

حکمت الحاج

# مبادرات

نقدیات معاصرة

مومنت  
کتاب رقیمة

Initiatives

Contemporary Criticisms



حكمت الحاج

مبادرات

نقديات معاصرة

مومنت كتب رقمية <sup>TM</sup>

كل الحقوق محفوظة

مومنت <sup>TM</sup> © 2021

*All rights reserved*

*Moment, Books & EBooks<sup>TM</sup>*

*Copyright © 2021*

*www.moment4all.wordpress.com*

*tuniment@gmail.com*

*The views and opinions expressed by the author do not represent the views, beliefs or opinions of Moment Enterprises and its employees.*

---

*Copyright©2021, Hikmet Elhadj*

*This work is license under a Standard Copyright*

*License. All rights reserved.*

إلى:  
شربل داغر،  
ولا يمكن أن يكون غير ذلك.







## بينَ حلمٍ ومصيرٍ: خلدتة وتَنوعٌ في المشهد الشعري العربيّ

أوصى الشاعر الأنكلوأمريكي، ت. س. أليوت، الناقد حين يبرّر وجوده أن يعمل ويسعى لضبط نفسه من أية أهواء قد تتعرض لها كلنا كبشر، وأن يحل خلافاته مع أكبر عدد ممكن من زملائه حتى يصلوا في البحث المشترك إلى الحكم العادل الصحيح.

لقد كانت مسيرة الشعر العربي منذ عصر الجاهلية، تمشي كقافلة وئيدة، وبين الفينة والأخرى، يتخلف البعض ويتساقط البعض ويخرج عن خط السير البعض الآخر، ولكن القافلة كانت تسير، وكانت التحولات والتبدلات تصيب القصيدة، خاصة في متنها ومضمونها. ولذا فإنه ليس من الصحيح القول أبداً أنّ القصيدة العربية هي حال واحدة من الجاهلية حتى الثورة الشعرية عند منتصف هذا القرن، بل كانت التغيرات تطالها وتناولها.

وبالاحتكام إلى مقولة ت. س. أليوت الواردة أعلاه، فقد كانت تلك المسيرة الشعرية، شئنا أم أبينا، في أحيان كثيرة تستجيب إلى روح العصر وتقدم مساهمات جمة فيما يخصّ إشكاليات المُساءلة والجواب كثنائية ذات تحقق فلسفي واجتماعي في الحاضنة الحضارية الكبرى للأمم. فمثلا قصيدة لجميل صدقي الزهاوي لا علاقة لها بأخرى لابن هاني الأندلسي، كما هذه بالنسبة لشاعر مثل ذي الرمة، إلّا من حيث أن جميعها تنتظم في بناء عروضي وأسلوبوي واحد، وليعذرنا علماء العروض فلربما لا يكون حتى هذا البناء واحدا. ولكن تلك مسألة أخرى.

وباطلالة العرب على العصر الحديث، وبانفتاح طبيعي على معطيات الحداثة والتحديث والتحصّر والتمدن في البلاد الأوروبية، أخذ الشعر العربي يتحول باضطراد، وأيضاً، بالطريقة السلمية والسليمة إياها، من حيث أن التبديل والتحول كان يطلال المتن دوماً، عبر تبدل الرؤية والموقف من العالم، وزاوية النظر إلى الأشياء، والعلاقة بين اللغة والتراث والعصر. وبدأت القصيدة العربية تنوع وتسير باتجاهات واضحة من جهة الدلالة والموقف، فنشأت حركات التجديد في المهجر، وتكونت جماعة "أبوللو" في مصر وتمحورت أنشطتها حول مجلتها الرائدة بالاسم نفسه، ثم جماعة "الديوان"، وظهر الاتجاه الرومنطقي في الشعر العربي إلى جانب الاتجاه الرمزي والبرناسي، وظهرت أسماء لامعة مثل "صلاح لبكي" و"بشر فارس" و"خليل مطران" و"سعيد عقل" و"أبو القاسم الشابي" و"بدوي الجبل" و"محمد مهدي الجواهري"، وغيرهم.

إذن، فقد كان الشعر العربي يسير متأبطاً تاريخه باتجاه التقدم نحو العصر ومركزه الحضاري بشكل تتابعي منطقي. ولكن ما الذي حدث في هذه الفترة بالتحديد، أقصد نهاية الأربعينات، الأمر الذي أدى إلى حصول انحراف في مسيرة القافلة؟

والآن، وقبل الإجابة على هذا السؤال، لننظر إلى القصيدة من جانب آخر نعتمد فيه التاريخ الاجتماعي هذه المرة. إذ أننا سنستطيع أن نلاحظ أنّ ذلك "القطع" أو الانحراف الذي حصل في البنية الشعرية، له ما يناظره تماماً، على مستوى البنيتين الاجتماعية والسياسية. ففي الوقت الذي كانت فيه البورجوازية العربية تضع اللبنات الأساسية لليبراليتها وبرنامجهما الاقتصادي متمثلاً ذلك في التجربة البرلمانية والتعددية الحزبية والانفتاح على الغرب ونقل الخبرات العلمية المطلوبة في مجال الصناعة والتجارة والإدارة والمال، وفي الوقت الذي كانت فيه البورجوازية العربية تقود حركة إحياء التراث والنهضة، و"طلعت حرب" الذي أنشأ "بنك مصر" يبنى داراً للأوبرا ومعهداً للتمثيل

ويعضد مشاريع تتعلق ببعثات إلى أوروبا لدراسة الفنون والآداب، فإذا بكل هذا يجهض دفعة واحدة وينتهي الدور التاريخي للبورجوازية العربية كطبقة مستنيرة لها دورها الفاعل في بناء النهضة وفي التمهيد للتحول الاجتماعي المقبل متمثلاً بالثورة.

لقد كان التحول مفاجئاً، والثورة جاءت في غير أوانها، مما يبيح لنا أن نسمي ما حصل "كسراً" أو "قطعاً" في المسيرة، إذ أنه قد منع حصول أي تطور لاحق يمتلك سمة الإيجاب، وعمد إلى إظهار كل ما يغذي سمة السلب. وهذا "القطع" إنما تمكّل في صعود قوى جديدة إلى واجهة الصراع جاءت في مجملها لكي تجهض دور الليبرالية العربية ولكي توقف مشروع النهضة، وكان شعار هذه القوى الجديدة الرئيسي هو "الأصالة والمعاصرة"، وكان هذا في بنيتها التاريخية اللاواعية تتويجاً لمسيرة التوفيق/التلفيق التي بدأت مع المعلم الثاني الفيلسوف أبي نصر الفارابي في كتابه "الجمع بين رأي الحكيمين أفلاطون وأرسطو" ومفتتحاً لمسيرة "توفيق/تلفيق" جديدة ابتدأت بهذه الثنائية التي تجمع بين الغرب من جهة، وبين العروبة والإسلام من جهة أخرى.

أمّا على صعيد الشعر، فقد حدث فيه ما كان يكافئ هذا تماماً. إذ صعد رهط من الشعراء ذوي الجذور الريفية ليأخذوا أماكن جديدة لهم على خارطة الصراع في حركة تشبه الانقلاب العسكري إن صحّ التشبيه، وكان من نتائجه المباشرة الإجهاز على معظم المنجزات الشعرية العربية وتطوراتها المضمونية والعودة بالقصيدة العربية إلى نظامها العمودي في المتن والمضمون، على أن يتخذوا لها لبوساً مستعاراً من الغرب هو الشكل العنقودي الذي رتبوا على وفق وعائه أسطرهم الشعرية. ونعلم أنّ هذا الشكل العنقودي الذي رأوا فيه ثورة في الهندسة البنائية للقصيدة العربية لم يكن سوى "عمود" الشعر الإنكليزي وتقليديته السائدة البائدة. وهكذا تمت بعثرة الكلمات على بياض

الورقة، وكان هذا بجد ذاته أيضا توفيقا/ توفيقا بين العرب والغرب تحت شعار الأصالة والمعاصرة.

وفي غمرة هذا الاحتفال على الخرائط، وباعتماد المقرب السياسي كعامل تصنيف، نستطيع أن نؤشر للشعر العربي ثلاثة اتجاهات:

أولاً) أصحاب اليمين وهم أصحاب الرؤية الثبوتية واليقينية، كلاسيكيون وإن تحدثوا، سلفيون وإن تقدموا، يجلسون تحت عمود الخيمة إذ لم يعد لهم مكان بعد الآن في الثورة والتغيير.

ثانياً) أهل اليسار وهم أصحاب الرؤية الشكوكية غير المتيقنة، ثوريون رافضون لما سبق، ويقطعون مع كل التراثات، يكتبون تحت لواء الحداثة ما يسمونه شعرا حرا أو قصيدة نثر، يتناولون على كل شيء ولا يعيرون أهمية تذكر للتاريخ الأدبي.

ثالثاً) أهل الوسط وهم الكثرة الغالبة. محافظون إصلاحيون يجلسون في "المآبِن". يلفقون أيضا أو يوفقون بين اليمين واليسار. كتبوا شيئا أطلقوا عليه اسم "شعر التفعيلة"، وهو شعر محافظ، يأخذ من اليمين عموديته وقاموسيته وبلاغته وجزالته، ومن اليسار يأخذ قدرة النثر على التركيز، الشك، الابتعاد عن القاموس، كسر المألوف. وباختصار، فإنّ المقترحات والارتدادات التي تأتي من هذا وذاك يأخذها أهل الوسط كشيء ناجز ويهضمونها ويحولونها إلى شعر نصطلح على تسميته الآن ودائما بالشعر العربي الحديث أو الجديد أو المعاصر.

وإذا كان خير من يمثل التيار الأول هو شاعر العرب الأكبر محمد مهدي الجواهري ومن لف لفه من شعراء العمود، وإذا كان ممثل التيار الثاني بحق هو أنسي الحاج، فإنّ التيار الثالث يبتدئ ببدر شاكر السياب ولا ينتهي،

لحد هذا اليوم في الأقل، بنزبه أبو عفش أو فوزي كريم، فالقائمة طويلة، والمنضوبون تحت اللواء هذا هم أكثر.

والسؤال الفارض نفسه: إلى أين تمضي بنا قافلة الشعر العربي الآن؟

إذا كان الفلاسفة يقولون بأنّ السبب الرئيسي لبقاء هذا العالم هو وجوده، فإنّ هذا يبدو سببا واهيا لمجرد التفكير في أنّ العالم سيبقى إلى الأبد، ولكن من دون أن يفعل شيئا. وبين العالم هذا، العالم العياني، وبين العالم ذاك، العالم الآخر الذي في الحلم، ربما تتناوس الحقيقة ما بين حقيقة الشعر وحقيقة الشاعر. الشعر حقيقي أكثر من أي شيء آخر، وحقيقته هذه لا تظهر إلاّ في عالم بديل، عالم الهناك، حيث الشاعر يقود مسيرتنا. وما بين الحلم هذا وتحقق المصير تكون تلك المسيرة التي يقودها الشعراء. ولكن هذه المسيرة هي طريق بلا غايات. وأية غاية يريتها المرء من الشعر؟ اللصوص وحدهم كما يقول "شارل بودلير" هم الذين يقتنعون بأنّه لا بد من نجاحهم، وإنهم فعلا لينجحون دائما. أمّا الشاعر فإنّه ثمة الكثير من عدم الجدوى في أي بحث عن غاياته.

إنّ أية ثقافة تريد أن تكون إنسانية، عليها أن تضمن للشعر مكانته وسموه في عالم مزحوم بالتوتر والترقب والقلق والامتهان، وبوضع تعرض فيه كرامة الإنسان وأمنه إلى امتحان قاس، وفي امتحان كهذا لا شيء أكثر مضايقة للشاعر من هؤلاء الذين سيسألونه عن معنى شعره.

إنّ الشاعر هو الإنسان "القول" أكثر منه الإنسان "العارف" أو الإنسان "الفاعل". هكذا يكتب "رالف والدو إمرسون"، وهو يعرف الشاعر بأنه ثروة مشتركة. والشاعر الحق يعرف بأنه يعلن للآخرين ما لم يقله أحد من قبل. فالتكلف أو التصنع لا يميز الشاعر، بل الطبيعة هي التي تحدد للشاعر من يكون. وليس الوزن وليست القافية هما ما يصنعان القصيدة، بل هي "القولة" الموسقة التي تصنع. وهنا الفكرة بالغة الحيوية والإنتقان ولها معمار

خاص بها، وتزين القصيدة بشيء جديد. والشكل المنظوم هنا ليس شيئاً  
بذي بالٍ في هذا التصوّر.

إنّ العالم مدعو بكل إيمانه لإعادة الاعتبار إلى الشاعر الذي لا يريد سوى  
أن يعكس صورة هذا الكون الذي قُذِف إليه مصادفةً، وذلك عبر كلمات  
سرية ومبهمة، وأن يجعل هذا الكون حاضراً في الإنسان نفسه كعالم بديل  
للعالم "الهنأ والآن"، ويعطيه وجوداً جديداً ذا محتوى إنساني جديداً، ومن ثمّ  
يفرض عليه رؤياه.

-----  
هوامش ضرورية: /

\* كان هذا المقال قد نشر على صفحة "ثقافة" في جريدة الجمهورية ببغداد  
عام 1995. وحكايته تتلخص في إن الشاعر عبد الزهرة زكي نشر مقالا  
تحت عنوان " في الركود الشعري العربي، المصائر والأحلام" على صفحة  
"ثقافة" بتاريخ 27-5-1995، ثم عقب عليه الناقد حمزة مصطفى بمقال  
تحت عنوان "أحلام ومصائر مؤجلة" بتاريخ 19-6-1995 على الصفحة  
نفسها. وجاء مقالنا هذا والذي نشر في 27-6-1995 بمثابة ردّ على  
المقال الأول من حيث توضيح واستثمار بعض من قضاياها القابلة للنقاش،  
وكذلك طال هذا الرد بعضاً مما أورده المقال الثاني من أفكار وتصورات.

## الكلام المستعاد: منعطف وتجاوز ومحبات

كان عمري أحد عشر عاما في مدينة الحلة مركز محافظة بابل تلميذا، عندما اندلعت ثورة الطلاب في باريس عام 1968 لتجتاح بعدها فرنسا ثم أصقاع أخرى من العالم المترامي الأطراف. وكان علي أن أنتظر أحد عشر عاما أخرى لكي أتمني إلى تلك الثورة روحا وموقفا، خاصة بعد اطلاعي على كتاب د. حسن صعب "ثورة الطلاب في العالم" والذي كان لي بمثابة "الأورغانون" اليومي لحركة وعيي وتفكيري وكتابتي.

ولكن كان علي أن أنتظر أحد عشر عاما أخرى لكي أكون في بغداد شاعرا وصحافيا، وألتقي لؤي حمزة عباس، قصاصا بصريا نادرا، ملامح عبقريته تتضح من إناء كتابته على قلمها وبكورتيتها في ذلك الوقت، من خلال لقاء يعبر عنه "وودي ألن" أحسن تعبير عندما يسميه في أحد أفلامه بلقاءات "النوع الثالث".

قيل عن حركة آيار في فرنسا، أيام ما عُرف حينها بثورة الطلاب عام 1968، إنها "استعادة للكلام".

وتحت هذا العنوان وضعت مخططا لكتابة "الكلام المستعاد": قصائد نثر موجزة غاية في الإيجاز، ليس من باب البلاغة فقد كنت ضدها ولا زلت ربما، بل من باب الشعر كما كنت أراه تلك المرحلة من حياتي. وبدأ التنفيذ قولا وفعلا منذ العام 1991.

الكلام المستعاد، هو الكلام الذي أعاده الإنسان، صاحبه الشرعي، إليه عنوةً. هذه الاستعادة هي حدث. وهي ككل حدث آخر، نقطة تقاطع لعدة أحداث كلها جائزة، ولكن الفعل الذي يعبر عن الصدفة يؤلف بين الجوازات.

من تلك الأحداث كان عقد الصداقة الذي جمعي مع لؤي حمزة عباس، ومن تلك الجوازات كانت سفراته المكوكية صعودا نزولا من البصرة إلى بغداد إلى البصرة، وكان مدار ومثار أحاديثنا هو قصصه التي كان يكتبها بعناية صائغ فضة، والتي سيجمعها فيما بعد لتظهر في كتاب، وأيضا "الكلام المستعاد" الذي ستجمع قصائده لتظهر بعد ذلك في كتاب بعد خمس سنوات، في البصرة تحديدا، في نسخ محدودة، بقلم وريشة وتصميم وإخراج لؤي حمزة عباس، وليس غيره.

يقول الفيلسوف "بول ريكور" عن "المنعطف" أنه حدث مؤسس، ولكن، هذا الحدث بوصفه كذلك، هو واقعي. إنما الأساس في الدلالة المعبر عنه بكلام مبین. فالتأرخة هي إخبار عن الحرية أطلق عليه الإغريق اسم أسطورة بمعنى قصة دالة.

بالنسبة لي كان الكلام المستعاد منعظا شعريا، لكنه كان منعظا في التاريخ الشخصي أيضا. بل كان درسا في المحبة وآخر في الجمال، وفي التأزر والانغماس في الصداقة الحقة. أخذ لؤي حمزة عباس على عاتقه تقديم نسخة للطباعة مخطوطة بريشته وصنع لها الغلاف كذلك، واقترح بنفسه الصفحة الأخيرة من الكتاب (كما ستلاحظونه في الصور المرفقة) بوصفه مخطوطا شعريا قديما، لتظهر الطبعة الأولى لهذا الكتاب الشعري بواقع مائة نسخة فقط وعلى النفقة الخاصة، ذهبت كلها إلى الأصدقاء والصدقات محبين ومحبات ومهتمين بالشأن الشعري ومهتمات، وكم كانوا كثيرا في بغداد، وكم هم ما زالوا كثيرا على عهودهم ماضون.

قلت إن "الكلام المستعاد" علمني درسا في الصداقة الحقة، منّي وإليّ. فقد حظي هذا الكتاب الذي ما هو إلا ما يناهز المائتي قصيدة نثر قصيرة المنزوع مكثفة الطول، بطبعات ثلاث، أولاها ما نحن الآن في صدد الحديث عنها وكانت صدرت عام 1996، بالبصرة كما أسلفنا القول، وثانيها كانت في

تونس حيث أصدرت مجلة "الحياة الثقافية" الشهرية التي تنشرها وزارة الثقافة التونسية ديوان "الكلام المستعاد" كاملا وذلك ضمن ملف خاص عن قصيدة النثر جاء في العدد 102 الصادر في شباط فبراير 1999، مع إضافة قصيدة جديدة اليه وكانت عن، من، إلى، حول صديقي لؤي دعوي أنقلها هنا كاملة:

(تذكار لؤي حمزة عباس..)

.. لقد أخذنا الحياة

في نجوى هناءاتها

على محمل الشعر

فكيف تُرى بعد الهنئات

أخذتنا الحياة؟).

ونظرا لاعتبارات النشر في المجلة فان هذه الطبعة أتت بدون المقدمة الرائعة التي وسمها قلم الشاعر الصديق عبد الزهرة زكي كتقريظ ظهر في الطبعة الأولى، طبعة البصرة، تحت عنوان "قاربُ نِجاةٍ آخَرَ يَمُرُّ..". ولكن عندما ظهرت الطبعة الثالثة للكلام المستعاد وفي لندن هذه المرة عبر منشورات مومنت عام 2016 فقد تم توثيق ثلاثة مداخلات نقدية كمستدرك على "الكلام المستعاد" في ملف حوى تقديم الشاعر عبد الزهرة زكي الأنف الذكر بعنوان "قاربُ نِجاةٍ آخَرَ يَمُرُّ.."، ومقال بعنوان "حكمة الكلام المستعاد" بقلم صديقي الناقد الراحل محمد درويش علي، ومقال آخر جاء تحت عنوان "الكلام المستعاد بين النظام والفوضى" بقلم صديقي الناقد التونسي الأستاذ الزاهي بلعيد. كما أضيف إلى نصوص الديوان قصائد أخرى مما التحق

بالركب وغبار رحلة المنفى والشتات من بغداد إلى الدايسبورا الأوروبية، ولعل من أجدرها ذكرا هذه القصيدة:

(تذكار حكمت الحاج معكوساً من لؤي حمزة عباس..)

.. في نهارك،

يُشرقُ

ليلي..".

وفي كل الطبعات الثلاثة للكتاب، كنت معتزاً جداً ولا زلت بإهدائي "الكلام المستعاد" إلى أستاذي ومعلمي ورائد قصيدة النثر عند العرب، الشاعر اللبناني الكبير شوقي أبي شقرا، كنت أيامها أحفظ قصائد كتابيه جميعها، "سنجاب يقع من البرج" و "ماء إلى حصان العائلة". ولعل في ما يشي بتلمذتي وتأثري به مع توفيق صايغ وأنسي الحاج وطبعاً بأبي الحداد الشعرية العربية المعلم الأكبر يوسف الخال.

وفي كل الطبعات الثلاثة للكتاب كانت الاقتباسات المتصدرة للكتاب هي مقولة للفيلسوف مارتن هايدغر "الكلام هو خلق الكائن"، ومقولة الإمام علي بن أبي طالب الشهيرة "لولا أن الكلام يستعاد لنفد".

لقد احتار مفسرو القرآن الكريم في معنى الآية العشرين من سورة الحديد "إنما الحياة الدنيا لعب ولهو.."، وكذلك اختلف أئمة المذاهب الإسلامية الخمسة في التأويل، غير أنهم اتفقوا جميعاً على أنه ثمة فرق بين مفهومي "اللعب" و "اللهو"، وحسب علمي المتواضع فإن الإمام الشافعي هو الوحيد من أصحاب المذهب الذي أجاز اللعب بالشطرنج للمسلم في غير أوان الصلوات، بينما جنح الباقون إلى تحريمه لعباً ولهواً على حد سواء.

في ظلام الليل الحالك في تلك الأزمنة العراقية، لم يكن أمامنا سوى "اللعب". لم نكن نلهو، رغم أن الشاعر والمفكر "أدونيس" كان كتب أحد أعظم أبياته الشعرية: "أهو مع بلادي"، بل كنا نلعب بالكلمات والمفاهيم والاتجاهات والحيوات والخزعبلات. كنا نلعب بحياتنا وكل على طريقتة. كان لكي تكون كاتباً حقيقياً عليك أن تكون لاعباً في الخيال ولاعباً في اللغات ولاعباً باللغة والدلالات والمصائر والخييات والانكسارات، وأخيراً وليس آخراً، لاعباً بالأجناس الأدبية والتصنيفات، كافرأ بها، مجددا إياها، متجاوزاً أطرها وقوانينها المستحكمة. كنا بالكاد نحيا فما أهمية الترميمات والتصنيفات ولتذهب إلى الجحيم العراقي مشاكل الشكل والمضمون وغيرها من الترهات.

قبل أيامات قليلات، تكلمت مع صديقي لؤي حمزة عباس عبر الهاتف، ودار حديثنا عن استعادة تلك الذكريات القائمة المؤلمة، ولكن السعيدة المبهجة المبدعة في الوقت عينه. وهنا أفضى لي بالسركامن خلف تلك الغلالة العراقية من الإبداع والشجن والألم والمغامرة والمقامرة، قال بالحرف الواحد: لقد كنا نلعب يا صديقي.

اللعب هو الحرية.

والحرية تاريخها يكشف عنها. والتاريخ لسانه يدلّ عليه في المؤسسات القائمة، ومنها بالدرجة الأولى مؤسسة الأدب، التي يجب أن نحاربها أبد الأبدين. لا يجب أن نتمأسس داخل الأدب، لا يجب أن نتمأسس داخل الثقافة.

الإنسان ما هو إلا (قصة تفكر) على حد تعبير بليز باسكال. قصة تطلق أصواتاً، وذلكم هو الكلام، ينبثق عن الإنسان عندما يتعرى لكي يدرك مرحلة الإنقاذ في استعادة ذاته، أي إنسانيته. وقد كان "فرديناند دي سوسير" يرّد باستمرار، هذا القول المفيد: " اللغة أداة. الكلام حدث".

واليوم، وأنا أرفق ما تيسر من الصور الشارحة، والروابط المؤدية إلى تنزيل نسخة من الكتاب، أسمحوا لي أن أقوم بإحياء هذه الذكرى الأثيرة على قلبي، إذ في مثل هذا اليوم السابع والعشرين من ماي آيار عام 1996 شهر الانتفاضة الطلابية العالمية، تم نشر كتابي "الكلام المستعاد" في طبعة أولى منفذا بريشة صديقي الكاتب الروائي الشاعر في سرده والفنان في رؤيته الحبيب القريب لؤي حمزة عباس، فإليه أرفع أسمى آيات العرفان، وإلى كل من ساهم في ظهور "الكلام المستعاد" في طبعاته الثلاث، عبر قارات ثلاث.

لتنزيل نسخة مصورة من "الكلام المستعاد" يرجى اتباع الرابط التالي:

<https://docdro.id/c7Mh38n>

لقراءة هذا المقال على صفحتي في "الحوار المتمدن" يرجى اتباع الرابط التالي:

<http://www.ahewar.org/m.asp?i=1783>

لتنزيل نسخة كاملة من هذا المقال يرجى اتباع الرابط التالي:

<https://docdro.id/vgMbDUr>

## الرواية الحديثة بين البلاغة والإرهاب

للغة قابليتان، وكلٌّ يحسّ في نفسه ميلاً إلى تغليب قابلية على الأخرى. فمنهم من يعتبر اللغة وسيلة قادرة على نقل شهادة أو تفسير أو تعليم. وعند هؤلاء "المُخبرين"، ينصبُّ الاهتمام على الرسالة التي ينبغي إيصالها. والجوهري في عرفهم يقع خارج اللغة، التي هي ليست سوى أداة النقل.

ومنهم، وهؤلاء أقلّ عدداً، من يعتبر اللغة مادة للبناء يعالجونها بصبر، ويحيطونها بأنواع العناية. والجوهري في عرفهم هو اللغة ذاتها والكتابة لا تعني عندهم إيصال معرفة مسبقة، لكنّها ذلك المشروع لاستكشاف اللغة على أنّها حيز خاص. وإذا كان الجوهري يقع في اللغة، وإذا كان موضوع النص هو سياقه الخاص به، أي سياق تأليفه، فلا يمكن والحالة هذه أن يفكر الكاتب في موضوعٍ مقررٍ سلفاً. وكل تسلسل خارجي في مراتب الموضوعات لا يتّصل باللغة في شيء ولا علاقة له بها. ذلك هو ما يبرز التباين بين العالم اليومي المعاش وبين القصّة كنصّ متخيل.

جان ريكاردو، الناقد الفرنسي الألمعي، في كتابه ذائع الصيت بعنوان "قضايا الرواية الحديثة" (انظر الهوامش آخر هذا المقال) يتحدث عن: "إن تأثير وفاعلية النص السردي إنما ينبعثان أصلاً من "العدول" أو "الإزاحة" التي يعملها النص عن "الواقع"، وليس في نقل هذا الواقع أو محاكاته".

ويبدو أن الكتاب كله حرب ضد الواقعية، انتصاراً لتيارات الرواية الجديدة وما بعد الرواية، والرواية المضادة.

إن الرواية المناهضة للرواية (أنتي نوفل) هي عمل تجريبي تخيلي يتجنب الاتفاقيات والأعراف المألوفة للرواية، وبدلاً من ذلك ينشئ اتفاقيات خاصة به.

ابتكر فيلسوف الوجودية الفرنسي جان بول سارتر مصطلح "الأنتي نوفل"، وأتى به إلى الخطاب الأدبي الحديث لأول مرة وذلك في مقدمته لعمل ناتالي ساروت (صورة رجل غير معروف). على أية حال، فقد سبق أن استخدم تشارلز سوريل مصطلح (رواية مناهضة للرواية) في عام 1633 لوصف الطبيعة الحكيمة لخياله النثري.

عادةً ما تقوم الرواية المضادة بتقطيع وتشويه تاريخ شخصياتها، وتقديم أحداث خارج التسلسل الزمني، ومحاولة إعاقة فكرة الشخصيات الموحدة والمستقرة. تشمل بعض السمات الرئيسية لهذا النوع من الرواية وجود نقص في الحبكة، والحد الأدنى من تطور الشخصية، والاختلافات في التسلسل الزمني، والتجارب، والبناء، والنهايات البديلة والبدائيات. وقد تتضمن الميزات المتطرفة صفحات قابلة للفصل أو فارغة، ورسومات، وخطوطا هيروغليفية.

إنّ الآراء المعلنة بصدد الرواية تبدو متواطئة في معظمها تواطؤا عميقا، ذلك أنّها تعتمد عقيدة مشتركة إلزامية وشائعة، هي "الواقعية". وقد يقع لأكثر من روائي أن يختار عن قناعة أو عن حساب دقيق تلك الإيديولوجيا الشائعة على استبصارات نوع من النقد، وأن يرتضي هذه الإيديولوجيا في واحد من مظهرها الأعظمين إن لم يكن فيهما معا.

ويمكننا أن نتعرف الواقعية من المماثلة بين الحياة وبين النص المتخيل الذي تصنعه الكتابة. وإذا كان النصّ المتخيل جوهريا، جزءا من الحياة، فهو إذن خاضع لأحكام التأويلات اليومية. وإذا كانت المماثلة بين الحياة والنصّ المتخيل ترضى أن تظل باطنية، فذلك أنّ الانتباه ما أن ينصبّ عليها حتى يظهر ما فيها، أي في المماثلة، من الهشاشة التي لا جدال فيها.

إذا نمى النص المتخيل على نحو يمثّل السرد الروائي الذي يبينه، ففي هذه الحالة يجري التخلي عن موقفين متكاملين: أولا، تصوّر العالم المتخيل على نط العالم. وثانيا، الحكم في قضايا الكتابة بناء على قواعد مسبقة وقبلية.

إنّ التفكّك اللغوي الظاهري في رواية كلود سيمون "طريق الفلاندر" يدعونا إلى إيضاح التماسك الذي يربط السردية بالنص المتخيل، وتحديده والتدليل عليه.

كتاب "جان ريكاردو" هذا، تداخل نصوصي واضح (تناص) مع الكتاب النقدي الشهير "أزهار تارب" لمؤلفه "جان بولان". نفس المنهج اللغوي في النظر النقدي، مع التشديد على الاتجاه البلاغي في الكتابة في مقابل الواقعية، والانتصار لمبدأ الكتابة اللازمة في مقابل الكتابة المتعدّية التي تهتمّ بالتوصيل. يتصدّر الكتاب اقتباس من "جان بولان" لا بأس في إيراده كاملا: "نسمع أناسا يقولون كل يوم - ولست أعني الحمقى وحدهم- إنّ الأبحاث التي تتصل باللغة هي أبحاث ذات طبيعة بيزنطية وفارغة، وهي لا تصلح إلّا لصفنا عن المشكلات الكبرى التي يجدر بالإنسان مجاهاتها من مثل معرفة العالم والتصدي لمسألة الروح والقضية الأخلاقية. إلّا أنّه، إن ثبت تحليلنا على الأقل، فالعكس هو الصحيح". وقد عمد مؤلف هذا الكتاب، "جان ريكاردو"، إلى أن يأخذ من "أزهار تارب" أهم اصطلاحين نحتهما "جان بولان" وهما: "الاتجاهات البلاغية" و "الاتجاهات الإرهائية" في الكتابة الأدبية.

تستند الاتجاهات البلاغية في مجموعها إلى نشاط التعبير. فكل صورة لفظية (تشبيه، مجاز مرسل، استعارة، كناية، ولا يدخل المؤلف في هذه الجردة المجاز العقلي إذ يعتبره تعبيرا أخذ على مأخذ الحقيقة لا المجاز) تظهر فيها امتلاء تعبيريا ينتظم حول محورين عموديين هما: محور التعبير الموضوعي، ومحور "الفَضْلَة".

وعلى المحور الأول تكون العلاقة بين اللغة والأشياء المعبر عنها باللغة هي مجرد صلة. إنّ الاتجاهات البلاغية لا تدع متّسعا أبدا بين محور التعبير الموضوعي، ومحور "الفضلة"، لتأثيرات السياق النصّي المحسوسة. ذلك أنّ

سمات النثر الخاصة إذا بلغت غايتها تصدّت لمنزعة القواعد العامة، أي أنّ الصراع والتناقض يقع بين القواعد البلاغية والأمثلة المشخّصة.

الاتجاهات الإرهابية: بمجيء الرومانسية انتهى عهد التقنيات وحلّ محلّه عهد الصدق. وغرائب هذا الانتقال جديرة بالإيضاح، فمحور الفضلة النشيط يتحوّل إلى محور "اللعنة". أي: إنّ كلّ عبارة لفظية فذّة- أي واقعة على محور الفضلة- تغدو، لكونها فذّة- جديرة بأنّ تقلّد وتغدو منبعاً لقواعد بلاغية جديدة تتجمّد بدورها في صيغ محنّطة.

فإذا استُبيحت الصورة الصادقة عدّت تقليداً خالصاً وأُفرغت من محتواها الانفعالي أي من مزيتها الأصلية. هكذا يقضى على التعبير المتميز الذاتوي، وحين يقلب محور الفضلة يطمس التعبير العام الجاهز كلّ تعبير خاص. ومعروف رأي "بيرغسون" في هذا الصدد: إنّ اللغة تقدّم أوعية عامة لعواطف شديدة الخصوصية دائمة الحركة، فيمحو العام من تلك اللغة ما في تلك العواطف من خصوصية وتموّج وحركة. هذا الموقف الجديد لا يطرح إذن المخطط البلاغي بل يكفّي بأنّ يراجحه. إنّّه بلاغة بائسة. هذه البلاغة الملعونة هي ما يعنيه "جان بولان" عندما يسمّي الاتجاه الإرهابي. والحق إنّ إدخال فكرة التعبير الحي الخالص المتخلص من كلّ صنعة بلاغية إلى ميدان اللغة يبتعث المفهوم المضاد التصغيري، مفهوم "القلب الجاهز" أو "الكليشييه". والقلب الجاهز يحدّد على العكس الصور اللفظية التي يبلغ فيها وزن البلاغة حدّاً يزري بإمكانية التعبير الخاص. حينئذ يحلّ الإرهاب محلّ الأدب، وتتلو المحظورات الإرهابية القواعد البلاغية، وباسم الأصالة الرومانسية المتجدّدة أبداً، يشرع في مطاردة القوالب الجاهزة ثمّ تعلن الحرب تحت هذا الغطاء على مناطق بأكملها في اللغة.

عندما نبحث عن التعبير العفوي الصادق فمعنى ذلك أنّنا نقترّب من القلب الجاهز. إنّ كلّ عبارة وكلّ جملة وكلّ كلمة يمكن أن تصبح قلباً جاهزاً، وإذا

كانت جملة مثل "السماء مرصعة بالنجوم" قالها جاهزا فإنّ العدوى قد تصيب كلمة "مرصعة" ذاتها، وقد تمتدّ إلى بقية الكلمات في الجملة فتصبح كلمة النجوم مثلا "كليشيه" ثابتة. وهكذا، فباسم الأصلة سيمارس بعض النقاد الإرهاب على الكاتب.

على أنّ المسافة التي تفصل النشاط البلاغي عن آفات الاتجاه الإرهابي المفرطة، لا ينبغي أن تمحو استمرار أساسهما الإيديولوجي. فالاتجاهات الإرهابية، شأنها شأن الاتجاهات البلاغية، إذ هي صورتها المقلوبة، تتميز بأنّ نهجها ينفي الرجوع إلى سياقات النص الشكلية. فلئن بقيت الإيديولوجيا البلاغية مقصورة على القلة القليلة، فإنّ استطالتها الرومانسية - وهي حاضرة الآن في مواقع لا يتوقّع وجودها فيها - لتكبح - على عكس ما هو متوقّع - بمجودها الانقلاب الثاني في اللغة الذي بدأ يظهر.

يتأمل "ريكاردو" بإنجاز شديد المخطّط الأولي الذي بمقتضاه يرفض "أندريه بریتون" الوصف باسم الاستعارة، ثمّ كيف إن "ألان روب - غرييه" على العكس من ذلك يبيد الاستعارة باسم الوصف. فيما يخصّ "أندريه بریتون"، في بيان السورالية الأول المنشور عام 1924 يتصدّى لدوستويفسكي ويزدري جهارا "أدغار ألان - بو" ثمّ "جيمس جويس" وذلك وفقا لطرائق ثلاث:

1. اقتطاع وصف موجز مأخوذ من "الجريمة والعقاب".
2. رفض ربط هذا المقطع بسياق النص ككل. يقول "بریتون" عن الفرقة التي يصفها "دوستويفسكي". سوف يصرون على أنّ هذا الرسم المدرسي قد وضع في موضعه الملائم. غير أنّ المؤلف قد أضع وقته سدى، فلست داخلا غرفته أبدا.

3. إهمال النتائج النابعة من شكل الكتابة التي يعزو "بريتون" الخطأ إليها باسم نظرية ميتافيزيقية.

وبالنسبة إلى "ألان روب- غرييه" في كتابه "نحو رواية جديدة" وفي فصل "الطبيعة الأنسانية للمأساة" يرفض الاستعارة رفضاً قاطعاً. ولكن هذا الرفض لا يعدو أن يشاكل مخطط "بريتون" بمراحله الثلاث:

أ- اختيار الاستعارات المفردة: يقتطع استعارات ويعزلها عن سياقها في النص. مثلاً: الزمن يجري على هواء، الجبل مهيب، قلب الغابة، الشمس التي لا ترحم، القرية اللابدة في قاع الوادي.

ب- رفض تضمينها سياقها النصي المشخص الذي يمكن أن تتم ملاحظتها في إطارها الحي. يقول: ليست الاستعارة في الواقع صورة بريئة أبداً.

ج- إهمال النتائج النابعة من شكل الكتابة التي يعزو "ألان روب- غرييه" إليها الخطأ باسم نظرية ميتافيزيقية. يقول: في معظم أدبنا المعاصر تتكرر هذه المشابهات التشخيصية بلجاجة وتماسك مفرطين تكراراً يكشف عن نسق ميتافيزيقي كامل سواء وعى الكاتب ذلك أم لم يعه. إنّ أنسنة الأشياء (تشخيصها) ينم عن اعتقاد بقوى غيبية أو أسطورية وراءها أو فيها، مع أنه ليس في الطبيعة سوى الإنسان، والإنسان وحده.

إذن، وحسب "ريكاردو" فإنّ "روب- غرييه" و"بريتون" يجمع بينهما، في تعارضهما الخارجي، نقاط تشابه لا يرقى الشك إليها. إلاّ أنه يستدرك بشأن ذلك قائلاً أنّ مثل هذا التشابه أو التناظر هو فقط يخص تنظيريهما، وهو لا يمتدّ إلى أعمالهما الأدبية. وإذا كانت نصوص "بريتون" الشعرية لا تناقض في الحقيقة اتجاهه النظري الإرهابي، فإنّ روايات "غرييه" على العكس من ذلك، أبعد كثيراً من أن تتوافق واتجاهه النظري الإرهابي، ولذلك فلن تأخذنا الدهشة كثيراً إن رأينا أنّ أعمال "غرييه" تقع في مكان أكثر تقدماً على ما

سبق من كلام. ويقصد "ريكاردو" بذلك أنّ "غرييه" قد استخدم الاستعارة النبوية في رواياته بالرغم من رفضه النظري للاستعارة.

إنّ مؤلفات البلاغيين والإرهابيين ليست في جوهر الأمر شديدة الاختلاف، وهي على كل حال أقلّ تميزاً بعضها عن البعض ممّا يمكن أن توهم به النظريات الخاصة بكلا الطرفين. أفلا يخطئ الكلاسيكيون والرومانسيون على حد سواء عندما يتحدّثون عن أعمالهم الأدبية؟ فإذا ما فتشنا عن سبب كفيل بتفسير هذا التقارب على الرغم من النظريات، وكفيل من جهة ثانية بتفسير العيب المشترك في النظريتين بالقياس إلى الأعمال التي تقابلهما لرأينا الفكرة التالية: إنّ المؤلفين عندما يكتبون إمّا يضعون "نصّاً" أمّا إذا تحدّثوا عن فهمهم فهم يقصرون همهم في الأغلب على إعادة ذكر شيء آخر، هو في أحسن الأحوال فقرات معبّرة موجزة، وهو أحياناً فلسفة ميتافيزيقية غثّة.

إذن فالاستعارة تتحدّد عند "غرييه" و "بريتون" على أنّها كيان يحمل الخير إلى أحدهما والشر إلى الآخر، أي أنّها قائمة بذاتها مستغنية عما حولها. ومن السهل أن نتبيّن مخاطر طريقتيهما أفلا يعني النظر إلى الأسلوب دون اعتبار للتناسب بين أجزاء العمل الأدبي نسياناً لكون العمل والأسلوب يخلق أحدهما للآخر؟

وبالقدر الذي تُنشئ فيه الاستعارة بوضوح مقروء معنى جانبياً بسبب من صلة عنيقة، فإنّها تستحقّ استعمالاً حذراً. وحين نعتبر أنّ الوصف الذي يمرّ عبر الشخصية يوقرّ للاستعارة مرجعاً داخلياً، نكون قد أرجأنا نتيجة مهمّة وهي: يكفي للرواية أن يكون لها ما نسميه بالراوي العارف بكل شيء، الراوي العليم، حتى يعمل هذا الراوي عمل بؤرة تحيل إلى مرجع داخلي في كل حال من الأحوال. والتجانس في الروايات التي تروى بضمير المتكلم - وهو تجانس خداع في الأغلب - إمّا ينبع من هذه الخاصية. وبدلاً

من أن تمضي الوجهة الخارجية إلى نسق خارجي، فإنّها تنثني وتستبتن على الفور، ثمّ إنّها تتواطأ مع الراوي بالقدر الذي يضمّ فيه هذا الراوي كل نسق خارجي، حينئذ يغدو الحشو غير ممكن. فإذا ما كان هذا النمط السّرديّ يفتن الروائيين فذلك لأنّه يلعب دور "مصحّح الأخطاء الأتوماتيكي"، إذ انه يسهل بما يقيمه من وحدة عميقة الهندسات والتجمّعات المركّبة التي تتيح وجود الوحدة والتنوّع معا.

وإذا ما تكدّس الرواة، عليمون وغير عليمين، بعضهم بجانب بعض، فإنّ كلاًّ منهم يصحّح أغلاط حكايته الخاصة به. أمّا إذا اندمج بعضهم في بعض، فإنّ الإحالة إلى مرجع ما، يمكن أن تتمّ اعتماداً على الراوي الذي يحتوي كلّ شيء، والراوي الموجود في هذا المحتوى. مثل هذا الإمكان هو ما يستخدمه كلود سيمون في "طريق الفلاندر" حين يقرب على هذا النحو بين "جورج" و"ايغليزيا". ومثل هذا المظهر البنيوي هو ما يشير إليه ذلك التقارب الآخر الذي تحقّقه "كورين" في جسدها بمعاشرة كل منهما لها.

---

هامشان ضروريان:

\* جان ريكاردو: كاتب وناقد فرنسي بصيت عالمي حيث يعد من أبرز منظري تيار الرواية الجديدة في فرنسا والعالم. كتب الرواية والقصة القصيرة أيضاً. كان لتسع سنوات متواصلة، عضواً في هيئة تحرير المجلة الفرنسية الطليعية الرائدة "تيل كيل". توفي بباريس عام 2016.

\* هنا مراجعة لأهم أفكاره حول الرواية الجديدة مما نراه صالحاً للنظر في روايتنا العربية الراهنة، وذلك عبر كتابيه اللذين تمت ترجمتهما إلى العربية في وقت سابق، وهما، كتاب "قضايا الرواية الحديثة"، ترجمة صياح الجهيم، دمشق 1977، وكتاب "القضايا الجديدة للرواية"، ترجمة كامل عويد العامري، بغداد 2005.

## مفهوم وجهة النظر عبر ثلاث مساهمات في نقد الرواية

تمهيد:

يتم استخدام وجهة النظر = Point of View = كأداة أدبية للإشارة إلى الزاوية أو المنظور الذي يتم من خلاله سرد القصة. وبشكل أساسي، تشير وجهة النظر إلى "عين" السارد أو عين الكاميرا التي يحملها الراوي التي تحدد موقع أو زاوية الرؤية التي يتم نقل القصة من خلالها. وجهة النظر هي واحدة من أهم الخيارات التي يعتمدها كتاب الروايات لأنها ستتحكم في كيفية وصول القارئ إلى الحكاية، وتحدد مدى قدرة القارئ على التدخل في أية لحظة لإمكانية معرفة ما يحدث في السرد.

يشتهر غريغوري ماغواير برواياته التي تعيد سرد القصص الشهيرة باستخدام وجهة نظر مختلفة. ففي عمله "اعترافات أخت غير شقيقة قبيحة"، تروي قصة سندريلا إحدى "الأخوات القبيحات" نفسها، بدلاً من سرد الضمير الغائب.

من خلال تغيير وجهة نظر الصوت السردية، يتم إعطاء القارئ منظورًا ونسخة مختلفة تمامًا من القصة الشهيرة. لا يؤدي هذا إلى توفير تجربة جذابة ومبتكرة للقارئ فحسب، بل يؤدي التغيير في وجهة النظر أيضًا إلى تغيير القصة نفسها من خلال تقديم معلومات وآراء جديدة "غير مرئية".

كأداة أدبية، يتم التعبير عن وجهة النظر بشكل عام من خلال استخدام الضمائر. ولكل ضمير منها مزاياه وقيوده. تعتبر وجهتي نظر الشخص الأول والثالث أكثر شيوعًا من وجهة نظر الشخص الثاني في الأدب. يسمح السرد

بضمير المتكلم للكاتب بإقامة علاقة حميمة مع القارئ من خلال السماح بالوصول إلى الأفكار الداخلية للراوي. السرد بضمير المخاطب مرّن من حيث أنه يمكن للكاتب التركيز على أكثر من أفعال وأفكار شخصية واحدة.

دعونا الآن نتعرف على أشهر ثلاث مقاربات نقدية في خصوص مفهوم وجهة النظر، لأشهر ثلاثة نقاد اختصوا بنقد الرواية في العالم الأنكلوسكسوني:

أولاً: مساهمة بيرسي لوبوك

إنّ كتابة رواية جيدة البناء وناجحة هي غاية اهتمام النقاد في الثقافة الأنكلوسكسونية عموماً. وقد كانت هذه الغاية هي محور اهتمام ناقد ومنظر كبير مثل "بيرسي لوبوك"، وهي التي لا تزال تشكل إلى يومنا هذا كل تلك الأهمية المعطاة إلى كتابه ذائع الصيت "صناعة الرواية" - *The Craft of Fiction* - ذلك الكتاب الذي كان له تأثيره أيضاً في ثقافتنا العربية عبر الترجمة الرائعة التي قدّمها لنا د. عبد الستار جواد.

لا يمكن أن نقول شيئاً ما مفيداً حول رواية معينة، ما لم نعرف الطريقة التي صنعت بها، يقول "لوبوك" في كتابه الأنف الذكر. ويضيف قائلاً: "إنّ التقنية هي المظهر الذي يجب دراسته". ويؤكد "لوبوك" إننا دائماً "يجب أن نقرأ الروايات قراءة تأسيسية، وهذه القراءة ستكون قائمة على تحليل التكنيك بشكل رئيس"، وهو ما فعله انطلافاً من تحليل بعض الروايات الكبرى.

لقد أخذ "لوبوك" عن أستاذه "هنري جيمس" بعض المبادئ الأساسية حول فنّ الرواية ليطبّقها على روائيين آخرين. ويمكن تلخيص هذه المبادئ حسب ما تورده الناقدة الفرنسية "فرانسواز غويون" كالتالي:

1. تظهر فنية الروائي عندما يتمثل ما يحكيه/ يرويّه، كشيء يجب أن يتمّ عرضه، وأن يقدّم للقارئ وأن يفرض نفسه بنفسه. في الرواية ليست ثمة سلطة تقع خارج حدود النص نفسه.

2. على الروائي أن يكون مخلصا وأن يبقى مخلصا للطريقة التي قرّر تبنيها.

3. الرواية المتقنة هي التي يتطابق فيها الشكل مع المضمون.

4. الشكل الأسمى هو الذي يطور بشكل أفضل الأسس الرئيسية للمضمون.

5. يجب على وجهة النظر، أي علاقة الراوي بالحكاية التي يحكيها، أن تهيمن على مجمل المشاكل في الرواية.

هذه هي المبادئ التي صارت كأساس لمقاربة مشاكل الرواية في الثقافة برمتها، ووفق هذه المبادئ حلّل "لوبوك" روايات مثل الحرب والسلام لتولستوي، مدام بوفاري لفلوبير، معرض الغرور لوليم تاكري، السفراء لهنري جيمس. وعلى ضوءها صاغ ما يمكن أن نسميه تفريقاته النقدية وتتعلق هذه التفريقات من جهة بمفهوم "وجهة النظر" ومن جهة أخرى بمفهوم "تقنيات السرد". ويتبع "لوبوك" منهجا أصوليا صارما ودقيقا، حيث ينطلق من قراءة الرواية ليسجل عليها أوصافها المميزة لها ثمّ إنّّه يميّز صيغ العرض ويفصل فيما بينها بواسطة مصطلحات محدّدة. وهكذا يميّز وهو يحلّل رواية مدام بوفاري بين عرض مشهدي للأحداث في بداية الرواية وبين العرض الشمولي العام الذي يعقب ذلك. ويلاحظ أيضا داخل نفس الرواية عرضا دراميا - مشهد تجمعات الفلاحين - ويقابل بينه وبين العرض التصويري (نسبة إلى فن التصوير أو الرسم) مثلا القسم المتعلق بالحفلة الراقصة في الرواية.

إنّ كل طريقة من هذه الطرق، وكل تقنية منها تفضي إلى استعمال "وجهة نظر معينة". فبينما يفترض العرض الشمولي مؤلفا عالما بكل شيء، يخلق

فوق موضوعه بعيني نسر، يصبح هذا الكاتب غائبا في العرض المشهدي، وتوضع الأحداث مباشرة أمام القارئ أما في حالة العرض التصويري/ التشكيلي/ فتنعكس الأحداث أما في وعي الراوي كلي العلم أو في وعي إحدى الشخصيات (إيما بوفاري في حفلة الرقص مثلا) وكل صيغة من هذه الصيغ تمثل بعض الإيجابيات وبعض السلبيات أيضا. ورغم اعترافه بإيجابيات وجهة نظر الراوي العليم وبالإنجازات الناجحة لوليم تاكري مثلا في روايته "معرض الغرور"، فإنّ لوبوك يفضلّ دون شك النماذج الأخرى لوجهة النظر حيث يكون الراوي ممسرحا ومدمجا في الحكاية. وبهذا الشكل تكفي الرواية بذاتها وتصبح كما يقول الناقد والروائي الفرنسي "جان ريكاردو" رواية لازمة غير متعدية (أنظر مقالنا السابق ضمن هذه السلسلة حول كتابه قضايا الرواية الجديدة) لا تحتاج إلى الاستعانة بأية سلطة من خارجها. وكمثال على ذات وجهة النظر المدمجة يذكر "لوبوك" تلك الروايات المكتوبة بضمير المتكلم ولكنه في نفس الوقت يؤكّد على الإيجابيات الأكثر التي يقدّمها التحويل الإضافي لوجهة النظر الذي يحدث حينما تتمّ مشاهدة المحكي من خلال وعي إحدى الشخصيات في اللحظة نفسها التي تحدث فيها بالنسبة لهذا الوعي وسيختفي ذلك الخلل الزمني بين "مضارع الراوي" و"ماضي الواقعات" ذلك الخلل الزمني الذي يقع دائما في الروايات التي تكتب بضمير المتكلم. وبالإضافة إلى ذلك لا يصبح كل شيء ممسرحا ومعرضا فحسب بل إنّ الوعي نفسه يصبح ممسرحا. كل شيء يصبح موضوعيا دون أن يفقد مع ذلك خصائصه الروحية. هكذا يقول "بيرسي لوبوك".

ثانيا: مساهمة نورمان فريدمان

بمرور الزمن، ازداد المفهوم الذي بلوره "بيرسي لوبوك" بعد "هنري جيمس" تحديدا وتأسيسا. فبعد أكثر من ثلاثة عقود على نشر كتاب "صنعة الرواية" تقدم ناقد كبير مثل "نورمان فريدمان" ليقدم مساهمته في الموضوع، لكن دون أن يجدد في شيء أو يغيّر في شيء. وتقول "فرنسواز غويون" واصفة

كتابه (الشكل والمعنى في القصة) مطبعة جامعة جورجيا 1985 بأن قيمته تكمن فقط في طابعه التلخيصي وكذلك التنظيمي، فبالاعتماد على التمييز الأساسي ما بين "التيلينغ" وبين "الشووينغ" أي ما بين الإبلاغ والمشاهدة، يصنف "فريدمان" وجهات النظر الممكنة حسب درجة الموضوعية التي تسمح وجهات النظر هذه بوصولها وهي كالتالي:

أولاً: الراوي العليم/ في هذه الحالة تكون زاوية الرؤية بالنسبة للمؤلف غير محددة، إلا أنه في المقابل، لا يتحكم في الرؤية بشكل جيد. وجهة النظر هذه تتميز بتدخلات الكاتب التي يمكن أن تكون ذات علاقة أو غير ذات علاقة بالحكاية، وأشهر الأمثلة على هذا النوع من وجهة النظر هو رواية تولستوي الحرب والسلام ومعظم روايات الكاتب التشيكي المعاصر ميلان كونديرا.

ثانياً: عندما يكون الراوي كلي العلم أيضا ولكن محايدا، بمعنى أنه لا يتدخل مباشرة، بل يتحدث بطريقة غير شخصية وبضمير الغائب، وفي نفس الوقت تقدم الأحداث وتعرض وتحلل بطريقة يراها الكاتب بشكل مختلف عما تراها الشخصية، مختلف من حيث طريقة هذه الرؤية وأشهر من كتب بوجهة النظر هذه هو توماس هاردي، مثلا روايته "نافخ البوق" أو "تيس سليلة دوبرفيل".

ثالثاً: عندما يكون الراوي بوصفه شاهدا وهذه وجهة نظر الروايات المكتوبة بضمير المتكلم، حيث يختلف الراوي عن الشخصية، هنا، القارئ يرى الأحداث عبر الراوي ويرى الحكاية من زوايا مختلفة متغيرة. أشهر الأمثلة على هذا النوع روايات "جوزيف كونراد" مثل "الورد جيم".

رابعا: عندما يكون الراوي بوصفه مشاركا وهذه هي حالة الروايات المكتوبة بضمير المتكلم، حيث يتساوى الراوي والشخصية الرئيسية. وأشهر الأمثلة

على هذا النوع من وجهة النظر هو روايات "تشارلز ديكنز" مثل "الآمال الكبيرة".

خامسا: الراوي كلي العلم المتعدد: في هذه الحالة، لا يوجد أي راو، بل تقدم الحكاية مباشرة كما ستعاش من قبل الشخصيات جميعا، أي كما تنعكس في وعيهم. والفرق بين وجهة النظر هذه ووجهة نظر الراوي العليم المحايد، كما في الفقرة (ثانيا) أعلاه، هي في كون المؤلف يقدم هنا الأفكار والمشاعر كما تتكون بالتدريج في وعي الشخصيات، بينما هو في الحالة الأخرى يلخصها أو يحللها بعد حدوثها. أشهر الأمثلة على هذا النوع هو رواية "السفينة" لجبرا إبراهيم جبرا، ومن الأدب العالمي، أشهر الأمثلة روايات "فيرجينيا وولف" / "الأمواج" مثلا.

سادسا: عندما يكون الراوي كلي العلم مفردا. هنا، الاقتصار على شخصية واحدة إذ تثبت وجهة النظر وتتركز في زاوية واحدة. أشهر الأمثلة على هذا النوع، رواية "صورة الفنان في شبابه" لجيمس جويس.

سابعا: الراوي المسرح: في هذه الحالة، تعرض أفعال وأقوال الشخصيات وليس أفكارها ومشاعرها، وعلى القارئ أن يستخلص الأفكار والمشاعر الخاصة بالشخصيات انطلاقا من تلك الأفعال والأقوال. وأشهر الأمثلة على هذا النوع من وجهة النظر هو روايات "آرنست همنغواي".

ثامنا: حالة عين الكاميرا: هنا الراوي يعمل كعدسة، ينقل قطعة من واقع معين دون انتقاء أو تنظيم، نصل هنا إلى أقصى حالات التضييق حيث يحصل تناقض مع طبيعة الكتابة نفسها بصفتها فنا كلاميا.

يقول "فريدمان": إنّ الغاية الأولى للسرد هي أن ينتج إيهاما تاما بالواقعية، وهذا لا يعني أنّ هناك وجهة نظر معينة أفضل من غيرها، فلكل منها جوانب إيجابية وجوانب سلبية ولكل منها أن تقبل أو لا تقبل تحقيق نتائج معينة.

إنّ السؤال المتعلق باختيار وجهة نظر معينة دون غيرها مرتبط بالسؤال المتعلق بنوع الموضوع المتناول، وبنوع الإيهام المرغوب تحقيقه.

ثالثاً: مساهمة وايان بوث

مشكلة " وايان بوث " هي دائماً التأثير الذي تحدثه الرواية على القارئ، بل إنّ هذا هو مشكله الأساس. ويحمل مشروعه عنواناً دالاً بدقة على هذا الاهتمام - بلاغة الرواية- ويقصد بالبلاغة كل التقنيات المستخدمة من قبل المؤلف ليحقّق التواصل مع القارئ، أي ليفرض عليه عالماً المتخيّل، ويتعلّق الأمر برصد الوسائل التي يتواصل بواسطتها المؤلف مع مشروعه في التحكم بقرائه بشكل يجعل هذا الأخير يشاركه نظاماً قيمه. إنّ المشكل إذن هنا هو أيضاً مشكل الغاية والوسيلة ولكن تصوّر " بوث " لهذه الغايات مختلف عن التصرّوات السابقة. تلاحظ "فرنسواز غويون"، ودائماً مع مقالتها، اختلاف "بوث" عن غيره، إذ لا يمكن حسب تصوّره أن نسق مجموعة من القوانين العامة، مهما تعلّق الأمر بالإيهام بالواقع أو بالموضوعية أو بالمسافة الجمالية [اصطلاح وايان بوث المفضل، راجع بصدد ذلك، مجلة الثقافة الأجنبية عدد خاص بالسردية لعام 1992 بغداد] وذلك لأنّ الناقد قد يتعامل دائماً مع أعمال أدبية خاصة.

ومن جهة أخرى، فإنّ الهدف الأول للرواية ليس هو خلق الإيهام بقدر ما هو نقل بعض القيم. هكذا ينتقل الاهتمام من تحليل التقنيات كما تظهر في العمل الأدبي، إلى تحليل ما يسميه "وايان بوث" أصوات الكاتب المختلفة التي تسمع نفسها. وحسب تعبير "بوث" فإن هذه التقنيات هي التي يجب أن تكون موضع الاهتمام في المقام الأول، وهي التي ستحل محل مفهوم وجهة النظر. ويعتبر نقده للتعارض التقليدي بين "المشهد" و "الحكي" مميزاً في هذا الصدد. وهو يستعين بأمثلة من "فيلدنغ" ومن "سارتر" ويقارن بين الحكي المهم والحكي عند "فيلدنغ" وبين تلك المشاهد المملة والمزعجة عند

"سارتر" وما يهم في نظره ليس نوع الإجراء المستعمل، بل نوع الراوي الذي يستعمل. ويهاجم "بوث" كذلك خرافة اختفاء المؤلف أو محائه، ويرى أنّ الكاتب يمكن له إلى حد ما أن يختار التنكر، ولكنه لا يمكن له أن يختفي أبداً.

إذن جدّد "بوث" في مفهوم وجهة النظر وقدّم تمييزه التالي:

1. هناك فرق بين "المؤلف الضمني" وبين "الراوي"

2. هناك فرق بين الراوي الموثوق منه والآخر غير الموثوق منه

3. هناك فرق بين الراوي المسرح وبين الراوي غير المسرح

إنّ هذه التميزات تحيل إلى مبدأ أساس لهذا النظام النقدي ألا وهو إيصال مجموعة من القيم من قبل المؤلف إلى قرائه.

إنّ "بوث" بتفريقه الواضح بين المؤلف الضمني وبين الراوي، وبابتكاره لمصطلح المؤلف الضمني (لكي يميزه عن المؤلف الحقيقي) يكون قد وضع حداً للغموض المتولد عن الخلط ما بين الراوي المنتج الذي ينتج العمل وينظم المحكي كلية، وبين الراوي الذي يبدو أنّه يحكي الأحداث داخل العمل. وبالاستناد إلى "وايان بوث" فإنّ غموضاً لا يحدث إذا كان الراوي مسرحاً (أي له صفات شخصية) وخاصة إذا كانت خصائصه مختلفة بشكل واضح عن الخصائص التي يمكن نسبتها إلى الكاتب، ذلك أن كثيراً من القراء غالباً ما يخلطون بين المؤلف والراوي خاصة في الروايات المكتوبة بضمير المتكلم. وهنا تتجلى أهمية مفهوم "وايان بوث" عن المسرح والتمسرح (ولا ننسى أن نقارن هنا مع مفهوم بيرسي لوبوك في كتابه صنعة الرواية. راجع القسم الأول من هذا المقال) فعندما لا يكون الراوي مسرحاً يحدث لدينا لبس وغموض. وأوضح مثال على ذلك يورده "بوث" هو روايات "ستاندال": الأحمر والأسود وصومعة بارما ولوسيان لوين".

وخارج هذا التصنيف المتعلق بالمصطلحات فإنّ ما هو أهمّ بالنسبة لويان بوث دون شك هو إدخال أو إقحام المؤلف من جديد في العمل الأدبي، ولو بشكل ضمني على هيئة "أنا" ثانية أو نفس ثانية للمؤلف، ومن ثمّ فإنّ المؤلف سيدخل من جديد أيضا في الرؤية التي سيكونها القارئ عن هذا العمل، وهذا التمييز الأول يتحكم في باقي التميزات الأخرى، لهذا السبب كانت الإشكالية المثارة مركزة كلها على تغير المسافة بين القارئ والمؤلف الضمني. وعبر مفهومي المسافة وثقة القارئ في الراوي أثار "بوث" مشكل الالتباس في أعمال مثل "السقطة" لألبير كامو، وهي رواية يمكن لقارئها أن يثق بالراوي الذي فيها. ونستطيع القول الآن أنّ مجمل مساهمة "وايان بوث" إنّما يتعلق بإحلال مسألة "أصوات المؤلف" محل مسألة الرؤية في المحكي أو مفهوم وجهات النظر التي تتعلق بالدرجة الأولى بالتنظيم الداخلي للعمل وخصوصا علاقات الراوي بالشخصيات وعلاقات الشخصيات ببعضها. إنّ أصوات المؤلف هذه التي تعبر عن نفسها بالصيغ السردية والمسرحية المختلفة هي قبل كل شيء وسائل يحقق المؤلف بواسطتها الاتصال مع القارئ. وهكذا فإنّ التعليقات تسمح للكاتب بأن يوضّح الوقائع وأن يلخّص الأخبار وأن يؤكّد على دلالة الأحداث وأن يتحكم في التشويق وأن يعمّم وأن يؤثر في اعتقادات القارئ وأن يدعم معاييرها وأنّ ينفّسها وأن يكسب صداقته، صداقة القارئ، ذلك الصنو والشبيه والأخ، حسب ما يقول "بودلير" في قصيدته إلى القارئ.

إنّ السرد أو الحكوي فن وليس علما، يقول "وايان بوث" في ختام مساهمته ولكن هذا لا يعني أنّه لا يمكن صياغة مبادئ بشأن هذا الفن. إنّنا نلاحظ، ودائما مع مقالة "بوث"، وجود عناصر منظمة في كل فن، ولا يمكن للنقد المختص بالقصة والرواية أن يتهرّب من المسؤولية. إنّّه ملزم بأن يفسّر نجاح التقنيات أو فشلها بالإحالة إلى المبادئ العامة ولكن المشكلة كل المشكلة هي "أين نجد هذه المبادئ العامة؟" إنّ القصة والرواية ووجهة النظر، كل

هذه المصطلحات لا تفيد، وهي ليست بذات معنى إذا لم يكن لها قابلية التعميم. إنّ تقنية معينة لا يمكن الحكم عليها من زاوية أهميتها للقصة والرواية ولكن فقط من زاوية وظيفتها في أعمال محدّدة أو في نوع محدّد من الأعمال.

وأخيراً، وكخلاصة سريعة، فإننا نقول: إنّ هذه السرديات تستند على تصوّر واقعي للأدب. فالتمييز بين المستويات الثلاث: محكي، حكاية، سرد، وإجراءات التحليل التي تنتج عن ذلك إنّما تفترض أنّ شيئاً ما قد وقع أو حدث خارج النصّ الذي يحكيه. ويبدو المحكي كإعادة إنتاج أكثر أو أقل تحريفًا لواقع سابق عليه. إن كل "السردات" هي بالضرورة مسرودات واقعية. وقد قال الكاتب العراقي ذو المستوى العالمي في سرد القصص محمد خضير شي مثل هذا قبل ثلاثين عامًا. كل شيء يحدث كما لو كان للحكاية وجودها المستقل، وينتج عن ذلك أنّ هذا المنهج يطبق بشكل أقل سهولة على ما يسمى بالرواية الجديدة حيث لا يمكن فيها ترميم الحكاية ولا يمكن الحسم في مسألة الأصوات السردية.

## الرواية الدينية: شعرة السرد عند وليم غولدينغ

إنها واحدة من أهم الروايات التي كتبت في القرن العشرين باعتراف النقاد جميعاً، "السقوط الحر" للكاتب الإنكليزي الحائز على جائزة نوبل للأدب عام 1983 "وليم غولدينغ" وبترجمة إلى العربية من "محمد درويش" المترجم العراقي الذي قدّم لنا من قبل كتاب كولون ولسون "فن الرواية" عام 1986 وأتبعه برواية لنفس الكاتب تحت عنوان "طفيليات العقل" 1989 ثم رواية الكاتب الإنكليزي "كنغزلي أيمس" بعنوان "جيم المحظوظ" والتي صدرت طبعها العربية ببغداد عام 1990 ورواية "امرأة الضابط الفرنسي" لـ "جون فولز" عام 1994 وغيرها من الأعمال المميزة في عالم الثقافة الإنكليزية. وقد قدّم السيد محمد درويش للرواية بمقدمة مختصرة ولكنها مهمة من أجل أن تكون مدخلا للقراءة تعين القارئ غير المختصّ على خوض غمار الرواية، وعلى هذه المقدمة اعتمدنا في تقديم بعض المعلومات عن وليم غولدينغ وروايته المهمة السقوط الحر.

وُلِدَ غولدينغ في نيو كواي، في مقاطعة كورنول، وتلقى تعليمه في مدرسة مارلبره الثانوية حيث كان والده مدرّساً، ثمّ في كلية بريسنوز، التابعة لجامعة أكسفورد. كان والده يرغب في أن يصير ابنه عالماً، إلا أنّه سرعان ما أبدى اهتماماً شديداً بالأدب، وهذا ما دفعه إلى أن يحوّل دراسته في أكسفورد إلى الأدب والفلسفة، وتخرّج في عام 1935. وبعد أن عمل فترة قصيرة مع فرق مسرحية صغيرة ممثلاً وكاتباً، غدا مدرّساً في إحدى مدارس مدينة سولزبري. التحق في أثناء الحرب العالمية الثانية بالبحرية الملكية وأسهم في إغراق السفينة الحربية الألمانية «بسمارك»، كما أسهم في غزو النورمندي قبل أن يعود مع نهاية الحرب إلى التدريس والكتابة.

كثيراً ما توجد في قصص غولدينغ المجازية إلماعات إلى الأدب الكلاسيكي والأسطورة والرمزية الدينية اليهودية المسيحية. ومع أنه ما من خيط يجمع رواياته ويوحدها وأن تقنياته السردية تتنوع وتبديل من رواية إلى أخرى ولا يجمعها رابط حسب بعض النقاد؛ إلا أن اهتمامه الأساسي هو البحث في موضوعة الشر، الذي يظهر لديه في إطار ما وُصِف بأنه نوع من التفاؤل القائم من الناحية الدينية. ولعل إنجاز غولدينغ الحقيقي يتمثل في أنه عاش في قرن شديد الاضطراب واللاإنسانية، وترك وراءه مجموعة من الأعمال تعكس الرعب الذي شهده القرن المنصرم بقدر ما تساعد على فهمه.

إن عبارة السقططة الحرة أو السقوط الحر هي عبارة ذات منزع لاهوتي تشير إلى سقوط آدم أبي البشر من الفردوس الأعلى إلى الأرض المندسة، وهي حصراً تتضمن المعنى النهائي للخطيئة الأصلية التي هي عبارة عن الاكتفاء الذاتي بأن يكون الإنسان هو الأول والأخير والمرجع الوحيد لنفسه. فهذا ما يُعرف بالخطيئة الأصلية أي رغبة الإنسان في أن يكون إلهاً مستقلاً. إن موقف تأليه الذات جعل الإنسان يعبر عن رفضه لله وهنا تجاوز الإنسان الوصية الإلهية الأولى "أنا هو الرب إلهك لم يكن لك إله غيري"، كما جاء في سفر التكوين. إن جوهر الخطيئة الأصلية يقوم على غياب النعمة أو غياب الترفيع الميتافيزيقي الذي كان الله منذ البدء قد قرره للإنسان. وهذا الحرمان يفصل حقاً الإنسان عن الله، كما يشرح لنا ذلك القديس أوغسطين.

ولكن، كيف وظف وليم غولدينغ هذا المفهوم الديني التوراتي، في النسيج الروائي؟

إن الاختلافات في اتجاهات الكتابة الروائية -معتمدين على تعريف الرواية بوصفها وسيلة للتعامل مع الحقيقة- تنشأ أصلاً عن اختلاف أساسي في وجهة النظر الخاصة بطبيعة الحقيقة. وتبدو الرواية في نهاية المطاف بيانا

صادقا لانطباع فردي مصحح بالرجوع إلى الحقيقة. والحقيقة التي نعينها هنا هي الحقيقة الطبيعية. ومن هذا المنطلق يكون الصدق صفة أسمى من الجمال وتصبح مسألة العدل وإشاعة العدل مطلب الفنان وغايته. إنّ مجرد الجمال في الفن يبدو تافها والنجاح على حساب سعادات الآخرين أنانية مريعة. هذه هي واحدة من المشكلات التي تعامل معها "غولدينغ" بنجاح وإن كان مصحوبا ببعض الأسى وذلك عائد في النهاية إلى صلب مشكلة تتعلق بالشعر. فقد أوضح "غولدينغ" في مقالة نشرها في وقت مبكر من حياته أنّ إحدى المآسي التي تعين عليه أن يتحملها في حياته هي عجزه عن كتابة الشعر فأتج بدلا من ذلك عددا من الروايات التي تنحى في تيمتها الرئيسية باتجاه الرؤية الشعرية للعالم مستعملا الرمز في التعبير عن أبطاله وسقوطهم. فروايته الأولى "إله الذباب" على سبيل المثال لا تقدم لنا قصّة مجموعة من الطلبة ألفت بهم الأقدار في جزيرة معزولة وحسب، بل ترسم خطوطا متقاطعة مثيرة للشجن لمجمل تاريخ الإنسان، مسلطة الضوء على التطور الاجتماعي بوصفه نتاج السقوط بدءا من تناول الفاكهة المحرمة وانتهاء بأعمال القتل الجماعي. وتشبه هذه الرواية رواية أخرى لـ "غولدينغ" وهي "الورثة" أو الوارثون، وهو كتاب أسطوري يمكن تفسيره في ضوء المفاهيم الدينية. يبدو إنّ لهذه الملاحظة علاقة بمشكلة فلسفية بارزة تظهر للعيان بمجرد محاولتنا تقديم تعريفات ناجزة لألفاظ مثل "الصدق، الحقيقة، الجمال، العدل، السعادة". فالصدق يتمثل في حقائق الكون الطبيعي كما يتخيله العلم ومن واجب الفنان أن يبرز هذه الحقائق أو هذا الصدق وبما أنّ الحياة ليست جميلة بل منحطة وحقيرة كما أظهر ذلك "داروين" وغيره فالفن ليس جميلا. إنّ الجمال فيما يتعلّق بالأدب يتمثّل بخصائص الأسلوب والتركيب الشكلي من حيث السهولة والمحسّنات الزخرفية أمّا فيما يتعلّق بالحياة فالجمال يتعلّق في عالم من السلوك المهذب. إنّ الأسلوب والسلوك قد يحجبان الواقع المؤلم لما نعتبره هو الحقيقة. لذلك فإنّ العدالة تقوم بكشف

الوجه الجامد وعلى الأغلب البشع للعالم الطبيعي ومن الطبيعي أيضا أن يكون عدم التعاطف مع مثل هذا الهدف صعبا وخصوصا في السنوات الأخيرة حيث ساد النتاج السطحي لكثير من الكتابات في إنكلترا وأمريكا.

إنّ منهجا مثل هذا لم ينجح حتى في اجتذاب كتاب أعظم موهبة وفساسة من "وليم غولدينغ". فقبل مائة عام أو أكثر من الآن أي حوالي 1892م كتب "ستيفن كرين" يقول: "لقد رفضت مدرسة التحذلق في الأدب وبدا لي أنّ هناك شيئا في الحياة يفوق جلوس الإنسان وإجهاد دماغه بالتفتيش عن الكلمات البارة وهكذا تورطت في الحرب الجميلة بين أولئك الذين يقولون بأنّ الفنّ بديل الطبيعة للإنسان وبأنّنا سنكون على أقصى ما يمكن من الطبيعة والصدق..".

إنّ ما يميز "غولدينغ" ليس هو مجرد الأسلوب الذي اختلف به عن غيره من كتاب عصره، بل أيضا هو الوسائل التي أفاد بها من تقاليد الخط الأدبي الطويل مطبقا دروس الماضي على شكل أولاني لم يكده حتى الآن يكتسب تعريفا محددا. لقد اكتسب من الماضي المفهوم القائل بأنّ الإنسان شخصية بطولية مأساوية وبهذا استبدل تفاعلية القرن التاسع عشر بالشك والسخرية. إنّها سخرية مريرة تلك التي يعتمدها "غولدينغ" في معظم رواياته خاصة "إله الذباب" و"الورثة" وقد أعاد ترسيخ الرأي القائل بأنّ الفن ليس مجرد تابع للأخلاق والتقدم الاجتماعي فإذا ما اختلف في هذه الوجهة عن الروائيين المعاصرين له فإنه يكون قد تعلم الكثير منهم وقد صب ما تعلمه منهم ومن الكتاب الذين سبقوه حياة وقوة جديدتين في المفاهيم القديمة، فهو قد تعلم أولا الأمانة والوضوح في معالجة الموضوعة الرئيسية له، وثانيا قد أدرك أهمية التغيير الاجتماعي كعامل مهم في تجارب هذا العصر..

وعلى العموم، فإن هاتين النقطتين: الثيمة والتغير، تصبان في بؤرة واحدة تشكل المنظور الرئيس لأعمال "غولدينغ" منذ روايته الأولى "إله الذباب"،

ألا وهي "الرؤية الدينية للعالم"، عالم الحقيقة. وإذا ما أخذنا برأي الناقد "فرانك كيرمود" فإن المضمون الديني في أعمال "غولدينغ" يتفاوت في درجة وضوحه من رواية إلى أخرى ولكنه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يخفى على القارئ في روايته الرابعة والتي هي موضوع مقالنا هذا، السقوط الحر. فعنوان هذه الرواية كما هو واضح مستمد من قصة سقوط الإنسان الواردة في الكتاب المقدس.. فهذه الرواية تناقش مسألة لاهوتية بحتة، فعندما يدرك الإنسان حقيقته يلح عليه السؤال التالي: متى يسقط الإنسان وما هي الحدود التي إذا تجاوزها يصبح من الهالكين وتزول عنه نعمة الله؟

ويشير الناقد "بيتر كامب" في مقالة له منشورة في كتاب "الرواية في القرن العشرين" إلى أنّ روايات "غولدينغ" عموماً ذات مغزى واحد وهو أنّ الإنسان ينتج الشر مثلما تنتج النحلة العسل، وإن هذه الروايات تعالج مشكلة مأزق الفرد بوصفه إنساناً وأنّ الهدف الأساس من وراء هذه الروايات هو جعل الإنسان يواجه حقيقة محزنة تتمثل في قسوته وشهوته إضافة إلى ذلك فإن هذه الروايات تعلن عن إيمان راسخ بأن الإنسان أسير خطيئته الأصلية وأنّ طبيعته آثمة وإن وضعه محفوف بالمخاطر.

أما في روايته هذه "السقوط الحر" فإن "غولدينغ" يثير سؤالين أساسيين هما: "متى فقدت حريتي؟" و"كيف فقدت حريتي؟" فسعى من خلال الإجابة عليهما أن يرسخ مفهومه عن أن الإنسان يسقط في الخطيئة وهو حر الإرادة. فيستعرض بطله الفنان الأسير في أحد المعتقلات النازية حياته قبل الأسر وبعده (بضمير المتكلم) في محاولة لاكتشاف حقيقة انه لم يعد يملك القدرة على الاختيار واتخاذ القرار. وكل ذلك بأسلوب شيق يؤكد مكنة هذا الروائي وطريقته في الترميز والواقعية في آن واحد للتعبير عن فكاره الفلسفية والدينية والاجتماعية.

منحت الملكة إليزابيث الثانية في 1988 وليم غولدينغ لقب فارس، وكان قبل وفاته، قرب مسقط رأسه، يعمل على مخطوطة لم تكتمل، عنوانها «اللسان المزدوج» *The Double Tongue* حول سقوط الحضارة الإغريقية وصعود الحضارة الرومانية، وقد نُشر هذا العمل في عام 1995 بعد وفاته.

## المسرح الآن، أكثر من أي وقت مضى

.. الإغلاق. تلك هي الكلمة الصادمة التي سادت عام 2020، عام الجائحة، في كل مكان. ولكن في قطاع المسرح، لم تكن كلمة "إغلاق" تعني مدلولها الصحي المجتمعي الحكومي العالمي فحسب، بل كانت تعني بكل بساطة إغلاق أبواب المسارح وطرده المتفرجين خارجها. ونظرا لبروتوكولات التباعد الاجتماعي التي تحظر التجمعات البشرية، استجاب صانعو المسرح بشكل خلاق لجائحة كورونا التي اجتاحت العالم، من خلال التحول إلى أنماط الأداء عبر الإنترنت والرقمنة وتدفق الوسائط التي تستخدم الراديو والهاتف. إنها خطوة شجاعة للانتقال عبر الإنترنت بالكامل، مع مشاركات Zoom، وترانسميديا، والأفلام الوثائقية للعروض السابقة، والدراما الصوتية، ولقطات العرض المسجلة مسبقاً، ودمج المسرح والرقص والفنون الرقمية الإبداعية، قد تفتح فهمًا أوسع لما يمكن أن يكون عليه المسرح بعد كورونا.

