قرأت العدد الماضي

رباعيات «الآداب» على مشارف عامها الأربعين

الدكتور سامي سويدان

* مدخل:

أتيح لي سابقاً أن أقوم بقراءة أعداد **الآداب** (راجع العددين ٧ و ٨ السنة ٣٧/يوليو ـ أغسطس [تموز ـ آب] ١٩٨٩) حيث ذكرت إلى جانب ملاحظاتي على المساهمات الواردة فيه بعض التصوّرات الخاصّة بالمجلّة وبباب «قرأت العدد الماضي» بالذات. وقد أشرت آنذاك إلى أن هذه الملاحظات «أقرب ما تكون إلى الحوارية التي تدخل في سياق نقاشي...» معتبراً هذا الباب «باب حوار وتفاعل(...) كما يتيح فرصة حقيقيّة لنقاش رصين ومتفتّح بين المعنيّين بقضايا الإبداع والأدب والنقد والثقافة»... متطلّعاً إلى الفائدة التي قد يحقّقها مثل هذا النقاش لي وللآخرين. لكن خيبتي لم تتأخّر في المجيء عندما اطلعت على ملاحظات الأستاذ محمد صالح بن عمر على ما كتبته، وذلك في العدد اللاحق والباب نفسه (راجع العدد ٩ ـ السنة ٣٧/أيلول (سبتمبر) ١٩٨٩) وعاينت استحالة نقاش جدّيّ مع طرف لم يعلّق بحرف واحد على جملة من قضايا النقد والإبداع والثقافة التي تناولها مقالي المطوّل، ولم يعلق بذهنه إلّا بعض ما له علاقة بتونس ـ العزيزة ـ وبفهم مغلوط له. وإذا كنت قد شعرت بالأسف لما أثرته في نفسه من «مرارة وإيلام» شديدين، وفي جسمه من «غصّة في الحلق»، وفيها معاً من جراء جلدي الكتّاب المغاربة «دون شفقة أو رحمة»، فإني أعترف بأني وجدت مسلّياً ما يأخذه عليّ من نزعة إقليميّة ضيّقة أقتبس منها منهاجي النقدي، ومن «لهجة قهريّة سلطويّة»، مع غضّه النظر عن تضلّعي من الجغرافيا... رغم ما في ذلك كله من سوء فهم لم أجد تعليلاً له غير ما ذكره عن المشاعر «التي تستولي على كل مثقّف عربي يتصفّح «الآداب» في مطلع كل شهر فتصبغ حتماً قراءته لمحتوياتها بأصباغها الشفّافة وتلغي لديه أو تكاد كل إمكان لمقاربة علميّة أو موضوعيّة»!

إذ أرجو اليوم عاقبة لتجربتي الراهنة أفضل من سابقتها، آمل انتفاء سوء الفهم، وأؤكّد مجدّداً أني لا أدّعي الحقيقة المطلقة فيما أكتب، وأن ملاحظاتي النقديّة لا تتعدّى الاحتمالات القابلة للنقاش، وأكرّر حرصي على حوار ناضج ومتزن ومفيد.

* الافتتاحية:

لا يسعني إلّا أن أسجّل بارتياح ما طرأ على المجلّة في عددها الماضي (العدد ١٠ ـ ١٢ السنة ٣٩/تشرين الثاني ـ كانون الأول ١٩٩١) من تحوّل يزيل بعض ما سبق وأخذته عليها في غياب المساهمات المحليّة وانعدام التزامها بافتتاحية لأعدادها. فقد لفت نظري التنوّع في مواقع المساهمين في العدد، وتميّزه خاصّة ليس بمشاركة دارسين وإبداعيّين من لبنان إلى جانب إخوانهم من بقيّة الأقطار العربية في محاور المجلّة الثلاثة (الأبحاث والقصائد والقصص) وحسب، وإنما بهذا المدخل الذي يشكّله مقال الدكتور سماح إدريس والذي يمكن اعتباره افتتاحية العدد، والذي يجدر تكريسه تحت هذا العنوان في جميع الأعداد اللاحقة.

ولما كانت الافتتاحيات تطرح عادة سمات المرحلة، وغالباً ما يكون لهذه السمات علاقة بموضوعات المجلّة ذاتها، فإن الثوابت القوميّة التي يتطرّق إليها الكاتب لا تبدو راجحة الحضور في هذه الأيام، وتكاد الذاتية تكون طاغية لدى المثقّفين. كأنّ هؤلاء إزاء أجواء الهزائم والانهيارات والقمع والقهر، يجدون في فضاء الذات

أفقاً بديلاً للرهانات الخاسرة أو مجالاً تعويضياً للرغبات المحظورة، أو رمزاً معارضاً للأوضاع القاهرة والمفروضة. وإذا ما كانت القضيّة الفلسطينيّة تتردّد في بعض كلمات العدد، فإمّا كذكريات غابرة (مع الدكتور مسعود ضاهر) أو استعادات رتيبة (مع محمود علي السعيد)، فلا اهتمام قوميّاً يتقدّم في الموضوعات، ولا معالجة متقدّمة للموضوعات القومية. ومع ذلك يتناول الدكتور سماح إدريس في «الثوابت المصابيح» (ص ٢ - ٣) واقع انهيار الأنظمة العربيّة (ومنها منظمة التحرير الفلسطينيّة) وخضوعها الذليل للولايات المتحدة الأميركية، متوقّفاً عند الوضع اللبناني ليبيّن مخاطر هذه السياسة. وإذ يفضح تخلّي بعض هذه الأنظمة عن دعم أي نشاط طلّابي أو إعلاميّ في الخارج لا تستعمله للدعاوة لسياستها وقادتها، يفضح في الجهة المقابلة ادّعاء بعضها الآخر محاربة الغرب لتكريس سلطتها القمعيّة مع ما يرافق ذلك من استشراء لهيمنة الغرب ومن خسارة للطرف التقدّمي في صفوفه، ليطرح شرعية الحق مقابل لاشرعية الباطل والقوّة. ولا يجد من يتوجّه إليه على هذا الأساس دفاعاً عن الثوابت القومية واستجابة لتطلّعات الكادحين غير المثقّفين والمبدعين والطلّاب.

بمثل هذه الرؤية وهذا الموقف يقحم الكاتب نفسه والمجلّة في خضمّ الورشة السياسية الناشطة لإعادة ترتيب الأوضاع العربية تحت أبشع وأذلّ علاقة استغلال وهيمنة عرفتها منذ انتصار الصهاينة في فلسطين عام ١٩٤٨ حتى اليوم، ليعلن صوت احتجاج على ما يجري ويدعو إلى موقف مقاوم بديل. لا شك أن الإحساس العام بالهزيمة والتردّي والمهانة فيما يتفاقم الفقر والتخلّف والقهر، وإنما أيضاً بالتخلّي والرضوخ والتواطؤ فيما تتنامى التيّارات السلفية والرجعية ويشتدّ التعصّب والانغلاق ويتعاظم الإرهاب الظلامي، هو الذي يعطي لهذا الصوت مداه وقيمته. فإذ يجد المثقّفون أنفسهم إزاء القضايا السياسية المباشرة والملّحة، علامة على خطورة المرحلة، لا مفرّ لهم من اتخاذ موقف منها يصون الثقافة ويحفظ الوجود، إذا كانوا يرفضون الإبادة أو الانتحار. وإلى هذا الموقف يدعوهم الكاتب. وإذا كان بؤس المرحلة العصيبة يدفع به إلى تعيين بعض المواقع - المصابيح الصامدة في دفاعها عن ثوابتها «ثغرات» والمتقدّم بينها «في مأزق»، فإني أعتقد أن المهام التي يطرحها بحاجة إلى بلورة تعيد النظر بما يلتبس في طرحه من رفض قاطع لمناطحة الصخر وواجب «تحديد الصخور التي تناطحها عندّ كل مرحلة»، وبما يبدو مفارقة افتراضية فيما يراه بصدد السؤال عن محاربة الغرب من ضرورة في «أن يطرحه يومياً كل» عربي ومسلم، وتستكمل ما أشار إليه من دور مقاوم للمثقفين والمبدعين بأطروحات ثقافيّة وإبداعيّة تجسّد خياراتهم التاريخيّة وتوضح ماهية القيم و«الثوابت» التي يدافعون عنها... علّ هذه الدعوة تجد الأذن الصاغية وتعرف طريقها إلى الحوار والفعل والتأثير.

* أولاً: الأبحاث:

إذ نتتبّع في قراءة العدد ترتيب المحاور الذي يتصدّر صفحة الغلاف بدءاً بالأبحاث وصولاً إلى القصص مروراً بالقصائد، نلحظ أن المقالات الواردة تحت عنوان «الأبحاث» قد لا يكون من المناسب جعلها جميعاً في هذا الباب. فإلى جانب «افتتاحية» الدكتور سماح إدريس لا يمكن اعتبار مساهمتي الدكتور مسعود ضاهر وماجد السامرائي بحثين، إذ إن الأولى ذكريات شخصية عن بيروت أيام الحصار الإسرائيلي لها صيف ١٩٨٢ خاصة، والثانية مقابلة أجراها صاحبها مع القاص فؤاد التكرلي. وبالتالي كان يجدر إفرادهما عن بقية المقالات الأخرى المجتمعة هنا.

