د. رشيد يحياوي

النص ولغزه

مسائل في المفاهيم والقراءة

الكتاب: النص والغزه (مسائل في المفاهيم والقراءة)

الكاتب: رشيد يحياوي

الطبعة: ٢٠١٧

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكو ر- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ ــ ٣٥٨٦٧٥٧٦ ــ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www.apatop.com E-mail: news@apatop.com

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة: لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أوتخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر.

دار الكتب المصرية

فهرسة إثناء النشر

يحياوي، رشيد

النص والغزه / رشيد يحياوي

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

.. ص، .. سم.

الترقيم الدولي: ٦ – ٨٢ – ٥٧٧٢– ٩٧٧

أ – العنوان رقم الإيداع : ٨٤٠٦

النص والغزه

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

مقدمة

في إلغازه يكون النص، لأن كل نص واقعة تشابكت خيوطها. كلما أردنا الإمساك بخيط منها وجدنا أنفلنا أمام دور أو أمام تلال إلى ما لا نهاية. فالخيط يحيل على ما قبله أو بعده. وكل الخيط يحيل على الخيوط. تماماً كما يلغز اليربوع، لعب القدماء لهذا السبب على الخيوط، تماماً كما يلغز اليربوع. لعل القدماء لهذا السبب أرجعوا مصطلح اللغز لإلغاز اليربوع حين ذكروا أن اليربوع إذ يحفر جحره، يعدل فيه يمينًا وشمالًا أماكن وطرقًا ليكفي مكانه. فاهتم اللغز من ثمة بالحفر والتعديل والإخفاء.

لكن النص المغامر أكثر دهاءً وذكاءً من إلغاز أي يربوع؛ لأن الأرض التي يلغز فيها هي ذاته قبل أن يلغز في الأرض الوهمية التي يلتقي على تكومها المتحركة القارئ والنص والكاتب جميعهم.

أهم مقومات اللغز هي التحدي باختبار فطنة القارئ. والنص ليس من مقوماته التحدي فحسب، بل أيضًا التلاعب بفطنة القارئ، بأن يستدرجه لمصيدة الإقناع أو دغدغة أوتاره النفسية وتوليد معانٍ متموجة كما لو ألقى في قرارات لاوعيه أحجارًا حركت بركه الساكنة. إنه يتلاعب بفطنة قارئه كلما جعله فريسة

لتغيير آرائه بحسب منعطفات الأبنية الدلالية. فما بين توقع وخرقه، واطمئنان للإمساك بدلالة النص وإقرار بفشل إمساكها، تمضي لعبة النص.

لقد أراد كثير من الدارسين أن يفردوا النص بحسابات خاصة به، حتى تصوروا أنه قائم بذاته لا في غيره ولا بغيره. كأنه موجود بذاته ولذاته لا بغيره ولا لغيره. فأرادوا بذلك فك خطوط الجبهات التي تسند النص وتؤمن إمداداته وتغطيته، لتسهل عليهم مواجهته. هكذا انتهوا إلى نتائج ليست من دلائل خبرة مواجهات مع النصوص وألغازها. النصوص التي ما فتئت تتحول إلى ما يشبه "طائرات أشباح" تصيب أهدافها دون أن ترى أو يمسك بها إلا إذا تحول الرائي بدوره إلى "شبح".

هكذا انتهى بنفينست **Benveniste** إلى تمييز الخطاب من الخبر، فتهيأ له أن الخبر يقدم وقائعه من غير أن يكون للمتكلم في ذلك أي دور. وتهيأ لبارث **Barthes** أن النص حي ومؤلفة ميت. فإذا كان من البديهي أن للنص وجودًا ماديًا منفصلًا عن مؤلفه، فذلك لا يعني أن آثار الخالق غير قائمة في خلقه. كذلك لو قلنا إن النص ينسخ ما قبله من النصوص، لا نكون سوى أمام إقرار قانون طبيعي. كما لو قلنا إن الجبل، ليس شيئاً سوى عملية نسخ للتراب والحجارة والعلو والانحدار.

إن قضية النص، واحدة من القضايا التي تتعارض فيها المعرفة المغامرة مع المعرفة التراثية العربية تعارضاً كلياً. بل واحدة من القضايا التي انسحبت فيها معرفتنا التراثية لفائدة نظيرتها المغامرة التي أصبحت لها الخطوة والغلبة وخاصة في المفهوم الجديد الذي اتخذه مصطلح "نص". فقد نظر للنص قديمًا بوصفه بنية لا تحتمل الظن وترجيح الاحتمالات. فكان النص نقيض اللغز لأنه يدل في

اللغة على الارتفاع الذي يفيد الظهور التام ووصول الشيء إلى غايته. وليس شيء من ذلك مناسباً لما نفهمه من النص حديثًا. فلا هو بمرتفع ظاهر ولا معيار عندنا للتثبت من وصوله إلى غايته. بل ما هي غايته؟ لقد أدرج الأصوليون مصطلح "نص" في أسماء الألفاظ من حيث دلالتها، فعدوا النص: اللفظ الدال على معنى قطعي دون احتمال معنى آخر واعتدل آخرون، فحددوا له معنى قطعيًا مع معان أخرى محتملة، ثم تجوز آخرون فاعتبروه كل ما دل على معنى. لكن الغلبة ظلت للقائلين بالتقييد الأول. اللغز بخلاف ذلك كله. لأنه لغة: الطريق الذي يتلوى ويشل على صاحبه، وهو أيضًا، الميل بالشيء عن وجهه؛ لذلك كان النص من لب شجرة اليقين، وكان اللغز من لب شجرة الظن والتخمين، حيث تتلاقى ألباب الأحاجي والكناية والتورية والمجاز.

تلك التي تتولد فيها "معان دقيقة يحتاج في استخراجها إلى توقد الذهن واللوك في معاريج خفية من الفكر" كما قال ابن الأثير. أما النص، فالطريق المستقيم، وتعرية وجه الشيء وإعلاؤه كنار على علم.

لم يعد يأخذ بهذا المفهوم أحد من النقاد وأصحاب النظريات الأدبية. بخلاف ذلك كله، أصبح يُنظر للنص بأنه محل ظن، مولد احتمالات وترجيحات بين دلالاته الممكنة. إنه أقرب إلى أن يفهم بالمصطلحات الأصولية الأخرى التي تفيد تعدد الاحتمالات الدلالية. وفي مقدمتها في تقديرنا، مصطلح "المجمل". فقد عرفه القرافي (٦٨٤هـ) بأنه "المتردد بين احتمالين فأكثر على السواء"، وأضاف إلى ذلك قوله: إن المجمل ما اختلط فيه المراد بغير المراد. فالأمل في المجمل هو الخلط، والأمل في النص هو الوضوح والظهور وتحقيق الغاية. وشتان بين الأمرين.

كل ذلك يؤكد أن النص كما نفهمه الآن في إلغازه يكون، وفيه يوجد. إنه يحيلنا على مجموعة من المفاهيم والمداخل:

١– إنه قائم في محل افتراضي تقع فيه حواجز النصوص على بعضها.

٢– إنه قائم في طبقات عمودية وأفقية يحملها تركيب لغوي، فيه تترسب أمداء كاتبه وذاكرة اللغة ومؤشرات التجنيس.

٣– إنه علامات قائمة على بنية تفاعلية لإنتاج الدلالات.

٤– إنه الموجود في قراءة كل قارئ.

هذه المفاهيم والمداخل قد تتكامل وقد تفترق ولا تلتقي. مرد ذلك لاستعدادنا أن نقبل بالتراضي والتوافق بينها، أو نرفض ذلك. ونحن نميل للأخذ بها جميعًا كلما واجهنا لغز النص. لكننا لا نزعم أن هدفنا سيكون هو حل هذا اللغز، حلمنا أن نمارس كلامًا على التخوم التي واجهنا فيها بتحدياته في فترات متقطعة، من جهة أفكار ناقش بها النقاد بعض قضاياه، ومن جهة نماذج بذاتها استدعتنا للوقوف عندها، وأن تكون تلك النماذج، تلاعبت بنا وجذبتنا لمصائدها، فأقلقت طمأنينتنا وخلطت أوراق أسئلتنا، حكم لا يجيب عنه سوى هذا الكتاب وقارئه.

المؤلف

القسم الأول

مسائل في المفاهيم

١- ألغاز النوع الأدبي

كان أرسطو صاحب سبق تاريخي فيما يتعلق بدراسته للأنواع اليونانية الكبرى وبخاصة منها ثنائية الملحمي والدرامي، غير أن النقاد الذين أتوا بعده أسسوا تصورات للثلاثية المعروفة بثلاثية (الغنائي– الملحمي– الدرامي)، إذ خضعت لشتى التفسيرات الفلسفية والوجودية واللغوية والجمالية. وظلت هذه الثلاثية طيلة سيرورة التاريخ النقدي تشكل مجالًا حيويًا لتشكيل حدود الأنواع وبخاصة أن أرسطو أشار إلى الشعر الغنائي من خلال بعض أنواعه كالديثرامبوس والهجاء، وتكون نتيجة لذلك شبه اقتناع بوجود نسق لتلك الثلاثية عند أرسطو ومن قبله أفلاطون.

فوارين يقول إن أرسطو في كتابه "فن الشعر" إذ يسمي على وجه التقريب الملحمة المسرحية والشعر الغنائي على أنها الأنواع الأساسية في الشعر يواظب على تفريق وسيلة كل منهما وخصائصها بحسب الهدف الجمالي لكل نوع [١]

وقد أريد لهذه التصنيفات الثلاثة– حسب تودوروف– أن تكون الأشكال الأساسية بل (الطبيعية) للأدب من أفلاطون إلى أميل ستايجر مرورًا بجوته وياكوبسون"[٢]

---

[1] اوستن وارين ورينيه وليك: نظرية الأدب: ترجمة محي الدين صبحي، دمشق. (د.ت) ص ٣٠٥

[2] de seuil Paris 1972.P: 198. Tzvetan Todorov: Dictionnaire encyclopediqe editions

إسناد التصنيف الثلاثي إلى أفلاطون وأرسطو.

وها هنا نرى موقفًا مغايرًا ف "جيرار جينيت" يصف الإسناد بشتى النعوت السلبية طيلة كتابه (مدخل لجامع النص) ويسمه على سبيل المثال بـ"الفهم الخاطئ" و"التفسير المتسرع" و"الخطأ التاريخي" و"الخلط النظري" ويرجع هذا الإسناد في رأيه إلى احترام الكلاسيكية الصادق للسلف وحاجتها لضمانة الأرثوذكسية وإلى توهم تراجعي في القرن الحالي مع محاولة الحصول على تأييد شرعي للتفسير الصيغي، أما مرحلة الرومانسية والتي تلتها فأغفلت إشراك أفلاطون وأرسطو في قضية التقسيم، إننا "لا نتراجع بسهولة على أن نعكس تقييمًا أساسيًا خاصًا بالشعرية الحديثة" على النص التأسيسي للشعرية الكلاسيكية وهو غالبًا، وكما سنرى رومنطيقي قبل كل شيء.

ولربما كان لا يخلو من نتائج نظرية مزعجة؛ فنظرية "الأجناس الأدبية الثلاثة" الأساسية الحديثة العهد نسبيًا لا تمنع نفسها باغتصاب الانتساب القديم– سمة العراقة فحسب وبالتالي مظهر الديمومة وتخمينها بل تضيف للأجناس الأدبية الثلاثة أساسًا طبيعيًا قد يكون أرسطو ومن قبله أفلاطون وضعاه بصفة شرعية لغرض آخر".[٣]

ويقوم تقييم جينيت للجهد الأفلاطوني الأرسطي على أساس صيغي موضوعي؛ ففي دراسته "حدود السرد" يتتبع مفهوم السرد عند كل من أفلاطون وأرسطو، فيلاحظ أن ما يسميه أفلاطون (كيفية القول) كمقابل لـ logo (ما يقال) ينقسم نظريًا إلى محاكاة بحصر المعنى وسرد بسيط، وأن أفلاطون يقصد بالسرد كل ما يقوله الشاعر متكلمًا باسمه الخاص دون أن يحاول إقناعنا بأن شخصًا

[3] مدخل لجامع النص ص (١٦-١٧) Gerard Genette. Figures II. Editions du

آخر هو الذي يتكلم مثل الأبيات التي يحكي فيها هوميروس مجئ كريسيس حاملًا فدية ضخمة لاستعادة ابنته ويتوسل فيها الأثينيين إرجاعها له. أما الأبيات التي يتكلم فيها كريسيس ويوجه الخطاب بنفسه إلى الأثينيين متوسلًا إليهم إرجاع ابنته فهي ما يسميه أفلاطون محاكاة.

وهذه القسمة النظرية– حسب جينيت– والتي قابلت داخل القول الشعري بين الصيغتين الخالصتين وغير المتجانستين أي السرد والمحاكاة، مكنت من إقامة تصنيف عملي للأنواع يتضمن الصيغتين الخالصتين (الحكائية ممثلة في الأنشودة المدحية القديمة، والمحاكية ممثلة في المسرح) وكذلك صيغة مختلطة هي الملحمة.[٤]

أما في تصنيف أرسطو فكل شعر محاكاة، وحيث السرد والتقديم المباشر للأحدث ليسا سوى صيغتين للمحاكاة الشعرية، وهو التصنيف الذي سيتأسس عليه التمييز الكلاسيكي بين الشعر الحكائي والشعر المسرحي؛ فصيغة المحاكاة الأفلاطونية تمثل الشق الثاني في التصنيف الأرسطي، أي الشعر الممثل والتصنيفان معًا يلتقيان في مقابلة الشعر المسرحي بالشعر الحكائي.

ولكن جينيت يتوصل إلى النتيجة التالية: وهي أن الصيغة الوحيدة التي يعرفها الأدب كتمثيل هي السرد المعادل اللغوي للأحداث اللغوية وغير اللغوية. إن التمثيل الأدبي (المحاكاة) عند الأقدمين ليس السرد مضاف إليه "الخطابات" إنه السرد، والسرد وحده، وأفلاطون قابل (Mimesis) ب(Degesis) كمحاكاة تامة (متكاملة) بمحاكاة غير تامة، ولكن المحاكاة التامة ليست محاكاة. إنها

---

(4) Seuil Paris 1969

الشيء نفسه والمحاكاة الوحيدة. إذن فهي غير التامة وهكذا فـ (Mimesis) هي (Degesis).[٥]

إن المحاكاة توجد في الأبيات التي يسرد فيها هوميروس أفعال كريسيس.. الأبيات تعطينا تمثيلًا وتقديمًا لغويًا لأفعاله، أما الأبيات اللاحقة (خطاب كريسيس) فهي ليست مثيلًا لكلامه؛ فإذا افترضنا أنها فعلًا خطاب حقيقي، فالأبيات تكوينها أدبي، وإذا كانت متخيلة، كان تكوينها أدبيًا أيضًا. وفي الحالتين لا توجد محاكاة، إنها بمثابة نص مدسوس في النص السردي.

وهذه الأبيات التي يراها أفلاطون محاكاة، يراها جينيت مدسوسة في النص السردي فاقدة استقلالها، لأنها توجد مؤطرة وموجهة بواسطة الأجزاء الحكائية التي تكون "عمق" الخطاب، وأرسطو الذي جعل السرد خاصًا بالملحمة يكون بدوره تنبه إلى فعالية السرد في إدماج الفقرات غير السردية.

ويذهب جينيت إلى أن الصيغ الشكلية التي ميَّزها أفلاطون هي الطريقة الوحيدة لتجريد "نظامه" ولكن يلاحظ عليه إغفاله الشعر اللا تمثيلي أو الغنائي وكذلك الأشكال النثرية الأخرى. ويرجع ذلك لمفهومه للشعر القائم على "مماثلة الأحداث" التي هي حد الشعر عنده.[٦]

وأرسطو سينتقل بالتصنيف الصيغي الأفلاطوني ذي الخانات الثلاثة (السردي– التمثيلي– المزدوج) إلى تصنيف صيغي ثنائي "(السرد– الملحمة) والتمثيلي. فيقصي بذلك السردي الصرف (الذي يتكلم فيه الشاعر باسمه الخاص حسب أفلاطون) كما يبعد الشعر التعليمي (الذي موضوعه الطب أوالطبيعيات) باعتبار المحاكاة لا تتجسد فيه ، يقول جينيت: أما القصائد التي

---

(5) P: 51 Ibid P: 56

(6) مدخل لجامع النص ص ٢٣.

ننعتها بالغنائية (مثل قصائد سافون وبندار) فلا يذكرها في هذا الموضع أو غيره من كتاب (الشعرية) فهي لم تجلب انتباه أرسطو ولم يعرها أفلاطون اهتمامًا والنتيجة التي نصل إليها هي أن التقسيمات اللاحقة ستكون مقصورة على المجال المحدد بدقة للشعر التمثيلي".[٧]

يتبلور ذلك عند أرسطو في الحيز المهم المخصص للتراجيديا كمقابل للكوميديا والتصنيف: تراجيديا/ كوميديا– كما يقول تودوروف "قديم وشائع جداً"، لكن يلاحظ أن أرسطو سجَّله دون أن يصرح به. كما يشير إلى تطور هذا التصنيف الثنائي وتبنيه من طرف الكلاسيكية الإيطالية والفرنسية حيث خص التراجيديا بجدية الحدث ونبل الأشخاص والنهاية المأساوية، وخص الكوميديا بالأحداث اليومية وبشخصيات الوضعيات المنحطة والنهاية السعيدة، إلا أن تودروف يدخل هذا التصنيف ليس في إطار الصيغ ولكن في إطار الأنواع ويعتبره نوعيًا واضحًا.[٨]

يكشف جينيت عن المبدأ القائم وراء تصنيف أفلاطون وأرسطو إنه التقاطع بين موضوع المحاكاة "ماذا" وطريقتها "كيف" حيث ينحصر الموضوع في "الأفعال الإنسانية" ويقابل عند أفلاطون(**Iescis**) (كيفية القول) و (**logos**) (ما يقال) غير أن هذا لا يعني الإفضاء إلى نظام للأنواع، و"طريقة المحاكاة" تقابل عند جينيت "صيغة المحاكاة" كما تقابل "وسيلتها" الشكل: الحركات– الكلام– النثر– الشعر– الأوزان.. غير أن هذا المستوى الشكلي في نظره لم يحظ بأهمية من طرف كتاب "الشعرية"؛ فيسجل تقاطعات موضوع المحاكاة المنحصر في الأفعال الإنسانية المجسدة من طرف "أبطال متدنين" و"أبطال

---

[7] المرجع السابق ص ٢٤.

[8] **Dictionnaire encyclopedique P: 199**

متفوقين" بصيغتي سرد الأحداث وعرضها كالتالي: "وينتج عن التقاء الصنفين من المواضيع المحاكية مع الصنفين من الصيغ تحديد شبكة مكونة من أربعة أقسام من المحاكاة تناسب مناسبة تامة ما يطلق عليه التراث النقدي الكلاسيكي "الأجناس" فبإمكان الشاعر أن يسرد أو أن يعرض أعمال الشخصيات المتفوقة، وأن يسرد أو يعرض أعمال الشخصيات المتدنية، وعلى هذا النحو يحدد الدرامي المتفوق المأساة، والسردي المتفوق الملحمة، ويطابق الدرامي المتدني الملهاة والسردي المتدني جنسًا غير محدد بكيفية جيدة ولم يطلق عليه أرسطو مصطلحًا معينًا، وإنما مثل له أحيانًا بالشعر الساخر.. وهو بالنسبة للملهاة، ما تمثله الإلياذة والأوديسة للمأساة.

ويمثل القسم الأخير– دون الملاحم ويبرزه[٩] شك– السرد الهزلي الممثل بالشعر الساخر الذي تحتويه بطريقة صحيحة أو خاطئة البطل الهزلي".

ورغم ما يلاحظه جينيت عن كون أرسطو سيُدخل على هذه الشبكة سلسلة من عمليات الإهمال والتحقير حيث لم يكد يقتصر إلا على معالجة "نظرية المأساة"، فإن التقاطع بين الصيغة والموضوع يؤكد بوضوح وجود "نظام" للأنواع عند أرسطو يكون النوع فيه نتيجة لتوحد الصيغة والموضوع.

إن واقع الأنواع واقع ذو شقين: الصيغة والموضوع. وفي مقابله يوجد الواقع المجرد. وها هنا يبرز جينيت تقاطعًا آخر بين: الواقع الصيغي الموضوعي، والواقع الموضوعي المجرد المتمثل في المأساوي بما هو من صنف أناسي غير شعري. ويتمثل الواقع الأول في الدراما النبيلة وغير النبيلة (الملحمة): ويوجد الواقعان في علاقة تقاطعية ويعتبر حيز تلاقيهما حيز المأساة نفسه (بالمعنى

(9) مدخل لجامع النص. ص(٢٥–٢٦).

الضعيف الأرسطوطالي للجملة) والمأساة بمعناها العام تفترض توفر الشروط المنتجة للشفقة والخوف. مثل الصدفة والعودة للحدث والتعرف.. الخ. وبعبارة أدق الشروط المنتجة لذلك المزيج الخاص من الخوف والشفقة الذي يحدثه في المسرح التجلي القاسي للقدر..

وخلاصة القول أن المأساة تعد ضمن إطار الأنواع الأدبية تخصيصًا موضوعيًا للدراما النبيلة مثلما يعد المسرح الفودفيلي اليوم "تخصيصًا موضوعيًا للمسرحية الهزلية، والرواية البوليسية تخصيصًا موضوعيًا للرواية".[١٠]

إن مما يزيد في أهمية النظام الأرسطي انفتاحه على المحتمل: "فعندما لاحظ أرسطو وجود سرد نبيل ودراما نبيلة ودراما منحطة. استنتج حينئذ– لنفوره من الفراغ ورغبته في إيجاد التوازن– أنه يوجد أيضًا سرد منحط، فماثله مؤقتًا بالملحمة الساخرة ولم يكن يعلم أنه خصص هكذا محلًا للرواية الواقعية".[١١]

هكذا يفضي بنا تحليل إلى النتائج التالية:

- رفع نظام الأجناس عن أفلاطون واستبداله بنظام الصيغ القائم على وضعية الأخبار.
- الكشف عن مبدأ التقاطع في أنواعية أرسطو.
- إخراج الشعر الغنائي من أي مبدأ تصنيفي عند الفيلسوفين.

إن الأنواعية الأدبية أو نظرية الأنواع الأدبية نظرية تدرس تكون الأنواع الأدبية وتسعى للإجابة عن الأسئلة المرتبطة بتحولاتها والعلاقات التي تربطها ببعضها في تعددها.

---

[10] المرجع السابق ص (٣٢–٣٣).

[11] المرجع نفسه ص ٥٥.

وظاهرة تصنيف الأنواع شائعة في كل الآداب ومرجعنا العربي فيها نقاد قدماء وآخرون معاصرة كالذين سنقف عندهم في هذا السياق. ولابد من التنبيه إلى أن الدراسات التي تتناول الأنواع مستقلة عن بعضها، لا تدخل في نظرية الأنواع الأدبية ولكن في نظرية الأدب بعامة وفي نظرية النوع المدروس بخاصة فما يتناول الرواية يدخل في نظرية الرواية وما يتناول الشعر يدخل في نظرية الشعر لكن ما يتناول الرواية/ الشعر يدخل في أنواعية الأدب.

ولهذا السبب كان موضوع نظرية الأنواع شائكًا لأنه يفترض المقارنة والاستعانة بمختلف المناهج، فعند النقاد العرب مثلًا يتضح الإلغاز الذي يسم النوع الأدبي سواء من جهة المصطلح والمفهوم أو من جهة تحليل وتصنيف المنجزات النصية الإبداعية، وهكذا نلاحظ كيف يرادف اصطلاح "فن" عند محمد مندور وعز الدين إسماعيل اصطلاح "نوع أدبي" وقد قام الدارسان تحت نفس العنوان "الأدب وفنونه"، بدراسة مفاهيم بعض الأنواع الأدبية.

نقسم الأدب عند محمد مندور إلى قطبين كبيرين هما: الشعري والنثري، وكلاهما ينقسم إلى أنواع. فأنواع الشعري أربعة هي: الغنائي والملحمي والدرامي والتعليمي. والمسرحي عنده يوجد بين هذين القطبين. فإذا كان شعريًا أدخل في الدرامي، وإذا كان نثريًا أُدخل في النثري: "إن المسرحية كغيرها من فنون الأدب ليست إلا صياغة فنية خاصة لتجربة لتحقيق هدف من الأهداف العديدة التي اعتمدت لكل من أنواع المسرحية المختلفة وتغيرت بتغير العصر والتطور الإنساني العام عبرها"[١٢]

[12] محمد مندور– الأدب وفنونه ص ١١.

فالنوع المسرحي حسب محمد مندور تطور لينتج عدة أنواع، في بدايتها المأساة والملهاة الأولى اختفت بانتهاء القرن السابع عشر الميلادي وظهرت محلها أنواع أخرى مثل الكوميديا الدامعة التي تكتب شعرًا، والدراما البورجوازية التي اختفت بعد قيام الثورة الفرنسية سنة ١٧٨٩، والدراما الحديثة التي أرسى قواعدها إبسن النرويجي، وبرناردشو، وتشيكوف الروسي. وهي تستمد موضوعاتها وشخصياتها من واقع المجتمع ومن حياة الطبقات العادية لا من حياة الآلهة والملوك والأبطال والنبلاء كما كانت تفعل الكوميديا.[١٣]

أما الكوميديا فيتتبعها محمد مندور مثلما تتبع الدراما، فيقول إنها ظلت مستمرة كفن مسرحي وإن تطور مضمونها وصورتها الفنية لتعطي في الوقت الحالي عدة أنواع منها (الفارص) غايتها إثارة الضحك، و(الفودفيل) الهزلية، وفن الكوميديا الأصيل ذو الهدف الاجتماعي والأخلاقي أو السياسي الذي تنوع هو الآخر إلى أنواع.

وبالإضافة إلى هذه الأنواع توجد أخرى يقول عنها إنها لا تخضع لشيء من المقومات الأساسية للمسرحية التقليدية، ومن ذلك "الأوتشرك" الروسية ذات منزع الريبورتاج أو الاستطلاع، والمسرحية الملحمية، ومسرحيات اللامعقول، ويضيف محمد مندور إلى أنواعه هذه: الخطابة والمقالة، ويجعل النقد نوعًا أدبيًا مثلما جعله فينسنت في "نظرية الأنواع الأدبية"، والأخير أدخل التاريخ نفسه في الأنواع الأدبية إلى جانب الشعر والخطابة والرواية والنثر التعليمي.

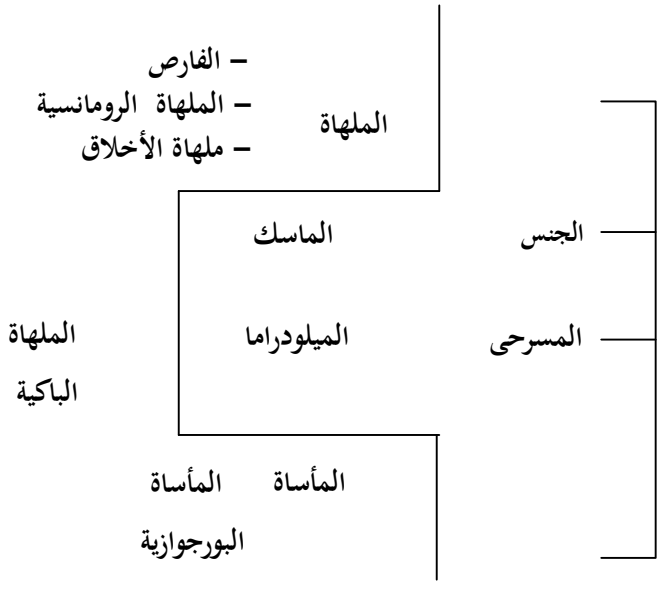
على أن عز الدين إسماعيل أكثر ميلًا إلى مبدأ التصنيف حيث يضع لذلك جداول كاملة بما تتفرع إليه الأنواع من أنواع أو فروع جديدة. وينقسم

---

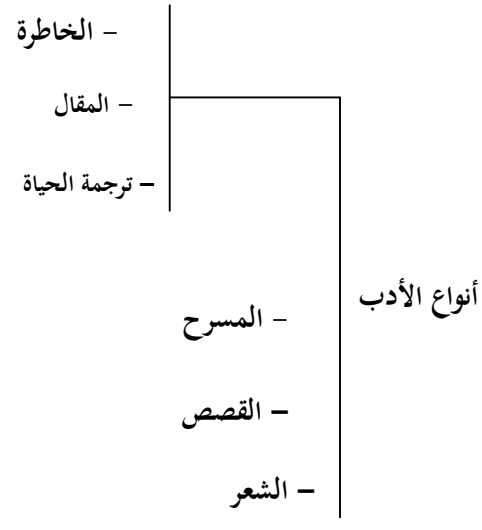
[13] المرجع السابق ص١١٩.

الشعر عنده إلى ثلاثة أقسام: قصصي، غنائي ومسرحي يجمع بين الاثنين، ويعطي القصصي: الملحمي والقصصي الشعبي، ويعطي الغنائي: الأغنية والأود والمرثية والسونيت... والملحمي نفسه يعطي التاريخي والأدبي. ويوجد في الشعري نوع يراه عز الدين إسماعيل جديدًا هو "القصة الطويلة". أما القصصي فليس أقل من الشعري، في قبوله للانقسام، ويضم الرواية والقصة والقُصيصة والقصة القصيرة والأقصوصة. ويقبل كل من هذه الأنواع الانقسام إلى أنواع فرعية.

والمسرحي مماثل للشعري والقصصي في إعطاء أنواع أخرى منها النوعان التاريخيان: المأساة والملهاة. ومن المأساة ما سمي "المأساة البورجوازية" ومن الملهاة، ملهاة الأخلاق والملهاة الرومانسية والفارص، ومن المسرحي ما اختلطت مواد موضوعه مثل "الملهاة الباكية" أو غير ذلك مما ينقسم إليه النوع المسرحي مثل "المليودراما" و"الماسك".. ويمكن الرجوع إلى مفاهيم هذه الأنواع وأوضاعها الفنية التاريخية وكذا تفريعاتها في "نظرية الأنواع الأدبية" لفينسنت، والجدول التالي يلخِّص الأنواع المسرحية التي ذكرها عز الدين إسماعيل:



وإذا أضفنا إلى هذه الأنواع، تلك التي وصفها عز الدين إسماعيل بالجدة والارتباط بظهور الكتابة النثرية والمتمثلة في "ترجمة الحياة" والمقال والخاطرة، أمكن وضع جدول عام لكل الأنواع الرئيسية المذكورة عنده كما يلي:



وكلٌ من هذه الأنواع يقبل جدولًا خاصًّا بتفرعاته. ولم نطل في إثبات هذه الجداول إلا لنبين التفرعات التي قد لا تنتهي وكذلك الكثرة الموجودة في واقع الأنواع والتي إن كانت تثبت وجود الأنواع وتمايزها إلا أنها غالبًا ما تطرح إشكاليات في المنهج التصنيفي، إذ يعوق مشكل الكثرة مبدأ الحصر والتصنيف، وخاصة إذا تعلق الأمر بحقل ملتبس ليست له تقاليد أدبية في معارفنا مثل قصيدة النثر.

عند الناقدين: محمد مندور، وعز الدين إسماعيل.. لا نطالع نفس الأنواع؛ فعز الدين إسماعيل لم يدخل النقد في الأنواع، فيما أدخله فيها محمد مندور، غير أن الأخير لم يتكلم عن الرواية رغم أهمية هذا النوع وقيمته في الدراسات التي تناولت هذه القضايا، وقد يكون السبب راجعاً إلى أن محمد

منـدور لـم يكـن هدفـه القيـام بتـصنيف شـامل– وعلـى الأقـل فـي كتابـه: "الأدب وفنونه" الـذي أخـذناه نموذجًـا لـه– وإلا لمـا أغفـل نوعًـا فـي أهميـة الروايـة، وهـو بـذلك مختلـف عـن عـز الـدين إسـماعيل الـذي يـدل لجـوؤه إلـى الجـداول علـى التدقيق والحصر والإحصاء.

على أنه يوجد بينهما شبه اتفاق على حصر دائرة البحث في الأنواع التي انتهجتها الثقافة الأوروبية؛ فالمأساة والملهاة والأود والتراجيـ– كوميديا والفارص والرواية والملحمة...الخ، كلها أنواع أجنبية عنا، ولا يقلل هذا بالطبع من أهمية أو فائدة دراستها، على ألا يكون ذلك "على حساب" الأنواع التي أنتجتها ثقافاتنا طيلة التاريخ العربي الإسلامي والتي مازال أغلبها مجهولًا عندنا، رغم أن منها ما نوظفه في حياتنا اليومية وله أصول عميقة في وجداننا التراثي والثقافي والشعبي. من ينتبه الآن لدراسة أنواعية لجسور العبور بين النصوص: الرواية/ النص التاريخي والرواية/ السيرة الشعبية، والرواية/ القصيدة، والقصيدة/ الأقصوصة...الخ؟

عند "محمد غنيمي هلال" مناقشة أكثر عمقًا لبعض مفاهيم نظرية الأنواع الأدبية، والأنواع تمثل عنده "قوالب عامة فنية" تختلف فيما بينها لا على حسب مؤلفها أو عصورها أو مكانها أو لغاتها فحسب، ولكن كذلك حسب بنيتها الفنية وما تستلزمه من طابع عام، ومن صور تتعلق بالشخصيات الأدبية للجنس الأدبي. وهذا واضح كل الوضوح في القصة والمسرحية والشعر الغنائي بوصفها أجناسًا أدبية يتوحد كل جنس منها على حسب خصائصه مهما اختلفت اللغات والآداب والعصور التي ينتمي إليها [١٤].

[14] محمد غنيمي هلال: المواقف الأدبية. دار النهضة مصر القاهرة ص ١٩٧٧ ص ١٣٧.

ويُفهم من هذا القول أن للنوع الأدبي وجودًا مستقلًا عن غيره من الأنواع، كما له وجود مستقل عن الكاتب نفسه الذي يكون في هذه الحالة يتحرك داخل تلك المواضعات. إن الأنواع إذن "قوالب فنية عامة" وأيضا "خاصة"، "تفرض بطبيعتها على المؤلف اتباع طريقة معينة. فمثلًا يتبع المؤلف طريقة خاصة حين يعالج– في شكل تمثيلي نفس الموضوع الذي قد يعالجه آخر في قالب خطابي".[١٥]

ومحمد غنيمي هلال يدرس الأنواع في إطار الأدب المقارن لأنها تمثل تواصلًا لآداب الشعوب، كما تعكس "تعاون" هذه الآداب و"إغناء" بعضها بعضًا؛ فقد أصبح من المسلَّم به أن هذا النمو للأدب من خلال الأنواع الأدبية قد أدى إلى استدامة اجتماعية في القرون المتعاقبة.. وقد كشفت الدراسة العلمية الوصفية لهذه الأجناس الأدبية عن قيام صلات أدبية لها أثرها وخطرها".[١٦]

ومن البديهي أن دراسة الأنواع في لغات مختلفة يقتضي بدوره تحديد مفهوم النوع الأدبي. وهو عند محمد غنيمي هلال تجميع لعدة خصائص بعضها يرجع إلى الشكل، ومن إيقاع ووزن وقافية ومن بنية خاصة في تركيب أحداث العمل الفني (الوحدة العضوية)، ومن حجم هذا العمل وطوله أو قصره (كما في القصيدة والمسرحية ثم القصة مثلًا) ثم من الزمن الذي يشغله موضوع العمل الفني.. وبعض هذه الخصائص يرجع إلى المضمون وصلته بالصياغة الفنية ويلحق بذلك اتباع طريقة خاصة يراعي فيها ما يليق وأسلوب مختلف".[١٧]

---

[15] محمد غنيمي هلال: المواقف الأدبية ص٩.

[16] الأدب المقارن ص ١٤١.

[17] المرجع السابق ص (١٣٩–١٤٠).

ويتمثل التصنيف الانتقائي لأشهر الأنواع عند غنيمي هلال في تقسيمها إلى شعرية ونثرية: يدخل في الأولى: الملحمة والمسرحية والقصة على لسان الحيوان، وفي الثانية: القصة والتاريخ والمناظرة، وتمثل الخطوات التالية مراحل ضرورية لدراسة الأنواع من وجهة نظر الأدب المقارن: تحديد النوع المدروس بالعودة إلى "قواعده الفنية"، وكذلك إقامة الأدلة على تأثر الكاتب بهذا النوع من تحديد (مدى) التأثر به. أي تحديد درجة "الخضوع" للمذهب الأدبي ودرجة "التصرف" وحرية "الاختيار" على أن محمد غنيمي هلال يكشف من خلال الأنواع الأدبية عن "الموقف" الأدبي الكاشف عن البعد الفكري للكاتب من خلال العلاقات بين شخصيات العمل الأدبي. ويختلف الموقف من نوع لآخر تبعًا لنوعية العلاقات التي ينتجها كل نوع على حدة، ولذلك وجد "موقف ملحمي" و"مأساوي" وغيره، ولا يرى غنيمي هلال جواز المزج بين المواقف لأن ذلك يؤدي حسب رأيه إلى ضعف البناء الفني للعمل.

