قرأت العدد الماضي من الآداب

الدكتور سامي سويدان

* ما هو الدور الذي يمكن لمجلة أدبية دورية (شهرية مبدئياً) أن تؤديه عربياً من بيروت اليوم؟ أو ما هي المهامّ الأدبية والثقافية التي يمكن لهذه المجلة الاضطلاع بها في هذه المرحلة انطلاقاً من بيروت؟ وبماذا تتميز هذه المجلة عينها عن سواها من تلك الدوريات العديدة التي تصدر هنا ـ في هذه العاصمة ـ أو في الخارج وتعنى بشؤون الأدب والثقافة؟

قد تكون هذه الأسئلة وشبيهاتها مما يتبادر إلى ذهن قارىء متفحّص للعدد الأخير (الخامس والسادس ـ أيار ـ حزيران ١٩٨٩) من مجلة **الآداب** المواظبة على الصدور شهرياً ـ ما أمكن ـ منذ سبعة وثلاثين عاماً من بيروت. وربما لا يكون من العسير تلمّس بعض مخطّطات الإجابة عليها في الأطر العامة والأجمالية التي تفترضها. فمن نافل القول أن يكون تأمين نوع من التواصل والتفاعل بين المنتجين والدارسين لـ «الأدب العربي» والمهتمين به في رأس المهام التي تجعلها المجلة لنفسها وبذلك لا تتم متابعة إنجازات بعض الأعلام أو المشهورين فقط، بل يجري أيضاً تعريف بمحاولات جديدة في هذا المجال، كما يجري تعرّض لبعض التيارات أو الاتجاهات الفاعلة أو الوليدة سعياً لمواكبتها وتوسيع آفاق آثارها وتفاعلاتها. وإذا كان لمجلة أدبية أو ثقافية أن تتميز عن سواها فبقدر ما تستحثّ لدى المساهمين فيها ولدى قارئيها من ريادية وتجديد في أعمالهم الإبداعية أو أبحاثهم الفكرية والنقدية أو نظرتهم إلى مثل هذه الأبحاث وتلك الأعمال. فاستثارة الكتابات في هذا الجانب أو ذاك نحو تناول القضايا الأكثر حيوية وأهمية، ونحو طرق الأساليب التعبيرية الأكثر تجديداً وخصوصية، ونحو تداول ونقاش المسائل والأشكالات الأعمق نفاذاً والأشد ارتباطاً بأوضاع اللغة العربية في ظواهرها وتجلياتها المختلفة، من المهام الأولى التي لا يمكن لمجلة متخصصة في موضوعات «الآداب» أن تغفلها إذا كانت تنيط بنفسها دوراً إيجابياً فاعلاً ومؤثراً في الحياة الثقافية والأدبية العربية.

يتصل ذلك كله بما يمكن اعتباره استراتيجية عامة للمجلة تتوخى من خلالها تحقيق أهداف أدبية وثقافية محددة، معلنة كانت أو مضمرة، بوعي من القيمّين عليها أو بدونه، لا يمكن عزلها عن الصراعات الفكرية والاجتماعية المحتدمة في المنطقة العربية. فهناك في النهاية وجهة نظر محددة تكمن فيما تصدره هذه المجلة، فيما تغفله وتطمسه وفيما تقدّمه وتبرزه، تحدّد موقعها وموقفها من هذه الصراعات المذكورة بصورة مباشرة أو غير مباشرة. وإذا كانت هذه الاستراتيجية وما يتولّد عنها من مضاعفات تحكم مجمل التوجّه الخاص بالمجلة المعنية، من أخطر الموضوعات التي يمكن التطرق إليها ودراستها، فإن هذه الدراسة تبدو في الوقت نفسه من أصعب المقاربات التي يمكن القيام بها، ليس لندرة المواقع التي يمكن تولّي مثل هذا العمل منها وحسب، ولا للحسابات الاقتصادية والتكتيكية والأمنية التي تفترضها فقط، بل أيضاً لذاك التضخم الذي يرسم الخطاب الفكروي والسياسي والذي يفرض حكماً لغةً ومفاهيم ونظماً منهجية مبتكرة لا يبدو أن تقدماً ذا شأن قد تحقّق في ميدانها حتى الآن.

على قاعدة هذه الطروحات الأولية حاولت أن أقرأ العدد الأخير من **الآداب**؛ ومن الضروري بدءاً أن أشير إلى أنه لا يمكن اعتبار الملاحظات ـ العامة منها بشكل خاص ـ التي تكونت لديّ من هذه القراءة نهائية أو ملائمة. هي ليست نهائية لأنها أقرب ما تكون إلى الحوارية التي تدخل في سياق

نقاشيّ وأبعد ما تكون عن النقد الناجز الذي يغتبط باكتماله وانغلاقه. وهي ليست ملائمة لأنها تقتصر بالتحديد على هذا العدد المفرد وحده، وهو ما لا يتناسب مع مجلة ذات تاريخ حافل ليس من حيث عدد سنوات صدورها فقط، وإنما أيضاً من حيث حضورها كمكوّن أساسي من مكونات تراث أدبي وثقافي عرف الكثير من التحوّلات العميقة، وكطرف رئيس من أطراف صراع فكري وحضاري عهد العديد من المواجهات الحادة والعنيفة على امتداد هذه الفترة الطويلة؛ بحيث يأتي الكلام عن عدد بعينه منقطعاً عن سياقه، قاصراً حكماً عن بلوغ مراميه.

مع أخذ ما سبق بعين الاعتبار توزعت ملاحظاتي الشخصية على العدد السابق من **الآداب** باتجاهين: الأول عام أتناول فيه العدد بمجمله، والثاني خاص أتناول فيه المساهمات المختلفة فيه كلاً على حدة.

أولاً: الملاحظات العامة:

أول ما لفت نظري في هذا العدد **غياب بؤرويّة الرؤيا** التي تحكمه أو تَسِمه بخصوصية الموقع الذي يعينه. إذ ليس فيه ما يشير إلى الحيّز الأدبي ـ الثقافي المحدّد الذي يصدر عنه. باستثناء مساهمة الياس خوري والتي تنتمي كمراجعة للعدد السابق عليه أكثر مما تنتمي إليه. ليس هناك من إشارة أو تلميح إلى هذا البلد النازف والممزّق (لبنان) وإلى العاصمة التي تصدر فيها المجلة نفسها (بيروت). قد يكون جمهور قراء المجلة العرب خارج لبنان أضعاف من هم داخله، كما قد تكون المجلة ملتزمة بخط قومي عروبي، لكن ذلك لا يحول دون إعطائها صوتها المتميز. ولا يكون هذا التمييز بالتذكير العشوائي بمحلية أو «قطرية» (لبنانية) بقدر ما يكون بالتعبير عن وجهة نظر متفردة بشواغلها واهتماماتها من خلال انخراطها في المشروع القومي العام، بحيث ترفد وجهة النظر المذكورة هذا المشروع بخصوصية تغنيه بقدر ما تسهم فيه من طروحات وتستدعي من قبله من معالجات.

ضمن هذا المنظور، وبغض النظر عن موضوعات العدد والمساهمين فيه، لا يمكن لي إلا أن أسجل أسفي لغياب افتتاحية له، كان بإمكانها أن تؤدي مبدئياً هذا الصوت المتفرد المفقود.

يتصل بهذا الغياب غياب آخر خاص بالملاحظات التي كان لهيئة التحرير أو سكرتيريته أن تتولاها، بدءاً من التعريف بشخصيات المساهمين في العدد، وصولاً إلى التقديم والتعليق اللذين يتيحهما ملف كذاك الخاص بـ «النقد والمعاصرة»، أو مقال كذاك الخاص بـ «البروسترويكا» في الأدب السوفياتي»، والتي كان بإمكانها على هذا الأساس تعيين اختلاف المجلة عن تلك الدوريات التي تصدر في الخارج (خاصة في قبرص أو باريس أو لندن) وبالأخص تلافي تحويلها إلى مصبّ «حيادي» لكتابات متفرقة.

إن ما استرعى انتباهي ثانياً ـ وهو ما يفاقم أمر الملاحظة السابقة ـ اتسام المساهمات المختلفة الواردة بطابع **الكتابة من الخارج**. يتأتى هذا الطابع من وجهتين مكانية وزمانية. وطغيان المواقع الخارجية في الأولى بارز على غلبة تونسية ـ فرنسية، بدءاً مما يكتبه أدونيس من باريس («في شعرية القراءة») وصولاً إلى ما أعدته رنا إدريس («البروسترويكا» في الأدب السوفياتي») عن «الماغازين ليتيريري» **(Magazine Litteraire)** الفرنسية، مروراً بقصيدة أحمد دحبور («حجر الدولة») من تونس، والأوراق الدراسية ـ المتعددة المصادر العربية ـ التي قدمت في الدورة الثامنة لملتقى ابن رشيق في القيروان (تونس). أما الثانية فخاصة بالنصّين الصادرين من بيروت، الأول هو تلك الصفحات من السيرة الذاتية للدكتور سهيل إدريس («جبل النار»... والشيخ الصغير») والثاني هو تعليق الياس خوري على «العدد الماضي من الآداب». إذ يفارق الأول الراهن إلى مرحلة الصبا من حياة الكاتب بين الخامسة والثانية عشرة من عمره في بيروت ثلاثينات هذا القرن، بينما يعلن الثاني مأساوية المفارقة الصارخة في حاضره عبر «لا زمنية الزمن» الذي يعيش.

قد يكون الأمر في وجهتيه مصادفة ظرفية، كما أن المسألة برمتها قد تكون بحت شكلية، باعتبار أن المهم في النهاية هنا ليس القول إنما المقول، وهي مسألة ستكون لنا فرصة تبيّنها بوضوح من خلال معاينتنا لاحقاً لهذه الكتابات تفصيلاً، كلاً على حدة. إنما تبقى الملاحظة مع ذلك، كيفما دار الحال، جديرة بالتسجيل، كما أنها لا تبخس هذه الكتابات قيمتها الذاتية في شيء، بل ربما شكلت بالنسبة للعديدين هنا مادة إثراء وإثارة معرفيين جديرة بالتفحص والدرس...

هذه المصادفة المحتملة لا تقف عند معطيات الكتابة والدوريات والنشر، وإنما تقوم في صلب أوضاع اجتماعية ـ تاريخية جديرة بالتأمل. فمن هذا البلد (لبنان) المواظب على الانهيار والدمار استلّت الهجرة بين مجمل الطاقات والملاكات المتنوعة الاختصاص والكفاءات قسماً كبيراً من النخبة المتعلمة والمثقفة والمبدعة فيه، في حين حكمت معظم القسم الباقي ظروف من العيش يتناوب فيها إرهاب القتل المرعب مع اجتياح البدائيّة المروّع لسحقهم وإبادتهم.

لا يصدق هذا الوصف على أي مكان في هذا البلد كما يصدق على بيروت اليوم. فهذه العاصمة المنفصمة تعاني في شقّها الغربي ـ حيث مكاتب **الآداب** ـ القصف المدفعي

والصاروخي شبه اليومي لأحيائها ومؤسساتها وبيوتها، كما تعاني التعسّف الظالم في مدّها بالماء والكهرباء، عدا الإهمال المتعمد لوسائل الاتصال والمواصلات فيها، ناهيك بالتخريب المنهجي لمؤسساتها التعليمية والصحية والثقافية... هذا البؤس المدمر لم تعرف بيروت (الغربية) مثيله إلا في عزّ الحصار والاجتياح الاسرائيلي لها صيف ١٩٨٢.

اليوم، وبعد سبعة أصياف، في مطلع هذا الشهر من آب ١٩٨٩ تبدو العاصمة ـ في غربها ـ أقرب ما تكون إلى مدينة أسطورية مصابة بسحر أو وباء. مدينة شبح مهجورة غادرها حوالي تسعين بالمائة من سكانها، يعود إليها نهار كل يوم حوالي عشرة بالمائة منهم لتفقّد بيوتهم ومصالحهم على عجل وتخوّف، ولا يبقى فيها ليلاً أكثر من عشرة بالمائة يبيت معظمهم فيها لأنهم ليس لديهم خيار آخر. لذلك يمكن لبيروتي مثلي أن يقف على شرفة لاتزال حتى الساعة سليمة في منزله، ويعدّ في لحظة صحو من قصف مجرم، عبر الأضواء الموقدة، النزر القليل الذي تبقّى في بيروت متسربلة بالعتمة والرعب.

هكذا يغلب الشتات على الإقامة لدى النخب، وبداوة التشتيت على حضارة الاجتماع لدى الشعب، فيبدو اللبنانيون اليوم إجمالاً أقرب ما يكونون إلى فلسطينيّي الأمس. والمفارقة الفاجعة ألا يلتقي الشعبان في البؤس وحسب، وإنما أن يأتي لقاؤهما في تقاطع خطّين متعارضين. ففي وجه الحصار والإرهاب، من قبل إسرائيل وأعوانها وحلفائها، يجترح لبنانيون أشكال صمود ومقاومة لا يعترف بها أحد ويثبّطها الجميع، ويعانون إرهاباً وتدميراً لا يشاركهم فيهما إلا فلسطينيّو «الانتفاضة» في الداخل والمخيمات... بينما تمضي قيادات فلسطينية إلى الاعتراف بإسرائيل والتطلع إلى وحدة كونفدرالية معها في ظل رعاية وتمويل أميركيين، وتحظى هذه السياسة بدعم مالي ودبلوماسي وإعلامي واسع عربياً وعالمياً... كأن أولئك يدخلون حرباً يخرج منها هؤلاء، على التباس يحكم كلا الحركتين وينزع عنهما طابع الحسم النهائي دون أن يخلّ بالوجهة المرحلية العامة لكل منهما.

ربما كانت هذه المفارقة الفاجعة هي التي يمكن تلمّسها تحديداً من خلال ما يكتبه الياس خوري وأحمد دحبور. ليس لي إلا أن أشير هنا إلى بعض علاماتها كما تتبدى لي في تأكيد الأول بدءاً «لا الزمن هو الزمن، ولا نحن هم نحن، نقرأ الماضي كأننا نقرأ المستقبل، وتنتفي الزمنية عن أفعالنا، لندخل ليس في المطلق، بل في الموت»... ثم في توقّفه نهاية عند قصيدة خالد الخزرجي «بيروت والطوفان»... وفي تساؤل الثاني بداية «هل كنتَ معي /أم كنت اثنين؟/ أم أن الوقت يدق الباب، /حراباً تغمر جفن العين؟» ثم في الانتهاء إلى إعلانه «لكن أغلقت على جرحي جسدي /وفتحت يدي/ فإذا بيدي حجر الدولة»[1].