- المساهمة الأولى («بيروت لا تنسى...») للدكتور مسعود ضاهر/ ص ٤ - ٦) تدخل في باب الذكريات أو الشهادات التاريخية. ولما كان الكاتب مؤرّخاً معروفاً يتناول فترة عصيبة واستثنائيّة مرّت بها بيروت وخبرها في حضوره المباشر أثناءها، فقد كنت أتوقّع شهادة - وثيقة تشكّل مرجعاً في هذا الموضوع. إلا أن قراءتها جاءت مخيّبة للتوقّعات على أكثر من مستوى. فهي تتسم أولاً بإبهام تغرق فيه جملة من الإشارات إلى بعض الشخصيات والمنظّمات والأيام، مما ينزع عنها قسماً كبيراً من قيمتها التاريخية، دون مبرّر معلن. وتبقى بذلك جملة من الأسئلة معلّقة: فمن هي تلك المجموعة من المثقّفين المحاصرين، وبينهم رجل دين مسيحي أوروبي «التي أصدرت بياناً يندد بالبربريّة الإسرائيلية؟ ومن هي «الميلشيات الطائفية» التي شوّه صراعها وجه بيروت؟ ومن هي تلك النخبة «من خيرة المثقفين والفنانين المصريين» التي اخترقت الحصار؟ ومن هي صديقة الكاتب المصرية «من أعضاء الوفد»؟ ومن هو صديقه «المخرج»؟ و«الفنانة الكبيرة» التي شهد في بيتها في القاهرة أفلاماً عن حصار بيروت؟ والصديق الذي «لا يفارق المذياع أذنيه»؟ والشاعر الفلسطيني الكبير؟ والصديق الذي تملأ الغصّة فاه؟ والصديق الآخر؟ وأعوان إسرائيل «من اللبنانيين»؟ ولماذا يقال «عقد مضى على صمود بيروت البطولي لعام ١٩٨٢» حين يكون ما قد مضى تسعة أعوام وليس عشرة؟ (وهو ما يتكرر في هامش المقال الذي يشير إلى أنه كلمة ألقيت في مقر المجلس الثقافي للبنان الجنوبي بمناسبة مرور عشرة أعوام على الغزو الإسرائيلي لبيروت» ويصمت بخصوص تاريخ الإلقاء!)

يتفق هذا الإبهام التاريخي مع ذلك التصوير الانفعالي القائم على المبالغة والتضخيم اللذين يسيئان إلى جملة من الوقائع بقدر ما تتأثر حقائقها بهذا الجو العام. فهل حقاً لحق «الدمار الهائل» «بكل بيت» في بيروت؟! وأن الغزو الإسرائيلي لها متوقع الآن «في كل لحظة»؟! وهل شنت إسرائيل وأعوانها حملة إبادتها «ضد كل حي من أحياء بيروت»؟!... كأن المؤرخ يترك منصّة القول للفكروي، فتتحول الهزيمة نصراً في الحديث عن خروج «آلاف المقاتلين الفلسطينيين

والسوريين مرفوعي الرؤوس» والقول إن بيروت «صنعت أول نصر حقيقي للعرب ضد العدوّ القوميّ»، كما تطرح أسئلة ساذجة تخطاها جيل بأكمله من القوميين وعرفت أجوبة عديدة عنها إلى حد التضخم: «هل يستفيد العرب من عبرة صمود عدة آلاف فقط من المقاتلين(. . .)؟ ترى، ماذ لو توصل العرب إلى استراتيجية قومية شاملة في وجه إسرائيل وحلفائها؟»

ومع ذلك فإن في هذه الشهادة بعض الفائدة في إعطائها فكرة عن الأجواء التي عاش بعض المثقفين فيها مرحلة الحصار، وعن انطباعاتهم السياسية والشخصية بصددها. ومن اللافت في هذا المنظور ذلك النقاش الذي تذكره حول الديمقراطية يقوم به بعض المثقفين وينتهي إلى «عبرة مفادها أن الحق بحاجة إلى قوة تحميه». . . ! وذلك ليس للمفارقة القائمة بين موضوع النقاش واستنتاجاته فقط، وإنما أيضاً لدلالتها على مفارقات أخرى تتصل بمعالجة جملة من القضايا والاهتمامات الأساسية في وضعنا الاجتماعي والثقافي، حيث لا يبدو التطلع إلى العدل إذ يشترط القوة متلائماً بالضرورة مع الديمقراطية. كما يلفت هذا التصوّر للتاريخ «الذي لا يرحم، والتاريخ لا يصنعه إلا الأحرار. . .» فهو رغم نبله وتقديري له لا يتفق والحقائق والوقائع التي تؤكد الصراعية في التاريخ الذي يزخر بصنائع المستبدين والمستغلين والوصوليين كذلك.

ـ المساهمة الثانية («أسئلة في نطاق الافتراض / حوار مع القاص فؤاد التكرلي» لماجد السامرائي / ص ٢٠ ـ ٢٣) تدخل في باب المقابلات أو المحاورات. وقد يكون العنوان مؤشراً إلى السمة العامة الغالبة عل هذه الأسئلة من حيث كونها لا تخرج عن إطار المعهود والمتداول. كما يأتي تصفّح الأجوبة ليوحي بغياب أي تحديد يذكر للإنتاج القصصي أو (الروائي أو المسرحي) للكاتب. مع ذلك تبدو هذه المقابلة طريفة من أوجه عدة، أولها أن الكاتب الذي لا يجيب عن بعض أسئلة محاوره بشكل واضح، بحيث يبقى السؤال معلقاً، لا يلبث أن يأتي بالجواب في سياق الإجابة عن سؤال آخر، كما هو الأمر بالنسبة للسؤال الأول (عن «السؤال الذي بدأت به «جواب الكتابة» »). فالكاتب يمضي في حديث عن «الشعور» بالسؤال، ليقول إن السؤال عنده «من هذا النوع»، متناولاً غايته دون أن يفصح عن ماهيته. وحين يتساءل المحاور إثر ذلك: «ألأنك بدأت «كاتباً واقعياً؟» تأتي إجابة الكاتب عن أمر آخر، انطلاقاً من تصوره أن المحاور ينتظر منه أن يجيب ـ وهذا وجه طريف آخر ـ بأن الكتابة «جواب متكامل»، ليمضي إلى استكمال ما كان قد تناوله في الإجابة السابقة! بيد أن الجواب عن السؤال الأول قد نجده في سياق الإجابة عن السؤال الثامن، حيث يعلن الكاتب أن لديه اعتقاداً خاصاً بأهمية الأدب القصصي وينظر إليه «كوسيلة فعّالة حقاً لإصلاح البشرية؛ وكانت ممارستي له مؤسسة، بشكل ثابت، على هذا الاعتقاد»

ومن أوجه الطرافة في هذا الحوار أن يمضي الكاتب إلى الإجابة عن أسئلة لم تطرح عليه، يقوم بذلك بشكل صريح أو مداور، كما هو الحال في تناوله للأدب والسياسة. فهو، في هذا السياق الخاص بالإجابة عن السؤال الثامن ذاته يستطرد قائلاً: «أما عن الأدب والسياسة ـ وأنت لم تسلني عنهما ـ فإني أقول: . . . .»؛ وفي تلك الفقرة التي يختم بها جوابه الأخير قائلاً: «دعني أقول لك كلمة أخيرة . . .» مقارناً في الحالتين بين أدباء الحقيقة والفضيلة والأصالة. . . من جهة، وبين سياسة النفاق والدجل والكذب. . . وأدبائها من جهة ثانية.

وإذا كان في خضم هذه الإجابات ينطلق من مسلمات مبدئية، كإشارته إلى انعدام العلاقة «بين التفتيش عن الحقيقة والفضيلة من جهة، وبين النفاق والدجل والاستغلال والكذب للوصول إلى السلطة» فإنه يتوصل إلى نتائج حاسمة بصدد أمور قابلة للنقاش، بناء لإطلاقات لا تستقيم في الواقع وتحمل كثيراً من الإسقاطات الذاتية.

ومن أوجه الطرافة أيضاً هذا التمييز الخاص الذي يقيمه بين الأدب ـ الأدب والأدب ـ الفن جاعلاً الأول مقتصراً على الإعلام والإفادة والتثقيف ومتوجهاً إلى عقل القارىء، والثاني هادفاً إلى التأثير في نفس القارىء وساعياً لأن يجعله يعيش حالة أو موقفاً خاصاً. ويضيف أن إخبار حكاية مسلية لا يتطلب اعتماد لغة عامية (عراقية) بينما يفرض استهداف نفس القارىء لدمجه في العمل القصصي استخدام العامية لأنها أبلغ وأشد تأثيراً وأفصح من الفصحى.

لا تقتصر الإجابات على هذه الطرائف، فالكاتب يأتي في إجاباته ببعض الملاحظات التي توضح بعض تصوراته الخاصة للكتابة والأدب. فهو يرى أن الكتابة ليست فقط امتلاكاً للأشياء والطبيعة (انطلاقاً مما قاله ليفي ـ شتروس بصدد اللغة) وإنما هي أيضاً مؤدية لأمر أهم من ذلك، وهو امتلاك الذات من خلال تكوين الوعي الذاتي. وهو يرفض «اجتماعية الأدب» لأن «فنية الأدب» عنده هي «الهدف الأخير»، دون أن يوضح لنا من يحتل مواقع تلك الأهداف التي تمضي من الأول إلى ما قبل الأخير ولا تدع لاجتماعية الأدب مكاناً بينها! أم إنها النقمة السياسية وراء ذلك كله؟!

أما المقالات الأربع الباقية فتأتي في مكانها المناسب في هذا المحور.