ويمثل– عنده– الانتقال من "الموقف الملحمي" إلى "الموقف المأساوي" انتقالًا تاريخيًا من مرحلة "المجال الديني" ودخول "المجال الإنساني" إلى "التوغل" في هذا الأخير "مرحلة المأساة"، ويترتب على هذا تفضيل في القيمة، إذ الملحمة "أدنى" في درجتها الفنية من المسرحية والقصة، لأن الموقف فيها يقوم على "عبادة البطل" و"الإعجاب به". بل إن الملاحم (وقفت عند تصوير هذا الإعجاب، ولم تذكر من أخطاء هؤلاء الأبطال ما يؤثر في مصيرهم، ومظاهر هذا الضعف الإنساني الذي به يفترق البطل عن الآلهة الوثنية، ليس لها نتائج مباشرة في مصير البطل في الملحمة فيعود أجاممنون ظافرًا رغم أخطائه كما أن موت أخيليوس ليس نتيجة خطأ أو ضعف في شكله الخلقي، فليست مظاهر الضعف الإنساني في الملحمة مجال دراسة، أو محورًا فنيًّا تترتب عليه

نهاية العمل الفني، في حين تصبح هذه الأخطاء– أو هذه المظاهر للضعف الإنساني– هي مجال الدراسة في الموقف المأساوي، فالفارق الجوهري بين الملحمة والمأساة لا يصح أن نتطلبه في الحدث من حيث هو، ولا في الشخصيات من حيث هي شخصيات، ولكن في الموقف".[١٨]

على أن بعض الدراسات العربية الجديدة انتقلت بأنواعية الأدب خطوات جد متقدمة، وهذا ما أثمرته دراسة "عبد الفتاح كيليطو" لغرابة نص النوع الأدبي، فالنص عنده "تنظيم لغوي فريد" ذو "مدلول ثقافي" أي أن "ثقافة معينة" هي التي تضعه في مكانة نص. وهو "غامض" يحتاج إلى تفسير قد يتحول إلى نص بدوره.

ولما كان غياب التنظيم يعني التشتت والانتشار في فضاء اللغة كان لابد للنص من تنظيم يسمح بتحليله. فعلى أية هيئة يوجد هذا "التنظيم" النصي؟ فالنص يتحدد في مقابل اللا نص "نص لا نص" اللا نص لا تنظيم له "لا يُفسر. ولا يؤول ولا يعلم. ولا يحظى بأي اهتمام، بل لعل انعدام التفسير يشكل مقياسًا كافيًا لتعريف اللا نص.[١٩]

أما النص الأدبي فلكونه تنظيمًا، له مدلول ثقافي أدبي فهو في علاقة مع الخطاب الأدبي، متمثلة في "تحقيق نمط" ذلك الخطاب، وهكذا فالنص الذي يحقق نمط الخطاب التعليمي تسود فيه "صيغة الأمر والنهي" مثل نصوص تمثل أنواع الموعظة والحكمة وخطبة الجمعة، فما علاقة النص بالأنواع؟

يقول كيليطو بأنه لما كانت الحكم والأمثال لها صياغة تميزها عما ليس نصًا– سميت نصوصًا، وفي مكان آخر من كتابه يسمي الحكم والأمثال أنواعًا،

---

[18] المواقف الأدبية ص ٤٤.

[19] عبد الفتاح كيليطو الأدب والغرابة. ط٢/ دار الطليعة، بيروت. لبنان ١٩٨٣ ص ١٥

مما يفيد أن النصوص أنواع. والواقع أن النص ليس هو النوع ذاته وإن جاز أن يتساوى النوع والنص أحيانا. لأن النوع هو المجرد أما النص فهو المحسوس، وبعبارة أخرى يمكن أن نقول أن النوع هو النص الغائب داخل أي نص، لأننا في تحليل النص ننطلق من مبدأين، إما من وجود خصائص استدلالية يخضع لها النص، أو من النص لنصل إلى خصائص استدلالية تدمجه في نوع موجود أو مفترض أو محتمل أو على حدود بعض الأنواع أو خارج الحدود نعني أننا نبقى أسرى النص الغائب الذي يمارس تأثيره في توجه قراءتنا وتقبلنا للنص المحسوس.

حدود العلاقة بين النص والنوع هي إذن تحقيق الأول للأخير بتجميع نصوص منتمية لنفس النوع حاملة لنفس السمات الأساسية وهو ما يقول عنه كيليطو: "النوع يتكون عندما تشترك مجموعة من النصوص في إبراز نفس العناصر. هناك عناصر أساسية وعناصر ثانوية. إذا لم يحترم النص العناصر الثانوية، فإن انتماء إلى النوع لا يتضرر، أما إذا لم يحترم العناصر الأساسية "المسيطرة" فإنه يخرج من دائرة النوع ويندرج تحت نوع آخر، وفي الحالات القصوى يخلق نوعًا جديدًا [٢٠]

بالنسبة لقصيدة النثر، أي العناصر احترمتها؟ الأساسية أم الثانوية؟ أم لم تحترم شيئًا من تلك العناصر؟ هل ظلت إذن داخل النوع– النمط الشعري أم خلقت نوعًا جديدًا؟ إنه الالتباس النصي الذي لم يفكك حتى الآن.

لا يفلت النص– حسب كيليطو– من قبضة النوع، وهذه نظرة جد متشددة، ففي التاريخ الأدبي وجدت نصوص لا تندرج في نوع ما وهذا يقال عن

(20) المرجع السابق ص (٢١–٢٢)

الكوميديا الإلهية لدانتي، وكذلك عن النص القرآني باعتباره نصًا بلاغيًا متميزًا عن الإبداع العادي؛ فالنص الواحد لا يكون نوعًا باعتبار النوع تراكمًا من النصوص. وبعبارة كيليطو نفسه: يتكون النوع حين "اشتراك مجموعة من النصوص".

يؤكد كيليطو هذه السلطة المطلقة للنوع على النص بل تنعدم عنده حرية الاختيار، وعلى سبيل المثال تتقيد البيئة السردية بالنوع الحكائي: "إن الأنواع الحكائية كثيرة وهناك أنواع تفرض تسلسلًا معيناً يكون على القائم بالسرد أن يحترمه.

فالمعروف أن منشئي المقامات احترموا بصفة عامة التسلسل الثابت للأفعال السردية كما وضعه الهمذاني، وهنا لابد من الإشارة إلى أن تحقيق الإمكانية النهائية (يقصد نهاية الحكاية) الذي قلنا بأنه المجال الوحيد الذي تظهر فيه حرية القائم بالسرد. يكون بدوره مقيدًا بالنوع، حيث تنعدم تمامًا حرية الاختيار. انظر مثلًا النهاية المتكررة لروايات رعاة البقر والروايات البوليسية"[٢١] فهذا الموقف المتشدد يذكر بالموقف القديم من نهاية المأساة والملهاة.

إن الكاتب "يمتثل فعلًا للنوع" ولكن "جزئيًا"، أما خارج هذا الجزء فالكاتب يظل في صراع معه قصد ترويضه وإدخاله في مصيدة النص، وهكذا يتحقق التطور الأدبي؛ ففي حكاية لرعاة البقر يستطيع السارد أن يقتل البطل في الأخير شريطة أن يبني ذلك على تعديل في الإمكانيات السرية السابقة للمحافظة على أفق انتظار القارئ/ المتفرج، وتهيئته لتقبل هذه النهاية، دون أن يؤدي ذلك إلى الخروج عن النوع؛ لأن النوع ليس هو نهايته وحدها.

---

[21] المرجع نفسه ص٣٥.

ومن جانب آخر يقترح كيليطو تصنيفًا للأنواع يقوم على "تحليل لعلاقة المتكلم بالخطاب" أي "إسناد الخطاب" فيرى أن "الأنماط الخطابية" أربعة:-

١- المتكلم يتحدث باسمه: الرسائل، الخطب، العديد من الأنواع الشعرية التقليدية.

٢- المتكلم يروي لغيره: الحديث، كتب الأخبار.

٣- المتكلم ينسب لنفسه خطابًا لغيره.

٤- المتكلم ينسب لغيره خطابًا يكون منشؤه". [٢٢]

يلاحظ على هذا التصنيف أنه يقوم على علاقة المتكلم بالمخاطب أكثر من علاقته بالخطاب، وهو تصنيف أهرامي وليس هرميًا فقط، لأنه يتضمن أربعة أهرامات في أعلى كل واحد منها نمط خطابي تندرج تحته مجموعة من الأنواع، ويستنتج منه ما يلي:

أ- النوع ليس كامل النقاء؛ فهناك صيغة معينة توحد بين الأنواع في إطار نمط الخطاب المحدد بالصيغة نفسها.

ب- نقاء الصيغة (أربع صيغ) وهو نقاء غير فعلي يشير إليه كيليطو نفسه. مثلاً:

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة فقالت لكل الويلات إنك مرجلي

كلام الشاعر من الصنف الأول، أما كلام حبيبته فإنه من الصنف الثاني (إن كان الأمر يتعلق برواية) أو من الصنف الرابع (إن كان الأمر يتعلق بنسبة)[٢٣]

ج- لا يوجد تلاؤم بين الصيغة والنوع؛ ففي الرسالة لا يتكلم دائمًا المنشئ باسمه، فد يتكلم باسم السلطان أو الوزير الذي يكتب نيابةً عنه، وقد يكتب في عيد الحاكم أو انتصاره أو زواجه وفي هذا النوع من الكتابة الرسالية يتوارى

(22) نفسه ص. ٢٥.

(23) نفسه ص ٢٥.

المتكلم نهائيًا أو يكاد. وينطبق هذا على قصيدة النثر– إن لم نقل الشعر عمومًا– حيث قد يتحدث الشاعر باسمه أو يروي لغيره أو ينسب لنفسه خطاب غيره أو ينسب لغيره خطابًا يكون هو منشؤه أولا ينسب لنفسه أو لغيره كلامًا بل لا يتكلم لا باسمه ولا باسم غيره.

ليس للنوع الأدبي عند عبد الفتاح كيليطو تحديد مدقق، فالحكمة عنده، والمثل، والموعظة، والقصة، والمقامة، وروايات رعاة البقر، والروايات البوليسية، والحكايات على ألسنة الحيوانات والحكايات التي يشترك فيها الإنس والجن، والحكايات التي تحدث فيها الخوارق، والتاريخ، والحديث، وكتب الأخبار، والشرح، والنسيب والهجاء، والسير، والتراجم، والخطب، والرسائل، وخطبة الجمعة، كل هذه أنواع.

فما هي أسس كل نوع على حدة؟، وعلى أي أساس نفرق بين كتب الأخبار والتاريخ وحكايات الخوارق المتداخلة؟، وهل الموعظة نوع أم صفة موضوعية موجودة في الحديث وكتب الأخبار وخطبة الجمعة وغيرها؟ وإذا كانت الحكمة نوعًا، فكيف تكون "كليلة ودمنة" حكمًا، وبعض أشعار زهير حكمًا؟ أليس في ذلك تجريد للنوع من شكله الخاص به؟

استفاد عبد الفتاح كيليطو في نمذجته من صيغ التلفظ التي كان قد اقترحها بعض اللسانيين ومن بينهم بنفنست، وإذا كان هذا النوع من النمذجة العامة لا يخلو من صعوبة كما بينَّا، فإن صعوبته تزداد كلما كان أكثر تخصيصًا في الشعر مثلًا، ولعل هذا هو السبب في ندرة الدراسات التي خاضت في هذا الموضوع.

إن ما ذكره عبد الفتاح كيليطو ومن سبقوه، وما يستجد الآن في الدراسات الغربية خاصة، يحتاج لإعادة قراءة أكثر وعيًا بأهدافها، ولعل في مقدمة أهداف الدرس العربي للدراسات الأنواعية نحو ما يفيده في الكشف عن الأوضاع النصية الأدبية المعاصرة، وما يساعده في إعادة تركيب المفاهيم الأنواعية التراثية ومنجزاتها النصية. لن يؤدي ذلك لحل لغز النوع الأدبي متمثلًا في نصوصه خاصة، لكنه سيؤدي لا محالة، إلى معرفة جديدة بحقيقة ذلك الإلغاز.

٢- النقد الأدبي وتقاطع المصطلحات

إن قضية المصطلح قضية لغوية في المقام الأول، والعلم الجدير بدراستها هو علم المصطلح، لأنه العلم الكفيل بتوليد واشتقاق المصطلحات وضبطها. غير أن المصطلحات لا تخرج دائمًا من آليات التحليل اللغوي، بل إن الحالة الشائعة هي كونها تخرج بطريقة غير مضبوطة من مختلف الجهات.

هكذا تطالعنا كل يوم مصطلحات جديدة بعضها يروج وبعضها يندثر ويبقي سجين واضعه. والواقع أن هذا الإبداع المصطلحي الفوضوي قد يكون مفيدًا إلى درجة كبيرة لأنه ينبع من المستعملين أنفسهم وهم أقرب إلى التعامل المباشر مع المادة اللغوية والى تكييفها لمسايرة الإنتاج الفكري، وهم بذلك يشكلون قاعدة الإنتاج التي بوسع علم المصطلح أن يشتغل عليها. وحين قلنا بعودة هذه القضية إلى علم المصطلح فإن قصدنا كان موجهًا نحو الدراسة التقنية التي بوسعها أن تغربل الفوضوي بوضع معاجم تكون أقرب إلى تمثيل المادة الفكرية المفروض أن تكون المصطلحات علامة عليها، فعلم المصطلح يظل قاصرًا عن الإجابة عن أسئلة أخرى كالسبب في شيوع مصطلحات دون أخرى أوتحليل الأبعاد الاجتماعية والأيديولوجية التي قد تحتجب وراء براءة المصطلح.

هل المصطلح برئ؟ فاختيار مصطلح دون آخر ليس اختيارًا عشوائيًا بل إنه يبطن نية مخصوصة ذات هدف.

إن المصطلح ليس هو الكلمة أو الدليل اللغوي مجردًا؛ فهو لفظ يشحن شحنًا خاصًا بحيث يحيل على مفهوم فكري واسع أو مفاهيم. فإذا قلنا "وتدا" فقد نقصد صورة ذهنية عن مرجع مادي يدخل كعنصر مثبت لبناء الخيمة. ولكن كلمة "وتد" لها أيضًا مفهوم آخر، خاص بالعروض. إن الإجماع هو الذي يعطي للمصطلح فعاليته، فمصطلح "وتد" ذو المعنى القار يفيد في ضبط جانب تشكيلي عروضي وعنصر قرابة بين الدارسين للعروض، وقد تبدو فداحة للخلط حين قيام أحد باستعمال كلمة أخرى ذات اشتقاق جديد للدلالة عل مفهوم "الوتد"، وهذا ما قصدناه بالفوضى المصطلحية، والتي وإن كانت تغني المصطلح فهي تشوش عملية التواصل.

إن الحقل النقدي الأدبي قد يكون أكثر الحقول الفكرية حاجة إلى دراسة مصطلحية وذلك بسبب عملية التوالد المستمرة وانزياح المعاني وتعدد الدلالات والتعرض للتأثر والتغير السريعين، وذلك عكس حقول أخرى تعرف نوعًا من الاستقرار النسبي، وعلى سبيل المثال، فمصطلحات كطبقة، وصراع اجتماعي، وجدلية. وإنتاج في علم الاجتماع، ولا شعور مازوشية في علم النفس تكاد تكون مستقرة، وكلما اقتربنا من العلوم ازداد هذا الاستقرار، أما في النقد الأدبي فإن الإشكالية المصطلحية تبدأ من كلمة "نقد" ذاتها كمصطلح، ما هو النقد؟ ما مجالاته؟ ما حدوده؟ هل هو علم؟ ما العلاقة أو الفرق بينه وبين حقول أخرى؟

إن النقد الأدبي ممارسة تفتقد الحماس والشعور بالثقة بالنفس، والتاريخ النقدي يكشف سرعة النقد في التلون بلون أي شيء يمر عليه وتقمص أي علم يظهر له براقًا، وهذا ما جعله كلما سار ازداد حمله من المصطلحات التي يأخذها عن العلوم الأخرى أو التي تولد في تفاعله معها، فضلاً عن مصطلحاته الذاتية.

إن قضية المصطلح ليست جديدة، ويكفي ذكر بعض الكتب التي كان موضوعها ضبط المصطلح، كالتعريفات للجرجاني وكتاب "اصطلاحات الصوفية" للقاشاني. وفي النقد الأدبي تعتبر كتب العروض والقوافي وكذلك كتب البلاغة من أهم ما وضع في هذا المجال؛ فهذه الكتب جميعها وضعت قوائم بأهم المصطلحات الخاصة بموضوعها، مع تفسيرها وبيان بعض الاختلافات وكذلك الرأي المقترح، ومع ذلك فإن قضية المصطلح كقضية نظرية ظلت غائبة أومتسترة خلف القوائم.

عرف النقد الأدبي تماسًا مع حقول معرفية أخرى مما نتج عنه تسرب مصطلحاتها إليه، وبدون شك، فقد خلف هو الآخر تأثيرًا فيها.

وفيما يتعلق بالنقد العربي يلاحظ فيه بدوره تماس وتقاطع مع عدد من المجالات، مثل التجارة: قضية "الجودة والرداءة" والميدان المدير المالي: "نقد" وعلم الكلام: "الإعجاز"، لكن أبرز تقاطع كان مع حقلي الفلسفة والنحو. وقد يرجع المصطلح البلاغي إلى الحقل القانوني، فإذا اعتبرنا "الخطابة" لأرسطو أساسًا للبلاغة، فسنجد أن "خطابته" هذه مرتبطة بالمرافعات القضائية، أي أن هذه الأخيرة كانت سببًا في التعقيد للخطابة وبالتالي البلاغة.

إن المصطلح الأرسطي في النقد العربي، لا يترك مجالًا للشكل في أثر الفلسفة فيه، فمسائل اللفظ والمعنى، والصدق والكذب، والمحاكاة، والتخييل،

كلها ذات جذور أرسطية، وبطبيعة الحال، لا يمكن إنكار الجهد النقدي العربي في تكييف هذه المصطلحات بما يتمشى مع الممارسة الأدبية.

وهكذا لا يمكن إغفال طرافة قدامة في حديثه عن الصدق والكذب، والإنجاز الفذ لعبد القاهر الجرجاني في تناول مسألة اللفظ والمعنى ضمن نظريته المعروفة في النظم، وكذلك الاجتهاد الواضح لحازم القرطاجني في إعادة تفسير قضية المحاكاة والتخييل بما يناسب أغراض الشعر العربي.

والمصطلح الفلسفي لم ينتقل إلى النقد العربي فقط، بل إن الفلاسفة المسلمين قاموا بعملية معاكسة حين نقلوا إليهن النقد بدل أن ينتقلوا إليه، وقد خلفوا جهدًا واضحًا متمثلًا في كتاباتهم التي مارست بدورها تأثيرًا على بعض النقاد. ونقصد ترجمات ابن سينا وابن رشد لأرسطو، وكذلك الفارابي، ويشكل هذا الموضوع مادة لرسالة قيمة حول "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين" للدارسة المصرية "ألفت كمال الروبي".

أما المصطلح النحوي فلا يقل عن المصطلح الفلسفي في الشيوع داخل جغرافية المصطلح النقدي، ويشكل كتاب "سر الفصاحة" لابن سنان الخفاجي شهادة بينة على استعارة المصطلحات الأصواتية وتفسيرها بما يلائم الشعر، وفي البلاغة يكاد يكون "علم المعاني" بحثًا نحويًا صرفًا. وإذا أدخلنا البلاغة في النقد في فترة اندماجهما فسيتبين مدى توغل المصطلح النحوي في النقد الأدبي، ودون ذكر لعبد القاهر الجرجاني فإن تلميذه فخر الدين الرازي يضع كتابة "نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز" وكما يقول في بداية الكتاب، يضعه في "مقدمة وجملتين" فهنا ناهيك أن عنوان الكتاب نفسه مؤلف من مصطلحين أحدهما نحوي بلاغي: "الإيجاز" والثاني ديني: "إعجاز".

وإذا تأملنا "جملتي" الرازي، فسنجد الجملة الأولى بلاغية تتخللها بعض المباحث اللغوية كمخارج الحروف وتركيبها، أما الجملة الثانية فذات طبيعة لغوية صرفة، وتتكون بالإضافة إلى مسألة النظم من: (التقديم والتأخير) و"الفصل والوصل" و"الحذف والإضمار والإيجاز" و"في المباحث المتعلقة بـ إنَّ وإنما".

إن اقتباس النقد من النحو، اقتباس من ند لا يقل كفاءة في تحليل الظاهرة الأدبية، ولعل ما يبرز هذا، نجاح بعض النحويين في تناول هذه الظاهرة، ويكفي ذكر عبد القاهر الجرجاني الذي هو نحوي في الدرجة الأولى وله مؤلفات عدة في النحو، كمؤلفه الضخم: "المقتصد في النحو"، وكذلك "الجمل في النحو"، و"العوامل المائة في النحو" و"العوامل النحوية"، وابن جني صديق المتنبي ومعاصره في شروحه، وفي كتابه "الخصائص" الذي يضم بالإضافة إلى المباحث النحوية، مباحث نقدية لغوية، ولما قلت "نقدًا" قصدت الصراع الذي كان يظهر بين النقاد والنحويين، كما حدث بين ابن الدهان النحوي اللغوي وابن الأثير الناقد الأدبي الذي دفعته رغبته في إقامة نقد يتمتع باستقلال ذاتي إلى رفض المصطلح الفلسفي والنحوي معًا. هل نجح في ذلك؟

يكتب ابن الدهان رسالة يسميها "المآخذ الكندية من المعاني الطائية" يديرها حول كتابه "التناص" عند المتنبي التي يحضر فيها أو تمام أو ما يراه هو كذلك ولم تجر هذه الرسالة على صاحبها الويل الانتقادي فحسب، بل سببت له العمى بعد أن غرقت في دجلة فأراد تجفيفها وتبخيرها باللاذن مما تسبب في حرقها وعماه، أما ابن الأثير فلم يكفه هذا المصاب ليشفق على صاحبه، بل يتخذه مثالًا للتحليل اللغوي، فيصفه يشتى النعوت السلبية كجهل الأدب والقصور عن تحليله. ولم يسلم ابن جني نفسه من هذا النقد، يقول عنه ابن

الأثير: "هذا أبو الفتح ابن جني قد كان من علم النحو على درجة لم ينته إليها غيره، ومع هذا فلما انتدب لتفسير شعر المتنبي كشف عن عورة كان في غنى عن كشفها لأنه أخطأ في مواضع كثيرة خطأً فاحشًا، وذلك أنه جاء إلى أبيات من شعره فشرحها بالضد مما تتضمنه من المعنى

إنه صراع على منطقة النفوذ: فأين تتوقف منطقة كل منهما، يجيب ابن الأثير واضعًا حدًا فاصلًا بين الدرس اللغوي وعلم الشعر النقدي، إن: "علم الشعر والمعرفة بجيده ورديئه لا يحيط النحوي به علمًا بمجرد معرفته بعلم النحو، وذلك أنه ينظر في دلالته على المعاني من جهة الاصطلاح المتفق عليه في أصل اللغة، وتلك دلالة عامة لأنها دلالة كل لفظ على كل معنى في أنه صواب أو خطأ من جهة ذلك الاصطلاح لا غير، أما صاحب علم الشعر فإنه ينظر في دلالة بعض الألفاظ على بعض المعاني، وتلك دلالة خاصة وهي أن تكون على هيئة مخصوصة من الحسن" (24)

ومازالت العلاقة بين المصطلح النقدي والمصطلح اللغوي مستمرة حتى الآن وربما بشكل ملموس أكثر، بل حتى الصراع على منطقة النفوذ مازال يثار بين الفينة والأخرى، لقد عوض النحو باللسانيات والأسلوبية، وهو تعويض لم يغير كثيرًا من طبيعة المادة وإن كان غير من طبيعة المنهج، وهكذا زعمت اللسانيات والأسلوبية بأنهما الأكثر قدرة على تفكيك آليات الممارسة الإبداعية، فعبد السلام المسدي اقترح الأسلوبية (كبديل ألسني في نقد الأدب) ولعله يكون أدرك قصور الأسلوبية في النهوض بمهمة النقد لوحدها. ومما يفسر تراجعه هذا إسقاط العبارة المذكورة بين قوسين من الطبعة الثانية للكتاب.

(٢٤) المصدر نفسه ص٥.

وجدد ناقد معروف هو شكري محمد عيَّاد، إثارة القضية التي عرضنا لها عند ابن الأثير، وهذه المرة لم توجه ضد ابن الدهان وابن جني، ولكن ضد الوجه الجديد لهذين اللغويين، أي الوجه الألسني الأسلوبي، ففي كتابه "مدخل إلى علم الأسلوب" ناقش شكري محمد عيَّاد الأسلوبية في علاقتها بالبلاغة وتاريخ الأدب والنقد، وسعى في نفس الوقت لسحب بساط الأسلوبية من تحت أقدام الأسلوبيين والزج بها تحت أقدام النقاد: "إن النتائج اللغوية الصرفة التي يمكن الوصول إليها من تحليل شعر زهير أو شهر المتنبي لا تعني الناقد، وكل ما يستطيع العالم اللغوي أن يدعيه في هذه الحالة، هو أن النتائج التي وصل إليها بالتصنيف والإحصاء ستظل تنتظر الناقد الأدبي الذي يستنتج منها دلالات فنية، ولكن المرجح أن مثل هذا الناقد سوف ينفق في تصفحها وقتًا غير قليل ثم يزيحها من أمامه يائسًا. ذلك أنها لا تقول له شيئًا يهمه، فالعالم اللغوي يهتم بكل شيء في لغة المتنبي أو لغة زهير، لأنه يريد أن يجمع صورة كاملة للغة، وإذا تحدث عن "أسلوب" زهير أو "أسلوب" المتنبي فهو لا يعني أكثر من مجموع الخصائص التي تميزه، ولا شك أن استخلاص هذه الخصائص عملية بالغة العسر والمشقة، لأنها تتطلب المقارنة باللغة "القياسية" المستعملة في عصر المتنبي أوعصر زهير، فسيكون عليه أن يحدد اللغة القياسية أولًا، لهذا لم يخطئ اللغويون الذين نفروا من دراسة الأساليب الأدبية، فالنصوص الأدبية يمكن أن تدرس دراسة لغوية، أما أن تدرس دراسة لغوية أسلوبية فهذا مطلب يوشك أن يكون مستحيلًا إنما يستطيع أن يقوم بالدراسة الأسلوبية للنصوص الأدبية ناقد أدبي تكون مهمته تمييز النص الأدبي من أي نص لغوي آخر، بل من أي نص أدبي آخر" (25)

(٢٥) محمد شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر. السعودية ١٩٨٢ هي ٣٦.

ويتلمس تجلي المصطلح الألسني الأسلوبي في النقد الأدبي في أي معجم حديث للنقد الأدبي فمصطلحات: استبدال، توزيع، حقل دلالي، ربط، مرجع، تركيب محمول وغيرها ترجع إلى هذين العلمين، ونجد في النقد الحديث مصطلحات منتمية لعلوم أخرى كثيرة هكذا تشيع في هذا النقد مصطلحات: الاتصال، والتوازي، واللاشعور، والبنية، والمتوالية، والمهيمنة، والفونيم، والدينامية، وغيرها، ويكفي تفحص أي معجم والقيام بدراسة دلالية إحصائية له حتى تتحد انتماءات المصطلحات.

إن المصطلح يتولد عبر طرق عدة، كالترجمة التعريبية، مثل: سوسيولوجية، مورفولوجيا، أو الاشتقاق: الشكلانية التاريخانية، أو بالترجمة اللفظية، بإيجاد المقابل العربي: وعي **conscience** مثلًا.

والواقع أن إشكالية المصطلح تُطرح على واجهتين: الأولى تخص الترجمة، والثانية ذاتية تخص إيجاد المصطلح المناسب لظاهر ومفاهيم وعلوم تنشأ باستمرار ضمن سيرورة المعرفة الخاصة بنا في جدالها الداخلي وفي علاقتها بالمعارف الأجنبية. إن قضية أخرى تطرح على نفس المستوى: من المسؤول عن وضع المصطلح؟ فهل الهيئات والمؤسسات المختصة أم الأفراد الممارسون لنفس الحقل والمنتشرين بشكل متفرق هنا وهناك؟.. هل مهمة هذه الهيئات هي فحص ما تراكم لديها من مصطلحات تنتجها قاعدة الممارسة، أم إلغاؤها ووضع أخرى بديلة؟ ويمكن أن نتساءل أيضًا عن الأسباب التي تساعد المصطلح على الشيوع.

إن الفوضى المصطلحية وإن كانت تثري اللغة النقدية وتخصبها، فهي لا تمنع الغموض والتضارب في الرأي بل تكون السبب في ذلك. فلماذا تضاف

مصطلحات جديدة غريبة كترجمة لمصطلحات متعارف على مقابل لها؟ لماذا ترجمة Mythe بـ "ميث" بدل أسطورة؟! ثم أي مصطلح سيختاره القارئ العربي متقابل لـ Formaliste هل "شكلاني" أم "شكلي" أو أخيرًا "شكلاوي" ولـ Poehque هل "شعرية أو "شاعرية" أم "إنشائية"؟ هذه مجرد أمثلة.

ولا شك أن المعجم التي توضع في هذا الباب قد تكون سلبية إذا كان القصد منها تعميق السير في هذا الاجتهاد الفرداني الذي لا يراعي الحاجة الإجماعية، وقد يكون في غيبة الإجماع شرعية لوجود هذه المعاجم التي تيسر رغم ذلك التعامل مع بعض المصطلحات الجديدة على الثقافة العربية.

وفي اللغة العربية كما في اللغات الحية وضعت عدة معاجم لسد هذا الفراغ منها "معجم المصطلحات الأدبية" لمجدي وهبة، و"معجم المصطلحات البلاغية" لأحمد مطلوب، وهو خاص بالبلاغة العربية، و"المعجم الأدبي" لجبور عبد النور، و"معجم النقد الحديث" لحمادي صمود، والمعجم الملحق بكتاب "الأسلوبية والأسلوب لعبد السلام المسدي". و"قاموس اللسانيات" له أيضًا، وفي هذا الأخير مصطلحات أدبية كذلك مما يدل على تسرب المصطلح النقدي والأدبي للسانيات، ومن هذه المعاجم: "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" لسعيد علوش، في هذا المعجم الأخير نطالع تمهيدًا تقييميًا لبعض المعاجم لم يستطع سد النقص الذي وصف به الآخرين، فقد ظل يفتقر للوائح مصطلحية كثيرة، ولحسن الحظ يوجد بعضها في معاجم أخرى أضف إلى ذلك الاجتهادات التي تصل أحيانا إلى حد الغرابة، فبعد ترجمة Mytheبـ "ميث" تترجم Autobiographie بـ"الأتوبيوغرافيا" بدل سيرة ذاتية. ومن الطريف أن هذا المعجم يزعم وضع "ببليوغرافيا موجزة للآداب المعاصرة" دون تجاوز ست صفحات، ودوم أن تأتي بجديد، فلم هذه القائمة؟ ثم ما معنى إدراج خمسة كتب

فقط تحت العنوان الفرعي: نظرية ومناهج الأدب، ولم هذه الكتب بالذات وتجاهل أخرى أهم، ككتاب "مقدمة في نظرية الأدب" لعبد المنعم تليمة؟ وما المبرر في وضع كتاب "الأسلوبية والأسلوب" تحت العنوان الفرعي: نظرية الأنواع الأدبية؟ ولا علاقة لهذا الكتاب بنظرية الأنواع الأدبية وإغفال كتاب "نظرية الأنواع الأدبية" لفانسنت، وهو أقرب إليها من أي كتاب آخر[26] .

إن جهدًا صادرًا عن لجنة مكونة من المختصين في الترجمة والنحو والبلاغة والنقد واللسانيات مع كل ما له علاقة بالحقل الأدبي، سيمكن من تجاوز العثرات ودفع الممارسة النقدية العربية خطوات جادة إلى الأمام.

(٢٦) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني ط١/ ١٩٨٥

٣- الكتاب المفتوح

١- قبل أن أقرأ لقاسم حداد كتابه الأخير "ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، اطلعت له على حوارات عديدة أجريت معه في الجرائد والمجلات العربية، وكنت أتساءل عما إذا كان سيستفيد بتلك الحوارات في عمل تركيبي جامع، بما لاحظته في حواراته من حرص على الأجوبة الدقيقة المحكمة وتضمينها خطرات وآراء نقدية وجيهة، تكشف عن الوجه الآخر للشاعر، أي الناثر البليغ المستوعب لخصومات المرحلة الثقافية ومسار الكتابة العربية. وكان يتأكد لي ذلك كلما صادفت له مقالة نثرية منشورة.

وقاسم حداد، هو أحد أبرز أصوات الجيل الثالث للحداثة الشعرية العربية، شاعر مهووس بالمغامرة النصية، مفتون بألق اللغة، منجذب لتلك الدوامة التي يلتهب فيها اليومي بالجمالي. وهو أيضًا، أحد أبرز شعراء جيله قدرة على احتواء التجربة احتواءً فكريًا، بالتعبير عنها نقديًا ورصد مكوناتها، واستشراف آفاقها دون أن يسبب له ذلك اختلالًا في المعادلة الصعبة، الجمع بين التعبير شعريًا والتعبير نقديًا؛ لذلك كتب قاسم حداد النقد بيقظة شاعر، لا تعنيه المقايسات، لكن يعنيه أن يقول عن الشيء، كيف يراه هو.

٢– هل يمكن للكاتب أن يقدم سيرة "أمينة" لتجربته؟ لا نظن ذلك هينًا، لنأخذ أمثلة الحوارات الصحفية. فمع تضمنها مادة قابلة للتأريخ السيري، لكنها تعكس تحولات آراء الكاتب الموازية لتحولاته في نوعية الممارسة النصية. قاسم حداد الذي كتب مثلاً "خروج رأس الحسين من المدن الخائنة" ليس هو كاتب "النهروان" أو "عزلة الملكات" أو "أخبار مجنون ليلى". قاسم السبعينات ليس هو قاسم الثمانينات أو التسعينيات. وحتى لو افترضنا الفصل بين طبيعة النص المتحولة، وطبيعة الأطروحات الفكرية والأيديولوجية الأكثر ثباتًا، فمن النادر أن يظل الكاتب محافظًا على طريقة واحدة في التعبير عن أطروحاته، وإلا أصبح متجاوزًا ومتحجرًا.

تخضع السيرة، أي سيرة، للموقف الآني لزمن الكتابة؛ ففيه تتم مراجعة شمولية لمجمل السيرورات التاريخية للكاتب، حيث يتدخل الرقيب الذاتي أو "المقص" الشخصي الذي لا يبقى من ذلك التاريخ إلا ما يراه مناسبًا لزمن الكتابة. ولكي تكون السيرة أمينة، يتوجب عليها أن تعيد نقل النصوص كما نشرت بالفعل، وأن ترصد المواقف التي سبق أن تم التعبير عنها حتى لو تناقضت مع المواقف المحايثة للحظة كتابة السيرة. ونظن أن المؤهل، في هذه الحالة، لكتابة سيرة النص أو سيرة الكتابة، ليس هو صاحبها، وإنما كاتب آخر ينظر إلى معطيات المادة نظرة مؤرخ حريص على إثبات شواهد التحولات والنقلات النوعية في مسار كاتب من الكتاب. أما حين يقوم الكاتب نفسه بكتابة سيرته الأدبية، فسنتوقع أن تصدر سيرته منقاة خاضعة للتصفية، ولنقل تصفية "حساب شخصي" في التجربة. فالكاتب يسعى في سيرته لأن يوصل للقارئ صورة الكاتب كما يجب أن يراها، لا كما رآها في فترة سابقة.

٣– كيف قدم قاسم حداد سيرته؟ لنقرأ هذه الكلمة الدالة المقتطفة من المقدمة والمثبتة على ظهر الغلاف: "كتبت هذه السيرة في فترات متباعدة، تمتد من منتصف الثمانيات حتى منتصف التسعينات، في صيغة استجابات مختلفة وسياقات متنوعة: أجوبة على أسئلة في حوار، تعليق، مقال، مداخلة في ندوة، أوذهاب ذاتي للبوح في صورة تأمل، يستبطن التجربة بآليات تتراوح بين الشك العنيف حينًا، والثقة المبالغ فيها حينًا آخر".

هل يمكن للسيرة أن تكتب في فترات متباعدة دون أن يكون مقصد الكتابة السيرية قد لازمها بالفعل؟ لا نرى ذلك ممكنًا؛ فما كتب في فترات متباعدة ليس هو السيرة بوصفها شكلًا من أشكال الكتابة، بل مادة السيرة أو مرجعها. سيرة النص في حالتنا مناظرة لسيرة الحياة. فكما توجد أحداث في سيرة الحياة توجد نصوص ومواقف في سيرة النص. وكما تظل الأحداث خارج الكتابة السيرية، كذلك تظل النصوص، ولا يتحولان معًا إلى سيرة، أي تشكل في الكتابة، إلا بتدخل الذات الفاعلة، المؤولة والمؤرخة؟

ترتيبًا على ذلك، فإن ما يقدمه "قاسم حداد" في هذا الكتاب، ليس "سيرة النص" بالمعنى الحصري، أي كتابة تاريخية ترصد تاريخ النص منذ نشأته متتبعة مسار نموه، بل سيرة جامعة، تعرض علينا نماذج من تاريخ ذلك النص من وجهة الحاضر، دون حرص على المبدأ الأساسي الملازم لجل السير، أي إثبات التواريخ. إنها ليست سيرة انتقائية جامعة لنموذج فحسب، بل أيضًا سيرة انتقائية جامعة للأنواع. سيرة يخترقها الحوار والمقال والتعليق والمداخلات والبوح...

