من رَوْتِ الحظيرهْ.

*

لم يكن لي أن أعرف الشهوةَ
إذ ذاك،
ولكنْ كان شيءٌ غامضٌ
يشهق في جوفي
كما يشهق ليلٌ في ضفيره
ويمنّيني، أنا الطفلَ،
بما لم يتّضح من وخزة الجنسِ
التي تلحس كالألسنة العمياءِ
أعضائي الفقيره.
ذلك الماء النبيذيُّ الذي
يرشح منهنَّ
غدا مجراي في الأرض،
لذا رحت أعرّيهن في السرِّ
وأُصغي لارتجاف الزَّغب الغافي
على أردافهنَّ المستديره
حينما كنَّ يعابثن فحول الماءِ
في النهر.
وقد يحدث أن يخلعن،
في دغلٍ من العلّيق والدُّفلى،
السراويلَ
فأمشي بهدوءٍ راعشٍ كاللّصِّ
كي أبصر ما أمكنني
من عريهنَّ البضِّ،
مشدوداً كما الخيطُ إلى رائحة الصابون
إذ تنحلُّ كالعانةِ
في الريح الغزيره.
لم يكن لي أن أعرف الشهوةَ
لكني، أنا ابنَ السادسه،
كنتُ أستدعي نساءً من خيالاتي
وأمحوهنَّ.
حتى وضعتْني ذاتَ يومٍ مريمٌ
في حجرها الدافئِ
فاستسلمتُ للنملِ الذي يقضم أطرافي
كما تلتهم الأمواجُ
أطرافَ جزيره.

*

لم يعمِّر ذلك الحبُ طويلاً؛
ذلك الحبُّ الذي خلخل أعضائي
ووارى نَصْلَهُ المحمومَ
في مجرى النَّفَسْ
راح ينأى مثل ذرّاتٍ من البلّورِ
تحت الجلد،
أو غمغمةٍ مخنوقةٍ
تجعلها الحسرةُ تمثالاً
لما لا يُلْتَمَسْ.
هجرتْني مريمٌ بعد شهورٍ
مذ أحبَّت ذلك الشخص الذي
زُفَّتْ على وقع الزغاريد
إلى نظرته الحمقاء،
كانت تترامى في فضاءٍ ناصعٍ
طرْحَتُها البيضاءُ،
فيما وجهها يبرق كالرايةِ
في ظلِّ البواريد الكثيره.
فجأةً في ذُروة المشهدِ والفوضى المثيره
سقطت مريمُ عن ظهر الفَرَسْ
وانحنى تفاح نهديها الحليبيين
نحو السَّرج،
حين انحسر الثوبُ الذي يستر فخذيها
إلى الخلفِ
تراءتْ لي سلالاتُ نساءٍ عاريات
يتقطّرن مع الضوءِ،
ويلمعن كصحراءٍ من الشهوةِ
في دائرة الشمسِ الكبيره.
وأنا من يومها
لست سوى ضلّيلِ
ذاك اللمعان المُرِّ
أو صيّادِه الأعمى
الذي يجري وراء الوهمِ
حتى لحظةِ الموتِ الأخيره.

بيروت

تحوّلات يوسف المغربي

محمد لقاح

أنا يوسف المغربيّ
فَتلتُ من الدّم والحبّ حَبْل الصُّعود
وحاولتُ
لكنّ مكر الأُخُوّهْ
تمادى ليطفئَ أنوارَيَ المستفيضَهْ
ويُبعدَني مرّةً بعد أخرى
عن السطح والواجههْ.
أنا يوسف المغربيّ
أتوهُ بجبّ الزمان العميق
أعتّقُ حزني الذي اقترفتْهُ الرؤى الشائههْ
وأطرقُ جدْرانَ جبّي
وأصرخ: يا إخوتي
امنحوني من اللحظات التي تملكون
جوازَ مرور إلى لحظةٍ عابرَهْ
جوازَ حضورٍ يُعيد إلى الذاكرَهْ
بهاءَ التسامي إذا جمحتْ رغبةٌ فاجرَهْ
ونوراً يفيضُ ولا ينتهي بالخطى العاثرَهْ.
صرختُ
ومن جبّيَ المتسامي
وحزني الذي فاق ما أشتهي
نزفتُ لكلّ المواسمْ
قصائدَ رفضٍ
وحيناً نسجتُ شعاراتِ وهم ملائمْ
ولكنّني الآن أنزلُ
أنزلُ
أهوي
إلى
قعْرِ
هذا
السديمْ
وكلّ الشوائب تشهدُ
أن الذي يحدث الآن صارَ اختياراَ
صرختُ: فمنْ يوقفُ الانهياراَ؟
فضاع صراخي
وحين سقطتُ
ضربتُ على الجدران
ومَارَسْت كلَّ رهانٍ دُعيتُ إليّه
فما ازددْتُ إلاّ نزولاً.
تحسَّسْتُ وَقْتِيَ ثمَّ نقمتُ عليْه
تحسَّسْتُ عمري
فأدركْتُ أنّي ما كنتُ يوماً ظلوماً جهولاَ.
صرختُ: لماذا أعاني وحيداً بقعر الزمان؟
وعن نسمةٍ من حنانٍ بحثتُ
ولكنْ سدى
تساءلْت: من أين تأتي الهدى؟
وكيفَ سَيُنْسَفُ هذا الضلال
وتُنقشُ فوق جدار السّديم تواريخُ لا تُجْتَبَى؟
صرختُ
فأدركتُ أنّ صراخي حلالْ،
غضبتُ
فأدركتُ من ممكناتِ الغضبْ
وغلواءِ عشقي
وفرطِ التعبْ
بأن الرؤى سَتهونُ
إذا انحرفتْ ريحُها عن سياقِ المحالْ.
وخوفاً من الفاجعهْ
سئمتُ الحياةَ
بكيتُ
وحينَ انتويتُ الصلاةَ
بدتْ روحيَ الضّائعهْ
ترفرفُ فوق الحقولِ
وتنعمُ بالإنعتاقِ
وما أدركتْ منْ يقين.
سألتُ: أبي!
هل لك الآن أن تتحمَّلَ بعض الحَزَنْ؟
سألتُ: فضاعَ الصّدى في فضاءِ الوطنْ!

