهن لقداس الخصوبة

وكان المرابون ينتشرون مثل الفطر على أعراس دمي

يمجّدون الولائم وينطفئون على بخار الاسئلة

قالت

ياليل الارامل

يا قبور المحاربين منذ فجر الارض

يا سليلي وربيبي وبعضي

يا بهائي وخرابي ونبض عزائمي

يا شعرة قلبي ووقد تنوري
نمْ سعيداً
وكلْ ما تبقىّ من خراب الدساتير
ونهب الذبائح
نمْ ملء أيامك
سأكتب لك الارض والمجد
والبحر والاسماء الكبيرة
وأفتح الحضارات باسمك وأنير ظلمات
أعوامك العجفاء بمشاعل من دم
وخيول من ندم وأواصل الليل بالنهار
نمْ واحلم
بطفولة من ذهب وتماثيل من برونز
وشوارع ومحظيّات
وضياع
وقبّعات
نمْ واكتب على رمادي ذلك رحمي
قلتُ
بالاسود يرسم الاعمى على خرائط الفردوس
ملائكة وأعناباً وجواراً
بالاسود فقط ينقش الملوك احتفالات الخبز السعيد
على حجر الاسئلة
بالابيض حتماً
ينام الجندي تحت رخامة الأبد وبسالات التاريخ
تتكرّر كلما اجتهد السيف
يصحو السلاطين لينام التاريخ
ينهض الكتبة حينما يتململ كلب الملك
يتنمّر ذئب الغرائز حين تشتدّ ظلمة
الرمح
بالابيض تتفنن الانثى لتلوّن احلامها وايامها القادمة
تبدأ بالابيض
وتكتب في ذكرى الاسود وتنتهي بالابيض
بالابيض كانت أوروك تخترق سماء المعرفة
وبالابيض كانت السماء تمطر مخلوقات مضيئة
وأبراجاً وحماماً لا يكفّ عن الحركة وملوكاً يّعون النبوة
وعبيداً يبتكرون الظلم
وبالابيض
كانت الرياح تخلق اتجاهاتها وتغير انظمة العابرين
نحو المجد
وتصنع بحّارة يغامرون باسم الفتوحات
وبالابيض المائل للسمرة
كانت الطبيعة تخدع فطنة الايام
وتؤسس لأجناس جديدة
سيأتي رحم ينقذني من ضراوة الامراء المغفلين بالسواد
بالابيض تماماً
بالابيض المفضض بالسواد
بالرماديّ
بالطاعن في الظلمة
كتبت الحرب على ضريحي
هنا يرقد غريمي ليتحلّل الى
أطيافه السبعة.
الاسكندرية/ ٢٠٠٢

قصائد أقرب إلى الوضوح

■ ريسان الخزعلي

(١) * الجهة *

*.. واقفاً ..

أمحو جهتي

تلوذُ الجهاتُ بدورتي

ــ هل تلوذُ الجهاتُ..؟

ــ تلوذُ .. ،

وأكتفي بصامتِ النهارِ الطويل

(٢) * نُوح *

.. يغرقونَ ..

يغرقونَ تباعاً .. وأنتَ ترى !

... ،

وحينَ إبتدأ الطوفانُ الآخر ..،
كنتَ ..
الوحيدَ الذي لا يُرى !

**(٣) * النهار *

يفضحُ الظلامَ ويكتفي
غيرَ ..
أنَ السوادَ ..،
يفخرُ بالبقاءِ مرتين !!

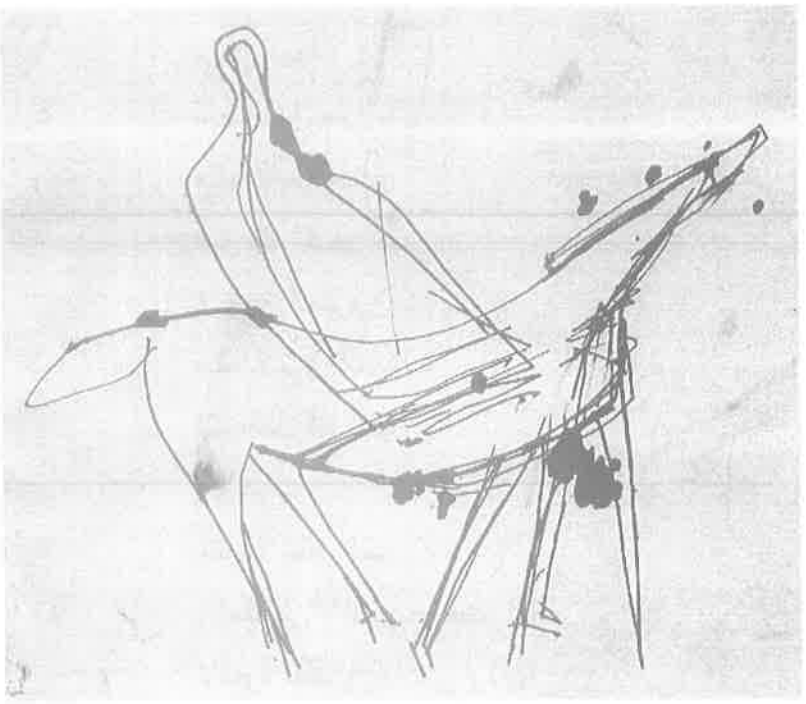
**(٤) * بساتين الخراب *

{الى القاص الكبير أحـــمد خلف تنويعاً على أعماله
التي أشهر من أن يُشار إليها}
عاليةُ الأشجارِ ....،
ناصيةُ الدموع
ومن بعيدٍ نراها ....،
لا كما كانتِ الانَ لا يُسمعُ فيها الغناء !
إذن هو الخرابُ البديلُ... وقد كانَ الخرابَ الجميل.
كانَ الصراخُ في علبةٍ.. واليومَ لا يسعُ الفضاء !
إنَّ الفضاءَ يصرخُ في علبةٍ..، وحاملُ الهوى ..،
في نزهةِ الشـــوارعِ المهجورةِ.. يبـــددُ الســـنواتِ
عاريةً..،
لازالَ تيمورُ حزيناً.. لقد ماتَ الأبُ قبلَ الأوان.
بوابةُ بغدادَ مغلقةٌ ..،
لا توصلُ الحـــالمينَ الى ســـــرّةِ المنازلِ أو منزلِ
المسرات
بوابةُ بغدادَ تجهلُ منزلَ العرائسِ في أيِّ الجهات..،
وخريفُ بلدتنا تعللَ بالسماء
ــ هل من أخبارٍ أخرى ؟
ــ بساتينُ الخرابِ عاليةُ الأشجارِ، ناصيةُ الدموع
ومن بعيدٍ، لا كما كانتِ الانَ لا يسمعُ فيها الغناء !
نحن ارتضينا بخوذةٍ.. لرجلٍ نصفِ ميتٍ ..،
ولم نرتضِ الرصاصَ لنصفِ الرجالِ ..،
قبلَ ..
كلِ الرجال .
....،
كنتَ تؤشرُ العلامةَ مدفوعةً بينَ نارِ الغليلِ ..،
وجمرِ القليل
إذن هو الخرابُ البديلُ .. وقد كانَ الخرابَ الجميل !

**(٥) * الصيد *

.. تأريخٌ ..
نصفهُ مشطوب
يُؤرخُ الصيادَ .. يؤرخُ الريح
....،
فأينَ نصفهُ ..
المكتوبُ في وَجعِ الذبيح ..؟!

لعامٍ جديد



أبانا..