إنه فعل كتابي متعمد من الشاعر لإرباك مصطلح "السيرة" وإرباك القارئ التصنيفي، وبخاصة أن شاعرنا أحد دعاة التخلي عن النمذجات والتصنيفات الحصرية المضيقة لفسحة الكتابة وحريتها في التنقل وعبور الأنواع. وإذا كان قاسم حداد أثناء حديثه عن مفهوم "النص" قال عنه بأنه "لا يكتب بهذا الشكل ولا بشكل آخر"، وهي العبارة التي استعارها لعنوان الكتاب، فالغالب أنه أراد بذلك العنوان أن يقول عن السيرة، إنها كأي نص: ليس بهذا الشكل الآخر "يجب أن تكتب. إنها سيرة في انتظار شكل غير معروف. بيد أنها أمامنا وبين أيدينا في هذا الكتاب، "بشكل أو بآخر" أيضًا.

لنلاحظ أيضًا أن العنوان الفرعي للكتاب يتضمن ما يلي: "سيرة النص، تسعة أصدقاء وحبيبة واحدة، بابان، وبحر عابر". وتلك محتويات الفهرس. فهل معنى ذلك أن "سيرة النص" هي جزء من الكتاب لا كله؟ قد لا تكون هناك فائدة في هذا النوع من المماحكات؛ فمقاصد النص معلنة، إذ بقدر ما يعرض أمامنا في الجزء الأول المعنون بـ "سيرة النص" مادة تتقاطع فيها لغة السيرة بوصفها نوعًا أدبيًا، بلغة البيان النقدي ولغة النقد الإبداعي، يعقب ذلك بمتوالية من المواد ذات الموضوعات والأشكال المختلفة، في مسعى منه لتقديم نموذج من التأليف الجامع، أي الكتاب المتجاذب بين الوقوع موقع النوع، والكتاب المنفلت من ذلك الوقوع، بدءًا بالعنوان الملتبس للكتاب وخطوطه المتداخلة مرورًا بالإهداء وصولًا في مرحلة أولى إلى الكلمة التقديمية التي أكد فيها الكاتب معطيين هما:

أ– مراجعة مفهوم "الكتاب" بعدم قصره على ثبات الشكل والمادة.

ب– بناء مادة الكتاب على التنوع والمغايرة بين نص وآخر.

ولا يمكن لنا – بطبيعة الحال– أن نفسر النوايا المعلنة لقاسم حداد بكونها "تغطية" ذكية لإحداث الانسجام في التنوع المتباين بين مواد الكتاب، بل نرى في ذلك مسعى حقيقيًا يدخل ضمن المنجز الفعلي للشاعر. منجز ظل في قلق جمالي لا يسكن، بحثًا عن تغيير عادات التلقي الساكنة وخلخلة جاهزية القوالب التعبيرية وإطلاق حرية الكتاب في فضاءات اللغة والتعبير والأشكال، دون حجر أو وصاية، ذلك ما تجهر به "السيرة" وتدعونا للوقوف عنده.

٤– حضور مصطلح "نوع أدبي" بارز في الكتاب وبخاصة في القسم المعنون بـ "سيرة النص"، وتتفرغ منه مفاهيم مختلفة، في مقدمتها تشديد الكاتب على وجوب عدم الاحتكام لسلطة التصنيف النوعي، إذ يرى في تقديس مفهوم الفصل بين الأنواع عائقًا أمام التحولات الثقافية والحضارية، وخاصة عند الذين يجعلون من سلطة الفصل بين الأنواع سلطة شبه دينية لا يجوز المساس بها. وقد عبر الكاتب عن هذه الدعوة في مواضع مختلفة (ص١٣، ٢٥، ٣٦، ٤٧) مع استعادتها في طيات قضايا أخرى. بقول في ذلك: "الأشكال الفنية الموروثة أخذت تفقد قداستها المتوهمة، منذ أن بدأ الكاتب إحساسه بأنها قيد يصادر الخطوة والطريق، ومنذ اكتشافه أن ثمة وهما اسمه الشكل الواحد الوحيد المستقر لطريقة التعبير" (ص٢٥). غير أن "عناد" التجديد لا "يطوح" بعيدًا جدًا بقاسم حداد لحد الدعوة مثلًا إلى إلغاء الأشكال والأنواع من الوجود الإبداعي. فاستنارة منه بما سماه "ضرورة الديمقراطية" لا يمانع في أن يظل مجال الكتابة مفتوحًا لتعايش كل أشكال التعبير، أخذ بمبدأي الحرية وإثراء المشهد الثقافي. (ص٢٥)

لذلك شدد الكاتب على وجوب توفير شرطة الحرية. (ص٢٥، ٢٦، ٧٩، ٩٨) وهي حرية تطال مستويين: مستوى موقع الكاتب عامة ورأيه تجاه قضايا الوطن والأمة، ومستوى موقعه ورأيه تجاه لغته في الكتابة، وخاصة إذا تعلق الأمر بتجربة جماعية كتجارب الشباب التي اتخذ منها قاسم حداد موقفا إيجابيًا– وإن يحذر– في نصين من نصوص السيرة.

إن مبدأ الحرية في الكتابة، لم يحمل قاسم حداد على مراجعة السلطة الرمزية لمفهوم النوع فحسب، بل أيضًا مراجعة السلطة المفترضة لمفهومي "نص" و"شكل"، خاصًّا إياهما بعدة فقرات، كلها يؤكد أن المصطلحين يجب أن يخضعا لمنطوق التجربة لا لقبليات جاهزة.

لقد أفضى البحث الدءوب للشاعر على شكل مناسب، إلى الدخول في نمذجة جديدة يمثلها ما يمسى بـ "النص المفتوح" كما تبلورت في عمله المشترك مع أمين صالح. حيث وجد الكاتبان في هذا النص فضاءً مناسبًا لتمظهر الطاقات الشعرية الدفينة المسنودة بحرية اختراق الأنواع. يقول الكاتب: "ولعلى في تجربة نص "الجواشن" الذي كتبته بالاشتراك مع الصديق أمين صالح، ذهبت إلى شكل تعبيري على حدة أو داخل نص واحد من نوع النص المفتوح الذي يتضمن الشعر والحوار والتحولات السردية.

٥– ليعبر قاسم الحداد عن رأيه في الكتابة الجديدة المخترقة للأنواع الأدبية والمخترقة بها، أثار قضايا شائكة مثل: النص والشكل والسرد والشعر والحرية والتراث... وضمن ذلك قصيدة النثر بوصفها تندرج في أفق الكتابة التجديدية. ومع أن قاسم حداد من المعدودين على قصيدة النثر وبخاصة في أعماله التي نشرها مع مطلع الثمانينات، وأحد الذين يسألون في موضوعها كلما أجريت معهم

مقابلة أو حوار صحفي، فإنه لا يبدو في سيرته هذه متحمسًا للتطابق مع أفق هذا النوع من الكتابة الشعرية؛ فقصيدة النثر بالنسبة له، واحدة من التصنيفات الرائجة التي اصطدم بها وفقد الثقة فيها، متعاملًا معها تعامله مع أي "معتقدات سائدة في النقد الأدبي، تخضع لضرورة وضع التصنيف قبل الذهاب إلى التجربة" (ص١٩).

ويظهر أن السبب الأساسي الذي تذرع به لتبرير خلافه مع "قصيدة النثر" هو حرصه على إيقاع اللغة؛ فحساسية الإيقاع، على حد قوله، "عنصر أساسي مكون (ضمن عناصر أخرى) يمنح النص خصوصيته الشعرية" (ص٣٠). وفي ما يظهر أنه فهم خاص بقاسم حداد، يذهب الكاتب إلى القول بأن قصيدة النثر المستهينة عنده بالإيقاع والموسيقى، غير مستساغة تمامًا، بل يرى فيها خطرًا قد يؤدي "إلى خسارات فادحة سوف تؤثر على التكوين الجديد للتجربة الشعرية العربية" (ص٣٢) لأجل ذلك عمل قاسم حداد على استلال مجمل تجربته من "عجين" قصيدة النثر، وكأنها لم تكن محسوبة في يوم على تلك القصيدة. يقول: "مبكرا شعرت بأن اصطلاح (قصيدة النثر) تعبير مرتبك ومربك معًا، ولا يستقيم مع حساسيتي الشخصية تجاه ما أعتبره شعرية الكتابة" (ص٣٢).

وتخلي قاسم حداد عن مصطلح "قصيدة النثر" ليس وليد الراهن، بل نرجع به إلى أواخر الثمانينات وبالتحديد في بيان "موت الكورس". قد يكون بعضنا استغرب وقتها تلك الصيغة الآمر التي عبر عنها قاسم حداد في حوار نشرته مجلة "اليوم السابع" (٩ فبراير ١٩٨٧)، حين قال عن تعبير "قصيدة النثر": "لابد من التوقف عن استخدام هذا التعبير" (ص٣٨). وقد تبين لنا بعدها، أن ذلك الأمر لم يكن ارتدادًا، وإنما كان تعبيرًا عن الرغبة في بحث أكثر رحابة.

وقد نختلف مع قاسم حداد في الصورة التي يقدمها لقصيدة النثر، ولا نرى أي تناقض بينها وبين النص المفتوح، بل نذهب إلى القول بإمكانية أن تكون نماذج من النص المفتوح، من مشمولات قصيدة النثر. فضلًا عن أن قصيدة النثر لا تعادي، في الحقيقة، حساسية الإيقاع. لذلك فما قاله قاسم حداد عن قصيدة النثر، يصدق على بعض تجاربها لا على جملة تلك التجارب. ومازلنا في حاجة من قاسم حداد لمزيد من روحه التنويرية العالية للدفع بعناصر التقدم في المعرفة الشعرية العربية الحديثة، بما في ذلك أقصى صيحاتها في المغايرة التي قد لا تستجيب للحساسيات الإيقاعية ولكن لحساسيات أخرى تمثل بدورها وجهًا من أوجه الذائقة العربية. علمًا بأن قاسم حداد ظل إلى غاية ١٩٨٣ على الأقل، أحد المتحمسين لتعبير "قصيدة النثر" وأحد المدافعين عنها، بل ذهب إلى القول وقتها: "أعتقد أنني في قصيدة النثر أشعر بحرية خاصة في التعبير، وأحيانًا هذه الحرية لا تتوافر بالشكل الذي تتوافر به في قصيد النثر" (مجلة أوراق– العدد ٦/ ١٩٨٣ ص١٨).

٦– ليس موضوع "قصيدة النثر" سوى موضوع جزئي في الكتاب وأحد مشتقات دعوة الكاتب لنص يراه أكثر انفتاحًا، وانسجامًا مع بيان "موت الكورس" من جهة، ومع تجاربه الأخيرة من جهة أخرى. فسيرة النص المتضمنة في الكتاب، ليست سيرة نص إبداعي فحسب، بل سيرة نص ثقافي ومعرفي أيضًا، أي أنها تعرض، فضلًا عن آرائه في الأدب، لآرائه في الحياة والحقوق والحريات. مع هيمنه لما اتصل بالمجال الأدبي، بحكم أنه يمثل الانشغال الأساسي في حياة قاسم حداد، بدليل قوله: "الكتابة شأن ذاتي قادر على حمايتي من هذا التدهور، فالكتابة قلعتي" (ص٥٧).

ولكي تكون الكتابة قلعة، لابد من تحصينها لتمتلك القدرة على توفير الحماية، وتحصينها يقتضي بناءها ثم ردع ودحض الهجومات التي قد تستهدفها في وجودها. وبما أن الكتابة: شأن ذاتي "فإنها ستبقى– دون شك– عرضه لشؤون ذاتية أخرى تسعى لحماية أصحابها وتحصين قلاعهم. وفي هذه الساحة من القلاع المتنافسة في العلو والاتساع والتحصن، يحتمل أن توجد قلاع لا أسوار لها. وهذا لا يهمنا هنا، فما يهمنا هو منظور قاسم حداد لضرورة الحسم في أمور ترتبط بهوية القلعة وأصولها وشكل معمارها. وبالنسبة لأي "قلعة" كتابة، يتوجب الحديث عن اللغة والقارئ والموضوع، باعتبارها صروحًا لقلعة الكتابة. وقاسم حداد، بحرصه المعهود، يسعى لتقوية أرض ودعامات تلك الصروح.

يحتفي قاسم حداد احتفاءً ملحوظًا باللغة، ليس في شعره فحسب، ففي السيرة أيضًا، لغة تجسد شرط الإمتاع بسبكها وتوزيع جملها وانتقاء مفرداتها وبشاعريتها وتفصح فقرات عديدة عن ذلك الاحتفاء المعبر عنه نقديًا وتأمليًا. (ص١٩، ٥١، ٥٤، ٦٠....) وقد رأينا أن احتفاءه باللغة في بعدها الصوتي جعله يختلف مع تجربة "قصيدة النثر" كما رآها. وفضلا عن ذلك ركز قاسم حداد على أبعاد أخرى في اللغة ومنها طاقتها التوليدية للصور: "الاحتفاء باللغة إذن، هو الشرط الأول لتخلق الحالة الشعرية، حيث الصورة الفنية لا تحقق بغير طاقة الجمال الكامنة في اللغة."(ص١٩)

وينتج عن الاحتفاء بالبعد الدلالي والرمزي في اللغة، شعرية قد لا تخلق استجابة واسعة لدى القراء. وسنجد قاسم حداد واعيًا بهذا المعطي، حيث سيخصص فقرات للحديث عن دور القارئ في التعامل مع النص، وعن نوعية القراء ومواقفهم من القراءة ومن النصوص الشعرية وبخاصة منها تلك التي تنعت عندهم بالغموض.

وكأي كاتب طليعي، لم يحاول قاسم حداد إرضاء عامة القراء. بل بحث عن القراء النوعيين، أي أولئك الذين يستجيبون للنص الجديد ويسندونه بألق التغيير،" قراء قليلون، نادرون أحيانًا، لكنهم مكتملو الحواس. قراء مثل جوهرة المراصد، يرصدون الأفق معك، يذهبون إليه معك، ويشكون فيه معك." (ص٢٤). وهؤلاء هم القراء الإيجابيون. أما القارئ السلبي عند قاسم حداد، فهو الذي لا "يرى في النص غير "الجنة" (ص٢٨) التي يريدها مهيأة دون أن يكون لديه وعي بكون النص الجديد يفترض "قراءة صعبة" (ص٣٦) تمارس "فعل إبداع شعري" (٦٩) دون الاستسلام للأحكام الجاهزة. بذلك تتهاوى مزاعم الغموض التي يتحصن بها القارئ السلبي في قلعة القراءة. ً)ص ٤٠، ٤٠، ٤٠، ٦٨..)

وسواءً تعلقت الكتابة باللغة أم بالقراءة فإن موضوعها، يظل متداخلًا مع تلك المعطيات، متمايزًا عنها، بحكم طبيعة اشتغاله في النص من حيث بنائه وانبنائه وبسبب طبيعة ذلك التداخل، أثار قاسم حداد سؤال الموضوع في الكتابة في سياقات مختلفة، في مقدمتها سياق التجديد الشكلي، حيث أكد احتفاءه بالشكل قبل مضمونه (ص١٤– ١٥) دون أن يفيد ذلك اقتناعه المطلق بالفصل بين الطرفين. أما السياق الثاني لإثارته سؤال الموضوع، فنجده في إشارته الانتقادية لسيادة النظرة الواقعية "بمعناها المذهبي، أي تلك التي تعطي الأسبقية في قيم الأدب والشعر لمحتواه وعلاقته الانعكاسية بالواقع (ص ١٠٩–١١٠). لذلك يرى قاسم حداد أن وظائف الكتابة لا يجب أن تُحصر في مهام تغيير الواقع، بعد أن بدا جليًّا أن العالم والواقع أقوى وأكثر صلابة من أن يتغلب عليها الكاتب بالكتابة. وفي هذا الإطار يكتب قاسم حداد مكاشفة أقرب إلى النقد الذاتي: "حاولت (بوسائل غير الكتابة) تغيير الواقع ففشلت". وما دام غير الكتابة

لا يغير الواقع، فأني للكتابة ذلك؟ "الكتابة لا تغير، وإلا كان عالمنا قد أصبح فردوسًا منذ آلاف السنين" (ص ٥٧).

فأية وظيفة إذن للكتابة؟ إنها عند شاعرنا مطلب وجودي، إذ لا خيار عنده، للكاتب سوى أن يكتب، وهو يكتب ليحصن ذاته ضد العالم (ص ٥٧، ٦٥، ٦٦) من غير توهم بالقدرة على تغييره.

لكي تكون الكتابة دفاعًا وتحصينًا، ينبغي لها أن تنحفر بكل مهاويها ومهالكها ومفاتنها وأحلامها في الذات. والذات فضلًا عن كونها نصًا ثقافيًا ومرجعيًا واجتماعيًا وكيانًا تاريخيًا، هي جسد كذلك. جسد لا يتوحد سوى في لغة الجسد.

وقاسم حداد يتبنى لغة الجسد في مفاهيميته وموضوعاتيته (ص٢٨، ٣٧، ٣٩...) بدءًا من تشبيه "لحظة النص" بـ "لحظة الجسد" إلى تأكيد كون النص "فضاء افتتان"، حيث "لذة الكاتب" و"متعة القارئ".

الجسد في الكتابة حسب رأيه "طاقة للجمال لا تتجلى في عريه الظاهر فحسب، ولكنها تكمن، خصوصًا، في تخفيه وتماهيه وتماسه مع شهوة الغموض والسرية التي لا تضاهي" (ص٢٩).

يتحول موضوع الجسد عند شاعرنا إلى موضوع رمزي قادر على احتواء الحالات النفسية احتواءً جسديًا بتحويلها إلى جسد. وإضافة إلى ذلك تتكشف في الكتابة احتمالات أخرى لفاعلية الجسد، حيث يتجاسد في النص موضوع الحرية مع فعل التعبير، وينفتح الشكل على حميمية الكتابة بهواجسها وأسئلتها مستدرجًا القراءة إلى المتعة نفسها. يقول قاسم حداد: "حالة القارئ مفتونًا برعشة الملامسة الأولى لكتابة تزعم الجدة، وتذهب إليها بعناصر لا تخذل،

تذهب مثلما العاشق يكتشف جسد حبيبته للمرة الأولى، فيصاب بالسحر." (ص٣٩).

كيف إذن صاغ قاسم حداد مفاصل جسد السيرة في هذا الكتاب؟ كيف أقام بنيانه؟ وبأية لغة نقدية تأليفية قدمه؟

٧- لابد أن نسجل بدءًا، ملاحظة ذات صلة بمفاهيمية الجسد، وهي أن الكتابة إبداعية كانت أم تأليفية، لا يمكن أن يتحقق فيها الكمال والتكامل. إنها كأي جسد تصيبه لحظات فتور وتعتوره ثغرات تكون في الوقت نفسه مقياسًا للحظات أخرى هي مصدر اندفاعه وقوته.

وقد كنا نفضل في الكتاب الذي بين أيدينا، أن يتجنب الكاتب مفاصل ثلاثة (على الأقل) من مفاصل الجسد النصي للسيرة. وهي:

أ- إعادة بعض الأفكار باللغة نفسها في مواضع متفرقة.

ب- الاحتفاظ ببعض النصوص والفقرات ذات اللغة التبشيرية، بالمعنى السياسي المباشر كقوله: "النظام الاجتماعي المحمي بالنظام السياسي الراهن، لا يرى في الإنسان أكثر من كائن خاضع يتلقى وينفذ، كشرط أول لأن يحصل على حق الرعية. وهو حق لا يتجلى، في مثل هذا النظام، إلا في شكل السيد والعبد، وصورة القطيع"(ص١٦٧).

ولا نظن التعبير بهذه اللغة، من مهام الكاتب لسببين، أولهما كون قاسم حداد تجاوز الطروحات السبعينية وبدا مقتنعًا بأن مهام تغيير الواقع ليست من واجباته، وثانيهما أن الاحتفاظ بتلك اللغة وشواهدها لا يبررها وجود مقصد تأريخي في السيرة النصية.

ج– لقد ضمن قاسم حداد سيرته نصوصًا مدهشة في كتابة المذكرات الشخصية، وبخاصة منها مذكرات الطفولة. ونظن أنه كان من المستحسن الاحتفاظ بتلك المذكرات لتنشر مستقلة وأن تمثل نواة خصبة لمذكرات أطول.

ونقترح على قاسم حداد، في حالة تفكيره في ذلك، أن يكتب المذكرات لأجل المذكرات، لا لأجل الاعتبار بأحداثها واستخلاص حكمتها قصد إسقاطها على الحاضر، على حد ما قام به في نصه المعنون بـ "السفينة"، حيث أن جماليته السردية كاد "يودي" بها قوله في الاعتبار: لو أن العمر امتد بوالدي قليلًا لكنت أحصيت له الصواري المنصوبة مثل أعمدة الكهرباء في نوم الناس ويقظتهم" (ص٢٠١).

بيد أن مفاصل الفتنة في الكتاب، أكثر وأقوى من ملاحظات كهذه، فكتاب "سيرة النص" مشوق بسرديته وممتع ببلاغته ومفيد بمحتوياته، ورغم عدم تضمنه إحالات على مصادر المرجعيات النظرية، فإنه تضمن في المقابل، لحظات نقدية حصيفة، تبين أن صاحب "ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر" كاتب له دراية واطلاع دقيق على الأسئلة الشائكة في راهننا، في بعديه: الإبداعي الكتابي، والمؤسساتي النظامي.

لقد جاءت لغة الكتاب منفصلة عبر عدة لغات نقدية فضلًا عن لغات أخرى إبداعية. ونحدد من لغاته النقدية ما يلي:

أ– لغة الحياد النقدي، حيث اللغة المنطقية الدقيقة.

ب– لغة الإبداع النقدي، حيث تنزاح اللغة عن مفاهيميتها متشبعة بألق التعبير الشعري.

ج– لغة التذويب النقدي، حيث تعرض المفاهيم والتجارب من وجهة نظر شخصية.

د– لغة التاريخ النقدي، حيث الحرص، في حالات محددة، على ذكر محطات تطور بعض التجارب الشخصية أو المشتركة مع كتاب آخرين. مثل: أمين صالح، وضياء العزاوي.

وجود هذه اللغات وحوارها ينضاف إلى وجود وحوار بنيات نوعية مختلفة ذكر بعضها قاسم حداد في المقدمة. ويتضافر ذلك في إضفاء صفة النص المفتوح، أو الكتاب المفتوح، وهو تعبير أكثر دقة في حالتنا هذه، حيث يمكن للقارئ أن يتنقل بين مشهد حكائي وآخر شعري وثالث نقدي ورابع سياسي... مما يفيد أن الكتاب في بعده النقدي توزع على عدة أنواع، من الممارسات النقدية أملتها ظرفيات وشروط محددة. ونحدد أنواع النقد السائد في الكتاب، في:

أ– نقد الشعر.

ب– نقد المذاهب والمناهج الأدبية.

ج– نقد الرواية.

د– نقد المسرح.

هـ– النقد السياسي والاجتماعي.

مع التأكيد على كونها لا تنضبط للمعايير المرجعية الصارمة للنقد، وإن توسلت روحها وتمظهرت أحيانا بحيادها وموضوعيتها.

لقد تنوعت صيغ التعبير، وهي تنقل المحتويات النقدية وغيرها من محتويات، بين المحكي القصصي القصير (ص١٢٥) والمقاطع المكثفة شعريًا (ص٢١١) ولغة المحكي الذاتي (ص١٩٥) ولغة الاحتجاج (ص١٦٥) ولغة الترميز السياسي مثل نص "البروفة" (ص ١٣٣)، فضلًا عن الصيغ المذكورة للغة النقدية ولغة البيانات والشهادات ....إلخ.

بين هذا وذلك نمت سيرة النص في الكتاب، عبر مفاصل إضافية تتمثل في العناوين ذات الإيحاءات والتراكيب الشعرية. ولعلها، في حد ذاتها، موجهة توجهًا مقصودًا لتنبيه القارئ لعدم تلقي الكتاب وفق أفق مستهلك وجاهز. بل وفق أفق تنشط فيه أفعال النفس بزرع مزيد من الشك في الثوابت. بدءًا من العنوان "ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر" إلى آخر أسطر الكتاب المقدمة بهذه الصيغة التشكيكية النافية المشيرة إلى المحذوف أو الغائب من النص وإلى بقاياه المحتملة، وجودًا ونصية:

فيمـــا لـــست
فيمـــا لـــست
فيمـــا لـــسنا
فيمـــا لـــيس
فيمـــــا... "

(ص٢١٣)

ليس أمام القارئ سوى تجديد أطره في تلقي هذا العمل، إن شاء اقترح نفسه للانضمام إلى لائحة التسعة المصطافين عند قاسم حداد، الذين قال عنهم: "وما دامت كتابتي تعجب تسعة أصدقاء وحبيبة واحدة، فهذا جميل وجدير ويكفي" (٥٨).

نعم، سواء بهذا الشكل أو بشكل آخر، الكتاب جميل وجدير ويكفي لترشيحنا لعضوية اللائحة التساعية. من أجل توسيعها، من تسعة، إلى ما لا يعد ...

صدر الكتاب عن دار قرطاس بالكويت ط١/١٩٩٧

٤- قراءة القراءة

عن أية رواية وأي قارئ يتحدث كتاب نذير جعفر "رواية القارئ"؟.. هذان سؤالان نفترض أن متلقي هذا الكتاب قد يطرحهما على نفسه أو على الكتاب قبل تصفحه وقراءته. نفترض أيضًا أن المؤلف لم يختر عنوان كتابه صدفة، بل عن وعي بدور العنوان في التلقي وفعله في القراءة، وخاصة أن من بين ما أسنده إليه في الإنجاز، معطى العتبات والمداخل النصية وضمنها العنوان.

يوحي عنوان الكتاب بأن فصوله ستخصص لبناء محافل نظرية حول موضوع مقترح هو "رواية القارئ" أي عرض مفاهيم ومقولات ترصد حدود وتمفصلات نوع روائي يجسده العنوان السالف. إذ ليس للكتاب عنوان فرعي يشير إلى حقيقة المحتوى القائم على دراسة منجزات نصية روائية، لا على عرض مفاهيم ومعطيات نظرية في نظرية الرواية. العنوان بصيغته المعروضة يتغيى الانخراط في نسق من القيم الرمزية لتلقي الرواية ودراستها في مجرى النقد العربي المعاصر عامة، من حيث نزوعه لنمط الدراسات المهتمة بمجال القراءة والتلقي في المقام الأول. لذلك كان من وظائفه ما أعطى لهذا الكتاب صفة مائزة له عن غيره من الكتب المخصصة بالكامل لدراسة نصوص روائية مختلفة. ومع أن

الكتاب لم يلتزم في فصوله بآلية معينة من الآليات الشائعة في نظريات القراءة بصورة جاهزة، فإن أفق انتظار المتلقي لا يخيب مع ذلك. لأنه يكون قد تهيأ بقراءته لمقدمة الكتاب، لتلقي عمل تأويلي يزدوج فيه بناء المعنى بمحاجته، ووصف مقومات تحقق ذلك المعنى بتقويمها.

يتبين لنا من مقدمة الكتاب أن الرواية المذكورة في عنوانه ليست رواية واحدة بل روايات متعددة لروائيين مختلفي الأقطار والمنازع التخييلية، هم: نجيب محفوظ، وهاني الراهب، ووليد إخلاصي، وحيدر حيدر، ومحمد أبو معتوق، ونهاد سبريس، ونضال الصالح، وعبد القادر عقيل، وعبد الإله عبد القادر.. غير أن هذه الروايات منسوبة لقارئ واحد أصر العنوان على تقديمه بصيغة التعريف لا التنكير، وكأنه قارئ معروف عند المتلقي محدد الملامح. نقصد بذلك أن تثبيت اسمه بالتعريف– القارئ– يوحي بأنه فاعل متواطئ على فعله القرائي. بحيث يكون جامعًا لجنس القراء الآخرين. فهل هو كتاب في قراءة القراءة، أي أن الأمر يتعلق بمجموع قراء تلك الروايات، فيكون الكتاب بمثابة إعادة بناء الوقائع الروائية من خلال مجموع القراءات التي عرضت لها وقدمتها؟

تخالف مقدمة الكتاب هذا التوقع بأن تنبهنا إلى أن القارئ المشار إليه ليس جامع قراء بل واحدًا منهم لأنه نذير جعفر عينه؛ فنذير جعفر يتخلى في مقدمته عن الصيغة التعريفية التي قدم بها الذات القارئة في العنوان، منضبطًا من ثمة للمقدمات التي تسم فعل القراءة عادة، أي أنه فعل لا يتغيى التسلط المطلق على النص، وإنما اقتراح آليات لفهمه وتركيب دلالاته ومقاصده المفترضة. يقول في المقدمة: "لقد أطلقنا على هذا الكتاب عنوان "رواية القارئ" لأن قراءاتنا للروايات التي نتناولها فيه هي التي تجسد فهمنا وتحليلنا لكل رواية منها،

وبالتالي فهي روايات قارئ واحد من بين قراء عديدين في أزمنه القراءة نفسها، ربما اتفق أو اختلف معهم في قراءاته، وربما انتقص أو أضاف إلى النص الذي تناوله، لكنه حاول أن يقدم قراءاته هو متحررًا قدر الإمكان من سطوة النص، وسطوة المؤلف، وسطوة الانتماء الإيديولوجي" (١٤).

وبهذا التقديم تستطيع إعادة قراءة العنوان وبنائه بما يناسب ترميم واقعة تلقينا للكتاب، من عنوان "رواية القارئ" إلى عنوان "رواية قارئ" أو "روايات قارئ" فباقتراح كهذا، نكون أكثر انشدادًا لمعرفة الروايات وقارئها معًا. لأن الصيغة التنكيرية أكثر حثًا على فضول المعرفة وعلى توقع سد الثغرات التي تحدث في عمليات التلقي الأولى، كما ذكر نذير جعفر نفسه في دراسة أخرى له (البيان عدد ٣٦٣).

في فقرته المذكورة، يعقد المؤلف/ القارئ، مع قارئه ميثاقًا معينًا، هو أن تتحرر قراءته قدر الإمكان من سطوة النص والمؤلف والإيديولوجيا. بوصفنا قراء مستهدفين بكتابه، من حقنا أن نسائله عن طبيعة هذا الميثاق ومدى التزامه به. ولعل المفهوم من ميثاقه، أن قراءته لم تكن أسيرة لما يمليه عليها النص، ولا للمكانة الرمزية لصاحبه، ولا حتى لموقفه الإيديولوجي. فهل من اللازم أن تتحرر القراءة من كل ذلك؟ وهل عدم تحررها منه ينقص من كفاءتها؟ إذا أخذنا بمفهوم عام للقراءة بوصفها وأنواعها ضروبًا من المنجزات الممكنة، كانت القراءة التي تخضع لسطوة المؤلف أو لسطوة الانتماء الإيديولوجي، ضمن ذلك الممكن إذن. فالأولى قد تتمثل في القراءة السيكولوجية، فيما الثانية قد تتمثل في القراءة الإيديولوجية. كلتاهما قد تبررهما سياقات ومقاصد راجعة تحديدًا لـ "سطوة النص" أو لسطوة السياق الواقعي، أو حتى لـ "سطوة القارئ" وإذا نفينا القراءة

الإيديولوجية مثلًا، لم يخل موقفنا من أيديولوجيا أخرى. أما الامتثال لسطوة النص، فقد ينتج نوعًا من القراءة المتماهية التي تستند إلى "شرعية" نصية، بأن لا تقدم قراءة خطية، بل قراءة للنص في شكل كتلة تركز على متعته ولذته كما هو الشأن في بعض القراءات البارتية أو ما يسمى عند بعض النقاد بالقراءة العاشقة.

ولعل نذير جعفر أراد التأكيد على عدم أحادية فعله القرائي وعدم انحيازه لطرف من أطراف الواقعة التواصلية دون آخر، على حد ما يتأكد في مواضع متفرقة من كتابه. ليس غريبًا إذن أن نلقى في قراءته درجة من التوازن تراعي تشارك تلك الأطراف بما فيها مرجعيات المؤلف والنص والأيديولوجيا؛ ففي أولى فقرات الكتاب المخصصة لرواية "قلب الليل" يطالعنا بقوله عن نجيب محفوظ مستحضرًا معطيات خارج نصية: "الإنسان في عالمه الداخلي، المجتمع المصري في شرائحه وتحولاته وتياراته الفكرية المتصارعة، الزمان في جريانه وعبثه وسخريته، المكان بأبعاده الجمالية وظلاله الحضارية والروحية، رحلة الحياة والموت والسؤال الميتافيزيقي عن سرهما. التاريخ كماض مستمر في نسخ الحاضر. تلك هي بعض المدارات التي طاف بها نجيب محفوظ في تجربته الروائية الإبداعية على مدى نصف قرن أو يزيد". (ص١٧)

تؤشر هذه الفقرة على ما يأتي:

أ– إن القراءة لا تنصرف إلى "قلب الليل" انصرافًا مباشرًا.

ب– تستند إلى معطيات متعلقة بالعالم الكلي لروايات نجيب محفوظ.

ج– تعبر عن أفق انتظار محدد لتلقي نص روايته.

وهذه العناصر الثلاثة يمكن إجمالها في صدور القراءة عن أفق انتظار يشاركها فيه قراءة ومتلقون آخرون للعالم الروائي لمحفوظ عامة. وقد برهن نص

القراءة بالفعل على استجابة "قلب الليل" للأفق المذكور. بل إن نذير جعفر عمل على توجيه قارئه أيضًا للانخراط في الأفق نفسه، إما بتكريس "سطوة المؤلف" وتعزيز علو درجته، أو بالنيابة عن القارئ في ذلك. فمن دلائل سطوة المؤلف عند القراءة كل ما أثبت أهمية الدور والخصوصية المحفوظية كقوله: "ولعل خصوصية محفوظ. تكمن في صدقه الفني وتصويره الواقعي للبيئة المحلية ونفاذه إلى جوهر الشخصية الإنسانية في صراعها مع نفسها والعالم المحيط" (ص١٧). بل لقد انحاز نذير جعفر انحيازًا كليًّا لنجيب محفوظ في آخر فقرة من فقرات قراءته، ومعلوم أن لختام القراءة تأثيرًا نافذًا في متلقيها، حتى قال: "إن نجيب محفوظ، بنفاذه إلى جوهر الشخصية الإنسانية، وتصويره للمشكلات التي نعيشها على أبواب التحول من زمن إلى أخر، هو ما جعل أعماله تنتشر وتلاقي الاهتمام بين مختلف الشرائح والطبقات قبل وبعد "نوبل" وهذا يكفي لمنحه أرفع الأوسمة" (ص٢٦)

بوسعنا إذا راجعنا الفقرات المقتبسة من الكتاب، وبحثنا في تشاكلها، أن نحدد المطالب التي ترومها الذات القارئة في الرواية وتحبذها وترتاح إليها كلما عاينت حضورها فيها. وفي مقدمتها مطلبان.

أ– النفاذ إلى جوهر الشخصية الإنسانية بتنوع أنماطها ولغاتها.

ب– الصدق الفني في تصوير الواقع بتنوع مظاهره وتعقيداته.

هذان المطلبان يمثلان أفقًا معينًا لتلقي الرواية أقرب إلى استحسان الرواية الواقعية منه إلى التجريبية. على أن الذات القارئة في حالنا هذه، لا تطلب ما تطلبه على أي وجه جاء وعلى أي شكل حصل، بل تشترط أن تتحقق مطالبها بما يلزمها من آليات وشروط الخطاب الروائي، حتى لا تتحول الرواية إلى

انعكاس فج للواقع وتعبير صارخ عن المقاصد الإيديولوجية. ولذلك وجدت في نجيب محفوظ مثالًا حياً لما تنشده فآثرته بالتقديم في الكتاب على غيره من الروائيين، ولم أتعرض له بالنقد والتصحيح كما فعلت مع نظرائه. قد تختلف بعض القراءات القليلة مع ما ذهبت إليه الذات القارئة هنا، لكن التلقي الجمعي لنجيب محفوظ، يعزز على الجملة ما ذهبت إليه.

لقد ذكر الكاتب، القارئ في مقدمة الكتاب بعضًا من أنواع القراءة، كالقراءة الظاهراتية، والتحليلية التركيبية والمتماهية والدوغمائية، معلنًا أنه لا ينحاز لإحدى هذه القراءات دون أخرى. فهل يفيد ذلك أن قراءته ضرب من التوفيق بين الأنواع القرائية؟

نحن نرى أنها ليست توفيقًا على وجه الإجمال والعموم وإنما على وجه التخصيص. نقصد أن صاحبها وفق بين ضروب معينة دون أخرى. إنه ينفر على سبيل المثال نفورًا ملحوظًا من الشكلانية، حتى أنه حكم على هذه "المسكينة" حكمًا قاسيًا. فنعت الأعمال التي تقف عند النظام اللغوي للنص ولا تتعداه بأنها "تصب في النهاية في المستنقع الآسن للشكلانية العقيمة التي تفصل الأدب عن الحياة"، مع أن الكاتب يعلم جيدًا أن لتلك الشكلانية مبرراتها التاريخية والمنهجية ووجاهتها العلمية في الأدب واللسانيات. وأنه لولا تلك الشكلانية "العقيمة" لما ظهرت الشكلانية "المنهجية" النظرة عند الكاتب للنص يجب أن لا "تنحصر في حدود أدبيته، بل لابد من الانتقال إلى التقييم الذي يتضمن في النهاية موقفا فكريًا/ جماليًا، على أن لا يكون هذا الموقف مفروضًا منذ البدء، بل يتم استخلاصه من التشكيل الداخلي للنص، ومن بنيته الداخلية وأسلوب تحققها فنيًا (ص١٢).

