

يصدرها مجموعة من المثقفين العرب
العدد الرابع - السنة الأولى
2018 - 3 - 1

مجلة رؤيا



رؤيا

مجلة ثقافية فصلية
تصدر على صيغة بي دي أف



د. رشيد هارون - العراق



د. فهمي الصالح - العراق



د. سعدي عبد الكريم - العراق



أماني أبو رحمة - فلسطين

رؤيا

مجلة رؤيا - العدد الرابع - السنة الأولى
2018 - 3 - 1

رؤيا

**مجلة ثقافية فصلية تصدر على صيغة بي دي أف
يصدرها مجموعة من المثقفين العرب**

العدد الرابع - السنة الأولى
2018 - 3 - 1



رؤيا

مجلة فصلية ثقافية

تصدر على صحيفة بي دي أف

العدد الرابع - السنة الأولى

لوحه الغلاف واللوحات الداخلية
للفنان البريطاني :

Christopher David White

كريستوفر ديفيد وايت

الغلاف : محمد حميد - العراق

متابعة وخطوط : محمد حميد

جميع المراسلات على الإيميل :

Alaahamid668@hotmail.com

جميع الحقوق محفوظة

في حالة النشر والإقتباس يرجى ذكر

إسم الكاتب والمجلة وألا يتعرض

الى المسائل القانونية

رؤيا

مجلة فصلية ثقافية

هيئة تحرير مجلة رؤيا

مالكة عسال : ناقدة وشاعرة من المغرب

سعدى عبد الكريم : ناقد وشاعر من العراق

طارق الكنانى : شاعر وصحافي من العراق

رجاء مرجاني : مترجمة من المغرب

سندس سالمى : شاعرة وقاصة من الجزائر

عبد القادر صبري : شاعر من اليمن

علاء حمد : عراقي مقيم في الدنمارك

مقدمة

على هامش المربد

كلّ سنة يسقط منظمو المربد بأخطاء جمة ، وذلك لضيق الافق من جهة ومحدودية ثقافة اللجنة المنظمة ، والتي تعمل خارج الرقابة ، على العكس من ذلك فجانب الدردشة الفيسبوكية هي التي تحكم الاسماء المختارة من عدمها ، وخصوصا " المبدعات " والتي لاعلاقة لها بالشعرية العربية ، هذا ناهيك عن المناطقية والمحسوبة والعلاقات الخاصة التي تفرض حالتها على المشاركين وغير المشاركين من الأقلام اللامعة والفاشلة والتي لها دورها في المشهد الشعري العراقي - العربي .. ومن خلال متابعة مجلة رؤيا للحدث المربدى فإن اللجنة العاملة على اختيار القصيدة الركيكة من جهة واختيار بعض (الشعراء والشاعرات) من جهة أخرى قد فشلت لسنوات عديدة ، وهؤلاء مازالوا مع الاسف يستشهدون بالسياب وحسن البصري وسوق المربد ...

مع الأسف معظم أعضاء اللجنة المنظمة والتي تعدادها لايتجاوز عدد الأصابع تختار أسماء عراقية وعربية وأجنبية علما أن نتاجاتهم الخاصة نتاجات محلية - فيسبوكية لاتتعدى بعض كلمات الغزل بأحبك وفنجان القهوة ، والتي يكتبها العامة على صفحات الفيس بوك وخصوصا ربة البيت لغرض التسلية ، تعال وانتقد من مثل هذه الافكار والتي تفتقد الى الفكر الفلسفي - الشعري .. ومازال بعضهم يردد بجيكور والسياب وحسن البصري وسعدي يوسف ، والاخير تم عزله لانه ليس على قياسات البعض ، علما لايستطيع احدهم بتأسيس قصيدة ناجحة كالتي أسسها الشاعر العراقي سعدي يوسف والتي دفع ثمنها السجن والتشرد والجوع والمنفى والحرمان والعزلة والوحدة ...

جواز السفر

ومن ناحية التحكم السفري فقد يخبرنا المشهد العام للجنة بأن الشعراء في المهجر والذين خرجوا لاسباب سياسية ، يحدد عراقيتهم جواز السفر وتوقيع ضابط الشرطة العراقي في دائرة السفر والجنسية ، خارجين عما قدموه من تضحيات عديدة ومنفى وهجران وملاحقات بوليسية وجوع وبطالة ، كل هذه الامور لاتتماشى مع توقيع ضابط الشرطة ..

نقل المربد

هناك العديد من المثقفين يطالبون بنقل المربد الى العاصمة بغداد ، حيث تواجد اللجان الصالحة مع الشعرية العربية والعالمية وسحب البساط من تحت المنتفعين والذين يبحثون عن الشهرة على حساب الغير ، وكذلك عمل اللجنة يجب أن يكون تحت لجنة رقابة باختيار الاسماء ، وفتح باب الدعوات للوجوه المبدعة وذلك من خلال مطالعة نتاجاتهم والتي كان ثمنها لسنوات عديدة ، ويبقى المثقف العراقي الجاد ينتظر من مثل هذه الاقتراحات والتي يثمنها المثقف الصحيح ووضعه في المكانة الصحيحة ، وخصوصا أن يكون لوزارة الثقافة

واتحاد الكتاب والادباء في العراق الدور الجدي وسحب المرید من البصرة والى بغداد ، وذلك لفشله السنوي من جهة ، ورفع شعارات فارغة بنجاح المرید من عدمه ، واصدار بعض البيانات الفيسبوكية مهديين بها كل من يتناول على المرید ولجانه الفاشلة ، وكل سنة على هذه الشاكلة الحزينة ..

الطبية والطبيون

فقد مازال ابن البصرة " الشاعر على وجه الخصوص " يستشهد بالطبية (والطبية لديهم على ما يبدو هي المعمل النيزكي للصناعة الشعرية) علما أن الطبية لاتصنع شعرا ولا تصنع شاعرا ، ولا تصنع مكانة في الفيس بوك ، والتي يدفع ثمنها كل سنة المثقف العراقي والمثقف العربي .. لقد عمل الشاعر السياب في الشعرية وقدم اجمل مالديه من خلال مثابرتة وجهوده المبدعة وقد ابتكر الكثير من الافكار وتحويل القصيدة من الشعر العمودي الى الشعر الحر " أتحدى من يأتي بمسلك نقدي يخصّ الطبية في الزمن السيابي والابتكارات الشاعرية " ، وهذه النقاط لاعلاقة لها بالطبية التي يتحلى بها ابن البصرة ، وبالاخير البصرة مدينة من مدن جنوب العراق ، ولم تتحلّ باستقلالية ولا بعادات وتقاليد خارج المكون العراقي ..

المحرر الثقافي



منلوجات

د . رشيد هارون - العراق

_ 1 المدينة التي.

في المدينة التي لا ترى الوجه فيها مرتين

تدوس الشارع مرة واحدة

وتنسى عثرة لك هنا

وشتيمة من فم نافذة سيارة متهورة هناك

عثرة واحدة وشتيمة واحدة

وضجيج غرباء لا يلاحقك كمطلع أغنية قديمة

في المدينة التي لا ترى الوجه فيها مرتين

تتلون مصادر الشتائم

ويتلون الضجيج

في المدينة التي لا ترى الوجه فيها مرتين

لا تشتم من فم نافذة متهورة مرتين
ولا تتحمل عناء التلفت مُعتدراً منك
كل شيء يحدث مرة واحدة
ولأنه يحدث مرة واحدة أحببت المدينة التي لا ترى الوجه فيها مرتين
ففي كل مرة شارع جديد وعثرة
وفم نافذة يتسع فتتسع الشتيمة
ويضيق فتضيق
لكنها تحدث مرة واحدة ولا تلاحقك كمطلع أغنية قديمة
فلا الشوارع هي هي
ولا الأفواه
ولا الضجيج
ولا الشتائم
ولا التلفت
ولا العناء
كل ذلك لأنك في مدينة لا ترى الوجه فيها مرتين.

_ 2 عباءة أينا.

لم تخرج من عباءة أيبك، لأن أيبك لا يعرف أصلاً أن له عباءة قد يخرج منها ابن مثلك. خرجت،
وقد عرفت تاليا أنك خرجت فعلاً، وان أيبك لا يعرف أصلاً أن له عباءة قد يخرج منها ابن مثلك، جلّ
الأمر تحدث على غير منحنى من التخطيط، تماماً كما تفعل الساعة، تترك جملاً قبل البداية وأخرى بعدها،
لا فرق بينك وبين أيبك سوى أنك تعرف ثمة متروك تشير له، ولا تعباً به، وهو لا يعرف أن له عباءة قد
يخرج منها ابن مثلك، ولا غرابة يا أنت، فكلُّ الذين وصلوا ما ظنوا قيد شعرة أنهم لم يصلوا
المشكلة، إن الذين لم يصلوا ظنوا الظنّ نفسه
وما حسبوا قيد شعرة أنهم لم يصلوا

فما جدوى الظن والحدس

ما جدوى الوصول أو عدمه إذا لم يرد في بال من وصل

ومن لم يصل؟....

أنت هنا ولا أحد على الضفة الأخرى،

شظّ وماء

وفي المرأة نورس،

يحلّق النورس

يظن عند كل خفقة جناح،

أنه ينأى

لم يفكر النورس بـ عين الماء

ولم يفكر الماء بالجناح

.....

أنت هنا

ولا أحد على الضفة الأخرى

كما يبدو....

ستبقى العين عين، والجناح جناح

فكرتان تحلقان على نحو متواز

لأن النورس لم يفكر بعين الماء تحته

ولم يفكر الماء بخفقة الجناح فوقه !!

لا تأسف تركت قبلك وخلفك من تركت، كن أقلّ من حزين لأن من تركتهم لم يعرفوا على وجه من اليقين؛
أن لهم أبا كان له عباءة أو لم يكن، فلم يفكروا بأبيهم، ولا بالعباءة، ولا بالخروج.

3_الفكرة والأشياء وأنت

مَن أنت؟ أين أنت؟ السؤال فكرة.

ولكن ما الذي يدعوني إلى الحديث معك الآن؟ السؤال غير المنتج أصبح فكرة هذه الأيام.

أترى؟... ثمة شيء ينبعث من هناك، قلب يتدحرج، موسيقى، ومع الانبعاث شيء يتلوى. الأشياء تتلوى ثق، تتلوى تذوب. وكما أنت؛ تنطق أو تصمت، تحار، ربما تأخذها صفة كما تأخذك، يقينا تأخذها. إنني لا أفعل شيئا هذه اللحظة، إنني أراقب

_ قد لا يكفي ذلك

_ لم أقل يكفي. الحياد جبن

_ لم تكره الحياد؟ هل قلت: الحيرة خيار؟. والجبن؟ خيار أيضا.

لم يزل الانبعاث، ولم تزل الأشياء، الصفة، الذوبان... من هناك، من خلف تلك الـ، التي تحجبها تلك الـ، تأمل صيغة محجوب. ظهران يتكئان على بعضهما، يدان تمتدان، أضراس تلمع، للشمس شأن، لا شأن لك من اللمعان، الأشياء تلمع بحيادية أيضا.

وتتلوى؟

وتتلوى، وتنطق، وتصمت، وتحار. متى تعرف أن التناقض فكرة، الكذبة فكرة تماما كالضرس اللامع. النفاق فكرة:

أم تحدث نساء الجيران: أحب كنتي، أحبها كما لو ابنتي، أحبها كثيرا، فتلخّ وتلخّ، فلا هي تكف ولا النساء صدقن الرواية.

صديق يعلم بأن بيننا " صداقة" يعلم جيدا بأنها تكفي لقاء عابرا وأنا أعلم بما يعلم، كلما بان عليّ غير مصدق يؤكد أن الأمر ليس كذلك، وأنه يحبني كما لو كنت كل الأصدقاء، وأنه، وأنه. فيلح، ويلخّ، فلا أنا مصدق؛ ولا هو يكفّ

(عندما تكون ميتا، فإنك لا تعلم أنك ميت، إنه أمر مؤلم فقط للآخرين، نفس الشيء ينطبق عليك حين تكون غيبا)

لا هو فكّر ولا هي بأن لا أحد طلب منهما تأكيدا لمشاعرهما. كيف له أن يقنعني وكيف لها أن تقنعهن!

هو يغني وأنت تبكي

البكاء ردّ فعل لفكرة سبقت نزول الدمع

هو أطلق الرصاصة وأنت نزفت
كل هذا النزف لم يكن فكرتك
ولا فكرة الرصاصة
فاعلان وفكرتان
لم يكن الغناء فكرة قبل أن يصبح المغني محبا
ولم يكن القتل فكرة قبل أن يكره القاتل الغناء
ف(غنيّ أحبك أن تغني)
طبل يُقرع، الطبل فكرة، الأيدي الصاعدة النازلة، وللأصابع تتهجي الأشياء فكرتها.
الأفكار تُسمع
تُرى
تُحسّ!! مرّن نفسك
غنّ كي تضحك من الظلمة. الضحك فكرة.

_ 4 غداً أريد أن أراني

دارت ملعقتك في كوب الشاي
فلماذا ما زال الشاي مرا ؟
وتسهر.....و كأنك للمرة الأولى تسمع نباحا
وكان نباحا لم يطرق سمعك
حتى كأنك لم تك ساهرا البارحة
ولم تدمع عيناك لتبغ التأمل
في كل مرة تفعل ذلك
تحدث أحدا تحت رداء النوم ولا تنام

وتخطئ.....كمن تتنازعه قصيدتان
أعد الاصغاء على نحو غير ما كنت تفعل البارحة
ستجد أنفاسك ... هي من تربك سعف منتصف الليل
هي من تلح على الشمس: أشريقي.... أشريقي
فالشوارع بعد منتصف الليل/ نرق كبار/ وآثار عراق برئ/ وفردة حذاء منسيّة
لماذا تتلفت؟ / ما من مناد
ومتى تدرك أن العراء لا يمتلك حكمة النوافذ؟
فكف عن اضافة خط جديد.... وتجعيدة أخرى
اللوحة ازدحمت
وأنت الوحيد الذي لا يريد أن يعرف ذلك
ولا تريد أن تصدق وشاية المرأة
الصياح نوم الديكة.... فلا تظنن أنك على صواب
ها أنذا أراك جالسا لوحديك
دارت ملعقتك في كوب الشاي.... وما انفك الشاي مرا
يبتل رداء النوم من تحت ابطك
فيشفق...
تراوده أحلام في أن ترفع ذراعيك
وتضربهما على مؤخرتك
ترفعهما وتضربهما
كي تصحو
وتعرف أنك الوحيد الذي يرد على الاصغاء بالإصغاء
فتخطئ / وتلح / فتسهر
وغدا لا أحد يراك ساهراً
حتى أنا !!



إِسْتِعَادَةُ الْمَوْتِ الْأَخِيرِ مِنْ مَخْطُوطَةٍ " ثِيرِبَانْتِس " نص : د . فهمي الصالح - العراق

لِلْمَرَّةِ الْأَخِيرَةِ يَا " دُونِ كَيْشُوتِ "
أُنَادِي عَلَيْكَ بِحَنْجَرَةٍ مَعْطُوبَةٍ
لَأَنْتَ مِنْذُ الْبَدْءِ مَا نَادَيْتُ عَلَى أَحَدٍ سِوَاكَ
لَعَلَّكَ تَسْمَعُنِي بِإِحْتِرَاقِي عَلَيْكَ عَبْرَ فَجَاجَةِ كُلِّ وَقْتٍ
فَتُعَايِرُ تَرَى إِزْدِحَامَكَ الْمُنْقَطِعَ بَعِيداً عَنِ قَسْوَةِ هُدُوءِ الدَّهَبِ
عَانِداً إِلَى قِصَائِدِي الْمَكْسُوتَةِ بِهَمِّهِمَاتِ الْحَجَرِ
لَكِي نَحْتَفِلُ مُجَدِّداً هُنَا بِمَوْتِنَا الْفِيرُوزِيِّ
فِي نَكْبَةِ الطُّرُقَاتِ وَإِنْكَسَارِ النَّهْرِ وَرَغْشَةِ الْمَرْكَبَاتِ
أَمَامَ غُمُوضِ الْمَصَابِيحِ وَالِدَّمِ الْخَارِجِ تَوّاً مِنْ لَحْمِ الْمَطْرِ !
أَتَسْمَعُنِي يَا " دُونِ كَيْشُوتِ " !
لِلْمَرَّةِ الْأَخِيرَةِ أُنَادِي عَلَيْكَ وَأَقْصِدُ يَا " ثِيرِبَانْتِس "

أُنَادِي عَلَيْكَ لِأَسْتَعِيدَ الْمَوْتَ الْأَخِيرَ مِنَ الْمَخْطُوطَةِ!

كَانَ عَلَيْكَ يَا " ثِيرِبَانْتِس " الْفُرْطُبِيُّ
أَنْ تَقْتُلَ الْمُصَارِعَ الْمَهُووسَ بِفِكْرَةِ نَثْرِ الدَّمِ الْأَزْرَقِ
عَلَى السَّابِلَةِ وَسَاحَاتِ الْأَحْتِفَالِ الضَّاجَّةِ بِالرَّقْصِ وَمُوسِيقَى الشَّوَارِعِ!
وَإِنْ لَمْ تَسْتَطِعْ فِعْلَ ذَلِكَ بِطَلَاقَةِ أُفْعُوَانٍ حَازِقٍ فِي الْفَتَاكِ
كَانَ الْأُخْرَى بِكَ أَنْ تُعَاجِلَ النَّوْرَ بِطَلْقَةِ بَارُودٍ قَاتِلَةٍ فِي الرَّأْسِ
لِتُوقِفَ مَهْزَلَةَ التَّضَادِّ الْحَيَاتِيِّ مِنْ جَانِبٍ وَاحِدٍ عَلَى أَقْلٍ تَقْدِيرٍ!
لِكِنَّكَ تَقَاعَسْتَ عَنِ الرَّحْمَةِ قَبْلَ أَنْ تَتَقَاعَدَ مِنَ الْجَيْشِ
وَأِنْخَرَطْتَ دَائِباً بِإِغْتِلَامِكَ كَحَجَرٍ فِي طِينِ اللَّذَّةِ!
فَالْمَخْطُوطَةُ فِي حَوْرَةِ عَيْنَيْكَ تَفْعِي مِثْلَ غُرَابٍ مُرْقَطٍ بِالْفَجَائِعِ
وَأَنْتَ تَهْذِي بِالْأَخْرَافَةِ وَالْجُنُونِ فِي تَحْيِيرِكَ الْهَائِجِ لِلرَّوَايَةِ الْمُبَكَّرَةِ
الَّتِي تَمَاهَيْتَ تَمَثُّلُ مَشَاهِدَهَا الْبُطُولِيَّةَ بِالْمَقْلُوبِ فِي حَيَاةٍ قَاسِيَةٍ
حَتَّى إِنَّتَهَيْتَ مَعْضُوبَ الْيَدِ وَالْقَلَمِ، تُعَانِي أَفْلَاسَ الرُّوحِ وَالْمَنْكَبِينَ،
وَتُوعِلُ فِي مُمَارَسَةِ عَرَامِيَاتِكَ الْعَبَثِيَّةِ عَلَى طُولِ الْأَسِيرَةِ الْمُرْتَبِكَةِ،
كَفَحْلِ جَرِيحٍ أَدْمَنَ تَذَوُّقَ الشَّهَوَاتِ فِي قَفْصِ الْخَسَارَاتِ الْمُمِينَةِ،
بَيْنَ أَحْضَانِ " كَاتَالِينَا " وَ " أَنَا فِرْنَادِي " !
فَقَدْ تَرَكَتَ رُوحَكَ تَرْتَجِلُ الْأَكَاذِيبَ الصَّلْدَةَ وَالْمَسْرَاتِ الْمُسْتَحْيِلَةَ
كَبَهْلَوَانٍ سِيرِكٍ مُتَخَفٍ بِجَدِّ تَعْلَبٍ يَحْتَسِي حَمْرَةَ الدَّفْعِ وَالْأَلَمِ
فِي مَعَارَةِ بَعِيدَةٍ عَنِ مُلَامَسَةِ الْعُيُونِ الْبَارِدَةِ!
تَرَكَتَ " دُونُ كَيْشُوتَ " يَسْتَمِيثُ عَبَثاً فِي قَتْلِ طَوَاجِينِ الْحَيَاةِ،
وَيَبْتُ رُعبَ الشَّيَاطِينِ فِي قَلْبِ الرُّعَاةِ وَقُطْعَانِ أَعْنَامِ الْبِرَاءَةِ،

بِقَوْصِيَّةٍ مَطَرٍ هَمَجِيٍّ مَمْلُوءٍ بِالدَّمِ وَالثُّغَاءِ وَالسُّعَالِ،
وَيَنْشُدُ السَّرَابَ الْمَضْحَكِ وَرَاءَ أَرْذَابِ " دُولْتَسِينِيَا " السُّوقِيَّةِ،
مُتَوَهِّمًا كَالْمَجْنُونِ الْوَحْشِيِّ بِأَنَّهَا دَاتٌ:
(الْيَدَيْنِ الْعَاجِيَّتَيْنِ، وَالنَّخْرِ الْمَرْمَرِ، وَالنَّهْدَيْنِ الرَّحَامِيِّينِ،
وَالثَّلْجُ يَنْكَسِفُ بَيَاضُهُ إِذَا دَنَا مِنْ صَدْرِهَا)!.
فَقَدْ كَانَ الْهَوَاءُ أَكْذُوبَةً مَسْرُوقَةً تَتَكَوَّرُ فِي أَنْفِكَ الْحَجْرِيِّ الْعَابِثِ
يَا " ثِيرْبَانْتَسِ " الْمُبْتَلَى بِلَعْنَةِ الْعُبَارِ وَالْعَبَاءِ الْمُتَصَاعِدِ فِي ذُرْوَتِكَ!
حِصَانِكَ الْمُتَهَالِكِ مِنْ ضَجْرِ الشَّيْخُوحَةِ وَالْجُوعِ فِي الْحِطَائِرِ يَزْدْرِيكَ
وَيَزْدْرِي رِمَاكَ الْهَزْبَلَةَ وَيَلْعُنُ خُودَتَكَ الْفَائِئِلَةَ الَّتِي اعْتَمَرَتْهَا كَنَاجِ
غَرِيبٍ سَاقِطٍ يَسْحَرُ مِنْكَ وَمِنْ خَيَالَتِكَ الضَّخْلَةَ فِي وُجُودِكَ الْمَفْجِعِ
بَيْنَ الْأَهْوَالِ الْمَشْهُومَةِ وَالْفَيْلُولَاتِ الَّتِي تُبَاغِتُ رِمَاكَ الْمُعْوجَّةَ!
حَتَّى " سَانَشُو " مُخْلِصِكَ الْمَسْكِينِ، صَارَ يَبْكِي بِإِزْتِعَاشِ طُفُولِي فَاضِحِ
عَلَى مَشْهَدِ دَبْحِ الدَّمَى أَمَامَ اسْتِعْرَاقِ سَيْفِكَ فِي شَهْوَةِ الْقَتْلِ الْجَمَاعِيِّ،
وَلَمْ يَفْرَحْ مُغْتَبِطَ الْقَلْبِ بِعُودَةِ جِمَارِهِ الضَّائِعِ مِنَ التَّشْرُدِ وَاللَّامُبَالَاةِ
وَهَا هُوَ قَدْ تَخَلَّى أَحْيَرًا عَنِ حُكْمِ وَلَايَةِ الْإِفْلِيمِ لِصَالِحِ إِنْسَانِيَّتِهِ الدَّائِبَةِ
فِي انْبِسَاطَاتِ الْحُقُولِ وَالْإِضْطِجَاعِ تَحْتَ أَمْطَارِ الْفَرَى النَّازِقَةِ بَعْرَلَتِهَا!
سَلِّ عَذَابَاتِكَ الْأُولَى فِي أَوْكَارِ النُّوَّاحِ عَنِ الْحُبِّ يَا " ثِيرْبَانْتَسِ " الْعَجِيبِ!
سَلِّهَا عَنِ الْعُشَّاقِ الْمُقْتُولِينَ عِنْدَ السَّرَاقِي الْمُسْتَمْسَةِ فِي أَصْحَابِي الْعَدْرِ!
سَلِّهَا عَنِ الْعَرَقِي فِي بَحَارِ الْحُرُوبِ الزَّائِفَةِ وَنَزَوَاتِ الْمُلُوكِ أَمَامَ الْبَطْشِ!
سَلِّهَا عَنِ فُرْدُوسِ الْمُدُنِ الْأَنْدَلُسِيَّةِ الْمُضَرَّجَةِ بِدَمِ الْقَصَائِدِ وَالْمَوْشَحَاتِ،
وَعَنْ دَمْعَةِ " الْعَالِبِ بِاللَّهِ - عَبْدَ اللَّهِ الصَّغِيرِ " وَزَفْرَتِهِ الْمَشْهُودَةِ:
(زَفْرَةُ الْعَرَبِيِّ الْأَخِيرَةِ وَبِالْإِسْبَانِيَّةِ: el último suspiro del Moro)
قُبَالَةَ جُنَّةِ غِرْنَاطَةَ وَتِكْبِتِ أُمِّهِ " عَائِشَةَ الْحُرَّةِ " لَهُ:
« إِنَّكَ مِثْلُ النِّسَاءِ مُلْكَأً مُضَاعَاً لَمْ تُحَافِظْ عَلَيْهِ مِثْلَ الرِّجَالِ » !.

سَلَّهَا يَا " ثَيْرِبَانْتِسَ " عَن مَحَاكِمِ التَّفْتِيشِ الضَّارِبَةِ غُنُقَ الْبِلَادِ الرَّخْوَةِ،
وَعَن دَافِعِي الضَّرَائِبِ الْمَسْلُوحِينَ كَمَا رِيشِ الدَّجَاجِ عِنْدَ قَاعِ النُّفَايَاتِ،
وَعَن الرِّقَابِ الْمُتَدَخِّرَةِ عَن أَجْسَادِ الْعَرَبِ فِي مُنْحَفَضَاتِ الْمَرَاعِ!
سَلَّهَا يَا " ثَيْرِبَانْتِسَ " سَلَّهَا: عَن لَحْظَةِ إِغْدَامِ " فِيدِيرِيكُو غَارْتِيَا لُورِكَا "
بَيْنَ تِلَالِ " غِرْنَاطَةَ " بِكُلِّ صَفَاقَةِ الْعَصْفِ النَّارِيِّ وَهُوَ يَعْزِفُ نَشِيدَ اللَّوْحَةِ
أَمَامَ الْحَائِطِ الدَّمَوِيِّ، بِاسْمِ الْإِنْسَانِيِّينَ الْإِسْبَانِ الْمَذْبُوحِينَ بِلَا أَرْقَامِ
فِي الشُّوَارِعِ وَالِدَّهَالِيزِ وَالْمَكْتَبَاتِ، وَعِنْدَ الْحَدَائِقِ وَدَمْعِ الْحَبِيبَاتِ!
سَلَّهَا يَا " ثَيْرِبَانْتِسَ " ثُمَّ سَلَّهَا: عَن أَيَّامِ عَثْمَتِكَ فِي مَدَاخِنِ أَشْبِيلِيَّةِ
وَتَحْبُطَاتِكَ فِي عَوَزِ الْإِرْتِزَاقِ الْمُرِّ وَعَن لِيَالِيكَ السُّوْدِ الْمُدْلَهَمَةِ بِالرِّقِّ
فِي مَعَارَاتِ الْجَزَائِرِ عِنْدَ تِلَاعِ الْبَحْرِ!
ثُمَّ سَلَّهَا يَا " ثَيْرِبَانْتِسَ " بَعْدَ أَنْ تَهْدَأَ شَرَائِبُكَ الْأَرَسْتَقْرَاطِيَّةُ
وَتَضْمَحَلَّ وَسَامَتِكَ النَّبِيدِيَّةُ فِي الْهَوَجَاءِ عَن سَطْعَةِ أَوَّلِ الْحَبِّ!
سَلَّهَا يَا " ثَيْرِبَانْتِسَ " ثُمَّ سَلَّهَا عَلَى طُولِ الْحَبِيبَاتِ:
عَن وَجْهِ ابْنَةِ شُعَاعِ الْقَمَرِ الْجَزَائِرِيِّ " ثُرِيدَا أَوْ ثُرِيَا " عَاشِقَتِكَ
الَّتِي وَهَبَتْكَ رُوحَهَا لِلْهَرَبِ مَعَا عَبْرَ زُرْقَةِ الْبَحْرِ إِلَى إِسْبَانِيَا
فَتَنَكَّرَتْ لَهَا عِنْدَ وَطْأَةِ السَّوَاغِلِ كَجُبَّةٍ تَنْفَسُخُ فِي الْعَيْبُوبَةِ!
سَلَّهَا يَا " ثَيْرِبَانْتِسَ " سَلَّهَا: عَن خَرَابِكِ الْبَطُولِيِّ الْمُنْتَمِدِّ فِي الرَّمَالِ
وَعَن عَدَابِكَ الْمُلتَفِّ كَأَفْعُونَاتِ طَوِيلَةٍ فِي جَسَدِ الْأَكْذُوبَةِ الْقَاتِلَةِ
وَتَنَحَّ عَن فِكْرَةِ حَنَقِنَا بَيْنَ مَجَاهِيلِ السَّعَادَةِ اللَّقِيطَةِ الَّتِي تَنْتَقِيهَا لَنَا!
فَنَحْنُ مَا زِلْنَا نَتَمَتَّى عَلَيْكَ وَقَارَ الْحَبِّ مَعَ " الْإِنِّ " لِكَيْلَا نَتَعَدَّبَ أَكْثَرَ،
وَنَرْتَجِي عَبْطًا أَنْ نُعَاوَدَنَا الطُّيُورُ بِرَفْرَقَاتِ طَارِحَةٍ فِي رِنَةِ الْأَصَابِيحِ!
فَنَحْنُ مَا زِلْنَا نَمُفُتُ التَّحْسُفَاتِ الْمُنْحُوسَةِ فِي وَجْهِ الْبِلَادِ الْمُضِيئَةِ
وَلَا نُرِيدُ لِأَنْفُسِنَا الْمَهَانَةَ فِي حُفْرِ الْإِحْتِلَالِ وَالْهَمَرَاتِ وَالْإِقْتِلَاعِ!
الْبِلَادُ الذَّهَبِيَّةُ تَنَاتَتْهَا الْحُرُوبُ بِالْأَنَاشِيدِ الْعَبِيَّةِ وَعَزَاءَاتِ الْوَصِيفَاتِ

وَفَرَّادُهَا الْأَطْلَسِيُّ صَارَ يَدْبِي بِإِتِّجَاهِ الْخُشُومِ وَالْأَسِيرَةِ وَالْحَيَامِنِ!
حَوْضُ الْحَرَّافَةِ غَارِقٌ بِدَمِ الْعَرَبِ مِنْ كُلِّ شَمْسٍ وَإِنْحِدَارٍ وَتَشْيِيدٍ،
وَالْقَرَّاطِيْسُ تَحْكِي أَيَّ شَيْءٍ عَنِ الْمَوْتَى وَالتَّمَاثِيلِ وَرُغَابِ الْأَفْكَارِ!
النَّبِيْتُ هَبَاءُ الْحَجَرِ يَتَنَانَّرُ فِي مَسَلَّاتِ عَنَاكِبِ صَدَى لَوْنِهَا بِالذَّمَارِ.
وَالْعَوَاصِفُ مَحْضُ إِشْتِيَاقِ الْعُرَبَاءِ فِي عَرَاءِ الْفَوَانِيْسِ الرَّاجِفَةِ.
وَالطُّقُوسُ نَزِيْفُ الْأَيْبِيْنَ إِلَى مَتَاهَةِ الْأَجْنَاسِ فِي مَعَابِدِ مُغْلَقَةٍ.
وَمِقْلَاةُ الْأَفْوَهِ مَصَانِدُ الْعَفْنِ الْقَدِيمِ فِي أَمْعَاءِ قَرَّاصِنَةِ الْقُدْسِ.
وَالنَّاسِكُونَ يَشْرَبُونَ نَبِيذَ إِنْتِحَارِهِمْ وَسَطَّ شَبَقِ الْمَخْطُوطَاتِ الدَّيْبِيَّةِ.
وَحَدَهَا مَخْطُوطُكَ الْمَخْطُوفَةُ " فَارِسُ الْحُبِّ الْإِلَهِيِّ " يَا " ثِيرِبَانْتِيْسَ "
تَشِي بِمَحْبَرَةٍ " سَيِّدِي حَامِدِ بْنِ الْجِيلِيِّ " وَبِرَائِحَةِ رِدَائِهِ الْحَشِينِ،
وَهُوَ يَرْتَعِشُ فِي يَنَابِيْعِ التَّجَلِّيِّ وَالْحَصَادِ لِيَمْنَحَ قَلْبَهُ دَمَ الْفَنَاءِ!
الثَّرَابُ فَاسِدٌ بِفِعْلِ تَفْسُخِ الْإِرَادَةِ عَنْ رَغْبَةِ الْأَرَامِيلِ فِي نَفْرِ الْحَقِيْقَةِ.
هَيْهَاتَ أَنْ تَفْوَى الْفُبُورُ عَلَى إِكْتِسَاحِ وَرْدَةٍ تَنْبُتُ فِي الْبِرَارِيِّ صُدْفَةً.
هَيْهَاتَ أَنْ تَفْعَلَ الرُّوَايَةَ وَلَا تَضْرِبَ رُوحَكَ مَخْطُوطَةً أَوْ رَاقِهَا الْعَبْقَرِيَّةَ.
كُنْتُ يَا " ثِيرِبَانْتِيْسَ " الْجَهَنْمِيَّ تُرِيدُ الْحَيَاةَ بِطُولِهَا الْأَنْثَوِيَّ تَزْنِيمَةً
مُشْرَعَةً لِلْعُنُوسَةِ الْبَيْضَاءِ بِلاَ أَعْرَاسٍ وَلَا دَمٍ مَسْكُوبٍ فِي الْوِلَادَاتِ
وَتُرِيدُ الْأَرْضَ يَحْرَثُهَا كَمَا تَنْشَأُ خَلَائِكَ فُرْسَانُ الْفَضِيلَةِ لَا الرُّنَاةَ
لَكِنَّ الرُّنَاةَ هُمْ أَسْيَادُ الْفَضِيلَةِ فِي آخِرِ التَّحَوُّلَاتِ يَا " ثِيرِبَانْتِيْسَ " !
وَكَانَ " سَيِّدِي حَامِدِ بْنِ الْجِيلِيِّ " لَا يُرِيدُ هَذِهِ الْحَطَايَا تَسْفُحَ بِالْقَلْبِ.
كَانَ يُرِيدُ اللهُ مُنْدَسَأً - مُشْرَبِيًّا فِي كُلِّ الْأَمْكِنَةِ وَالْخَلَائِيَا وَالْفَرَاعَاتِ،
لِكِي يَتَجَلَّى سَلَامُ الْعِظَامِ فِي لَحْمِ الْحَيَاةِ الْأَبَدِيَّةِ دُونَ إِنْكَسَارٍ!
إِمْنَحْنَا وَقْتَنَا الْفَيْرُوزِيَّ الَّذِي نُرِيدُهُ فِي وَليْمَةِ صَلَاةٍ أَوْ نُدُورِ.
إِمْنَحْنَا هَذَا الْمَدَادَ الْأَبْيَضَ يَا " ثِيرِبَانْتِيْسَ " الطَّيِّبِ فِي آخِرِ الْمَرَارَاتِ
كِي نَمْضِي إِلَى أَسَاغِنَا طَرِيْبِينَ - مَبْخُوتِينَ كَعَادَةِ الْمَوْتِ الْجَمِيلِ

في بلاغة النهيات والبياض دون اشتعالات موبوءة لهشيم البلاد
التي أسقطتها مدافع الغرباء والخينات الفولاذية!
ومضت الحرب استغراق دم الضحايا في بالوعة الحضيض!
والحقيقة عصاره موتك اليومي أمام عيني ثمرة قلبك " ايزابيل " !
دعك من " دون كيشوتك " السرمدي وأشباحه وأكاذيب المرحلة!
ف " فيليب الثالث " من شرفة قصره العالي بين أفخاذ الفاتنات،
كان يرى " دون كيشوت " مجنوناً وشيطانياً وبربرياً شاذاً ومقلقاً
أبدياً لسعادات العرف الليلية في البلاط الملائكي المنهمك بالموت!
دعك منه الآن وقد أثقلت الإنتكاسات بالعجز والدوبان والإنرياح،
وحسناً فعلت لخاصمة وجهك أن غيرت اسمك إلى " ألونسو كيخانو " العاقل
لتبقى يا " ثيربانيس " العظيم مارد الأحلام والجئون في كل وقت مأزوم،
والمنهزم التاريخي عبر الحياة بشكل مؤثر في بريد المعانقات الحامية!
الحروب الجديدة قدمت من هناك إلينا بكل ترحاب الندالة وتفيس العطب،
وفي بؤبؤ قلب الشرق تحدث أقاصيصها وتتلاوى التماعاتها
كالأذخنة الماجنة، وكعاهرات ملوثات يتخطفن الرجال من البيوت
فلا يتركن لهم فرصة الموت براحة عند مفارش الزوجات
المعطرات ببخور الحياة!
نم الآن يا " ثيربانيس " المتعب بعقل أفلاطون المحترق بالصحيح.
فمرض السكري يقضم وجهك بالثليل والأنجدار في حفر العجز بلا فحولة.
والقراءات المسترجعة التي تراودك الآن يتاكلها دود السنين بشجاعة النهيات.
بيتك الأخير في " حي الأداب " يعج بومضة ما لديك من مخطوطة العذاب.
سيعم هذا العطر الإلهي في هدبانك الوشيك على كل بيوت " مدريد القديمة " !
نم الآن أيها الحي الذي سيموت في خلود الأوراق المسحورة بالحروف!
نم الآن .. فالمشيعون بأحزانهم القليلة القبعات قادمون يا " ثيربانيس "

وَالْمَخْطُوطَةُ تَفْتَحُ صَفْحَتَهَا الْأُولَى مُجَدِّدًا عَلَى مَوْتِكَ الْمَنْقُوشِ بِالرِّثَاءِ
فِي " دِيرِ الْأَبَاءِ الثَّلَاوِيَّيْنِ " .

نَمِ الْآنَ أَيُّهَا الضَّائِعُ الَّذِي يَتَلَاشَى فِي مِيدَالِيَّاتِ السَّأَمِ
فِي وَاجِهَةِ الْمَتَاحِفِ وَالسَّاحَاتِ الْمَكْشُوفَةِ بِالْحُبِّ وَاللُّوْعَةِ وَالْخِدَاعِ .
نَمِ الْآنَ وَدَعِ " سَيِّدِي حَامِدِ بْنِ الْحَيْلِيِّ " يَسْتَعِيدُ مِنْكَ مَخْطُوطَةَ الْمَوْتِ
بَآكِيًا فِي جُبَّةِ الْأَمَةِ عَلَى دَوْرَةِ الْخَرَابِ مِنْ جَدِيدٍ
فَلَمْ يَدْرِ أَحَدًا الْآنَ مَاذَا حَلَّ بِشَرْقِ الْعَالَمِ مِنْ قِيَامَةٍ!؟



تَجَلِّيَات الدَهْشَةِ وَتَمَظْهَرَات المَعْنَى في البَبِّ الحِسيِّ، والفِكري في القَصائد الشعريَّة الوامِضة للشاعر العراقي يحيى السماوي سعدى عبد الكريم - العراق

المُقَدِّمة -/

تَمَّحُورُ الدَهْشَةِ (surprising) في معالم ابتكار المخبوءات الجماليَّة التي تحيط بنا، ولعلَّ من أهم ابتكاراتها الحياتية العملية، والعلمية، والسيتمرية، هي ظهور مواطن فعاليتها المُتَحَقِّقة على مستويات النظريات الكبرى، ووفق تجديد النظرة الأولية لها، ومن ثم لتحقيق عملية تطورها وفق منظومة ملاحق الاكتشاف المرتكزة بشكل فاعل على عوالم ابتكار الدهشة، وتمظهرات المعنى المعرفي، والجمالي المُستتر داخل جسد البَبِّ الحسيِّ، والفكري في النصِّ الشعريِّ الوامض.

ويُمكن لنا وفق النَّظرة النقديَّة الفاجِصة اعتبار (الدهشة) على أنها مُحَقِّز عالٍ من المُحَقِّزات الدافعة للبَبِّ المُحَرِّض، والمُلْزم الناجع الأني للمُتَغَيِّر الإستشراقي لمعالم التَّغْيِير، على اعتبارهما المهماز الجمالي الناجع، للإرتقاء بالومضة الشعريَّة حيث معالم استفزازية، وتحفيزية تلامس شغف التلقِّي، وتبعث على المُتعة، والإبهار، والمفاجأة، والتشويق، وبذلك يكون النصُّ قد حقق مُرادَه الفاعل في ذاكرة الإنصات، وتوصَّل إلى إنشاء جسور مُعَمَّدة بالمُلاحقات الفكرية الناهضة، والحسيَّة المُركَّبة، لإنجاح المعادلة القائمة بطرفيها المتلازمين (الإندهاش+ التواصل) لإحياء بواعث التدوين الحقيقي، مروراً بالاشتغال التأسيسي، وصولاً لملاحق الذروة، حيث بإمكان الومضة الشعريَّة الخاطفة التي تمتلك مقوماتها التأثيثية الناهضة داخل تجلِّيات المعنى في (البَبِّ

الحسي، والفكري) اللذين يُؤسسان لقاعدة الجدوى الاستقبالية لدى القارئ، وبإمكانها الحصول على جملة من المُسوِّغات (البنيّة) الفاعلة في دائرة التلقّي، وذاكرة الإنصات، بالاشتغال على الأنساق البنائية الرصينة، والمرتكزات الجمالية الراقية، والمناهض الفلسفية العالية.



الفحوى الاستدلالية -/

ووفق هذا المنطوق البني، والبنائي، والجمالي، والفلسفي، الذي استعرضناه في المقدمة، يمكن لنا دراسة (الفحوى الاستدلالية) في مشروعية تجليات (الدهشة) في القصائد الوامضة للشاعر العراقي الكبير (يحيى السماوي) على ضوء قيامنا بإنشاء حاضنة نقدية تقوم على التحليل، والتفسير، والتأويل للظواهر الدلائلية، والمجسّات الذاتية اللّحظية، والمبعوثات الجمعية الإنسانية، والعوارض المجتمعية الطارئة، لتكون كل تلك المبعوثات دعائم تستدعي الشاعر (السماوي) لتقديم وجبة فاخرة من التدايعات

الحسيّة، والفكريّة، والمحكمات الإبتكارية، لتؤسس لومضاته الشعريّة حاضنة فلسفية راقية، وجمالية متقدمة، تقوده صوب إنشاء سياقات توالدية منصهرة في بوتقة التواصل الإبداعي الخلاق، وفي تحليل، وتفسير، وتأويل جَلّ الظواهر المحيطة به، باعتبار (الدهشة) الوليدة الشرعية للفلسفة، كما قال أرسطو، مُصرحاً:-

* (إن الفلسفة وليدة الدهشة) *

إن توافر المعالم الإبتكاريّة لملامح (لدهشة) في الومضة الشعريّة، لدى الشاعر (السماوي) تتمحور على جملة من المعطيات لتوكيد أصالتها، وجمهرة من المعايير لتحقيق مبعوثاتها المهارية، وتوالدها التراتبية اللّحظية، من خلال مواطن استثمار الدلالات القصديّة، التي من شأنها تثير المكامن الجمالية، والإدهاشية فيها.

وللحديث عن العنوان الثاني من موسوم الدراسة النقدية التي تُعنى بتجليات المعنى في البثّ الحسيّ والفكري، علينا أن نقف إزاء مصطلح (المعنى) باعتباره الرحم الأصيل، الذي تتوالد بداخله جمالية المبعوث القصديّ للومضة الشعريّة.

وفي رأينا النقديّ .. أن المعنى في تأنيث الومضة الشعريّة لدى الشاعر (يحيى السماوي) يتمظهر في تجلياته الكبرى داخل (الأطر الشكلية) و(شكلنة المعنى) أي (الفحوى) ويتم من خلاله تأسيس مناخات جمالية حسيّة، تؤثر استدلالياً في تحويل المُشفر من أطروحات الومضة المركزة لديه، الى أفلاك من الصور الشعريّة المكثفة،

الأنضج ثراءً، والأنقى عطاءً، والاهم تأثيراً، والأبعد عمقا، والأكثر سلاسة، بالرغم من تعقيداته الاستثمارية في بنية الومضة الشعرية.

ووفق هذا المنظور لمفهوم الومضة الشعرية لدى الشاعر (يحيى السماوي) وحيثيات التقاء تجليات الدهشة، واستثمار المعنى داخل قوامها الشعري، علينا الإشارة أيضاً، إلى أن المعنى عند (السماوي) يشير إلى تمظهرات جملة من المخبوءات (الوجدانية الحسية) و(الفكرية السياسية) المتوائمتين مع نسغ الدلالات القصديّة المبنية على الاشتغالات التحريضية في عمق المبتوئات الظاهرة، والخفيّة التي تصطرع في لواجع الشاعر، لإظهارها بصيغ مختلفة المعاني، باستخدام مرجعية الإنزياح، والرمز، والإيحاء، والدلالة، لتحويل المعنى عند (السماوي) من شكله الثابت المُقوَّب، إلى شكل مُتحرّك حيّ دائم، داخل بنائية النصّ الشعريّ الوامض، وإحالاته إلى (معنى المعنى) المبتوئ عبر الخزين التجاربي، والوجداني، والفكري، والسياسي، والإنساني، والمجتمعي للشاعر، ليَتحوَّل المعنى لديه، إلى معانٍ ليست لفظية، بل معانٍ ذات دلائل تحفيزية على التحريض، من خلال معالم المستثمرات اللغوية ورسالتها، وتبيان ماهية القدرة الفاعلة للمعنى في جسد النصّ، على استيعاب ذلك التكتيف في اللغة، والاختزال في الصورة، والتشهير، وبتّ الدلالات الهادفة إلى التحريض، عبر قصديّة كتابة (الومضة الشعرية السماوية) التي إنشئت بطابع الاقتصاد في معاييرها التدوينية البنائية، وشرائطها الموجزة، وتركيباتها اللغوية الانزياحية البالغة الحضور، وإنشاءاتها الصوريّة الشعريّة الرمزية، والإيحائية، والتلميحية.

وبطبيعة الحال تأتي هذه الملزمات الناهضة، من خلال وعي الشاعر (يحيى السماوي) بمنجدية اللّغة، ومعرفته بالثابت، والمتغير فيها، وقدرته على فرز المحسوسات من المعاني وبتّها على مساحة ذات قصر فسحوي ضمني، لكنه يتمتع بجمالية ذات موازين فاعلة في جسد النصّ، لذا نجد الشاعر مُلزماً على تفجير طاقته السلبية، والإيجابية لتجسيد (المعنى) داخل حيثيات الومضة، وتوغله داخل وعي المتلقي، لبتّ المحرض الحسيّ، والفكري الكامن فيه، وتنشيطه، ونقله بطريقة التفاعل للمتلقي، لتبيان قدرته على مجارة النصّ، لقد استطاع (السماوي) أن يكشف عن أقصى درجات طاقته الشعريّة، عبر اللّغة، والصورة، والتكتيف، والترميز، والدلالة لخلق حالة من الهيبة على المُتخيل، والواقع، وإنشاء بوتقة ذات مرتكزات فهمية عالية في تطويع (المعنى) للكشف عن المُتغايير الحداثوي، لبناء ومضته بناءً حسيّاً، وفكريّاً فاخراً، ليحصل على مواطن الإستجابة العليا، والمثلى من لدن المتلقي.

المرجعيّات الاستثمارية -/

إن من بين أهم المصاديق التي يمكن لنا الإشارة إليها في مضامين (المرجعيّات الاستثمارية) التي اعتمد عليها الشاعر (يحيى السماوي) في تأنيث ومضته الشعريّة، هي الوضوح التام المُعبّر، والوعي النوعي الكامن،

والتوازن البثّي، والمعيّار الفكري الثابت، والنحت الحسي العميق، وحضور الفسحة الجمالية، على اعتبار ان هذه الإشتراطات مُلزّمة للشاعر في بناء ومضته الشعريّة وإنتاج اعتقادي لـ(المعنى) باعتباره ركناً أساسياً في إخضاع ملهفات أدواته الفاعلة، والمتفاعلة مع المعالم المجاورة الأخرى التي تُغني النصّ الومضوي من الناحية الإدهاثية، والإبتكارية، والتي تساهم في تكثيف المعنى ليصل في بعض الأحيان في ومضته الشعريّة، إلى اشّد حالات الغموض، والتعقيد الاستقبالي، لأن الدلالة في المعنى لدى (السماوي) تُفجّر دلالات أخرى محاذية وفق معايير التجليات (الحسيّة+الفكريّة) والتي يُمكن استنباط نتائجها المُدهشة من خلال واعز تهشيم المعنى الى جزئيات مفصلية مهمة في دلالات المعنى الواحد، لتوسيع مدلول الصورة الشعريّة، باعتبارها الحالة الانتقالية من المُدون الجامد، الى المُتخيل المُتحرك، الذي يتغذى على الانزياح اللغوي، وبلاغة التكتيف، والتناص مع المقدس، وموارد الميثولوجيا، والأسطورة، لخلق حالة من حالات التفرد في صياغة (الومضة الشعريّة) الرصينة.

تَمَظْهَرَاتِ الْمَعْنَى /-

لقد اتخذ (المعنى) تمظهرات عديدة في النَّسَق الشعريّ في مشروع كتابة الومضة الشعريّة لدى الشاعر العراقي (يحيى السماوي) وهو أي (المعنى) الحصيلا الكبرى في توزيع جهده الأدبي، والمعرفي، لأنه دائم البحث عن أهمية (وظيفة الشعر) ومديات تأثيرها على العقل الجمعي، وفي رأينا نجده دائم السؤال الأزلي القائم والذي مفاده- /

* (هل للشعر وظيفة أخرى، غير تحقيق المتعة، والبهجة)؟*

ليتخطى ذلك السؤال إلى حيزات أكثر فعالية في منهج كتابة ومضته الشعريّة، لتكتشف عين الناقد المُبصر بأن (السماوي) قد أضاف لتلك الوظائف، وظائف اشتغالية فلسفية أخرى، تكمن في تثوير الإحساس الجمالي بالصورة، والتركيب اللغوي، والتحليق داخل مُخيلته الحيّة، والأهم من هذا أنه جعل للمعنى الواحد، معنى مجاوراً يلاصقه في تفسير الصورة الشعريّة، فهو لا يعتبر الشّعر مرحلة مؤقتة لتدشين الفرص المُتاحة في لعبة التدوين العابر، والغير مُؤثر على المستوى الذاتي للشاعر، أو على المستوى الإشتقبالي من المتلقي، بل يعتبر الشّعر فضيلة كبرى مُجدية في نقل المثير المؤثت بطريقة الحافز البثّي العالي، والتكوين البنائي الرصين، والتأسيس الحسيّ المُرهف، وإظهار المعنى الفكري الثوري، والتأكيد على إظهار معالم التحريض، ومصاديق التّعيير.

إن الفائدة النبيلة الغليا للومضة الشعريّة عند (السماوي) تكمن في قوام (المعنى) المُعبر من خلال تداخل الأنساق الجمالية في مُجريات الغوص داخل أعماق المفردة وتركيباتها اللغوية، لاستخلاص أبعاد مدياتها التأثيرية المُقيمة في حيزها الإشتنطقي، والبلاغي، وقد اخذ (السماوي) على عاتقه مهمة في غاية الخطورة،

وبخاصة فيما يتعلق في تثوير المُحرض الحسيّ، والفكري وبثّه في (معنى المعنى) داخل الومضة الشعرية، التي استطاع من خلالها توصيل عدة معانٍ في معنى واحد، ومعنى المعنى في ذات حركة الأنساق اللغوية.

المُثيرات الحسيّة -/

من التظاهرات التي اشتغل عليها الشاعر (يحيى السماوي) استثمار (المدرك الحسيّ) واستخدامه كأثر فاعل في عملية التداول العقلي، والذي يمكن من خلاله التعرف على المحيط الخارجي، أو الفضاء المجاور الذي ندركه عبر (المُثيرات الحسيّة) المختلفة المنشأ، وهنا لا بد من التأكيد على أن الإدراك الحسيّ، لا يقتصر على المثيرات الحسيّة، ولا الخصائص الشكلية، أو الطبيعية، أو المادية، المستوفية لشروط قبولها عقلياً، ولكن الحديث هنا يشمل المدرك الحسي الباطني (ألا شعوري) الذي من خلاله نستطيع أن نتلمس معرفة المعنى وإدراكه، وتفكيك الرموز وفهمها، ووعي الدلالات ومعانيها، ومعرفة المثيرات في المعاني، فالأثر الحسي يعني معرفة مباشرة للأشياء عن طريق الحواس، وهي عملية تلقى، وتفسير، وتحليل، وتنظيم المعلومات الحسية لبلورة الفكرة الأصيلة لعملية التلقي النوعي وهذا ما أطلق عليه شخصياً بـ(المنفعة الحسيّة).

أي أن المدرك الحسي بإمكانه النفاذ الى الومضة الشعرية، لتحقيق أهدافه النبيلة في استقرائها، وتفسيرها، وتحليلها، وفهم دلالاتها، وتشفيراتها، ونُظُمها، وإحالتها الى مناطق التأويل عبر المدرك الحسي الذي ينتج برأينا، عبر الوعي الذاتي المتبني لعملية التفكير الملموس، والإستشعار الحسي، والمدرك العقلي.

ووفق منظورنا النقديّ .. نرى أنّ الشاعر (يحيى السماوي) قد اعتمد على جملة من الشرائط التي يجب توافرها لإحداث عملية التنشيط للمدرك الحسيّ، وهي برأينا تنحصر بالنقاط التالية :-

● توافر المثير.

● الإحساس بالمثير.

● معرفة المثير، وإدراكه.

● الاستدلال على المدرك الحسي.

● حصول الإستجابة المثلى من المتلقي.

ومن خلال هذه الشرائط الخمس التي اعتمدها (السماوي) برأينا، يمكن للذاكرة الحسيّة الوجدانية المتلقية من تصور المعادل الومضوي المبتوث إليها، والإستدلال عليه، والتفكير به، ومن ثم إحالته الى ملاحق التحليل،

والتأويل، وهذا ما يحدث في حالة استقبال الومضة الشعرية بوصفها قيمة عالية من قيم البث اللحظي، التي تحمل جلّ الميزات، والشرائط المحفزة، لإثارة الدهشة، وتجليات المعنى.

البواعث الفكرية -/

تُعدّ (البواعث الفكرية) لدى الشاعر (يحيى السماوي) في كتابة الومضة الشعرية من مقومات النسق التكويني المُحفز في أثر البثّ السياسي، والأيدلوجي الذي يعتمده الشاعر في التأثير على الوعي الجمعي، وبخاصة دائرة التلقي، لأنه يعبّر أهمية تلك البواعث في تنشيط ذاكرته الفكرية المكتنزة بذلك الخزين المعرفي الهائل الذي مكنّه من استنباط (لغة التخاطب) بينه وبين المتلقي، فهو يُوقن بأهمية الدلالات الفكرية الواعية في اختزال الصورة الذهنية، لإفراغها في مضته الشعرية لمعرفته المسبقة بقوانين، وأصول، ومرجعية الأفكار التي يؤمن بها، وبالتالي ينعكس هذا الإشتغال المُهم على الفسحة الفكرية داخل حضوره الذهني المُتقد، والإنقياد خلف واعزه المعرفي الحصيف، معبرا من خلال الومضة الشعرية المكثفة المعنى، والمختزلة الصورة، والمقتصدة الثيمة، والعالية في استثمار اللغة للتعبير عن عوالمه المرتبكة تارة، والمغتبطة أخرى، والحزينة ثالثة، فهو ابن شرعي بار لمأساة وطنه الفاتنة، والحاضرة، ولديه القدرة الشعرية الفائقة في ترجمة تلك المأساة، وإحالتها لمنطقة التعبير الحرّ من خلال الومضة الشعرية، فهو يسعى للكشف عن القيمة الفكرية، وتبسيط الضوء على جلّ الأفكار الهجينة، والغير انسانية، للإفلات صوب ملاحق التغيير بمرجعية الوعي العام، والخلاص لفكر التحرر، والتحضّر، والنفور من السائد المتحكم، والمألوف الطاعي، والتفريري الجامد الغير مُتحرك، فهو يعتمد على فلسفته الفكرية، والجمالية، في نقل صورته الومضوية الشعرية الى حيزات الإشهار، ليكون الفاعل الأساس في ذاكرة التلقي، ودائرة الإنصات.

خصائص الومضة الشعرية -/

نحن نعتبر ووفق وجهة نظرنا النقدية .. بأن المهمة الأصلية للومضة الشعرية، هي إحداث (زمن تلقّي إستفزازي) على المستوى الذاتي، الذي يتعدى حدود زمكانية التدوين، ليستقر داخل محيط العقل الجمعي، ليؤسس له حاضنة مستوفية لتواجد جملة من مترامكات المواقف الإنسانية، والمجسات الحسية، والمحرضات الفكرية، التي تقع على عاتق الومضة فيها، مهمة التغيير الجذري الجمعي.

إن المهاميز الوعيوية للومضة الشعرية لدى الشاعر العراقي الكبير (يحيى السماوي) تعتمد على أطر شكلية، وخصائص استثمار تعبيرية تتمظهر في مجمل المحفزات الداخلية والخارجية الحسية، وهي نقلة إبهارية دهشوية تدقّ في ذات المتلقي جرس الإنذار الاستيعابي، ليكون أكثر وعيا في استلها معانيها المشفرة، وإحالتها

الى ذاكرته التفسيرية، ليكون الشريك المؤثر مع الشاعر (الساوي) في مُتغيرات مجمل التجربة، وقد آلت تلك المنافع الجوهرية للومضة الشعرية الى التداخل في معارف الشاعر، ليحيلها الى تعبير صوري شعري مكثف، يختزل فيها جلّ ما يجول في خلجاته الإنسانية، والحسيّة الوجدانية، والفكرية التحريضية، ويمكن لنا إيجاز خصائص الومضة الشعرية التي اعتمدها الشاعر (يحيى السماوي) بالنقاط الفاعلة في أجسادها الإدهاشية فيما يلي:-

● اعتبار الومضة الشعرية منصة من المنصات الحديثة التي اعتمدها (الساوي) بكليتها في التكتيف في الصورة، والإيجاز في اللغة، والقصدية في المعنى المبتوث فيها.

● تركز الومضة عند (الساوي) على ضوابط ذات منافع فكرية، وربما أطروحات سياسية، واجتماعية تشي عن مستنراتها عبر قصرها.

● تُعدّ الومضة لدى (الساوي) من القصائد الشعرية القصيرة المُلغمة بالتشفير، والدلالة.

● الومضة في معيار (الساوي) هي تدفق النَّسق الشعوري القصدي، واللا شعوري، والمخيالي الداعم لتأثير الصورة.

● تتناسب الومضة الشعرية لديه، مع إيقاع العصر في مديات التلقي، ومجسات الإنصات.

● قول الكثير، بالقليل من الألفاظ، والجُمْل، للوصول الى المعنى.

● تتَمَحور الومضة لدى (الساوي) حول التحوّل إلى جنس من الأجناس الشعريّة الحداثوية التي تشفع له باختصار دفعاتها التنويرية، وبثّها المحرض.

● إبتعاد (الساوي) عن النَّمط في كتابة الشعر الأوربي الحديث، وأسلوب الشعر الياباني (الهايكو).

● محاكاة الواقع المعاش عبر البثّ الموضوعي.

● التأكيد على توافر ملامح تجليات الدهشة في مخبوءاتها، واستثمارها للخيال الإنساني، وموارد المدرك الحسيّ، وبثّ المعنى الفكري داخل مقصوراتها، وانتقاء الصور الشعريّة بعناية، والإبتعاد عن الحشو والسرد، والحفاظ على وحدتها العضوية البنائية.

