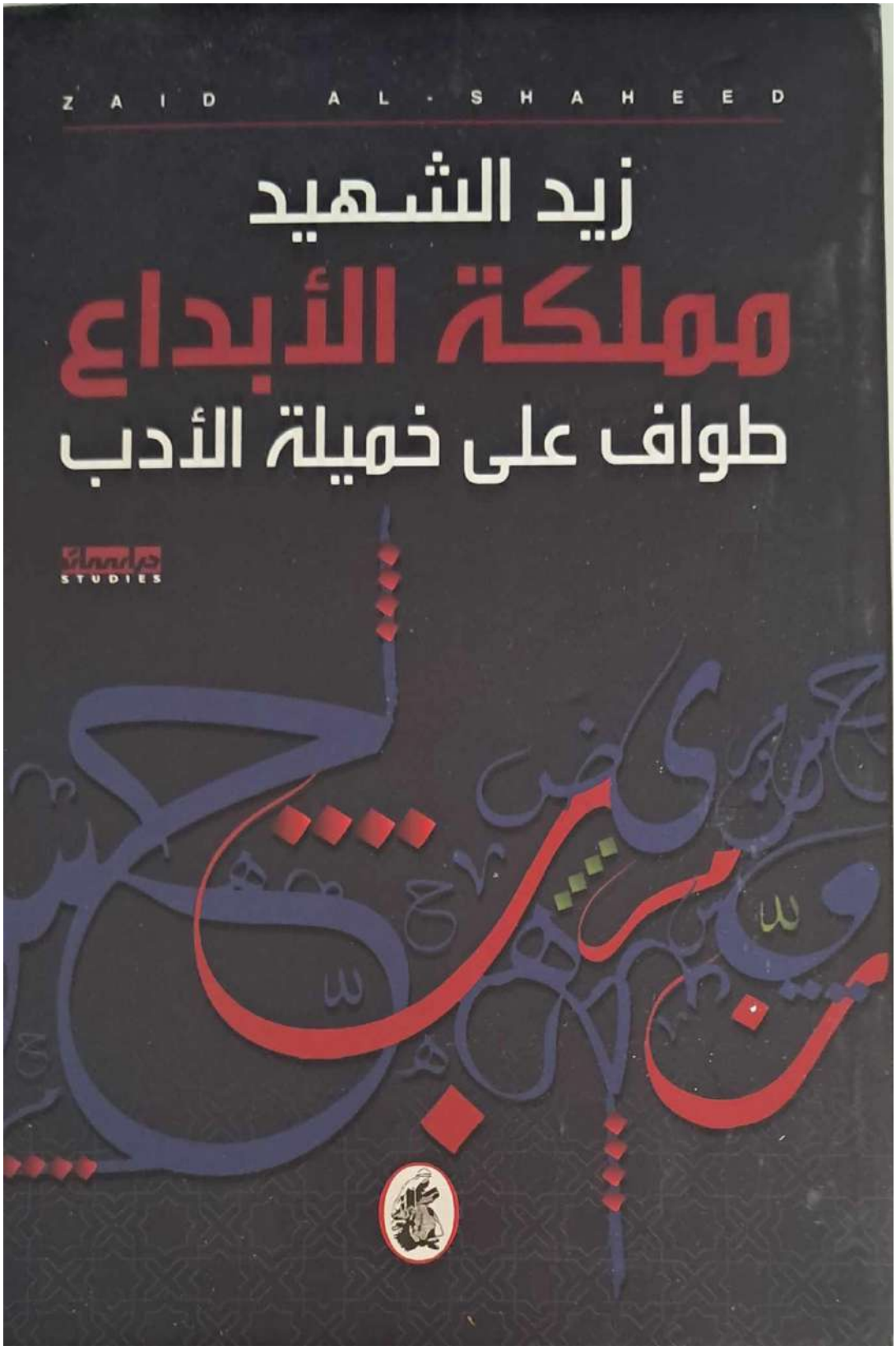
ZAID AL-SHAHEED
زيد الشهيد
مملكة الأبداع
طواف على خميلة الأدب
STUDIES

زيد الشهيد

مملكة الإبداع

طواف على خميلة الأدب

مملكة الإبداع، طواف على خميلة الأدب/ دراسات
زيد الشهيد/ مؤلف من العراق
الطبعة الأولى، 2014
حقوق الطبع محفوظة

المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
المركز الرئيسي :
بيروت ، الصنايع ، بناية عيد بن سالم ،
ص. ب 11-5460 ، هاتفاكس 751438 / 752308 1 00961

التوزيع في الأردن :
دار الفارس للنشر والتوزيع
عمّان ، ص. ب 9157 ، هاتف 5605432 6 00962 ، هاتفاكس 5685501 6 00962
E-mail : info@airpbooks.com
موقع الدار الألكترونيّ : www.airpbooks.com
تصميم الغلاف: ديمو برس/ بيروت، لبنان
الصفّ الضوئيّ : المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
التنفيذالطباعيّ : ديمو برس / بيروت ، لبنان

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

جميع الحقوق محفوظة . لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أيّ جزء منه ، أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات ، أو نقله بأيّ شكل من الأشكال ، دون إذن مسبق من الناشر.

ISBN: 978-614-419-419-5

الفهرست

مقدمة : الترحال في مضامير الحِرفة 7

القسم الأول 11

(١) الكتّاب . . عادات الكتابة وهاجسها 13

(٢) منابت الذاكرة . . الطفولة جدوى الخزين 25

(٣) توليفة السرد في النص الشعري 37

(٤) جدلية الرواية ومسار الشعر 55

(٥) قراءة في فحوى الشعر 65

(٦) التناغم في الرؤى والتفاوت في التطلعات 77

(٧) التداخل الأجناسي . . السرد في المكتوب الشعري 89

(٨) البحث عن الحداثات 105

(٩) التجريب . . حداثة اللحظة 117

(١٠) الانشداد إلى اللامرئي . . الهروب إلى الحلم 123

(١١) الإحساس بالزمن . . جدلية الفيض الكتابي 133

(١٢) الفنتازيا . . الخلق والمبررات 145

(١٣) رسائل الإبداع النهرية 153

(١٤) المأوى . . فعل المكان الزمني 163

(١٥) محاولات الوصول إلى الذات القارئة 169

(١٦) شفرة الحزن . . تعبيرية الألم 181

(١٧) المطالعة . . قراءة كتاب الحياة 191

القسم الثاني

١- أبجدية النص 201
٢- النص . . حيثيات وبواعث 203
أ) الاحتفاء بالنص . . متعة القراءة الأولى 213
ب) نصوص البدء . . طقوس البراءة 215
ج) تأويل النص بين الثوابت والدلالات المفترضة 219
٣- النص التشكيلي . . مكوّنات وأدلّة 225
229

القسم الثالث

(١) الفارغ والممتلئ . . تناغمات وتنافر 247
(٢) العزلة . . أبجدية الخلق 249
(٣) سماع الألوان . . حوار العطر 257
(٤) الساقان هوية التعرف إلى الجسد 263
(٥) الأزرار عيون الملابس 271
(٦) المقبرة . . قصيدة الموتى 279
(٧) المكتبة . . رقصة الحرف على إيقاع حيوات 289
301

زيد الشهيد

مملـكة الإبـداع

طواف على خمائل الأدب

الفهرست

مقدمة: الترحال في مضامير الحِرفة

القسم الاول

(1) الكتّاب.. عادات الكتابة وهاجسها

(2) منابت الذاكرة.. الطفولة جدوى الخزين

(3) توليفة السرد في النص الشعري

(4) جدلية الرواية ومسار الشعر

(5) قراءة في فحوى الشعر

(6) التناغم في الرؤى والتفاوت في التطلعات

(7) التداخل الاجناسي.. السرد في المكتوب الشعري

(8) البحث عن الحداثات

(9) التجريب.. حداثة اللحظة

(10) الانشداد إلى اللامرئي.. الهروب إلى الحلم

(11) الإحساس بالزمن.. جدلية الفيض الكتابي

(12) الفنتازيا.. الخلق والمبررات

(13) رسائل الإبداع النهرية

(14) المأوى.. فعل المكان الزمني

(15) محاولات الوصول إلى الذات القارئة

(16) شفرة الحزن .. تعبيرية الألم

(17) المطالعة .. قراءة كتاب الحياة

القسم الثاني

1- أبجدية النص

2- النص.. حيثيات وبواعث

أ) الاحتفاء بالنص.. متعة القراءة الاولى

ب) نصوص البدء.. طقوس البراءة
ت) تأويل النص بين الثوابت والدلالات المُفتَرَضة
3- النص التشكيلي.. مكونات وأدلة

القسم الثالث

(1) الفارغ والممتلئ.. تناغمات وتنافر
(2) العزلة.. أبجدية الخلق
(3) سماع الألوان.. حوار العطر
(4) الساقان هوية التعرف على الجسد
(5) الأزرار عيون الملابس
(6) المقبرة.. قصيدة الموتى
(7) المكتبة.. رقصة الحرف على إيقاع حيوات

مقدمة

الترحال في مَضامير الحِرفة

تقتضي الحرفةُ في مضمارِ الصنعةِ جهداً معرفياً وترحالاً لا يعرف الكللَ في دروبِ المعرفةِ وفضاءاتها التي ترفض التحدد والتوقّف عند نقطة أو منتهى. والكاتب، كمنتجٍ، يسعى متمنطقاً حثيث جهوده لكي يخط على قرطاس زمنه وجوداً خَلقياً ، في تماهٍ مع ماهية الإبداع، وانغماراً في هدير الرؤى المتراغية من دواخل صنّاع التاريخ.

التاريخ يزرع أبواباً عدّة يواربها على المصاريع، نادهاً هلمّي أيتها الحشود الملأى بورود الخلق الجميل، وتعالي يا جذوات عقول التائقين لفك طلاسم الوجود.. هيّا! فالخمائل تشرع أرائجَها وتبث الشذا وتشكّل من الفضاء دنيا رحبةً. فمرحى لكم.. سكبتم نزعاتِ قلوبِكم وخلاصاتِ هنائِكم في بوتقةِ خدمة البشرية.

الداخل إلى عوالمَ هذه النصوص سيلتقي كثيراً بهويات إنسانية مختلفة، ويحاور توجّهات متفاوتة لكنه سيرسي سفينة إطلاعه على هوية واحدة لإنسانٍ واحد يحمل همّاً واحداً وإن بدا في تشظٍّ تقرره المعاني.

توخّيت نثرَ تجاربٍ، وعرضَ حالٍ، وترجمةَ فحوى، ومحاورةَ إبداعٍ، ومصاحبةَ هالاتٍ.

دخلتُ عوالمَ وحيوات..

تجولتُ في دروب وعطفات وفضاءات وهموم وانكسارات ونجاحات وتداعيات.

رأيتُ محاولاتِ انتحارٍ، وتواليات يأسٍ، وحصادَ سرورٍ، وأمطارَ رضا. كذلك شاهدتُ عدمَ قناعةٍ، ورفضَ حالٍ، وتصريحاً بالأسى وبوحاً بالضياع، وتوقاً للانطلاق، ولَهفاً للحيازة... ومع كل ذلك أدركتُ توجُّهَ الإنسانِ المجبول على خزينٍ معرفي وتدارس موضوعي بحكم البراعة المنبثقة من تراكم حيثيات الزمن نحو مرفأ الخلق الجميل مستدِلاً بالضوء الذي يومض له من فنار شاهق لا يُترجِمُ دعوته إلا المتميزون. أولئك الذين يستعينون بإرث من التفاؤل، ويطردون حشود اليأس المتكاثفة عند حدود الضعف الذي يعشش في فجوات القلق وخشية النكوص.

تهبنا التجاربُ قطوفَ الحِكم وتطلقُ لنا فراشات الهفهفة؛ تدعونا إلى عدم الوقوف في منتصف المسافة بين القلاع القديمة والأبراج الحديثة. بين الإرث الركيم والنور العميم. إنها تصرُّ على عدم الركون إلى تكبير حجم الإخفاق وتهويل شطط خطأ جاء اثر محاولة. إنها تقول على مرأى من مسامعنا: انهضوا وتقدموا، وإنْ تعثرتم فانهضوا.. " تُصاحبُ المتنبي في صراحتهِ، وترافقه في صولته.. تُجاري عزمَه على المغامرة، وتداري قرارَه على الولوغ في قلب العاصفة. فثمة المجد ينتظر، والخلود يؤمييء أنْ تعالوا ولكن: " ولا تحسبن المجدَ زقّاً وقينةً // فما المجدُ إلا السيفُ والفتكةُ البكرُ".

إنّها –التجارب– تحثنا على الإصرار خلقاً وإبداعاً وتنامياً واحتراقاً في درب المواصلة المتعثر، الطويل! وما المتوارون إلا أولئك الذين تهالكوا أمام بريق التحدّي فظنّوه غيهباً سيدخلهم دهاليز الضياع لكنهم ضاعوا حين لم يلجوا بوابات الصراع مع آلهته الظلامية، فصاروا مَثلاً... لقد صارعت "فريدا كالو كالديرون" كل تابوات العَوَق الذي صاحبها في مجرى حياتها ابتداءً من الشلل الذي داهمها ولمّا تزل طفلةً في السادسة مروراً بحادثة الباص الذي كان يقلّها وزميلاتها في المدرسة وهي في الثامنة عشرة ليتركها قعيدةً تعاقر ألمَ مبرح سبَّب لها جروحاً جسدية ونفسية فراحت في إحدى ممارسات التحدّى تمارس فن الرسم بإصرار إنساني عزمت صاحبته على مواجهة دفعات الإخفاقات الاجتماعية والصحية. فتجاوزت آلام ما يزيد على اثنتي عشر عملية جراحية لتقويم التشوّهات التي حدثت جرّاء تحطم الباص الذي كان يحملها مثلما تجاوزت المحنة النفسية يوم اكتشافها خيانة زوجها وهو يقيم علاقةً جنسية مع أختها، مثلما أيضا تخطَّت كارثة إصابة أحد ساقيها بالغنغرينا ما تطلب بترها فآلت بها كل هذه الويلات إلى قضاء بقية حياتها على كرسي متحرك يمدّها بعزيمةِ ألا تستسلم فنشطت في الرسم وخلق العوالم الفنية وتكريس صورتها عبر بورتريهات ولوحات كان لوجهها المكسيكي الواضح والصريح وجود يعكس حالة إنسانية تكرّس الإصرار على المواجهة وتقارع الاستسلام وتحاربه بسيوف الإبداع والخلق المجيد.

إنَّ حِرفةً الكتابةِ تدخل حّيز الخلقِ الذي يصنع جزئياتٍ لغدٍ آتٍ، وتجعل من الخالق اسماً مُبدعاً بمثابة لبنة مهمّة فائقة من لبنات بناء الإرث الإنساني القويم. وما الإرث الذي تتباهى الإنسانية به أمام تساؤلات القادمين إلا نتاج أولئك الخُلاَّق. وهو – أي الإرث– الذي أيضاً يغطّي ويطغي على رداءة وسوءات أفعال بعض المارقين من الشريحة الإنسانية ممَّن يتركون اللطخات العتيمة في فضاءِ فخرِ الإنسانية الرحيب.

زيـد

القسم الأول

الكِتّاب.. عادات الكتابة وهاجسها

يشكّل المزاج الخاص الذي يغدو عادةً بمرور الأيام واحداً من إكسسوارات طقوس الكتابة لدى الكتّاب.. وتصبح الأجواء المصاحبة لحيثيات ارتياح الكاتب ديدناً يُعجّل بنجازة الاشتغال الذي يرمي الكاتب نفسه في أتون غماره واستحواذه؛ إذْ الكتابةُ فعلٌ احتراقي يحتاج إلى استنهاض بواعث المقدرة على الإبداع؛ وهذه البواعث لا تنوجد بغير مبررات تحققِها.

فالمزاج والأجواء والبواعث لَبِنات مهمّة في بناء ظهور النص وعرض الخطاب في ساحة القراءة.. فكم من كاتبٍ مزّق صفيفَ الورق وأبرى القلم لعدة مرات وانتابه الهوس لأنه لم يصبُّ احتدام الفكرة على قارعة الورقة، ولم تقنعه الذات المهتاجة على حُسن كتابة المفردة وخروجها بالحلّة التي يبغي. إنّه يحتاج إلى فَتاة الارتياح التي تهبه بوابة الولوج إلى ولادة النص. تُعطّر له الجو بأريج الطمأنينة المحيطة. تهبُه ورودَ صمتِ المكان أو زهورُ الحركة الدائبة المشوبة بالصوت (والصراخ في بعض الأحيان). هذان النقيضان يمثّلهما الروائي الفرنسي مارسيل بروست من جهة وتناقضه مع الروائية الانكليزية جورج أليوت من الجهة الأخرى. فقد عُرف عن بروست أنه لا يستطيع الكتابة إلا عند دخوله غرفته ليلاً حيث الصمت والجدران المغلّفة بالفلّين مانع تسلل أصابع الصخب الذي ترمي به شوارع باريس؛ في حين اعتادت جورج أليوت الكتابة في صالة البيت التي تعجُّ بحركات أبناء شقيقتها: بأصواتهم وعبثهم ونزقهم. وإذا كان "كيتس" يتوه خيلاءً وتعبيراً وامتلاءَ قريحةٍ في أجواء الصيف فيصنع في مشغله الذاتي روائع الرومانس في حومة الشعر فانَّ صديقه "شيللي" لا يمكن إلا أن يبدع نصوصه المضمَّخة بعبق الفنتازيا على حفيف الورق المتهاطل من الأشجار العملاقة على أرض الغابة وأرصفة الطرقات في فصل اسمه الخريف. كذلك أفشى آرنست هيمنغواي عن طقوس كتابة لا يأتيها الاّ وهو متهندم بكامل أناقته. إنَّ الكاتبَ معنيٌّ بلقاءِ شخصياتِ أعماله. يحاورها بما يليق بمضياف يلتقي ضيوفه أو يتماهى معهم – وهمُ من خلقه، واستنباطاته، وجموحه، وخذلانه، وروح داعبته أو تعاطفه الذي يصل حد المشاركة الوجدانية–. لقد شوهد الروائي الانكليزي جارلس ديكنز عديد المرّات وهو يغرق في الضحك لحظة الكتابة راحلاً مع أبطالِ أعماله؛ وشوهد ايضاً وعيناه تدمعان بعدما يضع حدّاً لحياة أحد أبطاله. ولا يتخلص من غمامة الحال إلا بعد ما يُسحُب من تأثيرات طقس الكتابة ويخرج من سِحر الأجواء والكلمات المحيطة به كالخيوط المتشابكة.

إن اهتمام الكاتب بضرورة توفر ما يعينه على الإبداع يجعل منه مخلوقاً توّاقاً لضرورات تحقُّق ما يرومه هو بمعزلٍ عن الآخرين؛ تماماً كما هو "هيام المحب بحبيبته يجعله شخصياً عديم الوعي لجميع حالات الجمال الأخرى" على رأي أندريه جيد. ففي الكتابة يستحيل الكاتبُ كتلةً متماوجةً وعالماً صخّاباً. تهدر في دواخله مراجلٌ وبراكين. تثور على تخوم وعيه الكلمات تبغي التحرر من ربقة الإرهاص؛ تروم الرفَل على شاطئ الورق الصقيل. لا ترى في بقائها جدوى، ولا وفي وجودها انتفاع. إنّها الرغوة التي تتعالى فتطغي على انفتاح فضائه إنْ لم تأخذ طريقها إلى التجلّي خانقةً ممرات هدوئه ومالئةً دهاليز استقراره.

لا يمكن تجاوز هاجس الكتابة لدى الكاتب؛ وليس من الحق النظر للكتابة على أنها فعلٌ آلي يستطيع ممارستها في أية لحظة وفي أدنى مكان. لا ينبغي النظر للاشتغال على أنّه صنيع مخلوقٍ عادي، وليس من الجدوى الإصرار على أنّه كلام مدوَّن. إذ الحقيقة تُقِر وتؤكِّد على خصوصية الكاتب كخالقٍ لا يشبهه أحد، وعلى هوية الاشتغال كمُنتَجٍ مؤثِّر يحمل هوية التغيير وتوالي الاستمرار. لقد قيلَ في الرُّسل على أنَّهم سحرة لا لشيء إلا لأنهم توجهوا لتغيير المعادلة الخاطئة والخروج

على المألوف السالب. أو لأنهم لم يرتضوا بواقع حال لا يليق بواقع زمن أو حال تتفشى فيه معادلة عدم توازن الوعي بالضد مع انبثاق القوانين العلمية الرافضة والمصطدمة مع هذا اللاتوازن. بمعنى آخر أنَّ القوانين الجدلية الموجودة أصلاً في الوجود تطيح بهيبة المعهود من التفكير لدى الأكثرية الساحقة من البشرية الهائمة على ثرى الاعتيادية، فيتولى الخلاّقون المرتفعون بمستوى وعيهم مهمّة تجاوز الحاجز أو كسر الطوق الذي بمثابة مقدس جُبِلت عليه الأجيالُ سلوكاً وجَبلَت ذاكرتَها الوئيدة اختزاناً. يغدو الكاتب خالقاً مُغيِّراً. يغدو قائداً لا مُقاداً. يغدو قافزاً لا زاحفاً. يبدو نوراً وضاءً لا بؤرةَ عتَمٍ ركيد. يبدو صائحاً لا صامتاً؛ مجاهراً لا هامساً. هو إذاً يدخل طابعَ التميّز؛ يلج مضمار الهالة الادهاشية فيحتاج _ لكي يُكمل مشوار التحولات والتغييرات والتأثيرات _ إلى دنيا الأجواء المطلوبة؛ تلك التي تتيح له سرعة الإتمام في دقّة الإنجاز ؛ تماماً كما تحتاج الشمعة إلى فضاءٍ من الأكسجين لتواصل الاشتعال ومد هذا الفضاء بالإنارة المرجوّة. تماماً كما تحتاج النحلة روضاً من الورد كي تمنح عسلاً يستعذبه المرتشفون والذوّاقون. فأجواء الخلق الإبداعي والكتابة الخلاقة يحتاجان إلى كينونة ينعمان بمحفزاتها على إنتاج يُراد له أن يتَّسم بالبراعة والتميّز، بغير ذلك كل شيء يستحيل مناهضاً لجهوده، ومعرقلاً لخياراته وفعله، ومدمراً لبنائه الذي لا يحتاج سوى إلى هنيهة بدء القلم بالتدوين والدواخل بالانصهار والتشكيل. لذا لا غرابة إن تصرَّف الكاتبُ في واحدة من لحظات انفعاله كما المجنون وفقد زمام أمره في التفاعل مع الآخرين ؛ لأنَّ الآخرين سيستحيلون أعداء إن أقضّوا مضجع لحظة هيجانه في كتابة إبداعه ، تلك اللحظة التي لا تتكرر فتهرب منه فلا تعود أبداً . يقول "لورانس كلارك باول" في معرض تناوله لضرورات تكريس كل ما يحتاجه الكاتب في مشغله: " الكتابة مهنة التوحّد والعزلة.. الأسرة والأصدقاء والمجتمع هم الأعداء الطبيعيون للكاتب. إنّه بحاجة إلى أن يكون وحيداً، لا يقطع أحد عليه عمله. وهو يصير متوحشاً بعض الشيء إذا أُرغم على كبحِ جماحِ كتابته."

نعم! لا يعرف هذه الحقيقة إلا مَن اكتوى بلهاث الإبداع؛ وتلظّى بلفح الضرورة التي تلح عليه في أيَّما وقت، وفي كل مكان . فكم من مبدعٍ نهض قافزاً من سريره وهو يغط بنوم عميق ليبحث سريعاً عن قلم وورقة يدوّن فيها عبارة قفزت كبؤرة شهاب تبغي تدوينها السريع لئلا تنطفىء وتستحيل رماداً باهتاً؟.. وكم مَن شاعرٍ اندفع من بين الجموع في تظاهرةٍ أو زحام بشري محتج ليعتلي مكاناً عالياً ويسكب شعراً انبرى فجأة لدى ذائقته أو أهزوجة انبثقت هائجة في بيت مخيلته؟.. وكيف لنا أن ننسى العالم أرخميدس لحظة انفجر كالمعتوه صارخاً: "وجدتها.. وجدتها!" حتى ظن الذين شاهدوه أنَّ بينه وبين الجنون لحظة انغمار؛ دون أن يعلموا أنها لحظة الاكتشاف!.. اللحظة التي ستكشف عن حقيقة علمية ظلت عصية على البشرية في إدراكها وتفسير كنه وجودها. فكان (قانون الجاذبية) الذي فتح آفاقاً للمعرفة ودروباً قادت حتى زمننا الحاضر في سبر غور الأجرام السماوية الأخرى؛ فظهر أنَّ للقمر جاذبيةً وللمريخ أيضاً؛ وأيضاً لكوكب الزهرة وكل الكواكب الكونية.

حتماً هي الكتابة ما يُبغى منها أن تكون فاعلةً ومؤثرة ومفيدة؛ وقطعاً هو الكاتب ما يحتاج إلى فعل التواصل مع احتدامات دواخله واستمرار هيجانه ليكون ما يقدّمه بعظم ما قدّم من احتراق ولهب وضياء.. كان "وليم گولدنك" الحائز على جائزة نوبل للآداب يقول: " عندما لا أقرأ في اليوم أكتئبُ، وعندما لا أكتب ارتكب الصِّدام.". وهو معذورٌ في ذلك لأنَّ الكتابةَ تصبح واجباً يومياً مثلما القراءة عند الخلاّقين. والتخلّف عن أداء الواجب يُشعر الإنسان بتأنيب الضمير، ويفهمه بأنّه أهدر وقتاً كان مُفتَرَضاً أن يُنتج ثمراً؛ وأنّه ارتكب فعل الخطيئة مع عُمرٍ أصبحت ثوانيه ولحظاته ليست له إنّما لرجاءات الوجود وحاجة الإنسانية.

الكاتب والذاكرة

تنطوي لحظةُ الكتابة على زمن تُستجد فيه الضرورة ويشكِّل لسان الحال. والنص الذي يخلق وجوده يمثل زمنه ويروح يشغل حيزاً من حقبة تُمثل وجهةَ نظر مُنتجه. أما المُنتِج وبعد أن يتحرر من ربقة هيمنة فكرة النص وفحواه ومتعلقاته يجد نفسه متهيئاً لخلق نصٍ جديد. هذا يعني أنّ الذاكرة ستبرمج مجسّاتها وتتقدم صوب تدارك لحظوي يخص القادم فلا يبقى متشبثاً أو مشدوداً بما فات. وكلَّما انهالت الأيام وتوالت تراكمات النصوص صار استرجاع حيثيات كتابتها صعباً ومعقداً وعسيراً؛ إلى درجة قد تصل حدَّ النسيان بحيث يُنكر المُنتِجُ تفاصيل وجزئيات إنتاجه. يوماً ما سُئِلَ الشاعر الإنكليزي " روبرت براوننغ" وهو من شعراء أواخر القرن التاسع عشر من قِبل "اليزابيث باريت"، الشاعرة التي أحبته وتزوجها في ما بعد عن المعنى الدفين في إحدى مقاطع نص شعري له، فردَّ عليها: " آنسة باريت: عندما كتبتُ هذا المقطع أنا والله كنا نعرف معناه. أمّا الآن، فالله وحده هو العليم."

لا غرابة إذاً أن تواجَه– أنتَ السائل– بشَدَهِ صانعِ الخطاب وجهلِهِ بتداخلات خطابه الذي تكون الأعوام قد مرت عليه وهي تذروه برماد تراكمي وغبار يطمر صفاء الذاكرة. ذلك أن الحيثيات والأجواء وظروف التشكل تماهت به وتداخلت مع زمنه؛ لكنها انسلخت من قلب الذاكرة وخرجت من قشرتها. فلم يعُد مُجبراً على استذكار ما مرَّ، ولا هو مُلام إن أبدى جهلاً بالتفاصيل... ونسيان ظروف التشكّل أو تفصيلات بناء النص أو الخلق لديه تبدو من نافلة نعمة يترجّاها هو ربّما، والآخرون منه. إنَّ النسيان هنا يدفعه– وإن لم يقصده– إلى التوجه نحو الأمام لينهل ويبدع خلقاً جديداً لا يتقولب بقالب بنائي اعتمد عليه، بل يحثّه على تحقيق إنجاز جديد لا يشبه ما سبقه أو يتأسر بإطار خلّفه.

إن الكاتب يشعر بحالةٍ من التحرر وهو يُتم عملاً أخذ منه الجهد والمعاناة والأرق، ويدخل حقبة من الانشراح والشعور بالانسلاخ من ربقة همٍ كبير سيطر عليه وأسره. لذلك وحدهم المنتجون مَن يحسّون بلذة الإنجاز التي لا تضاهيها لذة أخرى . فهي بأجواء ورغاوي خاصة لا يعرفها إلا الذين تركوا الحرائق بعدهم لتخمد، ولينبني عالم جديد ستمارس لذةُ التلقّي فعلَها في المراحل القادمة؛ مراحل القراءة وسبر الأغوار عبر الدلالات والمدلولات، الشفرات والنتائج.

تدانيات إثبات الذات وتمردها

في الحرفة التدوينية لا يبغي الكاتب غير الكتابة المميزة؛ غير أن يصل قارات جديدة يحاول أن لا يسبقه إلى اكتشافها أحد. وإذا اعتاد في شتى مناحي حياته أن يكون طيّعاً سمِحاً، ناكراً للذات فإنه يرى أن هذه السلوكيات لا تنطبق على الكتابة. الكتابة تعلّمه أن يكون أنوياً . يرى في ذاته ذاتيات البشرية بأحلامها وتأملاتها ونواياها؛ لكنه في نفس الوقت لا يريد أن يذوب في بوتقة هذه الذاتيات. إنّه لا يحب ولا يفضّل إلا ذاته.. هو جمرةٌ لها تأجّجُها ووهجُها لا كبقية الجمرات، وهو شمس يريد لنفسه أن تكون مع الشموس في الفضاء الإنساني لكنّها شمسٌ تتفوق ألقاً وسطوعاً أكثر من الشموس التي تشاركه المدارات. قد تجمح ذاته نحو العُلى فتتعالى سموّاً يصل به حد نكران الآخرين أو قد تتجاوز إلى التنكر للوجود. فقط ذاته وليس غير ذاته ما يرى. الأنوية لديه تتجاوز المستوى الطبيعي والمعتاد إلى مصافي التمرد. إنّها لا ترى إلاّ نفسها ، أو هي ليست بذي بال بما حولها.." أنا لا أخافُ من السماءِ/ ولستُ أؤمنُ بالقدر.. مهما عشقتُ فلا/ يدوم العشقُ في قلبي شهر".. يقول الشاعر حسين مردان؛ وهو يعلن تمرداً ومجوناً مثلما يُبرز فعله الخارج عن السرب. لا يريد أن يكون

كالآخرين ولا يقبل بما لدى الآخرين. وحتى وهو يمارس المعاناة وتتغلب على إرادته الظروف فتشعره بالتعاسة والشقاء يظل متمرّداً جموحاً؛ يرمي نفسه في هوّة العدم ولا يبالي:

" أنا! مَن أنا/ يا للشقاءِ، وما أنا عبدُ القدر.. أنا سائرٌ لنهايتي وخطاي أدماها السفر."

وإذا كانت الذات تطغي على الموضوع ؛ وتكون "الأنا" الرافضة متفوقة على الـ "نحن" المتراجعة فإنَّ التمرّد يكون نسبياً؛ وقد يكون ردّة فعلٍ لا ايمانَ بالحتمية فيما تأتي الذات لدى الآخرين محققة لجبروتها عبر العلو والهيمنة على الجماعة.

يأتي الشاعر ليكوّن من خلال ذاته الموجهة للآخرين صرح عنفوانه، وإبراز تفوقه. فهو الخطيب وهم المستمعون. هو القائل وهم المنصتون: " سأبني لكم مدناً من الخرق، أنا ".. يقول " هنري ميشو.. " سأبني لكم من دون تخطيط ومن دون اسمنت/ صرحاً لن تهدموه أبداً".(*)

هذا البناء يأتي من تدانيات الرغبة في التفرّد . فهو يمارس الوحدانية عبر الأنا والبناء الذي سيخلّفه لهم.. مؤكداً هو بناء الشعر؛ والصرح الذي يعلنه جزماً بالأداة "لن" سوف لا يمسّوه هدماً أو يديرون الأنظار عنه رفضاً أو اهمالاً. إنّه يترك لهم صرحاً ابداعياً خارقاً؛ ينبجس من شعوره بالتفوّق واللابساطة أو اللا اعتيادية.

هذه الذاتية المتضخمة اتساعاً؛ المتضمخة بهرجةً تمثل احساساً بالاتزان، حتى وإنْ جاءت بتعبير السخرية اللاذعة المتأرجحة بخيط المرارة . حتى وإن يقف أمامه الآخرون يسخرون وهم يرون أن الشعر بكل ما يمتلك من خيالاتٍ وأوهام لا يضاهي العصرنة المتمثلة بالمدن الكبيرة والعمارات الشاهقة ... وهو هنا سبقه الشاعر المتنبي بأنوية مهولة تصل حدَّ الانفجار، وتبجح يقرب من التطرف غير المُصدَّق أبداً: " أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي.. وأسمعت كلماتي مَن به صمم " .. لكأنه يرتدي صفة الألوهية، ويتسامى تفوقاً عن الخلق البشري. فيرينا ملكاته التي تجعل من مفرداته مجساتٍ خارقة بحيث تدخل البصيرة إلى باصرة الأعمى المنطفئة، ويهرب الصمم من أذن تجمَّد فيها الصوت واستحال تراكماً من صلصال يغلق ممرات تسرب ذبذباته... وقد تستحيل الذات لدى كاتب آخر إلى هاجس يتمدد على طريقة تمدد المعدن بفعل الحرارة وارتفاعها؛ فيخترق وجودُه الأزمنة ويتداخل مع العصور؛ ويغدو العمر الذي نعرفه مُقاساً بالعقود القليلة إلى قرون وآلاف، بل وملايين. يقول نزار قباني : "لا تطلبي مني حسابَ حياتي/ إنَّ الحساب يطولُ يا مولاتي.. كلُّ العصورِ أنا بها فكأنما/ عمري ملايينٌ من السنوات ".. هكذا يغدو الشاعر عندما يشعر بالتفوّق، وتتداخل لديه بجاحة الذات وتهاويلها!.. وهكذا ينشر ريش موهبته ليظهر كالطاووس حين تأتي لحظة اظهار مقدرته وكبريائه وعنفوانه الذي لا يُضاهى!

وفي اللحظة التي يتبجح بها ويُظهر تألقه فإنّه يتراجع ضعفاً، ويتقهقر تلاشياً، ويكشف وجودَه بدرجةٍ منزلية وطيئة أمام مَن يخاطبها بمولاتي... هي إذاً مولاته وهو العبد الخنوع، هو الطيّع وهي المُطاع، هو الهابط درجاتٍ عند التحدث وهي الصاعدة مراتب عند الاستماع.

هاجس الكتابة.. المعادلة المتضادة/ القراءة

لا يخاطب الكاتب هياكلَ من فراغ.. ولا يتعامل في طرحه لنتاجه مع أشياء جوامد. إنّما هو إزاء عالم تتداخل فيه القراءات، وتتصيّر على أديمه رغبات الدخول إلى خلقٍ أوجده، فعرضه، فشاهدوه، فصمموا على تلقّيه، وقراءته، ودوافعه، ثم الخروج بمعنىً، باستنتاجات، بمدلولات تشكّل رؤية تخصّه مثلما تدفع إلى استثارة دواخل المتلقي واستنباط رؤاه، واستقراء خلاصات رغباته التي قد تتوافق مع الرؤى السائدة أو تتقاطع بدرجات ونسبة تتسع أو تتقلص.

إن القراءة التي تتوجّه إلى خَلق الكاتب تستدعي التأويل والبحث عن الدلالات ثم تعطي للمتلقي القارىء رؤية يقيّم من خلالها النتاج الذي بين يدي ذائقته وتحليله. هذه القراءة يحتاجها الكاتب للتعرف على مدى تقبل المتلقي للمنجَز ومقدار تأثره به . قراءة يحتاجها الكثير من الكتّاب في وقت الحاجة لكن حين تأتي متأخرة وقد ترك القارىء المتلقي الذي يطلق عليه صفة الناقد زمناً طويلاً قبل أن يتناول المنجز الذي كان له استحقاق القراءة منذ زمن تكون هذه القراءة في كثير من الأحيان غير مجدية من وجهة نظر الكاتب.. قيل أنَّ الكاتب المسرحي يونسكو طردَ جموع النقاد الذين تدفقوا عليه بعد نيله الشهرة وحصوله على الجوائز، صائحاً بهم: " أين كنتم عندما كنتُ في حاجةٍ إليكم؟!".. إذاً تبقى حاجة إبداء الآخر رأياً أحد هواجس الكاتب ورغباته في ادراك رد فعل المتلقي وإعلان نتائج قراءته ومدى اللذة التي تمتع بها من قراءة النتاج الكتابي.

ولقد قيل أن هواجس الكتابة وما يحيط بها من سطوة على الكاتب قد تقوده إلى ما لا تُحمد نتائجه. ولكون الإبداع حالة تتحول من الهواية إلى الموهبة وتخلق من الكاتب إنساناً يجد أنّه أمام مسؤولية عظمى فإنَ هذا الكاتب يصبح أسير موقف إثبات الوجود على الساحة الدائمة، وإظهار أنّه ما زال صلباً ومتواجداً باستمرار سرمدي لا يقبل التراجع. وفي هكذا شعور، وهكذا ارتياب من اللحظة المومِئة بالتراجع والانهيار يتقدّم الكاتب نحو ارتكابِ فعلٍ مُدمِر، قد يصل حدَّ التخلص من النفس باتخاذ قرار المحوِ وإنهاء الحياة بلحظة.. ألم يتحرك آرنست همنجواي نحو هوّة الانهيار وينهي حياته بعاصفة نارية من بندقية صيد رافقته في جولات إبداعه المغامراتية مزَّقَت له رأسه وأنهت مواقيت القلق، وكرَّست شعور أنه غدا عاجزاً عن الكتابة ومتوقفاً إزاء هوة وسيعة من فراغ كان ممتلئاً بالخلق الوفير.

ولكن! وعلى الجانب الآخر من عملية الإبداع، وبقدر ما تعتري الكاتب من الهواجس المُقلقة وما ينتابه من احتدام جيّاش إبّان كتابة النص فإن الانتهاء منه يمنحه لذةً خاصة ويجعله في شعور أنّه انتهى من مهمّة لا سعة لها ولا تقدير لعظم تأثيرها. تأتي لذّة الانتهاء لتعطيه إحساساً بأنه أنتج ما يمكن أن يحسبه أكبر إنجاز وأعظم مهمّة. وعندها يكون قد أتم رسالةً وختم جملةَ معاناةٍ وتخلّص من فيوضِ هواجس ؛ فوصل إلى شاطئ الاسترخاء وأدرك الشعور بالارتياح.

(*) هنري ميشو.. قصائد ونصوص.. ترجمو حسونة المصباحي.. دار الشؤون الثقافية العامة.ص 53. ط1 1990.. بغداد

منابت الذاكرة..
الطفولة جدوى الخزين

في تداولات الرحيل الإبداعي يتجه البوح إلى التصريح بحمى منابع كانت يوماً ما جرياناً نهرياً يسري في أرض كلُّ ما حولها جذلٌ وإن كان مشوباً بالفقر، هناءٌ وإن اغتسل بالحرمان، عبثٌ وإن كان زمناً لطفولة. يغدو البوح ناصية خلقية تتشكّل جراء العودة تقهقراً إلى مخازن البديع فتغترف الذائقة ما يستطاب لها كتوافق لما تريده– هذه الذائقة– أن تسكبه في بوتقةِ خلقٍ يتساوق و اللذاذة الآنية الذاتية الحداثية ، تلك التي تمثل اليومي التفصيلي المعاش لا السارب الهارب من الأيام . والمُدوِّن الذي اعتلى ناصية القلم وانطلق في حومة التدوين يتكىء في انطلاقته على جناحين لهما قوة الدعم والانتصار في رحلة طيران ناجحة. جناحٌ يمثل واقع يومي وباصرة تجول في المدى المتسع الماثل للظهور؛ والآخر الرصيد الذاكراتي من الخزين المتراكم في دروب الذاكرة ومنعطفاتها كرصيد هائل من انبعاثات كامنة تشحن هياج الذاكرة لتكون خير عون للتدوين وخزين ذهبي للقول المؤثر.. وفي تجاربهم فاه المبدعون بما استلّوه من دفين رؤى ادخرتها عبثيات الطفولة وحجيرات هياجها الناحية صوب استفهامات منشطرة عن كوامن وأحاجي طبيعية تتمثل كاستفهامات لدى مدوِّن يسعى دوماً إلى جعل نتاجه يحظى بقبول ذاته التي تروم توقاً إلى الخلق المُميَّز ذي التأثير الحفري بالأثر الوالغ الدفين؛ ورضا المتلقي الذي يقف لهنيهات يتملّى خارطة الإيقاع به وفق توالية من أبجديات الفخاخ المرسومة له عند ابتداءات حركة النص المُقدَّم .

إنَّ فعل الكتابة السردية يستفزنا ويدفع بنا إلى مغارات الذاكرة ومتاهاتها للبحث عمّا يفيد في التدوين، ويعزّز شفرات نبثّها في جسد النص مثلما يحشدُ لدينا مبررات الخيال فنتيهُ رحيلاً في مَسعى لاصطياد رؤى مختلفة ليلتقي الاثنان (الصورة الدفينة ، والمُختَلَق الخيالي) ومنهما تتشكَّل هيكليةُ الخطاب ويتم خلقه بالقدر الذي يتوخى صانعه جعله مقبولاً ومؤثراً من قبل المتلقي؛ ويجعل المتلقي مدفوعاً بجعل هذا الخطاب منهجاً لسيرورته في طريق الخلق الجديد والإنتاج الذي يخصّه واهباً له حقيقة أن الصورة المستلّة من دفائن الذاكرة لا تعاد لوحدها وتتشكّل إن لم يتأجج فعل الخيال "ففي ذاكرتنا أفلامٌ دقيقة يمكن قراءتها فقط حين تُضاء بالضوء الساطع للخيال" (1).

إنَّ الذاكرةَ بوتقةٌ تجمع الصورَ الصافية إلى جانب شظايا الصور؛ لهذا عندما تخرجُ وتنسكبُ في لحظةِ الهياج عند الكاتب وساعة انشغاله في التدوين قد تخرج نثاراً، لا بالصفاء الذي كانت عليه. وحتمية التناص لا يمكن إغفالها.. تأتي الصورة المختزنة ليُعاد نسَقُها فتستحيل صورة أخرى في تداخلها مع ارهاصية الخيال. يتولَّد نص جديد أو صورة جديدة ولكن لزمنية لاحقة اعتماداً على مرجعية سابقة؛ و" ما الأسد إلا خراف مهضومة." كما يصرح بول فاليري.

---

(1) جماليات المكان، غاستون باشلار، ص164

الفتوة.. زمن الخزين/ الرصيد الثَّر

لسنوات الفتوّة فعلُها الحافر في الذاكرة حفرَ الجُرح الدفين في جبهةِ الوجه حيثُ الأعوام تثبت عجزها في إخفائه وإزالة أثره من البشرة، أو فقدان صبي صغير لأمٍّ رءوم كانت تغدق عليه حنانها الشلالي الدفيق وسلامها الهانيء البهيج. تتدفَّق مظاهر الطفولة كانثيال لا شعوري لحظة التوجه السردي للكاتب الذي دخل حومة التدوين متمسِّكاً بكل عدته الكتابية ومتعلقاتها، مُقرراً أن يخرج منتصراً. إذ لا هزيمة مُعترفٍ بها لديه (وإذا كانت ثمّة هزيمة تنبثق أمام إصراره على الخلق فإنَّ التمزيق والرمي إلى سلة المهملات هو الحل الأمثل للخروج من الدوامة رغم التهالك السيكولوجي والانفعالي اللذين يحدثان له). وانتصار الكاتب هو انتصار الورقة التي تمتليء على القلم الذي يستنزف حاله ويسقط جراء اعياء يسببه له ماسكه اللاهث في حلبة الكتابة الجنونية، تلكَ التي لا تريد أن تقف فتستنزف وجودها... تغدو الفتوة بأعوامِها وأحداثها وارهاصاتها المتأججة بحمى العبث واللعب والاكتشاف من نافلة المَعين الأمثل في القص الذي يأخذ دور استعادة حلمية لا تكاملية مثلما يغدو "البيت مكاناً للفرح والألفة، مكاناً يستقطب ويكثّف الألفة ويدافع عنها "(1) البيت الذي هو الرديف الأمثل للذاكرة الصبوية واحد حاضنات جدوى الفعل الذي يؤديه الفتى والمحيط المستوعب لحيثيات وجوده المبني على الحركة والخيال مثلما الزقاق والشارع والمحلّة لقاطني المدن؛ والشجرة، والنهر، والزورق، والبقرة، والطير، والمعزى، والأفعى، والعشب الطري، والأرض اليباب، والغيمة، والمطر، ونباح الكلاب، وعواءات بنات آوى لسكنة الريف المتماهين مع الأرض.

---

(1) جماليات المكان،غاستون باشلار، ص68

وليس بالضرورة أنْ يلمَّ الكاتب بكلِّ متعلقات الصورة العائدة من تخوم الذاكرة بغية إحالتها تشكلاً ماثلاً؛ فهو يأخذ منها المطلوب وما يتوافق ورؤيته الآنية التي تضيف لسرده عمقاً ودعماً. ومن الجدير بالقول والانتباه ليس كلُّ ما تعود به الذاكرة يأتي متسلسلاً تسلسلاً منطقياً كالذي حدث أو جرى؛ إنمّا يجيء كخزين قالت له الذاكرة انطلق فهبَّ بخزينه، ودفينه؛ باشناته، وعلائقة؛ بأدرانه وحواشيه وحيثياته ووصل المدوّن بما هو عليه فيروح الأخير يفبركه ويتلاعب به، يصيغهُ بالصياغة التي يرتأيها موائمة لما يهدف ويعرضه بما يريد.

والطفولة (حاضنة الفتوة والصِّبا) بمالِها وثروتها تبقى المنهل الذي يمدُّ عطش التعبير في سني الكبر بماء الارتواء المفرداتي؛ ويستمر الخزين المُعبأ بالمئونة التي لا تخذل الجائع إلى الإفضاء. طفولة تبقى كالربوع الغنّاء العامرة بالجذل والارتواء رغم مرور الزمن وتعاقب الفصول. منها تستلُّ ذاكرة العمر المديد حنينها، وفيها يُحس الروح اليباب بطراوة اللحظة. إليها يرحلُ الكاتب ليغترف، وعنها يترك القلم ليبوح.. سنواتُها سنوات بحثٍ واكتشاف وطرح أسئلة بحثاً عن إجابات.. سنواتها زمن التوقف والتأمل والرغبة في الإمساك ومحصلة الفعل؛ زمن البناء المتماسك لمشيدات الشباب والرجولة. ومن هنا توجّه علم النفس الحديث إلى الطفولة دراسةً للوصول إلى فعل الكبر؛ فالعودة إلى المسببات يسهّل كثيراً إدراك النتائج؛ ويجعل الباحث على بيّنة لها اسسٌ أقرب ما تكون إلى الصحة والثبات؛ وذلك التوجّه نفع الكتّاب كثيراً ودفعهم إلى دراسة

الشخصيات من ابتداءات نشوئها وترعرعها فكتبوا الروايات التي صارت من تنويعات العودة إليها ساعة الحاجة، وأصبح التشبث بالفعل يبرره السلوك الطفولي وحيثيات الجو المحيط أعوام التنامي الزمني.

(1) لقد مُنحَ هيمنكَوَي بندقية صيد هدية من والده وهو لمّا يزل في العاشرة وكان الرفيق المصاحب لأبيه المولع في المضمار. منه تعلّم الهواية، وعلى يديه وضع لمسات خزن الذاكرة بالصور التي ستكون الكنز الثمين الذي أنتج روائع الفتى الذي سيصبح من اشهر كتاب العالم منتصف القرن العشرين؛ وتصبح البندقية والأحراش والحيوانات والطيور التي تسقط صريعة انطلاقة ذكية نافذة مادة كتابية تؤجج لدى الكاتب حمّى التدوين السردي والخطاب الذي ينتظره القراء حتى لكأنَّ المغامرة ورحلات الصيد لا تهربان من أيما خطاب روائي دفع به إلى الذائقات. حتى وهو يخوض عبر شخصية "سانتياگو "(2) البحّار ذي الثمانين عاماً وأجواء البحر: بطيورها وأسماكها وشواطئها. لم تبرح مغامرات الصيد في الغابات أجواءَ الرواية إذْ كانت تأتيه عبر الأحلام والذكريات يومَ كان البحّار شاباً يمارس الصيد في أحراش أفريقيا.

(2) وسمح والد بورخس للصغير أنْ يقرأ أيَّ كتابٍ يرغب من مكتبته العامرة: " حتى الكتب التي كانت محرَّمة على الأطفال أقرأها"(3).. فوهبته المكتبة والكتب إغراءات التتبع والملاحقة والتمتع وأسقطته في غوايات الشغف والاغتراف والاقتناء فوفَّرت لديه خزيناً لا يقدر بسعة، وكبّرت له مدارَ المُخيلة ثم هوَّلت عنده قدرة التعبير. لهذا فإنَّ الأسلوب الذي تميّز به في الكبر لا بدَّ أنّه جاء من دهشته وولعه وانغماره في الحكايات المتهافتة والمتلاحقة التي قرأها. فهو يشير إلى كتاب حكايات ألف ليلة وليلة بترجمة "بريتون" كأنّه الباب الذي انفتح ليدخله إلى عوالم سحرية ساحرة وأوصلته إلى آفاق غريبة ولّدت لديه حبّ القراءة الغامرة: " قرأتُ هذا الأثر من أول صفحة إلى آخر صفحة. لقد كان كما اكتشفته الآن مليئاً بالسحر".. " ما كان يهمني هو الجانب السحري وشغوفاً به"(4) ومن هنا كان لتأثير القراءة وإتباع أسلوب الحكاية الذي ولعَ به أنْ أصبح أسلوباً خاصّاً له؛ استطاع عبره أنْ يكون حكّاءً بارعاً متكِئاً على تقنية الحكاية ومؤثراً بالطريقة التي وجدها القراء يسحبهم شيئاً فأشياءً إلى ربوع غوايتها التي تدفعهم لأنْ يكونوا مُنصتين لِما حدث وما سيحدث.

(3) ومثله فعل "كونان دويل" الروائي الايرلندي الأصل خالق شخصية (شرلوك هومز) يوم كان صبياً دفعته رغبة المتابعة إلى القراءة والتحري والعدو خلف كل ما هو أدبي ومعرفي. لا يكتفي بوجوده في بهو المكتبة للمطالعة بل شرع يستعير الكتب ليواصل التهام الحلوى الأدبية وملاحقة الأحداث التاريخية (تلك التي ستجعل منه كاتباً شهيراً للروايات التاريخية مثل "الفرقة البيضاء" و "سر نايجل" إلى جانب إبداعاته القصصية التي لم يعول عليها كثيراً في حين أصبحت هي ما كان يشار بها عليه كنصوص ناجحة.). نهمُه هذا في الاستعارة والقراءة دفع "لجنة المكتبة تتخذ قراراً بعدم تجديد إعارة أكثر من ثلاثة كتب في اليوم الواحد". هذه القراءات التي أوصلته إلى تخوم الشهرة ليكتب مستمداً من الذاكرة الحيّة النشطة التي لا تعرف الخمول عشرات آلاف الصفحات مازجاً بين هيجان طفولته وحمى تأجج عمله في الشباب. فقد أبصرنا "دكتور واتسن" في حلقات "شرلوك هومز" القصصية التي حولت في ما بعد إلى أفلام سينمائية ومسلسلات تلفزيونية هو نفسه "دويل" الذي كان طبيباً وله ممارسته المهنية في مهنة الطب التي أمدته أيضاً بكم هائل من الحالات والمواقف الإنسانية التي كانت تعكس عذاب الإنسان ومعاناته وقهره.

لا شك أنَّ للطفولةِ هيمنتُها على الذاكرة، وللتنبؤات الطفولية في كثير من الأحيان فعلُ الصدق والتحقق.. كثيراً ما راودنا حلمٌ ، يأتي ويغيب وقد يصير مثار ضحك أو استغراب عندما نعلنه؛ غير أنَّ الأيام تُقبل على صيرورته وتحققه فيصبح من نافلة النجازة الفاعلة، وتصبح مؤثرات الطفولة لها قبول الوثوق لا نزق الجهالة. حصلَ للشاعر الإنكليزي "وليم بليك" مرةً – يوم كان صبياً– عندما أخذه أبوه ليقدمه للرسّام "رايلند" الواسع الشهرة والمقرب من ملك إنكلترا آنذاك علَّ ولده يحظى بقبوله فتنفتح له أبواب الشهرة لا سيما وأنَّ "بليك" ومن صغره كان ينظم الشعر الرصين الذي لا يتوازى وسنوات صباه... ولقد صُعقَ الصبي وهو يرى إلى الرسّام! ففرَّ هارباً مذعوراً.. ولحظة لحق به الأب وسأله عن سرِّ فراره، أجاب الصبي: "" هذا الرجل يلبس عقداً حول رقبته، وسوف يشنق يوماً ما!".. عدَّ الأبُ كلامَ الابن من باب الجنون الصبياني.. لكن ذلك الرسام بعد اثنتي عشر عاماً شُنقَ فعلاً مُتَّهَماً من قبل الملك بإهدار المال العام وتبذيره لمصلحته الشخصية.

قرين الحلم الطفولي.. البيت

من مظاهرها الرسيخة في الذاكرة تغدو البيوت موئلَ سردٍ لا ينتهي لدى السارد وخزين لا يمكن تلافيه أو تركه يهوى في لجة العدم؛ والطفولة بلا ديباجة البيت هيولي يفتقد التشكّل؛ كذلك السارد بلا تجوال ذاكراتي داخل خارطة البيت كينونة ضائعة تأخذها خطى المتاهة نحو مطلقٍ يفتقد الحدود ؛ والذاكرة تتوخّى التقاط أبجدية البيت وألفبائيته فتشطرها إلى أبجديات صورية لا تعرف الانتهاء (لكِ يا منازلَ في القلوب منازلُ)؛ وهي أدرى أنَّ كلَّ شيء فانٍ وسيزول، وأنَّ البيوت إنْ لم تُهجَر وتُقفَر على أقل رجاء فأنّها ستُهدم وتُرمى في قرارة الزوال. من هنا تصممُ الذاكرة على تخزينها ولملمة جوانبِها وأجزائها وجمع أحشائها إلى ما بعد مرور عقود كرصيدٍ ثرائي تكون له قيمته العظمى ساعة الحاجة، وأهميته القصوى لحظة الاستعانة به شاهداً على صدق قول وحقيقة رأي، وإنهاء جدل.

ترتفع حمّى التذكّر لدى الكاتب في لحظات انهمار قوة فعل الكتابة – لحظة أنْ ينسلخ من مهيمنات الواقع ليروح وسط حومة التدوين – فيأتي البيت بكلِّ تضاريسه والزوايا؛ بكلِّ آدمييه والأنفاس الراقصة والمحوّمة في فضائه.. تأتي الحوارات التي تمَّت وسط حيثيات أعوامه التي يوازيها تقلّب الزمن وتغيير الحال. في السرد الغربي شاهدنا "وليم فوكنر" يساوق الوجود المكاني عبر شخصية "بنجي" المعتوه الذي يعتلي شجرة ليسرد للذين على الارض من اقرانه مشاهد تغسيل الجدّة الميتة حيث يأتي التوصيف مكملاً لعملية السرد وتتقدم شيئيات البيت متجسدة عبر عين راصدة تحسن ولو من باب العته عرض المكان. وفي السرد العربي يمكن اعتبار القاص محمد خضير من الساردين الذين أجادوا استنفار الذاكرة الطفلية وراح يغترف منها عوالمها وارهاصاتها مدوناً شيئيات البيت الذي يأخذ حيزاً وسيعاً من ذاكرة الطفل الذي سيصبح رجلاً تاركاً إيّاه يسوح بعين كاميراً ويحصد بانفعالات وتصورات طفولة كل ما يدور بقوة توصيف وصدق تصريح. فالدخولُ إلى نص " المملكة السوداء" ** التي حملت المجموعة الأولى له هذا الاسم تكشف للمتلقي هيمنة جزئيات البيت على ذاكرة السارد ويعرض قوة الذاكرة وعمقها ورهافتها، تلك التي جابت واحتوت وصوَّرت في فترات الطفولة، وتلك أيضاً التي استرجعت بعد عقود نهوض المكان وفاعليته وحركته التي أثارت فيه قوة الاسترجاع لإعادة الصياغة تنصيصاً.. كذلك ينطبق الفعل الذاكراتي المتفاقم على نص " نافذة على الساحة" حيث الصبي بلسان ذاكرته وحساسيته البصرية المستنفرة يستعرض؛ وقد مرت الأعوام وتهافتت صور الزمن، وتراكمت. لكنّه يستلّها بتأثير من حاجةٍ كانت تلح عليه لاستخراجها كحلية ثمينة تُركت

مهملةً في زوايا النسيان، أو دمية نائمة بين طيّات توالي الأعوام. ففي النص توصيف لما كان عليه السارد (القاص نفسه) بجسده الضامر وقامته الضئيلة إبان طفولته (سيبقى هذا التوصيف ملازماً للقاص حتى بعد مرور الأعوام التي يفترض بالامتلاء أن يؤدي تأثيره في الجسد بأعضائه النحيفة) حيث العمّة التي جاء زائراً مُرسلاً من قبل أمّه يوم كانت في حاجة إلى مال: " اقتربت منّي، وتفحصت وجهي في ضوء النافذة القوي، وقالت: وجهُكَ تعس وداكن... واحتوت ذقني بكفّيها الضخمتين، قالت بسرعةٍ تدغم الكلمات: نحيف وجاف. أنتَ لا تتغذى جيداً وبصورة كافية." ص45 .. إنَّ السارد يبحث عمّا يثير الاهتمام لدى المتلقي ساعياً لخلق الدهشة السارديّة في دواخل هذا المتلقي.. تصير الدهشة نوعاً من التأثير المهيمن لحظة الكتابة. يرمي الكاتب شباك صيده كيما يحظى بما يعرض موضوعة الكتابة التي يخوض في غمارها. يغدو البيت مادةً كتابية مكمِّلة لعملية الكتابة الكبرى؛ تلك التي تنتهي بموضوع ناجز يشكّل استعراضاً تدوينياً بمثابة هبّة خَلقية أو منحة مجانية لمتلقٍّ وجِّهت إليه دعوة حضور حفل أبجدياته المفرداتية والصورية/ القوامات الناهضة أو المتهالكة/ الوجوه الضاحكة أو العابسة/ الانفعالات المتوهجة أو المتهالكة آتية من عوالم متماهية راعشة في المجال السابح بين طيات السماء وأديم الأرض.

وينتقل فعل الدهشة بعد قليل من القراءة. ينتقل من السارد الذي انتهى من عمله، ونفض أجواء السحر وصحا من حلم اليقظة التدوينية إلى المتلقي الذي يتسلَّم جملةَ العمل، تماماً كما يتلقى لاعب كرة السلة كرة من لاعب آخر لتغدو المهمة من أولويات اللاعب المستلم/ المتلقي الذي سيتولى النص تدريجياً بأسلوب الغواية الوئيدة خلق أجواء الدهشة التي سيطير فيها المتلقي بعد أن خلق له النص الغاوي أجنحةً من هلام؛ ويروح يحلّق بعينين متسعتين فضولاً واندهاشاً/ رؤيةً وتحاوراً .. يعدو راكضاً في تيهٍ تتشعب طرقاته، وتتناثر منافذه؛ فلا يدري بعدها أينَ سيصل، وأين سيتوقَّف وسط هيمنة مبررات الدهشة؛ تماما كما هو "ماركو فالدو" بطل عمل "الروائي الإيطالي "ايتالو كالفينو" الذي تحمل الرواية اسمَه حيث يمكن تطبيق المقطع التالي كتوليفة لفعل هذه الدهشة إذ القطيع – سحر النص بحيثياته – يأخذ مسارات متناثرة فلا يدرك "ماركو" إلى مَن يتجه، وعلى مَن يقبض: " فكّر ماركو فالدو، لقد لحق القطيع، والله وحده يعلم أين سيصل. وبدأ بملاحقة القطيع ركضاً عبر الشوارع ، ولكن حين تجاوز القطيع الساحة العامة، انقسم القطيع إلى عدة قطعان، عبر شوارع المدينة المختلطة، متجهة إلى الأودية، كل قطيع على حدة؛ وهنا تأكّد ماركو فالدو أنَّ الخيط بدأ يفلت من يده، ولكنه تتبع أحد القطعان فتبين له أنَّ ما يبحث عنه غير موجود مع هذا القطيع، وحين وصل القطيع تقاطع الطرق، رأى قطيعاً آخر، فلحق به." (5)

الكاتب راصد المكان.. عارض المقدرة الطفولية

في معرض حديثه عن ما يفترض بالكاتب المؤثر أنْ يتميز به يشير "ايتالو كالفينو" إلى أنَّ الكاتب " هو أحد الكائنات الخفيفة القادرة على التحليق اللانهائي"،وهي إشارة واضحة إلى الرصد المُتقَن والحساسية المتيقظة التي يتحلّى بهما الخالق المدوّن تجاه اغتراف الصور من اليومي الحياتي وتخزينها في مسارب العقل الباطن وخزائنه لكي تكون مادةً جاهزة يُستعان بها لحظ الحاجة مثلما هي علامة فارقة لدى المبدعين في أنْ لا يكونوا بمساواة مع البشر العاديين. فهو كائنٌ خفيف له إمكانية اختراق الحجب وصيد حيثيات اللحظة وهياجها، كذلك لديه مبررات التحليل بمنطقية خاصة لا تجاري السائد ولا تتوافق مع المألوف. هو المحلِّق في كهنوت الخلق الخاص.. يمر على الظواهر فيسائلها ويحاورها وقد يحاكيها، ويقف عند الغريب الغامض فيتملاّه ويغترف من أوصافه ليروح يدخل في استفهامات طويلة عن كنهه.. هو الطفل الذي لا يشبع

ولا يمل من التساؤلات؛ يقتني ما يريد ويجمع ما يود ثم يبوح بكل صدق السريرة للأشياء المحيطة. وتبقى صفة التملّي مسايرة له حتى وهو خرج من مرحلة حياتية ليدخل أخرى. فلا يشعر يوماً أنَّه امتلأ بملء إرادته من معرفة، ولا هو ارتوى بما قيل له خذ وانهل.. هو المحلّق في اللا انتهاء. صيرورته المطلق الذي يتمثل أمامه، وبوحه هو النتاج الإبداعي الذي يسكبه على الورق اعتماداً على ذاكرة ممتلئة لا ناضبة/ متحفزة لا مسترخية/ متجددة لا متقهقرة. ذاكرة ليست كتلك التي عند الآخرين العاديين من الناس، أولئك الذين يعيشون على هامش الحياة ليقولوا للموت بعد أنْ يأتيهم أننا لم نر شيئاً ولم نشبع من شيء.

