بسم الله الرحمن الرحيم

النافذةُ والريحُ

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2013/11/4194)

810.9
حافظ، محمد صالح
النافذة والريح/ محمد صالح الحافظ
عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2013
( ) ص
ر.أ: (2013/11/4194).
الواصفات:/ الأدب العربي// النقد الأدبي
❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-572-81-5

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله — مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+ — خلـــوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمّان 11152 الأردن — E-mail: darghidaa@gmail.com

النافذةُ والريحُ

إضاءاتٌ

في تجربة محّمد صابر عبيد الإبداعيّة

إعداد وتقديم

د . محمد صالح رشيد الحافظ

جامعة الموصل – كلية التربية الأساسية

الطبعة الأولى

٢٠١٤ م -١٤٣٥ هـ

الفهرس

كلمات – قالها ٩
بطاقة ابداع: محمد صابر عبيد ١١
محمد صابر عبيد - الهادئ الصاخب ١٧
ساعات مع البياتي ٢٣
محمد صابر عبيد: لا ثقافة في العراق حالياً ! ٢٧
زهرة امتنان ومحبه.. للشاعر محمد صابر عبيد ٣٣
رسائل محمد صابر عبيد مائدة بلون السماء ٤١
الدكتور محمد صابر عبيد يبحث في التجربة الشعرية ٤٥
بتقديم للشاعر الكبير نزار قباني محمد صابر عبيد يكتب (رسائل حب بالأزرق الفاتح) ٤٩
قراءة في كتاب "رسائل حب بالأزرق الفاتح" للناقد العراقي أ. د. محمد صابر عبيد ٥٥
قراءة المقترح الأدونيسي ٥٩
في المجموعة الشعرية ((صياغات خاطئة للحلم)) التي كتبها بين عامي١٩٩٣-٢٠٠٠ ..... ٧١
فاعلية العنوان ومنطقية المنهج نقدياً [د.محمد صابر عبيد نموذجاً] ٧٥
بنية التكرار في شعر محمد صابر عبيد ٩٥
أبواب الحكي الشعري في ديوان محمد صابر عبيد ٩٧
فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل - بذرة الكتابة: الاتقاد والانطفاء ١٠٣
سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل الى التأويل - قراءة في قصائد من بلاد النرجس ١١١
التأويل وإشكالية المنهج النصّي قراءة في مشغل الناقد محمد صابر عبيد ١١٧
الظواهر الفنية الحديثة عند الشاعر محمد صابر عبيد ١٣٩
"تأملات في شعرية محمد صابر عبيد" ١٤٧
اجتراح المصطلحات النقدية حول كتاب صوت الشاعر الحديث لمحمد صابر عبيد ١٥١
لقاء مع الاستاذ الناقد محمد صابر عبيد ١٥٥
الناقد العراقي محمد صابر عبيد: المشهد الثقافي العربي غيب الحالة العراقية الأمريكيون يشرفون على المؤسسات الثقافية والجامعات والصحافة ١٧٧
أ.د. محمد صابر عبيد- الرواية العربية تعيش وضعاً مزدهراً. الجوائز الأدبية عندنا قليلة، ولا تقارن بحجم الإبداع العربي - مجلة الرواية محمد صابر عبيد ١٨٣

ينبغي استيلاد نظرية نقدية عربية ١٩٥
الناقد الدكتور محمد صابر عبيد: شعري أسراب عصافير يطلقها طفل مشاكس مراهق ٢١٩
الناقد العراقي محمد صابر عبيد: أنا شاعر أمارس النقد بهاجس الشاعر ٢٢٥
نماذج مختارة من إبداعاته ٢٣١
(اعترافات نرجسية لقط شركسي أعزل) ٢٣١
(التشكيل- مصطلحاً أدبياً) ٢٣٥
(نشارة الحياة).. الأدب هامشاً / الأدب متناً ٢٤٥
بنيات التشكيل الروائي وآليّاته.. مقاربة سرد ثقافية عند عبدالرحمن مجيد الربيعي ٢٤٩
الصنعة القصصية (جماليات القصة الكردية) القصيرة جدا ٢٧٩

ملامح منهجية في قراءات د. محمد صابر النقدية ٢٩٧

إضاءة أولى

لماذا هذا الكتاب؟ ربما يكون هذا السؤال من أهم الأسئلة التي يُواجهُ بها أيّ كتاب يسعى مؤلفه أو معدّه أو مترجمه إلى تقديم مقولة معيّنة وفكرة معيّنة ذات قيمة، ويكون لها موقع مهم لدى القارئ، وقد اخترنا الشاعر والنقاد والأكاديميّ الأستاذ الدكتور محمّد صابر عبيد موضوعاً لهذا الكتاب، بوصفه حالة متميّزة على أكثر من صعيد عراقياً وعربياً، وشئنا أن نعدّ هذا الكتاب بالاعتماد على بعض ما كُتب عنه، وما كتب هو، وما سُجّل معه من حوارات، وما إلى ذلك، والهدف فضلاً عن الاحتفاء بقامة كبيرة كقامة محمد صابر عبيد هو المحبة، التي هي الأصل في أيّة ممارسة ثقافية يمكن أن تحظى باهتمام القرّاء.

لعلّ ما كُتب عنه كثير جداً، مقالات ودراسات وكتب احتفائية دراسات ماجستير ودكتوراه، لكننا سنسعى إلى انتخاب مقتطفات من ذلك نرى أنها على نحو ما تعطي صورة عنه ضمن منهج هذا الكتاب ورؤيته، وسيجد القارئ الكريم أنّ شخصية محمد صابر عبيد الشاعر والناقد والأكاديميّ والإنسان شخصية استثنائية بكلّ المقاييس، شخصية تستحق الاحتفاء دائماً على الرغم من عزوفها عن الأضواء والشهرة والبهرجة، فهو عاشق للبساطة والطبيعة والتسامح دائماً. لذا فنحن سعداء بتقديم هذه الإضاءات عن هذه الشخصية المضيئة.

كلماتٌ – قالها

- الحرية ليست في المكان ولا في الزمان بل هي في الإرادة الحرّة التي تعيش في ضمير الإنسان ووجدانه وضميره ورؤيته ورؤياه، بحيث لا يمكن أن يكمن الحلّ في الهرب بل في المواجهة والتمرّد والثورة.
- لم أعش طفولة سعيدة كما لم أعش طفولة شقية أيضاً، لكنني أتذكّر أنّ عزلتي عن المحيط كانت ظاهرة وبارزة من دون معاناة واضحة.
- الفجر العازف.. ضخّ لساني بقدرة جبّارة على تحويل الأفعال إلى عصافير، والأسماء إلى شقائق النعمان، والحروف إلى مسلاّت للنور والوجد.
- إلى متى يا ترى تبقى صرخة الهوية ملوّثة بالدم ومشحونة بالقهر تلطّخ وجه السماء العربية بالعار والفجيعة والظلم؟.
- لم تعد الكتابة النقدية كتابة هامشية على تخوم النصّ الأدبيّ لا تستطيع بأيّة حال من الأحوال أن تتعالى على كونها عالةً عليه، وتحوّلت إلى كتابة نوعية لها تقاليدها وأعرافها وقيمها الخاصة بعيداً عن كونها كتابة تابعة، إذ تحوّلت إلى كتابة ثانية ترسم حدودها بنفسها ولا تعوّل إلّا على أنموذجها في ترتيب منزلها وتثبيت شخصيتها.
- ضرورة ثقة المُبدع بقيمته وقوّته، وعدم الرّضوخ لأيّ ابتزاز فكريّ أو إبداعيّ مهما كان الثّمن: "ربما تعرّضتُ لمثل تلك المواقف في بداياتي؛ حيث كنت بحاجة إلى أن أكرّس اسمي الأدبيّ وأقدّم نموذجي الإبداعيّ، لكنه عندما بلغت سن الرشد الثقافيّ والأدبيّ لم يعد من اللائق أن أسمح بذلك.
- هيمنة القبح على كلّ شيء في حياة العربيّ جعلته ينسى تماماً ماهية الثقافة حيث يكمن الجمال.
- أستطيع بقليل من الجرأة أن أشبّه نفسي بطارق بن زياد حين أتيحت له فرصةُ فتح أوربا، فغامر مغامرةَ قائد شجاع بحرق السفن التي عبر فيها البحر المتوسط مع جيشه..، لكنّ الفرق بيني وبينه أنّ لديه قضيةً وجيشاً وسيوفاً وعدواً معلوماً، وأنا أحارب الوهم في حرب طويلة قاسية بلا نهاية وبلا قضية، جيشي دوال وسيوفي دلالات وعدوّي رموز وافتراضات وعلامات، فمن ذا الذي بوسعه الانتصار على الوهم،..، فلا بدّ إذن من أنني الخاسر في النهاية.
- في كلّ مكان أينما ذهبت، ثمة احتفاء خاصّ بي من قرائي والمعجبين بي، وغالباً ما يحرجني هذا الاحتفاء وأنا أحلم دوماً بالاحتفاظ بطفولتي وعفويتي وعذريتي وولعي المجنون باللعب والعبث بالأشياء، كم أتوق اللحظة إلى نوبة صفاء أعجن

فيها الطينَ بأصابعي اللاهية العابثة، لأصنع منها كائناتٍ ملعونةً تستجيب لرغبتي في الغامض والغريب والدفين والمتحول والوهميّ.

بطاقة ابداع: محمد صابر عبيد

- دكتوراه في الأدب العربي الحديث والنقد عام ١٩٩١/جامعة الموصل.
- حصل على درجة الأستاذية عام ٢٠٠٠.
- أستاذ النقد الأدبي الحديث في الدراسات الأوليّة.
- أستاذ المناهج النقدية الحديثة والنقد التطبيقي في الدراسات العليا.
- أشرف على عدد كبير من رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه، وناقش عدداً كبيراً أيضاً في مختلف الجامعات العراقية والعربيّة.
- شارك في أكثر من مائة مؤتمر وندوة في الجامعات والمؤسسات الثقافية والفكرية داخل العراق وخارجه.
- أنجز أكثر من خمسين بحثاً عملياً نشر في المجلات الأكاديمية المحكّمة في مختلف الجامعات العراقية والعربية.
- نشر مئات المقالات والدراسات في مختلف الدوريات العربية.
- اختير محكّماً في أكثر من مسابقة أدبية.
- عضو هيئة استشارية في بعض المجلات الأدبية.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.
- عضو اتحاد الكتاب العرب.
- عضو رابطة القلم الدولية.
- عضو مؤسّس في جماعة المشروع النقدي الجديد في العراق.
- حظي بالتكريم لعدة سنوات بوصفه أفضل أستاذ متميّز في الجامعة في النشر والتأليف.

فاز بجوائز عديدة منها:

- الجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع العربي – الدورة الثانية ١٩٩٨ في مجال (النقد الأدبي)، عن كتابه ((السيرة الذاتية الشعرية)).
- جائزة الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين في مجال (النقد الأدبي) عام ٢٠٠٠ عن كتابه ((المتخيّل الشعري)).
- جائزة الدولة التقديرية (الإبداع) عام ٢٠٠٢ في مجال (النقد الأدبي) عن كتابه ((القصيدة العربية الحديثة)).
- الجائزة الثانية لمسابقة ((ديوان)) للشعر العراقي ٢٠٠٥ عن ديوانه ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)).

صدرت له الكتب الآتية:

١. السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، الشارقة، الإمارات، ١٩٩٩.
٢. المتخيّل الشعري، أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠.
٣. شعرية القصيدة العربية الحديثة، غيوم للنشر، بغداد، ٢٠٠٠.
٤. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
٥. الشعر العراقي الحديث، قراءة ومختارات، أمانة عمان، عمان، ٢٠٠٢.
٦. شعرية طائر الضوء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤.
٧. شعرية الكتب والأمكنة، دار اليازوري، عمان، ٢٠٠٥.
٨. تمظهرات التشكل السير ذاتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.
٩. حركية التعبير الشعري، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٥.
١٠. جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ٢٠٠٥.
١١. رؤيا الحداثة الشعرية، منشورات أمانة عمان، عمان، ٢٠٠٦.
١٢. عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح، شعر، ديوان المسار- بغداد، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠٦.
١٣. رسائل حب بالأزرق الفاتح- نصوص مفتوحة-، دار كلمات للنشر والفنون، حلب، ٢٠٠٦.
١٤. مرايا التخييل الشعري، سلسلة كتاب الرياض (١٤٠)، الرياض، ٢٠٠٦.
١٥. تأويل رؤيا الحكاية- في تمظهرات الشكل السردي-، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٧.
١٦. المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٧.

١٧. السيرة الذاتية الشعرية- قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية-، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط٢، ٢٠٠٧.
١٨. صوت الشاعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧.
١٩. أسرار التعبير الشعري، منشورات دار الخير للطباعة والنشر، دمشق، بدعم من وزارة الثقافة الأردنية، ٢٠٠٧.
٢٠. الأعمال الشعرية ١٩٨٠- ٢٠٠٧، دار المسبار للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٧.
٢١. عضوية الأداة الشعرية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٧.
٢٢. أطياف ممدود عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٨.
٢٣. شعرية الحجب في خطاب الجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٨.
٢٤. المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٨.
٢٥ ـ اللغة الناقدة ـ مقاربات إجرائية في نقد النقد ـ، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠١١ .
٢٦ ـ المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط١، ٢٠١٠ .
٢٧ ـ المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط١، ٢٠١٠ .
٢٨ ـ التجربة والعلامة القصصية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط١، ٢٠١٠ .
٢٩ ـ التشكيل السردي، المصطلح والإجراء، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١١ .
٣٠ ـ التشكيل الشعري، الصنعة والرؤيا، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١١ .٣١ ـ القصيدة الرائية، قراءة في شعرية رعد فاضل، دار الحوار، اللاذقية، ٢٠١١ .
٣٢ ـ المغامرة الجمالية للنص الأدبي ـ دراسة موسوعية ـ، دار لبنان ناشرون، بيروت، دار لونجمان قسم النشر العربي، القاهرة، ٢٠١٢ .
٣١- الفضاء الشعري الأدونيسي، دار الزمان للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٢.
٣٢- استراتيجيات الخطاب الشعري، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠١٢.
٣٣- الرواية الرائية، دار نقوش عربية، تونس، ط١، ٢٠١٢ .
٣٤- الراوي المتماهي مع مرويه، قراءة في سرد الذات للقاسمي، منشورات القاسمي، الشارقة، ط١، ٢٠١٢
٣٥- التشكيل النصّي، سلسة كتاب الرياض (١٧٩)، الرياض، ط١، .٢٠١٣
٣٦- تجلّي الخطاب النقديّ، من النظرية إلى الممارسة، دار ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط١، .٢٠١٣
٣٧- الذات الساردة، سلطة التاريخ ولعبة المتخيّل، دار نينوى للدراسات والطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، .٢٠١٣
٣٨- حركية العلامة القصصية، جماليات السرد والتشكيل، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، ط١، ٢٠١٣
٣٩- التشكيل النصيّ، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، ط١، ٢٠١٣.

ـ صدر عن تجربته :

١ـ شظايا الماس ـ قراءة جمالية في رسائل حب بالأزرق الفاتح ـ، مصطفى مزاحم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٩ .

٢ـ طائر الفينيق، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، (كتاب مشترك) إعداد د. خليل كري هياس، أسهم فيه أكثر من عشرين ناقداً وشاعراً وباحثاً عربياً، دار تموز للنشر التوزيع، دمشق، ٢٠١٢.

٣- أنفاس الغابة، حوارات منتخبة، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، إعداد وتقديم طلال زينل سعيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٢

٤- فضاء التشكيل الشعري، دراسة في شعر محمد صابر عبيد، محمد يونس صالح، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط١، ٢٠١٢

٥- عتبات الكتابة النقدية، بحث في مدوّنة محمد صابر عبيد النقدية، د. سوسن البياتي، منشورات قصر الثقافة والفنون، صلاح الدين، ٢٠١٣

٦- البنيات الدالة في شعر محمد صابر عبيد، زينب خليل مزيد، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٢٧- تفكيك الشفرة السردية، دراسة تحليل الخطاب، د. نبهان سعدون الحسون، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط١، ٢٠١٣

٨- دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة، قراءة في شعر محمد صابر عبيد، موفق الخاتوني، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ط١، ٢٠١٣.

٩- رسائل بالأبيض والأسود، إعداد وتقديم طلال زينل سعيد، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط١، ٢٠١٣

١٠ــ أحلام حارس الهواء، حوارات، حاوره د. أحمد شهاب، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٣١١ــ تقانات التعبير الشعري، د. فاتن عبد الجبار، منشورات شرفات (كتاب شرفات ٦)، الموصل، ٢٠١٣.

١٢ــ تُكتب عن أعماله النقدية والشعرية أطروحتا دكتوراه وثلاث رسائل ماجستير في الجامعات العراقية.

الكتب المشتركة:

١. علي عقلة عرسان في عيون عراقية- إعداد وتقديم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.

٢. الكون الروائي في الملحمة الروائية ((الملهاة الفلسطينية)) لإبراهيم نصر الله، بالاشتراك مع د. سوسن البياتي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٧.

٣. تحولات النص الشعري- قراءة في نماذج من شعر التسعينيات في سوريا-، إعداد وتقديم ومشاركة، مطبعة اليازجي، دمشق، ٢٠٠٧.

٤. أسرار الكتابة الإبداعية- عبد الرحمن مجيد الربيعي والنص والمتعدد، إعداد وتقديم ومشاركة، دار صامد لنشر والتوزيع، صفاقس- تونس، ٢٠٠٧.

٥. جماليات التشكيل الروائي - قراءة في الملحمة الروائية ((مدارات الشرق)) لنبيل سليمان-، بالاشتراك مع د.سوسن البياتي، منشورات دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ٢٠٠٨.

٦. سحر النص، قراءة في المدوّنة الإبداعية لإبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٨.

٧. لذّة القراءة ـ حساسية النص الشعري-، إعداد وتقديم ومشاركة، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٨ - مرايا السرد القصصي، بالاشتراك مع د. سوسن البياتي، دار شرقيات، القاهرة، ٢٠٠٨.

٨. أسرار السرد، قراءات في سرديات سعدي المالح، نخبة من النقاد، دار الحوار، اللاذقية، ٢٠١٢.

٩ ـ مغامرة الكتابة في تمظهرات الفضاء النصّي ـ قراءات في تجربة تحسين كرمياني ـ، نخبة من النقاد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا، عمان، ٢٠١٢.

محمد صابر عبيد ـ الهادئ الصاخب

هو هادئ كما الصمت في ليل مدلهمّ؛ ومن يتعرف إليه عن قرب يرتاح، ويجزم إذا حاوره أنّ في عينيه جذوة إبداع متقدة تتشكل على نار هادئة، وفي دواخله تنداح هذه الجذوة دوائر، وإذا تكلّم يحمل الآخر على أن يسمع منه، وهو لا يتكلم إلّا حين يحسّ بالراحة والطمأنينة ليقول أشياء مهمة ذات قيمة..، في كلامه عشق للأدب، وليس الأدباء، لأنه يؤمن أنّ:

(المخبر غير المنظر) ولكلّ هواه!

كعادته لا يعقّب إلّا إذا أحاط بالفكرة التي تعرض عليه، ثم يبسطها بسطاً بما يضيف إليها من اشراقات معرفية جديدة، تذهل الذين يجادلونه وحتى أولئك الذين أراحوا رؤوسهم من القراءة وهمومها وملحقاتها، وتوابعها وزوابعها، لكن على ألسنة الجميع هذا السؤال: متى عرف هذا الريفيّ المارد كلّ هذا؟!

محمد صابر عبيد ابن قرية (زمّار) التي هي عبارة عن نتوء جغرافيّ في خريطة نينوى، قريته هذه منسيّة حافية من كلّ المباهج،.. كانت طفولته متعبة لما كان ينطوي عليه من إحساس مبكّر بالوحدة والوحشة وعدم الميل كثيراً إلى اللعب مع أقرانه.

في سنوات الدراسة الأولى كان شديد التعلّق بالمدرسة، لذا كان متفوقاً حتى السادس الابتدائيّ، لكنه بدأ بعد ذلك يتراجع حينما أخذ يهمل دروسه.

أصبح كثير الشرود عندما أخذ يتعرّف إلى كتب أخرى غير كتب المدرسة، إذ كان يتداول في سنّ مبكرة نسبياً قصص ألف ليلة وليلة التي كانت تُتداولُ بكراريس صغيرة، كلّ ليلة في كتيب تقريباً، ولا يدري كيف كان يحصل عليها، لكنها أخذته بقوّة وعنف، فغرق فيها، ومن ثم بالقصص البوليسية التي كان يسحره فيها أرسين لوبين وشارلوك هولمز.. وأحبّ أن يقضي الكثير من وقته قرب النهر (نهر دجلة) الذي يحيط بقريته كما يحيط السوار بالمعصم، ففضاء الماء كان يروي فضوله وتأملاته ويؤمنّه من خوف لم يكن يعرف مصدره على وجه التحديد من الطفولة والفتوة الى حاضر هذه الأيام، يقول: (لا أتذكر أنني تشاجرت مع أحد، كنت أخاف من الصدام مع الأخرين)!، وقد استمر مفعول خجله/خوفه حتى وقت متأخر، وقد يظهر أحيانا المشاكسة دالة للتمرد على ذاك الخوف/الغول القابع في شرايينه، ونحن لا ندري كيف يتفق هذا الغائر الثابت مع المتحول/ المشاكسة!؟.

حين يفتح أيّ موضوع لا يرفع صوته، لأنه يؤمن بأنّ من يرفعون أصواتهم ليسوا على حقّ دائم؛ يتحدث بهدوء نعم، لكنه صاخب!، ولاسيّما حين يتقمص شخصية الأديب/ الناقد، يصبح شخصاً آخر تماماً، ففي حضرة الأدب واللغة والمسرح والشعر، والرواية يركّب أجنحة، يتّقد كجمرة الغضا حتى ملامح وجهه تتغيّر كأنه نجم يؤدي دوراً صعباً، عيناه يحرص على أن يحملق بهما في عينيْ محدثه كمحارب تماماً، لكنّهما ربما تخبوان قليلاً حين يتحدث في مواضيع أخرى لا علاقة لها

بالأدب.. يقول عن نفسه: (أعترف أنني لست كائناً خارقاً أو أسطورياً، ولا أحمل في طيّات قمصاني، ولا تحت إبطي خرزاً أو زعفراناً أو مسكاً يجلب الحظ، صحيح أنّ أصابعي أرفع قليلاً مما يجب، وقلبي أرهف، وجسدي أكثر اتقاداً وحزناً، وحبي بالدرجة الأولى مسألة عطش، إلّا أنني خلاف ذلك لا أتميز بشيء واضح يجعلني عرضة للانتباه ومركزاً للاستقطاب...).

لقد نشأ مصادفة – كما يقول عنه أحد أدباء الموصل(*) في أوقات لا نتذكرها جيداً، مثل أيّة شجرة تنبت على طريق مرورنا اليوميّ، لم يزرعها أحد، إنما نهضت بفعل طاقتها الكامنة بين يدَيْ التراب والريح والمطر، لتتشكل غريبةً، متغربةً، مستغربةً، بين الطفولة والصبا، والشباب والرجولة،...

سبيل حياته كان مفتوحاً على احتمالات شتى، من حقول القمح والشعير الممتدة عبر مسافات لا تنتهي، حتى حقول النفط التي يعمل فيها الأب في (عين زاله)، إلى زهرات البيبون والشقيق المتناثرة على روابي قريته، ولكنّ محمد صابر عبيد لم يكن يريد إلّا أن يؤكد هويته في هذا الخضمّ الإنسانيّ المتشابك الأطراف والأعطاف، وأن يترك للقادمين من الطرق المتناثرة علامة وجود وأثر فاعل، عبر الكلمة الصافية المسؤولة، وعبر صياغة مهمومة بالنفس، وبالآخر، وبالعالم.

فمنذ أولى خطواته الواثقة على مدارج الأدب والثقافة، الشعر والكتابة، والدراسة والتحصيل، وعلى مضامير النقد، والقصة والرواية، كان حاملاً أحلامه وأمانيه وتطلعاته، وأحزانه واحباطاته وخياراته بين أضلاعه المرسومة بخطّ واضح، محتضناً بلا أبالية مجموعة كتبه، وحقيبة سفر صغيرة، ولم تكن حينها تحوي إلا القليل القليل من احتياجات الذهاب والإياب، ذلك أن الموطن الأول قريب على مرمى عصا، كما يقول المثل الشعبيّ، لا يبعد أكثر من وقت قراءة صفحات من كتاب، أو مقالة في مجلة أو صحيفة، وأحياناً كانت التأملات والأحلام والرؤى، تخترق زجاج سيارة الأجرة السالكة طريق الزمن الغامض الواعد الموعود، بين زمار والموصل.

عرف منذ البداية أيضاً، أنه لم يكن عابثاً، كان يتأرجح بين تضاريس الطبقة المتوسطة الكادحة، التي هي أقرب إلى الحرمان والحاجة والتي تظل ممسكة بأول إنجاز ماديّ يأتيها لتظلّ قانعة به، مؤمنة، إنها لو فرطت به، فلربما لن تحصل عليه ثانية، أو على ما يوازيه مستقبلاً، ولكنّ محمد صابر عبيد كان نادراً مثل القلّة القليلة، وأشجع من الكثرة الكاثرة، وأبعد مغامرة من الجميع، فلم يقنع حتى حصل على الدكتوراه في الأدب والنقد العربي.

ظلّ يحمل في وجهه تلك المسحة الجدّية الغالبة عليه، حتى الان، تلك المسحة التي ربما تعطي انطباعات خاطئة أحياناً، عن قدرته في التفاعل مع الأخرين، واستجابته للوشائج الجديدة التي تتمظهر على ألف شكل وشكل، ما بين العالم الواقعيّ

(*) الأديب الشاعر أمجد محمد سعيد : مدير المركز الثقافي العراقي في مصر، بين أعوام ١٩٨٩ و١٩٩١.

اليوميّ المباشر على مدرّجات الجامعة، ولقاءات الأدب والثقافة والنقد والشعر والصحافة، وما بين تلك العوالم الأدبية والثقافية والأكاديمية التي استقرّت في وعيه منذ أن كان طالباً في المدرسة المتوسطة ثم الثانوية، يقرأ الأشعار والروايات والقصص، على تلّة منحدرة معشبة قريبة من بيته، و هو بدشداشته البيضاء، على ضفاف نهر دجلة، وينظر بعيداً دائماً...

رويدا رويدا بدأ صوته يعلو، واسمه يتردد، وكتاباته تأخذ طريقها إلى صفحات الصحف والمجلات الأدبية والثقافية، ومساهماته العديدة في الأمسيات الأدبية والثقافية في الموصل وبغداد وغيرهما، وبدا للجميع أنّ مبدعاً حقيقياً يدرج بقوة وأناة وصمت، في طريقه إلى الوسط الثقافيّ العام، ليمسك بالقوة النقدية الناعمة، وليزداد تأثيرا فيمن حوله، ولاسيّما حينما بدأ ينقد كتابات ونصوص الأدباء والكتاب والشعراء، سواء من كان منهم في بغداد، أو المدن العراقية الأخرى، حتى عبر الحدود باكراً إلى النصوص العربية، في عدد من الأقطار القريبة وخاصة سوريا والأردن ومصر وغيرهما.

عرف في مصر وأوساطها الأدبية والثقافية والأكاديمية، واتحاد الكتاب المصريين، منذ الثمانينات، إذ كان الأدباء والكتاب والشعراء المصريون يولوه الكثير من الودّ والتقدير والإصغاء، ولاسيما أولئك الذين يعرفونه من النقاد والكتاب والأكاديميين، من خلال كتاباته في الصحف والمجلات العربية المختلفة، وله في هذا السياق الإبداعيّ، محاضرة ممتازة ألقاها في قاعة المركز الثقافي العراقي بالقاهرة، كان عنوانها الواسع الشامل (النقد العراقي الحديث - واقع وآفاق)، وكانت مثار تقدير وإشادة جمهور نوعيّ من الأكاديميين والكتاب والشعراء والصحفيين، و عدد من قيادات العمل الثقافيّ المصريّ آنذاك، مثل الدكتور جابر عصفور والروائي جمال الغيطاني والروائي يو سف القعيد والناقد الدكتور الراحل سمير سرحان والقاص الراحل عبد العال الحمامصي، والشاعر محمد التهامي والناقد الدكتور عز الدين إسماعيل والناقد الراحل الدكتور شكري عياد والناقد الدكتور صلاح فضل وغيرهم من الأدباء العرب في مصر، واستطاع على مدى ساعة ونصف أن يلخّص باقتدار عال، ومعرفة متمكنة واثقة، الأبعاد التاريخية لحركة النقد الأدبيّ العراقيّ ومسيرته الطويلة، ثم قدم صورة بانورامية عن واقع النقد المعاصر في العراق وآفاقه المستقبلية، قد أكّدت محاضرته تلك سعة اطلاعه وتفهّمه لخارطة الإبداع ليس في العراق فقط، وإنما في عديد من الأقطار العربية، و قد أشادت الصحف والمتابعات الإخبارية فيما بعد بمحاضرته.

إنّ محمد صابر عبيد ليس منحازا إلى منطقة أو مدينة أو بلد أو فئة أو طائفة أو دين أو قومية، بل الأدب هو جواز مروره إلى الآخر، ينحاز إليه، ويصطف إلى جانبه، والنصّ بمثابة آصرة قربى تشدّه إلى المبدع، حتى لو كان المبدع - الآخر لا يعرفه تماماً، وحتى أحياناً لو أنه يعرفه وتكون علاقته الشخصية به مشوبة ببعض خلاف في المواقف الحياتية والثقافية والاجتماعية، أو عتاب لسبب ما، وحتى لو كان

معه على طرفي نقيض، فإنّ ذلك لا يؤثر في موقفه من النصّ، للنصّ وحده هنا الرأي والموقف.

له برنامجه الأدبيّ الخاصّ داخل قاعات المهرجان، والجلسات النقدية خاصة، وأحيانا خارجها في أمسيات وجلسات سمر وسهر وثقافة، وله من الأواصر مع الكثيرين ما يجعله على تماسّ مباشر بتفاعلات الساحة الثقافية العراقية والعربية كلها، إضافة إلى البعد الأكاديميّ الذي يحتل حيزاً هاماً في مشغله النقديّ والثقافيّ، وعلاقاته الإنسانية والاجتماعية، ناهيك عن لقاءاته مع الأدباء والشعراء العرب الذين يحرصون على لقائه والتعرف إليه، كما هو أيضا يحرص على التواصل معهم.

بدأ محمد صابر عبيد، ومازال ناقداً أصيلاً، يعرف أين تقع الزلازل الشعرية الحديثة، وأين تولد الجزر الشعرية الوليدة، كما يعرف بحاسته النقدية تنقل مراكز الثقل في الخارطة الأدبية العربية ما بين هذه العاصمة أو تلك، فتراه دائماً في عين المشهد الجديد، يأخذ استحقاقه بجدارة عبر كتاب، أو مشاركة ببحث مبتكر في ندوة أو مؤتمر، أو مساهمة، أو خبرة تسند له في مجلة او دار نشر.

لم يكتف الدكتور محمد صابر عبيد بإنجازاته النقدية التي ستظل تشكّل صلب هويته الثقافية الإبداعية، بل تجاوز ذلك إلى كتابة نصوص إبداعية مختلفة في الشعر والقصة والسيرة والرسائل وغيرها من فنون الإبداع، إضافة إلى إشرافه على العديد من الرسائل الجامعية لطلبته، ومناقشته لرسائل كثيرة أخرى في مجال اختصاصه النقديّ الأدبيّ، كاشفاً بذلك عن خزين ثقافيّ واسع من نوع خاصّ.

ولم يَسْلم محمد صابر عبيد، حاله في ذلك حال أغلب المبدعين الحقيقيين، والأدباء الكبار في كلّ زمان ومكان، من عداوة وبغضاء البعض، لأسباب مصطنعة، أو بسبب غيظ وحسد ولؤم، وكان دائماً يترفّع عن مقاربتها أذفة وكبرياء وعدم اكتراث، لأنه كما يقول مشغول بمشروعه المعرفيّ والثقافيّ، ولا وقت لديه للمهاترات، وانه لم يكن في يوم ما من نجومها، ويراهن دائماً على صدقه واستقلاليته وثقته بنفسه.

ولعلّ في إعداد هذا المنجز نكون قد ساهمنا في تقديم شهادة تقدير إلى الزميل الدكتور محمد صابر عبيد – الإنسان والناقد- ونكون أيضا قد شاركنا أديبنا الكبير أمجد محمد سعيد في أمنيته الرائعة التي اختصرها بتساؤلانه: من، ومتى، وأين سيكتب عن جهد ذلك الشاب الذي أتى من سكون القرى البعيدة على ضفاف البحيرة الوليدة، ليحتلّ مكانه المنحوت بالصبر والكفاح والمطاولة، في قاعات الإبداع الواسعة الصاخبة؟!.

د. محمد صالح رشيد الحافظ

مدارج سيريّة

* * * * * * * * * * * * * *

ساعات مع البياتي

كتب محمد صابر عبيد في جريدة الدستور الأردنية:

حدث في نهاية ربيع عام ١٩٩٠ أن زار البياتي مدينة الموصل بدعوة من اتحاد أدباء نينوى، كنت وقتها طالباً في مرحلة الدكتوراه وحيث عقد البياتي أول ندوة له في قاعة الجامعة الكبرى، دخلت القاعة الممتلئة بالحضور الجامعيّ طلابة وأساتذة، وما أن دخلت القاعة التي كان يدير الجلسة فيها الناقد ماجد السامرائي حتى دُعيت على نحو مفاجئ لاعتلاء المنصّة بطلب شخصيّ من البياتي، وحين اعتليت المنصّة أخبرني الدكتور نجمان ياسين الذي كان على المنصة أيضاً أنّ البياتي منذ أن وصل الموصل سأل عني مباشرة، وتحدّثت وقتها في الجلسة عن علاقتي بشعر البياتي في وقت مبكّر من حياتي مع القراءة والكتابة، وبعد هذه الجلسة أمضيت أوقاتاً جيدة مع البياتي طيلة الأسبوع الذي قضّاه في الموصل.

بعد أن انتهت أيام البياتي الثرية في الموصل ضيفاً مميزاً على اتحاد أدباء نينوى عاد إلى بغداد حيث يعيش مدة زيارته إلى العراق في منزل ابنه (عليّ) الضابط في الجيش العراقي، وكنت أخبرته أنني سأسافر بعد أيام إلى القاهرة موفداً من جامعة الموصل لاستكمال متطلبات شهادة الدكتوراة التي أعمل عليها، وطلب مني حينها أن أتصل به على هاتف منزل ابنه كي نلتقي قبل سفري، واتصلت به فعلاً واتفقنا على اللقاء في كافتريا فندق الشيراتون السابعة مساءً يوم ١٩٩٠/٦/٣، وحين دلفت إلى الكافتريا في الموعد المحدد وجدته بصحبة الدكتور نزار الحديثي الذي ما لبث أن غادر، وبعد أن احتسينا القهوة معاً بدأت رحلتنا في شوارع بغداد وحاناتها حتى الرابعة من فجر اليوم التالي، بعد أن تأكد البياتي من أنني قادر على مجاراته في السهر والتجوّل على هذا النحو.

طفنا معاً في الكثير من حانات بغداد الصيفية وصادفنا في إحداها الشاعر رشدي العامل الذي احتفى بنا وضيّفنا، كان ليل بغداد في ذلك الحين جميلاً وصافياً ورائقاً وقد استغللت ذلك لأسأل البياتي عن الكثير مما كان يشغل بالي عن الشعر، وعنه، وعن كلّ شيء، وكان هو كريماً معي في رحابة ومحبة عالية ربما فوجئت بها.

لم يكن سؤال البياتي عني حين وصل الموصل من باب المصادفة، بل كنت قبل أيام من هذا التاريخ قد نشرت ردّاً على البياتي في مجلة (ألف باء) التي كانت نشرت

معه مقابلة لمناسبة زيارته للعراق، ومن ضمن ما قاله في هذا اللقاء إنه لا يوجد نقّاد في العراق سوى محمد مبارك وطراد الكبيسي، فكتبت ردّاً حاورت فيه البياتي في هذه القضية بالذات وقلت مخاطباً إياه إنّ النقد العراقيّ بأسمائه الشابّة حقّق منجزات كبيرة ربما لم يطّلع عليها البياتي، وبمجرد أن جلست إلى جانبه على المنصّة أشار إلى أنه اطلع على ردّي في المجلة، وأنه لا يقصد بكلامه النقاد الجدد بل الجيل السابق عليه، وأبدى إعجابه الكبير بما أكتب، وأخبرني أنه قبل سنتين تقريباً وصله من أحد أصدقائه وهو في أسبانيا مقالاً لي أعجبه جداً كنت نشرته عن قصيدته (المعجزة)، وظلّ اسمي عالقاً في ذهنه حتى قرأ مقالي الآنف الذكر في (ألف باء) فكان حريصاً على اللقاء بي في الموصل حين زارها، وربما كانت جسراً لما لمسته منه من اهتمام بي وحرص على إبقائي قريباً منه.

تطرقنا في تلك الساعات التسع التي تجولنا فيها في شوارع بغداد إلى الكثير من الموضوعات، كنت لا أعجز من طرح الأسئلة وهو لا يتكلّف من الإجابة عليها، وأذكر أنه كان لاذعاً فيما يتعلّق بالكثير من زملائه الشعراء، وقد روى لي رواية إيروتيكية ذات طابع كوميديّ عن الجواهري حين التقيا في براغ، وحين زرت القاهرة وجدت أنّ البياتي قد روى هذه الحادثة الجواهرية لثلة من الأدباء المصريين، وعلّق بطريقة ذكية وطريفة على الكثير مما كان يحدث ثقافياً وأدبياً في البلد، ولم تكن لديّ فكرة لتسجيل أحاديث البياتي في ذلك اللقاء الطويل وهي خسارة كبيرة لي طبعاً.

ثم في اليوم التالي اتفقنا أن نمرّ إلى مقر إقامته في بيت ابنه ونأخذه إلى دار الشؤون الثقافية حيث كان يحتفي به هناك الشاعر عدنان الصائغ، ومجموعة من أدباء دار الشؤون، تركته بعد ذلك هناك وغادرت إذ كان عليّ أن أكون في المطار في الساعة السابعة مساءً لأغادر إلى القاهرة، وقد حمّلني وصية أن أمرّ إلى دار الشروق في القاهرة لأبلغهم رسالة ما، وفعلاً بعد يومين من وصولي القاهرة أوصلت رسالته إليهم.

لم ألتق البياتي بعد ذلك لكنني اسمع أخباره بعد أن استقرّ في عمّان وجلساته الشهيرة في الفيديق، لكنني حين زرت عمّان بعد ذلك والتقيت في إحدى الجلسات بالقاص والروائي الأردني قاسم توفيق، أخبرني بأن لديه كلاماً يهمني جداً لكنه للأسف غير موثّق بنشر في صحيفة أو مجلة، وهو حديث شفاهيّ، وحين طلبت منه الإفصاح قال بأنّ البياتيَ في إحدى جلساته وفي حديث عن نقاد شعره قال بأنّ محمد صابر عبيد هو أفضل من كتب عن شعره، وكم تمنّى قاسم لو أنّ هذا الرأي منشور، لكنني قلت له المهم عندي أنّ البياتي قاله عن قناعة ولا يهمني نشره مطلقاً، غير أنني فرحت بذلك كثيراً وأنا على بُعد سنوات كثيرة من آخر لقاء بيني وبين البياتي امتدّ لساعات تسع قبل أكثر من عقدين من الزمن.

اكتشفت في تلك الساعات أنّ البياتي قليل النوم جداً، ومشّاء كبير، ومتحدّث كبير لا يعجز من رواية الحكايات وطرح الآراء والإجابة على الأسئلة، وأذكر أنني سألته عن قضية الحوارات والمقابلات الصحفية التي تُجرى معه، إذ ألمحت إليه أنني وجدت بعض الإجابات سريعة وتفتقر إلى الثراء الذي يوازي سمعة البياتي وشهرته بوصفه أحد روّاد القصيدة الحديثة، في حين نقرأ المقابلات والحوارات الصحفية مع الكثير من الأدباء الغربيين لنجد كم هي ثرية وغنية وتحمل آراء بالغة الأهمية بشأن الثقافة والكتابة والإبداع وكلّ شيء، فأجابني بأنّ معظم اللقاءات التي تُجرى مع الأدباء العرب يقوم بها صحفيون عاديون لا يحتاجون كلاماً معمّقاً، وبأنّ الأدباء الغربيين ينظرون إلى هذا النوع من النشاط الثقافيّ بأهمية كبيرة، لذا فهم لا يجيبون على الأسئلة مباشرة مثلنا، بل يحملونها معهم ويخططون للإجابة عليها كما يخططون لكتاباتهم الإبداعية، فمن الطبيعيّ أن تأتي إجاباتهم على هذا المستوى من الثراء.

حين تنظر إلى البياتي عن قرب تكتشف فعلاً أنه شخصية غير اعتيادية، وجهه يوحي لك أنه محارب قديم يشبه البحّارة المدمنين على ركوب البحر، محتشد بالتجارب والرؤى والأفكار ومشاريع الكتابة، متحفّز ويقظ كأنه ينتظر معركة فاصلة سيخوضها بين لحظة وأخرى، لكنه في الوقت نفسه هادئ ومتفاعل وإيجابيّ لا يُشعرك بالخوف أو الريبة، ملامحه كثيفة وعميقة ومعبّرة، له صديقان حميمان ربما أقرب من كلّ أصدقائه هما السيجارة والكأس، يدافع عن نموذجه الشعريّ بشراسة وعنف، بارع في التنكيت ولاسيما حين يتعلّق الأمر بالشعراء، حكّاء شره لا يملّ من الحديث مطلقاً، تشعر وأنت تسير بجانبه أنه بوسعه أن لا يتوقّف أبداً، يمتلك دقّة ملاحظة غريبة فهو ربما يلاحظ كلّ شيء بلا استثناء، ويسأل عن كلّ ما يشاهده ولا يعرفه جيداً، لا يهمه شيء في الحياة قدر شعره لذا فهو يسخّر كلّ شيء في خدمة شعره وقضاياه، وجهه عميق وشاسع ومترامي الأطراف ولا ينقصه الغموض، ورفقته محببة فيها قدر معقول من العفوية، وشخصيته مركّبة لا يمكن تفكيكها بسهولة، ولا أدري لماذا حينما كنت أتملّى وجهه جيداً أعتقد أنه سيعمّر طويلاً، لكنه مع ذلك فاجأني بموت أحسبه سريعاً ومباغتاً.

محمد صابر عبيد: لا ثقافة في العراق حاليا !

حوار إسماعيل البويحياوي: المغرب

محمد صابر عبيد ناقد أدبي وباحث وشاعر من العراق تحتفظ المكتبة العربية بثلاثين كتابا له. يصف نفسه بأنه ناقد اجرائي بالدرجة الأولى، وأنّ لديه كاريزما قوية، وتجربته في الحياة تستحق الاهتمام. وينعي تراجع الوضع الثقافيّ في بلاد الرافدين لدرجة يرى فيها إنه لا ثقافة في العراق.

أما عن القصة القصيرة جداً فيرى أنها تقيم في مضارب القصة القصيرة ومحافل الشعر، وبينما يعرفه القارئ العربيّ ناقداً وشاعراً وأستاذاً جامعياً، فإنّ لديه تعريفه الخاص بنفسه:

"محمد صابر عبيد شاب في الخمسين ينحدر من أسرة ريفية بسيطة تسكن في قرية اسمها "زمّار" شمال غرب مدينة الموصل على الحدود السورية التركية، نشأ في بيئة غير متعلّمة وحين أدرك مبكراً أنه سيصبح كاتباً كافح كثيراً من أجل أن يفرض أنموذجه على المحيط، واستلزم هذا الكفاح غربة طويلة لم يتمكّن من الخلاص منها حتى وهو يتنقل إلى محيط آخر متعلم ومثقف، إذ يبدو أنّ الغربة لوثة يستعصي على من تطاله الخلاص منها، متزوج من "آمنة" التي لا تأفل شمس حبها في عقله ووجدانه وروحه، ابنه الأكبر "سامر" يدرس في كلية التربية الرياضية ويحلم يوماً ما باللعب في نادي ريال مدريد الاسباني، وابنه الآخر "عبد السلام" يدرس إدارة نظم المعلومات، ويحلم بإكمال دراسته في أمن الشبكات في أميركا، وابنته "خيال" تدرس المحاسبة، وابنته "شام" في الصف السادس العلميّ، وآخر العنقود "ريبال" في الصف الرابع الثانويّ. منزله قريب من الجامعة التي يدرّس فيها (جامعة الموصل). مقبل على الحياة بقوّة، مولع بالمرأة، قليل الأصدقاء، ينفق الكثير من وقته في التأمل والتطلّع، لا يجيد سوى القراءة والكتابة والحبّ، الطفل الذي يسكنه شديد المشاكسة والعبث ولا يقنع بشيء. على الرغم من أنه أصدر حتى الآن أكثر من ثلاثين كتاباً لكنه لا يفعل ذلك إلّا وهو يلهو ويحلم، لا يعرف الحقد حتى مع من حاربه وتعمّد إيذاءه وطعنه من الخلف. لا يرتدي الأطقم ولا ربطات العنق ولا الأحذية الفاخرة، يعشق الطبيعة والحرية والوحدة والسفر، يجب السخرية ويلعن الجَدّ، لم تنجح الأكاديمية في التضييق على شخصيته الشعرية، لديه كاريزما تجعل حضوره قوياً ومؤثراً في المكان والزمن. لا يلتفت إلى الوراء أبداً، الكتابة عنده متعة من أجمل متع الدنيا. تجربته في الحياة تستحق الاهتمام. لا يجيد قيادة السيارة. رياضته الوحيدة المشي، يقضّي معظم وقته في المنزل. بسيط كالماء ومركّب مثل

لغز كيميائيّ، حسّي بامتياز. لا يحبّ السهر، ينتظر دائماً أشياء جملية يعتقد أنها في طريقها إليه.

في ذاكرة رحلة عبيد على مدى نصف قرن محطات/ علامات لا تبلى يصفها كالتالي:

للرحلة ذاكرتها الغيمية الغبارية السرابية، وثمة علامات ومحطات لا تبلى طبعاً. لم تكن طفولتي سعيدة بالمعنى المباشر للكلمة. القرية التي ولدت فيها ونشأت كانت قرية هجينة فسيفسائية، فيها العربيّ والكرديّ والتركمانيّ، المسلم والمسيحيّ، البدويّ والمتحضّر، إذ كان إلى الأعلى من قريتي على مسافة خمسة كيلومترات تقريباً القرية الإنجليزية في حقول نفط عين زالة، وكان معظم رجال القرية يعملون فيها ويتعلمون الإتيكيت الإنجليزي واللغة الإنجليزية، لذا فإنّ نصف المصطلحات التي يستخدمها أبناء القرية هي إنجليزية. هذه القرية الإنجليزية تعيش في ذاكرتي مثل حلم أسطوريّ أخّاذ يرفض أن يغيب، أو حتى يتعرّض لأيّ شكل من أشكال التعديل الثقافيّ أو التشكيليّ، وعلى الرغم من أننا عرفنا في ما بعد في كتب التربية الوطنية وأدبيات الأحزاب القومية أنّ هؤلاء مستعمرين جاءوا لنهب خيراتنا وسلب ثروتنا، إلّا أنني شخصياً لم أتمكّن، ربما لضعف شعوري القوميّ من أن أتدخّل في ذلك الحلم الجميل الذي يعشّش في ذاكرتي حين زرت هذه القرية الإنجليزية أول مرّة، ولم أتمكن من إزاحة ذلك العطر الملائكيّ الذي لفحني واستباح حوّاسي حين دخلتها: آس وورود وأزاهير وروائح وأشجار وبيوت ساحرة في شكلها وشوارع نظيفة وأناقة لم أرَ مثلها بعد أن زرت عشرات المدن، يبدو أنها لعبة الذاكرة التي لا تدانيها لعبة على الإطلاق.

ظلّ هذا الحلم يطاردني وأنا أرى قريتي لا تشبه هذه القرية، على الرغم من أنها أخذت منها أشياء طوّرت شكلها بها، لكن شتان بينهما. طفولتي متعبة بما كنت أنطوي عليه من إحساس مبكّر بالوحدة والوحشة وعدم الميل كثيراً إلى اللعب مع أقراني. في سنوات الدراسة الأولى كنت شديد التعلّق بالمدرسة، لذا كنت متفوقاً حتى السادس الابتدائي، لكنني بدأت بعد ذلك أتراجع حينما أخذت أهمل دروسي. أصبحت كثير الشرود عندما أخذت أتعرّف على كتب أخرى غير كتب المدرسة، إذ كنا نتداول في سنّ مبكرة نسبياً قصص ألف ليلة وليلة التي كانت تأتينا بكراريس صغيرة، كلّ ليلة في كتيب تقريباً، ولا أدري كيف كنا نحصل عليها، لكنها أخذتني بقوّة وعنف، وغرقت فيها، ومن ثم بالقصص البوليسية التي كان يسحرنا فيها أرسين لوبين وشارلوك هولمز.

في الدراسة المتوسطة بدأت أكتب الشعر هكذا بكلّ جرأة، وألفت انتباه من هم أكبر مني ويتفوقون عليّ في مراحلهم العمرية والدراسية، وعرفت بعد ذلك أنني مختلف، ورحت أتباهى بذلك من دون أن أدرك تماماً ما قيمة هذا على أيّ صعيد.

لم أعش طفولة سعيدة كما لم أعش طفولة شقية أيضاً، لكنني أتذكر أنّ عزلتي عن المحيط كانت ظاهرة وبارزة من دون معاناة واضحة، لا أتذكر أنّ لي أصدقاء طفولة ولا حياة طفولة أحنّ إليها كثيراً. كلّ ما أتذكره هو المطر الغزير الذي كان يجتاحنا لنخرج إلى الحقول القريبة، ونحصل على عدد كبير من طيور الزرازير التي كانت تتكمش على نفسها من شدّة البرد فيسهل علينا اصطيادها، وعلب الحلاوة التي يجلبها والدي من مدينة الموصل حين يسافر إليها. يا إلهي أين ذهبت تلك الحلاوة التي مازال طعمها يهيمن على مذاقي ولم أذق مثلها أبداً، مع أنني حتى الآن مغرم بالحلاوة التي جربت كلّ أنواعها في كلّ مكان، ولم أعثر على ذلك الطعم الذي اختفى إلى الأبد.

كنت خجولاً جداً وقد استمرّ مفعول خجلي حتى وقت متأخر، ولا أدري كيف كان يتفق خجلي مع مشاكستي، ولا أتذكر أنني تشاجرت مع أحد، كنت أخاف من الصدام مع الأخرين، وأحبّ أن أقضي الكثير من وقتي قرب النهر (نهر دجلة) الذي يحيط بقريتي كما يحيط السوار بالمعصم، ففضاء الماء يروي فضولي وتأمّلي ويؤمنني من خوف لم أكن أعرف مصدره على وجه التحديد من الطفولة والفتوة إلى حاضر هذه الأيام.

ما السؤال الذي انتظره د. صابر عبيد ولم يُطرح عليه؟.

الأسئلة دائماً هي سلاح أنانيّ في يد السائل، والسائل عادةً يشتغل لحسابه ولا تهمه رغبتي في أن أتلقى سؤالاً معيناً يتيح لي قول كلمة حرّة، وأشكر لكم كرمكم هنا بعد إذ وضعتموني أمام حريتي وجهاً لوجه في أن أسأل نفسي وأجيب عليها كما أشاء، وسأطلق سؤالي المنتظر من جبّه العميق ليواجهني بحقيقة مرّة تتعلّق بـ "ورطة الكتابة" ؟. ورطة الكتابة بلا أدنى شكّ هي ورطة الورطات.

لم أكن أقصِد أن أرسم لحياتي مصيراً مغبرّاً تائهاً متموّجاً كالذي بين يديّ الآن، على الرغم من أنني عرفت مبكراً أنني سأصبح كاتباً، كنت ألعب وألهو فقط كمن يحلم، صحوت - متأخراً كعادتي - فوجدتني أتربّع مثل شيخ حكيم يائس على عرش يحمله ثلاثون كتاباً، الكتابة مؤنّثة والكتاب مذكّر، الكتاب هو الحامل والكتابة هي المحمول، أيّة مفارقة سيميائية هذه!.

حين أطللتُ بقلقٍ وريبةٍ من فوق عرشي على كتبي الثلاثين أدركت برعب كبير كم تبعد الأرض عن جسدي، واسمي يحلّق فوقي أشبه بقوس قزح معلّق في سماء بعيدة عن متناول يدي، يراه الكثيرون ويعرفه الكثيرون، وأنا أركن كالأسد المدحور في عرش مزوّر لا يعرف حجم خيبته سواي، تتراءى لكم أبهاءُ ملوكيته من الخارج ولا يرى صدأ جدرانه الداخلية إلّاي، فعبثاً يغار مني من يغار وتحسدني قوافل الحسّاد، وعبثاً أسعى إلى إقناعكم بهذه المفاجأة المروّعة إذ أعرف أن أخلاقكم

الكريمة وحسن سلوككم وطيبتكم الزائدة عن اللزوم، لن تقودكم بيسرٍ وعطفٍ إلى تصديق خرافاتي.

في كلّ مكان أينما ذهبت، ثمة احتفاء خاصّ بي من قرائي والمعجبين بي، وغالباً ما يحرجني هذا الاحتفاء وأنا أحلم دوماً بالاحتفاظ بطفولتي وعفويتي وعذريتي وولعي المجنون باللعب والعبث بالأشياء، كم أتوق اللحظة إلى نوبة صفاء أعجن فيها الطينَ بأصابعي اللاهية العابثة، لأصنع منها كائناتٍ ملعونةً تستجيب لرغبتي في الغامض والغريب والدفين والمتحوّل والوهميّ.

كنت أعتقد أنّ لعبة الكتابة والمعرفة بسحرها وإدهاشها ووهمها الخلاّب تجلب لي مزيداً من الأصدقاء فحدث العكس. كنت أعتقد أنّ لعبة الكتابة والمعرفة بقوة حضورها وسطوتها وكبريائها وألقها تقلّل أعدائي فحدث العكس.

كنت أعتقد أنّ لعبة الكتابة والمعرفة بما تتوافر عليه من ثراء وغنى وخصب تجعلني استثمر وقتي على نحو مثالي، لأكون زوجاً جيداً وأباً جيداً وربما عاشقاً جيداً فحدث العكس. كنت أعتقد أنّ لعبة الكتابة والمعرفة وهي تركّز الخبرة وتضاعف التجربة وتعمّق الإحساس بالوجود ستقودني إلى أن أحقق ذاتي فحدث العكس.

للتوّ فقط أدركت حكمة المعرّي الكبير حين قال "هذا جناه أبي عليّ وما جنيت على أحد"، وربما فهم كلّ الدارسين والمحللين والمؤولين أنّ جناية الأب التي يقصدها المعري هنا هي العمى، لكنّ حقيقة الجناية التي يقصدها هي جناية الأدب، فلم يتزوّج، ولم ينجب طبعاً، ولم يعشق، ولم يكن لديه أصدقاء، وبقي رهين المحبسين (الوحدة والكتابة) ولم يجنِ على أحد مثلما فعلت أنا، أعترف هنا بأسى عميق أنني فهمت النصّ بعد فوات الأوان.

أستطيع بقليل من الجرأة أن أشبّه نفسي بطارق بن زياد حين أتيحت له فرصةُ فتح أوربا، فغامر مغامرةَ كاتبٍ شجاعٍ بحرق السفن التي عبر فيها البحر المتوسط مع جيشه، وقال قولته المشهورة "البحرَ من ورائكم والعدو أمامكم"، لكنّ الفرق بيني وبينه أنّ لديه قضيةً وجيشاً وسيوفاً وعدواً معلوماً، وأنا أحارب الوهم في حرب طويلة قاسية بلا نهاية وبلا قضية، جيشي دوال وسيوفي دلالات وعدوّي رموز وافتراضات وعلامات، فمن ذا الذي بوسعه الانتصار على الوهم، ذلك الذي هزم أعظم الإمبراطوريات في العالم وسحق أكثر الطغاة جبروتاً، فلا بدّ إذن من أذني الخاسر في النهاية.

كتبي في النهاية ليست لي، وكذلك طليتي، وبعد كلّ هذه العواصف التي نَثرتْ كِسَرَ الثلج، وشذرات الموسيقى، وما تبقّى من الملائكة اللاهين، وشظايا الصور، وخصلات العشب الدبق على شواطئ مهجورة، أجدني وحيداً إلّا من كلمات لمّا تروّض بعد، وشقائق تعدني منذ زمن بعيد بالتفتّح ولا تفعل، وأنا أصرّ مثل مجنون

أبله على الاحتفاظ بها، وعيونٍ تفيض بالنرجس والنور تحرسني بغرامٍ خرافيٍّ مثل عاشقة أنطونيو غالا في "الولهِ التركي" على الرغم مني، أنا مدين لها بحياتي.

زهرة امتنان ومحبه..

للشاعر محمد صابر عبيد

رشا فاضل

وأنا أخطّ عنوان هذه المقاله تذكرت كلاماً قاله لي أحد الشعراء الراحلين حيث تلقفته يد الموت سريعاً قبل أن يفي بديونه الفاتنة إذ وعدني هذا المبكر في موته من جملة ما وعد، أنه سيكتب لأجلي مسرحيه..

ووعدته في لحظة احتقان بالخلود والزهو والتوحّد بأني سأعتلي المسرح كما فعلت في الجامعة.. وأمثّلها.. لأجله فقط..!

تذكرت أنه قال لي مره (~) حين التقى بأحد الوزراء في منفاه (ما قيمة الوزير أمام الشاعر؟ الكثير من الوزراء والحكام يتعاقبون على الكراسي لكنّ التاريخ لا يحتفظ في ذاكرة قلبه إلّا بأسماء الشعراء)..!

تذكرت كلامه وأنا أهمّ بالكتابة عن الناقد الدكتور محمد صابر عبيد اذ وجدت أصابعي تتمرّد على كلّ ألقابه الأكاديمية وما أكثرها وتختار لقباً لا يندرج ضمن سجلّه المهنيّ ولا يتقاضى لأجله مرتباً شهرياً بل إنه يبذل الروح لأجل الاحتفاظ به..!

هذا الشاعر الذي يفوح أناقة.. والذي كان لي شرف معرفته في دراستي الجامعية وشرف معرفته كإنسان وشاعر لا ينتمي للوجه الأكاديميّ بل كان يمعن في الابتعاد عنه في أكثر المناسبات الرسمية مجتذباً بذلك أعداءً كانوا يزدادون ضراوة كلما أمعن في التماهي مع الذات متجاهلاً الحدود الحمراء.. والأحزاب التي لم تنجح في إغوائه ببريقها واجتذابه لحروبها السرية.

هذا الكائن الجميل الذي أفيض نحوه بامتنان يفوق أبجديتي لا أعرف حقا كيف أزجي له المحبة والامتنان...؟

مازالت أصابعي تحتفظ له بفرحة معانقة الكتاب الأول الذي افتتحت باسمه قصصي القصيرة التي تعمّدتْ فوق أصابعه حروفاً ممزوجة بأحلام مراهقة كلما أوغلت السنوات في الرحيل أمعنت في الالتصاق بها أكثر واكثر.. كأنها الكنز الذي ينفرط من بين الأصابع ولا نملك حيال هذا الفقد شيئا..

أخذ بيدي وقدّمني مغالباً خوفي وارتباكي.. معلناً للجميع (عن وجود كائن صغير يحمل اسمي.. ولوني وأحلامي التي تمنى لها أن تتحول في المستقبل إلى رواية.. أتلمس وريقاتها الآن وترتجف أصابعي امتناناً لعطائه ونبله الإنسانيّ الكبير..

هذا الشاعر الغائر في مسامات المحبة في أكثر دهاليز الذاكرة عمقاً وإشراقاً.. تلك الحقائب المحملة بالحكايات.. بالصباحات المهيأة للأحلام الباذخة غير الخاضعة لأحكام الزمان والمكان في باحة الجامعة أحمل الكتب.. أتمازح مع الصديقات.. أضحك بصوت مرتفع.. يصمتن فجأة يرتبكن (أصرخ ما بكن)؟

أستدير خلفي لأجدك تقف متأبطا حقيبتك الجلدية الصغيرة وفي يدك ورده من الجوري الاحمر.. تغلفه ابتسامتك العريضة.. حيث تنزلق دهشتي وارتباكي فوقها..!

تسابق ارتباكي وتحييني..؟ تسألني.. عن قصصي القصيرة والصغيرة... تمازح ارتباكي بابتسامتك.. وأزهو بين الصديقات بمراهقتي وأنا أتأبط ضحكتك حيث المكتبة، حيث الساحة، حيث القصص، حيث الموظفة العانس التي يزعجها بقاؤك حتى وقت متأخر في المكتبة وتبدأ بإغلاق التكييف.. والأضوية.. ونظلّ نحن نغالب رغبتها في الصراخ لنستمع إليك وأنت تقرأ لنا قصيده..!

حيث وجه الناقد فيك وهو يطلب مني بابتسامته الحميمة بعد أن يقلّب أوراقي (كثّفي يا رشا تحتاجين إلى التكثيف)؟ وأهمس لك في سرّي (سأكثف يا أستاذ.. طبعاً.. لكني سأسهب كثيراً في الحديث عنك.. ! عن أحلامك التي زرعتها في الذاكرة.. كنت أترقب نجمك المذنّب وهو يرتفع في السماء بسرعة تفوق أبصارنا الشاخصة نحوه.. نقتطف معك فرحك بالجوائز.. وحزنك في الطعنات السرية من الصغار المتناثرين تحت غبار أقدامك نفرح برسائلك التي مازلت أحتفظ بها في درجي مستغلة نسيانك لها..! نقرأ رسائل الشعراء لك.. وزهوهم بك وامتلئ فخرا بدلاً عنك... حتى أوشك على الوقوف أمام المرآه وأصيح بجنون.. ما كلّ هذا الألق؟؟ نحفظ في أدراجنا السرية هذيانك العاشق...

صور أطفالك الذين كبروا أمام أعيننا وأنت تقصّ علينا حكاياهم ومشاغباتهم. (خيال.. وسامر.. وشام... الأقرب إلى قلبك.. وعبد السلام الذي كنت ترى في شخصيته رئيساً للدولة القادمة وأكثرهم شقاوة.. الاسد الصغير ريبال..!.) تلك السنوات مرت كطيف عاشق، لكنها مازالت عالقة في الذاكرة ومازلت أنا بعد كلّ تلك

السنوات.. احتفظ لك.. بالوردة الجورية الحمراء لأقدّمها لك في عيدك رمزاً لمحبة ووفاء وامتنان لا تقوى على وصفه الكلمات.

العلميّ والإنسانيّ

في شخصية محمد صابر عبيد –

نبيل سليمان

ذات يوم من الأيام التي كان القرن العشرون يلفظ فيها أنفاسه، التقيت محمد صابر عبيد أول مرة، ولكن ليس وجهاً لوجه، بل روحاً لروح، عبر كتابه «السيرة الذاتية الشعرية» الذي كان قد فاز قبل ذلك بسنة «عام ١٩٩٨» بالجائزة الأولى لمسابقة الشارقة للإبداع العربيّ، وذلك في مجال النقد الأدبيّ.

قبل أن أنهي قراءة ذلك الكتاب فكرت في أنّ صاحبه ربما كان يمكر بالجائزة وبالقارئ، لأنّ ما يقدمه ليس من مألوف البواكير. ولا زلت أذكر ما في مدخل الكتاب، مما يخاطب السيرة الذاتية السردية كما يخاطب السيرة الذاتية الشعرية، عبر ما صاغ من زمنية السيرة الذاتية، وفي بنيتها. كما لا زلت أذكر ما تذيّل به الكتاب من معجم مصطلحات السيرة. وإذا كان هذا المعجم يعلن الضبط الاصطلاحيّ واللغويّ لصاحبه، فالكتاب يبطن ويعلن الضبط المنهجيّ، والضبطان سيسمان كلّ ما قرأت من نقود محمد صابر عبيد.

لقد أسس كتاب «السيرة الذاتية الشعرية» لصداقتنا التي ما فتئت تتأكد لقاء تلو لقاء، من مدينة إلى مدينة، ومن مؤتمر إلى مؤتمر، ومن ندوة إلى ندوة، ومن كتاب إلى كتاب، ومن رسالة أو هاتف إلى رسالة أو هاتف، ومن اختلاف إلى اختلاف، وإذا بالعلميّ في هذه الصداقة يندغم بالإنسانيّ، والفكريّ يندغم بالروحيّ، وعبر ذلك كنت قد عرفت أيضاً وأيضاً الشاعر في هذا الناقد الذي رمى بالعشب الأرجوانيّ في أحشاء الريح، وترك العشب يصطلي ثمة، لينكبّ على نقد الشعر. ولئن كان السرد - وبخاصة الرواية - ونقده قد أخذا عمري، فمن حظي أني تابعت تجربة محمد صابر عبيد في نقد الشعر في مآلها بعد جمهرة من الكتب، إذ قيض لي أن أقرأ له، مما قد يتزامن صدوره مع نشر هذه السطور، وهو تحليلان لتجربتين شعريتين عراقيتين، الأولى هي تجربة رعد فاضل، والأخرى هي تجربة أمل الجبوري.

ففي كتاب «القصيدة الرّائية» يدقق الناقد في سؤال القيمة الشعرية في المصطلح واللغة، وهو تدقيق طالما شغله، مثله مثل سؤال القيمة الشعرية في الصورة والتشكيل. وعبر ذلك ترتسم شعرية رعد فاضل بالقصيدة اللوحة، وبالقصيدة

العنقودية، وبالقصيدة المنمنمة، وبالقصيدة اللغة، وصولاً إلى سؤال القيمة الشعرية في القصيدة السردية. وكما في كتب سابقة لمحمد صابر عبيد سيسعدني ما يقوله كتاب «القصيدة الرّائية» فيما بين السرديّ والشعريّ.

أمّا ما خصّ الناقد به شعر أمل الجبوري فهو كتاب «شعرية الحجب في خطاب الجسد» الذي سيقبل على علاقة الشعر بالسحر والحجب والاختراق، كعلاقة وثيقة فيما يرى - منذ أقدم العصور، تتجاوز حدود الإيمان العلميّ والتصورات المنطقية للأشياء، لتدخل في فضاء الإحساس والحدس والمعرفة الصوفية العرفانية بآفاقه المختلفة. هكذا، بقي الشعر، كما يذهب الناقد، بتجلياته المتنوعة، يلهم تلك التصورات ويدعمها ويغذيها بمزيد من الرؤى والأحلام والأوهام والمعتقدات والموروثات والطقوس، من أجل توكيد أعلى وتوثّق أشدّ لحميمية هذا التفاعل مع جوهر الشعر وبؤرته الباطنية العميقة وفضائه المخيف بالغموض والتشظّي.

بهذه اللغة النقدية الملتهبة يتملى النقد في شعر الشاعرة ابتداءً بالعتبات والمصاحبات النصية، ومثنياً بأدوات البناء الشعريّ، فمثلّثاً أو خاتماً بتمظهرات التشكيل والتدليل. وإذا كانت الوقفة النقدية أخّاذة في هذا الختام أمام «بذية المعنى»، أمام الوقائعية وأمام إشكالية العلامة السيميائية، فلعلّ ما سبقها يتقدّم عليها، إذ يتملّى في تقانة الأسطورة وحساسية التعبير والتصويرية «مرايا الصورة وفضاء الكاميرا».

في ربيع ١٩٩٤، وفي مدينة القيروان التونسية، قدمتُ في مهرجان ربيع الفنون مداخلة عنوانها «شعرية السرد وسردية الشعر»، وهي التي ستشكل ما أعدّه أفضل فصول كتابي «فتنة السرد والنقد». فقد حاولت هذه المداخلة/ الفصل بلورة ما كان توفّر لي من تدقيق ومن نظر فيما بين السرد والشعر. وإذا كان ذلك التدقيق وذلك النظر لا يزالان في صدارة شواغلي، فقد أسعدني وأفادني ما صادفت من مثل ذلك في نقود محمد صابر عبيد، وبخاصة في كتاب «إشكالية التعبير الشعري - كفاءة التأويل»، حيث درس التجربة الشعرية لعز الدين المناصرة وإبراهيم نصر الله وعبد الله رضوان.

في مداخلة القيروان كنت قد أرسلت قولاً في قصيدة - ملحمة المناصرة «الكنعانياذا»، ولم أنس «فضيحة الثعلب» لإبراهيم نصر الله، وذلك كعلامات على سردية الشعر. وها هو صديقي محمد صابر عبيد بعد سنين يقبل على «الكنعانياذا» فيما يقبل عليه من شعر عز الدين المناصرة، كما يبحر في مجمل الأعمال الشعرية لإبراهيم نصر الله، وبالطبع يحقق صديقي ما لم أحققه، وهو الخبير بالشعر وبالسرد وبالنقد.

يحدّد محمد صابر عبيد منهجه في درس شعر المناصرة، بعيداً عن ضغط المهيمنات النظرية للمناهج النقدية الحديثة، وهو الناقد المتمرّس بتلك المناهج فيرى

أنّ التمظهرات النظرية المنهجية بأفقها المعرفيّ، تضافرت تضافراً حميماً ومتكافئاً وحراً مع التمظهرات الشخصية بأفقها الذوقيّ والرؤيويّ والإجرائيّ من أجل أن تؤلف المنهج، لذا، يقول: «فإنّ الحرية التي انتزعها منهج القراءة تتوغل في النصوص بدينامية ورشاقة وحساسية عالية بامتصاص ما تختزنه من طاقة، كلما كانت هذه الحرية كاشفة وضرورية ومنتجة وفعالة وذات معنى جماليّ عميق، تؤكد فيه أصالة المنهج وشعرية القراءة، وتصل بالنصوص إلى حالة من التماهي مع الأدوات والآليّات، بحيث تصرح بأسرارها وتسلّم شفراتها بطمأنينة وشفافية وسلام، وتتحرّر من كمونها في قفص اللغة ومن انعكاسها «المرآتي» على سطوح الصور، فتتحوّل إلى رذاذ يتطاير في الفضاء أمام شهوة المرايا، محرّضاً الحواس على استهدافه والتمتّع بما تيسر من نداوته المنعشة».

على واحدة من بطاقاتي نقلت هذا المقطع الطويل، لفرط إعجابي به. وقد سوّرت منه كلمة «رذاذ» شأني مع الكثير من مفردات وعبارات محمد صابر عبيد في سائر كتبه، مما يرسم واحداً من ملامح لغته النقدية المميزة. أما الملمح الأكبر لها فهو السيولة التي لا مطرح فيها للهدر. بالأحرى هو الملمح الذي يجتمع فيه النقيضان: السيولة والاقتصاد.

وبالعودة إلى السرد والشعر، هو ذا الناقد يتملّى في تعبيرية السرد الشعريّ لدى عز الدين المناصرة، حيث تشحن القوة الشعرية بقوة سردية، وحيث تتطور العناصر السردية في الشعر. أمّا مع شعر إبراهيم نصر الله، فقد فصّل الناقد فيما رأى لذلك الشعر من الإفادة من تقانات السرد وآليّاته، سواء في تمظهرات الراوي، أم في تعدّد ضمائر السرد، أم في رسم حدود الشخصية السردية، أم في تفعيل عناصر السرد وتوسيع فضاءاته، أم في دعم آليّة الوصف. وها هنا يبدو الناقد، وبامتياز، ناقداً للسردية. وإذا كان ما تقدّم يتعنون بالقصيدة المسردنة في شعر إبراهيم نصر الله، فقد رصد الناقد أيضاً في هذا الشعر القصيدة المفلمنة التي تستعيد تقانات الفنّ السينمائيّ «المونتاج والمشهد واللقطة وأسلوب العرض التصويريّ وأسلوب التكثيف وآليّة تكبير الجزئيات والتفاصيل»، وكذلك القصيدة الممسرحة، والقصيدة المشكلنة التي تستعير تقانات الرسم في بناء لوحة شعرية «اللون والخط والفراغ» وإذا كان القول بالقصيدة الحوارية «حوار غير ممسرح يعتمد على الاسترجاع والاستذكار» يبدو لي مقلقلاً، فالقول المحكم الذي سبقه يتواصل بالقول بالقصيدة السيرغيرية، والقصيدة المرآوية التي توظف إمكانات المرآة في المضاعفة والانعكاس والاستنساخ، والقصيدة الممنحتة التي توظف تقانات النحت، فتقوم القصيدة على التجسيد والتجسيم وضبط الأبعاد وتثبير الطاقة الدلالية والسيميائية المشعرنة داخل حدود المجسم الشعري. وإذا كان محمد صابر عبيد يمثّل لكلّ بند من بنود القصيد هذه، بقصيدة أو

أكثر، فليته أفرد لكلّ بند فصلاً مستقلاً يستوفيه في شعر إبراهيم نصر الله، بل وفي شعر سواه، وفي زعمي أنّ ذلك لو تحقق لكان وحده نقداً فريداً وخصيباً، بامتياز.

وبالانتقال إلى شعر عبد الله رضوان نجد الناقد يتملّى صيغه «الكتاب» التي يؤثرها الشاعر، وهي الصيغة التي ما فتئت تشغل الشعر «الكتاب لأدونيس، مثلاً» والسرد «الرواية النخاس لصلاح الدين بوجاه، مثلاً». وقد رصد الناقد في شعر رضوان البناء الصوريّ العنقوديّ والقصيدة المتجوهرة «المنطلقة من فكرة رمزية أو شخصانية...» والمرتسم الأيقونيّ الذي يجسد التمثلات الخطّية للحركة التي «يتزمّن فيها المكان ويتمكّن الزمان». ويشخص الناقد في شعر رضوان موقع الراوي الكلي العلم وتحوله إلى موقع الراوي المتكلم «السارد الذاتي».

والأمر كذلك، يبدو أنه قد كان للشعر النصيب الأوفر من نقود محمد صابر عبيد. إلّا أنّ نصيب السرد لم يكن هيناً أيضاً، فهذا كتابه «تأويل متاهة الحكي: في تمظهرات الشكل السرديّ» يقدم في نقد القصة القصيرة أنموذجاً باهراً، وهو يعرفنا على جمهرة من كتاب وكاتبات القصة في العراق، كما عرفنا من قبل كتابه «الشعر العراقي الحديث» على جمهرة من شعراء العراق.

أما كتابه المشترك مع سوسن البياتي «جماليات التشكيل الروائيّ: دراسة في مدارات الشرق» فهو عمل فريد، ليس بين الدراسات التي تناولت رباعية «مدارات الشرق»، بل ربما في نقد السرديات. ولأنّ الكتاب يتعلق بروايتي، فلن أضيف إلى هذه الإشارة إليه، إلّا الاعتزاز والامتنان.

لقد اخترت للمساهمة بالاحتفاء بمحمد صابر عبيد هذه المقاربة لتجربته النقدية الغنية. فحيّز الاحتفاء، فيما أرى، بناقد أو مبدع أو مفكّر أو فنان، هو مقاربة إنتاجه. وإذا كان ما اخترت يلوّح لنقد النقد، فها هنا ثمة أيضاً ما يجمعني بمحمد صابر عبيد، حيث تذهب الإشارة إلى كتاب موعود له، هو «اللغة الناقدة»، قد يسبق صدوره نشر هذه السطور. فما يدعوه باللغة الناقدة هو ما دعوته بالمتن المثلث، وهو ما عنون واحداً من كتبي، حيث المتن الأول هو النص المنقود، والمتن الثاني هو نقد المتن الأول، والمتن الثالث هو نقد ذلك النقد.

وإذا كان النقد مثنّى ومثلثاً، ومن قبل: سردية الشعر وشعرية السرد، مما يجمعني بمحمد صابر عبيد، فضلاً عن المكانة التي له كناقد، ولنقوده، فإنّ كلّ ذلك قد أسس ومكّن لصداقتنا، حيث البعد الإنساني البهيّ يندغم في البعد العلميّ لتنهض شخصية الصديق محمد صابر عبيد.

❁❁❁

رسائل محمد صابر عبيد

((مائدة بلون السماء))

فرج ياسين

يتخطى كتاب (رسائل حب بالأزرق الفاتح) لمحمد صابر عبيد، مصطلح الرسالة مفهوماً ودلالة؛ ليدخل في الكتابة السيريّة من أبوابها الكثيرة، مُحتفظاً بقبس مُلَوَّن يصدر عن رؤية تراثيّة لمفهوم الرسالة ويقرنها - على نحو ما - بالكتابة المُكرّسة لموضوع قصير يتدرّج أبوّياً في رؤية موضوع أكبر، على أنه يمنح وجهاً آخر مذجذباً إلى منطقة المتلقي، حين يفترض قارئاً مجهولاً؛ يتخذ صفة المتلقي المضمر، وتوجّه الرسائل إليه، من دون أن تكون له صفة المرسل إليه الواقعيّ؛ لأنّ هذهِ الرسائل تعانق موضوعات مُختلفة، وتتمظهر في أنواع سيريّة عديدة، لعلّ أفضل من وضع أسسها وضبط حدودها، هو المؤلف نفسه - في نسختهِ الأكاديميّة - من خلال بحثه الموسوم (معجم مصطلحات السيرة)، المقدّم إلى المؤتمر الأول لقسم اللغة العربيّة في كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة حلب ٢- ٥/٥/٢٠٠٥.

يتألف الكتاب من ستٍ وعشرين رسالةً، تتصدرها رسالتان سياقيتان كان الشاعر نزار قباني قد بعث بهما إلى المؤلف في أواسط الثمانيّنيات، فاعتمدهما مُقدمةً لكتابه، مُتسامحاً - بتواضع جمّ - مع تداعيات شبهة قد تجرّ إليها القراءة التشكيليّة لصفحتي الغلاف، فضلاً عن إعلانه بأنّ نزار قباني حاضرٌ في كلّ ((همسة أو لمسة أو أنه، أو نفحة أو بحّة أو استدارة تحتفل بها رغبة خرائطي)).

للوقوف على تشكّلات السرد السيريّ في هذهِ الرسائل، اخترنا التعريف بمداخل ثلاثة:

١. مَدخل نوعيّ يُلقي الضوء على الأنواع السيريّة من خلال مصطلح السيرة بوصفه جنساً أدبيّاً. ومع الإفادة المباشرة من المعجم المذكور آنفاً، ساغ لنا تقسيم الرسائل على الأنواع الآتية: التجربة الذاتيّة، والخاطرة الذاتيّة، والشهادة الذاتيّة، والمقالة الذاتيّة، والشهادة الغيريّة الأدبيّة، والرسالة الشخصيّة، فضلاً عن مقاطع مُضمَّنة في المتون تحتوي على الاعترافات والذكريات.

٢. مدخل موضوعيّ، يتحرى الكشف عن المضامين، إذ انطوى عدد من الرسائل على تنويعات عاطفيّة مع نساء مجهولات، ففي هذا النوع من الرسائل يختفي اسم الشريك، ولا يظهر له أثر في المروي، ويلزم للتعرّف على الشخصيّة السيريّة أن

نقبل بحضورها في النصّ من خلال لعبة الضمائر ولاسيما ضمائر الخطاب، إذ يشكّل ضمير المخاطبة المساحة الطبيعيّة لأنّ الرسائل السياقيّة، لِما تقدمه من مواجهة مُفترضة عبر آليّة الحوار من طرف واحد؛ الذي يتولى اكتناف المشاعر والأحلام والصراع والإملاءات العاطفيّة المتوهجة، وشَغل الفراغ - الذي تصنعه فجوة الغياب المفروضة - بسلاسل الكلام. ويعدّ هذا إجراءً يتناسب مع نيّة التكتّم، ومراعاة السريّة التامّة، تماشياً مع تابو فوقيّ يشكّل مهيمنة أخلاقيّة، على أنّ هذا يتجسد أيضاً في اللغة الشعريّة، التي تحرّض السرد على التمويه، والحدّ من ظهور هيكليّة مُصرّح بها في التركيب الخبريّ.

ويتميّز في رسائل (الحب) موضوع الخروج إلى أماكن جديدة غير مألوفة غالباً ما تحظى بوصف احتفاليّ؛ لأنّها أماكن غُفل استطاعت احتضان ما لم تقوَ أماكن الألفة على احتضانه.

ويقع في سلسلة المضامين، عدد من الالتفاتات التكريميّة لمبدعين وأصدقاء تتراوح بين التمجيد والرثاء، إذ اشتملت الرسائل - في هذا السياق - على أسماء: زكي الآلوسيّ وأحمد زمّاريّ، وتشيخوف، ومحمود جنداري وفرج ياسين ولطفيّة الدليميّ، وأسماء أخر تمرّ لمحاً في متون الرسائل.

كما انطوت قائمة المضامين على مثابات ساخنة، تمثّلت في عرض المواقف الثقافيّة والأدبيّة والوطنية والسياسيّة والتأمليّة، مثل: ((كانت زمّار يوم كنا عرباً وكرداً، مسلمين ومسيحيين، رجالاً ونساءً، عائلة واحدة في منزل كبير بباب واحد، وساحة واحدة، ومائدة واحدة، وحقل واحد، وحساسيّة واحدة، منزل أرضه الألفة وجدرانه المحبّة)). أو: ((ما دام العلم لم يعد قادراً على تفسير شعريّة الحياة، وشحوبها الغضّ، فلنؤسطر عذابنا وعقلنا وحروفنا وأماكننا المزروعة بالسكون والتحريض والانتظار، لتستقرّ كلّ قطرة وحشيّة فينا كي تتحوّل الى أسطورة، ويصبح الدم فيها ماءً، ويضيع الخيط الواصل: بين المهرج والحياة)).

٣. مدخل جماليّ، يتبنى مقاربة شعريّة النصوص: وسوف أقصر الحديث لمحاً على الإشارة الى شعريّة الرسائل من خلال تألق (القول الشعريّ) في الجملة الواحدة،

بوصفها الوحدة المكوّنة الأولى (ويشمل ذلك عنوانات الرسائل أيضاً) وأكاد أجزم أنّ أيّ مُتصفح للكتاب لا يحتاج الى إرغام نفسه على البحث والتنقيب، وأنّ كلّ ما يتعيّن عليه فعله، إطلاق العنان لمساقط عينيه بين الصفحات، ليؤوب بحصاد شعريّ غزير:

((يا سلام.. ها هو المطر يتخلّى عن عصيانه))

((فها هو الصوت يخرج من الصورة برشاقة ويسر، في أكثر المناطق إرهاقاً وضيقاً ووجدانيّة))

((الحافلة تسحق الطريق والزمن بلا رحمة ولا هوادة...))

((هكذا أعدنا إنتاج الطبيعة، فقرَّ السأم والملل، وفرّت الكآبة))

وإذا كانت الجملة المفردة تكتفي بالطفح البلاغيّ عبر المجاز والصور البيانيّة؛ فإنّ الجملة المركّبة تستطيع التعبير عن فضاء شعريّ، أكثر سعة مثل ((سلاماً على شواطئ العيون، وهي تؤاخي بين الضحك والبكاء، بين الضمائر الملتهبة بالسواد، والشجر الخجول، بين الروح والجسد)) إذ إنّ جميع هذهِ الألفاظ والتراكيب تعمل في نطاق ستراتيجيّة شعريّة واضحة، حالَ تحوّل كلّ منها الى مكوَّن ما في لغة ثانية، تتجاوز بلاغة الجملة البيانيّة وتنخرط في شعريّة النصّ، كالافتتاح بالتوكيد، وتعاقب الاستعارات، وتقابل الثنائيات والتوازي والتكرار. وأحسب أنّ هذهِ الفقرة تكتسب شعريتها أيضاً من خلال وضعها في سياق إحدى الرسائل، بوصفها خرزة مُنضبطة بسلك العِقد النصّيّ، الذي يتّسع لألوان لا تحدّ من التشكّلات المصنوعة بقطرات الكلام للتعبير عن بحر الرغبة، كما يقول محمد صابر عبيد نفسه، وكما يفعل حقاً، وعلى نحو مُبهر في كتاب الرسائل.

الدكتور محمد صابر عبيد

يبحث في التجربة الشعرية للشاعر رعد فاضل

(القصيدة الرّائية... أسئلة القيمة الشعرية)

وليد مال الله

يبحث هذا الكتاب في التجربة الشعرية الثرية للشاعر العراقيّ رعد فاضل، التي اعتبرها الشاعر والناقد الدكتور محمد صابر عبيد في كتابه (القصيدة الرّائية... أسئلة القيمة الشعرية- قراءة في شعرية رعد فاضل) الذي صدر حديثاً عن دار الحوار للنشر والتوزيع في سورية، بواقع ١٤٢ صفحة من القطع المتوسط، "تجربة متميزة وأصيلة ومثقفة في نوعيتها وفي اختياراتها وفي طرازها الكتابي".

ويوضح الدكتور محمد صابر عبيد الى أنّ الشاعر رعد فاضل خاض من خلال تلك التجربة الشعرية أكثر من مغامرة جمالية وفنية وتشكيلية بحثاً عن الأشكال والرؤى والمناخات الشعرية الملائمة لروحه الشعرية.

وأشار الدكتور محمد صابر إلى أنّ الشاعر رعد فاضل جرّب في خضم تجربته الشعرية الكثير من الكتابة والكثير من الصناعة، والكثير من البحث، من أجل أن يعثر على صوته الخاصّ الذي يستجيب لرؤيته وطموحاته ومزاجه الشعريّ، وسط جلبة هائلة ومربكة من تدافع الأصوات وعنفها.