لقد تطلب هذا التغيير في كيفية أداء المسرح إعادة النظر في الأفكار القديمة حول ما يعنيه أن تكون عضوًا في جمهور المسرح وفاعلا في زمرة صانعيه: كيف تغير الوصول إلى المسرح؟ ما الآداب المتوقعة؟ كيف تغيرت أفكار الخصوصية والألفة، القرب والبعد، الحضور والغياب؟

تشير مقالة حديثة نشرت في صحيفة نيويورك تايمز إلى أن الانفجار الحالي للمسرح الرقمي هو مجرد وسيلة للاحتفاظ بالمكان القديم قبل أن تتمكن من العودة إلى المسرح الحقيقي. لكن هذا يتجاهل الاستجابات الإبداعية لفناني المسرح الذين أظهروا أن المسرح ليس مرتبطاً بشكل واضح بصالات العرض المسرحي. فوجود مبنى عام لارتياح المسرحيات المعروضة ليس ضروريا للأداء

المسرحي ولا لانوجاد الفرجة وجمهورها. في الواقع، كان العديد من الفنانين ينشئون أعمالاً مبتكرة عبر الإنترنت قبل فترة طويلة من انتشار الوباء، وهنا وهناك عبر أنحاء العالم. ومع تفكير المسارح في العودة إلى المساحات المادية، يجدر النظر في كيفية تأثير التحول الرقمي على أعراف وسنن المشاهدة ودراسة التوقعات بخصوص ذلك في المستقبل. إن الأفكار المعاد التفاوض بشأنها وإعادة تصورها حول الوصول، والمجتمع، والتفاعل، الناتجة عن أحكام الضرورة، هي فرصة لإعادة التفكير في المسرح. لا ينبغي أبداً تجاهل ما حصل وتداعياته حتى ولو كانت قريبة العهد، عند العودة إلى الحياة والأماكن العامة، ومزاولة الأنشطة كما السابق. ومع ذلك، فإن الحاجة إلى التواصل، والانخراط في أنماط جسدية من الاهتمام وتجربة أنماط مجتمعية في مساحة مشتركة لا تزال قائمة. بالنظر إلى أننا لا نعرف متى سيصبح الفيروس مرضاً يمكن التحكم فيه، أو ما إذا كان بإمكاننا توقع أوبئة مماثلة في حياتنا، فلا يمكن أن يستمر مفهومنا للعرض المسرحي كما كان قبل COVID-19. لذلك وجب على رجال المسرح ونسائه التفكير في حلول سريعة ومنطقية وممكنة التطبيق ضمن الحدود المتاحة لكل عائلة مسرحية حسب ظروفها المعاشة، وتحت ضغط قوانين السلط المهيمنة.

من هنا أرى، ومن زاويتي، إن ما يمكن عمله دون كلف عالية ودون شطط في توخي تكنولوجيا حديثة وأجهزة قد لا يمتلكها جلنا أو بعضنا، لبعض الوقت أو لكله، يتمثل فيما يلي:

— على المؤلف المسرحي من الآن أن يراعي عدد الممثلين على الخشبة ومسافات الأمان فيما بينهم والتقليل جهد الإمكان من التقارب الجسدي.

— على المخرج المسرحي اللجوء إلى جلسات الاستماع والتداول مع الممثلين والتقنيين عبر وسائط الإنترنت أو الهاتف أو الراديو، وأن يعتمد

التمارين وتدريب الممثلين بشكل تواصلية خطي مع كل عنصر على حدة باستعمال تقنية السكايب مثلاً.

— على الممثل المسرحي أن يفكر في سلامته الصحية ويدرس جيداً وضعه على خشبة المسرح والمسافات التي ستفصله عن باقي الممثلين والحركات التي سيؤديها، أو حتى ربما الأقنعة الصحية التي سيرتديها خلال تقديم العرض أمام جمهور خضع أساساً للبروتوكول الصحي، فلقد بدأت بعض عواصم المسرح في العالم تفكر في أقنعة خاصة للممثلين كحل مفترض لقادم الأيام.

— على المنتج المسرحي أن يوفر عنصر تنسيق أو أكثر للربط المحكم ما بين فريق الإخراج وفريق التمثيل باستعمال الوسائط الرقمية الحديثة، وتقرير ما إذا كان العرض النهائي سيتم في مكان حقيقي كعرض متكامل، أم سيتم تسجيله وحفظه وبالتالي بثه على منصات رقمية معتمدة للعرض مثل يوتيوب وغيره.

إذن، ماذا سيحمل لنا المستقبل؟

يمكن أن يصبح التسجيل الذاتي هو المعيار في الاختبارات والكاستينغات، ويمكن أن يميل التدريب والبروفات نحو تفاعل المجموعات الصغيرة والكتل الأصغر. يمكن للمسرح التشاركي أن يغير شكله لتأدية العروض عبر ترانسميديا أي تدفق الوسائط وتقنية زووم كأدوات تشاركية. يمكن تطوير التقنيات التي تناسب لغة المسرح بشكل أفضل لتعزيز تجربة مشاهدة المحتوى المسجل مسبقاً. ويمكن أن تصبح التقنيات التي تمكن من مشاركة فناني الأداء المتزامن في الواقع المختلط وعروض الواقع المعزز، متاحة بسهولة عبر الإنترنت. قد تتحسن تقنية القناع الكوروني، أي الماسك الطبي، للسماح للفنانين بمزيد من التعبير الصوتي واستجلاء الفروق الدقيقة، بينما يمكن أن تصبح تقنية معدات الحماية الشخصية أكثر تعقيداً لتصبح جزءاً لا يتجزأ من تصميم الأزياء وتسمح بالتقارب ما بين الممثلين. ربما سيتم إعادة تصور

هندسة المسرح للسماح بالجلوس حسب الطلب، مع مراعاة البرتوكولات الصحية.

في الأشهر الأولى للجائحة، عندما عرض المسرح الوطني في لندن، بطريقة البث الرقمي، مسرحية خادم سيدين من تأليف كارلو غولدوني، وهو مؤلف من القرن الثامن عشر، بلغ عدد المشاهدين المذهل قرابة المليونين ونصف مليون مشاهد على مدار أسبوع واحد فقط. وطبعاً هذا لا يقارن أبداً بسعة الجلوس في مبنى مسرح عادي، مما لا يمكن أن يحلم به أي منتج مسرحي على الإطلاق. وتستشهد الباحثة المختصة في شكسبير، إيرين سوليفان، بتقرير مجلس الفنون في المملكة المتحدة المعنون "من الحياة إلى الرقمنة" للإشارة إلى إمكانيات الأداء المتدفق عبر الإنترنت لزيادة وصول الجمهور إلى المسرح: "يبدو أن البث الرقمي يجذب أعضاء أصغر سناً وأقل ثراءً وأكثر تنوعاً عرقياً من السكان". هذا الوصول المتزايد مهم بشكل خاص في ضوء الوعي المتزايد بعدم إمكانية الوصول إلى المسرح على نطاق أوسع. فقد تم إحراز بعض التقدم للترحيب بشكل أفضل بأعضاء الجمهور من ذوي الاحتياجات الخاصة، لكن القضايا المنهجية المتعلقة بالعنصرية والطبقية والقدرة على المنافسة تستمر في استبعاد العديد من المتفرجين المحتملين.

وفي هذا السياق، سياق رقمنة الموجود المسرحي وبثه عبر الإنترنت، قام مستخدمو تطبيق التواصل الاجتماعي Tik-Tok في أواخر 2020 بالتعهد الجماعي لإنشاء مسرحية موسيقية على أساس فيلم ديزني الشهير "اراتاتوي" الذي أنتج عام 2007. فقام أحد مستخدمي تيك توك بإنشاء أغنية كوميدية قصيرة تكريماً لرمي، الشخصية الرئيسية في الفيلم، قام المستخدمون بعد ذلك بإعادة مزج مقاطع الفيديو وإضافتها إلى بعضها البعض لتصور موسيقى كاملة، بما في ذلك التصميم الرائع وتصميم الرقصات والمزيد من الأغاني. تم بث عرض تقديمي افتراضي للحفل، من إنتاج والمزيد من الأغاني. تم بث عرض تقديمي افتراضي للحفل، من إنتاج TodayTix، Seaview Productions، لمدة 72 ساعة على

بدءًا من يناير 2021 لصالح The Actors Fund. جمع الحفل ما يقارب المليون دولار لصالح صندوق إعانة الممثلين الذين فقدوا أعمالهم خلال الجائحة.

ملحوظة أخيرة مهمة بخصوص الماسك الطبي أو القناع الكوروني، وعلاقته بفناني الأداء، والمسرحيين من ضمنهم بطبيعة الحال، تندرج تحت ما بات يصطلح عليه الآن في أوروبا "معدات الحماية الشخصية". فلأجل السماح لفناني الأداء بالعودة للأداء العام مرة أخرى أثناء الوباء، بدأت مجموعة متنوعة من المنظمات في تطوير وتسويق معدات الحماية الشخصية المتخصصة. وهكذا تم صنع مجموعة متنوعة من الأقنعة المتخصصة للمغنين أولاً. إذ يمكن شطف أقنعة القماش التقليدية في الفم أثناء الأداء وإخماد أصوات فناني الأداء، لذلك تحتوي أقنعة المغنين الجديدة على بنية سطحية وداخلية توفر مساحة مترججة مع إبقاء القماش بعيدًا عن الوجه. كما تم إنتاج أقنعة أخرى لموسيقيي آلات النفخ النحاسية بما في ذلك مكونات لتغطية أجراس الآلات حسب الحاجة. وابتكرت العديد من مدارس الموسيقى ومعاهدها بروتوكولات تتعلق باستخدام معدات الحماية الشخصية كجزء من عودتهم إلى الحرم الجامعي.

أخيرًا،

نحن كثيرًا ما نسمع أننا نعيش في عالم "ما بعد الحقيقة". وفي جميع أنحاء العالم، يراهن السياسيون عديمو الضمير والانتهازيون الفاسدون، على شعور الناس بالارتباك أو الإحباط لدرجة أنهم يغلقون أعينهم عن الظلم والقسوة والفقر، ويقدمون المسرح، عبر قرارات غلقه، قربانًا على مذبح الواقع بحجة المرض والجائحة. لكننا اليوم نحتاج أكثر من أي وقت مضى إلى تنوع الأصوات وتنوع الألوان وتنوع الرؤى وتنوع الأفكار. إننا نحتاج إلى المسرح. العرض مستمر رغم كل شيء.

## الغموض بوصفه ظاهرة شعرية

(أفخر الشعر ما غمض وما أعطاك معناه بعد ملاحظة منه... الجرجاني)

اشترطت إحدى أعرق المجلات الفلسفية الصادرة في بريطانيا ذات مرة أن تكون المقالات المرسلّة إليها للنشر خالية من "الرتانة". وذكرت المجلة إن استعمال المصطلحات التقنية والرتانة المبهمة يجب أن يتمّ تجنبهما قدر الإمكان. وإذا ما اضطر الكاتب إلى استعمال أحدها فمع شرح وتفسير داخل السياق.

يأخذنا هذا المدخل إلى تثبيت مصطلحاتنا نحن أيضا دون رتانة.

سنستخدم في سياق مقالنا هذا مصطلحين اثنين هما الغموض والرتانة مع ثالث متفرع عن الأول بحكم الانتساب، وهو الإبهام. وفي مضمّار مقابلاتها في اللغة الإنكليزية فإن المصطلحات الثلاث مدار النقاش هي كالتالي:

رتانة = gibberish

غموض = ambiguity

إبهام = obscurity

إن الغموض لا يخص الشعر فحسب، بشكل عام. بل هو يشمل أيضا الفنون كافة، كالرسم والنحت والموسيقى وحتى فن العمارة. إذ أن المدينة كانت وما تزال من أكثر الظواهر غموضا في عصرنا. هذا ما يقوله معظم فلاسفة الجمال، وما يقوله كذلك كبار المعماريين في العالم من رفعت الجادرجي إلى حسن فتحي إلى زهاء حديد. الأدوات التعبيرية كذلك

أصبحت لغزية حتى لكأن الإنسان في القرن الحادي والعشرين هذا، يعيش في متاهة.

بدأ الاتهام بالغموض يستشري منذ أوائل القرن العشرين عندما ظهرت في الفنون التشكيلية المدارس ما بعد الانطباعية، الوحشية، التكعيبية والتجريدية. وعندما أصبح الرسام الشهير بابلو بيكاسو لوحده كمظهر من مظاهر الغموض أيضا، وغير ذلك من الظواهر والأحداث. فلقد حصل قلب في المعطيات والمقاييس في المعنى أو في المبنى، ونقصد هنا بالضبط الأداة التعبيرية (اللون) وما يعبر عنه. ولكن إذا كان الغموض أو الاتهام بالغموض عاما في كل الفنون، فهو من الموضوعات التي يجب أن تُبحث في الشعر بصورة خاصة. فاللسان من بين الأدوات التعبيرية يشكل أخطرها وبشكل أخص اللسان الشعري، اللغة الشعرية، حيث البيان يأخذ وضعه الأكمل. وبما إن هذا عام في كل الأدوات وعام في كل لسان فإذن نحن أمام ظاهرة عالمية انتقلت إلينا من الثقافة الغربية كما انتقل غيرها من الظواهر. وهذا ربما يشير إلى وجود أزمة في طريقة تفكيرنا أو ما يسميه البعض إشكالية أو مشكلية، ولكن ذلك موضوع آخر ليس هنا مجال التطرق إليه في عجلة.

يظهر الاتهام بالغموض في كل منعطف تاريخي وهذا أمر واقع، ففي عصر النهضة مثلا لم تكن رسوم كبار الرسامين واضحة مفهومة بالنسبة لمعاصريهم كما هي واضحة بالنسبة إلينا الآن. وكذلك الشعر. لكن الذي يسترعي الانتباه في القرن العشرين هو إن هذه الظاهرة أصبحت عامة تشمل كل الفنون وكافة بلدان العالم مما يدل على أننا كنا في منعطف تاريخي أكثر حسما من كل المنعطفات السابقة. وفي كل منعطف تاريخي تتبدل صورة الوجود والإحساس بالوجود وصورة الإنسان في الوجود، تطمس المعالم لهذه الصور مما يمهد لظهور وتبلور صورة أخرى.

الغموض ظاهرة طبيعية في جميع مراحل التحول في أي مجتمع. وما أسمىناه بالمنعطف إن هو إلا الكسر أو القطع في مراحل الانتقال من منظومة قيم إلى منظومة قيم أخرى. من أكسيولوجيا إلى أكسيولوجيا، ومن عالم إلى عالم. ولا شك أن هناك غموضا فيما نسميه أو ما اصطلاحنا على تسميته بالشعر العربي المعاصر الآن.

لكن نود القول إن هذه الظاهرة، أي الغموض في الشعر العربي الآن، ترجع إلى أسباب موضوعية من جهة وإلى أسباب ذاتية من جهة أخرى من حيث إن ثنائية الذات الموضوع هي تظهر بنائي بين قطبي الصراع: الأنا ضد كل ما هو خارجها، والفرد ضد المجتمع. وبما إن كلامنا على الشعر والشعر فاعلية خلاقية وكما يقول بول فاليري إن الشعر هو الفاعلية، فإن التجاوب معها والتفاعل معها في الشعر يقتضي مستوى عاليا من التذوق والفهم، فلا يمكن فهم الفاعلية الفنية بمجرد التلقي.

الفاعلية الخلاقية تقتضي فيما تقتضيه تلقيا خلاقا وهذا يعني إن القارئ أو الجمهور لكي يفهم قصيدة حقيقية يجب أن يكون خلاقا هو الآخر بمعنى من المعاني.

إذن، موضوعيا نرى إن الظروف التي مر بها المجتمع العربي، (ظروف الاستعمار والكولونيالية القمع والقهر والظروف الاجتماعية المتنوعة وظروف التخلف ثم الحروب والإرهاب)، أحدثت تفاوتا كبيرا في المستويات الاجتماعية ومستويات الفهم بحيث انه صارت هناك شرائح من هذا المجتمع متقدمة جدا بالنسبة لشرائح أخرى (نغض الطرف هنا عن الأمية ونسبها العالية في المجتمعات العربية) هذا التفاوت الكبير بين شرائح المجتمع خلق فئة متقدمة موضوعيا على الشرائح الاجتماعية الأخرى لذلك كان طبيعيا أن تكون طريقة تعبيرها بعيدة عن تناول الشرائح الواسعة التي نسميها الجماهير أو عموم الشعب.

هذا من الناحية الموضوعية.

أما من ناحية الفن، فكما أننا في مرحلة تحول على الصعيد الحضاري العام فإننا في مرحلة تحول أيضا على الصعيد الفني الخاص. نحن لم نعد اليوم في العالم العربي في مرحلة ابتكار أشكال جديدة للتعبير وحسب وإنما نحن الآن في مرحلة تغيير حقيقي لمفهوم الشعر كما ورثناه عن الأسلاف، عن مختلف أنماط الأسلاف العرب القدامى والأسلاف الجدد من الحطيئة وحتى بدر شاكر السياب ومحمد مهدي الجواهري وبدوي الجبل ثم عبد الرزاق عبد الواحد وسعدي يوسف فهناك بالإضافة إلى مسألة كم أرهص الابتكار طرقا وأشكالا جديدة للتعبير فإن مفهوما للشعر جديدا يرهص الآن بدوره. مرحلتنا الجديدة هي تجاوز لمفهوم الشعر أساسا كما تمت إراثته. هذا المفهوم تغير ويتغير أو هو في طريقه إلى التغيير جذريا، ولذلك فإن المسألة لم تعد اليوم مسألة شكلائية مثل مسألة تغيير الوزن تطويره أو الخروج على القافية أو التمرد على القيود العروضية أو الارتقاء في أحضان قصيدة النثر، وإنما المسألة الآن هي السؤال الأساس: ما هو الشعر؟ وما هو معناه؟ هل ما سبق يجب أن يبقى ويُطور أم علينا أن نبتكر نظرة جديدة؟

ومن مجموع تفاعل هذه العوامل الذاتية المتعلقة بالعملية الإبداعية بالإضافة إلى العوامل الموضوعية المتعلقة بعملية التحول والشرط التاريخي، تتكون لدينا تلك الظاهرة التي قلنا عنها إنها "الغموض".

ولكن من جهة أخرى وحتى لا تتحول الإشكالية إلى خرافة مزمنة ميتافيزيقياً، فإن ظاهرة الغموض نفسها هي مسألة نسبية جدا.

هل يمكن أن يكون الفن شيئا واضحا تمام الوضوح؟ وهل يصبح عندئذ مقاسا بالعقل والتعقل؟

لو عملنا إطلالة على شاعر كبير ومتفرد مثل الأميركي "والاس ستيفنز" فإننا سنجد إنه مثله مثل العديد من شعراء الغرب في القرن العشرين كان يتقصد أن يكون غامضا ويتقصد التفتن في ذلك. اسمه يقول بكل صراحة "القصيدة يجب أن تقاوم الفهم بنجاح تام تقريبا". ويقول في مكان آخر "القصيدة تفصح عن نفسها للجاهل فقط". بل ويذهب إلى أبعد من ذلك عندما يقول إنَّ القصيدة قد لا يكون لها أي معنى على الإطلاق، وهذه فكرة احتضنها الشعراء المحدثون الذين آمنوا بأن القصيدة يجب أن "تكون" ولا يجب أن "تعني". وحقا نجد أنَّ معظم شعر "ستيفنز" يقاوم التحليل ويقاوم العقل ويرفض أن يخضع لتفسير واحد أو لتفسير عدة.

عريبا، قد ينطبق هذا التحليل على شعرائنا الكبار المحدثين مثل أدونيس وأنسي الحاج وتوفيق صايغ ويوسف الخال وغيرهم، ولنا في "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل" و "ماذا فعلت بالذهب ماذا صنعت بالوردة" و "بضعة أسئلة لأطرحها على الكركدن" و "يتبع الساحر ويكسر السنابل راكضا" أسوة حسنة.

حين رشح قبل سنوات فيلسوف التفكيكية الفرنسي الشهير جاك دريدا من قبل بعض الأوساط الجامعية في جامعة كامبريدج بالمملكة المتحدة لشهادة الدكتوراه الفخرية التقليدية، قابل الترشح عدد آخر من الأساتذة بالاحتجاج، حتى كتب أحدهم بأنه رغم تخصصه ورغم متابعتة لكتابات دريدا فإنه لم يستطع أن يحدد بوضوح الحد الفاصل بين الفيلسوف في دريدا وبين المشعوذ فيه، فكيف يصوت لترشيحه إذن؟ (ذكره فوزي كريم في كتابه "ثياب الإمبراطور: الشعر ومرايا الحداثة الخادعة"، دار المدى دمشق 2000).

وهكذا نرى، فإنه في جميع مسارب المعرفة وشعابها، ثمة الغامضون وثمة من يعترض على الغامضين، ودائما ثمة من يفترض الغموض غطاءا للتفاهة

والسطحية والالأصالة. وكلنا يتذكر معارك تثبيت البنيوية وتأصيلها في تربة الثقافة العربية المعاصرة بين منتم للتيار النقدي هذا وبين مشكك فيه وصلت أحياناً إلى حد التخوين والقذف والاتهام بالعمالة للأجنبي وما إلى ذلك من خزعبلات القومجية الشعبوية.

إذا كان الشعر هو فن تغيير العالم لا فن تفسير العالم، فالغموض يصبح ظاهرة طبيعية في جميع الأنشطة الخلاقية. إن كل تغيير ينطوي بالضرورة على شيء من الغموض، بل وأكثر من ذلك نقول إن كل شعر يكون في مثل هذه الانعطافات التاريخية أو مراحل التحول الجذرية (الكسور والقطائع) واضحاً بالمعنى الشائع للكلمة، أي شعراً ضد الغموض، إنما يكون على الأغلب شعراً تفسيريًا سردياً تقريريًا، أي أنه شعر لا يقول شيئاً في النهاية، ولا حاجة لنا به.

## سنتان وثمانية أشهر وثمانية وعشرون ليلة: ألف ليلة وليلة سلمان مرشدي

عثرت عن طريق الصدفة على هذه الرواية الفذة وأنا أقلب النظر في أرفف المكتبة العمومية في مقاطعة كالمار السويدية الزاخرة بشتى أصناف الكتب ومن معظم لغات العالم وبضمنها لغتنا العربية طبعاً. وعندما أخذت أتصفح، فضولاً، غلابي الكتاب وعباته الأولى، مأخوذاً بسحر الغلاف الأنيق الواقى من الغبار، وأناقة الطباعة، فقد صممت الكتاب وصنعت الغلاف الفنانة كارولين كينينغهام، وجدت أن الفصل الأول من الرواية يحمل عنوان أطفال ابن رشد، وإن اسم فيلسوف قرطبة وشارح أرسطو الأعظم قد أورده المؤلف بصيغته العربية ابن رشد *ibn Rushd* وليس كما هو معهود في الثقافة الغربية الأنكلوسكسونية حيث يكتب بالصيغة المعروفة أفيروس *Averroes*، قررت استعارة الكتاب دون أدنى تردد لأغرق من جديد في بحر من حكايا الروائي المسلم الهندي البريطاني الأمريكي الأشهر في العالم، في مغامرة قراءة قد يصعب الحديث عن مدى متعتها وحبورها واستحواذها على الخيال لمن لم يخض تجربة الدخول في نسيجها.

سنتان وثمانية أشهر وثمانية وعشرون ليلة، رواية خيالية أخرى من سلمان مرشدي نشرها جوناثان كايب عام 2015. هي قصة رائعة عن الطريقة التي نحيا بها الآن، وهي عمل ثري ومتعدد الأوجه يمزج التاريخ بالعلم بالأساطير بقصص الحب الخالدة وذلك لإحياء العالم، عالمنا، الذي سقط في زمن من اللامعقولية. الرواية مستوحاة من "الحكايات العجيبة" التقليدية للشرق الغامض العميق، من تقاليد الحكى والروى والقص التي امتدت طيلة ألفي عام والتي هي أيضاً ما زالت متجددة في اهتمامات اللحظة الراهنة. إن رواية

سلمان رشدي هي تحفة فنية عن الصراعات القديمة التي لا تزال قائمة في عالمنا اليوم، فنحن أمام إنجاز مذهل وشهادة دائمة على قوة الخيال.

أن تروي قصة عن الماضي فهذا يعني أن تحكي قصة عن الحاضر. ولسرد قصة مختلفة من عالم الخيال، فهي أيضا طريقة لسرد حكاية عن الواقع. وإذا لم يكن هذا صحيحا فإن تجاربنا الحياتية مغلوبة. أحد الشخوص في رواية رشدي هذه يجبرنا بذلك. صحيح أن الرواية محملة بالرموز، فبعضها واضح والبعض الآخر أقل وضوحا، إلا أنك واجد فيها حكاية بائسة وعادية تحذر من طغيان الرأسمالية ومخاطر التمسك دائما ببناء المستقبل. هناك فقرة قوية أخرى تدين السياسة الخارجية الغربية، بينما تضع في نفس الوقت اللوم على الأصولية الدينية. تصور هذه الحكاية ضمن أسطورة الوضع في سوريا وصعود تنظيم الدولة الإسلامية بدقة محبطة. مزيج من الخرافة والحقيقة القاسية هو ما يعطي هذه الرواية قوتها.

بعض المشاهد مبنية على لغة السينما وتفصيل الصورة المرئية، ومبالغ فيها أحيانا إلى درجة إن الرسائل الرومانسية المبطنة والأثيرية الموجهة للقاريء المفترض، هي التي تبعث على الملل، لكن الأقسام الأخرى جميلة وجذابة. القصة مليئة بالفكاهة وتستخف بمراجعتها التي امتحت منها نسغها. هناك عدد من الانتقادات الدقيقة حول استعمال رشدي لشخصيات الأبطال الخارقين المستمدة من القصص المصورة.

في الحقيقة لقد أعدت قراءة عدد من فصول الرواية من أجل كتابة هذا المقال، مع كامل المعاناة من لغة رشدي الإنكليزية الصعبة التي تسير مسرى الشعر، وعند القيام بذلك، قررت، بصفتي قارئاً، أن أتجاوز تشابك الحكايا وتداخلها في النسيج السردى لصالح التلذذ بمتعة اللغة، إذ وجدت انه من الأسهل لي أن أزعج نفسي في بحران لغة سلمان رشدي وقوة خياله وذلك

وحده يكفي لكي يدفعك إلى تقديم أسمى آيات الاحترام لكاتب من هذا الطراز النادر.

إنها رواية تتحمل تكرار القراءة، وباعتبارها أول كتاب لسلمان رشدي يمزج فيه ما بين الخيال العلمي والخيال الأدبي، فإنها تمثل نجاحا غير مشروط. ولهذا قال مدير النشر في دار جوناثان كايب: "رواية سلمان الجديدة هي واحدة من أفضل رواياته. إنه وثاب، وخفيف الظل، ويفتح الشهية للغاية للقراءة، ولذا فهو وثيق الصلة بالعالم الذي نعيش فيه". هذا بينما قالت لوبز دينيز، الناشر التنفيذي لـ راندوم هاوس، عن الرواية الجديدة: "من الصعب الحصول على قصة رائعة حقًا ومجزية للغاية ونحن نعزز بمثل هذه القصص. سلمان رشدي هو راوي القصص الأبرز لدينا، لكنه تفوق حتى على نفسه في روايته الآسرة هذه. إنه الأكثر إمتاعا وتأثيرا، وبالنظر إلى الرؤية الأخلاقية القوية للرواية، فهو الأكثر خداعًا... إن شخصيات الرواية، بأحلامهم في الحب، وآمالهم لأنفسهم وللعالم، ومعاركهم من أجل البقاء والسلطة، ستعيش في خيالنا لسنوات وسنوات. الرواية في بعض الأحيان ممتعة لدرجة الضحك، لكنها أيضا مدمعة للعينين".

في روايته "سنتان وثمانية أشهر وثمانية وعشرون ليلة"، ابتكر سلمان رشدي روايته "المتأففة"، إن صح التعبير، الخاصة به، معتمدا لأول مرة أسلوب الواقعية السحرية، فهي قصة تمزج بين عناصر من ألف ليلة وليلة، وملحمة هوميروس، وروايات الخيال العلمي وكتب الأكشن والحركة، والكوميديا بألوانها، وبخامة مرجعية واضحة تشير إلى هنري جيمس، وميل بروكس، وميكي ماوس، وجراسيان، وبرافو تي في، وأرسطو، والغزالي وابن رشد، من بين آخرين، يزود رشدي القراء بكنز فكري فلسفي حجاجي ثري، ملفع بذكاء في كسوة شيقة من السخرية والنزوات الهزلية للثقافة الشعبية التي ميزت عصر ما بعد الحداثة.

وهنا أود التنويه بعدم الخلط ما بين الواقعية السحرية وبين قصص الخيال العلمي. فالواقعية السحرية هي نوع أدبي يرسم نظرة واقعية للعالم مع إضافة عناصر سحرية عليه. ويُعتبر عموماً نوعاً مختلفاً من الخيال لأن الواقعية السحرية تستخدم قدرًا كبيراً من التفاصيل الواقعية وتوظف عناصر سحرية لإثبات وجهة نظر حول الواقع، بينما دائماً يتم فصل قصص الخيال العلمي عن الواقع. وغالبا ما يُنظر إلى الواقعية السحرية على أنها اندماج العناصر الحقيقية والسحرية التي تنتج شكل كتابة أكثر شمولاً من الواقعية الأدبية ومن الكتابة التخيلية. إن مصطلح الواقعية السحرية فضفاض بشكل غريب، وليس صارما من وجهة نظر نقدية. فالمصطلح وتعريفه الواسع غالبا ما يتم الخلط بينهما، حيث يتم تصنيف العديد من الكتاب على أنهم واقعيين سحريين بينما هم ليسوا كذلك. لقد تعودنا أن نربط الواقعية السحرية بأدب أمريكا اللاتينية، بمن في ذلك آباء هذا النوع، وخاصة المؤلفين ماريا لوزيا بومبال، غابرييل غارسيا ماركيز، إيزابيل ألييندي، خورخي لويس بورخس، خوان رولفو، ميغيل أنجيل أستورياس، إيلينا جارو، ميريا روبلز، رومولو غاليجوس وأرتورو أوسلار بيتري. في الأدب الإنجليزي، من أبرز مؤيديها سلمان رشدي، وأليس هوفمان، نيك جواكين، نيكولا باركر. وفي الأدب الياباني، أحد أهم مؤلفي هذا النوع هو هاروكي موراكامي. وفي الأدب البولندي، تمثل الواقعية السحرية أولغا توكرتشوك خير تمثيل، وهي الحائزة على جائزة نوبل في الآداب مؤخرا.

قبل ظهور روايته "سنتان وثمانية أشهر وثمانية وعشرون ليلة"، كانت مكانة رشدي كأحد الأصوات الأدبية الرئيسية في عصرنا مؤمنة بالفعل. ومع ذلك، تقول كارولينا دي روبرتس، الناقدة الأمريكية، عند قراءة هذه الرواية، لا يمكن للمرء أن يهرب من الشعور بأن كل تلك السنوات من الكتابة والنجاح ربما كانت بمثابة التحضيرات والبروفات لهذه اللحظة، لإنشاء هذه الرواية المبتكرة للغاية وفي الوقت المناسب.

تتميز روايات سلمان رشدي الرمزية بأسلوبها النثري غير المقيد والميلودرامي، وهي تبحث بعمق في القضايا التاريخية والفلسفية من خلال شخصيات سريلية مع إضفاء شيء من روح الدعابة. من ناحية أخرى، فإن معالجته للموضوعات الدينية والسياسية الحساسة، لم تجعله شخصية مثيرة للجدل فحسب، بل حتى بعد سنوات من روايته "الآيات الشيطانية"، انتظر القراء والنقاد على حد سواء لاستكشاف عالمه "الواقعي السحري"، الذي يقترن بـ "الواقعية التاريخية". تركز معظم قصص رشدي على شبه القارة الهندية وتحتوي في الغالب على موضوعات مثل الهجرة من وإلى الشرق والغرب وصراع القيم الذي ينشب بينهما.

تبدأ هذه الرواية الرائعة والواقعية للغاية بقصة حب، ونذر حرب قادمة. وكما هو الحال غالباً في أعمال رشدي، حيث تجد لقصته أساساً في الواقع، فإن واقع حكاياته الجديدة في هذه الحالة سيكون هو حياة الفيلسوف المسلم العقلاني ابن رشد، المعروف باسم Averroes في الغرب، والذي عاش ودرّس في إسبانيا العربية في نهاية القرن الثاني عشر، وصرّاعه الفكري الجبار مع نظيره وغريمه الفيلسوف المشرقي أبو حامد الغزالي. (يدعونا رشدي في حوار له قمنا بترجمته ونشر بشكل مستقل إلى اكتشاف الصلة بين لقبه واسم الفيلسوف الأندلسي وذلك عندما غير والد رشدي لقب عائلته إلى رشدي تكريماً وإعجاباً بابن رشد، ولكنني بالكاد أصدق هذه الحكاية المختلقة على طريقة مهاجري العالم الثالث!). وفي ذات ليلة، وصلت إلى باب بيته فتاة يتيمة خارقة الجمال تسمى نفسها "دنيا". وبما أنه رجل عقلائي أرسطي التكوين، وفيلسوف عرف عنه بأنه منشئ العلمانية الإسلامية في القرن الثاني عشر، فلم يحمن أبو الوليد بن رشد أنها جنية، لا بل إنها أميرة عظيمة من تلك المخلوقات الخارقة التي صنعت من نار بلا دخان. إنها حقا دنيا أميرة الجان العظيمة، والمعروفة باسم أميرة البرق بسبب إتقانها للصاعقة. الجن مفتونون بالبشر، وتدور حكايا كثيرة في كل زمان ومكان عن علاقات

جنسية بين الجان والبشر. ودنيا لم تكن استثناء بل ربما كانت أكثر بني جلدتها تولها وشبقا. وهكذا، وبعد ما يقارب الألف عام، سيجد أحفاد الفيلسوف المسلم والجنية الأميرة أنفسهم مدعويين إلى القتال في معركة ضد أولئك الجن المظلمين الشريرين الذين سيدمرون العالم الأرضي.

إنها معركة ستستمر لمدة عامين وثمانية أشهر وثمانية وعشرين ليلة، مما يعني ألف ليلة وليلة، إذا ما قمت بحسبة الجمع البسيطة للأرقام. لطالما كان رشدي مفتونًا بالحكايات التي روتها شهرزاد ليلة بعد ليلة للملك شهريار للحفاظ على نفسها من الموت. ويمكن العثور على قبسات وأمشاج من الليالي العربية الشهيرة منسوجة ومطرزة في الكثير من روايات سلمان رشدي. وعندما سئل ذات مناسبة عن الكتاب الوحيد الذي سيأخذه معه لتعزية نفسه لو حبس في جزيرة معزولة، كانت الإجابة هي: ألف ليلة وليلة.

يفهم رشدي أفضل من غيره أن قدرتنا على تصور عالم يتجاوز عالمنا هي أعظم نعمة لنا وربما أكبر لعنة لنا في الوقت نفسه. إذا كان هناك جن جميلون يخبوننا، فسيكون هناك جن شريرون يدمروننا أيضا.

وطوال الوقت، وإبان المعارك، كان الفيلسوف الكبير ابن رشد وعالم الدين الشهير الغزالي يتابعان مناقشة فلسفية حول العقل والله. هذا بيده كتاب تحافت الفلاسفة وذاك بيده تحافت التهافت.

لم يعيش أبو الوليد ابن رشد، في زمن أبي حامد الغزالي، ولم يتجادل معه. كل ما في الأمر أنه في كتابه الأشهر تحافت التهافت رد مباشرة على كتاب الغزالي تحافت الفلاسفة، وعلى الأرجح بعد نحو ثلاثة أرباع القرن من ظهور هذا الكتاب الأخير الذي كان ولا يزال يعتبر أكبر هجوم شنه على الكلام على الفكر العقلاني الفلسفي في تاريخ الحضارة الإسلامية. والحال إن كتاب الغزالي كان من الشهرة والحضور والتأثير في البيئة الفكرية الإسلامية، حيث

إن الأمر استدعى من ابن رشد ذلك الرد العنيف والدقيق الذي أورده في تحافت التهافت.

وصارت للأميرة دنيا علاقة حب مثيرة مع فيلسوف قرطبة. وفي السنتين والثمانية أشهر والثمانية والعشرين ليلة التي تلت ذلك، حملت دنيا منه ثلاث مرات، وفي كل مناسبة أنجبت العديد من الأطفال. كانت فرحة ابن رشد لا تصدق على كبر سنه، وكانت تقول له دوما: "لا يهم كم ليلة نعملها على التوالي. أنا، أنا دائما أشتهي، ويمكنني الاستمرار إلى الأبد، ليس لدي نقطة توقف". لكن مستوى الطاقة الذي طلبته دنيا نادرا ما كان ممكنا لابن رشد الحفاظ عليه. وبعد وفاة حبيبها "انحرفت وانزلقت عبر شق في العالم وعادت إلى بريستان، الواقع الآخر، عالم الأحلام، حيث يخرج الجن بين الحين والآخر ليؤذي البشرية ويباركها"، تاركًا نسلها وراءها.

الوجه الآخر في الحكبة الرئيسية للرواية إنما يدور حول الديالكتيك ما بين ابن رشد العقلائي والغزالي الروحاني. وكلنا نعلم انه عندما تحدى ابن رشد ضديده الغزالي، تعرض للعار والنفي وأحرق مؤلفاته أمام ناظره.

وفي الحقيقة وعلى أرض الواقع، لم يعش أبو الوليد ابن رشد، في زمن أبي حامد الغزالي، ولم يتجادل معه. كل ما في الأمر أنه في كتابه الأشهر تحافت التهافت رد مباشرة على كتاب الغزالي تحافت الفلاسفة، وعلى الأرجح بعد نحو ثلاثة أرباع القرن من ظهور هذا الكتاب الأخير الذي كان ولا يزال يعتبر أكبر هجوم شنه علم الكلام على الفكر العقلائي الفلسفي في تاريخ الحضارة الإسلامية. والحال أن كتاب الغزالي كان من الشهرة والحضور والتأثير في البيئة الفكرية الإسلامية، لدرجة أن استدعى الأمر من ابن رشد ذلك الرد العنيف والدقيق الذي أورده في تحافت التهافت.

لكن في الرواية يتم تقديم الاختيارات في أبسط الأشكال، ودائما بأسلوب فكاهي هزلي، مما يسمح للقارئ بالاختيار بين الخير والشر. يذكر رشدي

متقمصا ابن رشد وهو يخاطب الغزالي: "سترى، مع مرور الوقت، أنه في النهاية سيكون الدين هو الذي سيجعل الناس يبتعدون عن الله. إن الأتقياء هم أسوأ دعاة الله. قد يستغرق الأمر ألفا و عام من العقل، ولكن في النهاية سوف يتلاشى الدين، وعندها فقط سنبدأ في العيش في حق الله".

ونحن نقرب من نهاية هذه الرواية الممتعة حقاً، نلاحظ إن بني البشر قد لجأوا إلى السلام كوسيلة للتسوية الدائمة بعد أن تخلوا عن الحرب والصراع والتوتر والكراهية والحقد، فإنهم الآن (في الألفية القادمة) يزرعون حدائقهم وحقولهم بشكل سلمي ويعتنون بها. يوضح رشدي استنتاجه قائلاً: "في النهاية، الغضب، مهما كان مبرراً بعمق، يدمر الغاضبين".

"سنتان وثمانية أشهر وثمانية وعشرون ليلة"، هي أول رواية للبالغين يكتبها سلمان رشدي، ويبدو أنه يغري قراءه بمحتوى للبالغين بتصنيف +18. وهو يشير إلى أن الجن ليسوا معروفين بحياتهم العائلية. لكنهم يمارسون الجنس في كل وقت. هناك أمهات أو آباء من الجن، لكن أجيال الجن مديدة لدرجة أن الروابط بين الأجيال تتآكل في كثير من الأحيان. الحب نادر في عالم الجن (لكن الجنس لا يتوقف) حسب تعبير رشدي، الذي يعتقد عبر كتابه الخيالي هذا أن الجن قادر على خفض حدة مشاعر الغضب، والاستياء، والانتقام، والتملك، والشهوة.

"هذا تدوين في التاريخ ممزوج بابتهاج بواقعية ما بعد الحداثة السحرية". هكذا مدحت الكاتبة العظيمة جويس كارول أوتس هذه الرواية العجيبة في صنعها وأصالتها، حتى لكأنها زوبعة باروكية من السرد، على حد وصف مجلة "ذا نيويورك ريفيو أوف بوكس". إن رشدي يساعدنا على الهروب من حاضرنا إلى ماض يشبه الحلم يجعلنا في النهاية أكثر وعياً بالمخاطر والأوهام في حياتنا اليومية.

إنها رواية عن أحداث ساحرة وفاخرة، مليئة بالمكر والحماسة، المنافسات والحيات، الكارما والنيرفانا، القسمة والنصيب، النشوة والفداء.

في مراجعة للكتاب في الغارديان اللندنية، قالت الناقدة إيريكافاغر عن "سنتان وثمانية أشهر وثمانية وعشرون ليلة" إنها رواية "رائعة" وأشادت برشدي قائلة: "إن المسرات المظلمة التي تتبع من خياله في هذه الرواية تتمتع بالطاقة الساحرة التي ميزت أعظم رواة القصص منذ شهرزاد الحكاية والليالي العربية.

إن "القصص التي تُروى ضد الموت هي القصص التي ستأخذنا إلى المستقبل". ذاك هو المغزى، وتلك هي حكاية الألف ليلة وليلة، حكاية السنتين وثمانية أشهر وثمانية وعشرين ليلة، كما رواها لنا حفيد شهرزاد، معاصرنا، الروائي الرائي سلمان رشدي.

\*Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights, a novel by Salman Rushdie Copyright 2015.

## في بنية التفهم الأدبي: الأدب والقراءة والتأويل

ما الأدب؟

كيف يستجيب القارئ لعملٍ أدبيٍّ ما، وكيف يبدأ في تقييمه؟ يحاول كتاب "بنية التفهم الأدبي" الصادر في جزئين عن مطبوعات جامعة كامبريدج عام 1978 والذي صدرت طبعته الإلكترونية عام 2013، الإجابة على هذه الأسئلة الرئيسية، والأسئلة الفرعية ذات الصلة.

في الفصول الثلاثة الأولى من الكتاب، يدحض المؤلف النظريات الراسخة القائلة بأن "الأدب" له لغة خاصة به، ويقدم نظرة ثاقبة حول مفهوم "الحقيقة الأدبية" وكيف أن العاطفة هي ركيزته الأساسية. في الفصول المتبقية، يبني المؤلف ويوضح بشكل كامل النظرية القائلة بأن فهم العمل الأدبي يأتي عبر مرحلتين متكاملتين: أولاًها، الأحكام حول النوايا الجمالية للمؤلف (التفسير)؛ وثانيها: تقدير المواصفات الجمالية للعمل (التقييم).

ولكن، ما هو الأدب؟

إن فهم الأدب لا يعني بالضرورة القابلية على التنظير للأدب، كذلك فإن القدرة على التنظير الأدبي لا تعني بالضرورة وجود "فهم" للأدب يتمشى مع التنظير له.

إن نظريات الأدب هي دائماً صنفان: نظريات ينصب اهتمامها على "الفعل"، ونظريات ينصب اهتمامها على "الموضوع".

هذا من ناحية.

ومن ناحية أخرى، فإننا نستطيع أن نصنف نظريات الأدب بالاستناد إلى المقولتين الفلسفتين، معرفة الكيف، ومعرفة الأين، إلى نظريات تحديدية [من الحد] ونظريات امتدادية [عبر الزمن] وستكون لدينا في المحصلة ثلاثة أنماط من النظريات وهي:

الأدب يستعمل لغة خاصة أو يستعمل اللغة بطريقة خاصة تجعله مختلفا عن أنواع الكتابة الأخرى.

الأدب مجاله الحقيقي هو الانفعالات والانطباعات والقابلية على التأثير. والحقائق التي تكتنفه ليست إلا حقائق نسبية.

الأدب بوصفه أحد مصادر المعلومات أي أحد مصادر المعرفة الإنسانية. فهل نستطيع بالاعتماد على منطوق النظريات أعلاه أن نعرف ما هو الأدب؟

فيما يخص الفقرة الأولى، فإن بعض "الأدب" قد يستخدم لغة غامضة أو متكلفة دلاليا. لكن أشكال الخطابات الأخرى قد تستخدم لغة كهذه، وإن لغة مثل هذه اللغة لا تصنع أدبا إلا إذا كانت لها أهمية أو لها وظيفة محدّدة. وبالنسبة للفقرة الثانية فإن العمل الأدبي قد يولّد الانفعالات إلا أنّ هذه هي حقيقة طارئة ولا نستطيع ربطها منطقيا بالعمل الأدبي ذاته. كذلك فإنّ العمل الأدبي، الفقرة الثالثة أعلاه، يمكن اعتباره مصدرا مزودا للمعلومات إلا أنّنا في اللحظة التي "نقاربه" فيها على هذا الأساس لا تكون قراءتنا له أدبية.

فما هو الأدب إذن؟

بهذا الشكل من الحجاج والاختصاص النقديين يقدم لنا الناقد المعاصر والأستاذ في جامعة كامبريدج "شتاين أولسون" مجمل آرائه في تعريف الأدب

ومفهوم القراءة والتأويل. والكاتب في الوقت الذي يقول بشكل حاسم بأنّ مؤسّسة الأدب/ أو الأدب كمؤسّسة/ هي أو هو نتاج "لا تاريخي"، وإنّ على من يريد معرفة ما هو الأدب أن يدرس كتابات النقاد عن الأعمال الأدبية، فإنّه وبنفس اللهجة الحاسمة ومنذ البدء يقرر لنا هذا التعريف: الأدب هو مجموعة من القواعد والتواطؤات الضمنية للقراءة. وما هذا الكتاب الذي بين أيدينا في الحقيقة إلّا رحلة وعرة في ثنايا وخبايا هذا التعريف الصعب.

يقول "شتاين أولسون" إنّ العمل الأدبي يهدف إلى إنتاج استجابة جمالية، أي أنّ هدف المؤلف/ خالق النص/ سيكون هو "القبول لدى القارئ". ويختلف العمل الأدبي عن أي "نص" آخر وذلك بقدرته على القيام بأداء دور معين وسط مجموعة من القراء. ويحدد هذا الدور بمفاهيم وممارسات ينقدها القراء، ويجب أن تكون هذه المفاهيم والممارسات التي تحدّد دور العمل الأدبي في مجموعة من القراء هي موضوع تحليل بالنسبة للمنظر الأدبي. إنّ النص يتكون من مجموعة من الجمل وما يميز موقف القارئ من النص هو رفضه أن يرى النص كجمل متلاحقة متراكمة فوق بعضها البعض فقط. بل أنّ هناك دوما محاولة لفرض أو لخلق نوع من "البنية" على النص المقروء، وذلك بتقسيمه ومن ثم ربط الأجزاء المقسمة في نظام أو صيغة ما ويسمى "أولسن" هذه الأجزاء بـ "القطع" أو "القطعات" إن صحّ التعبير.

إذن، ما يجعل من نصّ ما، نصا أدبيا هو الحقيقة التالية: إنّ القارئ يبحث دوما عن طريقة لتجزئة النص إلى "قطعات" يستطيع أن يضمها ويربطها في نظام معين.

ولكن، ما هي هذه القطعة، وما هي القطعات؟

يحدّد "أولسن" للقطعة ميزات أربع:

أن لا يكون لها موضوع.

أن تكون معبرة عن موقف المتكلم عن موضوعه.

أن يكون لها رتبة أو درجة.

أن تكون لها مقومات أسلوبية.

هذه، القطعات، ليست لها أهمية تذكر سوى كونها أجزاء في كل. وكل أهميتها تكمن في تراكمها وتراصها فقط، أما بالنسبة للأدب فإنّ مبدأ "الوظيفة" يضمن لكل قطعة أهمية خاصة، وعلى الناقد تبيان هذه الأهمية.

شرعية التأويل..

إنّ تأويل المؤلف لعمله الأدبي أمر على غاية من الأهمية، ولكنه ليس بالضرورة التأويل الصحيح، بل أنّه واحد من التأويلات فحسب. وكثيرا ما يكون تأويل النقاد أقرب إلى الجزم والدقة من تأويل المؤلف نفسه.

إنّ أهمّ ما في العملية هو أن يقوم "القارئ" بعد قراءة العمل الأدبي بخلق أرضية أولى، وبعد ذلك ينزل إلى "الباطن" حيث القطعات المختلفة، كما تقدّم في الحديث، وذلك من أجل أن يغني هذه الفرضية. إذ يغير من تفاصيلها ومن ثم يربط (صعودا إلى التعميم والشمول) ببقية أوجه العمل التي سيقوم بشأنها أيضا بنفس العملية، مُتوصِّلاً في النهاية إلى التأويل الأخير.

ويحدّد "شتاين أولسن" مقاييس خاصة تضمن شرعية التأويل يمكن إجمالها فيما يلي:

قياس التكملة: ويكون الوصف التأويلي للقطعة كاملا إذا كانت كافة جوانبها المختلفة تسهم في مستوى وصفي أرفع.

قياس الصحة: يكون تأويل ما تأويلاً صحيحاً لعمل ما، إذا استطاع الناقد أن يُظهر بأنّ المؤلف سيؤيد، عبر العمل نفسه طبعاً، إنّ التأويل هذا، أي

تأويل الناقد، هو تأويل المؤلف لعمله، وذلك عبر تعليقات المؤلف أو عبر شئنا أو أعراف أدبية أو غير أدبية متعارف عليها.

قياس الشمول: يكون التأويل شاملاً أكثر من غيره إذا استطاع أن يجعل أقل كمية ممكنة من النص تقاوم هذا التأويل.

قياس التماسك: يكون التأويل أكثر تماسكاً من غيره إذا أبقى أقل عدد ممكن من "قطعاً" العمل تقاوم هذا التأويل.

قياس الثقل: يكون التأويل أكثر ثقلاً ورسانة من غيره بالنسبة لقطعة أو مجموعة من القطعات عندما يؤدي وظائف جمالية أكثر وأكبر، وإذا كان هذا التأويل يحيل فقط لعالم مشترك في مختلف التأويلات.

ونصل هنا إلى الملاحظة المهمة إذ يقول "أولسن" أنه (عندما يتوفر لتأويل ما القياس الأول والثاني أي قياس التكملة والصحة فإنّ التأويل سيكون "معقولاً"، أما إذا ما توفرت القياسات جميعها فإنّ التأويل سيكون "مقبولاً").

في نهاية حجاجه، في محاولة للإجابة على السؤال الرئيسي "لماذا يعتبر الأدب مهماً؟"، يصف مؤلف كتاب "بنية التفهم الأدبي" الدكتور "شتاين أولسن" الأدب على أنه "مؤسّسة"، وبالتالي يصوغ لنا في هذا السياق روابط للأدب مع تيارات الفلسفة المعاصرة التي ترى أن كل عمل بشري في بنيته الفوقية إنما هو عمل منظم ومحدّد من قبل المؤسسات الاجتماعية.

## نجيب عياد: خوهوية عن بنية للسينما

التقيت الراحل نجيب عياد لأول مرة في مدينة سوسة التونسية عام 1999 رفقة المنتج السينمائي الراحل أحمد بهاء الدين عطية، وذلك خلال انعقاد أشغال ملتقى المبدعات العربيات في دورته الرابعة تحت عنوان "المرأة والسينما"، لإجراء حوار صحفي معهما يتناول واقع الصناعة السينمائية التونسية وآفاقها. وتالت اللقاءات في مختلف المناسبات الثقافية في تونس، والسينمائية منها على وجه الخصوص، ولعل من أقربها فعاليات أيام قرطاج السينمائية حيث ترأسها بنجاح لدورتين متتاليتين عام 2017 و عام 2018 مما أهله بمقبولية واسعة من الأوساط الثقافية في تونس لترؤس دورة ثالثة من هذا المهرجان السينمائي العتيد لعام 2019 لكن المنية وافته قبل التمام المهرجان بعد أن كان قد وضع الخطوط العريضة والدقيقة لسير المهرجان منذ وقت مبكر. فقد تُوفي في تونس العاصمة في 16 آب أغسطس عام 2019 إثر سكتة قلبية.

ولد نجيب عياد بمدينة قصر هلال التابعة لولاية المنستير الساحلية. عمل، وهو الحاصل على درجة الماجستير في الأدب الفرنسي، كصحافي وناقد سينمائي ما بين عامي 1975 و 1980، في صحيفة "لوتون" وبعدها في مجلة "حقائق"، ثم أصبح عضواً في لجنة الأفلام التابعة لوزارة الثقافة التونسية، حيث كان المنتج التنفيذي لعشرة أفلام قصيرة وطويلة.

وفي عام 1998 أسس شركة خاصة به بعنوان "الضفاف" التي أنتج عدة أفلام من بينها "الأوديسة" الذي أخرجه إبراهيم باباي عام 2003، وفيلم "ملائكة الشيطان" إخراج أحمد بولان عام 2007. كما أنتجت هذه الشركة مسلسلات تلفزيونية عديدة كذلك.

انتخب أميناً عاماً ثم رئيساً للجامعة التونسية لنوادي السينما ثم مديرًا للشركة التونسية للإنتاج والتوزيع السينمائي من عام 1980 إلى 1988. وفي عام 1991 أسس مع رفيق دربه حسن عليلش «المهرجان الدولي لفيلم الطفولة والشباب» في مدينة سوسة، وتولّى إدارته لسنوات.

وقد صنع نجيب عياد صحبة أحمد بهاء الدين عطية ذروة نجاح وانتشار السينما التونسية في الثمانينيات والتسعينات حيث اقترحها معاً مغامرة الإنتاج السينمائي الخاص الذي كانت تحتكره الدولة بشكل كامل.

وفي عام 2017، أصبح المدير التنفيذي لأيام قرطاج السينمائية، خلفاً لإبراهيم اللطيف. وقد أعاد نجيب عياد المهرجان إلى طابعه الأصلي كملتقى لسينما التحرر الاجتماعي والسياسي ومقاومة الاستبداد والقمع وانتهاك الحقوق والحريات.

يقول عنه رفيق دربه الناقد السينمائي حسن عليلش إنه ورغم عدم انخراطه في أيّ تيار من التيارات المهيمنة آنذاك على المشهد السياسي إلا أنّه كان فاعلاً في اليسار الثقافي الذي كان يقود الحركة السينمائية من خلال الجامعة التونسية لنوادي السينما» و«الجامعة التّونسيّة للسينمائيين الهواة».

لم يكن نجيب عياد منتجا فقط، بل رجل سينما حقيقيا حمل على أكتافه هموم السينما التونسية، وكان معنا حتى آخر يوم في حياته بكيفية التقدم بالسينما التونسية خطوات واسعة إلى الأمام. كان عياد إنسانا واقعيًا وبراعماتيا ولم يكن مؤدجا أبدا، بل كان يقاوم الأدلجة منذ بواكير انطلاقة في "الجامعة التونسية لنوادي السينما"، كما يؤكد الباحث حسن عليلش، الذي يضيف قائلاً إنه يرى نجيب عياد كمنتج نجاح في ميدان المسلسلات الدرامية التلفزيونية أكثر منه في ميدان السينما حيث لم يسعفه الحظ كثيرا مثلما حصل له مع فيلم "مملكة النمل" للمخرج التونسي الراحل شوقي

الماجري الذي لم يلق النجاح المطلوب في الوقت الذي كان فيه عياد شديد الثقة بموهبة شوقي الماجري.

لم تكن السينما أبداً تعنيه كتجارة، وكل ما هنالك إن نجيب عياد كان يحاول أن يتجنب الخسارة لكنه لم يكن يهتم بالأرباح. لذلك يمكن إضافة عنصر آخر من عناصر نجاحه كمنتج متميز في الميدان السينمائي ألا وهو ميدان الأفلام القصيرة والوثائقية مثل إنتاجه لفيلم "سباط العيد" للمخرج التونسي أنيس الأسود، وفيلم "الحي يروح" للمخرج التونسي محمد أمين بوخريص، الذي واتته فكرة الفيلم مباشرة بعد وفاة "لوكاس مبروك دوليغا"، وهو أول صحافي يلقى حتفه أثناء أدائه واجبه المهني في تونس خلال تظاهرات 14 يناير 2011 أمام وزارة الداخلية إبان الثورة التونسية. وهو من الأفلام الوثائقية المهمة.

لم يقتصر الراحل نجيب عياد على مجهوداته الواضحة في دعم وإعلاء السينما التونسية والإفريقية عبر اختطاط طرق جديدة للإنتاج فحسب، بل امتدت رؤاه في سنواته الأخيرة إلى آفاق أوسع جعلته يفكر بشكل عميق في موضوع "الهوية العربية للسينما". صحيح إنه وكما يقول رفيقه حسن عليلش (في حوار حصري للغرض قام به زميلنا الشاعر والسينمائي أنور بن حسين في سوسة الأسبوع الماضي) لم يكن قومياً أبداً بل كان يسارياً إنساني النزعة ومناهضاً للدكتاتورية، إلا أنه كان يعتقد إن العرب قادرون على النهوض بالعمل المشترك في مجال الإنتاج الفني وتبادل الخبرات ورأس المال ولهم القدرة على الابتكار وخلق أرضية مشتركة. "وإذا ما كان من الصعب علينا كعرب أن نتحد بشكل كامل فلا أقله أن نتوحد سينمائياً في الأقل".

لذا فقد اختار نجيب عياد ضمن هذا المنطلق البدء بالميدان المغاربي، على أمل التوجه في خطوة لاحقة إلى المجال العربي العام. وهكذا وطد العزم على إنشاء علاقات ود وعمل واسعة ومنتجة مع العديد من الشخصيات

والجهات والمؤسسات في مختلف مدن وعواصم السينما العربية مثل القاهرة ودمشق ودي وبيروت، إلا أن القدر لم يمهل الوقت لتنفيذ مطامحه، فهل سيحمل المشعل من بعده مَنْ يؤمن بما آمن به رجل السينما الكبير الراحل نجيب عياد في سبيل سينما تونسية عربية تنافس العالمية؟

فيما يلي فيلموغرافيا شبه كاملة لإنتاجات نجيب عياد السينمائية والتلفزيونية:

- فلاش باك ج 2 2017 - مسلسل (منتج منفذ)
- فلاش باك ج 1 2016 - مسلسل (منتج)
- ناعورة الهواء ج 2 2015 - مسلسل (منتج منفذ)
- ناعورة الهواء ج 1 2014 - مسلسل (منتج منفذ)
- الحي يروّح 2013 - فيلم (منتج)
- يوميات امرأة 2013 - مسلسل (منتج منفذ)
- لأجل عيون كاترين 2012 - مسلسل (منتج منفذ)
- مملكة النمل 2012 - فيلم (منتج)
- السرير 2005 - فيلم (منتج)
- صيد الريم 2008 - مسلسل (حصل على عدة جوائز في مهرجان القاهرة للإعلام العربي الدورة 14)
- الأوديسة 2003 - فيلم (منتج منفذ)
- قمره سيدي محروس 2003 - مسلسل (منتج منفذ)
- الريحانة 2001 - مسلسل (منتج منفذ)
- يا زهرة في خيالي 2000 - مسلسل (منتج منفذ)

\* نص الشهادة المقدمة إلى مهرجان الأقصر للسينما الإفريقية في مصر 2021 بمناسبة تكريمه للراحل المنتج السينمائي التونسي نجيب عياد.

## رواية ما بعد الحداثة وتكنيك المرايا المتقابلة: "المرآة والقطار" والحكاية داخل الحكاية

قف أمام المرآة وانظر

إذا نظر شخصٌ ما إلى مرآة فإن صورته ستعكس في المرآة. فمثلاً، إذا رفع الشخص أمام المرآة يده اليمنى فإنه سيبدو في المرآة وكأنه قد رفع يده اليسرى. ذلك ما يسمى بظاهرة التناظر الانعكاسي. وهذا هو لبّ العمل في رواية "المرآة والقطار" الصادرة مؤخراً للشاعر العراقي عبد القادر الجنابي.

يقال عن شكل ما بأنه ذو تناظر انعكاسي - reflection symmetry - إذا كان ينطبق على نفسه تماماً. وفي رواية المرآة والقطار ينطبق الرائي والتمرئي في ثنائية دائرية لا نهائية (إذ إنّ الدائرة كشكل هندسي في المفهوم "المرآتي" أو "المرآوي" لها عدد لا نهائي من محاور التناظر، وجميعها تمر بالمركز، أي مركز الدائرة) تشكل في سيرورتها المتحددة قسراً بطول هذا العمل الأدبي وضرورة انتهائه عند نقطة ما، تشكل البناء الهيكلي لهذه الرواية الأخاذة الجميلة سريعة القراءة والمخادعة (خداع المرايا) إلى حد كبير في مراوغتها ما بين انفلات الشكل والإمساك بالمضمون في وهم خيالي أساسه التمرئي في مرآة غير موجودة أصلاً. يفصح الروائي أو السارد الضمني في الرواية أو بطلها صاحب الاسم الغريب "شخصان يحبي" أو كلهم دفعة واحدة (حيث يصعب جدا الفصل بينهم كإجراء نقدي في هذا العمل المتماusk جدا مثل قصيدة) عن رؤيته أو رؤياه لمفهوم الوقوف أمام المرآة قائلاً ومقتبساً من عجائب المخلوقات للقزويني: «إنّ ما يُرى في المرآة لا

حقيقة له بل هو من باب الخيال، ومعنى الخيال في هذا المقام أن ترى صورة الشيء مع صورة الغير، بتوهم أن إحداها داخلية في الأخرى، ولا يكون في الحقيقة كذلك بل إحداها تُرى بواسطة الأخرى من غير ثبوتها فيها».

كان هذا داخل النسيج السردي للرواية وتحديدًا في الصفحة 26 منها. ولكن، وبالعودة إلى مطلع الكتاب، فسنلاحظ بسرعة انه ليس من قبيل الصدفة أيضا أن تُستهل الرواية باستشهادين دالين على التمرئي والمرأة، وأن يُعطى لكل استشهاد صفحة خاصة به، مما يدل على مقدار الأهمية التي أولاهما الروائي لهذه التقنية. فبمقتبس أول من ماين دو بيران يقول: «بتحويل نظرنا إلى أنفسنا، سنرى ثمة لحظة حيث لن يعود بإمكاننا التحليل أو التفكيك، إذ سنكون وجها لوجه مع وجودنا فقط». وبمقتبس ثانٍ أقصر من الأول، وهذه المرة من جول ليكور: «راح يتَمَرَأى في الهاوية، فابتلعته الهاوية»، يكون الدخول ضمن موجّهات القراءة المتقصدة إلى الأجواء العامة للسرد الحكائي بصورة سريعة ربما تطلبتها اختزالية الرواية من النوع القصير مثل "المرأة والقطار" لعبد القادر الجنابي.

إنها رؤى المرايا

تحصل للبطل "رؤيا مرآوية" إن صح التعبير، وذلك لمرتين وفي مكانين مختلفين. الرؤيا الأولى تحصل له في القطار في طريقه إلى مدينة الحدث لمقابلة شخص ما بخصوص عمل جديد سيدير عليه بأموال جيدة. أما الرؤيا الأخرى فتحصل له وهو في الفندق في تلك المدينة، بعد أن تحدث جريمة قتل يروح ضحيتها نفس الشخص الذي كان من المفروض أن ينتظره في محطة الوصول.

1. في القطار: تصبح نافذة القطار هي المرآة العاكسة للتمرئي بالنسبة للبطل الذي يقول: أحبُّ كثيرا نافذة القطار فهي ليست مجرد زجاج، وإنما مرآة نابضة يمتزج فيها عالم القطار الخارجي الفسيح بعالمك الداخلي

الصغير... الزجاج الذي يفصل بينك وبين خارجه، هو عينُ الحاجز الذي يفصل بين وعيكِ وما تحت وعيكِ. اسند ظهرك إلى خلفية المقعد والقِ بكلِّ نظرك على زجاج النافذة، حيث يتدفق كم هائل من المناظر الخارجية... ابقِ مستسلماً حتى الانخفاف، حتى تستيقظ ذاكرتك، يسقط شعاعها على الزجاج، فيرتد باتجاه عينك: وها أنت تسبح في سبيلِ أناكِ البصري الذي تدفعه تدفقات داخلية، لا علم لك بها من قبل، وإن هي في أعماقك تجري... وفي الوقت ذاته تحافظ على مسارك في واقع ملموس حتى لا يفقد الانعكاس خط سيره، فتجد نفسك في مدار الهلوسة! المسألة هي أن تعرف، حقاً، كيف تنظر، من زاوية ماء، إلى الزجاج حتى تتراءى لك أعماقك واقعا وحقيقةً متزامية... فلو لا التخيل لما كانت هناك «أساطير وُلدت منها ثورات»!

2. يحدث في الفندق: أما الرؤيا الثانية فتحصل للبطل وهو ناثو في غرفة سيئة في فندق حقير. وهنا يسرد لنا كيفية الحصول:

توقفت قليلاً وشعرت أن ربحاً تجذبي صوب مرآة الدولار؛ مرآة صدئة بعض الشيء، في وسطها شرخ صغير، رحت أحدق فيه لدقائق طويلة وتجلت فجأة صورة... لا أعرف ما هي «أعرض، أم جوهر، أم شيء حقيقي، أم تخيل»؟ استشعرت وكأنني لست من ينظر في الصورة، وإنما الصورة هي التي تنظر إليّ، وأسمعتها تنطق قائلة: ابحث لك عن واقع جديد لا جريمة فيه؛ واقع حيث لا أسئلة من نوع: من أنت، كم عمرك، هويتك، أين كنت، وإلى أين تمضي... هذه أسئلة مراهقين. عليك ألا تحشى عيون الآخرين، وألا تحشى أن تقف عارياً أمام نفسك... فحريتك هي وجودك... والكوجيتو يقول: أتمرأى، إذن أنا موجود!

المرآة والقطار رواية شعرية

الرواية الشعرية هي نوع من الشعر المسرود أو السرد المستعين بالشعر، يعتقد فيها الخطاب الروائي المبتكر عبر وسيط شعري بدلا من اعتماد النثر الاعتيادي. وسواء أتم استعمال الشعر الحر في ذلك، أو المقطعات الشعرية، أو القصائد الغنائية أو حتى قصيدة النثر، فإنه سيكون هناك دوما عدد كبير من الشخصيات، وتعدد في الأصوات، وحوارات مبنوثة في النسيج العام للعمل، ووصوفات سردية، وحركات سلوكية. وكل هذا يجب أن يكون في إطار من الأسلوب الروائي المتعارف عليه.

ضمن هذا التعريف تقف "المرأة والقطار" لعبد القادر الجناي بالضبط في منطقة الرواية الشعرية، ولكن، تلك المكتوبة بقصيدة النثر، لا غير. ولا بد لمن يعرف مسيرة الجناي الشعرية وفاعليته في الميدان الأساسي لحركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، كتابةً في الشعر وتنظيراً لقصيدة النثر، أن يدرك بسهولة إن المؤلف قد ارتكب "جناية السرد المكثف" منذ أمد بعيد في نصوصه الشعرية المنشورة منذ بواكير منشوراته، وذلك عبر ما كانت تتيحه له تعاريف قصيدة النثر الإنكليزية (والتي كان تبناها بشكل واضح) المتفقة جميعها على ضرورة الكتلة النصية واحتواء القصيدة النثرية على أجواء سردية واضحة.

وهذا ما فعله عبد القادر الجناي في روايته البكر "المرأة والقطار". فما هي إلا قصيدة نثر طويلة مكتوبة ضمن تيار ما بعد الحداثة ومتوسلة طرائق الرواية الضد أو ضد الرواية في أفق تيار ما بعد الرواية في الثقافة الأنكلوسكسونية.

بطل الرواية اسمه "شخصان يحبي" (نريد هنا أن ننحي جانبا سهولة المقرب السايكولوجي للحديث عن الشيزوفرينيا أو انفصام الشخصية عند بطل المرأة والقطار انطلاقا من التركيب اللغوي لاسمه في اللغة العربية) يعمل صحفيا في مجلة مصورة ويطمح إلى تطوير أوضاعه فيقبل بمهمة مهنية في

مدينة بعيدة. يصف نفسه قائلاً: "لم أُولد لأكون عنيفاً ولا شاعراً أو روائياً، وإنما ولدتُ لأكون أنا المسمّى «شخصان» بكل ما أمتلك من تناقضات. كنت أريد أن أعيش حياتي حتى النخاع، ولأمت بعدئذ... لم يفهمني أحد، كنت في نظر الجميع كائناً لا فائدة منه".

وبمجرد وصوله إلى تلك المدينة يفاجأ بجثة الرجل الذي كان من المفروض أن ينتظره في محطة القطار، ممددة على أرضية المحطة تحيط بها ثلة من رجال الشرطة والمباحث الجنائية. وهناك فوراً يتم سوقه إلى التحقيق والمساءلة العادلة ليتم من الغد اكتشاف جريمة أخرى حصلت في مكان آخر للشخص الذي توسط له في العمل مع المخني عليه. وهكذا تدخلنا الرواية في أجواء بوليسية مشوقة ومتسارعة مكتوبة بإتقان حرفي شديد وكأن المؤلف مختص بروايات الغموض والجريمة. وفي الأخير ينال شخصان يحيى حريته وتتعرف الشرطة على سلاح الجريمة وهو السم وعلى الفاعل والدوافع لارتكاب تلك الجرائم والأشخاص الذين يقفون وراء كل ذلك. ويغادر البطل تلك المدينة الغربية عائداً إلى مدينته الأصلية بنفس وسيلة النقل وهي القطار الذي سرعان ما يقع في حادث سير مروع ينقلب على إثره القطار ويخرج عن السكة وتحصل الكارثة ويموت من على متنه بمن فيهم بطل روايتنا، شخصان! ليروي لنا، كما كل كالمش، أسطورة موته والخلود، عبر نشيد شعري عظيم يبدأ من العبارة "ها أنا أذوب في تخيلاقي كشمعة لم يبقَ شيء من خيطها القطني!" على الصفحة 81 لينتهي عند آخر الصفحة 84 أين تعمد المؤلف أن يضع العبارة الأخيرة من هذا القصيد الثري السردى الرهيب في صيغة خط غليظ: عند منعطف سكة الحديد، شاهدة قبر مكتوبٌ عليها: هنا يرقد الذي لم يذق للواقع طعماً ولم يرَ للتخيال حدوداً!

الرواية داخل الرواية

إلى هنا ونحن أمام مرآة الحكيم وعرفنا كل ما تقدم ذكره وما حصل للبطل وللشخصيات الأخرى من قدر ومصير. ولكن تعالوا بنا لنرى ما الذي يمكن أن يكون قد حصل خلف المرآة من عوالم مجهولة تفوت بكثير تلك الحكمة البوليسية وقصة التشويق الواقعية.

فهل الذي حصل للقطار، حصل للرواية؟

فنحن أمام روايتين اثنتين براويين اثنين!

تُعدّ الرواية داخل الرواية (بالإنكليزية: *novel within a novel*) تقنية سردية تمثل فيها إحدى شخصيات العمل الأدبي دور الراوي. ويمكن أن تكون داخل المسرحية مسرحية أخرى، مثل مسرحية شكسبير هاملت؛ كما يمكن للفيلم أن يُظهر الشخصيات على أنها تشاهد فيلمًا آخر، أو رواية ما تحتوي على قصة قصيرة ضمنها. يمكن لتقنية قصة ضمن قصة أن تُستخدم في كافة أنواع الأعمال الأدبية، مثل الرواية أو القصة القصيرة أو المسرحية أو الأعمال التلفزيونية أو الأفلام أو القصائد أو الأغاني أو المقالات الفلسفية.

يقوم بعض الروائيين باستخدام هذه التقنية المعقدة لإضفاء طابع المتعة على أعمالهم بسرد قصتين متداخلتين. وغالبًا ما تكون هناك صلة وصل بين القصتين، إذ تُستخدم حبكة القصة الداخلية لكشف الحقيقة في القصة الخارجية. غالبًا ما يُستخدم هذا النوع من القصص لانتقاد الآراء، ليس فقط بالنسبة للقصة الخارجية، بل وفي الحياة الحقيقية. تسمح كتابة قصة داخل أخرى بدلًا من أن تكون جزءًا من الحكمة نفسها، تسمح للكاتب بأن يلعب على آراء القارئ حول الشخصيات - الأمر الذي يجعل من الدوافع ومصداقية الراوي موضع تساؤل وشك.

من الأمثلة الشهيرة على ذلك، هو كتاب ألف ليلة وليلة، حيث تُروى القصة العامة من قِبَل راوٍ مجهول بينما تقوم شخصية شهرزاد بسرد القصص جميعها. في العديد من القصص التي ترويها شهرزاد، ثمة أيضاً قصص داخلية أخرى وحبكات متداخلة مع حبكات لقصص أخرى ضمن ما يُعرف باسم شجرة أو متاهة حكايات ألف ليلة وليلة.

ولقد نجح عبد القادر الجنابي في روايته التي بين أيدينا "المرأة والقطار" في استعمال هذا التكنيك أيما نجاح وخاصة عندما وضع القصة الإطارية في قالب بوليسي تناوبت عليه كلتا القصتين في حبكة البحث عن حل اللغز المجهول.

تعالوا ندلف إلى شيففة أخرى من شفاف المرأة.

تخبرنا الرواية على الصفحة 67 منها وما بعدها، إن كل ما عشناه من أحداث مشوقة داخل الرواية إنما لم تتم في الواقع. لم تتم أمام المرأة. بل هي كانت انعكاسا لا غير لعقل البطل المحوم في علياء خيالاته، خلف المرأة. "أكتشف، وأنا أبحث عن مقعدي، أنّ الرقم 29 بجوار النافذة، هو رقم مقعدي نفسه في القطار الذي أتى بي إلى هذه المدينة، وهو رقم المكان الذي خلدت فيه، ليلة أمس، إلى النوم... بل حتّى العربة هي نفسها. يا للغرابة... أنا لم أنزل، إذن... بل لم أبرح مكاني... أيّ برهان، أيّ طارق، أيّ سلوى... لا، مستحيل... أنا لم ولن أنزل من القطار. وبصفتي المعتادة كمسافر المسافات الطويلة... أوقّت، متى أشاء، الزمن وأضعف المكان، وأنا قابع في مقعدي، متكئاً بجبيني على زجاج النافذة؛ كرتي الأرضية التي أحتفظ فيها بكلّ أعمدة تلغراف العالم، والمنازل، والحقول، والمرتفعات الرملية، والأنهار... وبكلّ ما يلقيه المظانُّ مجسماً على سطح زجاج نافذة أغرف منها كلّ مغامراتي دون أيّ أذى، أيّة تكاليف أو جهد... لا شيء كالح من وراء زجاج النافذة، فكلّ ما هو مُسقط عليها ينمي شعورا بأنّ

هناك جانباً آخرَ على الدوام!". ويكمل البطل أو الراوي الضمني أو حتى المؤلف الحقيقي هذه الأمثلة قائلًا: "يقينٌ أنّ الصور التي تتراءى على زجاج نافذة القطار صور وهمية... لكن بالتأكيد ليست سراً... أعطني قطاراً له نافذة زجاج عريضة، وسأسرد لك حوادث لن ترى مثلها أكثر واقعية... فما الفرق يا تُرى في عين نافذة القطار، بالنسبة إلى كائن يريد أن يحقق لنفسه مكاناً لا تُقا تحت الشمس، بين سهول خضراء، مثلاً، ومروج مفروشة بالدولارات... أليس الخيال نصف حياة الإنسان! إنّ نافذة قطار يمكن لها أن

تجعلك ثرياً ما إن ترشقها بنظرٍ أنك الدفينة من دون أن تكسرها".

ولكن، نحن كقراء، ومن خلال خبراتنا المتراكمة في القراءة ومشاهدة الأفلام السينمائية، سنعلم إن هذا الحديث ما هو إلا حيلة أو تكنيك من قبل المؤلف الحقيقي للرواية يُراد به كسر الإيهام كما لو أننا في عرض مسرحية ملحمية لبرتولد بريشت. إن كسر الإيهام والثواب إلى الواقع المعاش حيلة سردية تكررت أكثر من مرة في رواية المرأة والقطار. فلو عدنا إلى الصفحة 84 أين انتهى نشيد الموت الملحمي، وأين انتهت الرواية الواقعية، لوجدنا إن المؤلف يكتب ما نصح: "نسخة أولى لا تتجاوز نصف هذا السرد نشرت في «إيلاف 4» تموز 2005". فهل على كل قارئ أن يعرف ما هي هذه النسخة الأولى، وما هي "إيلاف" التي نُشرت فيها تلك النسخة؟ أليس هذا تكنيك أو حيلة من حيل السرد ما بعد الحداثي؟

تكنيك الملاحق في الرواية ما بعد الحديثة

ثمة تكنيكات أو حيل أخرى يلجأ إليها الروائي لكي ينقلنا دوماً إلى حقيقة التمزيق أمام الصفحة اللامعة لتاريخ الأجناس الأدبية ونحن نطالع رواية المرأة والقطار لعبد القادر الجنابي. إن الروائي هنا لم تكفه ما نثر من تقنيات داخل الحقل السردى للعمل جعلتنا نشك أننا أمام رواية بوليسية بحق وحقيق، بل

هو يعمد في الجزء الأخير من الرواية، وهو برأيي أهم الأجزاء إن لم يكن هو الرواية كلها، يعمد إلى صفعنا كقراء مسترخين على أريكة السرد الحكائي المشوق، ليضع لنا في آخر الرواية قائمة بالمصادر والمراجع وكأننا أمام عمل بحثي أكاديمي أساسه تحري الدقة والتوثيق، مُخبراً إيانا إننا لسنا سوى أمام عمل جديد مغاير لا يشبه ما ألفناه من القصص والروايات فما بالك بالبوليسي التشويقي منها، بل هو عمل يقع في خانة الرواية ما بعد الحداثية بكامل عدتها اللغوية والشكلانية والأجناسية والمقروئية. وليس هذا كل شيء. فزيادة بالتنكيل بقارئه، يعمد الجنابي إلى وضع ملاحق بالرواية تشرح بكل "أدب" ما تم التجاوز عليه بكل ما أوتي "اللاأدب" و"اللارواية" تحديداً، وليذكرنا بشيء كبير من اللباقة واللياقة إن التناصت والإشارات والتنصيصات التي عثرنا كقراء عليها داخل المتن الروائي لم تكن أشياء متحررة من زيف الأمانة قدر ما هي تكتيكات للكتابة ما بعد الحداثية، واليكم أصلها وفصلها في ملاحق منفصلة خارج المتن.

يقول المؤلف في ملحق بعنوان "مِرْقُ" ص 85: بعد الانتهاء من كتابة هذه الرواية، وجدْتُ عدداً من التفاصيل تَحَلَّ بالبناء الروائي وتحدَّ من سرعة السرد... ففقت بحذف كلِّ ما رأيتُه زائداً ووضعتُه في هذا الفصل المنفصل لكي يطلَّع عليه القارئ. كما يجب تذكير القارئ أنَّ ما هو محصور، داخل الرواية، بين قوسين، لهُ عبارات مقتبسة خارج سياقها... وإنَّ عدم الإشارة إلى مؤلفيها، بسبب انه لم يعد لها المعنى الذي قصد إليه أصحابها... كهذه العبارة عن «ما من أحد عاد منه ليروي ما يحدث!»، فهي مقتبسة من قصة قصيرة كتبها محمد ديب في منتصف ستينات القرن الماضي بعنوان «نعيمة لن تعود».

تتضمن قائمة المراجع المثبتة آخر الرواية مراجع بالعربية مثل الملف الذي أعده المؤلف عبد القادر الجنابي نفسه لمجلة فراديس العدد الثالث 1992 بعنوان: «أتمرّي إذن أنا موجود!». كذلك حوارات مع سيمون دي بوفوار،

جان كوكتو، ولورنس دوريل ونشرت جميعها في مجلة «حوار» التي كان يرأس تحريرها توفيق صايغ الأعداد يناير 1963، ديسمبر 1964 وأكتوبر 1965. ونجد أيضا كتاب د. مصطفى حجازي: «معجم مصطلحات التحليل النفسي». فضلا ترجمة المؤلف عن أبلز سنדרار: «نثر القطار العابر سيبريا»، ملحق النهار الثقافي، 3 أكتوبر 2015. وباللغات الأخرى نقرأ في قائمة المراجع عن كتاب جان فال بخصوص الفلسفة الفرنسية وكتاب جول ليكور المعنون هاييل وهاييل.

وبعد ملحق آخر عن السُّم، سلاح الأزمنة الغابرة بامتياز... وهو السلاح الذي استعمل في الجرائم التي حصلت داخل رواية "المرأة والقطار"، وثلاثة شذرات شعرية بامتياز، نقرأ فضلا بعنوان العراء الوهمي إشارة للفيلسوف ليينتز، وآخر بعنوان سذاجة البطل، فضلا عن ملاحق أخرى تتعلق بما حصل في الرواية.

