رؤيـــا
مجلـة ثقافيـة فصليـة
تصدر على صيغة بي دي أف

رؤيـــا
يصدرها مجموعة من المثقفين العرب
العدد الخامس - السنة الثانية
2018 - 6 - 1

مجلـة رؤيـا

كامل نويد العامري

د. علي حسين يوسف

نبس جوامير علي

علي لغتة

فائق موسى

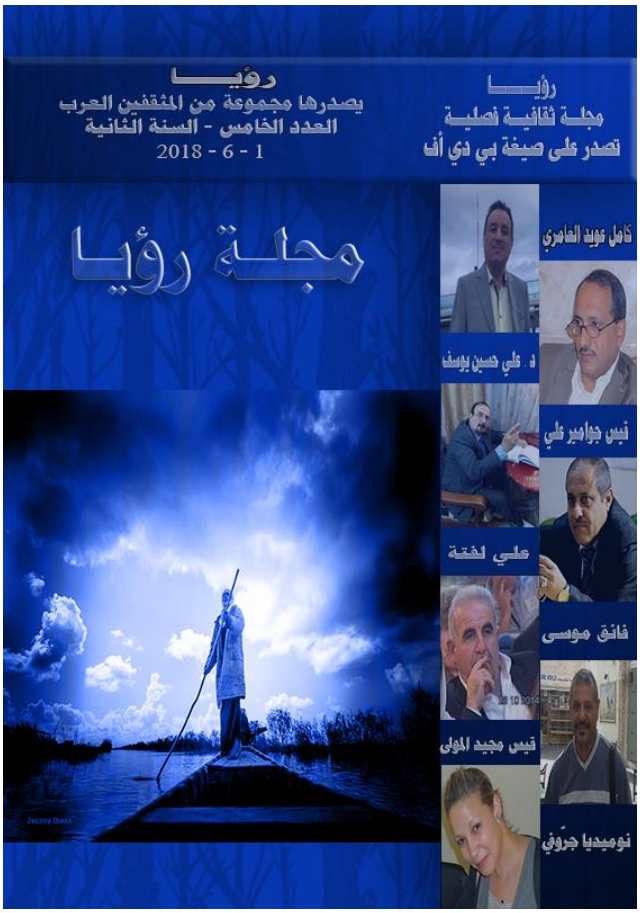
قيس مجيد المولى

نوميديا جرّوني

العدد الخامس – السنة الثانية

1 –6– 2018

رؤيـــــــــا



مجلة ثقافية فصلية

تصـــدر على صيغـة بي دي أف

العدد الخامس – السنة الثانية

الغلاف : محمد حميد – العراق

لوحة الغلاف : أهوار العراق

للفنان العراقي إحسان الجيزاني

متابعة وخطوط : ساميكو نصار

جميع المراسلات على الإيميل :

Alaahamid668@hotmail.com

جميـــع الحقـــوق محفوظـــــــــة

في حالة النشر والإقتباس يرجى ذكر

إسم الكاتـــب والمجلـــة وألا يتعرض

الى المسائلـــــــــــــة القانونيـــة

رؤيـــــــــا

مجلة ثقافية فصلية

هيئة تحرير مجلة رؤيا

مالكة عســـــال : ناقدة وشاعرة من المـغرب

سعدي عبد الكريم : ناقد وشاعر من العـــراق

طارق الكنانـــي : شاعر وصحافي من العراق

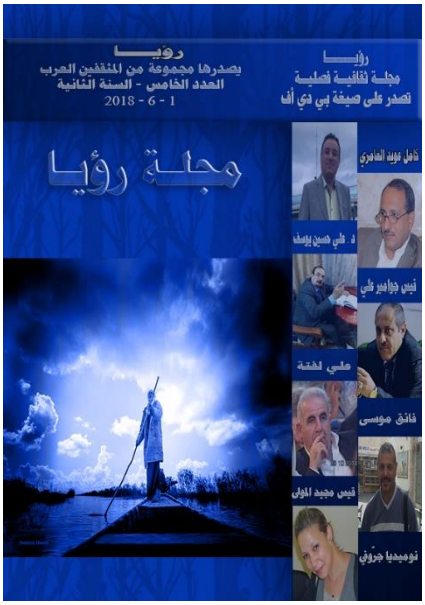
رجاء مرجـــاني : مترجمة من المـــــغرب

سندس ســـالمي : شاعرة وقاصة من الجزائر

عبد القـادر صبري: شـــــــاعر من اليمن

نوميديـا جرّوفي : شـاعرة وناقدة من الجزائر

علاء حمـــد : عراقي مقيم في الدنمـــارك



مقدمة

مقدمة

سلطة النص

مقدمة العدد الخامس بقلم المحرر الثقافي :

لكي تدخل الى التجنيس الأدبي عليك بنظرية الأدب ، والتجنيس الأدبي له علاقة واسعة مع التراث مثلا ، وفي زحمة التراث ، فالتصنيف في جدلية الحضور والغياب .. وعندما ندخل الى الحضور والغياب ، هذا يعني نحن أمام تحديد النصّ الشعري " مثلا " .. هل هو من النصوص المفتوحة ، أو النصوص المغلوقة ، أو مازال مابين الانفتاح والانغلاق ؟؟ الكثير من الكتابات النقدية خارج تجنيسها ، وهي تحمل رؤية شفوية في تحديد النص الأدبي الشعري ، عند مداخل النقد الحديث ... الخ

ربما هي الجدولة الحسية العاطفية التي تنساق بشكل شفوي تعمل على تدمير النصّ والإبتعاد عن اللغة الشعرية والتي تشكل أداة من أدوات سلطة النصّ الشعري ؛ وأدوات سلطة النصّ يحددها الباث عند الدخول الى غرفة النصّ المثلى ، وليس هناك نصوصا خارج التخييل ، والتخييل له علاقة مع الواقع ، فالحدث الواقعي أمامنا ، والشاعر هو الذي يحدد بتهديم النصّ من الواقع ومن البصرية الناقلة لذلك الواقع المتماشي مع الذهنية .. تهديم النصّ وإعادة البناء تختلف عن تدمير النصّ ليصبح حطاما ، والكثير من النصوص هي عبارة عن حطام وتنشر في مجلات أدبية وازنة ، وعادة يتم تدمير النصّ اذا كان انفراديا أي يفقد التفاعل مع الاخر ، ولغة التفاعل لغة هدم وبناء من جديد وليس لغة تقليدية كما يلهث الكثير من الشعراء خلفها ، وكأنه يحفظ قاموسا عن ظهر غيب .. فمن أدوات سلطة النصّ نذكر :

اللغة الشعرية
واللغة التصويرية

واللغة الحسية الداخلية والخارجية

لا أريد الدخول الى أنواع اللغات التي تهم القصيدة الشعرية الحديثة ولكن التركيب اللغوي وفعالية حركة الخيال من خلال اللغة لها الاثر الفعال في سلطة النصّ والتي هي شريكة فعل المتلقي ، فعند ظهور المرسِل فلابد من اختفاء المرسَل اليه ، وهذا الاختفاء يكفي بأن يقودنا الى حالة الظهور والغياب ... فالشاعر يسرق

نصّه ويبعثه أما الى التزيين أكثر وأما الى الحطام ، فاللغة وحدها لاتكفي بأن تكون سلطة مطلقة للنصّ الشعري ، فالدخول مع اللغة الشعرية هناك علاقة جدلية مع اللغة التصويرية والتي تدفعنا الى ايجاد الصورة الشعرية الكبرى لجسد القصيدة ، وكذلك اللغة الحسية العليا والتي من خلالها يتم تحديد اللغة الحسية الداخلية المتقاربة من الشاعر واللغة الحسية الخارجية والتي منظورها يتقارب من خلال البصرية وألوانها والتقارب مع الحدث الشعري .. واللغة الصوْرية هي ليست نفسها اللغة التصويرية " لم أذكرها لابتعاد معظم القصائد عن هذه اللغة وعدم التفكير بكيفية توظيف اللغة الصورية " .

من ضرورات اللغة الشعرية عند توظيف المفردة وتركيبها أما بجملة إسمية أو فعلية ، أن نحظى بجرس معين للالفاظ كي يحاكي حركة المسمى ، وهنا الاعتماد على السواكن والمتحركات ، واذا كان بامكاننا أن نتخطى هذه اللغة خصوصا عند تعيين الصورة الشعرية والتي مفادها عنصر الدهشة الاعتيادية وعنصر الدهشة الصادمة ، فلها الأثر الفعلي بعد تخطي اللغة الصوْرية ، بل الاعتناء كل الاعتناء والذهاب بها الى الالفاظ وخصوصا عند قراءة القصيدة ، فحركة الشفاه لها العامل المساعد في تحديد المفردة عند النطق .. تتماشى أحيانا اللغة الصوْرية مع التفعيلة الخليلية والتي حددت البحور الشعرية ، ولكن في قصيدة النثر نبحث عن التنغيم ، خارج القولبة الوزنية وكذلك نبحث عن أهمية جرس الكلمة من خلال دربة الإذن .. ولكي نذهب الى المعنى المضاد للغة الصورية ، فسوف تكون معنا اللغة الإعتيادية ، وهي اللغة التي تخلو من تعدد الدلالات في القصيدة الحديثة ، وغالبا ماتكون سهلة وخفيفة وباستطاعة أي شاعر الدخول اليها ، ويجاورها الأكثر صعوبة بقليل اللغة الطبيعية والتي هي من طبيعة الإتجاهات الحكائية ومن الممكن جدا اعتمادها في السرد الشعري ، وكذلك السرد الحكائي في الشعر ، وهي تحوي على تعدد الدلالات وتوسيع المعاني أكثر بحكم السرد التي تدخله .

المحرر الثقافي

دراستان في السرديات الروائية

جان ريكاردو

ترجمة : كامل عويد العامري – العراق

الدراسة الأولى

قضايا الإحتراب النصي اعتباراً من \ مدام بوفاري \

1

ولكننا نحبها هذه العُدد الثقيلة التي ترفعها

عبارة فلوبير وتتركها تسقط ثانية

مَدوية كدوي حفارة متقطع .

(بروست)

2

ولكي يبقى المرء ساذجاً ، فإنه لا يتوقف عن تفعيل

الغموض والتعجب منه :

أن يقذف بكلمات في الهواء ،

ليراها تتحول إلى أفكار .

بل أرباع كلمات ،

ونبرة وحرفٍ بسيط .

(بولهان)

ترجمة : كامل عويد العامري

إن التحضير لرواية ما يكون أساساً على وفق نظام الحكاية ، مادامت تعرض لحوادث وأحداث ، هذا من جهة ، وعلى وفق نظام من الوصف ، مادامت تنظم موضوعاتٍ وشخصياتٍ . هذا التعايش لا يثير استغراباً : في الأقل ، لا توجد هناك حكاية بلا وصف ، في حالة الآثار غير القابلة للاختزال irreductible .

وقد أشار جيرار جينيت Gerard Genette إلى ذلك[1] : فبعد موازنة الصيغ " يلتقط السكين " و " يأخذ السكين " على سبيل المثال ، يوضح بأن " ما من فعل يخلو من رنين وصفي " على وجه الخصوص وأياً كانت رابطة الحكاية والوصف ضرورية فهي لا تعني على الإطلاق إلا إن تكون مسالمة .

وبعيداً عن أي توافق ، فإن هاتين المقولتين تبدوان مشتبكتين ، على نحو لا يخلو من مفارقة ، في خضم الاحتراب. فإذا لم يكن باستطاعة الحكاية الاستغناء عن الوصف الذي تعتمده ، فإن الوصف لا يكتمل إلا بعد أن يخل بالحكاية المقولة التي تستلمه . هذا النزاع له وجوه متعددة : فاعتباراً من بعض المعاني الوصفية الحقيقية ، تشن هجومات مختلفة ، في كل مرة ، وعلى منوالها لا تجد الحكاية ما ينقصها في الرد عليها . إذن أي معركة للوصف والحكاية يمكن أن تحلل على وفق أركان ثلاثة ، هي : السمة الخاصة لمثل هذه الكفاءة الوصفية ، والهجوم النوعي الذي يتتابع ضد الحكاية ، وأخيراً ، مظاهر aspects الردع الحكائي diégétique المختلفة .

وبوصفها نسيجاً من الوصف على وفق منهجي ، تقدم الرواية الفلوبيرية ميداناً مواتياً لدراسة منهجية ما يمكن أن نطلق عليه تسمية السجال(Polémologie) النصي . ويكفي أن نقرأ الصفحات الأولى من رواية " مدام بوفاري " لنتبين ذلك .

1 ـ السفينة الخافرة[2] LE STATIONNAIRE

آ ـ التوحد L 'UNIFICATION

إن الكفاءة الوصفية المقروءة أكثر من غيرها هي التوحد بلا شك . فمع الوصف ، هناك تنويع غزير أحياناً ، نابع من تتابع طويل للكلمات أو من سلسلة مسهبة من الجمل ، يجد نفسه موحداً تحت سلطة ما يمكن أن يسمى ، عنوانه : اسم صريح أو غير صريح . ويرد الوصف التقليدي كوصف لشيء ما :

شخص جديد ، قبعة ، كعكة عرس . وهذا الشيء هو الذي يعمل في سياق العديد من العناصر مجتمعة على وجه الدقة .

---

[1] حدود الحكاية : الصور البلاغية جـ 2 مطابع سي ، ص 57 .

[2] سفينة حربية تحرس ميناء . م .

وإذاً ، ما من شيء يدل على مظهر الوصف هذا ، أفضل من صورة الشجرة ، والترتيب التدريجي النابع عن معرفة جيدة يقوم بمطابقة الوحدة المهيمنة للجذع المشترع الوحيد ، مع التفريع الذي لا يحصى للأغصان الطرفية .

ومع ذلك يتطلب الأمر بعض المحاذير . ولنأخذ ، في منتهى البساطة الوصف الثاني الذي تقدمه رواية فلوبير :

بيضوية ومحدبة بأسلاك ، تبدأ بثلاث حافات دائرية ، ومن ثم تتالى ، وتنفصل بشريط أحمر ،

ومعينات من مخمل ومن شعر أرنب ، ويأتي فيما بعد على شكل كيس ينتهي بمضلع كارتوني

تغطيه تطريزة مركبة من شريط مضفور ، ومن هنا تتدلى ، من طرف حبل طويل دقيق للغاية ،

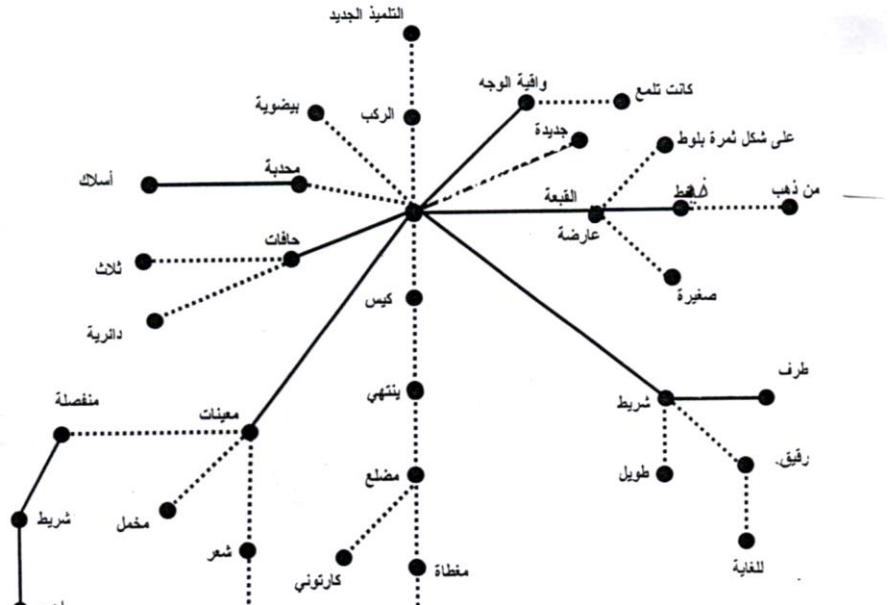
عارضة صغيرة هي من الخيوط المذهبة ، وعلى شكل ثمرة بلوط. لقد كانت جديدة ،

وكانت تلمع ، واقية الوجه تلك . (ص 294)

علينا أن نميز أربعة أنماط من العلاقات، فالوضع (- . - .) يمثل رابطة الموضوع الموصوف ، سواء أكان ذلك بالنسبة للمجموع الكلي الذي يشكل جزءاً منه أو موضوعاً فوقياً hyper – objet أو بالنسبة إلى موضوع محاذ أو موضوع خارجي para – objet .

أما وضع الصفات qualifications (.....) فيمثل رابطة الموضوع بواحدة من صفاته . أما التركيب Composition(ـــ) فيمثل رابطة الموضوع بواحد من أجزائه أو الموضوع التحتي hypo - objet . وأمر طبيعي أن تنجز هذه الرابطة بوساطة من تقييم ما ، أما المقارنة Comparaison (- .. - .. -) فتمثل رابطة الموضوع أو الموضوع التحتيhypo - objet مع موضوع خارجي أو ما وراء الموضوع Meta – objet ، ومن الطبيعي يمكن أن تنجز هذه الرابطة بوساطة من تقييم ما ، وإذا ما تذكرنا أن هذا الوصف قد استهل من خلال تحديد الموضع(كان التلميذ الجديد ما يزال يمسك بقبعته على ركبتيه)

وهو يرتب الموضوع الموصوف تبعاً للموضوع الخارجي para – objet (الرُكب) والموضوع الفوقي hyper – objet(التلميذ الجديد)، فمن الممكن أن نرسم شجرة الوصف في شكلها العام (الشكل رقم 1)



ب ـ الحكاية المقطوعة Le récit interrompu

وكما نرى أن شجرة الوصف هذه هي ليست شجرة توحيد وحسب ، وإنما هي شجرة تزامنية أيضاً : فكل العناصر التي تجتمع فيها تنتمي في آن معاً إلى قبعة التلميذ الجديد ، وباختصار ، إن التقاء الحكاية والوصف يتمثل وكأنه واقعة قد قطعها " اللازمني " achronie وإذا ما أثقل الوصف الحكاية بعبء ذي تفاصيل عديدة ، فهذا يعني أنه يجعلها تدفع الثمن باهظاً دائماً بسبب القطع interruption وهذا الصدع كما نلاحظ ، هو متناسب وعدد الإيضاحات .

وإذا ما أسمينا ، في رواية ، كل شيء يوحي بالوهم ، بالمذهب الواقعي ابتداء من الموضوعات والشخصيات ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى من جراء الأحداث والحوادث ، فينبغي الإقرار بأن الأمر يتعلق بمشروع متناقض من الناحية الفنية . فإما ، إن تكتفي الحكاية ، من أجل تسويغ خطابها ، بالاعتماد على تسميات غير مشروطة فتعرض نفسها لخطر النحافة الهيكلية ، أو أنها تستقبل تفاصيل الوصف ، لتأمين الكثافة في حوادثها فتخضع إلى إسقاطات[3] syncope اللاتزامن ، وينتج عن ذلك أنه إذا كان الوصف ، وهو مشغول بنفسه ، يستطيع عند الضرورة أن يعرف كمشروع واقعي ، يكفي إدراجه في حالة احتراب النص كما يرى دوره ينقلب إلى ضده . وباختصار إن الوصف ، وخلافاً للفكرة المسلم بها إلى حد ما ، في رواية ما ، ينزع إلى تحطيم الوهم الواقعي الذي يبدو أنه ثابت في الأوج .

ج ـ التكامل L' intégration[4]

وفي مواجهة هذا السياق الخادع تفرز الحكاية ردوداً عديدة، ومن بين الردود الرئيسة نشير إلى التبرير Motivation[5] والتكثيف Intensification اللذين يوجهان الحكاية المحيطة environnant ، والترميز emblématisation والحكي diégétisation وهذان الاخيران يختصان بالوصف ذاته .

آ ـ التبرير أو الحافزية La motivation

---

[3] اسقاطات أو ترخيم ويتم بحذف حرف أو مقطع من وسط الكلمة.

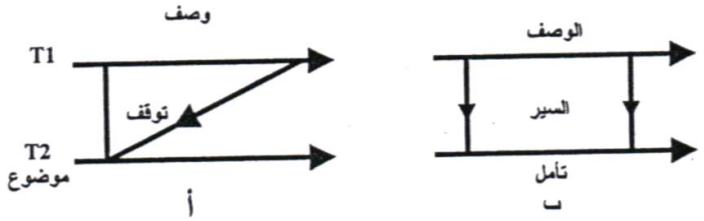
[4] فيما يتعلق بوظيفة التكامل: هي وجه من الوظيفة السمعية التي تقيم علاقة بين الذبذبات الملتقطة بوساطة القناة الحلزونية في الاذن وكذلك بوساطة اللغة (م).

[5] ويمكن أن نقول بالحافزية التي يحددها شومسكي في تبرير اقحام حافز خاص. والحافزية هي كذلك علاقة طبيعية للمشابهة بين العلامة والشيء المشار اليه، أي العلامة اللغوية البسيطة (م).

بما أن الوصف يوقف سير الأحداث ، بعد أن يعلق الزمن ويثير نمواً عمودياً ، أليس أمراً خاضعاً للإدراك أن يصل هذا النمو فجأة إلى نقطة تستطيع فيه أن تدافع عن نفسها وهي تصنع من غياب الحدث هذا حدثاً بذاته ؟

هذا هو دور الاندماج (أو الإدخال) Insertion المبرر : وضع زمن ميت Temps mort أو من الأفضل ، وضع حدث فارغ. هذه المعضلة شهدت حلاً مناسباً ولمرات عديدة . وقد أشار فيليب هامون Philippe Hamon في مقال دقيق[6] حول زولا إلى هذا الحل ، وأنها لنظرة محيرة ، أو أنها تنبع من الكسل ، فمع النظرة يصير الحدث تأملاً (حدثاً فارغاً) ولا زمنية الموضوع تتحول إلى تزامنية المراقبة Observation (زمن ميت) والتناقض Contradiction الوصفي المعروف جيداً[7] بين البعد الحروفي الممدود (تتابع الكلمات) والبعد المرجعي الدقيق(تواقتية العديد من أجزاء الموضوع)، والمؤشرة على المخطط المحوري الثنائي

سرعة الحكي



(شكل رقم2)

(شكل 2 آ)بتقارب سهمي المطابقة ، يتغير على وفق التوافق Concordance بين البعد الحروفي (تتابع الكلمات) والبعد المرجعي الواسع (التأمل) والمؤشر على المخطط المحوري الثنائي (شكل 2 ب) من خلال توازي استقامتي المطابقة ، وهكذا أدخل ، كما عرفنا ذلك ، وصف القبعة ، أما النظرة المضمرة ، ونعني نظرة زملاء الدراسة ، تبدو أنها محرضة بالكسل (كانوا جالسين ولم يشرعوا بالعمل بعد) من جهة ، ومن جهة أخرى محرضة بالسلوك غير المألوف (سلوك التلميذ الجديد) . وعلى وفق هذه القاعدة التي أشاعها الوصف الأول " لشارل " ووصف كعكة العرس ، الذي " باستثارته الصرخات " يستقطب النظرات : " كان يُرى " .

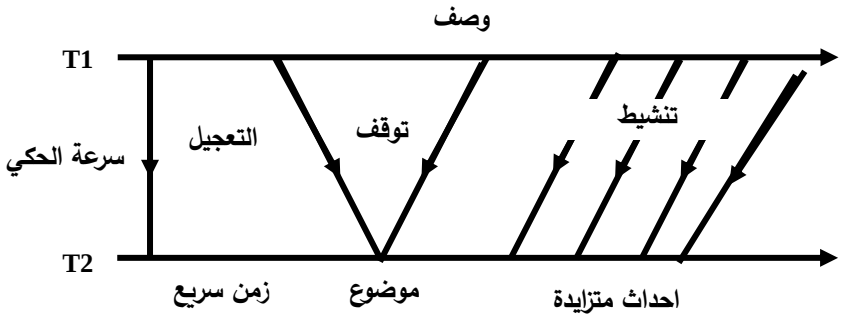
ب ـ التكثيف L’ intensification

---

[6] ما الوصف ؟ (الشعرية) عدد 12 ص 468) .

[7] قضايا الرواية الحديثة ص 161 . 170 و(من اجل نظرية للرواية الجديدة ص 35) و" الرواية الجديدة "، " ص 132 "

بما أن الوصف يوقف سير الأحداث ، بعد أن يعلق الزمن ، أليس من الجائز أن يستجد الوصف بين علامتين Bornes بحيث تستطيع الحكاية الدفاع عن نفسها وهي تزيد من كثافتها ؟ هذا هو دور الإطار المكثف : وضع توازن حركي Cinétique شامل . ويجد توقف وصف الزمن المرجعي نفسه معوضاً Compense، إذا صح القول من جهة أو اخرى ، سواء بالتعجيل . Accélération ، المؤشر على المخطط المحوري الثنائي (شكل رقم 3) وقبل الوصف ، بتباعد سهمي المطابقة،



(شكل رقم 3)

أو سواء بالتنشيط Activation ، المؤشر ، بعد الوصف، من خلال مضاعفة الأسهم المتوازية المتقاربة. وهكذا يتأطر وصف القبعة،ففي الأعلى تلتقي بتعجيل استمرارية سريعة مدونة، طبقاً للعادة، بوساطة، استحضار زمن مضى من جهة ، ومن جهة أخرى بوساطة استحضار تنشيط فيض من الأحداث ، سواء ، كانت منجزة (يبدأ إلقاء الدروس ، وشارل ينصت إليها . يدق الجرس ، يحذر الأستاذ ، يتخذ مكانه في الصفوف ، ترمى القبعات ، تصطدم القبعات بالجدار) أو بوساطة استحضار سلبي (لم يجسر شارل على أن يضع ساقاً على ساق أو أن يتكئ على مرفقه) :

بدأ إلقاء الدروس . وهو ينصت إليها بكل جوارحه ، متنبهاً وكأنه يصغي إلى موعظة ،

حتى أنه لم يجسر على أن يضع ساقاً على ساق أو يتكئ على مرفقه ،

وعندما دق الجرس في الساعة الثانية اضطر المدرس إلى أن ينبهه كي

يتخذ مكانه في الصف معنا (ص 293 البلياد) .

أما في الأسفل ، فها هو شلال من الحوادث : ينهض التلميذ الجديد ، وتسقط القبعة ، ينطلق التلاميذ في الضحك ، ينحني التلميذ الجديد ، تسقط القبعة ، يلتقطها التلميذ الجديد ... الخ .

" انهض " قال الأستاذ .

نهض وسقطت قبعته ، فانفجر التلاميذ جميعاً ضاحكين انحنى

ليلتقطها . لكن جاره أسقطها مرة أخرى بضربة من مرفقه ،

التقطها ثانية (ص 294 ـ البلياد ج 1) .

ويتم هذا على وفق القاعدة ذاتها التي بنتها أطر أول ظهور لشارل (ص . 293 البلياد ج1) ووصف الكعكة (ص316 البلياد ج1) والمنطقة التي تسبق وصف التلميذ هي موضوع التنشيط المقروء :

يدخل المدير ، يتبعه تلميذ جديد . وفراش الصف يحمل قمطراً . فاستيقظ من كان نائماً ، ونهض كل واحد ... الخ أما ما يخص خط الانحدار، فإن الفقرة الفاعلة هي نفسها التي تستخدم استعداداً ، لوصف القبعة ، وكذلك ، ما قبل وصف وليمة العرس يطرح وصولاً متزايداً ومتبايناً لمدعوين عديدين ، وما قبل وصف الكعكة ينطوي على تجدد الأحداث : لقد انطلقوا بحثاً عن بائع حلوى ، وكان هذا ما يزال في بداياته في تلك المقاطعة ، وهو يعتني بالأشياء ، ويحضر الحلوى بنفسه ، وهو الذي ينتزع إطلاق الصيحات . أما خط الانحدار فيرتب تعجيلاً معروفاً . " كانوا يأكلون حتى المساء " وتنشيطاً ملحوظاً : يتجولون ، ويلعبون ويعودون ، ولكن ها هو الرحيل غير المرتقب وفرح المحتفلين الذي جعل القرية كلها تتنعم بالبهجة .

ج ـ الترميز L' emblématisation

بما أن الوصف يوقف مجرى الأحداث ، وبعد أن علق الزمن المرجعي، أليس من الملائم ألا يكون هذا التراكم الجامد هو الحامل لنشاط الماضي والمستقبل ؟ هذا هو دور الوصف الرمزي : وضع دليل حكائي Diégétique [8] خاص بالماضي أو بالمستقبل ، وفيه يمكن أن تترتب ، حتى ولو كبذرة كتصرفات مستقبلية ، هكذا ، إذاً ، فإن القبعة و المسرحية المعروضة تقدمان رمزاً لشارل Charles : هذا الذي يخيب الأمل ، لمعان السطح (الجديد ، الأحمر ، المذهب . للمرة الأولى ، والمذهب والمعماري والفني للمرة الثانية) يلفى

[8] الحكائي: اصطلاح لا يمكن تحديد احالته ألاّ بالنسبة لعناصر (أنا / هنا / الآن)، ويقصد الاصطلاح، العناصر اللسانية التي تحيل الى دعوى وانساق فضاء زمنية (أنا / هنا / الآن) وتسمح استعمالات المصطلاح بالتعرف على مرجعية الخطاب وتحفيز الوجود اللساني تجاه حالة خارجية تربط سيمائية اللغة الطبيعية بسيمائية العالم الطبيعي لامتلاكهما لتنظيم خاص. والحكائي هو ايضاً كل ما يدرك سردياً ويرتبط في تتابع وحدات خطية و(العناصر الحكائية) هي وحدات سردية تعتبر كمكونات. أنظر د. ناجي علوش معجم المصطلاحات الادبية المعاصرة (م).

نفسه مرتبطاً بنقص في ذوق من تراكم غير متجانس . فالتركيز المتناهي ، المتجمد في موضوع واحد ، لاهتمام إيما Emma ينتج من خيبة أملها السريعة :

كانت لها قاعدة أولاً ، من الكارتون الأزرق الذي يمثل معبداً ذا أروقة وصف من الأعمدة ونصب تماثيل صغيرة من الجص ، تحف بها من كل جهة ، في مشكاوات مرصعة بنجوم من ورق مذهب . وفي الطابق الثاني ينتصب برج من كعكة " سافوا " محاطاً بحصون صغيرة من حشيش الملاك واللوز والزبيب وفصوص البرتقال ، وأخيراً ، فوق السطح العلوي الذي كان مرجاً أخضر فيه صخور وبحيرات من المربيات وزوارق من قشور البندق يمكن أن نرى تمثالاً صغيراً للحب ، وهو يتأرجح بأرجوحة من الشوكولاته ، وقد توج عمودا الأرجوحة ببرعمين من الورد الطبيعي ، يشبه كرتين في الأعلى (ج 1 ص 317) .

وهكذا فإن الظهور الأول لشارل (ج 1 ص 293) وإن كان بطريقة مختلفة ، فهو مبني على مزيج مخيب للآمال لاثنين من الملامح المتناقضة : " صبي من الريف " / " في لباس برجوازي " .

د ـ الحكائية la diégétisaion

بما أن الوصف يوقف سير الأحداث ، بعد أن علقَ الزمن ، أليس من غير المعقول أن يكون هذا الثبات قد أحيته الأساليب المتصنعة ؟ هذا هو دور الوصف الحكائي diégétisee وضع حكاية مضلِّلة . وهذا الغش ، كما نعرفه ، هو نتيجة اثنين من الإجراءات الرئيسة . إنشاء لمنظور مرتب بشكل تاريخي وهمي متسلسلchronologique باللجوء إلى الظروف الزمنية ، ومن جهة أخرى دمج أجزاء من الموضوع الموصوف كأفعال قاعدية لأفعال الحدوث verbes d 'actions المستخدمة بصيغة مجازية . وعلى هذا ، فإن وصف القبعة يسير على وفق (ثم) و(بالتالي) ، بينما القبعة نفسها تبدأ commence والكيس (ياتي) ، وكذلك في وصف التلميذ الجديد ،الملبس يكشف ، والساقان تخرجان . وفي وصف الكعكة يتزامن مع صيغ من قبيل " في البدء d' abord ومن ثم puis وأخيراً enfin والبرج ينتصب le donjon tient .

2 ـ ما لا يمكن سرده L' INENARRABLE

أ . التقطيع La Fragmentation

لقد أدركنا من ذلك ، أن الوصف يعرض لكفاءة منظورة تماماً: إمكانية التوحيد ، وسنرى بأنه يعرض لكفاءة منظورة بشكل أقل : إمكانية التقطيع. فالتوحيد ، والتقطيع ، هذه الفاعلية الوصفية هل بوسعها أن تؤّمن دورين متناقضين في الوقت نفسه؟ من المؤكد : ويكفي أن نتعرف في كل منهما على مجال فاعليته .

ان الوصف يمارس دوره كموحد على صعيد البعد المرجعي للموضوع الموصوف : وهذا على افتراض أن الفكرة جزء من أجزاء متزامنة يضمن لها الموضوع الموصوف تماسك الوصف الدلالي . أما دوره الجزئي fractionnaire ، فإن الوصف يلعبه على صعيد البعد الحروفي للموضوع الموصوف : خط الكتابة . والواقع ، ان التسمية تبني ، تبعاً لشجرة الوصف (شكل 1) صعوداً جديداً ، وباختصار ، امتصاصاً يستمر حتى النقطة المشتركة من العنوان حتى ليكفي أن يدوّن على خط الكتابة . وبالمقابل ، يوجد الوصف ، تبعاً لشجرة الوصف ، عرضاً متكاملاً وقد احتل منطقة واسعة من الخط المكتوب . والحالة هذه، وهذا ما نعلمه ، ان عرضاً لتنسيق شجري على مكان خطي يستدعي وضع نظام تقويسي معقد ، فيه تحدد درجة التقويس مكاناً لكل عنصر مؤطر في الشجرة التي تعرضها . وليكن :

(بيضوية) و(محدبة (بأسلاك)، بدأت بـ(ثلاثة) حافات (دائرية) ،/ ومن ثم تتالى ، و(تنفصل(بشريط أحمر). ومعينات (من مخمل) و(من شعر أرنب)، وتأتي فيما بعد على شكل كيس(ينتهي(بمضلع (كارتوني)،(مغطاة بـ(تطريزة(من شريط مضفور(مركب) ومنه ا يتدلى(بطرف) حبل (طويل (دقيق) للغاية))،(عارضة (صغيرة) هي (من الخيوط (الذهبية)) و(على شكل ثمرة بلوط) / لقد كانت(جديدة) / و (كانت تلمع واقية الوجه تلك)) .

فبينما تلفت الشجرة الانتباه إلى العلاقات والتواقت Simultanéité فإن الأقواس المتحققة هنا تدل على الفصل والتتابع . وبالتأكيد إن هذا التقطيع الذي لا مناص منه في الأقل لم يشعر به أحد تحت تأثير الا جزئي نفسه :علم النحو Syntaxe والواقع أن النحو يسعى إلى إلغاء كل قوس افتراضي ، فارضا ، فيه رابطة علاقة قاعدية : سواء أكانت آصرة نسق ، أم كانت آصرة ربط قاعدية ، ومع ذلك ، وهذا ما نفهمه ، ان هذه الكفاءة المدمجة intégratrice ليست بدون حدود[9]. ويصبح الانسجام[10] Cohérence مؤقتاً بالممارسة ، فيما إذا كانت هناك وحدة نحوية تدعي بأنها تعمل سواء ضمن سياق تراكيب Syntagmes معقدة جداً ، بمعنى عملية تقويس من الدرجة العالية ، أو ضمن سياق احصاءات معقدة جداً ، بمعنى سلسلة من التقويسات المغلقة على العموم .

---

[9] من أجل تفاصيل أخرى أنظر دراسة (الترتيب الأوزيري (أوزريس الذي لا مناص منه) .

[10] الانسجام: عمل ما في اللغة الشائعة وهو كذلك كل ما يطبع عقيدة أو نظام التفكير أو النظرية (م).

وحينئذ يجب أن تتجزأ الجملة الوحيدة المهيمنة والمتوقعة إلى سلسلة من الجمل القصيرة ، نابعة من التقسيم الذي أشارت إليه المتوازيات في الاقتباس السابق ، وفقط الطباعة الاصطناعية ، والفارزة المنقوطة ، والمعلوم في وصف الكعكة على قدر ما ، ما يسمح بإخفاء حقيقة الجمل القصيرة المتتابعة ، تحت وهم جملة طويلة وحيدة .

ويتضح من تقسيم الوحدة النحوية المهيمنة ، ظهور التتابعية المستعصية على العلاج لكل المقتطفات على مدى خط الكتابة . وغالباً ما تكون هذه التتابعية غير ملحوظة أو مستصغرة وهي بحسب رأينا من الأهمية بمكان ، فهي تنتمي في الواقع إلى ميدان قمعية آيديولوجية السلطة بقسوة فيما يتعلق بالنص ، وكنا قد اقترحنا تسميته في مكان آخر بالذي لا يمكن سرده[11].

ب ـ الحكاية التي لا يمكن سردها Le récit inenarrable

إن ملاحظة جيرار جينيت Gerard Genette القيمة والتي بموجبها ليست هناك حكاية بلا وصف يجب الآن أن تكتمل بتناظر ظاهري : لا يوجد وصف بلا حكاية ، والمقصود هنا بتناظر ظاهري : بعيداً عن الإدعاء ، بالطبع ، إن الوصف مدرج دائماً في حكاية ، ونريد أن نكتب إن كل وصف يبعث حكاية بنفسه ، حكاية واقعة ضمن الوصف intra – descriptif على وجه الإجمال ، وحيث آلية عملها لا تتم بلا خصوصيات تمتلك نكهتها .

ولتوضيح ذلك ، لنتذكر موقف كاتب فطن ، ولكنه كان خصماً عنيداً وعجلاً في الغالب للوصف ، إلا وهو فاليري Valery . كتب يقول : " إن كل وصف يقتصر على إحصاء أجزاء أو مظاهر عديدة لشيء منظور ، وهذا الجرد يمكن أن يكتب وفق أي نظام كان ، وهذا ما يدخل في التنفيذ نوعاً من المصادفة " ونفهم من ذلك : أن هذا الرأي القاطع لا يعبر إلا عن نجاح دون دراية . وبعيداً عن أن يكون عقيماً وخاضعاً للمصادفة " فإن نظام ألفاظ الوصف ينتج تأثيرات لمعاني لا بد منها " . ونذكر من ذلك في البدء برهاناً مزدوجاً .

المثال الأول هو ما يقع ضمن النسق intra – syntagmatique . عبارة " قلنسوة حمراء وبيضاء " هي ليست عبارة " قلنسوة بيضاء وحمراء " .

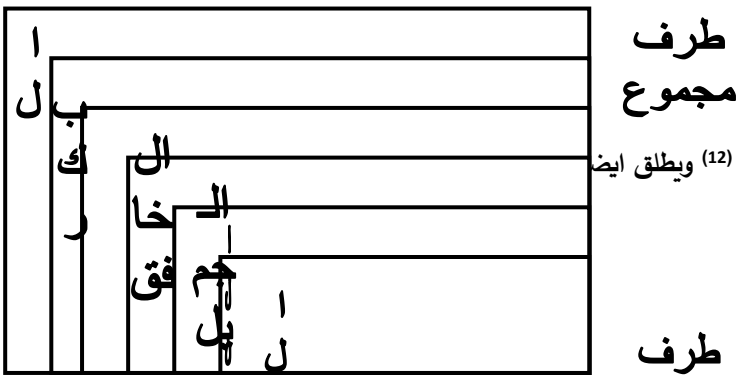
---

[11] LNR. الرواية الجديدة ص 29 وسيشار إليها في الهوامش لاحقاً بالرمز

وبعد إجراء العملية مرات عديدة ، فإن التجربة تشير بشكل منتظم إلى أن المخاطب يدرك ، في الحالة الأولى الغلبة الكمية للون الأحمر وفي الحالة الثانية الغلبة الكميـة للون الأبيض . أمـا المثال الثاني فهو ما يقع عبر الجملة[12]

trans – phrastique . ففي " النائم في الوادي[13] وهو نص وصفي بالأساس ، فالكتابة من الوهلة الاولى التي فيها الجندي (قد اخترقه ثقبان أحمران في الجانب الأيمن)، هو إلغاء القصيدة للتأثير الدلالي الناجم عن الضربة الدرامية . فتأثير الخطاء ، وهو يحث بنفسه على أن يلفت الانتباه إلى ما هو متناقض بين الحياة / الموت ، ليس ممكناً إلا من خلال نظام وصفي منتقى والذي يقوم بالتحفظ ، في هذه الحالة ، على المظهر الأساس للموضوع الموصوف ، ولما كان الجندي ، على مستوى ما ، ليس ميتاً في مجرى النص فما من شيء قد حدث . هذا النص الوصفي ليس حكاية . وبما أن الجندي كان ميتاً على مستوى آخر ، في مجرى النص ، فهذا يعني أن أمراً ما قد حدث : فإن هذا النص الوصفي هو حكاية ، ولكن هذه الحكاية ، وهذا ما نلاحظه " حكاية شاذة ، ولا يمكن قصها " النائم في الوادي " بحسب أسلوبها ، هي فعلاً حكاية ، لا يمكن سردها ، وأنها تتطور ليس على وفق التسلسل الزمني chronologie ، الزمن المرجعي ، وإنما على وفق زمن حروفي ، الزمن المنطقي Logochronie . وأن من يحدده يجب أن يكون قد دعي ليس بالحادث الفجائي ، كما يفعل ذلك عادة ، وإنما بالأحرى ، كما نقترحه بالانقلاب الكتابي .

إن هذين المثالين ، فضـلاً عن اختلافهما في السـعة النصية ، يبدوان وكأنهما يقدمان آليتي عمل متناقضتين ، في الحالة الأولى ، فالأمر يعني تأثير التصنيف effet de classement ، فبما أنه الأول فإن اللفظ يلعب دوراً أولياً . وفي الحالة الثانية ، فالأمر يعني تأثير التشويق فبما أنه الأخير فإن اللفظ يلعب دوراً أولياً ولكي نفهم هذا التأثير المزدوج يجب أن نذهب إلى ما يمكن أن نطلق عليه تسمية تنسيق تداخل الآفاق emboitement horizontaux: إذا كان نظام الكلمات لا أهمية له ، فهذا يعني ، في الواقع ، تحديد نظام من التضمينات في عملية من الاختبارات المتتابعة ، ولكي نفهم ذلك ببساطة متناهية ، يمكن القول أن الإشارة التي تقدمها الكلمة الأولى تشكل مستودعاً من الامكانيات التي يغترف منها الثاني ، وهلم جرا (الشكل رقم 4) وإذا ما أخذنا شـعر مالارميـه Mallarmé (النهار البكر الخافق الجميل)، فكتابة أو قراءة الـ " التعريف " ينم عن أول اختبار في الإمكانات اللغوية ويحدد مجموعة ما هو مذكر ومفرد . وفي هذه المجموعة ، فإن الكلمة الثانيـة تختار من هي بكر. وفي داخـل ما هو مذكر ، مفرد وبكر ، والكلمـة الرابعـة (حيث أن الثالثـة تمثـل الأولى) تختار ما هو خافق ، والخ .



شكل رقم (4)

[12] ويطلق ايض

إذاً من الواضح أن ما يأتي بعد يجد نفسه خاضعاً لما يمكن تسميته (سلطة autorité) من يسبق . فإذا ما كتبنا " ابيض " ، فبالتالي يمكن أن نلتقي كموصوف qualifié بـ " قلنسوة " أو ، ربما بـ " معطف " : هذا يعني اعتباراً من اللون الأبيض أختيرت القلنسوة والمعطف أو أي شيء آخر . أما إذا كتبنا في البدء " قلنسوة " فبالتالي يمكن أن نلتقي كواصف qualifiant باللون " الأبيض " أو حتى باللون " الأسود " : وهذا يعني اعتباراً من القلنسوة تم اختيار اللون الأبيض أو الأسود أو أي شيء آخر ، ففي الحالة الأولى هنالك فكرة البياض التزييني ، وفي الحالة الثانية ، هناك فكرة القلنسوة . ومن هنا فإن صيغة " متماثل متطابق C'est bonnet blanc et blanc bonnet [14] تكرار القول ، يمكنها إذاً أن تستخدم كشعار للوهم الواقعي ، ونتوقع من ذلك ، أن هذا التنسيق يستدعي تيارين متعاكسين من التقييم ، بعد أن ميز أقطاب المنطقة المرعية . فالسهم الأول ، المتجه إلى أعلى ، يظهر تأثير التصنيف : أنه الانطلاق ، وقاعدة التقدم الذي يخضع للتقييم ، بوصفه طرفاً جامعاً ، والسهم الثاني ، المتجه نحو الاسفل يظهر التشويق ، انه الوصول arrivée وموضوع الانتظار الذي يخضع للتقييم بوصفه طرفاً مجموعاً Englobe extrême وهذان التقييمان لا يتحصلان بطريقة متساوية وحسب فمن المؤكد ، من الناحية النظرية ان التقييم هو أمر آلي : مهما كانت البداية محاطة بالنفوذ ، ومهما كانت الطرفية محاطة بالقصدية وإذا كانت الطرفية متطابقة مع ما يسبقها فإنها على الإجمال معروفة سلفاً والتشويق متوقف ، ولهذا السبب ان تأثيراً من الدهشة يحدث احياناً ليدعم تساقط التوتر هذا : نمط من السقوط .

وإذا كان " البكر" في شعر مالارميه مرتفعاً بشكل آلي ، فأن " النهار " يكون ذلك على وفق منهجية ، بسبب طبيعته غير المتوقعة أما اذا كان " الثقب الأخضر " في قصيدة رامبو مرتفعاً بشكل آلي فأن ما يقابله " ثقبان احمران " مرتفعان باسلوب منهجي ، من خلال الدهشة المعدة لذلك .

ج ـ المماثلة L' assimilation [15]

سواء شاء ذلك أم أبى أو علم ذلك أو لم يعلم . فأن كل قائم بعملية الوصف تواجهه قضايا الحكاية التي لا يمكن سردها، والتغاضي عن ذلك لاختلال او بسبب نظام غير واضح ، فأنه سيشوشه ، بل ويجعله مخالفاً ، ولهذا فمن اجل ان تدافع الحكاية المحكية عن نفسها تقوم بعمل مضاد ودقيق ضد هجمات ما لا يمكن سرده ،

---

[14] الترجمة الحرفية / قلنسوة بيضاء ، وبيضاء قلنسوة (م) .

[15] المماثلة: هو التغيير الذي يصيب الحرف وينتج من تجاور صوتين متجاورين مباشرة أو أن يتغيير حرف ليماثل حرف أخر مجاوراً له مباشرة وذلك بصورة تامة (م).

وردودها تتمثل في ثلاثة أنماط : يتعلق الأول بالوصف كحكاية والثاني يتعلق ببدايتها ونهايتها والثالث والأخير يتعلق بانتظامها العام .

أ ـ الحكي La diégétisation

فبما ان الوصف يتجه إلى تقديم حكاية لا يمكن سردها بعد ان رتب نظاماً ما منتجاً ، أفليس من المفهوم ان هذه الفاعلية الشائنة تقنّعها فاعلية أخرى ، ذات خطورة اقل جدية ؟ وهذا هو الهدف الثاني من الحكي الوصفي : احلال حكاية مضللّة كتومه محل حكاية لا يمكن روايتها ، وتلعب الحكاية المضللة دورين في الواقع : فمن جهة وهذا ما رأيناه في (ا . ج . د) انها تعوض عن غياب الأحداث تحديداً في الوصف . ومن جهة أخرى ، وهذا ما نفهمه ، انها تخفي تأثيرات الحكاية الشاذة وهي تشرع في زيادة ما هو مفروض عليها ، فالأحداث المضللّة المبرزة والمنتقصة في آن معاً (انها أساليب للحديث على ان هذه الصيغة التي تبدأ، وهذا الكيس الذي يأتي) تسعى الى مسح الزمانية[16] الشاذة في سبيل المثال الذي يستثيره الوصف في مساره بشكل غير قابل للاختزال .

ب ـ التمفصل L 'articulation

بما ان التنسيق agencement الوصفي يميل الى تقييم نهاياته extrêmes ، أفليس من المفهوم ان ندون في كل واحد منها موطن قوة الحكاية المروية ؟ وهذا هو التمفصل التابع: وضع معالم خاضعة للحكاية. ومن المؤكد هناك قضيتان تتمايزان: هما قضية فاتحة القداس وقضية الذيل Cauda لقد رأينا للتو(في ا . أ) ان الوصف يقدم نفسه بشكل اعتيادي كوصف لشيء ما : وهو الذي سمينا عنوانه لسببين : الأول ، وهو الذي أتينا به في الحال ، وهو ان تسمية الموضوع الموصوف تستدعي تأثير الوحدة الصغرى التي تعمل ضمن السياق[17] Subsomption للتنوع الوصفي ، وينبغي ان نضيف الآن ، لكفاءته على إنتاج ما لا يمكن سرده ، أما السبب الآخر فيمكن ان يكون دقيقاً الآن : ككل عنوان ، فأن تسمية الموضوع الموصوف تتقدم الوصف ، ومن هذا الموضع الذي أوضحنا ميزاته ، يقدم له من سلطته . وعلى هذا فمن غير المحتمل ان العنوان ، هذا اللفظ المدمج بوساطة تعريف الحكاية قبل ان يكتمل الوصف يشكل النطاق الاستهلالي : القبعة

---

[16] الزمانية شرط اساسي لأي ابداع تاريخي مهما كانت درجات تجاوز الواقع (م).

[17] الكلمة مشتقة عن الإنكليزية subsumption . (م)

، التلميذ الجديد ، المسرحية المعروضة ، وفي مكان آخر ، في هيروديـاس Herodias [18] وهو يعلن عن وصف سنتحدث عنه مرة اخرى في سالومي : لقد دخلت فتاة للتو :ولكن كيف يتم إخضاع الذيل الوصفي إلى هيمنة الحكاية ؟ في أثناء ما نفعل ذلك بحيث ان الطرف المشمول ، في نهاية الوصف يتطابق مع الاحداث التي يجب ان تقع . وعلى هذا فأن الوصف المنحدر لسالومي Salome ، يمتد إلى قدميها ، غير أنها سترقص حالاً ، وهكذا فأن الوصف شبه الصاعد للخادم

في قصر فوبييسار Vaubyessard (1. ص 335) يمتد ضمنياً إلى يديه ، ولكن بضربة من ملعقته ، يحطم " القطعة التي اختيرت " . من المؤكد يمكن ان يكون هذا التمفصل تهكمياً : فوصف التلميذ الجديد يتحدد من خلال قدميه وينفذ الى فاعليـة الذكاء : إلقاء الدروس ، غير ان الوصل يتم بمجرد ان المونتـاج وعلى وجه الدقـة ، يعني أن (القدم) هي هنـا مرادفة للحماقة ((Sot)) ضمنياً .

ج ـ النمذجة La modélisation

بما ان التتابع الوصفي ينزع الى انتاج تأثيرات عديدة ، اليس من المعقول ترتيبه بأية طريقة كان فيها مستخدماً بمجموعه من قبل الحكاية ؟ هذه هي النمذجة المنذرة : وضع مخطط اجمالي Esqiusse للحكاية القادمة . وعلى هذا فان وصف سالومي Salomé ، هذا الاكتشاف بدرجات من الأعلى الى الأسفل ، يحث وكنا قد أوضحنا ذلك في مكان آخر[19]، ما بالوسع تسميته التعري العلني المكتوب scriptural . غير أن الحكاية التي لا ترد ، تعلن عن مخطط إجمالي لعري حقيقي : " في أعالي المنصة ، هتكت خمارها " .

وعلى هذا ، فإن الوصف الهابط للتلميذ الجديد يبرز فكرة السقوط ، وهذه الفكرة تمهد إلى رمي القبعات . وكذلك ، فإن الوصف الصاعد ثم الهابط للقبعة (وسنعود إليه عند الواقية) يعلن بكل وضوح عن المشهد الذي يلي : ينهض التلميذ الجديد، تسقط القبعة ، يلتقطها التلميذ الجديد، يسقطها بسبب جاره، وكذلك الصعـود الوصفـي لكعكـة العرس: فنظـامها يكون نظـرة زمنية محلقة، حيث المرور بشكل متتال بدءاً من العصور القديمـة (المعبد ذو الرواق). وصف من الأعـمـدة والتماثيل، مروراً بالعصـور الوسطى(البرج) ثم الحقبة الحاضرة (المرج) الذي يوحي بالمزرعة التي يقام فيها العرس). وأخيراً المستقبل، في ليلة العرس (تمثال صغير للحب). والحالة هـذه أن هذا التسـريع، وكما نعلم يتقدم سـريعاً : الجملة المعروفة(تناولوا طعامهم حتى حلول المساء).

ومن المؤكد ، ليس بالإمكان أن نهمل السؤال الآتي، هل الوصف هو الذي يتشكل وفق الحكاية أم الحكاية هي التي تتشكل على وفق الوصف؟ لم يدخل في خلدنا أن نتطرق إلى هذه المشـكلة ، ولكننا نشير إلى إمكان

---

[18] أميرة يهودية 7 ق . م ـــــ 39 م البنت الصـــغرى لهيرود الأكبر ، تزوجت عمّيها بالتتابع هيرولد فيليب وهيرولد انتيباس ، جعل الإنجيليون منها محرضة على قتل يوحنا المعمدان .

[19] LNP. 29 ص

طرحها وحلها أحياناً في إطار بعض مفاهيم المنهج المعروف بـ((التحليل التمثيلي))[20].
L'analyse élaborationnelle

3 ـ الرؤية الاستبطانية L' INTROSCOPIQUE

آ ـ التمثيل الذاتي . L'autorépresentation

لقد رأينا ، أن الحكاية المضللة هي تقنية ذات هدف مزدوج ، وهي أيضاً سلاح ذو حدين . والواقع أنها تقود ، من خلال مظاهرها العديدة إلى تمثيل الحركة الوصفية ذاتها : تارة بسبب التلاعب بأفعالها ، وتارة بسبب ردة فعل ظروفها الزمنية .

وبدءاً من القبعة ، يفيد الوصف بأنها " كانت قد بدأت " والحالة هذه ، نحن قلما نجهل ذلك : فالقبعة لا تبدأ[21]، وطرح سؤال البداية عن القبعة لمختلف الأشخاص ، يعني أنه يستهدف في الأقل الإجابات الثلاث الآتية : أنها تبدأ من الأمام ، وتبدأ من القاعدة ، وتبدأ من الأعلى . فالفعل ((يبدأ Commencer)) لا يحيل إلى القبعة البتة : ليست له وظيفة تمثيلية . فإلى ماذا يحيل ،إنه يحيل إلى الوصف الذي يمثل إبتداءاً : commencement : وله وظيفة تمثيلية ذاتية . والملاحظة نفسها تخص الفعل كان يأتى (Venait) حيث إن القيمة الوصفية هنا ضعيفة ، بينما القيمة التمثيلية الذاتية قوية .

أما بالنسبة للظروف الزمانية adverbes (من ثم puis ، وبالتالي ensuite الخاصة (بوصف القبعة) و(في البدء d'abord) و (ثم puis) و(أخيراً enfin) الخاصة (بوصف الكعكة) فإن أياً منها لا ينطبق على الموضوعات الموصوفة التي تكون اقسامها متوافقة في البعد المرجعي. فإلى ماذا تحيل ؟ انها تحيل إلى لحظات الوصف المتتابعة .

ب ـ الجناس التصحيفي l ‘anagrammatisation [22]

---

[20] الثورة النصية ، فكر عدد12 / 1974 . ص 927 . 945 .

[21] لقد أهملنا هنا المصدر الواقعي : " صناعة القبعة " و " المسرحية المعروضة " . وكنا ناقشنا هذه القضية في (5 ـــ ج) على افتراض أن فلوبير يلجأ إلى ذلك ، والمقصـود بذلك هو الرمزية الحروفية (أ . ج . ج) عنوان حكائي ولكن بحوادث مضـمرة بعيدة عن الحكاية ذاتها .

[22] الجانس التصحيفي: ويتم بأن تغير ترتيب حروف كلمة لتشكل كلمات جديدة مثل درج، جرد، رجد .. الخ (م).

لكن هذه العملية الرؤيوية الاستبطانية تقودنا ، والنص وهو يراقب نفسه على نحو ما ، عندما يتعلق الأمر بفلوبير ، إلى حالات احتراب سرية إلى حد ما . وكنا قد رأينا ، أن الحكاية والوصف يتحاربان بلا رحمة ، وسنرى ذلك حالاً، أنهما يمكن أن يقيما تحالفاً في أثناء نزاع على نطاق آخر ، ولو أنه سري في الغالب : حرب الكلمات وحرب الرواية .

في مواجهة الكلمات هناك الحكاية من أجل تتابع الأحداث وهناك الوصف من أجل البناء يظهران فاعلية مهيمنة في الظاهر . إنهما يختارانها ويرتبانها ، ولكن لنفترض من العكس : ولتكن الكلمات التي تختار . بل والتي ترتب ، الأوصاف والحكايات . هذه الفاعلية ، وكنا قد طرحنا في مكان آخر[23]. احتفاءاً بكاتب ظل مغموراً لوقت طويل للغاية ، بتسميتها بالفاعلية الروسيلينية[24]: أنها لم تغب عن الصفحات الأولى من رواية مدام بوفاري ونوجزها بقولنا إنها مجموعة من الكلمات الخاضعة لمختلف أنواع المعالجات بأصواتها وحروفها ، قادرة على اظهار تواردات occurrences لغوية جديدة . وهكذا فأن الكل المتحقق يشكل آنذاك فقرات ليست ملتزمة إزاء الحكايات والوصف القادم . فمجموعة الكلمات العاملة لم تكن مختفية هنا كما يحدث في الغالب لدى روسيل Roussel ويعني هذا في الواقع تحت تأثير علم الأصوات المتغير variante الذي يتميز على الفور : شاربوفاري Charbovari .

إن التوجه الأول يعني المخطط disposition الإنتاجي للحروف : يعمل على شاكلة إن مثل هذا المقطع ينبني تحت تأثير دلالة المبالغة ذات النزعة النحوية الثابتة pan – grammatisme ، وهي الحرف B والحرف C ، وهما الحرفان الرئيسان من اسم شارل بوفاري Charles Bovary .

هذه الفقرة تتعلق بالقبعة تماماً ، أو إذا استحسنا ذلك ، برمز شارل Charles . وكنا قد رأينا في (ا . ج . هـ) ، الاعتبار الأول الذي كان قد عرّف القبعة . وكأنها علامة فارقة emblématique لشارل . والآن نورد الاعتبار الثاني ، فالقبعة تصبح مدغمة " بوجه أبله " هذا من جهة ، ومن جهة أخرى خاضعة لوصف دقيق . فإذا كانت القبعة ، هي هكذا ، تشكل ميلاً من خلاله يتم وصف الوجه ، فحينئذ يجب أن يكون هذا الوجه غائباً ، في الصفحة السابقة ، في أثناء الوصف الدقيق للتلميذ الجديد . وإذ ذاك ، فإن الحالة الملائمة هي : بين الشعر والأكتاف ، لا شيء ، سوى الاستحضار الخادع لـ ((الهيئة)).

كان شعره منسقاً قصيراً فوق الجبهة ، كمغن من القرية ، بمظهر متحفظ ومرتبك للغاية ،

وبالرغم من أنه لم يكن عريض المنكبين ، فإن سترته من الجوخ الأخضر ذات الأزرار السود

كان لها أن تضايقه وتري من فتحة الأكمام معصميه الحمراوين اللذين ألفا أن يكونا عاريين .

أما ساقاه ، اللذان يرتديان جوربين أزرقين فيخرجان من بنطلون يميل إلى اللون الأصفر تشده

---

[23] من أجل نظرية للرواية الجديدة ص 91 . 117 .

[24] Roussel . نسبة إلى الكاتب روسيل

حمالات ، وكان يحتذي حذائين متينين سيئي التلميع تنتشر فيهما المسامير

(ج 1 ص 293 من الأعمال الكاملة) .

اذن يكفي أن يبدي حرصه ، كما يقول بولهان Paulhan على " أرباع الكلمات وعلى " حرف بسيط " لندرك أن وصف القبعة ، كعلامة فارقة لشارل بوفاري ، قد أتقن بالحرفين الرئيسين : B و C ، وإن مجموعتين من حرف B وحرف C تتوزعان كل واحد منهما في البداية وفي النهاية ، فمن جهة / baleine أسلاك ، و boudins حافات و band شريط / و / broderie تطريزة و bout طرف و brillait كانت تلمع / ومن جهة أخرى commencait كانت قد بدأت ، و circulaire دائرية ، و cartonne كارتونية ، و couvert مغطاة ، compliquee معقودة ، و cordon حبل صغير و croisillon عارضة[25] / فضلاً عن ذلك : يكفي أن يضم الحرف الصائت الأول من الكلمة الأولى ovoid (بيضوية) إلى الحرف الصائت الأخير brillait (كانت تلمع) للحصول على كلمة " بوفري bovri " التي لم تكن بعيدة إطلاقاً عن اللفظة المنقحة على نحو معروف للبطل نفسه .

أما التوجه الثاني فيختص بالنتائج الإنتاجية لفقرة واحدة تقريباً : فانتقال شارل بوفاري Charles Bovary إلى " شاربوفاري Charbovari " بين التمثل، أو التكون élaboration من " شاربوفاري " إلى شاريفاري Charivari الكلمة المرادفة للفظ ، وإذاً فإن النص يقدم مقاربة يجب ألاّ تصيبنا بالدهشة :

كان التلميذ الجديد، وهو يستجمع حينئذ حلاً نهائياً ، فغر فاها مترامي الأبعاد وأطلق ملء رئتيه، وكأنه ينادي أحداً، هذه الكلمة: شاربوفاري، وحدثت الضجة. (ج1 295 من الأعمال الكاملة) .

أما التوجه الثالث فيختص بتقطيع الكلمة إلى قسمين : المقطع النهائي (ري) ry وباقي الكلمة شاربوفا Charbova .

ويشير الأول بوضوح إلى مصدر ما يلي " بدأ الصف كله يضحك " أما الثاني الذي يشير إلى سهولة قراءة عربة ثيران " Char a boeufs " فيوضح من جهة ، أن شارل قد يكون فتى من الريف ، ومن جهة أخرى قد يشير إلى مكان وليمة العرس ، وهو المكان الذي يعطي فيه اسمه إلى إيما Emma وليكن مزرعة Charrettere . ولكن على وجه الخصوص ، وهذا ما كان ليزعج ، أن بوفاري الثور ما يزال شاباً ، في المشهد الرئيس ، أو ، إذا رجحنا الأمر ، أنه ما يزال عجلاً veau ، أو ما يزال ذلك التلميذ الجديد الذي يرتدي القبعة الجديدة . وإذاً ، فإنه يوهم بأية إنابة relais صوتية يقوم المشهد الأساسي : بوفاري عجل فتي ، قدم من ريفه منذ عهد قريب ، استقبلته شخصية جماعية أقل غموضاً ، إذا ما لاحظنا أن معه يأتي المقطع المناسب الذي يكمل في أول كلمة من الكتاب ، أي كلمة nous المقطع الأول من كلمة nouveau .

(م).C والكلمات التي تبدأ بالحرفB[25] يلاحظ هنا الكلمات التي تبدأ بالحرف

ومن خلال التدوين الصارم للنزاع بين الحكاية والوصف من جهة، وحرب الكلمات والرواية من جهة أخرى، يتربع فلوبير على وفق طريقته، في فجر الحداثة الروائية، إذاً كانت هذه الأخيرة (أي الحداثة) تدور في الأذهان بوصفها مناقشة للحكاية في الرواية ومناقشة وبحث الرواية من خلال كلماتها .

4 ـ الاستخلاص النصي L' EXTRACTION TEXTUELLE

إن قراءة مختلفة لدراسة تشبه هذه الدراسة ، في أثناء ندوة ، أثارت كالعادة سلسلة من الاعتراضات المتباينة . وللوهلة الأولى كنا قد أجملنا الإجابات الموجزة[26]. أما الآن فنقترح على أنفسنا العودة إلى بعضها بهدف تقديم إجابات دقيقة وإضافات .

وهي تدلي بتحفظاتها على اختيار النصوص التي أخضعناها للتحليل ، نصت رايموند دبري ـ جينيت Raymonde Debroy Genette وبكلمات قليلة واعتباراً من المختارات anthologique على عدد من القضايا التي لها أهمية بمكان :

إني ألومك على ما اخترت : وأنه " لعظيم " أنك اخترت فقرات من الانثولوجيا .

لماذا يتم دائماً تناول وصف القبعة والمسرحية المعروضة ؟(...) لأن هاتين الفقرتين في الرواية، في مدام بوفاري ، على سبيل المثال يكشفان عما يبقى من الملحمة épopée ، أي الأوصاف اللازمنية، وهي لا تجعلنا نشعر بحداثة فلوبير ولكننا نشعر بها في نماذج أخرى من الوصف، كما هو الحال بالنسبة لإيما Emma التي ليس بوسعها أن تشكل موضوعاً انطولوجياً لأنها مدمجة بشكل رائع في الحكاية ، ولكن الشيء الوحيد الذي من خلاله حول فلوبير الكتابة القديمة[27] للملحمة،وهذا ما حدث ، كما قلتم ذلك هو أنه حولها الى نوع من الاستبدال paradigmatique : ستكون للقبعة وظيفة استبدالية وليست وظيفة تركيبية(تتابعية syntagmatique).(ص 117 LPDSCF) .

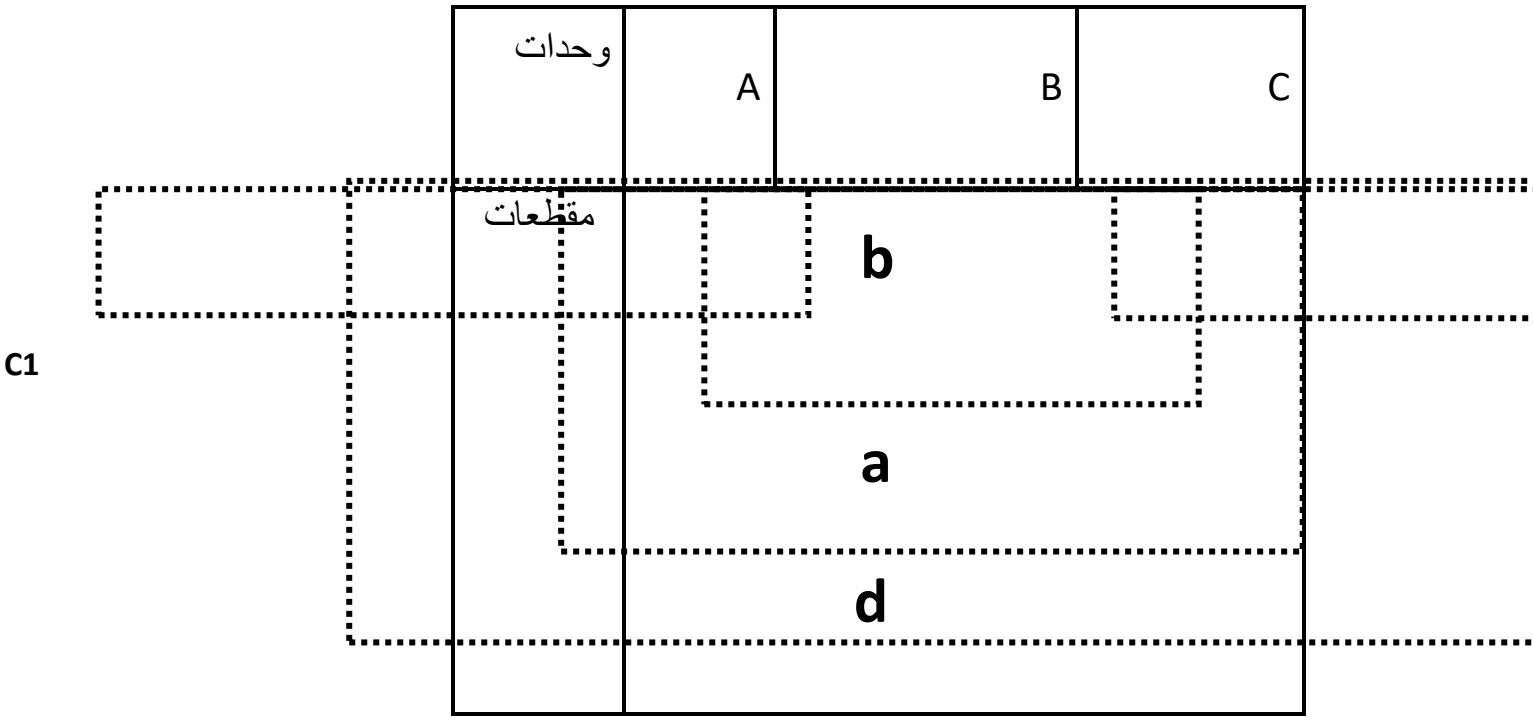
---

[26] UGF انتاج المعنى لدى فلوبير. ندوة سيريزي مطبعة 10/ 18 ص 85 . 124 وبدءاً من الآن سنشير إلى هذا المصدر بالمختصر LPDSCF.

[27]ekphrasis.

أ ـ الاستخلاص البسيط[28] L 'extraction simple

تتعلق الملاحظة الأولى بما يسميه البعض الرمز المقطعي Logotomique ، ومجموع العمليات التي على وفقها تخضع سلسلةٌ من كلمات نص ما لترخيم Coupure متجانس الاستخلاص والحالة هذه ، بدون اللجوء إلى النمذجية typologie الشمولية exhaustive، نلاحظ أن هذه المقطعات تصطف على وفق نهج رباعي : أحد هذه الانشطارات bipartition يمثل انشطاراً كميّاً : وتختص بعدد الاستخلاصات ، بعد تمييز المقطعات الوحيدة ، التي من خلالها يخضع النص إلى اقتطاع prélévement واحد فقط، والمقطعات المتزايدة التي من خلالها يكون النص خاضعاً إلى اقتطاعات عديدة . والانشطار الآخر هو انشطار نوعي :



(شكل رقم 5)

ـ [28]L 'extracti
لجملة أساسية . م

وهذا النوع يختص برابطة القطع ويمثل هذه الوحدة النصية على وفق المستوى المعين الذي تؤخذ به ولكي نكتفي بحالة الاقتطاعات الوحيدة (شكل رقم 5)، فإنه(الانشطار) يميز الإقتطاعات المتطابقة (a) التي تناسب الوقفات cesures المحددة للوحدات والمقطعات غير المتطابقة التي تتجزأ بنفسها إلى مقطعات داخلية (b)، مقتطعات متداخلةchevauchantés (C1 et C2) وعلى مقطعات بارزة débourdantes (d) . وهكذا هنالك أربع حركات من الأستخلاص قبالة النص .