ـ الأولى («الرواية العربية بين «لغة النص» و «لغة القص»/نحو دراسة «أفق التقبل» من خلال «ليالي ألف ليلة» لنجيب محفوظ» لصلاح الدين بوجاه/ص ٥٠ ـ ٥٤) تقوم على استعراض بعض المفاهيم المحدثة (الغربية المصدر) في دراسة الأعمال القصصية، والانطلاق على ضوئها إلى مقاربة رواية نجيب محفوظ المذكورة أعلاه. ويلف الغموض الجانب الأول ويثير أكثر من علامة استفهام حول «المثلث العلامي» (أثالث الدال و المدلول الدلالة أم المرجع؟) و«نظام السرد» (أنظام لغوي هو؟ وله البدائل ذاتها للنظام اللساني؟ والخطاب الروائي (ما العلاقة بين وظيفتيه البيانية والتبيانية والأجهزة

القائمة في لغة القص؟ وما هي علاقة الأصوات داخل النص بتلك التي خارجه؟ وكيف يصح الحديث عن ضوضاء وناصّ ونصّ وإزالة العديد من الالتباسات المتعلقة بها والمرافقة لها. أما الجانب الثاني فيكاد لا يخرج في سماته العامة عن الشائع في الأبحاث والدراسات النقدية التقليدية للروايات، ولا تشغل فيه بعض المفاهيم المستحدثة حيّزاً فاعلاً يذكر. فالحديث عن «بنية الرواية» يلحظ قيامها على عدد من الحكايات المنفصلة المتآلفة ذات الصلات القوية أو العنيفة التي لا تبلغ مستوى «التدرج المنطقي النابع من وضوح عالم المكان أو الزمان». والملاحظ أن هذا الحكم لا يعطينا أي فكرة عن بنية الرواية، وإنما يقدم رأياً بالبناء الروائي، وإذ يغيب عن الكاتب بنية الرواية فلا عجب أن يفتقد منطقها. كما لا أجد أن منطق هذا البناء مرتبط حكماً بوضوح المكان أو الزمان، فخصوصية العمل الروائي موضوع البحث هنا تفترض النظر إليه في إعادة التشكيل والإخراج التي يقوم بها صاحبه لبعض حكايات ألف ليلة وليلة، خاصة في ردمه للهوة بين مستويات السرد القائمة في هذه الحكايات من ناحية، وفي كسره للحدود الفاصلة بين عوالمها المستقلة من ناحية ثانية، في سعي منه لتشييد نص روائي متماسك على أرضية مكان واحد (البلد المفترض) وزمن واحد (فترة حكم شهريار) تتعاقب عليها أحداث وتتداول فيها أحاديث تتولاها شخصيات إن كانت معظمها على صلة قوية بجذورها المرجعية وإحالاتها الرمزية فإنها تتمتع بخصوصية في المعطى القصصي الراهن وبفرادة في التكوين والتبدل تضاهيان الأعمال الروائية المستقلة، أو القائمة بذاتها في إنجازاتها التخييلية والإبداعية، وتتراءى عبرها جملة من القضايا ـ الشواغل التي تتردد في الإنتاج الروائي لنجيب محفوظ، كالعلاقة بين الدين والسلطة والاستبداد والحرية والوهم والحقيقة والحب والموت والخير والشر... لذلك يظهر تناول الكاتب لشخصيات الرواية في اقتصاره على تمييز فئتين ولجوئه إلى تعداد ثلاث لا يجد علاقة الأخيرة بينها (العفاريت) بالسابقتين (المستعارة من «ألف ليلة وليلة»، والقاهرية الراهنة!) ليس بدائياً وحسب، بل هو خاطىء لا يتناسب مع معطيات النص الروائي الفعلية، ولا مع ادعاءات الكاتب التمهيدية أيضاً. ولا ترد تعابير مثل «الفواعل» و«الوظيفة والحواف» هنا إلا كنوع من الإسقاط المفتعل يلصق بسياق البحث دون أي دور سوى إضافة التعقيد إلى السطحية. كذلك هو الأمر بالنسبة لتعرض الكاتب لفنيات القصّ، حيث يلحظ أن كثرة الحوار هي أبرز خصائص «لغة القصّ»، وأن أجلى سمات «لغة النصّ» كونها وسطاً بين انسياب العامية المصرية ورصانة الفصحى! بينما تفترض الدراسة الحديثة للأبعاد الفنية للعمل الروائي التوقف ملياً عند خصائص السرد فيه والنظر خاصة في زمنيته من حيث نظام متتالياته ومداها ووتيرتها، وفي وضعيته من حيث نمط الرؤية وموقع الراوي فيها... إلخ. ولا تغني الشطحات الشعرية في المقطع الأخير القارىء شيئاً في معرفة النص الروائي، هذا إن لم تزد البحث إبهاماً، عدا عن كونها حافلة بالمغالطات كما يمكن للعبارة التالية أن تعطي فكرة عن ذلك: «فلا جدال إذن في أن كلاً من شهريار وشهرزاد كان قد مثل أفق تقبل بالنسبة إلى الآخر، كما نؤدي نحن الساعة وظيفة تقبل هذا النص المحفوظي القديم الحديث، الضارب في مطلق البدء والمحيل على إمكان لم يتجسد بعد، هذا النص الموقن بأن «تكرار الحكايات هو آية صدقها»...».

ـ **الثانية** («التعبير عن الذات مدخلاً إلى أدبية النص في كتابات عبد الحميد الكاتب» لحمادي الزنكري/ص ٥٩ ـ ٦٥) ينطلق فيها الباحث من ملاحظة غلبة المقاربات اللغوية والبلاغية على النقد القديم والحديث، وغياب التعرض للبعد الذاتي أو الوجداني في الكتابات النثرية القديمة. وإذ لا يجد سبباً لحصر التعامل مع التجربة الشخصية لأديب أو شاعر بالجانب اللغوي أو البلاغي فإنه يمضي لدراسة هذه التجربة لدى عبد الحميد الكاتب متوقفاً عند رسائله الشخصية وبعض رسائله الإدارية والسياسية، فيستخلص الإشارات العاطفية والوجدانية والذاتية فيها.

تستدعي هذه المحاولة جملة من الملاحظات المباشرة أولها اهمالها للمساهمات النقدية المختلفة التي تعرضت للجانب الذاتي في الأعمال الإبداعية، وهي منذ الخمسينات حتى اليوم عديدة ومتنوعة ومتطورة، بدءاً من أعمال محمد النويهي وعباس العقاد... وصولاً إلى أعمال جورج طرابيشي وسامي سويدان... ومعظمها منهجية رصينة تتخطى الإطار الضيق والمحدود الذي تجعله هذه المحاولة لذاتها في سطحيتها ومباشريتها والطرح البدائي والمدرسي الساذج والإسقاطي الذي يميزها. وإذا كانت الدراسات الحديثة للبعد الذاتي في النص الأدبي تحاذر التطرق إلى الوضع النفسي لصاحبه ما لم تكن تتوفر لديها معلومات وافية عن حياته الشخصية، وتبقى مع ذلك أقرب إلى الافتراض والترجيح منها إلى الحسم والتأكيد، مفضلة غالباً التعرض للدلالات النفسية التي يوحي بها النص الأدبي بحد ذاته، فإن التطرق إلى ما يسمى «التجربة الشخصية» أو «الجانب الذاتي» أو التعبير «عن الذات أو الوجدان» خارج منهج التحليل النفسي يبقى معالجة متعثرة لميدان يزخر بالالتباسات والأوهام، ويكاد يستحيل بلوغ أيّ أمر ثابت أو نهائي بصدده، هذا إن لم يصل الباحث في عمله إلى إعلان مغالطات مردّها تلك القراءة المسطّحة للنص التي تماهي بين التعبير والنفس كما تقدّم هذه المقالة صورة عن ذلك. ويبقى التعرض في جميع الأحوال لهذا الجانب الذاتي، وإن ساهم في معرفة أوسع وأعمق للعمل الأدبي، وفي إضاءة بعض جوانب العملية الإبداعية، عاجزاً عن الإجابة بالسمات الجمالية والفنية الخاصة والمتميزة لموضوعه. وليس صدفة أن يكون اهتمام النقاد، خاصة القدماء منهم، منصرفاً إجمالاً إلى الإنتاج الأدبي دون صاحبه. فعدا افتقادهم الوسائل المتيحة لتناول مناسب لهذا الأخير، تبينوا باكراً أن أهمية العمل الأدبي قائمة فيه وليست في مؤلّفه، مهما كانت أوضاع هذا المؤلف. لكن هذا الموقف بانتحديد

هو ما يأخذه كاتب المقالة على النقاد. إلا أن هؤلاء عندما تطرقوا إلى الجانب الذاتي أو الوجداني، في تناولهم لمسألة الصدق والكذب في الشعر مثلاً، دخلوا في إشكالات صعب عليهم حسمها والتخلص منها، وتركت آثاراً سيئة على أحكامهم النقدية. ومقالة الزنكري إذ تؤكد ذلك، تبين في الوقت نفسه تراجعها وقصورها عن متابعة ما يخطه النقد الحديث من إنجازات فعالة ومؤثرة.