#### تناصات وتداخلات نصية

لم يطلق الكتّاب القدماء عبارة «العراء الوهمي» على كلّ عراء خال من الأجسام، وإنما فقط على العراء الذي هو خارج العالم الملموس. ولم يقصدوا بهذا أنّ عراء كهذا ليس حقيقيا، وإنما كانوا يقصدون أنّنا نجهل أيّ نوع من الأشياء فيه. وتمضي بنا الرواية قائلة: إنّ كلّ مَنْ سمّى العراء «وهميا» قاصدا بهذا أنّه ليس حقيقيا، فإنّ هذا ليس برهانا على أنّه غير حقيقي.

أما فيما خص سذاجة البطل، وهذا عنوان أحد الملاحق، فإنه ربما يشرح بصدق حال بطل روايتنا المسمى "شخصان يجي" والموقف الضمني إزاء منظومة القيم التي تختفي في الرواية خلف غلالة شفاقة من مرايا متقابلة في السمّت الذي يفصل ما بين الجسد والمرأة العاكسة لصورته. فإنّ حاله هو حال ذلك المناضل الذي ألقى القبض عليه مع ثلاثة رفاق وأثناء المحاكمة أقسم رفاقه أمام القاضي بأنّه لا دور له، وأنّهم هم الذين ورّطوه وقالوا

للقاضي إنّه مسكين، إنسان ساذج لا يعرف أيّ شيء. ويشعرون بخجل وإهانة أنّ يُعتبر واحدا منهم... وهكذا أُطلق سراحه، غير أنّه فكّر فيما بعد: هل كانت، أقوالهم بشأنه، محاولةً نزيهة منهم حتى يُطلق سراحه، أم أنّ رفاقه هؤلاء يعتبرونه فعلاً إنساناً ساذجاً لا قيمة له. هكذا انتهى إطلاق سراحه إلى غانغارينا تتأكله!

أخيراً.. ونحن لنا ملاحظتنا

يحق لنا نحن كقراء، فيما أرى، أن تكون لنا أيضاً، أسوة بالمؤلف، ملاحظتان ومقتطفاتنا الأثرية المحببة إلينا من النص الروائي، وكذلك ملحقاتنا المستدركة عليه. وفي هذا السياق نضع هنا ثلاثة ملاحق، أحدها يشرح وجهة نظر الرواية في الرواية، أي الرواية "المرأة والقطار" منظوراً إليها من داخل نفسها. وملحق ثانٍ يجتفي بمقطعات شعرية لا تنسى من العمل. وآخرها يتضمن نشيد الموت والعودة منه الذي لبطل الرواية كقصيدة نثر رفيعة بامتياز.

1. الرواية تفكر في نفسها: "حين توقفت أمام مكتبة توزعت في واجهتها الكتب بشكل فني جميل، رأيتُ روائياً يجيب عن أسئلة الحاضرين. وحين اقتربتُ سمعت الروائي يقول أنا أفهم همغواي لماذا قال إنّه أعاد كتابة الصفحة الأخيرة من روايته «وداعاً للسلاح» أكثر من ثلاثين مرة. لم يكن السبب تقنياً، وإنما مشكلة الحصول على كلمات مضبوطة، وعلى خاتمة مرضية له. السرد ليس إنشاءً بل بناء والبناء يحتاج إلى اللبنة الصحيحة التي تجعله يصمد زمناً طويلاً نعم هناك روائيون يُقحمون مواضيع زائدة لكي يكبر حجم الرواية. الرواية فنٌّ صعب للغاية، سرّ يظن الكثيرون أنّ من السهل اكتشافه فيثرون. إنّ الرواية كما أراها هي كيف تروي شيئاً مألوفاً وكأنك ترويهِ للمرة الأولى. لذلك لم يكن الراوي القديم يأبه لما يقول إنّ كان فيه معنى أو لا، وإنما كان ينتبه إلى العنصر الفني. السرد الروائي هو نثرية مفتوحة، حيث

طريقة السرد، والمضمون المراد إيصاله، يكوّنان وحدة عضوية لا يمكن فصلها. وليس في هذه الوحدة ما هو مقرّر سلفاً... فالوقائع تتكشف من دون أيّ استغراق فيها. ذلك أنّ النثر فيها في حركة دائمة وتوتر لا يقرّ له قرار".

## 2. منشورات:

"قلّما ينجو الجلد من مراياه.

وقلّما تخرج من انعكاس فبركتك طوال الرحلة،  
إلى هيئتك الفيزيقية.

لا تفكر أنّ «هناك» يمتُّ بصلة إلى «هنا»

حيث أنت في منتصف المنظر،

بين فلوات الهواجس تبحث

عن خيط تنسج به دورك...

لكن لا خيط، ولا إبرة...

كأنّما الأمر وهمٌ في وهم!

\*\*\*\*\*

نَمَّ بِسَلام...

لن يكون هناك ليلٌ بعد الآن،

ولا عاصفة

ولا مطر...

إنّما ضياء أبيض

آنى امتد بك النظر..."

### 3. نشيد الموت والخلود:

ها أنا أذوب في تخيلاي كشمعة لم يبقَ شيء من خيطها القطني! الظلمات  
مشتعلة على الدوام لا تحتاج إلى خيط يبقّيها... أرى السماء من النافذة  
تنذر بعواصف عنيفة... سمعت أنّ نهاية العالم تُحدّد أحيانا في قطار... وها  
هي الظلمات حلّت والبرق الخاطفة اندلعت وهبّت الرياح العاصفة واشتد  
هبوبها بحيث ما عاد يصل إلى سمعي سوى اصطفاق الأشياء. الأرواح الباردة  
تركض في السهول...

- أين نحن؟

- في العالم الذي يبدأ وينتهي في لحظة بحركة دائبة.

- ماذا تقصد...؟

- أقصد أنك الآن حيث الشعور المحض بالوجود...

- أنا ميت؟

- أنت ميت؟ أنت حي؟ أسئلة لا معنى لها...

كان عليك أن تعرف أنك حين صعدت القطار، حملت، إلى جانب  
أحلامك وهواجسك، شيئا لا يُجتنَب لأنه جزء من القدر...

- أتعني أنّ القطار كان محكوماً عليه أن يصطدم في

هذا العراء...؟

- لكلِّ حركة قدرها...

- إذن لن أرى خاتمة اللحن...

- تمّ... بسلام... لن يكون هناك ليلٌ بعد الآن، ولا عاصفة ولا مطرٍ إنّما ضياء أبيض آتٍ امتد بك النظر...

أرى قطارات العالم تتوقف حدادا، والعالم تستوعبه حقبة. أرى الحياة متأهبةً لطريق مسدود كلُّ الطرق تؤدي إليه. أسمع الحركة الثانية من سوناتا يانتشيك. نوبات الندم المتمهلة تتصاعد ببطء، والعالم الآخر يبكي تحتي. ثمّة خضمّ مادةٍ لا ساحلَ له، تعتلي الموجة فيه، فلا تلبث أن تزول متدحرجةً بين دورة الانهيار ونعيق الغربان التي تلوح أوّلا كنقاط سود ثم تكبر وهي تقترب، آتيةً من أفاجيج الجحيم! وما هي إلا لحظةٌ يسيرة، حتى انسلَّ جسدي الأثيري من غلافي الفيزيقي، وطفق يسبح في الهواء وطارت نفسي شعاعا يختلط بتباشير الفجر الآخذ بالظهور. فرأيت نادية مستلقية على السرير شاحبة الوجه من البكاء. اقتربتُ منها وهمستُ في أذنها: ها أنا أعود... إليك أعود... أعود... أعود! وحين تحبو نثارة النجوم، صباح أوّل تموز من كلِّ عام، ويُسَمَع ثغاء الأنعام وهي تعود إلى حظيرتها، يصعد سكاّن السهول تلةً خضراء، عند منعطف سكة الحديد حيث بقايا قطارٍ مركومة، ويقفون لدقائق أمام شاهدة مكتوبٌ عليها بخطٍ كوفي كبير: هنا يرقد الذي لم يذق للواقع طعاما ولم يرَ للخيال حدودا...!

## تعليق ختامي

صدرت رواية "المرآة والقطار" عن دار التنوير ببيروت في مائة وعشرين صفحة من القطع الوسط، حمل غلافها رسم منحوتة للفنان مهدي مطشر. والرواية تقف وسطاً ما بين (النوفيللا) و(الرواية الشعرية)، و(قصيدة النثر المطولة)، ورواية (التشويق البوليسي) من حيث المحتوى (إذ جاء العنوان الفرعي للرواية هكذا: قصة تحليلية بوليسية بالخطأ). أما مؤلفها فهو عبد القادر الجنابي، شاعر السوربالية العربية الأول كما أسماه ذات مرة كميل قيصر داغر، الشاعر المعارك المحرض الكاسر لتابوهات القديم والجديد معا وباستمرار. ولد ببغداد عام 1944، ويعيش الآن بباريس بجنسية فرنسية بعد المكوث لسنوات في لندن. ساهم في الحركة السوربالية العالمية، وأسس مجالات طليعية بالعربية والفرنسية والإنكليزية، منها: النقطة والرغبة الإباحية وفراديس. أصدر في الشعر: كيف أعاودك وهذه آثار فأسك 1973 في هواء اللغة الطلق 1978 ليتبعها بعد ذلك بمرح الغربية الشرقية، وثوب الماء، وشيء من هذا القبيل، وتدقق. وله ديوان شعر باللغة الإنكليزية. وضع أنطولوجيا خرجت تحت عنوان "انفرادات الشعر العراقي الجديد"، وله أيضا مختارات من نصوص وبيانات تحت "عنوان معارك من أجل الرغبة الإباحية".

## حول الرواية والسينما والخيال مقابلة مع الروائي البريطاني سلمان رشدي

الحوار: جاك ليفينغر

الترجمة إلى العربية: حكمت الحاج

ولد سلمان رشدي في بومباي عام 1947، عشية استقلال الهند. تلقى تعليمه هناك ومن ثم في إنكلترا، حيث أمضى العقود الأولى من حياته في الكتابة. يعيش رشدي هذه الأيام بشكل أساسي في نيويورك، حيث أجريت هذه المقابلة في عدة جلسات خلال العام الماضي. وبالصدفة، فقد جرت المحادثة الثانية في يوم فالنتاين يوم عيد الحب 2005، وهي نفسها الذكرى السادسة عشرة لفتوى آية الله الإمام الخميني ضد رشدي، والتي أعلنت أنه مرتد لكتابته "آيات شيطانية" وحكم عليه بالإعدام بموجب الشريعة الإسلامية.

في عام 1998 ندد الرئيس الإيراني محمد خاتمي بالفتوى. ورشدي يصر الآن على أن الخطر قد انتهى. لكن المتشددون الإسلاميين يعتبرون الفتاوى غير قابلة للنقض. ولا يزال عنوان منزل رشدي غير مدرج للعموم. وبالنسبة لشخص تسبب في مثل هذا اللغط، والذي تمت الإشادة به وإلقاء اللوم عليه، وتهديده وتقديره، وإحراقه في شكل دمية، وتم دعمه باعتباره رمزاً لحرية التعبير، فإن رشدي يتسم بالهدوء والصراحة بشكل مدهش - لا ضحية مطاردة ولا شعور بالابتلاء-. حليق الذقن، مرتدياً بنطال الجينز والسترة، يبدو في الواقع وكأنه نسخة أصغر من الرجل المدان الذي حُدد في متهمة

في لوحة ريتشارد أفيدون الشهيرة عام 1995. قال ضاحكا: "عائلي لا تستطيع تحمل تلك اللوحة". ثم سألته عن مكان وجودها، فابتسم وأجاب، "على الحائط". قال رشدي وهو يتهيا: "من غير المعتاد أن أخرج في النهار". لكنه في أواخر العام الماضي قام بتسليم مخطوطة روايته التاسعة بعنوان شاليمار المهراج، ولم يبدأ بعد في مشروع جديد. على الرغم من ادعائه أنه استنفد موارده في إنهاء الكتاب، إلا أنه بدا وكأنه يكتسب الطاقة وهو يتحدث عن ماضيه وكتاباتة وسياساته.

في المحادثة، يؤدي رشدي نفس الألعاب البهلوانية الذهنية التي يجدها المرء في خياله - استطرادات يمكن أن تلامس عدة قارات وعصور تاريخية قبل العودة إلى النقطة الأصلية- لقد جعلت الفتوى اسم سلمان رشدي معروفا في جميع أنحاء العالم أكثر من أي روائي آخر على قيد الحياة. لكن سمعته ككاتب لم تطغى عليها الالتباسات السياسية.

في عام 1993، حصل على ميدالية "Booker of Bookers" - تكريماً لروايته أطفال منتصف الليل كأفضل كتاب يفوز بجائزة المان بوكر منذ إنشائها قبل خمسة وعشرين عامًا - وهو حاليًا رئيس جمعية Pen القلم-المركز الأمريكي. بالإضافة إلى رواياته، فهو مؤلف لخمسة مجلدات من النثر ومجموعة قصصية.

في يوم عيد الحب، بينما كان يرتب جلسته على كرسي وثير، تساقطت ثلوج خفيفة، وأطلقت كومة محروقات لمبنى على بعد بضعة مبانٍ شرقاً عمودًا من الدخان الأسود في السماء. شرب رشدي من كأس من الماء وتحدث عن العثور على الهدية المناسبة لزوجته قبل أن يقرر الإجابة على الأسئلة.

المحاور

عندما تكتب، هل تفكر مطلقاً في من سيقراً لك؟

سلمان رشدي

لا أعرف حقاً. عندما كنت صغيراً، كنت أقول، لا، أنا مجرد خادم للعمل.

المحاور

هذا شيء نبيل.

سلمان رشدي

نبيل للغاية. لقد أصبحت أكثر اهتماماً بالوضوح كفضيلة، وأقل اهتماماً بفضائل الصعوبة. وأعتقد أن هذا يعني أن لدي إحساساً أوضح بكيفية قراءة الناس، والذي، كما أفترض، تم إنشاؤه جزئياً من خلال معرفتي بكيفية قراءة الناس لما كتبتة حتى الآن. لا أحب الكتب التي يتم عرضها في فترينة الإعلام، لكنني أصبحت أكثر اهتماماً برواية قصة بوضوح وجاذبية بقدر ما أستطيع. ثم مرة أخرى، هذا ما فكرت به في البداية، عندما كتبت أطفال منتصف الليل. اعتقدت أنه من الغريب أن كتابة القصص وكتابة الأدب تظهران وكأنهما قد انفصلا عن بعضهما. يبدو أنه من غير الضروري أن يتم الانفصال. لا يجب أن تكون القصة بسيطة، ولا يجب أن تكون أحادية البعد، ولكن، خاصة إذا كانت متعددة الأبعاد، عليك أن تجد الطريقة الأكثر وضوحاً وجاذبية لسردها. أحد الأشياء التي أصبحت، بالنسبة لي، بشكل أكثر وضوحاً وموضوعية، هو الطريقة التي تكون بها قصص أي مكان أيضاً قصصاً في كل مكان آخر. إلى حد ما، كنت أعرف ذلك بالفعل لأن بومباي، حيث نشأت، كانت مدينة اختلط فيها الغرب تماماً بالشرق. لقد منحني حوادث حياتي القدرة على صنع قصص تجتمع فيها

أجزاء مختلفة من العالم معاً، أحياناً بشكل متناغم، وأحياناً في صراع، وأحياناً بكليهما معا - عادةً بكليهما. تكمن الصعوبة في هذه القصص في أنك إذا كتبت عن كل مكان فلن ينتهي بك الأمر بالكتابة في أي مكان. إنها مشكلة لا يتعين على الكاتب الذي يكتب عن مكان واحد مواجهتها. يواجه هؤلاء الكتاب مشاكل أخرى، لكن الشيء الذي يعاني منه كتاب مثل وليم فولكنر هو تلك الأرض التي يعرفونها بعمق وينتمون إليها تماماً بحيث يمكنهم التنقيب عنها طوال حياتهم وعدم استفادها - أنا معجب بذلك، لكن هذا ليس ما أفعله.

المحاور

كيف تصف ما تفعله إذن؟

رشدي

أعطتني حياتي هذا الموضوع الآخر: عوالم في تصادم. كيف تجعل الناس يرون أن قصة الجميع أصبحت الآن جزءاً من قصة الآخرين؟ إنه شيء واحد أن تقوله، ولكن كيف يمكنك أن تجعل القارئ يشعر أن هذه هي تجربته الحية؟ كانت الروايات الثلاث الأخيرة لمحاولات للعثور على إجابات لتلك الأسئلة: والرواية الجديدة شاليمار المهرج، والتي تبدأ وتنتهي في لوس أنجلوس، ولكن نصفها في كشمير، وبعضها في ستراسبورغ إبان الاحتلال النازي، وبعضها في إنكلترا في الستينيات. في شاليمار، شخصية Max Ophuls هي بطل مقاومة خلال الحرب العالمية الثانية. المقاومة، التي نعتقد أنها بطولية، كانت ما يمكن أن نسميه الآن تمرداً في زمن الاحتلال. نحن نعيش الآن في وقت توجد فيه حركات تمرد أخرى لا نسميها بطولية - نسميها إرهابية. لم أرغب في إصدار أحكام أخلاقية. أردت أن أقول: لقد حدث ذلك بعد ذلك، وهذا يحدث الآن، هذه القصة تتضمن هذين الأمرين، فقط انظر كيف يتجانسان. لا أعتقد أنه يجب على الروائي أن يقول، هذا يعني هذا.

المحاور

هل يجب أن تمنع نفسك من قول هذا يعني هذا؟

رشدي

لا، أنا ضد ذلك في الرواية. إذا كنت أكتب مقالة افتتاحية، فهذا مختلف. لكنني أعتقد أنك تلحق الضرر بالرواية من خلال إرشاد القارئ. شخصية شاليمار، على سبيل المثال، قاتل شرير. أنه مرعب، ولكن في بعض الجوانب - مثل المشهد الذي طار فيه من الحائط في سان كوينتين - كان معقولاً جداً. أردت أن يحدث ذلك، أردت أن يرى الناس كما يرى هو، وأن يشعروا كما يشعر هو، بدلاً من أن يفترضوا أنهم يعرفون شخصية الرجل. من بين جميع كتبي، كان هذا هو الكتاب الذي كتبتة على شكل شخصيات بشكل كامل. كان لا بد من التحلي عن الكثير من المفاهيم الراجحة عند الكتاب لأن الشخصيات أرادت الذهاب إلى طريق آخر.

المحاور

ماذا تعني؟

رشدي

لحظة بلحظة في الكتابة، ستحدث أشياء لم أتوقعها. حدث شيء غريب مع هذا الكتاب. شعرت بامتلاك هؤلاء الناس تمامًا لدرجة أنني وجدت نفسي أبكي على شخصياتي. هناك لحظة في الكتاب حيث يموت والد بوني، في بستان الفاكهة الخاص به. لم أستطع تحمل ذلك. وجدت نفسي جالسًا على مكتبي أبكي. فكرت، ماذا أفعل؟ هذا شخص اختلقته. ثم كانت هناك لحظة عندما كنت أكتب عن تدمير قرية كشمير. لم أستطع على الإطلاق تحمل فكرة كتابتها. كنت أجلس على مكتبي وأفكر، لا

أستطيع كتابة هذه الجمل. العديد من الكتاب الذين اضطروا للتعامل مع موضوع الأعمال الوحشية لا يمكنهم مواجهتها وجهاً لوجه. لم أشعر أبداً أنني لا أستطيع تحمل فكرة رواية قصة - إنها مروعة جداً، ولا أريد أن أحكيها، هل يمكن أن يحدث شيء آخر؟ ثم تعتقد، أوه، لا شيء آخر يمكن أن يحدث، هذا ما يحدث.

## المحاور

كشمير هي أرض العائلة بالنسبة لك.

## رشدي

عائلي من كشمير في الأصل، وحتى الآن لم أنسجم مع الأمر مطلقاً. تقع أحداث بداية أطفال منتصف الليل في كشمير، ويعتبر كتابي "هارون وبحر الحكايا" Haroun and the Sea of Stories قصصاً قصيرة خيالية عن كشمير، لكن في خيالي لم أنطرق مطلقاً إلى كشمير نفسها. عام الانفجار الحقيقي في كشمير، 1989، كان أيضاً العام الذي حدث فيه انفجار في حياتي. لذلك تشتت انتباهي، و.. بالمناسبة اليوم ذكرى الفتوى. عيد الحب ليس هو اليوم المفضل لدي في السنة، والذي يزعج زوجتي حقاً. على أي حال، كان شاليمار نوعاً من محاولة كتابة "الفردوس الكشميري المفقود". فقط الفردوس المفقود هو الذي يدور حول سقوط الإنسان - اللجنة لا تزال موجودة، إنه فقط ما يتم طردنا منه. شاليمار يدور حول انهيار اللجنة. يبدو الأمر كما لو أن آدم عاد بالقنابل وفجر المكان. لم أر قط أي مكان في العالم أجمل من كشمير. يتعلق الأمر بحقيقة أن الوادي صغير جداً والجبال كبيرة جداً، لذلك لديك هذا الريف المصغر المحاط بجبال الهيمالايا، وهو مذهل تماماً. وهذا صحيح، الناس جميلون جداً أيضاً. كشمير مزدهرة للغاية. التربة غنية جداً، لذا فالمحاصيل وفيرة. إنها خصبة، ليست مثل كثير من المناطق في الهند، حيث توجد أراض بور فيها. لكن بالطبع ذهب كل

ذلك الآن، وهناك مصاعب حمة. كانت الصناعة الرئيسية في كشمير هي السياحة. ليست سياحة أجنبية، بل سياحة هندية. إذا نظرت إلى السينما الهندية، في كل مرة يريدون مكاناً غريباً، سيكون لديهم نمرة رقص في كشمير. كانت كشمير أرض الخيال في الهند. ذهب الهنود إلى هناك لأنك في بلد حار تذهب إلى مكان بارد. سيكون الناس مفتونين بمشهد الثلج. سترى أشخاصاً في المطار حيث توجد ثلوج قدرة ومتراكمة على جوانب الطرق، ويقفون هناك كما لو كانوا قد عثروا على منجم للماس. كان لديهم هذا الشعور بالمساحة المسحورة. انتهى كل هذا الآن، وحتى لو كانت هناك معاهدة سلام غداً فلن تعود، لأن الشيء الذي تم تحطيمه، وهو ما حاولت الكتابة عنه، هو ثقافة كشمير المتسامحة والمختلطة. بعد الطريقة التي تم بها طرد الهندوس، والطريقة التي تحول بها المسلمون إلى التطرف والتعذيب، لا يمكنك إعادة تجميعها مرة أخرى. أردت أن أقول: إنها ليست مجرد قصة عن سكان الجبال على بعد خمسة أو ستة آلاف ميل. إنها قصتنا أيضاً.

المحاور

نحن جميعاً متورطون فيها، أليس كذلك؟

رشدي

أردت أن أتأكد في هذا الكتاب من أن القصة شخصية وليست سياسية. كنت أرغب في أن يقرأها الناس، وينسجون ارتباطات حميمية وحكاية مع الشخصيات، وإذا فعلت ذلك بشكل صحيح فلن أشعر كأني شخص بيداغوجي سقيم، بل ساهتم بالجميع. كنت أرغب في تأليف كتاب بدون شخصيات ثانوية.

المحاور

هل كنت على دراية تامة بالسياسة الكشميرية عندما كنت صغيراً؟

## رشيدي

عندما كنت في حوالي الثانية عشرة، ذهبنا في رحلة عائلية إلى كشمير. كانت هناك رحلات مشي جميلة يمكنك القيام بها مع المهور الصغيرة في الجبال العالية، على الأنهار الجليدية. ذهبنا جميعًا - أنا وأخواتي ووالدي - وكانت هناك قري يمكنك أن تقضي فيها الليل في استراحة حكومية، أماكن بسيطة جدًا. عندما وصلنا إلى استراحتنا، اكتشفت والدي أن المهر الذي كان يجب أن يحمل كل الطعام لم يكن لديه الطعام على متنه. كان لديها ثلاثة أطفال متصدعين معها، لذا أرسلت الشخص الذي معنا إلى القرية ليرى ما يمكن تناوله، وعاد وقال، لا يوجد طعام، لا يوجد شيء يمكن تناوله. ليس لديهم أي شيء. فقالت ماذا تقصد؟ لا يمكن أن لا يكون هناك شيء. يجب أن يكون هناك بعض البيض في الأقل - ماذا تعني إنك لم تجد شيئًا؟ قال، لا، لا يوجد شيء. وهكذا قالت، حسنًا، لا يمكننا تناول العشاء، ولن يأكل أحد. بعد حوالي ساعة، رأينا موكبا لنصف دزينة من الناس يأتون من القرية ويحضرون الطعام. جاء مختار القرية إلينا وقال، أريد أن أعتذر لكم، لأننا عندما أخبرنا الرجل أنه لا يوجد أي طعام اعتقدنا أنكم عائلة هندوسية. لكنه قال عندما سمعنا أنكم عائلة مسلمة كان علينا إحضار الطعام. لن نقبل أي أموال مقابل ذلك، ونعتذر عن تصرفاتنا الفظة. تصور! هذا في كشمير، التي من المفترض أن تتمتع بهذا التقليد من التسامح. كنت أذهب طوال الوقت، وفي اللحظة التي يسمعون فيها اسم سلمان، وهو اسم مسلم، كانوا يتحدثون معي بطريقة يتحاشون فيها اسمي إذا تمت مناداتي. لذلك كنت سأجري محادثات طويلة حول حياتهم واستيائهم. لكن عندما عدت إلى دلهي أو بومباي وأرسلت هذه المعلومات، كانت هناك رغبة حتى بين المثقفين الهنود في عدم الاعتراف بمدى عمق تلك الاستياءات. سيقول الناس، لا يجب أن نتحدث بهذه الطريقة لأنك تبدو شيوعيًا. أنا الشيوعي المسلم!

المحاور

هل يمكنك كتابة كتاب غير سياسي؟

رشدي

نعم، لدي اهتمام كبير بذلك، وما زلت أشعر بالانزعاج لأنني لم أفعل ذلك. أعتقد أن المسافة بين الحياة الخاصة والحياة العامة قد اختفت في عصرنا. كان هناك الكثير من المسافات هناك. الأمر يشبه نسيان جين أوستن ذكر حروب نابليون. تتمثل وظيفة الجيش البريطاني في روايات جين أوستن في أن يبدو لطيفًا في الحفلات. ليس لأنها تتجنب شيئًا ما، بل إنها تستطيع شرح حياة شخصياتها بشكل كامل وعميق دون الإشارة إلى المجال العام. لم يعد ذلك ممكنًا، وليس فقط بسبب وجود جهاز تلفزيون في زاوية كل غرفة. ذلك لأن أحداث العالم لها تأثير كبير على حياتنا اليومية. هل لدينا عمل أم لا؟ كم هي قيمة أموالنا؟ كل هذا تحدده أشياء خارجة عن سيطرتنا. إنه يتحدى فكرة هيراقليطس بأن الشخصية هي القدر. في بعض الأحيان شخصيتك ليست مصيرك. في بعض الأحيان تكون الطائرة التي تطير إلى مبنى ما هي مصيرك. العالم الأكبر يدخل في القصة ليس لأنني أريد أن أكتب عن السياسة، ولكن لأنني أريد أن أكتب عن الناس.

المحاور

لكن في الكتابة الأمريكية يبدو أن هناك شقًا من نوع ما - السياسة هناك، والخيال هنا - لأن ما يكتبه الروائي الأمريكي لن يؤثر على السياسة في واشنطن.

رشدي

نعم، لكن من يهتم بذلك؟

## المحاور

هل تعتقد أن الرواية في الهند، على سبيل المثال، لها علاقة بالسياسة؟

رشدي

عدديا فقط. ولكن ما يحدث هو أن الكتاب المعروفين لا يزالون يعتبرون - بطريقة لا يعتبرها الكتاب الأمريكيون - جزءًا من النقاش العام. يتم البحث عن آرائهم. يحدث هذا في إنكلترا أيضًا. إنه يحدث في أوروبا. في أمريكا كان هذا صحيحًا منذ وقت ليس ببعيد. كان هذا صحيحًا في جيل نورمان ميلر، وسوزان سونتاغ، وآرثر ميللر.

## المحاور

ماذا حدث؟

رشدي

لا أعلم. في ذروة الإمبراطورية البريطانية، تمت كتابة عدد قليل جدًا من الروايات الإنجليزية التي تناولت القوة البريطانية. إنه لأمر غير عادي أنه في اللحظة التي كانت فيها إنكلترا القوة العظمى العالمية، بدا أن موضوع القوة البريطانية لا يثير اهتمام معظم الكتاب. ربما هناك صدى لذلك الآن، عندما تكون أمريكا هي القوة العظمى العالمية. خارج هذا البلد، أمريكا تعني القوة. هذا ليس صحيحًا في الولايات المتحدة نفسها. لا يزال هناك كتاب هنا يتعاملون مع السياسة - دون ديليلو، وروبرت ستون، وجوان ديديون، وغيرهم. لكنني أعتقد أن العديد من الكتاب الأمريكيين غير مهتمين نسبيًا بالطريقة التي يُنظر بها إلى أمريكا في الخارج. نتيجة لذلك، هناك القليل نسبيًا من الكتابات عن عظمة أمريكا.

## المحاور

إلى جانب اهتمامك بالسياسة والسلطة، هناك الكثير من الابتكارات الرائعة في أعمالك. في الواقع، لقد قلت إن ساحر أوز هو كتابك المفصل.

رشدي

بعد أن شاهدت الفيلم، عدت إلى المنزل وكتبت قصة قصيرة بعنوان "Over the Rainbow" ربما كنت في التاسعة أو العاشرة من عمري. كانت القصة تدور حول صبي يسير على رصيف في بومباي ويرى بداية قوس قزح، بدلاً من النهاية - هذا الشيء المتلألئ ينطلق بعيداً عنه. كانت تحتوي على خطوات مقطوعة - بشكل مفيد - درجات بألوان قوس قزح على طول الطريق. يصعد فوق قوس قزح ويخوض مغامرات خرافية. القصة لم تنجو. ربما فقط كذلك.

المحاور

اعتقدت أن والدك كان يمتلك نسخة منها.

رشدي

قال إنه كان يحتفظ بها، لكن عندما نظرنا في أوراقه بعد وفاته، لم نعثر عليها مطلقاً. لقد مات في عام 87، لذلك كان ذلك منذ وقت طويل، وبالتأكيد لن يظهر شيء الآن. لا توجد جذوع في العلية. أعتقد أنه انتهى، مع شيء لاحق كثيرًا، أول قطعة كاملة من الكتابة قمت بها. عندما كنت في الثامنة عشرة من عمري، وكنت قد تركت المدرسة لتوي - لعبة الركبي في إنكلترا - كان لدي فجوة لمدة خمسة أشهر تقريبًا قبل أن أذهب إلى كامبريدج. في تلك الفترة، كتبت نصًا مطبوعًا باسم "تقرير نهائي" حول الفصل الدراسي الأخير أو فصلين دراسيين في المدرسة، وهو عبارة عن قصة خيالية. ذهبت إلى كامبريدج ونسيت الأمر، وبعد حوالي عشرين عامًا قالت والدتي إنهم عثروا على هذه المخطوطة. كانت بمثابة رسالة من ذاتي البالغة من العمر

ثمانية عشر عامًا. لكنني لم أكن أحب تلك الذات، التي كانت شديدة المحافظة سياسياً، وبطرق أخرى منتج قياسي إلى حد ما لتعليم اللغة الإنجليزية في مدرسة داخلية. كان الاستثناء هو المادة المتعلقة بالعنصرية، والتي كانت معقدة بشكل لا يصدق. كان ذلك الفتى البالغ من العمر ثمانية عشر عامًا يعرف كل شيء أعرفه الآن، إلا أنه كان يعرفه بجدة أكبر لأنه حدث له للتو. ومع ذلك، كان لدي رد فعل سلبي على هذا النص، عندما سألت والدي عما إذا كنت أريده، أخبرتها أن تحتفظ به. ثم فقدت ذلك. عندما ماتت، لم نجدها.

المحاور

هل كان نصاً جيداً؟

رشدي

يمكن. كان فظيلاً للغاية. لكنني آسف على خسارته لأنه كان مثل يوميات. إذا كنت أرغب في الكتابة عن تلك الفترة، لأعطي مادة خام لم أستطع الحصول عليها بطريقة أخرى. الآن أشعر بالغباء حقاً لأنني تركته في المنزل.

المحاور

ماذا كنت تقرأ أيضاً؟

رشدي

قبل مجيئي إلى إنكلترا، كان المؤلفان المفضلان لديّ هما P.G Wodehouse و Agatha Christie. . وودهاوس هو واحد من أكثر الكتاب الفكاهيين شهرةً على نطاق واسع في القرن العشرين. اعتدت على التهام كليهما. عاش أجدادي في عليكرة، بالقرب من نيودلهي، حيث كان جدي يعمل في كلية تيبيا في جامعة عليكرة الإسلامية. كان طبيباً

متدرباً في الغرب، وتدرّب في أوروبا، لكنه أصبح مهتمًا جدًّا بالطب الهندي التقليدي. كان يأخذني على ظهر دراجته إلى مكتبة الجامعة ويتركني. أتذكره كمكان به أكوام عملاقة تحتفي في الظلام، مع تلك السلام المتدحرجة التي يمكنك تسلقها، وكنت أنزل من الظلام مع أكوام الكتب الكبيرة من وودهاوس وأجاثا كريستي، والتي كان جدي يفحصها رسميًا لي. سأقرأها وأعيدها في غضون أسبوع ثم أعود للمزيد. كان وودهاوس يحظى بشعبية كبيرة في الهند، وأعتقد أنه لا يزال كذلك.

المحاور

لماذا هذا؟

رشدي

مضحك مضحك. لدى وودهاوس شيء مشترك مع حس الدعابة الهندي. قد يكون مجرد سخافة.

المحاور

هل كنت طالبا مجدا؟

رشدي

لم أكن ذكيًا كما كنت أعتقد. بشكل عام كانت مدرسة الكاتدرائية في بومباي جيدة. عندما أتيت إلى إنكلترا لم أشعر بالتأخر الدراسي، لكن إذا نظرت إلى تقارير المدرسة، فأنا لا أفعل ذلك بشكل جيد. قبل الركي، كان والدي، مثل العديد من الآباء الهنود، يكلفني بعمل إضافي. أتذكر أنني اضطررت إلى كتابة المقالات والأشياء في المنزل والاستياء منها بشكل هائل. سيجعني أقوم بعمل ملخص لشكسبير. ليس من غير المعتاد في أسرة هندية أن يتم دفع الأطفال، وخاصة الأبناء الأكبر منهم والوحيدين، بهذه الطريقة.

في لعبة الركي، جزئياً بسبب التعاسة الاجتماعية، انغمست في العمل. لم يكن ذلك كثيراً من الكتابة الإبداعية. كنت أكثر انجذاباً للتاريخ في تلك الأيام. لقد فزت بجوائز للأطروحات والمقالات الطويلة. لا أعرف لماذا لم يخطر ببالي أبداً، في ضوء حبي للقراءة، أن أدرس الأدب، سواء في المدرسة أو في الجامعة. لا يبدو حقاً أن قراءة الروايات هي نوع عمل. في الواقع، لم يعتقد والدي أن التاريخ كان عملاً أيضاً. أراد مني أن أفعل شيئاً معقولاً في كامبريدج - وهو الاقتصاد.

المحاور

أنت قاومته؟

رشدي

تم إنقاذ حياتي من قبل مدير الدراسات الدكتور جون برودبنت. ذهبت لرؤيته وقلت، انظر، والدي يقول إن التاريخ ليس مفيداً ويجب أن أتحوّل إلى الاقتصاد، وإلا فلن يدفع الرسوم. قال برودبنت، اتركه لي. وكتب لوالدي رسالة شرسة: عزيزي السيد رشدي، لقد أخبرنا ابنك بذلك. لسوء الحظ، لا نعتقد أنه يتمتع بالمؤهلات لدراسة الاقتصاد في كامبريدج، لذلك إذا أصرت على جعله يتخلى عن دراسة التاريخ، فسيبتعين علي أن أطلب منك إزالته من الجامعة لإفساح المجال لشخص ما مؤهل بشكل صحيح. كانت تلك لحظة غريبة للغاية، لأنني كنت قد غادرت شبه القارة الهندية إلى كامبريدج وسط حرب - الهند وباكستان، سبتمبر 65. لم أستطع الاتصال بالهاتف لأن الجيش استولى على جميع الخطوط. كانت جميع الرسائل تخضع للرقابة واستغرق وصولها أسابيع، وكنت أسمع عن قصف وغارات جوية. ولكن بعد رسالة برودبنت، لم يقل والدي كلمة واحدة عن الاقتصاد مرة أخرى. عندما تخرجت وأخبرته أنني أريد كتابة الروايات أصيب بالصدمة. انفجرت صرخة منه: ماذا سأقول لأصدقائي؟ ما كان يقصده حقاً هو أن

جميع أبناء أصدقائه الأقل ذكاءً كانوا يجنون أموالاً طائلة في وظائف جادة وماذا - كنت سأصبح روائياً مفلساً؟ سيكون فقدان ماء الوجه بالنسبة له لأنه كان يعتقد أن الكتابة، في أحسن الأحوال، هواية. لحسن الحظ، عاش طويلاً بما يكفي ليرى أنه ربما لم يكن خيارى غير موفق.

المحاور

هل قال ذلك؟

رشدى

بطريقة ما لم يكن يمدح كتيبى. لقد أخفى عاطفته بشكل غريب. كنت الابن الوحيد ونتيجة لذلك كانت لدينا علاقة صعبة. مات في عام 87، عندما نشرت أطفال منتصف الليل والعار، لكن الآيات الشيطانية لم يدركها، ولم يقل لي كلمة طيبة عن كتاباتي إلا قبل أسبوع أو أسبوعين من وفاته. لكنه قرأ كتيبى مائة مرة. ربما كان يعرفها أفضل مني. في الواقع، كان منزعجاً بشأن أطفال منتصف الليل لأنه شعر أن شخصية الأب كانت هجاء له. في طريقي الصغيرة والغاضبة، أحببت أنني تركت كل الأشياء السيئة. كان والدي قد درس الأدب في كامبريدج لذا توقعت أن يكون لديه رد متطور على الكتاب، لكن الشخص الذي فعل ذلك كان أمي. كنت أعتقد أنه إذا كان أي شخص يشعر بالقلق من أن الأسرة في الكتاب هي صدى لعائلتي، فستكون هي. لكنها فهمت الأمر في الحال على أنه خيال. استغرق والدي بعض الوقت، على حد تعبيره، يغفر لي. بالتأكيد، لقد شعرت بالانزعاج أكثر من الغفران، أكثر مما شعرت به من استيائه.

المحاور

أين ذهبت بعد كامبريدج؟

## رشدی

أولاً، حاولت أن أكون ممثلًا. لقد قمت بكل هذا التمثيل في المرحلة الجامعية وأعتقد أنني قد أرغب في الاستمرار في القيام بذلك، خاصة عندما كنت أحاول أن أصبح كاتبًا. لم أجد أنه من السهل على الإطلاق البدء. كنت أعيش في غرفة علوية في منزل كنت أشاركه مع أربعة أصدقاء في لندن، فقط أتجول. لم أكن أعرف ما كنت أفعله. كنت أتظاهر بالكتابة. كان هناك نوع من الذعر بداخلي، مما جعلني شخصًا متوترًا تمامًا في ذلك الوقت. كان لدي بعض الأصدقاء الجامعيين الذين كانوا في لندن، يشاركون في مجموعات مسرحية هامشية. كان هناك الكثير من الكتاب المثيرين للاهتمام الذين يعملون هناك - ديفيد هير، هوارد برينتون، تريفور غريفيث - وبعض الممثلين الجيدين أيضًا. تعلمت من العمل مع ممثلين جيدين أنني لم أكن جيدًا كما كانوا. الممثل الجيد سيجعلك تبدو أفضل على المسرح، لكنك تعلم أنهم يفعلون ذلك، وليس أنت. لهذا السبب جزئيًا، وجزئيًا لأنني لم أملك المال على الإطلاق، قررت بعد فترة وجيزة أنني بحاجة إلى القيام بشيء آخر. حصل أحد أصدقائي المسرحيين الذين كنت معهم في كامبريدج، وهو كاتب يدعى Dusty Hughes، على وظيفة في وكالة إعلانات J. Walter Thompson في لندن. فجأة أصبح هذا المكتب يطل على ساحة بيركلي وكان يقوم بالتقاط الصور للشامبو مع عارضات الأزياء. وكان لديه مال. كان لديه سيارة. وقال، عليك أن تفعل هذا، سلمان، إنه سهل حقًا. لقد رتب لي إجراء اختبار نسخ في وكالة J. Walter Thompson، وقد فشلت فيه. السؤال الذي أتذكره هو: تخيل أنك قابلت شخصًا من المريخ يتحدث الإنجليزية لكنه لا يعرف ما هو الخبز - لديك مائة كلمة لتشرح له كيفية صنع قطعة من الخبز المحمص. في شركة أفلام ساتياجيت راي المحدودة، يتقدم مليون شخص لنفس الوظيفة. بطل الرواية هو واحد من المليون، والمحاورين، الذين لا يعرفون كيفية الاختيار بين

مليون شخص، يبدؤون في طرح أسئلة جنونية بشكل متزايد. السؤال الذي يقضي على فرصه في الحصول على الوظيفة هو: ما هو وزن القمر؟ كان سؤال المريخ سؤالاً من هذا القبيل. في النهاية حصلت على وظيفة في وكالة أصغر بكثير تسمى Sharp McManus، في شارع ألبمارل. كانت تلك وظيفتي الأولى، ولم يكن لدي أي فكرة عن كيفية التعامل معها. لقد حصلت على مشروع سيجار رخيص من صنع بلاير. كان عرض عيد الميلاد. كانوا سيحصلون على علبة صغيرة من بسكويت عيد الميلاد - كما تعلم، هدايا الحفلات البريطانية الكلاسيكية - وداخل كل قطعة بسكويت كان هناك أنبوب صغير به سيجار. قيل لي أن أكتب شيئاً لهذا، فغضت. في النهاية ذهبت لرؤية المخرج الإبداعي، أوليفر نوكس - الذي كتب بنفسه في وقت لاحق ثلاث أو أربع روايات - وقال، لا أعرف ماذا أفعل. وقال على الفور، أوه - ستة أفكار رائعة من بلاير لمساعدة عيد الميلاد على الانطلاق بضجة. كان هذا تعليمي في مجال الإعلان.

المحاور

هل كنت تكتب الرواية في نفس الوقت؟

رشدي

كنت أبدأ. كنت فاشلاً جداً. لم أجد حقاً اتجاهًا ككاتب. كنت أكتب أشياء لم أعرضها على أي شخص، قطع اجتمعت في النهاية في أول رواية يكرهها الجميع. كان هذا قبل رواية Grimus، أول رواية منشورة لي. حاولت أن أكتب الكتاب في تيار الوعي مثل جويس بينما كان في الحقيقة بحاجة إلى أن يكتب بلغة مباشرة ومثيرة. لقد كانت قصة عن بلد شرقي لم يذكر اسمه، حيث يتم دعم رجل مقدس شهير من قبل رجل ثري وجنرال يقرران أنهما سيضعانه في السلطة من أجل السيطرة على خيوطه وعندما يفعلون ذلك، يكتشفون أنه في الواقع أقوى بكثير مما هم عليه. لقد كان،

بطريقة ما، حذرًا بشأن ما حدث بعد ذلك، حول الطرق التي ظهر بها التطرف الإسلامي نتيجة اعتقاد الناس أنه يمكنهم استخدام الدين كواجهة. لسوء الحظ، كان الكتاب لا يطاق بسبب طريقة كتابته. لذلك وضعت جانبا وواصلت العمل في مجال الإعلان.

### المحاور

يبدو أن جميع الروائيين لديهم كتاب واحد على الأقل في الدرج وهو مجرد قمامة.

### رشدي

لدي ثلاثة منها. إلى أن بدأت في كتابة "أطفال منتصف الليل"، والذي ربما كان من المحتمل أن يكون في أواخر عام 75، وبداية عام 76، كانت هناك فترة من التقلبات. لقد كانت أكثر من مجرد مشكلة فنية. حتى تعرف من أنت لا يمكنك الكتابة. لأن حياتي كانت مختلطة بين الهند وإنكلترا وباكستان، لم يكن لدي حقًا التعامل الجيد مع نفسي. ونتيجة لذلك، كانت الكتابة عبارة عن قمامة - أحيانًا قمامة ذكية، ولكنها مع ذلك قمامة. أعتقد أن هذا ينطبق أيضًا على Grimus. بالنسبة لي، لا أشعر أنه كتابي. أو بشكل متقطع فقط. يجعلني أرغب في الاختباء خلف الأثاث. لكن ها نحن هنا. إنها طبع، ولم أسحبها أبدًا. إذا أخطأت في نشر شيء ما، عليك تركه. لقد وجد بشكل مطرد جمهورًا من القراء، وهناك أشخاص قالوا أشياء جيدة عنها، مما أثار حيرتي. لكن إحدى الروايات التي تخلّيت عنها - "The Antagonist"، قطعة مروعة من توماس بينشن، تم وضعها في لندن - احتوت على جرثومة ما أصبح أطفال منتصف الليل، شخصية هامشية تسمى سليم سيناء ولد في لحظة استقلال الهند. هذا هو الشيء الوحيد الذي نجح. لقد تخلّصت من عمل لمدة عام واحتفظت بهذه الجرثومة. بعد الفشل الذي تعرضت له رواية غريموس، أعدت التفكير في

كل شيء تمامًا. فكرت، حسنًا، يجب أن أكتب عن شيء أهتم به أكثر من ذلك بكثير. كنت خائفة جدا طوال الوقت. أترون، اعتقدت أن مسيرتي المهنية ككاتبة لم تذهب إلى أي مكان على الإطلاق. في هذه الأثناء، وجد الكثير من الناس في ذلك الجيل الموهوب جدًا الذي كنت جزءًا منه طرقهم ككتاب في سن أصغر بكثير. كان الأمر كما لو كانوا يتخطونني. مارتن أميس، وإيان ماك إيوان، وجوليان بارنز، وويليام بويد، وكازوو إيشيغورو، وتيموثي مو، وأنجيلا كارتر، وبروس شاتوين - على سبيل المثال لا الحصر. لقد كانت لحظة غير عادية في الأدب الإنجليزي، وكنت أنا الشخص الذي بقي في نقطة البداية، ولم أكن أعرف إلى أي طريق أجري. هذا لم يجعل الأمر أسهل.

المحاور

ماذا عن سليم سيناء الذي أفرجت عنه؟

رشدي

كنت أرغب دائمًا في كتابة شيء من شأنه أن يأتي من تجربتي كطفل في بومباي. كنت بعيدًا عن الهند لفترة وبدأت أخشى أن الاتصال آخذ في التآكل. الطفولة - كان هذا هو الدافع لفترة طويلة قبل أن أعرف ما هي القصة وكيف ستصبح كبيرة. ولكن إذا كنت ستلد الطفل في نفس الوقت مع البلد، بحيث يكونا توأمين بطريقة ما، عليك أن تحكي قصة كلا التوأمين. لذلك أجبرتني على تحمل التاريخ. أحد أسباب استغراق خمس سنوات للكتابة هو أنني لم أكن أعرف كيف أكتبها. افتتحت إحدى النسخ المبكرة بالسطر، "معظم ما يهم في حياتنا يحدث في غيابنا." قصدت أن الأطفال لا يأتون إلى العالم عراة، فهم مثقلون بالتاريخ المتراكم لعائلاتهم وعالمهم. لكنه كان أيضًا على طريقة تولستوي. فكرت، إذا كان هناك شيء واحد غير موجود في هذا الكتاب، فهو أنا كارينينا. الجملة لا تزال موجودة في الكتاب

في مكان ما، لكنني دفتنتها. لم يكن السرد بضمير الغائب ناجحًا، لذلك قررت تجربة سرد الشخص الأول، وكان هناك يوم جلست فيه وكتبت بشكل أو بآخر ما هو الآن الصفحة الأولى من أطفال منتصف الليل. لقد وصل للتو، صوت سليم هذا: ذكي للغاية، مليء بجميع أنواع الآركانا، مضحك ولكنه سخييف نوعًا ما. لقد تأثرت بما يخرج من الآلة الكاتبة. كانت إحدى تلك اللحظات التي تعتقد فيها أن الكتابة تأتي من خلالك وليس منك. لقد رأيت كيف أقوم بسحب كل شيء من التقاليد القديمة للهند إلى شكل السرد الشفهي، وقبل كل شيء، الضوضاء والموسيقى في المدينة الهندية. أظهرت لي تلك الفقرة الأولى الكتاب. تمسكت بديل سليم وتركته يركض. مع تطور الكتاب، مع نشأة سليم، كانت هناك لحظات شعرت فيها بالإحباط بسببه. مع تقدمه في السن، أصبح أكثر سلبية. ظللت أحاول إجباره على أن يكون أكثر نشاطًا، وأن يتولى مسؤولية الأحداث - ولم ينجح الأمر. بعد ذلك، افترض الناس أن الكتاب هو سيرتي الذاتية، لكن بالنسبة لي شعر سليم دائمًا بأنه مختلف تمامًا عني، لأنه كان لدي نوع من المصارعة معه، وهو ما خسرتة.

المحاور

هل كتبت كتابًا آخر يأتي فيه تميزك الأسلوبية هكذا؟

رشدي

يجب أن يعلمك كل كتاب كيفية كتابته، ولكن غالبًا ما تكون هناك لحظة اكتشاف مهمة. الشيء الوحيد الذي يمكن مقارنته هو عندما كنت أكتب قصص هارون وبجر الحكايا، حيث كانت المشكلة الكبرى هي نبرة الصوت، وكيفية السير في الخط الذي يسمح للأطفال والكبار بالخروج منه. كان هناك يوم معين عندما كتبت، بعد بعض البدايات الخاطئة، ما هو الآن بداية الكتاب. وفكرت مرة أخرى، أوه، أرى أنك تفعل ذلك على النحو التالي:

"كان هناك مرة واحدة، في بلد Alifbay. . . " كان على أن أجد صيغة المرة الواحدة. لأن الشيء في الحكاية هو أن الكلمات المستخدمة هي بسيطة للغاية ولكن القصة ليست كذلك. ترى هذا في الخرافات الهندية مثل قصص Panchatantra، في خرافات إيسوب، وحتى في الخرافات الحديثة، مثل كتب كالفيينو. تقول شيئاً مثل، ذات مرة كان هناك قطعة ترتدي أحذية عالية تصل إلى ركبتيها وتستخدم سيفاً. كلمات من مقطع لفظي ولكن الشيء المخلوق غريب جداً. قال جوزيف هيلر إنه سيجد بين الحين والآخر جملة تحتوي على مائة جملة أخرى. حدث ذلك له عندما بدأ يكتب Catch-22، في اللحظة التي كتب فيها الجملة عن وقوع يوسريان في حب القس. أخبرته تلك الجملة إلى أين تذهب بقية الرواية. حدث هذا لي عندما كتبت بداية أولاد منتصف الليل وقصص هارون. لقد مررت بلحظة الإنارة تلك. لكن عندما كتبت "آيات شيطانية" كان لدي مئات الصفحات قبل أن أكتب المشهد الذي هو الآن بداية الرواية، هؤلاء الناس يسقطون من السماء. عندما كتبت هذا المشهد فكرت، ما الذي يفعله هذا هنا؟ هذا لا ينتمي هنا.

المحاور

وكانت هناك بدايتك.

رشدي

إنه لشيء مضحك، هذا المشهد. عندما صدر الكتاب، كره الكثير من الناس ذلك حقاً. كان ذلك عندما بدأت النكتة حول وجود نادي من خمسة عشر صفحة من قراء رشدي - كما تعلم، الأشخاص الذين لم يتمكنوا من تجاوز الصفحة الخامسة عشرة. اعتقدت بنفسى أنها كانت بداية جيدة وما زلت أفعل. تكاد تكتشف دائماً أن الكتاب الذي تكتبه ليس هو الكتاب الذي أعددت كتابته. عندما تكتشف ذلك، فإنك تحل مشكلة

الكتاب. عندما كنت أكتب الغضب، تغير العنوان كل يوم، ولم أكن متأكدة لفترة طويلة من موضوع الكتاب. هل كان عن الدمى أم نيويورك أم العنف أم الطلاق؟ كل يوم أستيقظ وأرى الأمر بطريقة مختلفة قليلاً. لم أفهم الفكرة المركزية وراء الكتاب إلا بعد أن اكتشفت العنوان. حدث نفس الشيء مع أطفال منتصف الليل. لم أكن أعرف ما كان يطلق عليه في البداية. عندما بدأت في كتابته، وضعت "سيناء" على الغلاف. ثم كانت هناك لحظة فكرت فيها، إذا كنت لا أعرف ما هو العنوان، فأنا لا أعرف ما هو موضوع الكتاب. توقفت عن كتابة السرد وبدأت في كتابة العناوين. بعد عدة أيام من العتب، انتهى بي الأمر مع اثنين: "أطفال منتصف الليل" و "أطفال لمنتصف الليل". قمت بكتابتها يدويًا، واحدة تلو الأخرى، مرارًا وتكرارًا. وبعد ذلك، بعد حوالي يوم من الكتابة، فكرت فجأة، "أطفال لمنتصف الليل"، هذا عنوان ممل حقًا، و "أطفال منتصف الليل"، هذا عنوان جيد حقًا. وأظهر لي مركز الرواية. يتعلق الأمر بمؤلاء الأطفال. مع آيات شيطانية لم أكن أعرف ما إذا كان كتابًا واحدًا أم ثلاثة. لقد استغرق الأمر بعض الوقت لأكون شجاعًا بما يكفي لأقرر أنه عمل واحد. على الرغم من أنها يجب أن تكون رواية من الانقطاعات، فقد قررت أن هذا هو الكتاب الذي أردت كتابته. لا بد أنني كنت أشعر بثقة كبيرة. كان لدي هذان الكتابان الناجحان للغاية، وقد وضع ذلك الكثير من الوقود في خزانتي، واعتقدت أنني أستطيع فعل أي شيء.

المحاور

لقد عشت في - وبين - أجزاء مختلفة جدًا من العالم. أنت من أي منها؟

رشدي

لطالما كان لدي تقارب مع الأماكن أكثر من الأمم. أفترض أنك لو كنت تسألني رسميًا، فسأظل أفكر في نفسي كمواطن بريطاني من أصل هندي.

لكنني أفكر في نفسي كنيويوركي أو لندني. ربما أفكر في هؤلاء على أنهم تعريفات أكثر دقة من جواز السفر أو مكان الميلاد.

المحاور

هل ستكتب مذكراتك يوماً ما؟

رشدي

لحين حدوث الفتوى، لم يخطر ببالي مطلقاً أن حياتي كانت ممتعة بما فيه الكفاية. كنت أكتب فقط رواياتي وأمل أن تكون مثيرة للاهتمام، لكن من يهتم بحياة الكاتب؟ ثم حدث هذا الشيء غير المعتاد بالنسبة لي، ووجدت نفسي أحتفظ بدفتر يوميات عرضي فقط لتذكير نفسي بما كان يحدث. عندما عادت الأمور إلى طبيعتها، خطر لي أن المذكرات ستكون طريقة لإنجازها. لن يسألني أحد عنها مرة أخرى. ولكن بعد ذلك أدركت أنه سيتعين علي قضاء عام في البحث عنه، وسنة على الأقل في كتابته، وعام على الأقل في الحديث عنه. لذلك سأحکم على نفسي بثلاث أو أربع سنوات أخرى من الشيء الذي كنت قد خرجت منه للتو. لم أكن أعتقد أنني أستطيع تحمل ذلك.

المحاور

هل يمكنك التحدث عن الإجراء الخاص بك عندما تجلس على المكتب؟

رشدي

إذا قرأت الصحافة، فقد يتكون لديك انطباع بأن كل ما أفعله هو الذهاب إلى الحفلات. في الواقع، ما أفعله لساعات، كل يوم في حياتي، هو الجلوس في غرفة بمفردي. عندما أتوقف لهذا اليوم أحاول دائماً أن يكون لدي فكرة عن المكان الذي أريد أن ألتقطه. إذا كنت قد فعلت ذلك، فمن الأسهل

قليلاً أن تبدأ لأنني أعرف الجملة أو العبارة الأولى. على الأقل أعرف أين في رأسي أذهب وأبحث عنه. في البداية، إنها بطيئة للغاية وهناك الكثير من البدايات الخاطئة. سأكتب فقرة، وبعد ذلك سأفكر في اليوم التالي: ياااه، لا أحب ذلك على الإطلاق، أو لا أعرف أين تنتمي، لكنها لا تنتمي إلى هنا. في كثير من الأحيان سوف يستغرق الأمر شهوراً للانطلاق. عندما كنت أصغر سناً، كنت أكتب بسهولة أكبر مما أفعل الآن، لكن ما كتبتة سيتطلب قدرًا أكبر من إعادة الكتابة. الآن أكتب ببطء أكثر وأراجع كثيرًا كلما تقدمت. أجد أنه عندما أنتهي قليلاً، يبدو أنه يتطلب مراجعة أقل مما كان عليه من قبل. لذا فقد تغير. أنا أبحث فقط عن شيء يعطيني القليل من الاندفاع، وإذا كان بإمكانني فهم ذلك، فقم بتدوين بضع مئات من الكلمات، فهذا دأبي طوال اليوم.

### المحاور

هل تستيقظ في الصباح وتبدأ في الكتابة أول شيء؟

### رشدي

نعم بالتأكيد. ليس لدي أي ممارسات غامضة غريبة. أنا فقط استيقظ، وانزل إلى الطابق السفلي، وأكتب. لقد تعلمت أنني بحاجة إلى منحها الطاقة الأولى في اليوم، لذلك قبل أن أقرأ الصحيفة، قبل أن أفتح البريد، قبل أن أتصل بأي شخص، غالبًا قبل الاستحمام، أجلس في بيجامة على المكتب. لا أسمح لنفسي بالاستيقاظ حتى أفعل شيئًا أعتقد أنه مؤهل للعمل. إذا خرجت لتناول العشاء مع الأصدقاء، فعندما أعود إلى المنزل، أعود إلى المكتب قبل الذهاب إلى الفراش وأقرأ ما فعلته في ذلك اليوم. عندما أستيقظ في الصباح، فإن أول شيء أفعله هو قراءة ما فعلته في اليوم السابق. بغض النظر عن مدى اعتقادك أنك فعلت ذلك جيدًا في يوم معين، سيكون هناك دائمًا شيء لا يمكن تصوره، بعض الأشياء الصغيرة التي تحتاج إلى إضافتها

أو طرحها - ويجب أن أقول، الحمد لله على أجهزة الكمبيوتر المحمولة، لأنها تجعلها أسهل بكثير. إن عملية إعادة قراءة ما فعلته في اليوم السابق بشكل نقدي هي طريقة للعودة إلى داخل غلاف الكتاب. لكن في بعض الأحيان أعرف بالضبط ما أريد أن أفعله وأجلس وأبدأ في ذلك. لذلك لا توجد قاعدة.

المحاور

هل هناك أي شيء خاص تقرأه لمساعدتك أثناء عملك على رواية ما؟

رشدي

نعم. إنه قراءة الشعر. عندما تكتب رواية، من السهل جدًا أن تتسلل أجزاء غريبة من الكسل اللغوي إليك. الشعر هو وسيلة لتذكير نفسي بالاهتمام باللغة. لقد كنت أقرأ الكثير من أشعار تشيسلاف ميلوش. وبعد ذلك، على الجانب الآخر من السياج، كنت أقرأ يوميات بوب ديلان، وهو أمر رائع. إنها مكتوبة بشكل جيد، مع فقرات من الكتابة القذرة حقًا مختلطة بالكلمات التي يساء استخدامها - كما تعلم، بشكل واضح، وليس بشكل لا يصدق. من الواضح أن الناشر يعتقد أن كل ذلك جزء من نجاحه.

المحاور

بشكل واضح؟

رشدي

يعجبني ما قاله الشاعر راندال غاريل: "الرواية هي سرد نثري فيه بعض الطول، وطولها هو عيبها". أعتقد أن هذا صحيح. إذا كنت ستكتب مائة ومائة وخمسين ألف أو مائتي ألف كلمة، فإن الكمال هو أمر في الخيال. إذا كنت شكسبير وتكتب ستة عشر سطرًا، يمكنك إنشاء شيء مثالي.

أظن أنه إذا كتب شكسبير رواية، فستكون هناك عيوب. هناك عيوب في مسرحياته - هناك أجزاء مملّة، إذا سمح للمرء أن يقول هذا. إذا كنت تقرأ من أجل حب القراءة، فأنت تبحث عما يمنحك إياه، وليس ما لا يمنحك إياه. إذا كان هناك ما يكفي، فمن السهل أن تغفر الخطأ. يحدث هذا أيضًا في النقد الأدبي. هناك نقاد يقتربون من العمل على أساس ما يمكنهم الحصول عليه منه، وآخرون يتعاملون مع ما يمكن أن يجده خطأ فيه. بصراحة، يمكنك أن تجد شيئًا خاطئًا في أي كتاب تقرأه، ولا يهم حينها كم هو رائع. هناك إشارة رائعة في رواية بغاء فلوير لجوليان بارنز، في الفصل المسمى "عينا إيما بوفاري" عندما قال إن عينيها يتغير لونها أربع أو خمس مرات في رواية فلوير.

#### المحاور

هل يمكنك قراءة الروايات أثناء عملك على رواية؟

#### رشدي

ليس كثيرًا. على الأقل، ليس الكثير من الروايات المعاصرة. قرأت روايات أقل معاصرة مما كنت عليه في السابق والمزيد من الكلاسيكيات. عندما كتبت الغضب، على سبيل المثال، قرأت بلزك كثيرًا، ولا سيما أوجينه غراندي. إذا نظرت إلى مفتحتها، فإنها تستخدم تقنية مثل التكبير السينمائي البطيء. يبدأ بتركيز واسع للغاية - ها هي هذه المدينة، هذه هي مبانيها، هذا هو وضعها الاقتصادي - وتركز بشكل تدريجي على هذا الحي، وداخل الحي على هذا المنزل الكبير إلى حد ما، وداخل هذا المنزل غرفة، وداخل هذه الغرفة، امرأة جالسة على كرسي. بحلول الوقت الذي تعرف فيه على اسمها، تكون قد سُجنت بالفعل في صفها ووضعها الاجتماعي ومجتمعها ومدينتها. بحلول الوقت الذي تبدأ فيه قصتها تتكشف، ستدرك أنها

ستصطدم بكل هذه الأشياء. إنها مثل طائر في هذا القفص. أظن إن هذا أمر جيد. هذه طريقة واضحة للقيام بذلك.

المحاور

هل تذهب إلى السينما كثيرًا؟

رشدي

كثيرًا؟ نعم، أذهب. جزء كبير من تفكيري حول الكتابة قد شكله شاب قضى في مشاهدة الانفجار الاستثنائي للسينما العالمية في الستينيات والسبعينيات. أعتقد أنني تعلمت الكثير من بونويل وبيرعمان وغودار وفيليني، كما تعلمت من الكتب. من الصعب الآن شرح ما تشعر به عندما يكون فيلم الأسبوع الجديد هو فيلم فيليني، وعندما يكون الأسبوع التالي هو فيلم غودار الجديد، والأسبوع التالي هو فيلم بيرعمان الجديد، ثم فيلم ساتياجيت راي الجديد، ثم أكيرا كوروساوا. كان صانعو الأفلام هؤلاء بينون بوعي أعمالًا متماسكة، ويتم فيها استكشاف الموضوعات حتى يتم استنفادها. كان هناك مشروع في جاد قيد التنفيذ. الآن، سواء كانت أفلامًا أو كتبًا، فقد أصبحنا ثقافة أكثر كسلًا. يتم شراء صانعي الأفلام بهذه الطريقة. أنت تصنع فيلمًا كثيرًا للاهتمام وتذهب إلى المال. لقد ولت فكرة بناء مجموعة عمل ذات تماسك فكري وفني. لا أحد مهتم.

المحاور

ماذا تعلمت من مشاهدة هذه الأفلام؟

رشدي

بعض الأشياء التقنية - على سبيل المثال، من حرية التقنية في الموجة الجديدة، وتحرير اللغة. الشكل الكلاسيكي لمونتاج الفيلم هو لقطة طويلة،

لقطة متوسطة، لقطة قريبة، لقطة متوسطة، لقطة طويلة، لقطة متوسطة، لقطة مقرّبة، لقطة متوسطة، لقطة طويلة - مثل نوع من الرقص. في خطوتين، اخرج من خطوتين، في خطوتين، من خطوتين. يمكن أن تكون مملة بشكل لا يصدق. إذا نظرت إلى أفلام الخمسينيات التي تمت منتجتها بهذا الشكل، فإن الأمر يشبه التحرير بالأرقام. لذا فإن استخدام غودار الكثيف لقطع القفز جعلك تقفز. للانتقال من المشهد الواسع إلى وجه جان بول بولموندو أو أنا كارنينا. أحد الأسباب، في أفلام غودار، أن شخصية ما تخاطب الكاميرا في بعض الأحيان بشكل مباشر.

المحاور

ربما لأنهم لم يكن لديهم المال لتصوير المشهد كاملاً.

رشدي

صحيح. لكنني أحببت هذه الفكرة: كسر المؤلف. حقيقة أن العديد من هذه الأفلام كانت مضحكة وجادة في نفس الوقت. في Alphaville، وهو فيلم مظلم للغاية، هناك مشهد رائع حيث يصل Lemmy Caution، العين الخاصة ذات الكعب العالي، إلى flophouse حيث يكتشف أن جميع الأبطال الخارقين قد ماتوا.. باتمان، سوبرمان، فلاش غوردون. إنه مضحك. وأنا أحب استخدام سينما بونويل السريالية، والتي لا تمنع الأفلام من الإيجاء بالواقعية. في The Secret Charm of the Bourgeoisie، يجلس الناس حول طاولة على مقاعد المرحاض لكنهم يذهبون بهدوء إلى غرفة صغيرة لتناول الطعام. وأنا أحب كلا بيرغمان -بيرغمان الصوفي في الحتم السابع والصورة المقربة، وبيرغمان السايكولوجي. ويأخذنا كوروساوا إلى ثقافة منغلقة تمامًا، عالم الساموراي. لا أعتقد كما كان يعتقد الساموراي، ومع ذلك عليك أن تحب توشيرو ميفوني وهو يجرح نفسه، فأنت على الفور ستكون إلى جانبه. إنه أحد الأشياء التي تريد أن

يقوم بها عمل فني، ليأخذك إلى عالم لم تكن فيه، ولجعله جزءًا من عالمك. تلك الفترة العظيمة من صناعة الأفلام لديها الكثير لتعليم الروائيين. لطالما اعتقدت أنني تلقيت تعليمي في السينما.

المحاور

هل كنت تأخذ هذا بوعي وتطبقه؟

رشدي

لقد أحببت الذهاب إلى السينما وحسب. كنت أقضي وقتًا أفضل في السينما أكثر منه في المكتبة. في الوقت الحاضر، أجد أن الأشخاص الذين يحبون كتيبي يميلون إلى القول إنها بصرية للغاية، بينما يميل الأشخاص الذين لا يحبون كتيبي إلى القول إنها مرئية للغاية. إذا كنت كاتبًا، فالناس يحبونك بالضبط بسبب الأشياء التي لا يحبك الآخرون بسببها. نقاط قوتك هي نقاط ضعفك. أحيانًا يتم تقديم نفس الجمل كأمثلة على مدى سوء الكتابة ومدى جودة الكتابة. يقول الأشخاص الذين يحبون كتاباتي إنهم يحبون الشخصيات النسائية. يقول الأشخاص الذين لا يحبون كتيبي، حسنًا، بالطبع، لا يمكنه الكتابة عن النساء.

المحاور

كنت تتحدث عن الكيفية التي كان جيلك من الكتاب البريطانيين مليئًا بالموهبة. كيف هو الحال بالنسبة لك هنا في نيويورك؟

رشدي

يوجد في أمريكا جيل شاب لديه طموح حقيقي. ولكن كانت هناك لحظة أصبح فيها الأدب الأمريكي غير مغامر بعض الشيء. كان ريموند كارفر كاتبًا طموحًا للغاية، وكتبه أصلية بشكل لا يصدق لأنها تجاوزت حدود

كيفية قول الأشياء، وكيفية اقتراح الأشياء، لكنني أعتقد أن الكثير من مدرسة كارفر أصبحوا ذريعة لقول أشياء تافهة في تافهة. فقط أساليب. كما لو كان هذا هو كل ما عليك فعله. اجعل شخصين يجلسان عبر الطاولة مع زجاجة ويسكي يتحدثان مع بعضهما البعض في الكليشيهات. الآن أعتقد أن هناك، مرة أخرى، محاولات للقيام بأشياء مذهلة. بعضهم يعمل والبعض الآخر لا يعمل. لكنني أحب أن أرى تلك الروح مرة أخرى. الغريب، في إنكلترا في السبعينيات والثمانينيات، قاومنا تسمية جيل. معظمنا لا يعرف بعضنا البعض. لم نر أن لدينا مشروعًا. لم نكن مثل السرياليين، الذين كان لديهم بيان. لم نناقش كتاباتنا مع بعضنا البعض. كنت أواجه صعوبة كافية في العثور على طريقي. لم أكن أريد عشرة آراء أخرى. اعتقدت أنني يجب أن أجد طريقي الخاصة.

المحاور

هل تكتب رسائل؟

رشدي

أنا معروف بكوني كاتب رسائل سيئ. إنها أكبر شكوى ضدي من زوجتي. هل يمكنني كتابة بعض الرسائل لها؟ ما فائدة الزواج من كاتب إذا لم يكن لديك أي رسائل حب؟ لذا، لا بد لي من القيام بذلك. لكن، لا، ليس لدي مراسلات أدبية رائعة. على الرغم من ذلك، لدي بعض الأشياء. في عام 1984، في المرة الأولى التي ذهبت فيها إلى أستراليا، بدأت في قراءة باتريك وايت. سافرت قليلاً مع بروس شاتوين في بعض الرحلات التي أدت إلى *The Songlines*، وقد صدمتني الصحراء الأسترالية. ثم قرأت رواية وايت، المعنونة فوس، وسحرت حقًا. كانت واحدة من المرات القليلة في حياتي التي كتبت فيها رسالة إعجاب. كتب وايت مرة أخرى قائلاً، عزيزي السيد رشدي، فوس هي رواية أصبحت أكرهها. قال، يمكنني أن أرسل لك

بعض كتبي التي ما زلت أشعر ببعض الحنين إليها، لكن المرء لا يريد أن يتقل كاهل الناس بالكتب التي لا يرغبون في قراءتها. وفكرت، اللعنة عليك أيضًا. كما تعلم، لقد كتبت هذه الرسالة الدافئة حقًا وأعيد هذا الشيء القديم المتهور. عندما ذهبت إلى أستراليا مرة أخرى، لم أحاول الاتصال به مطلقًا. ثم مات، وكتب إلي كاتب سيرته الذاتية، ديفيد مار. ألقى وايت بكل شيء بعيدًا، ولكن في الدرج العلوي من مكتبه كانت هناك مجموعة صغيرة جدًا من الرسائل، معظمها من مدير مصرفه، وثلاثة أو أربعة خطابات غير تجارية، منها تلك التي كانت مني. وفكرت، إلى أي مدى يمكن أن تكون غيبًا؟ لقد أسأت فهم رسالته تمامًا. كنت أقرأ استنكاره لذاته على أنه غضب.

المحاور

كيف تقرر متى تكتب رواية؟

رشدي

الإحراج هو اختبار جيد. عندما تشعر أنك لن تشعر بالخرج من قراءة الأشخاص لما هو موجود على الصفحة، فيمكنك السماح للآخرين بقراءتها. لكن مع شاليمار فعلت شيئًا لم أفعله من قبل: عرضت كتابتي على عدد قليل من الناس، وكيلي وزوجتي وصديقتي الكاتبة بولين ميلفيل. كما عرضته على محرري، دان فرانكلين في جوناثان كيب ودان مينكر في راندوم هاوس. أريتهم أول مائة وخمسين صفحة، ثم أريتهم مرة أخرى حوالي ثلاثمائة وخمسين صفحة. لا أعرف لماذا فعلت ذلك. لقد فكرت فقط، أنني لم أفعل هذا أبدًا، لذلك سأفعله. أنا أصل إلى النقطة حيث أعتقد، لست مضطرًا لفعل الأشياء لمجرد أنني كنت أفعلها دائمًا. أحببت أنني تمكنت من قبول الناس على طول الطريق ولديهم حماسهم. سواء كان ذلك يعني أنني بحاجة إلى مزيد من الطمأنينة، أو ما إذا كان ذلك يعني أنني كنت أكثر ثقة، فأنا لا أعرف حقًا. أعتقد أن كلا الأمرين صحيح في آن واحد.

## المحاور

ما هي حقيقة تدخل المحررين في أعمالك الروائية؟

رشدي

أفضل ما أتذكره هما مقطعتان قيّمتان حقًا من عمل التحرير الذي قامت به ليز كالدور مع أطفال منتصف الليل. كان أحدهما في نهاية الجزء الثاني وبداية الجزء الثالث عندما كانت هناك قفزة زمنية لمدة ست سنوات تقريبًا من نهاية الحرب الهندية الباكستانية عام 1965 إلى لحظة حرب بنغلاديش في عام 1971. ما كان لدي هو في الأصل القفز إلى الأمام - إلى نهاية حرب بنغلاديش - ثم القفز مرة أخرى إلى البداية، ثم المضي قدمًا مرة أخرى. إذن، كانت هناك سبع سنوات إلى الأمام، وعام واحد إلى الوراء، ثم إلى الأمام مرة أخرى، وكان هذا التسلسل في الجدول الزمني هو اللحظة الوحيدة في الكتاب حيث قالت ليز إن انتباهها قد انقطع. كان ذلك ذا قيمة كبيرة. لا تزال هناك قفزة مدتها ست سنوات، لكنني عدت واستعدت التسلسل الزمني، وأزلت تلك الأربعين أو الخمسين صفحة بشكل أكيد. والشيء الآخر هو أنه كان هناك شخصية ثانية من الجمهور في الرواية. في الكتاب كما تعرفه، يروي سليم قصته لبادما. في النسخة السابقة كان يكتب القصة ويرسلها إلى صحيفة بقيت خارج الكواليس. لذلك كان السرد الشفوي للمرأة في مصنع المخمل، ثم تم إرسال النسخة المكتوبة إلى هذا الرقم الآخر. اتفق كل من ليز وواحد أو اثنان آخران من القراء الأوائل على أن هذا هو العنصر الزائد تمامًا في الكتاب. قالوا، لديك شخصية جيدة جالسًا في الغرفة معه، والذي تربطه به علاقة بالفعل، ولست بحاجة إلى هذا العنصر المجرد الثاني للصحفي الذي يريد إرسال كتاباته إليه. اعتقدت في البداية أنهم كانوا مخطئين، ثم تم إقناعي بالذهاب لإزالة تلك الشخصية. سقطت الشخصية من الكتاب بسهولة - أتذكر أنها استغرقت حوالي يومين - جعلتني أرى

بوضوح شديد أن الشخصية التي يمكن إزالتها ببساطة لم يتم دمجها بشكل صحيح في القصة. لقد أنقذوني حقًا من خطأ فادح. الآن إذا نظرت إلى تلك المادة التي تمت إزالتها، فهي نوعًا ما كانت مروعة. كان الكتاب الآخر الذي أعتقد أنه كان هناك تحرير بناءً له حقًا هو كتابي في نيكاراغوا، ابتسامة النمر. لقد كان ريبورتاجا. عدت من نيكاراغوا في عام 1986، وكتبته في غضون بضعة أشهر. لا يزال كتابًا قصيرًا إلى حد ما، لكن النسخة الأصلية كانت أقصر قليلاً. بسبب السرعة، قال سوني ميهتا - الذي كان، في ذلك الوقت، محرر Picador في إنكلترا - أن لديه بعض المخاوف بشأن النص، وقد قام في الواقع بتحرير الكتاب بشكل أو بآخر. في كل حالة تقريبًا طلب مزيدًا من المعلومات. لم يكن أبدًا أنه كان يخرج الأشياء، ودائمًا ما كان يريد المزيد. قال، أنت تفترض قدرًا كبيرًا من المعرفة - أحتاج إلى معرفة من هم هؤلاء الأشخاص، وما هي هذه اللحظة، والخلفية، وما إلى ذلك. لقد جعلني أتجسد في الكتاب أكثر من ذلك بكثير، وكان ذلك ذا قيمة.

### المحاور

إلى جانب ابتسامة النمر، لقد كتبت الأوطان الخيالية، وخطوة عبر هذا الخط، وغير ذلك من النثریات. هل هناك كتاب غير روائي آخر في مشاريعك القادمة؟

### رشدي

ليس بعد. في هذه اللحظة أشعر - كيف سأصيغها؟ - أشعر أن حياتي أصبحت إلى حد ما غير خيالية إلى حد كبير. بطريقة ما، هناك الكثير من المواد الواقعية التي تحيط بي، وأشعر بالحاجة إلى الخروج من تحت أنقاض الحقيقة والعودة إلى مجال الكتابة الخيالية. أشعر بأني مليء بالقصص، وحتى أشعر بأني نفضت الغبار واستعدت حقًا - حسنًا، لم يتم ترميمي، ولكن تم استكشافها - القصص التي يجب أن أرويها، وهي قصص مخترعة، لا

أريد حقًا العودة للحقيقة. أريد أن أفعل أقل وأقل منه. احدى الأشياء التي علمتني إياها كتابة شاليمار المهرج هو أنه لا يهم مقدار البحث الذي تقوم به. لقد أجريت الكثير من الأبحاث لهذا الكتاب أكثر مما فعلت في أي وقت مضى من أجل رواية، لكنني علمت أن البحث سيساعدك فقط على تحقيق هذا الحد. في النهاية، لجعل الشيء يعمل، يجب أن تكون هناك قفزة خيالية جادة. يجب أن تكون قادرًا على الدخول إلى ما تحت جلد الناس، والشعور بهم وفهم عمليات تفكيرهم ومعرفة ما يريدون فعله. لذا حتى كتابة هذا الكتاب الذي تم بحثه بشكل مكثف عزز اعتقادي بأن ما أنا مهتم به حقًا هو تلك القفزة الخيالية. في الوقت الحالي، كنت أقوم بكتابة هذا العمود الصحفي في النيويورك تايمز مرة واحدة شهريًا، ولدي عقد لهذا العام، ولكن لدي شعور قوي بأنني قد أترك الأمر عند هذا الحد لبعض الوقت - لأنني أفضل كتابة القصص القصيرة. لذلك لدي دافع خيالي قوي للغاية في الوقت الحالي.

المحاور

هل هذه حقيقة؟

رشدي

بالضبط - يمكن أن أكذب. لا تثق أبدًا في كاتب عندما يتحدث عن مستقبل كتاباته.

المحاور

حسنًا، ماذا سيكون كتابك القادم؟

رشدي

الكتاب التالي الذي أعتقد أنني سأكتبه هو رواية تتخيل العلاقة المبكرة بين إيطاليا في عصر النهضة وإمبراطورية المغول المبكرة. في الأصل كنت قد خططت لتسميتها "ساحرة فلورنسا". في هذه الأثناء، كان ابني الصغير - ابني الثاني - متحمسًا للحصول على كتاب للأطفال. يحب هارون وبحر القصص، لكنه يعلم أنه كتب لأخيه. إذا كان لدي حفاً فترة طويلة من البحث الجاد للقيام به، فقد يكون من الجيد كتابة كتاب للأطفال أثناء قيامي بذلك. ربما يمكنني أن أقوم بقراءة صغيرة وأن أكتب حكاية خرافية لبضع ساعات في اليوم. ثم هناك "Parallelville"، وهي فكرة مستقبلية، والخيال العلمي، والقطع، والأفلام السوداء، نوع من فيلم Blade Runner يلتقي بلمسة الشر. أفكر أيضًا في تأليف كتاب بعنوان "Careless Masters" مبدئيًا. أتخيلها كرواية إنجليزية كبيرة تبدأ كقصة عن مدرسة داخلية ثم تأخذ تلك الشخصيات إلى مرحلة البلوغ، مما يجعلها رواية من دولة إنكلترا. أكثر ما كتبتته عن إنكلترا موسعًا هو "آيات شيطانية"، والتي لم يفكر فيها أحد على أنها رواية عن إنكلترا، لكنها في الواقع، إلى حد كبير، رواية عن لندن. إنها تدور حول حياة المهاجرين في لندن خلال حقبة حكم مارغريت تاتشر.