فمع حركة الانطلوجيا التحتية infra – antologique لا يمكن للنظر أن يتوقف على وحدة خلية إلا باعتباره أنه يفترض ، بالتعريف ، تكملة غائبة . كذا هي ميزة المجتزأ الداخلي .

فمع الحركة الانطولوجية ، فإن الأمر يعني تسليط الأضواء على ما يشبه الزخرفة النصية على حساب المجموع الذي يقوم بطرحها إذا اقتضى الحال . إذاً ، نعود بشكل طوعي إلى المقتطع المتطابق من جهة ، وإلى المنطقة الهامشية للمحيط من جهة أخرى . إذ يقود المقتطع المتطابق النظر على الخلية نفسها أكثر مما على ما يحيطه وعلى الوقفات التي تكونه ، بشكل سلبي على أي حال . فالمنطقة الهامشية للمحيط تقلل من هذه الثلم وهذا الجوار entour : تارةً بوساطة المحو الحقيقي (إذا كانت الفقرة تعبر وحدها على وجه التقريب ، فإننا نعتذرعن قول كلمة حول ما يبقى من النص) ، وتارةً هو اختزال بسيط (إذا كان فهم النص يتطلب ذلك) فينحصر الأمر في بعض الجمل في الأعلى وأحياناً في الأسفل) إذن فإن الحركة الانطولوجية تكشف عن مفارقة : إذا كان المقتطع الذي تفضله متطابقاً ، فيخضع بمثل هذه الوساوس إلى وقفات النص ، وهذا ما يستحسن تجنبه .

ومع الحركة الانطولوجية المضادة ، فالمفارقة المعكوسة هي التي تتشكل : إذا كان المقتطع الذي يقتضيه الحال ، متراكباً ، ويخالف توقفات النص بعناية ، فمن المستحسن دراستها ، فاستخراج التراكب ، في الواقع هو ما يلفت النظر ، ليس إلى وحدة الخلية أو إلى وحدة أخرى ، ما دامت أية واحدة لم تتكشف كلياً ، وإنما بالأحرى ، إلى الحدود التي تفصل فيما بينها ما دامت تشكل مركز الاقتطاع .

وبحركة ماوراء الانطولوجية méta – anthologique ، فما نأمل إنجازه ، هو أن المقتطع البارز يخالف ، مع أنه متمركز حولها ، فضلاً عن الخلية نفسها يخالف كذلك الثلمتين اللتين ترسمان حدوده . باختصار ، فإن المعنى هذه المرة ، هو تهديم التعارض المتواطئ لمنطوقين بشكل يوصل إلى كشف ما كان يخفيه : معارضته . وكانت غايتنا تجنب ما هو انطولوجي فيما ينزع هذا إلى أخذ الخلية نفسها بالحسبان على حساب الوقفات والفاعلية التي هي المكان ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، فإن ما هو انطولوجي مضاد ، أما وهو يميل إلى أن يأخذ الوقفات والفاعلية التي هي المكان ، بعين الاهتمام ، فعلى حساب الخلية ذاتها . ولكي نتنبه للوهلة الأولى إلى تحليلنا ، فقد أتاحت الحركة أن تدرس على النهج الذي فيه تقوم الخلية الوصفية بمناقضة الجوار الحكائي الذي تندمج فيه (مدخله اللازمني في الأخباري chronique)، وعلى وفق الطريقة التي فيها الجوار الحكائي يقوم بمناقضة فعالية الخلية الوصفية ، (مجترحاً على حافاتها تنشيطاً أو تعجيلاً) .

ودون شك ، وكما أشارت رايموند دبري ـ جينيت فمن الأهمية بمكان أن نتأمل من الآن بعض المناطق النصية المهملة حتى الآن بالقراءة المهيمنة التي نستحسن منها المطابقة مع وجهات نظرها . وبلا شك ، وكما رأينا بذلك على حد سواء ، فمن الضرورة أن نوضح ثانية وبدءاً من الآن بعض القطاعات النصية المشغولة حتى الآن بالقراءة المهيمنة بشكل يُظهر منها ، أن أمكن ذلك ، مسارات عمل متباينة غير منظورة .

ب ـ الحداثة La modernité

وتتعلق الملاحظة ثانية بالفاعلية الحداثية ، وهناك طريقتان في الأقل لفهمها ، فبالنسبة للأولى ، ويبدو أن رايموند دبري جينيت هي من استخدمتها هنا ، يمكن القول ، ببساطة متناهية ، إنها تستند على مبدأ الاستمرارية وبعبارة أخرى ، أنها ذات نظام تقدمي ، فما تحققه هو المعارضة ، أما طريقتها في جعلها تعمل فتتطابق وتيار المد التوحيدي . وعلى وفق النظام الزمني ، فإن لفظة (الجديد) تميل إلى أن تحل محل معارضها (القديم) : ومثل هذه الهيئة المبتكرة وهي تشرع بالتحقق ، ترى فيما هو مهمل إجراءاً يعود إلى الماضي ، ولقد كان الفعل acte الحديث خبيراً حينئذ فيمن يستأصل الصيغ البالية perimee (وهنا ، الوصف اللازمني) ، التي يمكن أن تعود إلى أشكال هي نفسها ميتة (وهنا ، الملحمة) بوساطة نمو عمليات جديدة (وهنا ، الاستحالة métamorphose الاستبدالية paradigmatique للوصف أو تشتته) في إطار من الأجناس الجديدة (وهنا ، الرواية ، وعلى وجه التحديد الرواية الحديثة) .

إن مقولة الجديد nouveau المستخدمة بهذا الشكل ، تكشف كذلك ، بالطبع ، عما هو متغير (الذي سيحيل إلى تقليعة ما une mode) ، فضلاً عن الابتكار innovation (الذي يفترض تقدماً) . لا يعني ذلك استبعاد مثل هذا الأسلوب باستخدام نهج آخر ، حري بمفهوم النقاء الممتع الدقيق ، إنما المقصود إبطال مثل هذا الأسلوب بآخر ، يفوق المستوى الحقيقي لفاعلية يمكن مراقبتها ، بيد أن الاقتصار على تقييم العائد المختص بهاتين الصيغتين غير ممكن إلا علىأساس تعيين هدف مشترك لهذه ولتلك الصيغة ، هكذا على قدر من القياس وهذا هو ثبات الهدف نفسه في الزمن الذي نسميه استمرارية ، فإذا كانت رايموند دبري جينيت قادرةً على القول بأن الوصف المشتت هو أكثر حداثة من الوصف غير الزمني achronique ، فهذا لأنه يوازن بين الصيغة الأكثر حداثة والصيغة الأكثر قدماً على وفق منظور عام يسمح بتقييمه معاً : وهذا هو أفضل دمج ممكن للوصف داخل الحكاية . وعلى وفق مفهوم متجانس للمنظور ، فإن مصنفات catégories الجدة nouveautéوالحداثة modernité تميل إلى أن تتداخل فيما بينها بلا نزاع . هذه الحالة Postur تقدم فائدتين : فهي مريحة ، وهي مقاتلة Pugnace واعتباراً من منظور واضح، يرتكز على آلية عمل نصي محدد (وفي سبيل المثال ، افضل دمج وصفي داخل الحكاية). فمن السهولة بمكان الكشف عن تواردات هذه القضية نسبياً، والتمييز بين حلول مختلفة ، وموازنة فاعليتها. واعتباراً من التصنيف الاخير هذا، يصبح من الممكن الإشارة صراحة إلى الصيغ القديمة ذات القيمة في النص الذي كانت فيه يوماً جديدة)، والصيغ الحديثة (المستحسنة لكون الإصلاح الذي يحصل عليه يلغي السوابق). والصيغ الاكاديمية(المؤسفة بوصفها تنذر نفسها للتكرار والكسل) ، والصيغ القديمة (المكروهة لكونها تسمح بالعودة إلى الوراء) .

وعلى طريقة أخرى من فهم الفاعلية الحديثة ، وما سنتبناه نحن بالذات بطيبة خاطر ، يمكن القول ، ونحن نبسط ذلك كثيراً ، بأنها تعتمد على مبدأ القطيعة rupture بمعنى ، إنها تتبنى نظاماً " ثورياً " . فما تستخدمه ، هو التناقض ، أما طريقتها في أثارته ، نتيجة لمتغير بعيد المدى ، فتتصل بفاعلية مزدوجة . إن التناقض ، هو من يواجه نصاً بتأثيرات معانيه الخاصة . نحن نعرف ذلك : في غياب المعنى لا وجود للنص ، وفي حضور المعنى ، حجب النص . فلكونه عملاً لغوياً ، يستحضر النص من المعنى ، ولكونه عنصراً شفافاً يقوم المعنى بحجب النص . فتأثير النص ، هو عرض المعنى ، أما تأثير المعنى ، فهو إلغاء النص ، وهناك حيث

يهيمن المعنى ، والنص يتجه نحو التلاشي، هناك حيث النص يهيمن والمعنى يتجه نحو الاشكالي Problématique أما التغيير بعيد المدى ، ولنقل في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، فهو أنهيار لهذه الهيمنة . وقبل هذا الانهيار ، يمكن الحديث عن عهد يعود إلى الماضي : ففي الحقبة السابقة ، وفي معظم الحالات ، يهيمن المعنى على النص . وبعد الانهيار ، يمكن أن ندرك عصراً حديثاً : ففي الحقيقة الراهنة ، وفي حالات عديدة يهيمن النص على المعنى .

وتأتي الفاعلية المزدوجة ، كما نتوقع ذلك ، من فصل الزمان إلى قضيتين متناقضتين . وهكذا فإن الحركة الحداثية تقدم مظهرين aspects أثنين : فمن جهة ، ما يتعلق بالتجديد innovation . ومن جهة أخرى ما يتعلق بالإصلاح renovation . وان كل عملية يجب أن تكون مقسمة بفعل معيار الحداثة وحسب ، وعلى وفق مفهوم متغاير hétérogène المنظور ، فإن مقولات التجديد والحداثة تكف عن أن تتداخل فيما بينها بلا نزاع ، فبالتجديد الثوري ، يمكن الحصول على إجراءات جديدة حري بها السماح بانتاج وتهديم المعنى ، وبالتجديد الرجعي ،يمكن الحصول على إجراءات جديدة حري بها إجازة التعبير والتمثيل ، وباختصار أن الجدة والتجديدية لا تعطي بالضرورة ضماناً بوجود حداثة ، ومع الإصلاح الرجعي " فذلك يعني وضع إجراءات التعبير والتمثيل القديمة موضع التنفيذ بعدد من الإصلاحات الطفيفة . وبالإصلاح الثوري ، فذلك يعني أن تعاين ، في النصوص القديمة ، وفضلاً عن أن تنهي ، في النصوص الحالية ، وإن كان بطريقة اشتقاقية ، بعض الإجراءات المعروفة في ذلك الوقت بأنها عديمة الفائدة . والواقع ، لما كانت الحماقات أفكاراً ابتداءاً من هيمنة المعنى القديمة على النص ، فكل شيء يثير اعتقاداً بأن هذه الأفكار المدونة بعناية ، قادرة على أن تمكن اليوم من هيمنة النص الحديثة على المعنى ، على نحو بارع . زد على ذلك : أن إعادة التقييم هذه قادرة على الاعتراف ، في النصوص القديمة ، بكل أساليب الإجراءات الحديثة التي كان قد كبحها الأمر الواقع diktat للهيمنة القديمة سواء أكان في إخفائها ، أم في إدانتها في أنها في غير محلها ، وهكذا ، فمن خلال الوصف اللازمني ، نفهم ذلك : إن ما يتعلق بالمتخيل fiction ، هو أن النص ينتج من المعنى ولا سيما من خلال ما يطلق عليه تسمية تأثيرات التمثيل : من المفروض أن الحكاية تمثل الحوادث ، والوصف يمثل الأشياء ، بيد أن الوصف اللازمني ، ونرجو أن نكون قد جعلناه مفهوماً ، يرفض عمل اشتغال الحكاية ، لسببين : من جهة يهدف إلى إخضاعها إلى إسقاط syncope الزمني المرجعي المعلق ، ومن جهة أخرى يهدف إلى إنتاج حكاية لا يمكن أن تروى ، وهذه هي طريقة المعنى غير المعقول insense ، فباعتباره إجراءً متحدياً للتمثيل (الحكاية لا يمكن أن تروى) وباعتباره إجراء رافضاً للتمثيل (الإسقاطات المفروضة على الحكاية) ، فإن الوصف اللازمني ينتمي تماماً ، وكما نرى ، وبالرغم من تحققه في الزمن الماضي ، إلى واحد من الإجراءات الحديثة التي يقتضي أن تؤمن إصلاحاً شاملاً .

وعندما يتعلق الأمر بالحداثة ، فإن المواجهة بين وجهتي النظر " التقدمية " و " الثورية " تتلخص في اتجاهات ثلاثة ، فمن جهة أن عدم التوافق لا يقوم بالضرورة على المناهج التحليلية ، ومن جهة أخرى يختص ، من زاوية نظر الحداثة ، بتأويل عمليات الاشتغال المحللة على وجه الخصوص ، وأخيراً ، وعن طريق التتابع ، يلامس الاختبار نفسه لعمليات الاشتغال الخاضعة للتحليل .

ولعل القراء يتمنون مع ذلك ، أن نقدم لهم مثالاً ثانياً فنلاحظ إذاً الدراسة الدقيقة التي خصت بها رايموند دبري جينيت " جنس الزعرور " . وغاية المثال إثارة تصور ، في " البحث عن الزمن المفقود " حول طريقة سبك الوصف والسرد .

وبتعابير أخرى ، هل يكشف الوصف البروستي عما قبل الكتابة ekphrasis أو Eisphrasis ؟ (...) فعند بروست ، كل خط فاصل بين الوصف والسرد حصراً في طريقة إلى الاختفاء[29]، إذاً لنثبت ثلاثة أهداف من المواجهة ، ويستند الهدف الأول على المنهج : فلا داعي للتشكيك بمبدأ الانصهار fusion هذا لدى بروست ولا بالتحليل المقنع الذي تطرحه رايموند دبري ـ جينيت ، أما الهدف الثاني فيختص بالحداثة : وهنا نتساءل إن كانت عملية اشتغال كهذه تكشف عن تجديدية بسيطة أو عن حداثة حقيقية ، ويبدو أن رايموند دبري جينيت تفترض ضمنياً أنها الشيء الوحيد دون سواه . وفيما يخص وصف إيما Emma ، لدى فلوبير ، فما هو معلن على نحو مباشر على أنه حديث ، moderne ، هو تضمين للوصف بشكل رائع في الحكاية ، أما لدى بروست ، بشأن أشجار الزعرور ، فما هو معلن على أنه جديد nouveau بشكل غير مباشر ،إلغاء للحد الفاصل بين الوصف والسرد :

نشاهد إذن ، لدى بروست استخداماً جديداً nouvel لبلاغة جذلة تعبر عن موضوعات غير اجتماعية وصور بلاغية وأحداث (ص71 . TFE) .

إذاً هناك منظور ثابت (انصهار الوصف وانصهار السرد) . وعلى امتداد هذا المنظور تتوزع التراكيب القديمة ، من جهة (الوصف اللازمني غير السوي) ، ومن جهة أخرى ، بشكل ترادفي ، سواء كانت حداثة التضمين الفلوبيرية ، أم كانت تجديدية الانصهار البروستي .

أما موقفنا ، فعلى العكس ، يقودنا إلى أن نتساءل ، إن كان هذا الانصهار يجري أو لا يجري لمصلحة التمثيل أم لا ، وباختصار إن كان الأمر يتعلق بتجديد مطابق أو بتجديد حديث . أما الهدف الثالث فيختص باختيار آلية الاشتغال : وعلى وفق الإجابة ووضوحها ، على السؤال السابق ، سنجد أنفسنا منقادين إلى مجانبة أو ممارسة تحليل آلية اشتغال كهذه . وبدون أن نحكم على هذه النقطة ، لنقل فقط بأن مفهومنا حملنا على أن نمسك بما نسميه من الآن الاستعارة التراتبية ordinale لدى بروست بالأحرى[30] والحقيقة أن الاستعارة التراتبية في نص بروست ، والوصف اللازمني في نص فلوبير يكملان ، في نوعية آلية اشتغالهما الخاصة بهما ، العملية نفسها : رفض الحكاية بشكل منظم . ذلك أن الواقعة التي تستند عليها الحكاية يمكن أن تكون منتقضه contredire ، سواء أكان ذلك من خلال وصف لموضوع ثابت ، على وفق ثلمة في اللازمني أم من خلال الاستعارة التراتبية ، على وفق ثلمة في العبر ـ زمني transchronie وفي الحالة الأولى ، يعني الأمر إخضاع مجرى الزمان إلى إسقاط مملوء : الغوص في موضوع آني يستبعد الزمن بالتعليق تدريجياً ، وهذه هي الحكاية المتوقفة interrompu ، وفي الحالة الثانية ، فإن الأمر يعني إخضاع مجرى الزمن إلى إسقاط فارغ : مجرى رحلة آنية يمحو الزمن على حين غفلة بالإلغاء ، وهذه هي الحكاية المقطوعة .

(TFE[29] " موضوعة ، صورة ، حدث " في (الشعرية) العدد 25 ص 49 وسيشار إلى هذا المصدر في الصفحات القادمة بالرمز)

.

[30] أنظر الفصل الثاني : الإستعارة من أولها إلى آخرها .

ج ـ جدل النوعية La querelle de la specificité

وبما أن صعوبات كهذه مستمرة ، فمن المفيد العودة ثانية إلى جدل النوعية كما تناوله ليسنغ[31] Lessing ، في عصره بكتابه الموسوم Laocoon " لاوكون " ، ولنتذكر ذلك فعلى الضد من المؤيدين للمشهد الشعري ، ut pictura poesis ، فالذين كانوا بعد أن فاقموا من مقارنة هوراس[32] السريعة فدعوا الى مماثلة، assimilation الشعر والرسم . وقد اضطر ليسنغ إلى التمييز الدقيق بين الرسم والشعر . بيد أن سعيه . وهذا ما لا نشدد عليه . كان ذا ترتيب ordre تحويلي glissement ، وهو الذي يسمح بالانتقال مما هو تكنولوجي إلى مما هو آيديولوجي .

فمن جهة . ما هو شرعي بشكل كامل ، يلاحظ ليسنغ اختلاف المواد المستعملة على وجه الخصوص من قبل الرسم والشعر ، ومن جهة أخرى ، فما مشكوك فيه إلى حد ما . يطرح بشكل أكيد التوافق الضروري للعلامات signes مع ما يسميه الموضوع المدلول objet signifié :

إن كان الرسم يستخدم حقاً في ما يتعلق بصوره المستنسخة imitations صيغاً أو علامات متمايزة من الشعر ، وأعني أشكالاً وألواناً منبسطة على فضاء اللوحة ، بينما ينتفع من الأصوات الملفوظة التي تتوالى في الزمان (وإذا كان من المؤكد أن العلامات يجب أن تكون لها علاقة طبيعية ومبسطة مع الموضوع المدلول) فحينئذ إن العلامات المتجاورة ليس بوسعها أن تفسر سوى موضوعات متجاورة أو متكونة من عناصر متجاورة ، كما أن علامات متتالية ليس بوسعها أن تترجم سوى موضوعات أو عناصر الموضوعات المتتالية[33].

لقد قاد هذا الموضوع ليسنغ إلى تمييز مجالين متمايزين بوصفهما متطابقين مع طبيعة العلامات المستخدمة على وجه خاص :

---

[31] ــ ليسنغ غوتهولد افرايم (1729 ــ 1781) ناقد وكاتب مسرحي ألماني ، يعد أول مسرحي ذي شأن في تاريخ الأدب الألماني . هاجم في نقده مقلدي المسرح الفرنسي , واتخذ من شكسبير مثلاً أعلى ودعا إلى جمالية مسرحية جديدة . من نقده (فن المسرح في همبورغ) و (لاوكون) ومن مسرحياته (ناتان الحكيم) وهي مسرحية برجوازية فلسفية (م).

[32] هوراس : شاعر روماني (65 . 8 ق . م) تدور قصائده حول الحب والصداقة والفلسفة .

[33] L. لاوكون . هيرمان : ص 109 . 110 وسنختصر ذلك بالرمز ( )

موضوعات عديدة، أو عناصر هذه الموضوعات التي تتجاور تسمى أجساداً .

إذاً ، فإن هذه الأجساد بسماتها الظاهرة هي الموضوعات الخاصة بالرسم. وهناك

موضوعات أو عناصر هذه الموضوعات موضوعة في ترتيب سلسلة متوالية، تسمى

أحداثاً بالمعنى الواسع. وهذه الأحداث هي إذاً موضوع الشعر الخاص

(L ص 110) .

ولكونه لا يستند إلى التعاقب وإنما إلى التزامن ، فإن الوصف اللازمني يجد نفسه إذاً مستبعداً بشكل ملح عن الممارسة الأدبية ، فما لاحظه ليسنغ عند هوميروس ، وبدرجة من الإعجاب هو دهاؤه في حل المعضلة : فإما ، وعلى نحو بين ، التقليل من المدى اللازمني بوساطة تحديد وصفي بلا شرط ، أو ترتيب دخول الحدث إلى كل جزء من الموضوع سراً . أي بمعنى تجنب التأمل لصالح الصنعة " Fabrication " .

أقول، ان هوميروس لا يمتلك سوى سمة trait وصفية واحدة لكل شيء. فبالنسبة له . إن سفينة سوداء ، أو عميقة ، أو سريعة ، وعلى أقل تقدير سوداء ومجهزة بمجاديف : " لا يذهب بعيداً في الوصف " (...) وعندما ترغم الظروف الخاصة هوميروس على أن يستوقف نظرنا طويلاً حول موضوعات مادية محددة . فإنه مع ذلك لا يصنع ابداً لوحة يستطيع الرسام مجاراتها بفرشاته ، إنه يعرف " من خلال مهارات عديدة " أن يعرض لنا هذا الموضوع في تتابع من اللحظات يظهر فيها مختلفاً في كل مرة . أما الرسام ، فلا يستطيع أن يمسك إلا باللحظات الأخيرة هذه ليرينا اكتمال ما رأيناه قد ولد لدى الشاعر ـ وإذا كان هوميروس يريد أن يرينا عربة جونون[34] Junon على سبيل المثال ، فينبغي على هيبي[35] Hebe أن يبنيها قطعة قطعة تحت أنظارنا ، فنرى نحن العجلات والمحاور والكراسي والعريش والسيور والحبال ، ليست مجتمعة وإنما تتجمع بأيدي هيبي Hebé (L ص 111 - 112) .

من المناسب إذاً أن نخوض في ملاحظتين ، الأولى وتتعلق بآلية تحويل المعنى mécanisme du glissement التي ذكرناها ، وفي البدء يطرح ليسنغ أول بديهة تقانية : " إن كان الرسم يستخدم حقاً فيما يتعلق بصوره المستنسخة imitations صيغاً وعلامات متمايزة من الشعر " . ومن ثم يذهب إلى " البديهة

---

[34] جونون ، آلهة إيطالية ، زوج جوبيتز حامية النساء ، وهي تشبه الآلهة هيرا اليونانية ، آلهة الزواج وزوج زوس إله السماء وسيد الآلهة عند اليونانيين . (م) .

[35] هبي آلهة الشباب عند اليونانيين (م) .

" التقانية الثانية : " إن كان من المؤكد أنه يجب على العلامات أن تكون لها علاقة طبيعية وبسيطة مع الموضوع المدلول " .

هذان المقترحان المأخوذان من التناظر العكسي هما على شيء من الغرابة . أما الملاحظة الثانية ، فلا يمكن أن تكون مقبولة إلا بمقتضى الاستخبار الذي ينقصها ولكنه موجود بصفة تعويض ، وبشكل لا طائل منه ، في الأولى هذا الاستخبار ، هو : ما يتعلق بصوره المستنسخة pour ses imitations .

والواقع أن إيضاحاً كهذا لا فائدة منه ، إذا كان الأمر يتعلق بالمواد المستخدمة من قبل الرسم والشعر على التوالي . وبالمقابل ، إن مثل هذا الوضوح ضروري ، إذا كان الأمر يعني القبول بالتوافق " كأمر " طبيعي " بين " العلامات : و " والموضوعات المدلولة " .. ففي إطار عملية الاشتغال التعبيرية أو التمثيلية فإن هذه المطابقة يمكن أن تظهر جلية وحسب . وعلى سبيل المثال ، إن من يحدد تعبيرية صياغة ما في ايامنا هذه ، هو تشابهها بما تخبر عنه تحديداً . إذاً ، من الواضح ، في اقتراحي ليسنغ ، أن البديهيات التقانية الظاهرية apparent تخفي خطاباً آيديولوجياً سرياً .. ففي الأول ، أن عمومية الملاحظة التقانية قد شوشها حضور واضح خاص عديم النفع . وفي الثاني ، فإن خصوصية الملاحظة التقانية قد أخفاها غياب وضوح ضروري خاص ، مدون بمهارة ، مع ذلك ، في المقترح السابق . في هذه الأسطر ، إذاً ، لا يشاد بدهاء هوميروس إلا على أساس تقويم دهاء ليسنغ المغالط . إذاً دهاء stratagemes هوميروس في ميدان المتخيل fiction يكشف عن ممارسة متعمدة قادرة على أن تحظى بوهم التمثيل ، بشكل مباشر .

أما دهاء ليسنغ ، وفي ميدان النظرية ، فيكشف عن ممارسة لا إرادية قادرة على أن تحظى بوهم شمولية universalité التمثيل عن طريق الحيلة .

وتتعلق الملاحظة الثانية بالمراءاة الواقعية ، فبذريعة ما هو تمثيلي وتحت سلطة المعنى ، تسلم قيادها ، في الواقع إلى محاولة مزدوجة من الإبهار offuscation : فمن جهة ما يتعلق بالنص ومن جهة أخرى ما يتعلق بالموضوع المادي المستحضر . وكنا قد نبهنا إلى ذلك : في الوضوح الذي يؤسسه ، يتجه تأثير التمثيل إلى إلغاء النص ، وقد رأينا ذلك للتو : يراهن التمثيل في أحسن الأحوال على أن هنالك توافقاً بين " العلاقات " و" الموضوع المدلول " . وفي الحالة هذه ، إن أهمية اللاوكون Laocoon تأتي مما ينوه له بشكل حاسم إلى أي مدى يمكن أن تحصل هذه المطابقة ، ليست كما تتظاهر بتصديق ذلك منذ الأزل ، اعتباراً من الموضوع الحقيقي reel ولكن ، على العكس تماماً " اعتبارا من طبيعة العلاقات المستخدمة " . وهكذا فإن هوميروس . عندما يتعلق الأمر بالسفن ، يعزز من التأثير التمثيلي ، وهذا يتم ، من جهة ، شريطة جذف مادية الموضوع بالانتخاب ، بعد أن يخصها بصفة موحدة بسيطة ، ومن جهة أخرى ، شريطة تحليل مادية العلامات في شفافية transparence المعنى . إذاً ، فإن المراءاة الواقعية، التي سنتناولها فيما بعد ، تنتمي بقوة القانون إلى ما يمكن تسميته بالمثالية النصية idéalisme textuel . وإن مبدأ الصورة الشعرية ut pictura poesis وعقيدة ليسنغ ، لكونهما يفكران في محيط أيديولوجي ذي البعد dimension التمثيلي ، بالرغم من التناقض الذي يفصلهما ، فهما ينتميان إلى ما يمكن أن تكون الحداثة قادرة على هدمه ، كما نفهم ذلك . وهذا ليس ادعاءً على الإطلاق ، ومع ذلك ، إن المنافحين عن الصورة الشعرية ، ومناصري ليسنغ يجب ألاّ نعفي أيّاً منهما ، والواقع أن تناقضهما يجد نفسه موجهاً ، بدلاً من أن يكون سكونياً , ومن المؤكد ان أي موقف من هذين الموقفين لا يمكن أن يستل من التمثيل المهيمن ،

ولكن أحدهما ، وبخاصة عقيدة ليسنغ ، ولو ليس هنالك من قدرة على ادراكها ، نقترب مع ذلك من النهاية ، وكأنها تتراجع القهقرى .

وتكشف الصورة الشعرية عن الأخلاق ، وهذا يعني ، بحسب طريقتها ، مفهوماً " أعمى " للتمثيل : المفهوم الذي يتجاهل طبيعة العلاقات المستخدمة . فعلى ماذا يؤكد مباشرة ، إنه هكذا ، يؤكد على الموضوع الذي ينبغي تمثيله . ومن المؤكد ان هذا الموضوع لا يمكن ، أن يكون بأي حال من الأحوال موضوعاً مادياً : الموضوع المادي المفرط بمظاهره المتباينة إلى ما لا نهاية ، هو الموضوع الذي يتجاوز كل تمثيلي على وجه الدقة ، وبالنسبة للصورة الشعرية ، وبما أن الأمر يعني التمثيل ، فإن الموضوع الذي ينبغي تمثيله هو بالضرورة موضوع قد أعد بعناية: محدد مسبقاً . هذا الاختزال reduction ينتمي إلى الميدان الأخلاقي : إنه موضوع أخلاقي وثقافي ، مبني تماماً على غايات البناء الحقة :

كان يجب على فن الرسم أن يُثَقِّفَ كالشعر ، وقد رأى فيليبيان Felibien[36]، أن أحد دوافع فن الرسم الأساسية كانت (تعليم الجهلاء) . وكان هذا الهدف الأخلاقي والتعليمي مرتبطاً بضرورتين أثنتين: في البدء: مرتبطاً بضرورة اللياقة DECORUM ، أي بمعنى فرض هارمونية لتمثيل الشخصيات على وفق جنسها وعمرها وأصلها ، وهويتها ، وان أشكال أجسامها ، وطريقة حركتها ، ولون ونوع الملابس يجب أن يفسر كل ذلك بناء على اتفاق مسبق . أما الضرورة الثانية ،فترتكز على تهيئة الرسام نفسه ، فقد كانت تنتج عن الأولى ، إذ كان على الرسام أن يمتلك ثقافة معتبرة في مجالات عديدة ومتنوعة : تاريخ وجغرافية ، وعلم الأعراق ...الخ

لكي يستطيع أن يصبح بحق أخاً للشاعر المثقف DOCTUS POETA[37].

تكشف عقيدة ليسنغ عن تقانة ، والمقصود بذلك ، على حسب نهجها ، مفهوماً جلياً Lucide عن التمثيل : المفهوم الذي ينبه إلى طبيعة العلامات المستخدمة . فعلى ماذا يشدد بشكل غير مباشر ، هكذا إنه يشدد على الموضوع الذي ينبغي تمثيله . وبالتأكيد ليس بوسع هذا الموضوع أن يكون موضوعاً مادياً البتة : الموضوع المادي المفرط بمظاهره المتباينة إلى ما لا نهاية ، هو الموضوع الذي يتجاوز كل جهد تمثيلي على وجه الدقة ، فبالنسبة لعقيدة ليسنغ وما دام الأمر يتعلق بالتمثيل ، فالموضوع الذي ينبغي تمثيله قد أعدّ إعداداً تاماً : محدد مسبقاً . وهذا التقليص ينتمي إلى ميدان علم الجمال : إنه موضوع كتابة تكنولوجية مبني تماماً على غايات التمثيل المحضة .

وكنا قد أوصينا بذلك : تهديم تناقض الصورة الشعرية وتناقض لاوكون Laocoon . وباختصار ، إدخال الهيمنة التمثيلية ، يعود إلى القيام بأخذ عينة من جوانب متعددة . فبالنسبة للصورة الشعرية ليس هنالك تخصصية بالموضوعات التي ينبغي تمثيلها ، لأن هنالك من يفترض ، وبصورة عمياء ، لا تمايزية العلامات

---

[36] هو أندريه فيليبيان ، مهندس معماري ومؤرخ فرنسي (1619 . 1695)، كاتب (محادثات عن الحياة والآثار الفنية من أعمال فن الرسم القديم والحديث) ، المطابقة للمذهب الأكاديمي .

[37] Jolanda Bialostocka . جولاندا بيولوستوكا : تقدمة للاوكون ص 21

. أما بالنسبة للسينغ ، فهنالك تخصصية بالموضوعات التي ينبغي تمثيلها لأنه يميز بكل جلاء ، نوعية العلامات . إن موقف ليسنغ يقوم ، إذاً ، على تقديم عملية اشتغال التمثيل الدقيقة (اعتباراً من تخصصية العلامات) هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، يقوم على تحديد عدم توفر المهارة التمثيلية (لا تخصصية الموضوعات التي ينبغي تمثيلها) .

إذاً ، يقوم الموقف الحديث ، في جملة ما يقوم عليه ، على القبول بتحليل ليسنغ الصائب (تخصصية العلامات) ، وعلى تجاوز عدم المهارة التمثيلية في كتاب الصورة الشعرية بصورة منهجية (تنافر الموضوعات) ، وبكلمة أخرى : على سبيل المثال ، بالوصف اللازمني ، ينتج ، بين " العلامات " و " الموضوعات المدلولة " ، ليس التوافق البارع ، وإنما التناقض المطهّر بالفعل.

د ـ الاستخلاص المتعدد L' extraction multiple

ونفهم من هذا : في هذا المنظور ، يكشف لنا وصف " إيما " المتدرج عما هو جديد أكثر مما هو حديث ، وهو أسلوب غير مطروق ، على الأرجح ، ولكنه كان سائداً في المنظور السابق : وهو يقوم على التقليل من المنازعة التي تضفيها الكتلة اللازمنية على الحكاية . إنه يتموضع في منتصف طريق الوصف اللازمني والوصف الهوميروسي : على الضد من هوميروس يقبل باللازمني ، وعلى طريقة هوميروس يقلل من اللازمني . وعلى وفق رأي ليسنغ ، فإن الأمر بعملية منتَجة عربة جونان ، أو تجهيز اغاممنون[38] أو صناعة قوس باندارس Pandarus . يحلل هوميروس تزامن الموضوع ، عارضاً أجزاءه المتعددة في سلسلة من الأحداث التي تسمح بإعادة بنائه في الظاهر . وبوصف أيما المتدرج يقطع فلوبير تزامنية simultaneité الموضوع من خلال أجزائه المتعددة في سياق الحكاية ، وبطريقة مماثلة فإن الكتلة اللازمنية كان قد قطعها كل من هوميروس وفلوبير ، والاختلاف الوحيد هو أنه يظهر من طبيعة الأحداث المحتقنة . وهي عند هوميروس جوهرية intrinseque في الموضوع: إنها تنتمي إلى العملية الظاهرة لمنتَجته. أما لدى فلوبير ، فهي طارئة على الموضوع: إنها تنتمي إلى مجرى سير الحكاية التي يتدخل فيها . وفي حالة الموضوع المصنوع ، يستبدل هوميروس نزاع الكتلة اللازمنية القوي بنزاع ضعيف لحكاية " أخرى " مقتضبة مدونة في الحكاية الرئيسة . وفي الحالة المتعلقة بالموضوع المتدرج ، فإن فلوبير يستبدل نزاع الكتلة اللازمنية القوي بنزاع عادي للازمني المقطّع Fragmentaire ، والمختزل أيضاً من خلال مظهر الحكاية الرئيسة (نفسها).

وكنا قد أشرنا في (4 ، أ) إلى عديد من القضايا التي يلتقي بها الاستخلاص البسيط ، في اقتطاعه الوحيد . وعلينا الآن أن نشير إلى بعض القضايا ، التي هي في اقتطاعها الجمعي ، تلتقي بالاستخراج المتعدد ، فبالاستخلاص المتعدد ، يكتمل دائماً ، بطريقة أو بأخرى جمع الفقرات المختارة ، في نظام نصي ، على وفق

---

[38] أغاممنون .في الميثولوجيا اليونانية القائد الأعلى للحملة الإغريقية ضد طروادة . م . .

ترتيب مختلف فمرة يمكن أن يعني الأمر التفريق éparpillement ، وعلى سبيل المثال ، إذا وجدت فقرات متجاورة للنص الأولي متباعدة ، على أساس كونها اقتباسات ، في النص الجديد الذي ينوي دراسة النص الأولي، ومرة يمكن أن يعني التقريب rapprochement : وعلى سبيل المثال إذا حملت فقرات النص الرئيس البعيدة على التجاور ، وعلى أساس كونها اقتباسات في نص جديد يعتزم دراسة النص الأولي . هذه التنظيمات المشتقة تنتمي إلى ما أطلقنا عليه في مكان آخر[39]، بالمجال الافتراضي virtuel للنص . وقد سمح بها النص في واقع الأمر ، لكنها لم تكتمل كتابة : ينبغي لذلك فاعلية عملية أخرى ، وهي هنا محولة transformatrice وتلك هي القراءة . هذه التنظيمات المشتقة تكشف عما لا يحصى عدده : وعلى سبيل المثال ، إن أي نقد يطرح في كل مرة استشهادات عديدة لنص ما ، فإنه يحقق لواحد من الترتيبات المفترضة لهذا النص ، في خطابه الذي كان يعمل إذّاك كمدونة لقراءة ما . هذه التنظيمات تتوزع على وفق بابين : " التحقيق بالوساطة " الذي ذكرناه للتو ، حيث الوجود الجديد للاستشهادات يفترض استخدام الخطاب المتداخل intercalaire كله ، بما في ذلك خطاب النقد ، أما " التحقيق بدون الوساطة " الذي سنوضحه الآن ، ففيه يكتمل وجود الاستشهادات الجديدة كما هو بذاته ، على وفق طريقة آلية، وفي هذه الحالة ، لا حاجة لنا ، في نهاية المطاف ، للقيام بالتدوين بين الاستشهادات لربط وثاق خطاب ، قادر على جمعها : بوسع تقاربها الجديد أن يستغني عن التعليق ، وكأن هذا التقارب ينطلق من ذاته ، ونتكهن ، في أنها تجد نفسها خاضعة ، بكل جلاء ، وفي هذه الحالة ، من حيث مظاهرها الخاصة ، لمبدأ من اثنين أساسيين للتقاربات التي اسميناها ، بحسب الحاجات ، على سبيل المثال بالنسقية syntagmatique والتجميعية[40] associatif ، والكنائية métonymique والاستعارية[41] métaphorique ، ثم النسقية والاستبدالية ، والنسقية والنظامية[42] systématique، والنطقarticulatoire، والتصنيف[43] classificatoire .

إن العودة إلى عبارات " وصف أيما " ليس ممكناً إلا بتحقيق رابطة قاعدة النطق الفرضية لمختلف المناطق المشتتة في سيرورة الحكاية ، والواقع أن نص فلوبير يطرح بالفعل ، والحالة هذه ، مونتاجاً متعاقباً بمقاطع موجزة لحكاية ووصف لبطل رواية شهير كهذا ، إلى حد الحصول على تقسيم morcellement محسوب بدقة قادر على ممارسة دور مزدوج ، ففي الترتيب الحقيقي للنص ، يتحقق إلغاء التأثير الموحد الذي نعت بالخطورة : أي رسم المنظور الزمني للكتلة اللازمنية . وفي الترتيب الافتراضي للنص الذي تحققه

---

(39) L N R . ص 77 .

(40) . فرديناد دوسوسير . محاضرات في علم اللغة العام . ص 17.

(41) رومان جاكوبسون : دراسة في علم اللغة العام . ص 61 .

(42) رولان بارت : عناصر السيميولوجيا . مجلة الاتصالات العدد 4 ص 114 .

(43) دراسة حول أوزيريس للكاتب نفسه .

القراءة باستخراجين متزايدين (ومتطابقين لكونهما نصوصاً مقطوعة تتماثلها بوقفات césures النص) ، تكتمل هيئة التأثير الموحد الذي نعت على أنه ضروري ، أي بمعنى التمفصل articulation الخاص ، فمن جهة ، من بينها مقطعات حكائية ، ومن جهة أخرى ، من بينها مقطعات وضعية ، على وفق مجرى سياق الحكاية ، ووفق صورة بطل الرواية الشخصية .

وإذا ما قسنا بالمقابل ، عندما فعلنا ذلك ضمنياً ، من خلال الاستخراج المتعدد (والزاخر لكون المقطعات تشتمل على وقفات الخلية النصية في كل مرة) فإن وصف القبعة ووصف المسرحية المعروضة يعود إلى تحقيق رابطة " التصنيف " المفترضة بين مناطق متباعدة بعينها في مجرى سياق الحكاية . فالتأثيرات فيها متباينة تماماً . وتطرح القراءة ، مع تحقق قاعدة النطق ، فضلاً عن تحفظ مناسب بالمشكلات المتعلقة باللازمني ، ترتيباً جديداً من النوع نفسه الذي يشبه ترتيب الحكاية أو الوصف . ومع تحقق قاعدة التصنيف تطرح القراءة ترتيباً مناهضاً لترتيب الحكاية أو الوصف ، ودون شك ، فإن الأمر يعني في الحالتين ، اثبات لوحدة unite من خلال تشتت معين ، الوحدة التي تنبعث مما هو تمثيلي ، أي بمعنى تكرار " الحياة " (بوصفها تعزز من تتابع الأحداث أو عموم الموضوع) بينما الأخرى فيمكن استنتاجها بالتمثيل الذاتي ، أي بمعنى انشطار النص (بكونها يمكن أن تعمل في داخل السياق بالصيغة نفسها ، وعلى سبيل المثال ، إن القبعة والمسرحية المعروضة ينزعان إلى أن يتشابها ، وبالتالي إلى أن يتمثلا بالتبادل ، أو بمعنى ما أن الأثر المادليني – effet madeleine ، عند بروست ، وهذه القطيعة التمثيلية بسبب ما نسميه بدءاً من الآن بالاستعارة التراتبية[44]، ordinale يمكن أن يُقرأ كتدوين ، وبحسب النص الجديد ، لقراءة كانت قد حققت مثل هذه الرابطة التصنيفية المفترضة لنص مسبق لم يكتب حقاً والذي يستحضر دون شك ، بشكل ملغز ، مثل هذه الفقرة من الزمن المستعاد Temps retrouvé :

أما فيما يتعلق بالكتاب الداخلي للعلامات المجهولة (...) ، والتي من أجل قراءتها لم يتمكن أي شخص من إعانتي بأية قاعدة ، هذه القراءة ، تقوم على فعل من الإبداع ، ما من أحد يستطيع فيه أن ينوب عنا ولا حتى أن يتعاون معنا ، لذا فهي كم تنأى بنفسها عن الكتابة[45] !.

5- الآلية السياسية للنص

---

[44] قضايا الرواية الجديدة ص 135 . وأنظر الفصل التالي حول الاستعارة من أولها إلى آخرها .

[45] المصدر نفسه ص 879 .

FONCTIONNEMENT POLITIQUE DU TEXTE

وهكذا يبدو لنا النص ، على المستويات كافة ، ميداناً لمعارك ضارية ، ويقودنا هذا إلى صيغ متعددة أحياناً حيث تتهم رايموند دبري ـ جينيت Raymonde Debray - Genette ما له علاقة بالموضوع :

الناقد الثاني : تستخدمون مفاهيم الحكاية والوصف ، والتي هي مفاهيم فعالة opératoires ، بطريقة شبه أساسية أنتم تجعلون من الحكاية والوصف يصطرعان ، وبالتالي يصطرعان ضد الكلمات[46].

أ ـ الجهاز المتسلط L' appareil autoritaire

ونفهم من هذا : أن ما يميز عرضنا أحياناً ، هو في الواقع الاستخدام المزدوج للمفاهيم ، فمن جهة هناك الاستخدام الفعال opératoire (وعلى سبيل المثال ، عندما تستخدم الحكاية ويستخدم الوصف لكي يجعل من عمليات الاشتغال مفهومة بدقة قدر الإمكان ، تلك التي نستطيع نحن ، أو يستطيع آخرون ، تحديدها ، بالطريقة ذاتها على غرار حالات أخرى) ، ومن جهة أخرى هناك " الاستخدام الاستعاري " métaphorique (وعلى سبيل المثال ، عندما يكون كلاً من الوصف والحكاية قد قدما ، بالاستعارة ، كمتحاربين في حرب أهلية نصية) إذاً ، ما يجب أن نتنبه له ، الآن ، هو الرابطة بين هذين الاستخدامين .

وعندما يتعلق الأمر بالنظرية ، فإن اللجوء الاستعاري ، يقدم في الأقل تواترين occurrences مزدوجين . ويمكن أن تدون الاستعارة " كتداخل لا مثيل له " intervention unique ، فمرة ينطوي هكذا على فائدة : " الحدس الاستعاري La présomption méetaphorique الذي يدل على مظهر موضوع الدرس اعتباراً من مظهر كهذا مشابه في الظاهر ، لموضوع معروف جيداً . ومرة ينطوي على ضرر : " الوهم الاستعاري " illusion métaphorique الذي يقوم بالحكم ، اعتباراً من تشابه المظهرين الاثنين ، على تماثلهما ضمنياً أو صراحة . والأمر في الحالة الأولى يعني فرضية عمل حيث أن التحليل الوحيد لآلية الاشتغال المحددة هو القادر على توكيدها . أما في الحالة الثانية ، فالأمر يعني عقيدة dogme حيث أن النقص الهائل فيها يقلل مما هو نوعي specifique . غير أن الاستعارة يمكن أن تدون أيضاً كتداخل اقتراني intervention conjointe بتحليل فعال ، فمرة ينطوي على ضرر : التزويق الاستعاري L'illusration métaphorique الذي يضيف هنا أو هناك ، اعتباراً من آلية اشتغال محدودة بوضوح وبذريعة تجنب ما هو جاف وقاس في الغالب ، صيغة حيوية ما . ومرة ينطوي على فائدة : الإشارة الإستعارية indication métaphorique التي تضيف ، اعتباراً من آلية عمل محددة بوضوح مضمون apport

---

[46] LPDSCF . ص 117 .

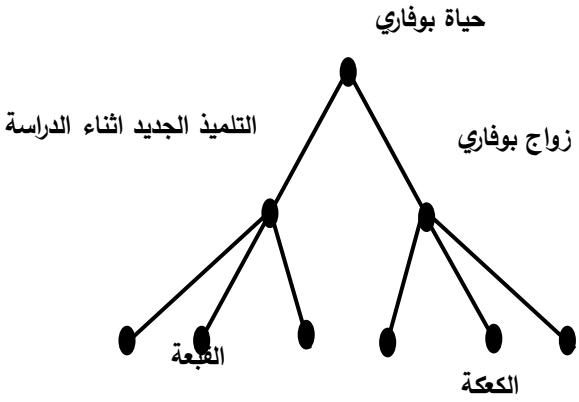
قرينة indice مكملة . وفي الحالة الأولى يختص الأمر بإدراج مذاق جمالي على حساب غموض لا شك فيه . وفي الحالة الثانية ، يعني الأمر الإلحاح في طلب النوعية الخصوصية للميدانين ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، حول نقاط كهذه ، التماس انسجاميتها homologie النسبي . غير أن هذا الموقف يمكن أن يؤدي إلى تعيين آليات اشتغال محددة والتي ربما يتجه التخيل الفعال إلى إهمالها ، على قدر كفايته .

وهنا ، في ضوء هذا النهج تلتزم طريقتنا ، فمن جهة يختص الأمر بالفعل بالتداخل الإستعاري الاقتراني : الصياغة الإستعارية ترافق التحليل الفعال . وهذا التداخل يساعد على توضيح مظهر غير منظور في الغالب ، من خلال الإشارة إلى مجال غير معروف بالفعل : البعد السياسي الخاص بالنص La dimension politique specifique du texte .

إن ما يجب أن نهتم به ، للوهلة الأولى ، هنا ، هو إذاً الانسجامية homologie بين بعض مظاهر التنظيم النصي وبعض مظاهر التنظيم الاجتماعي ، وإذا ما قامت السياسة على " نزوة الفتح والحفاظ على السلطة " كما يقول فاليري Valery ، فإن النص حينئذٍ ، مع ترتيباته ، هو المكان الذي تجري فيه المواجهات السياسية . ومن السهولة ، وهذا ما نفهمه ، أن نوضح بأن كل شيء يكتمل فيه من خلال تحريك الترتيبات التدريجية ، أو ، إذا فضلنا ذلك ، تحريك منظمات الاستيلاء والاحتفاظ بالسلطة . وسواء أكانت قبعة شاربوفاري Charbovari : بعناصر أخرى حكائية ووصفية تجد نفسها ضمن وحدة عليا ، هذه الوحدة ، تجعل منها ، تعمل ضمن سياق ما نطلق عليه التلميذ الجديد أثناء الدراسة un nouveau à l'étude . أو كانت المسرحية المعروضة : وهي مع عناصر أخرى حكائية ووصفية تجد نفسها في وحدة ، هذه الوحدة تجعل منها تعرض سياق ما نطلق عليه زواج بوفاري Le mariage de Bovary وهاتان المرتبتان يمكن رسمهما بخطين متشعبين(الشكل رقم6) وهما يميلان إلى أن يتوحدا في تشجيرة واسعة في الإطار الذي تتحمل فيه هاتان المرتبتان سلطة موحدة ذات قوة أكبر مما يمكن تسميته " حياة بوفاري La vie de Bovary " . وعلى العكس من ذلك . وكنا قد أشرنا إلى ذلك تفصيلاً في (1 ـ أ) فإن القبعة والمسرحية المعروضة ، وبإمكاننا أن نُبَررْ ذلك ، تشكلان وحدة تعمل ضمن سياق تعابير وصفها ، بحسب الرسم الشجري ، وكما لاحظ ذلك رولان بارت:

أياً كان عدد المستويات التي نعرضها والتعريفات التي نقدمها ، فإننا لا يمكن أن نشك بأن تكون الحكاية تدرّجاً من اللحظات السردية . فإن تفهم حكاية ، فليس معنى ذلك من خلال متابعة سرد القصة فقط ، وإنما أيضاً نتعرف فيها على " طبقات etages وعرض التسلسلات الأفقية " لخيط " السرد على محور عمودي ضمنياً : أن تقرأ (تصغي لـ) حكاية ، ليس معنى ذلك الانتقال من كلمة إلى أخرى وحسب ، وإنما الانتقال من مستوى إلى آخر أيضاً[47].

[47] مدخل إلى التحليل البنيوي للحكايات (شعرية الحكاية) مطابع سي ص 14 .



(شكل رقم 6)

بل والأكثر من ذلك : لا يوجد هنالك من سرد منتظم للقصة إلا من خلال الاستيلاء على السلطة بشكل دائم بوحدات متدرجة ذات أهمية متنامية .

وأثناء القراءة يسمح التَشَكل المتطور لهذه الشجرة الضمنية بإيجاد جهاز تسلطي حقيقي appareil autoritaire ، تحت الشعار النابليوني : منظمة عسكرية فيها ملاك ذو طبقات من الرتب المتدرجة يسعى الوصول إلى المنصب الأعلى المحاط بكل قوة ، ألا وهو القائد الأعلى . فالارتياح الذي نستمده من الحكاية ربما ينجم عن الاهتمام بالأحداث المعروفة ولو قليلاً ، أقل مما ينجم عن البهجة الناجمة ، بشكل منتظم ، لدى البعض عن التناص البنيوي لإمبراطورية .

وان ما يجب أن نهتم به ثانياً ، هو أيضاً نوعية كل ميدان من الميادين . فعلى المستوى الاجتماعي ، فإن المنصب الأعلى (لنتذكر بأنه يجب تسميته بالرئيس) ، هو المنصب الذي ينتفع إلى أقصى حد من القوة المستمدة ضمناً وبمختلف الوسطاء relais على كم من القوى المادية التي تقع تحت تصرفه ـ ولنقل القوى الشعبية . أما على مستوى الحكاية، فإن المنصب الأعلى(ولنحدد بأنه يجب تسميته بالعنوان) هو المنصب الذي ينتفع إلى أقصى حد من القوة المستندة ضمنياً ، بمختلف الوسطاء على كم من القوة التي تقع تحت تصرفه ـ ولنقل القوة السيميائية sémiotique ، ونعني بالسيميائية إمكانية أن تحل مجموعة من العلامات محل مجموعة علامات أخرى . وبالقوة السيميائية، ندرك الرابطة الكمية المعكوسة للعلامات التي تحل محل العلامات المستبدلة . وباختصار ، ان القوى السيميائية تماثل قدرة الإدغام Contraction : العنوان الفرعي هو العنوان الذي يحل محل أقل كمية من العلامات مما يحمله العنوان .

ولما كان الأمر يتعلق بطريقة مغايرة(طريقة مادية وأخرى رمزية). على الصعيد الاجتماعي وعلى الصعيد الحكائي ، فإنه لمن الطبيعي إذاً ، أن يكون المنطق ذاته هو الذي يقوم بالفعل : منطق الأمر La logigue de l 'impératif ، فالضابط هو هذا المنصب الذي يصدر الأوامر إلى ضباط الصف ، لاحتلال موقع كهذا ، ويتفرع الأمر الرئيس إلى عديد الأوامر الثانوية ، ومن رتبة إلى رتبة ، مثيرة جملة من أحداث قادرة على أن يصل كل منها إلى تأثيره الخاص ، وبالتالي ، الوصول إلى الهدف الرئيس معاً . والعنوان ، هو هذا المنصب الذي يصدر الأوامر إلى العناوين الفرعية لتأليف قصة كهذه . ويتفرع الأمر إلى عديد الأوامر الثانوية ، ومن رتبة إلى أخرى ، مثيرة جملة من التمثيلات القادرة على أن تصل كل منها إلى تأثيرها الخاص ، وبالتالي بلوغ الهدف الرئيس ، معاً . وهكذا ، إذا ما استعدنا المثال المبسط السابق . فإن العنوان يصدر أمراً ((أرو حياة بوفاري)) ، فتستقبل العناوين الفرعية هذا الأمر ، فتوزعه إلى أوامر عديدة ، من بينها على وجه الخصوص ، " أرو عن التلميذ الجديد أثناء الدراسة " و " أرو زواج بوفاري " وهكذا إلى حد التفاصيل الدقيقة جداً .

فضلاً على ذلك : إن مستويي هذا المنطق هما في تداخل مشترك دائم، فمن جهة إذا ما استندت السلطة الاجتماعية Le pouvoir social تخصيصاً على القوى المادية ، فإنها لا تعمل في الواقع إلا بطريقة القوى السيميائية غير المباشرة . وحسب أمر الضابط ، ومن ثم الأوامر الأخرى ، فإن ما يظهر للعيان ، بصيغة الأمر ، هو مقتضى الحكاية ، أو إذا ما آثرنا ذلك ، هبوط التشجير : الأمر الأكبر " استولوا على مثل هذا الموضع " يتفرع على وجه الخصوص إلى " ابنوا عبّارة هنا " و " شاغلوا هناك " . وعلى العكس من الأوامر الأخرى وأمر الضابط ، مما يظهر للعيان ، بحسب تقرير العمليات ، بصيغة دلالية ، هو بناء الحكاية المطلوب . أو هو ، إذا ما نؤثر ذلك ، صعود التشجير : " لقد بنينا العبّارة " و " نحن قمنا بالمشاغلة " و" ونحن استولينا على الموقع " . وفي هذا الاتجاه كانت حرب الغوليين La Guerre des Gaules هي إرضاء ذاتي مجيد للإمبراطور . الجنرال الذي يضاعف له انتصاره المادي وهو يضع بنفسه، من خلال حكايته ، بناء الحكاية التي كان قد عبّرَ عنها ضرورة .

من جهة أخرى إذا عملت ، على وجه الخصوص ، بلا شك ، على استبدال مجرد غير متساوٍ للعلامات ، فإن السلطة السيميائية Le pouvoir sémiotique تستند في الواقع ، وهذا ما سنتطرق إليه ، على قوة اجتماعية تنطلق معها على قدم المساواة : لكونها مرتبطة بممارسة السلطة ، تكشف الحكاية عما هو متعذر المساس به . انه القدوس .

ب ـ النزاع الوهمي Le conflit illusoire

وهكذا ، ونحن قادرون من جديد على أن نظهر ونبطن التدليس الكبير الذي تعمل من خلاله الإيديولوجية المهيمنة . أننا نعرف هذه الشعوذة ، تتألف من أثر effet المصعد ascenseur : وهي تسعى إلى أن تجعل كل ما هو نزاع بسيط ثانوي نزاعاً اساسياً. أما الإيديولوجية المهيمنة فتعمل وهي تسمح لمن لم يكن في الواقع إلا واحداً من اختلافاتها الداخلية البسيطة من الاحتلال المظلّل ، في زمان ومكان كهذا ، وبكل وضوح . إذاً من المناسب أن نضع هذا الاختلاف في الوراء في مكانه الحقيقي الأقل أهمية . أو إذا أردنا ذلك ، التوصل إلى تجزئة الشمولية régionalisation : شمولية متناحرة لنزاع كان حتى ذلك الحين نزاعاً سلطوياً .

وهنالك طريقان في العمل لاغير . أو بالفعل ، وعلى وفق ترتيب مستقبلي dispoition prospective ، يمكن أن ننطلق من نزاع هائل مزعوم فنعرضه وكأنه لا يلعب إلا دوراً مساعداً في النزاع الحقيقي الإجمالي . أو على وفق ترتيب إستعادي dispoition rétrospective نقوم بترتيب النزاع الحقيقي الإجمالي ونعرضه وكأنه يشبه نزاعاً واسعاً مزعوماً لا يلعب إلا دوراً مساعداً. وفي الإجراء الأول الذي تطرقنا إليه(في 4 . د)، عند تحليلنا لـ " جدل النوعية la querelle de la specificité " كنا قد أوضحنا بأن النزاع الشامل المزعوم ، بحسب لاوكون Laocoon الصورة الشعرية ut pictura poesis ، كان قد اختص هو بالذات بمجموعة واسعة جداً ، ألا وهي المجموعة التمثيلية ، والتي الفت نفسها متهمة ، على وفق نزاع رئيس هذه المرة ، من قبل تدخل مختلف تماماً ، ألا وهو التدخل التمثيلي المضاد antireprésentatif . وفي الأجراء الثاني الذي بدأنا بتناوله(في 5 ـ أ) عند تحليلنا للجهاز السلطوي . في البدء جعلنا من معقولية النزاع الواقعي الشامل أمراً ممكناً : وهو الذي يقف في الضد من الجهاز السلطوي (الذي أوضحناه) والفعاليات المتحكمة المضادة (سندرسها فيما بعد) . إذاً ، نحن قادرون على أن نشير الآن إلى السمة الثانوية للنزاع المزعوم وصولاً إلى النزاع الرئيس .

وهذا النزاع الواسع المزعوم ، الذي لا ينكره أي شخص ، يتسم دائماً بموازاة العناصر الممثّلة représentés لنص ، وحديثاً إلى حد ما ، بجدل معروف يسمح له بالتجدد : وهو الجدل الذي جعل من الواقعية ، التي يقال عنها واقعية برجوازية ، تقف في الضد من الواقعية التي يقال عنها واقعية اشتراكية . وفي عصر كهذا وبالرغم من اتساعه الظاهر ، فإن هذا التضاد لم يظهر على المسرح إلاّ كنزاع وهمي، بحسب تصورنا . وهؤلاء الذين أحاطوا أنفسهم به لم يتقاطعوا كما تمنوا ذلك دون شك ، مع الإيديولوجية البرجوازية : لقد اختاروا منهجاً أكثر حنكة للبقاء فيها . والواقع ، انهم اقترفوا خطأً ، في أنهم يقاتلون على أرض الخصم le térrain de l 'adversaire . بيد أن التحرك على هذه الأرض ، يجد نفسه مأخوذاً بخصومة خادعة : الخصومة التي تفترض قبولاً من قبل كل بطل من أبطال الرواية الرئيسيين، ما ينبغي أن يشكل ، على العكس ، رهان النقاش نفسه . وقد قاد القبول بهذه الأرض ، آلياً ، إلى تفوق النزاع الثانوي (من نظام العناصر الممثَّلة représentées . " الاشتراكيون " ضد " البرجوازيين ") متيحاً (بالواقعية المشتركة ذات الوجهين) الحفاظ على الإيديولوجية إلى حد الهيمنة : التمثيل ، ورمحه ، والسلوك التسلطي للحكاية .

ولن نكتم ذلك : فدائماً ما نوصم بتهمة الإهمال ، بل إخفاء البعد السياسي للنصوص في تحليلاتنا ، وهنا ، فإن ملاحظات ثلاثاً موجزةً يمكن أن تكون مُسَوّغة لنا في هذا الصدد . الأولى premièrement : هي أن تدخلنا في التحليل النصي هو تدخل سياسي بالفعل ، إلاّ ، إن كان قد حدث لبعض النصوص التي لم ينتبه إليها أحد ، فهذا يعني ، وهو يرفض الوقوع في الفخ البدائي للعناصر الممثَّلة ، إنه يتكامل على المستوى السياسي للنص تخصيصاً : تسلطية أو عدم تسلطية انتظام عمله.والثانية Deuxièmement : هو أن تدخلنا في التحليل النصي هو تدخل فعّال حقاً ، إلاّ ، إذا كان هذا التوضيح لبعض آليات الاشتغال ممكناً على هذا النحو ، فإن ذلك يعني ، وهو يرفض الوقوع في الفخ الأولي élémentaire للتقنية الصرفة ، انه يتكامل ، تحديداً، اعتباراً من وضعية سياسية صلبة ، وعلى وجه الخصوص في مواجهة آلية الاشتغال النصية . والثالثة Troisièmement : من الممكن إذاً بالنسبة لنا ، ليس فقط تحمل التهمة الدورية ، وإنما ردها أيضاً . فوضع الممثلين السياسيين المباشرين في المكان العالي جداً ، كما يجيز البعض ذلك ، ليس إلا طريقة ساذجة أو مدبرة لإهمال ، بل لإخفاء ما هو ضروري قبل كل شيء : آلية الاشتغال السياسي المختص بالنص .

سياسـةٌ هي إذاً ، وفعالة ، في نظرنا في الفصول القادمة المتعلقة ، على سبيل المثال بتهديم العنوان[48] وتشتيت الحكاية ، كذلك كانت تحليلاتنا في الصفحات السابقة ، في سبيل المثال تلك المتعلقة بتناقض الوصف والحكاية ، في حين ما عاد البعض ، من أصحاب الفكر الثاقب ومن بينهم فرانسواز كيّار Fransoise Gaillard ، يقبلون على ما يبدو بِرهانات هذا العمل .

وذلك إن الفائدة من شجرتك تغيب عني : لم أرَ فائدة من التحويل transformation الطوبولوجي لخطية Linearité الخطاب . وكنت (...) وأنا استمع إليك . مضطربة تماماً بسبب هذه الثغرة المهمة التي هي ثغرة الدلالة[49] وربما ليس من المفيد ، أن ندون هنا مختصراً إجمالياً .

فمن جهة أن الترتيب التشجيري La disposition arborescente للوصف ، كما بيّناه في (1 ـ أ) يوحي أن ندرك ، بوصفه متماثلاً homologue مع الترتيب التشجيري للحكاية (في 5 ـ أ)، التطابق الظاهري بين الحكاية والوصف : تبدو الحكاية مترسخة بالوصف، بوصفها تعني في بداية الأمر جهازاً سلطوياً يستحصل منها حكاية أخرى ، ومن جهة أخرى، إن تزامنية الوصف La synchronie de la description ، كما أشرنا إلى ذلك

(1 ـ ب) توحي بوضعها على النقيض من تعاقبية diachronie الحكاية ، بأول تباين بين الحكاية والوصف : الوصف يضعف الحكاية لأن سياقها يتوقف فجأة . فضلاً عن ذلك . إن إسقاط شجرة الوصف الموحد على خط حروفي la projection de l' arbre descriptif unitaire sur la ligne litterale

كما أشرنا إلى ذلك في (2 ـ أ) يوحي إلينا ، بوصفه يقوم بإنشاء مجموعةٍ من الجمل المعترضة ، بإدراك خلاف بين إدعاء واقعي وممارسة حقيقية للوصف : يخضع الجهاز التسلطي للوصف إلى تجزئة في خطية الكتابة . وأخيراً ، فإن ترتيب التزامن الوصفي على وفق تعاقبية الخط الحروفي la disposition de la synchronie descriptive selon la diachronie de la ligne litterale . كما ألمحنا إلى ذلك في2 ـ ب) يوحي لنا ، بوصفه ينزع إلى تحريض حكاية لا تُروى، من جهة بإدراك اتهام الإدعاء الوصفي (ما دام هذا يفتت وحدته التزامنية) ، ومن جهة أخرى ، اتهام الإدعاء الحكائيdiégétique (مادام هذا يقترح حكاية مختلفة تماماً تخالُ نفسها خارج نمط الأحداث) . إذاً ، يبدو من الواضح أن تحديد التشجير الوضعي يحتل مكاناً ستراتيجياً ضرورياً في توضيح بعض آليات الأشتغال السلطوية المضادة للنص.

---

(48) أنظر فصل سكان المرايا .

(49)LPDCE . ص 121

ومع ذلك، ما تزال هناك قضية: تراجُع العناصر المتمثَّلة représentés كما نفعل ذلك (الشكل رقم 7) عن أسبقيتها الكاذبة العدوانية إلى حد مكانها الثانوي الحقيقي . وهذا ليس ادعاء على الإطلاق ، كما أن البعض قد بذل قصارى الجهد ، ربما ، لكي يصدق ذلك ، بعدم أهميتها بالكامل ، وبطريقة أو بأخرى ، لا شيء ، ممن يجد نفسه مستحضراً في الصفحات

أن يكون بوسعه مختلفاً . إن أخذه بالحسبان يجب أن يتم دائماً على أساس مبدئي وحسب : آلية الاشتغال الخاصة بالنص . وبما أن الجهاز

(الشكل رقم 7)

السلطوي يسمح بما هو تمثيلي ، فإنه يفرض ميداناً للبناء édification : يستحضر العناصر الممثَّلة représentés. أما الفعالية السلطوية المضادة ، فبما أنها تقاتل ما هو تمثيلي، فهي تقترح ميداناً للمنازعة contestation : إنها تضع العناصر الممثَّلة موضع الاتهام : وبما أنه في هذه المنازعة إجراءات لا تحصى ، فهي تشكل ميداناً خاصاً . ويمكن أن نسميه بالسخرية النصية Ironie textuelle ، والحالة هذه ، يجد النص نفسه في آليات الاشتغال هذه معارضاً لمن يبذل جهداً في الإدعاء في الوقت نفسه . إذاً ، هناك ثمة سبب كي نفهم نهجين من المفارقة .

الأولى ، وهي مفارقة المعارض Paradoxe de l'oppositionnel إذا ما نظرنا إلى العناصر الممثَّلة للنص بشكل مباشر ، وكأن شيئاً لم يكن ، وعلى الفور فبعد الغاء النزاع الكبير ، تتسور في ضرورة الجهاز السلطوي

، وبنوايا الناس الطيبة القيام بنقد العناصر الممثَّلة للبرجوازية bourgeois (التي تتجسد في المواقف والسلوكيات ، وقيم المجتمع البرجوازي) ، وهذا يحدث في جانب من الجوانب الرئيسة : نقد العناصر الممثَّلة للبرجوازيين . أما القيام بالدفاع عن العناصر الممثَّلة للاشتراكية ، بنوايا الناس الطيبة (التي تتجسد في المواقف والسلوكيات وقيم المجتمع الاشتراكي) ، فهذا يحدث في جانب من الجوانب الرئيسة : نقد العناصر الممثلة للاشتراكيين socialistes ويقود هذا إلى صراع من شأنه المحافظة على النظام systeme ، وهذا يعني احتلال المكان الذي يتوقعه النظام système : أي مكان المعارض . ويقوم الوهم المعارض ، ومن خلال إدخال ما له علاقة بالنزاع ، على الإدعاء بالانتصار على الخصم فوق أرضه ، والحالة هذه كما رأينا ، هي بوجه من الوجوه أرض الخصم التي تكفي أن تقاتل ما هو معارض ، إذاً ، فالمفارقة المعارضة هي نوع من ضِعِفْ من يربح يخسر double qui gagne perd . فمن جهة ، وبعد أن تأخذ مكانها على صعيد العناصر الممثَّلة ، فإنها تسمح بالمحافظة على الأكبر مقاماً (الجهاز المتدرج في الهيمنة) ، ومن جهة أخرى ، وهي ترتب عناصر ممثَّلة جديدة ، فإنها تخفي هزيمتها الحقيقية (الحفاظ على هذا الجهاز) .

أما المفارقة الثانية ، فهي المفارقة الثورية paradoxe du révolutionnair فإذا ما نظرنا أولاً ، وعلى كل حال ، إلى أن آليات اشتغال النص ، وعلى الفور، بعد تدوين النزاع الكبير . تقدم إمكانية من الستراتيجيات السلطوية المضادة . وإن استخدام هذه الستراتيجيات ، وكنا قد أشرنا إلى ذلك ، يؤدي إلى الأهم . إن الحصول على التأثيرات الرافضة بإقدام ، إزاء العناصر الممثّلة ، يؤدي إلى المعركة التي تهجم على النظام ، ويعني أداء الدور الذي يفلت من النظام : دور الثائر ، ويقوم الموقف الثوري ، من خلال شمولية ما يختص بالنزاع على فهم ميدان التناقض الجديد ، هذا ، ومن ناحية أخرى ، فيما لو كان بوسعنا القول ، إن هذا الميدان المتناقض يكفي للقيام بالتمهيد لنجاح الثوري . ففي هذه الحالة فإن المفارقة الثورية ، هي نوع من ضعف من يخسر يربح double qui perd gagne ومن جهة ، وهو يتجنب أن يترك نفسه عرضة للانبهار بالعناصر الممثّلة يسمح بمجيء المهم (الستراتيجيات التي تتهم الجهاز المهيمن). ومن جهة أخرى، وهو يتجنب تدوين العناصر الممثلة الجديدة ، يكمل انتصاره الحقيقي بعد أن يكمل نقد العناصر المناوئة. ذلك، أن من يجد نفسه موضع نزاع ، وفي الوقت الذي فيه الجهاز السلطوي للتمثيل، هو، بطريقة مؤكدة ، نفسه الذي يتجه إلى أن يتشكل بوصفه عنصراً ممثّلاً .

