كنائسُ النَّقد

عبدالدائم السلامي

كنائسُ النَّقد

الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة

د. هيثم الحاج علي

رئيس الإدارة المركزية للنشر

د. سهير المصادفة

الإخراج الفني

عصام المرسي

التصحيح اللغوي

أحمد اللاوندي

كنائسُ النَّقد

تأليف/ عبد الدائم السلامي

الطبعة الأولى: الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٧

ص.ب ٢٣٥ رمسيس
١١٩٤ كورنيش النيل - رملة بولاق القاهرة
الرمز البريدي: ١١٧٩٤
تليفون: ٢٥٧٧٧٥١٠٩(٢٠٢) داخلي ١٤٩
فاكس: ٢٥٧٦٤٢٧٦(٢٠٢)

GENERAL EGYPTIAN BOOK ORGANIZATION
P.O.Box: 235 Ramses.
1194 Cornich El Nil - Boulac - Cairo
P.C.: 11794
Tel.: +(202) 25775109 Ext. 149
Fax: +(202) 25764276

website: www.egyptianbook.org.eg
E-mail: ketabgebo@gmail.com
www.gebo.gov.eg

الطباعة والتنفيذ
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

السلامي، عبد الدائم.
كنائس النقد/ عبد الدائم السلامي. - القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٧.
١٠٤ص؛ ٢٤ سم.
تدمك ٧ ١٥٨٨ ٩١ ٩٧٧ ٩٧٨
١ - الأدب العربى - تاريخ ونقد.
أ - العنوان.
رقم الإيداع بدار الكتب ٢٧٠٩٥ / ٢٠١٧

I. S. B. N 978 - 977 - 91 - 1588 - 7

ديوي ٨١٠,٩

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة بل تعبر عن رأي المؤلف وتوجهه في المقام الأول

حقوق الطبع والنشر محفوظة للهيئة المصرية العامة للكتاب. يحظر إعادة النشر أو النسخ أو الاقتباس بأية صورة إلا بإذن كتابي من الهيئة المصرية العامة للكتاب، أو بالإشارة إلى المصدر

كنائسُ النَّقد

عبد الدائم السلامي

٢٠١٧

إهداء

إليهم: أيهم ولينا وفاطمة

شكر

مُنْتَهى شكري للأستاذ ناجي العونلّي،
رئيس قسم الفلسفة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية
بجامعة صفاقس التونسية،
على تفضّله بمراجعة هذا الكتاب.

استهلال

هذا الكتابُ لا يملك إلاّ نواياه.

«نَوَى» (وانْتَوى أيضًا) فعلٌ لا يُحيلُ على الماضي وإنّما هو فعلُ مستقبَلٍ، فعلٌ مشرئبٌّ كيانُه إلى الآتي، وله ميزتان: لا يستقيمُ فيه البناءُ للمجهول إلا بعد التصريح به لفظًا أو كتابةً، ويستحيلُ أنْ يُعوِّضَ فيه شخصٌ شخصًا آخرَ، أيْ لا يستطيع أن ينوي أحدُنا شيئًا بدلَ غيره (وهو بهذا فعلٌ مسؤولٌ ومحميٌّ من الانتحالِ). ولو طلبتُ الدقّةَ في الوصف قلتُ إن «نوى» ليس «فعلَ عملٍ» وإنما هو «فعلُ تهيُّؤ للعمل» وقَصْدٌ لهُ لأن النوايا المُحايدة لا تصنع الحضارة.

النوايا –في الأدب– هي فضاؤنا الشخصيُّ الذي نقرأ فيه الواقع، كلَّ الواقع، ونُحرّر فيه مقاصِدَنا كتابةً أو رسمًا أو لحنًا أو حركةً. وهو تحريرٌ يُنجِزُه الأنا ممتلئًا بصراعٍ مُتجدِّدٍ قُطْباه مطلَبُ البهجة ومطلَبُ التَّحْزينِ، أي ما يَبْني المعنى الناعمَ في الدنيا وما يهدمُه. النوايا وَلُودٌ، ولن يفنى نَسْلُها. ومتى عجزت نيّةٌ منها عن التحقّق في الواقع سكنت الذاكرةَ وسُمِّيتْ حَسْرةً، وتظلّ –كالحُبِّ الحِجازيِّ– حيَّةً تجرح بأظْفارها وعيَ الذين (إذا أحبّوا ماتوا)، وربّما لاحظتُم، مثلما لاحظتُ، أنّ أغلبَ مكتوبنا الأدبيّ مجروحةٌ معانيه من كثرةِ التحسُّرِ على قلّة تدبُّرها بالقراءة، أي لعدم نزولها إلى ميادين الناس.

ولأنّ الأدبَ، والكتابة منه بالخصوص، إنشاءٌ لِمَا لم يحدث وقد يحدث في معيش الناسِ (وهل الأدب إلا نوايا الأدباء؟) فإنّه يتعرّض دائما لمُحاولاتِ الغزوِ، لأن نوايا الأدباء تُحرجُ السائدَ والمُتَمَكِّنَ؛ حيث تحتشد على حدودِه جيوشُ الدِّينِ والمخابراتِ والأحزابِ ومؤسّساتِ سَبْرِ الآراء والقانونِ والأخلاق والنّقدِ والسِّحرِ وعلمِ النّفس، كلُّ هذه الجيوش تسعى إلى السيطرة عليه وإفساد نواياه. بل إنّ حلمَ كلّ سُلطة، مادية كانت أو رمزية، إنما هو تدبيرُ معرفتها بما تجهله في الكُتّاب: أيْ منطقة نواياهم. أفعالُ الكُتّاب المُتحقّقةُ في الزمن لا تشغل بالَ الحاكم ولا يقَضُّ بها مَضْجَعُ أعوانِه إلاّ نادرًا، ما يشغل البالَ الحكوميَّ هو معرفةُ نوايا الكاتب والتلاعُبُ بها عبر دَسِّ نوايا مضادّة لها بين تفاصيلها. ذلك أنه كلما عرفت سُلطةٌ مّا نوايا كاتبٍ مّا حاسبته عليها وَفْقَ قانون «إنّما الأعمالُ بالنيّاتِ وإنّما لكل امرئٍ ما نوى» (قال الشافعي: هذا الحديثُ ثُلُثُ العلم، ويدخل في سبعين بابًا من الفِقْه). غير أنّ نوايا الكتّابِ، كثرةً من نواياهم، تتفلّتُ دائما من قبضة السلطةِ، أيّ سلطة، تتفلّتُ خفيفةً حالمةً وطريّةً لتصنع معجزتَها وثورتَها.

لهذا الكتاب، ككلّ الناس، نوايا. ومن نواياه أنْ يَحُثَّ فعلَنا النقديَّ الأدبيَّ على الخروجِ من حيِّزِ التطبيق الأمين لتعاليمِ نظريات النقد الغربية إلى حيِّزِ التفكير معها، بل والتفكير بها قصدَ تبيُّنِ حدودِ قراءتها نصوصَنا الإبداعيةَ من جهة، والنظر في إمكان تجاوزها وَسْعَ الطاقةِ من جهة أخرى، وبذلك يتخلّى النقد عن صفة الخطابِ الواصف للنصوص بجفافٍ لغويٍّ وصلفٍ عُلوميٍّ ليُعلن عن شرعية نهوضه عنصرًا من عناصر إبداعية أيِّ نصٍّ مقروءٍ، أي: يعلن عن شرعية انتمائه إلى مكوّناتِ النصِّ المقروء، إلى الإبداع الفنيّ. ومن نوايا هذا الكتاب أيضا ألاَّ يطمئنّ إلى حُسْنِ نوايا الواقع النقدي؛ أعني أنْ يتعامل معها بسوء نيّة أدبية، ذلك أنّ الكتابة المطمئنّة في ظلّ أنظمة سيّئة النيّة جرمٌ ثقافيٌّ يرتكبه الكاتب في حقّ نصّه وفي حقّ قُرّائه ومجتمعه. وإنّ تاريخ الأنظمة المادية والرمزية في تعاملها مع الكُتّاب يشي بأنّ لأغلبها حاسّةً كَلْبِيّةً تُجيد بها شمَّ مضمراتِ المكتوبِ ونواياه، وتعرف جيدا مدى تأثير النصِّ في المتلقّي، فلا

تتواصل معه إلا بارتياب وحذر شديديْن خشيةَ مِمّا قد تُمثّله الكتابة من خطورة في توجيهها الرأي العامّ صوب ما لا ترتضيه هي من وجهات.

سوءُ النيّة في الأدب يُحرج الواقعَ ويُخرج الكاتبَ من حيِّز المفعولية والخضوع الأعمى لبريق الخطابات الإشهاريّة صوبَ فضاء الفعل الحضاري الذي يُحقّق للناس حضورا في الكون بهيجًا. الكتابة سيّئة النيّة هي التي تملأ فكر القارئ بطاقة ناقدة لكلّ ما حوله، وتقف ضدّ هيمنة سلطة الأمر الواقع عليه بجميع هيئاتها المادية والرمزية، وترفع الحُجب عن ذهنه، وتفتح له كوّةً ينظر منها إلى الممكن ممّا لم يتحقّق في دنياه ويستمع إلى ما لم يُقَل بعدُ ممّا تمنّى قولَه. ولعلّ في تمجيد الجاحظ لسوء النية ما يبرّر ما ذهبتُ إليه، إذْ يقول في رسائله: «فاستيقظ عند هذه الأحوال، واستعمل سوء الظَّنّ بجميع الأنام؛ فإنه روي عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: الحزم سوء الظَّنّ. وقيل لثقيف: بِمَ بلغتم من الشَّرف والسؤدد؟ قالوا: بسوء الظَّنّ»[1]. والكتابة سيّئة النيّة هي أيضا فضاء يُنجِز فيه النصُّ الأدبيُّ قَصاصًا تخييليا من أعوان الظُّلم، ويمكر فيه من مكر الماكرين.

ولا يعني عدم الثقة في وقائع الواقع (الواقع النّقدي مثلا) أن يبلغ الكاتب حالَ «البارانويا» في تعاطيه معهما وإنما هو يعني ألاّ يَقْبَل صورة الواقع وهي محمولة في خطابات مادحة، ويعني أيضا أن يرى العالَم بعينيْه هو لا بعيون مستعارة، وأن يتسلّح بشكٍّ وَقّادٍ يكون سبيله إلى إذكاء روحِ عدم الاطمئنان إلى نصوص أيامه ودلالاتها، وأن يعمل على انتهاك المألوف فيها فيكون «أول الناس في خرم القياس» على حدّ عبارة ابن رشيق التي وصف بها أبا نواس، لأنّ القياسَ إثباتٌ للماضي وتثبيتٌ له في الحاضر، وهو بذلك مُخالِفٌ للإبداعِ، إنه عَجْزٌ مَحْضٌ وتعطيلٌ لصناعة الفكر.

---

[1] الجاحظ: **رسائل الجاحظ** (كتاب: كتمان السرّ وحفظ اللسان)، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت ٢٠٠٢، ص ٩٤.

في الجزء الأوّل من هذا الكتاب أقدِّمُ وجهةَ نظر أزعم أنها تمثّل أرضيّة للكتابة النقدية لأنْ تتهذَّب أدبيًّا، أي أن أدفع بها إلى حدِّها الأقصى: إلى الأدبيّة. وستكون غايتي من ذلك تحقيق أمريْن: أوّلهما تأكيد حقيقة أنّ لنصّنا الإبداعي العربي شخصيةً ثقافية تميّزه عن النصوص الأخرى وحَرِيٌّ بالنقد التنبّه عليها وأخذها بعين الاعتبار في فعل القراءة، وثانيهما تبيّن أنّ الناقد العربي الراهن لا يصنع معنى، وإنما كلّ غايته أن يبحث عن معنى غيره في النصّ. غير أنّه بإمكان هذا الناقد –في خلال رحلته البحثية عن المعنى الغيريِّ– أن يصنع معنًى ذاتيا، معناه هو، فيتحوّل نقدُه –حينئذ– من خطابٍ عن المقروء إلى خِطابٍ مُبدَعٍ بالمقروء، وتتمرّدُ معانيه عن نظام القراءة الأرتودكسية التي يُنجزها الطلبةُ لإرضاء أساتذتِهم، ويمحو مسافة النفور بينه وبين الناس. وبناءً على ذلك يصير النقد من الفعل الإبداعيّ، من النصِّ، عنصرًا أساسًا: عنصر تحرير معنى النص المقروء، ذلك أنّ كتابًا في الحُبِّ مُهمَلاً في رفّ مكتبةٍ لا يقلّل من حجم الكراهية في الواقع، لأنّ ما يقلّل من تلك الكراهية هو قراءة ذاك الكتاب. وهو أمرٌ استفدتُ في مقاربته من مقترحاتِ باحثين في مسألة القراءة الأدبية سأحيلُ عليهم في هوامش هذا الكتاب.

وفي الجزء الثاني أناقش هَنَات الفعل النقدي الراهن ضمن مقالات أحاول فيها الإحاطةَ بأظهر وجوه اضطرابه وتهافته من جهةِ صِلتِه بالمقروء وصِلته بالقارئ وصِلته بالمناهج الغربية وصِلته بالواقع، وما لهذا من أثر في طبيعة النصّ الأدبيّ الفنية والمضمونية وفي كيفيات حضور الكاتب في مجموعته الاجتماعية.

وإنّ لكلّ كتابٍ من أمرِه ما نَوَى.

ع. س.

تونس، المروج الثاني، ٢٠١٦

الفصل الأوّل

تحريرُ القراءة

شخصية النصّ الأدبيّ

يظلّ الفرد خاضعا دوما لتأثير المجتمع حتى وإن ابتعد عنه، إذ يكفي أن يحمل في ذهنه بعضا ممّا يصله بأفراد مجموعته الاجتماعية حتى يشعر بكونه مازال يعيش «في قلب [تلك] المجموعة».

موريس هالبواكس

الذاكرة الجماعية–١٩٩٧

هل يمكن تأكيدُ فكرة وجود «شخصية ثقافية» للنص الأدبي تمثّل بالنسبة إلى النصوص هُويتَها التي تميّزها عن بعضها بعضًا داخل جغرافيات الثقافة الإنسانية؟ وهل لتفطُّن القارئ لطبيعة هذه الشخصية دورٌ في صفاء تواصله مع النص؟ أطرح هذيْن السؤاليْن وفي ذهني، الآن على الأقل، أنّ من الناس مَن سيسارع إلى اتهام مَن يطرح مثل هذه الأسئلة بالتعصّب العرقيّ الأدبيّ، وإلى القول إنّ شخصية النص يُحدّدها في الغالب الأعمّ انتماؤه إلى جنس أدبيّ مّا أو إلى نوعٍ منه مخصوصٍ، وهذا الانتماء هو ما يمنح كلّ نصٍّ وحدةَ معناه من جهة، ويُمكّنه من اختراق تلك الجغرافيات من جهة ثانية، كأنْ نقول مثلاً: هذا النص ينتمي إلى

جنس السّرد لتوفُّره على شروطه، وذاك ينتمي إلى الشعر، والآخر ينتمي إلى المسرح، ورابع ينتمي إلى نوع الرواية الرومانسية وهكذا دواليك، أما الانتماء الثقافي فيظلّ ضعيفَ التأثير في جوهر تلك النصوص، فلا نستطيع مثلا التحدّث عن نصّ «غربي» وآخر «عربي» وثالث «أفريقي» وهلمّ جرّا، لأنّ الإبداع إنسانيٌّ وعابرٌ للقارات.

هذا القول وجيهٌ إلى حينٍ. وهناك قولٌ آخر يُفيدُ أنّ النصّ، وفي جميع أحواله، لا يستطيع أن يتخلّص من حضور ثقافته فيه إلا بمشقّةٍ سيزيفية، ولن يُسافر إلى جغرافيات أخرى إلا وهو مختومٌ بثقافة جغرافيته. ولعلّ في هذا ما يجعل من «المَكانيات» –متى تَكفَّل الفكرُ بتحديد بنياتها ودراسة شروطها العامّة في اتصالها بالوجود البشريّ– مجالاً بحثيًّا ثَرَّ الوُعود قد يُجيب عن كثير من أسئلتنا الاجتماعية والنفسيّة والسياسية والثقافية والاقتصادية الراهنة.

وليس أدلّ على ذلك من أنّ الفضاء الجغرافي الشرقي قد حضر بأحداثه وإيحاءاته في حكايات «ألف ليلة وليلة»، وهي بدورها لم تتخلَّ عن مهمّة تأريخ ثقافة جغرافيتها الشرقية، فقراءتُها لا تبلغ منها معانيها إلاّ متى أخذ القارئ في الحسبان سياقَ كتابتها وتاريخَ جغرافيتها، وإنّي مع القائل بأنّ الشنفرى – إذا لم نأخذ في الحسبان الصعلكة بوصفها ظاهرة ثقافية واجتماعية في بداية القرن السادس الميلادي، لا يزيد في لاميته الشهيرة عن كونه سارقا وقاتلاً، وخاصة في قوله (الطويل):

دَعَسْتُ على غَطْشٍ وبَغْشٍ وَصُحْبَتِــي*** سُعَــارٌ وإرْزِيــزٌ وَوَجْــرٌ وَأَفْكَلُ
فأيَّمْــتُ نِسْوَانَــاً وأيْتَمْــتُ إلْــدَةً *** وَعُــدْتُ كما أبْدَأْتُ واللَّيْلُ أَلْيَــلُ

ولا أخال قارئا حديثا قادرا على بلوغ معنى قصيدة عنترة «هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ منْ مُتَــرَدِّمِ» ما لم يتمثّل معها الواقع القبلي في الجاهلية ومنظومة

الأخلاق الحاكمة لسلوك الفرد فيه، لأن «الأدب، أو بالأحرى الآداب، هي وطنيّة في المقام الأول»[٢].

قد تُتَرجَمُ الرواية العربية، وقد تُقرأ في جميع أنحاء العالَم، ولكنها ستظلّ عربيّةً الروح حيثما قُرئت (لها هُويّة ذوقيّة بعبارة جيرار جينيت). بل إنّ ما يكتُبُه المهاجرون العرب والأفارقة، على سبيل التمثيل، في بلدان إقامتهم الغربية هو أدب عربي أو أفريقيّ داخل آداب تلك البلدان وإن كان مكتوبا بلسانٍ من ألسنتها، بمعنى أنه يظل أدبا ثانويا داخل الجغرافيا الجديدة، ويوصف فيها دومًا بأنه «أدبُ الآخَرِ». فهجرة الكاتب –وكلّ هجرة في تقديري لا تتمّ إلاّ في الجغرافيا فحسبُ– هي بالأساس انتقال جسدي، أمّا الهجرة خارج الثقافة فأمر مُستبعَد كثيرًا، لأن الثقافة تتلبّس كينونةَ الكاتب المُهاجِرِ فلا تبرحها أبدًا، وربّما قد تَعْبر منه إلى بعض نَسْله، فتصير إرثَهم الرمزيَّ الذي قد لا يَعْتَوِره الضمورُ إلا بعد أجيال عديدة. الكاتب يحمل تاريخ جغرافيته وحاضرها حيثما ذهب، تُسعفني في هذا الشأن قصيدة «طباق» لمحمود درويش التي كتبها عن إدوارد سعيد عام ٢٠٠٥ وقال فيها: «**لو لم أكن من هناك لدرَّبْتُ قلبي على أن يُرَبِّي هناك غزالَ الكِنَايةِ... فاحْمِلْ بلادَك أنّى ذهبتَ وكُنْ نرجسيّاً إذا لزم الأمر**». وإذا أردتُ تلخيصًا لمسألة شخصية النص الأدبي قلتُ مثلا إنّ الانفجار الروائي الذي يعيشه المشهد الأدبيّ العربيّ الآن يمثّل حاضِرًا عربيًّا خياليًّا موازيا للحاضر الفيزيائي: يراقبه ويعدّل من حركته ويتماهى به مرّة ليُعارضه مرّات. كلّ رواية هي نصٌّ خيالٍ مكتوبٌ بشخصيةِ نصٍّ واقعيٍّ.

وأزعم أنّ نصوصَ أمين معلوف وفؤاد العروي وكمال داود وليلى سليماني وياسمينة خضراء وغيرهم من الكتّاب الفرنكفونيّين إنما هي نصوص عربية مكتوبة باللسان الفرنسيّ حتى وإن رفض هؤلاء الكُتّاب الاعتراف بذلك (هي

---

[٢] Antoine Compagnon: **Le démon de la théorie**, Ed. Seuil , 1998, p. 33.

عربية بشيْءٍ مّا فيها عربيٍّ). لكأنّ للنصّ حِينًا ثقافيًّا يمنحه خصوصيته الأدبية داخل آداب العالَم. وقد وصف جيل دولوز وفيليكس غواتاري[٣] هذا الأمر بعبارة أنيقة وشهيرة قالا فيها: «**إن الأدب القاصر ليس أدبا مكتوبا بلُغةٍ قاصرةٍ وإنما هو ذاك الذي تنتجه أقلية [من الناس] في لغة الأغلبية**»[٤].

وما يهمّ في هذه المسألة هو أنّ انتماءَ نصّ مّا إلى جنس أدبي مّا يظلّ ضعيفا جدّا في تحديد غاياته أمام انتمائه إلى الثقافة، ومهما استوفى نصٌّ أدبيّ شروطَ انتمائه إلى جنسه الإبداعيّ أو إلى نوعٍ منه معلوم فإنّ ذاك الانتماء لا يمنحه إلا الاصطفافَ تحت يافطة اسمِ الجنس أو النوع فقط، أعني توفّره على شروط ذاك الجنس الفنية، أمّا معناه ومجرى دَلالته فيظلّان مُعْلِنيْن عن شخصيته الثقافية لأنها حاضنةُ قِيَمه، وأفق خياله، وما هو من تلك الثقافة –وإنْ ابتعد عن جغرافيتها– إلاّ مفردةٌ تتواصل مع باقي مفرداتها الكثيرة بشكل مباشر أو غير مباشر لصناعة مجدها الحضاري.

ولئن كان قَدَرُ النصّ أنْ يُصنَّف دائما من جهة انتمائه إلى جنسٍ أدبيٍّ –وهو تصنيف أصَّلَ أرسطو أركانَه ليفهم به حركة الإبداع في زمنه، ثمّ تحوّل من بعده إلى قَدَرٍ فنيٍّ لدى نُقّادٍ ذوي وعيٍ تجميعيّ يحكمه واجب ردّ المفرد إلى الجماعة وتذويبه فيها (وهذه قضية تتجاوز الأدب لتُلقي بظِلالها وضَلالها على مسائل فكرية كثيرة)– فإنّ ما يحضر لحظةَ القراءة هو النصّ وليس جنسُه. الجنسُ يبقى معلّقًا على غلافِ الأثر ولا يدخل المتنَ، إنه الغائبُ عن لحظة القراءةِ. وإنّي لأَعْجَبُ من إشارة تودوروف الواردة بمؤلَّفه «مفهوم الأدب» إلى أنّ: «**الأجناس الأدبية**

---

[٣] شاع في كتاباتنا النقدية رسمُ اسم **غواتاري** بـــ"غاتاري"، وهو أمر مخالِفٌ لنُطْقه باللسان الفرنسيّ.

[4] Gilles Deleuze et Félix Guattari: **Kafka**; **pour une littérature mineure**, Ed. Minuit, 1975, p. 29.

تُشكّل حياة الأدب نفسها، ويكمن مصدر الحقيقة والقوّة في التعرّف التام [على] تلك الأجناس، والمضيّ حتى غاية التعرّف [على] المعنى الخاص بكل جنس منها»،[٥] وسببُ عجبي أنه قد فات هذا المُنَظِّرَ أنّ الجنس الأدبيّ لا يوجد إلا بالنصِّ، وإذًا فهو لا يوجد في النص، ومن ثَمَّ فلا يوجد في النصّ إلاّ النصُّ الفردُ/نصُّ الفردِ الذي له كينونته الثقافية الخاصّة، ولا تُوجد في الإبداع الأدبيّ إلا كيانات النصوص بإمكانات معانيها، أما الأجناس فلا تصنع معنى، بل هي لا تُخبر عنه ولا تدلّ عليه، لأنها هياكل نظرية قديمة وصَمّاء تصلح موضوعا لكُتب التاريخ.

وتلخيصًا لما مرّ أقول إنّ النصَّ هو الموجود في الأدب، وجنسه هو الطارئ المُتَعالي، والمتعالي هَشُّ التكوين دائمًا وإلاّ لكان مَكَثَ في الأرض مع الناس. وإذا كان يصعب الحديثُ عن جنسٍ أدبيّ دون نصوصٍ يُبنى بها وتُرَدُّ إليه، فإنه من الممكن الحديث عن نصٍّ دون ردّه إلى جنسٍ مّا، ذلك أنّ النصوص الكبرى هي تلك التي تخترق جدران الأجناس وتتحرّر منها. وإذًا أليست وظيفة الجنس الأدبيِّ تدجينُ النصِّ وتطويقُ أحلامه؟ إنّ من وظائفِ النصِّ أن يُغني الجنسَ الأدبيَّ وفي نفسه حلمُ التمرّد عليه، ولهذا الأمر وجب على القراءة تخفيفُ ثِقَلِ نظام الجنس على «رعاياه» النصوص، بل لعلّها مدعوّةٌ إلى «هجرة دوائر الأجناس» حتى يتسنّى لها تحريرُ انصبابِها على المكتوب الأدبيّ في علاقته بكيانه النصيِّ وبواقعه، وذلك من أجل البحث فيه عن قِيَمِ الإنسان التي تصفّي قناة تواصله مع ذاته ومع الآخر.

---

[٥] سفيتان تودوروف: **مفهوم الأدب ودراسات أخرى**، تر. عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق ٢٠٠٢، ص ٣. **(ملاحظة:** شاعت كتابة اسم Tzvetan Todorov في الدراسات النقدية العربية بالشكل التالي: تزفيتان تودوروف).

والرأيُ عندي أنّ القولَ بوجود هذه الخصوصيات الثقافية للنصوص الأدبية أمرٌ يجب ألاّ يكون سببا لتفضيل نصٍّ منها على آخر وَفْقَ ما شاع بين الناس من إعلاءٍ زائفٍ لثقافات بعينها على حساب ثقافات أخرى، وإنّما الحقيقة الممكنة في هذه المسألة هي أنّ بعضَ الثقافات قد تقترح في أوقات ازدهارها الحضاريّ على ثقافات أخرى بعضَ المفاهيم والرؤى الفكرية التي تُفيد مسارات هذه الأخيرة الإبداعية، والعكس ممكن أيضا. وما تلك الخصوصيات من كلّ نصٍّ إلا سبيلُه إلى أن يكون لونًا من ألوان حديقة الإبداع الأدبيّ داخل دائرة مجتمعه الثقافيّ من جهة، وداخل مجتمع الثقافة الإنسانيّة من جهة ثانية. فالأدب محلّيٌّ بالضرورة، وبقدر ما يُخلِص لمَحَلّيّته يستطيع مخاطبةَ الإنسانيِّ في الإنسان، ويكون بذلك أدبا عالميا، بمعنى أنه يمثّل زهرة من باقة الأدب البشريّ.

وإذًا، فليست ثقافة النصِّ الأدبيِّ صنيعةَ انتمائه إلى جنسٍ أدبيٍّ مّا، وإنما هي حاصلُ الجدلية الحادّة التي يُنجزها ماضي مجتمع ذاك النص وحاضره مع عناصر معيشه المختلفة: الجغرافيا والتاريخ والعقيدة والفن والمظهَر والمطبخ والعقلية الاجتماعية ووحدة الضمير وأشكال التواصل وغيرها ممّا يميّزه عن المجتمعات الأخرى، أي هي فضاءٌ لمجموع رؤى المجتمع لعالَمه بكلّ أشيائه وأحيائه وطرائقه في التواصل معها تحويلاً وتأويلاً. النصّ كائن حيّ يمشي في الأسواق ويُمطر صمتَ المارّة بالأسئلة. إنه أكثر من العناصر التي تُكوِّنُ نظامه الداخليّ، إنّه الواقعُ غيرُ المُتوقَّعِ، والماضي الذي لم يُنْجَزْ، وهو الخارج العينيُّ أيضًا؛ النصّ هو الخارج حين يتخفَّى في اللغة أو في الموسيقى أو في الألوان ويكتُبُ اللغةَ أو الموسيقى أو الألوانَ، وهو النصوص الأخرى التي تتهامسُ فيه تُواجهه أو تُزكّيه. النصُّ بِدْعةُ الكاتبِ التي يُنقذُنا بها من النّار، إنه الخارج واللغة والإنسان، إنه الجَنّةُ التي ندخلها دون محنةِ الصِّراط المستقيمِ. وحينئذ فإني لمّا أقرأ نصَّ الكاتب إنما أنا في الأصل أقرأ كاتبَ النصّ في تواصله مع العالَم. الكاتبُ لا يموتُ أبدًا ما دام نصُّه حيًّا، وهو لا يُوجد في النصّ فحسبُ، وإنّما هو النصُّ نفسه حين يُقرَأُ، الكاتبُ مُعْجِزةُ نَصِّه: إنسانٌ يكتُبُ كلماتٍ، يختارُها بحذرٍ ولا يثق فيها، يُجاوِرُها

ويُحاوِرُها، يُراقصها على إيقاعِه كيْ تنسى إيقاعَها، حتى إذا اكتملت معانيها عادت –تلك الكلمات ذاتها– تكتُب كاتبَها خلال حدث القراءة، أيْ صارت نصًّا يَكتُبُ إنسانًا؛ يُخبِرُ عن مزاجه وأسلوبه ومواقفه من واقعه. لا توجدُ مسافة بين الكاتب ونصِّه، لا ولا زمنٌ. وهذا في رأيي ما هجس به البنيويّون وسكتوا عنه أو أسكتَهم عنه أجلُهم الأرضيُّ.