المحاور

هل تصبح منفعلاً إذا لم تكتب كل يوم؟

رشيدي

أشعر بتحسن كبير عندما أعرف إلى أين أنا ذاهب. من ناحية أخرى، فإن بعض اللحظات الأكثر إبداعًا بالنسبة لي هي اللحظات بين الكتب، عندما لا أعرف إلى أين أنا ذاهب، وحركات رأسي حرة. تأتي الأشياء إلي بشكل غير متوقع ويمكن أن تصبح شخصية أو فقرة أو مجرد تصور، وكلها يمكن أن تتحول إلى قصص، أو رواية. أعمل بجدية عندما لا أكتب كتابًا كما

كنت أعمل. أجلس هناك وأدع الأشياء تحدث، غالبًا ما ألقى في اليوم التالي ما كتبتة في اليوم السابق. لكن الإبداع الخالص هو مجرد رؤية ما سيظهر. بمجرد ظهور شيء ما، يصبح أكثر تركيزًا، ويكون أكثر إمتاعًا. لكن هذا الوقت الفاصل هو عندما تحدث أشياء غير متوقعة. تحدث الأشياء التي اعتقدت سابقًا أنها خارج قدرتي على التخيل. يصبح من الممكن تخيلها. أنا في لب الموضوع. هذا هو المكان الذي أنا فيه الآن.

---

نُشرت هذه المقابلة في مجلة باريس ريفيو، العدد رقم 174، صيف 2005  
ترجمها من الإنكليزية: حكمت الحاج.

## الخيال والعالم: تداخل النص والمعنى في شعر والاس ستيفنز

عادة ما نستضيف أو نستقدم عَلَمًا مَا، من ثقافة أخرى، على ثقافتنا، إمّا لأنه يقدّم إجابة أو عدّة أجوبة على تساؤلات ملحة تخضع للشرط التاريخي، وإمّا لأنه يساهم في طرح سؤال أو عدة أسئلة لم تزل تطرح بإلحاح وجدية في الوقت نفسه. وفي الغالب يكون ذلك الاسم العَلَمُ أو الشخصية، هو أحد المساهمين في الطرح في إطار ثقافته هو. وفي كلتا الحالتين فإنّ الاسم الذي يستقدم (وفي بعض الأحيان يكون اتجاهها أو مدرسة أو نظرية أو جماعة) إمّا هو خاضع لنفس الإشكالية المتحكمة في ثقافتنا على الدوام، ألا وهي إشكالية «الذات والآخر». وعندما يكون الحديث عن شاعر بحجم وقيمة "والاس ستيفنز" فإنّ الأمر فيه بعض الإضافات، من ذلك أنّه من ضمن تلك الكوكبة من الأسماء التي هي الآن في طور إعادة الاهتمام إليها، هذا إن لم يكن هو في طور تسليط الضوء الأول عليها أصلا، لأنّ البعض من الأسماء والاتجاهات لم تأخذ حقها كاملا حتى ضمن حاضنتها الأصلية، أفصد ثقافتها وتراثها. ويعود ذلك إلى عدّة عوامل، تاريخية وإيديولوجية وسياسية، لا مجال الآن للتطرق إليها فنحن نسمع بين آونة وأخرى، ما يشبه اكتشافا أو تقديمها لهذا الاسم أو لذلك فهذا هو "جون ماكوري" في كتابه عن "الوجودية" مثلا، يقول أنّ الفلسفة الوجودية لم تدرس لحد الآن على أنّها فلسفة بل كل ما هنالك هو الاسم الذي صار على كل لسان وكل ما هنالك هو سير وحيوات أقطاب هذه الفلسفة، ثمّ نوادر وطرائف عنهم ثمّ اختلاط كل ذلك بالسياسة، خاصة قضية الجزائر ومعسكرات الاعتقال، والستالينية، أمّا الدرس الفلسفي والتقويم التاريخي فإنّهما لم يتما بعد، ويقول

أن كتابه هذا هو بمثابة مدخل إلى دراسة الفكر الوجودي من حيث هو "فلسفة".

يعمل التفكير الأوروبي (الغربي عموماً) على إعادة النظر في المعطيات الأولى لمناطق العبور والانعطاف الخاصة بالتطورات الروحية والمادية المتعلقة بالحضارة والثقافة وتمثلاتها وتكويناتها، عبر التدوين والمشاهدة والإبصار. وفي كل حقبة يلقي ضوء جديد على شخص أو نص، عبر قطائعه وامتداداته، في حفرياته وركامياته وهو، أي التفكير الأوروبي (الغربي) في كل هذا وذاك، إنما ينطلق من نفسه وإلى نفسه، غير مهتم بما هم عليه أولئك الذين يجلسون في الأركان البعيدة، الذين ينتظرون بفارغ الصبر، نوعاً من الفروع المقتطعة من الغابة الوارفة الظلال، العميقة الغور، لكي يعمدوا إلى استنباتها وتطعيمها. هكذا يفعلون الآن مع "والاس ستيفنز" كما فعلوا من قبل مع "هولدرلين" و"هوفمنستال" و"كيركيجارد" كذلك مع "نيتشه" و"فرويد" و"ماركس" إنهم الآن يعيدون إلقاء الاهتمام عليه لما فاتهم من إلقاءه، ويعيدون قراءته لما فاتهم من قراءته، لعلهم يفهمون أكثر ولعلهم يكشفون من الأسرار أكثر.

ونحن نزعم في هذا الصدد وضمن هذا السياق أن هنالك نقاط تلاق وتقاطع وتواز، ما بين "والاس ستيفنز"، الشاعر والمنظر والإنسان، وبين الشعرية العربية الراهنة، وبالتحديد عند الموجات المتأخرة في راهن الشعر العربي الجديد، وستكون هذه المقالة (كما مثيلاتها فيما بعد عن "كمنجز" و"الآن غينسبرغ" و"جيل الخنافس") هي بداية اكتشاف لشاعر قدم الكثير والمهم في إطار ثقافته هو، ومن المؤمل أن يقدم الكثير والمهم أيضاً لشعرائنا الآن.

كان "والاس ستيفنز" يعمل في شركة تأمين. وهذا يعني أنه كان شاعراً ورجل أعمال في وقت معاً. وربما كان هذا مستغرباً، لأنّ الشعراء ورجال الأعمال قلما يتفقون. وسواء أكان ذلك الأزواج يبعث على القلق أو على الانسجام، فإنّ شاعرنا كان يعزل بشكل ناجح بين النقيضين، فلا يخلط

أبداً بين الشعر والعمل. وعندما سأله محررو معجم "الأسماء الأعلام" المعروف تحت إسم "من هو الذي" عن نوع عمله أجابهم قائلاً: إنه التأمين. ولم يكن أحد من زملائه في العمل يتصوّر أن "والاس" يكتب الشعر، كانوا يسمونه في العمل بصيغة التثنية "والي" ولم يكونوا على دراية مطلقاً بأنه هو نفسه ذلك الشاعر المرموق.

أصدر ستيفنز كتابه الشعري الأول بعنوان «هارمونيوم» عام 1923 وكان تأثره واضحاً فيه بالرمزية. بعد ذلك توقف عن كتابة الشعر لمدة عشرة أعوام. وبحلول عام 1935 عاد بانطلاقة جديدة، ونشر ثلاثة دواوين دفعة واحدة، غير أن القراءات النقدية لشعره كانت متضاربة، فلم يرق هذا الشعر لكثير من النقاد. وبالرغم من نشره كتابين عُداً لاحقاً من أهم ما كُتب في تيار الحداثة آنذاك، أحدهما كان «ملاحظات خيال متعال»، فإنه لم ينل ما يستحقّ من حفاوة إلا في أخريات أيامه وما قبل وفاته بقليل، عندما نشر كتابه «قصائد مختارة» والذي نال عليه «جائزة بوليتزر» للشعر للعام 1955.

إن شعر ستيفنز يظلّ تطبيقاً مستمرّاً لتفاعلات تلك العلاقة ما بين الحقيقة وما يمكن للإنسان أن يصنع من هذه الحقيقة بعقله، أي الخيال. وثمة ما يدعو أيضاً إلى تسمية العديد من قصائده بالشعر الميتافيزيقي، (وكنا قد عقدنا في فصل سابق من كتابنا هذا مقارنة بينه وبين الشاعر الميتافيزيقي العظيم جون دون عبر قصيدتين هما إمبراطور الآيس كريم للأول ولا تكن متفاخراً يا موت للشاعر الثاني) لأن هالة الغموض والشخصيات القريبة البعيدة المتخمة بالمعرفة لا تكاد تفارق الكثير من شعره، وكذلك التسمية الفلسفية للمسمّيات وكيف يمكن لهذا العالم أن يلتقي بطرق متعدّدة.

إنّ هذا الازدواج كان يتسبّب في نشوء صراع حاد وكلي لدى شاعرنا. ولكن المسألة لم تكن كذلك، بل كانت المشكلة تكمن في العلاقة بين طرفي ذلك

الازدواج، وفي كون تلك العلاقة هي علاقة سلم وتبادل، إذ كان "ستيفنز" يقول: "حين يتصل الشاعر بعمل ما، أو بوظيفة، فإنّ ذلك يضيف عليه طابعا مميزا". وكان مثله الأعلى هو ما يسميه بـ "الإنسان الشامل" أي الإنسان ذي الجوانب المتعدّدة في شخصيته، تماما مثل "بنيامين فرانكلين" ذلك لأنه جمع بين العمل والفلسفة والشعر والموسيقى ولقد قال "ستيفنز": "إنّ المال هو نوع من الشعر، كلاهما يجمع ويصنع" وأضاف إلى ذلك قوله: "إنّ الذي يستطيع أن يشتري اللوحات الفنية، هو أقدر وأصوب في الحكم عليها، من الذي لا يستطيع شيئا سوى التحدث عنها". وبالنسبة إلى "ستيفنز" فإنّ المدينة الفاضلة يتربع على عرشها ذلك الذي يستطيع أن يقيم العلاقات بين المتضادات والمتناقضات، بين الفكر النظري والمال، بين الفن والحياة، بين الحقيقة الواقعية والمعجزة الغيبية. هذه العلاقات تربط بين عالمين موجودين، أحدهما كان "ستيفنز" يدعوه "الواقع" والثاني كان يدعوه "الخيال". ويقول إنّ عالم الخيال هو كعالم الواقع، ملموس وواقعي. أمّا تداخل هذين العالمين، بالتالي، فإنّه هو النسق المهيمن على شعره وطريقته. الناس يواجهون دائما طبيعة لامبالية، مع استيقان بالموت، وشعور بالتفسيخ الأخلاقي وسيطرة القيم المادية على حياتهم. وفي رأي ستيفنز فإنه لا ينقذهم من هذا الموقف المأساوي المحتمل إلا استعمال الخيال الذي في مقدوره إضفاء معنى على فوضى الواقع، واكتشاف الجمال في الطبيعة ووضع حد للتفكير في الموت.

ولقد أصبحت لفظة "تداخل" علامة فارقة على منهج شعره وعلى تميزه، وهنا نتقدم بمقترح لقراءة لفظة "تداخل" التي تدل على الأسلوبية الشعرية لدى "ستيفنز" على أنّها تعني "التعشيق" ذلك الاصطلاح الذي وضعناه تنظيرا وتطبيقا منذ العام 1993 لوصف جانب من التجربة الشعرية العراقية والعربية الراهنة وخاصة عند شعراء قصيدة النثر، الذين ينتهجون طريقة المزج بين عالمي الواقع والخيال، عبر تعشيق دلالي بين جملتين شعريتين، إحداها

جملة يومية تتعلق بالأشياء، والأخرى جملة ذهنية تأملية تتعلق بالكلمات. وقد استنفذ "ستيفنز" بإتقان كل إمكانات هذه الطريقة عبر مسيرته الأدبية ممّا حدا بنا إلى اعتبار أنّ مراجعة سيرة شاعر مثله، وبيان نقاط تلاقيه وتقاطعه مع الشعر الجديد في العالم العربي، هي عملية نقدية وجمالية لا تخلو من فائدة.

## الشاعر وقرائه

قد يكون من الصحيح إن الحياة غير مرضية، وفيها الكثير من المنغصات والإحباطات، لكن، وعن طريق العقل، يستطيع الإنسان أن يغير من واقعه. لا ينبغي للإنسان أن يستسلم. الإنسان بعقله ومخيلته عملاق لا قزم. أما "تقزمه" فيظهر عندما يتهيأ له انه كذلك. ومن هنا، يقول والاس ستيفنز، فإن أفضل طريقة للتعامل مع الحياة هي أن نعيشها ولكن، خارج إطار التصورات الموروثة. يجب أن يكون الإنسان مستقلاً في فكره وفي موافقه، ويجب عليه أن لا يتقبل أفكار الآخرين ولا تصوراتهم، دون هضمها أولاً. إن "ستيفنز" هنا متأثر دون شك بفلسفة "رالف والدو إمرسون" الذي يؤكد إن موطن القوة في الذات البشرية إنما يكمن في الجانب الروحي منها، وأنّ الإنسان إذا ما نظر إلى العالم بمنظار عقلي أو روحي، فإنّه يستطيع تغيير عالمه بكل سهولة. يقول "إمرسون" إن للمحيط والبيئة تأثيرهما، ولكن، للعقل أيضاً تأثيره. البيئة تقيدنا، والعقل يحررنا.

ومن هذه الزاوية يمكن النظر إلى شعر "والاس ستيفنز" على انه تجسيد حي لقصة التفاعل بين العقل والبيئة. ذلك التفاعل الذي يطوع البيئة ويظهرها لنا "بالصورة التي نرغب". ولكن شاعرنا كان يحس بالإحباط والفشل والمعاناة والمأساة الذاتية والإنسانية. غير أننا يجب ألا ننسى -وربما كان هذا هو ما يميزه في النهاية- إن في نظرتة إلى الحياة الكثير من التفاؤل والأمل. الإنسان في نظر الشاعر قد فقد الكثير، لكنه لم يفقد كل شيء. هنالك قدرته على خلق عالم خاص مستقل يعنيه عن العالم المعاش، العالم الخارجي. وهذا ليس بالأمر السهل على الإطلاق.

النقطة الأخرى التي تمهنا في مسيرة الشاعر "والاس ستيفنز" وهي نقطة تمهنا دون غيرها بالتحديد وذلك لمساسها بشعريتنا العربية الراهنة، هي إن نصوص هذا الشاعر هي "تصحيحية" في معظم جوانبها. فماذا نعني بهذه اللفظة؟

يعرف عن "ستيفنز" أنه كان يقرأ الكثير، وأنه كان قارئاً بعين فاحصة ناقدة. يضاف إلى ذلك إن قراءاته كانت تشكل في الغالب نقطة البداية للمشاعر والآراء التي يبلورها فيما بعد في قصائده. وتكمن أهمية أعماله التي تنتمي إلى هذه الطريقة ليس فقط في مضامينها، بل في طريقة كتابتها ذاتها، إذ أنّ "ستيفنز" يفتح هنا، أمام الشاعر المعاصر، باباً مهماً يفضي إلى مملكة الكتابة. كذلك يعطينا منهجاً مفيداً في التعامل مع التراث عموماً، التراث الذي يعني في هذا السياق، كل ما سبق من تدوين. فلقد عاش الشاعر في زمن ظن فيه معاصروه أن كل ما يمكن أن يُكتب قد كُتِب، وأنّ كل ما يمكن أن يُقال، قد قيل، وأصبحت قضية التعامل مع التراث تشغل بال الكثيرين. وإذا كان الشاعر "ت. س. أليوت" قد قدم لنا طريقة في معاملة التراث تلخص في أن نأخذ ما يناسبنا منه، وأن نترك جانباً ما لا يناسبنا، فإن "ستيفنز" يقدم لنا طريقة أخرى تقوم على تدعيم بعض جوانب التراث وإبراز ملامحه وإعادة تقديمه للقارئ في تعابير وأشكال جديدة. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإنه يجب في نفس الوقت مخالفة هذه الملامح وهدمها وطمس معالمها. ولا شك إن ستيفنز يخالف ويهدم، أكثر مما يعزز ويبلور. ويقول في هذا الصدد: "ربما يكون أكثر فائدة أن نعضب الفلاسفة من أن نُمالئهم". وهذا هو الطابع المميز لقصائده. فكل عمل أو نص جديد، كلياً أو جزئياً، يعتمد في بنائه على هدم عمل أو نص قديم، كلياً أو جزئياً.

ومن هذه النقطة نقول بأن القارئ المؤهل لفهم قصائد "ستيفنز" فهما جيداً هو القارئ واسع الاطلاع، الذي عندما ينظر إلى نص من نصوص "والاس ستيفنز" يستطيع أن يسترجع في ذهنه، أو أن يتذكر في الأقل، ذلك النص

الأصلي الذي بنى الشاعر قصيدته على أنقاضه. فمثلاً، قصيدته العظيمة "إمبراطور الآيس كريم" ما هي إلا قصيدة قد كتبت لتكون هيكله جديدة لبناء شعري قديم تم تشييده قبل ما يقارب الثلاثمائة عام من تاريخ كتابتها عبر قصيدة للشاعر الميتافيزيقي "جون دون". وكلتا القصيدتين تتحدثان عن موضوع واحد، هو الموت. ولكن، شتان ما بين طريقتي تناول، وهذا طبيعي جداً إذا ما وضعنا في الحسبان ما يفصل من زمن بين العاملين والرجلين، تغيرت خلاله كثير من الأشياء، ويضمنها طبعاً، الموقف من الموت، وأسلوب مواجهته، عبر الشعر والحياة.

ونحن إذ نحاول أن نقدم للقارئ الكريم ترجمة للعاملين الشعريين الكبيرين، نلفت انتباهه إلى إن القصيدة، موضوع حديثنا في التأثر والتأثير، هي للشاعر الإنكليزي الشهير "جون دون" بعنوان "لا تكن متفاخراً يا موت". نقول إن هذه القصيدة قد لا يجمعها جامع، في الظاهر على الأقل، مع قصيدة "إمبراطور الآيس كريم"، ولكن هذا الرأي سيكون انطباعاً أولياً فقط، وبإمعان التفكير والتفكير وإعادة القراءة، لا بد أن يعثر المرء على ما يؤيد الفرضية النقدية القائلة بوجود "تداخل نصي" بين القصيدتين، علماً إن هذه الفرضية ليست من عنديتنا، بل هي من معروقات ومسلمات التاريخ الأدبي الأنكلوأمريكي المعاصر.

ولنبداً بالأقدم زمناً وهي قصيدة الشاعر الإنكليزي "جون دون"، والتي تعرف أيضاً بالسوناتة المقدسة وقد أتم الشاعر كتابتها عام 1633. الخطاب الشعري هنا مكرس لتجسيد شكل الموت وتجريده من ميتافيزيقيته. لذلك فإن الشاعر طوال الوقت، يستخدم الاستعارة لوصف كيف أن الموت أمر زائل، وليس شيئاً للخوف. بل هو في الواقع كائن عاجز يجر الأرواح البشرية بدلاً من تدميرها:

لا تكن متفاخراً يا موت..

أيها الموتُ

لا تتباهَ بنفسكَ

وإنَّ سَمَّاكَ البعضُ الجبارَ المرعبَ

لأنك لست كذلك

وأولئك الذين تظن أنك تقهرهم

لا يموتون البتة

أيها الموت المسكين

بل إنك حتى لعاجز عن قتلي.

الراحة والنوم،

وما هما إلا صورتان منك

لنا منهما مسرة كبرى

إذن،

لا بد من مسرات أكبر تفيض منك

لذلك فإن أفاضلنا يتسابقون إلى رفقتك

من أجل الراحة لعظامهم

والخلاص لأرواحهم

أنت أيها الموت

عبد للقدر والصدفة

وللملوك اليائسين  
 أنت والسم والحرب والأمراض  
 صحبة ووافق  
 إن الخشخاش أو الأدعية  
 يمكنها أن تجعلنا ننام مثلك  
 بل أحسن منك ومن وقعك  
 فلماذا إذن أنت تزهو بنفسك؟  
 إن هي إلا نومة واحدة قصيرة تمضي  
 ثم نصحو نهاريا  
 ولن يكون بعدها موت  
 أيها الموت  
 بل إنك أنت حينئذ،  
 ستموت.  
 والآن، إلى قصيدة "والاس ستيفنز":  
 إمبراطور الآيس كريم..  
 ادعُ لُقاف السيجار الكبير  
 ذلك الفحل  
 واطلب إليه أن يخفق في أواني المطبخ

زَيْدَ الشَّهْوَةِ

دَعِ الْغَانِيَاتِ يَتَبَدَّلْنَ فِي مَلَابِسِهِنَّ الْمَعْتَادَةَ

وَدَعِ الشَّبَانَ يَأْتُونَ بِالْأَزْهَارِ مَلْفُوفَةً

فِي صَحْفِ الشَّهْرِ الْمَاضِي

ضَعْ حَدًّا لِكُلِّ ادْعَاءٍ عَقِيمٍ

فَإِنَّ الْإِمْبْرَاطُورَ الْوَحِيدَ

هُوَ إِمْبْرَاطُورُ الْآيَسْكَرِيمِ

حُدُّ مِنْ خَزَانَةِ الْخَشَبِ الَّتِي

تَنْقُصُهَا أَكْثَرُ زَجَاجِيَّةٍ ثَلَاثُ

ذَلِكَ الشَّرِشَفَ الَّذِي

قَدْ طُرِّزَتْ عَلَيْهِ مَرَّةً

حَمَائِمُ بَدْيُولٍ مَرْوَحِيَّةٍ

وَافْرَشُهُ حَتَّى يَغْطِي وَجْهَهَا

وَإِذَا مَا بَانَتْ قَدَمُهَا الَّتِي

تَشْبَهُ الْقُرُونَ

فَإِنَّمَا إِنَّمَا تُظْهَرُ كَمَّ هِيَ بَارِدَةٌ وَصَمَاءُ

دَعِ الْمَصْبَاحَ يَرْكُزُ نُورَهُ الْعَمِيمَ

فَإِنَّ الْإِمْبْرَاطُورَ الْوَحِيدَ

هو إمبراطور الآيسكريم

والآن، وبعد الاطلاع على القصيدتين، يبقى السؤال ماثلاً للعيان: يا هل ترى، ما هي السبل الكفيلة بإقناعنا بأن ثمة تشابه بين القصيدتين. وكيف تسنى للشاعر "والاس ستيفنز" أن يبنى قصيدة جديدة على أنقاض قصيدة أقدم؟

هذه الأسئلة وغيرها، مما يعترض القراءة، هي موضوع الفاعلية النقدية التي يجب أن يقوم بها كل قارئ على حدة. وسيكون النقد الأدبي هو المرشد والدليل. وفي الحلقة المقبلة من هذه الدراسة سيكون لدينا مشروع جواب.

-----

\* القصيدتان المتضمنتان هذا المقال من ترجمة كاتبه، وقد تم نشرهما منفصلتين في مناسبات وأماكن مختلفة.

## بنية اللغة الشعرية: سبع ملاحظات على أطروحة جان كوهين

(مقالة تمهيدية)

إنّ عد الشعر ظاهرة قابلة للتوصيف العلمي مثل بقية الظواهر الأخرى للوجود، يثير دائما نوعا من ردود الفعل في سياق ما يمكن أن نسميه بـ "الحس العمومي" هذا الذي يحيط العمل الشعري بشكل معين من الهالات القدسية والأبعاد السحرية ويرفض أية محاولة لتفكيك البنية الداخلية للغة الشعرية لكي تكوّن عوامل تحليل مادية. ويمكن لنا إدراج كثير من ردود الفعل الخاصة بالنخبة الثقافية ضمن تيار الحس العمومي هذا، مثلا: رفض تحليل نص ما، تعليق الحكم على القيمة، الحديث عن الجوهر المحصن للشعر غير القابل للرصد والملاحظة، موضوعة الكشف والاستبطان، وما إلى ذلك من ملامح ثقافة نقدية عربية لاعلمية تليفية وخلطية.

لقد حان وقت إدانة وفضح نيات موقف كهذا، كما يؤكّد "جان كوهين" في مقدمة كتابه "بنية اللغة الشعرية"، (المتّرجم إلى العربية عديد الترجمات، اعتمدنا في مقالنا هذا على الترجمة المغربية بقلم محمد العمري ومحمد الولي) ذلك أنّ الشعر وإن يكن في الجهة الأخرى المناقضة للعلم، فإنّه لا يوجد شيء ممتنع على الملاحظة المنهجية والإحصاء الكمي الرياضي.

إنّ الفارق ما بين الشعر والنثر هو فارق ذو طبيعة ألسنية مُشكّلانية. وهو ليس كامنا في الصوت ولا في المعنى، إنّما هو كامن في نسق العلاقات التي تقيمها القصيدة ما بين الدال والمدلول أولا، ثم ما بين المدلولات نفسها.

ثانياً. وإن هذا النوع الخاص من العلاقات أكثر ما يتميز به هو "السلب"، وإنّ الأشكال التي تكوّن خصوصية اللغة الشعرية هي طرائق في تهديم القانون اللغوي السائد وهو ما يصطلح عليه بـ "الانحراف" أو "العدول" أو "الانزياح".

يثير هذا الاصطلاح ("الانحراف" أو "العدول" أو "الانزياح") إشكالات كثيرة مثل: الدلالات الأولية للألفاظ علماً بأنّ علماء اللسانيات المعاصرين لا يعيرون أهمية تذكر لهذه القضية. ذلك أنّهم يرون أنّ من المستحيل الوصول إلى الدلالات الأصلية للكلمات، وإنّ أية كلمة في أي وقت تمثل في حقيقتها نوعاً من الانحراف بالمقارنة مع دلالتها السابقة. لذا يجب التحدث عن الانحراف عبر اصطلاح لساني آخر هو: التزامن، إنّ لغة الشعر هي مجموعة من الانحرافات التي تتكرر في اللغة، هذا قياساً إلى لغة النثر التي هي لغة الاستعمال اليومي، لكن ليس كل انحراف عن الاستعمال العادي للغة هو انحراف شعري.

يقترح "كوهين" كافتراض رياضي منهجي، وجود ثابت يجمع بين مختلف الشعراء وهو الطريقة نفسها في الانحراف عن اللغة القاعدية. وهذا الانحراف حد سواء على صعيد اللغة كليهما: الصوتي: وزن، قافية، إيقاع، خروج على الصوت الثابت وكذلك المعنوي: فيما يخصّ المجاز بشكل خاص..."

إنّ هذا يفتح الباب لدراسة الشعر كعلم كمي إحصائي، ويصبح الفعل الشعري قابلاً للقياس لدرجة أنّه سيمكن الحديث عن النسبة المئوية لشعرية قصيدة ما. ويؤكد "كوهين" أنّ الطريقة الإحصائية لن تؤدّي إلى كشف المفاتيح الشعرية وإنّما فقط تساعد على معرفة خطأ أو صواب الافتراض الرياضي المعتمد في الدراسات اللغوية البنوية. ذلك أنّ الأسلوب أي الستايل كما يعتقد ذو بنية نوعية لا كمية. إذن، الانحراف ضروري لانوجد أي نص شعري وإنّ أصالة أي شاعر تتمحن عبر هذا المفهوم.

وتتذكر هنا المرحلة الكلاسيكية عندما كان العكس هو السائد بمعنى أنّ الانحراف كان غير مسموح به والجرأة على اللغة وخرقها كان يجمع دوماً. على أنّ "كوهين" لا ينس أن يذكرنا دائماً بأنّ الانحراف عن اللغة القاعدية وكس القانون اللغوي من أجل كتابة قصيدة، هو غير كاف. الأسلوب هو خطأ ما لكن ليس كل خطأ هو أسلوب وإنّ مقتل حركة مثل السوريلية كان في إيمانها بذلك.

إذا قرأنا لـ "بول فاليري" بيته الشعري الشهير/ فوق السطح الهادئ تدرج الحمائم/ أدركنا من قرائن القصيدة أنّه يعني بالسطح، البحر، وبالحمائم، المراكب. لكن هذا المعنى (وهو انسياب المراكب فوق الماء الهادئ) ليس شعرياً في حد ذاته، إذ أننا يمكن أن نؤديه بصياغة نثرية. لكن الشعر يبدأ في اللحظة التي نسمي فيها البحر سطحا والمراكب حمائم، عندئذ يحدث خرق في شفرة اللغة، أي انحراف عن الاستعمال المألوف. وهذا الانحراف هو الذي كانت تسميه البلاغة القديمة بـ "الاستعارة"، وهي الموضوع الحقيقي لدراسة الشعر. والاستعارة تمثل ديدن العمل الشعري، وإنّ هدف جميع البلاغات هو الانحراف باللغة عن الاستعمال العادي.

وإذا ما تتبعنا عملية خلق أية استعارة، حسب "كوهين" فسنلاحظ ما يلي:

- إحداث الكسر اللغوي، أي الانحراف. هنا سلب وتدمير للمعنى.
- بناء شكل المعنى مجدداً وعلى نحو آخر بتدخل الاستعارة وتقليصها من كمية الانحراف الحاصلة في المرحلة الأولى (مرحلة إحداث الكسر اللغوي).
- وهنا إيجاب وبناء جديد للمعنى.

إنّ المعنى اللغوي ينجم عن تركيب كلمتين مختلفتين على طول محور دلالي واحد. فمثلاً يعتمد كل من "أبيض" و"أسود" على محور دلالي واحد هو "اللون"، وبهذا تكون الكلمات المقابلة متشابهة من حيث أنّها ملونة ومختلفة

في الوقت نفسه. ومن هنا نرى أنّ نواة الدلالة تكمن في هذه النقطة الثلاثية التي يلتقي فيها الشبيه بما يخالفه ويشبهه معاً، وقارئ الاستعارة يجد نفسه أمام عناصر مختلفة، وعليه أن يقيم الوحدة الخفية ما بين هذه العناصر وهو يقرأ.

إلا أن القصيدة ليست استعارة واحدة، بل هي استعارة طويلة، أو مجموعة من الاستعارات التي تخضع لقوانين تركيبية صارمة. وتتوقف قيمة الاكتشافات داخل مجال القصيدة على مدى جوهرية العناصر المشتركة مما يمثل نوعاً من "مصفيات" أو "مرشحات" البنية في الصورة الشعرية تؤدي إلى ترابطها ترابطاً محكماً.

والآن، إذا كانت الاستعارة انحرافاً، فهل كل انحراف هو استعارة؟ والجواب على لسان "كوهين" هو بالتأكيد: كلا. وإن خطأ السورالية، كما يقول، كان هو إيمانهم بذلك.

وإذا ما كان الانحراف هو الشرط الرئيسي لإنتاج الشعر، كما يوضح كوهين، فإنّ علم الجمال التقليدي يقف ضد الشعر. وعلى الرغم من أنّ عبقریات شعرية مثل "راسين" قد استطاعت اختراق القيود فإنّ هذا يعد استثناءً، لذا فإنّ الحاجة والضرورة تفرضان منحى جديداً من علم جمال جديد يقارب الشعر بالتغيرات الهائلة التي حصلت في مجال العلوم الإنسانية. فمثلاً فيما يخصّ سوسولوجيا التلقي واستقبال القارئ (علم التلقي) يورد "جان كوهين" طريقتين في التوصيل:

أولاً: الاستهلاك، بمعنى استعمال القصيدة للتمتع والتذوق، وعد الشعر حاجة فنية قابلة للاستهلاك والإشباع.

ثانياً: المعرفة، بمعنى الفحص والتفريق والإبانة وفهم البنى الأساسية لحقيقة الشعر.

ونلاحظ هنا أنّ تذوق قصيدة ما، لا يعني العلم بها أو معرفتها. كما أنّ معرفتها لا تعني تذوقها. إن كلاً من التذوق والمعرفة عمليتان متفارقتان، ويمكن أن تكمل واحدة منهما الأخرى، لكن مع ذلك ينبغي التفريق بين وظيفة كل واحدة في أية محاولة جادة للنقد. إذ يعتقد كثير من النقاد أنّه من الأفضل التحدث عن الشعر بطريقة شعرية، ومن ذلك تبدو كتاباتهم قصائد أخرى مضافة إلى النص الأصلي، أو بتعبير آخر: إنها غنائيات ثانية على غنائيات أولى، كما نلاحظ ذلك بيسر في جل النقودات الشعرية في مجال شعرنا العربي المعاصر.

سبع ملاحظات متأخرة:

(1) على عكس الحال في المنهجية الذرية حيث يتم عزل العناصر وتجميعها تراكمياً، لا تعدّ العناصر أو المجموعات ذوات صفة كلية، في المنهجية البنيوية، ما لم تنتظم في "نظام" (سيستام) يكشف حدودها ووضعها الداخلي من غير أن تكون مجرد تراص عضوي خارجي لمجموعة من العناصر المستقلة.

(2) من جهة أخرى، فإنّ "البنية" ليست فكرة تجريدية، ولكنها موضوع للدراسة، مستخلص من الوقائع القريبة المعقدة. وبهذا المعنى يدور الحديث عن "بنية اللغة" و"بنية الفنون" و"بنية القرابة" على أن البنية في استخدامها العلمي هي وصف للنموذج لا للواقع. يؤكّد "كلود ليفي شتراوس" أنّ البحث البنيوي يصبح عبثاً إن لم يأخذ في الحسبان هذا المنهج، لأنّ دراسة حالات قليلة بتحليل عميق إنما تفضي إلى الكشف عن حركة الواقع، والمنهج الذي يعنيه "شتراوس" هنا هو امتداد البنيوية عمقاً لا عرضياً. ومعنى هذا أنّ المنهجية البنيوية تعتمد "الاستنتاج" أكثر ممّا تعتمد "الاستقراء" فالمنهج البنيوي وهو يتناول الواقع إنّما يفكّكه ويحلّله ثمّ يقوم بتركيبه مرة أخرى ومن خلال هاتين اللحظتين يتكون لدينا شيء جديد وهو "قابلية الفهم".

3) تنقسم اللغة إلى "صوت" و"معنى" وهذا يعني أنّ الشعر يتعارض مع النثر في عدة مواقع ترجع إلى هذين القطبين. في الماضي كان الاحتكام يتمّ للجانب الصوتي فيما يتعلّق بتحديد الشعر أمّا الآن فإنّ هذا القياس لم يعد كافياً وفي مرات كثيرة يكون خادعاً. إنّ مشكلة مثل قصيدة النثر تجرّ تاريخ المفهومات إلى إعادة التعريف من جديد.

4) ما هي قصيدة النثر؟ سؤال ضروري ولا شك. والجواب حسب "كوهين" إنّها تلك الكتابة الشعرية التي تستعمل جانباً واحداً من اللغة فقط وهو "المعنى" مهملته بذلك الجانب الصوتي. لذا نستطيع أن نقول عنها أنّها "القصيدة المعنوية" وفي مواجهة "قصيدة النثر" نقف "القصيدة الصوتية" وهي نثر منظوم موزون مقفى خال من أية استفادة من الجانب المعنوي للغة وبين هذين النوعين المتعارضين تماماً، هناك "الشعر التام" وهو تلك الكتابة التي تستعمل قطبي اللغة، الصوتي والمعنوي، ثمّ نجد هنالك أيضاً "النثر التام" الذي هو ذلك النوع من الكتابة النثرية الذي لا يحتوي على أية خصيصة شعرية إلاّ على المستوى الصوتي أو المعنوي لكن هل هذا ممكن؟ هل حقاً أنّ هناك درجة صفر للكتابة؟ ثمّ ما هي هذه الدرجة؟ هل هي مثلاً كتابة العلماء؟ إنّ لغة هؤلاء والتي تتخذ عادة كنموذج قياسي للكتابة في الدرجة الصفر ليست خالية تماماً من بعض "الانحرافات" عن الاستعمال العادي للغة. إنّ تعبير "الكتابة الصفر" هو تعبير متطرف لا يمكن لأية لغة مهما كانت علمية أن تحقّقه كما هو مستحيل في المقابل تخليق نص شعري في درجة 100%.

5) إنّ لغة الشعر هي مجموعة من "الانحرافات" التي تتكرّر في اللغة قياساً إلى لغة النثر التي هي لغة الاستعمال اليومي لكن ليس كل انحراف عن الاستعمال العادل للغة هو انحراف شعري. يقترح المؤلف معتمداً على الإحصاء وجود ثابت يجمع بين مختلف الشعراء. هذا الثابت هو الطريقة نفسها في الانحراف عن اللغة القياسية وهذا الانحراف هو سواء على صعيدي

اللغة كليهما الصوتي من حيث الوزن والقافية والإيقاع والمعنوي فيما يتعلّق بالمجاز بشكل خاص. وأوضح أنّ هذا يفتح الباب لدراسة الشعر بطريقة كمية إحصائية ويصبح الفعل الشعري قابلاً للمقايسة لدرجة أنّه يمكن الكلام عن النسبة المئوية لشعرية قصيدة ما.

(6) يسخر "جان كوهين" من النقد الأدبي في فرنسا ويعيب على النقاد اشتغالهم على الشعر بطريقة شعرية. وإذ يصل إلى مجال التفريق بين اللغة الشعرية واللغة النثرية فإنّه سيبحث ذلك من ناحية الشكل فقط مبتعداً بذلك أيضاً عن أسس النقد التقليدي السابق الذي كان يبحث عن هذا التفريق من ناحية "الجوهر الشعري" وهنا ينهنا الكاتب إلى ضرورة التمييز ما بين "الجوهر" و"الشكل" فالجوهر يعني تلك الحقيقة الألسنية التي تقع خارج اللغة (ما بعد اللغة) أي تلك الأشياء الخارجية التي قد تشير إليها اللغة الشعرية. أمّا الشكل فإنّه نوعان: أولاً، شكل القصيدة من حيث هي كلمات، أصوات، إيقاع. ثانياً، شكل المعنى، من حيث هو بنية للمعنى وبالنسبة للنوع الأول إنّه سرعان ما يتحلّل ويضمحل بمجرد "تنشير" القصيدة (حلّ عقدها، سردها، ترجمتها).

(7) إنّ محاولة البحث عن معنى نهائي حقيقي وأخير للنص الشعري خارج اللغة أو بالتعاضّي عنها إنّما هو عماء وخديعة للنفس، في الوقت الذي ينبغي فيه البحث عن المعنى وبالصفات المذكورة أعلاه في صميم اللغة نفسها كظاهرة ثنائية من "دال" و"مدلول" وإنّ الشاعر ليس شاعراً بما فكر فيه وأحسّه إنّه ليس خالقاً لأفكار وإنّما هو خالق للكلمات وكل عبقريته تكمن في صياغته للألفاظ.

## معجمٌ صغيرٌ لا كاذبٌ كبيرٌ كيف نظر فريد هاليداي للعرب والمسلمين

(أهدي هذا المقال إلى صديقي الدكتور أصيل الشابي)

على الرغم من أن فريد هاليداي، وهو من أبرز رموز اليسار البريطاني، كان قد تبني قضايا عربية كثيرة، وله دراسات وكتب شهيرة عن إيران وأفغانستان واليمن وشبه الجزيرة العربية، وكان بعضها أثناء الحرب الباردة، ضمن أدبيات معارضة أبناء المنطقة إلى وقت قريب، فإن زيارته إلى بغداد والتي حدثت أواخر الثمانينيات، حيث أنشأ وبعض رفاقه من العراقيين جمعية تضامنية، في لندن، أطلق عليها اسم "اللجنة ضد القمع والديكتاتورية في العراق" لتقف في وجه التيار الجارف في اليسار البريطاني، الذي قاد بعث صدام حسين إلى التواطؤ مع الفاشية والمجازر، كانت تلك الزيارة قد أثارت الكثير من السخط والسخرية، خاصة بعد حادثة سقوطه من سلم الطائرة في مطار هيثرو عائداً من بغداد، وادعاء البعض انه كان محملاً باثني عشر مجلداً ضخماً من خطب الرئيس العراقي وأدبيات البعث الحاكم حينها كانت سبباً في تدرجه على السلام. لقد كان هاليداي منخرطاً في مسائل عراقية أخرى كما هو شأن اليسار البريطاني، مثل تدخله (وذكر هاليداي ذلك في مقالة له بجريدة الحياة) في فضيحة كوبونات صدام النفطية التي أشارت بالوثائق إلى تورط عدد منهم في رشى النظام العراقي المخلوع مثل البرلماني المطرود جورج غالاواي حيث كان واحداً من هؤلاء الذين أبدوا حماساً منقطع النظير في مناصرة صدام حسين ونظامه، حتى وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة.

صدر كتاب (مائة وهم حول الشرق الأوسط) عام 2004 بينما صدرت طبعته العربية عام 2006 عن دار الساقبي ببيروت ولندن (دون ذكر اسم المترجم) وهو الخامس\* من سلسلة كتب لهذا الباحث البريطاني من أصول أيرلندية (فريد هاليداي) أستاذ العلاقات الدولية في كلية لندن للاقتصاد والعلوم السياسية حينها، والمتخصص في شؤون الشرق الأوسط، عن المسائل العربية وعن الإسلام. وهاليداي هو مستشرق معاصر (توفي عام 2010 بعد صراع مع مرض السرطان) على درجة عالية من الأهمية، وقد كثر القيل والقال واللغظ حول علاقته ببعض الأمور السياسية المتبسة مثل نظام صدام حسين في العراق وحرب الخليج الأولى، بنفس القدر من الأقبول التي تصاحب أي كتاب نشره هذا الرجل الذي تورط في درس العرب والمسلمين فما ناله منهم إلا كل أذى بعد حجاج.

بيد أننا نرى، وبعيدا عن مزاعم من هذا النوع والتي تطال دائما الشخصيات المهمة ذات الحراك المتصل بالشأن العام، والخائضة في وحل السياسة بشكل خاص، إن المعنى العام لهذا الكتاب الجديد لفريد هاليداي، يتطرق إلى صلب أحد أكثر المزاعم والادعاءات نفاذا ونفوذا في العصر الحديث وفي الثقافة والأيدولوجيا السياسييتين المعاصرتين، وهو التنطع بالتقاليد وادعاء العمق والتواصل التاريخي، ومن ثم استخدام هذا الماضي - التاريخ، وتلك التقاليد، لتفسير العالم على ما هو عليه اليوم، وكما من اجل توفير مجموعة من المبادئ الخلقية والدينية. لقد تم العمل على تعزيز هذه الدعاوى المرتكزة على تأويل النصوص المقدسة من اجل الذهاب أكثر فأكثر إلى ما يصطلح على تسميته اليوم بالأصولية الدينية.

وما هذا الكتاب، كما يقول مؤلفه إلا بأنه محاولة لمقارعة هذا النزوع إلى الماضي - التاريخ، وهو جزء من مشروع أوسع لنقد الفكر القومي والديني ولإعادة تأسيس نظرية كوزموبوليتانية وأهمية على أمل أن يشكل بداية لا بد منها وخطوة للبحث والنقاش حول العلاقات الدولية المعاصرة. وليس أدل

على هذا التوجه الأعمى اليساري لدى فريد هاليداي من ذلك المقتبس الذي صدر به المؤلف كتابه هذا، آخذا إياه من (فولتير) في رسائله الفلسفية (1828) حيث يقول (اذهبوا إلى بورصة لندن.. سوف تجدون هناك ممثلين عن الأمم كلها، وهم مجتمعون لما فيه مصلحة الجنس البشري. هناك يعامل كل من اليهودي والمسلم والمسيحي، الآخر، كما لو انه من دين واحد، ولا يطلقون تسمية كفار إلا على أولئك الذين أفلسوا).

يحاول هذا الكتاب الهام والخطير أن يستشرف مستقبل الشرق الأوسط من خلال تحليل الأوهام والخرافات التي تكوّن جزءا كبيرا من هويته، ورصد العلاقات الملتبسة بين دوله، ودرس واقع الأقليات فيه كالأكراد والشيعية واليهود والمسيحيين. ويتحرى أيضا "تأثير الخرافة والأسطورة في الواقع والحضور السياسيين لكل واحدة من هذه الأثنيات، وفي صوغ علاقات بعضها ببعض وفي تحديد علاقاتها الخارجية. وبحسب ما جاء في كلمة لناشر هذا الكتاب جاءت على غلافه الأخير، فإن الشرق الأوسط يعيش في غابة من الأثنيات والخرافات. وتكاد تنظم دوله بعضها ببعض، كما وعلاقة هذه الدول جمعاء بالعالم الخارجي تنظمها هذه الأساطير وترسم إلى مدى كبير مسار أحداثها وصورة مستقبلها.

لقد كتبت دراسات كثيرة عن منطقة الشرق الأوسط لكن أحدا لم يستطع فهم كنه طبيعة هذه المنطقة الموغلة عميقا في الأوهام والخرافات، وإدراك علاقات أثنياتها وشعوبها المتصادمة والمتناحرة كما أدركها هذا المستشرق المسكون بدراسة الشرق العربي.

كذلك يبحث الدور المهم الذي اضطلعت به هذه الأساطير في إذكاء الحروب التي شهدتها الشرق الأوسط منذ حروب الفرس والعرب مروراً بالحرب الإيرانية-العراقية، وصولاً إلى حروب السودان والجزائر وليس انتهاءً بالحرب الأهلية التي تعيش أحوالها شعوب الشرق الأوسط والحروب الجديدة المتوقع

حدوثها. ولكن، ورغم هذا التعريف الجامع المانع من الناشر، وهذا حق له، فإن الكتاب في محصلته ما هو إلا معجم صغير لأكاذيب كبيرة حول الشرق الأوسط، كتبه بذكاء وبراعة لا تضاهى، واحد من ألمع العقول الغربية المهتمة بالشرق الأوسط عامة وبالإسلام خاصة.

خذ عندك مثلاً هذه الأكذوبة أو لنسمها الأخدوعة: فمزاعم السياسيين الإسلاميين والصهاينة بأنهم يعيدون خلق ماضٍ مفقود غير صحيحة. كيف ذلك؟ يفسر لنا هاليداي الأمر قائلاً إن مفهوم الدولة الإسلامية الشيعية الذي قدمه الإمام الخميني وأطلقه عبر الثورة الإيرانية عام 1979 والمفهوم الآخر المتعلق بإحياء الخلافة الإسلامية الذي يسانده المحافظون والمتشددون السنّة بمن فيهم (القاعدة)، هما مشروعان سياسيان حديثان. وليس لدولة إسرائيل باستثناء طرحها البلاغي، أية علاقة بمملكتي داوود وسليمان القديمتين. بل إن العديد من أبلغ الرموز في السياسات الراهنة هو ادعاءات حديثة. وتلك حال أسامة بن لادن حين يشير إلى السعودية بأنها (بلاد الحرمين) فإن هذا التعبير من ابتكاره الشخصي ومن بنات أفكاره.

إن كل دول الشرق الأوسط تدعي شرعية قديمة خاضعة للطقوس في حين أنّها كيانات حديثة النشوء تم خلقها في القرن العشرين. ولقد وصل الأمر إلى حد أن يجلب الضحك بعد الشفقة ونحن نسمع صباح مساء كيف أن لهذه الدولة العربية أو تلك تاريخ موغل في القدم يرقى إلى أكثر من أربعة آلاف عام بينما لم تتورع دويلة عربية ما أن تقول إن عمر الحضارة فيها يصل إلى 7 آلاف عام قبل الميلاد. ولا داعي لذكر الأسماء فجلبها معروفة للقاصي والداني.

على الجانب الفلسطيني ربما يكون الرمز الأكثر شيوعاً هو الكوفية المزركشة التي كان يعتمرها الرئيس الفلسطيني الراحل ياسر عرفات وتبناها مؤيدو القضية الفلسطينية في أرجاء العالم. والواقع كما يقول لنا فريد هاليداي إنّها

مشتقة من غطاء رأس عسكري صممه مؤسسة تجارية في مانشستر - وتعود إلى أصل سوري - في العشرينات من القرن الماضي، وكان شعارا مخصصا لفرقة (الفيلق العربي) المشكلة حديثا حينذاك في الأردن.

وفي الوهم رقم 84 على الصفحة 164 من الكتاب الذي بين أيدينا، يورد لنا المؤلف كيف انه من الخرافة أن نقول إن مدينة (القدس) كانت طوال قرون موضع تبحر من المسيحيين واليهود والمسلمين. صحيح إن المسيحيين جعلوا من القدس موقع صلب المسيح لكن مراكز أخرى للسلطات السياسية والدينية خصوصا روما وبيزنطة كانت أكثر أهمية تاريخيا. وأظهر استيلاء الصليبيين على القدس عام 1099 ميلادية والمذبحة التي ارتكبوها ضد سكانها اليهود والمسلمين، قلة احترامهم وتقديسهم لهذه المدينة، وكان النزاع بشأن ملكية مفاتيح كنيسة القيامة قد أطلق شرارة حرب القرم عام 1854.

وجدير بالملاحظة، كما ينقل لنا المؤلف، انه وأثناء حكم الإمبراطورية العثمانية الذي امتد قرونا فإن اليهود استوطنوا العديد من مدن الشرق الأوسط بينما قصدت قلة قليلة منهم القدس للعيش فيها. ويرى المسلمون إن القدس هي موقع المسجد الأقصى الذي يقال انه معراج النبي محمد إلى السماء، ولكن في الجزء الأطول من القرون الأربعة عشر الماضية من التاريخ الإسلامي، ظلت القدس بالنسبة إلى المسلمين مجرد بلدة ريفية. ولم تكن في ظل الإمبراطورية العثمانية حتى عاصمة مقاطعة منفصلة أو حتى ولاية.

إن المزاعم الدينية بشأن القدس وترسيخها الإلهي المفترض، على حد زعم فريد هاليداي، تشير بقدر ما يمكن لهذا الادعاء أن يتمتع بالصحة، إلى نسبة ضئيلة من منطقة بلدية القدس الحالية التي خططها المسؤولون الإسرائيليون بعد عام 1967. والمدينة التاريخية التي تعود المزاعم إليها لا تزيد مساحتها على الميل المربع الواحد من المنطقة المسورة. ويربط المؤلف كعادته في هذا الكتاب وفي كتبه السابقة بين أحداث منفصلة في الزمان

والمكان ضمن حدود الشرق الأوسط ليقول انه ربما تكون الحقيقة بشأن القدس قد تم إعطاؤها بطريقة غير مقصودة بعد عام 2003 من قبل القوميين الأكراد الذين طالبوا بمدينة كركوك التي يتنازعها الأكراد والعرب والتي تعتبر بالنسبة إليهم (القدس الكردية) أو (قدس الأكراد). وهنا لا يفوت المؤلف أن يدلو بدلو في هذه القضية الشائكة جدا ليحلها بجرة قلم عندما يقول انه إذا كانت هذه العبارة ترمي إلى تحميل كركوك طابعا تاريخيا ومقدسا، فذلك زائف برمته، لكن إذا كانوا يقصدون إن المدينة أصبحت بسبب القومية الحديثة والهجرة المعاصرة، موقعا للصراع بين الأثنيات والأقليات، فهذا صحيح، ولكن كتعليق ينطبق على القدس أكثر مما ينطبق على كركوك. لماذا؟ لا يعطينا مؤلفنا الجواب الشافي، ولكنه في الخلاصة، وفي معزل عما إذا كانت كركوك هي (القدس الكردية) أم أن القدس قد أصبحت (كركوك العرب واليهود)، فقد تم تحويلها إلى (فيتش) أو تعويذة شوفينية مبالغ فيها، وموضوع للدعاءات القومية المتصلبة والاستنسابية من الجانبين. وسيكون معقولا الافتراض، حسب المؤلف، إن أي طرف في المنطقة لن يوافق على خلاصة كهذه، سواء أكان يهوديا أم عربيا أم كرديا، لكن يستدرك مؤلف الكتاب قائلا إن ذلك لا يقلل من صحتها.

وعلى الصفحة 175 نرى إلى فريد هاليداي مؤلف كتاب مائة وهم أو خرافة حول الشرق الأوسط وهو يفند منطوق الوهم رقم 90 القائل بان الحجاب فرض على النساء المسلمات. فليست هنالك أية في القرآن تأمر بتغطية النساء لشعورهن أو رؤوسهن. وتنصح الآية 59 من سورة (الأحزاب) زوجات النبي بتغطية شعورهن. (يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ قُلْ لِّأَزْوَاجِكَ وَبَنَاتِكَ وَنِسَاءِ الْمُؤْمِنِينَ يُدْنِينَ عَلَيْهِنَّ مِنْ جَلَابِيبِهِنَّ ذَلِكَ أَدْنَىٰ أَنْ يُعْرَفْنَ فَلَا يُؤْذَيْنَ وَكَانَ اللَّهُ غَفُورًا رَّحِيمًا).

وتتحدث الآية 31 من سورة (النور) عن حجب النساء لزينتهن عن عيون الغرباء. (وَقُلْ لِلْمُؤْمِنَاتِ يَعْضُضْنَ مِنْ أَبْصَارِهِنَّ وَيَحْفَظْنَ فُرُوجَهُنَّ وَلَا يُبْدِينَ

زَيْنَتُهُنَّ إِلَّا مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَلْيَضْرِبْنَ كُحْمَهُنَّ عَلَىٰ جُيُوبِهِنَّ وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا لِبُعُولَتِهِنَّ أَوْ آبَائِهِنَّ أَوْ آبَائِهِنَّ أَوْ أَبْنَائِهِنَّ أَوْ أَبْنَائِهِنَّ أَوْ بُعُولَتِهِنَّ أَوْ إِخْوَانِهِنَّ أَوْ بَنِي إِخْوَانِهِنَّ أَوْ نِسَائِهِنَّ أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُهُنَّ أَوْ التَّابِعِينَ غَيْرِ أُولِي الْإِرْبَةِ مِنَ الرِّجَالِ أَوِ الطِّفْلِ الَّذِينَ لَمْ يَظْهَرُوا عَلَىٰ عَوْرَاتِ النِّسَاءِ وَلَا يَضْرِبْنَ بِأَرْجُلِهِنَّ لِيُعْلَمَ مَا يُخْفِينَ مِنَ زِينَتِهِنَّ وَتَوْبُوا إِلَى اللَّهِ جَمِيعًا أَيُّهَا الْمُؤْمِنُونَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ).

لكنّ ممارسة إجبارية تغطية الرأس (الحجاب) وتغطية أسفل الوجه حتى العينين (اللتام) لا تمتلك، على حد زعم المؤلف، أية سلطة مستمدة من الشريعة. كما لا تفرض أي من المذاهب الإسلامية الخمس الكبرى في الإسلام (الشافعي والحنفي والحنبلي والمالكي والشيعة الاثنا عشري) الحجاب الإلزامي ولا تأمر به. فهذه عادة اجتماعية انتشرت مع الأصولية الحديثة، ونتجت عن سوء استنباط وتزمت في ممارسة ما أسماه المؤلف (سياسات الهوية).. والحجاب الكامل هو ممارسة مدنيّة (نسبة إلى المدينة عكس الريف) حديثة بشكل كبير. فمن نافل القول إن أكثرية النساء المسلمات عبر العصور، اللواتي كن يعملن في الحقول الزراعية والسهول، لم يكن يغطين وجوههن، ولا يفعلن ذلك حتى هذا اليوم.

وعلى هذا المنوال السالف الذكر بشأن الوهمين أو الخرافتين أو الأكذوبتين أو الأخدوعتين المذكورتين أعلاه حول منطقة الشرق الأوسط بقصّتها وقضيضها، فليقس القارئ الكريم باقي أوهام الكتاب المائة، أهمية وخطورة. على إن ذلك المسرد بالمصطلحات والذي يحتل الصفحات من 197 إلى 279 وجاء تحت عنوان (أزمة 11 أيلول سبتمبر وعواقبها اللغوية) لا يقل أهمية وخطورة عن متن الكتاب الأصلي. انه هذا المسرد هو محاولة فائقة الابتكار من فريد هاليداي لتسجيل التغييرات التي طرأت على اللغة والكلام بعد أحداث أيلول سبتمبر 2001، وتهدف إلى تبيان معاني بعض الكلمات والأسماء التي دفعتها الأزمة إلى الصدارة. فعلى سبيل المثال لا الحصر سنعرف

إن الاسم المستعار لأسامة بن لادن في الثمانينات كان (أبو كاكا) وإن اسمه ارتبط بالانتفاضة السنية في سوريا عام 1982. أما اسمه عند البريطانيين فهو (بن لاينز) أي ما يعادل في المنطوق البريطاني أحد المصطلحات المستعملة في الحياة اليومية.

وفي اللغة العالمية العولمية الجديدة مصطلحاً ومفهوماً بعد 11 أيلول سبتمبر 2001، ودائماً مع فريد هاليداي، سنتعرف على مفردات جديدة لمدلولات أجد، من مثل (السَّعود) و(البحرنة) و(الأمرة) و(العومنة) حيث تستخدم لوصف سياسات استبدال الأجانب بالمواطنين المحليين في سوق العمل الخليجية خاصة السعودية والبحرين والإمارات وعمان. وعلى الرغم من الكثير من الحوافز التي تقدمها هذه الدول، فإن قطاعي الأعمال الأجنبي والمحلي قاوما هذه السياسة.

أما عن (الفن الإسلامي) فإن هذا مصطلح زائف، حسب ما يقول المؤلف، وليس له أي أساس تاريخي أو فني أو لاهوتي، بل ابتدعه مدراء المتاحف ومنظمو المزادات لتغطية تشكيلة واسعة من أعمال ثقافية وجغرافية مختلفة.

وفي السياق نفسه، نفهم إن (الشارع العربي) ما هو في الغرب إلا تعبير لازدراء الرأي العام العربي المجاني للواقع، والمتكون في غالبه في غرف الجلوس أو غرف الطعام أثناء مشاهدة التلفزيون. وعلى غرار (الروح العربية) يفترض عدم وجود وجهة نظر عامة موحدة.

ويأمل المؤلف من لائحته الضخمة هذه أن تحمل برهاناً على قدرة البشر على إعادة تشكيل اللغة في مواجهة الأحداث الجديدة. واللائحة إن كان عمادها اللغة الإنكليزية فإنها ليست مغلقة ولا مكتملة بأي حال من الأحوال، ويمكن إضافة المزيد من المواد إليها من أدبيات الشرق والغرب السياسية كل يوم، ولم لا، بلسانٍ عربيٍّ مبيِّن.

\* هامش/ الكتب الأربعة الأخرى لفريد هاليداي المعنية بالشرق الأوسط والمتوفرة بالعربية هي كالتالي: كتابه (الإسلام والغرب: خرافة المواجهة الدين والسياسة في الشرق الأوسط) عام 1997، وكتاب (الأمة والدين في الشرق الأوسط) عام 2000، ثم (الكونية الجذرية لا العولمة المترددة) من ترجمة خالد الحروب عام 2002، وكتاب (ساعتان هزتا العالم أيلول/ سبتمبر 2001: الأسباب والنتائج) بترجمة من عبد الإله النعيمي عام 2002.

## في التحليل البيوي للأدب

بقلم: أمبرتو إيكو

ترجمها عن الإنكليزية: حكمت الحاج

سأحدّد هنا ما أنا مدين به للنقد الأنكلوأمريكي، لكن قبل ذلك هنالك نقطتان ينبغي عليّ توضيحهما بعجالة:

النقطة الأولى هي إنني لست ناقدا بالمعنى المتعارف عليه للكلمة، فأنا أكاديمي فيلسوف وعالم جمال. أمّا مجال اهتمامي الشخصي فهو تاريخ الشعر. وإني لا أشعر حقاً أنّ علم الجمال اليوم ينبغي عليه أن يبدأ بدراسة المفاهيم الفنية الشائعة والحركات الفنية في أصقاع مختلفة، ولفترات مختلفة.

غالباً ما يستطيع المعنيون بـ (علم الشعر) أو [الشعرية] الإشارة إلى أية مستندات واضحة، وعليهم أن يقوموا بإرساء الظواهر الشعرية المنبثّة في أعمال كاتب مبدع ما، وذلك عن طريق دراسة بنية العمل والتعرّف على مقاصد النشاط جميعها. وبهذه الطريقة يصبح البحث في علم الشعر يساوي التحليل المختبري للأعمال. وليس المهم هنا التفرقة بين ما هو جميل وما هو قبيح في تلك الأعمال من أجل تعزيز ما هو مشروع منها، بل المهم هو وصف النماذج البيوية للعمل، وبهذا المعنى يمكن أن نعدّ دراسة العناصر المتّصلة بفن الشعر نوعاً من النشاط النقدي، كما يمكن استخدامها على أنّها إسهام في الفهم النقدي لعمل ما، أو لكاتب ما.

تحتل العناصر الشعرية هذه الأيام مكاناً فائق الأهمية في العمل الفني. وإذا ما ابتدأنا بمقولة (الشعر للشعر) وهي من التقاليد الرومنطيقية المعطلة، فإنّنا

سنتقدم إلى أعمال معقدة يبدو أنّها فعلاً تتحدّ بالنظرية التي تنتجها (رواية يقظة فينيغان لجيمس جويس مثلاً) لذا فإنّ سؤالاً مثل هذا سيفرض علينا مهما كان متناقضاً أو شديد الافتراضية ما يلي: هل نحن حقاً نسرع نحو النقطة التي يصبح فيها البحث في علم الشعر هو الأسلوب الوحيد الممكن للنقد الأدبي؟

النقطة الثانية: هي إنّي قد قمت بدراسة مطولة في منجز (جيمس جويس) الأدبي فخصصت له نصف كتابي -Opera Aperta- "العمل المفتوح"، وأستطيع أن أقرن بسهولة واقعة صلتي بالنقد الأنكلوأمريكي باهتماماتي الشخصية، وذلك لأنّه كان من الطبيعي في حالة مثل حالتي أن أشير إلى مؤلفين من شاكلة: ليفين، ولسون، غلبرت، باوند، إليوت، لكني عندما أنظر ورائي إلى سنوات تكويني الأولى، أبدأ في التساؤل عما إذا كان جيمس جويس هو الذي قادني إلى هؤلاء النقاد، أو أنّ قراءتي لهم وللنقد الأنكلوأمريكي بشكل عام هي التي قادني إلى جويس؟

إنّي أتحدّث بطبيعة الحال عن تكويني الشخصي الخاص، ولست أنوي تقديم نفسي كأمّودج، بيد أنّي أظنّ أنّه باستطاعتي القول أنّ اهتماماً مشابهاً بالنقد الأنكلوأمريكي منتشر بين كثير من أبناء جيلي. لقد ترعرع ذوقي في أعوام ما بعد الحرب في فترة كان فيها كثير من المثقفين الإيطاليين يقاومون وبقوة ضد فعل الديكتاتورية الثقافية الحقيقية لـ (بنديته كروتشه) ولا أقصد بهذا بالطبع الإشارة إلى الدور الذي لعبته فلسفة (كروتشه) في نشر أفكار الحرية تحت حكم الفاشية، وإنّما أقصد أنّه كانت هناك محاولات في مجال (الفلسفة النقدية) توقّف وتطوّر بذرات معينة من المعارضة للمثالية التي روجتها مجموعات منعزلة على مدى الخمس عشرة سنة السابقة على ذلك، من الوجودية إلى الشخصانية المسيحية، ومن المادية إلى الوضعية الجديدة والماركسية..

كان ذلك ما اضطررنا إلى أن نعقد الصلة بالمدارس والاتجاهات الفكرية التي كانت تعارض المثالية وتخالفها. وقد حصل ذلك عبر معارك حية غالبا ما يتم الولوج فيها ولكنها بالرغم من ذلك كانت مفهومة. وقد وجد الكثير من أبناء جيلي أنّ مجال الثقافة الإنكلوأمريكية يوفر أرضا خصبة لكي ترتادها تماما مثلما وجدت الأجيال التي سبقتنا الشيء نفسه في الثقافة الألمانية. ويحضرني الآن بشكل خاص الفيلسوف (جون ديوي) في جانب الاتجاهات الوضعية الجديدة، ومدارس الدراسات اللغوية من جانب آخر. وكان يوجد في الوقت نفسه التقدير الجديد للمناهج الاجتماعية التي غالبا ما كانت تطبق في تفسير الظواهر الفنية (ولا مديح هنا لتأثيرات الماركسية لأنّ ذلك هو الذي شجع الصلات الوثقى ما بين الظواهر الثقافية ومثيلاها الاجتماعية والاقتصادية)..

لقد كان ذلك حتما، نَحْجا لتطبيق اختبارات عملية أكثر تحديدا، ومصطلحات أكثر دقة، على وجهات نظر ثقافية وعلى تقاليد فكرية مستمدّة من الفلسفة المثالية وفعاليتها. وإذا كان كثير منا قد شعر بأنّ المسألة قد حسمت فإنّ هذا لم يكن يعني أن هيمنة (كروتشه) قد تم التصدي لها كلية، وإيّا لا أظنّ أنّه في منهج تفكيرنا في الأمور تبقى مجموعة نظم معينة تميز أبحاثنا بوصفها عناصر دائمية حتى وإنّ تمّ ذلك في رعاية الإيديولوجيا الجديدة.

لقد بقي شيء يعود إلى (كروتشه) في مجال رؤيتي الخاصة. فمن وجهة نظري مثلا أنّه حتى عندما يكون موضوع الحادثة شكلا فنيا كالرواية، تبقى المقاصد النهائية لعلم الجمال (الأساطيقيا) في وضع يسمح لها بتبيان أنظمة قادرة على تفسير ظاهرة (الفن) كظاهرة لذاتها. وهنا استدرك قائلا أنّني أرى إلى هذا بصفته المرحلة الأخيرة التي أضع قبلها مادة الدرس المحددة على أساس بعض الحقائق التي وصفها (كروتشه) بأنّها أقل أهمية.

والآن، أين نشعر بأنّ (كروتشه) قد أخفق؟

إنّنا نشعر بذلك فيما يلي:

(1) تجاهل الفروقات التاريخية والعلمية بين الأجناس الأدبية المختلفة والأنواع البلاغية الخاصة بها وموضوعاتها الاجتماعية.

(2) إخفاقه في الاهتمام بمشاكل التقنية الفنية (وهذا عائد إلى أنّ البناء المحسوس للعمل الفني عنده عديم الصلة بالاكْتفاء الذاتي بالأصل الشعري المتّصل به)

(3) زيادة التأكيد على الوظيفة التي تقوم بها العاطفة والخيال والحط من شأن العوامل المتصلة بالذكاء والمعلومات الحسائية والمعلومات الفنية التي هي جزء من طرائقية الفنان في العمل وينبغي أيضا أن تكون جزءا من تربية الناقد.

(4) حصر المنهج النقدي في الفصل بين ما هو شعري وما هو غير شعري، وتعريف كل شيء عدا ذلك بأنّه بنبان لا ضرورة له وعدّه (مهملا).

إنّ ما هو مهم في (الكوميديا الإلهية) على العكس من ذلك هو بالضبط هذه الأشياء (المهملة) بالتحديد - لأنّ البناء الديني والتقاليدي الذي يحدّد أهمية أية (أسطورة) فنية من هذا النوع ومستوى شخصيتها ومفاهيمها في العصر الوسيط - يقف دالة على تقاليد تاريخية كاملة وعلى ثقافة كاملة. وقد سار أتباع (كروتشه) على خطاه فنزلوا بـ (دانتي) إلى مجرد لمحات شعرية مضيئة ولحظات غنائية محض، وكان فعلنا المضاد هو أن نقصر أنفسنا على تاريخ "الشعرية" والبحث عن المفهومات المنوعة للفن التي تكون الحاجة الماسة إليها لإدراك مجمل القيم الإبداعية للعمل، ولو أنّه سيحكم عليها بالضرورة على أساس روح عصرنا نحن.

لقد كانت هذه كلها عوامل جعلتني أنجذب إلى مناخات كثيرة في النقد الأنكلوأمريكي فقد أخذت فيما يتصل بقضية التقنية كثيرا من الأفكار من هؤلاء الكتاب الذين ساعدوني على تحليل اللغة الشعرية بوصفها وسيلة اتصال، وأعني بذلك المدارس المتنوعة في علم المعاني، وبخاصة أ.أ. ريتشاردز وفي تحليل نماذج التوصيل وتأثيرها من كتاب (تقرير مضاد) لـ (كينيث بيرك) وفي التقصي عن الأسباب عند (تشارلز موريس).

والآن، حينما أعيد النظر في (الأجناس الأدبية) وأشكالها الفنية وتطوراتها التاريخية أقول إنني قد تعلمت كثيرا من التصور الأنكلوأمريكي للحبكة في الرواية والمسرحية (وترد في الذهن هنا أسماء مثل فرانسيس فيركون، وارن بيتي، مارك سكويرير، جوزف فرانك، كما ترد بالطبع أسماء كل هؤلاء الذين بحثوا في البناء القصصي عند جويس) وأستطيع أن ألاحظ لدى كل هؤلاء حسا يميل إلى وجهة نظر أرسطية، وإلى نوع من التحليل البنائي البلاغي الذي عثرت على مثال مبكر له في كتاب (فلسفة في النظم) لـ (إدغار الآن - بو) ويبدو لي أن الأستاذ الأول في التحليل البنائي للحبكة الفنية هو (أرسطو)، فقد ميز بشكل بارع تماما نوعا من جنس أدبي خاص قادر على توصيل العاطفة الخاصة، ذلكم هو (الكاثارسيس) أو (التطهير المأساوي)، ومع ذلك فهو لم يقم بأية محاولة لتبيان الأسباب العميقة لهذه العاطفة وتلك الأسباب التي فقدت في مكان ما، بين فولكلور حوض البحر الأبيض المتوسط وشعائر ديونيزوس والطب اليوناني.

## الشعرُ علماً

الشعر والعلم...! هل هما متضاربان؟

لماذا يبدوان لنا كحقلين متوازيين لا ولن يلتقيا أبداً؟

حسناً.. إنهما مثل ضدين أبديين. ولكن آخر الأبحاث في العلاقة ما بين المجالين، الشعر والعلم، تقول إنهما كانا متشابهين متداخلين منذ فترة طويلة. في مسرح راوندهاوس، في حزيران/ يونيو لسنة 2016، ألقى الشاعر روبن لامبول\* بأداء دراماتيكي رائع قصيدته الشهيرة عن علاقة الشعر بالعلم والدين. وأظهر في صراخ موحٍ وصوت مسرحي غاضب وبأسلوب شاماني مفعم بالندير إن "العلم يتحول إلى إمتاع الناس بمحقق العلم الطبيعي واستعمالها شعبياً، وإن الدين اليوم يعني أن نضيف إلى الأناجيل الأربعة كتاباً مقدساً آخر يكون عنوانه الإنجيل بحسب أنتيكرايست نيتشه". (المسيح الدجال).

واليوم، فإن العديد من الشعراء يقبلون على احتضان واستكشاف كل نظريات العلوم البحتة والعمل على حقائق الفيزياء وعلم الفلك والطبيعة، والمجالات العلمية الأكثر شعبية للشعراء. إن فكرة العلماء كشعراء هي فكرة شائعة اليوم بشكل مدهش. وإن الشعراء الكبار والرأئيين العظام ليدركون بالفطرة الغامضة كم هي العلاقة قريبة ومذهلة ما بين الشعر والرياضيات مثلاً، كما يدركون تماماً بالفطرة الواضحة تلك العلاقة ما بين الشعر والموسيقى.

وقد كرسّت الشاعرة روث بادل (وجدها الأكبر هو تشارلز داروين) الكثير من أعمالها لدمج الاثنين معاً، أو لتلغيم الاثنين معاً، إن صح التعبير، بما في ذلك مجموعتها الشعرية عن كتابات تشارلز داروين ورسائله ويوميّاته لاستكشاف حياته وعمله وعلمه.

إنّ تزمت الشعراء الأصوليين الذين يطالبون الحركة الشعرية الحديثة بأن تكون هي الممارسة [البراكسيس] والتطهير [الكاثارسيس] في آن واحد، ليّتسم بتسلطية فكرية لا مسوغ لها غير إقصاء العلم عن مجال تحرير الإنسان، ونفي كونه ممارسة لا تقل لزوماً عن تحرير الإنسان من الإنسان نفسه وهي تقوم بإنقاذه من نير قوى الطبيعة. إنّ الشعر قبل أي شيء هو علم يبحث في "الخيال" لا في مجال النظرية فحسب، بل على مستوى الممارسة. وليس الأمر كما قال "سارتر" في الجزء الثاني من كتابه الشهير "مواقف": (... إنّ ما ينجم عن ذلك هو أمر تافه وتعلق سرايبي غير مجد، وإنّ المتخيل و"البراكسيس" يصعب تألفهما..). لكن المتخيل بوصفه ظاهرة ذهنية، موجود وجوداً موضوعياً داخل الفكر، وهو خاضع لأن "يعلم" به ليس من قبيل ما ندعوه بـ "علوم الأفكار".

والآن، ليس من العيب أن نقرّ بالمهام العلمية التي سيقوم بها الشعر، وبكيفية أداء المخططات العلمية في الصياغة الشعرية. وسنضع أيدينا على بعض الأشكال المدهشة لنقاط التلاقي والتقاطع ما بين الأشكال الشعرية والتطبيقات العلمية. ولن نبدأ بالتاريخ لنقول بأنّ الثورة الشعرية الحقيقية قد رأت النور مع إطلاقة ثورة العلوم التي قام بها ثلة من العلماء في مختلف الاختصاصات: ألبرت آينشتاين، نيلز بور، توماس أديسون، سيغموند فرويد، هايزنبرغ، لويس دوبريل، إلخ بل إن هنالك استشهادات كثيرة تكشف لنا عن مشاغل علمية لأواليات "الشعرية" وميكانيزماتها. مثلاً، آفاق الفتوح الفيزيائية الحديثة وتأثيراتها على "الخيال" من حيث "الإطلاق" في الزمان والمكان [مسألة اللامتناهي] ولئن كان هنالك القليل من العلماء الذين

يهتمون بالشعر كحقيقة فإننا لا نعدم في المقابل ما بين الشعراء من قرن النشاط العلمي بالشعر الطليعي. فهذا "لويس كارول" مؤلف "أليس في بلاد العجائب" يكتب أبحاثاً في الرياضيات، وقد جرب باستعمال المنطق الرياضي أن يكتب رباعيات شعرية. و"شارل كروه" الذي هو أحد كبار مخترعي جهاز الفونوغراف ويؤلف في نفس الوقت كراريس في التصوير الملون وفي الكيمياء الحديثة وفي مبادئ السلوك الدماغية. وهذا "فيليب دوليل آدم" يرفع أديسون إلى مصاف السحرة الحقيقيين ويوحد بين معجزات العلم التي تصبح حقائق ملموسة وبين الإسهامات الشعرية الخارقة. لقد كتب الطبيب والشاعر الطليعي "مالفاني دو مونتريجيو" هذه الجملة المذهلة ليصف اكتشاف الكهرباء: لقد حل الذراع المعدني محل يد الإنسان بعد أن أصبحت هذه موضع شبهة".

وإليكم شاعر ألمانيا العظيم "يوهان فولفغانغ فون غوته" الذي ولد في عام 1749 والذي هو ربما كان الاستثناء الأكبر من القاعدة، قاعدة تباعد الشعر عن العلم. نعم كان أديبا كاتباً ولكنه كان ينظر دائماً إلى مساهمته في علم الألوان أكبر بكثير من أي أدب كتبه. يتضمن عمله شعراً مكتوباً بقياسات وأنماط متنوعة، ونثراً صافياً ومسرحيات شعرية، ومدكرات، وسيرة ذاتية، وروائع في النقد الأدبي، وأبحاث علمية مدققة عن علم النبات، وعلم التشريح، وفيزياء الألوان، وطبعاً، يتضمن أيضاً تلك الروايات الأربع الأشهر في تاريخ الأدب.

إنّ لاستعمال الفراغ بصورة مستمرة في حقل الفيزياء الحديثة له ما يضارعه عند الشعر الجديد فتركيز الذهن يعتمد بصورة جلية على الفراغ الذهني، إذ لا يسعنا كما يقول "ميشيل كاروغ" اكتشاف ظواهر المتناهي في الصغر إلاّ بطرد الوجود الكثيف للحقائق التي تحجب عادة هذا المتناهي، فلا يمكن أن يظهر ما دون الوعي بقليل أو ما بعده إلاّ إذا أبعدهنا محتويات الوعي العادية. والشعر يهدف إلى تفكيك الصور وبالتالي اللغة كما تهدف الفيزياء بشأن

المادة فهي تحطم الأسيجة التي فرضتها الطبيعة على قدرة الإنسان بتوصلها إلى أن ترى في سائر الجزيئات التي تؤلف "مادية" الكون، مجموعات "هائلة" من الذرات التي تتفكك بدورها إلى مجموعات أصغر حتى أنه يمكننا القول أنّ الفيزياء المعاصرة تتقدم باتجاه الكشف عن الحلم السيميائي القديم: وهو تحويل العناصر غير ذات القيمة في الطبيعة إلى عناصر طبيعية نادرة ونفيسة وقيمة.

ويعمل الشعر على الشاكلة عينها، فقد خلص إلى خلق هذا التفكك الشعري بطبيعته الخاصة بما أسماه بودلير "فن شعر الشذرة" في أرقى مثالين هما: إشراقات رامبو، وقصائد هولدرلين الأخيرة المسماة "قصائد الجنون"، وأكمل السباق "جيمس جويس" في روايته الكبرى "فينيغانز ويك" أو سهرة فينيغان، والتي اعتبرت أعظم وأكبر عمل علمي في مجال "تشذير" الطبيعة الخاصة بالشعر، وهي اللغة وتفكيكها على غرار الحلم السيميائي بتحويل المعادن الخسيسة إلى معادن نفيسة، بلغة الفلاسفة العرب المسلمين في العصر الوسيط، ليتم ترحيلها إلى منطقة الشعر. ويساهم في الشوط أيضا، "وليم فوكنر"، و"أندريه بریتون"، والسورياليون عموما، كذلك جماعة مجلة "تيل كيل"، مروا طبعاً بالشاعر الصافي "مالارميه" المولع بالألفاظ، المتحري عن قدرات الكلمة بكل تشدد، فلقد تجرأ وحلم بكتاب "مطلق" قادر أن يحقق إرادة الخلق التي يعزوها "سفر التكوين" إلى الكلمة الربانية "اللوعوس"، لكنه لم يستطع أن ينجز سوى مقدمة الكتاب.

وهنا نحن لسنا بصدد التنظير للشعر كعلم، فإنّ هذا ما يقوم به العقل الغربي منذ ربع قرن وما زال يقدم كشوفاته المضيئة، لكننا نسمع عن أولئك الذين يستنكرون على الشاعر علميته، لا بل يعيبون عليه اتصاله بمجالات العلوم التطبيقية والبحث وكأَنَّها ستكون حائلا أمام الرؤيا كيما تحصل وتتكون شعرا. وغالبا ما يتشبثون بفعل تصور مسبق وغريب باعتبار النصوص الشعرية

المكتوبة على هذا الإنبناء العلمي وكأتمّ محض إفرزات لنشاط عقلي واعٍ،  
وبالتالي فهي ليست شعرا.

غير أنّ النص العلمي الشعري القادم الجديد سيكون أهلا لذلك، لأنّه يحتوي  
ضمن خطابه اللغوي على شفرات كل الآتي.

---

\* - شاهد قصيدة الشاعر روبن لامبول على الرابط التالي:

<https://youtu.be/3OZ9h7fmW4k>

\* هذا المقال هو فصل من كتاب لم يصدر بعد بعنوان "الشعر والعلم والحقيقة".