لقِّنــا أنْ نأبه.. ولا نأبه

لقنا أن نحيا بسكينة

ــ الكتاب المقدس ــ

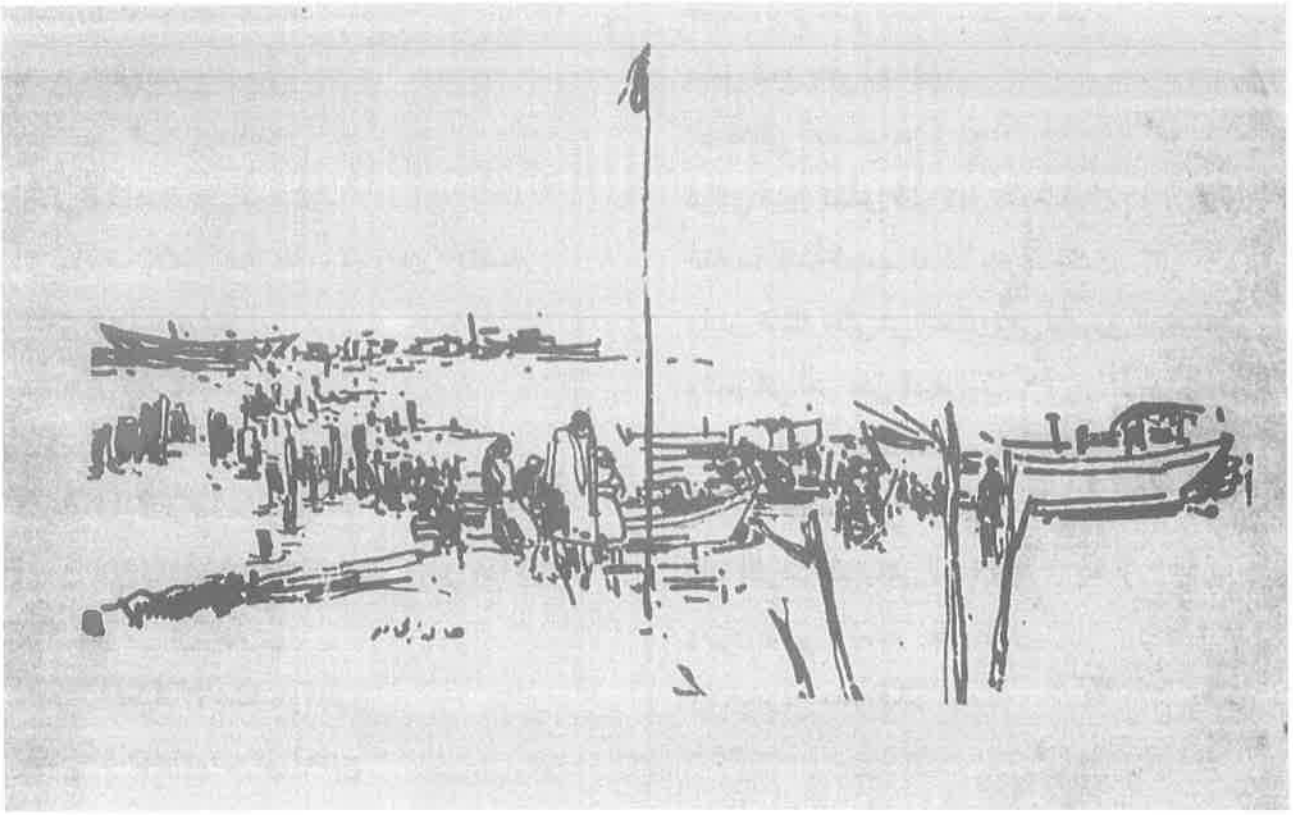
■ عبد الاله الفهد

لكل سنةْ:
بسمةٌ في الحقولْ
وشذا سوسنة ،
لكل صدى صوتهُ
وفي كل صوتٍ صدى ،
لكل جناحين في جانبي طيرةٍ
ــ تستفز المدى ــ
أو على جانبي دمعةٍ
ــ تستثير الندى ــ
: خفقةٌ ونشيد ،
وبي هاجسٌ
أن قلبي يباغتني
يتسلل من أضلعي
نحو رأسي
لتمضي به ــ قُدُماً ــ
خطواتُ الجليدْ ،

لقد دقت الساعةُ ــ الآن ــ
كرَّتْ ..
عقاربها حركَتها ومرَّتْ ..
يؤرجحها كفٌ عامٍ جديدْ..
وهمٌ ثقيلٌ
ثقيلٌ
يفلُّ الحديد ،
لقد جاءت ــ الآن ــ
تلك السويعاتُ
مفلولةَ الشعرِ
حمقاءَ
حسناءَ
مشدوهة البالِ
مبيضة الجيدِ
ممشوقةً ..
ولها رنةٌ في خلاخيلها
تستفيق بها
رفةٌ من أنينْ ،
كأنَّ الهوى كالهواءْ :
ــ يمر سراعا ــ
كأني طربتُ
الى زمنٍ تائه
قادمٍ من بعيدْ ،
كأن التي صبت الشاي أمي
التي رحلتْ
من سنينٍ خلتْ ــ من سنينْ ــ

وبي هاجسٌ:
أن في مهجتي
مبضعاً من حنينْ ،
مثلما لا يمر الندى
فوق تلك الشجيرات
لا يمرق العابرونْ ..
مثلما لا ترق النسيماتُ
لا تستظل المراكبُ
بالأمنياتْ ،
مثلما لا تطير الطيورْ ..
والحشائش لا تستريح بخضرتها ..
لا تعود الطفولةُ .. لكنني أرتأيها
وتلك البيوت الاليفة لم أعتد الصمتَ فيها ..
إنما :
يخفق العمرُ
أو ما تبقى من العمرِ
في مغرقي
ــ خافتاً ــ مثل جنح السنونو المهاجر
أو مثل دمع الكهولة والأمهاتْ ...
(.. (دللول) ..)
ينساب صوتكِ حولي
(.. (دللول) ..)
والجوُّ يبردُ
والعصفُ يلتمُّ.. ملتحفاً بالعراءْ ..
وأهتز في المهد.. يهتز بي
ــ هكذا ــ .. ياشتاء ،

يوسف



■ علي حنون العقابي

خرجتُ من العصيانِ
أتهجى الوشمَ المتلألئ في دمي
متى دنوتُ من بوابةِ الكنوزّ
فأشاعَ الهدهدُ أخباري
وضجتْ في جمجمةِ الثملِ أجراسُ الكلامْ
فمنْ يريدُ منكم أن يواصلَ اللهبْ
ويعطي حشاشتي ذاكَ البريقْ ؟
فسوفَ أمضي بحوافرِ المنيةِ
وأجتازُ الزحامَ بثقةْ
فلا يبقـــــى الغارقُ في الرمزِ ــ ولا الناصعُ في غفوةِ
البياضِ
الاَّ ويرفعُ الهتافَ من أجلِ يوسف