ولا بد من الإشارة في هذا المعنى، الى أن الومضة عصية في مزاجها اللغوي، والصوري، وفي بثّها للمعنى، على إيجاد ملقٍ يستطيع امتلاك ناصية تفكيكها، وتحليلها، لكي يرافق تلك الدهشة الإبتكارية التي تتسم بها الومضة الشعرية، لأنها نصّ غير مفتوح، وذو معانٍ إيحائية، وتلميحية، ودلالية، ورمزية تعتمد على جملة من الخصائص السالفة الذكر، التي تحتاج بطبيعة تكوينها الشعري، والتعبيري إلى (ملقٍ مثقف) يرتقي بها إلى مصاف خلق النصّ التفسيري المحاذي، أو المجاور، لأنها تتعدى محاور التصاقها بالمجسات الموضوعية، والذاتية، والشكلية، والفنية الى ما هو أشمل من الأشكال، والأنماط المتعددة الوجوه، وهي بالتالي لا تعطي

حلولاً جاهزة للمتلقي بل تحثه على التفكير معها، لإحالة الومضة لجملة من التفسيرات، والإسقاطات لتثويرها، وإرجاعها الى معينها الإستقبالي الإبتدائي، لتحصيل الاستجابة المثلى منها.

ولعل من المهم هنا استذكار أهم الشعراء الذين اهتموا بكتابة الومضة الشعرية العربية ومن روادها نازك الملائكة، ورشدي العامل، وأمل دنقل، وعز الدين المناصرة، وأحمد مطر، ومظفر النواب، ونزار قبّاني، وسيف الرحبي، ونادر هدي، وزيايد العناني، وانسي الحاج، ويحيى السماوي الشاعر العراقي، موضوع دراستنا النقدية هذه.

وهناك العديد من الشعراء الشباب العرب الذين نحوا هذا المنحى، وكتبوا الومضة بشعرية عالية وملفتة. ووفق نظرتنا النقدية هذه، علينا أن نعترف وفق منظورنا الفلسفي، والتنظيري، والجمالي، اعتبار كل ما هو (جديد) و(مفاجئ) و(مبتكر) و(لامع) و(مرمز) و(حدثوي) يخلق (الدهشة) دائماً.

معايير الومضة الشعرية -/

على ضوء ما تقدم من تبيان لخصائص الومضة في النسق الجمالي لتجليات الدهشة .. وتمّظهرات المعنى في البثّ الحسي، والفكري، يؤكد لنا الشاعر العراقي (يحيى السماوي) على أنه ليس بإمكان الشاعر أن يصل إلى غرضه الشعري في استثمار البثّ الحسي، والفكري بدلالة اللفظ الواحد المجرد بذاته، ولكن بإمكانية اللجوء إلى دلالة اللفظ وقصديته الفاعلة في جسد (المعنى) المتوخى، والذي تقتضيه الموضوعة الجمالية، وتشبيدها وفق منظومة رصانة اللغة ليستدعي من خلالها النوايا الدلالية، والنتائج الانتهازية للحصول على معنى ثانٍ مجاور لذلك المعنى الأصيل، ليصل بومضته إلى الغرض السيميائي العلاماتي، والإشاراتي، والدلالي، والإيمائي، والتمايز النسقي في ترصين بنية الومضة، والإرتكاز على معالم الاستثمار التتابعي، وثمة مجموعة من (المعايير) الناجعة التي استثمرها الشاعر العراقي (يحيى السماوي) لهذه المعالجة الشعرية الومضوية الحصيفة، والتي تتخلص برأينا على الوجه التالي:-

● الرصانة اللغوية المُنجدية.

● اختيار الثيمة.

● توالد الإبتكار.

● ابتكار الدهشة.

- البثّ الدلالي.
- العمق الواقعي.
- إستثمار المخيال التأثيثي.
- الإشارة إلى الكناية.
- توهج فاعلية الإنزياح.
- إحداث المفاضلة بين الألفاظ، والمفردات، والجمل.
- تدشين الإستعارة في دلالتها اللحظية.
- اللمعة في رشاقة فرصة التمثيل الإستشعاري.
- انتخاب المفاجأة بضرورة التقاطها في حيزها الآني.
- ترميز المعنى وانتقاء التلميح بين (المعنى + معنى المعنى).
- بثّ المورد الحسي، والفكري بعناية ذات بنية واخزة وتحريضية.

إن جملة هذه المعايير تعطي لشاعرنا (يحيى السماوي) حقوق الإمتياز الكبرى في تأسيس مشروعه الومضوي المهيّب، و(اللعب في منطقتة اللغوية الحرّة) التي يمتاز بها، وبتفاضلية مانزة على غيره في امتلاكها، فهو يحدث هذا التلاحق ضمناً عن طريق التفاعل، والتمازج، والتوائم، والإلتصاق، أو ربما التنافر بين الألفاظ، والمفردات، والجمل لتوصيل فكرته المُبتغاة، والإبتعاد القصدي عن المألوف، والتقرييري، والسائد ليُعطي لمعنى المفردة أو اللَّفظة، أو الجملة معنى ثانٍ يتضمن في طياته مخبوءاته الرمزية ذات الدلالات النوعية الواعية، لذا نجده يتهرب من الوقوع في مسلك المباشرة القاتلة، فيلجأ إلى المُبتغى الأنموذجي في توصيل فكرة ومضته من خلال الصورة الذهنية المتراكمة، والتي خَلقت من بُعدها الإنساني ذلك الاتجاه الإنحيازي للمعرفة، والعودة إلى أصول الأفكار، ومرجعيتها الإنسانية لخلق معالم الومضة عبر (معنى المعنى) وتَجَلّيات الدّهشة، وتَمّظّهرات المَعْنَى في البثّ الحسي، والفكري، والتحريضي وصولاً لملاحق التغيير.

رَكَائز الومضة الشعرية /-

اعتمد الشاعر العراقي (يحيى السماوي) على جملة من الركائز التي أكد على توافرها في ومضته الشعرية، لإظهار تجليات الدهشة، وتمظهرات تجليات المعنى المبتوث داخل المَجَسِّ الحسي، والإشتغال الفكري، ووفق المعطيات، والخصائص، والركائز التالية:-

- استثمار مخبوءات اللّغة في إظهار معالم الدهشة.
- خلق حالة من الترقب، والترصد، والتحفيز لإنعاش الموارد الجمالية للدهشة.
- إتباع النهج التواصلي مع المتلقي، للإبقاء على لحظة التوازن أثناء زمن التلقي، والبت.
- إثبات أصالة الشاعر في استخدام أدوات مهاراته الفنية.
- انصهار المنظور الخارجي، مع المتدفق الداخلي.
- المحافظة على عمارة النسق الدلالي.
- توظيف (الدهشة) توظيفاً مكانياً لائقاً، وغير مقحم.
- تأسيس محطات تلاقٍ بين النص، ومواطن الدهشة فيه.
- الإعتناء بتوهج (الدهشة) في مكامن الإبهار في النص.
- القفز على المألوف والسائد، وإيجاد ملاحق بديلة للتكرار.
- قصدية استخدام الومضة المدهشة في سياق النص.
- عدم توقع بواعث الدهشة في اللاوعي المتراكم.
- ضغط الزمن، والإيجاز، والتكثيف في النص.
- التحضير للباعث الحسي لبث الدهشة.
- تحقيق المفاجأة التحفيزية المحضرة في النص.

أهداف الومضة الشعرية /-

وعند الرجوع لشاعرية الومضة داخل النفس التراتبي للشاعر العراقي (يحيى السماوي) نجد بأنه يؤثث مشهده الشعري لقصيدته الوامضة، عبر اجتهاده الخلاق، ومعجميته الوافرة البلاغة، وانسيابية جملته الشعرية، في خلق حالة من التسامي، بين ومضاته الشعرية، وبين المتلقي، من خلال ابتكار الدهشة .. وتحليلات المعنى في البثّ الحسيّ، والفكري لتوصيل المعنى التشفيري عبر ومضاته الشعريّة، فقد اعتمد (السماوي) على جملة من الأهداف لتحقيق مراده التوصيلي داخل ثيمة المعادلة القائمة على (المعنى + معنى المعنى) وكالتالي:ـ

- الإدهاش.
- التوهج.
- التشويق.
- المفاجأة.
- التأمل.
- الغموض + الوضوح.
- التكتيف في الصورة الشعرية.
- تأثيث المعنى داخل المعنى.
- اختصار الثيمة وضغطها.
- الجزالة اللغوية.
- الاختزال المكثف.
- الدلالة السيمائية.
- بثّ مرتكزات الأثر التفاعلي.
- الإتكاء على المحفّز العقلي، والحسيّ.
- الاعتماد على ملحقات التلقي العالية.
- تأسيس جسور تواصل بين الومضة وبين (الإنصات).
- الاعتماد على بنية التعبير عبر المحرض الفكري، والسياسي.

● استثارة الوعي في خلق حالة من كسر الإلهام.

● الارتباط بين الداخلي والخارجي لخلق حالة (الإدهاش)

● مواءمة العلاقة بين الفهم (الفردية + الجمعي)

وعن ماهية الومضة وجمالية بثها، وتجليات المعنى في أثرها الحسيّ والفكري، وارتباطاتها الأصلية وفق معايير خصائصها المُتجلية بأعلى درجات سموها، وشاعريتها لسحب دائرة الإنصات إليها بروية أخاذة.

ثمة أسئلة تتجلى في الذاكرة النقدية، وملاحق التلقي، علينا الوقوف إزاء جلّ تساؤلات (الشاعر) والنظر إليها بإمعان لتحقيق هدفنا المنشود وفق نظرتنا النقدية، والإستقبالية وعلى ضوء منتظمات تحقيق تلك المواءمة بين ابتكار العوالم الجمالية للدهشة، وقصدية بثّ الأثر المُحرض في المعنى الحسيّ، والفكري عبر المدركات العقلية، والمعرفية العالية، والمعطيات الهادفة، والتجليات المأخوذة بالوعي، والمعبأة بالمخيلية الباذخة الوسع في التأثير.

الومضة الشعرية -/

إن الومضة الشعرية في مُعترك الشاعر العراقي (يحيى السماوي) هي لحظة البثّ التعبيري الخاطفة، والمُبتكر الآني المُثير للدهشة، والتماهي المترامن مع التجليات الحاصلة داخل إرهاباته الإنسانية، واعتباراته الفكرية، هي مسوغ مثالي حاضر في زمن بثّ المعنى (المشفر) في مخبوءاتها، لأنها أي الومضة، فعل ديناميكي، وفيزيقي مُتحرك، غير ثابت، يتحول وفق المناسبة المتدفقة، ولحظات التدوين المحفزة، بل ومع لحظات التلقي، وهي لدى (السماوي) حالة من حالات الإِتقاد الذهني المشفوع بفضيلة تخيلية عالية، واستقراء واقعي فطن، مع امتلاك ناصية اللغة التي يحمل خصائصها بمهارة متفردة، وبتوافر موارد بلاغية، لذا استطاع النفاذ الى جسد (الواقعة الومضية) بل واخترقها إلى ما هو أبعد من توالد معطياته عبر الوسائل التعبيرية، غير التقليدية، للوصول لدوره الفاعل في زمكانية النشاط الإنساني المجتمعي، الذاتي، والجمعي.

وفي رأينا النقدي .. إن الشاعر العراقي الكبير (يحيى السماوي) هو الأفضل، والأهم، والأعمق، والأفضل من بين الشعراء الذين كتبوا الومضة الشعرية، حيث امتازت (الومضة الشعرية) في اعتماداته الفكرية، ومبثوثاته الحسية، والوجدانية، ورفعته اللغوية العالية، بالكثير من المُبهرات التي أوجدت لها شكلاً ابتكارياً جديداً، فهو يعتمد على (ميزانسين) الدهشة المحركة، والفاعلة في جسد الومضة، ليصور من خلالها ذلك الكم الهائل من اللقطات المتسارعة داخل بوتقة الحراك في زمكانية الحدث اللّحظوي، أو الإسترجاعي، أو الإستشراقي، فهو يميل الى تكثيف اللقطة الواضحة حدّ الاقتصاد، ويعالجها معالجة ذات مجسات دلالية تحريضية باللغة الجدوى، فهو يرسم ومضته الشعرية بعناية فائقة النجوع من حيث طرائزية اللون (الجنس) وانسياب الموسيقى، ووقع الجرسية، واتزان الإيقاع، والارتكاز على الإيحاء، والقصدية في الإشارة، والنزوع الى التلميح، والإفادة

القصوى من التكثيف في اللفظ، والجملة الشعرية، والتركيز على المعنى، و(معنى المعنى) وهو يكتب الومضة الشعرية عبر محكمات قصيدة النثر، أو الشعر الحرّ، أو التفعيلة، أو العمودي، وهذه دلالة واضحة على تفردّه في استلها ملامح تنوير ملهفات ومضته الشعرية لصالحه الموضوعي، والشكلي.

المنظور الجمالي /-

لقد حرص الشاعر (يحيى السماوي) على أن تكون ومضته الشعرية من حيث (المنظور الجمالي) تصب في صالح توالدية نظرية التلقي المؤسسة من عناصرها الثلاثة (الرسالة+المرسل+المتلقي) والتي لها جذور محورية ثابتة في الذات المصغية، والمنصتة، بصفتها الذاكرة المتلقية الجمالية، وباعتبارها أيضا العقل المُفسر لها، وهذا يتأتى عبر النص ذاته، إذا ما امتلك حسّه الموسيقي العالي، وإيقاعه الرصين، وجرسيته الراقية، وصوره المخيالية، والواقعية ذات التماس باللحظة الأنية وتطوراتها الفاعلة في الذهن الفردي، والجمعي، وحاز على نظام داخلي مؤثث بعناية فائقة، وبترشيد لغوي فاخر، وانسيابية ذات مغزى ترميزي حصيف، باعتبار أن النصّ الشعري الموضوعي له آفاق استقبالية خاصة، ومحاور تلقي ذات أجواء منفردة، وقوام حسّي، وفكري عالٍ.

القوام الجمالي /-

ومن خلال ما تقدم، يمكن لنا الإستدلال على أن تجليات (الدهشة) وتمظهرات المعنى في البثّ الحسيّ، والفكري في الومضة الشعرية التي استدام فعالية نبوغها الشاعر العراقي الكبير (يحيى السماوي) في تأنيث (القوام الجمالي) من خلال العملية الإستكشافية المضنية المعتمدة على دلائل فاعلة في جسد الومضة الشعرية، والمتضمنة لكامل عميلة المستجدات الحاضرة، والتواصل مع المتغيرات، في معالجة الرؤية الشعرية من خلال ما يمتلكه من مدعمات الثقافة العالية، والموارد الفكرية الرائدة، ومنجديته اللغوية الراقية الحصيفة، والتفاعلات السياسية، والإنسانية المجتمعية، وكحصيلة لسنين غربة طويلة قضاها في وطنه طريداً سياسياً، وفي المنافي كمهاجر، ولاجئ سياسي لا يملك إلا قصائده الشعرية السامقة التي استطاع من خلالها أن يخلق له منصة عالية لبثّ نوازعه الإنسانية، وخلجاته الوجدانية، ومواقفه السياسية، والفكرية، والإنسانية، وليكون صوتاً تحريضياً مدوياً ضدّ طغاة وزبانية عصره، ولتحقيق هدفه المنضوي تحت لافتة عالية القيمة، ومن ثم للوصول إلى غرضه المنشود في (تجليات الدهشة .. وتمظهرات المعنى في الأثر الحسيّ والفكري).

المنجز التكاملي /-

إن القصيدة الوامضة لدى الشاعر العراقي (يحيى السماوي) تعتبر من حيثيات (الْمُنْجَز التَّكَامُلِيّ) الشعري الملازم لذلك الشغف الحسيّ، والفكري، الذي يحاول (الشاعر) تفرّغه على مساحة الوامضة، ووفق منظومة الاختزال في اللغة والجزالة الشعرية والصورة المُعبّرة، وليكون جاهزا في بثّ الأثر الفاعل في المعنى، وليحدث عبر مهماز تجلي تلك الدهشة التي من شأنها التعبير الدقيق عن تمظهرات المعنى في البثّ التحريضي، وتمايز لواجه التي يُؤسس من خلالها خطابه الومضوي الفاعل، والمتفاعل مع قوام اللحظة الشعرية المتماهية مع نشاطه الإنساني، والمعرفي، والفكري والعاطفي، فهو يلجأ إلى جملة من المعطيات التي من شأنها إحداث الترتاب النوعي وعلى النحو التالي:-

- استثمار المحتدمات الذاتية.
- التراتبية الفكرية.
- الأنماط الحسية.
- التماهي مع الوعي الجمعي.
- إستنفار المرتكزات التعبيرية.
- إمتحان قدرة المتلقي على استيعاب الفكرة.
- التركيز على المحفزات الذهنية.
- استلهم المنافذ الإستشراقية.
- التركيز على الثوابت الفكرية.
- استنطاق الملاحق المجتمعية اليومية.
- متابعة النشاط الإنساني القائم على مراكز التغيير.

ومن خلال تلك المعطيات الفائتة، نرى أنّ (السماوي) يستحضر قوام خطابه الومضوي من خلال حيّزات (الْمُنْجَز التَّكَامُلِيّ) ليعتمد على قيمة المتداول الإنجازي المكثف، والمختزل، والمعبر في دائرة الضوء التي تمتاز بها ومضاته الشعرية الرصينة، فهو يُلغَم مفرداته الشعرية، ليخلق منها صورا إدهاشية ذات مغزى محرض فاعل، ومؤثر في العقل الجمعي، بدلائله الفكرية العالية، ومرتكزاته الحسيّة الراقية، ليؤكد على مصداقية انحيازه إلى ظاهرة رصد (المفارقات) الحياتية والسياسية والانطباعات اليومية، لإعادة إنتاجها بخطاب ومضوي مدهش من خلال امتلاكه لخاصية أدواته الفنية الشعرية في بثّ المعنى عبر اللغة الرصينة، والجرسية الخاطفة، والموسيقى المتدفقة، والإيقاع السريع، والإيجاز اللفظي، وانتقائية الثيمة، والحفاظ على الفحوى الإستدلالية، واستثمار الرمز، والنزعة الاستقطابية المتداخلة، ليحيلها برمتها إلى أدوات استنهاضية

إدهاشية للفعل الديناميكي المتحرك، ليكون بذلك قد أنهى مهمته الشعرية الإدهاشية لتمظهرات المعنى في البثّ الحسي، والفكري الذي يلازم خطابه الومضوي الرصين.

تَحْلِيل العَيْنَات /-

ومن اجل الولوج إلى معطيات التفسير، والتحليل وفق موسوم دراستنا النقدية هذه ((تجليات الدهشة .. وتمظهرات المعنى في الأثر الحسيّ والفكري)) ولدراسة معالمها المُستترة من خلال (الباث + المستقبل) علينا اختيار بعض النصوص (السماوية) الوامضة ك(العينات) لإحالتها إلى منطقة التحليل، ومرجعيات التأويل.

ففي ومضة شعرية قديمة كان قد كتبها الشاعر (يحيى السماوي) عام 1968 والتي يقول فيها:-

كان أبي مُزارعاً

يعملُ في زراعة الحنطة والرزّ ...

وأمي تنسجُ الشرنقة°

//

ثوباً جميلاً مثلما الزنبقة°

//

لذا نقشتُ منجلاً يُعانقُ المطرقة°

هنا يُفشي الشاعر (يحيى السماوي) سرّاً علاقته الحميميّة الرائعة مع والديه، بل ويفتخر بأن والده كان مزارعاً، وهذا الفخر يتأتى من أصوله البيئية والمجتمعية، وقيمه الفكرية، والسياسيّة، ثم يَصِفُ والدته بهذا البذخ الجمالي المُرهِف، بأنها كانت تنسجُ الشرنقة، ثوبا كما الزنبقة، هذه المواءمة الإستدلالية المحكمة بين كدّ الفلاح وحوالته الفاعلة في جسد الأرض، وجمال الأنثى وورقتها، التي وصفها بهذا الوصف المُدهش، وحين تقف مجسات الإنصات في ذواكرنا المُتلقية نكتشف بأن (السماوي) صاغ هذه الومضة بإدهاش يحمل في طياته الكثير من الدلائل المشفرة، فهو يختم ومضته الشعرية برقي حسيّ مرهف، وبثّ فكري عالٍ، متواشج مع انتمائه

السياسي، حين يقول، لذا نقشت منجلا يعانق المطرقة، وهذا الوضوح العقائدي الإيديولوجي يضمن له الإشعاع التراتبي المشفوع بثبات الموقف الفكري، ووضوح المعنى.

لقد وظفت (السماوي) دلالاته الرمزية عبر عملية تجليات عوالم الدهشة

وبثت المعنى في الأثر الحسي والفكري، توظيفاً استنتاجياً، وانساقياً ماهراً في صياغة وتدوين الومضة الشعرية، على اعتبار أن العمارة الشعرية، تحتضن ذلك الكم الهائل من الخزين المعرفي لديه، لتحيله إلى وعي نوعي بالنص، وبثه إلى المتلقي بوصفه ملهم (ذاتي+جمعي) يستطيع النفاذ إلى مساحات واسعة في مخيلة الاستشراف، لأنه العنصر الأساس في تطوير المعنى الأصيل للدهشة، وإبراز مكانها الخلاقة، والإبقاء على ديمومتها في الذاكرة الجمالية لدى (السماوي).

وفي ومضة أخرى يقول السماوي:-

الوطنُ استراحَ مني

وأنا استرحتُ ...

*

لأنني منذ تركتُ رافديه :

مُتُّ !

إن هذا التصريح المفرط بالقسوة على الوطن أولاً، باعتباره الفسحة المكانية التي شنت أبناءها في المنافي، والقسوة على الذات ثانياً، لأنها لم تستطع الصمود إزاء استفحال أزمنة الطغاة، لذا نجد (السماوي) يصرخ بهذه اللوعة المتخمة بالخيبة، لأن الوطن استراح منه، وهو استراح أيضاً من الوطن، لأنه منذ أن ترك رافديه مات، ولفظة رافديه، تأتي متزامنة مع قصيدة الفحوى في إنعاش تجليات اللحظة بالدهشة، وبثت الفحوى الفكرية واستثمارها داخل الومضة الشعرية التي يدونها (السماوي) فهو مولهج حدّ التماهي بوطنه الذي غادره مبكراً مرغماً، شريداً، محكوماً بالإعدام غيابياً، لكنه يحمل الفرائين بين جانبيه كدلالة لوضوحه الإنتمائي لوطنه الأم، ودهشته المبكرة فيه، وبه.

وفي إحدى الومضات النوعية الباهرة حيث يقول (السماوي) فيها:-

أكرهُ الأدخنةَ

باستثناءِ دخانِ تئورِ أمي ...

فهو الدخان الوحيد الذي له رائحة بخور المحاريب
وعذوبة نسيم الحقائق!

من الملاحظ الجلي بأن (السماوي) متعلق بأمه كثيراً، فهو دائم التكرار لكيونتها، والرجوع إليها حينما تشتد عليه الأزمنة، وتضيق به الأمكنة، لأنه يعتبرها الأيقونة المشعة في حياته، حتى بعد موتها، ربما هذا التجلي يصبح واضحاً في هذه الومضة، وفي رأينا بأن (السماوي) وعلى مستوى أكثر ومضاته الشعرية، خلق من علاقته بأمه نسقا واعياً، وفطرياً في آن واحد، ويأتي هذا التعلق بها، لترجمة حالته وهو متشبث بها على اعتبارها الشاهد الحي (الميت) على عذاباته اليومية من خلال عيون العسس، فيرجع إليها كمرصد يرى من خلاله كل تلك الآلام التي ألمت به، حتى في منفاه، ففي هذه الومضة المتخمة بالإنتماء لوالدته التي أنجبته، وبكونها الحبيبة، والوطن الذي ترعرع فيه، فهو (يكره الأدخنة) باستثناء دخان تنور أمه الذي اعتبره بالدلالة المشفرة شهيقاً من دخان الحب، والأمومة، وسلامة الفطرة الإنسانية المبهرة، والتلاقي الحسي، والفكري معها، فهو في ومضته هذه ينعش ذاكرة الدهشة حين يصرح (فهو الدخان الوحيد الذي له رائحة بخور المحاريب) والمحاريب جمع (محراب) (مُصلى) فهو يتجرد من ذاته ليوغل بالذوات الجمعية ليدلف إلى حضرة المحاريب التي تفوح منها رائحة البخور، وهذه الاستعارة الجميلة، هي ابتكار جديد لإيقاظ الدهشة من سباتها، وليخلق لنا الشاعر من خلالها هذا المزيج المتفاوت بين (الأدخنة) السياسية، والفكرية المقيتة، وما بين نقاء (دخان تنور أمه) لأنه الدخان الوحيد الذي له رائحة بخور المحاريب، لينتقل بنا (السماوي) الى ثيمته الفكرية الأصيلة ليوغل بنا بعدها بنوازعه الحسية العالية، ليقول:-

(وعذوبة نسيم الحقائق)!

وهذا التواءم المهيب بين (دخان المحاريب) و(عذوبة نسيم الحقائق) هو بالتضاد مع (الأدخنة) اليومية العابرة التي تضيق بها الأنفس والصدور، وربما هم ذات المارة في شوارع الأفكار الرخيصة، ودهاليز السياسة العفنة، والومضة برأينا .. عبارة عن إيقونة إدهاش ملغمة بالابتكار الحسي، والفكري الناهض، والمرمز بعناية فائقة.

وفي ومضة أخرى للشاعر (السماوي) يقول فيها:-

أيها الولاية :

قبل أن تحدثونا عن الحشمة

إستروا عوراتكم أولاً !

*

تشبّثكم بكراسي السلطة

قد أصابَ الوطنَ بالبواسير !

*

أهذه قصورُ حُكم

أم مكبُ نفايات ؟

ويتجلى واضحاً في هذه الومضة المعنى للدافع القصدي، والملحق المُحضر في تمظهرات المعنى في البثّ الفكري للشاعر (السماوي) لأن الومضة باشتغالاتها الرافضة، تعتبر إدانة واضحة للحالة السياسية القائمة، ليخلق من تلك الصيرورة المؤثرة للحكمة، والمتشحة بالأفكار التغييرية معادلته القائمة على طرفي الوئام، الطرف الأول (الولاية) الذين يحق لهم ما لا يحق لغيرهم فعله، لأنهم يتحدثون عن الحشمة، وهم عراة، ولم يستروا عوراتهم السياسية، والفكرية، والكارثية حتى بورقة توت، والطرف الثاني، هم ذات الولاية المتشبهين بكراسي السلطة الخاوية التي جعلت منهم (آلهة) مقدسة، لا يمكن محاجبتهم، ولا يمكن لأحد الاعتراض على نصهم المقدس، لان جلوسهم الطويل على هذه الكراسي العرجاء للسلطة (قد أصاب الوطن بالبواسير).

وبين طرفي المعادلة، يخلص (السماوي) الى نتيجة فكرية ذات مجسات حسية متفاعلة مع الفهم الجمعي، ليصل الى نتيجة فحواها المُلغم، وحتى (القصور) التي يسكنها (الولاية) ويحكمون الشعب من خلال شرفاتها الفخمة، ما هي إلا (مكب نفايات).

وفي ومضة أخرى يُفجّر (السماوي) فحوى البثّ الفكري حيث بقول:-

إنّ زنانةً أغفو فيها بأمان :

هي أوسعُ - عندي - من وطنٍ لا أمانَ فيه !

*

كالذي يشربُ الماءَ بالشوكة :

ألملمُ الغبارَ العالقَ بقدميها الحافيتين

لأصنعَ وطناً يتَّسِعُ لخيمتي !

وهنا يتمازج في ذاكرة الشاعر الزمن في عقده التراتبية، والإنفلات من طوق المكان، باعتبارهما مرتبة من مراتب المُكوِّث حيث تلاحق الأحداث، فالزنزانة التي يغفو فيها بأمان هي أرحم وأوسع عنده من وطن لا أمان فيه، وهذا البثُّ الفكري والسياسي القصدي نتاج ذلك الكم الهائل من التراكمات الكوارثية المُحِبطة لذات الشاعر، وربما للجميع وهو نتيجة فاضحة لزمن اعتاد فيه الوطن أن يأكل من مائدة الساسة، لا أن يلفظهم كي يأوي إليه الشعراء يحتمون بأسواره، وتُعمر سقوف الفقراء التي باتت تتهالك على هامات أهلها.

وحينما نقف على عتبة الومضة التي يقول فيها (السماوي):-

العشيقُ : أنْ تموتَ حبةُ القمح

كي تُولدَ السنبلُ !

فاسجري تنورَكِ ..

سأباركُ احتراقي

مادام رمادي سيغدو كُحلاً لعينيك !

*

أنتِ أمسي الذي لم يأتِ بعدُ

وأنا غدكِ الذي مرَّ سريعاً !

إن من بين مناطق الإشتغال على منصة المعنى في تمظهراته الفكرية الحسيّة، والذي يقودنا إليه (السماوي) بانتباه مشروط بالوعي الاستقبالي، والفتنة النوعية، والتحصين اللغوي الحصيف، ليتفرد في طرح موارد ومضته التي تأخذنا حيث يريد أن يصل إليه من ربط مهماز التواصل الوعيوي بين النصّ من جهة، وبين المتلقي من جهة أخرى لخلق التواؤم بتلك المجسات المتفرّدة النوعية بين المعنى في البثُّ الفكري، وبين وعي المستقبل ليحيله الى حاضنة أفكاره المتقدّة، وحينما يستدرجنا (السماوي) حيث مكانه الحسيّة، والعاطفية لتأثيث مشهده الشعري المؤثر في حيثيات المعنى التحريضي، حيث يقول:-

العشيقُ : أنْ تموتَ حبةُ القمح

كي تُولدَ السنبلَة !

وهذه الولادة الإلهية القيصرية يتابعها الشاعر بشغف المائل أمام هذا النسق الموضوعي الذي تموت فيه حبة القمح، لكي تولد السنبلَة.

إذن، هناك حالة موت، وإزاءها في ذات المعادلة حياة ثانية.

ان هذه المعادلة بطرفيها (الموت+الحياة) هي معادلة معكوسة المعنى، فالجدير بالخلق أن يبدأ بالحياة أولاً، لا للموت، لكن (السماوي) قدم الموت على الحياة، ليخلق من تلك الخرائبية التي تحيط به في وطنه، وفي منفاه، جدوى يعيش لأجلها هو، ومن يعيشون تحت هول الحروب والموت اليومي المجاني، لذا أسس للموت قبل الحياة، ليكون دافعا لتكوين تلك المعادلة من أجل استمرارية منهج التغيير.

ثم يعود (السماوي) في المقطع الثاني من الومضة، ليمتحن قدرات المتلقي في عملية البث الحسي، لخلق مساحة من حالة المفاجأة، والتشويق ليدشن بداية ومضته الصادمة، وينعش آمالنا الفانتة الفواجعية بين (الموت+الحياة) بقوله:-

فاسجري تنورَكِ ..

سأباركُ احتراقي

مادام رمادي سيغدو كُحلاً لعينيك

إذن .. أن موت حبة القمح التي تعني ذات الشاعر، لتولد السنبلَة، في المقطع الأول من الومضة، هو معنى ثانٍ للحياة، فيقرر ان يكون رماد احتراقه كحلا لعيون حبيبته، إن ذلك التواؤم المرير الذي بدا وكأنه استدراج لملاحم إنصاتها، ليطلب من حبيبته أو أية امرأة عنها في لحظة تدوين الومضة، ان تسجر تنورها، ليبارك احتراقه، وهو الذي اتخمت لواعجه بالوجع، والأسى، ليأخذنا صوب جمال مرادفة الصورة الومضوية الباذخة البهاء، وتنتهي بأن يكون رماد ذلك الاحتراق المهيب كُحلاً لعين تلك المرأة التي تستوطن بواعثه الشعرية المرهفة الحسّ.

وفي ومضة أخرى للشاعر (السماوي) التي يقول فيها:-

أيها الأباطرة :

لتكن لكم أخلاقُ العصافير التي تسرق من البيدر

على قدر الحوصلة ...

لا أخلاق التماسيح التي لا تكتفي بالبيدر
فتسرق الحقل كله !

جاء في معجم المعاني الجامع في معنى (أباطرة):-

(أباطرة): (اسم)

أباطرة : جمع إمبراطور

(إمبراطور) : (اسم)

(الجمع) : أباطرة

لقب يُطلق على كلِّ من يحكم إمبراطوريّة

وهذا الاستخدام لمعنى اللفظة (الأباطرة) أطلقه (السماوي) ليعلن بان الذي يتسيّد دفة الحكم، هم أباطرة من أزمنة الرومان، بمعنى أنهم مغلفون بأبهة الملوك، وبإسم الدين، ليحكموا البلاد بدكتاتورية فاضحة، ولا يتسنى لأحد من عامة الناس أن يتجرأ على (الأباطرة) في رد مهازلهم إليهم، أو يعترض على حكمهم الجائر، ولا حتى في محاولة مناقشتهم في الإجراءات الخرائبية التي آلت بالفواجع على الشعوب، من خلال الحروب، والأباطرة هنا، الساسة الذين ينعمون بخيرات الأرض، والجياح يملؤون الأرصفة، وهذا إسقاط تاريخي على الواقع المرير المعاش، فالشاعر ينصح هؤلاء (الأباطرة) الجدد بقوله:-

أيها الأباطرة :

لتكن لكم أخلاق العصافير التي تسرق من البيدر

على قدر الحوصلة ...

وهذا المعنى المغلف بالدلالات القصدية يشي بأن الشاعر رصد عن كثب ممارسات أباطرة العصر، من ظلم، وتعسف، ونمط الحكم الدكتاتوري الذي انتشر من خلاله الفقر، وعمّ الجوع، والخراب، ف(العصافير تسرق من البيدر على قدر حوصلتها) لأنها تحمل أخلاق الجبلة الأولى، التي جبلها الله عليها، لكنكم بلا أخلاق كالتماسيح:-

لا أخلاق التماسيح التي لا تكتفي بالبيدر

فتسرق الحقل كله !

فأنتم لا تكثفون بالبيدر (أيها الأباطرة الجدد) بل تسرقون (الحقل كله) وهذه إشارة واضحة، ودلالة مستتيرة، وعلامة فاضحة، يؤد عليها (الشاعر) ويقف إزاء هذه الممارسات اللا إنسانية، واللا أخلاقية، وكمية السرقات لقوت الشعب من (أباطرة العصر) انه موقف معارض، وجاد لكشف الزيف الذي جاؤوا به، وهذه الإشارة ذات أبعاد فلسفية، واجتماعية، وسياسية، وفكرية يخاطب فيها الشاعر المدرك العقلي، والوعي الجمعي، ليحرضه على الوقوف أمام هذه الفوضى الأخلاقية، والفكرية موقفا اعتراضيا موحدًا بوجه (أباطرة الحكم الجدد).

وفي ومضة تالية ينتقل بنا (السمائي) حيث مناطق البثّ الحسيّ الوجداني، ليغرف لنا من مناهله هذه الومضة الرائعة:-

قَرَّبِي شَفْتِيكَ مِنِّي ...

فأنا أريد أن أنحت لك بإزميل فمي :

تمثالاً من القُبَلات !

يتسامى هنا التمزهر الحسيّ إلى أعلى طاقاته الوجدانية، ليغرف لنا (السمائي) معزوقته (الوامضة) بلحن جميل باذخ الروعة، لتكون هذه الومضة شاهدة، وشاخصة على مدى شفافية، ورقة، وعذوبة هذا الشاعر الموغل بالقدم، والقادم من أعماق التجذر بهذه الأرض الطيبة المعطاءة، انه يتخلى لبرهة عن غضبه، واحتداه، وحدة خطابه الومضوي، لتتجلى في لواعجه المترفة هذه العذوبة في نزعتة الحسيّة المبهرة، لتلخيص تلك اللحظة الماكثة في القلب والذاكرة، لتكون القُبلة هي البوصلة التي أضاع من خلالها شفتيه، أية قُبلة جليلة هذه التي يزمع (السمائي) أن ينحت منها بإزميله الشعري (تمثالاً من القُبَلات) إنه تصوير بالغ الهيبة، والوقار، وبذات المعنى النازف بالنبض الحسي الوجداني الملمهم، إن هذه الومضة ترنيمة من ترانيم العشق التي ما انفك صاحبها إلا أن يترجمها الى حيز الوجود، أو الأمنيات، إنها فسحة حسيّة جمالية مفعمة بالحياة، والحب، والتمزهر الحسيّ العالي.

وفي ومضة أخرى تتجلى فيها الحكمة والنزوح الى حيث تحفيز البثّ الفكري، والولوج بنا الى اجتهاداته الفلسفية حيث يقول:-

الواقف على التلّ

خيرٌ من المختبئ خلفه ...

فربما سيكون يوماً

شاهد العيان في المحكمة

إن النسق الشعري الومضوي لدى (السماوي) يتحول بامتنال إيديولوجي الى نسق فكري دلالي يبيث المعنى حيث مصبات التحفيز، والقدرة على تثوير اللحظة المُستقبلية لدى المتلقي، بمعنى أنها من الأنساق التي تتراكم فيها مجموعة من المصاديق الذاتية، ومن أهمها الوعي الذاتي، والخزين المعرفي، والإدراك، والفهم العالي للزمن، وتحويل ذلك الهم الفردي إلى مجمرة جمعية، تستقي منها الذاكرة الجمعية فرائضها الانتفاضية، وهي بالتالي مبعث أصيل لتوهج الدهشة، وبعث الروح في تمظهرات المعنى في البثّ الحسيّ، والفكريّ داخل متن الومضة.

وفي هذه الومضة يفودنا (السماوي) إلى منطقة غاية في الخطورة في كيفية طرح الفكرة، ومعالجتها، معالجة ذات نسق تصاعدي في البثّ الفكري، حيث يقترح بعقليته الواعية المفكرة بأن:-

الواقف على التل

خير من المختبئ خلفه ...

والوقوف على التل هنا، بمعنى الوثوب للمخاطر، ورادعا، فهو (خير من المختبئ خلفه) لأنه لا يتصدى للمخاطر، بل لا يشارك فيها، وحتى لا يشاهدها، أو ربما يكتفي بالنظر إليها من وراء تل، وهذا المعنى الدهشوي في بث المغزى الفكري، يأتي مطابقا لما نحن فيه من أزمت، فمننا من يقف على التل، ومننا من يختبئ خلفه، وفي الشطر الآخر من الومضة يأخذنا (السماوي) بانسابية عالية، ودهشة مائعة، حيث يقول:-

فربما سيكون يوما

شاهد العيان في المحكمة

وهذه الدلالة العالية الترميز التي تحمل بين طياتها هذا الاعتراض على الصنف الآخر (المختبئ) الذي ربما سيكون يوما .. شاهد العيان في المحكمة، والمحكمة هنا، تعنى محكمة الذاكرة الجمعية، ومحكمة التاريخ، لان الفارين من احتدام المواقف الخلاصية، هم وحدهم المسؤولون عنما يلي موقفهم الانهزامي، وهذه أدانه صريحة من (السماوي) لمن يوارى وجهه القبيح خلف مرايا منكسرة تكاد تفضحه في أية لحظة مواجهة، إنني اشعر شخصيا، وكأنني أمام مشهد مسرحي كتب بعناية، وجسده المؤلف الشاعر (يحيى السماوي) بمؤثرات صوتية باهرة، و(سينوغرافيا) مؤثثة بدراية فنية فائقة، وباحة مسرح مكتظة بالجمهور، وإخراج نابض بالحياة، وكأننا إزاء عمل فني مكتمل الأركان، إنها ومضة من الطراز النبيل، التي يمكن للمتلقي ان يقف إزاءها وهو يرتدي

عباءته الفكرية، ليحتوي هذا المشهد الموضوعي الإدهاشي الرائع، وينطلق من خلاله إلى فسحات النهضة، واستشراف المستقبل من خلال معالم التغيير.

وفي ومضة جديدة استثمرنا جهدنا الاستكشافي في البحث لانتخابها كعينة، هو ذلك التجلي الجميل لمواطن البث الحسيّ المفعم بالحياة، حيث يقول (الساوي) فيها:-

حين قَبَلْتُ عَيْنِيكَ

جاءتني الفراشات تستجدي

بقايا الكحل العالق بشفتي !

ان التوالد اللفظي لاستثارة البث الحسيّ الوجداني العاطفي في الومضة الشعريّة جاء في هذه الومضة على أكمل أوجهه، ويدلل على ذلك مهارة التناغم الخلاق بين الشاعر، وبين ومضته الشعريّة، والتي تتوهج في أعلي مراحل إدهاشها، لتؤسس مملكة من الحوافز الفعلية الناطقة، لإنشاء ذلك الكم اللائق من الفعالية الحسيّة المنظمة التي يشير إليها ذلك التوالد الشعري داخل رحم الومضة.

حين قَبَلْتُ عَيْنِيكَ

جاءتني الفراشات

وهذا المعنى المرفف الحس يتفجر في لحظة اتقاد الفكرة، هكذا تقوم عملية الإدهاش بفعالية رمزية عالية الإتقان.

(حين قبلت عينيك .. جاءتني الفراشات)

أنها صورة مخملية، بل إنه عشق عذري مهيب، هو يقبل الحبيبة من عينيها، المكان المقدس الذي لا يفجر مكامن الغرائز، بل يضفي على المشهد مظاهر الوقار، والهيبة، وما يحدث بعد تقبيل العيون، تجيء الفراشات، بفحوى حسيّة راقية المعنى.

تستجدي

بقايا الكحل العالق بشفتي !

انه تصوير غاية في الرقة، فالفراشات تجتمع بعد التقبيل، لتستجدي

(بقايا الكحل العالق بشفتي)

إنها بلاغة في تأنيث ذلك التطهير للمشهد، والارتقاء به صوب ملاحق الجمال، والفتنة، لقد استثمر (السماوي) روحه الشفيفة في خلق هذا المشهد الومضوي النجيب، الذي تمخض عن مواءمة نبيلة، بين القُبلة، والفراشات، والكحل، إنها سيمفونية شعرية صوفية راقية، من الطراز الحسي الوجداني المبهر.

لقد استثمر الشاعر العراقي الكبير (يحيى السماوي) أدواته الفنية الراقية، ومنابعه اللغوية الحسنة، وملاحقه التعبيرية العالية، في إثراء منتجه الومضوي الذي أجاد به علينا من خلال جمهرة من الومضات التي وضعنا أيدنا عليها كعينات، لنبرز مدى فخامة، وفحولة، وعراقة هذا الشاعر الخلاق، والكبير (يحيى السماوي).

وفي ومضة لامعة أخرى من ومضات (السماوي) قادتنا مواطن شغفنا بالوطن، وبأوجاعه لاختيارها والتي يقول فيها:-

أضلاعي تساقطت نخلة نخلة ...

ونجوم سماء الوطن انطفأت شهيداً شهيداً !

تتجلى في هذه الومضة مأساة الوطن بكل إشكالياته الحاضرة، هذه المأساة التي تجلت بمعيارها الإنساني بأعلى صورها، لتشكل أيقونة من الحزن (السماوي) على مأساة وطنه وهو يراقب عن كثب كل هذا الخراب الذي يحيط به، كائنسان، وكشاعر، فمزج بين دقة العبارة المرسومة بعناية شاعر يمتلك أدواته الفنية، واللغوية، وبين المعنى الملغز، والدلالة القصصية الفحوى، ليضعنا في حضرة لحظة شعرية إدهاشية مثلى، لإشباع ذلك البث الجمالي المخبوء داخل محيطات الخراب، ولإحاطة المعنى المستتر في ذاته المتألمة، فامتثل إلى تكييف طاقته الشعرية الومضوية إلى أقصاها، لتحتوي اللحظة هذا الإيجاز الشعري المؤلم، ولتعبر تلك اللحظة مديات الأزمنة، لتوقظها من سباتها الطويل، حيث يذهب إلى تفسير ذلك الألم الذي يعتصره ليقول:-

أضلاعي تساقطت نخلة نخلة ...

أنها لحظة خاطفة من لحظات تجلي الدهشة، وتمظهرات المعنى الحسي، والفكري بأجمل صورهما، وفي آن واحد، وهذا التشبيه الدلالي بين الأضلاع، وبين النخلة، هو امتداد للنسيج الخفي، والحضاري، والتاريخي

الذي يتوخى (السماوي) حضوره، على مستوى التناغم بين أضلعه، باعتبارها رمزا لوجوده الإنساني، وبين النخلة باعتبارها الوجود الأصيل لعراقيته، وديمومة وجوده كإنسان يتميّز بهذا الالتصاق بالنخلة باعتبارها رمزا للبقاء، ودلالة تفردية رائدة، من مفردات وجوديته الأدمية، فحينما تتساقط أضلعه .. نخلة .. نخلة .. سيفقد حتما سمته الوجودية في الكون، لعلّة ذلك الترابط الوشيج بينه كدلالة إنسانية، وبين النخلة باعتبارها التجاور التوادي لبقائه، وهكذا تكون الحياة بالنسبة للشاعر (السماوي) قد انتهت بانتهاء تساقط أضلعه، نخلة .. نخلة .. وهذا الاستثمار الإنزياحي للغوي الباهر لا يتوارد إلا على مخيال شاعر كبير في التوأمة بين الضلع ك(وجود أنساني) وبين النخلة ك(مرادف لوجوده) ويرجع هذا التشبيه الفاتن، لتعلق (السماوي) بالنخلة، ونشأته في ظلّها، فهو ابن (السماوة) التي عاش في كنفها مستظلا بظل نخلها الوارف الظلال، وبالتالي فهذا التوائم هو دلالة يقينية، ودلالية على انتماء الشاعر وانحيازه لموقفه الثابت في التجذر بأديم الأرض.

وفي المقطع الآخر من الومضة يقودنا (السماوي) الى حيّز آخر من التكوين في تجليات الدهشة، وتمظهرات المعنى داخل اختزالاته اللغوية، حيث ينتقل بنا الى عالم أرحب من الذات، والنخلة، الى عالم الوطن الذي يسكن فيه الشاعر مغتربا، ومنفيا عنه، حيث يقول:-

ونجومُ سماءِ الوطن انطفأتُ شهيداُ شهيداُ !

وهذا التشبيه الجمالي المرهف الحسّ، بين نجوم السماء، وبين الشهيد، هو تشبيه مجازي في المعنى العام، لكنه في إطار المعنى الإدراكي التوصيلي الفاعل في فسحات التلقي، فله دلالة باهرة، صورها (السماوي) تصويرا ببليوغرافيا رائعا، فها هي:-

(نجومُ سماءِ الوطن انطفأتُ شهيداُ شهيداُ)

والنجوم في حيّزها اللفظي هي ذاتها النجوم في فسحتها التكوينية الإلهية، إن هذا الربط الدلائلي في فحوى البث الفكري بين النجوم التي انطفأت لبيزغ من نورها شهيد ، هي ذاتها وفق نظرة ذلك الارتباط الوثيق والعتيق بين (الشاعر) وبين الشهيد، باعتباره الرمز الخالد للوجود الإنتمائي، ليصبح (السماوي) وفق هذه المعادلة الدلالية العميقة المعنى، مملكة حروفية خالدة، ومؤسسة من القوائد الواضحة الفاخرة التي تحاكي الوطن عبر النجوم التي ينطفئ وميضها شهيدا .. شهيدا على وجه الورقة البيضاء، لتمتلي بنزف الشعر على الوطن الذي أعلن الحداد منذ أزمنة الحروب القديمة، والجديدة على أبنائه الشهداء.

من هنا إضافة تحليل العينات

ولو تتبعنا الأثر الشعري الفخم للشاعر العراقي (يحيى السماوي) لاكتشفنا أن نتاجه الشعري يوازي الفواجعية التي عاشها داخل وطنه غريباً، وخارجه منفيًا، فقد عقد صفقة طويلة الأمد بينه وبين الأسي والحزن والألم، لذا نجد أن قصائده الوامضة تتسامى مع النسق الإنساني الذي يكتنفه، والمفسحات المعرفية التي تحيط به، والحزن الذي يعتريه، فهو من الشعراء العرب القلائل الذين حافظوا على ديمومة نتاجهم الشعري المتوائم مع التراتبية اليومية المأساوية المفجعة.

ولقد طبعت له العديد من الديوانين الشعرية التي تداولتها الذائقة المثقفة العراقية، والعربية، وترجمت إلى لغات أجنبية حيّة، وكتبت عنه كتب نقدية، ودراسات بحثية، ورسائل جامعية عديدة.

لقد استحضر (السماوي) في ومضاته الشعرية (البطل التاريخي) واستعان بموارد (المثولوجيا) و(الأسطورة) و(التراث الشعبي) ليخلق من متن نتاجه الشعري الكبير (بطله الشعري) ويصوغ رمزيته المُلغمة بالاعتراض، والتحريض، وصولاً لمنابع التغيير، فقد كانت رؤيته الفنية الصورية غاية في الدقة، فهو يصور (البطل) في ومضته وفق منظومة التلاقي الحاصل بين (الذات+الجمع) لينشئ معماريته الشعرية على ضوء ذلك التداخل المخملي بين (الألم+الحلم) ورغم أن المآسي، والفواجع كانت قد لازمتها، لكنه ينظر بعين شعرية مُبصرة إلى حلمه الكبير في إلغاء الأسوار، والحواجز التي تفصل بين (الحب+الحرب) لتسود لغة السلام في هذا العالم اللاهث صوب خرابه المُبتكر، وعند العودة لتدعيم جسر تحليل العينات للقصائد الوامضة للشاعر العراقي (يحيى السماوي) وما وقعت عليه أيدينا من ومضاته التي تتمتع بأنساق تجليات الدهشة، وتمظهرات المعنى في البثّ الحسي، والفكري.

ففي ومضة جديدة اخترناها كعينة للدراسة، يقول فيها (السماوي):-

كلّ يومٍ ألتقي فوق بساطِ الصَّلواتِ

//

بحبيبي خمسَ مرّاتٍ

ألا يكفيك يا قلبي ؟

علامَ العَبَراتِ ؟

يخلق الشاعر (السماوي) في هذه الومضة في فضاء التراتيل لذلك التجانس الحسيّ العالي، بين الصلوات باعتبارها فريضة سماوية، وبين الصلاة في محراب الحبيبة، وعلى بساط صلواتها (خمس مرات) إنها طريقة ناجعة، وغاية في التسامي لتقديم العذر للحبيبة، والتماس الحجة، وتقديم الولاء المطلق، وأداء فرائض الطاعة لها، لأنه (كل يوم) يلتقي بها، ويرى نور وجهها، بل ربما يتوضأ بما تبقى من قطرات الندى الناضحة من جبينها المتقصد خجلاً، وهذا التوكيد المنبعث من إيمانه بحبيبتة أولاً، ودرأيته بمدى عشقه لها ثانياً، والتزامه

بعذرية ذلك العشق ثالثاً، فهو لم يتغزل بقوامها، ولا بجسدها، ولا بنهديها، ولا حتى بلامحها، لكنه ازاح كل هذه الضوضاء الوصفية، والتحق بركب التصوف المهيب، ليعقد ذلك التزاوج النبيل، بين الصلوات للسماء، وبين الصلاة لحبيبتة خمس مرات في اليوم، وهذا المعنى يقوده الى طلب كف حبيبتة التي اسمها (يا قلبي) عن إطلاق العبرات، فهو يرى في عبرات حبيبتة ملاذاً آمناً لقلقه، ونزفه اليومي، وربما لاحتضاره البطيء، لذا يطلب منها بشفافية شعرية أخاذة أن لا تطلق العبرات.

وهنا علينا الوقوف على عتبة الومضة التي يقول فيها (السمائي):-

منذ دهرٍ وأنا : أركضُ وحدي

في سباقِ الفوزِ بالجَنَّةِ أو بنسِ المصيرِ

مرةً يسبقني الليلُ وأخرى أسبقُ الصبحَ ..

وفي الحالينِ : وحدي أركضُ الأشواطَ مجهولَ المصيرِ

ليتني أعرفُ : هل كنتُ بها الأوَّلُ ؟

أم كنتُ الأخيرُ ؟

(يبدأ السماوي) ومضته بلفظة (دهر) والدهر كما هو معلوم، أمد طويل، ربما لا تصل إليه أعمار البشر، وكما جاء في معجم المعاني الجامع، والوسيط عن مفردة دهر:-

الدَّهْرُ: مُدَّةُ الحَيَاةِ الدُّنْيَا كُلُّهَا وَتُطَلَّقُ عَلَى أَلْفِ سَنَةٍ الجَائِثَةِ آيَةٌ 24 وَقَالُوا مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ) قرآن (

وهذه الإشارة البنيوية للدهر عند (السمائي) هي بمثابة علامة كبرى، على أن الزمن في هذه الومضة (زمن افتراضي).

ويضيف قائلًا (أركضُ وحدي) فهو منذ بدء الخليقة ربما، أو منذ نشوء الفطرة، أو منذ تكوير الحرف، وبدء الحضارات القديمة، هو يتبادل هذه المعرفة الملازمة لشرطية بقائه الإنساني، فهذا اللهاث الذي أتحمسه من

خلال (الركض) مرهون بأسبقية تاريخه كفرد، للفوز بالجنة، او الخسارة بالقائه في النار، وهما طريقان متوازيان لا يلتقيان في إطار المنفعة الذاتية (النهائية) حيث يقول في الشطر الثاني من الومضة:-

في سباق الفوز بالجنة أو بنس المصير

فالشاعر من دهر، وهو يلهث راكضاً، للفوز بالجنة، أو أن يلقي حنقه في الويل، والثبور، وبنس المصير، لأنه يشترط بأن ثمة طريقين لنهاية البشر يوم البعث (الميعاد) لا ثالث لهما، إما الفوز بالجنة، أو أن يلاقي مصيره التعيس في نار الجحيم، وهذه المعادلة الحسابية الإنسية، التي أقامتها السماء، وضبطت حدود اشتراطاتها، وإيقاع ملازمها، والتي يوقن بها (السمائي) تضطرننا الى الوقوف على أعتاب الشطر التالي من الومضة الذي يقول (السمائي) فيها:-

مرةً يسبقني الليل وأخرى أسبق الصبح ..

يقف الشاعر هنا، عاجزاً إزاء تفسير هذا النمط من التساؤل المحير، وهذا الصراع الذاتي بين من الذي يسبق الآخر داخل مُعلّيات الذات المضطربة، هل هو التفسير؟! أم هو التأويل، أو كلاهما؟!.

ان هذا القدر من تناول هذا الترنح في المعرفة الذاتية يقودنا إلى الفلسفة الديكارتية التي يذهب فيها (ديكارت) الى القول بثنائية التوافر الإنساني، (المادي+ والروحي) ومن هنا ذهب (السمائي) الى مبدأ الشك لحل معضلته الزمكانية، لي طرح تساؤله الفلسفي على (ترتيب الأفكار) لكنه لم يفلح، وها هو الليل يسبقه مرة، ومرة يسبق الصبح، وفي الحالتين فهو نازح إلى مصيره المجهول، ليضطر في الشطر الآخر من الومضة للقول بمصادقية ناجمة من عدم معرفة بالزمن، وهو يتخبط بين خيط الصبح، وعمّة الليل، ومجهولية مصيره قائلاً:-

وفي الحالين : وحدي أركضُ الأشواطَ مجهولَ المصير

إن .. المنشئ لخوفه التراكمي هذا، وتشاؤمه من (بنس المصير) مرده إلى الفعل الديناميكي الذي يقوم به كفرد، وذات متحرره عبر تاريخه الإنساني الذي مثله بالدهر، ما زال يتطلع الى الجنة، لكنه (وفي الحالتين) وكما صرح، هو وحده يركض الأشواط، وهو لا يعرف مصيره، ورغم أن (السمائي) يتمتع بالصراحة المطلقة، ومعروف بجرأته الواثقة في تسمية الأشياء بمسمياتها، لكنه هنا يقف عاجزاً في تفسير هذا الحيز الذي تتولى قيادة دفته السماء لوحدها، لأنها كينونة عالية من كينونات الغيب، والتي ستقودنا الى حيث نشؤها الابتدائي عندما يصرح (السمائي) في الشطر الأخير من الومضة:-

ليتنى أعرفُ : هل كنتُ بها الأوّلَ ؟ أم كنتُ الأخيرُ ؟

لقد تفرس (السماوي) في حيثيات المعنى، وغاص في ثنايا الدلالة الرمزية، وأبحر في تركيباته الفكرية، والحسية لتتجلى الدهشة في ومضته هذه بأعلى صورها، فهو يصور لنا أن هذه المعادلة القائمة على عدم المعرفة بالزمن وتداخلاته الشرطية في حياة البشر، ومن ثم الإيغال بعيداً في تأسيس سؤاله الفلسفي الذي ينحو منحى سايبولوجياً وجمالياً ولاهوتياً، والذي يقودنا إلى قريحته المثقلة بالتساؤلات الفكرية التي تثقل كاهل (الذات المعاصرة) التي تعيش في كنف الحضارة، والتكنولوجيا، وهي لا تفقه مواعيد الأزمنة التي ارتبطت بها، وارتبطت به من حيث الاشتغال داخل المعنى التحريضي اليومي، للوصول الى المبتغى الأصيل للتغيير، وبالتالي للحصول على استجابة متلقية مثلى.

إن الشاعر (يحيى السماوي) ما زال في ومضته الرائعة المعنى، والباهرة المبني، متشتتا بين (الأنا+ والزمن) كما يعترف في المقطع الأخير مصرحاً، بأمنيته بان يعرف (هل كنتُ بها الأوّلَ ؟ أم كنتُ الأخيرُ ؟) وهذه المعرفة الغير كاملة هي التي دفعت (السماوي) الى بثّ المعنى في الأثر الحسي، والفكري لومضته هذه، ويرتقي بتجليات الدهشة حيث مصافاتها الإدهاشية الباهرة، لتقود المتلقي صوب ذات السؤال الفلسفي الذي طرحه (السماوي) هل الفرد بقياس التفرد الزمني، والمصيري مرتبط بمصيره المتحرك، والمتحرر ما بين ان يكون الأوّل، أو الأخير.

وفي معرض بحثنا عن الومضات الشعرية للشاعر العراقي الكبير (يحيى السماوي) وقعت أيدينا على هذه الومضة التي يقول فيها:-

بين ميلادي وموتي ليس من فرقٍ سوى مترٍ على الأرض

فيا بؤسي من غرسي وحصدي :

عندما جئتُ الى الدنيا وليداً :

كان متراً طولٌ مهدي

وغداً حين يجفُّ النبضُ في دورقِ قلبي :

فسوى مترين لن يُصبحَ لُحدي !

إن الشاعر العراقي (يحيى السماوي) دائم البحث عن صيرورته الذاتية لينفذ من خلالها الى العقل الجمعي، ولعل من اهم معايير ذلك النفاذ المرتكز على قوام حسي، وفكري عالٍ، الدوافع المبيته لتأجيج ذلك النسق الشعري التأثيث المخبوء داخل (دلالة الثيمة) فهو يعير اهتماما بالغاً لإنشاء (حكاية) في متن الومضة، لكي يؤسس عليها منهجيته الشعرية الباذخة الجمال، ومن ثم ليركن إلى منافعه الفكرية في رصد لواعج (الذات) وترتيب أوراق أفكاره المُشنتة، والمُلغمة، ليحصرها داخل بوتقة ملهمة بذلك النسق الحسي المتصاعد وفق مهمته الناشئة من فحوى البثّ في مكامن المعنى، وتجليات الدهشة بأمثل صورها، وبتأنيدها اللغوية، وبواعثها الدلالية.