- **الثالثة** («قراءة في قصائد «جيم» ليوسف الحيدري/ص ٦٦ - ٦٩) هي تقديم لديوان «جيم» للشاعر أديب كمال الدين (بغداد ١٩٨٩) يكاد لا يتعدى التعريف بقصائده عبر تلخيص أو نثر لبعض مقاطعها واستشهاد بمقاطع أخرى، يرافق ذلك بعض الإشارات والأحكام الخاصة، غالباً ما تبقى مطلقة لا تشكل استنتاجات محددة بقدر ما تعبّر عن غلوّ ومبالغة في الإشادة بالقصائد وصاحبها يفتقر إلى كثير من التعليل، وعن إسقاطات غير مبررة بصدد أوضاع الشاعر الذاتية، وآراء تأثرية انفعالية بصدد قصائده. كما هو الحال في قول الكاتب إثر استعراضه قصيدة «قيامة السيدة»: «أي عالم رهيب من الانفعالات والعذابات والجنون يعيشه الشاعر الذي يذهلنا بصوره النادرة التي تتحدى الحدود القصوى لميتافيزيقا اللون والعلاقات اللامعقولة بين الأشياء! أو في ذكره لاحقاً لتوهج القوانين والصور الدينية في أكثر من قصيدة للشاعر لتمنح شعره المزيد من العمق والأصالة والصدق» وتقيم عالماً ناضجاً «بالإيمان الذي يمنح القصيدة خشوعاً ورهبة»!

هكذا تبدو هذه المقالة التعريفية أبعد ما تكون عن الدراسات الرصينة وأقرب ما تكون إلى المقالة الصحافية العابرة التي لا تليق بمجلة أدبية متخصّصة.

- **الرابعة** («مشروع قراءة لجنس الرواية التونسية من خلال: إشكاليات الرواية، لمصطفى الكيلاني» لأحمد الحذيري/ص ٧٠ - ٧٣) هي في الحقيقة تعريف بكتاب مصطفى الكيلاني «إشكاليات الرواية» الذي وضعه كمقدمة دراسية لمختارات من النصوص ممثلة للرواية التونسية. وقد عالج المؤلف هذه الإشكاليات من خلال نظام السرد (مميزاً التتابعي فيه عن الدائري وعن التداخلي القائم في الرواية الباحثة) والشخصيات (مميزاً المسطحة بينها عن المغلقة - في السرد الدائري - وعن شخصية الرواية الباحثة) والتعليق والتجديد (مميزاً التقليدية عن رواية التحول وعن الرواية الباحثة) وعلاقة هذه الرواية بالتاريخ (ملاحظاً قربها من الحدث التاريخي وقصورها عن التنبؤ به) والواقع والتجريد وإشكالية الهوية (معتبراً أن تحقيق الهوية الفنية والفكرية المرتبطة بطرح المسألة الحضارية كان أهم منطلق للمغامرة الروائية، ولم يفارقها في مسيرتها الإبداعية). والملاحظ أن هذا العرض لا يبين الصلة بين الموضوعين الأخيرين والموضوعات الثلاثة السابقة التي عرفت توزيعاً ثلاثياً متوازياً، وأن تمييز الرواية الباحثة بنظام التداخل في السرد بناء لما فيها من غوص في أعماق الذات وتعبير عن حالات النفس الإنسانية لا يؤدي إلى تعيين نمط محدّد من الشخصيات مقابل النوعين الآخرين من الرواية، بل إن تجديدها نفسه مقابل تقليدية النوع الأول وتحوّلية الثاني لا يتحدّد بغير كون العالم الروائي فيها « لا يزال بصدد التشكل. . . » دون تبيان لمدى اختلاف مثل هذا «التشكل» عن ذاك «التحول» الذي وسم النوع الثاني. وإذا كان المؤلف يتطرق إلى بعض الجوانب الفنية للأعمال الروائية فإنه لا يبلغ في ذلك تعيين بنية إبداعية عامة ذات سمات تقنية محددة ومتفاعلة مع رؤية جمالية وفكروية متميزة، فلا تتضح صيغ الإخراج الفنّي في ترتيب المتتاليات السردية واعتماد منظور خاصّ في متابعة وقائعها، كما لا يشار إلى الأساليب القصصية الموظفة وأنماط اللغة المتداولة، وتعبير ذلك كله عن وجهة نظر وموقع أو دور في خضم الصراعات والمواجهات السائدة. وتبقى الإشارة إلى تنقل بعض الروائيين بين الاتجاهات الثلاثة التي عيّنها المؤلف بحاجة إلى تمحيص يرمي إلى تفسير هذا التنقل وتبيان دلالاته، أو إلى إعادة نظر بهذا التوزيع المثلث نحو بلورة رؤية منهجية أكثر فعالية. وقد تكون الملاحظة التي يعبر فيها المؤلف عن محصلة عمله والواردة في نهاية هذا المقال مناسبة أيضاً للحكم على هذا العمل.

* ثانياً: القصائد

يحتوي العدد أربع «قصائد»، والأصح ثلاث قصائد ومختارات من قصيدة.

- **الأولى** («امنع الخمرة عني!» /أجزاء مختارة من «المتوالية العربية»، تنشر لأول مرة [على دائرة الهزج بمفتاح الرمل من مقام الكرمل] من مخطوطة الأعمال الكاملة ليوسف الخطيب/ص ٧ - ١٦) لا أعرف إن كان تقديمها على سواها من الأعمال الإبداعية يتضمن حكماً قيمياً بصددها يرجحه شفعها بصورة لصاحبها، وهو عمل يندر لجوء المجلة إليه، وقد اقتصر عليها وحدها. وإذا لم يكن لديّ مأخذ على ذلك، في حال قصده، فإني لآسف أن تعمد المجلة إلى نشر «أجزاء مختارة» من القصيدة بدل إثباتها كاملة. وإزاء النصّ المثبت، حيث لا يعرف مقدار ما حذف وأي المواقع طال، من الصعب بل من المستحيل الحديث عن القصيدة(*).

بيد أن هذا النص يتبدى عن عمل شعري راقٍ في بنائه وتعابيره الفنية وفي غناه وكثافته الدلالية. فالشاعر يشيد هنا على تفعيلة الرمل (فاعلاتن) وجوازها (فعلاتن) وبلغة مثقلة بالإحالات والايحاءات والرموز عالماً من القول تتردد فيه أصداء الهذر متلابسة بالتأمل العميق، وتندرج فيه تجربة المجون والتهتك مفعمة بالرؤى الفكرية النفاذة، فتتراءى عبثية سادرة تتبطن نقداً حاداً لقيم ونظم عيش وحكم سائدة، تدينها بأسلوب ساخر يمزج الفكاهة بالمأساة متوكئاً

* تعليق التحرير: إن المنشور في المجلة هو كلّ ما بعث به الشاعر، وهو الذي وصفه بـ «أجزاء مختارة». والتحرير لا يجد بأساً في الاجتزاء إذا كان صاحب العمل يقرّه (الآداب).

معارضات لأقوال وأحكام تراثية تاريخية ومعاصرة ـ راهنة، وتعرّض بمعظمها. ورغم ما قد يتيحه مثل هذا الخيار من فلتان للتعبير يتخطى معه كل الحدود المعهودة، فإنه مع ذلك يتماسك في بنيانه المجمل وحركته العامة كما في مآله ومراميه. إذ تبدو المقاطع الأحد عشر التي يتكون منها مؤلفة في تلاحم لا يؤدّيه إفضاء الواحد منها لتاليه وحسب، وإنما خاصةً ذلك التوزيع المتكامل الذي تشغل من خلاله فضاءها الشعري، وتؤدي فيه حركتها الإيقاعية والدلالية. فتتقدم المقاطع السبعة الأولى مؤلفة للقسم الأول أو المرحلة الأولى، والمقاطع التالية للقسم الثاني أو المرحلة الثانية والمقطع الأخير للقسم الثالث أو المرحلة الثالثة. كماأن هذا التوزيع الثلاثي يتردد على مستويات عدة داخل التشكل العام. فالقسم الأول يتألف بدوره من ثلاثة أجزاء يقوم في الأول منها المقاطع الأربعة الأولى التي تشاد على ثنائية التقدم إلى باب الملذات الليلية في المقطع الأول (١ ـ عشية أن أدلجت في مملكة الليل السلطاني) حيث يبزر الحوار بين المتكلم والآخر (الحارس التركي) والانخراط فيها في المقاطع الثلاثة اللاحقة (٢ ـ «فإذا ابتليتم بالمعاصي فانتشروا عراة تحت الشمس» / ٣ ـ «رحلة السندباد في أوقيانونس الأحقاف» / ٤ ـ «مشهد تعرية مجانية لمفاتن الآثام) حيث لا يخرج الكلام الآخر فيها جميعاً عن إطار الذات ويظهر المتكلم متولياً للمقولين، وحيث تنهض في كل منها وحدتان متميزتان تسم كلاً منهما قافية خاصة بها في المقطعين ٢و٣، ويعينها فاصل مساحي بارز في المقطع ٤. ويتألف الجزء الثاني من المقطعين اللاحقين (٥ ـ «لكن منتهى دائرة النسيان استعادني إلى مبتدأ التذكار» / ٦ ـ «سحبة موّال في ملاحة شلح السروال») فيشكل تكوينه على هذا النحو اختزالاً خاصاً للمقاطع الأربعة السابقة، وهو يعبر في هذا الاختزال عن تجليات السكر ـ الصحو في استثارة تباريح الأمس وشهوات اليوم؛ كما تسهم القافية الواحدة في التعبير عن ثبات الأول واستقراره، وتعددها وضعفها عن قلق الثاني وانفلاته. وإذ يأتي الجزء الثالث في مقطع واحد (٧ ـ «كذلك اشتعلت قرائح الشعراء في تسخين قياصرة الصحراء») فليعبر ليس عن اختزال السابق وبالتالي لما قبله فقط، وإنما أيضاً عن بلوغ الحركة الأولى أو المرحلة الأولى في الحركة العامة للنصّ مداها في هذا القسم بأكمله، كمؤشر على بلوغ السكر مداه من ناحية، وعلى بلوغ مرحلة تتجاوز في مزجها للماضي والحاضر الحدود المرعية وتتفتح بالتالي على حقيقة الواقع وما فيه من بؤس وقمع من ناحية ثانية. كأن هذا القمع ينتج مرحلة في التجربة ويقفل مدى في العالم الرؤيوي، فيتجه النص بعده إلى مرحلته التالية أو القسم الثاني الذي ينهض بدوره على ثلاثة مقاطع يجمع بينها هذا التوقف عند قمة السكر ـ الصحو منبلجاً من الحذر الذي أثاره ذكر القمع في نهاية القسم الأول، كما يعبر عن ذلك المقطع الأول (٨ ـ «ليس يفتى في الخمر ومالك يُغتال في البيغال») الذي يبدأ بتلك العلامة الفارقة التي أعطيت عنواناً للنص («امنع الخمرة عني») ليعلن فيه:

«إن في رأسي دوار البحر..