ليس لنذير جعفر– إذا صح فهمنا– موقف رافض كليًّا للشكلانية والبنيوية، وإنما لبعض تياراتهما. بذلك نحتفظ باستثماره للشكلانية والبنيوية ضمن آليات قراءته وهي في رأينا أربع آليات مهيمنة، ثلاث منها منصرفة للموضوع المقروء، وواحدة منصرفة لقارئ القراءة. فالثلاث الأولى تتمثل في:

أ– البنيوية السردية واللغوية.

ب– التقييم الجمالي.

ج– المعيار الاجتماعي.

هذه الآليات، دعامات يستند إليها فعل القراءة في موضوعه المقروء المتحقق في النصوص الروائية في حالنا هذه. أما الآلية الرابعة، فمتمفصلة مع سابقاتها من جهة أنها دعامة لفعل القراءة، ومختلفة عنها من جهة أنها لا تتوجه إلى موضوع القراءة، وإنما إلى قارئها المفترض. لا نقصد بالقارئ المفترض فاعل القراءة الأولى الذي هو مؤلف الكتاب، بل متلقي فعله، أي قارئ الكتاب. وسنسمي هذه الدعامة بالمقصد التحريضي، كما نرى أن موضوعها قد يستهدف ثلاثة أطراف هي:

أ– كاتب النص.

ب– قارئ النص.

ج– قارئ القراءة.

إننا ننظر للقارئ تحديدًا في ذاتين:

أ– ذات القارئ فاعل القراءة.

ب– ذات القارئ متلقي فعل الفاعل للقراءة.

فالأول هو المنتج لقراءة معينة، والثاني هو متلقيها الذي قد يتحول بدوره إلى منتج إذا انتقل من قارئ ساذج غفل أو مستهلك، إلى قارئ فاعل بفعله في إعادة بناء الأثر القرائي. وسنتجاوز في مساقنا هذا موضوعي المقصد التحريضي، أي كاتب النص وقارئه، مكتفين بموضوعه الثالث، أي قارئ القراءة، والمقصود به كما ذكرنا، القراء المفترضين الذين يتوجه إليهم نذير جعفر بوصفه الفعال لقراءة النص. وسنؤخر ذلك إلى أن نفرغ من تبين الآليات/ الدعامات الثلاث الأولى. ونعرض للجميع على وجه الإجمال.

أ- البنيوية السردية واللغوية:

يستمد نذير جعفر في قراءته ركائز من السرديات البنيوية، وخاصة الفرنسية منها كما طورها جينيت، وتودوروف، حتى أن بعض فصول الكتاب ينقسم إلى محاور يختص كل واحد منها بظاهرة من الظواهر الروائية كما قاربتها السرديات المذكورة. ومفهومه للعمل الروائي بوصفه بنية شمولية حاضرة في مجمل فصول الكتاب. لذلك يبدو مهتمًا اهتمامًا بينًا بأن يعطي لقراءته طابع الإحاطة بكافة الجوانب والمظاهر في نوع من المراوحة بين تقديم هذا المظهر أو ذاك حسب ما ترتئي القراءة مناسبته لخصوصية كل عمل روائي. أما مدونة المصطلحات والمفاهيم المستعان بها في هذا المساق، فمثل حديثه عن زمن الحكاية وزمن الخطاب، وعن الصيغ والرؤى السردية كعلاقة السارد بشخصيات الرواية وأحداثها، وكمثل حديثه عن الزمن الروائي من حيث الحذف والتلخيص والاستباق، أو حديثه عن المكان وعلاقته بالوصف والزمن والشخصيات، وبنيته من جهة الانغلاف والانفتاح والألفة والعداء. أما محفل الشخصيات فله حضور متميز، إذ نظرت له القراءة من زاوية النسق العلائقي الذي تنتظم ضمنه تلك الشخصيات بتقابلاتها. وهذه الفقرة من قراءته لـ "قلت الليل" تفصح عن بعض

ما أومأنا إليه. يقول: "ومن التقابل على مستوى الشخصيات إلى التقابل على مستوى المكان، الزمان، حيث نجد القديم يقابل الجديد، والماضي يقابل الحاضر، والنهار يقابل الليل، والمكان المنفتح يقابل المكان المغلق. وهذه التقابلات تدخل في نسيج الحبكة الروائية متناغمة مع سيرورة الصراع الذي ينتظم الرواية من أولها إلى آخرها" (ص٢٣).

وفضلا عما تكشف عنه هذه الفقرة، نرى لنذير جعفر اهتمامًا آخر بالفضاءات النصية حتى أنه خصها بفقرات كاملة مستقلة نسبيًا عن غيرها من الفقرات ذات العناوين الفرعية، كما في قراءته لروايات: هاني الراهب، وإسماعيل فهد إسماعيل، وعبد القادر عقيل.

غير أن اهتمام المؤلف بالبنية السردية والتناصات الفضائية، لم ينسه البنية اللغوية للأثر الروائي، إذا استفاد في ذلك إلى حد بعيد بالمنهج الباختيني، لكنه في الوقت ذاته، توقف عدة مرات عند المظهر الروائي في بعده اللغوي الشكلاني لدرجة استعانته بأسلوبية الانحراف أثناء رصده لبعض الظواهر الأسلوبية في رواية إسماعيل فهد إسماعيل. ومن المعروف أن المظهر الأسلوبي في الرواية العربية مازال يفتقر للبحث والتلقي النقدي في نقدنا المعاصر. والأعمال المنشورة في اللغة العربية حول هذا الموضوع تعد على رؤوس الأصابع، جلها ترجمات تناولت الأسلوب والصورة البلاغية في الرواية. وانتباه نذير جعفر لذلك في جل قراءاته يعد أمرًا مطلوبًا ومحمودًا.

ب- التقييم الجمالي:

يؤكد المؤلف في مقدمته أن مضمون الكتاب ومنهجه العام هو "قراءات نقدية تطبيقية. لكن روحا واحدة ورؤية نقدية متقاربة تنظمها".. تطرح هذه القولة

مشكل التداخل بين القراءة والنقد عامة، ومشكل التداخل بين عنوان الكتاب ومقدمته خاصة؛ فالعنوان يتحدث عن القراءة، أما المقدمة فتتحدث عن القراءة النقدية. والظاهر أن ذكر المؤلف لمصطلح "قراءة" في العنوان مجردًا من الصفة النقدية، أتى على سبيل الإجمال، إذا أن حقيقة ما عرضه الكتاب فهو بالتحديد ما ذكرته المقدمة.

ومع أن مفهومي القراءة والنقد يتداخلان أحيانًا حتى ليصعب التمييز بينهما في فعل الإنجاز، فإن القراءة تنحو– عامة– نحو فعل ينهض على التأويل بوصفه فعالية بنائية تقترح خلقًا إضافيًا بوصف النص، أما النقد فينحو نحو فعل تقويمي ينهض على فعل الحكم على العمل. وإذا تداخل فعلا القراءة والنقد أفادا خلق منجز يتضافر فيه الوصف والتأويل مع الحكم التقويمي والتقييمي من جهة أخرى.

ولما كان الفعل القرائي في هذا الكتاب مرتدًا لآليات رامها مؤلفه وذكرها وهو يحدد البنيات الدلالية والشكلية والسردية للآثار الروائية المختارة، فإن الفعل النقدي يتمظهر في مواقف عديدة صرحت بها الذات القارئة الناقدة وهي تصدر أحكامًا وتكشف عن "عيوب" (مثل صفحات: ٨٦– ٨٧– ٩٢– ٩٣– ٩٤– ٩٥–٩٦– ١٠٠– ١٠١– ١٠٢ نقد رواية محمد أبي معتوق: "وإذا كان الراوي ينجح في المحافظة على عنصر التشويق والإمتاع من خلال تطعيم السرد بمشاهد الوصف حينا والسبر والاستبطان السيكولوجي حينًا آخر، فإنه كثيرا ما يخفق في عرض أقوال الشخصيات أثناء الحوار فيما بينها حيث يبدو منطوق الشخصية غير منسجم مع موقعها ومستواها" (ص٨٦).

ربما يطرح في حالة كهذه سؤال حول ما إذا كان ما وصفته الذات القارئة الناقدة بالإخفاق إخفاقًا بالفعل؟ ولو عددناه إخفاقًا هل هو عيب؟ وهل من الضروري حين يختلف النص مع جهاز القراءة أن تصدر عليه أحكام سلبية؟

لقد لاحظنا أن جل الأحكام التقويمية سلبية كانت أم إيجابية، راجعة لمقابلة النص الروائي بمعيارين، يتمثل الأول في منظور فكري (اجتماعي وإيديولوجي) معين تتبناه تلك الذات، والثاني يتمثل في معيار قواعد اللعبة الروائية الباختينية. وبين المعيارين أكثر من تشاكل أوضحه التصادي في السوسيولوجيا الروائية. هذا ما نعرض له في النقطة الموالية مختصرينه في ما سميناه بالمعيار الاجتماعي.

ج- المعيار الاجتماعي:

تستند القراءة للمعيار الاجتماعي بالتفاتها لمستويات المضمون والأطروحة ورصدها للتناظر الممكن بين عالم الرواية وعالم الواقع. وقد وقف نذير جعفر عند هذه المستويات من العمل الروائي حتى أعطاها الأسبقية في موضوعات متعددة بأن خصص الفقرات الأولى من بعض قراءاته لروافد الواقع الاجتماعية والمؤسساتي ورؤية الروائي لها.

في قراءته لرواية "بلد واحد هو العالم" لهاني الراهب قدم مسألة التقويم الفكري لأطروحة الرواية على باقي أهداف القراءة، فقال في مستهل قراءته: "من حقنا أن نتساءل إلى أي حد نجح الكاتب في توظيف الأسطورة وإعطائها بعدًا جديدًا، وهل نتفق فيما طرحه من أفكار عبر هذا النسيج الرمزي الكثيف للرواية؟".. بناء على هذا المدخل، رتب المؤلف أوراق قراءته، فقدم ما ارتد منها لمعيار الموضوع بقوله: "قبل أن نجيب عن هذه الأسئلة وغيرها لابد لنا من وقفة

مع الرواية نبين فيها موضوعها وفكرتها الرئيسية، ونستقصي عناصرها الفنية، ونجلو ما غمض فيها من رموز ودلالات" (ص٢٨)

فعن أي موضوع تتحدث الرواية في نظر قارئها؟.. هنا يتدخل التقويم الاجتماعي الإيديولوجي الذي أعلنت القراءة مرات عديدة تبرؤها منه. تقول القراءة: "الموضوع الرئيسي الذي تدور حوله هذه الرواية هو البورجوازية الصغيرة بأحلامها وانكساراتها. الطبقية الأخرى" (ص٢٨) فمن أين استمدت القراءة مرجعية جهاز وصفها هذا؟ لقد استمدته بالتأكيد من الخلفية المعرفية للبنيوية التكوينية والسوسيو– رواية اللوكاتشية والباختينية، وإن كان للباختينية سهم وافر فيها، وتعلقًا بما سلف ذكره نحدد للقراءة مرتكزات سوسيو–روائية في مقدمتها:

١– التنميط الطبقي للشخصيات (ص٣٤، ٤٠)

٢– تعيين الأطروحة الروائية (ص٣٥، ٩١)

٣– الأسلبة الروائية (ص٣٢، ٧٤، ١١١).

٤– المناظرة بين البنية الروائية والبنية الاجتماعية (ص٣٢).

٣– التصريح بالضرورة الباختينية (ص١١، ٦٧، ٩٥، ٩٦) في مساق ذلك تتبنى الذات القارئة النموذج الباختيني خاصة، فتستند إليه في تقويم النصوص الروائية إلى حد اعتبارها أن ما انبنى على تعدد الأصوات وأسلبة لغاتها هو النموذج الروائي المثالي، وأن ما خالفه، وصف عندها بالقصور والارتباك والضعف والنقص. لتقرأ مثلًا حكم الذات القارئة النهائي على رواية "دار المتعة" لوليد إخلاصي: "لقد نجحت" "دار المتعة" إلى حد كبير عبر سياقها الواقعي/ الأسطوري في إحداث انزياح دلالي في معنى الأشياء والأمكنة وفي علاقة الزمن

بالحدث، وهو ما تسعى إليه الرواية الجديدة، لكنها لم تستطع عبر ذلك السياق أن تبني عالمًا روائيًا يقوم على التنوع الكلامي/ الاجتماعي، بما فيه من تباين وتناقض وصراع، ذلك العالم الذي سيظل المقدمة الأولى للجنس الروائي مهما حاول الخروج من جلده (ص٨٥-٥٩).

ما الذي يضطر الذات القارئة لإصدار حكم نهائي كهذا؟ لماذا لا تقر بأن لـ "دار المتعة" عالمها الروائي الخاص بها والذي لا يلزمه أحد أن يكون مماثلًا للعالم الروائي ذي التنوع الكلامي الاجتماعي؟ ثم لماذا هذه المصادرة على مستقبل النوع الروائي بتغليف هيكله بالجلد الباختيني تغليفًا حتميًا نهائيًا؟

ليس لذلك تفسير سوى الثقة التامة للذات القارئة في جهاز معرفتها المرجعي، فهو الذي يحملها أولا على التركيز على المعيار الاجتماعي، وثانيًا على تبنيه في نموذج روائي معين. والأمثلة على ذلك عديدة، منها- فضلًا عن السابق- حكمها على رواية "الزمن الموحش" لحيدر حيدر بضعف المعمار الروائي لاستغراقها في لغة المجاز بدل "لغة السرد الحياتي"، وخضوعها لهيمنة صوت الكاتب بدل التعبير عن أصوات متعددة. (ص٦٧) كما أن للذات القارئة الموقف نفسه من رواية "جمر الموتي" لنضال الصالح (ص١٠٠)

لقد استفاد نذير جعفر من سوسيولوجيا الرواية عامة، في الالتفات لعدد من التيمات والبنيات التي تتعدى الخطاب الروائي من حيث مكوناته السردية إلى المنظور الفكري والقيم الاجتماعية والإيديولوجية التي يصدر عنها الروائي.

إن القراءة قد تقف عند هذه البنيات مواقف مختلفة، فقد تكفي بالكشف عنها، وقد تتعدى ذلك إلى اتخاذ موقف مخالف لها. وفي حالنا هذه،

نلاحظ أن القراءة نشطت فيها آلية حجاجية تمثلت في معارضة الذات لبعض الأطروحات الروائية، وفي تقويمها تارة وتفنيدها تارة أخرى.

ومع أن نذير جعفر انتقد في مواضع عديدة الإقحام المباشر للإيديولوجيا في العمل الروائي (ص ٩٥، ٩٦، ١٠٠)، كما انتقد إقحام الإيديولوجيا في القراءة، بل أكد على عدم الخلط بين "موقف الكاتب الفكري والمنظور الإيديولوجي الذي يتمحور حوله العمل الفني" (ص١٢) فإنه لم يجد بدا من الاستعانة بالنقد في نقد الإيديولوجيا وفي القراءة النصية. ولأنه كان واعيًا بصعوبة الانفكاك من ذلك وبخاصة من توظيف في قراءته آليات سوسيولوجية روائية، فقد نبه في المقدمة إلى استحالة حياد القراءة. إذ قال: "وإذا كانت القراءة الحيادية شبه مستحيلة في تقديرنا، فإن قراءتنا لابد وأن تكون غير بريئة تمامًا لأننا محكومون في المحصلة بقراءاتنا السابقة (إطار القراءة) التي تتدخل في توجيه مسارنا وجهة قياسية معيارية. كما أننا محكومون بدرجة أو بأخرى بمواقعنا الطبقية وانتماءاتنا الفكرية التي مهما حاولنا التنصل من تأثيرها في تقييمنا للعمل الفني فلن نفلح تماما". (ص١٤)

نستطيع، ترتيبًا على هذه القولة أن نضع الحجاج الإيديولوجي في مستويين. الأول مستوى حجاجي صرف، أي أنه انصرف لمحاجة الأطروحة الروائية في ذاتها. والثاني مستوى حجاجي أدبي، أي أنه انصرف لمحاجة الأطروحة الروائية في تبنيها السردي. ونكتفي للاستدلال على ذلك بمثال واحد لكل مستوى.

١– المستوى الأول، قول الذات القارئة عن رواية "بلد واحد هو العالم" لهاني الراهب: "إذا كانت الطبقة العاملة قد فقدت دورها فإن البروليتاريا الرثة– كما

نعتقد– لن تكون البديل الثوري المنتظر، لا في الوقت الحاضر ولا في الأفق القريب، فهي مازالت مهمشة وبعيدة عن دائرة الصراع المباشر ولاسيما في البلدان النامية وذلك بحكم تكوينها الحديث، وأصولها الريفية، وتفشي الجهل والعلاقات الطائفية والعشائرية الطائفية، والعشائرية النفعية في صفوفها". (ص٣٥)

٢– المستوى الثاني، قول الذات القارئة عن رواية نهاد سبريس: "إن تطابق وعي الكاتب مع وعي شخصيته يجعل من هذه الشخصية قناعًا يتستر به أمام القارئ ليخفي حقيقة ذاته ومواقفه، من هنا لم يكن عبد الله شخصية واقعية لها وجودها الموضوعي بقدر ما كان ستارًا للدعاوى السياسية المباشرة التي يروج لها الكاتب. ولعل هذا ما أوقع الرواية في كثير من الضعف والارتباك" (ص٩٣).

لن ننخرط نحن أيضًا في مناقشة أو محاجة نذير جعفر في مواقفه وثوابت معتقداته الاجتماعية والنقدية، إذ لكل ذلك مبرراته الطبقية والفكرية كما ذكر هو نفسه في المقدمة، فنحن إنما ننظر لشكل القراءة وآليتها كيف تحققت ولا نرى تقويمها ومحاجتها مناسبين لمساق كالذي نحن فيه.

ما يستحق التنبيه إليه في اعتقادنا، هو أن الآلية الحجاجية عند الذات القارئة بمستوييها المذكورين، أضفت على فعلها القرائي دينامية ملحوظة؛ فلم تركن القراءة للحياد السلبي ولا للمجاملة. بل تفاعلت مع النص الروائي تفاعلا خلاقًا، لم تتردد فيه عن إعلان الاختلاف مع النسيج المتحقق في النص شكلًا ودلالة وأطروحة. فعينت الثغرات التي اهتدت إليها فيه، سواء من حيث البنية الأنواعية كنقد الشكل الكلاسيكي في الرواية ص (٨٦)، أو من حيث لغتها وأسلوبها وفضائها الطباعي والنصي، أو من حيث نقد مقاصدها وأطروحتها.

ولعل التعدد المعقد للعوالم الروائية، هو الذي أملى على نذير جعفر تعدد آليات قراءته ومقاصده، بحيث لاحظنا أنه، مع إعجابه الشديد بالنموذج الباختيني واعتباره له معيارًا نصيًا وجهازًا مفاهيميًا، انفتح على روافد السرديات البنيوية والشعريات الشكلانية. فما الذي حمله على ذلك كله؟ هناك في تقديرنا ثلاثة عوامل لتفسير ذلك هي:

١– إن نذير جعفر بانتمائه لجيل جديد من النقاد، أراد التأكيد على أن انتماءه هذا ليس انتماءً زمنيًا فحسب، بل انتماءً معرفيًا أيضًا. ولا مناص له لإثبات ذلك من الانخراط في نقد جديد هدفه تحديث قراءة النص. وكتابه الجديد يحمل ملامح من هذا التوجه وإن كان يحتاج لمزيد من الحبك المفاهيمي والمنهجي.

٢– استجابة نذير جعفر للتنوع النصي في المتن الروائي المقروء وهو متن متراوح بين روايات تأخذ بالسرد الكلاسيكي الروائي، وأخرى تنزع نحو الرواية الجديدة، وبين روايات يطغى عليها الهاجس الإيديولوجي، وأخرى تنحو منحى السرد الاستبطاني التأملي.

٣– تداخل ثلاثة مقاصد في القراءة، أولها الكشف عن جمالية الرواية، وثانيها تقويمها ومحاجة أهدافها، وثالثها تحريض القارئ على قراءتها. والأخير منها هو موضوع النقطة الأخيرة الآتية:

د- المقصد التحريضي:

لقد أرجعنا هذا المقصد لآليات القراءة عند المؤلف، وقد يعترض علينا بوجوب التفرقة بين الآلية والمقصد، ومع صحة جواز الفرق بينهما، فإننا إنما ننظر للآليات على وجه الإجمال من حيث تضمنت كل ما قامت عليه القراءة وانبنت عليه بما في ذلك مقاصدها.

لقد ذكرنا أن موضوع المقصد التحريضي ليس العمل في ذاته، لأن ذلك وإن كان ممكنًا، فليس انصرافنا إليه بل إلى القارئ المحتمل والمفترض للكتاب تحديدًا. أي قارئ قراءة نذير جعفر. وهذا المقصد عندنا من تجليات تداولية القراءة.

إننا نقصد بالتحريض لجوء الذات المحرضة إلى مختلف الوسائل التي ترى أنها مساعدة على حمل الذات المستهدفة بالتحريض على القيام بالفعل المحرض من أجله. وهنا بالتحديد أنواع من التحريض قد تلتبس بمقاصد أخرى. وتقوم بتلك الأنواع بمقاصدها ذوات رفقة موضوعها ونحددها كالآتي:

– كاتب النص.

– فاعل القراءة الأول الذي يتحول بعد الانتهاء منها إلى قارئ لها، كما هو شأن فاعل النص أو كاتبه الذي يتحول في مرحلة لاحقة إلى قارئ له.

– قارئ القراءة العام، أي كل متلق لها ليس بالضرورة فاعلها أو كاتب النص الذي اختارته موضوعًا لها.

أما أنواع التحريض، فنرى أن إجمالها ممكن في نوعين رئيسين:

أ– التحريض الإيجابي: وهو أن تحرض الذات موضوعها ليقوم بفعل إيجابي.

ب– التحريض السلبي: وهو خلاف الأول.

ولكل من النوعين مستويات خطابية يتحققان بها وخاصة من جهة الصيغ التداولية. فالتحريض الإيجابي قد يتم مثلًا بالترغيب والتحبيب، والتحريض السلبي قد يتم بالتهديد والتنفير. ويتم كل ذلك استنادًا إلى آليات نصية وخطابية كالإقناع والتأثير العاطفي من جهة، والمكونات الأسلوبية والسردية والبلاغية من

جهة أخرى. وليس بين الأنواع والمستويات والآليات حدود انفصال تام. كما أن مقاصد التحريض بين الفاعلين المذكورين قد تتطابق وقد تتعارض. ولسنا معنيين من كل ما اقترحناه في هذا المقام سوى بمسائل محددة. ونرجو أن يتاح لنا مجال لتطوير هذه الاقتراحات في دراسات خاصة.

نخلص في ضوء ذلك إلى أن الذات الفاعلة للتحريض هي مؤلف الكتاب، أما موضوعها المحرض فهو قارئ الكتاب، وأن نوع التحريض إيجابي، وأنه يقوم على مستوى الترغيب والتحبيب، وأن الآلية التي يتم بها، آلية إقناعية استندت إلى الاستدلال بالكفاءة الروائية في النصوص المدروسة المقروءة. وكل ذلك من أجل أن تستجيب الذات القارئة لقراءة الروايات المقروءة في الكتاب. فبذلك يتحقق تحريض تام الإيجاب؛ فالمحرض يدعو لفعل إيجابي ومن ثم تحريضه بفعل إيجابي أيضًا.

أين يتمثل المقصد التحريضي عند نذير جعفر إذن؟ نحدد للبرهنة على ذلك مظهرين:

أ– وعي الذات القارئة (المؤلف) بمقصده التحريضي وإعلانه في مقدمة الكتاب. إذ صرح بما يلي: "نأمل أن يلفت– هذا الكتاب– الانتباه إلى هذه الأعمال، ويحفز على قراءتها ويعمق الحوار بين القراء حولها" (ص١٤)

ب– تبني الذات القارئة إستراتيجية نصية تداولية، باستثمارها خواتم قراءاتها لما لها من أثر في التلقي. فقد ألفيناها في عدد من خواتم تلك القراءات حريصة على تأكيد أهمية تلك الروايات وخصوصياتها الإيجابية المائزة لها ولصاحبها، لقراءاتها وفتح حوار حولها.

نوجه هذه الصيغة في ختام قراءة نصوص: نجيب محفوظ وهاني الراهب وإسماعيل فهد إسماعيل ومحمد أبي معتوق ونهاد سبريس ونضال الصالح وعبد الإله عبد القادر وعبد القادر عقيل.

لقد قال نذير جعفر في ختام قراءته لرواية "كف مريم": "ما أحوجنا في مثل هذه التجارب إلى فتح أبواب الحوار حولها حتى لا تظل حبيسة الأدراج"(ص١١٣). ونحن نرى أن نذير جعفر قد فتح حول الروايات التي قرأها حوارات لا حوارًا واحدًا.. قارئ الكتاب مصاب لا محالة بسحر وجاذبية تلك الورشة لحد الانخراط فيها. إننا نعد الكتاب مقدمة مبشرة بناقد طموح اختار أصعب فروع النقد، أي التطبيقي التحليلي الذي يضع انفلات النظريات على محك المنجز. فإن كان الكتاب عرف بعض الصعوبات المنهجية والاصطلاحية، فبسبب التمنع والخصوصية النصية، فما أحوجنا هذه المرة أيضًا، لأن نفتح حول هذه التجارب النقدية القرائية أبواب الحوار لنحقق متعتين: متعة قراءتها، ومتعة مناقشتها.

٥- تسعينات الشعر المصري

مثَّل ظهور ما سمى بـ "شعراء التسعينات" في مصر، إضافة نوعية إلى الشعر الحديث بهذا القطر، ذلك أنه وباستثناء محمد عفيفي مطر فإن باقي الشعراء المصريين الستينيين كانوا قد وصلوا إلى ما يشبه الجدار المسدود الذي منعهم من المضي في المغامرة والاكتشاف داخل غابات الشعر المجهولة.

وعلى الرغم من أن الشعراء السبعينيين مثلوا هذا الصوت المتميز، إلا أنهم ووجهوا إما بالصمت أو بالنقد التهجمي الذي لم يستسغ لغتهم الشعرية المتحللة من تقاليد البلاغة ومدارات الحقول الموضوعاتية المألوفة. بيد أن الشعراء السبعينيين في مصر وإن أكد بعضهم قدرته على الاستمرار والتجديد بعد ذلك، فإن العقدين التاليين مثلا بدورهما مجال بروز حساسيات جديدة كاد يصبح معها جيل السبعينيات مجرد ذكرى شعرية جميلة [27]

(٢٧) – يمكن الرجوع إلى بعض الدراسات والمقالات السجالية التي تناولت هذا الموضوع وهي كثيرة ونثبت منها بعض ما استطعنا الاطلاع عليه مع الإشارة إلى صعوبة تجميع المتن النقدي الخاص بالشعر المصري في العقود الثلاثة الأخيرة لتفرقه في المجلات والنشرات والصحف:

– محمد كشيك: ضد الشعر.. عن الاتجاهات الشعرية الجديدة. مجلة "أدب ونقد"، العدد ١٩٨٥/١٢، ص ١٠٤.

– حامد يوسف أبو المجد: شعراء السبعينيات في مصر، ما لهم.. وما عليهم، مجلة "أدب ونقد" العدد ١٩٨٥/١٣ ص٨.

نادر ناشد: هؤلاء الشعراء.. وجداول النقاد، مجلة "أدب ونقد" العدد ١٩٨٥/١٦ ص ١٣٨.

– محمد سليمان: حول النقد والقمع وفتوحات التخلف "أدب ونقد" العدد ١٩٨٥/١١٦، ص ١٤٣.

– أحمد طه: عن شعراء السبعينيات "أدب ونقد" العدد ١٩٨٦/٢٠، ص ١٠٨.

– أمجد ريان: ملاحظات حول المرتكزات والتطبيق في دراسة "إضاءة ٧٧ وتجربتها الجمالية: مجلة "كتابات" المصرية، العدد ١٩٨٤/٩، ص ٤٩.

– رفعت سلام: شعراء السبعينيات في مصر مجلة "شؤون أدبية" الإماراتية، العدد ١٩٩٠/١٤ ص٨.

– حميدة عبد الله: قصيدة النثر الثمانينية وانكسار النموذج السبعيني، مجلة الأربعائيون المصرية العدد ١٩٩٢/٤/٣، ص١٤.

– محمود أمين العالم: إطلالة عن الدلالة العامة لشعر رفعت سلام، مجلة "فصول المجلد ١٥ العدد ١٩٩٦/٣، ص١١٩.

وهكذا ظهر ما عرف بجيل الثمانينيات ثم جيل التسعينيات، وبصرف النظر عن الإضافة الحقيقية لهذا الجيل أو ذاك، فإن كل واحد من هذه الأجيال قدم نفسه بوصفه لسان التجربة الشعرية المناسبة، وأنه الأكثر إدراكًا ووعيًا بما يقتضيه التعبير الشعري من تحولات وخاصة في فتحه على مشاهدات وملابسات اليومي.

يقول على سبيل المثال، الشاعر أمجد ريان: "لا يستطيع المتابع للساحة الشعرية في مصر الآن إلا أن يتوقف أمام التجربة في التسعينيات التي أكدت اختلافًا في المفهوم الشعري، ولأول مرة بعد تجربة شعراء السبعينيات تتشكل حساسية شعرية مختلفة في توجهها وطبيعتها وأدواتها، لتصنع تباينا نوعيا عن السابق" (28).

الشاعر أمجد ريان يصمت عن العقد الثمانيني عاقدًا مصالحة مباشرة بين شعراء التسعينيات وشعراء السبعينيات محددًا إضافة التسعينيين في أنها تطوير لتجربة السبعينيين وليست قطيعة معهم، يقول في هذا: "وتجربة شعراء التسعينيات، شأنها كل تجربة جديدة، لا تنقطع انقطاعًا تامًا عن الماضي، وخاصة الماضي القريب، بل هي تعد امتدادًا بصورة أو بأخرى لما طرحته تجربة شعراء السبعينيات في أحد مساراتها العديدة أمسكت التجربة الجديدة بهذا المسار

(٢٨) أمجد ريان: تجربة التسعينيات في الشعر المصري. جريدة القدس العربي، العدد ١٥٣١/١٩٩١ ويذهب جيل النقاد المصريين إلى القول بهيمنة قصيدة النثر في التسعينيات المصرية، ومن ذلك ما قاله الروائي المصري إدوار الخراط الذي وجد في تلك الهيمنة حافزا للكتابة عنها: "مجرد هذا الحضور لقصيدة النثر– مصطلحا وتجسيدا للمصطلح على السواء– بل وازدياد عدد من يكتبون قصيدة النثر من الشعراء الجدد في مصر على نحو مطرد، حتى لتكاد تكون لهم الغلبة. في الميدان، يدعونا لأن نتأمل قليلا في خصائص هذا الجنس الأدبي" جريدة القدس العربي العدد ٢٢٠٠٠/١٩٩٦ ص٩.

ويقول جابر عصفور في الموضوع: "قصيدة النثر أصبحت "موضة" لأن هناك وهما بأنها أسهل من قصيدة التفعيلة. مجلة "المدى" السورية، العدد ٩/١٩٩٥ ص١٢.

وطورته تطويرًا شمل التجربة الجديدة وميزها نوعيًا، ويتجسد هذا المسار في جعل العالم المعيشي واليومي يدخل إلى النص بشكل مباشر أولى" [29]

وبكل احتفاء يعرض أمجد ريان في مقالته مقاطع لشعراء مصريين تسعينيين جاعلًا من ملامح اليومي والحسي والطفولي والمتناص والسوريالي واللانمطية الإيقاعية، ما يسم هذا المقاطع بالشعرية الجديدة، ولأجل احتفاء أكبر بهذه النصوص أصدر أمجد ريان مجلة بعنوان "الفعل الشعري" وقام بمهمة رئيس تحريرها.

لقد تعمدنا أن نسجل هذه الملاحظات وأن نقف عند أمجد ريان بالذات[30] لأننا سنشير إلى شاعر ثمانيني هو شريف رزق الذي كتب مقالًا عن مجلة "الفعل الشعري" وعن مجلة تسعينية أخرى تحمل اسم "الجراد" لأحمد طه، متحاملًا على نصوص المجلتين المذكورتين آتيًا على الأخضر واليابس فيهما حتى أنه يستعيد نفس اللغة التي جوبه بها شعراء السبعينيات [31].

لقد كتب شريف رزق– وهو شاعر ثمانيني غير مكرس شعريًا– بمجلة "الشعر" المصرية مقالًا بعنوان "الملامح الجمالية لشعر السبعينيات [32] لم يقدم في هذا المقال أي نقد يذكر سلبيات أو قصور التجربة السبعينية بل اعتبرها "نقطة بيضاء" منتقلًا إلى تحديد ما اعتبره أبرز ملامح هذه الكتابة الشعرية"،

---

(٢٩) أمجد ريان: المرجع السابق، وينظر لأمجد ريان آراء أخرى بمقالين له:

– شوارع الأبيض والأسود لأحمد يماني: من المجاز اللغوي إلى الاسترسال، مجلة "أخبار الأدب"، ١٤ يوليو ١٩٩٦ ص١٥.

– شعراء التسعينيات ماذا يريدون؟ مجلة الشعر المصرية، العدد ١٩٩٦/٨٣.

(٣٠) قبل مجلة "الفعل الشعري" أصدر أمجد ريان عدة مجلات غير دورية مثل "أفق" و"حوارات" ومواقف" كما شارك في تحرير نشرة الكراس الثقافة إضافة إلى إسهامه بالكتابة في مجلات ونشرات مختلفة من بينها مجلة "إضاءة" التي أسهم في تحريرها إلى جانبه، الشعراء جمال القصاص حسن طلب، حلمي سالم، ماجد يوسف محمد خلاف، محمود نسيم (مرجعنا، العدد ١٩٨٥/١٢) بعد انسحاب شعراء آخرين من "إضاءة ٧٧".

(٣١)ينظر في الموضوع مثالان، مقال حامد أبي أحمد بمجلة "أدب ونقد"، العدد ١٩٨٥/١٣ ودراسة رفعت سلام بمجلة "شئون أدبية" العدد ١٩٩٠/١٤.

(٣٢) مجلة "الشعر" المصرية، يوليو ١٩٩١، ص٦٢.

وحدد ذلك في ما سماه بالذهنية والتجريد وثراء الإيقاع والتكرار وتباعد العلاقة بين المشبه والمشبه به والتقديم والتأخير وبياض الصفحة والتنويع الصرفي، كل هذه الملامح ليس خاصًا في الواقع بشعر السبعينيات، بل ليس خاصًا حتى بالشعر، فهي ملامح نجدها في الكتابات النثرية العربية الكلاسيكية وفي الشعر القديم وشعر الرواد.. ما يهمنا هو انتقال شريف رزق من موقع المتعاطف الممجد لشعر السبعينيات، إلى موقع المهاجم المتحامل على شعر التسعينيات.

لينجز هذا الموقف؛ كتب شريف رزق– المحسوب على شعراء الثمانينات– مقالًا بجريدة القدس العربي بعنوان: الجراد والفعل الشعري، مجلتان شعريتان جديدتان: تنظيرات حول "القصيدة المصرية" و"الزراعية"[33].

شريف رزق لا يشذ عن غيره ممن يروم أن خريطة الشعر تسودها الفوضى، غير أن الفوضى التي يقصدها ليست فوضى ملازمة للإبداع بل فوضى ضيقة يسببها في رأيه، غياب الضمير الأدبي والنقد المنزه والحسابات الخاصة وغياب المواهب الحقيقة، لذلك يعطي رزق لنفسه صلاحية "إعادة تنسيق الخريطة".

يوجه شريف رزق آلياته الهجومية للمنجز النصي بدوره، هادفًا حسب تعبيره "للكشف عن قيمة هذه الكتابة وفضح أوهامها وفقرها النصي".[34] متناولًا النموذج التالي للشاعرة غادة عبد المنعم المنشور في مجلة "الفعل الشعري".

"شوارع القاهرة في ليل الثانية صباحًا خالية.

---

(٣٣) جريد القدس العربي ٢٢ يوليو ١٩٩٤.

(٣٤) حلمي سالم: الخروج من الكتابة الشعرية "الشعرية" "القدس" العربي"، العدد ٢٣٤٠ بتاريخ ١٥ نوفمبر ١٩٩٦ كما يقول الشاعر رابطا بين التصنيف الجيلي وضعف الحركة النقدية: ساعد في تفشي تصنيع الأقفاص الجبلية" افتقار حياتنا إلى حركة نقدية يقظة متحركة تعيد فرز خريطتنا الشعرية على ضوء الحراك الشعري الحق للتيارات المتفاعلة والفاعلة، لأعلى ضوء "الأعمار" التي يصدرها "السجل المدني" في بطاقات الشعراء" المرجع نفسه ص٨.

سوى من المتسكعين والشحاذين.

المتكومين في الأركان الممتلئة بالفضلات لماذا

أشعر أن هذه الشوارع تشبهني"؟!