ففي المقطع الأول يُنبئنا (السماوي) عن ثنائية الميلاد، والموت بمعالجة فلسفية، حيث يقول:-

بين ميلادي وموتي ليس من فرقٍ سوى مترٍ على الأرض

فيا بؤسي من غرسي وحصدي :

إن البواعث الجدلية القائمة على ثنائية (الميلاد+الموت) هي بواعث تساؤلية قائمة على فلسفة الانقياد خلف المجهل الغيبية التي لا يدركها العقل البشري، ويبدو البحث في مواردها العليا، نوعاً من أنواع الدخول الحيز الفوقي الغير مدرك، والولوج إلى إشكالية التضاد، لذا يطرح (السماوي) إشكاليته هذه بشعرية ومضوية رصينة التسلسل، وباحثة عن أهدافها المرضية، فهو يصرح في الجملة الأولى:-

(بين ميلادي وموتي)

وهذا التساؤل الأزلي عن ماهية بداية الحياة، ونهايتها، والحاصل المُتحرك داخل تلك المسافة المحصورة بينهما، هي امتداد فطري لديمومتها، لذا يصر (السماوي) على الخروج بنتيجة غاية في الرضا، لتمرير ترتيب أفكاره النوعية، ليخلص إلى فحوى مفادها، أن المسافة هي ذاتها التي يمكن معها الخلاص إلى (اللا فرق) حين يقول:-

(ليس من فرقٍ سوى مترٍ على الأرض)

وهذه النتيجة التي فرضها (السماوي) على ذاتيته، وعلينا كمتلقين، هي مجموعة من التجارب اليومية الزمكانية في فسحات الحياة التي عاشها الشاعر كـ(ذات) ملغومة بالحواس والأفكار، فهو يرى أن حصيلة هذا الجهد الإنساني المضمني الطويل هو (متر على الأرض) والقصدية في (على) هو (تحت) ولم يقررها بمزمعه النتاجي المُدُون، لكنه يأبى أن يكون جسده (تحت الأرض) لذا رفعه الى (على الأرض) ليتسامى بذاتيته التي يحترمها، بل ويقدها.

وفي الجملة الثانية يقول (السماوي):-

فيا بؤسي من غرسي وحصدي :

إن النتيجة التي خرج بها الشاعر من خضم معترك الحياة، هي (البؤس الذاتي) من جراء تجربته الطويلة (غرسي وحصدي).

وهنا يشير (السماوي) ليس لتجربته الحياتية فحسب، بل يُعمم ذلك التشخيص الفواجعي على جيله الذي عاش حياة مريرة، وغربة طاحنة داخل وطنه، وأيضا في منافيه.

لقد كان هذا (البؤس) نتيجة للصراع مع الأنظمة، وحكم الطغاة، فقد حكم الشاعر (يحيى السماوي) أبان حقبة التسعينيات من القرن المنصرم بالإعدام غيابيا لا لشيء، إلا لكونه معارضا للديكتاتورية ويحمل أفكارا مضيئة داخل منحوتة الإلهي السحري (العقل) فاضطره ذلك الى الهروب إلى منافيه التي تقاذفته من بقعة كونية، إلى جهة كونية أخرى، وهو يحمل بين يديه رأسه المتختم بالأفكار، مُدججا بالأمنيات، وهو يحلم بوطن يعيش فيه إنسانا، وشاعرا حرا.

واستكمالا لهذه الفواجعية التي تقود (السماوي) الى التصريح بخلجاته المرة، ففي المقطع الآخر من الومضة يقول:-

عندما جنثُ الى الدنيا وليدًا :

كان متراً طولاً مهدي

إن أهمية الارتكاز الى هذه (السمترية) متأتية من فكرة معالجة (الثيمة) داخل الومضة الشعرية، وبعث الروح فيها، وإنعاش تجليات الدهشة، والبحث عن تمظهرات المعنى في البثّ الحسي والفكري، وهي من مهام (السماوي) التي يركز عليها في رصد حيثيات فكرته المُتقدِّة شعرا.

ففي هذا المقطع من الومضة يؤكد (الساوي) على أنه:-

(عندما جاء إلى الدنيا وَلِيداً) قد (كان متراً طول مَهْدِه)

وهذه القصيدة الواضحة في تعيين (المسافة السمترية) في بثّ المعنى الفكري تتضح بوضوح الرؤيا الشعرية لدى (الساوي) ففي المقطع الأول يشير إلى:-

(ليس من فرقٍ سوى مترٍ على الأرض)

وفي هذا المقطع يقول:-

(متراً طول مَهْدِي)

فمن المؤكد أن هذه المعادلة القائمة على طرفيها (المهد+القبر) هي بفحواها الإجرائية، تخصيص مُعلن للمساحة التي لا تختلف في الحالتين (متر واحد) هي ذاتها المسافة الفاصلة بين (الحياة+الموت) وهذا التراص في المعنى (الدلالي السمترية) يُجبرنا بعين الناقد، على الوقوف في حضرة أعتاب فلسفة (الساوي) في تدشين مساحاته الواقعية تارة، والمخيلية تارة أخرى، لرصد معالجاته الشعرية الفائقة الوقع، فقد أثبت الشاعر هذا التصوير الفاتن بين المسافتين ليقرر فيما بعد إلى ما ستؤول إليه ماهيات الرصد (الثيمي) و(الشعري) و(الدلالي) في بثّ المعنى داخل ومضته الشعرية حيث يقول في المقطع الأخير:-

وغداً حين يجفُّ النبضُ في دورقِ قلبي :

فسوى متريين لن يُصبحَ لَحْدِي !

إن هذا الاستشراف للنتائج المستقبلية التي ستحدق بـ(الذات) بعد هذا المخاض الحياتي العسير، هو تموضع راسخ لصورة الدلالة في الشطر الأول حين يصرح:

(وغداً حين يجفُّ النبضُ في دورقِ قلبي)

وهي كناية عن (الموت) بمعنى موت (الجسد) كمادة فانية، لا (الأفكار) كمادة متحركة حيّة تتسامى في الروح البشرية المحلقة داخل فضاءات أرحب وأوسع واشمل من فضاء عالمنا المحصور بين دفتي رحى خرائبية (الحروب) وسيطرة العقول المتصحرة على رمة ذلك الفضاء، وضياع (الذات البشرية) في خضم ذلك الصراع المهول، والذي يستجدي السلام من دعاة الحروب.

وفي الجملة الشعرية الأخيرة، وعندما تتوقف الحياة في ذاكرة (السماوي) الشعرية، يلجأ إلى القول:

فسوى مترين لن يُصبحَ لُحدي !

وهنا تتعارض الماهية (السمترية) في قانون (السماوي) من قصدية المسافة، إلى قصدية المعنى، و(معنى المعنى) في فرضية نتائج الإبهار، والإدهاش، ليخلص إلى معادلة حسابية مقترنة بالكم الحسابي المُرقم، ففي مطلع الومضة، وفي وسطها، يبقى (المتر) بحساب المسافة، وقياسها، فهو الفارض الأعظم على المعادلة، لينتهي بنا (الشاعر) وبذات ملاحق القياس إلى ضمّ المترين معا في نهاية الحياة (الموت) ليصبحا (مترين) وهذه دلالة واضحة على عمق فلسفة (السماوي) في اعتبارات (المُتغير الجبري) والذي يجب حدوثه في عملية الترقيم، وتدرج القياسات السمترية، وتحويلها إلى وحدات دلالية عضوية ناطقة باسم الشعر، ليحليها (السماوي) إلى منصات حسية، وفكرية عميقة وذات منافع شافعة في بثّ المعنى المتخلل في الجهد الجمالي المعين لذلك التأسيس الفلسفي (السماوي) المائز.

وفي ومضة جديدة يقول فيها (السماوي):-

هابطاً جئْتُ - كما النيزكُ - من حُلْمي بفردوس السماءِ الخامسة

//

طوّتِ اليقظةُ - لا الريحُ - جناحيَّ .. وأُعشّتْ مُقلتي الشمسُ ...

فأينَ اليابسةُ ؟

يأخذنا الشاعر العراقي (يحيى السماوي) في هذه الومضة حيث فضاءات التحليق في مرسوماته الصورية الشعرية الفائقة التأنيث، فهو يحاور معالم أخرى من معالم اللا مرئيات، ليجد له متنفساً متجاوزاً للنفاذ إلى أجوائه الشعرية، ليرسم لنا بنائية ذات الطراز الأخاذ الذي يشتمل على الغوص في ملاحق اللفظة، والجملة، والشطر الشعري، لنبحر معه في متاخمة تنويرية داخل أيقونات تجليات الدهشة، وتمظهرات المعنى، ففي بدء الومضة يفاجئنا بالهبوط من الأعلى يشبه هبوط النيزك، والمعلوم عن النيزك هو جرم سماويّ يَسْبَحُ في

الفضاء فإذا دَخَلَ في جَوِّ الأرض اخْتَرَقَ وظهر كأنه شهاب ثاقب مُتساقط، ورغم ان معظم النَّيازك مَعْدنيّ والقليل منها حجريّ، لكن (الساوي) أصر على أن يتحول إلى نيزك بشري ملتهب، كما يصرح قائلاً في الشطر الاول:-

هابطاً جئتُ - كما النيزكُ - من حُلْمِي بفردوس السماء الخامسة

وهذا التأنيث الشعري النير، يقودنا حيث مصّب الومضة في بدنها الفلسفي، والفكري والذي يشير إلى أن (الساوي) ألمح هنا إلى انه جاء هابطاً كأنه نيزك ملتهب من حلمه بفردوس السماء الخامسة، ولقد جاء في الأثر الروائي عن الإسراء والمعراج، بأن الرسول محمد (ص) عندما أخرج به جبريل، مرّ بالسموات تباعاً، والتقى بالنبي هارون عليه السلام في السماء الخامسة، وهارون هو شقيق موسى، وقد تعاضدا للذهاب الى فرعون لأنه طغى في الأرض، كما جاء في النص المقدس (أُذْهِبَا إِلَى فِرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَى) (طه 43) إن هذا التواشع بين غاية النص المقدس، واستلهام الشاعر منه الفائدة القصصية المثلى، هي مواءمة مثلى، ودلالة رمزية عالية الوضوح، والدقة، قد استثمرها (الساوي) ليشير إلى مبعث حالة الاعتراض على الطغاة، وإنشاء مملكة التغيير.

وفي رأينا النقدي .. أن المراد من هذا التشفير العالي في بثّ هذا المعنى الفكري، والفلسفي العميق، هو للدلالة على أن (الساوي) كان قد استلهم فكرة المناصرة، والوقوف بوجه الطغاة من المُلهم في النص المقدس (هارون) ليعلمه كيف يكون معارضا حقيقيا بفكره النير الخلاق لينتصر في معركته الدائمة مع الطغاة وزبائنتهم

وفي المقطع الثاني يصرح (الساوي) قائلاً:-

طَوَّتِ اليقظة - لا الريح - جناحيّ .. وأغشّت مُقلتي الشمس ...

فأينَ اليابسة؟

وهذا التحليق الخارق في المجازات الصورية الفاتنة، هو امتياز يضاف لشاعرية (الساوي) الذي لم تشفع له يقظته، ولا الريح، حتى أغشّت مقلتيه الشمس، ولم يعثر على اليابسة، وظلّ معلقاً بين أطراف معادلته التي افترضها، والتي لم تحقق له مراده النفعي الحاسم، ولا المبتغى الأصيل النبيل من ذلك التحليق، ليبقى هكذا معلقاً بالفضاء متمسكا برداء حلمه الذي تبخر مع استفحال الخراب الذي يحيط به، وتسامي ذاته الرافضة، ليبحث عن يابسة تقيه شر الفناء، وزوال حلمه، وانطفاء جذوة نيزكه، وبالرغم من هذا الترنح الاستثنائي، لكنه ظلّ محتفظاً بذلك النسق الثوري الطافح بالرفض، وقد يحقق يوماً مراده المنشود.

إن مُلزمات (الأسلوبية الهادفة) التي تبناها الشاعر العراقي (يحيى السماوي) بتمظهرات المعنى في البثّ الحسيّ، والفكريّ، قد تمحورت على إيقاع المجسّات الاستقبالية لدى المتلقي، فهو يراهن على إحداث (الدهشة) لديه ، ليحقق بذلك مراميه التحريضية، وليبقى المتلقي أسيراً لصدمة (اللقطة الانفعالية) الأولى التي تتوالد في ذهنه تفسيراً وتأويلاً من جراء هضم تلك (الدهشة) ليحليها الى حالة استيعابية ذات منفعة إدراكية عالية، كان قد فرضها عليه الشاعر، لأنها ذات تراكيب لغوية فاعلة على خارطة الإلهام، ومرتكزات التجلّي، فهي أي (الدهشة) تصبُّ في صالح المعيار الجمالي الذي استلهم ذات التراكيب اللغوية الانزياحية، وذات الصور السحريّة، وذات الأهداف الذي توخاها (السماوي) وفق مهمة المكاشفة بينه وبين المتلقي لإحداث كمّ نوعيّ من التحضيرات المُلغزة بالدلائل السيميائية التي تعطيها حصانة ذات طابع استقبالي مَرْن، ومنافع حسيّة، وفكرية تبادلية راقية، بينه وبين القارئ.

وللدلالة على هذه الإشرطية لـ(المنفعة التبادلية) اخترنا ومضة جديدة لـ(السماوي) والتي يقول فيها:-

قالت المحبة :

لا شيءٍ عديم النفع ...

فإنَّ وتداً مُنغرساً في صحراء

قد يكون الدليلَ المُنقذَ للقافلة التائهة !

وفي هذه الومضة يبرهن (السماوي) على راحة ما ذهبنا إليه من إقرار (المنفعة التبادلية) الحسيّة، والفكريّة بين أقطاب نظرية التلقي الثلاث المُتكوّنة من (المرسل+الرسالة+المتلقي) فالشاعر يتوخى من تلك المعادلة بأطرافها الثلاثة تفعيل منهجه المثير في دلالات البثّ في مشهده الومضوي، ليحصل على كمية نوعية تفاعلية من القطب الثالث (المتلقي) لأنه هدفه الرئيسي في إنشاء مملكته الومضوية الهادفة.

ففي الشطر الأول من الومضة يقول (السماوي):-

قالت المحبة :

لا شيءٍ عديم النفع ...

هنا يركز الشاعر على جذب المدرك الحسي، لينقلنا الى فسحة تدوير المعنى ومحاذيات بثه الدلالي، لأنه ترك (المحبة) تتحدث عن ذاتها، مُفصحة عن دواخلها.

وهذا في تقديرنا النقدي .. امتياز لقدرة الشاعر (يحيى السماوي) على أن لا يركز بقصدية الفهم على المسميات المجردة، بل يركن الى (فعل المعنى) فهو لا يقصد (المحبة) بعينها، لكنه يزيح المعنى عن فاعليته اللفظية، لتصبح المفردة أكثر شمولاً، وأعمق قدرة على استيعاب المفردات العديدة، ف(المحبة) هي ذاتها (الحب) و(الجمال) و(الأم) و(الحبيبة) و(السلام) فحين تصرح (المحبة) (لا شيء عديم النفع) وهنا يستنتق (السماوي) فكرته الرائدة، للإفصاح عن مكانها المخبوءة، ف(ليس هناك من فكرة غير صالحة للفهم) بل (هناك صياغة غير قابلة للاستيعاب) ولا شيء عديم النفع، فكل الأشياء معروضة في حضرة محراب (الفكر) أي (المدرك العقلي) لإحالتها إلى درجة من درجات الفهم العالي، والاستيعاب النوعي الفطن.

ويستكمل (السماوي) ومضته باشتراط اللازم الحدوث لتلك (المنفعة التبادلية) والحرص على الخروج بلقطة تعبيرية مدهشة في تجلياتها، وفي بثها للمعنى الفكري الناهض حيث يكمل ما بدأه من تأسيس لفكرته الأصلية، ليقول في المقطع التالي من الومضة:-

فإنَّ وتَدَأُ مُنْغَرَساً في صحراء

قد يكون الدليلُ المُنْقِذُ للقافلة التائهة !

في هذا المقطع تكون قد باننت الرؤية الفكرية الثاقبة، والمعالجة السحرية لدى الشاعر الكبير (يحيى السماوي) فيذهب الى افتراض أن (وتدأ) والمعروف بأن (الوتد) لا يملك روحاً، ولا فعالية للإخصاب، أو النمو، فهو ثابت غير متحرك، وجامد غير مُثمر، وبالأصل بلا حياة، لكن (السماوي) يؤسس لهذا المعنى في البث الفكري العميق، لينتشلنا من حيرتنا في المقطع الأول من الومضة، لنكتشف فيما بعد بأنه انشأ قاعدته الفلسفية على متانة (المنفعة التبادلية) ليقرر بأن هذا (الوتد) إذا كان (مُنْغَرَساً في صحراء) (قد يكون الدليلُ المُنْقِذُ للقافلة التائهة) وهذا مشروع آخر لبث الحياة في الجامد، الغير متحرك، بمعنى انه يبث الروح في الزائل.

ونحن نجد .. بأن هذه المعادلة الفلسفية (السماوية) الراقية هي امتثال لحقيقة ذات ملغزات فكرية عالية، لأنها بطرفيها (الوتد+القافلة) منشأ احتمالي غير قابل للتلاقي في جوهر المعنى والحياة، لكن (السماوي) آثر أن يكون لهذا (الوتد) فعلٌ ديناميكيٌّ حيٌّ في بث المعنى بتظاهراته السحرية، ليحدث تلك الدهشة التي تتوالد من رَجْم شاعريته الفدّة.

وفي ومضة باهرة جديدة اخترناها من ومضات الشاعر (يحيى السماوي) والمتخمة بالنسق الحسي المتدفق حيث يقول فيها:-

قَرَّبِي شَفْتِيكَ مِنِّي ...

فَأَنَا أُرِيدُ أَنْ أَنْحَتَ لَكَ بِإِزْمِيلٍ فَمِي :

تَمَثَالًا مِنَ الْقُبُلَاتِ !

يتسامى المدرك الحسيّ لدى (السماوي) في هذه الومضة إلى أعلى درجات المُتنفس الداخلي، ليقذفنا صوب صومعة عواطفه الجياشة، ويرغمنا على تقصّي أثر المعنى في تجليات الدهشة في البث الحسي ليكون شاهداً على ذاته وهو يصرح في المقطع الأول من الومضة:-

قَرَّبِي شَفْتِيكَ مِنِّي ...

وهذا الطلب، يبدو توسلاً في أول وهلة، لكننا نكتشف بأنه مصارحة جريئة للاقتراب من حبيبته لتحقيق مراده في التلاقي، ولكي:-

(يُنحِتَ لَهَا بِإِزْمِيلٍ فَمِهِ)

تَمَثَالًا مِنَ الْقُبُلَاتِ !

ان هذا الشروع المختزل ، يبعث على الدهشة أولاً، وعلى النشوة ثانياً، وعلى التلاقي السامي ثالثاً.

لم يغال (السماوي) في طلبه المشفوع بالبراءة، والعذرية، وربما الإستنكار لذاته الخجلة، وتجاوز التابوهات المجتمعية، ليقفز على كل تلك الماهيات، ويصنّب إلى أن (تقرب شفتيها من (شفتيه) لينصهراً داخل بوتقة عشق أزلية، وليصنع من ذلك الإلتحام نسقاً جديداً للمعنى، فهو يحول (فمه) الى (إزميل) لكي ينحت لها (تمثالاً) من (القبلات).

ان هذه العذوبة في التصوير، والشفافية في المعنى، والدقة في الرصد، أحالهما (السماوي) إلى مملكة من العشق، وبذلك يكون قد حقق مراده العاطفي في تكوين تلك الإيقونة المضيئة المنخمة بالأحاسيس الجياشة، والأفعال التي تؤرخ لهذه اللحظة (العشقية) السامية.

لقد انتقل بنا (الشاعر) في هذه الومضة إلى أعلى مصاف من مصافاة النزعة الحسيّة العالية، ليركن إلى اعتداده بنفسه كشاعر أولاً، وفنان ثانياً، والاشتغالان الفنيان يمارسان فعلهما الإنساني والحسي بذات اللحظة، فقد رسم

لنا في المرصد الأول (شاعر) لوحة فنية شعرية رائعة عبر أدواته الفنية المختزلة، ليجسد لوحة من لوحات العشق الباحث عن ذلك التلاقي الجسدي المفعم بالحبيوية والجمال، لينتقل ثانية ليكون (فناناً) ينحت بإزميل قبلاته، تمثالا من القبلات، وهذا التشبيه من اروع التشبيهات التي يمكن لها ان ترتقي بمخيال المتلقي حيث بإمكانه رسم تلك الصورة المخملية للتلاقي الحميم.

إن هذه الومضة تقدح إشعاعاً حسيّاً منفرداً لتخلص إلى تأنيث منطقة صورية حرّة، وتخليص اللحظة من هزها، ورتابتها، وسباتها، لتنتهي حيث اللحظة المستثارة في جوانبها الحسيّة، والإدهاشية وبثّ المعنى بأعلى ملاحق تمظهراته الباهرة.

الخاتمة /-

وهنا علينا أن نُؤشر جملة من الحقائق ذات المنافع النقديّة، والملاحق الجماليّة، والمواطن الإدهاشية.

لقد أشتغل الشاعر العراقي الكبير (يحيى السماوي) في تأنيث فضاء مشهده الومضوي على فحوى تكوين العلاقة المثلى بين (تجليات الدهشة، وتمظهرات المعنى في البثّ الحسيّ، والفكري) وبالمعنى النقدي، إنه ينتقل من المعنى المجرد للفظ، أو الجملة الشعريّة، إلى المعنى الدلالي، أي الارتكاز على العلامة الكبرى في حيّز سيميائية اللّغة، لينشئ معنى مجاوراً جديداً لذات المعنى الدلالي، فهو يستثمر كل طاقات المعنى في اللفظة، وخصائصها، وتكويناتها اللغوية، لإحالتها إلى علامة، أو إشارة، أو إيقونة، أو رمز، أو إيماءة، أو معنى مشفر، أو كود لغوي، وهو بالتالي يربط ربطاً نسيجياً واعياً بين الدال والمدلول داخل المعنى، لخلق البنية الشعريّة الرصينة من خلال تلك التوأمة السيميائية المائزة، ليدخل فسحة (معنى المعنى) في تركيبات قصائده الشعريّة الواضحة، وتجليات توهج الدهشة فيها، والتي تنتفع منها تمظهرات البثّ الحسيّ، والفكريّ، ليحقق (السماوي) بذلك أسبقية الصدمة على المتلقي، وأحقيته في أن يكون جاهزاً ليشارك الشاعر بثّ الشعريّ، للوصول إلى منافع التحفيز، والتغيير عبر ملاحق توهج الدهشة في الومضة الشعريّة.

وفي رأينا النقدي .. إنّ الشاعر (يحيى السماوي) خيّر من يفعل فعلته الإدهاشية هذه، على ضوء قدرته الفاعلة، والمنفاعلة في جسد توهجها في الأثر الحسي والفكري، لأنه شاعر كبير يتمتع بذلك التميّز الخلاق، في تأنيث مشهده الشعري الومضوي المدهش.

إن الشاعر العراقي الكبير (يحيى السماوي) وقف وبامتياز على رأس القائمة الطويلة لشعراء الومضة، لفحولته الشعريّة، ورقّي سجله الشعريّ، والفكريّ، والسياسي الطويل، والذي عانى منه كثيراً، حتى أصبح لُقمة سائغة للمنافي، والغربة، والعزلة، والابتعاد عن وطنه لعقود طويلة، والذي كان يستوطنه في كل لحظة شعريّة، حينما

كان ينزف فيها دماً لا حبراً، فقد هرب من العراق متخفياً - بعد فشل الانتفاضة الجماهيرية التي شارك فيها مقاتلاً وخطيباً - من زمرة البعث التي تربعت على النّفس السياسي، والثقافي، والأدبي، والفكري، لعقود طويلة، غاب فيها العدل، واستفحل فيها الطغاة، والأقزام.

لقد بذلنا جهداً نبيلاً، في انتخاب هذه المجموعة من ومضات الشاعر العراقي الكبير (يحيى السماوي) لاختيارها كعينات، وإحالتها الى مضامين الإطار النظري، لتحليلها، واستمالتها الى منطقة التأويل، وتبسيط الضوء على مكانها الشعرية وفق موسوم الدراسة النقدية (تجليات الدهشة .. وتمظهرات المعنى في البثّ الحسيّ، والفكريّ) وقد أذكينا هذا القدر من عميلة انتخاب اللومضة السماوية من خلال ولوجنا الى حيز توهج الدهشة في اللومضة الشعرية، باعتبارها المهماز الخاطف اللّحظي الذي يستطيع إيقاد مكونات الإنصات، وملاحق التلقي، نجد بأن الدهشة في تحليلنا النقدي تكمن في مدى إمكانية تناولها كبتّ آني، أو كعارض محرض، أو كنسق جمالي، أو عمق استفزازي، لا يتوقف عند حدود المتعة، بل يتعداه إلى ما هو أسمى في مواقيت التغيير، يتداخل ضمنى بين المتعة والتحريض والاستفزاز، إلى مواطن استكمال عناصر الاستقبال من لدن المتلقي، للإرتقاء بالذائفة المستقبلية صوب مناخ وآفاق ذات دلائل واعية تستطيع ان تتجلى في مقامات التفسير، وعتبات التحليل، والوقوف في حضرة الدهشة، ومن ثم فهم التجليات داخل المعنى المخبوء في البثّ الحسيّ، والفكريّ داخل اللومضة الشعرية.

إن عملية خلق، أو ابتكار الدهشة في اللومضة الشعرية لدى الشاعر العراقي الكبير (يحيى السماوي) تقع في رأينا النقدي على عاتق مجموعة من العوامل الحسية والفكرية التي أثر الشاعر أن يلتزم بيئتهما في متن النصّ الموضوعي، للوصول إلى المبتغى الوعيوي الجمعي، لتحفيز المدرك الحسيّ، والمدرك العقلي، لمعالجة العديد من الهنات السياسية والفكرية والمجتمعية لكي تستيقظ الذات البشرية من سباتها الطويل، وإحالتها إلى ملاحق التّفكّر، ومفاتيح التنفس، والإنتعاش من خلال بثّ معالم التحريض للوصول الى النتيجة الحتمية، وهي مجمل عملية التغيير الناجع في الوضع المُستلَب من المبدع أولاً، ومن الرقم الأساس في معادلة الانعكاس الإجمالي للتغيير وهو (الإنسان).

لقد توفرت العديد من المقومات لدى الشاعر العراقي الكبير (يحيى السماوي) من نجابة الخلق الشعريّ، والتأسيس الجمالي، والتأثير الصوري، والمحصلات اللغوية المُنجدية العالية، وفاعلية تجديد الأنساق الفكرية الواضحة المعالم، والأطروحات الفلسفية المتداخلة تارة بالترميز، وتارة بالوضوح، فهو دليل وافر الخصوبة على فخامة شاعريته وفحولتها، وعلو كعب إبداعه، اللتين تزامنتا مع تجربته الإنسانية أولاً، والفكرية ثانياً، والسياسية ثالثاً، والعاطفية رابعاً، ولأنه يُعدُّ من أهم القامات الشعرية العربية العالية، والتي أسست لها مملكة شعرية تُدار وفق منظومة موهبته الفذة، وثقافته الواسعة، ومناهله القرائية المتعددة، ومعجميته الفاخرة، فهو مكتبة معرفية متنقلة، وموسوعة شعرية زاخرة، فقد قامت دعائم، ومعطيات، وركائز هذه المملكة الشعرية (السماوية) العريقة على بنائية جمالية ذات خصائص شعرية سامقة، تفرد لوحده بها الشاعر العراقي الكبير (يحيى السماوي).

د.سعدى عبد الكريم / ناقد وسينارست / العراق

العطاء الحسي ... ذاكرة السلم السطحي



ثلاثة تعريفات للتفكيكية أماني أبو رحمة - فلسطين



دخل مصطلح التفكيكية إلى الخطاب الفلسفي عام 1967، عندما نشر جاك دريدا ثلاثة كتب: (الكتابية والاختلاف)، و(الغراماتولوجي)، و(الكلام والظواهر). أصبحت التفكيكية مرادفاً لإسم دريدا. ولكن لا بد من القول أن التفكيكية قد تطورت من التقليد الفينومينولوجي. فمن ناحية حوّر دريدا فكرة هايدغر في (الوجود والزمن) عن "تقويض" تاريخ الأنطولوجيا الغربية،

بمعنى تفكيك المفاهيم التاريخية عن الوجود من أجل تعرية الخبرة الجوهرية التي تولدت منها هذه المفاهيم. ومن ناحية أخرى، أخذ دريدا عن هوسرل فكرة (الايووخية) والتي تعني التوقف عن الحكم *epoche*، وأن نضع بين أقواس العالم الطبيعي الخارجي الممتد في المكان، والمتتابع في الزمان: تعليق الاعتقاد بأن العالم موجود بصورة مستقلة عن الخبرة. يهدف كلا من تقويض هايدغر وتعليق هوسرل الكوني إلى نقد المفاهيم المترسبة والمقبولة دون تمحيص. وبالمثل تهدف تفكيكية دريدا إلى نقد البنى والمفاهيم والمعتقدات التي تبدو بديهية. وبهذا المعنى فإن النقد التفكيكي كلاسيكي (تقليدي أو كانطي) يهدف إلى توضيح محدودية صلاحية المفاهيم والمعتقدات، بل وحتى عدم دقتها. أي أنه يهدف بعبارة أخرى إلى نبذ الأوهام التي ولدتها.

يمكن القول بوجه عام أن التفكيكية تستهدف وهم الحضور، فكرة أن الوجود حاضر ومتاح أمام أعيننا. بالنسبة لدريدا، فإن فكرة الحضور تتضمن العطاء الذاتي والبساطة والنقاء والهوية والركود. لذلك فإن التفكيكية تعمل على توضيح أن الحضور ليس معطى على ما هو عليه، وليس بسيطاً على الإطلاق، وليس نقياً خالصاً، ولا

ذاتي التماثل وليس ساكنا أو راكدا. إنه دائما ما يعطى بوصفه شيئا آخر، معقدا، غير نقي، متباينا، ومتولدا. وعلى الرغم من ذلك فإن التفكيكية أكثر من مجرد مسعى نقدي. وعلى الرغم أيضا من أن التأثيرات التي تقدمها تأخذ أشكالا متعددة، إلا أن التفكيكية باختصار تقودنا إلى خبرة. ومرة أخرى، ومثل تقويض هايدغر وايبوخية هوسرل، فإن تفكيكية دريدا ستقودنا إلى خبرة الزمن. أو لنكن أكثر دقة، فإنها تهدف إلى خبرة ما يقع قبيل الفصل بين الزمان والمكان. أي قبيل الحضور. وفي الحقيقة فإن التفكيكية تهتم بخبرة ما يولد الحضور. ولأنه يولد الحضور، فإن هذه الخبرة لن تكون حضورا؛ لا بد أن تكون لا-حضور. المصدر غير الحاضر للحضور بالنسبة لدريدا، هو عملية تباين وتفاضل لا تفصل ولا توحد بشكل كامل ونهائي حالات الزمان أو أبعاد المكان على الإطلاق. في وقت مبكر من حياته المهنية، نحت دريدا مصطلح الاختلاف المرجأ (المرجئ) "différance" للإشارة إلى هذا التجاوز الفائق ultratranscendental لخبرة التباين أو التمايز. منح إضافة "a"، إلى المفردة "difference" التي تعني الاختلافات الحقيقية المتولدة فعلا، حالة الاحساس النشط بالاختلاف الذي لا يتوقف وبالتالي فإنه يؤجل تحقيق الهوية (المعنى). وعلى الرغم من أن مصطلح "différance" هو المصطلح الأشهر لدريدا، إلا أنه استحدث وعلى مدى حياته المهنية وتداخلاتها مع العيد من الموضوعات مصطلحات كثيرة، ذلك أنه منح المفردات القديمة أبعادا مثل: عدم التقرير undecidability، الفارماكون khôra، pharmakon، الطيف specter، العدالة justice، الديمقراطية democracy، والضيافة hospitality، و المفارقة التاريخية anachronism.

تشير كل هذه المفردات إلى خبرة الحياة بقطع النظر عن السياق. وإذا ما مكنتنا التفكيكية من خوض غمار هذه الخبرة، فسنتمكن أيضا من تغيير طريقة معيشتنا، وهو الهدف الذي يقول دريدا أنه أنفق عمره المهني في تحقيقه؛ أن يكون للتفكيكية تأثير أخلاقي وسياسي علينا.

ثلاثة تعريفات للتفكيكية:

وضع دريدا العديد من التعريفات للتفكيكية. ولكن ثلاثة تعريفات منها كانت أساسية وعلامات فارقة في مشواره التفكيكي الطويل. جاء التعريف الأول في وقت مبكر من اشتغالات دريدا إذ وضعه في حوار معه نشر بعنوان (مواقف) عام 1971، وفي تصدير كتاب (التشتت) عام 1972.

تتكون التفكيكية وفق هذا التعريف من "مرحلتين". تحدث دريدا في هذه المرحلة من حياته المهنية عن "الميتافيزيقيا" كما لو أن التقليد الفلسفي الغربي متألف ومتجانس. وفي بعض الأحيان كان يتحدث أيضا عن "الأفلاطونية" كما فعل نيتشه. التفكيكية، ببساطة، هي نقد الأفلاطونية. اعتقدت الأفلاطونية أن الوجود مبني على التضادات، الثنائيات المتقابلة (أشكال ومواد منفصلة) وأن هذه التضادات هرمية، بحيث أن أحد الجانبين أكثر قيمة من الآخر. تصطم المرحلة الأولى من التفكيك مع هذا التحديد من خلال عكس أو قلب أو تخريب بنى التسلسل الهرمي الأفلاطوني: بين غير المرئي أو غير الواضح والمرئي أو المحسوس؛ بين المظهر والجوهر؛ بين الروح والجسد؛ بين الذاكرة الحية الفاعلة والذاكرة الاستظهار والتكرار، بين الذاكرة ووسائط التذكر mnēmē and hypomnēsis؛ بين الصوت والكتابة؛ وبين الخير والشر. ومن أجل توضيح (مرحلتي) التفكيك، دعونا نركز على واحدة فقط من هذه المتقابلات: الجوهر والمظهر.

انتقد نيتشه هذا التضاد كما أنه أيضا في قلب الفكر الفيونمينولوجي. الجوهر في التفكير الأفلاطوني أهم وأثمن من المظهر. في التفكيك علينا أن نقلب ذلك، وأن نجعل المظهر أهم من الجوهر؛ كيف يمكننا ذلك؟ هنا يمكننا

أن نعود الى النقاشات الإمبريية (هيوم على سبيل المثال) التي تقول أن كل المعرفة المتعلقة بما نسميه (الجوهر) تعتمد على خبرتنا عن الظاهر. وبعبارة أخرى، فإن المناقشة قد تظهر أن الجوهر يمكن أن يُختزل أو يرد إلى اختلاف في المظاهر (متضمنا دور الذاكرة والتوقعات). الرد أو الاختزال هو الاختزال الى ما يمكن أن نطلق عليه "المحايدة" والتي تحمل معنى "الداخل within" أو "في in". وهكذا، فإن ما اعتدنا أن نطلق عليه الجوهر موجود في المظهر (in appearance)، أي أن الجوهر ممتزج بالمظهر (into appearance). الآن، يمكننا العودة قليلا إلى تاريخ الميتافيزيقا الغربية. وعلى قاعدة قلب هرمية الجوهر - المظهر وقاعدة اختزاله إلى مجرد محايدة، يمكننا أن نرى شيئا مثل القرار (القرار المستحيل ربما) قد أخذ في بداية التقاليد الميتافيزيقية، قرار أسس التسلسل الهرمي بين المظهر والجوهر وفصل الجوهر عن المظهر. هذا القرار هو ما يحدد الأفلاطونية أو الميتافيزيقيات.

وبالانتقال الى الخطوة الثانية من (القلب - الرد) للفكر الأفلاطوني، والتي هي أيضا المرحلة الثانية من التفكير. هنا نعيد نقش الحد الأدنى من الثنائية المتقابلة ليصبح أصل ومصدر الثنائية والتسلسل الهرمي ذاته. ولكن كيف يمكننا ان نفعل ذلك في حالة المظهر؟ يجب لذلك أن نعود إلى فكرة أن كل مظهر أو كل خبرة هي زمنية (وقتية) في الواقع. في خبرة الحاضر، هناك دائما اختلاف صغير بين لحظة الآن والماضي والمستقبل. هذا الاختلاف المتناهي الصغر ليس اختلافا غير اثنيين فحسب، ولكنه أيضا اختلاف، كما يقول دريدا "غير

مقرر". وعلى الرغم من أن الاختلاف الضئيل جدا غير ملحوظ تقريبا في التجربة المشتركة اليومية، إلا اننا عندما نلاحظه في الواقع، فلا يمكن أن نقرر ما إذا كنا نختبر الماضي أو الحاضر، الحاضر أو المستقبل. وبقدر ما أنه غير مقرر، فإن هذا الفرق يززع استقرار القرار الأصلي الذي أسس للتسلسل الهرمي.

استهدف دريدا في هذه المرحلة من حياته المهنية المفهوم الميتافيزيقي للغة في المقام الأول. بشكل عام، تمنح الميتافيزيقا في مفهومها عن اللغة والكلام الامتيازات للكلام. تفضل الميتافيزيقيا الكلام لأن الاتصال يعمل بشكل أفضل عندما يكون المتكلم حاضرا موحيا بكلماته. وهكذا تبدو اللغة المكتوبة (الكتب والنصوص، أو الرسوم البيانية والآثار) مشتقة من اللغة المحكية لأن اللغة المكتوبة تكرر اللغة المنطوقة، وبالتالي، فإن الكتابة بوصفها تكرارا لا تتواصل كما الكلام. في الواقع، تعتقد الميتافيزيقيا أن السمة الأساسية للكلام هي التلقائية، في حين أن سمة الكتابة هي التكرار. ومع ذلك، كما أثبت دريدا عدة مرات، أن كل من الكلام والكتابة، من أجل أن يعمل، ومن أجل التواصل (الجيد أو السيء)، لا بد أن يستفيد من الخصائص الشكلية أو الصفات، سواء السماعية أو الإملائية، الأشكال التي يجب أن تكون قابلة للتكرار. لذلك، لا بد من ادراك اللغة مبدئيا من حيث التكرار، السمة ذاتها التي كانت تحدد الكتابة وحدها. وبعبارة أخرى، يتشارك كل من الكلام والكتابة في سمة التكرار. تشيير مشاركة الصفات إلى البناء الضروري، أو على نحو أدق، إلى عملية متواصلة بمعنى سيرورة في قاعدة التسلسل الهرمي نفسه. لذلك، فإن التفكيرية، في هذا التعريف الأول، لا بد أن تحتوي على المرحلة الثانية والتي تهدف إلى تجديد العملية الأساسية التي جعلت المعارضة الهرمية ممكنة في المقام الأول. العملية الأساسية هي ما أطلقنا عليه للتو "التكرار"، لكنها أيضا "التمايز أو التباين". وهكذا أصبح لدينا بالفعل اسمين متناقضين للعملية الأساسية مما يشير إلى أن العملية متناقضة أو مأزقية. إنها تنتج المعارضات والهرمية التي تعمل من خلالها الميتافيزيقيا، ولكن، ولأن هذه العملية، السيرورة، هي مصدر المعارضة والهرمية، فلا يمكن تسميتها من خلال هذه المعارضات والتسلسلات الهرمية التي تنتج عنها. في الواقع، فإن العملية قاعدية جدا وأساسية جدا - ومرة أخرى إنها "فائقة التعالي" - بحيث لا يمكن تسميتها بشكل صحيح أو بشكل كاف. جميع

الأسماء المختارة لتعيينها ستكون محددة من خلال المعارضات والتسلسلات الهرمية التي تشتتتها البنية أو تولدها. ومع ذلك، يجب أن نتحدث عنها. ومن أجل القيام بذلك، يجب علينا الاستفادة من ما يسميه دريدا الأسماء العتيقة "paleonyms"، الأسماء القديمة الموروثة من هذه المعارضات والتسلسلات الهرمية. يهدف دريدا من إعادة توظيف هذه الأسماء، إلى "في ظهور (مفهوم) جديد. مفهوم لن يسمح لنفسه، ولم يسمح قط أن يدرج في النظام السابق".

في بداية مسيرته في الستينيات وضع دريدا مفهومه الشهير (ديفيرانس). وفي نفس الفترة تقريبا وبعد تورطه مع اللغة نحت دريدا مصطلحات مثل "التكميل أو اللاحق أو الملحق"، و"الكتابة"، و"الأثر". تحدد كل هذه المفاهيم الجديدة من حيث العلاقة غير القابلة للاختزال للتناقض، للتعارض، يقول دريدا، الذي لا يمكن حله. ولأنه لا يمكن تسوية تناقضاتها، فإن هذه المفاهيم الجديدة أيضا غير مقررة - غير مقررة، كما ذكرنا للتو، وكما سنفهم بشكل أكبر في القسم التالي، بين التكرار والحدث، بين الشمولية والتفرد. وإذا كنا نستطيع اختبار اللإيقين أو عدم التعيين undecidability، فسنكون بالفعل خارج تضاريس الميتافيزيقيا.

هذا التعريف الأول للتفكيك بوصفه مرحلتين مهد الطريق لتعريف أكثر صقلا في "قوة القانون" (1989-1990). وهو تعريف أقل ميتافيزيقية وأكثر سياسة. يقول دريدا في (قوة القانون) إن "التفكيكية تمارس بأسلوبين". هذان الأسلوبان ليسا هما "المرحلتين" في التعريف السابق للتفكيك. من جهة، هناك أسلوب الجينيولوجيا، والذي يشير إلى تاريخ مفهوم أو موضوع. في بداية حياته المهنية، في الغراماتولوجي، وضع دريدا على سبيل المثال، تاريخ مفهوم الكتابة. ولكن الآن ما هو على المحك هو تاريخ العدالة. ومن ناحية أخرى، هناك أسلوب أكثر شكلية أو هيكلية للتفكيك، الذي يتناول المفارقات اللا-تاريخية أو المعضلات aporias.

يحدد دريدا في (قوة القانون) ثلاث معضلات، على الرغم من أنها تبدو متغيرات لمعضلة واحدة، معضلة العلاقة غير المستقرة بين القانون (المصطلح الفرنسي هو "droit"، والذي يعني أيضا "الحق") والعدالة.

يطلق دريدا على الأبوريا الأولى، "تعليق الحكم أو الإبوخية". وهنا نرى وبوضوح جدا، تأثير هوسرل على دريدا. تتكون هذه المعضلة من التناقض التالي: فمن أجل أن يكون عادلا، يجب على القاضي اتباع القاعدة؛ وإلا فإن حكمه سيكون تعسفيا. ومع ذلك، إذا ما اتبع القاضي مجرد القاعدة، فإن قراره سيكون (صحيا) فقط وليس عادلا وبعبارة أخرى، حتى يكون القرار عادلا، لا يجب على القاضي اتباع القاعدة فحسب ولكن أيضا "إعادة تأسيسها" في حكم جديد. وهكذا فإن القرار الذي يهدف إلى العدالة (القرار الحر) منظم وغير منظم على حد سواء. يجب الحفاظ على القانون وتدميره أو تعليقه. كل قضية هي أخرى، كل قرار مختلف، ويتطلب تفسيرا فريدا للغاية بحيث لا شفرة حالية يمكن /أو يجب أن تتضمنه. وإذا ما اتبع أحد القضاة شفرة برمجية، فلن يكون سوى "آلة حاسبة".

الحساب الصارم أو التعسف، أحدهما ظالم، ولكن كلاهما متورط؛ وهكذا، لا نستطيع في الحاضر أن نقول إن حكما ما أو قرارا عادل بحت. بالنسبة لدريدا، فإن "إعادة تأسيس" القانون في قرار فريد من نوعه هو نوع من العنف لأنه لا يتوافق مع الشفرات الموضوعية. ودائما، وفقا لدريدا، يؤسس القانون في العنف. إعادة التأسيس العنيفة للقانون تعني أن العدالة أمر مستحيل.

ويطلق دريدا على المعضلة الثانية "شبح اللايقين". يبدأ القرار بالمبادرة بالقراءة، بالتفسير، وحتى الحساب. ولكن لاتخاذ مثل هذا القرار، يجب على المرء أولاً أن يختبر ما يسميه دريدا "عدم القابلية لاتخاذ قرار أو اللايقين أو عدم التعيين undecidability". يجب على المرء أن يختبر حالة لا تتوافق مع الشفرات الراسخة، كونها فريدة من نوعها ومنفردة. وبالتالي فإن القرار حولها يبدو مستحيلاً. غير المقرر، بالنسبة لدريدا، ليس مجرد التذبذب بين دالتين. هو خبرة، على الرغم من كونها غريبة على الحساب والقانون، لا تزال ملزمة. نحن ملزمون — وهذا نوع من الواجب — باتخاذ قرار مستحيل، مع مراعاة القواعد والقانون. يقول دريدا، "إن القرار الذي لم يمر عبر محنة غير المقرر لن يكون قراراً حراً، لن يكون إلا تطبيقاً قابلاً للبرمجة أو كشف لعملية قابلة للحساب". وبمجرد أن تمر المحنة ("إذا حدث أن مرت يوماً ما"، كما يقول دريدا)، فإن القرار سيمنح نفسه قانوناً لن يكون عادلاً في الحاضر. لذا تأتي العدالة دائماً في المستقبل، ذلك أنها ليست حاضرة على الإطلاق. وعلى ما يبدو ليس هناك أي لحظة يمكن خلالها للقرار أن يسمى حاضراً وعادلاً بشكل كامل. فإما أنه لا يتبع قاعدة عامة، وبالتالي فإنه غير عادل. أو أنه اتبع قاعدة، وبالتالي ليس له أساس، مما يجعله غير عادل مرة أخرى؛ أو لنقل أنه إذا اتبع القاعدة، فلن تزيد عن كونه محسوباً بدقة وظالم مرة أخرى لأنه لم يحترم تفرد القضية. هذا الظلم القاسي سبب أن محنة عدم اليقين لا تمر أبداً. أنها تعود مثل "الشبح" الذي يفكك من الداخل كل تأكيدات الحضور، وبالتالي كل الموازين والمعايير criteriology التي من شأنها أن تؤكد لنا عدالة القرار". على الرغم من أن العدالة أمر مستحيل، ودائماً تأتي في/ أو من المستقبل، إلا أن العدالة، بالنسبة لدريدا، ليست مثالية كانتوية، وهو ما يقودنا إلى الأبوريا الثالثة.

يطلق دريدا على الأبوريا الثالثة "اللاحاح أو الاضطرار urgency الذي يعرقل أفق المعرفة". يؤكد دريدا الأصل اليوناني لكلمة "أفق horizon": "وكما يوحي الاسم اليوناني، فإن الأفق هو الانفتاح والحد الذي يحدد التقدم الذي لا نهاية له أو فترة الانتظار". العدل، وعلى الرغم من أنه غير قابل للحضور، إلا أنه لا ينتظر. القرار العادل مطلوب دائماً على الفور. لا يمكن أن يؤثث نفسه بمعرفة غير محدودة. لحظة اتخاذ القرار ذاتها لا تزال لحظة محدودة من اللاحاح والتهور. لحظة القرار هي لحظة جنون، عمل في ظلام المعرفة واللا قاعدة. لحظة من العنف الاقتحامي. يفسر هذا اللاحاح سبب أن ليس للعدالة أفق توقع (لا تنظيمي ولا مسيحاني). لا تزال العدالة حدث لم يأت بعد. ربما يجب أن نقول دائماً عن العدالة "يمكن أن تكون" (الكلمة الفرنسية "ربما" هي "peut-être"، والتي تعني حرفياً "يمكن أن يكون"). في وقت لاحق من حياته المهنية عرف دريدا التفكيكية بعيداً عن هذه المعضلات.

في التعريف الثالث للتفكيكية والذي يمكن العثور عليه في مقال بعنوان "وهلم جرا Et Cetera، 2000"، يعرض دريدا المبدأ الذي يحدد التفكيك:

في كل مرة أقول فيها "التفكيكية وX" (بغض النظر عن المفهوم أو الموضوع)، فإن هذه مقدمة لتقسيم فريد جداً يحول هذه X إلى/ أو بالأحرى يظهر في هذه X، استحالة أن تصبح إمكانيتها الوحيدة والسليمة، والنتيجة بالتالي هي أن بين X الممكنة وX المستحيلة ذاتها، لا يوجد سوى علاقة هومونيمية (مشتركات لفظية)، علاقة لا بد أن نطرحها للنقاش. على سبيل المثال، أشير هنا إلى التظاهرات التي حاولتها بالفعل...، الهدية، والضيافة، والموت نفسه (وغيرها من الأمور) التي يمكن أن تكون ممكنة فقط بوصفها مستحيلة، بوصفها اللا _ممكن، أي مطلقاً دون قيد أو شرط".

وعلى الرغم من أن كلمة "التفكيكية" قد تقاذفتها امواج عديدة ومدارس وتيارات، إلا أنه يمكننا أن نرى الآن أي نوع من التفكير تورط معها أو تورطت معه. إنها نوع من التفكير الذي لم يجد نفسه في نهاية المطاف. العدالة - وهذا لا يمكن إنكاره - مستحيلة (ربما أن العدل هو "المستحيل" ذاته)، وبالتالي فإنه من الضروري جعل العدالة ممكنة بشتى الطرق والوسائل.



إبداعية الخطاب النقدي في نقد ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة أسعيد بوشنافة - الجزائر

نحاول ههنا أن نرصد ظاهرة طبعت نقد مرحلة ما بعد الحداثة وهي تحول الخطاب النقدي من لغته الواصفة الشفافة إلى لغة إبداعية لا تكاد تختلف عن لغة النص الإبداعي المدروس! لكن ينبغي أن نُنبِّه

أولاً إلى أن تجاوزنا للبنيوية إلى "ما بعدها" لا يعني أن ظاهرة إبداعية النقد لم يكن لها حضور في النقد البنيوي، إنما أضربنا عنها لأن ذلك الحضور لم يكن بالصورة الأدبية المألوفة، بل كان أشبه بالتمهيد لـ: "إبداعية النقد" كما تشكَّلت في "ما بعد"، تماماً مثلما كانت مقولات البنيوية تمهيدا لما بعدها، فانسام لغة البنيويين الواصفة بالغموض والمرابطة ولقَّت الانتباه إليها أكثر من النص¹ تأكيداً على المسحة الفنية التي بدأت تغلو لغة النقد في منهج من أشد مناهج النقد علمية وصرامة، وهكذا ما يقوم به المحلل البنيوي من إعادة تركيب النص وترتيبه حسب ما يمليه النسق العام، فهو عمل لا يخلو من تقمُّصٍ خفيٍّ لدور المُبدع²، بل إن دراسة شتراوس — وهي أشهر دراسة نقدية اعتمدت التحليل البنيوي للأساطير — اعتبرها هو نفسه: "أسطورة عن الأساطير"³، لكن هذا كله لا يكفي لعَدِّ النقد البنيوي أدبا خالصا، كما هو الشأن مع نقد "ما بعد

¹ ينظر: جون ستروك، البنيوية وما بعدها/من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1996، ص21،

22، 23، وعبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، 1998، ص7، 49، 244، 250.

² ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص204، 245.

³ ينظر: جون ستروك، البنيوية وما بعدها، ص202.

البنويّة" و"ما بعد الحادثة" الذي نشر في استجلائه الآن، انطلاقاً من هذين المصطلحين الذين نرى أن محاولة التفريق بينهما فيما نحن بصدده ليس وراءها كبير فائدة، لأنهما - بالتقريب - تسميةٌ لتمظهر مرحليٍّ واحدٍ⁴ يأتي في موازاة البنويّة والحادثة بمقولاتهما المركزية، كما لا ينفعنا هنا الخوض في هذا "الما بعد" هل هو امتداد وتصحيح لما قبله أو أنه انقلاب عليه وانقطاع عنه؟⁵ إنما الذي يهمنا أن نستوضح كيف تحول النقد إلى أدب في هذه المرحلة التي تُعدُّ مرحلة "النقد المتأدّب" بامتياز إن لم نُقل "باحثكار"، لذا سنشرع في استعراض هذه البؤرة، من خلال بيانات: أولها أن نقد ما بعد البنويّة وما بعد الحادثة لا يشكل مدرسة واحدة أو توجّهًا منسجمًا بل هو شتات من البحوث والاستراتيجيات يجمعها شيء واحد هو "الما بعد" الذي يعتبر "مظلة عامة تنتشظى داخل نفسها لتُكوّن ذاتها، فتتعد وتتنقسم إلى ما بعد حداثات مجموعها العام يشكل ما بعد الحادثة العامة"⁶ التي تستوعب في مجال النقد كلاً من التفكير والنقد الثقافي والتاريخانية الجديدة والنقد النسوي والتداولية ونظريات القراءة والتأويل والخطاب، وغيرها⁷، وثانيها أن هذا التحول حصل بعد تززع ثقة الغرب في الحادثة ومقولاتها التي بدأ يتبدى لهم زيفها فهرعوا إلى تجاوزها لكن عن طريق هدمها وتفكيكها وفضحها وتعريتها في جهد تقويضي معاكس أكثر من كونه بناءً، حيث إن الحادثة انتهت على مقولات منهجية وخطابات تبشيرية من قبيل "الحرية والمساواة والإيمان بقدرة الإنسان العقلية وعالمية الجهاز الإدراكي... والتطور والتقدم والرفاه الإنساني..."⁸ في مسرد يمكن صهر عناصره في "الثقة المطلقة في العقلانية المطلقة" اعتقاداً بتعالى النموذج العقلاني ومطلقيته، غير أن مخاضاً تاريخياً وسياسياً وثقافياً وفلسفياً كشف زيف تلك التبشير بتحيزاتها الكامنة نحو مركزية موهومة لا قيام لها إلا على كاهل الميتافيزيقا التي جرى الاعتقاد زمنياً بموتها وتجاوزها، ذلك المخاض تجلّى أكثر حينما اصطدمت الحادثة "بالحياة الواقعية باللحظة العابرة المعاشة، اصطدمت بتجربة القرن العشرين المريرة، إذ كانت حصيلتها لسعادة الإنسان حروباً ومشاحنات طاحنة واستعماراً وإرهاباً وهيمنة وقمعا للآخر وتفاوتاً طبقياً واقتصادياً وقمعا عسكرياً وقنابل ذرية وخطراً نووياً..."⁹، فكانت النتيجة أن استبدلت مقولات الحادثة ومرتكزاتها بمسرد معاكس من العناصر التي يمكن جمعها تحت شعار سقوط العقلانية والمركزية وقيام اللاعقلانية واللامركزية بل ربما كان شعارها

4 عن العلاقة بين ما بعد الحادثة وما بعد البنويّة ينظر مثلاً: بيتر بروكر، الحادثة وما بعد الحادثة، ترجمة عبد الوهاب علوب، مراجعة⁴ جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، الإمارات، أبو ظبي، ط1، 1995، ص31، 33، 34. وميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2002، ص228. ويوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009، ص168.

5 إجابة عن هذا السؤال ينظر: بيتر بروكر، الحادثة وما بعد الحادثة، ص34 وما يليها. ورامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998، ص117، وميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص228.

6 ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص223.

7 ينظر: جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحادثة، مكتبة المتقّف، ص28.

8 ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص225.

9 المرجع نفسه: ص226.

الأنسبُ لازمَتَي: "اللا..." و"الما بعد..." بدلالاتها العميقة¹⁰، وسقط بالتالي كل مرجع مطلقٍ أو مرتكزٍ متعالٍ يمكن الإحالة عليه بما في ذلك العقل نفسه، وبسقوط التمرکز سقطت الثنائيات الضدية المترابطة هرمياً فلم يعد ثمة ثابت يحكم المتحول وليس ثمة عقل يُفسّر تفسيراً غير متحيز، كما لا وجود لتقافة عالية نخبوية وأخرى دنوبية جماهيرية، بل كل ما هنالك هو تشكيل مستمر لا يمكن تبريره أو تفسيره بالإحالة على نموذج متعالٍ، وإنما يقبل التفسير فقط من داخله، مما يجعل التفسير نفسه محكوماً بأشكال مادته، فالثابت نفسه شكل من أشكال المتحول¹¹، أي أن المادة المدروسة في المقاربة الحدائرية مفصولة عن الآليات الدارسة، لانسام هذه الأخيرة بالثبات والارتكاز على العقل المطلق، لكن مقاربة ما بعد الحداثة ترى أن إضفاء المطلقية والثبات على جانب ما وبالتالي التقديس وبالتالي الإقصاء للمخالف، هو سبب كل دمار وإرهاب، وهو قبل ذلك لوثة ميتافيزيقية خفية، تكشف زيف الحداثة القائمة على العلمنة، فتحوّلت لذلك النظرة إلى العقل، وغداً - أي العقل - مجرد "تشكيل" يحكمه "الإمكان التاريخي" وليس جوهرًا مشتركاً كما يبدو عند الحدائريين في ممارساتهم على الأقل، فلئن "دعت الحداثة إلى الفصل بين الثابت كقاعدة تفسيرية والمتحول كمادة للتفسير، فإن ما بعد الحداثة قد وصلت الفصل وجعلت من المحال تمييزاً أو اختلاف الأول عن الثاني، بل إن ما بعد الحداثة لا تؤمن بالفواصل والفوارق الثقافية المعرفية لأن أشكال المعرفة هي نفسها تتبع أشكال المادة المدروسة نفسها وتتأثر بها، وليست كما تفترض الحداثة أي: أن أشكال المعرفة تتسم بالعلمية والتجرد غير المتحيز، ولهذا ألغت ما بعد الحداثة كل الفواصل التي تسم الثنائيات الضدية"¹².

وثالثها أن هذا الانقلاب لا شك أنه عاد على ثنائية "الأدب/النقد" بعوائده: من سقوط الحواجز الوهمية والثنائيات المتمركزة، فتهامى على إثر ذلك كلٌّ تحديدٍ أو ترائبٍ بين الأدب ونقده، وغداً الاثنان واحداً تحت مظلة "الكتابة" أو "النص" أو حتى "الـ بَيِّنْ - نصّ!"

وبيان ذلك أن ثنائية "نقد/أدب" قائمة على افتراض الفصل بين القاعدة التفسيرية الثابتة والمادة المدروسة المتحوّلة، وقد رأينا كيف سخرت ما بعد الحداثة من هذا الفصل المنطوي على إيمان بمركز إحالة متعالٍ تنتهي إليه التفسيرات، فيكون مرجعاً مطلقاً حاسماً، "ولهذا يرى مُنظِّرو ما بعد الحداثة أن جزءاً كبيراً من مفهوم ما بعد الحداثة يعتمد على صعوبة الفصل بين البنية المعرفية وبين ما تنتجه هذه البنية من معرفة، إذ أن هناك تداخلاً مستمراً بين أشكال المعرفة وبين ما تسعى إلى دراسته... من هنا تكون أهم سمات ما بعد الحداثة هي هذه الانعكاسية الذاتية (self - reflexivity) فهي تفيد من مقولات ما بعد البنيوية في أن المنهجية المتبعة في درس مادة ما لا شك تشكل المادة ذاتها..."¹³، أي أنه قد تزعزع الإيمان لدى نقاد ما بعد البنيوية بوجود خطاب ثابتٍ للغةٍ متناهي الدلالة يسمى "النقد" يأتي بإزاء خطاب مراوغ مفتوح الدلالة يسمى "الأدب"، إنما يوجد خطاب واحد ولغة واحدة لا تراتب في ذلك، الكل واقع في شبكة اللغة التي لا تكون إلا مراوغة، فهم "ينكرون

¹⁰ عن دلالة لازمة "الما بعد" ينظر: عبد الوهاب المسيري، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، دار الشروق، مصر، ط1، 1999، ج1، ص146، 294..

¹¹ ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص226.

¹² المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

¹³ المرجع نفسه، ص224.