ما ذوّبت لي في الكأس؟
هل هذا نبيذ القدس..
أم جرح السلامْ..
غيبتني جريمةٌ
في مطلق الصحو..
أزاحت يدُها سترَ الظلام»

موغلاً في الحزن الذي يتناوله المقطع الثاني (٩ ـ «فهل تنكفىء إلى باطن وأنت افتضاح كل ظاهر») وصولاً إلى التلاشي والخروج من دائرة الخضوع لمقاييس الشعر والنقد والسلطة في المقطع الثالث (١٠ ـ «عندما استغلظني الكزلا ـ في قبح منادمة السلطان»). كما يجمع بينها اتساق كل منها على قافية واحدة. وإذا كانت الميم جامعة على تمايزها بين الأول والثاني فإنهما يتفقان كذلك في هذا الانكفاء المتجدد إلى الشراب بينما يغيب هذا الانكفاء عن المقطع الثالث المعلن لخروج نحو فضاء جديد.

هكذا تتقدم المرحلة الثالثة أو القسم الثالث من النص في مقطعه الأخير كنتيجة لهذا الخروج ورسم لأبعاده، فكأنه يكمل المرحلتين السابقتين ويعبر عن خلاصتهما باختزالهما إلى هذا الحد الأقصى ـ الواحد الفرد، ويعبر في عنوانه وبنائه وقافيته عن تميز بارز عن كل ما سبق. فعنوانه الضخم يكاد يعادل حجم بعض المقاطع في النص (١١ ـ «فلما أن اختفت اليابسة من وراء ظهر الملاح العجوز.. وركب أعالي البحار على خشبة خلاص المنجورة في جبل الزيتون.. فلقد ظن، هكذا، أنه ابتعد إلى حد الأمان عن كل حيسوبات الشهيق والزفير، وعن جميع مجسّات المشاعر والأفكار، وليس ثمة من يحصي عليه أنفاسه غير أغاني الصمت المتلألئة في صفاء النجوم، فعندئذ أخذ يرخي بعض شيء من لجام مهرة روحه الجامحة حتى الجنون..). والحوار الذي ينهض عليه يختلف عن النمطين السابقين اللذين عرفهما القسمان الأولان، إذ لا يتولى المتكلم المقولين معاً هنا (كما في القسم الثاني) ولا يتحدد الآخر بشخصية معينة (كما في القسم الأول). وإذا كان هناك من قوافٍ عدة بسيطة التوارد تتردد على امتداد المقطع، فإن هناك قافية أساسية (النون) قوية الوقع والحضور تنتشر فيه وتتخلل الحوار وكأنها سمة المقول الخاص بالمتكلّم، ويأتي تبنيها من قبل الآخر وكأنه علامة على استحواذ المتكلم عليه أو دليل تأثير هذا المتكلم فيه، وانحيازه بالتالي إلى وجهة نظره التي تندفع هنا هازئة بالسلطة السياسية ـ الدينية والعسكرية السائدة، وما يرتبط بها من قيم وتصورات ومفاهيم. كأن النص يخلص بذلك إلى تكريس انتصار الشاعر للحرية المطلقة في مواجهة شتى أنواع القمع الجنسي والديني والفكري والسياسي والعسكري... إلخ. مؤيداً بذلك البنية العامة للنص بأكمله.

لا يسعني هنا تملي أوجه الجمالية المتعدّدة التي يزخر بها النص، وإذ أكتفي بهذا الإلماع إلى تشكله البنيوي العام يجدر بي أن أشير إلى ما يمثّله من انحراف عن السائد والمعهود في الشعر الحديث، خاصة فيما

يعتمده من أسلوب تهكّمي فريد يذكّر بالشاعر النواسي الذي يحيل عليه أكثر من مرة، خاصة في اعتماده الكأس رمزاً مكثفاً لعالم نوراني في الحرية يواجه من خلاله سلطات الاستبداد والقمع المتعدّدة. كأننا كما كان الحال في القرن الثامن الميلادي/الثاني الهجري أمام صفحة جديدة أو نمط جديد من الشعر ميزته التمرد الإبداعي الأصيل يتأسس على انحراف كاسح على مستويات عدة.

ـ **الثانية** («مرثية الغبار» لشوقي بزيع ـ من ديوان جديد له صدر مؤخراً عن دار الآداب بهذا العنوان/ص ٢٤ ـ ٢٧) سبق لي أن اطّلعت عليها في ديوانه الأخير، وقد لفتت انتباهي، وتعرفت من خلالها على إنجاز شعريّ متميّز قد لا يكون الشاعر بلغ مستواه الراقي في أي أعماله الماضية. هي تعبير فجائعي عن ذات مصدوعة بالزمن وآفات الوطن تستصرخ معولة في قرارة اليأس سنداً أو قبساً يتيح لها تماسكاً يجمع شتاتها ومرتجى الخلاص.

يقوم بناء القصيدة على هذا التمزق الفظيع موزعاً بين قسم أول تعاين فيه الذات وضعها المأساوي في المقاطع الأربعة الأولى، وقسم ثان يطرح فيه مآل هذا الوضع على احتمال جديد. في المقطع الخامس والأخير كأن ثنائية التركيب انعكاس لثنائية البنية في نسيج القصيدة. وإذا كان ضمير المتكلم يوحد المقاطع الأربعة الأولى فإن غيابه في المقطع الأخير يشكل علامة فارقة تؤكد على المستوى النحوي في هذا التوزيع. كما يؤكده على المستوى اللغوي اشتراك جميع المقاطع الأربعة الأولى في الجملة الافتتاحية («غبار على أفق الروح يعلو») كلازمة ينطلق منها مطلع كل مقطع منها خلافاً للمقطع الخامس الذي يسقطها فتغيب عنه. لكن مقاطع القسم الأول إذ تتقدم في اجتماعها لا يتميز الواحد منها عن الأخرى بمدار شواغله وأفق تطلعاته وحسب، إنما يتميز كذلك بحركة التوالد التي تحكمها جميعاً بحيث يفضي الواحد منها إلى تاليه على احتشاد ينتهي إلى وضع نهائي جديد. تتمثل هذه الحركة شكلياً بصيغة الاستفهام التي ينتهي بها كل من المقاطع الثلاثة الأولى دون الأخير (الرابع) الذي يعلن بذلك نهايتها.

تقف الذات على ذروة العمر وفي خضم الحرب ملتاعة تنظر إلى ما انقضى وفات وإلى ما سيأتي ويكون، تتحسّر إذ تقارن نضارة الطفولة والصبا الضائعة بذبول المرحلة والشيخوخة القاضية، فتفتقد عند هذا المفترق الحادّ وحدتها، لتعلن انفصاماً رهيباً بين ما «لم...» وما «لن...» تستنجد بطفولة تؤكد بصماتها فيها دون أن تبلغ من ذلك ردم الهوّة وجبر الانكسار. وترتسم فجيعة هذا الانفصام على خلفيّة حرب تجد الذات فيها نفسها القاتل والقتيل في ضوء صورة تستلّ من المثل المأثور وجهاً تعيد خلقه في مشهد بالغ التوتر والامتلاء ينتهي عنده المقطع الأول:

«أنا اثنان،
يصرخ كل بصاحبه: أنْجُ سعدٌ
فإن سُعيداً هلكْ
أنا اثنان،
لا يسمعان سوى الريح تهدر بين حطاميهما
واقفان على ضفتيّ هذه الحرب،
كل يشير إلى رأس صاحبه في ذهول
ويسألْ: من قتلكْ؟»

في المقطع الثاني تسعى الذات لتجاوز انفصامها بالانتقال عن ازدواج وحدتها (أنا اثنان) إلى وحدة الازدواج (لكننا واحد) وذلك عبر استعادة الطفولة الهاربة، فترتطم بتناقض جديد يعطي للصراع الكياني في المقطع الأول بعداً فكروياً يرتسم في ذلك الحوار الذي يجري بين الذات ـ الكهل والذات الطفل، حيث تواجه النظرة المتفائلة والمفعمة أملاً ورجاء ويقيناً بتلك المتشائمة والمثقلة يأساً وتخلياً وشكاً. والمفارقة بارزة هنا في تبنّي الكهل للأولى والطفل للثانية. ولما كان كلام هذا الأخير هو الذي ينتهي به المقطع فإنه يعلن غلبته وفشل محاولة المصالحة مع الذات ومرارة الخيبة التي يغلفها.