***

يوسفُ أولُ حرفٍ في كتابيْ

يوسفُ جرحي المتصلَ بسيرةِ الأوجاعِ

ليتهُ لوحَ بالصواعقِ عن بَعدٍ

وترقرقَ في ينابيعِ الزمانْ

ليته غطى المكانَ بعباءته

ليضيءَ الدهشةَ على قوامِ البلدْ

لكنّ يوسفَ يلامسُ الخرافةَ، وهو رهينُ الأنقسام

تسعى اليه المصباتُ

حيثُ يوزعُّ علينا جمرَ السؤالْ

ــ أنهضْ يا يوسفُ من بينَ أضلاعي

فسوفَ أباركُ فيكَ لبلابِ الفراغِ

وأهيلُ عليكَ أنفاسيْ، واللهاثُ المنطلقُ من هذا العدمْ

ــ أنهضْ من بينَ غباريْ

ودعني أغطيكَ الأعشابِ والبلورِ

فيكفي أنكَ تعلو دونهم في المديحِ

وأنكَ ملءَ القلوبِ

مجبولٌ من اللغةِ التي أنجبتَها العصورْ

***

لا بأسَ عليكَ يوسف

وأنتَ الذي علمتني كيفَ أجمعُ الحزنَ

ثم تركتني لنابِ العوسجِ

وأنتَ الذي ضيعتني

ونسيتَ التعاويذَ والصحفَ القديمةَ على بابيْ

فتعالَ نكتبُ ميثاقَ غربتنا، ونبتكرُ ضربةً لا تُرى

تعالَ نعقدُ العزمَ لمناخِ الوصول

فقد كنتَ معي، حينَ دارتْ علينا الخسارة

فصعدنا سلمَّ الحبرِ قبلَ المغيبْ

فخذْ عطشي في قبضةٍ، وخذ شرابي

هيهاتُ ترى مثلي مصلوباً على الوعدِ

طليقَ الحزنِ في لجةِ التيار

خذْ غنائي المنسابِ من وجعٍ

تَراني أريقَ الكأسِ التي تليقُ بالعاشقينْ

أخاصمُ أقنعةَ الدسيسةِ، لئلا ينفرطُ الشملْ

وليسَ هنالك مثلي في العنادِ، وفي منجنيقِ المعرفةِ

واذ تراني أمر على المحرومْ

كلما تصدعتْ الشفاهُ تحتَ معاولِ الشفاه

أجمعُ رذاذَ العمرِ في غربالٍ

كلّما أقترفتُ الحبَ في الضلالةِ

وترى أيامي لا تستقرُ على طقسٍ

ولا تستريحُ جنبَ قبائلِ الرمادْ

***

فهّنْ أنتَ يوسف ؟

وقد تركتني أتوسدُ جرحيْ

أملءُ بقيةَ ليلي بالحنين

أأنتَ العالقُ في مشيمةِ الحلمْ

وأنا الذي أضمكَ الى صدريْ، كأنّما أضمُ زهرةً

وكأنني كشفتُ عن الغبشِ حينما كشفتُ هذا النشيد

وكأنني المنذورُ لآخرِ الصولاتِ، أركضُ حيناً، وأكبو ،

تتقدمُ النخبةُ صوبي، ثم تمضي بغيرِ أيقاعٍ

فقد غفتْ على صدري الأنسابُ، وحاصرتني الظنونْ

حكاية حبل الخريف

■ ياس السعيدي

خوفاً من الصوت أخفى سـمعه نغماً ... صمتاً وكان فراغ الجرح مزدحماً

تفَرعنَ الحبُ في أعماق وحدته ... فراح يجمع من خيباته هرما

وكان قطعة صبر ملحها تعب ... جاعت عصافيره السمراء فانتظما

وحارب القيظ حتى ذاب منتصراً ... فعاد يسأل من منّا الذي انهزما

وكان يصرخ مذ أعوامه ذبلت ... طفولتي وهدايا العيد أينهما

فصار والورد جسماً واحداً قلقاً ... لما أصابوه سال الياسمين دما

هم هدموه فجاء الهم يسنده ... فصار يعلو جراحاً كلما أنهدما

أخفوهُ فانتشرت في الظل جبهته ... شمسا وصارت بقايا وجهه أمما

وفتشَ الأرض لم يعثر على فمه ... فباع عينيه حتى يقرضوه فما

توسلَ الغيمة الزرقاء فامتنعتْ ... واحرقَ الزرع لما أمطرت ندما

وراح يربط خيطاً في أصابعه ... فكل نجمات هذا الليل صرن دمى

إنهارَ واعترفت عيناه ان له ... نهراً فصار بحب الموج متهما

ربي ابتسامات هذا الكون أوجدها ... وظل يوجدها حتى غدا عدما

وحينما أنكرَته الأرض عاتبها ... إذ كان يرضعها الأشجار مذ فطما

ولم يجد دمعة أخرى ليذرفها ... فمرَّ حد اختناق الدمع مبتسما

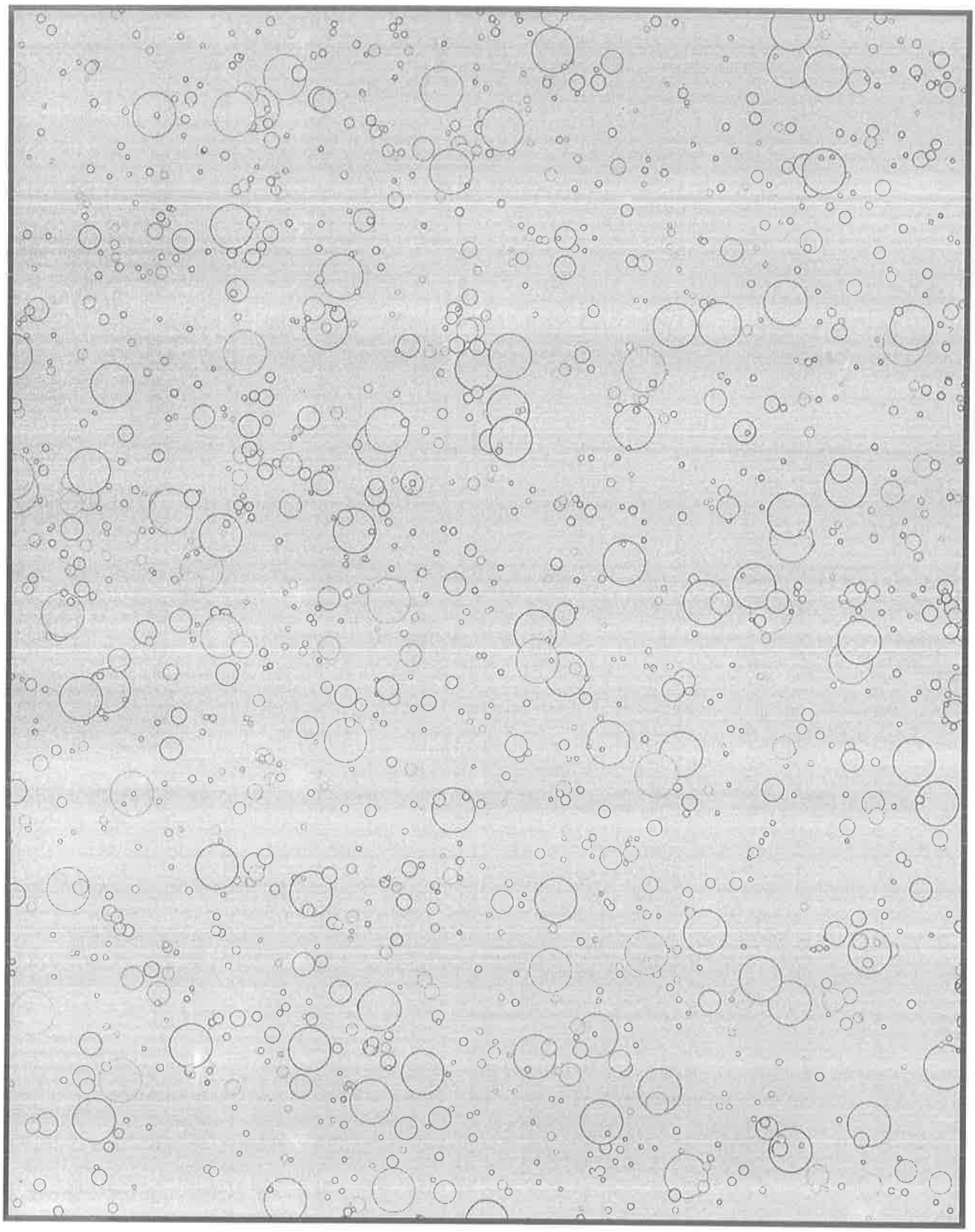
وقال للموت إذ لم يحمهِ أحدٌ ... يا سيدي الموت هل ألقى لديك حمى