إنَّ قلبَ الكاتبِ موئلُ ذكرى ومنبت ذاكرة.. وإبداعه ثروة خلقية لها هالتها النورانية. إذا كان كل شيء سيبيد من الماثل فانّ المخزون يبقى حيّاً يتسلل إلى الذاكرة ليتمثَّل بكل عنفوانه وعلو هامته، وتبقى المنازل فحوى قلوب مثلما هي تجسد كينونتها في حواضن القلوب لتبقى حييةً عامرة، وزاهرة.. يرددها المستذكر الواثق وهو يستحم بالحنين: لكِ يا منازلَ في القلوبِ منازلُ// أقفرتِ أنتِ وهُنَّ منكِ أواهلُ.

---

(1) غاستون باشلار ص68

(2) في رواية " الشيخ والبحر "

(3) حوار مع بورخس/ الثقافة الأجنبية – العدد الثاني– السنة الرابعة – إصدار دار الشؤون الثقافية – وزارة الثقافة والإعلام – بغداد

(4) نفس المصدر

(5) انظر ص249 – النفخ في الرماد – دراسات نقدية – د. عبد الواحد لؤلؤة – إصدار دار الرشيد – وزارة الثقافة والإعلام – بغداد – 1982

(6) ص61 – رواية ماركو فالدو – ايتالو كالفينو – ترجمة منية سمارة – دار ازمنة – ك1999/2

توليفةُ السرد في النصّ الشعري

مُقاربة تجمع الشاعرين: الحطيئة والسيّاب

يشيَّد النص السردي من آجرات لقص متدارَك يتخذ موضوعةً من حادثةٍ قُدمَّت جرّاء فعل تنبأ الناص بوقوعهِ، أي رسم له مبرّرات الحدوث ليتجاسد مادةً قرائية بثَّ فيها فنَّهُ ومقدرته، أو من موقفٍ انبجس بغتةً فوجد الناص نفسه – كرؤيةٍ حرفية – حيال أمرٍ يستدعى التوقف إزاءه.. يمارس فعل التقليب والمحاورة (التحليل).. الاستدراك والترجمة (الاستنتاج)، وصولاً لمخرَجٍ يُشكلّ انفراج الأزمة (الانتهاء من الواقعة)، واكتمال القص الذي سيغدو موضوعاً يتوخّىَ احتواء مبرّرات الشد والإقناع .

ومن المتعارف عليه أنّ النص في مسارات الشعر الجاهلي – وما بعده– يُعتبر حاضنةً لموضوعات متفاوتة ينتقلّ فيها الباث من موضوع – غرض لآخر فيتمظهر النص شكلاً أقرب إلى الفسيفساء، ينمّقه الوصف وتسربله الحماسة.. يعطّره الغزل ويوشيّه المدح.. يؤسّيه الرثاء ويعكره الهجاء.. إلاَّ أنّ نص الحطِيئة قيد التناول حوىَ موضوعاً واحداً بُنيَ على أساس درامي/ قص.. لكن هذا لا يميزه إذا توخينا التصنيف أو الريادة باستخدام وحدة الموضوع، لأنَّ نصوصاً وفيرة حوتها مفازة الشعر العربي القديم تناولت موضوعاً واحداً لعل نص عروة بن الورد الذي يبتدئ بـ:

أملي علي اللومَ يا ابنةَ مندر ونامي فإنْ لم تشتهي النومَ فاسهري

يؤشِّر ذلك.. والنص يتألف من (سبعة عشر بيتاً تدور حول فكرة واحدة وموضوع واحد هما أنّ إمرأة الشاعر كانت تلومه لأنّ رزقه قليل، فُيبدي هو عذره.. ويقول لها أنه يود إلاّ يطلب الغنىَ إذا كان في الغنىَ مذلّة)[1]. كما أنَّ نص الخنساء في رثاء أخيها صخر لا ينأىَ عن ذلك:

أعينيَّ جودا ولا تجمُدا ألا تبكيان لصخر الندى
ألا تبكيان الجريءَ الجميل ألا تبكيان الفتى السيدا

غير أنَّ ما يميّز نص الحطيئة هو حسن القص في حومة الشعر، والقدرة العالية في التصوير المؤرَّج بعطر الاختلاجات، وصدق الانفعال الذي يقود إلى العفوية في الطرح والابتعاد عن ربقة التكلّف.

إنّ الحطيئة – بالنص الذي نقاربه– استبق إدراك حرفيات القص الحديث التي جاءتنا من أقاصي الإنتاج الغربي.. بنى اشتغاله على التتابع الموضوعي الناجح، حيث الاستهلال الذي يُكرَّس لإغراء وإغواء المتلقّي بغية الولوج إلى ثرىَ النص لاغتراف ثراء حدثٍ هو أساس الموضوع.. ينشر شذاه علىَ الامتدادات التفصيلية إذ يلفي المتلقي نفسه مسحوباً بطاقة

سحرّية تجرجره معايشاً ومسايراً لمجريات هذا الحدث متناغماً علىَ إيقاع موسيقىَ البحر الطويل؛ ثم صعوداً تتماهىَ (معه) و(فيه) اللهفة والتوق لما هو مجهول يستقر علىَ قِمّة يسميها المحترفون في بناء القص الحديث " الذروة " CLIMAX" آنْ اللحظة المتأزمة الفاصلة بين تنامي الاحتدام، وبلوغ ومضة الانفجار، وبين تكشّف ما وراء تلك اللحظة، إذْ الانفلات من ربقةِ القلق والإرهاص، إطلالاً علىَ الأفق المغمور بطيوف الانشراح والتحليق بأجنحة الإشراق الحادية نحو مثابة التنوير، وصولاً لمرفأ الانتهاء العذب.

وطاوي ثلاثٍ عاصبِ البطنِ مُرملٍ ببيداءَ لم يعرف بها ساكنٌ رملا (1)
أخي جفوةٍ فيه من الأنسِ وحشةٌ يرى البؤسَ فيه ، من شراستهِ نعمى (2)
تفرَّد في شعبٍ عجوزاً إزاءها ثلاثةُ اشخاص تخالهمُ بَهما (3)
حفاةٌ عُراةٌ ما اغتذوا خبزَ مَلّةٍ ولا عرفوا للبرِّ – مُذ خلِقوا – طعما (4)
رأى شبحاً وسطَ الظلامِ فراعه فلمّا رأى ضيفاً تشمَّر واهتمّا (5)
تروّى قليلاً ثم احجمَ برهةً وإن هو لم يذبح فتاهُ فقد همّا (6)
وقال ابنُه لما رآهُ بحيرةٍ أيا أبتِ، اذبحني ويسّر لهم طعما (7)
ولا تعتذر بالعدمِ علَّ الذي طرا يظنُّ لنا مالاً فيوسعُنا ذمّا (8)
فقال : هيا ربّاه ضيفٌ ولا قِرىَ بحقّكَ لا تحرمُه تالليلةَ اللحما (9)
فبينا همُ عنَّت على البُعدِ عانةٌ قد انتظمت من خلفِ مسحلِها نَظما (10)
ظماء تريدُ الماء فانسلَّ نحرُها ألاّ أنَّه منها إلى دمِها أضما (11)
فأمهلها حتى تروَّت عِطاشها فأرسل فيها من كنانتهِ سَهما (12)
فخرَّ نحوصٌ ذات جحشٍ فتيَةٌ قد اكتنزت لَحماً وقد طبَقت شحما (13)
فيا بُشرهُ إذْ جرَّها نحو اهلهِ ويا بُشرهم لمّا رأوا كلما يُدمىَ (14)
وبات أبوهمُ من بشاشتهِ أباً لضيفهمُ ، والأمُّ من بشرها أماً (15)
وباتوا كِراماً قد قضوا حقَّ ضيفهم وما عرفوا غُرماً وقد غنموا غنما (16)

يعرض النصُ موقفاً يتجلّىَ فيه الإحساس بالحيرة، والغرق في جملة تساؤلات مبنية علىَ كيفية آيلة إلى خلاص، وقصدية تتوخىَ كسر معادلة المعضلة القائمة.. إنها اللحظة السالبة التي يقف عند تخومها العقل البشري حائراً/ مُكبلاً خسر كلَّ وسائل فضّ الاشتباك؛ متحنطاً لا تنقذه إلاّ الُهنيهة الإيجابية/ الحل الغيبي المتمخض من هيولي المعجزة أو هُلام الاسطورة.

والتوجه السردي في تخطيّه الشعري يدرك الذروة – تفاقم الحال ممتزجة بذروة تأجج النص – عندما يعلن السارد بتوصيف يغلب عليه التنميق اللغوي افتضاض لحظة الجحود وتهاوي السلبية، اعتماداً علىَ استجابة القوة الغيبية لفك عقدة حيرته.

هذا التواصل السردي يمر بحالات متتالية يتم فيها التنقل من موقفٍ لآخر، بتجميعه تتداخل مفاصل النص وتتشكل وحدة القص وفقَ أبجدية: " استهلال/ حدث/ تفاصيل/ ذروة/ انفراج". وكل هذا يأتي وفق التفصيل التالي:

1- إستـهلال :

وصفٌ اجتماعي لعائلة تعيش الفقر المدقع، يتطرَّف التوصيف في إعطاء صورة أشد قسوة من الواقع ، حتى لكأنَّ المتلقي يرىَ إلى مخلوقات نحيفة/ ضعيفة بجلدٍ وعظم وقد فقدت مباعث القوة على فعلِ الحركة البشرية التي يؤديها أقرانٌ لهم بذات العمر لأنّ ثلاثة أيام مرت والبطنُ معصوبة برباط تنده بمن يشبعها؛ والصحنُ فارغ ليس إلاّ الرمل يملأه، (يأخذ هذا التوصيف: الأبيات من 1 – 4).

2- حـدث :

انتقال الصورة إلى مشهدٍ آخر يتولّى السرد دوره في القص.. وفيه يُفاجأ ربُّ الأسرة بما يخلق لديه حالة من الإحراج يقوده إلى قلقٍ ما حسِب له حساب الوقوع رُغم أنّ الظرف الحاصل كثيراً ما يتكرر في حياةٍ ملؤها الصحراء، والساري لا بد له من بصيص ضوء يلتجئ إليه ضيفاً، طلباً لمأكل يقضٌّ قضيض الجوع، ومأوى يأتمن فيه من عاديات الوحوش والمجاهيل لقضاء ليلةٍ ورّبما ليال وإذْ يكون الحدث في طور تناميه وتازّمه تكون الافتراضات في حالة توالد وانشطار لا يحسمها في موقف عسير غير أهاب التضحية التي تأتى على حساب الخسارة الوجدانية وتهديم جزء ثمين من جدار حياتي حفاظاً على ملكوت السمعة وإحاطة بحسن القول القادم..فيأتي قرار التضحية ذبحاً للابن لئلا يُظن، والظنّ يتيح لتقوّلات اللسان مدّاً من الذم.. كما أنّ الابن لا يتراجع بل يميل مندفعاً إلى التقدّم واجداً التضحية لافتة حقّةً من مبرِّرات فعل الأب [يأخذ الآبيات من 5 – 8].

3- حالة ثالثة تُحوصِل بلوغَ الذروة، واستهلالا لانفراج الوضع الذي زُرع بالقلق وسُقيَ بالحيرة.. وطالما أنّ حاجة الضيف غذاءً فأنّ الانفراج يأتي من باب الإطعام.. ولأنّ الصحراء تفتقد – بل و تنعدم – لقطعان الغابات وبساتين الأشجار فأنّ الغذاء يكمنْ باللحم الذي هو قابل للتوفير حيث مهنة البدوي تربية الماشية جمالاً وأغناما؛ وبهما تتجلّى شفرة الطعام.. لكنّ الحطيئة لم يكن يملك من هاتيك الحلول، فقدمّت القوة الغيبية حلاً أبعَدَ عقرَ الابن وأفرج عن انقباض النفس عندما ظهر وبلا وعد قطيع من الحمير الوحشي، جاء ليرد من بركةِ ماءٍ.. إذاً سيتعشىَ الضيف لحماً، وليس غير اللحم.. وهذا ما جعل السهم يتوجه صائباً نحو نحرِ إحداها ليستحيل بُشرىَ للأهل وليلةَ إشباعٍ للضيف. [الآبيات من 9 – 13].

4- انتقالة إلى خاتمة – مساحة الانفراج – وهو عرض موقف جُبل عليه العربي كسلوك يعطي تواصلاً لعلائق اجتماعية ووقائع يومية بُنيت على أساس الكرم طبقاً لاستقبال ضيف، وتحقيقاً لحيازة سمعة – لا بد أنّ تكون حسنة – سينالها المضُيّف في دوحة قومهِ وبين مضارب الأقوام التي سيدركها الضيف في حركته الرحلوية.. فالكرم هو المحك الذي يقاس عنده إباء النفس، وتُعرف عند نواصيهِ العزّة، ومما بعده ترتفع العقيرة بالحماسةِ والفخر ويغدو العربيّ عَلَماً يشار إليه.

وإذا كانَ الحطيئةُ قد اعتمد حادثة جسّدت تفاصيلها على أرض الواقع أو انتشالها من براثن الخيال ليصنع نصاً ناجحاً يستقبله المتلقي بانشداد ولذاذة رائقة فإنّ السياب اعتمد أسطورة "إرم" ذات العماد واتكأ على تناصِّها فانطلق يبث رسالته النصية مرتكزاً على حرفية درامية اتبعت الخطوات التراتبية الآنفة، وأنتجت هي الأخرى نصاً ناجحاً تجاسدت بُناه وأنساقه على تواصلية لها قدرة شدّ المتلقي وخروجه بنتيجة إقرار تأثير النص الفاعل وهيمنته على الذائقة.. فالصورةُ الشعرية التي جاءت على لسان راوية آتٍ من ثنايا الأسلاف [حدثنا جدُّ أبي، فقال] مشبعاً بالرؤى/ مزدحماً بالتجارب/ مشحوذاً بالأحلام ليتحدث.. والحديث يأخذ طابع الحدّوتة/ الحكاية، يقولها راوٍ يستمع له منصتون (صغار) تذكّرنا بحكاية شهر زاد الراوية وشهريار (الطفل) المنصت بالجوارح المستنفرة.. و" التلّقي في القص لا كما هو في الشعر. فالقص يجعل المتلقي حياديّاً مسلوب الإرادة لا قدرة له على المشاركة . على عكس الشعر حين يندفع المتلقي ليغدو مشاركاً أما بالتصفيق أو بطلب إعادة الترديد، أو استباق الشاعر في ترديد نهايات الأبيات." [2]

و تتداخّل– في نص السياب– الذات الساردة (حدّثنا جدُّ أبي فقال: يا صغار) مع الذات الراوية (مقامِراً كنتُ مع الزمان) التي سرعان ما تُحيّد الذات الأولى – الساردة – فتجعلها مُستمعة / مُنصتة لا تظهر الاّ بانتهاء مادة القص، لا تتداخل في السؤال أو تدخل حديث المحاورة بل لتكملة ما يقوله الجد (وقال جدُّنا ولجَّ في النشيج).
إنَّ الذات الراوية تهيمن في نص (إرم ذات العماد) فتعرض حياةً تؤول إلى معادلة فلسفية يمكن استشفافها من خلال مراودة النص والدخول في ثناياه. فالجد الراوي كان يمتهن الصيد والمغامرة؛ يتناص مع "سانتياگو" بطل رواية الشيخ والبحر لهمنگوَي وهو يقص للصبي الذي يعاونه في تدبير الكوخ ويخرج معه بعض المرات للصيد عن مغامراته وفضوله، وآماله، والآلام.. وصياد السياب يتخّذ من "خور الرميلة" جنوب البصرة ميداناً للصيد.. في الليل تكتنف "الخور" الظلمة وتسوده المجاهيل تاركة لمجسّات السحر الانبثاق، تحاور مخلوقات البحر.. تتصادم مع النجوم وايماضات الأقمار.

من خَلِلِ الدُّخان من سيگارِهِ،
من خلل الدخان.
من قدح الشاي وقد نشر، وهو يلتوي إزاره
ليحجب الزمان والمكان
حدّثنا جدُّ أبي، فقال: (يا صغار،
مقامراً كنتُ مع الزمان
نقودي الأسماك، لا الفِضّة والنُّضّار،
والورق السباك والوِهار

يُقدِّم هذا الاستهلال شريحةً صورية تتماس مع واقع السرد القصصي – تنأى عن الذهنية – تتحفّز الصورة على جدار التصور، ويشكل دخان السيجارة ساتراً زمنياً تنتقل من خلاله الملامح من حرفيات اللحظة الواقعة/ الحاضرة إلى أبجديات الزمن الهارب/ البعيد، فيستحيل الصوت الراوي صوراً، والزمان مكاناً.

يشرع الحدث، الأساس الذي منه يندفع البناء، ويبدأ الشد والتوتر لدى المتلقي. فالحدث يأخذ حيّزه الوسيع في المسار الدرامي، ومن تواليات يتم التشبع والرغبة في القبض على تداخلات خيوط الانطلاق حيث يغدو الراوي منبع القص، ومفرداته الشفهية "نوتات" صوتية يعتمد تأثيرها سلباً أو إيجاباً على مهارة الراوي إذ الصغار منصتون لـ "جدّ جدهم"..والجد كالحالم، كالمحلقّ في هُلام الذكرى ينقلهم إلى ميدان الشغف وحومة الفضول.. يرسم الأجواء ممهّداً للولوج إلى خور الحكاية عبر نفق الإثارة، فالسماء كامدة دكناء لونها الصدأ والقار. وهو على سطح قاربه يمارس المغامرة/ الصيد في "خور الرميلة" العميق، مثير الهواجس في العتمة ، وباعث الرهبة في الإنحاء والجد كـ (سانتياگو) يفضّل الصيد في الأماكن النائية، التي لا يصلها الذين يرجحون العقل على العاطفة.. إنّ لهفة الطفولة ورغبة الصبابة تتأجج في النفس كأنه يحنُّ إلى غبارها، وكأنا به يُعلن ويبوح بعد إيفاء الطفولة حقّها معه، مرّهفاً السمع يروح إلى المحار الزاحف في أعماق البحر، يحاور الحصى ويفشي بسرّ اللؤلؤة الفريدة.. لؤلؤة منح السعادة الأبدية وفتح أبواب الحظ الضاحك بلا انغلاق (هابطاً بالمتلقين الصغار/ المنصتين/ متّسعي العيون/ فاغري الأفواه/ مشرعي الدواخل على أرض غريبة/ غامضة).. وهناك وهو على زورقه تدبُّ في جسده رعشة من ندىَ الخريف وبرودة من سدف الليل فيسحب الدثار، ويرسل بنظراته إلى السماء.. ومن بين ثنايا الغيوم تلوح له نجمة وحيدة:

وكنتُ ذاتَ ليله
كأنَّما السماءُ فيها صدأٌ وقارْ ،
أصيدُ في الرميلة
في خورِها العميق، اسمعُ المحارْ
موسوساً كأنَّما يبوحُ للحصى وللقفارْ
بموطنِ اللؤلؤةِ الفريدة،
فأرهفُ السَّمعَ لعلَي اسمعُ الحوارْ
وكان من ندى الخريف في الدجى بروده
تدبُّ منها رعشةٌ في جسدي فأسحبُ الدّثارَ
وانفرجَ الغيمُ فلاحت نجمةٌ وحيدة

يمارس السياب في النصّ فِعلَ نقلنا من صورة تنوجد داخلها صورة، ثم صورة ثالثة تولد داخل الثانية،، وهكذا من المتوالية التي تجعل الحدث متَّسِعاً ومتناسلاً دون الخروج عن الفحوىَ أو الهرب من المضمون وهذا يشبه الهدية الروسية المكونة من صندوق مزخرف، ما أنْ نفتحه حتىَ نجد داخله صندوق آخر، فاذا فتحت الثاني أتاك بصندوق ثالث وهكذا.. فنص "إرم ذات العماد" يبدأ بالسارد الجمعي – صوت الصغار – ليسلمنا إلى الراوي الجالس معهم – صوت الجد – يرسم لنا صورة خروجه المألوف للصيد في الخور العميق ثم ينقلنا لموقف آخر حيث تتبعه نجمة يُظهرها تباعد الغيوم.. تنقله هذه إلى حلم فحواه سرد صوري لا يمت للواقع بشيء ينتج شغفاً من لدن السامعين وسؤالاً: وماذا بعد – ثم رسم التوقعات

من قبل الصغار المنصتين – نحن القراء المتتبعين .. توقعات قد تتطابق مع مجريات القص لديهم/ لدينا ، تتنافر عنه.. ومن التداعي الذي يثير الذاكرة وينده بالذكرى للقدوم والتجسد، إلى الحلم الذي يمنح الذاكرة حرية صنع الأشياء – مواقف وأحداثا – أي تحويل حلم اليقظة إلى يقظة حلم تهب المتعة ولو لحين.. فينطلق عالم الحلم يبني فحواه، وتشكل مفاصله حركة على إيقاع الموروث المترسب في قاع الذاكرة الجمعية البشرية، إذ يجد الحالم / السارد نفسه يطير إلى النجمة المبتغاة وسط مطبّات الخفوت أو التألق لحركة الضوء المشع كحركة الشراع في تلاطم الموج مؤرجح زورق الرجل البحار (لا يأتي التعبير من خارج حدود التجربة.. ولا تُعرض الصور آتية من ما وراء سواتر اللامعرفة.. الراوي بّحار، والتشبيه ينبّجس من رحم العمل، فنرىَ إلى "الشراع" و "الصراع" و "الرياح" تشبيهاً.. وهنا يكمن ذكاء السياب في التناول الحكائي وعدم وقوعهِ في دائرة خطأ التشبيه).. والسير رحيلاً في مفارق الحلم هو الهدف الماثل الذي يتجلّىَ زمناً ويغدو الأمنية لاسيما وأنّ السارد قد منح نفسه حرية التخيّل وأمسك بصولجان رسم الأحداث ارتكازاً علىَ المفاجأة فجعل نفسه مسيَّراً هو الآخر بموجةِ دفع الحلم وقبضة السحر؛ لم يفقه إنْ كان مشىَ ألف خطوةٍ في رحيلهِ السماوي أم ألف ميل:

ذكرتُ نجمتي البعيدة
تنامُ فوق سطحها وتسمع الجرار
تنضحُ (يا وقع حوافرٍ على الدروب
في عالم النعاس ذاك عنترٌ يجوب
دجى الصحارى ان حيّ عبلة المزار)
فسرتُ والسماءُ وجهتي ، ولا دليل
أرقبُ نجمَها الوحيد ، والشعاع
يخفتُ أو يؤجُّ مانعاً ومانحاً، وكالشراع
ترفعُ أو تحطّه الرياح في الصراع .
أسرتُ ألفَ خطوةٍ؟ أسرتُ ألفَ ميل؟
لم أدرِ إلا أنني أمالني السَّحَرْ
إلى جدارِ قلعةٍ بيضاءْ من حجرْ،
كأنما الأقمارُ منذُ ألف عامْ

إنَّ السرد الذي يبني جسد هذا النص، واللغة التي تتسامق في توصيف الحدث ينعمان بشعرية متعالية ورغاوي لذاذية ترتفع كالهالة في دواخل المتلقي، باعثة علىَ الإثارة، دافعة إلى التحفيز ،،، مضافة لهما الصورة المستلة من الواقعية السحرية دافعة كيانات المنصتين إلى الانكماش والالتصاق، جاعلة العيون متصالبة علىَ حركة شفاه السارد؛ تلتقط مخارج الكلمات لتحيلها رسوماً متفاعلة علىَ محفآت المخيلة خصوصاً عندما يصل السرد الذي هو ذات الراوي إلى جدار القلعة المهجورة، تلك المحاطة بالمجاهيل والأسرار، ولم يتبَّين بوّابتها إلا بعد بحثٍ مُضنٍ/ جهيد.

كانت له الطلاء،

كأنَّما النجومُ في المساء
سلْنَ عليه ثم فاضَ حولهُ الظلام
وسرتُ حولَ سورها الطويل
أعدُّ بالخطى مداه (مثل سندباد
يسير حولَ بيضةِ الرّخِّ ولا يكاد يعود حيث ابتدأ.
حيثُ تغيبُ الشمسُ، غشَّى نورها سواد
حتى إذا ما رفعَ الطرفَ رأى.. وما رأى؟)
حتى بلغتُ في الجدارِ موضع العمادْ

إذاً هي الأسطورة/ اللحظة المنبثقة من تلافيف الذاكرة لتصنع عنصر الذروة في جسد الحكاية..
والأسطورة " اللحظة لا تتغير.. التاريخ يتغير؛ القرون تتغير، الأفكار .. كلّ هذا يتغير ولكن اللحظة أبداً هي دائماً ماثلة لنفسها .. هي النافذة الوحيدة التي توفرّ لنا إعصار الجانب الآخر من الزمن ." [3] يشير السيّاب خارج متن النص إلى أنَّ (عند المسلمين أنّ شدّاد بن عاد بنىَ جنّةً لينافس بها جنّة الله ، هي "إرم".. وحين أهلك الله قومَ عاد اختفت "إرم" وطلعت تطوف، وهي مستورة في الأرض لا يراها إنسان إلاّ مرةً في كلّ أربعين عاماً.. وسعيد من أنفتح له بابها) [4]، ومن هنا وظّف السياب فحوى الأسطورة لتتوازىَ والموقع الذي أدركه السارد في مسار حلمه اليقظوي – "إرم":

تقوم فيه كالدجى بوابةٌ رهيبة
غلّفها الحديُ، مدَّ حولها نحيبه
أراه بالعيون لا تحسّه المسامع
وقفتُ عندها أدقُّ
يا صدى أراجعُ
أنتَ من المقابر الغريبة؟
أحسُّ في الصدىَ
برودة الندى
أشمُّ فيه عَفَنَ الزمان والعوالم العجيبة
من إرم وعادْ.
وحينَ كلَّ ساعدي
وملّني الوقوف في الظلام
(كناسكٍ كعابدٍ
يرفضه الإله في معبدهِ. يظلُّ لا ينام
ولا يريدُ الماءَ والطعام،

يصيحُ : " كن على الهوى مساعدي
يا رافعَ السماء، يا موزّع الغمام)
جلستُ عند بابها كسائلٍ ذليل
جلستُ اسمع الصدى كأنه العويل،
لاهثُ خلفَ حائطٍ من حجرٍ ثقيل.
كلأتَّ بين دقّةٍ يمرُ ألفَ عام
وما أجاب العدمُ الخواء.
وحينَ أوشكَ الصباحُ يهمسُ الضياء
نعستُ؛ نمتُ.. واستفقت: مرَّ ألفُ جيل!!

تتبدّىَ الاستفاقة كانفراج لشحنة الحدث الذي تعالت فورته وتناثرت شظاياه بعد اجتياز قطار الخيال توالي المحطات، فشاهدت العين/ الباصرة إنشاءات التضاريس بصورٍ تصنعها مخيلة المتلقي (لكل متلقٍّ صورة تخصُّه؛ لا تتفق وصورة الآخر المرافق له في الجلوس والاستماع).. تتبدّى الاستفاقة كبؤرة تنوير تؤدي فعلَ انسلاخ السفر البعيد ونقل المنصت/ المهُيمن عليه إلى جادات الواقع المتكرّس، فتركه ردّاً هلاميّاً.. وعاد بهم إلى حيث زورقه.. إلى حيث "الرُميلة " وسوارها المياه.

واستفقت: مرَّ ألفُ جيل
الشمسُ والفلاه
الغيمُ والسماء
وكلُّ ما أراه..
هناك حيثُ كان سوارها المياه
تشعُّ في الخليج.

مرّةٌ أخرى نقول هي – إذاً – الأسطورة المنبثقة من تخوم الذاكرة – بعدما كانت دفينة – وظِّفت بأسلوب مؤثِّرٍ ومقنع، وسُخِّرت لتتبارى نصّاً فاعلاً.. إنَّ المبدع الفذ هو من يتألق في توظيف الصورة وتسويق المفردة خلقاً لحياة إبداعية نابضة لأنَّ ((الطحانين ، وهُم لصوصُ الريح يصنعون دقيقاً جيداً من العواصف.)) [5] كما يصرح باشلار .. وتوظيف السياب لأسطورة "إرم" جعل من نصه مبرراً للنجاح ، مستحقاً الدراسة والتتبّع بحثاً عن الدلالات المبثوثة داخل رفلَ النص ، خروجاً بالمدلولات الكبيرة، والتي تتجسد حِكماً تؤول إلى مآل حركة تاريخ البشرية.. تلك الحركة المتمايسة علىَ غيوم الضياع، فيمر العمر من أولى انطلاقات الولادة حتىَ انتهاءات الوجود العابث بلا جدوىَ.. إلاّ أن الأمل الذي هو أدنىَ صكوك البقاء يستحيل بيد الشيخ الراوي إلى وصية أزلية تقولها النار الآيلة للخفوت إلى الإنسان المنطلق في المضمار.. يسلِّمُها الجدّ الخائب إلى الحفيد الدائب لتبقىَ البشرية المعذبة تستقيَ كينونتها من منهل رغبة التواصل بانتظار "إرم" جديدة:

وقالَ جدُّنا ولجَّ في النشيج .
ولن أراها بعدُ، إنَّ عمريَ انقضى
وليسَ يُرجع الزمانُ ما مضى
سوفَ أراها فيكمُ، فأنتم الأريج
بعدَ ذبول زهرتي، فإن رأى إرم
وأحدكم فليطرق البابَ ولا يَنمْ إرمْ
في خاطري من ذكرها ألمْ ،
حُلمُ صبايَ ضاعْ .
آه ضاع حين تم وعمريَ انقضى."

وكانَ إنْ نحا السياب صوب حكايات قديمة مستلّة من طوايا الأساطير الأخرىَ تدعيماً للسرد لتبقىَ مرادفة لأسطورة "إرم" وللمغامرة التي تلتهب في دواخل الجدّ السارد؛ وأيضاً حالة كشف للنزوع الضارب في مَفازات فضوله الإنساني للتوصل إلى آفاق الأهداف التي قصدها. فالنجمة التي بزغت بغتةً من بين الغيوم المفتضةً ذكرّته بالحبيبة؛ والذكرىَ قرّبت إليه حكاية "عنتر" مع "عبلة" وهو ولَهٌ متبادل، وشوق مشتبك يجده رديفاً لولهِهِ وشوقه:

(يا وقعَ حوافرٍ على الدروب
في عالم النعاس، ذاك عنترٌ يجوب
دجى الصحاري إنْ حيّ عبلةَ المزار.)

ثمَ أنّ مغامرة البحث والمفاجأة غير المحسوبة وضعها السياب في رحيل الجدّ الحكائي تعميقاً للحدث، وتوازياً مع تفصيلات المغامرة فأفعمها بما جرىَ لسندباد مع بيضة الرخ الهائلة لينقل مخيلة المنصتين علىَ كفّ الفضول إلى حكايات ألف ليلة وليلة التي ستمر كفلمٍ سينمائي يتذكرون من خلال إطلاق ومضة الذكرىَ تهافتات القصص آن فاهت بها شهرزاد فينتصب "علاء الدين" ومصباحه، ويتقدّم إليهم "علي بابا" ، وتتوجّه صوبهم "دليله" وغواياتها ، منتقلين إلى عالم الجن والسحر والخفايا .. وأخيراً تتصالب عيونهم علىَ الجدّ فيبصرون فيه سندباد :

وسرتُ حولَ سورِها الطويل
أعدُّ بالخطى مداه (مثل سندباد
يسيرُ حولَ بيضةَ الُّرخ ولا يكاد يعود حيث ابتدأ
حتى تغيبُ الشمس غشّى نورها سواد
حتى إذا ما رفعَ الطرفُ رأى .. وما رأى)

إنَّ السرد الحكـائي فـي ثنايـا الشـعر – للنصّـين (نصـي الحطيئـة والسـياب) المتباعـدين بعداً زمنيـاً نائيـاً – اسـتعان بالصورة؛ اتكاءً علىَ الوصف ممّا أفعم الذائقة برغبة التفاعل معه، وأجـجّ الذاكرة كـي مـا تتحرك فـي تتابعات مخياليـة رائقـة، وبذلك قربّ الزمنين ليجعل من النصّين عملين إبداعيين متوازيين في خلودهما، يواربان الأبواب لقراءات أخرىَ، فـي زمن قـادم آخر .

زلــة

يناير . 2003

جدليةُ الرواية ومسار الشعر

في التساجل اليومي والحوار في حومة الثقافة يغدو الفرز بين الرواية كجدلية وبين الشعر كمسار من نافلة الإشكالية العسيرة، واختيار القول الأمثل هو كمن يرمي نفسه في قلب غيمة محتدمة وأجد نفسي حين التوجّه للخوض في تداولية حِرَفية تتطلب القول الحدّي الصرف، تنحياً عن المجاملة في القول أو التزمت في الرأي. وما أريد قوله هو أن عالمَ الروايةِ بما جاء بمحمولات جديدة فتحت على واقعنا الثقافي باباً للتعبير عن اليومي والتاريخي سوسيولوجياً وسايكلوجياً وقالت لنا اكتبوا بانوراما حياتكم ولا تظلّوا ترددون ما يأتي بتوارد الخواطر واللعب بالمفردات؛ قولوا الصورة وارسموا الحياة؛ في حين كان الشعر صوتنا التاريخي القديم الذي أوجدته ظروف التواجد الحياتي للإنسان على ارض كلها صحراء؛ وإن شَذَّت في بعض المواقع فجبال صخرية جرداء لا يؤمها غيثُ السماء إلا لِماماً، ولا تأتيها النسائم الرطيبة إلا شتاتا؛ حتى أن صلاة الاستسقاء كانت من عادات أهلِ الصحراء وليست غيرهم.

الخطاب الروائي كانَ لا بدّ منه. ولو لم يكن ضرورة لما تلقفناه من غيرنا وانطلقنا ندوّن وننطلق في التدوين. كذلك الشعرُ هو الديوانُ الذي يشكّل جزءاً متمماً لهويتنا العربية؛ والتخلّي عنه يعني التجاوز على المشاعر وإيقاف حركة البوح الذاتي.

دخول الرواية إلى الواقع الأدبي العربي يعني توسع المساحة الثقافية واستحالة الحكايات من الشفاهي المسموع إلى التدويني المقروء. حيث الكلام يستحيل إلى كلمات تؤرخ لوجود الحكاية، والأحداث والشخوص والحبكة تغدو من مركّبات الحكي المكتوب. ثم يستحيل كل ذلك إلى نوع أدبي أخذ تسمية الرواية متنقلة من الحاكي والمحكي له والمحكي عنه كمصطلحات تخص الحكاية إلى الراوي والنص والمتلقي. وبعد أن كان الحكي يدور عن المغامرات وأبطال هذه المغامرات صار همُّ الروايةِ أوسع من ذلك، فدخل مناحي شتى من الأغراض، وسعت مهمةُ الرواية الوصول إلى آفاق أبعد من الرؤى والتعبيرات والإفضاء البشري المتراغي والعميم.

فرأى "ميلان كونديرا" الرواية: " بحثٌ عن الوجود الإنساني". فيها ومنها ينطلق الكاتب في محاولةِ الدخول إلى ألاماكن السرية المغلقة التي لم يصلها غيره، وعليها يعوّل الوصول إلى فك الشفرات الهائلة المنتشرة في فضاء عالمنا المطلق. هي جهد حثيث في تداولية إدراك بعدنا المجهول، ووطن يجد فيه بهائه ويزرع هويته ويجوب طرقاته. إنَّها الصوت أو مجموعة الأصوات المبثوثة في برية العالم اللامتناهي الذي يجاهد كل مؤلف أو جيل أو حقبة لإدراك مسافةٍ على قدرِ الجهد المبذول والسعي المسفوح. مسافةٌ لها ارتباط وثيق بالتي قبلها ومحاولة الترابط بما يأتي لاحقاً لها. وهي حواريةٌ من همٍّ بشري لا ينتهي، ومقارباتٌ إنسانية تتوخى عمليةَ بحثٍ لها نهايتُها المنفتحة على ضوء الحقيقة التي ما زالت غائبة وليس من اليسر حيازتها بالمدى المنظور.

واتجه "توماس مان" إلى جعل الرواية هيكليةً بنائيةً متخيلة لمدينةٍ تحملُ صفةَ اليوتوبيا حيث تتمفصلُ القوانين لتكونَ شرائعَ تخلق عالماً متساوياً بالصفات وبشراً متعادلين بالفرص؛ يمكن أن يكون عالمُهم دنيا لاحتواء الجهدِ الإنساني الناحي صوبَ

البناء الخلاق وجعله مساراً خالداً تنتفي على أديمه آثار القهر والقسوة والحيف البشري البغيض، تماما كما بنى أفلاطون جمهوريته التي أرادها أنموذجاً لبناء مجتمع مقروناً بالسعادة، ومسوراً بالنقاء، طارداً منها الشعراء.

إنَّ نداء الرواية لأن يصور الكاتب عميم انفعالاته ويعرض تماسها مع حركية الواقع هي من مهمّة التعبير المطلوب بحق. فلكلِّ زمانٍ ضغوطاتُهُ وتوجهاتُه التفصيلية التي تتطلب الوقوف عندها؛ ولكلِّ كاتبٍ انفعالاتُهُ وأبجدياتُهُ التي تسعى لمواجهةِ هذه الضغوطات والتعامل معها بأدواتٍ تخلقُها روحُ ذاكَ الزمان المُحدد بحقبةٍ لا بأدواتٍ لا تمت لتلكَ الحقبة بشيء. فكتب " جارلس ديكنز" عن حركة المجتمع في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وصوّر الحياة اليومية حيث التقدم الحثيث في استخدام الآلة ونمو الطبقةِ البرجوازية التي كانت شرهةً في جمع المال ومندهشة في أيما إدهاش في جني الأرباح من البضاعة التي تنتجها هذه الآلة والنزر اليسير من المال الذي تدفعه إلى العمال المُجبرين على العمل لتمشية حياتهم اليومية، هم الذين قدِم أغلبهم من الريف للعمل فسقطوا في حبائلِ النهم البرجوازي. فجاءت روايات "الأزمنة الصعبة و " أوليفر تويست"، و"ديفيد كوبرفيلد" لتعبّر عن حقبةٍ باراهاصاتها وهيجانها وانفعالات أناسها في تقدمهم ونكوصهم تعبيراً صادقاً.

أما جيمس جويس فقد امتلك وهو في مضماره السردي واتجاهه في بنائه الروائي "قدرةً هائلة على الإيحاء بالقوى ذات الحركة الدائرية المركزية المنطبقة من عقل الإنسان والذكريات الشبيهة بالظلال التي تتخلف عنها فيه" (1) منطلقاً من " أنَّ العالم الحديث ينبغي أن يخلق نظامَه وضميرَه الخاصّين به" وهي نظرةٌ تتخذ من الموضوعية منحاً في التعامل مع الصورة والتقادم مع الحدث باستحضاره الماضي وجعله حالة من التوظيف الذي يخدم الحاضر. وفي هذا تعالقٌ مع رؤية كونديرا للرواية وبحثه المنهمك في إدراك الوجود بسبر الأشياء والبحث عن فك شفرات الماهية، اعتماداً المسيرة البشرية من لحظة خلق الأساطير والتعامل معها إلى موقف التأمل في آفاق الجدوى سعياً للوصول.

---

(1) أشكال الرواية الحديثة /وليم فان أوكونور / ترجمة نجيب المانع /منشورات وزارة الإعلام / سلسلة الكتب المترجمة / 1980 – ص 9

وانهمكت فريجينيا وولف مثلاً " بالوعي الجديد الخاص بفعاليات التداعي الغريبة في العقل البشري واستغرقت باهتمام القرن العشرين بالهوية الفردية بما فيها من سيلان وانتقالات في مراكزها فأنها أرادت أن تؤكد على إحساس شخصي وذاتي بإحساسها بالحقيقة. (2) وهو الإحساس الذي كان يفرض شروطَه وسطوته على الواقع اليومي المعاش والذي توجّسته الروائية قبل غيرها بفعل تفاقم الإحساس لديها ورهافته، وشعوراً منها كنبوءة لحتمية صراع الإنسان وقدوم بواكير هذا الصراع في تواليات عقود القرن العشرين والذي بعده.

---

(2) المصدر نفسه، ص10

وللرواية التي ينتجها الكاتب تأثير بيّن في دواخل المتلقي وربّما تغيير سلوك أو تبنّي حالة من التعامل، أو ارتداء أنواع من الملبوسات كطراز يميّز الفرد عن غيره في مجتمعه.. يشير رولان يورنوف وريال اونيليه في كتابيهما عالم الرواية إلى أن ظهور رواية آلام فارتر في العام 1774 للفيلسوف الألماني جوته وقراءتها من قبل القراء أدّت إلى حدوث موجةٍ من

الانتحارات ، وإنَّ كتاب (رينيه) لشتوبريان أسهم في ترويج صورة "الشاب ذي الوجه النبيل"(1) الذي يهاجمه ويسافر في ثنايا روحه هوى قدرياً لا فرارَ منه " إلى درجةإنَّ هذه الصورة أصبحت إحدى كليشيات المجتمع الغربي في فترة معينة من القرن التاسع عشر. " مثلما خلقت كوميديات موليير نماذج اجتماعية متميزة، كلٌ له صفاته التي يتطرف بها عن السائد ويصبح على مرأى خاص لدى المجتمع مثل شخصية (دون جوان) العاشق و(طرطوف) البخيل، ناهيك عن الشخصيات التي حفرت وجودها في ذاكرة القراء وشاهدها الناس وهي تترجل وتؤدي الأفعال الخاصة من على الشاشة البيضاء من أمثال "طرزان الرجل القرد" و "جيمس بوند" وابتكاراته الغريبة المستخدمة في مقارعة المجرمين الانفراديين أو العصابات الجماعية التي تستخدم شتى الوسائل للإطاحة بهيبة الدولة واستلاب الناس وقتلهم، وشخصية "كاسيمودو" الأحدب الذي رأيناه في رواية "احدب نوتردام" لفيكتور هوگو وعشنا مع انفعالاته وتهجساته ومعاناته في حبه للغجرية وسط عاهته التي يؤاخذ عليه وتشكل عائقاً سرمدياً في تحقيق المعادلة المتوازنة لحبه العميق الصادق.

---

(1) (3) انظر عالم الرواية / بولان بورنوف وريال اونيليه ؟ ترجمة نهاد التكرلي / دار الشؤون الثقافية 1994 – 12

وفي تواجدنا الروائي العربي الذي ابتدأ مع بداية القرن العشرين ـ وهي بداية حديثة ليس لها عمق تاريخي كبير في عالم القص بخصائصه الموضوعية – كتب لنا كتاب عدداً من الروايات يحاكون فيها الرواية الغربية ذات الإرث العميق في تاريخ الأدب العالمي، منطلقين من تدوين المشاهد التي يرونها ومتمنطقين بمواضيعَ وأفكارٍ غير بعيدة عن واقعهم؛ وهي بداية رُغم خجلِها تؤرّخ لولادةِ عملٍ روائي يمتلك صفات الرواية بمفهومها الغربي المتعارف حيث البداية والوسط والنهاية اعتماداً على الشخوص والأحداث والزمكان والذروة التي هي نقطة احتدام الأفكار والأحداث وصراع الشخصيات ومن ثم الخروج بتنوير يعلن انتصارَ جهةٍ على أخرى. وإذا كان محمد حسين هيكل قد أرخ للرواية العربية وجودها فإنَّ هذا الجنس الأدبي الدخيل تناسل وانشطر، ونما وكبر حتى أصبح كينونة وسيعة تحفر على جدرانها أسماءً لامعة استطاعت أن تأخذ بالأدب الروائي العربي إلى مصافي العالمية عبر المبدع المتألق المتميز نجيب محفوظ، واستطاع المتلقي في شتى الأصقاع يقرأ لهذا الخلاّق سرداً يحكي بانوراما حياةً عربية لعلها غائبة عن كثير من شعوب العالم، إضافة إلى ساردين تغلغلت أسماؤهم شيئاً فأشياءً في مسار القص العالمي من خلال ترجمة أعمالهم إلى لغات شتى وعرضوا هويات بلدانهم العربية وحياة مجتمعاتهم بكل ما يحيطها.

وهكذا دخلنا إلى عالم الرواية من باب ضيّق لنجد أنفسنا في فضاءٍ فسيح ليست له حدود مرئية ولا فضاء ذات أبعاد واضحة .

وفي عالم الشعر حيث التعبير عن المشاعر التي هي على تماس مباشر مع الحياة المحيطة بالشاعر. الحياة التي تحمل شفراتها في أيما رقعة جغرافية، وفي أيةِ نسمة هواء مار. في أية حقبة وعلى أي أديم. وهو الشعر الذي يجيء معبراً عن دواخل خُلاق عاشوا الأعوام فعبّروا عبر الدواخل عن صورة تلك الأعوام، لتولد بفعل ذلك التعبير مراحلٌ إبداعية صار يُطلق عليها اسمٌ كهويةٍ حُقَبيّةٍ تؤرّخ الابتداء والمنتهى. فكانت المثالية والواقعية والرومانسية والدادائية وكانت موجات الشعر الحر وقصيدة النثر. وكان لكل مرحلة من هذه المراحل روّادها وفرسانها وقراؤها ونقادها. وصار الشعرُ تعبيراً عن خلجات ينفثها شاعرٌ فيتذوقها ويرددها الجموع باستمتاعٍ وفير، معتبرين إيّاها صادرةً من أعماقِهم ومؤرخةً لمسار حياتهم فتتماهى

أحاسيس الشاعر مع أحاسيسهم. وصار الشعر بصمةً محفورةً على صوان الزمن، ودويّاً تُردد صداه ذبذباتُ الدنى يطلقه المتنبي: "وتركُكَ في الدنيا دويّاً كأنما// تداول سمعَ المرءِ أُ نملهُ العشرُ".

وبما أنَّ العربي ولِدَ وأنغامُ الشعرِ ترنيمةٌ ينهلها مسمعه من أول يوم يعي فيه وجود الصوت فإنَّ هذا الشعر صار هويةً وملمحاً وتعبيراً ومن ثم ديواناً يأوي إليه ليترجم من منهله جملة المشاعر التي تنتابه، ويغترف من سيله كثيف الكلم الذي يُعينه على مواصلة الحياة ومجابهة مَن يقفون أمامه أنداداً؛ أو ينبري ليقول المدح لشخصٍ، أو فخر لجماعة، أو يلتجىء إليه ليختزن جميلَ القول حتى ينفثه في وجهِ مَن يُحب ويهوى، أو يحكي ما رآه من الحبيب بشعرٍ يستحم بالسرد؛ عارضاً آهاته وشكاواه، أو نزواته وتفاصيل المغامرات بلغةٍ يغلب عليها الوصف والتزويق. إذ ليس بغير اللغة المنسوجة شعراً يستطيع الشاعر أن يقول صدق القول:

فتاةٌ تيَّمت قلبي دِنوّاً // وصدَّت شيمةَ الظبي النَفورِ
رأت أترابُها كَلفي ووجدي // فقُلنَ لها: احتكمتِ فلا تجوري
فقالت: ما عليه ، فسوفَ يَسلو // لقد قالت، ولكن قول زورِ
فلا هيَ، قبلَ ذلك، أنذرتني // ولا أنا، بعدَ ذلك ، بالصبورِ (1)

وعودة القهقري إلى تواليت الزمن العربي البعيد نرى إنَّ الشعر عند العرب كان تاريخاً تدوَّن على صحائفه أحداثٌ يومية، وكان صوتاً صائتً عن مسار قبيلة أو ممثلاً لثلّة من الناس الذين في وجودهم علامة فارقة في التاريخ العربي. عند العرب كان الشاعر علماً يُحتفى به؛ وهو القائل الناطق باسم القبيلة أو المجموعة الذي ينتمي إليها.

---

(1) ديوان محمد سعيد الحبوبي / وزارة الثقافة والإعلام / بغداد – ص 269

وإذا كان الشعر يترجل على أغراض مختلفة في العصر الجاهلي، ويرفل الشعراء على قصائد لها طابع الفخر الشخصي أو القبلي، أو يتحرك منطوياً بآلامه في شارع الرثاء، ويجاهر غزلاً في قصائد البوح سواء كان عذرياً أم ماجنا فان الشعر اتخذ منحاً آخر بعد حضور الرسالة الإسلامية. وصار الشاعر يوظف موهبته نحو إعلاء دينه ويكرس فخره لرسول الله والرسالة داعياً إلى وحدة المسلمين وراجياً فضائل القول وحسن الفعل.

الرواية/ الشعر.. موازنة وتقييم

ولأنَّ الرواية غدت من نسيج الأدب العربي ودخلت تاريخَه ولو من عهدٍ حديث فانَّ التقليل من وجودها وتأثيرها يعني القفز على الواقع الماثل والحقيقة المنتصبة.

ولأنَّ الشعر وجودٌ متجذِّر في التاريخ العربي ومؤرخ لا يمكن إغفاله فإنَّ تقديسه وتقديمه على الأجناس الأخرى يُعد تجنياً على الأدب. فقد دخل هذا الشعر في تشابك مع الأجناس ولن يكون بالمقدور فرزه وإعلائه على بقية الأجناس الأدبية السائدة.

بقي أنْ نقول إنَّنا في عصر التسارع المعرفي وهجوم وسائل الاتصال السريع والهائل؛ عصر الثورات العلمية الخاطفة والبحث الغوري الدقيق سنقلل مستقبلاً من أهمية الرواية التقليدية ونتغاضى عن كثير من الشعر على السواء. أي أننا لنْ نكتب الرواية التي تعتمد تسلسل بنائيتها وهيكليتها المعهودة. إذ أنَّها ستكون رواية شفرات كثيرة مبثوثة ومنثورة بغير اتساق وعلى المتلقي أنْ يكتشف وجودها أو هو يحاورها لاستنباط شفرات أخرى تتوالد منها وصولاً لدلالات يجدها هو المرتجاة. أمّا الشعر فليس بالضرورة أنْ يكون للذهن هيمنة عليه فسيكون شعراً لامّاً للسرد والخاطرة والتداعي والانثيال. المهم أن يكون تعبيراً لا تحدّه حدود، وشفرات لا تعرف الانتهاء.

لكنَّ الحقيقة التي يجب أنْ تُقال إنَّ الشعر لن يموت كما ينادي ونادى بذلك الكثيرون. كذلك الرواية هي الأخرى لن يكتب لها الاندثار كما تنبأ بها عدد غير قليل من المتنبئين الأدباء.

نحنُ إذاً إزاء عصر ستنعدم خلاله المقاييس في التنظير المعهود والكتابة المألوفة.. عصر تمثل الكتابة زمنه والأفكار من أيقونته المتماهية به. لكنَّ الأدب لن يُفنى طالما ثمّة مشاعر تكتنف الإنسان، وطالما أنَّ الإنسان لا يستحيل آلةً تتداخل مع الآلات.

قراءة في فحوى الشعر

لا نتجاوز المعهود إذا قلنا أنَّ الشعرَ نقيضُ الافتراضات؛ سليلُ الافتراقات؛ ابنُ الهتك الجموح لسلالة اليومي الطائع، وفاتك رفل الواقع. لا يقتفي خطو الرضا، ولا يجامع فَتاة الهمود.. في صميمه يستكينُ لهيبُ المنطق، وفي ثناياه تتناسل جذوةُ النُّطق. ولن نتطرَّف لو أننا عرّفنا الشعر بأنَّه فن الإدهاش وصورة اللاواقع. أو قلنا هو النظم الذي يختزل عصارة الروح ويكتنفها؛ حتّى ليغدو برهافة نسمة هاربة من كف السحر، أو خفق جناح فراشة نزقة أطلقتها ضحكة جدولٍ بهيج؛ أو آهة متماوجة حرزَّها فمٌ عللّه الظمأ؛ أو نبضة يقولها قلبٌ أضرمته نيرانٌ هجرٍ. لأنَّ في فيوض الشعر يتعالى التسامي، وينبثق ينبوع البوح في تجاوز شقاء الروح ولظاها المضطرم، وإرهاصاتها الجيّاشة، وشبقها المتفاقم تفانياً في خلق صرح الجوهر، حيث الأغراض تنشطر وتتشظّى، ثم تنطلق باحثةً في دروب المكنونات عمّا يلقي بفاكهة الإجابات لأسئلةٍ تبغي تُطهِّير جسد الحيرة– مَن ظلَّ يافعاً منذ الأزل. منذ أن فاهت الخليقة بـ "ها أنذا!"– انتظارَ مَن يزيل علائق الإبهام بلوغاً للتسامي.

هل الشعرُ خلجةٌ بعد كلِّ هذا؟

أيكونُ ولادةً عسيرةً بعدُ لمولودٍ عصيٍّ على الخروج؟

يأتي الشعر ببنية جمالية تتوخى الاكتمال، لكنها تصطدم بجدار النسبية ، نائيةً عن إدراك المطلق. البنية التي تكمِّل رغبة النص في الوصول إلى الذائقة، سعيّاً للتغلغل في أبجدية فهم المتلقّي لمفردات المحيط حيثُ الفهم الصحيح فعّال، ويمثِّل جنين الجواب. هذا الوجود السيروري. سرُّ السعي للوصول إلى الكينونة التي هرب عطرُها سائحاً بين بحث الإنسان الفقير وغواية الطبيعة الغنية. يعطي الشعرَ خلقاً للتصوّر. يخلق الصورة الشعرية لتمنح التعبير عنه صوراً دفيقة، لا تتوقَّف وإن بعثت سيل الشفرات، وقادت إلى حيث المدلولات. وتركت اللغة الشعرية تنقاد إلى الارتفاع، فلا تعايش صيرورة الواقع(لا صورته وحيثياته وموضوعاته) بل تتعالى عليها لأنها ترى في لغة الواقع بغي يستهلكها القصور وعدم المقدرة على التصوير المراد خلقه وإتمام عرضه.

من هنا سعى عديد الشعراء إلى تجاوز هذه اللغة، فاندفعوا يترجمون صورهم بما ينأى والمعتاد؛ وما يختلف والمطروح.. هذا النأي المتوالد بفعل الحاجة إلى التعبير المتباين ولَّدَ إشكالات متعددة لدى القرّاء وخلق عندهم حساسيةً تمثَّلت بردود أفعال متلاقية باندفاع أو متصادمة بانسحاب. بعضهم رأى أنها خطوة نحو التجاوز تؤدي إلى دنيا جديدة يحتاجها الزمن المتغير والحياة المتجددة؛ فيما آخرون ناهضوا المُنجَز الجديد ووجدوا فيه خروجاً على أعراف الشعر وقيمه السائدة. وإذا كان الطرف الثاني يخضع في حكمه لصرامة الحِرفة النقدية والأعراف الجيلية المتوارثة– تلك التي تغلغلت في ثنايا الذاكرة حتى غدت أشبه ما نسميه بالمقدس– فإنَّ الطرف الأول مجبولٌ على الانفتاح، مهموم بالبحث عمّا يغيِّر–ولا يقتل– رتابة اللحظة، وما يُلبِس الزمن رداءً حداثياً يقيه ما ضجرت من صورته الذائقة القرائية، وملَّ من قِدَمِهِ لسان الترداد.

إنَّ التغيير ليس قتلَ المألوفِ وطمرَهُ؛ ولا التنصل منه كعيبٍ لا يأتي عليه الذكر. وليس رغبةً في خرابٍ وتخريب. إنّما هو التقدّم الجاد والمسؤول نحو تطوير المفاهيم وبناء صروح معرفية تتواءم وتتلاءم مع صيرورة التفكير المتساوق علوّاً؛ المتوازي حركةً مع تصاعدية الوعي تجاه الأشياء.

إنَّ وعياً تحسُّسيّاً للما حول قبل قرن من الزمان لا يتساوى مع الوعي الحاضر. وهذه بديهية توصلُنا– بما لا يرقى إلى الشك– إلى ضرورة تجاوز المألوف والانتفاض الدائم خلل مهمّة إدراك أنْ لا شيء يبقى في إطار الستاتيك. وديالكتيك العقل البشري باتجاه التواصل في حركية اكتشاف القوانين العلمية الرسيخة ؛ في ذاكرة الحياة الكونية المطلقة يحتِّم على الشاعر ذي الرؤية الحُلُمية التحفّز نحو قراءة واقعٍ ماثل وتنبؤ لمستقبل يستحم بالمجهول، مغرياً حاملي المشاعر غير الاعتيادية في سكب جذوات تطلعاتهم واكتشافاتهم العصية على حيثيات الواقع المعاش لأنَّ الواقع لن يبقى كما هو مرتِكزاً على ثوابت لا يمسّها التغيير. والشاعر الحالم سيقع في هوّة الجنون إنْ أُجبر على عدم تخطي الواقع، وسيرتكب مهمة الانتحار إن كُبّل بمقيدات لا تعرف التجاوز. يقول رامبو القافز على أعراف مجايليه " إنني مخترع ما أنا جديرٌ به، مختلف تماماً عن جميع مَن سبقوني" (1) و " نقرة من إصبعك على الطبل تفلت جميع الأنغام ويبدأ الإيقاع الجديد. خطوةٌ منك هي انتفاضةُ الرجال الجدد وبدء مسيرتهم "(2).. هو التخطّي الشجاع إذاً، والخطوة التي لا تحسب لردود أفعال الخطى التي في الخلف أو حتى التي في المحيط. إنَّها خطوة اللا تآلف، رؤية اللا توافق. بل الخطوة التي ترى في ارهاصاتها مسعىً للتغيير ، وهدفاً لارتقاء تخوم وعيٍ جديد.. لا ترتضي النظر إلى بُعدٍ محدود أو تمد كفّاً لنسمةٍ مارقة تمر من بين أصابع تطلُّعِها. تنتفي القناعة عند الشاعر بحيازة المبتغى، ويبقى السعي لديه دأباً يومياً لا يعرف التعثّر، وليس من شيمه الركون في ظل قبضة نور خلقي جاءت به الموهبة ففجرته عند بقعةٍ محدودةٍ من انتظار، بل "يرفع نفسه فوق ثقل العالم مظهراً أنه يمتلك سرَّ الخفّة رغم كل الجاذبية التي تشدّه"، على حد قول ايتالو كالفينو. وهو المردد في وجه الذين يرون فيه قد كلَّ وعجز؛ نضب وانتهى: " أنا لا أصرّح، أنا الهم/ بيتي الطين لكن ميراثي الأنجم/ وزماني تقنّع مثلي: ما فيه من عتماتٍ، سيهزم/ والضوء لا يهزم/ هو ذا أتخطّى/ لا بحار ستكفي لأغرق فيها/ لا سماء ستكفي لأعلو فيها."(3) إنَّ الشاعر الجائش بارهاصات التجديد ميال إلى الذوبان في حضن الضوء. يستحم بذراته وينام على خدر بهائه؛ يعتلي صهوة وهجه، ويقول نفحة هالته. ثم يخرج بمعادلة تأخذ طابع الجدل المنتهي بالانتصار على العتمة، إذ الضوء نبرة نغم تحملها النسمة الهائمة محلّقةً في عالم يهب الأمل، فلا تسقط في أرضٍ إلا لتنير، ولا تحط على انتظار إلا لتمنحه الحيازة فيتحقق ماء الأمل الرقراق.. الشاعر لا بحارٌ تكفي لتجلياته والمطامح، ولا سماء تتسع لمراميه. إنّه المنفتح بلا حدود. يغتدي من الزمن ما يطوّعه ويطاوعه ليتولّى الشعورُ مهمّة الانبعاث الرضائي والتكرّس المستديم. لأنّه يحمل إرثاً هائلاً من المطامح والتطلعات، وكمّاً لا يُقاس من المآسي والأحزان.. هو الرائي الذي تتجسد إزاء ناظريه معاناة البشرية وتعثراتها المميتة؛ ورغباتها الموءودة واحباطاتها المتناسلة. وأمام هذا الهول لا يستهين بالماثل، ولا يخون الحاصل. وهو في كلِّ ذلك أيضاً يبقى وفياً لموهبته وطبعه، وخلقه، واحتراقاته، ولناره الأزلية.