وضاعتْ فضائلُ كلِّ نبوّهْ
لأبقى وحيداً بقعرِ الزمانِ العميق.
أنا يوسفُ المغربيّ
أصرّ على الحبّ والإنتماء
أصرّ على المستباحِ:
رؤايَ
وفيضِ هوايَ
وحقِّ النبوّهْ.
فماذا يُفيد الرهانُ
إذا ما دعيتُ إليه؟
وماذا يفيدُ قميصيَ ما دمتُ حيّا؟
وماذا يفيدُ عَنائي الذي صار وصلةَ إشهارِهِمْ؟
لأنّي عرفتهمُو من زمانِ النبوّهْ
لأنّي قُتِلْتُ مراراً بما يفعلون
لأنّ عنادي على الصّبر جاوزَ تقديرَهمْ
وتجاوزَ كلَّ الحدودِ
سأبقى هنا في غيابةِ جبّي
أُضيءُ المكانَ بأنوارِ قلبي
وأفتلُ حبلَ الصعودِ
من الحبِّ
أوْ من دمِ القلبِ
والإنتماءِ الذي سأصرُّ عليْه.
أنا يوسفُ المغربي
رموني بقعرِ الزمانِ العميق
نَسُوني طويلاً طويلا
فصرتُ أُباعُ وأُشرى كسَقْطِ المتاعِ
بأبخسِ ما قدْ يكونُ الثمنْ
فيبكي الوطنْ
فتاهُ الحبيبِ الجميلا
ويندبُ حظّهمُ الفقراءُ
فتلدغُني كلماتٌ يردّدُها الشعراءُ
لتَزْيينِ جدْرانِ جُبّي
وتلميعِ لافتةٍ
ستُزَرْكِشُ واجهةً يقتَضيها الرهان.
أنا يوسف المغربي
نظرتُ إلى الشرقِ
فاهتزَّ بين الضلوعِ فؤادي
لأنّ بلادي التي قد كَلِفْت بها
هَجَرَتْني إلى الأقوياءِ بكل مزادِ.
نظرتُ إلى الغربِ
كانتْ عجولُ الذَهبْ
تجوسُ بلادَ العربْ
من النفط حتى بريقِ الدولار
وما يرتضيه اليهودْ.
أيوسفُ أعرضْ عن النظر الشائه
ولا تَأْلُ جهداً لتحقيقِ هذا الصعودْ
فلا أخَ لكْ!
ولا لونَ لكْ!
وعصرُكَ لن يمهلكْ!
أبوك هلكْ
كما ينتهي الأنبياءُ،
وإخوتُك الأشقياءُ
يَقُودُهُمُو سامريٌّ جديدٌ لمجلس يَهْوَهْ
ويَهْوَهْ ـ كما قد علمتَ ـ
فؤادُهُ حربٌ
ولفظُهُ نصبٌ
وفعلُهُ غصبٌ
وإن قرّرَ السيرَ نحو هواه
جرى أَسْمُوديُّ العنيدُ وناصرَهُ
ليكسبَ في كلِّ جولهْ
مغانمَ من إرثِكَ المستباح.
أيوسفُ
أَعْرِضْ عن النظرِ الشائه
ولَمْلِمْ شتيتَ الرؤى
واكفر الآن بالحُلمِ التائه
سيُؤْتيكَ ربُّكَ فضلاً وبأسَا

فلا تبْتئسْ
وطِبِ الآنَ نفْسَا.
أنا يوسفُ المغربيّ
أُلَبّي النداءَ
وأشهرُ حلْماً
جمعتُ شَتَاتَهُ من رعشاتِ النبوّهْ
ومن فلتاتِ عنادٍ
تؤجّلُهُ الرّغَبَاتُ التي انحرفتْ
حين صار الرهانُ بديل الحصارْ
وهذا اختيارْ
فمن يوقفُ الإنهيارْ؟
أنا... يوسفُ المغربيّ
صعدتُ إلى السطحِ
ثمّ عبرتُ على صهوةِ الجرحِ
كلَّ المسافاتِ حتّى وصلتُ
وحين استقرّ مقامي
رأيتُ وسامي على كلّ صدرٍ
رأيتُ قميصي تعدّد في الواجهاتِ
سمعتُ قصيدي يُصاغ شعاراً
سعدتُ بهذا قليلا
وحين تعرّى هوى الشائعاتِ
شقيتُ طويلاً طويلا.
أنا يوسف المغربيّ
تلطخني كلّ ألوانهمْ
كلّ أشعارهمْ
كلّ أفكارهمْ
كلّ فلسفةٍ سوّغتْ ما جرى
لأبقى بسوق النخاسةِ أجملَ ما يعرضون
أُباع وأُشْرى بأبخس ما قد يكون الثمنْ
ولا يرحمُ الآن إلاّ الوطنْ
لهذا لجأتُ إليه.
أنا يوسفُ المغربيّ
أقولُ الذي لا يقالْ
أقولُ لهمْ: عشتُ في الجبّ بالاحتمالْ
وسوفَ أعيش عليْه.
يتيمٌ أنا
والنبوّةُ إرْثي
وهذا قميصي الحقيقي
سيجلو السديمْ
وما أفرزتْهُ أساطيرُنا منذُ عهدٍ قديمْ.
أنا يوسف المغربيّ
يلفُّ الظلامُ أمامي الطريقْ
وليسَ معي في مسيرِ العناءِ رفيقْ
وحيداً أسيرُ لأنْأَى عن السوقِ حيثُ النّخاسَهْ
تُمارَسُ مثلَ السياسهْ
لها شكلُها
وقوانينُها الحاكمهْ
لها ريعُها
وضوابطُها الصارمهْ
لها فلسفاتٌ جديدهْ
يُقال: ستسمو بفكرٍ رَصين.
أنا يوسف المغربيّ
سأنْأَى عن السوقِ كي لا يُلاثَ يقيني
سأنسلخُ الآن منها
كما انسلخَ النورُ من طبقاتِ الظلامْ
وأنسلُّ..
علَّ بلادي التي مارسْت ريحَها في المنامْ
تعود إلى رشدها بسلام
وتحملُ عنّي الأمانةَ حين أنامْ
كما نامَ أهلُ النبوّةِ والصالحونَ.
فهل يعقلُ الغافلونَ
ومن ستراودُهمْ خائناتُ الرؤى؟
فهذا التحوّلُ منّي آتٍ
وهمْ راحلون

وجدة (المغرب)

مهرجان التشظي

محمود علي السعيد

كأسٌ من المطرِ الجديد
يبلُ ريقَ القلبِ حتى
آخر الجبهات.. لا....
أيقنتُ أنَّ خلاصيَ القزحيَّ فيه
تطاولت عيناي أفقَ محطةِ الذكرى
ابتهجتُ
لطارقٍ مرت يداهُ على ضريحِ القبرِ
أيقظَ ما تيسرَ من شجونِ قلائدِ
الأحبابِ
أقصدُ: من بقاياي الرحيمةِ.
لا صراخَ هنا...
نقيقُ ضفادعِ الأوراقِ
تسقطها رياحُ الموتِ:
واحدةً على مرمى خيوطِ الشمسِ
والأخرى على مرمى الغسقْ.
دميَ احترقَ
جالت بخاطرِ رعشةِ الألوانِ
فرشاةٌ
تسامقت الخطوطُ بقامةِ الشجرِ
المعلّقِ
مشجباً فوقَ الطُرقْ.
أطلقْ يديك من الشقوقِ
قلامةً تهبُ العبقْ.
أطلق حماماتِ الأجاصِ
على سطوحِ الروحِ.

ضاقت جعبةُ الأفراحِ في المسرى
وأقفلت النوافذُ،
لا صراخَ سوى تقاسيمِ الجسدْ.
قل لي: بحقِ قميصكَ الباقي من
الـ....
من ذا يوسوسُ في البلدْ،
فترى قصاصاتِ الخرائبِ واحةً
ترسو على جنباتِ مفصلها القوارِبْ
وترى من القنواتِ خيطَ دمٍ يفلسفُ رايةً
نذرت لشباكِ الخلاصِ بطاقةً،
الاسمُ فيها لا ملامحَ في الرؤى
لا صوتَ نايٍ في المراعي
لا حريقَ من الرمالِ
يدلُّ أنَّ سفينةَ الصحراءِ مرّت من هنا.