ولعلّ من صُوَرِ اختلاف ثقافات النصوص الأدبية اختلاف رؤيتها للأدب ذاته. وهو تفصيلٌ صغيرٌ معروفٌ، ولكنه يبدو لي وجيهَ الدَّلالة في هذا الغرض. فالثقافة الغربية –على سبيل التمثيل– لا تُسمّي الأدب بما تسمّيه الثقافة العربية، هي تُسمّيه اسما مُحيلاً على **آلته** (الـــ: **كَيْف**) بخلاف الثقافة العربية التي تسمّيه اسما يدلّ على **غايته** (الـــ: **لماذا؟**)، والفرق هنا جليّ بين آلة الشيء وغاية الشيء نفسه، وأزعم أنّ سؤال «لماذا» يتضمن السؤال «كيف» والعكس ممكنٌ مَرّةً وغير صحيح مرّاتٍ كثيرةً.

وتفصيل ذلك أنّ المعاجم الغربية تتفق على أن لفظة «**Littérature**» (أي الأدب) متأتّية من اللفظ اللاتيني «**littera**» (الحرفُ، وبالفرنسية **lettre**) الذي هو شكلٌ يُرسم به المنطوق اللغوي دونما إنباءٍ فيه بحُمولةٍ له أخلاقيةٍ أو نفسيةٍ أو اجتماعيةٍ، إنه فعلُ يدٍ (النظرية الفرنسية غلّبت –مع بارت– الكتابةَ على الأدبِ)، إنه عملٌ يصدُقُ فيه وصف الجاحظ لعِلم الكلام بأنه «العلم بصناعة الكلام» ويشمَلُه أيضًا تنبيهُه منه في قوله: «**واعلم أن لصناعة الكلام آفاتٍ كثيرةً وضُروباً من المكروه عجيبة**»[٦]. وقد ألقت ضروب المكروه العجيبة بظِلالها على أشهر المناهج الأدبية التي ظهرت في الغرب ووجّهتْها وجهاتٍ معلومةً لا تخرج في أغلب وظائفها عن مهمّة تتبُّع المعنى داخل النصّ بعيدا عن ظروف كتابته، ودون كبير اهتمامٍ منها بحضور الكاتب في نصّه بكلّ مواقفه الفكرية والجمالية من واقع مجموعته الاجتماعية، ولعلّ في هذا ما زاد من نزوع أشهر نظريات النقد الغربي

[٦] الجاحظ: **رسائل الجاحظ**، مرجع سابق، ص ٥٤.

المعاصر إلى الانصباب بجهدها التنظيري على نظام النصّ دون سواه: بنيةً وعلاقاتٍ وعلاماتٍ، فلا تبحث عمّا في اتصاله بالخارج من قِيَمٍ إلا متى كان ذلك خادما لتأكيد حضور النظام فيه، وهو ما يجيز القول إن أفق الثقافة الغربية أفق فعلٍ وابتكارِ الوسيلة إليه (الــ: كَيْف؟)، ذلك أن «**الناقد، حين يواجه الأثر الإبداعيِّ، لا يسأل: ماذا يعني هذا [الأثر]؟ وإنما يسأل: كيف تمّت كتابته؟**»[٧].

أُفُق الثقافة العربية أفق قيمة؛ لم يكن العربيُّ في زمنه القديم مهتما كبيرَ اهتمام بشكل قوله وتطويره وإنما كان حريصا على غاية ما يودّ قوله (لم تعرف هندسة البيت الشعري، عدا ظهور فنّ الموشّحات، أيَّ تغيير منذ مئة وخمسين سنة قبل الهجرة إلى حدود ثلاثينات القرن الماضي)، ذلك أنّ أفضل المنتخبات الشعرية – على سبيل التمثيل– نهضت على دعامة شرف المحمول أكثر من دعامة شكل الحامل، وما عبارةُ «بيت القصيد» إلا إحالةٌ على روح القصيد وقَصْدِه (أيْ: على رصاصتِه الفكرية، كما يقول الأستاذ عبدالسلام المسدِّي في دَرْسه الجامعيّ) أكثر من دلالتها على بنيته التي كانت لها حِواءً. وربّما بسبب هذا مالت معاجمُ اللغة العربية إلى منح الجذر (أ،د،ب) معاني المروءة والإيثار على النفس (الدعوة إلى الأكل) والخُلق الحسن والتربية السليمة قبل أن تخلص به أخيرا إلى الدلالة على الإبداع الكتابي، وهذه المعاني هي جوهر قِيَم الإنسان التي حرص على تأصيلها في سردياته الحياتية فِعْلاً وانفعالاً عبر أزمنة وجوده المختلفة. الأدبُ وليمةُ معنى، إنه «**مأخوذٌ من المأدبة، والمأدبة طعام يُتّخذُ فيُدعى إليه الناسُ... ومن ذلك قول ابن مسعود: هذا القرآن مأدبة الله، أي أدبُ الله**[٨]»، وهو –من هذا المنظور– كلّ

---

[7] Roland Barthes, «Le retour du poéticien», *in* **Le Bruissement de la langue**, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 201.

[٨] أبو حاتم الرازي: **كتاب الزّينة**، ج ١، تحقيق سعيد الغانمي، منشورات الجمل، بيروت/بغداد ٢٠١٥، ص ٣٨٥.

فعل إبداعي، سواء أكان كتابةً أم موسيقى أم مسرحا أم رسما أم غير هذا من فنون الإبداع البشري، يُشبع جُوعَ مجموعته الاجتماعية إلى معنى جديد تتجاوز به عاداتها الجمالية والقِيَمية لتُؤسِّسَ بهَدْيٍ منه قِيَمًا أخرى بديلةً تكون سبيلَ الناسِ إلى عبور لحظتِهم بكينوناتٍ جَذْلى.

إنّ في ما تقدّم من اختلاف بين ثقافتيْ النص الغربي والنص العربي حول رؤيتهما للأدب ما يخوّل لي القول إنّ النقد الأدبيّ الغربيّ مُخْلص لطبيعة ثقافته، ثقافة «**الاعتراف**» المسيحية، لذلك تراه ميّالا في أكثر اهتماماته إلى البحث في بنية المكتوب دون كبير اهتمامٍ بعلاقته بالخارج، يفعل ذلك وكلّه اطمئنانٌ إلى أنّ النصَّ سيعترف ذاتيا ودونما إكراهٍ خارجيٍّ بمعنى الواقع مهما تَعقَّد خطابُ الاستعارة فيه. يُضاف إلى هذا أنّ عمومَ القوانين المَدَنية الضابطة لجميع مجالات معيش الفرد الغربي، وتحوُّلَها في الزمن من خانة الإلزام إلى خانة السلوك الطَّوْعي الذي لا يَحْتَاجُ إلى سنَدٍ تشريعيٍّ أو إبداعيٍّ يُحرِّضُ على إنجازه هما أمران قد أجد فيهما حافِزًا للكتابة الغربيةِ لأنْ تترك النّظر في عالَم الخارج إلى التشريعات المَدَنية وتعود إلى عالَم ذاتها: إلى شكلها وبنيتها ولغتها وأسلوبها (هذا ما فعلته الرواية الجديدة بفرنسا مثلا). وفي خلال ذلك، حرص النقد الغربي الحديث على تأصيل هذا الميلِ «الفنيِّ» في ممارساته القرائية، وسعى إلى تسويقه في فضاءات ثقافية أخرى باعتباره حَلاًّ لمعالجة معاني النصوص الأدبية فيها.

وفي رأيي أن هذا الأمر يخالف ما عليه حال المُنجَز النقدي العربي الحديث الذي يقرأ نصوصا تبدو موجوعة بواقعها ومفجوعة به، فإذا صنعتْ فيه معنى صنعته وهي تعرف أن صناعة المعنى في راهننا العربي معصيةٌ من صنف الكبائر والموبقات والضَّلال (هذا ما كان عليه حال الكتابة الإبداعية قبل ثورات الربيع العربي على الأقل ويبدو أنه لم يتغيّر كثيرا بعدُ)، لذلك ترى النص الأدبي يحرص على إخفاء «نِعَمِه» و»قِيَمه» داخل دوائر غموضه وَحِدّة استعاراته، ولا يرغب في الاعتراف بها للقارئ، بل إنك لا تراه إلا متَّبعا في تخليقها تقنيةَ

«**استعينوا على قضاء حوائجكم بالكتمان فإن كل ذي نعمة محسود**»[٩]. ولا أخال أنّ للنصِّ نِعمةً يُحسد عليها وتنفع الناس سوى منظومةِ قِيَمِه وجماليةِ نَظْمِه.

كان عرب الجاهلية جديرين بأدبهم، وكان أدبُهم جديرًا بوقتهم؛ قرؤوه بشِعره ونثره، وتفاعلوا معه، وحقّقوا الاكتفاءَ في تأويله دونما حاجةٍ مّاسةٍ إلى عُدّةٍ نظريّةٍ مُستجلَبةٍ من خارج بيئتهم الثقافية يؤوّلون بها منجزاتِ خيالِهم الإبداعيّ. فلم تُطرح عليهم آنذاك مشكلة النّقد (كما هي مطروحة علينا اليومَ)، ولم تكن للواحد منهم مناهجُ يأتَنِسُ بها في تلقّي ذاك الأدبِ سوى صفاءِ ذائقته وشِدّةِ انفعاليته وامتلائه ببلاغة منظومة قبيلته الفخرية والحماسية والقِيَمية، وهي مِيزاتٌ مثّلت جهازَهم التأويليَّ وجعلت منهم مبدعين ونُقّادًا مهرة؛ كانوا مُبدِعين في صناعة القول، فلا يُخرجونه إلى الناس إلاّ بعد تَقَصّيهم عناصرَ لفظه وصورته ومعناه وقِيَمه فصاحةً وبلاغةً، وكانوا نقّادًا مُبدِعين في تلقّي القولِ، فلا يُقبِلون عليه ويُفضِّلونه على غيره إلاّ متى وافقَ ما استقرّ في زمنهم لهذه العناصر من أحوالٍ اطمأنّت لها ذائقتُهم الأدبية وانعقد حولها وجدانُهم الجمعيُّ. كان هذا دأبُ العرب القدامى في قراءة إنتاجهم الأدبيّ، وهو دأبٌ حقّق لهم أمْنَهم النقديَّ حتى بداية القرن السابع الميلاديّ، ويجوز وسمُ هذه الفترة بفترة **الاكتفاء النقدي** .

وقد عاش العرب فترة نقدية ثانية امتدّت من بداية القرن السابع الميلاديّ إلى نهاية القرن الحادي عشر الميلادي يمكن أن أسَمّيها فترة **العطاء النقدي**، وفيها توهّج الفعل النقدي وبلغ أوجَهُ نتيجةَ تطوّر فعل الترجمة، وازدهار حضارة الفكر، ونماء المعرفة، وتنامي فعل الاجتهاد فيها. وظاهرٌ أنّ نُقّاد هذه الفترة استفادوا كثيرا من علوم وقتهم على غرار مباحث اللغة والبلاغة والفلسفة والمنطِق وغيرها، ومن أشهر هؤلاء الآمدي وقدامة بن جعفر وابن سلام الجمحي وأبو الفرج الأصفهاني وعبدالقاهر الجرجاني وابن شهيد الأندلسي وابن رشيق

---

[٩] حديث شريف رواه أوس بن عبد الله بن بريدة وذكره ابن قتيبة في **عيون الأخبار** (١٣٥/٣).

القيرواني وابن بسّام ونفرٌ آخرون. وانصبّت جُهودُ هؤلاء على تحرير فعلهم النقديّ من دائرة القراءة الانفعالية زمن الجاهلية أو القراءة الإيمانية في صدر الإسلام، وذلك عبر استنباط قوانين أدبهم من نصوصهم الشعرية والنثرية باحثين فيها عمّا تنهض عليه أدبيةُ النصّ ومحاسِنُه من حيث جِدّةُ المعنى، وقوّةُ الأسلوب، وصفاءُ اللغة من الحشو ونابيّ الألفاظ، إضافة إلى وعيهم بتأثير سياقات العصر الثقافية والسياسية والاجتماعية في شكل الكتابة ومعانيها. وقد تنبّهوا إلى عيوب الشِّعر كالانتحال والإقواء والإكفاء والإيطاء (لا تَخفى هنا نباهةُ اللغة العربية في تسمية تلك العيوب بهذه الأسماء التي تنتهي بمقطع مغلق وآخر مفتوح حتى لكأنّ تلفُّظَها يعني لَفْظَها خارج الكلام)، ولاذوا بتلك القوانين سبيلا إلى المفاضلة بين الشعراء أو بين القصائد التي مثّلت مجالا واسعا اهتمّ به النقدُ أكثر من اهتمامه بمجالات الخُطبة والترسُّل وفنون النثر الأخرى لأسباب ثقافية اختصّت بها البيئة الأدبية العربية التي لخّصها قول ابن سلام الجمحي: «**وكان الشعر في الجاهلية ديوان علمهم، ومنتهى حكمهم، به يأخذون، وإليه يصيرون**»[١٠].

ولا شكّ في أن انتكاسات سياسية وثقافية ولغويّة مهولة قد تعاضدت مع بعضها بعضًا لتُدخِل الفعلَ النقدي في **فترة سُبات** امتدّت من القرن الثاني عشر للميلاد إلى نهاية القرن التاسع عشر. وقد أعقبتها **فترة وصاية نقدية** امتدّت من بداية القرن العشرين إلى أيّامنا هذه، وفيها لاذ نقّادنا بجيوش من المناهج الغربية، يستدعون غثَّها وسمينَها بتَحَذْلُق مدرسيٍّ، ويأتمرون بأوامرها كأنها الوحيُ، فارضين سُلطتَها على رقاب نصوصنا حتى يَخْضعَ كلّ نصّ منها لوَهْمِ سُلطانهم، وهل أفسد النقدَ إلاّ وهمُ سُلطةِ النُقّاد؟

ولأن أحداث الربيع العربي قد بدأت تخلق لدى الجمهور وعيًا جديدا بمفهوم «السلطة»، فيه نزوع إلى إسقاط قداستها، بل وإلى الانزياح بها من فضاء الحاكم الفرد وعائلته إلى فضاء العائلة العموميّة: إلى ميادين الشعب حيث تزداد رغبة

---

[١٠] ابن سلام الجمحي: **طبقات الشعراء**، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠١، ص ٣٤.

الناس في فتح صحائف ذاكرتهم الجماعية، وتثمين ذواتهم، فإن نقدنا الأدبيّ مدعوٌّ إلى تجديد وعيه بوظائفه الأدبيّة، ومن مظاهر تجديد ذاك الوعي الخروج من قاعات المحاضرات وأشراطها المنهجية والذّهاب إلي ميادين النصوص، والتخلّص من وهم سلطته عليها، وإيمانُه بأنّ وجودَه رهنُ جودةِ إدارته لجَدَلية مُضيفةٍ مع ما يقرأ منها، فلا يتعالى عليها ويمنح نفسَه سلطةَ تقويمها، وإنما يحاورها كي يبلغ معها أعالي غايات الكتابة الإبداعية في مجموعتها الاجتماعية؛ أعني التمييز بين البالي من قِيَم الناس الفنية والثقافية والاجتماعية وجديدها، وهو تمييز يكون لصالح الجديد لكونه يناسب واقع الناس ويضمن لهم وحدة ضميرهم الجمعي، ويُمكّنهم من المشاركة بفاعلية في صناعة حضارة الإنسان.

والظاهر من وقائع المشهد النقدي العربي يُحيلُ على حقيقة أنّ النصّ النقديّ الحديث قد تخلّى عن وظيفته، وسكت عن التواصل مع النصوص التي يقرأ؛ فَعَل ذلك لأنه لم ينبع منها، أو ربّما هو عاجز عن فعل القراءة أصلا، ولم يُمثّل في تلك النصوص سؤالَها الشخصيَّ الذي ينصبّ على غاية كتابتها، والحال أنّ له من حظوظ الإخلاص لوظيفته الكثير؛ فمُنْطَلَقه قيمة (الأدب لغويًّا) ومنتهاه قيمة (الأدبُ اجتماعيًّا). ولمَّا تخلّى عن كلّ ذلك صار لا يزيد عن كونه مجموعَ آلات نظرية مستورَدة استقوى بها النقّاد (أعني أولئك الذين يتقاضون رواتبَ من أموال المجموعة العمومية مقابل أن يشرحوا نصوصا صغيرةً لطَلَبة كِبارٍ) لإرغام بعضِ النصوص – من تلك التي تتكتّم على معانيها بفعل ثقافتها التستُّرية– على الاعتراف بما ليس فيها من معنى أو لتقويل أشكالها ما لا تحتمل من إيحاءات، بل ولإفراغها من جوهرها الأدبيِّ بجميع قيمه التي أكّدتها اللغة العربية. وبالإجمال فإنّ منجزنا النقديّ الراهن جَرْدٌ لمُكوّنات الرواية أو القصة أو القصيدة مكتوبٌ بلغة تقريرية، يصلح لكلّ نصّ مكتوب ولكلّ نصّ لم يُكتب بعدُ، بل ويصلح أيضا لكل نصّ لن يُكتبَ أصلا (وهذا النوع كثيرٌ وجودُه بيننا فلا يحتاج إلى إثبات).

وما أطمح إليه من خلال ما تقدّم هو تأكيد وجاهة الأمر التالي: إذا كانت للنصوص شخصياتها الاستطيقية فلها أيضا شخصيات ثقافية تميّزها عن غيرها

وتمثّل بالنسبة إليها معينَ أدبيتِها، ولها كذلك أحلامُها الحيّةُ المتناميةُ التي لا تهدأ حركتُها داخل فضاء مجموعتها الاجتماعية، ولا مكان فيها لمعنى ثابتٍ يمكن معرفة عنوانه؛ النصوصُ ثابتةُ المعاني نصوصٌ مَيْتةٌ، لأنّ النصوص أرضُ زلازل وألغام، وكلّ رجّة فيها تجرحُ صمتَها وتُخرج معانيها وتُجريها في سياقات مناسبة، وتُحوّل كل معنى منها إلى دَلالة، والدَّلالة شرعيّة كلّ معنى بشريّ وشِرْعتُه إلى التحقّق في الواقع، بل هي التي تملأ النصوص الأدبية بالحياة وباللذّة: لذّتها هي من جهة، لأنها مطلوبة دوما وممتنعة دائما، ولذّة القارئ من جهة ثانية لأنه طالبٌ لها دوما، وغير مطمئنٍ لحصوله عليها دائما. الكتابة والقراءة فِعْلاَ تمنُّعٍ ورغبةٍ، وفِعْلاَ مُحاجّةٍ ومجادلةٍ، وفِعْلاَ حركةٍ وتحرُّرٍ، ومن الغباء التوسّل بمنهج ثابت للوصول إلى دَلالةِ المُتحرِّك. ويزداد الغباء النقدي كثرة حينما يكون الناقد ممتلئا بالثوابت واليقينيات، لأن في امتلائه بها وخضوعه إلى سلطانها خضوعا منه لسلطة الواقع وفقدانا للقدرة على تغييره. والظاهر أنْ لا طريق إلى قراءة النصوص سوى إبداعِ نصوص موازية لها ومُتَمِّمة لكينونتها، تُجادلها لتتجاوزَها وتؤسِّسَ نصوصًا جديدة تُكتَبُ ضمن أفق ثقافي خاصٍّ ومنفتح على تجارب الثقافات الأخرى. إن كل قراءة هي ورطة كتابة جديدة، وهي أيضا ورطة تَخْليق قيم جديدة. لأنّ النصّ قيمة/قيم، والقيمة هي شرطُ تَحقُق صفته الإبداعية، وأيّ نقد لا يبلغ القيم التي انعقدت حولها غايةُ النصوص ويكتفي بتشريح بنية أجسادها وفرضِ رأي الناقد عليها دونما إظهارٍ منه لأسئلتها التي توجّهها للقارئ هو نقد غير أدبي، بل هو نقد غير مؤدَّب، لأنه يُسكتُ أصواتَ النصوص ويمنعها من أن تجادل واقعَها وتُحرج فيه اطمئنانَ الناس إلى العالَم باستمرار.

أفقُ القراءة الجَذْلَى

«... إنه الخلود وإنها البهجة اللذان لا يتحققان إلا بفعل واحد: هو القراءة».

(ألبرتو مانغويل)

تمثّل الأدبيّةُ أرقى مراقي الكتابة الإبداعية، وهي ليست الملامح الفنية التي تجعل من نصٍّ مّا نصًّا أدبيا فحسبُ وإنّما هي أيضًا القيمة/القيم التي يصنعها الناسُ وتكون سبيلَهم إلى ما سمّاه ابن خلدون «**التَّساكن والتنازل في مصر أو حلة، للأنس بالعشير واقتضاء الحاجات**»[١١]. وتتخلّق هذه القيم من تفاعل أنواعٍ ثلاثةٍ من النصوص: **نصّ الواقع، ونصّ الكاتب، ونصّ (القارئ/الناقد)**، ومن ثَمَّ فإن هذه القيم لا توجد في نصٍّ واحد بالإفرادِ، وإنما هي تنشأ من تفاعل هذه النصوص. وفي خلال هذا التفاعل تُشكّل النصوصُ هَرَمًا قاعدته **نصّ الواقع** وقمّته **نصّ القارئ** وما بينهما **نصّ الكاتب**، وتتواصل فيما بينها بحركة دائبة يبدأ مسارُها من قاعدة الهرم إلى أعلاه: من الخامّ إلى المُصنّع، ومن التفصيل إلى التكثيف، ومن الكثرة إلى القلة، ومن العاديّ إلى الاستثنائي الممتع، ومن الشخصيّ

[١١] ابن خلدون: **مقدّمة ابن خلدون**، تحقيق عبدالله محمد الدرويش، دمشق، دار يعرب، ٢٠٠٤، ص ١٣٧.

إلى الإنسانيّ، ومن المجّانيّ إلى القيميِّ، ومن الظرفيّ إلى الخالد. ثم تعود نواتجُ هذه الحركة في مسار عكسيّ يبدأ من قمّة الهرم وينتهي إلى قاعدته في شكل مقترحاتٍ يعرضُها نصُّ الكاتب، بعد أن كان قد تحيّر بواقعه وحيّره وارتبك في رؤيته وأربكه، ويُجَلِّي عنها نصُّ القارئ ويُشيعها بين الناس كما لو أنه منارةٌ تنشر الضوء على ما حولها، فتُحرِّر الفردَ من حيرته الوجودية وتمنحه صفاء رؤية الواقع وقوّة الفعل فيه، ومن ثَمَّ تخلق لدى المجموعة الاجتماعية سلوكًا ذاتيًا يكون منسجما مع حاجاتها في العيش الإتيقي دون أن يكون ذلك مفروضًا من قِبَلِ سُلطة خارجية مُتعالية عليها (أخلاقية أو دينية).

وفي خلال هذه الرحلة ينشأ بين النصوص الثلاثة وِصالٌ وفِصالٌ هما عنوان جدليةٍ لا يهدأ فيها جموحُها إلى الإحاطة العارِفةِ بالكتابة الإبداعية. وهي جدليةٌ مثّلت بالنسبة إلى تاريخ الأدب، والتفكير النقدي منه بالخصوص، إشكالية كبرى استأثرت باهتمام الباحثين ووزّعت جهودَهم النظرية على صنفيْن من الرؤى لم ينتهِ صراعهما إلى الآن، إذْ مازال أفرادُ كلّ صنفٍ منهما يسعون إلى تفنيد آراء أفراد الصنف الآخر، بل وإلى تكذيبها؛ صنف أوّل من تلك الاجتهادات يهتمّ بدَلالة النص من خلال دراسة علاقته بما هو خارجيٌّ (تاريخه، وسياق إنتاجه، ومقصد كاتبه، ومنظومة القيم التي فيه...)، وصنف ثان اكتفى أصحابُه بالنظر إلى نظام النص من الداخل، وتبيّن علاقته بذاته (بنيته، وتفاعلاته الداخلية، ومقاصد كلماته...). وعبر هذيْن الصنفيْن توزّع دمُ الكتابة الإبداعية بين قبائل النقّاد، وكثرت غزواتهم الدونكيخوتية لبعضهم بعضًا، وهو ما خلّفَ أكداسًا من التنظير النقدي، وركَّمَ فوق أرض النصِّ كثيرا من جِيَفِ الأفكار. وتجاوزًا لهذا إشكال اخترتُ:

١- ألاّ أتشيّع لمضمون النص على حساب شكله أو العكس، وإنّما أن أنظر إلى النصّ الأدبيّ بوصفه كيانًا واحدًا، أيْ أن أنظر إليه دون أن أحتار فيه حيرة الشاعر ويليام بتلر ييتس في سؤاله: كيف نستطيع التمييز بين

الراقصة والرقص؟[١٢]، فما إشكال الانتصار للشكل أو للمحتوى إلاّ إشكالٌ وهميٌّ لا يوجد في ذهن النصِّ وإنّما هو موجودٌ في أذهان النّقاد والباحثين على حدٍّ ما نُلفي له صورة في كتاب «شيطان النظريّة» للفرنسي أنطوان كمبانيون **Antoine Compagnon** الذي أرّخ فيه لأهمّ تيارات النقد الأدبي الغربي في اتصالها بالنصوص الأدبية من أرسطو إلى الآن. وقد ظلَّ هذا الباحث في خلال ذلك متأرجحا بين الميل إلى الشكل مرّة والميل إلى المحتوى مرة أخرى، ماسكا العصا من وسطها بمهارة توفيقيّة كما لو أنه رَجُلٌ بلا موقفٍ. ولأنّ المواقف التوفيقيّة تُخفي خوفَ أصحابها من مواجهة الحقيقة لم يقدر كمبانيون على نقد المُنَظِّرين الأحياء (تودوروف- كريستيفا- جينيت)، حيث ذَكرَهم بحذَرٍ كبير، في حين بدا جريئا على شيطنة الأموات وخاصة منهم رولان بارت إلى الحدِّ الذي خلتُ فيه هذا الأخير الشيطانَ الذي أراد كمبانيون تخليص النظرية النقدية من آرائه.

٢- أن أحرِّرَ مدلول النّقد من سُلطةِ دالّه، وذلك عبر التخلّي عن استخدام لفظة «نقد» بسبب ما فيها من ميلٍ إلى الفرز والتعيير والتقويم والتجريح والنَّكدِ، واستبدالها بلفظة «قراءة»[١٣] باعتبارها متضمّنةً لفعلٍ مُسائلٍ لنصّ أوّل ومنتِجٍ منه لنصّ ثانٍ، أي هي كتابة جديدة للنصّ وبالنصِّ لا إعادة كتابة له (القراءة كتابة أولى دائما، ونحن لا نقرأ الشيء نفسَه

---

[12] W. B. Yeats, «Among school Children», in ***The Collected Poems***, Ed. Macmillan, London, 1950, p 245.

[١٣] سبق لبول دي مان أن اقترح القراءة بديلا عن النقد، وحذا حذوه آدُرنو. اُنظر كتابه:

Paul de Man: **Allégories de la lecture**, trad. Thomas Trezise, Ed. Gallilée, Paris 1989.

مرّتيْن أبدًا)، فتكون القراءة –حينئذ– كتابةً تنهض على مجادلة النصّ المقروء لتخليق دَلالاته في نصِّها وتخليق دلالاتها من نصِّه، فلا تكتفي بتذوّق معانيه تذوقا عموميا، بل تذهب إلى أبعد من ذلك: إنها إذْ تبحث عن دَلالات النصّ تكتب أيضا قصّةَ دَلالاتها، تكتبها لتحكي بها حكايتَها ضمن أفق يمتزج فيه الجمالي بالمضمونيّ في حدث إبداعيٍّ مُمتِعٍ ومفيدٍ.

والرأي عندي أنّ النّقد الجدير بنصوصنا الجديدة هو ذاك الذي يتخلّى بجرأةٍ عن مفهوم «النّقد»، ويتمرّد على سلطة «الناقد» المزعومة، ويكتب نصوصَه البديعةَ بالنصوص الإبداعية. النقد الجدير بنصوصنا هو ذاك الذي لا يهدف إلى «تَحْزِين» حياة ما يقرأ من النصوص، ولا يجعل غايته البحث عن كلّ ما هو مُشين في النصّ وسيّء بغرض تهجينِه والتشهير به وبصاحبه، أو البحث عما فيه من إضاءات إبداعية لتجميله وإطرائه بكثيرٍ ممّا ليس فيه. النصوصُ السيّئةُ تصلح للقراءة الجميلة أيضًا، ذلك أنّ وجودَها في المسار الإبداعي نوعٌ من أنواع اليقظة التي تحفز القارئ لأنْ ينتبه إلى حركة الكتابة في زمنه ويقف على أسباب ما يعتورها من وهن أو من قوّة، وما يحكمها من انتظام أو من فوضى، بل إنّ النصوص السيّئة علاج للقراءة ذاتها من مرضِ الاطمئنان الخادع إلى الكتابة، النصوصُ السيئةُ نصوصٌ جيّدةٌ بالنسبة إلى القراءة، فلا شيء لا يصلح لشيءٍ أبدًا.