أن يكون الأدب مُفارقاً، ويفككون الخطابات غير الأدبية بقراءتها على أنها أدب"¹⁴ "فالكتابة والمعارف تُعدُّ جميعها مجازية وبلاغية"¹⁵، ويبدو هذا التداخل واضحاً في حالة النقاد الخمسة الذين حرر جون ستروك دراستهم وهم شتراوس وبارت وفوكو ولاكان ودريدا* حيث قال عنهم: "إن المفكرين الخمسة الذين يتناولهم هذا الكتاب كُتَّابٌ أيضاً، فهم شديدو الإحساس بالشكل الذي تتخذه كتاباتهم ومطلعون على حيل البلاغة وتأثيراتها" ثم أضاف قائلاً "والواقع أن أمثال هذه التفريقات بين الكتابة الإبداعية والنقدية في حالة بارت وبين الشعر والكتابة عن التحليل النفسي في حالة لاكان أو بين الأدب والفلسفة في حالة فوكو ودريدا هي التي يسعون إلى إزالتها"¹⁶، فإبداعية الخطاب الوصف هي السمة المشتركة في كتابات هؤلاء النقاد جميعاً.

¹⁴ رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998، ص 158.

¹⁵ بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، ص 35.

* الأربعة الآخرون من أعلام ما بعد البنيوية الذين كانوا بنيويين أوَّلًا.

¹⁶ جون ستروك: البنيوية وما بعدها، ص 22، 23.



كذئب منفرد

محمد بنطلحة - المغرب

■

أنا أيضا ،
سوف أقتدي بالتوراة
وأكتب عن موتي قبل حدوثه.
انتظروا أن أموت

●

انتظروا أن ينشق البحر ،
فلا تظهر أي جزيرة ، ولا حتى أي قافية .
ولكن ، أسلاك شائكة بين المد والجزر ،
في أقل من ثانية.

●

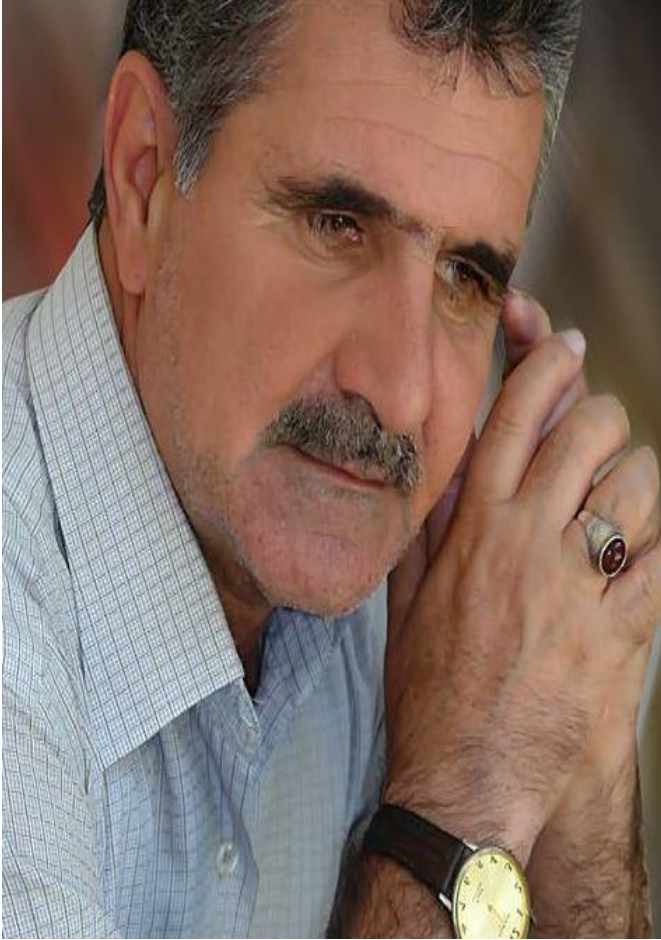
مهما يكن:
لن أموت وأنا نائم .
ولن أخبر أحدا سواي.
انا سواي.

●

قبل أن أموت ،
سوف أهدم جميع البيوت
سوى بيت واحد:
لغتني.

●

...



على هامش مهرجان المربد مشاهدات بريئة جدا كرم الأعرجي - العراق

زيارة
*

شِخْتُ يابويب
من حولك النخل المسنُّ
يحفر بجذر الشعر
اعماق دهشتنا

حَزنا كثيرا
السعف يَلْفُنَّا بحزنه المحارب

ومنزل الاقنان

(غابة من مجاز)

تلك صورة

عَلَّقْتها (المضايف)

على طرف من ثياب (الخصيب) العتيق

بكينا كثيرا عليك

ياسيدي السياب

حين افتعل الوقت الازمات

في سحل الخطى اليك...؟!

*

جلسة سمر

*

الخجل تقلب اسراره نساء الكلام
هنّ الثخينات
يتزوقن بالتجاعيد
ليهتفن
بشقاء اجسادهن المتعبات
يساقط
الكحل والالوان
من وجوههن
لذا تصفحن اصواتهن بالغناء القديم
هذا
لان الامل خنفته احلامهن
في لحظة حاقة ..؟!*

نظرة

*

القراءات كلها مغمسة بدمع السلام
ولكن
ماشممت بافقها زهرة
تدلنا اليه!
لذا
خسرت خطاي نحوك
ياسيديتي البصرة!
حبييتي البصره
*

حزن

*

الشعراء القادمون
من غرب الارض
وشرقها

حزنا كثيرا على الشعر

هذا

لأنهم لم يطلو

من شباك وفيقة

على الشاعر!؟

*

صدمة

*

الشعراء العراقيون

خسروا

مايدهش

امام تماثيل الجيوب

الجيوب التي امتلأت

لمن يسكنهم الحرف خارج الحدود!!!.

بقي الشعراء العراقيون

مليئون بالصددمات

جيوبهم فارغة

(من عهد القردة المشنوقة باللغة الصماء)

جيوبهم فارغة!!!.

شكرا مریدنا الجميل

الجميل فقط بلا مهرجان!؟...!

*

لقطة أخيره

*

شعراء الموصل

البسو السياب معطف الحرف الشمالي

بالدمع وبالورد

وماسكبوه من اناقة الحرف..

لذا

شكرنا السياب

من دون مطر..

وعدنا الى البرد الجميل.!!!!.

*



مصير المقهى
تتمة ما سلف من أحاديث
المقهى
سامي طه - العراق

الذين أتوا أرضها ،

أرض المقهى..

في القرن الحادي والعشرين ،

فوق ظهور الدبابات الأمريكية ،

فاحتلُّوها..

ليسوا منّا..

رغم لون الثياب ،

رغم ما أصدرُوا من ضجيج

وادعاءاتهم بانتماء

لنفس التراب.
الذين استغلوا الغياب
وخلو المقاعد (من اهلها) في الصدارة ،
فعاثوا بها .. ينشرون الخراب ،
سلبوا النادل المسخ ما كان يكنزه..
سرقوا ما استطاعوا .. من المال..
أو من متاع السُرابة ،
و أتوا بالرعاع
الحفاة العرابة..
كي يسرقوا معهم ، ولكي يقتلوا معهم
قلبوا الطاولات ،
والمقاعد..
حطموها ، كذا الباقيات
من الصور الخالدات.
نخروا السقف
والأعمدة
وجدرانها حاولوا هدمها
ملأوها بأسمالهم
وبأوحالهم
أطفأوا نورنا .. واستفزوا المواقد ،
سلبوا صوتنا ،
وباعوا الهواء الى خصمنا
وقالوا لنا انتشروا في البياب ،
والدم الصاخب المتدفق
من شراييننا شربوه كؤوس طلي

وسقونا الهباب
وهياكلنا الشامخات ، نسفوها
وألقوا بأنقاضها في بقايا الفرات
شتتونا ، فغاض الدّم العربيُّ
وأحاط بنا صمتنا
يشق حناجرنا بالشتات.
إذا رفع الأعجميُّ أصبعه..
خضعوا ،
وإذا التفت السيد الأمريكيُّ..
ركعوا ،
هوت النصبُ التافهات
فاستعضنا بها ألف الفِ من التُّرّهات
شربوا ماء دجلةً .. كالهيم ،
فاستنفدوه..
ولم تبقَ فيه حياة
وكذا فعلوا بالفرات
ورأوا في السماء هلالاً فصبُّوا عليه مكائدهم
واستنزلوا اللعنات
واستصرخوا الغيب ،
والكذب
والشؤم
واللؤم ،
والباطلات من الدعوات ،
أحرقوا الأرض ،
واحتفروها

لوأد الحياة.

....

أيتها الأرض..

نحن البذور ، خذينا

احفظينا بأحضانك الدافئات

واسألني الغيث يوماً هُطولا

لننبُت ، تمتدُّ منا الجذور ،

وتشمخ أغصاننا بالنماء

تعانق نور السماء

فتثمرَ إيماننا القادِما

وتزدهر الأمنيات.

بغداد / 22 ك / 2

سامي طه



نصوص *مفيدة صالحى - تونس

وَصَايَا جَدَّتِي أُمَّ خَطَايَا
فِي الْبَعِيدِ مِمَّا مَضَى
كَأَنْتِ جَدَّتِي ، كَلَّمَا عَفَوْتُ عَلَى رُكْبَتَيْهَا ،
نَقَرًا خُطُوطَ رَقَبَتِي وَنَقُولُ:
رَقَبَتُكَ طَوِيلَةٌ!
كَلَّمَا رَفَعْتَهَا أَكْثَرَ رَأَيْتِ الْأَشْيَاءَ أَوْضَحَ .
لَا تَنْكَسِرِي مَهْمَا إِعْتَرَضَكَ
وَتَوَصَّي بِضَوَاجِي الْحَيَاةِ ،
إِذْهَبِي إِلَى مَشَقَّةٍ مَا هُوَ جَدِيرٌ بِكَ .
كُونِي مَعْدَنًا لَا يَسْتَجِيبُ لِلْمَغْنَطِيسِ

وإياك أن تفتحي غلبة التفاصيل ،
ستموتين داخل أنشوطه العبث
وأنت تبحثين ،
لأنه لن يوجد الرجل ما بعد الحواس ،
فالأخطاء المطبعية تحدث مع وصفة الشاي
كما بالضبط مع الجزء الصالح من اليقين .
أنت فقط أنجي ،
وعلقتي على جدار حلقك بلابل ،
وحده لسانك الذي يستطيع إعادة تدوير الهواء
فينزل صالحاً للاستخدام .
والفرصة الأولى لا تعني أبداً فرصة ثانية ،
- جدة : أظنني سأكتب شعراً عندما أكبر .
- أكتبي أطفالاً
حتى العُرب إذا استأنس لجدار ملاء جيش عقارب وسعد بسمة ،
السعداء ، شفاؤهم فميص صيفي ،
فلا تجعلي شقاءك كيمياء مفتوحة على منابت الصدف ببحار السندباد .
هكذا أوصتني .
كانت كلما تحدثت
تنائر من فمها طين وسنايل ...
نول وقلال وبنر ...
حساسين ونحل ...
حناء .. وشيخ .. وصنوبر .. وبرقوق ...
لا أريفة ولا إسفلت .
فقط أرض ... وسماء .
وكل ما بينهما كان يُعول على الشمس لإصلاحه .

بَعْدَهَا

إزْدَادَتْ فَقْرَاتُ رَقَبَتِي طَوْلًا ،
وَلَكِنَّ الْأَشْيَاءَ صَارَتْ أَشَدَّ غُمُوضًا .
هِيَ لَنْ تَعْرِفَ أَيْ مِنْ يَوْمِهَا
وَأَنَا نَمْرَةٌ جَائِعَةٌ تُدِيرُ ظَهْرَهَا لِعَيْنِ الْبَوْصَلَةِ .
أَوْفَيْتُ كُلَّ حِصَّتِي مِنْ غَلَائِلِ الضَّبَابِ ،
وَلَا بَاعَ لِي فِي الْفُرْصِ .
مِنْ يَوْمِهَا وَأَنَا مِعْنَاتِيْسُ الْهَوَاجِسِ ،
أُدْخِرُ مَذَاقَ الْجَنَازَةِ فِي فَمِ دَمِي النَّثْرَانِ .
ثُمَّ لَا أَتُوبُ عَنْ مَتَاهَاتِ الدَّهْشَةِ .
جَدَّتِي لَنْ تَعْرِفَ أَيْ كَبُرَتْ وَبِي سُمْ ،
وَأَيْ لَمْ أُصِرْ أُمًّا ،
وَلَكِنَّ رُوحِي تَنْفَجِرُ كَظْهِرِ الْعُقْرَبِ
كُلَّمَا حَبَلْتُ بِالْكَلِمَاتِ ...

سُونَاتَا الصَّلْصَالِ

وَأَنَا طِفْلَةٌ كُنْتُ أَقُولُ إِنِّي اللَّهُ
وَكُنْتُ أَصْنَعُ مِنَ الصَّلْصَالِ أَشْجَارًا وَشَمْسًا وَنُجُومًا وَحَيَوَانَاتَ
وَأَنْهَارًا زُرْقَاءَ وَرُؤُوسًا بَشْرِيَّةً بِلَا عَدَدٍ ،
ثُمَّ أَصْنَعُ أَفْكَارًا كَثِيرَةً .
أَعْجِنُ فِكْرَةَ الْحُبِّ فِي شَكْلِ قَلْبِ أَحْمَرَ
وَفِكْرَةَ السَّفَرِ فِي شَكْلِ قَطَارٍ وَالْمُوسِيقَى فِي شَكْلِ نَائِي .
الْمَوْتُ تُعْبَانُ وَالْمَطَرُ غَيْمَةٌ ،
بَيْنَمَا الْحُزْنَ أَشْكَلُهُ عَيْنًا بِهَا حَبَّةُ دَمْعٍ
أَمَّا فِكْرَةُ اللَّيْلِ فَقَدْ كَانَتْ تَرُوقُ لِي فِي شَكْلِ بَيْتٍ
وَكُنْتُ أَحْرَصُ جِدًّا عَلَى تَوْسِيعِ نَافِذَةٍ فِي الْجِدَارِ الرَّابِعِ ،

فَهِيَ الْوَجِيدَةُ الَّتِي سَتَقُولُ الْحَقِيقَةَ عَمَّا لَا يَحْدُثُ بِالْدَاخِلِ.
بَعْدَ ذَلِكَ أَظَلُّ أَنْسَلَى بِتَوَزِيْعِ الْأَفْكَارِ عَلَى الرُّؤُوسِ
مُنْتَبِهَةً أَلَّا تَتَطَابَقَ الْأَفْكَارُ فِي كُلِّ الْعُقُولِ ،

إِلَّا فِي فِكْرَةِ الْحَرْبِ ،

كُنْتُ أُصِرُّ عَلَى صُنْعِ نَفْسِ الصَّارُوخِينَ لِكُلِّ رَأْسَيْنِ
لِإِفْتِنَاعِي أَنَّهُ فِي مَسْأَلَةِ الْحَرْبِ بِالذَّاتِ تَتَشَابَهُ الْأَفْكَارُ ،
كَمَا أَنَّهُ كَانَ سَهْلًا عَلَيَّ حِينَ أَتَعَبُ أَنْ أَرْمِي بَقِيَّةِ الرُّؤُوسِ جُنْتًا عَلَى أَرْضِ الْمِيدَانِ
وَأَذْهَبُ لِلنَّوْمِ .

الآن أعجزُ أمامَ هذه الصَّغِيرَةِ الْفَاعِلَةِ قَدَامِي.
كَيْفَ سَتَقُومُ أَنْ عَيْبَ الطَّيْنِ هُوَ الطَّاعَةَ ؟

كَيْفَ سَتُدْرِكُ أَنْ لَا مَعْنَى لِإِقْطَارِ يَأْخُذُ مَجْرَاهُ وَلَا يَتَرْتَحُ مَعَ أَنْ سَائِقَهُ سَكْرَانٌ ؟
كَيْفَ سَأَشْرَحُ لَهَا أَنَّهُ بِإِمْكَانِنَا أَنْ نَرَى كَثِيرًا وَالنَّوَافِدُ مُغْلَقَةً عَلَى ظِلْمِنَا ،
وَأَنَّ النَّايَ بِلَا مَوْسِيقَى مُجَرَّدُ خَشْبَةٍ لَمْ تَبْلُغِ السِّنَّ الْقَانُونِيَّةَ لِلْعَرْفِ ؟
كَيْفَ أُفَسِّرُ لَهَا أَنَّ الْحُبَّ : هُوَ أَنْ يَلْفَ عَاشِقٌ وَرَيْدَهُ شَالًا حَوْلَ رَقَبَةِ قَلْبِي حِينَ يَصْقَعُ ؟
وَهَذَا مَا لَا يَقْدِرُ عَلَيْهِ الطَّيْنُ .

وَأَنَّ الْحُبَّ أَنْ يَكُونَ الْعَاشِقُ فَوْقَ خُطَايِ دُونَ أَنْ يَمْشِي حُدُوي
وَهَذَا طَبْعًا مَا يَعْجَزُ عَنْهُ الصَّلْصَالُ .

كَيْفَ أُفَسِّرُ لَهَا أَنَّ الْحَرْبَ أَكَلَتْ كُلَّ مُدَحَّرَاتِ الْمَوْتِ مِنْ وَرَقِ الثُّوتِ
وَأَنَّ عَوْرَاتِنَا هِيَ الْقَلْبُ الْأَسْوَدُ لِلْعَالَمِ ؟

كَيْفَ أَشْرَحُ لَهَا أَنِّي لَمْ أَعُدْ أَرَى الْأَلْوَانَ بِرَيْئَةٍ ،
لِأَنَّ الرُّؤُوسَ صَارَتْ تَرْتَكِبُ أَفْكَارًا أَثْقَلَ مِنْ الصَّلْصَالِ ؟

.....

كَيْفَ أَشْرَحُ لَهَا أَنِّي صِرْتُ أَخَافُ الصَّلْصَالَ ؟

سَمَكَةٌ أَوَّلِ إِبْرِيلِ

فِي شَوَارِعِ دَاكِرْتِي يَمْنَدُ نَهْرٌ
عَلَى نَاصِيَتِهِ تَسْتَلْقِي بَضَائِعَ أَفْكَارٍ شَرِيرَةٍ :
فَأَجْرُبُنِي لِيَيْمَةً

مَرَّةً أَرْجِي الْمَاءَ كَيْ لَا تَعْبُرَ خِرَافَتِ الرَّاعِي
وَمَرَّةً أُخْفِيهِ لِكَيْ تَنْعَرَى الْأَسْمَاكَ ،

وَكَثِيرًا مَا أَطْوِي الطَّرِيقَ فِي جَيْبِي
لِتَثْوَى السَّلَاجِفُ عَنِ مَوَاسِمِ بَيُوضِهَا ،
أَحْيَانًا أُدْلِي سِتَارًا أَمَامَ وَجْهِ الْقَمَرِ لِيَكْفَ عَنِ ابْتِرَازِ الشَّمْسِ
أَوْ أَرْسِمُ نَوَافِدَ فِي السَّمَاءِ
ثُمَّ أُغْلِقُهَا لِتَعْجِزَ النَّجُومُ عَنِ فَهْمِ مَجَازِهَا .
وَإِنْ لَزِمَ الْأَمْرُ أَقْتَلِعُ أَزْهَارَ ثَوْبِي ،

أَسَمِّمُهَا فَتَرْكُضُ مَجْنُونَةً نَحْوَ أَحْشَاءِ الْأَرْضِ ،
وَبِوشَايَةِ كَاذِبَةٍ أَحْرَكَ دَعْوَى لِصَالِحِ قُطَاعِ الطَّرِيقِ
فَيَنْتَصِرُونَ كَالطَّفَحِ الْجَلْدِيِّ وَيَظْلِمُونَ الْحَصَى وَ النَّهْرَ وَالْأَفْكَارَ وَالْحَبَّ وَالصَّمْتِ
وَيَحْتَفِلُونَ بِكُنْسِ كُلِّ جُنْتِ الْأَحْلَامِ الَّتِي سَقَطَتْ مِنْ رَحْمِي
أَوْانَ تَبَادُلِ الْأَدْوَارِ مَعَ الْوَهْمِ ،
وَشَمَاتَةٍ فِي الْمِنْطَقَةِ الْوُسْطَى ،

أَيْنَ؟ لَا رُجُوعَ لَوَرَاءِ وَلَا ضَوْءَ لِأَمَامِ ،
أَجْرُبُنِي لِيَيْمَّةَ أَكْثَرَ
وَأَصْنَعُ قَارِبًا مِنْ وَرَقِ قَصِيدَةٍ لَمْ تَكْتَمِلِ
الْقَارِبُ يَغْرَقُ فِي حَلْقِي
وَإِمْرَأَةٌ ذَهَبِي تَلْعَنُ النَّهْرَ وَالشَّعْرَ
مُمْتَلِئَةٌ بِالْكَذِبِ الشَّاسِعِ كَحَيَالِ سَمَكَةٍ أُولِ إِبْرِيلِ !

دُمِيَّةُ الْمَاتْرِيُوشْكَا

أَنَا هَكَذَا لَا أَحْتَمِلُ الصَّفَا
أَنَا وَحْدِي قَبِيلَةٌ نِسَاءٍ
بِدَاخِلِي إِمْرَأَةٌ بِدَاخِلِهَا أُخْرَى
أَنَا دُمِيَّةُ الْمَاتْرِيُوشْكَا
وَبِبَعْضِ الصِّدْقِ يَتَوَجَّبُ أَنْ أَفْضَحَنِي
فَمِنْ فَرَطِ عُرْيِي

أَنْدَسُ خُلْفَ إِمْرَأَةٍ تُطَلُّ مِنْ رَأْسِي
أَعْدُهَا بِأَنَّ الشَّمْسَ قَادِمَةٌ
وَبِأَنَّيَ الْمَحْهَى تُعَدُّ لَنَا الدِّفْعَ بِدِقَّةٍ
تَمَامًا كَمَا يَبْنِي خُطَافٌ عَشَّةً بِالطِّينِ.
وَيَبْعُضُ الصِّدْقِ

يَتَحَنَّنُ أَنْ أُخْرِجَنِي مِنْ يَدِي الْوَاحِدَةَ تَلُو الْأُخْرَى
غَيْرَ أَنَّ يَدَايَ تَطْلَانِ مَشْدُونَتَيْنِ لِأَرْضِ الْأَسْفَلِ
فَأَعْجَزُ عَنْ قِرَاءَةِ الْمَعْنَى فِي كَفِّي

وَتَأْبَى يَدِي الْإِرْتِفَاعَ لِأَخْذِ وَضْعِيَّةِ الْوَدَاعِ

لِذَا لَا تُرْهِقُ نَفْسَكَ بِتَعَقُّبِ رِمَالِي الْمُتَحَرِّكَةِ
فَأَنَا لَسْتُ سِوَى إِمْرَأَةٍ بِتَسْرِيحَةِ دِمَاحٍ لَا تُعْجَبُ
بِخَصَلَاتِ أَلْيَافِ تَأْبَى الرَّفْعَ إِلَى الْأَعْلَى
وَسَرَائِبِنِ تَنْزَلِقُ إِلَى الْأَسْفَلِ
مَهْمَا تَشَبَّكَتُ مِنْ زُهُورِ إِصْطِنَاعِيَّةٍ
حَتْمًا سَتُسْقِطُهَا فِكْرَةٌ خَبِيثَةٌ
الْأَوْهَامِ الصَّامِتَةِ وَحَدَهَا تَسْقُطُ بِالْدَاخِلِ بِلا دَوِيٍّ
فَخِلَالَ مَا أَنْتَ تُتْعَبُ نَفْسَكَ بِالْبَحْثِ
إِنْتَبِهْ كَيْفَ تَنْمُو الْحَسَارَةُ

وَكَمْ قَرِيبةً مِنْ عَرَاجِينِ الْخَذْلَانِ قَدْ تَحَدَّثُ فِي الْغِيَابِ

*مفيدة صالحى : شاعرة من تونس

الرؤيا نحو طبقات الهواء





عناصر تكوين الرواية بين الحداثة والمطلوب علي لفته سعيد - العراق

قيل عن الرواية إنها (كيس منفوخ تضع فيه أي شيء) كون مادتها قابلة لامتصاص ما يدور وما يمكن ان يحدث او يؤثر او يشير او يفسر في المحيط ,وبالتالي الإحاطة بعناصر الصراع من جوانبه المتعددة , ومن خلال توظيف السرد او توظيفها في خدمة السرد. وقيل في حداثتها ، او قيل عن الرواية الحديثة.. انها (لا قواعد لها)..

مفتوحة الابواب والنوافذ على الاشكال والصراعات ممكنة الحدوث التي يراها الروائي غير محددة الاطر) أي ليس لها وازع وليس لها تسلسل منطقي . بمعنى ان السرد الحديث , يضع قوالبه في المكان الذي يريده الكاتب لا الذي يريده السرد المنطقي . وبالتالي فان المادة ,هنا قابلة لامتصاص ما يدور في ذهن الكاتب من اجل الوصول الى خلخلة ما هو متعارف عليه لإنتاج شكل جديد له صلاحية مشاغلة القارئ واستغلال طاقاته القرائية للوصول الى فهم القصد وهضم المعنى والحصول على (الكلمة) الفلسفي .. لان القراءة ما عادت مادة لقتل الفراغ او انها درس تعليمي . ولان الرواية حسب تعريفها الذي جاء في كتاب صنعة الرواية .. انها (فن خيالي نثري او حكاية ذات طول معين تصور فيها شخصيات او افعال تمثل الحياة الحقيقية للماضي او الحاضر على شكل حبكة ذات تعقيد ما). من هنا.. فان السؤال الذي يبرز ..ما هو الفرق بين عناصر الروايتين ..من ناحية استلهاهم روح التعريف من جهة وما يريده القارئ من جهة اخرى ؟ وأين تكمن عناصر الاختلاف ؟ ان الاجابة ستجعلنا نراجع (اجندتنا) بهدوء فنجد..ان عناصر السرد او لنقل مكونات الرواية .. تكاد تكون واحدة .. إذ لا بد من توافر المكان والزمان والشخصيات والصور والصراع والحوار.. وبالتالي وجود (تفسير) ظاهر او مضمرة لقصدية اختيار الموضوع .. حتى لو كانت نسب هذه المكونات متفاوتة او مجزأة.. من اجل الوصول الى المعالم الرئيسية لفهم المغزى المستور وغيره مما يبحث عنه القارئ . إذا أين الاختلاف بين ان تكون الرواية عبارة عن كيس منفوخ وبين ان تكون لا قواعد لها وليس لها تسلسل منطقي؟

إذا كان السؤال موجهاً إلى القارئ . فإن الإجابة التي يبحث عنها هي.. ان الحداثة عنده تختلف بدرجة ما عن الحداثة التي جاء بها النقاد , الذين طوروا مفهوم الحداثة إلى مفهوم ما بعد الحداثة ودأثة ما بعد الحداثة وحدثات ما بعد الحداثات وجعلوه مصطلحاً لم تحدد أصوله بعد . لان التجريب والتجديد هما من أهم مشكلات الحداثة . وهما ينموان بصورة طردية بين عصر الكاتب وعصر القارئ . فكلاهما يعيشان في وقت واحد . لذلك نرى ان الزمن السابق للقارئ, أي زمن الكتابة, دائماً يكون تحت ميزان التحليل المستمر بقوة تعادل اضعاف عصر القارئ الموافق لزمن الكتابة . لذلك .. فان مفهوم الحداثة يعده النقاد مفهوماً نقدياً او فكرياً وجاء (لتخليص الانسان من اوهامه وتحريره من قيوده وتفسيره للكون تفسيراً عقلياً واعياً). ولان هذه هي الغاية الأساسية فقد جعلوه في حالة تقاطع .. لأنه (لا يتم ما لم يقطع الانسان صلته بالماضي ويهتم بال اللحظة الراهنة العابرة أي بالتجربة الإنسانية كما هي في لحظتها الانية). ومن خلال النظر الى هذا المفهوم وربطه بالإنتاج الروائي وبالتعريف الثاني انف الذكر فان استخلاص المغزى يؤدي الى ان ليس هناك ثابت دائماً يحكم التحول وبالتالي فان التفسير العقلاني لا بد ان ينحاز الى وجه من وجوه الإنتاج الثقافي . وبمنظرة اخرى الى هذا المفهوم نجده ينادي (بعدم ثبات المعنى وعدم جوهريته, فلا شيء تحت السطح سوى السطح) . من هنا نتساءل ايضاً.. هل الرواية الحديثة على وفق هذا المفهوم وعلى وفق إطلاق التسمية عليها على انها رواية حدثية او إنها تنتمي الى الرواية الجديدة , لا تهتم بالعمق وبعدم ثبات المعنى الذي تألفت منه اصلاً ؟ ان الشروع بان هذه الرواية قد حددها كاتبها سلفاً على كونه يريد لها ان تكون على وفق هذا المنظور وحتى على وفق التعريف الثاني , الذي يعده بعضهم تقليدياً او كلاسيكياً لا يؤدي إلا الى الرتابة لأنه سيستخدم ادوات سردية مملة .. هي عملية قتل الرواية نفسها .. لان هذا سيؤدي الى احباط القارئ .. ما لم يجد عناصر الصنعة متكونة اصلاً من خلال الموضوع او من خلال الغاية التي ادت الى ان يكون الإنتاج لا وازع له. لان مفهوم القارئ لا يتعدى عن كون الحداثة هي اللعب في الشكل واستغلال خلخلة التسلسل المنطقي كما هو معمول به في روايات العقود الماضية . فإذا ما اخذنا الروايات البكر .. سنجد إنها جاءت لتلبي حاجة أساسية من حاجات الذات, ثم نظر الى ما بعدها سنجدها رواية جديدة من ذلك التاريخ الذي تلا مرحلة الولادة أي انها كانت رواية حديثة او ما يصطلح عليه الان (ميتا رواية) لأنها بسهولة .. ولدت لتكون محمولة على اسباب التجريب ومخالفة لما هو كائن . من اجل اعلاء شان الرواية والانتقال من مرحلة تلبية الحاجات الذاتية الى مرحلة الانتفاع ومن ثم الارتفاع بالمستوى الاجتماعي التطبيقي والتعليمي وصولاً الى مرحلة استخلاص الكم الفلسفي ومشاغلة العقل لتكوين رؤى جديدة .. وبالتالي صار الابداع كما تقول (ناتالي سارون) هو الذي لا يراه غير المبدع . كون ان كل ما يقال مأخوذ من واقع معيش لكنه بعيد عن رؤية القارئ مهما تغرب عنه ومهما كانت درجة عمق المخيلة.

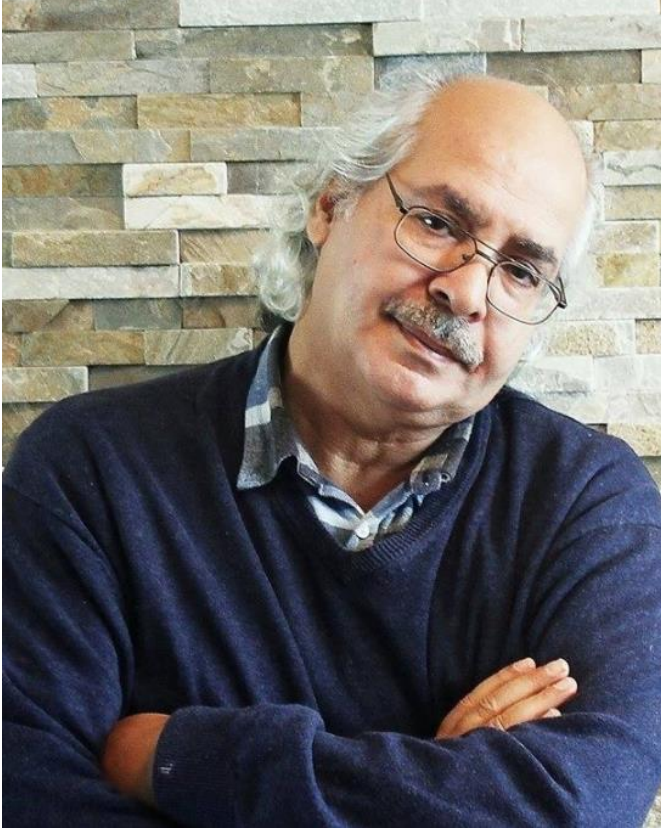
ان الاختلاف الذي تبناه الكتاب في ان تكون رواياتهم (حدثية) .. لا يخرج على سياق اساسيات تكوين الرواية إلا بما تسمح الفكرة (الموضوعة) بالتلاعب بالشكل لأسباب عديدة . ومن هنا .. فان الصنعة هي واحدة من اساسيات الارتقاء , فيتخذها المنتج سبيلاً . لان الطريق الموصل الى مشاغلة العقل وعد النص الروائي نصاً مكتوباً لا مقروءاً .. يبدأ من خلال استلهام روح العصر وتفسيره تفسيراً عقلياً, مستفيداً من التجربة الإنسانية .. وكل ذلك مرده لان يجعل القارئ يشاركه في من جديد في كتابة ثانية للرواية كما يقول النقاد في مفهوم التلقي . ومن الأصح أن نقول .. ان يفهم القارئ القصديّة ومغزى العمل الذي أراده الكاتب حتى لو تشعبت تلك القصديات .. لان في هذا التشعب يكمن الإبداع .. ويأخذ العمل مساحات واسعة من التفكير والمناقشات والتحليل للوصول إلى غاية الكاتب ومداركه بعيداً عن كل حقول ومصطلحات النقاد.. لانها لن

تقف عند حد فسرعان ما يأتون بشئ جديد ليجدوا أنفسهم وقد تخلوا عما جاءوا به سابقا نتيجة لتطورات العصر او لتطور رؤاهم . ولنا في البنيوية مثال على ذلك.

نعود الى سؤالنا . لنقول وجهة نظرنا بهدوء لا تحتمل الغموض: ان الرواية .. ماهي إلا كتاب حافل بأجزاء المتناقضات والمتفقات وجامع لأجزاء الدروس المختلفة للعلوم الاخرى . وحامل قصديات يراد منها تخويل الذات بان تخاطب الاخر من زاوية غير منظورة او من خلال خط وهمي يتصل بالصفحات وينتهي بفهم المغزى , ومداعبة العقل واستغلال طاقاته الفيزيائية لتكوين فعل اخاذ يتحرك كحركة الذرات التي تتلاقح لإنتاج خاصية فلسفية لها ابعاد تشويقية.

فهل تكون الرواية الحديثة حاملة هذا الرأي هي الاجدى والأنفع للقارئ , ام تبقى الرواية التي عرفت بقاموس اكسفورد هي الرواية التي يجب ان لا تغيب عن الحساب؟

ان الاجابة هنا . ستكون محض افتراء .. لان الرواية الحديثة يجب ان لا تخرج على كونها رواية حاملة عناصرها التكوينية .. بعيدا عما يبتغي منتجها من ان تكون صنعته الغاية القادرة على تلبية احتياجاته الاعلامية . وكذلك فان الرواية الواقعية او التقليدية او ما يقال عنها الان (الرواية القديمة) .. لم تعد تواكب روح العصر .. اذا بقيت على مسارها .. تتابع حركة الشخصيات وتقوم برسم المكان والإطناب بالسرد على حساب المغزى . لذلك نرى ان الرواية هي مزج بين الحالتين . وتلك خاصية الابداع القادرة على رسم عناصر الرواية التي يتقبلها القارئ ويسارع الى قراءتها . فكم من رواية اسهم النقاد في صناعة جودتها لكنها بقيت حبيسة الرفوف والعكس صحيح.



برهان شاوي - مكتبة الأصدقاء: رواية "على فراش فرويد" للكاتبة نهلة كرم

بمناسبة صدور رواية "المقاعد الخلفية" للكاتبة المبدعة نهلة كرم أنشر ما كتبتة عن روايتها الأولى "على فراش فرويد" .. مع بهجتي وفرحي بتألقها الإبداعي.. وثقتي الكاملة بأن اسمها سيتوهج أكثر وسيضيء بمهابة في عالم الرواية العربية.

برهان شاوي

انتهيت من قراءة رواية "على فراش فرويد" للكاتبة الشابة نهلة كرم، التي كانت قد نشرت قبل هذه الرواية مجموعة قصصية بعنوان " أن تكون معلقاً في الهواء."

قرأت الرواية ككتاب إلكتروني.. واجهني تقديم الكاتب الكبير صنع الله إبراهيم بجملة واحدة كانت كافية لتمنح هذا الرواية مصداقيتها الإبداعية حيث كتب: (رواية جريئة لموهبة ناضجة لا تهاب مقارعة كافة المحظورات في سبيل الصدق). كانت هذه شهادة بليغة من كاتب أحبه وأقدره وأثق بذائقته الجمالية وصرامته النقدية.

العنوان مثير وفاضح..(على فراش فرويد)..اسم (فرويد) وحده ترتعش أمامه العقائد والأديان والمنظومات الأخلاقية غضبا وهلعاً، وتكيل له الشتائم وتقرنه بالفجور، فكيف والعنوان ليس (على سرير فرويد) فحسب، حيث يمكن تخيل (سرير) المحلل النفسي وعملية البوح عبر التتويم المغناطيسي، وإنما العنوان هو (على فراش فرويد) مما يوحي بالجنس وليس بالبوح!.. فأية جرأة في هذا العنوان!..

لكننا لا نكتشف سر هذا العنوان إلا في الفصول الأخيرة من الرواية.. حيث تعترف البطلة (نورا) بالتالي : (شعرت برغبة شديدة في الكلام، في الإقرار بكل شيء أرغب فيه، فكرت ماذا لو تخيلت انني أتحدث إلى فرويد، أضحكني الأمر في البداية، لكنني قلت لنفسني إنني لن أخسر شيئاً، إذا جربت الأمر على أنه لعبة.

عدلت المخدة فوق الفراش، في وضع يسمح لي بأن أكون نصف نائمة، كنت أعمل حينها بتعليماتك التي قرأتها في كتابك (تفسير الأحلام).. استرخيت تماماً بعد أن أغلقت باب حجرتي وأطفأت النور، واستبدلت بضوئه ضوء الباجورة الخفيف، بدأت حينها للعبة.. بدون أن أعرف أي شيء سأحكيه، لكنني لم أرتب لشيء، كنت أحكي ما يأتي على ذهني وقتها، أحياناً كنت أشعر من داخلي، أن هناك شيئاً ما لا أريد تذكره، كنت أستدعي حضورك حينها، واتخيل أنك تجلس أمامي، تحذرنني من الإخفاء، وتصدمني بمعرفتك عن نفسي أموراً لم أكن أعرفها عنها..سميتُ هذا الطقس "على فراش فرويد"..كان الأمر جنوناً لا يصدقه أحد..لكنني صدقته)..الرواية ص 254-255.

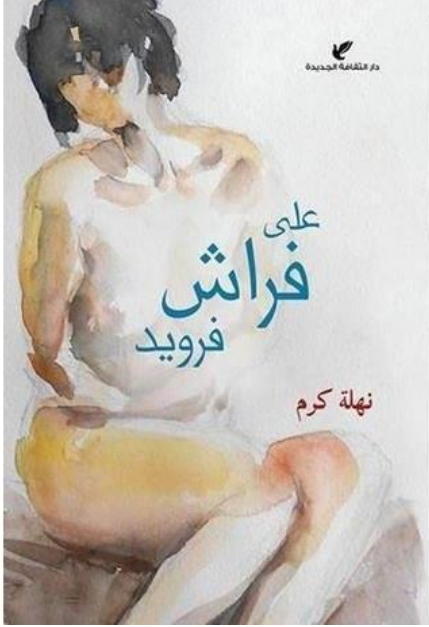
إذن نحن أمام عملية تنويم مغناطيسي ذاتي..تقوم بها الكاتبة لبطلتها، علماً هي لم تتم..وإنما كانت تبوح في طريقها إلى مغارة اللاوعي.ومجمل النص السردي الروائي هو عن لسان الشخصية الروائية الرئيسية (نورا)!..

هذه اللعبة الروائية التي تقوم بها البطلة (نورا) هي في الحقيقة اللعبة الروائية الي تقوم بها الكاتبة (نهلة كرم) لبناء معمارها الروائي. فقد أدخلت علم التحليل النفسي ونصوص العبقرى (سيغموند فرويد) في طيات سردها الروائي وبتناغم مع النمو السردي للأحداث، وبهذا كشفت الكاتبة عن موهبة روائية متميزة، من حيث أن الأحلام التي راودت البطلة، والتي كان(فرويد) في الرواية يقوم بتحليلها بشكل مذهل، هو في الحقيقة تحليل الكاتبة، فليس في الرواية من وجود ل(فرويد) سوى بعض الإرشادات العميقة التي يمكنها أن تضيء الدرب لا أكثر، والتي استمدتها الكاتبة من كتبه، وقد أشارت في نهاية الرواية لذلك.

الحكاية وما فيها أن (نورا) فتاة طبيعية جداً، مليئة بالعقد الإجتماعية مثلنا جميعاً، وليست مريضة نفسياً كما ذهب البعض من الكتاب الذين تناولوا الرواية بالعرض والتقييم، وحالها حال ملايين الفتيات العربيات اللاتي يقبض الخوف الديني والأخلاقي والجنسي على مجمل تفاصيل حياتهن.. (نورا) هذه شاعرة وكاتبة..كتبت أشعرا فيها بوح جنسي، لكنها أرادت نشرها باسم مستعار، علما أنها كانت بلا أية تجارب عاطفية أو حميمية..، سوى ما تسمعه من صديقتها (مريم) واعرافاتها الجنسية الجريئة..(وطبعا هذه الجرأة تحسب للكاتبة (نهلة كرم) بالتأكيد)..وتعيش (نورا) أزمتها النفسية المتشابكة مع تعقيدات طبقية..وهنا أيضا لا أنفق مع البعض الذي ذهب بأن الكاتبة تتجاوز الهموم الطبقية والجنسية وتقفز فوقها..وهذا غير دقيق!..

البطلة (نورا) تعمل في مؤسسة للترويج السلعي وتجري مقابلات مع المستهلكين، لذلك تقسم الناس إلى طبقات (أ)، (ب)، (س)، (دي)، و(ي)، وهكذا.. وتعلن البطلة مخاوفها الطبقيّة لصديقتها (مريم) من أن (زيد)

الرومانسي الذي تحبه هو من طبقة أعلى، قائلة: (إننا من طبقات اجتماعية مختلفة، فهو من طبقة (أ) وأنا لست بأي طبقة، وهو يسكن منطقة راقية وهادئة، حتى أنني أخجل من مجرد تفكيري في مجيئه ورؤيته لمنطقتي بكل عشوائيتها وضوضائها، كما أنه حتماً يسكن في منزل فيه مصعد، ولا يضطر إلى صعود خمسة أدوار



لمنزلنا الذي لا يوجد فيه مصعد، وحتماً منزله فخم مقارنة بمنزلنا البسيط جداً، بصالته الضيقة وأثاثه الذي لم يتغير منذ سنوات طويلة).. الرواية ص 201.. بل إن البطلة (نورا) تكشف عن رؤية المؤسسة التي تعمل فيها، والتي تصنف الناس وفق النوادي الرياضية التي ينتمون إليها، ومناطق سكنهم، وموديلات سياراتهم، ودخلهم

الشهري، وتقدم توصيفاً دقيقاً لمجتمع القاهرة من هذا الجانب، فكيف إذن يمكننا القول إنها قفزت على الصراع الطبقي في تقديم شخصياتها!..

(نورا)، المتحررة في الأحلام والمحجبة اجتماعياً، والتي تعيش صراعها بين شكلها الطفولي ورغباتها

الإنثوية، نجدها من خلال بوحها لنفسها متخيلة وجود (فرويد) ليكشف عن عالمها الداخلي تقوم بتحليل نفسها، وتكشف عن عجزها وخوفها الذي شل كل قواها الروحية، وجعلها تعيش أزدواجية شخصية عنيفة.. ولم تتخلص من ذلك إلا بدخول (زيد) الرومانسي المتحرر العاشق لجبران خليل جبران وكتابه (النبى) الذي قرأه مئات المرات، و(آلم فيرتر) لغوته.. (زيد) الذي يواجهها بعقدتها قائلاً لها: (صراعنا الحقيقي ليس مع تلك القيود التي تريد تكبيلاً من الخارج، ولكنها مع القيود التي نكبل بها أنفسنا من الداخل، فأنت لم تخلي الحجاب أية مرة كنت فيها بمفردك، لا لأنك تريد الكذب على أهلك، ولكن لأنك تخشين تغييره بشدة، ربما تستمتعين في خيالك بالتغيير وتتمنين لو فعلت ذلك، لكن لو توفرت لديك فرصة لتفعل ذلك، فأنت سترفضين بشدة) الرواية ص 191. وحين يطلب منها حبيبها (زيد) التحرر من خلال الكتابة تقول (نورا) له: (أنا أكثر جبناً من كتابة مخاوفى).

يمكن القول إن رواية (علي فراش فرويد) رواية اجتماعية ونفسية بامتياز.. وبطلتها ليست من تلك البطلات الرومانسيات الحالطات، فأحلام (نورا) هي تصعيد وتسامي لكتبها الجنسي ومخاوفها التي شلت قدراتها الروحية في الإبداع.. فهي كما قال عنها حبيبها (زيد) في توصيفه لها بتعميم: (نحن نفصح عن أحلامنا

العظيمة أمام الآخرين، ولكننا نخجل عن الإفصاح عن الأحلام الصغيرة التي نرغبها بيننا وبين أنفسنا فقط، رغم أن تلك الأحلام تشكل رغبات لا يمكن اغفالها).. الرواية ص 214.

أما البحث عن سيرة البطلة المشاركة في الرواية وهي (مريم) صديقتها التي أحببت رجلا يكبرها سناً، والتي تمارس معه الجنس عبر التليفون، وتعشقه، لكنه لا يريد الإقتراب منها جسدياً في الواقع، فبعد زواجه من غيرها تعطي نفسها كتعويض خاسر لأول من يأخذها وبشكل عابر.. لكنها تتماسك لتعيد عافية الروح من خلال

الفن، فهي بكل جسيم التجربة التي مرت بها أجدها شخصية قوية وشجاعة تمتلك وعيها الذاتي وتسمو على انحطاط الواقع لتعيد لنفسها (عذرية الروح)، وكذا الأمر مع نقيضها وهي (نورا) التي تتحرر من خلال (الكتابة).. كتابة روايتها.

بصدق وبدون مجاملة... فقد شدتني هذه الرواية وجذبتني لمواصلة القراءة بمتعة.. فكثيراً ما أقرأ روايات من باب الإطلاع والمتابعة وأواصل القراءة احتراماً لكايتها لأعرف ماذا يخبئ لي في الختام...!! وكثيراً ما أخرج

خائباً، بل وأحياناً كثيرة لا أستطيع مواصلة أعمال احتفى بها الإعلام وروج لها باعتبارها من الأعمال الأكثر مبيعا في سوق الكتب!!.. لكني مع رواية (على فراش فرويد) قرأت نصاً مختلفاً.. ولم تكن شهادة الكبير صنع الله عابرة وتشجيعية وإنما دقيقة وصادقة كالميزان..

وباختصار فقد أحببت الرواية.. وأحببت بناء الحكمة الروائية الذكية.. السرد المتدفق، والفهم العميق لعلم التحليل النفسي الذي يمنح هذه الرواية وكايتها (نهلة كرم) مكانة متميزة في المشهد الروائي العربي... فهي رواية مكتوبة بشغف وفق توصيف ل(رينيه جيرار).

وربما ملاحظتي الوحيدة هو أنني لم أجد التبرير النفسي والروائي الكافي، لطريقة اختفاء البطل الرومانسي (زياد) عن عالم (نورا) وغيابه الغامض والمفاجئ عن سير أحداث الرواية.. فرد فعله على موقف (نورا) لأنها رفضت صراحتة، عندما تقدم لخطبتها قائلاً لأهلها بأنه عقيم مما دفعهم لرفضه..، وكذلك لأنها أنكرت بأنها تعرف ذلك عندما سألتها أمها عن ذلك، لا ينسجم مع بنيته النفسية والفكرية وتسامحه وحبه ل(نورا) على مدى تواجده في الرواية.. وليس في الأمر ما يستدعي عقابها بالإختفاء عن عالمها بهذه الطريقة.. فهي تحبه وكانت تفكر بواقعية بأنه لا يجب أن يذكر عقمه أمام أهلها لاسيما وهما قد اتفقا على تبني الطفل (يوسف) من الميتم قبل التقدم لخطبتها!..

(على فراش فرويد)، رواية جريئة، تفضح التقاليد البالية والقهر الإجتماعي الذي تعانيه المرأة العربية، وفي الوقت نفسه تنتمي الرواية إلى تلك الروايات المعرفية التي تمنح القارئ خبرة نفسية وعلمية وحياتية.. رواية تكشف عن موهبة سردية حقيقية ستأخذ مكانها المتميز في المشهد الروائي بلا شك.



الإيروسية: إقرار الحياة حتى الموت، جورج باتاي ترجمة : محمد علي اليوسفي

يمكن القول عن الإيروسية(*) إنها إقرار الحياة حتى الموت. ولا يُعتبر هذا تعريفاً، بحصر المعنى، لكنني أعتقد بأن هذه الصيغة توضح معنى الإيروسية أفضل من غيرها. ولو تعلق الأمر بتعريف دقيق لتوجب الانطلاق، بالتأكيد، من النشاط الجنسي الهادف إلى الإنجاب والذي تعتبر الإيروسية أحد أشكاله الخاصة. إن النشاط الجنسي الهادف إلى الإنجاب هو نشاط مشترك بين الحيوانات

المتناسلة والبشر، لكن البشر وحدهم، كما يبدو، هم الذين جعلوا من نشاطهم الجنسي نشاطاً إيروسياً، وما يميز الإيروسية عن النشاط الجنسي البسيط هو بحث نفسي مستقل عن الغاية الغريزية الفطرية المعطاة ضمن الإنجاب وهموم الأطفال. ومن هذا التعريف الأولي أعود مباشرة إلى الصيغة التي اقترحتها في البداية، والتي اعتبرت الإيروسية، بموجبها، إقراراً للحياة حتى الموت. وفي الواقع، رغم كون النشاط الإيروسى هو أحد تجليات الحياة وحيويتها، فإن موضوع هذا البحث السيكولوجي، المستقل، كما أسلفنا القول، عن هموم الإنجاب وتجديد الحياة، ليس غريباً عن الموت. وتكمن في ذلك مفارقة كبرى، تجعلني أسرع دون انتظار أكثر، لتقديم ما يشبه مبرر وجود لقولي بذكر هذين الاستشهاديين:

لاحظ "ساد" أن "السرّ، من سوء الحظ، مفرط في حقيقته ويقينه، ولا يوجد شخص متحرّر جنسياً ومنهمك في الرذيلة إلى حدّ ما، دون أن يدرك كم للقتل من سطوة على الحواس...".

وكتب هو ذاته هذه الجملة المتميزة أكثر:

"ما من وسيلة للتآلف مع الموت أفضل من ربطه بفكرة داعرة."

تحدثت عما يشبه مبرر وجود. ذلك أن فكر "ساد" يمكن أن يكون شاذًا. وعلى كل حال، ومهما كانت النزعة التي يرتبط بها ذلك الفكر ليست نادرة في الطبع البشري، فإن الأمر يتعلّق بشهوانية شاذة. مع ذلك تبقى هناك صلة بين الموت والإثارة الجنسية. فمشاهد القتل أو تخيله يمكن أن يُعطيا، على الأقلّ للمرضى، رغبةً في المتعة الجنسيّة. ولا يمكننا الاكتفاء بالقول إنّ المرض هو سبب تلك العلاقة. وأنا أقرّ شخصيًا بأن هناك حقيقة تلوح من خلال مفارقة ساد. ولا تقتصر تلك الحقيقة على أفق الرذيلة: بل أعتقد بأنها يمكن أن تكون أساس تمثّلنا للحياة وللموت. وأعتقد أخيرا أنه ليس بإمكاننا التفكير في الوجود بمعزل عن هذه الحقيقة. فالوجود، يبدو غالبًا، معطى للإنسان خارج ميول الهوى. بل إنني أذهب إلى القول، على العكس من ذلك، إنه لا يتوجب علينا أبدًا تمثّل الكائن خارج هذه الميول.

أعذر الآن عن الانطلاق من ملاحظة فلسفية.

يؤخذ على الفلسفة، عامة، ابتعادها عن الحياة. لكني أريد أن أطمئنكم فورًا (**). فالملاحظة التي أقصدها تتعلق بالحياة الأكثر حميمية: إنها تتعلّق بالنشاط الجنسي، منظورًا إليه، هذه المرة، من زاوية الإنجاب. قلت إن الإنجاب يتعارض والإيروسية، لكن، إذا كان صحيحًا أن الإيروسية تتحدّد باستقلالية التلذذ الجنسي عن الإنجاب كغاية، فليس المعنى الأساسي للإنجاب سوى مفتاح الإيروسية.

إن الإنجاب يتعلّق بكائنات منفصلة.

فالكائنات التي تتناسل هي كائنات متميّزة عن بعضها بعضًا والكائنات المتولدة عنها متميزة فيما بينها ومتميزة عن الكائنات التي أنجبها. وكلّ كائن متميز عن الآخرين كلّهم. ذلك أن ولادته وموته وأحداث حياته قد تكون ذات أهميّة بالنسبة للآخرين، لكنّه الوحيد المعنيّ بذلك مباشرة. هو وحده الذي يُولد. هو وحده الذي يموت. وبين كل كائن وكائن آخر، توجد هُوة، يُوجد انفصال.

هذه الهُوة توجد، مثلًا، بينكم، أنتم الذين تستمعون إليّ، وبينني، أنا الذي أتحدّث إليكم. إننا نحاول التواصل، لكن ما من اتّصال بيننا يُمكنه إلغاء الفرق الأولي. فإذا مُتّم، لست أنا من يموت. نحن، أنتم وأنا، كائنات منفصلة.

لكنني لا أستطيع ذكر هذه الهُوة التي تفصل بيننا من دون الشعور بالكذب فورًا. هذه الهُوة عميقة، ولست أرى وسيلة لإلغائها. ويمكننا أن نحسّ جماعيًا بدوار هذه الهُوة. ويمكننا أن تفتننا وتجذبنا. هذه الهُوة، بمعنى من المعاني، هي الموت والموت المدوّخ، إنه فتان.

سأحاول الآن أن أبين بأنّ للموت معنى اتصال الكائن، بالنسبة إلينا، نحن الكائنات المنفصلة: إنّ الإنجاب يؤدي إلى انفصال الكائنات، لكنّه يُعرّض اتصالها للخطر، أي أنه مرتبط ارتباطًا قويًا بالموت. وسوف أجهّد نفسي، أثناء الحديث عن تناسل الكائنات وعن الموت، لأبين التماثل أو التطابق الحاصل بين اتصال الكائنات والموت، وكلاهما يتساويان في الفتنة، تلك الفتنة التي تهيمن على الإيروسية.

أريد التحدّث عن اضطراب أولي، يتعلّق جوهره بسقوط مُوقع. لكن تبدو الوقائع التي أنطلق منها، في البداية، غير مهمّة، فهي حقائق يُقرّها العلم الموضوعي ولا يميّزها شيء، في الظاهر، عن حقائق أخرى تخصّنا بلا شك، ولكن من بعيد، ولا تعرّض للخطر أيّ شيء بوسعه أن يحركّ فينا انفعالًا حميمًا. غير أن

ذلك الانعدام الظاهري للأهمية خداع، وسوف أتحدث عنه في البداية بتبسيط شديد، كما لو لم أكن أنوي هذيكُم فوراً.

تعرفون أن الكائنات الحيّة تتناسل بطريقتين. فالكائنات البسيطة تعرف الإنجاب اللاتزاوجي، لكن الكائنات الأكثر تعقيداً تتناسل جنسياً.

في التناسل اللاتزاوجي أو اللاجنسي، ينقسم الكائن البسيط، وهو خلية، في مرحلة من مراحل نموه. وتتكوّن نواتان، وهكذا ينبثق كائنان من كائن واحد. لكن، لا يمكننا القول إن كائنا أول أنجب كائناً ثانياً. فالكائنان الجديدان هما نتاجان لأول بالمستوى نفسه. لقد اختفى الكائن الأول. ومات، أساساً، لأنه لم يبقَ أو يُبعث في أيّ من الكائنين المتولّدين عنه. وهو لا يتلف على طريقة الحيوانات التناسلية التي تموت، بل يكف عن الوجود. ثمّة نقطة يصير فيها الواحد الأصلي اثنين. وما أن يوجد الإثنين حتى يوجد انفصال جديد لكلّ من الكائنين. لكن الانتقال يتضمّن لحظة اتصال بين الاثنين. فالأول يموت لتظهر في موته لحظة أساسية لاتصال الكائنين.

هذا الاتصال نفسه لا يظهر في موت الكائنات المتزاوجة التي يعتبر الإنجاب عندها، مبدئياً، مستقلاً عن الاحتضار والتلاشي. لكن الإنجاب التزاوجي الذي تكون قاعدته المخاطرة بانقسام الخلايا الوظيفية، بالطريقة نفسها التي في الإنجاب اللاتزاوجي، يستدعي نوعاً انتقالياً جديداً من الانفصال إلى الاتصال. إن الحيوان المنوي والبويضة، هما في حالتها الأولية من الكائنات المنفصلة، لكنهما يتحدان، وبالتالي فإن اتصالاً يتم بينهما، لتكوين كائن جديد، انطلاقاً من موت، ومن تلاشي كائنين منفصلين. والكائن الجديد، في حد ذاته، منفصل، لكنّه يحمل في ذاته الانتقال إلى الاستمرارية والاتصال، أو الذوبان، المُميت لكائنين متميزين.

ولتوضيح هذه التحوّلات، التي قد تبدو تافهة، لكنّها أساس كل أشكال الحياة، أقترح عليكم تخيلاً، ولو تعسفياً، لانتقالكم من الحالة التي أنتم فيها الآن، إلى ازدواج تام لشخصياتكم، وهذه حالة جديدة لا يمكنكم البقاء فيها، لأن الثنائي الناجم عنكم سوف يكون مختلفاً عنكم اختلافاً جوهرياً. وبالضرورة لن يكون أيّ من هذا الثنائي شبيهاً بشخصكم، حالياً، ولكي يكون أحد الثنائي شبيهاً بكم، يتوجب عليه، في الحقيقة، أن يكون متصلاً مع الآخر، وليس متعارضاً، كما هو حاصل. هناك غرابة تكلّ المخيلة في متابعتها. وعلى العكس من ذلك، لو أنكم تخيلتم، بينكم وبين أحد نظرائكم، اندماجاً مشابهاً لاندماج الحيوان المنوي والبويضة، ربّما تمكنتم، بأقلّ جهد، من تصوّر التحوّل المقصود.

ولست أقترح هذه التخيّلات الفظة بهدف التدقيق. ذلك أنّ مسافة هائلة، تفصل بيننا، كمشاعر واضحة، والكائنات التافهة المقصودة. إلّا أنني أحذركم، مع ذلك، من عادة النظر إلى الكائنات التافهة من الخارج فقط؛ ومن عادة النظر إليها ككائنات لا توجد في الداخل. أنتم وأنا، نوجد في الداخل إلّا أن نفس الوضع ينطبق على الكلب، ثمّ على الحشرة، أو أي كائن أصغر. ومهما كان الكائن بسيطاً، لا توجد عتبة تحدد متى يظهر الوجود في الداخل. لأن هذا الأخير ليس ناجماً عن التعقيد في النمو. فلو لم يكن للكائنات البسيطة وجوداً في الداخل منذ البداية، وبطريقتها الخاصة، لما أمكن لأي تعقيد أن يبرزها.

والمسافة ليست أقلّ من ذلك بيننا وبين تلك الدوبيات المجهريّة. لذلك لا يمكن للتخيّلات العجيبة التي اقترحتها أن تتمتع بمعنى دقيق. كلّ ما أردته هو ذكر التحوّلات الطفيفة المقصودة، بطريقة مفارقة، تلك التحوّلات التي تُعدّ قاعدة حياتنا.