يا صرخةَ التاريخِ في وجعِ الولادهْ
من أجملِ العاداتِ أن يتعلم الأطفالُ
في وطنٍ
بلا عنوان
قُلْ: وبلا ابتسامةِ وردةٍ نقرت على
الشباكِ فجراً
رميَ الحجارةِ أو تقاسيمَ السيادهْ
هيّء وسادةَ نومكَ الكهفيَّ
أو اخرجْ بكلّ طلاقةِ الأغصانِ
من عنقِ الأسى.

أشطب تقاريرَ الحضورِ من الجرائدِ
وانبجس كالماءِ من صخرِ السعادهْ.
أمسكْ بمجذافِ العواصمِ زورقاً،
كالسهمِ لا ترضى سوى
من قرصِ شمسِ قسائمِ الآتي
محطتها الأخيرهْ.
هلاّ سألت أصالةَ الماضي تقصُّ عليكَ
من قيسٍ
ومن صخرٍ
ومن ألقِ الرجالِ
تساوت الدنيا وما عجّت به
مستودعاتُ لذائذِ الخمسِ الألى
هجست بها عينُ العشيرهْ.
هلاّ سألتَ حضارةً أرخت جدائلها
على وهجِ المدى؟
من عصرِ كنعانَ الفلسطينيِّ
بيرامٌ وتسبا* عاشقانْ
تموزُ في ألقِ الدُجى
وشقائقُ النعمانِ صرخةُ أرجوانْ
إنْ كنتَ كنتَ
أقمْ صلاتكَ وانفجرْ
الصوتُ ينعشهُ الصدى
يا رقصةَ الموتِ الجميلِ
متى يطلُّ المهرجانْ

حلب

* ـ بيرام وتسبا عاشقان بابليان كانا يتهامسان من شق الجدار، عبث القدر فجعل بيراماً ينتحر بخنجره وتسبا تتجرع السم خلاصاً.

ندماءُ المتاهات

ادريس عيسى

١ ـ محمد القيسي (صاحب القنديل)

نزلْنَا ليلَ عَمَّانَ. البلادُ حكايةٌ والجُرحُ أولُها. سأذكُرُ بُحَّةَ الرّاوي، ونجماً في ذُرى كَنْعانَ، شمساً أُضرِمتْ في السّمْتِ فوق هُبوب شعبٍ خارج منْ إسْمه، بحرَ الخيامِ يَموجُ حين تَهُزُّهُ ريحُ المتاه بزَفْرة الصَّحراء، «حَمْدَة»: ربَّما بلدٌ أخيرٌ في إشارتها إلى «الجَلَزُون». ليلٌ واحدٌ وحدائقُ الرّاوي معلَّقةٌ على

شُرُفاتِ يأسِه من سماءٍ ليس يرفَعُها قليلاً طائرُ السَّعدِ المُباركُ، خَطْوُهُ هِبَةُ الجِهات، يداه تَفْتَحانِ بَهْواً في غُبارٍ آفلٍ ليكونَ قنديلٌ

من المعنى يضيءُ رحابَةَ الأشياءِ، يَمْرَجُها من النّسْيان. أَذْكُرُ مُدْلجينَ ثلاثَةً كانوا رُعاةً نازلينَ بماعزٍ عَبْرَ الشِّعابِ إلى المدينة: ها هي الأسوارُ، والطُّرقُ التي ائْتَلَفَتْ على قلق الغُبار،

وها هُوَ الشَّجرُ الغريبُ

يَهُبُّ تحت سمائه الدُّنيا ليسْهَرَ عندَ جَمْرَته، ويبقى مَوْقِدُ الأعْماقِ أبعدَ عَنْ رمادٍ ساهرٍ أبداً. أَتذْكُرُ أُمَّنا «طايْكي» حُفاةً يَقْسِمُون الرُّوحَ عاصمةً فعاصمةً على إغْمائها؛ إثْنانِ من غَرْبِ المياه، وحاملُ القنديلِ من جُرحِ المكان؟ محمَّدٌ

يَحْكي ليَخرجَ من قَميصه كي نَراه يسيرُ، في زنْدَيْه قُبَّرتان من سُدَفِ المنافي: «ليس لي شَفَتان كيْ أجدَ الكلامَ، وإنَّما لبلابُ روحي ـ طالعاً في سُلَّم الألَمِ القدم وفي سياجِ المَوْتِ ـ يَعْرفُ كيف يَجْهَرُ

كلّما خَضَّتْه زوْبَعةُ الطُّيور». سأذكرُ المجْروحَ: زَهْرةُ صوته دَوَّارةٌ بالسَّاقِ والبَتَلاتِ تَتْبَعُ شَمْسَ شَعْبٍ يُذهِلُ المنفى غُبارُه كلَّما

ضاق المكانُ على المكان، قميصُهُ المقْدودُ من كَتَدٍ علامتُه الوَحيدَةُ. صَلَّتِ الأقْفَال فانتَبَه الجميلُ. يدانِ من شَبَقٍ ووَحْشٍ تطلُبانِ حضورَه الأرضيَّ في عُرْيِ النَّهار. الموتُ والصَّحراءُ يَنْتَهِبان قامتَه وظلَّه. زَاغَ، وانْفَلَتَتِ خُطاهُ إلى القَصيدَة

والمداراتِ المَريرَةِ حَوْلَ قُطْبِ الإسْمِ

واللَّهَبِ الّذي له من كمالِ الفعْلِ جذْرٌ راحلٌ. زَاغَ الجَميلُ الذي براءته البَريئَة، صَوبَه شَعْبٌ تَعَضُّ ظلالَه الصَّحْراءْ.

نَزلنا ليلَةً في اللّيلِ، قنديلٌ يسيلُ على المكان، ولا مكانَ سوى حدودِ القَولِ. عَمَّانُ البعيدة غيمةٌ في الرّوحِ، أسوارٌ، حُفاةٌ نازلُون بماعزٍ، اثْنان من غَرْبِ المياه، وحاملُ القنديلِ مُلْتبسٌ على الطُّرقِ الشَّريدَة، خطوُهُ بَلَدٌ أخيرٌ، والبلادُ حكايةٌ والجرح مُبْتدأُ السَّماءْ.

٢ ـ قاسم حدّاد (وردة الغياب)

تشرُدُ الكلماتُ ـ
المعاني قناديلُ مرفوعةٌ في مَشاكي
السَّرابْ
كَيفَ أُوقِدُها باسطاً كتفَيَّ موائدَ
قُرْبَى المحْتَفلينَ بشَمس دَمٍ
قادحاً حَجَرَ العَذَابْ؟

تشرُدُ الكلماتُ ـ
لسانيَ طفلٌ على سُلَّمٍ يتَرَنَّحُ
في حافَةِ الإسْم، رأسي
مسَالِكُ للْوَحْشِ في الفَلَوات العَسيرة،
جسمي منازلُ للطَّيْرِ، عيناي
أَبْصرتَا الماءَ يطلُعُ من حَجَرٍ برزَخِيْ:
لا أُجاجَ
ولا عَذْبَ،
يسعى

قناعُه بَحرٌ محيطٌ
ونَجْمَتُه الرُّوحُ
تسعى إليه الحُدودُ فيُنْكِرُها
ليكونَ المَدى شِرْعَةً
وتكُونَ الجِهاتُ.