هذه الأمور هي ما سينعقد جهدُ ما تبقّى من مقالتي حول مناقشته من خلال تعرّف أهمّ تفاعلات هذه النصوص الثلاثة ضمن مسعى يرى أنّ أدبية النص هي خلقُ نماذج تصوُّرية[١٤] (جمالية وفنية ومضمونية متلاحمة معًا) حاملة لإتيقا جديدة

---

[١٤] ذهب القس أنطوان فرانسوا بريفو(١٦٩٧– ١٧٦٣) في تقديم روايته "**مانون ليسكو**" إلى تأكيد فكرة أنّ كل فعل ننجزه إنما هو إضاءة لخبرتنا وعضد لها، وكلّ مغامرة سردية إنما هي نموذج نستطيع، إذا ما نظرنا إليه ضمن شروط إنتاجه، أن نُشكّل بتمثُّلنا له كيفيةَ حضورنا في الواقع. وهي فكرة وجدتُ فيها من الوجاهة –خاصة في راهننا الكتابي– ما يُخوّل لي الذهابَ فيها إلى أبعد مدى ضمن هذا المقال. اُنظر في هذا الغرض:

مُناسِبة للواقع ولأهله في مكانهم وزَمَانِهم، تُعوّض تلك التي تهرَّأت فيه، وتعبُر به –وبهم أيضا– إلى المستقبَل دونَما ارتهانٍ إلى مقولات أخلاقية متعالية، وذلك من جهة أن الإتيقا هي مجموع القواعد التي تُؤطّر الفعل البشري وتُجيب عن سؤال: ماذا نفعل كي نعيش سعداء؟ وتكون تلك النماذج مزروعة داخل كيان لغوي تلتحف فيه مضامينُها برمزيتها حتى تتكفّل القراءةُ باستدراجها إلى التشكّل والتكشّفِ، ثم تُحرّضها على النزول إلى ميادين الواقع، أعني: نزول نصّ الكاتب إلى نصٍّ الواقع ليُعدِّلَ إيقاعَه من جديد.

Abbé Prévost : **Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut**, La Bibliothèque électronique du Québec, Coll. *À tous les vents*, Volume 827, version 1.0., p. 8.

١-نصّ الواقع

مَن يكتُبُ نصَّ الواقع؟ وما هي مواصفات هذا النصّ؟ وهل له وظائف أدبية؟ للإجابة عن هذه الأسئلة أقول إنّ الواقع نَصٌّ في حالة إنجاز مستمرّ. ولو حاولتُ الاستفادة من رأي رولان بارت لقلتُ إنّ نصَّ الواقع هو الدرجة «صفر» للكتابة، فهو نصّ «فعلي» كثير الأحداث، ومراوغ، يُقرأ متنُه بالحواسّ وبالفكر، وتحكمه الحاجةُ (وهي التسمية الأيديولوجية للرغبة)؛ وما أعنيه هنا بـــ»الفعل» هو: الحركةُ، والصورةُ، والقولُ المُنتِج للحركة، فـــالصور أفعال و»**الكلماتُ أفعالٌ**»[١٥] بغضّ النظر عن صِدْقية أيّ قول، وأيّ صورة، أو خَطَئهما، فكثير من الأقوال الخاطئة أثّرت في الواقع ومازالت تؤثّر في مساراته الراهنة ونحن مطمئنّون إليها، ذلك أن الصوابَ العامَّ إنما هو خطأٌ ينتظر وقتَ تصحيحه. ولا يكتبُ نصَّ الواقع فردٌ واحدٌ وإنما يشارك الجميع في تأليف أحداثه وفي أداء الأدوار في وقائعه وفي قراءته دون استثناء، حتى الأموات والبهائم والملائكة وظواهر الطبيعة والأساطير يساهمون في إنجازه. وفي هذا الشأن أشير إلى أنّ الواقع نصوص عديدة؛ لكلّ فرد من الناس أو فئة منهم أو شعبٍ من الشعوب نَصٌّ خاصٌّ، ويمكن لي تشبيه كل واحد من تلك النصوص بقطعة من لعبة «بازل» **Jeux de puzzle** لها شخصيتها الثقافية، ولها اتصالها العضوي بغيرها من القطع داخل اللعبة.

---

[15]Ludwig Wittgenstein: **Remarques mêlées**, trad. Gérard Granel, Flammarion, Paris, 2002, p. 109.

لِنَنْظُرْ في الأمر معا: إذا استعملنا المفهوم الشائع عن الواقع، وإذا كنّا أمناء لوفرة العقلانية التي نحن فيها الآن ودَفَعْنا بتفكيرنا إلى الأمام قليلا لَقلنا مع جاك لاكان: «الواقع هو المستحيل بكلّ بساطة»[١٦]، الواقع نصٌّ غيرُ واقعيٍّ، هو على الأقل نصٌّ غامضٌ، لأننا كلّما ظننا أنّنا نعرفه خيَّبت ظَنّيتُه ظُنونَنا، فنحن نعيش كلّ يومٍ اكتشافاتٍ له عديدةً ومبهرةً، وهذا ما يمثّل سِحرَه واستمرارَه ويطرح علينا السؤال حول حجم معرفتنا له. الواقع كونُ الخَفِيّات، إنه نصّ خام، وغير مكتَمِل في الزمن، نص هُلامي ما إن نزعم أننا أمسكنا به حتى ينفلت منّا كالسَّهْوِ **(كان غي دو موباسان قد دعا في مقدمة كتابه «بيير وجان» إلى ضرورة تسمية الكتّاب الواقعيين بالكتّاب الواهمين!**[١٧]**)**.

وبشيء من التأليف أقول: ما الواقع إلا نصٌّ رحلته الدائمة من حال الإمكان إلى حال التحقّق، ومن حال القداسة إلى حال الانتهاك، إنه مَنْجم سرديّات متشابكة ومتصارعة، تخترق حواجز الأزمنة والأمكنة والأمزجة في نَهِم إلى التكشُّفِ والانتظام والسُّلطة، كما لو أنه «**رواية ضخمة نعيش داخلها**»[١٨]. وهذه الرواية في حاجة ماسّة إلى مَن يكشف أحداثَها وطبيعةَ علائق عناصرها فيما بينها، ويُثْبت لها واقعيتَها عبر سبيل كتابتها من جديد سواء بالعلم أو بالفلسفة أو بالأدب أو بغير هذا من الفنون الأخرى.

فأنْ يُعيدَ العلمُ كتابةَ الواقع يعني أن يصنع وظائف بين عناصره ويكشف عن سِرِّ اشتغالها ويُطوِّر علاقات الإنسان بها عبر «البَرْسيبتْ» Le percept،

---

16 J. LACAN, «**Radiophonie**», Autres écrits, Seuil, 2001, p. 439.

17 Guy de Maupassant: **Pierre et Jean**, préface, éd. Noëlle Benhamou, Flammarion, Paris, 2014.

18 James Graham Ballard: ***Crash***, préface, trad. Robert Louit, coll. Folio, Gallimard, Paris, 2007.

وأن تُعيدَ الفلسفة كتابةَ الواقع يعني أن تُخْضِعَ ظواهرَه للسؤال وتقترح في شأنها مفاهيم جديدة تساعد على تفكُّرِها (هذا ما عرّف به جيل دولوز العلم والفلسفة)، وأن يعيدَ الأدب كتابةَ الواقع يعني أن يُشكّل من عناصره نماذج – فنية وقِيَمية – تتمّ فيها دَوْزَنة حركة تلك العناصر وخلق ترابطاتٍ بينها جديدةٍ ابتغاءَ تحسين كيفيات حضورها الواقعي دون فوضى ولا لغوٍ، ذلك أنه «**صار من غير اللازم على الكاتب أن يُعطي محتوى وهميًّا لروايته، الخيال موجود في الواقع، ومن ثَمَّ فإنّ مهمة الروائي هي خلق الواقع**»[١٩]. وإذا أردتُ صوغًا تلخيصيا لهذا الشاهد قلت: إذا كان الواقع خياليًّا بتكنولوجياته أكثر من النصّ الأدبيّ فإن على النصّ الأدبيّ أن يكون واقعيا في مقاصده أكثر من الواقع؛ بمعنى أن يكون مضادًّا للواقع وإلاّ ظلّ نَسْخًا له وتقليدًا. وإذًا، فالعلم والفلسفة والأدب إنما هي «آلات» للتواصل مع الواقع وجعله واقعيا؛ أيْ جعله جديرا بأن يُعاشَ باطمئنانٍ حَذِرٍ.

هل لنصٍّ الواقع أدبيّة؟ الحق أقول إن الواقع نصّ متحوّل باستمرار، وهو ما يجعل منظومتَه الإتيقيةَ ينالُها البِلى (على الأقل هي تَبْلَى من حيث مدلولاتُها وإنْ حافظت على دوالِّها) فتصير في غير انسجام مع الجديد من وقائعه، وهذا الأمر يخلق فيه الحاجةَ إلى أنْ يُكتبَ باستمرار كتابةً تنظِّم إيقاعَه. وإذًا فالواقع لا يصنع الإتيقا وإنما هو مجال اشتغالها، بل قل هو منها الحاجةُ إلى إشراقاتها الفذّة، ومن ثَمَّ فإنه لا يقدر على منحِ مفرداته صفتَها الأدبية. إنّ ما يصنع الأدبية هو الفكر المُبْدِعُ، فكرُ الكاتب، الذي يقرأ نصّ الواقع ليكتُب به نصًّا مضادّا يخلق فيه واقعا «مُتخيَّلا» ومُرغِّبًا للناس في تمثُّلِه وهم يصنعون حياتهم الواقعية.

---

[19] James Graham Ballard : **Crash**, Op.cit.

٢-نصّ الكاتب

الكاتب مفردة من مفردات نصٍّ الواقع، له سرديّة قد تكون متّفقة مع سرديات غيره من المفردات داخل ذاك النصٍّ، أو تكون مختلفة معها في شيء أو في أشياءَ، أو ربما هي مضادّة لها. وما ينماز به الكاتب عن باقي الفواعل الواقعيّين هو أنه كائن مُعارِض لا يدخل تحت سقفِ أيّ سُلطة، لأنه أكبر من أيّ سلطة، بل إنّ انتماءه إلى السلطة يُفرغُه من طاقته الاحتجاجية ويملؤه بقناعة القبول بالموجود، ويدرِّبه على التفاني في توفير أسباب ديمومة السائد، وهذا ما يُزيحه من صفة الكاتب إلى صفة المَسْتَكتَبِ. جهدُ الكاتب منذور للدفاع عن الناقِصِ والهامشيّ ترقِّيًا به إلى مراقي الكمال، إنه شبيه بذاك الذي يشاهد مباراة رياضية فلا يتعاطف فيها إلاّ مع الفريق المهزوم عكس الذين يصفّقون من حواليْه للمنتصِرِ ويرفعون رايتَه. وإذا أردتُ الاستفادة من فهم فالتر بنيامين لعلاقة المنتصرين بالمهزومين ووجوب معاودة كتابة التاريخ من خارج منظورِ الغالبين والمنتصرين والمسيطرين[٢٠] قلتُ إنّ الكاتب مع المهزومين دائما حتى ينتصروا.

---

[20] Walter Benjamin: **Sur le concept d'histoire**, Trad. Olivier Mannoni, Ed. Payot, 2013.

وإذًا، فالكاتب هو الخارجُ عن الجماعة الرسمية مُطلَقًا، الخارج عن النّسق، المدعوُّ إلى التفطُّن إلى الظواهر التي طرأت أو التي ستطرأ على واقعه والتجهّز لها بصبرٍ وفطنةٍ؛ بصبرٍ يمكّنه «**من إدامة البحث والتنقير، ومن حمل النفس على مكروهها من التفكير**»[٢١]، وبفِطنة ذهنية يكون بها قادرا على انتهاك سكونية الواقع عبر سبيل الحفر بعمق في تكوّن ظواهره ورجِّ يقينها وزلزلتها، لإخراج ما في باطنها من شتات التفاصيل وصوغها صوغا فنيا تتحوّل بمقتضاه كلّ ظاهرة من حالتها الواقعية إلى **نموذج تصوّري** قد يكون موجبًا فنميل إليه ونشجّع استنباتَه في الواقع باعتباره يترحّل بنا صوب أفق سعيد (بعبارة بول ريكور) أو قد يكون سالبًا فنتلافى أسباب ظهوره بيننا لكونه يفتح حركتنا على أفق التعاسة. ويكون ذاك النموذج مبثوثًا في جهاز لغويّ له من الإمتاع **الجمالي** واللطف **الفني** والإقناع **المضموني** ما يجعلنا نقول –مستحضِرين بارت وهو يصف راوي القصة وشخصياتها بكونهم «**كائنات ورقية**»[٢٢]– إن نماذج هذا النصّ **تكاد** تخرج من الورق وتنزل إلى الواقع وتمشى في أسواقه وتُكلّم الناس بلسانهم، وتمتحن فيهم توقَهم إلى الحياة السعيدة.

ومن ثَمَّ فالكاتب لا يكتب نصّه لذاته، أو لتمضية الوقت الفارغ، أو لتنفيذ أمرٍ سُلطانيٍّ كما كان سائدا في ثقافتنا العربية، وإنما هو يكتبه بجهد عقليٍّ عالٍ وفي ذهنه قارئ يُردّد حيرتَه بحثًا عن نافذة يُجدِّدُ من خلالها رؤيتَه الواقعَ رغبةً في تطويره. وما تجديدُ رؤيةِ الواقع إلا تجديدُ وعيِ الكتابة له، لأنّ الوعيَ يترهَّلُ دائما، والواقع يتجدّد دائما. ولا بدّ من أن أشير إلى أنّ من مظاهر جِدّةِ وعيِ الكاتبِ واقعَه أن يعي أنّ ما يكتبه هو نصٌّ فنيٌّ حامل لقيمة تُساعد بشكل مّا على

---

[٢١] الجاحظ: **رسائل الجاحظ** ، مرجع سابق، ص ٥٣.

[22] Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *in* **communications**, Année 1966, Volume 8, Numéro 1, p. 19.

العيش المشترك، وليس نصا تعليميا يحتكر معرفة الواقع أو نصًّا وَعْظِيًّا أخلاقيا يحتكر إدارةَ مؤسّسة الخير البشريّ، لأنّ باحتكاره معرفة الواقع ينزاح من صفة الأديب إلى صفة المُؤدِّبِ (تذكَّروا صورةَ المُؤدِّبِ الذي يحمل عصا)، وباحتكاره الخيرَ يصير نصُّه أدبًا للآخرة، بينما هو معنيٌّ بكتابة نصوصٍ تصلح بها أحوالُ الدنيا. ولعلّ في هذا ما يصنع الفارق الجوهريّ بين الواعظ والكاتب؛ فالواعظُ يُرحِّلُ بالترهيب الأخلاقي طموحات الناس من الواقع إلى المُتخيَّل، والكاتبُ يُرحِّل بالترغيب والتهذيب الإتيقيّ تلك الطموحات من المتخيَّلِ إلى الواقع. لم يوجدْ في الدّنيا واعظٌ إلا واستعرتْ بوَعْظِياته نارُ المعاصي واستشرى بين الناس الخِلافُ.

نصّ الكاتب أكثر غِنًى دَلاليًّا من نصّ الواقع، أو هكذا يجب أن يكون، ثَمَّ دائما معنى في دوالِّه يَفيض خارج حَيِّزِ مدلولاته، لأنه معنى مُضافٌ إلى الواقع، ونتاجُ عجينةِ الواقع ومخلوقاتِ الكاتب من تلك العجينة في الآن ذاته (أي هو حاصل التفاعل الذي بينهما). ولأنّ النصّ كيان فنّي مُتحرّر من سجن الزمن الفيزيائي فإنه يسبق واقعَه دائما، ليكون رائيه وحاميه من نفسه حتى وإن اتخذ كاتبُه تاريخَ الناس فضاءً لمَحْكيِّه. صحيح أننا نسمع في النصّ أصوات الماضي وجلبةَ أحداثه ولكننا لا نرى فيه إلا أحوالَ الآن وما يمكن أن تصير إليه.

وربّما عبّرت قصصُ المغربي أنيس الرافعي عن هذا الأمر بعمق فنيّ لافتٍ للنظر، فقد قدّمت لقارئها نموذجا فنيًّا لكتابة القصّة (قصّة تصنع قِصَّتها وتحكيها)، ونموذجا ثيميا يُصوّر مستقبل الإنسان الذي تأكله حضارتُه في غفلة منه. ذلك أنها حرّرت شخصياتها من وعيها الزائف للمكان وأهله، فإذا بالواحدة منها تسكن وهمًا أبْلَهَ مُكتظًّا بأشباهها، وإذا بحكايتها تتحرّك في التكرار حركةً كالغثيان تُنبئ بأن الفردَ الحديث صار «**بلا روابط اجتماعية**»[٢٣] تائهًا داخل «مجتمع سائل»، ليس له من خيار سوى أن يعيش في مدن مجنونة خالية من كلّ منطِقٍ، يعيش فيها وحيدا

---

[23] Zygmunt Bauman: **L'identité**, Editions de L'Herne, Paris, 2010, p. 87.

ومنشطِرَ الوعي بوحدته في الآن ذاته مثل شبحٍ دون روح ولا هُوية. إنها قصص تلتقط نبضات المستقبل وترسم منها بيانَ الصورة التي سنكون عليها، تلك الصورة التي نكرهها جميعا ونجري نحوها جميعا بأرجلنا الطويلة: «...**كان عليّ أن أنتظر طويلا حتى بزغ من الباب رجل شاب بوجه مشدود وعيون لامعة. وجه مألوف من المحتمل أنني امتلكته ذات يوم قبل أن تمشي عليَّ الأيام بأحذيتها القاسية، لكن مع ذلك كان من الصعب الجزم بأنه لي. ظلّ كل واحد منّا يتقرّى الآخر معتصما بصمته ودهشته، فلم يكن أمامي مناص من الدّوران على أعقابي، ثم انطلقتُ.. انطلقتُ، ساقاي طويلتان ولا حقيقة فوق كتفي... انطلقتُ، وكنتُ لحظتها الشبحَ الأكثرَ وحدةً في الكون**»[٢٤]. هكذا يخلق الأدب حياة لنا ممكنة ويزرعنا فيها مصائرَ عديدةً، إنّ كتابة جُملة هي خلقُ حياة بأسرِها على حدٍّ ما يُقال، حياة مُكتمِلة في اللغة، وملتحفة برمزيّتها فلا تنزل إلى الواقع إلا بسلطان القراءة.

وفي الشأن ذاته اتخذت رواية «شوق الدرويش»[٢٥] للسوداني حمّور زيادة زمنَ الدولة المهدية في السودان، أواخر القرن التاسع عشر، خلفيةً تاريخيةً أطّرت بها أحداثَها دون الوقوع في مَطبِّ تأويل التاريخ وتفسيره على غرار ما نُلفي في رواياتنا العربية التي هرعت إلى مدوّناتنا التاريخية تتخيّر منها بعض وقائعها إمّا لتحتفي بها وإمّا لتبغضَها وتُشوِّهها وفق أهواء كُتّابها الإيديولوجية والفكرية، متناسيةً في خلال ذلك كيانَها السرديَّ ذاته، من حيثُ هو حدثٌ إبداعي له كيمياء فنية فريدة. وهو الأمر الذي جعل أغلبَ تلك الروايات تشيع فيها مظاهر الانفصام؛ فلا هي كتابة تاريخية عمادها النظر والتحقيق، ولا هي كتابة روائية عمادها التخييل والجدّة فيه.

---

[٢٤] أنيس الرافعي: **اعتقال الغابة في زجاجة**، دار العين للنشر، القاهرة–مصر، ٢٠١١ ، ص ٥٨.

[٢٥] حمّور زيادة: **شوق الدرويش**، دار العين، القاهرة، ٢٠١٤.

وفي هذا الشأن، لا نعدِم في رواية «**شوق الدرويش**» وجود معلومات تاريخية كثيرة، جمّعها زيادة، عن فترة الدولة المهدية كظهور كرامات الإمام محمّد أحمد المهدي وأتباعه، وما أشاعوا بين الناس من أحلام تخليص السودان من حكم الأتراك، بل ونشر مذهبهم في مصر والشام وغيرها. إضافة إلى مظاهر الفساد الأخلاقي والاجتماعي، وانتهاك حقوق المرأة، ووصف مفردات المعيش اليومي من عادات المأكل والملبس وتقاليد الثأر والاستعباد والزواج. غير أن تلك المعلومات لم تحضر في نصّ حمّور للتوثيق التاريخيّ فحسب، وإنما حضرت لأنها مازالت تستشري في الراهن السوداني وتُطبق على جميع مناحيه. وهو أمر زاد من توتّر الحكاية ومَنَحَ شخصياتِها راهنيّةً هي سببٌ إضافيّ لتتعارف وتتخالف، ولتُقبِلَ على حياتها في الرواية بكلّ جرأة مدفوعةً في ذلك بنزوعها إلى انتهاك الأشياء وهدم ثوابت المألوف الحاكمة لرِقابها. وبهذا مثّلت الثورة المهديّة نموذجا فنيا في استثمار التاريخ، حيث تجلّت في الرواية إطارًا عامًا زرع فيه الكاتب بذور حكايته، وحشد لها مجموعة من الفاعلين السرديّين لبناء عالمها، وألقى بهم في خضمّ أحداثها مُحمِّلاً إيّاهم مسؤولية مصائرهم على غرار بخيت منديل، وثيودورا، ومريسيلة، والحسن الجريفاوي، وغيرهم. فإذا كلّ واحد منهم ينوء بثِقَل حكايته الشخصية، ويسعى إلى الإجابة عمّا يتخفّى فيها من أسئلة اليقين الممزوج بالرّيبة والشكّ، والإيمان الممزوج بالكراهية والقتل، والشوق الممزوج بالحيرة والوهم.

وإنه لَمِنَ اللَّغوِ أن يسعى الأدبُ إلى قول الحقيقة، مهمّة الأدب إقناعُ المتلقي بـــ«حقيقيّة» مَا يقول، أي بحقيقية حكايته داخل الكتابةِ. قد يجعل الكاتب أبطال نصِّه ملائكة أو شياطين، وقد يختار له ما يشاء من الأمكنة: ماخورًا أو محرابًا، غير أن ما يعني القارئ في النصّ هو أن يكون أدبيًّا: أي أن يمنحه زاوية نظر جديدة لرؤية الإنسانيِّ فيه ضمن شروط زمنه، يراه بكلّ خيره وشرّه، بكلّ قوّته وضعفه، ثمّ يمكّنه من أن يدخل حيّز ذاك «الإنسانيّ» ليُعدِّل فيه بوصلَته نحو كماله. وأزعم أنّ أشعار عنترة والمتنبي ونصوص الجاحظ وشكسبير وماركيز

ونجيب محفوظ وغيرهم من المبدعين تأكيدٌ أنّ الإبداع حكاية تُمْتِع وتُقنِع، هو جمعٌ لما تفرّق منا وفينا. هذا ما تؤكّده قوّة حضور شخصيات أدبية بين ظهرانينا أمثال «سيف الدولة» بطل المتنبي و«السيد أحمد عبد الجواد» بطل محفوظ، و«مصطفى سعيد» بطل الطيب صالح و«أبو هريرة» بطل محمود المسعدي، حتى ليبدو أنهم «أناس» أحياءٌ بيننا يسكنون مُخيِّلاتِنا ويتواصلون معنا دون أعباء جسديّة أو انهيارات نفسيّة أو مشقّة دفع ضرائب للدّولة.

ولا يعود حضور هؤلاء الأبطال في زمننا الراهن إلى عَظَمةِ «شخصياتهم» داخل النصوص فحسبُ، وإنّما يعود أيضًا إلى سكونية الواقع العربي ذاته– على كثرة ثوراته الراهنة– سواء أكان على المستوى الشخصي أم الوطنيّ أم الثقافيّ أم الاجتماعي والجمالي؛ فهجرة مصطفى سعيد إلى الغرب حلمٌ مازال يُراود خيالَ كلّ شاب عربي، ولا يجد سبيلاً إلى تحقيقه سوى اللَّوذِ بقوارب الموت صوب جزيرة «لمبادوزا» الإيطالية أو غيرها من أراضي الله الممكنة. وفقدان الزعامة الوطنية وتنامي هزائمنا القومية أمران جعلا سيف الدولة مثالاً تتمنّى شعوبُنا أن يتحقّق في سياسيّيها. ومازال أبو هريرة مُعبِّرًا عن تيه المواطن العربي وهو يبحث عن ذاته فلا يجد إليها طريقا سوى الانتحارِ.

ولا بدّ من تأكيد حقيقةِ أنّ الأدب ليس مطالَبًا بصناعة نماذج صالحة لكلّ زمان ومكان، فلا أراه إلاّ مَعْنيًّا بأحوال زمنه وبإخلاص إبداعه له (ربّما لا يصدق هذا الأمر بالنسبة إلى العلوم الصحيحة)، لأن الكاتب لا ينتمي للآتي من الزمن، ومن ثَمَّ يكون تعسُّفًا منه على أهل الآتي أن يكتب لهم، الكاتب لا يكتب إلا بواقعه، كما سأفّصل ذلك لاحقا، بل هو لا يكتب إلا لواقعه ولأهل واقعه. علينا أن نتخلّى عن طوباوية القول بأنّ الكاتب يكتب للأجيال القادمة، هذا شعار يتملّص به المُبدع من التزاماته الأدبية إزاء مجموعته الاجتماعية حين يفشل في التواصل معها، وإذا صحّ أن يستمرّ تأثير إبداع الكاتب في أزمنة غير زمنه فإنه لا يصحّ إلا في حالات ثلاثٍ: صورةُ الأولى نبوئيةُ قلّة من المبدعين، وصورة الثانية تباطؤُ حركة واقع الناس بسبب كسلِهم الفعليّ عن التغيير في شتى مجالات الحياة وعجزهم عن

التحرّر من قيود المألوف، وصورةُ الثالثة توقٌ لدى الناس ثقافيٌّ إلى البحث عن شرعية الحاضر في الماضي، أو قل سعيُهم إلى تعرّف أنفسهم في مرآة أسلافهم شأنَ كلّ ابن يفتخر بوالده ويُمجّد فعلَه ويهتدي به ليُعيد إنتاجَه، فيحدث حينئذ «**نوع من التشابه الجزئي بين سياق التلفّظ الأصلي لنصّ الكاتب والسياق الراهن لتقبُّله**»[٢٦]، وبهذه النبوئية، وبهذا التشابه، وبهذا التعرّف، يجد إبداعُ الماضي صدًى له في الزمن الحاضر كما وجدت نصوصُ أفلاطون وأرسطو والمتنبي ونيتشه وأمثالِهم من الكُتّاب صدًى لها في راهننا.

وما ألفتُ الانتباه إليه في هذا الصدد هو أنّ كلّ نموذَج أدبيّ إنما هو يُنبئ بموقف الكاتب من زمنه ومن مجموعته الاجتماعية ومن العالَم، هذا المكتظّ بالغباء وبالأعباء. الكتابةُ موقفٌ، وبالموقف يحيا الكاتبُ فلا تموتُ فيه الصفةُ بموته، فهو حيٌّ ما بقيَ نصُّه مغريا بالقراءة وقادرا على التواصل مع أهل وقتِه (أو مع أهل الآتي متى تحقّقت الشروط التي ذكرتها سابقا)، وذلك بإثارة الأسئلة حول مغامرتهم الحياتية (مَنْ قال إن الكاتبَ يموت؟). ربّما أخاطر بالاستفادة من طريقة سانت بوف في بحثه عن «الإنسان» الذي كتب النصّ داخل النصّ نفسه (كما جاء في لوحته التي كتبها عن ديدرو[٢٧]) لأقول إننا لا نقرأ نص الكاتب فحسبُ وإنما نحن نقرأ معه كاتبَ النص في تواصله مع وقائع مجموعته الاجتماعية، كلّ إنسان نصٌّ ينتظر الكتابةَ، ولا أحد يكتب نصَّ غيره، وهذا – في رأيي– ما يُفسِّر ضُعفَ أدبيةَ نصوص السيرة الغيريّة («**ما حكَّ جلدكَ مثلُ ظفرك– فَتَوَلَّ أنْتَ جَميعَ أمرك**»، هكذا حدّثنا الشافعيُّ).

---

[26] Antoine Compagnon: **Le démon de la théorie**, Op., cit, p. 98.

[27] Sainte-Beuve: **Portraits Littéraires**, Tome I, Nouvelle dition revue et corrigée, Paris, Garnier Frères, Libraires-diteurs, 1862, p. 239.

وربّما كان رولان بارت مدفوعا بحماسةِ البحث عن نظريّة للقراءة تلبّي طموحَه السيميولوجي ويُحقّق بها قطيعة ابستمولوجية تنضاف إلى القطيعات الأخرى التي أنتجتها أحداث مايو عام ١٩٦٨ عندما سارع إلى إعلان موت المؤلِّف مستفيدا في تأصيل هذا المفهوم من حُدُوسِ كلٍّ من مالارميه وبروست وبول فاليري[٢٨] بقوله إنّ «**اللغة هي التي تتكلّم وليس الكاتب**»[٢٩]، بل واعتباره موتَ المؤلِّف الضريبةَ التي يستوجبها ميلادُ القارئ، غير أن موت المؤلّف، على رأي أنطوان كمبانيون، ليست إلا استعارة إذا بالغنا في تأويل آثارها الأدبية نكون «**مثل الذي يبحث عن أخطاء اللغة في رسالة حُبّ**»[٣٠].

