أسمائهم لا إيماناً منهم بأفكارها. فقد قال صاحبي: «أنت لست حزبياً، ولذا فإنّ عليك أن تضحّي بنفسك من أجل الحزبي الذي كتب هذا البيان، وهو أنا. فسيخسرني الحزبُ وهو بحاجة لي». والأفظع من هذا أنه ادّعى [أمام الشرطة] بكل وقاحة أنه قد تلقّى البيانَ مني!

وهكذا فالكاتب الحزبي أفضلُ مني وأكثر أهميةً بالمحصلة النهائية. واكتشفتُ أنّ زملائي وأبناء جيلي الذين كانوا منتمين إلى أحزاب ـ أو إلى أحد الحزبين الرئيسين في العراق والمتصارعيْن حتى يومنا هذا ـ بدوا لي أكثر اطمئناناً ولا يشغلهم أو يعنيهم ما يشغلنا ويعنينا. فكأنّ الحزب قد أعطاهم خارطةَ تحرُّكهم من أجل أن يسلكوا الدروب الآمنة. وأما نحن فكنا نعتلق قلقاً من أجل أن لا نكون مجرد منفِّذين طيّعين ينجبون كتابةً دعاويةً هامشية...

ولدينا أمثلة كثيرة عن أدباء لولا انتمائهم الحزبي لما كان لهم أيُّ حضور. وقد تسببتْ هذه المسألةُ في خلق حالة يأس وإحباط عند عدد من الأدباء الشبان، فتخلّوا عن الكتابة وانصرفوا إلى شؤون أخرى أو هاجروا. وأما من بقي وواصل فلا بد أنه كان مدفوعاً بعناد عجيب وثقة نادرة بالنفس وبالنصوص التي يكتبها...

*

إنّ كلمة «تجريب» واسعة المعاني يفهمها كلُّ كاتب وفق فهمه للتجريب نفسه وكيفية تعامله معه، كما أن البعض ينكرها أصلاً ولا يقرّ بها ولا بالتجريب كله. وقد اقترن التجريب عندي بالقصة القصيرة أولاً التي انطلقتْ بها تجربتي السردية. وكان التجريب عملية صعبة، كنتُ فيها كمن وجد نفسه في سجن ـ وهو سجن الموروث ـ وعليه أن يبحث عن منفذ للخروج منه. والمنفذ لا نجده إلا بـ «التجريب».

كما أن التجريب اقترن عندي بمرادف لغوي آخر هو «الاختلاف». ولكن تحقيق هذا الاختلاف ليس هيناً، بل يحتاج إلى وعي بأسرار الكتابة السردية. ولا يتكون هذا الوعي إلا بتعدُّد القراءات والتعرُّف على مسارات القصة والرواية، في العراق أو في الوطن العربي. ذلك أنّ كل منجز يتحقق ما هو الا منطلق نحو منجز آخر، أو هو محطة لا بدّ من مغادرتها إلى أخرى: رحيل يُسْلمنا إلى رحيل، وتجربة تقودنا إلى أخرى، ولن يتوقف التجريب الواعي عند الكاتب المميَّز إلا بتوقف حياته.

وسيظل «التجريبُ» بمعناه المختبري وبكل أدواته ومواده الأولية، لغةً وشكلاً وتقنية، هاجسَ اليوم والغد مثلما كان هاجس الأمس. وأعتقد أن تجربة الكاتب كلما تجذرتْ واتسعت مدياتها أحسَّ بالتهيب أمام أيّ عمل جديد يشرع في كتابته أو يُقْدم على نشره.

ومن هنا خفّت تلك الاندفاعة القوية التي استمرت عندي على مدى السنوات الخمس عشرة الأولى حين كنتُ أنشر كلَّ عام كتاباً أو أكثر. وهذا لا علاقة له بالعمر بل بكبر الإحساس بمسؤولية الكتابة. فعندما يتكرّسُ اسمُ كاتبٍ، لن يعود بحاجةٍ إلى إضافةِ رقم لمجموع ما نَشَر، بل هو بحاجة لأنْ ينشر كتاباً «يضيف». فالمتعاملون والمتلقون لكتابه الجديد يجب أن لا يظلوا أسرى «الوهم» و«الإشاعة» حول هذا الكاتب. كما أن المسألة ليست عملية تفريخ روايات أو مجاميع قصصية تُمَرَّر على قرّاء مخدوعين بالاسم قبل الإبداع.