يشكل المقطع الثالث محاولة جديدة لحل أزمة المعاناة تمضي فيها الذات في مواجهة آخرها كما انتهت إليه خاسرة في المقطعين الأولين إلى الانغماس في خارجها. مدخلها إلى ذلك تعميم معاناتها على الآخرين كما تؤديه صيغة المتكلم الجمع هنا، فيصبح الكل (نحن) في دوامة الحرب في مأزق بين مراكب الطفولة النائية وتوابيت العمر المقبلة. وإذا كانت الذات تجد حلاً لانفصامها في الاتحاد بالذوات الأخرى المماثلة لها في هذا الانفصام، فلأن هذا الحل يفتح أمامها أفقاً جديداً مختلفاً عن هوة الموت الرابضة أمامها، والمحيقة بكل من وما حولها. ضمن هذا المنظور ترتفع الأسئلة في ثنايا الانكسارات العامة معبرة عن هذا التحرق إلى نهوض مشترك تنخرط فيه الذات والآخرون وينهون جميعاً معاناتهم الوجيعة.

«فماذا نعدّ لأوطاننا بعد ماذا نعدُّ؟(...)
وماذا يخبىء في وحشة العمر هذا الزمان الألدُّ؟
عواصمنا تتآكل في ريعان انكساراتها
وقرانا مآذن لا يعتليها سوى الخوف
والنهر لا يبلغ البحر إلا قتيلاً
ولا يقبل الضدَّ ضدُّ

فماذا نعدّ لهذا الظلام المهيمن ماذا نعدّ؟

تختتم الأسئلة المقطع للدلالة على بقائها معلقة دون جواب، وعلى أن المحاولة لم تبؤ بأفضل من سابقتيها، وعلى أن المعاناة مستمرة. بل إن بداية المقطع الرابع تكاد تكون حاسمة في التأكيد على هذه الدلالة، فيعمّ اليأس وتطرح على الذات مسألة البحث عن صيغة فرار أو استسلام بناء لذلك. لكن الذات بدل ذلك تنهض نحو خيار جديد تنعطف معه حركة القصيدة إلى وجهة جديدة. فهي تقدم بكل كيانها لتخليص البلاد والذات مستلّة

تمرّدها الجامح مستنهضة ماضي طفولتها والصبا لدعمها فيه، متخطية هاجس الموت ومبادرة إلى دور تاريخي ووجودي قد لا تتمكن فيه من إنجاز الكثير بل ولا اليسير، إنما لا تنتظر فيه أحداً، لا من داخل، ولا من خارج، فتستعيد بذلك تماسكها ولو بثمن باهظ قد يكون الانفراد والعزلة بعضاً منه، لكن هذه الوجوه تضمن على كل حال تلك الوحدة للذات في وجه كل شيء:

«سأصنع من طين روحي حبالاً
وأمنح هذا الغروب الذي أشعل الأفقَ
ناري وريحي

فقد خيم الليل فوق سرير بلادي
وحظ غراب النهايات فوق الجروحِ
ولم يبق إلا ذُبالة زيتٍ
أضيءُ بها عرج السنواتِ
التي بقيتْ لي
وأجبر وحدي
كسور الزمان الكسيح»

تنفض الذات الغبار عن روحها إذاً فتتجلى متصدية لمهامها لا تعبأ بأحد ولا بشيء. فيغيب صوتها لينبثق صوت جديد معلناً القسم الثاني للقصيدة في مقطعها الأخير (الخامس). ويأتي هذا الصوت الجديد ليوضح أبعاد الوضع الجديد وأحوال الذات فيه. تتبدى الذات في رؤية الآخر لها واحدة في ثنائيتها (الصبي العجوز) ولا تبدو هذه الوحدة منفصلة عن انهماكها في عملية الإصلاح التي تتصدى لها، ليس أصلاح الذات في انفصامها بل إصلاح الوجود بأكمله من تفسخاته وتمزقاته، ممارسة في ذلك حربها إزاء حرب الآخرين. فإذا كانت حرب هؤلاء للتدمير والتهشيم فحربها للبناء والتعمير وإذا كانت وسائلهم القذائف فوسيلتها الشعر. وفي هذا الشعر بالذات يتجسد خلاص الذات والكون. إنما لا يغيب عن الصوت الجديد القطيعة التي تقيمها الذات بذلك بينها وبين الآخرين، وبينها وبين ما كانته، فيدعو إلى وصلها عبر التواصل الذي يتيحه هذا الشعر وبه يتحقق التوحيد. وتبقى هذه الدعوة نهاية المقطع والقسم والقصيدة بأكملها معلقة على مدى الاستجابة لها بين الإيجاب والأمل من جهة وبين السلب واليأس من جهة ثانية. ويأتي التباس النهاية مؤشراً على ذلك: أهي عبثية الدق على باب قبر الماضي من قبل الشاعر الضرير تستدعي مشاهداً ـ قارئاً يمضي به إلى ذلك الباب البعيد أم هو افتقاد طرف يسمع شعره ويعيد إليه بالتواصل معه وحدته فيجعل هذا الشعر مقتصراً على أعميين (الذات وآخرها) فلا يخرج من دوامته إلى أي فضاء؟

إذا كانت أسئلة نهايات مقاطع القسم الأول عرفت فيه أجوبتها، فإن الجواب الحاسم في نهاية القسم الثاني يبقي الباب مفتوحاً على السؤال المتضمن داخله، وهو في النهاية من بين أسئلة الشعر الأكثر حيوية.

ـ **الثالثة** («موت المعنى» للأديب كمال الدين/ص ٥٥) بإمكانها أن تعطي فكرة أفضل عن أعمال هذا الشاعر من تلك الاستشهادات المبعثرة التي وردت في المقال الذي استعرض ديوانه «جيم» وأشرنا إليه أعلاه. فالقصيدة تتقدم هنا عملاً لغوياً قبل أي شيء آخر، محققة بامتياز وظيفة المرسلة الشعرية باعتبارها قائمة فيها ذاتها أساساً. من هذه الزاوية يجدر النظر إلى دلالة النصّ هنا، إذ تبدو وكأنها ملحقة باللغة خاضعة لها أكثر من كونها مستعملة إياها ومتوسلتها لغرض يتعداها. لذلك يتمظهر العالم الشعري الذي تبنيه عالماً لغوياً من حروف وكلمات يشكل تداعيها وتآلفها الميزة الرئيسة فيه. ولا يكون المعنى المتكون في الصورة والمشاهد المتحققة إلا نتيجة هذا المسعى اللغوي ومحكوماً به في آن. ولا أعرف شاعراً عربياً مضى إلى هذا الحدّ من التطرف في إنشاء قصائده على هذا النحو، كأنه بتطرفه هذا يقف على طرف نقيض من نمط الشعر السائد ويقدم المعنى على اللغة.

ضمن هذا المنظور تتضح دلالة العنوان، باعتباره رداً على محاولة البعض إعطاء معنى للحياة (أو الموت)، أو إعطاء حياة للمعنى فيمضي إلى تأكيد حياة اللفظ؛ كما قد يكون ترتيب القصيدة على هذا الشكل النثري وكأنه ردّ كذلك على نثرية تتخذ شكل النظم الشعري؛ وربما على هذا الأساس تبنى القصيدة. ولما كان بدءها يحكم تاليها بناء لتجانس ايقاعي يلتحم فيه وزن التفعلية (فعلن) مع جرس الحروف ووقع الكلمات، فإن هذا البدء يعلن عن ذاته في اختيار تحكمي ظاهر لا يلبث أن يتبدى لاحقاً عن استبداد كامن. فكلمة الاختيار الأولى أسئلة تأتي بالحرف ـ المفتاح الذي يهيمن على القصيدة بشكل لافت. ليس فقط فيما يختاره الشاعر من أجساد وتستر وناس سكارى ورسائل وسيقان وتأسيس ومنسيين ومأساة... إلى حد تأسيس سين أخرى وإنما أيضاً فيما يستبعده من يأس وسور وسجن وسلام وسقوط أسنان، وفيما يستدرجه في باقي القصيدة. ولما كان الموت هو المعنيّ بهذا الاختيار فإنه يأتي بالحرف ـ المفتاح الآخر الذي يتجاوب مع الأول في أرجاء القصيدة في نزاع على النفوذ خفي بدءاً من حرف الجر «من» إلى المرايا والمعارك والمقالات والمحتفل والدراهم والمعنى... إلخ. وصولاً إلى إعلان اختيار الميم حرفاً للموت، واستكمالاً فيما يلي من تمزيق ودماء وملك مملوء... حتى نهاية القصيدة حيث يهيمن الموت ويتقدم متسوراً المحراب. هل يعني ذلك أننا إزاء هذيان لغوي؟ قد يكون الأمر كذلك بقدر ما يتقدم شعر آخر في نثريته منطقياً. إلا أنه لا ينبغي حصر التعامل مع هذا النص بقرنه بآخر، رغم ما يشكله ذلك من إمكان لبلوغ بعض مراميه. إذ إن له أيضاً «منطقه» الخاص، وهو منطق لغته الخاصة، الخارجة عن المألوف نحو فضاءات من العجب والدهشة