يذهب الدكتور محمد صابر الى تأكيد شعرية رعد فاضل، قائلاً بأنّ ذلك جاء "تأكيداً على تشكّل هذا الصوت الخاصّ الذي يدفعنا إلى فحصه ومقاربة جمالياته ورؤيته". واصفاً التجربة الشعرية لرعد فاضل بـ "التجربة الأصيلة، غير المنفصلة عن شخصية الشاعر وممارساته في الحياة والثقافة".

ويؤكد الدكتور أنّ الشاعر رعد فاضل يستثمر شعره جيداً، استثماراً حياً للطاقات والرؤى والافكار والقيم والمعاني بأسلوب مميّز، يذهب إلى التأكيد على أنّ الشعر لا ينشأ عن ميل مجرّد إلى المتعة، بل ينشأ عن حاجة طبيعية.

ينحو الدكتور محمد صابر إلى أنّ اقتراحه لمعاينة تجربة الشاعر رعد فاضل تأتي من خلال مصطلح (القصيدة الرّائية) لقناعته بأنّ شعرية رعد فاضل تشتغل أساساً داخل حدود هذه القصيدة وطبيعتها وحلمها وتطلعها ومشروعها.

واستعرض الدكتور محمد صابر خلال صفحات كتابه، قراءته لنماذج وطرز هذه القصيدة الرائية عبر أشكال تبدو مطروقة ومألوفة ومعروفة في بنائية القصيدة العربية الحديثة، ولاسيما في مجال قصيدة النثر.

أعتبر الدكتور محمد صابر، رعد فاضل، كأيّ شاعر مبدع، يجتهد في وضع لمسته الشعرية الخاصة حيث يتمكن من إخراج قصيدته من دائرة المطروق والمألوف والمعروف، والاتجاه نحو إنجاز قصيدة مغايرة تمثل رؤيته الشعرية وطريقته في الكتابة.

يوضح الدكتور محمد صابر في كتابه، أنّ القصيدة الرائية "قصيدة متحوّلة، متجاوزة، تسير في طريق بكر، وهي قصيدة دائبة في لغتها وإيقاعها وصورها، عميقة في بنيتها". قصيدة متحركة في الاتجاهات كلها، وتتمتع بصفة دورانية ولولبية، لا تتوقف في تحولها وديناميتها وحركتها الشعرية عن حدّ معين، لغتها دائبة وايقاعها دائب وصورها دائبة، وهي تعمل بواسطة لغتها النوعية المنتقاة على كشف الرؤية وكشف المكان وكشف الزمن المحيط بها، فدوالها محمّلة بطاقة جديدة على الكشف والإضاءة والتوق إلى الآتي القادم في فضاء التخييل. كما أنها قصيدة إشكالية، قلقة، قلق إبداعيّ، لا هدوء فيها تعتزم دائماً السير في حقل ألغام، وتنطوي على حراك منتج وأسئلة لائبة وحائرة تكشف عن توهّج داخليّ. وتتميز بأنها عصيّة على القبض "زئبقية"، ولغتها الشعرية لغة خادعة، متموّجة، ذات حراك سرابيّ شفاف غير واضح، ولا يمكن كشف حقيقته بيسر، كما أنها قصيدة انزياحية بدرجة كبيرة لأنها تنفتح على فضاءات غير محدودة من الرؤية في الاتجاهات كلها، وهي غير قابلة لحلّ نهائيّ فيما يتعلق بمشكلاتها السيميائية والتعبيرية والتصويرية، بحيث تتعامل مع أسئلتها النصيّة على وفق رؤية شعرية تستهدف انتاج مزيد من الأسئلة، نحو الانفتاح على فضاء شعريّ إشكاليّ يعمل على تخصيب نصوصية القصيدة بتعميق أسئلتها وتوسيعها.

كما أشار الناقد محمد صابر الى جملة خصائص فنية وجمالية وتشكيلية وتعبيرية وثقافية ورؤيوية تتميز بها القصيدة الرائية، حددها بأنها تثير الاسئلة، وتتسلّط على الآخر، وهي متعددة الزوايا والطبقات والأبعاد والحدود والتخوم والظلال والفضاءات والحساسيات، ولها زاوية واحدة وبعد واحد وحدّ واحد تقريباً، ولا تتنوع فيها التخوم والظلال والفضاءات والحساسيات. وتستلهم القصيدة الرائية التجربة المعقدة "الفكر والفلسفة" في الكتابة والتصوير والتشكيل على نحو أنموذجيّ ومثاليّ وعميق، حرّة في لعب دوالّها، استشرافية تذهب دائماً الى المستقبل تتمثله، وتتدخل في رؤيته وتستعين بطاقته على الفرح والأمل والسعادة، واصفاً إياها بـ "الحلمية"، وتتمتع بفضاء بكر داخل أرض شعرية خصبة غير محروثة سابقاً، عادّاً إياها باللانهائية في قدرتها على بعث الاسئلة واثارتها وفتحها على آفاق واسعة

وعميقة في سيميائية المعنى، وهي نهائية في مستوى تعبيرها عن قضية محددة يمكن تلمسها والتفاهم معها بسهولة، على النحو الذي تكون فيه مستهلكة للأسئلة بما تنطوي عليه من إجابات ممكنة ومتاحة. طرقها ملغومة وغير معبدة وهي بحاجة دائمة إلى سائر مغامر لا يتوقع الأمان فيها بقدر ما يتوقع مزيداً من المفاجآت، كاسرة لأفق التوقع. لا تمنح نفسها بشروط ميسرة وبسيطة، ولا تستجيب لرغبة القراءة على نحو مطلق كلي، مملوءة بالغيم الثقيل والغبار الكثيف ومحتشدة بالضباب، ولا يمكن تمييز شمسها بسهولة، لذا فهي واعدة. والقصيدة الرائية بناءً على طبيعة تشكلها وانفتاح رؤيتها هي من مواليد البريّة التي تتشكل فيها الأشياء بقوّة حضور عالية وتتجلّى اللغة في أعلى درجات كفاءتها ووعيها وطاقتها في التعبير والتدليل. وهي وحشية في شكلها وحيويتها وفعلها وتشكيلها وقوة تأثيرها في محيط القراءة، متفجرة ومشتبكة ومقاومة ومكتظّة ومشحونة وفاعلة ومشاكسة وصادمة واستثنائية وناقصة تبحث بدأب ونشاط عن حلم كمالها في القراءة والعلم والاشياء، خارجة على القوانين والأعراف. قصيدة مجنونة لا تعترف بالمنطق والنظام والحدود، إذ هي ثورة على كلّ هذه المفاهيم والمعاني والصيغ والمحددات، تخوض حرباً طويلة مع اللغة والصورة والايقاع ونظم البناء مع الخارج والداخل، مع الذات والآخر، مع العالم والطبيعة والأشياء، وهي قصيدة مكتنزة محملة بالموروث والمرجعيات والثقافات والإحالات والحكايات التي تخضع للتفاعل والمزاوجة والجدل في السبيل الى إعادة إنتاجها داخل مرجل الرؤية الشعرية، وهي تقدم نفسها الى مجتمع القراءة بقوة شكل وحضور استثنائية.

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ الدكتور محمد صابر عبيد قسّم كتابه على ثلاث فصول، تحدث في الفصل الاول عن محور: سؤال القيمة الشعرية في المصطلح واللغة. فيما تناول في الفصل الثاني، محور: سؤال القيمة الشعرية في الصورة والتشكيل. وخصّص الفصل الثالث لمحور: سؤال القيمة الشعرية: السرديّ في الشعريّ.

بتقديم للشاعر الكبير نزار قباني

محمد صابر عبيد يكتب (رسائل حب بالأزرق الفاتح)

عبد الرحمن مجيد الربيعي : تونس

بعض أصدقائي من الأكاديميين المرموقين يصرّون على مفاجأتي باهتمامات إبداعية تبعدهم كلياً عن رصانة البحث الأكاديميّ وعقلانيته، كأن أكتشف أنّ أحدهم رسّام أو عازف لآلة موسيقية أو شاعر وغيرها من ضروب الإبداع وذنوبه.

أقول هذا وبين يديّ الإصدار الجديد لصديقي الباحث والناقد العراقيّ الدكتور محمد صابر عبيد وعنوان هذا الإصدار (رسائل حب بالأزرق الفاتح) وفوق هذا وذاك يتصدّر الكتاب تقديم من الشاعر نزار قباني، وحتى لا يتّهمه أحد بأنّ هناك من كتب التقديم ونسبه لنزار بعد وفاته حرص على تصوير هذا التقديم بخطّ يده، ولم يكتف بوضع الصورة داخل الكتاب فقط بل وعلى غلافه أيضاً.

عندما أعدت قراءة أسماء مؤلفات د. محمد صابر عبيد التي يحرص على إلحاقها بكلّ كتاب جديد له، وهذه فضيلة أكاديمية لم يأخذ بها كثير من المؤلفين لم أنتبه إلى أنّ بين إصداراته مجموعتين شعريتين صدرتا عام ١٩٩٩م هما: (أحزان الفراشات الكهربائية) و (يوميات جواد طاعن في السن).

إذا كانت عيناي تذهبان إلى عناوين مؤلفاته النقدية التي عرف بها ونال بعضها جوائز معروفة قبل جائزة إمارة الشارقة للإبداع العربي (١٩٩٨) عن كتابه (السيرة الذاتية الشعرية) وجائزة الدولة التقديرية (العراق) عام ٢٠٠٢ عن كتابه (القصيدة العربية الحديثة) إضافة إلى جائزة اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين في النقد الأدبيّ عام٢٠٠٠ عن كتابه (المتخيل الشعري). ود. محمد صابر عبيد الحاصل على الأستاذية منذ عام ٢٠٠٠ هو أيضاً أستاذ النقد الأدبيّ الحديث وأستاذ المناهج النقدية الحديثة والنقد التطبيقيّ في الدراسات العليا.

نعم، فاجأني كتابه (رسائل حب بالأزرق الفاتح) الذي أرسله لي بريدياً من مدينته الأم الموصل حيث يقيم ويدرّس في جامعتها وجامعة تكريت أيضاً.

أمّا مكان طبع الكتاب فهو حلب الشهباء جارة الموصل وشقيقتها الرؤوم.

يهدي المؤلف رسائله إلى (أمونة) وهو اسم دلال ربما اشتق من آمنة أو أمينة أو إيمان فهو تصرّف بالاسم تفرضه الدارجة العراقية على أسماء التحبب. وقد عنون هذا الإهداء بـ (أكبر من الإهداء). والإهداء هو مقاطع من رسائل إذ لم يستطع

الابتعاد عن مناخ الكتاب فهو يصف المهدى لها بقوله (هذا الهاجس الفذّ الذي حوّل قلبي إلى متاهة، تخزن في ضياعها الوارف كنوز الحبّ والشعر والدهشة، كما حوّل جسدي إلى رؤيا تتفتق منها ينابيع ثمار وحلوى آمال).

وهذا مقطع واحد فقط من الإهداء، وهناك مقاطع أخرى لا تقل عنه لذة. أما تقديم نزار قباني فيعود لعام ١٩٨٤ بعد أن زار الشاعر بغداد مدعواً لمهرجان الأمة الشعريّ وكان ضيف الشرف فيه، وهذا التقديم في الأصل رسالة من قباني للمؤلف وفيها - رغم قصرها - يتألق قباني كعادته رقّة ودعابة.

يقول قباني: (قليلة هي الرسائل التي تحضني وتحرّضني وتعطيني مفاتيح الدهشة، ورسالتك استوفت كلّ شروط التحريض فماذا تريد أكثر؟).

ويقول أيضاً: (.. وما أكثر كتابنا الكبار الذين إذا كتبوا رسالة، أيّ رسالة، تمنى ساعي البريد أن يغتالهم).

وهذه ملاحظة صحيحة، فشاعر كبير مثل بدر شاكر السياب كانت رسائله التي جمعها صديقنا الناقد ماجد السامرائي في كتاب جافّة، كأنها عرائض استرحام، ولكنّ تألقه كان في شعره.

إذ إنّ نزار قباني يعتقد بأهمية الإبداع في الرسالة إذ يكتب للمؤلف في رسالة أخرى قائلاً: (الرسالة عملية إبداعية خطيرة، وقد تكون أهم من قصيدة وأخطر من ملحمة ولو طلبت إلى رواد الشعر عندنا أن يكتبوا رسالة - أي رسالة - لارتبكوا).

كما أنه ينصح المؤلف بقوله: (منذ رسالتك الأولى إليّ شعرت أنك تلعب على الورقة جيداً، وتعرف كيف تخطف الأضواء والأبصار. فأرجو أن تستمر لاعباً بارعاً وذكياً وخفيف الحركة والظل، وأن لا تبقى مسجوناً في الدراسة الأكاديمية).

ونزار قباني الذي أحبّ العراق واقترن بسيدة منه هي المرحومة بلقيس الراوي وأحبّ حبّ العراقيين للشعر وإصغاءهم له، يقول عنهم في رسالة للمؤلف: (والعراقيون لا يشبههم شعب في الدنيا، في علاقتهم بالشعر وفي تعبّدهم له، لذلك كلما ذهبت إلى العراق ورجعت منه أشعر أنّ حجم قلبي صار بحجم الكرة الأرضية).

عدد الرسائل التي وجهها د. محمد صابر عبيد والمكتوبة (بالأزرق الفاتح) هو ست وعشرون رسالة. وقد ارتأى الأماكن التي كانت مرتعاً لتلك الطفولة البعيدة وأنواع الرقصات وأسماء الحبيبات أيضاً.

فالرسالة الأولى مثلاً عنوانها (أمطار يحرسها القصب) وربما كانت من وحي لقاء بغداديّ بامرأة ولذا يتحدث عن بغداد وسخائها معه عندما جعلته يلتقي هذه المرأة التي عطرت خطواته الموصلية - إذ هو قادم من الموصل - يقول لها: (الطريق إلى بغداد هذا الصباح المبلل بالشوق مثير للتأمّل والتحمل، الطفولة معلّقة مثل فانوس

خجول في الذاكرة، وهي معلقة مثل قمر فضيّ في الحلم.. فكان سراباً ضبابياً ينقر وجهي الرطب من وراء الزجاج).

وتمضي لغة الرسائل كلها بهذا الافتتان الباذخ الذي ينسينا أننا أمام أستاذ جامعة بل نحن أمام شاعر سرقته أحلامه من واقعه ومضت به بعيداً في تهويماتها.

والمؤلف لا يكتفي بما لديه من أقوال مختزنة ارتأى أن يفكّ أسرها بل حفلت رسائله بما يمكنني أن أسميها (الإحالات) إلى أسماء معروفة. ففي هذه الرسالة مثلاً يحضر بودلير الشاعر الفرنسيّ المشهور، كما نجد في الرسالة إحالات على أصدقاء للمؤلف وبأسمائهم من عهد الطفولة غالباً، وكذلك أسماء وصلة من إشراق في قارورة واحدة.. أيّ عطر ذاك الذي يمكن أن يستيقظ من هذا القلب، وهو يجيد التحدّث بلغات العالم كلها، ليمسح من زجاج الكرة الأرضية ما علق بها من شرور وآثام).

وفي الرسالة تأتي الإحالات لصوفي مارسو (الممثلة الشهيرة) وكذا لوحة (عذراء الصخور) لدافنشي.

أمّا الرسالة الثانية المعنونة (حروف مجفّفة بالعطش) فيوزّعها على مقاطع مرقّمة، تتفاوت في الطول، فالأول منها مثلاً جاء في سطرين: (الفم يكافأ عادة بحبّة تين.. ويكافأ الأنف غالباً برائحة التفاح).. انتهى المقطع.

وهو ثريّ مليء في قصره وكثافته، وفي هذه الرسالة هناك إحالة على بول فاليري، ويتلبّس المؤلف حالة الشاعر عندما يتذكّر قول فاليري (إنّ البيت الأول من القصيدة هدية من السماء)، فكأننا بالمؤلف وهو يجهد ليحيل رسائله إلى قصائد، أو أنه يريدها هكذا، أمّا البيت الأول عنده فهو (الفجر) الذي يصفه بأنه (تلك الهدية التي تلقيتها من السماء) ويمضي الاستطراد في تألقه: (إذ حطّت كلّ الأفعال في حجري، فانتخبت منها فاكهة بنضج بركانيّ، وألف بنرجسية لها فناء، وتمراً يسيل منه العسل، وشكّلت منها قنديلاً طبعته على خاصرة الشرفة، لأحتمي من خلاعة عيني ومن رغوة الكلام الحبيس في شتاء روحي).

في الرسالة الثالثة (أخطاء الفراشات) محطات تألق أخرى حيث تبتعد الكلمات عن كلّ صدأ قد يعلق بها، يقول: (كيف سأجمع سرباً من العصافير، وحقلاً من سنابل ذهبية الثراء.

رسالة المؤلف الرابعة استحوذ عليها مهرجان المربد المعروف بداية من اسمها (خميس المربد الحادي عشر) وتحدث عن معرض الفنانات العراقيات الذي أقيم بالمناسبة، يقول: (هل قلت إننا بدأنا من مركز الفنون في ذلك الخميس المربديّ الغافي على أرصفة المحبين وهم يراقصون أحلامهم، ويلفّون الكلمات على أصابعهم المنقوعة بالفوضى؟ نعم. كان ذلك صحيحاً وكثيفاً ومخيفاً).

ويذكر أنّ الفندق البغداديّ المعانق لدجلة (المنصور ميليا). قد (اكتسب عبر مرابد متعاقبة صفة شعرية رغماً عنه) لأنّ هذا التوصيف الذكيّ ينطبق تماماً على هذا الفندق الذي توالت عليه المرابد (فكان سهلاً عليه أن يفهم تمتمة الروح، وأسرار الحيرة، وارتجاف العصافير، وقلق التجليات) على حدّ وصف المؤلف الذي لم ينس الاحتفاء بالأصدقاء الذين أثّث حضورهم المهرجان حيث يذكرهم بأسمائهم، كما لم ينس أسماء بعض الرسامات اللواتي توقف عند أعمالهن.

كأن رسائل الكتاب سمفونية حنين وفرح لا تخبو أيّة نغمة فيها أو تشذّ عن أوركسترا النشيد، لا بل إنّ بعض الرسائل يمكن تقطيعها كتابة لتكون قصائد وجدانية عالية.

لنقرأ مثلاً:

(لا سبيل للتورط في الحزن من أجل رحيل مشترك، يجمع ما تبقى من شظايا المواعيد المرهونة بالخطايا، والولع المثقوب بالجنون وأشجار (منّ السما) والسعال الماكر.

لا سبيل إلى الاحتفاظ بمذاق الطعنة في الحلم الممسوس. لا سبيل إلى حجر طائش يصيب مئذنة).

ولنقرأ أيضاً: (كيف يمكنني أن أعلّم الحصان البرّيّ كيفية التمرّد، والذهر كيفية الجريان، والشمس كيفية صناعة الدفء والضوء، والعينين الصافيتين كيفية البكاء، والعاشق كيفية الحلم؟ كيف يمكنني نزع الجلد عن التمثال؟ وقراءة (نفوس ميتة) على أنها فكرة (بوشكين) وسرد (غوغول)..؟).

في الكتاب هناك رسائل تعني مناسبات ثقافية محددة مثل ندوة للأدب الكرديّ وأخرى (بيان سرديّ في مواجهة الجحيم) وهي حديث حول ندوة عن القصة العراقية، ومثل (رسالة متأخرة إلى تشيخوف) وفيها يخاطبه كالصديق باسمه (انطوشا) الذي يناديه به أصدقاؤه حيث يسأله وكأنّه جالس معه: (هل كنت تعاني وطأة مجيئك السافر بعد غوغول وديستويفسكي وتورجنيف وتولستوي؟ وهل كنت تشعر بشدّ عصبيّ وأنت تقف بين أخلاقيات تولستوي ويساريات غوركي؟ وهل كنت تخبر صديقك سوفورين حقاً بكلّ شيء؟ وهل كنت قادراً على الانتحار من دون مهدئات ومن دون ذلك الشراب الغازيّ الذي يصنع من اللبن المخمر؟.

ولعلّ الأكاديميّ في المؤلف قد استيقظ هنا من انسرابه الحلميّ في عالم الرسائل ولذا كانت هذه الأسئلة النقدية المفترضة أمام تشيخوف.

هذا كتاب جميل، شاعريّ، حزين على طريقته وقد قرأته شخصياً كديوان شعر قول هذا غير مبالغ أبداً.

قراءة في كتاب "رسائل حبّ بالأزرق الفاتح" للناقد العراقي

أ. د. محمد صابر عبيد

بقلم الكاتب: أديب حسن محمد

لم يكن كتاب د. محمد صابر عبيد "رسائل حبّ بالأزرق الفاتح" في حاجة إلى تقديم الشاعر الراحل نزار قباني حتى يفصح عن تميّز كلماته، وعلو قامة رسائله...

ربما الشيء الجوهريّ... أو القاسم المشترك بين محتوى الكتاب وبين تقديم الشاعر قباني هو ذلك العنوان العريض (رسائل حبّ بالأزرق الفاتح) هذا العنوان الذي يشي بتقاطع روحيّ بين القاموس النزاريّ وبين محتوى رسائل د. محمد صابر عبيد... لكن وبعد قراءة متأنية للكتاب نلمح وراء الكلمات شخصية رهيفة تمزج بين الروائيّ والقاص والشاعر وصائد اللحظات والخواطر الجميلة.. فالرسائل بهذا المعنى فنّ من الصعوبة بمكان خلق نموذج متفرّد منه يفترق عن التقريرية والمباشرة اللتين لا تكاد تنجو منهما كتابة الرسائل.

استطاع المؤلف تقديم فنّ نبيل... زاخر باللحظات الموحية دون الوقوع في فخاخ السردية والمباشرة، وما كان له أن يفعل ذلك لولا إخلاصه لموضوع الرسالة التي هو في صددها، إضافة إلى تسلّحه بموهبة أدبية لا غبار عليها تمكّنه من العبور إلى موضوع الرسالة بشيء من سحر المفردات التي تتميز بموسيقاها، وبفضائها الحساس الذي يتجاوز القاموس الأحاديّ إلى فضاءات أكثر رحابة وسحراً...

نقرأ مثلاً في الرسالة السابعة المعنونة "بيان أبيض بقامة النهار" "شكراً لأصدقائي الأدباء الكرد الذين أتوهج بهم الآن، وآمل أن يتوهجوا بي... شكراً لهم من أقصى نرجسة في كردستان إلى أقصى نرجسة في أقصاها...شكراً لعروبة الكرد وكردية العروبة.." ... ص ٦٠.

ويقول في الرسالة الثانية عشرة المعنونة " ثلج ناعم وأفكار لا تحسن الرقص": "لا تنشغل بالتفكير حين تعمل الأحاسيس، واقطع أصابع المنطق حين يفور الحليب وتمتلئ فقاعاته بالأنوثة والبياض، إذما خلقت الحياة للرقص وليس لأذرع الكمبيوتر وسيقان الرياضيات الحديثة". ص٨٢.

إنّ لغة الرسائل التي نحن بصددها لغة متوثبة تستفزّ المعاني ولا تطمح إلى مغامرات الإلغاز في الوقت نفسه لا تقع في الاستسهال والكلام المياوم، إنها لغة قادرة على تقديم فضاء أو حقل دلاليّ تتنفس فيه المعاني بشيء من سحر البيان الذي

يضفي على الصور مسحة من روح الكاتب بحيث تدخل المشاهد والصور في مزيج ساحر مع الوجدان وتمتزج بنفثات الروح الإنسانية التي تطلق الأمكنة والمواقف من عقالها الرتيب الاعتيادي، وتخرجها في صور أكثر إشعاعاً، وأشدّ تأثيراً وخلباً لذائقة القارئ، ومن الملاحظ أنّ كلّ مفردات اللغة وتراكيبها يجنّدها الكاتب لخدمة الموضوع... موضع الرسالة ونادراً ما تخرج المفردات ساهية عن خلق فضاء المعنى إلى شأن آخر، وهذا يعني أنّ الكاتب يمسك بخيوط الموضوع من أول حرف في رسالته إلى نقطة النهاية، دون أن يخرج اللغة إلى مهمات أخرى لا تزيد فنية النصّ شيئاً، ودون أن يستعرض مواهبه في الإطالة السمجة، أو الاستعراض الكميّ الفارغ لمفردات لغوية خارجة عن قياس الموضوع.

ولأنّ الأسلوب في رأيي لا ينفصل عن التكوين الشخصيّ الداخليّ للكاتب فإنّ رسائل الدكتور محمد صابر عبيد تعتبر انعكاساً صادقاً لشخصيته البسيطة البعيدة عن التكلّف والصنعة ومن هنا فإنّ الانعكاس الأهمّ يجيء على صعيدي اللغة والمواضيع، فمواضيع الرسائل بعيدة عن التفلسف والتعقيد، وهي موضوعات بسيطة يتناولها الكاتب بكاميرا داخلية تلتقط أدق التفاصيل، وتضعها في سياقها المكمّل للبناء الجماليّ العام، واللغة من الجهة الثانية تساير الموضوع فلا تسرف في التقوقع والمعجمية بل تنساب انسياباً كما لو أنها نفثة أو تنهيدة عميقة صادقة لا تبتغي شيئاً سوى كينونتها العفوية، يقول في الرسالة الثامنة المعنونة (ليس للحبّ طريق مختصر): "الطريق إلى بغداد قصيرٌ جداً لا يتّسع حتى لهمسة، فسرعان ما قفلت راجعاً أمسح الحروف وألغي النقاط وأمحو آثار الأقدام، وأطلق سراح جياد الوقت وأحرّر الأرصفة، وألوّن الأشجار الهاربة بالأخضر الغامق الضارب إلى السواد.. وأمشّط شعر جموحي وأربت على كتفه، وأعزّي أشيائي التي أتنفسها وتتنفّسني.." ص٦٧.

لكنّ الاقتراب من المواضيع الحياتية المياومة لا يعني إغفال الكاتب لنقد الواقع العربيّ، لكنه يشخّص هذا الواقع المريض بعدسته الخاصة التي لا ترى الأشياء كما يراها الآخرون... فنقرأ في الرسالة عشرة "هواء مضبب لدم الزرقة".

(لقطار العرب الذي مازالت طفولتنا تغني له، وهو يطوف من الشام لبغدان، ومن نجد إلى يمن، إلى مصر فتطوان... على الورق لا على الأرض...، لأنّ لعبته ليست سوى لعبة حلم تنتظر ديكتاتورية النهار لكي تجهز عليها، وتعلّقها إلى ليل قادم... في حلم قادم..)... ص١٣٢.

في الرسائل الكثير من التأريخ لأشخاص تقاطعوا في حياتهم العجولة مع وجدان الشاعر الذي حفظ الكثير من اللحظات الحميمة وسطرها بالأزرق الفاتح بكلمات تفوح منها رائحة الوفاء، وفي الرسائل إخراج لبعض المناسبات الأدبية من إطارها الشكلانيّ الرتيب، بحيث تتحوّل إلى إشراقات متاحة للذاكرة المتوثبة للكاتب الذي يحوّل كلّ تلك الموجودات في مستودعات الذاكرة إلى كنوز تسبح على بياض

الورق، وبحيث تغدو مادة هذا الكتاب أرشيفاً أدبياً رفيع المستوى يستحق القراءة لأكثر من مرة، ويستحق مبدعها أن ترفع له قبعات الحبر، وهو الذي يقول عن نفسه في إحدى الرسائل: (أعترف أنني لست كائناً خارقاً أو أسطورياً، ولا أحمل في طيات قمصاني، ولا تحت إبطيّ خرزاً أو زعفراناً أو مسكاً يجلب الحظ، صحيح أنّ أصابعي أرفع قليلاً مما يجب، وقلبي أرهف، وجسدي أكثر اتقاداً وحزناً، وحبي بالدرجة الأولى مسألة عطش، إلّا أنني خلاف ذلك لا أتميز بشيء واضح يجعلني عرضة للانتباه ومركزاً للاستقطاب...)... ص١٤٣.

قراءة المقترح الأدونيسي

في نقد محمد صابر عبيد

د. حاتم الصكر

ينتمي الناقد والأكاديمي محمد صابر عبيد إلى الجيل النقديّ الجديد في الحركة الثقافية العراقية الغنية والمكتنزة بالتحولات والمؤثرات والتأثيرات. وقد برزت جهوده النقدية وزملاؤه من مجايليه (كعبدالله ابراهيم وسعيد الغانمي وعواد علي..) في العقد التسعينيّ خاصة كنوع من التهدئة بين التأثر الحماسيّ بالمناهج البنيوية واللسانية وتقليدية المناهج الانطباعية والفنية الخالصة، وكان تماس محمد صابر عبيد شخصياً مع النصوص واحتكاكه النقديّ بها يؤهله لكسب الرهان عليه ناقداً تحليلياً نصياً حراً، يستعين بالتوصلات التي دشّنتها مناهج ما بعد البنيوية كالتأويل والقراءة والتلقي والتفكيك وسواها، وتنامى اهتمام محمد صابر عبيد ليتجاوز النصّ العراقيّ ليلامس الأفق العربيّ؛ فكتب عن تجارب عربية كثيرة ذات حضور وأهمية في الشعر والسرد معاً، كما كانت اهتماماته حرّة أيضاً لا تتوقف عند نوع محدّد؛ فله مساهمات في التحليل النصيّ الشعريّ وفي السيرة الذاتية وفي القصة والرواية والأدب النسويّ وسواها، بجانب نشاطه الأكاديميّ وحرصه على الحضور العربيّ نشراً ومشاركة في المؤتمرات والندوات والحلقات الدراسية.

- حظي المقترح الشعريّ الأدونيسيّ وهو جزء من مشروعه التحديثيّ المتّسم بالاستثنائية والخطورة والأهمية، بالكثير من الدراسات النقدية بمقتربات متعددة، ومن زوايا نظر مختلفة؛ فلم يشهد شعر شاعر معاصر ما عرفه شعره من انقسام حول ماهيته ومقصديته وبنيته ومراميه الأسطورية والتأويلية، يساعد في ذلك التنوع والاختلاف ما شهده شعر أدونيس نفسه من تنوّع في مراحله الشعرية المختلفة منذ قصائد أولى حتى آخر إصداراته.. التي سيتوقف عندها الكاتب محمد صابر عبيد دليلاً على فاعليته وحيويته ومتابعته الدقيقة للحركة الشعرية وتحولاتها الأسلوبية.

لقد مرّت الكتابة الشعرية لدى أدونيس بأسلوبيات متنوعة تبدأ بالغنائية التي تهيمن فيها الذات على البنية النصية وترافقه إيقاعات مستجيبة للموسيقى الخارجية كالتقفية والتوزيع البيتيّ الهندسيّ، ثم تراجعت تلك الغنائية لصالح أسطرة القصيدة كما تتكشف الحياة ذاتها عن أسطورة نعيشها كممثلين رمزيين ونقتات ميراثها ونعيد إنتاج عذاباتها وصور معاناتها، فنجد أقراننا في أسماء أخرى متناسخين في العناء

والمعاناة، وهكذا صار أدونيس مهيار والمتنبي والنفري والتوحيدي وطرفة والحلاج وغيرهم، بل غدت مواجعهم تقوم بدور تعويضيّ يلخّص ويكثّف الحاضر حتى وجد أدونيس في لحظة فكرية ما توأمةً بين الصوفية السوريالية لامَهُ على تمحّل الصلة بينها وتكلفها معتدلون كثيرون، وجدوا في ذلك الاقتران قراءة إكراه يجريها أدونيس ليجد في أدبيات الصوفية وشطحات المتصوفة الجذور الملائمة لحرية الاختراق الخياليّ واللغويّ والصوريّ الذي بشّرت به السوريالية، وأدونيس مهموم بالتأصيل رغم أنه يتحدث عن وجود ثنائية الثبات والتحول، وحضور الثابت والمتحول في الأنساق الفكرية السائدة، فنراه يبحث عن جذور لقصيدة النثر في النثر الشعريّ أو الكتابات الإشراقية القديمة، متناسياً إمكان عدّ قصيدة النثر جزءاً من منظومة التجاوز والابتداع والتحول في منهجه الذي قرأ بواسطته الظواهر الفكرية العربية عبر التاريخ، وهكذا تتشكل بنية الفكر المعرفية لدى أدونيس انتهالاً من القديم الذي يجد نفيه أو تراثه داخله بانتقاء، والحديث الذي ينغمس فيه انتماء واعتقاداً والغربيّ الذي يطلّ عليه حداثياً ويقوم بقراءته بالطريقة الانتقائية ذاتها فهو يترجم راسين عن الفرنسية فيما يقرأ بودلير بها متأثراً بأسلوبيته في قصيدة النثر، كما يقدم في مختاراته ديوان الشعر العربي بديعيين وتقليديين يتيحهم للقراء، فيما يعكف على قراءة المتنبي ويكتب له سيرة شعرية كمتمرد وثائر في (الكتاب)، والشيء نفسه قيل في كتابه عن محمد بن عبدالوهاب وتقديم مختارات منه للقراء مخالفاً ما كان توصل إليه في جرد مظاهر الثبات في الحياة العربية في كتابه الثابت والمتحول وفي تراجعه للكتابة بالوزن بعد انخراطه المبكر في مقدمة جماعة مجلة شعر في كتابة قصيدة النثر والتقعيد لها والتنظير بحماسة لإيقاعاتها ومبرراتها الفنية والموضوعية. قد تجد تلك التناقضات ما يبررها من ناحية معرفية.

١. فأدونيس لا يركن لثابتٍ ما حتى خارج الثوابت ذاتها، ويصل من بعد بالقصيدة إلى فضاء نصيّ تتآزر فيه مع النثر واليوميات والمشاهدات؛ لتغدو نصاً كما حصل في واحد من آخر إصداراته (ليس الماء وحده جواباً عن العطش) حيث امتزجت البنية النصية بمزايا وأعراف مهجنة ومختلطة من الشعر بالمعنى المجازيّ والتصوير الخياليّ والتعبير الانزياحيّ واللغة المتعالية بجانب النثر والمشاهدة البصرية والتوثيق اليوميّ والمراجعة السير ذاتية، وهي تقتضي في عملية القراءة استدعاء مقابلاً لها، فالعدوى التي يصيب بها نصّ أدونيس قارئه لا يمكن تفاديها، لا بمعنى ما تركه من بصمات في الشعرية العربة المعاصرة أسلوباً ومضامين فحسب، بل في الأعراف القرائية وبروتوكولاتها وبرامجها، حيث تنشّط نصوصه ذاكرة القارئ المعرفية، وتُدخله في فضاء لغويّ شاسع واصطدامٍ حقيقيّ بالمستقر والمألوف والعادي والمتكرر، فتكون الذات القارئة مُشارِكةً في لعبة الدوال

وفي والدلالات التي تستثيرها ومسهمة في الاعتراض والرفض وصياغة الوقائع حتى في المتن التاريخيّ والسيريّ الذي لا يحضر بكيفية محايدة وإنما بسكب الوعي الخاصّ بالشاعر وإدراكه وشعوره عليها. بذلك تنازل أدونيس عن التجنيس في مراحله الشعرية القائمة، واللاحقة لبداية تجربته الشعرية. إنه لا يعبأ بمسمّى أو عيّنة دم لنصه، أو نوع يندرج ويتفهرس تحته؛ ليستمدّ من مزاياه مفاتيح قراءته، ومن مذخور مستودع القراءة ما يفسره، إذ يكفيه أن يكون النصّ قد انبنى بتلك الحرية التي يريدها أدونيس في الكتابة الشعرية حرية تصل حدّ اجتماع ثلاثة أشكال شعرية في ورقة واحدة هي قصيدة النثر، وقصيدة الوزن الحرّ، والنثر كما في (الكتاب) حيث يكون توزيع الصفحة هندسيا يوزع المساحات المتنيّة والهامشية والحواشي للملفوظ النصيّ المتنوع بحسب وظيفته الدلالية المطردة.

٢. تتنضد القصيدة الأدونيسية في ذلك التنوع الحرّ في التشكيل النصيّ والاختراق اللغوي والصوريّ، وتغذية النصّ بالأسطورة والقناع والرمز، وبتقنية المرايا التي افتتحها أدونيس ومزج المعرفيّ بالتاريخيّ، والسِّيريّ بالعام، والمحسوس بالوهميّ والمرئيّ بالمتخيل، لذا تجد فيها كلّ قراءة وبأيّ مقترب، ما يمكن إعادة تمثله وإظهاره كمبنى نصيّ استناداً إلى المتن الأدونيسيّ المعروض للقراءة في تجربة متجددة تعرض لقارئها تموجات الحداثة وموجاتها: بمعنى مبرراتها وتنويعاتها الممكنة والتي تظل مسؤولية المبدع لأنها لا تقدم جاهزة في النظرية والفرضيات الجدلية، لذا كان أدونيس بمرجعيات قصيدته السياسية والصوفية والتراثية والغربية مركز جذب للدراسات ولتقاطعات الحداثة مع خصومها ولمراجعات أنصارها وتراجعاتهم وحتى هروبهم للأمام معتبرين شعره طرازاً تقليدياً داخل الحداثة. فهل ظلّ المتن الأدونيسي المتجاوز حدود الشعر أولا ثم أعراف القصيدة وصولاً إلى نصٍّ مركّب وذي طبيعة انصهارية تلتهم المراجع وتقدم ملفوظاً نختلف في درجة حداثته وتقبله ولكن لا نختلف في قيمته ضمن سياق الشعرية العربية المعاصرة. يغري هذا النصّ بالاحتكاك النصيّ المقابل أي بالتحليل الذي سيعرفنا على ذرى النصّ ومنحدراته، على تفاصيله ومفرداته، عالمه الظاهر وما اختفى تحت سطحه من رؤى وإشارات تطاردها القراءة كغنيمة تثير شهية المحلل صياد المعاني والدلالات والأبنية المغيبة أو المقاصد المسكوت عنها. شعر أدونيس بسبب اغترافه من مناهل متعددة ومتباينة يسمح لنا باستعراض إشكالات الحداثة وتحدياتها وأسئلتها وإجاباتها على تلك الأسئلة: الرموز والأقنعة والمرايا، التشخيص والتجسيد والتناصات الهائلة، الغور عميقاً في الشخصيات والأفكار، معضلات الشكل وعناصر الأسلوب، صلة

الشعر بالنثر وبالموسيقى والإيقاع، وصلته بالتراث والمعاصرة، بالمؤثر الغربيّ والنّسغ النهضويّ، موقع التأمل والبصر، اللغة والتمثيل الرمزيّ، إثارة حيرة القارئ وبلبلته، موقف التلقي وإعادة الصياغة الذاتية بتسليط قوة القراءة على المقروء، وما يتيح النصّ من ممكنات لإعادة إنتاجه.. يحفّ بذلك كله فكر مثقف قلق مقلق يجاهر بالحرية يفي تعدد أوجهها، وسيرة حافلة بالتحول والتخطي: النشأة والتربية والاسم والموطن التي مسها كلها حنين الشاعر لأن يكون شيئا آخر غير ما يراد له كما القصيدة خرجت عنده على ما يخطط لها المشتغلون على الشعر. ولا تغنينا في مهمة كهذه شتى المداخل النصية المقترحة أيا كان الانطلاق المنهجيّ والموقع الفكريّ للمحلّل، وذلك شأن النصوص الحيوية التي تثير التفاعل والاستجابة المختلفة لأنها ذاتها بتلك الحيوية والفاعلية لا تكتمل دائرتها الدلالية إلّا بفاعلية قراءة واعية ذات جهاز اصطلاحيّ ومفاهيميّ متكامل وعمليّ غير مقيد بالأحكام المسبقة والمواقف الجمالية الثابتة والرؤى المتراجعة إزاء دخول القصيدة عالم النص وتلونها بأطيافه.

٣. من المقاربات الحديثة التي استندت إلى نصوص أدونيس لكشف خطابه والمهيمنات الإشارية عليه دراسة الدكتور محمد صابر عبيد (شيفرة أدونيس الشعرية- سيمياء الدال ولعبة المعنى)- الجزائر- بيروت- ٢٠٠٩ وواضح أن الكتاب في نصفه الثاني المكرس لتحليل سيميائيّ لنصّين لأدونيس من كتابه (ليس الماء وحده جواباً عن العطش) دبي -٢٠٠٨..هو الهدف الأساسيّ للكتاب رغم احتلال التنظير وعرض المنهج قسماً كبيراً من جزء الكتاب الأول أو المدخل الأول المعنون (الواقعة النصية-الحدث القابل للقراءة) بينما خصص الجزء الثاني أو المدخل الثاني للمشروع الأدونيسيّ. وأحسب أنّ ثقافة الكاتب المنهجية طغت على اختياراته الإجرائية فالعنوان المستخدم للشفرة كهدف للكشف عن عالم أدونيس الشعريّ، يعد القارئ بمقاربة سيميائية تستجلي - كما يتداعى إلى تلقينا - تنويعات المعنى، وتمدّداته المفصلية في أرجاء النصّ وأطرافه قرباً وبعداً عن بؤرة المركز النصيّ وعالمه الإشاريّ، بدليل المفتتح الذي يسبق المتن النقديّ وهو توسيع صياغيّ عن نص أدونيس (ليس الماء وحده جواباً عن العطش)، بينما يمهّد الكاتب في المدخل الأول بالتعريف بمنهج القراءة والتلقي أو جماليات الاستقبال، معتبراً الملفوظ الشعريّ واقعة نصية يمكن للجهاز الاصطلاحيّ والمفاهيميّ للمنهج أن يكشف مراميه ويعرض ما لا يرى من أجزائه المتخفية وراء الإشارات، ويربط كما هو مفترض في مفاهيم السيميائيات بين التراكيب والمعاني عبر تعقّب صلة الدال بمدلوله احتكاماً إلى المرجع. فالكاتب يعتقد مصيباً بأنّ

الذظر إلى المعنى لم يعد كما كان في المناهج السياقية التقليدية التي تراه (موضوعاً يمكن مقاربته وتحديده) وما يجره من لزوم الاستجابة السريعة من القارئ وأفق توقعه. المعنى هنا نتيجة قراءة (مركبة) ورفض لقراءة (ساذجة) وهنا تنتقل منهجية الكاتب من تبنّي البنيوية طريقة في التحليل إلى الانفتاح على القراءة والتقبل منهجاً معتدلاً لا يغفل السياقات الحافّة بالنصّ وقراءته، بجانب العناية بتشكله اللسانيّ وبناه المتنوعة معجماً وتركيباً وإيقاعاً ودلالة. ويتبع ذلك تشخيص الكاتب للعلاقة المقترحة بين القارئ والنصّ وهي (علاقة تأويل) في نظره، تسعى لإثارة رغبته في اختراق حجب النصّ ومواجهة طبقاته واكتشاف دلالاته، ثم في توليد المتعة أو لذة القراءة المتوخاة، غير مغفل الصفة التعددية للقراءة أو اللاتناهي في مستوياتها؛ فليس ثمة قراءة نهائية مهما بلغت من الغنى والاقتراب الحميم من النصّ كما يقول الكاتب. وهذا يشجع على قراءة قراءته لأدونيس بدورنا، ويحفزنا لإنجاز قراءة تالية لقراءته تدخل في حيز نقد النقد.

٤. الإشكال الأول الذي يثير السؤال هو تأرجح العنوان والمتن بين القراءة والتلقي، والسيمياء. فالتمهيد لتلقي قراءة سيميائية يبرز وعداً في العنوان وفي استخدام الشيفرة التي يرى الكاتب في سطور كتابه الأولى أنها (المفتاح الأول والأصيل.. للتحرك نحو مقاربة الدوال النصية) فعلاقة الشيفرة بالدال (علاقة إشاراتية مترابطة، ومتواصلة) يذفتح من خلالها الدال.. ثم يتهيأ ليكون عبوراً منتجاً لطاقة المعنى.. ومولِّداً مهماً لوجودها النصيَّ. ولكنّ القراءة والتلقي تمنح لقراءة القارئ وحدها تلك الطاقة في اكتشاف الدلالات والتعرف على المعاني الممكنة للدوال، دون مراعاة اصطفافها الإشاري الذي هو جزء من مقصدية الشاعر التي لا تلزم القراءة بأعرافها ونياتها. القارئ كما تقدمه مقدمة محمد صابر عبيد النظرية الثرية هو البؤرة المركزية في ستراتيجية القراءة التي تقوم ببعث الحياة في النصّ كما يقول، وبالتالي فموهبة هذا القارئ وخبرته في قراءة النوع وتراثه الشخصيّ هي العوامل التي يتسلّح بها لمواجهة ذخيرة النصّ وعدَّتِه الفنية؛ أي أنّ مهمته الجمالية ستواجه وظيفة النصّ الفنية في سجالٍ تمنحه القراءة بعداً عميقاً وثرياً بالتأويل والفهم والاستنتاج.

٥. ينقلنا الكاتب بعد أن كرّس جهازه الاصطلاحيّ والمفاهيميّ وكشف عن عينة وصنف دمه المنهجيّ مختاراً القراءة وجماليات الاستقبال إلى كشف نقديّ ذي أهمية فائقة بصدد (تلقي أدونيس الشاعر) فهو يعدُّ قصيدته عموماً (إشكالية ومغايرة و.. حافلة بكلّ شيء.. لغتها اختراقية ومتجاوزة تشتغل في سياق تشكيليّ على إعادة إنتاج لغة أخرى من رحم اللغة الأولى) وعلى

صعيد الإحالات = المرجع يرى الكاتب أنّ قصيدة أدونيس (مكتظة بكثافة إحالية هائلة يصعب تقصّيها إلّا بجهد استثنائيّ..) ويظلّ في مثلث تشخيص شعرية قصيدة أدونيس (بجانب اختراقية لغتها وكثافة مرجعياتها) الجانب الصوريّ والتمثيليّ حيث (تجريدية صناعة الصورة وتشكيل رؤيتها) بينما يشير في بقية تمهيده لإجراءاته وآليات تحليلاته النصية إلى الجانب الإيقاعيّ في القصيدة الأدونيسية التي يرى أنها (بحاجة لوعي إيقاعيّ عالٍ لتمثلها والإحساس بروحها) ويستكمل التمهيد تعريفنا بجوانب شعرية قصيدة أدونيس بالانتباه إلى التجريبية والتفنن في خلق منعرجات القصيدة (ومنحنياتها وتخومها وخطوطها ومتاهاتها).

٦. كإجراء يرى الدكتور محمد صابر عبيد أنّ مقاربة نصوص أدونيس تتطلب (مراجعة المنجز الأدونيسيّ) لذا يدخلنا في مراجعة مسحية سريعة لأبرز محطات حياته وأثرها في ثقافته وفكره وشعره بالضرورة. وهي مهمة عسيرة في ظني وبحاجة لدراسة منفصلة، فأدونيس يقدم عبر تحولاته الشعرية سجلاً شاسعاً للوعي بالحداثة والتحرر من القوالب الجاهزة والضيق بالثبات حتى تحت مسميات الحداثة ذاتها التي سرعان ما يحاورها أدونيس، ويكشف في موقف انقاديّ جريء ما يسميه (أوهام الحداثة) ومساءلة نماذجها بعد التشكيك بكثير من مقولاتها ومستنداتها النظرية.

٧. يضع محمد صابر عبيد يده على لبّ التجربة الأدونيسية حين يصفها بأنها اشتغال حيّ على التجربة الروحية في مجال الرؤيا.. وتجاوز وعيها التقاني إلى وعي التجربة الروحية والحياة الضاجة..). وفي سبيل التدليل على ذلك يؤكد الكاتب أنّ أدونيس (جرّب خلال مسيرته الشعرية.. كلّ أنواع الكتابة) ورغم تلك السعة في المنجز يفلح الدكتور محمد صابر عبيد في تلمّس الأفق الأدونيسيّ ثقافياً وشعرياً متعقباً ما يسميه طبقات الكتابة لخلق الكلام الشعريّ الجديد المشحون بالإدهاش والمتعة والصدمة عبر دواوينه من (قصائد أولى) حتى (تاريخ يتمزق في جسد امرأة). لافتاً إلى موقفه الفنيّ والجماليّ والمعرفيّ من التراث وهويته وخطابه، ومن النظر بديمقراطية وحرية إلى التعدد والتنوع أو الانتقال من الواحد الشعريّ إلى المتعدد الذي يعدُّه الكاتب شاهداً على حيوية اللغة العربية ذاتها، وإلى حيوية الشاعر من جهة ثانية.. وإيمانه بأنّ الجهة التي يمكن للشعر فقط أن ينبثق منها هي المنطقة الجدلية الضدية والتناقضية، وهي التي حدت أدونيس في ما أرى ليكتب مطالباً ومتسائلاً: أين هو الضدّ الجميل. وعلى مستوى البنى الشعرية سيكون لهذه الجدلية التناقضية الضدية أهميتها في فهم وتأويل شعرية أدونيس حقاً، وهو ما توصل إليه الكاتب في تماسّه النقديّ مع إصدار حديث لأدونيس هو (ليس

الماء وحده جوابًا عن العطش) حيث وجد الكاتب في نصوصه تجسيداً لثنائية ضدّية شغلت أدونيس طويلاً، هي ثنائية الماء والعطش حتى صارت قصائد الديوان ندى أو ماء زائداً بتعبير الكاتب قادراً على أن يكون الجواب النهائيّ والوحيد عن العطش.. وذلك في ظني إسقاط قراءة وتأويل خاصّ من الكاتب يخالف القصدية الأدونيسية التي أعلن عنها العنوان حين أراد التفكير بأجوبة أخرى عن سؤال العطش، ليس الماء من بينها بداهة.. وهذا إشكال ثان يزيد الاشتباك المعرفيّ المنهجيّ مع نصوص أدونيس ثراء وغنى وربما يجسد الضدية التي أرادها هو نفسه كميثاق ممكن لقراءة نصوصه لا بالتوافق مع دلالاتها ومغازيها بل بإيحاءاتها المتفاوتة من قراءة لأخرى، ومن قارئ لآخر بالضرورة.

٨. هذه القراءة السيميائية المستندة لمعنى الماء وتوسيعاته الدلالية، واكتشاف نقيضه المصفوف بجانبه (العطش) كتجسيد للضدية والتناقض، سيكونان محرِّكاً للكاتب لتحليل نصيّ معمّق يشغل الجزء الأخير من الكتاب، ويقدم نموذجاً لقراءة أدونيس بهدي افتراض نظريّ يقود التحليل النصيّ، وهو ما نفتقده في كثير من القراءات التهويمية ذات النزعة الانطباعية والخطاب النقديّ الإنشائيّ. النصّ هنا يأخذ قوته وحيويته من حيوية القراءة ذاتها التي تستمد تعقبها لتمظهرات التناقض والضدية من ذلك الكشف المعرفيّ الأوليّ عن الشيء ونقيضه، كبذرة تذبت عنها وتستطيل شجرة أدونيس الشعرية الوارفة. النصوص الأدونيسية -وهو وصف أدقّ من القصائد الذي يستخدمه الكاتب– في هذا الكتاب يضمها عنوانان لقسمين مميزين: غيوم، وسياسة الضوء، ما يجعل الكاتب يرى فيهما ثنائية داخلية أخرى: الماء المتلبث المحتمل في المكان المتموج في الأول، وفي الثاني: تمثيل النور الهابط من زمن السماء إلى مكان الأرض. والنصّ المنتقى للتحليل (غيمة فوق قصابين) يقع في نهاية ست غيوم كتبت لمدن وأمكنة: نيويورك، البحر الميت، قرطبة، الإسكندرية، أغادير. ولا يمنع صغر قرية قصابين أن تنالها غيمة من غيوم الكتاب فهي الحاضنة والمهد ومسقط وعي الشاعر ونشأته. ويتأمل محمد صابر عبيد حتى متاخمتها للجزء الثاني ووقوعها على حدوده أي على حدود الغيوم والنور معاً. ويلفت الكاتب ما في استهلال النصّ من دلالات أيضا: الراوي طفلاً في مشهد بصريّ يروي عن الأم همسها للقمر: سأنام معك في نهايات كلّ شهر بدءاً من اليوم. والكاتب معني بالسيرة الشعرية الذاتية وتمظهرات السرد السيريّ في النصّ الشعريّ، وله في هذا المجال كتاب خاصّ صدر عام ١٩٩٩. وهنا يتعقب الذات السيرية التي لا يفلح النظم الشعريّ، وفضاء مجازات اللغة الشعرية في إخفائها، ويركّب الكاتب من

علاقات الحضور والغياب كوناً حدثياً له أربع شخصيات: الراوي الطفل، والأم، والقمر، والأب الغائب. وقد منح النصّ بغناه الدراميّ هذه الفسحة التأويلية المهمة لاجتياز عتبة الاستهلال في النصّ. ثم يبدأ الكاتب قراءته الجدلية للنصّ مستثمراً وجود الماء في غيمة العنوان أولا ثم في قول الشاعر: كانت قصابين آنذاك تتمدد وتتمهد بين ماء يكاد أن ينضب وحقل لا يكاد أن يثمر حتى ما يساوي تعب زراعه وحصاده منتقلاً للأمكنة الفلاحية على الساحل السوريّ الغنيّ حيث ولد الشاعر في قصابين التي تعاني الذقيض: ماء يكاد أن ينضب وحقل شحيح، ولا يتوقف الكاتب عند إمكان تمدد الصورة الجسدية ٠ الإخصاب في همسة المرأة ووعد النوم مع القمر في نهاية كلّ شهر، وبين الأرض التي تتنهد شوقا لماء يوشك على النفاد وحقول لا تفي بحاجات زراعها وحاصديها، رغم إمكان ذلك رمزياً.

٩. يتعقب محمد صابر عبيد كلّ مفردة تشير إلى صلة الفلاحين بالأرض ليصل إلى تأليف لوحة تثبيتية انشغل بها أدونيس؛ ليرسم مكان طفولته، ثم ليسيل عليها تذكراته السيرية التي يرصدها الكاتب ببراعة وصبر؛ متوصلاً إلى أنّ النصّ يشهد على طفولة الشاعر وأمكنته الأولى وعلاقته الأسرية وما ترسب في ذاكرته من مشاهد تاريخية كالحرب العالمية مثلاً، ويجد في النهاية أنّ أدونيس (سرب الكثير من الملامح السير ذاتية لهذا الطفل في القصيدة.. عبر أكثر من مفصل وأكثر من إشارة وأكثر من صوت، لكنها أرجأت الكثير مما لا يزال قيد التفكير والاستحضار والاستعادة لإنجاز السيرة الموعودة..). ويرصد الكاتب للأب ظلالاً واضحة فيها سواء بحضوره أو غيابه والاعتراف بما تعلم منه الشاعر في الأدب والشعر، وهي مسألة بالغة الدقة تشي بإمكان النصّ إعطاء ذلك الحضور بعداً غيبياً أو أسطورياً، وكذلك في صورة الجدّ الذي مات بعيداً وترك الفرس إشارة لحضور بهيّ رغم غيابها، فمكانها يغتني بها: يقال كان عنده فرس غابت عندما كنت أبدأ بالظهور رأيت سرجها ولجامها ورأيت المكان الذي تحمحم في أحضانه، إنّ الأشياء كلها ذات وجود شعريّ أسطوريّ تظهر بالطريقة التي يريد الشاعر أن تظهر بها عليه، فهي منقرضة وموجودة في آن كما هو الأب الذي وإن مرّ على غيابه بالموت أكثر من ربع قرن يشعر به حياً، وكما هي القرية التي يقول إنّ الملائكة لا تظهر فيها إلّا ليلاً.. أمّا الخاتمة بعد هذا التأثيث التذكاريّ للقرية والطفولة والأسرة والوعي والحلم، فيراها الكاتب في عتبة تخرج منها قراءته الواعية ليجد أنّ الفرس هي التي تحمل النهاية: تلك الفرس هي الآن في فضائي جزء من الريح إشارة تمثيل السيرة كلها تمثيلاً رمزياً وتكشف الحسّ الملحميّ للنصّ ولقصيدة أدونيس عموما واكتناز ها، وعكوفها على

احتواء تلك المعطيات التي تتيح استخراج كلّ ما بوسع القراءة أن ترصده في لجتها المترامية الأطراف.. وفضاءاتها المشجعة على التأويل والذهاب إلى مناطق التجنيس الممكنة التي تفتح أبوابها نصوص أدونيس المتنوعة رصداً للمكان وللزمن، ولذات المندرجة بين قوسيهما في حياتها المتصلة بفاعلية وحيوية. ولقد كانت القراءة السيرية الملحمية للنصّ والتي قدمها الكاتب شهادة على ما يمكن أن يمنحه الملفوظ النصيّ لدى أدونيس من غنى وثراء وما يفتح من إمكانات التحليل النصيّ متنوع الإشارات والوسائط، فكان حضور الذات هنا راوياً كما يشخص الكاتب وعمل الذاكرة وتسريب الكسر السيرية هي أجزاء من مشروع سيريّ كبير يقدمه أدونيس من حين لآخر ويشرك القارئ أو يورطه في ترتيبه وتأويله والبحث عن انعكاساته في نصوصه عبر تجربته الطويلة المتنوعة والمتواصلة.

١٠. خاتمة: لقد كشف التعامل النصيّ النقديّ لمحمد صابر عبيد عن أهمية التحليل النصيّ وموهبة القارئ التي أكد عليها في مقدمة كتابه، فبدونها لم يكن له أن ينتقي النصّ ويختاره ليسلط عليه قراءته. والاختيار هي أولى إشكالات التحليل النصيّ ومعضلاته التي تجاوزتها قراءة محمد صابر عبيد بجرأة وإخلاص للنصّ وما يختفي تحت طبقاته البنائية.. وما توحي به إشاراته وعلاماته ودلالاته. ثم يأتي التقصّي الصبور الذي يميّز الكاتب حقاً ويعطيه ميزة الاقتراب الحميم من مستويات النصّ جميعا وبنظرة شاملة وكلية لا تفوتها جزئية من تفاصيل النصّ. إنه يركن لمنهج القراءة والتلقي الذي فتن النقاد العرب والعراقيين وهم يدورون باحثين عن منفذ نقديّ يخلصهم من التشدّد اللساني والنسقيّ في البنيوية، والانحباس النصّي في مناهج النقد الجديد، لصالح قراءة فاعلة وحرة وكاشفة هي ما تميزت به قراءات محمد صابر عبيد في كثير مما قرأنا له تحليلاً للسرد والشعر معاً.

في المجموعة الشعرية

((صياغات خاطئة للحلم))

التي كتبها بين عامي ١٩٩٣-٢٠٠٠

كاظم خضير كاظم القاضي

ينتخب الشاعر محمد صابر عبيد جملة مركّبة ليضعها عتبة عنوانيه كبرى تستظلّ تحتها جميع العنوانات الأخرى.

تعدّ هذه العتبة دالاً افتتاحياً مهماً لأنها تشكّل تصوراً عاماً لجميع قصائد المجموعة فلا بدّ لها من استيعاب المعطيات السيميائية للعنوانات الأخرى، وهذه ميزة يتحكّم بها الشاعر بما ينتقيه من ألفاظ يقوم بترتيبها وصياغتها وتحديد موقعها ليشكّل منها نسقاً متلاحماً مع العنوانات الأخرى، والعتبة العنوانية المتولدة من مفردة واحدة نكرة كانت أم معرفة تحقق تلازماً دلالياً أكبر مع المتن في قصيدة التوقيعة أو (قصيدة الومضة) تفوق ما تحققه العتبة المركبة (لأنّ العنوان في هذا النمط من القصائد أمين على التلاحم بينه وبين النصّ الشعريّ..، لأنّ اختزال القصيدة يسمح بالتجاوب الدلاليّ بينها وبين العنوان)(*).

بينما يفاجئنا الشاعر محمد صابر عبيد بعنوان مركّب يتصدّر زمرة من قصائد الومضة. ولم يلجأ فيها إلى العنوان المفرد الذي يدفع إلى التأويل الأنفساح الدلاليّ وهو ما سعت إليه قصيدة الومضة، فوقف عنوانه المركّب بما يوحي ببنيته التركيبية وتشظيه الدلاليّ المتأني كسطر شعريّ له استقلاليته الخاصة.

ويبدو أنّ الشاعر استعان بالتكرار اللفظيّ عندما انتخب عنواناً حاول فيه إيجاد ما يتلاحم مع العتبة الصغرى عن طريق لفظة (صياغة) المتكررة في العتبتين وبما يوحي بالتعداد أو التفصيل أو انتماء الجزء إلى الكلّ.

تشير مفردة ((صياغة)) بوصفها دالاً افتتاحياً إلى صناعة الحلي الذهبية وهي مفردة تحيل مباشرة على العلاقة الوثيقة بين صياغة الذهب وصياغة الشعر لترداد ها على ألسنة الشعراء والنقاد قديماً وحديثاً وبما بينهما من اشتراك في تقنية السبك التي

(*) علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي (مقاربات نقدية)، د. سمير الخليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، سنة٢٠٠٨، ص١٠٧.

تفضي إلى حسن الصنعة والجمال فمثلما تزين الحلي أجساد النساء يزين الشعر الكلام.

وتوحي كذلك مفردة (صياغة) إلى التحول والصيرورة وهي من أبرز سمات القصيدة، وقد منح التنكير لهذه المفردة فضاء دلالياً أوسع. ثم يضع الشاعر هذه المفردة في سياق جملة تبدو لأول وهلة متنافرة مع كلمة حلم المكتنزة بالإيحاء الشعريّ فتضفي على الجملة أو العنوان تدفقاً سحرياً غريباً وفي الوقت نفسه محفزاً لخزين الذاكرة الصورية.

على هذا النحو تنكشف أمامك مدى كفاءة العنوان وطاقته التعبيرية المتشظية على المجموعة كلها بما يكتنز من حمولة دلالية هائلة شكّلت مفتاحاً أو بطاقة دخول إلزامية إلى عالم النصّ.

العتبة العنوانية الصغرى: يلجأ الشاعر محمد صابر عبيد بعد العتبة العنوانية الكبرى إلى دمج عتبة الإهداء بالعتبة العنوانية الصغرى، فيؤدي ذلك إلى التماهي والمخاتلة بين العتبتين، فيجعلك تستشعر أهمية هذه العتبة بما يندرج تحتها من صياغة أولية تمثل ذروة النصّ وغاية الشاعر في نظم المجموعة. وهو بهذه الصياغة يتجاوز وظيفة الإهداء التي لا تتعدى (وضع التواضع ووظيفة وضع الاعتذار). لقد استطاع الشاعر من خلال هذه العتبة الولوج إلى صياغات الحلم وإن كانت محلّقة في فضاءات واسعة ومختلفة، لقد جعل الشاعر هذه العتبة بمثابة العنوان الكليّ للمجموعة الشعرية وأوحى إليك بأنه يضع أجمل حلية صاغها شعراً إلى أول امرأة افتتح بها (قاموسه) الشعري (أمنة) زوجة كانت أم حبيبة أم وطناً، هذه الإحالة تكشف عنها أولى قصائد المجموعة (عراق) وما تفضي إليه كلمتي المبتدى والمنتهى المقترنتين بكلمة (أول وأخر).

وهذا ما جعل الارتباط مباشراً وحيوياً مع العتبة الكبرى التي عرض فيها صياغاته الخاطئة للحلم، وقد مال إلى التكرار اللفظيّ ليجعل النصّ مشدوداً إلى العتبة الصغرى مما يمنح القارئ إيحاء بأنّ النصّ كتابة موسعة للعنوان فذكر مفردة (أمي) و(أمنة) و(عراق) و(أبي) وكلها إحالات عرض لها في العتبة الصغرى التي قال فيها:

إلى أمنة.....
الزوجة الفدائية
أول المبتدي.....
وآخر المنتهى

وقد جعل كلمة (أمنة) في هذا النصّ عائمة بما عن طريق (المد النقطيّ) في السطر الأول من النصّ، فأمنه الأم والزوجة والحبيبة والعراق.. والصياغة الأولى التي عبر عنها بأول المبتدى وأخر المنتهى حتي صارت الكلمة عنده أشبه بلازمة فقد

وضعها على رأس عتبة الإهداء في مجموعته الأولي (أناشيد التفاحة البنفسجية) التي نشرها بين عامي ١٩٨٧-١٩٩٠عندما جعلها تفاحة بنفسجية في مجموعته (أناشيد التفاحة البنفسجية) إذ يقول:

إلى تفاحتي البنفسجية....
أمنة..... حيث لقنتني درساً أوحد في الحب
لن يتكرر

ثم يعود في مجموعة (صياغات خاطئة للحلم) ليكررها وقد شفعها برسم (مدّ نقطيّ) ليجسد دلالة كلمة المبتدى التي تنفتح علي جملة من المعاني فتشعرك بالأنسراح والمسير. ثم يغلق هذه العتبة بكلمة (منتهى) المنفتحة علي كلمة (أخر) والمتولدة من معناها، وهذا ما يحيل القارئ على التكرار المعنويّ للكلمة عندما ذكر كلمة عراق.

فاعلية العنوان ومنطقية المنهج نقديا

[د. محمد صابر عبيد نموذجا]

د. سوسن هادي جعفر

١ ـ الاستهلال:

لم تخل الساحة النقدية من نقاد جادين برزوا في الكشف عن مكامن الإبداع في النصّ الأدبيّ والغوص في أعماقه، وإن كانوا قلة، والناقد محمد صابر عبيد أحد الذين ولجوا عتبة النقد الحديث من أوسع أبوابه، نتاجاته النقدية تشهد له بالتميّز والإجادة وإن كان يجنح إلى الغموض الذي هو سرّ من أسرار اكتشاف العبقرية النقدية في ناقد منح - وما زال- الساحة النقدية ما تطمح إليه من إبداع نقديّ.

هو ليس بناقدٍ تقليديّ، ونظرة فاحصة لمحتويات كتبه تكشف بوضوح أنه من أولئك الذين اختطوا لأنفسهم طريقاً واضحاً ومنهجاً محدداً...

لست هنا بصدد الحديث عن هذا الناقد، فالحديث عنه سابق لأوانه، فلديه الكثير الكثير الذي يعطي، وإن كان الذي أعطاه كثيراً لكنه غيض من فيض، إنني هنا أمام معالجة نقدية لمشروع دراسيّ مداره الكتاب لا الكاتب، وهدفه الكشف عن الأسرار والأفكار البارزة في ثلاثة من كتبه النقدية وهي: السيرة الذاتية الشعرية وشعرية القصيدة العربية الحديثة والمتخيّل الشعريّ.... نرجئ الحديث عنه على أمل أنا سنعود إليه ذات يوم...

٢ ـ بنية العنوان:

ابتدأ الناقد مشروعه النقديّ بكتابه "السيرة الذاتية الشعرية" يستند العنوان فيه إلى مفارقة ذكية، تكمن في ربط الثنائية/النثر والشعر في سطر واحد، فالسيرة على وفق مفهومنا التقليديّ فنّ نثريّ، ولكن أن ترتبط السيرة بالشعر، وتصبح السيرة شعرية، هنا بالذات تكمن المفارقة، وبما أنّ العنوان يقوم على وصف السيرة بالذاتية فإننا نقف عند الأسس التي طرحها الناقد في كتابه، فالكتاب محاولة لترجمة تجارب وخبرات ذاتية مرّ بها الشاعر وصورها تصويراً شعرياً أي أذنا بإزاء تجربة شعرية لذاتية الشاعر.

مشروعه النقديّ الثاني- المتخيّل الشعريّ- أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث- وعلى الرغم من أنّ العنوان يشكّل البذية الرئيسية لفهم الكتاب ومادته، ولكني- ومن نقطة انطلاق الرؤية الذاتية- أجد ثمة تشابهاً واضحاً بين

هذا العنوان، وعنوان كتاب آخر- المتخيّل السرديّ- مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة- للناقد عبد الله إبراهيم على الرغم من اختلاف المضمون والمنهج وأساليب المعالجة في كلا الكتابين.

ولنحدد ماهية الرؤية فهي ((خلاصة الفهم الشامل للفاعلية الإبداعية في نواحي النسيج والبنية والدلالة والوظيفة))[١]، فاختلفت دلالات الرؤية عند الناقد محمد صابر باختلاف مستويات التحليل النصيّ أولاً، وباختلاف النصوص المنتخبة التي تفرض رؤىً معينة وأفكاراً معينة ثانياً...

وعندما تكون هناك ثمة إشكالية في فهم العنوان، تصبح المهمة الملقاة على عاتق مؤلف الكتاب أعمق وأكبر من مجرّد التأليف إذ أخذه الناقد بنظر الاعتبار وهو بصدد تأليف كتابه "شعرية القصيدة العربية" فالعنوان ((حاوٍ- كما يبدو- لأكثر من بعد وأكثر من مصطلح))[٢]، فسعى إلى توضيح مفردات العنوان لإزالة الالتباس الحاصل في فهمه، ويبدو أن مفردة (شعرية) عنده تقابل مفردة (جماليات) وهو ما يمكن ملاحظته في مقدمة الكتاب، حتى إنه أطلق تسمية (جماليات القصيدة) بدلاً من (شعرية القصيدة)، ولعلّ هذا التناقض لا يقلل من أهمية الدراسة بقدر ما يزيل الغموض الحاصل في استخدام مفردة (شعرية)، التي يمكن أن تأخذ أكثر من مدلول وتشير إلى أكثر من معنى. وإذا كنا نجد ثمة تناقضاً في استخدام مفردات العنوان بين ما هو موجود على الغلاف وبين ما هو موجود في المقدمة فإنّ الناقد يشير إلى أن استخدام مصطلح (القصيدة) قد نجح في إثارة مشكلة؟

إنّ مصطلح القصيدة (القصيدة) قد جاء بديلاً تعويضياً ناجحاً عن الشعر بمعنى أنّ ثمة مقاييس للقصيدة في ذهن الناقد تختلف عن المقاييس الموجودة في الشعر. ولعلّ دخول (أل التعريف) على مصطلح (قصيدة) قد وضع المصطلح في حدود لا يمكن تجاوزها، فمن خلال التعريف يتصل المصطلح بالقصيدة المعينة المنتخبة، ونتساءل: ماذا لو كان مصطلح (القصيدة) نكرة خالياً من أل التعريف؟ هل كان يعني أنّ المصطلح لن يخضع لدراسة وتقويم ونقد؟ وتصبح هذه الدراسة مجرد معطى من معطيات النقد من دون أن تخضع لحدود الدراسة النقدية؟

إنّ الناقد في توضحيه للمفاهيم التي تشكّلت فيما بينها لتكون البنية الرئيسة للعنوان، فمنذ الوهلة الأولى ونحن بصدد القراءة للعنوان تراءى لنا أنّ المقصود من مفهوم (الحديثة) هو الفرق بين القديم والحديث/بين التراث والحداثة، ومفهومنا هذا كان بعيداً جداً عن المعنى الذي قصده الناقد في استخدامه مفهوم (الحديثة) الذي يرى أنها ((تعني بطبيعة الحال القيمة الجمالية المناسبة للعصر ولجوهر النوع ولا تعني المعطى التاريخي قطعاً))[٣] وبهذا قطع الطريق أمام الالتباسات الحاصل في العنوان.

٣- إشكالية المنهج:

لا بدّ لكلّ ناقد من منهج يتبعه أثناء تحليله النقديّ، وبغيابه تصبح العملية النقدية وكأنها جهد لا يمكن له أن يبني أو يؤسس تقاليد صارمة لذلك يصبح المنهج في النقد، وكأنه مفتاح لفكّ آليّات النصّ الإبداعيّ والحفر في باطنه.

والناقد محمد صابر عبيد كأيّ ناقد آخر التزم منهجاً محدداً ودقيقاً حاول فيه استنطاق القيم المتوافرة في النصّ، ففي السيرة الذاتية الشعرية استعرض القيم الفنية والجمالية في فنّي السيرة والشعر بمنهج نصيّ يفيد من النصّ ومقارباته من خلال فكّ رموزه وعوالمه الداخلية، اعتمد على مرجعيات نقدية كرّس وجودها في مجال قراءة النصوص الأدبية وتحليلها في سياق ما يمكن أن تعطيه هذه النصوص وما استنتجه هو من تحليله النصي.

ينهض الكتاب على قراءة نقدية في التجربة السيرية/الشعرية لشعراء الحداثة العربية فيكشف عن أبعاد التجربة الذاتية للشعراء ولاسيما تلك التي دونها الشعراء بأنفسهم شعراً.

في كتابه "المتخيل الشعريّ" لا يبتعد كثيراً عن هذا المنهج، لكنه يكون أكثر تحديداً في الاستخدام يشير صراحة إلى المنهج الذي اعتمده في قراءة النصوص هو ((منهج نصيّ، يفيد من كشوفات المناهج الحديثة ومقترحاتها في حلّ شفرات النصوص وتأويلها لذا فإنّ المعالجات النقدية التي سعت إلى مقاربة نصوص متنوعة من الشعر العراقيّ الحديث، نهضت على تحليل آليّات الفعل البشريّ من الداخل، وتوصيف وظائفها))[٤] ويؤكد هذا المنهج في موضع آخر من الكتاب[٥].

في "شعرية القصيدة العربية الحديثة" كان توضيح المنهج: المعضلة الثانية التي حاول الناقد تفاديها، وهو منهج يجتهد أن يكون شخصياً يفيد من منابع الثقافة ومصادرها، يشترط الوضوح في المعالجة والاستقراء والاستنتاج، ويسعى ثانياً ليكون ماثلاً في التطبيق.

لجأ الناقد عند دراسته النصوص المنتخبة إلى الدراسة الفنية من خلال التحليل الفنيّ للنصّ وإتباع المستويات التحليلية الأسلوبية والسردية والإيقاعية والدلالية كافة، وافتعال طقوس العنونة التي ينطلق منها النصّ ومدى استجابته للعنوان أو عدم الاستجابة، وفيما إذا كان له دور أساس في تشكيل النصّ أم أنّ غيابه لن يؤثر مطلقاً في تحليله.

ونكتشف العلاقة الحميمة بين العنوان والناقد ذاته، ذلك أنّ فنّ السيرة من الفنون التي شغلته واستهوته أنماطه ولاسيما السير الذاتية ((التي يقدمها الأدباء والفنانون كانت دائماً أكثر قرباً إلى نفسي مما عداها))[٦] كما يصرح بذلك.

إنّ متابعة الناقد للتطورات الكبرى الحاصلة في جسد القصيدة العربية الحديثة في نهاية الأربعينيات لفتت انتباهه إلى مجموعة لا بأس بها من السير كتبها شعراء الحداثة عن تجاربهم الشعرية، فاعتمد في هذه الدراسة على مجموعة تجارب ابتدأها

بصلاح عبد الصبور في كتابه "حياتي في الشعر" وختمها بحميد سعيد في " الكشف عن أسرار القصيدة". وقبل أن نستغور معالم السيرة في هذه التجارب ونطوف في أرجائها لا بدّ من الإشارة إلى نظرة الناقد إلى السيرة ومفهومه عنها، و هو ما يحاول في التمهيد الكشف عنها...

يرى الناقد أنّ السيرة عانت إهمالاً نقدياً واضحاً، يعود - حسب رأيه- إلى ((ضيق مساحة الفعل الإبداعيّ المتمثل في قلّة المنتج في مجال كتابة السيرة الذاتية))[٧] وبعدها انتقلت إلى مرحلة متطورة على أيدي الكتاب الغربيين الذين أسهمت اعترافاتهم ويومياتهم كثيراً في تطورها.

تعتمد السيرة في تشكيل النوع الأدبيّ على الذكريات، وعملية التذكّر ليست سهلة مجردة تتوقف عند حدود اقتناص أحداث معينة من الماضي و سردها في الحاضر، بل إنها نشاط تذكّريّ خاصّ ينهض على منهجية معيّنة تخضعه لضوابط وقوانين محددة، وتستند أيضاً إلى الحدث، فهو الذي يسهم في تطوير فنيتها وشعريتها، فضلاً عن اعتمادها على الزمن الماضي منه تحديداً بوصفه البنية الزمنية الأساسية في السيرة، أمّا الحاضر فإنّه يتطلّب استقدام واقعة ماضوية، وتصبح عملية التذكّر الجسر الموصل بين الاثنين، لكن الزمنية التي تعتمدها السيرة متحركة غير مستقرة لأنّ الأحداث التي تستعيدها تفقد الكثير من ملامحها وشكلها وخواصها بمجرد تشكيلها سيرياً، فتفقد خواصها القديمة لتحل محلها صفات و خواص جديدة قابلة للتفكك.

إنّ المنهج الذي تعتمده السيرة يتمحور حول نوع أدبيّ يخضع له النصّ السيريّ، و في هذه الحالة- يقوم الشاعر بعملية استعادة مصادره الذاتية- الثقافية والفلسفية والفكرية، كما تستند إلى مرجعيات أساسية في تشكيل النصّ السيريّ- الشعريّ، فتصبح السيرة-الشعرية سيرة انتقائية، يتدخّل الخيال الفنيّ في تعميق الحدث وتشكيله تشكيلاً فنياً يتلاءم والوضع الفنيّ للسيرة الذاتية تشترط الدقة والانضباط والوعي التام وهي من أهم مستلزمات كاتب السيرة وشروطه...

تنقسم هذه الدراسة على ثلاثة فصول بعناوين تحتل مساحة واسعة وعميقة، يتفرع كل منها إلى عناوين جانبية تشكّل في تلاحمها الصورة النهائية لموضوع الدراسة.

"حياتي في الشعر" تجربة صلاح عبد الصبور اعتبرها الناقد تجربة ((وعي أصيل قائمة على وعي هذه التجربة بكلّ تفاصيلها وخلفياتها مما يوحي بإدراك كامل للأساس الفلسفيّ الذي تنهض عليه التجربة))[٨].

في سياق ثلاثة محاور يحاول الناقد أن يشكّل هيكلية هذه الدراسة فالوعي الخارجي للشاعر أو ما سمّاه الناقد بإدراك المفاهيم الكبرى هو مدار المحور الأول الذي يلخص فلسفة الشاعر في الكون والأشياء وتحليل المفاهيم الكبرى في الحياة،

ويقوم هذا المحور على تحديد علاقة وعي الإنسان بالكون /باللغة البشرية/ فكرة الثنائيات التي تنطوي على أهمية كبرى في استيعاب فلسفة الكون والإنسان وعلاقته بالحضارة /بالفن/ بالتراث/ بالقضية.. فتوصل الناقد من هذه العلاقات إلى أنّ هذا المفصل يمثل حقيقة الوعي الشامل للشاعر، إذ استطاع أن يؤرّخ لوعيه ويترجم له أولاً، بمعنى أنّ هذا المحور بتسلسله المنطقيّ في الإدراك ما هو إلا سيرة ذاتية للشاعر.

منتقلاً- فيما بعد- إلى الوعي الداخليّ وحدود الشخصية الشعرية والمرتكزات الفلسفية التي ينهض عليه النصّ الشعريّ، ووجد أنّ المصدر الدينيّ كان متزعزعاً عند الشاعر إذ لم يتبلور على شكل تجربة ناضجة تمنحه السكينة والاستقرار، المصدر المادي كان أكثر توحداً وتماسكاً.

توقّف الشاعر مدة معينة عن الإبداع الشعريّ، وكان هذا التوقف هاماً في حياته، إذ وعى جيداً أنّ القصيدة الشعرية ليست نتاج تجربة حياة مجرّدة بل نتاج تجربة فذية تنهض على حيثيات تجربة الحياة وتفاصيلها، ومن خلال وعي النصّ يعمد الشاعر إلى توكيد حداثة نموذجه الشعريّ عبر مناقشة آليّات التعبير الفنيّ وتحليلها، كما وقف عند المشاكل الشعرية التي تعترض الشاعر، من أبرزها، الصورة بوصفها البؤرة الفنية الأساس التي تنطلق منها خيوط التشكيل الشعريّ، إنّ استقلالية النصّ الشعريّ عند عبد الصبور يجب أن تنطوي على عمق ثري خارج إطار المباشرة الساذجة في التعبير، بعيداً عن الغموض، أما بنية الشاعر اللغوية فيجب أن تكون بنية خاصة به تقوم فلسفتها وشعريتها في التعبير، وللأسطورة موقع هام في سيرة عبد الصبور الشعرية، وإفادته من التاريخ ثرية وعميقة.

أمّا الأسلوب السيريّ، فكان السرد من أبرز الأساليب التي لجأ إليها، وتنطوي سيرته على قيمة سردية عالية تتوهج فيها الذاكرة بالحديث عن مرحلة الطفولة والمكوّنات الأولى، ونزعة التنظير دفعته إلى الاستغراق في الحديث عن رؤيته النظرية لمسائل فلسفية وفكرية وشعرية، والأسلوب علميّ بعيداً عن الإنشائية التي يمكن أن يقع فيها الكثير من الشعراء وهم يكتبون نثراً.

"تجربتي الشعرية" سيرة الشاعر عبد الوهاب البياتي الذاتية الشعرية ينحو فيها منحى خاصّاً مختلفاً عن الأخرين من شعراء الحداثة ممن كتبوا سيرهم، ركز الناقد في دراسة هذه التجربة على أربعة محاور استطاع فيها أن يتوصل إلى أنّ البياتي:

- حاول أن يؤسس كيانه الثقافيّ اعتماداً على الكتابة والقراءة وبوصفهما المادة الأولية الضرورية لأيّ شكل من أشكال التكوين الثقافيّ والفكريّ، فكرة السفر والرحيل من أبرز القضايا التي تؤرق البياتي في سيرته، إشاعته الجوّ الأسطوريّ في مناخ السيرة وسيلة ذكية لخلق تعاطف مبالغ في حماسته للتجربة.

- التأكيد على مصادر خاصة استلهم منها ثقافته منها: المرتكزات المكانية والزمانية و ما تقدمه من فضاء/ فكرة التصوف وألم المعاناة والتجربة والمعرفة والخلق/ الأساس الفلسفيّ.. هذه المصادر يستقدمها بعضها من خزين الذاكرة المتحفزة، اليقظة باستمرار، ويؤلف البعض الآخر انطلاقاً من أمنياته وتطلعاته وأحلامه.
- تحديد مراحل تطور شخصيته الشعرية وإحالتها على الموقف بوصفه العامل الهام في صياغة شكل الشخصية الشعرية وقياس مستويات تطورها، والموقف يرتبط بالخارج الشعريّ لا الداخل الشعريّ، ويمزج بين الموقف الفكريّ والحيويّ، والموقف الفنيّ والأسلوب، أهمية التمرد في صنع القصيدة البياتية المعروفة.

إنّ البطل الأسطوريّ- التاريخيّ يتفق مع الموضوع الأساس الذي كرّس البياتي شعره لخدمته، فكان الشكل الفنيّ العنصر الحاسم في تطوير التجربة الشعرية.

- يطمح إلى تكريس فلسفة خاصة تمزج الحياة بالشعر /بالتاريخ/ بالحضارة، لذلك فإنّ المنجز الشعريّ له يأخذ بعداً خاصاً يحاول البياتي أن يمنحه صفة كونية بالتحام الرحلتين الكونيتين، الأولى، ذاتية محض، والأخرى: كاشفة عن إنسانيته، وفي ظلّ الحضارة العربية تكتمل سيرته الذاتية الشعرية.
- اختلاف البنية اللغوية السيرية له عن الشعراء الأخرين في أنّ لغته تبتعد عن الرصد العلميّ الدقيق للظواهر ومعاينتها بطريقة فاحصة، فيلجأ إلى لغة فنية عالية المستوى، وبالتالي تفقد لغته السيرية مواصفاتها الخاصة المتمثلة في قدرتها على توصيف الظاهرة الشعرية بالتجربة، وتقديمها بلغة رصينة لا تخلو من حجة ومنطق ومتصفة بالإبانة والوضوح والدقة...

" قصتي مع الشعر" تجربة الشاعر نزار القباني السيرية/ الشعرية، فيها يعي تماماً أهمية السير الذاتية بوصفها فناً أدبياً، ينطوي على جرأة وخطورة، يقرر انطواءها على أهمية نقدية كاشفة لعوالم النصّ الشعريّ، وهو إذ يقرر كتابة سيرته الشعرية بنفسه، فإنه يستعير أصابع النقاد من جهة، ملغياً دورهم من جهة أخرى إيماناً منه بأنه لا يمكن لأيّ أحد أن يفهم نصه الشعريّ كما يفهمه هو...

وفي هذه النقطة- تحديداً- تكمن المعارضة الحقيقية بين ما ذهب إليه القباني وبين ما سيذهب إليه الناقد في تصوراته النقدية عن سيرة هذا الشاعر، فيعدّ هذه القضية أكبر وأعقد من أن تعاين بهذه البساطة، فيقول: ((إذا لو إننا سلمنا بما يقوله نزار هنا وبهذه الحدية، إذن لكان بإمكاننا الاستغناء تماماً عن النقد والنقاد والاكتفاء بالسير الذاتية الشعرية التي يكتبها الشعراء، والاطمئنان التام إلى ما يقررونه بشأن

شعرهم، بعيداً عن التشكك في حجم الادعاء مقارنة بمستوى الإنجاز عند كل شاعر))[٩].

تنطلق فلسفة الناقد من الدور الهام الذي يلعبه الناقد ورؤيته النقدية في النصّ الإبداعيّ المكتوب، و هو بهذه الرؤية يفتح آفاقاً واسعة للانطلاق في حكم تقويميّ وتحليليّ للنصّ، وأنّ ما يكتبه الشاعر من سيرة ذاتية قد تخضع لنوع من الشكّ، إذ لو افترضنا استبعاد الناقد نفسه عن العملية النقدية للسير الذاتية الشعرية فإننا والحالة هذه سنقع في إشكاليات قد نكون بمنأى عنها، لأنه لا يمكن عدّ كلّ ما يقوله الشاعر في سيرته صحيحاً، فهناك جوانب مضيئة في حياته، يظهرها بوضوح، ويثني عليها، فضلاً عن وجود جوانب مظلمة وسلبية في حياته، يعمل على إخفائها، وليس كلّ الشعراء لديه القدرة للكشف عن هذه الجوانب إلّا ما ندر منهم، فتصبح المهمة الملقاة على عاتق النقاد أولية وأساسية للإبانة عن صحة كلّ ما قيل وما يقال في مثل هذه التجارب...