يعلق شريف رزق على هذا المقطع بقوله: "سرد توصيفي أيضًا لمشهد ولكن البنية بالكامل كنائية فالمجاز قائم بعكس ما يرى أغلبهم، وهنا الكلمات لا تتعدى قاموسيتها النثرية، ووهم المعاش المصري هنا ساذج ومكشوف، فما الذي يحدث للنص لو غيرنا (شوارع القاهرة) بشوارع بيروت أو باريس؟".

أما تساؤله عن إمكانية تغيير (شوارع القاهرة) بشوارع بيروت أو باريس فتساؤل ساذج. لو كان الأمر بهذه البساطة لغيرنا مثلا جيكور بالإسماعيلية أو خولة بليلى العامرية أو النيل بالأمازون، أليس في ذلك غياب الوعي بالسياق اللغوي النصي لمدونة الاختيار؟ لقد كان عليه أن ينتبه إلى أن كلمة (شوارع) بالذات هي المولد الشعري للمقطع بحمولتها المكانية الرمزية التي تتسع لتصبح ذاتًا أخرى مناظرة للذات المتكلمة في خطاب المقطع. لقد أصبحت الذات المتكلمة حالة مكانية هي الأصل والمرجع، في حين تحولت (الشوارع) وهي الممثلة للمكان الراسخ إلى حالة مستنسخة وطارئة للحالة الأصلية (أي التي أصبحت أصلية داخل صوغ الخطاب الشعري للمقطع).

يتحدث شريف رزق عن الشاعر أحمد طه صاحب مجلة "الجراد" ويناقشه في دعوته لما سماه "القصيدة الزراعية" منتقدا رأيًا لأحمد طه ذهب فيه إلى أن شعراء الثمانينات تلامذة خائبون لشعراء السبعينيات، ويذهب في هذا الإطار إلى وصف أحمد طه بأنه باستبعاده لتأثير السبعينيين العرب، يكون قد وقع في وهم المحلية المصرية، ولنسجل ههنا أن صاحبنا وقع بدوره في وهم المحلية

المصرية حين أخذ على التسعينيين تأثرهم بالشاميين التسعينيين وسابقيهم من شعراء قصيدة النثر.

يدرج شريف رزق المقطع التالي لأحمد طه:

"حين تبدأ في ارتداء ملابسك الصيفية

وتحمل حقيبة واحدة

بها أشعارك

وبطاقتك الشخصية

وبعض صورك في المنفى

كي تتذكر

وأنت تدخن على رصيف البستان

أن الجليد

وأغطية الرأس الصوفية

واللغة التي تستعصي على المضاجعة

والأصدقاء الموسميين

كلها

كلها

ليست ذلك المنفي الذي تعودته قدماك

والذي يبعد عن سريرك

مثلما يبعد الهرم عن شبرا".

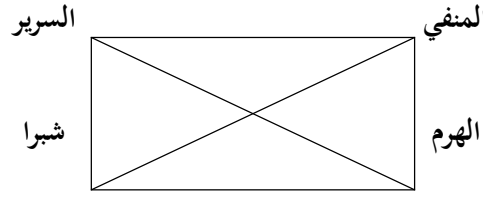
يقول معلقًا على هذا المقطع:"هذه كتابة– كما نرى– تعتمد كليًا على المحور السياقي، بما يجعل النص سردًا لمشهدية قائمة بالعقل (وبالتالي فمرجعيتها، المعرفي والفكري وليس مشاهد الحياة). وهذا يجعل من النص صياغة أخيرة لموقف جاهز، هذا الموقف أسبق على الكتابة، ولذا الكتابة هنا وصف لأكشف، وهذا يجعل جوره إنشاديًا، وحضور الصوت المنشد يطغى على حضور الأشياء، حضور (القائل) إذن نقيض لحضور النص".

وهي عبارات تمثل في رأينا حقًا يُراد به باطل، فنحن لا نرى مثلًا في المقطع المذكور ما يؤكد أن حضور القائل هو نقيض النص أو أنه وصف لأكشف أو أن صوته إنشادي، وعلى أقل تقدير لا نرى لهذه السمات حضورًا فجًا في المقطع. ناهيك بوقوع المعلق في سلسلة من التناقضات ليس أقلها أنه يستحسن هيمنة حضور الأشياء على حضور القائل في حسن أنه يقف ضد قصيدة اليومي والمعيش وهي التي تعطي للأشياء هيمنة في النص.

وحتى لو افترضنا ذلك، كيف لم ينتبه رزق إلى (مشاهد الحياة) في المقطع المذكور؟ وماذا تمثل هذه الكلمات والعبارات: ملابس صيفية، تدخن، رصيف البستان، أغطية الرأس، سرير، الهرم، شبرا..؟ لقد كان عليه أن ينتبه إلى ما يكشفه نص أحمد طه من طاقات شعرية من خلال هذا الحوار الذي يقيمه الشاعر بين الأشياء عبر جدول مكاني.

فلنتأمل– من باب الإيجاز– وحده في آخر المقطع: لننظر في هذا الفضاء المرتبط بالمقومات المكانية الرمزية لكلمة "منفى" بما تفيده من إقصاء

للذات وسجن لها وفصل لها عن مكان الألفة، وكيف أنها تمثل مقابلًا لما يتصل بكلمة "السرير" الممثلة لمكان الدفء والعزلة والانقطاع عن الآخر أيضًا، فهما مكانان يتشاكلان في سمات دلالية بعينها بالرغم مما يختلفان فيه من سمات أخرى. لكن موطن الشعرية هو بالذات في هذا التوازي الذي يقيمه الشاعر بين مسافة التباعد بين المنفى والسرير من جهة، وبين مسافة التباعد بين الهرم وشبرا من جهة أخرى، أي بين مسافة متخيلة تفصل المنفى عن السرير وبين مسافة واقعية تفصل الهرم عن شبرا، يمكن أن نستعين في هذا الإطار بالمرجعية الواقعية، أي بعد شبرا من الهرم مع انتمائهما لنفس الفضاء العمراني، لكن المسافة بينهما تنطوي على العديد من العلامات المكانية المتباينة، إنه انتقال من الوسط الشمالي للقاهرة نحو أقصى جنوبها، في خلال ذلك– مهما اختلفت الطرق– لابد من اجتياز أحياء شعبية وعصرية وثقافية وإدارية: شارع رمسيس، بولاق، ميدان التحرير، مجمع التحرير، جامعة الدول العربية، اجتياز النيل، ميدان الدقي، جامعة القاهرة، ميدان الجيزة، شارع الهرم... الخ، لكن هذه المرجعية الواقعية ربما ليست مفيدة، أو في أهمية المرجعية الرمزية التي يمكن توليدها عبر إعادة تشكيل التناظرات المكانية؛ فهذه التناظرات المستندة في المقام الأول على رمزية (شبرا والهرم) هي التي تضئ متخيل (المنفى والسرير).



في هذا الرسم يدخل المنفى والهرم في دائرة، وشبرا والسرير في دائرة، إنه توزيع لمكان المعيش في مقابل المتخيل. في مكان المتخيل:

الهرم (المنفى)
- الماضي
- التاريخ
- الذاكرة
- البعد
- العلة
- السياحة
- الملاهي

شبرا (السرير)
- الحاضر
- الخيمة (السرير)
- التاريخ
- الذاكرة
- القرب
- الانخفاض
- الطابع المحلي والتجمع البشري المصري
- صعوبة الحياة والعيش (حي مزدحم)

إنها تشاكلات سجلناها بعجالة لأن قصدنا ليس تحليل هذا النص ولكن التنبيه إلى ما تجاهله فيه من طاقات شعرية، وربما كنا في غني عن ذلك مادامت لغة التحامل جلية في خطابه حول التجربة المصرية التسعينية في الشعر، ويمكن أن نستدل على اللغة غير العلمية لرزق من خلال جملة من النعوت القدحية التي وزعها بكل سخاء في مقالته المذكورة، وعلى سبيل التمثيل لا الحصر نذكر ما

وصف به شاعرنا الناقد، الشاعر أحمد طه: إنه شاعر عاقر يبحث عن نبوة في أرض قاحل، "شاعر كلاسيكي فقير". لسنا ههنا بصدد الدفاع عن أحمد طه ولا عن الشعراء التسعينيين ويمكن أن نختلف مع بعض نصوصهم.

ولقد وقفنا عن شريف رزق مع أنه ليس اسمًا شعريًا أو نقديًا يعد مرجعًا في مجاله، هدفنا كان الإشارة إلى ما تطرحه التسعينيات في الشعر المصري من قضايا خلافية ذات طابع بعيد كثيرًا عن جوهر الأسئلة الحقيقية، إنها صيغة أخرى من الفوضى المحترقة بدورها فوق الصفيح الساخن لهذا العقد.

وتمثل لغة الخطاب الجيلي ملمحًا بارزًا في الحركة النقدية حول الشعر المصري وضمنه قصيدة النثر، ولا نرى مثلا لحدة الخطاب حول الأجيال في مصر سوى في العراق ولبنان ولا نرى مبرراً لذلك سوى في الزخم الهائل من الشعراء الذين تناوبوا أو اشتركوا في حمل مشعل الشعر في تلك الأقطار مع اندراجهم جميعهم، بصيغة أو بأخرى ضمن لواء الحداثة الشعرية، فبالنظر إلى المد المتماوج لحركات التحديث، تنطرح الأسئلة حول من صاحب الشرعية في خلق الشعر الجديد وكيف يتأتى له ذلك.

ولم تسلم التسعينيات من شرارات السجالات الجيلية، ولقد غذاها تشبث السبعينيين بـ "امتياز" المواقع التي كانوا قد احتلوها بوصفهم ممثلي "قمة" الحداثة التجريبية في مقابل الستينيين، فالسبعينيون والتسعينيون أصبحوا مواجهين بنارين: نار خافتة تأتيهم من بقايا الشرارات الستينية، ونار متوهجة تأتيهم من الثمانينيين والتسعينيين، ولذلك سيكون في مقدمة أهدافهم تحطيم المقولة "الجيلية" التي لم يعد بقاؤها في صالحهم، حيث تمثل هذه المقولة في رأيهم تسويرًا لا مبرر له، إضافة إلى ما تقدمه من إمكانيات للتغطية على بعض التجارب

الفقيرة بمنحها سندا تصنيفيا جيليا، شأنها شأن بعض التجارب التي مرت مرورا سريعا بمجلتي "إضاءة ٧٧" و"أصوات" مستفيدة من "امتياز" ذلك المرور لتصبح محسوبة على "الجماعة".

هل من السهل التخلي عن المقولة الجيلية؟ إن السبعينيين في حاجة دائمة للتذكير بتميزهم عن الستينيين ومرحلتهم ومرجعيتهم، وفي حاجة مماثلة لتثبيت أحقيتهم في الانتماء شرعيا وفنيا للتسعينيات، وهذا الوقوع بين نفي المقولة وتبينها، سيكون أحد العوامل في تذبذب مواقفهم تجاه تحولات الشعر في مصر الآن.

يقول الشاعر حلمي سالم في محاولة منه للتشكيك في المقولة "الجيلية" مبرزا سلبياتها: "إن حياتنا الشعرية تعاني من الوقوع في التصنيف العقدي العشري للشعر والشعراء (الخمسينيات، الستينيات، السبعينيات...الخ) وهو تقسيم غير نقدي وغير فني، يتسبب في العديد من الأضرار منها خروج بعض الشعراء الحقيقيين من هذه الوصفة الجيلية الخشبية "بينما هم مبدعون بارزون ذوو جهد أصيل، ودخول بعض الشعراء الضعفاء أو "الزائفين" ضمن هذه "السلة" المدمرة، لا لشيء إلا لأن "الوصفة الجيلية" تشملهم، بينما هم قصارى الباع قليلو التطور محدودو الإضافة الشعرية.

لكن حلمي سالم لم يستطع بدوره أن يتخلص من "الوصفة الجيلية" فهو يتبناها حين يريد موضعة نفسه، وها هو يقول، مفسرا أسباب التهميش التي طالت الشاعر المصري محمد صالح، رابطا بين الجيل والحركة: "لا أعفي نفسي ولا أبناء جيلي، حركتي– من المساهمة بنصيب، قليل أو كثير، في حدوث هذا الظلم، بما شاب حركتنا ورؤانا (في بعض الفترات) من عصبوبة وعصابية وتكتل[35].

(٣٥) المرجع نفسه ص٨.

لقد كتب حلمي سالم– وهو أحد مؤسسي مجلة "إضاءة" ٧٧ رفقة رفعت سلام وحسن طلب وجمال القصاص– مقالا آخر خصصه لمناقشة مقولة "الأجيال" في الشعر بعنوان :"الأجيال: حرب المواقع" وذلك في جزأين بجريدة القدس العربية اللندنية، في هذا المقال يعتبر التقسيم الجيلي حافلا "بالأضرار الفنية والاجتماعية والجمالية والمغالطات الجسيمة والتناحرات الطاحنة والتحزبات المستفزة، مشبها إياه بـ "الأدراج المغلقة"، داعيا إلى "ضرورة" أن نعيد النظر" فيه معبرا عن عدم استراحته "أبدا استراحة كاملة لمصطلح (جيل السبعينيات) لكنه سرعان ما يتحول في المقال نفسه إلى مدافع عن شرعية الجيل السبعيني متبنيا الخطاب نفسه، يقول: لماذا إذن هذا النظر العدواني إلى جيل السبعينيات، وكأن الاصطناع أو الادعاء عيب خلقي لصيق بطبيعته دون سواه، وأنه ليس استثناء في ذلك، وقد بدا الجيل– فعليا– يفرز نفسه ويصفو ويتصفى (كما فعلت كل التجارب السابقة) ليترك لنا أربعة أو خمسة شعراء، وهو ما سوف يحدث كذلك في التجارب والأجيال اللاحقة [36].

إن دعوة السبعينيين لاستبعاد المقولة الجيلية– بصرف النظر عن قدرتهم على التخلص منها– ليس سوى محاولة لسحب سلاح يرفعه التسعينيون الذين بدا بعضهم كأنه يقف الموقف ذاته الذي وقفه السبعينيون تجاه سابقيهم، حتى إن حلمي سالم مثلا تساءل عما إذا كانت هناك دوافع و"مصالح غير شعرية" و"غير نقدية" تكمن وراء موقف التسعينيين من سابقيهم بل لقد استغرب من موقف التسعينيين السلبي تجاه السبعينيين المصريين والإيجابي تجاه نظرائهم غير المصريين.

(٣٦) حلمي سالم: الأجيال: حرب المواقع: دعوة لإعادة النظر في التقسيم الأفقي للكتابة "القدس العربي"، العدد ٢٣٢٨، ١ أكتوبر ١٩٩، ص٨.

يقول: "فأنا ألاحظ– مثلا– أن كثيرًا من شعراء وشاعرات ما يسمى بجيل السبعينيات في مصر، يكنون بغضا طافحا لشعراء وشاعرات ما يمسى بجيل التسعينات في مصر (على الرغم من أن الصلة بينهما من الناحية الشعرية هي من رأيي– أوثق صلة بين جيلين في حركة الحداثة كلها) بينما هم يكنون– في الوقت نفسه– حبا واحتراما شديدين لأقراننا من شعراء السبعينيات العرب مثل: أمجد ناصر ونوري الجراح وعباس بيضون وقاسم حداد ووديع سعادة وعبده وازن وغيرهم[37].

وإذا كان حلمي سالم اختار أن يخرج من "العجين" الشعري التسعيني خروج الشعرة النقية البريئة بدعوته في مقال آخر له إلى "التسامح"، لا إلى محاكم التفتيش، وبقوله "إن في الشعر التسعيني الصالح والطالح كما في كل شعر" [38] فإن قرينه حسن طلب، اختار إثبات الذات بهجوم انتحاري على شعر العقد نفسه [39]

لكن ما موقف باقي أبرز الشعراء السبعينيين من تسعينييهم؟

لا يختلف تقييم رفعت سلام للتجربة السبعينية، في مرتكزاته الأساس، عن تقييم زملائه الشعراء، فالسبعينيون في رأيه أجابوا عن أسئلة المرحلة إجابة مناسبة، يتجاوزهم المفهوم الشعري الستيني، حيث الشاعر الأوحد والشاعر السياسي النظامي، وشاعر المطلق القومي التبشيري، وشاعر اللغة المحافظة والشكل الشعري الرتيب، أما السبعينيون، فهم في رأيه، من خلخل البنية

(٣٧) حلمي سالم: الأجيال: حرب المواقع: سبعينيون "هنا" مكروهون فيما سبعينيون "هناك" محبوبون! "القدس العربي" العدد ٤، ٢٣٣٠ نوفمبر ١٩٩٦، ص٨

(٣٨)حلمي سالم مساهمة في النقاش حول الشعرية في مصر: عصر المماليك وأدب الحداثة جريدة "القدس العربي"، العدد ٢٣١٤، ١٦ أكتوبر ١٩٩٦.

(٣٩) افتتاحية مجلة "إبداع" العدد ٥/٧/١٩٩٦

الإيقاعية السائدة وفتح باب اللغة على التجريب وارتياد آفاق بعيدة عن سطحية السياسي ورسوخ اليقينيات.

ورفعت سلام بين الأصوات الحاضرة في التسعينات لكن بمرجعية لا تخلو من سبعينية فهو قد طور تجربته ليحافظ على موقعه كصوت شعري، غير أن تطوره سار في اتجاه مغاير للحساسيات الناشئة في الثمانينات والسبعينيات خاصة. وأبرز ما يشكل صوت سلام شعريا، هو إبقاؤه– بالرغم من نقده للمطلقات– مطلقات شعرية، في مقدمتها حرصه على الإيقاع الصوتي الخارجي وعلى الشكل الشعري السطري، مع ميل واضح نحو الموضوعات الكبرى كتلك التي تشكل شعر شاعره "المحبوب" ترجمة، ريتسوس موضوعات النفس الطويل أو "الأعمال الباذخة التي تمتلك العالم" كما يسميها رفعت سلام نفسه.

لا غرابة إذن، أن يمثل رفعت سلام في نظر الشعراء الجدد، إحدى الاستمراريات المتجاوزة وأحد "الآباء الجدد" الذين أظهروا عدم قدرتهم على التخلي عن أسلوب الأبوة في الوصايا والنصح والإرشاد.

وها هو رفعت سلام إذ يقر بأحقية "قصيدة النثر" التسعينية في الوجود إلى جانب قصيدة التفعيلة وبأحقية الشعر عامة في مراجعة اللغة واكتشافها، يعبر عن تحفظه من الشعر الجديد، وبخاصة ما اختار منه موضوعات الجزئي والهامشي، يقول: "أرى في تجارب شعرية معاصرة أو لاحقة (يقصد قياسا إلى السبعينيات) فقرا حادا في امتلاك اللغة، أي في امتلاك العمود الفقري للقصيدة إلى حد يصل إلى البؤس الذي يستحق الشفقة لو أمكن ذلك.

وذلك أوجد أزمة أراها قادمة إلى القصيدة المصرية، فالطاقة الشعرية تتقلص بالتدريج إلى الحد الميكروسكوبي، وليس صدفة أن التجارب التالية

(يقصد التالية للسبعينيات) الكثيرة التي نقرأها، لا تستطيع أن تتسع سوى للحظة العابرة للبرهة الشاردة، للإيماءة فحسب، لا قصيدة من تلك القصائد يمكن أن تتسع للعالم [40].

اتساع الشعر للعالم حلم شعري جميل وحلم مخملي قديم، بيد أن موطن الخلاف هو في كلمة "العالم" أي عالم يقصد رفعت سلام، وأي عالم ينشد التسعينيون؟ وأخيرًا وقبل كل شيء لماذا يوسع التسعينيون شعرهم للعالم، وهم يعلنون أنهم غير معنيين به، ولا يجدون– بخلاف رفعت سلام– ضرورة لاعتناقه أو حتى للإقرار بوجوده؟

حال عبد المنعم رمضان مع الشعر حال مختلف عن رفعت سلام؛ فعبد المنعم رمضان قليل الكتابة خارج الشعر، وكتابته النثرية تطفح بنفس شعري، وهو في تعبيره عن آرائه ومواقفه أقرب إلى الحكم على العالم باللاجدوى.

وسيكون لهزيمة ٦٧ أثر سلبي على عبد المنعم رمضان كما على جيل بكامله من الشعراء والروائيين والقصاصين وستتمثل سلبية الهزيمة في شيوع الشك.

وفي ذلك يقول الشاعر: "بعد ٦٧ أصبحنا لا نصدق أحدا ولا أي شيء آخر. كل ما قيل لنا كان شيئا كاذبا [41].

وسينتقل هذا الشك ليصبح مكونا من مكونات القصيدة الجديدة للسبعينيات وما بعدها حسب عبد المنعم رمضان الذي يقول في الموضوع: ما "يميز" التجربة الشعرية الجديدة هو انعدام اليقين وسيطرة الشك [42].

---

(٤٠) جريدة العلم، ٢٤ يونيو ١٩٩٦ (من حوار مع الشاعر)، وينظر له رأي مخالف في دراسة له بمجله فصول، المجلد

(٤١) جريد "العلم٤" فبراير ١٩٩٤ (من حوار معه، ص٦)

(٤٢) المرجع السابق، ص٦.

وشاعر يلازمه الشك وانعدام اليقين سيختلف بالضرورة عن شاعر لم تزده نكسة ٦٧ سوى إصرارا على أحلام بديلة، لها مطلقها وشموليتها وموضوعاتها الكبرى، شاعر الشك هو إذن شاعر "لا يقول إلا الأشياء الصغيرة ويخشى الأشياء الكبيرة"[43] كما يقول رمضان عن نفسه: وشعر عبد المنعم رمضان في التسعينيات ليس هو شعره في السبعينيات لم يعد شعره السبعيني سوى مرحلة من باب تاريخه الشخصي كما هو حال شعر مجايليه للعقد نفسه.. رمضان أكثر قدرة على اختراع متخيل شعري يتفاعل فيه نص المقدس بنص المدنس، كما أن جرأته في التشغيل الشعري لمرجعيات التراثي والديني والإيروتيكي بعيدا عن مطلقات اليقين، تمثل سمة تميزه عن غيره، وقد تكون هذه العوامل إضافة إلى اجتهاداته في تشكيل نص يميزه عن غيره، وقد تكون هذه العوامل، إضافة إلى اجتهاداته في تشكيل نص مفتوح غير مقيد بنمطية إيقاعية أو شكلية، من العوامل التي جعلت موقعه عسير التصنيف والخندقة، ولا شبيه لموقعه في التسعينيات مصريا سوى موقع محمد عفيفي مطر سبعينيا وثمانينيا؛ ففي شعر عبد المنعم رمضان تجتمع كل الأجيال والعقود الثلاثة الأخيرة، وخاصة في تسعينياته، ولذلك يمكن عد تجربته رافدا أساسيا في قصيدة النثر التسعينية في مصر وفي الوطن العربي، هذا الموقع، جعل آراءه في قصيدة النثر وفي الشعر، قريبة من آراء الجيل التسعيني، بل محايثة لها، يقول عبد المنعم رمضان رابطا بين قصيدة النثر وبين تغيير الرؤية للعالم وللموضوعات المطلقة بما فيها الوجدان العام:

"الاعتراض على قصيدة النثر ضمن هذه الرؤية (يقصد الرؤية الإطلاقية) ليس اعتراضا على قصيدة النثر فقط لأنها آلة رؤية تخلت عن العروض الخليلي،

(٤٣) المرجع السابق

ولكن باعتبارها آلة رؤية تخلت عن رؤيتهم (يقصد النقاد المعترضين) أكثر من تخليها عن الشكل، يعني أنها ترى العالم بخلافهم وبدون إذنهم، ولو فعلت ذلك لما كان هناك خلاف وتحدثوا عنها باعتبارها إنجازا عظيما وباعتبارها ثورة في الشعر؛ فشاعر قصيدة النثر تخلي عن مهمة شاعر الوجدان العام. هذه المعضلة هي التي تحول بين الناقد الذي يطلب من الشعر أن يكون "ديوان العرب" وبين قصيدة النثر التي لا تريد أن تكون ديوان العرب، أو على الأقل، أن تلعب هذا الدور القديم [44].

لقد مثلت التسعينيات محكا حقيقيا لقدرة الشعراء على الحفاظ على قارئهم أو مخاطبة القارئ الجديد الذي تكون في موازاة نشوء التجارب الأكثر جدة. ومن البديهي ألا يكون قارئ السبعينيات الذي كان قريبا من التجربة السياسية والقومية للخمسينيات والستينيات وعايشها لحظة تفتح وعيه، ثم عاين انهدامها ثقافيا وحضاريا، هو قارئ الثمانينات الذي تفتح وعيه في ظل انقلاب جذري اجتماعي واقتصادي وسياسي (تآكل القطاع العام، تفشي البيروقراطية والفساد الإداري، ارتفاع تكلفة المعيشة بسبب الوقف التدريجي لدعم القطاعات الحيوية، ارتفاع نسبة البطالة لدى خريجي الجامعات، نمو الفوارق الاجتماعية بسبب سياسة الانفتاح العشوائي، معاهدة كامب ديفيد...إلخ).

وقارئ تربى في أوضاع انتقالية كهذه، مختلف ضرورة عن قارئ تفتح وعيه في وضع تكرست فيه الاختيارات الليبرالية العشوائية بسياساتها في الخوصصة وتفتيت القطاع العام وتحرير التجارة والقطاعات الأساسية، أضف إلى ذلك عوامل التأثر بأسباب خارجية، منها العربية فقد تقلصت العمالة بالخليج والعراق،

(٤٤) نفسه، ص٦ حول عزلة الشاعر المعاصر وهامشيته في مقابل العوامل التي كرست رسمية الشاعر الخمسيني، ينظر رأي لعبد المنعم رمضان عبر عنه جريدة "أخبار الأدب" (٢٤ نوفمبر ١٩٩٦)، ص١٢.

ونمو أقطاب ثقافية جديدة نبهت الجيل القارئ الجديد إلى ضرورة التخلي نهائيا عن قوقعة الإحساس بالتعالي والتفوق ثقافيا، ناهيك بالمتغيرات الإعلامية العربية والدولية: (العولمة– المعلوماتية ثورة الاتصال) إضافة إلى الهزات القومية التسعينية (حصار العراق وليبيا– تقزم القضية الفلسطينية إلى إدارة حكم محلي.. إلخ)

إنها أسباب، يطول جلها بلادًا عربية أخرى، وكلها مسهم في خلق رؤية جديدة للعالم المحيط بالشاعر والقارئ، لقد مثلت هذه التحولات تحديا للشاعر.

فإما أن يعيد تشكيل وعيه ليستطيع استيعابها وفهمها فيجد له مكانا ضمن أرخبيلاتها الشعرية والثقافية، وإما أن يحافظ على ثبات وعيه السابق، فلا يجد له مكانا سوى في المياه المتماوجة بين جزر تلك الأرخبيلات، وما أكثر الشعراء الذين يعتقدون أنهم واقفون على أرض، وهم عائمون على المياه!

ومن بين الشعراء السبعينيين الذين حافظوا لأنفسهم على موطئ قدم في جزر التسعينيات قلة ممن أنشأوا منبري "إضاءة و"أصوات" نذكر منهم، رفعت سلام، وحلمي سالم، وعبد المنعم رمضان، ومحمد سليمان، وحسن طلب، أحمد طه، وقلة أخرى مع الإشارة إلى تفاوت مواقعهم ما بين الوقوف على أرض صلبة، والوقوف على الحافات.

أما الشعراء الثمانينيون الذين تطوروا شعريا في التسعينيات فقلة أيضا نكتفي بذكر بعضهم مثل: فاطمة قنديل، محمد قرني، فتحي عبد الله، إيمان مرسال، إبراهيم داود، ناصر فرغلي، وهؤلاء قريبون من شعراء تسعينيين أمثال: أحمد يماني وميلاد زكريا وغادة نبيل وكريم عبد السلام وأسامة الديناصوري.

إنها تصنيفات غير ذات جدوى في الواقع، فمن الصعب التمييز بين شاعر تسعيني وآخر مخضرم لسبب فني أولا. أما الإشكال الحقيقي، فهو تحديد من هو الشاعر التسعيني؟ هل هو من لم يكتب قبل ١٩٩٠ بمطلق عمره أم من لم يكتب قبلها مع شرط أن لا يكون قد ولد قبل حدود ١٩٧٠؟ أم هو كل من كتب في التسعينيات وتمثل الرؤية الجديدة لهذا العقد؟ ونحن أقرب إلى اقتراح الفهم الأخير، بذلك تتوافر لدينا إمكانية للتقييم الفني لمدى حضور الشاعر شعريًا، ونتجنب في الوقت نفسه الحكم المجاني بإلغاء حضور شعراء لمجرد أن أعمارهم تتعدى حدا معينًا، الفيصل سيكون إذن هو في استجابة الشاعر فنيا للرؤية الجمالية التي سيسهم هو بدوره في بلورتها وتشكيلها، آنذاك يكون الشاعر ابن لحظته التاريخية.

ههنا بالذات ينطرح سؤال وتتوالد إشكاليات، فأية لحظة تاريخية نقصد؟ وهل من اللازم أن يكون الشعر ابن لحظته التاريخية؟ وأيه زاوية أو بعد من زوايا وأبعاد اللحظة التاريخية ملزم للشاعر وأيهما غير ملزم له؟

أسئلة كهذه هي في الواقع وليدة إشكال حقيقي آخر، أكثر تعقيدا من إشكال تحديد من هو الشاعر التسعيني، إنه إشكال تحديد ما هو الشعر التسعيني بالذات، وهل هناك شعر تسعيني واحد أم أشعار تسعينية، وما هو الشعر؟ الأجدر بأن يكون ابن التسعينيات، بل هل هناك شعر تسعيني أصلا؟

يرى أحمد عبد المعطي حجازي مثلا، وهو يقتعد كرسيًا رمزيا يستغله لتكريس طرائق شعرية دون أخرى، نقصد رئاسته لتحرير مجلة "إبداع" أنه لا يوجد شعر دون وزن، وأن النص الذي يعتمد اللغة المجازية ولغة الصورة، لا يرقى أبدا لمرتبة الشعر، وأقصى ما يصل إليه هو أن يقترب من الشعر لا أن يكونه.

وتبعا لهذا الفهم لا يرى في ما كتبه محمد الماغوط وأنسى الحاج وعباس بيضون وسركون بولص شعرا، بل كتابة قريبة من الشعر، أما بالنسبة للمصريين، فلا يذكر حجازي من كتاب قصيدة النثر سوى فاطمة قنديل، واصفا قصائدها بأنها "لا بأس بها وتكتب شيئا يمكن أن ينشر.. ولكن أدواتها ناقصة".

وبدل أن يذكر نماذج أخرى في قصيدة النثر يعمم حجازي أوصافه ويتحدث عن "الموجة الجديدة" ويختار منها ثلاثة شعراء: حسن طلب وعبد المنعم رمضان ووليد منير، أما باقي الشعراء من التسعينيين، بل حتى من السبعينيين والثمانينيين، فلا علاقة لهم بالشعر الحقيقي في رأيه [45].

أسئلة كهذه لا تتحدى المشهد الشعري المصري بل المشهد الشعري العربي عامة، ويكمن أن نلاحظ مثلا أنه ما من شاعر تحدث في التسعينات أو في غيرها من شعراء كل الأجيال، إلا واعتبر نفسه جزءا شرعيا من هذا العقد. كل يقرر مصيره بذاته ملقيا باللائمة على غيره، مغطيا على قلق وضعه بـ "الأيديولوجيا" النقدية– الشعرية السائدة، أيديولوجيا الأزمة [46].

إنه صفيح آخر للتسعينيات الساخنة.

---

(٤٥) يقول أحمد عبد المعطي حجازي في أحد حواراته التسعينية المتأخرة: أنا حتى هذه اللحظة، أعتبر أفضل ما هو موجود في الساحة الشعرية هو الشعر الموزون، خذ مثلا، ثمة من يكتب قصيدة النثر، لكن من هم الشعراء من الموجه الجديدة، فسوف تجد حسن طلب وعبد المنعم رمضان ووليد منير هؤلاء الشعراء، الجدد، ومن هم من الشعراء الذين يكتبون قصيدة النثر، واستطاعوا بالفعل أن يفرضوا وجودهم في الحركة الأدبية؟ ومن وجهة نظري، ضرورة التمييز بين الوجود المصطنع الذي تصنعه الصحافة والوجود الحقيقي للإنتاج الأدبي، فالوجود الحقيقي للشعر في مصر هو للشعر الموزون ولهؤلاء الشعراء الذين ذكرتهم". ينظر حوار معه، جريدة "القدس العربي". لندن، العدد ٢٦٩٥، ١٩٩٨/١/٩، ص ١٠.

(٤٦) في موضوع عن القصيدة والشاعر والمتلقي: إلى أين يمضي شعرنا؟ ينظر استطلاع واسع للمشهد الشعري التسعيني في مصر، أنجزه ما هو حسن، وشارك بالإجابة فيه النقاد والشعراء: أحمد عبد المعطي حجازي وجابر عصفور وغالي شكري وصلاح فضل وعبد المنعم تليمة، ومحمد صالح وعبد المنعم عواد يوسف ومحمد مهران السيد وأحمد درويش ووفاء وجدي وسيد البحراوي ومحمد سليمان وعبد المنعم رمضان ومحمد آدم وأحمد الشهاوي وفاطمة قنديل وصلاح اللقاني ومحمود قرني "جريدة أخبار الأدب"، ٢٤ نوفمبر ١٩٩٦، ص ١٣١٠. ملاحظة: كتبت هذه الدراسة في أواخر التسعينيات.

القسم الثاني

مسائل في قراءة النص

١-على السبتي وعودة الأشعار

ديوان "وعادت الأشعار" للشاعر على السبتي ديوان جد متنوع، وقد تكون هذه نتيجة متوقعة من شاعر لا يرى الشعر من زاوية واحدة، بل يجعله عينا لرؤية العالم من حوله، في ضيقه واتساعه، وفى بساطته وتعقيده، وفى فرديته وجماعيته.

فمن قصائد غيرية تتعمد وضوحها ومباشرتها، إلى قصائد متجذرة في العالم الداخلي الذاتي للشاعر. إنه ديوان يلتقط محطات لرحلة الواقع والذات والكتابة.. محطات تتحول أحيانا إلى ضرب من قصائد اليوميات الشعرية المنصرفة لاقتناص لحظات المعيش في ظرفية مكانه وزمانه. ولم يكن التنظيم الذى رتب فيه الشاعر قصائده إلا صورة تعكس هذه الرحلة. فمن القصيدة الأولى أو المقطع التمهيدي حيث يختبر الشاعر عودته للشعر، إلى القصيدة الأخيرة، (إبحار)، وهى قصيدة تعبر فيها الذات عن رغبتها في تخطي عوامل الإحباط لأجل متابعة خطى الرحلة.

ما بين سؤال الشعر، وسؤال رحلة الحياة والعمر، تمتد القصائد الأخرى في شكل توالدات تعبيرية نابعة بالتحديد من المزواجة بين السؤالين السالفين، حيث يولد سؤال الشعر علاقات الذات بالكتابة ووظيفتها، ويولد سؤال رحلة الحياة والعمر، علاقة الذات بالواقع والمحيط والآخرين. أما تزاوج السؤالين، فيولد

بالضرورة رؤية الذات لموقعها كذات شاعرة وسط مجتمع ليس منسجما بالضرورة مع صورتها من نفسها، وصورتها عن كينونتها وسط الآخرين، فكيف شكل الديوان علاقته تلك؟ هذا ما نعرض له من خلال محورين، يتعلق الأول بمواجهه الانقطاع والاستمرار في الشعر، ويتعلق الثاني بأهم المناحي الشعرية السائدة موضوعاتي في الديوان.

١- مواجهة الانقطاع والاستمرار:

تتبدى علاقة الانقطاع والاستمرار التي تواجه فيها الذات موضوع الكتابة، بدءا من عنوان الديوان. حيث يعبر هذا الأخير عن توتر التواصل بين الطرفين. كأن ملفوظ العنوان زفرة محارب عائد لتوه منتصرا من الحرب. أو كأنه يسعى للقول: "ها قد عادت الأشعار" أو "أخيرا عادت الأشعار". ويتأكد هذا المحمول الدلالي في الصيغة التركيبية المسبوقة بنقط حذف تفيد أن جملة العنوان، متعلقة بكلام محذوف، وأنها استئناف لذلك الكلام. أما الكلام المحذوف فاحتماله هو مجموع نصوص وقصائد الشاعر السابقة للديوان الحالي. مما يعنى أن على السبتي سعى لحمل قارئة على الربط في خيط تواصلي واحد بين تجربته في دواوينه الثلاثة، لتكون هذه التجربة بمثابة النص الضمني المشكل لعقد ميثاق مع القارئ. بيد أنها إمكانية للقراءة لا يمكن أن تتوافر لكل متلق وبخاصة الذى ليس في وسعه الحصول على الديوانين السابقين. وفي حالة كهذه لا يبقى أمام المتلقي المفترض، سوى تكوين صورة للنص الضمني من خلال النص العلني، أي النص الجديد. قد يخطئ في رسم صورته وقد ينجح في حمل الديوان على البوح بذاكرته الشعرية المستمدة من مجموع قصائد التجربة الماضية للشاعر.