## الشاعر وقناع الداندي

لقد كان "والاس ستيفنز" من الشعراء الذين حاولوا التفكير في حدود شعرية خالصة، أي بدون إشارات مباشرة إلى اهتمامات ربما كانت تتملكهم حينما يفعلون أشياء أخرى، بالضبط كما يفكر عالم رياضيات في حدود حسابية خالصة. من هنا تمّ الانطلاق لدراسة أعمال وآراء "والاس ستيفنز" وتحليل العناصر الحديثة والمعاصرة في صلب تجربته الشعرية. لقد أمكن لشاعرنا أن يكتب ذات يوم في ورقة من يومياته: "لقد فرحت فعلا عندما وجدت أن "كارناب" (الفيلسوف الوضعي المنطقي) يقول بصراحة أنّ الشعر والفلسفة هما شيء واحد، إنّ الفلسفة والعلوم ليستا ضدا للشعر أكثر من كون فلسفة الرياضيات ضدا له" ..

هل كان "ستيفنز" شاعرا رومانطيقيا؟ تلك مسألة ظلت تحرجه أبدا ولم يجد لها جوابا نهائيا. وفي الحقيقة فإنّ عنايته بالخيال تشبه عناية "كولريديج" و"بودلير" به. ولعله انشغل بإضافة الغرابة إلى الجمال أكثر ممّا انشغل أي شاعر آخر من جيله. كما أنّه كان أكثرهم تهكّما وإلحاحا على التفرد الذاتي، وكل هذا كما هو واضح، هو من أعراض الرومانطيقية، إلا أنّ "ستيفنز" لم يكن تجريديا ولم يستسلم لسحر الماضي. لقد كان واعيا للازدواج، وكان هذا الوعي يسبّب له قلقا. فالرومانطيسي يجمع بين شيئين، الأول هو: الانتماء إلى أكوام من قمامة الماضي / موسيقى موزارت، المثل العليا لأفلاطون، منطلق أرسطو، وما إلى ذلك.. والثاني: هو أن يثير الرومانطيسي المتعة والرضا لما يتمتع به من حيوية وقدرة على الابتكار. ولذلك كان "ستيفنز" مثل "ماريان مور" و"وليم كارلوس وليمز" يبدو أحيانا رومانطيقيا وكان كل شيء يغدو لديه تافها، في أحيان أخرى.

ما قيمة التسمية في مثل هذه الأمور؟ لكن "ستيفنز" حين كان يتغنى بالحاضر وضجيج الحاضر كان متساوقا مع تراثه الذي قد ينكره أحيانا. إننا لنجد في قصائده من البداية إلى النهاية مواقف أخلاقية، ولكل موقف قناع يختفي الشخص الحقيقي وراءه، ويكون ذلك الموقف مصيرا ودفاعا في آن واحد، وقد يخفي القناع وراءه شخصا محترما أو ربانيا ملتزما أو "دانديا" متأقفا *A dandy, is a man who places particular importance upon physical appearance, refined language, and leisurely hobbies* وهذه الأقنعة سخيقة جميعها ولا خير فيها لأنّ الذي يختفي وراءها هو أيضا سخييف، والذين ينصتون إليها سخفاء، وطبائع الأشياء جميعها سخيقة، ووراء كل ذلك يقف الشاعر، الموظف في شركة للتأمين وقد حيرته الأفكار التي أثارته، ولقد ساعد بشكل أو بآخر، هذا الذي أثاره، ساعد على صنع قصائده.

تجمع قصائد "ستيفنز" بين القناع والإنسان والفكرة في أشكال تتألف من الإيقاع والصوت والنغم، أو قل، من الكلمات وتداخلاتها، فإذا أفردنا عنصرا من هذه العناصر على حدة نكون قد وقعنا في الخطأ. ومن أكثر الأخطاء شيوعا اعتبار شاعر مثل "ستيفنز" فيلسوفا. فإذا فعلنا ذلك لم نعثر لديه على ما نريد، وكل الذي سنحصل عليه هو شيء واحد متكرر، وهو شيء عادي مألوف ومبتذل، إنّما قصائده قصائد لا فلسفات، ولكن من السهولة بمكان أن نؤشر على ما تحويه تلك القصائد من أفكار وماهيات.

إنّ موضوعاته في شعره محدّدة، وهو قد يلح على تفرّد الشخصية في الشعر إلّا أنّه قلما يكون ذاتيا. وقد يكون غنائيا إلّا أنّه قلما يعرج على موضوع الحب (قارن غياب موضوع الحب في أغلب شعرنا العربي الآن) إنّما تثيره تلك الأفكار القليلة فيعالج مرة إثر مرة، شؤون الخيال والواقع، أو "الموضوع" و"الحمول" وطبيعة الحقيقة الواقعية. وفي واقع الأمر فإنّ أي واحد يستطيع أن يكتب قصائد حول أي شيء من هذه الأشياء وما شاكلها. وإذا ما

طالع المرء ديوانه المسمى "هارمونيوم" سيلفت انتباهه على الفور مظهر من الأناقة والزخرف، ويوضح هذا كيف أنّ "ستيفنز" يضع على وجهه قناع المتأنق (الداندي)، أمّا في الدواوين الأخرى فإنّ اللافت للانتباه هو الشدة والصرامة بدلا من التفنن البراق، وشطحات الخيال. ولا عجب، فقد قال شاعرنا ذات مرة: "أعلى صور الأناقة والزخرف، أن تعرض وتبسط".

لقد نشأ شاعرنا في المدينة، والأناقة ظاهرة تتلبس أبناء المدن. وقد صوّر لنا الشاعر في إحدى قصائده، شخصية ابن المدينة المتباكي وهو يندب الحقائق المؤسفة ويجد عزاءه في التطرف. وفي مختلف العصور الأدبية كانت هنالك شخصيات متأنقة (داندية) حيث تكون هذه الأنماط من الشخصيات تتعشق الزخرف وتحاول أن تزين شيئا، مثل مقبرة إفريقية، كما يقول "ستيفنز" في إحدى قصائده. فهذه النزعة الأنانية تكشف بالمقارنة، عما هو مألوف ومبتذل. وفيما يحاول المتأنقون أن يكشفوا عن الزمان والمكان ويعيدوا تسطير الحقائق فإنهم يظهرون الجانب اللاواقعي فيما هو واقعي، والعكس بالعكس. والمتأنق (الداندي) في هذا العصر لا يستجيب للمجتمع البورجوازي، وإنما يستجيب للطبيعة التي يكشف عنها العلم، ولذلك كان أشد ما يلائم هذا التأنق المعاصر، هو الزخارف الشاذة والمحسنة البديعية.

ليست "الأناقة" أو الدانديزم هي فناعا فحسب، بل هي أسلوب وطريقة، أسلوب في المأكل والمشرب والهندام، وحتى في خصوصية الكلام اليومي المتداول. كذلك يقول "ستيفنز" فإنّ القصيدة هي أسلوب، والأسلوب هو الشاعر، وتغيير هذا الأسلوب يعني تغييرا في الموضوع، ومهما قلنا عن أسلوب شاعرنا فإنّه كان دائما "واقعيًا" ولم يكن في حقيقة الأمر إلا مخلصا شديدا للإخلاص للواقعية، حينما يغدو بالغ الأناقة.

إنّ للألفاظ عند "ستيفنز" قيمة كبرى بل هي عنصر أساس، إذ تحتشد على نحو غريب. ويوم كان الشعراء يحجمون عن استعمال الكلمات المألوفة

واليومية، كانت عبارات "ستيفنز" مليئة بالألفاظ الحوشية والدخيلة والمولدة والبديئة. وقد رفض شاعرنا الوضعية المنطقية كفلسفة، وحنن لأجل أولئك الذين يتحيزون ضد الكمال فيتطلبون لغة إنكليزية سهلة لكل مناسبة من المناسبات. وأعلن أنّ القصائد قد تتطلب لغة سرية، وإنّ ليس للشاعر ما يسمى بـ "الكلام المألوف" وإنما القصائد تتألف من كلمات ملائمة في موضوع أو في مواضع ملائمة، ولذلك فإنّها قد تتطلب أحيانا أن يستعمل الشاعر لغة العامة من الناس، وأحيانا لهجات شعبية دارجة هي غاية في العذوبة، ولتكن بعض الكلمات المستعملة لاتينية أو أنكلوساكسونية، ذلك لن يهم، إنما المهم هو كما يقول والاس ستيفنز: "عندما أكون دقيقا، حينها فقط أكون شاعرا".

## مميزات، ديون، استجابات، حول التلقي والناوئل

أولاً: يجب أن نميز جيداً ما بين "جمالية التلقي" وبين "علم اجتماع القراءة" من حيث أنهما نظريتان مختلفتان فلسفياً وإجرائياً عن بعضهما البعض في مقارنتهما لظاهرة القراءة. تؤكد مدرسة "كونستانس" ذات الاتجاه السيميوطيقي على إن لكل من النص والقارئ "أفق" انتظار خاصاً بهما، يتكون من معايير جمالية معينة، وإن التجربة الجمالية في القراءة تكمن في اتحاد الأفقين معاً، وإن هذه التجربة يمكنها أن تكون هادمة لتلك المعايير، أو داعمة لها أو منتجة لمعايير جديدة. وبما إن هذه المعايير تتعلق بالأنساق الجمالية للإدراك، فلا تولي "جمالية التلقي" أي اهتمام للأصل الاجتماعي للأشكال الجمالية للتجربة، ولا للشروط السوسولوجية لتجارب القراءة ورغباتهم ومصالحهم الذاتية. ولكن بالنسبة للقراءة السوسولوجية، كما عند "جاك لينهارت" مثلاً، فبما أن الأمر يتعلق بتحليل يقوم بالأساس على مقولات جمالية، فإن قياس "الأفق" يبدو بمثابة تصور معياري مسبق تبرره مصالح الذات القارئة ورغباتها، وحتى تجاربها الماضية. وهي توضح بنية تأويلات النص وتعددتها على مستوى الإشكاليات التاريخية والأخلاقية والأيدولوجية المعبر عنها إما بشكل صريح أو بشكل مستتر، في النص الأدبي، وأيضاً على أساس اختلاف أبنية القراءة الذهنية والذوقية. ولأجل كل هذا يقول "هانز روبرت يابوس": لا ينبغي الخلط بين جمالية التلقي وبين سوسولوجيا القارئ التاريخية التي لا تهتم سوى بمصالح القارئ الأيدولوجية وتغييرات ذوقه الشخصي".

ثانيا: ثمة تمييز مهم بين مدارس نقد النص (النقد الجديد في أمريكا، الشكلائية البنيوية) وبين مدارس نقد القارئ (مدرسة كونستانس من ضمنها) وهو يتعلق بقضية "المعنى". إذ أين يا ترى يتموضع المعنى؟ أي النص أم في القارئ؟ وعلى أية حال فإن تموضع المعنى كما يقول "رامان سلدن" يكون مشكلة فقط عندما يفترض المرء إن تعيين مكان المعنى هو كل هدف الفعل النقدي. وهكذا، فإنه على الرغم من إن كلا النقادين لا يوضعان المعنى في المكان ذاته، فإن كلاهما يفترض إن غاية النقد الرئيسية هي تعيين المعنى. إن هذا الافتراض، يقول "سلدن"، لا يجمع بين هاتين الطريقتين في النقد المتعارضتين بعنف فحسب، بل إنه، أي: افتراض تعيين المعنى، يوحداهما معا في مواجهة تاريخ طويل من التفكير النقدي، لم يكن فيه تعيين المعنى هو المهمة الرئيسية.

ثالثا: ومن جهة أخرى، فإن التمييز بين "التلقي المتصور على أنه معنى"، وبين "التلقي المتصور على أنه فعل أو سلوك" لا يفصل تصور "التلقي" في الوقت الحاضر عن التصور الكلاسيكي للتلقي فحسب، بل يعزله عن طريقة التلقي الأدبية كما فهمها معظم النقاد قبل القرن العشرين. فعندما يتم تصور العمل الأدبي بوصفه موضوعا للتأويل فإن "التلقي" سوف يفهم بوصفه طريقة للوصول إلى المعنى وليس شكلا للسلوك السياسي أو الأخلاقي.

رابعا: ملاحظة بشأن "نسبية التواصل الأدبي": إن التأثر الأدبي المنشود لن يتحقق إذا كان المتلقي لا يتقبل المحتوى الانفعالي للرسالة (واضعين في بالنا مخطط ياكوبسن "الشهير) وما دام الأمر كذلك فإن القارئ لا يقوم بوظيفة سلبية في عملية التواصل الأدبية باعتباره مجرد متلق فيها، بل إن وظيفته بالغة الإيجابية والدynamكية. فالقارئ يتدخل في خلق العمل الأدبي ابتداء من تصوره الأول له، ممارسا دوره بشكل نشيط جدا، ومن موقع المؤلف نفسه حيث ينظم وضعه اعتمادا على أعراف أو أكواد القراءة المتاحة له. فالمؤلف يكتب بشكل يدعو القارئ لأن يتقبل ما يكتب، وبدون هذا التقبل لا

وجود للأدب. ويقول الدكتور صلاح فضل في دراسة له عن أساليب الشعرية العربية (مجلة عالم الفكر عدد 3-4 لعام 1994) إن التقبل هو الذي يمنح الأدب مشروعيته وكذلك القارئ وهو ينمو على شكل استعداد أولي قبيل القراءة في صورة قابلية، ثم يتطور عند الاتصال بالنص إلى قبول مبدئي أو تقبل مضاعف بتعبير الدكتور صلاح فضل حتى ينتهي إلى درجة عليا من ممارسة لذة النص التي تصل إلى التماهي الإيروسي معه.

خامسا: التأويلية الأدبية كما عند "ه. ر. يابوس" تدين للتأويلية الفلسفية كما عند "ه. ج. غادامير" بالمبدأ الذي يتطلب الاعتراف بالنسبية الملازمة لكل تأويل، وكذلك بمبدأ اللحظات الثلاث المكونة لفعل التلقي وهي الفهم والتفسير والتطبيق.

سادسا: تدين "جمالية التلقي" كذلك لأمبرتو إيكو لمفهومه حول "العمل المفتوح"، وأيضا لرفض مركزية اللوغوس وإعادة تقييم النص الأدبي عبر وظيفة التحول الاجتماعي. وتتقاسم مع البنيوية هذه المفاهيم إلا إن "جمالية التلقي" تتميز عن البنيوية فيما يخص مسألة مكونات المعنى، فبينما تؤكد هذه الأخيرة إن المعنى يتولد من الإنتاج في فعل التأمل والذي هو "الكتابة" بالنسبة إليها، يفسر الألمان المكونات المستمرة للمعنى عبر التبادل والتفاعل ما بين نشاطي الإنتاج والقراءة الأدبية. هذا الحديث في المديونية يعود بنا مرة أخرى إلى باب "التمييزات"، فالخطوة الأولى المنهجية التي تقود التمييز الفرنسي بدوره من "العمل" إلى "النص" تتبع بخطوة ثانية- بالنسبة للنظرية الألمانية- تقود من "الفاعل" الذي يكتب إلى "الفاعل" الذي يقرأ ويحكم.

سابعا: وتدين التأويلية الأدبية عند "يابوس" كذلك لـ "هارولد بلوم" بشكل كبير. فالعلاقة بين المؤلفين تفسر في شكل الأجوبة التي يعطيها الكتاب الأبناء للمسائل التي تظل معلقة من قبل الكتاب الآباء. ففي كتابه "خريطة للقراءة المغلوطة" الصادر عام 1975 يبين لنا "ه. بلوم" كيف يمكن

للشعراء الأبناء أن يتغلبوا على الخوف من التأثير بآبائهم وذلك بتبني ستة دفاعات نفسية كلا على انفراد أو بالتتابع ستسمح لشعرهم أن ينحرف عن شعر آبائهم. وهذه الدفاعات الستة هي: التهكم والمجاز المرسل والكتابة والمبالغة والاستعارة، والاستعارة المكنية. ويستعمل "بلوم" ستاً من الكلمات الكلاسيكية لوصف هذه الأنواع الستة من العلاقة بين نصوص الآباء ونصوص الأبناء، وهي: (بالنطق العربي) كليمانين، تيسارا كينوسيز، دايمونيزيشن اسكيسز، أبوفريدز. ويقترح الدكتور "سعيد علوش" المقابلات الترجيحية التالية وبالتسلسل نفسه: التصحيح أو الانحراف الاستكمال المضاد الإلقاء الظهور غير المنتظر للنتائج التسامي والعودة إلى المعنى الأصلي المفتقد (انظر مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 38 لعام 1986 ص 110 مدرسة كونستانس الألمانية).

ثامنا: فيما يخص مفهوم "الوظيفة الجمالية" والتمييز بين "ميكاروفسكي" و"ياوس"، فنقول انه عند "ميكاروفسكي" الوظيفة الجمالية مبدأ مفرغ ومتعال يسمح بتنظيم وإدامة مجمل الوظائف في العالم المعاش والوظيفة الجمالية لا تتكون إلا على حساب إلغاء باقي الوظائف التطبيقية والتواصلية. أما عند "ياوس" فالوظيفة الجمالية تكمن في المتعة الجمالية التي تتحدد كمتعة من تلقاء نفسها في متعة الآخر، وتفتح دائرة التفاعل التواصلية.

دعونا هنا نفتح هامشا في المتن: فبشأن "انصهار الآفاق"، تعترف "جمالية التلقي"، كمنهج، بقيودها التاريخية، لكنها تظل قادرة على النظر في بعض التأويلات الأخرى، بوصفها طرحا لأسئلة غير مشروعة، أو موضوعة بشكل زائف. ويبدو إن انصهار أو اندماج الآفاق ليس تذويبا كليا لجميع وجهات النظر التي ظهرت، بل فقط هو إدماج لوجهات النظر التي تبدو للنقاد التأويلي جزءا من "كلانية" تنبثق تدريجيا عن المعاني التي تكون الوحدة الأصلية.

تاسعا: ذكر الاتجاهات الفكرية التي تستجيب لمفهوم "الأفق": لقد أخذت بعض المنظومات الحالية بالتساؤل حول المقدمات التأويلية لعملها، وتستخدم مفهوم "الأفق" بطريقة ضمنية أو صريحة. ويُجمل "ياوس" بنفسه جدولاً بهذه الاتجاهات. ففي علم اجتماع المعرفة من حيث هو حقل موضوعي وفي نظرية العلم من حيث هي إطار مرجعي يولد معاني الأعمال والملاحظات كما عند "كارل بوبر" وفي التحليل المنطقي كما عند "فريغه" وفي علم الدلالة التوليدي كما عند "بركلي"، تمت الاستفادة من مفهوم "الأفق" متصوراً من زاوية "التأويلية". وإلى ذلك يضيف "ياوس" اسم "فوندرليش" فيما يخص حقل "اللسانيات التداولية" من حيث هي فروض الخطاب. ويوجد هذا المفهوم كذلك من حيث هو مستوى "التمائل" (الايوتوبيا) في علم الدلالة التركيبي كما عند "غريماس". ويتجلى مفهوم "الأفق" كذلك، من حيث هو نظام ثقافي في السيميوطيقا عند "يوري لوتمان" ومن حيث هو سياق موقفي في نظرية عملية الكلام كما عند "شتيرله" تلميذ "ياوس". أما في الأسلوبية البنوية فإن مفهوم "الأفق" يستعمل من حيث هو "تناص"، وفي الفلسفة التحليلية من حيث هو لعبة لغوية تجعل من الممكن تكوين أي فهم للمعنى، وتحقيق ما كان يجب أن يحققه في السابق الشكل المنطقي للغة الدقيقة، التي يمكن اعتبارها صورة عن العالم.

## والاس ستيفنز: الوضوح الخادع

كان "والاس ستيفنز" شاعرا واقعيا جافا، ودينيا صلبا. قال عن الشعر ما يقوله الآخرون عن السياسة. ففي رسالة له يقول "إنّ بعض الناس يعرفون دائما فيم يفكرون وأخشى أنني لست واحدا من أولئك. إن الشيء نفسه يظل نشيطا في خاطري وقلما يستقرّ ويصبح ثابتا. وهذا صحيح في السياسة كما هو صحيح في الشعر". إن والاس ستيفنز هنا لا يؤكّد مبدأ في السياسة بقدر ما يؤكّد واحدة من أهمّ سمات القصيدة المعاصرة، ألا وهي: "التجريبية". فإلى جوار تلك الصرامة والجدية الفلسفية، تلك الجدية التي هي كهنوتية المعنى الدقيق للكلمة، نجده يجمع في عمله الشعري بين عدّة عناصر باهرة تتراوح ما بين التجريب الشكلي والتهريج اللفظي والسخرية اللاذعة ومبدأ المفارقة وتكنيك التشويش، وهذا ما كان يجرّه إلى بعض الألعاب إن صحّ التعبير مثلما فعل ذات مرة عندما أخذ واحدة من قصائد زميله ومعاصره، الشاعر الكبير "وليم كارلوس وليمز" وضمنها بكاملها قصيدة له ومن بعد ذلك وضع اسمه عليها بشكلها الجديد. فلقد كان "ستيفنز" يعتبر أنّ أية قصيدة تأخذها وتضع اسمك عليها هي في الأخير قصيدتك الجديدة. كذلك كان كثيرا ما يتداخل نصوصياً (أو بلغة هذه الأيام: يتناص) مع أنماط كتابية تكاد أن تكون بعيدة أو لا علاقة لها بالشعر إطلاقا. وقد لاحظ (ستيفنز) بذلك لا يليق إلاّ بشاعر عظيم مثله: "إنّ واحدا من أصعب الأمور في كتابة الشعر هو أن يعرف المرء موضوعه، إن كل الناس، يعرفون موضوعهم ولكنهم لا يكتبون الشعر لأنهم واعون جدا ومدركون لذلك الشيء. إن موضوع أي إنسان كان وسيبقى دائما هو شعر، أو ينبغي أن يكون شعرا".

كان "وليم يورك تندال" الناقد الأمريكي المعروف في كتابه القيم عن شاعرنا قد قال أنّ من يقرأ شعر "والاس ستيفنز" قراءة عابرة سيظنه شعرا بسيطا. والسبب في ذلك هو سلاسة تعبيره. فقصائده من السهل الممتنع كما تقول العرب.. يضاف إلى ذلك دقة التصوير وفيه كثير من العناصر التي تدخل في تشكيل أبياته.. غير أنّ البساطة أو السهولة هذه خادعة إلى حد كبير. فبمجرد أن نبدأ في التساؤل عن مغزى معطياته ومراميتها ستعترضنا صعوبات جمة. و"ستيفنز" مثله مثل العديد من شعراء الغرب في القرن العشرين يتقصّد أن يكون غامضا ويتقصّد التفنّن في ذلك. إنّ يقول بكل صراحة "القصيدة يجب أن تقاوم الفهم بنجاح تام تقريبا". ويقول في مكان آخر: القصيدة تفصح عن نفسها للجاهل فقط".. بل ويذهب إلى أبعد من ذلك عندما يقول إنّ القصيدة قد لا يكون لها معنى على الإطلاق، وهذه فكرة احتضنها المحذون الذين آمنوا بأن القصيدة يجب أن "تكون" ولا يجب أن "تعني". وحقا نجد أنّ معظم شعر "ستيفنز" يقاوم التحليل ويقاوم العقل ويرفض أن يخضع لتفسير واحد أو لتفاسير عدة.

ثمّ إنّ الموضوعات التي يتطرق إليها "ستيفنز" هي من الكثرة بحيث يصعب حصرها وهي في تنوعها وتعددتها وتداخلها يصعب أيضا تصنيفها فهو يصرّ على أنّ العالم كله هو المادة التي يصاغ منها الشعر، وهو كشاعر يكتب الشعر حول أي شيء وعن كل شيء. ومن هنا تجده يبني قصائده من كل ما يجول في خاطره الواسع.. فهناك قصائد عن أشخاص وقصائد عن طيور، وحيوانات أخرى، ونباتات. وهناك قصائد عن الشعر وعن فن الشعر، وقصائد تجمع بين بعض أو كل ما ورد ذكره.

من جهة أخرى وجريا على خطى الرومنطيقين، يؤمن "والاس ستيفنز" بأهمية العقل البشري وفاعليته، ويقول أنّ العقل هو أهم معطى في هذا العالم، ويقول كذلك إنّ "المخيلة" وهي إحدى ملكات العقل وهي تجسد القوة التي يتغلب بها الإنسان على المحيط الخارجي.

## مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص

يهدف هذا العرض المكثف إلى تقديم الأفكار الأساسية لكل من: رومان ياكوبسن، غريماس، هامون، تودوروف، توماشيفسكي، فيما يخص التحليل النقدي البنيوي للنص الأدبي - في النثر بخاصة - كما وردت في كتاب علمي مهم من إعداد فريق من الباحثات في فرع اللغة الفرنسية في جامعة الجزائر اللواتي بحثن مشكلة النصوص الأدبية وشبه الأدبية واللواتي يهتمن بأن يحفرن في تدريسهنّ قراءة ذات وظيفة نقدية.

ففي وقت مبكر على تأسيس الدرس النقدي العربي، وضعت باحثات جزائريات (د. دليلة مرسلي وكريستيان عاشور وزينب بن بو علي ونجاة خده وبوبا ثابتة) كتاباً متميزاً في سياقه، هو «مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص» (دار الحداثة 1985) سعين فيه إلى تقديم بعض الاقتراحات حول تحليل النصوص الأدبية ضمن قراءة ذات وظيفة نقدية، استناداً إلى نظريات علم السرد (ناراتولوجي) وعلى الرغم من حرص الكاتبات على الملاءمة البيداغوجية بحكم الريادة طبعاً، فإنهن نبهن إلى خطر إنتاج خطابات نقدية تقدم نفسها كوصفات جاهزة للتطبيق. إن استخدام تقنيات معقدة لاستنباط قوالب نقدوية مزعومة أو استخدام مصطلحات جديدة في سياقات بالية لا يمكن أن يكون هدفاً في حد ذاته، ولا أن يطمح إلى نظام علمي دقيق دقة الفكر البنيوي نفسه.

ولقد توزع بناء الكتاب على مستويين: الأفكار النظرية المختصة بالموضوع يوازها فعل التطبيق على نصوص "مغربية" مكتوبة أصلاً بالفرنسية. فبالإضافة إلى المقدمة العامة والقسم الأول المختص بوظائف اللغة - الاعتماد على ياكوبسن - يتناول القسم الثاني "النحو السردية" بالاستناد إلى أفكار

"فلاذيمير بروب" و"رولان بارت" و"بريمون". أمّا القسم الثالث فيبحث فيما أسماه "غريماس" بـ "نظام الفاعلين" مستندا إلى أفكار "تريفيتان تودوروف" و"هامون" و"توماشيفسكي" أمّا القسم الرابع والخاص بـ "اللفظي" فيبحث في السرد والوصف والزمن وهو يعتمد على أفكار حول نفس الموضوع لكل من "جيرار جينيت" "بارت" و"هامون" و"جان ريكاردو".

منذ "سوسير" الذي فصل اللغة عن القطبين اللذين تتحرك بينهما: "المتكلم" و"الأشياء"، باتت اللغة موضوعا للعلم بفعل عزلها منهجيا عن هذين القطبين، نفس الشيء قد حصل مع النقد الجديد المتأثر بالبنوية- وهو يجدد المبادرة السوسيرية- عندما أراد أن يتشكّل كنظرية للأدب، لقد تمّ عزل النص الأدبي عن مؤلفه [المتكلم] وعن العالم الذي يعود إليه [الأشياء] ومن المؤكّد أنّ البنوية أتاحت تقدّما كبيرا وجديا نحو "موضعة" الإجراءات المستخدمة وأدّت إلى أعمال تهدف إلى الإحاطة بـ "التخييل الأدبي" من وجهة نظر نظامية ودقيقة ذات فعالية عملية أكيدة، (تذكر مساهمات "بارت"، "بريمون"، "شكولوفسكي"، "اخنباوم") هذا التصويب الموضوعي وبالتالي المادوي في دراسة العمل التخيلي الأدبي أتاح الفرصة لممارسات وصفية تبقى في مجموعها صالحة إلى الآن.. وقد فرضت الفكرة القائلة بأنّ وصفا لا يمكن أن يكون إلاّ بنويا أو أن يكون مجرد جداول تعداد..

إنّ استخدام مفهوم البنية في الأدب أمر مبرّر تماما بما أنّ كلّ العمل المتمثل بالاستخدام الأدبي هو عمل تحويل للمواد الألسنية والثقافية والإيديولوجية والفلسفية.. الخ. وتنظيمها في أنظمة ذوات معنى. إنّ عملا أدبيا ما إمّا هو عشرات البنى وربما مئآتًا: الصوتية (الفونولوجية) النحوية، العمدلالية، الأسلوبية، الطباعية الخ.. وإنّ قسمة الرواية مثلا إلى فصول ما هي إلاّ عملية بَنيّة Structuration وكذلك توزيع القصيدة عنقوديا على الفضاء الأبيض للورقة يتنزل في قصيدة البنية ذاتها. إلاّ أنّه ليست لكل البنى وظيفة جمالية وحين نطرح على النفس تحليلا بنويا لنص أدبي فالأمر يتعلق باكتشاف بنية

ملائمة أو بنى ملائمة أي أتمها لها وظيفة في العمل الفني ولا تعرف في البداية أية بنى ستكون ملائمة وغالبا ما نتصرف خبط عشواء عن طريق محاولات متعاقبة.

إنّ نقطة الانطلاق تبدو مجدبة دائما تقريبا إنّما هي "تحليل المضمون" فعلى سبيل المثال يمكن أن نباشر عن طريق التقصي من النموذج "اللفظي" يمكن أن نضع فهرسا للألفاظ في رواية ما مصحوبا بجدول تواترات سوف يقدم الكلمات التي هي المفاتيح في النص المدروس وسوف يتيح استغلالها مثال/ إنّ غزارة الألفاظ المتعلقة بالحقل العلمدلالي للنار في رواية "الحريق" لـ "محمد ديب" يمكن أن تتيح دراسة جذر الكلمة هذا غير المعزول لكن المأخوذ ضمن خليط من جذور الكلمات لا بل في التراكيب التعبيرية المتعلقة بحقله. وهكذا فإنّ جذور الكلمات: حرق، حرارة، فرقع، متوهج، اشتعل، توهج، سعير، كبريتي، تظهر موضوعة النار التي يعلن عنها العنوان، إنّ دراسة محيط جذور الكلمات هذه تحفز ظهور حقل مهم هو حقل: الماء (مطر، نداوة، ضباب، ندى، جدول، ينبوع، رطوبة، وحل..). كما إن جدول التواترات سيظهر أقطاب جذب أخرى عدا ما تمت الإشارة إليه. على سبيل المثال: موضوعة الطريق (الترحل) المواجهة لموضوعة (البيت) مثال آخر: الجوع في مقابل الوفرة. ولا شك إن هكذا تحليلات جزئية ستظهر مناطق تشابكات وتجاور واحتكاك تسلط الضوء على سير النظام الكلي للنصوص.

وبالعودة إلى الكتاب موضوع المقال، فإننا نجدكم إن مؤلفاته الباحثات الجزائريات الكريمات قد حذرن بشكل واضح من التوفيق بين المناهج النقدية تحت راية البنيوية، وأنا أفضل أن أسميه تلفيقا نقديا وليس توفيقا، ذلك أنك تجابه وأنت تقرأ مبحثا بنيويا لأحدهم فإذا به يذهب مرة إلى التأويل ومرة إلى مفهوم استجابة القاريء وأخرى إلى شيء من التفكيك الغالط وأخيرا إلى تلك العلة التي ابتلينا بها في نقدنا العربي والمدعوة بالنقد الثقافي حيث الأخذ من كل منهج بطرف. إن البنيوية ليست إلا الممارسة على النصوص

وتطبيق التنظير عليها بإدراك تام لحدود المنهج وصرامته. وكما قال الكتاب نفسه فإن وضع جداول دلالية أو فبركة اشتقاق لغوية لا يجعل من المبحث مبحثاً بنويًا. إن المناهج النقدية لا تتطور عبر الزمن بل تتجاوز عبر التطبيق على النصوص وقد يترك بنوي منهجه ليرحل صوب منهج آخر إلا إن عليه أن لا يلفق بين المنهجين. ولنا في سيرة رولان بارت النقدية خير مثال على ذلك. فهذا البنوي الرائد الفذ ذهب إلى السيميوطيقا وأبدع وأسس فيها، لكنه أبدا لم يخلط أو يلفق بين المنهجين.

وفي الحقيقة فإن هذا هو ما يحصل في غالب الأحيان في المضمار النقدي العربي، ولنتفق على تسميته بالنقد التعسفي أو نقد لِيّ عنق النصوص، وذلك عبر رحلة مبتسرة من التوفيق بين المقتربات النقدية وتلفيقها بدمج بعضها ببعض. إن عدم الدربة ونقص الخبرة وقلة تجارب التطبيق المخبري في مضمار النقد هو مأتى جميع تلك الشرور الفكرية. ولعل من أكبر ميادين هذا التعسف النقدي هو ميدان نقد الإنتاج الفني بدءاً من الفنون التشكيلية والنحت والكولاج والتصميم، وليس انتهاءً بفنون الفرجة المشهدية من مسرح، وستاند أب كوميدى، وسيرك أدائي، وغيرها. ولا داعي للتنبؤ بمعضلة النقد السينمائي فهناك يكمن الخلل والخلط كله.

إن "مدخل إلى التحليل البنوي للنصوص" كتاب مهم ومدقق ولا يستغنى عنه لكل مهتم بالنقد البنوي الآن ودائماً. وعلى الرغم من صدوره المبكر نسبياً، إلا إن أطروحات مؤلفاته ومجهوداته العلمية الرصينة الواضحة، سواء في النظرية أم في التطبيق، ما تزال صالحة لإثارة الدهشة.

## حاطبُ ليلٍ ضجِرُ

### سِحْرُ البِساطَةِ وَعُغْفَوَانُ اللُّغَةِ

"حاطبُ ليلٍ ضجِرُ"! أليس في هذا العنوان ما يجعل أحسن الشعراء يحسدون صاحبه عليه؟ يروق لي شخصيا أن اقرأ هذا الكتاب كما الكتب الأخرى التي لا تقل روعة وصفاء للكاتب السعودي الشيخ عبد العزيز بن عبد المحسن التويجري، وسأقول لكم بكل صراحة لماذا: ذلك أن نثره موسيقى لا تقاوم. ففي الوقت الذي يعطيك إحساسا انه نثر عربي مبين موغل في القدم على تخوم أبي حيان التوحيدي وأضرابه من أمراء البيان، يعطيك مذاق العصر ولا يخرج بك عن معطيات الزمان الحاضر، بإشكالياته ومشكلاته، عبر المسارات الكبرى والخطوط العريضة لإنسانيتنا اليوم.

"أفي هذه الحياة جفنٌ لم يَشِخْ؟" ... قلت إن نثر التويجري موسيقى لا تقاوم، وللمبحر بين دفتي الكتاب صيد ثمين من هذه العبارات وغيرها كثير حتى لكأنك ساعة تحسب نفسك أمام نصوص هي إلى قصيدة النثر أقرب من كونها مجرد مقالات نثر مرسل حر. إنه سِحْرُ البِساطَةِ وَعُغْفَوَانُ اللُّغَةِ.

ولكن، هل هذا الكتاب حقا مجرد نثر جميل منمق محبوب بلا رؤية أو رؤيا؟

يقول الدكتور حسن ظاظا في تصديره للكتاب انه قد يذكره بكتابات الحكيم الروماني ماركوس أوروليوس. ولكن صحيح أن الحكيم الروماني يلتقي مع كاتبنا العربي في أنهما لم ينبهرا بما في متناول أيديهما من متع الدنيا وإن كلا منهما قد أخذ من البلاغة بناصيتها، ولكن الحكيم الروماني مقيم حيث هو، بينما كاتبنا العربي ظاعن باستمرار، يضرب في مناكب الأبدى الفاني،

ويسيح في مساحات شاسعة من التأمل، ويقف دهشا دهشة الفنان بإزاء معارك الجسد والروح، وصدام المظهر والجوهر، ومعه عند كل وقفة ملء عينيه من علامات الاستفهام.

إلا إن الدكتور حسن ظاظا سرعان ما يعرض عن مقارنة التويجري بحكيم الرومان. فإن حكيمنا العربي يعبر بصدق عفوي عميق تاركا لقارئه أن يحكم بما يرى وأن يعتقد ما يشاء لأن قلمه قلم حر يدري، كما يقول الدكتور ظاظا، أن كمال حريته في أن يترك الآخرين أحرارا لا يمللي على أحد منهم رأيه ولا يقول له خذ عني أو اتبعني وإلا... بل يكتفي بأن ييوح بذات نفسه وأن يدعوك لتكون رفيقه في رحلة الاغتراب الفكري التي يطوي بها أديم الحضارة والبدواة وأرجاء الماضي والحاضر جميعا. بينما حكيم الرومان يشير إليك بالجلوس معه ليضرب لك الأمثال ويسدي إليك الحكم والوصايا ولا يكاد يتوقع منك أن تناقشه فيها.

نحن إذن هنا أمام أدبٍ فذٍّ نادرٍ المثل، سحر البساطة نوره، ورؤياه نور الحياة، ولغته لا أخطاء فيها مثل الكريستال.

الشيخ عبد العزيز بن عبد المحسن التويجري، كان يشغل مناصب كبيرة في المملكة العربية السعودية. ولقد تم وصفه دائما في المحافل الأدبية العربية بأنه كاتب مختلف ومميز وصاحب نثر خاص به. كان رفيقاً للملك عبد العزيز آل سعود، وله عنه كتاب توثيقي مهم جداً لما فيه من معلومات لا يعرفها إلا القليل من الناس. أما كتاباته الأخرى ففيها من حكمة الشيوخ والرؤية المستقبلية ما يدل على فهم الرجل للأحداث، في الخاص وفي العام.

وكتابه «حاطب ليل ضجر» هو طبعة ثانية مزيدة ومنقحة صدرت مؤخرا عن منشورات دار الساقبي ما بين بيروت ولندن.. أهدها: "إلى حمامة الروح إلى واردة الغدير إلى ظبية الفلاة إلى ربة بيت الشعر إلى قيس وليلاه. وجميل و«بثناه» إلى ذكرياتي عن الجمل والحصان والخيمة والوادي إلى قارئ لم

يركب الجمل ولم يسكن الخيمة ولم يرد الغدير أهدي هذه الخطرات الظامعة إلى الحقيقة. والخائفة على جناح العقاب العربي أن ينكسر فلا يلحق بمنزله في قمم الجبال مع من لحق".

قدم للكتاب الدكتور زكي نجيب محمود، فيلسوف الوضعية المنطقية العربي الوحيد، قائلاً إن أدينا مؤلف هذا الكتاب، استقى كل كلمة خطها قلمه وكل خاطرة فاضت بها ذكرياته من خبرة حياته، اعتمد في هذا كله على فطرة نفسه كما ورثها من أبويه الأولين، وماذا تكون تلك الفطرة إلا عقله وقلبه ووجدانه، فهو لم يكف عن التساؤل المتأمل حيال خلق الله. لا يجيب عن تساؤلاته تلك بشيء قرأه في كتاب أو بدرس سمعه من أستاذ، أو بحكمة تركها له حكيم. وإنما هي فطرته وحدها مصدره الذي لا مصدر له سواها بدافعها يسأل ما يسأل. وبوسائلها يجيب بما يجيب. وإنما لتساؤلات كما وصفها هو «تساؤلات كاسرة لسيقان الصبر».. وأن فطرته تلك لا تعطيه الجواب حين تعطيه في يسر وسخاء وإنما هي فطرة تتوقع منه أن يكذب ويكذب ويجتهد ليستخرج منها مكنونها.

ويطلب إلينا الدكتور زكي نجيب محمود في مقدمته المذكورة أن نقرأ للتويجري هذه العبارة الآتية لنرى كم كان يعاني من حدود تلك الفطرة وروغائها «في غرباء النفس تعوي الذئاب، وفي غرباء النفس تتغول الغيلان» ورغم ذلك العسر كله في توليد المعاني من المعاني فلم يكن بين يدي أدينا من وسيلة يتوسلها سوى أدوات فطرته وهو في ذلك يقول: «منذ يوم الهبوط الأول جاء الإنسان مزوداً بالإحساس والشعور والوعي والعقل والفكر. تلك هي الرواحل والمطايا» وتلك الفطرة الصافية النقية الخصب الولود الأمانة الصادقة.

وبحسب فيلسوفنا العربي الكبير فإن الشيخ التويجري الأديب قد استمد فكرته عن العبادة كيف تكون، فهو لا يراها من العبادة من شيء تلك التي يجيء

النطق فيها كما يجيء النطق من البغاء، أو تلك التي تجيء حركات البدن فيها كما تجيء من آلة صماء، وإنما هي العبادة الحق تلك التي تجيء ألفاظها وحركاتها عن وعي يقظان، وعن وجدان مرهف وعن عقل واع وحاضر. واستمع إليه وهو في ذلك يقول وهو يخاطب أبويه آدم وحواء: "طريقي إليكما... محاولة أن يكون لي في كل خطوة غير يائسة أخطوها على قدمي عقلي وروحي وفكري مكاناً أسجد فيه وأصلي صلاة العقل والوعي والروح، لا صلاة الشيخ الذي يتحرك وكل شيء فيه نائم لم يستيقظ على المعنى العظيم لفريضة الصلاة."

كتاب "حاطب ليل ضجر" للشيخ عبد العزيز بن عبد المحسن التويجري بعدد صفحاته الثلاثمائة بالتمام والكمال، ما هو إلا عبارة عن كم هائل من الرسائل التي أتت على شكل خطرات فنية أو نثرات شعرية، وكلها بتدبير بتوجيه الخطاب إلى أبويه الراحلين.

"أبوي: ما أبعد المسافات الزمنية بيننا، ما أكثرها ظلمة ووحشة وكثافة. ما أبعدا حتى وإن ركبنا إليها سرعة الضوء. وما أقرها وألصقتها بقلبي وروحي حين تقول لها هذه: أفسح لي الطريق وتلاشي. فليس في جسمك الضخم وتمددك الزمني عائق تتعثر به خطاي، فصخور الجبل اليابسة، وصمتها المطبق وجسمها البدين وثقلها على جبهة الأرض، كل هذا لا يساوي شيئاً بالنسبة إلى الإنسان، وما على عقله وذنه وفكره من أحمال تضطرب لثقلها عليه أسئلة حار فيها، واختلف في الجواب عنها! والحيرة إلى أي مرتبة ترتقي؟ أهي نكران وشك ووجود، أم عبادة وتأمل وسقوط في جوف المعاناة من أجل الحقيقة، من أجل الله؟ إن رياح تساؤلاتي وحيرتي لم تفتحها عندي فلسفة هذا أو ذاك، ولم تثرها من مباركتها وسوسة الضلال والفجور، فرواحلي المسافرات بي إلى أعماق هذا الوجود محاولة غير يائسة في أن يكون لي في كل خطوة أخطوها على قدمي عقلي وروحي وفكري مكان أسجد فيه

وأصلي صلاة العقل والوعي والروح، لا صلاة الشبح الذي يتحرك وكل شيء فيه نائم لم يستيقظ على المعنى العظيم لفريضة الصلاة!".

ذاك كان مقتطف من رسالة من رسائل "حاطب ليلٍ ضجر"، يقول عنها ناشر الكتاب في ترويجه له على شبكة الإنترنت هذه النبذة: إن ما في هذه الرسائل قوافل من سوارح النفس ملئت المقام وضجرت ثم تداعت في غير انتظام على فم قلم التويجري الذي تحامل على شيخوخته وحاول أن يمشي في مفازات نائية داخل نفسه. وما طرح له حبله واحتطبه في هذه الرسائل يراها ليست إلا أعواداً يابسة أكلت سراب الجراد واخضرارها فشاخت كشيخوخته". وبغض النظر عن الأسلوب الفني للكاتب، ينبهنا الناشر إلى أن الأروع من ذلك هو هذا الالتزام الخلقى الذي ينساب كالماء الصافي من النبع، فالكاتب لا يقول إنه فاضل أو كامل، ولكن قارئه لا يشك في ذلك لحظة لعمق احترامه لكرامة الإنسان، وغيرته على حريته، وحرصه على أن يكون العدل والبر والخير عند البشر اختياراً، لا إجباراً واضطراً. وصدقه في الإفصاح عن ذلك واضح وظاهر، فإن ما يتجلى تحت قلم هذا الكاتب روحاً نورانية شفافة، تسبح في ملك الله اللاهائي، تشق أمواج الزمن الصاخبة المتلاطمة، تريك كل دقيق وجليل، وتقف بك على أطلال الفكر السابق التجهيز، وعلى رسوم العيش المحدود بالجدران والأسوار، وتبواضع ساحر يتسلل إليك صوتها إن انطلق!

ولكن، رغم ذلك، ورغم الآراء التي أوردناها أعلاه تقريضا في شأن كتاب حاطب ليلٍ ضجر، وفي شأن مؤلفه الشيخ عبد العزيز بن عبد المحسن التويجري، لم يعد الأمر أن يكون ثمة من يرى فيه رأياً آخر تماماً. فإن الباحث السعودي الدكتور محمد بن عبد الله العوين ينزع عن مؤلفنا صفة الأديب ولا يرى فيما يكتبه أدباً، بل هو لون من ألوان المناجاة الذاتية الخالصة، أراد بها التخفف من أثقال الحياة، والإفضاء إلى من حوله من الأقربين، أو من يرى فيهم مثلاً ومعنى كريماً من الأبعدين، مثل: عروة بن الورد، وعنترة فارس

بني عيس، وصاحب معرة النعمان، وأبي الطيب المتنبي، وغيرهم، فيحملهم أفكاره، ويقبس من معانيهم بعض معانيه، ويرى فيهم قدوة ومثلاً. وهو ما كان يطمح إلى نشر هذه الرسائل فهو كما يقول (أنا أحترم القارئ وأنا أجن من النعمة أن أطرح كلمة في الشارع وأنساها، ليس من السهل على الإنسان أن يقتحم مجال التأليف دوغما رضى كاف) (انظر كتاب في الأدب السعودي الحديث، د. محمد بن عبد الله العوين، 2005 م، وكذلك كتابه مواجهات كي يبقى شيء للتاريخ، 2006 م).

بيد أن تأليف الشيخ التويجري المتأخرة التي تدفقت في سن متأخرة عندما قارب الستين، انثالت في أسلوب خطابي خاص، لم يقتف فيه أثر أحد من السابقين، وإنما جاءت نسيج وحدها، هي أقرب إلى الأحاديث المملأة منها إلى التدوين الكتابي، فكأنها مشافهة تكتب لا نصاً يفتر من بين أنامل صاحبه إلى الورق ولربما ولعدم الدربة باكراً على الكتابة، والكلام للناقد السعودي د. العوين، ولغلبة الشفاهي في ثقافة التويجري، ولأنه لم يتلق درساً نظامياً لغوياً وأديباً، ولأن البيئة الأولى التي نشأ فيها شكلت وجدانه ولغته ومعانيه جاءت رسائله على النحو الذي جاءت عليه منساقة دون تزويق ولا صنعة، يغلب عليها تكرار المعاني، ومعاودة طرقها بين حين وحين في الرسالة الواحدة، وطول الجمل، وتشابه الصيغ، وغلبة أساليب النداء، وخلو النص من جماليات الشكل الفني؛ لاهتمام الكاتب بالمعنى النفيس وإظهاره بصورة تفوق الاهتمام بالصنعة الفنية، ولابتعاده عن تقليد أساليب المنشئين (وكأنه حين يرى ما تجنيه خواتره بعد طول التفكير، ومداومة النظر، وما يختلط أمامه من الرؤى والأفكار، وانتظار ما سيجيء لا يطمئن في عباراته، ولا يستكين إلى طريقتة في الحديث، فيأتي السياق التعبيري متداخلاً متفرعاً، لا يستقيم ولا يتواصل في انسياب نحو الأفكار المتسلسلة المترابطة) كما يذكر ذلك د. محمد العوين.

وقد تنبه إلى هذا من قبل، الدكتور زكي نجيب محمود في مقدمته التي أشرنا إليها آنفا فرأى أن منهج الكاتب هو تداعي المعاني، ويسميه التيار الدافق الذي لا يعرف الفواصل بين خطوة بخطوة في مسيرة واحدة، وقد برع الناقد في إجمال تفوق هذه الرسائل في البعد العفوي المتدفق، وفي انطلاق الخواطر وانثيالها دون قيود، وهذا كفيل وحده بإنجاح النص، وتفوقه وإقناعه، كما أن الصدق الفني يعني البعد عن التكلف، وكرامية الصناعة، وهو لم يعتمد هذا الأسلوب لأنه لا يعلم ما هي الصناعة الفنية في الأصل، ولذا جاءت كتابته صادقة عفوية طبيعية قريبة إلى النفس.

لكاتبنا الشيخ عبد العزيز بن عبد المحسن التويجري، إضافة إلى كتابه الأخير "حاطب ليل ضجر"، كتب عديدة أخرى نذكر من أهمها، والتي صدرت عن دار الساقى للطباعة والنشر، كتابه (ركب أدلج في ليل طال صباحه) وهو بمثابة سيرة ذاتية للمؤلف، يتطرق فيها إلى حياته وطفولته وذكرياته عن أيام صباه. كما يتطرق إلى أحداث عايشها التويجري وتركت أثرها فيه.

وله عن الدار نفسها أيضا كتاب (الإنسان رسالة وقارئ)، وهو مجموعة رسائل متبادلة بين التويجري وعدد من المفكرين والسياسيين العرب، تدور بمجملها حول واقع السياسة والفكر العربيين، والمآل السيئ الذي آلت إليه أوضاع العالم العربي. وله ثمة (أبا العلاء.. ضجر الركب من عناء الطريق) وهو كتاب عن شيخ المعرفة ورهين المحبسين، أبي العلاء المعري، شاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء، كما أسماه الأقدمون والمحدثون، وعنوانه دالّ عليه. أما كتابه الآخر الموسوم (عند الصباح حمد القوم السرى - الملك عبد العزيز) فهو حلقة من حلقات الإبحار في التاريخ، يقودنا فيها الشيخ "عبد العزيز التويجري، في عالم الملك الراحل عبد العزيز آل سعود.

ولشيخنا التويجري كتاب جميل آخر صدر عن الدار نفسها تحت عنوان (أجهدتني التساؤلات معك، أيها التاريخ). وأخيرا، علينا أن نذكر طبعاً

كتابه المهم جدا والطريف في الوقت نفسه، والذي جاء تحت عنوان (في أثر المتنبى بين الإمامة والدهناء) وهو كتاب رحلة بخمسين رسالة عن التجربة الإنسانية ذات البصيرة الواعية المدركة، في عُباب الشاعر المتنبى الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، إلى يوم الناس هذا، وربما إلى غدهم البعيد.

## جهنم

ما إن صدرت رواية الكاتب الأمريكي دان براون بعنوان (البحيم) أو ما يقابلها بالإنكليزية Inferno، حتى ظفرت برأس قائمة الكتب الأكثر مبيعاً في بريطانيا.

وينعم السيد براون الآن بحريز الشهرة ونعومة المال الوفير، ويجني من الأرباح ما سيؤهله للتفرغ تماماً لإنجاز كتابه القادم، وهو في آخر انسجام وهدوء وراحة بال، ناهيك عن بعض الإزعاجات الجميلة، والتي لا بد منها من قبيل حوار هنا ومقال هناك ولقاء متلفز على أعتى القنوات، ومحادثة على موجات إذاعات أل FM، وجدول طويل عريض لمحاضرات سيلقيها في جامعات عالمية عريقة.

ورواية (البحيم) التي كم أتمنى لو أنها أخذت عنوان (جهنم) في حال ترجمتها إلى العربية، تندرج تحت مسمى أدب الغموض والإثارة، وهي الكتاب الرابع ضمن سلسلة بطلها شخصية البروفيسور روبرت لانغدون، الأستاذ في جامعة هارفارد، بعد كل من: ملائكة وشياطين، وشفرة دافينشي، والرمز المفقود.

ولقد قلت أفضل عنوان (جهنم) بدلا عن (البحيم) وذلك باعتبار البعد الديني لمرجعية عنوان الرواية في الثقافة الغربية المعاصرة، إذ إن عنوان رواية دان براون ما هو إلا رجوع صدى لعنوان الجزء الأول من القصيدة الملحمية الكبرى "الكوميديا الإلهية"، التي ألفها دانتي أليغييري أو أليغييري في القرن الرابع عشر. ويرى الكثيرون بأنها من أفضل الأعمال الأدبية على المستوى العالمي.

تلقي الملحمة الشعرية نظرة خيالية بالاستعانة بالعناصر المجازية على وصف الجحيم بحسب المفهوم المسيحي، والتي تأثرت بفلسفة القرون الوسطى، وكان لها تأثير على تطور الكنيسة الغربية الكاثوليكية. ففي الجحيم، حيث مكث يومين، يصف دانتي عذابات من أدخلوا الجحيم بسبب معاصيهم خلال حياتهم. ويتعرض إلى تفاصيل التعذيب والآلام التي ستصيبهم. ويعتبر دانتي الجحيم مركز الأرض والمنطقة الضرورية لحشر الأشرار وتهيئة الجو لصعود الأتقياء إلى المطهر. ومن ثم إلى الجنة. ويعد جزء الجحيم أو جهنم الأشهر في هذه الملحمة الخالدة.

وعلى المستوى الاستعاري، فالكوميديا الإلهية لدانتي تمثل رحلة الروح نحو الله، من الجحيم، مع التأكيد على الاعتراف ورفض الخطيئة.

وفي ثقافتنا العربية المعاصرة، حاول البعض من الباحثين الجادين أن يقنعوا ويقتنعوا بأن دانتي قد استفاد من رسالة الغفران لأبي العلاء المعري أو من رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي، ولكن دون فحص للأسانيد، ودون عقد مقارنات وافية ممنهجة ما بين نص دانتي ونصوص المؤلفين العرب.

في الرواية هذه، يستيقظ روبرت لانغدون، بروفيسور علم الرموز في جامعة هارفرد، في منتصف الليل متألماً من جرح في الرأس، ليكتشف أنه راقد على سرير في المستشفى لا يستطيع أن يتذكر ما حدث معه خلال الساعات الست والثلاثين الأخيرة أو مصدر ذلك الشيء الرهيب الذي اكتشفه الأطباء بين أمتعته.

وبينما هو كذلك، سرعان ما يدرك أنه الآن في فلورانس بإيطاليا. أحد الأطباء يقول له انه تعرض لارتجاج في المخ ويروي له تفاصيل دخوله إلى المستشفى. وبعد تفصيلات متشعبة ودقيقة يشك روبرت لانغدون بأن حكومة الولايات المتحدة تريد قتله. إثر هذا تدبّ الفوضى في عالم لانغدون ويضطر للهروب عبر أزقة مدينة فلورانس برفقة شابة لطيفة تدعى سيبينا

بروكس، التي تمكنت من إنقاذ حياته بفعل تصرفاتها الذكية، ليتبين له أن بحوزته مجموعة من الرموز الخطرة التي ابتدعها عالمٌ فذّ.

وفي فلورانس يجد روبرت حاوية فيها أسطوانة تنتمي للقرون الوسطى وفيها نسخة معدلة من خريطة جهنم. في الجزء السفلي ثمة عبارة تقول "لا يمكن معرفة الحقيقة إلا من خلال عيون الموت". ومنذ تلك اللحظة يبدأ التشويق ولعبة شد الأنفاس ما بين القارئ والرواية.

كان والد بروان يعمل مدرسا للرياضيات وقد فاز بالعديد من الجوائز، أما والدته فكانت محترفة للموسيقى الدينية، وهكذا نشأ دان في بيئة تجمع بين العلم والدين. تزوج دان من بلايث وهي أستاذة في علم تاريخ الفن ورسامة، وكثيراً ما ترافقه في رحلاته الاستكشافية ورحلات البحث التي يقوم بها والتي كان آخرها في باريس، حيث قضيا بعض الوقت في متحف اللوفر بشأن أمور تتعلق بروايته شيفرة دافينشي.

لم يكن الطريق سهلاً أمام دان براون لكي يرتقي قمة المجد والشهرة والمال. فبعد أن تخرج في جامعة أمهيرست، حيث عمل لبعض الوقت كمدرس للغة الإنكليزية، عمل أيضاً كعازف موسيقي وكمغني بوب لعدة سنوات وله في ذلك المضممار أكثر من أسطوانة غنائية، قبل أن يوجه كل طاقاته إلى الكتابة. ولشغفه بفك الشفرات وأسرار المنظمات الحكومية، ألف أول رواية له بعنوان "الحصن الرقمي" ونشرها إلكترونياً على الإنترنت، والتي سرعان ما أصبحت الرقم واحد في قائمة أكثر الكتب الإلكترونية مبيعاً.

يجمع دان براون آلاف الصفحات من مئات المصادر والمراجع الورقية والرقمية، ويزور البلدان والمدن والأماكن التي ستدور فيها أحداث روايته، ويدرس كل الخرائط الممكنة والمتعلقة بتلك الأماكن، قديمها وجديدها، تعاونه في ذلك زوجته بلايث، وجيش من الرافقات (الكاتبات على الآلة الطابعة) والمحريين والمصححين والمراجعين، وحتى بعض الخبراء الأكاديميين

وكل في مجال اختصاصه، ليستخلص من كل ذاك الركام المهول ثلاثمائة أو أربعمائة صفحة، هي معمار رواية يمهرها بقلمه لتأخذ طريقها إلى قوائم الكتب الأكثر رواجاً ومبيعا عبر العالم.

العامل المشترك بين كل روايات دان براون أنها كلها تبدأ بجرمة قتل أو انتحار كما في روايته الأخيرة الجحيم. وبذلك يتوقع القارئ أحياناً أنه سيدرك ماذا سيحدث في النهاية لكن تتغلب عليه أحداث وحبكة الرواية فتحدث أمور مفاجئة. علاوة على ذلك، يسهل تخيّل أحداث الرواية بسهولة وبدون عناء، فيشعر القارئ خلال قراءته وكأنه يشاهد فيلماً سينمائياً. والجدير بالذكر أن الترجمة العربية لروايات دان براون ناجحة، فعملية الترجمة لم تلغِ عاملي الإثارة والتشويق من الرواية. واليكم قائمة بروايات دان براون المنشورة والمترجمة إلى العربية:

الحصن الرقمي 1998

ملائكة وشياطين 2000

حقيقة الخديعة 2001

شيفرة دافنشي 2003

الرمز المفقود 2009

الجحيم (انفيرنو) 2013

الأصل (أوريجن) 2017

وفي سياق متصل، نذكر أن دان براون عندما سُئل عن كونه مسيحياً، أجاب: "نعم. فإذا سألت ثلاثة أشخاص عن معنى كون المرء مسيحياً فستحصل على إجابة من ثلاث: بعضهم يعتقد أن المعمودية تكفي لأن يكون الشخص مسيحياً، والبعض يعتقد بجمية قبول الكتاب المقدس على

أنه حقٌّ مُسلَّمٌ به، بينما يعتقد البعض الآخر بوجود قبول المسيح كمخلِّصٍ شخصي للحصول على الخلاص، وإلا ذهبت إلى الجحيم. أنا اعتبر نفسي دارساً لعدد من الأديان وكلما تعلمت المزيد، زادت أسئلتني".

لكن النقاد اعتبروا إن إجابته تلك هي إجابة مراوغة إلى حدٍ ما.

دان براون (Dan Brown) من مواليد 22 حزيران عام 1964 في نيوهامشاير، الولايات المتحدة الأمريكية. وهو مؤلف أمريكي لقصص الخيال والإثارة الممزوجة بطابع علمي وفلسفي حديث بأسلوب مشوق مكَّنه من تحقيق أفضل المبيعات. حققت رواياته رواجاً كبيراً بين الأجيال الشابة في أمريكا وأوروبا، أشهر رواياته رواية شيفرة دافينشي The Da Vinci Code التي نشرت عام 2003، وتم تصويرها ك فيلم سينمائي. نجحت روايات دان براون في الوصول إلى السينما، وأنتجت عدة أفلام سينمائية عن رواياته، وهي: فيلم شيفرة دافنشي، وتلاه فيلم ملائكة وشياطين، وفيلم "الجحيم" المأخوذ من هذه الرواية. وقامت شركة كولومبيا السينمائية بالشرع بإنتاج فيلم مقتبس من رواية الرمز المفقود. وجميعها من بطولة النجم العالمي الأكثر شهرة وجوائز توم هانكس.

في أكتوبر عام 2009، تبرع دان براون بمبلغ قيمته 2.2 مليون دولار أمريكي إلى أكاديمية فيليبس إكستر تكريماً لوالده كي تقوم الأكاديمية "بتوزيع حواسيب وأدوات عالية التقنية للطلاب ضعيفي الحال". كما ويقوم براون وزوجته بلايث بالتبرع ومساعدة مؤسسة نيوهامشاير الخيرية بشكل مستمر.

## الفكر العربي إرهاصات وأعلاماً

لقد تلقينا عن المنهجية "التاريخانية" مفهوما خطيا للزمن التاريخي الذي يمتدّ من أصل إلى غاية. فالأصل، أي البداية، عند الغربيين هو ميلاد السيد المسيح والحضارة اليونانية. والأصل عند المسلمين هو الهجرة النبوية. والغاية هي يوم البعث في نظر المؤمنين، أو تقدم الأمة في نظر العلمانيين. وبين الأصل والغاية تمتدّ مسيرة البشر نحو النجاة والكمال اعتمادا على التعليم السامية التي أجمعت عليها الأمة.

وبهذا فقد تعلمنا أن نفرق العلوم ونرتبها حسب معيار الأصل والغاية، وأن نفضل بعضها على بعض، حتى أصبحنا لا ندرك العلاقات الكامنة بين العلوم التي كانت متعادلة ومتنافسة في الظاهر كالفقه وعلم الكلام والفلسفة مثلا، وبين تلك التي كانت تبدو متألّفة كالطب الجسماني والطب الروحاني وعلوم الأخلاق والتصوف. وبالنسبة لمشروع "محمد أركون" في النظر والتأريخ للفكر العربي الإسلامي فإنّه يطرح مصطلح "المنظومة الفكرية" حتى يمكن إدراك هذه العلاقات الكامنة واستخراج المقدمات الضمنية التي توجه الفكر توجيهها حتميا، وهو يمارس علوما مختلفة في الظاهر. فإذا ما أدركنا فحوى "المنظومة الفكرية" الخاصة بفترة من فترات التاريخ وحقبة من حقب الثقافة فإنّنا سنتحرّر من التقسيم الزمني المتقيد بمعيار نشوء الدول وزوالها، أو سيرورة الأحداث الطارئة، وتحتدي إلى معيار أكثر شمولية للعلوم وللعوامل التاريخية المستمرة.

ولابد هنا من إيلاء الاهتمام الجاد والمستمر للمصطلح الذي يطلقه الدكتور "محمد أركون" في هذا السياق، ألا وهو اصطلاح "العرفان العميق" الذي لم يتغير عند العرب منذ إخضاعهم النشاط الفكري للتعاليم القرآنية.

لقد كان للفكر العربي مع القرآن انطلاقة لامعة. فقد فتح هذا الكتاب آفاقا جد واسعة وجاء بأفكار جد كثيفة واستخدم وسائل تعبير جد استثنائية في حين أنه لا يزال إلى اليوم يقدم للمفكرين وللباحثين العلميين مواضيع لا تنضب مما يمكن - بل ويجب - ارتياده.

ولكن بعد فترة من المنافسة الحادة بين "العلوم الدينية" و"العلوم العقلية" أنجب الفكر العربي، حسب "أركون" في كتابه "الفكر العربي" اتجاهين متميزين كل التمايز:

(1) نزعة عقلية يمثلها "ابن رشد" وقد تلقفها الغرب الأوروبي وسار على دربها.

(2) نزعة مفتوحة على نحو أكبر لقبول قوى الخيال والتخيل المبدع والتي ازدهرت خاصة في الإسلام المشرقاني وفي عموم نزعات الإشراق.

ولهذا التمايز أسباب لم يكشف النقاب عنها بعد - حسب رأي أركون في كتابه المشار إليه في مقالنا هذا والذي ترجمه إلى العربية د. عادل العوا - ولكنه يحيل دائما إلى الثنائية القديمة القائمة منذ "أرسطو ما بين "الخيال" وبين "العقل".

إنّ تاريخ الفكر يعتمد على "قراءة السرديات" كلها، الأدبية منها والنظرية. ويجب الوضع في الاعتبار إن مناهج القراءة قد تغيرت وتعدّدت بعد ازدهار البحوث اللسانية والسيمائية، وأصبحت القراءة عملية معرفية شاملة تجمع بين التحليل اللغوي والتساؤل التاريخي والتدبير الفكري لاستخراج الجدلية الكامنة بين الحقول الثلاثة على شكل الخطاطة التالية:

- (1) اللغة
- (2) التاريخ
- (3) الفكر

ويخلص بنا المفكر الكبير "د. محمد أركون" في كتابه هذا إلى عصارة مفادها إنَّ دراسة الفكر العربي توجب على الذهن الحديث بذل جهد مزدوج: فيجب أولاً قبول غربة عقلية لا مناص منها، ولا بد ثانياً من ألفة يقوم بها المرء للطرائق والإشكاليات التي ما زلنا نشعر بخصوصيتها حسب أ نموذج الفكر العربي.

وفيما يخصّ الأعلام والشخصيات النافذة، فإنّ الكتاب يتناول من المفكرين الأفاضل من كان لهم الدور الكبير في توجيه أفق الفكر العربي في القرون المتأخرة. يأتي في مقدمتهم العلامة ابن خلدون صاحب "المقدمة" الذي لم يُعد العرب اكتشافه إلاّ في أوائل القرن العشرين، وقد حظي منذ بضع سنوات بأبحاث امتداحية أكثر منها بدراسات جادة، كما يرى إلى ذلك "محمد أركون". إنّ ابن خلدون هو مثل ثمين على ما يمكن أن يستخلصه الفكر من التراث المدرسي والتقليدي وذلك من أجل تعقل مشكلات العصر والسيطرة عليها.

إن "مقدمة ابن خلدون"، حسب رأي "أركون"، ليست نتاجاً استثنائياً لعبقريّة فذة، بل هي استمرار ثقافي تبرز فيه صدق مؤلفات أكبر المؤرخين وعلماء الكلام والفلاسفة في العصر الوسيط، وهي، أي (المقدمة)، تستخدم مصادرات ابستمولوجية لإسلام سني مالكي بالدرجة الأولى، وإنّ إسهامها الحي وأصالتها يرجعان إلى أنّ المؤلف قد أراد أن يتعقل ثقافة بأسرها بفضل مبدأ (المعاينة).

ويتناول الباحث أيضا شخصية "ابن تيمية" وتأثيره على الحركة الوهابية في الجزيرة العربية. ثم شخصية "لسان الدين بن الخطيب" وهو وجه من الوجوه الأخيرة الرائعة التي تمثل النزعة الإنسانية الأندلسية المتركة في (غرناطة).

ثم يضيف "أركون" إلى هذه الأسماء الثلاثة، اسمين آخرين لمفكرين مهمين في الإسلام المتأخر ألا وهما: السيد "حيدر العاملي" وقد عمل على ربط التصوف بالفلسفة، و"الخواجه ملا صدرا" أو "الخواجه صدر الدين الشيرازي" وهو من كبار المتفلسفة والمتأولين، وهو باحث نظري نافذ الرأي في علوم الإشراق والشعور التخيلي.

إن كتاب "الفكر العربي" لمؤلفه "محمد أركون" كتاب خطير ومهم، وعلى كل مهتم بالفكر الفلسفي العيسلامي في العصر الوسيط وامتداداته في حياتنا المعاصرة أن يطلع عليه ويتفاعل معه ويتفحص أطروحته المتجددة على الدوام.

محمد أركون: مفكر عربي ينتمي لتيار ما بعد الحداثة العالمي. ولد في الجزائر وعاش في فرنسا ودفن بالمغرب. آمن بما بعد الحداثة كفكر وممارسة، لكنه شعر باليأس والإحباط من نظرة الأوربيين إليه كمسلم تقليدي. ولد عام 1928 بقرية تاويرت ميمون بولاية تيزي وزو في منطقة القبائل الكبرى، ونشأ في عائلة أمازيغية فقيرة. بدأ تعليمه الابتدائي في تاويرت ميمون، والتحق بوالده في محافظة عين تموشنت بالغرب الجزائري وهو في التاسعة من عمره، فتعلم العربية والفرنسية. وبسبب الظروف الاقتصادية الصعبة لعائلته لم يتمكن من السفر إلى الجزائر العاصمة لمواصلة تعليمه الثانوي، فدرس في ثانوية يشرف عليها الآباء البيض (نخبة من المعلمين ذوي النزعة التبشيرية) بولاية وهران ما بين (1941-1945). واستكشف في تلك المرحلة الثقافة والأدب اللاتينيين، وتعرف على القيم المسيحية وآباء الكنيسة الأفريقية على غرار القديس أوغسطين. ثم التحق بكلية الأدب في جامعة الجزائر ما بين

(1950-1954) ولم يكتف بدراسة الأدب بل انخرط أيضا في دراسة الفلسفة والقانون والجغرافيا، وفي منتصف الخمسينيات التحق بجامعة السوربون بتوصية من المستشرق لويس ماسينيون، وفيها حصل على شهادة الدكتوراه في الفلسفة في عام 1969. توفي محمد أركون يوم 15 سبتمبر 2010 عن عمر ناهز الثمانين عاما، ودفن بمقبرة الشهداء في العاصمة المغربية الرباط تنفيذا لوصيته.

## ماطوس

لطالما كانت للدراما التونسية عندي المكانة الأثيرة بين مثيلاتها العربية، ولطالما تحينت الفرص للحديث عن هذا الرأي الذي يخصني وحدي بطبيعة الحال، لكنني غالباً ما كنت أبادر إلى تدعيمه بشتى المقتربات، منها الدوقية ومنها النقدية ومنها التأويلية بسياقيها الاجتماعي والفني. ومنذ عرضه في العام 2000 تحديداً وعبر جميع الإعادات التي حظي بها، وفاز بها الجمهور أيضاً، وأنا واحد منهم، كان لمسلسل "ماطوس" وهو من تأليف الأديب "علي دَب" وإخراج الفنان حمادي عرافة، الزمن المقتطع من وقتي لمتابعته كما حصل لي أول مرة، حلقةً بحلقةً مستعيداً دائماً تلك المتعة الفنية الباهرة وذلك التابع في الأحداث وكل ذلك التشويق الجميل. أطمح أن أرى هذا المسلسل ييثر هذه الأيام أو في رمضان الآتي، على القناة الفضائية التونسية الرسمية "الوطنية الأولى"، في استعادة جديدة. ولعل في الأمر خطوة بنسبة مشاهدة عالية يستحقها هذا العمل الكبير.

لكنني وفي كل مرة من مرات مشاهدتي لمسلسل "ماطوس"، ومتابعتي له حلقة حلقة، فإنني إنما أنتظر بفارغ الصبر أن تأتي الحلقة الثامنة منه، وفيها يكون المشهد الأكثر جدارة عندي بالمشاهدة والنظر والتفاعل، وذلك هو مشهد المعركة التي تندلع ما بين فريق "الأخيار": نائب الشيخ وفارس القبيلة المغوار، وبين فريق "الأشرار": مبروك قاطع الطريق وعصابته من لصوص الليل المغيرين على القوافل.

أرفق لكم هذه الحلقة المذكورة عبر ثلاثة فيديوهات، والمتضمنة المشهد المشار إليه في حديثي، أرجو أن تستمتعوا به وبها جميعاً لمن يريد مشاهدة الحلقة كاملة. انه مشهد درامي لمعركة حقيقية بلا بهرج ولا مبالغة وبدون موسيقى

مصاحبة في الخلفية، غبية ومزعجة. كل شيء يتم ببساطة مذهلة. يتم بحقيقة عجيبة. البيئة صحراوية والتصوير تم في موقع حقيقي في تعامل ذكي جدا مع مسقط الشمس والظلال. أحداث المسلسل التاريخي هذا والذي أتى بواقع واحد وثلاثين حلقة تدور في الجنوب التونسي نهاية القرن السابع عشر ويبدو لي إن مكان التصوير الرئيسي قد كان في تطاوين وقصورها الشهيرة المبنية في الجبال. الأسلحة المستعملة في المشهد أكيد إنها بنادق البارود حينها ذات الإطلاقة الواحدة وبعض أنواع الخناجر، لكني لم أر أي نوع من السيوف التي يتمنطقها بعض الشخصيات باقي حلقات المسلسل. الخيول العربية تمت إدارتها ببساطة وإتقان، دون مبالغت عنترية من قبيل الجري السريع في الصحراء والفروسية الزائفة. الحوار المستعمل في المشهد قمة في الحيوية والأداء. وعلى طرفي المشهد الرائع هذا يقف الفنانون العمالقة: فمن جانب نرى العظيم حسين المخنوش مع صالح الجدي وفي المقابل نرى محمد السيارى والبشير الصالحي الكبير المفاجئ دوما بأدواره المميزة على قلتها.

كل شيء كان رائعا وممتعا.

فشكرا لطاغم العمل كله.. فالجميع يتقاسمون العظمة.

أسمع دائما من يقول في معرض الدفاع عن الدراما التونسية ومجابهة حقيقة عدم انتشارها عربياً إن الموضوع متعلق بحاجز اللهجة وخصوصيتها التونسية. بالنسبة لي أنا لا أرى ذلك صحيحا، بل أرى إن الأمر كله متعلق بالإنتاج والتسويق، ومتعلق أولا وأخيرا بالتصور الإعلامي والإعلاني المطلوبين، وبالعمل على ذلك بشكل جاد وحثيث واحترافي.

الدراما التونسية برأبي تنافس أعتى الدرامات العربية.

فتحية لها ولصانعيها ولجمهورها.

عوداً لمسلسل "ماطوس"، فهذا المسلسل من إنتاج مؤسسة الإذاعة والتلفزة التونسية عام 2000. وهو من بطولة النجوم: عيسى حراث حسين الخنوش صلاح مصدق وسمير العيادي وخديجة السويسي صالح الجدي محمد السيارى البشير الصالحى فتحى الذهبى أنور العياشى فؤاد اليتيم نجوى زهير هاجر العياري نادرة الملموم، وغيرهم من نجوم الدراما التونسية. الموسيقى التصويرية التي لعبت دوراً رهيماً في خلق الأجواء المناسبة للأحداث كانت من إبداع الموسيقار الكبير حمادي بن عثمان.

أما الإخراج فطبعاً هو من إبداعات الكبير حمادي عرافة، الذي يمهز بإمضائه على معظم الأعمال الدرامية التونسية الراسخة في البال.

ولابد في الختام من كلمة حول "ماطوس الرواية" و"ياوس التاريخ" طالما تحدثنا عن "ماطوس الدراما".

ذلك إن "ماطوس" كانت قرية كبيرة توجد قرب الرمادة في أقصى الجنوب التونسي وأهلة بالسكان سابقاً، وكانت تعد من مضارب قبيلة "نفوسة" البربرية وهي اليوم خراب بلقع، بعد أن هجرها أهلها في العهد الحسيني نحو مدينة "مجاز الباب" القائمة حالياً على وادي أو نهر "مجردة". وقد كان ذلك لعدة أسباب منها ظلم الحكام والجدب والجفاف. وما زالت إلى اليوم قصور ماطوس قائمة كخرائب شاخصة، ويقال إن اسم القبيلة كان ينطق "المواطيس" نسبة إلى جدهم الأعلى "ماطوس". ومن الأمثال التي تضرب على ذلك قولهم: خلاء ماطوس والدجاج يحوس. وحسب الروايات الشفوية المتناقلة عبر الأجيال والتي ربما بنى عليها الأديب "علي دب" روايته، إن شيخ ماطوس سئم من ظلم الحاكم المسمى طريف فاتفق الأب مع ولده على أن يلطمه أمام طريف فيتظاهر الأب بالغضب ويقرر أن لا يعيش يوماً آخر في الأرض التي ضربه فيها ابنه، فيبيع كل ممتلكاته ويهاجر. وترك الشيخ في منزله حمامتان تحت الغطاء نزع ريش واحدة منها وعلق في عنقها أو

جناحها رسالة، فلما دخل المالك الجديد للمنزل رفع الغطاء فطارت الحمامة صاحبة الريش ورأى الرسالة مربوطة في الحمامة المنتفة وفيها:

اللي طار في أول المشوار يوصل على حد المنع ويعيش

واللي قعد في أوهام الدّار لا هو بالجبة ولا هو بالريش

وبهذا فهم المالك الجديد ماذا قصد الشيخ فأخبر القبيلة بالأمر فقررروا أن يهاجروا سرا في الليل نحو مجاز الباب.

هذا وقد أعلمني بعض الأصدقاء أن التلفزة التونسية قد قامت مرتين بإنتاج مسلسل عن "ماطوس"، ولكن في الحقيقة لا علم لي إلا بهذا الذي أنتج عام 2000 وكان من إخراج الفنان حمادي عرافة، ولكن لربما جاء الإنتاج الأسبق بعنوان مختلف لا يتضمن كلمة ماطوس تحديدا ففاتني التنويه به.

مشاهدة ممتعة أتمناها لكم.

اليكم روابط الحلقة الثامنة من مسلسل ماطوس التونسي المشار اليه أعلاه مقسمة إلى ثلاثة أجزاء:

الحلقة الثامنة من مسلسل ماطوس الجزء الأول:

<https://www.youtube.com/watch?v=i0xIUqOAxU4>

الحلقة الثامنة من مسلسل ماطوس الجزء الثاني:

<https://www.youtube.com/watch?v=L8kzgu0sPM8>

الحلقة الثامنة من مسلسل ماطوس الجزء الثالث:

<https://www.youtube.com/watch?v=hkddeB8c4wE>

واليكم هذا الرابط على الموسوعة العالمية "ويكيبيديا" متضمنا جردا بالأعمال الدرامية التونسية:

<https://ar.wikipedia.org/.../%D9%82%D8%A7%D8%...A6%D9%85%D8>

## هادي الزيادي: موتك كلام فارغ

توفي في بغداد يوم أمس الثلاثاء المصادف للرباع عشر من شهر نيسان أبريل 2020 صديقي الكاتب والإعلامي العراقي "هادي الزيادي"، وهو أصيل قضاء "الحي" بمحافظة "واسط"، وعمل لسنوات في الصحافة الثقافية متابعا وناشطا ومشاركا.

تعرفت إلى هادي الزيادي لأول مرة في إحدى جولاتي صباح الجمعة في سوق الكتب بشارع المتنبي. وقد كنت يومها واقفا مع أحد الباعة من ذوي المعرفة الوافية بما يبيعه من كتب على قارعة الشارع حيث كان يشرح لي بعض فضائل كتاب كنت مترددا في اقتنائه لعدم إلمامي ببعض من أفكار مؤلفه عندما قدم الراحل وانضم إلينا في وقتنا وسرعان ما استلم أطراف الحديث وشرع يستعرض بمهارة أهم أفكار الكتاب. بعد أقل من ساعة وجدت نفسي مع هادي الزيادي في زاوية من "مقهى حسن عجمي" الكائن في منطقة "الحيدرخانة" والقريب من شارع المتنبي، متحلقين حول استكائتي شاي، متحدثين بإسهاب عن شؤون شتى وعلى رأسها أحاديث عن التراث العربي وعن قبر الشاعر أبي الطيب المتنبي الذي ما زال شاخصا في ناحية "دير العاقول" بمحافظة "واسط" التي كان الراحل دائم الحديث عنها والتنويه بها ماضيا وحاضرا.

كانت علاقتي مع الراحل هادي الزيادي ما يمكن لي أن أسميها العلاقة الهادئة الناعمة الخافتة مثل هدوء روحه ونعومة حديثه. ولا أذكر على مدى لقاءاتنا التي تكررت بانتظام حتى غادرت أرض الوطن أنه قد احتد في حوار أو ارتفع صوته في نقاش ذات يوم. أما الجدال والتجادب فلم يكونا من طبعه أبدا. وكنت أحب منه أناقته الكلاسيكية وحقيبتها الأثيرة لديه والعامرة

دوما بما يفاجئك من كتب نادرة ومخطوطات قيمة ومقالات بقلمه كان يطلعني على بعض منها قبل نشرها فيستأنس ببعض من رأيي بكل تواضع المحبين والعارفين.