ففي القاعدة توجد عمليات انتقال من المتصل إلى المنفصل أو من المنفصل إلى المتصل. ونحن كائنات منفصلة، أفراد يموتون كل على حدة في مغامرة مُبَهَمَة، لكننا نملك ذلك الحنين إلى الاتصال المفقود، إننا نعاني من تحمّل الوضع الذي يشدنا إلى فردية المصادفة، إلى الفردية الفانية التي نمثلها. وفي نفس الوقت الذي نملك فيه الرغبة القلقة في استمرار هذا الفاني، نملك أيضا هوسا باتصال أصلي يصلنا بالكائن عامة. والحنين (النوستالجيا) الذي أتحدث عنه لا تربطه أية صلة بمعرفة المعطيات الأساسية التي أدخلتها. إذ يستطيع فلان أن يتألم لكونه لا يوجد في العالم بمثابة موجة ضائعة في اصطخاب الأمواج، تجهل الإزدواجية وانصهار أبسط الكائنات. لكن ذلك الحنين يفوق، لدى كل الناس، أشكال الإيروسية الثلاثة.

سأتحدث تباعا عن هذه الأشكال الثلاثة، وهي إيروسية الأجساد (الجنس) وإيروسية القلوب (الحب) وأخيرا إيروسية المقدس (الدين). سأحدث هنا لأبين جيدا بأن ما يطرح فيها دائما، إنما هو تعويض عزلة الكائن وانفصاله بشعور من الاتصال العميق.

ومن السهل إدراك ما تعنيه إيروسية الأجساد أو إيروسية القلوب، لكن الفكرة المتعلقة بالإيروسية المقدسة أقل ألفة. فضلا عن ذلك يبدو هذا التعبير غامضا، في نطاق كون كل إيروسية هي مقدسة (= محرمة- المترجم)، لكننا نلتقي بالأجساد وبالقلوب من دون حاجة إلى دخول الدائرة المقدسة بأنتم معنى الكلمة. في حين أن البحث، عن استمرارية الكائن واتصاله، المتبع بانتظام فيما وراء هذه الدنيا، يشير إلى مسعى ديني، أساسا؛ ففي الغرب تمتزج الإيروسية المقدسة في شكلها المألوف، بعملية البحث نفسها، أي بحب الإله، لكن الشرق يسعى إلى بحث مشابه دون الاضطرار إلى المخاطرة بتصوّر الإله. والبوذية، بخاصة، تستغني عن هذه الفكرة. وفي كل الأحوال، أريد الإلحاح، منذ الآن، على دلالة محاولتي. لقد أجهدت نفسي بإدخال مفهوم، قد يبدو للوهلة الأولى غريباً، وفلسفيا بلا جدوى، وهو مفهوم الاتصال، المتعارض مع الانفصال لدى الكائن. ويمكنني أخيراً التشديد على كون الدلالة العامة للإيروسية ووحدة أشكالها قد تفلتان من دون هذا المفهوم.

وما أسعى إليه مداورة، عبر هذا العرض المتعلق بانفصال واتصال كائنات بسيطة، مرهونة بميول التناسل، إنما هو الخروج من الظلمة التي تخيم دائما على مجال الإيروسية الرّحب. ثمة سرّ للإيروسية أجهد نفسي الآن كي أنتهكه. فهل يتيسر ذلك دون التغلغل أولاً في العمق، دون التغلغل في قلب الكائن؟

لقد توجب عليّ الاعتراف، منذ قليل، بأن الملاحظات المتعلقة بتناسل الكائنات البسيطة يمكن أن تُعتبر تافهة وغير مهمة. ينقص تلك الكائنات الشعور بعنف فطري يحرك ميول الإيروسية مهما كانت تلك الميول. ذلك أن ميدان الإيروسية هو، أساساً، ميدان العنف، ميدان الخرق والانتهاك. لكن، لنفكر في عمليات الانتقال من الانفصال إلى الاتصال، لدى الكائنات الصغيرة جداً. ولو عدنا إلى معنى ما تعنيه الحالتان بالنسبة إلينا، لأدركنا بأن تمرّق الكائن من الانفصال هو الأعنف دائما. فالأعنف، بالنسبة إلينا، هو الموت الذي يقتلعنا، تحديداً، من عنادنا إزاء رؤية الكائن المنفصل يستمر، ذلك الكائن الذي هو نحن. إن قلوبنا لتنتهار من تصور التلاشي المفاجئ للفردية المنفصلة الموجودة فينا. ولا يمكننا، ببساطة شديدة، مقارنة ميول الدويبات المجهرية، المُندمجة في التناسل، بميول قلوبنا. ولكن، مهما كانت تلك الكائنات ضئيلة، لا يسعنا تصور المخاطرة بالوجود في تلك الكائنات، من دون عنف: ذلك أن الوجود الأولي كُله هو المعرض للخطر، في عملية الانتقال من الانفصال إلى الاتصال. وحده العنف يستطيع بذلك أن يعرض كل شيء للخطر، العنف والبلبل المصاحبة له دون أن يكون لها اسم! إننا لا نستطيع تمثّل الانتقال من حالة، إلى حالة أخرى متميزة جوهرياً، من دون انتهاك الكائن

المتشكل - الذي تكوّن ضمن الانفصال- ونحن لا نجد في عملية الانتقال المضطربة للدويّيات المجهرية المندمجة في التناسل، عمق العنف الذي يخفقنا في إيروسيّة الأجساد فقط، بل نجد أيضاً المعنى الحميمي لذلك العنف الذي ينكشف لنا. ماذا تعني الإيروسيّة لجسدين غير خرق الكائن في كلا الشريكين؟ غير خرق يتاخم الموت؟ غير خرق يتاخم القتل؟

وما الغاية من مباشرة الإيروسيّة، إلا بلوغ الكائن، في أعمق نقطة حميميّة، حدّ الغيبوبة؟ إن الانتقال من الحالة العادية إلى حالة إيروسيّة يفترض فينا الإنحلال النسبي للكائن المتكوّن ضمن النسق المنفصل. وعبرة الانحلال تتطابق والتعبير الشائع عن حياة منحلّة، مرتبط بالنشاط الإيروسي. وفي حركة انحلال الكائنين، يكون للشريك الذكر، عادة، دورٌ فعّالٌ، وللأنثى دورٌ منفعل، والطرف المنفعل، الأنثويّ، هو أساساً الطرف الذي ينحلّ بصفته كائناً متكوّناً. وليس لانحلال الطرف المنفعل بالنسبة للشريك الذكر، سوى معنى واحد: الإعداد لانصهار يختلط فيه كائنان، توصلاً معاً في النهاية إلى نقطة الإنحلال نفسها. إن مبدأ المباشرة الإيروسيّة هو تحطيم بنية الكائن المنغلق، أي الحالة العادية التي يكون فيها الشريك.

العمل الحاسم هو التعرية، فالعري يتعارض وحالة الإنغلاق أو الإنطواء، أي حالة الوجود المنفصل. العري حالة تواصل، تشي ببحث عن اتصال ممكن تخرج بالكائن من حالة الانطواء على نفسه. تنفتح الأجساد للاتصال عبر تلك القنوات السريّة التي تبعث فينا الشعور بالدعارة. والدعارة تعني تلك البلبلة التي تشوش حالة أجساد متطابقة مع امتلاك ذاتها، مع امتلاك الفردية الدائمة المؤكدة. وثمة، على العكس من ذلك، سلبٌ أو نهبٌ في حركة الأعضاء التي تُمعنُ في تجديد الانصهار، مثل حركة الأمواج جيئةً وذهاباً، إذ تتداخل وتتلاشى الواحدة في الأخرى. إن عمليّة السلب تلك، لمن التمام بحيث تعمد أغلب الكائنات، في حالة العري الممهّد للسلب، وهو شعاره، إلى التستر، وخاصة إذا تلا الفعل الجنسي العري وأكمل سلبه. إن التعري كما مورس في الحضارات التي أكسبته معنى ممثلًا، إذا لم يكن صورة القتل - فقد كان على الأقلّ معادلاً بلا خطورة لعملية القتل. ففي العصور القديمة كان الخلع (أو الإتلاف) الذي تتأسس عليه الإيروسيّة محسوساً بدرجة تكفي لتبرير التقارب بين ممارسة الجنس والتضحية. وعندما أتحدث عن الإيروسيّة المقدّسة، التي تتعلّق بانحلال أو ذوبان كائنات مع ماوراء الواقع المباشر، سوف أعود إلى معنى التضحية. ولكنني ألح، منذ الآن، على كون الشريك الأنثوي في الإيروسيّة كان يبدو بمثابة الضحية، والذكر مثل المضحيّ أو مقدّم القرбан، وكلاهما يتلاشيان خلال الممارسة، في الاتصال الذي يقيمه فعلٌ أوّل للإتلاف.

وما يُفقدُ هذه المقارنة جزءاً من قيمتها هو قلة الخطورة التي ينطوي عليها الإتلاف المقصود. ويمكننا القول إنه كلما غاب عنصر الخرق، بل العنف، الذي يكوّن الإيروسيّة، لا تبلغ هذه الإيروسيّة امتلاءها إلا بصعوبة أكبر. ومع ذلك ليس من شأن الإتلاف الحقيقي، أي عملية القتل بحصر المعنى، إدخال شكل للإيروسيّة أكثر إكتمالاً من المعادل الغامض الذي تحدثت عنه. وليس لوصف الماركيز دي ساد، لذروة إثارة جنسية في القتل، في رواياته، إلا معنى واحد: عندما يتمّ نقل الحركة المباشرة التي تحدثت عنها، إلى نتيجتها القصوى، لا يكون هناك ابتعاد، بالضرورة، عن الإيروسيّة. ثمة في الانتقال من الحالة الطبيعية إلى الرغبة فتنة أساسية للموت. إنّ المجازفة في الإيروسيّة تستهدف دائماً حلاً أو تذويّاً للأشكال المتكوّنة. أكرّر ذلك: أشكال الحياة الاجتماعية، المنتظمة، التي يتأسس عليها النظام المنفصل للأفراد المحدّدين: نحن. لكن الحياة المنفصلة، في الإيروسيّة، وأقل منها في الانجاب، ليست محكومة بالتلاشي، برغم الماركيز دي ساد: إنّها عرضة للمناقشة فقط. ينبغي أن تكون مضطربة، منزعة إلى الحدّ الأقصى. ثمة هناك بحث عن الاتصال، ولكن ذلك لا يتمّ

مبدئيًا إلا إذا لم تتم الغلبة للاتصال. ذلك أنّ الاتصال لا يحصل نهائيًا إلا بموت الكائنات المنفصلة. والأمر يتعلّق بإدخال كلّ الاتصال المطلوب في عالم مبنّي أساسًا على الانفصال. إن مروق ساد يتجاوز هذه الإمكانية. فهو مروق يغري عددا قليلا من الكائنات. ويحدث أحيانا أن يذهب بعضهم حتى النهاية ولكن بالنسبة لمجمل الناس الأسوياء لا تدلّ الأفعال النهائية إلا على الوجهة القصوى للمساعي الأساسية. ثمّة إسراف مريع في الحركة التي تدفعنا والميل الذي يحرّكنا: والإسراف يضيء وجهة الحركة ومعناها. وليس ذلك، بالنسبة لنا، سوى علامة شنيعة، نذكرنا باستمرار أن الموت، وهو انقطاع الانفصال الفردي الذي يشدنا إليه القلق، يطرح نفسه علينا كحقيقة أبرز من الحياة.

تنتم الإيروسيّة الجسديّة، في كلّ الاحوال، بنوع من الثقل والكآبة. ذلك أنها تحافظ على الانفصال الفردي، ويكون ذلك دائما بمعنى الأنانية الصّلفة تقريبا. أمّا إيروسيّة القلوب فهي أكثر حرية. وإذا كانت تبتعد ظاهريًا عن مادية الإيروسيّة الجسديّة، فهي لا تباشرها إلا باعتبارها مظهرا متوازنا، وذلك بفضل المحبة المتبادلة بين العاشقين. ويمكنها التخلّي عنها تماما، لكن ذلك يُعدّ استثناء، قد يوجد مع تنوّع الكائنات البشريّة. وفي الأساس، يمدّد هوى العاشقين ذوبان جسديهما إلى مجال التعاطف الأخلاقي. يمدّده أو يكون مقدّمة له. لكن الهوى، لمن يكابده، قد يكتسي معنى أعنف من الرغبة الجسديّة. لا ينبغي علينا أن ننسى أبداً بأن الهوى، رغم وعود الغبطة التي ترافقه، يُدخل أول ما يدخل البلبلة والاختلال. بل إن الهوى السعيد نفسه يأتي بفوضى تكون على درجة من العنف بحيث تصير السعادة، أبعد من أن تكون ذات متعة ممكنة، مفرطة إلى درجة مقارنتها بعكسها، بالألم والعذاب. إن جوهر الهوى هو استبدال الاتصال الرائع بيم كائنين بانفصالهما المستمر. وهذا الاتصال يكون محسوسا أكثر في القلق النفسي، في نطاق تعدّر بلوغه وبصفته بحثا ضمن العجز والارتجاف. وما من معنى لسعادة هادئة يخيم فيها الشعور بالطمأنينة غير تهدئة العذاب الطويل الذي سبقها. إذ أنّ للعاشقين وقتًا لا يتمكنان فيه من اللقاء، أطول من الوقت الذي يتمتعان فيه بتأمل مستهام للاتصال الذي يجمع بينهما.

تكون فرص العذاب أكثر إلى حدّ أن العذاب وحده هو الذي يكشف المعنى الكامل للكائن المحبوب. وامتلاك الكائن المحبوب لا يعني الموت، بالعكس، لكن الموت يُستخدم للبحث عنه. فإذا لم يستطع العاشق امتلاك معشوقه، يفكر أحيانا بقتله: إنه، في الغالب، يفضل قتله على فقدانه. وفي حالات أخرى يرغب في موته الشخصي. والمجازفة، في هذا الهيجان، تتعلّق بشعور باتصال ممكن ومدرك في المعشوق. ويبدو للعاشق أن المعشوق وحده - ويعود ذلك إلى صلات صعبة التحديد، تضيف إلى إمكانية التوحّد الشهواني، النقاء القلوب - فيبدو للعاشق إذن أنّ المعشوق وحده يستطيع في هذا العالم، أن يحقق ما تمنعه حدودنا، التشابك الممتلئ للكائنين، واتصال كائنين منفصلين. هكذا يدفع بنا الهوى إلى العذاب، نظرًا لكونه، في الحقيقة، بحثًا عن مستحيل، وباعتباره، سطحياً، بحثًا عن اتفاق مرتبط بشروط مشكوك في أمرها. غير أن الهوى يعبّد العذاب الأساسيّ بمنفذ. إننا نتألم من عزلتنا في الفردية المنفصلة. والهوى يكرر لنا باستمرار: لو أنك تتمكن من امتلاك المعشوق، فإن هذا القلب الذي تخنقه العزلة سوف يكون قلبًا واحدًا مع قلب المعشوق. هذا الوعد وهمي، جزئيًا على الأقلّ. لكن صورة هذا الذوبان، في الهوى، تتجسد أحيانا بأشكال مختلفة عند كلّ من العاشقين، مع كثافة جنونيّة. وبعيدًا عن صورته ومشروعه يمكن للذوبان المؤقت الذي يحافظ على بقاء الأنانية

الفردية، أن يدخل في الواقع ويصير جزءا منه. ولا أهمية لذلك: فالعذاب – نذير الفراق- غالبا ما يحافظ على وعي ممتلئ بذلك الانصهار العابر.

علينا أن نعي إمكانيتين متعارضتين، على أية حال.

إذا كان اتصال العاشقين بفعل الهوى، فهو يستدعي الموت، الرغبة في القتل أو الانتحار. ثمّة هالة من الموت تحدّد الهوى. وتحت هذه العنف – الذي يستجيب إليه الشعور بالخرق المتواصل للفردية المنفصلة- يبدأ مجال العادة والأناية المقتصرة على شخصين، الأمر الذي يعني أن هناك شكلا جديدا للانفصالية. ولا تلوح صورة المعشوق محمّلة بكلّ معنى الوجود بالنسبة للعاشق إلاّ في عملية الخرق – في مستوى الموت- والانتهاك للعزلة الفردية. هكذا يغدو المعشوق بالنسبة للعاشق شفافية العالم. وما يشفّ في المعشوق هو ما سوف أتحدّث عنه فيما بعد عند التعرض للإيروسية الإلهية أو المقدسة. إنه الكائن الممتلئ، اللامحدود، الذي لم يعد يضع حدّا للانفصال الشخصي. وهو، باختصار، اتصال الكائن مُدرّكًا كخلاص، انطلاقًا من العاشق. ثمّة لا معقوليّة وخليط فظيع، في ذلك المظهر، لكن هناك أيضا، عبر اللامعقولية والخليط والعذاب، حقيقة معجزة. ولا شيء يُعدّ وهميًا، في حقيقة الحبّ: فالمعشوق يعادل، لدى العاشق – لدى العاشق وحده بلا شك- ولدى أي عاشق، حقيقة الوجود. وتشاء المصادفة أن يدرك العاشق عمق الكائن، وبساطة الكائن عبر المعشوق، بعد أن تلاشى تعقيد العالم.

وبعيدا عن الإمكانيات العابرة المرتبطة بمصادفات مؤاتية، تضمن امتلاك الكائن المعشوق، سعت الانسانية منذ العصور الأولى إلى بلوغ الاتصال الذي يحرّرها، بمعزل عن المصادفات. ولقد طرحت المشكلة بإزاء الموت، الذي يسرّع ظاهريًا بالكائن المنفصل نحو بلوغ اتصال الكائن. وهذه النظرة لا تفرض نفسها على الذهن فورًا، غير أن الموت، بصفته إتلافًا لكائن منفصل، لا يمسّ البتة باتصال الكائن واستمراريته التي توجد خارجنا، بوجه عام. ولا أنسى أن ما يظهر في رغبة الخلود، إنّما هو التعلّق بالبقاء ضمن الانفصال – بقاء الكائن شخصيًا- لكنني أتترك هذه المسألة. وألحّ على كون اتصال الكائن الذي يوجد في أصل الكائنات، لا يبلغ الموت، لأن اتصال الكائن مستقل عن الموت. بل وعلى العكس من ذلك، الموت يبرز الاتصال. يبدو لي أن هذه الفكرة ينبغي أن تكون قاعدة لتأويل التضحية الدينية، التي قلتُ منذ قليل بأن الفعل الإيروسى قابل للمقارنة بها. إن الفعل الإيروسى الذي يذيب الكائنات المباشرة له يكشف عن اتصالها، مذكرًا باتصال المياه الصاخبة. في التضحية، لا توجد تعرية فقط، بل هناك قتل للضحية (أو إذا لم يكن موضوع التضحية كائنا حيًا، هناك، بطريقة ما، اتلاف لذلك الموضوع). تموت الضحية، فيشارك الحاضرون في عنصر يبرز من خلال موت الذبيحة. هذا العنصر، هو ما يمكن تسميته، مع مؤرخي الأديان، المقدّس. فالمقدّس هو، تحديداً، اتصال الكائن منكشفًا للذين يركّزون اهتمامهم، في طقس احتفالي، على موت كائن منفصل. ثمّة، نتيجة للموت العنيف، انقطاع لانفصالية كائن: وما يتبقّى، وتحسّ به أرواح متلهّفة في الصمت الشامل، إنّما هو اتصال الكائن، الذي أعيدت إليه الضحية. وحدها عملية القتل الاحتفالية، الممارسة ضمن شروط يُحدّدها وقار الدين وجماعيته، قادرة على كشف ما لا يُمكن ملاحظته في العادة. ولا يمكننا تصوّر ما يظهر في الأعماق الخفية

للحاضرين إذا لم نَعُدْ إلى التجارب الدينية التي مارسناها، ولو في طفولتنا. كل شيء يدفع بنا إلى الاعتقاد الجوهري بأن مقدس التضحيات البدائية يقابل الإلهي في الأديان الحالية.

قلت منذ قليل بأني سوف أتحدّث عن إيروسيّة إلهية، في البداية. ذلك أن حبّ الإله فكرة مألوفة أكثر، وأقلّ إرباكًا، من حب عنصر مقدّس، لم أفعل ذلك، أكرّر، لأنّ الإيروسيّة، التي يوجد موضوعها بعيدًا عن الواقع المباشر، أبعد من أن تقتصر على حبّ الإله. لقد فضّلْتُ أن أكون أقلّ وضوحًا على أن أكون أقلّ دقّة.

إنّ الإلهي يتطابق جوهرياً والمقدس، مع التحفظ إزاء الانفصال النسبي لشخصيّة الإله. فالإله كائن مرگّب، وهو على الصعيد الوجداني، يتمتّع جوهرياً باتصالية الكائن الذي أتحدّث عنها. وليس تصوّر الإله، في اللاهوت التوراتي كما في اللاهوت العقلاني، بعيدا عن كائن ذاتي، وعن خالق متميّز عن كلّ ما هو موجود. وفيما يتعلّق باتصال الكائن، أقتصر على القول بأنّه، حسب اعتقادي، ليس قابلاً للمعرفة، لكنّ تجرّيبه ممكنٌ ضمن أشكال محتملة ومشكوك في أمرها جزئياً. وحدها التجربة السلبية، في نظري، جديرة بالإهتمام، وهذه التجربة تعدّ غنية. ولا ينبغي أن ننسى كون اللاهوت الإيجابي يُرافق بلاهوت سلبي، مبنّي على التجربة الصوفية.

وبرغم أن التجربة الصوفية متميزة بالوضوح بالنسبة للتضحية، فهي كما يبدو لي، معطاة انطلاقاً من التجربة الشاملة التي هي التضحية الدينية. إنها تُدخل، في العالم الذي يهيمن عليه الفكر المرتبط بتجربة المواضيع (وبمعرفة ما تطوره فينا تجربة الأشياء)، عنصرًا ليس له مكان في مُنجزات الفكر العقلاني، إلا بطريقة سلبية، وبمثابة رسم لحدوده. وما تكشفه التجربة الصوفية في الواقع، إنّما هو غياب الموضوع. ذلك أنّ الموضوع يتمثّل مع الانفصال. وتقوم التجربة الصوفية. بإدخال الشعور بالاتصال فينا، في نطاق كوننا نملك في داخلنا قوة إحداث قطيعة في انفصالنا. وهي تدخله بوسائل أخرى غير وسائل الإيروسية الجسدية أو إيروسية القلوب. وهي، بشكل أكثر دقّة، تستغني عن الوسائل التي لا تخضع للإرادة، إن التجربة الإيروسية المتصلة بالواقع هي انتظار للمحتمل، انتظار لكائن معين وظروف مناسبة. أمّا الإيروسيّة المقدسة، المعطاة ضمن التجربة الصوفية، فكلّ ما تريده هو ألا يقوم أيّ شيء بإزعاج الذات.

مبدئيًا (وهذه ليست قاعدة) تتبع الهدى ببساطة تعاقب مختلف الأشكال التي تحدثتُ عنها: فالتجربة الصوفية مخصصة لسن النضج، والاقتراب من الموت: في اللحظة التي تغيب أو تنقص فيها شروط المؤاتية للتجربة الحقيقية. والتجربة الصوفية المرتبطة ببعض مظاهر الأديان القائمة، تعارض أحياناً هذا الإقرار بالحياة حتى الموت، حيث أميّز بوجه عام، المعنى العميق للإيروسيّة.

لكنّ التعارض ليس ضروريًا. لأنّ إقرار الحياة حتى الموت، في الإيروسيّة الجسديّة كما في إيروسيّة القلوب، هو تحدّ، بطريقة لامبالية، للموت. إنّ الحياة مدخل للكائن: وإذا كانت الحياة فانية، فإنّ اتصال الكائن ليس كذلك. الاقتراب من الاتصال، والنشوة بالاتصال يتغلبان على اعتبار الموت. وفي المجال الأول، يبعث فينا الاضطراب الإيروسي الفوري شعورًا يتجاوز كلّ شيء، بحيث تسقط الآفاق الداكنة المتعلقة بوضع الكائن المنفصل في النسيان. ثمّ، وبعد نشوة الانفتاح على الحياة التّرقّة، تصير لنا سلطة لمحاذاة الموت ومواجهته،

والتمكن أخيراً من رؤية فتحة نشرف بها، عبره، على رؤية الاتصال المستغلق، وغير المدرك، الذي يعدّ سرّ الإيروسية. والذي لا نقشي سرّه سوى الإيروسية.

ومن فهمني بدقة سوف يدرك بوضوح، وضمن وحدة أشكال الإيروسية، معنى الجملة التي استشهدت بها سابقاً:

"ما من وسيلة للتآلف مع الموت أفضل من ربطه بفكرة داعرة."

وما دكرتهُ يسمح بإدراك وحدة المجال الإيروسية المفتوح أمامنا عبر رفض إرادة الانطواء على الذات. إن الإيروسية تفتح على الموت. والموت يفتح على نفي الديمومة الفردية. فهل بمقدورنا ومن دون عنف داخلي، أن نتحمّل نفيًا يجرنا إلى حدود كل ما هو ممكن؟

أودّ في النهاية أن أساعدكم في الاحساس بأن المكان الذي أردت التوصل إليه، مهما بدا لكم قليل الألفة، هو مع ذلك، ملقّى أشكال عنف أساسية.

لقد تحدثت عن التجربة الصوفية ولم أتحدّث عن الشعر. ولم يكن بوسعي القيام بذلك دون الدخول المبكر في ورطة ثقافية: إننا نحسّ جميعاً ما هو الشعر، إنّه يؤسّسنا لكننا لا نستطيع الحديث عنه. ولن أتحدّث عنه الآن، لكنني أعتقد أنه يمكنني جعل فكرة الاتصال محسوسة أكثر، وهي الفكرة التي أردت وضعها في الصدارة، ولا ينبغي خلطها حتى النهاية بفكرة الإله عند اللاهوتيين، وذلك بالتذكير بهذه الأبيات لأحد أعنف الشعراء، رامبو:

لقد تمّ العثور عليها.

وماهي؟ الأبدية.

إنها البحر، ممعناً

مع الشمس.

إن الشعر يقود إلى النقطة نفسها التي يُؤدّي إليها أي شكل من أشكال الإيروسية؛ إلى اللاتميّز؛ إلى تشابك الأشياء والمواضيع المتميزة. إنه يقودنا إلى الأبدية، يقودنا إلى الموت، وبالموت، إلى الاتصال: الشعر هو الأبدية. إنه البحر ممعناً مع الشمس.

هوامش:

(*) لم نذهب في هذا النصّ المأخوذ من كتاب L'Erotisme لجورج باتاي (1897-1962)، إلى تعريب هذه الكلمة بـ (الجنس، المتعة الجنسية، الشهوة، الإثارة، الغلطة، الشبق الخ...). تكفي الإشارة إلى أنّها تجمع بين كلّ تلك المعاني منظورا إليها، عند الإنسان فقط، بعيداً عن النشاط الجنسي الذي يستهدف الإنجاب. ولا حاجة إلى ترجمتها أيضاً إذا كانت نسبة إلى "إيروس"، إله الحبّ عند الإغريق. (المترجم)

(**) هذا النصّ، الذي يستجيب لغرض الكتاب، سبق وأن قدّم كمحاضرة (المؤلف)

المصدر: جورج باتاي، الإيروسية: إقرار الحياة حتى الموت، ترجمة محمد علي اليوسفي، مجلة الكرمل عدد 26 سنة 1987، ص 177-187



قراءة النص الشعري عند عناد غزوان بين المنهجيات القديمة والمنهجيات المعاصرة الدكتور علي حسين يوسف - العراق

يُعدُّ الناقد العراقي عناد غزوان⁽¹⁷⁾ من النقاد القلائل الذين استطاعوا مواكبة التطورات التي حصلت في علوم النقد الأدبي ، يتبين ذلك جلياً خلال الفهم الواضح للمناهج النقدية المعاصرة بمفاهيمها ومصطلحاتها في كتاباته المتعددة في الوقت الذي تظهر تلك الكتابات تمسُّك المرحوم غزوان بالمنهجيات النقدية الكلاسيكية وآليات عملها في قراءة النصوص الأدبية ، وعليه فإننا نعتقد أن الناقد عناد غزوان قد اختط لنفسه طريقاً نقدياً جمع فيه في بوتقة واحدة خلاصة ما توصل إليه العقل النقدي و بدرجات متفاوتة من الاقتراب لهذا الطرف أو ذاك .

17 ولد الدكتور عناد غزوان في مدينة الديوانية من عائلة وطنية مناضلة عام 1934 وكان والده مختار المدينة وأحد الثوار في ثورة العشرين بحسب ما يذكر أبنه الأستاذ معتز لأحد ملاحق جريدة المدى . التحق عناد غزوان بمدرسة الديوانية الابتدائية ثم أكمل دراسته في ثانوية الديوانية المركزية ، بعد ذلك واصل دراسته في دار المعلمين العالية في بغداد وتلمذ على يد الدكتور مصطفى جواد والدكتور محمد مهدي البصير والدكتور عبد الرزاق محيي الدين والدكتور علي جواد الطاهر والدكتور صفاء خلوصي والدكتور علي الهاشمي ، وبعد تخرجه عمل مدرساً في مدارس مدينة الديوانية ، ثم سافر ببعثة إلى بريطانيا 1958 وحصل على شهادة دكتوراه في الآداب من جامعة درهام 1963 تحت إشراف المستشرق هيوود ، ثم عاد الدكتور عناد غزوان إلى العراق عام 1963 ليعمل أستاذاً ورئيس قسم وعميداً في أكثر من كلية عراقية كان آخرها كلية الآداب ، جامعة بغداد ، وترأس الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق ، له أكثر من خمسة وعشرين كتاباً تأليفاً وترجمة وإعداداً منها : مكانة القصيدة العربية بين النقاد والرواة العرب ، والشعر والفكر المعاصر ، ودراسات في الشعر الجاهلي ، والتحليل النقدي والجمالي للأدب ، وبناء القصيدة في شعر الشريف الرضي ، وأصداء ؛ دراسات أدبية نقدية ، وأسفار في النقد والترجمة ، ولوركا مجموعة مقالات نقدية ، والشعر ومتغيرات المرحلة ، ونقد الشعر في العراق بين التأثرية والمنهجية ، والمرثاة الغزلية في الشعر العربي ، وآفاق في الأدب والنقد ، وترجم كتاب خمسة مداخل إلى النقد الأدبي لسكوت ويلبريس بالاشتراك مع جعفر الخليلي ، كانت وفاته عام 2004 رحمه الله .

إن الغرض الذي يهدف إليه النقد الأدبي يجب أن يتمثل - بحسب رأي عناد غزوان - في دراسة الفن الشعري الذي يستطيع الشاعر بواسطته تهيئة التأمل العاطفي للأشياء ويحاول توصيل مشاعره من خلاله إلى الآخرين .

وبذلك نستطيع أن نستنتج من الكلام السابق ومن عموم كتابات المرحوم غزوان الأخرى أيضاً أنه على الرغم من تأثره بالمنهجيات البنوية التي تؤكد على فكرة موت المؤلف فإنه ما زال يرى أن المؤلف سوف يستمر في الحياة مع نصه ، فالنص الشعري - كما مرّ قبل قليل- يعدّ واسطة المؤلف لتهيئة التأمل العاطفي لا سيما إذا عرفنا أن تلك المهمة تتطلب مؤلفاً موجوداً باستمرار في ذهن القارئ ليتصور انفعالاته وهو اجسه التي بثها في نصه.

ومن جهة أخرى نجد أن مهمة النقد بحسب وجهة نظر عناد غزوان أيضاً يجب أن تتمثل في تبيان الخصائص الجوهرية لروائع الآثار الأدبية وتحديد درجة أصالتها ومدى ابداعها وابتكارها (18) ؛ وعليه يمكن القول مرة أخرى أننا هنا أمام وجهة نظر تبدو تقليدية تؤمن بأن هناك مقاييس ثابتة للعملية الإبداعية ، وأن هناك نصوصاً تُعدّ من الروائع وأخرى دون تلك الدرجة ومن واجب الناقد تشخيص كل تلك الأمور وهذا ما يتقاطع في بعض التفاصيل مع وجهة النظر البنوية التي لا تؤمن بالتقييم أصلاً ولا ترى أن هناك أعمال إبداعية توصف بالروائع وأخرى دونها في الجودة فكل ما في الأمر - بحسب البنوية دائماً - بنى مكونة من مجموعة من العناصر تتغير بحسب العلاقات الداخلية وما على الناقد إلا مراقبة تلك العلاقات برصد الثنائيات التي تتخلق بواسطتها والطريق (19) ، لكننا في مواضع أخرى نكون إزاء وجهة نظر حداثوية عند ناقدنا لا سيما إذا عرفنا - وهو من الطريف - إن المرحوم غزوان ينقل وجهة نظره السابقة تلك في الوقت الذي يكتب فصلاً كاملاً في الكتاب الذي أشرنا إليه - أي التحليل النقدي والجمالي للأدب - عن البنوية بروية الناقد المتفهم لاشتغالاتها المتأثر بالآياتها.

وهذا الفهم لمنهجيات النقد قديمها وحديثها جعل للنقد عند الأستاذ غزوان هوية خاصة به ممكن أن نصفها بأنها تتسم بالسمة التوفيقية فبعد أسطر قليلة من الكلام السابق نجد الأستاذ عناد غزوان يؤكد على أنّ قراءة النص الشعري تخلق نصاً موازياً آخر وكأنه بهذه الطرح يوافق نقاد ما بعد البنوية على مبدأ : أنّ كل قراءة تعد خلقاً لنص جديد ، وإن كل قراءة إساءة لما قبلها (20) ، لذلك ومن هذا المنطلق يرى الأستاذ غزوان في الموضوع نفسه أن الناقد التاريخي أو الفلسفي للشعر ينقد الشعر من أجل أن يخلق تاريخاً أو فلسفةً ، والناقد الشعري ينقد الشعر من أجل أي يخلق شعراً (21) ، وهذه كله يؤدي النزعة التوفيقية النقدية عند غزوان .

18 ينظر ، التحليل النقدي والجمالي للأدب ، د. عناد غزوان ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد ، ط1 ، 1985 :

13.

19 ينظر ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، د. صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط3 ، 1978 : 103 ، وفي معرفة النص ، د. يميني العيد ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط3 ، 1985 : 40 ، وموت المؤلف نقد وحقيقة ، رولان بارت ، ترجمة منذر عياشي ، دار الأرض ، ط1 ، 1413 : 15 ، والبنوية فلسفة موت الإنسان ، روجيه غارودي ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، دمشق ، ط3 ، 1983 : 13.

20 ينظر ، الخروج من التيه دراسة في سلطة النص ، د. عبد العزيز حمودة ، عالم المعرفة ، الكويت ، 2003 : 99.

21 ينظر ، التحليل النقدي والجمالي للأدب ، د. عناد غزوان ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد ، ط1 ، 1985 : 60.

وبما أن النقد عملية خلق - كما مرَّ سابقاً - وهو منحى طالما أكدت عليه الدراسات النقدية المعاصرة (22) فإن الأستاذ غزوان يرى - تماشياً مع ذلك - أن الخلق النقدي يفترض أن لا يقتصر على مجرد الكشف واستعراض شكليات التجربة الشعرية بل يجب أن يمتاز بالتحليل والتمييز والتركيب وإلى الحد الذي يمكن القول أن النقد الأصيل يخلق من الشعر شعراً جديداً ، ومن هذا المنطلق الحدوثي يهاجم ناقدنا النقد التاريخي لأنه - أي النقد التاريخي - يرى أن الأدب بيان لعمليات متطورة تكون فيها الظواهر السياقية المحيطة بالنص ذات قيم متساوية ، وهذا ما يجعل هذا النوع من النقد - أي النقد التاريخي - بعيداً عن الجوانب الفنية في الأثر الأدبي وهو ما يدعو إليه عناد غزوان دائماً .

لكنَّ المرحوم غزوان يعود ثانية ليؤكد - رغم كلامه السابق- إن عملية الخلق الأدبي ذات علاقات وثيقة بالأبعاد التاريخية للنص ، فالناقد الذي يجهل مثل هذه الأبعاد أو يحاول التقليل من شأنها في دراساته يبتعد كثيراً في أحكامه النقدية عن مثل تلك التجربة ، وهذا كلام قد يوقع القارئ في لبس وإرباك وهو يحاول استخلاص وجهة نظر واضحة تماماً عند ناقدنا في الوهلة الأولى ، فالكلام السابق للمرحوم غزوان يشي بما يشبه التناقض مع ما سبقه إذ كيف يتسنى لنا أن نولي الجوانب التاريخية للنص هذا الاهتمام كله في الوقت الذي يرى فيه أن المنهج التاريخي يبتعد كثيراً عن الجوانب الفنية والجمالية التي يسعى النقد إلى اظهارها وتبريزها ؟ بل أن الأستاذ غزوان يذهب بعيداً في ضرورة الاهتمام بالسياقات الخارجية حتى أنه يؤكد على أن التجربة الأدبية هي في الحقيقة ظاهرة اجتماعية ذات جذور قومية ونظرة مستقبلية انسانية قائمة على الاتصالات والتأثيرات المتبادلة بين الشعوب(23) .

إن هذه النزعة التوفيقية عند ناقدنا تفسر لنا هذا الجمع الذي قد يبدو للنظرة الأولى تناقضاً يجمع بين متضادات متقاطعة لكننا نكتشف فيما بعد أن ذلك ليس تناقضاً بل وعياً نقدياً استباقياً في الواقع نجد ما يماثل الطرح السابق تمام التمثيل بصورته هذه في اشتغالات النقد الثقافي الذي يعد اليوم خير ممثل لتوجهات ما بعد الحداثة (24)، فعناد غزوان وإن لم يشر صراحة إلى تأثيره بهذا النوع من النقد كذلك وإن لم يظهر على كتاباته تأثير مباشر في آليات النقد الثقافي كما مارسها الغدامي - مثلاً - إلا أن المتأمل لكتاباته المتأخرة يجد أنها تقترب كثيراً من توجهات النقد الثقافي ، فالنقد الثقافي لا يستبعد طرف من أطراف العملية الأدبية على حساب طرف آخر، ومن أجل ذلك يؤكد أيضاً على الجماليات الحديثة للنصوص التي تكمن في الأنساق المضمرة والمعلنة مثلما - في الوقت نفسه - يراعي السياقات التي أسهمت في إنتاج النص ، وهذا ما يبدو معمولاً به عند ناقدنا لذلك يرى غزوان أن التجربة الأدبية مظهر حضاري حرّ مرتبط بالمبدع والمتلقي والبيئة ، فالمناهج النقدية مجتمعة كلها ضرورية لقراءة النص بحسب ما يتطلبه ذلك النص فالمناهج السياقية ؛ النفسية والاجتماعية والتاريخية تُعدّ كلها وجهات نظر لا بدّ أن يكشف كل واحد منها جانباً من جوانب النص مثلما نجد ضرورة المناهج المعاصرة لقراءة النص (25) .

22 ينظر ، النقد العربي نحو نظرية ثانية ، د.مصطفى ناصف ، عالم المعرفة ، الكويت ، 2000 : 20 .
23 ينظر ، التحليل النقدي والجمالي للأدب ، د.عناد غزوان ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد ، ط1 ، 1985 : 60 .
24 ينظر ، النقد الثقافي ، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، د.عبد الله الغدامي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط2 ، 2001 : 6 ، ونقد ثقافي أم نقد أدبي ، د.عبد الله الغدامي ، د. عبد النبي اصطيف ، دار الفكر ، دمشق ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، ط1 ، 2004 : 51 .
25 ينظر ، التحليل النقدي والجمالي للأدب ، د.عناد غزوان ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد ، ط1 ، 1985 : 19 .

والنص بناء جمالي تتعاور على تشكيله عناصر متعددة منها : العصر ، العنصر ، العرق ، البيئة ، الثقافة ، اللغة ، تفاعل المبدع ، واستجابته مع كل تلك العناصر ، ولذلك من غير الصحيح أن تقتصر القراءة النقدية على الوقوف في مكان واحد وتطلب رؤية واضحة النص .

ومهما يكن من شيء فإن القراءة لا بد أن تنصف النص قبل كل شيء وتعطيه حقه ولا يتسنى لها ذلك ما لم تأخذ بعين الاعتبار الوصف المعتمد على دراسة العلاقات بين الألفاظ ثم الشرح والتفسير القائم على الجدل والعقل وأخيراً الحكم المعتمد على معايير القيمة .

والملاحظ أن الأستاذ عناد غزوان يؤمن قبل كل شيء بأن اللغة تمثل اصطلاحات اجتماعية وإنسانية اتفافية تولد من خلال تأملات نصية عميقة²⁶ وهذه الرؤية للغة عند غزوان تضعنا أمام الطروحات النقدية المعاصرة التي جاءت بها اللسانيات المعاصرة وبذلك نكون وجهاً لوجه أمام سوسير لكن بنظرة عراقية عربية هذه المرة ، فاللغة عند سوسير كما نعلم ظاهرة اجتماعية والمعاني عنده اتفافية اصطلاحية (27) وهذا هو نفسه ما يذهب إليه غزوان لكن ناقدنا العراقي يرى - فضلاً على ذلك - أن مشكلة المعنى ترتبط بدلالاتها الأدبية بالتقويم الفني الكلي للقصيدة أو النص الأدبي عموماً .

فاللغة عند عناد غزوان تجمع بين الفكرة والعاطفة بل أن العاطفة تمثل الوجه الضروري لتقبل اللغة إذ أن اللغة دون عاطفة قد تكف عن التأثير لذلك نجد أن النقد بحسب هذه الرؤية للغة عند عناد غزوان لا بد أن يسعى لتحقيق غايتين مع القارئ ، الأولى استجابته النقدية للأثر الأدبي المنقود إذ أن ذلك يساعده في تحقيق المتعة أو اللذة ، والغاية الأخرى أنه يكشف عن طريق الاختيار والتحليل عناصر العمل الأدبي فيقف عندها على جذوره الفنية وأصوله اللغوية لذلك يُعدّ النقد عند غزوان - مظهراً عقلياً مشتركاً للشعور الكامن في عناصر التجربة الأدبية وفي استجابة المتلقي أيضاً .

ولثقته بالنقد المنشود الذي يبتغيه ولرغبته كذلك في أن يكون هذا النقد نقداً منضبطاً فإن الأستاذ عناد غزوان يطلق عليه تسمية : المنطق النقدي إذ إنه طالما قصد به تثبيت أسس الحجة النقدية المستخلصة من مناقشة جدلية نصية فهو أولى بهذه التسمية .

والمنطق النقدي كما يراه عناد غزوان يبيّن لنا موقف الناقد فكرياً واجتماعياً وسياسياً وفنياً إذ أن موضوع المنطق النقدي هو التجربة الأدبية أولاً وهي مسألة عويصة وشائكة تتطلب موقفاً ثقافياً واضحاً ومنضبطاً من الناقد ، مثلما تتطلب فهماً وتدوقاً دقيقين للنص لكن في الوقت ذاته يجب الحذر فلا يعني فهم القصيدة فهماً جيداً أن القارئ أصبح ناقداً ، فالنقد هنا يشبه التفكير الفلسفي والبحث العلمي لذا يجب أن يكون النقد حراً في اتباع مجراه وصولاً إلى نتائج مجربة وعليه فإن الاستقراء النقدي يشبه الاستقراء العلمي من حيث المنهج لكنه يختلف معه في أنه يتعامل مع فكرة وشعور وليس مع فكرة مجردة قابلة للتجريب كما في البحث العلمي (28).

²⁶ ينظر ، التحليل النقدي والجمالي للأدب ، د. عناد غزوان ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد ، ط1 ، 1985 : 30.

²⁷ ينظر ، محاضرات في علم اللسان العام ، فرديناند دي سوسير ، ترجمة عبد القادر قنيني ، مؤسسة أفريقيا الشرق ، بيروت ، 105 :

²⁸ ينظر ، التحليل النقدي والجمالي للأدب ، د. عناد غزوان ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد ، ط1 ، 1985 : 20.

وبذلك يجعل الأستاذ عناد غزوان الحكم الجمالي مضافاً إلى الاستقراء النقدي ضمن الاشتراطات الأساسية لشرعة التحليل النقدي لكي يحق لنا أن نصفه بالمنطق النقدي ، وبضرب لنا مثلاً في الصورة الشعرية فهي تعتمد على الوقع المعنوي للكلمات بالإضافة إلى اعتمادها على الإيحاءات والدلالات اللغوية للألفاظ فضلاً على اعتمادها على الجرس المتحصل من كل ذلك لتؤلف تلك الظواهر مجتمعة كلاً لا يتجزأ في تقدير قيمة الصورة الشعرية فنياً ونقدياً (29).

فالصورة مظهر أصيل من مظاهر اللغة الأدبية بل أنها الفيصل بين ما هو شاعري أو غير شاعري لذلك كله كانت الصورة محط اهتمام المدارس النقدية الحديثة ابتداءً من النقد الجديد وعلوم الدلالة مروراً بالسيمايا والمنطق الرمزي والأنثروبولوجيا وانتهاءً بعلم النفس الفرويدي إذ أن الصورة الشعرية - بحسب ما ينقل الأستاذ غزوان - ينبغي أن لا تنفصل عن التفكير الكلي الشامل ، إذ إنها وإن لم ترتبط فيها القيم المكانية والزمانية للمفردات ارتباطاً منطقياً فإن هذا الارتباط ما يزال - ولا بد أن يكون - خاضعاً لمنطق الشعور ، فهي تركيب هندسي أو لا قائم على دلالة الكلمة حين تكون مشحونة بالمعاني ثانياً (30).

ومن جهة أخرى يرى الأستاذ عناد أن من أهم متطلبات المنطق النقدي ما يطلق عليه بالحس النقدي والحس النقدي عنده موهبة لا تقل أهمية عن أي موهبة أخرى مما يترتب على ذلك خطورة وظيفة النقد وأهمية دوره ومن هنا لا بد أن نلاحظ أن الناقد ليس بالشخصية الطفيلية كما يتوهم البعض وبهذا فإن أحكامه النقدية ليست مجرد أوها م فردية أو عشوائية بل هي محصلة ذكاء جمعي إن صح التعبير ومن ثم فإن النقد ليس مجرد فرشاة تستعمل لتنظيف ملابس النبلاء كما يقال ، وإن النقاد ليسوا أدباء فاشلين يجدون أنفسهم على هامش الحدث الأدبي ، ويدورون في مدار التجربة الإبداعية كتابعين إذ أن النقد عملية خلق وبناء - كما مرّ - وهو أيضاً عملية جمالية تستوحي قيمها من التعبير والصور وتستمد أحكامها من الشعور والمعنى .

ملاحظة : اعتمدنا في مناقشة آراء المرحوم عناد غزوان على كتابه : التحليل النقدي والجمالي للأدب طبعة بغداد إذ أننا وجدنا إن المقالات الموجودة في هذا الكتاب بعد مقارنتها بغيرها من الكتابات تمثل خلاصة وافية لوجهة نظر الناقد رحمه الله .

ولد الدكتور عناد غزوان في مدينة الديوانية من عائلة وطنية مناضلة عام 1934 وكان والده مختار المدينة وأحد الثوار في ثورة العشرين بحسب ما يذكر أبناه الأستاذ معتز لأحد ملاحق جريدة المدى .

التحق عناد غزوان بمدرسة الديوانية الابتدائية ثم أكمل دراسته في ثانوية الديوانية المركزية ، بعد ذلك واصل دراسته في دار المعلمين العالية في بغداد وتتلّمذ على يد الدكتور مصطفى جواد والدكتور محمد مهدي البصير والدكتور عبد الرزاق محيي الدين والدكتور علي جواد الطاهر والدكتور صفاء خلوصي والدكتور علي

²⁹ ينظر ، التحليل النقدي والجمالي للأدب ، د.عناد غزوان ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد ، ط1 ، 1985 : 32.

³⁰ ينظر ، التحليل النقدي والجمالي للأدب ، د.عناد غزوان ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد ، ط1 ، 1985 : 34.

الهاشمي , وبعد تخرجه عمل مدرسا في مدارس مدينة الديوانية , ثم سافر ببعثة إلى بريطانيا 1958 وحصل على شهادة دكتوراه في الآداب من جامعة درهام 1963 تحت إشراف المستشرق هيوود , ثم عاد الدكتور عناد غزوان إلى العراق عام 1963 ليعمل أستاذا ورئيس قسم وعميدا في أكثر من كلية عراقية كان آخرها كلية الآداب , جامعة بغداد , وترأس الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق , له أكثر من خمسة وعشرين كتابا تأليفا وترجمة وإعدادا منها : مكانة القصيدة العربية بين النقاد والرواة العرب , والشعر والفكر المعاصر , ودراسات في الشعر الجاهلي , والتحليل النقدي والجمالي للأدب , وبناء القصيدة في شعر الشريف الرضي , وأصداء ؛ دراسات أدبية نقدية , وأسفار في النقد والترجمة , ولوركا مجموعة مقالات نقدية , والشعر ومتغيرات المرحلة , ونقد الشعر في العراق بين التأثرية والمنهجية , والمرثاة الغزلية في الشعر العربي , وآفاق في الأدب والنقد , وترجم كتاب خمسة مداخل إلى النقد الأدبي لسكوت ويلبريس بالاشتراك مع جعفر الخليلي , كانت وفاته عام 2004 رحمه الله .

المصادر

1. البنيوية فلسفة موت الانسان , روجيه غارودي , ترجمة جورج طرابيشي , دار الطليعة للطباعة والنشر , دمشق , ط3 , 1983 .
2. التحليل النقدي والجمالي للأدب , د. عناد غزوان , دار آفاق عربية للصحافة والنشر , بغداد , ط1 , 1985 .
3. الخروج من التيه دراسة في سلطة النص , د. عبد العزيز حمودة , عالم المعرفة , الكويت , 2003 .
4. في معرفة النص , د. يمني العيد , دار الآفاق الجديدة , بيروت , ط3 , 1985 .
5. محاضرات في علم اللسان العام , فرديناند دي سوسير , ترجمة عبد القادر قنيني , مؤسسة أفريقيا الشرق , بيروت .
6. موت المؤلف نقد وحقيقة , رولان بارت , ترجمة منذر عياشي , دار الأرض , ط1 , 1413 .
7. نظرية البنائية في النقد الأدبي , د. صلاح فضل , دار الشؤون الثقافية , بغداد , ط3 , 1978 .
8. النقد الثقافي , قراءة في الأنساق الثقافية العربية , د. عبد الله الغدامي , المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء , بيروت , ط2 , 2001 .
9. النقد العربي نحو نظرية ثانية , د. مصطفى ناصف , عالم المعرفة , الكويت , 2000 .
10. نقد ثقافي أم نقد أدبي , د. عبد الله الغدامي , د. عبد النبي اصطيف , دار الفكر , دمشق , دار الفكر المعاصر , بيروت , ط1 , 2004 .



الازاحات النسقية في المجموعة القصصية (الغزل ليس حكرا على الرجال) للقاص كريم صبيح.

حيدر جمعة العابدي - العراق

الغزل ليس حكرا على الرجال مجموعة قصصية تتألف من 24 قصة ما بين قصص طويلة وقصيرة جدا، صادرة عن مؤسسة نائر العاصمي ،لسنة (2017) تشترك المجموعة في خيط مركزي ناظم لجمع الحكايات باعتمادها على المفارقة والتهمك في نقد الواقع والتأكيد على أهمية بناء الأحداث بموازات الواقع ،كون جميع القصص تعتمد اليومي والمعيش ثيمة أساسية في بنائها وتطور أحداثها .

يعتمد الكاتب في بناء حكاياته على الصدمة والتجاوز لكشف اثر التحولات الفكرية والنفسية التي تحكم واقعنا اليوم من خلال شخوص حكاياته التي تحاول جاهدة تجاوز صدمتها بأحداث إنزيحات نسقيه مختلفة لإنتاج واقع موازي قادر على التجاوز لما هو معيش وجمالي ، وهو ما دفع الكاتب اختيار عنوان مجموعته (الغزل ليس حكرا على الرجال)والذي يمثل عتبه أولى لفض شفرة المجموعة والدخول إلى عوالمها المضمره والظاهرة ، لذا كان اهتمام الكاتب منصب على رصد هذه الصدمة وتفكيك أبعادها ال سسيو ثقافية لكسر حاجز الثبات الاجتماعي وإحداث إزاحات في بنية المعنى السائد عن طريق إعطاء صورة واقعية مختلفة

للمنموذج المهيمن اجتماعيا وهو ما اختاره الكاتب ليكون على الغلاف الأخير للمجموعة (جلس رامز وحيدا ينتظر أن يعيد التاريخ نفسه ..وعندما فصل التاريخ ذلك ،وجد رامز نفسه غريبا وعاجزا) .

استخدم الكاتب لغة مباشرة سهلة في سرد حكاياته ما أضفى جو واقعي حسي انعكس ذلك على نوعية الصراع وطبيعة الأحداث داخل المجموعة كونهما يشكلا الواقع اليومي والمعيش وينهمكان في تفاصيله ، شخص المجموعة اغلبها شخصيات ذات أنماط ثقافية ونفسية قريبة من بعضها لذا تشعرك أننا أمام شخصيات تمتلك نفس الرؤى تجاه الواقع أي شخصيات مسكونة بهاجس الشك والقلق من الواقع ساهم في كسر أفق التوقع لدى القارئ بالرغم من كون هذه الشخصيات تختلف بالأسماء أو الأشكال أو الجنس لكن في عمقها النفسي تتشابه في ردة فعلها فابو مرداس ذلك التاجر البخيل الذي يقع نتيجة خوفه من المتسولين في ممارسة التسول(انتاب ابو مرداس قلق شديد من تلك العبارة المقتضية الحازمة)ص14 ،ابو عصام الموظف الذي يخاف لحظة أحواله على التقاعد فيسقط أسير لحظة الموت ،عرفان الذي تقتل حبيبته بالانفجار ،حامد الذي يصاب بجرثومة التغيير التقني ، سوسن التي تمارس دور إغواء الرجال لغرض الضحك

اعتمد في الكثير من القصص أسلوب مسرحية الأحداث لتكون أكثر تأثيرا وإيحاء لدى المتلقي (كان ممسكان بطرف ورقة تدلى جزء صغير من طرفها الثاني من سريره عندما توقف نبض قلبه)ص31من قصة وثيقة إعدام رسمية .

هناك غياب للتعددية الصوتية في جميع القصص لذا كان فعل الروي على لسان الراوي عليم كل ومشارك يتدخل في رسم الأحداث و لذي يعكس وجهة نظر الكاتب من الواقع . اختار مكان مركزي، بغداد وضواحيها كمكان يتصف بالتنوع والاختلاف الثقافي والاجتماعي ليكون الأنموذج الأكثر محاكاة للواقع العراقي بكل تنوعه العرقي والديني والثقافي ، كما اعتمد زمن أي حاضر (هنا وألان) في سرد الأحداث أي السرد المتزامن مع ما هو كائن ، اتخذ الكاتب الحبكة النازلة في معمارية القصص والتي تبدأ من الحدث الاعتيادي ، والتحديات الذروة ،ثم الاستسلام في دلالة واضحة من الكاتب على سطوة الواقع المعيش السائد (التقاها على موعد أراده فعلا أن يكون الأخير ،وقبل أن يطلق العنان لثورة تنتهي بنبذها من حياته) ص38 من قصة حصانة افتراضية . استخدم طريقة الوصف الممزوج بالتحليل للشخصيات والأحداث وذلك لإظهار الجانب النفسي المضمحل لشخصياته (انشغل بالجنث المحترقة تي كانت قريبة منه جدا... ،الكنه لم يتمكن من معرفة أي منها ،كان احتراقا هندسيا) من قصة جحيم في الكراة ص33.

امتازت قصص المجموعة في تنوع موضوعاتها لكنها لم تكن متنسقة مع عنوان المجموعة ألا في ثلاثة قصص (٢)صفر.. صفر..سبعة،و فرسان من ورق،والغزل ليس حكرا على الرجال) كما افتقرت بعض القصص للجانب الفني لكن هذا لا يمنع من وجود الكثير من قصص المجموعة توفرت فيها الشروط الفنية . شكلت قصة (عشرة أيام هزة عالم ابي مرداس) الحكاية الأكثر اختلافا كونها ذات نمط سردي تاريخي أي التي كانت تتداول في الأمثال والحكايات الشعبية عكس ما كان في باقي القصص الأخرى والتي تمتاز بطريقة السرد المتداخل أي الشيء ونقيضه ، سعى الكاتب إلى إبراز دور المرأة بوصفه دور فاعل ومؤثر في تشكل واقع حياتنا لذا جاءت شخصية المرأة شخصية قوية ومنتصرة دائما قادرة على مسك زمام المبادرة في كل

الأحداث بل وتتلاعب بالرجال هو ما يسمى الانزياحات النسقية التي ترفض المعيار السائد الذكوري (نذرت أن تتزوج بقرعة يشترك فيها الرجال الذين ليس لديهم ثأر تاريخي مع النساء) ص42 ، هناك بعض قصص

الومضة ذات المضمون الفكري أكثر منه فني والتي خلقت شكل من التنوع المميز عن نمط القص الطويل منها: (إعادة جدولة الأحلام، واشتعال، واغتسال، و قراءة، وتجديد، وهندسة، ملكتان، انتفاضة ورق) .

حاول الكاتب عبر مجموعته القصصية التركيز على أحداث انزياحات الفكرية وأسلوبية في معيار السائد (الذكوري) وترسيخه للأنساق ثقافية أنثوية كونها تنطلق من موقع المبادرة وهو ما يسهم في تغيير قناعتنا تجاه الواقع والثقافة كما بين أن هناك فعل إقصائي واضح في طبيعة تعاملنا مع بعضنا البعض يتضح من خلال العنف والتهميش الذي يمارس تجاه بعضنا البعض .

إضاءة على رواية : " عين أسفينة "

للدكتور الأديب خضر محجز:

تزاوج الدين والسلطة ..

أمل حسن - فلسطين



لقراءة رواية "عين اسفينة" للدكتور خضر محجز ، علينا قراءة روايته الأولى " اقتلوني ومالكاً" ، فالرواية تمثل الجزء الثاني لهذه الوثيقة التاريخية التي تستمد أحداثها الواقعية لمجموعة مبعدين تلا ابعادهم أحداث الانتفاضة الفلسطينية في فلسطين ، الا انها تركز على المبعدين من غزة ، وبالتحديد من سلطة حماس ، هذه

الوثيقة التي شملت السير الذاتية لأبطالها / الحياة الاجتماعية / التهجير والمخيمات / فترة النضال / السجن / الابعاد (وهو يمثل الحبكة الرئيسية في الرواية) / ومن ثم العودة الى الوطن / غزة آتية على كثير من الأسباب (الضمنية والصريحة) التي من شأنها الاجابة على ما نعيشه الآن من تراجع وتشظٍ وانحطاط ، وخاصة حين يصبح الدين وسيلة للسلطة في فرض هيمنتها وتسلبها لمآرب دنيوية فحسب .

اسم الرواية "عين اسفينة" والعين تمثل منطقة النهر الجار في لبنان يقع تحت قدم جبل الشيخ ، عين خضراء يانعة محاطة بالأودية بين الجبال ، وهي ملاذ المحرومين والمستضعفين ، فاتحة النداء والمناجاة ، والوحدة والغربة والمعاناة ، تحمل حكاية اسطورية متوارثة عن أجدادنا من عدة قرون تحمل مغاز عدة ، في اشارة الى ان البدء والوجود الانساني بكل ما حمل ؛ ما زال نابضا هنا ، جاريا ، ويستمر الى ما لا نعلم ، هذا وقد ذيلت عناوين فصول الرواية بأبيات حكيمة من الشعر القديم وبعض الأقوال المأثورة .