تشرُدُ الكلماتُ ـ
يدي تَتَبَرَّج للعيد؛ ليْسَتْ يدي
إنَّها امرأةٌ توقظ الظِّلَّ بالظِّلِّ
والشَّجراتُ
شُكُوكٌ بنارٍ تدلّى إليْ
لو تكلَّمتُ
وافْتضَحَتْ في فمي
وردَةُ الغياب
طوَتْ شَفَتَايَ السَّما...

٣ ـ عبد الكريم الطبال (التماثيل)

أ ـ
واقفٌ
ويَحُكُّ أمام الرَّحابة جبْهتَه
ويُشيرُ إلى الكرْم مرتحلاً في الرِّياحْ

لم يَكُنْ في الهُتافِ ولا في المدائحِ
إذ نزلَت من ذرى العيد
عند نهاية أنفاسهم
مائدَهْ.

هو يُغضي
كأنْ يتذكَّرَ سربَ وراويرَ ينأى
يُراوحُ بين سماوين تَنْطبقان على الرِّيش
في صَرْخَةٍ واحدهْ.

هو يَخْلُو إلى موجةِ البالِ
يصعَدُ صخْرَتَه ليراهُم يدُورونَ
يَلْوُون أَرْسَاغَهُم في الميادينِ
كي يُطلعوا الطيرَ

والماء
والكَهْرَمان السّماويَّ
من قُبّعات الصّبّاحْ

ب ـ
في مدى الأُوكَلبْتُوس
والسَّنْط ـ حين أشار البَطاريكُ ـ
شدُّوا خيام البداهَة، قاموا
الى الشَّجرات لكي يُثْبتوا الأقْنعهْ
بَمساميرَ من ذَهب، في ظلام الجذوعْ،
تولّوا الى بُهْرَة العيد
حتّى يَروْا أُفُق الشّجرات التي تاهت الزَّوبَعَهْ
في هُباياتها

ثُمَّ ناموا على حَجرٍ لا يُفيقْ
حاضنين الطواويسَ
والظّلَّ والخُيلاءَ
يُوَحِّدُهُم، في سباسبِ أحلامِهم، بالعُواء
وبالجُوع، ذِئبٌ شَقيقْ.

والذي لم يَنَمْ
لم يكُن له حبلُ يقينٍ
ولا وَتِدٌ
أو عمودٌ
فيرفَعَ خيمتَهُ في البداهة:
بحْرُهُ أعلى من النَّوم كانَ
وكانت له كَرمةٌ في الألَمْ
ليشير إليها...

ج ـ
لا تُخبِّئْ جناحيْك يا صاحبي!
يا أميراً لَهُ حرِّيَةُ الضَّوْء
أثوابُهُ الشّجرُ الرّطبُ
درعُه من شَفقٍ وسحابٍ،

يميلُ على روحنا
بملاكٍ وقنديلِ شمسٍ
وصَقْرينِ من هِجْرةٍ

لا تُخَبّئْ جناحيك صوب التّماثيل
تحت مدى الأُوكلبْتوس والسّنطِ
أن نَسيَ الشعراءُ حناجِرَهُم
في هُبوب الرّخام السّماويِّ
في الأرضِ
وابسُطْهُما

ليسَ من أحدٍ هَهُنا
فيَرى
فيُصدِّقَ أنّك طِرْتَ

د ـ
التماثيل ينشقُّ مَرْمَرُها ـ
وجَدَ النّبتُ في صَدْعِها أولَ الجذْرِ
أولَ السَّهَرْ.
رجلٌ يتكلَّمُ صوبَ التَّماثيلِ
في صَوْتِه «كاسرُ الحَجَرْ»

القنيطرة ـ المغرب

أساطير، ونماذج بدئيّة، وشخوص رمزيّة في الأدب العربي

تكرّس مجلة **الآداب** الصفحات التالية لأبحاث منتقاة من مؤتمر نظّمهُ «المعهدُ الألماني للأبحاث الشرقية في بيروت» بين ٢٥ و ٣٠ حزيران من العام الماضي، على أن يُستكمل هذا الملف في العدد القادم. وقد شارك في المؤتمر المذكور أكثرُ من أربعين باحثة وباحثا من المتخصصين في الدراسات العربية والإسلامية من عدة دول عربية وأوروبية، فضلاً عن كندا والولايات المتحدة الأميركية. مع غلبةٍ عدديةٍ للباحثين من لبنان وألمانيا. وفي هذا العدد ننشر إسهامات كلّ من: ريتشارد فان ليوفن، وسيباستيان غونتر. ويمنى العيد. وستيفان ڤيلد، وعبده عبّود، وفريدريكه پانڤيك... بالإضافة إلى ملخصات كتَبها الباحثون أنفسهم وهم: سوزان اندرڤيتز، وهايكو ڤيمن. وستيفان غوت، وجريغور شويلر.

وإذ تنشر **الآداب** هذه الأبحاث والملخصات التي قدّمها إليها ـ مشكوراً ـ المعهدُ الألماني. فإنما تنشرها إيماناً منها بضرورة مواصلة تبني «المستعْربين» لمناهج ينتفي عنها الطابعُ التقليديُّ (ناهيكَ عن الطابع الاستعلائي والعنصري أو الاستعماري!) الذي طبع بعض دراسات «المستشرقين» ماضياً وحاضراً. وتنشرها أيضاً إسهاماً في تكثيف الحوار الثقافي الحقيقي بين الباحثين العرب والغربيين. وليس من الضروري أن يؤدّي هذا الحوار الى تطابق وجهات النظر بين «الطرفيْن»، بل إنّ أقصى طموحه هو أن يساعد على تقديم صورةٍ أكمل عن أدبنا العربيّ، استناداً إلى عدّة البحث والتحليل المنهجي لدى الأكاديميين جميعاً.