ما غيرتْ لعبةُ التلوين صورته ... إذ كان يبدو وداعاً كيفما رُسِما

فاحتار ميلاده من أين يوقظه ... ان كان أقوى معانى صحوه حلما

وامتد حبل خريف في مواسمه ... ولم يجد غير هذا الحبل فاعتصما

وثائق



نادي الشعر في الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق

عام
لتشكيل
الفعل
الثقافي

■ المحرر الثقافي

يوما بعد يوم، يظهر نادي الشعر بأكمل صورته فعلا ثقافيا و ابداعيا في الساحة الثقافية العراقية وركنا اساسيا ترتكز عليه الحركة الروحية الجمالية في ابنية الحضور الابداعي، تقودنا الكلمات الى ما قبل اكثر من سنة، مجموعة من الشعراء يجتمعون في قاعة اتحاد الادباء وسط اجراءات ثقافية مشدودة، شعراء يدبلجون طموحهم في اوراق صغيرة تنتخب الهيئة الادارية لما سيسمى بعد ذلك الحين نادي الشعر في الاتحاد العام للادباء و الكتاب في العراق ومنذ تلك اللحظة في ذلك اليوم بدأت تلك المؤسسة في صنع واقعا ينسجم فيه الفني و الكتابي و الابداعي و الجدالي و المختلف و المؤتلف في قطب واحد.. هو الشعر، ذلك الخالق المتجدد للظروف الانسانية، عام يمر ويتضاعف المصوتون و الشعراء ذكوراً و اناثا قياما وقعودا و لاتتسع غرفة نادي الشعر للجميع ففتح الشعراء قلوبهم لتسع الوافدين على قلب الشعر النابض، لا تتسع قاعة الاتحاد العام للادباء و الكتاب فيفتح الاتحاد غرفه جميعها لاستقبال الشعراء القادمين من البصرة و النجف و الاسكندرية و شهربان و الحلة و المقدادية و العمارة لتجمعهم و احة نادي الشعر لتحتفل بهم مثنى وثلاث ورباع.

نعم على جدارية ذاكرة نادي الشـــــــعر كاريكاتيرات عدة لياسين طه حـــافظ وفارس حـــرام ومحمد علي الخفاجي واحمد المظفر ومحمود درويش ووجيه عباس وجمال جاسم امين وعبـــد الزهرة زكي ومهدي القريشي ونجاح العرســـان ومضر الالوســـي وفائز الحداد وعيسى حســـن الياســـري ونصيف فلك وهيثم الزبيدي كما رســـمت تيجان العودة من الغربـــة على رؤوس حميد قاسم وموسى الخافور ومنعم الفقير واحمد عبد الحسين ومجاهد ابـــو الهيل مثلما قـــرعت اجراس رأس السنة بالشعر والموسيقى وكانت الاعياد ترقص معلنة اجتياح الشعر لكل شـــيء ليصبـــح اكثر ضوءاً.

وكما للافراح جانبها المشـــرق، ترقرقـــت الاحزان من مقلتي الشعر الذي فجع برحـــيل شـــهداء جسر الائمة وشهداء عاشوراء والشهيد احمد ادم وعلي البغدادي وحســـين الحســـيني وعلي الغزالي وعبـــد اللطيف الراشد وكريم جثير واطوار بهجت الذين

رفرفت ارواحهم فوق ظلال نادي الشـــعر ليسكنوا خلودهم المستمر في بياض القصائد، كما ساهم نادي الشعر بـــانجاز وانجاح مهرجان الجواهري في دورته الثالثة مهرجان السياب التأسيسي في البـــصرة، ومؤتمر دهوك ومهرجان نوهدرا، الموسم الثقافي في جامعة بغداد/ كلية الاداب بدورتيه، الموسم الثقافي في كلية التربية، الموسم الثقافي في الجامعة التكنلوجية،

والفنون الجميلة فضلاً عن النـــدوات التـــي يقيمها الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق.

انتخابات نادي الشعر في دورته الثانية

بحضور ادبـــي مكثف ومميز، وعلى قـــاعة الاتحاد العام للادبـــاء والكتاب في العراق، انطلقـــت الدورة الثانية لانتخابات الهيئة الادارية لنادي الشـــعر في الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق.. وذلك في يوم السبت ٢٠٠٦/٥/٦.

ادارة الانتخابـــات كل من الشـــــاعر الفريد سمعان الامين العام لاتحاد الادباء، والناقد علي الفواز امين الشؤون الثقافية في الاتحاد.

ابتدأت مراسيم الانتخابـــات بقـــراءة النظام الداخلي لنادي الشعر من قبل الشاعر الفريد ســـمعان، تلاه الناقد علي الفواز بتلاوة اسماء الشعراء الذين يحق لهم التصويت وهم (٦٠) شـــاعراً، وكذلك اســـماء الشعراء المرشحين الذين بلغ عددهم (٢٤) شاعراً من اجل انتخاب (١١) شاعراً ليمثلوا هيكل الهيئة الادارية المقبلة لنادي الشعر.

وبعد انتخابات اتسمت بالنزاهة والشفافية، اعلنت اسماء الهيئة الادارية الجديدة لنادي الشعر وتمثلت (حسب نسبة الاصوات) في كل من الشعراء:

١. عمر السراي ٤٥ صوتا.

٢. مروان عادل حمزة ٣٤ صوتا.

٣. احمد عبد السادة ٣٤ صوتا.

٤. حسين القاصد ٣٢ صوتا.

٥. جاسم بديوي ٣٠ صوتا.

٦. محمود النمر ٢٥ صوتا.

٧. رنا جعفر ياسين ٢٥ صوتا.

٨. رضا السيد جعفر البلداوي ٢٥ صوتا.

٩. احمد عبد الحسين ٢٤ صوتا.

واستنادا الى النظام الداخلي لنادي الشعر الذي يتضمن صعود اثنتين من الشاعرات علياء المالكي التي حصلت على (١٩) صوتا والشاعرة نجاة عبد الله حيث حصلت على (١٧ صوتا).

كما تم الاعلان ايضا عن العضوين الاحتياطيين في الهيئة الادارية لنادي الشعر وهما الشاعران: ١. زعيم نصار ٢٢ صوتا.. ٢. ياس السعيدي ٢٠ صوتا حيث فاز بالقرعة على الشاعر جبار سهم السوداني بعد تنحي الشاعرين يوسف المحمداوي وهادي الناصر.

بعد ذلك اجتمع اعضاء الهيئة الادارية لنادي الشعر باشراف الشاعر الفريد سمعان وقد تم بمبدأ التصويت اختيار الشاعر محمود النمر رئيسا لنادي الشعر، كما تم اختيار الشاعر احمد عبد السادة سكرتيرا لنادي الشعر، والشاعر جاسم بديوي مقررا للنادي.