الشاعر كيانٌ يترجل خطواً كالآخرين، لكنه ليس مثلهم. اختلافه عنهم أنّه يحمل دواخلَ من احتدام وموار واعتلاج ترمي به في احدى لحظات النبذ الوجودي إلى رفض الوجود والانسلاخ عن الماحول. حتى انَّه يرتكب حماقة اللا رضا عن الآخرين، اللا قبول بطموحاتهم، فتراه يخلق لنفسه دربَ مطمحٍ خاص به حتّمته ظروف عدم توافقه وواقعه، أو شعوره اليقيني ليس التكلفي أن ما يضمه الواقع من مفردات وتأثيثات لا يقع في كفّة التعادل مع ما يجب أن يكون عليه هذا الواقع، فيروح يعبر بذائقة يجدها الغير غريبة وغير مألوفة فيُجابه بعدم الرضا والرفض وربما الاستهجان إمّا من التراكيب غير المحتملة القبول أو الفكرة المتماهية بثوب غموض يتعسر على المتلقي إدراكها. يوم كتب أبو تمّام شعره صرخت فيه النسبة الكبرى من مجايليه: "لماذا تكتب ما لا يفهم؟!"؛ ذلك أنّه جاء بما لا يستأنس والذائقة السائدة التي اعتادت التذوق السهل والاستماع المريح؛ وهذا بالتأكيد يشكل خروجاً على العرف الذي تربَّت عليه الأجيال وتخدرت بجزئياتها. لأنَّ ما يأتي

يحمل تقنية وجوده وهندسة تركيبيته التي فرضته شيئيات وحيثيات رؤى الخالق الشعري وهو يخوض وسط واقع يترجم مستجداته ليس بعين رضا المتلقي والسائد إنما ببصيرة باث يرى برؤيةٍ تكتشفُ لا توافقية ما يجب أن يكون مع ما هو كائن . من هنا تبدأ القفزات في التغيير؛ ومن هنا تبدأ إرهاصات الخلق الجديد. ومن هنا أيضاً يبدأ شعور تعقيد النص وغموضه وغائميته وانغلاقه وعدم فهمه من قبل المتذوقين التقليديين فتنشأ عقدة النفور وعدم التقرب والدخول إلى الفحوى. إلا أنَّ المتلقي الصبور الذي يسميه (ت. س. اليوت)" القارئ الأكثر نضجاً"(4) هو مَن يضع في حسبانه أنه سيقرأ نصّاً قد لا يتوافق وذائقته، وأن هذا القارئ " لا يحفل بمسألة الفهم، أو ليس من أول قراءة." ويبقى الشعر من وجهة نظر اليوت نصّا قد يحمل الكثير من الخفايا والإبهام. بل أنه يردد وبلا مواربة: " إنَّ بعض الشعر الذي شغفني هو شعرٌ لم أفهمه من أول قراءة، وبعضه شعر لا أحسبني أفهمه حتى اليوم"؛ ويضرب على ذلك مثلاً شعر شكسبير.

لغة الشعر، شعر اللغة.. وما بينهما

تبقى لغة الشعر هي المحك الذي تُمتحن عنده كفاءة صانع النص على إداء الخلق المؤثر؛ وتبقى بناه التي تتصيَّر غب الهطول التكويني هويةً لمقياس إبداعه . تغدو اللغة من نافلة احتساب الناص رائياً يجوس مكامن لا تدركها العين السائرة على ثرى الحس الطبيعي. هذا إذا قدّرنا هويةَ رفلِ الناص وقَدِرنا على الوصول إلى تواثبات رؤاه المنطلقة في برّية الاكتشاف . هذا إذا وقفنا على الضفة الأخرى من ماراثونه الإبداعي بغية وضع الأنامل على الشفرات وتحقيق تأويل قد يدنو من رضانا، أو يتوافق ورضاه. هذا إذا وجدنا أنَّ الشعرَ الذي يقوله بلغةٍ ترفعنا إلى مصافي استعذاب لغةٍ نبحث عنها ببناها المتشابكة وخصوصياتها المميَّزة؛ لى جانب صفاتها البلاغية وموسيقاها الغائرة في قرارات الذات المتشوقة لأمواج الاستعذاب الدفين.

وإذا كان مقدَّراً للغةِ بخزينها الثمين أن تصبح هويةً للشعر وسمةً يُشار لفعلها الواخز لبشرة الذائقة الإنسانية ولن يكون للشعر من وجودٍ ورسوخ إلا بها فإنَ اللغةَ هذه ستبقى هيكلاً فراغياً لا مشهد رائق له ولا صورة تبهج قبول المتلقي إنْ هي خلت من الشعر. فالشعر هو الذي سيكسو هذا الهيكل طراوةً ويمنح الصورة ملامح الفتنة والتأثير البالغ في نفس المتلقي الناظر. سيبث شذى التقبّلِ وأرائج التيه خيلاءً . ستغدو اللغة إمرأةً ساحرةً يستطيبها القاصي ويسترخي بظلها الداني ، وستمتلك فماً يشدو غناءً تهيم له المسامع، وتهفو إلى مرافئه سفن الذائقات التائقات للرسو الجميل عند رياض الأمان واللقاء الخرافي بمتعِ الحياة وانشراحاتها القصية.

وبين نطاق التوجه إلى لغة الشعر وشعر اللغة يتحرك الشاعر كناصٍ يبحث في ثنايا انتقالاته التدوينية عمّا يجعله يبوح بالصدق الفني والمعرفي بنصٍ تتفشى فيه الشفرات وتتناثر على أديمه دعوات الدخول إلى مجّرات اهتماماته والموضوعات التي تلحُّ عليه للتعبير عنها والقول فيها ولها.

في الشعر يتأقلم الشاعرُ مع اللوعة. ومن الشعرِ يصطفي خلجاته فيبتني له مهجةً للريح تصارعها، وللقلق تفتك بأباريقه الملأى بوعود التجني. في الشعر يتنحى الشاعر لانفعالاته التي تجره بعربةٍ يقودها حصان الرغبة الجامح نحو هوَّةَ العدم والتلاشي لكنّه ينتفض في آخر لحظات التخدُّر بالألم. في الشعر يقف الشاعر بمواجهة كيانٍ يصطفيه من ربقة التخيُّل، بيدَ أنّه يقاضيه بتأثيثات الحاضر. قد يتلبَّس لسان امرأةٍ؛ وقد يرتدي قلبَ رجلٍ آثر الانهمار في وهجةِ نارٍ تتعطَّر بشواء

المازوشية. قد تلمسه في أقصى حدود التحدّي، وقد تجده في أدنى حدود التلاشي، يستحمُ بامرأةٍ شذاها سادٍ وابتسامتها تشفٍ . وقد تجده يعترف "صدري أخضر والماءُ هويةٌ للنشوة" فيقرُّ من عنوان نصّه صدمةً للحظة التلّقي؛ ويجر ذائقة المتلقي نحو سلّم البحث والتقصي عن شفراتِ ومدلولات. إذ الاخضرار دالٌ ليناعةٍ تهتف ببهجتها، ولكن ما الذي قرّب الصدر ليكونَ أخضرَ؟ وما دعوى حضور الاخضرار ليقر توصيف الصدر ويمهره باللون الحيوي؟. وإذا كان الصدرُ بمحتواه للقلب النابض هناك في ثنايا الأنسجة الحافظة له من صدمات السقوط في سحيق الارتجاج، إذا كان هذا الصدر أخضر فإن التأويل يقودنا لإقرار بطراوة القلب وإعلان أنه شَغِفٌ وتائقٌ لأنْ يرفل على ربوع تلقّي نسائمَ الحب وسحاباته البيضاء ورذاذه الشذي. هذا يعني أنَّ الباث يُعلمنا بساعةِ ابتهاجه ويدعونا نحن المستسلمين إلى اعتقادٍ راسخ بانشراحه. تؤكّده الجملةُ اللاحقة لتحفر على جدار يقيننا حكمةَ أن لا نؤوّل العكس؛ فالماءُ شفرةُ النقاء والانسيابُ العذب ورواءُ العطِش هويةٌ لا يمكن لتأويلٍ معاكسٍ أن يحتويها في نشوة؛ والنشوة استعذاب لحالٍ وانبهار لموقف يجسّد هنيهاته ترجمةً على خمائل البهجة.

لي سورتي ولكِ قرآنُك
لي شِعري ولكِ شَعرُكِ.
ارفلي على نسَج الكلمات
وتيهي ضفةً تسرُّ المتبعثرين
وأنا أتجمَّع.
صدري أخضر والماءُ هويةٌ للنشوة.
أناملكِ طيفُ قلبي يرسمها شمعاً
لا تقولي لمَن يبتهجُ الفستان،
أفهمه: بستاني!
لا تقولي لمَن يضحك هذا الشَّعرُ الخارجُ
من أقبية "القرّاصات"؛ وحسَدِ "الماشات"؟ (5)
أعرفه: من مقتنياتي!

هذا الخطاب المرسل إلى امرأةٍ من رجلٍ ولا نجد له ردّاً منها يرسينا على شعور أنّه بوحٌ قد نفسره تداعٍ يقوله شاعرٌ لذاته. والشاعر هنا فرِحٌ يُعلن انتصاره على المُخاطَب المتواري/ المرأة، وملكيته لمقتنياتها الانثوية وبالأخص شعرها الذي هو هويةٌ لجمالها ، وصورةٌ لتبيان قَدرِ الفتوة والشباب على يناعة بشرة وجهها وميس حركته. وما يدلنا على أنّ ما يقوله بوح ذاتي هو عبارة "ارفلي على نسَجِ الكلمات"، فهو يرسمها بالمفردات ليس إلاّ، ويصنع منها امرأةً بفعل المخيلة المتهيجة لديه إمّا لرغبة التشفّي من أمرٍ دفين لا ينوي اظهاره أو لحقيقةٍ يريد لها أن تتجسَّد لأنثى سيلتقيها ليعلن لها هذا الإفصاح بصراحة المحبين. المرأةُ لديه فاتنة تسر المشاهدين فيتبعثرون تيها بمشاهدتها. أمّا هو فيتجمَّع .. انّه يتبعثر من جرّاء فتنتها، غير أنّه يتجمع ويجمع أوصاله قبلهم ليحظى بها.. بل ليحظى بنصٍ كتب عليه أنْ يعدو بلهاثٍ ماراثوني ليغرس شتلاته النارية

في أرض الخلود فيرضي الذات ويُشبع تلمسها ومراميها مع علم الناص أن ما ينفثه في وجه المجهول قد لا يفي الفهم الكامل لدى الماثل بدافع التحري وفضول الاكتشاف.

إنَّ النص الذي يبغي الباث وصوله إلى آخر مقهى في ذائقة المتلقي، وابعد مرفأ في بحار تحرياته لهو النص المنسوج بخيوط التعبير المبتدئة من بؤرة الذات؛ المليء بالألوان، المحتشد بالبقع، الضاج بالانعطافات المتداخلة والمتشابكة حتى ليسقط المتطلع في شباك عدم إدراك نهايته، وبالتالي إعلان انهزاميته أو التصريح بعجزه. هو كالسجادة التي لا نعرف من أين نتابع استهلالها وأين نقف عند خاتمتها؛ نتيه في امتزاج ألوانها وتداخل هياكلها الشكلية المرسومة على سطحها؛ لكننا في الوقتِ نفسه نتيه متعةً، ونستعذب لذاذةً ؛ ونحن نتطلع في بهائه ونسير في دروبه. وهو أيضاً المعنى السهل والتركيب البسيط لكنه الصورةُ المعبرة والأيقونة التي تنشر سرَّ جمال فحواها، فتعبر بأسلوب السرد عن اختلاجاتها ومكامن هياجها المثير للذائقة ، تاركةً رغم بساطتها جملةً من الأسئلة وكمّاً هائلاً من التأويلات؛ إذ النص لم يعد يحكي سر خالقه، ولم يعد لسان مؤلفه ومقاصده. و"الخزّافون"(6) يرسمهم صانع الخطاب ويترك لنا مخاطبتهم وإلقاء الأسئلة على مسامعهم. هو يصورهم صنّاع خَلقٍ جميل مع ما يسكب على وجوههم من لوعةٍ ويتركهم يحفرون ملامح ذكرياتهم على مقابض المعاول التي يستخدمون، دافعاً بهم إلى أن يجمعوا أسرارهم في فضاءات السنادين ومحتوياتها المُعدَّة لجمع أو خزن الأشياء، وتركهم يرحلون إلى قرارات الموت جاعلاً من فَقدِ الأفق لحفنةٍ من حمرته معادلاً موضوعياً لتلاشيهم كأي إرث بشري ترك أهله بصماتهم ورحلوا، تلفُّهم انعطافات الأعوام التي ترسم تلاشيها بتعاقب أخواتٍ لهن من أعوامٍ قادمات:

يخلقون بهاءهم ويرحلون
تاركين على المعاول
ذكرى قبضاتهم
وفي السنادين أسرارهم وسجاياهم
وعصراً خالداً من فحولةٍ وضغائن
تسفهه العربات.
لقد أخذت الغربةُ مؤنسيها
واستعمل الموتُ نصّاحه ومريديه
وها قد لفظ الأفق
طائفةً من حمرته على الأرض
وأنبت فؤاده على الشرفات.

وإذا كان الشعر تناولَ مهمة التحاور، ودخل سيماء الخطاب. وإذا كان قد صرفَ الوقت في توصيفٍ وسردٍ وارتأى لنفسه أن يكون لساناً للمحبين الهائمين أو ناطقاً باسم المنفيين في أرحام المجهول، فانّه أيضاَ وأيضاً يتولى الحديث عن أولئك الذين طواهم ثرى النسيان لكنهم تركوا شيئاً من ذكرى، أو مَن أوكل الزمن طواياهم للتاريخ كي يقول عنهم على ألسنة شعراء وحكّائين سيأتون يوماً ليعيدوا لهم حياةً تلاشت، وأمانٍ غدت إرثاً منهوباً. يأتي الشعر ليخاطب الإنسان بهويته، ويحاكيه في مشاعره: آنذاك، تلك التي غدت: ها هي ذا.

(1) قصيدة " حيوات vies " ص193. رامبو حياته وشعره. ترجمة خليل الخوري .اصدار مطبعة الشعب / بغداد 1978

(2) قصيدة " إلى عقل a une raison " ص197 . نفس المصدر

(3) قصيدة (النيل) لأدونيس قرأها في مهرجان الشعر العالمي في لندن خريف عام 1998 .

(4) الارض اليباب، ت.س. اليوت، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ص 32

(5) القرّاصات والماشات: الادوات التي تستخدمها المرأة للامساك بخصلات شعرها .

(6) الخزافون.. تاريخ الأسى، طالب عبد العزيز،السلسلة الشعرية،منشورات اتحاد الادباء العراقيين، 1994

التناغم في الرؤى والتفاوت في التطلعات

" إنَّ أشد الانبثاقات دينامية تحدث في الوجود المكبوت" هكذا يقول غاستون باشلار في مسعىً توجهي إلى إظهار التناقض الحاصل في النفس البشرية عبر المعادلة الفيزيائية التي تقر بأن كثرة الطرق يفك اللحام، وأنَّ الضغط يولّد الانفجار، وأن الحركة المتفجرة تنتج عن ضغطٍ متفاقم. والوجود المكبوت لا يمكن إلا أن يخلق دينامية مؤثرة تدفع البشري ذا الإحساس نحو الاندفاع صوب اقيانوسات الإفضاء بلا مواربة ولا تحسب لنتائج قد تستدعي تحطيم هذا البشري وتدميره. والشعراء أكثر شرائح الإنسانية اندفاعاً نحو هذا المجهول تيمناً بالتغيير والتحوّل بالبشرية نحو الأفضل. ذلك أنهم مجبولون على هاجس التغيير الدائم نحو الخيال الجميل الذي يريدون له أن ينقل الإنسانية صوب السعادة الأبدية المتحولة واقعاً يومياً بلا معيقات ولا تابوات تقتل في أتباعها– أتباع الإنسانية – رغبة اغتراف الشغف من منهل الشَّده الشفيف والممتع. وأنهم مصاغون من لذائذ غيوم النهم الشهدي والتوجه الملتاذ بالحب والوله العسجدي للالتماع الدائم عبر تفجير الخيال السابح في الشعر أو الشعر المتعمِّد بالخيال واتقاده "فمن اتقاد الخيال الشعري يشتعل دائماً حماس الشعوب المندفع بحثاً عن الوضوح." على حسب قول "سان جون بيرس" وهو يعبر عن وهج الحضارات وسعيها نحو الألق ومرامي الشعوب واندفاعها صوب تحقيق المستحيل من أجل إثبات وجود وترسيخ قدم. ذلك أنَّ "الحضارات التي تبلغ النضج – كما يضيف– لا تموت من أوجاع خريف واحد". فالوضوح الذي تبحث للوصول إليه والخريف الذي يأتي إليها بالوجع لا يمكن أن يضعاها بمصاف الحياد أو التكتّل والجمود، إنّما يفاقم لديها الإصرار ويؤجج عندها حماس البلوغ ونيل المرتجى.. إنها مفعمة بالشوق ومليئة بالجمر الباعث على التوهج. لها أبجديتُها السائرة نحو الأمل رغم الألم، وارثُها الخزين بالثراء الدفين رُغم الرثاء المُعلن؛ تردُّ قول المتنبي وقد ظنّها الرائي سَقت الموت فانتهت: " تمرستُ بالآفات حتى تركتها// تقولُ أمات الموت أم ذُعر الذعرُ؟".. ففي أبجدية صناعة الإصرار الذي لا تركد ولا تعرف النضوب في مسعاها الأبدي تنطلق الأمم لبناء صرحها الفاعل على أرضية الرغبة في الوجود والخلود، واهبة البشرية شهد التذوق العذب وداعية لها أن تلحق بالركب المتسارع لئلا تفقد صك المسار الصائب فتضيع هائمةً في مجرات الضياع، لا تفقه سرَّ كينونتها ولا تدرك المآل الذي وجدت من أجله بينما الدَيدن الوجودي يدعوها للدخول في حومة التفاعل والتماوج بعيداً عن الانكماش والنكوص.. وفي عالمها الذي تجري على أديمه تسعى المخلوقات لإثبات رغبتها في الدخول إلى عالم الديمومة مدفوعة من غريزة دفينة تتشربها الأنسجة ويغور إصرارها في مسارب أدمغتها الصغيرة. إنَّها تروم البقاء فلا تريد لوجودها الفناء؛ لهذا تراها تخلق من محيطها بيئةً للاستمرار، فيما يسعى الإنسان للبحث والاكتشاف وسط هذا العالم الكوني المترامي بكل أسراره ومبهمات معروضاته. فوجوده ليس خطأً حدث ولا خطيئة تم ارتكابها، والله عندما رمى بهذا الكون إلى فضاء الوعي وقال لمخلوقه: سر وانظر؛ تطلّع وتملّى. فأنتَ مَن أجيز له صناعة الرؤى وأنيطت به تقدير حساسية الوجود. فكان أن راح يضرب في هدى أو في غيرها، مأخوذاً بدافع القبض على جوهرة اليقين؛ سائحاً يروم تدوين خطاه التائهة مع تيه الوجود وحركيته الأزلية السرمدية المطلقة. ومثلما شغلته حركية الزمان وتهافت أبجديته القادمة من المستقبل لتكون حاضراً ثم لتستحيلَ ماضياً

كذلك أوقفته شيئيات المكان. أوقفته متسائلاً يتأملها، ومبهوراً يتطلع لتشكِّلها. أوقفته ليصب إزاءها سوائل نظره ويبحث عمّن يسقيه إكسير الرواء في النهل والاغتراف.

ودورة الحياة في فصولها تتناغم من أجل ترنيمة يقولها العام (بأشهره الاثنتي عشر) حين يرى العالم بعينين فقط ولكن بتساؤلات تفوق المرئي. عامٌ يدور فتتشكَّل بدورته بانوراما حياتية ستتكرر بأسلوب الخلود والديمومة السرمدية المتتالية بلا توقف بل بديناميكية جدلية تجعل البشري ينام ليستيقظ ثم ينام ليستيقظ.. وهكذا ؛ في دورة حافلة بالجد الحثيث، والعمل الدَّبور، والأماني المديدة، والرؤى المتهافتة، والتناغم المَجيد، والتهالكات تارة، والحيازات تارات؛ ثم الضياع، فالخسارة، فالعودة إلى مثابة الصفر للانطلاق.. دوامة متوالية، وبشر يذوون ويندثرون ثم يولد بشر آخرون. لكنَّ الفصول تبقى في حثيثها السرمدي. كُلٌّ له صفاتُه ومواصفاتُه، مناخُه وتأثيراتُه؛ له اشهره الحسان وفصوله المتعاقبة، وتوصيفاته الخاصة وفق الرؤية للأشياء والزمن.

نيسان أقسى الشهور، يخرج (1)
الليلك من الأرض الموات، يمزج
الذكرى بالرغبة، يحرك
خامل الجذور بغيث الربيع.
الشتاء دفّانا، يغطي
الأرض بثلجٍ نساء، يغذي
حياة ضئيلة بدرنات يابسة.
الصيف فاجأنا، ينزل على بحيرة (ستارنبركر)
بزخَّةِ مطرٍ، توقفنا بذات العمد.

ص34

وفي التناول تبدو السنة لدى " ت. س. اليوت" بثلاثة فصول هي المهيمنة على العام، ولها فعلها الواشم أثره على بشرة الزمن . فالربيع بنظره قاسٍ لأنّه المخاض بكل عسرته وتعقيداته وإشكالاته الناحية صوب ولادة جديدة لخلقٍ سيرى النور ويتعايش مع البهاء؛ والليلك أنموذج المخلوق ينبعث من بعد موات في أرض تناهت إلى السكونية. وهو نفسه الفصل الذي يعيد بناء الذاكرة ويرجعها إلى حومة الترجل لتصغي إلى أنشودة الذكرى وتقاسيمها المعزوفة على قيثارة الزمن الجدلي الحتيم . في حين يسبقه الشتاء إلى بترانيم ثلجية تطبع بصمتها على الأرض لثوج تأتي وئيدة تغني أغنيتها الدفيئة فتضئل تلك حياة الدرنات التي تأملت من ثراء الأرض أن تنهض بنمو فاعل وخضرة حيية. وما بعد الربيع يتفتح الصيف أبوابه ليفاجئ الجميع بضحاه الدافئة وشمسه الساخنة وموجة مطر كالضحكة المقهقهة في فناء الانفتاح البهيج للطبيعة المنشرحة كفتاة جذلى.

هذا التناغم الفصلي، وتلك المرورية على توالية العام تجد أيقونتها ونغمتها المنسربة عند سان جون بيرس بتناول يثير الدهشة ويبعث على التساؤل: كيف حاور الفصول الثلاثة تاركاً الخريف كما تركه اليوت؟.. ولماذا بدا الخريف نكرة لدى

الاثنين؛ قصير لا يستحق التناول العاطفي والتأمل المثير مع أنَّ "شيلي"، و"كيتس" مَن سبقاهما في الرومانسية كانا يتنغمان ويزداد غزلهما بأيام الخريف وموسيقاه التي يبعثها عبر الأوراق الذهبية المنتفضة من أشجارها العملاقة.
التناص الذي يأتي به بيرس متحدثاً عن فعالية الفصول الثلاثة يترجمها عبر حوارية مع الطبيعة. وإذا كان اليوت يتحدث من على ضفاف بحيرة (ستارنبركر) في مستهل قصيدته الطويلة (الأرض اليباب) فإنَّ بيرس يقول القصيدة من ساحل بحر لا يمنحنا هويته (سوى لمشهد يسعى لتصوير التطلعات الملحمية لعبور البحر صوب آفاق الاكتشاف والتملك)، وهو يرى إلى صباح عذب وأرض معطاء أسس عليها شريعته (إرثه الشعري وتاريخه الإبداعي) وسماء تنعم بالصفاء ولم يمسسها الفساد البشري غير أن البحر في الصباح مضبب ومشوش كلحظ تشوش الذهن وتضببه.

متربعاً في شرفٍ على فصولٍ ثلاثة كبرى، (2)
أتفاءل خيراً بالأرض التي أسست فيها شريعتي.
الأسلحة جميلة في الصباح وجميل هو البحر. والأرض
بلا لوز تُغنِمُنا – وقد أبيحت لجيادنا –
هذه السماء المنزهة عن الفساد. والشمس
لا تسمَّى، ولكن قوتها بيننا
والبحر في الصباح كشبُهةِ الذهن.

وتتجلى مؤثرات ثلاثة فصول في رؤى "بيرسي شيللي" فهو يستثني الصيف متمسكاً بالخريف كأحد أوج تعلقه به ماراً على الشتاء وتأثيره، راسياً على الربيع وشذاه.. لقد تغنى شللي بالخريف متآلفاً مع موسيقاه باعثة الحزن بكل ما تنتج من أنغام تقصي فحوى الطبيعة في أحد أوجه كآبتها التي هي سيمفونية الريح وبالأخص منها الغربية ، تلك التي تتقدم وتمر، وتنتهي عبر هدير جبار، منتجةً لحناً تستقر مؤثراته في طوايا النفوس ومنعطفات الأرواح.
وإذا كان الربيع يطلق لقيثارة الروح بدء الغناء والشتاء يؤرج النفوس بالدفء المنبعث من الأخشاب المشتعلة في المواقد والصيف يمنح القوة للاندفاع صوب تخوم الارتقاء للسفر والبحث والتوصل لدى "بيرس" و"اليوت" فإن الخريف ينتج ريحاً غضوب عند "شيللي" فيجعله معادلاً موضوعياً لروحه الجامحة انطلاقاً من أن الريح بعنفوانها وهيجانها ستعمل على إزالة الأوراق اليابسة/ الأدران العالقة لتنجلي ولادة جديدة لقصيدة يجدها الشاعر مزمار بوح وملحمة ثرة لحياة تريد أن تقول أنها باقية يافعةً/ كبيرة/ منتجة. فالريح في مخاطبته لها يعني تخليص الروح من أدران التأني والسكون، وتفصح عن تناغم رؤيوي جاد يعيش التماهي مع المخاطَب، ويتقاطع مع رؤى الآخرين فيما يتنافر في العيش معها.

اجعليني–كما الغابة – قيثارة في يديك(3)
وما علي إذا مثلها تساقطت أوراقي
فهدير لحنك الجبار ينزع من كلينا
أنغام خريف عميقة، جميلة، برغم حزنها
كوني أيتها الروح الغضبى روحي

كوني أنا، أيتها المقدامة الجسور
واكنسي ميت أفكاري، مثل أوراق يابسة
لتعجلي في ولادة جديدة
ولتطلقي، بوحي من رقي هذي القصيد ، كلماتي بين البشر
كما يثور الرماد والشرر من أتون لا ينطفئ
كوني على شفاهي مزمار نبوءة
يوقظ الأرض من غفوتها
آه يا ريح.. إذا حل الشتاء.. هيهات أنْ يتأخر الربيع.

إنَّ الدخول عبر التناول الزمني ومقارعة اللحظات عبر سبر دواخلها لاقتناص الخلجات التي أثارتها معالم المكان الخارجي وإتاحة الأجواء لتفيض الدواخل بما اكتنزت وخزّنت هو من باب استنطاق الأماكن وتحديد مأسورية الرغبة بما لديها من فحوى تنير مسار المتلقي وتثير فيه حاجة توجيه الذائقة نحو الاكتشاف والمتعة.
يكتبُ احدهم مأخوذاً باستكناه المكان وذائباً في اكتشاف حيثياته عن "الفردوس البهيج" لعالم القواقع الذي يدخله ويتيه في إبداء توصيفات عديدة لعالمها المتأرجح في أعماق البحر واليابسة وهو يشير إلى تقديرات الطبيعة التي لها السطوة على قدرة حركة وحياة وتكيف هذه المخلوقات التي ترى في غلافها الصلب مكاناً تتوفر فيه متطلبات الأمان والدفء الذي يسبغ عليها الطمأنينة المرتجاة (تبذل القواقع جهداً يستحيل تصوره في أغناء الخزين الصوري للطبيعة. فعبر نشر فردوسها اللوني البهيج تلبس الأرض أبهى زينة. إنها تنتشر في أعماق البحار وعلى اليابسة وتحت المياه التي تسيل في أعماق الوديان. وإذا ما نزحت من الماء مستجيبةً لدواعي الحركة والتنقل فإنها تصل إلى قلب المتاهة في الصحارى وبراريها المتقطعة حيث تترك لجهد الطبيعة وتقديراتها.).. هذه المخلوقات تعيش تناغماً حياتياً مع المكان– الغلاف الصلب – غير آبهة للتحرك الزمني . فهي تغوص في الأجواء الدفينة بعيداً عن حركية الزمن وتلافياً لما قد يطرأ لها في عالمها الخارجي مكتفيةً بما تغذت وما أُطعمت. هذا التناغم قد نجده لدى الإنسان في أقصى حالات قراراته في التخلي عن السمة التي تقول إنَّ الإنسان اجتماعي بالطبع وإنَّه بغير المخلوقات البشرية التي ينبغي أن يعيش بينها فيشبع رغباته الذاتية ودوافعه سيموت كما السمكة حين تُسحب من محيطها المائي عنوة.. أذكر أنَّ رجلاً اتخذ له مكاناً قصياً في الصحراء الليبية على مبعدة من واحة "هون"؛ كوّن له بيتاً من صفيح كما القوقعة وعاش وحيداً يحاور مفردات الطبيعة بتناغم يفوق التخيل، نائياً عن العالم البشري مكتفياً بالتجلي مع موجودات المكان ، معطيّاً ظهره لتساؤلات الزمن عن جدوى وجوده في ذلك المكان ومرتضياً بما يقتات لتسيير دورة الحياة اليومية بإشباع عاطفي يناهض دعوات العودة التي توجّه إليه من نداءات المدن والمظاهر الحضرية. ويسخر من قول كونديرا: " إنَّ قرنَنا يرفض الإقرار بحق أي كائن في الاختلاف مع العالم، ولهذا لم تعد هناك أديرة يمكن للمرء أن يلجأ إليها. لم يعد هناك مكان منعزل عن الناس والعالم."(4). وإذا كان كونديرا يعتمد في رؤيته على اختزال المسافات وتقلّصها، وانتشار لوامس الاتصالات عبر الثورة المعلوماتية الهائلة بحيث يغدو المكان مُعرى في فضائنا الفسيح أمام أعين الأقمار المكتسحة لجغرافية الأرض والراصدة لثنايا التضاريس وهو رصدٌ لعالمٍ خارجي، فإنَّ التسلل إلى مسارب ودروب دواخل الإنسان ما زال عصياً، وليس من اليسر التوصل إلى انتهاءاتها بحيث يغدو من العسير

تهيئته لتقبل هذا القول؛ وأنَ الإنسان ما زال بحاجة كبيرة رغم كونه في أقصى حالات الانغمار التحضري إلى التراجع الداخلي ، والتوحد مع الذات، والرحيل في عربات الخيال ؛ وإلا ما الذي يدفع به إلى بناء قوقعته/ البيت وصرف الساعات متوارياً عن أعين الآخرين هو الذي يستطيع أن ينام على قارعة الطريق مثلاً أو تحت ظل شجرة أو في ممر محطة مترو مثلاً؟.. وما الذي يدفع الحيوانات إلى حفر الجحور، والحشرات الثقوب ، والطيور السعي بجهد حثيثي لتأسيس عش مُقعر أو مكوَّر او التواري في شقوق جذوع الأشجار العملاقة؟

إن التناغم مع سير الخطى والتقاطع في التطلعات يدخلان من باب الإحساس الداخلي وترجمة سوناتة التوافق بين ما هو جوّاني في ضفة، وخارجي في ضفة أخرى بحيث تتقارب الضفتان وتتوازيان بتآلف يصل حد أن تجري مياه الحياة اليومية بدفق ظاهر وجموح يرتقي إلى مراقي التماهي والتداخل. وحين لا يحصل ذلك يكون الافتراق سمة المشهد المليء بالمتاهة وعلامة ظاهرة لتنحي الرغبة وجمود التطلع.. لقد رفض "جلجامش" إغراءات "عشتار" ليتحقق فعل الزواج والاقتران الثنائي رغم سيل المغريات التي سكبتها إزاء شهيته، ولم تنفع توسلاتها بما قدمت؛ ذلك أن دواخلها لم تكن تتوافق وتطلعاته ؛ لذلك يتحرك لنهرها، ساكباً مفردات مقته على دعوتها، ورافضاً عبر التوصيف الذي كالشتيمة:

أيُّ خير سأناله لو أخذتكِ؟
أنتِ! ما أنتِ إلا الموقد الذي اخمد ناره في البرد
أنتِ كالباب الخلفي لا يحفظ من ريح ولا عاصفة
أنتِ قصر يتحطم داخله الأبطال
أنتِ فيل يمزق رحله
أنتِ قير يلوث من يحمله
أنتِ قربة تبلل حاملها
أنتِ حجر مرمر ينهار جداره
أنتِ حجر " يشب " يستقدم العدو ويغريه
وأنتِ نعلٌ يقرص قدمَ منتعله (5)

وهكذا يستمر في حالةٍ من الهذيان الرافض كالسيل معلنا استحالة التناغم ولا تقبّلية التوافق..(هي) تسعى لإشباع لذة ودوام اشتهاء، (هو) يبغي اكتشاف مجهول وفك رموز معادلة..(هي) تنحو صوب ارتقاء حيازته كقوة إلوهية مفعمة بفحولة تدفعها للنضوب، و(هو) يتوق في بحثٍ دائم عمّا يديم للخُلَّص من رعاياه حياةً لا تقربها مخالبُ الموت. (هي) نقيضُ (هو).. هما إذاً متنافران.

إنَّ الرؤى قد تبدو متناغمة لدى الأفراد، مستحيلةً شفرات مبثوثة في ذات كلّ منّا دافعةً بنا إلى السعي من أجل تحقيق أهداف نعتقدها مثالاً للحياة المكتملة إنْ تحققت في حين أن هذه الأهداف تتفاوت وتختلف بيننا. لقد كان عباس بن فرناس يتطلع إلى اكتشاف العالم ما وراء نظره المحدود وسعة أفق عينه التي تصل بمداها إلى مسافة مقتصرة على مئات الأمتار ؛ فسعى وفق التطلعات المتاحة إلى سرقة سر طيران الطيور وتحليقها في الأعالي ورحيلها إلى الأماكن النائية في حين تمنى انسانٌ آخر شغلته تطلعات إيصال ألمه إلى الحبيبة فتمنى أن يكون له قلبان ليعيش بقلب ويترك الثاني يتعامل وعذاب

الحبيبة القاسية.

والاثنان – بن فرناس والحبيب – فشلا في الوصول إلى الأهداف رغم تناغم رؤاهما في ادراك ما أرادا، غير أنَّ تطلعاتهما كانت مفترقة. وإذا كان الأول مهَّد لتطلعات ظلت شاغل العقل البشري حتى استدلَّ على السر ففكَّ رموزه وانطلق يحلق في الاعالي فإنَّ الثاني تُرِكَ في حومة الأمنيات التي لا تتحقق. ذلك أنَّ المشاعر الإنسانية لا تخضع لقوانين التباكي والرجاءات إذا كان القلب لا يهوى، والروح لا تهفو.

---

(1) الأرض اليباب،ت. س . إليوت / ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة .. اصدار الدار العربية للدراسات والنشر (1980)

(2) انا باز – منفى وقصائد أخرى، سان جون بيرس، ترجمة على اللواتي، اصدار الدار العربية للكتاب (1985)

(3) خمس وعشرون قصيدة من بيرسي شللي، ت: د. ماجد الحيدر،الثقافة الاجنبية،العدد الثالث لسنة 2002

(4) الخلود، ميلان كونديرا، رواية، ترجمة محمد درويش،اصدار دار أزمنة (1998)

(5) ملحمة جلجامش، ترجمة طه باقر، منشورات وزارة الاعلام، العراق (1975)

التداخل الاجناسي.. السرد في المكتوب الشعري

انطلقت خَلقية الشعرِ وتدوينيتُهُ ومن ثَمَ قراءتُهُ من حقيقةٍ مبعثُها الخيالُ الذي هو التربةُ المثلى لانبعاثه ونموّه، النمو الذي يتم في فضائه التعبير الصادق عن الكوامن وبلوغ النضج في القول. والخيالُ نتاجُ مَلَكةٍ متأججة في اشتعالها ومضطرمة في توهجِها سعياً لمخاض له تأثيره الفاعل لبلوغِ مرحلةَ الوضوح الذي هو ديدن البشري المجبول من جسد عضوي ومشاعر حسيّة؛ هذا الوضوح المبهم المتماهي في مجهولية لم تبلغ البشريةُ حدودَ آفاقها الهلامية. والشعر في تداولية وجوده وخلقه يأتي تعبيراً عن روح تسبح في فضاء الرهافة وتعوم في يمّ البهاء، حتى لو جاء هذا الشعر– افتراضاً – من فيوض الشقاء الذي قد يعمُّ أجواء الشاعر في لحظاتِ شعورٍ بالألم ومعاناةِ إحساسٍ بالكمد. فالشقاء لدى الشاعر ذي الأحاسيس المرهفة نوعٌ من الجمال الذي يتداخل بصيغة التفاعل الذي يصل حدَّ التحالف. والشعر "يتحالف مع الجمال، كأعلى ما يكون التحالف، دون أن يتخذ منه غايته أو يجعل منه فريسته الوحيدة" (1) على حد قول سان جون بيرس. والشعر في الوقت نفسه عامل تفعيل للذات وهي ترى الماثل فتسعى لفك الكثير من رموزه المبهمة التي تتراءى يومياً فلا تراها العين المعتادة على الأشياء، بل تكتشفها العين الباصرة بتأثير من البصيرة الواجدة نفسها وسط هالة من الرموز والأحاجي التي تحتاج إلى مفاتيح لفكّها والإطلاع على مكنوناتها وأسرارها. إذْ الشعر " فعل واندفاع ، وقوة وتجديد ؛ دأبه توسيع الحدود." (2) فلا تقوقع في الرؤية، ولا نكوص في التطلع. بل بحث دائم وسعي لا يعرف الكلل. وحب الوصول إلى ما تدركه الذات من معرفة هو ديدن تداولي لا ينتهي، يتطلب الغزارة التعبيرية في البوح والعمق الموغل في جسد الذات. لأنَّ الشعور بانتهائه يعني الشعور بتلاشيه؛ وهذا ليس من صفاته. الشعر لا يبني وجوده على أحادية الإفضاء، ولا يرتضي النكوص بمجرد القول. نعم أنَّه يعتمد القول؛ لكنه أيضار ينتظر ردّة الفعل على ما قيل. فـ "الغزارة والعمق في القصيدة هما دائماً ظاهرة ثنائية الرنين ورجع الصدى"(3). هذه الثنائية التي مثلت وجودها في النقد الحديث الذي تجاوز باعث الرنين/ المؤلف إلى الرنين نفسه/ النص، ومستقبل الرنين ومطلق صداه/ المتلقي في حوارية إبداعية خلقية تبتغي الجمالية التي هي صفة لا بدَّ منها في الشعر، ومسار لا بدَّ منه في التلقي.

وفضاء الشعر الذي يتسع كلما ضاقت الهوّة وانحسرت بين النص والمتلقي يحتّم التوقف الطويل عند النص الذي يسعى لاجتراح موقع يتوخى في وجوده التأثير من أجل رسم خرائط جديدة للعالم الشعري. هذا النص يُحدث وقعه في دواخل المتلقي حين يأتي غزيراً في الرؤى وعميقاً في الطرح لا مسطحاً في الشكل أو مباشراً في الصورة.

إنَّ الثقافة الشعرية، والسياحة في مدن الشعر ودروبها، والتقاء الخُلاق من الشعراء السادرين في خلق الشعر الحفري الذي يبقى دائماً في الذاكرة والذي ليس من اليسر نسيانه تستدعي التعامل اليومي والتفصيلي مع المنجز الشعري وعدم الاكتفاء بالخزين الذي هو بحاجة لمن يراكمه بالجديد لئلا يغدو كل شيء قديماً وقد عفت عليه اللحظات وتركته في استكانة وهمود، مثلما يستدعي التعرف على التجارب الجديدة للشعراء الجدد وعدم الاكتفاء بالإرث الشعري من الشعراء وتقديس الشاعر

وتجميده في الذاكرة بحيث يغدو هو الأسمى دون فتح أي مسار لولوج الأسماء الجديدة من الشعراء الجدد أو رفض أي شاعر لا نرى فيه عمراً يوازي بسنواته عمر النماذج الأمثولة الذين وضعناهم في الذاكرة كخلاقين مقدسين.. إنَّ جُلَّ ما يقع في براثن خطأه هو ذلك الذي يستهين بالقادم الجديد من إبداع الكتاب الذين لا اسم راسخ له من قبل وليس له أرث غزير يستند عليه ويعتمد في مساره الأدبي لترسيخ نتاجه وإبداعه في الذاكرة.

الشعر الأوربي واستخدام السرد

من منفذ الدخول إلى الآداب الأوربية يستطيع الدارسُ التعرّف على حقيقةِ أنَّ ألشعرَ الأوربي يتخذ التوجه السردي كأحد مسارات عرضِ الصورة الشعرية وتقديم النص الشعري بالوجه الذي يُشار إليه على أنّه وجهٌ مُكتملُ الملامح؛ على عكسِ الشعر العربي الذي يكاد يكون محدوداً في استخدام السرد كحقيقةٍ قصصية تمتلك مقوّمات القص بالمفهوم الحداثي الذي يعتمد الاستهلال والحدث والشخوص والزمكان والتنامي الذي يدرك الذروة ثم نقطة التنوير وأخيراً النهاية (تتمثل قصيدة الحطيئة "وطاوي ثلاثٍ " أنموذجاً يكاد يكون فريداً في الشعر العربي)(6). يدخل السرد في النصوص الشعرية الأوربية مكمّلاً للتعبيرات الذهنية التي يُفضي بها خالقُ النص الشعري. فاعتماد السرد يدعمُ ما يفرزُه الذهنُ من تركيباتٍ بنائية. إذْ بدونه تتولَّد في كثير من الأحيان تفكيكيةٌ في عرضِ الصورة فيبدو الشعرُ كما لو كان هذياناً لا طائل من قراءته واستدراك شفراته، وبالتالي لا يمكن الخروج بمدلولات ذات وقعٍ مؤثِّرٍ وفاعلٍ على الذائقة.

في نص "مراقبة الزوارق في سان سانا" يدخل جيمس جويس وفي العام 1912 مدينة تريستا ليدون نصّاً شعرياً(4) يتداخل فيه السردي بالشعري ألتأملي ويغدو التداخل الاجناسي واضحاً يبدأ بالاستهلال السردي وينتهي بالتأمل الشعري حيث الزوارق تبدأ الإبحار وسط الموج المتهافت، حيث الموجة تتبع الموجه نادهة بالزوارق، وحيث الزوارق مبحرة باتجاه الرحيل الذي يولّد الألم و يبعث الحسرة، وحيث السرد المتداخل بالشعر لإنتاج قصيدة:

سمعت قلوبها الصغيرة تتصايح
باتجاه الحب فوق الموج الساطع،
وسمعت الأعشاب المرحة بحسرة تقول:
لا تبتعدي أكثر، عودي أيتها الزوارق،
لا تبتعدي أكثر!
آه أيتها القلوب، آه أيتها الأعشاب المتحسرة
سدىً تئنُ أعلامكِ التي تهزّها الريح!
لن تعود الريح المتوحشة التي تمر
لن تعود، لن تعود.

وتشيع شكلية السرد وتنتشر كثيراً في قصيدة "الأرض اليباب" لـ "اليوت" ، حتى ليغدو هذا السرد – بما يحتويه من أماكن تعمّق من وجوده – بنية أساسية لا يمكن تجاوزها، ويصبح– السرد – ذا تأثير فاعل يمنح النص شاعرية أكثر عمقاً؛ بل تنتقل هذه الشاعرية إلى إطار صوري يخلق حميمية حافرة في الذاكرة يمس المواقع التي يأتي ذكرها في النص.(الستراند) و (شارع الملكة فكتوريا) و(شارع التايمز)، وثمة وجود لآلة موسيقية (ماندولين). كل هذا يحدث لحسناء تسرح شعرها قريباً من آلة الحاكي الموسيقية، ويشهدها السارد الشعري بالجملة التي يحصره الشاعر وهو ذو الذات الشعرية بين قوسين صغيرين (5):

عندما تنحدر الحسناء إلى حماقة ثم
تتمشى في غرفتها ثانية، وحيدة،
تسرّح شعرها بحركة يد آلية،
وتضع اسطوانة على الحاكي.
" هذه الأنغام انسابت بقربي على المياه "
وعلى امتداد (الستراند) حتى شارع الملكة (فكتوريا)
مدينة يا مدينة ، أكاد اسمع أحيانا
جوار حانة في شارع التايمز الأدنى
أنين ماندولين شجي.

ويدخل (فيليب لاركن) في حومة السردي اعتماداً على تنطيق الصورة التي يدفع المتلقي إلى إبرازها أو تشكيلها برؤية بصرية متنامية تجعل السرد الأداة أو الفرشاة التي تتولى اكتمالية القصيدة بالحد الذي تترك فعلها الصوري ماثلاً سيما والنص يشرع باستهلال انطقه الذات الأولى (صوت الشاعر) البارز، الناطق في نصّه (زيارة الكنيسة) الذي احتوته مجموعته "الأقل انخداعاً" التي صدرت العام 1956:

أخطو داخلاً، تاركا الباب يصطفق منطبقاً.
كنيسة أخرى: سجاجيد، مقاعد، وبناء حجر،
كتب صغيرة، نثار ازهار، جمعت
ليوم الأحد ، ذابلة الآن، نحاسيات وما أشبه
تعلو النهاية المقدسة، أرغن صغير أنيق،
وصمت متوتر دبق لا يمكن تجاهله ،
تقادم عهده من آماد لا يعلمها إلا الله (6)

ويتبدّى المنحى السردي كذلك (ونحن هنا لا نود التوسع في هذا المضمار كثيراً فنأتي بما لا تستوعبه هذه الدراسة المختصرة) في نصوص "هنري ميشو" الشعرية، ويغدو السرد بنية مطلوبة لكي يكتسب النص نجاحه الفعلي وتأثيره الفاعل،

ولكي تصبح مكونات النص منبع مثار لذائقة المتلقي التي تجد في مثل هكذا بنى مصدر إشباع وتحقيق لذاذة حيث يتماهى السردي بالشعري ويتداخلا في أجمل صورة وأفضل تركيب. ففي نص "على طريق الموت" يتولى السردي فعله في بنائية النص ويستحيل الشعري مسرباً روحياً مكمّلاً لكيان السرد فتتشكّل لوحة متداخلة ومتماهية تعطي مسارات لا تنتهي من التأويلات ومعاني لا تقف عند حد. والشاعر في تصوره للموت الذي يحتاج إلى السرد ليكمل صورة الشعر يستدعي أقصى ما يقدر من براكين العاطفة ليتعامل بهدوء مع موجات بحر منسابة في قضية هي أسمى ما في حكايات العواطف، تلك التي تتعلق بالأمومة، وحنان الأمومة والخشية على ألام من أن يمسَّها سوء . هي "المعادل الموضوعي" التي تمس هذه الخشية الأم على أولادها ساعة التهجُّس من قدومِ ما يؤلِم ويطعن في الصميم:

على طريق الموت/ التقت أمي طوفَ جليد/ أرادت أن تتكلم/ غير أن الوقت كان قد فات،
طوف جليد من القطن المندوف،/ كان ينظر إلينا أنا وأخي/ إننا نفهم جيداً/ عندئذ ابتسم
تلك الابتسامة اللطيفة جداً، ابتسامة الطفلـة الصغيرة التي كانت هو حقّاً،/ ابتسامة جد
جميلة،/ تكاد تكون كيّسة.، وبعد ذلك سقط في المعتم. (7)

الشعر العربي.. السرد في باب الشعر الحر

ترامى الشعر العربي عبر أغراضه واتجاهاته العديدة متنقلاً بين مفارق متعددة داخل القصيدة الواحدة. ففي الاستهلال الذي يتخذ طابع الحنين بالوقوف على الأطلال يسكب الشاعر بعضاً من جذوة الأعماق ليدخل بعدها إلى فحوى القصيدة عارضاً خلجاته ، وعاكساً رؤاه؛ وطارحاً ما يريد أن يصل إليه ليكون الغرض الأساس الذي سعى لابتنائه والوصول إليه.. ومن داخل القصيدة يمكن أن نتلمس حالة سردية تلج نسيج القصيدة لكنها لا تشكل الأساس أو الغرض النهائي ، بل جزءاً من البناء.

وإذا كنّا نبغي الرسو عند نص قصيدي يتخذ السرد بنية كاملة وأساسية تشكل الإطار الموضوعي للفحوى فليس غير قصيدة الحطيئة (وطاوي ثلاثٍ عاصبِ البطنِ مُرملٍ / ببيداء لم يعرف بها ساكنٌ طعما) التي يصوِّر فيها مشهدَ عائلته وهي تتضور جوعاً في ليلة دهماء وبيداء خالية وماعون جاف يضاف إليها موقف المفاجأة الذي يقلب المشهد المتكرر يومياً للجوع والتضور حين يداهم العائلة ضيفٌ لابدَّ من تقديم مبررات الضيافة العربية بأحسن صورها (8) ومن ثم تنتهي القصيدة بانفراج الأزمة لتتشكّل بذلك أول قصيدة تحمل طابع السرد المتكامل الذي يقدّم قصةً كاملة.

واستمرت القصيدة في الشعر العربي تضم أغراضاً وتحوى مواقفَ يضمُّخ بعض نسيجها السرد على امتداد قرون. ولم يدخل السرد دخولاً واضحاً إلا عند تغير البناء العمودي للقصيدة ودخول الشعر العربي إلى حومة الشعر الحر وتعرّفَ الشعراء على التجارب الشعرية العالمية؛ فاغتنوا واقتبسوا منه وتمثلوا به. فاحتوى شعر بدر شاكر السياب على الكثير من البنى السردية التي تعرض صوراً واضحة لحالة تستحق الوصف إلى الجانب السردي:

والتفَّ حولكِ ساعداي ومال جيدُكِ في اشتهاء
كالزهرةِ الوسنى – فما أحسستُ إلا والشفاه

فوق الشفاه.. وللمساء
عطرٌ يضوع فتسكرين به واسكر من شذاه
في الجيدِ والفمِ والذراع
فأغيبُ في أفقٍ بعيد مثلما ذاب الشراع
في أرجوان الشاطئ النائي وأوغِل في مداه.

(من قصيدة "اللقاء الأخير" مجموعة "اساطير" 1950)

ويتوجّه عبد الوهاب البياتي ليستعين بالسرد على طرح فكرته التي يبغى أنْ تكون منسابة مع الصورة التي يتفتق عنها هذا السرد. فيدخل صورة القط التي يتمخض بديلاً عن الفتاة في ذاكرة الشاعر، فيقوده التصريح السردي إلى تشكيل حركي يؤثر في ذاكرة المتلقي ويؤجج فيه متعة التعرف على التماهي الذي يحدثه بين القط بالخدوش التي يتسببها كمخلوق له مخالب وبين الفتاة التي لها ضفائرها التي تشنقه كما الارنب.. إنَّ السرد الذي يأتي به هنا يمنحه الاستعانة على كسب المتلقي وذائقته إلى جانبه:

تستيقظ "لارا " في ذاكرتي: قطّاً تتربّاً يتربص
بي ، يتمطّى، يتثاءب ، يخدش وجهي المحموم.
ويحرمني النومَ، أراها في قاع جحيم المدن القطبيةِ
تشنقني بضفائرها وتعلقني مثل الأرنب فوق الحائطِ
مشدوداً في خيط دموعي.

(من نص "أولد واحترق بحبّي")

الشعر الأوربي.. قصيدة النثر والتداول السردي

دخلت قصيدة النثر في الشعر الأوربي من باب "الطموح الميتافيزيقي الذي استولى على الشعر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بتأثير شعراء من مثل بودلير ورامبو ولوتريامون ومالارميه " (8) وبرغبة جامحة من اجل التغيير والبحث ثم الوصول إلى أرضية جديدة للشعر تكون مقبولة ومؤثرة وقادرة على الهام الشاعر بما يتلاءم ومطامحه في التعبير؛ بحيث يتجلى التعبير بالحالة التي يقف عندها القارئ متأملاً ومستفهماً، ثم متحركاً لاستكناه مكونات وتوجهات هذا التعبير ليكون شعراً من طراز "قصيدة النثر" الذي ينأى عن النثر الشعري الذي كانت له صولة زمنية هي التي مهدت لظهور قصيدة النثر وجعلتها نوعاً ادبياً حقيقياً له وجوده المميَّز؛ وتصنيفه على أنَّه نوع شعري جديد . ولقد تميّزت قصيدة النثر عن الطابع الشعري الذي سبقها بأن ركزت على حصر التصنيف بتكوين نوعها على أنَّها قصيدة مثلما شددّت على أنْ تكون

موجزة تختزل الكثير من الجمل والعبارات الاستطرادية التي لا ترى موجبها لوجودها داخل جسد النص؛ في حين ركزت على ضرورة استحداث تأثير شديد داخل المتلقي وإثارة ذائقته بحيث تبدو القصيدة منبع تحريك وارتجاج لدواخل المتلقي الراكدة أو الهادئة أو تلك التي اعتادت ملمساً ذوقياً معهوداً جبلت عليه من عقود وقرون. وأخيراً تم تشديدها على أن تكون ثمة وحدة عضوية تجمع أواصر القصيدة بحيث ينتفي التفكيك رغم الفوضى الداخلية التي تنتاب القصيدة. وينبغي لهذه القصيدة أنْ "تفترض إرادة واعية للانتظام في قصيدة"(9) لا اعتماد الذهنية الصرفة التي تدفع بها لأن تكون مفردات مسطَّرة ثم نأتي تجاوزاً لنشير إليها على أنها قصيدة نثر. ومن هنا فتحت قصيدة النثر باباً للدخول السردي بحيث تبدو القصيدة أقرب إلى السرد القصصي لكنها تنأى عنه نأياً واضحاً. وقد وظف شارل بودلير السرد توظيفاً ذكياً بحيث دفع بالقصيدة إلى مصافي التداخل النصي فاستطاع وفق تجربته تلك أن يمازج السرد بالشعر، وأنْ يغدو الشعر في بعض صوره مجموعة بنى سردية متماسكة في قصيدة "تطابقات":

الطبيعة معبد يرتل فيه دهاقنتهْ/ غوامض الكلمات أحياناً / يمر فيه الإنسان
عبرَ آجام من الرموزْ / تراقبه بنظرات مألوفة / تتجاوب الألوان والأصواتْ
فيهِ، كالأصداء الممتدة من بعيدْ/ تمتزج في وحدة مظلمةٍ وعميقةٍ / فسيحةٍ كالدجي،

وكامتداد النورْ، هناك عطور طرية كلحوم الأطفالْ،/ لطيفة كالمزامير، عنّاء كالمراعي
لها انتشاءُ عبير الأشياء اللا نهائيهْ،/كالعنبر، والمسك، ولبان جاوا، والبَخورْ،
تشدو بنشوات الروح والأحاسيس.

ولم يشذ آرثر رامبو عن قاعدة الاستخدام السردي في إيصال بنية الشعري في القصيدة رغم ما عُرِفَ عنه غير " الفوضى المُحرَّرة " على حد قانون سوزان بيرنار في قصيدته. فنصه "نائم الشِّعب" يشير وبلغة تمازج روح الشعر وبنية القص إلى هيكلية سردية عالية تتممها الصورة التي تترجم فحواها في تواليات التجلي الذي يتقص الشاعر وضع ضربتها الدلالية في الجملة الأخيرة. فهو يعرض لنا وببهاء جميل وفاتن صورة لجندي ينام على عشبٍ يتسلى باللون الأخضر حيث نهرٍ جارٍ يحاذيه والشمس من جبل أشم تلمع.. وهناك:

جندي شاب، فاغر الفم حاسر الرأس/ والعنق مستحمَّة في الجرجير الندي الازرق/ يرقد
إنه ممدد في العشب، نحن الغيمة/ شاحب في تخته الاخضر حيث يهمي الضياء../ قدماه
في السوسن، يرقد، مبتسماً مثلما/ يبتسم ولد مريض، إنّه يأخذ غفوةً: أيتها الطبيعة،
هدهديه بحرارة: إنّه مقرور.. العطور لا تحرك منخريه/ إنّه ينام في الشمس، يده على/
صدره المطمئن. في جنبه الأيمن ثقبان أحمران.

الشعر العربي الآن.. قصيدة النثر وفعل السرد

توخَّت قصيدة النثر – وهي تتولى التعبير كمنحى حداثوي عربي دخل في حالة تنافس مع قصيدة الشعر الحر في بداية ظهور الأخيرة – التعامل مع الحياة بمختلف أوجهها، وجاءت كحاجةٍ لتقلل من حمّى احتراقِ الشاعر والنأي به عن المتاهاتِ التي تنتصبُ أمامه في عالمٍ تتراءى أمامه دروبُ الفوضى ويوشكُ التغييرُ المتسارع أن يوقِعَ به في هوّة عدم الاتزان حيث التسارعُ الكبير في آليةِ تطوّر العالم المتحضّر وسط ركودية العالم الذي يقترن اسمُه بالثالث كتصوّرٍ تصنيفي وضِع ليكون تصنيفاً يأخذُ طابعَ التوزيع البشري وفقَ الخارطةِ الإنسانية الحضارية وطبقاً لطريقةِ الحياة اليومية الذي يعيشها مواطنُ هذا العالم الذي نُظِر إليه على أنّه يعيش في القاع البشري. وقد تحرك بهذا الاتجاه من أولى التوجّهات الساعية إلى التغيير شعراء من مثل ادونيس ويوسف الخال وانسي الحاج ومحمد الماغوط بعدما نظروا إلى ضرورة التعيير والانتقال بذائقة المتلقي العربي إلى آفاق جديدة ليست كتلك التي بقيت واستمرت لقرون طويلة تجتر ذائقتها وتعيش على هيكيلية بحاجة جوهرية إلى التغيير. ومما يميّز قصيدة النثر التي جاء بها الماغوط أنها ولدت متمخضة من أنفاس ومشاعر وتراكيب شعرية محلية على عكس التي جاء بها أدونيس والخال وأنسي الحاج الذين كتبوا على غرار وتوجهات قصيدة النثر الغربية. ومن هنا نجد أن تفاعل المتلقي مع فحوى القصيدة يكون أكثر وأشد عند الماغوط من الشعراء الآخرين. كما أن النمط السردي يكون أكثر تجلياً في نصوصه بحيث تنمو حميمية ظاهرة وتعاطف واضح يتنامى كلما أوغل القارئ في سهوب القصيدة وكلما دخل منطقة من البوح الذي يغدو أرضاً براحاً وغنّاء:

وكنتُ أحبّكِ يا ليلى / أكثر من... والشوارع الطويلة/ وأتمنى أن أغمس شفتيك بالنبيذ /
وألتهمك كتفاحة حمراء على منضدة/ ولكنني لا أستطيع أن أتنهد بحرية/ أنْ أرفرف بكِ
فوق الظلام والحرير.. إنّهم يكرهونني يا حبيبة/ ويتسربون إلى قلبي كالأظافر/ عندما
أريد أن أسهر مع قصائدي في الحانة.
شعرُكِ الذي ينبض على وسادتي/ كشلال من العصافير/ يلهو على وسادات غريبة/
يخونني يا ليلى/ فلن أشتري له الأمشاط المذهّبة، بعد سامحيني أنا فقير يا جميلة /
حياتي حبرٌ ومُعلّقات وليل بلا نجوم/ شبابي باردٌ كالوحل/ عتيق كالطفولة/ طفولتي
يا ليلى.. إلا تذكرينها؟ كنتُ مهرّجاً/ أبيع البطالة والتثاؤب أمام الدكاكين/ ألعب
الدحل/ وآكل الخبز في الطريق/ وكان أبي لا يحبني كثيراً/ يضربني على قفاي
كالجارية/ ويشتمني في السوق/ وبين المنازل المتسلخة كأيدي الفقراء/ ككل طفولتي/
ضائعاً.. ضائعاً/ أشتهي منضدة وسفينة.. لأستريح/ لأبعثر قلبي طعاماً على الورق الآن.