إنّ دينامية اللغة، وقدرتها الفائقة على الإيهام استطاعت أن تخلق من سيرة نزار مدرسة شعرية متفردة، إذ إنه ((يحتفي بالمفردة احتفاء خاصاً يصل إلى حدّ خلقها من جديد إيقاعاً ودلالة لقدرته الفائقة على اكتشاف أسرار الكلمة وثرائها وعوالمها الداخلية))[١٠] وثراء هذه التجربة وتنوعها ينعكس إيجابياً على ثراء لغة الشاعر وشموليتها.

استطاع نزار قباني أن يطرح أنموذجاً لغوياً جديداً في الكتابة الشعرية، قادراً على استيعاب تجاربه وخلق نصه المتميّز الخاصّ.

وتتحدّد مصادر تجربته ومرجعياته في قراءاته اللبنانية في الأربعينات من القرن العشرين/ تجربة السفر وأهميتها/ الذاكرة/ المرأة/ نكسة حزيران، وهو على وعي تام بخطورة المكان وأثره في تشكيل الفضاء الشعريّ للقصيدة، ولم تكن سيرته المكانية مقتصرة على البيت وحده بل انطلق إلى خارج الإطار الميداني للبيت/ الشكل والتجربة واللغة من التقانات الشعرية المعتمدة في هذه السيرة، مرتبطة بقضية معيّنة يستحضرها الشاعر دوماً ألّا وهي قضية المتلقي.

يطرح حميد سعيد في "الكشف عن أسرار القصيدة" ملاحظة هامة ودقيقة تعلن عن محاولة إيجاد أو تأسيس علاقة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ويرى الناقد أنه على الرغم من أنّ هذه الملاحظة تقع في صلب اهتمامات الحداثة في مجال الشعرية العربية للقصيدة إلّا أنها مازالت في طور الاختيار، بمعنى إنها ما زالت بحاجة إلى تعميق النظرة القائمة على اكتشاف منطلقات نظرية تؤسس قوانين عامة، مدعمة بقوة علمية يمكن أن يقاس عليها، وتنكر على الشاعر إقامة تشابه وظيفيّ بين الملصق والتضمين، ويرى أنّ الملصق الذي أدخله بعد منتصف قصيدة "عن القصيدة" تحت عنوان هوامش يبدو عليها قدر من الافتعال، إذ إنّ تجربة ((القصيدة

لم تكن بحاجة إلى هذا الملصق الذي يختلف عن التضمين اختلافاً يكاد يكون جذرياً على الرغم مما يبدو ظاهرياً من تشابه وظيفيّ))[١١]، ووقف عند السلبيات التي يمكن أن تسجل على هذا العمل والتي تتحدّد بـ ((تلك الرغبة الجامحة في الحضور النقديّ الواعي على حساب إظهار أسرار التكوين وخفاياه))[١٢].

بعد أن استكمل الناقد متطلبات الدراسة الفنية وتحديدها، كان عليه اقتناص اللحظة التنويرية التي تقرّبه من دراسة جماليات الكتابة والبنية السردية في السير الذاتية الشعرية، إذ نهضت البنية السردية على ((لغة السارد المتكلم أو الراوي العليم))[١٣]، وهي من الأمور الطبيعية طالما أنّ المتكلم في هذه السير هو الشاعر نفسه، يدوّن سيرته الذاتية بنفسه وعن نفسه، فهو أعلم الناس بها، وبما يكشف عنها.

هل ينبغي لنا أن نكتب بطريقة مختلفة؟

بهذا السؤال ابتدأ الناقد مشروعه النقديّ في كتابه- المتخيل الشعري- بعد مقدمة وجيزة عن الشعر العراقيّ والشاعر العراقيّ والمنهج المعتمد في فصول هذا المشروع.

في التمهيد يتحدّث عن الكتابة المختلفة، فدار الكتاب- بمجمله- حول أسئلة ثلاثة شكّلت رؤية الناقد فيه، والإجابة عن مثل هذه التساؤلات تثير الكثير من الإشكاليات التي لا بدّ منها.

إذن: لا بدّ من كتابة مختلفة، وهي النقطة الأولى التي يبتدئ بها الكاتب، والمنطلق الأساس في الكتابة ولكي تكون مختلفة لا بدّ لها أن تكون ((كاشفة بمعنى أنها ليست خاضعة لقانون ومحددة بإطار))[١٤] تعتمد على فتح بنية الداخل اللغوية والمكانية والزمانية، وهي صناعة الموهوبين الأكثر تميزاً وتفرداً واختلافاً وثقافة، تعتمد التأمل والغوص في أقبية العقل وآليّاته وصناعة استجابة تمثل موقفاً.

ظهرت الحداثة بمثابة مرض خطير ابتلي بها العصر الشعريّ الحديث، فما أن شاع هذا المفهوم في الأوساط الثقافية حتى أظهرت أفكاراً ورؤىً وتنظيرات وبيانات هدمت الكيان الأساس للشعر، فهي وإن كانت لها مساوئها من جهة، فإنها- من جهة أخرى- حملت إيجابياتها معها وراحت تزهو بها وتفتخر بوجودها، فلقد كانت- على المستوى النظريّ- ((المنقذ الاستراتيجيّ الذي لا بديل له لمشكلاتنا الفكرية وأزماتنا الحضارية وعلى المستوى الشعريّ- الحلم الأبهى الذي يخرجنا من الظلمات إلى النور))[١٥].

بدأ النقد انطباعياً، نابعاً من الأثر الذي يتركه النصّ الأدبيّ في نفس المتلقي، وبمرور الزمن ظهرت مناهج نقدية أخذت نصيبها في الأوساط الثقافية، واحتفاء الناقد محمد صابر عبيد بالنقد الظاهراتيّ كان جلياً وواضحاً، وغيابه في النقد أحدث فجوة كبيرة ويبرر أسفه لغياب هذا المنهج بقوله إنّ: ((النقد الظاهراتيّ لا يمثل ثقافة

نقدية عالية فقط وطيدة العلاقة بالفلسفة، ولكنه يمثل أكثر من أيّ نقد آخر، ضمير الناقد وذاتيته...))[١٦].

ويبرر غيابه في أنّ الناقد- أيّ ناقد- عندما يكتب وينشر ما يكتبه في الصحف فإنه لا يجد مجالاً للتعبير عن وجهة نظر ما فهو لا يستطيع إضافة شيء من رؤيته الذاتية وموقفه الخاصّ -وفي اعتقادنا - أنّ هناك مبرراً آخر لغيابه و هو أنه قد ظهر إلى الوجود مع المناهج النقدية الأخرى فوجد كلّ ناقد في كلّ منهج ما يلبي طموحه النقديّ، فتمسك به، فيما اختفى البعض الآخر لغموضه وعدم وضوح مفهومه وإجراءاته.

إنّ الإيقاع بنية هامة في الشعر يسهم في إحداث تحوّل خطير في شكل اللغة وطاقاته الدلالية، وأيّ خلل في الموازنة الحرّة بين البنية الإيقاعية والدلالية يصاحبه شرخ في شعرية القصيدة يؤدي إلى خلخلة نظمها وقوانينها، يتوقف عند ركنين أساسيين هما: الصوت والوزن.

إنّ المصادر الممولة للتجربة الشعرية تتركّز في مصدرين، الأول: الذاكرة، والآخر: الحلم. إذ تنطوي الذاكرة على طاقات تاريخية واجتماعية ونفسية متنوّعة الشكل والتأثير فيعمل النصّ على تشكيل أجزاء هامة من كيانه النصيّ استناداً إلى معطياتها وما تفرزه من قيم، ويصبح النصّ الشعريّ ناقصاً إذا كان خالياً من الحلم لأنه يضفي على الفضاء الشعريّ هيبة إبداعية، وهو مصدر حسّاس جداً، قابل للتغير بسبب ذاتيته وشخصيته وارتباطه بالتجلي الروحيّ.

هذه هي فلسفة الناقد النظرية في دراسته السيرة الذاتية/ الشعرية، فمن أين تنطلق فلسفته التطبيقية في النصوص المنتخبة؟

في قصيدة "اللقاء" ليوسف الصائغ تنطلق هذه الفلسفة من طرح أنموذج خاصّ له دلالته النصية، تعتمد على مفارقة لطيفة تكمن في اختزال اللعبة النصية عند آخر مفردة من مفردات النصّ الشعريّ، وعلى الرغم من اختلاف المستويات التحليلية لهذا النصّ وتفاوتها من مستوى نحويّ/ دلاليّ/ أسلوبيّ/ وصولاً إلى المستوى السرديّ، إلّا أنّ الناقد تعامل مع النصّ وكأنه مشهد سينمائيّ يحتمل فنّ التقطيع وتصوير مشاهده بالكاميرا. ويأخذ العنوان في شعرية المكان ودراسته لقصيدة "السياج" للشاعر حسين عبد اللطيف حيزاً أوسع في تحليله النصيّ، ويكشف عن أسلوبه البنائيّ وفاعليته في المتن النصيّ، هذه الفاعلية التي تعمل بشكل سلبيّ في منطقة النصّ إذ تبدأ من الحضور الكليّ إلى الغياب الكليّ بدلاً من أن تكون إيجابياً.

وللمستوى الإيقاعيّ والدلاليّ أثر في إبراز شعرية الفراغ أو الفجوة بصورة أكثر في قصيدة "ارتباك" للشاعر عبد الرزاق الربيعي، فيما تستند قصيدة "ورأينا الباب" لفاروق يوسف إلى مفارقة لسانية- بنيوية، فهي تقدم مدوّنة سردية لتأليف

حكاية تتفاعل فيها مكوّنات السرد، وهناك ثمة تداخل بصريّ مثير للإشكال بين العنوان "ورأينا الباب" وتكراره المباشر في المتن.

في قصيدة "الأقدام" لسامي مهدي يكشف الناقد عن جماليات النصّ مما تستدعي الفحص الدقيق والحفر في طبقات النصّ- إذ إنه يقوم في بناء نظامه الحركيّ على الفعالية الظلية للجسد/ الأقدام، وبعد دراسته لفعل الرؤية / السمعية والبصرية والذهنية ودراسة الراوي ومصادر بنية الإيقاع الحركيّ والدلاليّ والتقفويّ وزاوية الرؤية يصل إلى نتيجة مؤدا ها أنّ الأقدام بهذا الوصف الشعريّ ((رمز من رموز "الزوال" عند الشاعر، وهو رمز مضغوط محمّل بشفرات تتجاوز حدود فكرة تحول "الأقدام" إلى "أجساد" كاملة، نحو أفق واسع من الاحتمالات قد لا تتوقف عند حدّ، لأن "الأقدام" بصيغتها الجمعية وبنموذجيها "التنكيري والمعرف" حركة ذاتية لا تهدأ ودائمة لا تتوقف وهي تتواصل عبثها المجدي من أجل هدف موهوم))[١٧].

تطرح قصيدة خالد علي مصطفى "صوت" جملة من المشكلات الفنية التي يتحدد على أساسها مصير شعرية النصّ، من أبرز ها/ مشكلة النظام الحركيّ الذي يفرضه الـ "صوت" على المكان الشعريّ المؤول نصياً ((فالصوت حركة في المكان تسهم في منحه فضاء جديداً، ويفضي إلى نظام حركيّ خاصّ قائم على طقوس وتقاليد ونظم))[١٨]، فتقوم فلسفة الناقد على ثنائية الانفتاح والانغلاق مشبهاً النصّ بصندوق كبير يحوي صناديق أخرى: الليل / الينبوع / الطيور، ومفاتيح هذه الصناديق هي: الصباح / الضفاف / المناقير. وهي صناديق مجازية تستعير حلقاتها من الحالة وليس من الوضع التقليديّ.

قصيدة "فنّ بصريّ" للشاعر جواد الحطاب تقوم على نظام تقترحه اللغة للنصّ، تعتمد نظام مشاهد صورية متعاقبة ومتوالدة. ويرى الناقد إنّ بنية العنوان بنية خادعة لأنها تستدعي ذهن التلقي لكي يستحضر إمكاناته مستعارة من فنّ السينما من جهة وتقانات التشكيل من جهة أخرى. وبقراءة شاملة ودقيقة لمنظومة الأفعال /الضمائر/ الحروف/ مستويات النظام / الحلم / الرؤية/ عمل الراوي والمستويات السردية كافة يصل الناقد إلى نتيجة تنتهي بذوبان المرأة في المرآة إذ إنها تبقى وحيدة نائية متنازلة عن فضائها، تغيّر في داخلها كلّ شيء، فيتحول ((النصّ إلى استهلال احتفاليّ مسرحيّ، إلى إحباط لغويّ/ دلاليّ ينتهي بنقطة تنقذ الفكرة من أدنى احتمال للتحقق والصيرورة))[١٩].

وتعدّ آليّة الحلم من أخطر الآليّات الداخلة في جوهر العمل الإبداعيّ، لا يتجاوز حدود الأبعاد النفسية والفلسفية وتأثيراتها المتنوعة، ففي قصيدة "عندما انبعث الماضي" تحاول نازك الملائكة ((إيهامنا بأنها لم تكن تحلم وإنما سمعت صوتاً حقيقياً آتياً من الخارج، ولم يكن ذلك الصوت صدى رغبة تتفلت حول قضبان اللاشعور))[٢٠]، والناقد لا يستبعد عن هذا الحكم حينما قرر: أنّ النصّ قد دفع الحلم

إلى منطقة الغياب وتطرح قصيدة "يوتوبيا في الجبال" أنموذجاً آخر للحلم يصل الذروة، وبها تكتمل دورة النصّ مستدلاً على إشكالية نازك الشعرية. في قصيدة "الخيط المشدود إلى شجرة السرو" تشتغل آليّة الحلم بشكل واسع، فتعمل العين الرائية بوصفها كاميرا موجّهة لالتقاط صورة معينة محددة. فيما يكتسب الحلم في قصيدة "الزائر الذي لم يجيء" بعداً ميثولوجياً عبر توظيف تمظهر معين من تمظهرات أسطورة الذي يأتي ولا يأتي. ويتحوّل الحلم في قصيدة "إلى الشعر" من ملاذ كونيّ إنسانيّ إلى ملاذ زمنيّ يستوعب حركة الحياة وتموّجاتها لنصل إلى نتيجة ثابتة تتحدّد في أنّ نازك ((تطمح إلى الانتقال بالتجربة إلى مستوى الالتحام بالحلم، لنستدل به على قضيتها الشعرية الأساس في أعمق منطلقاتها وأخطر نماذجها))[٢١].

تقوم الصورة في قصيدة "بقيت لي" للشاعر سامي مهدي على مرتكز فعليّ رئيس/ بقيت... لي يفصل بين عالمين متعاكسي الاتجاه، فتعتمد الصورة على ((اصطدام " ما تبقى" من الفعل بما "تبقى" من الذات، لتبقى اللقطة الأخيرة في حيز الشروع))[٢٢]، وهي صورة غير مكتملة على مستوى البناء.

في قصيدة "الوهم" يستحضر الشاعر مفردات الخوف والوحشة والارتباك، وتجيء الصورة حركية فاعلة في قصيدة "اطمئنان" وفي قصيدة "الشوط المفتوح" يسهم العنوان إسهاماً فاعلاً في تأسيس مقتربات الصورة وإيقاعاتها. وبعد دراسة الصورة في عدة قصائد ولمجاميع الشاعر المختلفة يستنتج الناقد أنّ ((الشاعر سامي مهدي، بارع في تركيب هذا النمط من الصور الشعرية))[٢٣].

ولسلطة اللون ومقاربته الجمالية وجود في هذه الدراسة، يقرّر الناقد في تمهيده النظريّ أنّ المشهد الشعريّ العراقيّ الحديث وبحكم عوامل كثيرة ذاتية وموضوعية قد حفل بالكثير من القيم اللونية المباشرة وغير المباشرة، كما بيّن تأثيرات اللون الأسود وجمالياته في قصائد السياب ويوسف الصائغ، وجماليات اللون الأبيض في قصائد مالك المطلبي، وعيسى حسن الياسري وعلي الحسيني الذين دمجا اللونين- الأبيض والأسود- في قصائدهما، فيما ينقل الشاعر مرشد الزبيدي فعالية اللون بواقعه المرمّز إلى داخل الداخل في قصيدة "احلم" فيأخذ اللون صفة ذهنية مرتبطة بعرفٍ جماليّ تقليديّ غير مرئي عند الشاعر فيصل جاسم، ولا نريد الخوض في المسائل التي تطرق إليها الناقد بخصوص اللون وجماليته في القصيدة العراقية جميعها.

في كتابة "شعرية القصيدة العربية الحديثة" يعود إلى اللون مرة أخرى، فيدرس فلسفة اللون عند نزار قباني في ديوانه "الرسم بالكلمات" وسرّ اختيار هذا الديوان يعود إلى أنه: ((التجسيد الحيّ للعلاقة الجدلية المباشرة والصريحة بين جزأي العنوان" الرسم / الكلمات" فضلاً عن أنّ هذا الديوان يعدّ مرحلة مهمة من مراحل تطوّر نزار الشعرية))[٢٤]، ويرى أنّ استثمار طاقة اللون في قصيدة نزار لا يقف عند الحدود الفنية الصرف بل إنه ينتقل به إلى أبعاد جديدة تتصل بأطروحة الشاعر

المركزية وفلسفته في الفنّ والحياة، ويتوصل إلى أنّ للّون الأخضر حظوة كبيرة في قاموس نزار اللونيّ وروده مكرراً إنما هو توكيد حضوره وتكريس معطياته اللونية بتدرجاته المعروفة، ويأتي اللون الأزرق علامة وفضاءً شعرياً، وكراهية الشاعر للون الأبيض تتأتى من كونه يوحي الشاعر بأنه اللون الذي يكتب على جدار مقبرة كلسيّ، فهو- على حدّ تعبيره- ضريحي.

وتأتي دراسته عن شعر جبرا إبراهيم جبرا مستوفية نوعاً ما لمضمون العنوان، فتقطيع العنوان على مقاطع عدّة وتطبيق آليّات السرد عليه تشير إلى إفادة الشاعر من تقانات السرد الحكائي في قصائده.

وتنال قصيدة "وخطير هو البحر" للشاعر خليل الخوري أهمية استثنائية لدى الناقد لقيامها على عدة قراءات أفلح الناقد فيها في بيان الأفكار والرؤى المختلفة في كلّ قراءة، فهي أفضل نموذج لحضور الرمز وفاعليته الوظيفية يقوم بالبناء الفنيّ على النمط المقطعيّ- المحوريّ في القراءة الأولى درس الاستهلال ومستويات الحكاية والبنية الإيقاعية للقصيدة. وتحددت القراءة الثانية بشعرية الحركة السردية بين بانوراما المشهد ولسان الحكاية، فيما احتل الراوي فيها موقع الصدارة مستعيناً بمخرجات لسان الحكاية، وتنطوي القصيدة على أكثر من مجال حيويّ (جماليّ) يوفر مداخل متنوعة لاقتحامها، يفيد البناء الفنيّ فيها من معطيات السرد والتشكيل والمونتاج السينمائيّ.

نجحت قصيدة "شيخوختان" للشاعر خيري منصور في اعتمادها نمط البناء المقطعيّ المعتمد أساساً على مقطعين يمثل الرجل / القطب الأول، وتمثل المرأة / القطب الثاني فتصبح العلاقة بين القطبين علاقة تقابل، ومن خلال عملية الالتحام والارتباط يتكون النصّ الشعريّ.

يعدّ الشاعر أمجد محمد سعيد أحد الشعراء الذين قدّموا تجاربهم في القصيدة الطويلة، استخدم نظام الثنائيات في قصيدة "ما بين المرمر والدمع" الذي يؤدي ((إلى خلق بنى متصارعة مرة ومتجاذبة مرة أخرى داخل كيان النصّ))[٢٥] والذي منح القصيدة هذه الروح الغنائية العالية هو كون الشاعر غنائيّ يولي القضية أهمية بالغة فكان الارتباط بالقوافي وهذه الروح الغنائية واضحاً، فالقوافي كانت بمثابة تعزيز لروح الغنائية وبؤر لتوليدها وزيادة ضخها / بنية الإهداء لا تعدّ هامشاً اعتباطياً وسريعاً، بل يمكن عدها مفتاحاً هاماً من مفاتيح النصّ، تعتمد القصيدة على ضميرين: أنا السارد الدال على شخصية المتكلم/ الشاعر، وأنت الدال على المخاطبة بصيغتها المؤنثة الصريحة.

وتستلزم قصيدة "أربعة وجوه بصرية تحت القصف" للشاعر كاظم الحجاج دراسة مختلفة لانحراف المستويات الإيقاعية والأسلوبية وتنوّعها في مقاطع القصيدة

المتعددة، كما أنّ الجملة الاعتراضية الشعرية قد لا نجدها في جمل أخرى، فهي تعمل على إسناد الفكرة الشعرية بقوة أكبر.

في المحور الأخير يعود الناقد إلى دراسة الذاكرة والحلم والمعادلة الشعرية بينهما، في قصيدة "زهرة عباد الشمس" للشاعر عدنان الصائغ، خاتماً رحلة حلمه بالفعل (تنام) إشارة إلى أنّ الرحلة انتهت لتتسلّم الذاكرة السلطة مرة أخرى...

٤ ـ الخاتمة:

تكمن القيمة الجمالية لعمل إبداعيّ معيّن في مدى استجابته لمتطلبات الذوق العام والخاصّ للمتلقي من جهة، ودرجة تطابقه للواقع واستمداده من خيال المبدع لتشكيل صورة فنية بارعة من جهة أخرى.

واحتمالية وجود نصّ إبداعيّ يستحق الدراسة والتحليل لا يتأتى إلّا بوجود نصّ قابل للتفكيك وتشريحه علمياً، ولولا إيمان الناقد بوجود مثل هذا النصّ لم يكن ليتكلف عناء ومشقة التحليل النقديّ؟!

فجاءت هذه الدراسات وافية وشاملة ودقيقة للمنهج المعتمد عليه في قراءة النصوص مستوعبة الأفكار والرؤى، ومستوفية المستويات التحليلية كافة.

اعتمد الناقد منهجاً محدداً ومؤطراً بإطار موحّد، جعل نقطة الالتحام بين أجزاء المشروع وترابطها منطقية، فاعتمد على مستويات تحليلية متنوعة، حددت معالم النظرة النقدية وفلسفته القائمة على تطابق مضامين بعض العنوانات، اعتمد التناوب في فكرة الموضوع، فهناك/ اللون/ الذاكرة/ الحلم/ البنية الإيقاعية/ البنية الدلالية مع اختلاف النصوص المنتخبة.

كما أنّ خلو هذه الكتب من الخاتمة المتعارف عليها، يبيّن خلاصة المؤلف ورغبته في أن تكون هذه الدراسات ذات نهايات مفتوحة بمعنى أنها قابلة للاستزادة والإضافة فضلاً عن أن تكون سلسلة متواصلة من الدراسات التطبيقية.

الهوامش

(١) المتخيل السردي ٥
(٢) شعرية القصيدة العربية الحديثة ٣
(٣) المصدر نفسه ٧
(٤) المتخيل الشعري، ٦
(٥) المصدر نفسه ٩١
(٦) شعرية القصيدة العربية الحديثة، ٥
(٧) المصدر نفسه، ١١
(٨) المصدر نفسه، ٣٥.
(٩) قصتي مع الشعر، ٨٣
(١٠) المصدر نفسه، ٨٣
(١١) الكشف عن أسرار القصيدة، ١٠٩
(١٢) المصدر نفسه، ١٢٠
(١٣) المصدر نفسه، ١٢٥
(١٤) المتخيل الشعري، ٩
(١٥) المصدر نفسه، ١٧
(١٦) المصدر نفسه، ١٨
(١٧) المتخيل الشعري، ١٠١
(١٨) المصدر نفسه، ١٠٤
(١٩) المصدر نفسه، ١١٧
(٢٠) من الذي سرق النار- خطرات في النقد والأدب، ١٧٨.
(٢١) المتخيل الشعري، ١٣٣
(٢٢) المصدر نفسه، ١٣٨
(٢٣) المصدر نفسه، ١٥٦
(٢٤) شعرية القصيدة العربية الحديثة، ١٥
(٢٥) المصدر نفسه، ١٢١

المصادر والمراجع

١. سيرة الذاتية الشعرية- قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، محمد صابر عبيد، ط١، دائرة الثقافة والإعلام- الشارقة ١٩٩٩.

٢. شعرية القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد، منشورات رؤى بغداد، ٢٠٠٠.

٣. قصتي مع الشعر، نزار قباني، ط٧، منشورات نزار قباني، بيروت ١٩٨٤.

٤. الكشف عن أسرار القصيدة، حميد سعيد، ط١، مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٨٨.

٥. المتخيل السردي- مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠.

٦. المتخيل الشعري- أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث، محمد صابر عبيد، ط١، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب، بغداد، ٢٠٠٠.

٧. من الذي سرق النار- خطرات في النقد والأدب، احسان عباس، جمعتها وقدمت لها: وداد القاضي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.م، ١٩٨٠.

بنية التكرار في شعر محمد صابر عبيد

ميثم العباد

يعدّ التكرار صورة من صور التناسق الجماليّ بين الظواهر الموسيقية التي تسبغ على النصّ نوعاً من الإيقاع الذي يعبّر عن صدى نفس الشاعر، وترجيعاً لعاطفته، ليغني به القصيدة، وليؤكّد الشاعر على الجانب الذي يراه مهماً، ويستحقّ الإعادة والتكرار فهو الإلحاح على جهة مهمّة يعني بها الشاعر، ونقطة الإلحاح هذه تنبثق عن حالة الشاعر النفسية محاولاً بها إظهار ما به من حزن وفرح وهو تناوب لصيغ لغوية في سياق التعبير ويمارس فيه الشاعر أثراً وظيفياً آخرَ متعلقاً بالتأثير في المتلقي مع القدرة على نقل المعنى الذي قصده الشاعر.

ويعدّ التكرار من المسائل التي اعتنى بها الدكتور محمد صابر عبيد في كتابه (القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية) وقال: التكرار في أبسط مستوياته ((أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفقاً في المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثم يعيده. وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متّحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متّحداً وإن كان اللفظان متفقين. والمعنى مختلفاً في الإتيان به للدلالة على المعنيين))، ويرى أنّ البنية التكرارية في القصيدة الحديثة أصبحت تشكّل نظاماً خاصاً داخل كيان القصيدة وهذا نابع من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها، ويؤكد أنّ التكرار الشعريّ البارع الذي ينمّ عن وعي فنيّ متقدّم، يجئ في القصيدة على وفق أشكال مختلفة موظفة أساساً لتأدية دلالتها بأسلوب يضفي على التشكيل عناصر إبداعية جديدة تحقق له شعرية أكبر، وقد تجذّرت أشكال التكرار في رؤيته النقدية إلى أشكال عدة وهي: التكرار الاستهلاليّ والتكرار الختاميّ، والتكرار المتدرج الهرميّ؛ والدائريّ أو التراكميّ.

ومن صور التكرار الهرميّ تكراره حرف الاستفهام (كيف) في قوله:

كيف اللقاء على مواهب سُخّرتْ للمذبحة ؟
كيف التفحّص في السرير ؟
كيف التسرّب في شقوق الباب نحو.. الضحكة المذعورة المنتحرة ؟
كيف السبيل إلى التأكد في الشهادات المزورةِ
وفي غرف الهروب من الجسد ؟
كيف التقدّم لانكشاف السرّ في منظومة الحرمان ؟

إذ جاءت هندسة التكرار الهرميّ بصيغة الاستفهام توضيحاً لما في نفس الشاعر وكأنّ الشكل التكراريّ وطريقة الاستفهام التكرارية استنطاقاً لنفسية الشاعر

التي باتت تستفهم عن هذه الأشياء (اللقاء، التفحص، التسرب، الميل، التقدم) وفي هذا تأييد لما تبناه في تنظيره النقديّ. ومن تكراراته الهرمية قوله في قصيدة أخرى:

لا ضحكة.. حرقت دموع الصورة الملقاة في حدق الحقيقة
لا مطارق.. نشتري فيها امتحان الظلّ في بحبوحة النسيان
لا حضن.. تقوم تفاصيل الأميرة
لا شوكة غصّت بلقمتها ففارت زهرة ليمونة في عتمة الباب
ولا خسر الجواد رهانه المجنون في القلعة
ولا نوم تلبّس حكمة السارين في غبش القبل
لا حالمون.

فهنا جاء التكرار متلائماً مع طبيعة تجربة القصيدة ثم واقعيتها وخصوصيتها، فالتكرار الهرميّ هنا أفضى إلى نتائج شعرية مهمة وتوقّف في مقدمتها إسهامه الكبير في تطوير إيقاعية القصيدة وتعميق طاقاتها الموسيقية والدلالية.

مما تقدّم وجدنا ما قدمه الدكتور من تنظيرات نقدية حول التكرار وأقسامه وأهميته في القصيدة العربية الحديثة وقيمة أدائه الجماليّ على المستويين الدلاليّ والإيقاعيّ قد تشكّل في بعض قصائده الشعرية التي تضمنها ديوانه وقد جاءت هذه التكرارات منسجمة مع ما ذهب إليه من الآراء وبهذا قد اقترنت لديه الرؤية النقدية وتفعيلها شعرياً.

أبواب الحكي الشعريّ

في ديوان محمد صابر عبيد

قراءة: شاكر مجيد سيفو

تبدو صيغة الإهداء المرسلة على بنية التنكير "إلى س... ش مع إيقاف التنفيذ" آخذة بالاستهلال للدخول إلى متون الشاعر للتعريف المتأخر أو الاستدلال إلى عوالم النصوص التي يحتضنها كتاب – لا باب سوى بابي – للشاعر والناقد محمد صابر عبيد، لكن في المسار نفسه يكشف الشاعر مسارات عوالم شعرية النصوص ونستدل إلى ذلك حتى من وهج إشارات العنونات، فالعنونة الرئيسة يسندها الوعي الشعريّ إلى صيغة النفي بقوته الكليانية – لا باب سوى بابي -.

ثمّة اشتغال ظاهراتيّ للملفوظة الحسية – الجسد – يتجاور في مشغل الشاعر في استعراضية الكائن اللغويّ المستوحش باللحظة الشعرية لرواية السارد، التي تشكّل من خلال كليانيّة الصورة نسيجاً وقائعياً حياً تتماهى مع المدهش الحكائيّ

بالأستئناس لذات الآخر، إذ تتحول قوة الملفوظة وعلامتها الحسية إلى حرقة متعية تحيلك على طمر الدلالة في هرمية الملفوظة، وتتشظى فواعلها إلى ما تنبئ به وما ترسله من وجع شخصيّ يركس في هرمية الآهة العريضة، والمعرّفة باليقين الشخصيّ – أعرفهُ جيداً -، في حين ينزاح المعنى في شظايا الملفوظات المبثوثة في ثنايا المتن النصيّ في سعي الشاعر إلى تدوين المزاج الشعريّ في صيغة الاختلاف والتوصيف الخارج عن السائد ومعاطف التأليف بما هو أعمق وشديد الالتصاق بفرادة البناء التخييليّ:

آهٍ من هذا الذي يشتعل في حيّزِ ما من جسدي/ أعرفهُ جيداً../ أحفظهُ عن ظهر قلب./ لكن ما حيلتي...!!/ إذ كان البياض المقيتُ../ يهدد هاتفي بالصمت؟..

من نصّه.. إلى ذلك المكان في قلبك ص٤/

تكاد هواجس وأفكار الشاعر تتناسل من أرومة المعامل الحسّيّ مقترنة بالبنى النحوية التركيبية التي يشتغل بها التخييل أو المخيال الشعريّ وتشاكل البناء التخييليّ والإفضاء الإشاريّ إلى احتمالات مترادفة في التأمل، إذ يتوجّه الشاعر بخطابه بالأنا إلى الالتذاذ بالكشف وتقرير الحال الشعرية والحادثة النصية في مزاوجة بين الجمال في كشوفاته وانكشافاته، وبين الغموض في لذائذ العلامات الفارقة للافتة اللفظية في إشارتها إلى الشخصيّ الراكس في عروق النص ونسيجه الأبهامي ورصانة القول الشعري وعجينته الدلالية:

جسدي هذا الرعويّ المتهتك.../ يتكشف الآن عن قلق، / تكربله أقدام المساءات عن بعد، / توخزه بسهام الدهشةِ../ فتتكسر فيه النصال على النصال.. ص٨

قد يذكرنا الاسلوب هنا إلى ما يضمره الاشتغال الخفيّ في التراث الشعريّ.. فالشاعر يصرّح بما يلي صوره بنسيج تجربته الشعرية بأبي الطيب ليعيد كتابة الذاكرة النصية في ما يشبه ذاكرة الكتابة التي تغدو في ماضيها وثيقة شعرية الى حياة شعرية نتذكرها، تتصاعد من أعماقها نداءات عالية وبوح وشجن وتوتّر دراميّ لتعددية الأصوات في محيطها الرؤياويّ والبصريّ:

تباً لأبي الطيب.../ هذا الذي ليس صديقاً لي.. حتماً/ فأنا بلا أصدقاء.../ منذ وفاة الجاحظ في منتصف القرن الثالث للهجرة../ ومن بلا أصدقاء – كما تقول الحكمة الهندية - / تسطع في جبهته ألف شمس وشمس../ ليرى أسطورة الوجد تتمرأى في شاشة عينيه/ كُتِبَ عليك الحبّ أيها الملك الشقيّ... ص ٨ [من نصّه – هذا الصباح].

في نصوص الشاعر محمد صابر عبيد ما يشبه هذا التراسل الحميم بين شعرية النص وامتياحها من المثاقفة لبنى النسيج التفكّريّ والتراث الفكريّ والأنطولوجيّ، في مساحة عريضة، تبدو للوهلة الاولى استعراضية لثقافة الأنا

وغواية الاخر في حمولات الدلالة الكليانية لتاريخها الابستمولوجيّ والجماليّ، يبدو الاستعراض التثاقفيّ صيغة أُسيّة للنسيج النصيّ وحركة النصّ في تعددية التأمل وتوريد الاحتمالات وتكرارها وترتيبها، واختزال الرؤية واتساع العبارة، وتتشظى جوهرة المعنى في سيل من مقاربات التعدّد الدراميّ تتويجاً للحظة الشعرية في السرد الشعريّ للمخيلة الشعرية الشخصية:

الباب الموارب يسهَل عليّ مغّبة التراجع اللئيم.../ عن قراراتي المصيرية دائماً،/ ويضعني على الرصيف المخاتل../ طليقاً كوجه الحمام./ لا حلّ في مثل هذه الخيارات حين تمطر الأناشيد خوفاً../ فكلّ الحلول سيئة – كما يقول يوكيو ميشيما – على ما أظنْ/ كم من السنوات نعيش كي نتحكَم في مزاجنا/ ونعتقل جنوننا،/

من نصّه: أوهام بلون الثلج ص١٤

يكشف الشاعر في بوحهِ الأنويّ العارم عن خطاب أيروسيّ مغلّف برؤى ونوستالجيا أيروتيكية في هذه الصورة في انفتاح ملفوظاتها البنائية على المرموز الحسيّ الشخصيّ -جسدي-: **(ذئاب الرغبة ساطعةُ العويل والصياح والصهيل../ تستبيح جسدي لتوقظ فيه عطشاً شتوياً لا يرحم./ لا يستقيم نسق العقل مع لا نسق الظمأ – عادة.)**

تتسم هنا متوالية الاشتغال على القرين الحسّيّ في تعددية مراكز الكشف والبوح والتقرير والتصريح، فالشاعر يشيّد حكاياته من بنى الإرسال اللفظيّ للقول الشعريّ في التماعات وأطياف تتدفق بهواجسه المتتابعة في مقاربات التوصيف السرديّ الشعريّ اليوميّ وعلاقته بالآخر الهارب من مصائد الأنا الساردة أو الذات الشاعرة المدخّرة أحلامها ومشاعرها في ما تلوب به، وما تؤثث به مشهدها الشعريّ في صيغة من صيغ الإعلان الوجوديّ العالي وتاريخهُ الشخصيّ السيريّ الضاجّ:

أنا الملك الصعلوكُ../ هذه سيرتي باختصار../ طائراً يجوب المدى بحثاً عن طرائد مستحيلة.../ البريّة تاجي ووطني فضائي المجيد.../ جسدي العاصي مكتظٌ بالهزائم، / فلم يعد ثمة متسّع لطعنة جديدة..

ص٢٤-٢٥ [من نصه: أحلِق مخفوراً بالدخان]

في مدار هذه الاستعارات تتعدد إنتكاسات الأنا التي تحيل حرمانها وارهاصاتها الحسية على التواصل والتواطىء الحميم مع الجسد فتكتسب الحال الشعريّة معانيها من تسرّب هذه الأنساق السردية الثخينة إلى داخلية الخطاب الشخصيّ في استقراء لتجربة الوجود والحياة والأرض والحرية، إنّ التأمل الميتافيزيقيّ للشاعر هو محاولة للقبض على معنى ما من معاني الحياة في الدفاع عن النفس والخلود، في سرّ من أسرار الكون الممتدة في الزمان والمكان، في هذه الثنائية التي تستدعي عناصر الوجود السيريّ والشخصيّ للذات الشاعرة الذاهبة والباحثة والسائرة نحو أفق مفتوح

يشكّل في انفتاحه عهداً مع الآخر في رحاب الحرية والدّفء والحنين للماضي القريب:

(ها أنذا أفتح صدري شاسعاً للريح../ فمرحباً بقوس قزحك يحيطُ روحي بمنجله الملّون/ وأهلاً برائحة التراب المبلل بالمطر. ص٢٥)

وإذ تتكرر الاستعارات المركزية في نصوص الشاعر، ورغم هذا التكرار وتوكيداته اللفظية وأرساليات المعنى، فإنّ النصوص تكاد تجنح نحو الوضوح، لكنه ذلك الوضوح الماسيّ الذي تتسرب اليه المعاني العميقة، التي تتكوكب تحت ظلال الرؤيا والحلم والحدس وتراجيديا اليومي:

سأغسل جسدي بأرخص العطور، / وأخرج إلى هواءٍ آخرَ../ أبدل فيه رقم جوالي وبريدي الإلكتروني، / وأطور نطفة الضوء في خاطري..../ كي أرى!!؟؟

ص٢٨-٢٩ "من نصّه: فزع يغزو المساء"

يبدو أنغماس الشاعر محمد صابر عبيد في ترتيب حياته في هذا الاستقراء الوجوديّ الشخصيّ ولوعته الحارقة وتلوّعه الشديد في الكشف عن عناصر كشوفاته ورحلاته السرمدية داخل فضاءات كونية، ترشح عن منتجات الحكاية الشعرية وتوليفاتها مع الخيال وسياحة الشاعر في البحث عن الذات بين الوجود ونقيضه، ويشيّد الشاعر هذه المشهدية الشعرية – بقوة الأفعال المضارعة وديمومتها وسحرية فاعلياتها في ترتيب وتشييد المشهد الشعريّ والشخصيّ الذي تنبض فيه شعرية الكائنات والاشياء والرموز:

أن أكون صديقاً أثيراً.../ أنعمُ بالأحتمالات كلّها/ وأصطاد التأويل كما أشاء!!..... أرتجفّ حضني لفرط توق الجملة، ونقاء صوت الرغبة../ وتهادي الخطاب على أجنحة اليمام، ولم أحتمل طاقة الحزن في فرحي...../ لن أغيرّ رقم جوّالي ولا بريدي الإلكتروني../ ها أنذا أنصاعُ ضريراً../ أغادر أغادر عصبيتي ونزقي وعنجهيتي وغروري، / وسمعتي الأكاديمية والنقدية وكبتي...../ ها أنذا أرفع الراية البيضاء... وأضع كامل أسلحتي تحت تصرف الفراشة..../ سألوذ بالصمت حتى تتأوّلي أنتِ المعاني..... وأذوب مثل قطعة سكرّ في شاي ساخن.../ مجدي... أن أحلّي المذاق../ وأرطِبَ ماسة الشفتين...

"من نصه: الشرفة تستدركُ نومَها" ص٣٠-٣١-٣٢]

يعيد الشاعر مقولاته النظرية الشعرية في صياغات القول الشعريّ وتعددية لازمات التأمل والسعي لأرشفة الماضي والحاضر والمستقبل، ويصرح في وتيرة تصاعدية مآل الحال الشعرية، ليختصر مشهديته الشعرية لمنجزه الشعريّ في هذا الكتاب – لا باب سوى بابي – إذ يتذكر أو يعود إلى التذكرّ والتذكير، وما دامت الذاكرة هي حاضنة الجسد النصيّ وتفكّرات الذات الشاعرة، فهي الصوت والصدى لاستدرار الخطاب ومؤولاته التي تتردد بين الخفيّ والظاهر والرمزيّ والإشاريّ،

بين تدوين اللافتة الشعرية والإعلان عنها وبين النشيد الشعريّ المتدفّق في الصورة الشعرية وملحقاتها وأنساقها الحاضرة المحتشدة، فالشاعر في نصّه: "مقام الحيرة" يختصر المشهدية الشعرية المكتنزة في كتابه في هذه الصور المتدفقة مثل شلال شعريّ لا حدود لمديات شعريته:

لا باب سوى بابي/ هكذا عنونت الحكاية.../ بلا تذمّرٍ./ لستُ على ثقة بأنَ الأمور ستجري حقاً../ على مايرام!!/ وبأنّ بابي الوحيدَ.../ سيظل وحيداً حتى النهاية.

ص٣٦-٣٧ – "من نصه – مقام الحيرة –"

فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل - بذرة الكتابة: الاتقاد والانطفاء

شاكر مجيد سيفو

هذا الكتاب من الكتب المهمة والنادرة في كشف تجربة شاعر بعيد عن الأضواء، مثل الشاعر محمد مردان، لذا سعى صديقه الدكتور والأكاديميّ محمد صابر عبيد أن يُعدّ كتاباً يختار نخبة من الاساتذة الكتاب والنقاد لكشف وأضاءة تجربة الشاعر، وحرص الناقد المُعدّ للكتاب أن يشارك ببحث مهمّ إلى جانب عدد من البحوث والدراسات التي احتواها الكتاب الموسوم **"فضاء الكون الشعري- من التشكيل إلى التدليل- مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان..."** يتحدث الدكتور الناقد محمد صابر عبيد في مقدمة الكتاب عن ما يشبه ذكرياته الأولى في دخول عالم الكتابة والنشر وصداقته مع الشاعر محمد مردان واسفارهما في العراق ولقاءاتهم العديد من الأدباء العراقيين. ونشاطاتهما، ويخلص الناقد في معرض كلامه عن الشاعر محمد مردان بقولهِ "تكاد تكون شخصية محمد مردان الشعرية والانسانية واحدة، داخل كيان واحد ووجود واحد، إذ ثمة تماهٍ منقطع النظير بينهما، فهو شاعر في إنسانيته وإنسان في شاعريته، وتنفتح هذه الشخصية المزدوجة علي قدر كبير من هدوء وعمق واناقة الشاعر، فضلاً علي صوفية الشكل والشخصية من حيث جوانبها كافة، يتكون الكتاب من أربعة فصول، وكلّ فصل يضم مباحث عدة، وكلّ مبحث يتخذ له عنواناً رئيساً ومدخلاً وعناوين فرعية عديدة.

فلو تصفحنا الفصل الأول سنجده يحمل العنونة الرئيسة الموسومة "المستوى الرؤيويّ والتناصيّ- ويشترك في تقديم وكتابة متنه النصيّ عدد من الكتاب والباحثين والنقاد وبعنوانات فرعية هي "فضاء الرؤيا ورمزية الحلم للدكتور شادان جميل: يقدم الناقد محمد صابر عبيد مدخلاً للعنونة الرئيسة ولكلّ بحث من بحوث الفصل؛ يقول هنا "يشتمل المستوى الرؤيويّ والتناصيّ في التجربة الشعرية عند الشاعر محمد مردان علي شبكة مسارات تتصل بجوهر الرؤية الشعرية التي يشتغل عليها في شعره، ثم يعرج الناقد د. محمد صابر عبيد لإضاءة بحث د.شادان جميل، إذ يشير هنا إلى "أنه يترسّم خطى التجربة الشعرية عند الشاعر محمد مردان من خلال مفهوم الرؤيا بمعطاه الفلسفيّ الصوفيّ، مقترناً بمفهوم الحلم بواقعه الرمزيّ المستمدّ من حيوية المعطى الصوفيّ ذاته، بعد ذلك يدخل الناقد د.شادان جميل إلى سرد بحثه وإضاءته الشاملة لـ "فضاء الرؤيا ورمزية الحلم؛ ويشتغل في محيط هذه العنونة

الرئيسة علي ديوان (أسفار الشجر)، والملامح الصوفية فيه، لشاعرنا محمد مردان، ويعطي د. شادان أهمية استثنائية كبيرة لموضوعه- الرؤيا، إذ يشير إلى أنها: "المحرّك الأساس لنقل الأدب من حدود الرؤية البصرية إلى فضاء غير محدود يتمثل بالرؤيا. التي تحرّك اللغة والصورة والايقاع، ويضيف: "إنّ الرؤيا الشعرية تعمل في هذا الخصوص، على إثراء النصّ وتخصيبه وتوسيع مديات حدوده".

وفي قراءته لتجربته الشاعر مردان، يؤكد د. شادان علي "سيطرة رمزية الحلم الداخلة في فضاء الرؤيا سيطرة كبيرة علي قصائد المجموعة. على النحو الذي تتشكل فيه تجربة صوفية تماثل التجربة الشعرية وتتماهى معها، بحيث تنهل كلّ تجربة منهما من الأخرى وتتحلّي بقيمها ورؤاها وتجلياتها."

ومن بحوث هذا الفصل، البحث الموسوم بـ" شعرية التضمين القرآنيّ في قصائد الشاعر محمد مردان - ديوان أسفار الشجر أنموذجاً-" للباحث مصطفى مزاحم، يستعرض فيه العديد من مزايا اشتغالات الناقد محمد صابر عبيد في شعر محمد مردان، ويستجلي مزايا قصائده في ديوانه الآنف الذكر، إذ يستخلص هنا وبشكل متسّع وعريض تضمينات الشاعر من النصّ القرآنيّ فيما يؤكد في مكان آخر من بحثه بقوله " هناك ميتافزيقيا مطبقة علي ديوان الشاعر، منذ مبدأه حتي منتهاه، لتفرق خلالها في جو روحاني عالق بهذا الفضاء المتعالي بأمتياز" ويسعي الباحث عبر التفاصيل التنظيرية لرؤيته النقدية إلى اكتشافات جديدة استدعت الشاعر إلى موضوعة التضمين القرآني، وتتجلي هذه الأذساق القرائية عبر العديد من قصائد الديوان، ويؤكد الباحث هنا: عن حسن توظيف الشاعر مردان للتضمين في الموضوعات التي تأخذ المثل الحسيّ، والآخر المعنويّ، أما التضمين الآخر "فقد اشتمل علي غمرة وجدانية غرف فيها الشاعر، منفصلاً عن حديثه التاريخيّ الأول بأضفاء صبغة ذاتية صرف.

وتشارك في ضخّ هذا الكتاب ببحوث قيمة الباحثة: آمنة محمود ببحث موسوم: (توظيف اللهجة القرآنية في النصّ الشعريّ... الجواز والشبهة) يتجلى اشتغال الباحثة آمنة محمود في كشف موضوعات الشاعر محمد مردان، فعلى سبيل الذكر تقول هنا "فالشاعر يكتب عن البطولة والوطن وعن مدنه الثلاث: كركوك وبغداد والموصل" تعدد الباحثة توظيفات اللهجة القرآنية في شعر مردان بصيغ متعددة هي: "(١) توظيف الفكرة اختصاراً للمعني أو الحدث وتعلّق علي استشهادات الشاعر بأحداث عديدة، منها حدث الطوفان. (٢) التوظيف اللغويّ البحت، وتقول بما معناه: أي استخدام الإيقاعات والوزان اللغوية القرآنية. (٣) توظيف المعنى القرآنيّ في اقتناص الفكرة، وتقول هنا: "في هذا الموضع يستخدم الشاعر المعنى القرآنيّ مقروناً بالمعنى لاقتناص الفكرة التي يريد، وهنا يكون التكثيف الشعريّ في أعلى مستوياته." وفي

كلّ مفصل من هذه التوظيفات تستشهد الباحثة بعدد من قصائد الشاعر وانتصاصاتها اللهجوية القرآنية...

المتن النصيّ:

أما الفصل الثاني من الكتاب الموسوم بـ (المستوى الأداتيّ والتشكيليّ) ويتضمن ثلاثة بحوث: الأول الموسوم "أدوات التعبير الشعريّ: دلالية العتبات وفضاء المتن النصيّ للدكتور سعود أحمد يونس؛ قبل الدخول إلى هذا البحث، يوغل الناقد الدكتور محمد صابر عبيد لأضاءتهِ، إذ يقول: "اشتغل الباحث في أنموذجه الأدواتيّ على أكثر من محور، ويقرن الباحث هذا المسار العتباتيّ بالتوغل في طبقات المتن النصيّ وعناصره الملونّة، ليحلّل الكثير من عضويات هذه العناصر على النحو الذي يستجيب لعتبة العنوان في مفصل أساس من مفاصلها، يوغل الباحث د. سعود في تجربة الشاعر محمد مردان من كاشفاً ومكتشفات آليّات اشتغاله الشعريّ في ديوانه "الوقوف بين الأقواس" ويلخص هنا تجربة الشاعر فيقول: "ففي العنوان تتكثف التجربة الشعرية للشاعر، والعنوان هو بمثابة الثريا للنصّ يضيء فضاءاته ويشكّل العنوان بوصفه العلامة النصية الأولى- البؤرة المركزية التي يستند إليها النصّ في تشييد عمارته اللغوية. "إنّ عناوين قصائد هذا الديوان تتسم بالتوتّر والانزياح اللذين يخلقان فجوة أو مسافة توتّر بين المعنى أو المستوى السطحيّ للنصّ الشعريّ والمستوى الباطنيّ الذي يستقرّ في أعماقه فيكتسب صفة الشعرية.

يؤكد الباحث في قراءته لقصائد الديوان في قوله "إنّ قراءة دقيقة للمفردات التي تشكلت منها القصائد تمكننا من وضع معجم شعريّ خاصّ بالشاعر يعبّر عن تلك الثنائية للأشياء، وإنّ رؤيته الشعرية تتجاذبها تناقضات الواقع والحلم، الحبّ والبغض، الملل واليأس الحاضر والمستقبل. إنّ ثمة ظاهرة أسلوبية تلفت الانتباه في بناء قصائد الديوان هي: ابتداء القصيدة بالمغلق وإنهاؤها بالمفتوح...

أمّا المبحث الثاني الموسوم بـ"سيمياء الصورة العنوانية والتكوين الشعريّ" في ديوان "أسفار الشجر" للدكتور حمد محمود الدوخي، يدّلنا الباحث إلى تشخيصه للمختبر السيميائيّ في صناعة المعنى وتمثيل الواقع النصيّ، مفككاً أو شارحاً العنونة الرئيسة للديوان، ويجتهد الباحث في شروحاته هذه في كلامه "إنّ المتفحَّص لهذا الديوان، يتمكن من تعيين سيمياء الشعر من أثر الدلالة المتمظهرة في بنيَّ عميقة تتبذَّر في الاشتغال العنوانيّ الذي يمركز دلالات حاكمة في النصّ الشعريّ"، ثم يتوغل الباحث في باطنية القصائد لتحليلها، والتحقق من أداءاتها الشعرية، حيث يؤكد هنا على استفادة الشاعر من التراث "وذلك من خلال استخراج المواقف التي لها صفة الديمومة في هذا التراث.. أما المبحث الآخر الموسوم "سردية الحكاية الشعرية.. الصورة والمشهد" للباحث علي صليبي المرسومي، يبحر الباحث كاشفاً ومكتشفاً آفاق الصورة الشعرية في المشهد الشعريّ إذ يؤكد هنا على أنّ الصورة

الشعرية تحظى داخل مكوناتها الثرية والخصبة على هذا الأساس بـ "أهمية كبرى في التجربة ذاتها" لأنّ طبيعة التجربة تنهض في أكثر سياقاتها علي مكتنزات صورية تسعى إلى استثمارها وتشغيل أدواتها لبناء تشكيل صوريّ يعبر في مشهديته عن البعد الحسيّ والبصريّ والمرئيّ في وحداتها ونظم تشكيلها ويجيب على جزء من أسئلة الشعر الكبرى في نطاق تشغيل حاسة البصر والرؤية شعرياً وهي تتداخل وتتفاعل وتتعاضد مع الذهنيّ والمتخيل والغامض والسحريّ، ويؤكد الباحث في متن بحثه على تداخل الشعريّ والسرديّ في قصائد الشاعر محمد مردان، وصولاً إلى إنشاء مصطلح جديد جامع هو "الحكاية الشعرية" ويحتكم في رؤيته النقدية إلى قصيدته "الأصنام" أنموذجاً، في اشتغالها على فضاء الحكاية الشعرية.

ثم ينتقل المؤلف د. محمد صابر عبيد إلى الفصل الثالث الموسوم بـ "المستوى المهاريّ والتقانيّ" الذي يحتوي علي ثلاثة بحوث: الأول للمؤلف نفسه وقد وسمه بـ "علامة المفارقة: بلاغة التركيز الشعريّ: يؤكد المؤلف في مدخل هذا الفصل على أنّ المستوى المهاريّ والتقانيّ من المستويات البالغة الأهمية في أيّ خطاب أدبيّ عموماً، وشعريّ خصوصاً، اشتغل الباحث د. محمد صابر عبيد في بحثه على مقاربة نصّية يقرر في بداية قراءته على عرض لموضوعة مرجعية قصيدة النثر وجملة من الإشكالات الفنية والثقافية والسيميائية، ويطيل الباحث في استعراض قراءته هذه إذ يدخل بمشرطه النقديّ إلى مجموعة "الأيادي القصية للشاعر مردان مفككاً وشارحاً ومفسراً مشيراً إلى خصوصية التجربة واكتراثها بشكل محدّد من أشكال الحال الشعرية والرؤية الشعرية والخيار الشعريّ والمصير الشعريّ" ويثبت نظرته النقدية الثاقبة في هذه المجموعة مؤكداً على أنّ قصائدها "تمثل تجربة واحدة متكاملة علي قدر كبير من التجانس، وترتبط جميعا بخيط نسيجيّ واحد يكوّن الفضاء العام لها... أما المبحث الثاني فهو للدكتور عباس حسن جاسم وقد وسمه بـ "تعدد الأصوات... رؤية في تحليل الخطاب الشعريّ" يستعين الباحث في عرض بحثه على جملة من أراء وأفكار المفكرين والنقاد وعلماء اللغة الأجانب، ويشتغل برؤيته النقدية على عدد من قصائد الشاعر، يقدم للقارئ تحليلاً وتطبيقاً وشرحاً تفصيلياً، مستخلصاً أنّ الشاعر مردان "هو عبارة عن ناقل أو مصوّر لحقيقة ما، فهو هنا يشبه الروائيّ ونرى أنّ النصّ الروائيّ والشعريّ إنما هو خطاب شبه مباشر..." وينتقل الباحث إلى بحث الباحث فاروق مصطفى الذي وسمه بـ "الذاكرة وايهاج المخيال الشعريّ" يوغل الباحث قلمه النقديّ في العديد من قصائد الشاعر مردان، قارئاً تحليلياً لها، إذ يقف عند منظومة من تناصات الشاعر وتجارب شعرية أخرى إذ يؤكد ذلك في تناص مقاطع من قصيدة مردان الموسومة "الشبح القادم من الضباب" هذا النصّ الذي يعيد الذاكرة إلى كركوك المكان الأول لمخزونه المحمّل بالشوق الدائميّ، يتناص هنا مع

الشاعر بدر شاكر السياب، وفي مقطع آخر يقع التناصيّ على إحدى قصائد المتنبي ويضيف الباحث "وقد افاد الشاعر من تجارب عالمية ثرة، أغنت تجربته الشعرية...

ثم ينتقل المؤلف إلى الفصل الموسوم ب ـ"المستوي السيميائيّ والأسلوبيّ" وقد احتوى هذا الفصل بحوثاً أربعة، الأول للدكتور الباحث فيصل القيصري وقد وسمه ب ـ"سيمياء الحزن: مقاربة علامية في تجربة محمد مردان الشعرية" يرصد الباحث هنا أهم الظواهر السيميائية والأسلوبية التي تتمتّع بها شعرية محمد مردان، إذ ينتخب عدداً من القصائد مركزاً فيها على موضوعة الحزن، ويتوخى الباحث في بحثه هذا دراسة على السيمياء إذ يقول هنا " عن نظام اللغة هو المركز المحور في الحقل السيميولوجيّ "إذ تتسم دراسة النصّ الأدبيّ على هذا الصعيد من داخله (طبقاته وجيوبه وظلاله ومستوياته التعبيرية من خلال تحديد ميكانزماته وفاعليتها في توجيه الخطاب وتأسيسه، يقول الباحث هنا كاشفاً عن نماذج شعرية للشاعر تشتغل ضمن هذا المحور والنظام: "في أعمال الشاعر مردان نجد نماذج شعرية لا حصر لها لهذا التوظيف، ترسم صورة هذه العلامة الشعرية بوصفها عنصراً أصيلاً من عناصر تجربته الشعرية، وليست مجرد عاطفة عابرة وزائلة على النحو الذي لا يمكن فيه فهم مستويات التجربة الشعرية عنده دون النظر المعمّق في حزنه الشعري، وتنضوي عشرات القصائد للشاعر تحت سقف هذه الرؤية: يقول الشاعر مردان:

يا نافذة الفرح الجذلان/ أنا وحدي/ مستودع احزان العالم- من اعماله الشعرية الكاملة. هكذا إذن ترتبط العلامة السيميائية بخيط قويّ ومستويات التجربة الشعرية، "وتوغل في المعنى والدلالة والعلامة والقيمة بحيث تشكّل ثقلاً تشكيلياً وتعبيرياً مركزياً وأساسياً في أعمال مردان الشعرية.."

وشارك الباحث د. أحمد جار الله ياسين ببحث وسمه بـ"حوارية العشق.. قراءة استنطاقية في ديوان "الأيادي القصية" يستهل الباحث بوصفه للشاعر مردان، بأنه سليل أولئك الشعراء المولعين بالعشق، ويعمد في قراءته إلى استنطاق نماذج من نصوص الديوان أعلاه، باحثاً عن أهم "ملامح المغيب الدلاليّ المكنون في الحوارية الجدلية بين العاشق والمعشوقة، وهما يتفاعلان في فضاءات الشعر التي تمنحها فرصة البوح السريّ عن ما يعتمل في تفاصيل الروح من أحاسيس ومواقف ورؤى تكفل الشاعر بشعرنتها وإعادة بثها مجازياً..." ويؤكد الباحث هنا إلى أنّ غاية الشعر ستبقى مرتبطة بالصور الرومانسية الموروثة التي يرتقي فيها فعل الموت حباً إلى درجة الشهادة حتى أنه يصير شهوة يسعى اليها الشاعر، وبذا يتحقق وجود الشاعر الواقعيّ والنفسيّ مرتسماً بوجود الحبيبة التي تسكن عالم الغياب. ويشارك الباحث عبد الكريم يحيى الزيباري، ببحث موسوم بـ "استفهامية الرفض وإشكالية القبول في شعرية محمد مردان، يسترسل الباحث في استعراض بحثه بمقولات عديدة لنقاد وعلماء اللغة الأجانب، تطبيقاً على نماذج شعرية للشاعر مردان، ويقول الباحث هنا

"للغة الشاعر مردان جديّة صارمة، أو طرق مختلفة للعب بالكلمات، وقد حاول الباحث اكتشاف واستنتاج بعض قوانين اللعب في تطبيقه النقديّ على قصيدة يوميات...

أما البحث الأخير في الكتاب فهو للباحث أحمد حسين الظفيري وقد وسمه بـ "شعرية الحب وقصيدة الومضة" قراءة في قصيدة- بكائيات محمد مردان-، يقول الباحث "إنّ الشاعر العراقيّ محمد مردان يحمل تلك الروح القدرية التي تجعل منه فارساً من فرسان الرومانسية، إنّ قصيدته هذه وقد أحالني عنوانها على رباعيات عمر الخيام، كأن الروح العاطفية والفلسفية تتناسخ بين العاشق، وهذه القصيدة يلفها شريط العاطفة، فعنوانها الدراميّ- بكائيات، يتيح للقارئ فرصة التعايش والتماهي مع الشاعر في لحظات الحزن والبكاء ويسترسل الباحث محللاً طبقات القصيدة بلغة نقدية عالية، ولعلّ من أهم سماتها صور التكثيف والومضة والجمال الفنيّ...

سيمياء الخطاب الشعريّ

من التشكيل إلى التأويل

ـ قراءة في قصائد من بلاد النرجس ـ

لقمان محمود

هذا الكتاب النقديّ الذي هو من اعداد وتقديم ومشاركة الناقد الدكتور محمد صابر عبيد يتناول كتاباً آخر يحتوي مجموعة كبيرة من القصائد الشعرية المترجمة لثلاثين شاعراً كردياً يمثلون أجيالاً مختلفة ومراحل مختلفة وتيارات شعرية مختلفة أيضاً، ولكلّ شاعر مجموعة من القصائد يمكن أن تضئ جزءاً من تجربته وهو ما اشتغلت عليه الدراسات النقدية التي ضمّها الكتاب، وما يلفت الانتباه أنّ هذا الكتاب الذي بين يدينا عبارة عن اجتماع ثلاثين شاعراً كردياً مع عشرة نقاد عرب – من العراق- في ظاهرة لافتة ونادرة في المشهدين الثقافيين الكرديّ والعربيّ، الكتاب الشعريّ هو من ترجمة الشاعر حسن سليفاني (اصدار اتحاد الأدباء الكورد بدهوك) وترجمته قد ارتقت الى أعلى مراحل تمثيلها للغة الأم، فالمترجم يكتب الشعر بالعربية والكردية بالمستوى التعبيريّ والجماليّ ذاته وبوسعه – في تقدير النقاد المشاركين في العمل النقديّ الحالي – أن يرتفع بالنصّ المترجم الى أعلى قيمة ممكنة في حساسية اللغة التي يترجم إليها (العربية) بحيث تبدو النصوص وكأنها مكتوبة بالعربية أصلاً بالرغم من رائحة النرجس الكردية التي تتفجر من بين الدوال والدلالات والرموز والعبارات والجمل كافة.

إنّ ضرورة الانفتاح النقديّ العربيّ على هذه التجربة والتعريف بها منتجاً يقوم على استكشاف قيمة هذا الشعر الفنية والجمالية فضلاً على قيمته الثقافية في التعبير عن رؤية شعب وإنسان له موقف من العالم.

يتألف الكتاب من ثلاثة أبواب وكلّ باب يتضمن دراسات عدّة تناولت جوانب نقدية مختلفة للنصوص الشعرية المحتواة في الكتاب الشعريّ المترجم، تشتغل أبحاث الباب الأول والموسوم بـ "الفضاء الشعري وآفاق الدلالة" على الشعر بوصفه فضاء شاملاً وحيوياً ومنتجاً يقوم على فتح حساسية التدليل الشعريّ داخل بنية القصيدة على أقصى طاقة ممكنة من خلال فعالية ونشاط حركة الدوال ونظم اشتغالها في المناخ الشعري المكون للتجربة، الذي يقارب على نحو أصيل وفاعل القضايا الشعرية

الأساسية والكبرى في التشكيل الشعريّ و هي تنشد إلى رؤيا الإنسان وقيمة وجوده الفاعل والمنتج في الحياة.

و قد اشتمل هذا الباب على دراسات عدّة منها الدراسة الموسومة بـ "بنية القصيدة فضاء المكان ورؤيا الانسان" للدكتور فيصل القصيري و هي دراسة شاملة – فنية وموضوعية- سعت إلى معاينة تجربة هذه القصائد من خلال التركيز على وضع الفنّ الشعريّ ودرجته فيها.

تتناول هذه الدراسة شعر الشاعر حسن سليفاني إذ يشير الناقد فيها إلى أنّ قصائده تميل إلى تمثّل حالات إنسانية وأخرى وجدانية خاصة تستمد فضاءاتها من حساسية الواقع المعيش وتنحو فنيا باتجاه بنية الإيجاز والتركيز.

يقول الشاعر في قصيدة "قمر من نرجس":

" أتصدق أن قاع القمر من نرجس
وأن جدرانه من ندى الجبل
ومفروش بأرائك من بيبون
وعلى بابه حارس بفأس من نحاس
يمنع دخول من لا يتقن لغة الحب
بين الناس
وفي أيوانه الشاسع
نساء من عسل
يغازلن أصواتا
لأناس تأتي من خلف جدران الندى
أتصدق ؟؟؟؟ "

يشير الناقد الى حجم الدهشة التي حملتها الجملة الاستفهامية (أتصدق؟) ويلحظ أنّ بنية القصيدة هي بنية دائرية لولبية أقفلت بجملة (أتصدق ؟؟؟؟) الاستفهامية، أي أنها اختتمت بما بدأت به في حركة شعرية حملت معها كل خصوصيات التجربة.

إنّ الشاعر يرسم عالماً متخيلاً (يوتوبيا) وهذا العالم الأسطورة أو الملاذ/ الحلم الذي يؤسسه مخيال الشاعر هو (قمر/ من/ نرجس) وكم هي جميلة هذه العلاقة الجدلية الرمزية بين القمر والنرجس.

ويتناول قصيدة "مشتاق" للشاعر محسن قوجان فيرى أنّ الشاعر يشدّه حنين جازم إلى المكان الأول (قرية الشاعر) حيث يوجد ذلك البيت الصغير الذي ولد فيه وترعرع في أحضانه، ويرى أنّ أسئلة الشاعر تحمل ملفاً كبيراً على مصير القرية وأشيائها في غيابه ومن الناحية الفنية يلحظ الناقد ثمة تناصّ شعريّ فقوله:

"عاصمتي
حينما أصل في قلبك
أضيع في خضم عينيك"

يتناص مع جملة شعرية شهيرة للشاعر الفرنسيّ (أراغون) في قصيدته" مجنون الزا " وهي:

" عيناك لشدة عمقهما
أضعت فيهما ذاكرتي "

وفي الباب الثاني من الكتاب دراسات نقدية عدّة منها " انفتاح العنوان الشعري: من سيمياء العتبة الى فضاء المتن – نافع حماد محمد.

يشير الناقد إلى أنّ الشاعر خليل دهوكي يضع عنواناً لإحدى قصائده هو "أمل" وهو عنوان مفرد ذكرة يفتح على الفضاء الشعريّ والحياتيّ انفتاحاً مطلقاً وواسعاً، ويحتمل الكثير من الدلالات والقراءات والتفسيرات والتأويلات، ويتكرّر العنوان في متن القصيدة ولكن بشكل جمعيّ معرّف:

" إذا ما تذكرت مرة
وأردت أن تجددي الآمال"

على النحو الذي يحقّق المعادل اللفظيّ مع العنوان بوصفه مفرداً مذكراً، ويتيح فرصة أكبر لتقصّي أكبر الاحتمالات الدلالية التي تتعاضد بين العنوان وتجلياته في المتن الشعريّ، على النحو الذي يكشف عن بنية المعنى. وضمن هذا الباب تجدر ملاحظة وجود خطأ نحوي في الصفحة ١٧٥ اذ ورد في مقطع/ قصيدة الشاعر خليل دهوكي:

"تسقط الجراح من جسدي
واحدة تلو الأخرى"

الخطأ في تحويل مفردة الجراح إلى مفرد مؤنث، علماً أنّ مفردة الجراح هي جرح بصيغة المذكر ولعلّ الخطأ وقع بسبب جمع التكسير جراح الذي يأخذ صفة المؤنث، وليس معلوماً من أين حدث الخطأ هل من الشاعر أم من المترجم أم من ناقل الترجمة الى الكتاب الحالي؟

الباب الثالث والموسوم بـ "تجربة القصيدة رؤية تشكيلية – ثقافية اشتمل هذا الباب دراسات عدّة منها دراسة بعنوان "القصيدة التشكيلية – الديكورية وجدل الرؤيا" للناقد محمد صابر عبيد يتساءل الناقد هل يمكننا الحديث حقا عن " القصيدة

التشكيلية" بوصفها مصطلحاً جمالياً بوسعه معاينة تجربة القصيدة الحديثة في تقاناتها الجديدة؟ ولاسيما أنّ هذه القصيدة قد اجتهدت عبر العقود الأخيرة من الزمن في اثبات حداثتها بوسائل وطرق وسبل لا حصر لها، وعملت على الافادة من كلّ ماهو متاح وممكن أمامها للاتجاه نحو آفاق جديدة لاثراء وتعميق وتخصيب تجربتها عبر التداخل والأخذ من الفنون المجاورة وتطوير إمكاناتها الإبداعية والتعبيرية باستثمار هذه التقانات الوافدة.

يتناول الناقد قصيدة "الموت" للشاعر شكري شهباز ويرى أنّ قصيدته تشتغل على حساسية الفضاء التشكيليّ لهذا الأنموذج الشعريّ، على الرغم من أنّ عتبة العنوان (الموت) بهذا التعريف الافراديّ التقليديّ لا يوحي أبداً بإمكانية اتجاه القصيدة نحو هذا الفضاء الذي تقترحه القراءة، إذ إنّ فكرة الموت تكاد تكون مستهلكة على صعيد تناولها الشعريّ، وتتجه الى الموضوع عادة أكثر من الاتجاه الى الاشتغال على الحساسية التشكيلية برؤيتها التقانية الصرف.

إلّا أنّ عتبة العنوان ما تلبث أن تلتحم بعتبة لا حقة لها هي عتبة الأهواء، وهي تجمع بين التشكيل والموت بهذه الصورة (مهداة إلى الفنان التشكيليّ الراحل سعد الدين باتة يي) فعبارة (الفنان/ التشكيليّ/ الراحل) تصعد الى عتبة العنوان التقليدية لتمنحها بعداً مضافاً قادماً من "الفنان التشكيليّ" على النحو الذي يخلخل استهلاكية الطبيعة الموضوعية لفكرة الموت المعلقة في ذاكرة العنوان.

الكتاب دراسة نقدية هامة وجديرة بالقراءة والدرس والتمعّن والمتابعة وما يميزها هو اجتماع هذا الكمّ الهائل من الشعراء والنقاد في علاقة تفاعلية خصبة ومنتجة ومبشّرة بولادة ورش نقدية عربية تتناول النتاج الشعريّ لأكثر من قومية ولغة ومنطقة بشكل علميّ نقديّ موضوعيّ متمكّن.

التأويل وإشكالية المنهج النصّيّ

قراءة في مشغل الناقد محمد صابر عبيد

د. فاتن عبد الجبار جواد

مدخل:

اتّسم الفكر النقديّ بالتقدم في ميدان الفكر الإنسانيّ عموماً وخضع في ذلك لجملة من المقاربات التي ارتبطت بالمكان والزمن والبيئة وطبيعة الحضارة، وتشكّلت الرؤية المنهجية فيما بعد على أساس التقدّم والتطور الذي حصل للفكر النقديّ، إذ إنّ ((من الأفكار التي غدا فيها النقاش محسوماً، أنّ التفكير النقديّ قابل للتطوّر والتجديد في كلّ الاتجاهات والمسارب العقلية، ذلك أنّ العقل الإنسانيّ دائم المغامرة، والدخول إلى عوالم مجهولة، فكلما عرف شيئا انطلق إلى ما بعده يرود ويكتشف غيره، وما الفكر النقديّ إلّا جزء من هذه المغامرة التي اكتسب بها معارف جديدة، ويجتهد في بلورة تجارب إنسانية ما كانت تعلم آفاقها لولاه، لهذا أصبح القول بتعدد قراءات النصّ بما في ذلك النصّ الشعريّ خاصة، سواء أكان هذا النصّ قديماً أم حديثاً، وبناء عليه ينبثق من النصّ نصوص، ومن النصوص نصوص أخرى وهكذا))[١].

وانفتح الفكر المنهجيّ في أكثر حلقاته تطوراً على آفاق الرؤية النقدية وما تمخضّت عنه من مناهج، جاءت استجابة لوعي نقديّ انشغل بمراجعة القضايا الأدبية والنصية على أسس منهجية ذات مرجعية فلسفية لا تكتفي بمجرد وصف جودة العمل الأدبيّ أو رداءته، و ((مع اقتراب السبعينيات أخذ الشاغل المنهجيّ يبدو أكثر إلحاحاً، أقوى فأقوى. أخذ القول يتفتّق في الأسس النظرية، وفي المبادئ والمفاهيم، في المصطلحات. وأخذت المحاولات التطبيقية لهذا المنهج أو ذاك تتواتر، أقلّ أو أكثر نضجاً وحرارة، بيد أنّ الأمر برمّته بات إعلاناً عن نقلة جديدة ومفصلية في مسار الفكر النقديّ العربيّ.))[٢].

وراحت هذه المناهج تتعدّد وتتنوّع بتعدّد وتنوّع آفاق وميادين الفكر النقديّ ومرجعياته الفلسفية، وانعكس ذلك على إطلاق شرارة الثورة المنهجية في التفكير والتحليل والبحث والدراسة والقراءة، فقد ((تعددت المناهج النقدية الحديثة في هذه الأيام، وتبعاً لذلك فقد تعددت أساليب (تحليل الخطاب الأدبيّ) بتعدد هذه المناهج التي تختلف في منطلقاتها ومفاهيمها ومصطلحاتها))[٣]، وتلقّف النقاد العرب الجدد ما

أفرزته هذه الثورة المنهجية و ((أخذ قسم من الأدباء العرب يبشّرون بالمناهج النصية الحديثة واتخذوها وسائل لدراسة النصوص الأدبية. وشهدت ثمانينيات هذا القرن شيوع النقد النصيّ في الوطن العربيّ من خلال كتابات عدد من النقاد والباحثين من أمثال: كمال أبو ديب وعبد السلام المسديّ ومحمد مفتاح ويمنى العيد وجمال بن الشيخ وعبد الله الغذامي وغيرهم، كما شهد العراق ظهور كتابات تنظيرية ونقدية تستوحي مبادئ تلك الاتجاهات النصية، على ما نلاحظ ذلك في كتابات: مالك المطلبي وحاتم الصكر وسعيد الغانمي ومحمد صابر عبيد وعبد الله إبراهيم وغيرهم.))[٤]. إذن مثّل هؤلاء النقاد العراقيون تياراً جديداً في النقدية العراقية الحديثة اشتغلت على تمثّل معطيات الثورة المنهجية ومعطياتها ومقارباتها، ((ويعدّ محمد صابر عبيد واحداً من النقاد النصيين الذين عنوا بتحليل قصائد محددة تحليلاً نصياً يكتفي بما تقدمه مفردات القصيدة ويكشف من خلال تحليل تلك المفردات المعاني العميقة الكامنة في النصّ الذي ينقده))[٥]، على النحو الذي يخلص فيه تماماً لمنهجه النصيّ في الوقت الذي يستجيب فيه ـ قراءة وتحليلاً وتأويلاً ـ لفضاء النصّ الذي يشتغل عليه وبحسب متطلباته وضروراته، ((إنّ محمد صابر عبيد. ... يستوحي النصّ وحده ويحلله على أساس رؤية منهجية واضحة متسقة مع دعوة الناقد إلى نقد جديد قائم على الرؤية المنهجية الحديثة))[٦].

وبذلك تكون إشكالية المنهج النصّيّ واضحة وعميقة وفعّالة في مشغل الناقد على الصعيدين النظريّ والتطبيقيّ بقدر عالٍ من التوافق والانسجام.

الشغل النقديّ: التأويل وإعادة إنتاج النصّ

الشغل النقديّ في مساحة العمل الإبداعيّ والمعرفيّ هو إعادة إنتاج ثانية للنصّ الإبداعيّ بعد انتهاء حال القراءة الأولى الذي تؤول إلى بنينة النصّ، وإذ إنها وصفت على هذا الصعيد بقراءة ((ثانية)) في تقدير الوضع التراتبيّ فهذا يعني أنّ ثمة ارتباطاً وثيقاً وحيوياً وجوهرياً وأساسياً بينها وبين القراءة الأولى ـ قراءة المبدع ذاته بكلّ ما تنطوي عليه من هموم خلق وكدّ بناء وجهد ـ، بل هي في حقيقة الأمر استمرار حيّ ومتواصل للروح الإبداعية التي تسكن النصّ وتجدد خلاياه من الداخل، عبر قراءة تأويلية تستنطق هذه الحيوات وتعيد إنتاجها في سياق ما يتيحه فضاء التأويل.

تشكّل النظرية النقدية بمنطلقاتها المعرفية وأسسها الفلسفية أساساً إبداعياً مهماً يرفد المشغل النقديّ وأدواته بالكثير من مقومات عمله ومستلزماته، إذ يستند في تشكيل صورته المنهجية إلى ما تقدمه النظرية من معطيات تضبط العمل النقديّ وتدجّجه بالدرجة المطلوبة من الوعي وتُدرجه في دائرة المعرفة. ولا شكّ في أنّ النظريات عموماً تنشأ بفعل حاجة إنسانية حضارية راقية واستجابة لمواقف فلسفية وفكرية معقّدة وشائكة ذات طبيعة تاريخية، تقود إلى نشوء شبكة من التشكّلات النظرية التي تخلق إضاءات ومساقات عمل يسير الشغل النقديّ على هديها ويستمد منها أطره ورؤيته ومنهجيته.

وبالرغم من أنّ كلّ هذه المناهج والرؤيات والتيارات والقيم النقدية الخارجة في جزء من كينونتها من رحم النظرية وطالعة من فضائها، لكنها فيما يتعلق بقراءة النصوص الإبداعية تفترض دائماً الانطلاق من بؤرة النصّ، إلّا أنها بالضرورة تنتهي في خاتمة المواجهة النقدية إلى إحالات تتناسب والقواعد النظرية للمنهج بأفاقة الرؤيوية ومرتكزاته الفلسفية وقيمه المعرفية، فتترسم آليّات المنهج صورة النظرية على حساب الحساسية النقدية الخاصة للناقد أحيانا، وهو ما يفقد الشغل النقديّ في هذه الحالة ـ إذا ما ذهب الناقد بعيداً في اللهاث وراء النظرية ـ شرطاً أساساً من شروط الفاعلية الإبداعية للنقد وهو شرط الحرية، هذا الشرط الذي يسمح عادة بتجلّي شخصية الناقد وتكشّف أنموذجه المنهجيّ وتمظهر معرفته وتمثّل صفاته النقدية على أمثل وجه.

إنّ الحديث عن إشكالية المنهج محفوف دائماً بالكثير من المخاطر والمطبّات والأوهام، لأنّ المناهج في صورتها الحديثة المتداولة الآن في المشهد النقديّ العربيّ تحديداً تحيل على فكرة استيراده من الثقافات الأخرى المتنوعة، أكثر من إحالته على المرجعية التراثية والمحلية العربية، وهو ما يجعل رحلة المنهج تنطوي على قدر كبير من الإشكال والتعقيد والصعوبة والغموض. فخطابنا النقديّ العربيّ المعاصر يعيش في جزء مهم من مشهده ـ وإلى مرحلة قادمة قد تطول نسبياً ـ اغتراباً نظرياً

وإبداعياً شائكاً وملتبساً، بين الإضاءات القليلة المكتشفة في تراثنا النقديّ العربيّ الغزير بالكنوز غير المكتشفة، والمستورد النظريّ المأخوذ من الآخر بكلّ تسييسه وأدلجته وتسارعه ونيّاته ما بعد الكولونيالية، وقاد هذا الاغتراب ضرورةً إلى اختراع صور كثيرة لهذا الخطاب لا يخلو قسم كبير منها من أشكال التعثّر والارتباك وعدم وضوح الرؤية، لأنها أُسست في ظلّ غياب الوعي ونقص خواص إدراك وقيم النصّ العربيّ، فضاعت الكثير من المعالجات في غيبوبة الادعاء والغواية والاجتهاد غير الخصب وافتقاد العلمية والدقة والوضوح، وهو يقود إلى تغييب المنتج النصّيّ في قاع هشاشة المنتج النقدي وميوعته.

إنّ هذا الوضع النقديّ الذي اختلطت فيه الأوراق وتداخلت الخنادق تمخّض عن تخلّف خطابنا النقديّ وتلبّثه في منطقة بعيدة جداً عن الثورة المنهجية الحاصلة في ميادين شتى من العالم الحضاريّ والمعرفيّ، فأخذ يتعكّز على مقتربات النظريات والمناهج والتيارات المجتزأة والملخصة التي قطّعت الترجمة أوصالها، بأشكالها الهشّة المفرّغة الفاقدة للوضوح والخصوصية والتفرّد.

إلّا أنّ هذه الغشاوة النقدية التي تلفّ خطابنا الراهن لا تلقي بظلالها على مشهدنا كاملاً، فثمة الكثير من المحاولات الجادّة التي تحاول أن تشقّ طريقها النقديّ بكلّ الدأب والعلمية المرجوة والمطلوبة، وصولاً إلى تحقيق أنموذج فيه الكثير من خصوصية الخطاب النقديّ العربيّ ذي الفرادة والتميّز، الذي يذهب إنجاز القراءة الثانية الموعودة للنصّ على وفق منهج نقديّ لا يخضع لقوانين ومقاربات مستوردة كلياً من ثقافة الآخر وتنعكس بالضرورة على قهر حرية النصّ ومصادرة حيواته ونزعته الإنسانية، بل يقوم على التعددية والانفتاح والرحابة والعلمية والانضباط المنهجيّ في آن.

المنهج النصيّ وآليّات التأويل:

المفهوم وحدود المعالجة:

إنّ ما يمكن أن نصطلح عليه هنا بـ ((المنهج النصّيّ)) هو الذي يحكم على وفق هذه المقاربة النقدية مشغل الناقد محمد صابر عبيد التأويليّ، وهو يمتدّ على ما يقرب من عقدين من الزمن حتى الآن حفلت بنشاط نوعيّ متميّز وواسع وحضور لافت أغنى الساحة النقدية بأبحاثه ودراساته وكتبه. لعل من الصعوبة بمكان ـ على الأقلّ في حدود هذه المعالجة ـ تقديم توصيف على قدر عالٍ من الدقة المفهومية ذات الرصانة النظرية المطلقة لهذا المصطلح، فثمة مصادر شتّى ليس من السهولة جمعها وتصنيفها على النحو الذي يخدم جدل الرؤية في هذه المعالجة حصراً، إذ إنّ كلّ التيارات والمدارس والمناهج النقدية التي عرفناها ـ وراثةً واستقبالاً وأخذاً ـ جعلت من النصّ مدخلاً قرائياً لها وبؤرة مركزية لشغله النقديّ.

لكننا سنقصر مقاربتنا هنا على تقصّي ملامح هذا المنهج النصيّ التأويليّ في حدود مشغل الناقد محمد صابر عبيد، بعد أن أسهمت دراساته الجادة العميقة عن منتج نقديّ حصيلته مجموعة كبيرة من الكتب وظلّ فيها وفياً لمنهجه ((النصّيّ))، بالرغم من إفاداته الواضحة دائمة التطور والتكييف والتخصيب مما هو متاح من مناهج نقدية حديثة، إلّا أنه لم يتقوقع تحت ظلّ شجرة واحدة بعينها من أشجار هذه المناهج مهما كان وارفاً ومغرياً ومغوياً، بل سعى بمنهجية حرّة ورؤية واضحة إلى تشكيل خطابه النقديّ، على وفق تطلّع نقديّ متدفّق ومتطوّر وخصب مشغول بآليّات التأويل وضعه في طليعة النقاد داخل المشهد النقديّ العربيّ.

وحتى تكون معالجتنا دقيقة وواضحة في تنظيم رؤيتها المنهجية فقد انتخبنا أحد كتبه التي تستجيب لمنطلقات القراءة، ليكون أنموذجاً نسعى من خلاله إلى تحليل الرؤية المنهجية التي اقترحناها واستطلاع آليّاته التأويلية، والكتاب هو ((جماليات القصيدة العربية الحديثة))[٧]، وهو من أبرز الكتب التي يتجلّى فيه المنهج النصّيّ التأويليّ تمام التجلّي وتبرز رؤيته تمام البروز.

يشير الناقد محمد صابر عبيد في مقدمة هذا الكتاب إلى تصوّره المنهجيّ في معالجة النصوص الشعرية التي انتخبها لتكون مادة له في قراءته النصيّة على النحو الآتي:

((لا شكّ في أنّ تقبّل الوافد المنهجيّ لا يمرّ عندنا بسهولة، فثمة إشكالات كثيرة تعترض سبيل هذه العلاقة، ولعلّ ملابسات الترجمة وما يكتنفها من غموض والتباس وتناقض أحياناً، يعدّ في مقدمة سوء الفهم الحاصل بين طرفي العلاقة بحيث تصبح إمكانية تحقيق الموازنة المنهجية أمراً عسيراً لا نجد حلّه بالسهولة المتوقعة، ولاسيّما أنّ الكثير من نقادنا يبذلون جهوداً حثيثة في طَرقِ أكثر من سبيل للإفادة من معطيات الثقافة المنهجية الوافدة لفحص ثقافتنا وقراءة نصّنا. إنّ ما يجعل من هذه الجهود المضنية قليلة الفائدة هو الخلاف الحاصل على طروحات الآخر ومناقشتها ونقدها في منطقة الفكر، على النحو الذي يضرب ظلّه العميق على منطقة النقد، ذلك إنّ مثل هذا العمل فكريّ أكثر من كونه عملاً نقدياً، لذا يجب ـ في نظرنا ـ الاشتغال الدؤوب على استخلاص التجارب النظرية وإحلالها في النظر النقديّ المنهجيّ (الخاصّ) واستثمار معطياتها المستخلصة للعمل على الظاهرة الثقافية أو النصية. إنّ منهج هذه القراءات يجتهد أولاً في أن يكون شخصياً، معززاً بكلّ ما تتيحه منابع الثقافة ومصادرها من قيم تدعم هذه المنهج وتثقفه، وتجعله أكثر رصانة وعمقاً وفناً، وهو يشترط الوضوح في المعالجة والاستقراء والاستنتاج، ويسعى ثانيا ليكون ماثلاً في التطبيق.)).