احمد عبد السادة

وقد تم الاعتراض بعد ذلك على نتائج اجتماع الهيئة الادارية لنادي الشعر بسبب خرق للنظام الداخلي تمثل في مشاركة العضوين الاحتياطيين في التصويت، وعلى اثر ذلك اجتمعت الهيئة الادارية لنادي الشعر في يوم السبت ٢٠٠٦/٥/١٣ وتمت اعادة انتخابات رئاسة نادي الشعر بعد انسحاب نبيل من قبل الشاعر محمود النمر.

اسفرت الانتخابات التي ادارها الشاعر الفريد سمعان عن فوز الشاعر عمر السراي رئيساً لنادي الشعر، وقد تم بعدها تشكيل عدة لجان هي لجنة فحص النصوص وقبول عضوية نادي الشعر، ولجنة متابعة واعداد الندوات ولجنة المتابعة والعلاقات، ولجنة الاعلام اضافة الى انشاء صندوق مالي لنادي الشعر.

الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق
نظام نادي الشعر

أولاً/.. الاسم: نادي الشعر في الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق.

ثانياً/.. المكان: بغداد – اتحاد الادباء.

ثالثاً/.. الاهداف: العمل على متابعة ومواكبة الحركة الشعرية والاهتمام بالشعراء على شتى المستويات وفي مختلف المجالات ووضع الخطط الكفيلة بتطوير هذا اللون الادبي الذي يتميز بأتساع المساحة التي يشغلها في اطار الالوان الادبية الاخرى اضافة الى ارتفاع مستوى العطاء الشعري وتنامي العملية الابداعية والتجاوب العميق من قبل المتلقين وتعاطفهم مع الشعراء.

رابعاً/.. ولغرض تحقيق هذه الاهداف يعمل نادي الشعر على:

١. اقامة الندوات الشعرية المتنوعة.

٢. الاحتفاء بالشعراء الراحلين منهم والذين مازالوا على قيد الحياة.

٣. طبع نتاجات ودواوين الشعراء بشكل جماعي أو فردي ضمن جمع اكثر من شاعر في ديوان.

٤. استضافة شعراء المحافظات لاقامة ندوات خاصة لهم في مبنى الاتحاد وبالعكس اقامة ندوات شعرية في المحافظات لتحقيق العلاقات الحميمة بين الشعراء وتنمية الاحساس الانساني والابداعي.

٥. عقد صلات مع الجمعيات والمنظمات التي تهتم بالشعر داخل العراق وخارجه وتبادل المعرفة الابداعية.

٦. تبادل الوفود مع الجمعيات والمنظمات بالتشاور مع اتحاد الادباء.

٧. تكوين مكتبة خاصة بنادي الشعر يكون مسؤولاً عنها احد اعضاء الهيئة الادارية.

خامساً/.. التركيب التنظيمي:

أ. يقوم اعضاء نادي الشعر بانتخاب الهيئة الادارية للنادي المتكونة من تسعة شعراء يضاف لهم اثنان من الشاعرات بالاتفاق بين المقترعين وتجتمع كل اسبوعين بشكل منتظم باستثناء الحالات الطارئة.

ب. تنتخب الهيئة الادارية رئيساً للنادي ولمدة سنة واحدة.

ج. تكون الفترة لممارسة الهيئة الادارية لاعمالها سنة واحدة.

د. يجري انتخاب سكرتير للهيئة الادارية وامين للصندوق.

ر. يعتبر مفصولاً عضو الهيئة الادارية الذي يتغيب مرتين عن حضور الاجتماعات الدورية بدون عذر مشروع.

سادساً/.. تشكيل في النادي مجموعة من اللجان لتمشية اعمال النادي وهي:

أ. لجنة القبول وتختص في استلام الطلبات المقدمة للانتماء للنادي على ان يتم المصادقة على ذلك من قبل الهيئة الادارية وتتكون من ثلاثة اعضاء تنتخب رئيساً لها ومقرراً.

ب. لجنة اعداد وتنظيم الندوات واللقاءات وتتكون من خمسة اعضاء وتنتخب رئيساً لها ومقرراً.

ج. لجنة النشر وتختص في استقبال النتاجات وتنظيم عملية نشرها في ظل الظروف المتاحة وتتكون من خمسة اعضاء تنتخب رئيساً لها ومقرراً.

د. لجنة العلاقات وتختص في تكوين ومتابعة العلاقات مع المنظمات الاخرى وتتكون من ثلاثة اعضاء ينتخبون رئيساً لهم ومقرراً.

هـ. لجنة اعلامية: وتتكفل بالاعلان عن الجلسات ومواعيد اقامتها ومتابعة ما يكتب بخصوص نادي الشعر وتحويله الى الهيئة الادارية للرد ونشر الرد.

سابعاً/.. مالية النادي

وتتكون من المصادر التالية:

أ. الاشتراكات.

ب. ما يخصصه الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق.

ج. التبرعات غير المشروطة التي تقدمها الجمعيات او أية جهة بعيدة عن الشبهات.

د. المكافآت التي تخصصها الجهات الرسمية للنادي.

هـ. ايرادات نشر النتاجات الشعرية.

ثامناً/.. اختصاصات الهيئة الادارية:

تقوم الهيئة الادارية بقيادة النادي وادارة اعماله وتضع لها برنامج عمل لمدة ثلاثة اشهر كحد ادنى تلتزم بتنفيذه كما تقوم بمتابعة نشاط اللجان والمالية واتخاذ القرارات التي تطور عمل النادي وكذلك الموافقة النهائية على قبول الاعضاء كما تقوم بتشكيل لجنة تحكيم خاصة لمحاسبة الذين يتجاوزون حدود اللياقة في التعامل بين الزملاء كما تبنت في ترقين قيد أي عضو يفقد احد شروط العضوية وهي مسؤولة امام الهيئة العامة اضافة الى المصادقة على قبول الوفود التي تدعي من قبل النادي او الاعضاء الذين يتم اختيارهم لتمثيل النادي في الدعوات التي تقدم من الجهات المختلفة.

تاسعاً/.. يفقد عضو النادي عضويته للاسباب التالية:

ـ وفاة العضو.

ـ ترقين قيده بسبب خروجه عن نظام وتقاليد النادي.

ـ عدم دفع الاشتراك خلال ستة اشهر من استحقاقه.

ـ استقالته الطوعية.

منتدى نازك الملائكة الأدبي

نافذة تطل على نتاج المرأة الثقافي

للفترة ٢٠٠٥/١١/٢٣ والى ٢٠٠٦/٦/١٢

نعيمة مجيد

رافقت تأسيس المنتدى اسئلة وآراء من الادباء والمهتمين بالشأن الثقافي وكان هنالك ترحيب بهذا المحفل لانه امتداد للنشاط الثقافي وكانت هنالك اسئلة كثيرة شغف المتتبع لعمل المنتدى لمعرفتها.. ترى كيف انبثقت فكرة منتدى نازك الملائكة النسوي؟ متى كان التأسيس؟، وهل للمنتدى هيئة او مجلس يعمل على ادارته ؟

هل يقوم المنتدى على فكرة الادب الانثوي والذكوري؟ وما الذي يريد المنتدى ان يصل اليه؟ وما هي الاهداف المحددة التي يعمل على تحقيقها؟ وهل سيضيف عبر فعالياته رصيداً جديداً للمشهد الثقافي العراقي.