وإذا كانت قصيدة النثر عالجت بفحواها ومضمونها الحالات الآنية التي يعيشها الشاعر كونها أبنة اللحظة الآنية فإنَّ سعدي يوسف يوظفها في مضمار آخر إذ يدخلها إلى عالم الاسطرة والتصوف وينقلها لتصوير الزمان الاندلسي حيث قرطبة والمساجد والنوافذ والقباء والجياد والصبايا وكل الإكسسوارات التي تشير لزمن تخصّه شخوصه وأحداثه وأمكنتها اعتماداً

على تقنيات قصيدة النثر لعرض رؤياه مبتعداً عن قصيدة الشعر الحر ما اكسب القصيدة صفة سردية نثرت عطراً جمالياً على النص فأتاحت للقارئ الاطلاع على توجّه شعري مؤثر:

على بابِ جَيَّان في قرطبة/ رآه الندى يدخل المسجد المتوحِّد، في آخرِ الليل / كان
الندى خِصلاً في جبين المسافر، والليل/ اغماضة في عيون الجواد، وكانت نوافذُ/
قرطبة المشرئبة بالورد تنتظر الخطوةَ الملكية.
ألقت نوافذُ قرطبة الوردَ.. غطَّت به غبرةَ السفر/ المستديمة فوق قباء المسافر، والتعب/
المَّر في لفتات الجواد.
وفي لحظتين رأيناه يخرج من باب مسجدنا/ أغلق الباب. سمَّرها دوننا، تحت إغضاء عينيه/
ثم اعتلى صهوة الفرس المتمايل بين غضون الصباح / المبكرة الطير، والنسوة المسرعات/
وكانت ورود المسافر تهطل.. والنسوة المسرعات/ يخبئنها في صدور الصبايا.
ذهبتُ إلى السوق، كنتُ غريباً به، متعباً، والتجار/ يدورون حولي.
يقولون لي: نشتري منك هذا القميص/ وكانوا يمدّون أيديهم نحوه: نشتري منكَ هذا القميص
الملطَّخ.
.....
.....
لكنّي رايةٌ لبستني غداة الهزيمة.

إن السرد وهو يتداخل في جسد الشعر ويتجاسد في بنائية الجملة الشعرية يمنح النص مفهومية تدفع بالمتلقي إلى الوقوف والنظر إليه من جوانب عديدة تولِّ مدلولات تصب في نهاية القراءة بنهر العاطفة الناحي صوب ترسيخ الذاكرة بالصور التي تحفر وجودها على الأديم الذاكراتي التي تعجز السنون في محوه أو التقليل من شأنه.

---

(1) آنا باز وقصائد أخرى،سان جون بيرس، ترجمة وتقديم علي اللواتي، الدار العربية للكتاب – 1985 – ص131
(2) نفس المصدر
(3) جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر،وزارة الثقافة والأعلام – بغداد – ص25
(4) قصائد جيمس جويس، ترجمة ياسين طه حافظ، الثقافة الأجنبية، العدد الثاني، السنة الثانية – 1982 – ص118
(5) الأرض اليباب، ت. س . اليوت / ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – 1980– ص46
(6) النفخ في الرماد، عبد الواحد لؤلؤة، دراسات نقدية، الجمهورية العراقية وزارة الإعلام، دار الرشيد – 88
(7) هنري ميشو، قصائد ونصوص، ترجمة حسونة المصباحي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1 1990 – 62

(8) انظر " توليفة السرد في النص الشعري "،زيد الشهيد، صحيفة العرب، الاثنين 2/2/ 2004

(9) "قصيدة النثر من بودلير لأيامنا"، ت . زهير مجيد مغامس، دار المأمون للترجمة والنشر – بغداد 1993 – ص25

(10) نفس المصدر – ص23

(11) (شعراء عراقيون)،منذر الجبوري، وزارة الإعلام العراقية، سلسلة ديوان الشعر العربي 1977 رقم (92) – ص 294)

البحث عن الحداثات

مدينة الشعر: الدروب والأبنية/ المواهب والشعراء

يتمنطق الهاجس الإبداعي لدى المبدعين بنطاق السعي الخارج عن مألوفية القناعة؛ وتحار النفس الجياشة بغيوم الخلق في أي أفق تسوح؛ ذلك أنَّ الرضا يبقى ديدناً نائياً لا يرتضي المُعاش. والقناعة تغدو من الاحاجي العصية على الإدراك. والشاعر كأي مبدعٍ خلاّق (يبغي وضع لبنةً ذات قيمة وتأثير فاعلين في جدار هرم الإنسانية المعرفي) من أولئك الذين جبلوا على رفض العيش بأبجدية متوارثة غير قابلة للتغير وغير راضية بالذي يحدث. ذلك أنّه كائنٌ تكيننت داخله مراجلُ لا تعرف الهمود، وولجت روحه بَناتُ القلق يحرقن فيه بيادر الهدوء فغدا من نافلة الهائمين على ثرى البسيطة ممسكاً شعلةَ " يوجين" وباحثاً عمّا يزيد في قلبه وعقله من مبررات الاعتراف بوجوده كائنا لا يساوي البشر العاديين في سلوكهم ولا يرتضي حالاً له يساويه بتصرفاتهم. إنّه الراكض عدواً بهمّة أصحاب الرسائل التاريخية نحو محيط الوجود يقرأ فيه ومنه، ويضفي له وعليه: (يقاتلُ الخطوَ عنه حينَ يطلبُهُ// ويطردُ النومَ عنه حينَ يضطجعُ)(1)؛ هو الشاعر في خطوه الراهص أو في وضعه المضطجع باتجاه النوم. هو والآخرون الاعتياديون لا يلتقون من ناحية المطامح والتطلعات والرؤى. هم يرون في الحياة سيراً يتوافق والمُعاش بينما هو يقفز فوق الرضا الذي يشكل الحد المناسب من المعقول. ومدينة الشعر التي يخلقها الشاعر أو يدخلها بإرثٍ إنساني غزير ويروح يسوح في طرقاتها ويتمعَّن في عماراتها وبناءاتها الهندسية ويتنسم من أنسام ورودها الشهية العاطرة ويتفيأ بظلال أشجارها اللغوية الوارفة؛ المدينة هذه هي التي تشكل عالمه الذي يبغي وهي التي تفتح أمام ناظريه وتدعوا أعماقه لأن يبني له قصراً عامراً في علياء جنائنها الفسيحة وسهولها الغنّاء. إنَّها المدينة القادمة من جوف العاصفة اللغوية وأعاصير البلاغة وحس الموهبة الفريدة. مدينة الخيال والخلق الجميل. مدينة الحياة المجبولة على تصوير العالم كما لو أنّه كتلة من خيال يراها الشاعر ماهيته؛ حتى أن شوبنهاور لا ينى يمد كفّيه لتحتضنانها بلهفة الصغار (العالم هو خيالي أنا) يقول. كذلك يبوح لها رامبو وكأنّه يعرّفها: (لقد كرستكِ العاصفة شعراً فائقاً/ تملمُلُ القوى المديد ينجدك / سفر يبلغ غايته/ الموت يعنّف/ يا مدينةً مختارةً! فلملمي الزعيق من قلب البوق الأصم.)(2).. مدينة الشعر غيمة سائحة تجوب المهج لحصاد جذواتها، وتمر على بيادر المواهب لتنثر فوق خمائلها مطرَ الينابيع والارتواء.. مدينةُ الشعرِ تترك لأبنائها الشعراء حرية الإفضاء فهي أمٌّ رءوم لكنها تطالبهم بالتهذيب والتجاوز على المألوف؛ لا تقتنع بتجميد الحاضر ولا تقديس الماضي. إنَّها تترك لهم عيش اللحظة قفزاً إلى المستقبل. إنَّ القفزَ بذاك الاتجاه يعني تحقيق صرحِ الذائقة التوّاقة إلى الأجمل؛ فالغيبُ حلوٌ إن نحن توجّهنا إليه محمَّلين برغبة احتضانه وارتشاف شهد نسائمه. والشاعرُ في مدينةِ الشعرِ محظوظٌ ومدللٌ وممنوحُ الحريةِ في فعلِ أي شيء وبناءِ أي شيء؛ لكن الشعراء كالأبناء تختلف مقدراتهم من واحدٍ لآخر ومن موهبة لأخرى. والقافز المُفعم بالحيويةِ الشعورية والمرتدي أزار اللغة المُحاك بإتقان وجمالية هو مَن يثير شغفَ الانتباه ويدفع العيون المندهشة لمتابعته وملاحقته ومحاكاته، ومن ثم التمثُّل به والسير على خطاه فيعتز عندها بحسّ فعلٍ أدّاه وطريق شجاعةٍ سلكها: (شيدتُ لنفسي تمثالاً لم تصنعه يد؛ لن تطمس طريق

الشعب إليه.) يهتف بوشكين بلسان الفخر وقلب الاعتزاز بموهبته وليقول لأبناء مدينة الشعر أنني مثالٌ لكم فاقتفوا أثري. تشجعوا بالكبرياء والفن والخلق الجميل. لا تهنوا إزاء المطبّات ولا تتعثروا أمام المحن. اعشقوا الحرية واعتنقوها ؛ جاهروا بها واحترقوا لأجلها؛ تساموا مع علوّها وارتفعوا مع انتصابها. ولأنّه هكذا صار بوشكين حبيباً لشعبه الروسي وأثيراً لمدينة الشعر ومفخرة تتناقله الأجيال من الشعراء.

لمدينة الشعر قابلية الانشطار والتأقلم سعياً لاحتضان ثورات أبنائها المتفجرة وبراكينهم الإبداعية الهائجة فمثلما كانت ايطاليا حاضنة الأدب الكلاسيكي بشاعرها الكبير (كورني) الذي مثّل الكلاسيكية في النص الأول من القرن السابع عشر وانظم إليه في النصف الثاني كبارُ الكتاب من مثل راسين وموليير فأنها انتقلت إلى فرنسا وأسبانيا فمثلته على أحسن وجه . غير أن مرحلةً جديدة بنيت على تهالكات ورفض التراكم الكلاسيكي الذي غدا محكوماً بالجمود فتقدمت إنكلترا لتكون رائدة عليهما في مذهب أدبي جديد بفترة زمنية تقدر بعشرين عاماً.(3). ففي العام 1798 أصدر وليم ورردزورث وكولرج ديواناً مشتركاً كان صدوره مبتدأ المرحلة الرومانتيكية الجديدة آنذاك والتي ستستمر عشرين سنة قبل أن تظهر وتزدهر في فرنسا حيث كان صدور ديوان "تأملات" للامارتين في العام 1820 بادئة بقبول المذهب والتعامل مع جزئياته ودوافع معتنقيه. وقد بنيت مسبّباته وجوهِرَ بها اعتماداً على الذاتية حيث الأنا المتفخِّمة والمرتدية ثوبَ العاطفة المقدّسة للحب النقي بكل عنفوانه وعفّته وبواعثه والمكرّسة الحساسية المفرطة والعاطفة الجيّاشة مثلماً تتجه للطبيعة تحاكيها وتتماهى بمفرداتها وتهيم بها أيّما هيام. ففي قصيدة " إلى .... " لـ (بيرسي شللي) يتجلّى سمو العاطفة وجيشانها تجاه الحبيب الذي يتماهى لدى الشاعر وسمو الطبيعة والروح التي لا تتوافق والهدوء فهي "مثقلة" ولا تتقبل القسوة فالقلب إخلاصه "بريء". والبوح الشفيف يطغي في انسيابية القصيدة بحيث تغدو الكلمات جملةً من آهاتٍ وترجّي، وريح من لوعة لا تعرف التوقف؛ وهو أسلوب قصيدي لم يعرفه الشعر من قبل، بل كان إفضاءً غريباً بحيث شّكل تساؤلات كبيرة عمّا دفع الشاعر لأن يقول وبهذا الجهر الصادق والكلام الصريح:

" إلى ..... "
لكم أخشى قبلاتكِ هذي.. أيتها الخدود الناعمة؟
ولكن ليس عليكِ أن تخشي قبلاتي.
فروحي مثقلة لأعماقٍ قصيّة
حتى لا يعود إلى إيذائك من سبيل. أنا أخشى محيّاك،
أخشى نبراتك ،وكل حركة تأتينها
وليس عليكِ أن تخشي ذاك منّي
فبريءٌ إخلاص قلبي الذي.. به أُقدّسُ ذاتكِ" (4)

وكان لهذه المرحلة الفضل الأكبر في ما تلاه من مراحل– من ناحية الاتِّصاف بالشجاعة التي أخرجت الشعر من قبضة القدسية الكلاسيكية – حيث صار الرفض والثورة على القديم مبرراً مقبولاً لتقبل الجديد دون احتساب الخروج على المقدَّس؛ حتى أنَّ شاعر فرنسا وكاتبها الروائي " فكتور هوغو" هتف في إحدى كتاباته " أنَّ الرومانتيكية هي التحريرية في الأدب".

فتوالت المدارس الأدبية، وجاء الشعر بين فترةٍ وأخرى يرتدي غيوم التحديث والتجدد سابقاً الأجناس الأدبية الأخرى؛ اتكاءً على شعراء لا ترتضي دواخلهم السكون ولا تعلن طاعتها الأبدية للتجلمد. ولم يضاهِ هذه المرحلة في ما تلاها سوى السريالية التي جاءت لتفرض وجودها في الربع الأول من القرن العشرين مشيرة إلى الأخيلة التي تتجاوز الواقع وتعلو عليه رافضة هيمنة العقل على الفعل، ومندفعةً إلى خفايا العقل الباطن الذي بنى سيجمند فرويد عالم النفس الذي ظهر حديثاً آنذاك نظريته المبنية على تيار اللاوعي وأهميته في تسيير حركة الفرد وسلوكيته ربطها بغريزة الجنس معتبراً أن كل ما يؤديه الفرد من سلوك إنما دافعه جنسي ينبني على الإشباع. هذان الخطان المتوازيان (الدوافع المكبوتة في اللاوعي والسلوك الذي باعثه الغريزة الجنسية) هما ما ركزت عليه السريالية في توجهها الصريح عن ماهيتها الإشهار به في سلوكية معتنقيها. وكان إن برر كل من بريتون وايلوار واراغون عمق السريالية في أشعارهم؛ وبالبيان السوريالي الذي كتبه بريتون عام 1924 وأعلنه على الملأ، وفيه: " أنها إملاء الفكرة مع اختفاء أي نوع من أنواع الرقابة من جانب العقل ودون أي اعتبار لعامل الجمال أو الأخلاق." (5)

الشاعر العربي.. كيانٌ وانشطار

كان لتخلّف الأمةِ حضارياً دافع أنْ ينسحبَ على قطاعات المجتمع البنائية والإبداعية فيتقهقر الأدب وتنطوي صفحةُ الشعر فلا يغدو لسانَ العرب؛ بل يدخل في متاهات الخمول والتلكؤ والاستاتيك المُمِل. فتأتي القصائد بائسة واهية ليس لها قدرة تحريك سطوح الدواخل الساكنة. هذه السطوح التي كانت بحاجة ملحة لمن يرمي بحجر إيقاظها من غفوتها العاطفية وركودها الباعث على النفور. وبسبب هذا التوقف الحضاري الذي دامَ قروناً وقتل أية بادرة أبداعية تبتغي النهوض "من رقدةِ العدمِ"، ولحاقاً بركب الذين سبقونا في شمال الأرض رحنا ننظر إليهم ونندهش، نتطلع فنبهت.. ثم نندفع متهافتين، نأخذ ما وصلوا إليه وما عرضوه.. وما أيضاً خلّفوه، تاركين ارثاً أدبياً يتغنى بعصره ويصف بما لا يمكن القفز عليه إرهاصات وجيشانات وروح الزمن التي عاشت فيه. إرثٌ كان في أوج نهوضه وحداثته بحيث عرض الحياة الاجتماعية بكافة أوجهها مثلما عرض الدواخل والمكنونات والتطلعات فكان لها تاريخاً وسجلاً حافلاً يُنظر له وعلى مر الزمن باعتزاز لأنّه توخى الصدق في البوح والعرض.

ولقد رأينا إلى بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وهما يطلقان قصائدهما الخارجة عن قانون الخليل بن احمد الفراهيدي بعد أن ملاّ الكتابة وفقَ هندسيته البنائية الصارمة ، واندفعا يوهماننا أنَّ ما يكتبانه إنّما جاء من بنات أفكارِهما ، وأنَّ البناء الهندسي للأسطر التي يكتبانها إنّما جاء بطريقة سحرية على غرار الإلهام أو المصادفة التي تهتف بأعلى صوتها " وجدتها!". في حين نكتشف أن غيرنا قد سبقنا إلى هذا الضرب من الشعر، وإن ما طرحاه ليس غيرَ بناءٍ مستوردٍ، لا انجاز خلقي صِرف. ولقد رأينا كيف جاراهما سيل الشعراء العرب الذين قرأوا لهما منطلقين في هذه المجاراة من أن ما يقرؤون يدخل من باب الحداثة والتجديد، غير آبهين للجذور التي مدّت السياب والملائكة بنسغ الكتابة الشعرية غير المألوفة عربياً ، ولا كلفوا نفسهم عناء البحث ليقولوا أن ما فعلناه وما فعله قبلنا الشاعران إنّما جاء عن طريق الاستيراد المبني على التأثر والدهشة المؤثرة إلا بعد وقت. وجاء ذلك من قبل دارسي الآداب الغربية ومدرسيها والباحثين في شؤونها. ولم يأت الشاعران المذكوران بشيْ جديد فقد سبقهما شعراء الأندلس قديماً وشعراء المهجر حديثاً.

إنَّ الجديد في شعرهما وبالأخص شعر السياب لا يخص الشكل منه أكثر من المضمون؛ إذ دخل من باب الأسطورة ليتملّى في مخيلة الإنسان عبر العصور ويتفحص كيف كان يتألم؛ وأنّى يقف ليبوح؛ وما مبررات خلق الحكايات ونواياها وأهدافها ؛ ولماذا شغلت الأشياء المبهمة سرّ الفضول؛ ولماذا ذلك النسيج المحبوك بإتقان للتعبير عن الضرورة في التساؤل.

ولقد اندفع السياب وغار في لأعماق الفكر المسيحي فراح إلى جانب قراءة الأساطير المتخيلة–نتاج الفرد البشري – المذهول والمرتعب والمتسائل بحيرة القلق والضياع يلج دارساً ومنقباً انجيل المسيح والقصص التي يرمز لها الكتاب المقدس كحكايات تقدّم العِبر وتنتج النصائح وتضع المسار الصحيح لتقليل الضائقة الذاتية المقلقة ، الحادية بالإنسان إلى البحث عن سر وجوده وماهية الخلق المبين: من أين جاء ؛ والى أين سائر؛ ومتى يتوقف. وكان إن وجدَ السياب عالماً مثيراً له ومؤثراً على غيره. فزاوج في صناعة نصه الشعري بين تغير الشكل العمودي المعتاد والمضامين الجديدة على الواقع العربي ما جعل النص المُنتَج يحمل طابع الجدّة في المضمون أكثر منه تغييراً في الشكل.

الشاعر مقدرةٌ وإبداع

كثيراً ما قرأ الشعراء العرب الأساطير؛ وعديداً طالعوا نصوصاً من آداب الثقافات الأخرى التي تختلف بُنى شعرهم العربي ومضامينه عن تلك النصوص والآداب؛ لكنهم لم يقفوا ليتحروا ويتساءلوا وينغمسوا بمثل ما حصل لدى السياب. فالسياب ومن خلال دراسته للأدب الإنكليزي في المرحلة الجامعية يوم كان طالباً تفحص وبحث؛ قرأ وتملّى فأثارته من تلك القراءات والبحوث الأساطير والرموز، وانتبه إلى الاستعارات التي كانت تأخذ حيزاً لدى الشعراء الغربيين أمثال (اليوت) و(أديث ستويل)(6) فكتب متأثراً بها ومأخوذاً بمدلولاتها إذْ رأى فيها شاعرية خاصة لها تأثير فاعل في الوصول إلى الغرض والنوايا. وهو يرى أيضاً أنَّ الإلمام بها يُعد "أبعد أثراً وأكثر تعبيراً عن الشاعرية." (7) ونأيا عن تقليدية استمرت قروناً راح يكتب الشعر على المنوال الغربي ولكن بروح شرقية، مستعينا بما قرأ من أساطير شرقية ومستدلاً بما احتوته الكتب المقدسة وحكايات ألف ليلة وليلة، وراح أيضاً يزيد من استخداماتها داخل النص الواحد فتكون قوة داعمة وشفرات تقود لملولات يبغي القارئ الوصول إليها وهو ما يرومه من إطلاق النص. ففص نص "مدينة السندباد" (8) يطعم نصه بعديد الأسماء المستلة من عالم التواريخ المقدسة والأساطير؛ فيرد اسم "النبي محمد"، و"المسيح"، و"العازر"الميت الذي أحياه المسيح من قبره، و" يهوذا"، و"قابيل"، و" سندباد"، و"ادونيس"، و"عشتار"، و"بابل"، و"التتر". وفي نص " رؤيا عام 1956 "(9) يزج بأسماء من مثل: "جبل الاولمب"، و"غنيميدا" وهو راعٍ يوناني شاب وقع زيوس كبير آلهة الاولمب الإغريقي في حبه فأرسل صقراً وطار به إليه ، و"جنكيز خان" التتري، و"بغداد"، و"يهوذا"، و"المسيح"، و"ادونيس"، و"أتيس" وهو إله يقابل تموز الإله البابلي عند سكان آسيا الصغرى القدماء ؛ يحتفل بعيده في الربيع حيث يربط تمثاله على ساق شجرة؛ وحين تبلغ الحمية أوجها عند أتباعها وعابديه يجرحون أنفسهم بالسيوف والمدى حتى تسيل دماؤهم قربانا دلالة الخصب. وكذلك "عشتار"، و" جنائن بابل"، و"العازر" ؛ وهكذا مع نصوصٍ أخرى.

هذا الزخم من الأسماء يدخل في نصوص تعرض ولع السياب واندفاعه إلى شحذ النص بأسماء آلهة وأماكن كاستشهادات واستعارات وهو بالضبط ما احتوته نصوص ت. س.إليوت الذي كان يدعم نصوصه بالأساطير والاستعارات ويترك هوامش عديدة تفسر الأسماء والأماكن.

وقد خطا عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وشعراء آخرون على خطى السياب فانطلقوا يعتمدون الأسماء الغائرة في التاريخ ويوظفون ألاماكن. يدخلون إلى العوالم الفارسية واليونانية والعثمانية بأمرائها وقصورهم؛ بمدنها وخلجات سكانها ما شكَّلَ مساراً أخذ له شوطاً طويلاً من حقبة الشعر الحر حتى أن استخدام الأسطورة وزج الإرث القديم بأسمائه وأماكنه صار مرادفاً لزمن انبثاق ويفاعة الشعر الحر. وقد جاروه جموع الشعراء الذين ولعوا بهذا الضرب من الشعر.

إنَّ المنعطفات التاريخية التي تكوّن لها محطةً تقف عندها الإنسانية الدارسة والمتمحصة هي التي يرتكب فيها الإنسان الخلاق فعل الخروج عن السرب الزمني المألوف بإعلان عن يقين أن ما يصنعه إنّما يأتي تلبية لنداء سرّي داخلي يبغي التغيير الذي تطلبته الحاجة؛ تماماً كالجنين الذي تكامل نموه فأصبح قابلاً للتمخض والولادة رغم ما تعانيه هذه الولادة من آلام ومعاناة.

إن مدينة الشعر التي تنتمي إلى وطن الأدب والثقافة الإنسانية ستبقى عامرة بالإبداع البشري وستبقى بين زمن وزمن ترتفع على أديمها بناية حديثة تشهق برؤية إبداعية خلقية تثير الناظر وتدفع بالمتطلعين إلى التملّي والحوار والدراسة من اجل إشباع النفس واستيعاب المُنشأ الجديد.

---

(1) ديوان المتنبي – دار الفكر – ص160

(2) رامبو .. حياته وشعره – الدار الوطنية للنشر والتوزيع – بغداد – ص 105

(3) الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي .. د. علي جواد الطاهر – الموسوعة الصغيرة (121) – منشورات دار الجاحظ – بغداد 1983 .

(4) خمس وعشرون قصيدة من بيرسي شللي – ترجمة د.ماجد الحيدر – مجلة الثقافة الجديدة – العدد الثالث لسنة 2002 – دار الشؤون الثقافية – بغداد

(5) مدخل إلى تاريخ الآداب الأوربية – د. عماد حاتم – إصدار الدار العربية للكتاب 1979 – ص320

(6) النفخ في الرماد – دراسات نقدية – د. عبد الواحد لؤلؤة – دار الرشيد وزارة الثقافة والإعلام – بغداد – 1982

(7) المصدر السابق ص181

(8) أنشودة المطر – دار العودة – ط21981 –ص170

(9) نفس المصدر – ص 117

التجريب.. حداثة اللحظة

في مضامير أحاديثنا الأدبية ورؤانا التي نعرضها في المقاربات والسجالات المعرفية تأخذ إشكالية التجريب حيّزاً وسيعاً وتشابكاً قد لا يصل بخيط النتيجة إلى اتفاق أو تقارب في الرؤى؛ وقد ينسحب أحد الأطراف تاركاً جوَّ النقاش يعوم في هُلام رجراج من انتظار بلا توقيت مفترض للعودة والدخول من جديد في دوّامة الحوار.

وفي موضوعة النص الأدبي التي تبقى محطَّ اهتمامِ المنتج في أسلوب بنائه وإخراجه إلى حلبة الإضاءة ليقدّم على أيقونة الولادة الخَلقية يكون هاجس التجريب مَلمحاً أساسياً من ملامح التقديم الباحث عن إطارٍ يخص العمل المُقدَّم ويُقَر له بالتميّز. إذ مَن منّا لم يضع في حسبانه رضا المتلقي وانتظار إعلان انبهاره لعملٍ جَهِدَ في إخراجه للوجود؟.. ومَن منّا لم يرتجِ احتساب المتلقي أن ما يقرأه فيه من الجدّة ما لم يره عند غيره. والذي يراه ما ولِد إلا من رحم التجريب الذي هو هاجس المبدع القلق الذي آلمه سير الإبداع الرتيب في بريّة النتاج المألوف؟

التجريب في الأدب يأتي وليد الحاجة. والحاجة لا تتوالد إلا من خلال رغبة الأديب في تجاوز شساعة أدبية أشبعت سبراً، حتى لغدت من عِداد المشهد الممل؛ حيث الضرورة للتجاوز تغدو من حتميات التغيير. والتغيير في الأدب لا يتم إلا من خلال التجريب. فهذا عزرا باوند يقول كأنه يصرخ: "الأدب يموت بدون التجريب المستمر".. لكأن التجريب من أولويات الخلق الدائم وأبجدية التحديث في رداء الأدب الذي يجب أن يتماشى ومودة العصر. والمدارس التي حملت مفاهيم تجدد العصور وانتقالها من مفهوم لآخر تعكس وبصورة لا تقبل الجدل ضرورات التغيير وحتمياته لإثراء عالم وصلَ حدَّ النضوب فاحتاج لقفزات تغييرية مهَّدت لظهور متطلبات التجريب الآيل إلى التشكل والتكينن الحامل لبذرة إقناعه للآخر وبقائه لحقبة نسبية من الزمن. فيوم انتفى جو المثالية وتقهقرت بطولة البطل شبه الإله ظهرت حاجة أن يرى متلقي الأدب بطلاً آخر حالماً يستحم بعاطفة إنسانية جيّاشة ويعيش حياةً تحمل كل مواصفات الإنسان الراجل على ثرى الأرض فظهرت الرومانسية سلوكاً ومذهباً. هذا الظهور مهدت له خلجات وأحاسيس مبدعين خُلاّق امتشقوا سيف التجريب وراحوا يطيحون بهيبة المثالي القديم المعيق، غير آبهين للأصوات التي نثرت ترهيباتها وتحذيراتها وتهكماتها.

ولقد وِلِدَ التجريب مع انبثاق نظرة الإنسان إلى المحيط وتفجير استفهاماته التي لم تقف عند حدود التفسير البدائي الساذج؛ بل تعدّته إلى كينونة البحث بغية الاكتشاف. والإنسان الخلاّق في تراكم تساؤلاته الذاتية لم يدع للمبهم كبح رؤاه ، ولم يستسلم لمطبّات أسقطته في مهاوي عديدة لفشل الوصول.. ظلَّ هذا المخلوق الديدني في تواصل متوارث لعمليات البحث وتعاقب متتالي ليقين الإدراك والإمساك بنجازة اللحظة الهاربة، وسيستمر في تعقبه البحثي عبر محاولات تصفيف الأحجار لبناء الهيكل الذوقي الماتع؛ عبر رمي صنّارة الرغبة بغية اصطياد عروسة البحر المعرفية.. ولقد "وجد الشاعر في إنسان الكهوف، وسيوجد في إنسان العصور الذرية " كما يقول سان جون بيرس، لذلك اعتماداً على يقين أن البحث لم يتوقف، وأن التجريب هاجس بشري ممض يميزه عن المخلوقات الباحثة عن الإشباع لرغبة فسيولوجية آنية لا غير؛ وأن الإنسان ساع وبلا هوادة لتأسيس مشاريع رؤيوية تعتمد التجريب وسط حلبة البحث غير المستقر/ غير المنتهي.. مشاريع يبغي من خلال إنجازها تحقيق نجاح ذاتي انفرادي لواقع موضوعي جماعي. وهذا يدخلنا في مسار السعي نحو الفردانية التي هي نزوع خلقي وجد مع الشروع الحياتي للمخلوقات جمعاً.

والدخول في مضمار التجريب لا يتأتى من أجل التجريب لذاته ولا كل مَن أراد التجريب حققّه إلا أولئك الذين تسلحوا بعديد الأسلحة التي تسندهم في خضم العملية التجريبية والضرورة التي تطلبتها المواقف وانتظرتها الحاجات؛ لأنَّ التجريب لذاته

يغدو من مبررات خسارة الجهد في عبث؛ وفقدان الحلم في درجة اللؤم: " كلُّ حلمٍ أتى بغيرِ اقتدارٍ// حِجّةٌ لاجىءٌ إليها اللئامُ." يقول المتنبي.

إنَّ التجريب يدخل طور المحاولات البحثية والمراجعات التحقيقية المتكررة غير مقتصر على محاول يتيمة أو فعل لا يتبعه آخر. والإنسان كأي مخلوق غريزي لا يدرك الشيء المبتغى إلا عن محاولات متعددة يصاحبها هاجس التردد أولاً والإخفاق ثانياً، ثم إعادة المحاولة؛ وإعادتها بأساليب وطرق مختلفة، متواصلة بخيط من الإصرار على الوصول.. إنَّ القرد الذي علقوا له عنقود موز في سقف غرفة ادخلوه إليها جائعاً ونثروا داخل غرفة تواجده صناديق خشبية قفز أولاً، فدلَّته اندفاعاته الفاشلة على طريق التأمل اولاً ثم استدار حول نفسه والأشياء فاستعان بصندوق اعتلاه وقفز. وإذ لم يدرك العنقود وضع صندوق ثانٍ فوق الأول وصعد؛ ثم استعان بثالث وحتى رابع حتى نال مراده الاشباعي ، وحقق انتصاره الغريزي ولنا أن نستدل بالعالم في مختبره الذي يدخل في مضمار المحاولات المقرونة بالفشل، والتأمل، والإصرار، ثم الوصول إلى المبتغى.

هو إذاً ديدنٌ يخلقه الموقف المنصب على حقيقة أن لا توقف غير الإدراك، ولإثبات في حصول الحقيقة إنَّما خطوات من الإدراك في درب من الحقائق في العلم يغدو البحث والتجريب مسعيين لاكتشاف القوانين العلمية الثابتة التي لم يحن مستوى الإدراك البشري على اكتشافها والوصول إلى كنهها . وفي المضمار المشاعري الإنساني وطرق التعامل مع الأشياء تكون رغبة التغيير سمة مصاحبة لقانون التغيير الذي سيستمر سائراً بموازاة فعل المشاعر وتحقيق الرغبة، وتجاوز الاستاتيك ونبذ التحنط اعتماداً على حوارية سرمدية قطباها الإنسان (مشاعرَ) والأشياء (وجوداً) وفق معادلة تتأرجح بين الإلهام الذي يتصف به الإنسان الخلاق والبحث هو مادة تحقيق الخلق حيث التجريب يدخل المنطقتين المحايثتين لتحقيق فعل الإبداع وحيازة الاستنتاجات المنطقية إذْ "الإلهام يقود إلى الاستنتاجات المنطقية." (1)

إنَّ من غير المنطقي فصل الإنسان الخلاق عن محيطه؛ وليس من الحقيقة القول أن الإبداع قد يأتي من فراغ؛ وأن المبدع خرج بفعله ألانعطافي المتميز دون الاعتماد على وسيط أو خزين معرفي ومرجعيات واضحة. ذلك أنَّ الفعل الإنساني تواصلي مرتبط بمحيطه، وهو حلقات متصلة من سلسلة أفعال بشرية متعاقبة شكّلَ لدى النقاد المحدثين من أمثال بارت وغريماس وفوكو ما أطلِقَ عليه "التناص" الذي يشير المصطلح في جوهره إلى أن النص المُنتج ما هو إلا مخاض لوليد جاء من تمازجات نصوص سُكِبت في بوتقة ذاكرة المنتج وتفاعلت مع خليط النصوص ثم ولِدت نصاً بفعل ذائقة ومزاج المُنتِج. فليس بعيداً ملاحظة تأثر نجيب محفوظ بالروائي الألماني "هيرمان هسه"، وعبد الرحمن منيف باليوناني " كازنتزاكي"، والطيب صالح بالإنكليزي "كونراد"، واحمد إبراهيم الفقيه بالمصري "يوسف إدريس" ، وإبراهيم الكوني بالروسي " جنكيز ايتماتوف" ، ومحمد خضير بالعراقي "عبد الملك نوري".. وكل هؤلاء وغيرهم اخذوا التجربة الإبداعية من غيرهم فأنتجوا بتجربتهم الخاصة أعمالاً خاصة بهم مشكِّلين انعطافة في التوجه السردي لبلدانهم خصوصاً وللسرد العربي عموماً.

التجريب إذا لا بدَّ منه. وهو الطريق الذي يوصل إلى مرسى الحداثات مهما ارتسمت على أديمه العثرات وكثرت المطبّات. وهو الفعل العملي الذي تصاحبه الاندفاعات وتواجهه الإخفاقات لكنه في الوقت نفسه يزرق الإنسان المجري بأكسير الصبر والتحدي وشعور أنَّه سيصل.. سيصل لا محالة.

---

(1) الثقافة الأجنبية – العدد الثاني – السنة الخامسة والعشرون –2004 – ص65

الانشداد إلى اللامرئي..
الهروب إلى الحلم

تُدخِلُنا الأشياءُ الدقيقةُ المستدقَّةُ في دوّامة التفرّس، ويدفعنا الفضولُ المتراغي للذاتِ الباحثةِ إلى العومِ في هيولي رغبةِ التوصّل إدراكاً للسابحِ في ملكوتِ اللامرئي. نتوه في مهمّةِ التشبث بمسحوقِ الهواء سعياً للتلمُّس والخروجِ بمعنى. فالبشري منّا جُبل على هاجسِ البحثِ والاكتشاف، تربّى على هَدي أنْ لا يتركَ النائي البعيد بعيداً إنّما يتحرك بكلّ عدّته الفضولية للوصول، حتى وإنْ تعثَّر، حتّى وإن كُبِح. إنّه يجتاز أطرَ بيئتهِ الماثلة الحقيقية متّجِهاً إلى الماوراء متوخيّاً القبض على معالمِ المستحيل التي هي/ الذي هو من عداد اللامرئي، ويصبح العقلُ المُبتلى بجموعِ الأسئلة مَرتَعاً للهياج واللا اصطبار فيقفز بطريقةِ التحرّي المصحوب برغبة القبض إلى عوالم الميتافيزيقيا عبرَ بحرِ الفلسفة المقرونة بالتحرك خطوةً ليقرنها التراجعُ خطوات، وهي محصّلة آلت إلى الاعتراف بمجهولية اللامرئي وعجز ادراك تخومِه الآيل إلى احتوائه . يبقى اللامرئي حدثاً عجائبياً يرفع شعار اللامألوفية بما يحتويه من أبجدية، حيث "الأشياء والأحداث والعناصر التي يتكون منها الحدث العجائبي تأتي غير طبيعية وغير مألوفة، في وضعٍ طبيعي واقعي موضوعي."(1) تبحث فيه "الأنا" عن "اللا أنا" قِدُما لإدراك الـ "نحن" المتصيّر تشيئات تسبح في هلام اللا تحقُّق.

وحين يغدو اللامرئي لا مرئياً تنسحبُ الذات على هَدي الحيرةِ ومتواليةِ تقهقرِ الاستفهامات فتتَّخذُ من الأطيافِ السابحةِ في ربقةِ الخيال أيقونةً للتعبير، نعنونُها بـ"أيقونة الحُلم".

تستحيل الأيقونة ملاذاً لفصولِ البهجة التي تلوّنها أجنحة الفراشات المخيالية المستمدّة من سماوات البَهَت وسحابات الذهول، ويفعمها التوقُ للتحليق على خطى انسام الرؤيا المتّجهة صوبَ تخوم التكينن وفراديس الغيب استعانةً بالحلم. إذْ الحلمُ المفردةُ المتألهةُ التي تنفتحُ على مدياتٍ لا تُحد. الجغرافيةُ المتَّسِعةُ لأيَّما توقٍ ورغبةٍ وشغفٍ يُتوجّه إليها:

لدى الطفل تعني اقتناءَ متطلباتِ اشباع الذات في اللعب.

بِعُرف المرأةِ الجمالُ الذي تتهالك عند قدميه جموعُ المنبهرين.

عند الرجلِ المالي التهافتي ثروةٌ لا تنتهي وجاهٌ لا ينضب.

في حين عند الخلاّق المرتدي معطفَ الوعي يتَّخذ الحلمُ هيئةَ الرؤيا، فيستحيل جملةَ مرايا تجمع فيوضَ الآمال وتعكس تراغي الدواخل. يتبارى احتداماً أو انسياباً/ تقدماً أو تهالكاً/ بهجةً ولوعة/ هموداً واحتراق. يغدو بديلاً للامرئي، ذلكَ الذي يبقى أمنيةً يسبح في اللامتناهي من الرؤى. والخلاّقُ في فيضِ الكتابة يستعينُ بالحلم، أو هو في الواقع "حالم كلمات، حالم كلمات مكتوبة." (2) يعبر عن تأملاته بالكلمات التي تكرّس بمجموعها شكلَ الحلم. وبالحلمِ والكلمات يبدأ التعبير، ومعهما

تتبارى خَلقية الصورة المستحيلة من حدود اللا مرئي صوبَ مسار الرؤية المتشكِّلة فتتبارى الفلسفة بأدواتها لتصنع حالةَ إقناع لعقلٍ هو في إرهاصٍ ثم حالةَ رؤيةٍ تتصيّر مثولاً يحمل مبرراتِ الإقناع.

فيلسوفُ الشدَه والانتباه، رجلُ التساؤلات والردود، دالُّ المسير ومدلولُ التواصل "نيتشه"! توافقاً مع توصيفهِ وحواريتهِ القصيرة المبتسرة "نحو الأعلى" يقول.. ويرد:

- كيف بامكاني صعود هذا الجبل بافضل طريقة؟
- لا تتساءل واستمر بالصعود.

إلى أين يقودُنا الصعودُ؟ إلى أين تتجّه الخطى؟ لماذا، وماذا؟.. لا تتساءل! يهمس لنا؛ وهو الأدرى انها رحلةُ البحثِ عن اللامرئي. هو المتفرسُ في جذرِ الوجود، الراهص على ارجوزةِ التواصل، فلا بدَّ للخطى من وصول، وليس من بداية لا تتكينن لها نهاية.. نخسرُ الكثير لكنها خسارةُ العمل، وتتهاطل مزنُ العرق لكنّه عرقُ الكينونةِ الناجزة. وفي "المزدري" يقول:

إنّي أتركُ بالفعل أشياءً كثيرة تسقط وتفلت مني
ولهذا فإنكم تصفوني بالمزدري
ولكن من يشرب من كؤوسٍ
مليئة جداً، فإنه سيترك الكثير يسقط ويفلت
لكن ليس لهذا يمكن أن نقول عنه بأنه يزدري النبيذ.

من يدخل الواقعَ سينهلُ الكثير. مِن وفي النهلِ سنخسرُ كفاعليةٍ تستحقُّ الجهدَ وعمل يتطلب النَّيل.. وفي هذا وذاك هو الحلم .. قيدُ الحصولِ على المرام، واقتناءُ البارقِ الذي يمرُّ خطفاً.

يتعالى الحلم لدى النفس المتأججة بالخَلق/ يكبر ويتَّسِع ؛ لكنَّ المحيط يضأل وينكمش فينحسر. وبين الحلم والمحيط تتبارى افضاءات الخلاّق متزاحمة لا تسعها حدودُ المدى العيني المُقيَّد. تجدُ الروحُ كينونتها المتوحدةَ المنفرِدة المتفرّدة في حالةِ ضيقٍ من المتشيّئات المتكرّسة أنّى تحركَ وكيف نظر، وحاجة إلى الانفتاح متى تأمَّل وأينَ خطا. وبودلير يدخلُ في حواريةٍ بين الذات والموضوع. يترجمُ الموضوعَ على أنه المقيّد المُربك المتجهّم، ويرى إلى الذات على أنَّها المترهّصةُ المتأجّجة الرافِضة للموضوع غير المتناسب وحاجةِ المحيط. هو الحالمُ بالتغيير/ المكبَّل بأصفاد الماثل/ المكبَّد بالرفضِ المتوالي.. يريدُ التحليقَ بأجنحة الحريّة أداةً، وبفضاءِ الحلمِ عالماً، واقتناء الغيوم كأبجديةٍ للروعة:

" ماذا تحب أيها الوحيد الفريد؟
أحب الغيوم.. قطع السحاب.. .. هناك.
في الأعالي.. الغيوم الرائعة... " *

من نص "الغريب"

وهي محطُّ إثارة الشعراء هذه التي تتسلل إلى مكامنِ الضجر لتثيرَهُ في نفوسهم، وتُحيي فيها نوازعَ الرفض احتماءً بالرغبةِ القادمة على أجنحة البوح، و"تحرير الإنسان من ربقة العالم الموضوعي الطبيعي" (3).. هي الحرية التي تجد فيها الذات المترهصة رفيقةً لها ومطلباً ليومياتها التي تعيش جزئياتها. وهي التي تمنح الحلمَ بطاقةَ التوالد والتوسّع وتجعل من الشاعرِ روحاً لا تقتني الاستكانةَ، ولا ترتضي الاعترافَ بواقعِ الحال؛ وحين يختلي الشاعرُ بقرينتِه التي يفسّرها نصفه الثاني تبدأ ترجمةُ الحرية، ويتخذ مُهرةَ البوح شروعاً للتجسد. يقول إفضاءً علنياً خلوّا عن الصمت، اقتراناً بالأمنية:

كنتُ أقولُ لها وأنا أرسل
نظراتي إلى الأفق البعيد.
هناك نتكىء على الرمال الزرقاء
وننام صامتين حتى الصباح. (4)

هما الحلم والحرية.. اللامتناهيان اللذان لا يأتيان إلا حين يغدو الواقعُ من عِداد عدم التحقّق وما بعدهما تتمثل أبجديةُ التابوات التي تُبعثر مطباتها في طريق الحياة الموهوبة للجميع أولاً ومسروقة من الجميع آخراً، وهذا ما يدركه الماغوط لذلك يعمد إلى استخدام مفردة "هناك" جاعلاً إيّاها حدّاً فاصلاً بين جلوسه المؤقت مع الحبيبة بلا مستقبل أخضر وبين اتكائهما على الرمال الزرقاء رمال العيش الأبدي الذي يدري الشاعر أنّه على نقيض مع واقع الحال ؛ فتجيء عبارة "حتى الصباح" لتكون مرموز القادم من الأيام، الذي لن يكون مشرقاً. يعلمُ ذلك بفراسته وتقييمه ومعطيات يومه الذي يعيش، ملتجئاً إلى الحلم/ عالم اللامرئيات.

ترائيات.. رغبةُ الامساك بالنائي

اللامرئي باعث الحلم؛ مثير ذائقة البحث. والمتعةُ تأتي نتاجاً لأبجدية البحث ورديفةً للمعاناة القادمة مع رفع الخطى وحَتَم الدرب. ففي "سماء حية" لغارثيا لوركا يتنبأ الشاعر بالقادم الآتي من تخوم اللامرئي الذي ما زال في عِداد الغيب.. القادم الذي لن يحقق المبتغى؛ بل سيعتصر جذوة الروح خلقاً للألم . لكنَّ الشاعر لن يشكو. والشكوى تنتفي لعدم مقدرة اللسان على البوح وعجز القلب عن مواربة أبواب الإفضاء. إنّما تبقى المتعةُ نتاج الوله الغامر لروحه ، والرمال المشكِّلة مساراً للخطو.

وهو "تورجنيف" الذي ذهبَ حالماً يبحث في المرئي عن اللامرئي، واستمر على متوالية الاعوام الاربعين يمنّي النفس في القبض على "باولين فياردو". أربعون عاماً صرفها بحثاً عنها ؛ هي المغنية الفرنسية التي زرعت في روحهِ بذرةَ الوله والتعطّش والعشق، ودعته في ظلِّ غوايتِها له أنْ يبقى أسيرَ امتلاكها مع درايته أنها تعيشُ في كنفِ زوجٍ لا يفكر بتركها. غوايةٌ كانت من التمثّل بهيمنتها كغيمةٍ ماطرة تنثر فوقَ أيامِه وأعوامه رذاذَ التعلّق بها حتى لو تطلَّب منه أن يكونَ ذليلاً حدَّ البكاء عند قدمي قناعتِها به، ورضاها عنه ، هارباً من شمسِ الواقع إلى ظلالِ الحلم لعلَّ الحلمَ يتجسد يوماً بهيئة "

باولين فياردو" ليبثّها صورة البحث الطويل كمحصّلة غريزية ديدنية كانت تعيش مع البشر منذ رفع رأسه من طين " الاستاتيك" باعثاً بعينيه إلى فيافي "الديالكتيك" غارقاً بِحيرةِ الماثل وساعياً لنيلِ الحاصل.

وهو "وليم بليك" –أيضاً– الذي كان يهيمُ في طرقاتِ لندن وسط بَهت المارّةِ وهم يتطلعون لرجلٍ صاروا يعرّفونه بالمجنون لكثرة ما كان يومىء ويؤشر كما لو كان يُحدّث أشخاصاً مرئيين أمامه. رائياً يحاور اللا مرئيين، ومتبصراً يدخلُ في حديثِ الغائبين في سُدم القادم من الزمن؛ هو الذي كان يقول أنهم معي: الرب والأنبياء والملائكة.

كذلك المتنبي؛ يأتيه الوجدُ فيتيه على تواليات رغبته في حيازةِ الامنية. ويغرقُ في حمّى تمثُّلِ النأي فيحترقُ شوقاً إلى اللقيا . يقف ليعملَ مفارقةً تأمّلية تعتمدُ تبادلَ الرؤى وتغيير حجر الحاصل. ففي الوقت الذي هاجَ لديه الوجد لاحتضان الأمنية كانت هذه الامنية بعيدةَ المنال. ولأنّها نائية كان على الوجد أن يتفاقم وتتأجج نيرانه ويزداد سعيره، فتتم المناداة بـ(ليتَ) التي لا تدنو من (لعلَّ) لأنَّ الـ(ربّما) لن تقترب من دائرةِ التحقق. عندها يترك الشاعر للكلمات الاصطفاف، ممنّياً النفس برجاءِ تغيير الاحجار وتبادلها خَلقاً لحالةٍ يرومها. هي تحقيق ما لم يتحقق بفعل (النأي) الذي يتضاد مع (الوجد) والذي يعيش في الخيال. الخيال الذي يجعل النائي مرئياً في الامنية/ لا مرئيا في اللحظة.. لحظة التكلم برغبة التصيّر:

لقد حازني وجدٌ بمن حازهُ بُعدُ
فيا ليتني بُعدٌ ويا ليته وجدُ

وأمنيةُ النفس لا تقتصر على المتنبي في إفضائه إنما تتعدى إلى الفرزدق ورغبتهِ في اللقاء. واللقاءُ الذي يرومه هو اللامرئي الذي يريد له انْ يستحيلَ مرئياً، ماثلاً. هذا المثول سيحققُ حالةَ شفاءٍ غير موجودة لحظةَ النطقِ فهي من عِداد الامنية، آن يغدو اللقاءُ تعبيراً عن الشفاء من داءٍ ودواء يحققه. والاثنان المتضادان (الداء والدواء) موجودان في كينونةٍ واحدةٍ أرادها الفرزدق حبيبةً يدخلُ من خلالها إلى غرضٍ ابتغاه في مدحٍ أو فخرٍ أو رثاء:

أبيتُ أمنّي النفسَ أنْ سوف نلتقي
وهل هو مقدورٌ لنفسٍ لقاؤها
وإنْ ألقها أو يجمع الله بيننا
ففيها شفاءُ النفسِ منّي وداؤها.

الرائي.. ارتداء غيوم الفلسفة

في تساؤله المديد وتأملِهِ الراحل بعيداً يضيق الرائي بالذي حوله فيجوبُ طرقات البحث، فتوصله إلى محطاتِ الشَّده. شدةٌ يُفاقمُ التساؤلات، ويناسلُها، ويشظّيها. يملأ فيها فضاءَ العقلِ فيضيقُ لديه المحيط تاركاً للرؤية الاتساع. إنّه يرومُ الانطلاق اكتشافاً. لا تسعه الأرضَ بما حوت ولا السماء بما شكّلت لديه سدّاً يحجب عنه شيئيات، ومعادلات، وصورَ الما وراء، الما بعد؛ لأنَّ النفسَ واسعةٌ تبحث عن الواسع؛ والفكر متّسع يبغي الاتساع أكثر:

حتى فسيح الجّو ليس بواسعٍ
روحي فها هو بالسما محدودُ
إني سئمتُ من السماءِ كأنها
سدٌّ مدى نظري بها مسدودُ (5)

هذه السدود التي تمثّل نموذجَها السماءُ تستحيلُ بعين الرائي تابواتٍ تُعيق اكتشافَه وتكبح حمّى رغبتـه في الوصول. إنها تؤجج في نفسه نزوعَ الغيظ والحقد. فلا يكتفي هذا الشاعر الذي اسمه " الصافي النجفي " بغضبِه على السماء بل يتجاوزه إلى رغبة أنْ يمزق هذه السماء الحاجبة المعيقة (فلئن تصل يديَ السماءَ قلعتها) لأنَّ ما وراءها الكثيرُ من الإبهام ، ومما لم تصلها مداركُ الإنسان؛ فهو يريد أن يكون رائياً حقيقياً وسيع الرؤيا، تتكشف اللامرئيات أمامه بصيغةِ التهافت وصولاً إلى اقيوناسات الحقيقة المبهمة. ويندفع في نقده للمحيطِ القميء الضيق المحدود إلى أنّه يرى في الظلام الزائل لزرقة السماء الحاجبة مدىً فسيحا للنظرِ الذي يقوده إلى الرؤية ثم الرؤيا. ففي الظلمةِ تنعدمُ الحدودُ ويظهرُ المطلقُ على حقيقته وصيرورته الماثلة: أقماراً ونجوماً ومديات وهيولي فسيح . لا بل يذهب إلى اعتبار أنَّ "الضرير" أكثر نظراً في فسحةِ المدى من "البصير" حيث الحدودُ أمامه تتَّسع ممدودةً بلا قيود.

ولذا اشتاق الظلام الظلامَ لأنه
ما أن يُحَدُّ محيطُهُ الممدودُ
سعُدَ الضريرُ فليس دونَ خيالِه
حدٌّ وليس لفكرِهِ تقييدُ
أمّا البصيرُ فكلُّ مرئياتهِ
أبداً حدودٌ جمّةٌ وقيودُ (6)

هكذا إذاً...

العبورُ من المرئي إلى اللامرئي يحتاجُ إلى جسورٍ نهندسها أولاً في ذواتنا كحاجةٍ تحتّمها مهمةُ الوصول؛ ونبنيها ثانياً كيما نعبرَ قناطرَ التهجّس والتردد والخشية من عدم ادراك المبتغى.

ويومُ نعبر من المرئي إلى اللامرئي اعتماداً على جسورٍ معنوية يقيمها العزمُ ويُقرُّها التصميمُ يكون اللامرئي قد استحال مرئياً.. نكون نحنُ قد بلغنا مرتبةَ النَّيل.. ويكونُ الاكتشافُ مُحصّلةً قيميةً للذات، تقودُ نحو اكتشافاتٍ أخرى للامرئيات أُخر .

هي الذاتُ الباحثةُ دوماً..
هو المبهمُ المُبهم أبداً..

السماوة

2008/1/24

---

(1) الغرائبية في العرض المسرحي – د. ناجي كاشي – دار الخيّال للطباعة والنشر والتوزيع – ص59

(2) شاعرية احلام اليقظة – غوستاف باشلار –

(3) العزلة والمجتمع – نيكولا برديائيف – ترجمة فؤاد كامل – دار الشؤون الثقافية ، بغداد –1986 – ص24

(4) الاعمال الشعرية، محمد الماغوط – دار المدى للثقافة والنشر – ط2 ،2006 – ص162

(5) شعراؤنا – الصافي النجفي – بقلم عبد اللطيف شرارة – اصدار دار بيروت للطباعة النشر – 1981 – ص71

(6) نفس المصدر

الإحساس بالزمن.. جدلية الفيض الكتابي

" إنَّ أجملَ لحظة تلك التي فقدتها "

يشكلُ الإحساسُ بالزمن مرجعاً تنصبُّ على حيثياته كلُّ مكونات النص. ويغدو فعلُ الزمن من حتميات استمرارية الحدث وجهدِ الشخصية وتأثيراتِ المكان. إذ لا تنبني أبجديةُ النص بانتفاء وجودِ الزمن وهيمنته؛ وليس ثمة هويةٌ لهذا النص عندما يُقلِّل فيه تأثير الزمن بقصدية من الناص؛ بل أن من العته تجاوزُ تأثيرِ الزمن في مجريات حياة النص بدءً من استهلاله وانتهاءً بخاتمته. ولقد انتبه كل ذي فعلٍ سردي إلى حتمية فاعلية الزمن التي لا تعرفُ التوقفَ ولا تتقبل محاولات إيقافه. فالزمن " يوشك أنْ يصبح بطل القصة "(1) على حد قول رولان بورنوف.

تهيمن معضلةُ الزمن – (وهنا أُقر على أنها معضلة بحق) على وعي الكاتب مثيرةً فيه حالةً من التوجس تجاه لوامسه التي تزحف باطراد (هكذا يساور الكاتب من شعور)؛ وهو في تداولهِ الكتابي يُبصرُ لحظاتِ الزمن هاربةً كالومض، ومتسارعةً كأنها تسعى للنهايةِ المروّعة له. فهو في شعورِ انه في سباقٍ مستمرٍ لا ينقطع مع الزمن. (هو) الكاتبُ يريد أن ينجز اكبرَ رحيل تدويني يُشبع لديه النزوع بأنه قدَّم المُرتجى ولو بحدودِ المعدل؛ (هي) اللحظاتُ تعدو ترومُ تحقيقَ ذاتها في انتصارها على الكاتب حتى وهي أدرى بانتحارها ولو بالحتمية الجدلية التي تُقر أن اللحظةَ تولدُ لتموت، ولتخلِّف لحظةً تاليةً ستموتُ بالقدرِ الذي سبقَ التي قبلها. ولأنَّ مهنةَ الكتابةِ تعتبر رسالةً تاريخية منوط بالكاتب تحقيق فحواها بما يضمن أداء فعلِها الإنساني الذي تحمله التواصلية الحتمية فإنَّ الكاتبَ يدخلُ دائرة السباق مع عَدو الزمن؛ يساوره قلق إنساني مشروع بخط متوازٍ مع سيره الأدائي انطلاقاً من محدودية العمر الذي لا يكفي لإعطاء ما لدى هدا الكاتب من خزين معرفي (علمي وثقافي) يسعى لسكبه على الورق كنتاج ارثي إنساني.

ويشكل تأثير الزمن وجوداً في نصوص الكاتب ، وهو في رحيله التدويني تساوره:

(1) خفة الإحساس به من خلال الشعور بالسعادة التي تنفثها ذراته كنثيث مطري رائق على ثرى مأسور بالعطش. فالزمن يغدو كحشد فراشات مهفهفة بألوانها الشفيفة الرائقة لدى الإنسان حين يعيش لحظات سعادة خلقها موقف غير محسوب أو حققها لقاء غير موعود.

(2) ثقل الإحساس به حيث نصوصه تأتي مثقلة محمولاته ، وتفح جملُه برائحة وطيئة كامدة لا يمكن للمتلقي تجاوزها ما لم يُشر إليها شفاهاً أو كتابةً. فلحظات شعور ضيق كاتم حتَّمته حالة خانقة تفضح ثقل الزمن وجثوميته.

(3) حضور الذكريات وتشيئها في الذاكرة الزمنية. والذكريات فعل زمني منصرم نسترجعه عبر شحذ الذاكرة ليسترجع حيويته على ثرى الواقع حتى ليغدو الواقع حاضنة زمنية حاضرة لباقة زمنية ماضية. كل ذلك يعبر عنه باشلار بقوله: "إنَّ ذكرياتنا محاطة بالواقع" (2).

(3) دخول الأحلام حيز النص كوجه آخر للزمن وكمعبر عنه وناقل لأبجديته التي تنفتح على تشعبات تأخذ طابع:

(أ) الأحلام ساعات النوم الدفين.

و(ب) أحلام اليقظة التي تتنفس هواء الزمن وتعتاش على حيويته.

و(ج) التأمل وتماهيه مع جملة الأسئلة المنبثقة من رحم الاستفهامات الراجزة على إيقاع كشف الحقائق المتوارية خلف حجب الغيب.

(4) الفراغ المتكرس في شيئيات الحيّز المتكينن. وهو هنا يترجل كمصطلح لحيادية الزمن من جهة وبوح لانصرافه تاركاً الأثر غير المرئي من جهة أخرى.

وهذه المساورة بتوصيفاتها السابقة تعتاش معه؛ ويسير في دوّامة حضورها وسطوتها عليه؛ فتأتي نصوصه مضمّخة بكل ذلك. تعبّر عنها الشخصيات في حوارها الذاتي (المونولوج) أو تقاربها وحديثها مع الآخرين. ويصبح فعل الزمن من بوح الشخصيات. وقد يدوّنها النّاص سرداً كتعبير عن موقف يحيط بهاته الشخصيات.

ففي حالة الانشراح وتهيؤات قدوم الفرح وحلول السعادة تكون اللحظات الزمنية مؤزَّجة بإطار من ورود الهناء والاستقرار بعيداً عن المنغصات زحوفاً، قريباً من الطيران جذَلاً. يُعبر الرئيس في رواية "زوربا" عن خفة الإحساس بالزمن وتحليقه السروري بقوله: "انطلقتُ نحو القرية بخطى حازمة سريعة. من حين لحين كنت أتوقف وأتنشق الربيع. كانت الأرض تعبق بالأقحوان. وكلما اقتربت من البساتين جاءتني نفحات من أريج أشجار الليمون والبرتقال، والغار المزهرة. وفي الغرب كانت نجمة المساء قد أخذت ترقص." (3) بينما تتعملق لحظات الشعور بالحزن والكآبة عندما تجد الشخصية في النص نفسها في حالة ضيق خانق وأفق رمادي قادم لا يحمل معه غير تباشير التقهقر . فيغدو الزمن ثقيلاً ضاغطاً. وليس من ثقل للزمن كما هو حلول الشيخوخة التي تصبح برأي "زوربا" عاراً يتجاوز وطأته اقتراب الموت وحضوره. فهو يبوح صراخاً لرئيسه: " إنَّني أخاف الشيخوخة، أيها الرئيس، فلتقينا السماءُ منها! إنَّ الموت لا شيء، مجرد بف! وتنطفىء الشمعة. لكنَّ الشيخوخةَ عار."(4) . إنَّ حضور الشيخوخة يُعَد من اعتى وأهول ضربات ناقوس القلق لدى الإنسان. هذا إذا كان عادياً بسيطاً فكيف به إذا كان كاتباً خلاقاً يمتلك القدر الهائل من الوعي والراصد النبيه لحركية الزمن وفعله الحافر على بشرة الوجوه. كان "سانتياگو" لدى هيمنگوَي في "الشيخ والبحر" يتلمس فعل الزمن عليه(هو همنگوَي نفسه) وسخريته من شيخوخته من خلال هزء الصيادين الشباب به وكلماتهم الجارحة التي تشير إلى أفول انتصاراته على البحر، لكن هذا الشيخ لم يستسلم للسان الزمن الذي يُظهره كعلامة من علامات السخرية بل استمر يدخل حلبة التحدي مندفعاً إلى المسافات البعيدة ليحقق فعل الصيد ونجازة البقاء في أتون العنفوان. وكلما عاودته رغبة الحنين للماضي وتذكر سنين جموحه ومغامراته كمحاولة من الزمن لإجهاض إصراره على المواجهة كبحها بالتصميم على النجاح ورمي عوالق الإخفاق وراءه . وتكمن حالة الإحساس بالزمن بالنظرة التفحصية التي يؤديها البشري وهو يطالع جملة التغيرات التي تحصل له عبر تقادم الأعوام. ففي مراجعة مع الذات ومقاربة مع تقلبات الحال يكتشف أن فعل الزمن حفر على أديم جسده ما يضعه في موقف تأمل كثيراً ما يسحبه نحو التحسُّر وإطلاق زفرة الألم لأنَّ ما مرَّ عظيم التأثير وما حصل يشير إلى جدلية لا تتوقف عند محطة القبول والرضا؛ بل شعور ان ما قدم من جهد وما حصد من نتاج ليس بالذي يرُضي ويخلق قناعة معطَّرة بالانشراح. إنَّه يروم أن تُعاد دقائق الزمن لُيتقن استغلالها؛ الاستغلال الموضوعي المؤثر، ويتشرّبها التشرّب الانهالي الشغيف. إنَّه لا يريد أنْ تهرب من بين أصابع انشغالاته كرات اللحظات ويفر الزمن بمحمولاته تاركاً له جرار ملأى بالفراغ. ولعلنا نجيد تقديم المثل للنظرة التفحصية للإنسان عندما نوقفه أمام المرآة (مرآة الذات كوجه ومرآة الزئبق كوجه آجر).