تبقى ملاحظة عامة أخيرة تتعلق **بالتراجع العام** ـ من منظور **التجديد والتجاوز** ـ الذي يسم معظم كتابات العدد. وهو لا يخصّ، بالطبع، المجلة في ذاتها بقدر ما يخص أصحاب الكتابات المذكورة. بل لا بد من تقدير هذا الجهد الواضح الذي تبذله المجلة في متابعة الجديد والراهن في الحياة الأدبية والثقافية العربية، كما يبرز ذلك من خلال التعريف بأحدث المؤلفات والدراسات الأدبية («السيرة الذاتية» للدكتور ادريس و «كلام البدايات» لأدونيس) وبآخر النشاطات النقدية والظواهر الثقافية (ملف القيروان: النقد والمعاصرة» والبروستروبكا الأدبية). إنما لا يحول هذا التقدير دون التنبيه إلى ضرورة عدم اقتصار المجلة في تعريفها بالمنشورات الجديدة على ما تتولى دار الآداب إصداره. وكما أن هناك فارقاً بين الجديد والتجديد لا نظنه غائباً عن ذهن المسؤولين عن المجلة، فقد كان من الجدير بهم ألا يثقلوها بما يتكرر قوله منذ عقود، أو بما لا يضيف عنصراً متميزاً إلى الموضوعات التي تعالج فيها. ذلك على افتراض أن هناك غاية تجديدية أو تحديثية تتصدّى هذه المجلة لها، ويقع عليها بالتالي مهمة ومسؤولية العمل لتحقيقها. هذه المهمة التي لا تدفعها فقط للسعي وراء الأعمال التي تحاول خلخلة المستتبّ والمخثّر والمشوّه، وإنجاز المتغيرات الخلاقة، والمتمردة والبناءة في الحياة الأدبية والثقافية العربية، وإنما تجعلها كذلك تتخذ موقفاً نقدياً من الأعمال التقليدية المناوئة لتلك السابقة الذكر والمتعارضة معها.

لذلك ننظر إلى الباب الخاص بقراءة العدد الماضي باعتباره، قبل أي شيء آخر، باب حوار وتفاعل في هذا الاتجاه يعوض القصور الذاتي للمجلة في المسألة المشار إليها، كما يتيح فرصة حقيقية لنقاش رصين ومتفتح بين المعنيين بقضايا الإبداع والأدب والنقد والثقافة. وإذا كان القول بالتراجع العام على المستوى التجديدي لكتابات العدد يجد تبريره في دلائل عدة، بدءاً من جهد أدونيس الضائع للتمييز

---

(١) ربما كان هذا الوضع المأساوي من الأسباب التي جعلت الآداب تغيب كذلك عن مراكز المبيع اللبنانية، ورغم اطلاعنا على ما ذكره لنا الدكتور سهيل ادريس عما تتعرض له المجلة في بيروت ومنها من عمليات سطو وتزوير، فإن مواجهة ذلك بحجبها عن السوق اللبنانية إذ تحرم معظم قرائها اللبنانيين منها، خاصة أبناء المناطق من صور إلى بعلبك وطرابلس، من الاطلاع عليها، تسدّ عليهم في الوقت نفسه نافذة من النوافذ الثقافية والأدبية المحدودة المتبقية لهم، ويحول دون مساهمة العديد من القادرين بينهم في أبوابها، مفاقمة بذلك من غيابها وخارجيتها.

بين الشعر والنثر، وصولاً إلى تناول سليمان كشلاف لرواية عباس العقاد «سارة» في تحليل مغرق في التقليدية بقدر ما هو مغرق في توهّم اعتماد منهجية نقدية حديثة، مروراً بإطلاقات وتصميمات ومصادرات منطلقات وأحكام علوي الهاشمي، الخ.. فإنه لا يستقيم تماماً إلا من خلال تتبع دقيق لمرتكزاته في الكتابات المذكورة بالتفصيل، كما يلي.

ثانياً: الملاحظات الخاصة:

باستثناء صفحات السيرة الذاتية للدكتور سهيل إدريس، بالإمكان جعل كتابات العدد الماضي المتبقية جميعها في مجالين متميزين: الأول إبداعي يقتصر على قصيدة أحمد دحبور، والثاني نقدي يضم ملف القيروان حول «النقد والمعاصرة» وملف البرستريكا الأدبية و«في شعرية القراءة» لأدونيس ومراجعة الياس خوري؛ مما يبين عن طغيان المجال النقدي على المجال الإبداعي الذي يشغل أقل من صفحتين من مجمل صفحات المجلة التسع والسبعين، في الحين الذي يعرف المجال النقدي غلبة واضحة لملف القيروان فيه، إذ نجده يحتل أكثر من ثلاثة أرباع صفحاته (خمساً وخمسين صفحة عن اثنتين وسبعين)، وهو ما يشكل خللاً كمياً لا تكتمل دلالته إلا إثر تفحُّص مادته.

١ ـ في السيرة الذاتية:

تشكل الصفحات التي يتابع فيها الدكتور سهيل إدريس سيرته الذاتية في هذا العدد تحت عنوان («جبل النار»... و«الشيخ الصغير») (ص ٢ ـ ٦) نصاً متفرّداً لا يمكن جعله قبل اكتماله ـ كأي سيرة ذاتية أخرى ـ في خانة محددة مسبقاً. فالسيرة الذاتية، في اعتمادها مبدئياً على وقائع محددة وثابتة، تقرب من أن تكون تأريخاً، ولو ذاتياً، لشخصية فردية. وعندما تكون هذه الشخصية أدبية فإن هذه السيرة تصبح مرجعاً دراسياً أساسياً يساعد على معرفة المعطيات المهمة الفاعلة والمؤثرة في حياتها وأدبها. ومهما كانت هذه الحياة أخاذة وأحداثها مثيرة، فإنها لا تتعدّى هذا الإطار، كما هو الحال بالنسبة لوقائع تاريخية خاصة ببلد أو بشعب أو بقائد سياسي أو عسكري.

إلا أن هناك عناصر أخرى تتجاوز الأخبار الخاصة بالوقائع والأحداث لتتعلق بعملية الإخبار نفسها بدءاً من طريقة ترتيب وتقديم الأحداث، وصولاً إلى اللغة المؤدية لها، مروراً بالأسلوب التعبيري المعتمد بشأنها. في هذا الجانب بالتحديد يقوم ما يمكن اعتباره شعرية أو جمالية أدبية لنص السيرة الذاتية. وحين يكون كاتب هذه السيرة قاصاً وروائياً كالدكتور سهيل إدريس، يرجح توقّع بلوغ النصّ المنجز مستوى من الجمالية المذكورة يتفاوت بقدر تآلف وتجانس العناصر المشار إليها مع موضوعها.

إن صفحات السيرة المذكورة الواردة في العدد السابق جزء من نص كلي لا يمكن في غيابه الحكم على مقطع منه. لذلك لا يمكنني التقدم بصددها بأكثر من انطباعات أولية وغير نهائية.

الانطباع الأول الذي تكوّن لدي يتمثّل في اكتشاف هذا القرب الحميم بين سيرة الكاتب ومؤلفاته الروائية. فمنذ الأسطر الأولى أعادتني هذه الصفحات إلى **الخندق الغميق** لأجد فيها تجربة الكتّاب و«الفلق»، وتجربة المعهد الديني والمعاناة التي ارتبطت بالزيّ الديني في أكثر من مجال ومناسبة. بناء عليه أتوقّع أن يكون الأثر الأساسي لنشر السيرة الذاتية كاملة يتعلق بالانتاج القصصي والروائي لكاتبها. إذ لن يعود بالإمكان بعد ذلك أن يقرأ أو يدرس هذا الانتاج باستقلال عنها. إنها لن تغير نظرة الباحثين إليه وحسب، وإنما ستفتح كذلك أبواباً مثيرة عن العلاقة بين حياة الكاتب وإبداعه الأدبي، عن التداخل النصي في أعماله ـ الذي يضاعف ما هو قائم أصلاً في إنتاجه الروائي كما يتبدى في **أصابعنا التي تحترق** ـ وعن الإمكانات الكبيرة التي ستتوفر لمناهج الدراسات الأدبية، خاصة للتحليل النفسي للأدب وعلم الاجتماع الأدبي بينها.

ذلك أن هذه الصفحات، وهي تروي لنا نشأة كاتبها في أحد الأحياء المتواضعة من بيروت الثلاثينات، تقدم معلومات عديدة وضافية عن وضعه الذاتي، كما تعطي صورة واضحة وغنية عن الشروط العائلية والاجتماعية التي تطوّر هذا الوضع فيها. يساهم في إنجاز ذلك صراحة مثيرة للإعجاب تشكل علامة فارقة في هذا العمل، وتسمه بجملة من النوادر والطرائف الظريفة، واعتماد بؤرتي رؤية أو زاويتي نظر، ماضية خاصة بالصبيّ الذي كانه، وحاضره ناشئة عن الكهل الذي أصبحه، وهما يتناوبان القول في النص على رهافة وتناغم. يتولد من ذلك كله نص مركب تفضي خيوط نسيجه إلى أبعاد نفسانية (في علاقة بالأب تتجاذبها مشاعر السخط والتمرد والتهكم، وبأم متعلمة تتقن اللغة الفرنسية وذات أقارب أغنياء، وبأخ أكبر تغلب مشاعر الصراع والعدوانية إزاءه على مواقف التضامن والتواطؤ... كما في ذلك الشعور بالتفوق انطلاقاً من «امتيازات» مادة «العربي»، و«عقدة النقص» الناتجة عن قصر القامة، والنزاع مع المؤسسة الدينية، الخ.) واجتماعية (خاصة بالمستوى المعيشي للعائلة والعلاقات التي تحكم أفرادها، بالمؤسسات التعليمية، وأجهزة السلطة والقضاء، وفئة الوجهاء والقبضايات، الخ.) وأناسية (في أنماط التربية وطرائق التعليم، في التراتبية العائلية

وتوزيع الأدوار داخلها، في أنواع اللهو واللعب، والأحاديث والأخبار والمعتقدات المتداولة، الخ.) وسياسية (تتصل بالانتداب الفرنسي ومواقع الحركة الوطنية والقومية، وبعض أنماط التظاهر والاحتجاج، وعلاقات الزعماء السياسيين بقبضايات الأحياء، الخ.).

هكذا ترتسم من خلال متابعة تطورات صبي من السادسة إلى الثانية عشرة ملامح بيروت الثلاثينات بكتاتيبها وجمعياتها الخيرية ومعاهدها الدينية ـ بارتباطاتها الخارجية ـ وحماماتها ونظمها المعيشية وقصصها وأساطيرها، بأسلوب إخباري مشوّق في سرده كما في روح الدعابة التي لا تغيب عنه؛ فيقرب نص السيرة الذاتية هنا، في صفحاته المتتابعات من عدد إلى آخر، من نص رواية متسلسلة لن تكون إلا غير مكتملة حتماً، ولن يأتي توقفها إلا اعتباطاً بالتأكيد، لكنها لا تكف عن إبقاء صلتها بالقارىء متنامية القوة، كلما تقدمت كلما ازداد تعلقاً، كأن نسيج الحكاية هنا خيوط الأسر التي تقيده إليها.

لا يحول، بالنسبة لي، هذا التشوّق المتزايد إلى متابعة نص سيرة ذاتية أجد فيها ـ على فارق الجيل ـ الكثير من طفولتي وصباي، دون التطلع إلى مزيد من التعريف بالحي البيروتي، بفتنة حدائقه وشبكة أزقته الداخلية، وميادين اللعب ومناطق النفود وأشكال التنافس والصراع فيه، الخ. ومن التعرف إلى خلفية تلك الظاهرة الخاصة بإرسال بنات المسلمين إلى مدارس الإرساليات المسيحية (كما هو حال السيدة سهيلة غندور والدة الكاتب) مقابل إرسال صبيانهم إلى كتاتيب ومدارس الجمعيات الخيرية الإسلامية (كما هو حال الكاتب وأخيه) ومن معرفة الوضع الحرفي لبعض الشوارع (في البسطة ـ «التحتا» ـ والخندق الغميق مثلاً) وبعض الطقوس الخاصة التي كانت تمارس في المدارس (أغاني، صلوات...) وفي المساجد والمقابر (كالباشورة مثلاً)... علّ الحلقات اللاحقة تجيب عليه.

٢ ـ النص الشعري:

تشكل قصيدة أحمد دحبور «حجر الدولة» (ص ١٢ ـ ١٣) العمل الإبداعي الوحيد في العدد. والميزة العامة البارزة فيها دلالياً تأتي من كونها محاولة للمصالحة بين قطبين متعارضين يشكل تواجههما وتباعدهما انقساماً عميقاً في الذات، يعبر عنه بمعاناة لحالة انفصام رهيب إلى حد تعتبر فيه المصالحة المرتجاة خلاصاً يعيد للذات تماسكها واستمرارها.

ليس من العسير أن نجد في هذا النص آثار الصراع العميق الذي يعتمل بين الفلسطينيين (والعرب) وفي داخلهم. إذ إن إعلان المجلس الوطني الفلسطيني في ١٥/ ١١/ ١٩٨٨ إنشاء دولة فلسطينية والاعتراف بإسرائيل، حسم توجهاً ظهرت بداياته منذ عام ١٩٧٣، وأثار منذ ذلك الحين صراعات عديدة بين الأجنحة الفلسطينية (بامتداداتها العربية) لم تكن الحرب في لبنان التي أعلنت رسمياً منذ نيسان ١٩٧٥ بمعزل عنها. إلا أن هذا الموقف، في تضمنه تخلياً للصهاينة عن قسم من أرض فلسطين، وقبوله قرار التقسيم الصادر عن هيئة الأمم المتحدة عام ١٩٤٧، قد أدى، في جملة من الآثار والمضاعفات التي يصعب التطرق إليها هنا، إلى حالة من التمزق الذاتي، هي أقرب ما تكون إلى حالة انفصام عميق في الشخصية الفلسطينية، تتبدى في هذا التناقض الذي يبرز جلياً لدى بعض المناضلين والمثقفين على أكثر من مستوى بين الثورة والدولة، بين الانتفاضة والمساومة، بين الحق والتسوية، بين التمسك بالأرض والتخلي عنها، الخ.

قصيدة أحمد دحبور تعبير عن ذلك كله وسعي شاق لتخطي هذه الحالة الذهانية المرهقة في أفق رهان تاريخي يجمع المتناقضات المتواجهة ليلغي صراعها دون أن يلغي وجودها.