ثقافة نسوية عراقية جادة وتقدمت القاصة نعيمة مجيد مقترحاً لانشاء المنتدى الى الامين العام للاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق الاستاذ الفريد سمعان وقوبل المقترح بالترحيب وثم التنفيذ لاقامة المنتدى وافتتاحه في يوم الاربعاء ٢٠٠٥/١١/٢٣ وكانت الاصبوحة الاولى عن:

١. المنجز الادبي النسوي خلال القرن العشرين والاحتفاء بالشاعرة نازك الملائكة وتقديم بيلوغرافيا عن اسماء الادبيات خلال القرن الماضي من الروائيات وكاتبات القصة والشاعرات والناقدات في المجال الادبي.

وكان مقدم الجلسة الشاعر جمال الهاشمي حيث قدم القاصة نعيمة مجيد التي طرحت موجزاً عن الحركة الادبية النسوية. وضم البحث اسماء (١٠٠) أديبة او اكثر وقد ادهشت هذه البيلوغرافيا الحاضرين وكانت موضع جدل ونقاش بين مؤيد لهذا العدد وهل يستحق هذا الجهد. وجرت قراءة لبعض قصائد

لقد جاء تأسيس منتدى نازك الملائكة لتعزيز مساهمة المرأة وترسيخ دورها ومكانتها في الثقافة العراقية، نظراً لما اتسمت به ثقافة المرأة بالشحة والندرة قياساً لابداع الرجل. فثقافة المرأة العراقية تواجه عدة ضغوط وقيود واشتراطات داخلية وخارجية وهي تقف حائلاً دون تطورها وانضاجها فالمرأة لا تأخذ الفرص الكافية لممارسة حقها في خلق ثقافة عراقية حديثة، بل تمارس ضدها ضغوط مزدوجة من داخل الاسرة وكذلك الدولة لذا ظلت عطاءاتها محدودة وضعيفة وبناءاً على التوصيات التي اقرها مؤتمر المثقفين الذي اقامه مبدعو العراق برعاية السيد وزير الثقافة السابق مفيد الجزائري وما أولته الورش الثقافية في ذلك المؤتمر من الاهتمام بالثقافة العراقية ومنها أدب المرأة، ومن خلال ورشة ثقافة المرأة التي اشتركت بها نخبة من المبدعات العراقيات تقرر ان يكون للمرأة منتدى ثقافي تبرز فيه ابداع المرأة في مختلف المجالات واظهار الانجازات الادبية للرائدات في الحركة النسوية الادبية ومنهن الشاعرة نازك الملائكة والشاعرة لميعة عباس عمارة.. والروائية لطيفة الدليمي والقاصة سافرة جميل حافظ وسواهن والاهتمام بعطائهن المتميز ووضع أسس قانونية لحماية المرأة وثقافتها ومطالبة المنتدى بحقوقها ومتابعة تطوير الطاقات الشابة التي تبشر بعطاء جيد.

ان المنتدى يمثل الخطوة الاولى والاكيدة لخلق

يستحق هذا الجهد. وجرت قراءة لبعض قصائد الشاعرة الرائدة نازك الملائكة.

٢.كانت الجلسة الثانية مكرسة لادب الطفل في العراق في يوم ٢٠٠٦/١/٢ للدكتورة طاهرة داخل الباحثة والمتخصصة في أدب الطفل.. واستهلت محاضرتها بنذة عن تاريخ قصة الطفل في العالم.. حيث لم يظهر أدب الطفل الا في القرن السابع عشر على يد الشاعر (تشارلز بيرو) الذي قدم مجموعة حكايات عام (١٦٧٨م) لكنه ما لبث ان اصدر مجموعة ثانية لتنطلق بعدها الكتابة للاطفال في عدة دول في اوربا وفي بريطانيا اتخذ أدب الاطفال في البدء منحى الاصلاح والارشاد. وبعد اسهاب مطول في أدب الطفل في العالم.. تم التأكيد على ظهور أدب الطفل بالعراق ومن الاسماء العراقية التي تبنته هي عبد المجيد يوسف، وسامي رفائيل بطي، محمود احمد السيد الذين كتبوا قصصاً وترجموا الكثير من القصص والقصائد والحكايات من أدب الشعوب.

وتمثلت الريادة الفنية الحقيقية بعد ذلك بصدور مجلتي (المزمار) و (مجلتي) عام ١٩٦٩ وتأسيس دار ثقافة الطفل.. وأستقطاب اسماء ادبية معروفة امثال عبد الرزاق المطلبي وجعفر صادق، وطلال حسن، وفاروق يوسف، وحسن موسى وآخرين. وجرت اثناء الجلسة مناقشات شارك فيها الشاعر جليل خزعل والقاص مهدي على الراضي والدكتور شاكر الصراف.

٣. وكان موضوع الجلسة الثالثة عن (الروائيات العراقيات) القاها حميد المختار في صباح الاثنين الموافق ٢٠٠٦/١/١٦ على قاعة الاتحاد في الاندلس وقدمته رئيسة المنتدى القاصة نعيمة مجيد بكلمة موجزة عن السيرة الذاتية، وعرفت بمنجزة الادبي وبعدها تحدث المحاضر عن الذات المبدعة عبر تدوين السرد الانثوي، حيث قال: لا ادري كم من المرات التي بحثت فيها عن نص يمثل فهم الانثى للعالم وهو لا يعدو ان يكون سرداً منصفاً للذات غير القابلة على التصدع او التراجع. ودخل باب السياسة وصار يعرف بالكتابة من وجهة نظر نسوية عموماً. وانتقل المحاضر في مجال السرديات الانثوية في العراق.. مشيراً الى وجود انحسار هائل لصيرورة المرأة المبدعة، بدخولها في عملية الاختباء والنكوص متخذة برقعاً خاصاً غاصت في ظلماته.

واختتمت الجلسة بمداخلة القاصة سافرة جميل حافظ التي اكدت من جانبها ان الظلم الذي وقع على المرأة تجسد بوسائل الاعلام من العصر الجاهلي حتى الوقت الراهن.. ومن خلال كتابة الرجل عن المرأة، في القصيدة او القصة او الرواية.. وكل فنون الكتابة التي تتعلق بشأنها.

٤. وجاءت الجلسة الرابعة في ٢٠٠٦/١/٣٠ عن مسرح الطفل واشكالياته، ألقت المحاضرة الدكتورة فاتن الجراح.. وتحدثت في بداية الجلسة تحدثت القاصة نعيمة مجيد عن المسرح، ونشأته في

العراق ومراحل تطوره على ايدي وطاقات ومواهب ابداعية عراقية من فنانينا المكافحين الذين عشقوا المسرح والتمثيل والاخراج المسرحي واشادت بالدكتورة فاتن الجراح لانها وضعت اضاءات مشرقة في مسيرة الحركة المسرحية العراقية وواكبتها بجدية وثبات من اجل توسيع قابليات الطفل ونموه على الرؤيا الامثل في تطلعاته المستقبلية.

وقد غادرت الدكتورة فاتن الجراح العراق عام ١٩٧٥م مضطرة لتكمل دراستها الماجستير في جكوسلفاكيا وحصلت درجة الامتياز في الاخراج المسرحي ١٩٨١ وشهادة الدكتوراه عام ١٩٨٨م في الاخراج المسرحي للطفل. عملت في برنامج (افتح يا سمسم) في الكويت لمدة ثلاث سنوات. وهي استاذة في جامعة وهران في الجزائر وقد عادت الى الوطن بعد سقوط النظام وعينت مديرة في دار ثقافة الطفل.. ولها عدة اعمال مسرحية للاطفال.