والمرآة بوجهيها تشكّل فماً تحاورياً يفضي بالمكنونات التي هي انعكاس لبوح نظرات المتطلع إلى بياضها الكاشف والفاضح تأثير الزمن. ولا يكاد كاتب من الكتاب في ميدان السرد لم يترك للمرآة في واحدة من نصوصه على الأقل الدخول في حوارية مع المنتصب أمامها.

وللذكريات أبجدية تحتمها مجريات الإحساس بالزمن ؛ فهي واحدة من التعالقات المتماهية بالزمن من قبل الناص الذي يجعل منها ساحة دخول إلى حلبته(أي الزمن) والتعامل معه. والذكريات التي هي خزين دفين في الذاكرة تتجسَّد عند استلالِها بطابعها الفسيفسائي المزيجي الذي يجمع بين الجذل والحسرة/ المتعة والتأوهات/ الانشراح والضجر/ الأيام برداء السعادة تارةً والضيق والمعاناة تارةً أخرى/ الشعور بالضياع وأخرى بالتشبث بما هو ناءٍ وقد حضرت بتأثير شفرة استجدَّت فجأة فأعادت ما كان مندثراً أو مطموراً تحت ركام الأعوام مُحدثة شعوراً مُربكا تمزجه رغبةُ الحنين بالبكاء، بالآمال. فساعةُ مطر تجعل الرئيس (في رواية زوربا) يغرق في يمِّ أمواه الذكرى ويُصرِّح: "نهضت مددتُ يدي إلى المطر كأنني متسوّل. وفجأةً رغبتُ في البكاء. كان ثمة حزن ليس من أجلي. ليس لي، أعمق، وأظلم، يتصاعد من الارض الندية. إنّه كالرعب الذي يتملك الحيوان الذي يرعى بلا مبالاة ؛ ثم يشم حوله فجأة، في الفضاء دون أن يرى شيئاً، أنه محاصر لا يستطيع أن يفلت. وكدت أطلق صرخة، مدركاً أن ذلك سيعيد الهدوء إلى نفسي، لكنني خجلت . وكانت السماء تنخفض أكثر فأكثر. ونظرت من النافذة: كان قلبي يرتعد بهدوء. أنها للذيذةٍ وحزينة جداً، تلك الساعات من المطر الناعم تعيد إلى الذهن جميع الذكريات المرة المدفونة في القلب: فراق الأصدقاء/ ابتسامات نساء قد انطفأت؛ آمال قد فقدت أجنحتها كفراشات لم يبق منها إلا الدود. ولقد وقف هذا الدود فوق أوراق قلبي وراح يقرضها،؟ (5)

ويستحيل الزمن (مثل أيقونة) مرموزاً للتحنط في شيئيات المكان حين يعمُّ الفراغ. وتغدو الشيئيات الماثلة (الغارقة في الصمت) فعلاً زمنياً حياديا لحظة التطلع إليه والوقوف عند أهابه؛ لكنه في نفس المشهد يمثل تفاصيلَ عهدٍ يتوجّه النص لتمثليه بكافة حيثياته (البشر وفعلهم ومقتنياتهم وملبوساتهم / الطبيعة ومقومات ألفة البشر مع أبجدياتها/ السماء ونثيث مطرها الرحيمي أو غضبها الرعبي). فحين الولوج إلى احد المدرجات الرومانية التي قد نشاهدها في اليونان أو في عمان أو على الأراضي الليبية والتونسية سيُقر لنا بحياة من زمنٍ دامَ عقوداً دخل إليه أناس كانوا من على مدرجاته الحجرية يشاهدون الصراع الإنساني الذي هو احد أوجه الحياة على الأرض بين قوي سيحْيا وضعيف سيموت. وسنشاهد نحن من جانبنا طبيعةَ مقتنياتهم وارتداءاتهم وصرخاتهم أو ضحكاتهم أو انفعالاتهم الداخلية؛ وغير ذلك ممن لا يجب الإطالة فيه. كل هذا يأتي به الزمن بصيغة أحساسية تنقلنا إلى المكان من خلال المكان. وتبرع "فرجينيا وولف" براعة واضحة في التعبير عن الزمن والإحساس به من خلال عبارة " لم يكن هناك شيء يتحرك " في الجزء الثاني من روايتها (إلى الفنار).

الزمن في الفعل التدويني

يتوجه الكاتب في المجال السردي (الخطاب الروائي) نحو إعطاء أهمية واضحة للزمن هو الأدرى أن هذا الزمن يدخل في السلوكية العملية لكلِّ أداءٍ يفعله وفعلٍ يصنعه. وجدليةُ الكتابة وفعلُها تتداخل فيها ثلاثة أزمنة منشطرة من الزمن العام حسب رؤية "ميشيل بوتور" هي: زمن المغامرة (ويقصد به زمن أحداث الرواية) وزمن الكتابة (الزمن الذي يبدأ وينتهي فيه الكاتب)، وزمن القراءة (عندما يصبح الخطاب الروائي بيد المتلقي).(6) هذه الأزمنة التي قد لا تتوافر في الحرفة الشعرية وكتابة الشعر حيث ينتفي زمن الأحداث هي الامتداد العام لوقت مطاط قد يمتد لأعوام أو عقود أو حتى لقرون ماضية؛ وقد

يمثل زمنا يقرب من الحاضر؛ وقد يتعدّى لينطلق متحركاً في فضاء هلامي لم يحضر زمنياً ونعني به المستقبل الذي هو في عِداد الغيب. وإذا كان الدخول إلى الماضي الغابر عبر زمن المغامرة يعتمد المصادر المدونة التي يستعين بها الكاتب ويكون الزمن لديه فضفاضاً بمقدوره ضغطه أو توسيعه فإنَّ زمن الكاتب ابتداءً من أول جملة استهلالية إلى آخر فقرة ختامية للعمل المراد إنجازه ودفعه إلى ساحة القراءة يستحيل هاجساً يقضُّ عليه هناءه ويسلب منه فسحةَ التراخي إن هو تقصَّد ذلك. يأتي هذا عبر الضجر الذي سيداهمه والتأنيب الذي سينغل في خاصرة إهماله، وسيجد نفسه في حالة من انقباض لا تنتهي هيمنته ولا يتوارى ألمه إلا لحظة الإمساك بالقلم للتدوين.

وتدخل حَرفية الزمن وتأثير وجوده في اللغة التي يستخدمها السارد عبر استخدام عبارات تنضح بالزمن وتدفع الذات القارئة أو المنصتة إلى الانتباه لحدث سيتجلى تكون فيه انتقالة للزمن الذي سيكون حلبة تدور على أرضيته مفردات الحدث .

فأول مدخل للسرد والذي يُعد من أبجديات الاستهلال درجَ السارد وخصوصاً في الحكايات الشفاهية على استخدام بادئة زمنية تفتح باب الحكاية وتشرع أبواب القص، بعبارة صارت متداولة كأنها مفتتح لزومي لكلِّ سردٍ حكائي، هي عبارة: " كان يا ما كان....". وفي خضم الأحداث التي تأتي على لسان السارد أو قلمه يبقى الإحساس بالزمن وضرورات وجوده ماثلة لا تغيب حتى لو تسرب للحظات بفعل قوة الحدث المُحكى أو بتأثير الفعل المؤدّى. وهنا ومن أجل أن لا يغيب الإحساس بالزمن فأن السارد يقرنه بعبارات زمنية صارخة، وجاهزة لا تغيب يستخدم فيها بادئات زمنية كاستهلال فقرة لحدث يريد المتلقي أو المنصت إدراكها ومعرفة منتهياتها، من مثل: " وذات يوم..."، و" وبعد أيام معدودات...."، و" ذات مرة...."، و " وفجأةً...."، و" عند المساء..."، و" وفي الصباح....."، و" بعد لحظات...."، و" لم تمضِ عليه ساعة...."، و" بعد عدة أيام....."، و" انتهى الأمر(الحال)....." إلخ.. يصاحب ذلك تقنية أسلوبية صارت من مستخدمات السارد المعاصر تلك التي استخدمها " گوگول"، و"ديستوفسكي"، و"فرجينيا وولف" ومن جاء بعدهم، تلك هي تقنية "التداعي" و"الاسترجاع Flash back " اللتان يلجأ إليهما السارد لكسر التسلسل الزمني عبر تداخلاته التي تستفز ذائقة المتلقي وتدفع به إلى ضرورة التتبع المقرون بالانتباه لسيرورة وتوالي الأحداث (7). تقنية ذكية نقلت المتلقي أو المنصت إلى أرض لا يسترخي فيها على لذاذة القص. وكان لفرجينيا وولف تقنيتها الخاصة في ما سمي في ما بعد بتيار الوعي المستند على الاسترجاع والتداعي؛ وهما تقنيتان تتلاعبان بالزمن ويتخذان من تهشيمه نمطاً سردياً صار بفعل دكاء صانعته تياراً مهما في رحلة السرد. و عبارة "لم يكن هناك شيء يتحرك... " في فقرة "النافذة" في الجزء الثاني من روايتها (إلى الفنار) تتعامل مع الزمن الصامت عبر الشيئيات الماثلة في الوصف المندرج لتشكيل الصورة حيث تتحدث الفقرة عن تداعيات منزل بأثاث يغرق في الصمت إلا من نسمة هاربة فلتت من ريح ودخلت تطوف في فضاء البيت راويةً تواليات زمن مضى لحيوات بأنفاسها وخلجاتها وصراعاتها وأمنياتها ونجاحاتها ونكوصاتها الرافلة على أرضية وتأثيثات تشكل زمنية الأحداث وهويتها: " لم يكن هناك شيء يتحرك في الاستقبال أو حجرة الطعام أو على الدرج، لم يكن هناك سوى نسمة هواء انفصلت عن كتلة الريح تسللت من خلال المفصلات الصدئة والجدران الخشبية الرطبة بفعل البحر– تسللت تدور في الأركان وفي داخل الحجرات (كان المنزل متداعياً قبل كل شيء) وكان المرء يستطيع أن يتخيل الرياح وهي تدخل الحجرة – حجرة الاستقبال – تتساءل وتتعجب، تلعب بحواف الأوراق على الجدران وتسألها: هل ستظل هكذا فترة أطول؟ ومتى ستسقط؟ "(8) كل ما في البيت يحكي بفم الصمت زمناً راقصاً على إيقاع تهافت أعوام قاطني البيت الدين لم يدركوا– وحتى لو أدركوا – غواية الزمن الذي يصاحبهم ويسير بموازاة أفعالهم.

كانت "وولف" واحدة من الكتاب المبرزين الدين آثروا " تسجيل تأثير الزمن الحاضر، ومرور الزمن وتدفقه في خبرة الفرد على وعي الشخصيات بالزمن التاريخي؟" (9) وهي واحدة ممن خبروا وترجموا وطأة الإحساس بالزمن ما دفعها والعديد من أمثالها ذوي الوعي المتفاقم إلى التخلص منه– من الزمن – عبر إنهاء مسبباته وتأثيراته وفعله الثقيل؛ فكان الانتحار حلا لكل ذلك.

---

(1) عالم الرواية – " رولان بورنوف " و " ريال اونيليه " – ترجمة نهاد التكرلي – ص118

(2) جماليات المكان – غاستون باشلار – ترجمة غالب هلسا – المؤسسة الجامعية للدراسات – بيروت – ص74

(3) زوربا – رواية كازنتزاكي – دار الآداب

(4) المصدر السابق – ص148

(5) المصدر السابق – ص94

(6) عالم الرواية – " رولان بورنوف " و " ريال اونيليه " – ترجمة نهاد التكرلي – انظر ص118

(7) المصدر السابق – 118

(8) أدباء منتحرون – مكرم شاكر اسكندر – إصدار دار الراتب الجامعية – 1992 – ص 84

(9) المصدر السابق – ص 59

الفنتازيا.. الخلق والمبررات

في تواليات وجوده وأبجديات محيطه ظل الإنسان كمخلوق اكتشف نفسه ضئيلاً في عالم شسيع وحياة لها محدودية الأعوام الضئيلة بقياس التوازي مع عمر الوجود يفكر بما وبمن يضمن له قدرة الاستمرار في العيش ويحقق له رغبات هي من نافلة الرضا وترجمة القناعة. لكن الفناء الذي يترصده، والتلاشي الذي يقرر ضمور ويثبّته– رغم انبثاق النسيان كمقلل جهوزي لتضئيل الهلع وتلافي الكمد مع مرور الأعوام– ظلَّ من بواعث المنغصات التي تقضُّ مضجعَ الفرد البشري وتدفعه للبحث عن مهدئات الإحساس، وشعور أن يجابه الماثل بما يخلق حالة من التجاوز لا النكوص. ولأنّه يملك محفزات خلق الصورة التي يتمنى والعالم الذي يريد راح الإنسان بتأثير دافع المواجهة تارةً وكسب مسلك الارتياح والطمأنينة تارات يؤجج محفزات الحلم الذي يتواءم ورغباته في أن يبقى يعيش على أمل، ويتواصل على رجاء مازجاً المتوارث من التأمل والتاريخ والدين. فخلق الأساطير المستلة من ميادين الخيال والخرافة وأوجد معادلات السير المُداف بالطمأنينة. فتوالدت سيل من الحكايات داولتها الأفواه عبر الأزمنة ونقلتها الأجيال جيلاً بعد آخر. وكان هناك من يصدقها على أنها واقع ماثل حصل بتأثيرات مبررات حصوله فيما آخرون يتناقلونها بعدم تصديق ولكن بتقبّل يخفف من غلواء القلق الوجودي الذي يعيشونه. وبين هؤلاء وأولئك استمرت لغة الحكايات القافزة على الواقع والداخلة ملكوت الخيال فتمخَّض عن ذلك مصطلح "الفانتازيا" الذي يشير إلى استخدام الخيال بما ينتج من لا معقولٍ مُبرراً لاستمرارية حيوية الحياة ودافعاً المشاعر باتجاه خلق الرضا بما هو كائن وقبول بما سيكون اعتماداً على خلقٍ يكرّس قبول الإنسان بالذي هو فيه، فطفق بتأثير الفنتازيا وتوظيفها وشيئيات المحيط ومحمولاته يخلق حالة الاستعداد لتغيير تشاؤمه وهواجسه وتوفزاته نحو العيش في واقع تتمازج فيه:

(1) رغبة حب الحياة وتحمّل وطأة الموت وما بينهما من ممارسات تتخللها الأفعال السارة والأحداث المحزنة.

(2) الاندفاع في ملكوت الذات والانكماش من ثقل الانكسارات، متقرباً من السلام الهانىء وهارباً من الحروب الساحقة محاولاً تحقيق قدر ما يستطيع من القناعة بما هو مقسوم والديدن المتوالد بدافع الاستحواذ.

كانت هناك الآمال الفردية مثلما هنالك التطلعات الجمعية؛ توالد الرؤى القومية مثلما الأهداف الأممية. ومن غير النكران كان للدين بتشعباته الروحانية ومتعلقاته الطقوسية وجود مركزي يتدخل في كل الأفعال ويحضر مع كل الآراء. وتنتقل الفنتازيا إلى الميتافيزيقيا وشعور الإنسان أمام ضعفه إلى أجواء تدفعه لحيازة الخلود أمام هول الفناء الذي يتربص به فيذهب الأكديون في جنوب العراق إلى روح الإحساس بالعودة الثانية إلى الحياة، تاركين للمتوفى جهوزيات حياته الثانية ومتطلباتها من ملابس وأطعمة وحلي وتأثيثات حاجوية يومية كالأواني والأباريق والصحون. ويتطرف المصريون القدامى في إعداد غرف العودة المُطعَّمة جدرانها بالرسوم والنقوش والفسيفساء والأدعية ومراسيم الطقوس الألوهية فيما يتوجه شعب المايا في فنتازيتهم إلى الشعور بأنهم يعيشون بعد مماتهم في "سيبالبا" وهو عالمهم السفلي؛ وأنهم يرتجفون هلعاً من توقف الحياة في العالم (3210) فهم يخشون ذلك العام الذي هو المنتهى الأبدي لهم. ويعيش في قرية "سكان" التي يقطنها الهنود الحمر عشرات الطواطم التي تحميهم من الارواح الشريرة (1) فيما تجد قبيلة "كونو" الأفريقية الموت على أنه " القوة الأصلية في العالم وقد وجد قبل الله".(2)

وبتأثير الفنتازيا وسطوتها ولدت عبر الأحقاب حكايات بانورامية طويلة من مثل حكايات ألف ليلة وليلة" و "حكايات كانتربري"، و"الكوميديا الإلهية"، إضافة إلى الحكايات الانفرادية التي كان الكثير منها شفاهياً دارت على الأرض واندثرت لعدم تدوينها والبعض الآخر المكتوب الذي وصلنا عبر مديد الأزمنة والأحقاب.

ولقد رأينا إلى حكايات الجن وخوارقها، وتتبعنا تفصيلات الأساطير فأرستنا رؤانا على عوالم لا تمت إلى الواقع بصلة وليس لها مساس بثوابت المنطق. فتسببت "نواة التمر" مثلاً في إيقاظ المارد الهاجع لسنين طوال واندفاعه للانتقام ممن تسبب في هذا الإيقاظ (في حكايات ألف ليلة وليلة)، كذلك الكلاب السود –الإخوة– الذين كانوا بشراً فحوّلوا بفعل السحر إلى مخلوقات حيوانية (في الحكايات نفسها). ورأينا إلى "أخيل" المالك لثوابت البطولة والحياة السرمدية لولا نقطة ضعفه ومكان مقتله الكامنة في كاحل قدمه (كما في إلياذة هوميروس). وتتبعنا حكايات تأخذ طابع الملاحم الممتزجة من أحداث تقرب من الواقع ولكن أفعال فيها شيءٌ من المبالغة التي تدور عن قصص لأشخاص يمرُّون بتواليات أهوال فيجتازونها بنجاح اعتماداً على الشجاعة والتحمّل والصبر والتصميم على تحقيق المُراد فسمعنا حكايات السندباد ورحلاته ، وعلي بابا ومغامراته، وأبي "أبي زيد الهلالي" استهانته بالأقدار، و"المهلهل بين مرّة" وقسمه على أنْ يقتص من قتلة أخيه واحداً بعد الآخر.

الفنتازيا.. ضرورات الوجود.. مبررات الخلق

وإذا كانت الفنتازيا من وجهةٍ متافيزيقية قد شغلت وأنتجت الكثير من الحكايات والأساطير فأنها تأتي من وجهة أخرى كاستخدام تحتمه ظروف الشعور بهيمنة الأعراف والنظم الاجتماعية التي يجد فيها الفرد نفسه غير قادر على تلافيها ؛ أو هو مكبل بمفرداتها اليومية بحيث تبدو الاستحالة واضحة على تجاوزها أو الانقضاض عليها. فيتوجه هذا الفرد نحو عالم خيالي إيهامي يخرق من خلاله قوانين الطبيعة ويعلو على المنطق ، خالقاً مفردات محيطية تُشبع له نزوعه الذاتي المُقيَّد وتتيح أمامه تحقيق النزوات والرغبات المكبوتة.. وقد يلجأ إليها الفرد الميّال إلى الانعزال جراء تركيبته البايلوجية أو صدمته الاجتماعية التي تسببها أحداث تفاجئه بحيث يغدو من العسر عليه تخطيها.

فنتازيا العالم المعاصر

تخلق الفنتازيا وجوداً لها في عالمنا المعاصر داخلةً ميدان الأدب، وغائرة في خوالج الكتّاب صانعةً جراء إدراكهم لمهمة تجاوز الماثل وخرق القوانين الطبيعية أجواء خيالية تستقي فحواها من عوالم السحر والخيال لها قدرة التأثير على القارىء فصارت بمرور الزمن إرثاً أدبياً يضاف إلى المنتوج الأدبي للإنسانية بعد أن كانت نوعاً من الطقوس الدينية والممارسات التي يبغي الإنسان من خلالها إمّا التقرب من الآلهة التي يرجو منها إبعاده عن بواعث الخوف أو التخلص من الشرور التي تأتي بها الخبايا والأسرار المبهمة التي لا يعرف هذا الإنسان كنهها وماهيتها . فراح "كافكا" يقفز على الواقع في " المسخ" سالكاً درب اللامعقول حين يكتشف (گريگوري) نفسه وقد استحال حشرةً تخشى الظهور غير أنها تفكر وتتصرف بمشاعر إنسانية. ويذهب "گوگول" إلى اختلاق شبح يلف الطرقات ويداهم المارة بشكواه؛ وقبلهما كان (هاملت) يحاور

النفس ويدخل دائرة الشك في صورة الشبح الذي يظهر له متخذاً شكل أبيه، في حين وصِفَ بورخس على أنه " ميتافيزيقي مثقف يتقصى المنطق عن طريق الميتافيزيقيا" (3)

وإذا كانت ظاهرة تصديق وجود الأشباح في عصر هاملت قبل قرون طويلة أمراً يتعلق بابتداءات مخيلة الإنسان ومحدودية ثقافته فان مشاهد انقلاب المظهر في (المسخ) وتجلّي الشبح في (المعطف) كزمن أقرب إلى التطور التكنولوجي وتجاوز المراحل العلمية الموثرة تغدو من أبجدية الفنتازيا المعاصرة تلك التي تشي بحقيقة أن الخيال ومحفزات خلق التخيلات ديدنٌ استمراري في ذهنية الإنسان لا يريد التخلي عنه؛ محتسباً إيّاه معادلاً موضوعياً لضغوطات الواقع التي لا تتيح منح هذا الإنسان المُراد، ولا تحقق رغباته باليسر الذي يبغي، رغم أن " الفنتازيا في الأدب تنجم عن تصورات غير واقعية وتهدف إلى إشباع الرغبات اللاواعية."(4)، وأنّ أدب الفنتازيا " عملٌ لم ينجز بالوعي الكامل، نظراً لأنَّ العديد من الأعمال الفنتازية الرائعة ليست "جراراً متقنة الصنع" بل أشكالاً تعوزها البراعة ذات تشعبات وتجزئات في الموضوع واستنتاجات غير مستقرة كلياً." (5)

ولقد مثَّل الكاتب الممارس في حقل الأدب نوع من الفنتازيا التي تُبعد الإنسان عن الواقع الماثل وتجعله يعيش في واقع خلقي حيواني، تتحاور فيه الشخوص بلسان الحيوان لتعطي مدلولات بشرية يستفيد منها الفرد البشري كنوع من الحِكَم ومجموعة من النصائح. فكانت قصص "كليلة ودمنة" في العصور القديمة؛ وحكاية الأرنبة والحمار للأديب السويدي هانز كريستيان أندرسون التي جاءت مع بدء النشوء الحضاري في أوربا وتوجه الإنسان الأوربي نحو تسيد الآلة وتجاوز المرحلة الصناعية الأولى.

وفي زمننا القريب توجه الأدب نحو أنسنة الأشياء فصار الباب ينطق، وورود الفستان تتحدث، والقلم يحاور تشاطره الورقة ويحاوره والهواء. وكان على الجدار أن يقول ما يُحفر عليه ويطيل الحديث أمام الناظر المتأمل.

إنَّ هروب الفنان من عالمه الماثل وتأثيرات المحيط ورفضه للأبجدية الواقعية دفعه للانتقال إلى العقل الباطن خزين ومكمن الرؤى والمشاهد والأفكار المكبوتة فيوارب أبوابه ويتركه ينفث ما لديه من امتزاج وتداخل؛ فكانت النصوص الشعرية لمجموعة شعراء تيار السريالية التي أولت أهمية لما كان ينفذ من العقل الباطن لينسكب على الورق بلا حزم مع النص ولا مراجعة للمكتوب؛ وبريتون منظر هذا التيار الذي أقر "بالتحالف مع الحماقات، مع الأحلام، مع المشتتات، مع المغالاة، وبكلمة أخرى مع كل ما يناقض المظهر العام للحقيقة."(5) فيما كانت السريالية في الفن التشكيلي تدفع سلفادور دالي ليجسدها مضموناً وشكلاً بامتياز بحيث صارت نصوصه التشكيلية هوية صارخة لها، وتوجه مميز للفنتازيا. وكان لهذين الاتجاهين (في الشعر والفن التشكيلي) الأثر الكبير في حركة الأدب والفن، وأبجدية للفنتازيا المعاصرة التي وصلت في بعض من متصوريها على أنها جنون جالب للمتعة أو متعة متصيّرة في الجنون استناداً على "أحقية الإنسان في الاستمتاع بجنونه" (6) وقد تصل الفنتازيا إلى حالة الهلوسة التي يقدمها الفنان في لوحته أو الشاعر في نصه أو القاص في سرده.

ومن تقصي الباحث لحالة الخيال التي يلجأ إليها ترسينا النتائج على مرفأ حاجة تعبير الإنسان عن اكتشاف جدوى وجوده من جهة، وحيثيات عيشه اليومي وما يواجهه ويعانيه ويتحاور معه من جهة أخرى. وهي تواصلية خلقية لا يمكن لمخلوق يمتلك الشعور المرهف والإحساس المتأجج تلافيها.

ولقد جنَد الإنسان كافة قواه العقلية من اجل تدارس الظواهر واستخدام الحقائق العلمية المتوافرة لديه كل في زمانه للوصول إلى حقائق أكثر تقدماً وأوفى يقيناً إلا أنّه مهما جهدَ في استخدام مجسات العقل واعتمد الحقائق العلمية فانَّ هذا العقل

وهاتيك الحقائق تبقى قاصرة عن فهم المحيط." فلا تؤدي إلا دوراً ضئيلاً في حياتنا اليومية الحميمة؛ وأن ما نعرفه عن طريق العقل وحده لما هو قليل جداً بالقياس إلى ما نؤمن به أو نفترضه.".(7)

هي إذاً حقيقة الحلم الذي يبقى متواصلاً عبر الأزمنة؛ والفنتازيا التي تجد لها مبرراً للتواصل مهما توالت خطى المعرفة وتقدمت لوامس العلم.. وهي إذاً حقيقة استمرارية خدر الأسطورة في الذات الإنسانية التي في حاجة إلى نوازع الطمأنينة، وبواعث الاستقرار.

---

(1) تجسيد الأسطورة / ترجمة لمياء جميل / الثقافة الأجنبية – العدد الثاني 1991/–ص76

(2) اصل الحياة والموت / اولي بيير / ترجمة كاظم سعد الدين / الثقافة الأجنبية العدد الثاني 1991 / ص78

(3) أدب الفنتازيا – تي . ي ابتتر – ترجمة صبار سعدون السعدون – إصدار دار المأمون – ص191

(4) نفس المصدر – ص 17

(5) نفس المصدر – ص17

(5) دالي أول فنان يستثمر التحليل النفسي – ترجمة فخري خليل / الثقافة الأجنبية / العدد (2) سنة 2006 / ص 194 .

(6) المصدر السابق .

(7) الإنسان والأسطورة – بي غريمال – ترجمة د. فاضل السعدوني – الثقافة الأجنبية – العدد الثاني – 1991 – ص 39

رسائل الإبداع النهرية

" إنَّ النشاط الأدبي مقرونٌ بدرجة كبيرة بالمطالعة.
فعندما نكتب نحرق المكتبة، لكنَّ النارَ هي التي تغذينا."
ميشيل بوتور

من خضم الاحتراقات المعتلجة في بوتقة اللذاذات الإبداعية؛ وعند مرافيء الكلمة التي تسفح جذوتها على صخرة تأرخة اللحظة تنبثق نبتة البوح، متنسمة هواء تكيننها من العبير الذي يؤومها من جهات شتى.. جهات تزرع صدق النوايا ولا تنتظر غير وفاء الردود.. ونحن الرافلين على خمائل الأدب والثقافة المعرفية– التي جاءت بها العولمة بغية أن نرى أخانا الإنسان في الأصقاع المختلفة كما هو بملامحه ومشاعره، ببوحه وافضاءاته، بحكَمِه وصدقِه– نحصد سنابل الجذل، وننثر نسائم الانشراح بانتظار قطار الانطلاق صوب غابات الربيع وبحيراته الضاجّة بزرقة شذرية تهب متعة الارتماء عند شواطئها الملائكية؛ وأمامنا جيشٌ من حبور يتجه عارماً لاحتلال مكامن النفوس التواقة للسعادة وطرد خفافيش العهر الظلامي المتشبثة بمخالب نسرية قاهرة؛ هاتفين مع المنخل اليشكري: " ولقد شربتُ من المدامةِ// بالصغيرِ وبالكبيرِ"، ورافضين انكفاء المتنبي: " حرامٌ على قلبي السرورُ فإنني// أُعدُّ الذي ماتت به بعدها سُمّا". نلفُّ الطرقات هائمين في عشق جمال الكلمة، نتيه مخمورين في عباب البوح ونثر الرسائل المائية الغامرة بحب الإنسان وقدرته على اكتناه المحيط؛ نردد قول رامبو "هواءُ جهنم لا يحتمل الأناشيد!"، و "يا نفسي الخالدة/ راقبي أمنيتك/ رُغم الليل الوحيد/ والنهار المشتعل.". نزرع القصائد لافتاتٍ للجذل ونقول يا نفس تيهي خيلاءً في رحاب الله فأنتِ أثمن ما في هذا الوجود بامتلائِكِ وفخامتك ورصيدك؛ و يا زيف غُر غيرَنا. فنحن المستحمُّين بعصير النقاءِ المرتوي من سلسبيل الوفاء نخطو فنرى على يميننا بهجتنَا بالكون وإعجابنا بالدنى العابقة بالأمل، ونتلمَّس على شمالِنا حشودَ المُنتجين عِلماً وإبداعاً ومعرفةً فيما أمامنا شلالاتُ النور توجّه دعوةَ العدوِ باتجاهها لنيلها والاسترخاء على وثارة فراشها الغيمي الطائر، والنوم على وسادة نُسُمِها المائية الغامرة.
تلزمنا أميالٌ من القراءات والبحث لندرك تخوم المُرتجى ؛ وعلينا الخوض في دفين نفوس لإدراك مبتغاها. من هنا!
من هاتيك النظرة والرأي والطموح والجموح بدأت الرحلة المعرفية لاستكناه جوهر الكلمة وماهيّة الخلق المثير، ورصد الماثل ودراسته وتتبّعه بغية الخروج إلى عالم الخلق والإبداع بغير المألوف الذي هو في الحقيقة مألوفٌ ومتضاداته التي تقر أنَّ ما هو مألوف لا مألوف. فقد خضع الماثل للأهواء واستُدرجت الذات الحرّة لتقع في براثن التأويلات الخاطئة. فصرّنا ندخل مسالك المتاهاة اللامنتهية، ونسقط في هوّة الضياع السرمدي. وكان علينا إزاء ذلك أن نهيم في اللاجدوى وأن نضع أصواتنا الباحثة عن آذان راهفة في قلبِ جبلٍ جليدي لِئلا توصم هاته الأصوات البريئة بالعهر الدنيوي، فتؤول إلى الرفض المقيت وتُجلَد بمفردات الغيظ العميم.

كان علينا أن ننأى عن روح الدعابة التي تفكك الأجواء المتشنجة وتحيل الصلابةَ ارتخاءً، والغضبَ سماحة مكتفين بالعيش على ارث الدعابة المستقاة من روح وبواطن الكتب، والحكايات الدائرة على الألسن خشية أن يكون ما نكتب هباءً أو هو من عِداد الهذر اليومي النائي عن الصدق وحسن الجريرة فيغدو ما نكتبُه ليس من ارثِنا الذي نعتز به ونمجِّده على أنّه خلقٌ مكين، بل عبْءٌ ثقيلٌ من غير اليسر التخلص منه، وربما لا نمتلك شجاعة الفعل والصراحة التي تحلّى بها "جاو كزنك جيان " الكاتب الصيني الحامل للجنسية الفرنسية والحائز على جائزة نوبل للآداب عام 2000 حين أجاب عن سؤال يخص أعمالَه السابقة التي كتبها في الصين، قائلاً أنه احرقها "لأنّها أعمال كتبتُها وأنا خائف". فقد قدَّم هذا المتفاني الصدوق رؤيةَ أن الكتابة الصادقة النابعة من جوهر الروح هي تلك التي تأتي راكضة من رياض الحرية.

تحدونا الآمال وتومىء لنا الطموحات . تومىء بأكف من نداءات خضر تزهو بالينابع طاردة كلَّ لونٍ ينتج رائحةَ الرماد. ومن شتى الاتجاهات تردنا حداءات منغمة تثير فينا رغبة أن لا نقف؛ لا أن نتجلمد، حتى أن ضحكات "ديكنز" كانت تبزغ من بين ثنايا الآلام والبؤس الذي كان يعيش مفرداته ، ساخرةً من محاولات الأقدار الإطاحة بهيبة إصراره؛ ومحاولات "جان فالجان" المتكررة في الهرب من عتمة الباستيل وتحنّطات الزمن، وتخلّي رامبو النهائي عن التداول بالشعر نهائياً وبغير أسف، وانتحار كاترين مانسفيلد على يقين أن لا عودة عن القرار، واعتراف غونتر غراس على تاريخه النازي بلا موارية مع احتساب أنَّ ضجّة ستقام ولن تقعد في عصر الاتصالات الهائلة الخطف وزمن الفضائيات المتحفزة لبث أيّما خبر تأتي به العين الراصدة والأذن المرهفة.

من هنا كان علينا أن نفيق من ربقة الانغمار في عدم اللحظة لنتوجه إلى تربة التدوين لنثر بذار الخلجات والاحتراقات؛ مقررين بعد لأي تنفيذ ما قد سمعنا وفكرنا فبقي علينا الولوج من باب التجربة والاختيار.

اندفعنا خالعين أردية التردد، ومناهضين تحذيرات الانكفاءات.

فكان الأفق منفتحاً بقدر ما كان ملبداً بالمجاهيل! والدرب سالكاً رغم العثرات التي لا حدَّ لها!

وكنّا مفعمين بأمل الوصول وإن كانت التحذيرات لا تنقطع ! ومشحونين بتصميم نيل النجازة حتى لو فقدنا الكثير من طاقة تحمّلنا.

كانت المفردة هي الفتاة التي صاحبتنا في رحلة العسر والمشقة، وطاوعتنا كيفما شئنا وأنّى أردنا. صغنا منها حلاوة البوح الصدوق وصنعنا بها أيقونة للمساءات الموشومة بالمصابيح الوهاجة. كان قلق الإبداع يحدونا وهيجانات الأنا التي لا تنفك تسعى لإثبات وجودها في جملة الخضم المحيط المليء بالألغاز ومنابت المجهول . صرنا نكتب الشعر لنتحاور مع الطبيعة ، داخلين ممرات التساؤلات والاستفهامات والترجمات.(نحن) نلقي سيل النظرات الموشَّحة برغبة النهل والاغتراف، (هي) ترمي علينا حشود الردود المعبَّقة بالمعارف وأشذاء الخلق القويم. نقولُ هاتي، فترد: خذوا. نتوقَّف؛ فتهتف هيّا!!.. نستكين عند السفح، فتومىء بأذرع التحفيّز: هيّا.. هيّا... ومن حولنا يتردد:

صدىً عابرٌ من وراء العصور:
من الكهفِ ، والغاب ، والمعبدِ ،
سرى دافئاً من عروق الصخور
وأزميل نحّاتها المُجهَدِ،
يغني بأشواقه العاتية

إلينا : إلى القمّةِ العالية. (1)

ندّون خلجاتنا؛ ونعتصر الذاكرة..
نزرع الأيامَ بشفراتِ البحثِ
ونهيم حبّاً بالجديد.
حتى أنَّ أحدنا كان يتيه في طرقات التأمل، ويتغذى بعسل الكلمات ليدوّنَ غابات البوح على جبهة شوق البعيدة لتلك التي كان يطلق عليها حبيبة ونقول عنها دفتر الذكريات. يأتي بما قرأ و رأى من بروق دواخلها المحتدمة فنستلم ما تفجّر في أعماقه التائهة.. يستلّ سيجارةً لحرق مضارب الروح، فتنفتح الكهوف، ونخرج معه إلى فناءات الشعر:

يا خطىً ناعمة، يا قامةً ممشوقة
ليتك تدركين، بقلبكِ العنيد هذا،
أيُّ حبٍّ يمكن أن يكون صعلوكٌ مثلي
وأيّ رجل مطيع يمكنه أن يكون. (2)

هيَ رسالةٌ هذه التي بدأها بحرف النداء؛ وهو صوت مترجّي هذا الذي دفعنا لكتابة رسائلَ الخطى. الرسائلُ فمُ الزمان، ومؤرخة طيف السنين. ثمَّ رسائلَ تأتي بمضمار الإفضاء عن فم يقول الدواخل بناء على وحي يوحى، وأطياف تأتي قادمة من محفّات الغيب لتقول ما سيحصل في لحظات ما زالت نائمة على سرير الزمن الذي لم يأتِ. ذلك الذي يراه احدُهم حلواً لكنَّ في نظره "الحاضر أحلى"؛ أو ذلك الذي نتشوّق إليه ويخافه الغير ويتطيّر منه.
يوماً ما أسرَّت "كالبورنيا" زوجة يوليوس قيصر(3) في آنٍ من أوان الخشية من القادم إلى زوجها القيصر برسالة تحذير تبعتها برجاء أن لا تأتي الساعة الغيبية لأنَّ ما يأتي لغير صالحه.. الرسالة الشفاهية لم تثنِ قيصر عن المحاذير، ولم تنتفِ كرسالةٍ ستبقى تشير إلى مجيء زمنٍ قادم وحصول أمر مكتوب.. تقول له برسالة الخشية، والحزن، والرجاء: " أنت تعلم يا قيصر أني ما كنت لأومن بالخوارق، غير أني أقر الآن أنها تخيفني. يوجد رجل في هذا البيت يحدثنا عن أشياءٍ رآها الحراس خلاف ما أبصرناه نحن وسمعنا به، فيقول أنَّ لبوءة قد وضعت شبلها في الطرق وأنَّ القبور فتحت وبعثت بموتاها إلى الحياة ورأى محاربين أداء يحاربون في السماء وجميعهم شكّلوا فرقاً وكتائبَ. ولقد انهالت منهم الدماء فوق دار الحكومة. وسمعت معمعة المعركة في ثنايا الهواء، وصهيل الخيول، وانين الرجال المحتضرين، وانطلقت الأشباح تصرخ في الطرقات. آه يا قيصر! هذه أشياء غير طبيعية وعجيبة، وأني أتشاءم منها."
هذه رسالةُ تنبؤ آتية من بواطن رسالة أدبية يبعثها شكسبير على جناح الحرفة الأدبية والفنية لتلقي بظلالها التعريفية على زمنٍ كانت فيه التنبؤات والتطيرات تأخذ طابع الواقعية والإيمان والتحقّق لأنَّ قيصر الذي سمع الكلام لم يرفضه كرؤية زائفة لا تُصدَّق، بل قبلها على أن ما مُقَّر يحصل، وأنَّ "من المستحيل أن يتفادى المرء أموراً قد قررتها الآلهة العظيمة" تاركاً لشكسبير تأرختها، ولنا قراءتها.

ومن رسائل الإبداع النهرية التي طالعناها ولففنا دروبَها هي تلك التي أرسلها "وليم سارويان" لكاتب شاب لم ينشر من قبل (4). الشاب كان بحاجة إلى من يرشده بنصيحة تختصر له طريق الآلام الكتابية، وتعجّل بما يستطيع إنجازه بإبداعٍ يختزلُ غابة النثر الكثيفة فجاء "يوجين" يرشده بضوء النصيحة، ويلقي إليه بطوق النجاة من الكتابة الهامشية التي ترمي به في هوّة الضياع والتخبط التدويني. مفردات تقدّم خلاصة تجربة عمرية طويلة حصد خلالها صاحبُها رضا وإعجاب ومتابعة القراء وترك إرثاً توجيهياً يمنح من يتابعه دفقاً من المعرفة التي تعينه في سلوك درب النجاح: "اعتبر نفسك، بقدر ما يخصّك الأمر ، الكاتب الوحيد في العالم . وهذا أمر مهم للغاية وليس فيه شيء من الكبرياء والأنانية، إنَّما هي وجهة نظر ضرورية للكاتب الجاد يجب أن تعتقد انك الكاتب الوحيد من بين كتّاب العالم اجمع الذي يكتب قصة الإنسان"... " ينبغي أنْ تكون متفرداً. يمكنك أنْ تذهب معهم وتتحدث إليهم وتضحك معهم ولكن يجب أنْ تكون متفرداً. ينبغي أن تعرف أنك يجب أن تكون متفرداً حتى ولو كنتَ معهم. يجب أن تكون نابهاً أكثر من الآخرين، ويجب أن تظل أقوى منهم. إنَّها الطريقة الوحيدة التي يمكنك أن تكتب بها نثراً عظيماً".. "تذكّر أن تكون هادئاً داخلياً. تذكّر أنْ تنظر إلى جميع بني البشر، أخيارا أو شراراً، بعين نظيفة. تذكّر أن تكون جزءاً من العالم بقلب عامر بالنقاء. تذكّر أنَّ في خضم المأساة ما يضحك دائماً وأنَّ في صميم الشر دائماً ما هو خير. تذكّر أن تقيم علاقة منطقية في عملك بين الطرفين القصيين: هذا الجانب وذاك. تذكر أن تبتسم. ".

ومن بعيدٍ بعيد تأتينا رسالة إبداعٍ ترتدي رداء الشعرية مخترقةً هيولي الأعوام وتزاحماتها. تأتي لتحكي خلجات ونوازع، وتترجم حالاتٍ ودوافع، مطلقةً للذائقةِ حريةَ أن تحاور وتتذوق؛ أن تلامس وتقيس. فالذي يقول الشعرَ خالقٌ مُجيد؛ والذي يتوجّه إليه الشعرٌ حاكمٌ سميع. أمّا الفحوى فهي الغارقةُ في اللوعةِ، الباحثة عن غيوم الإنصاف. ذلك أنَّ الرسالة تتوخى إحقاق الحق، وتقدير الموقف بعيداً عن همسات الغدر وتخرصات المتخفين وراء أستار حبك المكائد.. من بعيد يأتينا الصوت هادراً وإنْ كانَ شاكياً؛ ويتجه إلينا وإن كان صوب غيرنا.

أزلْ حسدَ الحُسّاد عني بكبتهِم فأنتَ الذي صَيَّرتَهم لي حُسّدَا
تركتُ السُّرى خلفي لِمن قلَّ مالُهُ وأنعلتُ أفراسي بنعماكِ عسجدا
وقيَّدتُ نفسي في ذُراكَ محبَّةً ومن وجدَ الإحسانَ قيداً تقيَّدا

هذا المتنبي الذي لاحقته سهامُ الحسدِ أنّى توجَّه، وطعنته مدية الحقد أنى حلَّ يدوّن رسالته الإبداعية شعراً ترجّياً فتفيض ضفتا نهرِهِ الإبداعي متأملاً عدم رميه في اللامبالاة من قبل سيف الدولة الراكب على فرسه في أحد الأعياد الدينية البهية، منتظراً أن يشير عليه على أنّه الشاعر الذي تتقهقر أمامه أبيات القادمين من ما وراء تلال البغض، أنصاف الشعراء، فنراه يزداد توضيحاً وقد بلغ أعلى درجات العزّةَ بالنفس، وأنقى تخوم النقاء، ونسمعه يردد:

عليكَ هزمُهمُ في كلِّ معتركٍ وما عليكَ بهم عارٌ إذا انهزموا
وجاهلٍ مَدّه في جهلهِ ضَحكي حتى أتتّهُ يدٌ فرّاسةٌ وفمُ

هذا الشاعر البعيد عن زماننا يوازيه شاعرٌ عام في رومانسية القرن التاسع عشر كان مشدوداً هو الآخر للترجي باعثاً رسالة الإبداع نجوى لمن يبغي الإطلاع على مجريات فحوى قلبها وكلمة "أحبك" التي يصارع ذاتياً من اجل سماعها تنطلق من فمها. فقد قارب أمله حافة الضياع وسارع يرمي نفثات حيازة العطف. كان ذلكم "شيللي" احد شموع الرومانسية المتوهجة التي غيرت مفهوم الشعر ونقلته من حالة المثالية الصارمة إلى ربوع الفضاءات المفتوحة. كان محقّاً إذ هو يعرض حال محب أعياه الحلم، وآلمه الوجد، ولم يتبق لديه غير اللظى يكتوي به و "أحبكَ" المفردة التي يراها تتمثل زورق نجاة في خضم يأسه العميم:

إنَّ كلمةً واحدة لغارقة في المهانة
حتى لا يعود بمقدوري أن أزيدها هوانا
وإحساس واحد يزدري به كذباً
حتى لا يعود بمقدورك ازدراءه
أنّ أملاً وحيداً ليشبه اليأس
حتى لا يعود التعقل قادراً على إخماده
والعطف منك اعز على قلبي وأغلى
من عطف غيرك. (5)

نكتبها رسائل أبداع. ونبثها حنين قلوب.. هو الصدق الذي يلازمنا في ما نقول؛ والدفق المطري بشفيفيته وعذوبته في ما نبوح.. تقديرنا وفهمنا للحياة هما ما رأيناه ملازماً لجهدنا وجدِّنا لكسب الجدارة وحيازة المقدرة على رسم التفرد، على نيل النهايات القصوى... كنّا صادقين، وكان صادقاً ذلك "ريلكه" عندما قال في رسالةٍ زوجته "كلارا": " كلما ازدادت جرأة الإنسان على التوغل، كلما أصبحت الحياة أكثر جدارة بالاحترام، وأكثر ذاتية، وأكثر تفرداً.".

---

(1) قصيدة الأسلحة والأطفال / السيّاب / مجموعة أنشودة المطر / دار العودة – بيروت
(2) قصائد مختارة / يسينين / وزارة الثقافة والإعلام / سلسلة الكتب المترجمة/ 1980
(3) يوليوس قيصر / وليم شكسبير / ترجمة غازي جمال م دار القلم – بيروت
(4) كبار الكتاب كيف يكتبون / ترجمة كاظم سعد الدين –دار الشؤون الثقافية – كتاب الطليعة الأدبية 1986 .
(5) خمس وعشرون قصيدة من " بيرسي شيللي " ؟ ترجمة ماجد الحيدر/ الثقافة الأجنبية – العدد الثالث 2002

المأوى.. فعلُ المكان الزمني

في تماهيات أبجدية المكان مع تمظهرات شيئيات الزمان تتوارب أبواب لا حد لها من الحوارية التي تخلق لها فعلاً متأصلاً مع المفردات اليومية السائدة، تلك التي تتعلق بتفاصيل حياتنا اليومية التي يجمعها المأوى كمحدد لتأرخة جهد الفرد وحركته التي لا تعرف الثبات أو التلكؤ. والمأوى بمفردته المجردة يعني الأبعاد الهندسية التي يجد فيها المخلوق ساعات هنائه وطمأنينته بعيداً عن تسلط الأضواء، ونأياً عن اقتناص سيل الأفعال من العيون المتلصصة التي تبحث بغية الاكتشاف (وبتأثير الفضول المتكرس في النفوس التائقة لفك الأسرار). فالكهوف والأعشاش والبيوت جملة مآوي يسعى المخلوق إلى ارتيادها لتعطي انعكاساً خصوصياً يعبر عن هوية المأوى. ولم يقتصر مصطلح المأوى على البعد المكاني الهندسي (البيوت والحجرات والأعشاش) التي تقاس بالأبعاد الهندسية المعتادة إنما تعداه إلى القياس المعنوي. فباشلار يشير إلى أن "روحنا مأوى"(1)، وإنّنا "حين نتذكر البيوت والحجرات فأننا نتعلم أن نسكن داخل أنفسنا"(2) هذا السكن المعنوي الذي لا يمكن أن يقاس إلا بالبعد الزمني حيث تتخلق معادلة جدلية قطباها المكان والزمان وصيرورتها الحركة المتأتية من توالي وتتالي الزمن المتضمخ بالحركة الشخصية داخل المكان (مهما اتسع المكان فغدا مدنا أو طرقاً أو شوارع وبيوت ؛ أو ضاق فكان غرفاً واركاناً وزوايا وعلّيات وشرفات) فالمكان "في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها ، يحتوي على الزمن مكثفاً"(3). يضاف إلى ذلك فعل الخيال الذي يشيىء الأفعال ويزمّن الأحداث؛ إذ بدون الخيال يميل كل شيء إلى التصمغ ، وبغير أحلام اليقظة التي هي أيقونة الخيال وبصمته تصبح الحياة لافتة للتكلس والتجلمد وعنوان للبلادة.

ويوارب زمانُ المأوى المكانَ على انفتاحية صدمة الثقافة لدى الذين يمارسون تغيير المكان سواء جاء التغيير قسراً كما لدى الهاربين من صرامة وقمع السلطات التي يعيشون تحت سمائها أو الراحلين لعيش مرام أو تغيير جغرافية بغية توسيع معارف مبتناة على التجربة التفصيلية المعاشة على طبيعتها وأبجديتها اليومية. فالذين يمارسون تغيير المأوى يتغير لديهم فعل الزمن ويصبح المكان كخارطة أساسية للمأوى تصادماً زمنياً تعكسه الصدمة الثقافية التي تجعل منه على مفترق طرق جوانية تخلخل لديه قدرة التوازن فتجعله ولزن ليس بالقصير في حالة من الرجرجة والارتباك. ومن اجل أن يعيد التوازن ويدخل مهمة ترتيب المكونات يكون قد مر زمن سرق الكثير من طمأنينة المأوى التي كانت تشيع في الفضاء. أن تغيير المكان كمأوى يضمّخه الزمن الذاكراتي يتطلب حالات انفعالية قد تؤدي بمن يريد الخضوع لتأثيره إلى أزمات نفسية قاهرة وصراعات عصية على السيطرة. لقد أصيب الكثيرون ممن تركوا المأوى حاضن وجودهم الزمني المليء بالذكريات والخِبرات بأمراض سيكلوجية صارخة لعل مرض الحنين إلى الوطن (Home sickne) والشعور الدفين بفقدان (الجغرافية كمأوى معبر عن الحميمية؛ والذكريات كإرث تاريخي يمثل هوية المعلول بالحنين) خير مثالين نتمسك بهما للتوضيح والاستدلال.

إنَّ اعتيادنا على ما نراه ونخبره هو نتاج عملية ترويض أخذت أعواماً، تربَّت فيه مشاعرنا على طريقة تجمع الألفة مع المكان بمحتوياته الشيئية العينية والدفينة المعنوية . الألفة المتصيرة جراء خيط من الحميمية التي تعتمد الزمن في تواصلها وتأصلها. وكلما طال المكوث الزمني والتفاعل الآني مع المأوى بما احتوى كلما تفاقم الانشداد إليه والتعلق به والاستجابة لمؤثراته. وحين يغدو البعد فاصلاً زمنياً نسبياً يزيد تقهقرنا الوجداني باتجاه أبجديات هذا المأوى ويتفاقم لحظة

اكتشافنا نأي المسافة وشعورنا بالبعد الجغرافي عنه. لقد سقط الكثيرون صرعى حنينهم وعادوا مهوسين إلى مآويهم مخلفين كل ما يسهم في تغيير نمط حياتهم؛ ذلك " أنَّ نظامنا المكاني تتحدد ملامحه وطبيعته من خلال تدرج يكمل حركة الشخص ونمو وعيه." على حد قول "أدوارد هل"(4) حيث تقبل تغيير المأوى يعتمد تسلسلاً ديناميكياً معقولاً مع نمو حذر في الوعي والحركة اليومية التي يمارسها الفرد بدراسة تتوائم وضرورة التقبل وإلا يغدو البعد نائياً على الدوام وتصبح العلاقة متوترة مع ألاماكن الجديدة وعندها يستحيل الزمن عامل مناهض لتقبل المكان وتتفتت مركزيته التي يُعتمد عليها في خلف الألفة المكانية ويغدو الفرد مشتتاً لا يدري أين يكون انشداده وتشبثه وتواصله لأننا " في سكننا المتنوع حد التبعثر أحيانا نعد مثل الزمن لا ندري أين مركزه أو محوره ولذلك تنوعت وتشعبت ألاماكن كالطرق المتقاطعة والأسواق والمقاطعات الصغيرة والمدن الكبيرة ومراكز المدن وضمن ذلك تندرج المستويات الاجتماعية ضمن النسق الاجتماعي فليس هناك تدرج واضح عندما يتحرك المرء من نوع إلى آخر يليه." (5)

إن المأوى المترع بالحقيقة المفعم بالسعادة لدى بروست هو الجنان الضائعة التي لا نتلمسها بأصابع نظراتنا. هو العوالم النائية المفقودة التي تبقى عائمة في هُلام البعد الزمني غير المتحقق. هو التشيّئوات المتصيِّرة في حكمة الأحلام الباعدة لتهيّئوات شبح الأموات المحيطة في ساعات وضع خطواته على أرضية الزمن المجهول أو الذي ادّعاه مفقوداً ليس باليسر اصطياده أو بالقدرة التمكن من إدراكه.. والمأوى الذي يبغيه يستحيل ماهية يسعى جاداً للبحث عن كينونتها المطلقة ؛ هو القائل: " كلما نزلنا كثيراً في الألم بلغنا السر، ووصلنا الجوهر.". فالزمن الضائع لديه هو الألم الذي يُقرّه منبت إيغال في البحث عن الحقيقة، ومرتع لتنامي الجراح التي تعتري الباحث في بانوراما اندفاعه اكتشافاً أو خَلقاً واختراعاً وصولاً إلى لذاذة الخلود . تغدو الحقيقة المرتجاة هي المأوى الذي يتمناه ليعيش مفردات جدوى وجوده إذ يستحيل من بعدٍ مكاني إلى أطار زماني تقوده تضاريسه اللحظوية صوب قناعة تدفع به إلى الفهم المتناهي لكينونته وفك اللغز المبهم العصي الذي ظل عبر الأحقاب ديمومة جهلية لم يدركها الكنه الغائر في الأرواح. في حين لم يخضع بطل (شرق المتوسط) لعبد الرحمن منيف لهذه المحصلة ولم يأبه للزمن. فالزمن انعدم لديه بانعدام المكان الذي لم يمنحه غير الجور والاضطهاد لذلك يترك المأوى راضياً ولو على مضض؛ حين ترك الوطن معتلياً سفينة البحث عن مأوى بديل يتقبل أحزانه ويواسيه في محنته ويطبب جراحه ويضئل من جبال الحزن الجاثمة على قلبه العليل. في حين يغدو الزمن وعلاقته بالمكان أكثر وضوحاً تصويرياً عند "غارثيا لوركا" لكنهما في تداخل وتمازج يعمقان الثنائية الجدلية بينهما. فالمكان تعنونه مدينة نيويورك والزمان تحدده لحظات الفجر وما يدور بين قطبي الجدلية حيث "أعمدة الوحل"، و"حمامات سود"، و" مياه آسنة"، و"نار هائلة"، و "زوايا"، و"مدفون تحت السلاسل"، و"حطام سفينة" مؤشرات مكانية تعاقر أبجدية الزمن التي تتجلى في نص (الفجر) من مثل "إعصار"، و"يئن"، و"تفر"، و"الألم النازح"، و"جموع تتهادى مؤرقة"، و"نجت توّاً" وهي منابت زمنية في إيقاعها ومؤثراتها. هذا التداخل المتماهي بين القطبين ينساب بفرضية وجود شفرات تمنح المتلقي مفاتيح لنتائج تنبثق صارخة لتطيح بهيبة الأمل، الوجه الآخر للصبح (الزمان) في نيويورك القاسية الصارمة، الصورة البينة للمكان.

للفجر في نيويورك/ أربعة أعمدة من الوحل/ وإعصار من حمامات سود/ تتقافز في مياه آسنة.
الفجر في نيويورك يئن/ على نار هادئة تفر/ باحثة في الزوايا/ عن مراهم عطرية من الألم النازح.
يصل الفجر ولا احد يستقبله في فمه/ ذلك أن الصبح والأمل مستحيلان هناك:/ أحياناً تنفذ النقود الصاخبة المتجمعة/ كالمثاقب وتبتلع أطفالاً ضالين.

الضوء مدفون تحت السلاسل والضجيج/ في تحدٍّ أحمق لعِلمٍ عديم الجذور/ وجموع تتهادى مؤرقة من الأحياء/ كأنّها نجت توّاً من حطام سفينة الموت.(6)

إنَّ المأوى الذي يأخذ عديد الأشكال كما في العش عند الطيور والقوقعة الصلبة عند الحلزون والكهف عند الإنسان القديم والأقفاص الزجاجي لدى النبات هي تهيؤءات مكانية تعيد للزمن تقاسيم وجوده وتجعل من حركته أبجدية لبنائه المتحرك إلى أمام بلا توقف ولا عودة فقط في ديالكتيك ديدني فعال.

---

(1) جماليات المكان – غاستون باشلار – ترجمة غالب هلسا – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – ط2 – ص32

(2) نفس المصدر – ص33

(3) نفس المصدر – ص39

(4) حواريات المكان – ادوارد هل – ترجمة د. طاهر عبد مسلم– الثقافة الأجنبية – العدد2/3 سنة 1997 – ص39

(5) نفس المصدر .

(6) شاعر في نيويورك – فدريكو غارثيا لوركا – ترجمة حسين عبد الزهرة مجيد – دار أزمنة – ط1 /1995 – ص14

محاولات الوصول إلى الذات القارئة

تنبني تواصلية الإبداع المحكومة بجدلية الإنتاج على رؤية صانع الخطاب وموجّهات الكتابة في مجسّات اللغة التي يوظفها بحكم جملة مسارات يجد في اقتفائها ديدناً لتحقيق مبتغاه. وبحكم مهمّة الذات وجدواها في ابتداع ما هو مقرون بحكم المميز أيضاً يجهد هذا الصانع في فك نظام السائد ولملمة عشوائية المحيط على السواء سعياً لخلقٍ جديد يرتقي بالذات المتلقية نحو مصافي التهذيب وإزاحة الرتابة جانباً لئلا تصبح ديدناً ومن ثم تدخل دائرة التقديس، وبالتالي يغدو من العسير التخلص من سطوتِها وتجاوز مؤثراتها، أي ستستحيل "تابو" يرتسم كجدار فولاذي يحقق إعاقته الصلبة لكل محاولة اجتياز. لهذا يتحرك صانع الخطاب من أجل تأسيس جملة معانٍ تأخذ طريقها الفعلي نحو الذات الأخرى، مؤثرةً فيه ومهيمنة عليه. ولقد سمعنا إلى عزرا باوند يؤسس لحكمته الصِّدامية "قدِّم ولا تمثِّل"، حادياً بالأدباء إلى برية التجديد وركوب موجة الحداثة نأياً عن تسجيلية الواقع؛ بل دخولية توالدية تتجاوز طرح المعنى وعكسه كما يُرى؛ وخلقية تنهض من قلب الواقع وتنتفض عليه، في سيرورة مخاضية متوالية تقود إلى حركية دائبة وصناعة جديدة متواصلة تفعلها البنى الجديدة في هيكلية اللغة دون التجاوز على أحقية الغرض الذي توجَّه به صانع النص، ولا الشكل الذي ارتأى أن يكون قالباً للمُنتِج.

واللغة كأداةٍ فاعلة في مخاض الكتابة وكونها إحدى مسارب نجاح الناص في عملية خلق النص فقد تلاعب السرياليون بها تلاعباً مثيراً، مغايراً للسائد؛ خالقينَ تأثيراً غريباً مؤثراً ، مُدخلينَ الشعر أفق المغايرة المحببة، محدثين انقلاباً في التعبير عن الشعور– بعد ما ساد لديهم يقين تلاشي الطاقة الدلالية للمصطلح الأدبي– ما دفعَ جمعاً جيلياً إلى تبنّي مسارِهم بانشراحٍ وتلقّي آرائهم بروح الدهشة أولاً ثم السير على الخطى، ومن ثمَّ امتلاك ناصية البراعة التي تمنح حرية الخلق في إنتاجية النص وجعله بارقة أمل للتغيير، وفاتحة وسيعة تؤكِّد الشعر تميمةً لبراء القلب من تهافت الاستفهامات وثقل الإحساس باللاجدوى السرمدي.(1) وبذلك حققوا نجاح المهمة التي وجدوا أنفسهم يكدّون من أجل إيصالها إلى المتلقي وإدراكها من قبله الإدراك المقبول عبر تلقّي النص برغبة القراءة ، والتحاور مع المقروء برضا القارىء.