يقترح الناقد في طرح هذا التصوّر مجموعة من المنطلقات التي تعبّر عن رؤيته وتصبّ في جوهر معاينتنا لما دعونه بـ ((المنهج النصّيّ)) وعلاقته بالتأويل،

يعالج في المنطلق النقديّ الأول إشكالية تقبّل الوافد المنهجيّ وكيفية تلقّيه والتعامل معه، إذ يضع قضايا الترجمة وإشكالياتها وملابساتها الكثيرة في مقدمة سوء الفهم الحاصل في هذه العملية، وهي حتماً من المسائل المركزية في معالجة هذه القضية، إذ إنّ ما حصل في الترجمة من لبس وخلط واشتباك اصطلاحيّ ومفهوميّ أعاق على نحو أساس الكثير من عملية ((تحقيق الموازنة المنهجية)) التي حددها الناقد وطالب بضرورة حضورها.

لكنه أشار إلى أنّ هذا الاعتراض لا يقلّل من قيمة بعض النقاد المجتهدين الذين ينوّعون في أساليبهم ومعالجاتهم وصيغ اشتغالهم لتوفير فرصة أنموذجية للإفادة الصحيحة من معطيات هذا الوافد ومنجزاته، على النحو الذي يعكس نظرته الموضوعية في تقويم ما يحصل في المشهد النقديّ من جهة، والتفاؤلية التي تعكس رؤيته في إمكانية حصول توافق منهجيّ يتيح فرصة للإفادة وتطور الأنموذج من جهة أخرى.

والمسألة الجوهرية الثانية أنّ معظم ما يجري من مطارحات ومعالجات ومعاينات للوافد المنهجيّ الأجنبيّ لا يشتغل على ضبط الآليّات والتقانات والأدوات المنهجية التي يمكن فرزها بما يناسب النصّ العربيّ والظاهرة الأدبية العربية، ومن ثم محاولة إجراء طرق تكييف وإعادة إنتاج معيّنة يمكن من خلالها إيجاد فرص استقبال صحيحة ومفيدة، بل إنّ معظم ما يجري في هذا المضمار يتّجه إلى مناقشة وعرض وتلخيص ونقد ومطارحة الأفكار في أنموذجها الفكريّ والفلسفيّ المجرّد، الذي لا ينتج رؤى وقيماً منهجية واضحة ومحددة يمكن التعامل معها تطبيقياً، وتطوير سبلها بما يناسب طبيعة ثقافتنا ورؤيتنا ونصّنا وظواهرنا الأدبية وقضايانا الإبداعية.

في الوقت الذي ينصرف فيه الكثير من المشتغلين في معالجة الوافد الأجنبيّ في منطقة الفكر والفلسفة على نحو واسع، فإنّ المنهج بمعناه النقديّ المشتغل على فحص النصوص يخسر فرصة الإفادة وتطور الآليّات والتقانات والأدوات وتخصيبها بما يأخذه من الآخر، فضلاً عن أنّ دائرة المطارحات والسجالات الفكرية والفلسفية غالباً ما تدور في حلقة مفرغة لا تنتهي إلى شيء ذي قيمة. ثم يقوم الناقد بعد ذلك بوصف منهجه القرائيّ بأنه يجتهد ((في أن يكون شخصياً))، وهذه الصفة الشخصية بالذات هي المكوّن المنهجيّ الجوهريّ والمركزيّ ذو الخاصية التأويلية لمشغل الناقد، إذ إنّ الشخصية هنا تعني اللجوء إلى أشدّ المناطق تميّزاً وتفرداً وخصوصية، والعمل الواعي على رفعها من مستوى الشخصانية المنكفئة على ذاتيتها إلى الانفتاح على الوجه الشخصيّ الذي يعبر بالضرورة عن الملامح والسمات والخصائص، وهو ما يمكن أن نعدّه بكلّ يسر وسهولة المنهج الذي يرتبط حصراً بمشغل الناقد.

وينتقل إلى وصف المرجعيات التي ترفع الشخصيّ إلى مستوى المعرفيّ والمنهجيّ وتداخله به بكونه ((معززاً بكلّ ما تتيحه منابع الثقافة ومصادرها من قيم))، بمعنى أنّ الثقافيّ بكلّ ما ينطوي عليه المفهوم من سعة ورحابة وعمق وتنوّع معرفيّ وحضاريّ وباستناده إلى القيم المعرفية المؤسسة والمكوّنة، هو الرصيد والسائد والمرجع الذي يغذّي الشخصيّ بمزيد من التنوير ويزوّده بما يحتاج من خزين المعرفة.

يعترف الناقد هنا بقيام منابع الثقافة ومصادر قيمها المعرفية بدعم ((هذا المنهج وتثقيفه))، أي يوفّر له كلّ فرص الإسناد من جهة، والإدامة والتطوير والتحديث والاستمرارية من جهة أخرى، على النحو الذي يرفع الشخصيّ إلى المنهجيّ ويفاعل بينهما مفاعلة علمية حميمة. وفضلاً على ذلك فإنّ هذا المدّ المعرفيّ الرصين يجعل المنهج - كما يقول الناقد في هذا السياق واستناداً إلى هذا المنطق- ((أكثر رصانة وعمقاً وفناً))، ولعلّ من الواضح تماماً أنّ خصائص الرصانة أولاً، والعمق ثانياً، والفن ثالثاً، هي من أبرز الأولويات التي يسعى الشغل النقديّ إلى بلوغها وتمثل معطياتها النقدية في حدود معالجة الظاهرة الأدبية والنصّ الأدبيّ داخل محيط القراءة، وهي الكفيلة بتحقيق منتج يرتفع إلى مصاف الأعمال العلمية الكبرى ذات التأثير التداوليّ العميق في الثقافة.

ويشترط الناقد في إطار هذا التكامل الرؤيويّ للمنهجية الشخصية ((الوضوح في المعالجة والاستقراء والاستنتاج))، وتقف قضية الوضوح في مقدمة الإشكاليات التي تكتنف القراءة النقدية الحديثة التي يوصف بعضها في المشهد النقديّ العربيّ بالرطانة والإبهام والخلط والقتامة والتدليس والشطط والسلبية، التي تقود ضرورةً إلى التعتيم على النصّ المنقود وتغييبه وإجهاض حلمه بالوصول وإقصاء جمالياته من دائرة الشغل النقديّ، ومن ثم قتله وقتل القراءة النقدية معه وإدراجه عملياً في دائرة العمل المجانيّ الذي يسيء إلى المشهد ولا يقدم له أيّة إضافة مطلقاً. فالتأكيد على قضية الوضوح في حدود هذه المعالجة المهمة للرؤية، لها دالّة منهجية صريحة وعلمية ومعبّرة تمام التعبير عن قيمة الرؤية النقدية وحصانتها الثقافية والمرجعية، وقدرتها على التلبّث أكثر في منطقة التداول القرائية.

وهو يذهب أيضاً وفي هذا الإطار بالذات إلى تحديد قيمة الوضوح النقدية وضبطها هنا في ثلاثة من أهم المراحل التي يمرّ بها الشغل النقديّ عادة، وهي المعالجة التي ترتبط بسلامة العدّة النقدية لدى الناقد وقوة صلاحيتها للعمل، والاستقراء المرتبط بقوة الرؤية وسلامتها الثقافية وأدواتها المعرفية، والاستنتاج الذي يستند إلى حصانة العقل النقديّ وعلميته وربطه المنهجيّ الحصيف بين فروض القراءة وبراهينها.

وينتهي إلى خلاصة تماثل كلّ هذه المكونات ـ بجميع مستلزماتها الثقافية والرؤيوية والمعرفية وهي تتلخّص في دائرة الشخصية النقدية التأويلية ـ في حاضنة التطبيق، بمعناه الإجرائيّ الذي يذهب إلى عالم النصوص وفضاءاتها وعوالمها وظلالها ومتاهاتها وطبقاتها ويخلص لها تماماً، إذ يعدّها الميدان الحقيقيّ والفعليّ والإنتاجيّ الذي يعكس من خلاله المشغل النقديّ قيمته وحضوره وقدرته على التأثير في المشهد النقديّ واكتسابه حضوراً بارزاً يؤكد شخصيته النقدية وفعله الإبداعيّ.

إنّ آليّة الفحص المنهجيّ الرئيسة التي يستخدمها الناقد هنا هي آليّة التأويل بوصفها الآليّة التي تستجيب على نحو أنموذجيّ لطبيعة المنهج النصيّ، وتنهض هذه الآليّة عنده على أنّ القراءة تذهب أولاً إلى مقاربة الأعراف والتقاليد السائدة للجنس الأدبيّ، وهذه التقاليد تقوده إلى تشغيل حسّ التوقّع مسبقاً باتجاه مقاصد محددة [٨]، تجعل النصّ ضمن سياق تأويليّ يعود على نصوص سابقة داخل سلسلة نصية أطلق عليها (جيرار جينيت) مصطلح التعالي النصيّ[٩]، وتذهب إلى معاينة قيمة المعنى التي لا تتحدد ((فقط في الكلمات، بل في نظام القيم والتضمينات التي هي قضايا تاريخية وينبغي أن تفهم بهذا الشكل))[١٠].

لا شكّ في أنّ العمل التأويليّ يدفع بالمؤوّل إلى معرفة السياق وإدراك تقاليده[١١]، من أجل الوقوع على خاصية النصّ الشفرية إذ إنّ الشفرة هي من أكثر العناصر القابلة للتأويل التصاقاً بالنصّ[١٢]، وهي تعمل خارج المواضعات الاجتماعية في فهم عمل اللغة لتدخل في مستوى جديد من الفهم، ولا يمكن للعملية التأويلية أن تحقق ((التجاوز من دون معرفة هذا المستوى، خصوصاً إنّ نظام العلامات على مستوى التواضع بين الناس يختلف نسبياً عن نظامها ضمن اللغة الشعرية ـ الانزياحية ـ لأنّ اللغة الانزياحية تكسر توقعنا للدلالة التوافقية خالقة دلالة جديدة هي الدلالة الشعرية))[١٣].

فضاء النصوصية

بين النصّ الشعريّ والنصّ النقديّ:

يشتغل الكتاب على مجموعة محاور نقدية تنبع من طبيعة النصوص التي يتناولها وتخضع لمنظور تأويليّ حرّ لا يحيل إلّا على ذاته القرائية، وخصص المحور الأول للشاعر نزار قباني الذي تناوله الناقد في غير دراسة عكس اهتمامه النوعيّ به، بوصفه شاعراً يمثّل مدرسة شعرية في مسار الشعرية العربية الحديثة، إلّا أنّ الدراسة هنا تحديداً تناولت قضية التشكيل اللونيّ وتمثيله في الشعر، لما لهذه الظاهرة من حضور بارز وقويّ وفاعل في شعرية نزار.

عنوان المداخلة الخاصة بنزار هي ((القصيدة الملوّنة ـ من سطح الورقة إلى سطح اللوحة ـ))، قارب فيها الناقد التفاعل والتلاقي الحاصل في تداخل الفنون بين

فنّ الرسم وفنّ الشعر، ولاشكّ في أنّ هذه القضية من القضايا المركزية في شعرية نزار إذ أولاها على صعيد التنظير والقصيدة اهتماماً بالغ الحضور، وعبّر عن ولعه القديم بأن يكون رساماً للوحة التشكيلية بإنتاج القصيدة ـ اللوحة، مستثمراً كلّ الطاقات الممكنة للصورة وتجلياتها ومراياها في التعبير الشعريّ. ويكشف الناقد عن ولع نزار باللون الذي يعدّه عنوان التغيير والتنويع بقوله في مقدمة مداخلته ((يمكننا القول وعبر استقراء فنيّ لشعر نزار، ونثره أيضا، إنه من أكثر الشعراء العرب المعاصرين ولعاً باستثمار الطاقات الفنية ـ التشكيلية للون في شعره، بما يتفق وأطروحته الشعرية إذ يسعى إلى جعل قصيدته قصيدة ملوّنة، لا بل يجعل من نفسه شاعراً ملوّناً يرتدي الألوان كلّها ويظهر في كلّ مناسبة بشكل مختلف، فشهوة المغايرة والتغيّر تعدّ واحدة من أكثر عادات الشاعر رسوخاً في شخصيته وكيانه)).

وأخضع الناقد ديوان نزار الشهير عنواناً وقصائد في تداخل الرسم بالشعر ((الرسم بالكلمات))، ويذهب الناقد في معرض دفاعه النقديّ عن هذا الاختيار بقوله ((انتخبنا ديوان (الرسم بالكلمات) لجملة أسباب في مقدمتها التجسيد الحيّ للعلاقة الجدلية المباشرة والصريحة بين جزأي العنوان (الرسم / الكلمات) فضلا على أنّ هذا الديوان يعدّ مرحلة مهمة من مراحل تطوّر نزار الشعرية. جاء ديوان ((الرسم بالكلمات حافلاً بكلّ ما يجعل من نزار قباني قصيدة ملوّنة، يتحرّك على مساحة الورقة كأنه يتحرّك على مساحة لوحة إذ لا يفرّق المتلقي وهو يبني جسور التواصل مع قصائده بين سطح ورقة أو سطح لوحة، بكلّ ما يقدمه ذلك من دهشة وإيقاع لونيّ ويخلق حالة تلقٍ فريدة قد لا يوفرها نصّ آخر)).

وتتضح جلياً إشكالية التناول النصّيّ وتعزيز صورته في المعالجة النقدية، إذ يتمّ التركيز على عالم النصّ وكونه الإبداعيّ لاستخلاص الرؤية التي حددها الناقد للتدخّل القرائيّ في تحليل الظاهرة الفنية. وتكشف القراءة التي قدّمها الناقد لنصوص الشاعر عن حساسية نقدية تأويلية عالية ومعرفة نوعية بإشكاليات المعالجة التي تصدّى لفحصها، ويتمظهر ذلك في وعيه النافذ في انتخاب النصوص لأنّ هذه العملية تمثل نصف المنجز النقديّ، كما هو في النفاذ إلى أعماق النصوص ومباغتتها واللعب معها ومساءلتها ومحاورتها نقدياً على وفق المنهجية التي حددتها القراءة واقترحها المحور.

ينتهي الناقد إلى خلاصة نقدية واستنتاج قرائيّ يقول ((إنّ المتدخّل التشكيليّ وآليته الفاعلة (اللون) يغذّي قصيدة نزار منذ بداياتها الأولى بمصدر شعريّ خصب، وقد يكون أحد الأسباب الرئيسة التي أسهمت في بناء تفرّد نزار وخصوصيته الشعرية، وهي بحاجة إلى فحص شامل ومعاينة دقيقة تؤشر حقيقة ذلك من خلال استقراء فنيّ شامل لقصيدة الشاعر الملوّن نزار قباني)). يعكس هذا الاستنتاج النقديّ التأويليّ رؤية أكاديمية غاية في الأهمية تتمثل في أنّ أيّة قراءة ومن ضمن توصّلاتها

النقدية، أن تنتهي إلى اقتراح مداخلة أو دراسة أو بحث يمكن أن يتلقفها باحث جاد لإنجاز بحث جديد في بابه، وهو من الأبعاد الأخلاقية التي يجب أن يتوافر عليها كلّ مشغل نقديّ له مشروع واضح وجوهريّ وعلميّ.

في المحور الثاني يتناول الناقد التجربة الشعرية التي ظلّت موضع مساءلة ألا وهي تجربة جبرا إبراهيم جبرا، ويخصّص لمداخلته عنواناً هو ((الخطاب الشعريّ من نصّ الوجدان إلى نداء السرد)) يعالج فيه إشكالية الكتابة الشعرية عند جبرا، وتأثير الكتابة السردية عليها بوصف أنّ جبرا روائي في المقام الإبداعيّ الأول، ظلّت الروح السردية عالقة في ذاكرة كتابته الشعرية، وبعد مداخلة شبه نظرية ناقش وطارح فيها أفكار جبرا في هذا الصدد انتخب ديوانه ((المدار المغلق)) ساحة للقراءة والتحليل في ضوء عنوان المداخلة، إذ عدّه الديوان الأهم في تجربته قائلاً: ((في مراجعة استقرائية لشعر جبرا إبراهيم جبرا في دواوينه الثلاثة تبيّن لنا أنّ ديوانه الثاني (المدار المغلق) يكاد يلخّص على نحو ما تجربته في الديوانين الأخرين))، منتهياً إلى القول: ((من هنا سنتعرّض في تقويم تجربته في (المدار المغلق) بوصفه محوراً مستوفياً لأنموذجه الشعريّ، وقد تحيل بنية العنوان على دلالة ذاتية تؤكد سلامة استنتاجنا النقديّ ـ ودلالة أخرى موضوعية تتعلّق بعزل الآخر وإقصائه والدفاع عن الأنموذج)).

ويتضّح من مقاربته النقدية هذه أنّ الناقد يقدّم للقراءة خلاصة وافية لتوصّلات قرائية تحصّلت على نتيجة تمثل مبرراً للاختيار والانتخاب، وينطوي هذا الفعل المركّز في المشغل النقديّ (الصابريّ)على رؤية نقدية تأويلية ما انفكّ الناقد يشتغل عليها في الكثير من قراءاته، إذ يعرض بإيجاز وتكثيف توصلات نقدية سابقة ليبني عليها أساس مداخلته الجديدة في ربط منهجيّ ينهض على استنطاق الظاهرة من خلال النصوص.

يذهب بعد ذلك سائحاً جمالياً في عوالم نصوص ((المدار المغلق)) مستجلياً تدفّق الروح السردية على فضاء الشعر، والتمظهر الذي يتعالى فيه صوت السارد وطرائق السرد والحكي والقصّ مع السعي إلى المحافظة قدر الإمكان على روح الشعر ماثلة في مرايا الكتابة وصورها وإيقاعها. ويبقى النصّ هو الحكم والفيصل في تقرير حقيقة نقدية معينة عبر منهجية لا تسمح في حدود رؤيتها الاتكاء على الخارج نصيّ على حساب الداخل نصيّ، على النحو الذي يؤكد تماماً حضور منهج نصّيّ يعالج النصوص بصورتها الكلية والمحورية والفضائية، من دون الاكتفاء بالعنصر اللغويّ في أنموذجه البنيويّ.

في المحور الثالث من محاور الكتاب يتناول الناقد قصيدة ((وخطير هو البحر)) للشاعر خليل خوري في قراءتين، ولعلّ هذا المحور يجسد على أمثل وجه الروح المنهجية المشتغلة على نصوصية النصّ عند الناقد، إذ يتعرض هنا لقصيدة

واحدة في قراءتين ذات توجهين مختلفين، سمّى القراءة التأويلية الأولى ((تمظهرات الرمز المستور وتخليق الحكاية الشعرية)) وذهب فيها إلى تحليل مفهوم الرمز الشعريّ المستور الذي يشتغل شعرياً من وراء حجاب أو موشور لغويّ أو صوريّ أو إيقاعيّ، في مقاربة نقدية تتعمق في باطنية النصّ لتكشف عن قدرة الشاعر السردية في تخليق حكاية شعرية ترتبط برمز البحر في قيمته الشعرية، في سياق استعراض التقانات الشعرية التي اشتغل عليها الشاعر للوصول بقصيدته إلى هذا المستوى من التفعيل والتكثيف والتركيز الشعريّ.

في القراءة التأويلية الثانية التي عنونها بـ ((شعرية الحركة السردية بين بانوراما المشهد ولسان الحكاية)) ذهب إلى منطقة أخرى من مناطق القصيدة، تتصل وتنفصل مع المنطقة السابقة بطريقة لولبية وموجية، ويعبّر عن مسوّغ القراءة الثانية على هذا الصعيد بقوله: ((يتيح النصّ الأدبيّ مقاربات متنوعة تتناسب مع خصوبة النصّ وعمقه من جهة، وحداثة القراءة وأساليب تأويلها من جهة أخرى، وتنطوي قصيدة (وخطير هو البحر) للشاعر خليل خوري على أكثر من مجال حيويّ (جماليّ) يوفّر مداخل متنوعة لاقتحامها. قراءتنا الثانية للقصيدة تتدخل في فضاء البناء الفنيّ لها، إذ يقدّم هذا البناء شكلاً ملحمياً يجتهد في الإفادة من معطيات السرد والتشكيل والمونتاج السينمائيّ ـ في توزيع اللقطات وتعاقبها ـ، في سبيل فتح الرمز (البؤريّ) فيها على شبكة رموز تتفرّع منه وتكتسب حمولتها الشعرية من إشعاعه)).

إنّ من الواضح تماماً أنّ الهاجس النصيّ الصرف هو الذي يهيمن على منهجية القراءة لدى الناقد، فهو ما يلبث يتدخّل ويتابع ويستشرف ويؤوّل من أرضية الداخل النصّيّ، لإيمانه بصدق المقولة النصية وحرارة محتواها المتعدّد والمتنوّع بحسب زاوية الرؤية وأسلوبية التناول وفضاء الأفق المنهجيّ الذي يتعرّض له النصّ. وهو بذلك يضيف مزية أخرى لمنهجه النصيّ ويكتشف في الوقت نفسه سلامة التوجّه المنهجيّ في هذا الإطار.

وفي المحور الموسوم بـ ((البناء المقطعيّ ومستويات الأداء الشعريّ)) يتناول الناقد في كتابه قصيدةَ ((شيخوختان)) للشاعر خيري منصور، ويقدم لمنهجه برؤية نظرية ممهدة في تناول هذه القصيدة بقوله ((تقع قصيدة (شيخوختان) للشاعر خيري منصور من حيث بناؤها العام داخل نظام البناء المقطعيّ، أحد أهم نماذج البناء الفنيّ في القصيدة الحديثة ومن أوسعها انتشاراً. وإذا كان هذا الأنموذج البنائيّ عند الكثير من الشعراء متكأ وقناة لتصريف الخيوط المتهالكة للموهبة الضعيفة ـ عندما تفتقد قصائدهم المبرر الفنيّ والموضوعيّ لاختيار هذا النمط البنائيّ، وتصبح القصائد على هذا الأساس أشتاتاً لأنصاف تجارب تتفرق معطياتها بين المقاطع- فإنّ هذه القصيدة نجحت تماماً في اعتمادها هذا النمط البنائيّ أساساً في التشكيل. ونجاح القصيدة يرتبط

بمستويات كثيرة ستتوضح من خلال تحليل البنى الفنية والفكرية في القصيدة، اعتمدت القصيدة في بنائها المقطعيّ على مقطعين يمثّلان قطبي الحياة الأزليين)).

يحصر الناقد اشتغاله النقديّ على هذه القصيدة في مجال البناء الذي وصفه بالبناء المقطعيّ الأوسع انتشاراً في نظم بناء القصيدة العربية الحديثة، ويبرّر انتخابه لهذه القصيدة بالذات بقدرتها على تمثّل أسلوبية هذا البناء والنجاح في احتوائه.

ويَعِد الناقد بأن يقع في تحليله على الخصوصية الفنية التي نجحت القصيدة من خلالها في تبنّي هذا النوع من البناء، ثم يعرّج على تحديد المستويات المركزية في القصيدة واندراجها في مقطعين نهض عليهما البناء المقطعيّ في القصيدة، رابطاً إياهما بقطبي الحياة الأزليين اللذين يتوقف على أساس نوع علاقتهما جوهر الحياة ((الرجل / المرأة)) لوصف المقولة المركزية التي اشتغلت عليها القصيدة.

ويدخل الناقد مرة أخرى إلى مساحة نصيّة أكثر ضيقاً داخل نصوصية النصّ تمثيلاً للمنهجية النصية التي تبناها إذ يقول: ((أما من حيث البنية النصية لكلّ مقطع فقد اعتمدت على الصورة الكلية ذات البناء العنقوديّ، الذي يعتمد عدد (وحداته) على حجم الفعاليات الأدائية والتأثيرية في مساحة المقطع)). على النحو الذي يتمثّل فيه المنهج النصيّ على أوضح صورة ولا سيّما في الجانب الإجرائيّ التطبيقيّ الذي استجاب استجابة حيوية فعالة لافتراضات التقديم، ولم يتوقّف في قراءته النقدية عند حدود المفهوم الضيّق التقانيّ للبناء، بل راح يوسّعه ليشمل كلّ أنظمة البناء اللغوية والبلاغية والصورية والإيقاعية في ربطٍ نقديّ محكم يعمل أساساً على حشدها في نسيج واحد يبرر اختيار القصيدة من جهة، ويكشف عن خصوصيتها النصية في قدرتها على الاستجابة الفنية العالية لأنموذج البناء.

يتوسّع الناقد في المحور التالي توسعاً قرائياً لافتاً وهو يتناول قصيدة الشاعر أمجد محمد سعيد الطويلة ((ما بين المرمر والدمع)) تحت عنوان ((ثنائية الثبات والتحوّل- نظم البناء ومستويات الدلالة-))، ويهندس قراءته للقصيدة على مجموعة مراحل يمكن أن تكون بمجموعها أسلوبية مثالية للتعبير عن خصوصية المنهج النصيّ، وتحديد إشكاليته في سياق رؤية منظّمة تعطي صورة كاشفة وواضحة عن هذا الأنموذج المنهجيّ في التعامل مع النصوص الأدبية عموماً والشعرية خصوصاً.

في المرحلة القرائية الأولى التي وضع لها عنواناً افتتاحياً هو ((مفتتح أوّل: نظام البناء واستجابة التجربة)) يقارب الناقد أنموذج القصيدة الطويلة التي جرّبها بنجاح من قبل الشاعر بدر شاكر السياب وأدونيس ومحمود درويش وغيرهم من شعراء الحداثة، محللاً إمكانات النجاح في اختيار هذا السبيل الصعب في كتابة القصيدة، ثم يعود إلى القصيدة المنتخبة ليضعها في سياق شعريّ معيّن قد لا تشجع تماماً على الوصول إلى نتائج مهمة في هذا السياق، إذ يصف القصيدة بأنها ((ذات غنائية عالية)) لكنها حاولت الاشتغال على ثيمات لها قدرة على الانشطار والتوسّع

والتعدد والتنوع، على النحو الذي يمكنها الذهاب إلى اختيار أنموذج القصيدة الطويلة وسيلة تعبيرية لها.

يتّجه في المرحلة القرائية الثانية إلى قراءة عتبة مهمة من العتبات النصية في القصيدة هي عتبة الإهداء، وتعدّ العتبات شاغلاً نصيّا للناقد إذ يقاربها دوماً في معظم قراءاته ومعالجاته النقدية لأنها تشكّل مفتاحاً مضافاً من مفاتيح كشف عوالم النصّ وجواهره، ويعبّر عن ذلك في حدود هذه القصيدة بقوله ((قصيدة (ما بين المرمر والدمع) فيها هامش واحد هو (الإهداء) وبنية الإهداء لا يعدّ هامشاً اعتباطياً وسريعاً، بل يمكن اعتبارها مفتاحاً مهماً من مفاتيح النصّ))، وهو ما يكشف عن عناية نقدية غاية في الدقّة في رحاب المنهجية النصيّة التي يتبناها الناقد عبيد. ويتناول في مرحلة أخرى من مراحل قراءته النصية ((بنية الضمير بين الاستقالة والاندماج)) يقارب فيها حركة الضمائر التي تشتغل بآليّة سرد ـ شعرية وتمثل ركيزة نصيّة أساسية في بنينة الجوهر النصّيّ، ويشير إلى ذلك بقوله ((والضمير في هذه القصيدة يتمظهر بصورتين أساسيتين، الصورة الأولى هي (أنا) السارد وهي الأنا الشاعرة، والصورة الثانية هي (أنت) المخاطبة بصيغتها المؤنثة الصريحة))، متدخلاً في حفر نقديّ دقيق داخل أحوال كلّ ضمير وكاشفاً عن تجلياته النصية وطرائق اشتغاله الجمالية في إرساء العمارة النصية في القصيدة.

في المرحلة القرائية الأخرى يعود إلى مقاربة إشكالية اللون بطابعها التشكيليّ العماريّ تحت عنوان ((بنية المرمر: إشكالية اللون والمدينة))، إذ يخرج الناقد هنا من آليّات المفهوم الضيّق للون ويفتحه على أفق نصيّ أوسع وأرحب وأكثر فاعلية فيقول في مقدمة هذه المعالجة: ((احتلّت بنية المرمر أكثر من نصف مساحة أداء الفعل الشعريّ في القصيدة، وكان تصدّرها للعنوان جزءاً من إيلائها هذه الأهمية التي تمثل انتماء حاسماً لا مجرد توصيف خارجيّ لمادة تقع خارج الذات. إنّ المرمر في النصّ كائن يتقلّب في ألوانه وأوصافه ليقدّم دلالات متنوعة يختلط فيها الزمن الماضي حاضراً والحاضر ماضياً، وتصبح المدينة معادله الموضوعيّ)).

إنّ الناقد هنا وبلا أدنى شكّ يفتح مفهوم النصية داخل رؤيته المنهجية على أوسع مدى ممكن تتحمله تموّجات النصّ وحالاته وقضاياه وامتداداته وقنواته وطبقاته وزواياه وعتباته، بحرية ورحابة تعطي منهجه النصيّ حيوية وفاعلية نقدية لا تحصره في أحياز بنيوية ولسانية ضيقة، بل على العكس تخلق له مبررات جديدة لشرعية توجهه المنهجيّ وصولاً بتوصلاته النقدية على هذا الأساس. ويستمر الناقد في المرحلتين الأخيرتين من تناوله النقديّ للقصيدة ((بنية الدمع: إشكالية الرغبة والمستحيل)) و ((النصّ الحرّ وحرية النصّ)) في معالجة نصيّة القصيدة من زوايا أخرى، وصولاً إلى محاولة استكشاف نقديّ كامل لنصوصية النصّ وباستعمال تنوّع

أسلوبيّ ظاهر في معالجة كلّ مظهر نصيّ على النحو الذي يستوجبه من طريقة معينة في التناول والتحليل أو التأويل واستنادا إلى حاجاته القرائية.

وينتهي في خاتمة قراءته إلى توصّل نقديّ يبدو جديداً بشأن النظام الشعريّ للقصيدة الطويلة مفاده ((إنّ القصيدة الطويلة بلا شك متعبة ولاسيّما إذا خلت من عناصر الدراما، ويجب أن تخضع لهندسة وتخطيط مسبقين، وتمتلك قابليات مضافة على التحرك والفعل داخل النصّ، لذلك فإنّ نصّ (ما بين المرمر والدمع) حاول الاستعاضة عن ذلك بإشاعة جوّ عاطفيّ ـ ملحميّ، ولجأ إلى تقسيم نصّه على مقاطع خوفاً من التقريرية والتمدد والاستطالة التي قد تؤدي في النهاية إلى إجهاض حلم النصّ بالحياة)).

لعلنا نلاحظ النزعة الحيوية الظاهرة في منهج الناقد وهي تنفتح على ربط وضع النصّ الإبداعيّ بقيمته على أن يحيا في فضاء القراءة، عبر توفير سبل بنائية عالية الفنية والجمالية للقصيدة تتيح لها وضع استقباليّ أفضل من لدن القراءة.

ويظلّ الناقد على دأبه الأكاديميّ في كلّ قراءاته إذ يقترح دائماً إمكانية التصدّي للنصّ من زوايا أخرى وعبر مستويات أخرى يمكن أن يتحملها النصّ، ولا يصل إلى نتيجة نهائية يعتقد فيها أنه أقفل القراءة تماماً على هذه القصيدة بقراءته هو.

في المرحلة القرائية اللاحقة ـ ما قبل الأخيرة ـ يتناول الناقد قصيدة الشاعر كاظم الحجاج ((أربعة وجوه بصرية تحت القصف)) بمواجهة نقدية نصية في منتهى الفنّ والخصوصية والجمال، وقد وصفها الشاعر والناقد علوي الهاشمي في معرض إبداء رأيه بهذا الكتاب بقوله وقد: ((استمتعت بقراءة تحليل قصيدة كاظم الحجاج العميق جداً. ..... وصار الكتاب واحداً من آخر مراجعي البحثية)).

يفتتح القراءة بمقدمة نظرية يقارب فيها حميمية التلاقي والتفاعل والتماهي بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية في النصّ الشعريّ، وما يفرزه ذلك من قيم فنية وجمالية ترتفع بالنصّ إلى أعلى مراحل إبداعه، ثم يقسّم قراءته للنصّ على جملة مستويات يكشف فيها عن كثافة حساسيته النقدية وخصبها ومرونتها ورشاقتها وحيويتها.

في المستوى القرائيّ الأول الموسوم بـ ((البنية الأسلوبية والانحراف الإيقاعيّ)) يقول الناقد: ((يفيد هذا النصّ من استثمار معطيات بعض الأساليب التي تشتغل بوعي دلاليّ وإيقاعيّ واضح وعبر مقاطعه الأربعة. ففي المقطع الأول يهيمن الأسلوب الاستفهاميّ هيمنة كلية وشاملة على المناخ الشعريّ، إذ تتكرر أداة الاستفهام ((لماذا)) خمس مرات داخل فضاء البحر "الوافر" وهو يمتاز بعمقه الإيقاعيّ وسعته. إلّا أنّ هذا الاستقرار الأسلوبيّ والإيقاعيّ أن ينقلب في الجزء الأخير من المقطع الذي يبدأ بتغيير الصيغة الاستفهامية ((لمن تحمل الخبز ؟))، لتموت الأسئلة بعد ظهور الإجابة التعجبية الاستنكارية على شاشة المشهد الشعريّ)). وفي المستوى

القرائيّ الثاني المعنون بـ ((شعرية التقديم النثريّ)) يتناول عتبة التقديم النثريّ الذي قدم فيها الشاعر لقصيدته، إذ يقول الناقد في هذا الصدد كاشفاً عن أهمية التعالق بين النثريّ والشعريّ في النصّ الشعريّ ((إنّ القول النثريّ الذي يعلّق على هامش النصّ الشعريّ يؤدي وظائف أساسية في تشكيل البنية العامة للنصّ، فهو يقدم مشهداً يسهم في زيادة قوّة وضوح النصّ وإشراقه الدلاليّ، ويؤسس مقترباً نصياً يساعد على فتح مغاليق النصّ. وبإزاء هذه المهمة الكبيرة التي ينهض بها القول الشعريّ و هو يتقدم النصّ، فإنّ عليه السعي من أجل الحضور والتماس مع النصّ الشعريّ "شعرياً"، بالمعنى الذي يفضي إلى التحرر من نثريته في المقام الشعريّ)).

وفي المستوى القرائيّ الآخر ((شعرية الجملة الاعتراضية)) يرشّح الناقد مقاربة قرائية جديدة لمعاينة النصّ الشعريّ، تتمثل في الانتباه إلى شعرية الجملة الاعتراضية التي ترد في بعض القصائد و تؤدي و ظائف لسانية ودلالية وإيقاعية خاصة لا يلتفت إلى خطورتها وأهميتها النصية كثيراً، وهو يقول في التقديم النظريّ لهذا المستوى ((للجملة الاعتراضية في الموروث اللغويّ العربيّ قيمة أدائية محددة يجملها صاحب المُغني. .. بـ " إفادة الكلام تقوية وتسديداً أو تحسيناً"، بمعنى أنّ مستوى الإفادة القولية قد تحتمل البناء أولاً "تقوية"، أو توكيد الهدف الدلاليّ "تسديداً"، أو الانتقال ـ على صعيد القول الفنيّ ـ إلى إضفاء عناصر فنية جديدة إليه "تحسيناً". وقد تقدم وظائف أخرى يفرضها طبيعة السياق ولاسيّما إذا انتقل المجال القوليّ إلى ميدان القول الشعريّ، بما تفرضه الطبيعة الشعرية من صرامة في دفع الأدوات المكونة للتشكيل الشعريّ إلى القيام بكامل وظائفها على وفق نظم و قوانين تؤسس مقومات شعرية النصّ. إنّ القصيدة العربية الحديثة ما زالت بحاجة إلى استثمار أشكال الجملة الشعرية العربية وتوظيفها شعرياً، بما يجعلها قادرة على إضافة إمكانات إبداعية جديدة إلى هذه القصيدة)).

يعود الناقد مرة أخرى في المستوى الذي أطلق عليه في هذا السياق ((سلطة اللون: في الدلالة والإيقاع)) إلى مقاربة الحساسية اللونية في القصيدة في مدياتها الإيقاعية والدلالية، فيقول في معرض الكشف عن القيمة اللونية في مستواها التعبيريّ: ((يهيمن اللون هيمنة واضحة على الوجه الثاني من وجوه النصّ الموسوم "الفراشة الخضراء"، و في قضية توظيف اللون في النصّ الشعريّ لا بدّ من نقد التصوّر الشائع الذي يقوم على توظيف كلمات اللون في مستواها المعجميّ وحسب، و هو لا شكّ تصوّر خاطئ لأنه يغفل القيم الصوتية والإيقاعية لهذه الكلمات في موقعها من سياقها النصيّ، فهذه الكلمات تمثّل منظومة بصرية و سمعية وعاطفية

وعقدة، وهكذا فإنّ الدافع الحقيقيّ لهذا التوظيف لا ينبغي أن يكون مرئياً، ولا بدّ من استخدام الخيال السمعيّ والبصريّ في تفسير الدور الذي تنهض به هذه المنظومة وتحليله، وذلك لأنّ "سمعية" مثل هذه الكلمات و "مرئيتها" تمتزجان بطريقة معقّدة، ليس من السهل فهمها وإدراك مستويات أدائها إلّا من خلال إخضاعها لمختبر المخيلة. واللون الأخضر الذي فرض سلطته على هذا المقطع عبر حجم التكرار الكبير نسبياً يؤدي وظيفة دلالية وإيقاعية في الوقت عينه)). وفي المستوى القرائيّ اللاحق الذي عنونه الناقد بـ ((إيقاع المكان وشعبية الدلالة)) يقول ((يحقق المكان سلطة الحضور في النصّ بوصفه "رمزاً" ولاسيما إذا كان هذا الرمز ممثلاً لدلالة شعبية لها أهميتها غير الاعتيادية في الذاكرة الجماعية إلى الدرجة التي تتحول فيها إلى رموز مكانية وتاريخية ونفسية حتى خارج النصّ، لذلك فإنها تدخل النصّ وقد اكتسبت صفتها الرمزية مقدما)).

يقول الناقد في مستوى قراءته للتقفية الموسوم بـ ((التقفية وقيمتها الدلالية)) مذكّراً بالأهمية البنائية النصيّة التي تحظى بها على صعيدي البنية الإيقاعية والبنية الدلالية: ((تعّد التقفية إحدى الركائز التي تنهض على محاولة إيجاد رابط صميميّ بين الإيقاع والدلالة في النصّ الشعريّ، ذلك أنّ الصفة الاختتامية التي تتميز بها سواء أكانت في البيت أم الجملة الشعرية أم المقطع الشعريّ أم في عموم القصيدة لا يمكن لها أن تكتفي بدور الضابط الموسيقيّ المجرّد، وإلّا فإنّ القصيدة تفقد بذلك جزءاً مهماً من حيويتها وقوّة أدائها، إذ لا بدّ لها أن تشترك اشتراكاً فاعلاً في التشكيل الدلاليّ كي تحتفظ بموقعها وتكتسب رصانة خارج إطار إمكانية تغييرها بما يمكن أن يقابلها صوتياً ويحافظ فقط على الاتساق العام للقصيدة. ويأتي أهمية الدور الذي تؤديه القافية من خلال استقلاليتها في البناء الشعريّ إذ إنها ليست وسيلة تابعة لشيء آخر بل هي عامل مستقلّ، صورة تضاف إلى غيرها وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلّا في علاقتها بالمعنى)).

وينتهي الناقد في خاتمة مستوياته القرائية لهذه القصيدة بمعالجة ما سمّاه بـ ((فعالية التمركز الصوتيّ)) بوصفه قيمة إيقاعية ودلالية معاً، وقد وصفه في جوهر هذا الإطار بقوله ((يؤلف التمركز الصوتيّ قيمة إيقاعية معينة تتناسب مع واقع الحال الشعرية التي تفرض نوعاً محدداً من التمركز الصوتيّ من جهة، ومع طبيعة الصوت وحجم كثافته وتنوّعه وتوزّعه من جهة أخرى. وتفضي هذه القيمة الإيقاعية

بالضرورة إلى قيمة دلالية بسبب ارتباط كثافة الصوت وتجمعه بما يستجيب لمعطيات تتعلّق بمستوى نموّ التجربة وتطوّرها داخل النصّ الشعريّ)).

لا شكّ في أنّ هذه المنطلقات النظرية الصرف، والنظرية المشرعة للتطبيق والإجراء، تؤكد على نحو واضح وفعّال الطبيعة الأكاديمية المتفتحة والنقدية الرحبة للمنهج النقديّ الذي يتشغل عليه الناقد، والذي يتجلّى تماماً وعلى نحو أكثر إيجابية وحميمية وتلاحم وكثافة ووعي وجمال حين يتدخّل الناقد في أعماق النصوص وأصلابها، بتوافر حيّ لحبه للنصوص التي يقاربها وإيمانه بانطوائها على قيم فذية وتعبيرية وأسلوبية عالية المستوى، تبرّر أساساً حساسية انتخابه لها وعرضها على شاشة القراءة.

إنّ الحبّ الذي يتفتح في روح القراءة النقدية للنصّ ويتكشف عن عمق وحرص ورعاية نابع من الاحترام الشديد لأحوال النصّ وأوضاعه الفنية والجمالية، وإنّ المقاربة الأسلوبية التي يسعى فيها الناقد إلى الارتفاع بكتابته النقدية إلى مستوى النصوص التي يعالجها، ما هي إلّا تمثيل حيّ لخصوصية المنهج النصيّ الذي يعمل عليه بكفاءة عالية تتضاعف وتتكثف في كلّ قراءة لاحقة ينتجها الناقد، وتؤكد على نحو فعّال قيمة المنهج وقدرته على خدمة النصّ الشعريّ والنصّ النقديّ معاً.

أما المستوى القرائيّ الأخير فيخصصه لقراءة قصيدة ((زهرة عباد الشمس)) للشاعر عدنان الصائغ، ووضع له عنواناً هو ((المعادلة الشعرية- نصّ الذاكرة ونصّ الحلم-))، وبدأه بمدخل نظريّ عالج فيه معالجة فنية وعلمية واصطلاحية مفهوم نصّ الذاكرة ونصّ الحلم بتجلياتهما المتنوعة على النحو الذي هيأ مناخاً نقدياً صالحا للدخول في عوالم النص المنتخب على هذا الأساس. ومن ثم راح يتداخل نقدياً مع طبقات النصّ وفضاءاته من خلال كيفية استجابته لمنطلقات المدخل النظريّ من جهة، وقدرة النصّ على فرض أنموذجه وتحدّيه وتجاوزه للمنظور النظريّ دائماً، وتقديمه لرؤى نصية تقترح مناخات جديدة تضيف إلى المنطلق النظريّ ولا تعيش على فتاته، ويقول الناقد في معرض قراءته لحركية التعبير الشعريّ في النصّ: ((لو تأملنا طوبوغرافية الفعل الشعريّ في النصّ لاكتشفنا ثلاثة أنماط من حركة تطوّر الفعل، وكلّ حركة تمثّل طبقة من طبقات النصّ، وكلّ طبقة تخضع لهيمنة وسطوة أحد طرفي المعادلة الشعرية ((الذاكرة / الحلم)) ويمكن تحليل حركية الأفعال ومستوى طاقتها الدرامية وتقدمها أو تراجعها الدلاليّ في واقع النصّ من تشكيل تخطيطيّ يكشف حركة الأفعال وتجليات الطبقات)).

بهذا يكون الناقد قد فاعل على نحو أنموذجيّ ومثاليّ بين المنطلق النظريّ المنطقيّ للظاهرة والواقع النصيّ الإبداعيّ للقصيدة، بشكل يضيء أحدهما الآخر ويضيف أحدهما إلى الآخر بما يحقق سمة جديدة من سمات إشكالية المنهج النصيّ التأويليّ الذي يعتمده الناقد ويحققه نظرياً وتطبيقياً على حد سواء.

ولعلّ من المسائل التي ينبغي الالتفات إليها في تقدير قوّة المنهج النصيّ التأويليّ الذي يشتغل عليه هو إيراده للنصوص التي موضوع الرصد النقدي كاملة، على النحو الذي يتيح للقارئ معاينة النصّ الشعريّ في مقابل معاينة النصّ النقديّ، وهي من الحالات الإيجابية التي تحقق لمجتمع القراءة فرصة أكيدة للتحقق من مصداقية التوصلات النقدية وقوة تدخلها في نصّ متاح أمام المتلقي في أيّة لحظة تمكنه الرجوع إليه والموازنة بينه وبين المتحقق النقديّ، فضلاً على الاستمتاع بمراجعة النصين معاً وفي آن.

الإحالات والهوامش

(١) في تشكّل الخطاب النقديّ ـ مقاربات منهجية معاصرة ـ، د. عبد القادر الرباعي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٨: ٧.
(٢) في الإبداع والنقد، نبيل سليمان، دار الحوار لنشر والتوزيع، اللاذقية، ط٣، ٢٠٠١: ١٧٢ ـ ١٧٣.
(٣) تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية ـ دراسة في نقد النقد ـ، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣: ٧.
(٤) اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، د. مرشد الزبيدي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩: ١٦١ ـ ١٦٢.
(٥) م. ن: ١٦٦.
(٦) م. ن: ١٦٧.
(٧) جماليات القصيدة العربية الحديثة، د. محمد صابر عبيد، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ٢٠٠٥. وكل الاقتباسات التي استشهدنا بها لتحليل إشكالية المنهج النصي مأخوذة من الكتاب في صفحات مختلفة.
(٨) السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤: ٣٢.
(٩) مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دار توبقال، المغرب: ٩١.
(١٠) السيمياء والتأويل: ٣٣.
(١١) الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية ـ، عبد الله الغذامي، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، ط١، ١٩٨٥: ٢٨.
(١٢) اللغة الثانية، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤: ٥٢.
(١٣) إشكالية التلقّي والتأويل، د. سامح الرواشدة، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ط١، ٢٠٠١: ٢٢.

الظواهر الفنية الحديثة

عند الشاعر محمد صابر عبيد

د. حسنين غازي

تتمثل الظواهر الفنية الحديثة عند الشاعر محمد صابر عبيد بالبحث عن مفردة واحدة وتشكيلها في أكثر من شكل ودلالة ومعنى ومن هذه الكلمات لفظة "الصياغة" فقد يبدو للقارئ البسيط أنه عنوان يشير الى معنى القصيدة وفي الحقيقة هو أبعد من ذلك بكثير، فالشاعر حين اختزل لفظة "الصياغة" ووظّفها في شعره فقد عنى بالتأكيد أنّ حروفه من ذهب لأنها كلمات إبداعية وهي صياغة فعلاً، فقد ارتقى بالكلام والحروف عن المستوى الإعتياديّ للألفاظ ليسمو بها الى فضاءات أبعد وأبهى، وتبدأ الصياغة لديه من القسم الذي أفرده في ديوانه الذي لا يمتلك عنواناً، ليسمي هذا القسم بـ" صياغات خاطئة للحلم "وفي هذا القسم تنهمر الصياغات واحدة تلو الأخرى، فالصياغة الأولى اذضوى تحت جناحها كمّ كبير من القصائد السطرية لو صحّت تسميتها:

"قصيدة "وداع"
ترك الحرف بساتين الورق
وانهدم الثلج على صوت حزين فاحترق"
قصيدة "فروسية"
امتشق الورد هياج العاصفة
فاستحال العشق شلالا من العشق"
قصيدة "أناقة"
شجر الضوء تحرك في لذاذات لساني
فاغتنت أثوابك الزاهية الالوان بالطيب

قصيدة "ثمن"
غرام شح في القلب
فاظلمت العيون"

ثم نجد الصياغة الثانية عنواناً متلوّاً بإهداء إلى امرأة رابضة في ذات الشاعر "عنقاء"، وهي صفة كما سمّاها الشاعر تقترب من الاستحالة في التمكّن والإدراك وهو تكوين شعريّ يخالف فيه ما أعدّه للقارئ من مفاجآت في ديوانه:

"الصياغة الثانية":

إلى العنقاء...
ذلك الحلم الفظ والطفولة الملاذ والخطأ المبلل بقوس قزح
الإشتهاء الضالع في العصيان
الطواف في لؤلؤة الجنون
القمر الذهبي الذي يحاصر الدمى ويتناثر على واحة الخوف كلمات قرنفلية لاتتكرر
الحكاية التي اغتسلت عنوة بدمها"

وفي الصياغة الثالثة يهيم الشاعر ليتنقل في فضاءات مهجورة باحثاً عن الامان والحبّ، باحثاً عن الحرية التي كاد أن ينسى شكلها، لكثرة ما أجبر نفسه على الخضوع لقوانين لا يجد بداً سوى الالتزام بها حتى لو خالفت هواه وتمنياته:

" الصياغة الثالثة":

لأنّ قلبي شديد الخصوبة
توهّجت أصابعي بوحل دائم
لأنّه غابة أفريقية غامضة
تمخّض نهاري الموغل في الجمر
عن غيمة هائلة من سكّر وصدف
لأنه نمر أعزل
أخذت الفراشات الملوّنة حريتها تحت الشمس
لأنه بالرغم من كلّ الهزائم والخسائر والخيبات لا يتّعظ
آثرت أن أدعه يرتّب الأيام كما يشاء
فعذراً لكلّ أولئك الملائكة الرائعين
الذين يهمهم الأمر"

وهو يطلق الأوصاف والنعوت حول الشاعر الذي يجد نفسه مغروراّ تارة، وإلهاً يائساً مرة أخرى، وقد كانت خطواته محسوبة وأنفاسه محسوبة وأضلاعه محسوبة، كلّ هذه الاوصاف تمثيل مباشر لحالة الضيق والاختناق المطلق الذي يقض مضجع الشاعر:

"التباس"

تلصّصوا عليه،
عدّوا أضلاعه، أنفاسه،
أخطاءه الجميلة، خُطاه.

فاستعصى في خاتمة الأمر عليهم.
وصفه بعضهم : مغرور،
وصفه آخرون : إله يائس.
وحين توهموا أنهم تمكّنوا منه
فتحوا بوحشية مُبالغ فيها..
صندوق عجائبه وجدوا...!!
قلباً مضرجاً بالحبّ .....

ومن الظواهر الفنية الحديثة الأخرى أعداد قصيدة المقاطع المرقّمة، وأحياناً يوحي الرقم الذي يسبق النصّ الشعريّ المكوّن من سطرين في كلّ مقطع على الأغلب باشتراكه في المعنى الذي في السطرين بعده، و هي محاولة جديدة للتعبير بلغة الأرقام وقد يظنها من لا يحسن استلهام وتحليل الشعر ،نه تسلسل رقميّ لا أكثر ولا أقلّ:

١
يختارون أرديتهم بمحض إرادتهم...
ويرتدونها بالرغم منهم
٢
يقاتلون أبناءهم دفاعاً عن الواقع....
ويقاتلون أنفسهم دفاعاً عن الخرافة
٣
نهاهم ثرثرة دبقة....
وليلهم كوابيس صامتة
٤
يعشقون طعم الأوراق...
ويمقتون رائحة الكتب
٥
يلهثون وراء الوقت حرصاً على دقائقه الزئبقية....
وهو يفرّط بها كما يشاء"

ونجد أنّ الترقيم فعلاً يشترك في المعنى لأنّ الترقيم كلما زاد في العدد زاد المعنى في التكثيف والقوة والتركيز، على جانب من الهمّ الموحّد فما بعد الرقم (٢٠) تبدأ المعاني بالتشظّي داخلياً لتوحي بانكسارت الشاعر أمام طاغوت الظلم:

٢٠
يطأطئون رؤوسهم كثيراً....

وهم يلمعون أحذيتهم
٢١
يلامسون المكان....
ولايحسونه
٢٢
لا يدركون أبداً....
أنّ الزائد ناقصان متقاطعان
٢٣
يرممون. ...ولا يبنون"

إذ نجد بعد بلوغ الترقيم (٢٣) انحذف شطر من الشطرين التي كانت تجسّد كلّ مقطع مرقّم، ولكنّ المعنى تعاظم لدرجة تفوّقت على أكثر من آلاف السطور في قول الشاعر "يرممون. ..ولا يبنون". وعندما يبلغ الترقيم (٥٨) يتحوّل الشاعر إلى توصيف هوية الظالمين المتلونة والمتعددة الأشكال، فليس لهم صدى و هم في الباطل لهم يد واحدة من حديد كأنّ المعنى يتناسب طردياً مع الترقيم فكلما ارتفعت قيمة العدد في المقاطع ارتفعت حدّة توجيه لغة الفضح والتشهير بالظالمين وأعمالهم وأشكالهم:

٥٨
أصواتهم صدى
ولا صدى لأصواتهم
٥٩
يتحدّثون عن أهوال المحيطات وظلمات البحار ومغامرات القراصنة....
ويغرقون في شبر ماء
٦٠
ملابسهم عارية من الدفء....
وأجسادهم ملوّنة بالغايات
٦١
يضربون الفراشة الوادعة....
ضربة رجل واحد
٦٢
ينثرون الدنانير....
على رأس الدمية الأصلع
٦٣
يزوّرون إبهاماتهم....
ليمسحوا أيّ اثر للجريمة المحتملة"

وعند بلوغ الترقيم الى أعلى معدل و هي الأرقام (١٨٠ ـ ١٨٥) نجد التعب بدأ يصيب كلمات الشاعر وحروفه، فقد تحوّل من الوصف المهذّب البريء الى الشتم والسب العلنيّ للظالمين وهي حالة من حالات اليأس وفقدان الأمل بالمستقبل المجهول:

١٨٠
الثريّ عندهم سيّد
وإن كان فقيرا
١٨١
يلدغون من جحورهم مئات المرات
ويؤجلون اتعاضهم أبداً إلى إشعار آخر
١٨٢
يدججون نكاتهم بألوان مصطنعة....
لتضحك اكثر
١٨٣
يرقصون بأقدام لا إيقاع لها....
ويغنّون بعيون لا تتقن فنّ المديح
١٨٤
يكتبون الشعر بعكازات مرتجلة....
لا تملّ من العثرات
١٨٥
يشطفون السنتهم بالكلام الرديء
والحركات الكلبيّة السائبة.

وكأن الشاعر انتهى إلى هذا الرقم وهو مقارب لبداية الفترة التي انطلق فيها ليكتب صفحات قصيدة عشب أرجواني و هي تجليات فكرية روحانية كتبها بين عام (١٩٨٧ـ ١٩٩٠)، وهذه القصيدة بحدّ ذاتها تشكل أهم ظاهرة فذية حديثة لدى الشاعر فهي تمتد من صفحة (١٦٣ ـ١٩٧) بصفحات مملوءة شعراً، من دون فراغات نصية أو دلالية، وكأنّ الشاعر أراد أن يخرق أفق التوقع لدى المتلقي بأن يطلقه بقصيدة تمتدّ الى عشرات الصفحات وكأنه ـ حسب ما أرى- أنّ الشاعر أراد أن يقول للقارئ أنا الذي أكتب قصيدة من سطر واحد، أنا نفسي الذي أكتب قصيدة من مئات الأبيات وسبب كونها قصيدة مخالفة بفتح اللام لأن الشاعر استهل معظم الديوان بالمقطوعات القصيرة، وفجأة تجد هذه القصيدة في منتصف الديوان تماماً، وهي رسالة من الشاعر يعلن فيها عن ذاته وعن مقدرته ونفسه الطويل جداً وهي سفر يجسد فيه الشاعر جل انكساراته وانتصاراته:

" انتهينا عند باب الدار. ..أحبابا فرادى
فصفقنا خلفنا الماضي برفق وانتهكنا بحضور البدو..
سيل الأسئلة.
دُرنا على طاولة الإسمنت كي نرشف من ماء الشعير سحابة معقودة بالألسنة
كان الضباب مدججاً بالغاز، والروح بلا سرفة،
وصوت أحبة لايقتفي آثار من عاشوا، ومن ماتوا
حضارات طغت، سادت، وعادت، ثم بادت،
ثم سادت مرة أخرى

ومن الظواهر الفنية الحديثة لدى الشاعر قدرته على توظيف الرمز الجماد مثل " الباب" فهنا تعني الحياة، فعند استفتاح القصيدة وصل إليها الشاعر كما في السطر الاول أي المطلع ومن الصفات التي تمتاز بها هذه الباب انها مقلوبة ومصبوبة ومنهوبة كحياة الشاعر التي أصبحت نهبا للطغاة:

كان باب الدار مقلوباً ومنهوباً ومصبوباً
وكان الزاغ قد عشّش عند العتبة
تقدمنا الى الدار، الى الباب،
الى المزلاج
لا نحمل من غدر الزمان، الجسد المر سوى فقر، بقايا فقر، لغم من رماد

ويكثر الشاعر في القصيدة من أسلوب النفي للدلالة على إثبات المنفي وحصوله، وهي مزاوجة رائعة بين الدلالات النحوية التي يشكّلها انزياح مفردة أو أداة بعينها عن التوجيه السياقيّ الذي تحتويه أصلا عند استقلالها كأداة منفردة وحدها:

" لا... لتساقط الثلج،
ولا اسفنجة تمتصّ أعمال السماء على فراء السطح
لا... بيضاء تعصف في عصا الراعي،
ولا...أحراج....
لا شموعاً قصفتْ سرباً من الشعراء،
لا حلم تمفصل في اشتهاء الملك المحميّ في قلق المدينة
لا روى الراوي عن الطاووس آخر ماتبقى من أكاذيب الملوك
لا سجادة مُدّت على نقط الحراسة كي يصلي القتلة
لا زرقة أكلت مصباً من حمام تحت أنظار الخليفة، لا حجر

.... لا سهم يبكي نفيه موتاً، ولا مطر تخنّق في شجيرات المسرات
لا قبّرات هائجات في حنين الضوء
لا حلم تخاطر في طواحين الهواء،
لا مومياء".

"تـأمّلات في شعرية محمد صابر عبيد"

آوات حسن أمين

إن كان الصدق مبعث الكتابة الإبداعية عموماً والبوهيمية خصوصاً في كتابة القصيدة، فإنّ التمعّن في تجربة الشعرية المتميزة للشاعر والأكاديميّ (د. محمد صابر عبيد) تشتمل على متعةٌ نوعية، وذلك لغناها وتحليها بروح المغامرة والاختلاف والتجريب لشاعر له رؤاه الفلسفية والنقدية والتنظيرية في القصيدة الحداثوية مثلما له عوالمه المتفردة . عندما يكتب الشاعر قصائده فهو بالمعنى المقابل إنما يشعرن تجربته الحياتية بعيداً عن معطيات الحياة المادية، وقريباً من الروح، الروح الصافية المتسامية على الزيف والقبح، والشاعر محمد صابر عبيد يحاول من خلال شعره الحفر في المكامن الإنسانية الجميلة فرحاً ولوعة، يبتغي الوصول إلى أصل الكينونة ومعانقته، لأنّ الشاعر أصلاً هو مركز الكون والمحرّك الأساس لشروق الأشياء من حولنا، وشرط ذلك بطبيعة الحال أن يكون الشاعر خلاقاً:

ضاع في الثلج جوازي
فركبتُ الرمل أبحثُ عن طريق
هكذا أعبث برمل الكلام: ص١٨٢

و:
إنّ خوفنا من النور
هو الذي يطمع فينا الظلام
هكذا أعبث برمل الكلام: ص٢٠١

ومضات فلسفية للشاعر كأنها إضاءات للقارئ تعمل بوصفها مفاتيح لتآويل مختلفة، فالشاعر صاحب خصوصية وفرادة لأنه أسس لتجربته الشعرية عالماً خاصاً بها، عالماً ذا خصوصية يتمتع بمركزية وجودية داخل المتغيرات المادية الزائلة لأنه كائن حسيّ:

أراك بعينين دامعتين ضاحكتين تغالط كل الجنود،
تمازحهم، تغازل كلّ البنات
وشدو الحياة
وترجع في آخر الليل جذلاً
يورق في جبهتك المخضلة بالمسك حقلاً من عباد الشمس ..
حقلاً من فردوس.

من قصيدة (عريس الشفق): ص٢٥٠

من خلال تجربتي الشخصية في القراءة، خصوصاً قراءة تجربة الشعراء أصحاب الرؤى الحداثوية الكبرى كصاحبي الشاعر محمد صابر عبيد، تستوقفي الجمل المختزلة والقصيرة، لكن المعبرة وذات المعاني الفولاذية في براعة الإحساس حسب قول النفّري ((كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة))، فهذه المقولة قد تجسّدت بالفعل في الومضات الفسلفية المكتنزة للشاعر كما لاحظته في مجمل أعماله الشعرية بما فيها المطولات . تجربة تمتد إلى أكثر من ثلاثين سنة . تجربة غنية جسدتها أعماله الشعرية الكاملة الموسومة بـ (هكذا أعبث برمل الكلام)، عنوان شعريّ وضع الشاعر فيه عصارة فكره الإبداعيّ المتموّج كموجات البحر، والصافي كصفاء الصحراء والنقي نقاء هواء الجبال .

هذا شاعر متميّز، هو ابن بارّ للبشرية ووريث جمالها وقبحها معاً، شاعر يدوّن بصيغة شعرية متفردة ملاحظاته الحياتية ذات الأبعاد كثيرة والدلالات الأكثر:

لا باب سوى بابي ..
نعم !!
كلّ الأبواب التي سترينها لاحقاً ..
هي نسخة مزورة من بابي

هكذا أعبث برمل الكلام: ص٣٠٤

وفي محطة أخرى لتجربته التي كوّنت لبناته الأولى لديوانه وبواكير قصائده جمعها تحت عنوان "أناشيد الحب"، كتب أجمل قصائده التي أراها مدوّنة حسية صافية وذات أبعاد فلسفية وجمالية شاملة، ليست مجردة من الفكرة الإنسانية الممزوجة بثنائية (الروح – الجسد) إذ هي تعمل بروحهما معاً:

جسدي في النور الناهل .. صقرّ أسمرّ
جسدها في عين الظلمة لؤلوة بيضاءّ
التحم الجسدان بلحظة عشق صوفيّ
وأنظمّ الليل إلى حاشية اللذة ..
وأضاءا ما في متن الصفحة ..
من عتمة .....

هكذا أعبث برمل الكلام: ص٢٠

الشاعر بوصفه طالباً أزلياً للمعرفة ووليداً بكراً لتقصّي حقائق النفس والوجود والحلم، وفي سياحته الشعرية يعود إلى المنابع ليستذكر الروح والحياة والرؤية والفكر، ففي قصيدته المعنونة (يصابح وجهه البنفسج) مهداة إلى أستاذه العالم الجليل (د. عمر الطالب) يدعو الشاعر إلى استشفاف الرؤية وشعرنتها:

المسافات التي ... عافت بواكير الثواني
طلعتْ تلمس في رفق .. يديكْ
قبّلتْ بوح الصراع .. النار
بين النسغ والرؤيا ...
وبين العين
هكذا أعبث برمل الكلام: ص٦٥

محمد صابر عبيد شاعر له نشيده الخاصّ ومعزوفته المنفردة في عالم تحكمه التكنولوجيا المخيمة على الحسّ الإنسانيّ وعواطفه، بشعره الذي يستردّ الشاعر جمالات الحياة كلّها علّه يعيد لها نقاءها وصفاءها .

المصدر: ديوان (هكذا أعبثُ برمل الكلام) للشاعر د. محمد صابر عبيد من مطبوعات عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن الطبعة الأولى ٢٠١٠.

اجتراح المصطلحات النقدية

حول كتاب ((صوت الشاعر الحديث))

لمحمد صابر عبيد

عبدالكريم يحيى الزيباري

من الفصل الأول في كتابه "صوت الشاعر الحديث" يناقش الناقد الدكتور محمد صابر عبيد إشكالية المصطلح، والكتاب في أصله مداخلة حول مداخلة كتاب الدكتور مصطفى ناصف "صوت الشاعر القديم "الصادر عام ١٩٩١ عن الهيأة المصرية العامة للكتاب. ومن مقولة أوكتافيو باث (اليوتوبيات هي أحلام العقل)[١] ينطلق الدكتور عبيد مُدافعاً عن الغنائية (فإنَّ التفكير التجريديّ في مُعاينَة العقل تفقد قدراً هائلاً من صلابتها ومنطقيتها وجفافها، وتنفتح على فهم جديد للعقل يقاربه بوصفهِ كياناً مؤنسناً) [٢].

يقول الدكتور محمد صابر عبيد (وطالما أنَّه لا مشاحَةَ في المصطلح فقد تجرأ الكثيرون على اقتحامه والاجتراح فيه، على النحو الذي خَلَقَ لَبْساً وتَعْمِية وتناقضاً وغموضاً ليس من السهل فكّ اشتباكه وتحريره) [٣]. ولا أدري ما الضير بأنْ يكون لكلِّ ناقد أدواته الخاصة.

عملية اجتراح مصطلحات جديدة في النقد الأدبيّ، هي عملية اجتراح مفاهيم جديدة، وهي الأصالة التي نفتقدها، وتحتاج إلى ثقةٍ عالية وتخمةٍ معرفية وأفكارٍ قد أيْنَعَتْ، وللمصطلح دور رئيس في فتح آفاقٍ جديدة وفروعٍ متشبِّعَة للمعارف، يقول الدكتور محمد صابر عبيد في مقدمة كتابه مرايا التخيُّل الشِّعريّ (ينطوي النص الشَّعري الحديث في تشكيله المرآوي على مضمون شكلي، وشكل مضموني غاية في التداخل والتفاعل والانعكاس، وتتبع حركته الداخلية الموَّارة بالقلق والتوتر والانفعال الوجداني). ما المرآوي؟ هو اشتقاق النسب من المرآة، المرآة هي التي إذا نظرنا فيها علمنا مكان الخلل، والثغرات، يقول ابن الأثير(عمرو، قال لمعاوية "ما زِلْت أرُمُّ أمْرَك بوَذَائِله "هي جَمْع وَذِيلَة وهي السَّبيكة من الفِضَّة. يريد أنه زَيَّنَه وَحسَّنه، قال

الزمخشري: "أراد بالوَذائل جمع وذيلَة و هي المرآةُ بلُغَة هُذَيل مَثَّل بها آرَاءه التي كانت لمعاوية أشباه المرائي" كان يَراها لمعاوية وأنها أشباه المَرايا يَرى فيها وُجُوه صَلاح أمرِه واستقامةِ مُلْكِه: أي ما زِلت أرُمّ أمْرَك بالآراء الصَّائبة والتَّدابير التي يُسْتَصْلح المُلْكُ بِمِثْلِها).

أبو السعادات المبارك بن محمد الجزري - النهاية في غريب الحديث والأثر- تحقيق طاهر أحمد الزاوى ومحمود محمد الطناحي- المكتبة العلمية – ١٩٧٩- بيروت- ج٥/ص٣٧٦.

واهتمام الشاعر بالشكل والمضمون، بدافع مجاراة النظريات النقدية الحديثة، وبهذا الصدد يقول أوكتافيو باث (إنَّ نصف تاريخ الشِّعر الحديث، على الأقل، هو قصة افتتان الشعراء بأنساق صاغَهَا العقل النقدي/ أطفال الطين- ت: أسامة إسبر- دار الينابيع- ٢٠٠١- دمشق- ص٥٣). و هو ما يؤكده الدكتور عبيد في مقدمته تلك (أيّ خلل أو خرق يَطال طمأنينة هذا الفضاء الجدليّ المتّحد في انفتاحه على حركة مدّ وحشية، وانغلاقه على حركة جزر ضامّة وملتئمة، من شأنه أنْ يربك خصوصية التشكُّل المرآويّ لحيوات النصّ ويقوده إلى فاعلية تضليلة تردُّهُ إلى القالب وتعزله عن الفضاء التخييليّ للحرية). الكثير من النقَّاد، قد يجترحون مصطلحات ثمَّ يتركنها هوامِل، لأنَّهُ الذي اجترحه ربما عاد واستخدمه في سياقٍ آخر، يزيد من غموضه، لكنَّ الدكتور عبيد، لم يجترح مصطلحاً ويتركهُ هَمَلاً، بل جعلَ منه مقياساً لفقرته الثانية على الأقل، ثم يدعمه في الفقرة الثالثة (تتآلف العناصر التركيبية في النص الشِّعري الحديث تآلفاً مرآوياً يشحنه التخييل بقدرة فريدة على إعادة تشكيل المختلف والمتباين) ونجد مثالاً قوياً لإعادة تشكيل المختلف والمتباين في قول أدونيس (أكل الفراغ نداءنا/ ومشى الأمام وراءنا).

أدونيس-الأعمال الشِّعرية/ج١- دار المدى-دمشق-ط١- ١٩٩٦- ديوان: قصائد أولى: المشردون: ص٥٨.

هكذا يلعبُ المصطلح دوراً رئيساً في العملية النقدية عند الدكتور عبيد، في محاولة شبه انقلابية ضد طوفان استيراد المصطلحات، من ثقافات أخرى تعاني العملية النقدية أمامها: انسلاباً وانبهاراً وعجزاً حضارياً، وليُمارس سلطة اصطلاحية تُجبِرُ القارئ إلى الدخول في حوار ينعكسُ دوراً أساسياً وفاعلاً في ابتكار أسئلة معرفية، لأنَّ لكلِّ مصطلح مفهوم خاصّ به، فإشكالية الشاعر المعاصر (تتمظهر من

خلال تسرّب ضغط العصر بمعطياته الإنفوميدية الهائلة). وعملية اجتراح المصطلحات لا تتوقف بل تستمر، لأنَّ الدكتور عبيد اختار فضاءَهُ الفكريّ الخاصّ بعيداً عن القوالب الجاهزة، والمصطلحات التي بَدَت خاوية بعد ترجمتها واستهلاكها بكثرة استخدامها، ويستشهد د. سعد البازعي بما يقوله الناقد الاميركي ج. هلس ملر Miller، إنَّ ثمة مفردات في الثقافة تستعصي على الترجمة ويضرب مثالاً لذلك بمجموعة من المفردات الاصطلاحية استعملها بعض النقاد كان هو أحدهم.. كلّ من تلك المفردات لها تاريخ طويل ضمن الثقافة الغربية ومن غير الممكن فصلها عن ذلك التاريخ إذ يتمثل في تاريخ استعمالاتها السابقة)[٤].

ولا يتوقف عند اجتراح المصطلحات بل يبررها (يسهم النصّ الشِّعريّ الحديث إسهاماً كبيراً في إنتاج شعريته.. سواء أ كان القسم الفاعل في دائرة الضوء منها، أم القسم الآخر الفاعل في دائرة الظلّ، وهذا ما يبرِّر لنا اجتراح مفهوم "شعرية الفراغ" أو "شعرية الفجوة" في قراءة قصيدة الشاعر عبدالرزق الربيعيّ "ارتباك" يتلاقى قلبان/ بباب المصعد/ المتن/ يتباعد وجهان/ يشقى في المصعد اثنان/ الهامش امرأةٌ خجلى/ وصبيٌّ مرتبك وجبان).

د. محمد صابر عبيد- مرايا التخيُّل الشِّعري- عالم الكتب الحديث- ٢٠٠٦- إربد- ص٨٨.

لماذا قال يسهم ولم يقل يساهم؟ لأنَّ يساهِمْ خطأ شائع، لكنَّه لا يفوت الدكتور عبيد ملاحظته، يقول الزمخشري في "أساس البلاغة" (ورجل ساهم الوجه، وفي وجهه سهوم، ووجدوه سواهم وسهم. قال عنترة: والخيل ساهمة الوجوه كأنما/ سُقِيَتْ فوارِسُها نقيعَ الحنظلِ) ويقول الثعالبي في "فقه اللغة" (فإذا كَانَ عُبُوسُهُ مِنَ الهَمِّ فَهُوَ سَاهِمٌ) وقوله تعالى: ﴿**فَسَاهَمَ فَكَانَ مِنَ الْمُدْحَضِينَ**﴾ الصافات: ١٤١، وقالَ المبرد: فقارع قال: وأصله من السهام التي تجال. ومع تحفظِّي على الفروق الجوهرية والواسعة بين لفظتي الفراغ والفجوة، فالفراغ أعمُّ وأشمل كالخَلاء والفَضَاءْ، والفَجْوَةُ هي الفُرْجَةُ والمتَّسع بين الشيئين.

الهوامش

(١) أوكتافيو باث- الشعر ونهاية القرن- ترجمة ممدوح علوان- دار المدى- ٢٠٠٧- دمشق- ص١١.
(٢) د. محمد صابر عبيد- صوت الشاعر الحديث- اتحاد الكتاب العرب- ٢٠٠٧- دمشق- ص١١.
(٣) د. محمد صابر عبيد- صوت الشاعر الحديث- اتحاد الكتاب العرب- ٢٠٠٧- دمشق- ص١١.
(٤) البحث قدم في ندوة الترجمة والثقافة العربية التي اقيمت ضمن فعاليات مهرجان القرين الثقافي السابع بالكويت.

The Translatability of Cultures; Figurations of the Space Between ed Sanford Budick and Wolfgang lser (Stanford. California: Up.1996) p.212.

لقاء مع الاستاذ الناقد محمد صابر عبيد

علي القميش/علي الديري: البحرين

السلطة كانت ولا تزال معوقاً أساسياً وخطيراً من معوقات إعادة الاعتبار للعقل العربيّ.

اهتز النظام الفحوليّ في الثقافة العربية وبدأت المرأة تعمل على إعادة إنتاج أنوثتها ولاسيما على الصعيد الإبداعيّ.

أعتقد بأنّ قصيدة النثر في جانبها الثقافيّ واحدة من النماذج المهمة التي تحاول إعادة الاعتبار إلى الهامش ومغادرة المركز.

العمل النقدي ليس عملاً جماهيرياً كما أنّ النصّ الإبداعيّ الآن أصبح نصاً غير جماهيريّ.

علي القميش: أين خطابنا العربيّ من هذه التحولات التي تحدث على صعيد الخطابات الثقافية الأخرى ؟، كما هل يمكننا أن نزعم بأننا نمتلك خطاباً ثقافياً مؤسساً؟ ولماذا يقع خطابنا دائماً في سياق الهامش بالنسبة للخطابات الأخرى؟ ولماذا تحكمنا علاقة امتثال ومطابقة للخطاب الغربيّ؟ ما هي مساحة الجدل القائم في ثقافتنا بين النقد الثقافيّ والنقد النصوصيّ؟ ربما كانت هذه الأسئلة كفيلة بأن تشظّي بعضها وتشطر البعض الآخر ليأخذ الحوار طريقه نحو الكشف والمكاشفة ربما. على ضفاف تلك الأسئلة كانت لنا هذه الوقفة مع الأستاذ والناقد والباحث العراقيّ محمد صابر عبيد.

علي القميش: كيف يمكن أن ترى صوت الأنثى الكاتبة، فالأنوثة ليست إنتاجاً بيولوجياً أو طبيعياً وليست مسلمة أو بداهة، بل إنتاج ثقافيّ وتاريخيّ كما يعتقد البعض؟.

محمد صابر عبيد: ثمة مشروع أعمل فيه على النصّ الأنثويّ في الشعر والقصة والرواية، حيث وجدت أنّ ثمة مسألة خطيرة جداً ومهمة جداً، يجب إعادة الاهتمام بها، وهذه المسألة تتركز في سؤال مهم جداً هو، كيف يمكن أن نرى صوت الأنثى الكاتبة ؟، التي تنتمي إلى أنثويتها حصراً، لا شكّ في أنّ هناك مفارقات كثيرة في هذا المجال، وربما هناك إشكالية وهذه الإشكالية على ما أعتقد تتركز في أنّ الثقافة العربية ثقافة ذكورة، ولو أدنا عدنا إلى الشعر العربيّ لوجدنا أنّ كلّ النماذج التي عرفناها منذ الشعر الجاهليّ، وإلى ما قبل الحداثة أي في الأربعينيات ومطلع الخمسينيات تنتمي إلى الشعر الذكوريّ، على اعتبار أنّ الشعر العربيّ أكثر النماذج الإبداعية قرباً إلى صورة ذلك الإنسان العربيّ ثقافياً.

هذه الذكورة لم تسقط إلّا بعد ثورة الحداثة الشعرية على يد الرواد من شعراء العراق أو آخرين ممن ساندوهم في هذه الثورة، لأول مرة نجد في شعر نازك الملائكة هذا الصوت الأنثويّ الخاصّ الذي نفتقده على طيلة المسيرة الشعرية العربية، وحتى الميراث النقديّ العربيّ لو أذنا عدنا لقراءته لنقف في باحة وصف الشعر العربيّ، فإذنا سنجد أنّ الأوصاف كلها تنحو نحواً فحولياً ذكوريّاً، الألفاظ الجزلة وما ينتظم في هذه السلسلة من أوصاف وألفاظ.

كذلك هو حال الشاعرات اللاتي ظهرن في تاريخ الشعرية العربية، إن لم تكن هذه الشاعرة منتمية إلى هذا الفضاء الذكوريّ فإنه لن يكون لها أن تكون شاعرة في هذا الوسط، الخنساء مثلاً.. أوقفت كلّ شعرها على رجلين وأذكر على سبيل المزاح تقريباً ما ذكر في كتاب الأمثال.. يذكر بأنّ الفرزدق علّق فيما روي له عن امرأة قالت شعراً (إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فاذبحوها)، وكأنّ الشعر منطقة خاصة بالذكور ولا علاقة للنساء بهذه المنطقة، جاءت نازك الملائكة وأحدثت هذه الثورة، ولأول مرة مثلاً نرى في شعر السياب وغيره من الشعراء، شاعراً مهزوماً بسيطاً، ضعيفاً، يحبّ ولا يحبّ، على عكس مما وجدناه في الشعرية العربية كلها، هذا الموضوع من الناحية الثقافية يطرح سؤالاً ثقافياً وفكرياً بالغ الأهمية، وأعتقد بأنه جدير بأن نقف عليه، ولهذا اشتغلت على مجموعة من النصوص في داخل هذا النسق الأنثويّ وآمل أن أصل إلى إتمام كتاب كامل يناقش هذه المسألة تطبيقياً.

القميش: ذكرت مصطلح الفحولة، ما هو مفهوم الفحولة في دراستك هذه؟.

محمد صابر عبيد: مفهوم الفحولة العربية، في الحقيقة ذُكر هذا المفهوم أو فُسّر في مسار المصطلحات العربية النقدية في الميراث النقديّ العربيّ بالقصدية الآتية، وهي أن يكون للذكر فعل الهيمنة ومركزية القوة، كما أنه مركز الاستقطاب والآخر الذي هو الأنثى يدور في فلك هذه المركزية الذكورية. ومن ثمّ يكون ذلك الآخر بمثابة الظلّ وبشكل دائم للمركز الفحوليّ أو الذكوريّ، لا شكّ في أنّ ذلك كان منعكساً من خلال الواقع المجتمعي الذي عاشه العرب منذ فترة طويلة وحتى الآن، وعلى الدوام العلاقة الاجتماعية العربية علاقة ذكورية يكون فيها ذلك الذكر المركز والأنثى تدور في فلكه وتكون تابعة له، تفتقر إلى أبسط ملامح الشخصية فهي تنتظر ما يخلعه عليها ذلك الذكر من سمات ومن خصوصيات وتقبل بها باستكانة وخضوع واستسلام، هذه المعادلة في المنظور الإنساني ليست صحيحة، طبعاً بفعل العامل الثقافيّ والتطور والمتغيرات الكبيرة التي حصلت اهتزّت هذه القاعدة، ومن ثمّ اهتزّ النظام الفحوليّ في الثقافة العربية وبدأت المرأة تعمل على إعادة إنتاج أنوثتها ولاسيما على الصعيد الإبداعيّ، وعلى نحو جديد وبرؤية جديدة تضاهي رؤية الرجل.

من وجهة نظري أعتقد بأنّ هذا المصطلح قد اختفى وما تبقى منه، هذا إذا كان هناك ما تبقى، فإنّه يجب أن يختفي أيضاً، ذلك لأنّه أصبح هناك معادل ثقافيّ موضوعيّ، مقابل للذكورة أنوثة، وكلّ قطب من هذين القطبين يأخذ حصته من الحياة ويأخذ حصته من الإبداع ويأخذ حصته من المشاركة في أيّ فعل حضاريّ في المجتمع.

القميش: كأنك تقودنا نحو ذاكرة الإشكالات، إشكالات التحول التي أفرزتها الأنساق الثقافية في الخطاب العربيّ وهي ما تتعلق بفعل الغياب – غياب الخطاب الكلياتي والبزوغ – بزوغ خطاب المهمشين بحسب الدكتور كمال أبو ديب/وكذلك فعل الانقلاب بين المتن والهامش / بين الذكورة والأنوثة /...الخ، كيف تنظر إلى هذه الإشكالات وكيف يمكنك أن تتعامل معها ؟.

محمد صابر عبيد: هذه الإشكالات بدأت تظهر الآن، وإذا كنا نتكلم عن الشعر العربيّ كنموذج لأيّ فعل ثقافيّ آخر عربيّ، فإننا نجد أنّ لدينا في الشعر العربيّ على مستوى الإشكال تراث هائل استمرّ ربما أكثر من ألف وأربعمائة سنة، ونحن نتعامل مع شكل واحد مع انزياحات بسيطة ظهرت في الأندلس أو في مكان آخر، لكنّ النظام الوحيد والشكل الوحيد للقصيدة العربية هو الشكل العموديّ التقليديّ – التفاعل مع هذا الشكل له تقاليده وله أعرافه وله قوانين تكرّست عبر مئات السنين، حتى الذائقة العربية تمرّنت بشكل يبدو مقفلاً على التعامل مع هذا النوع من الشكل فقط، ولهذا فإنّ الاهتزاز الذي حصل في نهاية الأربعينيات على إثر حركة الحداثة أو ثورة الحداثة هزّت الكثير من هذه القيم، على الرغم من أنّ النظرية العروضية – هناك ربما فهم خاطئ – وهو أنّ ثورة الحداثة هي ثورة على العروض أو ثورة على الموسيقى التقليدية أو على القافية، ربما كان هذا الحدّ الأدنى من الثورة في رأيي، وأعتقد بأنّ الثورة بالدرجة الأولى كانت ثورة على اللغة ثم على المستوى الإيقاعيّ ثم على المستوى الثقافيّ أيضاً، ذلك لأنّ نظرية العروض العربية حقيقة لم تهتزّ من جراء هذه الثورة وإنما اهتزّت منذ زمن بعيد، فعندما نعود إلى المحطات الشعرية العربية فإننا سنجد بأنّ النظرية العروضية قد اهتزّت ربما منذ القرن العاشر في دفاع الصولي الشهير عن شعرية أبي تمام، لكنني أعتقد بأنّ الثورة الشعرية الحديثة قد هزّت كيان القصيدة العمودية إيقاعياً ولغوياً وثقافياً، ذلك على الرغم من أنّ معظم الدراسات التي تناولت هذه المسألة قد تناولت الجانب الإيقاعيّ بالدرجة الأساس، ولم تتناول الجانب اللغويّ إلّا في حدود معيّنة أما الجانب الثقافيّ فقد كانت مساحة التناول فيه محدودة بشكل ضيق جداً.

القصيدة الحرة.. نقلة نوعية على صعيد التلقي

محمد صابر عبيد: قصيدة التفعيلة نقلت الحضور الشعريّ نقلة نوعية على صعيد التلقي سواء كان ذلك على مستوى التلقي العام أو على مستوى الشاعر، نقلته

من حقل إلى حقل جديد من التعامل. بمعنى أنّ الشعر بدأ يفتقد هذه النظرة الشمولية أو الكلية وبدأ يتجاوز أشياءه إلى أشياء كانت في السابق لا تعدّ في سياق الشعرية كما أنها كانت مهملة في التفكير الثقافيّ الشعريّ العربي، هذا التحوّل الذي حصل نزولاً أو هبوطاً من المتن إلى ضفاف الهامش يحتفي أيضاً بقصيدة التفعيلة في حدود ضيقة، لكنه فتح السبيل إلى أن يكون هناك هامشاً ينبغي الاحتفاء به أو مراجعته أو ما يسمى في التعبير الاصطلاحيّ المسكوت عنه. ومن دون شكّ في أن ثمة فصلاً واسعاً جداً من المسكوت عنه، وربما كان ذلك المسكوت عنه ناتجاً عن أسباب متنوعة سواء كانت سياسية أو دينية أو ثقافية، ثمة عوامل متنوعة جعلت هذا الحقل من الثقافة العربية حقلاً مهملاً، وربما أذكر على سبيل المثال فقط ظاهرة يمكن في سياقها أن ندرك معنى ما هو مسكوت عنه.