واوضحت الدكتورة فاتن الجراح في محاضرتها العلاقة بين المسرح وتربية وتنمية الذائقة الفنية من الطفولة وحتى الشباب وتأثيره في شخصية الطفل، ودعت الى اقامة الندوات والمؤتمرات العلمية التي تعنى بالمسرح التربوي (مسرح الاطفال والمسرح المدرسي) وابراز دوره في تنمية الجوانب المعرفية والمهارية والوجدانية لدى الاطفال. ودعوة الكتاب والتربويين المهتمين بشؤون المسرح التربوي الى كتابة نصوص مسرحية تعليمية تلائم المستويات

العمرية للاطفال والشباب، وتنمي الجوانب المتعددة لشخصياتهم ومخاطبة الجهات المعنية باستحداث مادة للتربية المسرحية في المقررات المدرسية. واعداد المختصين وتأهيلهم تربوياً في المسرح التربوي في المعاهد والمؤسسات التعليمية.

وفي نهاية المحاضرة طرحت عدة آراء من قبل الحاضرين منهم الاستاذ علي حسن الفواز والشاعر علي حمدان الفالح والقاص محسن ناصر الكناني.

حيث ذكر الفواز المقترحات لتفعيل الجهد المسرحي، حيث لا يعول على الجهات الثقافية حصراً كأتحاد الادباء او وزارة الثقافة بل هناك منظمات مجتمع مدني وهي القطار الذي يرحل الى العالم ونشخص الخلل الحقيقي في الثقافة المسرحية.

ويمكن ان نسهم في دعم الحركات الثقافية في المدن الفقيرة المزدحمة بالكثافة السكانية مثل (مدينة الثورة – والشعلة... وغيرها) والكل يتفق معي بوضع خطة طوارئ لانتشال المسرح من الهوة التي هو

ماضٍ فيها الآن.. وأنشاء النوادي المسرحية في هذه الاحياء.

٥. وفي يوم ٢٠٠٦/٢/١٣ كانت المحاضرة عن تجربتين شعريتين لشاعرتين رائدتين والمقاربة والمقارنة بينهما هما الشاعرة نازك الملائكة والشاعرة د. عاتكة الخزرجي.. وكان المحاضر الشاعر جبار سهم السوداني، وبالاشتراك مع الاستاذة هيفاء الهيمص.

ادارت الندوة القاصة نعيمة مجيد واعطت فكرة سريعة من كل شاعرة، ثم استعرضت السيرة الذاتية للمحاضر جبار سهم السوداني الذي عمل في الامارات العربية المتحدة كأستاذ اللغة العربية وعلم العروض وفن الموشح وقواعد النحو العربي في معهد الدراسات الموسيقية.. ثم انتقل الحديث الى الدكتورة عاتكة الخزرجي التي دعاها بـ (ولادة بنت وهبي الخزرجي) لوشائج بينهما في الشعر والسلوك.

والشاعرة عاتكة كانت تسخر وتحتج على قصيدتي (النثر والحر) وهي من شاعرات العمود. وكانت في الالقاء الشعري تخلب الالباب والافئدة لاسلوبها وتمكنها. وسلطت الدكتورة هيفاء الهيمص على جوانب مهمة من حياة الشاعرة عاتكة الخزرجي ثم اعقبها بالتتابع د. خليل محمد ابراهيم ومحمد يونس والصحفي كاظم السعود وجاءت هذه المداخلات لتغني المحاضرة وتضيف لها ما يستحق الاضافة.

٦. وكانت الجلسة السادسة احتفالية لمنتدى لس

نازك الملائكة (بعيد المرأة العالمي) متوجاً بقراءات شعرية ومن كلا الجنسين في يوم ٢٠٠٦/٣/٦ وقد تزامن مع تأبينية الشهيدة اطوار بهجت.. ودُمج الحدثان ليكون احدهما جسراً للاخر، حيث قررنا ان نتحدى ونصنع من احزاننا افراحاً ومن افراحنا عطراً زكياً تعبق به ارواح الشهداء الخالدين ودماءهم الطاهرة نهراً يوصل للحياة والامل.. فلتحتفل المرأة بعيدها ولتؤبن الشهيدة اطوار مثال الصمود والعطاء وهي تؤدي واجبها المقدس وقد نالت الشهادة في اصعب الظروف التي يمر بها شعبنا.. وجاءت الاصبوحة مزيج من الالم والفرح بمشاركة المنتدى نادي الشعر وحضرها جمع غفير من أدباء وأعلاميين أبرزهم الاستاذ د. مفيد الجزائري وزير الثقافة السابق لوزارة الثقافة، وعضو مجلس النواب العراقي. حيث قرأ كلمته بهاتين المناسبتين تلتها كلمة الامين العام الاستاذ الفريد سمعان وكلمة رئيسة المنتدى القاصدة نعيمة مجيد حيث قالت: سلاماً ايتها الاخت والام الشهيدة، سلاماً لشهيدات العراق جميعاً.. مستذكرة المراحل التاريخية التي مرت بها المرأة العراقية.

قدم الجلسة كل من الشاعر عمر السراي والقاصة ايناس البدران.. وجاءت القراءات الشعرية والكلمات على روح الفقيدة الراحلة لكل من الشاعرة رنا جعفر ياسين والشاعرة اطياف رشيد والشاعرة نسيم الداغستاني.. كما القت كلمة رابطة المرأة

العراقية د. خيال الجواهري.

٧. ومحاضرة الجلسة السابعة جاءت بعنوان (الادب الخمسيني الرائد) القاصة سافرة جميل حافظ انموذجاً في يوم الاثنين الموافق ٢٠٠٦/٣/١٣ .. قدم المحاضرة الناقد والفنان قاسم مصطفى والقاصة سافرة جميل حافظ خريجة كلية الاداب في الخمسينيات من القرن الماضي لها مجموعة قصصية بعنوان (دمى واطفال) سنة ١٩٥٦ واخرى بعنوان (١٤ قصة) سنة ٢٠٠٣.. وقد اشتركت في الكثير من المحافل والنشاطات الوطنية.. وكانت من المؤسسات في رابطة المرأة العراقية في العقد الخمسيني وزاولت الكتابة الصحفية ووقفت ضد الظلم والطغيان وسجنت لفترة من قبل النظام السابق.

اما الناقد والفنان جاسم مصطفى فله كتابات شعرية وقصصية وشارك في المعارض التشكيلية داخل العراق له معرض فني شخصي اقيم على قاعة الدروبي بعد سقوط النظام. وتحدث القاص جهاد مجيد في مداخلة له عن القاصة سافرة جميل حافظ وادبها الرائد وما له من دور كبير في رسم المعالم الشخصية البغدادية في ذلك الادب.. كما وقد كرم الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق القاصة الرائدة حيث قدم لها الامين العام للاتحاد الفريد سمعان اكليل من الزهور كهدية رمزية متواضعة لرائدة كبيرة.

٨. اما الجلسة الثامنة فقد قدم فيها الناقد الدكتور قيس كاظم الجنابي محاضرة عن (الرؤية الانثوية في السرد القصصي.. في يوم الاثنين الموافق ٢٠٠٦/٣/٢٧ واستذكر الناقد الادب النسوي في مراحله التأسيسية وتطوره معتبراً اياه رافداً مهماً في الادب العراق، وذكر الاديبات العراقيات منهن القاصة لطيفة الدليمي وسافرة جميل حافظ وهدية حسين ونعيمة مجيد وغيرهن.. ونوقشت المحاضرة من قبل الحاضرين واعطوا مداخلاتهم ومنهم القاص شوقي كريم والشاعر جمال الهاشمي.