في أربعة مقاطع تتألف منها القصيدة يتوزع النص الشعري في قسمين يتضمن كل منهما مقطعين متلاحقين: يمضي الأول من مطلع النص حتى نهاية المقطع الثاني («لكن. لا أحد يعطي مهلة») ويتابع الثاني في المقطعين المتبقيين. والملاحظ بدءاً أن هذا التوزيع الثنائي العام، والذي نلحظه يتردد في تفاصيل النص، هو المظهر الخاص الذي يتجلى فيه النزاع المحتدم إزاء الخيارات المطروحة في الوضع الفلسطيني في انفصاميته المريرة. يرفد التوزيع المذكور مجيء المقطع الأول لدى كل من القسمين (أي المقطع الأول والمقطع الثالث) عامراً بالأسئلة، بينما تغيب هذه الأسئلة تماماً عن المقطع الذي يلي كلاً منهما (أي المقطع الثاني والمقطع الرابع). إلا أن هذا التماثل الشكلي بين القسمين لا يلغي التعارض الحاد بينهما، كما لا يلغي مشروع جمع القطبين العامين اللذين يعبران عن وجهتي نظر مختلفتين إزاء القضية الفلسطينية اليوم رغم تناقضهما.

إذ يتميز المقطع الأول في النص بحجم يتجاوز ما يليه بأضعاف، فلأنه أقرب ما يكون إلى التأمل التاريخي بالذات الفلسطينية التي يعبر عنها ضمير المتكلم مفرداً وجمعاً. ينطلق هذا التأمل من واقع راهن يعلنه السطر الأول ويحكم بدلالته الوضعية والزمنية زاوية الرؤيا التي تميزه. فهو يبدأ من الأرض (الفلسطينية) والأذى المحيق بها، ومن العجز والحصار المحيقين بأصحابها. ورغم الإصرار على استعادة

الأرض يبدو الضعف الذي رافقه استمهالاً يمضي نحو التبدد المريع. كل نداءات الاستغاثة وطلب المعونة راحت هباء. بل إن القضية بأكملها تبناها الآخرون على طريقتهم الخلّبية وأخرجوا أصحابها منها. وميض الأمل الباقي ظل ذلك الإصرار على الوجود رغم كل شيء.

إن معظم الأسئلة التي تترى في هذا المقطع تتميز بازدواجية بارزة (تعتمد صيغة واحدة: هل... أم...؟) وهي ازدواجية متنافرة تبين عن اختلال الوضع والذات، عاكسة تناقضاً بين وجهتي الأناء والآخر. لكنها لا تستبعد تضافرهما معاً للإيحاء بمسؤولية الطرفين في هذا الوضع التاريخي البائس الخاص بفلسطين. وحين يأتي السؤال مفرداً فإنه في الحقيقة ليس استفهامياً، إذ لا طائل من طرحه غير الاستنكار والتعبير عن المرارة.

المقطع الثاني رديف الأول ونتيجته في آن. إنه تعبير عن انغلاق الوضع واستتباب اليأس. إنه استخلاص وتأكيد لما بلغه الاستمهال من تخل وموت يتجدد. هو عودة إلى الواقع الراهن الذي انطلق منه المقطع الأول ليعبر في هذه العودة عن الرتاج الذي يحكم القسم الأول بأكمله.

في القسم الثاني تتلاحق الأسئلة مباشرة، في المقطع الثالث، على النمط الذي عرفناه في المقطع الأول السابق، مزدوجة ومفردة، لتعرف هنا جواباً بسيطاً وحاسماً («كلا») يقطع المقطع نصفين. يبدو هذا الرفض مرتكزاً إلى وعي خطورة التحول التاريخي للزمن، كما تنم عنه صيغة وترتيب السؤال «هل كنت معي أم صرت اثنين؟» التي تستعيد صيغة مماثلة في المقطع الأول («هل كنت معي / أم كنت اثنين؟»).

إن هذا الرفض هو في الوقت نفسه قطيعة مع الماضي السابق حتى حينه، قطيعة مع الاستمهال ووجهه الآخر: الضعف.

تجد الذات نفسها وتعبر عن حقيقتها، وللمرة الأولى والأخيرة يعتمد فعل الأمر حازماً مع التأكيد، وللمرة الأولى تعتمد قافية مشبعة الروي. وعلى هذا الأساس من الاعتماد على الذات والثقة بها، تتضح الرؤيا ويُلتقى الوطن، ورغم التخاذل تتضح الخيارات النضالية، ويبدو الرهان على القدرات الذاتية ضامناً، في آن، لاستعادة الأرض وللحفاظ على الشخصية التي كانت مهددة. لذلك فإن السؤال الوحيد الذي يأتي في النصف الثاني من هذا المقطع هو استفهامي إيجابي رغم فرديته، خلافاً لما سبق، يصوغ جديداً محدداً ومجسداً ومكملاً ما قام الوعي الذاتي بإعلانه والاندراج فيه.

على هذه القاعدة بالذات يشاد المقطع الرابع في تكريس واضح للانعطاف الذي عرفه السابق عليه. هكذا يبدأ من سطر المطلع الذي شكل رتاج القسم الأول ليخلعه في تبنيه، ليصبح خارجه بعد أن كان محاصراً فيه، ليتحوّل إلى فاعل قادر بعد أن كان عاجزاً مستعطياً. من هذا الموقع بالذات يؤكد إصراره على الارتباط بالوطن وتحريره، وإن كانت المرحلة مرحلة الحجر.. والدولة، أو «حجر الدولة». فهذا باليد موجود، وحيفا في البال حاضرة... وفي هذا الطرح بالذات تتجسد المصالحة بين القطبين المتنازعين في الوضع الفلسطيني الراهن. وهي مصالحة نجد أصداءها في الإيقاع الذي يعتمد تفعيلة واحدة (فعلن) بصيغتيها الشائعتين (فَعِلُنْ وفِعْلُنْ) وقد نتج عن التزامها ثقل في بعض مواطن العطف ومواقع الوقف، كأن الإيقاع عنا يردد صدى ثقل وارتباك الطرح الدلالي، دون أن يكف عن الإيحاء بوتيرة الزمن الضاغطة؛ كما نجدها في الأسلوب الذي جمع بين الإخبار والانفعالية؛ بين اجتراح الصور الجديدة والركون إلى المتداولة، بين لغة مكثفة موحية ونثرية سطحية ساذجة... إنه المخاض العسير والطويل لشعر «القضية» و«الثورة»، إنه المخاض العسير والطويل لـ «الثورة.. حتى...»

٣ ـ النص النقدي:

أ ـ «النقد والمعاصرة» إنه عنوان الندوة الخاصة التي أقامها اتحاد الكتاب التونسيين في الدورة الثامنة للملتقى ابن رشيق في مدينة القيروان ـ تونس (من ١٢ إلى ١٤ أيار) كما تشير **الآداب** التي نشرت في عددها السابق ضمن «ملف خاص» الأوراق الدراسية الأربع التي قدمت فيه.

قبل التعرض بالتفصيل إلى كل من هذه الأوراق، لا يسعني إلا أن أبدي أسفي لأن تكون بعض الندوات النقدية لا تزال تتم تحت عناوين عامة وفضفاضة إلى الحد الذي يمكن أن يقدم فيها أي بحث كان وبأي طريقة كانت، دون أن يشكل خروجاً عن الموضوع أو المحور المفترض، نظراً للإمكانات الكبيرة لتبرير العلاقة بهذا الأخير. فعنوان الندوة إذ يحدد مدارها، يلزم المشاركين بنوع من التخصيص، ويقارب بين أعمالهم بحيث تتعدد وجهات النظر في المدار المذكور، وتتيح إغناءً له وإمكان مقارنة وتفاعل ونقاش فيما بينها وبصددها. وإذا كان عنوان ندوة القيروان يتسع لاحتواء موضوعات متباعدة كالمعالجة الفكروية للعلاقة بين الإبداع والسلطة، والتأريخ والتعريف بالنقد الأدبي في الصحافة العراقية، ومحاولة قراءة رواية سارة للعقاد بناء للمعلومات المتوافرة عن حياته، والتعريف بالناقد والمبدع عبد الكريم الخطيبي عبر ثلاثة من أعماله، فإن النظر فيها لن يتوقف عند مدى علاقتها بالعنوان المذكور، بل عند ما تقدمه في ذاتها من أطروحات وما تبلغه من استنتاجات وأحكام.

(١) ـ «حول إشكالية الإبداع والسلطة»:

عنوان مساهمة علوي الهاشمي (ص ١٨ ـ ٢١) التي يمكن اعتبارها نوعاً من التأمل الفكروي في العلاقة بين الإبداع والسلطة، حيث يقدم الباحث بعض الآراء الخاصة حول هذه العلاقة التي يراها إشكالية تنهض على التناقض بين الإبداع كحرية وتغيير، والسلطة كقيد وثبات. وهو يناقش بعض أفكار فوكو (M. Foucault) على أساس الأخذ بالحتمية التاريخية، ليتجه انطلاقاً من بعض أفكار كمال أبو ديب وعبد اللطيف اللعبي وأدونيس إلى تناول قضية الحداثة والتراث، كوجه آخر من الإشكالية السابقة يكاد يطغى على الأول.

الملاحظ أن المسائل المثارة هنا ليست طريفة على الإطلاق، وقد شهدت رواجاً في نهاية الستينات ومطلع السبعينات، ولا أجد سبباً يدفع باحثاً لتناولها حين لا يكون لديه شيء جديد يضيفه إلى ما سبق. وأرى أن علوي الهاشمي لا يكتفي بعدم اضافة جديد، بل إن استعراضه للقديم يشكل تراجعاً عما تحقق في هذا المجال، كما يمكن لكتابات د. غالي شكري، على سبيل المثال، أن تعطي فكرة عنه.

المأخذ الأساسي الذي يمكن توجيهه إلى الباحث هنا هو اعتماده الاطلاقية في عمله بأكمله، بدءاً من المفاهيم التي يستعملها والمقدمات التي يصوغها، وصولاً إلى الأحكام والآراء التي يعلنها. فمفهوم كمفهوم السلطة مثلاً مفهوم مطلق لا يأخذ معناه الحقيقي إلا محدداً بالنوع الذي يميزها (سلطة سياسية، عسكرية، اقتصادية...) والمستوى أو المجال الذي تمارس فيه (المجال المهني، العائلي، الثقافي...) وخاصة بالطرف الذي يتولاها والمصالح التي تخدمها. ذلك أن السلطة هي قبل أي شيء آخر، اجتماعياً، سلطة طبقية، سلطة طبقة اجتماعية بعينها تمارس عبرها حماية وتأمين مصالحها الحيوية عبر فئة من فئاتها، أو عبر فئة اجتماعية أخرى مرتبطة بها، بناء لتطور قوى وعلاقات الانتاج القائمة، وأوضاع الصراع الطبقي الخاصة بها. وفي حال سيطرة طبقة وفرضها لسلطتها في مجتمع معين، فإن ذلك لا يعني حكماً أن هذه السلطة مطلقة القدرة أو محتكرة لها، إذ تتنازعها سلطات أخرى باستمرار، وعلى تفاوت، هذه السيطرة. وهذا ما يدل عليه تتبع الصراع الطبقي في المجتمع المذكور، وإنما كذلك تفحص الأعمال الإبداعية ـ وغير الإبداعية ـ فيه. فهذه الأعمال ليست بالضرورة ملحقة بسلطة الطبقة المسيطرة، كما أنها بالتأكيد غير متجانسة، وتعبر بالتالي، بصيغ وأشكال غالباً ما تكون ملتوية ومعقدة، عن تصورات وتطلعات الفئات والطبقات الاجتماعية التي تنتمي إليها في خضم هذا الصراع. لذلك، كما يمكن الحديث عن سلطة مسيطرة وسلطات معارضة، يمكن الحديث عن إبداع مرتبط بهذه أو بتلك.

إن الأطروحة الأساسية التي تشكل قاعدة البحث بأكمله، كبديهية معتمدة لتشتق منها جملة الأحكام الأخرى، لا تتعدى كونها مقدمة مغلوطة. فالباحث يرى جوهر الإبداع حركة متصلة نحو الحرية، أو «هو حرية»، «بعيداً عن جميع مسارات السلطة»؛ بينما يرى السلطة ممثلة للقيد و«الثبات والأمر الواقع واللاإبداع» أو هي قيد؛ وبناء لذلك «يؤلف الطرفان ثنائية ضدية متنافرة».

لا أتوقف عند الخلل القائم باعتبار الإبداع حركة نحو الحرية تارة، وحرية تارة أخرى، **إنما الحظ أن وضع الإبداع** خارج أي سلطة لا يستقيم على أي وجه أخذ. قد يكون عملاً إبداعياً معارضاً لسلطة مسيطرة، ولكنه بالتأكيد معبّر عن سلطة أخرى معارضة. إذ لا أظن أن هناك علاقات اجتماعية لا تعرف سلطة ما (واحدة أو متعددة، مفردة أو مركبة) تحكمها، ولا أظن أن هناك إبداعاً خارج هذه العلاقات. كما أن المعطيات التاريخية لا تشير إلى أي إبداع من هذا القبيل. بل إنني أرى، حسب معلوماتي، أن الأعمال الإبداعية ارتبط معظمها بالسلطة السياسية المسيطرة، بشكل كاسح، ويمكن مراجعة تاريخ الإبداع الشعري العربي على سبيل المثال في هذا الصدد.

لا يسعني أن أمضي، حول هذه المسألة، في نقاش مفصل يضيق به المجال هنا، ولا أن أتعقب المغالطات العديدة التي تتصل بها في إطلاقات ومصادرات بحث علوي الهاشمي بدءاً من تشخيصه، منذ الأسطر الأولى، الحداثة الشعرية «في مظهر محوري عميق راحت تدور عليه حيوية الوعي المعاصر بآفاقه الإبداعية المتسعة، ويتمثل ذلك المظهر في إدراك حقيقة السلطة»! بلوغاً إلى رهانه في النهاية على «طاقة الحلم اللامتشكلة من واقعها الانساني المتشكل»! إنما أكتفي ببعض الإلماعات السريعة إلى الميكانيكية الجامدة التي تحكم البحث، والتي تبدو وثيقة الصلة بالإطلاقية السائدة فيه، بحيث ينتهي إلى إقامة ثنائيات ضدية تتراكب لتتحول مع الاستشهادات المبعثرة التي تأتي بها إلى طروحات هجينة، حين لا تكون كاريكاتورية. من ذلك قوله «إن المستقبل من الناحية المنطقية هو نفي تام لوجود السلطة»! ومن ذلك اعتباره رؤية فوكو الواقعية «ليست حقيقية» لأن الحقيقة «أمر غير الواقع المشمول بشبكة السلطة»! إن «ما ينبغي أن نهجس به» هو «واقعية الحلم وقدرته على التشكل والتحول إلى واقع ينتفي فيه واقع السلطة بمختلف مظاهرها»! ... الخ.