عندما أعددت كتابي الشعري الثاني للنشر في بغداد حينها، حكيت له مرارا عن تلك التجربة ودواعي خوضها، وضافها القائمة بين الموروث والمعاصر الحديث، أعجبه العنوان أولا "الكلام المستعاد"، وأعجبته الخلفيات والأفكار للقصائد المتضمنة، بينما كان في ريبة من جدوى كتابة قصيدة النثر خاصة في هكذا مشروع. وراح في غمرة انغماسنا في تتبع المنطوق اليومي لعامة الناس وعلاقة ذلك بالقصيدة العربية الحديثة يتحفي بين يوم وآخر بما يتيسر له من تعاليق أو شروح أو هوامش على مصنفات من كتب التراث على غرار رسائل إخوان الصفا أو كتاب الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي أو الكتاب الغريب الفصول والغايات لأبي العلاء المعري.

كان شاعرنا العظيم أبو الطيب المتنبي دفين دير العاقول يقول: لا خيل عندك تهديها ولا مال فليسعد النطق إن لم تسعد الحال. وهكذا فلقد حاولت تكريم صديقي الزيادي ورد جزء من جمائله علي بقصيدة قصيرة ظهرت في كتابي الشعري "الكلام المستعاد" حملت اسمه عنوانا، وتعبيرته الشخصية التي كانت لا تفارقه حول أفضلية الكلام، متنا شعريا. وعندما تم نشر الكتاب عام 1994 ببغداد هنأني الراحل بكل فرح وتشجيع بل ونشر عني وعن كتابي مقالا جميلا هادئا منمقا بروحه اللطيفة ومحبه الغامرة، ومن فرط تواضعه لم يشر هادي الزيادي إلى القصيدة التي حملت اسمه وهو يستعرض ديواني الشعري المشار إليه في مقاله.

دعني يا هادي الزيادي، يا صديقي المثقف الهادئ أن ألوح لك بالوداع اليوم وأنا بعيد عنك وعن بغداد وعن واسط وعن دير العاقول وعن مرقد إمام الشعر المتنبي، ودعني أذكرك بقصيدتي إليك ضمن "الكلام المستعاد" لعل

من شأنها أن تعيد عبر الزمن تلك اللحظة التي قرأتها لك في مقهى حسن  
عجمي لأول مرة قبل سنوات طويلة، وإن الفارغ ليس هو الكلام بل إن  
موتك هو الكلام الفارغ:

قصيدة/

قناع هادي الزياي..

"الكلام صنفان،

كلام فارغ،

وكلام مليون كلام فارغ".

## ستانلي كوينتز: الكذب الشعري خطيئة لا يمكن اغتفارها أبداً

كل هذا الكلام والذي سَيَلِي، ما هو إلا تمهيد لقراءة هذه القصيدة الفذة لشاعر أمريكا الأكبر ستانلي كوينتز (1905-2006) والذي تم تعيينه ضمن التقليد الأمريكي العريق، ملكاً للشعراء مرتين، أولاً في عام 1974 ثم مرة أخرى في عام 2000.

شجرة الاختبار - (مقتطف جزئي)

قصيدة: ستانلي كوينتز

ترجمة: حكمت الحاج

"في الوقت القاتل

يتفتت القلب

ويعيش بنبض متكسر

وإنه لمن الضروري جداً

أن تمضي في عمق الظلام

وأن لا تعود أبداً".

إن ملك الشعراء ومستشار مكتبة الكونغرس في أمور الشعر (ويسمى عادةً ملك شعراء الولايات المتحدة) هو بمثابة الشاعر الرسمي لأمريكا، ويفترض أن يقوم خلال فترة شغله لهذا المنصب بنشاطات لزيادة وعي الناس بالشعر

وزيادة تقديرهم لقراءته وكتابته. أنشئ هذا المنصب على نموذج شاعر البلاط بالمملكة المتحدة وذلك بموجب مرسوم من الكونغرس في سنة 1985، وقبل ذلك، بين 1937 و 1985، كان هذا المنصب يسمى مستشار مكتبة الكونغرس في أمور الشعر.

كان الشاعر " ستانلي كونيتز " ملك شعراء أمريكا لمرتين، والحائز على جائزة "بوليتز" للأدب، كائنا ليليا، يبدأ عمله فيكتب ما بين منتصف الليل وبزوغ الفجر. وحتى عندما بلغ التاسعة والثمانين فلقد كان قادرا على الاكتفاء بأربع ساعات نوم فقط. هل سيطيء من سرعته؟ أبدا.. يجب كونيتز قائلا: "كلا، إنّه إيقاعي الدائم، وعليك ألاّ توقف إيقاعك أبدا".

يلقى "ستانلي كونيتز" التكريم على نطاق واسع في العالم الأنكلوسكسوني بالرغم من غرابة أشعاره وصعوبة تصنيفها إلى هذا الاتجاه في الشعر أو ذاك. لكنه في العالم العربي شبه مجهول ربما لصعوبة أشعاره أو لأنه لم يشترك في جدالات السياسة والشأن العام ولم يكن يساريا ذات يوم. يقول "كونيتز" معلقا على هذا الموضوع "يوجد دائما في كل عقد من الزمان نوع ملائم من الشعر يعتبر (تقليعة) أو (موضة) هذا العقد. وأنا لم أكن قط ضمن أي من تلك التصنيفات أو التقليعات".

بعد جائزة بوليتز للأدب، حاز "كونيتز" على جائزة "بولنغين" للشعر، وهي جائزة تمنح مرة كل عامين من قبل مكتبة جامعة "يال" إلى شاعر على قيد الحياة قام بنشر أفضل مجموعة شعرية خلال هذه الفترة أو كتب أشعارا على مدى عدّة سنوات.

في عام 1975 نشرت "أتلانتيك مونثلي" أحدث كتاب له بعنوان "ما يلي الأشياء الأخيرة" ويتضمّن ثلاث عشرة قصيدة ذات مستوى رفيع، وتسع قطع نثرية تتناول موضوعات تتراوح بين ذكريات عن صداقة الشاعر "روبرت لويل" وطفولة أمه في "ليتوانيا" وهجرتها إلى "نيويورك". وبالنسبة لـ "كونيتز"

فإنّ كتابة مقال تشبه تماما إبداع قصيدة فيقول في هذا الصدد: "إنّني أصرف وقتا وعناية ماثلة في مقالة نثرية كما هو الأمر في كتابة قصيدة. الأشعار والمقالات في كتابي الأخير (ما يلي الأشياء الأخيرة) تبدو في مستوى واحد، وأتمنى أن تُقرأ كذلك".

وإذ يعترف "كونيتز" أنّه لم يكن أبدا شاعرا غزير الإنتاج فإنّه يضيف "أعتقد أنّ هذا هو السبب الذي يفسّر قدرتي على الاستمرار كشاعر حتى في أيامي الأخيرة. فإذا لم يكن الدافع قويا وعاجلا. وإذا لم تكن القصيدة تبدو لي ضرورية جدا فإنّني لا أرغب في كتابتها. وقد استمر عندي هذا المنهج. يخيل إليّ أنّ تكويني ليس في اتجاه السياق القصير السريع بل نحو سباق المسافات الطويلة وأعتقد أنّ الخيال يبقى متوهجا بينما الجسد يدوي يهرم ويتآكل. إنّ حياتي التخيلية ما زالت شابة ومتوهجة كما كانت دائما، وآمل أن أستمّر في كتابة الأشعار".

تخرّج "كونيتز" بامتياز في كلية "هارفرد" عام 1927 وفي السنة التالية تحول إلى نيويورك حاملا مجموعة من القصائد كان قد هياها للنشر في كتاب. ويقول "لم أكن أعرف أحدا في عالم الأدب وشعرت بقوة أنّي غريب عن هذه المدينة. وضعت هذه القصائد في مطروف وأرسلتها إلى دار نشر "دبل داي دوران" التي كانت في ذلك الوقت أكبر دار للنشر هناك. وقلت في نفسي لعلي أن أبدأ بدار كبيرة. ولدهشتي تلقيت مكاملة تليفونية بعد أسبوعين فقط وسمعت قائلا يقول "أنا أوغدل ناش" المحرّر الشعري للدار لقد فرغت من قراءة مخطوطك وقد أحببت ما قرأت وأرغب في نشره. يقول "كونيتز": "لقد فكرت حينها وقلت يا إلهي إنّ الأمر هين جدا وسهل. إنّ الحياة سوف تكون بسيطة وسهلة. ولكنها لم تكن كذلك أبدا".

كان الكتاب الأول الذي نشر بعنوان "أشياء عقلية" في عام 1930 أمّا كتاب "جواز سفر إلى الحرب" فقد نشر عام 1944 عندما كان كونيتز يؤدي

الخدمة العسكرية. ويعلق الشاعر قائلاً: "وبشكل ما سقط هذا الكتاب ميتاً دون صوت. لم يكن هذا الكتاب من النوع الذي يثير المشاعر الوطنية ولا أعتقد أنه نشر في الوقت المناسب ولكن هذا لم يخبط عزيمتي وعندما حان الوقت لأنشر مجلداً يحوي مختاراتي الشعرية، وضعت هذه المختارات معا وعرضتها على سبعة ناشرين على الأقل وكلهم بدون استثناء ردوني خائباً. لم يكن يبدو أنّ أشعاري من النوع الذي يلائم موضة العصر، وأظنّ أنّهم كانوا يبحثون في تلك الفترة عن أشعار تكتب على غرار ما يفعله الشاعر "و. ه. أودن" وبعد جهد عجيب ذهبت برفقة صديقي "ريتشارد ويلبور" إلى دار "أتلانتيك مونثلي" حيث أصدر الناشران سيمور لورس وإميلي موريسون بيبك كتابي "قصائد مختارة 1927-1957". وكنت سعيداً بأن أنشر في هذه الدار بسبب مشاعر الثقة والولاء والاحترام المتبادل. أنّها ميزة كبرى أن يكون لك ناشر ينتظر كتابك التالي بدلاً من أن تحمله متنقلاً من ناشر إلى آخر".

وبالرغم من أنّ "كونيتز" كان محظوظاً إذ وجد ناشرين لكتبه فإنّ كسب الرزق من كتابة الشعر كان أمراً قاسياً. ولكي يحقق إيرادات كافية لنفسه عمل "كونيتز" مع شركة ه. ويلون محرراً للمراجع الأدبية. وبعد انتهاء الحرب عمل في التعليم. ومنذ ذلك الوقت تنقل في كليات وجامعات مختلفة داخل الولايات المتحدة. يعلق ستانلي كونيتز على هذا قائلاً: "إنّني أمتع بالعمل مع الطلبة وبالمشاركة معهم في كامل عملية الإبداع. أشعر أنّي تعلمت الكثير من طلابي كما أمل أن يكونوا قد تعلموا مني. إنّ التدريس فعل متبادل، وأعتقد أنّه أحد الأمور التي أبقتني حياً ككاتب".

لقد كانت أشعار "كونيتز" المبكرة معقدة مكثفة وغامضة كتبت طبقاً لمواصفات تقليدية وكان لها نبض قوي حتى آخر سطر، لكن الشاعر فيما بعد بدأ يبحث عن أنماط أخرى للكلام تكون أكثر بساطة وسهولة وفهماً. وبكل تأكيد عمل في قصائده الأخيرة أن يعتمد على البساطة التي تبدو

ظاهريا غير شاعرية ولكن لها ترددات في الأعماق تحفظ لها شدتها وحيويتها. "أعتقد أنني كشاعر شاب كنت أفكر وأتطلع إلى ما كان "جون كيتس" يسميه "الفائض الجميل" ولكني كشاعر عجوز الآن أتطلع إلى القليل الموجز الصلب لكي أتطلع أيضا إلى عالم مليء بالتعاطف قبل كل شيء يجب أن يصمم الشاعر على الصدق أبدا لأنّ الكذب خطيئة ضد الشعر لا يمكن اغتفارها أبدا". هكذا يقول ستانلي كونيتز.

إنّ دافعا قويا يسيطر على كل نشاط الشاعر، وذلك الدافع هو الحاجة الماسة العاجلة إلى إيصال ما يعنيه بالنسبة له أن يكون حيا في هذه اللحظة من التاريخ. وهذه هي واحدة من أهم مهام الشعر الكبرى على مر العصور. وبالنسبة لكونيتز فهي إحدى مسؤوليات الشاعر ولا يعتقد " أن من مسؤوليات الشاعر أن يحاول تغيير المناخ الاجتماعي والسياسي في عصره". ويقول "إنّك لا تستطيع أن تجعل ذلك وظيفتك إذا كتبت شعرا لإقناع آخرين بشأن أن يعتقدوا أو لا يعتقدوا أو أن يتصرفوا بهذا الأسلوب أو ذلك. إذ ا كنت راغبا في تغيير معتقداتهم نحو هدف سياسي وتستخدم الشعر كأداة لذلك فإنّ الشعر يستاء من هذا الاستخدام. إنّ ما يحاول الإنسان أن يفعله دائما هو أن ينقل إلى الآخرين شدة وصدق عاطفته وأفكاره. بعضهم سوف يصغي وقد يكون ذلك عوننا لهم في تغيير حياتهم وقلوبهم ولكن الشعر لا يستطيع أن ينصب نفسه مقتدرا لفعل ذلك".

وعن الشعر الأمريكي المعاصر يقول "ستانلي كونيتز": " لا أعتقد أنه كان هناك في أي مجتمع في تاريخ الجنس البشري عدد من الشعراء ذوي المستوى الرفيع يفوق ما لدينا الآن، ولكن المشكلة هي أنّ أكثرهم مشابهُون لبعضهم ولا يملك الواحد منهم صوتا مميزا. إنّه شعر جيل وليس شعر أفراد. وحيث أنّ الشعر يدرس الآن ضمن مناهج الكتابة الإبداعية فإنّه يميل إلى أن يكون مصبوغا بطابع الصناعة وتقل فيه العبقرية الفردية عن أية حقبة سابقة عندما كان الشعراء هم نتاج التعليم الذاتي".

نُشرت أول مجموعة قصائد لكونيتز، "أشياء عقلية" في عام 1930. بينما صدر مجموعته الثانية بعنوان "جواز سفر إلى الحرب"، بعد أربعة عشر عاماً. وكان حال الكتّابين إنهما مرا مرور الكرام دون أن ينتبه إليهما أحد وذلك على الرغم من أنه قد ظهرت فيهما بعض من قصائده الأكثر شهرة. بيد أنه لم تكن ثقة كونيتز في أفضل حالاتها عندما واجه في عام 1959 صعوبة في العثور على ناشر لكتابه الثالث "قصائد مختارة: 1928-1958". وعلى الرغم من هذه التجربة غير المغرية، حصل الكتاب، الذي نشره في نهاية المطاف "ليتل براون"، على جائزة بوليتز للشعر، وهي أرفع جائزة أدبية في الولايات المتحدة الأمريكية.

لن يظهر كتابه الشعري التالي إلى أن يحل العام 1971، ولكن كونيتز ظل مشغولاً خلال الستينيات بتحرير الكتب المرجعية وترجمة الشعراء الروس. وعندما بعد اثني عشر عاماً ظهرت "شجرة الاختبار"، تحول أسلوب كونيتز جذرياً من تأملات فكرية وفلسفية عالية من عمله في وقت سابق إلى سرديات شخصية أكثر عمقا ولكن أكثر انضباطاً أيضاً. وطوال حقبة السبعينات والثمانينات، أصبح كونيتز أحد أكثر الأصوات قيمة وتميزاً في الشعر الأميركي. ومجموعته (المرور من خلال) خطفت في وقت لاحق جائزة الكتاب الوطني للشعر في عام 1995. حصل كونيتز على العديد من الأوسمة الأخرى، بما في ذلك ميدالية الفنون الوطنية، وجائزة بولنغن لإنجاز مدى الحياة في الشعر، وميدالية روبرت فروست، وميدالية الذكرى المئوية لجامعة هارفارد.

أصدر ستانلي كونيتز خلال حياته طائفة من الأعمال الشعرية والمقالات والترجمات خاصة من اللغة الروسية، لكننا سنثبت هنا عناوين أهم مجموعاته الشعرية حيث تتضمن القائمة: الجديدة البرية، المرور من خلال، قصائد في وقت لاحق، ما يلي الأشياء الأخيرة، الحوت ويلفليت، عتبة رهيبية، معطف دون التماس، اختبار شجرة، جواز سفر إلى الحرب، أشياء عقلية.

كما نثبت في آخر مقالنا هذا نص قصيدة شجرة الاختبار بلغتها الأصلية:

*The Testing-Tree - (partial excerpt)*

*A poem by Stanley Kunitz*

*"In a murderous time*

*the heart breaks and breaks*

*and lives by breaking.*

*it is necessary to go*

*through dark and deeper dark*

*and not to turn".*

## تراثنا العربي إسلامي: الحداثة والقطيعة

عندما صدر كتاب الدكتور "محمد عابد الجابري" بعنوان "التراث والحداثة"، عن المركز الثقافي العربي ببيروت عام 1991 فإنه وكعادته، وكما حصل مع كتابه السابق "نحن والتراث" ومشروعه الثلاثي في "نقد العقل العربي" (تكوين العقل العربي 1984، بنية العقل العربي 1986، العقل السياسي العربي 1990) فإنّ هذا الكتاب الجديد لم يمر دونما ضجّة وردود وصدود. وكان أن أجرت مجلة "الطريق الجديد" \* التونسية حوارا موسعا مع الدكتور الجابري بشأن كتاب "التراث والحداثة" موضوع مقالنا، ولأهمية هذا الحوار الفاتحة، رأينا أن نقدّم قراءة في الكتاب سريعة إنمّا مركزة، مسترشدين في ذلك ببعض ممّا قاله د. الجابري في ذلك الحوار.

إلى أي حد يمكن أن يكون التراث ضروريا في حياتنا المعاصرة؟ يشير الدكتور الجابري في معرض بحثه حول هذه النقطة إلى ضرورة التمييز بين موقفين في هذه المسألة، ذلك أنّ حياتنا المعاصرة تصطدم فيها إرادتان:

(1) إرادة الأوروبي، إرادة الآخر الذي يصّر على جعلنا موضوعا له، سياسيا واقتصاديا وثقافيا وعسكريا انطلاقا من تمرّكه على ذاته وتحويله العالم كله إلى محيط خادم له.

(2) إرادتنا نحن في أن نكون أنفسنا وفي أن نبني لأنفسنا مركزية خاصة بنا.

التراث ضروري، تراثنا في الموقفين معا، يقول الجابري، فمن جهة لا يمكن إطلاقا أن نواجه إرادة السيطرة الأوروبية علينا بتراث أوروبا ولا بقيمتها مهما كانت مسميات هذه القيم. وهكذا فلم يكن مصادفة إن احتّمى العرب بتراثهم خلال التحدي الذي واجههم به الاستعمار الأوروبي في القرن الماضي (الأفغاني ومحمد عبدة) ولم يكن مصادفة أنّ الحركات التحرّرية في الوطن

العربي الإسلامي إنما تستعبد الموقف نفسه، موقف مواجهة التحدي الآتي من الآخر الأوروبي، أو ممن ينظر إليهم وكأنهم حلوا محله.

إذا، من هذه الناحية يرى الجابري أنّ العودة إلى التراث في حياة العرب المعاصرة هي جزء من عملية الدفاع عن التراث، وهي عملية مشروعة تشترك فيها جميع شعوب الأرض.

تبقى بعد ذلك مسألة كيفية التعامل مع التراث في هذه العودة إليه وحدود توظيفه وتلك مسألة أخرى.

الموقف الثاني الذي يجعل التراث ضرورة من ضرورات الحياة العربية المعاصرة فيتعلق أساسا بالمواجهة نفسها مع التراث.

إنّ الارتفاع إلى مستوى الحياة المعاصرة في كافة المجالات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية يتطلب من جملة ما يتطلبه إعادة بناء الذات نفسها، وإعادة بناء الذات لا بد أن تنطلق من إعادة بناء التراث، ولا بد من إعادة ترتيب العلاقة بينه كشيء ينتمي إلى الماضي وبين الحياة المعاصرة كشيء ينتمي إلى الحاضر والمستقبل.

الواقع، إنّ عنوان كتاب الجابري لا يسجل بالنسبة له على الأقل مسارا جديدا في التفكير، بل هو يستعيد الإرهاصات الأولى التي دشنت المسار الذي سار عليه، وهذا واضح من بعض النصوص، فالتراث لم يكن من قبل وليس هو الآن من أجل التراث ذاته بل من أجل حداثة نتطلع إليها، حداثة نابعة من صميم حياتنا ومعبرة عن مقومات شخصيتنا.

يتحدث الجابري عن سبيلين لطلب الحداثة:

1) سبيل يبحث عنها أينما كانت دون الانشغال بضرورة غرسها في تربتها وبالتالي الانشغال بتهيئة هذه التربة.

2) وسبيل آخر ينظر إلى الحداثة كنتاج تاريخي والحداثة المعاصرة هي مرحلة من مراحل تاريخ أوروبا وبالتالي فإنّ أي استنبات للحداثة في مكان آخر لا بد أن يقوم على عمليتين متكاملتين هما أولاً فهم الحداثة في إطار تاريخها الخاص أي تاريخها الأوروبي وثانياً البحث في تاريخ وتراث الجهة التي يراد نقلها إليها بهدف تهيئة التربة لها وطبعها بخصوصية هذه الجهة.

إذن، يقول د. محمد عابد الجابري إنّ نقد العقل العربي هو جزء من عملية تهيئة التربة، أمّا نقد العقل الأوروبي من منظور الفكر العربي والثقافة العربية فهو أحد الشروط الضرورية لفهم الحداثة الأوروبية في تاريخيتها وفي نسبيتها أيضاً.

مّا يلاحظه الجابري على الحداثة في الفكر العربي المعاصر أنّها تتخذ أصولاً لها في الحداثة الأوروبية وبالتالي فإنّ الحداثة العربية لا تنتظم انتظاماً نقدياً داخل الثقافة العربية وفي سياقاتها التاريخية. ولكن، عن أية حداثة يتحدث الجابري؟

إنّ الحداثة هي أحداث، والحداثة العربية متعددة. وبالمقابل كيف ينظر إلى حداثة عربية غير متوهمة في العالم العربي؟

فإذا نحن دققنا، والكلام للجابري طبعاً، في كلمة (حداثة) وحقلها الدلالي، فإنّنا سنجدّها تشير إلى حالة معينة خاصة بأوروبا، ذلك لأنّ الحداثة في مدلولها التاريخي هي التنظيم العقلاني للإدارة والاقتصاد والعلاقات السياسية. وقد عبّر "ماكس فيبر" عن الحقل الدلالي للحداثة حينما تساءل لماذا تطورت الأوضاع التي عرفتها أوروبا في القرون الوسطى إلى هذا النوع من التنظيم

العقلاني في الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ولم تتطور الأوضاع في البلاد الأخرى إلى مثل هذه العقلانية في التنظيم؟

من هذه الزاوية تبدو الحداثة كظاهرة خاصة بالتاريخ الأوروبي. وقد انعكس هذا أيضا في التحقيب الذي اعتمده المؤرخون الأوروبيون في القرن الماضي حينما جعلوا تاريخ البشرية مراحل ثلاثة وهي العصور القديمة، العصور الوسطى، الأزمنة الحديثة. وغني عن البيان القول أنّ هذا التنظيم العقلاني للمجتمع، وبكيفية خاصة للإدارة والاقتصاد، لم ينبع في الوطن العربي بفعل تطوره الداخلي وإنما نُقلت إليه بعض عناصره ومظاهره من خلال الاحتكاك بأوروبا.

وإذن، فالحداثة المعاصرة لا نجد مرجعيتها في ماضينا ولا في تراثنا بل هي نتاج أوروبي. وبما أنّ الحضارة المعاصرة قد أخذت تعمّم نموذج الحداثة الأوروبية على جميع مناطق العالم فقد نشأ وضع فريد قوامه ظهور الحاجة إلى الأقطار التي تقع خارج أوروبا وأمريكا الشمالية (التي هي امتداد حضاري لها) إلى الانخراط في هذه الحداثة. ويضيف الدكتور محمد عابد الجابري إلى ذلك قوله أنّه من هنا كانت أوروبا قد دخلت عالم الحداثة عبر القطيعة مع فكر النهضة. فذلك لأنّها قد استوعبت تراثها في مرحلة النهضة استيعابا جعل منه جزءا من الذات ذاتبا فيها غير منفصل عنها. ولكن بالنسبة إلينا وفي إطار هذه السيرورة، فلا تبدو لنا الحداثة على أنّها قطيعة مع تراثنا. ذلك لأنّنا ما زلنا في عملية النهضة التي قوامها الانتظام في التراث من أجل القفز إلى تدشين العمل في بناء تراث جديد سيكون هو الحداثة نفسها.

إنّنا لا نستطيع، والحديث دائما للجابري، أن نتحدث عن شيء اسمه القطيعة مع التراث إلّا بعد أن نحقق نهضة يكون قوامها الانتظام في التراث من أجل تجاوزه. وبما أنّه ليس من الممكن أن نجعل تاريخنا يمرّ عبر المراحل نفسها التي مر فيها تاريخ أوروبا على التتابع، فإنّه من المطلوب، وهذا قدرنا

كعرب ومسلمين، القيام بالنهضة والحداثة والتحديث في إطار عملية واحدة  
شاملة ومتكاملة.

-----

\* الطريق الجديد هي المجلة التي أصدرها الشيوعيون التونسيون بعد السماح لهم بالعودة  
إلى النشاط في تموز 1981 ثم أصبحت لسان حال حركة التجديد وهي التسمية  
الجديدة التي اتخذها الحزب الشيوعي التونسي منذ نيسان 1993. والعدد المشار اليه  
من المجلة كان صدر في أكتوبر من العام 1998.

# أنور براهم: ذلك الجازمان المذهل المنحكم في الصمت

(أهدي هذه الكتابة التذكارية إلى السيد "غوست"، قطي الأسود الجميل) ...

عُرفَ الفنان وعازف العود أنور براهم بأنه أوّل من اعتلى المسارح بمفرده أمام الجمهور في تونس، وذلك في مستهل سنوات الثمانينات من القرن الماضي، في وسط تطغى عليه بل وتكتسحه الأغنية الخفيفة الإيقاعية، وكان زاده في ذلك عوده، عازفا مؤلفاته غير المغناة، مبرهنا بذلك على الطابع التجديدي والإبداعي لموسيقاه. ولم يكن هذا يعني عدم إلمامه ببقية الأنماط الموسيقية، فهذا الفنان القدير له معرفة معمّقة بمجمل الرّصيد الثري للموسيقى الكلاسيكية العربية. وفي الحقيقة فإن شهرته في الأوساط الجماهيرية في تونس إنما قامت على ألحان غنائية ذات طابع تونسي بحت، بأصوات مطربين تونسيين لعل أشهرهم الفنان الكبير لطفي بوشناق، ضمن مشروع فني عرف حينها باسم "النوارة العاشقة" حيث ما زال الجمهور إلى حد الآن يطلب في كل حفل يقيمه بوشناق أغنية "ريتك ما نعرف وين" من ألحان أنور براهم وكلمات الشاعر علي اللواتي. وهو أيضا مؤلّف للعديد من الأعمال الموسيقية التي وضعت وكتبت خصيصا للسينما التونسية ولأفلام مثل "عصفور السطح" لفريد بوغدير، و"صفائح من ذهب" للنوري بوزيد، و"صمت القصور" لمفيدة التلاتلي، وغيرها.

ولد أنور براهيم في 20 أكتوبر عام 1957 في حي "الحلفاوين" صميم قلب تونس العاصمة القديمة. توالى إبداعات هذا الفنان وتالت حفلاته الناجحة التي سرعان ما بدأت تحقق له شيئا فشيئا نجاحا واهتماما عالميا متزايدا على غرار: "لقاء 85" والذي نال عنه الجائزة الوطنية الكبرى للموسيقى، إضافة إلى "التّورة العاشقة" و"رباب". وفي عام 1990 كان لقاءه بمانفريد أيشر، المنتج ومؤسس شركة التسجيلات الموسيقية المرموقة EMC-Records والذي اقترح عليه تسجيل ألبومه الموسيقي الأوّل بعنوان "برزخ" وكان هذا العمل بداية تعاون مثمر ولقاء خصب للغاية بينهما. وفي غضون عشر سنوات ومن خلال عدد من الأسطوانات المبتكرة والرّاقية والمفعمة بالحياة والدّيمومة تمكّن أنور براهيم من فرض لون موسيقاه وطابعه الفنّي الخاص على الساحة الموسيقية العالمية، كأحد المؤلفين القلائل والموسيقين المبدعين القادرين على إثيان موسيقى، هي في الوقت ذاته متجذرة وراسخة في ثقافة عريقة تتميز بشدّة تماسكها وتعقيدها النغمي، ومتفاعلة مع روح العصر وبعدها الكوني وامتلائها بالنفس الرّوحاني والوجداني. كما كان أنور براهيم في ذلك الوقت من الموسيقيين والملحنين العرب الأوائل والقلائل الذين بادروا بالجمع في أعمالهم وحفلاتهم بين موسيقيين قادمين من آفاق ثقافية مختلفة وسجلاّت موسيقية متنوّعة مثل الجاز والموسيقى الهندية والموسيقى الإيرانية والتركيّة وغيرها، إذ نراه وهو يحيط نفسه في مختلف أعماله بموسيقين من أنماط موسيقية مختلفة وثقافات متنوّعة مثل برباروس أيزكوزي ويان غاربراك وديف هولاند وجون سورمان وريتشارد غاليلانو إلى جانب عازف النقرات التونسي الأسعد حسني.

أصدر أنور براهيم سبعة ألبومات موسيقية لاقت كلها الإعجاب والتنويه والتقدير من الجمهور والنقاد والمختصين، منها: "حكاية حب لا يصدّق" .. "مدار"، "خُمْسة"، "ثمار" [الذي تمّ اختياره كأفضل أسطوانة للعام زمن صدوره من قبل المجلة التي تصدرها هيئة الإذاعة البريطانية] كما جاء ألبومه

"مقهى استراكان (استراكان كافيه) في صدارة المبيعات بألمانيا في صنف الجاز سنة 2000 وقد عاود الكرة مع ألبوم "خطوات القط الأسود" وحصد الجائزة نفسها سنة 2002. وكان آخرها هو ألبوم المقام الأزرق أو مقامات زرقاء أو غامقة الذي صدر عام 2017 ولاقى رواجاً منقطع النظير.

وفيما يلي ثبت مدقق في أعمال أنور براهيم الموسيقية بحسب سنوات صدورهما والمشاركين معه في تنفيذها:

1991

Barzakh

with Lassad Hosni and Bechir Selmi

1992

Conte de l'Incredible Amour

with Barbaros Erköse

1994

The Silences of the Palace

with Sonia Laraisi

1995

Khomsa

with Richard Galliano, Bechir Selmi and François

Couturier

1998

Thimar

with John Surman and Dave Holland

2000

Astrakan Café

as Anouar Brahem Trio

with Barbaros Erköse and Lassad Hosni

2002

Le Pas du Chat Noir

with François Couturier and Jean-Louis Matinier

2006

Le Voyage de Sahar

with François Couturier and Jean-Louis Matinier

2009

The Astounding Eyes of Rita

with Klaus Gesing, Björn Meyer and Khaled Yassine

2014

Souvenance

with Francois Couturier, Klaus Gesing and Björn

Meyer

2017

Blue Maqams

with Jack DeJohnette, Dave Holland and Django

Bates

ولقد تسنت لي عام 2003 الفرصة العظيمة لحضور حفل كامل للفنان التونسي العالمي أنور براهيم ومن ثم اللقاء به والحديث الخاطف معه بعد انتهاء العرض مما شكل حواراً لي وقتها الجزء الهام من هذا المقال، وذلك على مسرح "الأكروبوليوم" المقام في فناء كنيسة عريقة جداً تنتصب على تلة شامخة في مواجهة البحر الأبيض المتوسط، بضاحية قرطاج شمالي العاصمة التونسية، حيث أحيا الفنان التونسي وعازف العود الأكثر شهرة ونفوذاً على مستوى العالم، وبدعم من المعهد الفرنسي للتعاون، حفلاً موسيقياً جاء تحت عنوان "خطوات القط الأسود"، بمشاركة فرانسوا كوتيرييه على آلة البيانو، وجان لويس ماتينييه على آلة الأكورديون، وتضمن الحفل إحدى عشرة

قطعة موسيقية تمثل كامل محتويات ألبومه الصادر حديثاً حينها وهي: خطوات القط الأسود - من صميم قلبك - ليلى في بلاد الكاروسيل [مدينة الألعاب] - نزهة في ناغبور - زقاق الانطلاق - نقطة زرقاء - في مكان آخر - أنت من يدري - جناحا البراق - الشجرة النّاظرة - جنّ الليل.

تناهى إلينا تلك الأمسية القرطاجنية، ونحن نمضي من قطعة موسيقية إلى أخرى، مع أنور براهيم ورفيقه، في حفل خطوات القط الأسود، إننا أمام عمل يقوده عازف عود شهير قام مجده على آتته الشرقية البسيطة تلك، ولكنه في الوقت نفسه يثير استغرابنا أمام سماحه للبيانو ومن ثم للأكورديون بأن يأخذا كل تلك المساحة الزمنية من العرض، وأيضاً، وعلى وجه الخصوص، مسافة نفسية وإيقاعية، تفرضها علينا حقيقة انه هو نفسه المؤلف والموزع والعازف، فلم لا يكون سيد العرض بأكمله..

ربما نجد الجواب في الذي قاله أنور براهيم عن عمله الأخير هذا. إذ يؤكد بصريح العبارة على أن من ملمس البيانو انبثقت هذه الموسيقى، ومن تأثير تلك العاطفة الجياشة التي سميت هذا اللقاء الجديد مع الآلة، وذلك الجهد الذي أعقب تسجيل ألبوم "ثمار". "فقد تركت على جنب آلة العود لشهور وهو أمر لم يسبق أن حدث لي قطّ.." يقول أنور براهيم.

لقد صار الأمر وكأن الموسيقى كانت تنبثق من هذه الهدأة وذلك التوقف المؤقت. وكأنّها أمست التعبير ذاته عن هذا الفراغ الذي حدث.. كانت تسترجع وتستعيد ما فاتّها زمن الاستراحة. "لم أنطلق في البدء وفكرة التأليف والكتابة للبيانو تخامري وتتابني.. لقد استعضت فقط عن العود بالبيانو.. وفي الواقع لقد جعلت من البيانو آلةً للتأليف والكتابة الموسيقية.. مع الإشارة إلى أنه كان لي دوما بيانو في محترفي الخاص.. " هكذا يكمل براهيم حديثه عن أسرار العمل الموسيقي الجديد.

وفيدنا أنور براهيم حول هذه المسألة قائلاً انه لم يكن هناك مجال للعود إلاّ فيما بعد.. فقد بدأ يأخذ دوره رويدا رويدا في خفر وحياء أولاً، ثم استرجع مكانته ضمن التلاحين والقطع.. ولكن وعلى عكس ذلك فإنّ فكرة إدماج آلة الأكورديون في هذا العمل استغرقت وقتنا طويلاً حتى تفرض نفسها.. والآن يمكنني القول، ودائماً مع أنور براهيم، بأن توظيف آلة الأكورديون كان مسألة بديهية فهي بمثابة الشدو الداخلي والباطني لهذه الموسيقى..

فرنسوا العازف على آلة البيانو، وجان لويس على آلة الأكورديون، انتزعا مرارا تصنيف الجمهور المخمور ليلتها بالصمت كما بالشدو. ففي أداء هذين العازفين البارعين هناك انتباه شديد وإحساس مرهف للغاية وفطنة بالغة في احترام أدق تفاصيل النغم وتدرجات الإيقاع الموسيقي، ولذلك التوازن السلس بين التوتّرات وتسارع نسق الإيقاع الداخلي وسرعته، هذه السرعة التي يقول عنها أنور براهيم بكلمات شعرية بحتة، إنها أهمته "من تمايل أفنان شجرة كنت أتطلع إليها كلّ حين وأنظر إليها من خلال نافذتي، يهددها نسيم رخو، وروح عليل".

يخلق أنور براهيم في عمله هذا، كما في عمله السابقين، "ثمار" و"بربخ" جواً موسيقياً جديداً، مُستخدماً كل الوسائل المتاحة أمام الموسيقار من تلحين وتوزيع وعزف. وإن كان أنور براهيم يوظف في عمله الموسيقي مميزات غريبة عن الفكر الموسيقي العربي، شأنه شأن الكثير من الموسيقيين العرب المعاصرين، فهو ينجح في الحفاظ على هوية خاصة وخطاب شخصي متميز يتمثل أيما تمثيل في الإرتجال الموزونة، أي التي يُؤدى بميكانيكية إيقاعية مشتقة عن ميزان معين، وكذلك في استخدامه في عزفه وبكل مهارة، تكنيك "الريشة المقلوبة" كما هو متبع اليوم عند كل عازفي العود المحترفين، ويستخلص من العود صوتاً مميزاً، هادئاً ومنظوياً، ويكون وقع الريشة على الأوتار وقعاً خفيفاً جداً، حيث أثار المدرسة البغدادية [منذ الشيخ محيي الدين حيدر] في

تقنيات العزف على العود هي التي تفرق الآن بين عازف عود جدير بالاستماع وبين مجرد عازف عود.

يضع أنور براهم ألحانه في سلام موسيقية تبعد بمفهومها عن "المقام" في الموسيقى العربية، أي أنه يتعد عن التعامل بالمنطق الموسيقي العربي الكلاسيكي. ويقول الأستاذ الناقد الكبير حبيب شحادة إن اللحن الذي يصوغه أنور براهم لا يخضع لهذه المعايير المتبعة في الموسيقى العربية، سواءً كان ذلك في الألحان الثابتة أو في الإرتجالات على آلة العود. ويمضي ناقدنا قائلاً انه إذا نظرنا إلى ألحان أنور براهم حسب المعايير الفنية الغربية البعيدة عن المقامات فستواجهنا مشكلة أخرى، إذ يتعامل أنور في ألحانه مع السلم الأساسي فقط ولا ينتقل من سلم إلى آخر، ويكاد لا يخطو بلحنه الموضوع بعيداً عن نغمات السلم الأساسي، فبذلك يعتبره سلماً أحادي البعد، لعل ذلك بسبب الجو الموسيقي الخاص الذي يريده من مقطوعته الموسيقية، والذي يقوده إلى صياغة ألحانه من سلم المينور وليس من مقام النهاوند المقابل له في الموسيقى العربية، أو من سلم الماجور وليس في مقام العجم المقابل له في الموسيقى العربية.

في مناسبة سابقة، ذكر أنور براهم وهو الفنان المثقف الواسع الاطلاع شيئاً عن المقارنة بين الموسيقى الشعبية الشرقية والموسيقى الأوروبية نجد صداها في مجمل أعماله التأليفية. فقد قال في سياق تبريره لعدم استخدامه لما يسمى بربع الصوت أو [الربع تون] انه من الواضح أن الموسيقى الشعبية في المغرب العربي تأثرت تأثراً كبيراً بالمستعمر الأوروبي، وكذلك فإن الموسيقى الشعبية لم يتسع فيها استخدام أرباع الصوت"، وهكذا تخلو ألحان أنور تماماً من أرباع الدرجات، فكل المقطوعات الموسيقية وضعت في سلام مبنية من أنصاف الدرجات ومضاعفاتها، ذلك يقرب ويبين تأثير الموسيقى الغربية على الملحن (لأن الموسيقى الغربية الأوروبية أيضاً لا تحتوي على أرباع الدرجات التي تخص وتميز الموسيقى الشرقية عبر الأجيال)، مما حدا بالنقاد إلى وصف هذا

المشروع بأنه يقترب كثيرا من إبداعات عباقرة الموسيقى وفيه الكثير من براعة كلود دوبوسيه وموريس رافال وايريك ساتي..

ومنذ صدور اسطوانة "خطوات القط الأسود" في سنة 2002 عن دار "إي أم سي" للتسجيلات" لاقت العروض العديدة لحفلات "خطوات القط الأسود" نجاحا كبيرا لدى الجمهور واستحسانا باهرا لدى النقاد والمختصين في الموسيقى.. ففي فرنسا مثلا حظيت الأسطوانة بدعاية كبرى على أعمدة الصّفحة الأولى لصحيفة "اللوموند" اليومية الواسعة الانتشار.. كما خصّصت بحملة إخبارية هامة على مختلف القنوات التلفزيونية الكبرى.. وظل الألبوم في صدارة المبيعات لعدّة أسابيع متتالية.. ولاقى بالولايات المتحدة اهتماما إعلاميا واسع النطاق حيث احتفت به "نيويورك تايمز" وخصّصت له صفحة كاملة وظل يحتلّ المرتبة الثانية في قائمة مبيعات الأسطوانات على موقع الإنترنت الشهير (أمازون) في صنف الجاز بعد أسطوانة الفنّانة نورا جونز.

إذن، ليس كثيرا في حق الفنان التونسي أنور براهم أن يصفه أحد كبار نقاد الموسيقى في العالم بأنه ذلك الـ "جازمان" المذهل الذي لا يتردد عن إمتاعنا كل لحظة بموسيقى تجعل العالم بشرقه وغربه لُحمةً واحدةً.

## الكتابة بريشة الناريخ

"لا توجد سوى معجزة واحدة: الإنسان يتكلم". (زاهر الجيزاني)..

إذا انطلقنا من "جان بول سارتر" فإنّ إدخال الحقيقة المطلقة في أي عمل فني لا يمكن أن يأتي إلاّ عن طريق خطأ تقني. والشاعر وهو يتفادى أخطاءه التقنية بهذا الشكل فإنّما هو يخطو بثبات نحو "النسبوية" ليدخل في باحة التاريخ موجها الفعل الشعري إلى آماذ أخرى قد لا تكون هي نفسها المعني بها الشاعر، فصوته مفرد، ولا أصوات له كثيرة ليتغنى بها رغم أنّه ما زال يستعمل ضمير المتكلم مضافا إليه زمن الفعل المضارع، لكن الشخص وحده لا يتكلم بل هو يتحدث إلى غيره بالضرورة وهذا يستدعي اثنين على الأقل، حسب ما نتعلمه من ميخائيل باختين.

وتتوصل قصيدة "شاحنة البطيخ" للشاعر العراقي زاهر الجيزاني وهي واحدة من أعظم النصوص الشعرية العراقية الجديدة، إلى أنّ كل فكرة هي فكرة فرد ما، وهي تتحدد بالنسبة للصوت الذي يحملها، وللأفق الذي تستهدفه. وبدلا من المطلق هناك تعددية في وجهات النظر، وجهة نظر المراجع، وجهة نظر الشاعر المتماهي بها، وهي لا تعرف امتيازات ولا ترانبية، لذا سيلجأ الشاعر إلى نصوص الأخر، المتحاور معه، ويتبنى فكرة مفادها استحالة الإضطلاع بحقيقة مطلقة في عالمنا المعاصر، وإنّه ينبغي الاكتفاء بالاستشهاد عوضا عن التكلم بالاسم الشخصي.

"يوحنا الدمشقي قال

رأس افروديت فيه حساب عدد ساعات النكاح،

## وساعات الترتيل

لذلك وضع في مكعب ليضبط المجرى كي لا تختلط الساعات" ..

هكذا يضعنا نص "شاحنة البطح" أمام واقعة مروعة. إنّ التخلي عن المطلق هو ميزة مؤسفة للمجتمع الحديث. لم يعد أحد يجرؤ على قول أي شيء باقتناع، ولكي يخفي المرء ريباته وشكوكه فإنه يلجأ إلى درجات مختلفة من الاستشهاد والافتباس. إنّ زاهر الجزائري لم يعد يتكلم إلاّ بين قوسين. هذا شائع منذ "ت. س. اليوت" لكن القصيدة لا تشي بتأثر من هذا القبيل، فالمرجعية هنا ليست نصوصية أدبية أو تناصية كما عند جيرار جينيت، بل هي مرجعية تاريخانية لها ثقل المخطوط ورقابة النسبوي، وهي لا تفضي إلاّ إلى مزيد من "التحاور" بالمعنى الذي سيبیح للقصيدة أن تجرّ وراءها أحمالا وتقاطعات لا تسرها من أجل كسر شوكة الغنائي فقط. هي حرب ضد الغنائية المقيتة. وما الذي سنحصل عليه في النتيجة؟ لا شك، ويا للمفاقة، فإننا سنحصل على المزيد من العواطف.

إنّ ما يبدو له الآن أكثر أهمية بكثير، هو كل الصلات التي تنسج ما بين الأدب والثقافة بوصفها وحدة متميزة من خطابات عصر معين. ومن هنا اهتمام "زاهر الجزائري" بما يمكن لي أن أسميه "الأنواع البدائية"، أي: أشكال المحادثة، خطاب العامة، التبادلات المنتظمة إلى هذا الحد أو ذاك في الكلام اليومي.. فالقصيدة هي قبل أي شيء دراسة وافية في علم تعدّد الأصوات، في البوليفوني (باختين مرة أخرى) أي أنّها علم مغايرة. ولم تعد بعد كل ذلك مسألة "المعمارية" مطروحة. إنّ موضوع "الجزائري" موضوع آخر: وضع الخطابات بالنسبة للمتحوّرين الحاضرين أو الغائبين وكأنّه يعمل على /مناجاة/ حوار/ اقتباس/ محاكاة/ زخرفة/ مجادلة/، وترتبط هذه الميزات النصية مباشرة بتصور ما عن العالم المعاصر المعاش. إلاّ أنّها لا تستنفذ فيه لأنّ الوعي القادم للفكر البسيط يستحوذ عليها ويكتشف فيها معان جديدة. إنّ

موضوع الشاعر هو فعلا "العبور النصوصي" ليس بشكل طرائق شكلانية بل كاتتماء إلى تاريخ وثقافة محددتين.

وإذا كان "الجيزاني" نفسه يقرّ بأنّ الشعراء لا يحاكون الطبيعة بل يقلدون بعضهم، وأنّ الشعر لا يمكن إنتاجه إلاّ انطلاقاً من قصائد أخرى [فكل نصية هي تداخل نصي يعني كل نص هو متناس] فإنّ عليه أن يقرّ أيضاً مقولة "نورثروب فراي" في أنّ الاختلاف الحقيقي بين الشاعر المجيد والشاعر المقلّد يكمن فقط في كون الأول هو أعمق تقليداً.

"كانت بغداد في 1919 كلها مطلة على نهر دجلة

مفتوحة لعربات البطيخ، مفتوحة للأكلاك النهريّة

يبدأ مساؤها بشمعدان مضاء في صالة لامعة

وسيدة الصالة تعزف مقطوعة لشوبان" ..

لقد بات من المرجح أنّ الطبيعة كموضوع وكأساس للمقارنة وكمقياس تصحيحي، لن تكون على مدى طويل ذات دور في فن الغد، وستساعد وسائل الاتصال الضخمة المحيطة بالعالم كله عملية انفتاح الثقافات على بعضها البعض وتمازجها وقد يكون من حظ الشعراء بعد غد أن تمرّ بهم الخبرة النادرة المتمثلة في ظهور ربيع لغوي جديد. لكن هل يكون في مقدور اللغة الجديدة أن تخلص شاعر المستقبل من قوانين عصره؟ من جهة أخرى، كم سيحاول الشاعر التخلص من قوة القانون؟

ربما كان بالإمكان الإشارة إلى ما يحصل في القصيدة كطريقة على مستوى اللغة للانفلات من السيطرة العميقة لريشة التاريخ فهناك محاولة أولاً لإيضاح ومن ثمّ لتكيب عدد من المتقابلات الوظيفية، التاريخ/ المحكي، الحرية/ الحكم، الفرد/ الآخر، الجمال/ السرد. ومع ذلك فالجيزاني لا يطمح إلى

كتابة ناجزة، قطعية، وحيدة، وإتّما بالأحرى إلى الاعتراف بمسافة محدودة لكل من الاتجاهات الشعرية المتمثلة على الخارطة والمرتبطة بوجهات نظر غيرية. وتبدو طريقته هذه مدعمة ببعض الخيارات الفلسفية التي لا أحد يدري مقدار الزعم في أن يكون لها دور في شعر الغد.

-----

ملاحظة: هذه حاشية قرائية على نص زاهر الجزائري "شاحنة البطيخ" من مجموعته الشعرية "الأب في مسائه الشخصي". تجدون القصيدة مثبتة بنصها الكامل في آخر هذا المقال. وزاهر الجزائري المولود ببغداد عام 1949 هو أحد أبرز شعراء جيل السبعينات العراقيّ إلى جانب خزعل الماجدي واعد عبد القادر وكمال سبتي وسلام كاظم وشاكر لعبي وهاشم شفيق. وهو من بين الشعراء الذين أثروا تأثيراً كبيراً على المشهد الشعريّ برمته وتحديداً بعد تحوله إلى قصيدة النثر في الثمانينات من القرن الماضي. يقيم في فرجينيا بالولايات المتحدة الأمريكية وصدر له في الشعر: تعالي نذهب إلى البرية 1978 ببغداد، من أجل توضيح التباس القصد 1980 ببغداد، الأب في مسائه الشخصي 1989 ببغداد في طبعة أولى، وطبعة ثانية عن وزارة الثقافة المصرية 2009. كتاب الضوء، المجموعة الشعرية الكاملة 1997 عن وزارة الثقافة السورية.

-----

القصيدة/

شاحنة البطيخ\*

زاهر الجزائري (شاعر من العراق يقيم في الولايات المتحدة الأمريكية)

لا توجد سوى معجزة واحدة: الإنسان يتكلم.

أفتح الباب متجمعا وراء ذاتي

لحظات ثم أتهار كما ينهار سد ضخم

شفتها الغليظتان

مصبوغتان بقشرة الجوز

نشيج الفقدان في العيون

التصنع في الجلوس والوقوف

مولع بالتصنع  
 حتى الغبار المنتشر يتصنع هذا الانتشار  
 الغبار؟  
 غبار المدينة- الغبار المرتفع فوق البيوت يرى غسل المرأة ودموعها  
 ويتمنى أن يصل (إمعانا في التشفي)  
 الغبار؟

الغبار صورة على الحائط  
 نشارة أحزاننا التي تطفو على ماء الساقية  
 الروح المقتولة الغارقة في ماء العيون  
 الروح التي تنسى تفاصيل موتها  
 الغضب والصمت يتألفان ويختفيان ولا خارطة على جدار الأحزان غير خارطة العقرب  
 على الورق أرسم بنطاله  
 أرسم عطسته  
 أرسم وجومه  
 أرسم ألغازه  
 (كأني اخترعت منطاد الهواء)..  
 هكذا حلمت

هذه هي بداية اللعبة  
 أنصبه ملكا وأخاطبه في المقهى:  
 يا صاحب السموم - عفواً أضع تاجاً على رأسه  
 وأمام الأشياء  
 أمام بقال نائم  
 أخاطبه ابني الحبيب  
 أيها المائل على رصيف الشارع  
 إلى متى تتعثر بحراشف يديك؟  
 رأينا عمود المطر في الشتاء  
 رأينا ورقة دفلى تصنع نفسها في المساء  
 رأينا ربطة سوداء...  
 لماذا حزننا معلن وأناقته غامضة؟

الهواء بيننا  
 ثم نسينا الهواء بيننا  
 وسألتني عن موشور الضوء  
 الذي ينقل حديثنا  
 اليد ترتجل الكلام أيضا...  
 أيضا الماء يحزن  
 وهو يسمع حنين النساء  
 الصمت حزن..  
 أيضا الحزن ينتشر  
 على الصمت  
 كما تنتشر بقعة الحبر على ورق ناشف  
 هذا استنتاج  
 هذه خيرة التربية  
 هذه مهارة الهديان في الكتب نقرأ الكركدن  
 نقرؤه فيشفق علينا  
 لو موشور الضوء ينقل حديثنا  
 أسمعني؟ أنا ممتلىء بالإصغاء وهذه إبرتي العائلية أغرزها  
 في الصلابة القديمة في تكرار قصص الظهيرة في مراقبة الدخان  
 المتصاعد من سواد العيون  
 في باص مزدحم تنتشر روائح النساء  
 تنبه العضو الخامل تنبه اليد وتنبه الشاب إلى المعجزة  
 وحيداً في تجويف الصمت أجلس على مصطبة أنتظر الباص  
 (لو أجد عبارة أكثر تهذيباً) في كراج الميدان شيء آخر  
 العين تأخذ وظيفة الكلام  
 ثم يتأمل الفروقات التي تضيق، تضيق الفروقات في المرأة الصغيرة  
 في آخر الغرفة، حاولت أن أصل إلى معجزتك  
 كيف أنه أملك القديم؟  
 هذا يوم العاطفة يوم صورتها الفوتوغرافية...  
 يوم

أملاحها يوم الوسوسة  
 المرأة الصغيرة في آخر الغرفة  
 تعكس الفراغ العالق  
 الضجر في شفتين غليظتين  
 مصبوغتين بقشرة الجوز،  
 المرأة الصغيرة تنصت على النواح الخافت في المكروفونات السود  
 المرأة الصغيرة تمد رأسها تحت الأسرة ترى الزجاجات الفارغة،  
 ترى الأمشاط القديمة، ترى الرضاعات المتعفنة، ترى الأوراق الملطخة  
 بالأحبار والغبار، الغبار يرتفع فوق البيوت، يرى غسيل المرأة ودموعها  
 هذه اللغّة في ذروة أخطائها، هذه اللغّة في ذروتها  
 وفي النهار قبل أن نصل إلى الباب إلى جانب أنابيب الماء العارية  
 حفرة يختبئ فيها قنّيس مريض بأظفاره وأسنانه الحادة  
 تذكرت القائمة التي وضعها الريانيون  
 حول تصنيف الحيوانات  
 حول أكل اللحوم  
 عالم شاسع بلا أيّة وحدة مندرج إلى الأعماق  
 لكن المعنى واحد  
 كل هذا التنوع يصدر من الواحد، كل هذا الخوف والفرع  
 كل تلك الرهبة والاضطراب والشك والريبة تصدر عن معنى واحد  
 عالم شاسع كأنه بلا أيّ وحدة.  
 في المرأة الصغيرة رأيت نصل السكين وقد أدار ظهره لنا لا يريد أن يقتل  
 رأيت زجاجة العين، تكشف عن ممرٍ سرّيٍّ للرب  
 رأيت رغيف خبز مطويا  
 قبل أن نصل الباب فيه تمساح ميّت  
 وفسرت العلامة  
 الجنون آت...  
 قبل النوم سألتني عن الوجدان  
 وعن مكوناته، خليط من لعاب القمر والشمس،  
 عن معدنين ساطعين في الكتب وأصوات القراء

يوحناَ الدمشقي قال رأس افروديت فيه حساب عدد ساعات النكاح، وساعات الترتيل  
 لذلك وضع في مكعب ليضبط المجرى كي لا تختلط الساعات  
 الليل والنهار هما الكتاب وشرحه  
 لهما أعجوبة ورقة البرقوق  
 المرسوم عليها يوم القيامة  
 التفاصيل كلها  
 على ورقة البرقوق  
 الكلام  
 كله في فم الحجر  
 الوجدان كله في القمر  
 أحداث غامضة... هي قالت كلما هيأت طبيخ المساء  
 بسبب الأخطاء قلت، بعد أن نهتها إلى الصفرة الممزوجة بالشبق  
 الشبق بلون قشرة الجوز  
 الشبق الذي يغطي شفيتها والصفرة تغطي يديها ووجهها  
 وحين يعود إلى البيت، يعود صورة معلقة على الحائط  
 الصورة تنبهي إلى ذكرى محايدة أو إلى ذكرى قاهرة  
 الحياة رائحة قوية، تنبعث من فوهة رضاعة منسية  
 تحت السرير  
 المرأة الصغيرة تكشف أحداث غامضة  
 نسيج السجاد أو نسيج الجلد كلاهما بقعتهما الدموع  
 وضحكات لا مصدر لها  
 لب صمون ملقى في الصحون، سكاثر مطفأة، روائح مكياج  
 فيلم مصري في التلفزيون، شاي،  
 اللغة كلها سؤال واحد  
 كيف حدث ذلك؟  
 ربما بسبب نزوحنا المبكر من القرى  
 ربما التحريف الدائم للوقائع،  
 ربما المدينة (كانت بغداد في 1919 كلها مطلة على نهر دجلة  
 مفتوحة لعربات البطيخ، مفتوحة للأكلاك النهريّة)

يبدأ مساؤها بشمعدان مضاء في صالة لامعة وسيدة الصالة تعزف  
 مقطوعة شوبان - فالس الربيع -  
 أحد الملاكين من أبناء النقيب أو السعدون يرفع كأس البراندي  
 في صحّة النهرين وقرب الشارع أرمني يبيع البُنّ،  
 ومسجد في السوق يوفر للصاغة والحرفيين الماء والحمام  
 ثم مقهى ينتظر الجالسون فيه وظائفهم الرفيعة من خلال كلاب الصيد  
 أو سلال التين أو الوشاية.  
 كان يعيش في خوفه في الخوف الذي أوحى به للغير  
 هذا المساء اعترفنا جميعا ثم ضحكنا من اعترافنا  
 وتركناها تنتظر قرب السَلَم، هل تشعرين بالسواد  
 بالظلال المهشم نصفها  
 بالأبدية المسخّرة ضدنا  
 مثل كلب الصيد  
 شاهدت في مرآتي الصغيرة - كيف هوت ذاتي  
 كيف انهار سدّ ضخم  
 أخذوا معهم مهارة الهديان  
 وتركوا لنا الشاي والبسكويت  
 الشاي والبيض صدّقيني هذه هي الأبدية  
 تجلس في الصباح والمساء تحت أقدامنا وتراقبنا مثل كلب  
 عاداتنا  
 منذ سنين طويلة حاولت أن أنقض رأبها  
 وحين نبهتها إلى بياض عنقها  
 إلى الصفرة الممزوجة بالشبق  
 في يديها ووجهها نبهتها إلى جمالها إلى الأرض المغسولة بالدموع  
 من غبار يرتفع فوق البيوت - يرى غسيل المرأة ودموعها  
 ضحكت واعترفت بفوات الأوان  
 أحالت انشغالها إلى أحداث غامضة  
 الواحد الميّت الملفوف في كتان أحمر  
 يظهر في صورة فرجال مخيف

الفروقات تضيق

في المرأة الصغيرة رأيت حقّارا بسرّوال أوروبي

قال

الهند والصين نموذجان انثروبولوجيان

الفكرة فيها احتقار رواقى

أنت قلت

هم قالوا

لا نظام المطر ولا نظام الري

المشكلة هنا في المرأة الصغيرة التي ترينا أننا طريفة لماض لا يرحم

لو هناك من يقول لنا ليس هناك شيء صحيح

وليس هناك شيء خطأ (وفق التلاعب الماكر بزوايا النظر) مثل

الأنا التي أحبها مونتاني وكرهها باسكال \*

الحب والكراهية يتناوبان على مصدر واحد

لو أن لي فهرسا يحددني بالضبط لتجنبنت الكارثة العمياء

وراء ذاتي - أتجمع - أفتح الباب ثم أنهار

ذكرى قاهرة أو محايدة.. هل الذكرى محايدة؟

أصعد الدرجات القليلة إلى محطة كوتن بروك

أين سأذهب هذه الليلة؟ ثلج يغطي الشوارع ونوافذ البيوت مضاءة

من هنا لا

ربما من هناك

على اليمين البار المعتم يتأرجح على بابه الأسود

مصباح أخضر اللون

\* ALT-LAMP

موسيقى تجيء من الداخل تدفعها مفرغة الهواء مع روائح النبيذ والدخان والقهقهات

ورائحة مكياج محمّرة

عطور متعفنة

أدخل أم أقف هنا في زقاق أسود طويل؟

الهواء متجمد

الأرزقة عاطلة

ولا مشاهد أصلية سوى  
 الفانوس الأخضر المعلق على باب البار  
 سوى الروائح المتنوعة في زقاق  
 كأنه سجل يومي  
 للدخان والروائح والناس والأسفلت  
 كنت في العشرينات عندما وصلت مدينة فيينا مع ثلاثة أحداث مهمة حدثت في  
 الأيام الأولى من وصولي  
 1 حرب 6 أكتوبر 1973 بين مصر وإسرائيل  
 2 وموجة حركة الهبيز آلاف من الشباب والشبان تدفقوا من أمريكا وأستراليا وأوروبا  
 في طريقهم إلى أمستردام يحملون فراش نومهم على ظهورهم رأيت المئات منهم أثناء  
 وصولي تجمعوا في الحدائق العامة وحول تمثال موزارت وداود ومدارج الجامعة والأوبرا  
 3 ثم صدمتي الشخصية عند مشاهدتي بلدا أوريبا  
 النظافة - النظام - العمران - الحياة المبتسمة في وجوه المارة)  
 وجهي نقالة تتغير بأبدي المارة والزقاق الأسود ينتهي إلى البحر...  
 أقنتع بالهباء حاولت في جلسة مزاح ولم أصل  
 ليس هناك قمر منير ولا رمل ليست هناك خرائط للعقرب تكشف عن إبرة سامة  
 أخرى  
 ولا نعرف شيئا عن الإبريق والأباريق والخور والولدان والاستبرق  
 نعرف أن الحور موجود في عيون الأيل وللأيل قرنان مقوستان تشبهان تقويسة الهلال  
 ولا نعرف عندما نعبث بالهلال، نحذف منه الهاء فيعود أيل مرة أخرى أو نقطعه نصفين  
 فيصبح (إله-لال) نحن في جلسة مزاح، نحاول أن نصل ولا نستطيع  
 وشيئا فشيئا اكتشفت لعبة الرجل الذي نسي شيئا منه في الباص  
 الرجل المدمن على استخراج الصمغ خفية  
 رجل الصمغ الجالس في كل الباصات الحمر  
 عالم شاسع كأنه بلا أية وحدة  
 أنا وأنت نلعب بالأقوال المأثورة بالتلميحات بالقصص الداكنة  
 داكنة مثل ربطة سوداء مثل ثوب أسود مثل لافتة سوداء مثل قدور الطبخ السود مثل  
 أصوات النساء المبحوحة.  
 هل أدخل؟ لقد تعبث

(هل في الكأس شيء أناله  
 فإني أغني منذ حين وتشرب)  
 اجتزت وارتربت وارتيمت على الباب الأسود  
 تحت المصباح الأخضر  
 أنا... أنا التي أحبها أبي... التي كرهها خالي  
 الأنا... التي لم نعرف إبرتها السامة الأخرى  
 أناي تنتظري على الباب.. شيء مضحك أمريكا أيضا كانت تنتظر مكتشفها وسط  
 الضباب

كرة من الهواء البارد تجيء من زقاق آخر ثم تصطدم بعمود كهرباء  
 بأقواس إسمنتية وتسقط مثل حبات الثلج قرب حذائي  
 أنا الآن أكثر إخفاقا  
 أين سأذهب هذه الليلة؟  
 المصباح الأخضر.. ظلاله تتحرك على الجدار الأسود  
 ذكرى بعيدة هل الذكرى محايدة؟

وصلتُ - انتهيت الآن لنصعد الدرجات القليلة إلى غرفة الكتب غرفة المرق غرفة  
 الأطفال، غرفة النوم، ممكن للغربال، ألا يعكس الشمس كاملة  
 يحولها إلى شرر متناثر

شرر يتساقط مثل قشور القمح نصعد درجات البيت ونزل الدرجات ذاتها  
 الوقت مقص ضخم - نحن والأطفال نركض حوله  
 لم أنتبه لنزول الماء في المغسلة لم أنتبه للغطاء المعدني المكسور  
 القضاء والقدر يمران من اللحظة المنسية من الكسر الصغيرة في الغطاء المعدني، عصي  
 كثيرة للمبارزة عصي يابسة تنام قرب يقظة العيون  
 وفجأة يظهر شخير الوسادة تظهر الأزهار الكاذبة والقدر والقضاء يمران من ثقب  
 اللحظة المنسية الظلام يتحرك- تحت أرجل المارة وبين أنوفهم رائحته في كتب المدرسة  
 مثل رائحة الغبار  
 الغبار؟

يرتفع عاليا ليرى غسيل المرأة ودموعها...  
 يرى غريزة الثوب والملعقة ويرى اللهب الأزرق، لهب أبي، ولهب أمي، ولهي  
 تضع على الوسادة غلاف شبابها وتبكي

متروك شبابها هنا أو هناك لا رائحة فيه ولا حدس  
والخفاش ذو الأسنان الذهبية واقف على النافذة يده صخرتان محزتان بالوشم  
يدها تقبضان على مساند الكرسي بقوة هائلة  
ومنخرها يتلذذان ببخار الدم الحار بنطونه يتجول في الأفنية الضيقة  
الخفاش يلتصق على المرأة الصغيرة يمنع عينها الشيطانية  
من الرؤية يشتمها حتى يزيل نكهتها  
اترك عادة الكلام المرأة أيضا ستترك عادة البكاء  
أمه أو أخته زوجته أو بنته واحدة فقط تمسك مرآتها الصغيرة وتضبط خطوات عالم  
أعمى

الخفاش الطويل - أذكره اذكره اذكره رب الهواء يجفف موتانا  
يطفئ الشموع المثبتة في الطين الذكرى الوحيدة التي تنشطنا  
اذكري اختراع الآلهة في جداول سرية اذكرى ورقة البرقوق  
المطبوع عليها يوم القيامة اذكرى وردة القرنفل السوداء ذات الأكتاف الرخوة تحمل  
أفقا ينزف

اذكري يومنا السيئ المخنوق لن يتحسن شهيقه مهما عملت البروج  
على تحسين حظه

الطريق يتذكر لكن الغابة والكهف والصحراء يعرفون كل شيء  
صورة العذراء في السقف أو على الركن الأيمن وصورة الأسد فوق العذراء\* - يحميها  
ويخطفها الأسد أحد مخلوقات الخوف العذراء إحدى مخلوقات الرغبة  
(بدء المخلوقات مصنفة مخلوقات تؤكل وأخرى تأكل وأخرى للرغبة وهكذا  
قائمة من التصنيفات)

لحظة ثم يمتلئ البيت برائحة المرق كذلك رثاها امتلأتا بالمذاق والرائحة  
دموعها تتكاثر وهي تمسح دموعها وترينا يوما سيئاً في المرأة الصغيرة  
الخفاش يفتح منخره يتشمم الغرائز ولا يتشمم الروائح  
المرأة حلت شرائطها وانفتح صنبور الماء بقوة منذ البارحة  
لكن هناك من يبكي في الغرفة المجاورة  
الشاطئ يجلس على الرمل ويرمي صنارته الشاطئ أمعاؤه يابسة وفمه جاف  
الشاطئ ينتظر علامة الخوف - الخوف يقود السمكة إلى الشاطئ  
يقودها إلى الأمعاء اليابسة والفم الجاف

ابكي كثيرا حتى يتحسن شهيقك وانزلي السلم  
 ادخلي المطبخ أو فقي أمام المرأة الصغيرة  
 من يضبط خطوات عالم أعمى؟  
 المساء هناك ينتظر اختراع الآلهة معاً رفعنا غطاء آنية الأكل أكلنا سوية ونهضنا سوية  
 إلى المغسلة  
 أنا وحدي وقفت بين غرفة الميّت وذكره  
 كثيرون أصدقاء- أقارب- قالوا لي  
 جسدها ينضح- الفاكهة تنضح لكي تقترب من الموت  
 نبحت في الطوابير عن أجسادنا  
 ضجة تقترب من الموت  
 الأزهار تجهل خريفها والأزقة تنتهي إلى البحر  
 الناس في المقاهي أو البيوت لا يعرفون لهم مأوى  
 الصورة خالية من الرائحة - الرائحة خالية من الصورة  
 لكنهما موجودتان في ذات اللحظة  
 الخيال الجبار الذي اشتق حواء من العظم الرخو يجعل عينيك منحرفتين، يجعل لباقة  
 المرتشي شبيهة بكلمة السر  
 أنتِ تبكين؟  
 آسف هذا ما تعلمناه نبكي كثيرا ونقول لو يوقفون ألعابهم النارية  
 امرأة في إطار من الخشب - تتسم - إطار أحمر  
 ابكي كثيرا  
 اصعدي إلى الغرفة المجاورة  
 النهار هناك ينتظر اسمه  
 قرب صورتي تختلط الألبان بالألغاز  
 وفي المرأة الصغيرة  
 كنت تصعدين  
 اصعدي في ردائك الأسود  
 في بلوزتك السوداء في شعرك الأسود في كحل عينيك في دموعك الجهنمية  
 اصعدي  
 عيناه منحرفتان نحوي نحو خريطتي نحو خريطة العقرب والعين مبللة بالدمع

الضوء هو الوحيد الذي ينقل رسائل الرب لنا  
 أعرف بريداً آخر غير الضوء  
 أيضاً نحن غيرنا في الأحلام  
 (أحد الريانيين قال إن قابيل بعد نومة طويلة عرف أنه ارتكب فعلاً أكبر  
 منه يتعلق بفنائه هو...)

الخفاش ذو الأسنان الذهبية واقف على النافذة-  
 ليست لدينا ذكريات  
 سوى ما علق بقمصاننا من الخمر- ما علق بالمنشفة السوداء  
 من شتائم متواصلة الخفاش يشرح للزائرين رائحة المكان  
 يلصق أظفاره على المرآة الصغيرة وينظر إلينا بتشفٍ  
 كل مساءً نمسح الغبار الذي يرتفع فوق البيوت ليرى غسيل المرأة ودموعها  
 يرى المستقيم الكاذب يرى أمراض الهندسة يرى التصاميم المتنوعة للموت  
 يرى المنحنيات المخيفة ذات الأجراف الحادة رؤوس الكوارث دائماً هناك  
 خطوط أخيرة تربكنا خطوط غير مهذبة تقتحم اللعبة.

المساء يسلمنا كل مساءً إلى رأس فرجال فيعبث بصورتنا ونقول أهذه صورتنا؟  
 اصعدي إلى الغرفة وابكي الهواء يتجانس لدرجة أن الخفاش ذو الأسنان الذهبية لا يميز  
 ضحاياه يقتلهم قطعة واحدة لا ترتبكي ولا تحني رأسك  
 آخر المستشفيات سأله آخر إنسان بقي... كل شيء أكتمل  
 وبقية على منشفة الميت آثار الخفاش وعلى الرصيف عظامنا مكسرة  
 لا تقولي هذا تأريخ تحركه البروج،  
 وهو يدور مثلها وخطوطه دائرية دائماً  
 ولا منفذ له ليندفع باستقامة  
 هذا إدمان على أكل الآخر  
 هناك رجل يستخرج صمغه في الباصات العامة في النظر إلى مخلوقات الرغبة  
 حين يشتم النساء  
 هناك قندس مريض لا يفارق عتبة بيوتنا  
 هناك غبار يمطر دماً على سقوف البيوت هناك تسليات تعيننا كالحبة السوداء المطحونة  
 مع الأكل كحبة القرنفل مع الشاي كالفضائح التي تغطي الصدور.  
 لا تقتربي من الذكرى التي تنشط الحب

عندما نتذكر يصبح الحاضر أقل نقطع  
 وجداننا ممتلى بتعاليم القمر  
 تعاليم القمر تقيم في الوجدان لا نبتهج به  
 نبتهج بتعاليمه  
 اذكرني كل شيء تذكرني أقصى ما تستطيعين حاولي أن تجمعي ذكرياتك كلها لن تبقى  
 إلا الذكرى صدقيني، لن يبقى إلا الغبار على شاهدة القبر ويرتفع فوق البيوت ليرى  
 غسيل المرأة ودموعها وفوق الكتب  
 وفوق الملاعق وفوق الصحون  
 نسقط كقطعة برق باردة لذلك التفتي كوني غامضة اجعلينا لا نميز بين السعادة والريبة  
 ولكن الريبة منذ الأزل تسكن العيون  
 ومجرى روحينا كي يصل إلى السعادة  
 يحاول أن يرتبط بمجرى الطبيعة  
 اقتربي من دفني هذه لحظة اكتمالك معي  
 لن أقرب من الألباز بعد الآن  
 فالخفاش ذو الأسنان الذهبية وحده يعرف دوافع الضجة.

\* هوامش القصيدة:

مونثاني شكك بما هو خارج الذات كتب جملته المعروفة  
 The greatest thing in the world is to know how to belong to oneself  
 الشيء الأهم في العالم هو أن تعرف كيف تنتمي إلى نفسك  
 رأى باسكال أن مركز العالم يقع خارج الذات  
 نحن نرى الأشياء ليس فقط من زوايا مختلفة لكن وبعيون مختلفة أيضاً لذلك لا نرغب أن نجد  
 متشابهة

We view things not only from different sides, but with different eyes;  
 we have no wish to find them alike .

محطة كوتن بروك في فيينا يتذكرها الشاعر الذي مر بها عام 1973  
 \* Alt lamp بار صغير في أحد أزقة فيينا يضع على بابه مصباحاً قديماً أخضر إشارة أنه مفتوح.  
 دخلته مرة واحدة.

## سلطة الممثل هي جوهر العمل المسرحي: نحو مسرح فقير

لقد تغيرت وتطورت مفاهيم العمل المسرحي وتطبيقاته ووصلت إلى نقطة كان يُعتقد فيها أن التجاوز عنها أمر صعب ومستحيل، والمقصود بهذه النقطة طبعاً هو مدرسة ومفهوم "ستانسلافسكي" اللذين تجذرا في القسم الأول من القرن العشرين. ومنذ وفاة هذا المنظر الكبير، وقبله بقليل، ظهرت من آن إلى آخر محاولات لتحريك وتحرير المفاهيم المسرحية الثابتة، ومحاولات دعيت بـ "التجريبية" على غرار [محاولة "يوليوس أوستروفا" في مسرح "ريدوتا" في "بولندا" محاولة "اخلوبكوف" في المسرح الشكلاي، أيضاً "مايرخولد" ونظرية "البايوميكانيك"، "بيتر بروك" ومسرحه الشعري الجديد ونظريته في "نقطة التحول"] كانت إحدى أساسياتها رفض الإستهلاك اليومي، وتكوين جماعة أو عائلة مسرحية تعمل في أماكن بعيدة عن الصخب والمدينة أياماً وأسابيع تنقطع فيها عن الممارسات اليومية العادية وتنصرف إلى العمل المسرحي المتواصل إلى درجة الإعياء، وكانت هذه المحاولات في أكثر الأحيان تعطي ولكنها لا تستمر في العطاء، فتعود إلى العمل العادي واليومي، ولا يبقى من العائلة أو الجماعة إلا ذكريات فقط.

"غيزيه غروتوفسكي" قد نجح، ولأول مرة في تاريخ المسرح نجاحاً كاملاً.

رجل المسرح البولندي المتوفي عن 65 عاماً فقط (توفي في عام 1999) عضو أكاديمية الفنون والعلوم في كاراكوف، عضو أكاديمية الفنون في موسكو، وعضو حزب العمال البولندي الموحد، غروتوفسكي، الذي لم يحدث أن استطاع مخرج كبير منذ ستانسلافسكي أن يبحث بمثل هذا العمق وتلك النظرة الشاملة في طبيعة فن التمثيل ومعناه وأدواته، أو في العمليات

العقلية والجسمانية والشعورية التي تعتبر جزءاً لا يتجزأ من هذا الفن، والذي أسس لسلطة الممثل وانتقد بل وسخر بشدة من السلطات الوهمية للمؤلف أو المخرج، التي اعتبرها من مظاهر المسرح الرأسمالي المنحدر دوماً. وعلى يدي غروتوفسكي سيجد الممثلون أنفسهم من جديد منذ الإغريق، سادة العرض المسرحي وأبطاله، بل ومؤلفوه وصناعه.

ولقد شرح غروتوفسكي نظريته هذه في مقال هام أسماه "نحو مسرح فقير"، اشتهر وذاع صيته في الآفاق ونقل إلى معظم اللغات الحية ومنها اللغة العربية على يد الكاتب والناقد الكبير سمير سرحان في كتاب حمل ذات العنوان.

وكانت "بجيجينكا" هي المكان وفرقة الدائمة بأفرادها القدامى، والقدامى القدامى، قد حققت ذلك، مرة ثانية وثالثة. ولم يعد هنالك من متفرج، بل مشارك فعلي، ولم يعد هناك ممثل، بل رفيق. تذاكر الدخول ألغيت، عدد المشاركين "المتفرجين" لا يتعدى عددهم عدد الممثلين.

وتمتد ساعات العرض إلى أيام وأيام.

يقول غروتوفسكي في مقاله أو كتابه هذا مجيباً على سؤال حول مصادر عروضه المسرحية التجريبية قائلاً إن مثل هذا السؤال يفترض مسبقاً أن العمل المسرحي التجريبي لا بد وأن يستخدم تكتيكاً جديداً في كل مرة وأنه الفرع وليس الأصل. ويفترض أيضاً أن نتيجة العمل المسرحي التجريبي لا بد أن تكون إسهاماً جديداً في فن المسرح المعاصر وذلك مثل المناظر المسرحية التي يستخدم المخرج في تصميمها بعض الأفكار في فن النحت المعاصر أو من الإمكانيات الإلكترونية، أو مثل استخدام الموسيقى المعاصرة أو أن يجعل الممثلين يؤدون بأسلوب شخصيات الكاباريه النمطية أو مهرجي السيرك. وأنا أعرف هذا الأسلوب في التجريب جيداً، يقول غروتوفسكي، ولقد كنت ذات يوم جزءاً منه.

ويستدرك قائلا ومنوها في الوقت نفسه بعروضه التي صنعها تحت يافطة المسرح الفقير: أما عروضنا في المعمل المسرحي فهي تسير في اتجاه آخر. فنحن نحاول في المقام الأول أن نتحاشى اتباع أسلوب واحد بل ننتقي ما نعتبره الأفضل من مختلف الأساليب، ومحاولين في ذلك أن نقاوم التفكير في المسرح باعتباره تجميع لعدة تخصصات فنية. ونحن نهدف إلى تحديد طبيعة المسرح التي تميزه عن سائر فنون العرض والأداء. وثانياً فإن عروضنا هي عبارة عن بحوث مستفيضة في العلاقة بين الممثل والجمهور. وبمعنى آخر فنحن نعتبر أن تكتيك الممثل هو جوهر الفن المسرحي.

ومنذ أن ظهر العمل المسمى "فاوست" ثم "أكروبولس" العملاق اللذان كرسا مفهوم المسرح الفقير وأطلقا سلطة الممثل ونسفا مفاهيم المسرح الكلاسيكي الذي كان يطمس معالم الممثل بما يحتويه من مؤثرات مادية تبعد الممثل عن "المشاهد" أي كل ما يتضمن من ديكورات ضخمة وإضاءة وأشكال مسرحية، كانت هذه هي البداية التي أطلقت اسم المسرح الفقير والدعوة إلى البساطة الأولى حيث لا يبقى إلا الممثل الحي.

"التكنيك" هو مادة وأداة تساعد دائما حسب شروط وقواعد يصنعها الفنان على نفسه فيجد تلقائيا من تأثيرها الذي ممكن أن يكون مفعوله مؤذيا في أغلب الأحيان إذ أنّ الكثير من العاملين في المسرح التجريبي في أنحاء العالم ومنها حواضر المسرح في عالمنا العربي (بغداد، القاهرة، تونس، على سبيل الذكر لا الحصر) يقعون في مغالطات ينطلقون عبرها في أكثر الأحيان من مفاهيم المسرح الفقير ويحولونها إلى حقائق استهلاكية سرعان ما تتحول إلى بدايات مدارس تدعى الجدية والمنهجية وهي وإن كانت صادقة فيما تفعل فهي غالبا ما تقع في شرك التقاليد واللاموضوعية ولا تكون ناضجة بصورة كافية.