٩. جلسة المنتدى التاسعة كانت احتفالية بالشاعرة الرائدة لميعة عباس عمارة والتي تزامنت مع عيد العمال العالمي في يوم ٢٠٠٦/٥/١ وتضمنت الاحتفالية كلمة القاها رئيس الاتحاد الاستاذ فاضل ثامر وكلمة المنتدى للقاصة نعيمة مجيد وكلمة الامين العام الاستاذ الفريد سمعان حيث قال عن حياة الشابة الجميلة المرهفة التي سعت بكل ما لديها من طاقات من اجل شعبها ووطنها، وكانت زميلة السياب في دار المعلمين ببغداد، وكان السياب يتمنى ان تبتسم له لميعة وكانت تبتسم فعلاً لكن السياب كان يطمح بكل فتيات دار المعلمين وهذه عقدة السياب، لميعة مناضلة شاركت في التظاهرات كما طوردت عام ١٩٦٣. وكان الجواهري يحتفي بلميعة وانا سعيد اليوم أحتفي بها معكم.

كلمة الباحث والكاتب حسين الجاف، اكدت على

دور لميعة الشعري في الشعر العراقي والعربي. واشار، ان احدكم لم يشر الى كتابات لميعة النثرية، وهنا اود ان اشير الى كتابتها عدة مقالات نشرت في مجلة (ألف – باء) ولازالت اذكر مقالتها الجميلة التي كتبتها عن ١١ آذار وعيد نوروز ولازال الادباء الكرد يذكرونها، تحية لهذه الشاعرة الكاتبة الرائعة، وتحية لمنتدى نازك الملائكة.

وتألق علوان السلمان في كلمته النقدية والتي كانت بعنوان (لميعة عباس عمارة على اوتار العامية والفصحى) وقد عبرت في قصائدها عن عواطفها المكبلة بقيود المجتمع حيث كانت واعية للازمة التي تحيط بها.

وبدأت القراءات الشعرية للشاعرات العراقيات المبدعات وكانت القراءة الاولى للشاعرة فائدة آل ياسين والتي قرأت قصيدة بعنوان (اخشى) وفيها نقد واضح لعدم دعوة النساء للمشاركة في المربد، واعربت عن رغبتها بتسجيل امتعاضها واعتراضها على عدم دعوتها ودعوة الشاعرات الى المربد.

وقالت بعد قراءة قصيدتها انها خطوة الى الوراء بالتأكيد في العراق الجديد ومما جاء في القصيدة:

اخشى ان احضر في مربدنا الشعري لهذا العام
فلأن الشعراء والوزراء والخلفاء والامراء
منعونا ... ورمونا
بحجارة من سجيل سوداوية
وإنْ طلقت العالم
بثلاثة طلقات لارجعة فيها
جاءتني التهمة جاهزة
من أني امرأة سلبية !

كما وألقت الاستاذة هيفاء الهيمص كلمتها والتي بعنوان (كوكب في سماء الرافدين، لميعة عباس عمارة) تحدث فيها عن شاعرية لميعة المتميزة والتي امتاز رقتها وعذوبتها اللغوية.

وقد قرأت الشاعرة منى السبع قصيدة لها، والشاعرة بلقيس العزاوي، والشاعرة مسرة حميد، بعنوان (جراحات) وجاء فيها:

يموت الضوء في بلدي
تنطفئ القناديل
تزدهر المزابل
وتنتشر الجرذان بسرعة رهيبة
في الشوارع وصالات الولادة الحديثة
والامريكي القبيح
يحرث ارضي ببسطاله !

وقرأت بعدها الشاعرة علياء المالكي قصيدة بعنوان (رصاصة في القلب) ثم قرأت بعدها الشاعرة سمارا غازي قصيدة بعنوان (الفراشة الهائمة) وفي نهاية الجلسة قدم رئيس الاتحاد الهدايا التكريمية/ وبعدها توجه الجمهور الى قاعة عرض للفنان أياد صادق وافتتاح معرضه في قاعة الاتحاد وتضمن المعرض عدد كبير من التخطيطات والرسومات

الهادفة.

١٠. وكانت الجلسة العاشرة احتفالية وتكريم الشاعرة الكردية الرائدة في الشعر العراقي د. نسرين محمد فخري بتاريخ ٢٠٠٦/٥/١٨.

وضمن الجلسة شخصيات ثقافية من الوسطين العربي والكردي وطرح المنتدى انموذجاً يحتذى به بالعهد الجديد، وفق الروح المؤمنة بالعراق الجديد، التعددي الديمقراطي الفدرالي، حيث رحبت عريفة الحفل الشاعرة اطياف رشيد بالحاضرين وكان من بين الحضور اعضاء من البرلمان العراقي – وقد ألقى رئيس مكتب الثقافة الكردية والنائب للامين العام في الاتحاد – الاستاذ حسين الجاف كلمته، مشيداً بالدور الريادي والتاريخي والنضالي الطويل والممتد منذ الخمسينات والى يومنا هذا للشاعرة الكردية نسرين فخري – واقامتها شبكة من العلاقات الواسعة مع المد التقدمي – ومعبرة عن الود المتمثل لتعبئة الجماهير المنسحقة لتكريس قضيتها الكردستانية الحالمة بالثلج والجوز والبلوط، الذي يعانق شفاه جبال كردستان العاشقة للحرية ابداً..

وقدم الاستاذ فاضل ثامر رئيس الاتحاد كلمته مرحباً بالشاعرة الكبيرة وثمن انجازها الغزير، وجهود المرأة العراقية بشكل عام ومن كل القوميات الكردية والعربية والتركمانية والسريانية وغيرها..

كما استرجع الفريد سمعان الامين العام للاتحاد ذكرياته مع الشاعرة في عهد الجمهورية ١٩٥٨م، حيث قال: كانت الشاعرة الشابة تميل الى التطلع والتعلم من الكبار وها هي الان رائدة واديبة عراقية حقاً نحتفل بها جميعاً بكل فخر واعتزاز. وقد ألقى الدكتور رؤوف عثمان من البرلمان العراقي كلمته باسم اللجنة الثقافية لمجلس النواب حيث قال: احييكم جميعاً واشكر حضوركم المسؤول والمعبر عن آيات الاخلاص والوفاء.. ونحن الان امام بادرة جميلة واحساس واعٍ بذاكرة الثقافة العراقية الحرة التي تكون الثقافة الكردية وجيب قلبها ونبض شرايينها وانها وفاء ازاء الابداع الكردي. الذي غدا زهرة حمراء متألقة تزيد حزمة الورود العراقية جمالاً وضياء واريجاً. كما اشادت رئيسة المنتدى القاصة نعيمة مجيد بالمرأة العراقية المبدعة حيث قالت وكما عودكم المنتدى دوماً بلقائه مع المبدعات العراقيات وتكريم الرائدات منهن اللواتي تدفقن ابداعاً مع سيول الادب الانساني.

١١. الجلسة الحادية عشرة مع الشعر النسوي السرياني حيث قدمها محاضراً الباحث والكاتب نزار حنا الديراني في يوم الاثنين ٢٠٠٦/٥/٢٩ وقد استعرض في أوراقه المشوار الطويل الذي قطعه الشعر السرياني الذي لا يحظى بالاهتمام نتيجة ظروف عديدة وعلى رأسها عدم الاهتمام به من قبل السلطات ووضع خطة عمل لتطوير كافة الوان الادب