إني أتساءل، إزاء النقاش الذي يجريه الباحث بصدد بعض مقولات فوكو، إلى أي حد يعتبر هذا النقاش جدياً حين يقتصر على عرض لواحد من كتب هذا المفكر الفرنسي في مجلة عربية ينتزع منه بعض التعابير، ويلجأ إلى ما ذكر فيه من نقد شومسكي لفوكو! كما أعجب لهذا الاستعمال المرضي لتعبير «الإشكالية» الذي يتردد كهاجس ملازم، غير عابىء بالمغالطات التي يدخلها إلى المنطق الداخلي للبحث نفسه، بدءاً من «ثنائية إشكالية» بين السلطة والمبدع، أو «إشكالية ثنائية ملتبسة» بين السلطة والإبداع، وصولاً إلى «الإشكالية في طبيعة العلاقة بين السلطة والمستقبل»، مروراً بعدد من «الإشكاليات» تثيرها العلاقة بين «الإبداع والسلطة»، و «إشكالية ثنائية قائمة محمومة» بين الحداثة والسلطة، و «عقدة الإشكالية» التي يمثلها التراث بين سكون الماضي وحركة التاريخ، الخ. أيكون هذا الهاجس الاستحواذي تعبيراً صريحاً عن «إشكاليات» النص النقدي المعاصر، أم علامة مموهة على «إشكاليات» الموقف المحدد من السلطات المتنازعة في الصراعات الطبقية السائدة حالياً في بلداننا العربية؟

(٢) ـ «النقد والنقدي الفاعل»:

يفتتح الأستاذ مصطفى الكيلاني بحثه «النقد والنقدي الفاعل في كتابات عبد الكبير الخطيبي» (ص ٢٢ ـ ٣١) بالسؤال التالي: «كيف يستقل النقد عن الشعر، ثم يعانق الشعري النقدي في أعمال عبد الكبير الخطيبي؟» على أن إجابته المفترضة ـ التي تشكل مادة البحث بأكمله ـ قائمة فيما يجريه من عرض لأعمال الخطيبي الثلاثة: **في الكتابة والتجربة، و الاسم العربي الجريح، و المناضل الطبقي على الطريقة التاوية**. ولما كان الأول منها خاصاً بالرواية المغربية يغلب عليه طابع البحث الاجتماعي الأدبي، في حين يشكل الثاني نوعاً من الدراسة السيميائية الخاصة ببعض الأمثال والوشم النسائي والخط العربي والحكاية الشعبية والشفوية، وليس الثالث غير ديوان شعري، فإن هذه الأعمال، عدا عن كونها لا تستنفد «كتابات» الخطيبي، فإنها لا تقتصر على النقد، ناهيك بالأدبي منه. ولا يقدم الباحث أي تبرير لانتخابه هذه الأعمال بالذات والاقتصار عليها، في حرصه «على توضيح بعض الملامح الفكرية في تجربته [أي تجربة الخطيبي] النقدية أساساً»، علماً أن الأخير بينها ـ وهو عمل إبداعي لا نقدي ـ نشر عام ١٩٧٦، وهناك أكثر من كتاب صدر للمؤلف بعدها أشار الباحث نفسه إلى كتابين منها: **عن الليلة الثالثة بعد الألف** (١٩٨٠) **و المغرب الجمع** (Maghreb Pluriel) (١٩٨٣).

في ظل انتقائية كهذه لا تتردد عن الخلط بين كتب ثلاثة مختلفة من حيث الموضوع وطريقة المعالجة، كما من حيث النوع ونمط التعبير، يبدو ادعاء الباحث بوجهة تطور لدى مؤلفها تمضي من النقدي إلى النقدي المغاير فالنقدي ـ الشعري أو النقدي في النص الشامل، أو من العقلاني إلى ما بعد العقلاني فالإبداعي أو الشعري، موضع شك مبدئي ومنهجي يرجح دحضه.

لكن انحراف البحث الناشىء هذا منذ البدء عن عنوانه ومشروعه المعلن ليس هو **العلة** الوحيدة، كما أن انحرافه المنهجي المشار إليه ليس هو العلة الأخطر. ذلك أن هناك إلى جانبهما خللين أساسيين، قد يشكل تناولهما تفسيراً لهاتين العلّتين، فيما هو يوضح أبعاد البحث ككل.

الخلل الأول يتمثل في اعتماد الباحث مراجع مترجمة في عرضه الأعمال الثلاثة المذكورة، إذ أن هذه جميعاً كتبت في الأصل بالفرنسية، والباحث لا يرجع في عرضه إلى تلك الأصول، بل لا شيء يشير إلى بذله أي جهد لمقارنة الأصل بترجمته للتحقق من صحتها. وإذا كان في العرض ما يشير إلى النص الأصلي لكل من الكتابين الثاني والثالث، فإن **الأول منها يفتقد أي إشارة مماثلة. ومما يزيد في الالتباس** اعتماد عنوان للكتاب المترجم بعيد كل البعد عن العنوان الأصيل. فـ **الكتابة والتجربة** (١٩٨٠) ليس في الحقيقة إلا ترجمة **Le roman maghrébin** (١٩٦٨)، وكان جديراً بالباحث أن يبين ذلك، وأن يأخذ على الدار التي نشرت الترجمة إغفاله.

لكن الخلل يتعدى هذا النطاق ليتصل بالنص المترجم نفسه. وإذا كان هناك ما يبرر للباحث العودة إلى هذا النص خاصة في عمله المكتوب بالعربية، فليس هناك ما يبرر إطلاقاً الاقتصار عليه كأنه هو النص الأصيل، نظراً لما يسود النصوص المترجمة إلى العربية من تحوير وتشويه، ولندرة الترجمات الدقيقة والسليمة. وقد تولّد لديّ خلال قراءة البحث انطباع أولي بسوء الترجمة، فعمدت إلى التحقق من ذلك عبر مراجعة النص الأصيل **La blessure du nom propre** لـ **الاسم العربي الجريح** ـ ولا يحتاج تحريف العنوان الواضح هنا إلى تعليق ـ بناء للاستشهادات والاحالات المثبتة في البحث فتأكد لي ذلك، حيث تبين لي أن هناك مفردات وتعابير عدة فرنسية ترجمت إلى العربية بصورة مغلوطة، وأنها أدت إلى تحريف المعنى في أغلب الأحيان، إلى حدّ لم يعد بالإمكان معه الحديث عن النص نفسه، وإنما ينبغي القول إن هناك نصاً آخر نشأ من الترجمة مختلفاً عن الأصيل، ولا يمكن بأي حال اعتماده بديلاً له. وكي لا يبقى الحكم مجرداً

أقدم فقط عينة محدودة من بعض الأخطاء العديدة التي يحفل بها النص المترجم والمستعملة من قبل الباحث: إن «Singe» ـ العلامة ـ تصبح «الدليل»، و «Rhe´torique» ـ البلاغة ـ تصبح «دلائلية»، «Sémiotique» ـ السيمائية ـ «دلائلية» أيضاً، و «Culture savante» ـ الثقافة العلمائية ـ (الثقافة المكتوبة) و «Culture populaire» ـ الثقافة الشعبية ـ (الثقافة الشفوية) و «Fellation» مصّ الذكر ـ (الزنا) الخ. أما عبارة:

La retraduction de la śemiotique populaire nous oblige`a nous dessaisir d'une telle nostalgie. Se mettre`a l'ecoute de la culture populaire est une forte intervention idéologique qui traverse et contamine toute decision de parole».

(النص الفرنسي ص ٢٢) فتصبح «إن إعادة ترجمة الدلائلية الشعبية هي تدخل إيديولوجي عنيف يخترق كل قرار للكلام! بينما تصبح العبارة:

La construction du **Jardin parfumé** est un scintillement, un entrecroisement feutré de trois codes principaux: un code doxologique, un code narratif et le troisième, symbolique.

(النص الفرنسي ص ١٣٥) على النحو التالي: (أما «بلاغة الجماع» في «الروض العاطر» للشيخ محمد النغزاوي فإنها تشتمل على قوانين ثلاثة هي: (الحمدلي والحكائي والرمزي)! كأن عمل الباحث يتضافر مع عمل المترجم لتأدية نص آخر هجين لا يمعن في الاغتراب عن أصله وحسب، بل يمعن أيضاً في الغرائبية والعصيان على العقل.

الخلل الثاني يتمثل في هذا الانغماس أحياناً في أسلوب «شعري» يجعل التعبير عن المسائل المتناولة غامضاً ومبهماً، ويستدعي لدى القارىء الظن والتأويل، ويستبعد إمكانية النقاش. من السؤال الافتتاحي المذكور أعلاه حتى السؤال الأخير («كيف يمكن للمهمش المكبوت أن يبعث مجده الآتي؟» يمرّ النصّ في دهاليز من الكتابة «البلاغية» الزئبقيّة الدلالة. وإذا كان الخطيبي نفسه قد لجأ ـ في **الاسم العربي الجريح** مثلاً ـ إلى مثل هذا الأسلوب، محولاً دراساته بذلك إلى ما يشبه أحياناً التداعيات الهاذرة، فقد كان الباحث بغنى عن ذلك ليبقى كلامه النقدي دقيقاً و «فاعلاً». إذ ما معنى «يعانق» في سؤاله الأول المذكور؟ أتنفي المعانقة الثنائية أم تجعل أحد طرفيها تابعاً للآخر بحيث ينتفي وجوده أو استقلاليته؟ إن أسئلة كهذه تطرح لتستقيم منطقية السؤال الافتتاحي المؤسس لا تجد جواباً عليها إلا حين يتردد التعبير نفسه لاحقاً في سؤال آخر يختم به الباحث عرض الكتاب الثاني قائلاً: «كيف يعانق الشعري النقدي، وتضمحل الفواصل بين النثر والشعر، وتزول الخطوط بين مختلف الأجناس الأدبية؟» ليُدرك عندها أن القسم الأول من السؤال (استقلال النقد عن الشعر) يتناول بديهة شائعة وأمراً واقعاً، وأن القسم الثاني (معانقتها) يعلن مغالطة عقلية وواقعية تتزيّا بلباس المجاز قبل أن تخلعه في عملية التعري التي يشكل سياق البحث مداها الفعلي.

في هذا السياق بالذات يمكن التوقف عند تعابير «شعرية» أخرى يصعب العثور على مقابلها الفاضح لها ـ كما هو حال السؤال الأول ـ للإحاطة بأبعاد المتاهة التي ترسمها، منها: كتابات الخطيبي «تتشظى في حلبة الصراع الفكري دون أن تفقد تمحورها الذي يحمل ظلال عهدها المتقادم وتتجمع الصورة في عشق بدائي هو انفتاح الذات على محيطها العميق تخوض فيه لعبة موتها الفاعل»... و «الحنين يخترق بعنف اللحظة الهاربة نسيج الاسم المتشكل في رحلة لا تتوقف، هو حنين ينزرع في تجاويف الاسم كأنه الدم أو النسغ يشحن الذات ـ المشروع وهي تخوض رحلة تشردها (...) كأن الخطيبي حريص على أن يغرق هذا الاسم في دفق الحنين إلى ما ينبغي أن يكون مروراً بهذا الذي كان وتمضى والذي يكون ثم ينهد في زحمة المفقود والمتسع...» ومن القول بإقرار الخطيبي في كتابه الأول «لمفاهيم قرائية جديدة في النقد العربي تعيد للنص مجده المقبور»... إلى القول بإدراكه «أن النص جسد وهو مجاز أكبر (...) «وإذا الجسد بأكمله فكر والفكر الواعي جزء منه، حادث، أفق، مشروع»... وانطلاقه في «تاريخ جديد هو الاختلاف(...) فيتعمق الجرح ويتبدى الفكر الوثوقي زيفاً أكبر حين يستعيد الجسد في اتجاه آخر بعضاً من مجده المقبور...» الخ.

لا يسعني التوقف مطولاً عند تفاصيل البحث، إنما لا يسعني كذلك إلا أن استكمل ما سبق ببعض الملاحظات الخاصة بعرض الكتب الثلاثة، مكتفياً بالإشارة الموجزة إلى ما جاء بصدد الأول من قول الباحث إنه «نصية (...) تستفيد من المنهج اللغوي البنيوي وعلم الاجتماع الأدبي القلدماني ونظرية اللعب والاستخبار «والسبرنيطيقا». وهو مالا يصح على أي وجه أخذ، إذ إن **الكتابة والتجربة** لا يتعدى المنهج المداري (Thematique) وعلم الاجتماع الأدبي. إنه لا يأتي في أي مقاربة يشتمل عليها بدراسة نصية لأي رواية من روايات المغرب العربي التي يدرسها. أما

«السبرنيطيقا» فعبثاً بحثت عنها في هذا الكتاب وسواه من مؤلفات الخطيبي!

في المقابل وجدت أن عرض الباحث للتقسيم الذي يجعله الخطيبي للرواية المغربية مشوش ومبتسر. إذ تبدو «الاتجاهات الثلاثة» التي يتوقف عندها (ص ٢٤ ـ ٢٥) نتيجة «القراءة التاريخية»، بينما هي في الحقيقة «ثلاث مراحل تميز الرواية المغربية» وذلك «حسب الموضوعات وتطوراتها» (الكتاب، ص ٣١)؛ وقول الباحث «أما اتجاهات الرواية تبعاً للقراءة الموضوعاتية فإنها تستقر في أربعة مسالك...» (ص ٢٥) فهو في الحقيقة تمييز «خمسة أنماط من الرواية» بالاعتماد «أساساً على محتوى الموضوعات» (الكتاب ص ٤٧) على أن الباحث أسقط النمط الرابع، وهو «الرواية (الواقعية ـ الاجتماعية)... (الكتاب، ص ٤٧) وجعل الخامس رابعاً وتوقف عنده! كما توقف دون مسألة محورية في معالجة الخطيبي للرواية المغربية وهي تمييزه «رغم التنوع الظاهر لهذه الروايات» نوعين من التركيبات القصصية: «التكنيك البيوغرافي والتكنيك غير البيوغرافي» مع ما يتصل بكل من هذين النوعين من سمات خاصة بالمضمون والتعبير المعتمدين... (الكتاب، ص ٤٧ ـ مع الاعتذار لهذه العودة إلى النص المترجم وحده).