الأشعار لا الشعر. هذا هو الإبدال الصرفي الذى اختاره الشاعر للعنوان. الأشعار تكثير صرفي للشعر الدال في ذاته على الكثرة. التعريف في كلمة (الأشعار) مقوم خطابي له مقاصد تداولية. منها احتمال كون الشاعر أراد أن يقول لمتلقيه: "الأشعار التي تمثلها عنى وعرفتها، ها هى تعود" أو احتمال قوله: "الأشعار التي هي نموذجك للشعر وقرأتها في شعري وفى شعر غيري ها أنت تواجه أمثلة لها هنا".

الأشعار في عنوان الديوان هي إذن الأشعار في مطلقها التعريفي الذى يفترض فيه أنه عقد لقاء بين الشاعر ومتلقيه، إنها الأشعار المقصودة بالتعرف، لا الأشعار المعممة بالنكرة.

ويمثل هذا التعريف بالنسبة للشاعر صيغة يعبر من خلالها عن استعادته للتعبير الشعري بعد انقطاعنا لدرجة أنه استبعد أي عنونة أخرى تشتق مثلا من موضوعات قصائده. إنه منصرف للشعر في ذاته بوصفه هاجسا مقلقا يستحوذ على مجابهة استعصاء الكتابة. ويلاحظ أن على السبتي في ديوانه السابق (أشعار في الهواء الطلق)، اختار عنونة تصدرها كلمة (أشعار)، مع ما بين الديوانين من اختلاف ملحوظ في الصيغة التركيبية، بين التنكير والتعريف. في الديوان السابق ترد كلمة (أشعار نكرة) وترفق بمحمول ذي دلالة مكانية خاصة (الهواء الطلق). وتجاوز المسند والمسند إليه في الديوان المذكور، يفيد أن العنوان سعى لتبليغ المتلقي أن (أشعار) الديوان، حرة في دلالتها، مطلقة في موضوعاتها، متنوعة في مقاصدها. أما في الديوان الجديد، فالمسند والمسند إليه متمركزان حول الشعر بالتعريف. ولعل في ذلك إيحاء بمزيد من الإحساس بمواجهة الشعر في تجربته الصعبة. ولربما كان ذلك دليلا على أن على السبتي عاش في هذا الديوان تجربة أصعب في معاناة توتر العلاقة بين الاستمرار والانقطاع. وخاصة أن الشاعر مقل

في نشر الدواوين، كما أن المدة الفاصلة بين صدور الديوان الجديد وصدور سابقة أطول من نظيرتها الفاصلة بين صدور الثاني. فقد طبع ديوانه الأول (بيت من نجوم الصيف) سنة ١٩٦٩ بعد أزيد من عقد من زمن الكتابة الشعرية. ونشر ديوانه الثاني سنة ١٩٨٠. وكان على الشاعر أن ينتظر سنة ١٩٩٨ ليصدر ديوانه (..وعادت الأشعار)

فضل على السبتي تقديم ديوانه، بتقديم شعري من أربعة أبيات يعبر فيها عن إحساسه بالدافع الذى جدد في نفسيته الرغبة في الرجوع إلى معانقة كتابة الشعر. والبيت الأخير من هذه الأبيات التقديمية يرتبط بالعنوان ويتشاكل معه باسترجاعه له وجعله جملة ثانية من الجملتين المكونتين له يقول الشاعر في هذا التقديم الذى سنرى له أيضا أصداء في قصائد أخرى:

"حمامة تسللت من خلال الجدار
حطت بجانبي تبحث عن قرار
فحركت دمي وأحيت الأفكار
فعدت للدنيا وعادت الأشعار"

وبالبيت الأخير، ينضاف عند القارئ احتمال إضافي لسد الشاغرة التي تعمد على السبتي إحداثها في العنوان، إن هذا البيت يتضمن تشاكلًا داخليًا آخر بؤرته هي فعل، زمنيا ومكانيا، وحدة تلازم، تترتب فيها ذات عن ذات:

أ) وعادت الأشعار:

فعل+ زمن الماضي (يفيد الحاضر)+ ذات+ مكان ضمني (دنيا الكتابة والنشر).

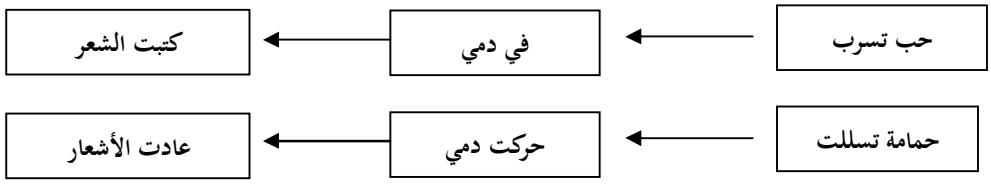
ب) فعدت للدنيا:

فعل+ زمن الماضي (يفيد زمن الحاضر)+ ذات + مكان (دنيا العالم).

هذه العودة المتلازمة بين الذات الشاعرة والأشعار، جاءت نتيجة لحافز خارجي مثله تسلل الحمامة التي هي هنا رمز مفتوح لأى عامل حميم يتداعى في الوجدان، لكن جملة البيت الأول لا تذكر الحمامة إلا لتربطها بمكان معاكس ومانع هو الجدار، حيث تتشكل في البيت صورة لذات محاضرة بينها وبين عالم الشعر والخيال (الحمامة) حاجة الجدار، وتكون الحمامة بخرقها لقانون المنع، بمثابة منقذ باحث بدوره عن منقذ آخر يكون هو الشاعر، ذلك أن عودة الشاعر للشعر، كانت استجابة لحالة أو وضع مرتبط بالحمامة. نتبع هذه الحركة عبر سيرورة سردية كالآتي:

الحمامة تتسلل من خلال الجدار (تخترق وتنتهك وضع المنع)، تحط بجانب ذات المتكلم (تحقق رغبة الاتصال) تمارس فعل البحث (تخلق وضعا جديدا) تنفعل ذات المتكلم بفعل الحمامة (الحمامة تحقق رغبة العودة للكتابة).

- إذا جعلنا (الحمامة) رمزاً للحب، فسنجد قصيدة "ومن الهوى" تستجيب في مقطع منها لهذه الدلالة وتتشاكل مع المقطع التمهيدي للديوان كما يلي:



وهذه القصيدة هي واحدة من عدة قصائد أفصح فيها الشاعر عن موقفه من الشعر ومن وظائفه في الحياة ومناه قصيدته (لك العافية) التي يخصص احد مقاطعها لموضوع الشعر بقوله:

"دعــوني أكتــب شــعري
أحاســــــب أياميــــــه
فألعنهــــــا مــــــرة
وتلعننـــــــي ثانيـــــة"

(ص ٣٦)

ومن هذه القصائد، قصيدته "تفسير ما لا يفسر" التي يجري فيها حوارات مع سيدة ترثى لحاله وتذكره بما كان يمثله شعره بالنسبة لها، وفى أجابته، يجدد الشاعر إصراره وعزمه على المضي في معانقة غمار الشعر لما يعلقه عليه من أداور في تعرية واقع الزيف والخداع.

وإذا كان الشاعر في هذه النماذج يتحدث عن دور الشعر وأهميته بالنسبة له، فإنه في قصيدته "افتح دربا للأيام" تناول الموضوع من زاوية المعايشة ومعاناة التجربة، بتقديم صورة للذات في عزلتها الليلية وفضائها البيتي المغلق، وما يسببه ذلك لها من تحريك لتفكيرها في مصيرها، في هذا الفضاء الضاغط المتقدم حتى في أبسط تفاصيله (الصرصار، الحمام، الكأس.) لا تستقر الذات أو تطمئن لشعرها: "فمزق ما في الدرج من الأشعار"، بل لا تطمئن لصورتها عن نفسها، فتفصح في نوع من المكاشفة عن تناقضاتها الداخلية.

إن الذات التي تعرضها هذه القصيدة، ذات سلبية متطلعة لمعانقة وضع إيجابي، وهكذا تنظم سردية القصيدة عبر أوضاع ثلاثة هي:

أ) وضع أول: تقدم فيه الذات صورة للفضاء الذى يحاصرها، بحيث تفشل في أحلامها وأوهامها بسبب تدخل معاكس ترمز له القصيدة بالصرصار.

ب) وضع ثان: تكشف فيه ذات المتكلم النصي عن تناقضاتها ووقوعها في شراك القيم الزائفة السائدة بما في ذلك تحريف الشعر عن أدواره الحقيقة.

تقول القصيدة:

"أكتـــــب أشـــــعارا للفقـــــراء
وأبيع الشعر لأهل الصحف الصفراء
امتـــــدح الثـــــورة والثـــــوريين
وأغنـــى للـــسارق والمـــسروق"

(ص ٤٦)

ت) وضع ثالث: وهو وضع محلوم به، انه الوضع المثالي الذى تتطلع إليه الذات للتخلص من تناقضاتها ومجاورتها للسلبيات الشائعة، وتقول الذات النصية عن نفسها وتطلعها:

"أثري يولد في داخل نفسي إنسان
يهدم في السجن على السجان
فـــأقول كلامـــا أعـــرف معنـــاه"

(ص ٤٧)

وتصل الذات في استشرافها، للرمز الشعري الأثير عند على السبتى أي ربطه بين الشعر والحمام والحب "كلماتي أطلقها أسراب حمام/ تنشر حباً وسلام" (ص ٤٨).

ما يميز هذه القصيدة هو خلقها لصوت منفصل عن الذات الشاعرة للشاعر، إنه صوت ذات أخرى تشخص نموذج الشاعر السائد في وجهه السلبي، خاصة

في نفاقه وتلونه حسب الظروف والمصالح. وعلى السبتي بخلقه لهذه الذات النصية وتمكينها من ملفوظ خطابي (بكسر الخاء)، يكسر موضوع التطابق المعتاد في الشعر بين (أنا) الشاعر الحقيقي الواقعي، و(أنا) الشاعر بوصفه مجرد صوت متلفظ في النص، غير أن هذه الصيغة التعبيرية ليست هي السائدة في قصائد على السبتي، فجل قصائد الشاعر مباراة حول صوت المتكلم المطابق لصوت الشاعر الواقعي، على عادة ما يسمي بالشعر الغنائي. لأن التطابق بين الصوتين يسمح بتحويل التعبير الشعري إلى إبدالات صيغية تتوسلها ذات الشاعر لتشكيل إداركها لوجودها وذاتيتها وموقفها مما حولها، وهو ما يسمح للنقاد في هذه الحالات بصياغة وجهه نظر الشاعر في ما يخص انفعاله الداخلي وتفاعله بما يحيط به.

وترتيبا على ذلك نستطيع الانتقال من حديث الشاعر على السبتي عن موضوع الشعر، إلى حديثه عن ظواهر وقضايا وأحداث ذات بعد خارجي يتعلق بالمحيط الوطني والاجتماعي والقومي، دون أن يعنى ذلك، انفصال التعبير، عن المنزع الذاتي الذى تركز فيه الأنا على تجربتها الداخلية.

وللحديث عن هذه القضية، سندرجها ضمن ما سميناه بالمناحي الشعرية السائدة في قصائد هذا الديوان.

١- المناحى الشعرية.

لقد رأينا في الفقرات السابقة أن الشاعر دائم الإصرار والاحتفاء بالشعر والعودة إليه، كما رأينا في قصيدته "أفتح دربا للأيام"، ميله لأسلوب النقد وكشف الصورة السلبية للآخر، والواقع أن تثبت على السبتى بالشعر يرتد في اعتقادنا لسببين: الأول هو ما يعلقه عليه من ضرورات وجودية ترتبط بهواجسه وأسئلته

الذاتية الداخلية، والثاني هو ما يراه فيه من ضرورات تمكن من تعرية الواقع ونقد سلبياته.

في ضوء ذلك، نلقى في شعر على السبتي تنوعًا في مظاهر رصده للواقع المحيط به، مما يبعد شعره عن انغلاق الذاتية ويقر به من تكريس الوظيفة الإصلاحية الاجتماعية والأخلاقية للشعر، حيث تبرز في شعره مناح مهيمنة منصرفة كلها لمشهد ذلك الواقع وخاصة في أبعاده الوطنية والاجتماعية والقومية، ناهيك بتلبس كل ذلك بالمنحى الذاتي الذي يصعب فصله عن كل تجربة شعرية وبخاصة، إن على السبتي يتميز بمزاوجته الدائمة بين الذاتي الداخلي، والخارجي الغيري.

يمثل الوطن عند كل شاعر صورة محفورة في الخيال مترعة بكينونتها، أنها ترافق الشاعر أينمان حل وارتحل ومهما نأى، وفى حالات الغربة والبعد يتحول الوطن إلى مصدر حنين للماضي وأماكن الألفة والطمأنينة، وحين يكون الشاعر داخل الوطن، فإن الصورة التي يقدمها عنه ترتد إلى مرجعين، مرجع الوطن بوصفه مجموعة أماكن ترفد خيال الشاعر بمعطياتها، مثل أماكن: الطفولة، الأهل، الذكرى، الإبداع، المعيشة، ومرجع الوطن بوصفه معطى قطريا سياسيا وثقافيا واجتماعيا واقتصاديا.. حيث يشترك الشاعر مع غيره من المواطنين في الانتساب لذلك الوطن، مع اختلافه عنهم في تشكيلة الشعري له

ويحضر المرجعان معًا في شعر على السبتي مع غياب ملحوظ لشعر البعد عن الوطن. ويهمنا هنا حضور الوطن في الديوان من حيث مرجعيته السياسية. وفى هذا السياق، يتجلى المنجز الوطني في شعره بدءا من حضور اسم الكويت كاسم مكان في عنوان قصيدته "كويت ما عندي سواك"، وفى طيات قصائد أخرى هي:

"برغم الزحام" و"ضاع كل الكلام هدر" و"رسالة إلى صديق"، إضافة إلى توظيف كلمة (وطن) في عدة قصائد، ناهيك بالتعبير عن الحس الوطني القطري في نصوص أخرى متفرقة في الديوان.

في هذا المنحى الوطني، يعبر الشاعر بصيغ مباشرة عن تعلقه بوطنه وحبه له كقوله في قصيدة "من ليالي تشرين": "لا أمن إلا في الوطن". أو قوله في قصيدة "أنا لي زماني": "أنا لي زماني/ وعشقي لي والوطن".

وقد ربط الشاعر ربطا ملحوظا بين دفاعه عن قدسية الوطن وبين آثار الغزو العراقي لبلده، بل لقد خص قصيدته "ضاع كل الكلام هدر" بهذا الموضوع بالذات ذاكر اسمي الكويت وبغداد مقارنا في بغداد خاصة بين ماضيها وحاضرها من زاوية حميمية العلاقة أو اغتصابها.

وهذا الحس الوطني استتبع عند الشاعر إشارات إلى الحس القومي من خلال ذكره ومخاطبته للعرب في عدة نصوص من الديوان. بيد أن الشاعر سواء في مخاطبته للوطن أو للعرب، كتب قصائد يتقاطع فيها الشعور بالحزن العميق بسبب الخيبة، بالشعور بالتحدي، كما يتقاطع فيها أيضا الإحساس بالرفعة والشموخ بالإحساس بالأذى.

وقد عبر على السبتي عن إحساسه بالأذى المقرون بالإحساس بالعلو والشموخ والصمود تعبيرا مباشرا في قصيدتين من الديوان، هما قصيدته "بليلة عيدك" التي يحتفل فيها بعيد الوطن واصفا إياه بالتحدي، تحدي "كل طواغيت هذا الزمان".

يقول الشاعر في مقدمة قصيدته:

"رغـــــــم كـــــــل الأذى
بليلـــــــــــة عيـــــــــدك
أشـعلت مـن أضـلعي شـمعدان"

ص (٢٦)

وقد كرر الشاعر التعبير عن الإحساس نفسه في المقطع الأخير من قصيدته "برغم الزحام" التي يعلن فيها مجددا صموده في التعلق الدائم بوطنه. يقول:

" لكـــــم حبـــــي
ولكننـــي رغـــم الأذى
لا ألـــــــــــــين"

(ص ٥٦)

وإذا كانت العوامل الخارجية، من محفزات إذكاء الروح الوطنية، فإن العوامل الداخلية لا تقل تأثيرا وإذكاء وتحميسا في إعلاء المكون الوطني ضمن باقي المكونات الموضوعاتية في النص، ومرد ذلك إلى ما يراه الشاعر من تفاوت: بين الرغبة في سيادة قيم مثالية، وبين وجود مظاهر تعتبر سلبية من وجهة نظر الشاعر، فيجعل ضمن الضرورات المستأثرة برؤيته للواقع، كشف تلك السلبيات لأجل إصلاحها وتقويم اعوجاجها. وهو ما يندرج في ضرب من النقد الإصلاحي الاجتماعي والأخلاقي والداخل في ما سميناه بالمنحى الاجتماعي.

وجُل نصوص على السبتي تندرج في هذا النوع من الوظائف الاجتماعية الإصلاحية. إذ حتى النصوص التي يمكن إدراجها ضمن المنحى الذاتي، لا تخلو

من إحالات على المنحى الاجتماعي. أما القصائد التي يهيمن فيها هذا المنحى فيقارب عددها نصف مجموع قصائد الديوان وبخاصة منها الواردة في الصفحات التاليـــــة (١٤٤- ١٣٥-١٣١ -١١٤ -١٠٢- ٩٤- ٨١- ٦٨- ٦٦- ٦٢- ٥٣- ٤٩- ٣٩- ٣٧- ٣٥- ٣٢- ٣٠- ٢١- ١٣) وإذا كنا مثلنا المنحى الاجتماعي، في النقد الإصلاحي الأخلاقي، فلما رأيناه من تركيز للشاعر على البعد الأخلاقي ذاك وخاصة أن في مقدمة الموضوعات المستهدفة عنده موضوعا: الثراء والمال، وموضوع النفاق.

فمن حيث ذكر الديوان لموضوع الثراء والغني، نجد مثلا في قصيدة "الصدى والصمت" إشارات مثل "صحف الأغنياء"، "ما خلف الأغنياء". كما تدعو قصيدته "عالم من هباء"، الأثرياء، إلى الانتباه إلى ما هم عليه من تكديس للثروات غير مبالين بما قد يخبئه لهم الغد ومن واقع مغاير سيعري حقيقة تهافتهم ورياءهم، تقول القصيدة:

"فقل للذين ينامون فوق فراش الثراء
أفيقـــوا.. فـــإن زمانـــا يجـــيء
يـــدثركم.. بالحـــديث الهـــواء"

(ص ٣٨)

إن عبادة المال في نظر الشاعر، مصدر للتباهي والتفاخر والتهافت على الملذات والماديات، فهو من ثمة آفة سلبية، يخصها الشاعر بقصيدة "لا تلتفت" التي تدعو فيها الذات نفسها لتجنب تلك الآفة، ومع وصف المتسابقين إليها بـ "اللامعات" و"قطيع الماشيات" و"النابحين" و"لاعقى سقط الفتات" والطامعين الجوف. (ص١٣٢).

أما في قصيدة "بلى آذنتنا" فوصف تفصيلي للمظاهر السلبية للتهافت على المال:

"شغلنا يجمع المال والمال سبة
إذا لم تصنه المحصنات الروادع
وقد أثقلت أرض وضجت لحودها
وما شبعت تلك النفوس الجوائع
فهذا مدير يشترى بهدية
وهذا من التثمين للشح جامع"

(ص ٩٤)

ويرتبط بموضوع جمع المال وفحش الثراء سلوكيات أخرى ينتقدها الشاعر معتبرا إياها من معيقات التقدم والرقي، وفى مقدمتها تفشي سلوك النفاق والرياء واصطناع بعض الناس لأوجه مناسبة لكل نازلة وطارئ، تقديما للمصلحة ودرءا لكل ما من شأنه أن يحول دون بقاء الذات في ما رأته واستكانت إليه.

ولقد أشار الشاعر لسلوك النفاق بصريح العبارة في قصيدته "هذا أنت" حيث يقول في احد أبياتها (ص ٤٩):

"وأنت كما قد كنت طفلا يغره
نفاق مداج في العروق مكين"

أما قصيدته "رسالة إلى صديق" فخير مثال على المنزع النقدي عند على السبتي ففيها يمدد مظاهر الزيف والخداع والنفاق المستشرية في سلوك بعض الناس الناهبين لثروات وخيرات الأمة دون أن يعبأوا بمن يجعلهم الشاعر الوطنيين

الحقيقيين المتشبعين بروح أمتهم وكيانهم، ومن أبيات القصيدة الدالة على هذا الباب نختار ما يلي:

"معطـرون ووشـى فـي ثيـابهم
ملونـون لهـم فـي كـل مجتمـع
وجه وفى كل ناد طلعة الصيد
وإن خبـرتهم لـم تلـف غيـر دم
يـراق مـن أجـل متـروك ومـردود
ويـدعون بـأن الـدار دارهـم
ونحن بعض ولكن غير موجود
ونحن لو تنطق الدار التي نهبوا
لاستنطقت بحرها في آه معمود"

(ص ١٠٤)

قصيدة "رسالة إلى صديق" تتضمن إضافة إلى النقد الأخلاقي نقدًا سياسيًا أيضا، ذلك أن مرجعية "الدار" بإحالتها على الوطن، تحيل على الواقع السياسي الديوان تضمنا للنقد الإصلاحي السياسي المحمل بالبعد الوطني.

ومن عادة الخطاب الإصلاحي، افتراض أن الذات الحاملة له، ذات ساخطة رافضة لوقوعها في أسر ما تنقده (ص ٨١)، أنها دائمة التوق والتطلع للتغيير والتقدم نحو الأفضل (ص ٨٦)، كما أنها تتعمد صورة خاصة بها، فيها تنزه عن سلبيات ما ترفضه، كما في الصفحات (١٤٥– ٧٠– ١٦) ومنها قوله:

"أعف حين أرى منهم مداهنة
وما يلذ لمثلي ساقط الثمر".

إن هيمنة المناحي المذكورة لا تعنى بأية حال أن شاعرية على السبتي شاعرية غيرية، صحيح أنها شاعرية تعتمد درجة من التلقائية في رصد الانفعال بالواقع والاستجابة لنداءاته، لكنها في الوقت نفسه شاعرية وجدانية غارقة من المعين الذاتي في مخاضه وقلقه، كما في قصيدتي "شعور الظافرين"، "وقبل الرحيل".

ويمكن القول أن تجربة على السبتي في هذا الديوان، تجربة تتأثث من خلال حوار شعري، ينتبه من جهة إلى ذاته وموضوعه، أي مساءلة الشعر في تولده ووظيفته، ويشكل من جهة أخرى ذاتا شعرية منخرطة في همومها الذاتية المتفصلة مع هموم الواقع الاجتماعي والوطني والسياسي والقومي.

إن هذا النوع من الحوار الشعري التلقائي المتأمل في فرضيات الإصلاح والتغيير، ولد خطابا شعريا يتميز إضافة إلى ما ذكرناه، بصيغتين تعبيريتين، هما صيغتا ضرب الحكمة واستخلاص العبر.

فأما صيغة ضرب الحكمة فنمثل لها بقول الشاعر:

فما كل شيء تبتغيه بكائن
وما كل شيء تشتهيه يكون
هو العمل إما ساعة تستسيغها
وإلا فعظم في التراب دفين"

(ص ٥٢)

وأما صيغة استخلاص العبر فيستعيرها الشاعر من أسلوب معروف في التراث الشعري العربي، وهو أسلوب رثاء الماضي كما ورد عند بعض شعرائنا القدامى الذين وظفوا تلك الصيغة في رثاء ما آلت إليه الآثار وأصبح عليه العمران.

ونختار من أمثلة حضور هذه الصيغة في الديوان مثالا واحدا من قصيدته "رسالة إلى صديق"، وهو قوله:

"فأين بنو شيبان أين هديلها
لقد ألحدوا من كل حر وفاجر
محا الدهر، ما أبقى سوى الفكر شامخا
يظل على الأيام نور.. المنائر"

(ص ٩٣)

والواقع أن صيغتي ضرب الحكمة واستخلاص العبر، تندرجان ضمن سؤال خاص، هو سؤال اشتغال الشكل الشعري في الديوان، ما بين الشكل العمودي والشكل التفعيلي، بما يرتبط به كل واحد من تفاعلات نصية وإيقاعية ودلالية، ويحتاج البحث في ذلك وقفه خاصة يضيق عنها هذا المساق.

إن التنوع الذي وصفنا به الديوان، ليس منحصرا في ما ذكرناه من ملاحظات اختصرناها في أهم الموضوعات والمناحر الشعرية السائدة فيه، فإضافة إلى ما سجلناه، هناك خصائص ومكونات أخرى لها بروزها الأسلوبي والموضوعاتي، مثل موضوع الوحدة والعزلة (صفحات ٦٢- ٥٩- ٤٤- ٢٣). وموضوع الإلحاح الزمني على فضاء النوم والليل (ص ٢٦- ٧) موضوع التقابل اللافت للنظر، بين ضميري خطاب، هما الأنا المتكلمة والمخاطب الجماعي، وفى ذلك تأكيد آخر على تلاحم الذاتي بالموضوعي في شعر على السبتي في ديوانه كما في ديوانيه السابقين.[1]

(١) هامش: كل الإحالات الواردة في الدراسة هي على ديوان على السبتي"... وعادت الأشعار"
- مطابع دار السياسة التجارية بالكويت. ط ١/ ١٩٩٧

٢- قراءة التاريخ بالفناء الشعري

ما ينطبع به الشعر من صراع وجدال دائمين، إنما يتغذى من أوضاعه التداولية المتشابكة، هناك شروط ليس من السهل أن نستثنيها من معادلات النص الشعري ذي التعدد اللانهائي من المقاصد والغايات، وتجربة الشاعر البحريني حسين الساهيجى مثلا، لن نكتشف فيها هذا البعد ما لم نضعها في سياق ملابسات النص البحريني عامة، وبخاصة ما اتصل من تلك الملابسات بالمرجعيات الواقعية، فديوانه "ما لم يقله أبو طاهر القرمطي" طافح بهذا الصوت الذي يتقوى في شعر الشاعر كلما واجه الواقع يرفض منظم في الرؤية منسجما من حيث لغة الميتا– واقع حيث تترسب الأيديولوجيا بخيباتها وطموحها.

والديوان المكون من خمسة نصوص منقسمة إلى مقاطع، يضعنا بدءا من المقاطع الثلاثة الأولى من أول نص فيه "الكتابات" أمام ثلاثة أوضاع متنامية من حيث ديناميتها السيميائية، إذ كل مقطع يمثل نقلة في مسار دلالي تنتظم عبره علاقة الذات بالعالم.

المقطع الأول يمثل وضعا بدئيا افتتاحيا ويحمل في الوقت نفسه عنوان "فاتحة":

"إنما أقرأ تاريخي بسيفي
ثاقبا هذا الفضاء
راحلا في لازورد الدم
عينا شاي غشاء".

في هذا المقطع تثبت الذات لمخاطبها (بفتح الطاء) مقصدية تريد أن تجعلها ميثاقا تواصليا للتعاطي مع باقي النصوص. ويقدر ما تقدم الذات صورة فروسية بطولية لنفسها مؤكدة إخضاع التاريخ لعلاقة العنف وليس لعلاقة المهادنة والاجترار، فإنها حريصة في الوقت ذاته على التنبيه لوضعها التراجيدي المحمل بمرارة الصراع الدرامي حيث الأفق مبهم والغد قد لا يكون سوى استمرار لديمومة الفجيعة، إن العين في هذا الوضع تفتقد وظيفتها المنورة والمبصرة للذات.

في المقطع الثاني "عشاء" تنفصل الذات عن ذاتها لتنصرف إلى تقديم وضع يبدو ظاهريا محايدا، ولكنه في العمق تنمية شعرية لـ "هذا الفضاء"، فالذات ترصد مأساويته التي يتضافر في إنتاجها المكان والزمان والإنسان الخاضع لسلطتها:

"ما بين المغرب والعتمة
تتدلى جمجمتان
على مائدة الزمن المصهور
والنطع
يعانق ملح الأعناق"

في المقطع الثالث تنتقل الذات إلى وضع تخصيص ذي تخصيصات مكانية: "بغداد" و"مكة"، لكن الذات تعاود انخراطها في مواضعها حيث نلتقي به لقاء صراعيا موزعا ما بين الامتلاك والفقدان لتتحول من التخصيص إلى التعميم المكاني الذي يستعيد حوار الوضع الافتتاحي، حيث ينبهم الأفق وينكشف الواقع عن تلونه بل تيهه وضياعه واستحالته على البناء والتثبيت، لقد أصبح بمثابة السرداب الرملي المنفلت من كل إرادة توجيه وتحكم:

"ناديـــــــــــــت
بغداد تعريشة الروم
تنـــــأى بعيـــــدا
ومكة قوس سحاب
أرى الرمل سردا بنا
هـــا هنـــا لغـــة
رحمهـــــا لغـــــة
لبقايـــا الجـــدود".

هذه المدارات الدلالية تواجهنا بصيغ مختلفة في نصوص الديوان، ويمكن أن نختزلها في تيمات كبرى لا تحجب شواهدها ولا حضورها، في مقدمة هذه التيمات: الموت، الرفض، الثورة، الأمس، الحلم، الانكسار، الظلم، الاستبداد.. إلخ، بيد أن صوت هذه التيمات متفاوت العلو في النصوص مندمج في الوقت نفسه بحضور الذات الشاعرة الحاملة بدورها لهمومها الخاصة داخل دوامة تلك المدارات التيماتية المشروطة– كما ذكرنا– بسياقات واقعية لا تخطئ العين تمثيلاتها الشعرية.

أبو طاهر المستعاذ كقناع تراثي يذكر بتجربة شعر الرواد، السياب، البياتي، أدونيس.. إلخ، الشاعر أعاد إحياء وخلق هذا الرمز القناعي وبث فيه ألقا شعريا إضافيا بما زرعه فيه من حياة وكينونات نصية، لقد مكنه بإحالاته التخييلية في التمرد والرفض والبطولة، من بنينه التشكلات المرجعية الشعرية التي جعلت أيضاً أبا طاهر القرمطي شخصية جديدة مختلفة عن مرجعيتها التاريخية من جهة وعن توظيفاتها الشعرية السابقة من جهة أخرى.

لقد أعطى حسين السماهيجي لشخصية أبي طاهر القرمطي حضورا لافتا للنظر في ديوانه، فإضافة إلى عنوان الديوان، خض هذه الشخصية بعنوانين لنصين هما "نار أبي طاهر"، و "ما لم يقله أبو طاهر"، وفى هذه النصين معا يحضر أبو طاهر بوصفه صوتا للمتكلم يقدم خطابا شعريا تتأثث عبره معطيات الواقع والتاريخ والذات وتندمج في أشكالها الرمزية الجديدة، وإضافة إلى حضور هذا الصوت بوصفه متكلما، نلقي شخصية أبي طاهر تحضر في أحد مقاطع نص "الكينونة" في صيغة رمز تمنح له فاعلية ويذكر باسمه "ما لم يقله أبو طاهر"، هذه هي الصيغة التي ارتضاها الشاعر لاستدعاء رمز تاريخي، إنها إذن مقصدية تتغيى إعلان المسكوت عنه الذى ما لم تتجرأ الذات المرجعية للشاعر ولا أبو طاهر المرجعي التاريخي على قوله، ههنا تتضافر ذاتان رمزيتان لترميز الجرأة وإكسابها ملفوظا خطابيا مرتهنا كأي خطاب بسياق إرسال واستقبال بطبعه شعريا كون المتلقي فيه متلقيا مبهما تضيق دائرته حتى تصبح الذات الممارسة لفعل الخطاب نفسها، وتتسع لتتعدى المتلقي البحريني إلى العربي عامة.

بيد أن "ما لم يقله أبو طاهر" هو أيضاً مأزق وسؤال للكتابة، وقد واجه المتكلم– ذات الشاعر أو ذات أبي طاهر– هذا السؤال في جل نصوص

الديوان، وإذا كان أطول مقطع من الديوان: "إنما أقرأ تاريخي بسيفي" بدا شبه واثق من حل ذلك السؤال، فإنه لم يلبث في نفس المقطع أن ذوب وثوقية الصراع في تراجيديا المواجهة، وقد جاء المقطع الثالث ليكرس هذه الصعوبة الإشكالية في التعاطي مع سؤال الكتابة، إذ جعل اللغة جزءا من معطيات الواقع الراهن، لكنه أصر على تأكيد لا نهائيتاها في التوالد وفى الانغراس في الماضي.

وسيستعيد الشاعر هذه الصورة في نص "نار لأبي طاهر":

– "خلف طابور من الأوراق

أبنائي يغنون"

– "والقبيلة لم تعد خطأ على ورقي

في قصاصتي"

وسيتمثل نص "اعتراف" تمثلا آخر لسؤال الكتابة، فيه تندمج الذات الفردية بنظيراتها الجماعية:

"أقـــــــــــــــــــــرأ
بأني أعيش على هامش الورقة
لأقتـــــــــات نـــــــــصي
أســـــرفت فـــــي القـــــول
هذي القراطيس غيمة أحزاننا"

ولعل انكسار الكتابة بوصفها بناء نصيا يجد تمثله القوي في هذا البناء الشذري الذي يسم نصوص الديوان، وفى ذلك إصرار على تحويل خطاب "أبي طاهر" من ملحميته إلى إشراقاته التي تحولت إلى إضاءات لحالات وأوضاع يتم

الاكتفاء فيها بالتماعاتها العابرة القادرة في الوقت نفسه على اختزال كينونات كاملة، إنها كينونات تتفاوت في احتفاليتها ومأساويتها شأنها شأن التاريخ المتقلب للحركة القرمطية التي عرفت أوجها خلال القرنين الثالث والرابع الهجريين، وحتى في ما خلفته هذه الحركة من نصوص شعرية نجد هذه الصفة الشذرية الراجعة لعوامل موضوعية وتاريخية، ذلك أن التاريخ نفسه حكم عليها بالتلاشي والتفرق في المتون الأدبية القديمة.

لقد امتدت الحركات والإمارات القرمطية من المشرق إلى شمال إفريقيا، وأنجبت زعماء وقادة وأدباء عديدين، لتصفوا كلهم بمنزع تحرري تمردي كان يجر عليهم الويلات التي وصلت إلى إعدامهم كما هو حال الحلاج والسهروردي اللذين اتهما بالدعوة القرمطية.

من بين هؤلاء جميعا اختار الشاعر، "سليمان أبا طاهر القرمطي" وذلك لسبب يبدو لنا أساسيا، وهو أن أبا طاهر بالإضافة إلى كونه أحد أشد قادة هذه الحركة تطرفا (استيلاؤه على الكعبة مثلا واقتلاعه الحجر الأسود)، فهو ابن لأبي سعيد الجنابي أحد مؤسسي الحركة بالبحرين، ثم إنه زعيم الحركة بعد أبيه ورأس حربتها ومُرسي دعائم نظامها السياسي والاقتصادي والفكري والديني هناك، فأبو طاهر لم يحصر فكره في توسيع الدعوة الإسماعيلية القرمطية، بل انتقل إلى مرحلة العنف السياسي والكفاح المسلح، لكن كل هذا النفس البطولي الذى استعاره الشاعر لـ "الأنا" الشعري المتكلم، كان حاملا في صلبه وعيا شقيا بفاجعة النهايات، لقد انتهت الحركة القرمطية نفسها نهاية مأساوية، ليس فقط لأن أعداءها تكالبوا ضدها، ولكن أيضا لأن انقسامات طوائفها ومذاهبها وقادتها تحولت إلى حروب وصراعات قوضت كل ما شيدته من صروح.

ما بين أبي طاهر التاريخي وأبي طاهر الشعري أوجه تماثل وتشاكل، إن مؤولات سياقية عديدة تنتج لنا مناصات موضوعاتية تؤشر لهذا التماثل والتشاكل، وهذا الموضوع قابل للتوسيع لو أن المرام من هذه القراءة كان هو استدعاء نصوص شعرية لأبي طاهر التاريخي، وتخففا من هذا المرام نوجز القول بذكر هذه المناصات:

١) الشاعر الفارس

٢) مصاحبات فضاء الفروسية

٣) طبيعة المؤسسات المعاكسة للمتكلم

٤) الطموح المحكوم بالعزلة والهزيمة

٥) أماكن مرجعية.

وهناك مناصات أخرى وخاصة على المستوى الموضوعاتي، كلها مناصات لتعزيز وتوليد الكينونات اللامعة لشذرات الحلم الشعري المنتهى بالتلاشي.

يقول أبو طاهر القرمطي في ما لم يقله:

"لهشـــــــــت
وراء قـــــوافي
حتـى انفنيـت"

وبذلك تنتهى دورة المواجهة: من قراءة التاريخ بالسيف، إلى قراءته بالفناء الشعري.

حسن السماهيجي: "ما لم يقله أبو طاهر"

٣- أيروتيكا التصوف

ديوان "الأنخاب" لوفاء العمراني هو ديوانها الأول، وهو من نوع الدواوين التي تؤرخ لفترة كاملة من حياة صاحبه، فتاريخه يغطي مدة اثنتي عشرة سنة محصورة بين ٧٨ وبين ١٩٩٠، والشاعرة تحرص في ديوانها هذا حرصا على إثبات تواريخ وأماكن كتابة النصوص، وهذا ما يجعلنا نقف في هذه القراءة وقفة خاصة عند هذا الملمح.