صحيح أنّ كثيراً من المستعْربين، إنْ لم يكن جميعهم، «لا يتوخّدون» ـ كما قالت برغيت زيكامپ، منسّقة البحث العلمي في «المعهد الألماني» ـ «مع قضايا الثقافة العربية بصورة كاملة، ولايستمدّون منها هويّتهم الثقافية». ولكنْ ألسنا، نحن الباحثين العرب أنفسنا، في حاجة أحياناً إلى مسافةٍ مّا عن هويتنا ذاتها؟

الآداب

تقديم

بقلم: انجليكا نويفيرت
مديرة المعهد الألماني
للأبحاث الشرقية
في بيروت

الأسطورة والأدب

ينطوي طرحُ مسألة الأسطورة وأهميتها في الأدب العربي على مجازفة، لا بسبب التحريم المعروف للأساطير الذي يحافظ عليه الإسلامُ رسمياً بصفته «ديناً سماوياً ما ـ بعد أسطوريّ» (post-mythical) فحسب، وإنما أيضاً بسبب مشكلات تحديد مفهوم «الأسطورة» نفسه. فمفهوم الأسطورة لا يغطّي بأية حال أموراً مضمونية فقط، ذلك المجالَ الموضوعاتي الشاسع للميثولوجيا، أي قصص الآلهة والأبطال التي ظهرتْ في بلاد اليونان القديمة والشرق الأدنى القديم. بل إنّ هذا المفهوم يَسِم في الوقت نفسه شيئاً بنائياً بالدرجة الأولى: موقفَ وعيٍ خاصٍّ، وشكلاً من أشكال التفكير والقَصّ يتجاوز العصور. ففي علم الأدب الأوروبي لم تكن مركزيةُ الدلالة التاريخية والمضمونية والبنائية «للحكاية الأسطورية القديمة» ولتلقّيها الأدبي المتواصل إلى يومنا هذا موضعَ شكٍّ، بل إنّها تحظى اليوم باهتمام بالغ لما فيها من ثروة المعنى العميق الذي تفيد به التفاعلَ الإنساني بصفة عامة. أما في الأدب العربي، فإنّ علاقة الأدب بالأسطورة لم تُستقصَ بَعْدُ بصورة منهجية، ومازال «الاشتغال على الأسطورة» (بالتعبير الشهير للفيلسوف الألماني هانس بلومنبيرغ H. Blumenberg) في انتظار الثقافة الناطقة بالعربية.

إنّ حساسية نقّاد الأدب لقرب هذا الأدب من الأسطورة لم تستيقظ إلاّ حديثاً، ثم تدعّمتْ من خلال دراسات منفردة كدراسة أسعد خير الله النموذجية لقصةٍ خرافية ما زالت تُستقبل بكثافة إلى اليوم، ألا وهي حكاية ذلك الشاعر قيس بن الملوّح الملّقب بـ «مجنون ليلى» والشديد الشبه بأورفيوس منشئ فن الشعر في الثقافة الغربية. وفي الخمسينات أعاد الشعراءُ العربُ أنفسُهم اختبارَ الصلة الوثيقة التي تربط الشعرَ بالأسطورة، وذلك في إطار ما يُعرف بـ «حركة تموز» التي تتكئ علناً إلى شخوص الميتولوجيا الشرقية القديمة، كعشتار، وفي المقام الأول تموز، وبرجوع أولئك الشعراء المستمر إلى رموز الخصب والجفاف والموت والبعث. إنّ تلك الجماعة الأدبية الحديثة، التي لا جدال في إنجازها الشعري التجديديّ، لم تستوعِبِ القدرةَ من ت.س. إليوت («الأرض اليباب») فحسب، بل كانت أيضاً متجذّرةً بعمق في التراث الشعريّ العربي. وقد قام جبرا إبراهيم جبرا الذي كان قريباً من دائرتها بتقدير مشروع تلك الجماعة من الناحية النظرية حقَّ قَدْرِهِ في مقالاته. فهو يقول في مقالته «الفن والحلم والفعل» التي كتبها في سنة ١٩٧٦:

«غريب أنّ أساطيرنا، وهي الضرورية جداً لصحتنا العقلية والعاطفية، تميل الآن الى خذلاننا. فالأنماط العليا القديمة، فيما يبدو، ما عادت ملائمة. والعلم، والتنظيم الإلكتروني، والسياسة، تتضافر معاً في زعزعة النسق الأسطوري القديم. ففي عصر يتّسم يومياً بالصراع والعنف، لا تتحطم الأنساقُ الاجتماعية فحسب، بل تتحطم كذلك معاييرُنا الداخلية، أنواعُ الحلم فينا، أنواعُ الفعل لدينا... أما بالنسبة للعرب، فإنّ تراثهم [هو] من القوة بحيث لا يستطيعون الهرب منه، مهما تمرّدوا عليه. ولقد أحسّوا طوالَ هذا القرن بأنّ الأسطورة التي تكمن في أعظم فنّ عند العرب، ألا وهو الشعر، هي في معظمها الأسطورة التي يُوحي بها السندباد: أسطورة الضرب في غمار المجهول، والتجلّد من أشقّ الصعاب، والخلاص عن طريق الغرق والحريق والفاجعة الجماعية... بيد أن أسطورة أشدّ وُرُوداً أخذ الشعراء يحيونها ـ إن جازت هذه اللفظة ـ في عقد الخمسينات: وهي أسطورة الفداء. لقد بدأوا بتموز وعشتار وانتقلوا إلى المسيح المصلوب. ورأوا أنفسهم في صورة هذا أو ذاك، واثقين أنّ خلال دمهم سيتحقق الفداءُ والانبعاث. (**الفن والحلم والفعل**، بغداد ١٩٨٥، ص ٢٦ـ٢٧).

إلاّ أن الصلة الوثيقة بين الأسطورة والأدب كانت قائمة أيضاً في الحقب الأقدم من الأدب العربي، هذا إذا لم نحصر «الأسطورة» في المفهوم الضيّق للميثولوجيا التي تتجلّى سردياً في حكايات فردية، بل فهمناها ـ استناداً الى النقاش الأمريكي حول الأساطير ـ كبنية أو كصيغة نموذجية بدئية في المقام الأول. وفي الشعر العربي الإسلامي يصبح ذلك القربُ واضحاً إلى أبعد حد منذ أن رفع الشاعرُ نفسَه الى محاورٍ لطرفٍ مقابلٍ يُنظَر إليه على أنه فوق ـ إنساني، على نحو ما تم في الغزل مثلاً. كما كانت الأسطورة وما زالت حاضرةً في الأدب النثري، حيث نجد نصوصاً ذات بنية أسطورية لا تزال تبرهن على قوتها الإيحائية داخل الأدب الحديث نفسه، كنص سندباد البحّار، وهو شخصيةٌ تُبْحِر في بحثٍ دائم عن السعادة، إلاّ أنها تغلق على الدوام دائرةَ الحدث من جديد، وذلك من خلال عودتها. غير أنّنا، ومن خلال الأمثلة القليلة التي تطرّقنا إليها، أي تموز وسندباد والشاعر المجنون، نجد أنفسنا حيال تجلّيات مختلفة إلى حدٍّ بعيد للأسطورة من النواحي التضاريسيّة وتاريخِ التلقّي.