وفي الخطاب الروائي تفاعلت الأدوات في البنى وتعالى صّناع الخطابات نحو تداول يتوازى وأبجديات العصر الذي يعيشون ويحيون في دروب تفاصيله وعلى سهوب حركيته اليومية المعهودة فلم يركنوا للتقليد ويحتفظوا بالموجود كأنها الثوابت التي ليس لهم الحق في تجاوزها أو المقدسات التي لا يمكن البحث في مكنوناتها وظواهرها والخروج على سائديتها. بل إن هؤلاء الصناع ينطلقون من محصلة يؤمنون بها وتقر أن التجاوز الإبداعي في الخلق التدويني يأتي في غمار الصراع الإنساني في مواجهة ذاته والموجودات المحيطة وحتى في البعد الميتافيزيقي. وما يأتي من خلق جديد في السرد الروائي إنما هو من ديدن ونتائج الصراع الديدني للإنسان في التعامل بأدوات تستدعيها الحالة وابتكارات من اجل التجاوز وصولاً للأرقى؛ ذلك أنَّ " الروائيين المعاصرين يرون أنفسهم نوعاً مطوراً من الارتقاء." على حد قول روبرت شولز(2)، وأنَّ "تطور الأشكال داخل التراث السردي يشبه إلى حدٍّ ما الارتقاء الحياتي. إنَّ الإنسان يعد نفسه النهاية لعملية الارتقاء ومن الطبيعي أن يرى الارتقاء على انه صراعٌ من اجل الكمال."(3) وإنتاج معرفة حضارية هادفة تقود البشرية نحو مصافي إنسانية أكثر رقي

وإدراك لوجود بوعي أكثر رهافة بحيث تدرس الظواهر بعد التوقف عندها والانتباه لوجودها ومعرفة مبررات هذا الوجود. وما هذا الإنتاج المعرفي الذي يرتبط جدلياً برغبة الإنسان في التغيير والتخطي صوب مربع حضاري آخر إلا رغبة وثيقة في عدم التصمّغ في المكان ورفض التحنط داخل إطار استاتيكي زمني لا يبرحه، بل أن مَن هم وراء هذا الإنتاج يقرون ويصممون على أنَّ الحس الحضاري يجب أن يراود الإنسانية ويدفعها إلى التفاعل، إذ بدون هذا الإحساس تتعطل المهمات التاريخية التي ينبغي إنجازها. وهذا ما لم يحصل أبداً في المسار البشري؛ إذ تدل الأحداث أنَّ عظم الأحداث وهولها (كالحروب والأمراض والآفات والأعاصير،غيرها) ولّدت انعطافات تاريخية في التحرك البشري وحفَّزت الإنسان وطليعته العلمية والمثقفة إلى الاضطلاع بالمهام التاريخية المتوجبة عليهم للقفز على هذه الأحداث وتجاوزها بما يفيد الإنسانية وينقذها من طاحونة التدمير إلى قمّة جبل الانتصار على الاستكانة وتجاوز فكرة الاستسلام.

التعامل مع المتلقي.. التحاور مع الذات

تضعنا تجارب الذين سبقونا في الإبداع إلى آراءٍ متفاوتة في التعامل مع القراء سواء كان هؤلاء القراء من المطالعين للأعمال قصد حصد المتعة واللذاذة أو من النقاد الذين يغورون في ثنايا وأعماق النصوص والخطابات قصد اسبار أغوارها باكتشاف الشفرات. فمن الكتّاب مَن يرى أن القارىء يشكِّل لديه الذات التي تراقبه لحظة الكتابة وينتظر تلقّي ردَّ فعلها بعد القراءة. وهو بهذا يحسب حساباً دقيقاً ويلتفت لعديد الجهات قبل أن يُثبّت جملته التي يريد وأفكاره التي يسعى، ذلك أنّه يدخل في حساسية تلصص القارىء على ما يقرأ، وحساب نتائج ما بعد القراءة لأنَّ الكاتب في جهوده المتضافرة، ومن تجاربه المتراكمة، ونثر أحلامه المشرعة يبغي التأثير في المستوى المعرفي للقارىء عبر الرؤى التي يأملها تتسلل لحظة القراءة فتستقر في ما بعد عند تخوم سلوكياته. فالخزين الذاكراتي لدى الكاتب يكرّس الاتجاه المرغوب فيه ويشكّل الرغبة المطلوبة في القارىء ؛ فـ "معارفي القدامى، ثمار أحلامي" يقول بوشكين مؤكّداً على رغبة إيصالها إلى القارىء على أنَّها كينونة مرضية له ويأمل تلقّيها وقبولها من قبل هذا القارىء الذي يشغف به الشاعر ويتمنى التعاطف معه والقبول به؛ في حين ينطلق كتّابٌ آخرون في مضمار تدويناتهم الإبداعية فلا يضعون أمام ناظريهم جملة العيون التي تراقب حركتهم، ولا يأبهون لرأي يُرمى هنا وآخر هناك سواء جاءت تلك الآراء لصالح أو لتضاد صانع الخطاب. لقد كان وليم فوكنر يرى أن لا وقت لديه لتلقّي رأي القارىء وليس بالضرورة الإصغاء لردّات فعلِ قراءتهم، فهو ردّاً على سؤال: "هل يكون تحت أي نوع من التعهد أو الالتزام تجاه قارئه؟" يقول: "لا وقت لديَّ للاهتمام بجمهور القرّاء، ولا أتساءل مَن يقرؤني." (4) وحسبي أنَّ إفضاء الروائي بهذا جاء بعد أنْ نال الحظوة الكبيرة وقطع مشاوير الإعجاب وتجاوز التابوات المنصوبة من قبل مَن لا يرضيهم أن يتقدّم الذين كانوا خلفهم في مضمار الكتابة. لأنَّ كسب رضا أو قبول القارىء يبقى من أمنيات الناص في قياس نجاح نصّه، وتظل كلمات الإعجاب التي يفوه بها متلقٍّ مندهش مازورة أنغام تُعرّش في بوتقة أحساس الناص متناسلة مازورات تحثّه على الخلق الجميل والإبداع الأمثل. والنص كيما يحرز باقة النجاحات الوردية وينال أصوات الإعجاب لا بدَّ له من أن يشيع أرائج كسب المتلقي، وأن يرمي في طريق القاريء مبررات تتبعه وحيازة لذاذة القراءة المبهرة. فعملية التلقي باتت تشرك الذات القارئة شراكة فاعلة وواسعة في عملية نجاح النص ورحيل الخلق النصي الجديد، وبات على النص ومن ورائه امتلاك مبررات الوصول النافذ إلى الذات القارئة وحشد كل ما يشجّع على غواية القارىء وإسقاطه في حبائل دهشة النص. والنص كونه مخلوق حي تمور في داخله حياة ضجيجة وراهصة فإنه يتعالق في طرح نفسه مع ذائقة المتلقي؛

والمتلقي بلا شك يدخل دائرة التعالق والتفاعل والتحاور مع النص الذي يُقرأ. أي أنَّ الاثنين يتبادلان الحوار ويتنافذان أحدهما لنسيج الآخر. يتوجّه النص لإثارة ذائقة المتلقي، في الوقت الذي يحدد المتلقي مستوى التعاطف مع فحوى النص ومراميه. يقول أمبرتو إيكو: "إنَّ كل قارىء يعيش ما يقرأ. فإمّا أن يتعاطف ويبكي، وإمّا أن يترفع ويضحك." (5) مشيراً إلى الحساسية المتمثلة بين الاثنين ومدى فاعلية الناص في تضئيل المسافة المرسومة بين النص والمتلقي لحظة بدء القراءة. هذه المهمّة تعكس مدى قوة جذب النص بمغنطة مهيمنة من جهة وردّة فعل المتلقي من جهة ثانية. ومن جانبها تسعى الذات القارئة إلى التعامل مع النص المقروء من باب اوجه فهمه وإدراكه واجراء حوارية ثاقبة اعتماداً على ذائقة تتوخى الامتع والافضل، وتجهد لحصد سنابل اللذاذة وقطف ورود المعاني، وصولاً للفائدة المرتجاة بفعل التجوال الاستكشافي في دروب النص والوقوف عن المحطات المهمة فيه والمنعطفات المبثوثة على خارطته. من هنا نكون "الملاحظة والتخيل والتمييز النشط والدقيق لفهم النص وإدراك النبرات الخافتة أو الجهورة والكلمات ذات الدلالة المؤثرة او العادية، والتي تنطوي على إيماءات خفية أو تشير مجرد إشارة إلى التعجب او الإنكار أو الاستفهام.(6)

في الأحيانِ الموضوعية والمعتادة يقودُ النص الذي يتحاور مع الذات القارئة إلى إعادةِ تذكّر نصوصٍ سبق وان تعاملت هذه الذات معها؛ وقد يحفز على خلق نص جديد لدى الذات يأتي بهيئة مخاض نافع فتتوالد رؤية تجد هذه الذات صيرورتها بفعل نصِّها الذي تلقّت قراءته وتعاملت مع فحواه. وبهذه الجدلية تتحقق عملية التواصل المبتغاة بين الذات المنتجة والأخرى القارئة عبر النص الذي بمثابة قناة اتصال أثبتت جدواها بمحصلة ديدنية أساسها القراءة. إذْ لو لم تحصل القراءة لِما حصل التواصل ، ولِما تم تحقيق منفعة تواصلية عبّرت عنها بانتقالية معرفية توالت عبر دوّامة القراءة وانتقالها بعد ذلك إلى محطات الإنتاج.

وإذا أقررنا بضرورة القراءة فإننا لابد أن نقر أنَّ ثمة قراءة تتم عبر المنطوق الشفاهي حيث المتلقي يستمع والمرسل ناطق بما لديه من خزين، وأفكار مبرمجة لمهمة الحكي، وعِدد من تداولية حوارية أدواتها الفم (الكلام) والأذن (الاستماع/ التلقّي). ولا تعتمد الذات المتلقية على عنصر الإعادة لمرة ومرات كما هو التحاور مع النص المدوَّن؛ بل التلقي الوحيد الذي قد يكون تأثيره آنياً. تتسرب الكثير من مجسّاته فلا تبقى إلا الشفرات الكبيرة المؤثرة في ذاكرة المتلقي.

نماذج لخطابات تعاملت مع الذات القارئة

يتبارى التدوين الخطابي وخالقه في ممارسة سلوكية الكسب المقصود لذات القارىء، وعملية إيقاع الذات القارئة تبقى من مهمات تحايل الخطاب على قارئه، تلك الحيلة التي لا يتخلص هاتيك القارىء من فكاكها. إذ تدلنا عديد النماذج الخطابية التي ولجت مسالك رغبة القراء في القراءة إلى أنها أسقطتهم في حبائل غوايتها وجعلتهم أسرى تلك الخطابات بِنُاها ومضامينها، وبصدقها وجماليته. فلقد ظلَّ "أكاكي أكاكافيش" يغوي الذات القارئة لكي تقتنع به وتقف إلى جانبه في محنته التي أجبر على دخولها، وتبحث عن "معطفه" الذي سرقه اللصوص وشبحه الذي ظهر بعد موته وهو في غصّة استعادة المعطف المسروق ومحاسبة السارقين الذين لم يسرقوا معطفاً مجرداً بل حطموا أحلاماً بحجم تخيُّل موظفٍ بسيط كان كلُّ همّه أنْ يعيش ليخدم، ويخدم ليديم سنوات العمر رغم انسحاقها. و" گوگول " وهو يقدِّم " أكاكي" لم يكن ليكرّس متعة قراءة فقط بل ليحقق تأثير لوحة من واقع المأساوي الذي كان يعيشه المواطن الروسي في زمن القياصرة الذين لم يكونوا ليألوا

جهداً بالتطلع إلى معاناة المسحوقين. وإذا كان "گوگول" قد عرض قصةً واقعيةً لشخصية مستلة من نسيج الحياة فإنّه نأى عن الواقعية الصرفة أيضاً ليدخل حومة التخيل. إذْ البديهة تقر أنَّ ليسَ على صانع الخطاب أن يرسم الواقع بعدسة كاميرا محايدة بل أن يضيف ما تأتي به المخيلة؛ أنه يكتب الخطاب كأنه ليس هو. أ ان الذي يكتب في القصة القصيرة ليس الذي يكتب في الحياة كما يقول "رولان بارت".

إنَّ " گوگول " تمكَّن من كسبِ الذات القارئة وجعلها تقف إلى صفه في تعاطفها مع شخصية "أكاكي" وإقرارها أن الحرمان لا يزول طالما هناك متسلط مكين ومتنفذ مهيمن يسرق أحلام البسطاء ويستهين بمقدّراتهم وأمانيهم.

وإلى جانب "گوگول" ثمَّةَ "جاك بريفير" وهو يتعامل مع الرجل الذي يُدخِلُهُ إلى محلٍ لبيع الزهور لشراء باقة ورد لا يُعلمنا لمن سيهديها في نصّه الشعري الذي يحمل عنوان "عند بائعة الزهور" حيث ينتقي باقةً زاهية فيسلّمها إلى البائعةِ لكي تغلّفها. وفي اللحظةِ التي يُخرج النقود من جيبه يسقط واضعاً كفّهِ على قلبه فيما النقود تتساقط من يده وتروح تدور على الأرض.

إنَّ الذات القارئة هنا تستنفر طاقات مخيالها لتصوّر مشهد دخول الرجل في استهلال النص حتى حيرة البائعة التي لا تعرف ماذا تفعل حيال رجل يسقط أمامها وهو يضع يده على قلبه ويموت. هل كانت الميتة بفعل حبٍّ هيمنَ على قلب الرجل فطعنَه، فخذلَهُ، فأذلَّهُ، فأسقطه صريعاً في أحرجِ لحظة؟ أم كانت الفتاة البائعة من الفتنة ما أرهق قلبه المتطلّع فرماه في حومة الردى؟ أم كان القلبُ الذي يحمله قاسياً مختلساً بحيث تجاوز على صاحبه فقضى عليه في لحظةٍ من عِداد الرومانس حيث يناعة الزهور، وجمال الفتاة، وورق التغليف الناصع ، والهدف الذي أتى به كي يبتاع أزهاراً، أو حفنةً من ألاماني؟

وفي الأدب الكلاسيكي وحيث الخلق الرومانسي يقتضي سحب المتلقي إلى ساحة القص تتوجّه أميلي برونتيه إلى استخدام الروي الدائري الذي يشكل حلقة تبدأ من نهاية الأحداث لتدخل إلى بدايتها عبر راوي شهد التفاصيل وخاض في غمارها، وكان مشاركاً في جزئيات ما جرى في "مرتفعات واذرنك" فراحت تحكي نشأت بطلي الرواية الذين يُعدان مهماز الأحداث واقصد بهما (كاثي)، و(هيثكلف) العاشقين عشقاً روحياً طاهراً لكنه جارفاً ومدمراً وكيف أوصلا مصير عائلتين كانتا تعيشان في دعة وهدوء على مرتفع في برية (واذرنك) كثيراً ما كانت تمر عبرها رياح الشتاء القارسة وأعاصير الخريف الهوجاء فتترك المكان في وحشةٍ أسبغت غب سنين طوال الوحدة عليهما فنشأ من فيهما في حالة من الانعزال والجفاء. وفي قراءة لهكذا عمل سردي تسوح الذات القارئة في أجواء من التأسي والقلق والحزن إلى جانب الكره والضغينة ورغبة الانتقام. وحين تتحرى هذه الذات عن صانعة هذا الخطاب وتدخل في مسارب حياتها ستكتشف أنَّ الكثير مما سُرد ووصف لهو شرائح مقتطعة من حياتها شخصياً. ستكتشف أن صانعة الخطاب حققت نجاح كسب الذات القارئة وجعلتها إلى صفّها عاطفياً، في الوقت الذي جعلت من خطابها إرثاً سردياً لا يمكن إغفاله عند المرور على محطة السرد الإنكليزي.

تواصل ذاتي في الخلق والقراءة

إنَّ الخلق التدويني الذي جاء من خلال حقب تاريخية مثلت الحركة البشرية وعكست رؤاها وانفعالاتها وهاجسها دخل في مضمار التفاعل التواصلي، وأرسى حوارية لا تعرف الانفصام بين الذات الخالقة والذات المتلقية. وهي عملية إنسانية بحتة ولدتها رغبة الإنسان في أن يوصل كل ما يعتوره إلى أخيه الإنسان فتبدو العملية كما لو كانت تبادلاً إرثياً يوصي أحدهما

(السلف) أخاه (الخلف) بضرورة أن لا يقف الأخير عندها متحنطاً، بل يجعلها كرة وهج يركض بها ليسلمها إلى أخيه الآخر لحملها كأمانة لا يريد لها الانطفاء والخفوت ثم الذواء.

إنَّ ديدن الإنسان بالتواصل الخلقي يأتي جراء شعوره بخطر الفقدان والخسارة التي يجد وجوده يخشاها، لأنها تشكّل نهايته . وهو بهذا يؤدي فعل سعي حيازة الخلود. فتتحرك الذات القارئة لفحوى النص الذي يمثل صفحة من صفحات كتاب الوجود لقراءة جادة يبتغي في مشوار تحركها تجميع فاكهة الماحول المتناثرة ليعيش لذاذة اللحظة على أمل تكملة قراءة الكتاب برمته، وأخذ شعلة التحرك من الذات الخالقة لتغور في مناطق وتضاريس خَلقية غير مكتشَفة.

---

(1) اللغة في الأدب الحديث / جاكوب كورك / ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل / إصدار دار المأمون للترجمة والنشر – 1989

(2) "كبار الكتاب كيف يكتبون / ت. كاظم سعد الدين/كتاب الطليعة الأدبية – 1986 /دار الشؤون الثقافية – بغداد

(3) انظر التراث السردي (THE NARRATIVE TRADITION) / روبرت شولز وروبرت كيلوك / ت. د. علاء حسين عودة / الثقافة الأجنبية/ العدد الأول – السنة 1998 / دار الشؤون الثقافية – بغداد

(4) نفس المصدر

(5) مقابلة مع امبرتو ايكو / ترجمة د. سلمان داود الواسطي / مجلة الأديب المعاصر /العدد 46 /1994 – ص43

(6) ترجمة النثر الإبداعي / د. حياة شرارة / مجلة الأديب المعاصر / العدد 42 / 1990 – ص13

شفرةُ الحزن.. تعبيرية الألم

"هناك تعبيرٌ أبشعُ من الدموع التي نبكيها، إنَّها الدموع المكتوبة"
باشلار

يتّخذ الحزن شفرةً نصيّة صارخةً في تواليات إفضاء الناص حين يلجُّ أبوابَ التعبير لإنتاجِ نصّه دخولاً إلى حواريـة يكونُ هو أحدَ أطرافِها المؤثرين عند ضفةِ التبادل العاطفي فيما المتلقي يرابطُ عند ضفةِ الاستقبال للخروج بمدلولِ مسبّباتِ وتداعياتِ ذلك الحزن/ النص.

في الحزنِ تكمُن بواعثُ تهالكاتٍ تتبارى متهافتةً في مساربِ ذات الناص فيعمد بعدَ محاولاتٍ لا تنتهي لإخفائها وإضمار كل ما يمُت للكمدِ بصلةٍ إلى البوحِ بها استعانةً باللغةِ التي تُجسّد فضاءَ الألم وجغرافيةَ الحزن وعظمَ الجراح التي تتشعب فتأخذ لها حيزاً وسيعاً من ذاكرة المُبيح، وافقاً كبيراً من نتاجه المُباح... إنّها دفائنُ الجروحِ المتراكمةِ تتعالى دَفقاً فتضيّقُ عليه ما يضطرُه إلى سكبِها ليست كشكوى يعرضها بل طلباً لارتياح يبغيه (أرقٌ على أرقٍ ومثليَ يأرقُ// وجوىً يزيدُ وعبرةٌ تترقرقُ .. المتنبي). يتوالى الحزنُ كشفرةٍ إنسانية غير مرغوبة تشكِّل معادلاً موضوعياً لشفرةٍ تتخلّق أمنيةً ومسعى. وإذا كان السرور الذي هو نقيض الحزن في تفاعيله يعني التحليق في فضاءِ سعادةٍ تأخذ بالإنسان صوبَ مصافي الانعتاق والانطلاق فإنَّ الحزنَ يعني التزعزع والارتباك يجرجره إلى مهاويَ القلق والخشية؛ يعني ضياع الآمال والشعور أنَّ ما انقضى صار ماضياً واستحال تاريخاً، وأنّ البهاء لا بد له من انتهاء، والضوء يدخل حتمية الخفوت (أتاها كتابي بعدَ يأسٍ وترْحةٍ// فماتت سروراً بي فمتُّ بها غمّا.. المتنبي).

ولقد عرفنا الحزن سلوكاً أزلياً ساور المخلوقَ منذ وعى وسايره في متواليات حقبه الزمنية ولم نسمع أنه انتفى من أمةٍ وزال من مخلوق بل العكس! حضورهُ كزائرٍ كثيراً ما يُرخي وجوده ويشيع بواعثه وينشر أنفاسه حتى لتضيق به أممٌ وتستغيث من جثومِه نفوس.

تولّى الشعراءُ موضوعةَ الحزن من خلال تعبيرٍ ساورهم وبوح لا بدَّ أن يُقال. كلمات تفسِّر هياجاتِهم الداخلية بعد حوار جرى منذ الأزل مع الذات ولم يدركوا النتائج الايجابية التي يتوخون. دخلوا الحزن مُرغمين فلم يقدروا على تجاوزه أو كبته. دخلوه من أبوابٍ عدّة وأفاهوا عنه بما يجيز لهم القول حِكَماً ولّدتها التجاربُ وأحداثاً خلقتها الأيام. لا أمان للدنيا؛ وما تظنّه يدوم حتماً أنه زائل وليس لديك الغرور في امتلاكه والتباهي في حيازته، وما حسبته ملكاً ستكتشف أنه كملكيةٍ في حلمٍ، وكماءٍ يتسرب من بين الأنامل (نصيبكُ في حياتِكَ من حبيبٍ// نصيبُكَ في منامِكَ من خيالِ.. المتنبي).

هنا تُختزل الكثيرُ من الآمالِ المنتهية إلى لا تحقيق، والرغبة الآيلة إلى هباء. إنّه الحزن ينضح من الكلمات متعالياً بصيغةِ لوعةٍ أو مجاهِراً بحصولِ فَقدٍ حتمي لا تضرُّع يُجدي فيه ولا ترجّي.

قد يجسّد الشاعرُ الحزنَ عبر الاستسلام له. يقف على تلّة الإفضاء يوالي اعترافاته بهدوء كما لو كان يدخل دائرة الاعتراف المَكين ويوازي سنواته بأوراق الشجرة الساقطات بسكونٍ دونما انتظار ريح أو دون جلبةٍ مفترضة:

كما تُسقط الشجرةُ أوراقَها في سكينةٍ
ها أنا اسقِطُ كلماتي الكئيبة.
وإذا ما الزمنُ، وقد كنسها كما تفعلُ الريحُ بالأوراق
يجمعها في كومةٍ تافهة
فلتقولي معي.. لم يعد المُرجُ الذهبي يتغنّى
بلغته الجميلة.

(يسنين) (1)

في حين قد يتسللُ هذا الهاجس المتَّشح باللوعةِ والمرارةِ إلى دواخل ناصٍّ آخر عبر مشاهدةِ أحزان الآخر فيغترفها لتكون منهلا في التفاعل معها، وبوحاً للتدليل على أننا لا يجب أن ننظر لأحزاننا بإحساس أنّها لا تخص الغير؛ ولا لأحزان الغير على أنها ليست ذات صلة بمشاعرنا.. إنَّ الخلاّق هو البشري الأكثر تشخيصاً لمشاعر الناس، والأدرك في تعامله معها والتحاور وفق سياق البعد الإنساني للخروج بما يضئل من غائلة الأحزان:

هل أقوى على رؤية حزن الآخر.
ولا أكون حزيناً كذلك.
هل أقوى على رؤية أسى الآخر
ولا أبحث عمّا يؤسيه

(عن نص: حزن الآخر.. وليم بليك) (2)

هذا السمو الذي يتماوج ويهدر في دواخل الناص كشاعرٍ، وهاتيكَ الهياجات الشلاّلية الشاعرية التي تتدفق وتتعالى للإحساس بألم الآخر يمنح الناصَّ الشفّاف الرؤية والتلمّس هويةَ الارتقاء على مشاعر الذين يقفون عند جهة تجاهل أحاسيس ومشاعر الآخرين؛ إذ ثمّة مَن لا يأبهون لأحزانهم ولا لآلامهم حتى لو وصل الأمر إلى محقهم وتسليط نيران الدمار عليهم... ولنا من نيرون مثلاً يوم ألفى نفسه قد دخل دياجير الهزيمة وأيقن أنَّ انتصاراته الزائفة ما هي إلا خديعة كانت تتنامى في أعماقه فقط كرهِ الآخر وعاب عليه العيش في "روما". وعندما اكتشف أنّه ملكٌ مهزوم مذموم قميء عمدَ إلى إحراقها، غير آبهٍ بذاكرة أهلها وذكرياتهم مندفعاً كمثيلٍ له قال يوماً "عليَّ وعلى أعدائي" نائياً عن براءة الإنسانية ولطافتها ، ورافضاً التعاطف الذي ينبغي التحلي به للتعبير عن توافقية المشاعر وتطابقية الأحاسيس؛ وكارهاً رهافة ذاك الراصد معاناة المحيطين به الهاتف:

هل أقوى على رؤية دمعة تهلُ.
ولا أحس نصيبي من الإحزان.

(بليك ..)

و يوم يتسلل الحزنُ إلى القلوب فيعتصرها وإلى النفوس فيسكنها تستحيلُ الحياةُ نوعاً من الكَدر ولوناً من العتمة(كيفَ الرجاءُ من الخطوبِ تخلّصاً// من بعدِ ما أنشبنَ فيَّ مخالبا.. المتنبي). يبحث المُبتلى به عمّا يزيله أو يخففُ من أواره، وينشد مَن يساعده على اجتثاثه والتنصل منه. فهو نوعٌ من العذاب يعانيه المصفّدون في النار السعير غير القادرين على نيلِ الرحمة؛ وهو شيءٌ من الدخان الذي يزحم الهواء ويأخذ محله؛ وهو كذلك مسخٌ قميء يتسربل بالغموضِ ويتَّصف بالوحشيةِ والغرابة. فمن غير الدعاء للهِ والتضرّع يمكن أن يزيل هذا الجثوم ويعيد للروح التعبى مسارَ الهناء:

حزني ثقيلٌ فادحٌ هذا المساء
كأنه عذاب مصفدين في السعير
حزني غريب الأبوينِ
لأنّه تكون ابنَ لحظةٍ مفاجئة
ما مخَّضتهُ بطنُ
(.....)
لقد بلوتُ الحزنَ حين يزحمُ الهواء كالدخان
فيوقظ الحنين: هل سنرى صحابَنا المسافرين
احبابنا المهاجرين
(.....)
ثم يمرُّ ليلنا الكئيب
ويشرقُ النهارُ باعثاً من الممات
جذور فرحنا الجديب
لكنَّ هذا الحزن مسخٌ غامضٌ، مستوحشٌ غريب
فقل له يا رب، أن يفارق الديار.

(صلاح عبد الصبور)

الحزن في جدلية الافكار

تستحيل تراكمات الحزن افكاراً تتداخل في عمق الذات الراهصة لاتخاذِ قرارٍ، ويصبح الحوارُ الداخلي (المونولوج) وسيلةً للوصول إلى مصافي اليقين.. وعلى غليانيةِ الحوار يتبدّى رأيان متناقضان: الأول رؤيةُ الروح وتوقُها في أنْ لا تنسلّ عن الجسد فتحلّق بعيداً في الهيولي البهيم؛ والثاني لسان المُتحدّث حائز الروح الذي هو في أتون رغبة تجلّي القرار.

فالشقاءُ الذي هو لونٌ من ألوان الحزن يغدو سلوكاً يومياً إن استكان له البشري، وقد يستحيل حظّاً ملازماً له يتماهى معه بحيث يساوره شعور أنّه لا بدَّ له من الاذعان لسطوته فيصبح هو اليوم والغد والأفق والمدفأة والأم له مع (استراحة في الشقاء)(3):

ايها الشقاء، يا حارثي الكبير
ايها الشقاء، اجلس واسترح
فلنسترح قليلاً أنا وأنت
استرح ،
ستجدني، ستكابدني، وستؤكِّده لي،
أنا خرابك يا مسرحي
ويا مرفئي، ويا مدفأتي، ويا حزني الصغير!
يا مستقبلي، ويا أمي الحقيقية، ويا افقي، في نورِكَ
وفي اتساعِكَ، وفي هولِكَ.
سأسترخي.

(هنري ميشو)

ويوم يصيبه المللُ لكثرة العلل وتراكمِ الرزايا ونضوبِ التحمّل يسربَلَهُ اليأس ويبيت على بيّنةِ الانتهاءِ.. إنَّهُ لا يروم للعذابَ التسلّيَ في الجسد المُنهك الخاوي العليل. ولا يريد للروح أنْ تبقى تتوسَّلَ المكوثَ في جسدٍ لم يعُد نفعاً بقاؤهُ متهالكاً ، ولا للقلب أنْ ينبض بلا نفعاً يُرتجى في (غثيان أم أنَّ الموت قد أتى)(4):

استسلم يا قلبيَ
لقد صارعنا بما فيه الكفاية
ولتتوقف حياتي
لم نكن جبانَين وفعَلنا ما نقدِر عليه
آه يا روحي
أتريدين أن ترحلي أمْ تريدينَ أن تظلّي
لا بدَ أن تبتّي في الأمر
(.....)
أنا لم اعد أتحمّل .

(ميشو ..)

تجاوز الحزن إلى القناعة.. الموت

إذا شِيءَ للحزنِ أن يكونَ عميماً، والألم ليس له انتهاء..
وإذا بلغ الوعي تناميه وارتقت فتاةُ الإدراك تخومَ القناعة بأنْ لا جدوى من القادم اتَّجه الناص إلى إعلان تقبّله لمنتهيات مسببات الحزن وبواعث الألم بعدَ إدراك أنَّ الفناء يتسللُ إلى ربوعِ المطامح، والخواء ينبري ليكون هويةً لا قدرة لمخلوقٍ على رفضها.

تموتُ رغائبنا أولاً
ثم آمالنا والمخاوف
ساعتها تستحق الديون
ساعتها يطالب التراب بالتراب.. ساعتها نموت.

(بيرسي شللي.. من نص: الموت) (5)

إزاء هذا الجبروت المتحرك بثقة واتزان لسرقة جيوش المطامح والإطاحة بالرغبات اندفع الإنسان لإرساء سفينة الضياء في بحر الخلود.. لقد أدركَ الإنسان منذ قِدمِه عاملَ الفناء الذي ينتظره ليزيله مِن على صفحاتِ الوجود مثلما أدركَ أنَّ عدم الزوال يحصل يومَ يترك إرثاً معنوياً تتناقله البشرية كخلقٍ مثير ومؤثر، حافراً وجوده على حجر صوان الزمن. الحجر الذي لا يبلى والحفر الذي لا يمحى. والموت عند الخلاقين ملاّح سينقلهم إلى عالم السكون لكنهم لا يهابونه كما يهابه البشر العاديون، ولا يرتعبون كرعب الناس البسطاء.. إنَّهم يندهون عليه ليعجّل بالحضور والرواح، ذلك إنّهم محمّلون بالنور الذي لا تطفئه ظلمة القبر ولا تدثّره كتوف التراب. إنَّهم يعتمدون ذلك البريق الكامن في الأعماق الذي كان يشعَّ في الحياة ويفهمون استمرار تدفقه وانبثاقه بعد الممات:

يا موت!.. أيها الملاح المحنك،

الموكل بسفر الأرواح،

آن الأوان فأرفع المراسي،

وهيئ لنا الرحيل

مللنا المقام هنا– يا موت! ..

فعجّل الرواح

وإن يكن – أيّها الملاح !–

قد أدلهمَّ

أمامك البحر والسماء

فإنَّ نفوسنا التي ألمَّت بها –

يشعُّ منها الضياء.

(بودلير.. نص: الملاّح المحنك)(6)

يغدو الحزنُ في نهايةِ المطافِ شعوراً يساورنُا كتيّارٍ يثير في الدواخل منّا حالةَ اجترارِ القلق رغم إدراكنا أنَّ حزناً بهذا المقدارِ أو ذاك ليس قَدْراً من شجاعةٍ ناجزة لها قِدرة إيقاف الحاصل أو عرقلةِ الذي سيجري لا محال. وما نجتازُه من زمنٍ غمرته المسراتُ وتقادمت عليه الذكرياتُ لن يعود مهما حزنّا لفقدِه وأطلقنا نداءَ التمنّي على عودتِه (وما ماضي الشبابِ بمستردٍّ// ولا يومٌ يمرُّ بمُستعادِ).. لقد جزع جلجامش على الفقدِ وتمنَّى. لكنَّ جزعَهُ ما أربكَ قانونَ الحَتم، وأمنياته استحالت محضَ هواء.. وكان المنتهى أنْ سارِ الحزنُ مع مسارِ الرحيل. فاختُتِم الرحيلُ في محطةٍ بينما واصل الحزنُ خطاه صوبَ محطات.

25 شباط 2008

---

(1) يسنين – قصائد مختارة – ترجمة حسب الشيخ جعفر –دار الحرية – 1980 – ص97

(2) وليم بليك .. د.ج.كيلَم – ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة – ص131

(3) قصائد ونصوص – هنري ميشو – ترجمة حسونة المصباحي – دار الشؤون الثقافية – ط1 1990– ص61

(4) قصائد ونصوص – هنري ميشو – ترجمة حسونة المصباحي – دار الشؤون الثقافية – ط1 1990– ص55

(5) خمس وعشرون قصيدة من بيرسي شللي – ترجمة د. ماجد الحيدر – مجلة الثقافة الاجنبية – العدد الثالث لسنة 2002 – ص90

(6) من الانترنيت _ www.almasira.net

القراءة.. مطالعةُ كتابِ الحياة

أنت تخاطبني لكي أقرؤك.
رولان بارت

يبتغي الفرد البشري في مساره الانساني قراءةَ كتابِ الحياة على هدي الفضول الذي يتملّكه كسلوكٍ جوّاني جُبل على تجسيده ورغبة جامحة زُرِعت فيه سعياً لإدراك المحيط بناء على استكناه شخصاني لا ينقطع. إذ الفضول يدخل من باب رغبة الاكتشاف. والاكتشاف لذّة بايلوجية تتفاقم في أوصال المخلوق وتتعالى في سماء تخلّقه وصولاً إلى أيقونة الحيازة المُرتجاة... كتب الرجل السومري خليط الأفكار ومزيج الرؤى ومُجمل الانجازات وتوالي المُرادات على رُقم الطين لكي يقرأُها مَن يأتي قادماً، مشحوناً بالفضول، مزدحِماً بحاجةِ الاطِلاع على ما لا يعرفه وغائراً في ما لا يفهمه، أملاً في اقتناء معرفة تُضاف لمعرفته التي لحسن حظ البشري لا يراها ممتلئة تنتفي الحاجة فيها إلى الاستزادة؛ إنما يرومها هائجة مائجة في حالة ديمومة للنهل، ويجعلها مستنفَرة أبداً للنيل اعتماداً على ذاكرة متحفِّزة تتفاعل مع المحيط بحيث "تميّز الإنسان عن المخلوقات الأخرى بقدرته على تكوين الرموز واستخدامها عن طريق الوظيفة الرمزية الناشئة عن المشاهد الأخرى." (1) التي تؤدي إلى التعلّم الذي يغدو وظيفة أساسية تحقق المعرفة وتكرِّس الإبداع. فكل ما يشاهدُه الفردُ البشري تتجمَّع حوله الأسئلة وتتوالد الاستفهامات وتتمثَّل رموزاً إبهامية تحتاج إلى فكٍّ وحلٍّ، ثم تستحيل إلى تراكم معرفي ممزوج بخبرة تصنع فائدة للقادم من الأجيال البشرية الباحثة دوماً وهي في ديدن السعي والاغتراف ومسار الاكتشاف الذي لا يغريه تيه، ولا يضلله فراغ. ولقد أدرك الإنسانُ إلى أين يتّجه ، وصوب أي اقيانوس يتحرك، منطلقاً من مُحصِّلةِ أنَّ الركود يعني التكلّس، وإنَّ الشعور الدائم بخيبة الأمل يترجم اليأس.. من هنا جعل الحلمَ اكسيراً يشربه على رواء، وينهله كنهل الجائع إلى غذاء، والظامئ إلى ماء.. ظل كلكامش ومنذ تحلل جسد صديقه انكيدو يحلم في إنقاذ أبناء مدينته أوروك ويسعى من أجل حيازة عشبة الخلود التي كانت نتيجة مآل. وتلك هي دوّامة الخلق، وذلك هو الديدن الذي لا ينتهي.

ومطالعة الحياة يتضمنها كتابٌ كبير، له أولٌ وليس له منتهى. وفي هذه المطالعة يكون البشري باحثاً أزلياً في هيكليةٍ أبدية تسعى لقراءة الحياة من أجل افتضاض ضباب الإبهام وصولاً إلى آفاق الحلول التي كانت زمناً ما عصيةً، فصارت وسط الآن في الميسور وباتت من بديهيات الإدراك الناجز. وفي المطالعة تتمثّل الحياةُ كتاباً مواربَ الأبواب. وحينها نتّفق وصيحة فرانز كافكا في دعوته إلى أنّ "على الكِتاب أن يكون كالفأس التي تهشم البحر المتجمّد في داخلنا". سائرين في درب التحرك المبني على البحث الدائم لا التوقف المستديم / حيث الكتاب يقودنا دخولاً إلى عوالمٍ ماضية؛ سعت فأنتجت؛ وخروجاً صوب عوالم تنتظر جهدنا البحثي لتسكب على بساط لهفتنا حلول المشكلات التي ظلت لزمنٍ تؤرقنا على تراتبية قوانين الجدل. وهو الكتاب الذي يقودنا إليه كافكا لنجعله فأساً كاستخدامٍ مجازي للسبر نهشم به جدلية القوانين العائمة في هُلام الخفاء؛ تلك التي ظننّاها عصيةً، لا إدراك لها ولا حلول، والتي أيضاً من المستحيل تجاوزها انتقالاً إلى غيرها الذي يليها... أليست محنةٌ هذه التي نجد أنفسنا في أتونها فننكمش لائذين بأردية الخشية، محتسبين أن ما نفكّر به هو من عِداد العته، أو

التجاوز على المعهود، أو خروجاً على المحرمات؟.. أليس جنوناً هذا الذي رمينا به أفكارَنا واندفعنا خائضين في وحلِ تجاوزه، غير عابئين لفحوى النتائج؟.. مّن منّا لا يُقر بأنَّ "مشاركةَ القارىء في متعةِ الخلقِ هي دلالةُ الخلق" كما يشير برجسون؟ وبأنَّ قراءة كتاب الحياة هي متعة الأعوام التي يعيشها الإنسان بحلوها ومرّها؛ وما هذه المتعة إلا خلقاً جديداً لحياة بشرية متوالية؟ يأتينا –أي الخلق– تعبيراً بصيغة الشعر؛ حيثُ اللغّةَ تتعطر بّه، وتأتينا مضمخةً بروحه المتوالدة من اعتلاجات خرجت لتقول أن الخلق لا يأتي جامداً متحجراً، بل حيّا يمور بالحياة. وإذا كان عطر اللغةِ الشعر فإنَّ السردَ ثوبُها وخمارُها. به تتكينن، رافلةً ببهاء الطلعة ومتمايسة بحسن المظهر، ومنطلقةً بنار الوجد. وبالشعر والسرد تبني اللغة عشّها . وفي داخل العش تعيش الحياة التي تتمنى، آخذةً فسحةَ الوجود للانطلاق بعدها إلى العين التي تقرأ، واللسان الذي ينطق ، والأذن التي تسمع، والشعور الذي ينتظر ليتشبع بغذاء مَلكة هذه اللغة.

المعرفة.. جدلية الأنسنة

في سعيه الحثيث لامتلاك ما يتمنى يخوض الإنسان في عُباب البحث لأنَّ (أعزّ مكانٍ في الدنا سرجُ سابحٍ)(2)، لا توقفه عوائق الكبح وليس غيره يدرك كيف يعطي لسعيه معنى ويجعل من اقتناء الشيء معرفة مندفعاً بكل جموح الرغبة للوصول والحصول (على قلقٍ كأنَّ الريح تحتي)(3)، والحياة التي يحياها ليس غيره يفك أبجدية سرّها فـ "لا شيء خارج الإنسان ذاته ، ولا أحد آخر غير الإنسان ذاته يستطيع أن يعطي الحياة معنى." (4) على حد إريك فروم. هو أحادي الخلق في البحث المعرفي لا يوازيه أحد من المخلوقات ولا يتفاعل معه أحد في هذا المضمار. هو وحده الذي امتلك الوعي وهو وحده الذي عليه الخوض في ميدان استكناه الأشياء، ودخول المناطق البكر المنتظِرة مَن يوقظها من رقدة الالغازية، أو يحوزها كنيلٍ أولاني. بعضٌ من هذا الواحد يتجاوز القراءة المعهودة للحياة ويترك الكتاب وراءه إلى قراءة الأفكار، تلك التي تكمن في طوايا الآخرين وتعتبر من الدفائن التي لم يُتَح لها الخروج والبوح عبر القول؛ تلك القراءة التي تتعلق بالأفكار، وذلك الإنسان الذي يقرأ فيدهش، ويعلن ما يدور فيثير الحفيظة ويصنع الذهول في مدركات الآخر الذي يقف عاجزاً محتاراً لقراءةٍ لا يدري كيف حدثت، وكيف وصلت، وكيف تُرجمت. وتدلنا أبحاث الباراسايكولوجي عن قراءات تكاد حين التعرف على حيثياتها ومجرياتها تشعر أنك في عالمٍ غامض، ومبهم، ومثير. فما الذي يجعل أنساناً يعرف قراءة افكارك ويخبرك عمّا في جيبك من أوراق، ويعلمك عن اسم المجلة التي تخفيها بين طيات كتبك ويردد لك عنواناتها الرئيسة وهو جالس في غرفة يفصلك عنه جدار وباب. قراءة تدفع بك إلى حافة الدهشة وترفعك إلى مصافي الذهول.(5)

ومثلما تدلنا القراءة الباراسايكولوجي على الخفايا المطمورة والأفكار الدفينة تدلنا قراءة الأحلام على شيئيات عالم يعيش تفصيلاته الإنسان منسلخاً من حومة الوعي وداخلاً في سيل جارف لفلم لا تنتهي صوره الغير مترابطة ، والتي تتوالد بحالة خطف نيزكي في فضاء العقل الباطن الذي ينشط لحظة غياب الوعي على محفة الكرى. يغدو تتبع الأحلام وتجسدها التجسيد غير المترابط، أي المتشرذم في اغلب الأحيان نوعاً من القراءة التي لا ندري إن كانت تصيب في فك شفرات الحلم أم تخطىء إنما الذي ندريه انه الحلم يخضع إلى نوع من القراءة التي هي من أبجديات قراءة الحياة.

وانتقالاً إلى الميثولوجيا ترينا القراءات التي وظفها الإنسان لإدراك ما يتجسد حوله سرّاً مبهماً آراءً تتفاوت بين الأمم والأقوام فتتراءى قراءاتٍ متعددة تعمقها الديماغوجية وترسيها على أنها قراءات لا يمكن تجاوزها أو استبدالها . فقرأ العديد من هذه الأقوام الماء على انه المادة الأساسية التي خلق الإله منها الكون. وفي القرآن "وخلقنا من الماء كل شيء حي."، وعند

البابليين إلـه للمـاء، وعنـد الهنـود أن المـاء " مصدر كـل شـيء، وكـل وجـود."(6). ويقرأ اليونـانيون المـاء مصدر قوة تضـخ وجودها في جسد الإنسان فـ" كان الولد الذي يُطرح في الماء يُعد تحدّياً للمصير." ص7

مطالعة لوامس التشكيل

دخل الفن التشكيلي ومنذ تواجده على الصخور والأحجار والقصب في خطاب تحاوري مع الذات البشرية بقراءة صورية شكّلت كتاباً تواصلياً: عابراً بحور ألازمان، مجتازاً فضاءات الحقب، خائضاً في عُباب الأيام حتى غدا ميدانا للعذوبة ومرجاً للمرح وناطقاً للتاريخ ، داعياً للمطالعة.

(1) في تفاعله الصوري مع التعبيري ينتج إدوارد مانيه لوحته وقد احتوت مواطنه الروائي "أميل زولا" يمسك كتاباً مفتوحاً وقد بانت في عمق اللوحة ريشة الكتابة نافرةً كأنها بانتظار الأنامل التي ستسحبها لتعصر جذوتها مفرداتٍ وأسطر تحكي سرداً لصفحة من صفحات الحياة عن شريحة اجتماعية توالدت وأنتجت، وسعت، وانهمكت، وبنت، وتعالت؛ ثم بعدها تهالكت ، ونضبت، وذوت، وانتهت ليتسلّم بعدها أجيالُها الآتون صولجانَ التواصل، على جدلية البحث والبناء والتعالي ثم الضمور، والتسليم... وهكذا.

(2) تسعى "بيرثا موريست" كواحدة من تيار انطباعية النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى تقديم نصِّها التشكيلي (أخت الفنانة عند النافذة)(8) لتطلعنا على لابسة بياض كهوية فستان فضفاض فاخر وشيفرة نقاء لفتاة أرستقراطية عند نافذة مغلقة وعلى كرسي وثير. في يد الفتاة كتاب، مرموز فك شفرة الحياة وحل إبهام القادم منها بفكر موارب على إدراك للمعنى وفهم للمحيط. الفتاة، كما لو كانت راحلة على زورق القراءة الذي ينأى بها عن المحيط منهمكة بمطالعة غامرة.. الفتاة والكتاب هما قطبا اللوحة كما يفترض وليس للنافذة من دور سوى إكسسوار متمم لفحوى الشكل. لماذا لم تطلق موريست على نصها هذا عنوان "فتاة وكتاب" أو "كتاب بيد فتاة" أو "قراءة كتاب الحياة" أو "حياة تكمن في كتاب"؟

(3) لقد فتنَ سلفادور دالي كَفلُ الفتاة التي جعلها تطل من النافذة في نصّه الزيتي (فتاة النافذة)(9) على بهاء البحيرة وزرقة الماء وراح يقرأه بلغة الاستدارة المثيرة أو بلغة تفاحة تضج بالامتلاء محتلّة مركز اللوحة ووسطها الذي يشكل بؤرة المكان، تدفع الباحث عن الالتهام يتوجّه بتركيزه نحو هذا الجزء المهم من اللوحة؛ لا لكونه المركز فحسب بل لأنه الفخ الذي ينشر شباك إغرائه ليسقط المُبتلى بالنظر في حومة الشهوة وبحيرة اللذة فاقدة الحدود فيما ترك شعر المُطلة فتائل لولبيه تتماوج على الظهر المنسرح باتجاه حقل التفاحة.. والقراءة إزاء هكذا إشكالية لا تكف عن استيلاد إشكاليات كان على دالي أن يتركها بلا حلول ، بلا استمتاع ناجز، بلا إشباع نظر. فقط زرع الشفرات دلائل تفتح قوارير الرواء. فقط كتاب الشهوة بمعناها الحسي لا ترجمتها الجسدية.

(4) في حين كانت قراءة فلول المحتل لإبداع التشكيل المستحيل لوحات للقراءة البصرية تهميش لكل ما هو مبدع إما ببيع لوحات أعلام الفن بأسعار زهيدة لتحطيم معنويات الفنان وتهميشه إلى حد أن يقال له أن ما تنتجه لا يُقبل على قراءته سوى المبتذلين من المجتمع، أولئك الذين لا يرون في اللوحة إلا صورة لا قيمة لها، بل تأثيثات رتيبة على جدار أو يجعلون منها حاجة ترمم لهم مكاناً يقيهم من مطر هاطل أو يفيدهم لظل يحجبهم عن شمس ساخنة. يتضح ذلك يوم عاد كاميل بيساروا فنان الانطباعية إلى بيته في قريته ليجد أن جنود الاحتلال لم يولوا أهمية لما أبدع فشاهد لوحاته وقد

رصفت لتكون سقفاً تستظل به خيولهم، غير آبهين بأهمية المنتج ولا ارتقى ذوقهم إلى التمتع ولو بنظرات يرسونها على شجرة يانعة في هذه اللوحة أو نهر منساب في تلك.. فالقراءة لديهم محنطة والمطالعة لا ترتقي إلى مصافي الإعجاب. قراءة تدخل من باب السلب بعيداً عن الإيجاب فتستحيل مطالعة ليس لها سطراً في كتاب الحياة.

القراءة/ الكتابة

القراءة محاولة فهم الماثل وملاحقته وإدراكه وترجمته. هي مسعى لا يتوقف وبحث لا يُقر بهيمنة التابوات كبرازخ تلغي فعل الاكتشاف. والقراءة كجذوةٍ من جذوات المطالعة لا تأتي منفردة. هي تموت إنْ لم تصاحبها قرينتها الكتابة التي يصفها بارت بـ(علم المتنوّع من نعيمِ اللغة)(10). في القراءةِ أسئلةٌ واستفهامات، وتداخل حواري تتخلله سجالات؛ وفي الكتابة الجذوة المتممة والقرينة تدوين آراء وطرح أفكار. ومن لا يقرأ لا يكتب؛ ومن لا يكتب ينضب إن لم يغترف من منهل القراءة اغترافاً القراءة والكتابة رديفان يعاضد أحدهما الآخر، ويستند احدهما على الآخر.. على جسرهم تعبر بنات الأفكار وتمر فتيات النظريات ويمتلىء قلب الوجود بما يجعل الحياة تستحق أن تُعاش.. بتماهيهما تتمظهر المطالعة فعلاً إنسانياً مكتملاً، ويتمثّل الفعل إنجازاً يتدفق نفعاً فتتعالى نغمة الفائدة وتتأجج رغبة الاستزادة. ويغدو الكتاب/ الحياة وسيطاً ثرّاً غنيّاً بين باحثٍ، ناظرٍ، منتظرٍ، ومنفعة ممتلئة، متراغية، ناجزة.

==========

(1) الذاكرة – د. مصطفى غالب – منشورات مكتبة الهلال– بيروت – 1978 – ص32

(2) و (3) من شعر أبي الطيب المتنبي

(4) الإنسان بين الجوهر والمظهر– إريك فروم – ترجمة سعد زهران – عالم المعرفة – العدد140 –ص 181

(5) يُنظر توفيق دادا جيف ، فنان ، تخصصه قراءة الأفكار– الباراسايكولوجي سر من أسرار الدولة – هنري كراس ووليم ديك – ت مير يوسف زيتل – وزارة الثقافة والأعلام – بغداد – ص 17

(6) و (7) انظر (رموز وطقوس.. دراسات في الميثولوجيا القديمة) – جان صدقة – منشورالت رياض الريس – ص20 و ص19

(8) لوحة لها اسم آخر " شابة عند النافذة " رسمتها الفنانة عام 1869 وتوجد الآن في المعرض الوطني في واشنطن.

(9) فتاة الشرفة .. لوحة رسمها سلفادور دالي لشقيقة زوجته دورا .

انظر لذة النص – رولان بارت – ترجمة د. عزيز يوسف المطلبي – الثقافة الأجنبية – العدد4 / السنة السابعة– 1987– ص22

القسم الثاني

أبجدية النص

النص هو "حديث تثبّته الكتابة "(1)، أو " مُدوّنة حدث كلامي ذي وضائف متعددّ'." (2) ، اشتغال يعتمد التدوين تثبيتاً لوجوده. يتخلّى عن التشفيه فلا يغدو كلاماً يقتصر امتثاله وتنقّله على الألسن. يتوجّه لا ليكون نبرات صوتية تقرأها الإذن ، بل دلالات علاماتية تلتقطها العين محيلةً إيّاها صوراً يتم عبر تشكّلها فعل التحاور أو رموزاً تتعالق من خلال تداولها كمعطيات يُبنى عليها– ومنها– موقف ناجز تتطلّبه الحاجة.

ولا يتم " فعل التحاور" و"نجازة الموقف" إلاّ بتواجد مرتكزات يتأسس عليها هذا النص الذي عبارة عن تركيبات لغوية مترابطة تتشكّل بمثابة رسالة تنطلق من باثٍّ لتصل إلى متلقٍّ سيتولى مهمة قراءتها وفهمها . لهذا سيغدو النص " مجموعة من العلامات التي تُنقل وسط محيط معين من مرسل إلى متلقٍّ بإتباع شيفرة أو مجموعة من الشيفرات ." (3)

هو إذاً وفق هذا المنظور منظومة علاماتية تتصل وترابط وفق مستوى أو مستويات عدّة تعتمد مرجعيات معرفية تخص ثقافة معينة حاملة مدلولات ثقافية تعمّق المدلول اللغوي الذي استندت عليه.. مستويات بهيئة رسائل تضم شيفرات ابتغى المرسل بثَّ بعضها قصداً؛ وبعض تسللَّ من ما وراء القصدية سيكتشفها المتلقّي ويبني عليها تأسيساته الخاصة تبعاً لرؤيته وتحكّم ذائقته عبر قراءة تعتمد فك شيفرات الجنس التدويني أدبيّاً كان أو غير أدبي؛ ثم فك شيفرات اللغة ورموزها وفحواها، كذلك تتابع الدوافع الشعورية واللاشعورية المتوالدة جرّاء قراءة النص والوقوف عنده دون سواه.. من هنا يتجاوز النص حدود فعل إيصال رسالة الباث إلى فعل إثارة المتلقّي. أي أنّه يتولّى دور المحاور مع المتلقّي، دافعاً المرسل إلى أنْ يتراجع ليستوي فاعلاً متخلِّفاً (بمعنى متأخراً) أدّى دوراً وتوقّف.

وتوجد ثمّة لا تكامليّة في الثلاثية النصيّة (الناص/ النص/ متلقّي النص). فالناص مهما بدا خالقاً وعارضاً لكيان تمخّض من بين جهوده الإبداعية فإنّه ليس إلاهاً يطرح نصّاً مقدّساً لا تتجوز تعدديّة تأويله. كما أنّ النص لا يُحسب كيان خلقي يجيء ليجسد ذاته بمعزل عن نصوص أخرى، حيث لا صلة له بما قبل وليس له اتجاه لما بعد. فالنص مثلما الناص ينفي تكامليته من إقرار ارتباط بُناه وهيكليته بسمات تعود لنصوص سبقته. فهو وليد تدويني تمخّض من نصوص سابقة جمعها رحم معرفي– ثقافي– إنساني تواشجت فيه لذاذة الذائقة مع هياج ورغبة الذاكرة للاستقبال والحفر؛ فـ" كل صورة نص لا تتحددّ إلاّ بوصفها إعادة إنتاج" على حد قول رولان بارت، وهي إشارة تأكيدية لتواصليّة مسيرة الأجيال المعرفية وانتفاء انقطاع النص.. وهذا يقودنا إلى "التناص" –الذي سنتناوله لاحقاً– كظاهرة أزلية. وعدم تكامليّة الاثنين (الناص والنص) يأخذ بنا إلى حقيقة لا تكامليّة متلقي النص؛ لأنَّ التلّقي سيقود لا محالة إلى أاإنتاج، حيث قراءة النص يعني التمهيد لإنتاج نص جديد فلا يكتفي القارىء بالقراءة وحسب، إنما يعيد تركيب فحوى النص بمفرداته هو لا بمفردات النص المقروء لأنّ" الذاكرة لا تختزن كلمات النصوص بل مفاهيمها؛ ليس الدوال بل المدلولات."(4)

لا يأتي النص من فراغ؛ وفكرة تشكّله تتصيّر كبؤرة رؤية تروم التجسّد على أديم الواقع. رؤية الناص التي بمثابة هلام عائم أولاً: هادئة أقرب إلى الركود أو مترجرجة أدني من الإرهاص. رؤية تريد أن تتبلور نصّاً له أبعاده ومساحته، سرده

والتوصيف/ أي أنها تتمثّل في الذهن نصّاً متخيَّلاً كأول مشروع لإنتاج النص يسعى لأن يكون نصّاً متحققً ِاً اعتماداً على مرجعيات متراكمة في الذاكرة، وانتظاراً لشرارة تشعل هشيم البدء في التدوين، لأنّ النص هو لا نص أو هو مجرد رؤية إن لم يستحل خطاباً تدوينياً كما أشرنا في أول دخولنا لهذا المضمار.ويمكن التنويه هنا إلى أنّ مراراً ما يكتشف الناص– ولو بقدر نسبي– أن نصّه الذي أنتج وصار ناجزاً هو ليس تمام النص الذي تخيّله؛ بل أنّ نصه المنتج انفصل عن النص المُتخيَل. نأى عنه وتنصّلَ منه، متحولاً لمستوى آخر من التجسيد، وعلى واقع آخر من التشكّل ." ففي اللحظة التي نحب فيه صورة ، لا تظل هذه الصورة نسخة طبق الأصل عن الواقع"، صحيح أنها تدخل عوالم الذاكرة؛ تتركب هناك حسب درجة التأثر وقيمة الأثر، لكنَّ الذاكرة لا تحكم سيطرتها على الذات الخالقة حين تتقدّم لحظة التدوين، وليست لها هيمنة على التصوير.

والنص – كل نص– يحتاج إلى قراءة. فجدارة النص لا تتحقّق إلاّ بقراءته. والقراءة تعني الاعتراف بوجود نص يقدّم نفسه كإجراء تدويني يسعى المتلقي من خلاله لكسب متعة، وحيازة فهم.

النص.. القراءة والتأويل

يُعلن أن لا قراءة بدون مقروء؛ مثلما يقال أن النص يبقى إنجازاً غير مكتمل إلاّ بعد قراءته. ومثلما يُشار إلى أنّ قراءة نص تقود لخلق نص جديد.. والعمل هنا يتّخذ جهداً وأدوات للخروج بنجاح القراءة وحيازة الفعل الوليد.

وجدلية القراءة والمقروء هي جدلية ثالوث: التفاعل والتماهي والذوبان.. والقراءة حاملة الثالوث تنوجد من خلال تتّبع بنيات النص ودراسة مستوياته.. قراءة بمثابة جملة فخاخ تلتهم ذائقة القارىء.[القراءة هنا تعني مهمة الناقد في تشريح النص وصولاً لاستخراج الدلالات.]. وقراءة وفق هذا التوصيف تجسّد رسالة لا يمكن الاستهانة بفحوى مفرداتها؛ ولا ينبغي اعتبارها تعبيراً جزافياً يراد له تقديم ما ليس موجوداً في جسد المقروء. لأنَّ مسؤولية القراءة ستستحيل تأريخاً يخص الاثنين – القارىء والمقروء – / المتلقي والنص.. أي سيقف القارىء يوماً ما ليقال له كيف حكمت؛ وماذا استنتجت؟ وما هي أدوات قراءتك؟. في حين سيُعرض المقروء ليعُرّى بغية إدراك إنْ كان يحمل استحقاقات قراءته أم لا.

القراءة لا تعتمد الفهم والمتعة فقط، إنّما تتجاوزها الى التأويل. التأويل الذي يبحث في الثنايا عن مخبوء النص ويتجه في السبر إلى إضاءة التخوم والزوايا المظلمة منه وفيه فتتوالد – عندئذ – ممارسة جديدة تتّعدى القراءة والتأويل إلى الكشف والتعليم.. تغدو قراءتنا للنص وتأويله مهمّة تعليمية يتحول فيها النص (المؤَول) منهجاً، والمؤِول أستاذاً بينما يتكينن المتلقي – كإحدى حالات الاشتغال – تلميذاً يمارس فعل الإصغاء أولاً، ثم الولوج إلى المحاورة عبر المقاربات التي قد تتّفق مع المؤِول وتنحاز إليه أو قد تحيد عنه صوب تأويل آخر تستنبطه اعتماداً على أنّ الوجود محمّل بدلالات لا نهائية.. دلالات هي من تأويل الذات المتلقّية تنسلخ وتتجدد مع التفاوت الزمني، والتبدّل الذوقي، ووجود هو من عِداد التمثّل الدائب ، الدائم المثقل بالشيفرات الهلامية التي لا يمكن إمساكها أو تطويقها وإفراغ محتواها.

والإبحار إلى رؤى التأويل ومدارسه يرسينا أول الأمر على دعاة اعتماد (قصدية المؤلِّف) ومصداقيته؛ ومنه " إ.د. هيرش" المجاهر بوجوب الخضوع لمنهج القانون والنظام (6) في القراءة والتقيّد الدقيق في الإمساك بالشيفرات وفكّها سعياً للوصول إلى منابت الرؤية التي جهد المؤلِّف وتوخّى لتأسيسها وترسيخها حيث المؤلف من وجهة نظره " نظر هيرش " [المعتمدة تقاليد الدراسة التأويلية – الهرميوتيكية.] إلها. لذا يستدعي الواجب من القارىء الالتزام والخضوع لضوابط القراءة

الدقيقة حيث النص له دلالة واحدة نهائية ومطلقة لا يجب الحياد عنها لأنَّ فعل ذلك سيقود إلى تغيير تركيبة النص ومن ثم تغيير معناه ومدلولاته؛ وذلك ما يتولاه فقه اللغة.