ويحضر التاريخ في الديوان وفق تعاقب دياكروني يبدأ سنة ٧٨ وينتهي بسنة ٩٠ سنة طبع الديوان، لكن حذفا زمنيا تم في هذا التعاقب، ويتعلق بسنتي ٧٩ و٨٤، أما السنوات الأخرى فكلها سجلت حضورها وإن اختلفت كميا من حيث عدد القصائد وطولها، وتتوزع القصائد تبعا للسنوات كما يلي:

السنة	عدد القصائد	السنة	عدد القصائد
٧٨	٣	٨٥	٢
٧٩	٠	٨٦	٦
٨٠	٦	٨٧	٤
٨١	٢	٨٨	١
٨٢	١	٨٩	١
٨٣	١	٩٠	٣
٨٤	٠		٢

يقودنا الرسم للخلاصات التالية:

١) عرفت كل السنوات ميلاد نصوص باستثناء سنتي ٧٩ و٨٤.

٢) وضعت القصائد في الديوان وضعا خضع للترتيب الزمني.

٣) كل القصائد المذكورة وضع لها تاريخ.

٤) ليس هناك تزايد مضطرد في عدد القصائد نسبة إلى تعاقب السنوات.

٥) أربع سنوات لم تعرف كل واحدة منها سوى نص واحد.

٦) تساوت سنتا ٨٠ و٨٦ في أنهما عرفتا أعلى نسبة بستة نصوص لكل وحدة.

٧) تساوت السنة الأولى من الديوان وسنته الأخيرة في عدد النصوص بثلاثة لكل واحدة.

٨) يلاحظ هبوط حاد في عدد القصائد فيما سنتي ٨٠ و٨٦ حيث أعلى نسبة من عدد القصائد، وهبوط مماثل بعدهما.

٩) التزايد والتناقص في عدد القصائد يفيد خضوع مواسم الإنتاج الشعري عند وفاء العمراني لدورات الخصب والجدب في الكتابة.

كل هذه الخلاصات قابلة لأن نقف عندها على انفراد وقفه مطولة، وتجنبا للتفاصيل التي تقودنا إليها طبيعة الكشوف البيانية والإحصائية، سنكتفي بالتأمل في خلاصة واحدة من هذه الخلاصات هي تلك التي تؤسس علاقة الحوار بين بداية الديوان ونهايته، أي بين سنته الأولى وسنته الأخيرة واللتين بطبعهما أنهما:

١) سنتان مؤطرتان

٢) تمثل الأولى أقصى نقطة من بداية عمر التجربة وتمثل الأخيرة آخر مرحلة من مراحلها.

٣) تتساويان في عدد القصائد، ثلاث لكل واحدة.

وسنتجنب استثمار إحصائيات قمنا بها للأيام والأشهر التي تكتب فيها، حيث تبين لنا منها أن الشاعرة لم تكتب أي نص في شهر نوفمبر طيلة مدة تاريخ قصائد الديوان، وأن أربعة أشهر هي ماي ويونيو وغشت وأكتوبر لم تعرف خلال نفس المدة سوى نص واحد في كل شهر، بينما تمثلت الغزارة في فبراير بأربعة نصوص وشتنبر ودجنبر بستة، ويمكن القول إن فصول الربيع والخريف والصيف قليلة الغزارة في إنتاج الشاعرة.

تمثل قصائد السنتين الأولى والأخيرة مجموعتين تتقاطعان في خواص وتنفصلان في أخرى فالمجموعة الأولى تدخل في الشعر الذاتي الأكثر انغلاقا لأننا نجد الذات فيه هي المتكلم وهى المخاطبة وهى موضوع الخطاب، إنها العالم كله:

أحارب أعضائي الممزقة على فوهة الجرح
وأعبر تاركة خطواتي تنبت
لا أملك من زمني غير الصيرورة
لا أسيجة في حنجرتي
ورئتي بدم الريح الجامحة

(الأنخاب ص٧)

أما في المجموعة الأخيرة فقد زحزح هذا الانغلاق الدائري، ولذلك جاءت قصيدة "نزول بلا قرار" من نوع القصائد المشهدية التي تهتم بالنقاط بعض

التفاصيل ونسجها في قالب شعري يتجنب الحضور اللغوي المباشر للذات المتكلمة.

بنيت هذه القصيدة على ثلاثة مقاطع، جسد الأول والأخير منزعا التصوير المشهدي فيما توسطهما مقطع رصد إحدى العلاقات بين النجمة والوقت المذكورين فيها.

وجاءت قصيدة "من لحيظات العارف" متوسلة رؤية الكشف وموزعة بين الدوران حول الذات وبين التوجه إلى المخاطب: الله.

أما القصيدة الأخيرة "نزيف الغربة" فتم فيها "نكوص" إلى المرحلة الذاتية التي بدأت بها وفاء العمراني مسارها الشعري، تزداد الذاتية في هذه القصيدة بعد أن لجأت الشاعرة لتجزيء مؤشراً إلى التفصيل في تقاسيم الحضور الذاتي.

تقول الشاعرة عن "غربة الحنين":

شـــيقة هـــذي النـــوارس
وبيتنا القديم مصدع بالحب
لكـــن الجـــسر إليـــه ثمـــل
ترنحـــه رقـــصات الـــسياط
ما أقصي هذا المجري/ لون
خلجاتـــه بهـــي وشـــارق..

(الأنخاب ص ٧٧)

الغربة مكون موضوعاتي يرتبط بدوائر دلالية يلخصها في النص الإحساس بمعاناة الذات في مواجهة محيط نازع لقهرها ومحاصرتها، والغربة بهذا المعنى حاضرة في القصائد الأولى والأخيرة جميعا، فإذا كانت الغربة حاضرة في القصائد

الأخيرة لفظا ومعنى فهي في القصائد الأولى حاضرة في تبؤر تلك القصائد حول الذات حيث تلتف الذات في تلك البؤرة حول امتداداته، الغربة كالإحساس بالعزلة وعدم الاستقرار مما يغذي منزع التقوقع الذاتي، وتصل ذروة هذا الإحساس في المقطع التالي من قصيدة "موج التناقض العذب":

أغمدني فيك يا ألما عذبا واستبقني
حيـــــث أتـــــشتت وأتـــــوهج
أنا الحاملة عنك عبء المسافة والغيم
لـــــــــــونى يتـــــــــــيم
ولا مــن يجــسد صــوتك غيــر يتمــي

(الأنخاب ص ٩)

ولما كان من المفروض أن يتطور الشاعر خارجا من مخاض البداية فأصما علاقته بالتهويمات غير الواعية بالأداة، فإن ما نسجله من تطور عند وفاء العمراني في قصائدها الأخيرة هو أنها نزعت نحو استدراج العالم الخارجي نحو الذات، أو تذويته – إن صح هذا التعبير – وهذا أحد مخلفات الموقف الرومانسي من العالم.

ويعد حضور الخطاب الصوفي في ديوانها وبصفة خاصة في قصائد سنته الأخيرة ملمحا يضاف إلى ما يميز تحولاتها في الكتابة الشعرية.

إننا– ونحن نستغل التأطير الفضائي للتدوين الشعري– نكتشف تجاورا بين القصائد الأخيرة لدرجة يبدو لنا فيها أن هناك قصدا لاستعادة التجربة الأولى في التجربة الأخيرة، كيف نفسر مثلا هذا التداخل بين معجم قصيدة "موج التناقض العذب"/ ٧٨ وبين قصيدة "نزيف الغربة"/ ١٩٩٠.

القصيدة الأولى	القصيدة الثانية	القصيدة الأولى	القصيدة الثانية
ألم	جرح	السفر	سافرت
أغمدني	يوغل	أشلائي	أنقاضي
أتوهج	الحمم	لون	لون أتشتت
أتقاضي	حاملة عبء	سافرت	
		المسافة	
اليتم	اليتم	لا من يجسد	الصمت العارم
	صوتك		
الشرار	الحمم		
جرح	جرح		
التاريخ	التاريخ		
موج	بحر		

وعدد من هذه الوحدات يشترك فيه المقطع المذكور أعلاه مع هذا المقطع من قصيدة "نزيف الغربة":

لهوى أوغل في اليتم أقيل المدى
لغيمة سافرت في الجرح
أن تستريح على هذي الحمم
أن تستسلم لنمنمة التاريخ
سلاما لجلالك أيها الصمت العارم
سلاما لمليكتك يا أنقاضي العصية
سلاما، سلاما...

(الأنخاب ص٧٧)

لم تكتف وفاء العمراني بتسجيل الأزمنة التي كتبت فيها نصوصها، فقد سجلت إلى جانب تلك الأزمنة، الأمكنة التي احتوت زمن الميلاد وفعلت فيه، وقد كان لالتزامها بمكان وزمن النص في ديوانها أن اعتبرنا اختيارها هذا خاصية تستحق أن ندرسها ضمن أمثلة النمذجة المتبعة في التدوين الشعري وصياغة الفضاء الأدبي الذى يقوم فيه الديوان بدور تكويني فاعل منخرط في جدلية النص وتعدديته وانفتاحه.

إن الفضاءات المذكورة في النصوص كلها فضاءات صغري تنتمي– باستثناء فضاء واحد– لفضاء أكبر هو المغرب، والفضاءات كلها أسماء مدن، ولاشك أن هناك مقصدا توثيقيا توخته الشاعرة بحرصها على ذكر أسماء الأماكن، غير أن المقصد الدلالي يبقى حاضرا متفاعلا مع دلالات النصوص ويمكننا من معاينة النسقية المحتملة التي تجعل الأماكن تنظم قصائدها من جهة وتنظم ذواتها من جهة أخرى.

يثبت المسح السطحي لأماكن الديوان أن مدينة الرباط تقترن بأكبر نسبة من القصائد وهى نسبة تناهز الثلثين، تليها مدينة القصر الكبير بنسبة الثلث، وتنفرد طنجة وروندا بقصيدة لكل واحدة منهما، كما توجد قصيدة واحدة مشتركة بين القصر الكبير والرباط، وعدد المدن والقصائد كما يلي:

اسم المدينة	عدد القصائد
الرباط	١٧
القصر الكبير	١٠
طنجة	١
روندا	١
الرباط/ القصر الكبير	١

ويتضح كيف أن سنة ١٩٨٠ شهدت ميلاد ستة نصوص موزعة مناصفة على مدينتي الرباط والقصر الكبير، فيما تراجعت مدينة القصر الكبير سنة ١٩٨٦ ولم ينسب له سوى نص واحد ونسب الباقي من الستة إلى مدينة الرباط، وإذا مضينا في هذه المقارنة بنسبة السنوات إلى المدن من حيث عدد القصائد ووقفنا عند التحاور الزمني بين سنتي الديوان الأولى والأخيرة، فسنجدهما لا تسجلان تشاركا مكانيا، إذ تختفي في الأولى مدينة الرباط وتختفي في الأخيرة مدينة القصر الكبير بالرغم من أن المجموعتين لهما قواسم مشتركة في اللغة والدلالة على حد ما رأينا.

إن أغلب قصائد الديوان يستعير صيغة المكاشفة حيث تحضر "أنا" الشاعرة في تجلى البوح والاعتراف، ووجود هذه الخاصية لا يقصى التخلص النسبي من هذه النمطية وذلك باستعارة القصيدة المشهدية وبتحويل الخطاب نحو طرف خارجي أو بتحويل الأنا إلى "نحن".

إن المعادلة التي تنظيم العالم في القصيدة الذاتية تجعل الذات هي البؤرة التي تستقطب إليها بقية الأطراف وتشخص القصائد "القصرية" هذه النمطية، ولعل مردها إلى خصوصية العلاقة بين الشاعرة ومدينة القصر الكبير، فقد جاءت قصائد هذه المدينة بمثابة بوح سري تؤنث فيه الشاعرة تضاريس وخرائط لأرخبيل المأساة التي تعيشها شعريا.

لقد كان بوسع العلاقة الحميمة بين الطرفين أن نجعل الشاعرة تجد في هذه المدينة دفئا وإحساسا بالقدرة على مواجهة التغييب والنفي القسري الذى تحس به ذاتها المتكلمة في الشعر، فتواجه تلك العاطفة التي تهدد العالم وتهددها في وجودها، غير أنها بخلاف ذلك وجدت في حميمة العلاقة ملاذا للشكوى

وتضخيم الذات والمأساة وكأنها تنتظر عونا من دفء المكان الطفولي ليخلصها، أو كأنها تعيد تقمص صورة الطفلة لتحظى بحنو الفضاء الأمومي.

إن المقاطع التالية المأخوذة من مطالع النصوص القصرية تقربنا مما ذكرناه:

١– أحارب أعضائي الممزقة على فوهة الجرح
٢- أتكوكب حول جسدي
٣- الشرار جرح ملغو عن قارورة السنين
٤- في نقطة بين الجسد وبيننا نتغيب
٥- طفلين نخرج من دائرة التهجي
٦- بذار خريفي ترشقه الريح في غابة من الضوء
٧- يلبسني عري الأشياء لأنسل لأيامي
٨- قفر يضافر أيامي
٩- حمم تهديني
١٠- ليل يهاجر في ذاكرة الطريق

ومع ما لهذا الحضور النوعي والكمي لمدينة القصر الكبير في شعر وفاء العمراني، فإنها لم تخصص لموضوع هذه المدينة سوي نص واحد: "ذاكرة من المرايا"، وفى هذا النص بوح يرسم بعض ملامح الجرح الذي يلون المرسم الشعري بكامل أدواته.

مدينة القصر الكبير في هذا النص خارطة من العلامات الغارقة في عزلتها وظلمتها ونسيانها، وحين تصبح تلك العلامات من معيش الشاعرة يزيد أثرها إيغالا في الجرح:

هنـــا أرضـــعتني نخلـــة
هنـــاك فيـــأتني برتقالـــة
وبينهما بذر القلب جراحه

(الأنخاب ص ٧٠)

يأتي نص "بذار الاجتياح" فيكون أول نص يكتب بعد ٧٨ (السنة الأولى في الديوان) وهو في نفس الوقت أول نص يكتب خارج مدينة القصر الكبير معلنا دخول مرحلة "الرباط". الرباط المدينة تعلن عن نقلة مكانية وزمانية في تجربة المتكلمة مانحة إياها رباطا جديدا سيكون له أثره الواضح في تحويل ماهية العلاقة التي ربطت الشاعرة بالأطراف المخاطبة (بفتح الطاء)، فلأول مرة سيطهر المخاطب المفرد "أنت"، وبظهوره تتحول التجربة الوجودية عند الشاعرة من ذوبان داخلي وتلاش إلى تماه في الأنت المخاطب، وبدءا بمطلع النص تعلن اللغة عن التحول والموقف الجديدين:

اليـــــوم أتيـــــت
كان البدء وكنت المعيد
أحتويـك وأضـيع فيـك
جـسدي مـسافة وكنـت
الفعـــل المختـــرق
تغـــزوه/ يغـــزوك
تبـــدؤه/ يعيـــدك
تنـــــــــاثران

(الأنخاب ص ١٠)

وسيكون عدد من النصوص المكتوبة بعد هذه المرحلة تنويعا لعلاقة التماهي هذه، حيث يتماهى الطرفان في بعضهما: الأنا في المخاطب أو يتماهيان معا في الوجود. وبالإحساس بالتماهي هو المفسر لهذا الافتتان الذي بدأ طاغيا عند الشاعرة بالمكاشفات الصوفية ودوائرها:

يحلنا جسد دائري
أجلوك/ تجلوني
تصير في إلي

(الأنخاب ص ١٢)

لكن شيئا اسمه "غربة الجسد" يجعل الذات الشاعرة موزعة بين قلق روحي وقلق جنسي ولذلك ترجمت قصائدها لهذا القلق المتقاطع لدرجة أن بعض نصوصها المتجاورة فضائيا في الديوان (مكانيا فيه وزمنيا) تبدو الواحدة معاكسة للأخرى. فنص "أول العشق" مثلا من أكثر نصوصها جرأة على البوح الجنسي وهو متجاور مع نص يخلو من ذلك: "هذه إشارتي مع انتمائهما معا لسنة ١٩٨١".

العلاقة بالمخاطب المذكر علاقة قلقة بدورها، فهي إن كانت أدخلت الذات المتكلمة في دوائر التماهي بمختلف أشكاله وفى التشظي بين الرغبات وتعرية الجسد، فإنها سترمي بها إلى دائرة الاغتراب والبحث عن طمأنينة مفقودة، وستعبر الذات عن هذا بكلمة "الرحيل":

تقول في قصيدة "أنشوطة الزمن العاثر"/ ١٩٨٣
ها رحلت/ الوهن كله محمول في كبذرة مقدسة

(الأنخاب ص ٣٢)

وتقول في قصيدة "شهادة"/ ص٩٨٦

عجلت بالرحيل
لم أرتو بعد/ الشفة من رحيق أوار

(الأنخاب ص ٤٤)

هذا الانفصام القسري أعاد الذات للتيه الوجودي بحيث بدأت تعوض المخاطب المادي بمخاطب مطلق خارق تشد نحوه الرحيل وتجد فيه الملاذ.

عن توظيف التراث الصوفي في نصوص "الأنخاب" مطبوع بطابع مائز، فهو وإن جاء من ناحية الصياغة اللغوية مستغيثا بأدونيس، فإنه من ناحية التجربة الوجودية له خصوصية، لابد أن أنثي تركتها وهى تمر بمسالك اللغة، فحضور الجسد الأنثوي صارخ في الديوان، قد تكون وفاء العمراني أرادت من ذلك إكساب شعرها خصوصية بتحرير لغة الجسد من رسوبيات تاريخية، أما بالنسبة لنا فخصوصية هذا الحضور ليست في لغة العري في حد ذاتها، وإنما في هذا التقاطع والتجاذب الذى بين لغة العري بماديتها وشهوانيتها وبين اللغة الصوفية بروحانيتها وتجردها، فهذا التجاذب بين اللغتين هو أهم ما يميز تجربة العمراني الشعرية. إذن يحتدم في الديوان صراع بين ذات روحانية تريد الانعتاق من أسر الجسد وبين جسد يريد الانعتاق من أسر ذات روحانية.

وبين الروح والجسد يمضى ذلك الجرح:

بي رغبة أن أعرى
لا الأمام منفرج
لا الوراء واحد
وعاجز عن اقترافي

(الأنخاب ص٥٥)

وفاء العمراني: الأنخاب، منشورات اتحاد كتاب المغرب ط ١٩٩١/١، وينظر في مفهومنا لما سميناه "فضاء التدوين الشعري"، كتابنا: "الشعر العربي الحديث: دراسة في المنجز النصي. دار أفريقيا- الشرق- بيروت- الدار البيضاء ط ١٩٩٨/١

٤- تأزيم القراءة

١- إذا كان التعيين الأنواعي الذي يسم به الكاتب كتابه، يمثل اختيارا لترتيب العمل ضمن نسقية التعيينات التصنيفية السائدة أو ضمن أخرى مقترحة، فإن ذلك الاختيار لا يمثل بالضرورة إرغاما للنص ضمن التنصيص، إذ ينصرف النص بمقتضاه عن إعادة إنتاج إرغامات التسمية.

وفى حالة هذه المجموعة القصصية، يتحول التعيين الأنواعي إلى دال لتأزيم القراءة وإرباك جاهزية التنصيص التصنيفي الذي يفقد هنا نمطيته متحولا إلى سؤال تطرحه نصوص المجموعة عبر التحويلات المخالفة والمثالة معا.

ويتحقق هذا التحويل عبر أربع صيغ هي:

١) جعل كل قصة قصيرة بنية سردية مختلفة عن غيرها.

٢) تشغيل عدة بنيات نوعية ونصية في النص الواحد.

٣) تكسير النمو الخطي للمحكي عبر الاسترجاع وخلق تعدد في الأصوات السردية.

٤) تشذير النص الواحد إلى مقاطع مرقمة أو معنونة بما يخلق بينها حوارية تتعدى الصوت السردي إلى البنية النصية.

ففي القصة الأولى "ربما يأتي"، خمسة مقاطع يمثل أولها في حواره مع آخرها دائرة ينمو فيها المحكي من وضع بدئي إلى وضع ختامي، وبين الوضعين تحدث المقاطع الداخلية تنويعا في نمو المحكي، فإذا كان المقطع الأول المعنون بـ "البداية" يمثل بالفعل وضعا بدئيا للسرد بواسطة الاسترجاع، استرجاع علاقة الأمومة الحميمة بين الأم والابن، فإن المقطع الثاني يتضمن حذفا في مسار العلاقة بين الذاتين عبر ظهور الحذف في شكل تأبين أو تعزية توجه نحو الابن الميت، ويعود المقطع الثالث بساردة الغائب راصدا الحالة التي انتقلت إليها الأم، أي التشرد والجنون ومضايقة الأطفال مع الأمل بعودة الابن، ويتجدد التقاط حالة الأم في المطلع الرابع عبر حوار صرف، أما المقطع الأخير المعنون بـ "نقطة أخيرة" فيعود فيه السارد لرصد صوت موت الأم بدورها.

إنها قصة مبنية على حكاية بسيطة: "أم تفقد ابنها فتجن وتتشرد وتموت"، بيد أن القصة في مستواها الخطابي جسدت صيغا سردية أطرها النعت الأنواع "قصة قصيرة" مع تشغيل بنيات وصيغ خلقت تمطيطا نصيا للحكاية مع تنويع سردها، وهذه الملاحظة تنطبق بعامة، على مجمل المحكي القصصي في هذه المجموعة والذي يمنح من مرجعية اليومي في أحداثه وفضاءاته وشخصياته وموضوعاته.

ففي القصة الثانية من المجموعة "حين يغير الماضي ألوانه" حكاية لزواج فاشل يستولي فيه زوج طماع على بيت زوجته ويطردها ليتزوج بأخرى بطردها بدورها منتهيا إلى مأساة الاحتراق في البيت. فكيف قدم خالد محمد غازي خطاب هذه الأقصوصة؟

أول ما نقرأه فيها، صوت الأم تحكي لحامد (الرجل الجديد في حياة المطلقة الأولى) ما وقع لابنتها، وتنبه الأم في الوقت نفسه عبر خطاب إلى أن ما تقدمه" ليس اعترافات ذاتية"، ثم يتبين للقراء في المقطع المعنون الموالي أن القصة انتقلت إلى صيغة تحقيق في الوقائع، حيث المحقق هو حامد، وبواسطة خطاب التحقيق هذا، تقوم القصة ببناء حكايتها، إما باستكمال أحداثها أو بإعادة تقديمها من وجهات نظر مختلفة تجسدها أصوات المحقق معهم، ويتمظهر ذلك لغويا في عناوين المقاطع: قالت الأم– قال الجيران القدامى– قال صديقة الطبيب النفساني، إضافة إلى ما قالته صديقة طفولتها بحضورها.

ولا تكتفي هذه القصة بتعدد الأصوات وتشغيل بنية التحقيق وخطابه، بل تضيف خطابا آخر تستمده من السرد السينمائي، حيث يصبح خطاب القصة بمثابة "سيناريو" من أربعة مشاهد مرقمة ومعنونه كما يلي:

أ) المشهد (١)– أمام باب الشقة.

ب) المشهد (٢)– في مطبخ الشقة/ داخلي.

ت) المشهد (٣)– في الشقة/ داخلي.

ث) المشهد (٤)– على باب الشقة ليلا "فلاش باك".

تقرأ على سبيل المثال في المشهد الأخير:

- لقطة وهو يضرب حنان ويركلها هي وأمها وهى تتدحرج على السلالم.
- لقطة حنان وأمها ساعة رحيلهما من الشقة.
- لقطة لزوجته السابقة وأهلها وهم يضربونه ويدحرجونه على السلالم

- لقطة وهم يأخذون الأثاث ويتركونه ذليلا وحيدا (ص٢٦).

بعد هذا المشهد يظهر صوت الزوجة يخاطب حامدا. ثم تنتهي الأقصوصة بصوت شارد غائب يظهر لأول مرة مقدما خاتمة يشتغل فيها الزمن بوصفه دالا على نشوء علاقة جديدة للزوجة بحامد الذى يخلصها من معاناة زوجها الأول:

"ابتسم، تعانقت ابتسامتهما جالت ببصرها في الظلام، السواد يتوالد باستمرار من أعماق سحيقة لكن ينبعث وميض نجم ما.. فيزحف الوميض نحو العتمة الخائفة فتنكشف كثافة الظلام" (ص٢٧).

وكمثال ثالث على هذه الاختيارات السردية، تشير إلى قصة "من أوراق امرأة تنتظر" فقد جاءت هذه القصة في ست أوراق معروضة في صيغة المحكي الذاتي لليوميات.

باقي القصص يسير على هذه الشاكلة من التعدد في المحافل الخطابية، مما يحملنا على الخروج بخلاصة تتمثل في كون الإضافات الحقيقة لهذه القصص لا ترتبط بمتخيل الحكايات في حد ذاته، بل في صيغ عرضه وتقديمه، مما يفصح عن هاجس الشكل الكتابي؛ الذي يستحوذ على القاص في معالجته لسؤال الكتابة من حيث وضعها الأنواعي.

أ) مفترق الكتابة في هذه المجموعة يتعدى أيضا صيغ العرض والتقديم إلى محفل جاذب للقراءة ومتميز في موقعه ضمن الفضاء النصي للصفحات، ويتمثل هذا المحفل في الاستهلالات التقديمية الموازية والتي يعادل عددها عدد القصص القصيرة وإن لم يرتبط بها تباعا، ناهيك بنصين موازيين يعقبان إحدى القصص وبظهور واحد من هذين على ظهر الغلاف.

تقديم هذه النصوص لم يتخذ نمطا واحدا، فخمسة منها ظهرت في صفحة مستقلة بمثابة تقديم عام ورد بعد الإهداء، وانفردت ثلاث قصص كل قصة بتقديم واحد، وانفردت قصة أخرى بتقديمين وبتعقيبين نصيين مع إحالة داخلية على "وثيقة فرعونية"، التعقيبان الملحقان في صفحتين منفردتين، استمد واحدا منهما من "كتاب الموتى" وهو الذي سيتجدد ذكره على ظهر الغلاف، واقتبس الثاني من "اعترافات السجين السياسي محمود مراد المتهم في حادثة مقتل أمين عثمان".

لو نظرنا في هذا المتن النصي الموازي لوجدنا أنه متميز بما يلي:

أ) تمثل خطاب الحكمة

ب) إلى جانب الحكمة هناك أراء وأقوال إلى جانب نصين سرديين طويلين، تحاورا في صفحة واحدة مع تباعد فضائيهما: كتاب الموتى/ اعترافات سجين سياسي.

ت) اختلاف النصوص من حيث تباعد الزمان والحضارات واختلاف الكتاب، فالصفحة (٧) التمهيدية المتضمنة خمسة نصوص، تحيل مثلا على أسماء: تاجور وأبراهام لنكولن وطرفة بن العبد وأرستوفانيس وأفلاطون.

يمثل هذا المتن الموازي إذن، متنا متباعد القائلين والموضوعات والمقاصد، وإذا عدنا للصفحة (٧) للتمثيل على هذا التباين، فنجد أن خالد محمد غازي جمع فيها بين عدة موضوعات هي: الشهرة والتأني ومحدودية المعرفة وعبرة الحزن والأسى وجمال المرأة.

أما إذا تساءلنا عن وظيفة المتن الموازي بالنسبة للمتن القصصي الأصلي، فإننا نحدد لذلك وظائف أربعا هي:

أ) توجيه المتلقي إلى أفق يحمله على الانتباه لمغزى معين للمحكي القصصي وخاصة في بعده الأخلاقي القيمي، إضافة إلى توسيع متخيل ذلك المحكي نحو تعدد الموضوعات والمقاصد.

ب) خلق نوع من الحوار النصي بين المحكي اليومي المهيمن في المجموعة وبين محكي ومرجع النصوص الموازية في خصوصيتها الزمنية بالتحديد، يمكن الإشارة إلى أن النص المقتبس من "كتاب الموتى" يحاور عنوان المجموعة في فضاء الصفحة وفى فضاء الدلالة، من حيث التقابل على الغلاف، ومن حيث تشاكل الحزن والموت، ورفض البكاء ورفض الذنب.

ت) يصبح هذا الحوار أحيانا، درجة من الاختزال لمقصد النص الموازي، كما هي الحال في عنوان قصة، "الرهان على جواد ميت"، حيث العنوان مستمد من النص الملحق الموازي، أو في الحكمة الصينية: "لا تقتل خصمك، وإنما اجلس على حافة النصر وانتظر، سوف ترى جثته طافية فوق الماء" وهى الحكمة المقدمة لقصة "حين يغير الماضي ألوانه"، والمطابقة لنهاية القصة التي تحقق بالفعل "عدالة" الحكمة بأن ينال الزوج المستبد الطاغي عقابه بالاحتراق والإذلال.

وفى قصة "من أوراق امرأة تنتظر" تقديم تمثله قولة لابروبيير: "قد تخلق المرأة بالفعل امرأة جميلة جمالات تقره هي نفسها حين تسجل في أوراق يومياتها".. "أرقص في حلبة، الجميع يصفقون لي، معجبين، مبهورين، متيمين، الزحام يتكاتف حولي والتصفيق يزداد" (ص ٥٦)، كما إنها امرأة تفتح قلبها للحب بدليل قولها: "ما زلت سابحة في جزري المرجانية، أسيرة في لجتك الفيروزية،

مسحورة ببريق صدقك وجوهر إخلاصك، أدمنتك والمدمن لا يريد أن يشفي" (ص٥٩).

٣. إذا كانت النصوص الاستهلالية أو التقديمية الموازية، مثلت محافل في التلقي والنص معا، فإن عنوان المجموعة يستجيب بدوره لهذا الأفق، من حيث تشاكله ليس مع القصة التي يحمل عنوانها فحسب، بل أيضا مع قصص أخرى.

ومن البديهي القول بأن العنوان أصبح يمثل محفلا أساسيا في تلقى الأعمال الأدبية، وأن الأفق الذى يتكون عند القارئ انطلاقا من العنوان يلقي بظلاله على القراءة وهى تنتقل بين نصوص العمل، وبقدر ما ينطوي عنوان هذه المجموعة على الإيحاء بفكرة المقاومة والمكابدة، فإنه يشير كذلك إلى الانفعال السلبي للذات تجاه فشلها في علاقاتها مع ما تريده، وهذه هي صفات الشخصية الرئيسية في القصة القصيرة الحاملة للعنوان، غير أن العنوان لا يمارس تأثيره على القراءة في توجهها نحو النص المعين، فالعنوان بموقعه كعنوان عام للمجموعة، يؤثر على القراءة كليا وهى تتعامل مع باقي النصوص.

وترتيبا على ذلك، يقودنا العنوان المذكور لموضوعة مركزية بل بؤرة للتشاكل الموضوعاتي المعزز بقرائن متمظهرة في المستوى الأسلوبي للنصوص. إنه تشاكل يفصح عما بين قصص المجموعة من المستوى الأسلوبي من كون خطابها السردي ينطوي على ما ذكرناه من خصوصيات في الفقرتين السالفتين، ويتحدد التشاكل المقصود في موضوعة الحزن بالذات. فالحزن يذكر إما بداله اللغوي أوبمعجمه أو يجعله من صفات الشخصيات أو بتحويله إلى موضوع مركزي.

فمن حيث هو دال لغوي، نرى له تكرارا جليا في كل القصص ماعدا واحدة لم تتمثله دالا لغويا وإنما دالا موضوعاتيا وصفة للشخصية، وهذه أمثلة تؤكد كثافة الحضور لدال الحزن:

- القصة الأول: "تردد أغنية حزينة لم تعرفها ولم ترددها من قبل".
- القصة الثانية: "ما من خلاص من ذكريات ماضي الحزين".
- القصة الثالثة: "هل حقا وجهي يحمل أحزان العالم؟!"
- القصة الخامسة: "عندما ودعها، سار وحده حزينا".

وأمثلة كهذه نوجهها في باقي قصص المجموعة، ومن خلالها يتبين لنا أن الشخصيات وإن تعددت، فإنها تلتقي في كونها تنويعا لنمط أصلي هو الشخصية الحزينة، وتختلف كل قصة عن غيرها في بنيتها الموضوعاتية وخطابها السردي اللذين يفرزان ذلك النمط من الشخصية.

فحزن شخصية القصة التي تحمل عنوان المجموعة، راجع إلى مكابدة هذه الشخصية من حب ينبعث فجأة بعد أن يلتقي رجل حبيبته القديمة خلال عرض مسرحي، فلا يستطيع استعادتها لأنها تزوجت بآخر، إن الرجل حزين لكونه غير قادر على نسيان الماضي والبداية من جديد. وهو لا يعرف البكاء لأنه يقاوم داخليا هذه الحالة المزدوجة بين النسيان وعدمه: "عندما خلوت بنفسي، كنت حزينا، حزيناً.. حاولت أن أبكي لكن الدموع كانت عزيزة المنال.. في كل مرة أكبو فيها أقول لنفسي: "ابدأ من جديد" (ص١١٣).

وحزن شخصية قصة "مع سبق الإصرار والترصد" ناتج عن عملية قتل يقوم بها رجل في حق زوجته التي يحبها، أما حزن المرأة التي تقدم أوراقها في قصة "من أوراق امرأة تنتظر"، فراجع لحب يغيب عنه الطرف الآخر.

وسواء في هذه النماذج أو في غيرها، ترفق موضوعة الحزن بمدونتها اللغوية المفصحة عنها معجميا بواسطة دال الحزن ومرفقاته من الدوال المشتركة معه في نفس الحقل الموضوعاتي.

فهل هناك حوافز سردية مشتركة نعتبرها مسئولة عن توليد موضوعة الحزن المذكورة ومحولة للشخصيات لاكتساب تلك الصفة؟

٤. هناك حافز أساسي في هذا كله، هو حافز الفقدان أو انفصال الذات عن موضوعها، ذلك أن قارئ المجموعة يمكن أن يلاحظ أن الخطاب السردي لجل النصوص يتولد من هذا الحافز فكل قصة تقدم توليدا وتنمية لأحداث ناتجة عن فقدان ما، تواجهه شخصيات كل قصة، وإذا كانت حالة الفقدان طبيعية في السرد، فإنها في هذه القصص تبرز في شكل هيمنة ملحوظة.

ويتميز الفقدان في المجموعة باتخاذ حالتين هما: الفقدان المفروض، وفيه تنفصل الذات عن موضوعها بتدخل عامل أو فاعل خارجي، والفقدان الاختياري، وفيه تنفصل الذات عن موضوعها بمحض إرادتها.

١. الفقدان المفروض: يتعالق الفقدان في حالتيه مع حالات الموت والحزن والجنون والتشرد والانتظار، إنها حالات تمثل أوضاعا سردية تنتقل عبرها الذوات.

ففي قصة "ربما يأتي" تفقد الأم ابنها بسبب موته، ويكون هذا الفقدان حافزا لحالة التشرد وانتظار عودة الابن، ثم الجنون فالموت، وفى قصة "حين يغيِّر الماضي ألوانه" تفقد الزوجة زوجها وبيتها مما ينقلها إلى حالة شبيهه بالجنون، وفى قصة "امرأة في الغربة"، يتم انفصال بين طرفين بسبب انعدام التواصل بينهما

ويعبر الخطاب السردي عن حالة الفقدان بعنوانين من عناوين فقرات القصة هما: "حين التقينا"، و"حين افترقنا".

وفى قصة "من أوراق امرأة تنتظر" حالة انفصال مفروض على امرأة معزولة ووحيدة في غرفتها بسبب غياب رجل قد يكون ميتا، وفى القصة الأخيرة أيضاً انفصال بين الشخصيتين بسبب حب فاشل.

٢. الفقدان الإرادي: يمثل الفقدان الإرادي أو الاختياري في الوقت نفسه، الحالة الأخرى للفقدان المفروض، حيث الذات المسببة لعلاقة الانفصال، تفرضه على الذات المقابلة، غير أن الاختلاف بينهما هو في التركيز الذي يمارسه السرد حين يعرض حافز الفقدان من زاوية وجهة نظر السارد الشخصية، أو من زاوية سارد آخر يركز على تأثير حدث الانفصال على طرف معين بالذات، وتبعا لذلك فإن حدث الفقدان في قصة "المارد الذي مات"، يتمثل في تخلص السارد من مارد وهمي يسكنه، بدفعه للموت، وفى قصة "مع سبق الإصرار والترصد" تختار الشخصية الانفصال عن الزوجة بقتلها، مما يقودها لحالة جنون، وفى قصة "الرهان على جواد ميت" يهجر السارد الزوجة بسبب الخيانة متحولا إلى التشرد والتمزق النفسي.

ويمكن عموما أن نعيد تنظيم الحوافز السردية في تعالقها بالحالات الأخرى حسب الصيغ التالية:

- الفقدان ← الحزن ← الموت
- الفقدان ← الموت ← الحزن
- الفقدان ← الحزن ← الجنون
- الفقدان ← الحزن ← الانتظار

خالد غازي: أحزان رجل لا يعرف البكاء– وكالة الصحافة العربية. مصر ط ٢/ ١٩٩٦.

٥-كتابة التاريخ بمتخيل المرأة

كيف يمكن للتاريخ أن يكتب بمتخيل المرأة؟ هذا ما حاولت رواية "جارات أبي موسي" أن تقوم به، ومنذ ظهورها في صيف ١٩٩٧، تركت هذه الرواية أصداءً مختلفة في المشهد الثقافي المغربي؛ فهي أول رواية للكاتب المعروف في الأوساط الجامعية بوصفه باحثا أكاديميا في مجال التاريخ المغربي للقرن التاسع عشر، وخاصة التاريخ الاجتماعي لذلك القرن، فضلا عن اهتمامه بمجال تاريخ العصر الوسيط عامة وتحقيق نصوص عديدة من أدب المناقب والفتاوى.