ولما كان الأمر يتعلق بالنص . فمن الممكن أن يكون هناك إذاً ، أربعة أدوار رئيسة ، على نحو مبسط تماماً : الرجعية التابعة التي تستخدم الجهاز السلطوي لتنصيب العناصر البرجوازية الممثّلة والعنصر الرجعي اللا قصدي involontaire، الذي يحافظ على الجهاز السلطوي لتدوين العناصر الممثّلة للاشتراكيين ، والثوري الناقد الذي يتبنى الفاعلية السلطوية المضادة وهي تجترح منازعة نصّية للعناصر الممثّلة للبرجوازيين ، والنقد الذاتي الثوري ، الذي يمارس الفاعلية السلطوية المضادة ، مستحضراً الاتهام النصي للعناصر الممثّلة للاشتراكيين .

هذا الموقف الأخير ، بالتأكيد ، وعلى نحو ظاهر كلي ، لا يتقدم بلا طرح مشكلات جديدة ، ونشير إلى واحدة منها . ففي مجتمع برجوازي ، يكون النقد النصي للعناصر الممثّلة للاشتراكيين دون شك سابقاً لأوانه . إنه يخاطر بالانحراف " le détournement " : مستهدفاً بحسب طريقته من لا يزال معمولاً به ، ويمكن أن يعزز ، بشكل غير مباشر من هو في السلطة . أما في المجتمع الاشتراكي ، فإن النقد النصي للعناصر الممثَّلة

للاشتراكيين هو بالتأكيد نقد لا غنى عنه . انه سيقدم نظرية اللعب jeu [50]: وهو بعد أن يستهدف بحسب طريقته من سيكون معمولاً به ، سيحافظ ، عن بعد ، على الفكر السلطوي الجاد.

ج ـ سلسلة التركيب La chaine de montage

وكنا أشرنا إلى ذلك ، بأن هناك نموذجين من النصوص : النص الحديث الذي يميل فيه التناقض إلى أن يكون سائداً ، والنص القديم الذي يتجه فيه التناقض الى أن يكون مهيمناً . ومن هنا ، هنالك نوعان من القراءة : القراءة الحديثة التي تسعى جاهدة إلى الإيضاح في النصوص القديمة مثلما في النصوص الحالية، وكل ما يوقظ حيوية التناقض ، وكل ما يعرقل ، وإن كان بشكل مخادع ،الجهاز السلطوي ، ثم قراءة ما هو غابر ، والتي تحاول وضع هذه التناقضات تحت المطفأة . وفي بداية هذه الدراسة ، بدت بعض تحليلاتنا قد قدمت إلى هذا النزاع من القراءات الفرصة للانطلاق . وهذا يعود لسببين : الأول وهو الذي اخترناه بعين الاعتبار بلا تردد بالإشارة إلى التناقضات ، والثاني وهو أن بعضاً من وصف فلوبير Flaubert المتعلق بالموضوعات المصنوعة تمثل ، من وجهة النظر هذه ، بعضاً من ازدواجية المعنى ، وتتهيأ ، على وجه ما ، كأقاليم وسيطة ، بحيث أن كل نوع من القراءة يعني الغزو فعلاً.

ولنُذكّر بالمشكلة إذاً . فعندما كان الأمر يتعلق بالوصف كانت الكتابة الحديثة تسعى إلى أن تحتل مكاناً وتبذل القراءة الحديثة قصارى الجهد من أجل التنويه إلى تواقت مختلف أجزاء الموضوع . وهكذا يتفاقم التناقض : التناقض الذي يعطل تعاقبية diachronie الوصف وتزامنية synchronie الموضوع وفعلنا ذلك في (3 . أ) . وعلى العكس من ذلك تسعى الكتابة القديمة إلى أن تحتل مكاناً وتسعى القراءة القديمة جاهدة بالتنويه إلى زمانية مختلف أجزاء الموضوع ، أي وجوه إنجازه ، وهكذا تتعزز المطابقة : المطابقة التي تتفق وزمانية الوصف وزمانية الصناعة : (وهذا) ما رأيناه في (4 - ج) . وهو أن ليسنغ Lessing يشيد كثيراً بشعر هوميروس ، أما بخصوص غموض فقرات فلوبير ، فيعود لسببين ، ويأتي الغموض الأول مما يمكن افتراضه supposer ان الموضوعات التي كانت تزامنية وزمانية في آن واحد a la fois تجد نفسها في منتصف طريق هذين الضدين . ويتأتى الغموض الثاني ممن بوسعه مناقشة discuter هذا الموقع الوسيط نفسه . وأخيراً ، هنالك نزاع قراءات ، وفي هذه الحالة فهي لا تتناقض فيما بينها ، نظرياً ، على صعيد هدفها فحسب، وإنما أيضاً لأنها تتضاد فيما بينها عملياً ، على صعيد عيوبها . ذلك أن هاتين القراءتين ، في ممارستهما ، تشهدان معاً عيوباً محددة ، وهذه العيوب هي هنا ذات نظام معاكس على نحو غريب . أحدها ، وهو الذي ينتج بطريقة الطرح ، ويمكن أن يسمى بتخصيص النص restriction du texte ، ويقوم على عدم قراءة ما هو مكتوب . أما الآخر ، وينتج عن طريق الإضافة ويمكن أن يسمى بالمماثلة المتباعدة للنص dilatation du texte ، ويقوم على قراءة ما هو غير مكتوب .

---

[50] استفادت الآداب من " نظرية اللعب " في " نظرية الرمز " جاعلة من اللعب جوهراً لكل ممارسة أدبية شاعرية . م .

وكما قبلنا بذلك آنفاً ، فإننا وقعنا جزئياً في العقبة الأولى ، فكل شيء مشغول بقراءة ما لم يكن مقروءاً ، ومضينا إلى إلاّ نقرأ ما كان موجوداً وربما مكتوباً على حد سواء ، فكل شيء مشغول بالإشارة إلى تزامنية الموضوع (وهكذا ، أولاً ، تناقضها مع تعاقبية الوصف ، وثانياً ، تأثير التمثيل الذاتي لظروف الزمان التي تحيل منذ ذلك الحين ليس إلى الموضوع ما دام تزامنياً ، ولكن إلى الوصف نفسه بعتباره تعاقبياً) ، وكنا نحن قد أهملنا احتمالية أن النسق نفسه الذي دونت على وفقه أجزاء الموضوع كان بإمكانه أن يتطابق مع نسق صناعته ، وباختصار ، قدم تحليلنا ظاهرة كشيء مطلق absolu (تزامنية الموضوع في تواقت أجزائه والتي لم تكن ربما سوى نسبية relatif (ومن المؤكد ، مبدئياً ، هي زمانية الموضوع ، ولكنها بشكل ثانوي، وتقّدم على وفق النظام الزماني لصناعتها) وينجم عن ذلك ، أن دور الظروف الزمانية يتفرع ، فمن جهة ، كما أوضحنا ذلك ، في إحالة رئيسة ، إلى الوصف بما أنه زماني بشكل مباشر ، ومن جهة أخرى إلى إحالة ثانوية ، وهذا لم نقله ، على وفق نظام أجزاء الموضوع بما أنه سيكون موضوعاً محاكاتياً mimétique للصناعة ، وبعبارة أخرى ، يبدو لنا أن بحثنا دقيق ، ولكن كان يجب أن يكون مبرهناً عليه بطريقة أقل إيجازاً ، مما لم نقم به ، وفي هذا المستوى ولا غير ، علينا إذاً الاعتراف بالملاحظة التي وجهها إلينا فيليب هامون Philippe Hamon .

هنالك تقانة تالية ستصبح تكنولوجيا الكتابة ، ولكنني أعجب ممن ينسى التقانة رقم واحد ، ولو أن فلوبير لم يكن صانع قبعات ولا زولا سائق قاطرات[51].

ومع ذلك ، نحن نتصرف بحيطة ، عندما يتعلق الأمر بالمسرحية المعروضة ، فإن تطابق نظام الوصف ونظام الإنجاز يكشف معادلاً موضوعياً ما vraisemblable : الكعكة هي تدرج من الأجزاء . أما عندما يتعلق الأمر بالقبعة ، فيكشف التطابق عن الممكن فقط : القبعة هي تركيبة من أجزاء ، وفي الحالة الأخيرة ، فإن الزمانية التقانية ، التي كانت ثانوية ما دام الموضوع يقدم أساساً كتزامنية ، تصبح من الدرجة الثالثة ، فضلاً عن ذلك ، بما أن الأمر يتطلب عملية لنيل ذلك في الأكثر ، فإن هذه العملية يمكن أن تتم بطريقتين . فإذا كان الأمر يتعلق بالاستدلال démonstration : فأولاً نبين في عديد الأوصاف الموجودة في النص السمة المحتملة للتطابق بين الوصف والتقانة ، وثانياً ، نستنتج منه حدث لقاعدة ما ، وثالثاً نطبق هذه القاعدة على حالة الإشكالية، وإذا كان الأمر يتعلق بالتحقق vérification : نتوجه إلى صانع القبعات نفسه كي يصادق على الفقرة موضوع الخلاف ، وإذا ما افترضنا أن الاستدلال كان ناجحاً ، فنكون قد غيرنا من خلال القراءة ما هو ممكن بمعادل موضوعي وهذا تأثير مباشر من خارج النص. هاتان العمليتان تحددان إذاً مفارقة من خلال القلب : فمع الاستدلال يبدي النص ، وقد عمل بشكل أقل(يبرمج تعادلاً موضوعياً فقط). كفاءة aptitude (يجعله مصدر التنظيم مقتنعاً بنفسه): مع التحقق إن النص، وقد صنع بإتقان (يرتب الحقيقة بعينها) يظهر عدم جدارة inaptitud (الالتزام بالتحقق يفرض عليه عدم الاقتناع بذاته) .

وفي النقاش الذي يشغلنا هنا ، فإن هاتين العمليتين قد اكتملتا على ما يبدو ،والحقيقة ، أنها طريقة خاصة ، وربما اعتبارية ، فعلى طريق الاستدلال ، فإن ما ساقه كلود دوشيه Claude Duchet ، هو بالأحرى إثبات مقنّع affirmation déguisée :

---

[51] LPDSCF .109 ص

وأخيراً ، وبشكل عام أفكر بأن كتابة التمثيل يجب إلاّ تفلت من محاكاة التقانات ، وكما هو حال فلوبير ، عندما كان الأمر يتعلق بموضوعات مصنوعة وصناعية بشكل ما[52].

والواقع أن هذا الفهم يقوم على مركب يتكون من تدخلين ، الأول يستخدم مقترحاً مقبولاً : هذا التواطؤ في التمثيل وتواطؤ المحاكاة التقانية ، التي أوضحها لنا ليسنغ بدقة ، يتيح لنا أن نفهم السبب ، والثاني ، وبالمقابل ، يستخدم شعوذة حاذقة : الاختزال المسبق préalable لنص فلوبير إلى كتابة تمثيل ، وما أن تنجح هذه الهجمة القوية ، حتى يعود الرأي ثانية إلى هذه إلى حد ما : بما أن نص فلوبير هو حالة كتابة تمثيل ، فيجب ألاّ يفلت ممن يجعله تمثيلياً . وعلى طريق التحقق ، فإن ما عرضه موريس دو غانديلاك Maurice de Gandillac هو بالأحرى تجاهل إثباتي dubitation assertive :

هل أنت متأكد ـ ينبغي الذهاب إلى صانع القبعات ـ إن الوصف لا يتطابق كثيراً أو قليلاً مع المراحل المنجزة لصناعة القبعة ، في البدء أن " الحافات الثلاث " . كتب فلوبير " ومن ثم يأتي " . وتفكر أنت بأن كلمة " يأتي " ليس لها معنى تقني مرجعي ولكن من الممكن أن " شكل الكيس " قد صنع فيما بعد، أو في الأقل سوي مع الحافات في الوجه الثاني[53].

والواقع ، أن هذا التساؤل ، في إلحاحه ، لا يحمل على الاعتقاد بما هو شرعي فحسب ، والذي بوسعه أن يكون هكذا ، ولكن أيضاً ، بما يمكن أن يكون فعلاً ضمن حدود مغرضة ، إذاً ، أن من يهدد هنا ، عند كلود دوشيه ليس بعيداً للغاية عن افتراض ما يطلب إثباته La petition de principe ، الذي يفترض مباشرة على العكس، قبول ما هو مدار بحث. إذاً، إن من يهدد عند موريس دو غانديلاك Maurice de Gandillac ، ليس بعيداً للغاية عن استباق النتيجة L'anticipation du resultat الذي يفترض، على العكس، الحصول على ما هو مدار البحث. إذاً لنغامر بطرح الفرضية: هذه الأساليب في الخروج عن القياس، لدى عدد من المفكرين، لم تكن صرامتهم موضع شك، والتي ستكون علامة لفعالية رغبة أكيدة. وهذه الرغبة، التي تزعم، حتى لما سميناه بالمستوى الثلاثي ، بأن الزمانية التقانية المناسبة تعمل، هي الرغبة الواقعية نفسها le désir réaliste meme وعلى الضد من التخصيص النصي ، وكما بينا ذلك ، فإن المماثلة المتباعدة للنص ستحصل ، هذه المبالغة الغريبة ، التي تشرع بقراءة ما لم يكتب خفية ، وتكتمل مبدئياً على وفق كيفيتين معكوستين . الأولى مباشرة dirécte : وتقوم ، وهذا مؤكد بحسب شروط خاصة تماماً ، على منح النص عطيته offrande من بضع كلمات إضافية ، بشكل صريح ـ وهذا ما بدا أنه قد حدث لدى كلود دوشيه

---

[52]LPDSCF ؟. ص 123

[53]LPDSCF . ص 109

Claude Duchet : وهو يشرح عن ظهر قلب وصف المسرحية المعروضة ، وقد بذل قصارى الجهد بدوره في اعتماد موضوع المحاكاة التقانية ، يبدو أنه يتحمل ضغطاً ما يكفي من الرغبة الواقعية من أجل إضافة ، ، مدخل جملة نحو اسطر فلوبير عندما الأمر يتعلق تحديداً بالإضافة وعلى وفق هيئة زلة لسان :

على سبيل المثال ، بالنسبة للمسرحية المعروضة ، فإن الفاعلية التقانية التي اشار إليها على اعتبار أنها هكذا ، كانت هناك جملة قائلة : " الحلواني أضيف إلى ذلك ... " [54].

أما الكيفية الثانية ، فهي غير مباشرة : ولا تقوم على الإضافة إلى النص علناً ، ولكن بالأحرى ، على الإفلات ، وبدقة ، مما يجد النص فيه نفسه ، وكأنه قد قدم ثانية ، وهذا ما يبدو أنه قد حدث لفيليب هامون : فبعد أن يشير إلى موضوع المحاكاة التقانية ، انقاد إلى التقليل من مادية الصناعة ، كما كان ذلك أثناء النقاش ، ومن ثم حدده في وقت لاحق في موضوع رائع :

إن الإحالة إلى عملية تقانية PROCEDURE TECHNOLOGIQUE أي، إلى سلسلة موجهة ، يمكن توقعها إذاً ، بأعمال تقانية لا يمكن تبديلها ، فلكي تصف كنيسة وكأنها صناعة FABRICATION للكنيسة (تأسيسات ـ الجدران الضخمة ـ هيكل ـ الترتيبات الداخلية ـ التزيين الداخلي ...) أو كأنها طريقة استخدام UTILISATION الكنيسة (القداس ، الزواج ...) فإن تزامنية الموضوع المطلوب وصفه هي حينئذ ممتدة في تعاقبية تقنيته ، وهذه الزمانية هي في الغالب ممكن فهمها ، ما بين السطور ، وحتى في نظام معجم الأوصاف الأكثر ثباتاً (في مدام بوفاري ، القبعة " لشاربوفاري " و المسرحية المعروضة لزواجه) ، وأشير إلى نهاية الوصف بنهاية fini الموضوع (وبالعكس) حينما ينتهي الوصف بالعنصر الأخير DERNIER من صناعته (شكل ثمرة البلوط ، وواقية الوجه للقبعة ، وتمثال الحب الصغير في قمة المسرحية المعروضة) [55].

وبموازاة هذه الدقة ، ما من أحد يظن بما تتلاعب به طبيعة النقاش . فلنلاحظ ذلك أولاً : إن موقف فيليب هامون لا يخلو من القوة ، فهو يعرض ، من جهة إتقاناً لظاهرة : وهو الانسجام على وجه الإجمال . وأن الصناعة والاستخدام ، بوصفهما أشياء عملية، فهما يرتبان نوعاً من التتابعية حيث يمكن للمرء أن يجد أحياناً نوعاً من الصدى ، مع التحسب للتحفظات السابقة ، في سياق بعض عمليات الوصف . ومن جهة أخرى ، ينتفع من تقويم شديد : وهي فكرة مقبولة . وسيكون الوصف الواقعي بوصفه سينجح ليس فقط على

---

[54] LPDSCF . ص 123

[55] كلوسول Clausule . الشعرية عدد 24 ص 511 ويمكن أن نرى ذلك في ص 107 . 109 LPDSCF

إبراز الموضوع ، وإنما أيضاً على صناعته أو استخدامه هو الذي يغالي بمعرفة الواقع أكثر اكتمالاً . ولن يطرح الموضوع وحده وإنما المجتمع أيضاً ، والثقافة والتقانة :

إن الوصف دائما وبهذه القدر أو ذاك ، هو طريقة لترتيب الواقع ، وإذاً فـ " التنظيم " بمعنى الكلمة(الصف والتوجيه)، إدخال المجتمع والثقافة والتقانة في النص[56].

l 'insertion du social et du culturel et du technologique dans le texte

إذاً تنعقد نيتنا على نقد صورة التقانة التي تعرض لنا ، وتلفت الانتباه كم أن الصلة الواقعية بمادية الصنع هي على وفق نظام من الاستخفاف الكلى .

ولنتذكر ذلك : أن إحدى القضايا الكبرى المتعلقة بالنص التمثيلي ، وهذا ما يساعد لاوكون Laocoen على فهمه (4 . ج) هي الاستحالة التزامنية للموضوع إلى التعاقبية التي تماثل تعاقبية وصفه ، وعليه فما يفيد الواقعي ، في صناعة الموضوع ،ليس الصناعة بالذات : – ce n’ est pas la fabrication elle même : إنها فقط إمكانية التحليل الظريف لقضيتها البلاغية وليس القصد هنا الشروع بجرد الحلول ، لنتذكر وحسب ، وطبقاً للحالات ، أن المناورة التمثيلية تختار من أجل صياغة مختلفة تماماً : أما سلسلة من الإشارات (ارتداء ملابس أغاممنون عند هوميروس أو بطريقة أخرى ، كما يشير هامون إلى القداس في الكنيسة) وأما إدخال لقطات موجزة في سياق الحكاية (الوصف المشتت لإيما ، كما تذكر به رايموند دبري ـ جينيت) وأما إضفاء الصيغة الزمنية النسبية للموضوع (الأزمنة المختلفة التي تشير إليها المسرحية المعروضة)، وأما خط النظر (العزيز عند لامارتين) .

وقد أحست ناتالي ساروت Nathalie Sarraute ، على سبيل المثال ، بحسب طريقتها ، بهذا التكافؤ من التأثير بين معظم الحلول المتباينة :

مسرحية معروضة بوسعي أن أنظر إليها " regarder " في البدء اعتباراً من القاعدة أو أنا أبصر الطباخ الذي سيشرع بنصب faire قاعدة لها[57] .

---

[56] Clausules . ص 511 .

[57] الرواية الحديثة : الأمس واليوم ص 33 .

وإذا كان المظهر المحدَّد déterminant هو المرجع instance الحروفي هكذا ، والمظهر المحددَّ détermine هو المرجع التقاني ، فيجب أن نوضح بعناية فائقة آلية التحديد هذه ، وأنها لمزدوجة : فمن جهة ، سهم الإكراه الذي ، يرتب اتجاه التأثير ، ومن جهة أخرى ، هي معيار الاختزال " critere de reduction" الذي يسهل محو سمات غير متطابقة بغضب ، في المرجع التقاني ، وفيما يخص اللقطات التي رأينا فيها غموضاً ، فإن فيليب هامون يجزم من دون أن يتخذ أية وسيلة بأنها وإن كانت ذات شكل صاف بالممارسة وربما ليس بالضرورة المطلقة أن تنتهي صناعة قبعة بشكل ثمرة بلوط ، فإن فيليب هامون يؤكد ذلك ، بدون أن يعتنق على ما يبدو وجهة نظر صانع القبعة ، وربما ليس بالضرورة حتماً أن ينتهي صنع الكعكة بتزويق السطح العلوي منها (كان بالإمكان إضافة ، في النهاية ، في الطابق الثاني ، الحصون الصغيرة من حشيش الملاك واللوز والزبيب وفصوص البرتقال) وتجميل ذلك بتمثال صغير للحب (كان بالإمكان إضافة الصخور وبحيرات من المربى وزوارق من قشور البندق) غير أن فيليب هامون يؤكد لنا ذلك من دون أن يتناول وجهة نظر صانع الحلوى ، وهذه ليست مشكلة ، لأنها تتطابق بالضرورة مع اللمسات الأخيرة للصناعة التي تحددها العارضة أو تمثال الحب الصغير اللذان يكملان وصفها ، وهذا لأنهما يصوران في نهاية الوصف أن البعض يذهب إلى الاعتقاد (على أنها تمثل بالضرورة اللمسات الأخيرة للصناعة . ومع عملية كهذه ، فإن من يمحى هو خاصية التطبيق المادي pratique matériele : " ولو أن فلوبير لم يكن صانع قبعات، ولا زولا سائق قاطرات ". كما يوضح هامون بالمناسبة ، ومع عملية كهذه ، فإن من يستقر هو فاعلية التطبيق الوهمي pratique fictive . وأن ما يؤخذ بالاعتبار، ليس التقانة الواقعية (على وفق متطلبات المعرفة الفعلية) وإنما التقانة الخيالية(على وفق الاهتمام بالوهم الواقعي) . وهذه التقانة الخيالية تنبثق من نقص : ويعني ذلك استبعاد كل من يمنع حل القضية البلاغية بالمعنى الدقيق في التقانة الحقيقية . أو إن استحسنا ذلك ، فإن الأمر يتعلق ببرمجة الوهم المجازي synecdochique الذي يعمل على تناول الجزء من الكل ونحن نعد كل من لم يكن إلا مظهر صناعة كصناعة بالكامل ، ونسمي ، بالتحديد ، صناعة ما لم يكن في الواقع شيئاً سوى المفهوم الخاص جداً للتركيب montage .

هذه الأولوية يمكن فهمها من المداخلة التي استشهد بها موريس دو غانديلاك ، حيث اتخذت لها اتجاه الانكفاء : " ربما أن " شكل الكيس " قد صنع فيما بعد ، أو في الأقل سوي مع الحافات في الوجه الثاني " .

والواقع ، في الحالة هذه ، أن ما يزعج ، هما بكل جلاء نوعان من الظواهر القادرة بوضع فكرة التتابع الفعال المجردة موضع اتهام . فالظاهرة الأولى هي ذات نظام قابل لاستبدال سلسلة من العمليات بين مطالع غير قابلة للاستبدال : وبلا شك يمكن أن نزين الطابق الثاني من الكعكة كذلك قبل الثالث . والظاهرة الثانية ، هي التواقت الممكن للعمليات : إذ يمكن إعداد أجزاء متعددة من الكعكة في الوقت نفسه ، فالعامل الواقعي يستدعي إذاً مثاله التقاني من خلال تصغير مزدوج ، الأول يحاول العمل على التقليل من تواقت العمليات . وهذا هو الاختيار الضمني لمبدأ التركيب الأساسي montage principal ، فبالتركيب الأساس ، لا يعني الأمر العمل على أجزاء منفصلة (الذي يسمح بتواقت العمليات) ، ولكن من المؤكد على صرح فريد (الذي يقلل من هذه الإمكانية) أما التصغير الثاني فيحاول العمل على التقليل من قابلية الاستبدال النسبية لنظام العمليات . وهذا هو الاختيار الضمني لمبدأ التفاؤلية أُحادية الجانب optimisation unilatérale : فبالتفاؤلية أُحادية الجانب ، لا يعني الأمر القبول بتنوع أنظمة العمليات ولكن الإيمان الفعلي ، وهذا لا يمكن

مناقشته ، بأن واحداً من هذه الأنظمة هو مربح جداً بشكل حاسم ، ويمكن الاعتماد عليه . وباختصار ، فإن الادعاء الواقعي مثله مثل الخيال ، وأن صناعة الشيء تضطر إلى التركيب الخيالي . وبوصفها يجب أن تتطابق قدر الإمكان مع السلسلة الوصفية التي لا مناص منها ، فإن التقانة الخيالية مطلوبة من قبل واقعية منبورة وهمياً ، ومن خلال لقاء غريب ، سلسلة معروفة جداً : على أثر المنظم تايلور Taylor تأتي سلسلة تركيب المنظم فورد Ford .

6 ـ التمهيد للكلمات L'INTIATIVE AUX MOTS

إن توضيح مثل هذه السمات الدالة ، في نثر ما ، يساعد على إظهار مقاومات متباينة ومتوقعة ، على نحو أكيد ، على وفق تقسيم جلي ، بعضها يسعى إلى التقليل قدر الإمكان من وجود الظواهر ، والبعض الآخر يعمل على أن يلحق بها " ويحملها ألفة مقبولة " .

أ ـ التناغم غير المحتمل La consonance improbable [58]

إن التقليل من شأن ما يمكن أن نطلق عليه بالمعنى الواسع للكلمة ، المجال التناغمي[59] ، يتم بطرائق عديدة ، سنشير إلى خمسٍ منها : ثلاث هنا وإثنتين في مكان آخر (6 د . و 6 . هـ) ،

---

[58] **Consonance : التناغم (سجع الصوامت) وهو تكرار الصائت ، (الحركة) في أواخر كلمات متتالية ، مثل تكرار الفتحات أو الضمّات أو الكسرات .(م) .**

[59] **ـــ وهكذا ، فقد جمع فونتانييه تحت فكرة التناغم والمجانسة الاستهلالية والتورية والجناس الدلالي والســـجع والاشتقاق والمراودة pulyptote . (صور الخطاب البلاغية ص 344 . 352 للاماريون**

وتكشف أولى هذه الطرائق عن إعلاء الدلالة[60] élévation : إذا كانت هكذا أعمال تناغمية غير محتملة الوقوع في النص ، فذلك بسبب وجود عيب ما ، ومن يستبعدها ، هو طبيعتها الظاهرية أي مظهرها الكاريكاتيري .

ومن هنا ، فعندما يتعلق الأمر ببروست ، يغامر هنري بونيه Heneri Bonnet بالإدعاء :

ولكن كيف نقبل بأن نعد عشرات وجناسات الأبطال الذين يرسمهم بروست كاريكاتورياً كجزء لا يتجزء من الكتابة البروستية . بدءاً من أمير غيورمانت وحتى النادل مروراً بكوتار Cottard وكيف نقبل على وجه الخصوص بأن نربط الجناس بالاستعارة والعارض السطحي للغة بتعبير المشابهة العميق الذي يتطلب تدخل العقل . إنه الخلط بين بروست وسان أنطونيو[61].

وبدون الرجوع هنا ، إلى تحليلنا للمجال التناغمي في " البحث عن الزمن المفقود " [62] فإننا نلاحظ ، وعلى وفق خمس نقاط موجزة ، لا غير ، كيف أن اللجوء إلى روح إعلاء الدلالة يمكن أن يقود إلى خارج نص رئيس التحرير " نشرة رابطة أصدقاء مارسيل بروست وأصدقاء كومبراي " ، أولاً : بعيداً عن كون الحزن ميزة " الأبطال الذين يرسمهم بروست كاريكاتورياً " فإن الخطأ يؤثر أيضاً في الراوي نفسه :

فيها بالذات خطأي المزدوج بالنسبة للاسم ، وكان أن ذكرني " بـ اورجفيل " مثلما يذكرني " بـ ابورشفيل " وما بني في " أبورشفيل " وهو الذي كان في الواقع " فورشفيل " لم يكن بالأمر الغريب[63].

ثانياً : بعيداً عن كونه غريباً فإن الخطأ يشكل القاعدة الآتية :

خطأنا هو تقديم الأشياء كما هي ، والأسماء كما تكتب ، والناس مثلما تُقدِم عنهم الصور الفوتوغرافية ويقدم عنهم التحليل النفسي ملاحظة جامدة . ولكن ليس مما نلاحظه في الواقع في الحالة الاعتيادية . ونحن نرى ونسمع ونسيء

---

[60] تسمية تطلق على تحسن معنى كلمة ما مع مرور الزمن.

[61] جان ريكاردو والاستعارة البروستية . نشرة رابطة اصدقاء مارسيل بروست وأصدقاء كومبراي العدد26 ص 294 .

[62] انظر الفصل الآتي . الاستعارة من أولها إلى آخرها .

[63] الهاربة . غاليمار . مكتبة البلياد ج 3 ص 573 .

فهم كل شيء[64].

ثالثاً : بعيداً عن كونها جزئياً ، فإن قاعدة الخطأ تشكل المجالات كلها :

هذا الخطأ المستمر ، الذي هو الحياة " على وجه الدقة ، لا يمنح أشكاله الألف إلى كون مرئي وإلى كون مسموع وحسب ، وإنما إلى كون اجتماعي وإلى كون شعوري وإلى كون تاريخي[65].

رابعاً : وبعيداً عن كونها مفهومة ، فإن الاستعارة وهي تستند على قياس analogie من المدلولات signifiés ،أما الجناس ، وهو ينبثق عن قياس من الدوال signifiants ، نجدهما مرتبطين ، في سبيل المثال في " البحث " بحسب تطابق الوظيفة : فالعينتان ، هذه أو تلك ، تجيزان وجود التباسات مطلقة ، وهذا هو بالفعل ، ولا غير ، في الواقع ، دور الاستعارات الصورية لإلستير Elestir :

ولكنني كنت استطيع أن أميز في ذلك بأن سحر كل واحدة كان يقوم على نوع من استحالة الأشياء الممثلة ، يماثل تلك التي نطلق عليها في الشعر الاستعارة ، وإذا كان الله قد خلق الأشياء مسمياً إياها ، فمن خلال تجريدها من اسمها أو من خلال منحها اسماً آخر كالأسماء التي ابتدعها إلستير Elestir (...) فإن واحدة من استعاراته الأكثر تواتراً في الأوساط البحرية القريبة منه هي تلك التي ، بعد مقارنة الأرض بالبحر ، " من يلغي الحد الفاصل بينها "[66].

خامساً : وبعيداً عن كونها محتملة ، تتجمع التناغمات أحياناً في " البحث " بكثافة ليس بوسع أي أذن مرهفة ملاحظتها ، وهكذا في فقرة معروفة ، ليس فقط ، من بين فقرات أخرى ، فصل " saison " و بيت " maison " وسانت اسبري " Saint – Esprit " وروحي " mon esprit " ووقت طويل " Longtemps " وواسع " étendu " وبركة " étang " والزمن " le temps " وعمتي " ma tante " ، ولبني اللون " opale " وماء eau و montions و" montrer " ولكن ايضاً وعلى وجه

---

(64) جـ 3 ص 573 .

(65) جـ 3 ص 537 . 547 .

(66) جـ 1 ص 835 .836 .

الخصوص هناك وبطريقة أكثر من كونها روسيلية " الستائر " العريضة " . " les (grands) rideaux " وتموجات الماء " les rides de l' eau " .

في بداية " الموسم saison " ، حيث انقضى النهار سريعاً ، عندما وصلنا شارع " سانت ـ اسبري " Saint – Esprit، لم يزل هناك انعكاس للغروب على نوافذ البيت maison وشريط أرجواني في أعماق غابات كالفير Calvaire ينعكس بعيداً جداً في البركة ، والحمرة المصحوبة في الغالب ببرودة قارسة للغاية والتي كانت تتوحد ، في روحي esprit ، مع حمرة النار التي كان يشوي الدجاجة فوقها والتي ستحل محل المتعة الشعرية التي حصلت عليها من خلال النزهة ، فيما يخصني ، متعة الشراهة والدفء ، والراحة .

أما في الصيف ، فعلى العكس من ذلك ، فعندما كنا نعود إلى البيت ، والشمس لم تغرب بعد ، وخلال الزيارة التي نقوم بها إلى عمتي ليوني Leonie ، وضوءها الذي كان قد انخفض ولامس النافذة ، قد توقف بين الستائر العريضة les rideaux وأخذ يقبلها ، وهي تقبله ، وهو يتوزع ويتشعب ويتصفى ، ومن ثم ، وبعد أن يرصع بقطع صغيرة من الذهب خشب الليمون المصنوعة منه الخزانة ، ينير الغرفة بشكل مائل ، بالرقة التي نتلمسها في نبات الحراج ، ولكن في نادر الأيام ، عندما كنا نعود إلى بيوتنا ، وقد مر وقت طويل long temps بالفعل حيث فقدت الخزانة ترصيعاتها المؤقتة ، لم يعد هناك ، عندما وصلنا شارع سانت اسبري، أي انعكاس لغروب الشمس يمتد " étendu على زجاج النوافذ والبركة étang "، وعند أسفل التل الذي نصب عليه الصليب Calvaire،كان قد فقد حمرته ، وفي بعض الأحيان كان لونه لبنياً opale بينما أخذ شعاع طويل كشعاع القمر يتسع ويتشقق بكل أمواج الماء les rides de l' eau ، ويجتازه بالكامل

(...) ولما لم يكن لدينا متسع من الوقت temps لأداء أعمالنا اتجهنا بسرعة إلى عمتي tante ليوني لكي نطمئنها ونبين لها عكس ما كانت تتصور (...)[67].

ويكشف التقليل الثاني من شأن المجال التناغمي عن قصرية[68] exclusivisme : إذا كانت ترتيبات من الدوال كهذه غير محتملة الوقوع في النص ، فذلك بسبب المكان المشغول ، وما يستبعدها هو حضور ترتيبات أخرى ، معروفة ومقبولة . وهكذا عندما يتعلق الأمر بفلوبير وفي النقاش الذي يشغلنا ، تؤكد كلودين غوتوت ـ ميرش Claudine Gothot – Mersh ما يأتي :

---

[67] . جـ 1 ص 133 .

[68] قصري (ضمير) وهو ضمير جمع المتكلم الذي يشمل المتكلمين فقط دون غيرهم مثل الضمير (نحن) و(أنا) الذي يشمل المخاطب وليس الغائب (م).

لقد تحدثتم عن التناقض الصوتي والكتابي : من المؤكد أن الصوت هو الذي يستحوذ على فلوبير : تفحصوا تجربة الصياح gueuloir . والبحث عن مجانسات صوتية . الخ ، ومن هنا فإنني أتساءل إلى أي معنى يمكن أن يزاوج هذا الـ " ch " في اسم شارل CHARLES و " K " في CARTONNE و " S " في الدائرية CIRCULAIRE [(69)].

وبالتأكيد ، من المفيد أن نتعرف ، في كتاب ، على طبيعة آلية الاشتغال ، ومع ذلك ، فإن نجاحاً كهذا مصحوب بارتياح مفرط ، من المحتمل أن يقود إلى عمى مزدوج ، " يخفي احدها المخالفات بحسب القاعدة " . وها هو فلوبير يطارد التجانسات الصوتية (السجع) ، فضلاً عن كونه يشهد بذلك :

كان غونكور في غاية السعادة عندما رأى في الشارع كلمة بوسعه أن يلصقها في كتاب ، أما أنا فكنت في غاية الرضا عندما كتبت صفحة بلا تجانسات صوتية وبلا تكرار [(70)].

ولا يمنع البتة ، أحياناً ، على سبيل المثال مع التمرد الاستهلالي الممتع " لسالامبو " من أن النص يزيد منها على حين غرة : " لقد كان ذلك في ميغارا Megara ، ضاحية قرطاجة Carthage ، في حدائق Jardins هاميلكار Hamilcar " .

أما العمى الآخر " فيخفي الأصل بقاعدة أخرى " . وها هو الشاعر يطرح بكل صراحة المصوتات المرتبة بمجموعة من القوافي .

Vous Portastes, dinge Vierge, princesse,

---

(69) LPDSCF . 110 ص

(70) رسالة إلى جورج صاند . كانون الأول 1875 .

Iesus regnant qui n' a fin ne cesse.

Le Tout puissant , prenant nostre foiblesse,

Laissa les creulx et nous vint secourir

Offrit à sa mort sa tres chiere jeunesse;

Nostre Seigneur tel est, tel le confesse:

En ceste foy je veuil vivre et mourir .

ولا يمنع البته ، أحياناً ، في سبيل المثال مع المقطع الشهير لفيّون[71] Villon ، وهو أن الأساس في كل بيت شعري هو ترتيب حروفه تبعاً لقاعدة التطريز الدقيقة . وما عدا ذلك ، فأن الذي يبهر بوصفه ليس متشابهاً ، هو إذاً اكثر خصوبة ، وربما ، لاختيار التضاد adversion ، إذا صح القول ، الذي يضيف ما هو في الضد . وبالتضاد adversion ، تنزع المخالفة Infraction إلى الكشف ، ليس فقط عن الإهمال ، وإنما أيضا عن العلاقة الفعيلة ، ويفكر جهاز التأدية المنظم ليس فقط مثل الجهاز الذي يستبعد الانتهاك ، وإنما مثل الجهاز الذي يعد له قوة كبيرة جداً . وإذا كان التجانس الصوتي ، في الجملة الأولى من " سالامبو " اكثر تفجراً ، فأن هذا النص يخضع إلى القاعدة التي تلغيها بصورة عامة . ومع التضاد Adversion تسعى القاعدة La règle ليس فقط إلى إخفاء قواعد أخرى ولكن إلى تحديد الإمكانية فيها . فالتدوين المنتظم للقوافي في نهاية البيت الشعري لا أنه يعطل القوافي الداخلية ، كما نعرف ذلك فحسب ، وإنما يميل إلى تحديد النهاية المقابلة ، وبداية الأبيات الشعرية كمكان خليق باستقبال تنظيم محدد ، وكذلك أن التدوين المنظم لعمل صوتي في نص ، والذي يزيد أو يلاحق الكلمات المتجانسة صوتياً . لا يمنع وحسب وإنما يستطيع أيضاً تحديد الخصوصية الأخرى للعلامة المكتوبة ، والمظهر الكتابي كميدان قادر على تحمل مثل هكذا ملاحقة Ordonnancement . كذلك ، أن التدوين المنظم لمجموعة نموذجية متناثرة في هكذا مكان من النص لا يعيق وحسب وانما يمكن أن يحدد المنظومة المكملة ايضاً ، ومجموع ما هو تركيبي Syntagmatique ، وكأنه قادر على الانتشار . ومن غير أن نستبعد ذلك ، فأن القافية والتطريز acrostiche التقليديان يمكن أن يتحددا على التوالي ، من خلال التضاد adversion ، على اعتبار أن القافية ، في نهاية الابيات الشعرية تقدم مجموعة من النماذج الصوتية ، بينما يهئ التطريز في بداية الابيات الشعرية مجموعة تركيبية (نسقية) مكتوبة . ويمكن أن نقول ، ونحن نرفض أي إجراء للاستبعاد ، نقول بعمومية أكثر ، وسنعود إلى ذلك ، إن العمل على الدال يميل إلى تنمية العمل على الدال .

---

[71] هو فرانسوا فيون، شاعر فرنسي (1431ـ حوالي 1463) كانت حياته مغامرة كبرى، من اعماله: الوصية الصغرى، الوصية الكبرى. وقد بدا الاقدم عهداً بالنسبة للشعراء الغنائيين الفرنسيين الحديثين، ويلاحظ عند جمع بدايات ابيات قصيدته أعلاه يتشكل اسم الشاعر(المترجم).

ويكشف التقليل الثالث من شأن المجال التناغمي عن التشددية rigorisme : إذا كانت مثل هذه التنسيقات للدوال غير محتملة في النص، فذلك بسبب نقص ما ، والذي يحذفها ، هو خاصيتها التقريبية صراحة . وهكذا ، فأن الامر عندما يتعلق بوصف قبعة بوفاري في (3 ب) وبالمقاربة من الجزء الاول من الكلمة الأولى (ovoid) بيضوية ـ والجزء الأول من الكلمة الأخيرة (brillait) ـ تلمع ـ مستدعية Bovary بوفاري بـ (بوفري Bovri) ، يوضح فيليب بونفيس Philippe Bonnefis ما يأتي :

في البدء نبهت إلى الطريقة التي أنتجت فيها كلمة بوفري Bovri في النص ، مقتطعاً المقطع (ov) من نقطة ستراتيجية من النص والمقطع BRI من نقطة أخرى . والحق ، فأن ذلك من وجهة نظر البنية الخطية ، ولكن ربما ستحدث مشكلة من وجهة نظر مكان النبر الصوتي في الفرنسية (LPDSCF) .

وهكذا ، فأن تخضع لعبة الكلمات إلى متطلبات الأستكمالية[72] كهذه ، وهذه بالطبع ، طريقة مضمونة في أن تلغي فيها الكثير ، وهنا على سبيل المثال ، تصبح غير مؤهلة لأن تقرأ ، في السوناتة العاشرة[73] من لفظ إلى آخر في " حيوانات القارن وهي ترفس النار Feu " في وجه حورية الماء nixe كلمة عنقاء Phénix . وبعمومية اكثر هذا هو الحذف الذي يسمى بالتورية الجناسية ، وهو نتيجة تقريبية un a peu pres على وجه الدقة. وكان فيليب بونفيس قد نبه في مكان آخر ، إلى أنه لم يفهم من الفقرة، من كان يتصرف بشكل قمعي ، في احتياطية . وهو نفسه ، من وصفها بطريقة مواتية سمة التفاهة .

ب ـ التناغم المستأنس La Consonance apprivoisée

مع تحديد عدم الاحتمالية ، يتشكل أول خط للدفاع ، ومع عملية الأنسنة ، وهذا هو الخط الثاني الذي يأخذ نسقه . هذه المرة لم يعد الأمر يعني وضع وجود ظاهرة تناغمية كهذه ، موضع الشك . الأمر الذي يعني بالأحرى ، منهجياً ، التقليل من أهمية فاعليتها . والمبدأ في ذلك بسيط : فبدلاً من القبول بأن التناغم الصوتي يمكن أن يكون سبباً ، فحري أن نعتقد بأنه أثر effet . وباختصار ، فأن الطريقة المواتية للتقليل من لعبة

---

[72] الاستكمالية: رغبة مرضية في بلوغ الكمال.

[73] مالارميه . الأعمال الكاملة ، غاليمار ، " البلياد ص 69 "

الكلمات ليست على الاطلاق سوى نظام من التعبير ـ التمثيل . وبالنسبة لهذا . وهذا ما نفهمه ، يوجد في بداية النص دائماً ، بشكل أو بآخر . ككيان معقول entite سابق سواء أكان غير نصي extra textuelle ،داخلي (ألانا) أو خارجي (العالم) . والذي كان للغة دور لأظهاره (تعبير الاول، وتمثيل الثاني) ، وسواء أكان ضمن النص Intra –Textuelle (الملفوظات) ، أو الذي يجب أن تتطابق اللغة معه (تعبيرية ، تمثيلية) . وبالنسبة للنظام التعبيري ـ التمثيلي فأن تواردا كهذا للغة ليس بوسعه أن يكون ابداً سوى أثر لطلب قادم من مكان آخر .

فطـوراً يعني الأمر التعبير المتكرر ، الفاعل بالأنسنة المسهب apprivoisement redondant . وتوارد اللغة مرتبط على هذا النحو لمرتين بنفس القصد : في المرة الأولى ، لأنه ينتمي إلى التلفظ (الأداء) énonciation ، وفي المرة الثانية ، وهذه نقطة حاسمة ، لأنه يوحي بالملفوظ enonce . وهكذا فأن الأمر عندما يتعلق بالتناغم الذي يشترك فيه شاربو فاري وشار آبيف Char à boeufs (في 3 ، ب) ، توضح كلودين غوتوت ـ ميرش :

لقد قلت بأن شارل هو صبي من الريف لأنه يدعى بوفاري Bovary ، أي بمعنى ثور boeuf ، وأنني أتساءل لم لا تكون الطريقة معكوسة : إنه سيدعى بوفاري Bovari لأنه صبي من الريف[74].

اذا كان شاربوفاري يوحي بأنه (عربة يجرها ثور) ، فأن اللعب بالكلمات يخضع بالفعل إلى كيان مفهوم مسبقاً : فكرة الريف .

وطوراً يعني التعبير المنشطر ، الفاعل في عمليتين متميزتين ـ الأولى ، وهي الأنسنة الروحية apprivoisment Spirituel . ويكشف توارد اللغة عن هدفين بشكل تزامني ، وتنتج السمة الروحية عن صدمة مذهلة : التقاء هاتين الفكرتين . وفي سبيل المثال ، يمكن أن يكون هذا اللقاء متطابقاً ويحث على الاغتناء renchérissement وهكذا . في رواية بلزاك " أوجيني غراندي " ، عندما تأكد بائع الملح من نانو Nanon الخادمة في سومير Saumur . " بأنها قادرة على إنجاب الأطفال " ، " وإنها محفوظة وكأنها في المملحة[75] Saumur " جاءت الصيغة لتؤكد ظاهرتين اثنتين، فمن جهة مؤكدة، مع المملحة

---

(74) L PDSCF .

(75) Saumur الكوميديا الإنسانية ــ غاليمار ــ مكتبة البلياد جـ 3 ص 628 . ونلاحظ خط التناغم بين الكلمتين (منطقة سومير Saumur والمملحة. م) .

Saumur ، فأن تركيب الاستعارة(وهذه طريقة قياسية في الكلام) وتركيب الكناية(وهذا ما يتلمسه بائع الملح) تتأكد صياغة لرغبة ما : نانو مأخوذة فيما يتناوله بائع الملح. ومن جهة أخرى، وهذا ما يثير اهتمامنا هنا على وجه الخصوص، فأن الصوغ المتزامن لفكرة السكن وفكرة الحفظ يثير الالتقاء الذي يعزز(روحياً) من فكرة البقاء. وفي سبيل المثال، أن هذا الالتقاء يمكن أن يكون غير متطابق ويبعث على السخرية، وهكذا في حماقات لوك Les Bains de Lucque لهين Heine ، كان هدف هيرش هياسنت دو هامبورغ قد فسره فرويد بشكل أحتفالي :

دكتور ، حقاً مثلما منحني الله نعماءه ، فقد كنت أجلس إلى جانب سالومون روتشيلد وكان يعاملني على قدم المساواة وبطريقة FAMILLIONAIRE .

وتسمح (هذه الكلمة أعلاه) بمواجهة فكرة الألفة Familiarite بفكرة الثراء Millionnarite . أما العملية الأخرى للتعبير المنشطر ، فهي أنسنة التحليل النفسي apprivoisement Psychanalytique ، ويكشف توارد اللغة عن هدفين متزامنين ، وينتج التجلي اللاواعي عن تعايش مشترك لا يدرك : تعايش فكرة معلنة ، وتعايش فكرة غفل. وهكذا ، في النص الجميل الموسوم " إصغاء " Ecouter ، أظهر سيرج لكلير Serge Leclaire ، في جمل عديدة لواحد من مرضاه ، العامل المشترك لفكرة مشتركة خفية ، من خلال التناغم على وجه الخصوص .

عند الإصغاء الآن بحرية اكثر للحكم المسبق ، فأن التحليل لن ينخدع بسحر فذلكات الأستهلال وبالأمكان الاستماع حرفياً إلى أسم كرافان Cravan كتواتر متفرنس أو كتمثل لحرف " A " - " Des Craven A " من الحلم . كلا بلا " سبب " على كل حال ، ذلك إنه ولمرات عديدة ، ومن أجل تقديم عرض هزلي للأثر المنتج من قبل المشهد المزدوج للوحة الحالم، أخذ المريض يردد بأنه كان " Crevant " لينتقل في قوله حول مواقف أخرى " Crevante " من البناء المماثل حيث يتكشف فيه اللفظ اللاواعي بشكل غير متوقع ، ومثير للضحك، وفي حدود القلق . وهنا ، من أجل تفسير لا ينقصه الوقت تكفي كلمتان : " à crever " لثقب ـ اطلقتا مثل صدى . وقد لامستا المريض في النقطة الحساسة بعد كشف ، فضاء اللحظة ، الأكثر سرية لنواياه اللاواعية في الخرق ، " ثقب الجسد الأمومي"[76].

---

[76] التحليل النفسي . مطابع سي ص 17 .

اذاً ، وبطريقة ما ، فأن الأنسنة المسهبة روحياً ، وتحليلياً ، تتشابه بالفعل : إنها تخضع التناغم للكنه الخاضع للتفسير مسبقاً . وبطريقة أخرى، فمن المؤكد أن تتمايز بوضوح . فمع الأنسنة المسهبة والروحية لن يكون التناغم تابعاً وحسب ، ولكن المعنى نفسه يصبح تحت المراقبة ايضاً ومع الأنسنة التحليلية ، فإذا كان التناغم تابعاً ، فأن الكنه الخاضع للتفسير بوصفه لا واعياً ، يحتفظ بكل بدائيته . وسنتناول ذلك فيما بعد .

ج . التناغم البدائي La consonance Sauvage

هناك آليات عديدة للعمل من النوع السابق : ونحن لا نسعى إلى تجاهلها ولا إلى إخفائها . لكن دراسة هذه الآليات تحتل مكاناً مهيمناً في الفكر المعاصر : ونزعم بأننا سنحد من هذه التسلطية التي لم تكن سوى مظهر لهيمنة أيديولوجية التعبير ـ التمثيل . ويقودنا هذا إلى مأثرة geste مزدوجة : فمن جهة ، تحديد آليات عمل متناقضة نتجاهلها أو نتستر عليها ومن جهة أخرى تدوين الترتيب حيث تكون فيه المستويات قادرة على تحمل مسؤولية مجموعتين متناقضتين من آليات العمل.

وحينما كتب جان دولافونتين في " الأرنب "والضفادع Le lievre et les grenouilles ":

أرنب كانت تحلم في جحرها.

"لأنها ماذا كانت تفعل في جحرها إن لم تكن تحلم؟ " [77].

ما يطرح ، بالنسبة للتناغم ، هو دور آخر تماما ، فحينما يحدد بيير غيرود pierre Guiraud في علم الأشتقاق أو تأصيل الكلمات Etymologie ***وعلم أصول الكلمات Ethymologia بالقول :***

أن علم أصول الكلمات الـ Ethymologia ماهو الاّ صورة بلاغية تنطوي على تصور الطبائع والمواقف ، والأحداث وهيويتلعب على شكل الكلمة. إنه نوع من أنواع التبرير بالمعكوس ، وبصورة عامة ، فإن الكاتب يمنح شخصياته أسماءً تتطابق وطباعها : GAUDISSART وHARPAGONوEPJSTEMON

[77] الأعمال الكاملة . غاليمار . البلياد جـ 1 ص 63 .

و CHIBREMOL ، وهنا يُقلب النسق ، انه الأسم الذي يخلق السمة والموقف . وكأنه كان على السيد برنار أن يكون محتالاً بالضرورة والسيد موتون جباناً[78]

فما يعرضه ، لهذا الدور الآخر من التناغم ، هو وصف متكامل . والواقع ،ليست المسألة، هذه المرة ، إخضاع التناغم إلى أسبقية المعنى : إن الأمر يتعلق بتقديم معنى اعتباراً من أسبقية التناغم . وباختصار ، بعيداً أن يكون نتيجة فإن التناغم بكل ما يملك من بدائية ، يجد نفسه هنا سبباً . وفيما يخص اللغة ، من المهم جداً أن نميز بين فاعلية " إنتاج " production المعنى (المعنى كأثر لسلوكيات اللغة الصافية) وفاعلية" إعادة إنتاج " reproduction (المعنى كعلة في مناورة التعبير- التمثيل)[79] . وفي سبيل المثال، على وفق رأينا (في 3 ج) فلنتذكر بأن الشكل البيضوي للقبعة، والتماع الواقية، والأصل الريفي لشارل ما هي إلا آثار لتناغم بوفاري Bovary مع الشكل البيضوي وكان يلمع من جهة ، ومع الثور boeuf . من جهة أخرى .

والحقيقة أن العديد من القضايا تستمر ، ويختص إحداها " بتحديد طبيعة العملية " : فهل المقصود إعادة الإنتاج أو الإنتاج ؟ وعلى العموم، انه من السهولة بمكان أن نحدد وفق أي وضع posture أيديولوجي تتم القراءة : الوضع الذي يأمل بأسبقية المعنى القيام بالتفكير، في أيديولوجية التعبير - التمثيل، والوضع الذي يأمل بأن تجري أسبقية الصوت في بنية الانتاج، وأحياناً من الصعوبة بمكان الكشف عن العنصر المحدّد : بعض المعايير ضرورية، وسنتناول ذلك (في6 ، و). أما القضية الأخرى فتختص بما يطلق عليه البعض اليوم بشكل تلقائي تسمية الفاعل sujet .

د . التمهيد اللاواعي للكلمات

L'initiative inconsciente des mots

الحقيقة ، أن الظهور بمظهر اليقظ إلى التناغم بشجاعة ، يعني التورط للقيام بإبراز كل أنواع الظواهر في عدد كبير احياناً من تلك التي لم ينتبه إليها أحد عادة . وأمام سعة الإسهاب (الإطناب) abondance وأمام ما هو غير متوقع من اللقى ، فإن هنالك سؤالاً يطرح نفسه : هل كانت التناغمات الصوتية المزعومة هي المدونة على وفق حركة واعية أو فعل لا واع ؟ باختصار ، هل يكون مثلها مثل فاعلية الناسخ اليدوي إذا كان ينظر إلى نثره ، على وفق منهج من المبالغات ، في لعبة محيرة من الدوال؟ وعلى قدر أوفر ، وعلى

---

[78] الشعرية العدد 11 ص 405 .

[79] لمزيد من التفاصيل أنظر (الثورة النصية) فكر عدد 12 / 1974 .

الرغم من أنها قد رسمت نموذجاً من الإطار الضيق ، فإن فرانسواز غيار Francoise Gaillard قد أنذرتنا بأن نكون أكثر صراحة في هذا الشأن :

إذا كان المرء لا يستطيع أن يلغي عمل ما هو جناسي تصحيفي ، سواء أكان اسقاطاً للقارئ على النص ، أو كان وعياً أو لاوعياً ، فهذا يطرح ، على الرغم من كل شيء قضية ، هو أنك تبدو لي قد حدت عندما لفظت اسم فرويد كاسم من النوع الضامن الذي يسمح لنا أن نلعب ، ولكن بدون الذهاب إلى آخر الشوط في هذا الاستدعاء ، أي إلى حد منطق اللاوعي . ذلك إذا كانت هناك لعبة جناسية تصحيفية ، فإن القضية ستصبح لمعرفة من أين تنتظم اللعبة ، وأين يعبّر القانون واعتباراً منه سيختفي للتو ، وإذا ، لمعرفة أي نظرية موضوع هي مضمرة في توضيح عمل الجناس التصحيفي. قضية الموضوع ، كما أحالت إليها نظرية فرويد : هي مفهوم محدد لعمل الحلم عبر نمط من اللاوعي،وهي مفهوم في التفسير الآيديولوجي : نعرف أين تدون قواعد اللعبة . والحالة إذاً ،لا يستطيع عمل الوصف البسيط لإجراءات الجناس التصحيفي أن تؤدي إلى عمل المعنى signifiance إن لم يكن متجانساً بالوضوح، ليس بوصفه قانوناً(آلية العمل) وإنما المكان الذي يمكن له واعتباراً منه أن ينطق كقانون(وظيفي)[80].

وسيتضمن هدفنا ست نقاط .

ويلفت الأول الانتباه إلى فكرة " أن هناك فعالية لاواعية للتناغمات الصوتية " . وأن مثالاً مثيراً يسمح بالقراءة في " تكوّن قصيدة Genese d'un poème " ، حيث يوضح فيها إدغار الآن بو ، الطريقة التي كان على وفقها ألف قصيدة " الغراب " : أنها منهج ذو طابع نظري . ونعرف من ذلك ، بما أن الأمر يعني الإناطة الكلية إلى صياغة بعض الحقائق ، والاختيار المسبق ، بخصوص القارئ . وبعد الحصول على المبدأ المشهور للازمة (never more) (Jamais plus) اعتباراً من الاهتمامات بهذا النوع ، فها هي، الطريقة التي ضمن بها الحصول على فكرة " الغراب " وهذا ما ندركه.

الرغبة DESIDERATUMS الآتية كانت : أي حجة ستكون في الاستخدام المستمر لكلمة واحدة JAMAIS PLUS ؟ وأنا ألاحظ الصعوبة التي جربت أن أعثر من خلالها على سبب مقبول وكاف لهذا التكرار المستمر . وليس هنالك ما يعوزني من الملاحظة بأن هذه الصعوبة كانت تنبثق من فكرة متصورة مسبقاً لا غير ، بأن هذه الكلمة يجب أن تكون منطوقة من قبل كائن بشري HUMAIN ، بصلابة ورتابة مكررتين ، وعلى العموم ، ان هذه الصعوبة تقوم على مصالحة هذه الرتابة مع ممارسة الإدراك في الخلق المسؤول عن تكرار هذه الكلمة . وحينئذ تنهض الفكرة على الفور من إبداع غير معقول بالرغم من أنها

[80] LPDSCF .

موهوبة في الكلام ، وأن ببغاءً تقدم نفسها بشكل طبيعي جداً في البدء ، ولكن الغراب كان قد نزع عنه الملكية مباشرة . وكان هذا ذا موهبة بالكلام أيضاً ومتوافقاً مع الصوت المقصود إلى أقصى حد[81] .

ما نلاحظه في هذا المقطع ، على وجه الخصوص ، هو قلب غريب لآليات العمل . فمن الوجهة الأولى ، يعني الأمر ، اعتباراً من " الشكل الموحد المفروض " (تكرار اللازمة)، بناء الحافز الذي يجري عليه عملية التكامل (الطائر المتكلم). ومن الجهة الثانية ، على العكس ، فإن الأمر يعني، اعتباراً " من حلول عديدة ممكنة " (عديد الطيور المتكلمة)، اختيار من يجيب إجابة مقنعة على روح القصيدة. وفي الحالة الأولى، يكون الحافز محدداً (بالتكرار الملزم)، ففي الحالة الثانية، يكون الحافز محدداً

(بالطائر المختار). ولكن ذلك يدعنا نتساءل ، في الوجه الثاني هذا، فيما إذا كان وضوح آلية العمل الثانية هذه يجعلها لا تمتلك دور إخفاء عامل آلية العمل ذاتها إلا في الوجه الأول : وباختصار، إذا كان الأمر لا يعني، مرة ثانية ، " اعتباراً من الشكل المفروض الموحد " (الذي تنتمي إليه قصيدة " الغراب ")، تقديم الحافز الذي يعمل على جعلها متكاملة (التوافق مع جو النغم العام). هذه الفرضية قد عززتها " الحجتان المكررتان معاً " . فمن جهة ، هناك " حجة تمهيدية " : التطابق مع النغم العام للقصيدة ، هو في الحقيقة حافز من أجل اختيار الغراب، ولكن تباين ريشه مع اللازمة (Jamais plus) كان يمكن أن يكون على هذا النحو ، حافزاً مقبولاً لاختيار الببغاء ، ونستطيع القول إن إشارة بو poe ليست مقنعة كلياً ، لأنها تقوم على تبرير فعل منجز (الاختيار لكلمة غراب اختيار مسبق وبطريقة مغايرة) لن يتم بشكل آخر. ومن جهة أخرى هناك " حجة حاسمة " : هناك ظاهرة محددة لمجيء الغراب، وهذه الظاهرة ليست من النسق الدلالي إطلاقاً (حافز) : إنها من نسق التوافق الصوتي (تورية paronomas) . في علم اللغة والشعر[82] وعلى وجه الخصوص اللغة المتداولة[83] le langage en action بين رومان جاكبسون بكل وضوح لعبة الكلمات هذه ، ولكن ، وبحسب وجهة نظرنا ، أنه كان يقلل منها وإلى حد ما من المغزى ليجعل منها ، بوساطة الصيغة " ولكن أيضاً لأن " ، أقل حادثاً متحدداً بنفسه أقل مما يجعل منها نوعاً من الزيادة surcroit :

منذ ذلك الحين يفرض المخلوق الناطق نفسه ولكن بتأثير بشري كمخاطب ، وبتخصيص أكثر طائراً من جنس غرابي ، ليس بسبب مظهره المعتم وبسبب سمعته " في الشؤم " وحسب، " وإنما أيضاً بسبب أن " كلمة RAVEN (غراب) معكوسة لكلمة شؤم NEVER (Jamais) في القسم الأكبر من مظاهرها .

---

[81] الشعرية العدد 11 ص 405 .

[82] . دراسات في علم اللغة العام . مطابع مينوي ص 240 .

[83] قضايا الشعرية . مطابع سي ص 210 .

ونـرى بـأن الشـكل الموحـد المفروض (التناغم الصوتي لكلمتي never / raven) الذي يوحي ، اعتباراً من كلمة never more ، بكلمة غراب ، وتطابق كلمة غراب مع نغم القصيدة العام ليس ثابتاً ، كما يؤكد ذلك ادغار بو ، وأن الحافز الوحيد المحدد ليس تماماً ، كما يعلن عن ذلك رومان جاكبسون ، واحداً من سببين من أسباب الاختيار. ولكنه حافز محدد وحسب كما بيناه ، ومهمـا يكن من أمر ، وفيما نعتقد بتكون القصيدة Genese d 'un Poème ، فإن فاعلية التناغم الصوتي في هذه المرحلة من مراحل تكون القصيدة ربما قد فلتت من بو ، والذي كان عليه استخدامها بشكل واع بطريقة التجنيس alliterative في عدة فقرات من القصيدة فقط . وإذا ما تكهنّا بذلك : فإن هناك أمثلة أخرى من الفاعلية اللاواعية للتناغمات الصوتيـة . ولنتذكر في ذلك المجال ، أن رومان جاكبسـون حلل منهـا عدداً لا بأس به في " البنى اللغوية نصف الواعية في الشعر " [84].

وتؤكد النقطة الثانية على " عملية الاختزال المضاد الذي تسوغه فكرة فاعلية اللاوعي للتناغمات الصوتية " . وقد رأينا ذلك في (6 - 2) : يخضع المجال التناغمي بكامله إلى مجموعة من الاختزال . وكنا قد أشرنا إلى إعلاء الدلالة élévation ، والاستبدادية والتشـددية ، وينبغي أن نضيف إلى ذلك " الإرادية volontarisme " : إذا كانت أعمال تناغمية كهذه لم تؤخذ بعين الاعتبار في النص ، فذلك بسبب القصد العمد . وإن من يحذفها ، هو إذاً سمتها الاحتمالية .

وهكذا ، حينما قابلت كلودين غوتوت ـ ميرش كما تقدم (في 6 . 2) لدى فلوبير الصوت بالكتابة ، فهذا كان أيضاً ، وعلى نحو مضمر ، البديل الأول للتعمد المعلن وحده . وعلى هذا ، فإن سوسير Saussur عندما كان يشك بطريقة أخرى مختلفة تماماً ، فيما يخص أعماله الهائلة حول الجناسات التصحيفية ، فذلك لأنه بقي مأخوذاً في تناوب اللاوعي نفسـه وتناوب ما هو طارئ :

بعض التفاصيل التقنية التي تبدو أنها مأخوذة بعين الاهتمام في نظم الشعر لبعض المحدثين هل هي عندهم طارئة بشكل محض أو مقصودة VOULUS ، ومستخدمة بطريقة واعية [85] ؟

وعندما يتعلق الأمر بالتناغمات الصوتية فإن خضوع ، مثل فردناند دو سوسير ، إلى هذا الخيار ، هو أنه ، وهو غير عارف بفاعلية اللاوعي ، مرغم على مراقبة مظاهر النص من الجهات كافة . وعندما يتعلق الأمر بالتناغمات الصوتية ، فإن تهرّب ، من مثل رومان جاكبسون ، من هذا الخيار ، هو أنه ، وهو غير عارف بفاعلية اللاوعي ، يقدم حق التمتع بالامتيازات المشتركة لكل جزء من مظاهر النص :

---

[84] قضايا الشعرية ص 280 [نصف الواعية : ما لايتجاوز عتبة الشعور . م .]

[85] استشهاد لجان ستاروبينسكي في " الكلمات تحت الكلمات " غاليمار ص 149 .

يكفينا أن نتذكر الأحاجي الروسية والتي برهنا ، مرات عديدة في دراسات الفلكلور بأنها تتضمن في نصها كلمة لغز في الغالب ، تحت شكل من الجناس التصحيفي ، وبدون أن تقوم هذه الدراسات بعرضها أو تحليلها، تقوم بالتشكيك بفعل الجناس التصحيفي[86] .

أما النقطة الثالثة فتركز على " الطبيعة اللاواعية لعامل التناغمات الصوتية . وكنا قد رأينا في (6 ، 2) : إن هنالك تناغماً صوتياً مؤنسناً مرتبطاً باللاوعي بوصفه يساعد في التأثير على " القصد اللاواعي " لعامل الربط[87] opérateur . كما رأينا ذلك للتو في (6 ، ج ، د) : هنالك تناغم بدائي sauvage لاواع بوصفه يكتمل إذا استطعنا القول ، بنفسه ، خارج البنية (القصدية) اللاواعية لعامل الربط . وإذاً ، فإن القضية تقوم على تحديد الآلية التي على وفقها يجد كل أثر من التناغم البدائي نفسه يرتكز على اللاوعي . وأن بعض إشارات لفرويد تسمح لنا أن نجد فيها سمات الحد الأكبر . فمن جهة ، هنالك ارتياح مرتبط بممارسة التناغم البدائي الصافي :

اللعبة ـ لنحفظ هذه الكلمة ـ تظهر لدى الطفل في المدة التي يتعلم فيها استخدام الكلمات وترتيب أفكاره. والطفل، وهو يلعب، يخضع دون شك إلى غرائز عديدة ترغمه على ممارسة قواه (Groos).واللعبة تثير المتعة التي تنتج عن تكرار المتشابه وإعادة اكتشاف ما هو معروف ، وإعادة اكتشاف التجانس الصوتي ... الخ ، والتي تلبي ادخاراً غير مشكوك فيه من الإنفاق النفساني ، ولا نعجب من أن هذه المتعة تدفع الطفل إلى العناية باللعبة وأن يتولع بها من كل قلبه ، " دون مراعاة لمعنى الكلمات ولا إلى تماسك الجمل " .[88]

ومن جهة أخرى ، يخضع هذا الارتياح إلى رقابة واضحة :

إنه يزاوج بين الكلمات دون الاهتمام بمعانيها ، من أجل الاستمتاع بمتعة الإيقاع والقافية " هذه المتعة ممنوعة عن الطفل بشكل تدريجي " إلى اليوم الذي تكون فيه تداعيات الكلمات في نهاية المطاف وحدها المتساهلة طبقاً لمعناها[89]

---

[86] " الرسالة الأولى لسوسير حول الجناس التصحيفي " في قضايا الشعرية ص 199 .

[87] عامل الربط: هو العنصر الفارغ المعني الذي يستعمل لتركيب جملة أو هو كل عنصر يربط بين الكلمات في الجملة وليس له وظيفة نحوية.

[88] كلمة فكر وعلاقتها مع اللاوعي .. غاليمار ص 193 . 194 .

[89] المصدر نفسه ص 189 .

عامـل الربط لهذه الرقابـة ، يميزه فرويد ، في هذه النواحي ، في قوى ما بالنقد أو العقل :

بهذه اللعبة ، تفرض مسارات القدرة ، التي نسميها ، بالمعنى الدقيق ، نقداً أو عقلاً ، لفظاً ما . هذه اللعبة وهي بدءاً من الآن متهمة وكأنها خالية من المعنى ، يجعل النقد منها أمراً غير ممكن[90] .

ومع ذلك ، إذا ما لاحظنا أن هذا الحرمان interdiction قد مورس في البداية من خلال تأنيب أبوي شرعي ، يبدو من المشروعية القبول بأن الوكيل القائم على رقابة التناغم البدائي هو هذا المرجع instance الذي يسميه فرويد فيما بعد بـ الأنا مثالي[91] le sur moi .

أما النقطة الرابعة ، فتركز على " غزارة التناغمات البدائية اللاواعية في الأدب " ، المفهومة هنا ، وكأنها مجموعة من النصوص المتأتية عن جهد لغوي خاص جداً ، وتبدو لنا أنها تعود إلى آلية عمل مزدوجة . أولاً : أن الجهد المبذول في الترتيبات اللغوية مرتبط لمرتين باللذة البدائية التي يتنعم بها الطفل بطريقة تناغمية . فمن جهة ، أن هذه الممارسة الأدبية تخون القوة الأساسية واستمرارية المتعة المستمدة من لعبـة الكلمات على الرغم من الرقابة : ستجد الحاجة الملحة هكذا سبباً للاكتفاء ، ليس فقط ، كما يفترض فرويد في كلمتي الروح والمزاح ، ولكن هناك ما يدعو ، مع ذلك ، لخلطها أيضاً في الممارسة الأدبية . هذه الممارسة الأدبية ليست هي ، من جهة أخرى ، مما يضمن الكفاية التي هي (الممارسة) كان لها دور في الحصول عليها ، ولكن أيضاً ، بعد الإشباع منها ، وتهذيبها بإحياء الحاجة الأساسية . وثانياً : إن الجهد المبذول في الترتيبات اللغوية هو فعال لمرتين ، تبعاً لرقابة " أنا المثالي " . فمن جهة على اعتبار أنه وعي ، فإنه يقوم بعمل التضليل : يثبّت الرقابة ، المنشغلة كلياً بالنفي إلى أين ، حسب كلمة كوكتو ، " قد أصبح مسموحاً بالذهاب إلى ابعد ما ينبغي " . وعلى اعتبار أنه لا وعي ، من جهة أخرى ، فإنه قادر على اجتياز حاجز الرقابة المشغولة كلياً ، مثلما افترضنا ذلك ، لمراقبة العمليات الشائكة بنفسها ، التي ينجزها الكاتب بطريقة مدبرة .