انعكاسات الأسطورة في الأدب العربي

يحيلنا النموذجُ الأول، أيْ تموز، على أشد مجالات الأسطورة (myth) صميميةً، وهو الميثولوجيا القديمة، حيث يتحوّل إلى قصص عمّا قد تم في بدء الزمان من تفاعلات إلهية ـ إنسانية أدّتْ إلى خلق نظامٍ للعالم وإلى المحافظة عليه. وتنتمي الى هذا المجال أساطيرُ فصولِ السنة التي تُرْجِع إيقاعَ الطبيعة المحافِظِ على الحياة إلى فاعلين إلهيين، تماماً كما تنتمي إليه الحكاياتُ التي تربط أنظمةً اجتماعية قائمة بعمليات كونية أطلقتْ عقالَها الآلهةُ. ومن ناحية النشوء السردي، فإنّ تلك الميثولوجيات تَرْجع إلى عصورٍ بالغة القدم. إنّ تلك الأساطير «الكلاسيكية» التي عرفتها الحضارتان الإغريقية القديمة والشرق أوسطية ليست وثيقة الصلة بأنماط الأفعال الإلهية ـ الإنسانية التي عرفتها أديانٌ مختلفة فحسب، وإنما انتشرتْ أيضاً في الإطار الدنيوي للفنون المختلفة، من أدب وموسيقا وفنون تشكيلية. وتقدِّم أسطورة تموز مثالاً معبِّراً جداً عن ذلك. فأنموذج الفعل (paradigm) الذي تنطوي عليه، أي سفك دم أضحيّةٍ مقدسةٍ بغيةَ إحياء نظامٍ للعالم، وهو عمل مطلوب بإلحاح، ينتمي في الأصل الى صميم لغة الأشكال الدينية، إلاّ أنّ الدور الاجتماعي لهذه الأسطورة يختلف في استخدامها الحديث عن دورها القديم اختلافاً تاماً. ولئن كانت تلك الأسطورة تنعكس في الأعمال الأدبية الدنيوية لهذا القرن ـ في أعمال بدر شاكر السيّاب مثلاً ـ فمن المؤكد أنّ ذلك لا يتم بغرض تكريس مطلبِ التضحية الذي كان يُعَدّ مُلزِماً من وجهة النظر الدينية، بل بغرض إضاءة وتفحّص مغزى عمل التضحية أو الاستعداد للتضحية، وهو عمل قد يكون مفروضاً بدواعٍ سياسية مشبوهةٍ أخلاقياً. وحتى عندما ينتهي التفحّص إلى نتيجة تأكيدية للمعنى الإيجابي للتضحية، ويكون الشاعر قادراً على أن يرى في البذل المطلق الذي يقوم به الإله نحو الأرض التي أجدبتْ مثالاً (prototype) للتضحية المطلوبة بالنفس في زمن الطغيان العقيم والمضطرب، فإننا إذّاك بصدد انقطاعٍ حاسمٍ حَدَثَ في التعامل مع الأسطورة. فالبعث الذي يَنشده السياب لا يتخذ من مسار الطبيعة الدائري المتكررِ بفواصل منتظمة قدوةً له، بل من كونه حدثاً تاريخياً فريداً من نوعه، لا تكرار له، أي ثورةً اجتماعية.

وهكذا تتحول الأسطورة القديمة، بتجرّدها من طاقتها المعيارية، إلى مجاز. وعليه فإنّ الأسطوريّ في الأدب يعني تاريخ تلقّي الميثولوجيا، أو يعني بعبارة أخرى عودةَ الفنانين إلى نموذجٍ سردي قديم لتوسيط الدلالة ولتزويد الواقع عن هذه الطريقة بمعنى أكثر عمقاً.

النماذج البدئية الأدبية

إلاّ أنّ العنصر الأسطوري في الأدب قد يتعلق أيضاً بتأثير شكل «أسطوري» من التفكير، أي بشكل خاص من القص. وتُصنَّف مع ذلك الشكل تلك القصصُ التي باتت لا تتكئ على حبكة سردية أسطورية جاهزة ذات فاعلين فوق ـ إنسانيين، بل تصوغ نموذجَ فعلٍ يسري في عالميته على الجميع، وهو مألوف لكل الناس انطلاقاً من ذاكرتهم الفردية والجمعيّة: مثل مشهد تقديم الحساب أمام قاضٍ، وهو مشهد له دور هام في مقامات الحريري، أو كتجربة الحياة بصفتها سَفَراً حافلاً بالأسرار، وهي تجربة تعكسها أعمالُ جمال الغيطاني الروائية مثلاً. فنموذج دورة سندباد يشكل خلفيةَ صياغاتٍ كثيرة لاحقةٍ لذلك البحث عن السعادة والمعرفة الذي يملأ الحياة. فهو أمر تدلّ عليه عناوينُ كل تلك الأعمال الأدبية التي تومئ إلى السندباد نموذجاً لها بادّعائها تقديمَ «رحلةٍ ثامنة»، ولكنها باختراقها الرقمَ «سبعة» المغلِقَ للدائرة السحرية إنّما تصرّ على أن تجعل نهايةَ السَّفَر مفتوحةً. هنا، حيث لا وجود لعلاقة مباشرة بشخصيات أسطورية محددة، كما لا يتعلق الأمر بعمليةٍ مهمّةٍ كونياً أو سياسياً، بل يتعلق بتجربة إنسانية عامة تنطلق من معايشةٍ شخصيةٍ، نكون قد ولجنا مضمار الصياغات القصصية لعناصر نموذجية ـ بدئية من الحدث والبنية. وعلى هذا الشكل يمكن أن نميّز «النموذج البدئي» archetype المستمدّ من «سيكولوجيا الأعماق» عند ك.ج. يونغ (C.G.Jung) ـ بصفته مرآةً لتجربة شخصية أكثر من كونه مرآةً لتجربة سياسية كونية ـ من «الأسطورة» (myth) بصفة عامة. وقد لا يكون هذا التمييز حتمياً، ولكنّه مُجْدٍ بالتأكيد.

وكما في حالة «الأسطورة» فإننا في حالة مفهوم «النموذج البدئي الأدبي»، الذي اخترناه تسميةً لصياغات سردية تنطوي على نماذج تفاعلٍ عالمية جوهرية بالنسبة إلى تطوّر الفرد والجماعة، نجد أنفسنا في مواجهة إشكالية تشغل علمَ الأدب الغربي منذ زمن طويل. ترى ألا يؤدّي تصوُّرُ بنيةِ تجربةٍ ثابتةٍ أزلياً تنعكس أدبياً مراتٍ عديدة، الى حجب الأنظار عن المحدّدات التاريخية لصياغة كل عمل أدبي؟ يبدو لنا مفهومُ «النموذج البدئي الأدبي»، كمفهوم «الأسطورة»، غيرَ قابل للتطبيق بصورة جيدة على الأعمال الأدبية سوى الشعبية دون تضييق إضافي. ولمّا كان المرء يتحرك، لا في الأدب العربي الحديث فحسب، بل في الأدب العربي الكلاسيكي نفسه، ضمن «أفق متأخر من تلقّي الأساطير» (حسب مفهوم هـ. ر. ياوس [H.R. Yaus] كما عبَّر عنه في **التجربة الجمالية والتأويل الأدبي**)، فإنّ الإحساس الواعي بالزمنية لدى المؤلِّف والقرّاء يتحكم في التعامل مع النواة الأسطورية والنموذجية البدئية للقصّ.