لقد واجهت هذه الدعوة الصدود من لدن الداعين إلى التحرر وكسر القيود في حومة الإبداع؛ إذ رأوا أن للنص مدلولاً آخر؛ بل عدّة مدلولات يمكن اكتشافها من ما وراء المفردات والتراكيب؛ ذلك أن النص يضم دوال ولا يمكن الوقوف عند دالة واحدة ثبّتها المرسل بل ينبغي الولوج إلى أعماق النص ولوجاً بحثياً يتحرى المعاني ويضع الأصابع على الاحتمالات/ الدوال، وصولاً إلى المدلولات لأنّ اعتماد "منهج القانون والنظام" سيقولب القارىء ويحجّم انطلاقته. لا بل الخشية والتحسّب من أن لا يتطابق التأويل مع قصديات المؤلف فتتوالد جراءها القطيعة بين مرامي المؤلف وإبتغاءاته من جهة، وبين رغبة القارىء المؤِّول الساعية للفهم والتقديم وفق رؤية القراءة فتستحيل القراءة منبع سخرية من لدن المؤلف أو مصب إحتجاج يرفض فحوى القراءة.

وهنا أود أن أنقل حرفياً ما كتبه " كارل فان دورين " (7) كمقدمة لرواية الأمريكية " بيرل باك " (الأرض الطيبة) حيث تظهر الاستهانة التي همست بها المؤلفة في أذن كارل عندما كان جالساً إلى جوارها في حفلة تكريمها وهي تستمع إلى بعض النقاد الذين عرضوا رؤاهم القرائية: " أذكر أني كنت جالساً إلى جانب السيدة " باك" في مأدبة أقامتها على شرفها في مدينة نيويورك إحدى الجمعيات التي تحب أن ترى في آسيا لغزاً من الألغاز فتحدّث أحد الخطباء عن الصوفية في (الأرض الطيبة) فمالت السيدة باك على اذني واعترضت قائلة أن الصينيين ليسوا صوفيين وأنهم تركوا الصوفية لشعوب آسيوية أخرى. وأطرى خطيب آخر أسلوبها التوراتي فهمست في أذني قائلة أنّه ليس في أسلوبها شيء من التوراتية، وأنّ كل ما فعلته هو أنَّها نسجت روايتها على منوال القصة الصينية. وأعتبر خطيب ثالث أنّ من المفروغ منه أنَّ السيدة باك اختارت الصين مسرحاً لروايتها والصينيين أبطالاً لها عامدة متعمّدة بسبب من الفرصة التي يتيحها لها هذا الاختيار لتعريف البلاد والشعب الصيني إلى أبناء الجانب الآخر من الكرة الأرضية. حتّى إذا نهضت آخر الأمر للرد على هذه المدائح الخاطلة أعلنت أنها لم ترو في كتابها هذا قصة إسرة صينية إلاّ لأنها عرفت الحياة الصينية أحسن مما عرفت أي شيء آخر، ولأنها لم تكن تجيد غير ذلك"

كما يذكر د. حسام الخطيب في حديث أجراه معه الكاتب جهاد فاضل أنّ " معركة نقدية جرت في الولايات المتحدة في الستينات بين ناقد ومؤلف روائي اسمه "لويس". الناقد فهم الرواية بطريق خاصة؛ إذ فسّرها تفسيراً خاصّاً. أحتجَّ المؤلف وقال ليس هذا قصدي من الرواية بل قصدي كذا. فأجابه الناقد بأنّ الرواية لم تعد ملكه، وأنها لا تخص " لويس" إنّما تخص القارىء .(8)

لابد من التأكيد–هنا– أنَّ هذا الرأي يُفرَّغ– في أشد حالات القراءة– من محتواه في عالمنا العربي. فإذا كان تأويل النص في العالم الغربي لا يتعدّى إبراز النزعة الأدبية؛ والناقد فيه يمتلك هامشاً كبيراً من الحرية الذاتية والاجتماعية والسياسية فإنَّ التأويل في الكثير من بلداننا العربية يتّخذ بعداً خطيراً يتوازى وأبعاد مسارات التأويل الأدبي حيث تُلابس النص مبررّات الشبهة، ويُنظر إليه على أنّه ملغَّم بالشيفرات المحرَّمة؛ يخفي أسلحة غير مجازة هي الدلالات بناءً على– إذا افترضنا قبول – مبدأ حرية التأويل ورغبة ومفهوم المؤوِّل. إذْ تُضرب حول النص الجديد–النص العربي– متواليات من الأسلاك الشائكة ويُحسَب مبعث قلق يستدعي التوقّف عنده طويلاً بحثاً بين الثنايا عن الأغراض والدلالات الخبيئة فاعلة الضرر القادم؛ وتفتيشاً في الجيوب عمّا يمكن أن يبث رائحة تؤدي غواية سلبية تخلق متلقّياً سلبياً تجاه الموافقة على مَن أخرجوا النص إلى النور. ومثلما تتكوَّن للنص سلطة وسطوة معرفية على المتلقّي، ويجاهر النص بأنّه قوة مهيمنة فإنَّ ثمّة مكامن خطر

ليس في ذات النص إنّما متّجهة منه، تبرز بعد تواريها خلف الأسطر– هكذا يعدها المؤوِّل نصب فخاخ بحثه للإمساك بما يؤلم خالق النص، وما يؤدي به إلى مجرّات التهمة فتنتفي مقولة أنَّ النص ينفصل عن خالقه حالما يظهر إلى النور، مُظهِرةً ما عاناه الكثير من صُنّاع الكتابات النصيّة من سيل التهم التي تنطلق صوبهم كرصاصات قاتلة تجرّهم في أحيان كثيرة إلى الوقوف خلف القضبان أو الرمي في عتمات الدهاليز الغورية مُتَّمين ومُدانين؛ وأحياناً أخرى تذهب إلى تغييبهم عن الوجود. والأمثلة لا تُحصى.. يحدث هذا بفعل من يقف ليؤوِّل ويرشق بتأويله الذات الكاتبة بـ(أرادت.. ؛ وقصدت...؛ وكان هدفها...؛ وحاولت التلبّس..؛ وتقمّصت الـ..... إلى آخر ألسنة التأويلات؛ حتى لو وقف الباث ليناهض الرأي ويُعلن أغراضاً قصدها، وأبعاداً رسمها.)

ويذهب الرأي المعارض لـ"قصدية المؤلف" إلى تأكيد أهمية القارئ وتفاعله مع النص بعيداً عن لبس طاقية المؤلف لمشاهدة يوتوبياه – يوتوبيا المؤلف – وعرضها في متابعة تدويناته على الورق وصولاً لحيازة رضا هذا المؤلف وقناعته.. أي ينبغي منح القارئ في تعامله مع النص زمام الانطلاق على ثراه وكسر قيود "النظام" والصرامة واستبدالها بمسك صولجان الفوضى استناداً على قراءة تتراصف عند تخومها حالة القارئ النفسية وحيثيات مزاجه؛ ثم إعطاء تأويله التقدير الأمثل تخليّاً عن تأكيدية المؤلف ورؤاه.

إنَّ التطلّع لوجهتي النظر يظهر تقيّد موهبة المبدع المؤِّول وتحجيمها في التوجّه الأولى بينما يطلق العنان في التوجه الثاني للموهبة كي ما تقول ما لم يؤلَّف ؛ وتخلق ما لم يُبدع ؛ وتؤسِّس ما لم يجر على الخاطر وما لا تتوفر لديه الشجاعة للقول خشية الخروج عن الثوابت.

غير أنَّ رأياً ثالثاً انبثق رافضاً الاتجاهين وساعياً لتخطئتهما ونقد تطرفهما. فلا هو أقرّ التأويل الصارم باعتبار المؤلَّف نصاً مقدّساً لا يُسمح بتأويله؛ ولا ارتضى فوضى القارئ الآيلة إلى انفلات تفقد فيه القراءة معناها.. بل جعل قراءة النص تعتمد ثوابت المؤلف وتحترمها مثلما تندفع إلى ما لم يقصدها المؤلف وما لم يكن قد سعى إليها. لأنَّ النص وفق دعاة هذا الرأي روح متأجج وحياة زاخرة بالعنفوان والحركة الدائبة. دواخله لا تعترف بالسكون بل تعتمد الصخب الدائم وإنْ بدت على سطحه أمواج هادئة وكتوف حركية منسابة. فهو يحمل فايروسات إرهاصاته واحتداماته، ودعوته القرّاء لقراءته قراءة منفتحة لا منغلقة؛ تأخذ على عاهلها توافقات زمن القراءة وأدواتها.

---

(1) نظرية الأدب / د. شفيق يوسف – نظرية الأدب – ص560

(2) تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص / د. محمد مفتاح / ص119

(3) السيمياء والتأويل / روبرت شولتز – ترجمة سعيد الغانمي

(4) المصدر السابق

(5)جماليات المكان / گاستون باشلار – ترجمة غالب هلسا.

(6)السيمياء والتأويل.

(7) الأرض الطيبة : تأليف بيرل باك وترجمة بعلبكي.

(8) راجع " أسئلة النقد " تأليف جهاد فاضل. اصدار الدار العربية للكتاب.

النَّص.. حيثياتٌ وبواعث

(1)الاحتفاء بالنص.. متعةُ القراءةِ الأولـى

(2)نصوصُ البدء.. طقوسُ البراءة

(3)تأويلُ النَّص بين الثوابت والدلالات المُفترضة

(1) الاحتفاءُ بالنص.. متعةُ القراءةِ الأولى

في جمهرةِ الرغبة الدفينة للمتلقّي واحتشاد أحاسيسه تتجلّى مهمّة الانتقاء والفرز في إشكالية القراءة.. ويتحدّد على غرار الرغبة مسار الجهد القرائي حيث التفاوت بينٌ بينَ متلقٍ وآخر صوب صرح كتابي /خطاب معروض/ نص مدوّن.. هذا التفاوت المقصود يكرّس ظهوره واتجاه مساره أمران:

1- ما يختزنه المتلقّي من ثقافة تمتد جذورها إلى باكورة القراءات الأولى؛ وإرهاصات مرحلة التأسيس القرائية.

2- استعدادُه لأن يمسك عدّتهُ ويغوص وصولاً إلى لؤلؤة الرجاء.

بيدَ أنَّ ما يوحِّد الاثنين- المتلقّي والآخر- ويضئِّل مساحة التفاوت المذكور بينهما هو النص المعروض... فما هو هذا النص المؤدي للمهمّة؛ الآخذ على عاهله رصف العيون ونماء الاستعداد للتواصل حتى إدراك تخوم المنتهى، ثم الخروج إلى رحاب الدهشة؟!

بدءاً تستفزُّكَ هندسة الحروف المشكّلة عنواناً (بادئ بدء النص/ آخر أخريات الناص)، وتقتحم فضاءات ناظريك غرابة التكوين المُشفَّر.. تعد أدوات الشروع إرهاصاً ثم نظراً، ثم تتبّعاً.. يستدرجك عطر الكلمات الأولى- بعد فخ العنوان- حيث لحظة انطلاقة النص/ الاستهلال الخادع(*).. تأخذك لواحة غامضة مثيرة بجغرافيتها/ ضجيجة بإستيهامات طقسها.. كينونة تُثار لتفصيلاتها.. تحار/ تنبثق على دركات ذائقتك لذاذات تتابعية آسرة وهفو خُرافي يسوقُك كالحالم/ كالمخدّر/ كالمأسور/ كالمهووس/ كالجائع جوعاً شهوانياً للتناول ضمن حدود هيمنة التداخل اللحظوي.. تستلّكَ من الماحول فتتبيّن نفسك وسط رغوة ضبابية زرقاء، تسكب في قدح مسمعك أصواتاً تقطع عنك خيط التواصل المكاني- الماثل- منقاداً تحت تأثير عطر المفردات، فإذا النص استحالة رحلوية لكرنفال حفاوي تكرّسه تمازجات لونية تنتج منمنمات وزخارف/ نجوماً بيض وأحلاماً/ بهاءاً وألقاً... أنغام تنبثق من غابات الروح.. تتيه بين أزقّة السرد وحفاوة الوصف(**).. يستحيل النص كائناً هادماً لصقيع الفناءات الثلجيّة، حاملاً دفء التضاريس الاستوائية واعتدالها.. يزجُّكَ في تفاعل ذاكراتي يميط من خلاله لثام الأماكن التي غمرتها تهافتات الأحداث، وضيّعتها مفارق الدروب؛ وأخذها تيهُ الحياة الآيل إلى اللا بلوغ.

برمجة الذاكرة تستعيد أشرطة الذكرى فتنهال عليك الطفولة بشلاّلاتها/ بشموسها/ بشواطئها ومرافئها وفناراتها ومجسّاتها، وباصرتها المتوسدة فيء الأعوام النائية.. وبدلاً من أن يلاحقُكَ النص بفحواه ويرهق ذائقتك بثقلهِ ورتابته، وتأسف عند

المنتهى لزمن صُرف في عبث وهباء، ستجده المبتغى سائراً بأسطره يبثّ شذا الرغبة في التتبّع، تلاحقه بنزوعك وتدعوه للتماهي مع رفقته فيما يحفّز فيك إرادة خلقٍ حثيث فلا يدعوك إلى القراءة المجرّدة – يرفض جعلك قارئاً حياديّاً – ولا يبغيك أن تكون كمن يقف أمام لوحة على جدار يسقط عليها أنظاره لأجل متعةٍ آنيّة، وعذوبة ستزول سطوتها حالما يخلّفها – أي اللوحة – وراءه... لا يضيرُكَ مَن قدّم هذا النص؛ ولا كيف.. متى وأين.. سيكون الاحتفاء به وليد التعامل معه. [لقد أفادتنا البنيويّة بأن ضمَّرت اسم المرسل وأبعدت هيمنته من تشكيل الصورة التي تنبثق على ثرى أذهاننا لحظة القراءة وجعلتنا لا نتشكّك إن كانت دلالاته تتّفق ودلالاتنا المستنبَطة... من هنا حدثت الاختلالات فتهاوت هيكلية الثلاثية الجدلية: المرسل – النص– المتلقّي. وبانت هذه الاختلالات سمة النأي عن قصديّة التوجه المنسكبة من خالق الخطاب/المؤلف، المسبوكة سواء بإنتاج دفق الشعور أو المنثالة بالرفيف اللاشعوري... هذه القصديّة التي كان الناقد التقليدي يبحث عنها كمفتاح لفهم النص حيث يحسبها البؤرة المركزية/ الشيفرة التي تدور حولها رؤاه النقدية؛ ويحسب ناقداً ثاقباً حاد التفرّس من يعبر بحور الكلمات وصولاً إلى مرفأ فك النص.. وبهذا صار النص بمثابة ملكية لا تتدخّل فيها ذات المرسل؛ وصارت لنا حريّة التأويل وإدراك الماهيّة.. أي أننا لم نعد نتعامل مع أنا الناص بقدر ما نتعامل مع أنا النص، فتفجّرت الذائقة وتنامت المخيلة ، ووسعت إزاءنا فضاءات القراءة وغيوم التأويلات.]. بقيت الإشارة إلى أنَّ الإقدام على قراءة النص والاحتفاء به تشكّل إحدى مباعثه اللغة المراوغة التي وظَّفت مفرداتها كعامل توريط للقارئ، يغطس في هلام متعتها فلا يخرج إلاّ وهو مبتل برغاويها... لغة ساقت الأحداث والشخوص والصور ونقلتها من المتخيَّل الذي يبدو واقعاً إلى الواقع الذي يغدو حقيقة مُعاشة تُقر بنجازتها فنتوهّم بأنَّ ما نقرأ يجري فعلاً... ومن هنا تتأتّى متعة القراءة الأولى التي ستؤول– تحت هيمنة سحرها – إلى قراءات آتية يكون فيه النص بئراً ثريّاً يمدُّ مريديه كلّما ضمئوا وأقبلوا على النيل من منهله... لكنَّ المتعة هذه ستتبدّد – طبعا– شيئاً فشيئاً بعد عدّة قراءات، وسنكتشف بع حين لعبة النص الذي أغوانا بعطفاته، ودهاء اللغة التي أسقطتنا في حبائلها... غير أنَّ هذا الاحتفاء بذلك النص سيبقى –لزمن طويل– ماثلاً؛ ومتعة القراءة الأولى ستترك أريج فعلها نافذاً في مفازات الذاكرة.

(*) يناط بالاستهلال دور فائق في الإقبال على الممارسة القرائية. فهو الفاتحة الجاعلة القادم يرسّخ الأقدام وقوفاً؛ إثباتاً لصلابة الأرض لا هشاشتها؛ وهو بهذا يُعَد ثاني فخٍّ يعتمده النص للكسب.

(**)يعمل السرد على بناء سيروري يقود نحو توجيه ذهن القارىء صوب قناعة تتنامى بغية التصديق. يرافقها شدٌّ يولّد جملة استفهامات لما سيحصل ويجري ويؤول بينما تتخّذ سياقات الوصف غرض تعميق الحدث المُنتِج صوراً.. والقدرة الوصفية هنا تعتمد البراعة المنسكبة على جسد الخطاب وصولاً لاستكمال عملية التصدي.

(2) نصوصُ البدء.. طقوسُ البراءة

(1)

تحت هيمنة السعي الحثيث للوصول والتواصل؛ واقتراناً بزمن يُراد له أنْ يتمشهد مدّاً مدوَّناً واعترافاً لا يقبل الإلغاء ينطلقُ المبدع ابتغاء إكمال رسالةٍ خطَّ مبتداها، وترك للقادماتِ من الأيام مهمة اختتامها.

تتوالى النصوصُ مخاضات دائمة وتهبط إلى مدارجِ العرض ما أنتج لتأخذ حيّزها من الاطلاع والتقييم... يصير المبدع اسماً باثّاً للخلق تتناقلهُ الألسن، ويُحكى عنه كمنتجٍ له بصمات وحضور. وقد يُكتَب له اعترافٌ بتجديدِ مسارٍ أو تنظير لا مُسبق.

ويأخذه قطارُ الإبداع.. يرحل به قاطعاً مفازات المعرفة/ مقدِّماً عروضاً ثقافية: ينهل ويُنهِل/ يحترق ويُحرِق/ يتنبأ ويُنبىء.. وهو في كل هذا ينحت لإنتاجه بصمات،، ولمساره تجربة تؤسس زمنيتها وتؤثث أدواتها المعرفية. لكأننا نجد فيه الرائي .. أناملُه تمسك خيوط التجليّات؛ وعيناه تبثّان اشراقات البهاء.. لكأنه كينونةٌ تُكرّس أبجديات البدء، وتحسب تواليات الانتهاء بينما الحياة آتية من هيجان الواقع وضجيج المتخيَّل.. والمبدع هذا سيكتشف نفسَهُ آناً ما قد نأى واستحال ذا خبرة وتراكمية تجريبية يُحسد عليهما ويُتَمَثَّل بهما. وإذْ يستدير وراءاً سيرهصُه الحنين، وتعتصره شوقاً نصوصهُ الأولى [سأشبّه هذه النصوص بنقاءات الطفولة حيث التماهي والتداخل؛ ثم الذوبانِ]..

النصوصُ الأولى بكارةٌ تتباهى بعذريتها.. نصوص تُعيد له بطاقات الحنين الغريزي كافتقادٍ لشيء مُضاع.. خطوطٌ بمثابة خُطى عارية أفعمَها جذلُ البراءة؛ يتقهقر صوبها كلّما تَعِب الروحُ من حمل ثقل التكلّف.

في النصوص الأولى لا يسعى المُرسل إلى نوايا منح المتلقّي مسارب عديدة للتأويل أو الترميز [إنّه يجدُ فيها نفسَهُ كما يراها (هو)، لا كما يرونها (هُم)].. يُفصح بلا وجل/ يُقدّم ما يرى وصفاً.. يُعللُّ بحدسٍ قد لا يتّفق وذائقة الآخرين.

النصوص الأولى بيتٌ يحتمي فيه المبدعُ من عاديات الصنعة: غرفٌ ومجازات.. فناءات وزوايا.. بياضات ينطبع على أشبارِ هوائها صدى الهمسات الخجولة؛ والكركرات النزقة... أيضاً الفضول الجامح في حمّى الاكتشاف.

النصوصُ الأولى بواكيرُ إنصاتٍ مُستلَّة من مجرّات الأسطورة، لحكايات السعالى والغيلان بغية تشكيل الحلم الدفين.. رُعبٌ تسكبه تحذيرات الكبار؛ وتهجّس تجسّده كثافةُ المساءات المُحمّلة بالمجاهيل كي ما تمتلىء الذاكرة بشحنات الخلق الذي سيأتي اليوم أليُفتح فيه عنق قارورة الذكرى ليدلقُ خليطَها المتراكم مواضيع تترى.

قد يتشبث مُبدع ما بأوائلِ نصوصه ، ويهرقُ على صخرتها خلاصتَه –خزينة الغائر– يَدلق فيها كلَّ جذوات الجمر المعتلجة داخله، حتى إذا فرغَ منها أحسَّ بالفراغ الختامي، وساورهُ ظنَّ ألا جدوى من الكتابةِ بعدها... يتوارى خوان رولفو " الكاتب المكسيكي خلفَ حُجبِ الصمت بعدما يُقدِّم روايتهُ الهائلة بيدرو بارامو" المسبوقة بنصوص قصصّية تشكّلُ مجموعته "السهل الملتهب". يعيش على حميمية كتابتها فلا يخطو باتجاه احترافِ استجداء رضَا القراء..... وقد نجد أنَّ نصوص البراءة التي عاشت طقوس البدء الإبداعي هي الهوية التي تمثل قِمة التألق... كَتبَ "وليم گولدنك" راويات عديدة " لكنَّ" نوبل" التي نالها جاءت لُتثبت أنَّ الجائزة قُدمت استحقاقا لروايته الأولى " إله الذباب LORD OF FLIES "

(2)

إنَّ استجداء رضا القارئ هو حالةُ من تفاعل هاجسي تستحوذ على ذات المبدع فلا تمنحه بطاقةَ انسلاخ مقصود، أو تشكّله سدّاً يعزلهُ وحاجة المتلقي لاسيما وانْ المتلقي هذا رمى قَبلاً بشباكِ إعجابه في بحيرةِ إخبار المنتج، وأعلن سواء ببوحِ التناول الامتاعي –القراءةُ قصدَ المتعة– أو بفم القراءات النقدية.... ويوم يتمُّ الإعلان المتكرر من هكذا نوع سيتولد لدى المبَدع شعور بأنَّ تركةً سادرة وُضعِتْ على كاهل جهودهِ الإبداعية اللاحقة.. لذا سنرى عديدَ المَشاريع المركونة في خانةِ البراءة ، والتي لم يُسعفهُ الزمن –آنذاك– بإنجازها ستستمر مشاريع تؤسّيه كلّما عادَ إليها تذكُّراً، أو تحسسّها ملحوظات حوتها مذكرةُ قديمة، أو قصاصةً تاهت بين ركامِ أوراق أخذت لها حَيزاً منسياً – وربما مُهملاً – من زوايا الدواليب أو الجوارير المركونة.

إلى "ماري هاسكل" يكتبُ جبران خليل جبران: أيَّةُ هَناءةِ كانت تجيئني – يا ماري – عندما كنتُ أسمع الناسَ يمتدحون نتاجي... أما الآن فأنَ المديحَ يُحزنني حزناً غريباً، لأنهُ يذكّرني بأشياء لم أحققها بعد. " الهناءةُ التي يحصدها المبدعُ إذاً مُتحققة من مديح القراء واستعذابهم ، وهي بهذا تُحجَّم – وقد تجمّدِ – هناءةَ المنتج لأنَّ شعوراً إفصاحياً سيأتي يوماً ليعُلن كما صرَّح جبران. إنَّ حصاد هناءة المديح جاءت على حساب هناءة الخلق المتمخّض من ضفاف البراءة، وانهار الإنسانية – المتجردة – الخالية من التكلّف.

المبدع لا يرتضي.... يبقى غير قانع... إحساسَ بأنَّ شيئاً مُضاعاً ما زال يفتقدهُ – يبحث عنه– يجد إستهلالاته في النصوص الأولى، ولا يدرك خاتماته بما لديه من شساعةِ الجري الماراثوني، الإبداعي.... هو يبغي من اليومي الحاضر ما يبني للغدِ الآتي... يلومُ الزمن ويرمي عليه حاجاته ومراميه: " أُريدُ من زمني ذا أنْ يبلغني// ما ليسَ يبلغُه من نفسهِ الزمنُ

" ... كأننا بالمُتنبي يُطوَّحُ برغباته كإعلان صارخٍ بوجه الأيام –الزمن... هل كانَ إذّ قالَ يبغي رضاءَ المستمع الذي بمثابة قارئ الآن؟... هل أراد من السامع الحاضر أن يأخذ حيّزَ الزمن لتبليغهِ بالرضا والقبول والإدهاش؟

(3)

منذ البدء خلقَ الإنسانُ نصوصه.

إبتداءاً تطايرت شفاهية. ما لبثت أن حُفرت على مسوحِ الكهوف كحاجةٍ تتطلب التعبير التصويري – الخَطّي، الهادف إلى رغبة العودة إليها كلَما دعت الضرورة.

وفيما شرعت الأفكار تتعقَّد، والتساؤلات تنبثقُ من قرارات العقلِ الحائر/ المستفهم إزاء ظواهر تتطلبُ وقوفاً وتأملاً، ثم سبراً أكثر عمقاً ولِدت نصوصُ الإنسان الأولى. جاءت الأساطيرُ لتحكي طقوس البدء. وفي تجلياتها ودخول نسيجها الفكري/ تحليلها النصّي تتكشّف براءتها؛ عارضةً جغرافية النفس الإنسانية المبنية على زمكانية الخلود "عبر الديمومة الزمنية المتجسدة على أرضية مطلقة/ لا تفنى"؛ فجاء العالمُ الآخر حصيلةً نهائية تقف عند خاتمتها جُل النصوص/ الأساطير مُعلَّمة بالفعل الذي سيتركه الفرد البشري.

في نصوصنا الحديثة والتي قبلها كانت الأسطورةُ تعيد تشكيل كينونتها كهمٍّ إنساني، استمر يلبس أرديةً متفاوتة، ولكن بجوهرٍ واحدٍ.. ظلت الأسطورة نصاً منفتحاً تتوازى إلى جانبه النصوص اللاحقة. صار ما نكتبه نصوصاً ظلالية للنص البؤرة ؛ فتحققّت مقولةُ أن كتاباتنا لا تأتي من فراغ، والذي ندوّنه تكويناً إنما حصل تجميعه من رؤى وأفكار سابقة، ثم تمّت هندستُه وبناؤه بذائقة لاحقة. صار النص الظلّي له رائحة أُطلق عليها "التناص". اسمٌ يكبح أمامنا الجموح بأننا خالقون لن يسبقنا بخلقنا أحد. تمثّلت مفردة التناص رقيباً يلجمُ جبروت الموهومين بالتفوّق؛ الزاعمين بالتفرد، معيداً إلينا أهميّة الأسطورة كخلقٍ يعتد به، وصيرورة تمثل فوران العقل البشري وهيجان العاطفة الأزلية، بناءً لتدوين أسئلة مبثوثة إلى القادم المضطرد كأبجدية أريد لها أنْ تتفاعل لإدراك تخومِ الإجابات السابحة في يمِّ القناعة الكاملة؛ إزالةً لسرابات التشكّكات الناقصة.

(4)

قد تخجل الكاتب الواصل هنّات النصوص الأولى وتتقافز أمام ناظريه حفنة الأخطاء الإملائية والبلاغية. قد يوآخَذ عليه عدم اكتمال النضج؛ وضعف التمكّن بسبب عدم إتقان الحرفة، لكنَّ الصدق والإيمان ما يشفعان لبقاء هذا الجهد عملاً يُثنى عليه ويُعتزُّ به كانطلاقة واثقة في مضمار الكتابة والاحتراق.

(3) تأويلُ النص بين الثوابت والدلالات المُفترَضة

(1)

"خارج النص شيءٌ عديم الصلة."؛ هكذا يفصح شاعر الرومانسية وليم وردزورث عن مكنوّنات الرأي، محقِّقاً هيمنة المؤلف وسلطاته، مؤكداً عدم تجاوزها. فبالتجاوز يتبدّى الخروج عن الفهم والتأويل. ويحصل النأي عن النيّة فتثبت القطيعة القارَّة بخطأ وبخطل الرأي غير المطابق.

هذا القول يُدعم المنادين بعدم الخروج عن القصديّة المرتجاة في تحليل النص حيثُ يتمثّل المؤلفُ شاخصاً فرديّاً مهيمناً من خلال ما يُمليه على القارئ الذي لا بدَّ من تقبّله للخيارات المطروحة ، أي يجعل القارئ متلقياً مسيَّراً يبحثُ عن ثبوتية المخبوء بين الكلمات فيبدو كَمن تُناط به مهمّة التفتيش عن إبرةٍ ضائعة في هالةِ قشٍّ وفير، ذلك ما يجعل النص أسيرَ الانغلاق والمحدودية محكوما بالتبعية له – أي للمؤلف– يرسم الفضاءَ بسعةِ الثوابت التي يرتئيها، وحدوداً مُقاسةً بأبعاد خطَّتها مسطرتُهُ، لكأنَّ النص كينونةٌ شيئية بلا دماء ترغو في عروقه، ولا أعصاب تبث أو تتلقى إثباتا لحيويته.

من هذه الهيمنة المكرَّسة، وهذا الوطء الزمني الكابح للتخيل ضاقت أذرع القراء، وسئمت جموع النقاد المُناط بهم التقييم المُقدَّم، جاءت فكرةُ الخروج عن رقعةِ الشطرنج لتثبت وجودَها، فانطلق هتاف "القرّاء يصنعون المَعاني"؛ وهي دعوة جهيرة لمنح القارئ حرية مُطلقة في التأويل. لهُ أنْ يرى ما لا يرى المؤلف؛ ولا يرى ما يراه أيضاً – فلم يعد للنص تأويلٌ ثابتٌ يقود إلى دلالةٍ ثابتةٍ بل استحال كياناً حياتياً يولِّد دلالات لا تعرف الحدود. صار النص بمثابة " كرة كريستالية تشع بالدلالات " عندها مالت الكفَّة لجهة القارئ واعتُرِفَ بأن النص كائنٌ حي فقلَّت أهمية المؤلف وأصبح التفاعل يشتدُّ بين النص والقارئ. ما عاد للمؤلفِ وقصيدته شأنٌ يفوق أو يعادل ما يرتئيه القارئ الذي تُرِك له الباب موارباً كي يرى ويتفحّص، يؤوِّل ويكتشف، وصولاً لرؤية مستنتجة تخصُه هو لا المؤلف. لان هذا الأخير مات منذ اللحظة التي خرج النص من يده وتسلَّطت عليه أضواء القراءة.. ما لنا وما للمؤلف –يقولون– هاكم حكايات ألف ليلة وليلة، هل تنتفي متعة قراءتها بمجهولية مؤلفها –أو مؤلفيها؟. وهل ستزداد المتعة لو أن بعض الأحرف تراصفت لتشكل اسم المؤلف؟

هذا التوجه لهاتيك الاتجاه جاء ليتميز قطب مناقضاً لقطب دعاة المقولة التي ابتدأت بها هذه المقاربة، من هنا تفشَّت الهوَّة واتسعت بين القطبين/ الرأيين إثباتاً لمصداقيتهم، وأحقية أفكارهم سواء من تشبَّث بالأول أو من ناصر الثاني

((2))

في العمليةِ القرائية إشكالية القراءة ينشطر القارئ شطرين أحدهما يعتمد لذة النص ويخرج بحصيلةٍ أساسها المتعة؛ وهو ما يطلق عليه القارئ– القارئ والآخر الذي تُناط به مهمَّة التأويل كفعلٍ احترافي، وُيقصد به القارئ– الناقد، هذا الذي يضع أصابعه بعد عدّة محاولات قرائية على مجسات يتحسس مثولها مبثوثة بجسد النص . يقف عندها ليبني تأسيسات تأويلية

انطلاقاً،صوب صفحات استنتاجية هي مزيج من رؤياه المتولدة آنيا –جراء اشتغاله مع النص– وإرث خبرته العملية – النقدية –المتراكمة.. وبتعامله مع النص، لا يقف حيال مادة مجرَّدة جامدة، بل حياة تمور بالحركة واضعاً في الحسبان أنَّ مادةَ اشتغاله المُراد لها السبر لم تأتِ من فراغ. ولأنها كذلك فلا بدَّ أن تكون لها ارتباطات بما هو محيط بنا أو دفين في دواخلنا. والاثنان –المحيط والدفين– ما يشكِّلان حركةً تفصيلية لمجمل حياتنا؛ فيها الذاكرة خزينة الماضي؛ تجاورها الرؤية وليدة القادم/ الغيبي الذي قد يأتي ولا يأتي. يتعقبها الناقد لوضع يده على مفاتيح أسرار هي بمثابةِ شفرات بثَّها المُرسل/ المؤلف – برؤيةٍ تأكيدية، وبعض آخر جاءت خبيئة غير مقصودة ولَّدتها حيوية النص، يرى الناقد نفسه مدفوعا لاكتشافها عبر تأويلات تبث قناعتها في ذهن المتلقي.

((3))

تتفاوت القراءة والتأويل من ناقدٍ لناقد، ومن قارئ لقارئ. ففي النص التشكيلي لوحة الجيوكندا – الموناليزا –تتمثل الرؤى متعددةً، وتأتي التأويلات تترى، أحدهما ينظر إليها فيفعم بابتسامتها الخفيّة الخجولة، وأخر يحصدُ مسوح الحزن والألم تنضحان بهما عيناها المحتقنتان في مدىً طليق. يأتي ثالث لينزع منها أنوثتها، مُغدقاً عليها صفةَ الرجولة، لا بل يجعل منها بورتريتاً لمنجزها – ليوناردو دافنشي– فيما يتوقف رابعٌ يُجسِّد قبحَها ويُقزِّم أراء المُحتفين بجمالها، المخدوعين بهالة المبالغات المرسومة حولها.

((4))

إنَّ النشاطَ التأويلي الذي يمارسهُ المتلقي يتمثل بمتابعة الشفرات. وهو نشاط حثيث لعملية تتداخل فيها جهود المؤول (القارئ–الناقد)اعتماداً على عدته القرائية ونفاذ بصيرته من جهة،وخارطة النص المزروعة بالشيفرات المبثوثة، الظاهرة منها والخفية ، المتفاوتة في تأثيرها ومقدرتها على الذائقة القرائية من جهة أخرى.. والإقرار بوجود الشيفرات المبثوثة داخل النص، ثم السعي لاكتشافها كتأكيد للاستيعاب لا يلغي كون أن شفرة ظاهرة قد تعطى للقراء تأويلاً ثابتاً يتساوق وتأويل المؤلف. فليس الغاية من القراءة والتأويل أنْ نناقض ثوابت المؤلف كتأكيد على رفض الطاعة وعدم التوافق إنما الغاية الخوض في غمار قرائي نكتسب فيه رغبة المواصلة ونجنى منه ثمار اللذة التي تترك شهداً بمذاقاتنا، ورحيقاً عذباً في فضاء نفوسنا التواقة للجميل والأجمل.. فالشفرة العظمى في رواية " البؤساء" لفكتور هيجو مثلاً تتمثل بوقوف الكاهن،

لحظة انكفاء وانهيار وإدانة "جان فالجان" أمام القانون الصارم الذي ضبطه متلبساً بجريمة سرقة ناجزة لا تقبل الشك أو التردد، وإقرارها بالبراءة انطلاقاً من موقف تسامحي.. تلك اللحظة/ الشفرة هي التي حولت "فالجان" من مخلوق عزم على شحن ذاته بالجريمة، وصممٍ على عدم تمييز الخير من الشر إلى كائن يرى الحياة لّما تزل تضم بين عطفات شرورها زوايا للخير، وبؤراً وضاءاً... هذه الشفرة نأت بأحداث الرواية صوب مرافئ لم يتوقعها القارئ وهي شفرة تشظت إلى شفرات جعلت من الخطاب الروائي عملاً خالداً كان فيه المؤول واحداً رغم تعدده.

النَّص التشكيلي.. مُكوّنات وأداّة

يُعرَّف النص–كأحد التعريفات المتعددة– على أنّه الوسيط المليء بالحياة والحركة بين مرسلٍ يوظّف طاقاته التخيّلية وأدواته المعرفية اعتماداً على واقعٍ مُعاش وصولاً إلى الانجاز، وبين متلقٍّ يمسك بهذا الاشتغال. يهيئ الذائقة ويعد متطلبات السبر لكي يتغلغل إلى الأعماق لاكتشاف الجوهر والبُنى عبر الإمساك بالشيفرات الواضحة أو الخبيئة سعياً لإكمال دائرة الظاهرة النصّية لتلتحق بركب الزمن ألتدويني/ الفني.

ويعتمد النص المنجز على مرجعيات تاريخية تبتدئ بالفهم الأسطوري المُنتَج من صور وعلامات تدفع إلى احتساب أن الوقوف حيالها أو التعامل معها يقود إلى إدراك الحقبة الزمنية المعاشة بتفاعلاتها النفسية والفكرية والاجتماعية ، ودراسة المستوى المعرفي للإنسان آنذاك: تصوّرُه للمحيط/ تعبير عمّا يدور/ رسم الحالات الانفعالية/ تحديد المدركات تجاه الظواهر . كيف يقف بمواجهتها؛ وكيف يتعامل معها مستعيناً بالصورة والعلامة. فنرى إلى صياغات لهياكل آدمية وحيوانية وطيور وزواحف؛ آلات حرب وعِدد قتال، سلال وأوانٍ، أطعمة ومباخر. مثلما رأينا إلى رموز وإشارات: خطوط مستقيمة وأخرى منحنية أو منكسرة ؛ متداخلة أو منفصلة.

وتدخلنا جداريات الكهوف على نصوص صورية قدّمت البشري في بدايات وعيه مجبولاً على الفطرة– باثّاً تعبيرياً– منتجاً صورياً– دفعته في ما بعد إلى خلق رموز صارت بمثابة أبجدية وحروف كتابية فأعطت مسلمة بديهية تقول أنَّ النص التشكيلي / الصوري سبق الكتابي / الأدبي بامتداد زمني طويل.

وحتى بعد تنامي الوعي الإنساني واستخدام الإنسان للمفردة الرمزية/ الكلمة ظلَّ الرسم الصوري حاجة يتوجّه من خلالها الوعي إلى عرض المرامي ورغبة الوصول إلى الأغراض بوحاً عن فرحٍ أو عرضاً لتهجّسات وتكريس مخاوف، لأنَّ الذات استمرت لزمنٍ سحيق تختزن المواقف المبهمة والظواهر العصية على الفهم ، وتوالى العقل ينتج حيرةً وأسئلة تبحث عن دلالات استحالت قلقاً وغموضاً، وضبابية ماهيّات... وفي زمنٍ متقدم نوعاً ما من المسيرة البشرية أقدم الإنسان على التعبير بهيئة صور تتناسب وجموح وعيه وسعة قابلياته على الإفصاح. ثم إلى مرحلة متقدمة صار الخلق التشكيلي فصلاً ذوقيّاً من فصول الكشف. يعرض فيها موهبة ويعكس على مسوحها فحوى ذائقة. توجّه الإنسان لخلق أدوات تعينه على تقديم اعتمالات مشاعره وتفاقم أحاسيسه تجاه ما يحيط به بفنية عالية. من هنا تكرس ما يمكن تسميته "النص التشكيلي" الخاص بموضوعاته وتقنياته، وقيمه.

خلق الموضوع:

ما أن أُجبر الإنسان على فتح عينيه حتى وجد نفسه حيال ظواهر بيئية دانية وأخرى كونية نائية. وجد نفسه إزاء تعامل جدلي خارجي ولآخر تساؤلي داخلي هو ذلك المخلوق الحامل لمبررات ضعفه من هول الماثل. كذلك وسط الحدث المفاجئ/ المتواري خلف أستار اللحظة. وطئ الأرض الملأى بالأسرار والمجاهل؛ مثلما تجلّت له الحاجات القطوف. فراح ينهل ويغترف ؛ يستأنس مرةً بما لديه ويحار مرات بما لا يقع بيديه. من هنا كان عليه أن يجسّد ويبوح لاسيما وقد أُفعم بجملةِ أحاسيس ألفاها تميّزه عن مخلوقات تدب كغيره فوق أرضٍ تشسع وتحت سماء تجافي الحدود. ولقد قاده التجسيد إلى خلق سيل متهافت من الموضوعات وتحديدها بإطار الحاجة.

نعم خلق الإنسان موضوعه جراء حاجه ملحة ولو بتلقائية وعفوية ابتدأت باستنطاق المحيط اعتماداً على حجرٍ بيد؛ يحفر على حجرٍ في جدار.. ومن هاته الممارسة الموضوعية انبثقت الذائقة وولد التوق المرهف للإفصاح. ومعهما نشأ الشعور بالجمال؛ فتمخضت الجمالية. شرعت تتنامى. اندفع البشري االمميز بذوقه يتشرب من منتجات البصر ما يمكن أن يتجاسد، فتجسدت الرؤى صوراً ورسوماً/ تخطيطات ورموزاً. ولكون البشري هذا يعيش ويتعايش في سلالات فقد انشطر موضوعه إلى تفرعات موضوعية بعضها تخصه والبعض الآخر يمس حاجات ورغبات قوم ينمو في كنفهم؛ وكلاهما يحمل همّاً واحداً؛ فولدت الملاحم التعبيرية.. رسمت على الجدران في الكهوف، وداخل أقبية الزقورات وممرات الأهرامات وعلى الحيطان المنفتحة تحكي الهم الأسطوري لموضوعات أشياء منها آنية كالزراعة والصيد، والفروسية، والانتصار؛ وأشياء سرمدية كحالات الموت والبعث والبرزخ وإدراك الاقيانوس. ولكون العين آلة خارقة في الفرز والتفريق لتكوينات العناصر فقد أدركت سرية الألوان وفورانها وفداحتها الخلقية. فاندفعت بالذائقة الرفيعة، الرهيفة توجهها وتوظفها في مسارات الخلق الجميل والإفصاح الأمثل فعرفنا اللوحة التي تعرض الموضوع بمثالية غارقة في صرامة الأبعاد ودقتها، ارتكازاً على حيوية الألوان وفورانها فابتدأت "المثالية الكلاسيكية". وأعقبتها مراحل تطور التذوق الفني وتنامي رغاوي الموهبة بناء على تراكمات التطور الحضاري؛ فجاءت الواقعية ثم الرومانسية؛؛ ثم من رحم الأخيرة تفرعت الانطباعية فالتعبيرية؛ وهكذا حتى وصلنا إلى ما يطلق عليه الفن الحديث، ولو بعد حقبٍ طويلة من الخدر مرةً والتأججات مرّات. صار للفنان الباث رؤيته الخاصة وحريته التي لا تعيقها قيود، ولا تربكها مطبّات. وصار النص التشكيلي لا يكتفي بواقعية ماثلة لا يحيد عنها. ولم يرتكن إلى فعل السكون فاستمر معتمداً على حكمة جيل بشري جُبِلَ على "الملل" بحثاً عن "القناعة". تحركَ متوجهاً إلى حداثة لا تقر بتحنيط اللحظة ولا بجمودية المشهد، إنّما تُركَ الموارُ مُعتلجاً يحمل صفة الصخب؛ أي أنّه استحدث وجوداً حاملاً لفايروسات فنائه تحركاً لولادة جديدة تؤكِّد استمراريتها على رفَل الإبداع الوهاج.

هيمنة المكان:

ينبني النص التشكيلي من آجرات بمثابة عناصر تتراصف، وتذوب وتنبثق ، تنوجد كينونة تخلق لها موضوعاً اعتماداً على مفردات اللغة التشكيلية: اللون/ الضوء/ ضربة الفرشاة/ الإطار الذي تنتهي عند حدود الفكرة الملموسة انتقالاً إلى فضاء التلقي الموارب. وهذه العناصر التي بمثابة أدوات سردية يتطلبها النص التشكيلي جميعاً تتمارى تحت خيمة المكان. نقف إزاءه نتملّى تكويناته؛ ننبهر وننشَد. ثم بعد استحواذ على الذائقة المتطلعة والمتعطشة للمتع الجمالية يسلمنا مفتاح الدخول إلى مفاصل تشكّله. أي يعيدنا من جديد إلى متوالية اللون/ الضوء/ المساحة/ ضربة الفرشاة/ الإطار فتتجلّى ممارسة غوايته– أي المكان– علينا.

يعلن هذا المكان مكره المراوغ حاصداً ثمار هيمنةٍ ؛ خارجاً بنا إلى حصيلة أنَّ النص التشكيلي ما هو إلاّ مكان مُكرَّس، ووجود ماثل ناجز.

ويأتي وعي المكان في النص التشكيلي من الحالات والنوازع الدفينة المُختزَنة لدى المرسل والمتلقي معاً؛ من خلال تهالكات أحداث إعجاباً كانت أو تهجسات/ دهشةً أو توفزاً/ فضولاً للاكتشاف أو بحثاً في الرؤيا.

لا يمكن العوم في هلام النص التشكيلي دون اعتماد خارطة المكان وتضاريسه، ومن غير فهم الفنان لجوهر المكان وتأثيراته لأنَّ الفنان يدرك أنَّ المكان بالنسبة إليه تأصيل سيروري يُعتمَد عليه لبث وجانيته. حيّز يؤسطر همّاً؛ وانفعالية

متواصلة تؤكد الميثية المتوارثة التي شغلت الإنسان ذا الحساسية المرهفة تجاه الموجودات الصغيرة في ما حوله؛ مثلما هيمنت عليه الأسئلة المتهافتة/ المتوارثة عن الوجود الكبير المتَّسع. إنّه كالشاعر الجاهلي شغل بالأرض المكان والفروسية الباعثة على التحدي رغم المال الطبيعي الذب يسوقه إلى تخوم العدم، ولا يترك له أي مسوغ للديمومة إلا من خلال الفعل الذي يؤرخه.

إنَّ فروسية الفنان وبطولاته هما الفعل المقدَّم/ النص الذي يتباهى بمحمولاته ويفخر بافتضاض شكله الذي يخصه نايا عن المألوف السائد.. يهندس الأشياء من خلال تاثيثات المكان وسطوته.

والفنان واقعي مهما نأى واجترح له وسائل تستحم بالغموض والغرابة، ومهما رحل إلى قارات التواري بعربات التجديد، منشد للمكان سلك الطرقات المتداخلة إيهاماً وتمظهرات. لانَّ المكان – كما يلمسه – مبعث حركة وخلق موضوع. يسعى على الدوام لتفعيله والتحرر من أطر قولبته.... وفي شتى المراحل الزمنية التي شهدت ظهور التحولات الفنية ومدارسها كان للمكان نفوذ ، تتحرك على مجرباته الأفكار الآيلة إلى مواضيع. إذ المرحلة "الرومانتيكية" قدمت استحواذه جلياً من خلال توجهات الفنان نحو كوامن الطبيعة واغراءاتها.. يهب لذائقته حصان التملي الجموح ، فاتحا مغاليق الحواس على سعتها توجبا صوب الإفصاح الحر بلا تابوات، فتشكَّلت رابطة عاطفية وحميمة بينة –بتطلعاته ورؤاه– وبين الطبيعة– تنظر إليه كمتمِم لا تغفل بصماته في التجسيد والغرض.

إنَّ التمازجَ الذي أدخل الفنان مساهما أو خالقا حيويا في مضمون التنصيص الفني– لا عينا ترصد فتطبع فقط– محصلة لشعور مختلج ساور هذا الخالق واعتمل داخله ثم دفعه نحو زاوية رؤية تؤكد ضرورة أنْ لا يبقى محكوماً بقوانين الموهبة نايا عن التعبير بالمغامرة والبحث، واقتناء الأفكار المؤثرة لتنمية ذائق متحرية نشأت وتربت على تمييز الإبداع الخلاق

يقدم الفنان الانكليزي جون مارتن (1789– 1854) نصه التشكيلي (1) ويعيش "الرومانسية" بكل جموحها ودعواها مُثقلاً بدلالات المكان عبر عمله (الشاعر – 1817) حيث انبثاقات الجبال شهقا باتجاه السماء وبألوان ثقيلة تمتزج فيها الدكنة السوداء مع تكاثفات غيوم مزرقة تداخلت مع تكتلات غيمية امتصت البياض من وراء اللوحة وعلى قمم بعض الجبال –يساراً– ظهرت القرى متداخلةً مع المضمون اللوني فتظهر كما لو كانت شواخص قمَميَّة للارتفاعات الحجرية الطبيعية .. وفي الوادي الصخر الداكن –الموقع الأدنى للمكان– جلس الشاعر متوحداً على صخرة من تراكمات صخور تجاور تدفق مجري مائي يكتسب لون زرقة السماء، ثم يتبدد مبيضا بفعل تشظيه بين مسارب الصخور. وجزيئات اللوحة تحمل متوالية/ متعاقبة من الشيفرات ينفتح تفكيكها على مدلولات تعكس دواخل الشاعر الذي آثر المجيء والجلوس، ثم التأمل في فضاء غزاه السكون، وعرض وجودا هو أقرب إلى شعور الكائن بعقم الحياة أو تقهقر رغبةٍ لنشدان الحقيقة.

ومن هنا يمكن أدراك أنَّ "جون مارتن" تشبَّع بنص شعري كتبه الشاعر الرومانتيكي "توماس گري" يرثي به شعراء " ويلزبين"(2). وبقدر ما اتَّجه الرومانتيكيون بنظرتهم إلى التأمل والعوم في رغاوي الإشراق والدهشة فأنهم كانوا أيضاً مأزومين باضطراب الذات والقلق والتشاؤم، فاندفعوا إلى الطبيعة/ المكان يستلهمون السعةَ والانفتاح الوجداني، ويُفضون بمكنونات الدواخل متوخِّدين مع أبجدية الأشياء وأسرارها

وإذا تجاوزنا إلى "الانطباعية" كمرحلة تؤكِّد نفسها نلاحظ سطوة المكان على فضاء النص لا يقل تأثيراً؛ فقد تحرر الفنان الباث من أسرار المرسم فأندفع إلى الفضاء استيحاءً لروح المكان، وساعياً لترجمة أسراره.. ولقد قدم "مونيه" نصاً

تشكيليا حمل عنوان (شروق شمس– انطباع) كأول لوحة انطباعية كان للمكان استحواذه، فرأينا إلى الزورق والبحر والمرفأ ، والشمس ككرة برتقالية تفتض الزرقة الداكنة المكتسبة شرانق الرماد، دافعة باتجاه التلاشي

وكان للوجود البشري في لوحة "رينوار" 1840 – 1919 (الرقص في طاحونة الفطيرة) كنص فاعل أثير. مرموز يأخذ حيزه كموثث للمكان الذي ضم حديقة تعالت فيها شجرة جوز ضخمة، ومصابيح بيض ترفعها أعمدة الكهرباء بذات اللون بينما القامات البشرية تتوالى أوضاعا متفاوتة تجمعها حركة واحدة هي رقصة على إيقاع الكراسي والمصاطب المشغولة بالفساتين المزدهية فكانت متممات دلالية لفحوى النص، وأخرى متناغمة من مفردات المكان.

جدلية اللون/ الضوء

ثمَّة تفاعلٌ إرهاصي جلي بين نسيج اللون وشرنقة الضوء... بين الملموس بتماثله والمحسوس بتماهيه

اللون في النص التشكيلي هو خالق الضوء ومكرسه، كذلك مقدمة ناجزة أمام شباك العين الباصرة بينما الضوء بتجليه عارض وواهب جمالية اللون وسحره.. وهو بمثابة لافتة تقدِم اللون وطباعه... وفيما اللون عملٌ وبناء، يتحرك الضوءُ نوراً وإشراقاً.

ثمة استفهام يقول: هل هناك لون أن لم يتوجه إليه قلب الضوء؟

وهل كان للضوء ضرورة أن لم تأت به أنامل اللون؟

هكذا إذن .....

تغدو اللوحة/ النص فضاءً أبيض هامشياً لا يتجسد فحواه بانعدام اللون. إذ اللون في الرسم كما في الكلمة في الكتابة وسيلة مفرداتية تحمل في رحمها مبرراتُ التكوّن

يأتي اللون/ يتمازج مع أقران له من الألوان فيتم الخلق التكاملي لموضوع النص. ومن هذا التمازج يأخذ الضوء حصته طبقا لحسابات الحاجة إليه. وفي بعض الأحيان يسرق حيزاً لرديفه "الظل".

من تفاعل الألوان تحدث الصدمةُ التي يرتئيها خالق النص.. ومن جذوة الألوان تتحرك الفرشاة لتصنع لوناً يترجم فحوى الضوء وضرورته، وتكون للون حاجةٌ يبحث عنها المُرسل كلّما اقتضت رؤياه ذلك. ألم يطلق على الفنان الفرنسي "ماتيس" لقب "سيد الألوان" لنزوعه الغريب في تداوله وتعامله مع اللون؟

قد لا نرى ضوءاً داخل فضاء النص، والنور ليس له بؤرة ينبثق منها، عندئذ تتوالى الباصرة/ باصرة المتلقي مهمّة إلقاء الضوء من الخارج بغية إدراك مجمل النص، رؤيةً ومفهوماً.

لا يمكن التعامل مع اللون في النص التشكيلي إلا بفنيةٍ عالية تصاحبُها موهبةٌ ترتقي إلى مراتب السحر، تغوي المتلقي وتأسره، ثم تحلّق به مفتوناً إلى مجرّات اللذة والتصريح الهاتف بالمتعة. أن ما يوجِد فعلَ اللونِ والضوء هو المُدهِش الذي يتولَّد وينبثق منهما. هذا الذي يستحيل صوتاً يحاور ذائقة المتلقي ويرد بموضوعيةٍ على استفهاماته.. ولقد أبدع الانطباعيون في استخدام اللون والضوء، ذاهبين إلى مديات بعيدة في تفعيلهما. غذّوهما بروحٍ راهصة/ متأججة تقود إلى الإشراق والإبهار، لانَّ الفنَ فكرٌ أنساني يعتمد التجاوز والقفز فوق المألوف رفضاً للركون/ تخلياً عن القناعة. فلم تعد ثمة الفرضية القائلة أنَّ الضوءَ لونٌ واحد، بل تعدّوه. حسبوه تشكيلةً من الألوان/ خلقاً جديداً يؤكد ما يعتمل في لون دواخل المرسل ويعرضه لا بما هو ماثل –بجالته الموضوعية– ولا ما يراد له من مثالية. أي إنهم تخلّوا عن الحياد، خارجين إلى المغايرة، انزياحاً عن النظم التقليدية لفن الرسم، مندفعين صوب مساحة أوسع تربك الذائقة المتربية لعقود طويلة على أسس

جاهزة، موجهين الدعوة من خلال نتاجاتهم وفحواها إلى المتلقي كي يشارك في صناعة الرؤية وإعطاء الدلالات، بدلا من الاتكاء على مقاصد المرسل ومراميه فقط.

الفرشـاة:

تتحرك الفرشاة على صدى المخيلة لتدون نصاً صورياً يبوح ببعض خفاياه بينما يترك البعض الآخر دفيناً ستتولى ذائقةُ المتلقي البحث عنه وسبره عبر تلمّس شفراته، وصولا للدلالات.

تمارس الفرشاةُ رقصتها على جسد النص الذي ما زال قماشة بيضاء اعتماداً على أوامر الأصابع التي تأخذ هي الأخرى إيعازاتها من الأحاسيس المتفاعلة في بوتقة الموهبة للباث السابح لحظة الاشتغال في رغاوي الانسلاخ من الما حول، والراحل على ثرى التأجج الانفعالي المحيطي.

إنَّ سيحاً وئيداً كالإلهام يتغلغل في مساحة الوعي ويتغلب عليه. يأخذ دور الموجّه للفرشاة، تماما كالريشة في الكتابة (لا نص بغيرها).. يصبح النص أكذوبة من هُلام الخيال أن استثنيت الفرشاة... لكن! في النصوص الحديثة ونتيجة إحساس المبدع برغبة الارتقاء إلى تخوم اللا مألوف رأينا إلى استثناءات استخدام الفرشاة. إذ "الكولاج" (*) جاء ليحيّدها في جزء من الاستغلال عبر إلصاق صور قصاصات جاهزة متقطعة من مجلات وصحف لعل "جورج براك" أولَ من مارس هذا النزوع من خلال عمل "أشياء جامدة مع سمك" عام 1910، ثم تلاه بيكاسو في لوحة "الكمنجة" عام 1913.

تناط بالفرشاة مهمة تصوير عالم جديد يأتي من إرهاصات جياشة تعمل في دواخل الفنان. تتوالى خلال حركاتها صعوداً أو هبوطاً/ تناغماً أو تنافراً/ شمالاً أو يميناً، أو انحرافاً باتجاهات دائرية منحنية أو انكسارات تخرج من طورِ الحركة المتوقعة .. يغدو فمُ الفرشاة زقّا يغذّي السطح الجائع/ القماشة برضاب الشعر اللوني وعسل التناغم الذوقي، ثم التكوّن المتمخِّض عن صورةِ نصٍ جاهز ومكتمل.

لا تخلو الفرشاةُ من مهمّة كتابة الشعر وإغداق عبق الشعرية على – في- النص، لانَّ النص التشكيلي مدونةٌ شعرية بقصائد يغذيك الوئيد. والمتملّي إلى عوالمَ تفصيلية متفرّقة ومجتمعة كمنمنمةٍ فيروزية، مثلما يعتريك شعور أنَّ اللون بناءٌ روائي متأسس على خطاب مُتعدد المهام والمستويات، يقودك الرحيل السردي فيه إلى محطات ومرافىء تتولى الفرشاة دور الواسطة الأكثر هدوء وعذوبة فنرى إلى فصول الألوان وعنوانات التجسد الضوئي؛ كذلك جماليات المكان في حركة الزمن المبثوث فوق السطح الذي كان مسطّحاً/ حيادياً فغدا بتضاريسٍ متفاوتة وبموارِ حيوات فائرة، حتى لو بدا فضاء النص صامتاً في النظرة الأولى وتبدّت العناصر في سكون يريم

على أي حال.. ستتراجع الفرشاة المؤدّية دورها في صيرورة العمل بنكران ذات لتصبح شيئاً مركوناً مع حاوية الألوان/ مع قاعدة رفع اللوحة/ مع بقية المواد المهمَّشة لدى الباث بعد تكريس الإنجاز لاشتغال قادم تعيد من خلاله إيقاعات الألوان فينصت العالم-من جديد- لإيقاعها وهو يسير في قطاره الزمني حاملاً الألوان هذه على كتفيه لينثرها إكسسوارات مُظهرة مفاتن الحياة، أو عارضة بلا استحياء أبجديات القسوة على بشرتها توخياً لإكمال دورة النشاط الإبداعي.

الإطـار:

يتبارى الإطارُ جزءاً متمِماً لعملية خلق النص.. وسيلة أريد لها أن تكون مُنبِّهاً علاماتياً لحدود النص، وتوقف يعرض اكتفاء المرسل لرسالته. أي إعلان أنَّ الاشتغال أدرك منتهاه إذ الموضوع لا يحتاج سوى لذات تتطلّع وعين تتوقّف لترى ثم تترجم، فتحكم.

يشكّل الإطار بعداً مكانياً تدور داخل حدوده أنساق من البناء الفني تظهرها على تخوم النص إرهاصات الباث التي اعتملت طويلاً فتحولت إلى صياغة فنية نالت جهوزيتها.. يتولى الإطار دور حسر المهمة التخيلية تفتح أبوابها مخيلة الرائي / الخالق فيوقف جموح الذائقة ويحددها.. يسيّرها بعد آن لانْ تتفاعل ضمن فضاء ً (نسبة إلى سجن الباستيل) يكبح نشاط الذائقة ويلجمُها بحيث يصنع صدمة سلبية في عملية تقبّل المتلقي يسعى منجزُ النص التشكيلي إلى إضفاء مسوح ذوقية وابتكارات جمالية تتواصل مع إبداعية نصه من خلال استخدام إطار يحمل مبررات الفنية، جاعلاً إياه جزء تقتضيه الحاجة، لا مجرد مادة هامشية تؤطر خلقاً غير عادي؛ بمعنى أنّه جعل من الإطار دالاً ضمن مجموعة الدلالات المبثوثة على ثرى النص وفي أعماقه.

ويدفع الإطار بمحدداته لجعل رغبة المتطلع تتّجه محمّلة بالفضول، مندفعة للوصول ذهنياً أو تخيّلياً إلى ما وراء جدار النص، ذلك الوجود المبهم لتشكّل ظلا من ظلال عالمِ الأسرارِ الخفية قد لا يدركها حتى الباث نفسه.. فعندما تتطلع إلى نافذة مغلقة في جدار تجلس إلى جانبها أو عندها امرأة متأملة مثلا تتأرجح المخيلة راحلة إلى تأويلات واحتمالات تبتدئ ولا تنتهي؛ فقد تكون ثمة حديقة بمروز خضر وصف أشجار يوَّحدها التناسق! وقد تخفي شارعاً يعجُّ بحركةِ العربات ورصيفاً يحتشد بالسابلة!.. وقد تضم خلفاً مدّاً صحراوياً يعدو اتساعاً راكضاً يروم الاتحاد مع الأفق المبهم، حاوي المفاجآت المتوارية!. وقد يترامى بحرٌ يتناسل والسماء بشبق الزرقة وهياج يصل حد ابتلاع سفن الأحلام الماخرة عُباب المجهول!.. أو قد يشيع ليل يرتدي لباسَ الحِلكة المهيمنة ويشي بسكون يخفي أعاصيرَ وعواصف لم يحن أوانها بعد!.. وقد!.. وقد! .. وهكذا.