وتختص النقطة الخامسة " بباعث المرجع الأبوي عندما يقوم الحرمان على التناغم البدائي الذي يجد فيه الأطفال متعة، من أجل الحصول على البهجة المتكاملة " . وربما يتساءل البعض عما هو مقصود بالفعل : أهي المتعة أم العملية بالفعل ؟ من المؤكد ، هذه أو تلك ، أو بالأحرى ، الأولى ثانوياً ، بالنظر إلى الثانية ، مبدئياً . واللذة بوصفها تصاحب ممارسة التناغم البدائي ، ففي الحقيقة هي حاملة للطمأنينة: وهي أن العملية التناغمية محظوظة بأن تجد نفسها مكررة مرات عديدة، بيد أن هذه العملية تثير خطراً جسيماً فيما يختص بالعقل أو النقد كما يقول فرويد ، وبالنسبة " لشفرة اللسـان " كما يقول سـوسير[92]، على اعتبار أنها مستخدمة

---

[90] المصدر السابق ص 194 .

[91] الجانب الخاص من الشخصية الناتج عن عقدة أوديب ، ينبوع كل العمليات الثقافية العليا ، الفنية والأدبية والأخلاقية .. الخ .. (م) .

[92] استشهاد لرولان بارت في " عناصر السيميولوجيا " الاتصالات / العدد 4 مطابع سي ص 93 .

من قبل " الفاعل المتكلم (...) بقصد تفسير فكرته الشخصية " . والواقع أنها تشكل ما يسميه بارت ، وهو يراجع القضية بجدية " رفع نوع من الرقابة البنيوية " أو " نوعاً من الفضيحة البنيوية " :

تشكل هذه العقبات معظم التلاعب بالكلمات ، الجناسية والقلب contrepèteries ، وعلى العموم ، انطلاقاً من تعارض مناسب لكلمتي(FELIBRES / FEBRILES)،يكفي أن نحذف خط التعارض الاستبدالي للحصول على نسق غريب(FELIBRES FEBRILES)[93]. وكان أن صار عنواناً لموضوع في صحيفة): هذا الحذف المفاجئ للخط يشبه تماماً رفع نوع من الرقابة البنيوية. ولا يمكن أن يفوتنا أن نوجه اللوم لهذه الظاهرة من الحلم كمنتج أو مستخدم للعبة الكلمات. وهناك اتجاه آخر على جانب من الأهمية للكشف: هو القافية، وتشكل القافية محيطاً تجميعياً على مستوى الصوت، أي بمعنى الدوال. وهناك استبدالات عديدة للقوافي. والخطاب المقفى بالنسبة لهذه الاستبدالات قد تضمنه مقطع من نظام ممتد في النسق: ستتطابق القافية، على العموم، مع انتهاك قانون مسافة النسق ـ النظام (قانون ترنكا Tranka)[94] . إنها تتطابق مع التوتر المتعمد للمقارب . affinitaire والمغاير dissemblable، بنوع من الفضيحة البنيوية[95].

وباختصار أن المرجع الأبوي ، وهو يعيب التناغم البدائي يعمل على حماية اللغة كشفرة مسوغة (التعبير عن الفكرة الشخصية) وتلعب هكذا دوراً مساعداً لإيديولوجية التعبير ـ التمثيل المهيمنة . وباختصار ،المتعة النابعة من التناغم البدائي ، وهذا هو المدخل الأدبي ، ففي النطاق الذي فيه تخضع المعنى إلى فاعلية اللغة المادية ، بعيداً عن إخضاع مادية اللغة إلى الحضور المسبق للمعنى تخضع المعنى إلى الفاعلية المادية للغة ، ونعتقد بأنه من الممكن أن نسمي ذلك ، في قدرتها الوصفية " اللذة المادية."

أما النقطة السادسة ، فتعرب عن " افتراض حول اللاوعي " ولا مجال هناك على الإطلاق ، والحالة هذه لعرض مفاهيم كانت نظرية التحليل النفسي قد أعدتها ، وربما من المفيد إخضاعها ، ودون تردد إلى عمل النظرية النسبية ، وإذا كان سمسم اللاوعي هو (...) مثله مثل البناء اللغوي[96]، فلكي نفهم إشارة جاك لاكان Jacques Lacan المعروفة ، من الآن ، فحينئذ ، أن اللاوعي من الممكن إدراكه وكأنه قد شق إلى منحدرين متناقضين ، كذلك يمكن إدراك الممارسة اللغوية نفسها . فمن جهة ، هناك " المنحدر البلاغي " un versant rhétorique ، حيث فيه الفاعلية اللغوية التي تستخدم قابليتها المناسبة (الكفاءة التي تسود فيها المدلولات : ولنقل الاستعارة .) أو قابليتها غير المناسبة (تلك التي تسود فيها الدوال : ولنقل الجناس)

---

[93] FELIBRES شعراء عالميون في فرنسا FEBRILES (م) . (محمومون (مصابون بالحمى)

[94] Trnka ترنكا : مخرج سينمائي للرسوم المتحركة ، يوغسلافي 1912 ـــ 1969 ، كتب العديد من الأفلام منها : " بلبل امبراطور الصين 1948 ". " اليد " 1965 " الأساطير التشيكية القديمة " 1952 (م) .

[95] المصدر السابق ص 129 . 130 . (استشهاد رولاند بارت) .

[96] points . 203 ص " موقع اللاوعي " في كتابات جـ 2 مطابع سي سلسلة

، يظل مدجناً لكونه يبقى خاضعاً للتعبير عن (النوايا اللاواعية) مسبقاً . ومن جهة أخرى ، أن المنحدر الشعري

un versant poètique، وفيه الفاعلية اللغوية تحافظ على كل بدائيتها وبوصفها أسلوباً غير معقول deraison ، فبدون أن يكون مرغماً على إظهارها (العناصر) ، يقوم بتوزيع العناصر اللاواعية للمعنى الذي نجده يشترك بشكل ثانوي ، في آلية عمله ، بطريقة مختلفة وعلى وفق صور متباينة . وحتى وإن وجدت طريقتان من التأثير على اللاوعي ، ونحن نتابع هذه الفرضية : فمن جهة هناك " طريقة ارتدادية " maniere régressive ولنقل أنها طريقة التحليل النفسي ، التي تحدد لنفسها غاية الصعود نحو دلالات لاواعية ، ومن جهة أخرى هناك " طريقة عدوانية " maniere agréssive ولنقل ، أنها طريقة الشعر ، القادرة على تحريك انتظام عناصر اللاوعي . وباختصار ، ينبغي القبول

بالتأثيرات المختصة ، بالممارسة الأدبية إلى جانب التأثيرات العلاجية للتحليل النفسي ، إذا ما قلنا بقليل من التخفيف[97]

هـ ـ تعدد أقطاب اللامفكر فيه[98] Le polypole de l' impense

وهكذا سيمثل اللامفكر فيه الاتجاه الفضولي لرفض مجموعة من الأقطاب التي تنفر من نفسها ، على الأكثر ، وبعبارة أخرى أن اللامفكر فيه سيعمل على وفق مقاومة ذات زمنين : فمن جهة ، هناك مقاومة خارجية ، صريحة إلى حد ما ، نجد فيها تعدد الأقطاب كلها ، مرفوضة على الفور ، ومن جهة أخرى ، هناك مقاومة داخلية ، مراوغة إلى حد ما ، حيث نجد فيها ما تبقى من تعدد الأقطاب مرفوضاً بوساطة كل قطب من أقطابها .

---

[97] لمراجعة هذه القضية : " المتخيل بمقدار " (3. د : تحولات الناسخ اليدوي) .

[98] يطلق اصـــطلاح (اللامفكر فيه) على كل مســـكوت عنه / ما لم يقل / ما لم يفكر فيه النص ، والذي بدونه ما كان يمكن لكاتب النص ، أن يفكر في ما فكر فيه . ويكون على القارئ إظهار " اللامفكر فيه " في إطار مســـلمة ابســـتمولوجية ، ما قبل وعيويه ، لا يتعرف النص بها ، كما هي ، ولكنها تضـمن انسـجامه . ويعد (اللا مفكر فيه) ، بالنسـبة للكاتب ، لا بالنسـبة للناقد : " كل ما يأتي من ذاته ، أي أن ما أثر فيه ، ليس سوى ذلك الأثر ، لما لا أفكر فيه " . ويستنسخ (اللامفكر فيه / المفكر فيه) مقولة (اللاوعي / الوعي) . انظر د . سعيد علوش . معجم المصطلحات الأدبيةالمعاصرة ، ص 168 . 169 . دار الكتاب اللبناني 1985 .(م)

وبما أن كل فكرة ، ولنسمها ـ المثالية ، تمتنع في الواقع عن الإقرار ، فهذا يعني من يهاجم القناعة بالاستغلال وسيادة الفكر بعنف : إذاً ليس ميداناً متجانساً على الإطلاق ، وإنما مجموعة من المناطق المتميزة حيث كل منطقة منها كانت تشعر في آن واحد ، ولكن ها هي هنا الشيء نفسه ، مثل ما يشبه غير المعقول والخطر .

ونكتفي هنا بإيجاز شديد للغاية ونحن نحتفظ بمآل الامتدادات الممكنة ، نقدم هذه المناطق ، من أجل متعة تقوية الذاكرة بالصياغة ، على وفق ما يمكن أن نسميه بالسّيات ((جمع حرف C)) الثلاثة اللامفكر فيه : صراع الطبقات Classes ، وغريزة الجسد Corps ومادية القوانين Codes [يلاحظ هنا الكلمات التي تبدا بحرف C - م] .

إن ما أتاحت الماركسية فهمه ، هو أن الفكر وبعيداً عن كونه مستقلاً ، يجد نفسه وقد اقتيد بعلاقات الإنتاج ، من خلال انحراف ظاهرة الإيديولوجية :

إن الأفكار المهيمنة لم تكن شيئا آخر سوى التعبير عن العلاقات المادية المهيمنة . انها هذه العلاقات المادية الجنسية تحت شكل من الأفكار ، وإذاً فهي التعبير عن العلاقات التي تشكل من طبقة ما طبقة مهيمنة ، وبعبارة أخرى ، انها أفكار لهيمنتها[99] .

وما أتاحه التحليل النفسي لكي نفهمه ، هو ان الفكر ، وبعيداً أن يكون مستقلاً يجد نفسه ، وقد اقتيد بإيعاز من الغرائز ، من خلال انحراف ظاهرة اللاوعي :

والأكثر من هذا : يؤكد بأن هذه الانفعالات الجنسية ، تشترك بشكل يؤخذ في الاعتبار مع إبداعات الفكر الإنساني في المجالات الثقافية ، والفن والحياة الاجتماعية[100].

وما أتاح التأثير الأدبي أنّ نفهمه هو أن الفكر بدون أن يجد نفسه مستقلاً ، يجد نفسه من خلال انحراف ظاهرة التناغم الصوتي وقد اقتيد بفاعلية الكلمات :

---

[99] ماركس وانجلز . الإيديولوجية الألمانية ، مطابع سوسيال ص 75 .

[100] سيغموند فرويد . مدخل إلى التحليل النفسي ص 12 . 13 .

ينطوي العمل الأدبي الصافي على اختفاء ما يختص بإلقاء الشاعر الذي يترك التمهيد للكلمات، من خلال صدمة عدم مساواتها المستنفرة، فتتوهج بانعكاسات متبادلة كنثار كامن من النار فوق حجر كريم، محّلاً النفحة في النفثة الغنائية القديمة للاتجاه الشخصي المتحمس بالعبارة[101] .

إذا كانت هناك مثالية كهذه نفخر بها ونعني بذلك المثالية القديمة ، التي تقوم على عرض مجموعة من الأقطاب المتعددة جملة ، فهنالك أيضاً مثالية سرية ، مثالية جديدة ، تسعى ، بطريقة ما أن تترك شيئاً حتى لا تخسر كل شيء : أنها تقبل بواحد من هذه الأقطاب ، وتضيف إليه الفاعلية أيضاً ،إلى حد تدمير فاعلية الأقطاب الأخرى بلا قيد أو شرط . وبوسعنا أن نسمي المتمركسين والمتفرودين والمتشعرين ، وأنصار الحداثة الكاذبين على وجه العموم ، هؤلاء الذين يستسلمون على التوالي إلى قراءة ماركس وفرويد ونضيف ، مالارمييه ، وهي قراءة أكثر محدودية ، من أن يكون لها دور حصراً على وجه الدقة . فمن بين أنصار الشعراء ، الذين يختص بهم اهتمامنا ، يجب أن نأخذ فاليري Valery بعين الاعتبار . وإذا كان هذا ، قد أرغم نفسه ، على وفق أسلوبه ، عديد المرات على تأثير وقع العمل اللغوي في التهيئة الفكرية :

أتناول الريشة من أجل مستقبل فكرتي - وليس من أجل ماضيها[102].

فذلك ، كما يبدو لقاء ما يكفي من الاهتمام المحدود بمعارف ماركس[103] ، وما يكفي من الازدراء المعلن لإشارات فرويد :

أي شيء أكثر حماقة من افتراءات فرويد حول هذه الأمور[104] ؟ .

---

[101] ستيفان مالارميه ، تعريفات حول الموضوع . الأعمال الكاملة . غاليمار . البلياد .

[102] كراسات ، غاليمار (البلياد جـ 1 ص 244) .

[103] . بالرغم من الدقة التي تقدمها سيرته الذاتية ، وعلى وفقها أعاد في تموز من العام 1918 قراءة " رأس المال " ووجد فيه " أشياءً جديرة بالانتباه " بول فاليري ، الأعمال الكاملة جـ 1 مدخل بيوغرافي بقلم أغات روار . فاليري ، ص 41.

[104] الكراسات جـ 1 ص 166 .

ومع ذلك فإن الحديث عن المثالية الجديدة هذه ، والتي هي سرية ، ليس ادعاءً بالمرة في تباينها، بأنها ميكافيلية : بكل صدق ، ربما ، إن العزل يكتمل . ذلك إن ما يرفضه الشاغل لقطب كهذا ، في الأقطاب الأخرى ، ليس بقدر ما ترفضه فيه هذه الأقطاب نفسها . وفي سبيل المثال ، إن من يدفع بمناصري الحدث اللغوي المحدد في التهيئة الفكرية لرفض المضامين apports الماركسية والتحليلات الفرويدية ،هي التي تسد مسد القاعدة ، وقلما ينقصها في ذلك ، لثبات إيديولوجية التعبير ـ التمثيل المهيمنة كلياً ، في الحقب التي عمل فيها كل من ماركس وفرويد على التوالي . وهكذا لا يندر ، وهذا ما ندركه ، أن نجد لدى ماركس جملاً propositions من النوع هذا :

لن تكون الأفكار المهيمنة شيئاً آخر سوى" التعبير " عن علاقات مادية سائدة .

ولدى فرويد :

عندما تتحدث سيدة معروفة بحيويتها : " لقد استشار زوجي طبيباً في موضوع الحمية التي يجب أن يتبعها : قال له الطبيب بأنه ليس بحاجة إلى حمية ، وبوسعه أن يأكل ويشرب ما كنت أريده أنا CE QUE JE VOULAIS " ـ من المؤكد هناك هفوة ، ولكنها بدت " كتعبير " لا يمكن رفضه لبرنامج متوقف بالفعل[105] .

إذاً ، فإن القبول بتعدد الأقطاب ، فيما يتعلق بكل قطب ، ليس الرفض الكامل للأقطاب الأخرى ، بكل وضوح ، وإنما اتهام فعلي ، في كل قطب من الأقطاب الأخرى ، استمرارية ما بلغه ، وعلى نحو خاص ، بالهجوم العنيف. ولمتابعة المثل السابق : بدلاً من الرفض ، اعتباراً من معرفة تمهيد الكلمات ، وأعمال ماركس وأعمال فرويد فإن المقصود هو التناول بالنقد، في هذه الأعمال وما ينجم عنها محتملاً ، حول الإفراط الإيديولوجي التعبيري ـ التمثيلي . وبوسع هذا النقد أن يقوم على وفق محورين في الأقل ، فمن جهة " نقد بوساطة التناقض " une critique par contradiction وهو الذي يتعلق بفكرة مهيمنة على ما يبدو : وهكذا ، فإن ما حاولنا القيام به ، على وفق طريقتنا (في 5 ، م) ، بالاعتراض على مبدأ أشيد به بشكل واسع ، ولمدة طويلة ، من قبل عدد كبير من تلامذة ماركس ، ألا وهو مبدأ الواقعية الاشتراكية ، ومن جهة أخرى " النقد بالإسناد " une critique par soutien وهو الذي يشير إلى فكرة مسلطة كما يبدو : وهكذا ، فإن ما حاولنا القيام به ، على وفق نهجنا ، ونحن نناصر هذا المبدأ ، اعتباراً من كتابات فرويد ، هو التناغم البدائي اللاواعي .

---

[105] **سيغموند فرويد . مدخل إلى التحليل النفسي . " المكتبة الصغيرة بايوت " ص 25 .**

مـن المؤكـد ، ونحـن لا نشـك فـي ذلـك ، بأننا سنجد ، أمام انتفـاضات صـراع الطبقـات أو صدمـة اللبيـدو ، بأننـا تركنا شـيئاً جميـلاً للغايـة ، حقاً ، أنها مبـادرة لغويـة معروفـة فـي نهايـة المطاف . حقـاً ، نحـن لا نشـك فـي ذلك : الإيديولوجية المهيمنة قد برمجتهـا للتفكيـر هكـذا .

و ـ الدفاع الأخير La derniere défense

لقد رأينا أن ميدان التناغم الصوتي هو ضحية كل أساليب الاختزال بشكل منهجي : إعلاء الدلالة ، والاستبدادية exclusivisme والتشددية rigorisme(في 6 ، 2) والإرادية volontarisme (في 6 ، د) . وينبغي أن نضيف إليها ، اللاحتمية indeterminisme فعندما نسلم ، في سبيل المثال ، وعلى الرغم من كل شـيء ، إن بوفـاري Bovary.. يتناغم مع " avoide ـ بيضوية ـ " و " brillait كانت تلمع " من جهة ، ومع " boeuf ـ ثور ـ " من جهة أخرى . وتقوم الحركة النهائية المختزلة على رفض المشاركة . وليس هنالك أي مجال للاعتقاد ، مع كلودين غوتوت ـ ميرش، وعلى وفق آلية الإنتاج ، أو على وفق آلية التعبير ـ التمثيل ، إن أردنا ذلك ، بأن الأمر واعتباراً من فكرة الصبي الريفي فإن شارل Charles هو الذي يطلق عليه بوفاري Bovary . وليس هناك من فائدة للاعتقاد ، مع أنفسنا نحن وبحسب آلية الإنتاج أو حسب آلية التمهيد للكلمات فإن الأمر ، وانطلاقاً من اسم بوفاري Bovary الذي ظهر من فكرة الصبي الريفي ، فإننا سنكون والحالة هذه في مواجهة دوامة بلا قيد أو شرط . وهذا هو كلود دوشيه الذي يعلق بالقول :

لا تبدو لـي مشكلة الدوامة بين ما هو نصي ومرجعي قوة كانت متباينة في هذا المعنى أو ذاك . ليس بوسعنا أن نعرف أبداً من الذي بدأ من الريف أو من شارل ، من " الثور boeuf " أو من شارل Charles [106].

ومن المؤكد ، أن الأمر ليس سهلاً ، ولا حتى ممكناً دائماً ، لتحديد المعنى ، على وجه اليقين ، في مفهوم موجه ، لعملية من هذا النوع . ولكن الاتكاء على هذه الصعوبة ، بل وعلى هذه الاستحالة أحياناً ، يضع لنا نمطاً لمسلمة عدم التحديد ، وهذه محاولة للاحتماء ، ربما على وفق نوع من اليقين المغامر ، وعلى احتمالية غير مواتية إيديولوجيا :

إنها تمثل خط الإنتاج المربح . بيد أن الأمر ، في هذا الشأن ، وعلى اعتبار أن القضية مجتمعة ، نكون بعيدين إلى حد ما عن كوننا متجردين كما يحلو للبعض قول ذلك : في الأقل هنالك مستويان من التحديد :

أولاً ، هنالك " معايير تكوينية " critéres génétiques وقد استخدمت على وفق محورين ، إشارات indications عديدة بوسعها أن تتكشف للعيان فيما يخص تكوين النص ، فمن جهة ، بحذر ضروري وإشارات تكوينية " خارجية " externes بالتأكيد : الأسرار كلها التي ربما رغب الكاتب أن يكون سخياً

[106] LPDSCF . ص 124

بها ، والبراهين كلها التي كان بعض المعاصرين قادرين على تقديمها ، وهكذا ، هاهي النادرة التي يرويها مكسيم دو كامب Maxime Du Camp .

أمام مناظر أفريقية ، كان يحلم بمناظر النورماندي . عند تخوم النوبة Nubie السفلى ، وعلى قمة جبل أبوسير ، الذي يشرف على الشلال الثاني ، وفيما كنا نتأمل النيل وهو يقاوم مصدات التيار من حجر الغرانيت الأسود، أطلق صرخة : " وجدتها أوريكا EUREKA ! EUREKA ! سأدعوها إيما بوفاري " وكان يردد ويتذوق هذا الاسم لمرات عديدة، وهو يتلفظ حرف الـ (o) بمد قصير جداً[107] .

علامة ومتعة جلية واقعة في نكهة المجهور من اللفظ ، وبخاصة القدوم المبكر لاسم بوفاري bovary في تكون العمل الأدبي . وبلا شك ، بدءاً بمعلومات كهذه ، يجب أن تكون خاضعة لتدابير قاسية من النقد الشديد ، ولكن ، كما تؤكد على ذلك كلودين غوتوت ـ ميرش[108] ، فإنها برهنت على السمة المريبة لهذه النادرة (مع أن أوريكا Eureka هذه ، عندما يتعلق الأمر برواية يفترض أنها تكتمل في الـ (Eure) بشكل واسع ، يبدو من ذلك أنها حالة لا بأس من قول ذلك ...) وهذا هو المثال الذي يجد نفسه يلقي بالاتهام ، أليس كذلك ، على الرغم من مغامراته ، على مبدأ الإشارات التكوينية الخارجية ، ومن جهة أخرى ، وبالدقة المطلوبة " الإشارات التكوينية " الداخلية internes بالتأكيد: كل ترجمات النص وكل شطب النثر .

ثانياً ، المعايير النصية critéres textuels وبعد إدخال جملة القاعدة الدقيقة : في نص معين ، والذي يختص بالكلمات . " لنقل البعد الحروفي " أو الأفكار (ولنقل البعد المرجعي) هو مستوى يحدد المستوى الآخر ، في كل مرة يفرض عليه نظامه الخاص به ، أي في كل مرة يكشف فيها عن تنظيم مفرط للغاية .[109]

هذا التأكيد يفترض أحياناً ، وكما أشرنا إلى ذلك ، برهنة تستدعي ما يكفي من الوقت : ونلخص ذلك حول المثال الذي يشغلنا . فمن جهة ، سنقيم درجة إدخال insertion الأصل الريفي لشارل في انسجام المتخيل: وسنراه ضعيفاً نسبياً ، المهم ، على وجه الخصوص ، بالنسبة لشارل ، هو غلاظة السلوك الذي لم يكن حتى وقفاً على سكان الريف .

أما ما يتعلق بالملاحظة المعروفة لإيما Emma :

---

[107] استشهاد لرنيه دومسنيل ، في أعمال غوستاف فلوبير الكاملة ، غاليمار . البلياد ج 1 ص 273

[108] LPDSCF . ص 110

[109] أنظر فصل " سكان المرايا " (2 . هـ) . صليب التمثيل الذاتي و " الثورة النصية " فكر ، عدد 12 / 1974 .

" آه ، قالت ، إنه يحمل سكيناً في جيبه ، مثل فلاح " [110] .

ربما تشير ليس إلى " الأصل " الفلاحي بقدر ما تشير إلى " حالة " الطبيب الريفي . ومن جهة أخرى، سنقيم علاقات اسم بوفاري Bovary مع الأحداث العديدة(التأكيد على طبخ العجل) ومع ما يختص بأسماء العلم (من فوبيسار إلى فوفرإيلار) وهذه المرة ينبغي القبول مع روجيه بيسمو Roger – Bismut بانها مهمة جداً :

أود أن اقدم بعض التأكيدات ، فعندما كان شارل طالباً ، كانت أمه ترسل إليه على وجه السرعة لحم عجل مشوي ، لحم عجل في قدر يستخدم في وليمة العرس ، وعندما عادت إيما وزوجها إلى فوبيسار ، قدم لها لحم عجل مخلل ، هذا النوع من الـ (vitellisation) يسود في جمعيات المزارعين . فعمدة (يونفيل yonville) يدعى توفاش[111] tuvache وليون leon [112] سيتزوج الآنسة لوبيف[113] "Leboeuf" وأضيف الرسام الذي رافق شارل لاختيار القبر كان يدعى فوفر إيلار Vaufrylard . وتلفت كلودين غوتوت ـ ميرش الانتباه في مؤَلَفِها إلى أن فلوبير كان قد قبل بهذا اللقب بحيث كان هناك نوع من انعكاس للعجل على فلوبير نفسه[114] .

بهذه الطريقة ، ينبغي أن نعترف بأن التمهيد لاسم بوفاري في التهيئة للكتاب عامة ، وبخاصة ، في فكرة الصبي الريفي، قد بنيت بناءً قوياً . فضلاً عن ذلك أننا نستفيد، من سعة اطلاع كلوديت غوتوت ـ ميرش الفلوبيري: فهي تفهمنا بأن كلمة فوفريلار كانت لقباً لفلوبير . وما علينا ألاّ أن نلاحظ التماثل الذي يوحد فوفريلار وبوفاري : Bov " Vau " ، Ar " Lard " ، ry " fry " .

---

[110] الأعمال الكاملة جـ 1 ص 384 .

لصارت الكلمة ، أنت بقرة . Tu [111] لو فصلنا

: أسد . Lcon[112]

لكانت الكلمة : ثور Le [113] لو فصلنا

ص 113 . 114 و " بعض حالات أسماء العلم في عمل غوستاف فلوبير " ، الحروف الرومانية جـ 18 لوفان 1974 LPDSCF [114]

.

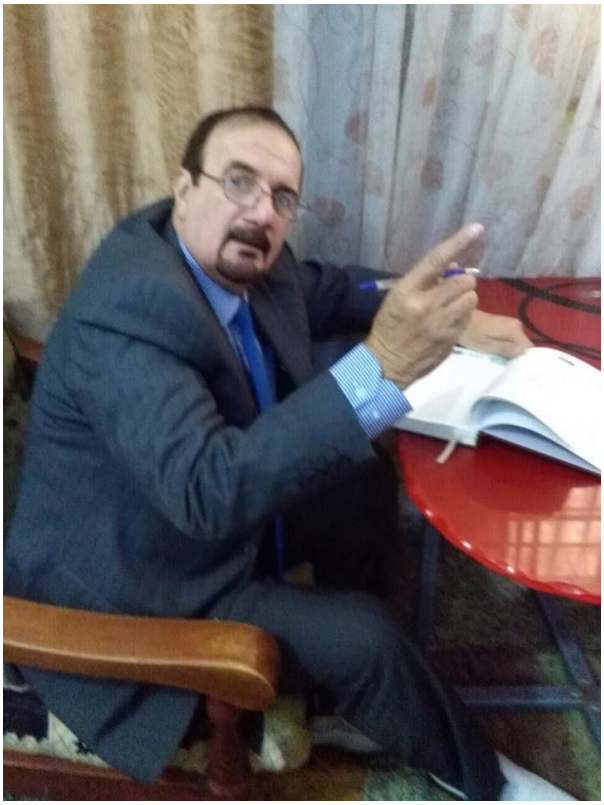
ومنذ ذلك الوقت ، نحن قادرون على فهم أن الإفراط في التقدير " مدام بوفاري ، هي أنا " لم تكن شيئاً آخر ، ربما ، سوى الترجمة ، المقبولة تماماً ، لسرٍ مُسَلم إلى حد ما :" مدام ... الثور ، أنا "

." madame … boeuf … c' est moi

أتناول الريشة من أجل مستقبل فكرتي ـ وليس من أجل ماضيها

" دراستان في السرديات الروائية – ص 71 "

رؤية الثقافة عند احتراقها

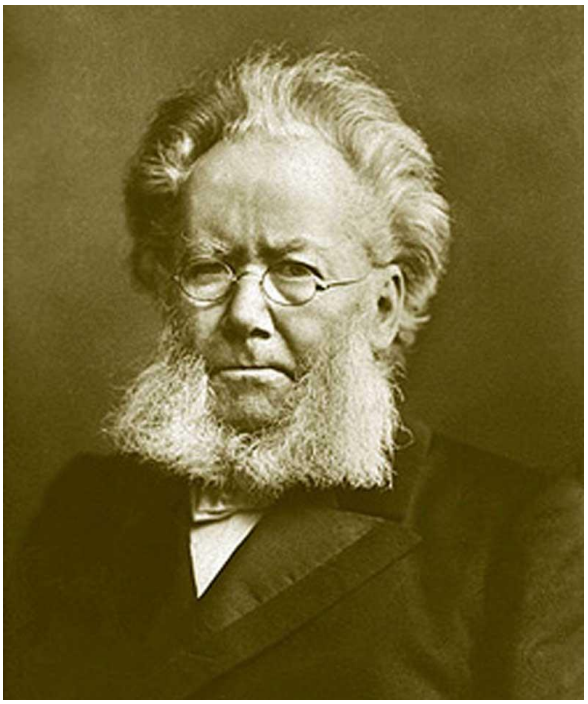


أبسن والرمز :

قيس جواهير علي – العراق

ماجستير اخراج مسرحي.

الرمز : أن توظيف الرمز واستخدامه في النتاجات الادبية , قديم قدم الادب نفسه , وقد وصف الناقد (مارتن تيرفل) أدب أوربا كله أدب رمزي , فأستخدام الرمز في النتاجات الادبية والفنية والتعبير عنها , وقال ان الرمز هو مظهر من المظاهر اللغوية , واداة من ادواتها ووسيلة لأختراق الغيب , والنفاذ لعوالم لا تصل لها الحواس , لقد أعطت المدرسة الرمزية للرمز وسيلة روحية وبعداً غيبياً دينياً , ويرى الناقد (أرنست كاميرز) أن الفن الواقعي ما هو الا فن رمزي , يرمي الى تجسيد المعاني عن طريق الرمز , واستخدم الرمزيون الموسيقى والايحاء للولوج الى عالم ما فوق الحواس , وابسط انواع الرمز عبارة عن علامة او اشارة , تتغير حسب أستخدامها , فتارة تاتي على شكل صورة ,أو نغمة , أو كلمة لها دلالة مجتمعية تسمى "العرف" وغالباً ما تكون متوارثة , كما في اللغة "الهيروغليفية" التي تعتمد الصور , فهي اوضح مثال على الرمز , حيث يصبح الرمز هنا عبارة عن وسيلة لتخزين وحفظ التجارب الحسية , بحيث تكتسب صفة الدوام , حيث ترتبط هذه الاشارات والعلامات بشحنات شعورية جماعية متوارثة , وبذلك يتخطى الرمز عالم التجربة الحسية , الى عالم النفس , فيصبح وسيطاً بين عالم الحس وعالم الروح والمشاعر , كارتباط الساحرات بالشر في "مسرحية ماكبث" لشكسبير , ونعيق الغراب كنذير شؤم في مجتمعنا العربي , كما استخدم الرمز في إنشاط التفكير الانساني منذ القدم , حيث كان الانسان البدائي تمتلكه الرهبة والخوف عندما يرى شجرة شاهقة عالية , وعندما تلامس الريح اغصانها وتتحرك يرى الانسان من بين اغصانها , الله يتحرك , فيخر الانسان ساجداً , وكانت هذه بداية الانتقال من عالم المحسوسات , الى عالم الفكر , وكان الرمز وسيلة الانسان الرئيسية لفهم الكون ودلالاته الروحية للمحسوسات , وبعد تقدم الوعي الانساني , أصبح لتجاربه الحسية أسماء , وأصبح لكل أسم دلالتين , المحسوس منها الذي يشير الى الاسم , والدلالة الثانية , هي دلالة روحية مشحونة بطاقة يثيرها الاسم داخل النفس البشرية , واصبح الرمز بالاضافة الى استدعاء الصورة , يستدعي جزء معين من التجربة الانسانية التي حفزتها الصورة , مشحونة بالطاقة النفسية التي ارتبطت بالصورة التي يشير اليها الاسم . أن من اعتنق المذهب الرمزي أمن بان الطريق للوصول للحقيقة , لا ياتي من خلال استلال الحدث من ما يجري في الواقع , والذي يُدرك بواسطة حواس الانسان المنقوصة الغير مكتملة , والعقل الذي يترجم تلك المعطيات الغير متكاملة , وبالتالي ينتج فكرة منقوصة , يختلف فهمها من انسان لاخر , فيصعب الوصول الى الحقيقة , الا بالاعتماد على الحدس الفطري .



في المسرح الرمزي لا يهمنا الفعل والحدث الذي يحدث في الحياة , بل العالم الروحاني وعالم اللا معقول البعيد عن الواقع . اما الواقعيون والطبيعيون فيرون ان الوصول الى الحقيقة لا يمكن , الا من خلال الاعتماد

على الحواس والتحليل , وبالتالي الاعتماد على الانسان في عملية التغيير ويرجع له الخلاص , بعكس الرمزيون الذين يعتبرون عالم الحواس ما هو الا صورة لعالم الفكر . ويرون ان الفن شئ خاص لا يتبع لاي مفهوم عقلي منطقي , ويسعون للتعبير عن علاقة المادة بالفكر رمزياً , بغية الابتعاد عن التعبير المباشر ,الذي لا يعطي للاثر الفني جمالا وابداعا وبذلك يمكن ان نصل الى معنى جديد يمكن تفسيره ذهنياً بطرق مختلفة , من خلال ادوات مادية حسية وهذا التفسير يعتمد على وعي المتلقي وفهمه للنتاج الادبي الفني وموضوعه , والعرف الرمزي الذي أعتمدته بيئته ومجتمعه بالتوارث, والرمز هو استخدام مجموعة من ادوات وصور في افعال ومكملات مطابقة بحيث تنقل في الخفاء ,اما صفات اخلاقية , واما تصورات عقلية

, ليس هي نفسها موضوعات للادراك الحسي , واما صور اخرى وادوات وافعال واقداراً واحداثاً بحيث ان الاختلاف يُعرض في كل مكان للعين او الخيال , بينما التشابه يوحى به الى العقل.

الرمز في المسرح :

هنالك شكلان او نوعان من الترميز المسرحي أولهما يقوم على اساس تجسيد لمفاهيم ومعاني لشخصيات في النص المسرحي تكون رمزاً لتلك المفاهيم والمعاني وهذا ما يطلق عليه كلمة (Allegory) حيث تكون كل شخصية هي رمزاً لمعنىمعين كما في المسرحيات المدرسية , حيث يرمز لمدينة بفتاة جميلة والى التاريخ رجل هرم والى الشيطان رجل قبيح مرعب الشكل اما النوع الثاني من الترميز المسرحي يكون الرمز في تلك المسرحيات عاما وشائعا على المسرحية كلها ويكثر هذا النوع في المسرحيات الواقعية التي تعالج مشاكل المجتمع والانسان , ويكون لها فوق دلالاتها الطبيعية دلالة ثانية أدق وأعمق من الدلالة الاولى , وهناك ما يسمى "الرمزية الخارجية" وهي احدى الوسائل التي استخدمها الكتاب المسرحيين ,كما في ومنهم النرويجي أبسن و"البطة البرية" والروسي تشيخوف "وبستان الكرز" والاميركي تنسي وليمزو"عربة اسمها الرغبة"

أن جميع هذه المسرحيات محاولة من الكتاب للتشبث بهدف من الاهداف خارج شخصيات المسرحية انفسهم , ومعالجتهم لهذا الهدف بوصفه قوة , او رمزا لقوة تعمل من الخارج على موضوع الرواية , او انهم يعالجونه بوصفه كناية في مجال اوسع من مى الموضوع.وهذه الرمزية الخارجية تخدم الغرض المضاعف ,الذي تخرج فيه في جو واحد بين الشخصيات المتنوعة في المسرحية بحيث تربطهم بجمهور النظارة وبالعالم الخارج عن نطاق هذا الجمهور

أحتوى الكاتب النرويجي (أبسن) ثقافة عصره , منذ ظهور الفيلسوف الفرنسي (ميكافلي) الى الواقعي الفرنسي (أميل زولا) , وارداً من مشاربهم كل ما يهمه , خارجاً بفلسفة خاصة به , بعد أن بدأ حياته الفنية والادبية "شاعر هجاء" , ورسامٌ ساخرٌ, فأنعكس ذلك مُجتمعاًفي نتاجه الفني الدرامي , مُفجراً "الثورة الابسنية" في استلال الموضوع الخاص به, واستقلالية الاسلوب , ودقة التكنيك , جاعلاً من نتاجه الدرامي المسرحي مرآة لعصره من خلال ولوجه الى صميم مشاكله ألأجتماعية , وتحرره من تقليد ما سمي ب"المسرحيات جيدة

الصنع" التي تستهل عرضها المسرحي "بالاستهلال , مروراً بالعقدة , ومُنتهية بالحل" من خلال استحظار الماضي ووضعه على طاولة التحليل ,لصعوبة انسلاخه من الشخصيات الدرامية 'الا من خلال الارادة ليفجر صراع ينتصر فيه الحاضر, معتمداً الحوار الثنائي او الجمعي الذي لا يخلُ من الترقبْ , حَوّلَ النرويجي (ابسن) "الحل" الى "مناقشة تحليلية" لواقع مجتمع متهرئ ,يكون الصراع فيه معتمدا على التطور الفكري للانسان وصولاً الى الحرية , وبالتالي مواكبة السيرورة التطورية للمجتمع ,وفي مسرح ابسن تتقابل الشخصيات وجها لوجه وتتناقش بموضوعية لتصل الى حل للمشكلة , وعند الوصول الى طريق مسدود لا تتوانى الشخصيات ,من اعلان تمردها , حتى اذا كلفها ذلك أعز ما تملك , حيث أن "ابسن" لا يسمح أبداً للقدر, وللغيبيات بالتصرف بمصائر أبطاله الاحرار في اتخاذ القرار , ناقلا الصراع الشكلي بين الشخصيات

الى صراع حقيقي فكري بين التقاليد والاعراف , وبين حرية الفرد المتمثل بالبطل الادرامي وأستقلاله الذاتي الانساني , من خلال دفاعه المستميت عن الحريات بما فيها حرية المرأة وأرادتها , راسما لشخصياته طريقا خاصاً يبتعد عن الحوار الفردي الجانبي الرومانسي البعيد عن الواقعية , وجعل التفكير والعقل هي احدى الادوات المهمة التي تشترك في عملية التغيير الانساني الفردي كما أن النرويجي ابسن قد استغنى عن مناجاة النفس والتكلم الذاتي كما انه خلق ما يسمى "بمسرحية الافكار" التي تستدعي التفكير والتعليق والنقاش وانقسام الاراء حولها مما خلق صراع فكري داخل المجتمع بين التحررين الذين يسعون الى امتلاك الانسان لحريته وتقرير مصيره وبين الرجعية المقيتة التي تجعل من الانسان تابعا لغيره ممسوخ الفكر والارادة وخصوصا المرأة , وقد احدثت مسرحياته نهضة كبيرة في النروج واوربا , وخصوصا انكلترا بعد ان ترجمت مسرحياته الى معظم دول اوربا , فقد أمن(أبسن) أن الانسان هو وحده الذي يستطيع تغير حاله ,وتحرره الكامل من ماضيه ,لانه نتاج بيئته التي تتحكم بسلوكه وحياته , فلا يمكن تغير المجتمع الا من خلال تغيير الانسان معتمداً على ارادته , في عملية التغير. وقوة هذه الارادة , تخضع لمؤثرات خارجية كبيرة منها منها , العادات والتقاليد وهيمنة الدين , فلا طريق للخلاص الا من داخل النفس البشرية , ففي مسرحياته "بيت الدمية " و"البطة البرية" و"الاشباح" , كانت كافة الشخصيات , (تكافح في سبيل التحرر من القيم الاجتماعية الزائفة , ولعل أهم ما يميز مسرح أبسن , هو الهوة السحيقة بين الماضي والحاضر , فالحاضر لم يكن استمرارياً حتمياً للماضي , بل اصبح الماضي عدواً للحاضر والمستقبل في احايين كثيرة , ومن هنا كانت المفارقة الدرامية التي بني عليها أغلب اعمال (أبسن) , هذا الماضي لا يزال يعيش في داخلنا ميتاً ولكنه موجود كالشبح فنحن نعيشه وفي الوقت نفسه لا نعيشه , وهنريك ابسن لا يكتفي بمحاربة ومهاجمة العادات والتقاليد البالية , بل يتخطاها لمحاربة الافكار البرجوازية والشخوص النمطية التي تقض مضجع الانسان كالجشع , والتعصب والتعالي والكاهن ورجل المال والتطرف وهذا ما يؤشر عليه بوضوح من خلال مسرحياته والصراع الفكري والانساني في سبيل التحرر والسعادة والحياة الحرة . وكان المسرح عند النرويجي هنريك ابسن أشبه بغرفة أزيل حائطها الرابع لتكشف للمتفرج عما يجري بداخلها , ولكن يجب أن لا يفوتنا أن المؤلف يشغل تلك الفجوة التي يطل منها المتفرج على الممثل , فكل ما نشاهده على المسرح يخضع لفنه وفكره واحساسه مما تقدم نرى ان الكاتب النرويجي ابسن اعتمد المسرح الفكري ومخاطبة العقل بل تعدى ذلك باقناع المتلقي بصحة فكره من خلال المناقشة وعرض المشكلة على طاولة البحث والنقاش امام الجمهور على لسان شخصياته , بغية الوصول الى توافق فكري ,يكون اساس لعملية التغيير الفعلي , بعيدة عن فكرة

التطهير التي تقوم على تنقية نفوس المشاهدين بأثارة خوفهم وتحريك كوامن شفقتهم ورحمتهم , وهي فكرة ترجع اصولها الى معالجة الداء بالداء فيعالج الداء الحقيقي الواقعي عن طريق أثارة شبيهة المتخيل غير الواقعي أثارة فنية قائمة على حشد المشاعر وتوجيهها بغية تطهير النفس وبتخطي أبسن عملية التطهير ومعالجته لمواضيعه الدرامية فكريا , يكون بذلك قد خرج من عباءة المسرحيات التقليدية ,واضعاً اللبنة الاولى للمسرحيات الفكرية , التي اعتمدها برخت المتوفي سنة 1956 م من الكاتب ابسن المتوفي سنة 1906م

ان المسرح الفكري , هو نوع من انواع كسر الجدار الرابع , , لقد أبتدع (أبسن) في مسرحياته شخصية "الصديق" (Raissoneur) , حيث تكون حواراته معبرة عن وجه نظر المؤلف , وتقوم بشرح ثيمة المسرحية والهدف الاعلى لها , وان هذا النوع من الشخصيات , قدمها الكاتب الفرنسي (سكريب) (Scribe) , قبل

النرويجي (ابسن) , حيث كان يُسخرْ هذا النوع الشخصيات , والتي لم يكن لها اي وظيفة فكرية , ولا اجتماعية , ومهمتها الاساسية هي كسر الجدار الرابع , وكسر حاجز الايهام الذي يعيشه المتلقي , ويؤكد له ان الذي يجري ما هو الا وهم , بعيد عن الواقع, واستثمر (ابسن) هذا النوع من الشخصيات وطورها , بان تكون فعالة في مسار المسرحية , كما في القس "ماندرز" في مسرحية "الاشباح" والدكتور رانك في مسرحية "بيت الدمية" .

أن ابسن استخدم هذا النوع من الشخصيات ليكسر الجدار الرابع ويضع المتلقي في معترك النقاش الذي يجري بين الشخصيات ليخرجوا بالحل معاً , وهنالك قواسم مشتركة اخرى بين "مسرح "برخت" ومسرح "ابسن" منها أن مسرح "برخت" يوقض فعالية المتلقي ويحمله على اتخاذ موقف يسهم في عملية تغيير المجتمع لبلوغ حرية الانسان ,اعتمادا على حجج عقلية ويدفع بالمشاعر والعواطف بعيدا عن عملية التحليل والنقاش الفكري وبذلك يكون المتلقي قد ساهم بدراسة الاحداث وتحليلها من خلال الاستماع للنقاش الفكري المقام بين الشخصيات الدرامية , ويكون جزء من النقاش لان المشكلة الموضوعة هي من صميم مشاكله , فعند خروجه من العرض المسرحي يكون مؤهلا لعملية التغيير وبيده أن يغير الاشياء والمواضيع الاجتماعية التي كان يطرقها ابسن , بخصوص حرية المرأة وغيرها وقد نضجت افكار ابسن في المرحلة الاجتماعية , من مراحل تطور كتابة الدراما لديه , واصبح يكتب في مشاكل الانسان الاجتماعية بكل جوانبها وبضمنها حرية المرأة والظلم الواقع عليها , وظلم ما جاء في العاداة والتقاليد المجتمعية ونظرة الدين لها بالاضافة الى ذكرية المجتمع , وما للضجة العارمة عند عرض مسرحية"بيت الدمية " الا دليل على ذلك بالاضافة الى مسرحية "الاشباح" ومسرحية "اعمدة المجتمع"ومسرحية "عدو الشعب" وكانت جميعها في المرحلة الاجتماعية من مراحل كتابة الدراما عند ابسن بعد ان قسمت مسرحياته الى ثلاث مراحل اولها المرحلة التاريخية وثانيتها المرحلة الرومانسية والشعرية وثالثتها المرحلة الاجتماعية التي نحن بصددها .

الرمز والدلالة عند (ابسن) والبحث في حَيْثياته , يتطلب الولوج الى عالمه الخاص , من خلال الابحار والولوج في نصوصه المسرحية , واثاره الادبية , بغية تحليلها , والقاء الضوء على الرموز والدلالات والاشارات , والاستسقاء من منبعها الاصلي ليحول دون تشتتنا , حيث ان تلك الاشارات والدلالات ما هي الا انساق من الترميز . ولنأخذ مسرحية "بيت الدمية" أنموذجا .

مسرحية "بيت الدمية" : كتب النرويجي (هنريك أبسن) مسرحيته "بيت الدمية" ضمن المرحلة الثالثة من مراحل تطوره الفكري , عام 1879م , ويهمنا في بداية بحثنا في المسرحية أن نسلط الضوء على الترجمة الحرفية لاسم المسرحية في لغتها الام التي كُتبتْ بها وهي اللغة (النرويجية) ثم ترجمتها الى الانجليزية وللعربية , عمد المؤلف على تسليط الضوء على الاسم ليكون هو الرمز الذي تدور حوله احداث المسرحية , الجملة "بيت الدمية"باللغة النرويجية هو (Et dukkehjiem) وتترجم للانجليزية بالجملة Adools) House) وعندما تترجم الجملتان الى اللغة العربية تعني "بيت الدمية "

تتلخص حكاية المسرحية , هيلمز ونورا متزوجان منذ زمن , يعيشان عيشة هادئة سعيدة نوعا ما , رغم وجود اسرار تخفيها نورا عن زوجها , رزقا باطفال يحبونهم ولديهم مربية , ترفع الستار ونورا حاملة هدايا عيد الميلاد المناسبة التي المتزامنة مع تعيين زوجها مديرا للبنك , فرحت كثيرا بهذا المنصب الذي سيدر عليهما مال اكثر من ذي قبل, ولتتحسن حالتهم الاقتصادية , والسر الذي تحمله يقض مضجعها , وتخاف ان يؤثر على سعادتها , حيث سبق وان استلفت مقدار من المال , من كروتشاد الموظف في البنك الذي يرأسه زوجها , بعد ان زورت توقيع والدها بعد وفاته , وتقوم بتسديد المبلغ ون علم زوجها, وكان سبب اقتراض المبلغ هو انقاذ زوجها المريض بمرض خطير , سافرت به الى ايطاليا بغية معالجته وقد شفى من المرض , وقد كذبت نورا على زوجها حين قالت ان المبلغ هو هدية من والدها , الموظف كروتشاد يهدد نورا بافشاء السر لكونها قد زورت توقيع والدها او التوسط عند زوجها بعدم طرده من البنك , نفذ كروتشاد تهديده واضعا رساله في صندوق بريد زوجها , عرفت نورا بالرساله وحاولت بشتى الوسائل عدم فتح زوجها للصندوق الا بعد انتهاء حفلة راقصة , بعد الحفلة فتح هيلمز الرسالة وثارت ثائرته على نورا , فاتفضت نورا على زوجها وهي انتفاضة على المجتمع فخرجت من البيت وصفعت باب البيت وهذه الصفعة التي ترمز للحتجاج غيرت كثير من وضع وتفكير المجتمع , وخلدت تلك الصفعة الرمزية الابسنيه.

النقد والأدب . انسجام وتكامل

د.علي حسين يوسف ـ العراق

ارتباط النقد بالأدب ارتباط وجودي حتى وإن ظهر للوهلة الأولى أن النقد تال للأدب .

أرى أن النقد يسبق الأدب بدليل أن اي عمل ابداعية يسبقه مخاض فكري ؛ هذا المخاض يتمثل في المراحل التي تتبلور فيها فكرة العمل الإبداعي في ذهن المبدع ثم يستمر النقد بعد ولادة النص الإبداعي فالأديب اول ناقد للنص كما هو معروف.

ونحن نتحدث عن النقد بالمعنى العام لا بالمعنى الاقصى الذي يشمل الحديث عن المذاهب النقدية والنظريات والمقولات ، فالنقد بمعناه العام موجود مع وجود الإنسان أولاً ومع وجود النص الأدبي ثانياً , وبذلك فان النقد ليس شيئاً كمالياً بل هو جزء الادب الذي الخطأ القول بانفصاله عنه لحظة .

أما النقد بمعناه الخاص الذي يتطلب وجود شخص اسمه ناقد فإن فائدته لا يمكن العاقل إنكارها فمن خلال النقد يمكن رب أن تفيد المبدع والنص والمتلقي ،لا سيما النقد الموضوعي الذي يبتعد عن المدح والقدح غير العلميين.

فمن خلال الناقد والنقد وحده يوفر الوقت على المتلقي أو القارئ ويبعده عن آلاف المحاولات التي قد لا تنتهي وهو في صدد البحث عن العمل الذي يجب أن يقرأ فضلا على أن النقد دليل القارئ ممكنا من الجمال والمتعة ففي داخل اللغة الواحدة لا يمكن للطالب أو الدارس أو الباحث معرفة ادب أمته وتاريخية وشخصياته ولغته الا من خلال النقد فمن غير المعقول أن يقرأ الطالب في بداية حياته بله الإنسان بصورة عامة كل المدونات الإبداعية ودواوين الشعراء وجميع ما كتبه الأدباء وهنا يأتي دور النقد ليقدم له الخلاصة التي تعينه في اختيار ما يلائم ذوقه وتدله على المفاصل الجديرة بالتتبع والدراسة وتكشف له غوامض لغته وما يريده الأدباء في نصوصهم من أفكار وما نسجوه من اخيلته .

هذا من جهة ومن جهة اخرى فان فائدة النقد للمبدع لا تقل عن فائدته للمتلقي فالمبدع يصبح شريك القارئ ، قريبا منه من خلال النقد الذي يقدمه القارئ معترفا بشخصيته ومنجزة الأدبي محللاً شخصيته ونوازعه الذاتية والمؤثرات التي أثرت في تكوينه الانساني والابداعي ،واضعاً اليد على سماته الأدبية وأسلوبه الذي ينفرد به .

وأما فائدة النقد للنص الأدبي فهي فائدة جمة لا يمكن التقليل من شأنها فمن خلال تحليل النص ودراسته ونقده يلتفت الأدباء الى نصوصهم معدلين مشذبين ، فالأديب يكتب للناس وكله اذان صاغية لما يقولنه يفرح بتجاوبهم ويحزن لعدم رضاهم ويأخذ بما يجعل نصه يعجب اكثر المتلقيين حتى تصبح نصوصه مقروءة ومطلوبة.

النقد المنهجي والنقد القائم على الاستحسان

لا بد من التمييز بين نوعين من النقد الاول هو النقد القائم على الاستحسان الفردي غير المعلل ،اما النوع الآخر فهو النقد المنهجي الذي يستند إلى التحليل المستند على نظرية نقدية , النوع الاول موضع خلاف بين الناس فهل يستحق أن يكون نقدا ؟ وقد اختلف الكتاب العرب في النقد الذي يرافق الشعر العربي عصر قبل الاسلام وحتى القرن الثالث الهجري هذا النقد كان عباره عن انطباعات حول هذه القصيدة وذلك البيت وهذا

الشاعر وذلك الخطيب لذلك تأتي مجموعة من الدارسين على أن تكون بداية النقد العربي العملية مع ابن سلام صاحب نظرية الطبقات فالنقد قبله لم يكن معللاً على وفق اصول نظرية متكاملة على الضد مما نثره عن ابن سلام ومن تبعه من التضاد الذين وان ينضجوا نظرية بالمعنى الدقيق إلا أنهم كانوا اصحاب رؤي نقدية شمولية عميقة وفي عصرنا هذا يعد النقد الصحفي والنقد الذي يرافق الجلسات الأدبية قريبا من هذا النوع فهو في أغلب احواله نقد قائم على الاستحسان والآراء الشخصية غير المعللة .

أما النوع الآخر ونقصد به النقد المنهجي فهو ذلك النقد الذي يقدم رؤى متكاملة ويلتزم الحيادية والموضوعية في دراسته للنص ويعتمد على آليات ممددة وصارمة كل آلية تختلف عن الاخرى في متبنياتها .

وتنوعت اهتمامات النقد المنهجي بتنوع أطراف العملية الادبية فقد توزع بحسب تلك الأطراف ،فقد كانت المناهج الكلاسيكية تركز ع المؤلف حتى أصبح المؤلف هو صاحب السلطة الاولى هذا ما نجده واضح عند المناهج الكلاسيكية :التاريخي والاجتماعي والنفسي والسيري .

وبحلول النصف الثاني من القرن العشرين اساح النقد بوجهه عن المؤلف ليلتفت إلى النص نتيجة الدراسات اللغوية والفلسفية المعاصرة حتى أنه تحول إلى (تحليل او قراءة)داخلية للنص وهذا ما نجده واضحاً في النقد الجديد عند ريتشارد وكرانسوم وأحزابهم وهو ما يثبته تماماً البنيوية التي امات المؤلف .

وفي الوقت نفسه اشتد الصراع بين دعاة النص وبين نقاد وجدوا أن التركيز لابد أن ينصب على القارئ فهو المعني الاول بالنص وهكذا ظهرت نظريات القراءة والتأويل التفكيكية والسيميائية وبين هذا وذاك ضلت بعض الدراسات والاتجاهات تأخذ من هنا وهناك فلم يكن التقسيم المتقدم قطعياً ، فنجد مثلاً بعض المناهج تتبنى إحدى التيارات الثلاثة السابقة وتنفتح على الاخرى كما هو الحال عند البنيوية التكوينية لغولدمان أو عند الدراسات الاسلوبية أو النقدية الثقافية أو النقد النسوي .

وبالعودة الى التيارات النقدية الأساسية الثلاث نجد أن التركيز على المؤلف تجسد بوضوح عند سانت بيف وكولريديج وفرويد ويونغ وادلر ونجد له وجود في نقدنا القديم ومن ذلك ابن رشيق في كتابه العمدة ، ونجد أيضاً عند نقادنا المعاصرين طه حسين ومحمد خلف الله والعقاد ومحمد النويهي وشوقي ضيف وعز الدين اسماعيل وخريستو نجم ومصطفى سويف.

أما التركيز على النص فنجد تمثلاته عند أصحاب النقد الجديد والشكلانيين وعند البنيويين :شتراوس ، بياجيه ، بارت ، ياكوبسن , ريفاتير ، ونجده أيضاً عند البلاغيين العرب ،ونقاد المفردة والصورة لاسيما حازم القرطاجي ،والباقلاني ،والجرجاني والسكاكي وغيرهم .

وبالوصول إلى التيار الثالث الذي ركز على القارئ نجد أن المشتغلين في هذا هم أولئك النقاد الذين انتفضوا على البنيوية والطريف أن أغلبهم كانوا بنيويين مثل بارك ودريدا وفوكو لكننا نجد هذا التيار متمثلا خير تمثيل عند دريدا وبول وي مان وعند أصحاب نظرية التلقي والذين أفادوا من الظاهراتية ، ونجده في إشارات كثيرة في نقدنا القديم مثل إشارة الآمدي الى اختلاف الناس في ألتذوق ،ومطالبة المرزوقي أن يكون القارئ قارئاً فائقاً ، وتأكيد ابن طباطبا على اثر الشعر في المتلقي والاتجاه الاخر أصبح من الأهمية بحيث أن الدراسات النقدية تنطوي تحته أصبحت هي السائدة فقد ذهب كل من هولاند وفيش وغودمان الى ذاتية القراءة .

وقال أوتان بأن القارئ وحده من يستطيع الوقوف على مواضع اليقين ومواضع الشك في النص .

في حين توصل نورمان بعد عدة تجارب أن القارئ يستجيب للنص بحسب تمثيلية واستجابته لمطالبته الداخلية والخارجية.

وكان تودورف قد عرض ثلاثة أنواع من القراءة يقوم بها القارئ وهي (الاسقاطية ، وقراءة الشرح ، والقراءة الشاعرية).

النقد الروائي :

ولا بد من الإشارة إلى الرواية كانت محور اهتمام المناهج المعاصرة لا سيما المناهج النصية ، فقد كانت البنيوية خاصه تولي السرد اهتماماً كبيراً بسبب انطباق مقولاتها مع عالم الرواية ، ولذلك ظهر حقل نقدي جدي يسمى علم السرد أو السرديات ، يرى أن الرواية تتكون من ستة عناصر لا غير هي : العقدة والشخصية والسرد والبيئة والفكرة والأسلوب وتطور علم السرد أصبح الري السائد أن الحكي بصورة عامه تضم ,حدث معين وطريقة لعرض هذا الحدث (السرد)ويتم ذلك من خلال زمن (سردي)وروية أو وجهة نظر ، وصيغة تتم فيها عرض الحكاية .

ومع القول بضعف النظرية الأدبية والقول بتداخل الأجناس الأدبية اصبح النقد يعتمد على الرأي بأن الشعر والرواية وكل ما يكتب يمثل نصاً يمكن أن يخضع لآليات نقدية واحدة ،اي أن النظرية النقدية هي الأخرى أصبحت مهددة بالانقراض من هنا كتب رونان ماكدونالد كتابه معلناً موت الناقد .

تيارات نقدية سائدة .

واجمالا لما ذكر فإن الساحة النقدية أصبحت من التنوع بمكان الى الحد الذي علي القول معه اننا نعيش عصر الثراء النقدي ،فقد امتزج النقد بالفلسفة حتى أصبحت المسافة بينهما قريبة جداً ،ومن أبرز المقاربات النقدية السائدة :

١-البنيوية بشقيها الشكلاني والتكويني.

٢-التفكيكية التي تذهب الى المعنى المؤجلة وتهديم بنى النصوص .

٣-السيموطيقيا التأويلية عند ريكو وبولتمان وهيرش وغادامير وميرلوبونتي وهيدجير وشلايرماخر التي تذهب الى تأويل الأصالة والمرجع .

٤-سيموطيقيا غريماس وتذهب الى تأويل الداخل عن طريق المربع السيميائي واقصاء الخارج .

٥- النقد الثقافي عند بيتش والغذامي الذي يذهب إلى أن الأدب ظاهرة ثقافية لا بد أن يربط بسياقه غير المعلن .

٦-المقاربة المتعددة الاختصاصات عند روسوبير الذي يرى ضرورة دراسة الأدب في ضوء التخصصات العلمية والمعرفية وعدم الاقتصار على منهج نقدي واحد وهذا قريب من كان يسمي بالمنهج التكاملي

٧-المقاربة الاثنوتوليجية (الانثربولوجيا العامية)(الثقافية الموروثة)عند جان ماري وبراديبه وآخرين .

٨

-النقد النسوي سيمون دي بوفوار وسوزان فوالكان وفيليب وايريغاردي

٩-النقد الحواري عند باختين وعند سيزا قاسم وحميد لحميداني من العرب

١٠-نقد ما بعد الاستعمار هنتنغتون وادوارد سعيد وهرمي بابا وسلمان رشدي وسبيفاك والمسيري وحنفي وفرانزفانون

١١-التاريخيتية الجديدة عند غرينبلات والتي ترى أن النص بنية جمالية تتضمن بنى تاريخية وثقافية لاشعورية استنبطاتها .

١٢-مقاربات في التناص والانزياح والصورة بوصفها آليات نقدية

١٣-الجمالية الجديدة .عند برنكمان وارمسترونغ ودهرتي وادورنو وهي ردة فعل على التاريخاتية الجديدة وتالت برد الاعتبار الى الجمال والفن

١٤-المادية الثقافية عند ويليامز ودوليمور وتوكد على القيم المادية في تكوين الادب

١٥-نظرية التلقي عند ايزر وياوس وايكو واسكاربيت وينصب اهتمامها على القارئ والقراءة وآليات التلقي وأنواع القراءة

١٦-نظرية التوجة الجنسي (sex)علاقة الادب بالجنس والشذوذ عند فوكو وفرويد

١٧-النظرية العرقية ستفور وايمي سيزر ونكروها وتوكد على إبراز خصوصيات الثقافة والشعوبولا سيما المضطهدة

١٨- النقد الايكولوجي أو البيئي عند روكيرت ويقوم اساسا على بيان أهمية البيئة الزمنية والجغرافية في تكوين الادب

١٩-النقد الجيني عند راباتية يومن بدراسة انشاء العمل الأدبي من بداية تكوينه حتى اكتماله

٢٠-النقد الموضوعاتي عند ريتشارد وباشلارد وعبد الكريم حسن واخرين يومن بالتركيز على الموضوعات (التيمات) الأساسية في النص

٢١- التداولية عند البرجماغتين وتومن بأن النص عبارة عن خطاب لغوي وظيفي غايته الابلاغ والتواصل عن طريق التبادل والتخاطب على وفق مبادئ وهو بالتالي تلفظ في سياق ،وهو كذلك مجموعة من الافعال الكلامية المقصديةالتي تتخذ الجماع والاقناع والحوار وتميل إلى واقع ومن روادها رقية حسن وهاليداي ومحمد مفتاح ومحمد خطابي .

٢٢- عودة المؤلف عند كوتوري وآخرين .

مواجهة تفاهة الواقع

مواجهة تفاهة الواقع

الضوضاءُ المُمتِعَة والطاقاتُ الدفينة

قيس مجيد المولى – العراق

ذكرت سوزان برنار أن مالارمية توصل بأن اللغة أداة انتقال أو بالأحرى أداة توفيقية مابين المادة والمطلق فاللغة باعتقادنا تعي الفكرة وتجسدها من خلال الكلمات ولاشك أن اللغة تتخذ مساراتها عبر طبيعة الحياة ونوع الفكر وهي لا تتحسس التعابير المحايدة أو تلك التي يخفت فيها الإنتاج وغالبا ما تميل أي اللغة إلى عدم التصريح الصريح ذلك كون الخيال يغير من مساراتها بين اللحظة والأخرى وتلجأ إلى عكس ماتتوقعه ومجرد العودة إلى ماكتبه رامبو أو روفائيل ألبرتي وكذلك الشاعر الإيطالي أنجارتي وكارداريللي وجوتفريد بن وأليوت وجلهم من أقطار مختلفة، يجد بين ثنايا ماكتبوه تلك اللغة المضطربة التي تنهض على اللاأساس وتتداول أمكانياتها ضمن تراكيبها المتنافرة ثم تعيد صلتها ضمن أجواء أخرى بعضها مع البعض فاللغة هنا قادرة على تشتيت نفسها وقادرة على التزود بموسيقاها وقادرة على أن تختار ما تريد من صفاتها غير الحسية ، فقد كتبوا وأعتقدوا بما استخدموه بأنه القادر على تحطيم الأنظمة الشكلية المتوارثة والتي بزوالها يقتربون من اللاشعور وماتهديه الكلمة من سحرها حين تفك عنها تلك القيود،

مواصلة العبث للتخلص من رمزية الزمان والمكان :

بنفس آخر لذلك العمق لمفهوم اللغة وجد سان جون بيرس تلك الضرورات وأراد أن يعطي مثلا في جانب من شعره من أن التكرار لايعجز اللغة ولايحيدها إذا ماأقترب الشاعر من تداعياتها ضمن ماترمز إليه من المعاني الكثيرة وكذلك الحال لمالارميه وفرلين الذين تعاملا مع الأسلوب الدارج ،لقد ذوب بعض هؤلاء من الشعراء جزئيات لغتهم المحدودة في أفق كلي لامحدود وقد واصلوا العبث للتخلص من السمة الرمزية للزمان والمكان ..

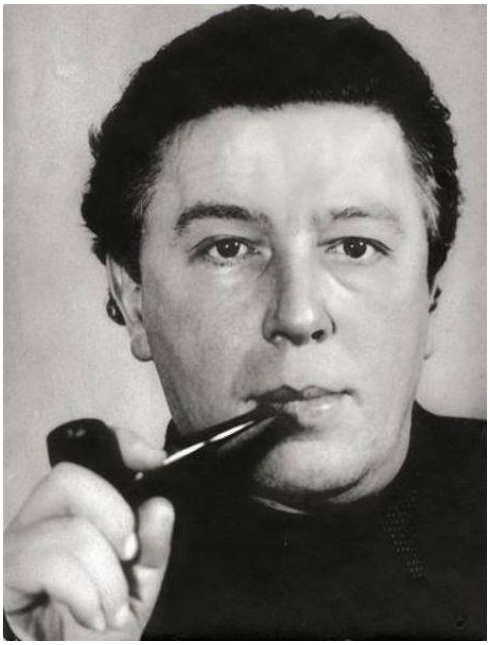
Photo © Alfred Eisenstaedt / LIFE

إن البعد الجديد للغة دخل عالما وهمياً فأنار المخيلة وعمل العقل في الوقت نفسه على كل متغير وحافل بالصراع ،ونقل ذلك الإستخدام البعيد للغة ضمن شعور المتلقي حيث غادر مفهوم التأكيدية فيما يقرأ غادرها إلى مفاهيم غير اليقين والاحتمالية مما يعني تعدد المداخل وتعدد الرؤى لتشكل اللغة خطوطا ورموزا والوانا واصواتا موسيقية ولها حركياتها وظواهرها الخاصة بها ضمن نقلاتها البنائية والغايات غير المقصودة في القصد الشعري ..

إن اللغة حين تسمح بهذا الفيض فأن أمام الشاعر فرصته للإفادة من تعقيداتها الشعرية وبنفس الوقت من تماسكها وأختراق ماضيها بما تحمله من لغة خاصة ضمن الأساطير والأسرار ورؤيا الكون الأحادية للإستدلال بها ولتطبيق مايسمى بالضوضاء الممتعة التي تصل لأحداثها الماورائية بشكل متصاعد ضمن إستمتاع الشاعر أحيانا بقسوتها الفولاذية وأحيانا بطراوتها وحضورها الكاشف لكل ماتحتوية المخيلة ليصل بها لذروتها النوعية في خلق وكشف معاكس لصور الماضي أو تأويلات تلك اللغة المتناقضة على ماتمنحه من أهميات لكل ماتقع

عليه تقنياتها وأتقانها لتراكيبها وما ستعزز به تحولاتها المغايرة ضمن جهدها المزدوج في أن لاتكون هناك نقطة للتوازن تحدث انسجاما لاتتحرر بموجبه مما أصطنع لها من غايات معرفة لاتنطوي على قبولها لاي تمرد ضمن تحولها الحاسم نحو عتمتها وتأثير ذلك في قدراتها الإنتاجية ، فهي تحمل من الطاقة مايجعلها تستدعي الكلمات بعضها وراء البعض وهذه الكلمات شبيهه بالتواصل الموسيقي الذي يشكل وحدة لحنية متكاملة وبالمقابل فأن هذا الوجود المترابط للكلمات يقرب الوظيفة التواصلية للغة ويعرض أمام الشاعر مهام كثيرة إن عنيت باليومي وفق كيانه الخارجي أو عنيت بتجريب كل ماتقع عليه من موجودات لتقدم عناصرها القادرة على الإيحاء بكل شئ ..

الخيال العميق ومواجهة تفاهة الواقع :



ورغم تلك المثالية التي ربطت الشعراء الأوربيين بالجمال لكنهم تنوعوا في موضاعاتهم وأشير هنا إلى تلك الموضوعات التي لاعلاقه لها بالجمال في ظاهرها سواء على أختيار المضمون أو بأستخدام المفردات ذات البعد المألوف أحيانا وذات الأثر القبيح أحايين أخرى ناهيك عن تلك القفزات السحرية ضمن الخيال العميق والمتميز فقد كانت تفاهة الواقع تقود إلى أسراره وبفك أسراره يمكن أستدراج المناطق الغامضة لتنسلخ الأشياء من وجودها وتصبح رهن اللغة ليصنع الشعر منها مايشاء ،هذا هو المفهوم المتداول بين النظريات الحديثة للخروج من سجن الواقع الضيق للبدء بتأسيس قوى أخرى قابلة لان تكون أكثر إثارة وأبعد توجيهات فيما يجعل كل شيء متعلقا بغير عصره ولذلك وجدت في المداخل النفسية وفي البحث في كواليسها عن كل ماينسجم وذلك الضياع وتلك الهوة التي شطرت الكائنات البشرية لتجعلها لصيقة الحاجة المادية وإهمال جزئها المنشطر الأخر ..