وحتى لا أدخل ضمن حيِّزِ الباحثين عن الأخطاء في رسائل الحبّ (وإنْ كنتُ مع واجب كشف تلك الأخطاء حتى يصفو معنى الحبّ وتهيجُ مُتعتُه بين العُشّاق) سأكتفي بالقول إنّ بارت لم يسأل نفسَه إنْ كان ما كتبه من دراسات هو كلام اللغة وليس كلامه هو. وإذا لم يكن هو موجودا في كتاباته فلِمَ تألّم عندما وصف ريمون بيكار نقدَه الجديدَ بالأكذوبة الجديدة[٣١]، وهبَّ يردّ عليه بكتابه «نقد وحقيقة»[٣٢]؟ ثم أليس التعامل مع النص وحدةً مستقلةً عن العالَم إهانةً للكتابة ذاتها، وإهانةً لوظيفة اللغة بوصفها سبيلَ الإنسانِ إلى الإقامة خارجَ جسده؟ وهل أنا الآن

---

[28] Roland Barthes, «La mort de l'auteur», *in* **Le Bruissement de la langue**, Paris: Seuil, 1984, pp. 62 -63.

[29] Op.cit. , p. 63.

[30] Antoine Compagnon: **Le démon de la théorie**, Op. ,Cit., p. 307.

[31] Raymond Picard: **Nouvelle critique ou nouvelle imposture**, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965.

[32] Roland Barthes: **Critique et vérité**, Paris, d. du Seuil, coll. «Tel Quel», 1966.

أخوض في آراء اللغة أم في آراء بارت ذاته عن اللغة، أعني بارت الذي غامر بفكره وجسده في صراعات الفضاء العامّ؟ ربما يُسعفنا بول ريكور بإجابة صارمة عن هذه الأسئلة في تأكيده أنّ «**اللغات لا تتكلّم، بل يتكلّم الناسُ**»[٣٣] وذلك في خلال حديثه عن البنيوية التي رآها قد تحوّلت إلى نمط كلّي من التفكير لم تعد فيه اللغة صورة حيّةً و«**توسّطا أو وساطة بين العقول والأشياء... بل صارت نظاما مكتفيا بذاته ذا علاقات داخلية فقط**»[٣٤]. وربّما أضيف إلى قول ريكور قولي إنّ البنيوية (وكذلك السيميائية) لمّا أضحت إمبراطوريّة في أرض النقد، وترامت أطرافها، وكثرت إماراتها وأُمَراؤُها، فقدت القدرةَ على التحكّم في تلك الأطراف التي صارت تتنازع فيما بينها وكلّها رغبةٌ في القضاء على سلطة تلك الإمبراطوريّة والحلول مكانها. ومهما يكن من أمر، فإنّ رولان بارت باقٍ بيننا إلى الآن لأن كتاباته مازالت تثير فينا الأسئلة، وتلك حال الكاتبِ الأبْقى في نصّه سواء أكان روائيا أم شاعرا أم قاصا أم غير ذلك من صفات المبدع، ولا يبقى الكاتب في نصّه إلا متى استطاع أن«يبيع الماء في حارّة السقّائين»، وهي عبارة أستعيرها من مَثَلٍ مصريٍّ بليغٍ لأُحيل بها هنا على حارة الكتاب المائزين على غرار الذين ذكرتُ أسماءهم من قبلُ، أي أن يقدر على الدخول إلى الواقع بجسده وفكره معًا ويُثوِّره ويُثير فيه المُناسبَ من الأسئلة.

ومهما أوتي الكاتب من طاقة خيالية فما من شكّ في كونه لا يتخيّل إلاّ بواقعه (تذكّروا معي في هذا الشأن صورة الحصان المُجنَّح «بيغاسوس» في الميثولوجيا الإغريقية)، ولا يكتُب إلا بواقعه. وأقصى ما يبلغه خياله هو نسج علاقات جديدة بين عناصر ذاك الواقع تمكّنه من أن يخلق بها نموذجا أو نماذجَ فنية ومضمونية تصلح لتأويل ما لم يُؤوّل بعدُ من خَفِيّاتِ ذاك الواقع وتُمكِّن في

---

[٣٣] بول ريكور: **نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى**، ط.٢، تر. سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ٢٠٠٦، ص ٣٨.

[٣٤] المصدر نفسه، ص ٣٠.

الآن ذاته من تجديد منظوماته وتحسين وجود كائناته فيه وهي تَعْبُر الزمن، أي تُمكِّن من خلقه خلقًا بالكلمات جديدا وصافيا، ربما أجد عند جاك لاكان ما يؤكّده هذا الأمر، إذْ يقول: «إنّ عالَم الكلمات هو الذي يخلق عالَم الأشياء»[٣٥].

وإنّي واجدٌ في رواية «باب الليل» للمصري وحيد الطويلة نموذجًا سرديًّا مُحيلاً على واقع المرأة العربية التي وقعت –وهي تَفتَكُّ حريّتَها– فريسةً لعقلية مجتمعها الذكورية، فلم تجد سبيلا إلى خلاصها من محنتها إلاّ بجرحِ تلك الذكورة والمكر بها. لقد اتخذ الروائي مقهى «لمّة الأحباب» فضاءً لروايته، وجعل «دُرّة» صاحبة المقهى أنموذج المرأة التي خانها زمنُها فأدمنت خيانةَ أهله من أصحاب المال والسلطة، فراحت تمتصّ فحولةَ الرجال وأموالَهم وعلاقاتِهم مع الحاكم لتَبْني عرشَ الأنثى فيها، وتردّ الاعتبار لـــ«بناتها» اللائي «**يصطدن زبائنَهن بكل خفة وحَرْفَنة وإحساس بالذات، لا يجرؤ أحد أن يقلل من قيمتهن أو يخدش مقامهن أو يعاملهن كعاهرات ولو من تحت الطاولة ولو بإشارة، يجلسن كبنات منعشات منشطات يعرفن أنهن ملح المقهى والحياة، ولا يتركن آثاراً خلفهن**»[٣٦]. كانت درّة سيّدةَ الشبق وفقيهةَ النساء في ترويض الرجال والماسكةَ بجميع حبال المغامرات العشقيّة داخل المقهى وحتى خارجه، وهي في خلال ذلك «**تبحث عن النّقود، وأحيانا عن النفوذ، وفوق كلّ ذلك تستمتع بأنّها نجمة، تزهو بأنها السيّدة الأولى على حفنة كبيرة من راغبي المتعة والقرب**»[٣٧]. إنّ «درّة» نموذج أدبي، هي خلقٌ إبداعيٌّ مُشكَّل من صور عديدة في معيش الكاتب، صُورٌ متفرِّقة قرأها بإمعانٍ وجمع تفاصيلها من مشاهداته وأنشأ منها هذه البطلة التي هي حتما

---

[35] Jacques LACAN, **crits**, d. du Seuil, Paris 1966, p. 276.

[٣٦] وحيد الطويلة: **باب الليل**، دار ضفاف ومنشورات الاختلاف والأمان، ٢٠١٥، ص ص ١٨–١٩.

[٣٧] المصدر نفسه، ص ١١٣.

لا توجد على الحقيقة وإنما يمكن أن توجد إذا ظلّت نُظمُ الواقع ثابتة على حالها ولم تُساير تحوّلاته.

وفي الشأن ذاته اتخذت قصص «كأنْ أمضي خلف جثتي»[٣٨] للتونسيّ عيسى جابلي من محكيات الموت سبيلاً إلى الدفاع عن سردية الحياة، فقد انعقد جُهد كاتبها حول مساءلة الأسباب التي جعلت الحياة مليئة بموت رمزي هو أشد قسوة من الموت المادي. وإذ يفعل الكاتب ذلك لا ينى يُعَمِّق في كل قصة إحساسَنا بمفارقات معيشنا ويُصوِّر مظاهرَ لاجَدْواه، وهو ما أُلفي له صورةً في قصة «ميتة تلقائية» التي بدت لي فضاء حكائياً تمتزج فيه السخرية بالغرابة امتزاجاً مُحيلاً على أزمة المثقف العربيّ ينحطُّ شأنُه وتتعاوَرُه نوباتُ اليأس من صَلاح مجموعته الاجتماعية، فتنقطع عته طمأنينتُه إلى أهل الأرض ويضيع منه كلُّ معنى بهيجٍ، ولا يجد –حينئذ– من مهربٍ سوى طلبِ الموت. فيسعى إليه يشتريه من «دكان عزرائيل» حيث «كانت لافتات إشهارية ملونة ضخمة تعلو المدخل. وأخرى عند الواجهة البلورية تعلن تخفيضات مهمة. سبعون في المئة عن ثمن جز الرأس بالسيف. أربعون في المئة عن ثمن الحرق. ثلاثون في المئة عن الإغراق في الماء». ولا يفوت الراوي القول إنها «تخفيضات مهمة جداً بالنسبة إلى كاتب فاشل مثلي قضى سنوات طويلة يقتات على روايات كان يقارع بها الموت، فإذا به في شوارع المدينة يقتات على أعقاب السجائر وفتات الخبز». وقد سارع الراوي إلى اختيار طريقة موته لأنه «بقي يومان على نهاية التخفيض الموسمي في أسعار الموت، وعلي أن أغتنم الفرصة الأخيرة وإلا قضيت أشهراً طويلة أخرى كي أحصِل ثمن ميتة مريحة على هواي». فأي عجائبية يمكن لها أن تصف مدينةً تبيع الموت وتنوِّع منه وتخصّص له موسِماً للتخفيضات على عادة أسواق الملابس؟ وأي موت هنيء هذا الذي يُجَزُّ فيه الرأس أو يُحرَق فيه الجسدُ أو يُغرَقُ في الماء؟ لا يمكن تأويل هذا النزوع السردي العجيب إلا بالقول إن قصص «كأنْ أمضي

---

[٣٨] عيسى جابلي: **كأنْ أمضي خلف جثّتي**، دار زينب، تونس ٢٠١٦.

خلف جثتي» قصة واحدة بعناوين عديدة؛ هي أنموذَجُ للمُثقَّفِ الذي ينازل بمرارة بلاهةَ الواقع، بل هي قصة العقل يفقد منطِقَه فيُكرَه على اللوْذ بلامعقولاته يحشدها ويَكرُّ بها على فيالق المألوف كرًا بلا فَرٍّ، لا بل قلْ هي قصة السخرية المرة من حال المبدع العربي يرزح تحت أخلاقيات ثقافية واجتماعية وسياسية متهافتة ومهترئة لم يقدر على تحمل أثقالها التي ظلت تَفْريه بعنف، مُحوِّلةً إيّاه إلى كائن بلا روح شبيهٍ بـــ«جثة» ينهشها الموت والحياة معًا، ترغب في الموت ولا تموت. فتعكف على كتابة موتها وترى في ذلك فعلَ تحررٍ منه، بل هي تُعيد اختبار العِقاب السيزيفي على الأرض لتُبَرهن على مكر المتَعاليات وسلطة قداساتها الزائفة.

والظاهر من الأمثلة السابقة –ومن كلّ فعل أدبيّ عامّة– أنّ غايةَ غايات الكاتب هي أن يخلق علاقات بِكرٍ بين مفردات نصّ الواقع لم يسبقه إليها غيرُه، غير أنّ وقائع القراءة تشي بأنّ تحقُّق هذه البكارة الأدبية أمر صعبٌ بلوغُه، وهو ما حاول نفرٌ من السَّرْديّين[٣٩] تبريرَه عبر امتداح مقولة التناص، فالكاتب حين يكتب، على حدّ ما يرى هؤلاء، وهم مُحِقّون، لا يستطيع أن يمنع أصداءَ قراءاته من أن تتردّد على ذهنه وتتسرّب إلى نصّه بشكل أو بآخر.

الكاتب يخلق ما يشاء في نصّه، ولا يحتاج إلاّ إلى طينٍ واقعيٍّ يصنع منه مخلوقاتِه الأدبيةَ، فالواقع باب الخيال المغلَق الذي ينتظر مَلَكةً إبداعيّة تفتحه لتبعث فيه الحياة وتمنعَ عبثيتَها. وما يؤكّد هذا الأمر أنّ الديانات ذاتها لم تقدّم لأتْباعها تصوُّرًا غير واقعي للجنَّة بوصفها مكانا متخيَّلا، ربّما يعود ذلك إلى حكمة إلهية مّا (لعلّ من مظاهرها اختيار الرُّسلِ من الآدميين)، إذْ تبدو الجنة في النصوص المقدّسة موصوفة بمنطق واقعي، وما يبدو منها خارقا وغير معقول إنما هو في الأصل من طبيعة واقعية (التُّراب، النّار، الأنهار، حور العين، الغلمان،

---

[٣٩] من أبرز هؤلاء نذكر: ميخائيل باختين **(الحوارية)** وجوليا كريستيفا (التي طوّرت الحوارية وسمّتها **التناص)**.

الأرائك...)، وبناء على هذا يكون واردًا عند واحد من سكّان الأرض أن يتخيّل الجنة فضاءً فيه حزنٌ وخوفٌ وقلقٌ إضافة إلى باقي مظاهر سعادتها، لأن هذه المفاهيم مُحيلة في النهاية على مشاعر واقعية مثل واقعية صورة الأنهار وحور العين والغلمان والأرائك وغير هذا كثير من واقعيّات الجنة الأخرى. ولا أدلّ على ذلك من أنّ الحديث القدسي الذي يصف الجنة بالقول هي «**مَا لَا عَيْنٌ رَأَتْ وَلَا أذن سَمِعَتْ وَلَا خَطَرَ عَلَى قَلْبِ بَشَرٍ**»[٤٠] قد استعمل، وهو ينفي واقعية الجنة، مقاسات واقعية كالعين والأذن والقلب. وإذا ذهبتُ بعيدا في التحليل قلت: نحن لا نتخيّل إلا الواقع. والأدب لا يكتب إلا الواقع، لأن الواقع مَنْعٌ متوقَّعٌ دومًا، وعدمُ اكتمالٍ دائمٌ، والأدب سؤال ضدّ المنع، وسؤال يتغيّى تحقيقَ الكمال في عالَم الدنيا.

وفي هذا السياق يكون من الجائز – وفي حدود الالتزام بالفهم السائد للجنّة لدى الجمهور – القولُ إنه إذا كانت الجنة فضاء مُشبَعا بالإباحة والتحقُّق، ويسود فيها النعيم التامّ فإنّ الأدب لن يجد مُبرِّرَ كتابته إلا في الأرض أو في الجحيم، لأنهما مكانا مَنْعٍ وعدم اكتمال، أما الجنة فلا أراها تصلح للكتابة أبدا، ولا أظنّ واحدا من سكّانها يرضى بالسّهر والحُمّى ليكتب نصًّا أدبيا ضدّ المنع مثلا أو آخر يقترح فيه عوالم موازية لجنّته، بل هو لن يجرُؤَ على الخلق في حضرة الخالق، ولن يفعل ذلك إلا كائنٌ حافظ على شكّه الأرضي ولم يُصدِّق حقيقة وجوده هناك، وهو ما أراه يتعارض حتما مع طبيعة سكّان الجنة. وربما بسبب ذلك لم تنجح الحركات الدّينية التي تدّعي معرفة الطريق الآمن إلى الجنة في خلق كُتّاب لها حقيقيّين، لأنها إذْ تُبشّرهم بالجنة تُفرغهم من الواقع، ومن الحاجة إلى السؤال عن الواقع، فيُصيبهم من تلك البُشرى عَماءٌ إبداعيٌّ.

---

[٤٠] حديث قدسي رواه البخاري ومسلم عن أبي هريرة ونصّه الكامل: ""عن النبي صلى الله عليه وسلم: قال الله عز وجل: أعددت لعبادي الصالحين ما لا عين رأت، ولا أذن سمعت، ولا خطر على قلب بشر. مصداق ذلك في كتاب الله: فلا تعلم نفس ما أخفي لهم من قرة أعين جزاء بما كانوا يعملون".

ولا يذهبنّ في ظنّ أحدٍ أنّ قولي السابق: «لن يتخيّل الكاتب إلاّ بالواقع» يشي بكونه يحاكي في نصّه نصَّ الواقع، ما يفعله الكاتب إنما هو حِياكةٌ للواقع خياليةٌ. لأن المحاكاة **(Mimesis)** بمفهومها الأفلاطوني الذي يقف بها عند معنى «نسخة عن نسخة عن أصلٍ»، لا تجد لها مَحلاّ في جملةِ النصوص الأدبية الحديثة أو مُبرِّرًا، وإني لأعجب مِمَّن يلوذون بمفهوم المحاكاة الأفلاطوني سبيلا إلى تفسير النصوص وامتداح صدقِ تصويرها للواقع في زمن صارت فيه «الكاميرا» تنقل الوقائع بكل تفاصيلها وتبثّها على المباشر عبر شاشات العالَم في لحظة وقوعها ذاتها، فـــ«التأويلُ المُطابِقُ بالتمامِ وهمٌ»[٤١].

ثُمَّ هل من وظيفة الكاتب أن يُحاكي الواقع؟ وما جدوى أن يصنع منه نسخة والأصل موجود؟ الحق أنه لا يمكن للكاتب أن يُحاكي الواقع أبدًا، لأنه إذْ يكتب بالواقع أو يكتبه لا يصنع منه نسخةً وشبيهًا وإنّما هو –إذا استأنسنا بتطوير أرسطو لمفهوم المحاكاة الأفلاطوني– يخلق منه واقعا جديدا. وهذا الواقع الجديد يختلف بالضرورة عن الواقع الخام، ولا ينطبق عليه مفهومُ «**معاودة الشيء ذاته**»[٤٢] الذي رفضه جاك لاكان في تعريفه للتكرار. ذلك أن فلسفة اللغة واللسانيات، على حدّ ما يذكر أنطوان كومبانيون، تؤكّدان أن «**قول الشيء ذاته بشكل مُغاير يعني قول شيء آخر مختلف**»[٤٣]. وحينئذ لا يصير نصّ الكاتب تكرارا لنصّ الواقع وإنما هو خَلْقٌ له جديدٌ أكثر غنًى من العناصر التي تُكوِّنُ نظامه، إنه اكتشافُ أرضٍ جديدةٍ مزروعة بالمعنى، بل قُل بألغامِ المعنى، وهو

---

[٤١] ثيودورف ف. آدُرنو: **نظرية اِستطيقية**، ترجمة وتقديم وتعليق ناجي العونلّي، دار الجمل، بغداد–بيروت، ٢٠١٧، ص ٤٢٦.

[42] Colette Soler, « ***La répétition ne se produit qu'une seule fois*** », L'en–je lacanien 2/2010, n° 15, p. 9.

[43] Antoine Compagnon: **Le démon de la théorie**, Op., Cit,. p. 79.

الخارج أيضا حين يحتاج إلى «إتيقا» تحميه من فوضى ذاته ووَهنِ ناسه وصخب حاجاته، وهو الكاتب نفسه حين يُذيب ذاك الخارج مع مُتخيَّله عنه، ويصنع من عجينتهما بروح الخالق المنتصر –وَفق عبارة نيتشه– جسدًا أدبيًّا واحدًا ذا حكايةٍ خاصّة (عاشقة أو ساخرة أو حزينة)، قد يتبارى الكثير من النقّاد للبحث في بنيته وملامحه، ولكنه يظل دوما جسدًا حيّا أكبر من بنيته ومن شكله، وأكبر من سؤال «**كيف؟**»، إنه سؤال «**لماذا؟**»، ذاك المتشكِّكُ الذي يحمي حياتنا من عُنفِ الطمأنينة.

وما أخلُص إليه في هذا الشأن هو تأكيد أنّ نصَّ الكاتب ما إن يُنجَزَ حتى يصيرَ واقعا أدبيا مكتَمِلاً بذاته، مكثَّفا وممتِعا وموجودًا بالقوّة، هو عبارة عن مَلْحمةٍ عظيمة دون إلهٍ إغريقيّ، لا يُسكِتُ نشيدَها شيءٌ سوى أن تنغلق عليه دفّتا كتاب. وهذا الواقع الأدبي، الذي نشعر فيه بواقعيّتنا ونحن واثقون من خياليته (على حدّ رأي أ. كومبانيون)، ينزع إلى ترويض واقعه الخارجي – وإنْ كان ترويضا مُؤجَّلا – وذلك على الأقل من جهة ما يقترح عليه من قيم إنسانية لا تحتاز إليها صفةَ الفاعليّة إلا بعد حَدَثِ القراءة، فالكاتب – على حدّ عبارة تودوروف – يعرِضُ قِيَمَه دون أن يفرِضها على الناس، بينما يظلّ نصّ الواقع مُتحوِّلا وغيرَ مكتَمِل وفضفاضا، فلا يرقى البتّة إلى كثافة نصّ الكاتب أو يُعوّضه. وما من جامع بين نصّيْ هذيْن الواقعيْن سوى الكاتبِ نفسه، فهو يحضرُ مخلوقًا في نصّ الواقع وخالقًا للنصّ الأدبي ومكوِّنًا من مكوّناته (هو بالتوصيف كائن «يضع رِجْلاً في الواقع وأخرى في الخيال» كما يُقال). غير أنّ نصّ الكاتب – وهو يستفيد من الواقع – لا يقدر على التأثير فيه مباشرة، فكِتابٌ في رَفٍّ لن يمنعَ رَجلاً وحيدا من حزنه المسائي، ما يؤثّر في الواقع هو قراءةُ ذاك النصّ.

٣-نصّ القارئ

أزعم أنّ أخطرَ سِجْنٍ في الدنيا هو كتابٌ مُغلَقٌ. سجون الدُّول والحكومات تحبِسُ مَن يُفسدون في الأرض – أو مَنْ يُفترَضُ أنهم يفسدون فيها – بينما يحبِسُ الكِتابُ المُغْلَقُ ما يُصلِحُ مَعاطِبَ الواقع ويمنع تناميها فيه؛ إنه يحبِسُ عالَمَ النصِّ، فلا يتَحَرَّرُ منه شيءٌ إلا بالقراءة، فالكِتابُ «**صامتٌ ما أسكتَّه، وبليغ ما استنطقتَه**»[٤٤]. لذلك فإنّ الفعل «**قرأ**» هو بالنسبة إلى الفعل «**كتب**» سرُّ بلاغتِه وحبلُ نجاته من العدم، بل هو فعلٌ رسوليٌّ؛ هو رسول نصّ الكاتب إلى الواقعِ، يُبلّغ الناسَ مرائيه، ويحثُّهم على تمثُّلِ القِيَم التي فيه حتى يتحرّروا من مكاره وجودهم الماديّ.

وعليّ أن أشير إلى أنّ القراءة المعنية هنا ليست قراءة المتلقي العادي التي يُقضّي بها وقتَه للمتعة أو لملءِ فراغِه، ولا هي «القراءة الحكومية»، تلك التي تتمّ داخل المؤسّسات الرسمية (المدارس والجامعات والمساجد والصحف) وينال أصحابُها رواتب شهريّة، وهي أيضا ليست القراءة التي تجد لها صورة في ما

[٤٤] الجاحظ: **الحيوان**، ج.١، ط.٢، تح. عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة–مصر، ١٩٦٥، ص ٥٠.

أسماه بول دي مان **Paul de Man** «أليغوريات القراءة»[٤٥]، واعتمدها نظريّةً قرائيةً مكّنته من تجاوز حدود القراءة الانطباعية الذوقية لنصوص كلّ من روسّو ونيتشة وريلكه وبروست نحو قراءتها قراءةً بلاغيةً واعيةً[٤٦] ومُفكِّكةً لبُنى المقروء اللفظية بكل استعاراته ورموزه. لأن في مقترَح دي مان ما يبدو شططا قرائيا، حيث بالغ في تقصّي التناقضات اللفظية لتلك النصوص حتى أجبرها، في كثير من الأحيان، على قول عكسِ ما يقول منطوقُها اللفظيّ، وحجّتُه في ذلك أنّ «القراءة إنما هي استعارة الكتابة»[٤٧]. فالقراءة التي أعنيها هي القراءة المُجادِلة، تلك التي، على رأي آدرنو، لا تقنع بظاهر المكتوب وإنما تظلّ تُحاوِلُه وتُسائِلُه حول مواقفه من ذاته ومن الخارِج حتى يكشف لها عن فنون مبانيه وعمّا خفي فيها من معاني خارجِه «فالفنّ ما ينفكّ يحتاج بالفعل إلى ذلك الذي «من الخارج» لكي يحتمي [به] من توثين قيمومته»[٤٨]، تفعل ذلك دون أن تُحوِّلَه إلى ما يشبه المعادلات الرياضية التي تقتل كلّ متعةٍ وكلّ حريّة.

وفي ظنّي أنّ الإنسانَ لم يُخلَق ليَكتُبَ، فالكتابةَ ترفٌ ثقافيّ اُكتُشِفَ في وقتٍ متأخِّرٍ، وإنما خُلِقَ ليَقْرأ، وليُثبتَ حقيقيّةَ ذاته وحقيقيّة العالَم من حوله قبل ظهور الكتابة وبعد ظهورها. أنْ نقرأ روايةً أو قصيدةً أو قصّةَ أو أغنية يعني أنْ نمنح أنفسَنا هُدنةً مع الحزن، وهدنةً مع حماقة ما نعيش، وهدنة مع الموت، لأنّ القراءة

---

[45] Paul de Man: **Allégories de la lecture**, trad. Thomas Trezise, Ed. Gallilée, Paris 1989.

[46] Paul de Man: **Allégories de la lecture**, Op.cit., p. 99.

[47] Op.cit., p. 95.

[٤٨] ثيودورف ف. آدُرنو: **نظرية اِستطيقية**، م. سابق، ص ٣٨٩

تُحيي الموتى: موتى المألوفِ وسُلطةِ السائد، إنها تُسْكتُ الوحشَ الإنسانيَّ الذي يعوي داخلنا عواءَ الفَتْكِ والانتقام، فالإنسان وحشٌ لاحمٌ لولا القراءةُ.

وإذا استعصى علينا أن نكون جميعا كُتّابًا، فحظّنا أنّنا جميعا قرّاءٌ: نقرأ نصّ الواقع، ونقرأ نصوص الكُتّاب، ولا تشبه قراءة واحد منا قراءة الآخر، لأنّ كل قراءة إنما هي تمرين ذاتيّ على القراءة. وإنه لَيَصْعب عليّ الاطمئنانُ إلى القول بوجود قراءة «علمية» (موضوعية) لا تحضر فيها الذات القارئة، لأنّ القراءة العلمية – وصورتُها الغالبةُ الاكتفاءُ بالبحث في النص بوصفه كيانا مكتفيا بذاته، مكتمِلا، أيّ مَيْتًا – ما هي إلا سَفاهةٌ مُنقَّبةٌ برداء بنيويّ تُخفي داخله خيبةَ دُعاتِها في أن يكونوا أدباء أو علماء أو أدباء وعلماء في الآن ذاته.

وأعتقد أن المعنى هو ما يَحْدُثُ بالقراءة ويتخلّق فيها ولا ينتهي، فلا توجد معانٍ مطروحة على الطريق مثلما ذهب إلى ذلك الجاحظ[٤٩]، ربّما يكون الجاحظ قد قال ما قال وهو يتقصّد إلْهاءَنا (كُتّابًا وقرّاءً) عن خلق معانينا ليتفرّغَ هو لخلق معانيه، لأني لا أراه في كُتبه إلاّ خلّاقًا ماهرا لمعنى ما يَقْرأ أو ما يعيش، بل لا أراه في هذه العبارة إلاّ ساخرا من تهافُت معاني مُجايليه ومستخِفّا بها وبهم معًا. ولا أُخفي ميلي إلى هذا التأويل ودليلي أنّ الجاحظ أورد عبارته السابقة في سياق هزلي، عبّر عنه في مفتتح الجزء الثالث من كتابه «الحيوان» في باب «**اِسْتِنْشاط القارئ ببعض الهزل**» بقوله مخاطبا قارئَه: «**وإنْ كُنّا قد أملَلْناك بالجِدِّ وبالاحتجاجات الصحيحة والمروَّجة،... فإنّا سنُنَشِّطُك ببعض البَطالاتِ، وبذكر العِلل الظّريفة، والاحتجاجات الغريبة؛ فرُبَّ شعرٍ يبلُغ بفَرط غباوة صاحبه [من السرور والضحك والاستطراف] ما لا يبلغه [حشدُ] أحرِّ النوادر وأجمعِ المعاني**»[٥٠]. هكذا خَلَق الجاحظ معناه في غفلة من قارئه بعد أن أوهمه بأن المعنى

---

[٤٩] الجاحظ: **الحيوان**، ج.٣، ط.٢، تح. عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة–مصر، ١٩٦٥، ص ١٣١.

[٥٠] الجاحظ: **الحيوان**، ج.٣، ط.٢، مرجع سابق، ص ٥.