المتن بطبيعته مهيمن ومسيطر على كلّ المستويات، لذا فلمو ضوع المتن والهامش، قصيدة التفعيلة فتحت آفاقاً نحو إلفات النظر إلى أنّ ثمة منطقة أخرى لا يلتفت إليها عادةً، منطقة غير محسوبة، ربما كان ذلك لكوننا متمركزين حول المتن دائماً والمتن بطبيعته مهيمن ومسيطر على كلّ المستويات. فقصيدة التفعيلة فتحت الآفاق نحو تلمّس هذا الشيء الجديد ولكنها بقيت في نظري تعمل على الضفاف، لفتت الانتباه وأشارت ونبهت وحرضت أيضاً، قصيدة النثر في رأيي هي التي تقدّمت خطوة أوسع وأعمق إلى منطقة الهامش، وبدأت تعمل على كلّ المفردات التي كانت تبدو هامشية ومهمة ومباشرة ولا تصلح للشعر لتقوم بإعادة إنتاجها.

وفي الحقيقة هناك نماذج كثيرة وربما هذا جزء من مشروعي أيضاً، إذ إنه لدي مشروع معروف هنا في العراق لمراجعة قصيدة النثر الحديثة في العراق، كما أنّ عنوان المشروع معروف أيضاً لدى بعض الأدباء باسم (اللؤلؤة السوداء) وقد نشرت أجزاء من هذا المشروع تحت هذا العنوان أيضاً. وجدت في سياق هذه الدراسات بأنّ قصيدة النثر هي التي استطاعت أن تعزز منجز قصيدة التفعيلة عندما فتحت الأفق نحو الهامش، شعراء العراق بدءوا يهجرون المتن هجرة شبه كاملة على النحو الذي أجد فيه بأنّ الهامش الآن ربما تحول إلى متن، فيما بدأ المتن السابق بكلّ ما له من تاريخ يتحوّل إلى هامش، لكنّ الفرق بين المتنين والهامشين، هو أنّ الهامش الآن الذي كان متناً سابقاً هو هامش معروف ومكتشف، بالمقابل الهامش الذي تكتشفه قصيدة النثر الآن هو هامش جديد وفي السبيل إلى اكتشافه.

أعتقد أنّ قصيدة النثر في جانبها الثقافيّ واحدة من النماذج المهمة التي تحاول إعادة الاعتبار إلى الهامش ومغادرة المركز وربما تطرح مقولتها بأنّ المتن قد استُنفد، وذلك يعني بأنه لم تعد ثمة ممكنات تصلح لمزيد من الإبداع، لأنّ عامل التكرار وعامل إعادة الإنتاج وصلا إلى مرحلة من الاستهلاك بحيث لم يعد يستطيع هذا المتن أن يقدم شيئاً، في حين إنّ هذا الهامش المفتوح الغنيّ الثريّ بدأ يعطي نفسه

بطريقة إبداعية، وأعتقد أنها مهمة جداً لأننا دائماً نتحدث عن أزمات، هذا الحديث عن الأزمات في السنوات الأخيرة ربما كان نابعاً من أنّ المتن لم يعد قادراً على إعطاء شيء، ومن ثمّ يكون الإشراف على الهامش وما يتصل به من مفردات هو السبيل ربما لإنقاذ النموذج العربيّ الإبداعيّ من استهلاكه ومما وصل إليه ربما من طريق مسدود.

القميش: من خلال هذه النقطة نجد أنّ الخطاب العربيّ بانهزاميته أمام الخطاب الغربيّ من خلال فعل الانسياق والمطابقة والمماثلة الكلية بوصف الخطاب الغربيّ (متناً) والخطاب العربيّ (هامشاً)، هل يمكن أن يتحول ذلك (الهامش) الذي هو الخطاب العربيّ إلى (متن) والعكس بالنسبة للخطاب الغربيّ؟

محمد صابر عبيد: في الحقيقة هذه المسألة مسألة إشكالية، فكما تعرفون بأنّ نظرية التمركز الغربيّ نظرية ليست جديدة، فعندما يعتقد الغربيون بأنّ تراثهم يمتدّ إلى الإغريق نجد أنّ الثقافة الإغريقية أساساً هي ثقافة تمركز ويتصل هذا المشروع، مشروع التمركز الغربيّ منذ الإغريق قبل الميلاد وربما حتى هيغل إلى أن ظهر مشروع (دريدا) في التفكيك ونقد هذه المركزية الغربية وبعده عمق هذه المسألة (هابرماس)، هذا المشروع قائم.

مشروع الخطاب الغربيّ مشروع يسير قدماً في كلّ المستويات وهو مشروع مقصود جداً ويتصل الآن باعتقادهم بأنّ الإمكانات التي لديهم هي أفضل وأمثل وأكثر تقدماً مما نمتلك نحن العرب، ومن ثمّ علينا أن نلحق بهم، وطبعاً ما فكرة العولمة الآن في رأيي إلّا إعادة إنتاج للمركزية الغربية بمنطق جديد، منطق تشتغل فيه السلطة والقوة المباشرة بشكل أعمق وأكبر، وإذا كان مشروع المركزية الغربية بالدرجة الأساس يمثل مشروعاً فكرياً يعتمد على الإقناع بالفكر والسلطة بالفكر، فالعولمة تمارس هذا وتزيد عليه السلطة بالقوة.

وما هذه الحضارات التي نعيشها في مختلف الأقطار العربية المعلنة وغير المعلنة إلّا جزء من هذا المشروع، سؤالك مهم وخطير، وهو هل بوسعنا في سياق هذه المفردات البسيطة من خلال اهتمامنا بالهامش في سياق الشعر أو في سياق كلّ نماذج الخطاب العربي أن نعيد الاعتبار للهامش على النحو الذي يصبح فيه متناً، أعتقد بأنّ مناقشة المسألة على صعيد الخطاب العربيّ العام فيها الكثير من الصعوبات ولا تؤخذ بهذه السهولة، فإذا كنا نستطيع أن نحقق هذا في الشعر فقد لا نستطيع أن نحققه على مستوى الخطاب العربيّ عموماً، كالجانب الثقافيّ أو الفكريّ وحتى التقنيّ، لكن لا بأس أن تكون هذه المسألة فاتحة لإعادة الاعتبار للخطاب العربيّ وعلاقته بالخطاب الغربيّ، الخطاب الغربيّ كما قلت تحوّل إلى خطاب العولمة، وهذا الخطاب تقوده الثقافة الأمريكية الحديثة أو المعاصرة، وهذا الخطاب الآن يفرض بالقوة، وأعتقد بأنه لو كان وعينا هذا في مقابل الخطاب الغربيّ

بمركزيته الغربية لربما كان الأمر بالنسبة لدينا أسهل، لكن الآن على قد أخذ منحى آخر أعمق وأوسع أيضاَ.

أجد في هذا المضمار أنه لا سبيل أمامنا إلّا أن نعمل على مشاريعنا الثقافية بشكل منتظم ومتجدد، كما أعتقد أيضاً بأنّ مشروع العولمة هذا لن يستمر طويلاً لأنّ الوعي الذي يحكم الثقافات الأخرى غير الثقافة العربية وغير الثقافة الغربية وما يتمركز حولها من ثقافات الأمم الأخرى بدأت تطرح الكثير من الأسئلة، وبدأ يعاد النظر في الكثير من الأمور، والعولمة الآن بدأت تثار حولها الكثير من الاعتراضات والنقاشات، فإذا كان مشروع العولمة هذا قبل عشر سنوات سهلاً بالنسبة لقادة المشروع أعتقد أنهم الآن يواجهون صعوبات كبيرة، ومن واجبنا أن نفعّل هذه الصعوبات ونزيد من حجم المعيقات والمصدات أمام العولمة، ولكن في سياق الفعل الثقافيّ والإبداعيّ وعن طريق مضاعفة وعي الإنسان العربيّ في فهم وتكتيك هذا المشروع أولاً،، والعمل على مشروع ثقافي عربيّ يؤكد صفة حضارية للخطاب العربيّ، ذلك لأنّ الخطاب العربيّ يُتّهم دائماً بأنه خطاب متخلّف. لا سبيل أمامنا سوى مراجعة وضع الخطاب العربيّ في مختلف مستوياته والاندفاع به إلى منطقة ومستوى يكون فيها قادراً على مضاهاة النموذج الغربيّ في خطابه.

الديري: لم تلتفت ثقافتنا إلى الهامش إلّا حين التفتت ثقافة الآخر إليه، فهل هناك مفارقات بين التفاتة ثقافتنا والتفاتة ثقافة الآخر؟.

محمد صابر عبيد: أعتقد بأنّ مسألة الإفادة من التجارب الأخرى أمر لا مشاحة فيه، لكن في حقيقة الأمر هو أنّ المتن الغربيّ كان متناً على طول السنوات السابقة، متناً منتجاً ونحن تفاعلنا مع منتج ذلك المتن بأشكال مختلفة وعلى مستويات مختلفة، فالتفاتة الخطاب الغربيّ إلى الهامش مؤخراً ربما كانت سبباً في التفاتتنا نحن للهامش، لكن نحن أيضاً لدينا مشروع، لقد تحدثنا عن مسألة الشعرية العربية وكيف انتقل الشاعر من حالة التمركز حول المتن في قصيدة الوزن ثم قصيدة التفعيلة التي كانت واسطة بين المتن والهامش في قصيدة النثر، نحن لدينا مشروع ولكن ربما كانت الشرارة التي دعتنا إلى الالتفات إلى الهامش هو ما حصل في الثقافة الغربية، وأنا أرى أنه لا بأس في ذلك. لكن السؤال يتركز في ماذا يجب أن نفعل الآن؟ هم ربما حسموا المسألة أو هم في طريقهم إلى ذلك، كما أنهم لا يعانون سوى من مشكلة واحدة، هي مشكلة علاقة المتن بالهامش أما نحن فلدينا مشكلتان، الأولى تتركز في علاقة متننا بهامشنا والثانية متعلقة بعلاقتنا بما يعتقده الخطاب الغربيّ في أننا مازلنا هامشاً يدور في فلك الثقافة الغربية، أي في انتقالنا من المتن إلى الهامش عربياً في ضوء الخطاب العربيّ وعلاقة الخطاب العربيّ بالخطاب الغربيّ.

الديري: هل الهامش الذي أعاد الخطاب الغربيّ الاعتبار إليه هو هامشنا، وهل تلك الإعادة لاعتبارنا بوصفنا هامشاً؟.

محمد صابر عبيد: لا طبعاً، لأنّ الخطاب الغربيّ أو الثقافة الغربية أساساً تأسس تأسيساً مختلفاً عن الثقافة العربية تماماً، فالثقافة الغربية كما قلت قبل قليل وعلى طول مسيرتها هذه كانت تعتمد مرجعيات فلسفية مأخوذة عن الإغريق ووصولاً إلى هيغل، ومن الملاحظ أنه حتى ذلك الصراع الذي كان يحدث كان بين ثقافة غربية وثقافة شرقية، خطاب شرقيّ وخطاب غربيّ، وعندما وجد الغرب بأنّ الثقافة اليابانية والثقافة الصينية والهندية إلى حدّ ما قادرة على أن تصنع شيئاً جديداً قاموا بتحويل ذلك الصراع من الشمال إلى الجنوب وعملوا على ضم منجزات اليابان والصين إليهم.

هذه أيضاً مرحلة أخرى للتمركز ولجعل العقل الشرقيّ والعقل العربيّ بالذات مجرد هامش يدور في فلك العقل الغربيّ، ليتّضح بأنّ متنهم مؤسس بطريقة مختلفة وأن هامشهم مؤسس بطريقة مختلفة أيضاً، لكنّ الذي يهمّنا هنا هو الإشارة التي قدمت إلينا في تحوّلهم من المتن إلى الهامش، فهامشنا يختلف عن هامشهم وكذلك هو متننا لكن السياقات واحدة والتفاصيل والبنى مختلفة تماماً.

الديري: هل مطالبتنا للخطاب الغربيّ بالالتفات إلى الهامش وإعادة الاعتبار إليه مطالبة أخلاقية أم معرفية ؟

محمد صابر عبيد: في رأيي هو أننا يجب ألا نطالب بشيء بل يجب أن نعمل على تطوير مشروعنا الثقافيّ والحضاريّ على النحو الذي يمكننا أن نصل به إلى منطقة يستطيع فيها أن يضاهي الخطاب الغربيّ.

الديري: إذن الإدانة التي ندين بها الغرب هل هي إدانة أخلاقية أم معرفية؟.

محمد صابر عبيد: أعتقد على المستويين معاً، بمعنى أنّ المعرفة الغربية كما نعرف معرفة مؤسسة تأسيساً صحيحاً إذ إنّ لديها رؤية واضحة، كما أنّ لديها مناهج واضحة أيضاً، فخطابها تأسس تأسيساً علمياً وفي مقابل ذلك فأنّ خطابنا تأسس تأسيساً مرتبكاً، إنّ هذه المفارقة في صالحهم. المحاججة أو الاعتراض بحسب ما أرى يجب ألا تكون أخلاقية، يعني هم (وأرجو ألا أكون كوزموبولوتياً في هذه النظرة) ربما من حقهم أن يكون خطابهم مهيمناً، فطالما كان خطابهم قد تأسس تأسيساً صحيحاً في مقابل خطاب تأسس تأسيساً مرتبكاً فإنّ من حقهم أن يأخذوا مساحة أكبر. نحن الآن عندما نحاول أن نعيد إنتاج خطابنا العربيّ المعاصر برؤية حديثة وبمعرفة حديثة على النحو الذي نستطيع به أن نضاهي الخطاب الغربيّ فإنه سيكون من حقنا أيضاً أن نحتل مساحة أكبر، إذ إنه ليس هناك من يعطينا أو يعطيهم الدور أو المساحة. الخطاب بنفسه عندما يتأسس تأسيساً صحيحاً فإنه ومن دون أيّ اعتبار سيحتل هذه المساحة أو تلك، وأعتقد بأنها نظرية من نظريات الحياة، بمعنى أن تكون فاعلاً بمستوى إمكاناتك التي ستتيح لك أن تكون في مساحتك الملائمة.

القميش: هذا الخطاب الذي تتكلم عنه، كيف يمكن تكوينه ؟! فكما هو معروف بأنّ الخطاب العربيّ يعاني حالة ضمور خطيرة في مكوناته الثقافية، بما يجعله عاجزاً عن التفاعل الإيجابيّ مع الثقافات الأخرى و هو أمر جعل من خطابنا يندرج في علاقات ولاء وامتثال للخطاب الغربيّ.

محمد صابر عبيد: ربما يكون ذلك الأمر على درجة كبيرة من الخطورة التي يجب الالتفات لها، فالثقافة العربية من أجل أن تكوّن خطابها العربيّ الموحّد فإنها تحتاج إلى مشروع، فالمشكلة هنا تكمن في أدنا لا ننطلق من مشاريع، فنحن ننطلق عادة من طبيعة الجهود الفردية، و هذه الجهود متباينة وتقع في مناطق متباعدة، قد تجد فيها خطوط تماس والتقاء وقد لا تجد أحياناً. الثقافة الغربية بخطابها المؤسس قد نشأت بفعل وجود مشاريع مشتركة سواء أكان ذلك على المستوى الأدبيّ مثلاً أو على المستوى النقديّ، فهم يعملون بنظام المجموعات، لكنك عندما تتفحّص الثقافة العربية فإنك تجد ـ وحتى الآن ونحن على مشارف القرن الحادي والعشرين ـ بأنه ليس لدينا مؤسسة ثقافية خاصة تعمل على المصطلحات، بينما الآخر المتمثل في الغرب تحديداً قد أفرد لكلّ جانب من جوانب المعرفة مؤسسة متخصصة بالعمل عليها بشكل مستمر، سواء أكان ذلك على الصعيد الثقافيّ أو المعرفيّ حيث تنتخب مجموعة من المفكرين والنقاد والمشتغلين في هذا الحقل أو ذاك ليضعوا معجماً مصطلحياً ما، وهذا المصطلح هو شيء أساسي إذ إنه جذر المعرفة.

نحن حتى الآن في أيّ قطر عربيّ وفي أي مركز دراسات عربيّ لا يوجد مثل هذا النوع من التوجّه، نحن بحاجة ماسّة إلى عمل جماعيّ في مختلف المناطق الثقافية والمعرفية التي نعتقد بأنها يمكن أن تؤسس للخطاب العربيّ، ويمكن من خلالها أن نعيد إنتاج ذلك الخطاب على نحو مختلف، وربما كان ذلك بحاجة إلى إيمان ويحتاج إلى عمل جاد دؤوب وإلى إمكانات، و هذه الإمكانات موجودة ولكنها تحتاج إلى تنظيم وتحتاج إلى دعم.

المثقف والسلطة ربما تقودنا هذه المسألة إلى معيق أساس وخطير يتمثل في علاقة المثقف بالسلطة، حتى الآن السلطة معيق أساس من معيقات تشكيل هذا الخطاب، كلّ المثقفين العرب يعملون ضمن دول، وهذه الدول فيها أنظمة وكلّ نظام لديه مشروع سياسيّ أيديولوجيّ يتعلق بطبيعة نظام الحكم، ونظام الحكم أو السلطة بشكل عام سواء أكانت هذه السلطة دينية أم سياسية وعلى مختلف العصور، دائماً تحاول أن تجعل من المثقف رهينة لها. وربما كلنا يتذكّر عندما حدثت الثورة الروسية الشيوعية، في الخطاب الأول الذي ألقاه لينين كانت هناك إشادة كبيرة جداً بـ (مكسيم غوركي) إذ قال بأن روايته (الأم) كانت سبباً من أسباب الثورة، كما أنه كان هناك احتفاءً كبير به، لكن بعد سنوات تم نفي غوركي إلى جزيرة سيبريه بدعوى أنه لا يستطيع أن يتمثل أفكار الثورة.

السلطة بحاجة دائماً لأن يستجيب المثقف لها وألّا يستجيب لمشروعه الشخصيّ، كما أنه لا يخفى عنكم طبيعة الوضع العربيّ وما ينطوي عليه من إشكالات لا نحسد عليها، في رأيي إنّ هذه المشكلة كانت ولا تزال معيقاً أساسياً وخطيراً من معيقات إعادة الاعتبار للعقل العربيّ، ومحاولة تأسيس هذا الخطاب العربيّ الذي ننشده جميعاً ونناضل فكرياً وثقافياً واجتماعياً من أجل إعادة الاعتبار له.

الديري: أخشى أن يتحول الكلام عن الواقع وإخفاقاته إلى شماعة نعلق عليها إخفاقات عقلنا، وأعني هنا العقل في صورته الفردية لا الجماعية إذ العبقرية الفردية تخترق أحياناً سياق الواقع، وخذ مثلاً نيتشه حينما جاء في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بفلسفته (التقويضية) لم يكن يسير في نسق الحضارة الغربية في طريقة إنتاجها وتمثلها وفهمها للحقيقة وللمفهوم وللوجود وللغة، وجاك دريدا أيضاً لم يكن إلا نتوءا بالنسبة لسياق العقل الغربيّ. لماذا لا نجد في ثقافتنا طوال هذه العقود هذه النتوءات الحادة التي تستطيع أن تخترق سياق ما نسميه بالواقع ؟.

محمد صابر عبيد: هذا الأمر صعب، لأنك جئت بنيتشه وأعتقد بأنه لا يتكرر، دريدا أيضاً عندما نقد المركزية الغربية في منهجه التفكيكي، نقده وهو حرّ، صحيح أننا نجعل من الواقع شماعة، ولكن يجب أن يبقى قائماً لأنه فعلاً يختلف عن المثقف الغربيّ. المثقف الغربيّ لديه الحرية الكافية في العمل، نحن مقيّدون بأشياء كثيرة جداً وعلى الرغم من ذلك أجد بأنّ الكثير من المثقفين العرب يعملون بهذا الاتجاه، وهناك خطوات يمكن أن تكون جادة في هذا السبيل، ولكنني كما قلت: من دون وجود جماعات تعمل في سياق واحد لا وجود لخطاب، وأنا لا أؤمن حقيقة بالمشروع الفرديّ كثيراً، ربما يكون هناك ما يمكن أن نسميه فلتات لكن يجب ألّا نعول على المشاريع الفردية على الرغم من أهميتها وعلى الرغم من أنه يمكن أن تجد في يوم من الأيام مشروعاً فردياً عربياً بمستوى مشروع نيتشه مثلاً، أو غيره من مفكري أو فلاسفة الغرب.

نظام الجماعات هو النظام الأمثل لتسريع الوصول إلى نتائج مهمة في طريقنا إلى تشكيل الخطاب العربيّ.

الديري: هناك مشاريع عربية لها ثقلها المعرفيّ، على الرغم من عدم ملامستنا لتأثيراتها وامتداداتها في سياق ثقافتنا، ويمكن أن نستشهد هنا بمحمد مفتاح بمتابعاته الحثيثة للمفاهيم المعرفية وتشقيقه لها وإعادة إنتاجها مع كشف قوانين تكونها. وهناك أيضاً مشروع المفكر المغربيّ (طه عبد الرحمن) وهو بالمناسبة مشروع فلسفيّ منطقيّ، استطاع من خلال اطلاعه الموسوعيّ العميق على التراث الإسلاميّ والممارسة الغربية الحديثة والقديمة أيضاً أن يبلور علماً يجعل من الفلسفة موضوعاً أسماه "فقه الفلسفة"، واستطاع عبر هذا العلم أن يبين كيف تنتج الفلسفة مفاهيمها

ومقولاتها وأدلتها، واستثمر أدوات هذا العلم في نقد عقل الفلسفة الغربية وعقل الفلسفة الإسلامية. وهناك أيضاً مشروع عبد الله الغذامي "النقد الثقافي" الذي جعل من النقد ممارسة تتجاوز حدود الجماليات المفارقة "الأدبية" وذلك عن طريق فتح النقد على الأنساق الثقافية المضمرة. لقد تبلورت جميع هذه المشاريع في نهاية القرن العشرين، وإلى الآن لا شيء يتحرك في اتجاه التحاور معها أو الإفادة منها. فهل ترى أنها ستعطي ثمارها في سياق ثقافتنا في القرن الحادي والعشرين أم أنها ستبقى مشروعات مجتثة لا تجد لها أرضاً تنمو في أعماقها ؟

محمد صابر عبيد: يجب أن نسأل هذه المشاريع المهمة، ما الذي استطاعت أن تفعله بصدد الثقافة العربية على كلّ المستويات؟ مشروع محمد مفتاح مثلاً، مشروع مهم فعلاً كما قلت، لكونه معرفياً ولكن؟ نحن ننتصر لهذه المشاريع ونقف معها ثقافياً وفكرياً ومعرفياً والسؤال الذي يمكن أن نطرحه بصدد هذه المشاريع، ماذا فعلت حتى الآن؟ وماذا نستطيع أن نستشرف؟ وما الذي ستفعله في الأيام القادمة؟ وهل هذا المشروع متمركز حول ذاته؟ أم أنه مشروع مفتوح على الثقافة العربية، نحن مجتمع عربي عندما نؤسس الخطاب يجب أن نأخذ بعين الاعتبار أن هذا الخطاب ينتمي إلى مجتمع، وهذا المجتمع يختلف بمستوياته الثقافية ويختلف باحتدامه بموضوع الثقافة أو المعرفة، ولذلك فإنه يجب أن نعترف بأنّ المجتمع العربيّ الآن مجتمع يسير في طريق مضاد لطريق الثقافة، المفكرون الذين يعملون على هذه المشاريع المهمة هم كمن يغني خارج السرب، ربما هناك سؤال خطير ومهم، ما هو السبيل إلى جعل هذه المشاريع أكثر حيوية وأن تحمل نبضاً يشعر المنطلق خارج إطار المنطقة المعرفية التي يشتغل عليها. أعتقد بأن هذا سؤال مهم وخطير وربما هذه المشاريع ليس بإمكانها أن تجيب عليه، هذا الإشكال الحضاريّ الذي يعيشه المجتمع العربيّ، ربما لا يطمح كثيراً باستيعاب هذه المشاريع وقراءتها قراءة صحيحة.

الديري: هل تشير إلى أنّ النظرية المعرفية في حدّ ذاتها تحتاج إلى شروط ثقافية واجتماعية لكي يتحقق لها الانتشار والفاعلية المنتجة في المجتمع ؟

محمد صابر عبيد: من دون شك، النظريات لماذا توضع؟ توضع لكي تنتج في الميدان، كما تعرف بأنّ النظرية أو المفهوم أو المصطلح بشكل أكثر حصراً تنهض على مستوى نظريّ أولاً، ثم مستوى تطبيقيّ ثم مستوى تداوليّ وصولاً إلى إشاعة النظرية إشاعة جماهيرية، وأجد أننا مازلنا عند حدود المستوى الأول وهو المستوى النظريّ. طبعاً هناك محاولة للتحوّل إلى الحقل أو إلى الميدان ولكن الاستجابة صفر، الاستجابة ضعيفة وأنا شخصياً لديّ ارتياب في أننا حققنا شيئاً على المستوى النظريّ.

الديري: تعامل الناقد في سياق ثقافتنا على مستوى النظرية أيضاً مازال فيه الكثير من الإشكالات، فهناك مفاهيم معرفية ملتبسة في خطابنا تتعلق بمفهوم النظرية

ومفهوم المنهج ومفهوم المفهوم، أعتقد أنّ إعادة إنتاج المعرفة في سياقنا مازالت فيها الكثير من الغمامات والسديميات و هذا ما يجعلنا نطلق أحياناً مصطلح نظرية على فكرة مفردة غير مؤصلة سواء كانت تراثية أو حداثية، وأحياناً نطلق هذا المصطلح على مجموعة أفكار متقاربة غير محكومة بنسق معرفيّ أو على التقاء زمنيّ يضم مجموعة من الأفراد يشتغلون ضمن موضوع واحد. ألّا ترى أنّ لهذا الخلل المعرفيّ أثر في طبيعة المنتج الذي يشكل ما نسميه بعد ذلك واقعاً ؟

محمد صابر عبيد: ربما تحدثت قبل قليل بأنّ السبب الأساسيّ في هذا هو أنّ مشاريعنا فردية ومنفصلة عن بعضها البعض، وبطبيعة الحال كلّ مشروع فردي منفصل ينتج جهازه المصطلحيّ والمفهوميّ ضمن الإطار الذي يعمل فيه، فضلاً عن ارتكازه على الثقافة التي يستند إليها، فهو دائماً ينطلق من الثقافة التي تعلم منها وتثقف فيها، وهو يفيد من هذه الثقافة ليحاول أن يطور عربياً أو يكيف عربياً المصطلحات والنظريات والمفاهيم والتعريفات، وضمن هذا المسلك قد ينشأ الخلاف بحيث أنك عندما تقرأ، ربما حتى داخل المشروع الواحد فإنك تقرأ لتجد أنه يصف وحدة معرفية معينة مثلاً على أنها مصطلح ثم تجد في كتاب آخر يصفها بأنها مفهوم، وربما حتى الثقافة الغربية نفسها لا تفصل كثيراً بالشكل القسريّ في هذه المسائل.

يدخل هنا فضلاً عن عامل الفردية أو المشاريع المنفردة أيضاً عامل الترجمة، و هذا العامل يحتاج إلى حديث طويل وعليه اعتراضات، فلو أنّ هناك مشاريع جماعية على الأقل للعمل على المصطلح مثلاً، لكان الآن المصطلح العربيّ أكثر استقراراً وأكثر قدرة على التداول من قبل الآخر المستهلك للمصطلح، لكن بما أنّ هذه المشاريع ما زالت حتى الآن منفردة ومستقلة فنحن نقرأ شبكة مفاهيم وأجهزة مصطلحات لا حصر لها، لكلّ واحد منها قراءة مختلفة وأحياناً متقاطعة ربما، لأنه ينتج المصطلح في ضوء مشروعه الشخصيّ ويحاول أن يكيّف المصطلح أو يقوم بضغطه في أحيان أخرى لكي يستجيب لما يريد أن يحقق به مشروع نظريته.

متلقي النظرية بمصطلحاتها ومفاهيمها وتعريفاتها لا يستطيع أن يجد موازنة بين مشروع محمد أركون مثلاً ومشروع الغذامي أو بين مشروع الجابري ومشروع طه عبد الرحمن، هذا الخلل متأتٍ أساساً من استقلالية المشاريع الفردية.

القميش: ألّا ترى بأنّ المثقف العربيّ كان ولازال سبباً رئيساً في إحداث ذلك الخلل في تركيبة الخطاب العربيّ وأسس تكوينه؟ بغض النظر عن فردانية العمل في المشاريع، ربما كان ذلك الخلل منتجاً وفق واقع من الجدلية، جدلية العلاقة بين السلطة والمثقف مثلاً، ألّا ترى بأنّ المثقف هو من ينتج هذه الأنساق المرتبكة في تكوينها، سواء كان ذلك على الصعيد المفاهيميّ أو على صعيد إنتاج الأنساق السلطوية بأشكالها المتعددة والمختلفة في ثقافتنا ؟

محمد صابر عبيد: يجب أن نتفق أولاً على، من هو المثقف؟ يجب أن نضع تحديداً لمفردة (مثقف)، المثقف الآن الذي نستخدمه في مقولاتنا الفلسفية والفكرية والثقافية هو شامل وعائم وغير محدد تماماً، وربما أصبح هناك اتفاق شبه عام على أن المثقف غير محدد، وحتى الآن عندما نتحدث ونقول المثقف أو علاقة المثقف بالسلطة فإننا نتساءل، من هو هذا المثقف؟ وكيف ننظر إلى هذا الكيان؟ هل هناك تحديد معيّن لهذه المسألة؟ طبعاً، أقول لك ليس هناك تحديد لذلك على نحو حاسم، فمفهوم المثقف مفهوم عائم ومفتوح، إذا نظرنا إلى المثقف ضمن هذا المنظور فإنني أعتقد بأنّ ذلك المثقف يسهم كثيراً في تعقيد هذه العلاقة، على النحو الذي يجعل الطريق إلى تأسيس خطاب ثقافيّ عربيّ أبعد مما يجب أن تنظر إليه، لأنّ هذا المثقف بالشكل الذي ننظر إليه الآن غير قادر وغير مهيأ للارتماء إلى مشروع الخطاب العربيّ الحديث، فهو لم يحزم أمره أصلاً. وعندما يخضع ذلك المثقف لضغط السلطة، سواء أكانت هذه السلطة دينية أم سياسية أم اجتماعية أم مهما كانت، فإنه يعيق هذا المشروع، والحديث الذي تحدثنا فيه قبل قليل بأنه، لماذا لا يستطيع هذا المشروع أن يتحوّل من مستواه النظريّ إلى المستوى التطبيقيّ؟ أقول هنا لأنه ليس هناك مناخ، حتى تستطيع النظرية أو يستطيع المصطلح أو الخطاب بشكل عام أن يتحوّل من المستوى النظريّ إلى المستوى التطبيقيّ الميدانيّ، ومن ثم التداوليّ، لا بدّ من وسط فاعل ومنتج، هذا الوسط غير مهيأ لمثل هذا النوع من التفاعل، وذلك سيعيق هذا المشروع كثيراً وربما يعطله.

الديري: من الممكن أن تكون النظرية أو طبيعة التأسيس النظريّ للمفهوم متعالية على مجريات السياق المعيش، فيتسبب عن ذلك انفصال بين النظرية والموضوع، ولنأخذ مفهوم النقد والناقد في سياق النقد النصوصيّ نموذجاً، إنّ التأسيس النظريّ لهذين المفهومين جعل من عملهما يتركز في ما هو جماليّ ومتعال على السياق الذي يعيش فيه النص والناقد، وقد عبر جادمير عن هذا الانفصال المتعالي بمفهوم التمايز الجماليّ. وبذلك أصبحت مهمة الناقد ليست دنيوية النصّ حسب تعبير إدوارد سعيد بل جوهرنة النصّ، وذلك بالمساهمة في تعاليه وجعله شيئاً منفصلاً ومتفرداً ومحتفياً بالمطلق ومتعالياته، وقد ترتب على ذلك أن أصبحت المفاهيم النظرية للنقد والناقد والنصّ والجمال مفاهيم مفارقة للسياق الثقافيّ وغير منخرطة فيه. ألا تجد أن هذا التأسيس يجيب عن سؤالك المتعلق بعدم تحول المشاريع النظرية إلى مشاريع تطبيقية ميدانية في الوسط الذي نعيش فيه؟

محمد صابر عبيد: ربما تكون هناك مشكلات عدّة في هذا الموضوع، بالنسبة إلى النقد الأدبيّ حصراً، بوصفه فعالية معرفية نوعية، الإبداع معرفة نوعية تختلف عن كلّ أنماط المعرفة الأخرى، هذه المعرفة النوعية بطبيعتها معرفة متعالية. عندما نطالب هذه المعرفة النوعية المتعالية بأن ترتبط سياقياً بالمجتمع فإنّ في ذلك ظلماً

كبيراً لها، أنا طبعاً أميل في حقيقة الأمر إلى النصوصية كثيراً وأميل إلى أنّ العمل الإبداعيّ عمل جماليّ، على الناقد الأدبيّ أن يكشف عن المناطق الجمالية في هذا العمل الإبداعيّ.

المناهج السياقية قبل ظهور البنيوية في حقيقة الأمر لم تستطع أن تفعل شيئاً، كانت تعمل على أشياء ربما هي غير النقد الأدبيّ، لاحظ بأذنا الآن قد نفيد من مقولات المفكرين الغربيين، هؤلاء المفكرون معظمهم ليسوا نقاداً ربما عدا البعض، فعلى سبيل المثال ميشيل فوكو كان مؤرخاً وفيلسوفاً، لكننا نفيد من مقولاتهم ونطبّقها على النصوص بوصفهم نقاد أدب. بمعنى أنّ عمل النقد الأدبيّ عمل خاصّ، ربما هناك شيء اسمه علم نفس الأدب يشتغل فيه الناقد النفسيّ على ربط النصّ الأدبيّ بمرجعياته السيكولوجية، كما أنّ هناك علم اجتماع الأدب يشتغل فيه الناقد الاجتماعيّ على ربط النصّ الأدبيّ بمرجعياته الاجتماعية. أما وظيفة الناقد الأدبيّ فهي العمل على الكشف عما يكتنزه ذلك النصّ من جماليات، وهذا الموضوع هو جزء من التأسيس الصحيح للخطاب العربيّ، بمعنى أنه عندما تعمل كلّ وحدة من وحدات الخطاب في حقلها على نحو مركّز جداً ومضاعف فإنها تعمل على تكوين البنية الأساسية لذلك الخطاب.

الديري: إذا كان الناقد يشتغل ضمن منطقة الجمال فقط، فما هو دوره في كشف التلاعبات النسقية – حسب تعبير الغذامي – التي يقوم بها المبدع باسم المجاز؟

محمد صابر عبيد: أنا ربما أتفق معك في هذا الموضوع اتفاقاً مشروطاً، فقضية المجاز في حقيقة الأمر أو ما تتحدث عنه يمكن أن أصفه بالعاهة المجازية، فعندما يصاب المبدع بعاهة مجازية فإنه ينتقل إلى منطقة الإكراه ويحاول أن ينزاح بمهمة المجاز من الجانب الإبداعيّ الفنيّ إلى جانب آخر، ربما يتمركز حول ذاته وقد يتعالى حتى على النصّ في بعض الأحيان، ووظيفة المجاز حتى في الميراث النقديّ العربيّ وظيفة مرتبطة ومحددة بأطر معينة، هناك المستوى السيميائيّ وعلاقة الدال بالمدلول وهذه علاقة مشروطة، ففي كلّ نصّ هناك نمط من العلاقة بين الدال والمدلول وهذه العلاقة يجب أن تكون بمستوى معيّن، تكون فيه قادرة على الإنتاج، أما إذا كانت هذه المسافة فاصلة، وأنت تسألني كيف يستطيع الناقد أن يكتشف هذه الألاعيب؟ إنّ ذلك بإمكانه وبسهولة، ذلك إذا كان ناقداً محترفاً ويعمل في هذه المنطقة بكلّ جهده فإنّه يستطيع أن يكشف هذه المسألة، لأنّ وظيفته المجازية الجمالية لا تذهب إلى المقولة النقدية العربية، في مسيرة المجاز نجد أنها مشروطة بحدود معينة، بمعنى أنّ المبدع لا يأخذ حقه في استخدام المجاز كما يشاء على النحو الذي يستطيع فيه أن يمرر فيه أشياء ربما تسيء للثقافة التي يعمل عليها، أو ربما تعيق أحياناً من إنتاج الخطاب الذي تحدثنا عنه قبل قليل.

هناك نظرة معيّنة فاحصة للناقد تحاول أن تضع حدوداً لعمل المجاز، أما أن يستخدم المبدع هذا المجاز استخدامات شخصية إن صح التعبير لإكراهات معينة أو لانحرافات معيّنة، فإنني أعتقد بأنّ هذا المبدع يمكن أن نصفه الآن بأنه مصاب بعاهة مجازية، ولا أعتقد بأنّ وظائف الناقد تنحصر في شيء معيّن فهو عندما يكشف عن الجوهر الجماليّ للنصّ بنسقٍ معيّن فإنه يفضح ربما الأساليب الأخرى الموجودة في نصوص أخرى بمعنى شيءٍ بدلالة شيء آخر.

القميش: عبدالله الغذامي استخدم مصطلح الفحل الشعريّ الذي أسهم في تكوين الطاغية السلطويّ، وكأنما قصد من ذلك الإشارة إلى العلاقة بين الشاعر وبين إنتاج الأنساق السلطوية في الثقافة العربية، وهذا يعود بنا إلى جدلية العلاقة بين المثقف والسلطة وإشكالية إنتاج الأنساق الثقافية التي تعتمد ثقافة الإلغاء، فما هي رؤيتك في ذلك ؟

محمد صابر عبيد: الشاعر في تاريخ الشعر العربيّ هو نموذج للطاغية، بما أنه كان يسحق كلّ نموذج آخر مناهض ويفرض نموذجه فهو طاغية، والآن نرى أنه في محاولة إعادة الاعتبار للأنساق الأخرى في سياق إعادة الاعتبار للهامش ما هي إلّا محاولة للتقليل من سلطة الطاغية، ومحاولة لإعادة الاعتبار لديمقراطية الثقافة العربية في العلاقة بين المتن والهامش وكلّ ما يتصل بهما من مفردات أخرى.

القميش: في كيمياء اللعبة التحولية/الانقلابية بين المتن والهامش، ألا يكون الشكل واحداً بحيث يصبح الهامش في تحوله متناً كالمتن الذي سبقه من حيث المضمون، لكنّ الشكل فقط هو المختلف، وكما هي الحال بالنسبة لتحول خطاب الأقليات إلى خطاب سلطوي يعتمد فعل الإلغاء كالذي سبقه ؟

محمد صابر عبيد: يجب ألّا يتحول إلى نسق سلطويّ وربما يكون هذا هو الإشكال، نحن أمام تحوّل من متن سلطويّ إلى هامش مهمل، من أجل إعادة الاعتبار لذلك الهامش ورفعه إلى مستوى إنسانية التفاعل والتعامل على النحو الذي لا يتحول فيه إلى سلطة، وإذنا عندما نعطية الفرصة لأن يتحوّل إلى سلطة فإنه سيكون في المسألة نوع من الجدل، بمعنى أنّ المتن يتحول إلى هامش ثم بعد ذلك يتحول الهامش إلى متن كالمتن السابق، ونبحث مرة أخرى عن هامش وهكذا نظلّ في عملية دورانية جدلية لا تقود إلى شيء، ولكن يجب أن يكون التبصّر الثقافيّ قادراً على إفهام الهامش ومفردات ذلك الهامش بأنها تقف عند حدود إشاعة وضع الديمقراطية الثقافية إن صح ذلك التعبير، بحيث يصبح كلّ شيء قد أخذ حقه بنوع من الاستقلالية وبنوع من العدالة.

القميش: هل بالإمكان أن تكون هذه الديمقراطية، الأدبية أو الثقافية خالصة من الأنساق السلطوية بمختلف أشكالها وأنماطها؟.

محمد صابر عبيد: أعتقد بأنها يجب أن تكون كذلك، ولكن كيف سننجح في أن نضع هذه الثقافة في هذه الحدود. وعلى فكرة الديمقراطية الثقافية لا تستطيع أن تصل إلى وجه نموذجيّ في تعبيرها من دون الاستناد إلى ثقافة ديمقراطية عامه وشاملة في كلّ صنوف الثقافة في المجتمع، بمعنى أنه ليست هناك ديمقراطية ثقافية منفصلة عن المجتمع، فنحن لا بدّ أن نبني الديمقراطية في كلّ مفردات المجتمع الأخرى وأعتقد بأننا نستطيع أن ننجح في إنشاء الديمقراطية الثقافية.

الديري: أعتقد أنّ الأدبية التي جعلت من الأدب منطقة مقدسة أوقعتنا في أزمة وأصابتنا بالعمى، فالناقد أصبح متعالياً على سياقه أو واقعه، وأقصد هنا متعالياً بالمعنى المعرفيّ لا الأخلاقيّ، فقد أصبح الناقد غير منخرط في ثقافته وأصبحت قراءته قراءة انعزالية تجزيئية لا تستطيع أن تصل دوالها الجمالية بأنساقها الثقافية. بوصفك ناقداً نصوصياً كما تصرّ كيف ترى هذا المأزق ؟

محمد صابر عبيد: ربما هذه المداخلة تطرح أكثر من مسألة، المسألة الأولى أنّ الكلام على هذا النحو فيه قدر معيّن من العمومية، هذه العمومية متأتية من أننا لدينا الآن مجموعة من النقاد ممّن يعملون على المناهج النصية، وهناك اختلافات بين عمل هؤلاء النقاد فمنهم من ينتصر للنظرية على حساب النصّ فتجد بأنّ هذه الفاصلة بينه وبين من يقرأ، فاصلة تصبح كبيرة وتصبح بعد ذلك فجوة، ولتنتهي فعلاً كما قلت قبل قليل إلى عزلة. لكن هناك نقاد آخرين ينتصرون للنصّ، ويجعلون النظرية خادماً للوصول إلى جوهر النصّ، وللكشف عن إمكاناته الجمالية، هؤلاء أجدهم أكثر قرباً وأجد أنّ ثمّة أواصر كثيرة تشدّ القارئ بهم وتشدهم بالقارئ.

إذن فالمسألة التي تثيرها المداخلة هي مسألة تباين النقاد النصوصيين في مستويات عملهم وفي طريقة اشتغالهم وفي ما ينتجونه من أعمال، هذا أولاً،، ثانياً، هناك مشكلة أساسية أيضاً، وهي أننا لا بدّ أن نعترف بأنّ المهتمين بهذا الحقل هم النخبة، بمعنى أنّ العمل النقديّ ليس عملاً جماهيرياً كما أنّ النصّ الإبداعيّ الآن أصبح نصاً غير جماهيري.

طيب من يقرأ الشعر الآن؟ ومن يقرأ الرواية؟ ومن يقرأ القصة؟ ومن يقرأ النقد؟ هل علينا أن نفكر بأفق أوسع ونأمل في أن يكون هناك جمهور واسع للأدب بمختلف أشكاله؟، أعتقد بأن هذا التفاؤل محكوم بالإعدام أساساً. فطالما كان المشتغلون في هذا الحقل كتاباً وقراء هم ندرة في مجتمعنا العربيّ، فالحديث عن هذه الفجوة وكأنّ الأمر جماهيريّ ربما يحتاج إلى دقة أكثر، وأعتقد بأنّ عمل النقاد الذين يشتغلون على المناهج النصية، أولئك الذين ينتصرون للنصّ قدّموا ويقدّمون إنتاجا مهماً هو الوحيد الذي يمكن أن يسهم في ما نأمل من إنتاج للخطاب العربيّ الجديد.

الديري: أخيراً.. ألم يصل الناقد النصوصيّ و هو يعمل في منطقة الأدبية المقدسة إلى مرحلة ما يمكن أن نسميه بالعبث المسدود، إذ لا شيء يذفتح على شيء ؟

محمد صابر عبيد: لماذا مسدود؟ النصّ منتج دائماً وطريقة عمله تكتشف من طبقات هذا النصّ، ذلك العمل في سياقه العام معرفيّ ولكن في إنتاجه الخاصّ جماليّ، فالقارئ المعنيّ بحاجة إلى أن يعرف ماذا ينطوي عليه هذا النصّ من جماليات، والأدب في اعتباره الأول عمل جماليّ يحاول أن يبعث في داخل القارئ المتعة ويحقق له تواصلاً ونموّاً معرفياً من الداخل.

نحن ننسى في خضم الكثير من هذه النقاشات مستوى تحقيق الفتنة، فتنة النصّ في القارئ، لنعترف بأننا نقرأ لنستمتع ولكن ليس المتعة المجردة وإنما هذه المتعة التي تضاعف بداخلنا أشياء كثيرة، فعندما نبحث في النصّ الأدبيّ عن هذه المسألة فإنه لربما كان الجانب الجماليّ هو الوحيد الذي يحقق لنا هذه المسألة، ومن ثمّ توغّل الناقد في المناطق الجمالية الباهرة.

هذه المناطق ليس من السهل اكتشافها، وربما نقرأ دراسة موسّعة جداً لقصيدة أو لرواية أو لقصة ينطلق فيها الناقد في البحث عن كلّ جوانب النصّ ثقافياً واجتماعياً وسيكولوجياً وغير ذلك، وسيفوت الفرصة على المتلقي في الكشف عن مناطق التأثر التي ربما تكون هي أساساً مركزيا في هذا النص، وتكمن المقولة الأساس في هذا النصّ ربما في المنطقة الجمالية، مقولة النصّ الإبداعية مقولة جمالية بالدرجة الأولى وتأتي المقولات الأخرى لاحقاً، ونحن ثقافتنا في التلقي ما زالت تضع الجمال في آخر القائمة.

الناقد العراقي محمد صابر عبيد:

المشهد الثقافيّ العربيّ غيّب الحالة العراقية

الأمريكيون يشرفون على المؤسسات الثقافية والجامعات والصحافة

حاوره: أنس الأموي: دمشق ٢٠٠٣

ينتمي الناقد والأكاديميّ العراقيّ د. محمد صابر عبيد إلى جيل النقاد الشباب الذين يعملون بصمت، بعيداً عن التلميع والادعاء الإعلاميّ، فبالإضافة إلى كونه محاضراً واستاذاً في جامعة تكريت، فهو صاحب العديد من الدراسات النقدية الجادة، هذا عدا عن كونه شاعراً يمتلك خصوصية متفردة. في هذا الحوار رحلة اكتشاف من نوع آخر لمبدع يستحق المتابعة والاهتمام.

●في بدء هذا الحوار.. ماذا تودّ أن تخبر قراء "الكفاح العربي" عن نشاطاتك وأعمالك الأدبية، خصوصاً أن أخبار ونشاطات الأديب والمثقف العراقي قليلة نوعاً ما؟

-على المستوى الأكاديميّ أعمل أستاذاً في جامعة تكريت، حيث أدّرس مادة "النقد الأدبيّ الحديث" لطلاب السنة الرابعة، ومادة "نظرية الأدب والنقد الأدبي" لطلبة الدراسات العليا في الماجستير والدكتوراه. وقد أصدرت مجموعة من الكتب الأدبية والإبداعية، فالكتاب الأول صدر في الإمارات تحت عنوان "السيرة الذاتية الشعرية- قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية"، وهو الكتاب الفائز بالجائزة الأولى في الشارقة للعام ١٩٩٨، والكتاب الثاني اسمه "القصيدة العربية الحديثة ببين البنية الدلالية والبنية الايقاعية" وقد صدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ولدي كتاب آخر صدر في بغداد اسمه "المتخيل الشعريّ"، كما صدر لي في الأردن كتاب عنوانه "الشعر العراقي الحديث- قراءات ومختارات"، والآن ثلاثة كتب قيد الطباعة، الأول "المغامرة الجمالية للنص الشعريّ" والثاني "صوت الشاعر الحديث"، والثالث "تمظهرات التشكّل الذاتيّ- قراءة في تجربة محمد القيسي السير ذاتية"، هذا فضلاً عن مشروعات أخرى قيد الانجاز.

●من خلال سرد لأعمالك الإبداعية لفت انتباهي قلّة عدد كتبك المطبوعة، فهل السبب يعود إلى الحالة الثقافية التي كانت سائدة في العراق قبل الاحتلال؟

- لا اعتقد ذلك، فأنا أكاد أكون منفصلاً عن هذه الحالة، كوني متفرغاً تماماً لمشروعي الإبداعيّ، وبالمناسبة أصدرت مجموعتين شعريتين: الأولى عنوانها "أحزان الفراشات الكهربائية"، والثانية بعنوان "يوميات جواد طاعن في العشق"، أنا متفرّغ بشكل شبه كلي للعمل، وأنا دائماً أمازح أصدقائي بأنني لا أحسن في حياتي سوى خمسة أشياء: القراءة والكتابة والحب والأكل والنوم. وفعلاً أنا لا أجيد عمل أيّ شيء وبمجرد أن أعود إلى المنزل أبدأ العمل، لأنّ سعادتي الحقيقية هي في عملي الأدبيّ والإبداعيّ.

● وهل تأثر مشروعك هذا بظروف الحرب والاحتلال؟

- عوّدت نفسي ما استطعت على أن لا أتأثر بأيّ شيء في الخارج، وبالتأكيد ما حدث في العراق هو زلزال، ولكنني وجدت أنه يجب أن أقاوم على طريقتي الخاصة بالاجتهاد والعمل المتواصل المستمر، وأعتقد أنني إلى حدّ ما استطعت أن أحقق ما كنت أحلم به.

انفلات إعلامي وثقافي:

● قبل الدخول في مضامين كتبك النقدية والإبداعية، كيف تصف الحالة العراقية الآن من الناحية الأدبية والثقافية؟

- على الصعيد الأدبيّ والنقديّ استطيع القول إنّ الحالة العراقية مغيّبة تماماً، بسبب عدم وجود تواصل بين الأدباء لصعوبة التنقل ومخاطر الطريق، كما أنّ المؤسسة الثقافية التي كانت موجودة انهارت تماماً، وهناك الآن في العراق أكثر من (٢٠٠) صحيفة بين يومية وأسبوعية، صحف بالجملة تكتب كلّ شيء ومعظمها أو النسبة العالية منها تكتب أشياء مقرفة.

● هل تقصد أنها مسيّسة بشكل أو بآخر؟

- قسم منها مرتبط بأحزاب أو بجهات مختلفة، وقسم بأشخاص، حيث يستطيع أيّ تاجر أو رجل أعمال أن يأخذ موافقة ويفتح صحيفة، لكنّ هذه الصحف لا تلتزم بأيّ اعتبار للتقاليد الصحفية، لا على صعيد التخطيط ولا على صعيد المادة والمضمون اللغويّ والفكريّ، وأنا شخصياً لا أطلع إلّا في الحدود الضيقة على بعض الصحف التي اعتقد أنها تمثل شكلاً من أشكال الحقيقة، أو أعتمد على أسماء المحررين ورئيس التحرير.. لكن على العموم هناك صخب وفوضى ثقافية قد تتمخض في المستقبل عن شيء معين.

● لكنّ هذا الانفلات الإعلاميّ ألا يبشر بالخير بعد فترة الكبت الطويلة التي عانها المشهد الإعلاميّ والثقافيّ العراقيّ؟

- هذا الانفجار اعتبره من ناحية أخرى طبيعياً، لأنّ الناس تريد أن تتكلم وتصرخ وتقول أيّ شيء، فلا بأس في كلّ هذا، لكنني مؤمن بأنّ هذه الأشياء كلها ستذوب وتنتهي ويبقى الصالح والحقيقيّ، وأتمنى أن يكون في القريب فسحة أمل تفضي إلى أشياء حقيقية تمثل الوجه والثقافة والفكر العراقيّ الناصع.

خطوط حمراء:

●وقد سمعنا منذ فترة عن افتتاح مركز صهيونيّ للدراسات الاستراتيجية ببغداد، فهل لديك معلومات عن موقف المثقف والأديب العراقيّ من هذا الموضوع؟

- حقيقة ليس لديّ معلومات كافية لكن من الممكن أن أقول لك بأنّ الساحة العراقية الآن مفتوحة على الأصعدة كافة: اجتماعياً وثقافياً واقتصادياً وسياسياً، ويستطيع الكيان الصهيونيّ أو الولايات المتحدة أو أيّة جهة تمتلك القوة، أن تفعل ما تشاء في العراق، لا أحد يسأل و "الأمريكان" وحدهم من يدقّق في الأمور وبوسعهم أن يوقفوا فلاناً، أو يسمحوا لفلان، العراق الآن وفي هذه اللحظة ليس أكثر من ولاية أمريكية، فمن الطبيعيّ أن يكون للكيان الصهيونيّ دور ومكان ومؤسسات في العلن أو الخفاء.

●وهل ينسحب هذا الأمر على الجانب الأكاديميّ والتعليميّ في الجامعات والمدارس؟

- الجامعات تكاد تعمل بشكل شبه طبيعيّ، والطلبة بدأوا في الدوام وقد أكملوا السنة الماضية أيضاً بشكل متعثّر، ورئيس الجامعة يحاول أن يتصرّف في ضوء القوانين الأكاديمية المعروفة ضمن كلياته، كذلك العميد ورئيس القسم ولكن هناك دائماً أمريكي موجود على رأس السلطة، وهو الذي يمنح المرتبات، وهو الذي يموّل المشروعات ويمنع ما يريد أن يمنع ويسهّل عمل ما يريد أن يسهل عمله.

●أي أنّ هناك خطوطاً حمراء حتى في هذا المجال؟

- خطوط حمراء في كلّ شيء، لأنه دائماً مع كلّ مسؤول كبير ومهم، هناك ما يسمى بـ "مستشار أمريكي"، وهو في الحقيقة "المتنفذ الأكيد" في هذه المؤسسة. فأساتذة الجامعة عندما يقدمون لرئيس الجامعة مشروعاً لتطوير كلّية معيّنة، يقدم هذا المشروع إلى "المسؤول الأمريكي" الذي ربما يقبل أو يرفض، حتى في أمور المرتبات المالية، نحن لدينا محاضرات إضافية في إشرافنا على طلبة الماجستير والدكتوراه... لم تصرف هذه المكافآت حتى الآن، لأنّ "المسؤول الأمريكي" لا يفهم هذه المسألة ولا يوافق على صرفها.

●وبرأيك إلى متى ستستمر حالة التغييب المتعمّد للمشهد الثقافيّ العراقيّ؟

- أخشى أن تستمر مدة أطول مما نتوقع، لأنّ الظروف الآن على المستوى الأمنيّ لا تسمح بنشاط ثقافيّ حقيقيّ، فمن غير الممكن أن يقام مهرجان أو ندوة أو مؤتمر يشترك فيه المثقف العراقيّ بكلّ حرية وحيوية ونشاط، فهناك عقبات كثيرة، وأجد أنه ليس هناك حتى هذه اللحظة ضوء في نهاية هذا النفق، ولكنني آمل ألّا تطول هذه الفترة، وأن توضع حدود لهذه الأشياء، وأن تعاد العافية للثقافة العراقية، ويستطيع الأديب العراقي أن يتحرّك ويتواصل ويحاور، ولكنني كما قلت في البداية أجد أنّ الأمر سيطول نسبياً.

●وهل تتوقع نزوحاً كبيراً للأدباء في هذه الفترة وما بعدها؟

- حتى في مسألة النزوح هناك عقبات ومشكلات، فمعظم الدول المجاورة لا تقبل العراقيّ بسهولة. هناك مشكلات دولية وسياسية وأيديولوجية، وليس أمام المواطن العراقيّ سوى أن يجلس في منزله وينتظر، وبالنسبة إلى المثقف والأديب، ربما تكون أمامه فرص بسيطة للمشاركة.

حديقة محمد القيسي السرية:

•وماذا عن مجيئك إلى سوريا ومشاركتك في ندوة أدبية تخصصية؟

- أتيت بدعوة من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة تشرين باللاذقية، وقد شاركت العام الماضي في مؤتمر عن التجربة السورية الحديثة، ودعيت هذا العام للمشاركة في مؤتمر عن "الحداثة وما بعد الحداثة"، وقدمت بحثاً بعنوان "ما بعد السرد"، أتناول فيه تقانات الحكاية الجديدة العربية، وأختصّ فيما بعد بالحديث عن قاص عراقيّ شهير اسمه "محمد خضير"، وهو قاصّ مهم جداً على الصعيد العربيّ، وله تجارب عدّة في العمل القصصيّ توّجت أخيراً بتجربته التي نشرت قبل سنوات في مجموعة قصصية بعنوان "رؤيا خريف".

فـ" محمد خضير" فضلاً عن كونه قاصاً، فقد أصدر كتاباً في نظرية القصّ اسمه "الحكاية الجديدة"، وهو تقريباً رؤية أو سيرة نظرية لقصصه في "رؤيا خريف".. وقد حاولت في بحثي هذا أن أوفّق بين السيرة النظرية وبين السيرة القصصية، وكان ميدان عمليّ في هذا البحث على هذه المسألة، فضلاً عن أنني قدمت نظرياً لما بعد السرد ومقولات ما بعد الحداثة التي تتصل بالفن القصصيّ حصراً.

•أشرت إلى كتابك النقديّ الجديد عن الشاعر الراحل محمد القيسي، فما الجديد الذي تعتقد أنك أضفته على هذا الصعيد؟

- الراحل محمد القيسيّ صديق عزيز جداً ليس على الصعيد الفكريّ والشعريّ وعلى صعيد الحساسية المشتركة، واعتقد أنه بفقداني لصديقي الراحل فقدت شيئاً مهماً من روحي، فقد كنّا نتراسل باستمرار والتقينا في بغداد وعمان وهنا في دمشق، وكان هناك نوع من التواصل الروحيّ والشعريّ بيني وبينه، وقد كتبت مقالات عدّة لمجموعاته الشعرية نشرت في سوريا والأردن، وقد أشرفت قبل ثلاث سنوات على رسالة ماجستير أنجزت عن شعره في جامعة تكريت.

وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أنني وجدت أنّ الاهتمام ينحصر أكثر بشعره، مع أنّ لديه مجموعة هامة جداً من الكتب السير ذاتية، يتحدّث فيها عن السيرة الذاتية الاجتماعية والثقافية والمكانية والذاتية الشعرية، لذلك اجتهدت أن أنجز كتاباً خاصاً في سيرته الذاتية بمختلف أشكالها، فكان كتابي الجديد "تمظهرت التشكل السير ذاتي-

قراءة في تجربة محمد القيسي السير ذاتية" حيث اشتمل الفصل الأول على قراءة السيرة الذاتية الشعرية، والفصل الثاني على السيرة الذاتية الثقافية، والفصل الثالث على المكانية، والرابع خصصته لدراسة ما سمّيته "الرواية السير ذاتية" في كتابه "الحديقة السرية"، الذي وضع على غلاف "رواية"، ولكن عندما تقرأ هذه الرواية تجد أنها سيرة ذاتية، حيث تعمل الرواية إلى سحب السيرة الذاتية إلى منطقتها والسيرة الذاتية تعمل بدورها إلى سحب الرواية إلى منطقتها أيضاً... فسمّيت هذه الحالة "سيرنة الرواية وروينة السيرة"، وقد أشفعت الكتاب الجديد في نهايته بمعجم لمصطلح السيرة، فاشتغلت على حدود (٤٠) مصطلح للسيرة، والكتاب الآن منجز وأفكر بطباعته ربما في بيروت.

أحزان الفراشات الكهربائية:

●من جهة أخرى هل يمكن القول إنّ أحلامنا يمكن أن تتحول إلى فراشات كهربائية في هذا العصر؟

(باسماً).. هذا السؤال يحيلني على منطقة الشعر، فأنا شخصياً لا أعدّ نفسي شاعراً محترفاً كما أنني في الوقت نفسه لا أجد نفسي ناقداً محترفاً ولا أكاديمياً محترفاً، المسألة كلها عندي هواية لأني أعمل دائماً ما أجده مناسباً لي، لهذا أزعم أنني أعيش حياتي كلها بطريقة شعرية وأحاول أن أنظر إلى الأشياء ببساطة ورهافة وشعرية وشفافية.

أنا من الذين يحلمون كثيراً ومن الذين ينفقون أوقاتاً كثيرة من حياتهم في التأمل. ولا أنكر أنّ الشعر بالنسبة لي نافذة مهمة جداً، ولهذا السبب لست مكثراً في كتابة الشعر، وإنما أكتب شعرياً ما أحسّ به، ولو تتابع دراساتي النقدية، تجد أنّ اللغة التي أستخدمها فيها "طاقة الشعر"، ربما أكون شاعراً في كلّ شيء حتى في النقد، على الرغم من أنّ النقاد الكبار والمدارس النقدية تشدّد على قضية اللغة الصارمة في الكتابة النقدية، ولكنني لا أحفل بهم على الاطلاق وأكتب كما شاء. **ويتابع الناقد الأكاديمي العراقي:**

- ولهذا نشأت منطقة أخرى في إبداعي ربما تكون هي منطقة وسطى بين الشعر والنقد، منطقة سمّيها "رسائل الحب"، وهي مجموعة التجارب التي أخوضها في حياتي وأنا رجل كثير التجارب والأخطاء.

أ.د. محمد صابر عبيد - الرواية العربية تعيش وضعاً مزدهراً. الجوائز الأدبية عندنا قليلة، ولا تقارن بحجم الإبداع العربي

مجلة الرواية

صبحي فحماوي: عمّان

حاورته مجلة الرواية بالأسئلة الآتية:

- ما هو أول كتاب قرأته وأثّر فيك حتى الآن؟

ليس بوسعي تذكّر الكتاب الأول الذي قرأته وأثّر فيّ على هذا النحو المخصوص، لكنه ثمة كتب كثيرة لها تأثير عميق في تكويني الفكريّ والعاطفيّ والمعرفيّ والإبداعيّ، منذ أن بدأت وأنا في مرحلة الدراسة المتوسطة شغوفاً بقراءة القصص البوليسية وقد كانت متداولة بكثرة، ومن ثم اكتشاف روايات محمد عبد الحليم عبد الله وإحسان عبد القدوس ويوسف السباعي، وصولاً إلى نجيب محفوظ، وقد عرفت من خلاله معنى العمل الروائيّ وأُخذتُ به تماماً وهو الذي كوّن وعيي الروائيّ ووضعني على طريق الاستمتاع بالقراءة، فضلاً على أنّ قصص ألف ليلة وليلة التي كانت تطبع آنذاك مذفردة كان لها طعم السحر الخلاّب، وكنت قاربت عالمها وأنا طالب في الدراسة الابتدائية، وكنت مأخوذاً بأبطالها وهم يجيبون على الكثير من أسئلتي الطفولية الغامضة.

- هل تحدثنا عن أوّل عمل إبداعيّ أو نقديّ ناجح أديته في حياتك الثقافية؟

كتبت الشعر مبكراً - ربما وأنا في الخامسة عشرة من عمري- وظلّت علاقتي به مستمرة وخجولة حتى الآن، لم أكن لأصنّف نفسي شاعراً وأنا أحسب أنّ الشعر عمل غاية في الذاتية والفردية والاستقلالية، لذا كنت أهيم به وأتلذّذ بوحدته وخلاصي الشخصيّ به، ولم أنشر إلّا القليل، على الرغم من أنني اشتركت في أكثر من مسابقة شعرية مهمة وفزت فيها.

أما عملي النقديّ الذي أعدّه مفتاحاً ناجحاً لشخصيتي النقدية فهو كتابي ((السيرة الذاتية الشعرية)) الذي اشتغلت به عملياً بعد حصولي على الدكتوراه، ولم يتسنَ لي نشره حتى اشتركت به في مسابقة الشارقة للإبداع العربي في دورتها الثانية عام ١٩٩٨ وفاز بالجائزة الأولى في النقد، وصدر عن دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، وصدرت طبعته الثانية عام ٢٠٠٧ عن عالم الكتب الحديث في الأردن،

وبعد ذلك وعلى الرغم من عملي الأكاديميّ في الجامعة لكنني تفرغت تماماً لعملي النقديّ الذي وجدت فيه ضالّتي، وتمكنت من أن أنجز أكثر من عشرين كتاباً حتى الآن.

ـ ماذا تقرأ هذه الأيام؟

ربما تخصصتْ قراءاتي هذه الأيام أكثر من ذي قبل، وأصبحت تخصّ كثيراً عملي النقديّ، فالكتاب الذي أشتغل عليه هو الذي يقرّر طبيعة الكتب التي عليّ أن أقرأها، لكنّ هذا لا يمنع طبعاً من قراءة الدواوين الشعرية الحديثة والروايات الحديثة بحسب ما هو متاح من وقت، وعلى الرغم من كثرة ما تنتجه دور النشر من كتب هائلة في مختلف صنوف المعرفة إلّا أنّ ما يصلح منها للقراءة قليل، لذا فإنّ الوقت أصبح اليوم لا يتساهل مطلقاً مع الكتب الرديئة وما أكثرها.

ـ ماذا تكتب هذه الأيام؟

أنا مشغول منذ زمن بكتابي الجديد ((حداثة الصنعة النصيّة)) وهو يتناول مختلف الأجناس الأدبية المعروفة، عبر كتابة تنطوي على قدر عالٍ من الحرية، يمكن أن أصطلح عليها بتجربة كتابة، لا أصغي فيها إلّا إلى صوت اللذّة الذي ينبعث طاغياً من وجدان التلقّي الكامن في عقلي وجسدي وهو يقارب نزق النصوص ويلامسها ويلعب معها ويتلاعب بها، وأخطط لكتاب آخر أطمع أن يكون نوعياً أقارب فيه القصة القصيرة جداً حيث كثرت نصوصه واقترب من أن يكون جنساً أدبياً مستقلاً لا نوعاً قصصياً تابعاً لفنّ القصة، وقد وصلتني نصوص كثيرة من كتابها من مشرق الثقافة العربية ومغربها ستلقى رعايتي واهتمامي وستعينني على مشروعي هذا.

ـ كيف تقيّم وضع الرواية العربية، ومدى فنيتها مقارنة بالأجنبية؟

على مستوى الكمّ فإنّ الرواية العربية تعيش وضعاً مزدهراً جداً، إذ ثمة آلاف الروايات العربية تصدر كلّ عام، وربما لم يبق أحد لم يجرّب كتابتها بحكم البريق الذي يصاحبها والأمل الذي يترقبه الجميع في كتابة رواية تلفت الانتباه ليصبح كاتبها روائياً لامعاً لا يُشقّ له غبار في ليلة وضحاها، غير أنّ الحديث عن الجانب الفنيّ ربما يسجل خيبة أمل كبيرة بهذا الكمّ الهائل، إذ إنّ نسبة ضئيلة من هذا الكمّ يمكن أن يتمثّل على نحو جيد طبيعة الكتابة الروائية من صنعة روائية عالية ولغة روائية مميزة.

أما مقارنتها فنياً بالرواية الأجنبية على هذا النحو فقد لا تكون في صالحها، لأنّ فنّ الرواية هو أصلاً فنّ غربيّ ولد وتطوّر في ظروف طبيعية تماماً، ووصل إلى مستويات مدهشة حقاً، وحتى لا نظلم منتجنا الروائيّ العربيّ بوسعنا القول إنّ الرواية العربية حققت إنجازات مهمة جداً على هذا الصعيد، ولعلّ فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل في الرواية لهو خير دليل على حضور روايته عالمياً وقدرتها على أن تنافس أهم النماذج الروائية العالمية وتتفوق عليها.

ـ ما تقييمك للجوائز الأدبية العربية، وهل هي داعم لنمو الرواية كماً ونوعاً، وهل هي مناسبة لحجم الإبداع والثقافة العربية في هذه المجالات؟

لا شكّ في أنّ الجوائز الأدبية فرصة طيبة جيدة لدعم الإبداع وتشجيعه، ولاسيّما في الساحة الثقافية العربية حيث إنّ الإبداع عموماً يعاني من قلّة التداول وضعف مجتمع القراءة، على النحو الذي يضع المبدع في محنة كبيرة لا يحسد عليها، فلا أعتقد بوجود مبدع عربيّ يمكن أن يعيش مرفّهاً من عوائد كتاباته كما هي الحال لدى صغار المبدعين في الغرب، وذلك بسبب عدم وجود قرّاء، يتبعه بطبيعة الحال كساد في سوق بضاعة الكتاب وتخلّف كبير في ترويجها، لذا فإنّ الجوائز يمكن أن تحلّ جزءاً ولو بسيطاً من المشكلة على هذا الصعيد الماديّ، فضلاً على مردوها المعنويّ المهم.

لكن الجوائز العربية ما زالت قليلة وضعيفة ولا تلبي الطموح، ومازالت ترافقها الكثير من مشكلات التقويم التي قد تظلم مبدعين حقيقيين وترفع أقلّ منهم شأناً، بسبب غياب المعايير الصحيحة في المفاضلة بين المشتركين في أية مسابقة، وعدم تكليف لجان تحكيم منصفة وكفوءة وذات خبرة عالية وتخصّص دقيق تتحمّل مثل هذه المسؤولية المعرفية والأدبية والأخلاقية الكبرى، مما يبقي اللغط قائماً والتشكيك ماثلاً بعد الإعلان عن نتائج كلّ مسابقة.

ولعلّ جوائز الراوية تأتي في مقدمة الجوائز الأدبية عندنا، لكنها في الوقت ذاته الأكثر التباساً وغموضاً فيما يتعلّق بلجان التحكيم ونتائجها، وهي على كلّ حال قليلة ولا تقارن بحجم الإبداع العربيّ ـ الروائيّ وغيره ـ.

ـ كيف تقيّم نشاط ترجمات الرواية من وإلى العربية، كمياً، ونوعياً؟

طبعاً ترجمة رواية الآخر إلى العربية هو الغالب على هذا النشاط الحضاريّ المهم، لأنّ القارئ العربيّ يطلبها ويقتنيها، لكن لا أظنّ أنّ العكس يفي بالغرض، فترجمة النصوص العربية إلى اللغات الأخرى مازال محدوداً وضيقاً لا يكاد يسهم في التعريف البسيط بالمبدع العربيّ، وعلى الأغلب تنحصر نشاطات الترجمة عن العربية في جهود فردية ومحدودة، مع استثناءات قليلة جداً.

ـ ماذا ينقصنا في الساحة الأدبية العربية؟

في الحقيقة ينقصنا كلّ شيء، فما لدينا يفتقر إلى الأصالة والصدق والكفاءة والمسؤولية والتواصل الحضاريّ المنتج والكفوء مع الآخر، وبما أذني أعدّ نفسي دائماً من أكثر المتشائمين تفاؤلاً فيمكنني القول إنّ ما لدينا من ثراء على الرغم من ضعفه وقلته، فإنه لو توافرت مؤسسات ثقافية كبيرة ومهمة وفاعلة بوسعها أن تضع الثقافة في قمة سلم الأولويات، وتفهم الحكومات قوّة الثقافة والأدب في مسايرة ركب الحضارة الحديثة على النحو الذي تجعل منها هدفاً ستراتيجياً، يمكن أن تحقق الثقافة العربية قفزة نوعية على الصعيد الأدبيّ والثقافيّ عموماً، من خلال دعم المبدع ورفع مستواه المعيشيّ بأكثر من وسيلة، والعمل على تفرّغه لعمله، وتخصيص جهد كبير من العمل لترجمة الأدب العربيّ الراقي إلى كلّ لغات العالم، فضلاً على إشاعة فكرة القراءة وتشجيعها وتطويرها بكلّ ما هو متاح من ممكنات وأساليب وخطط.

ـ كيف ننمّي الاهتمام بقراءة الرواية والقصة لدى العرب؟

ثمة طرق عديدة تستخدمها الدول المتقدمة في هذا المضمار، منها تسخير وسائل الإعلام المتنوعة وبكثافة كبيرة لهذا الغرض، وتشجيع إنتاج الكتاب الأدبيّ بأسعار تشجيعية لا تثقل كاهل القارئ الذي يخضع لسلطة الرغيف ـ للأسف ـ في كلّ مجتمعاتنا العربية الفقيرة/الغنية، وإدراج القصة والرواية في المناهج الدراسية في المستويات كافة، وإحداث نقلة كبيرة في الجامعات العربية التي لا يعرف خريجو كليات الآداب فيها خمسة بالمئة من مبدعينا، وعلى سبيل الطرفة ناقشت قبل أشهر طالبة دكتوراه متخصصة في الرواية العربية الحديثة وسألتها: ((كم رواية قرأت في حياتك))، فأجابت بجرأة حسدتها عليها أنّ الراويات التي قرأتها لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة، وحصلت ـ طبعاً ـ على دكتوراه في الرواية، فالكثير من الجامعات العربية الآن تسهم في مضاعفة الجهل وتعزيز التخلّف على نحو مرعب.

ـ ما هو أعز كتبك إليك، ولماذا؟

كلّ كتبي عزيزة عليّ، لكنّ كتابي الأول ((السيرة الذاتية الشعرية)) الذي نشرته دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة عام ١٩٩٩ بعد أن فاز بالجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع العربي عام ١٩٩٨ هو الأهم في حياتي الأدبية، لأنّ المكافأة المادية التي حصلت عليها في وقتها مكنتني من شراء منزل خاصّ بي، فضلاً على أنه فتح لي الباب واسعاً لما حققته من منجزات لاحقة على هذا الصعيد.

ـ هل تواجه صعوبة في النشر، وما هو السبب، وكيف تحلّ تحديات النشر؟

مشكلات النشر عندنا معروفة يتمثّل أغلبها في جشع بعض أصحاب دور النشر وسرقتهم لجهد الكتاب، أما بخصوص كتبي فأنا ليست لدي مشكلة في النشر فكتبي تطبع فور الانتهاء من تأليفها، وحلّ تحديات النشر يجب أن يأتي عن طريق الحكومات بعد أن تقدّر أهمية ذلك، فتدعم المبدع ولا تفرض عليه شروطاً.

ـ هل رقابة المطبوعات تعيق انتشار الرواية والقصة والنقد عربياً، مقارنة بالدول الأجنبية؟ وهل تؤيد الرقابة على الأدب، أم تفضل ترك الأدب بلا رقيب؟.

بدأ دور الرقابة على المطبوعات يضعف كثيراً ولا سيّما بعد شيوع النشر الإليكترونيّ الذي لا رقيب عليه، ولم يعد بوسعها أن تعيق بالصورة التي كانت عليها سابقاً، وأنا أقف ضدّ الرقابة مثل أيّ أديب حرّ، لكنّ الرقابة على السوية الفنية يجب أن تكون هي الفيصل خدمة لوعي القارئ وذوقه وحساسيته.

أسئلة أمام الناقد محمد صابر عبيد

حوار: ناظم السعود

●ماذا يمثل الشعر لك، إذ يبدو أنك لا تكترث إلّا بالشعر ونقده؟

الشعر ليس ديوان العرب حسب بل هو ضميرهم النقيّ وتاريخهم الحيّ، ولعي بالشعر ومشاغله يمتدّ إلى زمن بعيد في حياتي، ربما قبل أن أولد، فثمة جذور شعرية في عائلتي الأميّة غذّت هذا الولع وألهبته، وأذكر أنني كتبت أول رسالة حبّ وأنا في المرحلة الابتدائية، وأعدّها القصيدة الأولى في حياتي، لكنّ شعري يرتبط بالتجربة الحياتية المتفرّدة، لذا فأنا مقلّ في كتابة الشعر ولست شاعراً محترفاً، ويقودني توقي إلى طائري الشعريّ الغائب أحياناً نحو كتابة نصوص نثرية تحرث في ظلاله، فالشعر ليس سوى مغناطيس جاذب ولا حيلة لي إلّا في الانجذاب إليه بكلّ حبّ، وقد قلت في فصل من فصول مذكراتي الخاصّة جداً إنّ هذا الانشغال الملعون الذي استهدفني مبكراً قتل فيّ عالم فيزياء فذاً، وأجدني سعيداً ومأخوذاً بذلك على النحو الذي لا يتسرّب إليه أيّ احتمال بالندم، أما أنني لا أكترث سوى بالشعر ونقده فهذا ليس دقيقاً، لأنّ الأدب والمعرفة على نحو عام بكلّ حقولهما ومساحاتهما الثرّة يشكلان قارّتي المدهشة التي أنغمر بفضاءاتها وغاباتها اللذيذة القاسية بكلّ جرأة الكشف والاقتحام واللذة.

●من خلال دراساتك ونقودك الكثيرة التي نشرتها عن الشعر العراقيّ الحديث، هل ثمة (خطوط أفقية وعمودية) استطعت تأشيرها وتجد أنها مهيمنة على الخريطة الشعرية أكثر من سواها؟ وما المؤثرات والقوى الشعرية التي تفرضها سطوتها على المشهد الشعريّ؟

المشهد الشعري العراقيّ مشهد حافل وملتهب أفقياً وعمودياً منذ أقدم العصور، فالعراق منجم الشعر العربيّ وكنزه الدفين، وسيبقى الشاعر العربيّ أينما كان حالماً باعتراف عراقيّ بشعريته وشاعريته، فالشاعر العربيّ لا يحسم إلّا عراقياً، ومن هنا يأتي سبب اهتمامي بفحص المشهد الشعريّ العراقيّ، وتكريس معظم دراساتي لتحليله ونقده رموزاً وظواهر، وعلى الرغم من إيماني بوحدة الشعر العربيّ إلّا أنني أميل إلى اعتبار الشعر العراقيّ يمتاز بخصوصيات تميّزه لاعتبارات كثيرة لا حصر لها، ولا يمكن في هذا الحوار الخوض فيها، وربما يكون كتابي ((المتخيّل الشعريّ - أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقيّ الحديث)) الذي سيصدر قريباً

مدعاة لتأمل بعضها، وأطمح أن تجيب دراساتي القادمة عما يتبقى من أسئلة في هذا الصدد.

• تظهر قصيدة النثر عراقياً وعربياً وكأنها محور رئيس في الانشغالات النقدية لك، فهل ترى أنّ هذه القصيدة (الإشكالية) قد حسمت أمرها ولم يعد لها ثمة ما يعوق انتسابها إلى بقية الفنون الشعرية؟

لا أعرف تحديداً ما هو المقصود بالحسم، إذ طالما أنها توصف بكونها إشكالية فهي غير قابلة للحسم، وفي كلّ الأحوال ليس ثمة ما يعيق انتسابها إلى بقية الفنون الشعرية، فهي آخر مرحلة في تطوّر هذه الفنون، والرهان ـ كما أرى ـ ليس على الشكل بكيانه المجرّد بل على قدر الشاعر على شعرنة الشكل، فعلى الرغم من هيمنة قصيدة النثر على المشهد الشعريّ العربيّ الراهن قد يأتي شاعر قصيدة عمودية مجيد يقنعك بشعرية قصيدته أكثر من عشرين شاعر قصيدة نثر غير مجيدين، مع الأخذ بنظر الاعتبار أن قصيدة الوزن شكل مغادر، ومع ذلك أجد أنّ قصيدة النثر عراقياً وعربياً قطعت وتقطع أشواطاً كبيرة في تحقيق شخصيتها وتكريس نموذجها.

• اتصالاً مع السؤال السابق هناك من يرى أنّ قصيدة النثر تحوّلت من (هامش شعريّ) و (شكل مطرود) قبل منتصف الثمانينيات إلى (مركز شعريّ) و (قوة مهيمنة) على بقية الأشكال الشعرية حالياً، فهل تتفق مع هذه المقولة؟

من الذي وصفها بهامش شعريّ أو شكل مطرود، ومن الذي وصفها في ما بعد بأنها مركز شعريّ وقوة مهيمنة؟ إنها ليست سوى أوصاف إيديولوجية لا علاقة لها بالفنّ الشعريّ كونه ممارسة إبداعية خالصة لا يمتّ إلى هذه المفردات بصلة تذكر.

ظهرت قصيدة النثر العربية ـ كما أعرف ـ منتصف الخمسينيات على يد شعراء عمالقة مثل الماغوط وأدونيس ويوسف الخال وتوفيق صائغ وجبرا إبراهيم جبرا، وامتدت خيوطها في العراق عند جماعة كركوك في العراق، وجرّبها الكثيرون منذ ذلك الوقت حتى ولدت ولادة جديدة على مسرح الشعر العربيّ في عموم الوطن العربيّ تقريباً.

• أحقاً هناك مرجعية تراثية لقصيدة النثر العربية؟ وما هي إسهامة المثاقفة الأوربية في إشاعة وتوكيد هذا القول الشعريّ؟

أنا لا أعنى كثيراً بهذه المسألة، إذ إنّ مسألة التأثير والتأثر أضحت اليوم من ضرورات العصر وموجباته، والبحث غير المجدي عن أصالة مثل هذه الأشياء، وانتمائها ليس سوى خرافة، كما أنّ الرهان لا يلبث عندها طويلاً، فلدى الباحث المهتم الكثير من الأدلة والبراهين التي تسعفه في توكيد المرجعية التراثية لقصيدة النثر العربية، ولديه في الوقت نفسه ما يدحض ذلك تماماً، وينطبق الأمر على صلتها بالمعطى الغربيّ كونها نموذجاً قادماً إلينا من ثقافات أخرى، إنها بين هذا وذاك

نموذج راهن يهيمن على العقل الشعريّ العربيّ الآن، ويحظى بأهمية كبيرة، وعلينا أن نتدخل في النصّ لا في ظله.

●في دراسة نقدية نشرت لك قبل فترة قصيرة ذكرت فيها أن (النصّ النسويّ الشعريّ الحديث في العراق ينطوي على كشوفات مثيرة على أكثر من صعيد...) ما الذي يسوغ هذه التخريجة النقدية المهمة؟ وما الذي أخّر احتفاءك النقديّ بهذا النصّ؟

- الذسق الأنثويّ في الكتابة الأدبية العراقية والعربية (شعراً وسرداً) كرّس تقاليد جديدة مثيرة حقاً، فصوت الأنثى فيها بدا صافياً وأصيلاً ومتألقاً وحراً خارج هيمنة الصوت الذكوريّ المتمركز على ذاته منذ عصور سحيقة خلت، وبدأت الأنثى المبدعة تحتفي بأنوثتها وجماليات جسدها وخصوصية أحاسيسها، حتى تمكنت من فرض لغة أنثوية وصورة أنثوية، وأتمنى أن تتاح لي فرصة الوقوف عند هذه الظاهرة عراقياً على الأقل في مجال الشعر والسرد لمعاينتها واستخلاص حساسيتها الفنية وجمالياتها التعبيرية.

●أنت ترى أنّ (مشكل التعبير) و(مشكل الشعر) يمثّلان ثنائية حادّة أمام الكتابة الشعرية الجديدة ويضعها في (مأزق حقيقي) ألا ترى أنّ مقولتك هذه بحاجة إلى اضاءة أكثر لتبيان حقيقة هذه الثنائية وخطورة هذا المأزق؟

- التعبير يصبح مشكلاً عندما يطمح أن يتحول إلى شعر، وهذه المقولة ليست جديدة، كما أنها ليست معقدة، فالكتابة الشعرية الجديدة تطمح إلى بعث الأشياء شعرياً وفي مقدمتها اللغة والواقع. استمرّ الشعر العربيّ طويلاً وهو يزهو بفحولته ونأيه عن الهوامش والمهملات والتفاصيل، إنّه شعر المتن والمفردات السامية، لكنّ طفله العاق قصيدة النثر الحديثة قوّض هذا التاريخ، وجعل من الزهو الكلاسيكي بالفحولة أمراً مخجلاً، ووضع الهوامش والمهملات والتفاصيل بإزاء المتن الذي انحسر إلى أضيق مساحة ممكنة، وأصبح الشعر الحقيقيّ هو في قدرة الشاعر على الانتقال بالواقعيّ والعاديّ إلى أعلى مراتب الشعر بعد ضخه بقوة الشعر وحساسيته المتفردة.

●إنّ غياب المنهج النقديّ الواضح هو من أبرز الإشكالات التي يعانيها النقد العراقيّ، وحتى العربيّ، فهل يمكن القول إنّ ثمة منهجاً نقدياً محدداً تستند إليه أو تنهل منه أو حتى تشاكسه في كتاباتك؟

- المناهج النقدية دائماً كثيرة ومتاحة وهي تقدّم مقترحاتها وفلسفاتها لقراءة النصّ الإبداعيّ، مستندة عادة إلى رؤية أو مجموعة رؤى حسب اشتراطات العصر ومتطلباته، لكنها مهما تبلورت ونضجت فإنّها لا تسعف ناقداً غير موهوب، إنها ضرورية جداً للناقد الموهوب، إذ يمكّنك الاطلاع التفصيليّ على المناهج أن تكون استاذاً فيها، بارعاً في معاينة مشكلاتها، لكنها لا تنجح في أن تقدّمك ناقداً. أظنّ أن

لي منهجاً خاصاً في قراءة النصّ الإبداعيّ قراءة ميكروسكوبية، تتيح لي فرصة تأمّل حيواته الداخلية وميكانزماته ونسيجه الداخلي، وأسعى مجتهداً أن يظلّ النصّ بين يديّ حياً متدفقاً معطاء، ويهمني الكشف عن جمالياته ومواطن تفرّده وخصوصيته، واعتمد لغة خاصّة في الكتابة النقدية لها أسلوبية تعبير عالية، اشتغل كثيراً على الاهتمام بها وتهذيبها والارتفاع بطاقاتها التعبيرية، وأجد أنّ المناهج النقدية الحديثة تقدم لي الكثير في هذا المجال، لذا فأنا لا أتوقّف عن النهل من أيّ معطى جديد أحسب أنه يضيف إلى فضائي النقديّ جديداً.