إن فكرة إنارة القلق لتفسير القدر وظواهر الكون الأخرى كانت أحد المنطلقات الأساسية في إكتشاف اللغة الملائمة والقادرة على محاكاة قدرات المخيلة التصويرية لأنتاج ذلك الكم من الصور المتشابكة والمتعارضة ليتمكن الجوهر الإبداعي في ذلك لأختيار موضوعات قد يكون البعض منها فخما وقد يكون البعض الأخر ضيقا وعاديا ولكن نتائج هذا الاختيار وفي الحالتين تكون على مستوى عال من التدفق ومن أرادة الحيوية وديمومتها التي حررت ماكان من التقاليد المتوارثة في اللغة وهذه الإرادة سهلت طريق أقامة بنى جديدة على صعيد اختيار مايمكن الإفادة منه ضمن الوسائل المختلفة الرئيسة أو المساعدة لتأمين حاجة النص ومتطلباته وفق التوجهات التي لاتحفل بالعموميات ولا بالقوانين الوضعية التي لاكَت الألسن ورهنتها عقودا طويلة ..

العقل أمام القوة العمياء :

لقد ذهب الإغراق في الوصف بعيدا وأصبح الأسترسال الوصفي المقنن ميزة عوض ذلك وذهب التماثل بالتقريرية المباشرة وجف السطح ليوغل في الأعماق وتحول كل مخيف كان الشعراء لايأتون على ذكره ليحل في المقدمة بل أن اللغة الساخرة جددت انتمائها لمواضيع جادة وأخرج الشعراء منها أشكالا من المقدرات الجمالية قصدوا بها تشويه الواقع للاقتراب من الأحاسيس التي تثير موجوداتهم بدون عزل إستدراكي لمناطق الوعي واللاوعي إذ أن المجهولية التامة بالواقع والصياغات الدرامية المزدوجة بالفكاهة واللاشعور بالحياة الوضعية وتقدير وبناء العالم الشعري المطلوب كل ذلك رتب العناصر الغازية للعقل وجعلها أمام مصير القوة العمياء التي تفترس المشابه والمتكرر والمرئي بصوره الطبيعية أن كل شيء هو ضمن تلك المسارات الدرامية التي تتوافق مع الإيقاع النفسي وهي مزدوجة الوظيفة والفعل والنتائج ،

لقد ذهب التشبيه والاستعارة إلى الجحيم وذهب ديكور الأشياء لجحيم أخر وعرف الشعر كيفية الإفادة من الصوفي المطلق والرمزي المباشر والإعتزاز بالأنا كمولد حقيقي للإنجازات الجمعية .

ولعل بودلير واحدا من هؤلاء الذين اجتهدوا في تنظيم تلك الرؤى الشعرية فصنع تقابلا مابين الأضداد أضداد الكلمات أضداد الألوان ألأضداد الحركية ،السمعية ، البصرية وقد حوت مراحله الشعرية مراحل خطيرة في مستوياتها الإغرائية والعصية بدءا من بدايته من الأرامل و المهرج العجوز أو البجعة أو سأم باريس ناهيك عن مطولاته الأخرى المعروفة ولاشك أن ماكتبه قد شكل شعرا حقيقيا شعرا غريبا وعنيفا شعرا لاذعا وعميقا وهو وغيره وجدوا مظهر اللغة الحقيقي فتطورت الكلمة تطورت الفكرة وتطور الوجود الشامل الذي أصبح نمطا لها وعلى أثر تلك المغادرة باللغة تعمق الوعي شعريا بوعي الثقافة كمدخل لاستنباط العديد من الإشكاليات الفكرية التي تساهم في أمدادات جديدة للمخيلة وقد أخذت الحضارة تمثل وطأتها الثقيلة أمام حاجة الأنسان لما يشفي ذاته والتي بدأت تعيش شكلها الدرامي كمحصلة أكيدة لمحاولات التجديد وظهور النظريات والتيارات الفكرية وبهذا خلق من الرموز وجودا حيا ومن الباطن إطالة إنصات للتعبير بفخامة بدون الحاجة لتسوية إنسجامية مابين العلاقات التي أثرت اللغة زمنا طويلا بصيغها العملية ضمن علاقاتها الواقعية والعامة .

النقد والتنقيب في المفاهيم القديمة :

وقد رافق ذلك أن توغل النقد في أعماق الماضي بعد أن حاول إعطاء شفرات ما للأشياء التي لابد من أعادة النظر بها وخلال مائتي عامٍ من الجهد الإنساني الذي تعاقب عليه العشرات من الشعراء المهمين ضمن القارة الأوربية فتم تقييم منجزات العصور الأدبية الحديثة وأعيد تداول المفاهيم الأغريقية القديمة بشأن الشعر وتم توظيف القدرات النقدية لدراسة الجمال ومفهومه وكان المسرح آنذاك وما كتب له هو الأخر قريبا مما كتب عن الشعر أو لصيقا له ولاشك رافق ذلك تحولات سياسية وهزات كبيرة ومنها الثورات الأوربية كثورة نابليون في فرنسا والخارطة الجديدة لأوربا والعالم بعد الحربين العالميتين الأولى والثانية وتداخل الصراع الديني وسيادة الأقطاع وأزدهر الاكتشافات العلمية الأولية والسيطرة الاستعمارية وتنامي رؤوس الأموال بيد القلة في المجتمع واضطهاد العمل الذي تعرضت له المرأة والأطفال في المعامل والمصانع وشيوع التوق إلى الحرية ضمن شيوع مبادئ حقوق الأنسان التي أعلنها الرئيس ولسن ،

بدأ النقد يكشف أن هناك تحولا كبيرا بمفاهيم ركائز الإنتاج الشعري ومنها اللغة ووظيفة المخيلة ومفهوم الخيال ومدرك الموجودات والملكات الإبداعية والعقل الباطن والشعور والإحساس والتناقض والعقل المتطفل والتصور والإبداع وكافة أوجه النشاط الشعري الأخرى التي تعني للنقد أن يخرج بحصيلة ما عن الشعر الذي كتب في الماضي والذي بدأ يكتب الأن وكيف يتعامل النقد مع هذين المنتجين عبر تلك الأزمات وما ولدت من الألآم جمعية ساهمت في تفجير الوجدان الإنساني وفي النظر الى الحقائق والمتطلبات الكونية بنظرة من اليأس والتمرد وكان لابد من المعجزة التي توحد الذات ليس في الشعر فقط وفي الأجناس الأدبية الخاصة بالشعر ، الأغنية ، الأنشودة الرعوية الملحمة ، الدراما لأحياء وإيجاد ماكان لذيذا ومخفيا في الماضي ، الإدراك الأهم من ذلك ولربما المعبر عنه أن الشعر مقدس خفي في ظلام الأسرار وهو حالة رفيعة بدون أن يطلى بشيء من الدينية أو أشكال التأثيرات الأخرى التي اعتمدت من البعض كعكاز للوصول للمتلقي فقد تفرع النص الواحد إلى نصوص عديدة اتجهت إلى الإبتعاد عن عقلية العصر وهنا أصاب النقد حين حلل أسباب هذا الاتجاه وأستخلص أن كل الذي جرى كان من الضرورات استجابة للمواء الذي في باطن الإنسان وهو مواءٌ يشبه الموت فنهضت قوة تشتيت الخيال وامتلكت اللامتناهات زمامها لتتوالد الأحداث وتتناسل الأزمنة والأمكنة كل ذلك جرى بصوت الأنا الواحدة التي أنهت نظام الإتكال على حرفية الماضي ليبلغ الشعر ذروته الغريبة ولازال النقاد يعتقدون أن هناك الكثير الذي مضى والذي لابد من الإستدلال على قواه الأخرى المخفية فيه كي يصار بعد ذلك لنسيانه ووضعه على الرفوف شاهدا فقط على عصره .

التفكيك ـ التحطيم – الفوضوية :

فقد تبؤا مفهوم (التفكيك) أو (التحطيم) أولويته في التنظير البودليري استنادا لما بذله بودلير من جهود متواصلة في الوقوف أمام طبيعة المخيلة وطبيعة نشاطها ،

أن المخيلة في مفهومه تقوم على تفكيك الكليات الواحدة أي تقوم على تفكيك العالم كبناء كلي غير ملحق بأبنية أخرى إن كانت وهمية وغير وهمية أو خالقه أو مخلوقه وهو يرى ضمن هذه الكلية أن هناك (الماكروكزم) أي العالم الكبير فالمخيلة تستوعب هذا العالم الكبير ثم تعمل على تفكيكه بمعاينة نفسية لتتم عملية خلق جديدة من أجزاء مختلفة ومنظمة وأيضا بمعاينة نفسية والركيزة في مواجهة العالم يعني لدى بودلير أطلاق قوة الخيال لكامل أتجاهاتها وأبعادها لتجريد الأشياء من شيئياتها والسعي لمحو الواقع والتحكم بالدلالات الكونية والوصول إلى عالم الخيال الحر ضمن بهاء الذهن والصور المركبة ..

الغامض – الغريب ـ الجهنمي :

أن الحداثة الشعرية قد أشارت إلى الإستدعاء والإيحاء والشهوانية والسخرية المنتجة والإستدلال المجرد واللامرئي واللاتسطيح والتوافقات الرمزية والناتج الترابطي والمحاولات الميتافيزيقية والفوضوية المأخوذة بالروى والكثير من المفاهيم الجديدة ومنها تلك التي أشار لها رامبو بتعطيل الحواس ،لاشك ضمن ذلك كان البحث لأيجاد لغة لغة تتقاطع مع أشكال الشعر القديم لغة تؤمن مالديها من توافقات لهذا الإنفلات الجديد لغة يمكن بواسطتها تمرين المجهول على إزاحة الحاضر بفعالية وبقسوة مزدوجة ليشترك التراكمي والقصدي في

مشروع الحداثة الجديدة الذي أندفع أتجاه اللامكانية وإلى جوهر المعاناة الإنسانية فاعدم الكائن المتسلط أعدم باطنيا بقوة الإشراقات الجديدة التي أضاءت الماضي السقيم ،كان رامبو يريد من الرائي أن يسترسل بغيبوبته أن يجانس ألآمه بأوهامه أن يؤكد قيمة حساسيته وأفراطها في تعقب مؤثراته أن يكتشف قوة صمته وغباء ما يعاد وما يكرر وما يتنزه من خارجه من صور وأنغام وموسيقى مكشوفة الغرض ومألوفة السمع والأدراك ،فقد أتم لوتريامون هو الأخر جانبا أخر من تلك الرؤيا الشعرية من ذلك الإكتشاف التنظيري بأن ينحسر الماضي ضمن فاعليته الموضوعية ويخلق خلقا فنتازيا فذهب برؤاه وبما كتب إلى أبعد من العالم الحقيقي والمتخيل والعالم الذي فككه رامبو وأعاد تأسيسه فقدم أشياء غريبة وجهنمية وسيلا من الوقائع الغنائية المؤلمة بأبتداع علاقة تباينية مابين المعنى وبين الكلمات ، كان الغريب والغامض فكها ومسرا وكان القبح متحولا والمشاهد فجائية وغير متوقعة .

أهتز الكيان الشعري بشيء غريب ، قد يكون بين سطوره ماتجده تافها للوهلة الأولى لكنك سرعان ماتعتدل في الحكم عليه لتجده متلبسا بالدهاء والمكر وفيه من التحولات المتعددة التي تضاعف توالداتها نتائجها ،كل شيء بدا مفتوحا ومنفتحا على ما يشعر به الأنسان ما يحاول المجتمع الإمساك به ما تريده المخلوقات البشرية فقد حققت الحداثة الشعرية طفرتها حين أهانت اللغة القديمة أهانتها بفعل قصورها عن سد الحاجات الروحية تحت تأثير الخمول والضياع في البحث عن الحاجات المادية بدأت الرموز المعقدة تعطي صورا وتشكيلات أكثر وضوحا وبدأ الفعل المغناطيسي فعله في جذب الركائز الحديدية للكون ، تلك المقارعة الشعرية بدأت مع الأشتغال على الأشكال غير المتناسبة لا في الشكل ولا في الوظيفة ولا في جوهرها المنتج ، لم تكن هناك قياسات لديهم بين ضوء القمر وضوء الفانوس ولم تكن هناك قياسات بين جرس الكنيسة وجرس البيت بين رائحة الشواء ورائحة الورد بين الهزات الكونية والنحيب بين الموت والأسف وبين الحياة والفرح فهذه البينينية التي نبشوها من الماضي خرجوا من توازنها لينفردوا بأفكارهم التي قيل عنها بأنها السيئة على الأنسان، في الوقت الذي تنعم النفس في جحيمها بفردوس أبدي ونعمة من الأحلام واللذات والروى التي لاتزول..

الإتجاه الحداثوي للشعرالعربي الجديد :

قفزت قصيدة النثر إلى الواجهة وقد تزامنت بمقربة والحدود الزمنية التي حطم بها السياب ونازك عمود الشعر فقد أقدم أدونيس في العام 1960 على نشر مقال له في مجلة شعر البيروتية ذات الإتجاه الحداثوي والمهم في هذا المقال أن أدونيس وضع الخطوط الرئيسة لمفهوم قصيدة النثر التي ليُفرق ويفترق بها عن النثر الشعري وقد كانت سوزان برنار وقبل عامين من مقالة أدونيس تلك قد نشرت(قصيدة النثر من بودلير ليومنا هذا) لم يُغيب أدونيس في مقالته عن قصيدة النثر وحدة الشكل وكذلك لم يغيب كونها تنتظم في بناء تركيبي ولم يُغيب كذلك كونها مجموعة من العلائق وصادرة عن أفق واع ،ولاشك ولكي يكون هناك قاطعا مابين قصيدة النثر والنثر الشعري فأن أدونيس دلف إلى مجموعة من الخصائص والتي بواسطتها يمكن تسمية النص المطروح بقصيدة النثر فقد أجمل أدونيس هذه الخصائص بمفاهيم الوحدة والكثافة (أي الخلو من الإيضاحات والشروح) وكذلك أن تكون مكتملة بوحدتها العضوية وببناءها الفني المتميز ..

أنتشرت الكتابات الجديدة وأمتلأت أعداد مجلة شعر بنصوص من العراق ومن سوريا ومصر ولبنان وبلدان المغرب العربي ليحتدم الصراع في مركز الأستقطاب الثقافي في العالم العربي وعلى أرض الكنانة بين القديم والجديد وتتكفل مؤسسات الدولة في مصر بالدفاع عن قديمها وروواده أمام الموجة الجديدة التي سلكت طريق قصيدة النثر بدءا من العام 1971 ، في المنظور العربي من الحداثة الجديدة قدم النقد العربي أراءه نحو المعاصرة الجديدة بعد أن قدموا مالديهم نحو الجديد الأوربي ، فقد حلل النقاد العرب البنى التي ارتكزت عليها هذه الحداثة فتناولوا اللغة والصورة الشعرية وقضايا الزمان والمكان والمخيلة والمدينة ضمن مساهماتهم التي ذكرناها في رصد تحولات النموذج الغربي الجديد عامة والتحولات الشعرية والتنظيرية في فرنسا خاصة ، فقد حلق إحسان عباس عبر اتجاهات الشعر العربي المعاصر كأحد المساهمين في الكشف الجديد وقد رصد تلك الانتقالية في تباين العلاقات اللغوية والنحوية والمنطقية ثم العلاقات الفكرية بينهما أي رصد قابلية المعنى وما الذي يعنيه ، أي كيف نفهم وما الذي يجب أن نفهمه وهل من الضرورة أن نفهم كذا وكذا وضمن هذه النظرة التاريخية أستند الدكتور أحسان عباس على بعض النصوص لبعض الشعراء للإستدلال ولتوضيح مفاهيم عديدة منها التفكك الظاهري والمقاربة والإستعارة والتشبيه وصولا في نظرته التاريخية إلى مفهومي الفهم والإيحاء واللتان ساعدتا على كشف كيفية تحطيم إنضباطية اللغة والشكل القديم في القصيدة ، توالى النقد يحفر الظاهر القديم وباطنه لكشف مشاكل الشعر الكثيرة وفي مقدمتها قدرة اللغة الأيحائية وعلاقة الإبهام بالباطن وكذلك المقاربات مابين الحلم والشعر والتي فتحت اللاوعي على مصراعيه وهذا يعني أن أرتياد التجربة الجديدة يرمي التنفوق على التجارب السالفة ،تم تلمس الطريق الجديد من قبل النقاد العرب وبكل وضوحه لدى نازك الملائكة حين تغلغلت في المساحات غير المرئية من المعنى وقد أيدت نظرتها تلك في كتابها قظايا الشعر المعاصر ، ويبدو وضمن قضايا الشعر العربي الحديث لم يطرأ أي متغير ضمن التشكل المنسجم الإداء نحو الجديد وأن ظهر القليل منه فلايعد بمثابة متغير معاكس بل سجالات جانبية بين البعض من رواده مما جعل الهيمنة مطلقة وواضحة صوب التوجه الجديد بالشعر نحو مطلقه الجمالي .

لقد سجل الشعراء مالديهم عبر (شعر) و(الأداب) وقبلهم من الشعراء من وثق مالديه عبر (أبولو) وهم بذلك قد وضحوا أتجاهاتهم الشعرية التي أعتنقوها ،بأعتقادنا أن خطيئة التصدي للشعر الجديد والتي كما ذكرنا كانت على أوجها في مصر تتعلق بطبيعة اللغة كون المجددون أرادوا أنتهاكها وكان بالمقابل أن أعترضت مؤسسات الدولة الثقافية المتمثلة بالوجوه الأدبية الكلاسيكية وعدوا ذلك خرقا بأمن الدولة ومفهوم الأمة والقومية لكن الموجه الجديدة رمت كل ذلك مع المياه الأسنة لتبقى سمكة الشعر تتنفس من المياه العميقة والعذبة .

كان الشعر في العراق قد كنز كنزه بنازك والسياب والبياتي ليتمم هذا الكنز شعراء الفترة اللاحقة وصارع هؤلاء الشعر في الأبدية والقرين فتجاوزوا مفهومه الدارج ووظيفته الوضعية وعبر العراق إكتَمَلَ شمل المشرق العربي وأنعطف التجديد على مغربه ليعيش الجميع يوتوبيا سعيهم لأدراك صيرورة الشعر الجديدة ...

سُئل بابلو بيكاسو: لماذا لا ترسم اليد البشرية مثلما رسمها رافاييل ؟

فأجاب : لأنني قادر على أن أرسمها تماما كما رسمها رافاييل، فإنني حرّ في أن أرسمها كما أريد.

غياب السيناريو العراقي

علي لفته سعيد – العراق

سألني ناقد واكاديمي عراقي ان كان بالإمكان أو القبول بتحويل رواياتي ونصوصي القصصية الى أعمالٍ سينمائيةٍ، بعد أن ذكر رفض الروائي العالمي ماركيز تحويل روايته مائة عام من العزلة الى عملٍ سينمائي.. وذكر ما قاله ماركيز من انه قال (لأنني أريد احترام مخيلة القارئ، حقه السامي في تخيّل وجه الخالة أو رسولا أو الكولونيل مثلما يشتهي).

ان هذا السؤال ربما يفتح بابًا واسعًا لكلّ المتأخّرات التي تصاحب ترقية وتسويق النصّ العراقي، سواء في المجال النقدي ام السينمائي خاصة وإن الكثير من الروايات العراقية على الأقل، تصلح أن تكون مشاريع سينمائية كبيرة، وإن بالإمكان نقل الواقع العراقي الداخلي الى العالم الخارجي الذي يريد أن يعرف ماذا يجري في العراق بأقلامٍ وأفكارٍ عراقية، بعد أن شاهد العديد من الأفلام الامريكية التي استغلت الحرب لنقل وجهة نظرها ومواجهتها للفكرة التي أريد لها أن تكون هي العليا.

إن مشكلة تحويل الأعمال الروائية الى أعمالٍ سينمائية ليست وليدة المرحلة الحالية، بل هي مشكلةٌ مزمنةٌ وعصيةٌ على الحل، ولها أسبابٌ عديدة، تبدأ من المجتمع والأعراف والتسليم إن الفن معضلةٌ، وإن الواقع العراقي صعبٌ جدا، وإنه أقرب الى التحفّظ منه الى الحرية، وجعل الفن واحدًا من أسس التطوّر، والتخلّص من العيب والحرام والحلال، الذي زاد في مرحلة ما بعد عام 2003 .. فضلًا عن غياب كاتب السيناريو الخبير الذي بإمكانه تحويل النصّ الروائي الى عملٍ سينمائي .. فلم ينجب الفن السينمائي العراقي كتاب سيناريو اختصاص، وإن ما كان موجودًا لأسماءٍ مبدعةٍ ولكنها كانت هي ذاتها تكتب السيناريو السينمائي والمسلسلات التلفزيونية وكذلك المسرح والبعض هم ممثلون وكتاب ومخرجون وأدباء.. رغم ذلك وعلى قلتهم فان أغلبهم لا يتمتعون بعملية مزج المخيلة بين نصٍّ روائي ونصّ سينمائي، لذا فإنه ينتج سيناريو متخيلًا من عندياته وهو يفّضله على كتابته لسيناريو يعتمد على نصّ روائي، لأنه لا يمنحه الحرية ، وهو ما يعني وجود فقرٍ في تحويل النصّ والتفاعل معه.

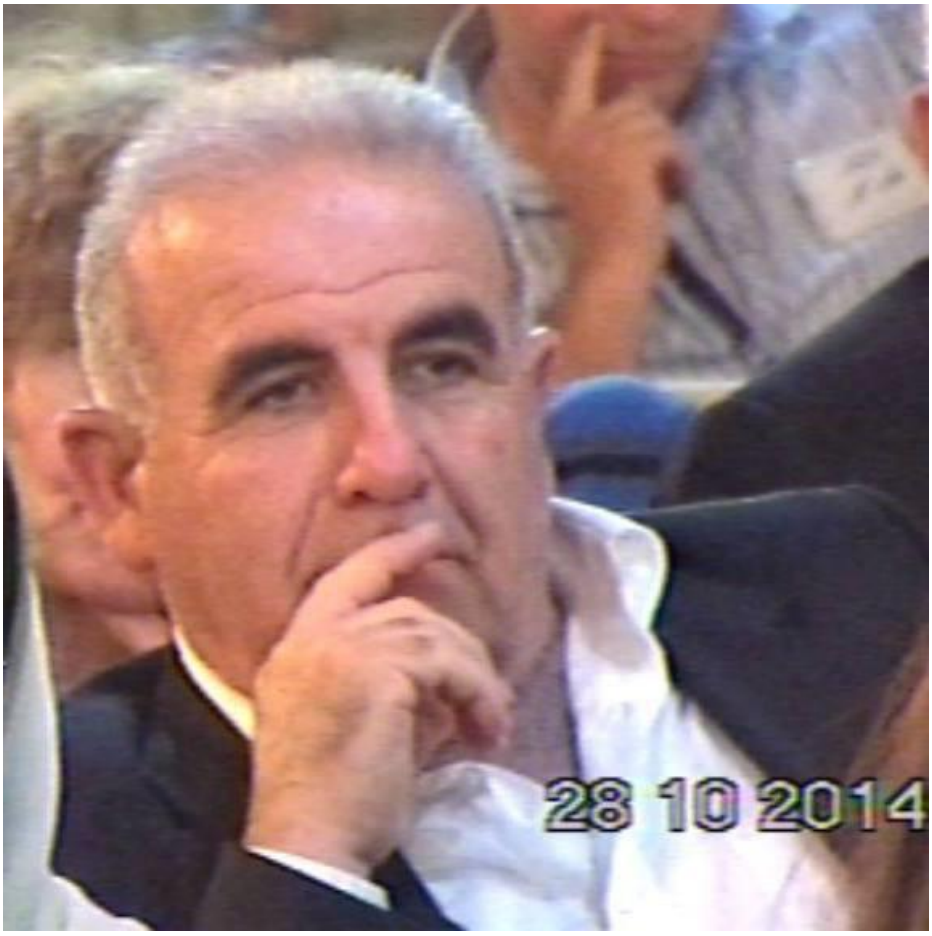
طوال عمر السينما العراقية كما يقول الناقد الأكاديمي الدكتور ياسر تركي إن الكثير من النصوص الأدبية العراقية لم تجد طريقها الى السينما والمسرح بعد، فيما عدا (النخلة والجيران) لغائب طعمة فرمان و(الظامئون) لعبد الرزاق المطلبي و(القمر والاسوار) لعبد الرحمن مجيد الربيعي و(النهر والرماد) لمحمد شاكر السبع.

إن الكاتب العراقي على المستوى الشخصي وبعد خمس روايات وأربع مجاميع قصصية فإن عملية البحث عن تحويل النصوص الى أعمال سينمائية تبقى حلمًا ويشاركني فيه الكثير من أدباء العراق، ليس فقط لتشغيل السينما العراقية أو المساهمة في تسويق العمل الأدبي، بل من أجل جعل الفن او الرسالة السامية التي تصنع الجمال، وتجمّد وتحيل التعصّب الى خانة النسيان، ولنا في مصر أسوة المقارنة.. ولنا في أمثلة روايات علاء الاسواني مثلا دليلا آخر وهي قد منحت ما انتجه من رواية بعدا إعلاميًا رغم إن رواياته تفتقر الى العمق السردي واكتفت بسطحية الحكاية التي تتصف فيها الكثير من هكذا روايات.. ولا أقول سرًا حين اخبرتني كاتبة سيناريو مصرية بإمكانية التعاون لتحويل روايتي (الصورة الثالثة) أو (السقشخي) الى عملٍ سينمائي شريطة التعاون مع مؤسسة عراقية.. فقلت لها بما معناه ستبقى روايتي عندك في البيت وهذا سببٌ آخر وهو غياب المؤسسات الداعمة للسينما سواء منتجين كبارًا أو مؤسسات الدولة، اضافة الى سبب تحويل الابنية

السينمائية الى مخازن للسكائر والملابس والعطور وربما مقار حركات وأحزاب سياسية.. وقد كشف لي كاتب سيناريو عراقي معلومة خلال لقاء لمناقشة القصة العراقية من إن كاتب السيناريو يفضّل أفكاره على الرواية، ويفضّل القصة على الرواية لأنها لا تمنحه الحرية في المخيلة وتجعله مرتبطًا ومقيّدًا بروح النصّ.. وهو أمرٌ يشير بوضح الى شحّة المخيّلة ونضوب المقدرة على تحويل العمل الأدبي الى عملٍ سينمائي.. وإلّا كيف يمكن لنا أن نفهم مقدرة الكتاب المصريين وليس العالميين على تحويل العشرات بل المئات من الروايات والقصص الى أعمال سينمائية كبيرة.. ويورد الدكتور تركي نماذج من هذه الاعمال .. حيث تم تحويل 49 رواية لإحسان عبد القدوس مثلا في مصر تم تحويلها إلى نصوص لأفلام و خمس روايات تحولت إلى مسرحيات وتسع روايات أصبحت مسلسلات إذاعية و 10 تحولت إلى مسلسلات تلفزيونية، والأمر ذاته ينطبق على أغلب روايات نجيب محفوظ الذي تعلّم كتابة السيناريو ليساهم هو في تحويل أعماله الى فنٍّ راقٍ.. أما على المستوى العالمي فإن الحديث يطول جدا.

إن هذه الإحصائية الكبيرة في مصر وفقرها في العراق ربما تعني عند البعض إن الشعب المصري منتجًا للفن، وإن الواقع المصري يسمح بجعل الفن والسينما مجالًا لصنع الحضارة والجمال، وإن حبهم للفن والسعي للارتقاء به ساهم بوجود العشرات من كتاب السيناريو المهمين على مستوى العالم، بل على مستوى الإخراج والتمثيل ايضا

إن الرواية العراقية لا يمكن لها أن تنطلق دون وجود كتاب سيناريو قادرين على إنعاش الواقع السينمائي، لكي تزدهر الحركة الفنية التي هي أصلًا متعاضدة.. فوجود سردٍ قويٍّ يبعني وجود سينما ناضجة، والعكس صحيح، غياب سينما واعية يعني غيابٌ للإبداع السردي العراقي.. وما ذكر عن مصر يمكن ذكره على بقية البلدان العربية، سواء في تونس أو المغرب والجزائر وسوريا ولبنان، التي تم تحويل الأعمال الأدبية، الى إعمالٍ سينمائيةٍ، فازدهر الفن بين الناس.



الانسيابية في القصيدة أو النص الشعري

فائق موسى – سورية

قبل أن ندخل في هذا المصطلح النقدي الذي ظهر مع النقد الحديث, لابد أن نوضح معنى الفعلين (ساب وانساب) فقد ورد في كثير من المعاجم أنّ الدلالة التي يوحي بها الفعلان السابقان هي دلالة مادية أولا ومعنوية ثانياً فالفعل ساب الماء أي جرى, وساب الرجلُ أي مشى مسرعاً وسابت الدابة أي تركت ترعى حيث تشاء,إلخ.. أما الفعل انساب ففيه زيادة للمطاوعة فنقول: انساب الماء أي سال من غير حاجز أو عائق وانساب الرجل مشى مسرعا, انسابت الحيّة جرت وتدافعت في حركتها او انتقالها , إلخ .. ومن هذه المعاني الكثيرة نصل إلى أنّ الانسيابية مصدر صناعي للفعل انساب, وهو يدل على الحركة السريعة .

أما مصطلح (الانسيابية) فقد دخل عالم النقد الأدبي الحديث من باب الشعر والقصيدة , مع أن هذه الصفة لم تكن مستخدمة في النقد سابقا ولكن قصائد كبار الشعراء منذ العصور الأولى كانت تتمتع بهذه الصفة بأجلى صورها وأتمها, مما جعل قصائدهم تتلقى القبول والإعجاب منذ اللحظة الأولى لانتشارها أو روايتها بين الناس .

إنّ الحديث عن صفة الانسيابية في القصيدة يستدعي الحديث عن صفات القصيدة الجميلة التي تدخل النفس دون استئذان . فما هي شروط الانسيابية في القصيدة؟

قد يقول قائل كيف لك أن تضع شروطا في الأدب , والأدب حالة إبداع حر؟ لعمري إن تلك الحجة لا تقف أمام نقاش منطقي صامدة بل ستنهار فورا, فالحرية في الإبداع لا تعني الحرية المطلقة المنفلتة على غاربها دون ضوابط , فمنذ القديم كان الناس وهم ليسوا نقادا متخصصين يعيبون على الشاعر إذا أتى في قوله بما ينافي الذوق العام أو يخالف المنطق العام , فقد روي أن الشاعرَ الجاهلي طرفة بن العبد وهو أحد أصحاب القصائد الطوال (المعلقات) , كان في

مجلس أحد الملوك , وكان الشاعر المتلمس ينشد شعراً ومنه قوله:

وقد أتناسى الهمّ عندَ احتضارهِ بناجٍ عليه الصيعرية مكدمِ

والصيعرية هي سمة في عنق الناقة, والناجي المكدم هو جمل الشاعر, فعاب عليه طرفة أن يصف الجمل بهذه الصفة وقال " استنوقَ الجملَ . "

ولو ترك الحبل على غاربه كما يحدث في هذه الأيّام على صفحات التواصل الاجتماعي وغيره من منابر الشعر لرأيت العجب العجاب من الكتابات الضحلة والمصائب اللغوية والأدبية والنحوية , حتى وصل الأمر ليقول قائل : مات الشعر منذ زمن, وشيع جثمانة في عربة الحداثة المنفلتة من غير لجام .

ومن استقصاء وتأمل في قصائد كبار الشعراء من القدماء والمحدثين رأيت أن شروط الانسيابية في القصيدة تتلخص فيما يأتي :

إن تحقق الانسيابية في القصيدة يستدعي الاتيان بالكلمات المأنوسة المألوفة البعيدة عن الغرابة والركاكة والإسفاف , فلا تعقيد في اللفظ أو التركيب اللغوي, لأن التعقيد ليس من صفات الشعر' والقصيدة التي تحتاج إلى قراءات متعددة للوصول إلى معرفة قصد وغاية الشاعر, ليست من الشعرالجيد, وإن كانت منظومة على بحوره وقوافيه, بل هي أقرب إلى النظم المصنوع الذي يهدف لإظهار البراعة في جمع المتناقضات والشاذ من التراكيب المعقدة, ولا انحدار نحو العامية والكلام السوقي المتداول في الشارع, كما أنّ المفردات يجب أن توضع في سياقها الجملي أو النحوي وموقعها الإعرابي, والإقلال ما أمكن من التقديم والتأخير وخاصة فيما يخص الحالات التي تسبب الإيهام والغموض في التركيب والصياغة. إنّ اختيار الكلمات والألفاظ الموحية بطريقة قريبة إلى الذهن وليس الإغراق في المفاهيم الغامضة التي توحي بأشياء متناقضة من دواعي الانسيابية في القصيدة . كما أنّ اختيار المفردات المناسبة للموقف الشعوري بعيدا عن اللهاث وراء الكلمات ذات الدلالات الإيقاعية التي تفسد الجو النفسي, فالشعر هو لغة العاطفة أولا, وما يفسد المشاعر أو يضعفها هو من عيوب الشعر ومفسداته.

لا بدّ من المواءمة بين الشكل والمضمون, فالركض وراء الفكرة على حساب الشكل أو الركض وراء الوزن والقافية في الشعر الموزون المقفى مما يفسد الشعر في إيقاعه وفكرته معا.كما انّ اللهاث وراء الصورة الشعرية قد يضعف المعنى ويفسد اللغة, فالصورة وحدها لا تصنع قصيدة , بل هي جزء يتكامل مع غيره من عناصر القصيدة , ويجب توظيفها بالشكل المناسب.

فالمحافظة على الانسيابية في القصيدة تقتضي تجاوز كلّ ما يسيءَ إليها مهما كان شأنه, وهناك من الشعراء من يلهث وراء الإطالة في القصيدة رغبة في إظهار موهبته الفذة في كتابة القصيدة الطويلة , وما إن تقرأ له الأبيات الأولى حتى تجده يكرر المعاني من جهة ويخرج عن الوحدة العضوية للقصيدة من جهة , وتميل قصيدته إلى الركاكة والضعف, حتى لتقول لو أنه توقف عند كذا لكان أفضل له من هذا الإسفاف والتفاهة .

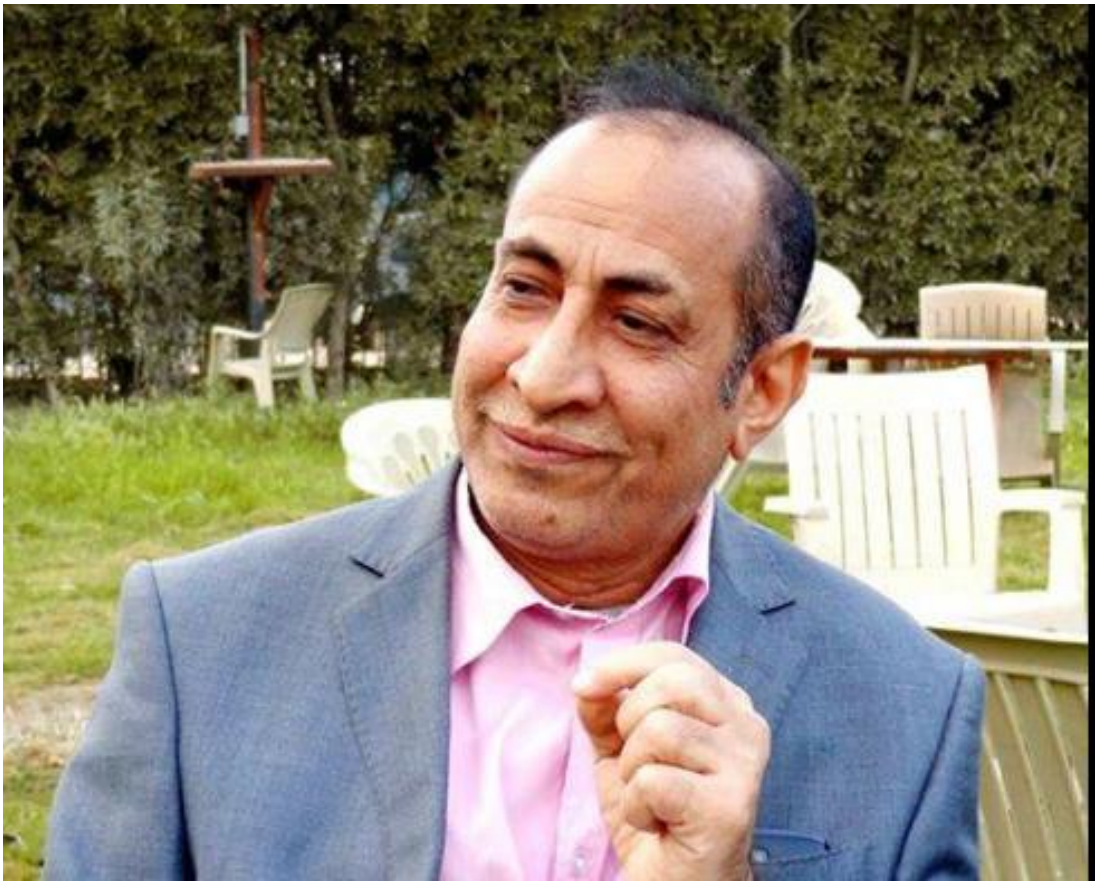
إنّ أخطر ما يصيب القصيدة من داء هو التكلف, ومن أشكاله الكثيرة الحذف أو الإضافة أو التقديم والتأخير أو تخفيف الشدة والاتكاء على الجمل التي لا تخدم المعنى من أجل استقامة الوزن في القصيدة الموزونة , أو زيادة الشرح والتوضيح في القصيدة المنثورة أو قصيدة التفعيلة. ومن أشكال التكلف ما يسمى الالتفات أي الانتقال بين الضمائر , فتجد الشاعر يتنقل بين ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب أو بين ضمائر المفرد والجمع .. مما يسبب تشتيت ذهن المتلقي ويقطع خيط الشعور.

وهناك عيوب أخرى تفسد الانسيابية في القصيدة الموزونة ومنها عيوب الوزن والتفعيلات التي تغرق في الضرورات الشعرية والزحافات والعلل والمجازات, وبعض عيوب القافية , والضعف في اختيار البحر المناسب للموضوع .

إن تحقق هذه الشروط وتوفرها في القصيدة يجعلها تتدفق في نفس المتلقي وتجري جريان الماء العذب في جدول رقراق' دون عوائق أو حواجز تحرف مساره وتشوه صورة الماء العذب .

(الشاعر والناقد والروائي فائق موسى – سورية)

كينونة شعرية مشرعة النوافذ



خزعل الماجدي

كينونة شعرية مشرعة النوافذ !!

وجدان عبدالعزيز ـ العراق

دوما الكاتب و الشاعر المبدع خزعل الماجدي يثيرني في كل كتاباته التي تحمل نكهة التجربة والمقصدية ، لكني اتهيب من الكتابة في محراب هذا الكاتب الكبير ، ورغم هذا ما اثارتني قصيدته (أيها الشعر..هل تراني؟) ، جعلتني اتأمل في مساحات الشعر عامة والشعر العربي خاصة ، علّني اجد تعريف يريح قلقي ، ولم اجد الا ان الشعر من الفنون الاولى عربيا ، فقد برز هذا الفن عند العرب في تاريخهم الأدبي منذ أقدم العصور إلى ان أصبح وثيقة يمكن من خلالها التعرف على أوضاع العرب وثقافتهم وأحوالهم و تاريخهم وحاول العرب تمييز الشعر عن غيره من أجناس القول المختلفة ، وميزوه بخاصية الوزن و القافية إلى أن أصبح تعريف الشعر عندهم بأنه : كلام موزون ومقفى ، وقد اهتمت العديد من الكتب بجمع الشعر و تدوينه ، و قد قام المهتمون بتصنيفه في مجموعات معتمدين في ذلك على أغراضه و موضوعاته ، وكانت المعلقات وهي المجموعات المهتمة بالقصائد المطولة و المشهورة و التي تمتاز بطول نفسها و جزالة ألفاظها و تنوع فنونها و ثراء معانيها و شخصية من ينظمها ، والمختارات و هي المجموعات التي تختار الأبيات الجيدة و المشهورة ، ثم تدور عجلة الزمن وتكون للشعر العربي اشكالا جديدة و التي عرفها العصر الحديث ، مثل الشعر المطلق أو المرسل وهو الشعر الذي يحتفظ بالايقاع و لا يهتم بالوزن ، ثم الشعر الحر وهو الشعرالذي يلتزم بالتفعيلة الواحدة دون البحر أي أنه يركز على وحدة الإيقاع و يسمى أيضاً بشعر التفعيلة ، وكذلك الشعر المنثور , و هو لون من ألوان الشعر لا يلتزم بلون أو قافية ، وكانت للشعر العربي اجناسا عديدة هي : الشعر الغنائي /الشعر التمثيلي /الشعر القصصي أو الملحمي/ الشعر التعليمي ، هذا عربيا ، (ولكن الدعوة إلى الأدب العالمي تمركزت في أوروبا أولًا ثم في أمريكا ثانيًا، وأصبح المقصود بالأدب العالمي ما كتب بالإنكليزية أولًا ثم بالفرنسية ثانيًا، وهو ما يسمى بالمركزية الأوروبية، ورأى الدارسون الأوربيون أن الآداب التي تحقق العالمية هي الأدب اليوناني والروماني ثم الآداب الأوروبية، وربما اتجه هؤلاء الدارسون إلى الشرق قليلًا ليذكروا «طاغور» الشاعر الهندي، ولكن لم يحظ الأدب العربي إلا بالنزر القليل جدًا من الاهتمام من خلال ظروف ومناسبات تخضع للمصادفة، على نحو ما حظيت به «رسالة الغفران» للمعري أو بعض الأدباء المعاصرين الذين عاشوا في المهجر الأمريكي أمثال «جبران خليل جبران»، وربما لأن جبران كتب بالإنكليزية، فقد أقيم له تمثال في واشنطن، وهناك جمعيات أدبية في أمريكا باسمه، وما يزال كتابه «النبي»، وقد وضعه بالإنكليزية، مقروءًا إلى اليوم، وطبعاته تتجدد، وهو دعوة إلى البراءة والسماحة والحب كتبها جبران بأسلوب بسيط عفوي. وإذا كان حظ الأدب العربي من العالمية قليلًا فإن ذلك لا يرجع إلى أسباب خاصة به، ففي الأدب العربي من المؤهلات ما يرشحه إلى العالمية، ولكن هناك أسبابًا خارجية جعلت حظه من العالمية قليلًا، منها ضعف العرب وقوة الغرب، والقوي لا يهتم بالضعيف إلا من خلال مصلحته الخاصة، ولعل هذا السبب هو أهم الأسباب، وعنه تتفرع أسباب أخرى منها غياب الترجمة وتقصير العرب أنفسهم في التعريف بأدبهم، ويمكن القول إن الشاعرين «أدونيس» و«محمود درويش» والروائي «نجيب محفوظ» والمفكر والناقد «إدوارد سعيد» قد حققوا جميعًا قدرًا غير قليل من العالمية.) ، فهل ان الشاعر والباحث خزعل الماجدي يعبر الحدود .. ويقول ها انذا شاعر عربي من العراق ، ينفرد بصوت انساني تضمخ بألم الانسانية وتعمق بقصدية البحث عن العمق الادمي لكل البشرية بعيدا عن الهويات القومية والدينية .. ليكون الشعر هو الرائي لانسانية الماجدي المحترقة بالاحزان ويكون الماجدي هو المرئي في اتون الشعر بانسانيته السامقة عبر عصور الكون الممتدة من عصور ما قبل التاريخ حتى الالفية الثالثة .. لتبقى جذوره الكونية ضاربة في العمق تتخطى في طريق الخلود على سجية كلكامش الخالد .. ويثبت الشعر انه الهاجس الانساني الاول عبر مراحل الاحتمالية

العربية ، التي تستند ولا تتخطى ارضية الانسانية وبحار سفنها الماخرة عباب البحث عن حقيقة الوجود ، وهنا يتبادر لذهني التساؤلات التي تركها هيدغر ، ومن خلالها قد اجد مسوغا لتبريراتي في خضم العالم المهتز في احزانه والمتضارب حتى اسقاط الادمية الانسانية في اتون مصالحه الضيقة وجعل كينونته مهجور ، كخربة تعبث فيها الاشياء التائهة ، فهل نرجع لوظيفة تعيين الاشياء للغة ونترك الوظيفة الاشارية ، كي نستحضر الكينونة في حقيقتها الناصعة ، لكن الشاعر الماجدي بقي اسيرا لبرق اللغة الخاطف ، الذي ينير عتمات اناه الانسانية ، وينفتح على علائق جديدة ، يراها هو صافية نتيجة تجربته الشعرية الطويلة ، لكن (اللغة في معناها الذي يؤسّس له هيدغر، هي الجوهر الشعري للكينونة. وهي بهذا المظهر، تمثّل الحقل الذي يتساوى فيه كلّ ما هو شعريّ مع كلّ ما هو فلسفيّ، فلا يعود الفكر مجرّد نشاط عقليّ ولا يُنظر إلى الشعر على كونه نشاطًا تخييليًّا واهِمًا.) ، يقول هيدغر (الإنسان ليس كائنا حيّا يمتلك، بالإضافة إلى قدراته الأخرى، قدرة اللغة. بل إنّ اللغة هي بيته الذي يسكن فيه ويحقّق داخله كينونته"، لا بل إنّ "اللغة هي بيت الكينونة، في حِماها يسكن الإنسان. والمفكرون والشعراء هم مَنْ يتكفّلون بالسهر على هذا الملاذ، سعيًا منهم إلى استحضار الكينونة وتكشُّفها في منجزات القول.) ، من نقطة شروع كينونة الماجدي الساكنة منطقة الشعر ، سواء كانت جغرافيا في العراق العربي ام خارجه ، ليقول في قصيدته (أيها الشعر..هل تراني؟) :

(في حنايا القلبِ وضعتُكَ أيها الشعر

ولم أفرِّط بكَ

لم أضعكَ في الطريقِ لتدوسكَ الأرجل

ولم أضعكَ في الصالات لكي تكون بعيداً

وضعتكَ هنا في دمي

وبينما كان (الشعراء) يدحرجونك في المباغي

وفي قصور الزعماء

وفي ساحات الحرب

وضعتك في دمي

وأقفلتُ عليك جسدي.

أنت من علّمني الحريةَ

أنت من سما بي الى الأعالي

لم أدعك تسقط في التراب

ولم أدع أحداً يقتربُ منكَ ليلوّثكَ

كنت حبيبي الوحيد في هذا العالم

كنت امرأتي الوحيدة

وكنت أبي الوحيد

وكنت أخي الوحيد.

لن ألومكَ أيها الشعر

أنك فعلت بي ما فعلت

لن ألوم أحداً أنه لم يكشف أسرارك الى الآن

أنت مواربٌ وخفيّ

لن ألوم أحداً لأنه لم يمسك بكَ

رغم أنك كنت صيدي الوحيد في هذا العالم)

(وبما أن الشعرية هي نداء التجدد، فإنها من جهة أخرى تمارس فعل سلب الواقع، وتتجاوز مماثلته، بتفعيلها لحركية الانزياح، وهو انزياح لا يتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة فحسب، فهو يتعدى المحور الاستبدالي - حيث تتموضع علامات لغوية في مواقع علامات أخرى منحرفة بذلك عن أمكنتها الرئيسية، كما هو الشأن في استعارة المماثلة أو المشابهة - ليصل إلى مرحلة أخرى لا يكتفي فيها بتكسير عمود الشعر القائم على المشابهة/المماثلة، بل يقوم بإنتاج أبنية خطابية تؤسس لشعرية الاختلاف واللامشابهة، لشعرية التعدد الجوهري، حيث الاستعارة لا تغدو علامة نموذجية مثلية لحذلقات الخطاب، بل مشروعا تثويريا تشابكيا مولدا لرمزية عميقة تستمد كثافتها التعبيرية في القطيعة، أي في تلك الهوة الفاصلة بين الدال المستعار له، والدال المجاور له (المستعار منه)، وهو ما يعني إنتاج التوتر الصيروري في الشعر، توتر قائم على لعبة صراع الدوال المشكلة للصورة الشعرية. وهي لعبة تكشف جوهر الصدام بين الرؤية - الوثبة التي تهدف إلى التخطي، وبين الواقع الأرضي واقع الانحجاب،) وقد تخطى الشاعر الماجدي في تركيز رمزية التوتر في علاقة الذات بكائن الشعر ، لتتشابك ذاتية الماجدي بذاتية الشاعر ، ككائن له حدوده سرعان ما تنفتح لاستقبال الذات الماجدية ، لتنتفي واحدة وتتخلق واحدة ، تكون معمل منتج لتوتر قائم على لعبة صراع الدوال المشكلة للصورة الشعرية الدالة على طريق التخطي بدليل قوله : (لن ألوم نصوصي لأنها لا تستطيع أن تفيضَ بكَ كما يجب/فأنت مياه سرّية هاربة/لن ألوم أحداً حين لايقبل بالمصير الذي تمنحه له/لأنك حولتني إلى مجنون

وسط أحوالي العاقلة/فتذوقت على يديك كلَّ الفاكهة المقدّسة والمدنّسة منها/وكلّ اللذات الغريبة/أنت وفيّ لي أيها الشعر/وأنا الذي أخونك دائماً بالعطل/أنتَ شاردٌ وأنا مقيدٌ/أنت ملولٌ وأنا قنوع/فمن أين أجيء إذن برجلٍ يشبهك/لا رجل يشبهك

ولاامرأةٌ/إني أراكَ في كل شيئٍ/أيها الشعر هل تراني؟) .. اذن الشاعر الماجدي كم هو مثقل بهذا القلق الانساني والاحزان المرمرية التي تحيط لياليه ، ورغم هذا يواصل انهماكه في البحث الجاد عن حقيقة الكون في اتون الصراع العالمي ..

هذه ملاحظة من الشاعر نفسه :

ولأن 21 آذار هو عيد الشعر أيضا مثلما هو عيد سومر وعيد الربيع ، قصيدتي (أيها الشعر ..هل تراني ؟) اضعها هنا وفاءً للشعر (القصيدة منشورة في مجموعتي : أحزان السنة العراقية).

أيها الشعر..هل تراني؟

خزعل الماجدي*

شيخوخة بغداد

شيخوخة بغداد

عندما تشيخ المدن تغادرها الطيور

طارق الكناني – العراق

القارئ لرواية شيخوخة بغداد يقف عند الكثير من علامات الاستفهام التي يطرحها الروائي علاء مشذوب على شكل اشكاليات متناقضة تتخللها اجواء سوداوية قاتمة من خلال الخيبات والاحباطات التي تتعرض لها شخوص الرواية ولكنها لاتخلوا من مواطن جمال متعددة تُعد محطة استراحة للقارئ متمثلة بمواقف انسانية صادقة جسدها الكاتب عبر تجارب حقيقية قد يكون عاصرها او مرّ بها فالكاتب سلط الضوء على مرحلة مفصلية وخطيرة في تاريخ العراق الحديث واكاد اجزم انها لم تمر على العراق قبل ذلك فعملية الهجرة الجماعية وموجة الرغبة بالهجرة اصبحت ظاهرة سادت المجتمع راح ضحيتها الكثير من الشباب ،كان لابد للفن الروائي العراقي الوقوف عند هذه الظاهرة ليؤرخها فجاءت شيخوخة بغداد لتغطي بعض الذي حدث ومع انها امتدت إلى كافة النسيج العراقي ولكنها نقلت لنا عدة اسباب لهذه الهجرة .لقد تناول المشذوب هذه الظاهرة والحماسة التي استحوذت على الفكر الجمعي للعراقيين وبالأخص طبقة الشباب وتأثيرهم في محيطهم العائلي كما فعلت (شروق).

النص هو نسيج من العلامات المتبلورة في ضوء علاقة الانسان مع عالمه الخارجي، ودراستها على ضوء المنهج السيميائي الذي يهتم بدراسة هذه العلامات على تنوعها بوصفها تجسيدا لانشطة سلوكية وموضوعات تواصلية شتى تمنح النص قوة التكثيف الدلالي المتولد عن اكتناز سياقاته بمعانٍ محتملة .*

وبشكل موجز تجسد احداث الرواية جدلية في نقل الكاتب لصورة تراثية استمدها من تاريخ عاصر بعضه ليعبر من خلالها عن قضيتين اساسيتين الاولى تمثل الصراع الازلي المحموم بين ثيمتي (القوي – والضعيف) والتي تبين قلة حاكمة ظالمة واكثرية محكومة ومظلومة ،والثانية الهزيمة النفسية التي القت بظلالها على الشخصية الرئيسية في الرواية والتي غذتها الاحداث بما يلائم الانساق الفكرية لها والتي امتدت إلى مرحلة مابعد الهجرة ،فعملية اضمحلال الشعور بالانتماء جاءت مكملة لحالة الضياع التي يعيشها (سلام) من خلال شعوره بالتسطح الفكري بالرغم من امتلاكه كل مقومات الابداع التي كان يعتقد انها لو توفرت لكان وضعه مختلف جدا .

الرواية

تنتقل الرواية عبر شخوصها إلى مرحلتين فهم ينتقلون ضمن اطار زمني واحد في اماكن مختلفة (فبغداد وكربلاء) كانتا المرحلة الاولى (والمانيا والسويد) كانت المرحلة الثانية فبالرغم من شعوره بالاحباط في المرحلة الاولى كان سلام اكثر ابداعا وايجابية في نحت الذات وتوفير اجواء من تأمين الاستقرار المادي لعائلته وكان من الممكن وفق سياقات الرواية ان يكون ذا شأن لو بقي مستمرا في عمله ولكن تناقص الشعور بالانتماء وحالة التذمر التي تعاني منها الشخصية الرئيسية بالرواية كلها حالات كانت تتنامى لجيل عانى الكثير من ويلات الحرب ولم يصمد امام هذه المتغيرات التي وصلت حدا لم يتكهن به احد.فكان الهروب من هذا الواقع هو الحل الامثل لجيل لم يعد ينتمي لهذه الارض فهو مهووس بنموذج العيش الرغيد الذي بدأت صورته تتوضح عند عودة المهجرين من الخارج، فقد اضافت صورة هؤلاء العائدين نقطة في ميزان الفكر الجمعي للشباب وتطلعاتهم نحو حياة مختلفة بعيدة عن اجواء الحرب والتفجيرات والسعي اللامحدود، لتأمين حياة افضل من خلال الهجرة إلى دول العالم الاول هناك حيث الثلوج تلقي بظلالها على صياغة الشخصية

الهادئة بعيدة عن كل الانفعالات التي يعاني منها الفرد فهناك (لاحاجة للتفكير في المستقبل وفي لقمة العيش فهي مضمونة من قبل الدولة).*

وبالرغم من توفر هذه المعطيات الا ان عملية اجترار الماضي والحالات التي نشأ عليها هذا الجيل في بلده ظلت ملازمة له ((الشخصية الرئيسية بالرواية)) فهو يلجأ للحسينية ومجالس التعزية والطبخ ليؤمن من خلالها حضورا تراثيا مازالت تحتفظ به ذاكرته ويحن إليه بالرغم من ادعائه انه تناسى الماضي ولم يعد يربطه ببلده الام أي شيء وخصوصا بعد وفاة والده وهجرة اخوته كل في بلد فبيع بيت العائلة انهى مرحلة كان الاجتماع ممكنا من خلالها والعودة إلى الوطن الام ممكنا اما الآن وبعد بيع تلك الاملاك العائدة لوالده ووالدة زوجته لم تعد هناك روابط وخصوصا ان كل عائلته المكونة من زوجته وابناءه واخت زوجته وعديله متواجدون بالجوار . لم يتمكن الكاتب من اضفاء ميزة التعاطف مع الشخصيات فهي كما بدت شخصيات باهتة في تفكيرها وسطحية في منهجيتها وكأنما الكاتب تعمد اخراجها بهذه السطحية من خلال اعتراف سلام بذلك في مرحلة انتقاله إلى اوروبا ،فما حدث للعائلة لم يكن شيء مميز ولاحدث مستهجن يدفع بالبنت الصغرى للهجرة حيث اظهرت الرواية شخوصها يتعاملون مع البلد الأم كما يتعاملون مع فندق خمسة نجوم تدنت فيه الخدمة واقتضى استبداله بفندق آخر وهذه السطحية ظهرت جلية في شخصية سلام بعدما هاجر وتوقفت حالة الابداع لديه بالرغم من توفر كل امكانيات النجاح .

استمرت الرواية في فصلها الاخير بايقاعها الهادئ عند مرض والدة زوجة سلام واجتماع الاسرة المكونة من البنتين وازواجهن وابنائهن وعمهن الذي جاء من امريكا ليحضر رؤية زوجة اخيه ووصيتها وطلبها الدفن في بلد المنفى والتأكيد على ذلك ،لتشعرك ببداية النهاية فهي الجيل الذي يمثل الارض وهاهي قد تنازلت عنها ،وكذلك الاباء والامهات بقوا يجترون الماضي وتنازلوا عن الكثير من الاولويات واما الجيل الثالث فقد وصفهم الكاتب انهم كانوا يجاملون اهلهم فهذا الجيل لم يعد عراقيا .هكذا تتوقف الرواية عند حد الضياع الذي لارجعة فيه لترسم صورة قاتمة ومفجعة لجيل لم يعد يحفل بانتماءه ،

الرواية جاءت خلافا للتوقعات المنطقية وطبيعة الانسان العراقي ،فطبيعة الانتماء لايحظى بها كل الناس كما يحظى بها العراقي فطبيعة الثقافة العراقية اصيلة ومتجذرة وليست طارئة فهي قد تتأثر بشكل بسيط بالثقافات الاخرى ولكنها تؤثر بعمق بالثقافات المحيطة بها ولا اذكر هذا القول جزافا انما مستنبط من عدة تجارب مرت بها الحالة العراقية فالمهجرين الذين غادروا العراق في العام 1991 تركوا اثرا واضحا في الثقافة الغربية ولم يتخلوا عن ثقافتهم واورثوها لابنائهم وهذا ماتابعته من خلال عدة تجارب ،ولعل التجربة الاقوى والاكثر اقناعا هم اليهود العراقيون الذين غادروا العراق في الخمسينيات من القرن الماضي .

الروائي علاء مشذوب

هكذا عرفته مرحا سريع النكتة صريحا في طرح اراءه يبتعد عن المجاملة قدر مايستطيع غزير الانتاج الادبي ،تمحورت اغلب رواياته حول شخصيات واماكن عاصرها في مدينته فهو يعبر عن عشق كبير لمدينته من خلال سعيه بكتابة تاريخ اماكنها ويؤرخ للامكنة قدر المستطاع فهوابن مدينته حقا .

الخط الواقعي والابداعي في الرواية

ان أي تطور يطرأ على أي جنس من الاجناس الادبية ينبغي ان لايكون بدافع مجرد احداث تغييرات يتطلبها تنامي المسار الفني ،انما يجب ان يخضع لضوابط خاصة بالنوع الذي يكتب في نطاقه والا فأنه سيظل مفتوح على تصورات عامة وغير محددة يصعب معها تلمس انتمائها النوعي *

وهنا يجب ان تكون هناك حالة تنامي للجانب الابداعي في العمل وفي احيان اخرى للجانب المعرفي الانعكاسي (الواقعي) ومن الملاحظ هو تفاعل الجانب المعرفي الانعكاسي مع الجانب الابداعي في الرواية حيث مُنِحَ الجانب الابداعي الكثير من الامتيازات الواقعية .

والرواية في اسلوبها شأنها شأن بقية الروايات في نمط مضامينها واساليبها ابتداءً من خطها الفكري وانتهاءً عند مستوى صياغتها الفنية ((بوصفها اولا عملا فكريا وثانيا صياغة جمالية لهذا العمل الفكري))* ،ذلك ان قيام الرواية على التقنيات الحديثة المتمثلة بالوصف المطول والقطع وتوظيف النصوص التراثية واستلهام الغيبي والشعبي والعجائبي معتمدا اساسا على مايدور في واقع الحياة من هواجس وتساؤلات وخواطر لاتقل غرائبية عما تضمنته الرواية فضلا عن تصوير الاحداث الواقعية شكل وسيلة لاتصال الشخصية الرئيسية بما عزز انسانيته ومنحه احساسا بالاندماج مع البشرية كلها وليس مجتمعا بعينه واقصد هنا المجتمع السويدي .

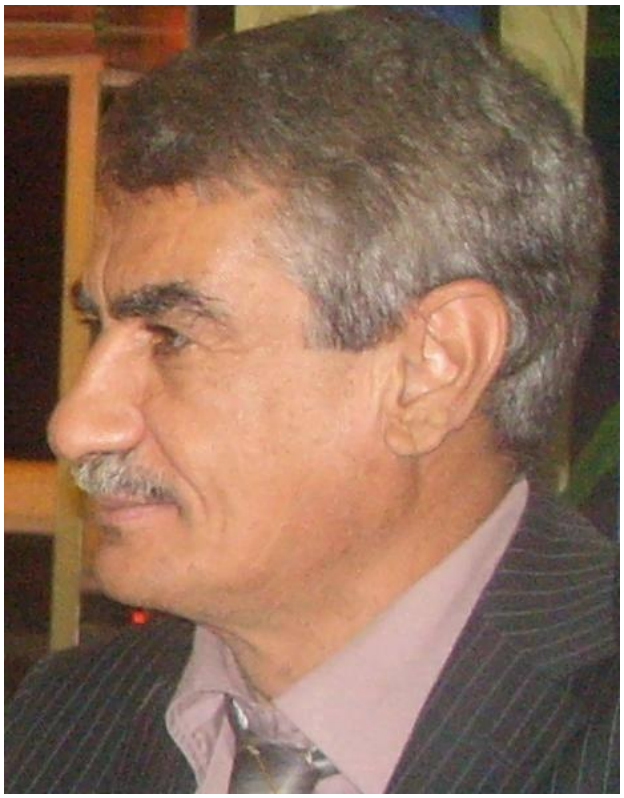
---

* (د. العزي :نفلة حسن احمد :التحليل السيميائي للفن الروائي)

*(احمد خلف –عائد خصباك:دراسات في القصة القصيرة(1980-1985) 231ص

* (د. المشذوب : علاء :روايةشيخوخة بغداد)

جدل

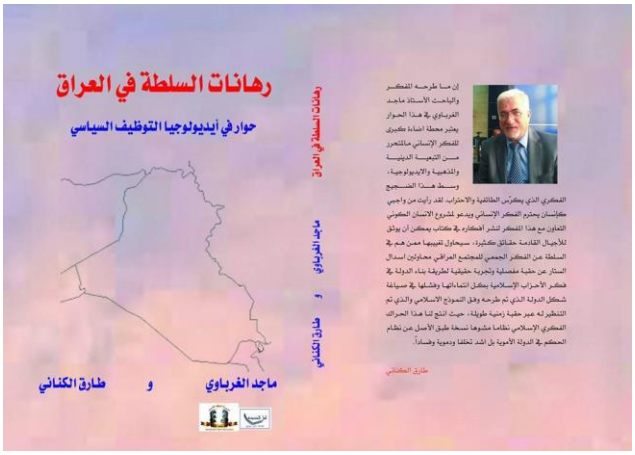


الماضي والحاضر وتوقعات المستقبل

سلام كاظم فرج ـ العراق

(قراءة في كتاب رهانات السلطة لماجد الغرباوي وطارق الكناني...)..

(خارج المتن / في رأيي المتواضع ان ارتفاع منسوب الإلحاد الحاد في الشرق الأوسط واقترابه الى ما يمكن ان نسميه بالمد.. يعود (وبدرجة كبيرة) إلى فشل الإسلام السياسي وخطابه الأيديولوجي وتعثر مشروعه في بناء دولة مؤسسات في كل من العراق ومصر اكثر منه الى جهود فكرية بحتة لكتاب ومفكرين ملحدين..



ودليلي على ذلك : انقطاع الشارع عن ابرز ممثلي الإسلام السياسي وتقاطعه معهم.. دون وجود بديل سياسي مادي وعملي يستقطب الجماهير ويوظف طاقاتها خارج متون النصوص المقدسة ولا بديل علماني فاعل يمكن من خلاله انقاذ الجماهير من السقوط في وهدة الالحاد او وهدة التخلف المريع والسلفية الضارة .. فكلاهما مؤذ ومدمر.... (سلام..)

يهتم مؤرخو السياسة والاجتماع ولأغراض مهنية صرفة ومن اجل توخي الموضوعية بدراسة التغيرات الدقيقة والتعديلات الشكلية والجوهرية على حد سواء في تبني الشعار وانعاكسه على الممارسة لكل الحركات السياسية والاجتماعية الفاعلة عند صناعة الاحداث.. وكتاب رهانات السلطة لمؤلفيه الأستاذ ماجد الغرباوي والأستاذ طارق الكناني سفر خطير يتوغل عميقا في محاولة فهم حراك ابرز التيارات السياسية المهيمنة على السلطة في عراق اليوم ..والبحث عن جذور ايديولوجيتها وانطلاقتها تنظيميا وفكريا وسياسيا وطبيعة تحالفاتها فيما بينها وفيما بين دول الجوار او دول العالم ومدى تمسكها بالثوابت الوطنية والعقائدية قياسا الى مصالحها الضيقة..

لقد تطلع طارق الكناني كباحث جريء ومدقق عميق لدراسة جذر المسألة من خلال إقتراح حوار طويل ومعمق وجريء (جريء جدا) مع رجل عاش محنة الانتماء إلى المعارضة الوطنية العراقية في عز الضرب عليها بمطرقة العنف والاستبداد..وعاش مراحل تبلور الانشقاقات في حزب الدعوة الإسلامية على صعيد الفكر والممارسة.. أعني به الأستاذ الغرباوي..

لقد تحرى المؤلفان عن النفوذ والهيمنة الأجنبية في حصول تلك الانشقاقات.. .. ثم ينتقل المؤلفان الى الحاضر فيقدمان دراسة مستفيضة عن استمرار ذلك النفوذ الذي يتباين في شدته بين جناح وجناح... وجدل محاولات التوفيق بين نفوذ القرار الأميركي ونفوذ القرار الإيراني ومدى تأثيرهما على رهانات السلطة... ويتعمق الكناني في اسئلته ليصل الى كشف الحجاب عن صدق الرغبة لدى تلكم التيارات في تبني خطابا عراقيا صرفا ومدى قدرتها ورغبتها في تأصيل العملية السياسية الديمقراطية وتأصيل وطنيتها .. من خلال علاقات متكافئة ورصينة منفلتة عن أطر الانصياع لهذا الطرف او ذاك..

ان الاختلافات الشكلية من اجل التمايز بين هذا الجناح يؤشر الى عمق أزمة التيارات الإسلامية المتطلعة للسلطة ..وافتقادها الى البرامج السياسية الواضحة واتكاءها على مقولات جاهزة كالدفاع عن نصاعة المذهب وحماية جمهور الطائفة .. أسس لتجذر خطاب طائفي مغاير في الاتجاه مشابه في الطرح ....(وقد يطول الشرح في بيان ايهما أسبق في التأسيس!!) أدى في نهاية المطاف الى زرع الاسافين بين طوائف الشعب المختلفة والذي أدى في دوره الى ضعف النزعة الوطنية والمدنية والدخول في معارك ومهاترات بين الاجنحة المتهافتة على مغانم السلطة والتي وجدت في الخطاب الطائفي الوسيلة الاسهل والانجع لكسب تلك المغانم الانتخابية والسلطوية وقد أدى كل ذلك إلى هشاشة القرار الوطني واحتياجه الى مساعدة هذا الطرف الإقليمي او ذاك..

عن جدل الماضي يقول الغرباوي جوابا على سؤال طارق الكناني المهم (لا يمكن لمعارضة تفتقد الرؤيا أية جدوى .. فهل تتفق معي.. ؟؟) يجيب الغرباوي:للأسف كانت قرارات المعارضة عبارة عن ردود أفعال فهي مقموعة تحت إرادة الدول المضيفة ..

وعن جدل الحاضر يتناول الباحثان دور كل من المستشار الجنرال قاسم سليماني عسكريا وسياسيا.. ودور جمهرة المستشارين الدوليين (وجلهم من الولايات المتحدة ..) ومدى التناغم او التنافر في التأثير على القرار العراقي الصرف.. وجرى البحث طويلا فيما يمكن ان نسميه (لاعلاقية) الوعي الجمعي العراقي بنفوذ تلك الاستشارات المتقاطعة..

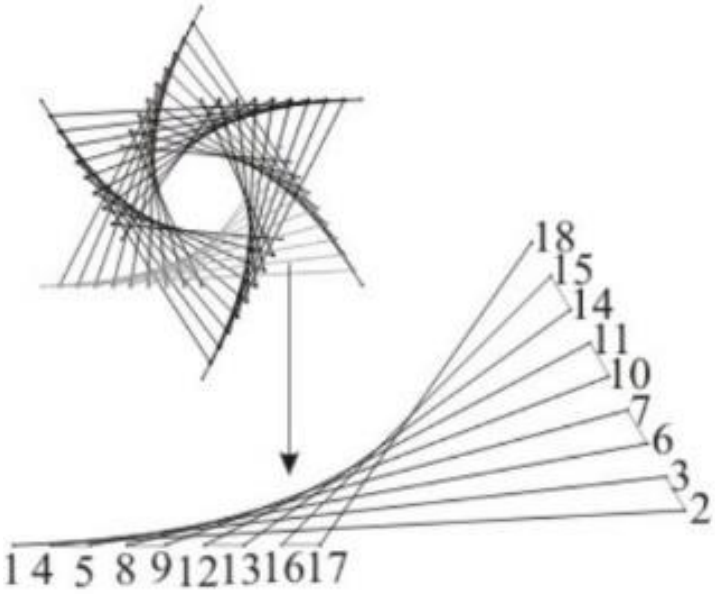
ومن بين اكثر الرؤى جسامة ودقة واحتياجا الى دراسات معمقة ومستفيضة وتستند الى الموضوعية لا الانحياز المسبق مع او ضد هذا الطرف او ذاك ما طرحه الكناني عن الربط بين التحليل السايكولوجي والتحليل السياسي لموضوعة العنف في السياسة (وما اسماه بالسادية) او امراض الفوبيا بانواعها.. او كما اسماها بعقدة الشعور بالاضطهاد التي تشكلت في وجدان أولئك السياسيين الذين وجدوا انفسهم وفجأة امام مغانم السلطة بعد طول يأس وفقدان رجاء.. ويرى في بعض الممارسات ليست اكثر من سادية عميقة وكامنة.. ورغم انني وجدت تطرفا في هذا التحليل لدى الأستاذ الكناني إلا ان فيه بعض الصحة لدى بعض المتصدين للعمل السياسي . ولا ينسحب على الجميع.. فهناك من يحاول ان يحقق حلم العدالة القديم الذي (جاهد) ناضل من اجله.. لكنه بقي كصوت ضائع في البرية..