مطروح على قارعة الطريق، وذاك في رأيي شيءٌ من مراوغات النصوصِ الكبرى التي تناورنا وتحاورنا ليحيا فيها أصحابُها، ولتظلّ قادرة على إثارة الأسئلة فينا، إنها نصوص الكبار الذين قال واحد منهم (البسيط):

«أَنَامُ مِلْءَ جُفُوني عَنْ شَوَارِدِهَا ** وَيَسْهَرُ الخَلْقُ جَرّاهَا وَيَخْتَصِمُ[٥١].

وقال ثانٍ (الطويل):

وإنّي وإنْ كنتُ الأخيرَ زمانُه ** لآتٍ بما لم تستطعه الأوائلُ[٥٢].

وأزعم أن المعنى لا يكون مكتمِلاً في النصِّ وملفوفا بورق السيلوفان ليُباع ويُهدى في أعياد الميلاد، إنه يتخلّق بالمُحاجّةِ بين فعليْ الكتابة والقراءة، وهي مُحاجّةٌ يحكمُها منطِقُ اقتصادِ الشَكِّ، ومِيزتُها أنها ممزوجةٌ بشيءٍ من سُوءِ نيّةٍ القارئ بالمقروء أثناء فعل القراءة؛ ولا أعني هنا بالشك وسوء النية أنْ نَعْدِم الثقةَ بالمقروء، ونخشاه، فلا نصدّقه، ما أعنيه هو أنْ نكون واعين بمكرِ النص من جهة كونه مخلوقا مُراوغًا ولَعوبًا: يَميلُ إلى قول ما نشاء له أن يقول ليصمت عمّا عليه أن يقول، ويُبعدنا عنه كثيرا في الوقت الذي يُخيّل إلينا فيه أننا أمسكنا بكلّ تلابيبه، بل إن النصّ غالبا ما يمدّنا بالحجج الموحية بصِدْقِية معانينا (على غرار بنيته وشكله الفنيّ وما دار في فلك ذلك من تصنيفات) ليُخفي عنّا معانيه. ومن ثَمَّ فإنّ التقوُّلَ عليه بما نشتهي والزّعمَ بتحصيل معنى نهائيٍّ له إنّما هما فِعْلاَ تعدٍّ على كيانه واغتصابٍ لروحه، ذلك أنه كلما تغيّر القارئ، أو تغيّر مزاجُه، أو تغيّر زمن القراءة، أو تغيّر مكانها، أو تغيّر سياقُها الاجتماعي والثقافي إلا وتغيّر المعنى، فالمعنى، إذًا، ليس عموميًّا جاهزًا للاستخدام، وليس ثابتا أبدًا، إنه يتطوّر في النصّ تطوّرا لا تراه العيْنُ ولكن يلتقطه الذِّهنُ؛ ينمو مرّةً ويضمر أخرى وَفْقَ اجتهاد كلّ

---

[٥١] أبو الطيب المتنبي: **ديوان المتنبي**، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٣، ص ٣٣٢.

[٥٢] أبو العلاء المعرّي: **سقط الزّند**، نشر مشترك، دار بيروت – دار صادر، بيروت ١٩٥٧، ص ١٩٣.

قارئ، ووَفْقَ طبيعةِ كلّ نصّ، وحسب مزاج كلّ زمن قرائيّ، وهو ما يؤكّد حقيقة أن النقد عنصر من عناصر إبداعية المقروء، وأنّ «الفرق بين الأدب والنقد إنما هو فرق وهمي»[٥٣].

القراءة تُضارع فنَّ ترويض الثعابين، ومن ثَمَّ يُفْترَض في القارئ الجمعُ فيها بين صفتيْن: الجرأة والإمتاع. وما لم يتهيّأ القارئ بيقظة حواسّه وصفاء ذهنه لترقيص النصوص حتى يَجيشَ وجدانُها وتَبْلُغَ لذّاتِ مواجيدِها فتلين له وتكشِف له عن كلّ ممكناتها الفنية والمعنويّة فقد تتمرّد عليه، وتُفسد له حفلَ دَلالات نصٍّ قراءته، النصوصُ تلسَعُ بمَجازِها.

وبناءً على ما تقدّم يَجِدُ حديثي عن قراءة راغبة في إماتة النصّ وقراءة راغبة في إحياء ما تقرأ شرعيتَه في هذا التحليل؛ حيث تقتل القراءة النصَّ عندما تتغافل عن شخصيته الثقافية وتَفْرِضُ عليه الانصياعَ لسياقات النظريات النقديةِ، فتكتم أنفاسَه بما فيها من التزامات، وتُلجِمه بشكائم ما تحوي من مقولات، وتُطيح بعرشه الإبداعيّ عبر الاكتفاء بالبحث عن الثابت فيه والاطمئنان إليه باعتباره مُنْتَهى المعنى؛ أي الاكتفاء بالبحث عن مدى التزام كاتبه **بكرّاس الشروط** التي فُرِضَت عليه (كرّاس الشروط هي التسمية القانونية للغِشِّ والتدليسِ والاستهتار بالآخر)، ومنها التلهّي بكشف بنية النص وما يتصل بها من زمان ومكان وشخصيات ونمط رؤية واسم دار النشر ونوع خطّ الكتابة ونصّ الإهداء وصورة الغلاف ولونه وكلمة الناشر وهلمّ جرّا ممّا أُغْرِم به جيرار جنيت (وهل ترك جنيت من الكِتاب شيئًا لم يتحدّث عنه سوى أنْ يذكُرَ بالتدقيق تفاصيلَ ملابِسِ زوجةِ كاتبِه الداخليّةِ؟) وأُرْغِم عليه أتباعُه من دارسينا العرب الذين عضّوا عليه بالنواجذ كأنه الدِّينُ الجديدُ المُخلِّصُ لهم من كُفْر النصوص، فأضاعوا بذلك كثرةً

[53] Paul de Man: **Allégories de la lecture**, Op.cit., p. 42.

من معاني نصوصنا وأضاعوها، بل وأخرجوها من «**كمال البيان إلى مجال الهذيان**»[٥٤]، فجنوا عليها بعد أن جنى عليهم جنيت.

إنّ الالتزام بكراس الشروط النقدية لا يمكِّنُ القارئَ من شيءٍ سوى من تهييج النصّ عبر مداعبة تكوينه الفنيّ. فالقرّاء وهُمْ يهتمّون بشكل النص وببنيته دون اهتمامٍ منهم بمضمونه يمنعون المقروء من الإفصاح عن معناه الذي هو جوهرُه ومُنْتَهى غاياته، ويحرمونَه من الإحساس بمتعة أن يكون مقروءًا في كُلّيته، بل ويمنعونه من بلوغ أقصى حالات تلك المتعة؛ وهي الوعيُ بوحدةِ كيانه والانتشاء بحضوره فيه. ومن هذا المنعِ ما يرقى إلى مستوى الجريمة الأدبية التي يمكن أن أسمّيها جريمة خِصَاء المعنى، لأنّ الخِصاء من «**أفْحَشِ الظُّلمِ وأشدِّ القَسْوةِ**»[٥٥].

وربّما تجلّت بعض ملامح أزمة القراءة العربية في أنّ مَن يحملون صفة «نقّاد» لا نُلفي لهم نصوصا قرائية لنصوصنا الأدبية، ولا يُحوّلون قراءاتِهم –إنْ وُجدت– إلى نصوص إبداعيةٍ جديدةٍ، أي إلى نصوص ممتعة بعباراتها ومقنعة بمضمون إشاراتها، وهو ما يشي بكونهم عاجزين عن فعل القراءة الأدبية، بل وعاجزين عن جني ثمارها الفنية والقِيَمية. هم يقرؤون نظريات السرد ويحفظون ما فيها من أوامر، ويُترجمونها ترجمات بدائية وينشرونها في كتب تنال كبرى الجوائز، وقد يُجرونها في النصوص، إذا أجروها، إجراءً مدرسيا دون وعيٍ منهم كبيرٍ بخصوصياتها الثقافية وبخصوصية نصّنا الإبداعي العربي، ودون الدخول معها في جدلية قرائية يتخلّق منها المعنى وحقيقتُه بالمداورة والمُحاوَرة. فما يكتبه هؤلاء النقّاد لا يزيد عن كونه توصيات وتفسيرات ونصائح هم غير مؤمنين بنفعِها

---

[٥٤] عبدالقاهر الجرجاني: **أسرار البلاغة**، ت. محمود محمد شاكر، ط. ١، مطبعة مدني بالقاهرة/دار مدني بجدة، ١٩٩١، ص ٥.

[٥٥] الجاحظ: **الحيوان**، م.١، مصدر سابق، ص ١٦٣.

أصلا، وأزعم أنها لو كانت نافعةً فعلاً لنفعتهم هم أولا في تذوّق نصوص الإبداع وفي كتابة نصوصهم الإبداعية. وفي اتصالٍ بهذه المسألة لا أنسى الإشارة إلى أنّ كلَّ نظريّةٍ في الأدب إنّما هي إيديولوجيا، وكل أيديولوجيا تُحاول دوما أن تكون سُلطةً، وكلَّ سلطةٍ في الأرض لا يهنأ لها بالٌ إلا بتَوْهين قدرة الناسِ على الفهم، إنها تسرق منهم حقَّهم الشخصيّ في التأويلِ وتحُدُّ من نواياهم.

تُحيي القراءة نصَّ الكاتب عندما تُقبِلُ عليه إقبالاً تستدعي فيه الكتابةُ ذاتَ كاتبها، وتستدعي فيه القراءةُ ذاتَ القارئ. وحينئذ يصير النصّ فضاءً لجدلية بين ذاتيْن، ذاتٍ حاضرةٍ بوعيها الواقعيّ في نصِّها، وذاتٍ تقرأ ذاك النصّ لتكتب به نصَّها الخاصَّ وتَفُــكَّ فيه «عُجْمَة» المقروء الرمزيةَ، وتضيءُ معانيه وتهدي الناسَ إليها. فأنْ نقرأ يعني «**أنْ نفعل**»[٥٦] على حَدّ عنوان أحد كتب ستانلي فيش **Stanley Fish**، وأنْ نقرأ يعني أن نحلَّ بطيفِ «كاتب النصّ» كي نفهم نصَّه[٥٧]. بل إنّي أذهب إلى القول إنّ القارئ الذي يلامس جسدَ النصّ محاذِرًا جسَّ ألغامِه إنما هو قارئ سلبيٌّ وجَبانٌ، قارئٌ يبحث عن إجابة سهلة عن سؤال «كيف أقرأ نصّ الكاتب؟» ويخشى خوض تجربة سؤال «لماذا أقرأ نصّ الكاتب؟». ذلك أنّ القراءة هي التي تُظهر النموذج الفني أو القِيَمي (يحدث أن يكون النموذج غائمًا في نصّ الكاتب أو مُشتَّتا، وحينئذ تكون مهمة القارئ جمع شتاته وإظهاره)، وهي التي تفجِّرُ ألغامَ النصّ حتى وإنْ فجّرت معها جسدَها ووعيَها، ثم ما جدوى القراءة إذا لم تُحْرِجْ يقينَها الشخصيَّ، وما قيمتها إنْ لم تَجْرَحْ فينا يقينَنا العامَّ؟

---

[56] Stanley Fish: **Quand lire c'est faire–L'autorité des communautés interprétatives**, Tr. tienne Dobenesque, Ed. Les Prairies Ordinaires, Paris 2007, 144 p.

[٥٧] كان نيتشة قد دعا –في خلال حديثه عن عبقرية مُعلِّمه شوبنهاور– إلى ضرورة تمثُّلِ حالِ المبدع حتى نفهم إبداعَه.

عليّ أن أشير هنا إلى أنّ من ملامح جدارة نصّ الكاتب بالقراءة (وكلّ نصّ جدير بالقراءة كما سأبيّن ذلك فيما بعدُ) أنْ يكون حيًّا، أن يَكسِرَ عمودَ جنسِه أو نوعِه ويُخيِّبَ انتظارَ متلقّيه، لأنّ انتظار المتلقي العاديّ، غير المتخصّص، غالبا ما يكون موافقا لِمَا هو مألوف في واقعه، أي هو انتظار مُهَيْمَنٌ عليه من قِبَلِ سلطةِ السائد الثقافي والجمالي والسياسي، وهو نِيّةٌ مُتَلاعَبٌ بها ومخنوقةٌ بأيدي أعوان السائد الماديين والرمزيّين، فلا يكون لذاك الانتظار من دورٍ إلاّ ما يُكرِّس فيه القبولَ بالموجودِ والإبقاءَ عليه ويزيد من قدرتِه الاضطهادية. ولذلك يكون النصّ البديع (وليست كلّ النصوص بديعة) ذاك الذي يضع قارئه على «**خطّ الاستهراب**» الدولوزي[٥٨] نُشدانًا منه لأفق حياتي له جديد في أرض جديدة خارج أسوار المنظومات الرسمية.

قارئ هذه الأيام قارئٌ خاصٌّ جدّا وموجوعٌ جدًّا، (أغلب قراء الرواية – مثلاً– هم من الكُتّابِ والطلبة والعشّاق والأرامل والعوانس والإعلاميين والمُحَالين على التقاعُدِ والخاسرين في الانتخابات)، قارئٌ يُجيدُ الإلحاحَ، ويملك وقتًا لممارسته ليَنفي ما يعيشُ، ولا يرضى بحال الموجودات مهما كان طغيان حضورها في واقعه، وهو نازع بها إلى الاكتمال نزوعا دائبا، بل إن تكشّف العالَم على منصّة التكنولوجيا قد زاد من جوع القرّاء إلى كل ما هو بِكر وطازج ومفاجئ وكامل. ومن ثَمَّ، لا نخال رواية قادرةً على شدّ انتباه قارئها إلا متى كانت تُتقن تصنيع سعادته التخييلية، وتقدر على أن تسبقه إلى الإنصاتِ إلى هواجسه والتعبير عنها بكل ما لها من جرأة، لا بل قُل إنّ قارئ اليوم محتاجٌ إلى رواية لا تُمثّل مفردة من مفردات هذا العالَم، تحضر فيه وتكتفي بأنْ تُحاكيه وتُزكّيه وصفًا وإخبارًا فحسبُ، وإنّما هو يستأهل روايةً تكون فضاءً يحضُرُ فيه العالَم حضورا

---

[58] Gilles Deleuze – Claire Parnet, **Dialogues**, Ed. Flammarion, collection Champs, 1996, p. 47.

بِكْرًا، حضورَ الذي يتخلّق لأوّل مرّة بكلّ حيرته وشكوكه وأسئلته، إنه حضور الإبداع.

لا أُخفي أنيّ حين أهمّ بقراءة رواية أو قصة أو قصيدة أرجو دائما (ومازال رجائي مستمرًّا إلى الآن) أنْ تُخيِّبَ تلك الروايةُ أو تلك القصةُ أو تلك القصيدةُ انتظاري منها، أعني أن ترجَّ قناعاتي وتُدخلني في جدلٍ حارٍّ معها، فتحملني إلى حيث لا أريدُ لحظةَ أرغب في الذهاب بها إلى حيث أريد، وتقول لي ما لم أتوقّع سماعَه كلما رغبتُ في تقويلها ما لا ترضى. غير أنّي واجدٌ في ما تسنّى لي الاطلاع عليه من كتاباتنا الإبداعية، أعني أغلب ما قرأتُ منها، تورُّطَها في تحقيق أفق انتظاري القرائي، أي هي لا تنطق إلا بما أهوى على حدّ عبارة الجاحظ[٥٩]، وهو ما أراه تواطؤًا منها معي ومع نصّ الواقع نفسه، إنه تواطؤ مُحيلٌ على أزمةِ الصَّنعةِ وعيبِ الصانع. ولا أشكّ في أنّ كلَّ نصٍّ متواطئٍ مع واقعه أو مع ذائقة قارئه إنما هو نصّ يسعى إلى التفريط في لذّة الكتابةِ نفسِها: لذّة الانكشاف، وإلى منع قارئه من مُتْعة القراءة ذاتها: متعة الاكتشاف، وإلى منع الواقع من حقّه في قِيَمٍ جديدة.

ولا أخال سهلَ بن هارون إلاّ قاصدًا معنى تخييب انتظار القارئ ضمن قوله الذي أورده الجاحظ في خلال حديثه عن البلاغة وصاحبها: «**والنّاسُ مُوَكَّلون بتعظيم الغريب، واستطراف البعيد، وليس لهم في الموجود الراهن، وفيما تحت قدرتهم من الرأي والهوى، مثلُ الذي لهم في الغريبِ القليلِ**»[٦٠]. وظاهر من هذا الشاهد رأيُ القدامى في أنّ من إبداعية النصّ الأدبيّ أن يُخيّبَ أفقَ

---

[٥٩] الجاحظ: **الحيوان**، ج.١، ط.٢، مرجع سابق، ص ٤٠. والقولة هي في وصف محاسن الكتاب ونقرأ فيها قوله: " **وَمَنْ لك بمؤنس لا ينام إلاّ بنومِك، ولا ينطق إلاّ بما تهوَى**".

[٦٠] الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج.١، ط. ٧، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٧، ص ٩٠.

انتظار متلقّيه عبر سبيليْ الغرابة والندرة. وإني لَواجِدٌ في عبارة «الغريبِ القليلِ» شيئا من الأسلوبِ؛ عطرُ الكاتب الذي يبقى في النصّ ليدلّ عليه.

النصوص الضعيفةُ حكاياتُها نصوصٌ مَيْتَةٌ؛ كلُّ شيء هو بالتعريف حكايةٌ أو يجدر به أن يكون حكايةً: الحرب حكاية، والحبّ حكاية، والخلق حكاية، والفشل حكاية، والموت حكاية، والأسلوب حكاية، والأغنية الجميلة حكاية، والقطعة الموسيقية حكاية، واللوحة الفنية حكاية، ومفاهيم الفلسفة حكايات، والأيام حكايات، وآلاتها حكايات. الحكاية لذّة كلّ شيءٍ ومنتهاه، هي فعلٌ تكوينيّ، فعلٌ احتفاليٌّ ضَديدٌ للوِحدةِ، ودعوةٌ إلى التيه المؤقَّتِ في أحدٍ مّا أو في شيءٍ مّا، هي تشجيعٌ على الانتماءِ إلى العابر، إلى اللامُسَمَّى، وهي أيضًا الانتظارُ المَعَلَّقُ على ساعة حائط كبيرة في مطارٍ بعيدٍ. وكلما خلا نصّ من حكاية صار لغوًا لا غير، واللّغو لا يصنع مجد الكتابةِ الأدبية ولا يُرغِّب في قراءتها. ويُخطئ مَن يظنّ أنّ الكونَ موجودٌ خارج الحكاية، لأن الحكاية ليست لفظةً تُقال ويُصيبُها مَغْصُ الإعرابِ، وإنّما هي الفضاء الذي يتخلّق فيه العالَمُ ويصيرُ حكايةً، بل هي مادة العالَم وشكلُه في آنٍ، لا بل هي طاقةٌ دائمة لبعث الحياة الحُرّة على الأرض، إنها نقيضُ العدم والانمحاء. وإنّ ألذَّ الحكايات الحكاياتُ الصغيرةُ، وأزعم أنّ الرواية التي تُضيِّعُ جُهدَها في البحثِ عن حكاية كبيرة تنتهي دوما روايةً صغيرةً، فأدبيّةُ الرواية لا تتأتّى من "كِبَرِ" الحكاية التي فيها وإنّما من حُسْنِ سردِها لحكايةٍ صغيرةٍ، ليست الرواية الكبيرة إلا صناعةَ حكايةٍ تُولَدُ صغيرةً على الورق لتكبرَ في ذهن القارئ، كتابةُ الرواية هي دومًا مشروعُ كتابةٍ، والقارئُ القارئُ هو ورقُها الذي تُكتَبُ عليه. وفي رأيي أنّ مَن يقدر على صناعة حكايةٍ يقدر على صناعة حياةٍ، وعلى زرع الحرية فيها. وما الحكاية إلاّ السبب الرئيس الذي حبّب الأدبَ إلى العلوم الإنسانية مثل الأنتروبولوجيا والتاريخ وعلم النفس والسوسيولوجيا وغيرها، بل قُلْ: وحبَّبَ إلى كلّ علم منها كتابةَ حكايته بالاتكاء على قراءة حكايات الأدب. ومن ثَمَّ وجب التيقّظ إلى أنّ بلاغةَ مضمون الحكاية في اتصالها بزمنها وناسِها وجِدّةَ صَوْغها الفنيّ هما معًا مَنْ تمنحان حياة النَصِّ أو مَنْ تمنعانها عنه. وبهذا يمكن أن نُبرِّرَ

شغف الإنسان بالحكاية؛ يقولها بالموسيقى أو بالرسم أو بالكتابة أو بالحركة ليبني فيها وجودَه الأرضيَّ. فلِمَ لا تصنع قراءةُ النصوص الأدبية حكايتَها أيضا؟

لقد آن الأوان كي نكفَّ عن ترديد مقولات مدرسية مثّلت بالنسبة إلى الناقد العربي منذ ستينات القرن الماضي إلى الآن تجارتَه السردية الرابحةَ في مجال حِرْفتِه الأدبيّة (على غرار مقولات الشعرية والتطريس والعتبات والتبئير ومُربَّع غريماس السيميائي وغيرها مما هو شائع في قراءاتنا الأدبية الراهنة). وقد ربحت تلك التجارة بسبب عدم شيوع المعرفة المختصّة، تلك التي كانت حبيسةَ كتبٍ هي بدورها حبيسة المكتبات المركزية أو مكتبات الجامعات فلا يمسّها إلا المُطَّهَّرون. غير أن بلاغةَ العولمة في تشبيك المعارف وتسهيل الوصول إليها أضعفت من ربحِ تلك التجارة، وانفتحت بالمعرفة العالمة على عموم الناس، ومن ثَمَّ لم تعد تلك المعرفة وقْفًا ذا فَيْءٍ مخصوصٍ بفئة أصحابِ الدرس الجامعي وطلبتِهم ومنابرِ الإعلام، وهي الفئة التي ظلّت تردّد تلك المقولات ببلاهةِ العاجز وإنما صارت متاحةً للجميع.

من واجب نصوصنا الأدبية علينا أن نُعيد النظر في جدوى كثير من النظريات النقدية الوافدة: علينا أن ننتقل من تطبيقها المطمئن على نصوصنا إلى التفكير بها ومعها من أجل تبيّن حدودها والسعي إلى تجاوزها. وهو واجب يدعونا إلى أن نستثمر منها الكليَّ الذي يخاطِبُ الإنسانَ حيثما كان، ونتفرّغ للبحث عن الخاصِّ القرائيِّ المناسبِ لثقافة نصوصنا حتى لا تظلّ تلك النظريات ومقولاتُها سُلطةً مُكبِّلةً لقراءتنا الأدبية وشاهدةَ زُورٍ على صدقية القراءة. إنّ التعاطي السُّلطوي مع النصّ الأدبي شجّع على ظهور قراءة يتجلّى فيها الناقد طبيبًا شرعيًّا من أولئك الأطباء أصحاب الأردية النظيفة الذين تُوظِّفُهم السلطةُ الحاكمة ليكتبوا عن موتِ الموتَى ما تُملي هي عليهم من وقائع وأسباب مزيَّفة تخدم مصالحَها، ثم يعودون إلى بيوتهم فارغين من الحقيقة، وفارغين من النَّدم أيضا. وهي القراءة التي ظلّت بعيدة عن النص فلا تلمسه إلا بقفازات نظريّة كأنما هو جُثّةٌ متعفّنةٌ وجامدة، جثّة ناجمة عن فعلِ أحد المجرمين، واكتفت من وظيفتها بتقديم تقريرٍ عن

ذاك النصّ لا تعنيها فيه حكايتُه ومشاغله وأحلامه وإنما يعنيها وصفُ ظاهره: ملامحه وشكله وجنسه، وتحديد المناطق المطعونة منه وغير المطعونة. تفعل ذلك دون أن تتجادل مع المقروء باعتباره كائنا حيّا، متحرِّكًا، على قلقٍ، ذا جسد وروحٍ هما منه سببُ كتابته وغايتها. وهي بالتوصيف قراءة تجلس على رقاب النُّصوص وتُسكتُها لتتحدّث بدلا عنها حديثا لا يزيد عن كونه مجموعَ معانٍ لا يجمع بينها شيء سوى واو العطف. وقد تنبّه تودوروف إلى هذا الأمر في قوله: «**في المدرسة لا نتعلّم عن ماذا تتحدّث الأعمال الأدبية وإنّما عن ماذا يتحدّث النقّاد**»[٦١]، بل إنه ذهب إلى القول إنّ النقّاد والأساتذة ليسوا سوى «**أقزام تعتلي أكتاف العمالقة**»[٦٢]، ويعني بالعمالقة الكُتّابَ المبدعين.

ولست أتقصّد من وراء ذِكرِ هذا النمط من القراءات تقديمَ نظرية في القراءة (أجْدى نظرية في القراءة هي التخلّي عن قراءة النظريات وإشاعة فُرص القراءة بين الناس) وإنما الغايةُ هي تخفيفُ عبء الوصفات المنهجية عن كواهل نصوصنا التي لازمتها زمنًا ولم تُسعفها بشفاء. وربما بسبب ذلك أَنْفُرُ دوما من القراءة العاجزة عن فعلِ القراءة، تلك التي يُهين صاحبُها مفهومَ القراءة ذاته؛ يشرع فيها ولا يُنهيها، يدخل بنيتها ولا يسأل عن وظيفتها، فلا يبلغُ بها غايتَها أو يبلغُ الغايةَ فيها. القراءة تحريرٌ لغايةِ الكتابةِ، وتثويرٌ باللغة لروح النصّ في اللغة كي تتحسّس طريقها إلى الواقع وتتواصل مع أرواح أهله.

إنّ ما مرّ من قولٍ يدعوني إلى تأكيد حقيقةِ أنّ القراءة سبيلُ معاني النصّ إلى النزول إلى الواقع بطرائق عديدة متعاضدة فيما بينها، حيث تخدم الواحدة منها الأخرى وتؤدّي إليها: حين نقرأ نصًّا أدبيا فذاك يعني أنْ نتعرّف التقنية الفنيةَ التي

---

[٦١] تزفيطان طودوروف: **الأدب في خطر**، تر. عبدالكبير الشرقاوي، ط.١، دار توبقال للنشر، المغرب، ٢٠٠٧، ص ١٢. (ملاحظة: شاعت في الدراسات الأدبية العربية كتابة اسم Tzvetan Todorov بالشكل التالي: تزفيتان تودوروف).

[٦٢] المصدر نفسه، ص ١٤.

نهض على دعامتها بُنيانُه، وأن نتسلّح بـــ«**لماذا؟**» لنتساءل عن وجاهة اختيار كاتبه لها (لماذا اختار هذا النموذج الفني دون غيره؟)، وأن نبحث في جِدّةِ تلك التقنية من خلال تبيّن مظاهر تجاوزها لأساليب الكتابة الرائجة في زمن الكاتب من جهة أولى، وأن نبحث من جهة ثانية عن مدى تجاوز تقنية نصّه الذي نقرأ لِمَا استعمل من تقنيات في نصوصه السابقة، لأنّ في الجِدّةِ وَخْزًا لسكونية السائد وتخفيفًا من عبءِ سُلطته على أذواق الناس واضطهاده لهم.

من ذلك أنّ النظر في الروايات الحديثة يوقفنا على حقيقة أنّ كثيرا منها ولئن حملت الواحدة عنوانا مختلفا عن الأولى وأسماء شخصيات جديدة، فإنها مكتوبة وَفْق الخطاطة السردية التي اعتُمدت في كتابة سابقتِها. فهي لا تزيد عن كونها تمرينا نَسْخيًّا لنصّ واحد شبيهًا بتمارين النسخ المنزليّ التي يُجبَرُ عليها طلبة المدارس ولا غاية لمعلّميهم منها سوى إفساد أمزجة هؤلاء الصغار ومعاقبتهم لعدم إنجازهم الواجب المدرسيّ أو لتمرّدهم على نظام القسم. وهذا الأمر يحدث في روايات الكاتب نفسه، وفي روايات كُتّاب الجيل الواحد، ويُنبئ بضعف النزوع إلى التجديد الفني لدى أناس اختاروا طوعا أن يكونوا صُنّاعَ الفنّ والمُجدِّدين في أساليبه ومضامينه. إن إعادة الخطاطة السردية نفسها في كثير من أعمال الكاتب أو في أعمال كثرة من الكتّاب يقتل الإيقاع الفني ويؤدّي به إلى التشبّع، والتشبّع يُحقّق انتظار القارئ، وتحقيق انتظار القارئ قتلٌ للَهْفة تلقّي العمل الأدبي. الإيقاع الفني تنويع وإلا صار مللاً وتنميطا.

وحتى لا يقول قائل إنّ في ملاحظتي تَجنّيًا منّي على المبدعين وغمزًا من قناتهم فسأدعمها بأدلّة من أعمال ثلاثة أسماء من كتّاب الرواية العربية الحديثة، وهم المغربي بن سالم حمّيش والجزائري واسيني الأعرج والمصري جمال الغيطاني، اخترتهم لأنهم يمثّلون عيّنة شاهدة على ما ذكرتُ من أمر الكتابة وَفْقَ خطاطة فنية واحدة.