إنّ أية تمارين مسرحية يعتمد عليها الممثل لإزالة البرودة عن إحساساته أو لتهديب جسده سوف تسجنه فيها إذا لم يكيّف ويطور بصورة دائمة مفاهيمها وينفذها كما لو أنّها نابعة منه وموافقة لطبيعته. يجب على الممثل أن يعتبرها على أنّها مجرد وسائل وليست غايات. و"غروتوفسكي" يشبه التكنيك عند الممثل بالأسلوب عند الكاتب. إن فترات الدرس والتكوين ضرورية ويفضل أن تكون طويلة. والممثل لا يصل إلى هدفه كما يصل ممارس "اليوغا" بل يتخطاه إلى اللب، إلى الفكر والإحساس واللقاء الفعلي والحسي مع الآخرين..

يبدأ العمل التجريبي تقريبا من لا شيء. وإنّ نجاحه يتأكد دائما في نوعية اللقاءات التي تتمّ بين أفراد يكونون "جماعة" غرضهم هو التواجد مع بعض وأن يمارسوا نشاطا اختاروه لأنهم يحبونه، وتأكيدهم بأن هذه الوسيلة الوحيدة للتعبير عن ذواتهم. إنّ الابتعاد أكثر فأكثر عن مفاهيم "المؤسساتية" هو الذي يؤكّد الدعوة إلى ممارسة نشاط. هو ليس بحثا وتنقيبا في الماضي لإحياء الحاضر ورفد محاولتنا التجريبية بالغنى والعمق. بل هو واقع صادق وامتداد طبيعي لا تزوير فيه ولا إدعاء يأتي نتيجة لمعاناتنا لواقعنا ونتيجة لتساؤلاتنا المصيرية في الماضي والحاضر والمستقبل. ولعل كلمة "الحالة" أو "الوضع" من جملة الكلمات والمفاهيم الكثيرة الاستعمال والاستهلاك من مخلفات الحركات التجريبية العالمية، و"الحالة" سلبيا كان يصل الممثل إليها في الماضي كموقف أو كفكرة. أما الآن فهي ترد بكثرة للتدليل على معاناة خاصة فردية أو جماعية كان يصل إليها الدراويش المولوية مثلا بالدوران حول أنفسهم وترديد أشعار معينة، والمتصوفة من جميع أصنافهم بوسائل عدة. فاستعار هذه المفردة بعض العاملين في المسارح التجريبية للتدليل الموضوعي على أهمية اللحظة التي يعيشها الممثل في زمان أو في مكان أو في المطلق. بعضهم يصل إليها بتعذيب النفس والبعض الآخر بالاعتماد على مخلفات كثيرة لنظريات مسرحية سابقة أو باستعارة سحرية أخرى هي "الكشف"

أو "الانجذاب" وأكثر الأحيان بالوقوع في حالات هستيرية، بمبرر أو بدون مبرر، غريبة عن طبيعة الممثل الإنسان ودواخله، والإيحاء الكاذب بأن ما يقوم به هو "حالة أكيدة وحقيقية" وإذ يرجع الكثير من هؤلاء أسس تجاربهم هذه إلى تعاليم المسرح المختبر ويعتبرون أنهم ينطلقون منها إنما يرتكبون مغالطات كثيرة لا تؤكّد إلاّ عدم نضجهم وعدم نضج محاولاتهم. وهم بذلك يعتمدون مفاهيم مسرحية يريدونها مكتوبة على أسس تعليمية لمدرسة تعتمد المنهج اللاتعليمي واللامدون في تجاربها وهي في حقيقتها أقرب إلى الدعوة منها إلى المؤسسة وتعنى بالدرجة الأولى بتنقية الإنسان الممثل ممّا هو غير واضح وغير صريح فيه، ومحاولة التأكيد على أنّه فنان وإنسان مستمر في المسرح كما في الحياة.

## ثلاثون عاما على "بغدادات"

مع انتهاء الحرب العراقية الإيرانية الضروس عام 1988 كنت أهيئت قصيدة طويلة لي بعنوان "بغدادات" أؤرخ فيها لمخاوفي وكواييسي وسخرياتي أيضا لسنوات طويلة. وعلى عادة الشعراء تلك الأزمان هيأتها للنشر وتقصدت تحميلها بتصدير وتذييل. أما التصدير فكان التنصيص بعد العنوان وقبل اسم الشاعر على إنها قصيدة نثر. وأما التذييل فكان يطلب من المحرر أن ينشر القصيدة كاملة أو ألا ينشرها مبتورة إطلاقا. ونظرا لملح الطول الذي ميز "بغدادات" فقد كنت أدرك صعوبة نشرها في دورية ما، علاوة على تشديد وصفها بقصيدة نثر، ولكن، وأيضا والأهم، في نظري كان محتواها الداخلي وتضمينها مقاطع من كلام حوشي مستل من بطون كتب قديمة ومخطوطات مجهولة الأصل كنت اطلعت عليها ببعض المصادفات المتكررة، الأمر الذي جعلها دوما تلك القصيدة المنبوذة والتي يتم تجاهلها من الجميع.

لكنني كنت أعرف إلى أين يجب أن تذهب "بغدادات" لكي تنشر.

إلى لندن.

فهناك كان أستاذي ومعلمي الأكبر الشاعر اللبناني أنسي الحاج يعمل في مجلة الناقد محررا للشعر فيها، تلك التي كان يصدرها من عاصمة الضباب الشاعر اللبناني الصحافي المعروف رياض نجيب الريس. وهكذا تم العزم. وأرسلت "بغدادات" إلى مجلة "الناقد" عبر رسالة بالبريد العادي غير المسجل وغير المرجع. ولم أحتفظ بأية مسودة عن القصيدة ولا بنسخة احتياطية منها، بل قمت بلعب نوع من "الروليت الروسي" شعريا مع نفسي إن صح التعبير. فإن ضاعت الرسالة أو لم تصل أو تم إهمالها لسبب ما، فإنني بذلك أكون قد ضيعت سنتين أو أكثر وأنا أكتب تلك القصيدة الطويلة المركبة

المرهقة المتعبة والتي إن لم أبالغ فأقول إنني ربما أعدت كتابتها بخطي عشرات المرات على مختلف أنواع الأوراق والدفاتر والسجلات مستخدما عدة أنواع من أقلام الخط والروتريغ والحبر الصيني. إذا لم تصل القصيدة لندن والناقد، فليذهب كل شيء إلى الجحيم. لن أحتفظ بنسخة.

بعد ستة أشهر من ذلك أو أكثر، وصلت حدود اليأس، وبدأت أتعلم النسيان. ضاعت بغداداتي إذن. وها هي أعداد "الناقد" الشهرية تصلني بهذه الطريقة أو تلك (إذ كان ممنوع توزيع المجلة في بغداد حينها) لكن لا شيء يثلج الصدر. أحسست بقليل من الندم على فعلتي لكنني سرعان ما قررت تجاوزه والعبور عليه وذلك بأن كتبت مقالا عن "الاستشراق المعكوس" أو الاستغراب وبعثته هو الآخر إلى عنوان "الناقد" في لندن كنوع من إرادة الحياة لا أكثر.

ذات يوم خريفني من أيام شهر أكتوبر من عام 1989 وكنت كعادتي في الظهيرة بعد العمل أرتاد مقهى حسن عجمي في الحيدرخانة ببغداد أين ملتقى النخبة المثقفة ومرتع عشاق الكتب على مقربة من شارع المتنبي وسوق السراي، وكنت أحب الجلوس لصق الزجاج المطل على الشارع أحتسي الشاي رقم لست أدري كم من يد القهوجي الأسطورة صديق المثقفين الشهير باسم "أبو داوود"، فإذا بشخص يدخل المقهى ويتوجه نحوي ويسلم علي باسمي ويجلس إلى جانبي على الأريكة المصنوعة من الخشب وخصوص النخيل دون أن أدعوه إلى ذلك ويسلمني مظروفا أصفر اللون كبيرا أنيقا وعليه طوابع بريدية كثيرة وقال لي بصوت ودود إن هذا الطرف بالذي فيه هو هدية لي. ثم قام وانصرف قبل أن أنتبه من دهشتي وذهولي وقبل أن يتمكن "أبو داوود" من وضع استكان الشاي أمامه.

ولا داعي لكثير الكلام.

كانت الهدية المجهولة هي العدد رقم 15 لشهر سبتمبر من العام 1989 من مجلة "الناقد" اللندنية، وقد نشرت لي قصيدي "بغدادات" كاملة دون نقصان ولا تغيير في أي حرف فيها، وذلك ضمن ملف خاص بالشعر العراقي جاء بعنوان "أشعار من العراق" ضم ثمانية عشر شاعرا عراقيا وشغل الصفحات من 15 إلى 38 من العدد الذي ازدان ملفه الشعري برسوم مخصوصة على القصائد للفنانين ضياء العزاوي ونذير نبعة وطلال معلا.

والآن، وبعد ثلاثين عاما من تلك الواقعة، وبعد أن حدث ما حدث حينها لي ولغيري من جراء النشر في ذلك العدد من مجلة "الناقد"، وبعد أن حمل ديواني الأول الذي صدر بعدها بثلاث سنوات عنوان "بغدادات" وضم إضافة لتلك القصيدة أربعة قصائد نثر طويلة أخرى، أجدني غير قادر على التعبير عن الخلجات التي اعترتني خلال سنوات طويلة من الحياة المستحيلة في حقل الألغام، ورحلة طويلة من القصيدة إلى الكتاب الذي احتواها، هي سنوات "بغدادات" العجاف في بلاد "العراقات" الكثيرة.

وفيما يلي ثبت بأسماء الشعراء وعناوين قصائدهم كما في ملف "الناقد" المشار اليه أعلاه وبعض الروابط المفيدة لكل مستزيد:

أشعار من العراق، مجلة "الناقد"، لندن، العدد 15 في 1 سبتمبر 1989  
الشعراء وقصائدهم حسب تسلسلهم في الملف:

خزعل الماجدي الغابات تبوقني وأنا ألمع

كريم عبد تمارين في الحب

صلاح حسن.. البهلول

خالد المعالي الركض بين القواميس

باسل الشبخلي قرب قبر ما

حمد المختار الوقت مقاطع وتفاصيل

جمال جمعة حركات

برهان شاوي فجائية

نامق سلطان قصائد إلى طفلة الشمال

مؤيد عبد الستار الطيور المهاجرة

علي الوكيل سورة كسرى

هاتف الجنابي الإنسان والغابة الحلقة المفقودة

رعد مشنت مدرس الإنجليزية

حكمت الحاج بغدادات

سهيل نجم قصيدتان

محمد النصار رغبات تستدرج خيبتها

أديب كمال الدين قبور الماء

عادل العامل مدارات يومية.

يمكنكم تنزيل نسخة قابلة للقراءة من قصيدة "بغدادات" على وفق الرابط التالي:

<https://docdro.id/wgAEWFw>

وهذا الرابط سيؤدي بكم إلى تصفح العدد المذكور من مجلة الناقد 1989 حيث ملف "أشعار من العراق":

<http://archive.alsharekh.org/newPreview.aspx?ISSUEID=15788>

## في الشعر الحر وشعر النثر

هذا المقال يرقى إلى عام 1995، عثرت عليه في أرشيف أحد الأصدقاء الأوفياء، ولكن لشد ما أحزنني أن أرى إن بعض الأفكار والرؤى الواردة فيه ما زالت صالحة للتداول رغم مر السنين. يذهب مقصدي إلى مفهوم المصطلح تحديداً.

عندما كتب الشاعر خليل الخوري عرضاً لـ "معلقة توفيق صايغ" في العدد 27 من مجلة "شعر" في الأول من حزيران يونيو 1963 ذكر أنّ الشاعر توفيق صايغ "هو أحد خمسة أو ستة شعراء في العالم العربي يجنحون لصب تجاربهم في إطار ما يسمى بالشعر الحر". ثم عاد الخوري وذكر في المقال نفسه المعنون "التحدي المبطن بالخوف" في فقرته الختامية تحديداً "أنّ من بين من كتبوا الشعر الحر يأتي توفيق صايغ رائداً" (انظر ص 112 من العدد). والذي يهمننا نحن هنا ليس مكانة شاعر عظيم مثل توفيق صايغ، بل ذينك المكانين اللذين ورد فيهما ذكر لمصطلح "الشعر الحر". إذ يبدو أنّه كان من الصحيح القول في تلك الأيام أنّ تجارب جبرا وإبراهيم جبرا وتوفيق صايغ ومحمد الماغوط وإبراهيم شكر الله ومحمد منير فوزي وعصام محفوظ كانت تندرج تحت تسمية "الشعر الحر". فما الذي حول الأمور وجعلنا نقول عن الأسماء الآنفة الذكر أنّهم يكتبون ما نسميه "قصيدة النثر"؟

لا شك أنّ الشاعرة العراقية الرائدة نازك الملائكة، وعبر مقالها "الشعر الحر والجمهور"، المنشور في مجلة الآداب عدد تشرين الأول لعام 1962 قد ساهمت إلى حد كبير في انتهاج طريق الخطأ، ثم في جعل هذا الخطأ يسود. فهي وحرصاً منها على مكانتها ومكانة شعرها قد أطلقت تسمية الشعر الحر على تلك القصائد التي هي ليست إلاّ شعراً عمودياً بتوزيع لا يلتزم

نظام الشطرين. وأبلغ مثال على ذلك هو شعرها هي بالدرجة الأولى وشعر عموم المدرسة العراقية في تلك الفترة، وأطلقت تسمية "قصيدة النثر" على تلك القصائد التي هي حقيقة تمثل شعرا حرا. هذا الخلط ومن ثمّ الخطأ قد أدى إلى ضياع الحدود وتفشي عدم الدقة في المصطلح. وبالرغم من أنّ جبرا إبراهيم جبرا ود. عبد الواحد لؤلؤة قد نبها منذ وقت مبكر إلى ضرورة التمييز بين الشعر الحر وقصيدة النثر، إلا أنّ تلك الصيحات لم تثمر حتى وصلنا إلى ما نحن عليه الآن حيث يكتب الشعراء في الحقبة الراهنة، وخصوصا الأجيال الجديدة منهم، قصائد يصفونها، ومن بعدهم النقاد ونقاد الصحف، بأنها "قصائد نثر"، والحال أنّ ما يكتبونه لا يعدو أن يكون شعرا حرا لا يلتزم الوزن ولا القافية ولا التفاعيل. وبهذا تكون الموجة قد وصلت ذروتها وصار الشعر الحر (برغم غياب هذا المصطلح) هو سيد الكتابة، فلا أحد الآن يأبه بالتفاعيل ولا بالأبجر الصافية ولا حتى بتداخل البحور، وتحقق اصطلاح الـ Free Verse وهو شعر يعتمد الصور الشعرية والموسيقى الداخلية التي تتجاوز انتظام التفاعيل. أمّا قصيدة النثر فأبسط تعريف لها أنّها تلك القصيدة التي يكون قوامها نثرا متوصلا في فقرات كفقرات أي نثر آخر ويبقى هنا المضمون أو المعنى فإنّه هو الذي يجعل من نثر ما "قصيدة نثر". وقد وجد مصطلح قصيدة النثر لتحديد بعض كتابات رامبو مثل "فصل في الجحيم" و"إشراقات" مع أنه يجب الاعتراف بأنّ لقصيدة النثر أصولا عميقة في آداب الأمم كلها بما في ذلك العربية لا سيما التراث الصوفي العرفاني.

وإننا لنزعم هنا بأنّ قصيدة النثر حسب الاصطلاح الموصوف أعلاه لم تكتب لها نماذج عالية في أدبنا العراقي، وقد ظلت دائما عمل المهمشين والخوارج على السائد العام. أمّا المزاج العراقي في تذوق الشعر فقد صبّ خطابه الحقيقي في قناة قصيدة الشعر الحر كما أرادها "والت ويطمان" مثلا، حيث هي قصيدة متحررة من كل شيء إلا من كونها ترتب بعكس النثر من جهة

التوزيع البصري على بياض الورقة في الأقل. وحتى الموجات الملتفة حول مجلات مثل مجلة "شعر" في لبنان، و"الكلمة" و"الشعر 69"، في العراق، والزعم بأنهم كانوا يكتبون في قصيدة النثر، فإنّ ذلك زعم غير مدروس ولا يتعدى الإشاعة الصحفية التي تحولت إلى ممارسة اجتماعية، بينما هم في الحقيقة لم يكتبوا سوى شعرا حرا. وبالمقارنة مع عبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري ونازك الملائكة والشعراء الستينيين الوزانين، فإنّ هؤلاء كانوا يطورون العمود ليس إلّا. ولكن هذا لا يمنع طبعا أنّ هناك تجارب محددة تتحرك بوعي لصنع قصيدة نثر حقيقية لكنها تبقى تجارب مفردة وخائفة. وليس من قبيل الصدفة أننا لا نعثر على نص واحد أو عنوان مجموعة يكون قد كتب عليه أنّه قصيدة نثر. (جريدة العراق-بغداد- في 29 شباط فبراير 1995).

## الحراك السلمي وكفاح اللاعنف: الشعب يريد إسقاط النظام

الثورة، كمصطلح سياسي، هي الخروج على الوضع الراهن وتغييره سواء إلى وضع أفضل أو أسوأ باندفاع يحركه عدم الرضا، والتطلع إلى الأفضل أو حتى الغضب.

وللثورة مفهومات معجمية كثيرة تتلخص بتعريفين رئيسيين: التعريف التقليدي القديم الذي وضع مع انطلاق الشرارة الأولى للثورة الفرنسية وهو قيام الشعب بقيادة نخب وطلائع من مثقفيه لتغيير نظام الحكم بالقوة. أما التعريف أو الفهم المعاصر والأكثر حداثةً هو التغيير الذي يحدثه الشعب من خلال أدواته "كالقوات المسلحة" أو من خلال شخصيات تاريخية لتحقيق طموحاته لتغيير نظام الحكم العاجز عن تلبية هذه الطموحات ولتنفيذ برنامج من المنجزات الثورية غير الاعتيادية. أما المفهوم الدارج أو الشعبي للثورة فهو الانتفاض ضد الحكم الظالم.

في أواخر عام 2010 ومطلع 2011 اندلعت موجة عارمة من الثورات والاحتجاجات في مختلف أنحاء الوطن العربي بدأت بمحاذثة محمد البوعزيزي وإضرار النار في نفسه لتحث الثورة التونسية التي أطلقت وتيرة الشرارة في كثير من الأقطار العربية وعرفت تلك الفترة بربيع الثورات العربية. من أسباب هذه الاحتجاجات المفاجئة انتشار الفساد والركود الاقتصاديّ وسوء الأحوال المعيشية، إضافة إلى التضيق السياسيّ وسوء الأوضاع عموماً في البلاد العربية. انتشرت هذه الاحتجاجات بسرعة كبيرة في أغلب البلدان العربية، وقد تضمنت نشوب معارك بين قوات الأمن والمتظاهرين ووصلت في بعض الأحيان إلى وقوع قتلى من المواطنين ورجال الأمن. تميزت هذه

الثورات بظهور هتاف عربي أصبح شهيراً في كل الدول العربية وهو: "الشعب يريد إسقاط النظام" وما هو في الحقيقة إلا تحويراً فرضته ظروف النزول إلى الشارع وقيادة الجموع الهادرة لبيت شعري جدّ شهير لشاعر تونس الأكبر أبي القاسم الشابي يقول: إذا الشعب يوماً أراد الحياة/ فلا بد أن يستجيب القدر.

ولكن ثمة حديث آخر يدور ويتخذ له مساراً واضحاً من تلك المسارات التي أشرنا إليها أعلاه، وإن كان خافت الصوت مشوش النغمة. فهو تارة حديث نظريات المؤامرة والدسائس التي تحاك ضد الأمة ودينها وثوابتها، وهو تارة حديث العارفين أو المدعين باطلاعهم على خفايا وملفات ما يدور في الغرف السرية لأجهزة الأمن والاستخبارات الدولية. وبين هذا وذاك لا يخلو الأمر من دلاء مليئة باليقين يدلون بها المحاربون الأبديون للحركات الماسونية المزعومة وانتشارها في العالم العرسلامي برمته.

لقد كثر الحديث مؤخراً في عالمنا العربي عن ثلاثة أشياء مترابطة ولها علاقة بما يسمى بثورات الربيع العربي تلك المنجزة وتلك التي ما زالت قيد الإنجاز، وتلك التي ستأتي في موجتها الثالثة، وهي: أيقونة أو رمز، واسم علم لشخصية معاصرة، وعنوان منظمة سرية، تجمعها كلمة واحدة ألا وهي: المقاومة.

إن رسم قبضة اليد أو قبضة الغضب الشهيرة قد انتشر كرمز عبر العالم كله وتبنته مجموعات وحركات وأحزاب وحتى أفراد للإشارة إلى التمرد والرفض ومن ثم الثورة وصار الرسم أيقونة ثابتة تتغير من حيث اللون في بعض الأحيان كما هو الحال مع رمز حركة 6 أبريل المصرية. قبضة اليد هو رمز اتخذته حركات المعارضة في الثورات الملونة حول العالم والتي تمت تسميتها بهذا الاسم لأن كل حركة اتخذت لها شعاراً له علاقة بالألوان لجذب الجمهور تحت شعار واحد هو قبضة اليد. إن هذا الرمز ولا شك كان هو نفسه

شعار حركة أوتبور الصربية Otpor (أوتبور تعني: المقاومة) وهي حركة قام بها شباب صربيا، تستعمل طريقة الكفاح غير العنيف كاستراتيجية لها. اعترف بدورها المهم والناجح في إسقاط سلوبودان ميلوسوفيتش في أكتوبر من سنة 2000. في البداية، اقتصر نشاطات الحركة على جامعة بلغراد ولكن بعد هجوم الناتو الجوي على يوغسلافيا السابقة سنة 1999 خلال حرب كوسوفو، بدأت حركة أوتبور حملتها السياسية ضد الرئيس اليوغسلافي سلوبودان ميلوسوفيتش، فنتج عن ذلك قمع بوليسي على مستوى الوطن كله ضد نشطاء الحركة، فاعتقل ما يزيد عن ألفي شخص تعرض البعض منهم للضرب والتعنيف. خلال حملة الانتخابات الرئاسية في عام 2000، رفعت الحركة شعارات منها (إرحل) و (لقد انتهى) مما زاد من الاستياء العام من ميلوسوفيتش وأدى إلى انهزامه.

إن شعار قبضة اليد يعبر عن ما يسمى بـ "القوة في يد الشعب" Power to the People أي أن يحكم الشعب نفسه بنفسه ويتحكم في مقدرات دولته بنفسه، بدون سلطات قيادية سواء عسكرية أو مدنية أو غير ذلك بحيث يكون القرار الأول والأخير في يد الشعب! والشيء بالشيء يُذكر فإن الناشط المصري المعروف وائل غنيم وفي حفل تكريمه أمام أكثر من 100 شخصية مؤثرة حول العالم قام في نهاية خطابه بذكر عبارة "القوة في يد الشعب".

وكان عدد من الطلبة الذين قادوا حركة "أوتبور"، استعملوا الترجمة الصربية لكتابات "جين شارپ" حول الحركات غير العنيفة. استعملوها كقاعدة نظرية لحملتهم. وخلال الشهور التي تلت سقوط ميلوسوفيتش أصبح أعضاء أوتبور بصفة مفاجئة أبطالا في يوغسلافيا السابقة كلها كما في أعين الحكومات الغربية. الصورة الأيقونية الممتلئة (لوغو) LOGO لحركة أوتبور والمتمثلة في يد بيضاء مغلقة فوق لوحة سوداء انتشرت في كل مكان، حيث ارتدى المشهورون المحليون والشخصيات العامة ألبسة رسمت عليها تلك

الصورة. انتشار تلك الصورة بهذا الشكل أظهر كثيرا من حلقات الوصولية والنفاق السياسي حيث سجل تبني حركة أوتبور ونشاطاتها من طرف شخصيات عرفوا بارتباطهم بالنظام القديم.

أما الملهم لكل هذا فلم يكن سوى "جين شارب" من مواليد عام 1928 وهو أستاذ العلوم السياسية في جامعة ماساتشوستس ومرشح للحصول على جائزة نوبل للسلام. ارتبط اسم جين شارب بالكتابة والتأليف في الموضوعات الخاصة بالكفاح السلمي، وقد استقت من كتاباته العديد من التحركات المناهضة للحكومات حول العالم. أنشأ عام 1983 معهد ألبرت أينشتاين، وهو منظمة غير ربحية متخصصة في دراسة العمل السلمي وتعزيزه كوسيلة للحصول على الحقوق والتخلص من الظلم حول العالم. إن جين شارب هو الخبير الأول على مستوى العالم في الثورات السلمية. ترجمت أعماله إلى أكثر من 40 لغة حول العالم، وتسربت عبر حدود دول، مخفأة عن أجهزة الأمن السري في جميع أنحاء العالم. عندما سقط سلوبودان ميلوسوفيتش في صربيا وفيكتور يانوكوفيتش في أوكرانيا ضحايا الثورات الملونة التي اكتسحت شرق أوروبا، نال جين شارب العرفان من الحركات الديمقراطية التي أطاحت بهما، ورغم ذلك ظل غير معروف للجمهور بشكل عام. ويقال إن معهد ألبرت أينشتاين الذي يحتل الطابق الأرضي في منزله ما زال مستمرا معتمدا على قوة شخصية وعزيمة وتصميم مديريته التنفيذية، شديدة الإخلاص، جميلة رقيب التي بدأت في 2009 بتصوير فيلم تسجيلي يتناول تأثير أعماله، وما أنتجه هذا التأثير الذي عبر القارات حتى وصل إلى ميدان التحرير بالقاهرة، حيث نامت كما تقول إلى جانب متظاهرين قرأوا أعماله على ضوء البطاريات، في ظلال الدبابات. جين شارب ليس تشي غيفارا ولا هربرت ماركوز اللذين ألهما ثورة الطلبة عام 1968 ولكن تأثيره قد يتخطى ويفوق تأثير أي منظر سياسي من جيله. رسالته الأساسية هي

إن قوة الدكتاتوريات تأتي من خضوع إرادي للمحكومين . وانه لو طور الشعب تقنية لسحب هذا الخضوع الطوعي، فسيسقط النظام.

قدم جين شارب في كتاباته قائمة من 198 سلاحاً غير عنيف، بدءاً من استخدام الشارات اللونية واستخدام الرموز إلى كيفية استخدام الجنازات الرمزية والمقاطعة. هذه التقنيات هي المقابل للأسلحة العسكرية، وهي تقنيات مستقاة من دراسة تفصيلية تشريحية لمقاومة الطغيان على مدى التاريخ. هذه الأسلحة مهمة جداً لأنها تمنح الناس بديلاً، ومن دونها، فإنهم سيعودون للعنف والقتال كل مرة. بعد الثورة الخضراء في إيران في 2009 اتهم العديد من المتظاهرين أثناء محاكمتهم باستخدامهم أكثر من 100 طريقة من تلك الطرق الـ 198. أكثر كتبه ترجمة وتوزيعاً هو كتاب "من الدكتاتورية إلى الديمقراطية"، كان قد كتبه للحركة الديمقراطية في بورما عام 1993. وقد أدى عدم معرفته بأحوال بورما إلى أن كتب دليلاً لإسقاط النظام الديكتاتوري، كان عاماً بشكل كبير. هذا الضعف في التأليف تحول إلى مصدر قوة للكتاب، بأن سهل ترجمته وتطويعه لينطبق على أي دولة على اختلاف الثقافات والأديان.

نجح تعليمات جين شارب في إسقاط ميلوسوفيتش في صربيا في عام 2000 كان قوة الدفع التي أدت إلى استخدامها عبر أوروبا الشرقية والشرق الأوسط. عقب اتهامات بتزوير الانتخابات في وطنها، الغابون، سافرت جلوريا ميكا، "سوبر موديل" وناشطة، إلى بوسطن لمقابلة جين شارب. "شعرت بأني ذاهبة لمقابلة الشخصية الرئيسية في مجال المقاومة غير المسلحة في العالم"، كما قالت لاحقاً. إن الصرب الذين استخدموا كتاباته كأساس نظري لنشاطهم كَوّنوا منظمة اسمها (كانفاس) التي كانت تعتمد على المنهج اللاعنفي في مواجهة طغيان سلوبودان ميلوسوفيتش وقد نجحت لاحقاً في إسقاطه بعد ما تمثلوا خطوات جين شارب وأطالوا النظر في مناهجه الفكرية وبعد أن تيقنوا بأن "الطغاة ليسوا أقوىاء كما يدّعون" وإنما هم مجرد نمور ورقية

تسقط عنهم الهيبة والهالة المفتعلتين ما إن ينزل المحتجون إلى الشوارع ويعقدون العزم على تحقيق النصر وتذوق طعم الحرية والعدالة الاجتماعية.

والى جانب المواد الخاصة بهم، قاموا بتنظيم ورش عمل قائمة على أعمال جين شارب في العديد من الدول الأخرى. وقد بات معروفا الآن إن سيرجيو بوبوفيتش، مدير منظمة "كانفاس"، قال في بلغراد في تشرين الثاني (نوفمبر) أنهم عملوا مع المصريين، لا شك أن كثير من الشباب الثوري الذي وجه الدعوة على صفحات الفيسبوك إلى حراك 25 يناير قد اطلعوا على كتابات شارب، ولعل مشاركة بعض أعضاء حركة 6 أبريل في التدريب على التحرك السلمي في منظمة "كانفاس" بصريا قبل الثورة أكبر دليل على ذلك. ويمكن في هذا الصدد مشاهدة الفيلم الوثائقي الشهير بعنوان كيف تصنع ثورة" للمخرج البريطاني روري آرو حيث يتحدث سيرجيو بوبوفيتش في جزء منه عن علاقتهم في "كانفاس" مع بعض شباب ثورة 25 يناير المصرية. ويفتخر بوبوفيتش قائلا ومعتزفا بتدريب عناصر من حركة 6 إبريل المصرية في صربيا، حيث يذكر إنَّ الحركة نجحت في تدريب نشطاء سياسيين من 37 دولة للعمل على إسقاط حكوماتهم كما في جورجيا وأوكرانيا والمالديف ودول عربية معينة، كما قامت "أوتبور" أيضا بتدريب الشباب فيها، ولقد تغنى المذكور بنجاح منظمته في عدة ثورات كما حصل في الدول المذكورة.

هذه هي قوة أعمال جين شارب، وأفكاره المتعلقة بالمقاومة والنضال السلمي وكفاح اللاعنّف. فلا يهم من تكون أنت، أسود، أبيض، مسلم، مسيحي، شاذ، مستقيم أو أقلية مقهورة. يمكنك استخدام تعليمات جين شارب. وإذا درستها وطبقتها كتقنيات مطلوبة بشكل صحيح فإنك ستستطيع النجاح وتهزم نظاما وتصنع ثورة.

## السينما والفيلسوف: الفكرة واللقطة

سحرت السينما الفلاسفة بمختلف توجهاتهم فاهتموا بسحرها وبالعلامات التي تبثها. وهكذا أحبّ جاك دريدا هذا الفنّ وسعى إليه بحثاً وتنقيباً، كما أن برغسون وميشيل فوكو كذلك اهتمّا بشكلٍ أوضح بالأفلام السينمائية المشوقة، لكن أولئك لم يصلوا إلى الاهتمام المعرفي المفهومي بالسينما كموضوع للدرس الفلسفي ضمن الآليات المتفوقة على النحو الذي فعله الفيلسوف الفرنسي إدغار موران. فأعماله على غرار كتبه الشهيرة "نجوم السينما" و "السينما والإنسان الوهمي" و "السينما وفن التعقيد" هي كنز رائع لا ينضب من الأفكار والتأملات، ودليل حقيقي لأولئك الذين يهتمون بتوسيع طبيعة التقدم البشري. فبالاعتماد على علم التحكم الآلي، نظرية المعلومات، نظرية النظم، ولكن أيضاً بدمج كل العمل الذي قام به من قبل، بدءاً من العمل على الخيال في بحثه عن الأفلام وانعكاساته العميقة على الموت، يقوم موران برحلة ليزود القارئ ببدائل عن الافتراضات التقليدية السائدة في عصرنا.

لا تعتمد السينما على فلسفة الفن وحدها من أجل أن يعرف الناس مكانتها بين الفنون وأن يتم تفهمها من قبل الجمهور العريض، ذلك أنّها أغنى وأخصب من أن يعنى بها علم واحد أو فلسفة واحدة، بل لا بدّ أن يشترك في الاهتمام بها عدّة علوم بعضها علوم بحتة كالفيزياء والكيمياء والبيولوجيا وعلم النفس السريري، وبعضها علوم إنسانية على غرار التاريخ والإدارة والاقتصاد الخ. ومع ذلك فجميع هذه العلوم تطرح أسئلة على الفيلسوف وتطالبه بإيجاد الحلول لها، وأغلب هذه المسائل تدخل في فلسفة العلوم التقليدية.

في مجال علم النفس، البحوث السينمائية المعتمدة عليه تصطدم بالتضاد بين الرغبة في الدقة العلمية التي يتطلبها الفصل التجريبي والعزل بين الظواهر، وبين الرغبة في الحفاظ على صفة الشمول المنطقية الملقاة على كل ظاهرة إنسانية، فهنا يصعب أن ننقل نتائج المختبر إلى إطار الحياة الواقعية، ولهذا نرضى بصيغة عامة.

لقد صار من الضروري إجراء بحوث في علم نفس الطفل في السينما عبر ثلاثة مجالات:

• المختبر

• غرفة الطفل

• صالة العرض

وربما كان بالإمكان أن نضيف إليها أيضا:

• الأسرة

• المدرسة

• الشارع (مكان اللعب)

إنّ علم الاجتماع السينمائي يطرح مشاكل مشابهة وعندما يجري تنسيق الأبحاث فيه بدقة حتى نهايتها فإنّه والحالة هذه لا تمكن العودة إلاّ إلى الفلسفة. وهذا ما هو واضح تماما في نتائج أبحاث "غيلبرت سبت" ولكن الظاهرة السينمائية لا تلجأ إلى الفيلسوف فقط من خلال علم الجمال والعلوم الإنسانية، بل تطرح عليه مباشرة - وعلى نحو جديد- أشدّ مسائل الأنتروبولوجيا الفلسفية احتداما. ومنها مشكلة تريد السينما لها جوابا محدّدا وهي: ما هو معنى السينما بالنسبة للإنسان؟ بعض الفلاسفة يرى بغموض أنّ السينما هي مصدر الكوارث وعلامة على انحطاط البشرية الآن، وهناك

آخرون يرون في السينما خلاص الإنسانية لأنها أداة ممتازة تجعل الإنسان يفكر في ذاته ويرى صورته ويجد نفسه.

إذن لعل السينما لا تستحق هذا التشريف ولا ذلك السخط. فما هو موقعها بالضبط؟

إنّ الإجابة المضبوطة المحددة لم تصل بعد، وإنّه يلزم قبل كل شيء ارتياد سبل جديدة للبحث والتمحيص، وعلى الفلاسفة أن يعتمدوا في مثل هذه البحوث على التحليل أكثر من التركيب.

إنّ أكمل وأنصح تفكير أنثروبولوجي يخص عالم السينما هو ما قدّمه المفكر "إدغار موران" في كتابه "السينما والإنسان الوهمي: دراسة في الأنثروبولوجيا الاجتماعية"، وأكثر الموضوعات أصالة فيه محاولة المؤلف أن يجد في تكوينات السينما وتركيباتها ما يناظرها من تكوين الإنسان وتركيبه، وذلك وفقا لأسلوب ديالكتيكي، وهو الشيوعي الأرومة.

ومن أجل ذلك استعمل عددا من المقولات المألوفة في الأنثروبولوجيا كالمشاركة والإضفاء والضمير السحري. وكشف عن وجود هذه المقولات في تطور الظاهرة السينمائية. فهذه الظاهرة في الواقع تعيد تاريخ الفكر نفسه من الضمير السحري وحتى الضمير العقلي. كما يعيد الطفل تاريخ النوع الإنساني برمته. ويخصّ المؤلف بالذكر مواصفات هذا الأسلوب الجدلي الذي هو ليس خطيا. وكذلك التدخل المستمر للبيئة.

وهذا ما جعل إدغار موران يرى أن «السينما هي صورة عن الصورة، تتقاطع مع الصورة الفوتوغرافية في كونها صورة للصورة المدركة، وتتميز عنها بكونها صورة متحركة، ولما كانت السينما هي عرض لعرض آخر وجب التفكير في متخيل الواقع أو واقع المتخيل وعيا منا بإمكانية اختزال الصورة في حضور غياب الموضوع». .

وينبغي القول أنّ هذا الكتاب نافع فلسفياً إلى حد كبير، بحيث يتجاوز ما ينفع به كثير من النصوص التي كتبها فلاسفة مشهورون وذلك عائد إلى اهتمام المؤلف اهتماماً يندر مثيله بأنّ يشيد تفكيره على التجربة. إذ كانت له تجربة بعيدة المدى وشخصية في السينما. وهذا ما أفضى كما هو معلوم إلى أن يشترك في إخراج عدة أفلام ذلك أنّه والملاحظة هنا للناقد الكبير - إيميدى ايفري- لا يجوز للفيلسوف أن يكتفي تجاه سؤال تطرحه عليه السينما، أن يجيب بالاستناد إلى مبادئ يثق بها ويطمئن إليها هي مبادئه الفلسفية واعتقاداته، بل ينبغي له أن يعبر ذلك إلى أفق آخر جديد فيطرح هو بعض الأسئلة لكي يفهمها تفهماً جديداً.

يعرف الفيلسوف الفرنسي إدغار موران (من مواليد 1921 وما زال على قيد الحياة) بمواقفه المؤيدة لحق الفلسطينيين في إقامة دولة خاصة بهم، وقد قاده مقال كتبه في صحيفة لوموند وندد فيه بالسياسة الإسرائيلية إلى المحاكم الفرنسية عام 2004.

كما دافع موران عن المفكر الإسلامي طارق رمضان الذي يحاكم قضائياً في فرنسا على خلفية اتهامات له بقضايا اغتصاب، وقال في حوار له مع صحيفة فرنسية عام 2017 معلقاً على قضية رمضان إنه يرفض الانضمام إلى "الإعدام الإعلامي دون محاكمة"، وقال أيضاً إن رمضان يبشر بإسلام أوروبي يقبل الديمقراطية والمساواة لصالح المرأة، وإنه أظهر فكراً إنسانياً مطابقاً لموقفه (أي لموقف موران). وكان أصدر إدغار موران كتاباً مشتركاً مع طارق رمضان بعنوان "خطورة الأفكار: تساؤلات حول كبرى القضايا المعاصرة"، وهو عبارة عن حوار بين المفكرين صدر عام 2016.

وفي أبريل 2011، علق موران في مقال كتبه في صحيفة لوموند الفرنسية على ثورات الربيع العربي، قال فيه إن المفاهيم السياسية السائدة في العالم العربي سواء كانت بوليسية أمنية علمانية أو دينية تواجه رياح التغيير، وإن

الديمقراطيات الغربية دعمت الاستبداد في العالم العربي، والعرب الذين أُنهوا الاستعمار السياسي ها هم الآن بصدد إزالة الاستعمار الفكري، لتبقى عملية إزالة الاستعمار الاقتصادي.

هذا وكان استقبل رئيس الجمهورية التونسية الراحل الباجي قايد السبسي عام 2015 بقصر قرطاج الفيلسوف وعالم الاجتماع الفرنسي إدغار موران وتناول اللقاء أهمية العمل على ترسيخ قيم الحوار والاختلاف وحقوق الإنسان والتضامن والتواصل بين المجتمعات باعتبارها قيما كونية تنسحب آثارها على كل الحضارات والشعوب. وأكد الفيلسوف إدغار موران في تصريح لوسائل الإعلام حينها أن تونس نجحت في ملائمة القيم الإنسانية الكونية مع المحافظة على خصوصيات هويتها.

## شعر الأشياء: قراءة فلسفية عابرة لأرض المطلق

الفكرة الأولى التي سيحصل عليها كل من يقرأ أعمال "لوران غاسبار" الشعرية هي أنّ هذا الشاعر لا يكتب قصائده بالكلمات وإنما يكتبها بالأشياء ذاتها، أي أنّ اللغة عنده ليست مثلما هي عند "مالارميه" أو "سان جون بيرس" موضوعا للكتابة الشعرية (ما يعني استخراج الشعر من القدرات الدلالية اللانهائية للألفاظ وترتيبها حسب الدوافع الداخلية للشاعر) بل هي في أحسن الأحوال أداة لجعل الموضوع الشعري (الأشياء، الأحاسيس، التماعات الفكر، لحظة التواصل بالعالم) محسوما على المستوى المادي.

إنّ اللغة نفسها تتكفل بأن لا يصبح شعرٌ ما شعراً غير إنساني / غير بشري تماما، بصرف النظر عمّا إذا كان الشاعر يحاول أن يعكس داخلية خالصة نحو الخارج - كما فعل "ريلكه" - أو أن يفقد نفسه ويجدها في الحيوانات والنباتات والجمادات. قد يكون التوازن الدقيق ما بين التعبير عن الشعور والنفاز في العالم الخارجي معضلة للشعراء حينما لا يكونون يكتبون الشعر. كما لنقادهم الذين تكون معظم اهتماماتهم نفسية وفلسفية. فإذا نجحت القصيدة فالمشكلة يتم حلها في تلك القصيدة. فضمن حدودها هي سيسود فعلا توافق سحري منشود. ويبدو أنّ شيئا ما من قابلية التبادل هذه يلزم التجارب في نوع من الشعر لا يعبر عن أي شيء ولا يسجل أي شيء على الإطلاق بل يجعل الألفاظ وعلاقات الألفاظ المتبادلة مادته الوحيدة. ومن المهم حقا أن يكون هذا النوع من الشعر قد وصف بأنه شعر مجرد وملموس على حد السواء. إنه شعر الملموس أو شعر الأشياء.

"لوران غاسبار" في "أرض المطلق"، عبر النسخة العربية من شعره بإمضاء محمد رضا الكافي\*، شأنه شأن "وليم كارلوس وليمز" و"فرانسيس بونج"، يحفل عمله بالناس وبالأمكان والأشياء. هذا الاستغراق الناشط قائم على التبادل بين الخيال والواقع الخارجي. إنّ الشاعر يريد، فيما وراء اللغة وبقدراتها الإيحائية، أن يجعل الموضوع الشعري مرئيا وملموسا وحيًا أمامنا مثلما رآه ولمسه الشاعر لحظة الخلق.

ليس من أفكار إلا في الأشياء. هكذا كان يقول "وليم كارلوس وليمز" ليفتح أمامنا نهجا لقراءة "لوران غاسبار" عبر الثنائية الفلسفية العميقة الغور في التاريخ الناشط للإنسان، أقصد بها المادية والمثالية. إنّ شعره بهذا التقابل "مادي" إلى حد بعيد لأنه عندما يتصدّ حركة العالم لا يقدم صورة مجردة عن الكائن بل إحساسا ماديا به. فالكائن ليس نقطة شفافة في نظام ذهني، بل هو جسد راغب يحمل معه دائما علامة الاستفهام ومقدرة التفاعل الحي، لذلك تختفي الكلمات الكبيرة، أعني الكلمات المفرغة من كل محتوى مادي محدد مثل: الحياة، الخير، القدر، الحب، الشر، الخ، فهي تجريدات ذهنية واعية ولا تشير إلى موجودات حية في الجسد وفي علاقته الانفعالية والفاعلة في المحيط. بهذا المعنى تختفي الحياة في شعر "لوران غاسبار" كموضوع ذهني مجرد (الشعر كموقف من الوجود) لتظهر في تجلياتها الأولى كما يراها ويلمسها الشاعر (الشعر كنظام تسمية للوجود).

إنّ الفعل الشعري عند "لوران غاسبار" هو فعل هيراقليطي - إذا ما استرسلنا في التقسيم الفلسفي - لأنه يرصد ويسمي تحولات جغرافيا وبيولوجيا الكون - وهنا الشاعر لا تهمة الصورة التي نحملها عن الوجود بقدر ما تذهله الحركة المادية للموجود، سيلانه الدائم، تحوله عن خاتمة التحديد الأفلاطوني.

"لوران غاسبار" إذن يعود إلى الشرق. إلى اليونان الشرقي تحديدا. أنه من أتباع أرسطو الآن وليس أفلاطون، مخلفا وراءه جدلية السيرورة الغربية، جدلية

المادة والفكر، الحياة والموت، الخير والشر، الخ من تلك الثنائيات المقيتة، ليذهب إلى تلك المنطقة من الفعل الشعري التي تناظر ما فعله "نيتشه" في الفلسفة. يعيد النهر إلى المنبع. يعيد الغرب إلى حقيقته المكبوتة تحت تراكمات المعرفة الوضعية، إلى جسده الحر، جسد الشرق، سهوب الشرق، موقع البدايات المتواصلة.

\* أرض المطلق، مختارات شعرية، لوران غاسبار، ترجمة محمد رضا الكافي، دار النورس، تونس 1987.

\* محمد رضا الكافي: كاتب وصحافي ومترجم تونسي من مواليد 1955 درس الفلسفة بالجامعة التونسية ويعمل في الصحافة الأدبية. من مؤلفاته: خيط أريان، الألياف المتقاطعة. نشر العديد من الكتب السردية من بينها خريف (جائزة تونس للقصة سنة 1984) نساء (جائزة نادي الطاهر الحداد 1987) القناع تحت الجلد (جائزة معرض تونس للكتاب 1990) كما حصل على جائزة الدولة للنقد الثقافي في عام 1993.

\* لوران غاسبار: ولد عام 1925 في رومانيا من أصل هنغاري لكنه حصل على الجنسية الفرنسية بعد الحرب العالمية الثانية. هو واحد من أهم الشعراء الفرنسيين في النصف الثاني من القرن العشرين. انتقل إلى تونس في السبعينات ليعمل كطبيب في مستشفى "شارل نيكول" بالعاصمة. وخلال إقامته في تونس، أسس مجلة "ألف" التي كانت تصدر بالفرنسية والعربية، وارتبط بعلاقات وطيدة مع الكثير من مثقفي تونس منهم الشاعر خالد النجار والروائي حسونة المصباحي. وبعد إصابته بمرض الزهايمر، أصبح يقيم في مأوى للمسنين في العاصمة الفرنسية.

من أعمال لوران غاسبار المنشورة باللغة العربية:

أرض المطلق، ترجمة محمد رضا الكافي، دار النورس، تونس 1987.

الرحيل عن سيدي بوسعيد، ترجمة صلاح الدين بوجاه، دار التوباد، تونس 1996.

البيت قرب البحر، ترجمة خالد النجار، دار التوباد، تونس 2003.

أجساد ناهشة، ترجمة خالد النجار، دار التوباد، تونس 2003.

## في التحليل البيوي للأدب

بقلم: أمبرتو إيكو

ترجمها عن الإنكليزية: حكمت الحاج

سأحدّد هنا ما أنا مدين به للنقد الأنكلوأمريكي، لكن قبل ذلك هنالك نقطتان ينبغي عليّ توضيحهما بعجالة:

النقطة الأولى هي إنّي لست ناقدًا بالمعنى المتعارف عليه للكلمة، فأنا أكاديمي فيلسوف وعالم جمال. أمّا مجال اهتمامي الشخصي فهو تاريخ الشعر. وإنّي لا أشعر حقًا أنّ علم الجمال اليوم ينبغي عليه أن يبدأ بدراسة المفاهيم الفنية الشائعة والحركات الفنية في أصقاع مختلفة، ولفترات مختلفة.

غالبًا ما يستطيع المعنيون بـ (علم الشعر) أو [الشعرية] الإشارة إلى أية مستندات واضحة، وعليهم أن يقوموا بإرساء الظواهر الشعرية المنبثقة في أعمال كاتب مبدع ما، وذلك عن طريق دراسة بنية العمل والتعرّف على مقاصد النشاط جميعها. وبهذه الطريقة يصبح البحث في علم الشعر يساوي التحليل المختبري للأعمال. وليس المهم هنا التفرقة بين ما هو جميل وما هو قبيح في تلك الأعمال من أجل تعزيز ما هو مشروع منها، بل المهم هو وصف النماذج البيوية للعمل، وبهذا المعنى يمكن أن نعدّ دراسة العناصر المتّصلة بفن الشعر نوعًا من النشاط النقدي، كما يمكن استخدامها نتائجها على أنّها إسهام في الفهم النقدي لعمل ما، أو لكاتب ما.

تحتل العناصر الشعرية هذه الأيام مكانًا فائق الأهمية في العمل الفني. وإذا ما ابتدأنا بمقولة (الشعر للشعر) وهي من التقاليد الرومنطيقية المعطلة، فإنّنا

سنتقدم إلى أعمال معقدة يبدو أنّها فعلاً تتحدّ بالنظرية التي تنتجها (رواية يقظة فينيغان لجيمس جويس مثلاً) لذا فإنّ سؤالاً مثل هذا سيفرض علينا مهما كان متناقضاً أو شديد الافتراضية ما يلي: هل نحن حقاً نسرع نحو النقطة التي يصبح فيها البحث في علم الشعر هو الأسلوب الوحيد الممكن للنقد الأدبي؟

النقطة الثانية: هي إنّي قد قمت بدراسة مطولة في منجز (جيمس جويس) الأدبي فخصصت له نصف كتابي -Opera Aperta- "العمل المفتوح"، وأستطيع أن أقرن بسهولة واقعة صلتي بالنقد الأنكلوأمريكي باهتماماتي الشخصية، وذلك لأنّه كان من الطبيعي في حالة مثل حالتي أن أشير إلى مؤلفين من شاكلة: ليفين، ولسون، غلبرت، باوند، إليوت، لكني عندما أنظر ورائي إلى سنوات تكويني الأولى، أبدأ في التساؤل عما إذا كان جيمس جويس هو الذي قادني إلى هؤلاء النقاد، أو أنّ قراءتي لهم وللنقد الأنكلوأمريكي بشكل عام هي التي قادني إلى جويس؟

إنّي أتحدّث بطبيعة الحال عن تكويني الشخصي الخاص، ولست أنوي تقديم نفسي كأمّودج، بيد أنّي أظنّ أنّه باستطاعتي القول أنّ اهتماماً مشابهاً بالنقد الأنكلوأمريكي منتشر بين كثير من أبناء جيلي. لقد ترعرع ذوقي في أعوام ما بعد الحرب في فترة كان فيها كثير من المثقفين الإيطاليين يقاومون وبقوة ضد فعل الديكتاتورية الثقافية الحقيقية لـ (بنديته كروتشه) ولا أقصد بهذا بالطبع الإشارة إلى الدور الذي لعبته فلسفة (كروتشه) في نشر أفكار الحرية تحت حكم الفاشية، وإنّما أقصد أنّه كانت هناك محاولات في مجال (الفلسفة النقدية) توقّف وتطوّر بذرات معينة من المعارضة للمثالية التي روجتها مجموعات منعزلة على مدى الخمس عشرة سنة السابقة على ذلك، من الوجودية إلى الشخصانية المسيحية، ومن المادية إلى الوضعية الجديدة والماركسية..

كان ذلك ما اضطررنا إلى أن نعقد الصلة بالمدارس والاتجاهات الفكرية التي كانت تعارض المثالية وتخالفها. وقد حصل ذلك عبر معارك حية غالبا ما يتم الولوغ فيها ولكنها بالرغم من ذلك كانت مفهومة. وقد وجد الكثير من أبناء جيلي أنّ مجال الثقافة الإنكلوأمريكية يوفر أرضا خصبة لكي ترتادها تماما مثلما وجدت الأجيال التي سبقتنا الشيء نفسه في الثقافة الألمانية. ويحضرني الآن بشكل خاص الفيلسوف (جون ديوي) في جانب الاتجاهات الوضعية الجديدة، ومدارس الدراسات اللغوية من جانب آخر. وكان يوجد في الوقت نفسه التقدير الجديد للمناهج الاجتماعية التي غالبا ما كانت تطبق في تفسير الظواهر الفنية (ولا مديح هنا لتأثيرات الماركسية لأنّ ذلك هو الذي شجع الصلات الوثقى ما بين الظواهر الثقافية ومثيلاها الاجتماعية والاقتصادية)..

لقد كان ذلك حتما، نَحْجا لتطبيق اختبارات عملية أكثر تحديدا، ومصطلحات أكثر دقة، على وجهات نظر ثقافية وعلى تقاليد فكرية مستمدّة من الفلسفة المثالية وفعاليتها. وإذا كان كثير منا قد شعر بأنّ المسألة قد حسمت فإنّ هذا لم يكن يعني أن هيمنة (كروتشه) قد تم التصدي لها كلية، وإيّا لا أظنّ أنّه في منهج تفكيرنا في الأمور تبقى مجموعة نظم معينة تميز أبحاثنا بوصفها عناصر دائمية حتى وإنّ تمّ ذلك في رعاية الإيديولوجيا الجديدة.

لقد بقي شيء يعود إلى (كروتشه) في مجال رؤيتي الخاصة. فمن وجهة نظري مثلا أنّه حتى عندما يكون موضوع الحادثة شكلا فنيا كالرواية، تبقى المقاصد النهائية لعلم الجمال (الأساطيقيا) في وضع يسمح لها بتبيان أنظمة قادرة على تفسير ظاهرة (الفن) كظاهرة لذاتها. وهنا استدرك قائلا أنّني أرى إلى هذا بصفته المرحلة الأخيرة التي أضع قبلها مادة الدرس المحددة على أساس بعض الحقائق التي وصفها (كروتشه) بأنّها أقل أهمية.

والآن، أين نشعر بأنّ (كروتشه) قد أخفق؟

إنّنا نشعر بذلك فيما يلي:

(1) تجاهل الفروقات التاريخية والعلمية بين الأجناس الأدبية المختلفة والأنواع البلاغية الخاصة بها وموضوعاتها الاجتماعية.

(2) إخفاقه في الاهتمام بمشاكل التقنية الفنية (وهذا عائد إلى أنّ البناء المحسوس للعمل الفني عنده عديم الصلة بالاكْتفاء الذاتي بالأصل الشعري المتّصل به)

(3) زيادة التأكيد على الوظيفة التي تقوم بها العاطفة والخيال والحط من شأن العوامل المتصلة بالذكاء والمعلومات الحسائية والمعلومات الفنية التي هي جزء من طرائقية الفنان في العمل وينبغي أيضا أن تكون جزءا من تربية الناقد.

(4) حصر المنهج النقدي في الفصل بين ما هو شعري وما هو غير شعري، وتعريف كل شيء عدا ذلك بأنّه بنبان لا ضرورة له وعدّه (مهملا).

إنّ ما هو مهم في (الكوميديا الإلهية) على العكس من ذلك هو بالضبط هذه الأشياء (المهملة) بالتحديد - لأنّ البناء الديني والتقاليدي الذي يحدّد أهمية أية (أسطورة) فنية من هذا النوع ومستوى شخصيتها ومفاهيمها في العصر الوسيط - يقف دالة على تقاليد تاريخية كاملة وعلى ثقافة كاملة. وقد سار أتباع (كروتشه) على خطاه فنزلوا بـ (دانتي) إلى مجرد لمحات شعرية مضيئة ولحظات غنائية محض، وكان فعلنا المضاد هو أن نقصر أنفسنا على تاريخ "الشعرية" والبحث عن المفهومات المنوعة للفن التي تكون الحاجة الماسة إليها لإدراك مجمل القيم الإبداعية للعمل، ولو أنّه سيحكم عليها بالضرورة على أساس روح عصرنا نحن.

لقد كانت هذه كلها عوامل جعلتني أنجذب إلى مناخات كثيرة في النقد الأنكلوأمريكي فقد أخذت فيما يتصل بقضية التقنية كثيرا من الأفكار من هؤلاء الكتاب الذين ساعدوني على تحليل اللغة الشعرية بوصفها وسيلة اتصال، وأعني بذلك المدارس المتنوعة في علم المعاني، وبخاصة أ.أ. ريتشاردز وفي تحليل نماذج التوصيل وتأثيرها من كتاب (تقرير مضاد) لـ (كينيث بيرك) وفي التقصي عن الأسباب عند (تشارلز موريس).

والآن، حينما أعيد النظر في (الأجناس الأدبية) وأشكالها الفنية وتطوراتها التاريخية أقول إنني قد تعلمت كثيرا من التصور الأنكلوأمريكي للحبكة في الرواية والمسرحية (وترد في الذهن هنا أسماء مثل فرانسيس فيركون، وارن بيتي، مارك سكويرير، جوزف فرانك، كما ترد بالطبع أسماء كل هؤلاء الذين بحثوا في البناء القصصي عند جويس) وأستطيع أن ألاحظ لدى كل هؤلاء حسا يميل إلى وجهة نظر أرسطية، وإلى نوع من التحليل البنائي البلاغي الذي عثرت على مثال مبكر له في كتاب (فلسفة في النظم) لـ (إدغار الآن - بو) ويبدو لي أن الأستاذ الأول في التحليل البنائي للحبكة الفنية هو (أرسطو)، فقد ميز بشكل بارع تماما نوعا من جنس أدبي خاص قادر على توصيل العاطفة الخاصة، ذلكم هو (الكاثارسيس) أو (التطهير المأساوي)، ومع ذلك فهو لم يقم بأية محاولة لتبيان الأسباب العميقة لهذه العاطفة وتلك الأسباب التي فقدت في مكان ما، بين فولكلور حوض البحر الأبيض المتوسط وشعائر ديونيزوس والطب اليوناني.

## نعى الكتاب: انتهى الكلام بدأ فكس البص

(الكتاب يصنع الإنسان الكامل... فرانسيس بيكون)

- مولد نظرية -

في النصف الثاني من القرن العشرين، ظهرت نظرية جديدة أثارت جدلا كبيرا حتى ليعتبرها البعض "أخطر نظرية في الفكر الإنساني بعد النظرية النسبية لأينشتاين"، وإن كانت هذه المرة في مجال العلوم الإنسانية، تلكم هي نظرية "مارشال ماكلوهان"، وهو فيلسوف وباحث كندي مختص في "علوم الاتصال". وتكتسب هذه النظرية خطورتها من كونها تحاول أن تضع تفسيراً جديداً لمراحل الحضارة الإنسانية وتطوراتها ويقوم هذا التفسير على أساس ما يسميه "الحتمية التكنولوجية" وذلك في مواجهة نظريات أخرى في تفسير التاريخ مثل الحتمية التاريخية عند كارل ماركس. فماكلوهان يفسر الحضارة بالاستناد إلى نوع "وسيلة الاتصال" التي تسود في كل مرحلة منها. فكل تغيير يحصل في وسائل الاتصال، يحدث ما يقابله من التغيير الاجتماعي، وكل وسيلة اتصال لها حضارتها التي تقوم عليها، فقد انتقلت الحضارات من الحضارة السمعية الشفهية، إلى الحضارة الكتابية، إلى الحضارة الطباعية - بعد ظهور المطبعة - حتى وصلت إلى حضارة الوسائل التكنولوجية الحديثة وهي وسائل الاتصال السمعية والبصرية كالراديو والتلفزيون والسينما والفيديو.

## - حضارة المطبوع -

يقيم "ماكلوهان" كل التراث العقلي والحضاري الغربي على افتراض محدد هو أنّ التجربة الرئيسية للإنسان الغربي قامت على أساس اختراع "الطباعة" منذ القرن الخامس عشر وحتى قرننا هذا - إنّ وسيلة الاتصال المتأتمية من ذلك إنّما هي ما يمكن أن نسميها بالحبر على الورق رديفاً للطباعة فالأفكار لها ثقافة متميزة تتأثر طبيعياً بالحروف المنفصلة المطبوعة للكتاب فهي تأتي في نسق معين ("مكان لكل شيء، وكل شيء في مكانه") كلمة بعد كلمة، وجملة بعد أخرى، ممّا خلق ما يمكن أن يسمّى بالتفكير الخطي (liner thinking) الذي يتتابع في منطقية تشبه تتابع سطور الكتاب المقروء بطريقة نظامية معينة، ممّا جعل فكر الإنسان - القارئ - يصاغ في هيكل جديد، منطقي وتسلسلي.

إنّ كل وسيلة اتصال يخترعها الإنسان، تعتبر امتداداً جديداً لحاسة من حواسه الأصلية - فالطباعة هي امتداد لحاسة البصر، وهذا الامتداد يضيف أبعاداً جديدة لمقدرة الإبصار عند الإنسان، ممّا يخلق لديه أبعاداً نفسية جديدة. وكان تأثير المطبوع أنّه كثف المنظور وأعطى قوة جديدة للتركيز البصري عند الإنسان - وليست الأشكال الثقافية العظمية في عصر النهضة منفصلة عن "خطية" واتساق ودقة ترتيب الحروف في صفحة الكتاب المطبوع وتستطيع أن تقدم تفسيراً لأسباب تطور الموسيقى الغربية كنتيجة لحضارة المطبوع فالموسيقى الغربية فيها ثلاثة أبعاد وفيها ال "كونتر بوينت" فهي تشبه التصوير الجسم بعكس الموسيقى الشرقية التي تشبه رسوم الموزايك.

ويرى "ماكلوهان" أنه كلما كانت للكلمة المطبوعة قوة تحليلية تجزئية تسببت في فصل وعزل الفكر عن الشعور عند الإنسان فالإنسان القارئ تنفصل عنده عملية التفكير عن عملية الانفعال وتكون لديه القدرة على الفعل

المستقل الذي يمكنه من الانفصال عن الروابط "القبلية" القديمة والأشكال الانفعالية البدائية حيث يحصل اندماج الفكر بالشعور ويزداد الانضواء الاجتماعي بل لقد هباً المطبوع القدرة على انتشار الأفكار وهي مسألة ضرورية لنشوء "القومية" التي يعتبرها "ماكلوهان" واحدة من نتائج تكنولوجيا المطبوع الذي ابعد الإنسان القارئ عن العلاقات القبلية التقليدية إلى أسلوب الحياة الحديثة، أي، من القبلية إلى القومية والأممية، ومن الإقطاع إلى الرأسمالية، ومن الحرفية إلى الإنتاج الواسع. فقد كان الكتاب أول سلعة تنتج بشكل آلي بحيث تشبه كل قطعة القطع الأخرى. ولم يكن ذلك ممكناً على يد الحرفي. ولقد وقرّ مبدأ التكرار الآلي لنفس النص الفرصة لبروز ما يسمى بالجماعة القارئة، كما غيرّ نظام المناظرة الشفوية في التعليم، وكان الكتاب أول آلة تعليمية موحدة أمام عدد من التلاميذ ممّا سمح فيما بعد بانوجاد المؤسسة التعليمية والتعليم العمومي للجماهير الواسعة.

وينسب "ماكلوهان" أيضاً لظهور الكتاب المطبوع، القوة الهائلة لعصر النهضة، حيث أخرجت الفرد من نطاق جماعته التقليدية وشجعت روح المغامرة ونمت قدرة التعبير الذاتي وظهرت بوادر التفكك والتعدّد في عالم السياسة والأسرة ويفسرّ بذلك ظهور التخصص في الوظيفة نتيجة لظهور المطبوع وينسب "ماكلوهان" للمطبوع أيضاً افتراضه قيام الحضارة الغربية على أساس ظهور وسيلة اتصال جماهيرية واحدة هي الكتاب المطبوع ممّا يجعل ظهور وسائل جديدة للاتصال الجماهيري مسألة هامة لأنّ هذه الوسائل مختلفة عن الكتاب في أسلوبها وتكنيكها وتأثيراتها ممّا يعطي امتداداً جديداً لحواس أخرى لدى الإنسان، والوسيلة بما تحدّثه من تغيير في الحقل المحيط بنا، تثير فينا معدلات استثنائية من المدركات الشعورية وإنّ التوسيع في أية حاسة من حواسنا يغير من طريقة تفكيرنا ومن الطريقة التي ندرك بها العالم. فحيثما تتغير هذه المعدلات يتغير الإنسان - إذن فمع ظهور وسائل اتصال جديدة وتسريع السينما والتلفزيون والراديو وغيرها من الوسائل

الإلكترونية لحركة انتقال المعلومات والوثائق فإنّ البناء الأساسي للكلمة المطبوعة يقف مهزوزا ومهدّدا لأنّ الوسيلة الجديدة حينما تظهر لا تصبح إضافة إلى وسيلة قديمة بل هي تقتلها ولا تتركها في سلام ولا تكف عن قمع الوسائل السابقة لها حتى تجد لهذه الوسائل حالات وأوضاعا جديدة وبذلك فإنّ حضارة التكنولوجيا الجديدة تتحلّل وتهدم الحضارة التي شيدها الكتاب على كوكبنا على طول خمسة قرون فالكوكب الآن يعاد ترتيبه نتيجة للمواجهة ما بين التكنولوجيا الإلكترونية الحديثة (راديو، تلفزيون، فيديو) وبين التكنولوجيا الآلية القديمة (تكنولوجيا المطبوع).

- هل يعنى إلينا "ماكلوهان" عصر الكتب؟ -

إنّنا في رأي مارشال ماكلوهان قد اتجهنا بالفعل إلى عصر الفكر البصري وليس القرائي، وسوف يبدو إنسان حضارة المطبوع وثقافة الحروف المنفصلة المنطقية الخطية كأثر بال، في حين يظهر تغيير دائم وغير ملحوظ في حواسنا الإدراكية نتيجة للوسائل الجديدة فيتلاشى المنطق التسلسلي للمطبوع أمام "موزائكية المبصّر" (المنظور إليه) المسطح للاتصال اللحظوي الفوري للوسائل الإلكترونية الحديثة التي أصبحت تمثل طرفا جديدا يحيط بنا ووسيلة جديدة تندغم فيها جميع الوسائل القديمة. وهكذا وبعد أن غير الإنسان مرحلة القبليّة القديمة إلى مرحلة الفردوية والاستقلالية والتجرّد فإنّ وسائل الاتصال الإلكترونية الجديدة السريعة تلقي على الإنسان باستمرار مشاكل وهموم الآخرين كلهم ويصبح الإنسان قبلها مرة أخرى وتصبح الأسرة الإنسانية قبيلة واحدة من جديد وتولد رؤية جديدة أسطورية قبليّة غير مركزة ويحيا الإنسان في "قرية" عالمية ويعود إلى قيم وإدراكات الثقافة الشفوية السابقة على ثقافة الطباعة. إنّ رجل القبيلة الجديد هذا، يعتمد على السماع فهو يصدق سريعا لأنّ لديه استجابة عاطفية للكلمة المنطوقة، وهو إنسان حماسي يريد المساهمة والمشاركة واللمس، ولديه عادات قبليّة ولديه وعي اجتماعي يعكس رجل القراءة الذي صنعه المطبوع والذي يحاول دائما أن

ينظر إلى قياس الأمور بطريقته الخاصة وبشكل فردي ومستقل ولا شك أنّ هذا التطور في وسائل الاتصال هو جزء من تطورات كبيرة وحتمية وسوف يخلق ذلك التفاعل بينهما أوضاعاً وأشكالاً جديدة لعمليات الاتصال ولكن الخوف سيكون خاصاً بمستقبل الشعوب النامية التي لم تمر (أو لما تمر) بمرحلة القراءة بعد ويخشى عليها من سطوة التلفزيون والسينما والإذاعة والفيديو وكل الوسائل الخفيفة والسريعة فهذه الشعوب - حسب ماكلوهان - تواجه الآن خطر الانتقال من مرحلة الثقافة الشفاهية السمعية القديمة التي لم تتخلص منها بعد إلى مرحلة الثقافة الشفاهية الجديدة التي تدعمها الوسائل الحديثة أي أنّها ستنتقل من مرحلة الإنسان القديم إلى مرحلة الإنسان الجديد عابرة بذلك مرحلة المطبوع وحضارته ويلاحظ أنّ التقدّم الاقتصادي في أي بلد "نام" يؤدي مباشرة إلى تطوير شبكة الوسائل السمعية والبصرية في حين أنّ تأثير التقدّم الاقتصادي على الكتاب (القراءة) لا يظهر واضحاً إلاّ بعد فترة طويلة من الزمن ولا يفرض وجوده الكامل إلاّ ببطء شديد.

- نحن بالضبط أدواتنا -

من الأقوال المأثورة لنبي علوم الاتصال والتواصل مارشال ماكلوهان وصفه وسيلة الاتصال أو الوسيط الاتصالي بأنه هو الرسالة. وفي مناسبات أخرى كان ماكلوهان يشدد في قوله إنّنا نصبح ما نحن عليه من خلال ما نراه ونعقله وإننا في الوقت الذي نصنع فيه أدواتنا وعدة عملنا فان تلك الأدوات والعدد تعود فتصنعنا فنكون نحن بالضبط أدواتنا لا غير. يشير هذان الاقتباسان إلى أن الوسيلة التي تأتي منها الرسالة تشمل أكثر مما نراه ببساطة. وتعقب نانسي روزن المختصة في علوم الاتصال من جامعة تورونتو في كندا إنّما هذا يعني أن الأدوات التي نستخدمها في حياتنا اليومية هي أكثر من مجرد غرضها الأولي. لنأخذ هاتفًا ذكيًا، على سبيل المثال، يشير الاسم نفسه، الهاتف، إلى أنه من المفترض أن يتم استخدام الجهاز فقط لإجراء المكالمات. ومع ذلك، فإن الهواتف الذكية لها وظائف عديدة أكثر من مجرد

إجراء المكالمات وتستخدم في بعض الأحيان في كل شيء تقريبًا، ولكن يتم عبرها إجراء المكالمات الهاتفية. ولو أنك بدأت تفكر في ما استخدمته من هاتفك الذكي الشخصي لأدركت أنك تستخدمه في الرسائل النصية وتصفح الإنترنت والتقاط الصور وممارسة وسائل التواصل الاجتماعي وممارسة الألعاب وكحاسبة ولكن ليس في كثير من الأحيان للاتصال. في الأساس، فإن المقصود أن يكون مجرد هاتف يشمل وظائف العديد من الأجهزة في جهاز واحد.

لقد وصل صنع الهواتف الذكية إلى الحاجة إلى امتلاك أدوات أكثر ملاءمة لوظيفة أكثر سرعة وفعالية. تقول نانسي روزن إنها أدركت أن الحاجة إلى وجود المزيد من الأدوات في أيدينا قد غيرت الهاتف الخليوي ليتم استخدامه بطرق متنوعة. في هذه الحالة، فإن الوسيط هو الهاتف الذكي والرسالة هي جميع الوظائف التي تستخدمها هواتفنا الذكية كمجتمع في حياتنا اليومية. ينتهي الوسيط الذي نحصل منه على الرسائل (الوظائف) في إعادة تشكيل الرسالة بداخلها. وبهذه الطريقة، نتأثر برسالة إعادة تشكيل الوسيلة التي تؤثر بدورها على رغبتنا في تطوير التكنولوجيا وخلق دورة متكاملة من الاقتصاد التكنولوجي.

مارشال ماكلوهان (1911 - 1980) أستاذ وفيلسوف وكاتب كندي. أحدثت نظرياته في وسائل الاتصال الجماهيري جدلاً كبيراً، فهو يرى أن أجهزة الاتصال الإلكترونية - خاصة التلفزيون - تُسيطر على حياة الشعوب وتؤثر على أفكارها ومؤسساتها. لقد كان عمله هو أحد أحجار الزاوية في دراسة نظرية الوسائط الاتصالية. صاغ ماكلوهان تعبير "الوسيط هو الرسالة" ومصطلح "القرية العالمية"، وهو الذي توقع شبكة الإنترنت قبل ثلاثين عامًا تقريباً من اختراعها. كان لاعبا أساسيا في الخطاب الإعلامي في أواخر الستينات، على الرغم من أن تأثيره بدأ في التراجع في أوائل السبعينات. في السنوات التي تلت وفاته، ظل شخصية مثيرة للجدل في الأوساط الأكاديمية.

مع وصول الإنترنت والشبكة العالمية، تم تجديد الاهتمام بعمله وبمنظوره. زعم ماكلوهان أن كل حقبة زمنية كبرى في التاريخ تستمد شخصيتها المميزة من الوسيلة الإعلامية المتاحة آنذاك على نطاق واسع. والنتيجة كما يرى هي أن الوسائل الإلكترونية تقضي على الفردية والقومية، ونمو مجتمع عالمي جديد. قام ماكلوهان بتحليل التأثيرات التي تُحدثها وسائل الإعلام في الناس والمجتمع من خلال مؤلفاته مثل العروس الميكانيكية (1951)، مجرّة غوتنبيرغ (1962)، فهم وسائل الاتصال (1964)، الوسيط هو الرسالة (1967)، الحرب والسلام في القرية العالمية (1968). إنّ التطور التكنولوجي المتمثل في ظهور وسيلة اتصال جديدة (التلفزيون والراديو في الماضي القريب، الفيديو وتلفزيون الكابل الآن) يحدث عاجلا أم آجلا، وبفضل ديناميكيته الخاصة تغييرا عميقا في أنماط التواصل بين البشر، وبالتالي في الأبنية الاجتماعية. هذا هو جوهر نظرية "مارشال ماكلوهان" ويشكل الكتابان اللاحقان له، فهم وسائل الاتصال 1964 والوسيط هو الرسالة 1967 امتدادا لاكتشافاته الفكرية التي دشنها في كتابه الأول "مجرة غوتنبيرغ" وقد استطاع "ماكلوهان" عبر هذا الكتاب أن يتحول من ناقد أدبي إلى مؤرخ ثقافي ومبشر طوباوي بيد أنّ معظم أمثلة ماكلوهان واستلهاماته مستمدة من الأدب، وبخاصة من الشاعر الصوفي والرسام وصاحب الرؤى في القرن الثامن عشر "وليم بليك" والروائي الإيرلندي الكبير "جيمس جويس" صاحب "فينيغانز وايك" و"يوليسيس".

## البنوية الفوقية

أعترف بادئ ذي بدء بصعوبة نقل مصطلح (superstructuralism) إلى العربية إذ يكفي أن نشير إلى أنه يتكون من ثمانية عشر حرفاً وهو شيء نادر في اللغة الإنكليزية أن يكون اللفظ بهذا الطول ولكنها الضرورة القصوى تلك التي حدثت بالناقد "ريتشارد هارلانند" أن ينحت هذا الاصطلاح ليحبر به عن فلسفة البنيوية وفلسفة تيار ما بعد البنيوية، فالكلمة المنحوتة هي في الأصل جمع لمصطلحين بعيدين عن بعضهما في الظاهر على الأقل، الأول هو مصطلح "البنية الفوقية" Superstructure والثاني هو مصطلح البنيوية structuralism فهل سأكون قريباً من الصواب والدقة معا إذا ما اقترحت تعريباً له ولو بشكل مؤقت على غرار "البنيوية الفوقية"؟

إن المصطلح أعلاه مصطلح واسع وفضفاض وهو يشتمل على البنيوية وما بعد البنيوية والسيميوطيقيا واللسانيات البنائية وكل الحركات الفرعية المتصلة بعموم المنهج. وفي كتابه المعنون بنفس الاسم (الطبعة الثانية عن روتليدج للنشر - لندن) يؤكد، ريتشارد هارلانند، أن كل هذه الحركات الفكرية تنبثق من خاصية بنيوية-فوقية، أو طريقة فوق-بنيوية، تجعل لما يسمى بـ البنية الفوقية، التي اعتدنا أن ننظر إليها على أنها ثانوية، أسبقية وأولوية على ما يسمى بالبنى التحتية، التي كانت تعتبر هي الأساسية.

إنّ البنيوية- الفوقية ليست مذهباً له وحدة وتماسك وتمركز واضح، ولا يمكن إخضاع نص معين أو لحظة معينة لها، فالمذهب لم يتبلور بعد وهو يشبه رواية تتوالى أحداثها ولم تصل بعد إلى النهاية. إنّ هذه الرواية ليست مجرد سلسلة من الأحداث وتفرعاتها، صحيح أنّ هذه الأحداث وقعت في بداية الحكاية (حكاية المذهب) خاصة في المرحلة البنيوية المبكرة، لكننا نستطيع

أن نلتمس بوضوح كيف امتدّ تأثير اللسانيات البنائية على الأنثروبولوجيا والنقد الأدبي حتى وصلنا إلى السيميوطيقيا.

ولكن، "البنوية الفوقية" لا يمكن فهمها بشكل أفقي فقط. فلكي نفهم تطوّر هذا المذهب لا بدّ أن ندرك أنّ هذا التطور كانت له خاصية تعاقبية تحتوي على نقد ذاتي، وكذلك على تصليح مذهبي للأخطاء، وكأنّ المذهب بذلك ينتقل من مستوى إلى آخر أكثر عمقا متخليا عن طرائق التفكير العادية. فمن مبدأ التفارق عند "دي سوسير" إلى خطاطة "جاكوبسون"، ومن نظرية "التوسير" في التقدم العلمي إلى نظرية "فوكو" التي تنكر هذا التقدم تماما، ومن "جاك لاكان" إلى "جاك دريدا" إلى "بلوز" و"غوتاري" و"بودريارد"، تكون قصة "البنوية-الفوقية، قصة تطهير ذاتي وطرده وقبول وتقويم، للخروج من مستوى عميق إلى مستوى أعمق منه وأشمل.

وهكذا فإنّ "البنوية - الفوقية" لا تحمل في طياتها تشابها مع الفلسفة الميتافيزيقية فحسب، بل إنّها تعيد إنتاج الديالكتيك الهيجلي وفق مسار جديد، ولكنها لا تلتقي أبدا مع المثالية. ويقول "هارلاندا" أن كلمة "المثالية" هي كلمة مريبة وقدرة بالنسبة لمفكري هذا المذهب إذ أنّهم يعترضون تماما ويتعارضون مع فلسفة "الأنا" الذاتية التي نادى بها "ديكارت" على أساس أن الفرد هو المحرك والمفكر بالنسبة للمجتمع، وذلك لأنّ الذاتية تجعل من الكون مجموعة مفاهيم ذاتية ليس إلّا.

ويؤكّد المؤلف أنّ فلسفة "البنوية الفوقية" هي فلسفة تجريدية إلى حد كبير، وبذلك فإنّها تلتقي مع الفلسفة الميتافيزيقية. ويضيف بأنّ فلسفة البنوية الفوقية تمكنا من رؤية المنطق الأساسي والسليم للميتافيزيقيا. وبوضوح أكثر فإنّ علماء ونقاد ومفكري هذا الاتجاه لا يعارضون الفلسفة التجريبية لموضوعيتها فقط، ولا يعارضون فلسفة الأنا لذاتيتها فقط، ولكنهم يعارضون العلاقة المتناقضة بين الفلسفتين.

ويمكن القول إن "البنوية الفوقية" عبر تطورها كمذهب قد ألفت الأضواء على مناطق فكرية جديدة كانت الفلسفات السابقة تتعامل معها كمسلمات، وذلك كما يقول المؤلف - فضيلة كل مذهب فلسفي جديد أنه يتحدى ما هو مسلم به وما هو بديهي من الأشياء. ولقد نجحت "البنوية الفوقية" في ذلك أيما نجاح. ولكن المشكلة هي أنّ هذا التيار يأخذ بمبدأ الحقيقة المطلقة فلسفياً وغير الخاضعة للمراجعة. هذا هو المقصد الذي ترمي إليه النشاطات الرئيسية للمذهب ولكن البنوية الفوقية أكدت وتؤكد أنّها مجلبة للحيرة وذلك إنّ أية فلسفة لم تستطع أن تأتي بنتائج مقبولة بحيث تكتسب صفة الحقائق المطلقة بالنسبة لكل الناس ستكون عبثاً على التاريخ الفكري للإنسانية. إنّ "فلسفة" جون لوك" التجريبية وفلسفة "كانط" المتعالية وفلسفة "هوسرل" الظاهرية وفلسفة "الوضعية المنطقية"، كل هذه المذاهب ألفت بنفسها في أماكن محيرة ولم تستطع أن تجعل نفسها مقبولة كلياً عند الناس. وليس مذهب "البنوية الفوقية" بمختلف عن هذه المذاهب كما أنّه ليس استثناءاً فريداً.

ريتشارد هارلاند كاتب بريطاني يعيش في أستراليا ولد عام 1947 في يوركشاير في المملكة المتحدة ثم هاجر إلى أستراليا عام 1970 هو أستاذ جامعي ومؤلف درامي وسبق له أن نشر خمسة روايات وثلاثة كتب في النقد وقصصاً قصيرة ومجموعات شعرية.