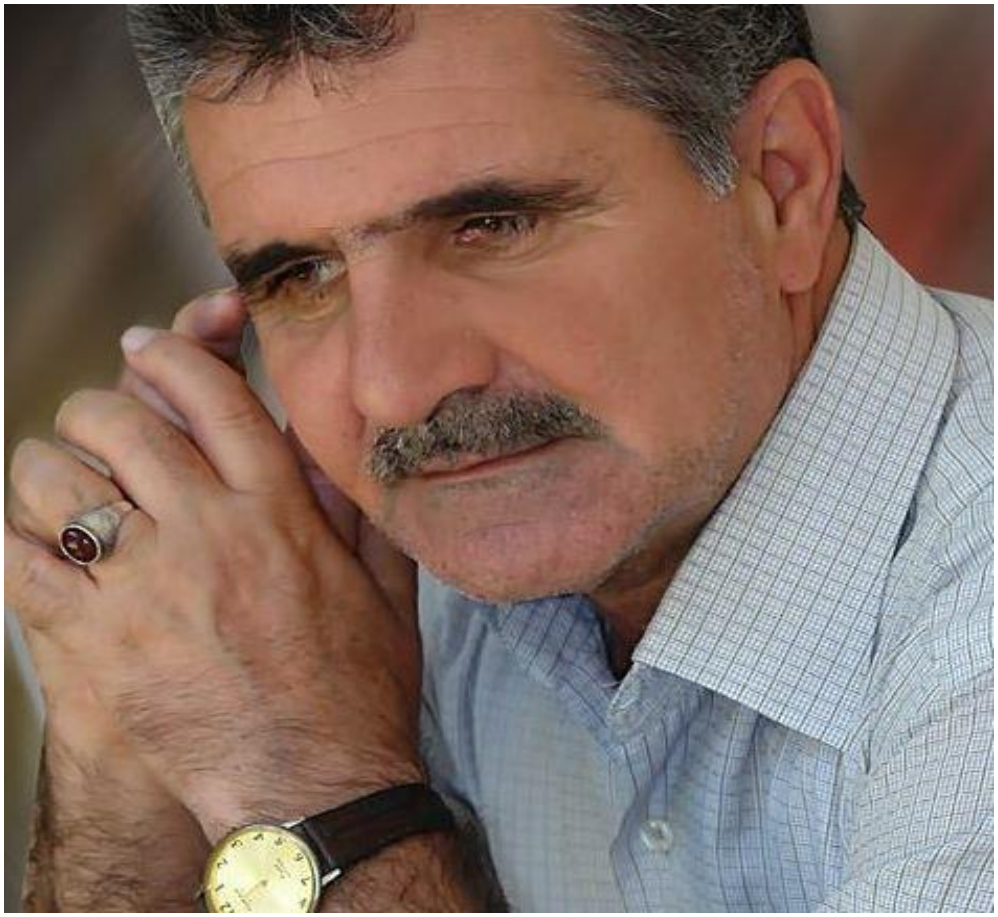
ويقدم الباحثان دراسة معمقة لطبيعة الفساد المالي والإداري وما يمكن ان نسميه باللهاث على مغانم السلطة والذي يعيق تأصيل حاكمية المؤسسات المدنية.. ودور ما يسمى بالمكاتب الاقتصادية لكل حزب او جناح في استشراء ظاهرة العمولات والتي وجدت مرتعا خصبا لإفساد مشروع بناء دولة مدنية ..وصعود مسؤولين فاسدين مما شكل ظاهرة خطيرة واضحة للعيان.. أتلف كل رهانات العفة والنزاهة على المشروع الذي كانت تقدمه المعارضة أبان نضالها ضد الدكتاتورية..

ويخلص الباحثان الى حقيقة ان الإسلام عبارة عن مبادئ وقيم أخلاقية لا علاقة لها بأي شكل من اشكال الأنظمة السياسية والاقتصادية المعاصرة وإن الوقوع في شراك السلطة ورغائبها وصراعاتها (فيما بين قوى الإسلام السياسي نفسها) مؤذ لجوهر الإسلام اكثر مما هو مفيد... وهو يؤذي أيضا أية محاولة لبناء دولة قوية ومعاصرة وعليه لا خيار إلا في إبعاد الخطاب الديني او الطائفي عن خيارات السلطة ورهاناتها وهذا ما لم يتم تحققه بعد...

إن الأجيال الجديدة وفق طارق الكناني وماجد الغرباوي تنتظر تحولا شاملا في جوهر فهم الدين وفهم محدودية دور الداعية الديني واحتماليات سقوطه في فخاخ السلطة وإغراءاتها واحتمالات تحوله من رسول محبة وسلام إلى وحش كاسر لا يقل في وحشيته عن أعتى المجرمين.. وعندها يمكن ان نقول على الدين العفاء.. وهذا هو جوهر رسالة الغرباوي والكناني.. الخوف على الدين وليس الخوف منه...

رسالة مشتركة بين الغرباوي والكناني





قصيدة النثر

تكويـــن جمالـــي تناغمي

كرم الأعرجي – العراق

الشعر باطن مجازي مثير ومدهش يتفاعل مع المتخيل واللغة بجرس حسي متواتر، فقصيدة النثر رؤية مفتوحة فاعلة، تؤكد على المضمون اكثر مما تعتمد الشكل ، ومن سماتها الجرس الداخلي البديل عن نظام التفعيلة والانساق، بالانسلاخ عن المطروق السمعي الذي أتعب اثارة الحس، وهذا لا يعني نسف الشعر العربي بقاعدته التقليدية (القريض).

الا ان الحديث يقتصر على مفصل من مفاصل الادب

(قصيدة النثر) وبما انها صياغة تكوين شمولي لديها الامكانية الفاعلة في التوافق مع وضع الانسان المعاصر بمعناه الحديث ومنها مايعمل على التكثيف، ولها رؤيتها في اختزال الاساطير والموروثات من التراث الانساني لتكوين (وضع تاريخي للحاضر وتراث ادبي للماضي) كما وصفها بشكلها الحديث (جابر عصفور) في مقتطع من (المرايا المحدبة) لـ

عبدالعزيز حموده حول مفهوم الشعر، وهذا من جانب رؤيته النقدية، وانا اقول كما يقول (ونكلمان) مبدع الاسطورة اليونانية في الفن التشكيلي (الوسيلة الوحيدة لنصبح عظماء وغير خاضعين للتقليد هي في تقليد الاقدمين) ولكن بمعرفية تجاوز المألوف بشكل متطور.. هناك شعراء كبار عرفوا كيف يختصرون الجهد الجامع لأبداعهم في محصلة ادبية ذات وعي متنور وشامل امام هالة التطور عبر العصور، هضموا ماتمخض من تواريخ الامم، اساطير وفلسفة وحكمة، هضموا التحولات في حركة الفكر، واتقنوا ببراعة سمة التجديد المستقبلي للقصيدة، ومنهم رواد الشعر العراقي، سوريا ومصر، وبلاد تطوان، تمايزوا فيما بينهم، وبرغم التغميض الرمزي الحاصل في قصائدهم كانوا نقيضا ناجحا في احتواء النظريات القديمة ثم تحرروا في الكتابة، وهذا لا يعني أيضا بأنهم نسفوا ارثهم من الادب.. فالفن النثري له مرجعياته التاريخية لا ينتسب الا الى الحضارات والعرب برغم المزاعم بأن هذا النوع من الكتابة غربي الجذور، والرد انيق في ذات الشاعر العربي الذي سكب في اللغة غيث التأصيل معتمدا الشعرية والسرد عند الامام علي (كرم الله وجهه) في (نهج البلاغة)، والنفري، الجرجاني، وابو حيان التوحيدي في (الامتاع والمؤانسة) وكذلك شطحات السر عند الصوفية منها (الطواسين) للحلاج (وفصوص الحكم) لأبن عربي، مستفيدا من مجازات القران الكريم والحديث النبوي الشريف اللذين كانا اعجازا أذهل المشهد الشعري الجاهلي انذاك منورا مدارك جديدة من حيث البناء الشامل، لفلك العقل العربي الدائر والممتد بأفكاره نحو التجديد.. هذا النوع فن مكتنز، مفطور على التحدي والاقتحام من أجل القادم الشعري.. اهم الوظائف التي سلك اعتمادها ـ التعبير ـ التوصيل ـ والتأثير ـ باضافة التخييل، وهذه الحالات نابعة عن صفاء ذهني متوهج بموسوعية معرفية.. الذي حدث هذه الفورة بما فيها من مخزون سري يتناول مفاهيم وطروحات تضاف للمعرفة.. لأنها كسرت حاجز التقليد من أجل طرح الوعي الاجمالي، قد يصل الى الاشارة في ترتيب انزياحات الحس.. وهذه لمحة حداثة.. لتهتف وتلوح بالواحات الجمالية المفتوحة دون اطواق.. ولكن العوم بفضائها يوجب علينا الاتكاء على الارث التاريخي ومايضاف،

ليست الغاية في تحطيم الشكل خدمة للمضمون كما يفهمها البعض، وليس الشتات في المضمون ترميم للشكل، والجرس الحسي مطلوب.. ولو اردنا تدمير أي منهما يفسد الطرح الجوهري.. فعليه يجب خلق توازن بين

أصول الجذر الكتابي في الشعرية وعوامل التجديد.. وهذه وظائف غير محددة.. وهنا يقع الكاتب في خانة الفن من أجل التخليق الجمالي لغويا وان تحصل فيها هيمنة للدلالات الغامضة في اجواء النص.. وبمجرد احالتها للفهم تظهر معالم الايضاح مهما كان الغموض سريا.. لأن السر خاضع للكشف، والاكتشاف ملكة حسية نابعة من الفهم وهي وظيفة ايضا تمتلك مفاتيح المرموزات من أجل الوصول الى الجوهر.. وأعرج على ماكتبته في دراستي (فلسفة الشعر حلول متخيل) (ان اي كلمة صادرة من الباطن العقلي هي درجة من درجات الحس، وتكوين الجملة وان تقف على محك غامض فهي موجودة في التخييل، لذا فأن هذه اللحظة الغامضة بالامكان الحصول على مفاتيح فهمها، لأن أقصى الحالات الغامضة) وان كانت غير مدركة فانها ستصبح واضحة اذا مادخل التفكير المتأمل، عالم الذات التي اطلقت هذه العبارة او تلك، هنا يتصاعد الوضوح في مراحل التلقي للبث، وهذه رحلة مغادرة في المحسوسات الجمالية وقادمة من المطلق الشعوري.. فتكون الصور الحاصلة برغم التراكيب المبهمة ادهاشا محسوسا) ولو وضعنا الكون في خانة الحلول المفترض مثلا، حلول الكون في العقل البشري وحلول العقل في اشياء الكون ليس داخلها ولا خارجا عنها، وصف قد يكون دقيقا او مجازيا مقرونا بانفتاح رؤيا البصيرة.. الكون مسخر والكائن البشري قاصر في انجاز هذا التسخير بالكامل الا لمن اذن له عالم (الامر) الهدف من الحلول كتنظير فلسفي هو اجماع اجمالي) في رؤية المتحسس الذي ينظر خلف الفضاءات كي يشاهد ويرى اعماق المدى _ ولكن بانضباط المؤمن _ كي يكون وحدة متكاملة مدركة وكذلك تدركه بخضوعهما للسمو (المتعال) (سنريهم آياتنا في الافاق وفي انفسهم) هذه الاية العظيمة علاقة اجمالية بين الداخل الحسي وافاق الكون، وبما أنها مرسلة من اشعاع سري تكون خاضعة للادراك، فالشعر يختزل الادراك في خلق اجواء مفتوحة للتشعير الحسي منه واليه، كي لا تضيع متعة الادهاش، وهكذا يكون بوسع الشاعر الذي يكتب قصيدة النثر أن يطهر بفنيته اللغوية مساحات أوسع مما يكتبه، والمحصلة في المنجز الابداعي هو التنقيب والبحث في الجمال لخلق مناخ شعري يحقق الموسوعية المعرفية للكاتب، وبالتالي تتكامل سلطة التناغم في النص بنية ومضمون.. وهذا لا يعني بأنني عدت بأدراجي نحو البيت الشعري القريض الذي نجله احتراما .

الشاعر والناقد العراقي هاتف بشبوش

مابين الرغبة والحسية

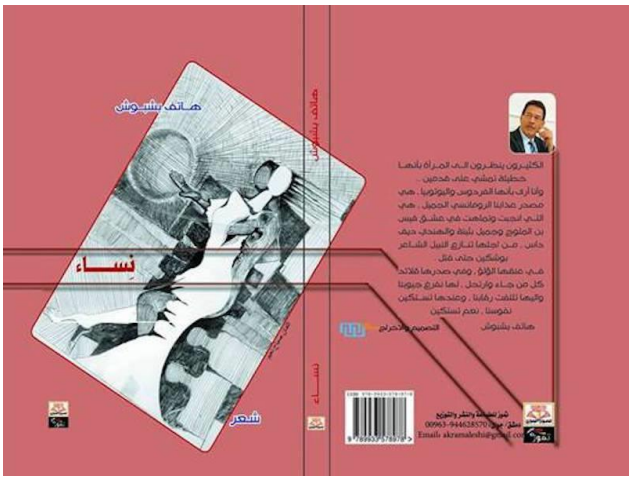
في مجموعته الشعرية " نساء "

نوميديا جرّوفي – الجزائر

للمرّة الثانية أنا أغوص في كتابات الشاعر و الناقد السماوي هاتف بشبوش، و هنا توغّلت في ديوانه الشعري الجديد الذي أصدره قبل أشهر قليلة بعنوان (نساء)، و هو الديوان الخامس.

" للمرأة حضور خفيّ، لا يراه و يهتدي به إلاّ رجل متفتّح عارف، فهناك نوع آخر من الرّجال بداخلهم حيوان محبوس، ليت هؤلاء يقوّمون أنفسهم أوّلا، ليتهم يعرفون أنّ المحبّة و التّفهّم هي ما تجعلنا بشرًا، أمّا الشّهوة و الحمية.. فلا.

فربّما كانت المرأة نورًا من نور الله، ربّما كانت خلاّقة و ليستْ مخلوقة، ربّما هي ليستْ مجرّد ذلك الشّكل " (جلال الدين الرومي).



يقول الشاعر "هاتف بشبوش": " المرأة هي التي تحثّنا على الفيض.. المرأة التي ترافقنا حتّى تحت التّراب.. المرأة هي السّرير الحريري للرّجل.. هي الحلم الوثير للحبيب"

أجمل ما في الحياة، أنْ تتقاسمها مع إنسان يعرف معنى وجودك، يعرف صدق شعورك، يُشفي لك جروحك، يُخلص لك في غيابك، و يبحث عنك حتّى في وجودك.. فالحبّ و المرأة سبب استمرار الكون.

و يقول نزار قباني: " عندما أكتبُ عن الأنثى لا أعلمُ لماذا أبتسم.. فكلمة أنثى بحدّ ذاتها جمال".

المرأة و الرّجل مرتبطان ببعضهما البعض، و المرأة تُكمّل الرّجل في كثير من الأمور في هذه الحياة، هذا ما أراد أن يشرحه لنا الشاعر "هاتف بشبوش" في ديوان نساء.

كما قال شاعر المرأة يومًا: " لا تعشقني بعينيْك، ربّما تجد أجملَ منّي..

اعشقني بقلبك، فالقلوبُ لا تتشابهُ أبدًا ".

ديوان نساء فيه عناوين مختلفة و لكلّ مغزى من وراء الكتابة، هو تجسيد للواقع و الحياة الحقيقيّة للمرأة كما رآها و كتب عنها هنا في هذا الديوان.

لو نتمعّن في كتابته: **" ليْستِ الشّجاعة في أنْ تغوي أكثرَ مِنْ امرأة، بَلْ الشّجاعة في أنْ تغوي المرأةَ ذاتها أكثرَ مِنْ مرّة "** فهي حكمة بليغة و تحمل الكثير ، فالإغواءُ ليس شجاعة، و إغواء أكثر من امرأة ليس نُبلاً في الرّجل، بل إغواء نفس المرأة التي يُحبّ كلّ مرّة بطرق مختلفة، من مفاجآت و هدايا و لو كلمة حلوة.

لأنّ تلك المرأة تكون بالنّسبة له النّساء جميعا، و هي كلّ النّساء حيث لا يرَ غيرها في عينيْه و لو كان بعيدًا عنها.

هذا ما قدّمه لنا الرائع نزار قباني حيث كانت بلقيس سيدة النساء عنده لآخر عمره.

و جوابًا على ما كتبه لنا الشاعر هاتف عن الإغواء يكون الجواب على لسان حواء:

" لا يغويني رجلٌ يشتهي حصدَ قلوب النّساء، بل يأسرني منْ يُدخلني قلبه و يكتب على بابه: عفوًا محجوز.. احتلّته ملكتي بكبرياء".

في قصيدة **(في حبّ صغيرة)** يقول:

من سينطقُ الحبّ

تلك الكلمة الرّهيفة من درس النّار

أو من دينٍ خرافيّ لا ينتمي للسّماء

من سيفتحُ ذراعيّه في البدءِ

لهوى و عناق مدلّلة

من سيحطّم أيقونة الاحترام الرسميّ

بين عودٍ خمسيني

و لحمها الطريّ المعافى

من يُداني الشّفاه

لتأديّة الشّريعة بإتقانٍ و خشوع

من سيرمي أكاليل الغواية و السّراويل

كيْ ندخل عراء اللّيل الفردوسي مثلما الشّجر

من سيدخله في بادئ الخلق

مع التّنهيد و امتصاص لهفتها الطفوليّة

أو يعينه عند اهتزاز الخصب الجميل

ثمّ يُداري خجلَ الانتهاء

حين يرتدي ثقل ملاءاتٍ خُلعتْ

بقدرة ربّة الشّبق الرّئيفة

منْ.. و منْ سيدلّه على وسادته

كيْ يستريحَ منْ ذهولٍ

على لوحةٍ عاريّةٍ

تخلو من الزّغبِ الأصفرِ

لأيغون شيلي

ما يقصده الشاعر هو أنّه تسقط التّواريخ كلّها في رغبة و توقّف المشاريع على وعد و يُختزل الحاضر و الماضي في رحلة الآتي.

و هي الطّريق منه و عليه، فيه و عنه و إليه.

فعجبًا لاجتياح الخمائر بالنّظرة و هي النّظرة و الطّريق.

و في شذرته التالية يقول:

حينما تُلحّ عليّ حالتي المزاجيّة

أسافرُ للسّياحة

أو ألتقي حبيبة باتتْ تُؤرّقني

فأطيرُ... أطيرُ... و أطيرُ

إلى عُمقِ السّحابة

و أتركُ كلّ أقلامي و أوراقي

هنا

في قوله: " ألتقي حبيبة باتتْ تُؤرّقني" و كأنّه يقول:

عندما يسألونني من أنتِ؟

أقول لهم تسلّلوا إلى عينيها لتعرفوا من أنا..

و في قوله: " أطيرُ و أطيرُ إلى عمق السّحابة" بمعنى:

عيناي مسافرتان في الأفق البعيد تبحثان عن وجهكِ المشرق، عن دفء الحنين في عينيكِ، عن الوردة المزروعة بين يديْكِ.

و في قوله: " و أترك كلّ أقلامي و أوراقي هنا" بمعنى:

أحاول ربط اللّهفة تشغلني.. أجيب الميم تطير الشين..أخطّ الهمزة بالقوّة.. يضيع القاف.

و أقول أنا: " من السّهل أن يشتاق المرء لمن يُحبّ، لكن من الصّعب أن يجده كلّما اشتاق إليه".

و في كتابته أدناه يقول:

و قال لي

بمرور السّنين

سيستحيلُ الجنس بينكما

منْ لوعة و شغفٍ إلى واجبٍ

إلى أوقاتٍ متباعدة

ثمّ تراه ميتًا

يقتله الملل

و روتين الأداء

موضوع بالغ الأهميّة و حسّاس في مجتمعاتنا و واقعنا يجهله الكثيرون، فيتحوّل لسؤال مهمّ (ما الذي يقتل متعة الجنس بين الزوجين؟)

إنّه موضوع ثقافي و اجتماعي في آن واحد، ثمّ إنّ الحبّ و العلاقة الحميميّة مرادفان للسعادة الزوجية.

الحبّ هو واحد من أكثر المشاعر المعروفة يسعى معظم النّاس للتعبير عنه في علاقة رومانسية مع شريك متوافق، و بالنسبة للبعض العلاقة العاطفية هي العنصر الأكثر وضوحا في حياتهم.

ربّما يغفل الرّجل أو المرأة عن أهميّة كون الآخر بحاجة ليكون هناك تواصل حسّي باستمرار حتى يتغذّى الحبّ، كون العقل الباطني للشّخص يحتاج للتّأكيد أنّ لديه حبيبًا و شريكًا.

و ما يتسبّب في قتل العلاقة بروتينها و مللها هو انعدام معرفة الزوجين للثقافة الجنسية كما في المجتمعات الغربية.

فهناك أزواج يتركون زوجاتهم، ليس بسبب امرأة أخرى، بل لعدم قدرتهم تحمّل سلبيات الزوجات، لأنها لا تقترب من الزوج و لا تطلب منه العلاقة الحميمية ليشعر أنّها ترغب به مثلما يرغب بها.

و البعض يعتقد أنّ العلاقة هي واجب بمرور الوقت بدون مشاعروأحاسيس و رغبة و شغف كالبداية من تلك الحياة السعيدة، فيأتي الملل لأنّ الروتين قاتل يقتل كلّ شيء في طريقه، و الجنس ليس سبب السعادة بين الاثنين، لأنّ الحبّ لا يُولّد الروتين و الملل، بل بالعكس بمرور السنين تزداد العلاقة عمقا و توهّجا لا تنطفئ شعلتها، و إنّما لكلّ من الشّريكين دور لإبهاج حياة الآخر بتوفير جوّ المفاجأة و الهديّة و الكلمة الحلة و العاطفة، فللضمّة القويّة الصّادقة المشاعر و القبلة كسر لذلك الكابوس الذي يخافه البعض.

شذرة جميلة كتبها الشاعر بصيغة أدبية اختزلت الكثير في عمقها و مضمونها.

في كتابته أدناه يقول:

و أنتِ على جادة الطّريق مُدبرة

سأظلّ أنظرُ إليكِ

حتّى لا أستطيع أنْ أراكِ

في الجانبِ الآخرِ

منْ هذا الوجودِ

فيها فلسفة عشقيّة بمغزى عميق جدّا

و كأنّه يقول عن (و أنتِ على جادة الطريق):

أراني في نهد تنهّداتكِ

أصلّي في ظلالكِ

و أسير في ظلالكِ البعيدة

و الأقرب ممّا أتصوّر

و في قوله (سأظلّ أنظر إليك) كأنّه يقول:

ما من مرّة قاربتِ ذاكرتي

و لم يلسع غيابكِ وحدتي

و في قوله (حتى لا أستطيع أن أراكِ في الجانب الآخر .. من هذا الوجود) كأنّه يقول:

لئلاّ يترنّح الهواء في رئة لا تراكِ

سأنزع غفير الرّوح

و في كتابته أدناه يقول :

قبل طقس الحبّ

بسملَ صديقي الشّاكر للربّ

ثمّ حمدلَ بعد أقلّ من دقيقة

على انتهائه من نيكةٍ ممتعةٍ

لفتاته المبهرة

رنّ الهاتف:

مات أخوها ابن الثلاثين وسامة و خريف

إثر جلطة دماغية في مقهى السيليزور

آاااااااه

ليته لم يحمدل

كتابة اختزلت موسيقى الموت المخيفة و الصدمة المرعبة، هي جدلية الموت و الحزن الذي يلاحق العراقي حتى و هو بعيد جدّا عن الكوابيس المرعبة في وطنه الأمّ.

إنّها الحقيقة المؤلمة للعراقي في كلّ زمان و مكان، حتّى و هو في منفاه في نشوة تناسل للبقاء فيأتي من يُزعزع تلك اللّحظة المقدّسة بكلّ طقوسها.

و في كتابته أدناه يقول:

مطرٌ خبيثٌ في شارع المكسيك

أتاحَ لعينيها عبر زجاج كافيه برازيليا

أن تشرين .... تعال

لكيْ ترى

كيف ستستحيلُ سبعةُ أسفلي

إلى مظلّة

تقيك عمّا قاله السياب الحزين عن المطر

أخذتنا الشذرة الرائعة لكتابة نزار قباني حين قال:

أخاف أن تُمطر الدنيا

و لستِ معي

فمنذ رحتِ و عندي عقدة المطر

و تشرين هو بوابة المطر، فنقول تشرين و المطر، فالمطر يحمل موسيقى بنوتة عذبة عندما نستمع لزخاته من وراء الزجاج.

و يحمل موسيقى حزينة عندما نشتاق للحبيب.

في قصيدة **(عواطف امرأة)** يقول:

منْ يا تُرى يُغنّي قُبيل الصّبح

عن عينيها

و عن أترف ما ترتديه

لهذا الشّتاء الثّقيل

و عمّا تحت الخصر بشبر أو أقلّ

أو تنهيدة تحتي

يرضى بها الربّ الرّحيم

و ما يتلوها بنشوتها

التي ستهتزّ بها

حتّى عواطف أسفلها الشّهرزادي

بينما أنا عابر الحبّ

سأغدو شهريارها الضّعيف

الشاعر هنا أعظم من شهريار، فهم سيّد الحبّ و ليس عابره، إنّه مترجم العواطف و الأحاسيس أنهارًا من الإبداع و سراج الشعر و كأنّه يقول:

و لي في عين فاتنتي كلامٌ ::: يُطاول كلّ ما في العين قيلَ

عيون الماء إن تجري جفاف ::: و عين حبيبتي تُحيي القتيلَ

في كتابته **(رقصة الدانماركي)** يقول:

قلتُ لراقصٍ دنماركي

من الطرازِ الكلاسيكي النبيل

لماذا تُحبّ رقصة الفالس؟؟

أجابني مازحًا

لأنّني أستطيعُ فيها

أنْ أمسك فردتيْ طيزها

دون استئذان !!!

شذرة قصيرة رائعة، اختزلت فلسفة و ذكاء في فنّ الرّقص، لكن الشاعر هاتف بشبوش قدّمها لنا بسحر يراعه بطريقة أدبية عميقة المعنى.

في كتابته **(بنت الحيّ في بلدي)** يقول:

بنتُ الحيّ في بلدي

يُمكنُها أنْ

تُلَفلِفَ جيدَها المُهفهفِ

السّمينِ و النّحيف

منَ الرّأسِ حتّى الكاحليْنِ

بخمارٍ أسودٍ

هذا صحيحٌ يا أنتِ!

لكنّها

لا تستطيعُ

أنْ تّغطّي أحلامَ نهديْها

إذ ما انتفضا!!

كتابة تتحدث عن اللباس الأسود، لباس بنات الشرق في بلداننا العربية، إنّه لباسها خارج البيت، يلفّها من الرأس للقدم و لا يُظهر من جسدها شيئا، حيث تغيّر لباس المرأة العراقية في الأعوام الماضية و أصبحت تخرج و لا يظهر من جسدها سوى وجهها فقط، و الكتابة هنا جاءت بنغمة موسيقية جميلة.

في كتابته **(أيتها العواطف التي تحت معطفي)** يقول:

أيّتها العواطفُ التي تحتَ معطفي

و أنا في هذا الصّقيعِ

أنتِ الحبُّ

و أنتِ ... أنتِ الحقُّ

كتابة رائعة مليئة بالعواطف الجياشة، و هي كتابة تختزل كلّ كلمات الحبّ، و كأنّه يقول:

أنتِ

لحنٌ انفلتَ من الغيبِ

إلى فيض جناني

في كتابته **(بين زمنيْنِ)** يقول:

بيْنَ زمنيْنِ

النظّارةُ السّوداء الشّمسيّة

و النظّارةُ الطبيّة

حيث نرى فيها أعوامنا التي مضتْ

و آلامنا

و حبّنا الضّائع لفتاةٍ

تحتَ أسوار التّقاليد

بين النظارة الشمسية و النظارة الطبية ما زال القلب فتيّا هو ذا المهمّ، ما زال نابضًا بالحبّ و الحياة.

كما كتبتُ أنا يومًا:

من قال إنّنا نشيخ؟

نحن لا نشيخ أبدت

قلوبنا دوما فتيّة

يشيخ الجسد فقط

قلوبنا و أرواحنا لا تشيخ

الأعوام الماضية من حياتنا تمضي، لكن حبّنا الحقيقي لا يضيع، لأنّ قلبا نابضا بنبضنا النابض الذي هو سرّ وجودنا.. فعلى عهد الحبّ ماضيين للأبد.

في كتابته **(و قالها محيط الهوى السكران)** يقول:

وقالَها محيطُ الهوى السّكرانِ

بالنّبيذِ الشيرازيّ

آآآه .. آآه

لوْ كانَ لي ثغرًا

يستطيعُ تقبيلَ ألفَ امرأةٍ

في آنٍ واحدٍ

لقبّلتهنّ جميعًا و استرِحتُ!!

عن القبلة و الشراب الشيرازي، أخذنا في سفرة مع أبي نواس في قوله:

و لمّا شربناها و دبّ دبيبها ::: إلى موضع الأسرار قلت لها قفي

و هنا النبيذ الشيرازي فعل فعلته أكثر، فجاء بالتّمني لتقبيل تسع و تسعين امرأة دفعة واحدة، و هي امرأة واحدة بتسع و تسعين قبلة و واحدة على عجل ليصل العدّ للألف.

فنذكر هنا قول نزار قباني: "قبّلتها ألفًا و لم أتعب".

في كتابته **(موسيقى القطّ و الفأر)** يقول:

في المقصفِ اللّيلي الشّهيرِ و المعروفِ بديسكو القطّ و الفأر
أراهم يرقصونَ..و يرقصون
و مادامتِ الموسيقى تعزفُ لحنَ أرواحهم
فهُم يرقصونَ .. و يرقصون
و كأنّ الحياة خُلقتْ من ضلعِ قيثارٍ و سكسفون
و لأنّ العالمَ هذا ليس عالمُ موتى
يرقصون
و ما زالت الحسناءُ (كاترينا) تهزّ بأردافها

يرقصون
و مازال(يوهانس) يترنّحُ بالكأسِ الكلاسيكي للبيرةِ السّوداء
يرقصون
و الفارعةُ (ماريا) تُغنّي مع الصّوتِ الصّادحِ لبريتني أوْ مادونا
يرقصون
و الشّقراءُ (سيسيليا) بسحنتها الإسكندنافيةِ
تعيدُ الشّعرَ المتطايرِ على عينيها بهداوةٍ
تثيرُ شهوةَ الموتى و الهاجعينَ قبلَ قرونٍ

يرقصونَ .... و يرقصون
مادام (سباستيان) بقناعهِ القطّ ينصبُ حبائلَ الودّ
لفأرتهِ الشّيطانيّةِ اللّذيذةِ (شالوتا)
و العجوز (إيب) الثّمانيني المُتماهي بعناقٍ مع (هانا) السبعينيّةِ المغناجْ
يرقصونَ ....و يرقصون
مادام الشبيبةُ يَصخبونَ مع الصّوت المضخّمِ عند السّقوفِ و جدرانها
يرقصونَ... و يرقصونَ.. و يرقصون
حتّى يُصبحُ الغيبُ أكثرَ ضيقًا في المدى
بيْن ظلامِ اللّيلِ

و انبلاجِ الصّبحِ

و أجراسِ الكنائسِ
حيثُ ترجعُ النّفسُ المطمئنّة إلى بيتها راضيّةً مرضيّة

تحدّث الشاعر عن الرّقص الذي قيل عنه:

" الرّقص هو كلّ شيء.. ارقص بأقصى ما لديك من قوّة.. ارقص حتّى يظلّ كلّ شيء يدور، إذا فعلت ذلك فلربّما استطعنا أن نفعل شيئا من أجلك، يجب أن ترقص ما دامت الموسيقة تُعزف".

كلّ هذا عند الغرب مُحبّي الحياة و المرح، شعوبٌ تفهم لغة الموسيقى و فنّ الرّقص على الأنغام، شعوب تفهم الحياة بكلّ لحظاتها السّعيدة، شعوب تفهم روح الموسيقى المتغلغلة في الأعماق لأنّها تُقدّس معنى الحياة و الفرح و السّرور و الإبتسامة، شعوب تُحبّ الألوان.

عكس الشّرق المُدمّر و السّائر نحو الحضيض و الخراب، ليصل الحال في شعوب منعت الموسيقى و نشر السّعادة في القلوب، نشرتْ ظلامها الحالك على شمس الحياة المنطفئة على أبنائها، فأطفأتْ شعلة الفرح كشمعة تذوب بالتّدريج حتى أنّنا لم نعد نسمع غير موسيقى النّواح النّاتج عن الفقدان في الانفجارات الفجائية، أو استشهاد خيرة الشّباب و هم يدافعون عن الوطن.

يقول نيتشه: " أولئك الذين نراهم يرقصون، يظنّهم الذين لا يستطيعون سماع الموسيقى مجانين"

و يقول هنري ديفد ثورو: " إذا منت لا تستطيع الرّقص على إيقاع الآخرين، فربّما كان ذلك لأنّك تسمع موسيقى أخرى".

في كتابته **(نايم المدلول)** يقول

نايمْ المدلول حُلوة نومته

أو ربّما أنعسهُ رحيلها الباسم

بعدَ شوطٍ مِنَ الحبِّ الجميلِ

هكذا يقولونها

جاءت كلوحة فنيّة توافق المضمون فيها و كأنّه يقول فيها:

و إنّي لأهوى النّوم في غير حينه

لعلّ لقاءًا في المنام يكون

تُحدّثني الأحلام أنّي أراكم

فيا ليتَ أحلام المنام يقينُ

ثمّ تلك الإغفاءة توافق أيضا:

إنْ أغمضتُ عيني رأيتُ بعينيك فأنت بصر الرّوح

و إن أغمضت عيني رأيتُ بعين الرّوح فأنت سلامٌ لروحي.

في كتاباته **(تيمّم بماء الزّنجبيل)** يقول:

بقايا اللّيلِ

معَ منْ جاءتْ بخصلةٍ مشاكسةٍ

فوق عينينِ منْ سلوى

الأضواء القزحيّةُ قد جغرفتْ وجهها الفاتن

يبدو منْ محياها

لا يكفيها خليل

ألقتْ بالتّحيّة و استرسلتْ بالودّ

و بما يليق

سحبتْ كأسَ صديقي الذي جانبني

في الطّاولةِ الخماسيّة الأنفاسِ

و اتّخذتْ لها كرسيًّا بمحاذاة ممرّ الرّقص

و بين من اجتمعوا كعادتهم

يملنهم بالرّاح و لا يثملون

أراقها الغليان الثّائر في الحديث المهيض

بقصدير الدّم المراق

بذخيرة التّراتيل العشرة الوهميّة

و بحزنٍ شفيفٍ

أشعلتْ سيجارتها من الشّمعة المُضاءة بيننا

و قالت:

جبينُ الصّباح زمردٌ يُشعشعُ في عقود مصائرنا
تهاويل السّماء السّحيقة داء أبيّ العضال
الكنائسُ القريبة منّا كعشيقةٍ منسيّةٍ لسجّلها الشّائن
الحورياتُ بأثداءٍ محنّطةٍ
مجرّد أيقوناتٍ لصكوك الشّهوة
دبيبُ النّساء المزدان باللّذة و النّبيذ و رقص شاكيرا
صار اليوم ثالوثًا مفتوحًا من نافذة البار
فوق ضريح جان دارك
القطوفُ الدانية تحت سرّتي
مشهدَ عرسٍ لزمانٍ مضى
عقاربُ وجنتاي في بحر هياجهما
و زندي المبسوطة
و لونُ شعري المطريّ الأزرق نشيدُ بلادي
أراجيحُ طفولتنا لا تتوجّسُ خيفةً أيّام عيد الفصح
المباهجُ ترمي عصافيرها لخريفِ الأزلِ
و الطّريق إلى الفردوسِ يمرّ من كأسّ مدفوع الأجر
ناهيك ..
أنّ عزرائيل هنا في بلد العجائز كثير التّريّثِ
و سربروس اليوم أليفٌ يلعقُ الصّحون
وضعتْ أشياءها في حقيبتها
لتُبدي
أنّ اللّقاء انتهى

تحدّث عن الكنائس التي شهدت مرّ التاريخ مجازر باسم الدّين، و جان دارك تكون إحداهنّ، كما غاليلو الذي أُعدم كونه قال أنّ الأرض كرويّة الشّكل، فاتّهم بالإلحاد و قُتل، ثمّ القديس فالنتاين الذي قُتل هو الآخر كونه أحبّ فتاة، و الرّهبان مُحرّم عليهم الحبّ أو التّفكير فيه أصلاً ، و راهبات كثيرات تعرّضن للاغتصاب من طرف الكهنة في الكنائس ليُتّهمن بالعار فيُعدمن دون سماعهنّ.

الكنائس في بعض الدّول الغربيّة باتتْ خاليّة و مهجورة حتّى من رجال الدين فسكنها العنكبوت و امتلأت غبارا، فلتاريخها الدّموي في نفوس النّاس صارت مهجورة و منسيّة تمامًا.

كلمة أخيرة:

في الأخير يمكن القول أنّ للشاعر "هاتف بشبوش" كتابات شعرية موسومة بالدقّة و المعنى و المغزى العميق، فهو قامة أدبيّة شامخة غنيّة عن التّعريف، حيث كتاباته تمتاز بالواقعية من أرض الواقع المعاش سواء في الغرب أو في الشرق، يُقدّمها للقارئ البسيط بطريقة سلسة سهلة المفهوم، بعيدة عن الغموض و التعقيد، حيث اعتادنا كتاباته الواضحة بأبجديته السماوية التي صنعها ببصمته الخاصّة.

في قضية الشعر

سامي طه ـ العراق

مقدمة :

اختلف الدارسون والنقاد والشعراء في مسألة الشعر تعريفه وقيمته لكنني أظن أن لا أحد يختلف معي في أن الشعر له عنصران أساسيان يتفاعلان ويتبادلان التركيب أولهما الجمال وثانيهما المعنى الذي قد يحتوي الجمال أحياناً ويحيط به وقد يكون في أحيان أُخرى عنصراً من عناصر الجمال ثم يتفرع كل منهما الى فروع وعناصر تختلط أوتفرز بحسب العمل الفني الشعري وطريقة تركيبه وتقديمه وهذا ما لا بدَّ لي من التفصيل فيه في موضعه لكنني سأحاول أن ابدأ مع القارئ الكريم من نقطة البداية التي هي تعريف الشعر ..

تعريف الشعر

يتساءل الكثيرون باحثين عن تعريف محدد للشعر ما هو الشعر وكيف أو متى يخرج النص عن تعريفه أو تسميته بأنه شعر ، وما عناصره ؟ .

سأطلب من القارئ أن يتولى الإجابة بنفسه عن هذا التساؤل وفقاً لمحددات تقربنا الى التعريف العلمي ومن أجل ذلك سأطلب منك عزيزي القارئ أن تبذل جهداً بسيطاً في تذكر (شيء) تعتبره (شعراً حقيقياً) وإذا فعلت ذلك فساسألك الآن ما هو (الشيء) الذي تذكرته ؟ حتى مع بعض النسيان ربما .. لقد تذكرت مجموعة من الكلمات وهذه الكلمات جزء من اللغة أو من لغة بذاتها ، وبهذا فإننا لابد أن نعترف أن بنية الشعر هي بنية لغوية بما أنه يتألف من كلمات وبما أن الكلمات أجزاء صغيرة من اللغة .

سأسألك الآن السؤال الثاني : هل تلك الكلمات بلا نظام وهل أنها جُمعت اعتباطاً ؟ سيكون جوابك ولو بحد أدنى أن الكلمات وضعت وفق نظام واحد على الأقل هو النظام اللغوي أي أنها مرتبة في جمل . إذن فالشعر جزء من اللغة يخضع لنظامها . الآن سنتساءل عن نتيجة ذلك النظام وما يرتبط به من المعنى ، بكلمة أُخرى أن النظام اللغوي المقصود يقدم لنا المعنى المقصود واضحاً .

ثم اسألك : بم أحسست و أنت تتذكر تلك الكلمات ؟ قد يكون الجواب أنك أحسست بالحنين ، اللذة ، الألم ربما، أو الدهشة أو السعادة ..الخ . وكل هذه الأحاسيس تجمعها كلمة (انفعال) أو (تأثر) .. وإذن فتلك الكلمات المنتظمة يجب أن تؤدي الى التأثر والانفعال كشرط من شروط الشعرية فيها .

ومن ثم سأحثُّك على البحث عن السبب وراء الانفعال الذي أثارته في نفسك تلك الكلمات أو ذلك النص اللغوي ولا بد أن الجواب سيكون أنها تنطوي على (الجمال) ليبنى على ذلك تساؤل جديد ما ملامح ذلك الجمال أو ما عناصر الجمال في نص ما؟ وللجواب فان هناك : الشكل المتمثل بالرسم أو الخط في الكتابة وبالصوت عند النطق أوتصور النطق ، وهناك أيضاً المعنى وهو العنصر الأقوى والذي يتألف من ترابط وتركيب المعاني الجزئية اللغوية بطريقة معينة يمكن أن نسميها أو نصفها بأفضل الطرق أو أجمل الطرق أو أكثرها تأثيراً .

إذن فقد توصلنا الى تحديدعناصر الشعر بأنها : أولاً - اللغة (أو الكلمة الخاضعة لشروط اللغة) .

ثانياً : الجمال (بعنصريه : الشكل : ممثلاً في أصوات الألفاظ ، والمعنى : ممثلاً في الدلالات اللغوية وفي الصور وما يسندها من تشبيهات "واستعارات" واقعية أو مجازات خيالية).

ثالثاً : الانفعال الذي يثيره (عند المتلقي) ذلك الجمال: بما ينطوي عليه من "موقف" أو "عاطفة" .. وهو يتوقف على قدرة النص على حشد المؤثرات العاطفية بنجاح .

والآن لنا أن نعيد التساؤل : هل حددنا وعرفنا الشعر تعريفاً تاماً ؟ و ماذا عن بعض النصوص المرتبكة التي يتأثر بها البعض او الكثير من الناس ؟!

يجب القول أولاً أن النصوص المرتبكة التي قد يتأثر بها بعض الناس لا يقاس أو يبنى عليها تعريف الشعر فكل الكلام قد يكون مؤثراً لدى البعض و في بعض الأحيان، أما العناصر التي ذكرناها فانها تمثل العناصر الجوهرية والمشتركة لدى المهتمين بالشعر، ثم يضيف عليها البعض شروطاً أو عناصر اضافية يفترض أن القصد منها الحصول على المزيد من الجمال ومن التأثير أي المزيد من قوة الشعر بينما يفترض فريق آخر أن القوة الشعرية يجب أن تطلب من داخل نفس تلك العناصر التي سبق الحديث عنها والاكتفاء بنظام بسيط داخل النص يرتكز أساساً على المعنى بشكل أو آخر ويسمون نتاجهم الذي يكتفي بهذه الشروط قصيدة النثر أو يسميه بعضهم (النص) فقط .

تتعلق الشروط الاضافية غالباً بالتأثير الموسيقي للكلمات عندما تصاغ بنظام معين يتعلق بترتيب الحركات و تشابه الأجزاء المتعاقبة دورياً في ذلك النظام الذي يسمى التفعيلات وهي تمثل الطريقة اللغوية لبيان زنة الكلمة (أو طريقة وزنها في اللغة العربية) والقصيدة التي تلتزم بهذا الحد من النظام الصرفي للكلمات في السطور المتتالية تسمى قصيدة التفعيلة التي سأعود للحديث عنها لاحقاً ضمن بقية الأصناف الشعرية.

لقد تم ترتيب التفعيلات منذ اكثر من الف عام في نظام معقد بعض الشيء (شمل اكثر الصيغ الصرفية للكلمات العربية وروداً في الشعر القديم) وسمي هذا النظام الذي تمثل في عدد محدد من الأشكال بنظام البحور الشعرية أو بحور الشعر والعلم الذي يتناول تفاصيل هذا النظام يسمى علم (العَروض) وضعه عالم عربي فذٌّ اسمه (الخليل بن أحمد الفراهيدي البصري) وطوره بعض العلماء والشعراء باضافة عدد قليل من البحور وأغناه الدارسون المحدثون بالدراسات، واشترط علماء الشعر القدامى ومحبوه أن يلتزم بهذا العلم ويكون وفقاً لتلك البحور التي توقفت عند حد العدد ستة عشر بعد أن حددها الخليل بأربعة عشر. ولصعوبة التقيد التام بالصيغ النموذجية لتلك البحور فقد أجاز علماء العروض عدداً من السماحات تتعلق بنقص حركات أو اختلافها وتسمى الزُّحافات ومفردها زُحاف ، أو تتعلق بزيادات تسمى العلل. كذلك اشترطوا تشابهاً صوتياً في نهايات كل بيت من القصيدة يتمثل في تكرارصوت من حرف أو حرفين أو أكثر والتزام هذا التكرار في كل بيت وهذا ما يسمى القافية . والوزن والقافية شرطان شكليان أساسيان للقصيدة العربية التقليدية، أي أنهما يتعلقان بشكل القصيدة الخارجي الذي كان يعتبر ضرورياً لقبول اطلاق تسمية الشعر على العمل بغض النظر عن محتواه وقيمته الفنية وهنا أصبح من الضروري اطلاق تسمية تميز العمل الشعري الذي يضم العناصر التي ذكرناها وبين العمل الذي يراعي الشكل الشعري فقط.

تذوق الشعر وفهم اللغة

كيف نتذوق الشعر ؟ كيف نطرب له و نحس بلذته وهو مجرد كلمات ؟ أليست تلك الكلمات بحاجة الى فهم وهضم للوصول الى مكنوناتها والتقاط الجوهرة التي تحويها ، سأحاول أن أوضح طريقة الهضم والفهم والتذوق من خلال تشريح لغوي لبيت من الشعر ليس خالياً من العيوب وذلك لنتعرف على جوانبه السلبية والايجابية ..

يقول شاعر :

دع عنك تسفيهي و لوم عداتي وتَنَقُّصي وتصيُّدَ العثراتِ

والبيت قد يبدو للبعض جميلاً لحيازته شرط الوزن السليم والموسيقى الصادحة من جهة وشرط القافية السليمة من الجهة الاخرى لكنني أردت من اختياره بيان كيفية أن تكون المعاني مضطربة وانسجامها مرتبكاً مما يهبط بقيمته الفنية وربما قيمة القصيدة كلها ، والقراءة الأولية السطحية تعطينا التفسير الآتي : اترك محاولة تسفيهي واظهاري بمظهر المخطئ المذنب واترك ما يزعمه خصومي ومحاولات الانتقاص مني واقتناص أخطائي لكشفها أمام الناس .

في البيت الأول المطروح للنقاش والتشريح والذي قلنا أنه يبدو للوهلة الأولى منسجم التركيب منساب المعنى لكننا بالتدقيق وإمعان النظر نجد الاتي :

يتمثل موجه المعنى في فعل الأمر (دَعْ) الذي ينصب على المفاعيل المتعاطفة بواو العطف الذي يغلب أن يجمع المعطوف مع المعطوف عليه في المعنى ويشركهما فيه بالتساوي فلننظر الى هذه المتعاطفات لنرى ما يجمعها وما يفرق بينها وطريقة ارتباطها بمعنى الفعل (دعْ) وطريقة تفاعلهما ، والمتأثر الأول بالفعل هو المفعول به (تسفيه) المضاف الى ياء المتكلم وكأننا هنا قلنا (لا تسفهني) فالمعنى الموجود في المصدر هوفي الأصل مسند الى المخاطب (الفاعل) ومضاف الى (المفعول به) أي المتكلم أما المعطوف الأول (لوم) فهو مضاف الى (عِداة) أي اعداء واللوم مسند في الأصل الى المضاف اليه المذكور وبهذا اختلف التجانس بين المعطوفين فقد أضيف الأول الى المفعول وأضيف الثاني الى الفاعل .. سأكتفي بهذه الملاحظة ولكن لابد من الاشارة الى ما أبداه أصدقاؤنا الشعراء فقد لاحظ الشاعر جبار الكواز مثلاً أن البيت تقليدي واضح المعنى وهو كما نعلم من دعاة نبذ الشكل التقليدي الواضح ، أما الشاعر علي صاحب فقد أشكل على الشاعر استفادته من افتتاحية أبي نواس (دع عنك لومي) ثم زعم أن "تصيده للعثرات يجعله جديراً باللوم" وقد فاته هنا أن الشاعر طالب المخاطب بالكف عن تصيد عثراته أي أن الفاعل هو المخاطب

سامي طه ـ شاعر كاتب ـ عضو اتحاد الأدباء

بغداد ـ العراق

نواصي السرد في بنات الخائبات للقاص العراقي علي السباعي

حسن البصام ـ العراق

(بنات الخائبات).. قصتان قصيرتان (فرائسُ بثيابِ الفرح ، وسيوف خشبية) للقاص علي السباعي .عدد الصفحات 84 صدرت عن دار ميزوبوتاميا / 2014 – بغداد.

وهو من الأدباء الذين أجادوا السباحة في نهر السرد الطافح بتياراته المندفعة المتتالية . فقد لازم ضفة الواقعية متأملاً تياراته وتقلباته .ويذهب بعيداً الى ماوراء الواقعية وهو يحلق في عالمه المتخيل .. وهو صائد حاذق ، يغوص الى اعماق الواقع لإصطياد نفائس الاحداث ودهشة المواقف ..مبدع سومري حين يتلبسه جنون السرد ، يكتب بحرية لاحد لها ..إنه واحد من المحتشدين في ساحة الأصالة دفاعاً عن الكلمة وعن حيواتنا المكبوتة وأعناقنا المضمرة في التواء الذل.

في هاتين القصتين القصيرتين أيروتيكية تحت جبة متعبد أو ناسك أو تحت قميص مقاتل أو شاعر. يرتكب فعله الفاضح لحظة إنفجار أو بسبب نوازع مكبوتة وصلت ذروتها أو تحقيق الذات بسبب تربية خاطئة .. لو ألغيت التسميتين لأصبحت قصة واحدة ..لم أجد حاجزاً بين الضفتين سوى تدفق السرد المتماسك ذي النزعة الحياتية العارمة المتجددة التي تصنع الأشياء أو تعيد حركتها ..كان يغور الى أصل الحياة ويطلق عليها تسميات عديدة وقد أضمرت القصتين صرخة مؤثرة.

لايستطيع القارئ أن يسترسل في القراءة بانسيابية وتتبع تلقائي ، لأنه يتفاجأ بأحداث عرضية صاخبة كموجة منفعلة صادمة ..بل ربما أقول أنها مجموعة أمواج صاخبة من الأحداث ..وإن القصة لديه تشبه البالون الممتلئ بنفحات ذاتية ساخنة على وشك الإنفجار ، وهي زفرات من رئة الواقع ، ولربما لو لم يكن السباعي قاصاً لما استطاع تحمل ضغوطات الحياة ، ولكنه وجد إرتياحه فيها لانه يبثها واقعه المرير حيث نجده دائما عنيداً مواجهاً له وساخطاً.

تبدا القصة الاولى (فرائس بثياب الفرح) باربع نقاط ، وهي دلالة على أن القاص لم يبدأ تواً إنما هناك الكثير الذي لم يفصح عنه أو انه كان مستغرقاً في أحداث سابقة ومحاولة منه إشراك القارئ مع خلقه السردي. حيث يقول(.... ما كنتُ يوماً قاطعَ طريقٍ لكثرة تعثري بظلي، فتمنيتُ لو كُنت طارقَ بَن زياد لأحرَقتُ نفسي بدل إحراقِ سفني لأنني لم أكن صانعَ هذا العالم وما كنتُ كاسراً للصمت الدولي لأنني أنفقت عمري كله أعيشُ مثل أبي الهول، وكم تمنيتُ أن أكونَ ساعاتَ ضعفي مثلَ اوغستوبينوشيت حتى اقتص من كلّ الصبيةِ الذين ضربوني في المدرسةِ، عزَفتُ عن كوني بينوشيت لأن العالمَ أصبحَ صغيراً على الطغاةِ، حسبتُ نفسيّ في سنيّ مراهقتي اكبر عاشق في الناصريّةِ فأطلتُ لحيتي وشاربي على طريقةِ بيكاسي.. لولا تنغيصاتُ حبيبتي التي كلما ضجرتْ منّي عيرتني برسول الحبِ.. ويدي في يدِها تمنيتُ لو كنتُ أنا مَنْ ضربَ أنظمةِ الكمبيوترِ بفيروس الحبِ بعبارةِ أحُبك).ص7

إن هذا التنقل المفاجئ من حالة الى اخرى لايدل على أن الكاتب كان يختزن أحداث النص في ذهنه وهو متهئ للكتابة التلقائية .إنما إعتقادي أن الكاتب تدفعه الرغبة للكتابة ومايبدعه هو نتاج مخ متحفز ، وذهنه حامل على وشك الوضع ..تتزاحم الصور فيها وتومض الذكريات مدفوعاً بعنفوان المخيلة ، لتكون الكتابة مرايا مستوية لذاته ، لواقع ضاغط عليه .

لقد ظلت عبارة (الى متى تبقى الصخرة جاثمة عليكَ؟) ص8 تلك العبارة التي تكررها أمه تأففاً واحتجاجاً عليه . ويقول (رغبت ساعتها لو كنت كانتالوس فأزيح الصخرة وأرميها بعيداً عنا نحن أبناء الخائبات)ص8 ..ذاته تنزع نحو الحراك والتغيير ، نحو الصخب كما كان جده الثالث علي السباعي (الذي كان يعمل غواصاً ينتشل الغرقى والبضائع الساقطة من السفن)ص8...والذي حلم ذات ليلة من ليالي كسوف الشمس(حلمت أمس ليلة الكسوف برأس الحسين محمولاً فوق رمح طويل مدمى بغسق الغروب ؛ الرمح بيد فارس بلون الكرافيك ؛ بدأ الفارس ومن خلفه الغروب كتلة من دم قرمزي ، كل ماأذكره ، كان وجه الحسين يشع نوراً ، إنه يتألم ، إنه حي ، وكأن الموت ماطاله)ص11 .

وتظل صرخة الأم المحتجة عالقة في ذاكرته ، وربما هي محفز دائم للركود،تكررها دائماً..فحين كان يصرخ متنبئاً في حلمه(ستزول دولة اسرائيل عام الفين وثمانية) ص11 علقت: (أتُبقي الصخرة جاثمة عليك حتى عام 2018 ..الله أكبر) ص11 .

وفي قصة (سيوف خشبية) بدأت القصة بذات المدخل السردي الذي افاض بالكثير من الاحداث صادماً القارئ بها: (إني سيئُ السمعةِ للغاية أكثرَ من كلِ الناسِ، تعلّقتُ بذيلِ حمارٍودخلتُ سفينة نوحٍ، فكانَ ليّ النصيبُ الأكبرُ من سيئاتِ الناسِ، رغم حقارتي ونذالتي إلا إنني لا ادخلُ البيوتَ إلاّ مِن أبوابِها، بإمكاني أدخالَ خَيْطي في كلِ نسيج، أجُمِّلُ القبيحَ وأقبّحُ الجميلَ، كنت مبتلى في هذا الجانب، بعضهم يولَدُ مُتَوَّجاً بالمالِ، وآخرَ محبوباً النساءِ، وثالثٌ يزدان بالعِلم، فكنتُ مبتلى بسوءِ السمعةِ، شدَدْتُ الكلَ إلى ناعورِ السمعةِ السيئةِ،فصارَ يدورُ، يدورُ بسيئاتِ بني الإنسان إلاّ أخيار الناسِ فقد تحرروا من هذا الناعورِ؛ وَ سوَستُ في صدرِ "هند بنت عتبة" فدربت وحشياً لاصطيادِ أسدالله، وسوَستُ في صدرِ " سلْمِ الخاسرِ" فَباعَ القرآنَ ليشتري بثمنهِ عوداً يعزف عليه، وسوست في صدرِ "دوق وندسور" وجعلته يتنازل عن عرشِ أنكلترا كي يتزوَج المرأة التي أحبَها، حَرَّضتُ "لوترك" وليَ عهدِ النمسا، فباعَ مُلْكَ النمسا كي يعيش حراً، فوُجَد ميتاً فوقَ صدرِ بغيّ في باريس، وسوست في صدر "محمد أنور السادات" فأمرَ "عادل أمام"بعرض مسرحية " شاهد مشافش حاجة"، فكانت قنبلةَ الغاز التي أسالتْ دموعَ المتظاهرين ضد سلطتهِ، و سوستُ في صدرسلفادور دالي، فأطال شاربيه وجعل منهما أحجية عصر السرعة) ص29

ثم تعقبها صور فاضحة لكنها تعيدك الى حقائق الأمور وهو يذكر ماقالته سفانة بنت حاتم الطائي ، حين سألوها عن أحب الأشياء الى المرأة فأجابت "الجنس" " الجماع" ..فقالوا لها كيف عرفت ذلك وانت باكر ؟ فاجابت : أمي كانت قابلة، كنتُ أرى النساءَ يصلنْ إلى الموتِ أثناءَ ولادتِهُنّ ويبقين يضاجعن أزواجُهنَّ رغم وصولهنَّ الموت ساعة الطلق.) ص33.

وكان يردد: (كانوا يضاجعونك بسيوفهم لا بأرواحهم) ص36

علي السباعي يمتلك حرفية الماهرين في الحكي أو السرد فذاكرته أشبه بالراقصة التي تفاجئنا بحركة مذهلة ماكنا نتوقعها فحين يحتضن حبيبته لاتستغرب أن تجد نفسك في لحظة طعن في جبهة او لحظة ازهاق في مكيدة او صراع بين قط متنمر وقطة مسالمة..كل شئ في هاتين القصتين له مذاق متماوج في اللذة يثير لعاب فحولتكَ أو إنوثتكِ..هذا هو السباعي لايجلس منفرداً مدخناً تبغ وحدته لينسج لنا حكاياه الساخنة من لهيب الخيال. إنه هناك يجلس بل يركض كتفاً الى كتف المتعرق حباً أو حزناً أو خجلاً أو حرماناً .

علي السباعي خيّال في السرد ..يجوب صحارى هذه الحياة ليقتل الافاعي الغادرة ..ويجوب السفوح المعشوشبة ليلتقط ورود الغاردينيا لحبيبته .

إن السرد في تلك القصتين جرئ ،فهو يركن تعريف سمير المرزوقي جانبا حين يقول : (بان السرد هو التتابع وإجادة السياق)..ولكني أجده في قول رولان بارت بأنه (رسالة يتم إرسالها من مرسل الى مرسل اليه وقد تكون هذه الرسالة شفوية أو كتابة وهو حاضر في الإسطورة والخرافة والحكاية والقصة والملحمة والتأريخ والمأساة والكوميديا). وإن السرد وجد مع تأريخ الإنسانية نفسها فلا يوجد شعب دون سرد .والسبب في ذلك يعود الى تمرد القاص وخفة قفزه من حدث الى آخر ..وكذلك هو يقترب من تعريف جيرار جينيت بقوله(هو فعل واقعي أو خيالي ينتج عن الخطاب).

في تلك القصتين إرتقاء باللغة الى مستوى الشعرية التي يوظفها في تشكيل صور سردية كثيفة مترعة بالخيال الجميل ، وإن ذلك من محسنات النص وتحريك مفاصل السرد الخاملة لأن الشعرية تتداخل مع الكثير من الاجناس الأدبية .وقد وظفها بحرفية واتقان فإن مادة النصين من طين الواقع شكّلها باناملة المحترفة ، من نسيج العلاقات المجتمعية وقضاياه الساخنة دون تطابق السرد مع ملامح الواقع اذ ان الشعرية تنأى بهذا التطابق وترتقي به الى مستوى الخلق والإبهار وكأننا نعيشها للتو حتى وإن كنا رأيناها أو عشناها .

روح الماضي نابضة ،شاخصة بثياب جديدة،الماضي ذائب في الحاضر ويشرف على مستقبل . أزمنة متداخلة متشاكلة متعانقة . يتشكل الواقع بصور متعددة أي أن النص لديه هو حكائياً وسردياً واستشرافياً.وليس قراءة سريعة متتابعة حرفية لسطور الواقع وصفحاته ، إنه يتشكل وفق علائق غير متوقعة ، وكأن النص منجم معرفي أو صوري متوالد حتى أن عجالة القارئ تضيع عليه فرصة الإستمتاع بالنص . لأن السرد يخلق واقعاً انثربولوجي – إنساني بكافة جهاته المشعة والمعتمة ،الجامد فيه والمتحرك.فهو يقوم بتحليل وتفكيك الواقع ثم إعادة صياغته ، يتحول المحكي الى سرد يشرق الذاتي في افق يتسع للجميع. لأنه يفهم نفسه جيدا فهو يتمرأى بأحداث قصصه المتلاحقة اللاهثة القلقة.يلاحق ملامح وجهه فيها،يلاحق الأزمنة التي تنفسها والأمكنة التي جاستها مخيلته . فهي تحمل جيناته وملامحه وسماته. وان مأراه حافزاً فاعلاً في سردياته هو عدم استقراره الذاتي وعدم تركيز الرؤيا لديه على مكان واحد فإنها تتنقل من هنا الى هناك في ذات المكان حتى الحلم لديه متشظي . يقفز من حلم الى آخر والزمن لديه متواليات أحلام.

هل يسعى علي السباعي الى قول الحقيقة أو وصفها في قصصه..هل هو صادق في سردياته.. هل كان يسعى الى تدوين ذاته؟

لقدجعلني أتذكر إجابة فوكنر حين سألوه عن رأيه في جيل ميلر حيث قال:(إنهم يكتبون كتابة جيدة ،غير أنه ليس لديهم مايقولونه)..فلم أجد مقارنة لأني رأيت أن السباعي يمتلك الكثير الذي يود أن يقوله ، متزاحمة على أعتاب قلمه ضاجة ذاكرته باصطفافها وتدافعها ، فيجسدها بمخيلته التي ترتدي الجنون حرفة ويكتبها بشكل مدهش ، لأن لديه الكثيرعن نفسه والكثير عن الآخرين فهو مدمن على سماع الآخرين والتفاعل معهم وملاحقة ذواتهم وأحلامهم وهو يمتلك نواصي السرد :المعرفة بما يريد أن يقول .وإسلوباً متفرداً به . وذاكرة متقدة . ولغة تعتمد البلاغة والتشويق .

الأحداث متوالدة في النص حتى يخيل للقارئ أن لابداية محددة أو نهاية. إبدأ من حيث رغبتَ أو توقفْ أنى شئت.

يقول شكسبير (إن الفن يحمل مرآة تعكس الطبيعة) ..من المؤكد يقصد الطبيعة البشرية التي تبض بحيوات الآخرين وقد رأيت قصص السباعي تجسد هذا القول ، تجسد ما يشغل الآخرين أو ذاته المتخفية دائما خلف الكلمات أو ظاهرة في اغلب الأحيان متصدية لكل مايدور ويتنامى من احداث . فإنه بارع في خلق الصور المتتابعة ، وإن النص لديه مرآة لذاته النشطة وهي تمارس الإحتجاج على الاغلب ،محاولة تجسيد ذات الكاتب بصور محكمة بارعة تتماهى الذات مع الآخر او المجتمع ، فالنص لديه يحمل الكثير من صراعاته الذاتية والكثير من أحاسيسه .

وقد صدرت للقاص علي السباعي :

1. إيقاعات الزمن الراقص / مجموعة قصصية / عن :- اتحاد الأدباء والكتاب العرب / سوريا / دمشق / سنة 2002 م.

2. صرخة قبل البكم / مجموعة قصصية / حصدت الجائزة الثالثة في الدورة الثالثة لمسابقة دبي الثقافية عام 2004/2003 م.

3. زُليخاتُ يُوسف/مجموعة قصصية / عن :- دار الشؤون الثقافية العامة في العراق / بغداد سنة 2005 م.

4. احتراق مملكة الزاماما /2006 م ، حصدت جائزة ناجي نعمان / بيروت / لبنان / صدرت عن دار الينابيع للنشر / سوريا / دمشق سنة 2009م.

5. بنات الخائبات / قصتان قصيرتان / عن دار :- ميزوبوتاميا / العراق / بغداد / عام 2014 م .

6. مدونات أرملة جندي مجهول / مجموعة قصص قصيرة جداً / عن دار ميزوبوتاميا / العراق / بغداد / عام 2014 م

أحمد خلف بين تسارع الخطى وقوة الالغاء

الرواية وسيلة ضد النسيان

ايناس البدران ـ العراق

تقول الرواية شيئا لا تقوله الا الرواية ، فهي وسيلتنا ضد النسيان وهي بمعانيها الواسعة تمثل العالم العياني للحياة والانسان في رحلة صراعه وبقائه وهي بهذا المعنى تشكل بحثا وراء الآدمي الذي استلبته الحروب والاطماع وهيمنة وجبروت الاقوى حتى حولته الى مجرد رقم على لائحة انتظار طويلة او ترس في آلة صماء من السهل استبداله .

واذا كان البطل في الاساطير والروايات الكلاسيكية هو ذلك الفارس الذي يصارع الاعداء والوحوش وينتصر ، فان بطل اليوم هو الذي يكافح من اجل البقاء على قيد الحياة ويواجه بمفرده صراعاته الداخلية او مع كائنات جشعة وبشعة وقدره الصمود حتى النهاية . هذا ما جسدته شخصية البطل عبد الله في رواية " تسارع الخطى " للروائي الكبير احمد خلف .

ولعل الفنان المثقف عبد الله كان يبحث عبثا عن حياة هادئة تتعرى من الزيف في عالم يدعي الحياة وهو الذي يعاني ازمة منتصف العمر ولما يزل يعمل موظفا بسيطا بإحدى الدوائر الثقافية بمرتب شهري لا يكاد يسد الرمق بانتظار ان يحالفه الحظ يوما فينجح في كتابة رواية او مسرحية تحظى برضا لجنة التحكيم ، وبتجسيد دور هاملت لشكسبير ذات حلم على خشبة مسرح . وهو الذي " دائما كان يدفع نفسه للرضا عن افعاله او ما يقوم به من اعمال حتى لو جاءت في خدمة الاخرين " ويصف نفسه بقوله :-انا خلقت للفن مؤكدا عزلته واغترابه اذ يقول :

-ان اشخاصا لهم الحساسية المفرطة مثلي لا يمكنهم الانسجام مع الاخرين . ليخلص ان الفن هو المصحة المناسبة لأمراضنا وعللنا التي ابتلينا بها منذ تفتحت عيوننا .و عبر انثيالات افكاره يتساءل .. هل ينقذه الفن من ورطته ؟ ورطته بسبب موعد تحول الى رصد واختطاف اسلمه الى حالة لا توصف من الخوف والهلع ملقى في مكان مجهول منسلخا عن العالم الذي يعرفه ليظل يعيد شريط حياته وتفاصيل ذكرياته ويدير عشرات الصور في رأسه وهو يصارع الحيرة في متاهة مظلمة محاولا بعقل انهكه التفكير ربط الخيوط الواهية ببعضها. في خضم الصراعات تتكشف حقائق وتتبلور رؤى لا يكشفها الانسان الا في لحظات الخطر والازمة تلك التي تضعه في مواجهة صارخة وصريحة مع نفسه لتخرس سائر الوقائع الاخرى ، تسقط الاقنعة الشمعية ,هنا يكتشف الانسان قوته الكامنة ويستنفر شجاعته المخبوءة تحت ركام اوهام ومخاوف كبلته في ما مضى ما يمنحه القدرة على مقاومة الهوان والصعاب واستعادة كل ما هو جوهري من خلال تلك المواجهة المأساوية اللامحسوبة .

عاش البطل اللابطل الذي بالكاد يصارع لجّة الحياة مآس لم تكن لتخطر له على بال ، وعانى حالة الانتقال من عالم شخصي تغلفه المثالية الى الادراك الواعي لحقيقة العالم الفعلي بكل تناقضاته ووجهه الاخر المرعب الكئيب ، وحين صارحته ابنة اخته هند بورطتها مع الشاب العابث رياض ابن التاجر الثري الذي كان يعتبرها مجرد فتاة بلهاء لا تدري كيف توجه حياتها ومن وسط غير مكافيء له بالمرة ، تندّ عن عبد الله عبارة هاملت الشهيرة " ان تكون او لا تكون تلك هي المسألة " .من قلب المأساة يلقى له طوق نجاة على يد فتاة تعمل بمعية خاطفيه ولعلها مخطوفة هي الاخرى بأنتظار فرصة مواتية للهرب وتهمس له باسمها على استحياء فيظل يردد " فاطمة " كتعويذة فأل كلما دهمته الازمات بعدها مستعيدا كلماتها : -هيا اهرب ، اندفع ارجوك .. يقتلونني اذا عرفوا بصنيعتي معك او حين يسألها بسذاجة طفل :

-اذا القوا القبض علي ماذا افعل ؟ .. لترد عليه :

- ساعتها الموت اهون عليك من الوقوع بأيديهم لأنك سترى جهنم شاخصة امام عينيك ، هيا اهرب ، اجري بأسرع ما تستطيع . بعدها تحولت قدماه الى طلقة في الريح او طائر افلت من قفصه .. نسر او عقاب يندفع منطلقا بجنون نحو الهدف .تندّ عنه حسرة حرّى وهو يستذكر كيف تخلى عنه الصديق مع شدة احتياجه له فيردد :

ـــ لم يعد امامي من وقت كاف لإقامة صداقات جديدة مع اناس جدد . او حين تكال له تهم النصب والاحتيال والتحرش ومحاولة اختطاف فاطمة !! وهو يرى الخاطفين الذين استلموا معلومة خاطئة بشأن عمله ، يلاحقونه ويفتشون عنه في كل مكان بما في ذلك الحانة . ويتساءل في سره " اذا كان عاجزا عن حل ابسط المشكلات التي تؤرّق الناس العائدين له فكيف يمكنه ان يحسم امرا معقدا ومتداخلا كهذا ؟ " .فتتملكه الحيرة وهو يجد نفسه بين فكي الرحى كمأزق المستجير من الرمضاء بالنار ، وهو يواجه بالسؤال الأزلي :– اذا لم تعجبك حياتك فبدلها أ ليس هذا هو المنطق الصحيح ؟" ولكن كيف يمكن له تبديل حياته ؟ بقوة السلاح ؟ هو لا يريد من احد ان يقول عنه استخدم سلاحا !! كما لا يريد ان يكون خانعا !! "في عز ازمته يظهر من يعرض عليه الخلاص من كابوسه مقابل ثمن باهض " وقبل ان ينهي عبد الله n الذي تحول اسمه الى اسم آخر هو أيوب n كلامه جاء رجل انيق المظهر يعرض عليه كتابة مسرحية يزيف بها تاريخ احد الحيتان !! " ما يدفعه للتساؤل :– هل اصبح اسم عبد الله من الاسماء القديمة ؟ وعلى العموم هو في الحقيقة احب اسم ايوب الذي ينطبق على المعذبين في الارض .. مادام يوجد عليها قوي وضعيف ، فلم يبق له خاطفوه من سمعة ولا حتى كرامة ، لكن هناك فرصة استعادة كل شيء عبر تزويره للتاريخ !!