فروايات بن سالم حمّيش التاريخية على غرار «مجنون الحكم» و«العلاّمة» و«هذا الأندلسي»، تعالج أسباب ضعف ديار الإسلام عبر خطاطة سردية واحدة:

بطلها شخصية تاريخية (الحاكم بأمر الله، المؤرّخ ابن خلدون، الصوفي ابن سبعين)، ومكانها (بلاد من بلدان الإسلام المنكوبة بسياسيّيها: سلطة الحاكم في مصر الفاطمية، التكالب على الحكم في مصر المملوكية، ضعف عرب الأندلس قبل سقوط غرناطة)، وفي كلّ واحدة منها تظهر امرأة في حياة البطل مالئة فراغات التاريخ المدوَّن، ومتحكّمة في رقاب السرد (سِتّ المُلك/أم البنين/فيحاء السبتي)، يضاف إلى هذا ما فيها من تشابه بين حال الفصول الأولى من كلّ رواية، إذ تغلب عليها التقريرية والحضور الكثيف للنصوص التاريخية.

وأمّا روايات واسيني الأعرج، ومنها على سبيل التمثيل «أُنثى السراب» و«أصابع لوليتا» و«مصرع أحلام مريم الوديعة»، فإنها هي الأخرى مبنية على خطاطة سردية واحدة قوامها: شخصيّة امرأة مغرمة بالفن (ليلى/ نوّة/ مريم)، تحب رجلا مثقفا وغالبا ما يكون أكاديميا يعيش في المنفى وذا افتخار بأصله الأندلسيّ (في إشارة إلى سيرة واسيني الأعرج نفسه)، وتدور أحداثها في عواصم غربية، وتُبنى حكايتها على مسائل الإرهاب والحب والمنفى. وهي جميعها كثيرة الصفحات (ما يزيد عن ٥٠٠ صفحة) لا تعترف بـــ«**حذف الفضول وتقريب البعيد**»[٦٣]، فإذا هي مملوءة بالحشو واللّغو إلى الحدّ الذي يمكن اختزال أحداثها إلى مئة صفحة دون أن تسقُطَ الأرضُ من فوق قَرْن ثورٍ هائجٍ.

ثم إنّ ظاهرة نسخ «الخطاطة السردية» في الرواية العربية الحديثة لا توجد لدى الروائي الواحد فحسب، وإنما أجدُ لها حضورا لدى مجموعة من الروائيّين بغضّ النظر عن مسألة أسبقية ظهور روايات أحدهم بالنسبة إلى روايات الآخر. من ذلك أنّ رواية «الزيني بركات» لجمال الغيطاني لا تختلف في نسيجها السردي عن رواية «العلاّمة» لبن سالم حمّيش، فهما تناقشان مفهوم السلطة وعلاقة الحاكم بالمحكوم. الأولى استعارت، في بناء شخصيتها الرئيسة، ما جاء من أخبار هزيمة معركة مرج دابق في كتاب «بدائع الزهور في وقائع الدهور» لابن إياس،

---

[٦٣] الجاحظ: **البيان والتبيين**، مرجع سابق، ص ٩٧.

ونهضت الثانية على أخبار ساسة المغرب والمشرق وعلاقة الشخصية بسلاطين تلك البلدان في ما ورد بكتابيْ «المقدّمة» و»التعريف بابن خلدون ورحلاته شرقا وغربا» للعلاّمة ابن خلدون. وبالتأليف نقول إنّ كثرة من نصوصنا الروائية الحديثة لا تزيد عن كونها نغمات للحن سرديّ واحد شبيه بلحن الفنان المصري شعبان عبدالرحيم الذي يصلح لكلّ كلام حتى وإن كان كلاما مليئا بالهذر والرتابة اللذيْن يدفعان إلى الرَّقص من شدّة المَلَلِ.

وبعد تبيُّنِ القارئِ مدى جِدّة التقنية الفنية التي اعتمدها الكاتب ينْظرُ في ما يكون لها من اتصالٍ أو انفصال بما هو مُتحرّكٌ في النصّ وتسليط الضوء عليه، وأعني بالمتحرّك القيمةَ التي يؤسّس لها الكاتب في نصّه عبر نماذجه. وفي أثناء ذلك لا ينسى القارئ البحثَ عن مدى تفطّن الكاتب لظواهر الواقع، وعن مدى جرأتِه على الشكّ في يقينياتها العامّة وتحديد ما فيها من معاطِبَ، وعن وجاهة نماذجه في الحَضِّ على حماية مدينة الناس من الفوضى. ويتكفّل بالنظر في مدى مناسبةِ النموذجِ المقترَح في نصّ الكاتب لحاجات نصّ الواقع.

وبالعودة إلى مدوّنة نصوصنا الأدبية الراهنة، لا أشكّ في أنّ قارئ مجموعة خالد عاشور القصصية الموسومة بـــ«همس»[٦٤] واجدٌ فيها صورًا لعبقرية المعيش المصريّ السردية، فهي تقدّم نموذَجَ كتابةٍ لا تصف الواقعَ وإنّما تتكئ عليه لتصنع واقعَها، فإذا كلّ قصّة منها قصةُ صراعِ ذاتٍ مع ذاتها، وقصّة انتهاك لأنظمة النَّفيِ الرسمية، إنها قصةٌ ولاّدةُ دَلالاتٍ لا يظفر منها القارئ بيقين ولا يبلغ فيها كلَّ حمولتها السياسية والاجتماعية، وتلك لذاتها. أبطالها متحرِّرون من ثقل أسمائهم، تروي سيرتَهم مسيرتُهم ذاتُ الطاقة الكبيرة على تحرير إمكانات الكتابة الوَجَعيّة الساخرة، وذاك أسلوبها. إنها مشهديات مكتظة بصنوف من الحياة المغموسة في الصّمت، بل هي صدى لتأوّه روحٍ تُجبَرُ على فقدِ معناها، روح لها

[٦٤] خالد عاشور: **همس**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٤.

وعيٌ معذَّب بالنَّسق وطقوسه، إنها باختصار كتابة مُضادّة لثقافة الرتابة وثقافة المحوِ وثقافة النسيان.

إنّ اسمَ العَلَمِ عبءٌ يحمله الكائن المسمّى به، لا بل هو لعنة اعتباطية تحل عليه لتُلغي حضوره الماديّ، الاسمُ نقيض الحضور، إنه مكرٌ بالكيان وعَزْلٌ له وتغييبٌ. قد نستفيد في تأكيد هذا الرأي من قول ابن عربي في فتوحاته « فكلُّ حَرْفٍ جاء لمعنى فهو سِتْرٌ عليه، وإنَّ ما جاء ليَدُلَّ عليه فهو السِّتْرُ، من أعظمِ السّتورِ»، وهو المنحى الذي ذهبت إليه السيميائية في إعلانها أن وجود اسم العلم في الخطاب يدلّ على غياب المسمّى به جسدًا وأحوالاً، بل إنّ الكائن واسمه لا يجتمعان إلاّ بسُلطان حرف النداء أو اسم الإشارة على غرار «يا خالد» (نستعملها عندما ننادي كائنا أمامنا) أو «هذا خالد» (ونشير بها إلى كائن حاضر بيننا)، علما أنّ في الإشارة والنداء ضربًا من الغفلة التي تُخيّم على وجود الكائن المخصوص بهما، وهي غفلة تشبه الغياب، وهو غياب استفادت منه شخصيات قصص خالد عاشور، حيث تحرّرت من سلطة أسمائها وحضرت في السرد، عبر عين السارد، ممتلئة بكياناتها وأحلامها وأوهامها. وإذا ذهب القارئ مذهب جون ستيوارت ميل، قال إن اسم العلم يدلّ على المسمّى ولا يُحيل إلى ما نحمل عنه من تصوّرات ومعارف داخل مجموعته الاجتماعية. فاسم «خالد» مثلا لا يحمل شيئا من أحوال المواطن المصري الذي نشر مجموعة قصصية بعنوان «همس» وإنما هو لفظ معلّق بكيانه ينوب عنه إذا غاب. يحضر الاسم فيغيب المُسمّى. ويحضر المسمّى فلا نحتاج معه إلى الاسم.

ويبدو أن قصص خالد عاشور اختارت أن تتحرّك داخل منطقة تصوّراتنا عن الكائن دون اسمه، وبنت شخصياتها خارج أفق أسمائها الرسمية، أي خارج سجونِ تعيينها، لكأنها مارست محوًا مضادًّا: محو سلطةِ الاسم ومكرِه لتُفسح في المجال لسلطة المُسمّى ليكون خير الماكرين. وصورةُ ذلك أن شخصيات القصص المهمَّشة في واقع الكتابة وردت دون أسماء. ومن الوجيه القول إن تحرير خالد عاشور لأبطال قصصه من عبء أسمائهم مثّل بالنسبة إليه تقنية سردية لاذ بها

سبيلا إلى تحقيق هدفيْن: أولهما تأكيد شيوع الحالة المحكية في واقع الناس (مثل التهميش والخضوع إلى سلطة المنظومات الأخلاقية والاجتماعية)، وثانيهما سهولة النفاذ إلى الهامش المصري (إلى نصّ الواقع) بعيدا عن مكرِ اليافطات الرسميّة النظيـــــفة، فإذا هو فضاءُ عتمةٍ يهيج فيه الوجـــــع الإنسانيّ في صمت، وهو ما حفز كلّ شخصية لأنْ تنفجـــــر في الحكاية بتفاصـــــيلها وأسرارها انفجارا محمولا في دراماتورجيا سردية امتزجت فيها – بمهارة فنية عالية – حالُ المكان بأحوال الشخصية وبزمن انفعالها وبأسئلة الراوي امتزاجا مكتظًّا بالوجع ومكتظًّا بالسخرية في الآن نفسه .

ومن أجْلَى صُوَرِ ذلك أن بطلة قصّة «همس» عاشت حياتها الزوجية في الظلمة والصمت، ولما أرادت الخروج على سلطة الصمت ماتت مظلومة. فقد كان زوجها يأتي «**في الظلام يبحث عنها، ككلّ يوم يبحث عنها، يعرف مكانها وماذا سيفعل بالضبط من دون صوت، فالليل سكون، وفي السكون يكون للهمس صدى وهي تخشى أن يسمعها أحد وهي تمارس معه شرع الله**»[٦٥]، غير أنّ سؤالا ظلّ يلحّ عليها: «**لماذا لا تتكلّم وتصارحه ذات مرّة أنها ملّت ذلك الصمت وهو يفعل معها شرع الله؟**». ولأن السؤال فكرة، والفكرة مثل «شرع الله» لا تُنجز إلا في الصمت وفي السرِّ معا، وجدت هذه الزوجة في الشاب الأعزب ساكن الدّور الثالث من العمارة كائنا يسمع فكرتها، ويبيح لها أن تُعلنها خارج الصمت، ومن ثَمَّ «**لم تتحمّل العودة إلى الهمس فصعدت بإرادتها لتعلن بداخلها نهاية الهمس بلا رجعة**»[٦٦] ومعه أيضا «**أعلنت ثورتها على الهمس وراحت تتأوّه معلنة نهاية زمن الهمس، وغابت عن الوعي**»[٦٧]. وما كان لثورتها على الهمس أن تتحقّق

---

[٦٥] خالد عاشور: **همس**، مصدر سابق، ص ٧.

[٦٦] المصدر نفسه، ص ١٢.

[٦٧] م.ن.، ص ١١.

دون خسائر، إذْ في نزولها إلى بيتها فطن زوجها بعلاقتها بساكن الدور الثالث، و«**للمرة الأولى تخرج عن الهمس حين أطبق على رقبتها بيديْه، فارتفع صراخها...غير أن صرخاتها وآهاتها تضعف حتى تتحوّل إلى همس كلما اشتدّ بقبضته أكثر، وفي همس أيضا تسكن أنفاسها وتتوقف، فقط في همس**»[٦٨]. والمائز في تقنية سرد هذه القصة وفي مضمونها هو نهوضهما على حركتيْن: حركة الصعود إلى اللذّة، وحركة النزول إلى الواقع: حيث المنع والموت، بل قل هما حركتا الحياة نفسها: حركة العيش في الضوء وحركة الموت في الظلمة.

إنّ حيرة شخصية خالد عاشور القصصية بين البحث عن ذاتها القابعة في ظلمة معيشها ورغبتها في التضحية بروحها من أجل تأكيد حقّها في الحياة يمثّل في ما أرى نموذجا أدبيا يحتاج من القارئ إلى أن يُخرجه من حيّزه الرمزيّ والتوجّه به صوب أفق واقعي يكون فيه قابلا لأنْ يحيا ويُحيي بحمولاته الفنية والقِيَميّة رغبة الناس في الدفاع عن حقّ الحياة.

ولا شكّ في أنّ جدلية نصّ القارئ مع نصّ الكاتب من حيثُ تبيُّنُ تقنياته الفنية، وتعرّفُ مضمونه، والنظرُ في علاقة الفنيّ فيه بالمضمونيّ، ومدى مواءمة ذاك المضمون لظُروف المعيش، تُمكّن نصّ القارئ من كشف إتيقا نصّ الكاتب والإعلان عنها وتهيئتها لأنْ تكون ممكنة الحضورِ في نصّ الواقع. ولكن نصّ القارئ يظلّ محتاجا مع ذلك إلى شيءٍ يهدم به الحاجز القائم بينه وبين متلقّيه؛ وهو حاجز سميكٌ لا يمكن التقليل من شأنه في تعطيل حركة معنى النصوص ودَلالاتها. وصورةُ ذلك عدمُ إقبال المتلقّي العاديّ على نصّ القارئ الذي في ادعائه الالتزامَ «بالشروط العلمية» منع الحياة عن نصّه وجعل منه كتابة باردة العواطف وخالية من كلّ روح إبداعية، فلا يُقبل عليها إلا المتخصِّصون ليس بسبب لذاتها وإنما بسبب حاجاتهم البحثية إليها. وحينئذ لا يمكن التغاضي عن إبداعية نصّ القارئ في اكتمال إبداعية نصّ الكاتب، نصّ القارئ محتاج إلى كتابة

---

[٦٨] خالد عاشور: **همس**، مصدر سابق، ص ١٣.

حكايته كي يصنع مجده الفنيّ في محفل الكتابة، ومحتاج إلى الخروج من كهفِ النقد إلى عالَمِ القراءة، إلى القراءة البهيجة تلك التي تمنحنا السَّكَن السعيد في نص الكاتب؛ النقد مدعوٌّ إلى تكثيف جُملته حتى لا يترهّل فيكون تقريرًا، وإلى تخيّر إيقاعه حتى لا يكون فوضى ومللاً، وإلى قصدِ الغايةِ حتى لا يكون لغوًا، وإلى اصطفاء استعارته حتى يكون مُوحيًا.

لن يُفْلِح «ناقد» إلا متى أثبت إبداعيةَ نصِّه النقديِّ قبل أن ينتدب نفسه حكما لإثبات إبداعية نصوص الآخرين. ذلك أنه من الحياءِ الأدبيِّ أن يُقرأ نصٌّ إبداعيٌّ قراءةً أدنى أدبيةً منه، هذا ما يكاد يرقى عندي إلى مرقى القناعة. ويعود سبب ذلك إلى أمريْن على الأقل: أولهما حقيقةُ الإبداع ذاته من حيث هو أُفُقُ كلِّ كتابة ومنتهاها حتى لكأنّما قَدَرُ القارئِ أنْ يكون مُبدِعًا أو أنْ يصمتَ مع الصَّامتين. وثاني الأمريْن إيماني بأنّ أزمة النقد العربيّ الراهن أزمة أدبية ذاتُ بُعدٍ أخلاقي؛ فالنقد (القراءة) لا يحضرُ لحظةَ مواجهة الإبداعِ لبلاهة الواقع الهوجاء، لحظةَ حرب القصيدة أو القصة أو الرواية مع زمنها وهي ترفع لواء العُدول وتُقلق بهديره هَدْأةَ الواقع وتُفتّت بتدفُّقها كُتْلةَ المعنى فيه وسكونية أنظمته، وإنّما هو يحضر عندما تنتهي المواجهة، فيسعى إلى استثمار نتائجها كما يفعل سماسرةُ الحروب والثوراتِ جميعا، وإذْ يدّعي الإخبارَ عن صولاتها وصفا أو تأويلا فإنه لا يُخبر عنها إلا بلُغة جافّة، مُتَعالية وتقريرية، ليس لها من وظيفة سوى التبشير بانتصاراته هو، وهذا ما يُجيزُ لي القولَ إنّ نقدنا الأدبيِّ مثل «دونكيخوت»، ماهرٌ في صناعة انتصاراته الوهمية.

الفصل الثاني
الوصاية النقدية

كنائسُ النقد

لو رُمتُ توصيفَ الممارسة النقدية العربية المعاصرة لقلتُ إنها ممارسة فاقدة لأيّ شرعية (ولأيّ مشروع أيضًا)، لأنها لا تنهض على وعي نقدي يهدف إلى مجاوزة السائد من الحكومات الذوقية لتأسيس نظام جماليّ حُرّ الرؤية وذاتيّ الأداة، وإنّما هي ممارسة توفيقية مهادنة ونمطيّة أوقعت المُنتَج النقدي في عديد المطبّات والهَنات، وصار فيها الفعل النقدي عمل المتقاعدين عن العمل الذين يملؤون به فراغَ وقتهم، بل وكثيرا ما يقتلون به أوقاتَهم الفارغةَ.

لعلّ من هَنات النقد ثباته في خانة مدرسية اجترارية، متعالمة ومتعالية، يكتفي فيها الناقد بالظاهر من أحوال النصوص، فإن رام بلوغ أمْوَاهها العميقة لا تراه إلاّ فاقدًا ما يحتاجه الحفرُ من صبر ومداومة عليه كبيريْن. ذلك أنّ غاية الناقد، وهو ينجز قراءة نصّ مّا، أن ينتصر لفكرة في رأسه هو وليس لفكرة في رأس النص، يفعل ذلك مُتّكِئًا باطمئنان على مقولات نظرية غربية دون وعي منه بأنّ أصحابها قاموا بمراجعات لأغلبها ليقينهم بأنها لم تعد تُفيد الفعلَ النقديَّ. وعليه، تراه يلوي أعناق النصوص لتُناسب فكرته حتى يكاد يستلّ منها أنفاسها، محوِّلاً بذلك فعلَ القراءة إلى فعلِ وَأْدٍ.

ويبدو أن تلك القراءة المدرسية منعت النقد الأدبيّ العربيّ من أن ينهض على دعامة مشروع فكري واضح وجريء يناسب ثقافة نصوصنا الإبداعية الجديدة ويقرأ فيها مضامينها وقِيَمها دون الاكتفاء بأشكال كتابتها. وأزعم أنه متى

لم يهتمّ النقد بسؤال غاية الكتابة صار فعلا غير شرعي أدبيًّا. ومن ثَمَّ، يخرج من مجال جماليات الوجود ويدخل حقل تجارة الوجود، ويصير عندئذ ممارسة ربحية تحكمها قوانين العرض والطلب والارتزاق، وتخضع إلى طوارئ الأزمات الدولية وإلى الحسابات والمحاباة.

لقد ظلّ أغلب ما كُتب في النقد مجرّد تطبيقات تجريبية لمناهج وافدة ذات ميزات فكرية وجمالية قد تتقاطع حينا مع ثقافتنا العربية ولكنها تختلف عنها أحيانا أخرى كثيرة. وهو أمر بدت فيه الكتابة النقدية كلاما عاما شبيهًا بِجُبّة تصلح لكلّ أجساد النصوص الإبداعية المُنجَزة في النثر والشعر بقديمها وحديثها أو حتى تلك التي لم تُنجَز بعدُ. بل إني لا أعدم في مدوّنة النقد العربي الراهن وجودَ نقّاد يستجلبون المنهجَ ويُطبّقونه بأمانة على نصوص من خارج ثقافته، دونما وعيٍ منهم بأن لكلّ منهج قرائي حاضنةً حضاريةً هي منه مُحدِّدٌ من مُحدِّدات مقولاته الجمالية وقيمه الاجتماعية، ودون تفطُّنٍ لِمَا لحركة الزمن من تأثير في سياقات حَدَثِ الكتابة وفي شروط فعل التقبّل معًا. لا، ولا ينتبهون إلى اختلاف ذاكرة النصوص وتنوّع هواجسها الثقافية.

ولعلّ في هذا التوصيف ما يُجيز لي القولَ إنّ ممارستنا النقدية الراهنة لا تزيد عن كونها ممارسة نمطيّة باهتة، فلا تُقبِلُ على النصوص إلا متى وافقت هواها المنهجيَّ، وإذا أقبلت على نصٍّ مَّا فلا تراها إلاّ جالسةً على رقاب معانيه، حاشرة إيّاه بالقوّة في خانات نقدية غالبا ما تُشوِّه فيه صُورَه الفنية وتُجبره على قول اعترافات لم تخطر على باله أبدا، بل وربما كانت اعترافاتُه مناقضةً أصلا لبنيته الفنية ولمزاجه الدّلاليّ ولروحه الثقافيّ.

ولا تُخفي ملاحظةُ مشهدنا الثقافي حقيقةَ أنّ حال النقد المعاصر تشي بفوضى عارمة طغت فيها سلطة النقّاد على رعاياهم من الكتّاب، وخضع أثناءها هؤلاء الرعايا إلى وصايا حكماء النقد في كل فعل إبداعيّ ينجزونه، حتى صارت لنا، مع بعض التعميم المتعمَّد منّي، آلاف القصائد التي لا تختلف إلاّ في العنوان، وظهرت عندنا مئات الروايات التي ما إن يفكّر الروائيّ في كتابة واحدة منها حتى

يكون بمستطاع القارئ الحدسُ بتفاصيلها ليقينه من أنها ستُكتب وفق الخطاطة والثيمة السرديتيْن اللتيْن كُتِبت وفقَهما سابقتُها وارتضتها ذائقةُ حُكّامِ النقد وحكمائِه وعلمائِه.

وأُقدِّرُ أنّ أسبابَ ما يُلاحظ من فساد علاقة الناقد بالكاتب تعود في أغلبها إلى أمرين: أولهما استمراء الكاتب لوقع سياط الناقد على كيانه الإبداعيّ وضُعف نزوعه إلى التحرّر من سلطته، وثانيهما قوّة الناقد العلائقية على شَكْم أيّ مبدع يُبدي عصيانه عليه كما تفعل أجهزة البوليس. وقد ساعد هذا الوضع على أن يحتلّ الناقد في متخيّل أغلب الكتّاب العرب صورتيْن: صورة أولى ظاهرة ومُصْطَنَعَة يتجلّى فيها الناقد كائنا مقدَّسا يعلم ما بين أيدي الكتّاب من معنى وما خلفهم، ويتوجّب أن تُقدَّم إليه الهدايا وتُكتَب فيه المدائحُ والأذكارُ خوفا منه وطمعًا، ويَسْكت الجميعُ إذا تكلّم هو حتى لا تُصيبهم لعنتُه أو يغضب فَيَلْتَهم قلوبَهم الصغيرة النيّئة ويُحوّل قصور معانيهم إلى قبورٍ مظلمة يُشرف على نوبات التعذيب فيها عفريت أقرع، وفق ما يشاع من تصوُّرٍ تخويفيّ عن عذاب القبور. وفي الصورة الثانية، وهي صورة خفيّة وحقيقيّة، يُعيد فيها الناقد «الدُّكتور» إنتاجَ الحاكم «الدكتاتور» ليجلس –مثله– على عرشِ النصوص بالقوّة، وحين تستعصي عليه وتتمرّد على سلطانه النقديّ بسبب ضعفِ آلاته القرائية تراه يستجلب لها مرتزقة من المناهج الغربية ليسكت أصواتَ معانيها ويزجّ بها في سجون نظامه التأويليّ.

وبسبب من هذا، بَدَا لي المشهد النقديّ الأدبيّ في أزمة حبلى بتقرّحات كثيرة، حيث استغلقت ألفاظ النقّاد واستغربت دلالات كتاباتهم وكثرُ جفافُها حتى باتت النصوص الإبداعية بالنسبة إليهم أرضًا للتجريب واللعب على ذقون معانيها، ومن ثَمَّ فقد النص النقدي جمهوره ولم يبق له من قارئٍ إلا نفر من النخبة النقدية وطلبة المدارس. وهو أمر أدّى إلى عزلة هؤلاء النقاد وكساد سلعتهم القرائيّة.

وإن في هذا ما يُنبئ بتعثّر حركة الإبداع في ساحتنا الثقافية، وبضآلة مستوى إنتاجها الكتابيّ عربيا وعالميا، وهو تعثُّرٌ، وهي ضآلة، أُرجعُهما إلى

ركون النقد فيها إلى مقرّراته النظرية المستوردة أو دخوله في سوق المضاربة بالمعاني دونما تفطّن منه لضرورة مراعاة ثقافة النص العربي مراعاة النقد الغربي لثقافة نصوصه. وهذه أمور تتعاضد مع ما سبق ذكرُه لتكشف عن غياب مشروع للنقد العربي كانت ملامحه قد ظهرت مع بدايات القرن الثامن الميلادي ولكنّه توقّف عند عصر الانحطاط، ليخلفه مشروع آخر يكرّس قداسة النظرية ويميل إلى الحشو وينبذ الاجتهاد.

ويبدو أنّ صورتيْ الناقد المذكورتيْن سابقا (المقدَّسُ والدكتاتور) قد تآلفتا لتُحيلا على تحوّل الممارسة النقدية العربية إلى شكل من أشكال «الاعتراف» الكَنَسِيِّ؛ يدخل النصّ إلى فضاء القراءة، ويجلس صاغرا قبالة الناقد (ذاك الذي لا يني يفخر بأن له فهما أرتودوكسيا حافًّا) ليعترِفَ له بذنوبه الفنية والدّلاليّة أملاً منه في التطهّر منها. إلاّ أنّ «طُهريّة» المناهج الغربية يجب ألاّ تُخفي عنّا ما تشهده من صراعات بينيّة حوّلتها إلى ما يشبه الكنائس[٦٩]؛ حيث يسعى كلّ منهج منها إلى تفنيد وجاهة المناهج الأخرى كي يُثبت وجاهةَ تصوّراته، وكي يُشيع بين الناس أنه الوحيد الذي يهدي إلى الحقّ التأويليّ (المنقذ من الضلال). وما عسى أن تكون المناهج في مجال السرد غير خطاباتٍ لأناسٍ يدّعون قدرة الكشف عن معاني النصوص ليُخفوا بذلك عجزَهم عن كتابتها؟ ألم ينشر جيرار جنيت، وهو أحد منظّري السَّردية الحديثة، كتابًا في سيريًّا بعنوانٍ فجٍّ هو «**Bardadrac**» وناله فشلٌ «حكائي» كبيرٌ، فهل من القراء مَن سمع بهذا الكتاب وأقبل عليه عدا مدّاحي جنيت ذاته؟ ألم يتمنَّ رولان بارت أن يكتب رواية بعنوان «**Vita Nova**» وطالت أمنيته زمنا ولم تتحقّق في حياته حتى ساعة وفاته؟ ألا يُحيلُ عنوان آخر

---

[٦٩] هذا التشبيه هو عبارةٌ وردت بمقالة الفرنسي جان بيسيير:

Jean BESSIERE, "**La Littérature est-elle critique?**", *in* Tracés, hors-série, 2008, p. 71.

دروسه بالكوليج دي فرانس (الإعداد للرواية **La Préparation du roman**) على رغبته في إخبار الروائيّين بأنه يعرف شروط كتابة الرواية ولكنه زاهد فيها؟

علينا أن نعي بأنّ كلّ منهج إنما هو وليد بيئة ثقافية معيّنة، وحينما يصل إلينا مترجَما فإنّ الترجمة لا تصفّيه من ثقافته، بل هو يصل بأزمات واقعه وتاريخه وأحلامه التي تختلف عن أزمات واقعنا وتاريخه وأحلامه، ومن ثَمَّ فقلّما يصدق منهج مستورَد في فهم نصوصنا، وإذا افترضنا أنه فَهِمَها فلن يكون فهمُه لها إلا عبر استحواذه على معانيها وإجبارها على قول ما لا تنوي قوله. ولعلّ من صُوَرِ خلوص المناهج النقدية لبيئاتها الثقافية ما كان من حال المنهج الشكلاني، فهو لم يظهر بسبب احتياج النصوص إليه احتياجا فنيا وإنما ظهر بسبب سياق فكري معلوم جعل نقّاد النصوص الأدبية يفضّلون البحث في أشكالها دون الحفر في دلالاتها درءًا منهم لمخاطر التصادم مع نظام الاتحاد السوفياتي الشمولي الذي لم يكن يرضى وقتذاك من المعاني إلا بما يخدم أيديولوجيته.

لا يعني قولي هذا رفضا مني للمناهج، وإنما هو دعوة إلى الوعي بفلسفاتها وبحدودها الإجرائية، وفي رأيْ الكثير من المهتمّين بالنقد أنّ المنهج هو الذي يعيش من النصوص، ويحتاج إليها ليُثبِت صِدقَه، بينما لا يحتاج النصّ الإبداعي إلى منهج ليثبت أدبيتَه، وهذا ما لم يأخذه الناقد العربيّ في حسبان ممارسته النقدية، حيث اختار أن يكون مُوظَّفَ معرفة عالِمة، بكل ما تعنيه الوظيفة من التزام بإنجاز مهامّ معلومة مُسيّجة بمحاذير صارمة، وبقدر ما يُخلص لوظيفته ويؤمن بأوهام بهجتها المعرفية ويدافع عن أخلاقياتها وقوانينها بشراسة المُؤجَّرين ينال رضاءَ مؤسّسة النقد التي تؤجِّرُه ويُكْتَب في سجلاّتها من الناقدين.