"البنوية الفوقية" هي أطروحته لنيل الدكتوراه وقد نشرت عام 1987 وتم الاحتفاء بها نقدياً على نطاق واسع وحظي هارلاند من جرائها بمقعد أكاديمي في إحدى الجامعات البريطانية لعشر سنوات.

قضى هارلاند جانباً من حياته شاعر ومغنياً وجواب آفاق وكاتب مسلسلات من الخيال العلمي قبل أن يعود إلى الحياة الرصينة في رحاب العمل الأكاديمي بفضل كتابه هذا "البنوية الفوقية"....

## الكتابة الجريئة: سليم دولة في مداراته الحزينة

لقد ظلت الفلسفة العربية المعاصرة طويلاً تعدّ لتشييع جنازتنا، وفي الوقت الذي دفنتنا فيه وصارت تحتفل بموتنا، كانت تزهو بـ "الآخر" الذي شاخ وهرم، مستعيدة في كل مرة ميلاده باستعادة ما تمنى. أمام هذه الفلسفة القاتلة القتيلة، تقف الفلسفة البديلة، فلسفة التدقيق والتحقيق الجديدة، كما يدعوها "سليم دولة" معترفة بنظرنا الطفولية البريئة لذاتنا ولـ "الآخر" أو كما يسميها في مكان مختلف "النظرة السبحانية" للأنا وللغير ولكنها تأمر لتعي نفسك بنفسك، فالمطرقة على عنقك فإلى متى تأكل ذاتك، وإن نجت ذاتك منك فإنّ غيرك يترصدها وهل ثمة شك في أنه سيأكلها هذا إن لم يكن قد أكلها فعلاً.

حين تتصفح كتاب "الجراحات والمدارات" تونس 1991 لمؤلفه المفكر والشاعر التونسي "سليم دولة" تشعر لأول وهلة أنّك أمام نص فكري جديد بل أمام كتابة جديدة في الفلسفة لا كما عهدت من الكتابات في هذا الحقل من الإنشاء الذي يتوسل الفلسفة إلى الإعتوار في المصطلح إلى الغموض في المقصد كحال معظم متفلسفتنا، بل أنّك ستجابه بكتابة من نوع آخر تماماً. إنّها كتابة تأسيس الهوية للإنسان العربي الجديد، أو قل إنّها الكتابة الجريئة، كتابة الوعي والتجاوز، كما يريد صاحبها.

وهذه الكتابة جريئة بجرح كاتبها وفارتها وإذا تصورت أنّك معدوم الجراح فإنّ الجرح سينفتح فيك عنوة وستسيل دماؤك ضريبة لكينونتك التي أرادها لك أسلافك فأنت لم تكن في تاريخك كما اعتقدت إنساناً أنيساً، سليماً ومسلماً، وإنّما آكلاً أو مأكولاً، ناتفاً، جالفاً أو مجلوفاً، كما يكتب ذلك

"سليم دولة" في واحد من أحمل وأجرأ فصول الكتاب (انظر الجزء الخامس الصفحة 129) إذن، الكتابة الجريئة ستلطخك بدمائها، لتضمك أمام حقيقتك المرعبة: وهي أنك كائن "رغبى" مسكون باللذة، لذة السلطة والجنس والمال.

في هذا الكتاب تفتتح جراحات قديمة، وتفتح جراحات جديدة، جراحات كثيرة وكبيرة في الجسد وفي الذاكرة.

لقد انطلقت مسيرة الحساب المسير لذاتنا التاريخية، وبدأ المثقف العربي المعاصر يعمل بمعوله، في التراث أولاً، وفي المسألة الحاضرة ثانياً. إن ما يريد إثباته المشروع الفلسفي العربي الجديد هو إننا "صناع حكم ولسنا صناع بكم" وعلى هذا الغرار تعمل الصفوة المتفلسفة الآن، من أمثال الروائي بنسالم حميش، والأكاديمي سالم يفوت، وعبد السلام بنعبد العالي، وسليم دولة. فإذا نحن، عبر أعمالهم، نرحل إلى مدونات تراثنا الثرّ الغزير، بصحبة ديوان الصباية لابن حجلي، وكتاب الإفادة والاعتبار لعبد اللطيف البغدادي وكتاب إغاثة الأمة للمقرئزي ثم البدء والتاريخ لأبي زيد البلخي، وشجرة اليقين للداعي عبدان... والقائمة تطول.

والآن، ماذا عن أهم الأفكار الواردة في الكتاب؟

يقف سليم دولة في هذا الكتاب/ المشروع، موقف حفار المعرفة، أو، آركيولوجي المعرفة، مستفيداً من المفكر الفرنسي الكبير ميشيل فوكو، الذي يسميه بالعبقري. وي طرح لنا المؤلف مصطلح البداوة المعرفية، ويقصد به الترحال المستمر في الذاكرة، والترحال يفترض سعة المكان وإطلاقته، والذاكرة مكان غير محدود، لا تُعرفُ بدايته من نهايته. إنّه ترحال الأركيولوجي الذي يطوف في مكان رحب بحثاً عن كنوز الآثار. وإذا ما أردنا أن نذهب بقراءة سليم دولة الأركيولوجية إلى مداها الأقصى لقلنا أنّ شغله الشاغل يتمثل في مقارنته لوسائل إنتاج الإنسان ذاته. ألم نقل أنّ

المثقف العربي الجديد هو جرّاح الذاكرة؟ إذن، ما يهم هو مُساءلة نقدية واعية لوسائل إنتاج المعرفة في الإطار العربي. طبعاً، يفرق "سليم دولة" في معرض حديثه عن الكتابة بين نوعين منها: النوع الأول هو الكتابة/ الإبداع والنوع الآخر هو الكتابة/ المكتوب. وبينما تكون الكتابة من النوع الأول ثورية في جوهرها، فإنّ الكتابة من النوع الآخر هي امثالية في جوهرها.

الكتابة/ الإبداع تند عن الأمثال لوحدها، إذ أنّها تعطل سلطة المخاطب لديها، فلا تؤمن إلّا بما تخدم، بمعنى أنّها تفتح إمكانيات هائلة لتشكيل الأشياء من جديد وترتيب العلاقات وفق آفاق أرحب.

ويعقد لنا الكاتب بعد ذلك فصلاً مهماً عن الانتظار الإستمولوجي والخيبة الفلسفية يتحدث فيه عن ابن طفيل وفلسفته. ويقول عن الذين درسوا هذا الفيلسوف الكبير وبخاصة من تناول رسالته الشهيرة "حي بن يقظان"، إنّهم في الحقيقة لم يقرؤوا من الرسالة جميعها إلّا فصلها التاسع فقط، في حين أنّ الرسالة تتكون من عشرة فصول وحتى هذا الفصل من الرسالة الذي يعزلونه عن باقي الفصول، لم يقرؤوه كاملاً كما يجب. وربما، والقول للمؤلف "قرأوا منه جملة واحدة فقط هي التي تقول بانطباق المعقول والمنقول واتفاقهما".

وسليم دولة في محاولته لدراسة وتحليل رسالة "حي بن يقظان" كان يهدف إلى كسر تلك الأطروحة التي لا ترى في الرسالة كلها إلّا قصة التوفيق/ التلفيق ما بين الفلسفة والشريعة، ومن هنا سعى الباحث إلى تكسير هذا السجن النظري. ونحن نرى في هذه المحاولة استفزازاً كبيراً، إذ يتحدث المؤلف عن انتصار إستمولوجي في الخطاب اليقظاني، على حد تعبيره تمثل في "حوصلة الموروث العلمي". ويتحدث كذلك عن خيبة فلسفية تمثلت في نبذ/ إقصاء الفيلسوف من المدينة، وعن خيبة سياسية تمثلت في إخفاق "مهدوية" هذا الفيلسوف.

يقول المؤلف سليم دولة: "ونحن ندرك جيدا أنّ النصية التي انتهى إليها حي بن يقظان في نهاية قصّته يمكن أن تلعب دورا خطيرا في تضليل العامة، وربما تكون نظرة ابن طفيل الواقعية هي التي جعلته يصطدم بعائق إبستمولوجي في إنتاج خطاب تحرّري تقدّمي في وسعه أن يواصل حلمه، وإنّ على مستوى نظري. وهذا النوع من المداخل والتعليق يجرنا بالتأكيد إلى شيء آخر أهم وأخطر. فلو عمل ابن طفيل كما عمل ابن باجة لكان نصيبه التشريد والاعتقال، ولو قال بأراء جريئة مثل ابن رشد لذهبت آراؤه سدى أو ذكرى في التاريخ، ولكن ابن طفيل المتمرد في الفلسفة الذي لم يتعرض للاضطهاد في حياته كان ضحية الذين يحافظون دائما على تاريخ مشروع، وعلى أن تبقى العامة دائما بعيدة عن كل يقظة وإدراك". ويخلص سليم دولة إلى النتيجة التالية: "... فالفلسفة اليقظانية، بقيت رغم محاولات الجريئة احتجاجا على مأساة حقيقية من ناحية، ومن ناحية أخرى كانت طريقة لتجاوز هذه المأساة ميتافيزيقيا".

وبعد هذه المحاجة، هل ثمة مواضيع أخرى تطرق إليها سليم دولة في كتابه هذا؟

لقد كانت حادثة العرب، الأولى والأخيرة مع الإسلام. هذا ما يؤكّد عليه صاحب الجراحات والمدارات، حيث تمّ العبور بالنسبة للعرب من حضارة الشعر إلى حضارة الشريعة، أي من سلطة الإنشاء اللغوي إلى سلطة القانون الذي عمل الخطاب الجديد على ترسيخه. ولا بد من الإشارة هنا إلى أنّ هذه الحادثة وإن اكتملت في مستوى الخطاب وصارت عمليا في إنجاز المشروع الجديد فإنّها قد أكلت نفسها في سياق التاريخ وتآكلت بالديوي، فنفت ذاتها بذاتها حين عاود العربي الحنين إلى مضادة المقدس.

إنّ ما يلفت الانتباه بشدّة ويجدر التنويه به في هذا الكتاب هو، وحسب مقدّمة الأستاذ "محمد الجويلي"، جرأة كاتبه الذي يجبرك على تتبعه والتواصل

معه لأنه يحيلك إلى ما لا تفكر فيه عادة، وإنك قد تجد في بعض الأحيان ما لا يشفي غليلك فلا تنسى أنك أمام عناصر أولية من أجل فلسفة عربية جديدة، إلا أنه ممّا لا شكّ فيه أنك ستسر بعودة سليم دولة القوية إلى التراث، ذلك الذي يسميه المفكر الكبير مطاع صفدي، وطن الجماعة.

كتاب جدير بالقراءة والدرس. وأهمية قراءته تنبع من أنّ الكتاب نفسه يمنحنا تلك العناصر الأولية اللازمة لنقده ومحاجته والرد عليه. وتلك طريق قد اختطها الكاتب لنفسه، فلماذا لا تكون لنا نفس الطريق معه؟

جاء في الكتاب المقدس إنه في البدء كان "الكلمة"، ويضيف سليم دولة إنه في البدء كان الجرح. وستظل الكتابة جريحة تنزف. وما بين البداية والنهاية قصة جراحات ومدارات لا تنتهي.

## حول الموقف من الكوميديا وموت البطل في المسرح المعاصر

غالباً ما نجد هنالك أكثر من وشيجة ما بين تراث الكاتب السويسري فريديريتش دورينمات (1921-1990)، مسرحاً وسرداً ونقداً، وبين الإبداع العربي في المسرح المعاصر، تأليفاً وإخراجاً وإعداداً ونقداً، وبين وجودنا في هذا العالم، واعتراكتنا في أزماته المتواصلة، المعاصرة والآنية.

لقد انشغل دورينمات، مثل غالبية جيله من الكتاب بقضايا ما بعد الحرب العالمية الثانية، أو لنقل، بقضايا مرحلة الحرب الباردة التي كانت تتفاقم يوماً بعد يوم أثناء فترة إبداعه. وكان سباق التسليح من أبرز ملامح تلك الفترة، وكانت اكتشافات الأسلحة النووية وتطويراتها المختلفة تقف بالناس على أطراف أصابعهم من الرعب عندما كان ينشب خلاف بين الدولتين العظيمين في ذلك الوقت، الاتحاد السوفياتي والولايات المتحدة الأمريكية.

وكان دورينمات رجل عصره بمعنى الكلمة. كان يعيش فضيلة التسامح بما تضفيه على روح الإنسان من رحابة صدر وتقدير لكل نواحي الضعف البشري، ومن حب للبشر والرغبة في السلام ومن حرية التفكير وجسارته. وفضيلة التسامح هذه هي التي تمنح أيضاً روح الكوميديا ونقدها المرح والفكاهي لشطحات الإنسان وادعاءاته.

وذاك هو بالضبط موضوعنا اليوم.

إن الالتباس الذي تثيره مواقف دورينمات نكاد لا نجدُه عند أي كاتب آخر. فهذا الكاتب كان يقف ضد النظام الرأسمالي بمقدار ما يقف ضد النظام الاشتراكي، في الوقت عينه.

ومع ذلك فإنّ كاتبنا يؤكد دوماً في مقالاته عن الفن المسرحي إن المسرح ليس ساحة لاصطراع النظريات والفلسفات، إنّما هو "ماكينة" يحاول الفنان أن يكشف عن إمكاناتها بواسطة اللعب عليها. ويقول دورينمات إنّ على المسرحيّ ألا يكون منتمياً إلا إلى نفسه وألا يتكلم إلا كشاهد على ما يرى وأن يكون ضمير عصره.

وليس بالإمكان أبداً دحض حقيقة أن فريدريتش دورينمات هو كاتب روائي تراجمي، خذ مثلاً على ذلك روايته الشهيرة "القاضي والجلاد"، وهو كاتب مسرحي كوميدي من الطراز الأول، وخذ مثلاً على ذلك جُل أعماله الشهيرة، كزيارة السيدة العجوز وهبط ملاك في بابل والشهاب الخ..

ولكن، أية كوميديا هي التي عليها يقيم دورينمات عمارته المسرحية؟

في البدء كان على دورينمات أن يتصدى لمفهوم "القدر" ذلك الأساس المتين المكين للتراجيديا. لقد هجر مفهوم "القدر" بشكله التقليدي خشبة المسرح إلى ما وراء الكواليس. وها هو العالم قد تم دفعه إلى حافة الهاوية. وبينما أصبحت كل الأحداث في مقدمة الخشبة، عرضية، ومحكومة بالمصادفة، إذن، فقد أصبح العالم كله كوميديا، بمعنى إن كل شيء يبدو ضعيفا ولا معنى له، النشاط البالغ المصحوب بالصخب، والعمل الدؤوب غير المعقول، استشارة الجماهير العريضة، الأجهزة والآلات والمكائن التي تعمل بلا انقطاع في هذا العالم الذي ما يزال مهتداً بالحروب. كل هذا مضحك وساخر، لذا فإنّ التراجيديا الخالصة كشكل من أشكال الدراما التقليدية لا تناسب مثل هذا العالم المبهوس. ويعزو دورينمات ذلك إلى عدّة أسباب في مقدمتها تغيّر شكل الدولة. فقد فقدت الدولة واقعها الفيزيائي وأصبحت القوة شيئاً مرتباً محسوساً. حينما تنفجر قنبلة ذرية تشبه آثارها عرش غراب عملاق، يستطيل ثمّ يتمدد من جوانبه كالشمس، وحينئذ يصبح الجمال والقتل الجماعي واحداً. سبب آخر يضيفه كاتبنا السويسري في معرض

حديثه لعدم ملاءمة التراجيديا لعصرنا الحاضر، ألا وهو انعدام مفهوم البطل دراميا. يقول إنّ عالمنا الجديد المعقد لا يمكن تمثيله عبر تشخيص الأبطال والبطولة لأنّ الذي "يشخص" تراجيديات حياتنا هم جزارو العالم الذين يتولون عملية "الخراج" بآلات القهر الجماعي أمّا الأبطال الحقيقيون فغائبون ومجهولون، حتى لقد أصبح أي موظف محتمل وتافه وضيق الأفق، أو أي شرطي، يمكن أن يمثل عالمنا أحسن تمثيل. إنّ عصرنا هو بحق عصر اللابطولة، وإنّ تطور البطل التراجيدي يتّجه بحدوء وروية نحو الكوميديا. لقد انفق إحساس الفرد بالمسؤولية، وضعف أو انعدام شعوره بالذنب والإثم.

التراجيديا تفترض سلفا الخطيئة واليأس وتأنيب الضمير وضرورة الاعتدال والشعور بالمسؤولية الخ.. وفي عصرنا هذا، عصر الكاراكوزات والمهرجين، عصر رؤساء الدول المضحكين المقرفين، عصر القتل الجماعيين وعصابات الجريمة المنظمة والعشوائية، عصر المتلاعبين بالسوق والقوت والعقول، عصر الميديا المبرجة والمأجورة من فقهاء الرأسمال، لم يعد هنالك ذنب ولا مذنبون. لا مسؤولية ولا مسؤولون ولا هم يحننون. وإذا كان "الذنب" لا يزال موجودا فإنّما هو شعور شخصي وفعل مرتبط بالدين لا أكثر. وهكذا لم تعد التراجيديا ممكنة في هذا العالم. ومع ذلك يقول دورينمات فإنّ ما هو مأساوي لا يزال بالإمكان تقديمه على خشبة المسرح شريطة أن نحقق ما هو مأساوي من خلال الكوميديا، عن طريق صياغتها كلحظة مرعبة، وهاوية انفرجت فجأة، تماما مثل كثير من كوميديات شكسبير، حيث يطفو على سطحها ما هو مأساوي.

بدأ دورينمات كاتباً للقصة عندما نشر مجموعة منها بعنوان (البلدة)، ثم تحول للمسرح مع مسرحية (المكتوب)، التي كتبها عام 1946، وقدمت على مسرح زيوريخ عام 1947 بإخراج كورت هورفتس. وبعد مسرحية (زواج السيد ميسيبي) يكتب دورينمات مسرحيته المعروفة (زيارة السيدة العجوز) وهي المسرحية التي حققت له الشهرة على المستوى العالمي.

و(السيدة العجوز) هي (كلير تسافانسيان) التي غرر بها (السيد آيل) في شبامها، وأنجب منها ولدا ثم تخلي عنها وعن ولدها. فتسافر إلى أمريكا، وهناك أغرت بجمالها العديد من أصحاب الملايين وتخلت عنهم بعد أن استولت على أموالهم، ثم تعود إلى بلدتها لتنتقم من (آيل) فتغري بأموالها أهالي البلدة وتدفعهم لقتل هذا الرجل المسكين. وهنا ينكشف، أمام زحف المال، المستوى الأخلاقي المتدني الذي وصل إليه أهالي البلدة. إن دورينمات يتحدث في هذه المسرحية عن (مجتمع الرخاء) أي المجتمع الرأسمالي الذي انعدمت فيه القيم والمبادئ والأخلاق. ولقد ذكرنا في مقال سابق لنا بعنوان (زيارة السيدة العجوز والمسرح الرأسمالي) إن الشبه بين عالم هذه المسرحية وبين الأوضاع السائدة في أوروبا الغربية باد للعيان، فبعد الحرب العالمية الثانية تمكنت الولايات المتحدة الأمريكية من إفساد وشرء المجتمعات الأوروبية الغربية، ولم تقصر عملية الإفساد هذه على الطبقات البرجوازية التي لها مصلحة في هذه العملية بل شملت العمال والمثقفين إلى حد كبير.

إنّ الكوميديا هي التي تساير العصر لأنها لا تزال هي الأقدر على مخاطبته. هكذا نفهم من فريديريتش دورينمات. فبينما تفترض التراجيديا وجود عالم له موضوع وشكل، فإنّ الكوميديا تفترض العالم بلا شكل إطلاقا. تفترضه عالما يخلق للتو ثم يقرب رأسا على عقب. إنّ التحوّل إلى الكوميديا كجنس درامي يمكن أن يؤدي إلى الاعتقاد بأنّ الكوميديا هي تعبير عن حالة اليأس، ولكن هذا الاعتقاد ليس حتميا، فمن الصحيح أنّ أي إنسان يمكن أن يصاب باليأس يتأكد من خواء هذا العالم من المعنى ومن الأمل، إلا أنّ هذا اليأس ليس نتيجة لهذا العالم لكنه بالأحرى ردّ يدي به الفرد أمام العالم.

وبحسب نظريته إلى تحديد ما هي الكوميديا، يقول دورينمات بكل أسف إنّها لا تزال أقل شأنا من التراجيديا، فهي ليست سخرية من مجتمع محدّد ومعروف كما هو الحال عند "موليير" فالكوميديا ستعتبر شيئا مريبا وغير لائق عندما تجعل متفرجها يضحكون ويشعرون بسعادة بهيمية كمجموعة

من الخنازير. الكوميديا موجهة فقط إلى هؤلاء الذين ينامون عندما يستمعون إلى محاضرة من "هيدغر".

لقد استطاع دورينمات أن يرصد أزمات النظام الرأسمالي والكوارث الناجمة عنه لدرجة أنه قد تم تصنيفه بناء على ذلك ككاتب سوداوي. لكنه في الوقت نفسه لم يستطع رؤية الكوارث الناجمة عن دولة عنصرية مثل (إسرائيل) عندما أعلن تأييده لعدوانها على العرب عام 1967، وعندما منحته الدكتوراه الفخرية عام 1974.

## مشكلة الأجناس الأدبية: نظرة من جيرار

### جينيت

انشغلت "الشعرية" في الغرب منذ القديم إلى الآن بمسألة "الأجناس الأدبية". وهذا الكتاب هو عودة لطرح مسألة "الأجناس" كإحدى أقدم قضايا الشعرية وأعصرها. لكن العودة هنا تتم من خلال قراءة نقدية لمختلف المقاربات التي تناولت هذه المسألة بهدف تفكيك التصور المترسخ في الغرب منذ القرن الثالث عشر، ومن ثم اقتراح تعريف جديد "للشعرية" أيضا يعتمد معطيات حديثة في التصنيف البنيوي للخطابات الأدبية وغير الأدبية.

أنا أتحدث الآن عن، وأقرأ في، كتاب الناقد الفرنسي الشهير جيرار جينيت المعنون "مدخل لجامع النص" بترجمة من الباحث التونسي عبد الرحمن أيوب، مع مقدمة خصص بها المؤلف الترجمة العربية.

إنّ تسمية وتعريف "الأدب" يتركب من ناحية أولى من "أجناس أدبية" على وجه التأسيس، ولا تتوقف "الأدبية" ضمنها على أي تقييم. وهو يتركب من ناحية ثانية، من أجناس ذوات نزعة "أدبية" غير راسخة كالتاريخ، والسيرة الذاتية والخطابة سواء ارتقت نصوصها للمرتبة الأدبية أم لا، حسب قناعة أحكام هي من طبيعة جمالية.

إنّ "الشعرية" علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد، ومعايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة وأحيانا غير يقينية. ومن ثمّ فإنّ اعتبار وإعادة اعتبار التقسيمات المتتالية طوال التاريخ للحقل الأدبي يجعلنا منقادين ثانية إلى التساؤل المثير الذي كان وضعه "رومان ياكوبسون" منذ عهد قريب،

ويستعيده "جينيت" راهناً، في صلب كل شعرية وهو: "في أي شيء تنحصر أدبية الأدب؟".

وفي معرض مداخلته للإجابة على هذا السؤال يوجه "جيرار جينيت" بحثه نحو تركيب لما يسميه بـ "جامع النص" *Architexte* كمصطلح جديد ذي طاقة تجريدية، ويشغل ضمن شبكة مفهومية لها جهازها النظري. فليس "النص" *Text* هو موضوع الشعرية بل هو "جامع النص"، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة مثل: أصناف الخطابات، صيغ التعبير، الأجناس الأدبية. ولقد اجتهدت الشعرية الغربية منذ "أرسطو" في أن تشكل من هذه الأنواع نظاماً موحداً قابلاً للإطاحة بكامل الحقل الأدبي، ولكن جملة من الالتباسات رافقت الجهود، أهمها التقسيم الثلاثي المعروف والمعترف به منذ القرن الثامن عشر والذي أسند خطأً لأرسطو نفسه. وهو تقسيم الحقل الأدبي إلى ثلاثة أنماط أساسية صنفت تحتها جميع الأجناس الأدبية وهي: الغنائي، الملحمي، الدرامي.

ولقد سعى المؤلف في كتابه هذا إلى تفكيك هذه الثلاثية المزعجة بأن أعاد رسم تكوُّنها التدريجي وميز بما يمكن من الدقة العلمية الأنماط المتعلقة بـ "جامع النص" التي تتداخل فيها مما يفتح الطريق أمام نظرية عامة ومحتملة للأشكال الأدبية.

بالنسبة لـ "جينيت" لا يهتم النص إلا من حيث "تعالیه النصي" أي: معرفة كل ما يجعله في علاقة واضحة أو مستترة مع غيره من النصوص. هذا هو التعالي النصي، ويدخل ضمنه "التداخل النصي" (التناس) بالمعنى الدقيق والكلاسيكي منذ "جوليا كريستيفا" ويقدم تعريفاً بسيطاً للتناس من حيث هو "التواجد اللغوي لنص مقدّم ومحدّد في آن واحد بين مزدوجتين أو أداتي تنصيب". أوضح "التعالی النصي" أنواعاً أخرى من العلاقات من أهمها: علاقة المحاكاة وعلاقة التغيير: التي ينتمي النص إليها. وفي هذا الإطار،

تدخل الأجناس وتحديدها التي تعرضنا لها وهي المتعلقة بـ "الموضوع" و"الصيغة" و"الشكل" وغيرها. ويصطلح على هذا المجموع حسبا يحتمه الموقف بـ "جامع النص" أو "جامع النسيج" Architexture ودائما يدافع المؤلف عن تقسيم الكتابة الأدبية إلى "أجناس" ويربط مشروعية هذا الفهم والتقسيم بـ "التعالى" فيقول رغم ما زعمه الفيلسوف "كروتشه" وغيره حول خطأ النظرة "الأجناسية" إلى الأدب إلا أنّ حالة التعالى حاضرة فيه باستمرار ولكي نبطل هذا الاعتراض نذكر بأنّ عددا من الآثار الأدبية منذ الإلياذة خضعت لمفهوم الأجناس فيما تخلصت منها آثار أخرى مثل الكوميديا الإلهية وإنّ مجرد المقابلة بين المجموعتين يشكل بحد ذاته نظاما للأجناس.

وبكلام آخر: إنّ الزج بين الأجناس الأدبية وإزالة الحدود فيما بينها يمثل في حد ذاته جنسا من الأجناس ولا يمكن أن يفلت أحد من هذا التشكيل البسيط.

وفي الأخير ينبهنا المؤلف إلى خطورة النهج العلمي في البحث الأسلوبي فيؤكد أنّ العلم ينبغي أن لا يكون مؤسّسة بل أداة فقط ووسيلة جديدة (أي علما جديدا) فيحدث معها ما حدث للأولى، وهكذا دواليك. فالأهم هو أن نتقدم. ولقد سبق وأن أتلفنا كثيرا من الوسائل والعلوم ولا فائدة كما يقول "جينيت" من كتابة سيرة حياتها بل الأهم من ذلك هو كتابة سيرة موتها.

## ويتمان العربي: وداعا للخيال

عمل الشاعر الأمريكي والت ويتمان (1819 - 1892) على كسر حدود الأشكال الشعرية المتداولة حتى ذلك الحين بينما كان شعره يقترب من النثر رويدا رويدا. حيث أنه ضرب بكل الأساليب الشعرية القديمة عرض الحائط، فقد تمكن من تحطيم القوالب الأوربية التي كان يصب فيها الشعر الأمريكي عنوة، مما جعله مجرد تقليد باهت يخلو من عناصر الأصالة التي تنبع من تربة الوطن نفسه. كما استخدم قاموسا ضخما من المفردات والصور والرموز غير المعتادة في الشعر، بما في ذلك الأوراق المتعفنة، وخصلات من القش، الأنقاض والأزبال. كما كتب بشكل واضح لا لبس فيه عن الموت والنشاط الجنسي، بما في ذلك الدعارة. وغالبا ما يوصف بأنه أبو الشعر الحر، على الرغم من انه لم يخترع ذلك. كتب ويتمان في مقدمه طبعة عام 1855 من أوراق العشب: "إن برهان الشاعر الحقيقي هو أن تمتصه بلاده بمودة كلما استوعبها هو". وأعرب عن اعتقاده بوجود علاقة حيوية وتكافلية بين الشاعر والمجتمع. وقد تم التأكيد على هذا الاتصال وخاصة في القصيدة الشهيرة "أغنية نفسي" باستخدام ضمير الشخص الأول المتكلم. وكان أول من استعاض بقوة، ضمن روح الملحمة الأمريكية، الاستخدام التاريخي للبطل المتعالي الخارق بأبطال من البشر العاديين. وأثناء عمله في سكرتارية المكتب الهندي بوزارة الداخلية الأمريكية، صدر له ديوان "أوراق العشب"، فقام الوزير بطرده على أساس أنه عمل غير أخلاقي. لكن الكتاب والمثقفين لم يتحملوا هذه الإهانة التي لحقت بالشاعر الكبير، فكتب وليام أوكونور كتاب الشاعر الشيخ الصالح عام 1866. واستجابت "أوراق العشب" أيضا للتأثير الذي أحدثته التحضر الاجتماعي في الولايات المتحدة الأمريكية والذي طال الجماهير العريضة. في العام 1873 أصيب بنوبة شلل. وأثر

ذلك على كتاباته، وغير المرض من فكره إلى حد ما. لقد تحول أسلوبه الواقعي المباشر إلى صور التلميح والتجسيد الفني المركب. تبدلت فلسفته التي تعتبر الكون مادة واحدة، لكي تصبح مثالية روحانية يغلب عليها التصوف. تغيرت آراؤه السياسية من الفردية إلى القومية، ثم إلى العالمية. هبطت درجة حماسه المطلقة للحرية الفردية إلى تأييد مطلق للنظام الذي يتحرك المجتمع في إطاره. هاجم كل أنواع التعصب والفاشية والديكتاتوريات مؤكداً أنه لا ازدهار لأمة إلا بترسيخ الديمقراطية فيها. لقد آمن بأن الحرية الفردية لن تجد متفهماً لها إلا في الحب، على حين تتمثل الحرية الاجتماعية في الديمقراطية، وأن الحب والديمقراطية وجهان لعملة واحدة هي المجتمع الإنساني كما يجب أن يكون. كانت عينه على الحياة الأمريكية على حين تتبع عينه الأخرى الحياة في كل مكان. كان يرى أن الشاعر هو ضمير أمته، من ثم لا يمكنه النظر خارج حدودها لاستلهام الوحي، وأن الطريق إلى العالمية الإنسانية لا بد أن يمر بالإقليمية المحلية. يعد والت ويتمان رائداً للشعر الأمريكي، كما يعد مارك توين رائداً للرواية الأمريكية، ويوجين أونيل رائداً للمسرح الأمريكي.

وهكذا ترى عزيزي القارئ كيف أن بعض معطيات الشاعر والت ويتمان الشخصية والشعرية يلفها الغموض وتحيطها الخرافة. ولكن الخرافة الأكبر في كل هذا إنما كانت تلك المتعلقة بحضوره في الثقافة العربية وتمهيد السبيل لثورة الشعر العربي الحديث كما حصل على أيدي الشعراء العراقيين الرواد من أمثال بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وغيرها. ففي نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، كما يقال، كان العالم العربي يعيش فترة تحول هامة على مختلف بنائه الثقافية، وكان الأدب العربي يشهد محاولات جادة لإخراج الشعر من أسر الصناعة والتقليد الذي كبله طويلاً. وبحكم وجود أمين الريحاني وجبران خليل جبران في الولايات المتحدة وإتقان اللغة الإنجليزية توفر لهما الاطلاع على أعمال ويتمان، وهو ما فتح المجال أمام

الريحاني ومن بعده جبران لابتكار نمط شعري جديد أسماه الريحاني الشعر الحرّ، وأطلق عليه النقاد لاحقا اسم الشعر المنثور أو قصيدة النثر. وقد جمع الريحاني نصوصه التي كتبها متأثرا بويتمان في كتابه "هتاف الأودية" الذي يعده النقاد أول ديوان في الشعر المنثور في الأدب العربي، وتبع جبران خليل جبران الريحاني في تأثره بويتمان وسار على نهجه. والغريب هو توفر عدد كبير من الباحثين الذين يروجون لمثل هاته الخرافات وتصديقها من دون الإتيان بدليل يدعم تلك المزاعم.

ورغم كل الجهد المبذول في استيراد والت ويطمان عبر أبوته المزعومة للشعر العربي الحر وكذلك لقصيدة النثر العربية، ورغم صعوبات استنباته في مجال المقارنات النقدية والاصطلاحية (شعر حر شعر مرسل شعر منشور قصيدة النثر شعر غير موزون وغير مقفى الخ) ورغم جهود استزراعه في التربة الشعرية العربية من خلال ترجمات رائدة ومتقنة ابتدأها الشاعر العراقي سعدي يوسف بترجمته مختارات من "أوراق العشب"، وأنهاها الشاعر المصري رفعت سلام بالترجمة الكاملة والأمانة لـ "أوراق العشب"، والتي استحق عليها مؤخرا جائزة أبو القاسم الشابي التونسية، تقديرا لما قام به من فضل دائم لا يضاهى على الثقافة العربية. أقول، بالرغم من ذلك وكله فقد بقيت مسألة حضور وتأثير والت ويطمان على الشعر العربي مسألة هلامية متأرجحة بين خفة الصحافة وسرعتها وراهنيتها، وبين إسهامات ترجمية أو نقدية غير ممنهجة وغير مدعومة كمشاريع طويلة الأمد، وبالتالي فلا تأثير حقيقي يرتجى، ولا سيرورة فعل يفحص نقديا.

لكن شاعرا عربيا لبنانيا معاصرا وهو إلى ذلك باحث وناقد وأكاديمي مرموق أصدر في مقبل هذا العام كتابا شعريا كبيرا وغريبا وغير مألوف بعض الشيء أو كثيره، أعاد بل ألقى الضوء من جديد على والت ويطمان بشكل مبتكر لم يتم لغيره سبق اليه عبر منظومة شعرية تعتمد تكنيك "تحضير الأرواح" بجانبه السحري والعلمنفي، وتعتمد في الوقت عينه أسلوب التصادي

صوتا ووعيا ما بين شاعرنا العربي وشاعرهم الأمريكي، نازعا عنه معظم الخرافات التي التصقت به منذ اكتشافه عربيا. وإني لأظن بشيء من التأكد المريح إن الكتاب الشعري بعنوان "أنا هو آخر بصحة ويتمان بودلير رامبو ونيتشه" والصادر عن مومنت للكتب والنشر في المملكة المتحدة، للشاعر شربل داغر، سيلقى انشغالا من القراء الحقيقيين قبل النقاد المغرمين بقضية تطور الأشكال الشعرية وآفاق الشعر الحر وحرية الشاعر في اجترach "حلولات" ناجعة لأزمة وجود من أو ما يسمى بـ "العربي" كائنا كونيا معاصرا يعاني اللغة ويجنح للحرية والديموقراطية ما جنحوا لها.

يقول شربل داغر في كتابه هذا: "يبدو لي، على عجل، بُعدي عن ويتمان: شديد الخصوصية، ما يُقيمني في شعر أجنبي لا في شعر أُنفاعِلُ معه وأجدُ فيه ما يجرّضني، ما يستفزني، ما يُيقيني خارجه وأشتهيه. إذ أقرأ شعره، أتحقق من أنه يريد أن يبدأ، أن يستهل ما يعبّره افتتاحا لتاريخ، حيث هو محمّل للغاية بما هو حاليّ (في زمنه) وحاضرٌ لدرجة التوثيق والإخبار الورقي أو العياني".

يصف شربل داغر شغل ويتمان في قصيدته، بأنه قد طلب هوية أخرى للشعر، وكياناً آخر للقصيدة، فانتسب إلى "ديموقراطيته" هذه كثيرون، وحتى اليوم. وسرعان ما يستدرك شاعرنا قائلًا: بكل أسف، يا ويتمان، لهذا لا أحب أحيانا أمريكا التي تُحب... لهذا ضجرتُ، وما شعرتُ بوهج الحماسة المندلعة في سطورك الممتدة، مثل من ينتشي بفعلته من دون أن ينتبه إلى أن المتفرج عليه يتشاءب ويستعد للمغادرة. لا أَلبي نداء النفير، وقرعُ الطبول أداريه بسماع "الجاز"، فلا تأملُ بأن أكون رفيقَ مشهدٍ ووقائعَ تريد لها أن تكون تكوينية، مثل انبلاج حياةٍ حيث لم تكن هناك حياة، في أرض عدن الفردوسية.

لقد تسنى لي أن ألتقي شربل داغر وسألته عن بنيان كتابه الشعري هذا فأفاد قائلاً بأن كتابه الشعري الأخير، "أنا هو آخر بصحبة ويتمان، وبودلير، ورامبو ونيتشه" يتكون من أربعة كتب، والأول منها مخصص لويتمان. وما استوقفني في شعره، والكلام لشربل داغر، في تفاعلي معه، هو انه بين الشعراء الثلاثة الآخرين كان له وجه عربي واضح. هذا ما جعلني أخصص قطعة في كتابي تحت عنوان: "ويعتقد ان العرب". وبالفعل، فالفقار لهذا الكتاب المدهش يرى كيف أن والت ويتمان يتحدث عن مصر، أو المؤذن، أو النبيل وغيرها الكثير، مثلما تحدث رامبو عن "لبنانات الحلم". تحدث هذا أو ذاك ابتداء من الكتب. وطلب ويتمان خصوصاً للحاق بما هو بعيد عنه، في نوع من عولمة لا اسم لها بعد.

"أسمع الجراد في سوريا وهو يضرب المحاصيل والعشب باندفاعات غيومه الرهيبة، أسمع اللازمة القطبية في الغروب، متساقطة في استغراق على صدر النبيل الأم الداكنة الشاسعة المهيبة". "أسمع المؤذن العربي يدعو من قمة المسجد...". "أرى الصحراوات الليبية، والعربية، والآسيوية". "أسمع الدراويش ينشدون برتابة، تُوشَّيهم صيحات مسعورة، فيما يدورون متجهين دائماً نحو مكة". "أسمع من المسجد الإسلامي أذان المؤذن، أرى المصلين بالداخل، بلا نسق ولا موعظة، لا جدال ولا كلمة، بل صامتين، غرباء، مخلصين، برؤوس مرفوعة، محترمة، ووجوه منتشية. أسمع القيثارة المصرية ذات الأوتار الكثيرة، الأعاني البدائية لمراكبية الليل".

ويعتقد ان يتمان يبدو في "أوراق العشب" مثل كريستوف كولومبس، فوق سفينة، ولكن في اتجاه معاكس: من أمريكا صوب العالم القديم. وما يتضح، في شعره، قوة عامرة بقدراتها التي تتحقق منها: قوة من يخرج من قريته، من ولايته، إلى أمريكا كلها. هذا ما نراه، ودائماً مع الشاعر شربل داغر، في وقائع حياته أو في أشعاره، التي تحتفي بالأرض، وبتلك الروح التي تتأكد من تملكها لأرض باتت لها، وتسود فوقها، وتمنع ما يهددها فيها. ما يستوقف

في شعر ويتمان هو هذا الجمع بين الخفة والقوة، بين اللهو والتمكن، بين طلب التواصل وإعلاء الصوت الانفرادي. وقد أكد لي شربل داغر في آخر حوارنا المتشعب ذلك إن ويتمان يكتب قصيدته بعينه، بعينه، إذ تتنبهان لأية حركة، لأي ضوء، للماشين المتهادين في شارع، أو للجرحى في خيمة منصوبة في العراء. أكثر من عينين، إذ يبدو مسافرا بقوة الرغبة في لقاء، في تواصل، مع الغير، أيا كانوا. لهذا تتخذ حركة عينيه شكلا ابعده من المعاينة، أقرب إلى سرعة الكاميرا المتحركة، أقرب إلى السينما قبل ميلاد السينما.

لا أتصور إن أحدا منا استطاع التفاهم مع والت ويتمان شعرا وفكرا، بهذا الشكل الذي عاد به شربل داغر إلينا شعرا وخيالا وانتباهات. لذلك وجدته يحتتم حديثه لي قائلا بخصوص ويتمان إن القصيدة باتت معه متخففة من الأخلاق، صارت مشغولة بالزمن، صنو الحركة، والكيانية الفردية، في شغف للحياة، سواء في الانفراد أو في الجموح أو في التطلع إلى البعيد.

## جناية شكسبير على المسرح العربي

قبل الدخول في صلب الموضوع، وبحسب دلالة العنوان أعلاه، سنشير إلى حادثة من التاريخ المعاصر للمسرح العالمي قد تكون عوناً في توضيح أهداف هذا المقال. فلقد قرّر المعنيون بالمسرح في نيويورك ذات مرّة أن يقدّموا مسرحية شهيرة لكاتب إنكليزي مشهور هو أيضاً، فوق اختيارهم على نص بعنوان "أرض النفاق" للكاتب "جايلز كوبر"، فماذا فعلوا؟ لقد كلّفوا الكاتب المسرحي الأمريكي الكبير "إدوارد أولي" بإعداد النصّ لغرض تقديمه في نيويورك. وهكذا ولدت مسرحية "الحديقة" بعد أن حوّرت في لغتها وأحداثها لكي تناسب البيئة الجديدة. وفعلاً قدّمت ونجحت وطبعت فيما بعد على شكل كتاب، هذا مع العلم طبعاً، أنّ كلا العاملين من جنس واحد ومكتوبان بلغة واحدة. فكيف يكون حالنا ونحن لا نتورّع عن تقديم مسرحيات لكبار الكتاب في العالم من دون أن نجري عليها أي تغيير أو تعديل أو حتّى إعداد، خاضعين بذلك لسلطة المخرج المطلقة في تعامله الشخصي مع النص المترجم، هذا إذا طرحنا جانباً مسألة مدى أهلية هذا المخرج للنظر في مسألة التفاوت في الترجمات ومدى أمانتها ودقّتها، ناهيك عن قابليته على المقارنة مع النص الأصلي حين الحاجة للعودة إليه؟

قبل موعد انعقاد واحد من مهرجانات العرب الفنية المنتظمة بسخاء، اتفق معي أحد المخرجين الشباب على تقديم عمل مسرحي ليكون فاتحة لإطلاق اسمه في فضاء الفن المسرحي في بلده عبر ذلك المهرجان.

وقد استقرّ الاتفاق على أن أقوم بإعداد مسرحية لا يتجاوز زمنها 70 دقيقة محتوية على شخصيات ثلاثة وعلى نظام الفصل الواحد مقسماً إلى مشهدين. وقد قمت فعلاً بإعداد واحدة من قصص الكاتب العراقي الكبير

محمد خضير وتحويلها إلى نص مشهدي صالح للعرض. وبحماسة معهودة في فنانينا شرع المخرج الشاب منذ اليوم الثاني لاستلامه النص المسرحي بتهيئة فريق العمل الذي سيجسد رؤياه على خشبة. ومرّ الوقت، واقترب موعد المهرجان وكانت التمارين تجري يوميا بنحو معقول وكنت بين الوقت والآخر أحضر بعض التمارين كي أبدي ملاحظة لغوية هنا أو أجري تغييرا في الحوار هناك وكان الممثلون الشباب في فريق العمل قد بدأوا يلمسون بشكل واضح أهمية أن يتعاملوا مع نصوص عربية حتى لو كانت ضمن أفق الإعداد، حتى أنّ أحدهم طلب مني أن أوقّر له كل قصص محمد خضير التي وصفها بأنّها قد كتبت لكي تمثّل على المسرح.

بعد أيام فاجأني المخرج الشاب بخبر مفاده أنّه قد يعدل من تقديم مسرحيتنا "إلى المأوى"، وكان واضحا عليه عدم الراحة وشيء من القلق، وفهمت منه فيما بعد أنّه قد أوقف العمل والتمارين المسرحية وأنّه سيرجّ بنفس فريق العمل في نص مسرحي آخر غير الذي أعدده له بناء على طلبه. وعندما استفهمت منه عن فحوى وعنوان النص المقترح قال لي بالحرف الواحد سأقدّم "هاملت" في المهرجان، لا أريد أن أخاطر بنص غير معروف. إن "شكسبير" سيشفع لي.. على حد تعبيره!

لقد سقت هذه الحادثة لا لكي أذكر أحدا ما بشيء مما مضى، وإمّا لأدوّن ملاحظتين تخصان مسرحنا العربي الجاد، أولاها أنّ المخرج المسرحي عندنا يتوهّم الفخامة والعظمة في النص العالمي خاصة الكلاسيكي منه ولا يتحقق من ضحالة الإخراج وتحلّف الرؤية، وثانيهما أنّ الأفق الذي يتحرّك ضمن مداه المخرج العربي والشباب منهم خاصة إمّا هو أفق ضيق ومحدود المساحة والأبعاد لا يتجاوز بعض الأسماء الشهيرة في مجال التأليف والتنظير يقف على رأسهم شكسبير، وله حصّة الأسد.

وبالفعل فإنّ ما يحصل دائما هو شيء من هذا القبيل. فما الذي يحتاجه المرء ليصبح مخرجاً مسرحياً مهماً؟ انه يكفي أن يتخرّج من معهد أو كلية للفنون وأن ينتظر فرصة مهرجان ما ليسارع إلى اقتناء نص مسرحي معرّب لشكسبير فإنّ ترجمات جبرا إبراهيم جبرا متوفرة وطبعاً لن يخرج الاختيار على واحدة من المآسي الكبرى للشاعر الإنجليزي الكبير، إما هاملت، وإما ماكبث، أو عطيل، وربما العاصفة. ويجلس المخرج بنفسه إلى النص ويعمل فيه تمزيقا وحذفا وقصّاً وبترا حتى يتوصّل إلى عرض مشهدي بأقل عدد ممكن من الممثلين ولمدة ساعة واحدة في الأكثر. وبما أنّ الجمهور موجود بشكل أو بآخر والصحافة تكتب لأنّ هذا هو عملها والذين لهم مصالح بالمديح والهجاء لا يفوتون الفرصة، إذن سنشهد دائماً ولادة مسرحيات جديدة وولادة مخرجين جدد يحملون بالصعود إلى ما يطمحون إليه. وتحت يافطة التجريب يمر كل الجهل والعفن، وتتهافل الجوائز.

ولكننا نتساءل الآن، هل بالإمكان تأسيس مسرح عربي حقيقي وناضج بالاعتماد على الترجمات فقط، حتى ولو كانت لأساطين المسرح في العالم؟ هل بالإمكان الحديث عن مسرح عربي جاد وأصيل وله مكانته بين مسارح العالم وهو عاجز عن اكتشاف ولو موهبة واحدة في مجال التأليف؟ وهل بالإمكان الحديث عن مسرح فني راق وهو أصلاً بلا قاعدة بين الجماهير العريضة؟

من مآثور تاريخ المسرح المعاصر هذه الحادثة عن المخرج الروسي الكبير "فسيفولود مايرخولد" أنّه قال قبيل وفاته: "اكتبوا على قبوري أنّي لم أجرؤ على تقديم هاملت". ومات "مايرخولد" وفي قلبه حسرة من شكسبير، كما مات "سيبويه" العظيم واضع علم النحو العربي، وفي قلبه حسرة من حرف "حتى". وحسبنا نحن ما قلنا وأشرنا.

## مرْقِيَةٌ لَجَلْبِ الْحَيِّبِ

ربما كانت الخاصية الأكثر شيوعاً للشاعر هي قدرته على صنع قطعة لغوية قوامها الكلمات والأخيلة. و"القصيدة" هي العبارة المستخدمة للدلالة على الوسائل المستعملة، على لانهايتها، لتنفيذ عمل شعري.

من جهته، فإنه ربما كانت الخاصية الأكثر شيوعاً للساحر هي قدرته على صنع تعويذة أو رُقِيَّة. و"التعويذة" هي الكلمة المستخدمة للدلالة على الوسائل المستعملة لتنفيذ عمل سحري. يمكن أن تتكون التعويذة من مجموعة من الكلمات، أو صيغة أو آية، أو عمل طقسي، أو أي مزيج من هذه. كانت التعاويذ التقليدية تعمل بالعديد من الطرق، مثل نقش الأحرف المقلوبة على كائن لإعطائه قوى سحرية؛ أو من خلال تلاوة التعاويذ؛ من خلال استخدام الأعشاب السحرية كتميمة أو جرعات؛ وفي أحيان قليلة من خلال أداء الطقوس الحركية، ومن خلال التحديق في المرايا والسيوف أو غيرها من أغراض العرافة؛ والعديد العديد من الوسائل الأخرى.

يشير السحر الأبيض تقليدياً إلى استخدام قوى خارقة للطبيعة أو السحر لأغراض مفيدة تنم عن عدم الأنانية، ولعل أشهرها جلب الحبيب وتزويج البائر وجمع رأسين في الحلال وإعادة الابن الضال، إلى آخره من هذه الأغراض المعروفة في معظم المجتمعات. والسحر الأبيض هو الشكل الأكثر استخداماً للسحر. أعطيت لممارسي السحر الأبيض أسماء وعناوين عديدة مثل الرجال الحكيمون أو النساء أو المعالجون أو السحرة البيض أو السحرة، ولكن من أشهرها في عالمنا العربي تسمية الشيخ أو الشيخ الروحاني أو الروحاني فقط أو الشواف أو حلال العقد. وقد ادعى العديد من هؤلاء الناس أن لديهم القدرة على القيام بمثل هذه الأشياء بسبب المعرفة أو السلطة

التي تم تمريرها إليهم من خلال ادعاءات وراثية، أو من خلال بعض الأحداث في وقت معين من حياتهم. تتم ممارسة السحر الأبيض من خلال: الشفاء، والبركة، والسحر، والتعاويد، والصلاة، والأغاني والرقى. وفيما يتعلق بفلسفة المسار فإن السحر الأبيض هو النظير الخيّر للسحر الأسود الخبيث.

أما السحر الأسود أو الشعوذة، فيمكن اعتباره فرعاً من فروع السحر الذي يستند على استحضر ما يسمى بالقوى الشريرة أو قوى الظلام التي يطلب مساعدتها عادة لإنزال الدمار أو إلحاق الأذى أو تحقيق مكاسب شخصية. هناك جدل حول تقسيم السحر من الأساس إلى سحر أسود وسحر أبيض فكل سحر هو أسود حسب أغلب الأديان مثل: اليهودية والمسيحية والإسلام والبوذية والهندوسية، ولكن هناك انطباعاً قديماً أن بعض السحر هدفه الخير ويلاحظ هذا الانطباع في كتابات عديدة ومن أحدثها وأكثرها انتشاراً سلسلة قصص وأفلام هاري بوتر لمؤلفتها البريطانية الشهيرة ج. ك. رولينغز. كان الاعتقاد السائد بأن للمشعوذ بالفعل قدرة على إنزال المرض أو سوء الحظ أو العقم وحالات أخرى ولا يزال هذا النوع من الاعتقاد سائداً في العصر الحديث بصورة محدودة لدى البعض، لكن ربما يكون في العالم العربي بصورة أكثر شمولا.

كان ما يسمى بتحضير أرواح الموتى أحد الطقوس الشائعة في الشعوذة وكان هذا الطقس شائعاً لدى صابئة حران (صابئة حران يختلفون عن الصابئة المندائيين)، وعند البابليين وهذا الطقس مذكور أيضاً في الإلياذة للشاعر هوميروس وتم ذكر هذا الطقس أيضاً في العهد القديم من الكتاب المقدس حيث طلب الملك اليهودي شاوول (שאול) من مشعوذة أن تستحضر روح النبي صاموئيل (שמואל) ليعين الجيش في قتالهم ضد الفلسطينيين في أرض كنعان.

لقد عُرف الدكتور مبروك المناعي في فضاء النقد الأدبي العربي الحديث بأطروحته الضخمة والمهمة عن تلك العلاقة الملتبسة ما بين الشعر العربي القديم والمال. ففيما يربو على السبعمائة والسبعين صفحة من القطع الكبير، راح الناقد التونسي يوضح العلاقة بين الشعر والمال ليثبت إن المال له دور كبير في قول الشعر وإحداثه وإبداعه وقد استدلل على ذلك بأمثلة من واقع تاريخ الشعراء العرب حيث بين إن الشاعر يمكنه أن يبدع في شعره وقصيدته ويطيل فيها ويحسنها وينمقها ويقوي من جمال أبياتها كلما زاد المال وزاد العطاء. أما في كتابه الصادر عن دار الغرب الإسلامي ببيروت بعنوان "الشعر والسحر" فإن د. مبروك المناعي يتقدم خطوة أخرى على طريق التعيين النقدي والدرس العلمي مقتربا أكثر هذه المرة من تخوم شعرنا العربي الحديث فتغدو أشعار ودواوين بدر شاكر السياب ويوسف الصائغ ومظفر النواب وخزعل الماجدي وآدم فتحي ومنصف الوهابي ومحمد الغزي ومنصف المزغني ومحمود درويش وأدونيس قيد نظر القارئ ومحط اهتمام الباحث في آليات إبداع شعرنا العربي الجديد استمرارا وربما انطلاقا من جذور تاريخنا الأدبي الموعلة في القدم بقدر ما هي موعلة في الحداثة. ولهذا وحده، إن لم يكن غيره، يجب تقييد هذا المجهود العلمي الأكاديمي الكبير وهو يغامر في لعبة النقد، وتوجيه كل العناية والاهتمام إليه على جميع الأصعدة. وقد قمت بشيء يسير من هذا من جانبي وإن بشكل متواضع وذلك عبر مراجعة اقتباسية مستفيضة لكتاب "الشعر والسحر"، ستظهر في كتابي الذي سيصدر قريبا تحت عنوان "أبحاث" عن منشورات مومنت في المملكة المتحدة، حيث استغرق أحد أبحاثه مساحة كبيرة لغرض تقديم أهم أفكار وتطبيقات الناقد التونسي د. مبروك المناعي حول الصلة ما بين الشعري والسحري عبر نماذج من شعرنا العربي القديم والمعاصر.

لكنني سأخصص هذه المقالة لجانب واحد من جوانب اهتمامات د. مبروك المناعي بقضية العلاقة الإشكالية ما بين الشعر والسحر عبر تناولها مطبقة

على شعر شاعرنا العراقي الكبير د. خزعل الماجدي، وذلك لما له من ولع ووله بالسحر وتاريخه كباحث متخصص في التراث الشرقي القديم، ولما له منفرداً عن غيره من أبناء جيله من الشعراء العرب والعراقيين من وله وولع في كتابة الشعر المخصوص بالسحر وفنونه.

يرى الناقد مبروك المناعي أن هناك سمة مشتركة بين الشعر والسحر، "فكلاهما يحققان تعبئة نفسية كبرى، وتركيزاً ذهنياً حاداً". وفتنة الشاعر والساحر لغوية خالصة، حيث تظهر أهمية نجاعة اللغة في الحضور الكثيف للملفوظ، وهذا ما يفسر اعتماد السحر على اللغة أكثر من اعتماده على الحركة. وينبها إلى جدلية العلاقة بين التخيل والسحر؛ فإذا كان التخيل عملية سحرية، فإن السحر عملية تخيلية.

كما يلحظ الناقد أهمية الموسيقى بوصفها وسيلة مشتركة بين الشعر والسحر، فالنغم الشعري الموسيقي يعكس هندسة الذات عند الشاعر والساحر معاً. ويتوقف الباحث عند مفهوم الإلهام الشعري، ليجد أن التصور العربي الأول لعملية الإبداع الشعري، جعلت الشاعر والساحر، يلتقيان على شفا عالمين، عالم الإنس وعالم الجان. ولعل هذا المبحث للدكتور المناعي هو الوحيد الذي يتناول العلاقة بينهما ويرصد ملامح هذه العلاقة ويرى أن النصوص الكبرى تلغي الفوارق بين هاتين الظاهرتين، بحسب ما قاله الناقد السعودي د. نايف الجهني في مقالة عارضة للكتاب.

الشعر والسحر عالمان غامضان ارتبطا لدى الغالبية من الناس بالغامض والمجهول والدهشة. نتعامل مع الأول بجنون لغوي موسيقي ممتزج بالتسليم لكونه من المضمون به علينا فلكل شاعر شيطانه وجنياتة وجنونه، ونتوجس من الثاني خوفاً منه ومن عقاب ارتكابه تارة، ومن الخشية أن نكون نحن مادة لاستهداف الرقى والتعاويد والتعزيمات تارة أخرى، فمن يدرينا إن كان السحر المرصود علينا أبيض أم أسود يا ترى؟ هذا بينما يضرب آخرون بكل

هذا عرض الحائط وبلجؤون إلى ربط العالمين معًا من أجل عمل سحر فتاك يستمد قوته من الغموض والإدهاش المرتبط بالكلمات والموسيقى والخيال، فيكون هؤلاء هم رهط الشعراء عبر ما يمكن تسميته نقدياً "بشعرية الاستيحاء السحري".

في اعتقاد د. مبروك المناعي فإن أكبر ممثل لما يسميه "شعرية الاستيحاء السحري" في الشعر العربي الحديث هو الشاعر العراقي خزعل الماجدي. وهو، في تصوّره، ظاهرة تستحقّ وقفة مطوّلة وعناية خاصّة فيما يتّصل بعلاقة الشعر بالسحر. لقد أدرك خزعل الماجدي، فيما هو يعتني نظرياً بسحر بابل وبالتراث السحري العراقي وسحر الشرق القديم، أهمّ مظاهر الاتّصال اللطيف الواهي بين الشعر والسحر، كما يؤكد ذلك الدكتور المناعي، وتفطّن إلى المغنم العظيم الذي يستطيع أن يغنمه الشاعر الحديث من كنوز التراث السحري، وساعدت الشاعر الماجدي مؤهلاته الخاصّة على أن يفيد من ذلك أيّما إفادة في مختلف أعماله الشعرية وخصوصاً في "يقظة دلمون" وفي "أناشيد إسرافيل". يقول في "يقظة دلمون"، من "كتاب السيمياء" مستخدماً طقس "الدعاء" السحري/ الشعري:

"وأنا أدعوك..."

تقدّم في شجر الأرض

وفي الأنهار المهجورة

وحفّ إلى غابات صفراء وحقل من زهر الآس

تعال..

فمن يرمى أوجاعي في الليل؟"

ويستخدم، في قصيدته "دعاء عشتار"، الأسلوب ذاته ولكن بصورة أكثر صراحة أي أكثر كشفاً للوصل بين الشَّعر والتَّعاويز القديمة المستعملة في أنشطة السَّحر اللَّفْظي:

"مَسَّاكِ الحَيْرُ

يا نَجْمَةَ العِشاءِ

يا حمراءَ كالقَطيفةِ

أَسْأَلُكَ أَنْ تَرْجَمِي محبوبي

بثلاثِ تَفاحاتِ

بثلاثِ جمراتِ

فوق لسانه كي لا ينطقَ إلاَّ باسمي

وعلى عينيه كي لا ينظرَ إلى غيري

وعلى أذنيه كي لا يسمعَ إلاَّ كلامي..."

إنَّ ذات الشَّاعر النصبية تتكشف عن ساحر يتلو عُودته على عنصر من عناصر الكون العلوية ويتخشَّع لديه مُنَوِّهاً بنفوذه الخارق، ويستعديه على الحبيب كي يستميله له ويأسر قلبه ويجعل حبه مقصوراً عليه وحده... وهو في غير هذه القصيدة يستنفر التَّعزيم بصورة أشمل ويستخدم أسلوب السَّاحر القديم في تسليط الطلاسم على الظواهر والأشياء لِصَرْفِها عن وضع إلى وضع ويوظِّف طاقة النَّداء السَّاحرة:

"يا أغصاني، ويا شجرتي الفرع

ويا نبتتي الصَّافية، ويا طلاسمي

التّحدي في العزاء لأجلّي... .

ومرّي على الآس والشجرِ الفاتن الغضّ

صبري هباءً أو التّحدي في أعالي الجسد... .

عجيب أمر الشّاعر خزعل الماجدي، يقول الأستاذ مبروك المناعي، وطريف جدّاً النّحو الذي نحاه فجدّد به عهود السّحر الدّارسة في هذا الزّمن "العلمي" وأعاد به إلى الشّعر طلاوته في هذا العصر "الآلي"... فهو يكتب القصيدة/ "الرّقية"، ويتحوّل الشّعر على يديه إلى ممارسة سحرية في محتواها وغاياتها وإجراءاتها... بما يستعيد به النصّ الشّعري كثافته ونجاعته ويستردّ به الكلام سلطانه على الكائنات والخطاب الشّعري هويته السّحرية... وهو بهذا يعيد إلى شعر الغزل بالخصوص روح الطلب الجنسي الصّافي، ويصوغ أمني العاشق الأعزل يخطب ودّ المحبوب باستدرار ودّ العناصر ويستميل قوى الكون لترويض قوّة الكائن:

"سَحَرْتُ إِلَيْكَ الْأَفْلَاكَ

تَقُودُكَ مِنْ مَحْدَعِكَ وَتَنْبِي فَوْقَ قَوَامِكَ سُحُبَ الْبَرِّ

وَتَمَسُحُ مَيْسَمَهَا فِي شَفْتَيْكَ

وَرَشَقْتُ لَكَ التَّبِيحَانَ

وَسُقْتُ الرِّيحَانَ

لِيَسْجُدَ بَيْنَ يَدَيْكَ

(...)

هَيِّجْتُ لَكَ الْأَحْجَارَ وَنَجْمَ اللَّيْلِ وَطِينَ الْجَسَدِ... .

وَلَعَلَّ التَّعْزِيمَاتُ تَقُودُكَ نَحْوَ فِرَاشِي... ."

وفي قصيدة عنوانها "رُقية لجلب المحبوب" يستسلم خزعبل الماجدي لإغراء التماهي بين الشاعر والساحر استسلامًا لا مزيد عليه، وتسهل مهمة الباحث في شعره عن مظاهر الاتصال بين الشعر والسحر سهولة لا سهولة بعدها إذ يسفر هدف التعزيم وتبدو إجراءاته واضحة، ويشف النص عنها شفافية تامة، ويستعيد الكلام الشعري شكله الساحر ومهامه السحرية:

"بحقّ نجمة المساء

بحقّ ما خلفه الوردُ على الشِّفاهِ

والتورُّ على العيون..."

بحقّ ثدييكِ يحطّان على عُشبٍ فيهتُرُّ

يصبّان إلى نبع فيرتجّ به الماءُ

نقيًّا.. تنطقُ الأسماء..

أقيمي في شبابي قمرًا

يفتكُ بالظلماء..

واستلقي على سحابي

واملكي الأشياء..."

وفي بعض قصائده يسفر طقس التعزيم بما هو استنفار للأرواح الشريرة وتلبس مواد الشعر بمواد السحر التباسًا:

"يا ندى الحُمى

ويا ماء الحميم

اخرجي من جسدِ العاشقِ والتفي

على خِنَصْرِهِ المخضوبِ بالدمعِ الكريمِ

(...) اخْرُجِي يا نارُ منْ أعوادِهِ

قومي .. وعودي للجحيمِ...

هذه الصلة المتينة بين الشعر والسحر، كما اتضحت للباحث الدكتور مبروك المناعي في نصوص خزعل الماجدي السابقة، تبدو في الظاهر مدبرة وتوهم بأنها معمود إليها متحكّم فيها. غير أنّ هذا الظنّ يبده ما هو معروف من الاهتمام البالغ الذي أبداه هذا الشاعر بالسحر القديم وبأساطير الخلق ومن انفعاله بمدونة التراث السحري وانطلاقه من ذلك - عفوًا - لارتداد آفاق شعرية جديدة... فالأمر يمثّل عنده مشروع رؤيا في غاية الجدّ، يدلّ على ذلك النجّاح الفني الباهر الذي حقّقه أشعاره والذي نسجّله له دون أدنى تحفظ.

ويستشهد د. مبروك المناعي مختتماً ببحثه الممتاز هذا عن العلائقي بين الشعري والسحري بهذا المقتبس الشعري من الشاعر العراقي خزعل الماجدي:

عندما تلدغُ شمسُ الفجرِ ظهرَ البحرِ

تنداحُ ميامي البشرِ الفانينِ

في الوديانِ والنّهْرِ

وتبقى الكلمة

أولَ الأشياءِ في الأرضِ

وتبقى الصّبواتِ

أولَ الأفعالِ في العمرِ

وتبقى حيث أنت

شاغلاً... منشغلاً بالنطفِ الأولى وبالشعرِ

وتبقى حيث أنت

وارثا روحَ الذين ارتفعوا فوق الأوان...

## صالونات ضيقت. . فضاءات مفتوحة

بغض النظر عن اختلاف التسمية ما بين الصالون والنادي والمقهى والجمعية والمنتدى وصالة الاستقبال المنزلي، فإن الفضاء الثقافي هو فضاء أو مجتمع له ثقافته الخاصة يساهم بشكل واع في تكوين الاتصال ما بين أعضائه حيث يتم بناء سلسلة من المعاني المختلفة استنادا إلى المكان والفكرة. ولقد ساهمت التحديثات الحضارية الضاربة بقوة وسرعة في الأعوام العشرين الأخيرة من حياتنا في العالم العربي، والتفاعل مع تكنولوجيات الاتصال والقيم الثقافية الجديدة في الغرب، ساهمت بشكل واضح في زحزحة المكان شيئا فشيئا لينتقل المثقف العربي عموما من ضيق الصالون المنزلي المرتبط في الغالب ببنية طبقية محددة أو بأيدولوجيا معينة، إلى رحابة المكان وانفتاحه على الحضور العام في غالب الأحيان فيما يسمى الآن في عواصم عربية شتى بالفضاء الثقافي. ولا شك في إن ثقافة الديمقراطية وحقوق الإنسان الكونية والوعي الفكري المتنامي في أوساط الشباب العربي الطالع من ركام المعاناة والمصاعب السياسية والاقتصادية والاجتماعية هنا وهناك قد ساهمت بشكل كبير في ترسيخ مبدأ الحق في الثقافة والحق في الكلام والتعبير فكان لا بد والحالة هذه الانتقال مكائيا وطبقيا وأيدولوجيا من لقاءات النخبة في الصالونات إلى لقاءات المثقفين وجمهور الثقافة والمعرفة القادمين من منابع طبقية وجذور اجتماعية متباينة.

لا أحد ينكر إن صالونات الثقافة بمفهومها التاريخي القديم قد لعبت دورا كبيرا في إغناء المشهد الثقافي العربي وضخه بأسماء جديدة وتيارات جديدة في الكتابة والفن والصحافة وحتى في السياسة، ولكن تلك التجمعات على غناها وأهميتها في مرحلتها قد فقدت الآن أحقيتها المعرفية وأية محاولة لاستنساخها من جديد ونفخ الروح في مثيلاتها إنما هي محاولات محفوفة

بالفشل وذلك لسبب بسيط وهو أن مفهوم الثقافة والتشاقف نفسه قد تغير تغيراً جذرياً مما ينعكس بتأثيره على طبيعة اللقاء الاجتماعي الثقافي المحدد بالمكان والزمان والفاعلين فيه والمستهدفين منه.

على إنني من جهة أخرى وعلى المستوى الشخصي وإن كنت لا أرى غضاضة في النشاط والتنشيط والفاعلية داخل الفضاءات الثقافية ولكنني أرى كذلك نوعاً من هدر الوقت والتدرب على المجاملات والتشابه في القراءات ومن ثم في الإنتاجات الإبداعية بسبب ما يمكن تسميته بثقافة القرب والتقارب وسيكون المتضرر منها ليس المتعطش للثقافة والمعرفة وطلاب الأدب والفن عموماً بل المبدع المبتكر في مراحل التكوينية الأولى حيث الحاجة أكبر للقراءة المتفردة والانكباب على التأليف وشحذ الصوت الفردي خاصة في مجالات الشعر وفنون السرد بعامة ونفس المعطى يمكن أن يمس المشتغلين بالنقد والمتابعة من الأجيال الجديدة حيث نلاحظ بين فضاء وآخر كيف إن كتاباً دون المستوى المطلوب في حقله وقد تم الحكم النقدي عليه منذ مدة فإذا به يحوز من إعلاء الشأن وفرط الاهتمام والإقبال حتى على اقتنائه بشكل يقارب الهوس لمجرد إن مجموعة ما في فضاء ثقافي ما قد ألقت الضوء عليه دون أي اعتبار للسياقات التاريخية والنقدية التقنية والمقارنة وهكذا نسبح جميعاً في بحر من تسطيح المفاهيم حيث أحياناً تصبح عبارات المنفلوطي بقيمة أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس أو أن يضع بدر شاكر السياب في الخضم ليتحول من رائد الشعر الحر الأول في الثقافة العربية العاملة إلى مجرد شاعر يكتب قصائد لحبيباته البعيدات في الثقافة العربية المستهلكة.

## معنى السجال الثقافي

تنحصر صورة المعارك الثقافية أو السجال الفكري في الفضاء الثقافي العربي الآن ربما في صورة شخصيتين ثقافيتين في ضيافة برنامج حوارى على تلفزة ما، للخوض في ملف معين أو ظاهرة تطرح نفسها على السطح، وتنتهي المقابلة برفع الصوت وتبادل الاتهامات ومن ثم الشتائم وصولا في بعض الأحيان إلى تشابك بالأيدي. وقد لحظ المشاهدون بضع مرات نادرة تم فيها استخدام الحذاء كسلاح ابيض في المعركة.

في الماضي القريب إن شئنا، سجلت الثقافة العربية لحظات احتدام فكري ونقاش حاد. هذا صحيح، لكننا بعد حساب الحصاد وعد النتائج نجد إن ما توفر لدينا بعد تلك المعارك إنما مجموعة قيمة من الكتب التي احتوت مضامين النقاشات ودوريات أرخت لتلك اللحظات الفريدة في المواجهات ما بين صناع الثقافة ومنتجيتها على طرقي الاختلاف. وهكذا أفرزت المعركة بين الدكتور زكي مبارك والدكتور احمد أمين سلسلة مقالات عنوانها جناية الأدب الجاهلي على الأدب العربي، وكتاب جناية أحمد أمين على الأدب العربي وهل ننسى تلك الحوارات الساخنة الحادة بين عباس محمود العقاد وصلاح عبد الصبور، وبينه وبين احمد عبد المعطي حجازي، كما لا نزال نتذكر الصدام الحاد بين الناقد محمد مندور والدكتور رشاد رشدي في معركة خاصة بالمرسح العربي حيث اصطف المريدون بين يسار الفكر ويمينه.

وقد شهدت بلا الشام والعراق وبلدان المغرب العربي وغيرها أيضا، احتدامات فكرية وتعارضات في المنهج والرؤية شملت مختلف الميادين لا شك في إن أهمها كانت معركة الشعر الحر ومعركة السفور وفي غير العمودي والحر تحديدا في تونس ومعارك في النظر إلى التراث والمعاصرة في المغرب مرورا

ببعض السجلات الثانوية التي طالت أمور الترجمة إلى العربية وبعض أخطاء المترجمين.. لكن، أين نحن الآن من كل هذا؟ هل أصبح هذا في ذمة التاريخ ونسيا منسيا؟ السؤال الجوهرى ليس فى رأبى لم حصل هذا التراجع، بل السؤال هو كيف حصل الخفوت فى نبرة المناقشات العالية المعلنة. يقول البعض إنفا من نتائج انحطاط الثقافة العربية الآن عموما ويقول البعض الأخر إنفا نتيجة طبيعية لانحسار سيطرة المراكز الثقافية العربية التقليدية القاهرة وبغداد وبيروت ودمشق وبروز مراكز ثقافية عربية بديلة وجديدة هي تونس والرباط والجزائر وعمان والخرطوم والرياض ودي الخ بينما يؤكد بعض آخر إن للتغيرات الهائلة والمتسارعة فى تكنولوجيا الاتصال والتغيرات فى موضوع نشر الكتب وتطور الفضاء الإلكتروني الذي اكتسح الصحافة الثقافية التقليدية، دورا كبيرا فى اضمحلال ظاهرة السجال الثقافي فى العالم العربي.

وبين هذه وكل تلك، كل واحد منا مطالب بالإجابة على السؤال وقبل ذلك صادق القول إن كنا فى حاجة حقيقية إلى معركة ثقافية أم إنفا ستكون مجرد ترف فكري لا أكثر.

# مرعد عبد القادر الشاعر الذي فوق رأسه

## شمس

ذات مساء خريفي بغدادي، زارني في داري.

قال لي هل ترى كم مدينتنا كثيفة!

جلس على الكنبة بجوار الباب المطل على الحديقة، ثم رمى على الطاولة التي تتوسط المسافة بيننا مطروفاً أسمر كبير الحجم.

بعد سيجارة وكأس شاي وكلمات قليلة، غادرني رعد عبد القادر، وقد حل الظلام الخفيف على أغصان شجيرات البرتقال والنانج. أشرت إلى المطروف ظناً مني أنه قد نسيه من فرط كتابة الخريف، لكنه قال لي وهو يفتح باب سيارته الفولكسفاغن الحمراء: أمامك الليل بطوله لتطلع عليه. لا تخبرني شيئاً غداً عندما نلتقي كالعادة في مقهى حسن عجمي. أريد لتلك الأوراق أن تنفذها بقلمك وریشتك وأحبارك الصينية. أعرف إنك لست خطاطاً، ولكن أنا لست في حاجة إلى خطاط ولا إلى رسام. أنا في حاجة لك وأنت ستنفذ إرادتي تلك وليس غيرك من سيفعلها وليس أمامك إلا أن تفعلها. أثق فيك يا أبا زينب! هذه الأوراق فيها كلي أنا. إنها هي أنا.

وغادر باتجاه الغزالية، أين يقطن.

كان ذلك في العام 1993.

في خريف العام 1995 وفي صالة بيتي في حي الحمراء بالكرخ من بغداد، أو حي القضاة كما كان يسمى شعبياً آنذاك، جلس رعد عبد القادر في مكانه المعتاد قرب الباب المطل على الحديقة حيث النارجيات وأطراف البرتقال المتدللية، ولم يكن هنالك سيجارة ولا كأس شاي ولا حتى كلمات سوى سؤال واحد معلق في سماء القلق: أينها؟

سلمته كل شيء.

تأبطه وخرج دون أن يفتح المظروف.

في ديسمبر من العام نفسه، وبجهود مباركة من الأستاذ الناقد الكبير طراد الكبيسي، صدر عن دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد الكتاب الشعري بعنوان (جوائز السنة الكبيسة) للشاعر العراقي الكبير رعد عبد القادر في كتاب غريب قمت بصنعه وتنفيذه كالغرافياً من الغلاف إلى الغلاف في تجربة فريدة من نوعها في مجال الشعر العراقي الحديث حيث قمتُ بكتابة ورسم ورياسة وتطريز ونشر نصوص رعد عبد القادر العظيمة وفيها عصارة روحه الشعرية وخياله اللغوي وحنينه التاريخي، بريشتي الصينية الدقيقة وقلمي الروتريغ الهندسي وتوزيعها على الفضاء البصري للورقة بوصفها مخطوطاً يدوياً تمّ العثور عليه وتحقيقه ومن ثم نشره كما هو كُفّية أثرية.

لم يكن خطأ ورسماً وتخطيطاً وتزويقاً فنياً لكتاب شعري!

كان كل ذلك لكن كان أكثر من ذلك بكثير.

وكان ما كان من أمر هذا الكتاب الشعري.

وكان ما سيكون من أمره مستقبلاً، تنظيراً وتنفيذاً وشعراً وقصيدة نثر ورسماً وتشكيلاً وكالغرافياً وتراثاً ونقداً وتاريخاً...

أنا أرثي صديقي الشاعر الراحل صقر بغداد رعد عبد القادر في شهر كانون الثاني يناير من كل عام في ذكرى وفاته بقصيدة.

وأنا أرثي صديقي الشاعر الراحل صقر بغداد رعد عبد القادر كل أربع سنوات في يوم 29 شباط فبراير من كل سنة كبيسة في ذكرى ميلاد جوائز سنته الكبيسة.

دع البلبل يتعجب وهو يستمع إلى أوبرا الأميرة الضائعة في سوق الوراقين ببغداد يا رعد يا أبا حيدر أيها الشاعر الذي فوق رأسه شمس. الحسن بن الصباح شيخ الجبل يسلم عليك مجددا مثل كل مرة.

## الفهرست

- 7 ..... بين حُلمٍ ومصيرٍ: خلخلةٌ وتنوعٌ في المشهد الشعريّ العربيّ
- 13 ..... الكلام المستعاد: منعطف وتجاوز ومحبات
- 19 ..... الرواية الحديثة بين البلاغة والإرهاب
- 27 ..... مفهوم وجهة النظر عبر ثلاث مساهمات في نقد الرواية
- 37 ..... الرواية الدينية: شَعْرَنَةُ السَّرْدِ عند وليم غولدينغ
- 43 ..... المسرح الآن، أكثر من أي وقت مضى
- 48 ..... الغموض بوصفه ظاهرة شعرية
- 54 ..... سنتان وثمانية أشهر وثمانية وعشرون ليلة: ألف ليلة وليلة سلمان رشدي
- 63 ..... في بنية التفهم الأدبي: الأدب والقراءة والتأويل
- 68 ..... نجيب عياد: نحو هوية عربية للسينما
- رواية ما بعد الحداثة وتكنيك المرايا المتقابلة: "المرأة والقطار" والحكاية  
داخل الحكاية
- 72 ..... حول الرواية والسينما والخيال
- 87 ..... الخيال والعالم: تداخل النص والمعنى في شعر والاس ستيفنز
- 123 ..... الشاعر وتراثه
- 128 ..... بنية اللغة الشعرية: سبع ملاحظات على أطروحة جان كوهين
- 135 ..... معجمٌ صغيرٌ لأكاذيبٍ كبيرةٍ
- 142 ..... في التحليل البنيوي للأدب
- 151 ..... الشَّعْرُ عَلِمًا
- 156 ..... الشاعر وقناع الداندي
- 161 ..... تميزات، ديون، استجابات، حول التلقي والتأويل
- 165 ..... والاس ستيفنز: الوضوح الخادع
- 170 ..... مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص
- 172 ..... حاطبٌ ليلٍ ضَجِرٌ
- 176

- 184..... جَهَنَّمُ
- 189..... الفكرُ العربي إرهاباتٍ وأعلاماً
- 194..... ماطوس
- 198..... هادي الزيايدي: موتك كلام فارغ
- 201..... ستانلي كونيترز: الكذب الشعري خطيئة لا يمكن اغتفارها أبداً
- 208..... تراثنا العربسلامي: الحداثة والقطيعة
- 213..... أنور براهم: ذلك الْجَازِمَانُ المذْهَلُ المُتَحَكِّمُ فِي الصَّمْتِ
- 221..... الكتابة بريشة التاريخ
- 237..... سلطة الممثل هي جوهر العمل المسرحي: نحو مسرح فقير
- 242..... ثلاثون عاما على "بغدادات"
- 246..... في الشعر الحر وشعر النثر
- 249..... الحراك السلمي وكفاح اللاعنف: الشعب يريد إسقاط النظام
- 255..... السينما والفيلسوف: الفكرة واللقطة
- 260..... شعر الأشياء: قراءة فلسفية عابرة لأرض المطلق
- 263..... في التحليل البنيوي للأدب
- 268..... نعي الكتاب: انتهى الكلام بدأ فكر البصر
- 275..... البنيوية الفوقية
- 278..... الكتابة الجريحة: سليم دولة في مداراته الحزينة
- 283..... حول الموقف من الكوميديا وموت البطل في المسرح المعاصر
- 288..... مشكلة الأجناس الأدبية: نظرة من جيرار جينيت
- 291..... ويتمان العربي: وداعا للخيال
- 297..... جناية شكسبير على المسرح العربي
- 300..... رُقْيَةُ لَجَلْبِ الحَبِيبِ
- 310..... صالونات ضيقة.. فضاءات مفتوحة
- 312..... معنى السجال الثقافي
- 314..... رعد عبد القادر الشاعر الذي فوق رأسه شمس
- 317..... الفهرست





Initiatives

Contemporary Criticisms

# Initiatives

Hikmet Elhadj

لوحة الغرافيك : حادثة حصار



Contemporary Criticisms