على ضوء ما تقدم يجدر استبدال سؤال البداية بآخر على نمط: كيف يكون عرض بعض الأعمال والتعليق عليها أميناً ودقيقاً ومناسباً؟

(٣) ـ النقد الصحافي:

يقدم محمد الجزائري تحت عنوان «النقد والصحافة» (ص ٣٢ ـ ٥٦) بحثاً مطولاً يستعرض فيه بعض ملامح النقد الأدبي السائد في الصحافة العراقية. وقد أتاح لي شخصياً تكوين صورة أولية عن هذا النشاط النقدي الخاص في بلد عربي يلعب القطاع العام فيه دوراً أساسياً، خاصة في المجال الإعلامي، والتعرف إلى بعض العاملين فيه وإلى نماذج من إنتاجهم في هذا اليمدان. وقد بدا لي، من خلال هذا البحث، أن النشاط النقدي الصحافي في العراق لا تعوزه الحيوية ولا الرصانة ولا مواكبة الحديث من التيارات والمناهج، وأنه بالتالي غير بعيد أو منفصل عن النقد في الدوريات المتخصصة أو النقد الأكاديمي. ورغم أن هذا البحث قد جاء متناسباً في بنائه وانتظامه، لقيامه بعرض تاريخي ـ وضعي للنقد الصحافي في العراق بعد مقدمة شكلت مناسبة لطرح بعض التساؤلات المتعلقة بالنقد والإبداع والإعلام، ثم انتقاله إثر ذلك إلى تناول أحوال النقد السائد في الصحافة العراقية اليوم، منتهياً إلى تقديم نماذج تمثيلية مفصلة عنها، فإنه يستدعي جملة من الملاحظات يمكن إيجاز أهمها بالتالية:

● كنت أفضل بديل «مداخلة الأسئلة» التي يفتتح بها محمد الجزائري بحثه، والتي تبدأ بأسئلة جاهزة الأجوبة وتنتهي إلى أسئلة لا تجيب عليها، أن يقدم الباحث لنا صورة أولية عن وضع الصحافة في العراق، لتكون لدينا فكرة واضحة عن هذا الميدان المحدد الذي ينشط فيه النقد موضوع الدراسة. ذلك أن معرفة هذا الوضع بدءاً من ملكية وإدارة المؤسسات الصحافية (غياب القطاع الخاص؟ مغزى ودور تعدد صحف القطاع العام؟...) ومن هامش الحرية المتاحة ـ بشكل خاص لأصوات معارضة أو غير موالية ـ في هذه المؤسسات، وصولاً إلى الحيز الخاص والمتفاوت الذي يحتله النقد (الأدبي) فيها، والمهام الأساسية العامة التي يضطلع بها عادة... تجعل القارىء العربي أكثر قدرة على فهم المسائل المتناولة في البحث. فهذا الأخير يكاد يقتصر على منتخبات نقدية من صحيفتي **الثورة و الجمهورية (هناك إشارة وحيدة لا شأن لها تخص القادسية)** دون أن يعرف القارىء موقعها المحدد والفارق بينها داخل الصحافة اليومية العراقية.

أما تلك الأسئلة مع أجوبتها الجاهزة فإنها تتردد، على تحذلق وتكرار، بين المغالطة والبداهة. فمنذ السؤال الأول «هل يصير النقد نصاً إبداعياً...»؟ يدور الكلام على نفسه في تعابير يذكرنا بعضها بأسلوب الأستاذ الكيلاني الذي تناولناه أعلاه (حين يقول: النقد «يتشبع بالأسئلة.../ أو يعانق المساءلة..»، وهو «ليس انزياحاً، ولا دفعاً لآخر، لا في الما قبل ولا في الما بعد...» الخ) ويكرر بعضها الآخر الشائع المعروف («يتحول (النص النقدي) إلى)نص على نص)»... أو إنه «كيان الإفصاح اللساني» في الصحيفة...) قبل أن يأتي الجواب: «نعم.. يصير النقد نصاً إبداعياً»! في مغالطة لا تستوفي دلالتها إلا لاحقاً.

على هذا النحو تندرج هذه «المداخلة» متوكئة على ترصيعها بمفهوم «المفارقة» (باعتبار الجواب السابق «مفارقة مفهوم في الشائع والمألوف»... «كما أنها مفارقة النص الأولى...» ومحاولة تحديد «مفارقات النقد نصاً إبداعياً»... واعتبار الخطاب النقدي «عقل الوثيقة والموروث والماضي، وتلك مفارقة أخرى».. والسؤال عما «هي مفارقته بذاته، جوهراً، نصاً...» الخ) وعلى شحنها بالتعابير المضطربة بين البلاغية المرضية والتفسيرية السطحية (كما في: «الخطاب النقدي، هنا، داخل فضاء الإفصاح (الصحيفة) هو ضد الهجرة والفقدان والنزوح، لأنه يقيم داخل بنية أخرى،

وعقل ثالث، هو ليس عقل الكاتب (الأول) (كاتب النص الإبداعي ومنشئه) وليس عقل منشىء الصحيفة (مؤسسها أو مالكها) الوسيط (الصحيفة)، حسب، بل عقل المتلقي الآخر، محايداً كان أم منحازاً، عقل القارىء. . .»).

● اتسم الاستعراض التاريخي لحركة النقد الصحافي في العراق بالاضطراب والعموميات، بحيث بدت الاستفادة الفعلية منه جد ضئيلة. إن الباحث ينقل إلينا أن هذا النقد قد ارتبط منذ مطلع القرن العشرين بالقديم الموروث، ليشير إلى أنه عرف في السبعينات العمل على وحدات الخطاب الأدبي، قبل أن ينتقل إلى مطلع القرن العشرين فالنصف الثاني منه، ليستقر عند بعض الموضوعات الجدية التي أثارها ظهور النقد الحديث، مقدماً عليها نماذج من الثمانينات، مؤكّداً «أن تأثير المنهج الاجتماعي الجدلي ظل منذ الخمسينات، ولم يزل مع تطور آلياته، هو المنهج السائد في الصحافة العراقية نقدياً. . .» قبل أن يستخلص أن التيار «الجمالي ـ الاجتماعي» (. . .) هو الذي يتكشف عن إجابات سليمة لمنطق الحداثة». أما الإشارات المحددة إلى صحف بعينها (كـ **الفرات** و **الاستقلال**. . .) فغامضة ونادرة إلى الحد الذي لا توضح فيه السياق التاريخي الذي اندرج فيه هذا النقد. ولا تفيد لوائح النقاد الأجانب والنقاد العراقيين في الستينات وفي السبعينات والثمانينات في تبديد هذا الغموض. كما أن الأحكام التي تطلق على قاعدة هذا الإبهام تقرب من الجزافية، كما في قول الباحث: «عندما استطاع الخطاب النقدي أن يفصح عن مبادئه [كيف؟ ومتى؟] بحكم هامش الحرية الذي توفرت عليه الصحافة العراقية داخل بيتها [مداه؟ وخارجه؟]، (بخاصة الصحف الوطنية والقومية المعارضة للحكم الملكي والاستعمار البريطاني)، خلق تياراً (اجتماعياً) متضامناً [هكذا!]. . عبر الصراع بين القديم والجديد، وسوى ذلك من استراتيجيات مفاهيم ذلك الزمان [ما هي هذه وتلك؟] خاصة فيما يتعلق باللغة وتنقية الألفاظ» (ص ٣٥).

● في انصراف الباحث إلى تقديم لوحة عن النقد الأدبي الصحافي الحديث في العراق، وفي خضم جملة من الأسئلة التي تفترض أجوبتها المؤكدة لطروحاتها، والاسترسالات التي لا تعبأ باتساق العرض وتماسكه، يظهر عدد من الآراء بصدد النقد تعكس موقفاً يتراوح بين التصور الذاتي ـ «الشعري»، وبين المعيارية الانتقائية.

في الجانب الأول يظهر هذا التوازي الذي يقيمه الباحث بين النقد والشعر، حين يعتبر أن «النقد يظهر ـ كالشعر ـ ما يظل مختفياً في اللغة العادية، أي ما يقتصر الناس على استعماله أداة للتخاطب، فإذا كان «كل شعر» يقول جوهره، وفي نفس الوقت الجوهر الكشاف للغة (. . .) كذلك يفعل النقد، «وأن النقد، مثل الشعر، لا يأتي بالخلاص، لكنه يحضر لروح الخلاص». وفي هذا التقريب تجاوز خطير للميزة الجوهرية لعمل كل من الشعر والنقد. فإذا كانت هذه الميزة، بالنسبة للشعر، على علاقات لغوية جديدة غايتها الأساسية جمالية التعبير، فإنها، بالنسبة للنقد، تقوم على دراسة النصوص الإبداعية (شعرية أو نثرية) بغرض تحديد خصوصيتها الشعرية وأبعادها الدلالية. هكذا، في الحين الذي لا يمكن للأول إلا أن يكون مختلفاً عن «اللغة العادية» بل ممعناً في ارتياد آفاق هذا الاختلاف، لا يمكن للثاني أن يكون مماثلاً للأول، بل لا يمكنه إلا أن يكون مماثلاً لهذه «اللغة العادية». . . وحين يعلن الباحث «فالنقد والصحافة يظهران علانيتهما، جهاراً. . وهكذا فهما ليسا مجهولين كما أنهما ليسا لامرئيين. . .» فإن القارىء يعجب لهذه الاكتشافات الباهرة! وحين يكمل الباحث «ذلك ما يجعلهما في مصاف بندقية الثورة المحشوة دائماً (بعد نضج السرد الذاتي والموضوعي)، والمهيأة للإطلاق في اللحظة المطلوبة. . .» فإن عجبه يتحول إلى قلق ليس من خطر تحول كل علني بناء لذلك إلى بندقية مماثلة، وإنما مما قد يبلغه التعبير الذاتي ـ «الشعري» في النقد من خطر على أصحابه.

في الجانب الثاني تظهر هذه المحاكمة التي يقيمها الباحث لـ «نقادنا المشرقيين والمغاربة، معاً» إذ يؤكد أنهم يعانون «محنة» دخول نقدهم ميدان الفلسفة لتأثره «بالاتجاهات الحداثية، وبخاصة الفرنسية» وقلق اتكائهم «على فلسفات غيرهم، عبر المناهج النقدية. . .» (ص ٤٢). إذا كان مثل هذا التعميم بالنسبة للنقاد، ومثل هذا التخصيص في تشخيص نفساني ـ اجتماعي لأوضاعهم لا يقنعان القارىء، فإن حديث الباحث عن «الصراع بين «ما ينتج إبداعياً» و «ما يروى إعلامياً» ـ بوجه أيديولوجي» واستنتاجه «أن عملية النقد والصحافة /النقد في الصحافة/ بقدر ما هي إسهام في الفعالية الثقافية لخلق الزمان الثقافي للمجتمع، تحولت إلى فائض كلام. .» يدفعان القارىء إلى التساؤل عن مصير تلك البندقية المحشوة المهيأة للإطلاق! أم أن المسألة كلام ناقص (لم ينضج بعد) مقابل كلام فائض (تجاوز الحد)؟!

● في النماذج المختلفة التي يقدمها محمد الجزائري عن النقد الصحافي الراهن في العراق، أتعرّف إلى عدد من أعلام النقد الذين يمتازون بالجدية والمثابرة على المقاربات الحديثة والمتجددة للإنتاج الأدبي وقضاياه، وفي عرضه المفصل لبعض من هذه المقاربات أتلمس عمق المحاولات المتنوعة المتداولة في هذا الوسط النقدي الخاص. وإذ أتوقف عند «ثلاث منها

فليس لضيق المجال فقط وإنما أيضاً لأنها تعطي بالتحديد فكرة عن موقف الباحث منها إدانة وإشادة وحياداً.

الأولى خاصة بالمقالة التي نشرها فاضل ثامر في **الثورة** عن «موقع المروي له في البنية السردية». إن الأسطر القليلة التي يتناولها الباحث بها، وإن كانت لا تكفي لإعطاء فكرة تامة عنها، تبين عن دقة مفهومية وأمانة علمية وفتح لأبواب الاطلاع والحوار في شأن هام من شؤون «السرديات» («المروي له»). لكن الباحث يلحظ منذ البداية أن الناقد هنا «أصبح منظراً، ناقلاً للتنظير.. مترجماً له..» ولا يتأخر عن أن يأخذ عليه سقوطه «في سباق خلافات التنظير» معتبراً العمل من قبل «تنظير التنظير» وهو «إشكالية أصبحت حالة انشغالية، أصبح التنظير ومتابعته، بديلاً عن النقد» خالصاً إلى القول: «هذا الإجهاد في متابعة الركض وراء التنظير أتعب جيلاً من «السجاليين» في محاولة للإمساك بالتنظير الأدبي الحداثي، ولكن ليس من جوهر النص الإبداعي، بل من شكل المرجعيات، ودوامة الشكلانية..» آخذاً على الصحافة كونها تسهم بنشر «هذه المتابعات التنظيرية في إبعاد القارىء الجاد عن تناول المرجع الأصلي وبحثه، وتدفع بالقارىء المتطلع الجديد إلى تيهان لا مبرر له، أو إتكاء على كل الخلاصات»!

مع تجاوز كل هذا التكرار والاضطراب في الحديث عن التنظير ونقله وترجمته وتنظيره.. ينبغي تذكير الباحث بأن الطروحات «النظرية» في النقد، عدا عن كونها ـ في هذه الحالة خاصة ـ ناشئة عن تفحص ودراسة النصوص الإبداعية، عنصر مكون أساسي فيه، يقيم تفاعلاً جدلياً مع ذلك الجزء «العملي» ضمنه، مع العلم بأنه قلما نقع على جهد «نظري» بحت مقابل ممارسة «عملية» بحتة. وإذا كانت المقالة عملاً متخصصاً فهي تجمع بذلك إلى جدتها سبباً آخر للترحيب بها، وهي بالتأكيد تدفع «القارىء الجادّ» إلى الاستزادة والتعمق في الموضوع، وتحمل إلى القارىء «الجديد»(؟) مزيداً من المعرفة والخبرة.