وكل هذا يضعنا أمام تساؤل: ما الذي يبقى من هذا أو ذاك بعد أن ينفضّ عرسُ «بنات آوى» العربي؟

*

إنّ الرواية الغربية تقدم بين فترة وأخرى أسماء تشكل أعمالُها مساهماتٍ أساسيةً في تجديد شباب هذه الرواية؛ وربما تأتي هذه الأسماء من بلدان لم نكن نتوقع ذلك منها (كميلان كونديرا التشيكي مثلاً، أو أدباء امريكا اللاتينية). ومن المؤسف أنّ هناك تجارب تُحسب على الجديد في السرد العربي ولكنها لو تمتْ دراستُها بعمق لوجدنا مرجعيتها في نصوص غربية. وهنا أُطلق سؤالاً أظنّه مشروعاً، وهو: لماذا لا نكون نحن الروائيين العرب باثين لرواية أخرى وقصة قصيرة أخرى؟

ولدينا في القصة العراقية كتّابُ قصةٍ وروايةٍ نالوا شيئاً قليلاً أو كثيراً من الاهتمام. ولكنّ أعمالهم التي أحدثتِ «الانبهار» هي أيضاً صدى لـ«انبهار» كتّابها بأعمال غربية قرأوها فلم يستطيعوا التخلُّص منها. ويمتلك الكاتبُ الكوبي الأصل ايتالو كالڤينو بالذات تأثيره الكبير على عدد من قصّاصي العراق، وقد اقترن نشر تجاربهم الناسخة له والمفيدة منه بعد أن ترجم الشاعر ياسين طه الحافظ روايته **مدن لامرئية** ولم يبرأ منه الكتّاب المعروفون أنفسهم، وقد أضافوا اليه تأثيرات أخرى من امبرتو ايكو وبورخس بعد أن شاعتْ نصوصُهما المترجمة. وأجد في الصحافة العراقية كتاباتٍ تنبّه إلى هذا الأمر وأخرى تهاجم أو تدافع[1].

---

١ ـ ورغم ثقتي وإيماني بموهبة الصديق القاص محمد خضيّر فإنّ كتابة **بصرياثا** مثلاً لم يَسْلم من تأثير كالڤينو، وكذلك كتابات القاص الراحل محمود جنداري الأخيرة مثل مجموعته **مصاطب الآلهة**. كما أثير نقاشٌ حول رواية الصديق عبد الخالق الركابي **سابع أيام الخلق** ونفوذ رواية **اسم الوردة** لايكو عليها. وبشأن كتاب **بصرياثا** فلنا مقال منشور عنه تحت عنوان «بصرياثا والنص الاستثنائي» وقد نشر مرتين في جريدة **الصحافة** التونسية بتاريخ ١٩٩٦/١/٢٥ وفي جريدة **القدس العربي** في لندن بتاريخ ١٩٩٦/٣/٢٣؛ وممّا جاء في مقالنا: «كل ما قرأناه لمحمد خضير كانت البصرة فضاءه، إلا في بعض قصصه التجريبية التي لا يمكننا أن نبعد تأثير انبهاره بالكتابات التي عرفها أدبُنا العربي خلال السنوات الأخيرة لأُمبرتو ايكو وايتالو كالڤينو وبورخس... وإن كنتُ لا أقر هذه التجارب».

والمسألة بمحصلتها الأخيرة ظاهرة عراقية، إذ لا أجد حالة مشابهة لها أو قريبة منها في البلدان العربية الأخرى؛ وكأنّ أسوار الحصار الذي يعيشه الكتّاب هناك قد جعلتهم بعيدين عن منطلقات مغايرة أخرى يشتغل عليها الروائيون والقصاصون العربُ في أكثر من قطر عربي.

إنّ هذا «الاختلاف» الذي اقترن عندي بـ «التجريب» لم أتوصل إلى بعض النتائج فيه، إلا لأن الاشتغال عليه قد تم من **داخل** غليان العملية الكتابية نفسها. وهو اختلاف لم أنشده مع «الآخر» فقط، بل بين عمل وآخر ضمن أعمالي بالذات. ولي مجموعة شهادات كرّستُها للحديث عن أعمال معينة لي لأنّني ارتأيتُ أنّ هذا أجدى وأدق من الحديث عن التجربة بخطوطها العامة[1].