والحريّ بي التذكير به في هذا الشأن هو أننا لم نعد نُلْفي في المنجَز النقدي العربي الحديثِ حقيقةَ النصوص وما يعتمل فيها من معنى، وإنما صرنا نقف فيها على حقيقة آراء النقاد، وهو ما يمكن معه القول إنّ الكتابات النقدية الراهنة، في أغلبها العامّ، لا تُفيد الإبداع الأدبيّ في شيءٍ وإنّما تُفيد في مجال الصِحّة، إذْ يمكن لها أن تُمثّل عيّناتٍ لتشخيص أمراض النقاد العقلية والنفسية والثقافية والاجتماعية

والذوقية، وذلك من جهة ما تكتظّ به من أزمات قرائية مُسقَطة على النصوص سواء أكانت تروم مدحَها أم ذمَّها.

وفي خضمّ هذا الصراع الحادّ بين ما يُسمّى ثورات تنزع إلى تأسيس وعي حضاري جديد وما يُسمّى ثورات مضادّة تروم تكريس السائد وتجميله، فإنّ النقد العربي الراهن مدعوّ اليومَ إلى إجراء مراجعة حادّة ومؤلمة، مراجعة ينتصر فيها لكلّ ما هو جديد وحُرّ وإنسانيّ، ويمتلك بها الجرأة على الخروج من قاعات الحَشْر الجامعي وبروتوكولاتها المتعالية على معيش الأفراد والنزول إلى شوارع الكتابة وميادينها الحقيقية حيث حرارةُ الإبداع تُذيب مرارة الواقع، وحيث المعنى يتشكّل جميلا في الهامش والأطراف بروح تفاؤلية مكتنزِة برغبة في الانتصار على المكرَّسِ المَرْكزيّ بجميع قداساته.

بل إن النقد مدعوّ إلى محاورة مدوَّنته الأدبية والانفتاح على جميع المناهج وجميع الفنون والعلوم انفتاحا حُرّا لا يخالطه الرضوخ لإكراه تعاليمها. وإذْ يفعل ذلك، يكون مالكا لزمام نفسه، ولزوايا نظره الخاصة التي يتأمّل منها مفردات الأشياء والأحياء بكل ما فيها من معانٍ ورموز. ومن ثَمَّ يغادر عادة تقويل النصوص إلى فعلِ تأويلها، ويتحوّل من كتابة اغتصابيّة ومعيارية جافّة إلى كتابة إبداعية جديدة تنهض على دعامة نصوص أخرى في الشعر والرواية والقصة وغيرها وتلوذ بها سبيلا إلى بناء أدبيتها، ومن ثَمَّ يكون بمستطاعه إبداعَ معنى له جديدٍ تتخلّق عجينتُه من معاني النصوص التي يشتغل عليها وتكون ثقافةُ الناقد وخبراتُه الحياتيةُ سببا لتدفّقه وانهماره.

ومتى تحقّقت للنقد هذه الثقافة وآمن بها، أصبح نوعا أدبيا مثل باقي أنواع الكتابة الأخرى، وحاز على أهلية الحضور في حقول الإنتاج الإبداعي، ولن يكون بمقدور موظَّفي المعرفة «المنهجية» بمُتعالياتها النظريّة الخوضَ فيه إلا مَن كان منهم مبدِعًا أصلا، أي منتميا إلى عُمّال النقد لا إلى علمائه.

أبطال أم أراجوزات

قَدَرُنا أنّنا لا نُولد أبطالاً وإنما نولدُ ممتلئين برغبةٍ كامنةٍ في أن نكون أبطالاً حقيقةً أو مَجازًا. وربّما بسبب ذلك يتنامى نزوعُنا –كالأطفال– إلى البحث عن أبطالٍ لنا في أركان تاريخنا الجماعيّ لنتماهى بهم، ومتى عزَّ علينا ذلك نَتَعنَّى صُنعَهم بأيدينا من صلصالِ مَعِيشنا حتى نستظلَ بظلِّهم من حَرِّ أسئلة وُجودنا ونسمو على دونيتنا بسُموّهم. غير أنّ البطولة لا تتأتّى لنا سهوًا رهوًا، وإنما هي تَحْفزنا لأنْ نرحلَ إليها رحلةَ المَشقّةِ والصّبرِ، ويكون وكدُنا فيها أن نحمي حُلْمَنا البطوليَّ ونوفّر له كلّ أسباب كمالِه.

وكيْ تطمئنّ قلوبُنا ترانا نزجّ ببطلنا في تجربة بشريّة واقعيّةٍ أو مُتخيَّلةٍ ونتركه يركض صوبَ «نهايات شغفه» على حدّ عبارة ألبير كامو، لنمتحنَ بطولتَه ونَثِقَ في اكتمالِه، وإذ نفعل ذلك لا نتغيّى إلاّ امتحانَ صدق رغبتنا في أن نكون أبطالاً، أو في أن يكون لنا أبطالٌ يتجاوزون بنا مَحَلاّتِ هشاشتنا الإنسانيّة صوب كمالنا المأمول.

والبيِّنُ في التاريخ الإنسانيّ أنّ اختلاف الجماعاتِ البشريّة في أمور اللغة والفنّ والديانة ومراسم اليوميِّ لم يمنعها من أنْ تأتلف جميعا في الإنباء بحاجتها الدائمة إلى بطل تحميه ويحميها. غير أنّ سؤالا يلحّ عليّ الآن وصورتُه: لمَ تتشابه

الشعوب على اختلاف ثقافاتها وجغرافياتها في تصوّراتها لحال البطل حتى نكاد نعثر في فنونها وآدابها القديمة على صورةٍ له نموذجيّةٍ محمولةٍ في مواصفات جسديةٍ ونفسيةٍ وقِيَميَّةٍ مُوحَّدةٍ كالكمال البدني، والشجاعة في الحرب، والإيثار على النفس، ونجدة الآخر، والصبر على المشاقِّ، والتضحية بالذّات الشخصية لصالح الذات الجماعية؟ في إجابة منّي عن هذا السؤال أميل إلى القول إنّ سببَ ذاك التشابهِ عائدٌ بالأساسِ إلى تشابُه التَّوْق البشريّ إلى وجودٍ أرضيٍّ خالدٍ وبهيجٍ، فالتشبّث بالبطل ليس إلاّ تشبّثًا بالحياة في مُنتهى جمالها وكمالها، ذلك أنّ البطل يرحل بآمال مجموعته البشريّة إلى أقصى حدود خلودها حتى يكون فيها كائنا لا يفنى، فإن هو مات حقيقةً عاش خالدا في ذاكرتها واستعاراتها. البطلُ شعبٌ يرفض أن يموت.

وبسبب من ذلك اغتنى البطل على مرّ الزّمن برمزيّة ثرّةِ الدّلالاتِ، وهو ما جعل الشعوب تعود إليه في خلال أزمنة يأسها لتَمْتَحَ منه رَواءَ سَرْدِياتها الأرضية قِيَميًّا وإبداعيًّا، ولتجعلَه حامي ذاكرتها من التلاشي وضامنَ وحدةِ كيانِها الجَمِعيِّ. وقد لاذت تلك الشعوب بآدابها سبيلاً سالكةً إلى نحت أبطالها وفق انتظاراتها الكبرى: الاجتماعية والسياسية والدّينية والثقافية، وإلى تعزيز حضورهم في مُتخيَّلها الجمعيّ عبر زرعهم في مغامرات سرديّة وشعريّة يظهرون فيها قادرين على الارتقاء بكَيْنُوناتهم من مَحَلّها البشريّ العاديّ إلى مَحَلّات استثنائيّة: محلات إلهية.

ويبدو أنّ وحدةَ صفات البطل لدى الشعوب القديمة لم تمنع مسيرتَه في المتخيَّل البشريّ من أن تعرف تحوّلاتٍ جمّةً داخل مدوّنة الأدب العالميّ من إلياذة هوميروس وإنيادة فرجيل إلى آخر الروايات العصرية، وذلك وَفْقا لتنوُّع ثقافة كلّ عصر وتشابك وقائع المعيش فيه. وقد اهتدى جوزيف كامبل في كتابه «البطل بألف وجه» إلى رصد تحوّلات البطل في الأدب العالمي من نشأته إلى موته وحدّدها بخمسٍ رئيسةٍ هي: المحارب، والمحبّ، والإمبراطور أو الطاغية، ومخلّص العالم، والقدّيس. ورأى أنّ «**البطل هو ذاك الإنسان الذي يضع نفسه في**

خدمة الحريّة»[٧٠]، وهو أيضا ذاك «**الذي لديه المقدرة على أن يُكافح من خلال حدوده الشخصية والتاريخية المكانية في سبيل الأشكال الإنسانية التي تتمتّع بالصلاحية المُطلَقة**»[٧١]. غير أنّ هذه التحوّلات المذكورة لم تمسَّ من البطل إلاّ بعضَ موضوعات بطولته، ولم تنصبَّ على تبيّن تحوّلات صورته في متخيَّل مجموعته البشرية. وهي صورة أقف فيها على تخفُّفِها من صفة الاقتدار الجسماني الذي وَسَمَ حالَ أبطال الميثيولوجيا القديمة على غرار هيكتور وأخيل وإنياس وغير هؤلاء كُثرٌ، بل وأُلفيها تتعمّد السخرية من هذه الصفة على حدّ ما تشي به حالُ الفارس دون كيخوت في أزمنة قريبة منّا.

غير أن التخفّف من صفة الاقتدار الجسدي للبطل لا يُخفي نزوعَ الأبطال إلى التَحَلّي بصفة الاقتدار العقلي الواقعيّ على ما هو بيِّنٌ في الرواية الغربية المعاصرة وخاصة منها الرواية الفرنسية التي نحتْ صوبَ التخلّي عن قداسة الأصل الإمبراطوريّ أو الدّينيّ أو البورجوازيّ للبطل وسعت إلى جعله مواطنا من عامّة الناس ومن نَبْتهم الاجتماعي، وعملت على تهميش مفهومه داخل الحكاية وجرّدته من كلّ قداساته ومظاهر سُموّه لتُعلي من بطولة الكتابة.

وأميل في تفسير هذا الأمر إلى القول إنّ البطولة الروائية الغربية الراهنة وليدَةُ مُسوِّغات عديدةٍ منها تراكمُ تاريخ هذه الرواية النصيّ، ومنها شُبْعَتُها من نظامها الحكائيّ «البلزاكيّ» بكلّ تقنياته الفنية المنصبّة غالبا على انتخاب الأبطال من الطبقات الاجتماعية الحاكمة أو الراقية. وربما كان هذان الأمران حافِزيْن لها لأنْ تُجدِّدَ في صُوَر أبطالها وتُجرّدَهم من انتماءاتهم النبيلة، بل وإلى أنْ تُعلن عن نهايتهم عبر التأسيس لظهور بطولة جماعية ينال شرفَ الاتصاف بها كلُّ مُواطني

---

[٧٠] جوزيف كامبل: **البطل بألف وجه**، ترجمة، حسن صقر، دار الكلمة – دار الشفيق، سوريا، ٢٠٠٣، ص ٢٨.

[٧١] المصدر نفسه، ص ٣١.

مجتمع السَّردِ، خاصة بعد أن ازدهرت حضارةُ الفرد الأوروبيّ ونال استحقاقاته الاجتماعية والسياسية والثقافية، وحلّتْ بطولةُ القوانين والتشريعات محلَّ بطولةِ الفردِ الواحدِ بعد أحداث مايو ١٩٦٨ بفرنسا. وقد تماهت الروايةُ العربية بالرواية الغربية في تهميش صورة بطلها داخل مجموعته الاجتماعية –وإنْ لم تتجرّأ على إزاحته تماما من حكايتها– وذلك ضمن انبهارها بموضة التجريب السرديّ دون أن يأخذ روائيّونا في حسبانهم الفارق الحضاريّ بين الروايتيْن وإلى اختلاف هواجسهما الثقافية.

لا يَخفى أنّ ما تعيشه شعوبنا العربية الراهنة من فوضى اجتماعية وقِيَمية عارمة جعل الناس فريسةً لشُعورٍ حادٍّ بالدّونية الحضاريّة ممزوجٍ بإرباكٍ ذاتيٍّ أثقل حركة أيامهم ونغّص عليهم صفاءَ أحلامهم، وقوّى لديهم الحاجة إلى بطل يتماهون به في لحظات يأسهم العامّ. وإذْ أنّ واقعَهم شحيح بتصنيع أبطال لهم ماديِّين، فإنه لم يَبْقَ لهم من سبيل إلى ذلك سوى أن يتوسّلوا الأدبَ فضاءً مُتخيَّلاً لإنتاج بطلٍ يعلّقون عليه آمالَهم في الانتصار للخير والعدل والكرامة. وإذا ذهبتُ مذهب تودوروف في أنّ البطل لا يوجد إلاّ في حكاية، جاز لي أن أسأل: هل نجحت رواياتنا في صناعة حكاية بطل يمثّل بالنسبة إلى قرّائها كائنا استثنائيا يُعلِّلون بكماله نقص كمالهم ويُخفّفون بانتصاراته من ثقل خيباتهم وانهياراتهم الحضارية؟

الرأي عندي أن الرواية ليست حكايةَ واقعٍ تاريخيٍّ أو راهنٍ، وإنما هي بناءٌ لواقع جديدٍ له حكايةٌ تضيفُ معنى لحكاية الواقع، بناء ينهض على دعائم فنية وأخرى مضمونية تمتزج جميعا لتصنع أدبية الحكاية وتجعلها جديرة بالقراءة وبالحياة في أذهان الناس. غير أنّ النظرَ في رواياتنا العربية الراهنة يشي بأنّ وقوعَها تحت سُلطةِ النقد المدرسيّ ودعوته إلى عزل النصوص عن سياقاتها الثقافية والاجتماعية والسياسية جعل وكدَ كُتّابها مُنصبًّا على الاهتمام بالجانب الشكلي لما يكتبون والحرص في ذلك على استثمار أحدث المقولات الغربية دونما تدبيرٍ منهم كبيرٍ لمفهوميْ «الحكاية» و«البطل»، إذْ كثيرا ما تُوهمنا الرواية بكثرة أحداثها

وتشابكها، فنُعيد قراءتها آملين في الوقوف على شيء يكون قد فاتنا من تلك الأحداث حتى تتضحَ في الذهن حكايتُها، ولكننا لا نظفر من قراءتنا لها إلاّ بفوضى تخييليّة مُحيلة بدورها على فوضى في حضور شخصياتها وعلائقها وأفعالها، وعلى انتفاء معنى من معاني البطولة منها. وهو ما يؤكّد حقيقةَ أن ضمورَ إبداعية رواياتنا، دون قصد التعميم، هو من تهافت حكايتها وضُعف شخصية أبطالها، وذلك باعتبار أن فشل الروائيّ في صناعة بطله الاستثنائيّ يجعل حكايتَه مألوفةَ المباني والمعاني كما لو أنها مألوفٌ مُعادٌ أو هي طبيخٌ بائتٌ، ويمنع عنها أن تكون ساحةً لملحمة كتابية يتواجه فيها البالي من القيم وظَلاَمِيُّها مع المُتَوهِّجِ منها بكَوْنيته وتسامُحِه واعتداله وبهجته.

والحقّ أقول إنّ روايتنا العربية مولعةٌ اليومَ بتصنيع «أبطال» دون طعم أو معنى، هم أبطالٌ بلا مِلْحٍ، مهزومون ومُهَمَّشون، لا، بل وضعيفو البنية النفسية. فلا تراهم إلاّ غارقين في محلاّت المراهقة الفكرية أو الجسدية والتعالي الزائف والعصابية والهَذَيانية والرغبة في الانتقام والخضوع إلى السلطة والتحالف مع الشيطان لتحقيق مكاسب مادية، فلا هم إيجابيون كاملون ولا هم سلبيون كاملون (لأنّ التوسُّطَ قد يكون جميلاً في كلّ شيءٍ إلا في البطولة)، حتى لكأنّ روائيّينا، أغلب روائيّينا، مُحَرّكو أراجوزات، لا يعنيهم من البطل إلاّ رقصاتُ نصفه السُّفليّ وإيقاعاتُ شهواته، يفعلون ذلك وهم يتناسون أن للأبطال –إضافة إلى البطون وما جاورها– عقولاً يمكن أن تكون فاعلةً في السرد، وتستطيع أن تُثير عتمةَ أيام الناس، وتكون سندا لهم في أزماتهم اليومية؛ فتجيب عن أسئلتهم العصية، وتجدّد فيهم قدرتَهم على طرح أسئلة جريئة، وتعضد إصرارَهم على الحضور الحُرّ في العالَم.

ونحن واجدون أمثلة لهؤلاء الأبطال المولَعين بترقيص أنصافهم السفلى في روايات كثيرة نذكر منها روايتيْ «أصابع لوليتا» و«أنثى السراب» للجزائري واسيني الأعرج، حيث نُلفي البطل مندرجًا في تمجيد مراهقته والاحتفاء بمغامراته النسوية، وحين يمسّه تهديد مَّا، ربما يكون وهميًا، يهرب إلى الغرب طالبًا النجاةَ،

تاركا شعبَه يُقاسي وحدَه ويلات حرب التسعينات في الجزائر مع الجماعات المتطرّفة، فلا يظهر من أفعاله وعيٌ بأدواره الثقافية والحضارية كالوقوف إلى جانب جماعته الاجتماعية في دفاعها عن سيادة العقل ضدّ زحف الظلامية.

ويتجلّى بطل رواية «الطلياني» للتونسي شكري المبخوت في صورةِ شابٍّ مجروحٍ في رجولته، ومهزوم في نفسيته؛ فهو لم ينسَ حادثة الاعتداء الجنسيّ عليه من قِبل الفقيه، وهو في الرواية زوجٌ لا يُخلص الاحترام لزوجته، إذْ نُلفيه يخونها في غرفة نومها مع صديقتها. وهو إلى ذلك مناضل ثوريّ سرعان ما يضعف أمام إكراه الواقع السياسيّ، فيتناسى أيديولوجيته الثورية ويصير صحافيا متعاطِفًا مع السلطة القمعية ببلاده التي كان يناصبها العداء زمن دراسته الجامعية. ويظهر «بخيت منديل» بطل رواية «شوق الدرويش» لحمّور زيادة سجينَ عبوديته زمن الثورة المهدية بالسودان بدءًا ومنتهى، إذ تصوّره الرواية عاشقا لـــ«ثيودورا» التي لم يبدُ منها ما يُحيل على كونها تبادله الحبّ نفسَه، ولم يقدر على حمايتها من دراويش المهديِّ الذين عذّبوها وقتلوها، بل هو مَن حفر لها قبرها دون علم منه بالأمر، ما جعله ممتلئا بمراغب الانتقام لها من قاتليها، ومن ثَمَّ ظلّ عاجزا عن تحرير ذاته من سجنيْ العبودية والانتقام.

ولا شكّ في أن صُورَ أبطالنا الروائيّين تحفزُ لأنْ نُقرّ بأنه مهما كانت أحوالُ الناس في واقعنا فإنها تبدو أفضل أخلاقيا وثقافيا واجتماعيا من أحوال هؤلاء الأبطال، بل إنّ البطولة صارت تتعاظم حضورًا في ناس الشوارع لا في ناسِ الروايات، ذلك أنّ وهمَ الرَّفاه، ومصائب التطرّف، والعزلة، والهجرة، كلّها ساحات معارك يقودها أبطال مجهولون هم في أغلب الأحيان أعظم شأنا من الأبطال الروائيين. وهو ما أزعم معه أنّ روايتنا فشلت في التعامل مع الواقع فشلَها في اقتراح بديل قِيَميّ عنه، وظلّت في خلال ذلك تُمارس حِرْفةَ التَّحْزين العامّ، وتلوك الأحداثَ اليومية والتاريخية بلا ملل مغرقةً في البؤس جمهورَ قرّائها.

ولي الآن أنْ أسأل: أيكون كتّابُنا قد تعمّدوا تهميش أبطال رواياتهم حتى يُوَثِّنوا أنفسَهم، ومن ثمَّ يصنعون بطولةً لهم في الواقع زائفةً؟ علينا أن نُعيد النظر في مفهوم «البطولة» في الأدب والرياضة والحرب والتاريخ حتى نتحرّر من دكتاتورية الأبطال.

المالُ والمعنى

الإبداعُ مَوكِبُ خروج على دولةِ المَأْلوف، هو مَجَازٌ قد يُنجَزُ بالكتابة أو بالتشكيل أو بالنحت أو بالموسيقى أو بالمسرح أو بالسينما أو بغير هذا ممّا يدخل في بابه من أدبِ الإنسان، ويمثّل قوّة عقلية تبعث في الدَّلالات حركةً حارّةً وحُرّة تتقصَّدُ العُدولَ عن الثابتِ من تصوّرات الناسِ عن حقيقة الأشياء وسياسات الأحياء وتخليق أخرى جديدةٍ وجريئة وجديرةٍ بلحظتها. وهو في اللِّسان: خلافُ الحقيقة؛ أي انتهاكٌ لها، لأنّ الحقيقة تعيش في حيِّز المُكرَّسِ، والمكرَّسُ ينفي البِكْرَ دومًا، ويرومُ دائما الحلولَ في فضاء القداسةِ وسلطانها .

ولا نعدِمُ في نصوصِ الأدب نزوعَها إلى انتهاك سُلطةِ المكرَّسِ بأصنافه الاجتماعية والثقافية والسياسية السائدة، تفعل ذلك على كثرة ما تحشد هذه الأخيرة من أعوان لها رمزيّين وماديّين تثبِّتُ بهم دعائمَ نظامها، وتعتمد خطابَهم العنيفَ سبيلاً إلى تقوية رغبتِها في الاستمرارِ في الزمن والانتشارِ بين الناس.

وبين حركيّةِ المَجاز وثباتِ السائد تاريخٌ من الكَرِّ السُّلطويّ والمكرِ اللغويِّ، تتكشّفُ فيه بجلاء مواجَهاتٌ عنيفةٌ وحادّةٌ بينهما، كانت قد أسالت دماءً آدميةً كثيرةً، واشتعلت فيها جمرةُ حروب الإلغاءِ المتبادَلِ بين الإبداعيِّ والواقعيِّ التي سعى فيها كلّ قُطبٍ إلى احتواء الآخر، بل وإلى تركيعه. وخلال هذه المواجهات، سقطت عروش للسائد كثيرة، واخضرّت حقول للمجاز أكثر.

ولعلّ في مدوَّنات الإبداع البشري ما يسعفنا بمشهديّات جليّة، تصوِّرُ تلك الحروب المعلنَة والخفيّة التي دارت رحاها بين ذينك القُطبيْن: فتنة الكتابة وتوهُّجِ الحَكْيِ من جهة، وافتتان السائد بمنع كلّ ما من شأنه أن يكشف عن تعفُّنِ مائه الساكن من جهة ثانية. ذلك أنّ أرضَ المَجازِ لم تنجُ من غزو جيوش السائد في كافّة أصقاع الدنيا منذ العام ٣٣٩ قبل الميلاد – تاريخ محاكمة سقراط بتهمة إفساد عقول شباب أثينا بأفكاره الجديدة – وحتى عصرنا الحديث الذي شهد معاناة الكاتب الروسي دوستويفسكي صاحب رواية «الجريمة والعقاب»، حيث نُفيَ إلى سيبيريا بتهمة انتمائه إلى «جماعة التفكير المُتحرِّر» والروائي الألماني توماس مان الذي كتب رواية «موت في البندقية»، فسُحبت منه جنسيته بسبب انتقاده لهتلر، وعاش مشرّدا في أمريكا.

وإذا عدنا إلى أزمنتنا العربية وجدنا أنّ الظاهر التاريخيّ منها ينبئ بكون علاقة المَجازِ بالسائدِ والمكرَّسِ كانت محكومة بالنفي والإقصاء أيضا، فقد أمر سفيان بن معاوية بقتل ابن المقفّع قائلاً: «**والله لأقطعنَّه إرْباً إرْباً وعينُه تنظر**»، وضرب المهديّ بشّار بن برد «**سبعين سوطاً فمات، وقيل: ضَرَب عنقَه**». ونحن واجدون في كتاب «صورة الحاكم في التراث الشعبي» (صنعاء، ٢٠٠٨) القول إنّ الحُكام قد اهتمّوا بالحكاية سلاحًا ذا حدّيْن، فإن هي [كانت] في صالحهم شجّعوها، وإن خالفت ذلك قمعوها، ونكّلوا برُوّاتها. وكانت الحكاية في التراث العربيّ الإسلاميّ أداة من أدوات الصّراع بين الشعب والأحزاب، وبينها وبين الحُكّام، ففي سنة ٢٨٤هـ منع الخليفة المعتضد العبّاسيّ الورّاقين من نسخ كتب الفلاسفة وبيعها، وأمر القُصَّاصَ بعدم الجلوس في المساجد والطرقات لرواية الحكايات، وفي سنة ٣٦٧هـ، منع عضد الدولة البويهي القُصّاصَ من الظهور في المساجد وغيرها من الأماكن العامّة واعتبرهم آفةَ المجتمع، لأنّ أحاديثهم كانت سببا في إثارة غضب الناس، كما أمر الخليفة القادر بالله العباسي في سنة ٤٠٨هـ بضرب القُصّاص، وعمل على مناهضتهم بسبب إثارتهم الفتن الداخلية.

ولم يَنِ استعارُ الحربِ بين المجازِ والسائد يتوهّجُ في مشهدنا الإبداعي العربيّ وإنْ تنوّعت أشكالُه، إذْ تكفّلت مؤسّساتُ السائد ممثَّلةً بأنظمة الناس التشريعية والإدارية والتنفيذية والقِيَمية بالتضييق على المَجاز والحَدِّ من سُلطته التخييلية، وذلك باعتباره فعلاً مُؤسِّسًا لعادة تمرّد الذّات على نظام مجموعتها الاجتماعية التي يُرادُ لمعاني معيشِها أن تظلّ منتظمَةً، فلا تتحرّك، متى أجبرتها الظروفُ على التحرّك، إلا وفق وتيرةٍ رتيبةٍ وخاليةٍ من كلّ إيقاعٍ وجِدّةٍ؛ لا بل إنّ مؤسّسات السائد غالباً ما تلجأ إلى إقصاء المَجازِ، كما لو أنه لعنةٌ أو عدوى يُخشى منها أن تُصيبَ الناسَ، وتُثوِّرَ فيهم مراغب التجاوُزِ والتعدّي والانتهاكِ. وهو إقصاء تحقّق في تاريخنا الثقافي، واتخذ له صورًا عديدة اتفقت جميعها في مضمونها الاستيلائي على صناعة المَجازِ، ولم تختلف إلا في الأدوات والإجراءات.

ومن تلك الأدوات نذكر اشتراطَ الذائقة الجماعية لغرض المديح ركناً أصيلاً من أركان القصيدة العربية، بل واعتباره عنوانًا وحيدًا لجودتها الفنية، ما جعل الشاعر يتورّط – مدفوعاً بحاجاته– في إنجاز مدحيات للزعيم القَبَليّ أو السياسيّ أو الدّينيّ وغايتُه أن يُسجِّلَ اسمَه في دفتر الاعتراف العامِّ به داخل بيئة لا تعترف إلا بالمُمْتَثِلِ لقوانينها. ولنا في حكاية إفْرادِ طرفة بن العبد شاهدٌ ودليلٌ. ومن الأدوات أيضا أسلوبُ «**يا غُلامُ، أَعْطِه ألفَ دينارٍ**» الذي ازدهر في بلاطات السلاطين والأمراء، ومثّل السبيل التي لاذت بها دولةُ السائد لتدجين دولةِ المَجازِ والتحرُّشِ بها وتبديدِ ثروة التخييل فيها.

وتُعَدّ الجوائزُ والأَعْطِياتُ مِنْ أفلحِ الأدوات التي اهتدت إليها مؤسّساتُ السائد لتدجين المَجازِ، وإذْ تفعل ذلك نراها تتكئ على ترسانة من الشروط السياسية والثقافية التي يتكفّل النقّادُ المُحَكَّمون –أولئك الذين يُقالُ إنهم لا ينطقون عن الهوى، ويقومون بدور الوسيط بين المال والمعنى– بتحديدها في كلّ نصّ مرشَّح لنيل الجائزة الأدبية واعتمادها معيارًا لفوزه (لذلك غالبا ما تخطئ الجوائز طريقها إلى مَن يستحقّها لفساد ذائقة النقاد المحكّمين القرائية مرّةً ومكرِها مرارًا).

يضاف إلى ذلك تفطّن تلك المؤسّسات إلى حاجة أصحاب المجاز إلى المال، وهي حاجة عائدةٌ أسبابُها إلى سياسات التهميش التي سُلِّطتْ على هؤلاء المبدعين ما جعل أغلبهم فقراء، فلا تراهم إلا وهم يقارعون أنظمةَ أيامهم بحَدِّ أقلامهم، غير أنهم لا يظفرون من حروبهم إلا بالقليل وبالهزال ممّا يسدّ الرَّمق ويُسكتُ بُكاءَ العيال.