الثانية هي مقالة الناقد محمد الجزائري (الباحث نفسه) في **الثورة**: «سعادة عوليس» البسيط الغني: إن الرفاق شقائق مبثوثة في براري العراق» حول ديوان **سعادة عوليس** للشاعر سامي مهدي. إن عرض الباحث لعمله وتعليقه عليه يحتلان هنا أربع صفحات من المجلة مقابل ربع الصفحة الذي استغرقه عرض مقالة فاضل ثامر، مع حوالي نصف صفحة غطاه تعليقه عليها، ربما كان ذلك لأنه يقدم مقالته الشخصية ليس باعتبارها من نماذج النقد الصحافي، بل على أنها النقد الصحافي النموذجي، كما يتبدّى ذلك منذ السطر الأول لتقديمها: «هنا، النقد صار نصاً إبداعياً مجاوراً للنص الشعري»! حيث يبرز المغزى الفعلي للمغالطة الافتتاحية في البحث، كما تكتمل دلالتها، في هذا التحقق «النموذجي» الملموس.

كنت أود لو أن بين يديّ ديوان الشاعر للتحقق من **أوضاع قصائده ووحداته التركيبية. ذلك أن الناقد ـ الباحث** لا يدرس من الديوان في الحقيقة إلا ذلك القسم («أوراق مقاتل») الذي يشغل حوالي عشر صفحات فيه. والطابع العام للدراسة كما هو ظاهر تأويلي ـ فكروي، ولا يخرج التعليق عليها عن إطار المدح والثناء في سياق يرتكز بقوة إلى الإخراج التقني للمقال الصحافي. أما كيف يكون الديوان عبوراً «إلى التراث القصصي، شعراً..»؟ وكيف تتمثل «العوليسية» في مرجعيها الروائي والتجريبي؟ وكيف يتجسد التناصّ انفتاحاً للأفق، «المحلي» على «العالمي»؟.. إن مثل هذه الأسئلة التي تستشف من خلال الأحكام التي ترد في مطلع المقالة، لا تقوم هذه الأخيرة بالإجابة عليها. وعلى امتدادها لا نجد إلا التأويل السطحي (كما جاء، على سبيل المثال، بصدد قصيدة «تدخين»: «... **سامي مهدي**، بقدرة اكتفاء لغة، وثقة روي، نفح الحالة باختصار، هو بنفس المقدار (عجالة) مقاتل وهو (يدخن) في الموضع [؟!]، الحالة الشعرية تطابق [!] الحالة الحياتية، ذلك التدخين ليس استرخاء، ليس ترفاً، ليس تدخيناً في منزل أو مكتب، أو صالة راحة في قاعة موسيقى أو أوبرا أو مسرح [أو ماذا أيضاً؟!]، ... إنه (تدخين) الضرورة، ..«[هكذا!]) أو الاسقاط الذاتي الذي لا يتسبعد الشطط في الرؤية والحكم، بل إنه يستدعيه (كما في قول الناقد ـ الباحث مثلاً: «إننا نصادف، بطبيعة الحال، أنفسنا، أو مثيلنا (بمعنى الشمول) (المواطنة العراقية) في النص الشعري لسامي مهدي، وهذه «الصدفة» تستند على بند فلسفي: الأدب، هنا أصبح لاحقاً لحقل وقائع...» غير مكتف بتعميم أحاسيسه على المواطنين العراقيين، بل يحول هذا التعميم إلى فلسفة... وأي فلسفة!) أو إجتماعهما معاً في رؤية «إبداعية» حقاً (كما في رؤية الناقد ـ الباحث مثلاً تقديم الشاعر في «تدخين» «تلك المتواليات، المتقابلة، لكن المتناغمة مع بعضها (أنا والبرد والليل والبندقية)، مشدودة بواو العطف الذي يقوم هنا، مقام حصانة الأمان لتلك الموجودات، والتحامها (من): (أنا)..» أو في اعتباره أن الشاعر «يحيلنا» في «الشقائق» «إلى بند تنظيمي، هو، من صميم فلسفة بناء المناضل: (النقد والنقد الذاتي)»... الخ).

الثالثة مقالة الناقد الدكتور علي جواد الطاهر في **الثورة** («عن البنيوية» ومالفّ لفها» التي ترد في نهاية الدراسة في

موقع ملتبس بين الملحق والهامش، ولا يوضح الباحث، خلافاً لما قام به إزاء جميع المقالات الأخرى التي تناولها قبلها، موقفه الخاص منها (ربما لكونه لا يعتبر السجال الذي تغرق فيه حول البنيوية «تنظيراً» كما كان الأمر بالنسبة للمقالة عن «موقع المروي له في البنية السردية»!).

تنطلق المقالة من تعليق كتبه الدكتور محمد [علي] الكبسي في مجلة **العرب والفكر العالمي**. ويضيق المجال هنا عن التوقف عند جميع مغالطات الناقد كما وردت فيها بدءاً من تعريفه بالدكتور الكبسي والمجلة المذكورة (التي يعتبرها «تتبنى هي وزميلتها (الفكر [العربي] المعاصر) الاتجاهات البنيوية على وجه من وجوه الاستماتة وكأنها الوجه الآخر للوجه القومي الذي تريد أن تعرف به»! ولكن ما رأي محمد الجزائري نفسه الذي يستشهد بمطاع صفدي (ص ٤٣) مدير عام ورئيس تحرير المجلتين المذكورتين، وهو أبعد ما يكون عن البنيوية؟!) وصولاً إلى ذلك الفهم الخاص الذي يجعله للبنيوية (إذ بما هي بين البنيوية والبنيويات، يقيم في هذه الأخيرة خليطاً عجيباً من بنيوية «نقية» وأخرى «تفكيكية» «وبين هذه وهذه ومعهما: السوسيرية والشكلانية والسيميولوجية الخ»!) مروراً بذاك التحذير الساذج من الخطورة السياسية والحضارية للأخذ بالبنيوية (بالإشارة إلى «دوافع المجتمع الغربي الرأسمالي إلى ظهور البنيويات» إذ يستفيد منها ويرتاح إلى انتقالها إلينا.. الخ!) إنما أكتفي بإشارتين سريعتين:

الأولى تتصل بذلك الرفض الحاسم من قبل الناقد للبنيوية، نظراً لما تتضمنه من عزل للنص «عزلاً تاماً عن سياقه الذي هو جزء منه»، وقتل لصاحبه مع أنه موجود، وتفرد بالنص مع أن «الاجتماعية» هي الأساس.

إن الدخول في نقاش مفصّل حول هذه المآخذ القديمة على البنيوية غير ممكن هنا. لذا أقتصر على القول بإيجاز إن المنهج البنيوي لا «يعزل» إلا موضوعه، ليتيح المعرفة الموضوعية له من خلال النظر في تركيبه الكلي والعلاقات الأساسية التي تحكمه وتعطيه تماسكه العام، على أن هذه المعرفة وحدها هي التي تسمح لتناول أي وجه من أوجهه، أو أي مستوى من مستوياته، أن يكون تناولاً سليماً ومناسباً وحقيقاً بالاعتبار، وقد يكون الموضوع نصاً بعينه، كما قد يكون جملة نصوص (إنتاج شاعر أو روائي أو مرحلة). وليس هذا «العزل» إلا إجرائياً، كما هو الحال في مجمل العلوم الإنسانية، أي أنه لا يعني أن موضوع الدراسة البنيوية (النص الأدبي مثلاً) «معزول» عما يحيطه، عن منتجه المباشر أو مجتمعه أو التاريخ الذي يندرج فيه... إنما يعني أن دراسة هذه المؤثرات المحيطة أو العوامل الخارجية لا تفيدنا بشيء حول خصوصية تكوينه، ولا خاصة حول ميزاته الابداعية.

إن المعطيات الجمالية والدلالية للنص قائمة أساساً فيه وليست خارجه، وإن المنهج البنيوي هو السبيل المعرفي الأكثر ملاءمة حالياً لاكتناه هذه المعطيات. معه تعرف مقاربة النصوص (الأدبية وغيرها) لأول مرة مرتكزاتها المعرفية الثابتة ومقاييسها الموضوعية الواضحة، وذلك من خلال هذا الحد القاطع («العزل») لموضوعه من ناحية، وهذه الطريقة الخاصة في معالجته (تشكل العلاقات المحددة للمكونات الأساسية فيه) من ناحية ثانية. فهذا الحد هو الذي يحول دون اللامتناهي الخارجي، والذي لا يمكن لأحد ادعاء حصره، بدءاً من اللاوعي والهواجس والسلالة والظروف الخاصة... وصولاً إلى الانتماء الحضاري والوضع الاجتماعي والموقع الفئوي والصراعات الطبقية والفكروية والثقافية والأدبية... مروراً بالتكوين الثقافي ـ الأدبي وجميع المعارف والخبرات والاطلاعات المتعددة والمتفاوتة التي تتجاوز حدود الأرض واللغة المحليين كما تتجاوز حدود الراهن والمعاصر إلى تاريخ وحضارة ليسا بالضرورة وحيدين.... وهذه الطريقة هي التي تؤمن الفهم السليم والصحيح للنص، وترسي القواعد المتينة والثابتة للتحقق من خصوصياته الابداعية والجمالية، القائمة حكماً فيه وليس خارجه، ولرصد أبعاده الذاتية والاجتماعية والتاريخية...

على هذا النحو يمكن لأي بحث بنيوي أن يستكمل ببحث علم اجتماعي أو تحليل ـ نفساني، إلا أنه لا يمكن لهذا البحث (النفساني) أو ذاك (الاجتماعي) أو غيرهما من المعالجات النصية أن يتحقق علمياً، أو أن يكون له حضور قيّم خارج ذلك البحث البنيوي الذي يفترضه. لذلك قد يصح القول إن البنيوية شرط المعرفة النصية الصحيحة في عصرنا الراهن حتى إشعار آخر. أما ما يرد في مقالة الناقد من استرحام بصدد قتل البنيوية المتنبي ونجيب محفوظ، ومن تعنيف بصدد احتياز البنيوية على النص فردياً لا اجتماعياً، فموقف يستحق الرثاء فعلاً. إذ ليست البنيوية حين تجدد وتطور النظر في نصوص المتنبي فتحييها (وتبعثه) هي التي تقتله، وإنما يقتله أولئك الذين ما فتئوا من زمن سحيق ينحرونه بنقدهم التقليدي الصفيق. وليست البنيوية، في إرسائها الشروط الموضوعية للبحث الأدبي المتفرد، ولولوج المدى الاجتماعي للنصوص بشكل منهجي سليم هي التي ينبغي التحذير من فرديتها، بل تلك المعالجات الهزيلة والفارغة في النقد السائد حيث تتردد أصداء الانطباعية والاسقاطية الذاتيتين بشكل مَرَضي مثير للشفقة.

الثانية خاصة بتعليق الدكتور محمد علي الكبسي الذي

«أقام الناقد» مقالته عليه. فقد أتاحت لي العودة إلى المرجع الذي ورد فيه هذا التعليق والذي يأتي ذكره في عرض الباحث لمقالة الناقد على تشوش وإبهام، إلى تبين جملة أمور، قد يعطي ذكر أهمها فكرة عن الدرك الذي يبلغه سلوك نقديّ لا بنيوي.

ـ التعليق المذكور هو في الحقيقة عرض لكتاب الهادي خليل **المعنى/ المتعة** ـ بالفرنسية ـ عن أندريه جيد:

Hedi Khelil: Sens/ Jouissance/ Tourisme, Erotisme, Argent) (dans deux fictions coloniales, A. Gide....

«أندريه جيد والقراءة السيميولوجية/مقاربة تناصيّة لكتاب المعنى/ والاستمتاع». فالكتاب فرنسي بموضوعه ولغته؛ ويرجح أن يكون المقال (العرض والتعليق) نفسه قد كتب بالفرنسية في الأصل، كما تدل على ذلك لغته (العربية) ومعظم هوامشه (الفرنسية) وتوقيعه (/ترجمة وتعليق: د. محمد علي الكبسي ـ منفلوري / تونس»).

ـ في هذا المقال كما يدل عليه عنوانه يستعرض الدكتور الكبسي ويناقش «القراءة السيميولوجية» التي يعتمدها المؤلف في دراسته لنصين لهذا الكاتب الفرنسي:

(Si le grain ne meurt et Le carnet d'Egypte).

وهو لا يتطرق هنا إلى البنيوية عداك عن البنيويات على الإطلاق. المرة الوحيدة التي يذكر فيها البنيوية ترد في «التوطئة» التي يجعلها لمقاله، وذلك في سياق الحديث عما بعد البنيوية (يبدأ المقال على هذا النحو: «لئن كانت اتجاهات ما بعد البنيوية منطلقة من قناعة شبه مطلقة بأن النص ـ أي نص ـ ليس مرتهناً بنظام مسبق، ولا بنية محددة تتطلب تحليلاً لشفرتها، فإن البحث عن قراءة جديدة تكسّر المنطق البنيوي المفروض تصبح أمراً ضرورياً»).

ـ من أين جاء الدكتور الطاهر بالبنيوية والبنيويات إذن؟

ليس من مقال الدكتور الكبسي بكل تأكيد. لكنه إذ يضيفها إليه يغير تماماً معنى ذلك المقطع الطويل الذي ينسبه إليه، محرفاً لوجهته الدلالية ومشوهاً لموقف صاحبه. لنتحقق من صحة هذا الادعاء ليس علينا إلا أن نقارن بين ما ينسبه الدكتور الطاهر إلى الدكتور الكبسي، وما يقوله فعلاً هذا الأخير.

* يَرِد في عدد «الآداب» ما يلي:

«يقول الدكتور الكبسي:

«ما دام المهم في «البنيويات» ليس النص في ذاته بل الكيفية التي يقرأ بها لا يمكن أن تكون هذه القراءة بريئة على حد تعبير ألتوسير. .

[وذلك يعني أننا] نعترف أنه مهما اجتهد القارىء ليتخلص من النص وينسفه، ومهما حاول قتل كاتبه، فإنه من البلاهة بمكان أن نعتقد بأن النص مجتث من سياقه التاريخي والاجتماعي والثقافي بوجه عام. .» (ص ٥٥ ـ ٥٦، وخط التشديد من قبلنا يشير إلى ما أضيف إلى النص الأصلي).

* أما في **العرب والفكر العالمي** (العدد الرابع ـ خريف ١٩٨٨) فنجد ما يلي:

«إذا كنا قد أولينا اهتماماً للقراءة السيميولوجية، من خلال كتاب المعنى/ الاستمتاع، فذاك احتفال منا بهذا الضرب الجديد من القراءات النقدية التي بدأت تشق طريقاً لها على الساحة النقدية العربية. بعد أن شاع، أو قل، بعد أن انشدّ النقد عندنا إلى قراءات تاريخية، نفسية، سوسيولوجية، لغوية. . . الشيء الذي يوحي بأن الساحة الفكرية لدينا تتسع لتعددية في المناهج. كما يوحي بأن هناك وعياً بالاتجاهات النقدية الأوروبية الحديثة، ومحاولة الاستفادة منها لاثراء النص العربي أو النص الغربي. ومادام المهم ليس النص في ذاته بل الكيفية التي يقرأ بها، لا يمكن أن تكون هذه القراءة بريئة على حد تعبير التوسير، **ولا يعني ذلك أننا نفضل قراءة على أخرى أو منهجاً على منهج آخر، ولكن نعترف أنه مهما اجتهد القارىء. . .»** (ص ١٥٦، وخط التشديد من قبلنا يشير إلى مالم يرد في الاقتباس السابق).