بقدر ارتيادها للمحدث والمبتدع. وفي مسيرة الكشف عن ذلك تبدو جميع الجسور والعبّارات المتوقعة منسوفة، وحتى الطرق التقليدية ذاتها مقطعة والأدلة المألوفة خاطئة. فاللغة الجيدة المعتمدة تفترض نمطاً جديداً من القراءة لا يمكنه أن يبلغ بيقين في أي حال من الأحوال غير توهم رؤيا أو احتمال مدار، ولا يقل بالتالي مخاطرة عن إنتاج النص نفسه. وإذا بقينا عند باب هذه المخاطرة هنا مكتفين بالإلماع إلى آفاقها الممكنة فإننا نتوقف عند تأسيس السين الواقع بين «اختار لموتي المعنى» و «اختار لموتي موتاً أبهى» باعتباره المدار اللغوي الدلالي الذي قد تفضي القصيدة إليه. وتأسيس سين «أخرى» تستبعد هنا اليأس والسور والسجن... يتقدم تأسيساً لضدها جميعاً لكن هذا التأسيس مهدد بالعبثية واللاجدوى ليس فقط كاتهام يعلنه اتجاه مناقض له («خرج اللاجيء من أقصى الأرض بحرف السين فقال لنا: «قتلتني سين الأسئلة المذعورة والخبز الحافي والأطفال البردانين، فلا جدوى من كلمات النور، لغات المعنى») وإنما أيضاً كرد: فعل من أنصاره المفترضين («ومن موتي الأسود أبعث كلمات الحب لأشجار الفقراء يجيء الرد عنيفاً: لا جدوى!»). وحين يظن المتكلم في دور الطفل الذي يؤديه «لا جدوى» تهديده يأتيه الموت فيجبهه المتكلم، وقد حكم عليه بالسخف، شيخاً ـ إلهاً بموته! كان الشاعر في كون اللغة خالقاً لعالم شعري مماثل في مغزاه وعبثيته للعالم الإنساني يحتل فيه موقع الربوبية التي يحتلها الله في هذا العالم الأخير.

هكذا تتراءى تجربة المعاناة في الشعر والنقد والأسطورة والحياة والموت والثقافة والوجود و... في نص يغري اللغة كلمات وصوراً يحيلها احتمالات مشاهد ورؤى لوضع مغاير للمعهود، إن كان يرفض المستتب السائد فإنه لا يزال يحتفظ بالكثير من أسراره دون أن يكفّ عن استثارة ارتيادها.

ـ **الرابعة** («ماذا تقول الأسطوانة؟» لمحمود علي السعيد/ص ٦٩) تعلن صموداً وتشبثاً بالأرض والتزام القتال لتحرير فلسطين، مشيدة بمسيرة النضال التاريخي العريق، ومدينة الجبناء والمتقاعسين في خطابية لا تتردد عن التحول إلى هتافات وتكرار شعارات («قررت أن أبقى(...) / لا عاش الجبان(...) / فلتسقط شعارات الجليد»...). خلال ذلك تأتي الصورة والرموز قريبة مباشرة ومبعثرة تكاد وجهة التصدي العامة المتطلعة إلى غد النصر المشرق لا تكفي لإرساء وحدتها المتكاملة. وهي إن ذكرت بقصائد المقاومة الفلسطينية أواخر الستينات فإنها لا تحظى، ونحن مطلع التسعينات، بالوقع نفسه ولا بالتسامح الذي قوبلت هذه الأخيرة به. ذلك ليس لأن المطلوب شعرياً التخطي والتجاوز باستمرار وحسب ـ وهو كاف بحد ذاته ـ بل أيضاً لأن المطلوب سياسياً تغيير النظرة والطرح ـ وهو ضروري ـ. إن الأوضاع الجديدة دولياً وعربياً وفلسطينياً تستدعي معالجة وتعبيراً جديدين يكسران رتابة التكرار الممل لأسطوانات غابرة، وهما منتظران على كثير من الإلحاح.

* ثالثاً: القصص

في العدد أربع مساهمات قصصية تتمثل في ثلاث أقصوصات وفصل روائي.

ـ **الأولى** («الضباب» ـ قصة قصيرة للدكتورة يمنى العيد/ص ١٧ ـ ١٩) تتابع على مدار الساعة الفاصلة بين اهتزاز الطائرة المتجهة من بيروت إلى باريس وتحويمها فوق مطار هذه الأخيرة، الحالات التي تمر فيها إحدى المسافرات. ففي موازاة حركة الطائرة وما تؤدي إليه، مع النبيذ، من آثار في جسم المرأة، ومشاهداتها لما يحيط بها، تحتشد في داخلها جملة من رغبات ومشاعر وذكريات غرامية متعلقة بعشيق لها قتل في بيروت، وتتنامى في جسدها نشوة جسدية تتملكها وتتوقد حتى تصل إلى حد الذروة. وتتميز متابعة الذكريات هنا عن مجمل الموضوعات الأخرى التي يلاحقها السرد. ففي الحين الذي تأتي فيه هذه الموضوعات بشكل خطي يلتزم التسلسل الزمني، تأتي هي محكومة بالرغبة والتداعي والمثيرات الخارجية مضطربة غير محددة السياق، موسومة بالدم الذي تبدأ منه وتنتهي به، والذي يشكل حدود الرغبة التي تبوح الأقصوصة بها. فهو العائق الذي تتردد المرأة بسببه في استعادة رؤية العشيق القتيل، والذي يبدد غيابه عن صورة العشيق خوفها ويبهجها، والذي يؤدي حضوره إلى توقف شريط الذكريات والقصص. كأن النص القصصي يعلن مواجهة الحب للقتل، ويشكل في الوقت نفسه تجسيداً لها، كأنه محاولة لتأكيد فشل القتل في بلوغ غايته ومقدرة الحب على تجاوزه وتخطيه. فالقتل الذي يعني التغييب والحرمان والقمع والصمت يجابه هنا بالحب الذي يتمكن من إلغاء نتائجه بالاستحضار والمتعة والانطلاق والتعبير. في وجه بربرية القتل ينهض النص الإبداعي للحب ليشكل تحدياً مباشراً له ويخوض معه صراعاً تاريخياً مفتوحاً.

بيد أن هذه المعطيات الدلالية يعوزها جملة من الشروط الجمالية التي يستلزمها هذا الصراع لتأمين نجاحه وتحقيق الانتصار فيه. من هذه الزاوية بالذات يبدو النص ضعيفاً ومضعضعاً في الوجهتين الواقعية والانفعالية. ففي الوجهة الأولى تعتوره جملة من الثغرات التي يمكن لمعرفة بدائية أن تتخطاها، بدءاً من الحديث عن التأكد بالنظر من صلابة جناح الطائرة، وتكرار القول بحديدية الجناح والطائرة، وصولاً إلى وقوف المضيفة عند الفاصل بين الدرجتين الأولى والثانية لحظة محاولة الطائرة الهبوط في المطار، بل واقترابها من المرأة الجالسة قرب النافذة ووقوفها أمامها وتسوية مقعدها والطائرة تسعى للهبوط في جو عاصف، مروراً بتجول نظر المرأة من موقعها المذكور في وجوه المسافرين وعيون الأطفال وتوقعاتهم، أو بالكلام عن ميل جناح الطائرة تارة إلى اليمين وتارة إلى اليسار...! في

الوجهة الثانية تبرز التحكمية والافتعال في العديد من المشاهد والذكريات بدءاً من رؤية تماثل بين علاقة جناح الطائرة بالضباب وعلاقة ذكر الرجل بفرج المرأة في عملية جنسية تستثار على تعنّت وغير استقامة، وصولاً إلى إلباس الذكريات المعطيات الواقعية الراهنة التي لا تلائمها، تفرض لحفظ التوازي والتماثل بين الطيران والغرام فتهجّن كما في رمي العشيق المرأة فوق ظهره والدوران بها في شوارع باريس لتقترب من الضباب وتحوّم في موجه، أو في قوله لها وهما يسبحان «سأحملك فوق ظهري. سأحملك أبداً...» وسبحه بها في الماء حيث يعلو فوق الموج، وكما في التداعيات المقحمة بفجاجة من الذكريات إلى الواقع (الدوران) ومن ذكرى إلى أخرى (الموج)... إلخ. ليبقى النص قرينة توق للتعبير عن رغبة قد تجد فيه إشباعها وإن افتقد هذا التعبير جمالياته.

ـ الثانية («فصل من رواية «سراب عفّان» / «نائل عمران» لجبرا ابراهيم جبرا /ص ٢٨ ـ ٤٩) فصل لا يعرف موقعه من الرواية ووضعه في سياقها، ولا تتاح بالتالي معرفة الأبعاد الحقيقية للأحداث والشخصيات وجملة من التفاصيل. وإذا كانت بعض الشخصيات تثير التساؤل لما يظهر في أوضاعها كما هو حال المرأة التي عليها أن تعود قبل الثامنة مساء إلى البيت ويذبحها أبوها لو سمعها تتحدث بالهاتف في الساعة الثالثة صباحاً، لكنها تعدو وراء رجل غريب تلاحقه وتمضي معه في لقاءات عدة إلى مكان عام، وتزور معه بعض أصدقائه وتتبادل معه القبل ليس في المصعد فقط بل وفي الشارع العام داخل السيارة وخارجها أيضاً، وتخبر صديقتها تفاصيل علاقتها به، وحال هذا الرجل في علاقته المرضية بزوجته المتوفاة مقابل السهولة التي ينجرف بها في علاقته بتلك المرأة... فقد تجد في البناء للرواية اتساقها. وهذا البناء ضروري لمعرفة المعطيات الزمانية ـ المكانية للقصص، وفقه مغزى العديد من الإشارات كتلك المتعلقة بالإرهابي الأعظم...