● سألت مرة استاذنا الناقد الراحل علي جواد الطاهر عن سبب عدم ظهور نظرية نقدية (حديثة) حتى الآن، فأحال الأمر على الإشكاليات التي تحاصر الناقد العربيّ وتمنعه من التوصل إلى هذه النظرية فكيف تفسر أنت غياب مثل هذه النظرية حتى الآن؟

- أعتقد أنّ القول بنظرية نقد عربية حديثة أمر فيه الكثير من اللبس والغموض، إذ الأحرى بنا أولاً أن نتحدث عن ناقد عربيّ أو نقاد عرب، ونتفق على مواصفات معيّنة تحدّد التسميات، ومن بعد يمكن التفكير في النظرية، إذ ما زالت الجهود النقدية العربية وحتى الناقد العربيّ يخضع- كما أرى- لموجهات أيديولوجيا منهجية أكثر من قدرته على الإنتاج الحرّ للمنهج، بكلّ ما يتمخض عنه ذلك من حروب وصراعات وسوء فهم ودفاع بدائيّ عن النماذج، فكيف يمكن التفكير بنظرية وإذا ما استبعدنا الحكم غير الضروري بانتاج نظرية نقد عربية، فإنني أنظر بقدر كبير من الإعجاب إلى تجارب نقدية مهمة في الوطن العربي، بإمكانها تقديم الكثير مما يدفع الآخر إلى احترام العقل النقديّ العربيّ والشخصية النقدية العربية.

● كان فوزك بجائزة النقد في مسابقة (الشارقة) للإبداع العربيّ حدثاً ثقافياً بارزاً فهل تخبرني عن دلالة هذا الفوز؟ وعن أيّ كتاب لك جاء هذا الفوز؟

- ربما اعترض قليلاً على وصفك لفوزي بالجائزة كونه (حدثاً بارزاً)، أتمنى عليك تخفيف ذلك بما يناسب تواضعي وخوفي من الأضواء، وحرصي على أن أتعامل مع الأشياء بمعقولية أكبر وواقعية أشدّ، لكنني لا أستطيع كتمان فرحي بها وسعادتي، لما انطوت عليه من دلالات ذاتية وموضوعية أجابت عن بعض أسئلتي إلى نفسي، وفتحت لي آفاقاً جديدة وشدّت من أزري وعزيمتي، أما عن الكتاب الذي حقق لي الفوز بهذه الجائزة فهو (السيرة الذاتية الشعرية- قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية).

● مرة قال لي الشاعر يوسف الصائغ، ضمن حوار منشور، أن ليس هناك من شاعر في الأجيال القادمة.. فهل توافقه كناقد وكشاعر على مقولته هذه؟

- ربما نختلف أنا وصديقي الشاعر يوسف الصائغ في توصيف مفهوم الشاعر الكبير وتحديده، وما هي المعايير التي يمكن اعتمادها لتحقق هذا الوصف في شاعر معيّن، وأجد أن عصرنا الشعريّ هذا حافل بالشعراء الكبار والصائغ أحدهم، وربما يتقاطع تشاؤمي مع تفاؤله في ظهور هذا الشاعر في الأجيال القادمة، لأنّ العصر القادم هو عصر القصائد الكبيرة وليس الشعراء الكبار.

● أخيراً... هل أنت متفاءل في ما يظهر من جديد باسم الشعر العراقيّ؟ وهل يشهد المستقبل نهوضاً أم نكوصاً لهذا الأدب؟

- لا يسعني إلّا أن أتفاءل بالشعر العراقيّ، ففي محرابه صقلت شخصيتي وما زلت وتعلّمت الكثير وما زلت، وإذا كان لي أن أنظر إلى مستقبله وأنا جزء منه فلا أستطيع أن أكون إلّا منحازاً إليه، انحياز القارئ المدرك المتأمّل المشارك، وليس انحيازاً عصبياً لا ينهض على ركائز، الشعر العراقيّ بحدّ ذاته مستقبلاً ونهضة، وسيبقى كذلك طالما أنك تجد لغة تضمّ في قفص ضلوعها المفتوح على هواء العالم وخضرة أشجاره ودفء بحاره لغة ثانية يسمّونها الشعر.

ينبغي استيلاد نظرية نقدية عربية

حاوره: ناظم السعود

يضطلع الناقد الأكاديميّ البارز محمد صابر عبيد بأدوار عدّة: ثقافية، وتربوية، وفكرية يسمها جميعها بميسمه النقديّ الراكز فتنهمر إبداعاته في أكثر من مجال ولا سيما ما يتصل بالمراجعة التحليلية لمشكلات وجماليات أدبية محلية كانت أو عربية موروثة أو معاصرة، وهو ما أهّل ناقدنا لاحتلال مكانة نقدية بارزة بين المشتغلين بهذا المجال وما أقلهم.

ولعلّ الخصيصة الأبرز في اشتغال الدكتور عبيد تبرز في هذا الربط الجدليّ بين الجامعة كمؤسسة تربوية وأكاديمية والحياة الثقافية بتوجهاتها المختلفة، إذ كان هذا الناقد يتصدى بشكل مثير للإعجاب لما تفرزه المستجدات الأدبية من شعر وسرد ونقد فيخترقها بميسمه النقديّ النافذ، ويستكشف ما فيها من تطلعات أو انزياحات حتى إن غاب الناشطون الأكاديميون عن رفد الساحة ومتابعتها نقدياً وثقافياً.

حوارنا هذا انفتح بحجم الضرورة على انشغالات هذا الناقد وتوجهاته.

●في كتابك الأخير (شعرية القصيدة العربية الحديثة) حصل لي إشكال قرائيّ من خلال المقدمة التي وصفتها إذ وجدتك تعيد تأويل العنوان وتشرحه كمفردات، ولكنك وضعته هكذا (جماليات) أي استبدلت (بالشعرية) مفردة الجماليات التي أبعدت عن العنوان وحضرت في المقدمة فكيف توضح لي هذا الإشكال؟

-إنّ عنوان الكتاب في الأصل هو (جماليات القصيدة العربية الحديثة)، ومحاولة الإضاءة التي تقدمت بها في مقدمة الكتاب لتحديد البعد الاصطلاحيّ في مفردات العنوان أتت على (جماليات) بوصفها البعد الخاصّ في (الشعرية) الذي أتمنى أن تكون دراسات الكتاب قد كشفت عنه على نحو أو أخر، وعلى الرغم من أنّ المستوى المفهوميّ في (جماليات) يمتلك مرجعيات فلسفية معروفة إلّا أنني شئت أن أقيّده في هذه المداخلة النظرية في المقدمة بالشعرية، بما تنطوي عليه النصوص المنتخبة- موضوع الكتاب- من قيم وإمكانات وخصوبة على هذا الصعيد.

●تواصلاً مع السؤال السابق وضمن الحديث عن الكشوفات الحديثة للدراسات أراك تشير وبشكل متبصّر إلى ما تسميه (خرافة استقلال الأنواع الأدبية)، فهل تعني بذلك أنّ الدراسات الحداثوية كرّست التداخل بين النصوص والفنون الأخرى؟ أم عملت على أن تغير من بعضها ومما يجاورها مع الحفاظ على استقلال ما يؤشر على النوع ويوضح الجنس؟

–لا شكّ في أنّ التعدّي النصيّ هو من محصلات ما بعد الحداثة، و هي ما يسميها مثلاً أدوار الخراط (الكتابة عبر النوعية) التي لا تجد حرجاً في التغذّي على مصادر متنوعة تمدها بالحياة والديمومة والتفرد والتنوع، فالنصّ ما بعد الحداثوي ثورة على القوانين والضوابط وانفتاح على الاسرار.

لا قداسة للنوع بعد الآن مثلما لا قداسة لنفيه أو تغييبه أو تدميره أيضاً، ترى هل اتعبتنا تقاليد الأنواع وضوابطها إلى هذا الحد؟

أما عن قضية تداخل الفنون فهو أمر طبيعيّ كما أنه – بالمناسبة- ليس جديداً لكن بفعل التطور الهائل الذي حصل ويحصل في كلّ ميادين التفكير والرؤية والمنهج بدأت القضية تأخذ حيزاً استثنائياً من مسافة الإبداع.

•يبدو أنّ منهج الكتاب يفرق ما بين (القصيدة) وبين (الشعر) حتى ليأمل الشاعر أن يتجاوز ذاته الشعرية وصولاً إلى قصيدته المنشودة، التي قد ينفق الكثير من الشعراء كلّ أعمارهم الشعرية من دون أن يصلوا إليها، كما تذكر نصاً ما الذي سوغ كلّ هذه المجاهدة للوصول الحاصل لمشكلة اصطلاحية قد تتوالد بسبب التأويل أو الاضطلاع؟

–التفريق بين (الشعر) و(القصيدة) ليس جديداً أيضاً إلّا أنه لم يحظ بفحص نقدي كافٍ، وأظنها مسألة في غاية الأهمية و هي بحاجة إلى بحث مستقلّ خاصّ يستقصي تجليات المصطلحين في الميراث النقديّ العربيّ، وفي مقترحات النقد الغربيّ الحديث والنقد الأدبيّ الحديث أيضاً لأنّ ثمة الكثير من النقاد والدارسين والباحثين يخلطون بين عمل المصطلحين وما يتمخض عنهما من مفاهيم، وهذا الخلط يفسد الرؤية ويحيل دون وضوح المنهج ويعكس وضعاً نقدياً مرتبكاً لا يقدم براهين صحيحة بالنظر إلى فروضه الأولى.

•طالما أنك ركزت على (محنة المنهج) فينبغي أن أثير أمامك هنا ما يثار دائماً أمام كلّ ناقد، وأعني بها فقدان المنهجية ذات الهوية العربية حتى بات الناقد يندفع خلف (الوافد المنهجيّ) أكثر من اجتهاده لبلورة مناهج قرائية مستقلة عن الوافدة أو في الأقل يعمل على الموازنة ما بين (الوافد) المهيمن و(الشخصيّ) المولد ذاتيا.. كيف تنظر كناقد إلى هذه (المحنة) وأسبابها ومتى يكون الخلاص منها؟!

–محنة المنهج هذه محنة قديمة جديدة ويبدو أنّ المنهج سيبقى مرتهناً بمحنته إلى أجل غير مسمى، ولاسيما في نقدنا العربيّ الحديث- لأننا نفتقر إلى تقاليد التأسيس المنهجيّ النقديّ كما هي الحال في الغرب، فالنقد لدينا مازال نشاطاً فردياً خاصاً، كلّ ناقد قد يعمل داخل مختبره النقديّ لا علاقة حوارية جدلية مع زميله الآخر، ولا توجد لدينا الجماعات النقدية، وهذا ما يعكس مأزق الانفصالات في الفكر

العربيّ المعاصر، والبعد عن الالتحام والتفاهم والحوار والاختلاف والجدل.. هل لدينا تراث نقديّ خصب يمكن أن نعتمده أساساً لانطلاقاتنا النقدية الحديثة؟ أحسب أنّ لدينا شيئاً من هذا لكنّ تباين النظرة الموضوعة العلمية والاستقلالية إلى ذلك تجعل حسم مثل هذا الموضوع ليس سهلاً، وبوسعك العودة إلى السجل الحضاريّ والفكريّ عند بعض مفكرينا ومثقفينا ونقادنا لتلمس شكل التقاطع والغموض بعيداً أكثر الأحيان عند منطق العقل ومنطق العصر.

• هل علينا أن نغلق الأبواب والنوافذ أمام الوافد المنهجيّ الغربيّ كي نحافظ على أصالتنا بهويتنا؟

- ربما يكون مثل هذا الكلام قد فات أوانه الآن ولم يعد بوسع من شاء منا تحقيق ذلك، وأجد شخصياً أنّه لا بأس بالتواصل والتفاعل تماماً على أن نعرف كيف نفيد من هذا المنجز، على النحو الذي يطوّر أدواتنا ويغني رؤيتنا ويخصب ثقافتنا ويمدّها بأسباب الحياة والقدرة على التفاهم مع معطيات العصر والتلاؤم معها.

وتبقى المسألة – إذا نحن حددنا حديثنا في هذا الشأن بالممارسة النقدية- بالرؤية التي يتبناها الناقد والمنهج الذي يعتمده قارئ، إنّ المنهج دائماً شخصيّ، لأنه ينهض في مقوم أساس وجوهريّ من مقوماته على ذائقة الناقد – وهو أمر شخصيّ محض-، بمعنى أنني لا أقرّ بوجود ناقد بنيويّ وأخر تفكيكيّ وثالث ثقافيّ، لأنّ الناقد يجب أن يفيد من أيّ معطى متاح يمكن أن يرفد التهه النقدية بما يجعلها أكثر صلاحية للعمل والإنتاج ولحظة اقتحام النصّ، وصولاً إلى دقّة المعنى تموت كلّ المناهج ولا يبقى إلّا وجه الناقد صافياً وقد أشرق بمنهجه الخاصّ المستمد من ذائقته المدربة الخبيرة وروحه القرائية الحية، وثقافته المتفاعلة مع منطق العصر بأحدث تجلياته ورؤاه.

• في فصول الكتاب وجدتك تميل إلى الاقتراب من منطقة (التطبيق) وتعنى بصورة أقل بمسألة تأطير النصوص المقروءة بجهد تنظيريّ يوضح طبيعة القراءة وأسس المنهج المعتمد في التطبيق... ألا ترى أنّ هناك فجوة واضحة تظهر في استئثار التطبيق بجلّ الجهد القرائيّ؟

–المفهوم الأساس للعملية النقدية ينحاز إلى منطقة التطبيق، وفيها يتجلّى منطق النقد وفاعليته الجوهرية لكنّ هذا لا يعني طبعاً إقصاء البعد التنظيريّ في العملية، إلّا أنّ الأمور في هذا الصدد مازالت تفهم فهماً قاصراً لدى الكثير من المشتغلين في هذا الحقل ممّن يعتقدون خطأ أنّ التنظير يجب أن يكون وليد التطبيق ومعطى من معطياته، فالتطبيق هو تجريب الفهم والتحليل والتأويل والكشف على النصوص والظواهر، وعبر سلسلة الاختبارات والمعاينات هذه تتكشف نظم ورؤى وقوانين

تنتظم في مشهد يرتفع إلى مصاف التنظير، هكذا تتبدّى لنا مشروعية التفكير بنظرية نقد عربية حديثة، تتكاتف تنظيرات نقادها وتتساند بأكبر قدر من العملية والفنية.

أمّا ما نجده من دعوات إلى التنظير فأنا لا أستطيع فهم هذه الدعوات إلّا على نحو أكاديمي، تدفع الدارس إلى استنطاق المقاربات النقدية التي يجدها مناسبة لمنهجه الأكاديميّ والإفادة من منطلقاتها في درسه النقديّ التحليليّ في ميدان التطبيق، وهي غالباً مأخوذة من مصادر ومضانٍّ مختلفة ومتباينة نقلاً حرفياً أو تلخيصاً أو إعادة تركيب للأفكار قد يصلح بعضها لاختبار النصوص – ميدان الدراسة- وقد لا يصلح البعض الآخر، أمّا إذا كان المقصود بجهد نظريّ عربيّ مستقلّ غير متأت من تجربة التطبيق فأكاد أجزم أنه غير موجود، وكلّ الجهود المزعومة في هذا المجال حين تصفّى وتغربل جيداً لا يبقى فيها للمعني شيئاً، لذا فأنا أصف عملي نظرياً في مقدمة موجزة وأترك الباقي الواسع كله للتطبيق، فهو الوحيد الكفيل بإنتاج النظر النقديّ بعد طول تجربة وأجد أن وضع العربة أمام الحصان ما زالت نكتة سمجة لا تضحك المغفلين.

● التخريجة النقدية التي تصل إليها كتقويم لتجربة جبرا الشعرية تكاد تضعف في مواجهة عدد كبير من النقاد والأدباء العرب، الذين لا يرون أنّ له "قوة إبداعية تتجاوز خطوط الحياة في المشهد الشعريّ العربيّ الحديث"، بل نراهم يؤكدون على فرادة منجزه الإبداعيّ (الروائيّ تحديداً) وإضافاته الأخرى في حقول الترجمة والنقد والتشكيل... هل كان المنجز الشعريّ وحده من قادك إلى مثل تلك التخريجة أم أنّ ثراء الشخصية الإبداعية لجبرا هو من أسهم في التوصيل؟!

–جبرا إبراهيم جبرا ظاهرة إبداعية متفرّدة في أدبنا العربيّ الحديث وله دور رئيس وبارز في صناعة المشهد الثقافيّ العربيّ وتوجيهه، وإذا كانت الحقول الإبداعية التي مارسها في الرواية والترجمة والتشكيل وغيرها، حظيت باهتمام الدارسين والنقاد على نحو يستحقه فإنّ شعره لم يحظ بمثل هذا الاهتمام، ولأذني من المهتمين بتجربة الشعر العربيّ الحديث خاصة فقد أوليت شعر جبرا عنايتي، هذا من الناحية الأكاديمية المنهجية أما على المستوى النوعيّ فإنّ تجربة جبرا الشعرية تنطوي على قدر مهم من الخصوصية والتفرّد ولاسيما حين تعاين في ضوء فلسفته في فهم الشعر شكلاً ووظيفة، وربما تظهر لي دراسات أخرى في هذا السبيل تكشف عن أهمية شعر جبرا وقوته الإبداعية.

أمّا إذا كان بعض من النقاد والدارسين لا يرون في شعره مثل هذه الأهمية فلكلّ أسبابه ولكلّ ما يعتقد، وقد تكون براعته المتميزة في الحقول الإبداعية الأخرى التي مارسها ألقت بمثل هذه الظلال على واحته الشعرية.

● في الدراسة النقدية الممتعة التي قدمتها بجزئين لقصيدة الشاعر خليل خوري (وخطير هو البحر) وجدتك حريصاً على نقل آليّات ونقد السرد النثريّ

(القصة/ الرواية) وتحويلها إلى المجرى الشعريّ بشكل محايث. إنّ استجلاب (الراوي العليم) و(أرضية سردية) و(الإيهام) و(عين الكاميرا) الخ... هو اجتهاد منك للتناقل قرائياً بين المتون النثرية والشعرية... كيف توصلت إلى هذه الخاصية القرائية؟

–من المظاهر الحية التي حرص الشعر العربيّ الحديث على استعارتها من الفنون القولية المجاورة هو السرد، إذ اشتغل الكثير من الشعراء على تطوير نماذجهم عبر الاستعانة بخصوبة السرد وفتنته فاستعاروا آليّاته ومكوناته وسعوا إلى تشغيلها شعرياً، وكان ذلك وسيلة مهمة من وسائل حلّ إشكال المأزق الشعريّ في حساسيته الغنائية العالية، وإذا كانت القصيدة العربية الحرة (التفعيلة) هي التي فتحت الباب أمام هذا السبيل فإنّ قصيدة النثر وسّعت من حجم الإفادة من قوانين السرد ونظمه وطوّرت وضعاً شعرياً جديداً أبعد كثيراً مما حققته قصيدة التفعيلة.

لذلك فإنّ أيّة قراءة نقدية للشعر العربيّ الحديث لا تنتبه إلى تجلّي إمكانات السرد في الشعر تظل قراءة ناقصة، من هنا جاء اهتمامي بقراءة الشعر قراءة سردية في مستوى معيّن من مستويات المنهج العام لقراءتي النقدية.

●تسعى في كتابك (المتخيل الشعريّ) إلى مهمة خطيرة استنباط (الكتابة المختلفة) كي تتصدى (الكتابة الملفقة)، برأيك ما هو حجم المتحقق من هذه الكتابة المختلفة قياساً إلى الشائع من الملفقة وعلى قراءاتك في الكتابة؟ وهل يتحدّد وجود (الكتابة الملفقة) في الزمن المعيش أم ينتج على أزمن ماضية أو قادمة؟

–الكتابة الملفّقة موجودة أبداً مثل وجود الكتابة المختلفة وهي ثنائية لا بدّ منها لاستمرارية الحياة في الكتابة أو الكتابة في الحياة، لكنّ حجم حضور الكتابة الملفّقة وتسيّدها يتوقف على مستوى حضارة الراهن الثقافيّ في الأمة، وهو على العموم أمر يتعلق بالزمن شكله وهويته وضرورته ولا شكّ في أنّ إحدى أهم الوظائف الجوهرية للنقد العمل على تدعيم الكتابة المختلفة والدفاع عن ألوانها، وهذا بالضرورة كشف لزيف الكتابة الملفّقة وتعريتها وربما يكون الاشتغال على تحسين ذوق القارئ وتطويره من العوامل الرئيسة التي تقود هذه المهمة إلى فضاء النجاح.

●أنت توجب على النصّ الحديث أن (يفكّ لغز العالم) أو تحقيق توازن نسبيّ بين (تناقضات العالم) أو (خلق حالة جدوى من دائرة العبث)، أسالك هل بإمكان نصّ أيّ نصّ أن يتصدّى لكلّ هذه الإشكاليات التي قد تعجز عن حلها حتى الثورات الرسالية؟!

–النصّ أساساً رسالة وهذه الرسالة بما تنطوي عليه من أسرار فإنّ بوسعها اختزال العالم إلى لغة، لعلّ النصّ لعب أدواراً مهمة كهذه في تواريخ الشعوب والحضارات، وحين يضيق العالم وينحدر إلى الهاوية فإنه يعود إلى النصوص

ويحتكم إليها، ربما ثمة من ينظر إلى هذا القول نظرة طوباوية فانتازية لكنها على أيّة حال هي الحقيقة حين تصبح الحقيقة ذاتها نصاً، فمن يدرك خطورة الكتابة وعمق جدواها في روح الإنسان الحيّ وجسده يعرف تماماً قيمة ما يؤسسه النصّ.

و هل يمكن أن يحلّ المشكلات ويفك الألغاز؟ نعم، لكن حين يكون الوسط نصوصياً، يدين بالولاء للنصّ ويؤمن بقداسة المخيلة بوصفها أكثر المناطق البشرية حرية وانطلاقاً وصدقاً.

● يقول أحد الشعراء التسعينيين، ضمن حوار منشور أنّ قصيدتهم تحلّق خارج كلّ موروث شعريّ سابق ولاحق أيضاً! ولأنك تابعت القصيدة التسعينية بشكل تفصيليّ، هل تستطيع أن تؤكد، أو ربما تنفي ما ادعاه ذلك الشاعر الشاب؟!

–لست معنيا بإثبات ما يقول الآخرون أو نفيه، فلكلّ الحقّ في ما يزعم، لكنني أودّ أن ألفت انتباه الشاعر الذي تقول أنه صرح مثل هذا التصريح إلى قضية التناص التي تؤكد بأنّ أيّ نصّ لاحق ليس سوى مجموعة نصوص مهضومة سابقة، ومن ثمّ فإنّ النصّ المعجزة الذي يأتي من فراغ هو الحلم الوهمي/الحمل الكاذب لكلّ الأدباء في العالم.

فضلاً عن ذلك فلي أن أنصح أصدقائي الشعراء الجدد- وأعني الجيدين منهم طبعاً- أن يلتفتوا إلى منجزهم الشعريّ وحسب، فهو بيانهم ورهانهم الوحيد، أمّا التصريحات والادعاءات والسجالات الإعلامية فإنها تضرّ بمشاريعهم الشعرية أكثر مما تنفعها-، دعوا نصوصكم أيها الأصدقاء هي التي تصرح فألسنتها أطول من ألسنتكم وأفواهها أوسع.

● هل لي أن أسالك: كيف تقوم العلاقة القائمة حالياً بين أجيال الأدب العراقية؟ وهل أنّ ما يجمع بينها هو (الحوار) أم (الصراع)؟

–لا أعتقد أنّ مسألة الأجيال في الأدب العراقيّ واضحة وضوحاً أكاديمياً كافياً، على النحو الذي يمكننا فيه الحديث عن العلاقة القائمة بينها بالدقة والمسؤولية المطلوبتين، وإذا ما راجعنا هذه المسألة تاريخياً سنجد أنها نشأت مع ظهور جيل الستينات على الرغم من الصفة الزمنية التي تنطوي عليها التسمية إلّا أنّ الظاهرة الستينية ظاهرة فذية بالدرجة الأولى، تمكّنت أن تحدث تحولات خطيرة في تاريخ الأدب العراقيّ الحديث ومن ضمن منجزاتها المحكمة تكريس مفهوم الجيل على النحو الذي ظهر به، وتكشف فيما بعد عن قيم وظواهر وحالات، وهو ما فتح أمام الأجيال اللاحقة (زمنياً) الباب واسعاً للتشبّه بالجيل الستيني ومن ثم اطلاق تسميات الأجيال السبعيني والثمانيني والتسعيني- حسب العقود

الزمنية- وقد يعاني أدباء الألفين أو الالفين وواحد صعوبة النسبة في التسمية، ليذهبوا- ربما- إلى اختراع تسمية جديدة...

طبعاً هذا القول لا ينفي ابداع الأجيال بعد الجيل الستينيّ، كما أنه لا يمنح الستينيين صكّ التفوق على كلّ من أعقبهم، لكنه شاء أن يؤكد حقيقة تتصل بالمعاينة الدقيقة والصحيحة لتطور الأدب العراقيّ الحديث.

أما سؤالك عن الذي يجمع بين هذه الأجيال، هل هو (الحوار) أم (الصراع) فاعتقد أن المسألة يجب أن تحتوي الشكلين معاً، الحوار في معناه الحضاريّ الجدليّ المثمر، والصراع بمعناه الخصب الفاعل، لكنني حقيقة لا أتلمّس في العلاقة القائمة سوى القطيعة –، للأسف الكلّ يتحدّث عن فتوحات وكشوفات وهمية لا تتحقق إلّا بتجهيل الآخر وتقويض نتاجه ونسفه، وكأنّ أحلامه الدونكيوشوتية لا يكتب لها التحقق إلّا على أنقاض جسد الآخر، وأحسب أنّه آن الأوان بعد هذه التجربة القاسية والمعارك (الجيلية) التي لم ينتصر فيها أحد أن نرفع شعار المراجعة والتقويم وإعادة ترتيب البيت الثقافيّ العراقيّ، بروح عالية من المسؤولية والديمقراطية والنظر إلى الآخر بوصفه صديقاً ممكناً أكثر منه عدواً محتملاً.

● كيف تفسر عدم ظهور نظرية نقدية عربية حتى الآن؟ وهل الأمر منوط بالشخصية النقدية وعدم نضجها؟ أم أنها محبطات الجوّ الثقافيّ العام؟

ربما نحتاج إلى عدد من المؤتمرات والحلقات النقاشية المنظّمة، ليكون في مقدرونا تحقيق هذه المقاربة النقاشية المنظمة، ليكون في مقدرونا مقاربة حدود مثل هذا السؤال، والتصدي لفضائه بشجاعة ووعي، لأنّ النظر في موضوع نظرية النقد العربية ما زال يسبب للنقاد العرب الكثير من الحرج ويجلب لهم الكثير من الاتهامات ولاسيما فيما يتعلق منها بتبني مناهج ونظريات نقد غريبة.

أقول مجدداً إننا لا نملك تقاليد في هذا النشاط الحيويّ الحضاريّ الفعّال، ويتشتت معظم جهدنا في الانغماس في المشاريع الفردية واستعمالها ثقافياً بوصفها بديلاً عن المشاريع الجماعية، فضلاً عن النظر إلى المشاريع الفردية الأخرى المجاورة بريبة تبرّر دفاعاً عشائرياً بدائياً عن النموذج، فمشكلة النمذجة والإيماء بالفردية على حساب ما يجب

أن يكون جماعياً، عمّق صورة الانفصال في الثقافة النقدية العربية، وجعل توجهنا نحو نظرية نقد عربية محتملة يسير في الاتجاه الخطأ.

أدعو في هذه المناسبة كلّ المؤسسات التي تعنيها هذه القضية الخطيرة، التي تتوقف عليها كما أرى حضارة الأمة، إلى التفاهم حول اعلان إحدى السنوات القريبة القادمة سنة ثقافية عربية، يناقش فيها أدباء الأمة ومفكروها وفلاسفتها وكلّ المعنيين في حقول المعرفة الأخرى السبل الكفيلة باستيلاد نظرية نقد عربية حديثة، عبر مراجعات علمية للمصطلحات والسعي إلى تنقيتها وتحليل المفاهيم المتمخّضة عنها وإعادة تأهيلها، في سياق مقاربات ذات جهد نظريّ مكيّف عربياً يفحص رؤيتنا النقدية على نحو شموليّ، ويقوّم فاعليتها بصدد المناهج النقدية المشتغلة داخل إطارها، كما يستلزم ذلك استحداث شروط تسمية جديدة لتوصيف النقد والناقد والتأكيد على كفاءة أدوات العملية النقدية وآليّاتها، ومناقشة كلّ ما يتّصل بالموضوع من قريب أو بعيد، عندها يمكننا الحديث بلا حرج وبمعزل عن سهام الاتهام والتخويف.

● كشاعر هل تقول لي ماذا بإمكان الأديب أن يفعل إزاء كل هذا الزلزال الذي يلفّ ويقضّ هدوء العالم؟

–العالم يا صديقي مهّدد منذ اللحظة الأولى التي قيض له فيها أن يوجد، هو كيان ملغوم بالاف الأصابع من الديناميت، ونحن نعيش في صخبه بتآلف أسطوريّ غريب مع هذه الحقيقة إلى درجة تبدو لنا وكأنها غير موجودة، لا بل إنّ النشيد الشعريّ الماراثونيّ الذي بدأ من أول كلمة شعر نطقها شاعر قبل ما لا يحصى من السنين، وإلى آخر كلمة يقولها شاعر بعد ما لا يحصى من السنين أيضاً إنما يغنّي لهذا الزلزال الذي ينتظره الجميع بترقب ووجل ورعب.

فماذا بوسع الشاعر أن يفعل، طالما أنّ آلته لا تجيد تعطيل أصابع الديناميت، ولا تسعفه نبوءته الشعرية في إقناع الزلزال القادم بالتريث. وإذن! لماذا هذا العبث الذي يسمونه الشعر أو الأدب أو على نحو أعمّ الفنّ؟ هل من جدوى لوجوده، أقول: نعم، فهو الذي يجعل المسافة المكانية التي تفصلنا عن الديناميت خضراء، مصفّحة بالندى وفواحة بالعطر، ويجعل ما تبقى لنا من الزمن حتى يحدث الزلزال مليئاً بطعم النساء وفيض أنوثتهن، بالوعود الجميلة المشوبة برعشة الدفء، وهي تشحننا بقوة الحياة ولذتها وكبريائها، وعلى النحو الذي يجعل لحظة حدوث الزلزال فيما بعد لا معنى لها. إذ حقق لنا الشعر والأدب والفنّ الرضا والامتلاء والعنفوان. عندها لا يبتلع الزلزال منا سوى ما تركناه من قشور ومناديل ورقية مستعملة وقنان فارغة وقطع ملابس مهملة.

ألّا ترى معي أنّ هدوء العالم ليس في صالح البشر؟ وأنّ وجود الزلزال ضرورة لأنه يساعدنا على اكتشاف الدهشة في ذواتنا؟ وأنّ الشعر بالذات هو طبيعة الطبيعة وسحر السحر؟ ألّا ترى معي أنّ الشعر يجعلنا نغتصب الأشجار العارية بشرعية، ونباشر شواطئ البحار بأذن من القضاء، ونقاسم السماء سريرها الأزرق في وضح النهار؟

ألّا ترى معي أنّ ما نحمله في جيوبنا وتحت ألسنتنا وفي تضاعيف المسكوت عنه في ضمائرنا من شعر يجعلنا نكفّ عن المطالبة الساذجة بعالم هادئ؟

المنهج ... طائر لا وطن له...!

حاوره في القاهرة عام ١٩٩٠ شادي صلاح

● أولاً: تناولت في دراستك للماجستير موضوع المدينة في شعر حجازي فلماذا المدينة بالذات...؟

● موضوع المدينة يكاد يكون من الموضوعات الحالية الأثيرة لدى شعراء الحداثة العرب، فمنذ أن افتتحت كوكبة من الشعراء المعاصرين فجراً جديداً للقصيدة العربية أخذ هذا الموضوع اهتمام الكثيرين منهم ولا سيما أولئك الذين قدموا من الريف إلى المدينة، ولكنّ أحمد عبد المعطي حجازي حاول أن يكرّس جزءاً كبيراً من تجربته لهذه الموضوعة ابتداءً من ديوانه الأول المتميز "مدينة بلا قلب"، ولم يكن تعامله مع المدينة تغريبياً بل إنه حاول التفاعل مع معطياتها بالقدر الذي تسمح به قدراته "الريفية"، وفي تقديري إنّ حجازي هو أول من جعل من المدينة موضوعاً شعرياً، وتميّزه في هذا المجال يكمن في أنّ تعامله مع المدينة كان عقلياً ممغنطاً بالعاطفة...!

● إذن كيف بدأت "المدينة العربية" وإلى أين انتهت عند حجازي؟

● من الشعراء العرب الذين تناولوا المدينة، الشاعر العراقي بدر شاكر السياب ولكننا لو حاولنا فحص علاقته الشعرية بالمدينة لرأينا أنها لم تكن لديه سوى "مبغى" كبير، فهي مجمّع لكل السلبيات والمساوئ والانحرافات وهي أيضاً – وما زلنا عند السّياب- موضوع استنزاف انسانيّ بشريّ للشخص القادم إليها..

أما حجازي فقد مرّت علاقته بالمدينة بعدة مراحل:

المرحلة الأولى منها كانت مرحلة الاصطدام المباشر، بكلّ قسوة المدينة وضراوتها وعدم تآلفها مع الغريب الوافد إليها. وكان حجازي في هذه المرحلة يعيش حلم الريف في المدينة بمعنى أنه كان يتمنى إسباغ قوانينه الريفية على المدينة.

في المرحلة الثانية تحوّل هذا الاقتران إلى تآلف مرحليّ إلى أن وصل إلى درجة وصفها فيه بكلمة "مدينتي"، بمعنى أنه يعترف بانتمائه إليها بشكل ما ومن ثمّ انعدمت شكواه- من قسوة المدينة.

أمّا في المرحلة الثالثة التي انتقل فيها حجازي إلى المدينة الغربية فثمة "مدينة" هنا تتنفس أيضاً في شعر حجازي، حيث أصبحت الذكريات القديمة للمدن القديمة هي الهدف الشعريّ ذاته، وهذه المدن القديمة التي هي العربية بل الوطن العربي بأجمعه تحوّل في منظور حجازي الجديد والمتأثر بالقسوة المدينية الغربية- إلى قرية كبيرة في مقابل هذه المدينة الغربية صماء المشاعر...!!

• هل المدلول هو الذي لفت انتباهك لدى الشاعر الذي اختصصته بدراستك وهو حجازي.. أم أن هناك ما يستحق التوقف عنده..؟

• هناك بالطبع ما يستحق ذلك وإلّا كانت الدراسة غير متكاملة، فالحقيقة التي جذبت انتباهي وتوهجت فيه هي أنّ لغة الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي لغة صافية، والسبب في ذلك – كما يبدو لي- هو ثقافته التراثية أولاً، فقد بدأ حجازي في تكوين شخصيته الثقافية انطلاقاً من كتب التراث أولاً، إذ بدأ حجازي في تكوين شخصيته الثقافية انطلاقاً من كتب التراث والقرآن الكريم فنشأ في لغته الشعرية صفاء خاصّ، مع أنه حاول في بعض قصائده أن يطوع اللغة اليومية - مع الحفاظ على القدر المطلوب من الفصاحة - وأن يجعل منها لغة شعرية محمّلة بالإيحاء، وربما يكون السبب الثاني في صفاء هذه اللغة هو أنّ حجازي شاعر قوميّ صرف، و هذه المسألة تدفع دائماً إلى الاحتفاء بالخصائص القومية وفي مقدمتها فصاحة البيان.

• "صفاء اللغة" تعبير يحتاج إلى توضيح.. ما المقصود بهذا التعبير؟

• المقصود بصفاء اللغة هو الفصاحة في المقام الأول بمعنى عدم الوقوع فيما يدعى مصطلحاً باللحن أي الخطأ اللغوي، وعدم استخدام المفردات والتراكيب العامية وهذا الموضوع لا يحسب لحجازي دائماً فقد اكتفى بلعب دور المحافظ على قيم اللغة وأصالتها، ولم يكن مغامراً كزميله صلاح عبدالصبور في محاولة اكتشاف مفردات يومية تصلح لأن تكون شعرية، وقد حاول حجازي استخدام العامية في شعره ولكنها في رأيي كانت محاولات خجولة.

• إذن كيف تعاملت مع النصوص الشعرية هنا بمعنى منهجية النصّ ذاته؟

• كان تعاملي مع النصوص في سياق منهج خاصّ يقوم على الإفادة من معطيات البنيوية والتفكيكية وغيرها، لأنني أعتقد بأنّ استخدام منهج بعينه لا يمكنه فحص النصّ فحصاً متكاملاً، والمناهج الحديثة ما هي إلّا وسائل يقوّي بها الناقد آليّاته، على أنّ وصف ناقد معين بأنه ناقد بنيويّ أمر يثير الكثير من الالتباس، لأنّ البنيوية مثلاً تقوم في جزء من فعالياتها النقدية على اللغة وكشف جمالياتها، والنصّ الإبداعيّ كما هو معروف ليس لغة فحسب.

وفئة قليلة من النقاد بالعراق هم الذين حاولوا استثمار منجزات المناهج الحديثة وتثقيف آليّات عملهم النقديّ بها، بالشكل الذي تقدم، ومن هنا نشأ منهج جديد أفاد من

كلّ المعطيات الحديثة واستثمرها بما يمكن تسميته بـ "منهج النصّ" أو "المنهج النصيّ" وهو منهج لا يُعنى بأية أفكار خارجية من شأنها أن تعوق عملية "الحفر" داخل النصّ.

● هل ترى أنّ الحركة النقدية الشابة في العراق استطاعت أن تضع يدها على مشروع جديد تستطيع تبنيه...؟

● بالفعل استطاعت مجموعة من النقاد الشباب المهتمين بالمعرفة النقدية الحديثة أن يشكّلوا مجموعة نقدية جديدة وأن يطرحوا فيها مشروعهم المسمى بـ "المشروع النقدي الجديد في العراق" إيماناً منهم بأنّ إشكاليات النقد الكبيرة لا يمكن لها أن تستجيب لمعالجة فردية عزلاء. وأنّ العمل النقديّ الحديث في العالم يقوم – في معظمه- على نظام الجماعات، وأياً كانت هذه الدعوة ومهما كانت مستويات انجازها إلّا أنها مهمة في تكريس تقاليد علمية تنهض على الجدية والدقة بعيداً عن عبارات الانشاء واطلاق الأحكام الجاهزة.

ويمكن لهذا المشروع وما يتمخض عنه من مشاريع جماعية للعمل النقديّ أن يفتح آفاقاً جديدة لمستقبل النقد العراقيّ الحديث، ويطمح هؤلاء النقاد وغيرهم إلى إحداث نوع من الاستقرار في مصطلحاتهم النقدية لأنّ الارتباك وعدم التحديد في المصطلح يؤدي إلى غموض المعالجة النقدية وهم في ذلك يعتمدون على الافادة القائمة على الحوار، والتفاعل مع كلّ معطيات المناهج الحديثة بوصفها نتاجاً عقلياً انشائياً ليس حكراً على فئة دون أخرى... فالمنهج طائر لا وطن له، لأنّ له كلّ الأوطان..!

شعر الأنثى.. خجول!

حاوره د. فيصل القصيري لمجلة (دبي الثقافية) ٢٠٠٦

قليلة هي الحوارات التي أجريت مع الناقد العراقيّ "محمد صابر عبيد"، فهو – كما يقول- لا يطمح إلى أن يقدمه الآخرون إلى الجمهور، ربما لإيمانه بأنّ النقد عمل إبداعيّ بإمكانه أن يكرّس اسم مبدعه.. كما يرى عبيد أنّ الناقد المجتهد قد يكون مبدعاً كبيراً إذا استطاع امتلاك المفاتيح التي تسمح باقتحام عالم النصّ، والوصول إلى أعمق طبقاته، وإذا كان مزوّداً بالمصابيح التي تبدّد عتمات النصّ.

وقبل الشروع بالحوار لا بدّ من الإشارة إلى ملامح المشروع النقديّ لـ "محمد صابر عبيد" الذي يصفه بأنه مشروع متواصل ومتفاعل مع أحدث الرؤى والنظريات والمناهج النقدية الحديثة، ويقترح فيه كتابة نقدية بالغة الخصوصية تضاهي الكتابة الإبداعية وتعمّقها، وترتقي نحو آفاق إدهاشية تمتلك جماليات اللغة، وتعبّر عن الرؤى الأكثر حداثة في التشكيل والتعبير.

صدر للناقد، الحاصل على درجة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث عام ١٩٩١، أكثر من ثمانية كتب، منها السيرة الذاتية الشعرية عام ١٩٩٩، والمتخيل الشعريّ، وشعرية القصيدة العربية الحديثة، وشعرية الكتب والأمكنة.. وصدر له في الآونة الأخيرة عن اتحاد الكتاب العرب "تمظهرات التشكل السير ذاتيّ".

فضلاً عن اهتماماته النقدية، فإنّ لـ "عبيد" اهتمامات شعرية قادته إلى إصدار مجموعتين شعريتين، في بداية حوارنا معه بدأنا بسؤال:

• أنت واحد من النقاد المهمومين بتأسيس نظرية نقدية عربية، وجهودك النقدية جميعها تصبّ في هذا الاتجاه، هل تعتقد أنّ منجزاً كهذا ليس عسيراً على الذهنية العربية، وبالتالي فإنّ ولادة مثل هذه النظرية أمر ممكن في السنوات القليلة المقبلة؟

–لم تعد فكرة تأسيس نظرية نقدية عربية تمثّل هماً معرفياً لي ولا حلماً يطاردني كما طارد عشرات النقاد العرب؛ فالعالم الثقافيّ الجديد أزال الكثير من الحدود بين الثقافات ورشّح عناصر تفاعل كثيرة فيما بينها، على النحو الذي لم تعد الحاجة فيه قائمة إلى تأسيس نظريات نقدية محلية تقوم على البحث في الجذور، واستخلاص معرفة مفتعلة توجهها توجيهاً علمياً عنيفاً وقسرياً كي تتماثل لرغباتنا

وأحلامنا، فذلوث أصالتها من جهة ولا ننجح في إرغامها على الاستجابة لتطلعاتنا المعرفية المجموعة من جهة أخرى، ونكون بإزائها كمن رقص على السلم فلذكفّ يا صديقي عن انتظار الولادات الغيبية ونرفع رؤوسنا قليلاً إلى الأعلى ونمدّ بأبصارنا نحو الأفق، بعيداً عن التغذّي بالنماذج في طرف من المعادلة والتخلّي عن مركّب النقص بإزاء الآخر في الطرف الثاني منها، فقد آن الأوان للانفتاح برحابة على كلّ قارات المعرفة بلا تعصّب أعمى ولا إحساس بالضآلة، ولنؤمن أيضاً بأنّ نظريات النقد الحديثة في العالم أينما ولدت هي طيور لا أوطان لها.

• ظهر لديك ميل واضح إلى تقديم كتب تجمع بين القراءة النقدية والمختارات، وأودّ الإشارة هنا إلى أول تجربة لك في هذا المجال، وأعني كتابك "الشعر العراقي الحديث- قراءات ومختارات".. ثم جاء كتابك اللاحق "شعرية طائر الضوء" ليعزّز هذا التوجه، واعجابنا بهذا المشروع لا يمنعنا أن نتساءل لماذا يلجأ الناقد إلى هذه العملية التي ربما تنطوي على كثير من الاستسهال؟.. هذا من جهة، ومن جهة أخرى ما جدوى مثل هذه المختارات أو المنتخبات؟ ثم لماذا يفرض الناقد نصوصاً شعرية معينة على ذوق القارئ في الوقت الذي يقصي نصوصاً أخرى.. والقارئ معاً؟

–المختارات الشعرية عمل يقع في صلب النشاط النقديّ الخلّاق، وتراثنا النقديّ العربيّ مثل تراثات معظم شعوب العالم يشهد على ذلك، فالأمالي والمختارات والمنتخبات التي حفل بها ميراثنا النقديّ تجلّت بوصفها مغامرة نقدية تحكّم بها ذوق فنيّ رفيع، حتى بلغ القول بأحدهم أنّ أبا تمام في مختاراته أشعر منه في شعره، وهذا العمل جزء مهم من مشروعي النقديّ وآمل أن أتواصل معه حتى على صعيد فنون أخرى غير الشعر، مع تأكيد أهمية الدراسة التي تتقدم المختارات بوصفها نشاطاً معادلاً ومحايثاً ومضيئاً للنماذج المنتخبة، فالعملية ليست لجوءاً – كما وصفت- بل انطلاق وانفتاح وشروع.. وهي ليست سهلة أبداً، لأنّ على الناقد الذي يخوض في هذه المغامرة أن يقرأ النصوص قراءة ثانية محرضاً ذوقه وثقافته ورؤيته ومنهجه بكلّ ما تنطوي عليه من حساسية وبكلّ ما تمتلكه من أدوات، لاختيار النماذج التي تتلاءم مع منهج القراءة ومعيار الانتخاب والمقولة التي يسعى الناقد إلى تكريسها عبر هذا الجهد، فالعمل إذاً ليس مجانياً أو اعتباطياً، وليس فيه أيّ فرض قسريّ على ذوق القارئ؛ إذ بوسع القارئ الذي يجد شيئاً من هذا أن يلقي بالمختارات جانباً ويعود إلى غابة النصوص وينتقي من ثمارها ما يشاء.

• هل تعتقد أنّ الشعر العربيّ ما زال غنائياً على الرغم من سعي الشاعر الحديث إلى الإفادة من أصوات الشعر الثلاثة التي حددها أليوت في مقالاته النقدية، على نحو أكثر دقة أعني هل بمقدور الشاعر العربيّ الحديث أن يتخلّص من ترسبات (أناه) وهو يتّجه إلى اغناء قصيدته بالمكونات الدرامية والملحمية؟

–الشعر العربيّ كان، وما يزال، وسيبقى غنائياً. والغنائية عنصر أصيل ليس في الشعر العربيّ فحسب بل في شعر كلّ أمم الأرض، حتى وإن امتلكت بعض الشعوب أنواعاً أخرى من الشعر. أما سعي الشاعر الحديث للإفادة من أصوات الشعر الثلاثة التي حددها أليوت في معرض حديثه عن الشعر المسرحيّ فهو قائم ومشروع ومنتج، وهو ليس حكراً على الشاعر الحديث إذ حتى الشاعر العربيّ القديم كان يطوّر صوته الشعريّ عبر إغنائه بأصوات أخرى، ولا شكّ في أنّ عناصر الدراما كانت حاضرة أبداً في الشعرية العربية على نحو عام، لكنّ الشاعر العربيّ الحديث اشتغل على هذا الموضوع بوعي وعمق ودراية، طوّر فيها كثيراً من أنموذجه الشعريّ ونقله إلى مساحات إبداعية أكثر قوة وحضوراً.

• أنت شاعر وناقد معاً، ولكنّ الشاعر ظلّ خجولاً ومنزوياً في داخلك، وظهر الناقد فيك ظهوراً جلياً، ألا يمكن أن تجمع بين جمرة الشعر وملقط النقد في الوقت نفسه، أي أن يكون للاثنين عندك حظوة واحدة؟

–شخصيتي بطبيعتها رحبة وديمقراطية مع مكوناتها وعناصرها، وجدت نفسي شاعراً أولاً ففرحت بهذا الاكتشاف وتلبثت طويلاً أراهن على هذا الكائن الشعريّ في- وربما ما زلت- إلّا أنّ هذه المراهنة لم تكن تجارية، ولم يكن من بين أهدافها بلوغ النجومية وتصدر المشهد الشعريّ العربيّ.

وأعترف بأنني سعيد لكوني شاعراً أكثر من سعادتي بكوني ناقداً، إذ إنّ طبيعتي الشخصية طبيعة شعرية، وأظنّ أنني أعيش حياتي كلها بطريقة شعرية.. ولعلّ الملائكة الذين يحفون بي يدركون ذلك جيداً، فما زلت ذلك الطفل الذي يبحث بلذّة وشراسة عن دميته التي أضاعها منذ كان في الخامسة، وما زلت ذلك العاشق الخائب المولع بصيد الأيائل الشرسة، وأعترف أيضاً بأنّ الممارسة النقدية التي وجدت نفسي فيها شبه محترف قلّلت كثيراً من جموحي الشعريّ، وأيقظت فيّ وعياً مرعباً قربني كثيراً –للأسف- من إمكان العثور على دميتي الضائعة التي لا أملّ من مطاردتها ولا أحلم باصطيادها أبداً.

ودعني في مسلسل الاعتراف هذا أن أقرّ لك بأنني شاعر خجول بامتياز ومنزوٍ في داخلي بامتياز أيضاً؛ أمقت النجومية والشهرة التي يصنعها الإعلام وتخلقها السياسة، وأؤمن بأنّ الابداع الحقيقيّ يعيش خالداً وإن تحالفت عليه قبائل الاعلام وجيوش السياسة، وسأبقى أراهن على هذه الحقيقة في شعري ونقدي. الشعر منزلي الوجدانيّ الأليف، والنقد مدينتي الحضارية المفتوحة على الجهات كلها، وعلى الرغم من ضوابطها وقوانينها – الصارمة أحياناً- فإنها تتساهل قليلاً مع زوارها ولا تطالبهم دائماً بجوازات سفر أصولية.

•لو أتيح لك أن تتفرغ للشعر، فهل تتوقع أن باستطاعتك تقديم شعر مختلف عن السائد شعرياً؟

–القول لا يبلغ مصاف الشعر إن لم يكن مختلفاً، وشعري على هذا الأساس مختلف، أما السائد شعرياً فهو الكاسد شعرياً، والشعر يفرض نفسه على الأشياء كلها حين يعلن عن حضوره ولا ينتظر تفرغاً يمكن أن يتيحه له الشعراء.

•أفهم من إجابتك هذه أنّ الاختلاف عنصر أصيل في الشعر؟

–نعم، والمختلف الحقيقيّ هو الشاعر الحقيقيّ، وخذ محمود درويش مثالاً.

•يقول الشاعر العراقيّ الراحل رعد عبد القادر: "الشعر كلّ فاعل بصورته وجوهره مضاد للموت"، أما أمل دنقل فيقول: "الشعر عندي بديل عن الانتحار"، إلى أيّ حدّ يستطيع الشاعر قهر الموت بالشعر؟

–لا شيء في الحياة يستطيع قهر الموت، فلا الملاذ النهائيّ للأشياء حيث تنعم بالراحة والطمأنينة بعيداً عن الحياة وصخبها، وما عبارة (قدرة الشاعر على قهر الموت بالشعر) سوى عزاء مجازيّ يقصد منه طرافة التعبير أكثر من دلالة المعنى، لكنّ الشعر على أيّة حال أطول عمراً من الشعراء ويتمثل إخلاصه في أنه يحفظ للشعراء حياة أسمائهم في حيز معقول بمعيته، وجاءت البنيوية لتحرم الشعراء هذه النعمة الاعتبارية- حتى الأحياء منهم- بمقولتها الشهيرة (موت المؤلف)، تاركة الحياة كلها للنصوص وهي تحتفل بدوالها بحرية ومتعة خارج بيت الطاعة وسلطة الأبوة.

•قلت في إحدى دراساتك النقدية إنّ الشاعر العربيّ لا يحسم إلّا عراقياً، هل ما زلت متمسكاً بهذه القناعة؟

– هي ليست قناعة شخصية مجردة بل هي حقيقة تعزّزها الذاكرة الشعرية العربية ويسندها التاريخ الشعريّ العربيّ، أعترف بها نزار قباني وأدونيس وكبار الشعراء العرب. وأذكر أنني حضرت أمسية في دمشق العام الماضي للشاعر محمود درويش قال فيها: "كن عراقياً إذا أردت أن تكون شاعراً"، هذا هو قدر الأرض العراقية، أرض السواد، أرض بركانية مُعدّة لإلقاء حممها الشعرية في أية لحظة، ومعظم إشراقات الحداثة الشعرية وكشوفاتها انبثقت من هذه الأرض المشحونة بالمغاير والمفاجئ والغريب، وإذا ما حاول أحد أن يصنع خريطة ميدانية للشعرية العربية سيشغل العراق- شعراً وشعراء- الجزء الأعظم منها، وما زال الشعراء العرب يسعون إلى تصديق شهادات ميلادهم الشعرية في دوائر الأحوال الشعرية العراقية، حتى وإن كان بالمعنى الرمزيّ للتعبير.

•أصبحت للنقد سلطة تضاهي سلطة النصّ: ومن هذا المنطلق أنت تسعى إلى كتابة نقدية تضاهي الكتابة الإبداعية، وفي هذه الحال لم يعد النقد تابعاً للنصّ

وإنما هو محاور ومتفاعل معه.. هل هذا بالضبط ما فعلته في كتابك "صوت الشاعر الحديث"؟

– في كتابي (صوت الشاعر الحديث) وفي معظم كتبي الأخرى اجتهد في انجاز كتابة نقدية خاصة لا تقيم إقامة دائمة في ظلال المناهج بإجراءتها الحدية الضاغطة، ولا تتوسل النصوص لكي تمنحها شرعية الولادة، ولا تتكئ على مقولات جاهزة تتعكّز عليها للوصول إلى حقول التلقي. النقد الذي يرتضي التبعية للنصّ يظلّ قاصراً، ويكفّ عن كونه نقداً، لأنّ النقد فعالية إبداعية خلّاقة مضاهية ومحايثة ومحاورة ومتفاعلة على نحو خصب ومنتج مع النصوص والظواهر الأدبية، وأجدني اتماهى عميقاً مع من قال بأنّ الأمم التي ليس فيها نقاد كبار لا تتوقع منها حضارة كبيرة. إذاً حضارات الأمم تقاس بمستوى حضور نقادها. أطمح إلى أن يرتفع أسلوبي في الكتابة النقدية إلى مستوى إبهار المتلقي وإدهاشه باسلوبية جديدة تحقق له اللذة والامتاع من جهة، وتعزّز معرفته النوعية بالموضوع النقديّ –ميدان القراءة- من جهة أخرى.

●لكنكم في هذا الكتاب، أعني (صوت الشاعر الحديث)، تناولتم عشرة أصوات شعرية ذكورية هي لكلّ من الجواهري والبياتي وحجازي وجبرا ومحمد عفيفي مطر وأمل دنقل وحميد سعيد وإبراهيم نصر الله ورعد عبدالقادر، وغاب صوت الأنثى الشاعرة.. لماذا؟ ألا توجد شاعرة عربية حديثة يمثل شعرها متناً أصيلاً وصوتاً فيه خصوصية لافتة؟ هل وقع النقد في فخّ الذكورية أم ماذا؟

–أنا من أكثر المهتمين بصوت الأنثى ومن أشدّ المتحمسين له خارج الشعر وداخله، وهو في مجال الشعر يستحق مني كتاباً كاملاً يمكن أن يحمل اسم (الصوت الشعريّ الأنثويّ) خارج خيمة الصوت الذكوريّ الذي هيمن على كتابي (صوت الشاعر الحديث)؛ إذ تعمّدت أن أنقذ اللسان الشعريّ الأنثويّ من تحت مطرقة الذكورية التي ترى في شعر الأنثى خروجاً على العُرف الشعريّ العربيّ، حسب مقولة الفرزدق الشهيرة (إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فأذبحوها).. إلّا أنّ الشعرية الأنثوية العربية ما زالت خجولة في طرح صوتها بالجرأة التي يمارسها الصوت الذكوريّ، وما زال الانجاز الشعريّ الأنثويّ الهائل الذي ابتدعته نازك الملائكة مشروعاً قائماً للتطوير والتفعيل، وثمة إنبثاقات وإشراقات أصيلة على هذا الصعيد تناولتها في بعض كتبي ودراساتي، وهي ما زالت قيد التناول- قراءة وبحثاً واكتشافاً- وصولاً إلى كتابي المقبل (الصوت الشعريّ الأنثويّ) الذي أتمنى ألا ينتظر طويلاً.

•يقال إنّ الناقد عبيد (جريء جداً) في نحت مفردات وتراكيب تبدو غريبة، وربما دخيلة ومقحمة على وسطنا الثقافيّ نحو: شعرية الجسد، سردته التفاصيل، روينة الواقعة الشعرية، فلمنة المكان، فلسفة العنونة.. وسوى ذلك كيف ترد على هذه التهمة؟

–أولاً الجرأة ليست تميزاً للناقد بل هي صفة جوهرية وأساسية من صفاته، لا يمكنه تحقيق إنجاز مهمّ وواضح من دون حضورها في شخصيته النقدية، وأكاد أقول الإنسانية أيضاً. ولعلّ من بدهيات تجلّي هذه الجرأة ميدانياً الوصول إلى عتبة اجتراح المصطلحات وتشكيل المفاهيم، من أجل تعزيز أدواته النقدية وتطويرها وتحديثها باستمرار على النحو الذي يناسب التطور والتحديث الحاصل في مختلف العلوم والمعارف والفنون الأخرى؛ فعلى الناقد أن يشعر بحرج شديد عندما يسمع بتحقيق إنجازات استثنائية خارقة في علوم الاتصال وهندسة الوراثة والطب مثلاً، وأن يدفعه ذلك إلى التفكير مجدداً بعدّته النقدية في سبيل تطويرها على نحو ما يستجيب لآفاق وفضاءات تلك الانجازات، وألا يبقى مطمئناً وسعيداً بقارّته الخاصة مهما كانت خضراء ويانعة وصديقة للشمس والقمر. لذا فأنا مسرور بهذه التهمة ومأخوذ بسحرها.. فكيف تطالبني بالرد عليها؟!

•الكشف عن خفايا مناطق الصمت أو المسكوت عنه في القصيدة هو من مهمات الناقد الحقيقيّ، أتعتقد معي أنّ النقد لم يعط هذا الجانب الاهتمام المطلوب؟

–النقد ليس ابناً ضالاً للأدب.. بل هو أعقل أفراد العائلة وأكثرهم اهتماماً بمستقبلها وإعادة حقوقها المستلبة. إنّ مناطق الصمت أو المسكوت عنه أو المغيّب والمهمش في الظاهرة الأدبية العربية تشكّل تحدياً حقيقياً للناقد العربيّ، لكنّ الاستجابة المثالية لهذا التحدّي لا تكتسب صيرورتها الإبداعية والتاريخية من دون توافر شرط الحرية، وشرط الحرية هذا ما زال عصياً على معظم النقاد. فإذا كان الشاعر قادراً على اللعب على هذا الشرط بما تمنحه إياه طاقات اللغة والكتابة والأسلوب على التخفّي والتمويع والتقنّع، فإنّ الناقد محكوم باللعب تحت الأضواء الكاشفة لا بل تعرية الخفاء والإيهام والأقنعة في النصوص والظواهر، على النحو الذي يتطلّب وعياً مركباً يمكن الناقد من انجاز مهامه الحضارية بأقلّ الخسائر.. وقد أقول لك: أعطني حرية حقيقية أعطِك نقداً حقيقياً.

•اختلف النقاد حول حداثة القصيدة العربية، فمن أين تؤرخ لها؟ أمن قصائد أبي تمام وأبي نواس؟... أم من مطولات السياب ومحاولات الملائكة؟

–ليست هناك حداثة واحدة للقصيدة العربية؛ إذ مرّت على طول مسيرتها بسلسلة حداثات. ولعلّ أول قصيدة عربية قيلت تكون قد دشنت أول حداثة شعرية عربية، وهكذا تعاقبت الحداثات على مرّ العصور. لكنّ المنظور الحداثيّ للقصيدة

العربية في العصر الحديث تغيّر وأخذ شكلاً آخر أثار إشكاليات كثيرة شهدنا معظمها في النصف الثاني من القرن الماضي... وقد سهّل تطور وسائل النشر وتعددها وتنوعها استشراء الصوت الإعلاميّ في الظاهرة الحداثية حتى انشغل بها الجميع، وباتت عنواناً مفضلاً في الكثير من الحوارات والنقاشات، ورافقتها جملة من الأوهام التي حطّت كثيراً من قيمتها الفلسفية والإبداعية وأربكت مفاهيمها ودروسها. أنا شخصياً أنظر إلى الحداثة في سياق المنجز النصيّ وعبر الظاهرة الإبداعية والتجربة الفنية، ولا أحفل كثيراً بالمقولات الجاهزة التي يمكن لطالب الثانوية أن يحفظها عن ظهر قلب ويتشدّق بها.. ويرصفها، إذا شئت، على الورق، وأصلاً بها إلى ما بعد الحداثة الثالثة!

● نعود إلى الشعر؛ هذا الشقيق الباذخ للقصة والرواية، والمدلل نقدياً – كما تقول.. هل استطاع النقد أن يجيب عن أسئلته الكثيرة ويحلل إشكالياته المعقدة؟

– وهل استطاع الشعر أن يجيب عن أسئلة الحياة؟ أتعتقد يا صديقي أنّ القضية بهذه السهولة؟ إنها حقاً إشكالية بالمعنى الفلسفيّ للمفهوم، فالنقد سيبقى يقترح إجاباته عن أسئلة الحياة، وكلما كانت الأسئلة عميقة وكثيفة ومركّزة وإشكالية أقتضى الأمر بطبيعة الحال إجابات مشابهة.. وكلما اقتربت هذه الإجابات من جمرة الحلول النهائية اشتعلت الأسئلة بغبار سحريّ شديد الدكنة أعاد سهام الإجابات إلى أكنتها محرّضاً إياها على جولة صراع جديدة؛ ومن جدل هذا التشكل الإبداعيّ الخلّاق تولد المعرفة وتتوهّج اللذة.

● أعرف أنك مهتم كثيراً بفنّ الرسائل بوصفه حقلاً آخر من حقول السرديات، وقد تبادلت الرسائل مع كبار الأدباء العرب، ومن بينهم الشاعر الكبير نزار قباني نأمل أن تحدثنا عن هذا الاهتمام؟

– فنّ الرسائل من الفنون الإبداعية التي تستهويني كثيراً، وهو لا يحظى – للأسف- بالأهمية التي يستحق في المدونة الإبداعية العربية الحديثة.. ولي مراسلات نوعية مع بعض الأدباء العرب من بينهم الراحل الكبير نزار قباني. وقد وضعت بعضاً من رسائله كتقديم لكتابي "رسائل حب بالأزرق الفاتح" الذي آمل أن يصدر

قريباً؛ والكتاب مجموعة رسائل تسعى إلى إعادة بريق هذا الفنّ الحسّاس جداً وإلفات النظر إلى القيم السردية العالية الإبداع التي يتوافر عليها، وتتضمّن رسائل الشاعر الكبير نزار قباني لي توصيفاً أعدّه شهادة كبيرة لطريقتي في كتابة الرسائل، فضلاً على ذلك لي مراسلات مع الراحل الكبير محمد القيسي تنطوي على أهمية فنية وجمالية ومعرفية كبيرة أتمنى أن تتاح لي فرصة نشرها مستقبلاً.

الناقد الدكتور محمد صابر عبيد :

شعري أسراب عصافير يطلقها طفل مشاكس مراهق

حوار: زياد أبو لبن: عمّان عام ٢٠٠٠

يعدّ الشاعر محمد صابر عبيد من العراق أحد الشعراء الشباب الذين يصرّون على التجريب، وهو ناقد أثبت حضوراً في دراساته حول قصيدة النثر. مقدماً عدداً من الأبحاث والدراسات في هذا المجال. في لقائنا تحدثنا مع د. عبيد الذي يعمل استاذاً في جامعة تكريت كلية التربية للبنات تحدث في النقد والشعر.

●ثارت وتثور بين الفينة والأخرى مشكلة النقد البنيويّ (التحليل الداخليّ للنصّ) بين مؤيد ومعارض، ثمة تيار نقديّ يمارس النقد التحليليّ (البنيويّ) منذ فترة في العالم العربي، ونلاحظ أنّ ثمة صعوبة في تلقّي هذا المنهج، هل منشأ هذه الصعوبة يرجع للمنهج نفسه أم لعدم التمهيد له ووجود مقدمات نقدية لذلك في ثقافتنا!

–أحسب أنّ الثورة المنهجية التي أحدثتها البنيوية وما بعدها، فتحت أفقاً جديداً للتفكير والرؤية والمعالجة، وفرضت هذه المناهج في الفترة المتأخرة مصطلحاتها وطرائق عملها وهيمنت بفضائها على الواقع النقديّ العربيّ، مُزيحةً كلّ المناهج التقليدية التي فقدت صلاحيتها النظرية ولم تعد صالحة لمواجهة النصّ.

لم يعد الأمر يشكّل مشكلة بقدر ما يثير إشكالية، وعن الصعوبات التي تقف في وجه ممارسات حقل التطبيق للمنهج، أعتقد أنها طبيعية جداً، لأنّ المسألة تتعلق باستراتيجيات القراءة والتلقي والتواصل الأدبيّ. من الطبيعي أنّ مستوى التداولية بين قارئنا العربيّ ومقاربات هذا المنهج وتطبيقاته ما زالت تحظى بقدر كبير من سوء التفاهم، بعد أن تعودت ماكنته القرائية على هضم المتاح المعرفي المحدود جداً والنمطيّ الذي قدّمته المناهج التقليدية، وجاءت المعرفة النوعية الجديدة لتهدد تحصيناته الهشّة وتعدها بالفيضان، فمن الطبيعي أن يتحرك باتجاه مضادّ للدفاع عن نموذجه القرائيّ.

لذا فإنّ الصعوبة ليست في المنهج نفسه بل في أخلاقيات التعامل والحداثة، ما تمخّض عنه من مشكلات في ميادين المعرفة المتنوعة.

إنّ ثقافتنا العربية الآن احتوت هذه المعرفة المنهجية الحديثة، وأخذت مجالها فيها، وتصدر المشهد النقديّ العربيّ مجموعة مبشّرة من النقاد العرب، قطعت

أشواطاً مهمة في هذا السبيل، وهي كما يرى في طريقها إلى توسيع قاعدة التلقي بما ينسجم مع خطورة الدور الحضاريّ الذي تلعبه المناهج الحديثة.

●للنقد وظيفة، هذا ما نعتقده، تقويمية، تقييمية، الخ، هل تعتقد بأنّ دراسة النصّ داخلياً والكشف عن العلاقات التي تنتظم العلاقات في النصّ كافية لأداء الوظيفة التي يجب أن يضطلع بها النقد، أم أنّ ذلك يشبه القفزة في الفراغ، من داخل النصّ كبنية إلى خارجه كتقييم؟

–للنقد وظائف تاريخية وحضارية كبيرة خارج الفكرة التبسيطية لقوس التقويم والتقييم، ولا تنمو هذه الوظائف بشكلها الصحيّ والصحيح إلّا في سياق التوغّل في أعماق النصّ واقتحامه، وصولاً إلى ما يسميه (هارتمان) رقصة المعنى Dance of Meaning، إذ إنّ الكشف عن العلاقات والأنساق والمنظومات في النصّ يعدّ وظيفة الوظائف، فوظيفة الناقد الأدبيّ تتأسس من طبيعة اشتغاله على لغة النصّ، وتحليل معطياتها ومستويات عملها، بوصف أنّ العمل الأدبيّ لغة أولاً، ولغة ثانية لها قوانين فعل أخرى وفِقهٍ آخر، وأحسب أنّ مطالبة الناقد بتوسيع حقل عمله ليتجاوز حدود اللغة من شأنه أن يعرض أدبية النقد للتشتّت والثرثرة من جهة، ويداخل على حقول معرفية مجاورة كعلم نفس الأدب وعلم اجتماع الأدب وغيرهما من جهة أخرى، مما يسهم في تداخل الخنادق وضياع حدود التخصص.

إنّ النقد ليس حكماً على النصّ بالجودة أو الرداءة فما أسهل ذلك وما أيسره، بل هو فحص ومعاينة وكشف لطبقات النصّ عبر مجهر تأويليّ ينتزع أسرار النصّ وخفاياه ويظهر جماليات اللعب فيه، إذ إنّ هذا اللعب هو جوهر العمل الإبداعيّ، ومن ثمّ فإننا كلما توغلنا في عوالم النص وفضاءاته، تكشفت لنا

خصائص نوعية أخرى تقودنا إلى مكامن شعرية النصّ.

إنّ حياة النصّ في بنيته الألسنية المكتفية بذاتها، وكلّ ما هو خارج النصّ هو خارج تماماً، وأيّة محاولة لاستدعائه إلى فضاء التداخل إذما هي محاولة عقيمة خاسرة تشوّش على فعل آليّات العمل وتصادر مساحات كبيرة من حقله.

●بصراحة أين تموقعون الإبداع العراقيّ؛ رواية، قصة، شعر، ضمن الإبداع العربيّ؟

–يختلف موقع الإبداع العراقيّ ضمن الإبداع العربيّ باختلاف الجنس الأدبيّ، في الشعر لا يختلف أثنان على خطورة الشعر العراقيّ الحديث، ابتداء من فجر الحداثة الشعرية العربية الذي افتتحه كوكبة من الشعراء العراقيين السياب والبياتي ونازك الملائكة، وانتهاء بقصيدة الذئر الحديثة في العراق بخصوصيتها العراقية المحض، مروراً بجيل الستينيات والسبعينيات والثمانينيات، وكلها أجيال عاصفة مغامرة مجرّبة، أسهمت وما زالت في صناعة شعرية القصيدة العربية. وما زال

الشاعر العربي حتى الآن لا يحسم إلّا عراقياً، فضلاً عن أنّ أهمّ الحركات الشعرية التي تحدث خارج الوطن يقودها شعراء عراقيون.

وفي مجال القصة القصيرة في العراق فإنّ القاص محمد خضير والقاص الراحل محمود جنداري يقفان في مقدمة القصاصين العرب ومن خلفهم جيل ستينيّ مضطرب بالتجريب وأجيال لاحقة لا تهدأ ولا يقر لها قرار، إنها بخير وأعتقد أنني مطمئن بتفاؤل كبير.

وربما تتحدد مشكلة الإبداع العراقيّ في جنس الرواية، إذ أنها ما زالت حتى الآن لم تتمكن من إرساء تقاليد سرد روائية متميزة على الرغم من المحاولات الجريئة لعبد الرحمن مجيد الربيعي وعبدالخالق الركابي وغيرهما، الرواية العراقية لم تحسن حتى الآن تقديم نفسها كما يجب أسوة بأخواتها في أقطار عربية أخرى.

● أنت تكتب الشعر، ما علاقة المبدع واشتغاله بالنصّ، وهل ينعكس كلّ منهما على الآخر، وما الفائدة التي يجنيها الناقد- الشاعر من ذلك؟

-إنّ ثنائية الشاعر- الناقد ليست جديدة، على الرغم من أنها تنطوي على إشكالية ومفارقة أحياناً، إلّا أنه قدر تعلق الأمر بتجربتي فإنّ أسراب من العصافير الملوّنة يطلقها طفل مشاكس مراهق في فضاء من الضباب الأليف، وهو يقبل على الحياة بلذةّ وعشق لا تنضب، يحطم القوالب ولا ينصاع لسلطة التقاليد مهما كانت الخسائر، مولع بالتقاط الفراشات وصيد الايائل الشرسة، كثير الأخطاء، يلعب باللغة كما يشاء، ومشغول دائماً بترتيب المكعبات.

أما نقدي فهو منهجيّ صارم يفيد من معطيات المناهج الحديثة، ويسخّرها لخدمة ذائقة مدرّبة خبيرة ومشاكسة في الوقت نفسه، أعمل على النصوص باحتفاء بالغ وقدسية لا مجال للإخلال بحدودها، وأتوغّل فيها بروح اقتحامية شعرية لافكّك منظومتها وحقول عملها، وأدعمها بلغة قوية تتناسب وأسلوبية التحليل والكشف، وتتماهى مع التوصلات النقدية لجمالياتها وشعرياتها.

فلا أدري من ينقذ من في هذه الثنائية العجيبة؟ وكيف يتصل طرفاها اتصالاً سرياً أجدني في أكثر الأحيان عاجزاً عن فهم لغزها وفكّ شفراتها المعقدة.

● إضافة إلى ما يسمى بقصيدة النثر، هناك مفاهيم من مثل "النصّ، الكتابة"، أتعتقد أحياناً أنّ الكاتب يحقّق فيها حرية، وينتج شعرية مغايرة رغم عدم تقيده بمفاهيم من مثل القصيدة، العروض، الخ، لقد تراجع مفهوم الشعرية السابق واشتراطاته غير المعقولة أحياناً، ولكن ألا تعتقد أنّ حمى التجريب، وحمى إنتاج كتابة شعرية دون اسم ودون تحديد نقديّ قد يدخل الشعر نفسه في الفوضى، ويميعه كمفهوم، وما هو رأيك تحديداً في مفهوم الشعرية، وفي المفاهيم الأخرى المقاربة من مثل "النص"، "الكتابة"؟

–الشعرية مصطلح حداثيّ يختبر بوساطته مدى انتماء القول إلى حقل الأدب، إنّ الذي يجعل القول أدبياً هو التصرف الفريد البارع في اللغة، ووظيفة الشعرية بوصفها آليّة اختبار هو الكشف عن نظام الفرادة والبراعة في لغة النصّ، وما يتمخّض عنه من أنساق وبنى ورؤى وتمظهرات فنية أخرى.

استناداً إلى هذه المقاربة مسألة اطلاق تسميات متنوعة لتحديد الأجناس، ليست ذات أهمية كبيرة قياساً إلى طبيعة المكتوب.

شاع في ثقافتنا الأدبية في السنوات الأخيرة تسميات النصّ/ الكتابة الجديدة لمعالجة أكثر من طراز كتابيّ داخل قصيدة النثر، وأحسب أنّ قصيدة النثر بوصفه اصطلاحاً إجناسياً لشكل كتابيّ تتعد أساليبه، يمكن في تقديري أن يعوّض تماماً عن سلسلة التسميات الأخرى، فالمغايرة في الكتابة لا التسمية.

قصيدة النثر أكثر الطرز الشعرية استجابة للحساسية الجديدة، التي صنعتها ظروف بالغة التعدد والتعقيد. إنها أكثر الأنواع الشعرية حرية، ومن ثمّ إبداعاً، بعد أن أثبتت تمظهرات المشهد الشعريّ العربيّ الراهن تخلف القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة عن مواكبة هذه الحساسية، فبقيت تلوك نموذجها وتعيد انتاجه باستمرار في تقديس عجيب لسلطة العروض الخليليّ. ولا أدري كيف استسلمت الذائقة العربية كلّ هذه القرون لهذه السلطة الوزنية الظالمة.

الشعر ذاته تجريب مستمرّ، ومتى توقف التجريب انتحر الشعر، لذا فأنا مع المحاولة والمغامرة والتجريب، وإذا كانت الفوضى المنتجة آليّة تغييب، فإنها ستشتغل حتماً على النماذج الطارئة الضعيفة المتوسلة، وترفع قبعتها إجلالاً واحتراماً للنصّ الجيد.

الناقد العراقيّ محمد صابر عبيد

أنا شاعر أمارس النقد بهاجس الشاعر

حاوره جهاد هديب: عمّان عام ١٩٩٨

في دورتها لهذا العام فاز الشاعر والناقد العراقي د.محمد صابر عبيد بجائزة النقد الأولى ضمن جائزة الشارقة للإبداع الشبابيّ التي تمنحها وزارة الإعلام والثقافة في امارة الشارقة.

د. محمد صابر عبيد من مواليد عام (٥٧) ويعمل استاذاً للأدب الحديث والنقد في كلية التربية التابعة لجامعة تكريت. وحتى هذه اللحظة أصدر د. عبيد ثلاثة دواوين شعرية كان آخرها (السيرة الذاتية الشعرية- قراءة في التجربة السيرية لشعرية الحداثة العربية) وفي مجال النقد صدر له (شعرية القصيدة العربية الحديثة- نماذج في التطبيق) ويصدر له قريباً (اللؤلؤ السوداء- ملف قصيدة النثر الحديثة في العراق). في بغداد كان للدستور هذا الحوار معه:

●من الملاحظ أنّ الملمح الأساسيّ في شعرك هو اعتماد المنهج الحديث في النقد ومشاكلته... ما الذي يضيفه الناقد د. محمد صابر عبيد لو أخذنا بعين الاعتبار محاولة الاغلاق المعرفيّ على العراق ومثقفيه بسبب ظروف الحصار؟

-إنّ نقد الشعر بالدرجة الأساس يأخذ جلّ اهتمامي لأسباب كثيرة ذاتية وموضوعية، فأنا شاعر أولاً ومتخصّص أكاديمياً في هذا النشاط، وأجده مساحتي الحرّة المفضّلة، فالشعر كتابة وقراءة وفحصاً وما ينطوي عليه ذلك من لذّات هائلة في البحث والكشف، هو الذي يمنح حياتي معنى ويأخذ بيدي نحو مواصلة هذه اللعبة المحكومة بالصبر والجلد والادهاش والتمرد والصعلكة. وأزعم أنّ لي منهجاً خاصاً في مقاربة النصّ الشعريّ، ينهض أولاً على الحبّ والافتتان، فأنا أعوّل على ذائقتي كثيراً في انتخاب النصّ الجيد، بعد أن اشتغلت طويلاً على تمرين هذه الذائقة وتثقيفها وشحنها بكلّ ما هو متاح من خبرة الحياة والمعرفة، على النحو الذي تشكّلت فيه تشكّلاً ناضجاً وحيوياً وفعّالاً بما يتيح لها فرصة التمييز الدقيق والانتخاب الصائب.

بعدها ينتقل العمل إلى المختبر النقديّ وهو يتوسّل بالمنهجيات النقدية الحديثة وكشوفاتها المدهشة، وقد دعمت ما أمكن بكلّ مصادر المعرفة المجاورة والبعيدة، إذ

إنّ أيّ كشف جديد في مجال التقدّم الطبيّ أو علوم الاتصال مثلاً يحرجني كناقد ويدعوني إلى تحديث أدواتي بما يناسب ذلك، لذا أجدني دوماً في قلق دائم وخوف مستمر. اقتحم النصّ وأتوغّل في متاهاته، أحفّزه وأثيره وأعطيه الكثير كي يستجيب، أعنى كثيراً بلغتي النقدية واشتغل على تطوير ها بعناية بالغة، ساعياً في ذلك إلى تحريض النصّ على الحياة أكثر وإيصاله إلى درجة الرقص، فهو السبيل الوحيد لإقناعه بقبول اللعبة لأنه مراوغ متمنّع مضلّل، يمذحك عشرات القنوات التي لا توصل إليه، فذكاء الناقد يجب أن يكون خطيراً كي يصبح جديراً بمتابعة اللعبة النقدية وهو يراهن على أقل الاحتمالات نجاحاً.

الحصار ممارسة ميدانية قاسية لاستراتيجية حصار يعيشها إنساننا المعاصر، إنّ نزوعي الفطريّ إلى التحدّي والمشاكسة قادني نحو مقارعة بدائية الحصار بحضارة الرؤية وإذلاله بالصبر والحب والقراءة والعزلة ومفردات شخصية أخرى لا أصرّح بها، ساعدتني في هزيمة هذا الديناصور الأعمى المدعو بالحصار والعمل بمعزل عنه، بحيث أشعر أني قادر على استدعاء ما أشتهي من أبعد نقطة في العالم في أيّة لحظة، ولا يعنيني إذا لم يكن هذا الأمر سوى حلم أو وهم، وربما يأتي فوزي بجائزة عربية في مجال النقد الأدبيّ نتيجة طبيعية لهذا الإحساس الحرّ المتدفق بالأشياء، فالصوت العاشق المعني كثيراً بهمهِ وجرحه وحساسيته وعقله ومنهجه يصل بسهولة.

● الساحة الثقافية العراقية تكاد تخلو من الرموز التي أسست للنقد ومناهجه الحديثة في العراق.. كيف يبدو المشهد النقديّ الآن؟

–لا شكّ في أنّ فكرة الرموز وما تنطوي عليه من استراتيجيات انتشار وتأثير لم تعد تناسب العصر، فهي قيد من القيود التي استمرأتها ثقافتنا العربية، إنها كما تبدو لي فكرة أيديولوجية وليست معرفية وإبداعية. ثم أين هذا الذي تدعوه تأسيساً للنقد العراقيّ تركته لنا الرموز. المشهد النقدي العراقيّ كما أراهُ تشكّل حديثاً أو هو في طريقه إلى ذلك، وهو جزء من المشهد النقديّ العربيّ الحافل راهناً بالكثير من الاتجاهات والمناهج والمقترحات والطروحات- تلاؤما وتفاعلاً وتقاطعاً-.

دعني بهذه المناسبة أسجل تفاؤلي بمستقبل هذه الضوضاء النقدية العربية، وسيكون للنقد العراقيّ إسهاماً طيباً في إرساء دعائم نظرية "نقد عربية حديثة".

● لكن لهذا السؤال شقاً آخر فقد غابت أصوات شعرية كبيرة عن أرض العراق واغتربت.. فهل ظهرت أصوات جديدة التعامل مع منجزها الشعريّ يحتاج تجديداً وتحديثاً في المنهج النقديّ؟ وهل هناك توازٍ في تطور الشعر والنظر إليه (النقد) معاً؟

–العراق منجم شعريّ لا ينضب، وهذا قَدَرٌ تاريخيّ وحضاريّ لا مناص منه، فما غاب صوت حتى ولد صوت آخر، واغتراب بعض شعراء العراق لا يعني غيابهم، إنهم يغتربون بعراقيتهم ويسافرون بها ولا يكتبون إلّا بها أيضاً، ولا يستطيعون إنتاج شيء مهم خارج ذلك. وثمة جيل جديد يظهر الآن في العراق يكتب شعراؤه قصيدة عراقية جديدة، والقليل الذي سيتبقى منهم كفيل بإعادة العافية إلى ضمير الشعر العراقي، والنقد المعنيّ بالمتابعة الجدية والدقيقة يجدد نفسه باستمرار ويتفاعل مع النصّ الشعريّ الحديث، ويتحاور معه تحاوراً حضارياً يرتفع أحدهما بالآخر إلى مراتب جيدة في سلم المعرفة الحديثة.

● يقال إنّ النقاد شعراء فاشلون وأنت أصدرت مجموعة شعرية بعد خبرة طويلة في النقد فهل تود أن تعكس الآية.. النقاد فاشلون هم شعراء؟ وكيف ينظر الناقد محمد صابر عبيد إلى الشاعر الذي يسكنه؟

–أجد أنّ هذه المقولة بدائية ومتخلّفة، وهي مقولة أيديولوجية وليست فنية، فالنقاد شعراء ممتازون وهم يقدّمون شعرهم الجيد بنقدهم الجيد، إنّ الشاعر الحقيقيّ هو الوحيد الذي يفهم الشاعر الناجح في الناقد الناجح. وعلى صعيد تجربتي الشخصية فأنا شاعر أولاً، ولم أمارس النقد طيلة مسيرتي إلّا بهاجس الشاعر، فهو يعينني على تلمّس مناطق شعرية غامضة وباطنية وسرية في النصّ، لا يمكن الوصول إليها قطعاً من دون ذلك، ولا أفصل بين محمد صابر عبيد الشاعر والناقد، أجدهما صورة واحدة لا تتجزأ ولا يتحرك أحدهما بمعزل عن الآخر، ولا يتوقف الأمر لديّ عند هذا الحدّ فنشاطي في الحياة بكلّ مستوياته وفعالياته لا يتقدم خطوة واحدة بغير هذه الثنائية المتّحدة جدلياً، والرهان كما أرى على جوهر المنتج شعراً ونقداً وقدرته على التأثير في المشهد.

● هل تمتلك تصوراً ما حول المشهد الشعريّ العربيّ بشكل عام؟

–المشهد الشعريّ العربيّ الآن مشهد شائك ومدهش ومعقّد وعصيّ على الوصف والتحديد لفرط سعته وتشتته. إنّ أعداد الشعراء في تزايد مرعب، ترى إلى أين تمضي هذه الجيوش الهائلة من الشعراء، ولماذا هذا الإصرار الغريب؟ لا أشكّ أبداً في أنّ انسياقهم المسحور إلى مستنقع الضوء كفيل بإحداث أكبر مجزرة حرق سيشهدها التاريخ الشعريّ الحديثّ، فقدرُ العصور هو احتمال عدد قليل من الشعراء لا تتجاوز أصابع اليد، لأنّ الشعر هو ضمير العصر، وإذا ما وجد نفسه في يوم ما أكثر مما ينبغي فإنه سيتعرض للسرطان، ولكن لا بأس بهذا الماراثون الذي يبدأ بالمئات وينتهي بالأحاد. ومع رسمي لهذه الصورة التي تبدو مأساوية ومفجعة فأنا من

المتفائلين دائماً بمستقبل الشعر العربيّ، لأننا نراهن على وجودنا به كثيراً، أمنحُ الفرصة للجميع على نحو عادل ومتوازن وستزهر الحرية شعراء الدهشة والحلم.

•نحن في عتبة الفية ثالثة.. كيف ينظر د. محمد صابر عبيد إلى الأزمة الروحية في الثقافة العربية بمعناها المعرفيّ؟ السؤال أيضاً يأخذها إلى هذا الحصار.. فهل يأخذ تعبيراً ما عن هذه الأزمة؟

–لم يعد الحصار بمعناه التقانيّ الميدانيّ يعني شيئاً بعدما وجدنا أنفسنا ونحن على أعتاب الألفية الثالثة محاصرين في لساننا وأصابعنا واحساساتنا، فالثقافة العربية الراهنة- بما أجده من طروحات ومقاربات الطوفان المعرفيّ الحديث الذي داهمنا حتى حلوقنا- تتعرض للتبسيط والتهميش، لأنها تعتمد سبلاً هشّة في الدفاع عن النموذج والتحسّب للأخر بوصفه عدواً محتملاً لا صديقاً ممكناً. تتأتى ما دعوته في سؤالك بالأزمة الروحية في الثقافة العربية من وهم التصدّي لعصر تهيمن مفرداته حتى على إيقاعنا البصريّ والسمعيّ والذوقيّ، وبهذا المنطق فإننا هنا في العراق ربما نستعين بخبرتنا الحصارية لنكون أكثر قدرة على تمثّل الحصار التقانيّ والتكنولوجيّ والاتصاليّ العام، وهو يحيط بثقافتنا الراهنة من كلّ جانب، أدعو مثقفينا العرب إلى مزيد من التأمل والهدوء والواقعية في مناقشة الحصارات المتنوعة الكثيرة التي تتعرّض لها ثقافتنا، فالخيارات أمامنا محدودة ويجب أن لا نضيع وقتاً كثيراً في التنظير الفارغ وأن لا نتلبث طويلاً في أسر الأوهام والأحلام الكاذبة.