ـ لو اعتبرنا أن التحوير الذي تلحقه مقالة الدكتور الطاهر ببعض مفردات مقال الدكتور الكبسي (حيث يصبح «الإبداع الفردي» «الابداع الفروسية»، و«خصياً عقلياً»، «عمقاً عقلياً. . . الخ. .) من الأخطاء الطباعية الرائجة ـ وهذا ما أرجحه وآسف له ـ فإن ما يتم فيها من حذف لبعض العبارات الواردة في المقال المذكور، دون أي إشارة إلى هذا التدخل من قبل كاتبها (وهو أمر يتكرّر خمس مرّات على الأقل فيما تبقى من المقطع المذكور أعلاه!) يأتي بخلل «بنيوي» في سياق المعنى، يشكل تحريفاً خطيراً لموقف الدكتور الكبسي، واستهتاراً أخطر بالقارىء وبأصول البحث المعرفي السليم.

كان الأجدر بالدكتور الطاهر أن يحرص على الموضوعية والرصانة في عمله بدل الانحدار إلى «مستوى المعزى» و«الخروف»، وتحويل قضية المنهج والبنية إلى مسألة «مؤخرة» و«إلية»!

(٤) ـ محنة النقد والقراءة:

يشكل بحث سليمان سالم كشلاف «المرأة التي كسرت ظهر العقاد» (ص ٥٧ ـ ٧٣) وهو دراسة خاصة برواية سارة لعباس محمود العقاد، الورقة الدراسية الرابعة في ملتقى

القيروان. وهو وثيقة نقدية وثقافية مهمة بالقدر الذي يتقدم فيه كعينة نموذجية عن تلك المقاربات النقدية التقليدية للنصوص الأدبية، وكدليل على بالغ التهافت الذي يمكن لها أن تبلغه، وعلى قوة معاندتها ومقاومتها للتطور والتاريخ.

إن بحثاً كهذا كان يمكن له أن يكتب منذ نصف قرن على أقل تقدير، دون أن يخل هذا الافتراض بأي من مقوماته أو بأي من استنتاجاته، على أن ذلك لا يعني أن مجيئه في هذا الزمن السابق يجعله يحظى بقيمة نقدية أو فكرية تذكر. وهذا الوضع ليس ميزة خاصة به، بل إنه سمة عامة لمجمل الأعمال النقدية التقليدية، من حيث تميزها بالمفارقة التاريخية وبالتجويف أو الخواء الداخلي.

إن بحثاً كهذا لا يعجز عن قراءة النص الأدبي وحسب، بل إنه أيضاً يشوهه ويسيء إليه (كما يمكن لعنوان البحث أن يحمل إيحاء بذلك، من خلال إحالته إلى المثل المعروف: «القشّة التي قصمت ظهر البعير»). إنه بذلك يشكل مصيبة، بل محنة كبرى، ليس في المجال النقدي فقط، بل في المجال الأدبي والثقافي عامة، معبراً بذلك عن التفاوت الحاد القائم بين النشاطات المختلفة في المجال الأول، كما بين هذا المجال والمجالات الابداعية والثقافية الأخرى، وكذلك بين ما يتطلع إلى بلوغه وما ينجزه فعلاً. إن بحثاً كهذا لا يأتي، حين يتجاوز السطحي والمبتذل، إلا بالمغالطة والخطأ، يكرر مقطعاً شعرياً من خمسة أبيات للعقاد ثلاث مرات في أقل من خمس صفحات (ص ٥٨ و٦١ و٦٢) ومقطعاً من كتاب **أنا** للعقاد مرتين (ص ٦٣ و ٦٦) ومقطعاً من **سارة** مرتين (ص ٦٥ و٦٦) يمزج بين الرواية والحياة، بين العالم التخييلي في الأولى والعالم الواقعي في الثانية، مؤكداً «أن «همام» في الرواية هو «العقاد» نفسه» (ص ٦١) معتبراً العقاد صاحب «أخلاق الفروسية»، «الفارس» أو «الإنسان الكامل» «أي أنه الإنسان الذي تستطيع أن يوجد بينك وبينه خيطاً مشتركاً» (ص ٦٣) و «أن» «همام» و «الراوي» في «سارة» ليسا إلا وجهين له، وجه «العقل الكامل» يمثله «الراوي» ووجه «العاطفة الكاملة» كما يمثلها «همام» (ص ٦٦) و «أن أحداث الرواية تقع في الفترة بين ١٩٢٤ م بداية لها و١٩٢٨ م نهاية لها وذلك من واقع أن الأستاذ «عباس العقاد» من مواليد «أسوان» عام ١٨٨٩ م، وأن عمره خلال وقوع آخر أحداث رواية «سارة» أي بعد القطيعة كان «٣٨» ثمانية وثلاثين عاماً (ص ٦٢) وأن معركة العقاد مع الملك فؤاد لم تكن «فقط لأسباب وطنية» بل أيضاً ليشغل نفسه «عن التفكير في «سارة»...» وليثبت لها «عظم خسارتها فيه» (ص ٦٣) وأنه اختار هذه المعركة «لينسى حبه السابق» (ص ٦٤) وأنه في قصيدته «على ضريح سعد» ـ في تأبين سعد زغلول ـ كان «يخاطب» «سارة» بمثل ما يخاطب روح «سعد»... (ص ٦٥) وأن هنداً في الرواية «هي» «ماري الياس زيادة» المعروفة باسم «مي زيادة»... (ص ٧٢) و «أن شخصية «سارة» في رواية «سارة» هي «أليس داغر» (...) أما من هي «أليس داغر» فلا أحد يعرف» (ص ٧٣) ... إن بحثاً يميز «الإحساس الطبيعي بالزمن» عن «إحساس العاشق، فلدبيب الزمن عند العاشق مقياس آخر غير بشريّ (...) فيه يضع الزمن تماماً، فيتطاير أو يركد، فتصبح حركته معدومة أو حركتنا داخله معدومة في لحظات الشك والقلق والانتظار، يصبح الزمن وحشاً لا تتحرك خطاه من فوق صدورنا، يضغط ويضغط ويضغط حتى لنحس أن أنفسنا ذاته يقع تحت ضغط الزمن الساكن...» (ص ٧١) الخ... إن بحثاً كهذا يجعلني إزاء واحد من خيارين: إما اعتباره من الضحالة والبؤس إلى حد لا يستحق أن يبذل فيه أي جهد، لا في النقاش ولا في القراءة، وإما الانطلاق منه لمعالجة هذا النمط التقليدي المتهافت من النقد في دراستنا النصية، كما في واقع فكرنا وثقافتنا، معالجة لا أستطيع القيام بها الآن وهنا.

ب ـ القراءة القاصرة:

(١) ـ البرسترويكا الأدبية:

يعطينا مقال رنا إدريس «البيروسترويكا» في الأدب السوفياتي...» (ص ٧٤ ـ ٧٩) الذي أعدته استناداً إلى مجلة «الماغازين ليتيرير» الفرنسية فكرة أولية عن تلك التحولات العميقة التي تعصف بالأدب في الاتحاد السوفياتي، والتي تشكل جزءاً من تلك الظاهرة العامة التي تهز بمثابرة وإصرار كيان هذا البلد في مؤسساته وعلاقاته على جميع المستويات، والتي يمكن تسميتها «الغورباتشيفية» في شعاريها الرائدين «البرسترويكا» (إعادة البناء أو «الإصلاح») و «الغلاسندست» (الشفافية أو الوضوح).

لقد بدا لي هذا المقال ينتظم في وجهتين:

الأولى هي ما أعتبره عودة المكبوت، بناء لملاحظة ذلك الانبعاث النثري العظيم لمؤلفات كانت محظورة أو مهاجرة. إنها اكتساح سدود الرقابة الذي يجد رديفيه في انطلاق وتفجر الكتابات التي تتناول معسكرات الاعتقال في الاتحاد السوفياتي (الفولاك) الوجه المعروف الأكثر بشاعة وإرهاباً في حياة هذا البلد، وفي تلك الاستعادة للذاكرة المنسية عبر العودة إلى نبش زوايا الماضي المهملة، وإحياء التراث المدفون. في هذه العودة تأكيد على لاجدوى القمع وعبثية الإرهاب، وعلى أن قضية الحرية هي القضية المحورية في الوجود الإنساني. إن عقوداً عديدة من الديكتاتورية والإرهاب أدت إلى نتائج مريعة ومناقضة للشعارات التي

كانت ترفع والأهداف التي كانت تعلن، أدت إلى الفقر والعفن والعقم والموت على أكثر من صعيد، وخاصة على صعيد الكتابة. إن ما يحدث اليوم في الاتحاد السوفياتي يسهم في تعريف العديد من كتابنا ومثقفينا بحقائق غابت عقوداً طويلة عن أذهانهم (وأذهان أسلافهم) وهي تذكر معظمهم بالدور المنوط بهم كي لا يجدوا أنفسهم - إذا ما بقوا أحياء - أمام أسئلة كتلك التي يطرحها شباب اليوم على كتّاب الأمس ليعرفوا سر ضعفهم وتخاذلهم «إلى هذا الحد!».

الثانية هي ما وجدته من تعيين لثلاثة اتجاهات في المساهمات الراهنة للأدباء في الاتحاد السوفياتي: المحافظ ذو الجذور الدينية والعصبوية الروسية، والليبرالي ذو النزعات التحديثية الأكثر جرأة والأكثر إبداعية، والواقعي الاشتراكي المتأزم بين بيروقراطية فارغة من ناحية، وبين تقديس اللينينية ومجابهة جمودية طروحاتها الثنائية من ناحية ثانية. كأن هناك اتساقاً وتلازماً بين الاتجاهات السياسية والأدبية، مع ما تتضمنه هذه النظرة من انتصار واضح للاتجاه الثاني (الليبرالي) وإشادة به. ففي الحين الذي يظهر فيه الاتجاهان الأولان وليدي الانفتاح والتجديد والإصلاح في الاتحاد السوفياتي لهذه الفترة، والوريثين المحتملين للثالث، فإن الايحاء بارتدادية الأول وتقليديته مقابل مستقبلية الثاني وريادیته، لا يترك مجالاً كبيراً للشك في الموقع الذي تدافع عنه هذه النظرة.

في هذا الموقع بالذات يتراءى لنا هذا الهوس المخيف الذي يجتاح هذا البلد (ومجمل البلدان الاشتراكية المماثلة له خاصة في أوروبا) بالنمط الغربي الرأسمالي السائد في أوروبا وأميركا، إن على مستوى العيش والسلوك الفردي، أو على مستوى القيم والعلاقات الاجتماعية... ويلتحم بهذا الانعطاف الجذري نحو التخلي عن الإرث الماركسي - اللينيني بدءاً من المستوى الاقتصادي (في العودة النشطة إلى الملكيات الخاصة وتشجيع القطاع الخاص والاستثمارات الرأسمالية الأجنبية...) وصولاً إلى المستوى الفكروي (في انتعاش المؤسسات الدينية والطروحات القومية...). على قاعدة هذه التحولات جميعاً تتمزق بقايا الامبراطوريات القديمة وتنهار ركائزها ولحمتها، كما تتألق النظم الرأسمالية الامبريالية في العالم، والقيم والأفكار والثقافات المرتبطة بها، لتتحول بدورها إلى مرتجى ووعد ومثال!

لا تخص هذه التغييرات العميقة والخطيرة التي يعرفها العالم نصفه الاشتراكي وحسب (من الاتحاد السوفياتي إلى كوبا مروراً بالصين) وإنما تخصه بأجمعه، لأنها في النهاية تجعل مستقبل ومصير الانسانية جمعاء موضع تساؤل وبحث. ولا يمكن لأحد الادعاء - والبرسترويكا الأدبية شاهد حاضر - أن الأدب خارج هذا كله. إنه في خضمّه وصميمه، كما تدل تجربة الاتحاد السوفياتي؛ وكما تستحثنا على قراءتها بلغتنا وبرؤيتنا كي نكون قادرين فعلاً على طرح مساهمتنا أسئلةً وإعادة نظر ورؤى ومشاريع.

(٢) - «في شعرية القراءة»:

هو عنوان المقطع الذي نشرته الآداب في العدد الماضي (ص ٧ - ١١) من مقدمة **كلام البدايات** لأدونيس الذي «يصدر قريباً عن دار الآداب - بيروت». ومن البديهي ألا يعطي هذا المقطع إلا صورة مجتزأة عن المقدمة، وأكثر اجتزاء عن الكتاب، مما يدفع بالقارىء إلى انتظار صدور الكتاب والاطلاع عليه لاستكمال تكوين رأيه فيه. إلا أن ما ظهر لي في المقطع المنشور من تردّ في الطروحات النقدية جاء مخيباً للتوقّعات المفترضة من باحث كأدونيس متمرس في إنتاج الشعر ونقده، إلى حد حملني على تسجيل ملاحظاتي عليه كي لا يفسر السكوت عن إبدائها بقبول ما ورد فيه أو التواطؤ معه، وكي لا أفوّت فرصة استعمال الموقع الإعلامي المتخصص نفسه الذي ظهر فيه. وإذ أكتفي بإيجاز الأساسي منها، فإنها تبقى مع ذلك مجتزأة قاصرة اجتزاء وقصر النص وقراءته.