خضر محجز

عين اسفينة

رواية



عطية للنشر والتوزيع - غزة

لم يتم تحديد شخصية الراوي / السارد وهويته !! ، مما يجعلنا نتساءل من هو ؟؟ ، وحين ننتهي من قراءة الرواية نكتشف أن "الحقيقة" هي الراوي حيث تمثلت على هيئة كاتب قام بكتابتها وسرد أحداثها ، الا انه في المقدمة يقر بأن كل ما كتبه كذب وبهتان كي لا يتم اغتياله (الحقيقة) ، هذا الراوي /الحقيقة امتاز في الطرح والسرد باللين والشدة ، بالهدوء والغضب ، في البحث والتأمل والحكمة البليغة المصاغة بروافد الفكر والثقافة الواسعة ، والضلع في التاريخ والدين كثيف المدارك يعي تاريخ أمته مستلخصا العبر منها ، تميز بالاصرار وتحمل المشاق والمسؤولية - على خطورة ما تم سرده - في سبيل اظهار حقيقة الأشياء كما هي على كثرة تشابكها وتلاحمها وتداخلها ، فامتازت لحظات السرد بالهدوء حيناً ، الى لحظات أخرى متأججه في أحيان كثيرة ، يصوغ رؤياه ورؤيته بوضوح تام ليفتح لنا فضاءات واسعة على حقائق الأمور ، كيف لا وهو يقول نفسه "الحقيقة" ، ولنخلص الى مجموعة من الحقائق التي أدت في مجملها الى فتح الكثير من

الأبواب المغلقة والتي كان من الصعب مجرد الاقتراب منها ، ولنكتشف ماهية التزاوج ما بين الدين والسلطة (السياسة) كما اراد لها وسعى اليها "أولي الأمر"/الجماعة ، وبما يخدم تطلعاتهم ومصالحهم ومآربهم .

بطل الرواية "صابر" ، هذا الذي تمرد على الجماعة التي تستأثر السلطة ، وترتكب باسم الدين أشدّ الحماقات ، وتفعل كل ما بوسعها لتبقى ممسكة بمكانتها السلطوية ، ساعية لتحقيق المزيد ، الجماعة التي يبحث بعض افرادها عن مكانة لهم تضعهم بالواجهة والصدارة لمكتسبات شتى ، صابر الذي نشأ يتيماً بحياة قاسية ، وعاش وألف ممارسات متناقضة لمن حوله لينتابه اليأس في كثير من الأحيان ، فيصمت حيث لا جدوى من الكلام ، الا ان طبيعته المتمردة والروح الثورية التي تسكنه يجعله يثور ولا يستكين ، ويواجه ، ويحجم من حوله غير آبه بالنتائج ، معزياً بعضهم أمام بعض ، بلا تردد او خوف ، وكأن حاله يقول " اللهم اشهد أنني قد بلغت " . ولم يكن "صابر" المتمرد ، أنانياً ، فكان وجوده معتدلاً وخاسراً في كل ما حاوله من اصلاح لكنه الرابح لنفسه الواثبة ، حتى انه أثر مصاحبة الراعي (علي زينب) والجبال والوديان . فالبطل الحقيقي هو "الحقيقة" / الراوي ، الذي يأتي العمل منه وله وكأنه هو الآخر يقول : هاكم المفتاح.

كل شخصية في الرواية أخذت حقها في الحضور بكل معطياتها ، شخصيات تمتلك مواهب عدّة ، وقدرات

خارقة في الالتفاف ، وتبني الصلاح ، الا انها خاوية الذات ، دنيئة في كل ما سعت له ، (الكاهن ، شيخ الدهر (الديكتاتور)، الناطق ، ذياب ، تبارك ، الداعي ، الزير سالم ، ابو منشار ، ذو الحقيبة السمسونيات ، الطخ ، نهر ، الخ) حتى لعبوط (سويد الوجه) الذي قبل بالمهانة والذلة لئلا يخسر كاميرته ومكانته ، وغيره كثيرون. حتى في الابعاد لم يخل الأمر من الجواسيس كما حال السجن وحال الوطن . وحيث الجميع محكوم بما ينتظره وقد سلم أمره للجماعة . الجماعة الكثيرة المكتسبات التي ستزول في غالبيتها ، فالسلطة / السياسة لها الاعيها الكبيرة ، التي تبدل وتغير من اللاعبين وفق سياسة ممنهجة غير مرئية وغير واضحة المعالم ، في زمن يتسدد فيه اضطراب المبادئ التي يتم توظيفها حسب المصالح ، فيصبح الواقع المعاش متناقضا ، وحيث تلعب النفس البشرية دورها حين يلجم صاحبها كل المبادئ التي كان ينادي بها بها ويطلب الآخرين بالامتثال اليها ، واعدين بمكانة مرموقة لهم وفي ذات الوقت الاستحواذ عليهم ، حيث عدم القدرة على المحاسبة ، فالاستكانة متأصلة بما تراكم من مغالطات تاريخية متوارثة لواقع عربي تعيس منذ البدء بسبب الحاكمين .

فلم يكن في الرواية مواربة ، بل حقائق متكشفة باستمرار ، وما كانت الطهارة والقداسة التي يتلبسها غالبية شخوص الرواية الا ستر تختبئ وراءها الذات المتلونة الغير قانعة والغير مؤمنة ، والتي تأخذ من الدين لباسا لتتقمض من السلطة السياسية ما يحقق لها طموحها وآمالها وما يحافظ على مكتسباتها والطمع في المزيد

غطت فصول الرواية كافة الجوانب النفسية لهذه الشخوص ، وهواجسها ، والتناقضات المرئية والدفينة أيضا ، واختلاط المفاهيم العليا ، وعدم الرضا والخنوع والذل الذي يسيطر على بعضهم ، فيواجه صابر وحده كل هذا ، فيكشف اللجام عن جوههم ويحفر في عيونهم ، الا ان الكثير المسيطر يتسدد ويفوز على القليل النقي المثابر ، فتكون الكلمة الأخيرة لهم في احداث الرواية واتخاذ القرارات متذرة باسم "الشورى" ، وما هي الا ديكتاتورية متأصلة في أعماقهم . متخذة من الاجتهادات والمسائل الفقهية درعا لها في تحقيق مطامعهم واثبات وجودهم ، ومن الأحداث التاريخية وتأويلاتها سندا لهم في تأويل أهم المسائل بما يخدم مصالحهم ، فيأتي الرواي/الحقيقة يساعده في ذلك البطل صابر ليوضح انها قيم مغلوطة متوارثة جاءت لتخدم الطبقة الحاكمة التي تولت ما بعد عهدي الرسول عليه الصلاة والسلام والخلفاء الراشدين. - وحتى يومنا هذا - عنصر المفاجئة كان حاضرا بجزالة والصدمة كذلك ، فبعد خروجك من صدمة احدي الشخصيات أو الحدث ، تدخل غيرها ، وهكذا حتى نهاية العمل ، بلغة فلسفية لا تخلو من الشاعرية والرزانة والحكمة، وأجد أن اللغة السردية وجمالها الغير متناهي والمفردات الصريحة والجريئة ودقة الوصف والتماهي فيه ووصف الملامح والشكل ووصف المكان وبث الروح فيه ، يجعل من شخوص الرواية احياء يجلسون بجوارك ، يقرأون معك فصول هذه الرواية عند "عين اسفينة!!" .

جاءت الهوامش في الرواية موضحة لكثير من الأمور ومرجعا لما يتم الاستشهاد به ، الا أن بعض الهوامش هامة وكان على الراوي الحديث عنها أكثر ، مثل حادثة محاولة مجلس الحكماء اقالة صابر من عضويته لابعاده والتخلص منه لئلا يتدخل في قراراته.

يقول الراوي في الخاتمة : "أته آوان المال ، والبنوك الاسلامية ، والجوامع والخطب والتبرعات"، نعم انه آوان ما يحاك بعيدا عن الأعين والذي أخذ " صابر" بالسكتة القلبية ، وأخذ غيره الى حيث يغني بليلاه ، الا أنه دقّ جدران الخزان بما ترك من مؤشرات للتغيير والنهضة بعد كشف الحقيقة والاتيان على حجم جهلنا وهزائمنا وهذا الخراب اليعم ، واضعا مفتاح الدرب في كومة قش تملؤها الأشواك السامة في وطن تحكمه الجماعة .



سيمولوجية الصورة الفنية الشاعر الفلسطيني عدلي شما في " طفل الكرز " كتابة : علاء حمد - العراق

الطريقة الشعرية تقودنا مع اللغة الثنائية ، لغة الشعر مع المقبولية ولغة الدهشة مع التوزيعية ، وبهذا الاتجاه نتواصل الى التصوير الذاتي للأشياء ، وبما نحن مع التصوير ، فلا بد أن نكون مع التصوير البصري أيضا - فالتصوير البصري يلتقط الأشياء ، ويقودنا الى الشئية ولكن في التصوير الفني ، تختلف المعادلة تماما ونحن نطرق باب سيمولوجيا الصورة ، وفي الخطاب الشعري نذهب الى المقاربات الجمالية ، وأسس توجهها ومؤثراتها في العمل الفني للصورة من جهة ، ولجسد القصيدة من جهة أخرى ، حيث تشكل الصورة جسد القصيدة ، وما ندخل اليه من جزئيات ، هي اجزاء الصورة المتوزعة لتتال مقبولية المتلقي أو القارئ ، او العنصر الثالث " المعنى " . التعبيرات والجانب المعني من العلامة لها محتوياتها غير الملموسة

، لذلك لو ابحرنا مع الصورة الفنية سيمولوجيا ، فنحن نتوقف مع جاذبية تلك الصورة ومدى تأثيرها ومؤثراتها في المتن ، وهي غير مراوغة وتبتعد عن التغييرات الهشة ، فالثبات صفتها الأولى في المغايرات اللغوية ومنها اللغة التعبيرية والتي تنتشر المعنى وتعتمد على عنصر الدهشة بموازاتها الشعرية لكي تدخل الاخيلة بسرعة فائقة عند المتلقي .. لذلك انشغال الصورة ،

انشغالات قصدية يعتمدها الباحث في عملية الخلق ، والقصائدية تتماشى مع المنشأ التصويري قبيل التحويل ، فالصورة تشكل المنظور الشعري لدى الباحث في رحلته القصدية نحو الشعرية .. ((المؤشرات القصدية : تتكون من الاحداث أو الوقائع التي تمدنا بمعلومات أنتجت قصدا لا يصل مضمون معين ، ولا تتحقق لها هذه الغاية إلا عندما يدرك المتلقي نية المرسل في أن يبلغه بشئ ما . - ص 10 - السيميولوجيا والتواصل - إيريك بويسنس ، ترجمة وتقديم : جواد

بنيس - رؤية للنشر والتوزيع)) . وبواسطة السيميولوجيا نوصل حالة الوعي " الوعي اللغوي والوعي عند المعاني المنقولة بحالة قصدية " الى المرسل اليه ، وهذا ما جعل الشاعر الفلسطيني عدلي شما عبر اشتغالاته مع القصيدة بالتوصل الى الاخر " المرسل اليه " لكي يكون جزء منه ومن النص الشعري الذي بانته فيه الكثير من النوايا القصدية :

هذا العالم يتجه نحو السقوط

من ينقذ سرب الفراشات من الإحتراق ؟

من ينقذ العصافير من بندقية الصياد ؟

من ينقذ الجحيم من الكفرة ؟

من ينقذني



من قصيدة : نيران غير صديقة ص 9- عدلي شما ، طفل الكرز

تخضع قصيدة " نيران غير صديقة " للشاعر الفلسطيني عدلي شما الى ظروف بيئته الفلسطينية والتي يعرفها الخاص والعام ، الحس الذاتي الذي يمتلكه الشاعر يجعل منه أن يكون منتميا الى اقرب الاشياء التي تجابهه ، والنزول به الى عبقرية فلسفية في اختيار الالفاظ والمفردات والتي تكون عادة المؤسس الاول للصورة ، ان كانت بصرية أو ذهنية ، فالصورة البصرية تكون مشحونة بالدلالات وتستهدف المتلقي وتدخل الى مخيلته دون إذن ، وتخفي تلك الدلالات خلف الخطوط والاشكال والاشياء مما تميل الى لغة الدلالات البصرية ، أما الصورة الذهنية فهي تعتمد الدلالات والايحاءات والرموز عادة مما تتوسع مع عوامل التأويل لتحوي على أكثر من معنى " العنصر الثالث " : هذا العالم يتجه نحو السقوط - مطلع القصيدة وجهه الشاعر نحو العالم دون استثناء ، وهي حالة أممية راح يدخلها ويقودنا معه الى هذه المداخل ، فالعالم دون استثناء ، شمولية الفنان والشاعر ، والمنظور الشعري المتجه نحو الاشياء الملموسة وغير الملموسة ، فمفردة العالم دال ،

بينما الفعل المضارع يتجه أراد منه أن يقود ديمومة الحدث الشعري ، ويدلنا الى " السقوط " وهي دلالة من الدلالات التي اعتمدها الشاعر في مطلع قصيدته " نيران غير صديقة " .

من ينفذ سرب الفراشات من الإحتراق ؟ - من ينفذ العصافير من بندقية الصياد ؟ - من ينفذ الجحيم من الكفرة ؟ = من ينفذني / الفعل المضارع ينفذ ، يتكرر علينا مرتدا بكل جملة لتواصله مع معان جديدة ، ولكن الفعل يحتفظ بالمعنى الخاص في جيبته المفرداتية ، بينما اصبحت اللغة التعبيرية هي الاساس في تحنيط المعنى لكل صورة ملتقطة من قبل الشاعر عدلي شما ، فالتقاط الصورة والعمل من خلالها هي حالة ذهنية ، وقد تكون حالة ذهنية بصرية ، مما تعني لنا بان هناك احساسا عاليا لدى الشاعر وهو يدخل غرفة الخيال في تشكيل صورته الشعرية لتكون معتمدة في جسد القصيدة ، ولتظهر نشاطها التواصلية من خلال الدلالات وكذلك المعاني المعتمدة ، الظاهرية والمخفية .. مما يكشف الشاعر عن علاقات جديدة ، وهنا حالة الذات الكاشفة ، قد كشفت عن تلك العلاقات بين الجمل المرسومة على هيئة صور شعرية متواصلة .. ((إن نوعية الخيال وأمكانياته وفاعليته هي ماتميز الفنان المبدع عن غيره . ولا تتفصل قيمة الشاعر الخاصة - في مثل هذا التصور - عن قدرته الخيالية التي تمكنه من التوفيق بين العناصر والتي تجعله يكشف بينها علاقات جديدة . - ص 13 - الصورة الفنية - جابر عصفور)) . من الطبيعي ومن خلال مواصلة الشاعر ومواصلة الحدث الشعري عبر الصور الشعرية والتي يكون الخيال العامل الاساسي ليقظته ، أن تكون هناك مجاورات لغوية ، فاعتماد الشاعر على اللغة التعبيرية تجاورها اللغة الوصفية ، وكذلك اللغة الرمزية والتي تعطي دلالات وتأويلات أكثر من المتوقع ..

عندما انهال الحطاب بفأسه على عنق الشجرة

بكت الفأس

بكت الطيور

لكنّ الحطاب كان يغني جذلا

هذه مؤونة الشتاء

من قصيدة : نيران غير صديقة ص10- عدلي شما ، طفل الكرز

لوحة شعرية على هيئة صورة منظورة ، مشبعة بالحركة الدلالية ، فالشطر الاول يتواصل مع الشطر الثاني ، ليدفع حركته بالاتجاه الامامي ، ولكن الشطر الاخير كان ارتداديا لجميع الشطور المرسومة " هذه مؤونة الشتاء " مما توحى اللوحة بأن الشاعر قد وضع قفلا اليها ، بينما تختلف عن ذلك ، فالجملة بكاملها تدل على معنى واحد يتوسطها مفردة " مؤونة " فلو أزلنا هذه المفردة فسوف يختلف المعنى " لنقل : هذا الشتاء " وهنا احتمالات عديدة تلتف حول المعنى ومنها ، هذا الشتاء كان يغني الحطاب ، أو ، هذا الشتاء يمارس الحطاب مهمته .. وهكذا كوّنت مفردة " مؤونة دلالة ظاهرية " تعيينية " خارج الايحاء ، وهي مهمة الشاعر الفلسطيني عدلي شما ومدى غوصه مع الحدث الشعري ، وهنا تكون الحسية هي التي قد قدمت اشتغالاتها في القصيدة الرؤيوية والتي احتواها الشاعر كيبان ولادي على الأرض ..

التصوير الخيالي ، تصورات اشارية ، تحتم على الباحث بالبحث الى المشار اليه في حالة اليقظة والحلم ، وفي الحالتين يكون الخيال له ميزته في التأليف والذهاب الى تكاملية العمل القصائدي ، ومنه تتوارد الحسية وكذلك البحث عن المحسوسات الملموسة عند الخيال البصري .. فقد أشار الشاعر الفلسطيني عدلي شما الى الطفل ، وأسماء طفل الكرز ، وهو عنوان مركب من كلمتين ، واستطاع من خلال العنونة أن يحوي قصائد المجموعة الشعرية كلها وان اختلفت بعض العناوين عن مبدأ العنوان الرئيسي ، ولكن تبقى تجربة الشاعر عدلي تجربة أولى وهو يرسم عتبة المجموعة الشعرية " طفل الكرز " واعتمد على جمالية العنوان اكثر من اشارته الى الطفل وعلاقته بالـ " كرز " ... شكّل العنوان الرئيسي للمجموعة الشعرية " طفل الكرز " كسلطة ثقافية ، سلطها الشاعر عدلي شما عبر شاعريته لاحضان الغلاف ، فسعى الى استيعاب المجموعة بين الشعرية والجمالية وكذلك بين الشعرية والايديولوجية ، وذلك من خلال روحية الباحث في عكس اشتغالاته في البناء التخيلي للشاعرية ..

الدخول الى الخيال من خلال الحسية الذاتية ، هذا يعني قد اكتفينا بالعوامل البصرية الجاهزة ، فالعامل البصري له جاهزيته في الاشتغالات الحسية الذاتية ، والذات لا تتحرك دون بصرية خارجية لالتقاط المؤثرات وتصويرها ، والشاعر المتمكن يلتقط الصورة بخيالها ، لسرعة حركة الذات لديه وكذلك سرعة نشوء اللحظة الشعرية والاشتغال من خلالها ، لذلك سميت بالذات الشاعرة ، كأننا أمام امرء سريع البديهة ، مستأنس الحجج في موروته الشعري والعمل على تقويمه ، وعملية المكونات للاشياء يتم من خلال التخيل ، وهي التقاطات اشارية لصور ذهنية لها علاقة مع الاشياء ..

(2)

عندما طوّق حبل المشنقة عنق السجين

أورق حبل المشنقة

وصار رأس السجين زهرة نرجس

ففرّ الجراد من هول المعجزة

(5)

مددت حبلا طويلا إلى السماء

تسلقت حتى اصبحت في حضرة الاله

صرخت إلهي

الطين الذي استخلفته في الأرض

لم يرتو من شرب الدماء

من قصيدة : مقاطع هاربة - ص 12 - عدلي شما " طفل الكرز "

يبدو لي أن الباث يخزن الدلالات ويذهب بنا الى الدال والمدلول ، وهنا حركة الأفعال قد واجهت حركة المعنى والشاعر يقودنا الى نبذة ذهنية كانت تتراقص ليس بحلم وليس بخيال شعري ، وانما كانت تلك الحبال أمامه ، لذلك اعتمد الفنان الى نقل الحدث بالتعماد بواسطة قلم الرصاص (B) لكي لا يتم تشويه اللوحة ويترك آثارا ليست واقعية : **عندما طوّق حبل المشنقة عنق السجين + أورك حبل المشنقة**

وصار رأس السجين زهرة نرجس + ففرّ الجراد من هول المعجزة - طوّق ، أورك ، صار (وهي تدل على التحول) مما تشكل حركة تحويلية ضمن معنى الجملة الشعرية ، وفّر ، وهي تعني الهروب وترك المكان فارغا ، فحركة الأفعال هذي استطاعت أن تكون طرفا أساسيا ضمن الجملة الشعرية وذلك لاشغال دور كلّ فعل ماناسب الجملة ، فنقل الحدث الرؤيوي من الواقع الى الشعرية لايحتاج الى الترتيش ، لان ريشة الفنان مرتتشة أساسا ، لذلك فإن الجملة الشعرية جانست وما أطلق الشاعر عدلي شما لعنوان القصيدة " مقاطع هاربة " وهي من المقاطع الثابتة ، اذا ماغيرنا في اللغة من خيالها الى واقعيتها ، وكذلك جملة " **ففرّ الجراد من هول المعجزة** " فالجلاد هو الذي يخلق المعجزات السلبية وهو الذي يخلق الموت عبر مهنته المشؤومة والمنبوذة ، وعملية فراره هذا يعني قد لاحقته نبضات الحياة واصرار الضحية على العيش والتحدي .. حركة الجملة الشعرية وتواصلها الفعال جعلت منها سلطة حاكمة تناشد الدال والمدلول في اللوحة الشعرية المعروضة ، مما كانت للمعاني الظاهرية الأمثل بالرغم من المباشرة في نقلها ، ونحن نحتاج الى آلية المباشرة وأدواتها في بعض الأحيان في القصيدة الشعرية ، ولكن رسم المنظور الشعري كميزة مباشرة يؤدي الى ركاكة القصيدة وسقوطها في التقريرية المتعمدة ..

يمسك الشاعر باللحظات الهاربة ويقربها من الشعرية ، وقد رسم عنوان القصيدة " مقاطع هاربة " ليدل على لحظة هروب المقطع الشعري وتقريبه من الذات الرادعة والتي تؤدي الى اقتحام اللحظة وتوظيفها بالشكل الرؤيوي وما آلت اليه أدوات الشاعر : **مددت حبالا طويلا إلى السماء + تسلفت حتى اصبحت في حضرة الاله + صرخت إلهي + الطين الذي استخلفته في الأرض + لم يرتو من شرب الدماء - أدوات القتل عبر عنها الشاعر بالدماء التي روت الانسان الفلسطيني ، وهنا يحدثنا ويقربنا من بيئته الفلسطينية وحالات القتل اليومية والتي نزيها لم يتوقف منذ عشرات السنين ، نحن أمام شاعر كشاهد عيان يعرض علينا مشهده الشعري عن قرب ، بالرغم من أن الشاعر يقيم في " الامارات " ولكن اشتغلت ذاته في العمق الفلسطيني والمشاهد الحية التي تمرّ يوميا على العالم أجمع .. لو نلاحظ أن الجملة الشعرية الأخيرة ، دافعت وبررت تواجد الشاعر قرب الاله " اسم الجلالة " وهذا من حقه وهو يناشد الرب الأعلى عن طريق الدعاء والبيان الشعري ، وذلك لحركة الاله الحربية " الاسرائيلية " وعدم توقفها في القتل والتهجير .. الترابط الفعلي جعل من الجمل الشعرية ذات علاقات حركية ، لذلك باننا لنا المغايرات اللغوية وعملية الانزياح في الجملة الواحدة ، مما شكلت اللوحة لدى الشاعر الفلسطيني عدلي شما كصورة تكوينية لها اشتغالاتها في الفراغات التي اشغلتها ، وبهذه الاشتغالات الكونية عملت اللغة الى انتقالات ثورية ، وراحت تناشد على نوع من الثورات المتعالية على طبيعة الأرض .. فالتماسك النصّي من خلال المعاني قادت المتلقي الى فلسفة ظاهرية في اللغة الشعرية الواصفة .. ((إذا كانت تماسك التصورات الفلسفية يقتضي دائما استبعاد التناقض ووحدة المنظور ، فإن تماسك النصّ الشعري - على العكس من ذلك - يتطلب فيما يبدو تعايش المعاني المتعددة داخله بنوع من الإنسجام .. - ص 119 - أساليب الشعرية المعاصرة - د . صلاح فضل - دار الاداب بيروت)) .**

بؤرة المعنى وحركتها مع اللغة من الطبيعي جدا تؤدي الى تماسك النص الشعري ، وكذلك الى الانسجام وعدم الخروج من المعاني المتقاربة ، ومن المعاني المتجاورة ..

حركة الفعل في الجملة الشعرية

نحاول بقدر الامكان أن نتواصل مع الافعال التي رسمها الشاعر عدلي شمة وحركتها المؤدية الى " طفل الكرز " ، وطفل الشاعر هنا " ومن غير تحديد لبنيته البيئية " ولكن كانطلاقة لبيئة الشاعر كبيئة فلسطينية تعاني من الدمار من على وجه الأرض ، وهذا الدمار يشمل طفل الشاعر الذي رسمه كعنونة ظاهرانية متواصلة مع القصائدية ، وهي حالة تحويل الخطاب الشعري من مرسل الى مستقبل ، أو من باث " شاعر " الى متلق متقارب أو متلق متباعد ، عبر المعاني التي ترمز أو تشير الى أطفال العالم كوحدة فعلية في الشعرية ، أو كوحدة تأطيرية للصور الشعرية ، ان كانت تلك الصور تحمل ألوانها الباردة أو ألوانها الساخنة في عملية الخلق الشعري .. وبما أن الفعل له عملياته في الجملة التصويرية فهو له اشتغالاته أيضا الآنية والمستقبلية والماضوية ، أي يحدد لنا زمن الصورة عند توظيفه في الصورة الشعرية ، ولكن جلّ ما يهمنا في البحث الحضور الانبي للفعل ومدى حركته في الجملة الشعرية والتي تشكل جزء من صورة :

(4)

حبيبي لاتغلقى شباكك الوردى

لاتغلقه

قلبي معلق على أستاره لاتكسريه

والبدر يا حبيبي قد لقه الصقيع

فدثريه

من قصيدة : قصاصات ملونة - ص 16 - عدلي شما " طفل الكرز "

هي حركة الفعل ومعركة تواجهه ضمن الجملة الشعرية ، فالمعنى الثالث يقودنا الى مفردات تواجدت لكي تنطق ، وهذه المفردات هي الأفعال واعتمادها في المعنى الثالث بعد الدال والمدلول ، وبعد الالفاظ المنتخبة والتي تؤدي الى معان وحركة تواجهها في الصورة الشعرية : حبيبي لاتغلقى شباكك الوردى + لاتغلقه

قلبي معلق على أستاره لاتكسريه + والبدر يا حبيبي قد لقه الصقيع + فدثريه ... مثلما انهض من سريري ، يقودنا الشاعر الفلسطيني الى غرفة الشعر المجاورة لذلك السرير الذي يأويني ، فالفعل تغلقى ، وادخال لا عليه فاصبح ناهيا عن عمله ، مما حول المعنى من انغلاق الشباك الى فتحه ، فشكل الفعل المستقبلي حركة في الجملة ، مما دفع بالجملة الى جملة أخرى ، ولكن لو نلاحظ في نهاية كل جملة سكون ، فقد أراد من تلك السكون توقف الجملة من ناحية المعنى ، لتحفظ بالمعنى الذي رسمه الشاعر اليها ، وهكذا تستمر الافعال

ورحكتها في الجمل : فالأفعال لاتغلق قلبى ، لا تكسريه ، لفه و الفعل فثرية .. كل فعل حمل حركة معينة لها مضمونها بين المعاني ، مما ادى الى جملة حركية مفتوحة ، تتقبل الجمل الأخرى .. هذه المساحة المرسومة ، هي مساحة آنية والاشتغال مع الافعال وكذلك الاشتغال مع الصور الشعرية ، فقد شكلت اللوحة كلها صورة مستقلة ، وخصوصا أن الشاعر يعتمد الترتيم لهذه الصور ، وقد حملت اللوحة الرقم (4) وهي تتمتع باستقلاليتها بالمعاني في قصيدة : قصاصات ملونة .. لو نلاحظ علاقة العنونة مع تلك الصور المختلفة ، فتعدد الألوان هذا يعني تعدد المعاني واستقلالية كل لوحة عن الأخرى ..

(2)

في قلبي ألف مسيخ

لكنّ الريح

غير موأتية لأخلص هذا الكون الغارق في بحر الدم

ياربى

هل قدرى أن أبقي في هذا الكون ذبيح

من قصيدة : معزوفات على اوتار الروح - ص 25 عدلى شما " طفل الكرز

لا نعتمد القياسات والمعيارية في النصوص عند الدخول اليها ، فكل نصّ له قياساته الخاصة وربما لانتشبه تلك القياسات مع النصوص الأخرى ، فالجملة المعيارية هي الجملة النحوية ، وكل الجمل الشعرية لها معياريتها في النحو وقياسه ، ولكن تختلف الالفاظ بطبيعة الحال واتزان تلك الالفاظ ومتابعتها دلاليا جملة أثر أخرى ولفظة أثر لفظة ، وهكذا تتماشى الجمل مع بعضها بواسطة الاندماج لتنتج نصّا له تأويلاته الخاصة وما يرغبه الباث في بثه الى المرسل اليه .. ففي اللوحة التي رسمها الشاعر هنا قطعها بواسطة السكون ، مما تكون قطعية متواصلة مع المعاني وكان الفعل " أخلص " قد شكل بؤرة نتاجية في مواصلة الجملة مع المعاني وكذلك تواصلها اللفظي وتجانس تلك الالفاظ في اللوحة والتي شكلت بالنسبة للشاعر قصيدية تصويرية مع فتحة العدسة التي لها زاويتها الخاصة .. الدخول الى القياسات يعني الدخول الى التعليل والاستدلال والتأويل وكذلك موقع الجملة ومدى رسم تأثيرها بالمتلقي ، ليس فقط عن طريق عنصر الدهشة ، وانما هناك اختطافات عديدة للتأثير وزرع المؤثرات للمتلقي .. الفعلان أخلص وأبقى .. هما فعلاان دالان على الفاعلية والمفعولية ، مما يمسان حركة الجمل الشعرية وتوجيهها الى الانطلاق مع بقية الجملة المكملة للجملة الفعلية ، ولكن هذا لايعني الفعل المتواجد يمسك المعنى ويوجهه ، بقدر ماتكون المعاني هي التي توجه الفعل نحو الفاعلية وكذلك نحو المفعولية ، مما تحمل المفردة على ماتدل من معنى تكميلي في كلّ جملة يرسمها الباث في قصيدته المعتمدة ..

تلتحم الجملة مع كلّ لون من ألوانها وتدل على دلالة ذاتية وموضوعية وحداثية ومكانية وزمنية وكذلك هناك بعض الجمل تكون آنية للمسقبل النفعي والحاضر النفعي ، ونعني هنا بأن الجملة تحمل من المعاني الجملة والتي تفيد النصّ وتقوده الى بيانات يحتاجها المتلقي كأن الحدث قد حدث معه بالذات . وهنا يكون قد حققت

الجملة من المفاهيم الدلالية التي تذهب بنا الى تضمين وظيفة الجملة الشعرية .. في قلبي ألف مسيخ + لكنّ
الريخ + غير مواتية لأخّص هذا الكون الغارق في بحر الدّم + ياربي + هل قدرني أن أبقى في هذا الكون
ذبيح - لو نلاحظ ارتباط الجمل ارتباطات موضوعية مع بعضها ، وقد جعلها الشاعر عدلي شما ، ذات
تقاطع واقفة باستخدام السكون عند التوظيف ، والسكون دلالة من الدلالات تم توظيفها على آخر مفردة من
مفردات الشطر الواحد ، وان " كانت مفردة تحمل شطرا " .

الجمالية التوزيعية

اللذة الشعرية لاتحدث خارج عنصر الجمال ، فهذه النظرية الواسعة والتي تؤدي الى عناصر عديدة في علم
الجمال من الطبيعي لها مساحتها في الشعرية والتغلغل داخل النصوص والكشف عن توزيع تلك العناصر
داخل النص ، وهنا هي مخيلة الشاعر بشكل عام حيث تجسد الجمالية والاشتغال تحت سقفها في عملية الخلق
الشعري .. ((الحواس هي التي تدرك الجمال في الجميل . وهناك الجمال المعنوي الذي يدرك بالبصيرة .
ولكن لما كان العمل الأدبي في الواقع عملا محسا ، فقد انصرفت الاغلبية الى الاهتمام بالجمال الشكلي الذي
يتأدى الى الحواس فيلذها .. وكان قصارى العمل الناجح أن يحدث اللذة - الأسس الجمالية في النقد الأدبي
- ص 170 - عزالدين اسماعيل)) . والذهاب مع الجمالية التوزيعية الى القيم الجمالية تعتبر من المواضيع
المتشعبة ويحوي على الكثير من القيم ومنها قصيدة الرؤيا والتي سوف نتطرق اليها وكذلك القيمة الجمالية
في الصور الشعرية والتي هي موضوعنا الاساسي ..

لم يكن الدبق الذي غطى أصابعي

سوى دمع الفراشات المحلقات في سمائي

فأنا الطفل الذي ولد في حقل الكرز

العصافير الزرقاء تحط على كفي

وتلتقط اللؤلؤ من بين أصابعي

والحبل السري الذي يصل روعي بالسماء

تسلقته الملائكة

ألست أنا الطفل الذي ولد في حقل الكرز ؟

هل تسمعون خطواتهم ؟

إنهم يصعدون ويصعدون

الان هم على أبواب الإله

هل تسمعون ؟

من قصيدة : طفل الكرز - ص 23 - عدلي شما " طفل الكرز

تنوزع الجمالية من خلال التقاطات بصرية خارجية ، وهو المشهد الإدراكي بشكل عام ، والمشهد الإدراكي منه الثابت ومنه المتحرك ، ومن خلال البصرية يلازمنا عادة المشهد المتحرك والألتقاطات الخاطفة مثلا وكذلك الألتقاطات البطيئة والتي ننظر بها طويلا ونجالسها أيضا مما تشكل شمولية الرؤية لنقل تلك المشاهد التصويرية من واقع نبحث عنه الى مساحة من البياض يشغلها الشاعر في رحلته الفكرية وعكس البنى القصائدية لتلك الرحلة .. ((إن الصورة البصرية التي تتكون على الشبكية هي ضبابية جدا ، وقليلة الألوان عند الأطراف ؛ إلا أن إدراك أي مشهد هو شامل في الرؤية على الدوام ، فكل نقطة فيه قابلة أن تكون مرئية " ونحن نتذكر هذا الاحتمال باستمرار " وبشكل مماثل ، نحن نرى بعيننا الاثنتين ، إلا أنه ليس لدينا من الواقع سوى صورة واحدة ، إلا في حالة الاستثناء . - ص 37 - الصورة ، جاك أومون ، ترجمة : ريتا الخوري .)) .

طفل الكرز ، القصيدة التي تحمل عنوان المجموعة الشعرية للشاعر الفلسطيني عدلي شما ، وتحضنه من خلال شرعية العنوان وتجانسها مع جميع القصائد تقريبا - لتعكس الينا جمالية المفردات ، كصورة ذاتية منقولة بكل موضوعية لطفل الكرز ، وقد شكلت صورة جزئية من المجموعة مع جزئيات العناوين المتوزعة على صفحات المجموعة .. لم يكن الدبق الذي غطى أصابعي + سوى دمع الفراشات المحلقات في سماني + فأنا الطفل الذي ولد في حقل الكرز

تتواصل الصور الشعرية لتعكس الى المتلقي مغايرات لغوية وهي تعتمد التقارب والتباعد ، فأنا طفل الكرز ، هو التقارب بعينه ، وهي الخطوط اللاحودية في عملية الجمال والرؤية الشاملة ، فالحسية تكون علاقات مع الجمال وهي تنتمي الى ركن من أركانه ، كمنظمة حسية - جمالية ، تابعة لمؤسسة نظرية " نظرية الجمال " .. " فأنا الطفل الذي ولد في حقل الكرز " نلاحظ بأن الشاعر كَوّن علاقة ذاتية من حلال المشهد الإدراكي للجملة ، وبذلك يتماشى هذا المشهد مع بقية الجمل الشعرية ، لتكوين المنظور الشعري للقصيدة ، والانحياز الى الصور الشعرية ... العصفير الزرقاء تحط على كفي + وتلتقط اللؤلؤ من بين أصابعي

مشهد تواصل في عملية التواصل الشعري ، وفي نفس الوقت وهذا من مهام الباث والميول الى التوزيع الجمالي بين الجمل الشعرية ، وكلّ جملة لها خصوصيتها ضمن حركة الجمال التي تنبرقع بها ، ومن هذا المبدأ الموضوعي وطبيعة الحكم على حركة الخيال نحو المبدأ الجمالي للجملة الشعرية لتكوين الصور الشعرية وهي التي تحرك المبدأ الجمالي للقصيدة ، لانها تشكل جزء من الكل .. هل تسمعون خطواتهم ؟ + إنهم يصعدون ويصعدون + الان هم على أبواب الإله + هل تسمعون ؟ .. المكون التواصل للشعرية من خصوصياته الميول الى العامل البصري ، ولكن عملية الخيال لانجاز الجمل العالقة به ، يعطي الفرصة أكبر باشغال مساحة الورقة وتجميل المفردات من خلال الانزياح ومن خلال المغايرات اللغوية ، كأن تكون للرمزية منفعة كبيرة في عملية الخلق الحقيقي للشعرية ، وكذلك حركة المفردات واندماجها من خلال مجاوراتها بعضها للبعض ..

أنا الطفل الذي ولد في حقل الكرز

بنت العصافير لي عشا من ورق اللوز

ومن ريش النوارس

أرضعتني الغيوم ماءها المقدس

لاتقتربوا مني أيها الملوثون بدم العصافير

من قصيدة : طفل الكرز - ص 23 - عدلي شما " طفل الكرز

المنظور الشعري للوحة المرسومة من قبل الشاعر عدلي شما ، منظور قبل للتأويل باتجاهات عديدة ، وهنا تكون الصورة مع السيميولوجيا قد توزعت جماليا ، مما تثير الآخر أكثر والشاعر قد تلاعب باللغة ، وقد تكشف بها خارج التفاصيل المملة ، لذلك جاءت كتابتنا حول سيميولوجيا الصورة واضعين تلقيها الداخلي وطبيعة رهانتها المعرفية ودلالاتها المتعددة من خلال القول الشعري للقصيدة الواحدة : أنا الطفل الذي ولد في حقل الكرز + بنت العصافير لي عشا من ورق اللوز + ومن ريش النوارس + أرضعتني الغيوم ماءها المقدس + لاتقتربوا مني أيها الملوثون بدم العصافير

فالآليات الاستقرائية تقودنا مع الصور الجزئية كي توصلنا الى جسد القصيدة " الصورة الأم " والتي تغطي مجمل الحدث الشعري من خلال التأويل المفتوح .. فأنا الطفل الذي ولد في حقل الكرز ، المشهد الابتكاري هنا كان من المشاهد المفتوحة لتقبل المزيد ، وهو يحوي على المزيد من المعاني ، كأن يحول الشاعر الطفل الى حالة الأنا ، وهو يشير الى طفل مولود تحت سماء القصف للطيران ، فبين الهدوء النسبي لحالة الطفل وبين ضجيج الطيران وتوزيع القنابل العنقودية مثلا ، تكمن حالة الشاعر بمنظوره المحير نحو الحياة ، ولكنه ينقل تلك المشاهد الفكرية والموضوعاتية من الذات ومن الواقع .. فالتوزيع الجمالي ما بين الصور هذا يعني توزيعه على العلامات طالما أن الصورة علامة وهي تنفتح على البصرية ، وتحمل العديد من التأويلات ، والتأويلات نابعة بكل تأكيد من حضور الصورة وبنياتها المؤسسة لثقافتها .. لغة الصورة الشعرية نابعة من لغة الدهشة التي تحيط بالعمل الشعري " بشكل عام " فالعمل الشعري يعتمد على لغة مغايرة ، وتبتعد القصيدة عن اللغة العادية ، بل يدخلنا الشاعر في بعض الاحيان الى عدة لغات ، وحتى التجريبية منها ، وذلك لتقويم العمل الشعري وزرع المؤثرات بين أدواته ..

جزء من بحث .. لكتاب عربة الشعر - الصورة التكوينية



صباحُ آخر ... جيكور صالح - العراق

يالهُ من صباحٍ جميل ، غبش أبيض ، كأنه نثار
من ضوء القمر ..
الشمس تذر ذهباً أصفر ، على الحقول والتلال
وقراميد البيوت ..

يالهِ من صباحٍ لامثيل له!!
قالها ليو ، قبل عامين ، وهو يرخي ستائر غرفة نومه بمقدار يسمح له رؤية من في الخارج ، دون أن يراه
من في الخارج ..

فَرَدَ ذراعيه وهو يتثائب وينعم بدفء فراشه ، تمطى ، ثم عاد للتهديق في الاتساع الفسيح لحقول الذرة ،
التي إكتست سنابلها اللون الحنطي الغامق ، وعرائش العنب التي لاتخلو منها حدائق البيوت الكبيرة الغافية
فوق منبسط العشب الأخضر ، الممتد أمامه ..

يالهِ من صباحٍ رائع ، الطيور تطلق في كل الإتجاهات ، العصافير تختصم فوق شجرة التين الكبيرة ، تنثر
زقزقة صاحبة ، ثم تفر هاربة من غصن الى غصن ، ومن شجرة الى شجرة ..

يالهِ من صباحٍ مُنعش ، يالهِ من ...

وقبل أن يتم عبارته ، سمع جلبة في طارمة الدار ، سقوط إبريق رش الازهار ، المعدني ..

غطى ليو بكفه الممدودة أمام زجاج النافذة ، صورة زوجته ماريان ، التي كانت منغمسة في تشذيب أغصان الورد والياس ، تقتلع الأعشاب الضارة المحيطة بأزهار النرجس والجوري ، وتنظف بفرشاة كبيرة بركة

الماء التي طفت على سطحها أزهار الليلك البيضاء والبنفسجية..

تتحرك بخفة ورشاقة ، رغم بدانتها ، يهتز وركاها ،

ثديها ،

زنداهها..

بطنها ،

بكلمة أخرى ، تهتز كلها ، كتلة مُهتزة هي ماريان..

كف ليو تتحرك ، يميناً ، شمالاً ، أعلى ، أسفل ، كفه تتخطف مع كل إنتقالة لها وكل قفزة ، وكان مرأى

زوجته يعكر صفو صباحه ، ويشوه لوحة الطبيعة الزاهية ، المنغمس في سحرها..

توقفت ماريان لبرهة ، فأسدل ليو الستارة الى أقصى حد يُمكنه من رؤيتها ، دون أن تراه ، رفعت رأسها نحو

النافذة التي توارى خلف ستائرها ، أسندت يديها الى خصرها ، ثم أطلقت صيحات متقطعة وهي تهتز ، لم

يستطع ليو سماعها بوضوح ، لكنه يعرفها ، كما لو أنه سمعها..

إنحنت ماريان غاضبة ، رفعت إبريق الماء ، ثم إنصرفت تفلع الاعشاب الضارة ، بعصبية..

تمدد ليو ثانية في فراشه ، طوى يديه تحت رأسه وصالب ساقيه ، لم يعد بوسعه النوم ، لقد صحا تماماً ،

تبددت اللوحة الجميلة خلف النافذة ، وتعكر مزاجه..

كم سيكون النهار هادئاً ، لولا الصخب الذي تثيره ماريان ، بفعل ثرثرتها ومزاجها المتوتر ؟؟

لايحلو لها شيء أكثر من التحويم والدوران حولي ، تتطلع بملبسي ، وجهي ، ذقني ،

يالها من نكدية!!

صحيح إنها تحرص على ان تكون ثيابي ناصعة ، معطرة و مكوية ، وصحيح أنها من يقوم بكل ذلك ، لكن

تشديدها على أن تكون ذقني حليقة يزعجني..

يالها من شديدة!!

شديدة ونكدية!!

تطلع بساعته ، التي كانت تشير الى الثامنة إلا أربع دقائق ، قال وكأنه يُحدث شخصاً أمامه :

أنظر ستنادي بأعلى صوتها بعد أربع دقائق بالضبط ، وكأن أمراً فضيعاً على وشك الحدوث:

إنزل يانائم ، إنزل ياكسول ، إنزل بحق الجحيم..
تلك تلك ، باقي عشر ثوان ، تسعة ، ثمانية ، سبعة ، واحد:
إنزل يانائم ، صاحت ماريان وهي تهتز..
إنزل ياكسول ، إنزل بحق ال
..

سد ليو إنذيه بكفيه المفتوحتين ، كي لا تخترق رأسه تلك العبارة التي يسمعها كل صباح ، منذ أن أحيلا على التقاعد ، قبل خمسة أعوام ..

نزل السلم بخطى وثيدة ، متناقلة ، لم يفلح بإخفاء تدمره من وطأة الاعباء التي توكلها اليه كل يوم ، والتي تحول بينه وبين كسله اللذيذ في فراشه الدافئ ، والإستمتاع بتأمل الطبيعة والإصغاء الى ترانيم الطيور.. والإسترخاء الذي طالما حلم به أيام خدمته الطويلة في شركة ال آر أي تي..

صباح الخير .. ياليو..

ردّ بصوتٍ خافت ووجه متجهم :

صباح الخير..

صحيح أنها ، تعد الفطور اللذيذ ، والقهوة بالمقدار الذي أحبه ، وتحرص على أن تكون أصص الورد زاهية ، بأزهار جديدة ، لكنها تُصر على أن أتناول حبوب الضغط والسكر قبل فنجان قهوتي الأخير !! يالها من صارمة!!!

عليك ان تشذب شجرة التين ياليو ، أغصانها إستطالت , إمتدت ذراعين خلف السياج..

قالتها ، بينما كان ليو يحرق في بخار القهوة المتصاعد بفرح طفولي..

تبسمت في داخلها ، رمقته بنظرة ود ، من خلف عدسات نظارتها الصغيرة الموصولة في خيط حول رقبتها

..

حمل ليو السلم الصغير ، أسنده الى كتف السياج وراح يشذب الأغصان بتلملمٍ وضجر ، ودّ لو أن زوجته تغادره لشهر أو أسبوع ، تمنى أن تسافر لوحدها الى شقيقيتها في مدينة آرnhem المحاذية للحدود الالمانية!! .. سأندبر أموري بدونها ، سأنعم بالحرية والكسل !!! قالها وهو يتابع حركاتها وأهتزاز جسدها البدين بخفة ورشاقة ونشاط..

يالها من صباح مشمس..

أرخی لیو الستائر ببطء...
أطل من زجاج النافذة ، شجرة التين الأثرية لدى ماريان ، تساقطت أوراقها قبل آوان الخريف .. جفت فوق
حواف بركة الماء ، وأكتست لون النحاس!!
الأعشاب الضارة إلتفتت حول سيقان الورود البيضاء والحمراء والبنفسجية ، خنقت تيجان الجوري!!
حتى العصافير لم تعد تختصم على أغصان شجرة التين وعرائش العنب..
تطلّع في ساعته ، كانت تشير الى الثامنة إلا أربع دقائق..

مرت اللحظات بطيئة ، بطيئة ، عشرة ، تسعة ، ثلاثة ، أعلنت الساعة الثامنة ، لكن أحداً لم ينادي!!..
مدّ كفه نحو زجاج النافذة ، حركها يمينا ، يساراً ، أعلى ، أسفل ، لعل شبح ماريان يلوح له من خلف الزجاج ،
لعله يسمع إصطخاب خطواتها ، وأهتزاز جسدها البدين ..

لكن الكف المرتعشة ، عادت الى وجهه الشاحب ، لتمسح الدمع المنهمر فوق ذقنه ، التي لم يحلقها منذ عام..



حلم و أمل أبيض رجاء الربيعي - العراق

لم تزل عيناها الناعستان تتجولان في فضاء هذه الأقيية
المتوجة ، والصمت يحوك سيموفونيته فوق شراشف من
قلقها باقتراب خريف ، لا رجعة فيه إلى ربيع الديمومة .

لم تزل سحائب الحزن والحيرة تعصفان فيها بوابل من
أسئلة الترقب التي لم تتنبه إلى فوران بكاره بركانها الجاثم
على شفتيها أمام من يرتدي ذلك الوشاح الأزرق .

أجهزة التنفس تورق بنفخها ، وعداد دقات قلبها الراجف يتمدد بشدة ليكتسح دوامة عوالمها الراجفة تحت سيل
مخدرها الذي بات يأخذ مفعوله .

حركات تدمدم لتشغل رتابة الغرفة التي تنتهك غبار أرصفة وعيها الهائم تحت ضربات نبضها المستكين
لرشفة المخدر .

طرفات عينيها ترسم لتبث آخر طلائع استسلام لبشائر خلاص من تليف أثم.
هذا الصمت يرهقها ويغريها بالتذكر .. يبلعها ككفن مفروش .. كجراد متناثر في حقل لا متناهي
-أمي سأذهب اليوم لأراجع بشأن تحاليلي .. لا تقلقي .. سأذهب ..

وجوم شاحب يخترق تلافيف روزنامتها القلقة ، ليلقيها على عتبات ردهة مخليية الملامح ، تتوسطها منضدة
وحاسبة إلكترونية مألوفة ، وضجيج أناس أغلق الصورة.

-إن كانت هذه مشيئتك يا رب .. فلتكن ، ألقني كعصفورة جريحة في لظى نارك المتجبرة وستجدني إن شاء الله لمن الصابرين

سكينة غريبة تعنصر المكان ، هدوء غريب يمتشق غبار الممكن ، تتعاضم الطرقات طرقة فطرقة ، تتواشج في سباق هستيري أزرق ، تمتد يد باردة لتبارك هذه الخطوات وتجلسها في فضاء أزرق شعرت بولادة غريب لأمل يبرزغ ، اختفت الارتعاشة التي كانت تملأ وجهها، بدأ زفيرها يعتدل في طرقاته .. ذبلت زهرة سوداء كانت قد اصفرت على الرصيف وأينع محلها عظم لجبهة سمراء متقدة ، وشفاه تلغي ذلك

الإزرقاق بوميض خاطف.

دمعت عيناها وهو يمسح بكفه على جبهتها ويضمدها بقبلة أبوية حانية:

-مبارك يا بنيتي .. لقد كتب لك عمر آخر



-اصنع الفلك بأعيننا- أحمد بوقرّاعة - تونس

"يا ولدي لست أرتضي لك ساعة أنا فيها
الآن جسدا مطروحا ما عاد يريحه فرش وثير أو
جرذ حصير. و ما تطبّب لداء يرفع أو طبيب لعجز ينفع. أراك بعين بها عمش و غبش فأنت لها كظلّ شجرة
في شمس من وراء ضباب. و لعلك مفتقد بعد ذلك صوتي و بصري و متي فارقت روحي ما أودعت فيه فلا
تطبق لي جفنا على جفني فلعلّي قد أراك، و لا تضمّ لي شفةً إلى شفةٍ فلعلك سامعٌ منّي بعض كلمات....

يا ولدي أرى خلاصة الثمانين: ارتحالاً في إزارٍ رهيفٍ رخيصٍ لبرودةٍ و رطوبةٍ و ظلام. تركتُ ما ترك لي
و حدي والدي. و زدتُ فيه طولا و عرضاً. أغادرُ هذه الحياة في إزارٍ لا يقي من نسمة صيف فكيف بتلاجة
باطن الأرض و طينه، و أتركها بجوفٍ معصورٍ و فارغٍ يوكل و لا يأكل. أتتركُ هذه الدنيا بفرح و بهمٍ: فرح
بك أمامي موجوداً، و بهمٍ لأخ لك من غير أمك مفقوداً، و كلُّ غائبٍ إن طال دهرٌ و كتبتُ له فضلٌ عميرٌ يعودُ
، و إن مات فلا بدّ له من ميقاتٍ و ميعاد.

يا ولدي لا تفرّح بهذه الحياة كثيراً و تذكرُ قد تحزنُ فيها، و إذا حزنتُ فاعرف أن النفس يقتلها الفرخ و يشحذها
الألم، و لكنّ جانبٌ ذا بذا فكلاهما والدٌ لمولود. و أوّل الإنسان صرخة و آخره حسرة و دمعة و بعد ذلك ما هو
إلا حديثٌ مختلفٌ فيه.

يا ولدي أراك تبعدُ عني و أرى خلفك ظلّاً يقتربُ منّي و أرى نجوماً مشوكةً صفراء تخرجُ منّي و تكبرُ
حمراء كالجمر مُسننةً مخيفةً فلعلها أفعالي و صنيعي و أعمالِي تسبقني. إنّها مؤلّمة مرعبة يا و.....
و ما تمتّ للسان كلمة. و أخلص الولد لوصية والده فما شفة إلى شفةٍ ضمّت، و ما أطبقتُ عينٌ جفونها....

في الشمال الغربي للبلاد التونسية أراض شاسعة صلاح أهلها في توفير كل ما تطحنه الأضراس و تتدوّقه الألسن و ما يملأ البطون. أراض فعلت فيها الأيادي الخشنة و المعروقة ، و كلما حنّت السماء ماجت قموحا و شعيرا و معايش كثيرة و فرحاً و رضى و مسرةً. ترك الوالد قطعتي أرض متجاورتين. تشرق الشمس في الأولى و تغرب في الثانية. وفي احدهما مصب ماء و أحواض و جداول و سواقي. تختزن هذه إذا شحّ المطر لها و لأختها ما يحيي تربتها و يكثر عطاءها. وكان الوالد يحرت قطعة لتتراح الأخرى و تتخمر سقيا فيطلع من كل ساق من سيقان حبة القمح الواحدة توأم لسنبلة أنثى تبشران بأومومة و لأدة و رضاعة و صوانة. كان يسأل حبة القمح أيّ رحم من ظلمات الأرض يسكنها فيضعها مستلقية على ظهرها يطربها الثرى و تستقبل الماء فتحلم بأشعة الشمس الدافئة. وكان في كل ذلك مستعينا بولده الأصغر يعلمه الحكمة و الكتاب يقول: * اصبر تر و اعلم بعلم تفلح * فسمي الولد بذلك: * صابر. *

مازالت الأحواض ملى بالرغم من أن الشمس لم تغب ساعة ذلك العام. النهار يختزن حرّه لليل و الليل يستجمع و هجه للنهار و الشمس تسبق الفجر فكأنّ الظلام ساعة أو بعضها. و استنجد الناس بإمامي جامعي * الزيتونة * و * عقبة * و بكل مؤذن صلاة فجر و مقيمها فزاد الله الحر ضعفا. و سعوا الى أثرياء القوم يستنجدونهم لعلّ أيديهم إذا رفعت الى السماء عادت بغيث فعادت بمارج من نار، و تجمعت النسوة في المدافن و الجبانات يحمن شبه عاريات حول قبر الولي الصالح * سيدي راشد الغنوشي * يسترحمون الله بذكره و يستغيثونه بحسن سيرته و تشقق وجه الأرض تنفخ و هجا كأنما تشفقت الأرض عن لهب و سعير فاصفرت لذكره السماء ذكرت بأبي لهب. مرّ الخريف ضيفا خفيفا و جرى الشتاء جريا حثيثا. شتاء حرّه عنيف و جمره حارق مخيف. و خاف الفلاحون و خاف من ورث الأرض عن أبيه، و لم يكن له دراية والده و لم يكن له ساعده. نشأ ينظر و يأكل من سواعد أبيه و أخ له أصغر منه. ارث من ساعد قويّ عريض الكفّ غليظ الأصابع لأخر رقيق ناعم الكفّ دقيق الأنامل.

احتار * الرجل * فيما قد يفعل: أيترك الحرث و الزرع و يبيع الحبّ و يأكلهما، أيمنع ماء الأحواض تيبس الأرض عن جذور الحبّ، و إن طلعت السيقان فهل من الماء ما يقىها من الاصفرار و الذبول و ان طالت السيقان فهل تظهر السنابل إن جفت حوض و قلّ سقي؟ و راح أيامه يقلّب بصره بين السماء و الأحواض و بين التربة الجافة و أمضى لياليه تتلاعب بفكره المخاطرة و المغامرة و المقامرة فيسحبهُ الحذر إليه و يلقيه الخوف إلى الرعب. و تذكر أرضا بقرية مجاورة. و استعاد ذهنه منظر تلك الأرض قبل سنوات : أرض واسعة بُورّ و بوارٍ مُهْملة لرجلٍ غَيَّبه الموت تاركًا صبيّين عاجزين و أمّا لهما لا حيلة لها. و رأى تلك الأرض كيف اخضرت و عبت ريحها و أعطت أكلها مرّتين حين عملت فيها يدُ فلاح كهل .

فلاح غريب متنقّل يُستعان به في استصلاحها وضع فيه الفساد يده. فانتهت به رجلاه واقفا محتارا أمام هذا الفلاح الغريب في أرض كأنّ الله حباها دون غيرها بالندى و بالرّذاذ الخفيف الدائم و بسقيا الرّحمة. قامه

طويلة هيفاء رقيقة ناعمة أكل الزّمن منها نصف قرن بل يزيد. قامة دقيقة في ثوب أنيق و جميل ،عينها متأكلة فيها عُنبٌ و حيرة و شقاء ،تقف أمام قامة مُربّعة بارزة العضلات على رأسها مِظَلَّة من سعف النّخيل و يصدُّ عن وجهها طرف قماشٍ حرّ الهجير لتبرز عين حمراء كأنّها خارجة من بكاء ، وإلى جواره شابان يافعان صقل العمل جسميهما فهما كصخر الصّوان أو أشدُّ صلابة يسمعان: قال الرجل للفلاح: - "أنا جارك من قرية قريبة ولي أرض واسعة وفيها أحواض ماء. زرع لي عمّال شطرها السنّة الماضية فكان لي منه حبّ كثير، بعت منه وأكلت و خزنت ما يفي حرثا وزرعا وأريد حرث وزرع التي ارتاحت ولكنني خائف متردّد فالسماء لا تخبر بماء واللّيل دافع حرّه الى النّهار وما أدري لعلّ الأحواض لا تفي ولا تغني فجنّتك ملتصبا نصيحة أو راغبا في توليك أمر أرضي وما ترك لي والدي، ولعلّك تعرفها ان لم تكن تعرفني".

نظر الفلاح في وجه زائره وقال كأنّه يمازحه:

- ما رأيت في حياتي ثوبا أنيقا ويذا ناعمة تقبلان في هذا الأمر نصيحة من رجل اغبر. " فأسرّها الزائر في نفسه وابتسم ابتسامة المريض المفجوع. فأردف الفلاح يقول: «نعم أعرف تلك الأرض وكأني ولدت فيها، وأعرف ترابها وكأن قلمي مازالت تحسّ بوخز شوكتها، وكأن يدي مازالت تتلذّد ملمس خضرتها. أعرف تلك

الأرض وكأني تربيبت بعين شيخها"...

ورأى الزّائر في المحادثة رغبة الفلاح في تلك الأرض. فقال له:

- لك عليّ عهد أنّي أفي بكلّ شرط والله يعلم أنّي ما أخلفت ان وعدت ".

فقال الفلاح:

- أعرف ذلك ورأيت وأسمع، ولكن أعرف أيضا أنّ دم اللسان بهتان وأن حديثه شيطان فهو لذلك - وحاشاك - في كلّ ان وفي كلّ ناحية دوّار. وخير من ذلك مكتوب معلوم ومشهور وعليه أشهاد و عدول. واني اذ أراك صالحا فاني راغب في عملها شرط أن توفر حبوب بذرها والة زرعها وحصادها ونصف أجور عمّالها وعليّ عملها ولك نصف ما تنتج ولي نصفه .

فرضي الزّائر بذلك مرتاحا مطمئنا وجد انفكاكا من حيرة في رجل تطمئنّ لساعده الأرض، الا أنّ الفلاح قد أضاف:

- إنّ أهمّ شرط عندي أن أقسم المنتج بالكيل الذي أريد فلا ترغمني على كيل أو ميزان أو تحدّني بزمن". فاستبشر صاحب الأرض تصوّر الزّرع يموج فقال له:

كل بما شئت بالحفنة أو بالصّاع أو بالكيس وزن بما شئت وما ضرّ زمن وما ثمة فرق بين ليل أو نهار".