تتجلى مكانة " تسارع الخطى " كنص روائي في كونها تمثل نتاجا اصيلا يحفظ للعالم تجدده وغرائبيته ويعيد اليه التوازن عبر حملنا على النظر الى خرائبه ودخانه الذي يلفنا ، حين يعمد الروائي بحرفيّة عالية الى هدم الواقع واعادة بنائه على الورق من منظوره ووفق رؤيته العميقة لأيصال هذا الكم الهائل من الغموض والتعقيد . مستخلصاً من اللغة اصفى ما فيها من قدرات تعبيرية مستخدما الترميز الذي يحمل طاقة التأويل والتحليل والتأمل ينقلها الى القاريء ليعيش مع البطل ازمته الوجودية المعقدة ، هذا الذي " داخله احساس عميق في النهاية من انه اذا ما ارغم الى الذهاب للقاء الرجل الكبير كما يدعونه فانه .. سيقاوم " اذ تكشف الرواية عن شيء في آخر وريقاتها فاجأ البطل نفسه تمثل في المواجهة الشجاعة بينه وبين قوى قد تبدو في ظاهرها اضخم منه وفي غاية الشراسة غير ان سلاحه هو الجوهر وبالتالي فقد امسك بعمـــــق الاشياء في مواجهة كـــــاملة تمثل ارادة الحياة مقابل قوة الالــغاء والموت .

الاحداث الدرامية

الأحداث الدراميّة لشخوص مدينة حامد فاضل وبلدة في علبة.

هاتف بشبوش – العراق

يومَ مساءٍ سماوي أو ربّما صباحي ، غرّدت بلابل السماوة ترحيبا بقدوم حامد فاضل إلى كوكب الشمس، صارخاً باكياً دون أن يدري أنه سوف يدخل عالم الأدب.. درب الآلام والأوجاع والهموم، التي تتناثر من دون استئذان، أو ترخيص..

حامد فاضل روائي وبكالوريوس لغة إنكليزية. ترجم من الإنكليزية والألمانية، ينشر منذ عام 1975، وعمل مراسلا صحفيا في أكثر من وكالة منها وكالة رويترز للأنباء .. عضو إتّحاد الأدباء العراقيّين والعرب، أصدر العديد من الكتب القصصيّة.. منها حكايات بيدبا 1994، المفعاة ، ألف صباحٍ وصباح ، كما أنّه ألّف وأخرج أكثر من مسرحية ونال العديد من الجوائز، وروايته هذه التي في متناول قراءتي (بلدة في علبة).

حامد فاضل عرفناه بعد تجربةٍ لها الخصوصيّة، التي حملتْ اسمه في كلّ شيء وأوّلها اختياره لعناوين إبداعاته الغرائبيّة التي جعلتْ من الآخرين يتلصّصون عليه فيسرقون جزءاً من إبداعه وبالذّات في موضوعة الرواية هذه (بلدة في علبة) والتي تناول فيها الروائي تأريخ مدينة السماوة بأسلوب لم يطرق بابه أيّ من الأدباء ابتداءً من سماوية الرواية .

مواضيع المدن شيّقة للغاية وخصوصا تلك التي يتّخذها الكاتب كبانوراما وأحداث تاريخيّة متسلسلة لأحداث مرّت بها المدينة المعنيّة على مرّ السّنين، أحداث دراميّة لشخوص المدينة وأمكنتها وما حلّ بهذه الشّخوص طيلة سنوات عديدة حيث الانتقال من جيل إلى جيل، ومن خلال الأجيال وسيرة المدينة، نستطيع التعرّف عن تأريخ حقب زمانيّة عديدة مرّ بها البلد التي تنتمي إليه تلك المدينة وما حلّ على شعوبها وشخوصها سواء في الدّمار، أو العمران، أو العلاقات الاجتماعية والسياسية وعلاقة المرأة بالرّجل وماهية النّساء وأوضاعهنّ في تلك الحقب المتناثرة في الدّهور .

كلّ هذه التّفاصيل والمتعلّقات نعرفها عن طريق مساحة جغرافيّة بسيطة والمسماة بمدينة السماوة سليلة الوركاء التي اتّخذها الرّوائي حامد فاضل ودرس أغلب تأريخها من خلال العلبة الصّغيرة التي احتوتْ على العديد من الصّور الفوتوغرافية لشخصيّات المدينة وأماكنها وتأريخها . هذا يعني من أنّ الرّوائي استطاع أن يشرح لنا ماذا تعني تلك الصّور الفوتوغرافيّة آنذاك . فهي بالضّبط مثلما نقف على صورة معلقة في معرض للرّسوم ويبدأ صاحبها بالتّوضيح لنا ونحن بدورنا نعقب أو نضيف ونستفهم ما يدور في بواطن تلك اللّوحة والتي بدورها من الممكن أن تتحوّل إلى قصيدة شعريّة أو رواية وهذا ما نراه اليوم للعديد من الشّعراء الذين يتّخذون اللّوحة كأساس للبوح في صنع بعض قصائدهم .

كما أنّني أودّ أن أضيف من خلال زيارتي إلى متحف اللّوفر في باريس وإذا ما تسنّى للآخرين زيارته فلسوف يرى آلاف من الصّور المائيّة والزّيتيّة و الفوتوغراف لأعظم فنّاني التّأريخ، سيراها كلّها محصورة هنا في هذه البقعة الصّغيرة من الأبنيّة الباريسيّة الهائلة ، كلّها في المتحف مع آلاف الزائرين الذين يستمعون بشغف إلى مفسّري هذه اللّوحات لما تحويه من تأريخ يضمّ عشرات، أو مئات السّنين، وما هي طبيعة هذه السّنين ومن كان يحكمها وما حلّ بها من مرض، أو جوع، أو حروب، أو كوارث طبيعيّة.. القصد من ذلك هو أنّ كلّ هذا التّأريخ المعلوماتي الهائل محصور في اللّوفر مثلما حصر المبدع الرّائع حامد فاضل تأريخ مدينة السماوة في هذه العلبة المتحفيّة الصّغيرة وما حوته من صور الآباء والأجداد ومَن ساكنهم أو جاورهم أو حكمهم ومتى وكيف .

حامد فاضل درس الأحداث المنتقاة بأجمعها في هذه العلبة الصّغيرة التي يحتفظ بها آبائنا وأجدادنا كألبوم صور، وهذه العلبة تحتوي على صور مضى عليها الكثير من السّنين تكاد تصل إلى نصف قرن و بنى عليها حكاياته الدراميّة والكوميديّة فاستطاع أن يعطينا رواية متحرّكة نشطة غير جامدة بكلّ شخوصها الذين شكّلوا تأريخا مهمّا لمدينة السماوة. ولكن للأسف هذه العلبة لا تحتوي على صورة واحدة لامرأة سماويّة وهذا ليس سببه الكاتب أو الرّوائي و إنّما الشّعوب والمجتمعات التي تعتبر المرأة خطيئة تمشي على قدميْن فلا يمكن أن تكون ضمن هذا التّأريخ وهي حاسرة الرّأس حتّى ولو كانت عبارة عن صورة فوتوغرافيّة بسيطة لا تُغري ولا تُثير الغرائز ولكنّنا نتعرّف على المرأة في الرّواية من خلال الرّجل وليست شخصيّة مستقلّة بذاتها ومنها المرأة (طماطة) بشكلها الخرافيّ والمشعوذ. فالرّجل هو الذي يقود حركة التّأريخ في تلك الشّعوب البائسة حتّى اليوم والتي لم تنتج لنا امرأة يمكن لها أن تقود بقيّة النّساء نحو مستقبل زاهر عدا تلك المرأة الحديديّة في زمن عبد الكريم قاسم الوزيرة نزيهة الدليمي وهذه فلتة من فلتات التّأريخ.

بلدة في علبة هي تطوّر نوعي لدى الكاتب وأسلوب جديد لم يتطرّق له بقية الأدباء من ناحية الاسم والإيحاء الفنّي والمعنى المجازي والمختصر المضغوط الذي أجاد به الكاتب والرّوائي حامد فاضل كما وأنّه اعتمد على الذّكرى العالقة في الذهنيّة وما هذه الذّكرى ليست سوى بلاءً أو داءً يُصاب به المرء ولا يُمكنه الشّفاء منه وكأنّه داء عضال اسمه داء الذّكرى .

هناك الكثير من الروايات العالميّة التي اقتنصها الفنّ السّابع، أو التّلفزيون لكيْ يعمل منها أفلاماً مُمتعة للغاية عن المدن وما حلّ بها لأصدقاء البلدة منذ طفولتهم ومراهقتهم البريئة حتّى كبروا وتلوّثوا بل أصبحوا مجرمين. هناك مسلسل عراقي (الذئب وعيون المدينة) شغلنا كثيرا في الثمانينات والذي أوضح لنا ما حلّ في مدينة بغداد نتيجة الصّراع الدّائر بين عائلتيْن ثريتين وما نتيجة هذا الصراع على بقية الناس الفقراء وما يتعلّق بهم اجتماعياً ومدنياً. المسلسل من تمثيل عمالقة الفنّ العراقي بدري حسون فريد وخليل شوقي .

هناك الفيلم الجميل والموسوم.. حدث في تكساس.. (مدينة تكساس الأمريكية) للممثّل البارع روبرت دي نيرو، والذي يتناول تأريخ مجموعة من الأصدقاء منذ براءتهم ولهوهم الزاهي حتّى انسحاقهم تحت ماكنة الحياة الرأسماليّة وما تتطلّبها من معيشة ومغريات تجعل منهم أن يكونوا مجرمين حتّى موتهم جميعا بالتّوالي بمأساويّة مُبكية للغاية. فيلم لروبرت ميتشوم أيضا يحكي عن تأريخ مدينة يدخلها الجيش النازي وفيها امرأة متزوّجة تعشق أحد الضباط النازيّين فتشاء الأقدار أن يُكتشف سرّها فتفضح ويُحلّق رأسها من قبل نساء المدينة بطريقة مدمّرة للغاية تجعل من المُشاهد أن يقف مُترحّما على هذه المرأة العاشقة أو الزانية بنظر البعض.

فيأتي رجل الكنيسة وينتشلها من العار، ومن ثمّ زوجها بطل الفيلم روبرت ميتشوم يقوم بإنقاذها والهروب بها من المدينة التي أصبحت لا تطاق عليها وعلى زوجها من القيل والقال وأحاديث الزور والثرثرة والشّائعات .

أما أفلام الكاوبوي فما أكثرها التي تتناول هكذا مدن تعرّض أبطالها إلى الحيف والظّلم فيعود ذلك البطل لينتقم ممّن جعلوا منه هاربا مشرّدا من مدينته الأمّ التي تربّى وترعرع فيها.. المدن رمز الناستولوجيا، رمز الطّفولة، والعائلة والذكريات العالقة منذ الصّغر، فأكثر ما يتذكّره المرء هو مدينته لأنّ الحنين إلى الوطن دائما يأتي من خلال حبّ المدينة والبقعة الأرضية التي رضع فيها المرء وحبّا ثمّ أصبح متسربلاً لا يفقه من الحياة غير الاعتماد على ذويه في كلّ شاردة وواردة مادياً ومعنوياً حتّى يكبر عوده ويصبح رجلا يقارع هموم الحياة التي لا تُطاق وخصوصا في أوطاننا .

الرواية بطلها الأنا ربّما هو الروائي حامد نفسه لكنّ القصّة ليست من السيرة الذاتية و إنّما يتخلّلها حضور الروائي حامد في كثير من المشاهد لأنّه عاش في السماوة لأكثر من ستين عامًا مع تأريخها المكتوب صورياً في هذه العلبة الخشبيّة الصّغيرة وما تحتويه من صور فوتوغرافية قام بتصويرها مصوّرون سماويون عديدون وفي حقب زمنيّة مختلفة، وعاش فيها أيضا مع تأريخها المكتوب في أقراص الليزر حيث التّكنولوجيا اليوم. و إذا أردنا أن نمعّن النّظر في تطوّر التكنولوجيا فالسويد اليوم تحتفظ بأقراص ليزرية لتأريخ البشرية وما حصل لها من حروب ودمار وكوارث طبيعية أو بلاءات من صنع الإنسان نفسه وتقوم بتخبئتها في أنفاق عميقة لا تتأثّر بأسلحة الدّمار لهذا العصر وهذه الأنفاق يحرسها بشكل دائمي رجل وامرأة فيما لو تعرّضت البشرية لدمار شامل فهؤلاء ينقلون للبشر القادم مأساة الإنسان والإنسانية .

من خلال العلبة نتعرّف على صورة لسور السماوة التراثي وصورتيْن لأقدم الحكّائين في السماوة وهما الناصح و الغياث حيث نفهم من الناصح أنّ هذه السماوة شُيّدت من قبل فارس واحد وهو كلكامش ثمّ انشطرتْ إلى بلدات حتّى ابتدأتْ الحروب والمنازعات فانتهت كحضارة سومرية بعد أن كانت أثرا بعد عين.

الرواية لم تخلو من قصص الخرافة التي مرّت بها البلدة من خلال شخصية المرأة (طماطة) وهي تقصّ لوالدة بطل الرواية خرافات من صنع خيالها العجيب ، ولم لا فقِصصُ الخيال أصبحتْ اليوم في متناول الجميع ولكن بشكلها العلمي المبرمج والمؤنس كما في مؤلّفات الروائية الإنكليزية (جي كي رولينغ) التي كتبتْ سلسلة هاري بوتر بأجزائه السبع والتي أصبح لها فيما بعد مهرجان عالمي باسم مهرجان هاري بوتر . ولكن الفارق هنا من أنّ طماطة أمية لا تجد من يحتضنها فهي وُلدت أساسا في بيئة معدومة من كلّ المحفّزات فهي رمز المرأة المتخلّفة في شعوبنا والتي تأتيها الأفكار نتيجة الظّلم الواقع عليها فتروح تهذي بحكايات ما أنزل الله بها من سلطان.

أمّا مؤلفة هاري بوتر فهي رمز التّعليم والحضارة والحريّة نحو آفاق واسعة حلمت بها المرأة وحقّقتها لنفسها كما نراها اليوم وهي ترفل بالسّعادة في أوطانها، لنرى ماذا تقصّ طماطة لأمّ بطل الرواية من الخرافات عن السعلاة:

(كنت قد تهيأت لأندس تحت اللحاف في تلك الليلة الباردة حين سمعت طرقا على الباب كالرعد في أيام الثريا . تساءلتُ من أنت وأنا أرتجف ، فأجابت : صديقة / لا تخافي يا طماطة إفتحي الباب ... اصطكت أسناني وأنا أرى وجهها مغطى بشعر كشعر المعزى وأنفها يزفر الجيفة ، ثدياها يتدليان كبطيختين على بطنها) ..

ثمّ تردف طماطة قائلة لأمّ بطل القصة: أتدرين من كانت تلك المرأة؟ السعلاة يا أختي السعلاة ... أقسم لك يا أختي ببيت الله الحرام أنّ السعلاة قالت لي:

(لا تخافي يا طماطة أريد أن أكون صديقتك). حتى أصبحتا صديقتين تتبادلان الزيارات و الهدايا.

منذ ذلك الوقت وشعوبنا تكذب على بعضها وهي تحلف حول السعلاة ببيت الله وكأنّ هذا البيت علكة في فمها تديره بين الفكين كيفما تشاء.

السعلاة هذه أو السعلوّة التي يا ما حكتْ لي عنها جدتي علياء رحمها الله فتقول من أنّ السعلوة تقدّم الطّعام الدسم لمن يأتيها كي يمتلئ ويسمن ثم تنقض عليه ليلاً فتأكله.

أعتقد من أنّ الغاية منها هو زرع الخوف في قلوبنا كي لا نخرج من بيوتنا متى شئنا فنظلّ قابعين تحت ظلّ حمايتهم.
(العلبة تتكلّم عن مدير مدرسة أيام كان الحليب ودهن السّمك يوزّع على الطلاب في زمن عبد الكريم قاسم . كان المدير هذا يطلق على كل طالب لا يعجبه بالزنديق وكان في يوم رفعة العلم يردد بأعلى صوته عاش الزعيم عبد الكريم قاسم والطلاب يرددون وراءه النشيد أيضا بأعلى أصواتهم . . وفي يوم مقتل الزعيم وفي 8 شباط 1963 جاء المدير نفسه ليأمرنا بإنزال صورة عبد الكريم وتمزيقها ناعتا الزعيم بالزنديق. فهل هناك أكثر من هذا التلون والانتهازية التي لا تستحي من نفسها. لكنّ الخوف والبطش من الأنظمة الجائرة هو الذي يخلق هكذا رجال بهذا المستوى المتدني.

كلمة الزنديق لم تأتِ اعتباطاً على لسان الآخرين وإنّما لها تأريخ خاصّ . وما أخطر الزنادقة على الرسول (ص) ، حيث دخل في مجادلات مفحمة معهم ولم يتوصل إلى جرّهم نحو جادة الصواب فقتلوا أغلبهم في الحروب ..فيذكر الكاتب والشاعر العراقي جمال جمعة في كتابه (ديوان الزنادقة) من أنّ زنادقة قريش كانوا ثمانية وكلّهم قُتلوا ومنهم أبو سفيان بن حرب وهو الزنديق الوحيد الذي عاش وأسلم . ثمّ النّظر بن الحارث وهو طبيب ورجل علم درس في بلاد فارس وأمهُ خالة النبيّ وقد نزل بخصوصه في القرآن الكريم (إذا تتلى عليه آياتنا قال أساطير الأولين) حتّى قتله علي بن أبي طالب في يوم بدر. ثمّ أبو جهل صاحب القول الشّهير (وعشرون ناقة مني تحمل دنان الخمر) فقُتل هو الآخر مثلما رأيناه في الفيلم الشهير (الرسالة) لمصطفى العقاد. أما عبد الله بن المقفع توفّي مقتولًا على يد سفيان بن معاوية والي البصرة من قِبل الخليفة المنصور، فقيل إنّه أعدّ تنورًا وبدأ بتقطيع أعضائه عضوًا، عضوًا ويلقيه في التّنور بسبب زندقته .

ولذلك استمرّتْ كلمة الزنديق حتّى يومنا هذا فأطلقها هذا المدير على الرئيس الشّجاع عبد الكريم قاسم الذي يذكّرنا بتأريخ الانعطافة المهمّة من الملكية إلى الجمهورية ، وهذا التحوّل مرّت به غالبية الشّعوب الغربيّة لأنّ الملكيات كانت باطشة تتوارث السّلطة بين العائلة نفسها ، فكان أوّل شخص أعلن النظام الجمهوري في فرنسا هو (جان جاك روسو) فلُقبّ بالقديس العلماني.

رواية بلدة في علبة أستطيعُ القول عنها من أنّها تعتمد على البانوراما المتنقّلة وكأنّ هناك كاميرا محمولة تدور بنا زمكانيّا فتعطينا كلّ انطباعاتها حول مدينة بحالها بكلّ أمكنتها وما حلّ بهذا الأمكنة تسايرا مع التّأريخ وعامل الزّمن وتطوّر البنى التحتية . كما و أنّ اللّعبة التي استخدمها حامد كانت في غاية الذّكاء، فهو لا

يستطيع أن يروي لنا كلّ ما حصل في تلك الأزمنة في هذه البقعة السومرية وهذه من المستحيلات أو تتطلّب جهدا كبيرا عاليا ، فراح يعتمد على أسلوب الليغو (لعبة الليغو) أو على الاختيارات العشوائية حين يمدّ يده في العلبة فيختار صورة تاريخية لا على التّعيين فيتفحّص فيها فيراها ذلك الزّمن والتّأريخ المذهل بكلّ شخصياته وأبطاله وشعوبه بل وحتّى الطبيعة ببساتينها وأشجارها السنديانية السّادرة مع الأبدية أو مياه أنهارها التي تفيض فتشكّل الخطر الحقيقي على المدن ويا ليتها بقيتْ هكذا لأنّ نهريْ دجلة والفرات اليوم عبارة عن سواقي كبيرة وليست أنهراً كما سابق هديرها .

يعتمد الرّوائي أيضا على اليد اللغوية وهي تختار تأريخا عن مدارس السماوة وشخصيات السماوة الذين لا يخطرون على بال أحد فيما فعلوه آنذاك وظلّوا في الذاكرة بعد موتهم في المنافي أو في أرض سومر ومنهم كاظم السماوي الشّاعر الذي مات غريبا في السويد وهذا الرّجل كان مديرا للإذاعة والتلفزيون في زمن عبد الكريم قاسم وهو الذي أذاع خبر محاولة اغتيال الزعيم وطمأن الشّعب على سلامته ونجاته بعد تعرضه إلى إطلاق نار في منطقة رأس القرية . شخوص سماوية لها صدى في الذّكرى أمثال محمد حسين الشيخ كاظم ونعيم مسير مدرّس اللّغة الإنكليزية وأنور طالب و إبراهيم عنيد وغيرهم،وكلّ هؤلاء كان لهم دورا نضاليّا بارزا في الحركة الشيوعية آنذاك. وهناك من الذين سُجنوا في متصرفية الديوانية في عام 1958 طلابا دون السنّ القانونية فكانوا يهربون من السّجن ليلا بطريقة ذكيّة ليذهبوا إلى السينما فيعودوا فجرا ممّا أضحك مدير الشّرطة بحقّ لهذا الحدث الغريب فأمر بإطلاق سراحهم بعد المشاورة مع رؤساء عشائرهم. فهنا تشير لنا الحياة بالتناقضات الرهيبة التي تحصل في سجون العالم فكم هي حالات الهروب من السّجون والقلاع المحصّنة التي ترويها لنا الأفلام العربية والعالمية فهي لا حصر ولا عد لها ومنها فيلم الهروب من الشاوشنك الذي مثله كلنت إيستوود بنسخته القديمة ثمّ مورغان فريمان بنسخته الجديدة وسلسلة أفلام الغرب الأمريكي وكيف كانت شبابيك السّجون تقلع عن طريق ربطها بحبال متينة إلى الأحصنة التي تحطّم الشباك بقوّتها الحصانية فيهرب السّجناء .

أحاديث العلبة الفوتوغرافية عن الحمّال عبد المصارع الذي كان يرفع الأعمدة الحديدية للجسر المعلّق حين تمّ إنشاءه من قبل بريطانيا في الخمسينيات والمهندس الإنكليزي الذي كان يقول له (كود...كود... تعني جيّد) فتصوّر عبد المصارع الأمّي من أنّه يقول له (كوّاد) مما أدّى إلى غضبه واستهجانه، فهل عبد المصارع هذا يشبه شمشون اليهودي وأسطورته في القوّة العضلية حيث كان يحطّم أعمدة المعبد فيقول (علّي وعلى أعدائي).

وهناك حمّال أقوى من عبد المصارع كان يترك أزرار دشداشته مفتوحة فيظهر شعر صدره فأعجبت به أحد الغجريات وغنّت له الأغنية المعروفة (منين أجيب أزرار للزيجة هدل)، وهذه الحكاية تشبه إلى حدّ ما لفيلم (وكالة البلح) وصراع التّجار الجشع و(نادية الجندي) الفتاة المثيرة التي تعشق(محمود ياسين) الشهير بشعر صدره الكث والذي هو الآخر يفتح أزرار قميصه في تلك الأيام الرومانسية للسينما المصرية التي لن تتكرّر .

الزّمن الهادر ينطلق بنا إلى الخمارات في تلك البلدة التي احتوت على كحوليّين أصبحوا صرحا في الذاكرة فمن منّا لا يعرف الضحاك علوان بشيشي وياسين ملوكي .

مُعظم الخمارات في العراق يديرها مسيحيون و أيزيديون بينما شاربيها أغلبهم مسلمون معربدون إلى أقصى غايات العربدة فكان منهم من يشتم الحكومة علنا أثناء سكرته ومنهم كاتب العرائض ومردان سائق السيارة وآخر مثقّف يتذكّر قول الرصافي :

(لا يخدعنك هتاف القوم بالوطن ....فالقوم في السرّ غير القوم في العلنِ) وهذه تنطبق إلى حدّ كبير على سياسيّينا في سلطة اليوم الذين منعوا الخمور والخمارات لكنهم سُرّاق محترفون.

منذ ذلك الوقت والخمارات موجودة لما لها من أصالة عريقة وإله خاصّ منذ آلاف السنين يعرف بالإله ديونيسيس، وحتّى سقراط كان يعصر نبيذ العنب لامرأته بأقدامه، وأمّا العراق فكان البلد الأوّل في صناعة الخمور وتعاطيها في كلّ الأزمنة والدّهور ابتداءً من الخمار الأوّل كلكامش وسكرتهِ في حانة سيدوري إلى الأخطل الكبير في العصر الأموي الذي قال:

إذا ما زياد علّني ثمّ علّني ثلاثَ زجاجاتٍ لهنّ هديرُ

خرجتُ أجرُ الذيل زهواً كأنّي عليكَ أميرَ المؤمنين أميرُ

الرّواية تتطرّق إلى أرض كلكامش وأوروك(السماوة) التي ذاع صيتها في كلّ أمصار الكون فكان رجالها وملوكها يبحثون عن أكسير الحياة .. هي اليوم ذاتها يصل اسمها إلى بقاع الأرض عن طريق الأديب الشيخ عبد الحميد السماوي الذي ردّ بنصّ قصير على الطلاسم لرائعة إيليا أبو ماضي والتي تتحدّث عن كيفية مجيئنا إلى الحياة ومن خلقنا وعن الخلود ومعنى الحياة والوجود وعن الرب والفلسفة اللاأدرية وزعيمها (هيوم) والتي مفادها من أنّه(لو رمينا قطعا من الفحم الحجري في النّار فقسما منه يشتعل أيّ يحيا مرّة أخرى والقسم الآخر لا يشتعل بل يظلّ ميتاً ... بمختصر مفيد يجيب هيوم من أنّه لا يعرف هل يعيش بعد مماته مرّة أخرى كما هو حال هذا الفحم أم لا؟ ..فالجواب كان لا أدرياً !) .

لكنّ عبد الحميد أجاب بقصيدته من أنّه يدري من أين أتى، وكلّ هذه جدليات مغلقة لا تأتي بنتيجة حتمية منتصرة ولكن يبقى الإنسان باحثا عن الحقيقة التي لم نحصل عليها حتّى الآن ، فهل يلقى الإنسان جوابا لهذا في قادم الأزمان ؟

البانوراما اللغوية تدور بنا إلى حيث التّقاليد العراقية في عاشوراء والمواكب التي كانت عبارة عن تظاهرة سياسية ضدّ الطغاة فكان الشّعراء يكتبون بهذا الشأن ومنهم الشاعر السماوي عبد الحسين الخطيب وأشعاره التي ظلّت محفورة في الذاكرة وفي ديوانه (نداء الجراح) يذكر لنا موكب عزاء الجمهور في عجد موسكو الذي كان يديره الشيوعيون آنذاك . ورغم هذه التقاليد الدينية كانت بعض النساء تسير حاسرة الرأس وأكثر انفتاحاً ودلالا وغنجاً ليس كما اليوم حيث يرجع العراق القهقري رغم أنّ العالم أكثر تطوّرا وحضارة فيما يخصّ المرأة .

ثمّ تحكي لنا أجناس الفوتوغراف السّاكنة في علبتها كما المومياء من أنّ العراق أوّل من أنشأ السّكك لنقل المسافرين عن طريق رصف الحجارة على الأرض كي تمرّ عليها العربات التي تجرّها الخيول في زمن السومريين وما تلاهم، ولكن للأسف تمرّ الدّهور فإذا بهذه السّكك تحمل القطارات التي تستعمل في أكبر

جريمة شهدها التأريخ العراقي وهي الجريمة الشهيرة في محاولة قتل خمسمائة سجين شيوعي في القطار القادم من بغداد بعد حركة العريف في الجيش العراقي حسن سريع الذي أُعدِم لمحاولته الانقلابية في عام 1963 ضدّ مُجرمي البعث ، ولكن يد القدر وبطولة سائق القطار عباس المفرجي أنقذ هؤلاء المناضلين في السماوة وتمّ إطلاق سراحهم في عمل بطولي وشجاع من قبل أهالي السماوة وعشائرها التي هبّتْ لإنقاذهم من موت مُحقّق.

قصّة أخرى تسردها لنا لعبة الليغو عن الصّدفة العجيبة لثلاث كازينوهات في السماوة على شاطئ الفرات والتي سُمّيتْ بنفس الاسم ، مقهى علي سلمان وعلي خضير وعلي كديرة . الصدفة التي لها مدلولاتها وكيف أصبحت مثار جدل علمي في خلق الكون وكيف حصل الإنبجاس والانفجار الكوني عن طريق الصدفة. وهنا أودُّ أن أشير لحكايات الصدف الحقيقية التي لا يمكن تصديقها ولكنّها حصلت بالفعل.. حدث ذات يوم تصادم بين سيارة تكسي و ماتور سيكل في أحد شوارع كندا وفي الساعة الثانية ظهرا من يوم الاثنين ممّا أدّى الى موت سائق الماتور سايكل ونجاة سائق التاكسي وزبونه الذي كان جالسا بقربه . الماتور أخذه شقيق السائق المتوفّى ورماه في كراج البيت وأقسم أن لا يقود ماتورا في حياته . لكن بعد عشر سنوات ألح القدر على هذا الشقيق أن يخرج بالماتور نفسه ويقوده فيصطدم ويموت بنفس المكان واليوم والزمن ونفس سيارة التاكسي التي قتلت أخاه ونفس سائقها ونفس الزبون الجالس بقربه.

الرواية تحدّثنا عن السينما وكيف كانت السماوة آنذاك حيث تمتلك صالتين للعرض شتوية وصيفية تعرض فيها أجمل افلام الزمن الجميل، شارلي شابلن ، عنترة بن شداد العبسي ثم أفلام الكاو بوي حيث الفتية كانوا يمثّلون الأدوار ومسدساتهم من عظام فكوك الخراف . بينما اليوم يتحسّر السماويون على صالة سينما بسيطة لرؤيا ما يدور في العالم من أفلام وثقافة عالمية ناطقة ومصورة.

تدور بنا الكاميرا الروائية إلى مقهى النقائض.. (مقهى عبود ، الرجل العجوز القادم من الحلة هو وزوجته زهرة الحلاوية ، زهرة لم يبق الدهر لها من شذى ، لا ترى عادة وحدها دون كلبها فوزي، الكلب القزم، فهو إما يتبعها وهي تدب في دروب القشلة أو يسبقها نحو المقهى.

اليوم يعتبر الكلب من المقتنيات الضرورية في عالم الغرب لدى المرأة والرجل على حدٍّ سواء أمّا نحن فمنذ ذلك الوقت يعتبر الكلب من المحرّمات نظرا لنجاسته ولذلك نجده عند الأعراب فقط الذين هم أساسا مصنّفون مع الكفر في الأعراف والتقاليد الاجتماعية والدينية. فلو قورنت زهرة الحلاوية وهي تسير مع كلبها الأبيض فوزي وبين (هانا) الدنماركية التي تسير أيضا مع كلبها (بوب) لوجدنا شتان فرق ، فزهرة ينظر لها المجتمع بالمستوى الدوني أما (هانا) فهي تقف أمام متجر لبيع السجاد بكامل أناقتها فتطلب من صاحب الدكان أن يجد لها سجادة بلون كلبها المرقط وهذه حصلتْ أمامي أنا كاتب المقال ممّا دعاني أن أكتب نصّا بعنوان (سجادة بلون الكلب) لأنّ الموضوع أذهلني لما فيه من احترام للكلب هذا الحيوان المحتقر في بلادي وفي عموم الشّرق قاطبة.

مقهى النقائض عامرة بمن يرتادوها من الخمارة والأدباء والسياسيّين والعربجية ، وهناك صانع الوشم حسين كسكين ، الوشم هذا يعتبر سابقا للشقاوات فمنهم من يرسم العقرب ومنهم من يكتب ابتعد عنّي أمتارا وهكذا. لكن الوشم اليوم فهو عالم (التاتوو) في الغرب والذي يُعتبر من الكماليات الغالية في أجرها ، يعملوه للجمالية

والإثارة والإغراء رجالا ونساء،فمنهنّ من توشم في منطقة الفرج أو العجيزة أو على الصّدر و الزيق فيبدو في غاية العجب.

الحبّ وعالم المرأة في الرواية :

الجزء الجميل في أغلب الروايات هو الحبّ و التراجيديا أو الكوميديا التي تتمخض من خلاله. لابدّ لأيّ روائي أن يذكر هذه العلاقة القلبية والجسدية في روايته ، أجمل الروايات العالمية بدون هذه العلاقة تكاد تكون خافتة ينقصها شيء فلا يمكن أن تكتمل جماليات السّرد بدون المرور على الجانب الروحي والكشف عن سرّ المكامن الحقيقية لتواجد الرّجل في عالم المرأة وبالعكس، فنرى حامد فاضل كيف يصف بطل الرواية حين تلتقيه إحدى بنات الجيران في زقاقه وعلى الطريقة الرومانسية الهندية القديمة فتدسّ في يده ورقة مكتوب فيها تعابير الحبّ والإعجاب بينما هو يقف في ناصية الشارع كجنتلمان أو فتى غرّا غرير، وفي مرّة أخرى يأخذ عهدا من فتاته في أن تعطيه قبلة ، فلو نتصوّر ماذا تعني القبلة في ذلك الزّمن الحرماني والمكبوت فإنّها مثل الصّاعقة تسري في البدن فتجلس المراهق على الفور. لكن فتاته تريد منه مصروفه اليومي الذي يعطيه له والده مقابل القبلة ، فيصادف أنّه في ذلك اليوم يريد أن يرى بهذا المصروف فيلم سبارتكوس الذي شاهد إعلانه عن طريق حامل الإعلانات الجوال في المدينة قاسم الأحدب. سبارتكوس هذا الفيلم له قصّة تاريخية في كيفية إخراجه و إنتاجه وكتابته . فكان الممثل القدير كيرك دوغلاس الذي لازال يعيش حتّى اليوم لعمره الذي قارب المائة واثنين عام ، قد تعاقد مع الكاتب الشيوعي آنذاك (ترومبو) Trumboالخارج من السجن توا والممنوع من الكتابة فكان يكتب باسم مزوّر لخوفه من البطش آنذاك فكانت أمريكا أسوا بلدان العالم في التعامل مع الشيوعيين ، فإمّا تنفيهم أو تقتلهم في الحال مثلما قتلت العظيم جون لينون مؤسّس فرقة البيتلز للموسيقى والغناء . لكن كيرك دوغلاس أصرّ على ترومبو أن يكتب سيناريو فيلم سبارتكوس باسمه وهذا ما تمّ بالفعل . وفي عام 2015 تمّ أعادة الاعتبار لترومبو بعد مماته بسنين طوال كأعظم كاتب سيناريو للقرن العشرين في أمريكا وتمّ الاحتفاء به ومُثّلتْ حياته بفيلمٍ حمل اسمه. ولذلك سبارتكوس هذا الفيلم الجميل أدّى ببطل روايتنا هذه أن يفضل رؤياه في السينما بمصروفه اليومي على قبلة الفتاة حبيبته التي تتزوّج فيما بعد في الكويت ولم يرها بعد ذلك طيلة حياته . نرى هنا حتّى في طفولتنا البريئة نريد أن نبادل القبل بالنقود بينما شعوب الأرض المتحضّرة تقبّل بعضها في الشّوارع العامّة المكتظّة بالسّكان حتّى نستطيع أنْ نرى القُبلَ الطّويلة و العناقَ الشّديد و الضمّ الخفيف و لعقَ اللّسانِ المثير ، إنّهم يفعلونها أكثر حميميّة في الشّوارعِ المكتظّة بعابري السّبيل أ و الحاسدين مثلي أنا.

فيظلّ الفتى المسكين بطل الرواية هنا بحسرته على القبلة التي لم ينلها من حبيبته ويبقى كذاك الذي ينشدُ قهرا دفيناً:

في ذلك الوطنِ القاحلِ

عليكَ يا صاحبي

أنْ تُضاجعَ العجولَ و الحميرَ

إنْ لمْ تُضاجعْ إحداهنّ

من اللّواتي

يمرقنَ في حياتكَ كالرّمح

أو من اللّواتي

أحببتهنّ بشدّة عنيفة!!!

فوتو غراف آخر من علبة حامد يحدّثنا عن القطارات القادمة من البصرة وبغداد حيث تلتقي في السماوة وهناك تتمّ معاكسة البنات من قبل الشبان ثم التخيّل والمباصرة والإستمناء . وهنا استوقفتني كلمة الإستمناء لما فيها من تعذيب نفسي على الشّرقي المكبوت والمحروم من أبسط لذائذ المرأة والجنس والحبّ بشكل عامّ . هذا الجنس الذي خلقه الربّ لكي نتناسل أو نشبع غريزة لا تهدأ حتّى في شيخوختها ولذلك راح الغرب ينفتّحون على إباحية الجنس كي يبقى العقل حرّا مبدعا وبالفعل وصلوا إلى ما يريدونه من تطوّر،أمّا نحن فبقينا أسيرين تحت قيد هذه الشّهوة واستمنائها التي لا تفارق معظم شباب الشّرق فأستطيع القول على لسان أحدهم بهذا الشأن :

زمان...

لمّا كُنتُ في العشرين

كُلّما دخلتُ لأستحمّ

و أقفلتُ البابَ بالرتاجِ

يصدحُ اللا يكلّ ما بينَ السّاقيْنِ

و ينفلتْ

قيامًا و احمرارًا لذكراه...

المرأة في بلادي عصيّة المنال و لذا يستوجبُ الأمرُ الإتيان بإبليس كيْ يستمني الفتى المسكين من هذه الشعوب الضاربة في الكبت على شفاهٍ و أثداءٍ و سيقانٍ لا مرئيّة.

أما فريدريكو فلليني المخرج الإيطالي الشهير الذي عاصر في مراهقته فترة إيطاليا المحافظة في مجال العلاقة بين المرأة والرجل في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن المنصرم، فيقول كنا نتعرّى وننظر في المرآة إلى أجسادنا كي نستمني على أنفسنا .

أمّا صديقي الذي قضى شوطا كبيرا في الحرمان الجنسي إسوة بأغلب رجال الشّرق فكان لا يفكّر إلاّ بأسفله حتى قال ذات يوم:

لكثرةِ حرماني جنسيًّا في السماوة

أصبحتُ لا أطيقُ مِنْ جمالاتِ هذا الكونِ

غير عضو امرأة وقبر

كلمة أخيرة بحق الرواية والروائي حامد فاضل:

ما لاحظته من خلال الرواية من أنّها بدأت صفحاتها الأولى برائحة الحرب والجوع وانتهت صفحاتها الأخيرة بالحرب والجوع أيضا هذا يعني من أنّ الروائي حامد أراد إيصال رسالة مفادها أنّ السماوة سليلة الوركاء تعكس الواقع العراقي بشكل عامّ لهذا البلد الذي لم يستقرّ حتّى الآن فمنذ القدم جوع وهلاك ، انتكاسات وانتصارات في معارك الزّمن السّحيق للسّومريين والبابليين والعباسيين والأمويين ثمّ العصملية والإنكليز وبطولات للرّجال على غرار شعلان أبو الجون قائد ثورة العشرين التي انتهت آخر معاركها على جسر السوير في السماوة .

ولكن لو أردنا المفاضلة بين هذا العصر الحالي المدمّر لبني جنسه والدّهور السّحيقة الماضية فإنّ الأخيرة أفضل بكثير . على الأقل كان هناك مجلس الآلهة السماوي وما يعرف (الأنانوكي) في الأساطير السومرية الذي رعى شؤون شعب سومر ومنحه المعارف والعلوم والمهن والتعاليم كلّها . وما استوقفني كثيرا في الرواية هو السّرد الخلاّب الحزين والمُبكي الذي اختزل أهمّ رسالة أراد لها الروائي حامد أن تصل إلى القارئ عن طبيعة العراق الدموية والعنيفة من خلال مدينة السماوة ، فلنقرأ هذه الأسطر في الصفحات الأخيرة من الرواية على لسان أحد المشايخ والذي يقول:

(أربعة قرون من الوجوه ، الأقنعة ، العمائم ، السدارات ، الطرابيش، السراويل ، الخوذ ، الأجساد ، الجلود ، الجلد ، الخنق ، الجوع ، العري ، الاغتراب ، الوباء ، الفيضان ، القتل ، الموت ، هذا يعني أن الإنسان أخطر وحش على هذه الأرض،أتدري أن الإنسان المقتدر على تدجين الوحوش يعجز عن تدجين النّفس الأمارة بالسوء).

من خلال هذا السّرد أستطيعُ أن أنقل للقارئ من أنّه حتّى عندما جاء الإسلام يُفترض أن يكون رحيما ناهياً لكلّ أشكال العنف والقتل لكنّه للأسف أهواء السّلطة ومغرياتها جعل أوّل تطهير عرقي ومذهبي في تأريخ الجزيرة العربية كان على يهود بني قريضة وقينقاع فتمّ قتلهم بشكل جماعي فكانت أوّل مقبرة جماعيّة في ذلك الزمن، وحتّى بالنّسبة للمسيح وانطلاقا من المقولة الشّائعة (لا يجتمع دينان في أرض العرب) تمّ تصفيتهم أو تهجيرهم القسري ولذلك لم نرى أيّ مسيحي في أرض الحجاز، تأريخ حافل بالمقابر الجماعية كان آخرها في بادية السماوة حيث المقبرة الجماعية للكرد التي اكتشفت بعد سقوط البعث.

أمّا الجانب الآخر فإنّ حامد كان محدّثا واضحا مع ما هو جديد يتوافق وروح العصر انطلاقاً من موسومية الرواية وإنتاجه سردا مختلفا على أكثر من مستوى ، ثمّ تبنّيه المقولة التي مفادها (الإبداع ليس نقل حرفي لما هو موجود في الطبيعة بل يجب الإتيان بما هو خارج المألوف) وهذه هي الحداثة التي جعلت من تنقلات حامد المختلفة في أكثر من محور أن تكون جنسا أدبيّا مستقلاً بذاته.

ملاحـم خـالدة ... الشاهنامـه

حسـن نصـراوي ـ العراق

(فارسية: شاهنامه "كتاب الملوك" أو "ملحمة الملوك") كتاب ألفه

الفردوسي أبو القاسم منصور في فترة ال 1000م.. وهو قد عدّ الملحمة الوطنية لبلاد فارس، ويشكل الكتاب ثقلا كبيرا بالنسبة للقوميين الفرس.

المحتويات وأسلوب الشاعر في وصف الأحداث يعيدان القارئ ألف سنة ويسمحان للقارئ باستشعار الأحداث في المسرح السحري للعقل. وهو مبني بشكل رئيسي على نسخة نثرية سابقة، كانت تجمع القصص الإيرانية القديمة والحقائق والخرافات التاريخية. لأكثر من ألف عام واصل الفرس القراءة والاستماع لهذا العمل النادر الذي وجدت فيه الملحمة الوطنية الفارسية شكلها النهائي. هو تاريخ ماضوي إيراني، مسجل على شكل شعر. ومع أن النص كتب قبل أكثر من 1000 سنة، إلا أن هذا العمل واضح وسهل لفهم القارئ في العصر الحالي.

الشاهنامه تجمع معظم ما وعى الفرس من أساطيرهم وتاريخهم من أقدم عهودهم حتى الفتح الإسلامي.

تبدأ بالتحدث عن أول البشر وبداية الخلق ثم ترتب ترتيبا تاريخيا: تذكر الأسرة فتبدأ بأول ملوكها تبين تاريخه، وما كان في عهده من الحادثات ثم تذكر الملك الثاني وهلم جرا. وبهذا تخالف الملاحم الأخرى، كما تقدّم. ويستمر القصص فيها 3874 سنة تحكم فيها أربع دول.

احـــــــداث الشـــــاهنامـــــــــه

تقول الشاهنامه بأنه في البدء، كان بالأرض رجل واحد يدعى جيومرت، وقد خصه الله بعناية فائقة، فبالإضافة إلى قوته وشهامته، حباه الله جمال الوجه وببهاء الطلعة. وجعل مركز إقامته في الجبال، ومنها انتشرت الحضارة في العالم. وارتدى كيومرث جلد النمر، فكان سبّاقاً في هذه البدعة، لأن الثياب كالطعام تماماً لم تكن قد عرفت بعد. كان جميع الإنس الجن يخضعون لمشيئته، فازداد عظمة وجبروتاً مما أدى إلى انبثاق الديانة.

وكان لكيومرث، ابن يدعى سيامك، أحبّه حباً جمّاً، وربّاه تربية جديرة بالملوك، فمحافظاً عليه، مبعداً إياه عن كل أعمال الجن والسحر، فلما نشأ وظهرت منه بوادر السلطنة، ظهر له عدو من الجن، أخذ يتتبع تنقلاته وأفعاله، قاصداً إهلاكه. فلما علم سيامك بذلك قرر محاربة ذلك الجني، فنزل لملاقاته لابساً جلد النمر. لكن الجني سرعان ما أنشب مخالبه في صدر سيامك، فأرداه قتيلاً غير آبه بجمال منظره، وجلال طلعته، وملك أبيه الواسع.

علم الملك كيومرث بموت وحيده، فحزن عليه حزناً شديداً وتدفقت مشاعره أنيناً متواصلاً، وزفيراً ملتهباً، ودموعاً ساخنة جرت الدماء. وجاء جميع القوم يشاركونه فجيعته، وبقي على تلك الحال سنة كاملة. وكان لسيامك ولد يدعى أوشهنج، سلمه جده مقاليد الزعامة والحكم. وقررا معاً مقاتلة الجن على رأس جيش مؤلف

من الجن والحيوانات الضارية والأليفة. وبعد معركة ضارية جرت بينهما، استطاعت الوحوش الفتك بالجني وأردته قتيلاً. وبذلك يكون الانتقام لدم سيامك قد تم على أكمل وجه.

مات كيومرث بعد ثلاثين سنة من الملك، وبقي أوشهنج ملكاً، ذا رأي رصين، محافظاً على سمات العظمة التي انتقلت إليه عبر أسلافه، ذات يوم بينما كان أوشهنج على سفح أحد الجبال، ظهرت له حيَة عيناها كبرك الدم، ولهيبها دخان أسود يغطي العالم بدكنته، فتناول حجراً، ورماها بها لدرء خطرها، فاصطدم الحجر من قوة الضربة بصخور الجبل وأحدث باصطدامه شعلة متوهجة. فأفلتت الحية، سرَ أوشهنج باكتشافه، فسجد شاكراً ربه تعالى على تلك النعمة، متخذاً النار قبلة، وهذا سبب تعظيم النار عند القرى

تضخم اقتصادي في العاطفة

سينما ــ كتابة نقدية

فيلم : حياتي بدوني

My life without me

وفيلم : بيت الرمل والضباب

سعد ناجي علوان ـ العراق

فيلم : حياتي بدوني

My life without me

اعتادت السينما على تقديم شكل ثابت ونمط معين لشخصية الفرد المدرك فجأة، ان القادم من الأيام ليس إلا ثمالة العمر أو بعضها، ليصبح كل شيء طوع أمره، بفعل ما يريد متجاوزاً القوانين الطبيعية والوضعية مثل طفل نادر، ينتدب الجميع لتحقيق رغباته التي تتملكها العواطف المكبلة بالأسى.

و(حياتي بدوني) فلم من إنتاج كندي – اسباني (بمشاركة شركة المخرج الكبير المودوفار) قراءة مختلفة للحكاية الميلودرامية، ومحاولة جيدة وجميلة للذهاب صوب الضفة الثانية، حيث ينبت الموت شجرة مثمرة والسنوات المتسربة أسئلة مجدية، وفق الدالة العامة والموضوعية (الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا).

تكتشف (آن) الممثلة الكندية (سارة بولي) تفاقم إصابتها بسرطان الرحم، وبسبب خلاياها اليافعة (23 سنة) يتعذر الاستئصال.

-كنت أظن بأني حامل.

-هل أحضر لك فنجان قهوة، يقدم لها حلوى بنكهة الزنجبيل، يجب ان تعودي كل أسبوعين (تكسب الدكتور صديقاً وموضعاً لسرها تسلمه فيما بعد ما كتبت وسجلت من رسائل وبطاقات تهنئة أعياد الميلاد للعائلة والأحبة).

إذاً شهران أو ثلاثة ما تبقى من ربيع العمر، ولذا تقرر (آن) تعلم حياتها من جديد واكتشاف نفسها المغمورة بالواجبات، تقف (خارج المستشفى متسلمة لإيقاع المطر الغزير.. تضغط على الأرض اللينة تحت قدميها، ترهف السمع إلى أوراق الشجر، مستشعرة، ولأول مرة قدرة حواسها على الاستمتاع برضاب الأشياء من حولها، متسائلة وبسذاجة، كيف مرت تلك السنوات بهذه السهولة، فقد مارست مهمتها كزوجة وأم، مبكراً دون فهم ما لخطرها (أنجبت طفلين قبل العشرين من عمرها) و(الحياة الزوجية ليست متعة بل واجب) كما يقول الدافئ (تشيخوف). تتبارى (آن) مع نفسها أو مع الوقت لتضع مجموعة القواعد (الأمنيات) التي تمثل نسق حياتها الجديدة [قول كل ما تشعر وتفكر به – كتمان مرضها عن الجميع – الإكثار من محبة ابنتيها – كتابة بطاقات أعياد الميلاد لهما حتى الجامعة – سرد طفولتهما وما مر من مفارقات في رسائل صوتية – التدخين

– الذهاب للشاطئ – أكل وشرب ما تريد – طلاء أظافرها وتزيين شعرها – زيارة أبيها في السجن – تحسين العلاقة مع أمها – البحث عن امرأة مناسبة لزوجها وبناتها – جعل رجل وسيم يحبها لذاتها). وتلك أمنيات تتوزعها الفردية – الأنانية – السذاجة – الحنو – الحب والكذب، في خضم حياة قاسية (تسكن مقطورة وتعمل ليلاً موظفة خدمة في الجامعة المحلية). فائض الوقت لدى (آن) يتحول إلى عملية مراقبة للآخرين، أشكالهم - ثيابهم وموضتها – فرحهم – غضبهم – رقصهم – غنائهم) وبالطبع تلومهم لعدم إحساسهم بنعمة ما يملكون من الوقت والصحة (تصاحبها الكاميرا كثيراً في استمرار منلوجها الداخلي).

تتمخض حرية (آن) اللامشروطة عن حبيب كما ترغب، والحبيب (لي) (مارك رونالو) حكاية أخرى سلبتها الريح هيبتها، حالم تركته امرأته بخسارات متعددة، لكنه مازال يقاوم وجوده على الهامش بما يملك من كتب ومجاميع موسيقية (يا لجرأته، هل تنفع).

تعجبه عذوبتها، فيراقبها بدوره، يقترب منها مصغياً لرغبة مماثلة، وحين يعود بقدحي القهوة يراها قد التحفت النعاس على أريكة غرفة الغسيل العامة فيغطيها بمعطفه.

-هل كنت تراقبني.

-كان لعابك يسيل من جانب فمك كطفلة، تطور العشق المطرد لن يكون بديلاً للوئام الزوجي، كما ان (آن) لا تعاني أية مشاعر مربكة خلال خضوعها لتهاويم العشق، وتتذوق سويعاتها بزهو. نظير سلبية غريبة يرسمها الفلم للزوج (دون) (سكوت سبيرمان) فالشخصية تفتقر البعد الدرامي والعاطفي أمام صورة الزوجة، ولن يصدر منه أي فعل يستغرب التغيّر النفسي والأخلاقي لزوجته، ومحاولتها التقريب بينه وصديقتها ومن ثم مع الجارة الممرضة (آن) (ليونور كبلنغ)(زوجة المستقبل)، وسرعان ما ينسجم معها ناسياً زوجته وسنواتها التي تتساقط ببطء على بعد خطوتين منه خلف غلالة شفافة.

هنات لا تتسق والأطر الأخلاقية لثنائية الحياة والموت، موضوع الفلم وسعيه للمثل والموعظة.

يكتمل بناء أمانيها بعد زيارة أبيها في السجن، مع أنها تعاملت مع الموت كهم شخصي بحت، ليرتفع المنولوج الأخير هادئاً مع الحيوات التي تمنتها لأحبتها... حياتها التي لم تعشها.

(إنك تصلين لكي تكون المرأة المناسبة، لن تندمي فالموتى لا يندمون وستجد لهم السعادة).

سطور من رسائل (آن) الأخير

إلى زوجها دون

-تخيلوا فردوساً من أجلي، اعملوا ما لم نستطع عمله.

إلى ابنتيها

-أحبا أمكما الجديدة كما يجب، ولا تتركا الدراسة مهما حصل.

إلى حبيبها (لي)

-اطلي الجدران واشتري أثاثاً، لا تنام على الكتب ثانية.

إلى أمها

-ستجدين بالطبع سبباً تلومينني عليه وأيضاً سيكون هناك من يملأ وحدتك.

جميل جدا وصلت اخويه سعد

فيلم : بيت الرمل والضباب

استعارة الوطن

سعد ذاجي علوان - العراق

لا تزال موضوعة (البيت – العائلة – الوطن – الهوية – الحب) معناً باهض الثمن ضمن سياق المفاهيم الإنسانية المحترمة، ومع الشغف المتقد على مر العقود، لم يتمكن الكثيرون من إدراك الشكل المطلوب لها، أو ان يحافظوا عليه بالسبل المعتادة. أما وقد أصبح العالم بفضل مجموعة من الرؤى المختلفة أو المختلقة قرية بحجم كف حسناء سيبدو ذلك النبل مجرد مشاعر قاسية ولربما منفرة. (اعترفت المستشارة الألمانية (ميركل) مؤخراً بفشل ألمانيا (كمثال جيد) خلق مجتمع متعدد الثقافات).

وإذعاناً للسائد من خسارات الجميع، يعيد الفيلم مشهد النهاية توطئة لحكايته، حيث تتخلى (كاتي نيكولو) (جنيفر كوينللي) عن حلمها العنيد بامتلاك بيتها ثانية، بالسهولة ذاتها التي يلف بها الضباب ارجاء المكان، لنجد مشهداً آخر ضاجاً بالحيوية يمثل لنا البداية الطبيعية للفيلم، عرس (ثريا) ابنة (مسعود بهراني) (بن كينجسلي) لكن بهجة الاحتفال لا تنسي الآخرين اضغانهم وريبتهم حول شخصية (بهراني) وطبيعة عمله، استغراب سرعان ما يزداد ليظهر بيناً في ثورة زوجته (نادرة) (الممثلة الإيرانية شهري إغداشلو)، بسببك أنت وأصحابك السافاك تركنا بلدنا، ماذا كنت تعمل لدى الشاه. تهمة لا تسقط بدفاع (بهراني) استناداً إلى عاطفة الأبوة، ولا تصح بمجرد تراكم ألم (نادرة) كشريك مغيب ومستوجبة أكثر من تبرير.

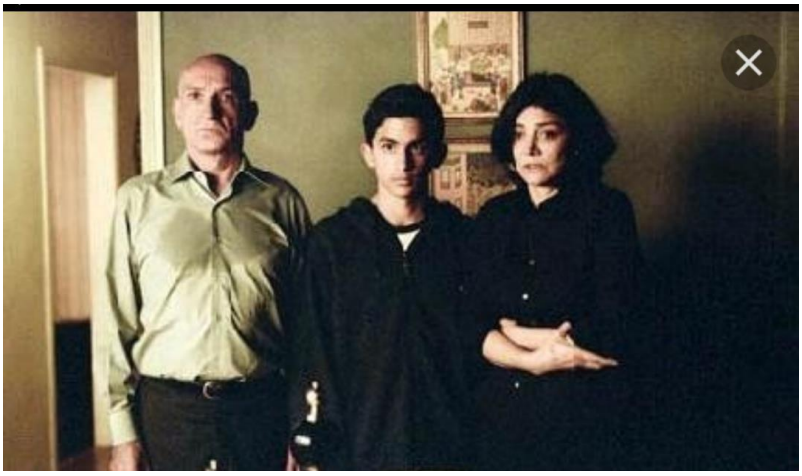
-بني إسماعيل (حوناثان أهدوت) لا تتبع خطوات أبيك وتضرب زوجتك لم أكن في السافاك، كنت أشتري الطائرات للشاه... فقط.

اهتمام الفيلم في مسار حكايته الممتعة بالتفاصيل اليومية الاعتيادية والصغيرة لعائلة (بهراني) (طريقة الأكل، شرب الشاي، قطع الأثاث، زمن بهراني البهي عبر صوره وأوسمته العسكرية) مع ندرته في السينما الأمريكية لا يمنع الإشارة إلى ابتعاده عن الاتجاه التحليلي للشخصية، مفضلاً الإفادة من ماضيها كقوة كامنة تسرع بها إلى رغبات أبعد وأكمل مثلما يتاح للعقيد (بهراني) عند شرائه بيت (كاتي نيكولو) من مصلحة الضرائب

عندما تعجز عن تسديد أقساطها المتأخرة، وهذه فرصة كبيرة للتخلص من حياته الغريبة المزدوجة، بل أنها بالنسبة إليه كعقيد سابق في جيش الشاه عقوبة قاسية جداً. فهو يعمل صباحاً في شركة إنشائية ومساءاً يعمل في متجر.

والتمكن من إعالة (إسماعيل) جامعياً بعد بيع البيت، ثم شراء دارة كالتي تركوها في أصفهان. فلم يعد يحتمل صمت (نادرة) المؤنب، وحلمها اليومي بزهور أصفهان وجوامع قم وفنادق طهران القديمة، فنادرة قبل الآخرين فقدت روحها الثانية... الوطن روح ثانية وأنت تفشل دائماً أن تغير اتجاه قلبك.

فشل محاولات (كاتي) القانونية لاسترجاع البيت، صلتها الوحيدة بالواقع والوجود يحتم عليها مواجهة (بهراني) شخصياً وبشكل مباشر، ثم ما الضرر بعد ذلك و(كاتي) خسارات مرتبة حسب أبجدية الألم، توجت بانفصام عرى العلاقية الزوجية لرغبتها في الإنجاب. إذا رضيت بالعلاقة مع الشرطي (ليستر بيردون) (رون الدارد) فهو أمر مؤقت كحل عاطفي، ولربما لن يعدم (بيردون) جهداً حيال قضية البيت، لكنه بعصبيته وتمييزه العرقي يزيد الأمر صعوبة لاسيما بعد فشل زواجه أيضاً وتركه لعائلته. ليصل الفلم بتعجيله الصراع الدرامي بين شخصياته إلى مبتغاه معرّضاً بالنظام الإداري الأمريكي وآلياته وقيمه الرسمية الغريبه، والتي تواصل تسفيه وسحق أحلام الفرد (مواطناً أو مهاجراً) بكل ما يتوفر لديها من عنت وقسوة.



يشتد مأزق (كاتي) وتتعمق وحدتها (يرجع بيردون لعائلته مؤقتاً) فتقرر حرق البيت تخلصاً من ضغط حلمها وضياعه، بيد انها تتراجع إلى جريمة أقل فداحة حين تجد سلاح (بيردون) لتروم الانتحار أمام البيت (أيضاً)، وحدها يقظة (بهراني) وتربصه لـ(بيردون) وما يأتي به من مفاجآت تفشل مسعاها لتدخل البيت ضيفة، عصفورة مكسورة الجناح، والعصفور في البيت يا ولدي ملاك كما يقول جدك، إلا ان هؤلاء القوم يا (إسماعيل) لا يدركون تماماً ما وهبهم الباري من بركات. إنسانية لا تغادر سوء فهمها للآخر ومتماثلة مع محبة (بيردون) فهي الأخرى لا تخلع لباس إزدرائها وتعصبها العرقي، يقتحم البيت، يحبس عائلة (بهراني) في الحمام علّهم ينزلون عند رغبته ويتركون البيت، ولا جدال على عقم الاستخدام المفرط للقوة، فلن يصلح شيئاً وسيؤدي بالتأكيد إلى أخطاء أكبر في كل مرة، أبرزها هنا قتل الشرطة لـ(إسماعيل) (خطأ) أثناء محاولته إفلات والده من سيطرة (بيردون)، فماذا سيعني الوقت الآن لـ(بهراني) أمام مصلحة الضرائب غير حياة ولده، يتكسر جبل صبره وتجلده على الرصيف، يصرخ بحرقه، بما أوتي من ألم وحقد (بسرو أيام هير) (بسرو (ولدي) أيام هير) يبكي – ينشج- يسجد بظاهر يديه (يداه ملطختان بدم ولده) يتوسل بارئه، ينذر سأشتري أكياساً من الحبوب وأطعم جميع الطيور خارج المساجد، سأعيد البيت، نعم سأعيد البيت لا أريد شيئاً.. أريد ابني فقط، ولما تصطدم توسلاته بحائط القدر يدرك (بهراني) تماماً بأنه قاد عائلته بعيداً عن الصواب وقد حان وقت

العودة التي لا رجعة فيها. يطمأن (نادرة) وهو يعد الشاي بالسم ليسقيها، يرتدي حلته العسكرية الأجمل بأوسمتها العديدة ويحكم ربط الكيس حول رأسه ليستلقي جثة ثانية إلى جنب زوجته (نادرة). فاجعة تسلب الأشياء معناها والرغبة مبرراتها، حتى (كاتي) البعيدة والوحيدة على الساحل، لم تعد تدرك ما تريد، أليس تشبه جثة هذا الطائر الأبيض في الماء (حلمها). تسرع بجزعها إلى البيت مصممة وبالتزامن مع رغبة (بهراني) في التخلي عن كل شيء، تدخل يقودها صمت الموت إلى غرفة النوم.. تذهل.. ترتعب مما تراه وتختنق بحزنها، ما الذي تستطيع فعله غير ان تدفع بجسدها أسفل الجثتين ليسكن تعبها أخيراً إلى حضن دافئ.

وبينما يستعد الضباب لفرض سطوته، تمر الكاميرا وهي مغادرة على ثلاثة أشجار خضراء ملقاة على الساحل المستسلم لصفعات البحر الغاضبة، ولن يبقى إلا مشهد البداية – النهاية) (كاتي) تنكر عائدية البيت الذي ظل والدها يسدد أقساطه لثلاثين عام، وضاع بكل سهولة مثل أحلام الكثيرين بين الرمل والضباب.

قصة قصيرة

وتشرق الشمس من جديد

هشام ناجح – المغرب

"إنك تتحسس طريق الذين عبروا قبلك.

يالك من أحمق أيها الشقي، كم يلزمك من حيوات لمعرفة الطريق؟ "

كاتب سها البال عن ذكر اسمه.

حين توقع مارشينا أنه منذور لشيء عظيم، رفع بصره إلى السماء ليتلمس وجهة الغروب، فهذا النذر يرتبط في ذهنه أو قواه النفسية بالأشعة الوردية على الساحل الباسكي ببياريتز. كانت الأشعة قد مرقت على معصمه، منزلقة على ساعته المتوقفة عند الساعة السابعة. كان بإمكان هذا النذر أن يكون سباقا، ويلقي بثقله عنوة وسط النهار. لكنها مسألة مبنية على مشاورات حسية، تسعفها عوامل خارجية كذلك؛ كيوم خال من الغيوم، وشمس لذيذة الملمس تخترق العصب الحركي، وجلال الصمت المنغمر بين ثنايا الموج حين يصدح، ويرجرج كسوة مده إلى شريط الرمل، أو نباح كلب السيد باستيان المتواصل، المؤشر على ميعاد خروجه بغية إلقاء حاجاته الطبيعية، وجريه ودورانه على نفسه، متوهما أنه يشاكس كلبا آخر بحركة من طقمه بتهديد لطيف. وحتى يقف عند القصد الذي لا يخذله، فقد أحس أنه لا يملك القدرة على تحمل جسده، إن لم تقل: إن ثمة خلطا في فهم الإحساس بين النذر والصدف الغامضة والحلم الصاحي، بعبارة أدق؛ إنها مرحلة تخطي القنوط والرتابة وديمومة الشعور إلى ذلك الحشد المنسجم مع الحواس كنوبة موسيقى أو مخدر يدب دبيبه إلى مراكز السعادة و موطن الأسرار عقب انتعاشة يرشح معها عرق بارد، تتدحرج حبيباته على ظهره حد المفرق. كان على مارشينا أن يسيّج هذه الأحاسيس، ويلقي ببصره صوب الصخرة المستوية أو بالأحرى بجانبها، حتى يترجم هذا النذر من الطبيعة الحسية إلى الرؤية المادية الملموسة، وتتلقف عيناه المحفظة اليدوية الزرقاء الممهورة برقم سبعة بلون أبيض على واجهتها. فقد أحس بانجذاب إلى غلق عينيه على وجه السرعة ليخمن أو يستشعر محتوى المحفظة قبل الفتح. إنها رياضة ذهنية تلازمه، يتطلع من خلالها إلى التنبؤ بقيمة نذره، مع العلم أنه استبعد المال نهائيا عن هذا التصور، فهو يعلم أن المحفظة للسيناريست بيتر فيرتيل، ضيف المدينة، حيث أشار صديقه بشينتي موظف الاستقبال بفندق "القصر" قبل يومين حين زاره بموقع عمله، مؤكدا ذلك بعد أن فتح عينيه إلى حدهما الأقصى حتى يدب اليقين الكامل إلى مارشينا: سيقدم لنا خدمة مجانية نحن الباسك بأقاليمنا السبعة، ويعرف بنزوعاتنا للعالم، لقد عمل على تحويل رواية إرنست همنغواي" وتشرق الشمس مرة ثانية" إلى فيلم، سيمثل في القريب بمدينة بامبلونا مسرح الأحداث الحقيقية. لكن، شغفه بالساحل الباسكي جاء نتيجة تحفيز صديقه همنغواي على ذلك، إنه يقطن الآن بالغرفة رقم سبعة .

وأردف ذلك بابتسامة يشوبها بعض السعال الخفيف، مفشيا له سر اللوح السابع المخفي كذلك. كانت اللطمة الأخيرة من اللون الوردي ارتسمت على عيني مارشينا المقفولتين، و نسج حيز المفاضلة بين لمس المحفظة والصورة المكرسة لانبعاث همنغواي وهو يلبس قميصا أزرق مفتوح الأزرار بصدره المشعر العسلي العرقان من فرط شموس سواحل فلوريدا. كانت الطاولة تخفي باقي جسده في مطعم و بار "سبعة

دلافين" فانقبضت أساريره، يتذكر ذلك مليا، فقد عاوده نفس الإحساس حالما رآه يأكل ويشرب بجرعة زائدة من الثقة المنسجمة مع عقدة تفوق الإنسان الأمريكي، و ضاعف من حدة التوتر النفسي بينهما ساعة كان يلاعب الأمواج بلوحه على شاكلة سمكة مجتبيا الموجة العاتية في استعراض سلب لب الكل، لحظتها تأتى له رؤية جسد همنغواي كاملا هذه المرة. فطن مارشينا أنها إشارات ضمنية حركتها حواسه الآنية فقط، ففتح عينيه متجها صوب العمود الضوئي المترنح ليخرج النذر من المحفظة الذي كان عبارة عن مذكرة وقلم رصاص.

كان العنوان مستفزا إلى حد ما. ذلك الاستفزاز القائم على رغبة جاهزة. أحس بأن النذر لم يكتمل بعد، مادامت اللغة تخفي باستعداد قبلي عقدة التفوق، وتنخس الاستبطانات أو التفاعلات، فالإنسان الباسكي يكرس ميثولوجيته تحت التراب لا على الأرض أو الموج أو كالآخر المتطلع إلى السماء. كان العنوان: " كيف تقضي ستة أيام على ساحل الباسك وتنتظر اليوم السابع"، يفيد المجاوزة من خلال كلمة "على". كان من الأجدر أو من حسن اللباقة أن يدرج السيناريست بيتر فيرتيل كلمة "في"، حتى ينسجم التطلع مع حقيقة المكان. لم يمهله الضوء المترنح وعيناه المتوحشتان، فاندفع إلى لملمة اللغة والإحساس معا في أقرب مدة ممكنة كجشع حيوان مفترس ليلا، لحظة سقوط الضوء عليه:

السبت 1 يوليوز 1957

الوصول كلمة مرعبة نفسيا، نعتقد أننا خرجنا من المحطة الأخيرة لكننا نصادف المحطات أكثر ترصدا لنا.. لا أعلم ما السبب الذي يجهدنا على زيارة المدينة دون أن نأخذ قسطا من الراحة بالفندق؟ إنها خشية فقدان الطعم الطازج أو الرغبة في امتلاك الجانب الخفي قبل أن نخلد للراحة في اليوم الأول. بيارتيز مدينة جميلة من حقها أن تتزيا بنفس برجوازي، وتقرع أحذية نسائها ساحتها المبلطة، وتنتشي بجودة شرابها و لحم خنازيرها.. البحر؛ هذا الأخضر اللامتناهي أفعمني أن أشرب نخب صداقتنا على ساحله.. وسأسهر في الغالب في الكازينو رفقة الشرس همنغواي.. أتمنى أن يسعفني جسدي المنهك من سفرة طويلة في ذلك...