إنّ مشكلة حضور النماذج البدئية الذي لا سبيل الى إنكاره، وإن يكن زخمُه لم يزل محدوداً، هي إذن مشكلة تتشابه فيها الآدابُ جميعُها. وهذا يسمح لنا بأن نراهن على إمكانية تشابه حلول المعضلة المفهومية أيضاً. وقد قام حديثاً عالمُ الأدب الأمريكي هارولد فيش Harold Fisch في معرض ردّه على «نقد الأسطورة» الذي تبنته مدرسة بودكين ـ فراي Maud Bodkin - Northrup Frye بصياغة مفهوم «النموذج البدئي التاريخي» (historical archetype) ففي كتاب فيش **المستقبل المتذكّر ـ دراسة في الميثولوجيا الأدبية** الصادر عام ١٩٨٤ يبرهن الكاتب بصورة مُقْنعة أنّ المؤلف الذي يتلقى الأساطير يستعين بنمط تفاعل نموذجي بدئي مطلق، ولكنه يفعل ذلك بهدف معالجة أزمة محددة زمانياً، أي بهدف «التغلب على العالم». ولذلك فإنّ النموذج البدئي المركزي في الأدب الغربي في عصر ما بعد الملحمة ـ التي ما زالت موسومة أسطورياً ـ هو الامتحان: «إنّ مغزى وجودنا الذي يُمتحن أو يحاكَم هو طريقة عالمية نملكها لترتيب تجاربنا». إلا أن ذلك النموذج البدئي ـ خلافاً لنموذج بدئي آخر هو «البحث» الذي أعطاه «نقد الأسطورة» دوراً مركزياً ـ ليس نموذجاً ذا بنية دائرية، بل هو أنموذج ذو نهاية مفتوحة؛ ولمّا كانت إمكانيةُ الخطأ واردةً باستمرار، فإنه نمط بدئي تاريخي.

إن تفحّصات نصوص كلاسيكية وحديثة، بدءاً بالقرآن الكريم، مروراً بمقامات الحريري، ووصولاً إلى المخطط العربي الموازي لـ **محاكمة** كافكا، أي رواية **اللجنة** لصنع الله ابراهيم، تبيّن كيف تضطلع بنيةُ الامتحان والمحاكمة بدور محوري في كل مرة، لا بالنسبة إلى الحدث الفردي المعروض فحسب، بل أيضاً بالنسبة إلى شريحة الدلالة الكونية التي يقوم عليها ذلك الحدث. ومن النماذج البدئية التاريخية الواسعة الانتشار موضوعُ القصّ الذي يفيد الخلاص الشخصي، وهو نموذج لا يقتصر على مثال قصة ألف ليلة وليلة الإطارية، بل يمتد تأثيره الى داخل أدب الحداثة، وهذا ما يدل عليه مثلاً عَمَلا طه حسين **الأيام** ومحمد شكري **الخبز الحافي**.

الشخوص الرمزية في الأدب العربي

ثمة مضمار ثالث وثيق الصلة بالأسطورة، وإن يكن من المفيد أن يميَّز منها، ألا وهو مضمار الشخوص الرمزية (symbolical figures). وعندما نتطرق إلى تلك الشخوص، فإننا نطأ حقلاً حافلاً بالتوتّر. فالأمر يتعلّق هنا بأحداثٍ وفاعلين تمتزج فيها وفيهم العناصرُ الأسطورية بالذكريات التاريخية الملموسة. إنّ ما يَفْصل تلك الشخوصَ عن النماذج البدئية الأدبية التي كنّا قد ميّزناها من الأسطورة، هو في المقام الأول إمكانية إرجاع نشوئها الى وضع اجتماعي ـ تاريخي محدد. وأبرز مثال على ذلك شخصية «مجنون ليلى» التي لم تفقد حتى اليوم شيئاً من حيويتها، وهي شخصية لا يمكن أن تفسَّر إلا على خلفيّة العصر الإسلامي المبكر الذي اتّسم باستمرار البنية القبليّة في وقت تغيّر فيه الوضعُ الفكري والروحي، ففقد الشِّعرُ وظيفته كحاملٍ مركزي للدلالة مع ظهور القرآن الكريم كمثل أعلى. فمع تعطّل الشاعر من دوره الموروث كـ «ناطق باسم المجتمع» صارت له أهمية أخرى جديدة: فقد أصبح رمزاً لحرية الخيال الإنساني، ولقدرة الفنان بذلك على إعادة الكمال إلى عالم يثير الشعور بالغربة. إنّ الدور البارز لتلك الشخوص الدالة بالذات، وخاصة شخصية «المجنون»، في الترتيبات اللغوية للصراعات السياسية

الراهنة، مثلاً في إطار الصمود الثقافي الفلسطيني، يجعلنا نستشف أن استخدامها في الأدب العربي الحديث هو في بعض الأحيان رد على تحدٍّ سياسي. إلا أنّ المفاجئ في هذا المجال هو أن شخصية «المقاتل البطل» الذي يُحتفَى به كثيراً في الأدب الفلسطيني المعاصر الملتزم سياسياً «كمخلّص» أو «عريسٍ للأرض»، هي شخصية لم تظهر بأية حال مع ظهور حركة المقاومة الفلسطينية، بل يرجع تاريخها الى العصر الإسلامي المبكّر.

هدف الندوة

ما كان هدفُ تلك الندوة وثمرتها المرجوّة بالنسبة الى علم الأدب العربي؟ من المؤكّد أنّ ذلك الهدف يكمن في إعادة توحيد قسمَي الأدب العربي، الكلاسيكي والحديث، اللذين يزدادان في العمل الأكاديمي ابتعاداً واحدهما عن الآخر. ويكون ذلك التوحيد من خلال استقصاء صياغاتٍ موضوعٍ مشتركٍ على امتداد عصور تاريخ الأدب، الأمر الذي يمكّننا من القيام باستطلاعات لجمالية تلقٍّ تشمل الأدب العربي بأكمله. أما الشيء المركزي فقد تمثل في السعي إلى قراءة الأدب العربي، قديمهِ وحديثه، بطريقة جديدة تمتلك حساسية الاستجابة الى واقع تضمُّن نصوصٍ كثيرةٍ طبقاتٍ دلالية ضمنيّةً [نصوصاً تحتيّة Sub-texts]. إن نصوصاً كهذه، أي بُنَى الحديث التي تحيل على تجارب نموذجية بدئية تبطّن العمل الأدبي المعني بشيفرة أسطورية نموذجية بدئية mythical/archetypal code ، تبطّن العمل الأدبيّ المعنيّ بشيفرة أسطورية نموذجية بدئية يستطيع المرء أن يتبينها ظاهرياً من الاستعارات والرموز الخاصة بها، أي من علامات تتطلب فكّ تشفير خاصاً. ولذا فإنّ أية قراءة نقدية اجتماعية أو تاريخية موضوعاتية بحتة لنصوص كهذه تتجاهل بُعداً دلالياً هاماً تنطوي عليها تلك النصوص. وبالمقابل فإنّ تجاهل تلك الشيفرة في النصوص الساخرة المكسَّرة ـ في الرواية «البيكارسكية» [التشرّدية الجوّالة] ـ عند إميل حبيبي مثلاً، حيث لا تُستخدم الشيفرةُ المذكورة بصورة وظيفية لإعطاء الدلالة، بل تستخدم بمفعول عكسي لفضح غنى الدلالات المزعوم ـ يؤدّي إلى طمس المساهمة السياسية المهمة التي يؤديها العملُ الأدبي المعني. إن النزعة الأسطورية mythicization ومعارضة الأسطورة de-mythicization هما جوابان مختلفان يقدمهما الأدب على تحديات تاريخية غالباً ما تكون سياسية. وأن نجعل تلك الإجابات مسموعة انطلاقاً من أمثلة مختلفة لَهُوَ أمرٌ يشكّل بالنسبة إلينا حاجة ملحّة، في بيروت بالذات، هذه العاصمة الحافلة بالتحديات الفكرية.