● يطرح أدونيس بدءاً سؤالاً محورياً يقدمه على أنه مخالف للشائع «بين أوساط قراء الشعر والمعنيين به في المجتمع العربي» الذين «يهتمون بالموضوع أو المضمون أولاً وإن اهتمامهم بالنواحي الفنية - الجمالية، يأتي في درجة ثانية، وبعضهم قد يهملها كلياً» هو: «كيف نقرأ الشعر، شعرياً؟» وقبل أن يحاول الإجابة عنه يقدم «مثالاً توضيحياً وتبسيطياً لإظهار الفرق بين «الشعري» و«النثري» محدداً في سبع نقاط «خصائص الكتابة» في كل من «مقدمة ابن خلدون وتهافت الفلاسفة» من ناحية، و«ديوان أبي نواس» من ناحية ثانية، ليستنتج: «أن المشترك الوحيد بين ابن خلدون والغزالي من جهة، وأبي نواس من جهة ثانية هو أنهم، بوصفهم كتاباً كباراً، يصدرون في كتاباتهم عن رؤية وموقف. وفيما عدا ذلك، يبدو الخلاف جذرياً وكلياً.» (ص ٧)، مع تجاوز اعتبار أدونيس أبا نواس كاتباً، والمسائل الخلافية التي يثيرها الجدول الخاص بخصائص شعره أو نثر ابن خلدون والغزالي، فإني لا أجد في هذه المقارنة ما يعيّن بصورة حاسمة الفرق بين الشعر والنثر. فكما أن الرؤية

(النقطة الأولى) لا تميز الشعر كذلك العالم (النقطة الثالثة) واللامنتهي (السابعة) والاهتمام (الثانية) كما الغاية (السادسة). وإذا أمكن القول أن ليس كل «كتابة لا تستند إلى التحليل» (الرابعة) شعرية، كذلك يمكن القول أن ليس كل كتابة تعتمد المجاز (الخامسة) شعرية أيضاً. وإذا كان هذا العنصر الأخير (الخامسة) هو الأكثر قرباً من النص الشعري، فإنه لا يكفي وحده - هو الذي قد نجده في النص الخطابي أو الكتابة التدوينية أو بعض النصوص الدينية - ليعين الفرق بين الشعري والنثري. والملاحظ أن أدونيس يسقط عنصراً تكوينياً أساسياً في النص الشعري، وهو يتقدم في هذه المقارنة التي يسوقها على العنصر المجازي (النقطة الخامسة) المذكور، هو العنصر الإيقاعي. ولا أعرف تفسيراً لذلك، كما لا أعرف كيف يمكن الحديث عن نص شعري، ناهيك بـ«خصائص الكتابة» في ديوان أبي نواس في غيابه! إنما أعرف أن أدونيس حين ينتهي إثر ذلك إلى الاستنتاج: «... ليس للنص الشعري معنى - كما كان يفهم، تقليدياً، وإنما هو حركية من الدلالات» (ص ٨) فإنه يجعل نفسه من أولئك الذين يقتصرون في نظرتهم إلى النص الشعري على مضمونه، ويقدمون قراءة «نثرية» هي «إهلاك» له، حسب ما تقدم به هو نفسه. وقد ذكرني أدونيس في مقارنته المشار إليها أعلاه لتعيين الفرق بين الشعري والنثري بما كانت تشتمل عليه منذ نحو ربع قرن بعض كتب الأدب العربي للصفوف الثانوية الأولى في بيروت في صفحاتها التمهيدية الأولى. ويمكنني القول إنها كانت أكثر توفيقاً في اختيار مادة المقارنة التي جعلتها بين نصوص ثلاثة موحدة الموضوع ومتقاربة تاريخياً (جغرافي، ونثري لابراهيم اليازجي، وشعري لنازك الملائكة، تصف جميعاً القمر...) وأكثر دقة في تحديد الفوارق بين الشعر والنثر من أدونيس!

● إذا تجاوزت تلك الطريقة الانفعالية - الذاتية الممعنة في التقليدية والتي يشي بها جعل أدونيس «القدرة على استعادة الحالة الشعورية - الخيالية - الفكرية الكامنة وراء النص المقروء» في رأس الشروط الكثيرة التي تفترضها قراءة الشعر (ص ٨) فلأتوقف عند سؤال آخر تأتي محاولة الإجابة عليه لتظهر هذا الانغماس في التقليدية واضحاً.

يقول أدونيس: «من السؤال الخاص: كيف نقرأ العمل الشعري، شعرياً، يمكن أن نطرح السؤال العام: كيف نقرأ شعرياً، تراثنا الشعري؟» (ص ٩) واضح هنا أنه يقلب وضع المسألة جاعلاً العام (العمل الشعري) خاصاً، والخاص (التراث الشعري) عاماً، إلا إذا كانت الخصوصية والعمومية متعلقتين بالقراءة نفسها وليس بموضوعها، على أن يكون مفهوم القراءة إذاك خاصاً بأدونيس، وكان من المفترض به إذاك أن يعلنه. على كل حال ليس السؤال هو قصدنا بل جوابه. «في محاولة الإجابة عن هذا السؤال» يعمد أدونيس إلى التبسيط مقدماً بيتين لزهير بن أبي سلمى ليلحظ أن كليهما من البحر الطويل، إنما «الأول إخباري، حكمي - عقلي يقول المعروف»، والثاني يصور، يقيم علاقات جديدة بين السائل والمجيب». «البيت الأول لا يضيف شيئاً جديداً، على الصعيد المعرفي أو على الصعيد العاطفي الانفعالي» عكس الثاني، و«شعرية البيت الأول مستنفدة، لأنها أسيرة الواقع المباشر الظاهر الشائع» عكس الثاني. وإذ يعتبر البيتين «نموذجين في النظر إلى الشعر العربي، المسمى بـ«الجاهلي»، والذي هو نواة وأساسي ومادة أولى لما يسمى بـ«التراث الشعري»، «ليسأل أي منهما الأكثر شعرية اليوم؟ ويجيب: «**موضوعياً**: البيت الثاني»، معللاً ذلك بكون هذا البيت يبقى «جزءاً من **حركية البحث** عن الجديد، أو ضوءاً في طريق هذا البحث» (ص ٩).

الملاحظ أولاً أن عناصر المقارنة التي يعتمدها أدونيس بين البيتين جميعها تتعلق بالمضمون، وليس هناك من بحث خاص «بالنواحي الفنية - الجمالية» التي يشتملان عليها، ليؤكد في العام كما في الخاص أو العكس، منهجه التقليدي الذي لا يكف عن انتقاد الآخرين لاتباعهم إياه.

الملاحظ ثانياً أن هذا المنهج مغرق في التقليدية من وجه آخر هو اعتماده في إجابته على بيتين من الشعر منتزعين من سياقهما. وهذه طريقة عريقة في القدم اتبعها الناظرون في الشعر العربي منذ ما قبل الإسلام، وهي أكثر ما تكون تهافتاً ومغالطة لأنها تحديداً تعتبر الشعرية قائمة في بيت واحد ينتزع من سياقه في القصيدة التي يأتي فيها، ويصبح بالتالي بحد ذاته مقياساً للفحولة أو للغلبة والتفوق، وهو ما شكل كارثة تاريخية على النقد والشعر العربيين لا تزال آثارها بارزة حتى اليوم. ولا يكتفي أدونيس بذلك، بل إنه يمضي في تقليديته و«اتباعيته» إلى أبعد من القدامى حين يعتبر بيتي زهير نموذجين على شعر ما قبل الإسلام بأكمله!

(بالإمكان العودة إلى ديوان زهير بن أبي سلمى وملاحظة أن البيت الأول هو الأخير ـ الرابع والأربعون ـ من قصيدة يمدح فيها الشاعر هرمَ بن سنان المرّي، وأن الثاني هو الخامس والثلاثون من قصيدة ـ من سبعة وأربعين بيتاً ـ يمدح فيها حصن بن حذيفة بن بدر؛ وأن الأول لا يمكن فهمه إلا من خلال الأبيات التي ترد قبله وتعطي للجملة الإنشائية فيه مغزاها الغامض من جراء إفراده، كما توضح التعبير المجازي القائم فيها وتتيح تتبع أفضل للدلالات القائمة فيه... كما لا تفقه الأبعاد الجمالية والدلالية للثاني إلا في سياق النص الذي يجيء فيه... والقول بأنهما من البحر الطويل لا يعني أن لهما الإيقاع نفسه، فهما على وزن واحد وإنما على إيقاع مختلف، وداخل تشكل إيقاعي نصي متميز لدى الواحد منهما عن الآخر....)

● إن السؤال حول كيفية قراءة الشعر «شعرياً» يفضي لدى أدونيس إلى أسئلة متعددة لا تلبث أن تتكشف عن التقليدية نفسها (تقديم المضمون في النظر إلى الشعر إن لم يكن هناك اقتصار عليه) وإنما في صيغة جديدة. فهو يعتبر «أن شعرية القراءة (...) تفترض الانطلاق من هذا السؤال: ما العمل الشعري؟» الذي يعيده «بصيغة جديدة: من أين يجيء العمل الشعري؟ هل يجيء من أعمال سابقة ـ من التراث، أو من غيره؟ وكيف يجيء؟..» وتتتالى الأسئلة حتى ينتهي إلى القول: «إنها أسئلة تقود إلى أسئلة أخرى، وهي جميعاً شبه غائبة عن قراءة الشعر العربي، نقداً وتقويماً، مع أنها تشكل المدار الأساسي لكل قراءة حقيقية. وبين أهم ما تشير إليه هذه الأسئلة، كما يبدو لي، غياب البعد الميتافيزيقي في النظر النقدي السائد إلى النص الشعري، وإلى الإنسان والعالم، عبر هذا النص» (ص ١٠ ـ ١١).

هكذا تمضي الأسئلة من انزياح إلى آخر، من «شعرية القراءة» إلى ماهية «العمل الشعري»، إلى أصوله ومميزاته... الخ. حتى تخرج إلى الماورائيات! والادعاء بأنها «شبه غائبة» عن قراءة الشعر العربي فيه «شبه افتراء» على تلك المعالجات القديمة والحديثة بدءاً من محمد بن سلاّم الجمحي ـ على سبيل المثال ـ حتى نقادنا وباحثينا المعاصرين. وإذ لم تظهر لي إشارة الأسئلة إلى «غياب البعد الميتافيزيقي»، وأرجو أن يتاح لي تبينها لاحقاً في الكتاب، فإنه لا يسعني مع ذلك إلا أن ألحظ بقاء هذا الطرح بأكمله ضمن إطار مضمون النص الشعري ومساءلة معانيه؛ كأن أسئلة الحداثة والتجديد بقيت قاصرة عن بلوغ غاياتها، حيث ارتدت محاولات الإجابة عليها إلى المواقع التي أتاحت إدانتها هذه الأسئلة بالذات!

(٣) ـ القراءة الفجائعية:

في قراءة الياس خوري «العدد الماضي» (الرابع) من **الآداب** صوت فجائعي صارخ، في لغة تتردد راعفة بين المأساوية والملحمية. ينطلق كلام الكاتب متراطماً بين اللازمنية والتأريخ، بين الموت واللامبالاة، بين الذعر والتحدي، لوباً مجرحاً لا يخفي نحيبه المشهدي، قلقه الحضاري. وأعتقد أن فجائعيته تأتيه من وعي مرهق بالزمن الذي تعيشه بيروت منذ اجتياح الاسرائيليين لها عام ١٩٨٢، والذي يتحول إحساساً حاداً بوطأته عندما تشتعل الحرب فيها وتطفأ الحياة كما هي عليه هذه الأيام من آب. ففي هذه المدينة المفتوحة على جهات الأرض الأربع، وخاصة على الغرب، عرف مثقفوها زخم الحياة اليومية وغناها وعاش كثيرون منهم وتيرة زمن إنتاجي مليء. كان لهذا الوجه الغربي فيها أن يجعلها أكثر من أي وجه آخر، وخلافاً لأي مدينة عربية أخرى، مدينة ذات نبض معيشي وثقافي سريع ومشع، تنداح المشاريع فيها بحراً مفتوحاً على كل الاحتمالات، وتلتقط الدقائق فيها كالأنفاس. ربما لهذا السبب شكلت بيروت عاصمة المثقفين العرب، تستقطبهم من أقاصي الأرض ليعيشوا فيها مستقبلاً يتوقون إليه. لذلك عندما يكتب الياس خوري من هذه المدينة وهي تصطكّ تحت القصف والدمار، محاصرة بالظلمة وانسداد الأفق، تتفتت وتنهار في ظل تواطؤ عالمي كريه، تتوقف فيها الحياة فتحبس الأيام كما الناس أنفاسهم في الزوايا والمخابىء، لا يمكنه إلا أن يقول هذا الوجع المقيم، وإلا أن يحكي هذا الرعب الرازح، على طريقته الخاصة: تلاشي الزمن وانهيار الواقع. لكنه لا يقول ذلك وحسب، إنما يقول كذلك على طريقته هذا الإصرار على الثبات وهذا العناد في الاستمرارية رغم كل شيء ورغم أنف الجميع: نقاشه لأوجه الثقافة العربية ومساهمته في بنائها.

هكذا لا يرى في قصيدة خالد الخزرجي إلا الانكسار الزمني للقصيدة العربية الحديثة... ولا يسأل إزاء القصص التي يتوقف عندها إلا عن البحث الغائب... يناقش مقال «الشاعر صلاح ستيتية» فتصبح النماذج لديه مرايا، والمرايا إشكاليات، والإشكاليات شظايا... ينظر في المقابلة مع أدونيس فلا يتوقف عند نشر **الآداب** لها عن **المصدر**، ولا عند إرسالها من قبل أدونيس إلى **الآداب** رداً على دعوتها إياه كي يكتب مقالاً فيها، وإنما يمضي إلى أحمد أبو كف الذي أجراها ليخبره أن «شرفة الزمن العربي» التي كان يقف عليها شعراء الستينات قد انهارت، و«أن مؤسسي الحداثة الشعرية العربية، دخلوا في تاريخ الأدب العربي»، وأن أسئلة أخرى تليق بهم... يقرأ صفحات من سيرة الدكتور سهيل إدريس

الـذاتية ويـتـطلع إلى «نص جديـد (. . .) يسد بعض ثقـوب ذاكرتنا، التي ملئت بثقوب الهرب من مواجهة الواقع»؛ وهـو حـين يقـول ذلـك بعـد أن لحظ في هـذه الصفحـات «عـودة ادريس إلى الكتـابـة الابـداعيـة» وبعـد أن اعتـبره «صـاحب ثلاثية» «الحي اللاتيني» لا يمكن إلا أن يكون صادقاً.

* قاصرة إذن هذه القراءات؟

لكأن الفجائعية يمكن أن تكون كاملة!

أو كأن «كلام البدايات» يمكن أن يكون نهائياً!

أو كـأن الشهـادات عـلى «إعـادة البنـاء» إنـجـازات خالصة!. . .

لكنهـا قراءات ضـد التخلي والخيـانـة، كـما ضـد الجمـود والتعفن. . .

إنها انتصـار مستمر للحـرية والإبـداع في ثقافتنـا العربيـة الراهنة. . .

عـلّ قـراءتي، إن قصرت في وجـه أو أكـثر، ألا تقصر في المساهمة في هذا الوجه الأخير.

١٩٨٩/٨/١٢