الأحد 2 يوليوز

في الباسك يمكن أن ترى ظلك وظل الآخرين. الأحد هنا أشبه بتوماس الثخين حين يستفيق منهكا من ليلة حافلة بالصخب والمضاجعة بصوته الأجش، فلا مفر إذن سوى الساحل بعد أن نفدت كل حيلي في التخلص من همنغواي الشرس الذي بدا ثقيل الكلفة حالما كسر لوحي السادس على سواحل فلوريدا. سقت السيارة لأختفي وراء التل حتى لا يقتفي أثري، أعلم أن صيد الأسود علمه عادة الإصرار اللعين، فلا رغبة لدي في أن يقاسمني لوحي السابع، إنها المرة الأولى التي سأجربه فيها كأنك تعقد موعدا للحب في بداية مراهقتك.

هنا على الساحل الباسكي سأبعث بسلامي إلى الثخين توماس في الجهة المقابلة ومتواريا عن اللعين همنغواي الشرس.
بالفعل كان يوما لا كالمعتاد. الموج راقه لوحي السابع. لكن على العموم كان الأحد متثائبا كعجوز تحلم بطرق أي كان على بابها .

الاثنين 3 يوليوز

الانتظار لعنة القديسين. كان علينا أن نمعن النظر في الوجوه الخفية التي ستربك حسابات فرانكو، والتعامل مع وجوه باسكية تحمل نوعا من النفور المبطن خاصة في مشاهد مسابقات الثيران. عكفت بغرفتي، أشرب وأتتبع مسالك الحب مع شانتال، يبدو أننا عوضنا نهاية الأسبوع ببدايته، رغم إلحاح الشرس همنغواي على أن نقوم بجولة بمركب السيد إيناكي عبر نهر لادور، ونقيم حفلة شواء على جادته. كانت الشمس تعبر كل الغرفة والبحر يبدو هادئا حد السماء. ليس ثمة ما يبشر بموجة ترعب لوحي السابع. فانسقنا للشراب والموسيقى والحب، وقد تحددت سلفا طبيعة الوجوه التي ستؤجج الطرح الباسكي المبطن وتكريم الراهب فيرمين.

الثلاثاء4 يوليوز

الشرس همنغواي يعجل بسفرة إلى باريس، يطلب مني مرافقته، يرغب في أن يلملم ما تبقى من أشلاء سيرته الذاتية وحماقات الجيل الضائع، لم يفضل منهم عدا إزرا باوند على قيد الحياة، أخبرني أنه سيشرع في كتابة رواية في الخريف المقبل بكوبا.

لم تكن لدي الرغبة في السفر معه، سأستغل غيابه وأبتهج بالموج، لحسن الحظ أن الجو انقلب وتعالت حدة الموج حيث تماهى مع اللوح حد الغروب ، وبعدها خلدت لنوم وثير .

الأربعاء 5 يوليوز

الهاتف يرن، يصلني صوت همنغواي مخمورا كحبل تدلى، يلح من جديد في أن ألحق به إلى باريس، يقبل اعتذاري على مضض، ناعتا إياي بكلب السيد جاكسون التائه ببلدة كيتشوم، لم أكن على درجة عالية من الحيوية على ممازحته، متعذرا بموظف الاستقبال، مفتعلا حوارا وهميا، فهذا اليوم خصصته لزيارة مدينة بايون المجاورة رفقة شانتال لتناول وجبة الغذاء مع الكاتب جون دلاي الذي أسهم في تحليل الأمراض النفسية

التي ستحلق المستقبل، فقد بدا سخيفا للغاية، تحس كأنك مقبل على لحظة قيء مستفزة. شانتال تبدي ابتسامة بلهاء مقابل تحفيزه، فتمادى في ذلك. الإنسان في الحقيقة خنزير قذر.

الخميس 6 يوليوز

يوم التطلعات إلى السماء، يرجرج النزوعات الدينية في اللاوعي. كن صديقا للمسيح كما يؤكد والدي، إلا أنني أفضل الرسول بطرس الميتم بالبحر، سأكون ممتنا إذا صلبت بقوة الموجة السابعة مقلوب الرأس كالرسول بطرس، من شدة القوة.. من شدة الحب.. رعشة البحر الكبرى حين تنتصر على الروح في يوم جميل تشرق فيه الشمس من جديد...

(عادة لا أكتب مذكراتي في اليوم السابع لأنني أعيشها في اليوم السادس عنوة).

مارشينا أحس بنوع من الزهو. كان هو الآخر يطمر فكرة الجمال عن الموت، لكنه كان يجهل الكيفية التي تجعله يدرك هذا الجمال المبهم، أحس بنبضان قلبه يقرقع في جسده، فاستنارت شعلته الداخلية. هبت نسمة عذبة حملت معها بعض المنبهات الطازجة، سرت في جسده بحيوية دفعته إلى العطاس، فاتحة معها مسالك الانغمارات اللغوية وسطوة الاستجابات. فرك قلم الرصاص ولفه بين سبابته وإبهامه، واستمال يكتب بلغة باسكية محكمة، مجتبيا أفضل ما لديه، كأنه يعلم مسبقا أن المذكرة سيكتب لها السفر والحياة، أو على الأقل، ستتغنى بفقرة باسكية خالدة في ديمومة الذاكرة البصرية و الحافظة معا :

الجمعة 7 يوليوز

(كل اللحظات تبوء بإنهاء ما نفكر فيه عند الرجة الأولى من تكسير شفير الحلم، لنجد أنفسنا نصارع هذا الحلم في حد ذاته من أجل إعادته بالشكل الذي نرغب فيه، إلا أن ثمة قوى خفية محكومة بنظام مبهم، قد ندعوه نظام المصادفات الذي يتخذ أشكالا عدة عند أفق الموجة السابعة في اليوم السابع المنتظر...)

كانت الشمس قد بكرت بخصلاتها على جسد مارشينا في السابعة صباحا، يوم السابع من يوليوز. ثمة سبعة نوارس تحلق بعلو خفيض، زاعقة بترانيم أقرب للمواساة والعزاء بينه وبين اللوح السابع والمحفظة الزرقاء الممهورة برقم سبعة الأبيض. يمكن أن نقول بأن النذر اكتمل هذه المرة.

قصة قصيرة

عصافير...

نزيه مير علي – سوريا

استدارت جذوع أشجار الكينا المعمرة مع شجيرات حور علت قاماتها ثم تشابكت تعانق فروعاً وأغصاناً حول فسحة كانت جزءاً من منتزه البلدة الوحيد فتكونت مظلة ربانية اصطفت طاولات سترت خشبها شراشف قماش بنية وتمددت شراشف أخرى ناصعة البياض غطت ما تحتها، كراسٍ نُجِدت وثيرة أخذت لها مواقع على اطراف الطاولات، صحونٌ بلّورية حدّت من حركتها ملاعق وسكاكين فضّية رتبتها أيدٍ نظيفة وكؤوس برقت لمعاناً فرغ منها ما فرغ بفعل شاربٍ عطشٍ إلى ما فيها وامتلأ آخر فكان نخباً ينتظر من يأخذ منه الرشفة الأولى، تناثرت علب كرتونية بسخاء انبثقت من بعضها مناديل وبعضها الآخر لم ينتبه ضيفٌ معزوم إلى وجودها فاستقرت في مطارحها على الطاولة.

كان وقت مساء صيفي وكنت واحداً من " معازيم " فرح أخت رجل مهم له نفوذ وسلطة في بلدتي الوادعة، خمسٌ وعشرون عاماً مضت ومازالت في ذاكرتي صورة الرجل عند دخوله مكان الفرح برفقة عناصره المدججة...

رجال ونساء من فئات مختلفة لبَّو مشاركة فرح أخته المصون فترى رجلا متوسطاً نبش (جاكيتاً) خبأها لمناسبة كهذه ارتداها مزهوّاً بسنوات عمرها المديد فحكى متباهياً لمن جاوره عن بخس ثمنها وعن سنين خلت كانت الدنيا في خيرها ثم همس بأذنه وقال:

هادي الجاكيت إلها عندي أكتر من عشرين سني.. اشتريتها بهديك الأيام بخمسطعش ورقة!!

بس هلق ما ببعيها بألف وخمسمية...

عبر الرجل المسؤول عتبه بوابة المنتزه الخارجية إلى ممره العريض محاطاً ببضع عناصر توزعوا على جانبيه بأطقمهم السوداء الأنيقة، منهم من أظهر كعب مسدسه ومنهم من أخفاه على نصف حياء فارتسمت كتلة بارزة من تحت جيب سترته لم يجهل حكايتها أحد من العيان.

وفي غفلة تنبه المدعوون جميعاً إلى وصول الرجل ومن معه فهدأ الحاضرون إلّا من سيدة ستينيّة متصابية لم يقطع ثرثرتها دخوله لكنها أخفضت من وتيرة صوتها في أذن مدعوّة أخرى مبدية إعجاباً بالرجل بقولها:

نيّال مرتو عليه.. مَهْيوب خزيت العين...

تسمرت لبرهةٍ من زمن على كرسيّ لحظة اقتراب الرجل من طاولات الحضور أرقب ربطات عنقٍ باهظة إلا من بعضها ممعناً النظر بلمعان أحذيةً أجزم بالقطع أنها مستوردة، ساء منظر عتق أحذية أخرى بلت فلم يفلح صِباغ بإعادة تأهيل جلدها الصناعي المهترئ، همّ الجميع لملاقاة الرجل فاكتملت لدي رؤية توزيع ابتساماته على الحاضرين كل حسب مقامه عنده فوجدته يصافح تارة بنهايات سلاميات يده وفي مرة تشتد مصافحة الأيدي بقوة مخفية وما خلت الملاقاة تارة ثانية من عناق حميم وصل حد سماع صوت قبلات منه أو من مدعوه..

عصافير تأوي إلى أعشاشها مجتمعة ومتفرقة، فرادى أم أسرابا لا أدري تزقزق مغرّدة في ضوضاء احدثتها في دنيا المنتزه فراح الرجل بين وقت وآخر يجول بناظريه إلى أغصان أشجار المرتفعة..

بفعل كشافات أنارت المكان وسُلّط ضوء بعضها على أغصان سمت علوّاً وقعت عينا الرجل على عصفور تماهى غافياً مع غصنٍ فصار جزءاً من أوراق الكينا ثم دنى مرافق مرّ على ضيوف الحفل متفقداً شانهم وما

رتب غير ناقص من أشياء أعدت لخدمتهم وهُيئت لترضي أذواقهم الرفيعة ثم أسرّ للرجل صاحب الدعوات بعد أن رفع بناظره إلى حيث تثبت نظره رافعاً يده مشيراً بسبابته إلى عين المكان وقال:

شوف شوف يا معلم.. هاد عصفور بيّن عليّ نايم فوق.. مانك شايفو!؟

لغط وهرج حدث في لجّة تمتمات المدعويين ممزوجة بزقزقة العصافير المضجة، وقتها كنت أتابع هيئة رجل تهندم بطقم رسمي برزت ربطة عنقه حمراء نابية من مَيلٍ فيها دلّ على نسيان أو اهمال منه أو ربما عن قلة خبرة في عقد ربطات العنق، من مكان غير بعيد عنّي انهمكت سيدة بفصفصة حبات بزر وتفّ قشورها في منفضة سجائر تكومت قشور البزر فيها وتأتى إلى أذني صوت قرقعة وجرش حبات فستق ولوز كضجيج حجر طاحون بينما انيرت أضواء المسرح المتواضع وبدأ شاب تأنق بلباسه يجري اختباراته على اجهزة الصوت، أخذت صحون المقبلات تتوارد لتنتشر على طاولات انتظر تواردها الحاضرون بلهفة. أسقطت صبية جاورت أمها بجلستها ملعقة من يدها فأصابت ابريق الماء البلّوري القابع إلى جانب صحون أخرى امتلأت و فرغت مما كان فيها فاندلق الماء مصدراً صوت ارتطام المعدن بالبلور مدوياً مما استدعى توجه انظار الجالسين إلى مكان الحدث في وقت راحت الأم تطبطب على كتفي ابنتها محاولة إخفاء امراً ما عاد هيناً اخفائه بعد ان التم حول الطاولة سيدات وسادة منهم من أراد تهدئة الصبية ومنهم من راح يجول بنظره بحثاً عن تكاثف زرق عصافير رشم الطاولات وشكل في بعض صحونها زينة بتكوينه السائل اللزج المتماسك.

من غير صوب تقدم واحدٌ من مرافقيه إلى حيث جلوسه على رأس طاولة استطالت اكثر من غيرها وتزاحمت حولها نُخبٌ اختلفت من حيث المأكل والمشرب فسأل الرجل مرافقه:

خير.. شوفي!؟ شو صاير؟

فاجاب المرافق وأسمع من حوله:

هدول العصافير عبّو الطاولات وسخ..!

فانتفض الرجل ثم نهض من مكان جلوسه مستطلعاً ونادى بصوته الآمر:

ابعتولي صاحب المنتزه لشوف...

تجمهر رجاله المرافقين لحظة وصول مدير المنتزه فقطب حاجبيه وأعلمه عن زرق كثيرٍ ألقته العصافير على طاولات معازيمه ثم بلهجةٍ سافرة وجهها للمدير قال:

شوفولكو صرفة مع العصافير وإلّا...!

فرد عليه مدير المنتزه بطريقة دبلوماسية ما خلت من تهكم مبطن غفل عنه الرجل:

وإلا ماذا يا ابو أحمد!! هادي مهمتكو يا معلم... نحنا ما فينا عالعصافير.

فرفع الرجل رأسه وجال بنظره في أغصان الحور والكينا ثم زربد وعربد بألفاظه البذيئة قبل أن يُسقط عصفور غفى على غصن زرقاً استقر بحاله على زاوية تحدب أنفه.

قصة قصيرة

من يوميات دفء بارد

سعيدة لقراري – المغرب

بفضل ثرثرته أصبحتُ أتقن فهم لغة الصمت، أتجنب كثيرا الانسكاب في جريانه المجنون، لكن سأعيش عالمه المنتعش بالغموض وأعيش عالمي حقيقة لا غبار عليها..

وَهْم بَشِع يراوده وهو يعتقد أنني رهينة قفص فهمه السيئ، تكنسني رياح مغرورة صوب اللااتجاه، أغرس خطاي بأرض متحركة، أستجمع ملامح حياتي من بين أيدي ظلال متلاشية، كل صباح من صباحاتي الشتوية، أستدير إلي حتى أرتدي ابتسامتي وارمي بها في وجهه ..

قطرة قطرة أُسْكَب في جوف عمر لا يأمن غدر الأيام !

أحرار نحن في أقفاص يشغلنا توسيع أرجائها وتزيين قضبانها

على وجه عتمتك أطفو ندوبا.. وأمل لزج يبطئ خطوات الحنين نحو فقاعات ترتدي ثوب الفرح!

أنظر إلى السماء، أرقب بزوغ الخيط الأبيض من الخيط الأسود..

مستهترا يتشدق بظن آثم يستتر بالخطإ، و ترقبي يبدو له توسلا....

يقول:
"لا أوراق لشجرة الكلمات في ظل خريفك.."

هجوم أبتلعه فصولا، مُتَسَلِلة من بين شقوقه صوتا يربك حنجرته..

أمامه -حاضرة رغما عنه- أؤكد أنني لن أغيب فقط لأنه يريد ذلك، وبما أنني أومن أن كلا من الفرح والحزن وجهان لحياة واحدة فسأحاول أن أنتزع السعادة بعدما آلمتني حقيقة أنها لا تُعْطى...

مطمئنة حذرة، أعود..أطرق الباب ثانية وأقول: - "هذه أنا ..أنظر كيف أغزل ابتساماتي أملا في العتق من ثقل الأوزار...

كُرات ثلج نحن، نتدحرج، يكبر حجمنا عند كل درب من دروب القدر، إلى أين؟، إلى متى ؟ و هل سيكون الاصطدام هو المصير، أم ستفاجئنا أشعة شمس دافئة تذيب ما يعلونا من جليد ؟؟!!.. لا زلت أتساءل متدحرجة !! "

بحجم اللاشيء أملأ تفكيري الرمادي، أبحث عن لون يتماشى و آفاق تطلعاتي في ركام زوابع مجنونة،..رائحة أمل آيل للذبول لا يستأذنني وهو يدنو مني راكضا يلهث خلف أحلام مضطربة تارة تكون جزءا منه وتارة يقتلعها حَبا وتبنا ..هي ثقوب في اللامبالاته بدأت في الاتساع، يتدارك التمزق، يستعيد محطات تكاد تضيع منه، فَعَل ذلك بعدما التَفَّت مشنقة النسيان حول رقبة ذاكرته..

..و كأني أنظر إليه لأول مرة، أقول له بنبرة متقطعة ..."للكلام أجنحة، للكلام أرجل، للكلام مخالب، فحلق في سمائي ولا تجرحني، للأمل في اللقاء بك بقية وإن اشتعل العمر تجاعيد، و إن لوح اللحد ببياضه فحياتي في اتجاهك تسير ولن يوقفها موت.."

عبر جسدي تمر الأيام تُدَنْدِن، أناملها منشغلة في غزل بياض كفن، لا حزني يوقفها، و لا فرحي مبالية به، أُدخل يدي المرتعشة في جوفها عَلي أقطف جرعة منها، أجد نفسي دمية تحركها خيوط قدر نحو خط موت أحن إلى سكراته..

ما أصعب حالنا وأحبة لنا نرمقهم من ثقب الحنين أمواتا فوق الأرض

تذكرني حيرتي بما خاطبنا به يوسف السباعي وهو يقول:
أتدرون ما يحملنا على التعلق بالحياة؟!
أتعرفون ماذا يشدنا إليها ويخيفنا من الخروج منها؟!

إنه شيء واحد: هو صلتنا بمن حولنا، هو حبهم لنا، وحبنا لهم إننا نكره أن نغادرها لأننا نخشى ألم الفرقة ومرارتها.

ضفائري لا تحتاج لشريط ملون لتبدو جميلة، كذلك أيامي في حضن حياتك

قراءتي لك تكتبني!

سيجارة أراني في فم العمر، يملأ بأنفاسي رئتيه، وينثرني رمادا عند قدميك..

أرفع صوتي بالصمت و أُخْرسه !

لم يتبق أمامي، داخل تابوت الألم، إلا التغني بالزمن الجميل في زمني الشارد وأوصافه تختلط علي.

يشتعل قلبي شيبا، يترهل ما يجمعنا من حب..
أُنهك الحديث بيننا، وقد وهن العظم منه، حتى أصبح يستعين بعكاز

فلا دفء يُرجى من حطب تبلله دموع سماء حزينة، لوطن يعلو وجهه الشحوب..

على متن أرجوحتي البالية هاته، يحضرني قول جبران خليل جبران وهو يقول:

و قاتل الجسم
مقتول بفعلته
و قاتل الروح
لا تدري به البشر

قصص قصيرة جدا

ست قصص قصيرة جداً

أحمد خلف ـ العراق

1 الجسر

كانوا يتجمعون عند الجسر وسط الضباب الكثيف , سيوفهم المثلومة تخفيها العتمة , كان مرامي الوصول الى مرابعهم حتى لو كلفني ذلك ثمنا باهضا , لكن الحداد الذي صنع لهم السيوف حذرني من مغبة الجري وراء خطاهم , قلت له : ايها الحداد انهم اخوتي وقد آليت على نفسي اللقاء بهم . لم يحرك ساكنا بل ظل يوزع نظراته بيني وبين موقد النار الملتهبة , هو ذا يمسك بالمطرقة الكبيرة ويضرب بكل قوته السندان , عندئذ ادركت الى اين تقودني خطاي , بدا الضباب من حولهم يزداد كثافة , وهم يلوحون بسيوفهم بوجه الريح وسط ظجيجهم المستمر . كانوا غير عابئين باحد سوى لمتهم عند الجسر وقد اختلط الحابل بالنابل وانا ارتعش من تصاعد البرد القارس , شيئا فشيئا , واصلوا تجمعهم الغريب ذاك , كنت اعرف الرجل النحيل بينهم واعرف ان علامته تفاحة ادم تتحرك نزولا وصعودا في عنقه الطويل وهو ينظر عادة الى من حوله بشيء من الريبة مما يفقدهم وحدة الصف ويلغي ضرورة تجمعهم المعلوم ذاك . ترى هل يحاولون عبور الجسر بكل اصرار وبأس أم تراهم يعودون القهقري الى حيث هم في نقطة الموت المحقق .

2 العطر

زحفت قدماه العاريتان باتجاهها وهي في جلستها , تقعي على الارض كالكمثرة الناضجة , نظرت اليه وهو يصر على دفع خطوانه البطيئة اليها , كانت عيناها الساحرتين تومضان بابتسامة عذبة وانعطافة كتفيها وانحناءة لينة وبيديها الحانيتين تدعك ثيابها الوردية والاحمر القاني والابيض الناصع , واصل كفاحه المستميت للوصول الى عتباتها المقدسة , كانت تظلل حركته المتوانية بنظرة عطوف وهو سعيد بما يقطفه من نظراتها , كان يروم الوصول الى ثوبها الذي ترتديه ليشم الرائحة الزكية التي لم تغب عن خاطره في اي يوم مضى من قبل اعوام مضت , وانفه وروحه كل اعضاء جسده كلها , كل نأمة او التفاتة فيه ترنو للوصول الى ذلك العطر الادمي الذي تركته راسخا في اعماق روحه الائبة .. لا مفر من الوصول الى هناك مهما طال الزمن ..

3 سلالم

المراة الناعمة خفيفة الظل تسلقت سلالم المنزل خلسة لترتقي الى غرفته الوحيدة الشاخصة على السطح .. كان مستغرقا في فوضاه المحببة له , جاءت ووضعت يدها الرشيقة , اللينة كانها السحر الجاني ... كانت

عيناه تلتهم الكلمات : خضراء .. خضراء .. احبك خضراء ... استقرت تلك اليد على احد كتفيه .. نظر مليا بدى شعاع عينيها يغرقه تماما , احتضنت يده ذراعها العاري :

ـــ آه كم اشعر بالعزلة تاخذني بعيدا ؟

كان مضطرا للغوص في تلك العزلة النائية , ليبتسم عن رضى وقناعة ..

4 المرايا

انعكس وجه الرجل كما ارتسم وجه المرأة في مرايا المطعم الأنيق , ادركتُ ان وجهه ينشطر نصفين وانها تستطيع محاصرته بزاوية حادة , زاوية مغلقة , انعشهتا الفكرة تلك , وبدوره كان يبذل جهده في تجريدها من ثيابها , غير ان ما يمنعه من تحقيق مأربه نظرتها القوية الساحرة والرادعة ايضا , جاء العامل وسألهما ان كانا يطلبان شيئا أخر ثم اختفى بعيدا عنهما , وقالت المرأة ان المطعم يبدو غريب التعامل مع زبائنه , لكن الرجل استمر صامتا يصغي لذلك الصوت الملائكي المدهش بنبرته المموسقة , نغم مريح وقريب من النفس تمنى لو واصلت الكلام معه او لسواه , المهم ان يقضي معها اكبر وقت ممكن , نظرا لبعضيهما بامعان , هز الرجل رأسه في الفراغ بينما لاحقته المرأة عبر نظرة جانبية قاسية , كأنها ادركت مغزى تفكيره الآيروسي المحتدم , واضح انها تشعر بالإحباط من جلستها معه والا ما معنى ان تدفعه نحو الزاوية القصية المنطفئة , ذلك يرضيها ويبعد شبحه الكثيف عنها , دون شك هو شغوف بها , بعينيها وفمها الشهي , عنقها وشعرها الناعم , بأصابع يديها الرقيقتين, ولما اطال التحديق بها تلمس ذلك الحضور شديد الوطأة عليه , عاد لتأملها مجددا عبرت عيناه الى كتفيها , التفاتة عنقها , الخصلة المتدلية على الجبين بأريحية نادرة . حرك رأسه وزم شفتيه يأسا , ياللجسد الرقيق الفاتن . لقد صرعه جمالها الباذخ ..

التف عدد من عمال المطعم حول المائدة وحدق بعضهم بوجه المرأة الناصع البشرة , لوّح رئيسهم ذراعه في الفراغ سخرية من شيء مضى وانقضى دون جدوى . زادت من فاعلية تأثيرها الغامض على جليسها , انتظرت برهة لكي ترى فاعلية اصرارها على تصفية الحساب معه , اراحت جسدها على المقعد الوثير , واستدارت نحو الفراغ . ادركت الى اي مدى تلاشى الرجل من امامها . لقد سحره الغياب المفاجيء . ابتسمت .

تلفتت يمنة ويسرة تيقنت انها باتت وحيدة , اطلقت :

آه , كبيرة في الفراغ الكبير ..

5 النافذة

شاهدتْهم عبر زجاج النافذة المعتم وهي في جلستها تلك ,كيف يتجمعون , يؤازر بعضهم بعض بحميةً فائقةً وعزيمة لا تلين , رغم تصاعد غبار العاصفة , الواحد ينادي على الآخر ليحذره من تفاقم الحالة ويعينه على بلواه في ألا امل لهم بعد الآن مالم يصغوا الى ذلك الصوت الخفي , النائي , البعيد ,يأتيهم حاثا خطاه ,صوت اقرب الى الهمس الحذر, المتردد , ظل يرافقهم في الليل والنهار , مليء بالشجن لكنه واضح النبرات كأنه الحادي ينشد لهم اغنية الرعاة الازلية . كان اكبرهم اكثرهم اضطرابا وعنادا على كشف المستور بروح متهورة وربما مقهورة وقد سحقتها العجلة البابلية على حين غرة ... اصغرهم كان شديد الصمت لا يفتح فمه الا في الملمات العسيرة , وجهه العريض لم يكن قاسيا بل عيناه تتحدثان بلغة الاشارة التي يفهمها الجميع . ركزت بصرها على حركة سيرهم المتعثرة بفعل العاصفة الهوجاء . فكرت ان تفتح لهم الباب ليندفعوا نحو الداخل (هل تعرفهم المرأة من قبل ؟), ستجلسهم في الصالة الواسعة , سيملؤون البيت فوضى عارمة , ترددت اثر ذلك الخاطر المفاجئ ,لكنها ستفتح لهم وستناديهم مهما حصل او حدث من توقعات , رفعت رأسها تبحث عنهم كانوا قد توغلوا في عمق الطريق , اصبحوا جزءا من العاصفة وبات من المتعذر عليها مناداتهم , وكلما ركزت نظرها عليهم تجدهم يبتعدون عنها رويدا رويدا , ويغيب منها الاثر .

6 القبة

كانت القبة الذهبية الصفراء تلهث تحت أشعة الشمس اللاهبة , وكان الولد بما عرف عنه من عناد واصرار يحاول الوصول الى هناك , جعل مدرسته وراءه تماما وتقدم خطوات باتجاه القبة الذهبية , كان الطريق موحشا ومتعبا ومع هذا حث الخطى المتهالكة للسير في طريقه الموحش , غبار السيارات يزداد كثافة ويحجب الرؤية بالقدر الذي يريده الولد , استمر في سيره , انتبه الى انه يسير عكس اندفاع السيارات المارقة , ولما اراد تعديل الانحراف قليلا بقطع الطريق من المنتصف توارد اليه صوت جهوري يناديه :ـــ الى اين يامجنون ؟ لم يأبه للمنادي , لكن الصوت جعله في حيرة من امره , والحيرة ليس ابتعاده عن بيتهم بل ميله قليلا عن بوصلة الهدف (القبة) عندئذ ادرك ان السيارات القادمة من بعيد ما تلبث ان تعود ثانية لتذهب الى من حيث جاءت , اتراها لعبة لم يحسب لها اي حساب من قبل ؟ , الغريب بالامر أنه كلما نظر الى غايته يجد ثمة انحراف في خطواته وابتعاد عن الهدف . تساءل : ـــ كم ابتعدت عن القبة ؟ وكم اصبحت بعيدة عني الان ؟

طِرْ أيّها العصفورُ! طِرْ Fly, Fugl! Fly -

للشاعر الدنمركي Christian Winther 1796-1876 :

ترجمها عن الدنمركية:

سليم محمد غضبان – فلسطين

طِرْ، أيُّها العصفورُ! طِرْ فوق مجاهِلِ بحرِ (فُرّي)!
سرعانَ ما يحِلُّ الليلُ،
تنحدِرُ الشّمسُ خلفَ أشجارِ الغابةِ،
و يتسلّلُ النّهارُ مُبتعدًا؛
أسرِعْ الى بيتِكَ، الى رفيقتِكَ،
الى صِغارِكِ ذوي المناقيرِ الصُّفْرِ؛
لكنْ عندما تعودُ غدًا،
أخبرني عن كلِّ ما شاهدتَهُ!

طِرْ، أيُّها العصفورُ! طِرْ فَوْقَ أمواجِ بحرِ فُرّي.
إبسِطْ جناحيكَ للمدى!
و إذا ما شاهدْتَ عاشقينِ، اتبعهما،
حاولْ اكتشافَ روحيهما عن قُربٍ.
لوكُنتُ مُطربًا، لعرفتُ
شوقَ المُحبينَ الحرّاقَ،
كلُّ ما يستوعبهُ القلبُ و يُحبّه،
كُنتُ سأُعبّرُ عنه بالكلامِ.

طِرْ، أيُّها العصفورُ! طِرْ فَوْقَ رذاذِ بحرِ فُرّي
الحُبُّ يستدعيكَ للبيتِ؛
قف الآنَ بجمالِكَ بينَ حفيفِ أوراقِ الشّجرِ،
و غرّد أُنشودةَ حبّكَ!
لو كانَ باستطاعتي مثلكَ السّباحة في الأثيرِ
لكُنتُ عرفتُ نهايةَ رحلتي؛
أنا أستطيعُ في البُستانِ التّنهُدَ و الحُلمَ فقط،
إنّها فاكِهةُ حُبّي.

طِرْ، أيُّها العصفورُ! طِرْ فَوْقَ مياهِ بحرِ فُرّي،
بعيدًا، بعيدًا في العالمِ الأزرقِ!
وحيدًا في الغابةِ عِنْدَ أبعدِ شاطئٍ
ستُشاهد خفوتَ لوني.
الشّقراءُ البُنّيةُ تُغري المُرفرفينَ في الجوّ،
سهلةٌ هي، صلبةٌ كالمعدن.
العينُ سوداءٌ، و على الخدِّ وردٌ،
آهٍ، سرعانَ ما ستَتَعرّف عليها!

طرْ، أيُّها العصفورُ! طِرْ فَوْقَ نسيمِ بحرٍ فُرّي،
يتنهَدُ الليلُ بعمقٍ!
تهمِسُ الأشجارُ بصوتٍ مُخيفٍ!
ألم تسمعْ أبدًا بأنواعِ الآلامِ
حتّى عِنْدَ الأسرابِ؟
ألا تُلقي تحيّةَ المساءِ على قلبي المرتجف؟
قُلْها، فأنتَ تعرفُها جيّدًا.

نبذة عن الشاعر الدنمركي1796-1876 Christian Winther :

نشأ راسموس فيلاديس كريستيان فرديناند وينذر في عائلة من الكهنة. اشتهر بين الرومانسيين لكتابته (رحيل الغزال) منذ 1855، الذي يُعتبر آخر الأعمال الكبيرة في عصر الرومانطيقيين.

13-1-2018

قصيدة الشاعر العراقي الراحل
عبد الأمير جرص

نسيتك في قلبي وما كنت ناسيا
ولكنني أنسى لأُنسيـــك ما بيا

وناسٍ حياتي اذ هواك حياتُـــها
وقاسٍ على قلبي اذا كنت قاسيا

أنا طلقةٌ في الروح لو رحتَ نحوها
أرتك بما لا يقبل الشـــــــكّ حاليا

فلا الروحُ من رملٍ ولا القلب صخرةٌ
ولستُ ابنَ أنثى تستسيغ التجافيـــــــا

أنا واحدٌ في الكفّ لا عشرةٌ ولا
على شجرٍ أشدو كما كنت خاليا

فإن تقطعي وصلي فما الشوقُ فاعلٌ
بقلبٍ بدائيٍّ ترعرعَ جافـــــــــــيا

تسكّعَ بين الريح والنار والدجى
فكان ملمّاً بالمتاهات داريـــــا

أراه فلا أبكي وأبكـــي فلا أرى
سواه أنيقًا يرتدي الموت عاريا

وإن كنت تعنين الزمان فقد رمى
وما كان منحازًا إليك ولا ليـــا

حوى الدهر أيامًا حوتها بشائرٌ
كما يحتوي الحلم الجميل أمانيا

فدعكِ من اليأس الذي يقتل المنى
ولا تبعثي قبل الختام التعـــازيا

فقد تسحب الأيام حبّاً مؤجّـــلاً
بخيط رجاءٍ قد يُعير التصافيـا

وإن تقصدي عمري فأقصرُ من يدي
وما العمرُ إلا الدهر جرَّ لياليـــــا

فليس يطيل السلم عمرَ مســـالمٍ
ولا الحربُ إن شُنّت تُرحّل باقيا

ولكنْ طويلٌ عمرُ من عشق العـلا
وهل عروةُ بن الورد عاش الثوانيا

أعيش وعمري ألـف ميلٍ لأن لي
بلادًا على الأغراب شدّت حزاميا

فقُولي لتجّار الحروب تعقّلـــوا

ولا تُضرموا حربًا تلفّ الأقاصيا

ولا تلعبوا بالنار والنفطُ حولكم
فقد يُشعل العود الصغير بواديا

تأبّـــــطَ شرًا ما تأبـــطَّ شرَّه
ولا كان صعلوكًا ولا عاش نائيا

ولكن رأى قوما تُربّي كروشَـــها
لتُمسي من الجوع البطون براريا

فكان محقّاً بالذي هو فاعـــلٌ
وكان على حقٍّ إذا جاء غازيا

تدحرجتُ من أقصى الوراء إلى غدي
وخُولفتُ حتى صار خلفي أمامـــــيا

لكل زمانٍ منطقٌ ورســـالةٌ
وفي كل أرضٍ تلتقين معانيا

أبو لهبٍ في كل عصرٍ سوامةٌ
يكذّب صِدّيقًا ويُتـــعب هاديا

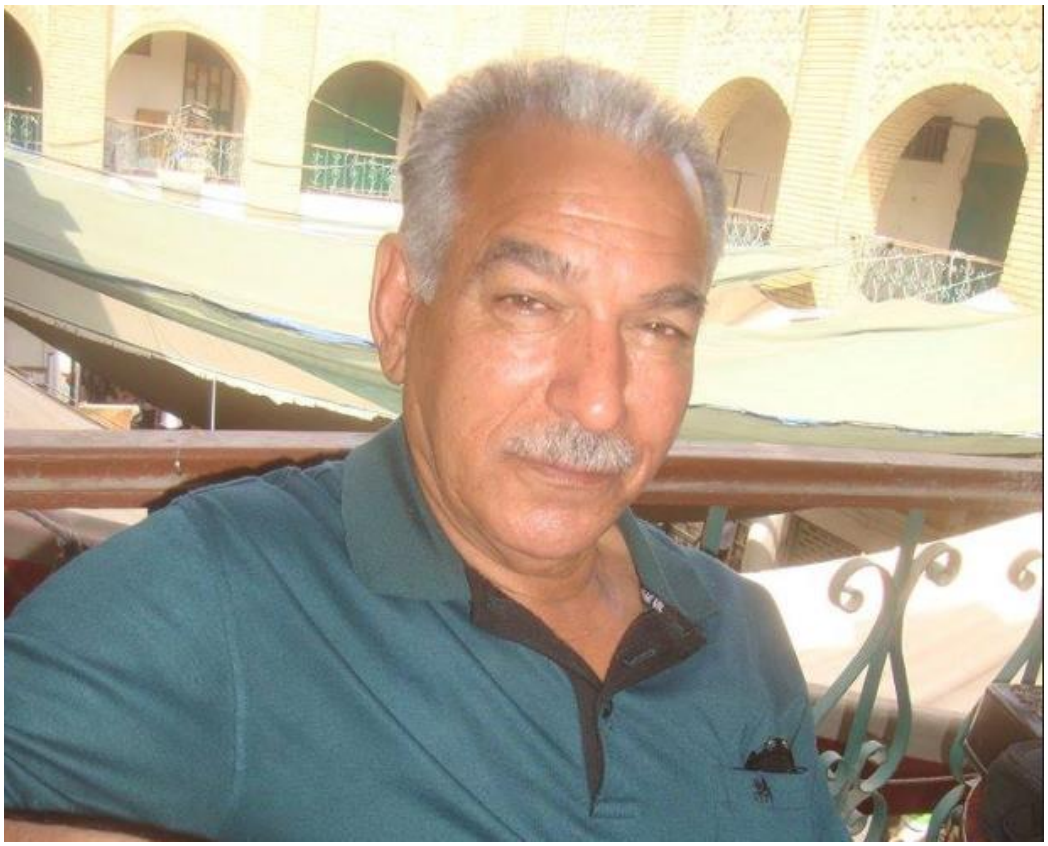
فتبّت يدا عمٍّ مُصـــابٍ بنفسه
وتبّت يدي إن لم تردَّ طواغيا

أعدّوا لقتــلي ما استطـــاعوا كأنني
لمحض هوًى خُضتُ السنين التماديا

تلا المسجدَ الأقصى الحرامُ فمن تُرى
سيعقب كي تُمسي البيـــوت سواسيا؟

لقد سكروا في الحفل حتى ترنّحوا
على حين زفّوا للحِمام صحـــابيا

عبد الامير جرص



الدمع بالسرّ أشفى منه بالعلنِ

عبد الفتاح المطلبي ـ العراق

الدمعُ بالسرِّ أشْفَى منه بالعلنِ ... ياحاضراً ظلَّ يُقصيني بِلا ولَنِ

شَكا الفؤادُ أموراً أنتَ تعرفُها ... تؤودُهُ ويجاريـــها على دَهَنِ

يبدي رضاً غيرَ أنّ الشوق يفضحُهُ ... كأنما راضـــعٌ ثدياً بلا لبنِ

وصارَ مثلَ قطاةٍ غالَها قفصٌ ... لم يرضَ بالعيش في زنزانةِ البدنِ

قلبٌ تُشاكسهُ النبضاتُ معترفاً ... أن التغاضيَ شيءٌ ليس بالحَسَنِ

يا عاذلاً قد تحرى كلّ سانحةٍ ... حتى تقّصاه طيفاً مرّفي الوسَنِ

قد ظلّ في الصدرِ حلمٌ كنتُ احسبَهُ ... هو الدليل إليه لا إلى وهَنـي

وراح يزري بأوجاعي ويشجبُها ... ويدّعي انها قولٌ على ظِنَـنِ

وإنّ صدري يبابٌ لا يُساكنهُ ... كأنما لم يقارفْ فيه من سكَنِ

يقتادُني لصحارى العشقِ منفرداً ... ميْتاً كأن فؤادي صار لي كفَني

مُفارقٌ عقَّهُ خِـــلٌّ فألجأهُ ... إلى التبتّلِ في نُسكٍ إلى وثَنِ

يطوف من حولهِ حولاً بلا كللٍ ... وليس يشبعُ من حجٍ وليسَ يَني

صلاتُهُ عبِقتْ بالوجد يومَ نوى ... على النوى فإذا الاسقامُ في بدنـي

أنا الذي متُّ مراتٍ وماشَبعَتْ ... روحي من الموت مصلوباً على شَجني

دعِ الجراحَ ففي عشقي لهُ وجدتْ ... عُقارَ بُرءٍ إذا الآجالُ لم تحُنِ *

إذا اختليتَ إلى نفسٍ معذبـــةٍ ... تتوقُ للبوحِ فاسمعْ سرَّها وصُنِ*

وإن دعتكَ إلى شيءٍ تُحاذرهُ ... فتلك والله أقصى ذروةِ المِحَنِ

دعْها تبثُّ الذي فيها لعلّ بها ... ماينجد الروح من خوفٍ ومن حَزَنِ

مابدّل الدهرُ يوماً من سجيّتِهِ ... فإن صَديتْ فسقياه على شَنَنِ

يامن تحاصرُ روحي بين محنتِها ... تريدُ منها اختياني وهي لم تَخُنِ *

الناسُ تبحرُ خوفَ الحتفِ في سفنٍ ... وحدي أنا الحتفُ ربانٌ على سُفُني

ملحوظة : في الأبيات 14و15و19 تختلف حركة الحرف ماقبل الروي بما يسمى سناد التوجيه وقد أجازه العروضيون لكثرة وقوعه في أشعار العرب

المصدر: ميزان الذهب – سيد احمد الهاشمي – دار الكتب العلمية - بيروت

غرفة موسيقى....

فلاح الشابندر – العراق

ذات صباح...

أشرعةُ بيضاءُ تصعدُ البحَر..

كانت السيدةُ سماءّ

أنيقةَ.....

الحقيبةُ الرماديهُ

تلتقي اللانهائي الاخضرَ،

وشاحَ ضباب!.....

يضمُ سرياليةَ البوحِ

نثتْ قطرةُ مطرٍ

تتمسرحُ على زجاجِ النافذةِ

لتلتقي رغبةً...

من نافذةِ الصالةِ المفتوحةِ

متسللةّ الى ربوةٍ في مربعِ الصالةِ!!.....

الضوءُ في العتمةِ الباردةِ.....

أشاحت من طرفي الربوة،

اربعةُ اضلاع ظلٍ

شواهدُ موتى!....

موتى العازفين الأربعة

تناثرت على كل شاهدةٍ

وتلاشتْ...!!!

عناق أعجزَ مشرحة

عليـــا عيسى – سوريـــة

يشطرُني بريقُ
الشّكوكِ
فأتحطّمُ بلسعةِ ماسِ وجهِكَ
بين اقترابٍ و اغترابٍ
يتفلّتُ الصبرُ
يعتليني أسفلُ الظنون
والخدرُ
رسائلُكَ المعطرةُ الأقفال

أأجحدُ الطريقَ
إن خطا بك لتأجيلٍ!
وصوتك العتيقُ بي يؤذّنُ للغياب
ينوحُ الصمتُ
والصدى يُدغِمُ بالإعجازِ
حروفَك....
المفتاحَ

كم نعتوني
بسقوطِي من الأبوابِ
لم يستطيعوا
فهما
أنَّ الغرقَ إليكَ
تحليقٌ لكتفيّ إلهٍ
ووضوءٌ
بماء بسمةٍ أرهقَ الإغداق

سأهطلُ
..لمعاليك
بأطهرِ لوحةٍ للعشّاقِ
فتستوي موسيقى مزنٍ

يتسوّلهُ الثرى
جوازا لانعتاق فصولِ الاحتجاب

قلتَ.... حذارِ
فأرصفتي
أجنّةٌ من سدرةِ الانتظار
كم أجهضَها
إنكارٌ
و إجحاف

فالتحفت
عباءةَ
أشدِّ النسّاكِ صبرا
واستوت زمرة دمي
ترابٍ
كاظمةً صليلَ عطشِ اللقاء

يا دمع الوقت
اعزف
قيامات القبر
وأعلن منافذَ كفني رتقٌ لانعاش

مقتربة من شفاه
الموت
بنهم الصيام
أقبّلُهُ حتى أثملَ
ألفا من حصادِ حقبٍ
حيث يعومُ
العمرُ
فكرةً حبلى بعدمٍ يكتنفُ حياة

لا سواه
منجلُكَ ذو قبضةِ اللاءات
يسبي مخدعَ حيرتي
فأشتعلُ استحضارا
بذاكرة الأسماء
حيث جسدي مشاويرُ عتمٍ أميٍّ
و عيناكَ مفارقٌ و إشارات

خذيني يا أقدامي
فوق تقلّبِ المسافةِ
سؤالا
مكتوبا بأبجديةٍ حاسرة الفهمِ
تخاتلُ وجعي
بوابلِ حبرها
فتمتلِئُ كؤوسي
بأنينٍ شهيّ الامتداد

هكذا
لا ينتهي زمنٌ
لاحتراقي بالاستفهام
مهما غرقت أضلاعي في يَمّ أجوبةٍ
أعطش
و... أعطش
والزلالُ منك بالوريد
رحيقُ تأويلٍ يجرُّ احتمال

يا قصيّ الودِّ
داني الصدِّ
هات بعضك
و خذْ كلّي مقايضةً خاسرةُ الربحِ
انقباضٌ
فانبساطُ روحٍ فيك زكوان

...هنيهة
ثم تسكرُ الرغباتُ
وتتمدّدُ جسورُ الكبتِ ظلالا
يتهاجس عليها حنينٌ وهوان

وما زلتُ...
فاغرةَ إليك
خارجَ القبولِ أرتَشِحُكَ
و أتلاشى
رملا مرّا اتجاهُ سمتِهِ لقوافلِ فجرِك
و سرابات
تدمنُ الوضوءَ بلظى فروضِ النسيان

عناقيد

سعاد يونس – ليبيا

"انصهار"

البنت التي هربت من اللوحة
لم تقصد أبدا
أن تسكب اللون
أرادت فقط ..
أن تعدو مع الأرقام
الدائرة حول الوقت
وحينما داهمها البنفسج خافت
أن يتبعها الأثر
فيمحو..
ملامح الفرش.

"الرقصُ في الهشيم"..

هناك..
في جهة الشرق
ثمة صدى عفريت يتثاءب
وعربدة حكاية ممشوقة بالصمت
وأطفال حفاة..
يركضون خلف رتل
لم يزل يمر.

"ناقوس"

يهتك الصمت
خصر ساعة الرمل
فتنكب " الآن "
شاكية للقاع
ضيق التسرب.

"سقُوط "

لماذا..
لا تشبه الثورات
سوى مكعب نرد
يعطي دائماً قراءة مختلفة
ولا يأتي بقراءة أخرى
إلا حينما..
يسقط.

"عَوْدة"

يحكمنا الوجود
الأبعاد الثلاثة تحاصرنا
البعد الرابع
أن نتحرك ..
ضمن إطار الزمن ..
أما من وسيلةٍ للانفلات؟

"نيكوكروفيليا"

كي تحتفظ بلسانها ..
سكتت النار في المنسأة
وتكلمت في الهشيم.

"سبر" ..

لازلت لم أفهم
لِمَ يتشبث الظل بالحركة
ويتوقف عند اللقطة

رغم أنّ الصورة
لم تكُن تعنيه؟

"خوار"

نتوجع
أنا وحقيبة
وخارطة لوطن
ضيّع ملامحه على قارعة الانتقال
وأمس
لم يستطِع للغد
سوى أن يكون
جسداً له خوار..

"جُوْع"..

أَنينُ الجوعِ في خلاء البيت
تُردِّد صداه..
الكلابُ الضالة
في فضاءات النجع.

"تداعي" ..

لماذا ؟
حينما تعجز الكلمات
ينكشف المعنى نكاية في اللغة
هكذا..
عارياً دونما خجل. !

شام الضياء....

منذر الغباري – سورية

شامُ الضِّياءِ تسيرُ في الدّيجورِ
كالبدرِ تُرسلُ .. ألسُناً من نورِ

تختالُ في غَسَقِ الدُّجى.. وعُيونُها
غيثٌ يُناغي زاهياتِ زهـــــوري

يا شامُ.. يا ساحَ البطولةِ والوغى
يا عرسَ مجدٍ شامخٍ كنُســـــورِ

من خدِّكِ الورديّ ينبعِثُ البَها
شفقاً ينيرُ عجائبَ المستـــورِ

والدهرُ إنْ جَهلَ الجميعُ زمانهُ
تدري دمشقُ بتيهِهِ المســـحورِ

فالدَّهرُ !! تبدأُ منْ دمشقَ سُطورُهُ
وسُطورُهُ فيها أعزّ سُطـــــــورِ

كمْ ضاءَ في محرابها من عالمٍ
مَلأَ الحياةَ بحكمةٍ وسُـــــرورِ

مَلكَ الطغاةُ الأرضَ من جنباتها
سحقوا العبادَ ببطشهمْ والجــورِ

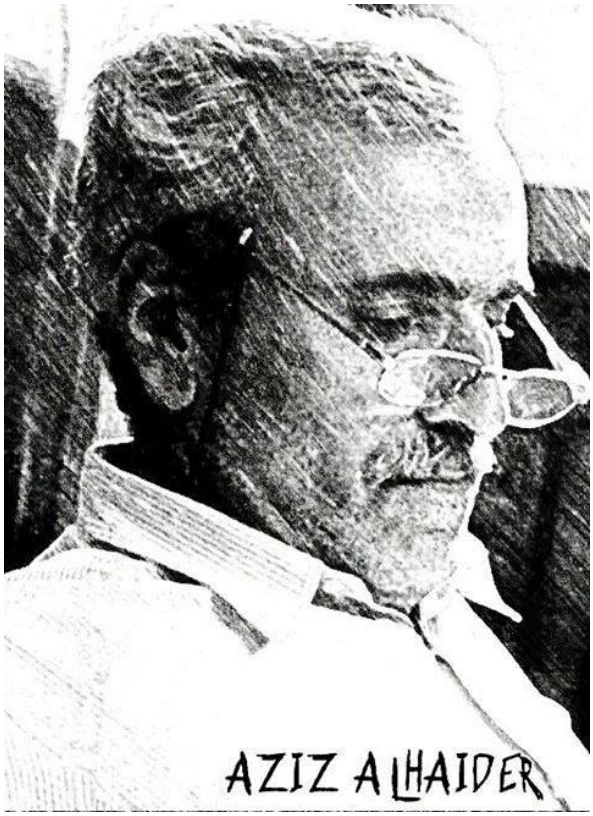
لكنَّهمْ بثرى دمشقَ تحطَّموا
وتوجَّعوا كالطائرِ المكسورِ

الكلُّ يغرفُ من دمشقَ مَلاحـــةً
تُحيي الوجوهَ بصُبحها المسجورِ

والكلُّ يشربُ في دمشقَ معتَّقاً
عِنباً يُعانقُ نشوةَ المخمـــــورِ

للشَّامِ نكتبُ شِعرنا.. وشعارُنا
أرضُ الشَّآمِ مرابعُ المحبـــورِ

.....
....
....
منذر الغباري



الوقوع على القبلة

عبد العزيز الحيدر – العراق

غدا او بعد غد , او ربما بعد سنين ,

ستكتب القصيدة العارمة التي بدايتها كانت هاهنا

كفافي

مغلق الطريق الى الفراشة التي ضربت عيني

ببنفسج جناحيها

هكذا كان الذهول...الحلم

يشق الصورة...يقلع رداء الزهرة

ورقة ..ورقة

عارية ..وعاري

نقع في البئر

عميقا نتغلف بالندى ونتقلب في هسيس

احمر ...ننسحق فيه

وتتسع الغابة

لتلقي ضرباتنا

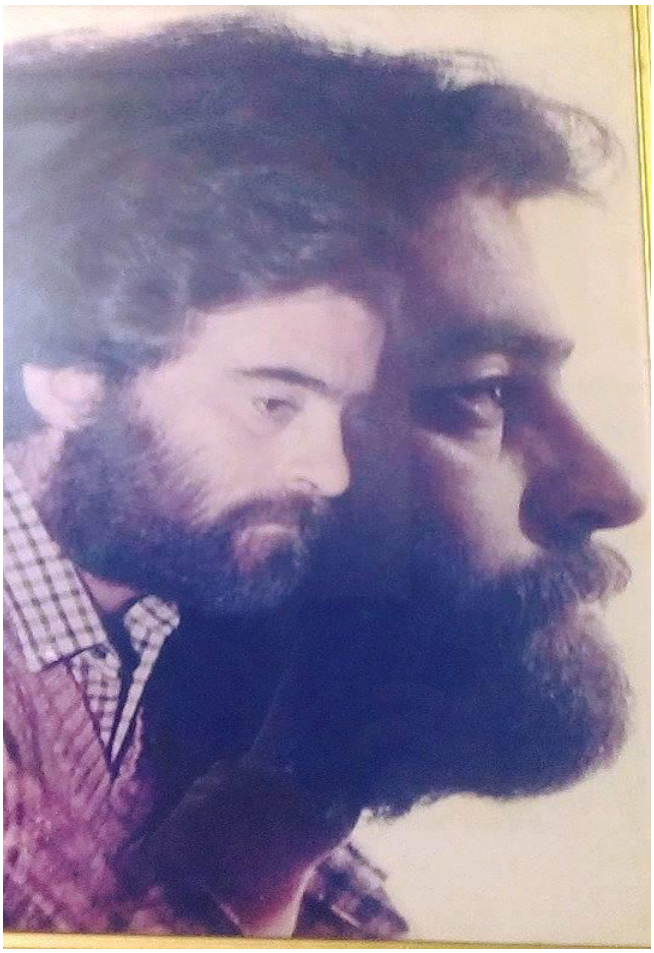
اخير انفصلنا الى قبلة مهشمة من زجاج

قلبي لكَ وحدك

سهام محمد – تونس

أيها النهر المناسب قصائدا
المنسكب أمانا
على حدود مملكتي
رقشتك عناقيد عنب
حتى يستفيق النبيذ في أقداحي
من ألف عام أنتظر
عند الينابيع القديمة
أغازل الماء
مددت لك كفي. ...جسرا
كي تعبر نحوي
أيها المزروع في
لك وحدك ...قلبي
وهذه أنشدتي...رتلها
في رحاب المعبد
عندما تستدير الشمس. ..أرجوانية
تغسل فيها الآلهة أطرافها
وتطرز الحروف وشاحا
يدثرني من برد القوافي.

22-5-2018



لزوميات

محمد سلمان رستم – سوريا

لا خارطة للحظ ...

في أدراج خزانة شاعر

ثمة طيور

يطلقها متقمصاً صهيل الفجـر

لتأتي الصباحات

هديل ليل معتّق بالحنين

*****

ربما تحملني الريح

بم يكفي من نبيذ

لأرسم نصاً

أطلق على جنسه كلمة

شـــعر

لهذا

يلزمني :

الخروج من الشوارع

الحبلى بقوارض الأحلام

والكسّارات ..

والطوف في آتٍ

أصنعه الآن

فأبدأ ببعض الأعمال

-أغســل نضارة خيباتي

عن أجفاني

وما علق من علق الليل الطويل ونفاث الصحراء

-انظف شعري

من قمل الإرث المصان

بالصابون البلدي

وماء غريب لايكتمل

وأسرّحه بمشـط من الموسيقى

تشبه ضحكة الأرياف البكر

-أفتش جيوب الذاكرة

وأسلّ بعض المفاهيم

اليابسة

وأخصّبها بالنار

كالأخلاق والشرف

-ألملم الغبار عن المرايا

وأذرّه في عيون لغةٍ منافقة

-أتجرّد من الأشياء العالقة على جلدي كالصدأ

-أمنع الأشياء الناقلة للعقم .....

بالتحدث معي

كالشـاشة مثلا

وألتقط الأمواج المحقونة بالأسـئلة

و.....

وقبل ان أدخل العتبة

أتطهر بنضارة الرغبة

في عينيكِ

وأتكحّل باشـتهائك الذي يبدد

خوفي من الوحـدة

ثم

أدخل عارياً

أسوار حدائق الأحلام

كي أملأ رئتي بهواء يجعلني

مستعداً لارتكاب جرماً فنياً

يرسمه الجنون

حثيثه :

حوار يملأ الفراغ بالدهشة

كجسم بلوري نفيس

تحرّك ذراته تبدلات الحرارة

أو

كالحوار الذي يدور

بين الزهرة والضوء

عندئذٍ

ستفيض أصابعي التي تتقفى

هسهسة فساتينك

في ذاكرة الفراش

بعرسٍ

مطرزٍ برذاذ الفصول

وبين الشكل والمضمون تتلألأ

خمس شموع

لي

أسميها :

قصيدة حب

مائدة للشعراء

راقية مهدي – العراق

فتحت ابواب مدينتي...
وأعددت الاطباق والصحون ،
للشعراء الملعونين،
المطرودين من الفردوس:
رامبو في مركبه التائه
عبر انهار عصية،
حاملا قمحا فلامنديا
وقطنا انگليزيا،
يجوب سماء مرصعة
بالنجوم تحلق فيها
ملايين الطيور
الذهبية وقوة المستقبل,
يبحث عن فينوس
التي تحرك جسدها وتبسط كفيها..

بودلير باسمه المستعار
وعطوره، يتأبط
باقات من ازهار الشر ، والندم ،
يبحث عن سأم المدينة ،
وجنانها الاصطناعية،
يلقي بقلبه العاري
على الطاولة ،
ويلوذ بالصمت مبهورا
برائحة الطحالب.

بول فيرلين يترنم ببيانه :
الموسيقى قبل كل شيء،
وفِي سرادق عزاء...
تبكي الدنيا في قلبه
كما تبكي فوق المدينة،
أيّ شوق هذا الذي يتسلل اليه؟
إميليا روسيلي
الذي كان يقيم في
الجحيم يجهل
الابتسامة بين الصخور الشاحبة.

ولم يأتِ مالارميه
في ذلك المساء،
كان يلتمس النوم
في سرير لاأحلام فيه،
خوفا من الموت
حين ينام وحيدا،
فلربما كان ذلك العشاء الاخير.

"""""""""""""""

هاهو أندريه بريتون ،
كما حلمت به في الليلة الفائتة
، يحمل سمكته الذوّابة،
يبحث عن نادجا
في طرق المصادفات
والجمال المتشنج، وبساتين تمد اذرعتها
الشقراء فوق الساقية العجيبة.

وهناك جاك بريفير
يحتمي تحت سقيفة من المطر ،
مطر من حديد ،
مطر من دم ونار،
مطر من حداد،
يرسم قفصا للطائر المغني،
لم يأبه بي...
أنا،
في مركبي الضيق
يجرجره النوتيون العراة.

حين غادروا ،
صحت وراءهم بصوتي المخنوق :
الى اين تمضي
هذه القصيدة
بهؤلاء الشعراء؟
فأجهشت بالبكاء...

آيات الحناجر

أحمد الكناني / العراق

وجهي المبلول بالجفاء
تقاذفته شواطيء الغربة
هناك
حيث الرمال الملعونة بالزبد ،
فقاعات تفجّرتْ
فوق أمانٍ ضبابيةٍ
و أطلالكِ
تمخر في عباب ليلٍ
منتفخِ الأوداجِ ،
صورٌ تنكفيء داخل بؤرةِ يقيني
النورُ بابٌ
و رجائي مقبضٌ شوكيٌ
تسعفني
يراعاتِ الجحورِ
بفوانيسٍ متدليةٍ خلف فروجها
تناسلتْ ببضعةِ أهدابٍ هلاميةِ الإغواءِ
رحيقها اشتهاء ذكرى منتهيةِ النواحِ
في لجّةِ الأفياءِ
عندما تترمْرمُ الشفاه المصحوبة
بعضّةٍ بلهاءَ ،،
طريقٌ عُبّدَ ببقايا أملٍ
و عيونٍ مفقوءةٍ
تحت شجيراتِ الصفصافِ ،
سربُ جرادٍ أطاح بخضرتي
رجمٌ يمتطي صهوةَ الأقدارِ
و يركلُ أردافَ تأمّلي
و سكوني....
ناياتُ الحناجرِ
كوّةٌ ملتحفةٌ بجمرةٍ
تجهضُ رمادها المنسيّ
أنغامٌ أضلّتْ جرذانَ مدينتي الملعونة
سائرةً لحتوفِ الضمأ
بوباءٍ ملكيٍّ
و طاعونُ تعثّري

يضربُ أقدامَ البوحِ
بسكاكينِ حيائي العمياء
فيصلبني
أمام عيونِ غانيةٍ
أتنفّسُ عبقَ الخرسِ الجاثمِ فوق أناملي
صراخٌ يتسلّلُ بين أوردةِ المسافاتِ ،،
المَقْدسُ نهاية تعبّدي... !
تراويحٌ أردّدها بلسانِ ضفدعٍ
قطعَتْهُ ذبابةٌ حمراءُ
و تناثرتْ أشلاؤه
عند رؤوسِ الأفاعي المنسلخةِ حديثاً
في مساء يومي العنيد.....

نص / نايات الحناجر أحمد الكناني / العراق

قصائد

شيماء المقدادي – العراق

(وجبة)

أنْ تَكونَ طَعامَ المَساءِ
على مائِدَةِ النِسْيانِ
بِشَمْعَةٍ باهِتَةِ الأشتِعالِ
وثَوْباً يَكْشِفُ ساقَ عِشْقِكَ لِنَميمَةِ الريح
ذاكَ خَطؤك ..
أنْ تَكونَ أصيصاً نُسِيَ على شُرْفَةِ الوَقتِ
ومَضَتْ عنهُ الحَبيباتُ ،

واحِدَةٌ تَجُرُّ الأُخْرى
ليَتْرُكْنَكَ في جُبِّ الهِجْرانِ
دونَ مَؤونَةٍ
ذاكَ جُرْمُكَ ..
أنْ تكونَ الدُخانَ الذي يَرْسُمُ فوضاهُ
بعدَ إحْراقِ قَلبَهُ
بِشَفَتَيْنِ تَسْحَبانِ نَفَساً من رِئَتَيْهِ
وتُخَلّفانُهُ طَيْفاً

يَتَسَكّعُ في أَزِقّةِ الأُمْنِياتِ الضَيّقَةِ
ذاكَ ذَنْبُكَ ..
أن تكونَ البَحرَ الذي سَرَقَتْ عابِرَةُ قَلبٍ
زُرْقَتَهُ
وأَغْرَتْ أسْماكَهُ ونباتاتِهِ ومَحارَهُ

باللّحاقِ بها
لِيَكونَ هَديرُ مَوْجِكَ أخْرَسَ ،
ذاكَ إثْمُكَ ..
أنتَ مَنْ خَضَعَ راضِياً بِثَقْبِ قَلبِهِ
كَعودِ قَصَبٍ ،
كُلّما شَهَقَتْ رِئَتاهُ ، أنيناً .. تَشَهّدَ .

(قمصان على مشجب الوجع)

كلُّ النساءِ اللواتي مَرَرْنَ بكَ
تركْنَ على عَتَبَةِ ذاكِراتِكَ
قُمصانَهُنَ الملونةَ ..
لتُبَعْثِرَها كُلَّ مساءٍ واحداً تِلوَ الآخرِ
وتستذكرَ ملامحَ وجوهَهُنَّ .
*
الأبيضُ لـ (أحلامَ)
الأسودُ لـ (مها)
الأحمرُ لـ (ليلى)
والأزرقُ لــ (أمنيةَ)
والأصفرُ والأخضرُ والبنفسجيُّ ...
والمُكَرْكَشُ والمُزَرْكَشُ والمُطَرَّزُ ،
والمَغْرِبِيُّ والهندِيُّ والعاري الذراعينِ ..
حتى تأتيَ على آخِرِ قميصٍ ذكراهُنَّ .
وعندَ كُلِّ فجرٍ تُعيدُها لخزانَةِ قلبِكَ
وأنتَ تُعلقُها على أضلاعِكَ
وتنسى أنّهُ سينهارُ كما كلِّ صباحٍ
تحتَ ثقلِ وجعِ خيباتِهِنَّ
*
وحدي أسقطتُ عنكَ قميصَكَ المنسيَّ
وغسلتُهُ بماءِ المطرِ

أمنحُهُ للفضاءِ تارةً كسجادةٍ سماويةٍ ..

وتارةً أعَلّقُهُ على مشجبِ أيامي

وأحمِلُ عنكَ ثقلَ الفجيعةِ الأبديةِ .

(الوتر المفقود)

بينَ معبَدٍ ومعبَد
أهدي النذورَ

وأرفَعُ للآلهَةِ بالصلاةِ صوتي
فأنا مذُ كَلكَامش يتَسَكّعُ في الحانات

و عشتارُ ترمي بطُعْمِ إغرائِها

لقَلبِ ديموزي
وانا أبحثُ عنك ..
وعلى حافّاتِ الزمانِ وجَدتُكَ مُبَعثَراً
خاشِعاً في إخلاصِ أنكيدو ،
سابحا في دموعِ كَلكَامش الحزين ،
مشَمّراً عن ساعِدَيْك ،

تمنحان أورَ سورَها المنيع .
و بينَ أنفاس عشتار تُضَحّي بحبيبِها
غيرَ آبهةٍ بحزنِهِ الشديد ..
أبصرتُكَ خائِفاً ذاتَ المصير .
و عندَ قَدَمَيْ إنليل
وجَدْتُكَ مُنحَنِياً تَحْتَسي الحِكمَةَ
وتتقافَزُ كقطراتِ ماءٍ من فَمِ الزقّورَةِ
تصرُخُ مهلِّلاً بانتصاراتِ نبوخُذْ نُصَّرَ
وتكتُبُ على الألواحِ الشِعْرَ .
وجمَعْتُكَ .. كـ حبّاتِ التوت
كـ قطَراتِ المَطَرِ

كـ حروفٍ تعْتَلي شفاهَ الكهَنَةِ .
فاللحْنُ في أوْرِدَتي يعلو
وأنت الوَتَرُ الناقِصُ في قيثارَتي
قيثارتي التي أهْدَيْتَني

قبلَ أنْ يَجْرُفَكَ تَيّارُ الطوفانِ
ونتيهَ عن بَعضِنا .

(الموالُ الأخير)

جسدي لم يَعُدْ يتَّسِعُ لي ..
تقولُ الروحُ التي في داخلي .

وثوبُ الفضاءِ قصيرٌ لا يُغطّي مَدايَ
تقولُ السماءُ التي في صدري .

الحُلُمُ أصبحَ أُكذوبَةً
والأملُ ليس أكثرَ من قِصّةٍ
أرويها لِخَيباتيَ المُعَتّقات
تقولُ الطفولةُ التي في ذاكرتي

.. ..

رأسيَ المُمْتلِئُ بالنورِ والصوَرِ والألوان
محشورٌ في شَقٍّ في الأرضِ
أتُراني تَمِلْتُ بخَيْباتي
أمْ هو العالَمُ الآخرُ يلتَهِمُني ؟؟

.. ..

اللحنُ المَوْجودُ على قارعَةِ السماء
تَساقَطَ عَطَشاً من لَحْنِ الحياةِ

على شفاهِ الموتِ
لِيُغرِيَني بمعزوفةٍ أخيرة

ألتَقِطُ بأناملِ كفّيَ الأيْسَرَ بِضْعَ رصاصاتٍ
اقتحَمَتْ جسدي في لُعْبةِ الأختباء
لألصَقَها في كَفّيَ الأيْمَنَ بدلا ..
عن أناملِها التي تساقطَتْ كأوراقِ الخريف
في مَوْسِمِ الحروب

.. ..

اللحنُ الأخضَرُ يتعالى
وعلى كتفِيَ الأيسرَ كان يربُتُ بتهوفنُ مبتسماً
ويطوي الملاكُ على كتفِيَ الأيمنَ سِجِلَّهُ
بمَوّالٍ حزينٍ في آخرِ السَطرِ .

على شفاهِ الموتِ
لِيُغرِيَني بمعزوفةٍ أخيرة

شيماء

المحتويـــــــــــــــات

الموضوع الصفحة

سلطة النص - مقدمة العدد الخامس بقلم المحرر الثقافي 5

دراستان في السرديات الروائية جان ريكاردو

ترجمة : كامل عويد العامري – العراق 7

بسن والرمز : قيس جواميرعلي – العراق 78

النقد والأدب , انسجام وتكامل - د.علي حسين يوسف – العراق 84

مواجهة تفاهة الواقع - الضوضاءُ المُمتِعَة والطاقاتُ الدفينة

قيس مجيد المولى – العراق 89

غياب السيناريو العراقي - علي لفته سعيد – العراق 97

الانسيابية في القصيدة أو النص الشعري - فائق موسى – سورية 100

خزعل الماجدي - كينونة شعرية مشرعة النوافذ !!

وجدان عبدالعزيز – العراق 104

شيخوخة بغداد - عندما تشيخ المدن تغادرها الطيور

طارق الكناني – العراق 109

الماضي والحاضر وتوقعات المستقبل - سلام كاظم فرج – العراق 113

قصيدة النثر - تكويـن جمالـي تناغمي - كرم الأعرجي – العراق 117

الشاعر والناقد العراقي هاتف بشبوش مابين الرغبة والحسية

نوميديا جرّوفي – الجزائر 120

في قضية الشعر - سامي طه – العراق 137

نواصي السرد في بنات الخائبات للقاص العراقي علي السباعي

حسن البصام – العراق 141

أحمد خلف بين تسارع الخطى وقوة الالغاء

الرواية وسيلة ضد النسيان - ايناس البدران – العراق 146

الأحداث الدراميّة لشخوص مدينة حامد فاضل ، وبلدة في علبة.

هاتف بشبوش – العراق 149

ملاحم خـالدة ... الشاهنامـه - حسـن نصـراوي – العراق 160

كتابة نقدية مع فلمين - سعد ناجي علوان – العراق 163

وتشرق الشمس من جديد – قصة قصيرة

هشام ناجح – المغرب 170

عصافير... (قصة قصيرة) نزيه مير علي – سوريا 175

من يوميات دفء بارد (قصة قصيرة) سعيدة لقراري – المغرب 178

ست قصص قصيرة جداً - أحمد خلف – العراق 182

طِرْ، أيُّها العصفورُ!، طِرْ – قصيدة ترجمها عن الدنمركية:
سليم محمد غضبان – فلسطين 186
قصيدة الشاعر العراقي الراحل - عبد الأمير جرص 189
الدمع بالسرّ أشفى منه بالعلنِ - عبد الفتاح المطلبي – العراق 194
غرفة موسيقى.... فلاح الشابندر – العراق 197
عناق أعجزَ مشرحة - عليـــا عيسى – سوريـــة 199
عناقيد - سعاد يونس – ليبيا 204
شام الضياء.... منذر الغباري – سورية 208
الوقوع على القبلة - عبد العزيز الحيدر – العراق 211
قلبي لكَ وحدك - سهام محمد – تونس 213
لزوميات - محمد سلمان رستم – سوريا 115
مائدة للشعراء - راقية مهدي – العراق 219
آيات الحناجر - أحمد الكناني / العراق 222
قصائد - شيماء المقدادي – العراق 225

مجلة رؤيا
مجلة ثقافية فصلية
يصدرها مجموعة من
المثقفين العرب
تأسست عام
2017
المنتدى
الثقافي ثقافي