ورضي كلّ طرف بذلك وأشهدا على ذلك وكتباه. وانصرف كلّ واحد فرحا بما في صدره. وكادت أمّ الشّابين تبدي غضبا لما سمعت ذلك لولا أنّها قد رأت في عيني معلّم طفليها ألفا غريبا مشعّا فخافت على نورهما كدرا فأسّرت ما كادت تبديه أطفأت ذلك راحة في وجهي ولدين خبرا كثيرا فكر مرّيهما وسكنا فواده حتّى صارا دقات قلبه وريح صدره فهما مطمئنان وينتظران خبرا قد يكون خيرا أو خطرا. لم يترك "الفلاح" صابر" أرضا كان يعمل فيها منذ سنوات. لم يكن ينظر في وجه سوى وجه الأرض تزداد زينة وعطاء ووجهي الولدين تنبت فيهما عاما بعد عام آيات الرجولة المبكرة. ورأى فيهما السّواعد كيف يفتلها العمل عضلة فعضلة حتّى صارا شابين تجاوزا العشرين.

كان إذا اطمأنّ إلى خير في أرضه اصطحب الشّابين إلى أرض زائره.

أيام الشّتاء تجري و أرضه محرقة. و أهملَ نظره قطعة أرض واسعة مازالت جذور سنابل القمح متبيسة فيها. و يمشي حافي القدمين في تربة الأخرى كأنه يتحسّس بهما نبضها. و يجول بصره في امتدادها و في أحواضها فأمرَ بسدّ منافذ جداولها. أرض بدأت تتشقق فيتبحرُ ثراها و تحرقُ الرّيح الحارّة كبدها. و أمر العّمّال يجمعون ما تترك الأغنام و المواشي و الأبقار يُلقَى فيها و يحرّثُ حرثاً خفيفاً فانبسطت تربتها و لانت و برنت من خدوشها و جراحها و شقوقها. و كان يدرسُ أيّام الشّتاء ينتظرُ ميقات البذر فيسبقه يجمعُ أكواماً من الصّبار و شجر التين الشوكي و ما يترك في الأسواق من خضر و غلال و كلّ ما يحتفظ بماء إذا تخمر و تعفن تحت التّراب فقطع و خلط و غطّى به وجه الأرض ثمّ أعاد الحرث لا يغوص محراث فرّبت أرضُ بما حملت. و كبرت عينه يرى وجه الأرض يرتخي و أحسّ بقدمه تنغرس في التربة إلى الكعبين فعرف منها استعدادها للبذر.

كان صاحب الأرض يراقب كلّ ذلك من بعيد متعجّبا و مستغربا أفعال الفلاح و الشّابين يساعدهم في ذلك بعض العّمّال. و حان البذر فاستبقوا الفجر و صاح الفلاح في الشّابين: "إصنعا الفلك بأعينناو توكلّا على المحيي و الحيّ الذي لا يموت". و اتّزنت الخطوات و توافقت الحركات خطوتان و رشّ حفة. و ما كادت شمس تتوسّط سماء حتّى احمرت الأرض حرثا. و سمع صاحب الأرض من الرّجل ما كان يأمر به الشّابين فقال له:

- كأنك والدي إذ يقول كلّما بذر و غرس فتغيّر وجه الفلاح و لكّته أعاد ذلك إلى التعب وقال:
- نعم قول يتوارثه الفلاحون ، و لعلّ أباك ما قال ذلك إلاّ لشابّ واحد، و أقوله لإثنين... أعني أنّك وحيد. رحم الله أباك إذ كان يقول ذلك.

"تذوّقتُ هذا الفجر قطرة ندى في طرف ورقة فإذا هي مالحة. أتعلمان أيّها الشّابان ما ذلك؟ إنّ ملوحة النّدى علامة على قَطْرِ لا ينزل و مطرٍ لا يهطل فإعدا رشاشات الماء. فإنّ الأرض بما أثريناها فالقّة حبّها و مرّضعتها إلى حين. و إن رأيتما وجه الأرض بدأ يخضر فاطعماه رشّا بمقدار فإنّه لا يبيس. أطعما الأرض

شَرْبَةَ الصَّائِمِ الْأُولَى فَإِنَّهَا أَشْبَهَ بِهِ وَاتْرَكَهَا تَرْضَعُ حَبَّهَا الْوَلِيدَ فَهِيَ كَالْأَمِّ تَعَصُرُ أَحْشَاءَهَا لِتَرْضَعُ صَغِيرَهَا . وَارْقُبَا النَّبْتَ فَإِنَّهُ كَالْوَلِيدِ يَنَامُ وَ يَكْبُرُ ، فَإِنْ رَأَتْ الْأُمَّ فِي وَجْهِهِ بَعْضَ تَغْيِيرِ حَمَمَتِهِ وَ لَفْتَهُ وَ سَقْتَهُ حَتَّى إِذَا صَارَ يَعْجُرُ وَ يَدْرَجُ زَادَتْهُ تَنْظِيفًا وَ إِطْعَامًا وَ تَعَهَّدَتْهُ عَنَايَةً تَرَاهُ يَكْتَمِلُ وَ يَشْبُ وَ يَزْدَانُ وَ انْتَهَرَتْ مُتَأَكِّدَةً أَنَّهُ نُطْعَمُ غَيْرِهِ وَ كَذَلِكَ نَفَعُلُ أَيُّهَا الرَّجُلَانِ . فَإِنْ أَطْعَمْنَا شَبْرًا مِنْ هَذِهِ الْأَرْضِ أَطْعَمْنَا عَشْرَةَ أَفْوَاهٍ" وَ كَذَلِكَ فَعَلُوا وَ ثَقَلَتِ السِّيْقَانُ بِسَنَابِلِهَا وَ فَرِحَتِ الْبِيَادِرُ وَ امْتَلَأَتْ أَكْيَاسُ كَثِيرَةٍ رَصَفَتْ فَوْقَ بَعْضِهَا . وَ نَظَرَ الْفَلَّاحُ وَ نَظَرَ صَاحِبَ الْأَرْضِ كُلَّ فَرَحٍ بِمَا فِي صَدْرِهِ : وَاحِدٌ يَنْتَظِرُ قِسْمَةَ وَ رَجُلٌ يَرَى جَهُودًا تُثْمِرُ . إِنَّهَا الشَّرْبَةُ الْأُولَى بَعْدَ يَوْمِ صَوْمٍ طَوِيلٍ اشْتَدَّ حَرُّهُ وَ سَمَطَ الْجِلْدُ وَ هَجَّهُ . انْتَظَرَ صَاحِبُ الْأَرْضِ الْقِسْمَةَ سَهْرًا . مَا عَادَ لَهُ قَمْحٌ يَأْكُلُهُ أَوْ يَبِيعُهُ . وَ الْعَامُ قَحْطٌ وَ يَنْدُرُ بِأَشْرٍ مِنْهُ وَ أَفْرَغَتْ الْأَحْوَاضُ مَاءَهَا سَقَتْ بِهِ أَرْضًا جَادَتْ بِخَيْرٍ كَثِيرٍ وَ جَاءَ يَطْلُبُ مِنَ الْفَلَّاحِ ذَلِكَ فَوَجَدَهُ جَالِسًا مَتْرَبَعًا أَمَامَهُ كَيْسَ مِنَ الْقَمْحِ قَدْ فَتَحَ ثَعْرَهُ عَنِ جِيُوبِ صَفْرَاءٍ يَأْخُذُ قَمْحَةً يُقْبِيهَا عَلَى إِزَارِ يَمِينِهِ وَ قَمْحَةً أُخْرَى يَلْقِيهَا إِلَى شِمَالِهِ فَسَأَلَهُ فِي ذَلِكَ فَقَالَ لَهُ دُونَ أَنْ يَرْفَعَ رَأْسَهُ :

- أَحْصِي دُمُوعَ السَّنِينَ أَيُّهَا الرَّجُلُ ، فَالْيَمِينِ مَا كَانَتْ مِنَ الْيَمَنِ ، وَ مَا فِي شِمَالِي قَدْ جَرَتْ مِنَ الْيَسْرَى ، لَعَلِّي إِذَا أَحْصَيْتُ حَبَّهَا عَرَفْتُ أَيَّ عَيْنٍ كَانَتْ أَقْرَبَ إِلَيَّ عَطْفًا عَلَيَّ . فَاسْتَغْرَبَ صَاحِبُ الْأَرْضِ وَ قَالَ :
- أَمَا تَتَعَبُ عَيْنَاكَ تُحْصِيَانِ ؟
فَقَالَ :

- لَمْ تَتَعَبَا مِنْ ذَلِكَ لِعَشْرِينَ أَوْ أَكْثَرَ ، وَ إِنْ بَدَأَ مِنْهُمَا ذَلِكَ فَسَأْخِصِي فِي صَدْرِي كَمَا كُنْتَ أَفْعَلُ . مَتَى أَغْمَضْتُ

عَيْنَ اسْتَفَاقَ صَدْرُ وَ إِنْ نَامَ صَدْرُ جَرَتْ عَيْنٌ .

لَمْ يَفْهَمِ الرَّجُلُ شَيْئًا مِمَّا قَالَ الْفَلَّاحُ فَقَالَ :

- وَ مَتَى الْقِسْمَةُ أَيُّهَا الْفَلَّاحُ الصَّالِحُ

فَقَالَ لَهُ :

- أَنَا أَفْعَلُ . وَ إِنْ شِئْتَ فَعَلْتُ مَا أَفْعَلُ . لِكُلِّ زَمَنِ عَمَلُهُ . وَ أَرِيدُ أَنْ تَتَلَذَّذَ يَدِي ثَمْرَةَ عَمَلِي لَعَلَّهَا إِذَا أَطْعَمْتُ فَمِي كَانَتْ صِحَّةً وَ سَلَامَةً لَجَسَدِي . أَيُّهَا الشَّابَّانِ الْقَوِيَّانِ إِصْنَعَا الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا حَفْنَةً فَحَفْنَةً فَقَدْ لَا يَقْتَرِبُ شِتَاءُ آخِرِ الْإِلَّا وَ قَدْ تَمَّتْ قِسْمَةٌ .

تَعْجَبُ صَاحِبُ الْأَرْضِ مِمَّا يَسْمَعُ وَ كَادَ بِيَدِي غَضِبًا وَ هَلَعًا وَ سَخَطًا وَ لَكِنَّهُ أَخْفَى ذَلِكَ لِيَقُولَ :

- أَمَا زَحْنِي أَمْ تَلْعَبُ ، وَ مَا يَجِيءُ شِتَاءُ إِلَّا أَكَلْتُ نَصِيبِي نَ فِيمَ أَرْزَعُ الْقِطْعَةَ الْأُخْرَى ، فَالْأُخْرَى أَنْ تَكُونَ

الْقِسْمَةُ كَيْسًا فَكَيْسًا ، فَذَا أَعْدَلُ وَ اسْرِعْ ، وَ لِيَفْرَحَ كُلُّ بِمَا فَعَلَ وَ بِمَا أَصَابَ ..

- نعم على كلِّ إنسان أن يفرح بما فعل و بما أصاب . و بيني و بينك عقدُ أعمل بما فيه ، و حقيق بك أن تلتزم به.

و أراه العقد فقراه صاحب الأرض كأن لم يقرأه من قبل فبهت ، و ضجّت في سمعه جملة كان والده يردّها : " يا ولدي اصنّع الفلك بأعيننا " و أغمض عينيه ليغيب و يغرق في ماضي الأيام : "يا ولدي لا تُغمض لي عيناً و لا تضمّ لي شفة إلى شفة لعلّي أراك و أحدثك ...يا ولدي تركتُ ما ترك لي والدي ...يا ولدي لا تأكل إلا من عمل يديك . كان أخوك يعمل و كنت تأكل فحُنت و خوّنت و سرقت و سرّفت و أكلت و جوّعت و تدنّرت و عزّيت و أفمت و أطردت و تقربّيت و باعدت و فصلت و قطّعت و هلكت و أحرّنت و أبكيت . ما كان أخوك "صابر " كما دبّرت له واتّهمت و كدت ، فتركّنتني ساعدا واحداً يسيخ و يعجز و يموت ...لقد تربّيت في حجر أمك و تربّي أخوك في حجر الأرض ، أمومة لا تموت و أمك تموت . و أموتُ فلاحاً فرحت يدي بما عملت و في صــــــدري حزن بما اخترت ... " ثمّ كالمستفيق من غيابٍ قال بصوتٍ مسموع : "

يا ولدي لن تُطعمك غير يديك " فقال له صابر :

- كذا كان والدي يقول ، ففعلتُ و أطردتني بكيدٍ من أرضٍ بها عملتُ . فقال له :

- لقد كان قلبي يُسير لي بأذكّ أخي و تبعذك عني عيني كأنها لا تريد أن تراك ..

- لقد اغرتك عينك بكلّ الأرض ففعلت بي و بوالدي ما فعلت فأبكيت و أحرّنت و ما هذا القمح بمحصّ دموعي

أخترته و تنقّي يداي الثلث صدقة كما كان أبي يفعلُ....

ثمّ نظر إليه نظرة حادة و قال له :

- فما الذي ترى أنّي فاعلٌ بك يــــا.....



ستفهم السرّ بعد حين..... ! د. محمد مسلم الحسيني بروكسل

في صباح بارد تساقطت فيه أمطارٌ ثائرة ناصرتها رياحٌ عاتية هتزت لها أغصان الصفصاف وكادت عربتي الصغيرة المتعبه أن تتطاير مع أوراق الشجر بينما كنت في طريقي نحو العمل. رغم إضطراب الرؤيا، من شدة أمواج الماء المنهمرة من بحر السماء، إلا أنه لم يفتني مأزق فتاة ناعمة كانت تصارع الريح التي بطشت بمظلتها وجعلتها حائرة صاغره تحت رحمة زخات المطر! ما أزهى الطبيعة في هدوئها وسكونها وما أفساها حين الغضب.... كم من شراع مزقته الريح وكم من صرح جرفته مجاذيف العاصفه!

وقفتُ قربها على عجلٍ أنادي: إصعدي... إصعدي.... نظرتُ نحوي بتردد وإرتباك لكن الظرف لا يتحمل الصبر ولا يسمح لها أن ترفض، فصعدت بنتأقل وقد أغرقها المطر. لم تتكلم بل كانت تلملم أشياءها ولسان حالها يقول ماذا فعلت بي أيها المطر....! فكما أنت نافعا وديعا تنقلب مضرًا قاسيا لا ترحم، حتى الأمطار في يومنا تعاني من الإزدواج!

إستفدتُ من لحظات الصمت المرتبكة بيننا فسرقْتُ نظرة بحث وإستقصاء في أركان ذلك الكائن الأنيق، لكنني سرعان ما عدت وكسرت حاجز الصمت أسألها : الى أي مكان تحبين أن أنقلك سيدتي؟ أجابت بنبرة الضجر: " أسقطني" في أول محطة "مترو" تصادفك في قارعة الطريق.

قلت بلهجة العطف: أين هو مكان عملك فر بما يقودنا إتجاه واحد؟

وصفت لي مكان عملها، ورغم بعده وضيق الوقت تطوعت أن أصحبها الى حيث تريد.... هل يتناقل الورد من حمل قطر الندى؟! بل كانت هي الورد في شكله وبهائه وعطره....! في الثلاثينات من العمر، جميلة الملامح، رشيقة القوام، تتبارى الأمواج الحمراء في وجهها الصافي الوسيم أمام كل سؤال أطرحه عليها فيتوهج كمصباح يمر فيه تيار.... بل كنت أشعر بإهتزازات أوتار حنجرتها عندما تجيب عن أسئلتني فأسمع نغما جميلا ينساب مع كل حرف تقول.... عرفت أنها جارة لي تسكن في أرجاء منطقتي وتعمل في إدارة مطعم في منطقة شبه شعبية وسط العاصمة، كما عرفت بأن لها هوايات ومواهب أبرزها الرسم والتصوير والنحت.

تفاعلتُ وأبديتُ إعجابي ودهشتي بتلك المواهب والإهتمامات حتى طلبت منها أن تريني شيئا من نتاجاتها الفنية في قابل الأيام.... بإعتزاز وسرور إستجابت ووعدتني.... وقبيل أن تغادر صوب المطعم الذي أضحي أمامنا مدّت لي يدها الناعمة تودعني وتشكرني. في زحمة الطريق المكتظ بالناس والعجلات كنت أتفحص بطاقة التعريف الشخصية التي تركتها عندي: إسمها، عنوان سكنها، رقم هاتفها..... شدّني أسمها الذي يعني معناه "روزا" وهو الوردة!.

بقيتُ في لحظات ذلك النهار منبهرا بما حصل، متسائلا مع الذات : لماذا صُنع الوجود بالأضداد؟ الثنوية الضدية تلاحقنا في كل شيء، فمن الناس من يخلب العقل بأناقته وأدبه ومنهم من يخزّش النفس بمظهره وصفاقته. لكنني سرعان ما أستدركت سرّ التناقض في هذا وذاك، لأن عالمنا نشأ على أسس النسبية ولولا النسبة والتناسب لضاع معنى الوجود ! فلولا القبح ما عرفنا الجمال، ولولا الجوع ما حصلت لذة الشبع ولولا الأسي ما أدركنا طعم السعادة

مرت الأيام متناقلة كي تصل عطلة نهاية الأسبوع وهو موعد اللقاء المرتقب.... رنّ جرس الدار فأهتزت أجراس قلبي معه! إبتهجتُ وإبتهجّ الدار بذلك الضيف الأنيق المتباهي بإشعاعات نوره، فوقفت أمامه أحبيه مستلظفا قدمه.... دخلتُ بتأنٍ وتواضع تتأبط ناماجا للوحاتها الفنية المرسومة بريشتها وراحت تنثرها بفخر أمامي، فما كان منّي إلا أن أبدي الإعجاب والإنبهار بكل واحدة منها رغم فقر معرفتي بفن الرسم وأصوله! كان لكل لوحة من لوحاتها الفنية عنوان ومعنى.... فالفن يرتقي بالفكرة الرائدة والأداء الصائب والمعنى العميق... من بين تلك الرسوم التي حملتها معها لوحة يتصارع فيها قابيل وهايبيل وكان عنوان اللوحة " الحرب العالمية الأولى" .

في لوحة ثانيه أسمتها "الروح" ظهر فيها تيار كهربائي يسير في مصابيح مختلفة الأشكال والحجوم فيها وجوه بشر وحيوانات ونباتات، علقتُ على هذه اللوحة قائله : الروح تجري في كل مخلوق مادي، كالتيار الكهربائي حينما يمر في المصابيح.... لكن المادة تتجزأ وتتكاثر فتصنع الأنواع والصنوف والأفراد والحجوم والأشكال، بينما الروح واحدة لا تتجزأ ولا تخضع لقوانين الماده، فليس لها شكل وليس لها حجم ولا مقدار، متناهية في الكبر ومتناهية في الصغر، لا تشبه شيء لكنها في كل شيء....! تبسمتُ بمكر حينما سمعتُ ما تقول وهمست لها بقصد : هل تعنين بهذا المنطق أن روحك يا روزا هي روعي فما أجمل أن نجتمع في شيء؟! .

في لوحة ثالثة كان منظر لوجهها مرسوم مرتين في الأولى يغطيه حجاب شفاف أحمر والثانية حجاب شفاف أخضر. الوجهان متطابقان تماما ويختلفان فقط في لون النسيج الشفاف الذي يغطي القسم السفلي من الوجه

دون إخفاء المعالم. سألتها : ما معنى هذه اللوحة الجميلة، لماذا وجهك مرسوم مرتين، فالمعنى غامض عندي؟! تبسمت ورفعت حاجبيها وهي تهمس : ستفهم السرّ بعد حين.....!!

تذوقتُ ما شاهدتُ وشهدتُ فأكتظت أسئلتي الحائرة حولها: لماذا لا تسوقين فنك وتبيعين لوحاتك الهادفة، فسيكون لك زخم من المعجبين؟ أجابتنى بإحتجاج: الموهبة يا سيدي هدية الله للإنسان والهدايا لا تباع ولا تشتري، أنا سعيدة بالمال الذي يكفي حاجياتي ولا أريد المزيد، المال وسيلة وليس غاية، عليه أن يخدمنا وما علينا أن نخدمه، المال فوق الحاجة عناء..... كان كلامها عين الحقيقة فما عليّ إلا أن أفنع بما تقول.....

تناولنا القهوة الساخنة سوية وتجادبنا أطراف حديث شيق في الفن والموهبة وأثر الوراثة في صناعة المواهب، ثم عرجنا في نقاش الروحانيات والعقائد وتأثيراتها على بناء الحضارة وحركة المجتمع. كانت نقاط الالتقاء في رؤانا أكثر من نقاط الاختلاف، لكن الخلاف لم يعكر صفو الجلسة الهادئة ولا رونقها الجميل. في محاولة منها لتلطيف جو الجلسة وإطالة وقتها فقد طلبت مني أن أسمعها شيئا من الموسيقى العربية "الكلاسيكية"، فهي من المعجبين بها فأستجبت بكل سرور لطلبها. تفاعلتُ بإحساس مرهف مع الأنغام الشجية الساحرة وتفاعلتُ أنا أيضا معها حتى عرفتُ بأن درجة المتعة تتناسب مع المحفزات.....

مرّت ثلاثة أسابيع على لقائنا هذا دون تواصل من قبلي أيّ من الطرفين، أردتُ أن أحرك ساكنا وأعمل مفاجأة جميلة لها، فالنساء يفرحن بالمفاجآت! عزمْتُ أن أزورها في المطعم الذي تعمل فيه دون إيعاز مسبق.... إخترت أجمل باقة من الزهور كانت الورود الحمراء لها الغالبية! توجهت بها نحو المطعم كي تحصل المفاجأة..... وجدتها تتكلم مع زبون فانتظرتُ دوري حتى إنفضت فقفزت نحوها أحبيها بكل جوارحي . هنا حصلت المفاجأة، لكنها من نوع آخر !! هذه الفتاة لم تبد أي حفاوة إستقبال بي وكأنها لم ترني أو تعرفني من قبل نظرت لي بإستغراب مضاعف حينما قدمت لها باقة الورود ولسان حالها يقول ماذا يفعل هذا الأبله، فلماذا يعطيني الورد وأنا لا أعرفه!؟.

إنسحبتُ مرتبك الفكر منكسر الخاطر نحو طاولة طعام خالية أجزّ أذيال الخيبة والنكوص، يا إلهي ماذا يحصل؟ هل أنا في حلم أم إنها الحقيقة؟ هل من الممكن أن تكون قد فقدت الذاكره؟! كيف تنسى تلك الحوارات الساخنة... كيف تنسى حفاوة إستقبالي لها وإنبھاري برسوماتها.... بل كيف تنسى الموسيقى التي أطربتها حتى راحت تراقص ألعانها وأنغامها؟! لا يمكن ذلك، فمرض " الألزهايمر " لا يصيب الشباب....! بل ربما تناسنتي طوعا أو كرها، لكن لماذا؟ هل لأنها عرفت بأنني غريب على نسيجها فزاغت، أم أنها تخشى أن يراها المنتقدون.... أو لا هذا ولا ذلك، إنما للجنون أَلغاز وفنون؟! أسئلة طارحتني بل أغرقتني في بحر من الهواجس والإحتمالات.....

لحظات مؤلمة تمضي لتعود بصوت هادر أربكني عادت روزا تصرخ: ما هذه المفاجأة ما هذه المفاجأة هذا أنت؟! يا لها من فرصة جميلة، أهلا بك سيدي الجليل.... توجهت نحوي وأحتضنتني تعبيراً عن سرور حقيقي وبهجة ليس لها مثيل، بعدما أهملتني وصدمتني منذ قليل!

بينما كنت مندهشا بما يحصل ويدور، تعوذت من الشيطان وحاولت أن أقوى على تحمل غرابة هذا الموقف المريب..... هل هو الإزدواج الذي إتهمت المطر فيه أم أنه الضدية الثنوية التي تفسفتُ بشأنها، ما معنى هذا التقلب في السلوك وما الغاية منه....؟! لم تمض إلا لحظات تائهة كنت فيها منغمرا في تساؤلاتي العبثية وأنا شارداً الفكر متعكرا المزاج أمام روزا، الطائرة من الفرح، حتى باننت من الطرف الآخر " روزا " ثانية تتهدى

وسط صالة المطعم وهي تبتسم وتقول موجهة لي الكلام : لم أعرفك حينما رأيتك، رغم أن أختي "روزا" كانت قد حدثتني عنك، فأطلب منك السماح والمعذرة سيدي!

تصيب العرق الساخن على جبهتي وأنا رهين الذهول بين "الروزتين".... لقد شاءت أفكارني أن تحتل كل شيء إلا " التوائم المتطابقة "، فقد غاب عني هذا الإحتمال! ما أسهل أن يسهو الإنسان في متاهات الإنفعال الجارفة وما أقسى أن يشعر بأنه ضحية الشرود وعدم التركيز.....عندما أحسّت روزا "الأصلية" بصعوبة الموقف وشدة الإرتباك الذي أنا فيه، أرادت أن تطيب خاطري وترفع العناء عني فهمست في أذني وزفرات ضحكها بقيت مطبوعة في شعوري : ألم أقل لك بأنك ستفهم السرّ في " لوحتي الغامضة " بعد حين... !!



قصص قصيرة جدا ابراهيم كمين الخفاجي - العراق

دولة فلسطين الديمقراطية...

الأسلحة جذّرها الصدا.. و مخازن البارود
صارت العابا نارية.. والجيش
عاطلة عن القتال.. فتحول الجند إلى مزارعين و
بنائين.. فالدول

العربية تعاني من كثرة المهاجرين الأوربيين والاميريكين..
يطلبون اللجوء السياسي والانساني.. وبمناسبة عيد الرفاه العربي
تقدمت اسرائيل بطلب إلى الجامعة العربية للتوسط مع الفلسطينيين
لاقامة دولة اندماجية اتحادية اسمها فلسطين.. كونها شعرت برغبة الإسرائيليين
بالهجرة الى البلدان العربية السعيدة..
وعند الفجر فززه مئانته بالرغبة بالتبؤل.. فرأى كأسه الأخير قرب زجاجة النبيذ الفارغة ..

كريمة صديقي ...

ولدت كريمة صديقي لتكون مميزة .. عرفتھا : كلما رشفت رموشها صهباء
الوسن , وأتمل جفونها راح الكرى , لبت بشغف نداء الهوى, لتبحر أفكارها
مع أشرعة الحرية بعيدا عن أعراف قيود نون القسوة وتاء العورة .. ينثال
من جوانحها البيان نبعا دافقا بالعذوبة .. أكاد أسمعها تخاطبه بحروف عارية
عُري الزهور البرية ..

رفيق روحي وقبله عشقي الازلية .أيها الرشيق الرقيق النابض بوشم الجمال
والمغروس لذة في أعماق وجودي..انك تعرف جيدا أنني كلما كبرت شدني
الشوق اليك,وذبت هياما في طراوة ثغرك الندي..أتذكر متى دنت أناملي من
قدك الأهيف,وقفت تراقص أحلامي بنشوة فوق صفحات خيالي..فجعلتك في
في كل الفصول الاقرب لنبضات كلماتي.يامن كلما دنوت منك تلهفت اليك..
ومذ جعلتك جناحي صار يغار منك عشقي ومرأتي..يامن فتحت بك قلاع
الاسئلة المحصنة بأسوار العلوم والفنون..ياحبيبي الآن أدركت حب الاوتار
لشد العازف,لذا سامحتك يوم كنت نفلت من بين أناملي فأطبق على ثغرك
بأسناني اللبنة..

نعم يا حفيدتي .. هكذا كانت ولا زالت كريمة صديقي تنتشي لذة بمغازلة القلم.

آنية العجين تتكلم ...

طحن ما تيسر من حبوب الشعير والقمح والذرة والشوفان والدخن..
ملا آنيته .. استعار نتفا من بقايا عجين ليطمئن على اختمار عجينه.
دثره جيدا ليعجل بانتفاخه ..

صعد الى سطح الدار يتأمل مزولته ..وفيما هو يدون ملاحظاته ويكتب
متسائلا : لماذا لا يولد الظل من رأسها ..؟! واثناء انهماكه في حيرة
الاسئلة ..سمع قرعا للسيوف والطبول وضجيجا لحناجر، كل صوت
يقسم اغلظ الأيمان ان خبزه وحده من القمح الخالص..
نزل الى داره وحدق في شظايا آنيته ..فعاد الى سطح الدار يبحث
عن مزولته التي تحولت رمحا يتخاطفه المتصارعون..

مائدة البؤس ...

استجابت لحركات أصابعه ، لتغط في سبات عميق .. وليزداد وثوقا
من معجزاته.. أدخل عليها أفاع مجلجة ، فأقرعت أجراسها دون مبالاة.
..جردها ، قلبها ، وشم صورته على ظهرها .. همهم ، سبّح ، زفر
في فيها زفيره .. تلا موعظة معتقة ولكن دون جدوى .. فأوماً لحاشيته
بايقافها ليلقي عليها برنامج الانتخابي..

فجرّد ساطور الوعود الصماء من جسدها اللحم والشحم ، ولم يبق
للبؤس مائدة سوى هيكلها العظمي ، فأنشبت البؤس أنيابه بين أضلاعها ،
لكنه ارتدّ عابسا، من نتن الصبر المتعقّن في صدرها..



إشراقه روح نورا تومي - الجزائر

خذهن وحدك
أو لتأخذهم هي
فالبجر بحرك
والمنارة يا شبيهي هاوية
من أنت؟
ما اسمك؟
ما اسمها؟
قل باختصار
وانتثر كرمادك في قارب
كرمادها
تحت الرياح وفوقها
كرمادية
ما بال كونك ها هنا أكذوبة
أو كونها هي في وجودها

واهية

رهن الرّمال سيختفي من موجة

شكلا كما

فلا إطار يلمّها ولا تضمّك ذاتها

ونسيجها وهن على وهن

أراك عنها لاهيا

وكذا أراها عن طريقك

لاهية

فاشرب فديتك كأسها

مرّ المذاق تمهلا

لا تشتك

واملاً لها كوزاً زلالاً صافية

كن هكذا

حرّ الشّراع مرفرفاً

هي فلتكن

كما تريد هوانك

وكما تريد هوانها

ها أنتما كلّ يريد هوانيه

فكلاكما لا هاديا ما ترجوان

ولا رجوتما

يا توأمي

هادية

الرؤية الحارقة





ذئبة قطبية ... علاء محمد زريقة سوريا

لا أناديك باسمك
أنسى بما أناديك
أعرف أن ماؤك الحار
يسري في جسدي اللحظة
أتبع أثار الثلج في أقدام رَجَلٍ على فرو ذئبة
أفتح آخر اوردي
ل فريسةٍ جديدةٍ
لأنساك
أكتشف أبعاد صوتك
في غابة صدر
لا تنتمي إليه
و أجهله
أعاني اضطراباً ثنائي الموت
أقتلع شيفاف قلبك من قلبي

أوزع هذا المكان الصقيعي
بين رأسك
و جِراء عاطفتي الميته
أرفع حافر شهوتي
صهوة حُلمك
لئلا تخونني في النوم
أعوي...
كم أنا لك؟
حين لا أكون لي
كم أنا لي؟
حين أكون لك
أتمثل نفسي ليحضرني غدٌ
أعدل عن عبثٍ كلام الفيلسوف (أحبب تكن، و لا تكن)
اعتذر لك مرتين
تقول: هناك ما ليس ينتظرنا
لكني أراه معك
شهل يخترق ضوء ليأنا
نسجل على جدران بابل خرافتنا الممكنة
شعاع اسمينا على قافية جسر يقودنا
حيثُ لا ندري هنا
ما ننتظره معاً
و لا نذهب سويةً
طريقاً على الطريق

يضيقه أفق شحيح اللون
بين زوال النهار الرمادي
و ميلاد الشمس
في أصابعنا المتباعدة
أعودُ جائعاً
أبدأ ب أنتِ
انتهي
أدرك المحسوسَ في لغةٍ
لم أبلغ تلالها بعد
ألمس وجهي في راحتك
تشدُّ على ذراعِ خوفي
تقبّلُ صنوبر شفتي
أحترق
أبكي
أضحكُ
أشتم زمانك ساعةً أرتجفت
و لم اقتلك
وأحبك لا أعرف متى، كيف؟ أخفي تحت ورقة النعناع الصيفية ماضيكَ
لأكون حاضرك الغائب دون أمل أخفيك عن عيون الرب
و الناس
أخفيك تحت جلدي
في صميم اسمي
أناديك بلا نطقٍ

أنسى بما أناديك

أحتفي بالرائحة

أحبك

كما لا يجوز ل ذئبة قطبية

و كما يليق ب رجل مجنون .

علاء محمد زريفة-سوريا



أرسم ما تيسر لي
العامرية سعدالله - تونس

من جنون الشهقة الأولى
ترسم الظل عنوانا...
ذلك الذي
من مطرٍ و نارٍ
جوريةً تسيجُ الرغبات
الجسدُ صورة الدخان...
للماء ضبابٌ
الظلّ لعبةُ النور في الأشياء..
سرُّ الكونِ
...ونايه
انا المسكونة بالأسماء
أذبح الأغصان
كي تزهرَ بين كفي ،
سحب الحجارة

للذاكرة سؤالٌ...
فافتح دفة القلب
وفتش عن حدود المدّ
تحاصرني بابٌ
وتقدفني أبوابٌ...

العامرية سعدالله

2018/02/20



نصوص ، من الدنمارك
ترجمها عن الدنماركية :
سليم محمد غضبان - فلسطين

الى الكتاب
للشاعر الدنمركي Jens Baggesen :
1764-1826

انطلق أيها الكتابُ في العالم و تجوّل.
كن صبورًا أثناء طريقك مهما طال!
ستضيع قريبًا بين آلاف الكتب الأخرى-
لكن احرص على ألا تُضيّع معرفتك!
قد تُصبح أبدئيًا،
(وإلا فما معنى الأبدية في عصرنا هذا؟)
عندما يأتي العيدُ
لا تُبالغ و لا تخضع لبهرجته!

سرّ في إثر أمك (من أمهات الكتب)
لكن لا تجعل همك نشر اسمها.

إن استطعت الحصول على الفائدة و المتعة
احتفظ بهدوئك واصبر!

قد تطول رحلتك بعض الشيء،

-من يستطيع التنبؤ؟-

و أنا سوف أعطي إرتك في حالة موتي،
قد يحدث ذلك فجأة.

احفظ حكمة أمك الأخيرة:

حُرًا، مُؤدبًا، و صريحًا كما أنت،

قابلُ الأمير و الفلاح و أيّ شخص!

حيثُ تمرُّ، و حيثُ تجلُّ.

تحدّث اللغة البسيطة التي تفهما الجماهير.

و كما يحلو لك،

تنفّس، ابتسم، كُن جديًا، لكن إضحك،

وانطق بالصدق كما علمتُك!

لا تنحني أمام أيّ غافلٍ متعجرف.

مُرّ بلا مبالاة من أمامه في طريقك الى الكوخ.

و إذا ما رأيت دموع أحد الأبرياء المظلومين،

حاول ما استطعت تجفيفها!

و إذا ما واجهك أحدُ الأتقياء المسلّحين

شائمًا و داعيًا إياك للمبارزة،

إصمّ هذه المرّة! لا تنفعل بصراخه.

لا بُدّ أنه سوف ينصرف عنك و يدعك لشأنك!

تحمل كلّ شيء- خذ الفضيلة الكبرى هنا في الأسفل!

كُن فخورًا بكرهيتك للشرّ و الجهل!

ابتهج! لكن كُن دائمًا متواضعًا!

فذلك يليقُ بصغار الكُتب.

24-12-2017

العذراء الجميلة!
للشاعر الدنمركي Adam Oehlenschläger 1779-1850 :

أيتها العذراء الجميلة! إفتحي شبّاكك،
هنا حبيب قلبك.
القمرُ الشّاحبُ في زرقَةِ السّماءِ،
و البلابِلُ اللطيفةُ تنشدُ أعذب الألحان.
أيتها العذراء الجميلة! إفتحي شبّاكك،
حبيب قلبك هنا.

أيتها العذراء الجميلة! أعطني يدك الصغيرة،
فأنا مريضٌ و مُتعب!
أه! منذ تلك اللحظة التي لمحتك بها
إختفى الهدوء والنوم لدي.
أيتها العذراء الجميلة! أعطني يدك الصغيرة
و دعيني أمسكهما!

أيتها العذراء الجميلة! أعطني فمك القرمزيّ،
فأنا هائمٌ.
إني ألتهب، و قلبي تتسارع نبضاته.
أنت يا من جرحت، ألا تُداوين جرحي!
أيتها العذراء الجميلة! أعطني فمك القرمزيّ،
أعطني قبلةً ورديةً.

29-12-2017

الشوق للوطن Hjemvee -

للشاعر الدنمركي Steen Steensen Blicher 1782-1848 :

عزيزُ عليّ أنت يا وطني، حلوٌ اسمك.
اليك يتشوق أبناؤك بشدة،
و بشدة ننجذبُ الى حضنك.
كلّ بلدٍ آخرٍ سواك هو سجنٌ فقط.
هناك فقط يرتدي الربيعُ ثوبه الكاملَ البهّي.
هناك فقط، يبتسمُ الصيفُ بحبٍ.
و حتى ثوب الشتاء الأبيض جميلٌ
عندما يُغطي الحقولَ التي شهدت طفولتنا.
نعم جميلٌ هو الحقلُ المغطى بالثلج،
و جميلٌ هو الوادي الذي تتدفق فيه أمواج المياه.
الصحراء الصفراء هي جنة،
فهي قد شهدت أولى أفراح الطفولة.
مكانٌ ميلادي هو أرضُ الخلنج البنية،
شمسُ طفولتي كانت تضحكُ فوق البرية،
قدمي الصغيرتان كانت قد داستا الرمل الأصفر.
بين المرتفعات السمرء، كانت تسكنُ أفراحُ الشباب.
تلك البريةُ القفر كانت جميلةً بالنسبة إليّ.
البريةُ البنيةُ هي جنةُ عدن،
فهناك أيضًا كانت ترتاحُ قدمي،
بين قبور أجدادي المُحاطة بالخلنج.

30-12-2017

الزنبقة و قطرة الندى Liljen og Dugdraaben -
للشاعر الدنمركي Schack Staffeldt 1769-1826 :

من بسمه الشمس المودعة انسبت،
قطرة في حضن زنبقة.
و أصبحت الملائكة في شوق اليك.
عندها، أغلقت أيتها الزهرة فجأة أوراقك.
وبقيت القطرة وحيدة
مأسورة في سجن أرضي.

- (أهلاً و سهلاً! على الرّحب و السّعة!
الآن يا حلوتي ستبقين هنا
عند الزنبقة الحنونة العطوفة!
و إذا ما عشقتيني للأبد،
سوف أعشّك كذلك،
مثلما تعشقُ الروحُ الحقيقة).

أوه، كلاً! لا أستطيع البقاء! كلاً!
ستسيرُ الغيومُ في طريقي.
سأبقى هنا قليلاً:

عليّ أن أعكسَ السماءَ بمرآتي،
ثمّ تُرسلني الى زرقة الأثير
فوق هضاب الأرض الشاسعة).

- (يا إله السماء الصافية اللون!
إسمع دعاء زنبقة بريئة،
وافرّج عن كربتها!
أيتها اللؤلؤة الشفافة القادمة من البحر،
و التي طُفت الكون،
تحلّي بجمال البراءة!) .

- (كُفّي عن إغرائي، توقفي!
عمّا قريب، سينتهي الليل،

و تعودُ الشمسُ بقوةٍ متجددة؛
عندها، ستتحدُرُ أشعةُ الصباح،
و ترفعني الى النعيم
بعيدًا عن أوراقكِ الفانية).

و عادت الشمسُ، و صغيرةُ الزنبقة
كانت في شوقٍ و انتظارٍ لبسمةِ الرَّبِّ،
كي تحملَ القطرةَ الى عرشه.
بقيتِ الزنبقةُ للحظةٍ،
ثم لفظتْ نفسها الأخير،
بينما تساقطتْ أوراقُ تاجها.

لكن عاليًا الى قوسِ قُزح،
الى وشاحِ القمرِ الفضيِّ المتلألئِ
ستصلُ القطرةُ بفخامةٍ؛
سرعانَ ما سوف تنسكبُ في طاسةِ الملائكةِ.
و بلحظةٍ خشوعٍ في جوفِ المعبد،
رُفعتْ قطرةُ الندى الى السَّمَاءِ.

28-12-2017

هلايات .. مطر صيفي وثلاث قصائد أخرى
للشاعرة التركية: د . هلال كرهان
ترجمة: رائد أنيس الجشي



تقديم:

هلال كرهان: طبيبة, كاتبة وشاعرة تركية معاصرة من مدينة غازي عنتاب. كتبت الشعر في مرحلة مبكرة من حياتها ونشرت قصصها وقصائدها منذ عام 2000 في الدوريات الأدبية المتخصصة. وهي محررة مجلة)

سماك) المتخصصة بالأدب والتراث. وتشغل حالياً منصب سفيرة الشعر التركي في السلام بين العالم، كما تعمل محررة لموقع خط الدفاع الشعري عن المرأة (إلكتروني). حصدت عدة جوائز شعرية تركية. شاعريتها ورمزياتها عالية لا تصرح بالعاطفة ولكنها تغلفها بتقنية كولاج فنية تختلف بها زاوية الإخراج النصي فتبدو بعض المقاطع بعيدة عن بعضها البعض في القراءة الأولى ولكن الرابط الكلي يتضح عادة خلال القراءة الثانية , خصوصاً بعد الالتفات إلى جنس الضمائر المستخدمة وعلى من تعود وتشير في النص، وكذلك عند قراءة ختام القصيدة ف د. هلال تهتم كثيراً بنهاية النص الذي يعيد تشكيله و يغير مسار التأويل. وهي تقنية يذكرنا بتقنية الشاعر عمر أبو ريشة في بيت القصيدة الأخير (البيت المفاجأة) . ولعله من باب الصدفة أن مدينة (عنتاب) كما يسميها العرب - مسقط رأس الشاعرة لا تبعد كثيراً عن حلب التي ولد بها الشاعر عمر أبو ريشة وقديماً كانت ضمن الإقليم السوري قبل أن تضم إلى تركيا عام 1920 م.

مطر صيفي

يبحث عن مكان يعود إليه

يصبح غريباً في أي مكان يقصده.

ثمة مظلة تركت وحيدة في القطار

وبضعة كلمات وُجِّهت لكرسي جانبي

لكنه لم يعرف متى سيمضي

حاملاً نفسه داخله

عبست الموانئ بشدة

حد اشتعال عيونها بنار الحكايات الخيالية

التي تؤمن بالبحث

عن مكان تعود إليه

الرحلات الحقيقية كانت هي الإياب
ولكنها لم تعلم أنه يجب عليها
أن تبحث وتجتاز الحدود بفيضان
وأن عليها أن تسرع لتجمع أيديها

الزمن يمضي

كان وهما

كان جسدا مدلوقا ليجعل المعنى غامضاً

إنه يعلم أن أخطر شيء هو

أن يكون مفهوماً

وهو ممسك بقلبه بيده

...

زوايا الماء

افتقدتك حتى قبل مغادرتك

كان غيابك قراراً مؤدبا

من معابدي تتكسر الحجارة

والحبل يتأرجح طوال اليوم

احساس عميق سينساقط

وهو ينظر بشراسة إلى يديك

أحبتك مذ أول ليلة التقينا بها
هدوؤك, ظلمتي, وظلالنا
يجلسون مع بعضهم البعض
بعظمة بهلوان على حبل

بين فترة وأخرى
نجد زهور محطة
من رقعة شطرنج تحبذ الوحدة

ثمة ميناء مضغوط
بين جلدك ووجهك

لو كان زمن الحب مكتوبًا لكان
مكانا أو شيئًا ما

الصمت كان تجربة حادة
كأنه صلاة

ثمة شجرة ضخمة تنمو على أرض المقبرة
ونعل فضيلة الأمل كان منضبطا
بينما كنت

أجمع خيول البحر الميتة من زوايا الماء

...

المشي

كان الليل يوشك على الحلول
البيت القديم مشى على طول وجهه
نظر العشب الغاضب
بسبب التعب
من أعلى إلى أسفل قوته قرب الممشى.
الغرباء يدخلون كل المدن من ذات البوابة
وفي نفس الوقت كان البحر يصنع شعرها
أتراها تلك الليلة المكتملة الهادرة التي ترمي
بشرايين القمر في الماء؟
تاركة تلك الحواس المعكرة الزيتية على السطح .

ثمة ألم مركز هبط في محلول الزمكان
ومازال ثمة وقت
يمكن لأي شخص يمشي ببطء وسرية
أن يستمع له

إن " الذي " تعني
تأرجحا على الحافة
حتى معابد الرأس

نسيت ساعة الرمل بأنطف
تلك اللحظات التي كنت أحبك بها
صباح اغتسل لتوه
أمسية من " ما زال الوقت مبكرا, أرجوك لا تذهب"

أنفاس امرأة

عاد زوجها إلى المدينة
وقد أصبح باردا بالدقة
ممارسة الحب تترك نصفا في التطبيق
أثر بقايا شفاه خميرية
رطوبة, ترتدي سترة كبيرة بألم
أحمد سيجارة سالم خفيفة بانتباه
شرخ في الوعاء يخفي النظرة الهاربة
مع احترام لنقر الأصابع للقبلة:

ينتمي إلى موضع العائلة
مكان آمن ومسؤول
تحت الجلد
كما لوحظ, أن أيدي العاطفة المكتومة
مستلقية مع النفثالين* على الأدرج
هل تمس هذه الريح المنكسرة النافذة؟

بقع الدم في الرواق

...

النفثالين : مركب هيدروكربوني مشهور باستخدامه على شكل كرات بيضاء تستخدم لحماية الملابس من العثة.(الترجمة العربية):

العلاج المهبلي

في ليلة الدخلة
بينما كان الناس ينتظرون خلف الباب
لم يمكن أخذ القماش المُدْمَى
اتخذ مستشار العائلة قرارا
"الزوجة مغلقة"
أخذوا الفتاة إلى المشعوذ
ليكتب تعويذة على جسدها
لكي يفك الزوجة
في ثلاثة أيام وليلة
في الصباح الرابع
أتوا لأخذ الفتاة
ودفعوا المال قيمة
ديك وتميمة

الفتاة العاجزة لم تستطع أن تخبر طيلة حياتها

بدلاً من كتابة التميمة

ماذا صنع الرجل عديم الإيمان

في الثلاثة أيام

والليلة

الخرفي والفنان البريطاني

كريستوفر ديفيد وايت

الخرفي كريستوفر ديفيد وايت (سابقا) يلتقط بدقة تسوس الخشب من خلال السيراميك، وتصوير الطابع المتميز من المواد الطبيعية من الحبوب الخشبية الجميلة إلى تلوين الرماد الخفيف في حواف القطع. من خلال استخدام تقنية ترومب'ا أوليل، فيجبر الفنان وايت المشاهد على إلقاء نظرة فاحصة على عمله أثناء التحقيق أيضا في الحقيقة المخفية في المنحوتات هايبرياليستيك.



من خلال قطعه الخزفية الأبيض يستكشف واقع عدم الثبات، وغالبا ما يجمع بين الرجل والطبيعة من خلال أطرافه ووجوه تريليك. وقال الفنان كريستوفر ذات يوم: "أنا أسعى لكشف الجمال الذي غالبا ما ينتج عن الاضمحلال بينما، في نفس الوقت، مما يجعل المشاهد تساؤلاتهم الخاصة للعالم من حولهم"، ويوضح بأن اللون الأبيض هو ارتباطه الاكيد. ويأمل أن يسلط الضوء على حقيقة بأننا لسنا منفصلين عن الطبيعة، بل نرتبط ارتباطا جوهريا بها.

(born 19 September 1930) is a British art historian and curator. He is the son of the artist and art administrator [Gabriel White](#).

Ceramicist [Christopher David White](#) (previously) accurately captures the decay of wood through ceramics, portraying the distinct character of the natural material from the fine wood grain to the

light ash coloration at the pieces' edges. By utilizing a trompe l'oeil technique, White forces the viewer to take a closer look at his work while also investigating the truth hidden in the hyperrealistic sculptures.

Through his ceramic pieces White explores the reality of impermanence, often combining man and nature through treelike limbs and faces. "I seek to expose the beauty that often results from decay while, at the same time, making my viewer question their own perception of the world around them," explains White. He hopes to highlight the fact that we are not separate from nature, but rather intrinsically connected to it.

White has a BFA in Ceramics from Indiana University and MFA in Craft and Material Studies from Virginia Commonwealth University. White's work will be included in the exhibition [Hyper-realism](#) at the Daejeon Museum of Art in South Korea opening this fall. (via [Artist a Day](#))



'If I Could Stand on My Own Two Feet' [#ceramic](#) [#sculpture](#)











زمكانية .. الفكر!

مكرم قنديل - فلسطين

الأيام مثل الأرجوحة تنقلنا من إحساس لآخر , والشمس والقمر أرجوحة الأيام , والاثنتان يتأرجحان في مجرة درب التبانة , والمجرة تسبح مع عدة مجرات أخرى في سديم واسع , وأنا لا أملك الأدوات لأكمل هذا التسلسل المعقد , وأينشتاين نفسه لم يستطع حل هذا اللغز , ولم يُوفّق في شرح وتفكيك

هذه النظرية الكلية , كما يحلو لعلماء الكون تسميتها , وأنا هنا أستطيع أن أخبركم بشيء مهم وجدي من وجهة نظري , وهو : أن لكل موجود أرجوحته الخاصة , بعيداً عن محدودية نيوتن ونسبية أينشتاين . وما يهمني شيء واحد وهو دورة الزمان وطريقة تعاملنا معه , أو تعامله معنا , فاليوم عبارة عن ثوان , ودقائق , وساعات , وهو أداة وميزان لحساب الزمن , ثم الأسبوع فالأسبوع , والشهر فالشهر , وتتراكم الأشهر لتصبح سنوات وبها تحسب أعمارنا , ومن خلالها نقيم أعمالنا ونحسب الوقت .

غير أن بعض الأشخاص من بني البشر , لا نستطيع أن نجري عليهم هذه العملية الحسابية التقليدية , لأنهم خارج الزمان أصلاً , وكأنهم استثناء من بني البشر , أو لعلهم دخلاء على كوكبنا , لا يشعرون بما نشعر به , فهم بمنأى عن الماضي والحاضر والمستقبل , وهم خارج الزمان أصلاً , وإن كانوا يشاركوننا بالوجود . كذلك الأمر بالنسبة لها , كانت شبة .. شبح . بحيث أنك لا تستطيع رؤيتها من بعيد , وإن كان يصعب عليك رؤية جسدها .. ! فكيف يتسنى لك أن تصف أحاسيسها ومشاعرها .. ! إنها لا تستطيع أن تستجيب للفرح , وكذلك الأمر بالنسبة للحزن , فقلبها إما ميت وإما يائس , ومياه الحياة راكدة فيه , ودماؤه أسنة , جراء حياة , أو ضحية مجتمع , ينظر أفرادها إلى الإنسانية عبر شفثيه , ولا يستطيع التواصل مع الأنثى , إلا من خلال يديه وذيله , وليس للعفيفة فيه موطن قدم , ولو كانت تمتلك علم آسيا زوجة فرعون . وأشعرُ من الخنساء ,

وأشد شجاعةً من ليلي بنت المهلهل , ويُنظر إلى عالم النساء الفسيح الواسع عبر كوة شهوته , وبدافع من رغبة مشبوهة في التهام لحم نبي .

ومع مرور الوقت فقدت الأيام مذاقها , وتنتت رائحتها , وأضاعت الأمل بعدما ناهز عمرها الأربعين , وشعرت أنه لم يعد هناك جدوى من الرجاء والدعاء , وانقطعت تدريجياً عن زيارة بيت الله الحرام .. لعدم وجود محرم لها ولأمها , بعد زواج إخوانها وانشغالهم بمسيرة أو متاهة الحياة ... وإن لزمت واستمرت في أداء الصلاة المفروضة بنصف قلب ... ولكن بقيت أمها تحتل مركز الصدارة في قلبها وبرها وحبها وعطائها المادي والمعنوي .

كان وجهها خالياً من الجمال , فوضاوي الملامح , مربوعة ذات طول غير أنثوي , وصوت يختلط على سامعه دقة مصدره



ونوعه , غير أن ابتسامتها كانت صافية متناهية الصفاء مثل ماء زمزم وأشد, تنم عن رضى نفس , وقلب حنون مستكين , ولكن هذه الابتسامة الطفولية الناصعة , وذلك الصفاء النقي الملائكي , لم يشفع لها ولم ينجح , في غزو أو جذب قلب رجل ليقاسمها قلبها وفراسها . ورغم شبقها وميلها الشديد للرجال بدافع فطرتها , إلا أنها لم تتقم أي علاقة مع أحد منهم , احتفظت بعذريتها العاطفية والجسدية للرجل الذي سيتقدم ليتزوجها , فتصد بدورها أي رجل لا يبدي جديةً من البداية , لذلك حرمت نفسها من البدايات غير المشروطة , التي كانت من الممكن أن تتطور إحداها إلى مشروع حقيقي للزواج . عاشت مع الرجال فقط في خيالها , وتركت لنفسها العنان إلى أقصى مدى ... كانت تختار الرجل الذي تتوفر فيه الصفات التي تعجبها بدقة , ليصبح حصان فراسها , وفارس وجودها لفترة من الزمن , فإذا أصابها الملل منه , تركته إلى رجل آخر ... , وأخذت أحياناً تجمع بين الرجل والرجلين , وتمارس على نفسها أقصى درجات السادية , وتستمتع بدورها بمشاعر المازوشية , وهكذا عاشت .. وجمعت في خيالها بين متعة الجسد وعقابه , ومتعة القلب وحاجته , ومتعة الفكر وعدم محدوديته في عالم سريالي , إذ كانت تتبادل مع هؤلاء الرجال حوارات فكرية عميقة نابعة من ثقافتها الواسعة لشدة ولعها بالقراءة , وكانت هي من يبدأ الحوار , و تحدد نوعه وشكله , بناءً على ما يعتلج في صدرها من إشكاليات ومستجدات , وحملتها وحُدثتها والانفتاح الدقيق على ذاتها حب الزهد والتصوف , ونازعتها بعض أفكار الحلاج وحلوليته , وتأثرت بشبه ابن الرّيوندي وزندقته , مما جعلها تبدو غير متزنة أحياناً في نظر المحيطين بها .

ومع مرور الوقت وتقدم الأيام , شعرت بالملل والإحباط حتى في الخيال , ولم تعد تستطيع تخطي أو عبور مرحلة ما وراء الخيال , وعَلِفَتْ بينهما , رغم محاولاتها الحثيثة والمتكررة للنزول وراءه وتخطيه , إلا أنها

فشلت وأصبح تفعيل الخيال والاستفادة منه وتوظيفه أمراً مستحيلاً ... حتى الأمل بل والحلم صار بعيد المنال بالنسبة لها , لأنها .. أو لعلها .. استنفذت رصيدها منه , وأقفرَ بدوره دماغها , وتصحر لذلك فؤادها , مما جعله مرتبكاً مضطرباً لا يستطيع القيام حتى بواجباته البيولوجية تجاه الجسد .

إنها الآن عالقة في عَرَضٍ ما ... ! وأمامها ثلاث خيارات ... وفرصتها محدودة .
أن تموت .. وهذا القرار ليس بيدها , بل هو بمثابة أمنية بالنسبة لها !..
أن تعيش ما تَبَقَى لها من أيام في مستشفى الأمراض العصبية "مستشفى المجانين !.." "
أن تنتحر وهذا خيار صعب , ولا تقبله هي , ولا أهلها , ولا الله!..

مكرم قنديل



من أدب الوثبة..

علي حسين الخباز - العراق

حسن الكربلائي وأطفال المزرعة
يجلس أمام شجرة محروقة، يتأملها تأمل الفنان،
وحين عرف اني اكتشفت دمعه..
قال: منظر مؤلم، شجرة تعطينا الحياة، ونعطيها
الموت ..
ثم أكمل وهو يمسح دمعه: يخلقها الله تعالى ونقلها
نحن!..

كل الجيوش تدرّب مقاتليها على تجاوز العاطفة، ونبذ المشاعر؛ لكي لا تؤثر على الأداء القتالي في شيء،
وقادة هذا الحشد التضحيوي يؤكدون دائماً على هذه المشاعر الرقيقة.

مقاتل يبكي شجرة محروقة، كيف به حين يرى إنساناً مذبحاً تحت راية تكبير، ينظر بحزن لأطفال قرية
المزرعة، وهي منطقة تقع جنوب بيجي بمسافة 4كم يسكنها الجيسات، وهم القيسية والجميلين، وقسم من
عشائر العبيد، يرتاح كثيراً عندما يراهم يلعبون بدراجاتهم الهوائية او يلعبون لعبتهم المفضلة كرة القدم.. كنت
أرى الدمع في عينيه دائماً، لكنني أعجز أن أسمع صوت رأسه، وكان يكرر مقولته دائماً: لا أعتقد من يقتل
هنا يموت!!..

المقرات الخلفية والبعيدة عن حائط الصد ب(4كم) والقرية جداً من قرية المزرعة، وهي تتكون من المطابخ
والمخازن والآليات والمنفتحة على الساحة الكبيرة التي يلعب فيها الأطفال، فكان الطباخ حسن محمد حسن

يراقب مرحهم الاسطوري، وسط هذه الظروف لا تعنيهم قساوة الحياة، فهم منشغلون بدراجاتهم الهوائية وبملعبهم الذي يتوسط قبور الشهداء، صار يعرف أسماءهم جميعاً دون أن يكلم أحداً منهم، ويشاهد لعبتهم لكنه يحذر التقرب منهم، فهو لا يعرف كيف ينظرون اليه والى المقاتلين المتطوعين الذين جاؤوا لتلبية نداء الدين الوطن.

سقط أحد الأطفال من دراجته بالقرب من المطبخ، فذهب إليه راكضاً، حمله من الأرض، وراح ينظر الى جرحه وركض ليأتي بضمادات ليسعف الجرح، ثم اتجه الى الدراجة ليفحصها، وهو منشغل بعمله، وإذا به يرى الاطفال محيطين به متعاطفين مع روحه الطيبة:- هل يؤذيك الجرح؟

-:لا.. لكنني أشعر بالتعب، ولذلك سأذهب الى البيت ...

-:لحظة لآتي لكم بالماء، فاحضر لهم الماء، شربوا وهم يبتسمون:- ما اسمك؟

-:أنا اسمي طه عمو ..

-:عمو.. وانت ما اسمك؟

-:أنا اسمي حسن..

-:(حسن شنو؟)

-:حسن محمد حسن

-:أنت من أين؟

-:انا عراقي من محافظة كربلاء

-:(عجل) يقولون انكم صفويون ..

-:هؤلاء كذابون؛ لأنهم هم ليسوا من العراق، وإلا هل يمكن لعراقي أن يؤذي اطفالاً جميلين مثلكم . قال احد الاطفال ببراءة:- عمو حسن.. اترى ذلك القبر الذي امامك، انه قبر ابي.. وقال الطفل الآخر:- وذلك القبر الذي يقابله هو قبر ابي انا.. عرف المقاتل حسن من خلال حواراته ان هؤلاء الاطفال فيهم من اولاد عشيرة جميلة ابناء المزرعة سكنة المنطقة، ومجموعة من اولاد القرى المهجرة.. بدأت ملامح عصر جديد لتبني علاقة وطيدة بين اولاد المزرعة والمقاتل حسن .

-:مع السلامة عمو ..

-:(الله معكم حبايبي نشوفكم الصبح).

بدأ المقاتل حسن ينصهر في هذه العلاقة الابوية، صعب عليه أن يمر يوم دون أن يراهم، وحين تتعرض

القرية الى القصف أجده قلقاً، ينتظر حضورهم، ليطمئن على حال الاولاد، صرت اتقرب هذه الالفة بروح الفضول، وافرح كثيراً حين اراهم يحضرون ويسألون عن حسن..