•أخيراً ما الذي يعنيه لك الحصول على جائزة في النقد؟

–يعني لي ذلك الكثير، فأنا بطبيعتي خجول ولا أستطيع استغلال ما هو متاح من فرص لإيصال صوتي، وأنا واثق من أنّ الزمن كفيل بذلك، أسهمت الجائزة في ذلك اسهاماً معقولاً وضاعفت من مسؤوليتي في أنّ مساحة وجودي الإبداعيّ اتسعت، وعليّ أن أتعامل مع مساحات جديدة مضافة. وساعدني مبلغ الجائزة في الحصول على منزل متواضع يخصّني لأول مرة في حياتي، أجد الأمر مسلياً وآمل في الحصول على جوائز أخرى.

نماذج مختارة من إبداعاته

(اعترافات نرجسية لقطّ شركسيّ أعزل)

كان ذلك الفجر العازف أكثر إدهاشاً من الدهشة ذاتها، فاللحظات التي حفّته جعلت منه كرنفالاً تخجل من نضارته الألوان، وتستحي من بهجته الفصول. اقتحم كياني، وأذبت في سهول وجداني قمح المسرّات، وضخّ لساني بقدرة جبّارة على تحويل الأفعال إلى عصافير، والأسماء إلى شقائق النعمان، والحروف إلى مسلاّت للنور والوجد.

تُرى كيف سأجمع سرباً من العصافير، وحقلاً من سنابل ذهبيّة الثراء، ومسلّة من إشراق، في قارورة واحدة. أيّ عطر ذاك الذي يمكن أن يستيقظ من هذا القلب، وهو يجيد التحدّث بلغات العالم كلّها، ليمسح من زجاج الكرة الأرضيّة ما علق بها من شرور وآثام.

لم يكن فجراً جديداً آخر حسب، بل كوّة أطللتُ منها على البشر كلّهم وقد تجمّعوا بعناق خرافيّ لا يستوعبه بصر ولا يحيط به إحساس. ما هذا الذي يحدث؟ كيف تحوّلت المنضدة البائسة أمامي إلى "صوفي مارسو" بابتسامتها الفيحاء وجسدها الصاعق؟ وكيف تحوّلت النافذة المتربة إلى لوحة "عذراء الصخور" لدافنشي، والسرير الذي أضطجع عليه إلى حصان أشهب يفترع الريح، وجهاز الهاتف في يدي إلى عزف أوركسترالي يزرع الفرح حتى في مسامات الصخر؟

ما هذا الذي يحدث؟ لماذا تبدّلت الأشياء هكذا فجأة؟ فالعربات تسير إلى الوراء، والشوارع معلّقة لا تستقرّ على شيء، وجدران المنازل تشترك جميعها في رقصة شعبيّة تمتدّ في صدر الأفق إلى ما لا نهاية، والرمل الذي كان عالقاً أمس بأوراق الشجر تحوّل إلى ضحكات، والشحوب الذي كان يرتسم على وجوه أطفال (الحارَة) صار قشطة تزيّن الوجوه ببياض الحليب وحمرة العافية.

ما هذا الذي يحدث؟ وكيف يمكن لي أن أحتمل جسدي وقد تفجّرت فيه عيون الرغبة والحبّ، على نحو يستطيع ابتلاع نصف ما في الكون من أنوثة في أوّل لحظة اتّصال؟ وكيف يمكن أن أحتمل روحي إذ تدفّقت بفيضان عارم لا يُصد؟

أين سأضع صباحي هذا في قائمة الصباحات، وأشعة الشمس افترشت متن الغرفة ورسمت فيها دروباً ضوئيّة تحكي؟ وأين هو الزمن الذي يفرد لهذا العطاء صورة حيّة للانتماء؟

صفاؤها يملأ وجود الأشياء ويحاول مسح وجه الفجر وقلب صفحته، لكنّه فجر صادق عصيّ على المسح، أكاد أشمّ رائحته وأتذوّق طعمه، وأبصره ولداً مصنوعاً من بنفسج وشعر وحجر كريم، ينطّ بفرح عجيب ويخرج لي لسانه ويأبى مغادرة إحساسي فيه. إنه يملأ عليّ المشهد مستهتراً بقوانين المعرفة وحسابات الفلك، يقف مثل تمثال أبي تمّام بين عقارب الساعة ويمنعها من المضي إلى أمام حيث دورة النهار الأزليّة، ويبعثر الأرقام، لتصبح العاشرة مكان الثانية، والسادسة على حافّة الحادية عشرة، والتاسعة معلّقة بعناد في صدر الميناء بلا مصير.

هكذا يتلبّث عشقاً أخّاذاً يشكّ لبّ الحياة في المسافة الضيّقة بين السادسة والثامنة. ساعتان من عمر فجر فكّ اللغز، وجرّب لعبة الزمن، وركض خلف ظلّه بلا ضجر، حتى بدت الساعتان مثل طيف لا تلتقطه أذكى الحواس لفرط سرعته وخطفه، وأصبح السؤال بلا طائل. كيف يتسنّى لي تركيب السؤال، وهذا الفجر ما زال غارقاً في مثوله وهيمنته وسطوته، حيث تتكسّر نصال الأسئلة على جدران الإجابات الصلدة، وتتناثر على أديمه شظايا حروف مهزومة أمام إزعاج اللفظ وغموض المعنى؟

الدقائق اللعينة تزحف. تزحف، تاركة ظلام الغرفة الشفيف نهباً لضياء غاشم نفذ من السطوح بكبرياء، ساحقاً جبروت الزجاج، ليقطّر فوق أصابعي المنهمكة بأكثر من عمل زئبقاً يتطاير بمجرّد اللمس.

هكذا تنفصل اللغة عن وليدها لمحة لمحة، ونقطة نقطة، وفاصلة فاصلة، وتضع وقتها المقطّر باللذة والدمع والعرق والوعد الجميل في مهبّ الريح، إذ ما تلبث الكائنات أن تتفتّح أسرارها وحيواتها، حتى يتسمّر آخر الكلام على شفاه الأثير، وتكفّ جنان الظلمة عن درّ العنب والرطب الجني والمشمش والفراولة، لنمضي مأخوذين بسلطة الضوء، نجد الأشياء رمليّة كما هي، وجافّة كما هي، وتفتقر إلى أبسط أشكال المعنى كما هي أيضاً.

وبما أنه لا بدّ من معنى، أيّ معنى، فسأذهب فيك بعيداً وأقتطع من أطيافك كلّها، من الشمال إلى الجنوب، ومن الشرق إلى الغرب، ومن الأعلى إلى الأسفل، ومن، إلى، حتى تغيب المساحات، ويتحوّل الأفق في راحة يدي إلى حبّة مسك أفركها فيشتعل الكون برائحة زكيّة.

وماذا بعد؟ فها هو الصوت يخرج من الصورة برشاقة ويسر، ويكمن في أكثر المناطق إرهافاً وضيقاً ووجدانيّة، تاركاً لها حريّة التصرّف بظروف المشهد.

الصورة ما تلبث ألوانها أن تهتزّ، وتتخلخل خطوطها، وتذبل ضربات الفرشاة فيها، حين تعي أنها فقدت روحها لحظة غادرها الصوت، ذلك الصوت الذي كان يبعث فيها إحساساً عالياً بالحياة، ويبعثر على أديمها مكعّبات المعنى.

وإذن، لنقطف عناقيد الغيم معاً، ونكتب على صفحات المواسم بشرى القصائد، ونفرّق ماء السماء على رؤوس الأشجار العاشقة بالتساوي، أملاً في أغصان هيفاء تتراكض في الشوارع بحثاً عن وجه سومريّ يترك بصماته على الأرصفة أنّى مشى، وثمّة ما يدلّ عليه أبدا.

ما أرحم أن أكون علاجك الوحيد! وما أقساه! سأترك الحبال على غواربها، وأفتح صدري للريح تلعب بشجيراته نصف الكثيفة كما تشاء، وأرهف سمعي لأيّة نأمة تقصدني لأسلّم لها ما تيسّر من الأعلام والرايات، وأنعم بدفء أحلم به وأسير إليه بعزّ تاريخي ورعونتي وطاقتي المستديمة على نسج عناكب الأخطاء عنكبوتاً إثر عنكبوت، لأمكث كما أشتهي تحت ظلال سعف عشتار، أصنع من ماء وتراب بيتاً طينياً وطريقاً نيسميّاً يصله بذلك النهر القائم في كياني بلا كلل أو ملل بانتظار الموجة المائيّة التي تغيّب بيتي الطينيّ، وتأتي على طريقي النيسميّ، ثم ما ألبث أن أعيد الكرّة بإصرار سيزيفيّ قاهر، يثق في خاتمة المطاف أن البيت الصغير يوماً ما سيكون أصعب على الموجة، وسترتفع فيه كنوز الطبيعة عالياً، وسيصبح الطريق الواهن شارعاً جبّاراً يسخر من قوّة الموجة، وهي تتحطّم على أرصفته المبتسمة.

(التشكيل - مصطلحاً أدبياً)

يشتغل مصطلح «التشكيل» بمضمونه الجماليّ والتعبيريّ عادةً في حقل الفنون الجميلة، وفي فنّ «الرسم» خصوصاً، إلى الدرجة التي أصبح فيها مفهومه دالاً على فنّ الرسم أو يساويه في أكثر الأحيان، وإذ أخذت فعالية التداخل بين الفنون الآن بعداً واسعاً وعميقاً وديناميـاً، فـإنّ ترحيل الكثير من المصطلحات والمفاهيم والصيغ والأساليب التي تعمل في فنّ من الفنون إلى حقول فنون أخرى أصبح من الأمور الميسورة والضرورية والسريعة التحقق، وصارت عملية الأخذ والاستعارة والاكتساب والترحيل والتضافر والتلقي والاستيعاب والتمثّل والتشغيل والدمج من الأمور الماثلة والطبيعية في ظلّ هذا المناخ، وهو يحقّق الصورة الأكثر حضوراً وصيرورة لجدوى هذا التداخل وقيمته ومعناه.

تكاد تجمع كلّ المعاجم اللغوية العربية التي تتناول هذا المصطلح - لغةً - بالعودة إلى جذره اللغويّ «شكّل: تشكيل»، على أنّ معنى الفعل يتصّل بالجانب التصوّريّ والتمثيليّ «تشكّل: تصوّر وتمثّل»[1]، وأسهم المستوى الاصطلاحيّ - بعد ذلك - في استكمال صيرورة الفعل بهذا المعنى، والارتفاع به نحو بلوغ حدّه التصويريّ والتعبيريّ الأقصى.

لا شكّ في أنّ البعد البصريّ في المفهوم يكاد يهيمن على فضاء حركة المعنى ودلالاته في المصطلح، وحين يُرحّل المصطلح هنا إلى فضاء النصّ الأدبيّ فإنه يسهم أولاً في تحرير النصّ المكتوب والمقيّد من خطّيته، ونقله إلى موقع التناول البصريّ بوصفه مستوى جديداً مرشّحاً للقراءة يضاف إلى المستوى التأمليّ الذهنيّ المتداول، ويحرّض مجتمع التلقي على السعي لاستكشاف وتمثّل وقراءة البعد البصريّ في النصّ المكتوب.

إذا ما عدنا في بحثنا الاصطلاحيّ إلى الجذور المفهومية لـ «التشكيل» في الثقافة الأدبية المكتوبة، سنجد أنّ المرجعية الأساس التي يمكننا في سياقها تحرّي حضور نوعيّ ما لهذا المصطلح تكمن في الثنائية التقليدية «ثنائية الشكل والمضمون»، التي هيمنت فترة طويلة على فعالية رصد حركة إشكالية المعنى النصّيّ في المدوّنة النقدية القديمة.

في المدوّنة النقدية الحديثة، حيث حصل التقدّم الثقافيّ والرؤيويّ والمنهجيّ الكبير والواسع والعميق، الذي نقل النظريات والمصطلحات والمفاهيم والتعريفات إلى منطقة إدراك وتلقٍ جديدة، استبدلت بـ «ثنائية الشكل والمضمون» التقليدية ثنائية جديدة هي «ثنائية التشكيل والرؤيا»، إذ تحوّل «الشكل» بمعناه المجرّد والبسيط والأحاديّ إلى «التشكيل» بمعناه المركّب والمعقّد والمتعدد، وتحوّل «المضمون»

بمعناه المباشر والكمّيّ والقصديّ إلى «الرؤيا» بمعناها الحلميّ والنوعيّ واللاقصديّ، على النحو الذي يجيب فيه الفضاء الجديد لثنائية «التشكيل والرؤيا» عن أسئلة المنهج الحديث برؤيته الشاملة ذات المنحى الإشكاليّ الشديد الكثافة والخصوبة والتحدّي.

إذن بوسعنا القول في هذا الإطار، واستناداً إلى هذه المرجعية المفهومية والاصطلاحية إنّ «التشكيل» هو «الشكل» - في وضعية صيرورة وتمثّل دائم ومتموّج للرؤيا، وحراك ديناميّ حيّ حتى في منطقة التلقي.

تتوافر في مصطلح «التشكيل» خاصيات المرونة والرحابة والدينامية في الطبقتين السطحية والعميقة للمصطلح، فهو لا يتلبّث في منطقة معينة ومحدّدة من النصّ، بل يتمظهر في كلّ منطقة وزاوية وبطانة وظلّ منه يمكنها أن تسهم في إنتاج حساسية التصوير والتمثّل، ويكون على هذا الأساس مصطلحاً (فوق نصّيّ أو ما بعد نصّيّ)، أي أنه يمثّل النصّ في حالة تشبّعه الفنيّ وامتلائه الجماليّ، الغائرة في فضاء القراءة والمتفتّحة بين يدي التداول.

إنّ مفهوم «الرؤيا» المصاحب لـ «التشكيل» في منطقة عمل الثنائية، ينطوي على إمكانات كثيفة وعميقة وخصبة ذات حراك وتموّج دائم، لا يستوعبها مفهوم الشكل (الثابت) بمنطقِهِ الذي يحيل على الحدود والأطر والثوابت الأسلوبية والدلالية، لذا فليس بوسع «الرؤيا» في هذا السياق التوجّه إلى مفهوم «المضمون» من أجل التفاعل معه لإيجاد النصّ، كما هي الحال في مفهوم الشكل الذي يناسب تماماً مفهوم المضمون، على النحو الذي يبحث له عن مكافئ مفهوميّ جديد يناسبه ويضاهيه ويعادله ويرتقي إلى مستوى حساسيته، ولا يجد ذلك بطبيعة الحال إلّا في «التشكيل».

إذا ما حاولنا تطبيق ذلك (أي علاقة الرؤيا بالتشكيل) على اللوحة الفنية في فنّ الرسم فسنجد أنّ «التشكيل يتلبّس الرؤيا»، فتتحرّك الخطوط والكتل والألوان على سطح اللوحة وفي أعماقها في فعالية حراك سيميائية خارج مربّع اللوحة، وتصبح فضاءً جمالياً رحباً ومفتوحاً وثريّاً على صعيد الكينونة النصيّة، وقابلاً ومهيئاً بأعلى مستويات الكفاءة لاستقبال رغبة القراءة وشهوة التأويل على صعيد التواصل والتداول وإنتاج المعنى.

يتألف «التشكيل» من شبكة عناصر ومكوّنات وأدوات تحتشد في سياق تكوينيّ مؤتلف لبناء فضاء المصطلح، و«تتمثل عناصر النجاح التشكيليّ في (الاندماج)، (التوازن)، (الذروة)، وحين يتم التشكيل بنوعيه الواعي والتلقائيّ لا بدّ من تحقيق عنصر الاندماج والتماسك»، الذي يمنح النصّ قوّته الجمالية والفنية في التشكيل والتعبير والتصوير.

«التشكيل» بهذا المعنى يدلّ على الرسم بوصفه نصاً إبداعياً بصرياً يتضمّن خطاباً متحدياً ومحفزاً ومثيراً للتأويل، وهذا المعنى الإشكاليّ بالذات هو الذي أخذه الأدب وسخّره لوصف نصه الأدبيّ في حالة استكماله بعد حلول الرؤيا فيه، وبعد أن يتمّ السماح لتقانات الرؤيا بلوغ أعلى مراحل تعبيرها بأعلى طاقة حرية ممكنة ومتاحة ومناسبة وضرورية.

ثمة ما يمكن أن نصطلح عليه فنياً وجمالياً في هذا السياق بـ «التشكيل العام» الذي يقارب المجال (النصّيّ/الأجناسيّ) في درجته الكلية الشاملة، وثمة ما يتمفصل على أساس الأجناس والأشكال النصيّة فنصطلح به على «التشكيل الشعريّ» و «التشكيل السرديّ» و«التشكيل الدراميّ» و«التشكيل السيرذاتيّ»... إلخ، وثمة ما يدخل في سياق التشكيل الخاصّ (التشكيل النصّيّ للعناصر)، فنصطلح على «تشكيل الشخصية» و«تشكيل الزمن» و«تشكيل المكان» و«تشكيل الحدث»... إلخ أيضاً، بحيث تتحقق فكرة الشمول والتنوع والتعدّد والتشعّب في فضاء المصطلح.

يعدّ مصطلح التشكيل بمفهوماته المتعددة والمتنوعة والمتشعبة على هذا الأساس أحد العناصر الأساسية في تكوين الخطاب الأدبيّ بمتنه النصّيّ، ولا بدّ من إدراكه وفهمه وتحليله إذا ما أردنا فحص الخطاب في مجاله النصّيّ ومعاينته نقدياً، وربما لا تصلح أيّة فاعلية نقدية ولا يكتب لها النجاح إن تجاوزت في منهجها النظر العميق والحيويّ في فضاء التشكيل ومظاهره وحالاته، بوصفه مجالاً حيوياً عميقاً للنظر والتحليل والكشف عن خاصية الفاعلية الجمالية التي يكون الخطاب الأدبيّ بنصّه المدوّن قد حققها.

حظي مصطلح «التشكيل» في دائرة المنهجيات الحديثة المشتغلة إجرائياً في حاضنة النصوص بأهمية خاصة واحتفاء استثنائيّ نوعيّ، إذ تعاملت معه بوصفه الوجه الاصطلاحيّ الحقيقيّ المنتج لجمالية الخطاب الأدبيّ، وقررت في الكثير من مقولاتها أن لا سبيل إلى إدراك النصّ واختراق فجواته وتحليل نظمه، من دون الاشتغال على منطقة التشكيل الحيوية والكثيفة، وقراءة أنموذج «التشكيل» الفنيّ والكشف عن طبقات اشتغاله الجمالية.

إنّ الأنموذج النصّيّ في الأشكال الفنية عموماً والأجناس الأدبية على نحو أخصّ هو في ظلّ هذا المنظور «تشكيل قبل أن يكون جمالاً»[٢]، بما يتكشّف عنه فضاء التشكيل وأدواته الفاعلة من قدرات خلّاقة في إنتاج جماليات، تموّن فيها النصّ في كلّ مراحل بنيته وتشكيله، من البنية، إلى الخطاب، إلى النصّ، وصولاً إلى التشكيل.

يتألف «التشكيل» من شبكة عناصر ومكوّنات وأدوات تحتشد في سياق تكوينيّ مؤتلف لبناء فضاء المصطلح، و«تتمثل عناصر النجاح التشكيليّ في (الاندماج)، (التوازن)، (الذروة)، وحين يتمّ التشكيل بنوعيه الواعي والتلقائيّ لا بدّ

من تحقيق عنصر الاندماج والتماسك»[٣]، الذي يمنح النصّ قوّته الجمالية والفنية في التشكيل والتعبير والتصوير.

يشتغل «التشكيل» بوصفه مصطلحاً أدبياً في مجال فنّ الشعر على نطاق واسع، ويتمظهر على هذا الأساس مصطلح «التشكيل الشعريّ» تمظهراً كبيراً في الاستعمال النقديّ، وهو يصف الحراك الفنيّ والجماليّ والسيميائيّ داخل بنية القصيدة وخارجها وحولها وفي فضائها.

النظام النصّيّ التشكيليّ نظام سيميائيّ «يعيش الحدث مخاضاً وتجربة، ويختلط عنده الحلم بالوعي، والخيال بالواقع، واللامرئي بالمرئيّ، فتستحيل عنده اللغة لعباً بالكلمات فيتحرر الدال من المدلول، في تشكيل عفويّ يرمي إلى تمثيل عالم قيد البناء وتنقلب الكلمات إلى شيفرة جمالية»[٤]، لا تكشف عن محتواها وكونها العلاميّ ولعبة المعنى فيها، من دون أن تتصدّى لها أدوات قراءة مشحوذة جيداً وذات فعالية تأويلية اختراقية، يمكن أن تتوصل عبر ها إلى تحليل نظامها النصّيّ التشكيليّ بمرجعيته السيميائية.

يشتغل «التشكيل» بوصفه مصطلحاً أدبياً في مجال فنّ الشعر على نطاق واسع، ويتمظهر على هذا الأساس مصطلح «التشكيل الشعريّ» تمظهراً كبيراً في الاستعمال النقديّ، وهو يصف الحراك الفنيّ والجماليّ والسيميائيّ داخل بنية القصيدة وخارجها وحولها وفي فضائها. على النحو الذي ذهب فيه أحد روّاد الشعر العربيّ - المهموم بالمصطلح إلى درجة كبيرة - إلى القول «إنّ القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها»[٥]، بوصفه الفضاء الأساس والمركزيّ الذي يمنح القصيدة هويتها الشعرية الفنية الجمالية ومعناها الحداثيّ، ويدرجها بقوّة في المجال النوعيّ المتميّز لفنّ الشعر.

يتضمن «التشكيل» في مفهوماته المتعددة والواسعة والعميقة أكثر العناصر الفنية الأساس المتدخّلة في صياغة البنية أولاً، إذ تنهض بنية القصيدة الشعرية أساساً على مقومات التشكيل وعناصره، فالبنية «التي يتكون مبناها الكليّ من مجموع هذه الوحدات الفنية أو البنى المتصلة بامتداد واحد يعرف بالتشكيل الشعريّ، الذي يعتمد الرابط الصوريّ في تدرّجه وامتداده ضمن بنية القصيدة الواحدة»[٦]، هي التي تؤسس الفضاء التشكيليّ للخطاب الشعريّ الذي تقوم عليه القصيدة في أنموذجها النصّيّ، عبر صلاحية بنيتها وكفاءتها في المستوى البنيويّ من جهة، وفي المستوى السيميائيّ المشغول بـ «الرؤيا» من جهة أخرى. إذ يتحوّل الرابط الصوريّ في المجال النصّيّ إلى آليّة عمل نسيجيّ يحيط بالمكونات ويداخل بين فعالياتها وأنشطتها وحراكها التكوينيّ، ولا يتوقف عمله عند حدود تأليف (الصورة) بوصفها أحد أبرز عناصر التشكيل الشعريّ في القصيدة، بل يطال في السياق ذاته والمهمة ذاتها كلّ

العناصر المكوّنة الأخرى، وينفتح عليها ويجمعها ويتضافر معها في كيان نسيجيّ متجانس وقويّ وبالغ التماسك.

ففكرة التشكيل في منطلقاتها ومعطياتها الأساس، وأنموذج حضورها في البناء، أو المعلومات والبيانات والرؤى التي تغذّي المفهوم - شعرياً - وترفده بالقيم، تنبع «من الإقرار بأنّ القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات، لكنها بناء مندمج الأجزاء، منظّم تنظيماً صارماً»[٧]، تنهض أدوات التشكيل بجزء كبير وفاعل من عمليتي البناء والتنظيم.

إنّ مصطلح «التشكيل الشعريّ» بمعناه البنائي والتنظيمي «يكشف بوضوح عن العبقرية الهندسية للشاعر وقدرته على خلق أدوات للفكر تزيد رهافة، ونفاذاً من يوم لآخر، فالشاعر يتحرّك - من دون أن يدرك - في نظام من العلاقات والعلامات والتحولات

مصطلح «التشكيل الشعريّ» بمعناه البنائيّ والتنظيميّ «يكشف بوضوح عن العبقرية الهندسية للشاعر وقدرته على خلق أدوات للفكر تزيد رهافة، ونفاذاً من يوم لآخر، فالشاعر يتحرّك - من دون أن يدرك - في نظام من العلاقات والعلامات والتحولات، ولا يتلقى أو يطارد منها إلّا هذا التأثير العفويّ الخاصّ الذي يفصل بحالة معينة من عملياته الحميمة»[٨]، وهي تتراكم في حقل التكوين الشعريّ للقصيدة، وتؤلّف نسيجها، وتنشىء نظامها الفنيّ والجماليّ النوعيّ والخاصّ، على النحو الذي تتهيأ فيه لاحتواء الرؤيا ودمجها في سياق التشكيل، في السبيل إلى تشييد الكون الشعريّ في القصيدة.

على وفق هذه الرؤية الخاصة بفحص التجربة الشعرية في إطار كونها الشعريّ بمعناه البنيويّ والسيميائيّ، «صارت القصيدة تشكيلاً جديداً للوجود الإنسانيّ»[٩]، لا تتوقف عند حدود نظم الصوغ الشعريّ بآليّاته التقانية المجرّدة، بل أصبحت القصيدة استناداً إلى موضوعية هذا السياق نوعاً من تمثيل العالم وتشكيلاً جمالياً وفنياً للوجود، في إعادة إنتاج حيوية للمعنى الكونيّ بأنموذجه الجماليّ وهو يفسّر حركة الأشياء تفسيراً شعرياً نوعياً.

لا بدّ من التأكيد هنا على أنّ القصيدة في هذا الإطار لا يمكنها الوصول إلى هذه الحساسية النوعية البالغة الخصوصية، من دون الحفاظ في جوهرها الفنيّ الجناسيّ على أسلوبيتها الغنائية، التي يمكن أن تعدّ في هذا المناخ الاصطلاحيّ أداة مركزية وجوهرية لاغنى عنها في بناء مصطلح «التشكيل الشعريّ»، لأنّ «الغنائية سمة شعرية - بامتياز - إذا أضيفت إلى ما هو أبلغ منها.. إلى وعي الغرابة الكامنة في كلّ مرئيّ أو محسوس أو مسموع واستدراجها إلى شباك اللغة، وكذلك إذا أضيفت إلى رؤيا لا تنزلق بشكل أفقيّ على أشياء العالم، بل تخترقها، وتسمّي ما لم يسمّ منها»[١٠]، على النحو الذي يجعلها قابلة لأن تتمثّل العالم وتصوّره في ضوء

أنموذجها الأجناسيّ وخصائصها النوعية، وما تفيض به من نور جماليّ غنيّ يُشبع المعنى ويثري المصطلح.

أما في مجال السرد فإنّ مصطلح التشكيل الموصوف سردياً بـ «التشكيل السرديّ» لا يبتعد كثيراً في الإطار العام عن الحدود المفهومية النظرية لمصطلح «التشكيل الشعريّ»، وقد أخذت الرواية - النوع السرديّ الأكثر استظهاراً واستيعاباً وتمثّلاً للحراك الاصطلاحيّ في الأنموذج السرديّ - الحصة الأوفر في الهيمنة على المصطلح، وجرّه إلى ميدانها وفضائها ومنطقة عملها، إذ «إنّ الرواية في حدود تشكيلها السرديّ الجماليّ ملزمة - تشكيلياً وتعبيرياً وثقافياً - بكل هذا من أجل الوصول إلى حالة إشراق تخييلية تتوافر على طاقة تعبيرية صادقة للتمثيل والتصوير والتدليل»[١١]. على النحو الذي يتكشّف فيه مصطلح «التشكيل السرديّ» في أنموذجه الروائيّ هنا عن قابلية إحاطة واحتواء وتمثّل لكلّ عناصر السرد ومكوّناته، في الدرجة التي تكون فيها هذه العناصر والمكوّنات ذات كفاءة عالية لإنتاج جماليات السرد، من طبيعة الكون النصّيّ وقد بلغ بين يدي التشكيل أبلغ مراحل التعبير والتمثّل والتصوير في منطقة القراءة.

تصدق هذه الرؤية تماماً على التشكيل السرديّ القصصيّ مع الأخذ بعين الاعتبار الفروق النوعية السردية بين فنّ القصة القصيرة وفنّ الرواية، إذ يأخذ المصطلح في القصة القصيرة مجاله الحيويّ في سياق الطبيعة الفنية السردية الشديدة الخصوصية والتكثيف، على النحو الذي تتكشف فيه جماليات التشكيل القصصيّ بصورة أكثر التئاماً ودقّة وشيفرية.

واستناداً إلى شبكة المعطيات هذه التي تؤلّف الأنموذج الاصطلاحيّ للتشكيل في المجال الشعريّ والسرديّ، فإنّ الأنموذج ذاته في المجال الدراميّ والسيرذاتيّ وغيرهما من مجالات الإبداع الكتابيّ، يأخذ صورته على النحو الذي يناسب المجال ويستجيب لطموحاته التعبيرية والتصويرية والدلالية.

الإحالات والهوامش

(١) المعجم الوسيط، ج١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، قام بإخراجه إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، وأشرف على طبعه عبد السلام هارون، د.ت: ٤٩٣.

(٢) حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ١٩٦٩: ٥٦٣.

(٣) م. ن: ٥٣ - ٥٥.

(٤) علم الإشارة، السيميولوجيا، بيير جيرو، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط٣، ٢٠٠٧: ١٨.

(٥) م. ن: ٣٠ - ٣١.

(٦) الشعر العربي المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية -، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ١٩٦٩: ٦٣.

(٧) حياتي في الشعر: ٣٣٣ - ٣٣٤.

(٨) المقاربة السيميائية للنص الأدبي - أدوات ونماذج -، عبد الجليل مذقور، ضمن كتاب السيمياء والنص الأدبي (محاضرات الملتقى الوطني الأول)، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، ٢٠٠٠: ٦٤.

(٩) الشعر العربي المعاصر، م. س: ٢٤١.

(١٠) أبواب ومرايا - مقالات في حداثة الشعر، خيري منصور، دار الشؤون الثقافية العامة، (كتاب الأقلام)، بغداد، ط١، ١٩٨٧: ٣٨.

(١١) جماليات التشكيل الروائي، د. محمد صابر عبيد ود. سوسن البياتي، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٨: ١٢.

(نشارة الحياة).. الأدب هامشاً/الأدب متناً

((اسمع، أنا صنعت نفسي وأدبي كله من "نشارة" الحياة))

-نجيب محفوظ قائلاً لرجاء النقاش -

لعلّ العتبة التي وضعتُها تصديراً لمقاربتي هذه يمكن أن تثير شبكة واسعة وعميقة من الأسئلة المثيرة، منها ما يتعلّق بطبيعة العبارة المنسوجة بحكمة فلسفية متقنة، وأخرى تتعلّق حتماً بقائلها نجيب محفوظ ((درّة السرد الروائيّ العربيّ)).

لكنّ المناسبة الإجرائية التي تدعوني إلى تقديم مرافعة منهجية لتبنّي رؤيتي لها هنا تتصل على نحو ما بهوية هذه المقاربة ومقولتها، إذ إنني أجتهد في توجيه مجال الرؤية نحو سرد الذات (الكتابة عن الذات)، وهي تأخذ عادةً مسارب شتّى، وتشتغل على أنساق شتّى، وتنحو أنحاءً مختلفة ومتباينة ومتنوعة بحسب جوهر الكتابة وفلسفتها وأسلوبية التعبير عند كاتبها.

مفهوم الـ ((نشارة)) يلتحق مباشرة ضمن الرؤية التداولية الطبيعية بالهامش، إذ هو بقايا المتن الخشبيّ ورذاذه المتطاير هنا وهناك بوصفه زوائد يجري التخلّص منها كي تترك المتن الخشبيّ الذي يعمل عليه النجار في حالته المثالية القصوى، بمعنى أنها ليست سوى (سقط المتاع) الذي غالباً ما يكون مصيره خارج قوس الاهتمام والاكتراث تماماً، غير أنّ صيحة نجيب محفوظ المشحونة بخصب الرؤية وثرائها رفعت هامش النشارة إلى أعلى قمة المتن، حين تحوّل نجيب محفوظ وأدبه كلّه إلى نتاج لهذه النشارة الخارجة من متن الحياة.

يحصل هنا انقلاب شديد الحساسية والمعنى والقيمة في فهم طبيعة تشكيل المتن وطبيعة تشكيل الهامش، إذ يهمل نجيب محفوظ الحياة كلّها- التي تؤخذ في مستوى الإدراك الطبيعيّ دائماً على أنها (متن المتون)- متوجّهاً نحو الهامش (النشارة)، كي يعترف بأنها من صنعه وصنع أدبه كلّه، ولعلّ في هذا الكلام السيميائيّ والرمزيّ إشارة حيّة بالغة التركيز والخطورة على أنّ علاقة الأدب والفنّ بالحياة تنبع من غامض الهامش لا من واضح المركز، ومن يتوجّه إلى متن الحياة باندفاع حارّ وحماس شديد لينهل منها أدبه سينتهي إلى راوٍ تسجيليّ لا يرى إلّا ما يراه الآخرون، في حين يرى عاشق الهامش (النشارة) بعينه النافذة الساحرة ما لا يراه الآخرون، وهذا هو الفرق الذي يجعل من نجيب محفوظ متناً سردياً عربياً أصيلاً، ومن غيره عارض حكايات يعرفها الجميع ويتقن روايتها الجميع.

في كتابها الموسوم بـ ((مذكرات أديبة فاشلة)) تسعى زينب البحراني إلى عرض تجربتها المرّة في عالم الكتابة، و هو كتاب سير ذاتيّ وصّفته البحراني أجناسياً بـ ((مذكرات)) وخصصته بـ ((أديبة)) كي تضعه في فضاء الأدب الذي يحيل على الذات الكاتبة حصراً، ثم وصفته بـ ((فاشلة)) مبالغة في التخصيص وتوجيه القراءة نحو بؤرة محددة تذهب بإشارتها مباشرة نحو المقولة المركزية/الموضوع.

الكتاب محاط ومحروس ومدجّج بمنظومة كبيرة من التصديرات والتقديمات التي تنوّعت في أهميتها وجدواها وعلاميتها، حتى بدت وكأنها أكبر من حاجة الكتاب الفعلية للاحتماء والتمترس وصدّ الغارات المحتملة من الجهات كلّها، لكنها على العموم كشفت عن لجوء الكاتبة العربية عموماً إلى (عتبات) تستند إليها في حربها الطويلة القاسية من أجل إثبات الذات الكاتبة في وسط معادٍ يعمل على قمعها وكبتها وعدم الاعتراف بوجودها.

قسّمت الكاتبة كتابها على ((٣٠)) فقرة داخل أحد عشر فشلاً (فصلاً)، كلّ فقرة تشبه لوحة أو قصة قصيرة، ساعية في كلّ فقرة/لوحة/قصة إلى عرض جزء من تجربتها في الكتابة والحياة والحال والموقف والرؤية، وقد شكّلتها على صورة ((مذكرات)) كما أعلنت ذلك في عتبة عنوانها، وإذا كانت لوحات الكتاب الثلاثون كلّها تشتغل على تمثّل التجربة، ووعي كتابتها، وعرضها بلسان الراوي الذاتيّ الحرّ، فإنّ جوهر المعاناة التي تمركزت في/حول البؤرة السير ذاتية في الكتابة ذهبت نحو سياق عام غير شخصيّ، إذ كلّ كاتبة عربية تريد إثبات ذاتها الكاتبة في مجتمع محافظ تعاني المعاناة نفسها وتشرب من الكأس نفسه، وكلّ كاتبة عربية (وحتى كاتب عربيّ أيضاً) ذاق الأمرّين (أو أكثر) من تعامله مع دور النشر العربية التي لا تعرف سوى شيء واحد هو (الربح الظالم) على حساب جهد الكاتب وكرامته وأعصابه، على النحو الذي لم يسمح لرغبة القراءة كثيراً في تلمّس شخصية زينب البحراني وتجربتها الذاتية بكثير من الضوء السير ذاتيّ حيث وعدت به عتبة العنونة.

بما أنّ ستراتيجية العتبات النصية تمثل في هذا الكتاب السير ذاتيّ مهيمناً واضحاً وطاغياً ومقصوداً، فقد وجّهت مقاربتي للاشتغال على هذا المفصل الكتابيّ ومعاينة تشكيل الكتاب على أساسه، واستجابة لمعطياته وضروراته، وسعيت أولاً إلى تفحّص عتبة العنوان ((مذكّرات أديبة فاشلة)) بوصفه العتبة الأولى المركزية الصادمة التي تقود رغبة القراءة نحو الكشف عن هذه المذكرات، بمعرفة الأديبة صاحبتها، وتلمّس مواطن الفشل التي ستعترف بها لاحقاً، حيث سيستجيب المتن لفضاء العنونة ويفي بمتطلباتها على النحو الذي يكون فيه العنوان ضابطاً عتباتياً نموذجياً لتلقي العمل.

تحت عنوان ((المؤلفة في سطور)) في نهاية الكتاب وفي فقرة (المؤلفات) نجد أنّ كلّ تجربة الكاتبة زينب البحراني الإبداعية تتلخص في إصدار مجموعة قصصية واحدة منشورة عام ٢٠٠٨ هي ((فتاة البسكويت))، على النحو الذي تبدو فيها عبارة ((أديبة فاشلة)) وكأنها تقصد الضدّ ((أديبة ناجحة))، لأنّ الوصول إلى مرحلة كتابة مذكرات بهذا العنوان المثير والجريء تأتي في نهاية تجربة كبيرة وواسعة وعميقة في مجال النشر والكتابة والإبداع والسجال الثقافيّ على أكثر من صعيد- كماً ونوعاً-، وهو ما لا يتلاءم مع تجربة البحراني في نشر مجموعة قصصية واحدة، لا تتيح فرصة كافية لتمثّل تجربة الفشل أو النجاح من جهة، ولا تتيح لها الجرأة في تدوين مذكرات عن هذه التجربة من جهة أخرى.

على الرغم من ذلك فإنّ الكتاب ينطوي على أهمية سوسيو ثقافية تتركّز في ضرورة إطلاق صيحات متكررة من هذا النوع للأنثى الكاتبة، لتتمكّن من فضح الكثير من الزيف على المستويات كافة في هذا السياق، ولتتمكّن من دحر مقولة الفرزدق التي ما زالت ماثلة وفاعلة حتى يومنا هذا، حين علّق على ما روي له عن امرأة قالت شعراً: ((إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فاذبحوها))، نحو توكيد عصريّ يتمثّل في أنّ صوت الأنثى الإبداعيّ ليس نذير شؤم يجلب الويل والثبور والخراب كما اعتقد الفرزدق دفاعاً عن نموذجه، بل هو بشير خير ومحبة وجمال وسعادة ورقي وحضارة.

زينب البحراني في كتابها ((مذكرات أديبة فاشلة)) كانت تسرد قصصاً قصيرة بقدر ما كانت تسجّل مذكرات سير ذاتية حيّة وذات طبيعة وقائعية تعمل لحسابها، وأظهرت قدرة جيدة على إدارة دفّة السرد في سياق مذكراتيّ بحاجة إلى قدر كبير من الحجاج، الذي قد لا تكون بحاجته كثيراً في حالة صوغ قصة قصيرة بآليّات صناعة سردية لها ضوابطها وأعرافها التشكيلية في اللغة والصنعة وإقامة عناصر المعمار الفنيّ وطبقاته.

لا شكّ في أنّ المسافة (القاتلة) بين حدود الواقع وفضاء التخييل في الكتابة هي مسافة حادّة وشفافة ودقيقة ومحرجة في الوقت نفسه، وهو ما يحيل على طبيعة الكتابة الإبداعية في التخييل والكتابة السير ذاتية في ترجمة الواقع، على الرغم من أنّ كتابة السيرة بمختلف أشكالها لا تتوقف عند حدود نقل تجربة الواقع كما هي، بل ثمة إجراءات نوعية يقتضي حضورها في الكتابة السير ذاتية للوصول إلى الكيفية التي يمكن أن تجيب على أسئلة النوع الكتابيّ السرديّ، حيث تتشكّل لغة سير ذاتية خاصة وصنعة كتابية سير ذاتية خاصة، وأرى أنّ كتاب ((مذكرات أديبة فاشلة)) على هذا الأساس كان كتاباً سير ذاتياً (ناجحاً) على المستوى الفنيّ، وقد حقق مطابقة بلاغية بصرية ودلالية مع الصفة (فاشلة) في عتبة العنونة.

بنيات التشكيل الروائيّ وآليّاته..

مقاربة سرد ثقافية عند عبدالرحمن مجيد الربيعي

مصطلح الرواية الرائية:

قبل حين نشرنا كتابنا الموسوم بـ«القصيدة الرائية»[1] وهو بحث إجرائيّ معمّق في شعرية واحد من شعراء العراق المهمين هو الشاعر رعد فاضل، وقد اجتهدنا في الكتاب أن نعرض وجهة نظرنا في التأسيس لهذا المصطلح المبتكر، وقارنّا المصطلح بمصطلح مقابل هو« القصيدة المرئية» لاكتشاف الفروق الجوهرية اصطلاحياً ومفهومياً بين المصطلحين حيث يمكن بذلك إدراك القيمة النظرية والإجرائية لمصطلح (القصيدة الرائية)، ونرجو أن نكون قد قدّمنا في الكتاب ما يمكن أن يضع مصطلحنا الجديد هذا موضع التنفيذ الإجرائيّ، ومن ثمّ التداوليّ، اعتماداً على التجربة الشعرية الأصيلة التي قاربناها في الكتاب، على النحو الذي ينعكس الآن على القيمة النظرية والإجرائية لمصطلحنا الجديد الآخر(الرواية الرائية)، وهو يبحث له عن مساحة نظرية للتأسيس بدلالة الفضاء الإجرائي الذي ستتمخّض عنه دراستنا في هذا البحث وتكشف عن معطياته وتجيب على أسئلته.

وهو ما شجّعنا في متابعة استراتيجية الاجتراح الاصطلاحيّ ودعمه وإسناده على أن نطلق مصطلحنا الجديد الآخر «الرواية الرائية» الموازي له في جنس أدبيّ مهم آخر وعالي التداول في منطقة القراءة، تأكيداً على صحة أطروحتنا وفاعليتها في مصطلحنا الأوّل، واستجابة للعيّنة الروائية التي نزمع الاشتغال عليها في بحثنا هذا قيد العمل والدرس والرصد والمعاينة والقراءة، وهي رواية إشكالية ذات طبيعة خاصة تشتغل على السيرذاتيّ في الروائيّ داخل ما يصطلح عليه بـ«الرواية السيرذاتية»، التي تنطلق من أفق التهجين السرديّ بين فنّ الرواية وفنّ السيرة الذاتية في معادلة ليست سهلة، تقدّم لعبة القص بين سرد الحياة وسرد الحكاية.

الرواية التي نرصد حراكها السرديّ (الرائي) في هذا الكتاب هي رواية « نحيب الرافدين » لعبد الرحمن مجيد الربيعي، وهي رواية مرّت بمراحل على مستوى فلسفتها ورؤيتها وكتابتها وتوقيت نشرها، فضلاً على إشكالية نشرها بعنوان آخر في (دار الآداب) أثار مشكلة لدار النشر والكاتب والقرّاء معاً، وكأنّ حساسيتها الإشكالية على الأصعدة كافة أبتْ إلّا أن تتلاعب بمصيرها من البداية إلى النهاية بلا هوادة.

الروائيّ الرائي والراوي الرائي والشخصية الرائية تجتمع كلها في طبقات الجوهر السرديّ لهذه الرواية وعلى أكثر من مستوى، إذ على الرغم من أنها على المستوى السيرذاتيّ تروي تجربة مضت الآن وانتهت لكنها على المستوى الروائيّ ترى المصير والمستقبل لشخصيات الرواية وأمكنتها وحيواتها الأخرى على نحو عميق البصيرة، وهي على الرغم من أنها تروي التاريخ القريب إلّا أنها ترى فيه التاريخ القادم، باستشراف رؤيويّ سرديّ عالي التوقّع يقترب من حساسية اليقين وفضاء الرؤيا، والربيعي يعبّر عن طرف من هذه الرؤية بقوله: « من الواضح أنني في جلّ رواياتي أميل للكتابة عن الأحداث التي حسمت وليست عن تلك التي مازالت عالقة لم يبت فيها، وهذا لا يعني أنني كفنّان لا أستطيع أن أحسم وأن أرى، ولكنّ المرء عندما يكون في اللجّة قد لا يرى كلّ شيء، وقد يكون ما يراه خاضعاً لمنطق الفعل وردّ الفعل على أساس كونه طرفاً وليس مشاهداً فقط»[٢].

فهو يكرر فعل الرؤية الصريح في مقولته هذه ثلاث مرات «وأن أرى/ قد لا يرى كلّ شيء/ ما يراه»، وفي كلّ مرة منها يسعى فيها إلى تأكيد صحة رؤيته وصلابتها وصدقها وحيويتها وطاقتها على الاستشراف والرؤيا، وأن تكون هذه الرؤية بحسب نظرية السرد المعروفة في مصطلح الرؤية - «رؤية من الخلف»، تتمكّن من استيعاب كلّ ما يجري، ومعرفة كلّ ما يحدث، والهيمنة الكلية على مصير السرد ومنطقه ومسيرة أحداثه وشخصياته وفضائه، وهي رؤية ضمن رؤى ثلاث معروفة ومتداولة في الدرس السرديّ النقديّ الحديث صحبة «الرؤية من أمام» و«الرؤية مع»، وتشتغل هذه الرؤى داخل محيط العمل السرديّ متعلّقةً بالراوي وهو ينفّذ كل شكل من أشكال الرؤية بطريقة معينة.

عرف مصطلح «الرؤية السردية» بوصفه أحد أهم مكوّنات الفضاء السرديّ اهتماماً بالغاً من لدن السرديين الغربيين الذين اشتغلوا على نظريات السرد، إذ قسّم بويون الرؤية السردية الى ثلاثة أقسام هي:

١- الرؤية من الخلف: وتكون فيها معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات.

٢- الرؤية مع: وتتساوى فيها معرفة الراوي مع معرفة الشخصيات.

٣- الرؤية من أمام: وتكون فيها معرفة الراوي أقلّ من معرفة الشخصيات[٣].

في حين اختزلها تودوروف إلى رؤيتين اثنتين متوازيتين ومتناظرتين فقط هما الرؤية من الداخل والرؤية من الخارج، ففي الحالة الأولى لا تخفي الشخصية شيئاً عن الراوي، وفي الحالة الثانية فإنّ هذا الأخير يستطيع أن يصف لنا أفعال الشخصية ولكنه يجهل أفكارها ويحاول أن يتنبأ بها[٤]، ونظراً للأهمية الكبيرة التي يعكسها نوع الرؤية في تشكيل الفضاء السرديّ في الرواية ووظيفتها فإنّ «جودة الرواية تقوم ولا شك على قوة الرؤية التي تقدّمها وإقناعها»[٥]، على النحو الذي يناسب تجربتها

وطريقة كتابتها ومقولتها وفلسفة كاتبها، وقدرتها وسعتها وحساسيتها في تمثيل كلّ ذلك سردياً.

غير أنّ الأمر حين يتعلّق بحيثيات المصطلح الجديد «الرواية الرائية» وقضاياه وضروراته المنهجية، يصبح من المحتّم والضروري الخروج إلى رؤية جديدة يمكن أن نصطلح عليها هنا بـ«الرؤية إلى الخارج»، وهي رؤية عابرة للأنساق السردية التقليدية تغادر محيط النصّ السرديّ نحو الخارج، أي أنها تتحوّل من السرديّ إلى الثقافيّ، ومن المكتوب إلى ما وراء المكتوب، وتشتغل على آليّة الكشف والاستشراف والتطلّع والحدس والتوقّع في ربط مقولات النصّ السرديّ بالخارج الثقافيّ والاجتهاد في الإجابة على أسئلته، وهو ما نرى حصوله على نحو من الأنحاء في رواية «نحيب الرافدين» ذات الطبيعة الفنية والتركيبية الشاملة، وهي تضمر في سياقاتها وتشكيلاتها ومقولاتها جذور هذه الرؤية الجديدة التي يجب أن تحظى بأهمية تقارب الرؤيات الأخرى، أو أنّ الرؤيات الأخرى تنتهي إلى حدود هذه الرؤية.

بوسعنا التأكيد على أنّ الرؤية الجديدة «الرؤية إلى الخارج» وبحكم قيمتها الاستشرافية القريبة من الحلم بمعناه الرؤياوي تتحايث عميقاً مع مفهوم «الرؤيا»، التي تعني فيما تعنيه مضاعفة طاقة (الرؤية) بمنظورها البصريّ وشحنها وتوسيع مساحات عملها داخل بنية تشكيل العناصر السردية في النصّ، وكسر قشرة الطبقة الألسنية المغلقة على ذاتها في بنيوية النصّ السرديّ ونصوصيته، وفتح ممكناته النصية السوسيوثقافية على الخارج الثقافيّ والسعي إلى التأثير فيه ومساءلته، استناداً إلى أطروحات النقد الثقافيّ ومسائله وقضاياه، وهي تعمل هنا بمعية النقد الأدبيّ وليس على أنقاضه كما هي مقولة النقد الثقافيّ في إعلانها عن موت النقد الأدبيّ وإحلال النقد الثقافيّ محلّه[٦].

في إحدى شهاداته الأدبية المهمة والثرية عن طبيعة تجربته الروائية يقول عبد الرحمن مجيد الربيعي في معرض تقديمه لتشكّل هذه (الرؤيا) الروائية منذ أول عمل روائيّ أنجزه «أقول لكم: إنّ كريم الناصري هذا كان نبوءتي وتوقّعي المسبق للآتي، فالحلّ الذي اختاره بالسفر سيكون اختياري أنا، وغادرت مثله عام ١٩٨٩ بحقيبة سفر واحدة وكثير من الأحلام هي التي جعلتني أعيش ولا أحتمي بالسكائر وزجاجات الشراب»[٧]، وهو ما يندرج عميقاً في سياق اقتراحنا لمصطلح (الرواية الرائية) إذ تجسّدت رؤيا (كريم الناصري) الشخصية المركزية السيرذاتية في رواية «الوشم» في مغادرة البلد (العراق) عام ١٩٨٩ بين زمن رواية (نحيب الرافدين) وبداية زمن رواية (هناك في فجّ الريح)، والبحث عن حياة أخرى وهواء آخر ومصير آخر كان يحلم بها الروائيّ والراوي والشخصية معاً.

على هذا الأساس لم تكتف قراءتنا وبحثنا هنا عند حدود رواية "نحيب الرافدين»، بل تجاوزت ذلك أيضاً في الحدود التي تخدم فكرة البحث إلى الرواية اللاحقة لهذه الرواية والموسومة بـ«هناك في فجّ الريح» التي نشرها الربيعي بعد (نحيب الرافدين) بأشهر قليلة، و هي على صعيد التمثيل التاريخيّ والسيرذاتيّ الذي اشتغل عليه الربيعي في تجربته الروائية كلّها تعدّ مكمّلة لرحلة الربيعي في الذات الفردية والجمعية والزمن والمكان والرؤية والإنسان والطبيعة والأشياء.

إذ إنّ رواية «هناك في فجّ الريح» لا تكفّ هي الأخرى عن تمثيل سرديّ لرؤيا الكاتب في مواصلة حلمه التخييليّ في السرد، والواقعيّ في الحياة، للوصول إلى «الشاطئ الجديد»[٨] الذي سبق له وان أطلقه لمراجعة السرد القصصيّ العربيّ المنطلق داخل هذا الفضاء، و هو يعكس في عتبة عنوانه رغبة السير نحو الشاطئ الجديد الذي اشتغل عليه طيلة مسيرته السردية والحيوية المضنية وصولاً إلى تحقيق الحلم.

فإذا كانت رواية (نحيب الرافدين) تنتهي في زمنها الحكائيّ مع نهاية الحرب العراقية الإيرانية حيث مازال الربيعي مقيماً في العراق، فإنّ رواية (هناك في فجّ الريح) تبدأ ما بعد نهاية هذه الحرب حيث ينجح الربيعي في تحقيق حلمه بمغادرة البلد إلى تونس، كما هي نبوءة كريم الناصري المبكرة في رواية (الوشم)، لتجري أحداث الرواية كلها في تونس على النحو الذي يستكمل فيها الراوي صورة سردية وحياتية متواصلة من بغداد ما بعد الحرب و هو داخلها، إلى بغداد المحاصرة، و هو خارجها، بكلّ ما تعرّضت له من خراب ودمار ماديّ وروحيّ وفنيّ وجماليّ، ومن الرؤية من داخل المكان في محنته وأزمته واحتراقه في (نحيب الرافدين) إلى الرؤية من الخارج في غربته وحزنه وحرمانه في (هناك في فجّ الريح)، وصولاً إلى تحقيق «الرؤية إلى الخارج» التي تسهم في تشكيل «الرواية الرائية»، و هي تنقل وتصوّر وتمثل وتحكي وتستشرف بخطاب روائيّ ساخن تتلاحم فيه اللغة مع الصنعة، السيرذاتيّ مع الواقعيّ، الرؤية مع الرؤيا، في نسيج سرديّ متماسك وحيويّ ومنتج.

إنّ طاقة الرؤية/الرؤيا عند السارد غالباً ما تعمل بأعلى كفاءتها وذلك لوجود عدّة عمل سردية كافية ومكتملة ومشرعة على الدوام عنده، فهو يستثمرها ويشغّلها برغبة وإغراء وخصب من أجل بلوغ هذه المرحلة الرائية في السرد الروائيّ، إذ يشير الربيعي في مقدمة كتابه السيرذاتيّ «أية حياة هي؟ سيرة البدايات» ما يمكن أن يندرج في هذا السياق قائلاً «إنّ حظّ السارد وفرصته في تحرير ما عاشه ورآه من خلال نصوصه أكبر من المساحة المتاحة لمبدعين في مجالات أخرى»[٩]، على أساس أنّ الحكي هو مهنة السارد و هو أقدر من غيره على التفنن بها والتصرّف بعناصرها وتشكيل رؤياتها.

من هنا يمكن أن تتأكد أطروحتنا في النظر إلى الروائيّ الرائي الذي تدفعه رؤيته النافذة القادرة على قراءة المستقبل إلى الكتابة داخل هذا الفضاء، والرواية الرائية التي يكون بوسعها الإجابة على أسئلة الرؤيا التي تتأسس فيها فلسفة الروائيّ ومقولته وحساسيته، على النحو الذي لا تكتفي الرواية فيه بأن تكون شاهداً على العصر، بل أن تتحوّل إلى رائية للمستقبل، ويتحوّل أفق التوقّع عند الروائي (قبل القارئ) إلى قراءة الآتي بدلالة الراهن، ولاسيما حين تحيل الرواية على مرجعيات راسخة يتحقق أعلى تمثيل سرديّ ممكن لها داخل فضاء السرد الروائيّ، بحيث تكون الرواية هنا جسر تواصل بين زمنين وحالين وسردين ورؤيتين.

ـ مدخل مفهومي:

على الرغم من أنّ الرواية اشتغلت على استثمار طاقة المكنون السيرذاتيّ أقصى استثمار في حدود التداخل الإجناسيّ المعلن بين السيرة الذاتية والرواية، إلّا أنّ وعي التشكيل عند روائيّ خبير مثل الربيعي نأى بالرواية عن مغبّة الانسحاق تحت وطأة الإغراء السيرذاتيّ في الإلحاح على الواقعة إلحاحاً تسجيلياً طاغياً، ودفع الروائيّ نحو تمثل أدوات اللعب السرديّ الروائيّ والاشتغال عليها ضمن الحدود الدقيقة التي تبقي الخيط السيرذاتيّ موازياً للخيط الروائيّ في تفعيل أدوات التشكيل السرديّ وتوجيه محرّكاتها.

ومع أنّ الرواية خطاب سرديّ إبداعيّ كما هو معروف إلّا أنها يجب أن تنطوي على رؤية حجاجية حالها حال أيّ خطاب معرفيّ آخر، فجودة الرواية كما يرى البيريس «تقوم، ولا شك على قوة الرؤية التي تقدّمها وإقناعها»[١٠]، لأنّ عالم الرواية وفضاءها عالم واسع ومتشعّب ومتطوّر بشبكته المتداخلة والمتعاضدة العالية الخصب والثراء من المكونات والعناصر والأدوات والمرجعيات، فإذا افتقرت إلى قوّة الرؤية وضعف الحجاج للدفاع عن مقولتها وفلسفتها فإنها تصطدم بمجتمع قراءة يرفضها ويتخلى عن رعايتها.

الرواية على وفق هذا الفضاء الرؤيويّ لا تتحدّد بسماتها الشكلية بقدر ما تتحدد بمداليلها وقيمها المرجعية، المرتبطة عادة بفكرة التخييل[١١]، ولا تتحقق قوّة حضورها في مجتمع القراءة إلّا بتحقيق أكبر قدر ممكن من التوازن بين التشكيل والتعبير، على النحو الذي يعكس تماسكاً نصيّاً يذهب بخطاب الرواية إلى أعلى درجات التأثير والفعل.

تتسّم الرواية مثل جلّ أعمال الربيعي السردية بالتدقيق الشديد في التفاصيل، وهي خاصية سردية سيرذاتية بالدرجة الأولى، تمظهرت بأعلى درجات حساسيتها في كتابه السيرذاتيّ "أية حياة هي»[١٢]، وتشغل في روايته «نحيب الرافدين» مساحة واسعة وعريضة ولاسيما على صعيد تمثيل العلاقات بين الشخصيات، وتصوير الأمكنة، وتلمّس الحالات الباطنية العميقة لإشكالية ترتيب العلاقة بين الداخل

الشعوريّ والخارج السلوكيّ، وقد حظيت الشخصية المركزية «غسان العامري» بالقدر الأكبر من الاستجابة الروحية لهذه السمة التفاصيلية في إقامة بيتها السرديّ المنقسم بين السيريّ والروائيّ.

السمة التشكيلية الأخرى التي اشتغلت عليها الرواية بوضوح هي مسرحة الحدث السيرذاتيّ الروائيّ، من خلال هيمنة روحية العرض السرديّ على الحدث الكبير والأحداث الصغيرة، وبوساطة عنصر الحوار وقد تمخّض بالكثير من الفعالية الدرامية التي تقود إلى مسرحة الحدث السرديّ وتعضيد رؤيته في هذا الاتجاه.

يمكن النظر إلى رواية «نحيب الرافدين» بوصفها خطاباً جمالياً وإيديولوجياً وثقافياً موجّهاً يمثّل شهادة سردية للحرب، وهذه الشهادة هي شهادة إبداعية تنأى عن الشعاريّ والصوت العالي والمبالغة الوصفية ذات الطبيعة التحريضية، إذ تتكشّف في الرواية عن هدوء متميّز وخاصّ ونوعيّ يبدأ من الجزئيات والتفاصيل والحراك الوجدانيّ الداخليّ، ويتحرّك باتجاه تمثيل الخاصّ في العام، والهامش في المركز، والنوعيّ في العاديّ، والمكبوت في الصريح، والغائب في الحاضر، والفرديّ في الجمعيّ، والسيريّ في التاريخيّ، والمكانيّ في الزمنيّ، على نحو متداخل ومشتبك ومنفتح ومتدفق وموح.

إنها شهادة استثنائية يتعرّف القارئ بدلالتها على مناخ الفضاء العراقيّ زمن الحرب بدقّة حكائية لا سبيل إلى إغفالها، وعلى الرغم من أنها تمثّل وجهة نظر الروائيّ في الأحداث، وهي وجهة نظر خاصة في الأحوال كلّها، غير أنّ القارئ بوسعه أن يقرأها قراءته الخاصة المستندة إلى معرفته وثقافته ورؤيته، وهو غير ملزم بطبيعة الحال بوجهة نطر الروائيّ الخارج نصية ذات الموجّهات الخاصة، لكنّ معايشته للعمل الروائيّ بتفاصيله وحيثياته وتخومه وجيوبه وإلماحاته وتقولاته وإيحاءاته، ستجعله يتواصل مع رؤية الروائيّ ويتفاعل معها حتى وإن خالف معطياتها التاريخية وضروراتها السيرذاتية بأيّ شكل من الإشكال.

الشخصيات: الرؤية وفلسفة التشكيل

حفلت رواية « نحيب الرافدين» بشبكة واسعة من الشخصيات التي كوّنت الحدث الروائيّ وشغّلت عناصر تشكيله، وتتنوّع شخصيات الرواية بين شخصيات ظهرت بأسمائها الواقعية في منطقة المرجعية الواقعية المعروفة في الساحة الثقافية العراقية والعربية إبان الثمانينيات، وبأسماء أخرى استبدل بها الروائيّ أسماء أخرى تحيل على الأسماء الواقعية من خلال طبيعة الشخصية وأصوات الحروف المكوّنة لاسمها.

إنّ قضية أسماء الشخصيات من حيث أصولها السيرذاتية ومرجعيتها الواقعية وطبيعتها وجدوى استبدالها، تبقى اختياراً تأليفياً من الصعب التدخّل فيه نقدياً، وهو يرتبط عند الكاتب برؤية تفرضها طبيعة الرواية وطبيعة الظروف الأخرى المتنوعة

المحيطة بها، فأسماء الشخصيات الروائية تمثّل «علامة سيميائية تتحدد دلالتها ومقاصدها عبر السياقات النصيّة والذهنية، وذلك ضمن علاقات نصيّة بنيوية تفاعلية قائمة على التقابل والاختلاف والاستبدال، ويقوم اسم العلم بدور تمييزي للشخصية داخل المسار السرديّ والحكائيّ»[١٣]، على النحو الذي يكون له بالغ الأثر على مسيرة الرواية ومستقبلها الحكائيّ والفنيّ والجماليّ.

ربما تعدّ إشكالية بناء الشخصية في العمل الروائيّ بوصفها عنصراً مركزياً من عناصره من أخطر إشكاليات الرواية وأهم قضاياها، وذلك لطبيعة العلاقة الشائكة بين الشخص الحيّ في الحياة والشخصية الورقية في متخيّل الرواية، إذ يميل القرّاء عادة وبكلّ أطيافهم إلى إيجاد معادل ما بين شخصيات الرواية وشخوص معينة في الواقع، لذا نجد الكثير من الروائيين تحسباً لهذا الاحتمال يضعون إشارة في مطالع رواياتهم تقول بأنّ أيّ تشابه بين شخصيات الرواية وشخوص معيّنة في الواقع هي من باب المصادفة المحض، تنزيهاً لشخصيات رواياته المتخيّلة من مغبّة الوقوع في شرك مقارنتها مع شخوص واقعية بعينها.

وعلى هذا يمكننا القول مع معظم منظّري السرديات «إنّ قضية الشخصية هي قبل كلّ شيء قضية لسانية، فالشخصية لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى «كائنات من ورق» ومع ذلك فإنّ رفض وجود أيّة علاقة بين الشخصية والشخص يصبح أمراً لا معنى له، وذلك أنّ الشخصيات تمثّل الأشخاص فعلاً ولكن ذلك طبقاً لصياغات خاصة بالتخييل»[١٤]، إذ تتجسّد الإشكالية في أعلى مراتبها هنا بين تخييلية الشخصيات الروائية من جهة، وتمثّلاتها الواقعية في شخوص مشابهين على أرض الواقع من جهة أخرى.

وربما تكون شخصيات الروائيّ عبد الرحمن مجيد الربيعي من أكثر الروائيين العرب قرباً من شخوص الواقع الحيّ وتمثيلاً لهم، وهو على وعي تام بهذه الحقيقية التي تشكّل لديه رؤية كتابية مخصوصة اشتغل عليها في جلّ رواياته، لذا هو يقول: «لا آتي بشخصياتي من المريخ ولا من سنغافورة، بل آتي بها من بين الناس الذين عرفتهم وأحسست أنّ لهم أدوارهم المنفردة التي لا تذوب في روح القطيع»[١٥]، بمعنى أنه ينتخب شخصياته من الواقع بكلّ حرارته وحيويته وسلطته، ويسعى في عملية الانتخاب هذه إلى إلفات النظر نحو شخصيات بعينها يمكنها أن تسهم عميقاً وواسعاً في الإجابة على أسئلة رواياته.

إنّ الربيعي يصرّح بآليّات تشكيل شخصياته الروائية كاشفاً عن مرجعيتهم الواقعية على النحو الذي يضاعف من قوّة الإشكالية بين الشخصية المتخيلة والشخص الواقعيّ بقوله: «عند كتابتي لروايتي «خطوط الطول.... خطوط العرض» أقدمت على إنجاز توليفة من شاعرين تونسيين نقاط الاختلاف بين شخصيتيهما وشعرهما أكثر من نقاط التلاقي هما منصف المزغني وخالد النجار،

لتأتي شخصية عمر الماجري في الرواية، وكلّ منهما على علم بما فعلت ويعرف أين هو وأين الآخر؟ ثم أين كمية (المتخيّل السرديّ) في شخصيتيهما»[١٦]، وهو ما يشي بأنّ كمية الواقعيّ وكمية المتخيّل إذما تخضع لطبيعة التجربة وحساسيتها ورؤيتها، ودرجة حضور المرجعيات الواقعية في المتن الروائيّ التخييليّ.

ومما يحيل على قوّة حضور شخصية الربيعي نفسه في رواياته تأكيده على تمثيل شخصيته الواقعية في متخيله الروائيّ، فهو يقول: «في رواياتي لم أستطع أن أعزل نفسي عن مؤثرين أساسيين يشكلان العمود الفقريّ لتقنيتها وهما الرسم والشعر»[١٧]، إذ ظلّت شخصية الرسّام وشخصية الشاعر ماثلتين في رواياته ولاسيما روايتيه الأخيرتين «نحيب الرافدين» و«هناك في فجّ الريح» إذ تظهر شخصية غسّان العامري في «نحيب الرافدين» بهويّة شاعر يهوى الرسم على نحو ما، وشخصية حسّان الزيدي رسّام يهوى الشعر على نحو ما في رواية «هناك في فجّ الريح»، وهما الشخصيتان القريبتان جداً من شخصية الربيعي.

كما أنّ أصدقاءه الحميمين الذين أشار إليهم في كتابه (من سيرة تلك الأيام) كانوا هم أبطال روايته (نحيب الرافدين)، وقد استبدل بأسماء بعضهم الحقيقية أخرى روائية قريبة بعض الشيء من أسمائهم الحقيقية المعروفة جداً في الوسط الثقافيّ العراقيّ والعربيّ، فيما أبقى على أسماء آخرين منهم بأسمائهم الحقيقية في الواقع، وذلك لضرورات سردية يقدّرها الكاتب نفسه، فأسماء حقيقية مثل «عوني الديري، وهو (كاتب لبناني يقيم في بغداد، ومن أقرب الأصدقاء إلى قلبي)، وكذلك ماجد السامرائي، غازي العبادي، حاتم الصكر، إضافة إلى سجعان سجعان (أبو ريتا) صاحب «كافتريا المنصور» مأوانا وملتقانا في بغداد، وغيرهم»[١٨]، تمثلت شخصياته في الرواية على نحو كثيف ومشتبك.

ويقف في مقدمة هذه الشخصيات في الرواية شخصية «عدنان العزيزي» حيث تشير الأسانيد والقرائن السيرية الكثيفة على أنه «غازي العبادي»، وحيث يقوم الراوي كلي العلم بوصفه وصفاً دقيقاً يحيل تماماً على العبادي:

«كان من عادة عدنان العزيزي أن يمرّ به كلّ صباح ويقف سيارته «الفولكس واغن» الزرقاء تحت العمارة، ويطلق صوت منبهها بالضغط عليه ثلاث مرّات فيطلّ من النافذة العلوية ويؤشّر له بيده ينتظره. وكان عدنان العزيزي يمضي دقائق الانتظار في المكتبة الصغيرة متحدّثاً مع صاحبها العجوز حتى يحضر غسّان لتبدأ جولتهما اليومية. لم يكن بمقدور عدنان العزيزي صعود الطوابق الثلاثة حيث شقّة صاحبه، لقد خانه قلبه، ضعف وانغلقت شراييه التي تحمل الدم منه، وكادت تلك النوبة تقضي عليه. لذا لم يعد بمقدوره التحرّك إلاّ وعلبة الدواء معه ليسعف بها قلبه كلّما أحسّ باضطرابه. كان عدنان العزيزي طيّباً مثل ناقة، صادقاً مثل الصبر، صافياً مثل النبيذ، وعندما يسمع صوت منبّه سيارته يحسّ غسّان بأنه ليس

وحيداً في هذه المدينة المنكوبة بالحرب والخوف، وأنّ هناك من يسأل عنه ويهتمّ به»[١٩].

إذ إنّ كلّ المعلومات التي أدلى بها الراوي عن شخصية عدنان العزيزي تنتمي في الواقع انتماءً حاسماً إلى شخصية غازي العبادي، وهو ما ينطبق على كلّ الشخصيات الأخرى التي اشتغلت عليها رواية (نحيب الرافدين)، إذ هي رواية شخصيات و حدث مر كزيّ تؤثثه هذه الشخصيات بالحكايات والأحداث وتستجيب لمعطياته وآفاق تشكّله.

ثمة علاقة لصيقة بين الشخصية المحورية (غسّان العامري) والمكان الذي يتمظهر تمظهرات شتّى، من المكان الحيّز وهو «بيت الضبع» الشقة التي عاش فيها غسّان بعد هجره لبيت الزوجية، إذ الرواية تبدأ من الشقة وتنتهي بها، وثمة مكان آخر يحويها أشمل وأكبر هو العمارة التي لا تحظى بأهمية كبيرة سوى احتوائها على جمهرة من المصريين، وقد حوّلوا المكان إلى مكان مصريّ على كلّ المستويات، ويحيط بهذا المكان مكان أوسع وأكثر انفتاحاً هو المدينة «بغداد» التي ترسم جزءاً مهماً من السياسة السردية للرواية.

تقدّم الرواية على صعيد تجسيد زخم حضور الشخصيات في الرواية الكثير من الشخصيات، التي غالباً ما ترد بأسمائها الحقيقية الواقعية حين لا تكون من الشخصيات الفاعلة والمستمرة الحضور في المتن الروائي للرواية، ليكشف من خلالها تفصيلاً حيوياً من تفصيلات الرواية يرغب الراوي في الإشارة إليه أو تكريسه:

«وبعد ضجيج «الأسواق المركزية» يتوجّه إلى مكتبة «الرفيف»، وهي عبارة عن كشك وضعه أحد كبار ممثّلي المسرح والتلفزيون في مدخل كراج السيارات الذي يشغل المساحة الفارغة أمام مدرسة الموسيقى والباليه. لقد اضطر هذا الممثل المرموق لإنشاء هذا الكشك الذي تعمل فيه زوجته فترة ما بعد الظهر، أما الممثل واسمه مقداد عبد الرضا فكان يقوم بالمهمة مساءً».

ومرة سأله غسّان العامري:

«من أين جئت بهذا الاسم الجميل الرفيف؟ هو اسم ديوان شعر أكثر منه اسم لكشك بيع صحف موزّع في فسحة تلعب بها الريّح الترابية شتاءً وصيفاً.

وردّ عليه مقداد وهو يخوص إحدى عينيه فكأنه يؤدي دوراً في مسرحية:

إنه رفيف قلبي، ثمّ والأهم إنه اسم ابنتي.

وكان عدنان يعلق:

هذا بلدك! ممثل كبير يفتح كشكاً للصحف وأدباء معروفون يحوّلون سيّاراتهم الخاصة إلى سيّارات تاكسي، أيّة فجيعة هذه؟!

إنها الحرب لقد قلبت كلّ شيء. وما هذه إلّا البداية والآتي أعظم»[٢٠].

إنّ شخصية (مقداد عبد الرضا) هي شخصية ممثل معروف ومشهور جداً في المسرح والتلفزيون والسينما العراقية، والحادثة التي يرويها الراوي بمعية تقديم الشخصية هي رواية واقعية معروفة في الحياة العراقية إبان الحرب، وتمثل روايتها بهذه الطريقة تكريساً للحالة المأساوية التي آلت إليها الأوضاع في العراق، مضافاً إليه «وأدباء معروفون يحوّلون سيّاراتهم الخاصة إلى سيّارات تاكسي» وصولاً إلى «أيّة فجيعة هذه؟!»، غير أنّ الإجابة ما تلبث أن تأتي مباشرة على لسان الممثل عبد الرضا «إنها الحرب لقد قلبت كلّ شيء.»، مشفوعة برؤية رائية تحدس ما سيكون عليه الحال من فجيعة أكبر «وما هذه إلّا البداية والآتي أعظم.»، على النحو الذي يسهم في تحقيق جزء من رؤيا الراوي وهو يحشد بكثافة هائلة شبكة متنوعة ومتعددة وشاسعة من الشخصيات المسمّاة والمرمّزة لتشكيل رؤياه في الرواية.

وتحتلّ شخصية «أبو ريتا» الواقعية صاحب كافتيريا المنصور اللبنانيّ الأصل حضوراً لافتاً ومميزاً في الرواية، ولاسيما في بداياتها قبل أن يرحل فعلاً إلى أميركا، وكانت هذه الكافيتريا ملاذاً محببا للراوي وشخصياته الأثيرة :

«وأبو ريتا الذي كان مهتماً بمحلّه ورائحة زبائنه إلى أقصى الحدود لم يفعل هذا كلّه إلّا من أجل راحة طفلتيه اللتين هما ثمرة زواج متأخر.. لقد وضع الكبيرة في مدرسة خاصة، ويدفع أجورها بالدولار، ورغم أنها لم تبلغ الثامنة من عمرها إلّا أنها أصبحت عازفة بيانو ماهرة، وقد اشترى لها آلة بيانو من دبلوماسيّ غادر العراق وجاءها بأستاذة لتعلمها العزف، ولها أستاذة أخرى تعلّمها الرسم، وكم تكبر فرحته عندما تعزف على البيانو أمام أصدقائه المقرّبين أو تريهم رسومها، كانت لحيته البيضاء ترتعش فرحاً وتعبق فتوّة نادرة من دكنة عينيه الثاقبة النظرات. وغالباً ما كان يصطحب إحداهما إلى الكافتريا أو يصحبهما معاً، يحمل الصغرى فتدسّ وجهها في كتفه، أما الكبرى فتمسك بيده. وكان بوجهه الملتحي وملابسه التي يختارها غالباً بيضاء، يبدو وكأنه خارج من كتب أسفار قديمة»[٢١].

هذا المقطع الوصفيّ لشخصية أبو ريتا وابنتيه هو وصف حقيقيّ واقعيّ للشخصية في الواقع والسرد معاً، وقد أتى الربيعي على ذكر هذه الشخصية وتفصيلات من حياتها في الكثير مما كتب خارج الرواية ولاسيما في «الخروج من بيت الطاعة» و«من ذاكرة تلك الأيام»، على النحو الذي نستدّل فيه على أنّ عملية المزج العالي بين الواقعيّ والسيرذاتيّ جاءت في أعلى درجاتها عند عبد الرحمن مجيد الربيعي في "نحيب الرافدين»، إذ على الرغم من أنه ينثر بعضاً من كِسَرِه أو إلماحاته أو حكاياته السيرذاتية في رواياته السابقة بقصدية عالية، إلّا أنه في هذه الرواية يذهب بعيداً في تمتين أواصر التداخل والتواصل بين السيرذاتيّ (الواقعيّ) المهيمن والروائيّ المتخيّل، على النحو الذي يمكن وصفها فيه بأنها أفضل نموذج يحقق شروط «الرواية السيرذاتية» على الأصعدة كافة.

وفي السياق ذاته يقدّم نموذجاً آخر من نماذج الشخصيات التي أظهرتها الحرب وأبرزتها على نحو مفاجئ وغريب يشبه الأساطير:

«كان سهيل صبري قصيراً، جاحظ العينين، تحوّلت مكرمات قصائده الطائلة إلى أكثر من عمارة ومعمل للنجارة ومعرض للموبيليا ومشاريع أخرى. وعندما سمع غسّان بهذا قال لمعن الماجد في وقتها: إنها أغلى قصائد في تاريخ العالم، هي عشر قصائد أو أكثر بقليل بحيث لا تشكّل ديواناً ولا كرّاساً صغيراً يبلغ حصادها أكثر من مليون دينار وأسطول من سيارات المرسيدس والسوبر إضافة إلى البيوت والمزارع»[٢٢].

إنّ شخصية سهيل صبري هي شخصية معروفة جداً في الوسط الثقافيّ في الزمن الحكائيّ لرواية وهو زمن الحرب، وثمة حكايات تقترب فعلاً من الأساطير حيكت حول هذه الشخصية وكانت تتردد على ألسنة الأدباء والمثقفين في ذلك الزمن، وقد التقط الرواية بعض هذه الحكايات التي كان هو شاهد عليها تضاعف من أسطورية الشخصية وتعزّز الرؤية المعروفة والمتداولة عنها بقوّة ووضوح، وهذه الشخصية لا تحتاج إلى كبير عناء لمعرفتها إذ إنّ القرائن الكثيرة التي حملتها الرواية عنها تشير بوضوح كبير على أنها شخصية «لؤي حقي»، الشاعر الذي كان قريباً من السلطة وتمتّع بنفوذ تجاوز أحياناً نفوذ الوزراء.

ولا ينسى الراوي في خضمّ اهتمامه الواسع والكبير بضخّ الشخصيات في متن الرواية واستقدامها من حرارة الواقع الحكائيّ للرواية، أن يستظهر شخصيات مدينته (الناصرية) بوصفها المدينة الأم التي سخّر لها جهداً سردياً هائلاً في قصصه وروايته، حتى صارت مرجعية أصيلة لا يمكن للروائيّ عبد الرحمن مجيد الربيعي العيش سردياً من دونها:

«مقهى التجار مازال هذا ماثلاً في المدينة، وكان غسّان العامري وكذلك عبّاس السيّد وعزيز عبد الصاحب وأحمد الباقري وقيس لفتة مراد وعبدالرزاق رشيد ومحسن الخفاجي وحسين الهلالي وغيرهم من أدباء المدينة من روّاده، حيث ينزوون على تخوته العريقة المفروشة بالسجّاد ليشربوا الشاي الساخن ويقلبوا الدنيا بأحلامهم التي لا تعرف الحدود»[٢٣].

«مقهى التجّار» هي المرتكز المكانيّ الذي يجمع هذه الشخصيات، التي حضر قسم منها بأسماء سردية مستعارة مثل الراوي «غسّان العامري» و«عباس السيّد» الذي هو الكاتب المعروف عزيز السيد جاسم، وأسماء حقيقية واقعية هي «عزيز عبد الصاحب وأحمد الباقري وقيس لفتة مراد وعبد الرزاق رشيد ومحسن الخفاجي وحسين الهلالي»، وكلهم أدباء وفنانون معروفون في الوسط الثقافيّ الناصريّ والعراقيّ أيضاً».

آليةُ الاستعراض السردي:

تتميّز رواية «نحيب الرافدين» بتشغيل آليّة سينمائية بأكثر من كاميرا حساسة، تقوم أساساً على فعالية ورحابة ما يمكن أن نصطلح عليه هنا بـ (الاستعراض السردي)، الذي يعتمد على فتح الحادثة الروائية على جهاتها كلّها والسماح لكلّ ما هو متاح من الصور والأفكار والقيم والحالات والتفاصيل والحوادث الصغيرة وغيرها، لولوج عالم الرواية وفضائها والاستقرار في طبقاتها والعمل ضمن محاورها وسياسات تشكيلها.

تشتغل آليّة الاستعراض السرديّ في الرواية على التنقّل بين مجموعة كبيرة جداً من الأحداث والمشاهد واللقطات والحركات السردية، بحيث يوجد فيها حدث روائيّ مركزيّ يقوم على حكاية نمطية واحدة تتفرّع عنها مجموعة حكايات، ففعاليات الاستعراض السرديّ تصوّر وتحكي وتصف وتنقل وتحيل في السبيل إلى إنشاء العمارة الروائية المطلوبة، أما حين تسعى القراءة إلى تعيين صورة الحدث الكبرى في الرواية فستصل أولاً إلى الاقتناع بأنّ حدثها السيرذاتيّ هو الحرب، وما تعكسه هذه الحرب من حكايات وتجارب وأفعال شخصية تتحرّك داخل الشخصية الرئيسة «غسّان العامري» وخارجها، فضلاً عن المحيط السرديّ المتعلّق بالمكان وما يشتمل عليه المكان من حدود وطبقات وتموّجات.

تعرّض السرد الروائيّ في هذه الرواية لعمليات ضخّ واسعة وعميقة وعالية القصدية بالروح الشعبيّ الآنيّ والميراثيّ/ الأمثال/ النكت/الأقوال/ الكلام الشعبيّ العاميّ وغيرها، وربما بدت أحياناً أكثر من حاجة المقولة السردية في الرواية، لكنه اضطلعت بوظائف جمّة من غير وظيفتها المرجعية وما تقدّمه من فوائد على صعيد تمثيل المكان والزمن وتراث الشخصية، إذ أسهمت في فضاء السخرية المرّة التي لم تكن سوى سبيل لقهر حالة الحرمان والضياع والتشتت والفقدان والتشيؤ التي كانت تعيشها شخصيات الرواية، على النحو الذي تحقق فيه نوع من التعادل النفسيّ بين واقع الشخصيات السردية وحلمها وتطلّعها.

أدّى توظيف الشائع من الحكايات الشعبية التي كان العراقيون يرددونها قدراً عالياً من الدينامية في تسيير أحداث الرواية وإدامة فعالياتها، وعلى الرغم من أنّ هذه الحكايات تراوحت بين الصحيح منها والموضوع والمتخيّل، إلّا أنها فعّلت حساسية الذاكرة الشعبية بكلّ قوّة أدائها وصوغ حكاياتها ذات القوة التداولية العالية في زمن السرية والخوف، وجاء عرض واستعادة وتأليف هذه الحكايات نوعاً من (الترفيه السرديّ) حين يكون الكلام بأعلى درجات سخريته وسيلة وحيدة للانتقام من رداءة الحال والقهر والخذلان.

واتسّم القول السرديّ بإثقال مفاصل الرواية وطبقاتها بإشاعة الحسّ الإيروسيّ بشكله الساخر والمقصود، والشكل الساخر له وظيفته كما أنّ الشكل المقصود له وظيفته أيضاً، وثمة سعي في الرواية نحو أداء مشترك للوظيفتين معاً، وظيفة

القصدية التي تجتهد في التعبير عن طغيان الحرمان الجنسيّ بحكم القهر النفسيّ والإذلال الروحيّ، ووظيفة السخرية التي تتطلّبها الحال السردية للشخصيات المصمتة التي لا تجد سبيلاً للبوح والتنفيس سوى اللجوء إلى النكتة الفاحشة ذات الطبيعة الإيروسية كنوع من الانتقام من الأعراف والمواضعات، مما يشكّل علامة سيميائية ورمزية للانتقام من الوضع السياسيّ القاهر والضاغط.

تميّزت رواية (نحيب الرافدين) بتماثل وحضور عناصر القصّ الرئيسة المتمثلة بالسرد والحوار والوصف على نحو متوازن، وحسب استجابة كلّ عنصر لمتطلبات التجربة واشتراطاتها وحاجاتها الفنية والجمالية والموضوعية، وهي عملية غاية في الدقّة وتتصل اتصالاً وثيقاً بالصنعة الروائية ومستلزماتها، ولا شكّ في أنّ الربيعي بتجربته الثرة في ميدان العمل السرديّ والثقافيّ وخبرته العميقة في حساسية الكتابة جعلته يدرك تمام الإدراك أنّ «الإتقان علامة من علامات جمال الكتابة الروائية»، ومن دون هذا الإتقان تظلّ الرواية ناقصة ولا يمكنها أن تحقق النجاح المطلوب في مجتمع القراءة.

الراوي كلّي العلم قريب جداً من شخصية غسّان إلى الدرجة التي يلتحم فيها مع الشخصية هذا من جهة توغّل الراوي في معمعة السرد، وهو قريب من المؤلّف من جهة انفتاح الراوي على الخارج الواقعيّ السيرذاتيّ الذي يرويه، وعبر هذين الجناحين المتشابكين والمتضافرين تتشكّل اللعبة الأصل للعمل السرديّ في الرواية.

لذا فإنّ التشكيل السرديّ في الرواية يأخذ مجاله في الحراك والعمل والبناء من الجناحين كليهما، حيث تأتي المشاهد السردية في الرواية مشحونة بكُتَل حكائية متنوعة ومتداخلة بين الذاكرة والراهن والحلم، وهي تستقبل حركية المشهد وديناميته وحيويته.

في المشهد الآتي يستعرض الراوي صورة من صور هذا المجال المشهديّ على هذا النحو الملتئم والنشيط والمتنامي، ويبدأ بتصوير العالم الداخليّ للشخصية في فعالية مركزية من فعاليات حواره الفرديّ تحت ضغط سلطة الكاميرا الداخلية المصوّرة:

((قتل الذاكرة.

كانت هذه الجملة تعيش مثل تمتمة مبهمة يردّدها غسّان مراراً كلّ يوم منذ أن سمعها من منعم البصري. ويحاول أن يتلاعب بها فيجعلها مرّة «اغتيال الذاكرة» أو «إعدام الذاكرة» ولكنه يعود إليها من جديد لأن أذنه استساغت سماعها هكذا.))