إنّ «التجريب» عملية مختبرية متواصلة، قد تسبب لنا حروقاً وجراحاً وفشلاً، ولكنّ المهم ألا نكفّ عن هذا التجريب أو نتراجع عنه؛ فبه وحده نشحذ همّتَنا الإبداعية وننفض عنها كلَّ غبار. كما أنّ التجارب التي قد لا نصل فيها إلى نتيجة معينة من الممكن أن ينتبه اليها كاتب آخر ويشتغل عليها ويطوّرها.

إنّ كل كتابة هي «تجريب» حتى بالنسبة لأولئك الذين لم يقرّوا بهذا التجريب. ونحن نصرّ على هذا التجريب، رغم أنّه قد يضعنا غالباً أمام طريق مليء بالألغام والمخاطر والتداخلات أو بالرفض والتشكيك. وقد عانيتُ من هذا كله شخصياً بعد نشر **السيف والسفينة** التي شكلتْ بصورةٍ أو أخرى «صدمة» للذائقة السائدة. والشي نفسه حصل بعد نشر روايتي الأولى **الوشم** عام ١٩٧٢. ورغم كل ما حصل فإنّ هذه الرواية بقيت وكثر دارسوها وقرّاؤها بدليل أنها طُبعتْ للمرة الخامسة حتى الآن، وهذا ما لم تحظ به روايةٌ عراقيةٌ قبلها أو بعدها، علماً بأنها لم تُطبع في العراق أبداً كما أنّ وصولها إلى المكتبات هناك كان محدوداً...

إن الكاتب الذي ستبقى نصوصه هو ذلك الذي يرفض مهادنة السائد أو السير في تياره، وكأنّه في هذا بحاجة إلى ثقة لا حدود لها بجدوى نصه.

إننا نكتب تجارب، ونجرّب وسائل وتقنيات ومنطلقات نعمل جاهدين من أجل أن تكون «منّا» وتكون «لنا». وليست هناك أية محاذير في هذا؛ فلنفعلْ كلَّ شيء متاح ولنطوِّعْ ما هو غير متاح وعصيّ، ولا نفكرنّ أبداً بغلق أي فضاء يمكن الكاتبَ أن يتحركَ فيه. والمهم في كل هذا هو النتائج التي سنتوصل اليها. وأعتقد أنّ عدداً من روائيينا وقصاصينا قد توصلوا إلى كتابة نصوص منفردة ومتفردة أيضاً تشكّل خروجاً على مدوّنة سردية فيها كثيرٌ من التقليد وتكرارِ تجاربَ كادت أن تتهرأ نتيجةً لكثرة الاستعمال.

تونس

لطفية الدليمي

تجارب في القص: تجارب في التحدي

لا يخضع النصّ لديّ للقياسات والوصفات الجاهزة، فهو تجربة حيّة على صعيد الصياغة والدفق اللغويّ والمبنى الأسلوبي والسعي إلى تأسيس شكل سرديّ خاص بي قد أنقضه في نصٍّ تالٍ عندما أكتشف سياقاً آخر في احتدام تجربة كتابية تالية. فأضع لكلّ عملٍ قوانينه الخاصّة التي تتجنّب الاقتراب أو التشابه مع أيٍّ من أعمال الكتّاب الذين سبقوني، اعتقاداً مني بأنّ الإبداع يقوم على عملية الابتكار الشخصيّ لا التكرار والتقليد.

وخلال عملية التجريب الملازمة لمسيرتي الأدبية منذ نحو خمسة وعشرين عاماً، كنت أعتنق فكرة أنّ العمل الإبداعي هو فعلُ تحدٍّ وتمرّد على السياقات الشكليّة والأسلوبية واللغوية المكرّسة، ويتحدّد دورُ المبدع في اقتحام مناطق جديدة وتقديم مادة أدبية هي في الآن ذاته وعاءٌ معرفيّ منسوج بلغة خاصة. وقد تجاوزتُ خلال تراكم التجربة موضوعةَ تقسيم الكتابة إلى طرز أدبية مستقلّة، وتعاملتُ مع النصّ بحرية تامّة. وأرى أنّ النصّ

١ ـ اشير على سبيل المثال إلى شهادة تحت عنوان «حكايتي مع روايتي **القمر والأسوار**» وقد ضمّها كتابي **رؤى وظلال**، منشورات دار «نقوش عربية»، تونس ١٩٩٤. وهناك أيضاً شهادتان أخريان الأولى عن روايتي **الوشم** والأخرى عن روايتي **الأنهار**، وقد ضمّهما كتابي **من سومر الى قرطاج ـ قراءات في الأدب العربي المغاربي**، منشورات دار المعارف، سوسة ١٩٩٧.