ترجمة: عبده عبود
دمشق

ياتي هذا المؤتمر تتويجاً لنشاطات ثقافية جادّة وحلقاتِ دراسة دَأَبَ المعهد ـ الذي اتّخذ من بيروت مقاماً له منذ العام ١٩٦٠ ـ على تنظيمها في بيروت. فبيروت تمثّل رمزاً لأجيال من المفكّرين والمثقفين الذين وجدوا فيها فسحة للحرية والإبداع في الشرق الأوسط.

وقد توزّعتْ أعمالُ المؤتمر على ستّ حلقات دراسية تعالج الموضوعات التالية: ١ ـ القصّ والخلاص، ٢ ـ المحاكمة والمناظرة في الأدب، ٣ ـ العرس المقدّس والفداء، ٤ ـ الرحلة: البحث عن السعادة والمعرفة، ٥ ـ المدينة: فضاء الرغبة، ٦ ـ الحنين الى الأوطان.

ولا يسعنا في الختام إلا ان نُقدّم جزيل الشكر الى مجلة الآداب التي رحّبتْ بنشر هذه الأبحاث المنتقاة، وإلى مؤسسة «كونراد ادينور» الألمانية التي موّلتْ نقل الأبحاث ـ ومعظمها مكتوب بغير اللغة العربية ـ إلى العربية.

المعهد الألماني
للأبحاث الشرقية ـ بيروت

ستيفان ڤيلْد Stefan Wild
بون

سيرتان ذاتيتان

تحليل مقارن لـ «الأيام» و«الخبز الحافي»

I ـ مواثيق: أخلاقية وأسطورية وفي السير الذاتية

بعد جان پول سارتر وفيليب ليه جين، باتت العلاقة بين المؤلف والقارئ في الآداب الحديثة تقارن بالميثاق[1] في حالات كثيرة، وربما كثيرة جداً في الوقت الحاضر. ومنذ فترة وجيزة صاغ «پيترفون مات» (Peter von Matt) عبارة «الميثاق الأخلاقي» للتعبير عن حقيقة، وهي أن على مؤلِّف النص القصصي أن يحافظ على التوفيق بين خط القصة المروية في معتقداتها الأساسية وتوقعات القارئ الأخلاقية[2]. وليس لهذا الاتفاق أن يكون كاملاً؛ إلا أنّ التنافر المطلق بين توقعات القارئ الأخلاقية ومسار النص القصصي ينفّر القارئ؛ ذلك أنّ الميثاق الأخلاقي سيكون قد خُرِق. وبالنسبة إلى محمد شكري، فإنّ بعض قرّائه اعتبروا أنّ هذا الميثاق الأخلاقي قد خُرِق بالفعل. وبالطبع فإنّ الأدب الحديث عامّة، لا الأدب العربي الحديث دون سواه، يزدهر على انتهاك الحدود، لا بل على انتهاكها. غير أنّ صيغة الميثاق تبقى تذكيراً مفيداً بأن الانتهاك لا معنى له، إلا إذا بقي هنالك شيء يُنتهك.

وبتذكّر هذه الاستعارة، يمكننا أيضاً أن نتكلم عن «ميثاق أسطوري» حين يَسْتشهد النصُّ الأدبي بصور أسطورية، قارئاً الواقع قراءةً أسطورية، أو مشيراً إلى نص أسطوري فرعي. وإنّ مثل هذا الميثاق الأسطوري يستند أساساً إلى فرضيتين اثنتين:

أ ـ معرفة مشتركة بخطاب أسطوري

هنا تُعتبر الإشارة إلى التشبيه الأسطوري بمثابة تناصّ قابل للإدراك ضمن النص، وتنشئ ترابطاً في المعنى داخل المجموعة. إنّ أسطورةً مّا غير معروفة لدى القارئ لا يمكنها أن تكون بمثابة إشارة؛ وإذا كان على المؤلف أن يفسّر هذا التناصّ أو أن يفسر للقارئ عنصراً أسطورياً، اسماً ما على سبيل المثال، فإنّ جمالية التناصّ غالباً ما تَضْعف بسبب ذلك. والمثال على ذلك أنّ بدر شاكر السيّاب عندما يستخدم صورةَ السيد المسيح أو رمزَ الصَّلْب أو القيامة في شِعْره، إنما يمكن فهمه من قِبل القارئ العربي المثقف، سواء كان مسلماً أو مسيحياً أو يهودياً، دونما حاجةٍ لشرح ماهيّةِ المسيح، ولا لإيضاح معنى الصليب. أما إذا استخدم السيّاب عنصراً أسطورياً صينياً، فإنه يشعر بضرورة الإشارة إلى استخدامه أسطورة صينية، وتفسير ما تعنيه هذه الأسطورة. وإنّ هذا التوضيح، وإنْ لم يزد عن هامش، من شأنه أن يُضعف، لا بل أن يُدمِّر الجاذبية الجمالية[3]. ويبدو أن هنالك علاقة جدلية بين وظيفة الأساطير ودورها في التفاعل الثقافي، وبين الحاجة الملحة للإيضاح؛ وهي حاجة، في غالب الأحيان، تدمِّر جماليةَ النص[4].

ب ـ القبول بوساطة جمالية بين الأسطورة وشكلها

ليس من الضروري أن يُقرأ النص الديني البحث (أو الأسطوري بمعنى آخر) كأدب بالمفهوم الحديث للكلمة. بل

١ ـ جان پول سارتر: **ما هو الأدب؟** باريس ١٩٨٥، ص ١٨ وما يليها.
وفيليب ليه جين: **ميثاق السيرة الذاتية**، باريس، ١٩٧٥، في أكثر من مكان.

٢ ـ پيتر فون مات. **أبناء منحلّون وبنات عاقّات. كوارث عائلية في الأدب**. ميونيخ، ١٩٩٥، ص ٣٦ وما يليها.

٣ ـ انظر: ستيفان ڤيلد: «بابل هي شنغهاي. عناصر صينية عند بدر شاكر السياب، أحد شعراء الحداثة العرب». في: إنغريد كروسمان وآخرون (تحرير): **التوقّف عن بناء البرج. دراسات حول الفكر في الصين والعالم الغربيّ**. كتاب احتفالي لرولف تراوتسل. سانت ـ أوغسطين، ١٩٩٥، ص ٢٦٧ ـ ٢٨١.

٤ ـ إن وظيفية الأساطير بين الثقافات قد حلّلها يورغن مون: **تلاقي الأساطير. بحث في التاريخ الديني حول أهمية الأسطورة بالنسبة الى مسألة تداخل الحضارات** رسالة دكتوراة، بون ١٩٩٥.