والجائزةُ، وإنْ جَمَعَها مع المَجاز جِناسٌ، فهي ضَديدتُه، ولها من جهة اتصالها بالواهب وظيفتان، بل قُل هي تحقِّقُ له غايتيْن: الأولى ظاهرةٌ، وصورتُها أنْ يُحْسَبُ فَيْئُها المعنويّ له، وهو ما يُعزِّزُ فيه ما يُعْلِنُ عنه من تحلٍّ بصفات الكَرَمِ والعدل والقدرةِ على العطاء أو على منعِه على حدّ ما نُلفي له تمثيلا في قول معاوية: «**أنا خازن من خُزّان الله تعالى؛ أعطي من أعطاه الله، وأمنع مَنْ منعه الله تعالى، ولو كره الله أمرًا لغيَّره**»[٧٢]. والغاية الثانية خَفيّة، وهي إيقاف فعل المجاز الانتهاكي، ومنع حضوره في الخطاب الإبداعي وتعطيل فاعليته بين الناس. وفي الغايتيْن ما يُحيلُ على مكرِ الواهب/السائد ورغبتِه في التعدّي على فعلِ التعدّي ذاته، وهو الإبداعُ. ونحن واجدون لهذا التعدّي إشارةً في دَلالة الفعل «أجاز»، وذلك من جهة إفادتِه الإجهازَ على الشيءِ وإيقافَ حركتِه عبر تطمينه بالجاه والمال وهما مفسدتان من مفسدات الإبداع بالنسبة إلى أصحاب الذوات الضعيفة، ولا شكّ في أنكم لاحظتم –مثلما لاحظتُ– الضعفَ الفنيَّ الذي بدا ظاهرًا في الروايات الجديدة للذين فازوا بالبوكر العربية على غرار روايات «جوّنتنامو» ليوسف زيدان، و«فئران أمّي حصة» لسعود السنعوسي، و«باغندا» لشكري المبخوت، وهو ما يعني بالترجيح أنّهم فازوا إمّا بالحَظِّ وإمّا بالحَضِّ الآتي من خارجِ نصوصهم.

---

[٧٢] القاضي عبد الجبار: **فضل الاعتزال وطبقات المعتزلة**، تحقيق فؤاد سيد، الدار التونسية للنشر، تونس ١٩٧٤، ص ١٤٤.

غير أنّ للمَجازِ، أعني بعضَ المَجاز، مكرَه الكبيرَ الذي لا ينتبه إليه النقاد المولعون بتقصّي شكل النصّ وإهمال مضمونه، إذْ نلفيه يُلاعبُ السائدَ ويلعب معه لُعبتَه الانتهاكية بمهارة عالية، فبقدر ما نلفيه يمدح الموجودَ ويُجاري مراغبه في ظاهر النصِّ نراه يهجوه بشدّة في خفاياه. ونزعم أنه لو عاد واهبو الجوائز ولجان تحكيمها من النقاد إلى الأعمال الأدبية التي منحوها أَعْطِياتِهم، لوجدوا فيها خطابا ناقدا لأحوالهم، ومُبشِّرًا بسوءِ مآلهم، لا بل وضاحكًا على ذقونهم.

ولاية الفقيه النقدي

ما من نقد أدبيّ في هذه الأيام تُرحِّب به المَنابرُ وتُؤلَّف فيه الكتبُ وتُقامُ له الولائمُ إلاّ ويكون مخصوصا بالرواية. قد أجد تفسيرًا لذلك ظاهرا بالقول إنّنا نعيش عصرَ الرواية كما عشنا قَبْلاً عصرَ الشِّعر على حدّ ما ذهب إليه العراقي محسن جاسم الموسوي في كتابه الموسوم ب«عصر الرواية: مقال في النوع الأدبي»، الصادر سنة ١٩٨٥ (أي قبل أن ينشر جابر عصفور كتابه «زمن الرواية» بأربع عشرة سنة)، حيث تضافرت عوامل اجتماعية وثقافية وسياسية مع بعضها بعضًا لتُمثّل بالنسبة إلى الكتابة الروائية سبيلَها إلى السطوة على باقي الأنواع الإبداعية، بل وأن تكون النوعَ الأكثر رواجا في الراهن الكتابي وتحتّل فيه صفة «ديوان العرب المحدثين»، وذلك بعد أن خبا وهج الشِّعر وداخَلَه الغموضُ واللعبُ اللفظي، وكثُرتْ فيه اللَّطْمياتُ الذاتية والوطنية والأيديولوجية.

غير أن القول إن زمننا الإبداعي هو زمن الرواية لا يشرح أمرَ تنامي كتابتها، ولا يعني بالضرورة أنه زمنُ قراءتها أيضا، فمازالت هناك مسافة كبيرة تفصل بين المنجز الروائي وعادة قراءته، فالملاحظة تشي بأنّ الفعل القرائي للرواية فعل نخبويّ تفرضه دروسُ الجامعة أو بحوثُها، بل هو في مستواه المُواطِنِيِّ ترفٌ يُنجَز في غالب الأحوال لملء الوقت بل قُلِ لقتله (أيّ منّا له ترف الوقت في هذه الأيام؟)، ولا نعثر له على عادة في أنشطة الناس اليومية .

عليّ الإشارة هنا إلى أنّ الكتابة الروائية المعاصرة خاضعة لسلطان حاكميْن مختلفيْن في الفعل ومتّفقيْن في الغاية: حاكم الجوائز الذي يفرض مضامينَها ويُغري كُتّابها بالمال وفقَ قانون «**يا غُلام، أعطِه ألف دينار**»، وحاكم النقد الذي يفرض أشكالَها على المبدعين وفق قانون «**يا غلامُ، اِضربْ عُنُقَه**» (يفعل ذلك كما لو أنه ناقد برُتبة فقيه موكول إليه الاتكاء على نصوص النقد الغربي لإصدار فتاوى وأحكام على جسد النصِّ المقروء وزجر معانيه). تبدو الهَبّة الكبرى للاحتفاء بالرواية العربية أمرا يُنبئ في ظاهره بوعيٍ ثقافي حادٍّ بقيمة الكتابة – والإبداع عموما– في تحقيق النهوض الحضاريّ للشعوب، إلاّ أنّ غُبنَ الكاتب العربي وضمورَ مكانته الاجتماعية جعلاه لا يَكتُبُ روايتَه للقارئ العاديّ، ذاك الذي يقتنيها برغبته الشخصيّة ليتلذّذ ما فيها من تخييل جماليّ وقِيَمي، وإنّما يَكتُبُها وعينُه على إحدى الجوائز أو على جميعها، بل هو يكتبها بشكل يحقّق شروط تلك الجوائز التي تدافع بخفاء عن مراغب الجهات المانحة لها، فلا مال يُعطى اليومَ للناس بالمجّان.

ولعلّ المضامين التي انعقدت حولها أحداث الروايات الفائزة بجوائزنا الأدبية العربية تَشِي بهذا الأمرِ، من ذلك أنه يكفي أن يَكتب الروائيّ عملا يُدين فيه التشدُّدَ الدّينيَّ حتى ينال جائزة من تلك الجهة، ويكفي أن يكتب آخرُ عملا يُدين فيه العَلْمانية وإيديولوجيا اليسار حتى ينال جائزة من جهة أخرى. ولا شكّ في أنّ ضخامة مقادير الجوائز قد خلقت جوعا إليها في أنفس المُكرَّسين من الروائيّين وغير المكرَّسين، إذ ظهرت موجة من التدافع على كتابة الرواية كبيرة، فهجر الشعراء قصائدهم ولاذوا بالرواية مَطيّة للأعطيات التي مازالت حلاوتُها تطرُق لسانَ لاوعيِ ثقافتنا الأدبية. وعلى غرار هجرة الشعراء هَجَرَ الدعاةُ منصّاتهم الفقهية وراحوا يكتبون الرواية (ومثالنا هنا الداعية الشيخ عمرو خالد الذي كتب رواية بعنوان بهيم هو «رافي بركات وسرّ الرمال الغامضة»)، كما هجر الموظَّفون الحكوميّون مكاتبهم وظلّوا يقومون لياليهم وبعضا من نهاراتهم يتدبّرون حَدَثًا يلوكونَه لَوْكًا حتى يلينَ ويكون لهم رواية مسكونة بالدعاء الخفيّ إلى الله كيْ

يحفز دار النشر لأنْ تطبعَها ثم تُرشّحَها لجائزة من جوائزنا العربية التي هي من جوائز العالَم الأدبية (عدا جائزة نوبل) من أنداها راحةً وأبرحَها ساحةً. وهذا في رأيي ما جعل كُتّاب الرواية يَشْقَوْن شقاءَيْن: شقاء كتابتها، وشقاء البحث عن علائق لهم قديمة يستثمرونها سبيلاً إلى الفوز بالجائزة فتحقّق لهم جاهًا وإرفاهًا. وبالإجمال يجوز لي القول إنّ ضخامة عائدات الجوائز المادية والمعنويّة حوّلت الرواية العربية من ظاهرة إبداعية إلى ظاهرة جوائزيّة .

ولأن النّقد في الأدب رديفُ النّقد في المال، تمكّن الحاكم النّقديّ للمشهد الروائي العربي من أمر كُتّاب الرواية وفرض عليهم مِلّته النقدية (وقد أشار فخري صالح إلى جوانب من هذه المسألة في كتابه «قبل نجيب محفوظ وبعده: دراسات في الرواية العربية»[٧٣])، وبيانُ ذلك جلبُ الحاكم النقدي لعُدّة نقدية غربية وتسويقُها بين الكتّاب بوصفها منجاةً لكتابتهم من كلّ خطل سرديّ ممكن. والحال أن ما يصل من تلك المناهج إلى الناقد العربي – بعد خضوعه إلى عامليْ الترجمة التجارية والقراءة المتعجِّلة – لا يزيد عن كونه مجموعة من النفايات التي تكتُم أنفاس النص أكثر مما تنفعه. وإذ يفعل الناقد ذلك يفعله دونما وعيٍ منه بكون المناهج النقدية عامة ليست إلا اجتهادات ظرفيّة يزاحم بعضُها بعضًا وينسخه، تُنتجها ثقافةٌ مّا وتقترحها سبيلاً إلى فهم إنتاجها الإبداعي، وغالبا ما يرتدّ أصحابُها عن كثير من مقولاتها على غرار ما فعل تودوروف في كتابه «الأدب في خطر» عندما لاحظ أنّ التركيز على النص معزولا عن سياقه لا يخدم كثيرا منظومة القِيَم المجتمعية التي هي من الأدب جوهرُه وغايتُه. وفي رأيي أنه يصعب تدبير قراءة منجزاتنا الأدبية دونما عودةٍ منّا إلى نظريات النقد الغربي، نعود إليها لا لنُفكِّرَ بها ونطبّقَها على نصوصنا كما يفعل النقد المدرسيّ السائد هذه الأيام، وإنما نعود إليها

[٧٣] فخري صالح: **قبل نجيب محفوظ وبعده: دراسات في الرواية العربية**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٠.

لنُفكّرَ فيها ونفكِّرَ معها، أي لننقُدَها حتى نتجاوز حدودَها صوب فضاء قرائيّ جديد مناسب لنصوصنا ومراعٍ لشخصيتها الثقافية.

وعليه، لم يتنبّه الحاكم النقديّ إلى حقيقتيْن لهما علاقة بوجود كلّ فنّ، أوّلهما هي أنّ تطوُّرَ الفنون متّصل بتطوّر المجتمعات، وثانيتهما هي أنّ كلّ فنّ –مهما غالى في التجديد– يظلّ مشدودًا إلى شخصيته الثقافية يمتحُ منها رَواءَه، إنْ قليلا أو كثيرًا، حتى وإن كانت غايتُه في ذلك لا تتجاوز أحيانًا حدَّ اعترافه بجذوره. واهتداءً بهاتيْن الحقيقتيْن، ومتى نزّلناهما منازلَ إبداعية، صار من الصعب ربط تطوّر الرواية العربية بتطوّر الرواية الغربية. ووجه الصعوبة كامن في أنّ لكلّ رواية ذاكرةً اجتماعية خاصّة، وإرثًا ثقافيا خاصًّا، ومُتخيَّلاً أدبيا خاصّا، وجغرافيا خاصّة ذات تاريخ خاص. لأن تطوّر أيّ فنّ مشروطٌ بحجم تراكماته وبطبيعة واقعه الثقافي بجميع أنظمته، وينبع دوما من حاجته الداخلية الذاتية إلى التطوّر. ومن ثَمَّ يمكن أن نجد في ما عرفته الرواية الغربية، وخاصة مع الرواية الجديدة بفرنسا في خمسينات القرن الماضي، من ثورة على تقاليدها شبهًا كبيرا بما كان قد عرفه الشعر العربي من ثورة على القصيدة العمودية منذ أواسط القرن العشرين، كما يمكن أن نفسِّرَ ظهور هاتيْن الثورتيْن (ثورة الرواية الغربية وثورة القصيدة العربية) بتراكم منجزات كلّ منهما في مجاله على مدى أزمنة طويلة، وهو أمر نقدِّرُ أنه لم يتوفّر للرواية العربية التي مازالت طريّة العود.

وسواء أكانت الرواية العربية نوعًا حفيدَ أسلافٍ من النصوص النثرية القديمة أم هي دخيلة على بيئتنا الإبداعية ومُستَنْبَتةٌ فيها، فإنّه لمّا زجَّ بها النُّقّادُ والكتّابُ في موجة التجريب السردي صارت خاضعة في تكوُّنها الفني لما يُستورَد من أشكال مخالفة لقياساتها هي، ومحرومةً في الآن نفسه من الاستفادة ممّا يعجّ به تراثنا الحكائي من أشكال سرديّة معتَبَرة. وقد تفطّن بعض روائيّينا إلى هذا الأمر، وانفتحوا برواياتهم على مجموعة من فنون الكتابة القديمة مثل الترسُّلِ الذي كان نوعا أدبيا ينتمي إلى «الكلام الجيّد» وَفْقَ تفريع أبي هلال العسكري لأقسام الكلام البليغ الذي تنضوي تحته كلّ من الرسائل والشعر والخَطابة، وحاز في مدوّنة النثر

العربيّ مكانة مهمّة جعلت الكتّاب والنقّاد يهتمّون بفنون صناعته، حتى ارتقى عند أغلبهم إلى صفة النوع النثري ذي القواعد والوظائف والحدود المانعة لغيره من الأنواع الكتابية من مخالطته .

لقد حاول جابر عصفور إسعافَنا بإجابة عن سبب انصباب جهد النقد العربي المعاصر على الرواية وضُعفِ أدائه في مجال الشعر بقوله إنّ نقد الشعر نقد مختصٌّ لا يتأتّى إلاّ لمَن تمكّنوا من كلّ قوانين كتابته، وهو أمر حفز النقّادَ لأنْ يتّجهوا إلى الرواية لأنّ نقدَها سهلٌ. ولئن أنبأتْ إجابةُ عصفور –وقد نشرتها بعض المنابر الإعلامية العربية– باستهانته الخفيّة بنقّاد الرواية فإنها لم تُفسِّر سببَ سهولة النقد الروائي. والرأيُ عندي أن تلك السهولة راجعة بالأساس إلى وجود وفرة من النصوص في مدوّنة نقد الرواية الحديثة أنتجها غربٌ مفتون بالرواية وتكفّل العرب بترجمتها ترجمةً باردة وكثيرة الفوضى المفاهيمية. وعليه، يجوز لي أن أفترض –وإنْ بحذرٍ– أنه لو رغِب النقد الغربي الراهن في الاهتمام بالشعر وكتب فيه ما كتب في الرواية لهجر نقادُنا الرواية وعادوا إلى الشعر يقرؤونه ويؤوّلونه، وهو ما يعني أن النقد العربي ليس وليدَ حاجة مُلحّة لنصّنا الإبداعيّ إلى قراءة نقدية نابعةٍ منه وعائدةٌ غنيمتُها إليه وإنما هو نقدٌ خاضع لوصاية النقد الغربي ومُوالٍ لمشيئته الثقافية ولاختياراته الفنية حتى بدا الناقد العربي فقيهًا بعمامة فوقَها صليبٌ.

المصادر والمراجع

أ-العربية:

١- آدُرنو (ثيودورف ف.): **نظرية اِستطيقية**، ترجمة وتقديم وتعليق ناجي العونلّي، دار الجمل، بغداد-بيروت، ٢٠١٧.

٢- تودوروف (سفيتان):

*مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر. عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق ٢٠٠٢.

*الأدب في خطر، تر. عبدالكبير الشرقاوي، ط.١، دار توبقال للنشر، المغرب، ٢٠٠٧ .

٣- الجابلي (عيسى): كأنْ أمضي خلف جثّتي، دار زينب، تونس .٢٠١٦

٤- الجاحظ :

*البيان والتبيين، ج.١، ط. ٧، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٧.

*الحيوان، ج.١، ط.٢، تح. عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة-مصر، ١٩٦٥.

*الحيوان، ج.٣، ط.٢، تح. عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة-مصر، ١٩٦٥.

*رسائل الجاحظ، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت ٢٠٠٢ .

٥- الجرجاني (عبدالقاهر): أسرار البلاغة، ت. محمود محمد شاكر، ط. ١، مطبعة مدني بالقاهرة/دار مدني بجدة، ١٩٩١.
٦- الجمحي (ابن سلام): طبقات الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠١.
٧- الرازي (أبو حاتم): كتاب الزّينة، ج ١، تحقيق سعيد الغانمي، منشورات الجمل، بيروت/بغداد ٢٠١٥.
٨- الرافعي (أنيس): اعتقال الغابة في زجاجة، دار العين للنشر، القاهرة- مصر، ٢٠١١.
٩- ريكور (بول): نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ط.٢، تر. سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ٢٠٠٦.
١٠- زيادة (حمّور): شوق الدرويش، دار العين، القاهرة، ٢٠١٤.
١١- فخري صالح: **قبل نجيب محفوظ وبعده: دراسات في الرواية العربية،** الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٠.
١٢- الطويلة (وحيد): باب الليل، دار ضفاف ومنشورات الاختلاف والأمان، ٢٠١٥.
١٣- عاشور (خالد): همس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٤ .
١٤- عبدالجبّار (القاضي): **فضل الاعتزال وطبقات المعتزلة،** تحقيق فؤاد سيد، الدار التونسية للنشر، تونس ١٩٧٤
١٥- كامبل (جوزيف): البطل بألف وجه، ترجمة، حسن صقر، دار الكلمة – دار الشفيق، سوريا، ٢٠٠٣، ص ٢٨.
١٦- المتنبي (أبو الطيب): ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٣.
١٧- المعرّي (أبو العلاء): سقط الزّند، نشر مشترك، دار بيروت – دار صادر، بيروت ١٩٥٧.

ب-الأجنبية

1-Barthes Roland,

* Critique et vérité, Paris, d. du Seuil, coll. «Tel Quel», 1966.
* «Introduction à l'analyse structurale des récits», in communications, Année 1966, Volume 8, Numéro 1.
* «La mort de l'auteur», in Le Bruissement de la langue, Paris: Seuil, 1984.
* «Le retour du poéticien», in Le Bruissement de la langue, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

2- Ballard James Graham: Crash, préface, trad. Robert Louit, coll. Folio, Gallimard, Paris, 2007.

3- Bauman Zygmunt: L'identité, Editions de L'Herne, Paris, 2010.

4- Benjamin Walter: Sur le concept d'histoire, Trad. Olivier Mannoni, Ed. Payot, 2013.

5- BESSIERE Jean, «La Littérature est-elle critique?», in Tracés, hors-série, 2008.

6- Beuve Sainte-: Portraits Littéraires, Tome I, Nouvelle dition revue et corrigée, Paris, Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, 1862.

7- BLANCHOT Maurice: L'espace littéraire, Ed. Gallimard, Paris 1955.

8- Compagnon Antoine: Le démon de la théorie, Ed. Seuil, 1998.

9- De Man Paul: Allégories de la lecture, trad. Thomas Trezise, Ed. Gallilée, Paris 1989.

10- Deleuze Gilles - Claire Parnet, Dialogues, Ed. Flammarion, collection Champs, 1996.

11- Deleuze Gilles et Félix Guattari: Kafka; pour une littérature mineure, Ed. Minuit, 1975.

12- Fish Stanley: Quand lire c'est faire-L'autorité des communautés interprétatives, tr. tienne Dobenesque, Ed. Les Prairies Ordinaires, Paris 2007.

13- HALBWACHS Maurice: La mémoire collective, Ed. Albin Michel, Paris, 1997.

14-Lacan Jacques :

* Écrits, éd. Seuil, Paris 1966.

* «Radiophonie», Autres écrits, éd. Seuil, 2001.

15- Maupassant Guy de: Pierre et Jean, préface, éd. Noëlle Benhamou, Flammarion, Paris, 2014.

16- Picard Raymond: Nouvelle critique ou nouvelle imposture, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965.

17- Prévost Abbé: Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut, La Bibliothèque électronique du Québec, Coll. À tous les vents, Volume 827, version 1.0.

18- Soler Colette, « La répétition ne se produit qu'une seule fois «, L'en-je lacanien 2/2010, n° 15.

19- Wittgenstein Ludwig: Remarques mêlées, trad. Gérard Granel, Flammarion, Paris, 2002.

20-Yeats W. B., «Among school Children», in *The Collected Poems*, Ed. Macmillan, London, 1950.

خاتمةُ الكتاب

لا أستطيع أن أمنع نفسي من الشعور بأنّ كتابةَ خاتمةٍ مَّا لنصٍّ مَّا إنّما هي إرغامٌ له على الموتِ، هكذا يبدو لي الأمرُ. الخاتمة والخَتْم والخِتام والخاتَم كلّها تنويعاتٌ لدَلالة واحدة هي اكتمال الدائرة وإعلان النهاية، والحالُ أنّ الكونَ ليس إلاّ بدايةً والحياةُ ذاتُها بُرهانُه. والخاتمةُ في الأدب ليست سوى إجهاضٍ لرَغبةِ النصِّ في أن يحيا، إنها حدثٌ مجّانيٌّ صغيرٌ يُنهي حياةً ممكنةً كبيرةً، وقد أميل إلى تشبيهها بتابوت نظيفٍ يُسجَّى فيه النصُّ ليُمْتَدَحَ بتملُّقٍ –في لحظةٍ رِثائيةٍ قصيرةٍ– ثم يُغْمَرُ بتُراب النسيان أبدًا، الخواتيمُ ضدّ معنى الكتابة، بل أقولُ إنّ جوهرَ الكتابةِ هو تجاوزٌ دائمٌ للخواتيمِ. لا أستطيع أنْ أمنع نفسي من الاعتراف بأني أخاف الخواتيمَ. الأثر الإبداعيّ كائنٌ لانهائي، وليست لانهائية الأثر الأدبي، من وجهة نظر معيّنة، إلا من لانهائية روح مبدِعه على حدّ ما يذهب إليه موريس بلانشو الذي يقول إنّ: "الأثر الإبداعي – فنيًّا كان أو أدبيا– لا يكون منتهيًا أو غيرَ مُنتهٍ، وإنما يكون هو فحسبُ"[٧٤].

***

جاء في لسان العرب القولُ: «والخَتْم على القَلْب: أَنْ لا يَفهَم شيئاً ولا يَخرُج منه شيءٌ كأَنه طُبِعَ. وفي التنزيل العزيز: خَتَم اللهُ على قلوبهم؛ هو كقوله: طَبَعَ

---

[74] Maurice BLANCHOT: **L'espace littéraire**, Ed. Gallimard, Paris 1955, p. 12.

الله على قلوبهم، فلا تَعْقِلُ ولا تَعِي شيئاً؛ قال أَبو إِسحق: معنى خَتَمَ وطَبَعَ في اللغة واحدٌ، وهو التغطيةُ على الشيء والاستِيثاقُ من أَنْ لا يَدخله شيء كما قال جلّ وعلا: أَمْ على قلوب أَقفالُها».

***

كتابةُ خاتمةٍ لنصٍّ هي قراءةُ كاتبِه له. بقيَ أنه ليس من مهمة الكاتب أن يقرأ نصَّه، مهمته أن يقرأ نصَّ الواقع ونصوصَ الكتّاب الآخرين. أَنْ أكتُبَ خاتمةً لنصٍّ كتبتُه يعني أنْ أقرَأَه للقارئ؛ أنْ أُجمِلَ معاني النصِّ وأُعيد قولَه باختصارٍ، ومن ثَمَّ تكُون الخاتمةُ نصًّا ثانيًا يعيش على جاهِ النصِّ الأوّل ويسعى إلى أنْ يُلغي كيانَه لينوبَ عنه –بلا حياءٍ– في كلّ شيءٍ حتّى في مَهَمّة فتحِ آفاقٍ جديدةٍ للموضوع المكتوبِ على حدِّ ما هو شائع في الخواتيمِ. وأقدِّرُ أنّ في هذا ما خلق لدى بعضنا نوعًا من القراءة جديدًا يكتفي فيه القارئ بالخاتمة بديلا عن النصِّ. ومِن أجلى صُوَرِ ذلك أنّ خواتيمَ بُحوث الطلبةِ تتحوّل بالنسبة إلى الجامعيّين الكُسَالَى إلى عيّناتٍ يكتفون بالواحدة منها مُرْتكَزًا لتقويم عمل الطالِب دون واجب قراءة نَصٍّ بحثِه، وهي الحالة الوحيدة التي تجد فيها كتابةُ الخاتمة وَجاهتَها. غير أنه مهما اجتهد كاتبٌ في جعل الخاتمةِ مُجْمِلةً لمعاني نصِّه فثَمَ دائِمًا معنى فيه تنساه الخاتمةُ أو تتناساهُ وترغب عن قوله.

***

النصُّ النقديُّ نصٌّ إبداعيٌّ، أو هكذا يجب عليه أن يكون الآن، وإضافةُ خاتمةٍ إليه أمرٌ شبيهٌ بأنْ يُطلَبَ من روائيٍّ، أو من أيّ مبدع آخر، أنْ يكتُبَ خاتمةً مستقلّةً يُجْمِل فيها أحداثَ روايته ويذكر جمالياتها. ليست الخاتمة من أمر كاتب النصِّ إذًا، لأنه موجودٌ فيه، وإنما هي من أمر القارئ وحده. فَلْيكتب القرّاءُ خاتمةَ كتابي هذا.

الفهرس

إهداء 5

شكر 7

استهلال 9

الفصل الأوّل: تحريرُ القراءة..... 13

شخصية النصّ الأدبيّ 15

أفقُ القراءة الجَذْلَى 28

١- نصّ الواقع 33

٢- نصّ الكاتب 36

٣- نصّ القارئ 51

الفصل الثاني: الوصاية النقدية 70

كنائسُ النقد 71

أبطال أم أراجوزات 77

المالُ والمعنى 83

ولاية الفقيه النقدي 88

المصادر والمراجع 93

خاتمةُ الكتاب 98

أزمة النقد العربيّ الراهن أزمة أدبية ذاتُ بُعدٍ أخلاقي؛ فالنقد "القراءة" لا يحضرُ لحظةَ مواجهة الإبداع لبلاهة الواقع الهوجاء، لحظةَ حرب القصيدة أو القصة أو الرواية مع زمنها وهي ترفع لواء العُدول وتُقلق بمديره هَدْأةَ الواقع وتُفتّت بتدفُّقها كُتْلةَ المعنى فيه وسكونية أنظمته، وإنّما هو يحضر عندما تنتهي المواجهة، فيسعى إلى استثمار نتائجها كما يفعل سماسرةُ الحروب والثوراتِ جميعًا، وإذْ يدّعي الإخبارَ عن صولاتها وصفًا أو تأويلًا فإنه لا يُخبر عنها إلا بلُغة جافّة، مُتعالية وتقريرية، ليس لها من وظيفة سوى التبشير بانتصاراته هو، وهذا ما يُجيزُ لي القولَ إنّ نقدنا الأدبيّ مثل «دونكيخوت»، ماهرٌ في صناعة انتصاراته الوهمية.

عبدالدّائم السلامي كاتب تونسي، مولود في 8 سبتمبر/ أيلول عام 1968 بمحافظة القصرين (بالوسط الغربي التونسي)، يشتغل مُتفقّدا عامًّا للتربية، تحصّل على الدكتوراه في اللغة والآداب العربية عن موضوع "المقدّس في الرواية العربية الحديثة: أصنافه وتوظيفه ومظاهر انتهاكه"، ويكتب مقالات في النقد الأدبي بالصحافة الثقافية العربية. نشر مجموعة من الكتب في الشّعر والنقد الثقافي والنقد الأدبي منها "غمائمُ الغُيّاب" (الأطلسية للنشر، تونس- 2001)، و"شعريّة الواقع في القصة القصيرة جدا" (دار القرويين- المغرب2007-)، و"منطق اللامعقول في الرواية العربية" (دار التنوخي-المغرب- 2011).

يتركّز جهدُه البحثيُّ على تطوير قراءة النصّ السرديّ العربيّ الحديث من خلال تبيُّن حدود المناهج النقدية الغربية في مقاربتها له، والسعي إلى جعل قراءته فعلاً واعيًا بخصوصية شخصيته الثقافية، ومُنتجًا لنصّ قرائي إبداعيّ يتحوّل فيه القارئ من مُؤوّل خارجي للنص إلى مفردة من مفرداته في ما يمكن تسميته بـ"النقد الإبداعي"، وقد مثّل هذا المسعى مدار اهتمام كتابه "كنائس النقد" الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2017.

١٢
جنيهًا