-:عمو.. سيد.. اين حسن الكربلائي؟ وصاروا يستجيبون لدعوته ويدخلون المطبخ ويأكلون ويأتون بكتبهم ليعلمهم حسن، ويراجع معهم دروسهم، فالجميل انهم حريصون على مدرستهم ودراستهم، ويبدلون جهدا كبيرا للوصول الى المدرسة التي تقع في منطقة الحجاج التي تبعد عنهم مسافة (4كم). اهتزت الأرض، ووشم البرق في السماء ضياءه، وتاه في حينها صوت القصف مع صوت الرعد الهائل.. قال لهم حسن:- اذهبوا الى بيوتكم.. اسرع الاطفال الى بيوتهم خوف الرعد والبرق والقصف، وهم ينادونه:- عمو حسن.. (ديرو بالكم على ارواحكم).. كان حسن الكربلائي كما يسمونه الاطفال لا يستطيع النوم والقرية قابعة تحت القصف، ولا يستطيع دخول القرية، فهذا أمر لا يتقبله مقاتلو الحشد الشعبي.

قلت له:- اهدأ حسن.. هذا صوت رعد وليس قصف.. وأسمع حسن يدعو:- اللهم احفظهم من الاذى يارب، اللهم بحق الحسين عزيز الزهراء (عليهما السلام) ابعد عنهم الشر.. صحت به:- ما بك حسن..؟ فأجابني:- قلبي مخنوق مقبوض على اطفال القرية، هل سيتحملون قذائف السماء برق ورعد ومطر غزير، أم يا ترى يتحملون قذائف رجال الشيطان، وهم يدكون المواضع الخلفية والقرى الامنة؛ لكونها رفضتهم، ومع اول خيوط الفجر رأيتته واقفاً ينتظر متى يأتي الصبح ليطمئن على الاطفال. اخبرته إحدى قذائف اهل الشر انك لن تراهم بعد الان، وانا احتضن جراح حسن الكربلائي، اخبرني بأن أبلغهم السلام، وأن اقول لهم: عمكم حسن يحبكم كثيراً.. قررت أن لا انقل جثمانهم الى مستشفى سامراء حتى يودعوا اطفال المزرعة، وما ان حضر الاطفال حتى صاروا يحتضنونه ويبيكون، ويتوسلون بالمقاتلين أن يتركوه برهة عندهم، وبعدها أصروا وهم الصغار على حمل التابوت في سير جنائزي الى السيارة، وقرروا أن يجتمعوا لصلاة الظهر في جامع القرية لقراءة سورة الفاتحة على روح صديقهم وعمهم حسن الكربلائي.



المرحوم قاسم الرجب صاحب مكتبة المثني بغداد

يكتب عن سوق السراي والمنتبي
من مذكرات المرحوم قاسم محمد الرجب

كنت من المترددين على هذه المكتبة الرائعة في الباب الشرقي - عمارة مرجان. وكان أنس قاسم الرجب ، الأبن الأكبر للمرحوم قاسم الرجب زميل لي في ثانوية الرصافي بالأعظمية. يقال أنه - لندني - السكن هذه الأيام لكنني لم اوفق في العثور عليه. مودتي

المرحوم قاسم الرجب صاحب المثني يكتب عن
سوق السراي والمنتبي

من مذكرات المرحوم قاسم محمد الرجب

تعود صلتني بسوق السراي إلى سنة 1930 - 1931 يوم تركت المدرسة إذ كنت في الصف السادس الابتدائي، واتصلتُ به. وكان عمري حينذاك اثنتي عشر سنة، ويعود سبب تركي للمدرسة أن وزارة المعارف كانت قد أصدرت أمراً بتوحيد الزي، واتفقت مدرستنا كغيرها من المدارس مع أحد الخياطين المتعهدين على تجهيز طلابها بما يكفيهم من البدلات، فاشتركت أنا ببذلة ودفعت قسطاً من ثمنها الذي لم يكن يتجاوز (400) فلس،

ولكني لم أتمكن من تسديد باقي الأقساط ووجدت أن حالتنا تزداد سوءاً يوماً بعد يوم، إذ كنت أنا وشقيقاي جاسم وهاشم طلاباً في كلية الشريعة، والكلية هذه تدفع لكل طالب راتباً قدره عشرة (روبيات) هندية، أي ما يساوي (750) فلساً، وكان هذا المبلغ على قلته كافياً لإعالة بيتنا بأجمعه، وسديد مصروفنا المدرسي الذي لم يكن ذا بال، فلما ألغي القسم الابتدائي لهذه الكلية، اضطررت أنا وأخي هاشم، إلى أن ننتقل إلى المدرسة الأعظمية الابتدائية التابعة لوزارة المعارف، أما أخي جاسم فقد التحق بالصف الأول من المدرسة الغربية المتوسطة ببغداد، فزادت حالتنا سوءاً ولم نتمكن أن نستمر نحن الثلاثة في المدرسة فدخل أبي محدود جداً، بل لم يكن هناك ما يسمى دخل فكان من أمري - والحال على ما ذكرت - أن قررت الانقطاع عن المدرسة والتفكير بإيجاد عمل لي على صغر سني، وكانت تربطني بنعمان الأعظمي صاحب المكتبة العربية صلة قريبي وصلة جوار، والتمست إحدى قريباتي أن تعرض رغبتي عليه لأشتغل عنده عاملاً صغيراً، فوافق على التو، واشتغلت عنده في آب من سنة 1930، ولما انتهى النهار أعطاني (20) فلساً، فلم أكن أدري أسيكون راتبي الشهري بهذا القدر، فلما كانت نهاية الشهر دفع لي (600) فلساً، ولكنني في اليوم التالي انقطعت وأرسلت له من يُخبره بأن هذا المبلغ لا يكفي حتى لتنتقلي من الأعظمية وبغداد، فزاده إلى (750) فلساً في الشهر، وبعد سنة كاملة انقطعت فزاده إلى (900) فلس، وبقيت أعمل سنتين بهذا الراتب الضئيل.

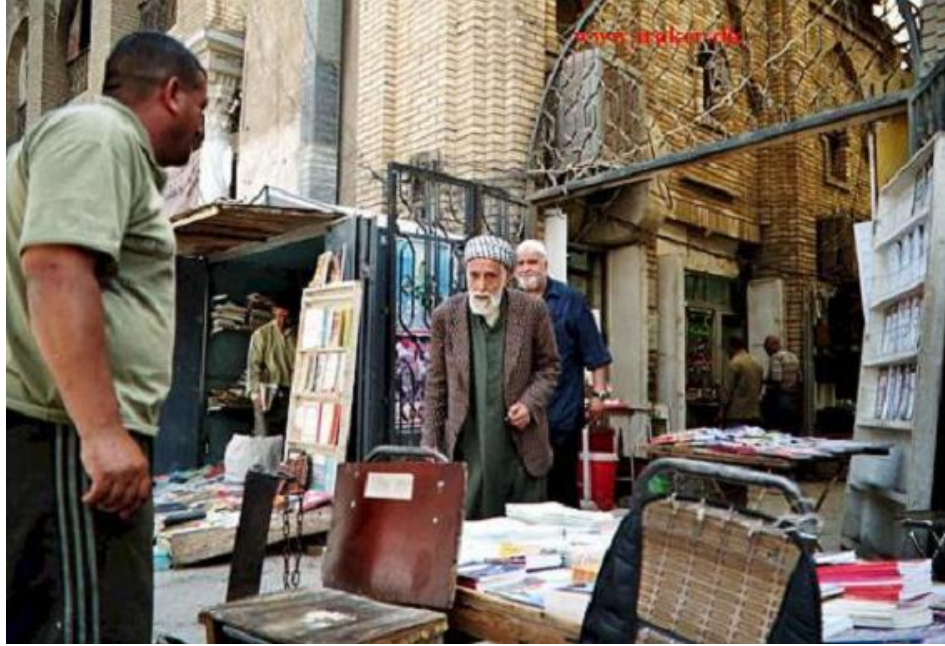


سوق الكتب

كان سوق السراي آنذاك زاخراً بالمكتبات، الصغيرة منها والكبيرة، ومنهم من يعرض بضاعته على الرصيف. وكانت المكتبة العربية كبرى تلك المكتبات في السوق والعراق كافة، وصاحبها نعمان الأعظمي، كان عارفاً بالكتب، ذواقاً باختيار ما ينشره ويطبعه من الكتب القديمة، عالماً بالكتب الخطية، بل كان الوحيد الذي يفهم هذا الفن، ويعتني بتسويق الكتاب المخطوط وعرضه.

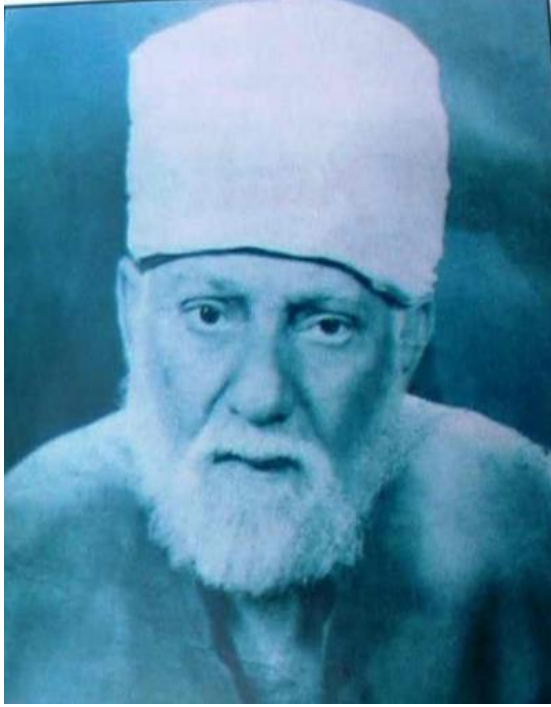
وكان سوق الكتب ضعيفاً، والمطبوعات قليلة، والأمية متفشية، كما أن الكتب الخطية لا تتحرك فلا سوق لها. فإذا أحرز نعمان الأعظمي بعضها حزمها وسافر بها إلى مصر ليبيعهها، أو يبدلها بالكتب المطبوعة. وكان نعمان إذا باع كتاباً يتغزل به، ويطرق مجلداً بمجلد ليظهر له صوتاً كما يفعل باعة الأحذية، ويصيح كل (كل الصيد في جوف الفرا).

تمرنت على العودة إلى بيتنا في الأعظمية ماشياً ما يُقارب الستة أشهر من السنة بعد خروجي من المدرسة المأمونية عند انتهاء الدرس ليلاً وبهذا فإنني استطعت أن أوفر بعض النقود أشتري بها جزءاً من كتاب الأغاني لأبي فرج الأصبهاني أطالعه. وكتاب الأغاني يعود الفضل في إذكاء روح المطالعة التي أحببتها كثيراً.



أصدقاء السوق

كان يتردد إلى السوق كثير من العلماء والأدباء والشعراء، أمثال طه الراوي، الذي كان أكبر مُشجع ومُرغب



للكتاب في جميع مجالسه الرسمية والبيتية، وعباس العزاوي المحامي وكان أكبر زبون للسوق وللكتاب، فكان يتردد على السوق أربع مرات أو أكثر في كل يوم، فلا يفوته كتاب مطبوع أم مخطوط. ومن عملاء السوق الفضلاء العلامة الفقيه الشيخ أمجد الزهاوي، وهو يقتني كتب الحديث والفقه والتفسير وقليلاً من كتب التاريخ والأدب. وإذا أراد الشيخ أمجد الدخول إلى المكتبة، فإنه لا يدخلها قبل أن يخلع نعليه ويضعها تحت أبطه، وهو بهذا يتحاشى أن يدوس ورقة، إذ ربما كان في تلك الورقة لفظ الجلالة، أو أي اسم مقدس آخر.

وفي أيام الجُمع، كانت تُقام سوق للمزاد، تُباع فيها الكتب بطريقة الهرج، ويتبنى هذا البيع عبد الحميد زاهد بصوته ونبراته اللطيفة؛ إلا أن ما يُعرض في هذا المزاد لم يكن في الغالب إلا من سقط المتاع، وما يبور عند أصحاب المكتبات فيدبروا مؤامرة على الزبائن في إقامة المزاد.

ومن طريف الأمور يومذاك، أن كثيراً من اليهود كانوا يتجرون بالمصاحف ولوحات الآيات القرآنية، ومن أولئك أذكر إلياهو دنكور، وإسحاق معلم،

ويلاحظ جهل باعة الكتب، فإن الكثير منهم لا يعرف القراءة أو الكتابة، والبعض الآخر دخل المدارس الليلية أخيراً فتعلم قليلاً، ومن كان يعرف القراءة والكتابة لم تكن عنده الرغبة في قراءة شيء. وأكثر أصحاب المكتبات لا تجد بينهم من يفهم الكتب سوى حسين الفلّلي فهو متوقد الذكاء، كثير الوسواس. ومن الأدلة على ذلك أنه لا يسمح لأحد بدخول مكتبته مهما كانت منزلته وصدافته معه، بل لا يسمح بدخولها حتى لأولاده، ولذا تراه دائماً واقفاً بباب المكتبة، مكديساً كثيراً من الكتب المدرسية المستعملة لتكون حائلاً دون الدخول لمن يريد ذلك؛ وحتى لو ذهب لقضاء حاجة أو عمل فإنه يغلق المكتبة ولو كان هناك في بابها عشرات من الأصدقاء.

وشاهد سوق السراي بيع مكتبات شخصية مهمة منها مكتبة العلامة السيد محمود الألوسي، وغيرها من المكتبات المهمة التي كان من الواجب الاحتفاظ بها.

وكان سوق الكتب يعتمد كثيراً على إيران، فكانت المصاحف المستوردة من مصر تشحن بأجمعها إلى إيران إذ أن المصاحف لا تكون مرغوبة إلا إذا كانت (مشيرزة) من قبل الصحاف، وكان لون قماشها أحمر، وكانت بخط الخطاط الشهير الحافظ عثمان، وكان عدد سطور الصفحة (11) سطرراً فقط.

وما زالت إيران حتى يومنا هذا تستورد الكثير من الكتب والمصاحف، ويصل ما تستورده من نفائس الكتب 70% ويدخل في ذلك المصادر القيمة الباحثة في التاريخ واللغة والدين والأدب، ولعل في طليعة الكتب العربية الرائجة في إيران دائرة معارف القرن العشرين لفريد وجدي وتفسير الشيخ طنطاوي الجوهري، والمنجد، وتعتمد أسواق الكتب في بغداد أيضاً على الهند وباكستان، فالهندي حينما يصل إلى بغداد يتساءل عن المنجد وأقرب الموارد ومؤلفات الشيخ عبد القادر الكيلاني ومناقبه. أما الكردي فلا يشتري كتاباً ما لم يكن ورقه أصفر من النوع النباتي.

وكان موزعون للكتب يحملون ما وصل حديثاً أو ما تحتاج إليه المقاهي، واشتهر منهم يهودي اسمه أبو حمرة لم يكن يجاربه أحد بصوته وبندائه وسرعة جريه ونشاطه.

زيارتي للمكتبات العامة

كنت كلما وجدت فراغاً أذهب إلى المكتبة العامة، وكانت حينذاك في باب المعظم، لأطلع على الغريب مما حوته من الكتب المطبوعة باعتناء المستشرقين ومطبوعات الهند وغيرها مما لم يكن يصل إلى سوق الكتب في حينه. وقد خلت تلك المكتبة الآن من أكثر تلك الكتب فقد تبعثر بعضها وسرق البعض الآخر وتلف جانب آخر لعدم تجليده.

وكانت شرط الإعارة بالمكتبة العامة غير رادعة مما أدى إلى بعثرة الكتب والاستهانة بإعادتها، حتى التفتت إدارة المكتبة ومنعت خروج النادر من الكتب.

وكانت المكتبات العامة في أنحاء العراق قليلة جداً، فاشتهرت في البصرة مكتبة الرشاد، وكانت تضم نفائس كثيرة مما تبرع بها هواة الآثار من الأجانب والحكام الإنجليز والمستشرقين الذين اتصلوا بالبصرة. ولبثت الحال دونما تغيير يذكر حتى تأسست مكتبة المتحف العراقي في بغداد. وقد شاهدها سنة 1935 فكانت عبارة عن دولا ب صغير فيه بعض الأجزاء من كتب باللغة العربية والإنجليزية لا تزيد على مئة مجلد، فلما عُين كوركيس عواد فيها ملاحظاً اهتم بتنميتها وأخذ يشتري إليها كل ما يتمكن من الحصول عليه من المصادر

والكتب النادرة بمختلف اللغات، وكان مدير الآثار ساطع الحصري، فبذل مجهوداً كبيراً، وعزز رغبة كوركيس عواد، فتضافرت الجهود، فنمت المكتبة حتى أصبحت الآن أكبر وأنظم مكتبة في العراق.

المجلات

والمجلات المستعملة كانت ترد للسوق إما بطريقة الاستيراد من قبل نعمان الأعظمي أو محمود حلمي، وإما عن طريق الأسكجية - اليهود الذين يمرون في الأزقة والبيوت معلنين شراءهم إياها بأعلى أصواتهم وإبدالها بالألبسة المستعملة وبالصحون والنقود. وكانت كافة المجلات تُطبع وتصدر بمصر، إذ لم تكن لبنان اهتمت آنئذ بإصدار الجرائد والمجلات وحتى الكتب، وكانت المجلات مليئة بالمقالات الأدبية والسياسية والطرائف والأخبار لا كما هي الآن من سخافات وتفاهات رغم تطور التحرير وكثرة المواد.

تأسيس مكتبة المثني

بقيت عند نعمان الأعظمي عاملاً حتى سنة 1936، وعمري حينذاك سبع عشرة سنة، أعاني ما أعانيه من فقر وتعبد وبؤس وعدم تقدير، وكنت كلما فكرت بالخروج منه لا أستطيع أن أحقق ما فكرت فيه إذ لم أكن أثق بنفسي، وبأنني سأتمكن من الحصول على مثل راتبي إذ تركت العمل عنده، لأنني لم اتصل بأحد ولم أعترف إلى أحد ممن له قدرة يزيل عني هذه المحنة.

وبعد تفكير وتأمل رأيت أن أذهب إلى إحدى قريباتي التي عرفت أنها قد جمعت مبلغاً لا يقل عن عشرة دنانير، وقلماً وجد بين أفراد عائلتنا سواء أكان من جهة الأم أو جهة الأب من كان يملك مثل هذا المبلغ الكبير الجسيم. فطلبت منها متوسلاً متضرعاً أن تقرضني أربعة دنانير ونصف الدينار، ولا أدري كيف وافقت ووثقت بي حين أقرضتني ما طلبت. وعلى كل حال أخذت المبلغ وذهبت به مسرعاً إلى المصرف العثماني وحولته بواسطته إلى شركة الكتبي (لوزاك) بلندن، في مقابل أن تبعث إليّ بنسخة كاملة من كتاب (معجم الأدباء) تأليف ياقوت الحموي الرومي، وهو يقع في سبعة مجلدات، وبعد خمسة وعشرين يوماً وصلت إليّ النسخة، فأخذتها وذهبت بها إلى كلية بغداد للأباء اليسوعيين في الصليخ، وكان مديرها آنذاك الأب رايس، فلما رأى النسخة استمهلني وطلب الانتظار دقائق ريثما يتأكد من سعرها من فهارس المكتبات التي كانت بحوزته، فلما رأى ثمنها وتأكد منه وافق عليه ودفعه إليّ وهو سبعة دنانير ونصف الدينار. وبذلك ربحت راتبي في يوم واحد. وهكذا صرت كلما بعث نسخة طلبت غيرها فأحصل على ربح قدره ثلاثة دنانير. وبقيت الحال على هذا المنوال ثلاثة أشهر. إلى أن طلبني خالي عبد الرحمن وعرض عليّ أن أفتح مكتبة معه بعد أن كان قد باع داراً يسكنها. فوافقت على ما عرضه على الرغم من سوء علاقتنا معه. بعث إليّ خالي بمبلغ قدره خمسة وعشرين ديناراً، فأرسلت بعض المبلغ إلى مصر وبعضه إلى أوروبا طالباً به ما عرفت من مختلف الكتب.

ووجدت أحد الدكاكين الفارغة لا تزيد مساحته على مترين مربعين في وسط سوق السراي. وقد شد أزرعي وساعدني كثيراً بعض من التقيت بهم يوم كنت أعمل عند نعمان الأعظمي، ولم تمض مدة قصيرة حتى وصلت إلي كمية كبيرة من نفائس ما طُبع في أوروبا من مؤلفات عربية قديمة. وكانت تصل إلي باسم مكتبتي التي ارتأيت تسميتها يومئذ باسم مكتبة (المعري). وكان من أصدقائي عبد الستار القره غولي فأشار عليّ بأن أُغيّر اسم مكتبتي وأجعله (مكتبة المثني)، نسبة إلى (المثني بن حارثة الشيباني) أحد قادة الجيش العربي الذي فتح العراق في صدر الإسلام. وفي هذه الأثناء نشر الأستاذ القره غولي كتابه المسمى (المثني بن حارثة الشيباني)، فأشار إلي فتح مكتبتي وتمني لي التوفيق، وطبع على غلافه (يُطلب من مكتبة المثني)، وكان هذا أول كتاب يُذكر اسمي عليه.

ولما وصل بعض ما طلبناه من الكتب من ألمانيا وهولندا وباريس ولندن والهند أحدث وصولها دويماً في جميع الأوساط الثقافية والعلمية في بغداد، حتى ان بعضهم دهش وتحير مما رأى وهو غير مصدق، إذ لأول مرة تصل هذه المطبوعات إلى سوق بغداد فيراها الناس في أصغر مكتبة وعند أصغر كتبي.

وقبل أن تصل الكتب التي طلبتها من مصر، إذ بخالي المتقدم ذكره يطلب مني أن أعيد إليه المبلغ الذي أعطانيه، فقد حسّن له بعضهم تربية الخيل وأغروه بأرباح خيالية.

لقد فتحت مكتبتنا الطريق واسعة إلى التعريف بالكتاب العربي لدى جميع الجامعات المعنية بالاستشراق وبيعه في مختلف أنحاء العالم، واعتمدت لدى المكتبات العامة الهامة كمكتبة المتحف البريطاني ومكتبة نيويورك العامة ومكتبة الكونغرس ومكتبات الجامعات كافة، وسبب ذلك أن مكتبة المثني لا تهمل طلباً، ولا تتأخر عن الرد على أي رسالة تصل إليها من كافة أنحاء العالم.

وفي خلال الحرب العالمية الثانية وبعدها أخذت تزيد طلبات الكتب من الخارج، وأنشئ قسم خاص ملحق بالمكتبة للتغليف والشحن وتلبية طلبات الجامعات. وقد أخذت تصل إلينا طلبات كبيرة ومهمة وأغربها ما تطلبه جامعات اليابان من الكتب الدينية والمصادر التاريخية والمعاجم اللغوية المختلفة، ومثلها جامعات كندا وكوهانسبرك واستنبول التي كانت لا يدخل إليها كتاب عربي.

واتسعت معلوماتي في عالم الكتب كثيراً، وزادت مطالعاتي، فشملت مختلف التأليف الباحثة في التاريخ والتراجم والأدب والبلدان وغير ذلك من كتب التراث العربي خاصة، وصرت لا أقطع يوماً عن القراءة.

وكثيراً ما راجعني بعض الزبائن لأرشدتهم إلى المصادر المطلوبة للمواضيع التي يبتغون دراستها والوقوف عليها، وإلى مضانّ بعض الكتب جهد المستطاع.

مؤلفون عرفتهم

كان أحد المؤلفين قد بعث إليّ بنسخ من كتاب صغير اسمه (القضية الكردية) طبع في بيروت، وعند إرساله قائمة الحساب التي بموجبها سنسدد قيمة النسخ المرسله، سجل في آخرها قيمة الطابع التي صرفها على إرسال هذه الرسالة. وهذا أغرب ما رأيت من بخل المؤلفين الذين نرى بعضهم إذا أهدى إلينا نسخة من مؤلفه، ولم نشتر منه يعود فيطالبنا بإعادة النسخة المهداة بالرغم من وجود عبارة الإهداء وتوقيعه عليها. ومن المؤلفين من يُعلن على غلاف كتابه أو في الجرائد، أن كتابه يُطلب من داره المرقمة بكذا والواقعة في المحلة الفلانية، وبهذا يتحاشى أن يعطي خصماً (عمولة) إلى الباعة من أصحاب المكتبات.

أدب الوراقّة

جاء أحد الإيرانيين إلى المكتبة ذات يوم، وكان شكله ولباسه لا يدلان على ما هو عليه من ثراء وعلم وفضل، فقدم إليّ قائمة بكتب كثيرة من أعلى المطبوعات، فلما نظرت إليه وإلى قائمة الكتب، سعرتها تسعيراً صورياً غير صحيح لظني أن هذا الرجل عندما يرى الأسعار سيهرب فوراً، ولشد ما استغربت عندما أوما برأسه ونطق باللغة الفارسية بموافقته على شراء هذه الكتب. فخلت مما جرى من استصغاري لشأنه وعدم اهتمامي به ومن سوء مقابلتي له، وصرت لا أستهيّن بكل سائل أو زبون مهما كان شكله ومظهره.

إن كل مهنة يجب أن يكون لصاحبها خبرة بها، أما أصحاب المكتبات فإنني لم أجد بينهم من يملك أي خبرة بالكتب، فأني موظف فُصل من عمله فإن أول ما يفكر فيه هو أن يُنشئ مكتبة، أو كان بائعاً للأحذية وبارت مصنوعاته فأول ما يفكر بالاشتغال به هو بيع الكتب، إذ يرى أنها مهنة بسيطة سهلة لا تحتاج إلى جهد.

نوادير الكتب والمخطوطات

كانت تعرض بين حين وآخر مخطوطات مختلفة فاشترى بعضها حتى أحرزت الكثير منها، وكان من أنفس ما عثرت عليه واشتريته نسخة قديمة نفيسة من كتاب (نهج البلاغة) كتبت سنة 548هـ، وفيها زيادات إذ أنها كتبت عن نسخة المصنف الشريف الرضي المتوفى سنة 406هـ، وقد اشتريتها من أحد الكويتيين بمبلغ أربعة عشر ديناراً، وعرضتها للبيع على مديرية الآثار القديمة العامة، إذ بها تصدر مذكرة بمصادرة هذا الكتاب لكونه مخطوطاً أثرياً، وأن إحراره من قبلي يخالف قانون الآثار



القديمة ونظام تسجيل المخطوطات الذي صدر تبعاً له. ولكن مدير الآثار يومئذ ساطع الحصري رأى أن مصادرة المخطوط تعني حرمان الآثار من اقتناء أي مخطوط آخر يقدم في المستقبل إليها للبيع، وأصدر أمراً بمنحي مكافأة على عثوري على هذا المخطوط قدرها

خمس وعشرين ديناراً، مع أنني كنت أتوقع بيعه بما لا يقل عن مئة دينار لقدم المخطوط وأهميته.



قاسم محمد الرجب في سطور

قاسم محمد الرجب ومكتبة المثني

الصور/

-مكتبة ومطبعة المثني في شارع المتنبى 1955

-قاسم رجب في مكتبته مع أحد الأصدقاء

-باعة الكتب والعملاء في المكتبة

-تخزين الكتب الداخلي عام 1956

-إبنة أنس قاسم الرجب

-صورة المكتبة عام 1999

-صفحة من مجلة (المكتبة)

-حريق المكتبة عام 1999

قاسم محمد الرجب (1917- 1974) مكتبي عراقي يعشق مهنته ومن أبرز المكتبيين العراقيين الرواد فقد كانت مكتبته (المثني) بمثابة منتدى ثقافي ودار للنشر ومطبعة وأداة لتسهيل وصول الكتاب إلى أيدي محبيه رغم الكثير من العوائق وهو من الأوائل الذين إهتموا بنشر أمهات الكتب العربية فضلا عن إصداره مجلة تعنى بالكتاب علما وفنا وتجارة تلك هي مجلة المكتبة وهو شقيق المرحوم الحاج هاشم الرجب خبير المقام العراقي

ولد قاسم محمد الرجب العبيدي الأعظمي سنة 1917 في الأعظمية وبها نشأ ودرس وتوقف عن الدراسة إلى الصف السادس الابتدائي وتفرغ للعمل منذ يفاعته لمساعدة أسرته على مواجهة مشاق الحياة فاشتغل بداية حياته العملية بالمكتبة العربية في سوق السراي ببغداد سنة 1937 وهي تعود لأحد أقاربه وهو الكتبي العراقي الراحل الحاج نعمان الأعظمي (1888- 1953) هذه المكتبة من أشهر دور الكتب كانت منتدى لرجال الفكر والعلم والأدب ويُعد نعمان الاعظمي من أوائل الناشرين العراقيين ومن أشهر مطبوعاته (تاريخ بغداد) للخطيب البغدادي

رغم الفوائد الكبيرة التي جناها الرجب من عمله بهذه المكتبة إذ تعلم أسرار الكتبيين والناشرين لكنه عانى شظف العيش ومشاق الحياة وقدم بمذكراته صورة طريفة لأستاذه نعمان الأعظمي ووسائله الطريفة في العمل

الكتبي غير أن المَعِيَّة الرجب وِعْصَامِيَّتِه وَصَحَّتْ مِنْذ الْبَدَايَةِ فَقَدْ بَرَعَ فِي عَمَلِه وَكَسَبَ خَبْرَةَ وَاسِعَةَ فِي تِجَارَةِ الْكُتُبِ وَأَحْوَالِهَا

وفي السنة ذاتها فكر بفتح مكتبة خاصة به فافتتح مكتبة صغيرة وسط سوق السراي بـدكان صغير مقابل سوق الذهب قبل إنتقالته إلى شارع المتنبي منتصف الأربعينيات من القرن المنصرم سماها (مكتبة المعري) إنخرط بالجنديَّة وساهم بثورة رشيد عالي الكيلاني ضد الإنكليز سنة 1941 وواصل بعدها العمل في المكتبة منتقلا من دكان إلى آخر أخيرا إشتري دار الدكتور صائب شوكت (طبيب معروف حينها) في النصف الثاني من الخمسينيات وحوله إلى مكتبة المثني في شارع المتنبي ببغداد

منذ ذلك الوقت وهو يسعى لتطوير الكتاب طباعة وإخراجا ونشر مئات الكتب وأقام مجلسا في باحة مكتبته يرتاده العلماء والمفكرون والمؤرخون والأطباء وأخذت منشورات مكتبة المثني وقسم كبير منها يُطبع في القاهرة وبيروت وتنتشر بصورة مدهشة كما حصلت على حق توزيع معظم الصحف والمجلات العربية حيث كانت المجلات العربية مختوم عليها بختم بيضوي (وصلت بالطائرة سعر المجلة توزيع مكتبة المثني) أما الكتب العربية فأغلبها كان يحمل على الغلاف (توزيع مكتبة المثني بغداد) وأصدر أول مجلة عراقية تعنى بالكتاب وهي مجلة المكتبة وصدر عددها الأول في أيار 1960 تباع النسخة الواحدة بـ(50) فلسا وصفحات المجلة تراوحت خلال فترة صدورها بين (70-90 صفحة)

في 1 نيسان 1974 توفي رحمه الله في بيروت إثر نوبة قلبية مفاجئة بعد مسيرة طويلة من العطاء والبذل ونقل جثمانه لبغداد ودفن في مقبرة الإمام الأعظم

صباح يوم الجمعة الموافق 20 آب 1999 شاهد نفر من مرئادي شارع المتنبي نارا تندلع من نوافذ الطابق العلوي لمكتبة المثني فوقوا هلعين واجفين وهم يستقبلون ذلك الصباح العبوس القمطيرير وراحوا يستنجدون ولا من منجد ويستغيثون ولا من مغيث حتى حضرت فرقة الأطفاء فكسرت باب المكتبة الموصد وإقتحمت البناية وشرعت تؤدي واجبها لكن بعد أن تمكنت النار من المكتبة وإنتشرت لجميع جوانبها وأتت على جميع رفوفها فتركتها ركاما من رماد وأعمدة من دخان

عن كتاب (مذكرات قاسم محمد الرجب)



رحلة ابداع

مع الفنان المسرحي

الدكتور عبدالحسين علوان

حاوره : الفنان : حسن نصر اوي - العراق

الفنان الدكتور المغترب عبدالحسين علوان
التدريسي والاكاديمي هو أحد فرسان المسرح
العراقي الذي صال وجال على خشباته في أعمال

خلاقة و متميزة لاتهملها الذاكرة وقد نال الجوائز والتكريم أينما حل تثمينا لانجازاته الثرة وهو احد رهاناتنا المسرحية للمرحلة المقبلة في التطلع نحو واقع مسرحي أكثر تطورا ومواكبة لحاجات الناس واستيعاب مشكلاتهم بخطاب لغته الجمال والحب والإبداع.. التقيته وهو مثقل بالأفكار والهموم الفنية التي لاتبارح خيالاته وتأملاته من اجل مسرح عراقي معافى يتوق للقيمة لإثبات ريادته في الخلق والإبداع في إرجاء المعمورة وقد طرحت عليه سيل من الأسئلة الجدلية التي تناقش جوانب مهمة من واقع مسرحنا الحالي اجاب عليها بروح الشفافية والفهم العالي ودقة التصويب في تشخيص مكامن الخلل ومعالجته

: ***نريد ان نعرف من هو الدكتور عبد الحسين علوان ؟

الدكتور عبد الحسين علوان فنان مسرحي عراقي عملت في المسرح العراقي منذ عام 1968 ومازالت مستمرا في عطائي المسرحي رغم تواجدي في كندا .



عملت مع العديد من المخرجين الكبار الذين يعتبروا اعمدة المسرح العراقي منهم الراحل ابراهيم جلال والراحل قاسم محمد والراحلة منتهى محمد رحيم والراحل وجدي العاني والفنان محسن العزاوي ومحسن

العلي ضمن كادر الاخراج من خلال ماقدموه من عروض للفرقة القومية للتمثيل ومسرح النجاح. اكملت دراستي في معهد الفنون الجميلة في بغداد بدرجة امتياز ، ثم واصلت دراستي عند وصولي الى كندا عام 1999 ، وحصلت عام 2015 على شهادة الدكتوراه اخراج مسرحي بدرجة جيد جدا ، ومارست العمل المسرحي فيها مع مجموعة من الفنانين العراقيين المعروفين ، واسسنا عام 2013 رابطة الفنانين والادباء العراقيين في كندا لجمع شمل الفنانين والادباء العراقيين تحت خيمة واحدة واخترت رئيسا لها.

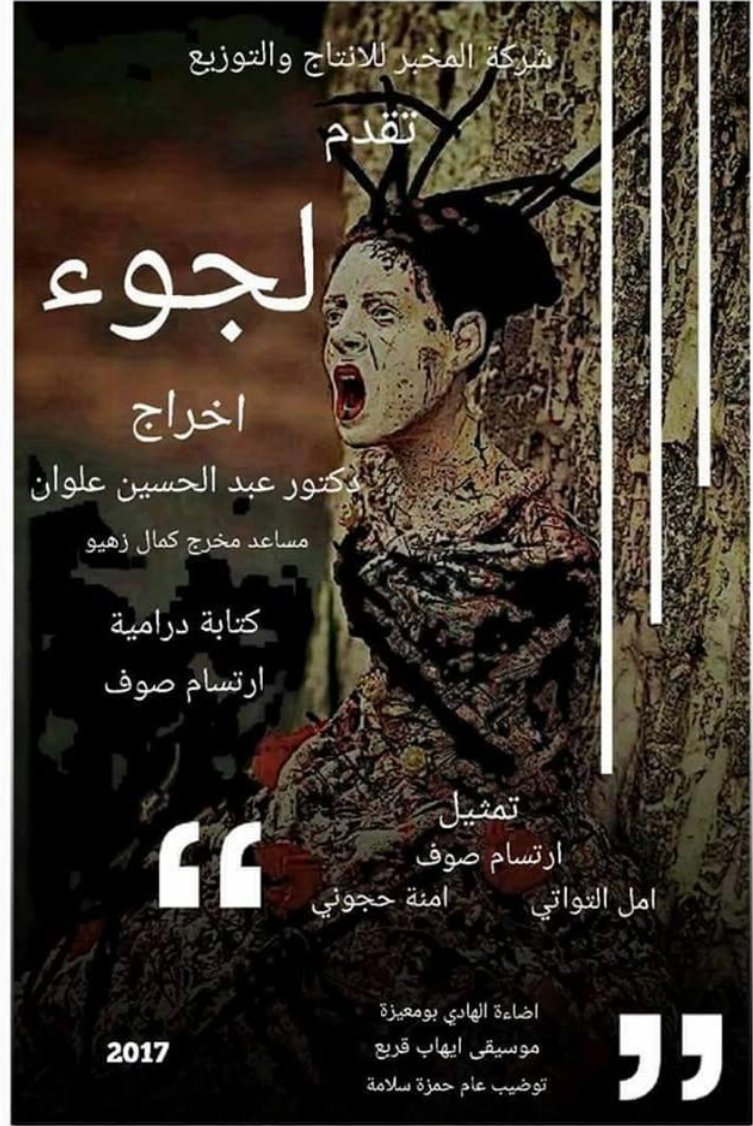
وفي بغداد عملت في الفرقة القومية للتمثيل فنيا واداريا ، حيث كنت مساعدا لصديقي الفنان قاسم الملاك الذي كان انذاك مديرا للمسارح ، والى جانبه عملت مسؤولا للفرق المسرحية الاهلية العاملة في العراق.

ثم عملت مسؤولا للعلاقات في الفرقة القومية للفنون الشعبية ، ومن ثم وكيل مدير الفنون الشعبية في دائرة السينما والمسرح .

كما عملت سكرتيرا لمهرجان بغداد للمسرح العربي لثلاث دورات .
حاصل على وسام المبدعين من رابطة المبدعين العراقيين للفنون الجميلة وفي تونس اعمل حاليا نائبا رئيس جمعية العنقاء للفن المسرحي وكمشرف فني قدمنا مسرحية سندريلا التي حصلت على عدة جوائز في تونس .

وكما اعمل حاليا المدير الفني لشركة المخبر للانتاج والتوزيع الفني حيث قدمنا مسرحية لجوء من اخراجي ومعالجة ادرامية وتمثيل الفنانة التونسية ارتسام صوف .

كما عملت رئيسا لمهرجان مرا للمسرح النسائي في دورته الثانية . 2015 .



وخلال مسيرتي الفنية قدمت العديد من البحوث والدراسات عن المسرح العراقي والعالمى ، واصدرت كتابا عن مسيرة الفرقة القومية للفنون الشعبية واسميته تاريخ ومسيرة ، ولدي الان كتاب تحت الطبع في تونس اسميته يوميات عراقي في تونس وهو عبارة عن سلسلة حكايات حية صادقتني من خلال اقامتي في تونس....

**** انت كنت في العراق وتونس والان في كندا ، كيف تقيمون المشهد الثقافي العربي والعراقي بشكل خاص ؟

في العراق بعد الاحتلال اجد المشهد الثقافي العراقي مرتبكا ، رغم المحاولات التي يقوم بها مجموعة من الشباب ودائرة السينما والمسرح والفرق الاهلية واتحاد الادباء ووزارة الثقافة نفسها ، لانتشال المشهد الثقافي من الركود . والسبب واضح هو عدم وجود التخصيصات المالية لدعم الانتاجات المسرحية والله يعينهم . أما في تونس فالمشهد الثقافي يختلف فهو في تنامي وذلك للدعم الذي تقدمه وزارة الثقافة المتمثلة بوزيرها . لذلك انتشر في تونس نمط جديد من العمل الثقافي والذي اطلق عليه المدن الفنية او الثقافية . ففي كل مدينة تجد مهرجان مسرحي او شعري او معارض تشكيلية وفعاليات رقص . تونس اليوم تراها ورشة عمل لاتسكت الا في ساعات متاخرة من الليل رغم الوضع الامني المتذبذب بين الحين والآخر .

وفي كندا هناك العديد من الجمعيات العربية الناشطة التي تقيم فعاليات ادبية بكثافة وجهات اخرى تقيم معارض فنية لفنانين وفنانات من ابناء الجاليات العربية والعراقية . وطبعا رابطتنا لها حصة الاسد في النشاطات الادبية والفنية والعروض المسرحية .

***** كثير مايقال في وطننا العربي بأن المثقف مرتهن عند السياسي أو بعبارة أخرى الثقافي في خدمة السياسي . هل تجاوزنا المقولة ؟**

يجب ان نحدد هنا مدى تأثير الفكر السياسي الغربي تحديدا على مجريات ومتغيرات الاحداث السياسية العربية في اطار صراع ايدلوجي عالمي بن معسكر ليبرالي واخر اشتراكي وكيف ساهمت هذه الايدلوجية في تعميق الازمة الثقافية في الوطن العربي .

اما الان فهناك متغيرات في الوطن العربي لوضع رؤية استراتيجية لثقافة عربية وابعادها عن التأثيرات السياسية حتى لاتكون هناك علاقة سلبية بين السياسي المتحكم برأيه والذي يبني تصوره بأنه بإمكانه شراء الفكر وبالتالي يسير مثقفيه حسب مايدور في خواطره . نعم كان هناك عدد من المثقفين دفعتهم الحاجة الى ان يرتبطوا ببعض السياسيين لظروف خاصة في عموم الوطن العربي . فكثير المديح والتناء وكأننا في عهد الخلفاء والسلاطين . لكن سرعان ماأفاق المثقف العربي من غفوته ليحرر قلمه ليكون ملك نفسه وملك الجماهير مع بقاء البعض . لكن الزمن قادر على اخراجهم من تلك الشرنقة .

*****يمكن وصف مسرحك بأنه في حالة تجريبية مستمرة ، فهو يجرب في طرح الثيمة وبعده طرائق تحريك الجسد وينفتح على تقنيات السينوغرافيا والمؤثرات ... انت كرجل مسرح هل**

تجد في نهاية لحدود التجريب هذا ؟ وهل يمكن للتجريبي ان ينكص ويعود لبداياته ؟ وهل سيأتي يوم تستفد المناهج التجريبية وتصبح بمثابة تجربة نمطية ؟

طبيعة السؤال له عدة تفرعات ، لنتحدث قليلا عن السينوغرافيا باعتبارها العمود الفقري للعرض المسرحي .

من المعروف ان المخرج لايمكن له بمفرده ان يترجم النص المسرحي الى عرض مسرحي ، الا اذا تكاثفت جهوده مع مجموعة المساعدين الاساسيين كفني الاضاءة وتقني الموسيقى وصانع الماكياج والسينوغرافي ، ويعد عمل السينوغرافيا من اهم الاعمال التي تتحكم في العرض المسرحي ويستند اليها الاخراج الدرامي المعاصر بشكل استراتيجي ، والسينوغرافيا كما نعرف اصبحت علم وفن يهتم بتأثير خشبة المسرح وتعني ايضا بهندسة الفضاء المسرحي من خلال توفير هرمونية وانسجام بين ما هو سمعي وبصري وحركي. اذن السينوغرافيا تقوم على نقل المجرد وتحويله الى واقع عن طريق التجسيد واعادة الخلق وتحقيق رؤية متكاملة من عناصر الاضاءة والمؤثرات الموسيقية والديكور والازياء وتداخل جهود مصممها مع المؤلف والمخرج لخلق فضاء خاص للعرض ينقله من مجرد تجسيد النص الى اعادة خلقه من جديد داخل رؤية تتشابه فيها الفنون التشكيلية مع الفنون المسرحية ، وهناك العديد من المسرحيات ارتقت بارتقاء السينوغرافيا على المستوى العالمي والعربي والعراقي .

اما عن التجريب فكل المسرحيين الاكاديميين يعرفون بان المنهج التجريبي بدأ مع محاولة الانسان لاستكشاف ماحوله من طبيعة . فبدأ بتجريب واختيار المواد للمعرفة من هو صالح ومناسب له .

ومن ثم انتقل التجريب بمرور الوقت الى مراحل متقدمة فوصلت الى مرحلة ناضجة نوعا قبل سقراط وفي الفترة المتأخرة من الفلسفة اليونانية . ومن ابرز من ساهم بذلك (ديمقراطيس) وهو معاصر لسقراط والذي طرأت له الفكرة القائلة ان الطبيعة تتألف من ذرات ، فهو يعتقد ان المعرفة لايد أن تكون يقينية أو مجربة على نحو مطلق ، ثم جاء بعده (سكنس ابرامبيكون) و (كارنيدس) .

وجاءت الحضارة الاسلامية وجاءت معها الروح العلمية الجديدة واستخدام العلم لتطوير الحياة ، حينها نشطت الحركة التجريبية .

أما في الغرب فظهر فلاسفة من امثال (روجر بيكون) الذي كان شديد الاهتمام بالمهج التجريبي. وثم يظهر العلم الحديث فأخذ شكل نظرية فلسفية ايجابية متينة دخلت في منافسة ناجحة مع المذهب العقلي كما في مذاهب (فرانسيس بيكون) وهو مؤسس وواضع المادية الجديدة والعلم التجريبي.

وعموما فالمسرح التجريبي كما نعرفه فن حركة الجسد والتمثيل الحركي الصامت الذي يعتمد في عناصره الاساسية على التعبير الحركي المتناغم مع التقنيات الحديثة . وهو من ابرز الرؤى المسرحية المعبرة بصنق وشفافية عن الجمهور . اذ يسعى دوما ليغير من ادواته ومضامينه وفلسفته ، كما تبدلت نظرة جماهيرية الى العالم.

لقد فرزت تجارب المسرح العربي القدرة على وصف مستويات نجاحه ضمن خانتين رئيسيتين جيد وسيء . فهو يقف بين تيار الحداثة المتمسك والمتشكك

كما أن تصورات المبدعين في مسرحنا العربي يختلف من شخص لآخر وبذلك تختلف محاولاتهم بالتجريب طبقا لاختلاف الثقافات واختلاف التصورات واختلاف البلدان . ويعد مهرجان القاهرة التجريبي الذي ابدل اسمه مؤخرا خيرا وسيلة لابرار طاقات وابداعات مسرحيينا في التجريب ، وفعلا ابرز ذلك المهرجان العديد من الاسماء في عالمنا المسرحي العربي .

والمسرح التجريبي اساسا بدأ بالنهوض والتطور ولم ينته حتى يعود للوراء كما يتصور لدى البعض وهو في نمو وابداع سواء على مستوى المسرح العالمي او العربي او العراقي .

فالمسرح التجريبي اصبح علما يعتمد على الفلسفة والجمال ، واتباع طرق جديدة واساليب حديثة لا يصلح فكرة العرض للجمهور ، دون التعمق بالايضاح واختزال المكان والزمن ، وكل التجارب سواء عالميا او عربيا اصبح لها اسس ثابتة تدخل ضمن منهاج التجريب ، ولااعتقد ان هناك نبطية في الانتاج ما دام هناك فنان متجدد . فمعناه ان هناك حالة من التجديد والابداع .

*****هل (الفرقة المسرحية) التي عرفت بها من خلال العروض الاوروبية لها صلة بالطوقس المسرحية العربية الموروثة ؟ وهل اطلعت على بعض عروض الفرقة المغربية قبل سفرك لاوروبا ؟**

التراث هو الاصاله التي ينتمي اليها الفنان بكل جوانبها لانها كانت تلازمه منذ الصغر . وحين يتأثر الفنان بالمسرح الغربي فهذا ليس معناه بأنه سيتترك تراثه الذي واكبه طيلة فترة شبابه . فحتما سينقلها معه . وهذا نراه واضحا في اغلب الاعمال العربية الرصينة التي يكون التراث اساسا لها . وكما كان يفعل الراحل الفنان قاسم محمد المسرحي العراقي المعروف ، الذي اعتبره ابرز واهم فنان نقل التراث الى المسرح واعطاه صورة من الابداع .

اما مايخص الفرجة المغربية ، والتي يعتمد عليه المسرح المغربي كثيرا لكونها توفر للانسان المغربي المتعة ، لاسيما بأنه ميل الى التسلية والترفيه . وتختلف نوع الفرجة باختلاف المدن المغربية ، والثقافات فيها

واللهجات ، واساسا الفرجة المغربية تعتمد كثيرا على الارتجال ، كما انها تعتمد على التراث المغربي . وابدع فيها المخرج المغربي الراحل الطيب الصديقي .

مع ذلك لم تسنح لي الفرصة ان اشاهد عرضا مسرحيا من هذا النوع رغم علاقتي القريبة بفنانين مغاربة....

: *كيف تنظر للحركة المسرحية العراقية والعربية . وماهي ملاحظتك حول مايقدم من أعمال ؟**

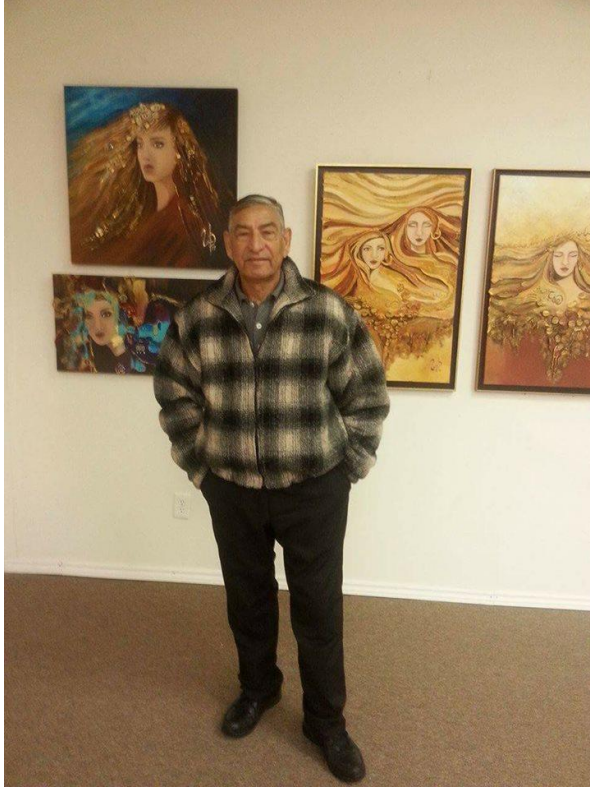
في البداية كان المسرح العراقي والعربي يشكو من قلة النصوص المسرحية المحلية . لذلك نرى اغلب المخرجين اتجهوا الى النصوص العالمية لترجمتها او اعدادها لتتناسب والواقع العربي . وعلى مرور الزمن اعتمد المسرح العربي سواءا كان عراقيا او عربيا عليها ، رغم وجود نصوص يوسف الراحل يوسف العاني التي مدت المسرح العراقي لسنوات بنصوص محلية ذات مستوى فني رائع . ومن ثم ظهر مؤلفين امدو المسرح بنصوص تتوازن والواقع العربي . فمثلا في العراق ظهر عادل كاظم وطه سالم وعبد الوهاب الدايني ومحي الدين زنكنة ، وغيرهم وفي سوريا كانت نصوص الراحل سعد الله ونوس منتشرة كثيرا في الوطن العربي . اضافة للنصوص المصرية ومنها نصوص الراحل محمود دياب ثم المغرب العربي . اذن نعم مر المسرح العراقي والعربي بازمة لكنه سرعان ماانتفض ليكون مسرحا عربيا متميزا . وقدم العديد من المسرحيات التي اخرجها عمالقة المسرح العراقي امثال الراحل ابراهيم جلال والراحل جاسم العبودي وسامي عبد الحميد .

اما اليوم فعدنا الى نقطة البداية ، فان مايقدم لم يكن بمستوى الطموح رغبة المحاولات الجميلة والتميزة لبعض اعمال فنانينا العراقيين والعرب .

فالتطورات السياسية على الساحة العراقية والعربية اثرت بتراجع نوعية العروض الجيدة في ظل ظروف الدعم المالي للمؤسسات الفنية والفرق الاهلية .

قبل ان انهي تجوالي وترحالي في سفر ابداعكم ... هل من كلمة تودون طرحها وتوجيها للجيل الواعي الجديد ???

واخير اذا سمحتم ان انهي حديثي مع مجلتكم المهمة الواسعة الانتشار ان اقول شيئا مهما هو يجب ان لايقف طموح الشباب عند حد معين وينتهي ، البحث مطلوب لان المسرح العالمي والعربي في تطور ملحوظ فالبحث والاستفادة عما هو مفيد مهم ليضاف الى الخزين ليكتمل الابداع عند الفنان الذي ينظر الى اكتمال الصورة



الفنية ، كما انني احث الشباب للارتقاء باعمالهم لتتناسب وسمعة المسرح العراقي التي رسخها الـــــــرواد.

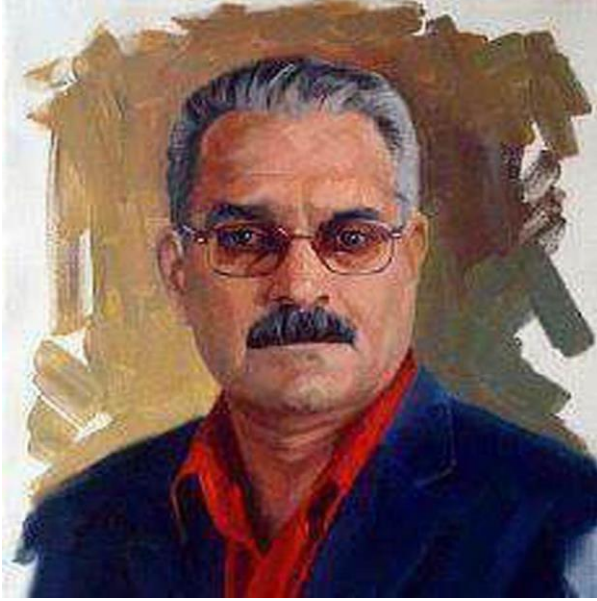
انا الحمد لله مقتنع جزء ما عن مسيرتي الفنية في المسرح العراقي التي امتدت اكثر من خمسين عام ومازلت اتابع المهرجانات العربية ونتاجات المسرح العالمي وخاصة المسرح الالماني ، وكما اخاول من هلال عملي كرئيس لرابطة الفنانين والادباء العراقيين في كندا ان اقدم شيء للثقافة العراقية التي اصابها نوع من الشلل بعد 2003

لذلك ادعو الشباب من جيلنا الواعي الى تحمل المسؤولية للارتقاء بالثقافة ومستوى نتاجاتهم الفنية عندها سيكون المسرح العراقي بخير....

في نهاية حديث الشيق والممتع لا يسعني الا ان اتقدم بوافر الشكر والامتنان واقول:
للنجاح أناس يُقدِّرون معناه، وللإبداع أناسٌ يحدِّثونه، لذا نقدر جهودك المُضنية، فأنت أهلٌ للشكر والتقدير ووجب علينا تقديرك، لك منا كلُّ الثناء والتقدير....

حاوره الفنان : حسن نصر اوي

والمجلة قابلة للصف والاخراج والا برحيل الشاعر العراقي جمعة الحلفي



توفي الشاعر والاعلامي العراقي جمعة الحلفي اليوم الخميس، عن عمر يناهز 68 عاماً، بعد معاناة مع المرض.

وبدأ الحلفي العمل في الصحافة في العام 73 بجريدة "طريق الشعب" التابعة للحزب الشيوعي العراقي وأصدر مجموعته الشعرية الأولى { ساعة ويذبل الزيتون } في بغداد العام 76 وبعد اشتداد الحملة القمعية في تلك السنوات هرب من العراق، فعمل في الصحافة اليمنية { اليمن الديمقراطي } ثم في الصحافة الفلسطينية في بيروت ودمشق، ثم في الصحافة العراقية المعارضة. { ونشرت العديد من الدراسات والمقالات السياسية والثقافية ومجموعة من القصص القصيرة، وسوى ذلك من النشاطات الإبداعية.

وقال رئيس شبكة الإعلام العراقي، مجاهد أبو الهيل، في بيان "إن رحيل الحلفي يشكل خسارة كبيرة للأوساط الثقافية والإعلامية بشكل عام ولشبكة الإعلام العراقي بشكل أخص كون الحلفي من الأسماء الإعلامية والشعرية المخلصة للوطن التي دفعت ضريبة انتمائها لترا به وحرية أبنائه بالسجن والملاحقة والتهجير."

مجلة رؤيا وكادرها تعزي أهل الفقيه ومحبيه واصدقاءه

وإنّا لله وإنّا اليه راجعون

المحرر الثقافي - رؤيا

شارع الرشيد أيام الربلات عام 1946



شارع السعدون منطقة البتاويين عام 1954



ساحة الميدان في الثلاثينيات



المحتويات

الموضوع	الصفحة
مقدمة --- على هامش المرشد .. المحرر الثقافي	5
منلوجات .. د . رشيد هارون - العراق	7
إِسْتِعَادَةُ الْمَوْتِ الْأَخِيرِ مِنْ مَخْطُوطَةٍ " ثِيرِبَاتِنِس "	
نص : د . فهمي الصالح - العراق	13
تَجَلِّيَاتِ الدَّهْشَةِ وَتَمَظْهَرَاتِ الْمَعْنَى فِي الْبَبِّ الْحِسِّيِّ، وَالْفِكْرِي فِي الْقَصَائِدِ الشَّعْرِيَّةِ الْوَامِضَةِ لِلشَّاعِرِ الْعِرَاقِيِّ يَحْيَى السَّمَاوِيِّ	
سعدى عبد الكريم - العراق	20
ثلاثة تعريفات للتفكيكية -- أماني أبو رحمة - فلسطين	61
إبداعية الخطاب النقدي في نقد ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة	
أسعيد بوشنافة - الجزائر	67
كذنب منفرد .. محمد بنطلحة - المغرب	71
على هامش مهرجان المرشد	
مشاهدات برينة جدا ... كرم الأعرجي - العراق	72
مصير المقهى	
تتمة ما سلف من أحاديث المقهى .. سامي طه - العراق	75
نصوص .. مفيدة صالحى - تونس	79
عناصر تكوين الرواية بين الحداثة والمطلوب	
علي لفته سعيد - العراق	86

- برهان شاوي - مكتبة الأصدقاء: رواية "على فراش فرويد"
89 للكاتبه نهلة كرم
الإيروسية: إقرار الحياة حتى الموت، جورج باتاي
93 ترجمة: محمد علي اليوسفي
قراءة النص الشعري عند عناد غزوان بين المنهجيات القديمة والمنهجيات المعاصرة
103 الدكتور علي حسين يوسف - العراق
الازاحات النسقية في المجموعة القصصية (الغزل ليس حكرا على الرجال)
109 للقصص كريم صبيح حيدر جمعة العابدي - العراق
إضاءة على رواية: "عين أسفينة" للدكتور الأديب خضر محجز
112 تزوج الدين والسلطة .. أمل حسن - فلسطين
سيمولوجية الصورة الفنية .. الشاعر الفلسطيني
عدي شما في " طفل الكرز " كتابة: علاء حمد - العراق
116 صباح آخر ... جيكور صالح - العراق
126 حلم و أمل أبيض .. رجاء الربيعي - العراق
130 اصنع الفلك بأعيننا- أحمد بوقرعة - تونس
133 ستفهم السرّ بعد حين.... ! د. محمد مسلم الحسيني .. بروكسل
139 قصص قصيرة جدا .. ابراهيم كمين الخفاجي - العراق
143 إشراقه روح .. نورا تومي - الجزائر
146 ذنبة قطبية ...علاء محمد زريفة - سوريا
149 أرسّم ما تيسّر لي .. العامرية سعدالله - تونس
153 نصوص ، شعراء من الدنمارك
ترجمة: سليم محمد غضبان - فلسطين
155

هلايات .. مطر صيفي وثلاث قصائد أخرى للشاعرة التركية: هلال كرهان

ترجمة: رائد أنيس الجشي 161

الخزفي والفنان البريطاني .. كريستوفر ديفيد وايت 169

زمكانية .. الفكر! .. مكرم قنديل - فلسطين 175

من أدب الوثبة..علي الخباز - العراق 178

المرحوم قاسم الرجب صاحب مكتبة المثني - بغداد 181

رحلة ابداع - مع الفنان المسرحي الدكتور عبدالحسين علوان

حاوره : الفنان : حسن نصراوي - العراق 192

جمعة الحلفي وداعا 200

صور قديمة من العاصمة بغداد 201