مع ذلك يحمل هذا الفصل العديد من السمات التي تتردد في أعمال جبرا الروائية مثل اعتماده الشخصيات المثقفة ذات الخبرة الأدبية والفنيّة، وإبرازه لشخصية المرأة قوية وصلبة أكثر من الرجل، وإيراده لشخصية المناضل التي تفرض احترامها وإن لم توضع في الواجهة، واستعمال لغة ثقافية وبسيطة في آن، في السرد كما في الحوار. وإن تراءت البلادة في تتبع التفاصيل أو اللغة والأسلوب في بعض المواضع، وإقحام الملاحظات المعرفية، في السياق القصصي... فإن حسم الرأي بشأنها يبقى معلقاً حتى الاطلاع على النص الكامل لهذا العمل الروائي الجديد.

ـ الثالثة («حب أخرس» ـ قصة قصيرة لحسب الله يحيى / ص ٥٦ ـ ٥٨) إذا كان لعنوانها أن يعجل في التعرف على محورها أو عقدتها الرئيسية كما في توقّع جملة من الوقائع التي تثيرها في سردها لعلاقة حب تنشأ بين شاب وفتاة خرساء لا تلبث أن تختفي من حياته، فذلك لا يعود إلى ما يتصف به هذا العنوان من إفصاح مباشر، بقدر ما يعود إلى البدائية الطاغية في تصور الأحداث والتعبير عنها. فالفتاة التي تبرز فجأة عند المحطة القريبة من مركز عمل الشاب تنزل من الحافلة قبل المحطة القريبة من مسكنه، لكنها تكون بعد أيام في الحافلة المتجهة من هذه الأخيرة نحو مركز العمل وتنزل قبل المحطة القريبة منه، لتظهر مساء اليوم نفسه عند هذه الأخيرة! ماذا تعمل هذه الفتاة الجميلة الخرساء غير أن تقع في طريق الشاب الذي يغرم بها منذ النظرة الأولى؟! ثم كيف يسير الشاب إلى جانبها ويحدثها طويلاً دون أن تجيب بشيء، ثم يلتقيها صباح اليوم التالي ويمضيان إلى فسحة مشجرة ولا يدرك أنها خرساء إلا بعد أن تومىء إلى لسانها؟! ولكنهما يتابعان لقاءاتهما اليومية ويعلن الشاب حبه للفتاة ويعيشان أياماً مزهرة، لكن الفتاة تغيب فجأة وتختفي دون أن يتمكن من العثور عليها أو التخفيف من أحزانه! هكذا تجتمع هشاشة التركيب مع بدائية التخييل، إلى لغة سردية تفتقد الكثافة الوجدانية أو العمق التأملي أو الأناقة الجمالية.

ـ الرابعة («رسالة إلى وزير الصحة» ـ قصة قصيرة لعبده محمد / ص ٨٤ ـ ٧٦) رسالة يكتبها «مجنون» إلى وزير الصحة مطالباً بإنصافه من الظلم الذي حكم به عليه إذ توسّم في أحد الأشخاص عزرائيل ملك الموت، فتنتابه الوساوس ويكبر خوفه إلى حدّ تحدّيه وضربه بحذائه، وينتهي في أحد المصحات العقلية. تذيل الرسالة ملاحظة تشير إلى أمرين: ارتياحه في هذا المصحّ من هموم القهر والاستغلال والقرف اليومية، ووجوده بين أشخاص ليسوا بأسوأ من كثير من الناس خارجه. كما يعقب الرسالة تتمة عن تقرير طبي يسجل اضطرابه العقلي إذ توهم في أحد سكان حيّه عزرائيل ويطلب إبقاءه قيد المعالجة.

من الواضح أن التتمة زائدة: لا معنى لها غير التصريح بما لم يكن نصّ الرسالة أو «متن» الأقصوصة إلا إيماء إليه وإيحاء به وتشكل بالتالي «هامشاً» ملصقاً يضعف من القيمة الأدبية للنص ككل، خاصة في إخراجه من صوت الراوي «المجنون» إلى صوت اللجنة الطبية عبر صوت مقحم لراوٍ مغفّل أو مبهم يقدمه. كما أن الملاحظة التي تنتهي بها الرسالة تلعب دوراً مماثلاً من خلال ما تقدّمه من أحكام وآراء تقويمية بصدد العلاقات السائدة في المجتمع وبصدد بعض مؤسساته ومعاييره. فتقوم على هذا النحو بتحويل بعض الإشارات النقدية الضمنية الواردة في سياق الرسالة إلى النقد المباشر والعام. ربما كان في ضعف هذه الإشارات ما يبرّر هذا التحويل. لكن ما اعتمد للرتق دلالياً أدّى إلى فتق جمالي، خاصة وأن الملاحظة المذكورة تغفل ما شكّل المحور الأساسي الذي قامت عليه تجربة «الجنون»: هاجس الموت. وربما كان هذا الجانب هو ميزة العنف البنيوي في الرسالة ذاتها، وذلك بقدر ما استنفد النص بمتابعة تطورات هذا الهاجس حديثاً وبصورة مستقلة؛ فلم يتابع بصورة كافية نفسانياً كما لم يوضع في إطار المعاناة الاجتماعية الكلية

التي يعيشها صاحبه. فبدا لذلك فقيراً بسيطاً وعادياً. وجاءت اللغة بأصوات الرواة الثلاثة واحدة، ولم تتميز خاصة لدى كاتب الرسالة بدمغة هواجسه ومعاناته ووضعه المتفرد. فبدا ما هو طريف في تنامي الخوف من التهديد المخيم على حياة بعض الأشخاص إلى حد اقتحام الموت نفسه أليفاً بل باهتاً.

*** كلمة أخيرة**

من ظريف الصدف أن تختتم **الآداب** عامها التاسع والثلاثين بعدد تتوزع موادّه فيما يشبه الرباعيات فهناك فعلياً أربعة محاور: الأبحاث والقصائد والقصص والمتفرقات. فلو جعلنا في هذه، الأخيرة الافتتاحية والشهادة التاريخية والمقابلة الأدبية والفهرس السنوي، لكان لدينا في كل من هذه المحاور الأربعة أربع مساهمات. وإذا لم يكن ذلك مقصوداً فإني لا أظن كذلك أن عدداً من الأخطاء المطبعية التي نالت من أسماء بعض المساهمين (عبده محمد) ومن تحديد مواقع أعمالهم في فهرس العدد (قصيدة محمود علي السعيد) ومن هذه الأعمال ذاتها (مقال حمادي الزنكري) مقصود.

في المقابل لا يسعني إلا أن أكرر، إزاء ما أعتبره مقصوداً في تنظيم مواد العدد وصيغة إخراجه، ما سبق وأشرت إليه في قراءتي الأولى لعدد سابق عام ١٩٨٩ من تفضيلي ترتيباً مختلفاً للموضوعات يجمعها بناء للمحور الواحد الذي تشترك فيه دراسة أو إبداعاً شعرياً أو قصصياً أو مسرحياً أو مقابلات... إلخ. كما أرى أن فهرس الموضوعات بحاجة إلى إعادة نظر في هذا الاتجاه، فلا تنظم عناوين المساهمات فيه بناء لحروفها الأولى إلا بعد توزيعها ضمن محاور دراسية وإبداعية مفصلة كما هو الحال المتبع في أساليب الفهرست الحديث. علّ **الآداب** تعرف مع اكتمال عقدها الرابع ما تستحقه من تطوير لتكمل دورها بفعالية أكبر في مرحلة تشتدّ فيها الحاجة إلى مثيلاتها.

صدر حديثاً

المنام

مفكرة فيلم

محمد ملص

قال فيصل: «زي ما بيحكوا لنا أهالينا كيف نزحوا من فلسطين بالثمان والأربعين، تماماً، شفت إنه إحنا، أهالي المخيَّم، راكبين بشاحنات وحاملين أغراضنا، بس قال راجعين على فلسطين. بعد ما قطعنا «الناقورة» شفت بحيرة كبيرة، تطلّعت وسألت أبوي عنها، قال لي «واك يا بابا، هاي طبريا، مش عارفها؟»

«حسّيت لحظتها من كلام أبوي إنه انشرح صدري، وصرت أتطلّع، وشفت من الشاحنة الماشية الأرض خضرا خضرا، وكلها شجر زيتون.

«وبالمنام بس، وصلنا على فلسطين، ما شفت إلا كل أهالي المخيَّم صاروا يتفرّقوا وصار كل واحد يروح على بلده... يللي من حيفا راح على حيفا، ويللي من يافا راح على يافا... وشفت حالي بقيت لوحدي، وكلّ أصحابي يللي معاي بالمدرسة، راحوا. حسّيت بوحدة شديدة. صرت أقول لحالي: يا ريت نرجع نحن يللي عايشين بالمخيَّم نعمل بلد صغيرة، بلد أو قرية أو مخيَّم، يعني شيء زيّ شاتيلا يللي كنا عايشين فيه... ورحت دغري أدوّر على أصحابي تقول لهم: تعالوا نعمّر بلد بقلب فلسطين تجمعنا مع بعض وتكون زيّ المخيَّم، بس لحظتها فقت.»

منشورات دار الآداب