إذ بالرغم من أنّ المشهد يبدأ بداية اسمية ساكنه أشبه بالعنوان «قتل الذاكرة»، غير أنّ الجملة التي تشرع بعد ذلك ببناء المشهد تنفتح على حراك سرديّ دائب «كانت هذه الجملة تعيش مثل تمتمة مبهمة يردّدها غسّان مراراً كلّ يوم»، وكأنها

مقطوعة قصصية شبه متكاملة فيها الحدث والزمن والمكان والشخصية والرؤية، تنطوي على مقولة بالغة الأهمية في سياق الأطروحة الأساسية التي تشتغل عليها الرواية أساساً، وتتعلّق بـ «الذاكرة» بوصفها تمثيلاً حياً من تمثيلات السرد الروائيّ حين تتعرّض للتنصيص.

ثم تتوجّه كاميرا السرد نحو الشخصية بصفتها الاجتماعية(الزمكانية) داخل فضاء الحادثة الروائية الأليمة التي تشتغل عليها الرواية:

((ها هو غسّان العامري مواطن من هذا البلد، من تلك المدينة، من تلك القرية الغرّافية «أبو هاون». ها هو يرفل بثياب الحداد، حداد القلب، حداد الوطن، حداد الأهل. يتعذّر بكآبة لا تنفرج أمامها أبواب سماء، كآبة مزمنة كوباء، منسحب من كلّ ما حوله، باك من كلّ ما حوله)).

الإشارة التصويرية تبدأ بالتوجّه نحو الشخصية « ها هو غسّان العامري»، ومن ثمّ يتواصل التعريف به على طبقات عديدة من الأوسع المكانيّ باتجاه الأضيق، فهو أولاً «من هذا البلد»، المحيط المكانيّ الحاوي لكلّ شيء، ثم تصغر دائرة المحيط المكانيّ درجة أقلّ «من تلك المدينة»، ثم ما تلبث أن تصغر أكثر مع نوع من التسمية والتحديد «من تلك القرية الغرّافية «أبو هاون»»، حيث تتشكّل الصورة من البلد إلى المدينة إلى القرية إلى الشخصية.

تنطلق بعدها إشارة ثانية « ها هو يرفل» بالمستوى نفسه والسياق نفسه، إذ تنفتح الإشارة على المحيط الدلاليّ العام والمهيمن «بثياب الحداد»، وهي تتوزّع على المحيطات التي تحيط بالشخصية بقوّة «حداد القلب، حداد الوطن، حداد الأهل»، من الذات العميقة إلى الذات الوجودية الظاهرة إلى الذات الأسرية، في صياغة ذات طبيعة سردية هندسية تعكس آليّة الاستعراض السرديّ على أمثل صورة.

الذاكرة تقدّم نفسها بوصفها مرجعية وجدانية وإنسانية وسردية عميقة وحاوية وضامّة لا تترك شيئاً، فهي بالرغم مما يحيط بالشخصية من مآسٍ وفقدانات وخسائر إلّا أنها تشتغل بأعلى طاقتها على أكثر من مستوى، فهي متّقدة ومتحفزة ورائية:

((لكنّ المتّقد فيه ذاكرته، والمشتعل فيه حروف قصائده، كلّ شيء بإمكانهم أن ينهوه إلا هذه الذاكرة، هي التي ترى وتخزن ما تراه لا تهمل حتى تفاصيل التفاصيل)).

إذاً هي الرصيد العاطفيّ والإنسانيّ الذي لا يمكن أن ينفد، فهي دائم التوقّد والعمل والإنتاج، وهي المثيرة للإبداع والفنّ والجمال، وهي عنوان الصمود في وجه القتل والنسيان والتغييب والمصادرة، وهي الخزين المضمون الرائي «التي ترى»، وتبقى قادرة على حفظ أدق التفاصيل وأندرها وأكثرها قدرة على النموّ والاستمرار والدفاع عن الوجود.

إنّ هذه الذاكرة المستنفرة دائماً تستخدم سينما عارضة تستعيد فيها صوراً ومشاهد ولقطات منتخبة ومقصودة، من أجل استغلالها في عملية السرد السيرذاتيّ الروائيّ داخل حلبة آليّة الاستعراض السرديّ التي تجري على قدم وساق تحت رعاية الراوي، وهو يسعى إلى تحويل حياة السرد وسرد الحياة إلى سينما تعمل فيها الكاميرا الذاكراتية بأعلى كفاءة وقدرة وإحاطة وشمول وتفاصيلية وقصدية:

إنه يستعرض سنوات التعب كأنها ماثلة في عرض سينمائي لم يتوقف، عرض ليس هو المشاهد فيه بل والممثل والمخرج والمنتج وكاتب القصة كأنه أبو السعود الأبياري ذلك السينمائي المصري الذي عرف أيام السينما الأبيض والأسود إذ يردد اسمه بصيغة «قصّة وسيناريو وحوار وإخراج وإنتاج أبو السعود الأبياري» وتساءل أين هو؟ ولماذا لم يعد أحد يتذكّره؟ فهل مات أبو السعود الأبياري؟

لقد أطلقوا اسمه على عزيز عبد الصاحب عندما ألّف وأخرج ومثّل إحدى المسرحيات.. في الناصرية، وقد زعل عندما انطلقت الدعابة للمرة الأولى من أحمد الباقري، وكانوا يحيطون بطاولتهم المنزوية في مقهى التجّار التي وضعوا فوقها كتبهم وجرائدهم وأوراقهم ومشاريع قصصهم وقصائدهم إضافة إلى استكانات الشاي العراقي الساخن الذي كانت كلّ رشفة منه تبعد الخدر عن الرأس وكذلك بقايا عرق الماستكي التي يكرعونها في الليل في بيت أحدهم أو فوق الرمل على شاطئ الفرات. وأحياناً عندما تعمر الجيوب في نادي الموظفين. تلك كانت سنوات الأحلام رغم أنهم شبّان مفلسون من الطراز الذي لا مثيل له إلا أنّ ثراءهم كان بأحلامهم(٢٤).

هنا تختلط السينما بالواقع، والسيرة بالحكاية، والذاكرة بالراهن السرديّ بالحلم، والمكان بالزمن، فضلاً على الحضور الساخن للشخصيات ذوات الطبيعة السيرذاتية الواقعية وهي تحيل على حساسية الاستعراض السرديّ الحميم، حيث تتشكّل منه رؤية الرائي الكليّة «إنه يستعرض سنوات التعب كأنها ماثلة في عرض سينمائي لم يتوقّف، عرض ليس هو المشاهد فيه بل والممثل والمخرج والمنتج وكاتب القصة»، إذ إنّ آليّة العرض التي تعكس اهتمام الراوي بالسينما وولعه بها تتدخل هنا تدخلاً سافراً في تشكيل مشاهد ولقطات الحادثة الروائية، وتعمل على صوغها صوغاً سينمائياً يحفز التلقي البصريّ بموازاة التلقي الذهنيّ.

عناقيد الصور السردية:

اعتمدت الرواية في تشكيل بنائها التوزيعيّ الداخليّ على ما يمكن أن نصطلح عليها هنا بـ«عناقيد الصور السردية»، التي توزعت فيها على«٥٩» عنقوداً سردياً جاءت على شكل مقاطع سردية مرقّمة من«١٥٩»، وثمة وعي تشكيليّ واضح المعالم يحكم عملية التقسيم هذه، سواءً على صعيد الفضاء السرديّ الروائيّ في كلّ

عنقود، أم على صعيد المهمة التي تنهض بها الشخصيات استناداً إلى طبيعة تطور الحادثة الروائية بين عنقود وآخر، على النحو الذي يمكن فيه ملاحظة حضور آليّات العمل القصصيّ داخل كلّ لوحة، فالربيعي بوصفه قاصاً أولاً ليس بوسعه التخلّص من حضور الفضاء القصصيّ داخل فضائه الروائي على نحو ما، مما ينعكس على رؤية تكاملية في تشييد عمارته السردية.

لاشكّ في أنّ الوعي التشكيليّ الذي يمتلكه الربيعي ألقى بظلّه الفنيّ على طبيعة الحراك السرديّ في الرواية، وهو غالباً ما يصرّح بإفاداته المتنوعة والكثيرة من فضاء التشكيل في عمله السرديّ، إذ يقول في تصريح مركزي من تصريحاته في هذا السياق: «إنّ نصّي أيضاً نصّ «بصريّ» ما دام الفنان التشكيليّ لم يغادرني، وقد ألممت بشكل آخر على جديد المدارس الفنية من الانطباعية إلى «الدبوب آرت». واللصق والسريالية من خلال سبر اللوحات التي أشاهدها لا من خلال ما يكتب عنها، أي أنني أجتهد لأحقق قراءتي المختلفة وبالتالي توظيفي المختلف لتقنيات هذه اللوحات والتقاط ما فيها من تفرّد لأعيد صهره في كلمات»[٢٥]، وهو ما اتضح في غير عمل سرديّ من أعماله الكثيرة التي كان التشكيل حاضراً فيه وفاعلاً وعاملاً من عوامل نجاح عمارته السردية.

يمكننا المجازفة بالقول إنّ عناقيد الصور السردية الـ«٥٩» في الرواية يمكن التعامل معها بوصفها قصصاً قصيرة تشتغل على نموذجها الداخليّ، وتعمل على توليف تشكيلية سردية تتمحور حول منطقتها الكتابية لتؤسس لرؤية قصصية يمكن أن تتمتع بخصوصية ما، وهي في الوقت نفسه تنفتح بقوّة وحيوية ونشاط خلّاق على ما سبقها وما لحقها من عناقيد صورية سردية، لتندمج في سبيكة سردية تؤلف الكيان السرديّ العام للرواية.

لعلّ استنتاجات كثيرة يمكن استخراجها من هذا الجدول، يهمنا منها طبيعة التنوّع في عدد صفحات كلّ عنقود من عناقيد السرد، وقرب الصفحات إلى هيكلية القصة القصيرة التي برع فيها الربيعي وبنى روايته هذه على أساس تشكيلها، وربما نستنتج أيضاً أنّ النصف الثاني من العناقيد هو الأخصب في عدد الصفحات، حيث تتجه الرواية نحو نهاية الحرب وقرب بزوغ شمس جديدة في حياة غسّان باتجاه أمل مرتقب.

غير أنّ العناقيد «٤٠/٤١/٤٢» التي تشكّل ما مجموعه رواية تقريباً «٣٦ + ٢٦ + ٤٠ = ١٠٢»، هي أكثر العناقيد زخماً في سواد الكتابة الروائية على أرض الرواية، وهذه العناقيد الثلاثة تخصصت في رواية أحداث (مهرجان الأمّة الشعريّ) الذي أقامه منتدى الأدباء الشباب بقيادة (سهيل صبري) الذي هو في الحقيقة (لؤي حقي) كما هو واضح، والمهمة التي قام بها غسّان في دعوة من يشاء من اللبنانيين حيث هو أفضل من يعرفهم بحكم عمله الإعلاميّ في السفارة العراقية في بيروت،

والرحلة من بيروت إلى بغداد و هو يصطحب الوفد اللبنانيّ وعلى رأسهم الشاعر نزار قباني.
وتتمخض هذه العناقيد الثلاثة أيضاً عن تأزم موقف غسّان بتأزم الحرب، فضلاً عن بروز صوت (حنان عوّاد) الأثير لدى غسّان، على النحو الذي يحتاج كثيراً من السرد والوصف والحوار في تسويد أكثر لصفحات الكتابة الروائية، إذ انفتح فضاء الكتابة السردية أكثر على مساحة روائية لا قصصية استدعى هذا الزخم الكبير في الكتابة، على العكس مما يقرب من ثلاثة أرباع العناقيد التي جاءت على وضعية قصة قصيرة في عدد صفحاتها القليلة بين الثلاث والعشر صفحات، و هي الغالبة تقريباً على أفضية العناقيد.

مقولة تغيير المصير: جدل الواقع والمتخيّل

اشتغلت رواية «نحيب الرافدين» في أكثر مستوياتها التعبيرية والتشكيلية على تكريس المقولة السردية التي تبنّتها الراوية، وتمركزت هذه المقولة بالدرجة الأساس في مشكلة الشخصية المركزية «غسان العامري»، إذ تمظهرت في الرفض والحرية والموقف والسعي إلى تغيير المصير مهما كان الثمن، وقد وصفها القاص والروائي عبد الستار ناصر وهو أحد شخصياتها ممن ورد ذكرها باسمها الصريح قائلاً: «هذه الرواية واحدة بين أطول الروايات العربية، هي في الوقت نفسه نحيب الذاكرة العراقية على فترة عصيبة من تاريخ البلاد، وهي الاعتراف الأخير والاحتجاج الأخير الذي كتبه الربيعي»[٢٦].

هذا فضلاً على أنه زاوج بين الفضاء السيرذاتيّ الواقعيّ (فيما يخصّه ويخصّ شخصيات الرواية الأخرى من أصدقاء الذاكرة) والفضاء الروائيّ التخييليّ بقوله: «إنها ذاكرة النصّ الذي يأتي عبر مخاض عسير، ذاكرة جيل مات من فرط الدهشة والتعذيب والإهمال والمطاردة، وهي كما نرى وثيقة عن مرحلة انتهت بالشماتة، مع أنه قال في آخرها (اللهم لا شماتة) فقد مات جميع أبطال الرواية والبقية ماتوا بعد أن عرفوا النهاية، ماتوا من فرط السعادة ورؤية اللامعقول وقد تحقق بين ليلة وضحاها مثل انفجار مجرّة السماء»[٢٧]، بتركيز سرديّ عالٍ اجتهد فيه أن يلخّص رؤيته ومقولته الوجدانية والرؤيوية فيه.

ويلتفت عبد الجبار العشّ إلى أهمية الصورة الحائطية التي لعبت دوراً تذكيرياً حيوياً على صعيد الترميز في أكثر من مستوى، إذ هي ماثلة وقائمة ومتمسّكة بالحائط المواجه للراوي المنشطر على قسمين، وهي الخاص والعام، الثابت والمتحرّك، المستقبِل والباثّ، الرائي والمرئيّ، الواقعيّ والمتخيّل، الماضي والراهن: «قراءة هذه الرواية كالوقوف أمام مرآة، ولقد كانت «نحيب الرافدين» بدورها تأملاً لا يكلّ في الصورة، صورة الحياة صورة العراق (التي يعتبرها الكاتب مسرحية لذيذة وقذرة)، صورة مكثفة في الصورة الحائطية لبطلها غسان العامري أو عبد الرحمن مجيد الربيعي الذي لايني يلاحقها على امتداد صفحات الرواية يستقرئها ويستعيد من خلالها ماضيه، صورة يرغب أحياناً في أن يدير وجهها إلى الحائط أو أم يرفعها حين تضيق به»[٢٨]، فالصورة هي في الأحوال كلّها وبالرغم من أنها صورة شخصية معلقة على الحائط تلاحق شخصية الراوي في كلّ شيء، إلّا أنها شاهد ماثل على عصر الحكاية من جهة، ونسخة ثانية من الشخصية متمسّكة بالمكان الحائطيّ وقارّة ضمن حدوده من جهة أخرى.

وينتبه إبراهيم أولحيان الانتباهة نفسها إلى أهمية صورة غسان العامري المعلّقة على الحائط، إذ هي بالرغم من أنها ذات وضعية تقليدية حيث تتزيّن معظم بيوت العراقيين بصورهم الشخصية على الحيطان، إلّا أنّ استغلالها سردياً بهذه

الوضعية التشكيلية الدالّة تحيل على قصدية تركيبية في راهن السرد الروائيّ في (نحيب الرافدين)، فيعبّر عن ذلك بقوله: «إنّ لصورة غسان العامري المعلّقة على الحائط دلالة قوية، فهي حاضرة بحضوره، وتجعل ذاكرته متيقّظة على ما جرى في الماضي، وما يقع في الحاضر، إنها كوّة للإطلالة على أسئلة شائكة، تكفل السرد بطرحها ومناقشتها، وهذا الذهاب والإياب إليها (الصورة) هو ما أسّس لإيقاع الرواية، ولتكامل دلالتها وقصديتها..»[٢٩]، فقد تحوّلت الصورة إلى رمز قارّ يحيي ويبعث دلالات صورية متنوعة على طول الحراك السرديّ في الرواية.

ومن ثمّ يشير المؤلف الحقيقيّ نفسه إلى جوهر المقولة السردية في الرواية بقوله: «إنّ موضوع الاغتراب حاضر في روايتي الجديدة «نحيب الرافدين» التي صار حلم بطلها غسان العامري، لا همّ له، ولا هاجس، ولا حلم، إلّا أن يغادر وطنه، وهو لا يستطيع هذا لأنه ممنوع من السفر أسوة بكلّ العراقيين الذين حرموا من السفر عندما كانت الحرب مشتعلة بين العراق وإيران على مدى ثماني سنوات»[٣٠]، وهو يكشف عن بؤرة السرد الروائيّ ومحرقه في «نحيب الرافدين» حيث موضوع الاغتراب الذي يستحيل معه مغادرة البلد بسبب الحرب وقد جعلت كلّ الأحلام حتى البسيطة منها مستحيلة.

ومن المقولات الكبرى التي حفلت بها الرواية على هذا الصعيد وهي مقولة ترتكن إلى مرجعية سيرذاتية يدركها كلّ من يعرف حياة المؤلّف، لا بل إن المؤلف ذاته يصرّح بها ليس في هذه الرواية فحسب، بل في الكثير من أحاديثه وشهاداته وحواراته وأعماله الأخرى-، وتتمثّل في أنّ المؤلف (عبد الرحمن مجيد الربيعي) غيّر مصير حياته تماماً، حين انفصل عن عائلته في العراق انفصالاً تاماً وشرع في بداية حياة جديدة تمثّلت فيما بعد في استقراره العائليّ والمكانيّ والروحيّ في تونس:

((صورة غسّان العامري ترتبط بذكرى هو الآن يرتعش هلعاً كلّما استرجعها إذ التقطها في ليلة عرسه من هذه المرأة. وظلّت وعلى مدى سنوات معلقة في غرفة الضيوف، وكان توقيع زكريا واضحاً في أسفل زاويتها اليسرى مع تاريخ التقاطها)) [٣١].

لقد أضحت الصورة بكلّ ما تنطوي عليه من حساسية تشكيلية ورؤيوية وموضوعية وذاتية مركزاً سردياً بؤرياً فاعلاً، فهي ترتبط بماضي الشخصية في أكثر تجاربها قهراً وقسوة وبؤساً ويأساً، إذ هي تذكّر غسان العامري بزوجته التي تعني له مصدّاً عالياً أمام طموحه وأمله في الحرية والمغادرة بحثاً عن مصير آخر، بحيث أصبحت قضية الخلاص منها هو خلاص نحو حياة أخرى وضوء آخر، وما هذه الصورة التي انتخبها لتكون رفيقة له في رحلته باتجاه المجهول سوى علامة سيميائية على أمل كامن فيها بخلاص قادم لا محالة، وهو ما يفسّره قول الراوي هنا بـ « يرتعش هلعاً كلّما استذكرها»، فهي لحظة تاريخية في حياة الشخصية كان

الخلاص من ضغطها شروعاً نحو حياة جديدة. وتقدّم الرواية حكايات كثيرة بهذا الشأن تحيل على السيرذاتيّ في الروائيّ، وثمة إشارة دالّة تصف هذه المقولة لإحدى شخصيات الرواية، لكنها تعكس صورتها في عمق الراوي العائد على المؤلف:

((على أية حال هذا أمر فات وقته، وأبو ريتا قادر على أن يبدأ دائماً، هذه حكمة تعلمتها من اللبنانيين، وأنا الآن وبعد الأربعين جاهز تماماً لأبدأ من الصفر))[٣٢].

إنّ جملة «وأبو ريتا قادر على أن يبدأ دائماً» هي جملة مركزية في هذا السياق، تسندها الجملة التي تعقبها مباشرة وتعود على تجربة «غسان العامري» و هو يتباهى بتعلّمه هذه الحكمة « هذه حكمة تعلمتها من اللبنانيين»، لينتهي إلى تحويل هذه الحكمة إلى إجراء داخل الفضاء الروائيّ «وأنا الآن وبعد الأربعين جاهز تماماً لأبدأ من الصفر»، الذي هو إجراء واقعيّ معروف في السيرذاتيّ. وفي استعادة لصورة من صور طبيعة المرأة التي كانت تعني له حياة ساكنة تتراجع ولا تتقدّم، وتعكس رغبته الكبيرة في التخلّص منها وتغيير مصيره في هواء آخر ورؤية أخرى وماء آخر، تلخّص هذه الصورة حجم المعاناة وقوة اضطهادها للشخصية:

((وما أن خرج من الحمّام حتّى داهمه صوتها الصارخ:

ماذا بك؟

فواصل صمته وكأن السؤال لا يعنيه، وتوجّه نحو السلّم ليمضي صوب غرفته. فعاد صوتها إلى الصراخ:

أتتصوّر أنّك بهذا تستطيع التخلّص منّي؟ أنا نائمة على قلبك ولا مفرّ منّي، انتظر ماذا سأفعل بك، لا تتصورني هيّنة، سأجعلك لا ترى غير بغداد وأدوس على كلّ أحلامك في السفر والشهرة، أفهمت؟

ثم عاودت الصراخ بعد أن اختنقت بلعابها: ستكون مقبرتك هنا. ووجد نفسه يضحك ضحكة عالية وهو يسألها بصوت حاول أن يبقيه هادئاً: ومن أين لك هذه القوّة على النطق بأقوال كهذه؟ تتحدثين وكأنك الحاكمة بأمرها لا موظفّة تعيسة في واحدة من آلاف الدوائر الحكوميّة.

ثمّ واصل صعود السلم وصوتها وراءه: ولكن هذه الموظفة التعيسة تعرف كيف تتصرّف معك وترسلك إلى الجحيم))[٣٣].

إنّ الفضاء السرديّ المهيمن على المقطع الاستعاديّ هنا يكشف تماماً عن بشاعة الحياة التي يعيشها، ومبررات وضرورات بحثه عن خلاص ممكن بأية وسيلة كانت، وربما كانت رغبته في الهجرة وترك البلد متأتٍ أساساً من قوّة الضغط الذي يعانيه غسّان جرّاء هذا الارتباط الزوجيّ الشائك مع هذه المرأة. إذ هو ما يلبث على صعيد تصفيتها نهائياً في مخيلته وذهنه وجسده أن يقارنها بالنساء اللبنانيات اللواتي تعرف إليهنّ في تجربته اللبنانية المثيرة على الأصعدة كافة:

((أين امرأته هذه من رانيا خليل مثلاً، تلك اللبنانية الساحرة التي كان يثمل من رائحة البراري السمحاء التي تفوح من شعرها الطويل وهي تجلس جواره في سيّارته وقد أنزلا زجاجها ليأخذ الهواء حرّيته في الولوج إلى داخل السيارة. لقد عشقها بموت تلك الآلهة القادمة من سحر جبيل، وكم قاومها حتى لا تفسد دمه. حتى لا تقتله. إنّ باستطاعته أن يسترجع وجهها الصافي، بل يسترجع وجوههنّ وألوان شعورهنّ، وطول قاماتهنّ ورنين أصواتهنّ، لبنانياته الفاتنات، ولكن كلّ تلك الحياة العابثة المتأججة قد توقفت عند امرأة اقترن بها، امرأة لم يعرفها، لم يعش لحظة شوق واحدة من أجلها، وكم حاول أن يتقرب منها، لكنّ كلّ اقتراب كان ابتعاداً. وكم رفع صوته بالشتيمة لقريبته سميرة الشاهين التي زيّنت له الأمر وشجّعته على إنجاز عملة الزواج بسرعة، قام بها وكأنه لا يعي ما يفعله))[٣٤].

لاشكّ في أنّها معادلة تسحق المرأة التي يريد غسان أن يخرجها خارج تاريخه بل خارج التاريخ العام كله، وتنتهي في صالح امرأته اللبنانية (رانيا خليل) التي تحلّت هنا بصفات ملائكية لا يمكن مجاراتها، ليس هذا فحسب بل يذهب الراوي إلى وضع صفات رانيا خليل ضمن صفات عامة للنساء اللبنانيات اللواتي سحرنه، وهو ما يجعله دائم النظر باتجاه الفضاء اللبنانيّ حيث الحياة والبهجة والحبّ الفريد داخل خلطة تعبيرية سردية تزاوج بين الواقع والمتخيّل بطريقة تشكيلية بارعة تحكي قصة تغيير المصير بقوّة ونصاعة وإثارة.

لا شكّ في أنّ لعبة تغيير المصائر في الحكاية داخل حدود السرد تبدو ممكنة إلى حدّ بعيد، ولاسيما حين يتوافق ذلك مع رؤية المؤلّف التي يشتغل عليها فيما يتعلّق بطبيعة شخصياته وديناميةِ حضورها في أعماق الحادثة السردية، غير أنّ تحويل هذه اللعبة من الحكاية إلى الحياة أمر ينطوي على قدرٍ كبير من الالتباس والإشكال، وقدر تعلّق الأمر بالقاص والروائيّ عبد الرحمن مجيد الربيعي وهو يزاوج مزاوجة فعّالة ومتداخلة ومنتجة بين السيرذاتيّ والسرديّ، فإنّ هذه اللعبة خضعت لقدرٍ من التحويل بين الاثنين (السيرة والسرد)، وهي قضية خطيرة يمكن إدراج عمليةِ معاينتها وفحصها وتحليلها في سياق النقد الثقافيّ، الذي يراقب مستويات هذا التأثير وقوّة حضوره في الثقافة.

لعب الربيعي لعبة تغيير المصائر في شخصياته عبر ما يقرب من نصف قرن، عشرات وربما مئات الشخصيات القصصية والروائية حفلت بها قصصه ورواياته، وهو يمارس بلذة كتابية واضحة شهوة التلاعب بمصائر هذه الشخصيات ويوجهها كيفما تشاء آلته السردية المنتجة والغزيرة، وقد تسرّبت هذه اللذة إلى منطقة السيريّ وخلطت بين الحكائيّ والواقعيّ فقفزت بذلك من جوف الحكاية إلى مسرح الحياة، وتحوّل المؤلّف إلى مسارات لعبة سردية كثيفة وخصبة يتحكّم بها المتخيّل ويفرض شروطه عليه (على المؤلّف)، على النحو الذي تضافرت فيه حياة المؤلف

السيرذاتية مع حياته السردية بحيث يصعب فصلهما، وربما كانت رواية «نجيب الرافدين» خير شاهد على ذلك.

وربما كان هذا الولع بتغيير مصائر شخصياته السردية ما هو في الحقيقة سوى انعكاس حيّ لرغبته هو في تغيير مصيره في الحياة والمكان والزمن، إذ كان دائم المحاولة للمغادرة والسفر نحو مصير آخر، فـ **«في لقاءاتي القليلة معه أواسط الثمانينيات لمست أنه يريد أن يغادر العراق بشكل شرعي يليق باسمه وتجربته، كان مصرّاً بشكل كبير على المغادرة إذ كان قرار المغادرة كما كان يبدو لي وقتها حاسماً لا رجعة فيه، وربما كان لديه عقد للعمل في مطبوع في الخارج في ذلك الوقت»**[٣٥]، على النحو الذي تتوافق رؤيته في تغيير مصائر الشخصيات السردية في المتخيّل مع رغبته في تغيير مصيره في الحياة والواقع والطبيعة.

الهوامش والإحالات

(١) القصيدة الرائية، أسئلة القيمة الشعرية، قراءة في شعرية رعد فاضل، محمد صابر عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ٢٠٠١.
(٢) الخروج من بيت الطاعة، شهادات في الأدب والحياة، عبد الرحمن مجيد الربيعي، الدار العربية للموسوعات، ط٢، ٢٠١٠: ٣٤.
(٣) عالم الرواية، رولان بورنوف وورييل أوئيليه، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩١: ٧٨٧٩
(٤) الإنشائية الهيكلية، تزفيتان تودوروف، ترجمة مصطفى التواني، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد ٣، ١٩٨٢: ١٢.
(٥) تاريخ الرواية الحديثة، ر. م. البيريس، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٦٧: ٤٦٠.
(٦) تنظر في هذا السبيل أطروحة د. عبدالله الغذامي في كتابه «النقد الثقافي مقدمة نظرية وقراءة في الأنساق الثقافية العربية-»، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠، وقد أعلن فيه ولادة(النقد الثقافي) على أنقاض(النقد الأدبي) الذي بلغ نهايته في موته كما يرى الغذّامي.
(٧) الخروج من بيت الطاعة، شهادات في الأدب والحياة، عبد الرحمن مجيد الربيعي، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط٢، ٢٠١٠: ٣٣٤.
(٨) الشاطئ الجديد، قراءة في كتاب القصة العربية، عبد الرحمن مجيد الربيعي،
(٩) أية حياة هي؟ سيرة البدايات، عبد الرحمن مجيد الربيعي، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٤: ٩.
(١٠) تاريخ الرواية الحديثة، ر.م. البيريس، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٦٧: ٤٦٠.
(١١) النص الروائي (تقنيات ومناهج)، بيرنارد فاليت، ترجمة رشيد بنحدو، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، الرباط، ١٩٩٩: ٦.
(١٢) أية حياة هي، عبد الرحمن مجيد الربيعي، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٩.
(١٣) سيميولوجية الشخصيات الروائية، فيليب هامون، ترجمة سعيد بنكراد، تقديم عبد الفتاح كليطو، درا الكلام، الرباط، ط١، ١٩٩٠: ٢٣.
(١٤) بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩: ٢١٣.
(١٥) الخروج من بيت الطاعة: ٣٢.
(١٦) من سيرة تلك الأيام: ٢٧٤.
(١٧) الخروج من بيت الطاعة: ١٠٣.
(١٨) من سيرة تلك الأيام: ١٠١.
(١٩) الرواية: ٢٧.
(٢٠) الرواية: ٦١.
(٢١) الرواية: ٦٣.

(٢٢) الرواية: ١٧٤.
(٢٣) الرواية: ١٨٣.
(٢٤) الخروج من بيت الطاعة: ٣٧٣.
(٢٥) الخروج من بيت الطاعة: ٣٤٣.
(٢٦) نحيب الرافدين... ذاكرة جيل، عبد الستار ناصر، جريدة الزمان، ألف ياء، العدد ٣٨٩٠ في ٢٠١١/٥/٢٥.
(٢٧) م. ن
(٢٨) حياة مختلسة في مملكة الخوف، عبد الجبار العش، جريدة الشروق، تونس، ٢٠١١/٥/٧.
(٢٩) التصدّي لاغتيال للذاكرة، إبراهيم أولحيان، جريدة الاتحاد الاشتراكي، الرباط، بتاريخ ٢٠١١/٥/٢٧.
(٣٠) بوابات الاغتراب الأبدي(شهادة)، عبد الرحمن مجيد الربيعي، جريدة الشروق، تونس في ٢٠١١/٥/٢٥.
(٣١) الرواية: ٤١.
(٣٢) الرواية: ٦٦٤.
(٣٣) الرواية: ٣٨.
(٣٤) الرواية: ٣٤٣٥.

الصنعة القصصية

(جماليات القصة الكردية) القصيرة جداً

تمثل الصنعة القصصية في إدراك طبيعة الممارسة السردية المجال الأرحب للقاص من أجل التعبير الفنيّ عن كفاءته وقدرته على صنع الحكي، لذا فهي تتوقف تماماً على حرفته مهارته السردية في التلاعب بالعناصر والمكونات والآليّات والمرجعيات، وتسييرها على وفق منهجيته البارعة في التأليف والتشكيل والفعل والممارسة، لضمان تجلّي التجربة في ميادين السرد القصصيّ، وحضور الرؤية، وتمثيل الواقع في مساحة النص، وبلوغ أعلى مرحلة ممكنة في صوغ القصة واستكمال نسيجها وتقديمها إلى مجتمع القراءة.

إنّ المقياس الأول لنجاح تجربة الفنّ القصصيّ على مستوى الأداء الكتابيّ التعبيريّ والسيميائيّ، وتحقيق درجة تداولية عالية في مجتمع القراءة والتلقي، هو مدى نجاح القصة في استكمال صنعتها القصصية المتكاملة على أفضل ما يكون، إذ إنّ تمكّن القاص من أدواته وصنعته القصصية التي يستوفي فيها جميع شروط هذه الصنعة يعدّ السبب الأول في الوصول إلى أعلى درجات النجاح في التأثير والإدهاش والتداول، ويضمن في الوقت نفسه حياة أطول للقصة في حياة السرد واستمرارية أكثر في كونها الحيّ داخل مجتمع التلقي والتداول، على النحو الذي تتكشّف فيه الصنعة القصصية عن مهارة السرد وسحر الحكي وقوة الإدهاش وعظمة التأثير، وهو ما يجعل من فضاء القصة فضاء تشكيلياً فنياً وجمالياً، يستطيع حمل المقولة القصصية وإيصالها بأكثر السبل فنية وسحراً وبراعة إلى مجتمع التلقي، بحيث تصبح متداولة ومتلقّاة بطريقة غير عادية، وتوفر لذة غامرة تقارب بين سحر الكتابة وسحر القراءة، وبما يكشف عن صعنة قصصية ماهرة تظل شاهداً مع كل قراءة جديدة للقصة.

الصنعة القصصية تعمل في سياق بناء التشكيل السرديّ للقصة على صوغ ((جوّ)) خاصّ للقصة، تنعم فيه القصة بخصوصية لافتة تشدّد على فعالية التميز والاختلاف والفرادة والخصوصية، إذ إنّ هذا الجوّ القصصيّ الذي يجب أن تتميز به كلّ قصة هو الميزة الحاسمة التي تختلف بها كلّ قصة عن قصة أخرى تشكيلياً وجمالياً وأدائياً وتأثيراً، ومن دونه تبقى القصة نسخة مكرّرة من قصة سابقة، وهو ما

نجده واضحاً وفاضحاً وصادماً في الكثير من القصص المتشابهة على أكثر من مستوى وفي أكثر من سياق.

جوّ القصة هذا يتألف من خاصية المناخ النوعيّ الذي أسهمت الصنعة القصصية في تخليقه في فضاء القصّ، بحيث تمكّن من بعث سحر الحكي في حراك الدوال السردية داخل شبكة القصة، ويتمثل جوّ القصة هنا في ((العاطفة السائدة التي تتخللها، والمسلم به أن لكل قصة نوعاً من الجو، ولكنه في كثير من القصص ليس شديد الظهور))[1]، ولعلّ غموض ظهوره النسبيّ في الفضاء القصصيّ هو ما يضاعف من سحره، على النحو الذي يستدرج القارئ في عملية بحث لذيذ عن تجلياته.

للقصة القصيرة جداً داخل حقل الإبداع السرديّ العام على أساس طبيعة الصنعة القصصية هذه حضور لافت ومتميز واستثنائيّ، لأنها تعمل في أصغر مساحة كتابية ممكنة وأقل حيّز ماديّ ورقيّ، في الوقت الذي تتمكن فيه من أن تؤلف الفضاء السرديّ المطلوب لصناعة قصة متكاملة لا ينقصها شيء على أيّ صعيد تقانيّ أو فنيّ، ولعلّ هذه الخاصية الفريدة هي التي تضمن لهذا النوع السرديّ بطاقة التكوين والنجاح.

إنّ مفهوم ((القصة القصيرة جداً)) داخل هذا التصوّر الأجناسيّ النظريّ يكمن في معاينته على أنه ((جنس أدبيّ حديث يمتاز بقصر الحجم والإيحاء المكثف والنزعة القصصية الموجزة والمقصدية الرمزية المباشرة وغير المباشرة، فضلاً عن خاصية التلميح والاقتضاب والتجريب والنفس الجمليّ القصير الموسوم بالحركية والتوتر وتأزم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار. كما يتميز هذا الخطاب الفنيّ الجديد بالتصوير البلاغيّ الذي يتجاوز السرد المباشر إلى ما هو بيانيّ ومجازيّ ضمن بلاغة الإنزياح والخرق الجماليّ))[2]، بالطريقة التي تجعل منه فناً سردياً نوعياً بالغ الأهمية والخطورة.

بمعنى أنّ الفاعل السرديّ المتمثل جوهرياً في هذه القصة القصيرة جداً يجب أن يكون مشحوذاً جيداً وحاضراً بقوة، على النحو الذي يمكّنه من أن يؤدي وظيفة نوعية تشكيلية وتعبيرية عالية الدقة والجمالية، من خلال التركيز على الخصائص النوعية التي يجب أن تتمتع وتتمظهر بها، إذ ((يتميز فنّ القصة القصيرة جداً بقصر الحجم وطوله المحدد، ويبتدئ بأصغر وحدة وهي الجملة، إلى أكبر وحدة قد تكون

---

(١) الوجيز في دراسة القصص لين أولتبنيرند وليزلي لويس، ترجمة: د. عبدالجبار المطلبي، منشورات دائرة الشؤون الثقافية، سلسلة الموسوعة الصغيرة (١٣٧)، بغداد، ١٩٨٣: ١٧٠.

(٢) القصة القصيرة جداً جنس أدبي جديد، جميل حمداوي، مجلة ديوان العرب، ٢٥ كانون الأول (ديسمبر)، ٢٠٠٦.

بمثابة فقرة أو مقطع أو مشهد أو نص. وغالباً لا يتعدى هذا الفن الأدبيّ الجديد صفحة واحدة. وينتج قصر الحجم عن التكثيف والتركيز والتدقيق في اختيار الكلمات والجمل والمقاطع المناسبة واجتناب الحشو والاستطراد والوصف والمبالغة في الاسهاب والرصد السرديّ والتطويل في تشبيك الأحداث وتمطيطها تشويقاً وتأثيراً ودغدغة للمتلقي. ونلاحظ في القصة القصيرة جداً الجمل القصيرة وظاهرة الإضمار الموحي والحذف الشديد مع الاحتفاظ بالأركان الأساسية للعناصر القصصية التي لا يمكن أن تستغني عنها القصة إلّا إذا دخلت باب التجريب والتثوير الحداثيّ والانزياح الفنيّ))[٣].

وعلى هذا الأساس يمكن القول إنّ فضاء القصة القصيرة جداً هو فضاء نوعيّ بالغ النوعية، وخاصّ بالغ الخصوصية، لا يعتمد على قصر المساحة الكتابية فقط، بل يجب أن تصل هذه المساحة الكتابية المحدودة على بياض الورقة إلى ابلغ وأعلى درجة من درجات شعرية القص والسرد، بحيث تتلألأ فيها الصور السردية المحتشدة وتعكس وضعاً سيميائياً مشحوناً بالدلالات والرؤى والفضاءات.

تتميز القصة القصيرة جداً في ((قصص من بلاد النرجس))[٤] بحضور لافت وواضح وذي طبيعة فنية عالية، على الرغم من قلة النماذج التي يمكن أن تدخل في هذا النوع القصصيّ السرديّ داخل نموذج هذه القصص، لكنها- على هذه القلّة- تمكنت من أن تحمل خصوصية هذا النوع بجدارة وتشتغل على آليّاته بحيوية سردية عالية، مع أننا لو تعاملنا بدقّة مع قصص من بلاد النرجس على هذا الصعيد سنجد أنّ معظم قصصها لا تذهب بعيداً في كتابة قصة قصيرة ذات مساحة كتابية واسعة، بل هي تميل عموماً إلى الأفضية الكتابية المحدودة بحيث يمكننا أن تدخلها في السياق العام ضمن أجواء القصة القصيرة جداً.

حفلت هذه القصص- استناداً إلى إشكالية هذه الرؤية للنوع القصصيّ- بعدد لا بأس به من القصص القصيرة جداً، وهو نوع سرديّ قصصيّ معروف في المدوّنة القصصية لدى مختلف الشعوب، ويغري الكثير من القصاصين لارتياد منطقته المعتمدة أساساً على تفعيل الإشارة السيميائية والرمزية، وتحميلها أكبر طاقة دلالية ممكنة، تعميق عنصر الترميز فيها كي يعبّر عن جوهر الفاعلية السردية داخلها. لذا فهي تتسم بالتكثيف والاقتصاد اللغويّ، وتشحن النصّ بقدرة إيحائية كبيرة تتركز فيها الرؤى والأفكار والقيم والأشياء تركيزاً عالياً وكثيفاً غير مخلّ، وترتفع بشعريتها إلى حال سردية تقترب من حدود الشعر، وتتميز بالعناية الكافية باللغة السردية والصورة والتشكيل السرديّ ورمزية التعبير وحساسية التواصل مع مجتمع التلقي.

---

(٣) القصة القصيرة جداً جنس أدبي جديد، م.س.

(٤) قصص من بلاد النرجس، ترجمة: حسن سليفاني، ط١، دهوك، ٢٠٠٢.

القصص السبع للقاص بائيز عمر ((الماء/ الذهوض/ من؟/ قرار قتل القبر/ بكاء/ انفجار/ أصمد)) تنحو جميعاً هذا المنحى في تقاناتها القصصية، ويجتهد القاص في كلّ قصة منها إلى تجريب تقانة سردية معينة تتلاءم طبيعة تجربتها وكيفية التعامل مع عناصرها في ضوء تشكيلية القصة القصيرة جداً.

في قصة ((الماء)) يسعى القاص عبر آليّة القصّ القصير المكثف إلى أنسنة الطبيعة باستخدام فعالية التفاصيل والجزئيات، محاولاً تسخير كل ما أمكن من طاقات مرجعيات (الماء) الدينية والأسطورية والطبيعة على نحو رمزي:

ذات مرة ثارت الحجارة لسد الطريق أمام الماء لكي لا يصل الشجرة. لذا بدا الصخب من كل جانب.. أخذت الحجارة تتدحرج وتتلاصق لكي لا تترك اية فراغات.

من جانب آخر كانت جذور الشجرة تتناوب أطراف الحديقة، كل واحدة تسحبها من طرف، لأنها جميعاً كانت تعرف أين الماء، لكنها تجهل الوصول إليه.

من جانب آخر بدأت الأغصان والأوراق تتصارع كل واحدة منها تريد أن تعلو فوق الأخرى، لكي مسّها المطر أولاً إن هطل.

ثم هطل المطر من السماء، وانفجر من الأرض، طفت الشجرة فوق الماء، وأما الحجارة فكانت تقول:

يجب على المرء أن يتكيّف مع الحياة التي مع الماء لكي يتمكن من العيش وألا يغرق..

العناصر السردية المادية الأساسية التي تكّونت منها القصة هي ((الحجارة/ الماء/ الشجرة/ الحديقة/ المطر/ السماء/ الأرض/ الحياة))، ويتأسس جوهر الحكاية على ما يرسمه الراوي من علاقات بين هذه العناصر، فـ ((الحجارة)) هي العنصر الشخصانيّ الأول الذي يشتغل على استخدام عنصر ((الماء)) للحيلولة دون وصوله إلى ((الشجرة))، ساعية في ذلك إلى استثمار كلّ ما هو متاح وممكن لإنجاز ذلك ((أخذت الحجارة تتدحرج وتتلاصق لكي لا تترك أية فراغات))، في حين تتحرّك ((الشجرة)) بكلّ ممكناتها عكس ذلك من أجل تفادي حصول الحجارة على مبتغاها ((من جانب آخر بدأت الأغصان والأوراق تتصارع كل واحدة منها تريد أن تعلو فوق الأخرى، لكي مسّها المطر أولاً إن هطل)).

يحصل في هذا السياق السرديّ ما يشبه المفارقة عن طريقين متعاكسين، الأول عموديّ من الأعلى نحو الأسفل ((هطل المطر من السماء))، والثاني معاكساً له ((وانفجر من الأرض))، بحيث تتغير المقاييس وتتغير معها النتائج غير المتوقعة، فتكتفي الشجرة بـ ((طفت الشجرة فوق الماء))، وتتعلم الحجارة الحكمة ((وأما الحجارة فكانت تقول: يجب على المرء أن يتكيف مع الحياة التي مع الماء لكي يتمكن من العيش وألا يغرق..)).

ينهض تشكيل القصة على فاعلية العلاقات بين العناصر والوحدات المؤلفة لنسيج القصّ فيها، وعلى سعي الراوي السينمائيّ على تصوير حساسية العلاقات بطريقة مؤنسنة، تكتسب فيها قوة الشخصيات السردية وفاعليتها في ترتيب نظام الحكي وتواتره وتحصيل شعريته، على النحو الذي تعود فيه الأحداث بعد نهاية سردها إلى عتبة العنونة ((الماء)) بأسلوبية دائرية تشير إلى براعة السرد القصصيّ وجمالياته في هذا الحيز الكتابي الضيق.

أما في قصة ((انفجار)) مثلاً فتشتغل أسلوبية التكرار المتوازي الدراميّ على خلق حالة توتّر سرديّ، ينمو بين حلقة وأخرى حتى يصل إلى تصديق إشارة العنوان (انفجار) في خاتمة المتن النصيّ وكشف حدودها الصورية المتوقعة:

كانت الريح تسلب السنين.. كانت السنين تجلب الثلج.. كان الثلج يبتلع البشر.. كان

البشر يبحثون عن الشعراء البيضاء.. وكان البشر والأرض قد توحدوا، لذلك كان

البشر يودون أن تنفجر الأرض، وكانت الأرض تود أن ينفجر البشر.

إذ تتفاعل خطوط السرد الرئيسة (الريح/ السنين/ الثلج/ البشر/ الشعرات البيضاء/ الأرض)، وصولاً إلى معادلة (البشر× الأرض)، في جدل توحد يتأسس على تضادّ باطنيّ (كان البشر يودون أن تنفجر الأرض/ كانت الأرض تود أن ينفجر البشر)، إلّا أنّ الانفجار يبقى معلقاً في ثريا العنوان بانتظار تحقق إحدى الأمنيتين. ويمكننا إعادة توزيع خارطة الدوال القصصية على طريقة الكتابة الشعرية التي تعتمد على السطور المنضدّة تلاحقياً:

كانت/ الريح/ تسلب/ السنين..
كانت/ السنين/ تجلب/ الثلج..
كان/ الثلج/ يبتلع/ البشر..
كان/ البشر/ يبحثون/ عن الشعرات البيضاء..
وكان/ البشر والأرض/ قد توحدوا،
لذلك كان/ البشر/ يودون/ أن تنفجر الأرض،
وكانت/ الأرض/ تود/ أن ينفجر البشر.

لنرى ما يفعله الفعل الماضي الناقص ((كان)) من تشكيل تضافري متوالد للوحدات السردية، وصولاً إلى استكمال الصورة العامة للدلالة السردية التي هي بحاجة أيضاً إلى نوع من المفارقة التي تضع النتيجة داخل إطار المقولة السردية **((لذلك كان البشر يودون أن تنفجر الأرض، وكانت الأرض تود أن ينفجر البشر))**، إذ يتكرر فعل الانفجار في الأرض والبشر في إجابة على أهم أسئلة السرد في القصة.

تنهض قصة بائير أحمد (انفجار) على ما يمكن الاصطلاح عليه هنا بـ (التشكيل السرديّ المتعالق)، الذي يتكون من مجموعة من الجمل السردية القصيرة تركز فاعليتها السردية على انجاز الإضاءة المعتمدة على التموّج الحركيّ للأفعال، إذ تمتد الجملة الأولى في القصة إلى الجملة الثانية لتسهم في تكوينها وتوليد دلالاتها بطريقة شبه هندسية على الشكل الآتي:

كانت الريح ـــ تسلب السنين..
كانت السنين ـــ تجلب الثلج..
كان الثلج ـــ يبتلع البشر..
كان البشر ـــ يبحثون عن الشعرات البيض..
ـــ وكان البشر
ـــ والأرض قد توحدا،
ـــ لذلك
كان البشر يودون أن تنفجر الأرض،
ـــ وكانت الأرض
ـــ تود أن ينفجر البشر.

كلّ جملة من هذه الجمل تختزل حكاية/ حكايات في مستواها المنفرد المستقل، وتنفتح على حكاية/ حكايات حين تتعالق مع الجملة اللاحقة، وحين تتعالق الجملة الثانية ((كانت السنين تجلب الثلج)) مع الجملة الثالثة ((كان الثلج يبتلع البشر))، فإنّ الجملة الأولى ((كانت الريح تسلب السنين)) تبقى فاعلة على نحو ما في الجملة الثالثة، وتبقى الجملة الأولى والجملة الثانية فاعلتين في الجملة الرابعة وهكذا. ولاشكّ

في أنّ هذه الخصوصية التعالقية على الصعيد السيميائيّ تعدّ من خصوصيات (القصة القصيرة جداً)، و هي تحقق أعلى قدر من التماسك والتفاعل والاندماج النصيّ بين وحداتها اللفظية والجملية بطريقة تركيبية بالغة الدقة والصيرورة.

و في قصصه الثلاث ((الظل المبهم/ سيناريو/ رختر)) يدخل القاص جلال مصطفى هذا المدخل السرديّ، ساعياً إلى إنجاز تميز في بناء قصته القصيرة جداً، وهو ينتقي موضوعات قصصه بما يناسب ويستجيب لطبيعة هذا البناء.

تعتمد قصة ((رختر)) في استعارة التسمية على (رختر) صاحب المقياس المعروف باسمه والمعدّ لقياس الهزّات الأرضية:

فجأة اهتززنا، وأهتز البيت، تطاير غبار السنين من الأعمدة الخشبية، أهتزت الشبابيك، وتفتت زجاجها المتطاير وتطاير على وجوهنا، إزدانت أجسادنا بالجراح، طار

الطفل من المهد، تدحرجت جدتي فوق سجادتها، ارتفع صخب الصغار وبدأت النسوة

باللطم، تصاعدت إلى السماء أصوات (آية الكرسي) و(قل هو الله)، التقت الجبال

بالجبال، لا أعرف هل قامت القيامة؟ الخيوط متشابكة، والإمساك برأس الخيط محال،

ضاع البيت في الضباب والرماد، امتلأت أنوفنا برائحة حادّة، بدأ الجميع بالسعار،

انقلب البيت رأساً على عقب.. ذهل رختر ولم يحرّك ساكناً.

تنهض القصة على رسم صورة برقية خاطفة وموجزة تتسم بالإيحاء والتركيز، تتلاحق تلاحقاً سريعاً في استجابة مستمرّة ومتنامية للحدث، وتتناثر على شكل أسهم صورية تتوقف عن السؤال الاستنكاريّ الذي يطرحه السارد الذاتيّ على نفسه (لا أعرف هل قامت القيامة؟)، ثم تستأنف تدفّقها حتى النهاية المتمثلة في الصورة الختامية (ذهل رختر ولم يحرّك ساكناً)، و هي تحقق مفارقة العنونة في أنّ الهزة الأرضية التي حدثت بفعل فاعل غير طبيعيّ أذهلت رختر ذاته، وجعلته يسخط على جريمة تجاوزت الطبيعة فخرجت سيميائياً إلى اللابشريّ واللاإنسانيّ.

تمثل الجملة الأخيرة ((ذهل رختر ولم يحرّك ساكناً)) مفارقة مزدوجة من خلال الجملتين اللتين كونتا مشهد الاختتام القصصيّ، فالجملة الأولى ((ذهل رختر)) ذات طبيعة مفارقة في أنّ مقياسه هو الذي يذهل الآخر لا هو من يُذهل، والجملة الثانية ((ولم يحرّك ساكناً)) تقوم على مفارقة أخرى في أنه هو المتحرك اضطر إلى السكون.

وتظل المفارقة لعبة سردية مغرية في هذا النوع من القصص، تدفع بالقاص حسن إبراهيم إلى استثمارها في قصصه "الكومبيوتر/ التفتيش/ بحر إيجة" لكنه في قصة (التفتيش) يحقق ضربة سيميائية عالية:

لا حقيبة ولا هيأة، جواز سفر مزور، هيأة غير منتظمة، كانت السنين والحياة القاسية

قد تمكن من أن تترك آثارها في سيمائه، أصبح قبالة الكونترول المحكم في مطار

فرانكفورت، ما أن أصبح في مواجهة الجهاز الاليكتروني الذي يكتشف كل الأشياء

الممنوعة، حتى صدر صوت عال من ذلك الجهاز. حضر أكثر من شرطيين، فتشوه بدقة، عروه، مرة أخرى أوقفوه أمام الجهاز، صرخ الجهاز ثانية، مرة أخرى فتشوه

وعروه، لم يجدوا شيئاً سوى مكان بعض الجراح التي كانت ما تزال تنزف.

تقوم القصة على التقانة المشهدية، إذ يبنى المشهد التصويريّ على تجسيد حالة تقف أمام بصر الرائي المتلقي يتابعها بتوتّر واندهاش، فمفردات المشهد تتمخّض في سيرها السرديّ عن احتمال وجود خطأ أو خلل ثقافيّ في أجهزة التفتيش، لكنّ المنعطف السيميائيّ يظهر في الوحدة السردية الاختتامية (لم يجدوا شيئاً سوى مكان بعض الجراح التي كانت ما تزال تنزف)، لترتفع الحال الإنسانيّة في أزمتها التقليدية، ووضع الجراح التي كانت ما تزال تنزف في قائمة الممنوعات المحذور تنقلها بين البلدان عبر الطائرات. وبهذا فإن الكثافة الشديدة والتركيز العالي لحشد الدلالات غذّت البعد السيميائيّ في مشهد القصّ.

تنوع قصص د. سكفان خليل هدايت القصيرة جداً ((انصهار/ غيظ/ خصام/ احتجاج/ التمثال/ توجس/ دلشاد/ السيف/ رقابة/ شعب سعيد)) بتقاناتها وموضوعاتها، وتتميز عموماً بكثافة شديدة وضربات سيميائية هائلة، يجري فيها التركيز على بؤرة السرد وشحنها بطاقة حكي منفتحة بلا حدود، فضلاً على شعريتها العالية.

تعكس قصته ((توجس)) ومنذ عتبة عنوانها حساسية تركيز سردية عاطفية عالية، تنتمي إلى الداخل الحكائيّ العميق:

في كل ليلة، وفي بلاد العذابات، وتحت جنح الظلام، ينسلّ جبل، تلة، أو هضبة، دون

وداع ودموع، دون احتضان الأحباب وقبلاتهم، تغادر الوطن سراً وتعبر الحدود..

وأحياناً يتفق جبلان خفية، فيعبران معهما وادياً أخضر بنا فيه من أشجار وينابيع..

وفي مرات أخرى تتسلسل سلسلة من الجبال الشاهقة والممتلئة أنفة، عبر الحدود، معرضة

نفسها لنيران أو أسر الجندرمة، إلا أنها لا تتراجع وتحاول العبور، وبعدها تعقد الجبال

المتبقية اجتماعاً سرياً فيما بينها، وفيها تتحدث بصوت خفيض باحثة عن سل أخرى لاختراق الحدود.

جلّ ما أخشاه أن نستيقظ يوماً ما، متلفتين يميناً وشمالاً، فلا نجد حولنا أي جبل،

هضبة، أو وادٍ، لا نجد شيئاً سوى صحراء موحشة تعوي فيها الرياح..

تشتغل هذه القصة على فضاء أدسنة الطبيعة حين تكون هذه الطبيعة صنواً مصيرياً للإنسان في أحلك ظروف حياته، إذ يتمّ التركيز فيها على تحويل الطبيعة القريبة من حساسية الإنسان إلى نموذج بشريّ ذي حراك كامل الإنسانية، فـ((جبل/ تلة/ هضبة/ وادي/ أشجار/ ينابيع..)) وغيرها من مظاهر الطبيعة المتحركة في هذا السياق تتمظهر تمظهراً بشرياً خاصاً، تقوم فيه مقام الإنسان الذي تحول إلى كيان مرمّز في باطن هذه الكائنات الطبيعية.

إنّ الكاميرا التي يسلطها الراوي كلي العلم على شخصيات القصة الطبيعة المؤنسنة تصور حراكاً بشرياً خائفاً يبحث عن ملاذ خارج قوس القهر والاضطهاد والموت القادم، ولا يكون هذا الملاذ سوى الهجرة وترك الأرض والوطن، بحيث يتخلى الراوي كلي العلم عن موقعه الوصفيّ المصور ليتحوّل إلى راوٍ ذاتيّ يكون فيه جزءاً لا يتجزأ من حساسية الحدث في أعلى درجات حيويته وتألّقه ((جلّ ما أخشاه أن نستيقظ يوماً ما، متلفتين يميناً وشمالاً، فلا نجد حولنا أي جبل، هضبة، أو وادٍ، لا نجد شيئاً سوى صحراء موحشة تعوي فيها الرياح..))، و هي مفارقة في دائرة التوقع تسمح ببروز وجهة نظر الراوي وهي تقابل بين مظاهر الطبيعة الخضراء ((جبل/ هضبة/ واد)) بـ ((صحراء))، تبلغ أعلى درجات موتها في ((موحشة تعوي فيها الرياح)) كناية عن تصحّرها واستحالة العيش فيها، و هو ما يمكن موازاته مع الإنسان الذي يتعرض للمصير ذاته.

في قصة ((رقابة)) تأخذ المفارقة منحى آخر ويبلغ الاقتصاد اللغوي أقصاه حين تصل كاميرا الرقيب البوليسية إلى الجسد:

تصفح الكاتب الشاب في حسرة صفحات كتابه الجديد الذي رفضته رقابة المطبوعات، وليجد على كل صف دمغة الرقابة الحمراء.. واندهش أكثر عندما اكتشف بأن الرقابة

لم تستثن من شارتها المقرفة حتى صفحة الفهرست..! وعندما أغلق الكتاب في أسى ووضعه جانباً، انتبه إلى شيء غريب يوسم كفه اليمنى، ولمّا تفحصها، وجد عليها هي الأخرى دمغة الرقابة!!.

إذ تظهر القصة اندماج اليد الكاتبة بالكتاب وانتمائها المصيريّ إلى صفحاته، فالكتاب الذي يبدعه الكاتب لا ينفصل عن روحه وجسده بمجرد أن يخرج، بل يبقى متعلقاً جدلياً به، بحيث يتمظهر الكتاب جسدياً ويتمظهر الجسد ورقياً.

تشتغل (رقابة) في حساسية انتمائها إلى فضاء القصة القصيرة جداً على آليّة المفارقة، وتلخص حكايتها في مشهد سرديّ ممسرح يتعلق تعلقاً كبيراً بعتبة العنونة ((رقابة))، شبكة الأفعال التي يحركها الراوي كلي العلم وتدور حول شخصية ((الكاتب الشاب)) تقوم بوظيفة تكوينية/ درامية، وتتحرك باتجاه بلوغ أعلى درجة ممكنة في محرق السرد، إذ تشير كلّ العلامات التي تنتجها حركية الأفعال إلى خيبة كلية متمثلة في أنّ الكاتب الشاب تعرّض للإعدام على يد الرقيب، وبرزت علامة ((دمغة الرقابة الحمراء)) بوصفها العلامة الحاسمة لحجب تواصل الحكاية وإيقاف حراكها السرديّ عند حدودها. ولعلّ الإيحاء اللونيّ المنبثق من صفة ((دمغة الرقابة)) واتصفت لونياً بـ ((الحمراء)) يضاعف من دلالات الدمغة ويعزّز علامة الحجب والقتل والتدمير فيها، وبالرغم من أن نشاط ((دمغة الرقابة الحمراء)) تجاوزت حدودها المنطقية المعروفة ووصلت إلى ((الفهرست)).

إلّا أنّ الفقرة الثانية من القصة ذهبت من أجل تحقيق مفارقتها إلى انغماس حاد للشخصية في متاهة الحدث القصصيّ، إذ تحولت ((دمغة الرقابة الحمراء)) إلى فاعل جسديّ عابر لوظيفته الورقية التقليدية، فحين فوجئ الكاتب الشاب بأنّ هذه الدمغة وسمت باطن كفّه اليمنى ((الكف الكاتبة)) كرّس علامة جديدة نبعت من بؤرة المفارقة، لتكفّ اليد الكاتبة وتقطع اتصالها بالعقل المبدع المتخيّل لتكفّه هو الآخر عن الإبداع حيث تتحول ((دمغة الرقابة الحمراء)) إلى قاتل للورقة والجسد معاً، في مفارقة عابرة لتخصصها المتمثل بالحجب والمنع الورقيّ فقط.

القاص يونس أحمد في قصصه القصيرة جداً الثلاث ((زقاق الطيور الآثمة/ العصافير تخدعنا أيضاً/ مطلاً على جثتي أضحك)) يتكشّف عن رؤية قصصية عالية التقانة، إذ تتسم قصة ((زقاق الطيور الآثمة)) بالتركيز السرديّ الشديد ذي الطبيعة الترميزية، كما تتميز بضغط الحادثة في حيّز مكانيّ محدود تتنهض على تكثيف عالٍ في الشعور. وتنطوي قصة (العصافير أيضاً تخدعنا) على رسالة سردية هي (رسالة العصافير)، تقوم باستحضار الموروث الشعبيّ على أمل أن تحيله إلى واقع لتعمل به، لكن الراوي يصطدم بفشل الرسالة وخدعة الموروث، يعتمد التشكيل السرديّ على تشغيل فضاء الانتظار السرديّ أو ما يمكن أن ندعوه السرد بالانتظار، ومن ثم إغلاق نافذة السرد على لا نهاية.

أما قصته الثالثة ((مطلاً على جثتي)) فإنّ أنا الذات الساردة بين الراوي والمروي والمروي له وتتماهى معها، حيث يتمّ السرد عبر الذات، عن الذات، وعليها، وتنفصل الذات عن مركزها بإزاحة الجثة خارج الذات وتركها فريسة للكلاب التي تتناهبها، في الوقت الذي تنهمك فيه كاميرا الضمير الأول السارد بالتصوير:

إنه الصباح، وأنا أسير في طريقي، ومجموعة من الكلاب قد تجمعت حول شيء، تمزقه بأنيابها ومخالبها، تتصارع الكلاب يزداد عواؤها ويرتفع بضراوة أكثر. تهاجم

بعضها البعض، وتدور حول ذلك الشيء. اقترب، ظهر لي أن ذلك الشيء هو جثة.

إنه الصباح وأنا أسير في طريقي.. تتقاتل الكلاب، وبعد فترة تلتقي ثانية حول الجثة.

أقترب، الجثة غير واضحة. أهي بقرة؟ جحش؟ جدي؟ تشتد حمى عراكهم ثم تخبو.

أقترب، تهاجم بعضها البعض بالمخالب والأنياب، وتجتمع ثانية، ثم تتفرق وتلتم مرة أخرى، أقترب، الدم يسيل من أفواهها. أقترب، ليست الجثة لـ "دابة". أقترب، العواء مستمر، أقترب، الجثة لإنسان تحس الكلاب بي، تتنحى جانباً وتحدّق فيّ بغضب.

أقترب من الجثة وأنظر إليها: كح كح كح كح كح. يأخذني الضحك، كح كح كح كح. أسير في طريقي. إنه الصباح، وأنا أسير في طريقي، وأترك جثتي فريسة لمخالب الكلاب وأنيابها.

وينهض القاص كريم بياني المنهج ذاته تقريباً في قصصه القصيرة جداً ((الجن/ الأمل/ التمثال/ أنا لم أنس))، فيشغل في قصة (الجن) استدعاء سردياً لمسرودات عالقة في المخيال القرويّ عن وجود الجنّ. القصة تتمظهر بأسلوب سرديّ شائق عبر محاكمة تصورات البطل وهو يواجه الفضاء الممكن لوجود الجنّ، ويتوزّع اهتمامه بين الداخل والخارج بأحداث جدل ما بين القناعة والحدث، ورفع درجة حساسية المكان في استظهار المرويات وشحن الواقع السرديّ بها.

كما يستظهر الكتابة المدونة وينقلها إلى حيّز السرد في قصة (الأمل) من خلال ابراز صورة الرجل بوساطة السارد الذاتيّ، وبمعية ثلاث صور مدونة لإخوته الشهداء وهو يمضي نحو الحياة. في حين تنهض قصتا ((التمثال/ أنا لم أنس)) على تقانة المفارقة بآليّاتها السيميائية الحادّة:

قال لها صعب جداً أن أتخذ قراراً كهذا، لكنني أحبك من كل قلبي.. قالت: كنت تحب واحدة أخرى، وكنت حبيبتك لزمن طويل. قال لها: ذهب ذلك الوقت وانتهى.. حتى آثارها

لم تبق في بالي الآن. قالت: أنا لا أصدق، أنت لم تنسها. قال لها: كيف عرفت هل أنت في قلبي؟ قالت: أرأيت كيف انكشفت أنا لست في قلبك، أتعلم كيف عرفت؟ لأنني

أيضاً كنت أحب شخصاً منذ زمن طويل ولم أنسه، وأنا على يقين بأنك لم تنسها ولن تنساها أبداً. قال لها: واحدة بواحدة، تعادلنا.. هكذا نحن متساوون. قالت: لا.. لسنا

متعادلين، أنت تقول انك نسيتها.. وأنا ما زلت أقول: لم أنسه.

أمّا قصص ((المراهقة/ العاصفة/ العودة/ باكوردان/ لوحة بلا إطار)) للقاص صالح غازي فإنها تعتمد في تشكيلاتها السردية على اقتناص لقطات إنسانية شفافة ووضعها بين يدي السرد، وتمتاز عموماً بالتكثيف والتركيز الشديدين فضلاً على الاختزال والاقتصاد اللغويّ، وتكبير اللقطة لتصبح ذات طبيعة سينمائية مفلمنة.

قصة ((المراهقة)) تشتغل على تركيز حالة الحلم السردية لتصوير الشخصية القصصية وهي تتمرأى في المشهد القصصيّ تعبيراً عن مراهقته:

تمدد على تلك الجودلية المرقعة بقطع القماش. وضع يده تحت رأسه كمخدة، بعد أن

أمضى وقتاً يراقب اللمبة الخافتة الضوء، غطت الغيوم السوداء عينيه، وغفى في خضم أفكار الليل.

وجد نفسه مباشرة جنب تلك الحورية التي سرقت الجمال من زُليخة، جعل من أصابعه

مشطاً يمشط خصلات شعرها، جنوب أقراصها كان يغدو محل استراحة شفتيه، وكانت

أصابعه تنام بهدوء على صدرها، أحياناً كان يغدو الاثنان روحاً واحدة، الصمت يحتلّهم..

وأحياناً انزلاق الشفاه كان يقل صمت الغرفة.

هذا المشهد كان يتكرر كثيراً. بعدها استلقى بيده تحت رقبتها، ولاعب شعرها بأصبع الشهادة، وجعل من أذنا ما يكرفوناً لفمه وقال:

لا أوافق الذين يعتقدون أن المرأة هي فقط للنوم والجنس، يجب أن يدرك الكل أن المرأة ليست فقط راحة للروح، وإنما تقتل الليالي الطوال برفقة النساء الجميلات أيضاً.

فجأة ارتجف، وهاجمته أشعة الضوء الصادرة من المصباح أضيء لتوه، عينيه، مد يده

حول جنبيه، إلا أن الجودلية الباردة سقطت في شباكه، أعاد يده ومسح بها عينيه، سرت

رعشة في جسده وبعثر الكهرباء الرئيس حلمه.

تمرّ القصة بمجموعة من المراحل وصولاً إلى عتبة تشكيلها المتكامل، إذ تبدأ كاميرا الراوي كلي العلم بتصوير اللقطة الأولى ما قبل الحلم، وهو مشهد تقليديّ وتقريريّ هدفه إيصال الشخصية سريعاً إلى منطقة الحلم، فجأة يهيمن الحلم على مقدرات السرد وتخضع الشخصية لما يقدمه هذا الحلم على مقدرات السرد وتخضع الشخصية لما يقدّمه هذا الحلم من حساسية مراهقة تبثها عتبة العنونة، ويأخذ المشهد هنا حساسية إبروتيكية تناسب سيميائية العنونة ودلالاتها المتحكمة في السياق.

المشهد اللاحق مشهد تقريريّ يعود فيه الراوي كلي العلم إلى تسليط الكاميرا على لقطة يحاول تثبيتها عبر الجملة السردية التوكيدية ((هذا المشهد كان يتكرر كثيراً))، وهو ينتهي بإطلاق صوت الشخصية من باطن الحلم نحو الخارج السرديّ الموضوعيّ ((لا أوافق الذين يعتقدون أنّ المرأة هي فقط للنوم والجنس، يجب أن يدرك الكل أن المرأة ليست فقط راحة للروح، وإنما تُقتل الليالي الطوال برفقة النساء الجميلات أيضاً))، وهي مقولة مفصلية في القصة تستجيب من جهة لضغط العنونة الدلاليّ، وتتجه من جهة أخرى نحو اقرار رؤية ثقافية معينة حاول القاص تثبيتها في سياق السرد على هذه الصورة من أجل فرض رؤيته على المشهد.

المشهد الأخير من القصة يظهر حين يقترب مشهد الحلم من النفاد استعداداً للعودة الدائرية إلى مشهد الواقع الحكائيّ، إذ ينتشر الضوء ويعم النور ليغيب العتمة ويفرّق الظلام ويكفّ الفضاء عندها عن إمكانية عيش الحلم ((أعاد يده ومسح بها عينيه))، حيث إنّ عملية مسح العينين تعني مسح مشهد الحلم وإعادة فتح العينين نحو الخارج الموضوعيّ وتغييب الداخل الحلميّ، فالضوء نقيض الحلم ((وبعثر الكهرباء الرئيس حلمه))، وبانتهاء الحلم تنتهي نوبة المراهقة وتغيب القصة كلها داخل أفق السرد.

القصة القصيرة جداً الموسومة بـ ((العاصفة)) لصالح غازي تحتشد فيها الحادثة القصصية احتشاداً عالياً من أجل أن تصل إلى مرحلة الأسطرة، فشبكة الأفعال السردية التي تؤلف السياق الحكائيّ المنتظم داخل إطار زمن الحكاية تشتغل باتجاه تصوير سينمائيّ، تلاحق فيه كاميرا الراوي كلي العلم حركات الشخصية وأفعالها ونيّاتها على نحو شامل ودقيق ومنتظم، إذ تمثل الأفعال الثلاثة الأولى ((هيأ/ ملأ/ ملآ)) صورة الشخصية في مرحلة الاستعداد التشكيليّ الذي يوحي بالانتقال والسفر ليكون المشهد الأول من مشاهد تصوير الحدث:

هيأ نفسه، ملأ جيوبه بالزبيب الجيد، ملأ كيسه الصغير بالتبغ، قصد الزوزان في العالي، لكي ينصب خيمته السوداء لسق خيم القرويين هناك.

عندما وصل مفترق الطرق الثلاث، اعترضت طريقه عاصفة قوية، حاول جاهداً الإفلات منها، إلا أنها سمّرته في الأرض.

منذ ذلك الحين وهو نائم في مفترق الطرق، وجميع القرويين يقسمون باسمه حتى اليوم.

أمّا المشهد الثاني فإن كاميرا الراوي تصورّه عبر كشف الرغبة في الانتقال إلى مكان آخر ((قصد الزوزان في العالي، لكي ينصب خيمته السوداء لصق خيم القرويين هناك))، إلّا أنّ المفارقة تحصل في المشهد الثالث الذي يقف على صعيد تشكيل المشاهد بين المشهدين الأول والثاني (مكانياً)، إذ تتعرض الشخصية لحدث جديد يعيق استكمال مقصدية الحدث الاول ((اعترضت طريقه عاصفة قوية))، وثمة مشهد صغير متعلّق بهذا المشهد متمثل بـ ((حاول جاهداً الإفلات منها))، حيث ينتهي إلى نتيجة تخضع للعاصفة، وتعزل محاولة الشخصية للإفلات منها (إلا أنها سمّرته في الأرض)). إنّ جملة ((سمرته في الأرض)) هي جملة سردية مفصلية في الانتقال بجوهر من السياق الحكائيّ المنتظم، إلى سياق مؤسطر يفيد من الطاقات الرمزية والتخييلية العالية التي تكتظّ بها جملة ((سمرته في مكانه))، و هي تحيل صورياً وسيميائياً على فضاء أسطوريّ يعزّزه المشهد الاختتاميّ في القصة ((منذ ذلك الحين وهو نائم في مفترق الطرق، وجميع القرويين يقسمون باسمه حتى اليوم))، إذ انتقلت الشخصية من مستوى الحكاية إلى مستوى الأسطورة.

قصة (آثار) لأحمد محمد اسماعيل تعتمد في تشكيلها على آليّة الزمن الاستباقيّ الذي يفترض حصول الحكاية في زمن لاحق ((بعد ردح من الزمن.. لنقل بعد مائة عام))، والزمن الاستباقيّ المقترح هنا مفتوح وغير محدد لأنّ أيّ زمن منتخب داخل هذا الفضاء يصلح لرواية الحكاية وتبين مقولتها:

بعد ردح من الزمن.. لنقل بعد مائة سنة خبراء الآثار والمنقبون يكتشفون تحت الأنقاض وأكوام من الحجارة والتراب، بقايا قرية قديمة أثرية ذلك الزمن يكتبون تقاريرهم:

(في منطقة ك هرميان عثرنا على آثار قرية، وجدنا بقايا مهد وفي داخله عظام لطفل

رضيع.. علماء الآثار لم يتوصلوا لحد الآن سبب دفن سكان تلك القرية أطفالهم مع مهودهم..!).

تتألف القصة على مستوى فعل الراوي كلي العلم من مستويين، المستوى الأول يتمثل بالسرد الاستباقيّ الذي يفترض حصول الحكاية ((بعد ردح من الزمن/ لنقل بعد مئة سنة))، والمستوى الثاني هو مستوى سرد الوثيقة ذات الطبيعة المهنية الخاصة ((يكتبون تقاريرهم))، و هو سرد وثائقيّ ينهض بانجازه كتابياً ((خبراء الآثار والمنقبون))، بحيث يتحول المستوى الثاني إلى جوهر المقولة السردية في القصة.

المشهد (المصور) المسجل في الوثيقة ((رسمياً لمعرفة حالة غريبة لا يمكن تفسيرها بسهولة، إلا تقاريرهم)) يثير جملة من الأسئلة التي تشتغل في منطقة ((خبراء الآثار)) اشتغالاً إركيولوجياً أنها في فضاء الاسترجاع الحكائيّ تحكي مأساة شعب تعرّض لدفن جماعيّ في ظلّ ظروف قاسية وقاهرة وغير إنسانية.

ففي الوقت الذي يخفف فيه ((خبراء الآثار والمنقبون)) في الإجابة على أسئلة الحكاية، فإنّ القارئ هو الذي يجب أن يتكفّل بهذه الإجابة، على النحو الذي تمتحن فيه قصة ((آثار)) إنسانية القارئ وحماس ذكائه من أجل الإجابة على السؤال المعلق في ذاكرة الحكاية، وترتيب بيت السرد في القصة استناداً إلى طبيعة هذه الإجابة.

تبدو القصص القصيرة جداً على وفق هذه الرؤية أكثر استجابة لحساسية القاص الكرديّ في اطار توافق فنّ القصة مع الرؤيا الإبداعية للمبدع الكرديّ عموماً، فالقصة القصيرة جداً ذات نفس قصير، مشحونة، معبّرة، رمزية، مكثفة، سريعة الكتابة والتلقي، يمكن تداولها شفاهاً حين تقتضي الضرورة، سريعة التأثير وقوية الحضور، فضلاً عن الخصائص والمميزات الأخرى التي أظهرها تحليل النصوص المنتخبة والتي تجعل من هذه القصص نموذجاً مناسباً لحال القاص الكرديّ، ولاسيما في زمن الثورة وعدم الاستقرار والتنقل السريع المفاجئ بحسب متطلبات الوضع الإنسانيّ في ذلك الوقت.

ملامح منهجية

في قراءات د. محمد صابر النقدية

لم يكتف الدكتور محمد صابر عبيد بإنجازاته النقدية التي ستظلّ تشكّل صلب هويته الثقافية الإبداعية، بل تجاوز ذلك إلى كتابة نصوص إبداعية مختلفة في الشعر والقصة والسيرة والرسائل وغيرها من فنون الإبداع.

إنّ النقد عنده فنّ من الفنون، فيه الشيء الكثير من الموقف الذاتيّ الجماليّ، رغم تمتعه بصفات علمية كثيرة، وخاصة ما وردنا من نظريات غربية معاصرة، ناهيك عن النظريات القديمة، عربية وغير عربية، لكن المهم في رأيه هو قدرة الناقد على الإقناع برأيه الخاصّ مهما كان هذا الرأي، واستعداده للدفاع عنه بشكل عميق علميّ موثّق من داخل النصّ نفسه .

الناقد أيّ ناقد هو خالق جديد للنصّ، كما أنّ القارئ، أيّ قارئ، هو خالق للنص أيضاً، وهذا التوسّع والانفساح، والامتداد والانزياح، هو في الحقيقة من أفضل فضائل النصّ الجيد، ومن أكثر اشتراطاته حداثة ومعاصرة.

لقد تركّزت دراساته بالدرجة الأساس على قضايا الشعر وظواهره ونصوصه لعلاقة ذلك بتخصصه الأكاديميّ الدقيق، لكنه حين وجد أنه لا يمكن فصل الأجناس الأدبية عن بعضها على مستويات كثيرة أدرك أنه عليه أن يوسع مساحة عمله النقديّ كي يشمل الأجناس الأخرى، راح يقارب معظم فنون السرد وأنواعه، واهتم على نحو خاصّ بفن السيرة، فوضع أول معجم لمصطلحات السيرة أتى فيه على ما يقرب من أربعين مصطلحاً خاصاً بفنّ السيرة.

رؤيته النقدية عموماً هي رؤية حداثية، تتعامل مع الأجناس والظواهر والنصوص على أساس خصوصياتها من جهة، وعلى أساس المنهج النصّيّ الذي أستخدمه داخل هذه الرؤية، والذي لا يتلبّث على نحو كلّيّ داخل فكرة النصوصية، بل يُخضِع هذه النصوصية لذوقه ومزاجه وثقافته وحساسيته ولغته النقدية.

وعلى هذا فإنّ المنهج - عنده - هو مجموعة الأدوات والآليّات التي تخضع لهذا الذوق والمزاج والثقافة والحساسية، وليس العكس، في السبيل إلى تأسيس ملامح أسلوبية خاصة في الممارسة النقدية على صعيد الإجراء خاصة.

محمد صابر عبيد ناقد إجرائيّ بالدرجة الأولى، وغير مهتم كثيراً بقضية التنظير، إذ يعتقد أنّ الوصول إلى القدرة على التنظير لا يمكن أن تأتي إلّا بعد تجربة إجرائية عميقة وواسعة، هي التي تقود ضرورةً إلى معطيات تنظيرية ذات قيمة، أما

الذهاب المغامِر غير المحسوب إلى منطقة التنظير، بلا تجربة إجرائية عميقة وواسعة وكثيفة وخصبة تقارب الأجناس والظواهر والنصوص مقاربة حساسة عالية المستوى، هي محاولة غير ناضجة تقوم على المصادفات والظنون والافتراضات التي تمسخ النص خطابا وروحا وبنية.

ويحدّد محمد صابر عبيد منهجه في دراسة النصّ بعيداً عن ضغط المهيمنات النظرية للمناهج النقدية الحديثة، و هو الناقد المتمرّس بتلك المناهج، لكنه يرى أنّ التمظهرات النظرية المنهجية بأفقها المعرفيّ، يجب أن تتضافر تضافراً حميماً ومتكافئاً وحراً مع التمظهرات الشخصية بأفقها الذوقيّ والرؤيويّ والإجرائيّ من أجل أن تؤلف المنهج، لذا يقول: (إنّ الحرية التي انتزعها منهج القراءة تتوغل في النصوص بدينامية ورشاقة وحساسية عالية بامتصاص ما تختزنه من طاقة، كلما كانت هذه الحرية كاشفة وضرورية ومنتجة وفعالة وذات معنى جماليّ عميق، تؤكد فيه أصالة المنهج وشعرية القراءة، وتصل بالنصوص إلى حالة من التماهي مع الأدوات والآليّات، بحيث تصرح بأسرارها وتسلّم شفراتها بطمأنينة وشفافية وسلام، وتتحرّر من كمونها في قفص اللغة ومن انعكاسها «المرآتيّ» على سطوح الصور، فتتحول إلى رذاذ يتطاير في الفضاء أمام شهوة المرايا، محرضاً الحواس على استهدافه والتمتع بما تيسر من نداوته المنعشة).

يركّز عبيد على ضرورة ترويض النصّ الأدبيّ، وفهم علاماته اللغوية، واستنطاق أسراره، لاكتشاف بهجته أو لذته الكامنة. وبما أنّ النصّ يتشكّلُ من مجموعة إشارات ورموز منتجة للمعنى، فإنه يتوجّب على الناقد الخروج من المتن التقليديّ إلى الهوامش والعتبات والإلحاقات والمصاحبات، كالمقدمة والمدخل والإهداء والتذييل، للإحاطة بجوانب النصّ كافّة، إذ ثمة جدلية قائمة بين متن النصّ وهوامشه، تحتّمُ الانتقالَ، بحسب عبيد، من القراءة الساذجة إلى القراءة المركّبة، بحيث يصبح القارئ نفسه مساهماً فعّالاً في عملية الكتابة، عبر بثّ شيء من روحه في تضاعيف النصّ، مرتكزاً على فردانيته القصوى كقارئ، وقدرته على الفحص والمعاينة والاستنتاج ورغم ذلك يؤكد عبيد أنّ النصّ يظلّ عصياً دائماً على قراءة نهائية يقينية، إذ لا يمكن استنفاد غناه الدلالي، بما أنه يختزن شبكة دفاعات متوزّعة.

ومن مقومات منهجه النقديّ: التأويل الذي يعرّفه بالآليّة التي تستعملها القراءة في عملية إنتاج المعاني الكثيفة للنصّ عبر تحليل علاقاته ومستوياته وطبقاته، ويقرنه بقدرة القارئ على ملء الفراغات، وترجمة الكوامن، والمشاركة في إعادة إنتاج النصّ، ويرى أنّ حركية التأويل تنطلق دائماً من دائرة الظنّ والتخمين إلى نظام معرفيّ متماسك ورصين، تصل ذروته في عملية مشاركة القارئ بإنتاج النصّ ومعانقته جماليات القراءة، والدخول إلى ما يسمّيه (أفق الانتظار) حيث يتمّ تجاوز البنية اللغوية للنصّ، والتركيز على سياقاته المختلفة، التاريخية والفلسفية والتعبيرية،

وعبر هذه الحركية تتصهر رؤيا النصّ برؤيا القارئ لتشكّلان ما يسمّيه: (إشكالية المعنى)، وهذا يمثل انزياحاً نوعياً عن النسق الخطّيّ التقليديّ للقراءة الذاتية للنصّ إلى درجة أنّ «أنا» القارئ تتحول نفسها إلى نصّ موازٍ يستنطقه نصّ المؤلف ويعكس خلجاته.

هكذا يلتزم عبيد منهجاً محدداً ودقيقاً يحاول من خلاله استنطاق القيم المتوافرة في النصّ، ففي (السيرة الذاتية الشعرية) يستعرض القيم الفنية والجمالية في فنّي السيرة والشعر بمنهج نصيّ يفيد من النصّ ومقارباته من خلال فكّ رموزه وعوالمه الداخلية، معتمدا على مرجعيات نقدية كرّس وجودها في مجال قراءة النصوص الأدبية وتحليلها من خلال ما يمكن أن تعطيه هذه النصوص وما يستنتجه هو من تحليله النصيّ.

مشروعه النقديّ الأول ابتدأ بكتابه (السيرة الذاتية الشعرية) حيث يستند العنوان فيه إلى مفارقة ذكية تكمن في ربط الثنائية: النثر والشعر في سطر واحد، فالسيرة على وفق مفهومنا التقليديّ فنّ نثريّ، ولكن أن ترتبط السيرة بالشعر، وتصبح سيرة شعرية!؟، هنا بالذات تكمن المفارقة، وبما أنّ العنوان يقوم على وصف السيرة بالذاتية فإننا نقف عند الأسس التي طرحها الناقد في كتابه، فالكتاب محاولة لترجمة تجارب وخبرات ذاتية مرّ بها الشاعر وصورها تصويراً شعرياً أي أذنا بإزاء تجربة شعرية لذاتية الشاعر.

مشروعه النقديّ الثاني يكمن في كتابه: (المتخيل الشعري، أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث)، وعلى الرغم من أنّ العنوان يشكل البنية الرئيسية لفهم الكتاب ومادته، إلاّ أننا نجد، ومن نقطة انطلاق الرؤية الذاتية.

وثمة مشروع آخر يعمل فيه على النصّ الأنثويّ في الشعر والقصة والرواية، حيث وجد أنّ ثمة مسألة خطيرة جداً ومهمة جداً يجب إعادة الاهتمام بها، وهذه المسألة تتركز في سؤال مهم هو: كيف يمكن أن نرى صوت الأنثى/ الكاتبة ؟، التي تنتمي إلى انثويتها حصراً، لا شكّ في أنّ هناك مفارقات كثيرة في هذا المجال، وربما هناك إشكالية!، وهذه الإشكالية تتركز في أنّ الثقافة العربية ثقافة ذكورة منذ الشعر الجاهليّ إلى ما قبل الحداثة أي في الأربعينيات ومطلع الخمسينيات، بالتالي هذه الذكورة لم تسقط إلّا بعد ثورة الحداثة الشعرية على يد الرواد من شعراء العراق أو آخرين ممن ساندوهم في هذا التحول، إذ أن قصيدة التفعيلة أو القصيدة الحرة نقلت الحضور الشعريّ نقلة نوعية على صعيد التلقي سواء كان ذلك على مستوى التلقي العام أو على مستوى الشاعر، نقلته من حقل إلى حقل جديد من التعامل: بمعنى أنّ الشعر بدأ يفتقد هذه النظرة الشمولية أو الكلية وبدأ يتجاوز أشياءه إلى أشياء كانت في السابق لا تعدّ في سياق الشعرية كما أذها كانت مهملة في التفكير الثقافيّ الشعريّ

العربيّ، هذا التحول فتح السبيل إلى أن يكون هناك هامشاً ينبغي الاحتفاء به أو مراجعته أو ما يسمى في التعبير الاصطلاحيّ المسكوت عنه.