ولعل أول ما يتميز هذه الرواية، هو اشتغالها، خلافا للروايات السائدة، بالتاريخ، فأحداثها تقدم من خلال استعادة زمن يرتد إلى العصر الإسلامي الوسيط، كما أن لغتها وحبكتها السردية تعرضان بصيغ تستثمر ذخيرة الحكي القديم، لكنها من خلال ذلك كله تخلق أسئلة صالحة للزمن الراهن أيضا، وخاصة منها سؤال الكتابة نفسه بوصفه سؤالا ينبغي خلق متعة في القراءة وإدهاش المتلقي.

وإذا كان بالإمكان تصنيف هذه الرواية ضمن نوع "الرواية التاريخية"، فإن مادتها التاريخية غير قابلة للتحقيق، إذ مع أن الرواية اختارت عددا من

شخصياتها من قمة الهرم الاجتماعي والسياسي المغربي، كشخصية السلطان ومستشاريه، فان تلك الشخصيات غير محددة تاريخيا، ولقد حاول الكاتب الإيهام بتاريخها حين ربطها بأماكن واقعية مثل مدينتي: سلا، وفاس، لكن ذلك كله لم يكن سوى متخيل معين لا يختلف عن متخيل الروايات التاريخية عادة، التي لا تعنى بالانضباط للحقائق التاريخية.

إن أول مفارقة تأريخية في هذه الرواية، هي أن التاريخ فيها لا يصنعه الرجل، بل تصنعه المرأة، فالمرأة هنا هي قطب الرواية وبؤرة أحداثها وشخصياتها، وفى ذلك مخالفة لما دون رسميا عن التاريخ العربي حيث يتصدر الرجل القائمين بالتحولات الكبرى، وهذا لا يعني أن الرواية لا توظف الشخصيات الرجالية، بل توظفها وتنسب لها أفعالا أسياسية في المجرى السردي للأحداث، بل إن المرأة تقدم في الرواية في صورة سلبية، أي خاضعة لسلطة الرجل، غير أنه في مقابل هذه الصورة، نجد الكاتب يعطي للمرأة حضورا بارزا في نسيج الرواية على مستوى خطابها السردي، حين تتقهقر سلطة الرجل على المرأة أمام هيمنة سلطة المرأة في خطاب الرواية التخيلي، ويمكن أن نسجل ذلك بدءا بعنوان الرواية الذي هو "جارات أبي موسى" حيث تصدر المرأة ممثلة في الجارات، العنوان لتشد القارئ نحو الشخصيات النسائية بالتحديد، أما شخصية "أبي موسى" وهو زاهد درويش منبوذ عن المجتمع فلا تتحدد من خلال المركب الاسمي للعنوان، سوى من خلال الجارات.

إن أحداث الرواية عموما تجرى بمكان بسلا يسمى فندق الزيت. وضمن سكان هذا الفندق نجد أبا موسي وجاراته، وضمن الجارات نجد الشخصية الرئيسية في الرواية، وهى شامة، لكن الرواية قبل أن تصل إلى فترة سكن شامة بفندق الزيت تتتبع عددا من الأحداث المرتبطة بها.

ومن خلال شخصية شامة بالتحديد تتولد أحداث الرواية، إن شامة بوصفها متخيلا سرديا ينبني على الحضور المادي والرمزي لشخصية المرأة، هي التي ستقوم بكتابة التاريخ المعين المعروض في الرواية، فهي حاضرة فيه فاعلة في موضوعاته وبرامجه السردية، إن شامة تمثل متخيلا سرديا نسائيا، ليس لأن المرأة هي التي خلقت شخصيتها في هذه الحالة بل لأنها تجسد صورة معينة للمرأة في فترة من التاريخ المغربي والعربي الوسيط، فمن خلالها تقدم الرواية صور الأعراف والعادات الاجتماعية المتعلقة بالمرأة عامة، أما كونها متخيلا فلأنها نسيج أحداث وفضاءات وقيم من صنع اللغة الأدبية في حد ذاتها لا من صنع الواقع التاريخي، فأين تظهر هذه الفاعلية التي استندنا إليها لننسب لمتخيل المرأة كتابة التاريخ؟.. إنها تحدد بدءا بما نسميه هنا بلعنة الفتنة. ذلك أنه في مجتمع تخضع السلطة الاجتماعية والسياسية فيه لسيطرة الرجل، ويستفحل فيه الصراع حول الجاه والزعامة والرئاسة، تتساءل عن أي سلطة أخري قادرة على السيطرة على الأولى وإخضاعها لمنطقها، وسنجد أن الرواية تعطي لجمال المرأة وفتنتها هذه السلطة بالذات.

إن فتنة المرأة تنقلب من ملاذ مطمئن للجسد والروح، إلى شقاء يطارد أصحابها ومن اتصل بهم، كأنها عدوى خاصة، لا يمكن الإفلات عن غوايتها، ولا ينفع في الصبر على مآسيها سوى الانصياع لحكم الأقدار وحتمية المصائر، إنها بمعنى آخر لعنة منغرسة في الجسد مترامية إلى الروح، حيث تصبح الأخيرة ظلا لا مرئيا يتخبط صاحبه في تصدعاته.

في هذه الرواية، يلتبس التخييل التاريخي بهذه اللغة المرتبطة في مقصدنا هذا بالمرأة بالذات، فالتاريخ يفقد مصير بنياته الكبرى ليقع تحت تأثير لعنة الفتنة النسائية، بل إن مجموع لعنات المرأة الفاتنة تصبح هي الحوافز الرئيسية التي

تتبأر حولها أحداث الرواية، حيث تمتد تلك اللعنة لتطول المجتمع الرجولي بقادته وزعمائه، بل إنها تتحد بالغيب والكرامات لتتحكم في مصير المجتمع بكامله.

لنبدأ أولا بلعنة "شامة" أبرز شخصية رئيسية في الرواية، فشامة من أصل أندلسي، يتيمة الأم فقيرة الأسرة، إذ أن أباها مجرد راعي أبقار ابن الحفيد، لكن شامة تربت داخل أسرة ابن الحفيد هذا، وكان قاضى قضاة سلا، بحيث مكنتها تربيتها الراقية في هذا البيت السلاوي النبيل، من اكتساب شخصية قوية مرموقة، بما تعلمته من فنون ومهارات كالطبخ وإدارة شئون الخدمة العائلية وحفظ القرآن الكريم إلى جانب حفظ الشعر وتعلم العزف على القيثارة، حتى تفوقت في ذلك على كل سيداتها من نساء أسرة ابن الحفيد، لكن لعنتها لم تكن بالتحديد بسبب الأخلاق والمهارات التي اكتسبتها، بل بسبب جمالها، فهي "شقراء"، وهذه في حد ذاتها صفة مائزة لها عن جل نساء المجتمع السلاوي ذوات الأصول المغربية المحلية، وفضلا عن ذلك، لها صفات جمالية أخرى ضمنها جمال الشعر، بل سيكون جمال الشعر وطوله إحدى قيم الفتنة في المرأة عامة كما تقدم ذلك الرواية، وبالنسبة لشامة بالذات، تقول عنها الرواية:

"جمعت الماشطة شعر شامة على هيئة مخترعة تبغي بها الدعاية لفنها لكي تجلو مهوى قرطها وتبرز عنقها الطويل الأبيض العاجي الذي يزيد حينا بسواد جذور شعر رأسها عند منابته الأولى في مؤخرة العنق" (ص١٤)

وكان هذا المشهد واحدا من الحلقات الأولى في متوالية الأحداث إلى ابتليت بها شامة بسبب فتنة جمالها، وحدث ذلك بعد أن تم إكراها على قبول الزواج بالقاضي الجوارئي مشاور السلطان بفاس، وكان القاضي الجوارئي قد حل

ضيفا على ابن الحفيد بسلا وهو في طريق عودته إلى مقر السلطان بعد قيامه بمهمة إقرار صلح بين قبيلتين متنازعتين، لقد كلفت شامة بإحضار "طست" الغسيل وصب الماء على القاضي الجوارئي ليغسل يديه ويتهيأ للطعام، وما إن وقع بصره عليها حتى وقع في سحر فتنتها وزاد انتباهه لها أن غريمه لها بدار ابن الحفيد مربيها، غيرت لها خفية، الماء الفاتر بماء مرتفع السخونة، ولم تنتبه لذلك إلا بعد أن صبته على يدي القاضي الجوارئي، لكن الأخيرة لم يزدد بذلك سوى تعلقا بها مفاجئا الجميع بطلب يدها من مربيها ابن الحفيد، ولم يكن لهذا الأخير، رغم اعتزازه بشامة وحرصه على إبقائها بداره، سوى القبول والخضوع لطلب خطيب مقرب من السلطان.

سيلحق هذا الزواج المباغت الأذى بعدة شخصيات، ولم يكن ذلك ليحدث لولا فتنة شامة وسحر جمالها، فابن الحفيد سيكون أول المتأثرين بزواجها لأنه سيبعدها عنه وهو الذي كان يجعلها ويقدرها، كما سيلحق زواجها الأذى بابنه دهمان الذي كان طامعا في الزواج منها، وبأبيها الذي ستبتعد عنه، وبعامل سلا جرمون الذي رأى في هذه الزيجة إعلاءً لمكانة أكبر منافسيه في سلا، أي ابن الحفيد وتقريبا له عند الجوارئي مشاور السلطان، قم بشامه التي أكرهت على الزواج من شخص لا تعرفه ستكون ملزمة بالتغرب معه إرضاءً لنزوته، فضلا عن ذلك سيلحق هذا الأذى زوجها ذاته، الذي سيعاني ليلة الدخول بها أزمة نفسية حادة بسبب عجزه الجنسي الذي لم يمكنه من معاشرتها في تلك الليلة "كما يحلو له أن يفعل" في مناسبة كهذه، على حد ما تصفه بذلك الرواية.

وبمجرد انتقال شامة إلى سكن زوجها بفاس، وبسبب غيرة إحدى زوجات زوجها من فتنتها وجمالها، ستتعرض لتسمم كاد يفقدها بجمالها وحياتها، وبإيعاز

من جرمون عامل سلا، سيصبح زوجها محل تندر من طرف ندماء السلطان في مجالسه، لزواجه من "شامة" المتواضعة الأصل، ولوقوعه في حبها.

ويبدو أن شامة أصبحت بمثابة شؤم يصيب كل من رافقته أو حلت بأرضه، ولا أدل على ذلك من حدث المعركة العسكرية التي خاضها السلطان شخصيا لإخضاع المتمردين في الأطراف الشرقية للمغرب الكبير، وقد استغل الكاتب هذا الحدث الروائي ليذكر بعض العادات التي كانت شائعة– ربما– في ذلك العهد، حيث لا ينتقل السلطان وجيشه وحدهم. بل ينقلون معهم أيضا، حريمهم، وقد تم اختيار شامة ضمن الحريم السلطاني الذي كان يضم زوجات المشاورين السلطانيين وقادة الجيش والمقربين عامة من السلطان ممن شاركوا في تلك الحملة العسكرية، لكن هذه الحملة ستصاب بلعنة شامة فتفشل فشلا ذريعا، تتحطم فيه السفن بما فيها سفينة حريم السلطان، ويقتل أبرز متزعمي الحملة بمن فيهم زوج شامة، القاضي الجوارئي. أما الحريم، فستؤجر له سفينة أجنبية لإرجاعه إلى المغرب، ثم إلحاق كل نسائه بخدمة نساء السلطان الابن الذي عزل أباه المنهزم في الحملة.

تتساءل شامة في أواخر الرواية وهى تتذكر الحملة الفاشلة ولعنة جمالها: "هل انهزم السلطان بذلك الجيش العظيم لكي ينشغل عنها وينصرف، وبذلك تحفظ هي مما كان ينتظرها من الغضب والعدوان؟ وهل كارثة الأسطول هي التي فوتت عليهم في النهاية ذلك التدبير؟ إنها مبالغة وأنانية أن تخطر ببالها هذه المناسبة بين ضياع ملك وإنقاذها هي من الغضب، لا إنها ليست مبالغة" (ص ١٧٩).

إذا تتبعنا باقي المسارات السردية في الرواية، فسنجد أن شامة ينتهي بها المطاف بالعودة إلى منزل ابن الحفيد، حيث تربت وترعرعت، لكن بعد تبدل

أحوال سيدها القديم نحو الأسوأ، وتزايد نفوذ وتسلط عامل سلا، جرمون. ومع ذلك عمل ابن الحفيد على الاطمئنان على مستقبل شامة بتزويجها لنصراني كان قد أسلم، وكان ممن يتقنون فن الزخرفة بالخط فهل انتهت بذلك لعنات شامة؟لم يكن حدث زواجها الثاني، في الواقع، سوى حافز لمتوالية أخرى من النكسات والمصاعب، فجرمون عامل سلا، سيفجر نقمته على ابن الحفيد من خلال ملاحقة شامة وزوجها، كاشفا بذلك عن رغبته في الانتقام فضلا عن طمعه في إخضاع شامة لرغبته، وهكذا سيعرضها رفقة زوجها الجديد لملاحقات ومضايقات تفضي بها إلى فقر مدقع يضطران معه إلى ترك بيتهما الواسع والانتقال إلى غرفة ضيقة في احد فنادق سلا، وهو الفندق الذي سيشهد أهم أحداث الرواية في تحولها الثاني، أي بعد عودة شامة إلى سلا، وهي العودة إلى تزامنت مع تدهور كلي لأحوال المدينة لدرجة أن شامة أصبحت بمثابة صورة سلا، تلاقي نفس مصيرها فالرواية تقول عنها: "كانت شامة تشعر وكان المدينة تلاقي نفس مصيرها هي وأنها تتألم لآلامها، ولربما فكرت إنها هي التي تقمصت مصير المدينة، أو هما مشتركتان في عبء نزل من أعالي سماء العدل. غير أن شامة تهرب من محنتها بالترفع، والمدينة ننبطح وتتدنى، فقد أدبر عنها الرخاء منذ هجرها التجار، وفى كل يوم تتعمق كلومها غير أن هذا المتخيل الروائي المتمركز حول المرأة، والذي جعل من بعدها الجمالي مصدر لعنة حفرت تأثيرها في مجرى التاريخ، انشطر في الرواية إلى وجه مضاد ينطوي على مفارقة بين المقدس والمدنس. في هذه المفارقة تبنى الرواية صورة مخالفة، تجعل فيها جارات أبي موسى منقذات ومخلصات بدل مصدر شر ونقمة، ذلك أن ساكني سلا وبعد عدة صلوات استسقاء لم يعقبها مطر، سيلزمون أبا موسي بإظهار كراماته، لكن أبا موسي بعد استجابته لهذا الطلب، طلب من جاراته مرافقته للمكان المحدد. ولم تكن

محاولته رفقه جاراته صلاة، بل طقسا روحانيا مختلفا، اختلط فيه التضرع بالبكاء والانخراط في الذكر والتلبس بحال الوجد، حتى تحولت الساحة إلى جرى وطواف، فقدت فيه النساء الوعي، فبقين حافيات معفرات الوجوه بالتراب، وفى مساء ذلك اليوم أمطرت السماء لأول مرة بعد سنوات ثلاث من الجفاف.

وإذا كانت رواية أحمد توفيق قد انبنت على تشغيل متخيل المرأة بمحافل سردية ودلالية، فإنها في سياق خطابها وظفت عددا من اللغات والبنيات الصغرى المتواترة نمط السرد القديم عادة، مثل بنيات السرد التاريخي، والمناقبي والرحلي مع بروز واضح لما يمكن تسميته بظهرانية السرد كلما عرضت الرواية لوصف أحداث حميمة بين الرجل المرأة.

إن الصورة التي تقدمها هذه الرواية عن المرأة، صورة سلبية عموما، فالمرأة في الرواية صاحبة غواية ولعنة ومصدر أزمات، إن باختيارها أو بما يتسبب فيه جمالها، المرأة تابعة لسلطة الرجل يبيعها ويشتريها كأي سلعة، ومكانتها في المجتمع مكانة هامشية محصورة في الخدمة العائلية وخدمة الزوج، غير أن هذه الرواية وفى مقابل صورتها السلبية عن المرأة، فإنها على مستوى خطابها الروائي وآلياته السردية تعطى للمرأة دورا أساسيا، بدءا من تصدير الرواية بعنوان تتقدمه المرأة، إلى ربطها بأهم المسارات السردية فيها.

احمد توفيق: جارات أبي موسي. منشورات دار القبة الزرقا ط ١/١٩٩٧ المغرب

٦-كتابة المرأة بمراياها

يمثل ديوان "مرايا الوهم" للشاعرة الفلسطينية ريتا عودة مرحلة انتقال في التجربة الشعرية لصاحبته لأنه– في تقديرنا بمثابة رحم لغوية يتخلق فيها منزعان شعريان: منزع العفوية، ومنزع البحث. أما في منزع العفوية يطالعنا الديوان بنصوص طافحة بترانيم المكابدات الشخصية وألق المعجم الطبيعي في أبعاده الرومانسية الحالمة، مع تنويعات لتذويت المعيش اليومي الشخصي. أما في منزع البحث، فيطالعنا الديوان بنصوص أكثر حرصا على تشغيل لغة المساءلة والتكثيف الشعري مع الميل إلى قصائد في صيغة ومضات أولقطات مشعة.

ويمكن القول بأن المنزع العفوي التلقائي في الديوان ألقى بظلاله على عدد من نصوصه بحيث ظلت في حاجة إلى مزيد من البحث اللغوي والإغناء المعجمي ومجانبة المصاحبات التركيبية المألوفة كما في نصها "كلمة":

"في البدء
كانت "كلمة"
اقتحمت نوافذ وجودي

كمـــــا الإعـــــصار
وفكـــت أزرار مـــشاعري
دونمـــــا اعتـــــــذار
أيقظـت نـوارس أفكـاري
فانطلقـــــت تغـــــرد
خلـف أســوار جـسدي
كـــــصفارة إنـــــذار

ص ٤٦

إن العلاقة بين الذات وبين الكلمة في هذه القصيدة تمثل في حد ذاتها لحظة شعرية قصدت منها الشاعرة التعبير عن حالة الاحتراق التي مارستها الكلمة على الذات بأن نقلتها من وضع الصمت والانغلاق، إلى وضع التعبير والانفتاح. واستعانت في ذلك بالتركيب بين مرجعية "العهد القديم"، وخطاب الجسد، وتجربة الكتابة. لكن الأداء الشعري لتلك اللحظة لم يتحقق المقاصد الشعرية منها سوى ألق البناء المحكم الذي تتصادى فيه بداية النص مع نهايته. وعبارات مثل: (اقتحام النوافذ– فك الأزرار– أسوار الجسد)، لم تخلق انزياحات قوية على مستوى الدلالة شأنها في ذلك شأن تسبيه التغريد بصفارة الإنذار.

إذ ريتا عودة شاعرة مهووسة برؤية يتلقى فيها الذاتي بالجمعي فبقدر ما تكتب عن تجربة الذات، تراها مهتمة أيضا بقضايا اجتماعية كالحرية والعدالة وحقوق المرأة، وخاصة منها قضية المرأة الكاتبة وما تطمح إليه من تعبير عن أعماقها وأغوارها الدفينة ومعاناة دون قيود تكبلها وتكبح لذة بوحها الشعري. ولذلك نجدها متأرجحة أحيانا بين قصيدة الفكرة وقصيدة الحالة الشعرية، محاولة إيجاد

توازن بينهما، فتصل إلى ذلك التوازن حينا، فيما تكون الغلبة حينا آخر لجموح الموقف الفكري وسيطرته، كما في نصها "إلى جانب كل رجل عظيم امرأة"، حيث تطغى الفكرة على التعبير الشعري:

"وراء كــل رجــل عظــيم امــرأة
عظيمـــــــة..؟! أعظـــــــم..؟!
أم صدى صوت وظل صورة..؟!
ومرايا الدونية لا تزول ولا تفنى..!

(ص ٥٧)

أو كما في نصها "الرجل والقبيلة"، حيث تكتب الشاعرة عن علاقة الذات المتكلمة بالرجل، متطرقة لتضحية المرأة في سبيل الحب وإن واجهت تحفظات المجتمع لكن هذه الحالة الشعرية ظلت خاضعة للتعليل المنطقي والرصد المباشر. وفى نصوص أخري مماثلة تشيع عبارات مسكوكة ومجازات مترسخة في لغة اليومي مثل: (الألسن الصفراء– خيوط العناكب– صفارة إنذار– سهام القبيلة– دائرة القلق– عش أفكار– سحب التردد)

غير أن طبيعة هذه اللغة ونمط اختياراتها قد يكونان هما السمة التي تميز تجربة ريتا عودة في هذه المجموعة، من حيث سعيها لاستعارة لغة لصيقة باليومي، ومطعمة بمفردات المعجم الطبيعي، مع قابليتها لرصد تقلبات التجربة الذاتية وموقفها من الواقع. ولربما يصح– إذا تجنبنا أحكام القيمة– أن نقول بأن ميل ربتا عودة لاستعارة الواقعي للذاتي، هو ما يميز تجربتها الشعرية. أي أنها تلبس الذاتي معطيات مرجعيات الواقعي، كما في نصها "لافتات وجودي". إذ نقول فيه:

"ضـــــــبطتك
تــسترق خلــسة
تــذاكر الــدخول
إلـــــــــــى
جنـــة مـــشاعري
فأعلنـــت عليـــك
الخلــود المؤبــد
داخـــــــــل
أعشاش أشعاري"

(ص٩)

فهـذا نـص يبنـي علـى معطـى واقعـي هـو سـرقة تـذكرة الـدخول. لكـن الـشاعرة تـستعير تلـك الواقعـة، فتقـوم بتـذويتها ونقلهـا إلـى تجربـة الـذات العاطفيـة. ونـصها "إشارة مرور" مثال آخر لما ذكرناه. تقول فيه:

"بينـــــــي وبينـــــــك
بـــضع إشـــارات مـــرور
كلمـا أوقفتنـي إشـارة حمـراء
تـــضيء أمـــام عينيـــك
إشـــــارة خـــــضراء
فتـــــسير.. وتـــــسير
وتتـــــسع.. بيننـــــا
دوامـــــة المـــــسافة

ص٢٢

تواجهنا في هذا النص واقعة مرور السيارات في تقاطع الطرف المدينية بمعجمها ومصطلحاتها مثل (إشارات، مرور، إشارة حمراء، تضيء، إشارة خضراء). لكن النص يبتعد بها عن فضائها الأصلي، ويرجل بها إلى فضاء آخر هو المحكي الذاتي. وكذلك الأمر في نصها "انتفاضة عاطفية". ففيه يستعار مشهد رشق الأطفال لعدوهم المحتل بالحجارة، إلى مشهد ذاتي، ترغب فيه المتكلمة النصية في التخلص من المحتل العاطفي برشقة بالحجارة أيضا.

إن صيغة تذويت المرجع الواقعي، تنسحب أيضا على تذويت المرجع النصي بوصفه رافدا آخر من روافد اللغة النصية في المجموعة. ويتمثل التذويت الأخير في شقين؛ يتعلق الأول بالمرجع النصي التوارتي كما في نصيها "مدخل" و"الوصايا العشر". ويتعلق الثاني بالمرجع النصي النحوي، إذ تنزاح به الشاعرة عن مفهومه الأصلي، لتسكنه في الذات، ببوح مشاعرها وتطلع أحلامها، كما في نصها "علاقة المبني والمعرب".

"اكتـــــــــــــشف
أن بحـــــر مـــــشاعرك
معـــــــــــــــرب..
حسب ظروف مزاجيتك
فتمنيـــــــــــــــت..
لو لم تكن علامة بنائي أنا
الـــــــــــــــسكون

إن كل ما ذكرناه عن أفعال التذويت، يرتد في الأصل لهاجس مركزي مسيطر على الشاعرة في مجموعتها "مرايا الوهم" هو هاجس المرأة والكتابة وكلمتها

التقديمية للديوان دليل على ذلك لأنها تضيء نقطتين عرضنا لهما. أقصد الخاصية الشكلية للديوان، من جهة صوغه التعبيرين والخاصية الموضوعاتية، من جهة طغيان هاجس الكتابة وتجربة الذات– المرأة فيها.

تقول في كلمتها التي جاءت تحت عنوان "همسة من على سرير الولادة" ما يأتي:

"قررت.. تحرير مولودي الثاني بعد طفلي البكر "ثورة على الصمت" من كل القيود التقليدية المتداولة. وكما تسمي الأم الحنون الذكية مولودها وتتقبله بفرحة سواء كان ذكرا أم أنثى، مريضا، عاقلا، مشوها، أو معافى. أسميه بفرحة لحظة الخلق والولادة: بطاقات أدبية".

اختارت الشاعرة إذن عنوانا فرعيا لمجموعتها هذه هو "بطاقات أدبية" واضعة القارئ بذلك أمام عنوانين، عنوان داخلي وآخر على ظهر الغلاف. ولربما دل ذلك على تأرجحها بين اختيار أحد العنوانين ليكون رئيسا للمجموعة. وهى في كل الحالات لم تؤشر إلى وضع عملها ضمن خانة الشعر، ماعدا إشارة سريعة وردت في آخر العمل، نبهت فيها إلى أن "بعض قصائد هذه المجموعة" نشر في صحيفة الاتحاد".

إن العنوان الداخلي الفرعي أي "بطاقات أدبية" يفيد القارئ في تحديد سمتين إضافيتين للمجموعة. أولاهما، أن نعتها بـ "أدبية" دون "شعرية"، يفصح عن رغبة الشاعرة في كتابة نصوص أدبية بالمعني الواسع لا شعرية حصريا. ولعلها لهذا السبب انفتحت على رصد مشاهد وقضايا من صميم اليومي والمعيش وإن صاغتها أسلوبيا بما يعزز هيمنة الحضور الذاتي ورؤيته لذلك.

ثانيا، أن كلمة "بطاقات" تفيد ضربا من الكتابة الرسائلية ذات الرسم الصوري والالتقاط المشهدي، حيث انعكست بنية الصورة المشهدية المعبرة عن حالة جزئية محددة موجهة في شكل بطاقة رسائلية، على لغتها النصية، فوردت في أغلب النصوص موجهة ببنية خطابية تمارس فعل تلفظها ذات أنثوية، وتمارس فعل تلقيها ضمنيا، ذات مرسل إليها هي المخاطب الرجل. ونصها "عودة الروح" مثال لغيره في هذا المنحى، إذ تقول فيه:

"فجـــــــأة
وجـــــــدتك
تختـرق كـالنور
جميع مسافاتي
تلتـصق كالظـل
بخطـــــواتي"

تمثل الكلمة التقدمية مدخلا أفصحت فيه الشاعرة عن وجهة نظرها في مجموعتها من جهة إطارها الشكلي وحده، بل ومن جهة إطارها الموضوعاتي المتمثل– كما ذكرنا– في هاجس العلاقة بين المرأة والكتابة، والملاحظ أن هذا الهاجس حضر بجلاء في لغة الكلمة التقديمية نفسها، إذ عبرت الشاعرة عن علاقة الأمومة التي جمعتها بنصوصها، مستعيرة لذلك معجما معمدا بلغة "الولادة" و"الأمومة"، مثل: (سرير الولادة، تحرير مولودي، طفلي البكر، الأم الحنون، مولودها، الخلق والولادة..)

وتأسيسها على هذا المعجم عبرت الشاعرة/ الأم عن مدى تعلقها بنصوصها وحنوها عليها حتى وإن شابت تلك النصوص أمراض أو مظاهر "إعاقة" تعبيرية في هذا الحال.

وعلاقة كهذه، تؤدى إلى الانغماس الكلي للذات في موضوعها وتماهيها معه، مما قد يصعب عليها تقبل الرأي الآخر الذي قد يختلف معها في تقديم أطفالها النصيين.

ونحن نرى أن النص ليس ابنا مرضيا عنه بالضرورة، فقد يكون طفلا "عاقا" يتنكر لوالدته بمجرد خروجه من رحمها اللغوية، إنه ليس ابنا لها وحدها، بحيث تحدد له من ذاته الشعرية رحما واحدة، فهو أيضاً، ابن لكل الأرحام المتناسلة في ذاكرتها القرائية. ولعله أحوج للتأديب منه إلى الحنان، مادام مشاكسا لمبدعه ولقارئه معا. إنه كأي كائن خارق للعادة ينهض من الرحم متعلما للحظته، حركات الكلام والمشي والمراوغة.

إن هاجس العلاقة بين المرأة والكتابة في هذه المجموعة، يتوزع عبر محورين متقاطعين، أولهما هاجس العلاقة بين الذات الشاعرة نفسها وبين لغتها، كما عبر عن ذلك نصها"مدخل"، وهو أول نصوص المجموعة. استوحت الشاعرة في هذا النص محكي"العهد القديم"، فصاغت علاقتها بالكلمة في شكل حصار لها، أرادت منه اقتحام قلعة الكلمة لأجل التسلح بفيض نورها نحو رحلة طويلة من رحلات الخلق والإبداع.

لقد تلقت الشاعرة هذا المحكي تلقيا جرده من إحالاته السلبية. ولعل فعلها التناصي كان يتطلب تلقيا نقديا أكثر حفرا في جروح الذاكرة الجمعية. وفى المجموعة نصوص أخرى حضر فيها أيضا هاجس الكتابة، مثل نصوصها: "ميلاد داخل رحم اللغة" و"حروف الأبجدية" و"ومضات خافتة".

أما المحور الثاني فيتعلق بـ "قضية امرأة"، حيث تطالعنا نصوص طغى عليها هذا الموضوع، ومنها نصها "مرايا الوهم" الذي حمل الديوان عنوانه. ففي هذا

النص تبرز تيمة الدعوة للتحرر من الصورة التقليدية للمرأة، سواء أكانت هذه الصورة متمثلة في النسوية النرجسية التي ترهن المرأة فيها نفسها بزينتها وفتنتها، وهو ما رمزت له الشاعرة بـ "قارورة العطر"، أو كانت صورة المرأة رهينة العادات والتقاليد البالية غير المعترف بحقوقها، وهو ما عبرت عنه الشاعرة بـ "توابيت القبيلة".

وأما البديل المقترح من طرق النص، فهو بحث الذات عن الانعتاق لأجل إثباتها هوية جديدة، أقرب ملاجئها، هو معانقة فضاء الطبيعة الرحب، والاندماج في عالم الكتابة.

ولم يشذ التصميم الخارجي للمجموعة عن هذا المنحى، بل تطابق معه وأكد عليه ليكون له بذلك أثر في تلقي الكتاب. هكذا نرى حوارا في التلقي بين عنوان الديوان وبين المقطع المثبت على ظهر الغلاف مع أن الأخير مقتطع من نص آخر هو نص "إليك في القرن العشرين" بيد أن بين نصي "مرايا الوهم" ونص "إليك في القرن العشرين" أكثر من تماثل وتشاكل، أبرزه التعبير عن رغبة الأنا في اكتشاف ذاته وحمله بالتخلص من مظاهر الوهم والإقصاء اللذين يعانى منهما وهو يعيش مفارقة وجود ذاتين في جسد واحد. ذات المرأة الشاعرة الواعية، وذات المرأة التقليدية المكبلة المهمشة:

"حلمـــــي الأكبـــــر
أن تنتشل من آبار الزمن
رواســـــب الفوقيـــــة
وتتحسس براعم البراءة
علـى أغـصان البرتقـال
والزيتـــــــــــــون

فـي بيـارات وجـودي الخفيـــــــــــــــة"

يتوجه هذا المقطع من ظهر غلاف المجموعة، بنبرة نزارية لرجل القرن العشرين، المفترض فيه وعيه بحقوق المرأة الذاتية والاجتماعية، وهو لا يخلو من حوار يستوحي عنوان الديوان. حيث يتحول "الحلم" إلى فعل خاضع لجدل الوهمي والواقعي.

أما صورة الغلاف ذاتها، فجاءت بمثابة تكثيف لهذه الموضوعات، إذ استغل صاحب الرسم مرجعية البوابة والشرفة ليضع للمرأة صورة يحضر فيها الجسد بأغواره ونداءاته، كما تحضر فيها قيم التطلع والحلم، ومظاهر السجن والاستعباد، ويتمثل كل ذلك فيما ترمز إليه المقابلة بين العين المفتوحة الجريئة، والمفتاح الكبير المعلق بشكل عمودي مكتسحا ثلثي علو البوابة من خارجها. وتتقبل هذه الصورة قراءات متعددة ضمنها التأويلات السياسية والاجتماعية والأيروسية.

ويمكن القول بأن تيمة التحرر والانعتاق من النظرة التقليدية للمرأة لذاتها، ومن صورة المحافظة التي يكونها عنها المجتمع، هي التيمة المهيمنة في المجموعة فالصورة المقدمة للمرأة هي تلك التي تسعي فيها لتثبيت جدارتها بحقها الإنساني في هوية تبنيها لنفسها بالكتابة خاصة، كما هو الأمر في نصوص: "امرأة أخرى"، و "ما وراء القضبان" و"إلى جانب كل رجل عظيم امرأة"، و"جسد بلا سلاسل". وعناوين كهذه دالة على ما تضمنته نصوصها من مواقف شعرية ودعوات للانعتاق من أسر الأغلال التي تكبل الذات الشاعرة، الذات الأنثى.

وهذا المقطع من "امرأة أخرى" مثال لما قصدناه. وهو موجه لنزار قباني. نقول فيه ريتا عودة:

"أيا شاعر النساء
في عصر الظلمة
ألم تعلم بعد
أنـــــي أنـــــا
أنا استثناء القاعدة"

(ص ٥٤)

غير أن نصا مفعما بالتحدي كهذا، تقابله في المجموعة نصوص أخرى تتشاكل معه في الهاجس نفسه، لكنها مفعمة بالمعاناة والمكابدة. وسواء اعلق الأمر بنصوصها المعبرة عن المواجهة والتحدي والتصدي للقيم المحافظة، أم بنصوصها الطافحة بأحاسيس الألم والمرأة، فإن الإطار العام للنصوص، يظل من ناحية الخطاب مرتبطا ببنية خطابية عامة يهيمن فيها ضميرا المتكلم والمخاطب المفردين. إذ يفصح ضمير المتكلم المفرد عن الذات الأنثوية بهمومها الذاتية والجمعية، ويفصح ضمير المخاطب المفرد عن ذات الرجل، إما بوصفه ملاذا لأحلام وانكسارات الذات الأنثوية، أو بوصفه ممثلا لقيم وعادات وأخلاق سلبية معاكسة وصادمة لرغبة الذات في التطلع لقيم جديدة. لذلك لاحظنا أنه حتى بعض النصوص التي حفلت بالمرجعية الواقعية، لم تخرج في جلها عن هذا المنحى، بحيث انخرطت في البنية الخطابية نفسها مع تمفصلات لحقول نصية ومعجمية يتقدمها الطبيعي والمعيش اليومي والثقافي اللغوي والديني.

ومع أن بعض نصوص المجموعة لم يخل من تقريرية وتمطيط، فإن نصوصا أخرى جاءت قوية الإحكام من حيث التماسك وتراسل الأسطر الشعرية، كما في

نصها "إليك في القرن العشرين" الذي يظهر أن إعجاب الشاعرة به واقتناعها بتمثيله للمجموعة، دفعاها إلى تثبيت مقاطع منه على ظهر الغلاف.

وفضلا عن هذا النص، وردت نصوص من مجموعتها في شكل ومضات مكثفة راصدة لحالة مركزة، مستجيبة لصيغة البطاقة الشعرية التراسلية، ولصيغة البطاقة الشعرية القريبة من نموذج اليوميات. كنصها "محاولة" وفيه تقول:

"مـا زلـت أحـاول
تـــرميم مرافئـــي
التـــي تـــصدعت
حين اصطدم مركبك
ســـــــــهوا..
بـــــــــواقعي"

(ص٢٠)

فهذا النص صيغ في شكل شذرة قصيرة قائمة بذاتها، لأنها تلتقط لحظة وحالة معينتين، اقتنصتهما الشاعرة من انفلات اللغة واستعصائها دون إغراق في الجمل التعليلية والتفسيرية. وكذلك شأن نصوصها: "ومضات خافتة" و"احترام" و"عام جديد". قد تكون هذه العناوين في حاجة لمراجعة وصياغة أكثر إثارة للمتلقي وجذبا له وتحريكا لخياله، لكن النصوص في حد ذاتها لم تخل من عناصر مثيرة للدهشة الشعرية والمتعة الجمالية. إنها في حد ذاتها مبشرة بمقدم شاعرة مضمخة بعبير أرض "الناصرة" الفلسطينية الحبيبة، معمدة بمياهها السرية، مجبولة من ألامها وأمالها.

فهرست

مقدمة ٥

القسم الأول

مسائل في المفاهيم ٩

١- إلغاز النوع الأدبي ١١

٢- النقد الأدبي وتقاطع المصطلحات ٣١

٣- الكتاب المفتوح ٤١

٤- قراءة القراءة ٥٧

٥- تسعينات الشعر المصري ٧٧

القسم الثاني

مسائل في قراءة النص ٩٧

١- على السبتي وعودة الأشعار ٩٩

٢- قراءة التاريخ بالفناء الشعرى .. حسين السماهيجى ١١٥

٣- أيروتيكا التصوف .. وفاء العمرانى ١٢٣

٤- تأزيم القراءة .. خالد محمد غازى ١٣٥

٥- كتابة التاريخ بمتخيل المرأة.. أحمد توفيق ١٤٥

٦- كتابة المرأة بمراياها .. ريتا عودة ١٥٣