قراءة النص التشكيلي

(لا قراءة بدون مقروء) بهذا تنطق الحكمة النقدية لتقول أنَّ القراءة بلا مقروء سراب لماء غير موجود/ نداء كاذب/ دعوة مليئة بالفراغ، لأنَّ المقروءَ وجودٌ ماثلٌ يستدعي وسائلَ التلمُّس. ينده بالذائقات الدنو إليه ، والخطو على رخاء تجسّده.

المقروءُ كيانٌ يعرض تفاصيلَ تشكّله بينما القراءةُ نشاطٌ فاعل يسبر جغرافية الفحوى ويمسك بتلابيب الشفرات، خروجاً بحصيلة أقرب إلى حيازة النتائج المُرتجاة

القراءة تتغلغل في المرئي بحثاً عن اللا مرئي. تجوب الدروب وتتسلل إلى التخوم لتتحرى العلاقات الداخلية إدراكاً لسرِّ التشكّل وترجمة المستويات. ولا يقتصر النص التشكيلي على كونه انجاز فني معلّق على جدار فقط، ولا مقتطع ذوقي احتواه حائط لا غير، إنما يتجسّد حياةً نموذجية/ كينونة مصغرة تزخر بالتفاعل والحركة الدائبة/ وجود لا يعرف الصمت ولا يستكين للمحيط.

لا تأتي القراءة في النص التشكيلي منطوقةً بل بصرية تعتمد العين الراصدة استعاضةً عن الفم –العرض الشفاهي– والقراءة المعاصرة تُقر أنَّ اللوحة لم تعُد نصاً بسيطاً يعتمد الصورة المعروضة بكلاسيكية أو مثالية يسيرة من خلال الملامح البارزة التي تعرضها سحنات الوجوه، وطبيعة الملابس، والخلفية (الباك راوند) المؤثثة لفضاء النص؛ إنّما تعقّدت وتداخلت رؤى الفنان المنجز فتغيرت نظرتُه للمحيط الذي يخطو على أديمه وتفاوتت تطلعاته. من هنا صارت قراءة النص

التشكيلي تتطلب سعةً معرفية وارثاً فنياً وأدبياً وسايكلوجياً، وتتبعاً سوسيولوجياً بنظرات متفحصة ودراسة ذكية لا تقرأ النص من ظاهره. تحتَّم على القارىء المؤول/ المناطة به وظيفة التقديم " كشف ما تحت سطح النص والحفر فيه حتى تتكشف بنياته العميقة وتنتج دلالاته الغائبة" (3). لهذا أضحى الوقوف إزاء النص لا يعتمد المتعة وإشباع الذائقة ورغبة التلقي فقط، وإنما التحرّي والبحث عن المفاتيح الآيلة إلى إدراك ماهية إنسان اليوم: كيف يفكر/ وكيف ينظر، وكيف يواجه تعقيداتٍ ما كان إنسانُ الأمس يعيرها مسافة أطول من البال، اعتماداً على نظرة ميتافيزيقية تولي للغيب مهمّة التعامل معها. أي أنَّ مهمّة القراءة تجاوزت التلقي إلى السبر والتأويل.

إنَّ الدخول إلى رحاب النص يعني الولوج إلى بواطن ذات أنتجت، وقبلاً تطلّعت فوقفت تترجم حيثيات موقفٍ وتداخلت في ثنايا موضوع.. ذاتٌ تجهد لتعبّر، وتستلهم لتقول (هل تستكمل القول إن هي عرضت؟.. وهل المعروض هو كل ما اعتمل في دروب لواعج الذات، بحيث يدعي الباث أنَّ ما يقدمه هو ما أراد تقديمه؟)

أزعم أنَّ عارض النص لا يكتفي بتقديم خطابه داعياً المتلقي ليكون حيادياً؛ يقف ليشاهد/ ينظر ليتمتع. بل يجبره – بحكم انتفاء المصاحبة والسير بهدف اكتشاف المخبوء ووضع اليد على مفاصل النص الخفية. ولقد تولّى السرياليون وظائف النقّاد بقراءة أفكارهم وإخراجها إلى الظهور معروضةً في جسد النص، مستفيدين من موجة " تيار الوعي" في علم النفس ليضعوا بيد النقاد والمتلقين قراءات تتطلب قراءات أخرى. أي قراءة تولد من قراءة، وقراءة تؤول إلى قراءة.

وتكمن قراءة النص التشكيلي وتأويل مفرداته وبناه في البحث عن الأسئلة المبثوثة بصيغة شفرات حيث الباث يروم من خلال رسائله البصرية طرح أسئلة بعضها أزلية تهافتت مع تقادمات النضج البشري وارتفاع مناسيب وعيه، وبعض آخر آنيّة تنبثق لحظة السير المتسارع لعجلة الحضارة التي لا تترك محطة أو محطات لالتقاط الأنفاس.. وهنا تكمن الحساسية المفرطة لصانع الخطاب التشكيلي في التعامل مع الأشياء، وهنا أيضاً توسعت دائرة الأغراض والرسائل المبثوثة وصار لكلِّ باثٍّ رؤى وجملة أسئلة مأزومة تبحث عن ردود ومبررات ، وحلول ، ومع هذا الكم الوفير من هاتيك الرؤى والأسئلة حتَّمت على متلقي الخطاب قارئاً متذوّقاً أو باحثاً مؤوّلاً استنباط واستيلاد إجابات لأزمة الفرد.

إنَّنا إذاً إزاء واقع يشهد تحولات برقية هائلة وخاطفة تستدعي المواكبة والتصوير والتحليل بغية إدراك مقدرة الماهية على استيعاب المحيط. إنَّ العقد الأخير من القرن العشرين وأعتاب القرن الواحد والعشرين أوجدا واقعاً حاسماً يصوّر هوّة كبيرة بين التسارع العلمي المتمثل بالصناعة الحيثية والاختراع اللاهث، وبين العلاقات والبحوث الإنسانية المتجسدّة بالعاطفة والشعور وحركة التاريخ، وطبيعة الفلسفة، وسرد الوجود، والبحث عن المستحيل والمصير الأمثل لسكان هذه الكينونة الصغيرة/ الضئيلة المسماة أرضاً: علاقاتها وتعالقاتها بالكون الأثيري الأوسع.. هكذا يقف الفنان الباث بمواجهة عجلة امحاء الذات لا ليعبّر عن ذاته فحسب بل عن ذوات الآخرين. ذات البشرية المحمومة بقوانين حدّية لا يمكن تجاوزها. فذاته هي الذات الجمعية المتسائلة/ الباحثة باستمرار/ إذ " ليس للإنسان أية أرض داخلية مستقلة، إنَّه على الدوام موجود على الحاشية، على الحدود الفاصلة، فهو حين ينظر إلى نفسه ينظر في عيني الآخر، أو عبر عيني الآخر" (4) كما يقول ميخائيل باختين. وهكذا يقابله القارىء المتطلّع ليؤول، مستنفراً طاقة الأحاسيس سعياً للتشخيص وتحركاً للمواكبة وإبقاء المعادلة متوازية ومتكافئة وقادرة على احتضان واستيعاب وامتصاص ذلك القدر المذهل من التسارع الومضي غير المبطئ أو المتوقف لحركة الحياة اليومية.

خاتمـة:

يعاني النص التشكيلي من محدودية رحابه وانتشاره، مثلما يعاني متلقيه من قيود تعيقه للوصول بيسر وبأقل كلفة وجهد؛ ذلك أنَّ هذا الفن/ النص مأسور بالفضاءات المؤطَّرة/ الجدران والسقوف حيث لا يرى النور إلا من خلال قاعات (گاليريهات) يقدِّم فيها إرهاصاته وفحوى كيانه على العكس تماماً من الكِتاب الذي يمتاز بتحركه السهل إلى الأيادي عابراً كما يشاء إلى الأعداد التي لا تحصى من المتلقين. من هنا تتوالد إشكالية الوصول إلى هاته المعارض المقامة هنا وهناك.. غير أنَّ المؤسسات الثقافية والإعلامية العالمية الواسعة ساعدت على بثِّ الأعمال الفنية– الشخصية والجماعية– فاستطاع القارئ مشاهدة كتب وافية أو مجلدات موسوعية تضم الاشتغالات الإبداعية مصحوبة بتعريفات من باب الببلوغرافيا للفنانين، وهو جهدٌ إنساني كبير رسَّخ للفن وجوده ، مُقدِّماً مساحةً لا تُحد للتوجّه القرائي لإبداعات الفنانين على امتداد العصور ممكِّناً القارئ الناقد من الاتكاء على الكثير من تينك الأعمال المطبوعة ، ووفرت للقارئ المتذوق مناخات تمتع الذائقة وتربية الذوق ارتفاعاً، مع رقي هذه الانجازات الخلاّقة. كما يسَّرت حيازة هذه المنشورات للتعرف على مراحل تطوّرات الذات الفنية وتأرختها وحفظ الإبداع البشري وصيانته؛ فصار بالإمكان الإلمام بأعمال الفنانين المبدعين بعدما كان المتلقي يقرأ عنهم دون أن يقف عند نصوصهم ، يطالعها ويتحاور معها وجهاً لوجه.

(*)تمت الاستعانة بالنصوص المصورة من كتاب " سيرة الحضارة – المجلد الثالث – الشركة العامة للنشر والتوزيع – ليبيا.

(**)إشارة إلى " ويلز " التي هي إحدى المقاطعات البريطانية.

(1) الإبهام في شعر الحداثة . تأليف د. عبد الرحمن محمد القعود – سلسلة عالم المعرفة – مارس 2002– ص245.

(2) ميخائيل باختين – المبدأ الحواري – تأليف تزفتيان تودوروف – ترجمة فخري صالح – إصدار المؤسسة العربية للدراسات والنشر ص2 – 1996

القسم الثالث

الفارغ والممتلىء ..
تناغمات وتنافر

الحاجةُ محاولةُ ملئ الفراغ.. سعيٌ لدخولِ الأفكار حيّزَ التطبيق. والحيّز مدىً مكاني تشغله مفردات وجودية لها أبعادٌ تُقاس بمديات قناعة الذات... حين تجد الذات أنَّها باتت راضيةً عن نجازةِ تلبيةِ الحاجة يكون الفراغُ قد امتلأ. عندها تستحيلُ مفردةُ الفراغِ إلى نقيض لها بالمعنى، فينبثق الامتلاء، ويغدو الفارغ ممتلئاً.

النجازةُ عمليةُ تكريسِ الامتلاء.. صيرورةُ انتهاءِ الفراغ . وبناء على مبدئية (نفي النفي) يأتي الامتلاءُ من رحمِ الفراغ لكنَّه يتكرَّس نقيضاً فيتشكَّلا قطبين متناقضين.

الفراغُ في أحد أوجهه بعدٌ مكاني مؤطَّر بزمن.. لا يوجد مكانٌ لا تشيعُ فيه رائحةُ الزمن.. الزمنُ يشيع في فضاءِ المكان مستحيلاً مُعادلاً موضوعياً للفراغ. وهنا يغدو الفراغُ كينونةً زمكانيةً تحتاجُ إلى أداةِ تكريسِ ما بعد تواجده؛ أي تلغي هويتهُ لزمكانيةٍ أخرى نقيض لها تحملُ هويةَ الامتلاء.

منذ الأزل شغل الإنسان هذان التوجهان المترافقان المتوازيان.. كانا له بعدين لهما ارتباط جدلي في استمرارية تأرخته وإعلانه أنه أنجزَ هنا فملأ ، وتقهقرَ هناك ففرغ ، وسط صراع ديمومي مع قوى تهدده بالفراغ بينما يقارعها بالامتلاء.. فمسلة (صيد الأسود) التي ترينا شخصاً يصرعَ أسداً خلفه ويُنبت ثلاثة أسهم في رأس أسدٍ ثانٍ ثم يرمي سهماً آخر من قوسه لأسد ثالث مهاجم تمثل زمناً سومرياً يكشفُه الوجه الملتحي والشعر المسترسل على الكتفين مربوطاً بما يُشبه العقال فيما الثوبُ يهبط أدنى الركبتين والحزامُ العريض يشدُّ الخصر، وهي صفاتٌ ظاهرة تضعنا على مصافي عهدٍ ما زال بعيداً عن الميلاد بما يزيد عن ثلاثةِ آلاف عاماً كان فيها الإنسانُ لا يهدأ، ولا يركن إلى السكون.. حياةٌ مشغولةٌ بالديدن اليومي للعمل خروجاً من ربقة الفراغ الباحث عمّن يملؤه.

الزمنُ محفِّز فعّال لخلقِ الضرورةِ الناحية باتّجاه الامتلاء تجاوزاً للفراغِ حيث الفراغُ كثيراً ما يعهد بعدَّتِه إلى حالةِ السأمِ ليطيحَ بهيبةِ الامتلاء.. الفراغُ حين يطول زمنُه يخلق مبرراتِ الضجر. يتناسلُ صيرورةً شعوراً بالتذمر/ إحساساً بالضيق.. من هنا، وبلا هوادة يدعو بودلير الخائضين في سديم الوعي الفائر على الدوام، أولئك الرافلين على أديمِ الأسئلةِ المتناسلة عن الجدوى أو اللاجدوى والزمن اللايرحم إلى الامتلاء ، تجاوزاً لهيمنةِ الفراغ وسطوته وجبروته ، يدعوهم إلى أن يسكروا، إلى أن يتجاوزا الركود، إلى أنْ لا يركنوا إلى اللامبالاة ظنّاً منهم أنَّهم بفعلتِهم هذه ستأخذُهم أعاصيرُ الفراغ إلى بِطاح راحةِ البال أو جنائن السهو.. إنَّه يخاطبُ حاملي الوعي المتجيّش عند جبهةِ الأسئلة إلى أنْ يسكروا سكرَ الولوج إلى مدنِ الاكتشاف والتفاعل الديدني.. المدنُ التي تعرض عليهم فنونَ الإبداع وتنده بهم إلى الاحتراقِ من أجل الخلقِ القويم ((فلكي لا تشعروا بعبء الزمنِ الفادح الذي يحطم كواهلكم ويحنيكم إلى التراب، لا بدَّ لكم من أن تسكروا بلا هوادة))، ويضيف متسائلاً: ((ولكن بماذا؟ بالخمر أو بالشعر أو بالفضيلة، بحسب ما تهوون. ولكن اسكروا.)) ص108 سأم باريس.. إنَّها دعوة للامتلاء تخلصاً من الفراغ.

الفراغ والذات

قد يبدو الفراغ من نافلة التوجّه نحو تدميرِ الذات بغية الامتلاء.. الامتلاء الذي يظنه الضائع في دروبِ الأفكار الفارغة نوعاً من الخلق المُثمر دون الرسو على النتائج التي قد تنبثقُ مدمّرةً تُطيح بهيبةِ الاثنين (الفارغ والممتلىء).. نتائجُ لا يمكن إلا أنْ توصف بالعبثِ الماحق الذي يصنع أضراراً لا قِبل للبشرية على تحمُّلِها ولا الإنسانية على استيعابِها.. فراغٌ أبجديته القتلُ والدمار/ التخريبُ والدم/ البغضُ والكراهية/ التجاوزُ على الآخر والاعتداءُ بجنونٍ وصولاً إلى الامتلاءِ السادي ، ظنّاً من مالئي هذا الفراغ أنهم يرسمون سيرةَ العصر الأمثل. عن هذا يكتب أدونيس واصفاً مدن الفراغ العبثي لهؤلاء الرماديين ((عندما زرتُها كان النهار قفصاً، وكان الضوء يتأوه. غير أنني كنتُ أتعلَّم كيف يكون البكاء أحياناً حبراً للفكر، ومادةً للعمل، وكيف يغطُّ البشرُ أقلامَهم في محابر الموت، من كل نوع، ويكتبون سيرة العصر.)).ص123 [الكتاب الخطاب الحجاب].

في الإسلام يتكينن الفراغ خاتمة لحركية يومية تمتلىء فيها حاجات المسلم بانغماره في عمله المادي اليومي ليمتلىء بالمعنوي الروحي الذي يجعله قريباً من جوهر الدين الذي هو الفبائية الوصول إلى الله.. فهو الله يخاطب مسلمه ((فإذا فرغت فانصب وإلى ربك فارغب)).

في الديانة المسيحية يدعو الرهابنة والسائرونَ على دربِ السماحة أتباعَ المسيح ومحبّيه إلى ((الامتلاء بالروح)) وهي دعوة صوفية تدفع المؤمنَ بنبيّهِ إلى أن يمتلىء بروحه السَّمِحة نأياً عن الفراغ الذي قد تملأه الكراهية أو التجديف. الامتلاءُ بالروح عندهم وعيٌّ بحبِّ الخير، بنبذِ ما يؤلِم البشر، بخلقِ انسجامٍ حيٍّ وعاطفةٍ مُدافة بالحميمية. لذا يستحيلُ الامتلاءُ عندهم إيماناً والفراغُ جحودا.

النَّاص والنص

عندما ينتهي النّاص من تدوين نصٍ ويتلقّاه القارىء بلذاذةٍ، رافلاً على ثراه بمتعةٍ فانَّ ذلك يغدو مبعث سرور يحقق فيها الناص الامتلاء في الكتابة، والمتلقي بالقراءة. ويصبح النص ممتلئاً ليس على غرار النص الذي تتعثر ذائقةُ التلقي في تناوله فيستحيل محطةَ امتعاض وانطلاقة تذمّر تُقر بفراغه ولا أهميته.

.. في مضمار السرد ملأ كافكا فراغاً كان يكتسح يومه ويتضخَّم عند مراتب انفعالاته متجاوزاً متواليات النكوص النفسي والتقهقر الروحي بالكتابة.. كانت الكتابة بكلِّ إبعادِها الهلامية والهيولية تملأ فراغه ، مستلاً منها ما هو كابوسي/ ضجري/ كاتم كاستعانةٍ تجعله يضئِل نسبةَ الفراغ فيكبر قَدَر الامتلاء، مستعيناً بالقلمِ والورقة تنفيساً لضجيج الانفعالات وهياج الوعي المتفاقم... وفي التشكيل كان على ليوناردو دافنشي أنْ يملأ فراغ لوحة (الجيوكندا) بعد أن انتهى من تكريس "المونـاليزا " " شكلاً " مهيمناً على المكان.. كان عليه أنْ لا يملأ الفراغ بما يُسلب عينَ الناظر من شخص " المونا ".. أراد الفراغَ إكسسواراً لا غير.. خاف على العين أن تهرب من سحر " شكله " حين تقف – أي العين– تتملّى.. شكَّلَ الفراغ هنا هاجساً لا بدَّ أنّه أقضَّ مشاعرِ الفنان الذي جهِد على جعلِ العين لا تغفَل ولو للحظةٍ واحدةٍ عن " المونا". لذا رمى على الفراغِ الجبالَ والضبابَ والدكنةَ القهويةَ الثقيلةَ، فبرز الامتلاءُ في امرأةِ اللوحةِ وتركَ الفراغَ يمثّل وجودَه فراغاً وإن هو سعى لملئه.

لدى الانطباعيين من امثال مونيه وبيسارو ورينوار وسيسلي وادغار كان الامتلاءَ لوناً ، هشَّم الفراغ وأطاحَ بهيبته. منح البهرجة بالامتلاء على حساب الفراغ الذي قد يظنه المتطلّع فراغاً لا غير. حاوروا المكان صباحاً ليجيئوا إليه ظهراً، ومساءً فينتجوا نصوصهم التشكيلية من نفس البقعة، من ذات المكان مقدّمين التأثير الزمني/ الضوئي عليه؛ وهي محاورة أنتجت نظريةً استمرت محببّة ومرغوبة لعقود عديدة أساسها الامتلاء باللون.

قد لا تجد في النص التشكيلي عند الانطباعيين– ولا سيما مَن أحبوا الطبيعة والريف من أمثال بيسارو وسيسلي– امتلاءً بشرياً لكنك تراه شيئيّاً فاعلاً، مُفعم بالديمومة الضاحّة بالحياة ، تمنحه الأشجار بانتصابها الشامخ، والبُركة بهدوئها العذب ، والسماء بما تستطيع من دخول على اللوحة بغيمة بيضاء أو صفاء لازوردي، والقنطرة بانتظارها الشغيف أقدام عُشاق أعلنوا موعداً في منتصفِها، وقرروا في لحظةِ هيامٍ أن تكون – تلك القنطرة – شاهدةً على عشقٍ تتداخلُ فيه الأنفاسُ الحرَّى الولهى وتمتزجُ لتخلقَ روحاً موحّداً.

تضاد الامتلاء.. الفراغ

في الوقت الذي نجيزُ للفراغ أن يُزاح ليأخذَ الامتلاءُ حيزَه؛ وفي الآن الذي يشعرنا الامتلاء بنجاح المسعى في التغلب على الفراغ تُجبرنا الحاجة على التخلّي عن الامتلاء لتحقيق الفراغ دون خسارة؛ بل شعور بالارتياح، وهي مُحصِّلة قد يتبادر لذهن الرائي أنّها مبعثُ غباء أو تحسسٌ بلادة، لكنَّ الحاجةَ تفرض مسبباتِها لإقرارِ النتائج. هذا ما يحصل للعقل الباطن حين يمتلىء. آنذاك تنبثقُ حاجةُ الإفراغ فتصبح حتميةً.. إنَّ علم النفس يعلّمُنا أنَّ العقلَ الظاهر لحظةَ إقراره بعجزِ حلِّ مشكلةٍ – تنتصب أمامه – يدفع بها إلى الوراء/ إلى مملكة العقل الباطن/ إلى حيث التخزين في فضاء الحجيرات فتملأها.. يتحقق الامتلاء وفق فرضية ضرورة الإفراغ. أي أنَّ الممتلىء يصار إلى مَن يحقق الفراغ. وهذه مهمّة تناط بالأحلام ساعة هدوء أوار العقل الظاهر وابتداء نشاط العقل الباطن... تتبدد جزئيات الامتلاء بصور حلمية، برقية خاطفة، متسارعة بلا أواصر.. أي مشتتة، مبعثرة. همُّها أن تبرح مكامن الاحتدام، أن تخرج من زحام الامتلاء؛ فإذا بالنهوض بعد النوم صفاءٌ، وإذا التوجّه إلى مصافي الصحو نعيم.

امتلاء يقود إلى فراغ.

الامتلاء تنـوّع

الامتلاء عند النبات ماء، ونمو، وثمر؛ والفراغ جفاف ويباس.

الامتلاء عند الحيوان إشباع غريزة والفراغ جوع قاتل.

الامتلاء لدى البشر نجاح يقود إلى سعادة؛ يتلبسون لبوس الظفر بينما الفراغ لديهم لافتة للهامش غير المجدي أو هو نوع من أنواع الفشل إن صح التعبير.. لهذا يهرب البشري من الفراغ/ الفشل هروب الملتاع المتطيّر إلى النجاح/ الامتلاء كشوق التائق الشغوف. ألم يقل الفيلسوف الإغريقي آخيلوس القادم من القرن خامس قبل الميلاد ((البشر لا يشبعون مطلقاً من النجاح))؟.. هروب البشري صوب الامتلاء يأتي جرّاء خشية على مصير يترجمه مجهولاً مهما انهالت عليه الأديان بالمواعظ وأمطرت عليه الحكم كواكب من نور، واعدةً إيّاه بجنان خُلد لا انتهاء لها.. هروب البشري من شبح الفراغ الذي يعني تلاشيه يكرّسه هلعاً الشعور بمقدم الموت ((خُلق الإنسان هلوعا، إذا مسّه الشر جزوعاً، وإذا مسه الخير منوعاً – قولٌ كريم –)).. يبغي الامتلاء (الحياة) منعاً لتذكّر الفراغ (الموت) تشيئاً بأمل مجهول في مد ديمومي مبهم. ولمنع هيمنة الشعور بالفراغ تسعى المناشيء التعليمية الإنسانية إلى إشاعة جو الأمل انسلاخاً من جثومية الألم.. ما زلت أتذكر المقولة الأملية ((قل امتلأ الكأس نصفه، ولا تقل فرغ الكأس نصفه)) التي كنّا نتلقاها في المدرسة كموضوع إنشائي يدعو إلى التفاؤل (الامتلاء) لا إلى التشاؤم (الفراغ).. ما زلت أتذكر ذلك الطالب الشجاع في المرحلة المتوسطة الذي راح يتحدث عن الفراغ في الكأس متجاهلاً الامتلاء منه، مناقضاً دعوة مدرس العربية الذي عاقبه بدرجة هابطة بعذر أن إجابته خاطئة من جذرها مع أن ما كتبه ذلك الطالب أفضل بكثير – لغةً وأسلوباً – مِمّا كتبناه نحن.. لم يكن ذلك الطالب يشعر بالامتلاء في الوجود بل عبّر عن الفراغ في ما نعيش ((هل كان المدرس رافضاً فعلاً ومن خزين مشاعره وأعماقه لفحوى ما أفصح عنه زميلُنا الطالب أم كانَ يوافقه الرأي في الفراغ بيدَ أنّه لا يبغي إشاعة الألم النابع من اللاجدوى التي شعر بها الطالب قبل غيره من الطلاب؟))؛ إنَّها مُعضلة الفارغ والممتلئ التي لا تنتهي.. إنها الجدلية الأزلية، والحتمية القادمة.

العزلةُ.. أبجديةُ الخَلق

العزلةُ مفردةٌ تفضي إلى التوحّد.

التوحّد في جَوهرِهِ عزلةٌ..

ولكنْ! هل العزلةُ نكوص ذات، وتقهقر شخصية، وتلاشي مقدرة؟.. أهي انحلال، وهلع، وهزيمة، ووصول إلى درك الانتحار بحيث تربينا المفردة فتخلق لدينا الخشية.. أم هي قرار جرأة، وخلاصة تصميم، وموقف شجاع؟.. تحدّي، وتجاوز، وخلق قويم؟

أتُحتَسب العزلةُ محطةً خلفية للموهبة كي تجلس لتستعيد طفولتها فتروح تسوح في عوالم الأحلام التي تأخذ المنعزل إلى جزر الاكتشافات ليعود مُحمَّلا بأحجار الخلق الكريمة؟

علّةٌ هي العزلةُ أم شفاء؟! مشوَّشٌ هو المعتزِل أم في كامل الصحو؟

أسئلة تدفع إلى ركوب زورق البحث في بحار الوجود الإنساني عودةً بما يُرضي أو يُرفض.. بما يجني القبول أو يحصد الجفاء.

في الفضاء الديني تُستبدل كلمة العزلة بمفردة "الاعتكاف". والاعتكاف بتعريفه الروحاني (لزوم الشيء وحبس النفس عليه ، خيراً كان أم شراً.)؛ وحبس النفس عزلة. لكن للاعتكاف مكانه ومحيطه إذ يتطلَّب (لزوم مسجد لعبادةِ الله تعالى من شخص مخصوص على صفة مخصوصة)، أي أن للاعتكاف غرضاً محدداً، وإنَّ للمعتكف صفةً خاصة.

في علم النفس يحذِّرُ العلماءُ أصحابَ الأحاسيس المُرهفة والذين لهم جذور غائرة في تربة القلق النفسي من العزلة. يعدّونها بابَ موارِبةٍ على عالم الجنون.. يجدُ المرءُ القلِقَ في العزلةِ هروباً من المواجهة مع الآخرين . يجد فيها تناسل وتفاقم الأفكار النائية عن الواقع، سابحة في بحر الرماد. يستعذبها أولاً فتقوده إلى الجنونِ أخيراً. يمكن عدَّها "**عزلة سلبية** " لغير صالح المعتزِل.

في عرف الخُلاّق العزلة بحثٌ جارٍ، سواء بتأنٍّ هادىءٍ أو بجهدٍ مضنٍ، عن خلقٍ له تميزه.. هي فضاء منفتح على التأمل. والتأملُ كينونةُ حُلُمية تتحاور معها الذات من أجل خلق جديد تُقبل عليه الذائقة الأخرى فتستمتعُ، فتنهَل، فتعيش الأمل في عالم يُثبط في اغلب حالاته عزمَ الدواخل في حياة مُرتجاة، ويكتم أفواه الجذل الذي يبغيه الإنسان ديدناً لعيشٍ متواصل. يُحسَب مثلُ هكذا نشاط "عزلة ايجابية".

يلتجىء البعض للعزلة ليفرغ ما في القلب من هموم محتشدة وما في الرأس من قضايا معقدة فيروح في ممارسة هي من عِداد موهبة نائمة اضطرَّ إلى تأجيلها وسط زحمة عمل يسرق منه لحظات التمتع معها وبها. كان ونستن تشرشل ينسحب من دخان المعارك ورسم الخطط وحلبة النقاش ليفرغ في عزلة مؤقتة دفين القلق وجرّارات الهموم إلى رسم لوحة يكون فيها الزيت المُداف بشغف الألوان وسيلةَ تبديد مُثلى وعامل انفتاح جديد؛ إذ بعودته إلى ميدان عمله يدخل بصفاءِ بالٍ واستعداد خارق لمواجهةِ المواقف: سهلُها وأقساها... وظلَّت تيريزا" في رواية كونديرا (خفَّة الكائن التي لا تُحتَمل) تلحُّ على زوجها " توماس" الطبيب الجرّاح الذي حوّلَ إلى منظِّف زجاج النوافذ أن يهجرا العاصمة "براغ" وينعزلا في الريف "الجيكي" كإجراءٍ وقائي ضد قمع السلطة وعسَفِها بحقِّ مَن لا يُجاري أيدلوجيتَها (يحدُث هذا تحت خيمة الأنظمة الشمولية التي تسحق التطلعات وتستهين بالكفاءات). عزلة ليست غيرها في ظل مثل تلك الأنظمة التي تغض النظر عن – بعضِ – نبضات فالتةً من قلب الحرية المُستَلَبة تصل قلوب عشّاقها لتهبهم أملاً في الحياة ولو بصيغة انزواء.

يلتجىء الحيوان إلى العزلة بحكم الشيخوخة أو بفعل مرض. الشعور بالاثنين يجعلانه ينأى عن الأعين في جحرٍ خفي فيموت ميتةً صامتة هادئة كأنه لا يريد أن يُفترَس من قبل عدو غادر؛ والغابة تحمل المفاجآت وتحكمها شريحة البقاء للأقوى.

انزواء الحيوان منعزلاً في جحر ينتظر موته يذكّرني بشخص (كوستا) في رواية (سيليا) للروائي الفنلندي سيلانبا الحائز على جائزة نوبل للعام 1939 وهو يسترجع بذاكرته موت أبيه (فهتوري) في مخزن الغلال ميتةً صامتة سيموتُها هو (كوستا) في كوخه المنعزل بعدما يغدو عجوزاً، وستموت ابنته (سيليا) أيضاً بنفس الميتة الصامتة في عمر الواحد والعشرين في كوخ مرمي بطرف مزرعةٍ؛ خادمةً عند مالكيها.

العزلة.. ضغط السياسة

السياسي: هو الشخص الخالِق للأحداث، المثيرُ للجدل بما يطرح وما يدعو إليه.. هو الكينونةُ الراهصة على جدليةِ الحركة التي لا تعرف التوقف. ففي توقّفِه انعدام الجدل، وتلاشي الأحداث. ومثل ما يثير في آرائه الوسطَ السياسي ويُديم الحركةَ برأيٍ فردي وصولاً إلى قرار جماعي فان أحد آرائه وقراراته الكبرى هو انعزاله.

العزلة لديه تتكرس مفردة بصيغة قرار يتخذه حين تجف لديه مبررات نشاطه أو بتعبير آخر حين تُعاق خطى برامجه ويجد أن ثمة تابوات مهولة لا تتيح له تطبيقها.

يتخذ السياسي العزلة شعوراً منه أنها خير دواءٍ له ليقلل شدة الضغط النفسي المتوالد تفاقماً في دواخله نتيجة رفض آرائه أو تهميش قراراته.. ينسحب جراء ألم يسببه زمرة أقران سياسيين يناهضون تطلعاته أو تجسّد كبحٍ من فئة اجتماعية أو غالبية مجتمع تصمغه أعراف متوارثة. غالبية لا تريد لهذا السياسي أن ينتشلها من تهالكاتها ونقائضها،(يزخر مجتمعنا العربي والإسلامي بهذه المعادلة المتجذِّرة والمستمرة).

ثمة عزلة أخرى نقيضه.. عزلةٌ لا تأتي بتصميم من السياسي الراغب بها إنما بفرضٍ يُجبر عليه، ذلكم هي العزلة الإجبارية أو "الإقامة الحدّية" كما يطُلق عليها بالمصطلح المتعارف. تحدث للسياسي الزعيم حين ينتفض عليه الأتباع.. حجرَ ستالين زعيمه لينين، وتركه أسير جلطة دماغية وشلل شبه كلي ترعاه ابنة شقيقته فارضاً تعتيماً إعلامياً لم تكشفه غير صورة نشرت بعد سقوط الاتحاد السوفيتي تمثل لينين مُقعداً في كرسي متحرك على جانبه الأيمن ابنة شقيقته التي تسهر على خدمته وعلى جانبه الأيسر طبيبه الذي يرعها صحيّاً عيَّنه له ستالين.. وليس بعيداً تلك العزلة الإجبارية أو الإقامة الحدية التي فرضت على أحمد بن بلّه من رفيق نضاله هواري بومدين مدة سبعة عشر عاماً قضاها في ظل عتمة اخبارية لا يعرف احد من أبناء وطنه أين يكون، وكيف يعيش... مثالان يقودان لأمثلة لا تُعَد.

جغرافية العزلة .. الحلم

في العزلة الايجابية تجرنا الأحلام وتضمنا في معطف إغراءاتها آخذة بنا صوب غابات البحث وأهوال تلمّس الأشياء ، جوّابون ، متلمِّسونَ ومتفرّسون ؛ فإذا بنا نحنُ الحالمين نقف على أعتاب خلق جديد ، وإذا بهم الذين على الضفة الأخرى من المتابعة ينظرون إلينا على أننا نخوض في ضحالة العزلة ونغرق في يم المتاهات .

يجدُ الخلاّق في عزلته تحقيق هناء لا يأتي تشكّله إلا في فضاء عزلة ، وتكريس حُلمٍ مُنتِج تتحقق الفبائيته من تواريه(أي الخلاّق) عن الأعين . فالإنسان برأي غاستون باشلار ((يعلم غريزياً أن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاق)) يستطيع وسط شيئياته ان يخلق الالفة ويصنع ما يعينه على الشعور بارتياح بعيداً عن المؤثرات الخارجية ؛ إذ هو يشدد ((أنْ تعيش وحيداً فذلك حلمً عظيم)). هو يفقه أن الوحدة تبعدك عن ضغوطات تحيط بك في كينونة تتناسل فيها محتمّات الضغط . الوحدة تتكفل ابعادك عن كل ما يغيض مَن هُم حواليك لاسيما ان كنت عنصراً فعالاً ، ولديك طاقات منتجة تميزك وتجعل منك شئت ام ابيت في قلب الحدث او وسط الفعل.. الوحدة عنده مأوى ؛ يستطيع المخلوق ان يتنفس الحرية: حرية التفكير، حرية الحلم ، حرية اللعب، حرية التعبير، حرية الرغبة في أداء ما لا يمكن أداؤه بين مهيمنات الكبح.. فهو (أي باشلار) يستشهد بقول أحد علماء الاحياء الذي يرى أن الحلزونة تنسحب ((داخل قوقعتها مثلما تنسحب فتاة ضايقها أحد إلى حجرتها لتبكي هناك.)) وهو انسحاب تتحقق فيه اهداف الحرية بالحلم العظيم.

في العزلة تستفيق أحلام اليقظة وتنهض على إيقاع قراءتها. تدخل سوق الأحلام: تقلب هذا الحلم، وتلك الرغبة.. هذا الطلب الذي لم يتحقق، وذلك العمل الذي لم ينجز.. هاته الرائحة التي غدت مبعث حنين، وهاتيكَ الأرائج التي فجَّرت لهفة قلب آثر العشق الأبدي للنّيل... تقف عند احدها فتتفاعل معه، وتدير ظهرها عن آخر لا يستحق التأمل.

ثمة أحلام كبيرة إن أصر المنعزل المتوحد على تحقيقها هوت به إلى قاع الخيبة، محيلةً إياه من عزلٍ لأجل الخلقِ إلى عزلٍ ينتهي بأفق الضمور . يلتقيها المتوجّد ، المنعزل، المعتكف تطالبه بشحذ الهمة وتهيئة العدة وتحقيق التكوين.

العزلة الايجابية تخلق خَلّاقاً ايجابياً.. و((كما تفكرون تكونون)). مثالٌ بمثابة حكمة تقول: تفكيرُنا من أبجديةِ تكوينِنا وهويتُنا في الإفصاح. تفكيرنا مُقدِّمةُ نظريتِنا التي نريد الإعلان عنها. فكلَّما اقتفينا رغبةَ التفكير في الخَلق كان لعزلتنا مَردٌّ ايجابيٌّ يجعل منا بنّائين.

البنّاء يفكّر في عزلة لكنَّه يبني بجَهر.. بناؤه الماثل (الكائن) يفصح عن نتيجة تفكيره في عزلته.

الكاتب يعتزل لكي ينتج.. الإنتاج يخلق له الشهرة، يصنع له الألق.. ولكن حين يضؤل إنتاجه ويكاد ينعدم ينعزل.. تستحيل العزلة لديه مبعث كآبة كامدة وقلق آسر سيؤديان به – يوماً ما – إلى اتخاذ قرارٍ مصيري جارف في السلبية.. قرار قد يصل حدَّ هتك الحياة وتفضيل نقيضها.

قرار نقض الحياة حقَّقهُ هيمنغواي ببندقية وجهها إلى رأسه، واضعاً حدّاً لعزلته ؛ تاركاً نتاجاته الإبداعية تعيش بعيدةً عنه، قريبةً من محبّيه/ القرّاء.

سماع الألوان.. حوارية العطر

للعطر رائحةٌ بلون التوق إلى نيل بهجة وانفتاح على انبهار.. وللألوان شكلٌ بحماسةِ تعدّدِ الأشياء وحوارِها مع المحيط .. بين العطرِ واللونِ مسارٌ من تفعيل العاطفة التي تُنتِج بدورِها الاحلامَ.. نمسكُ الأحلامَ لنعيدَ تفاصيلِها على مسمعِ الذائقة ، ونطلبُ من النفسِ أن تُفسِّر لنا زيارةَ حبيبٍ أخذته كفُّ اللحظة لتجعله إزاء وردةٍ لا يأثم لقطفِها ولا يشبع من شمِّها. يهمسُ لها من بين ثنايا العطر: أنتِ لوني المفضل، ومشبعةُ ذائقتي الجوعى للحوار.. أنتِ فاتحةُ يومي وخاتمةُ تجوالي على دقائق النهار.

أنا ورينيه– غاي كادو (وهو يصرف ايامَه في "قرية البيوت السعيدة" مكان عيشه وسكناه) ننفعلُ ونتفاعل، نغذي ونتغذى ، نساجلُ الأشياء ونحرّك ما هو ساكن في نظر الآخرين. أوافقه حين يكتب ((تستطيع سماع ثرثرة الأزهار على اللوحة)) .. وأقول: نعم ها هي تنطق وتتكلم وتثرثر.. نعم! أسمعُ كلَّ كلمةٍ تنطقُها اللوحةُ وأصطادُ كلَّ إيماءةٍ تبدرُ من وردةٍ ولونٍ ينسكبُ من وجهِ ورقةٍ.. أجمعُ العطرَ في بوتقةِ الأعماق فأضيفُ إليه إكسيرَ العاطفةِ، حتى إذا اكتملَ التفاعلُ وتداخلت

الذرّاتُ الروحيةُ والايوناتُ اللغويةُ سكبتُ المزيجَ في قارورةِ عرضِ النصّ لتمتدّ أيدي القراء تتناولها برغبةِ التملّي وسبرِ الغورِ والاكتشافِ؛ ثم الخروج بنتيجة الإعجاب أو العكس.

((العطرُ هو الضوء)) يقول فيكتور هوگو.. و((كلُّ عطر هو مزيج من هواء ونور)) يقول بلزاك و((تغدو بعض الأشجار أكثر عطراً عندما يلمسها قوس قزح.)) يقول لي سوير دي لامبر[[صفحة 86 الشعلة والقنديل باشلار]].

الحوارية.. اللون القطب

الحواس تتداخل وتتحاور، تُثار وتنفعل. يستفز اللونُ (شفرةُ العين) ذائقة الاذن(حاسةَ السمع) فيسيل لعابُ (لسانِ) الشوق. ثمة تحاور جدلي لا ينتهي بين اللون والعين. ثمة حوار ثنائي بين اللون والأذن؟.. قد تبدو الرؤية السابقة من نافلةِ التلاعب بالمفردات وخلقِ خلطٍ لعناصر معادلة الواقع بغية تشكيل حالة من الفوضى الذهنية؟.. لكن الحواس في اشتراكها تكرس فهماً أوسع للحياة وتفسير اعمق للظواهر.. هو توظيف جديد لها يوسع من افق الوعي ويدفعه الى الاندفاع صوب الجغرافية غير المكتشفة في النظر للأشياء.

كثيراً ما نتساءل ونحن نجد أنفسنا عائمين في غمار دهشة متوالدة خلقتها لوحة لزمرة الانطباعيين: أيسعى (مانيه) لتهشيم بنى ذائقتنا الموضوعية بجعل الذاتي يتسيّد على الموضوعي ويطلق هيمنته بحيث نقف مرتبكين ذهنياً وهو يردد في حلبة التعبير المفرداتي خارج اطار اللوحة ((نحن نرسم كما يغني الطير))؟.. أيطلق اللون صوتاً أم يرسم الطير صورةً؟.. أحقاً نسمع خفق العلم الفرنسي في (شرفة قرب الهافر) لـ(رينوار) أم هي السارية تنتصب فقط ليقول لنا: إنَّكم تقفون أو تجلسون على ضفة خليج ازرق كما لو كنتم شخوصاً (فِگَر) في اللوحة؟.. ألا تصل الينا ايقاعات راقصات البالية لدى(ديگا) وهنَّ يتهايفن ويحلقن ويهبطن كالفراشات على خشبة المسرح ثم يندفعن كغزالات نافرات يتوزعن الامكنة والمساحات؟ ألا نسمع لون العطر مبثوثاً من جسد عارية (دومنيك انگرز) لحظة غرق في نوم ثقيل ولذيذ؟.. ثم ما هذه العربدة اللونية (ضجيج الألوان) يملأ بها مونيه نصه التشكيلي (الزنابق المائية) فتهاجم مسامعنا بهدوئها العذب وسط فضاء غابي ساكن؟ ولماذا لا نقر اعترافاً اننا نسمع ضربات ارجل احصنة العربة على جسر (رَوين) الكبير يخلقها بيسارو بينما يجعلنا غوستاف كليمت نسمع موسيقى عذبة لا ثرثرة، تؤديها الزهور أدنى توقف الفتاة التي تتلقى أجمل (قبلة) من حبيب انجزها فنان تشكيلي على مرّ العصور في لوحة حملت نفس الاسم.. لم تكن الزهور تثرثر فحسب انَّما كانت أيضاً تشكل في تحركها الحفيفي أو الراقص أو المتهادي كونشرتو يؤالفها التداخل العطري العذب فيما حفنة نجوم تُصدِر صوتَ رقصاتها على ايقاع الشَّعر القهوي لمغمضة العينين بتأثير فعلِ قبلة.. وفي لوحة (الحصاد) لفان كوخ تتعالى انفاس المُزارع المتوسِّد ذراعيه بنفس اعالي انفاس زوجته التي يحتضن رأسَها ذراعُها الايسر، وسط امتداد قش القمح فراشاً ذهبياً، رخياً لهما يغط فيه جسداهما المتعبان من رحلة حصاد عامرة يؤكدها الكدس الهائل الذي يستظلان به في قيلولتهما.. الانفاس هنا تدخل لغة التحاور مع المتطلع لقلب اللوحة. تقول له الكثير. تشكل نصّاً لمن جاء ليقرأ عربدة الألوان في وسط الضوء الراقص على ايقاع حيويته وربيعه.

تداخل الحواس يدفع بالذائقة إلى أن تترجم فعل اللذة. عندها يمكن سماع انسكاب الماء مندلقاً على جسد (المُستحمّة) لديگا وسماع صوت المشط يتحاور مع غابة اللون الحنّي لفتاة (في لوحة أخرى) لا يُرينا وجهَها، مثلما ايضاً يسمع خفق قلب المريض يحيط به الطبيب الجراح وتلامذته لحظة الشروع بعملية جراحية له عند (رامبرانت).. وفي الانتقال الى حاسة كثيراً

ما تتسلل الانامل لتترجم بفعل اللمس شيئية الماثل بغية التحقق من تكرّسه ونجازته على السواء... في (فينا) العاصمة النمساوية اخذتنا الخطى مرةً الى أن ندخل متحفاً ، في الاستعلامات سُحِبَت منا الكاميرات تنفيذاً لتقليد المتحف وضوابطه فحرمنا من التصوير لما كنّا نود ترشيفه.. انتقلنا من قاعة لأخرى؛ ومن أخرى لأخرى.. وفي واحدة منها وقفنا عند سرير قيل لنا إنَّ نابليون في غزوه لبروسيا وكانت النمسا تابعة لها أقام في هذا القصر، فهذا هذا سريره الذي يرقد عليه، وتلك المرآة التي يطالع نفسه بها قبل الخروج للاجتماع بالقادة. وفي غرفة أخرى شاهدنا الملاعق والسكاكين التي كان يستخدمها في تناول الطعام.. ما لفت انتباهنا هو ستائر حمراء التي كان لونها الأحمر الدموي يثرثر رخيما على الجدار من أدنى السقف بقليل، فتحركنا لنستشعر إن كان قماشها من القطيفة او الساتان السميك أو اي نوع من قماش لا نعرفه. خُيّل لنا أنَّ أناملنا ستغطس في مخملها الوثير.. مددنا الأكفَّ، وحفَّزنا الأنامل بغية التحسُّس؛ فاذا بها (الأنامل) تصطدم بالجدار الصلب، واذا باللون الدموي يقهقه، وإذا بنا نُفاجأ بموهبة الرسام الفائقة التميز في ارباك حواسنا، بجعل اللون ينطق. فنخرج بحصيلة تداخل المهام الحسيّة، وتولي العناصر مهمات كنا نخمن أن ليست لها. فقط نصل الى تخوم تحقيق اللذة في تعاملنا مع مفردات نلج عالمها لنتحرى ، فنجد أننا نكتشف ما لم يكن مألوفاً ومعتاداً عليه.

قد لا يخاطبك فحوى اللوحة.. وقد تجد كل ما امامك جماد . لكنك تعتمد رؤية الفيلسوف الألماني (كانت) التي تشير إلى (الجرأة من أجل المعرفة). فللاثنين وجود جدلي؛ يتداخلان ويتماهيان ثم يخرجان بحصيلة أنْ لا معرفة بدون جرأة ولا جرأة دون مسعى لتحقيق معرفة. الجرأة تقودنا تحت تأثير الوصول الى المعرفة الذي في إحدى أوجهها الفهم.. فهمنا لحظة الوقوف عند نهر وتأمله يقودنا إلى معرفة أنَّ الحياة جارية لا تتوقف وما نحن إلا مطلين على ضفة لزمن محدد يُحسب بعمر الومضة في مضمار الزمن اللامتناهي.

فهمُنا للوحةِ ربما يتبدل مع تبدل مزاجنا. لذلك تنبري اداة التحاور لمواجهة ما تتوافق او تتقاطع مع مفردات دواخلنا الذاتية. احدهم يأتي سعيداً فيرى إلى الموناليزا تحاوره بالسرور وترشق اعماقه بالبهجة في وقت يأتي آخر منزعجاً منفعلاً فيبصرها مقطبة الحاجبين متكدرة، تنظر له بحياد بارد.

فعلُ اللون.. إبعاد القلق

لا تقلق فـ(القلق صدأ يعتلي المدية) يقول هنري وورد بتشر، تأكيداً على ضرورةٍ لا بد من الالتزام بها . تلك هي الابتعاد عن كل ما هو مسبب لتعكير المزاج ومُحبِط لمحاولة خلق الهناء. فالصدأ يلوث بهاء المدية ويطيح بلمعانها الجميل، ثم يتركها تفقد وظيفتها كأداة دفاع ضد كل ما هو قادم للإضرار.. ما نريده ونحن نكلم لوحة، أو نستمع لما تريد أن تقول، هو تضئيل وجود القلق إنْ لم نمحوه تماماً، لنفتح طريق نقيضه الذي يحمل لافتة (الطمأنينة) أو (حيازة السرور) تطلعاً في امتداده أو تجوالاً على جانبيه.. في رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي كانت جسور قسنطينة المتوزعة على اكثر من لوحة هي التي تثرثر وكانت اللوحات كالنساء يستيقظن ((بتلك الحقيقة الصباحية العارية دون زينة ولا مساحيق ولا رتوش (...) تتثاءب على الجدران بعد امسية صاخبة.)) والفنان الذي أوجدها يدخل معها لغة الحوار ويحيي الجسر من خلال مدينة تحتويه ((صباح الخير.. كيف أنتَ يا جسري المعلق؟)) ليبدد قلقاً تأتي به الغربة ويقلل حنينا تدفع به نيران الذاكرة المتأججة في المخيلة أو المعتلجة في الدواخل. فالقلق معادل موضوعي للحنين.. كلاهما يستدعي التحاور (التداعي) بفعل مؤثرات الخارج. وكلاهما يتركان ندباً لا تزول من بشرة العمر المترجل على رصيف انصراف السنين.

ألا تستفزنا رائحة فاكهة تملأ اناءً فنسمع قهقهة المحتوى وندفع بأناملنا تقتني وسط نداءات حبات العنب او ثمرة التفاحة أو استرخاء المانجا أو عطر البرتقالة رغم ان مَن رسمها وقدمها غذاءً للعين سمّاها (حياة صامتة)؟.. هل نعتمد رؤية الفنان في توصيفه أو اعطائه عنواناً لخلقه كشيفرة لا يمكن تجاوزها بنظر نقاد الازمنة الغابرة (تلك النظرة ترى أنَّ رؤية ثانية مخالفة لرؤية المنتِج تُعَد خيانة للقراءة وبلادة توصم القارىء) أم نعتمد مَن اطلق للقارىء ابداء رؤيته انطلاقاً من مقولة (القراء يصنعون المعاني)، فنقر أنْ لا صمتاً في هذه الحياة بعناصرها المنتظمة في صحن او المنثورة على منضدة، ولا سكون طالما أنَّ الألوان تتكلم؟.. كيف نقر صمتاً والرائحة (رائحة الفواكه) تثرثر وتعربد في الفضاء فتصدم الداخل اليها او المتوجه صوبها بفغامة محببة تدفع الدواخل الى أن تهتف بسيمفونية جذل وانشراح: يااااااااااااااااااااااه، ما هذا الجو المفعم بـ(فالس) الرائحة المسكرة و(كونشرتو) التولّه والهيام؟!!

الاصغاء ترتيلة النفس التائقة للتحدث

لا أدري أين قرأت أنَّ (فنّ الاصغاء نصف المحادثة) وهذا قادني إلى احتساب أنَّ الحديث نتاجٌ حميد لاستيعاب جدوى الاصغاء.. نحن نصغي لأجل أنْ ندرك. فالإدراك يهيئونا لقول كلامٍ له قدرة التأثير سواء في التعقيب أو الادلاء. ليس للإصغاء جدوى إنْ لم تعقبه مساهمة في حوار يدخل دائرة التساجل.. والانصات يبقى فعلاً عقلياً وعاطفياً ناقصاً ما لم يصحبه افضاء الذات.

لم يكن رينيه– گاي كادو يسمع الثرثرة ويصغي فحسب . لابد أنَّ السماع جره الى حديث الثرثرة.. ولما كانت الثرثرة من قبيل الفضول عند الازهار فإن فضول السامع المصغي لن يقلّ قدرةً على الانصات. ذلك الانصات حتماً سيجره الى الثرثرة بدليل أن ثمة من يتكلم معه ليخبره عما يجري بين الازهار. وهذا يشكل طرفاً مهماً وجوهرياً في عملية الانصات والتكلم على السواء.

وقديماً ردد (رينيه ديكارت) عبارته الفلسفية الخالدة التي لا تُمحى (أنا أفكر اذاً أنا موجود). وأرى أنَّ من الضرورة ايجاد عبارة ترادفها فأردد (أنا أُصغي إذاً أنا أنطق) دخولاً الى الفلسفة الصوتية التي مادتها التون واطارها الموسيقى– موسيقى الصوت– وصولاً الى موسيقى الكلمة التي تتلقفها الحاسة المترجِمة (السمع) ليليها الصوت (النطق).. الاخرس لا ينطق لأنَّه لا يسمع.. تعطل ادوات السمع يؤدي الى تعطيل ادوات النطق. تعطل ادوات السمع يقتل روح الاصغاء يمحق فنَّ النطق... ولكن هل الأخرس لا يسمع (ثرثرة الألوان) وآنها تموت لديه ملكة اللذاذة فيغدو كما لوكان معدوم الحس؟.. الرد يأتي: إنَّ تعطُّل حاسة السمع لا تعدم عنده ملكة التذوق، بل لا تتلكأ مجسات الشعور باللذة.. فعناصر اللوحة تتحاور بالصوت الروحي كلغة حوار مشتركة، يتشكل قطباها في فحوى اللوحة من طرف وقلب الرائي من الطرف الآخر.

في مدينتنا (السماوة) اقامت فتاة صماء بكماء معرضاً لفنها التشكيلي.. نصوص تشكيلية اطلقت ثرثرة لا تضاهى؛ سمعها كل مَن توقَّفَ يتملى الشكل ويحاور المضمون... لقد سمعوا قهقهة الألوان ولغة الصماء البكماء وتحاوروا معها... بل كانت الثرثرة عالية بحيث تراغى الانبهار وتعالى مثل غيمة مشبعة بمطر الحبور. ما لبثت أنْ أمطرت غيثَ البهجةِ مدراراً على ارض النفوس العطشى لماء الجمال.. ذلك جعل العيون تسكب ثناءً على هاتيك الشابة التي تجاوزت فعل الصوت الفيزيائي لتصنع صوتاً كيميائياً استطاع التفاعل والتمازج في بوتقة النفوس الرواد؛ إذْ كتبَ احدُهم في كرّاسةِ الملاحظات الموضوعة

في مقدِّمة قاعة العرض لتبيان رأي المتطلعين: لقد حضر معي رينيه– گاي كادو؛ وراح يعوم على كفِّ الانبهار، ويمتلئ بجنون الدهشة؛ مردداً بلا مواربة، ولا استئذان: ها أنا اسمع ثرثرة الألوان في كل نص اقف عنده، ومع أية لحظة تنحني انحناءة الاستقبال.. اللحظةُ تلك امتلأتْ ثم انتفخت. تناسلت وانشطرت. توالد جوٌّ من التأمل. وانبثق فضاءٌ من الرغبة في التحليق المستديم... وكان عليَّ أنْ أُعلن ابتهاجي، وأخرج بحقيقة أنَّ الصوتَ الفيزيائي يمكن أن يُعوَّض بصوتٍ خاص؛ لا مثيل له. ذلكم هو صوت الروح.

الساقان هوية التعرف على الجسد
ترجمةً للغة القوام

شغلت حواريةُ الروح الدفين مع الظاهر الماثل في استكناه الجمال واستخلاص مبررات التمتع بمفرداته الإنسانَ منذ أبصر تفاوت الأشكال وتنوع المخلوقات، ووعى بفعل الإحساس المستنفَر قيمتها، بأثرها وتأثيرها. فخرج بحصيلة أنَّ نتائجَ تلكَ الحوارية نسبيةٌ لا يمكن احتسابُها من بابِ المطلق في التقييم... ظلَّ الجمالُ ثيمة لا يمكن حيازتها بأكملها، وليس بالمقدرة الوصول إلى التعريف النهائي الخالص به. قد يُقال هوَ حرية؛ أو أبجدية لحسن الخلق؛ أو انطباع للدواخل، أو مغايرة لكل ما هو قبيح وقميء، أو وهج يتباهى بالسطوع؛ أو رهافة تتحلى بالصفاء، أو عاطفة جياشة لقلب يريد أنْ يبوح، أو جسد يريد أنْ يتباهى.

يتجلّى الجمالُ الظاهري للجسد من تناسق أعضائه اعتماداً على تناسب ينقله إلى خانة القبح إن حدثت الخلخلة.. ولكل عضو من هذه الأعضاء سمة جمالية خاصة به، تخضع للنسبة والتناسب في التوصيف.. فيهم من يرى الوجه هويةً للجمال . وفيهم مَن يفتتن بالجيد. وأخر يحدد قياس الجمال من عرض الأكتاف وضمور البطن.

المرهفون حسّياً لا يشغلهم النظر إلى الوجوه لتبيان الجمال ولا هم يذهبون رحيلاً وتفرساً إلى الأكتاف والصدور إنَّما يقفون كثيراً عند محطة السيقان. فيها تتولى العيون مهمّة السياحة الثاقبة بتتبّع متأنٍ وحوار تشترك فيه الحواس (حتى الأنامل والشفاه التي يفترض أنْ تكون بعيدة أو غير مسموح لها بالحوار الذي طقسه اللمس أو اللثم أن تمارس فعل المشاركة)، وترهف الأذن لهفهفة الساقين وهما يخطوان ، وتحصد صداهما في استنطاق الأرض التي تتلذذ بالضربات المموسقة بينما يروح الأنف بطريقة الفضول في أعلى درجات تحفزه يصطاد الرائحة غير المرئية المنبعثة من مسامات تبث شذا لغة الجسد بأكمله فترتفع آهات الإعجاب، مويجات تطلقها الأفواه الفاغرة ذهولاً.

الساق تستند على القدم.. القدم لها خاصية منح الساق صفته المظهرية... حين يجعل القدم بتقوسه ثقل الساق على مشط الأصابع يتمثل الساق في مظهر جمال، وحسن صورة ، وإثارة دهشة... هذا التمثل أدركه مظهرو فتنة الساقين بانتعال القدمين حذاءً ذا كعب عالي تبارى صانعو الأحذية في جعله قطعة فنية ساحرة وأخّاذة.... ففي تطلعنا لساقين ممتلئين ولقدمين ينتقلان على إيقاع تمايس بباصرة يصاحبها المرح وتهبها المتعة يكون عقلنا الظاهر أو وعينا المترجل في حالة من النشاط ، تاركاً الشفاه تتلاصق أو تنفرج بأسلوب التمتمة أو بطريقة الفغر دلالة أننا في قمة المفاجأة أو في أوج اللذة .. وفي تطلعنا للساقين والقدمين بطريقة التحديق والتفرس وسط عجز عقلنا الظاهر على امتلاك أو حتى تصديق أنَّ ما يتجلى أمامه هو من عِداد اللاواقع ننسحب منهزمين إلى مملكة عقلنا الباطن أو لاوعينا القادر على التعامل مع ما نعجز عن تجسيده واقعاً، إذ من صفات العقل الباطن تمتعه بقدرة خلاقة ليس لها مديات. قدرة تتجاوز حالة العجز إلى مرتبة الخل.

يتولّى الساقان بتآلفهما مع انتقالة القدمين مهمة عرض الحال وكشف أوراق المزاج الداخلي/ النفسي. ففي المزاج الرائق تأخذ حركة المشي إيقاعاً وتوازناً يظهرهما الساقان مفعماً بالحياة الرائقة الفاعلة. وفي تعكّره تتعثر القدمان ويطوح الساقان فينوءان بحمل الجسد الذي يبدو أكثر ثقلاً من وزنه المعتاد. الساقان عضوان عامران بمقدرة منح الجسد حركة في صورة الغنج فيجعلانه يتمايل دعابةً: يهتز الكتفان، يضيق الخصر، ويترجرج الكَفَل فتنثر الغواية عطرها في الفضاء مطيحة بهيبة المتزنين، وسالبة عقل المتدينين، ومعلنة انتصاراً يكشف زيف الأدعياء المتوارين خلف الكرامة المصطنعة.

بين السينما والسرد

رشاقة الساقين على قاعدة القدمين تهب الجسد اتزاناً، تمنحه ثقةً، تصنع مشهداً يرشق أنظار المارة أو الجالسين على الأرائك أو عبيد الأرصفة بموسيقى الجسد البشري الفائر(إذا تحركت السيقان غنّت). لا تبالي العيون المتطلعة بأجزاء الجسد العليا ، بل تركز على انتقال القدمين وسحر انتصاب الساقين. تروح تتابع فعل الحركة والانتقال. ويصبح التطلع إلى الوجه وترجمة هيمنة الصورة آخر ما تنتجه الدهشة ومتعة التحديق.. وإذ يغيب الساقان ويتلاشى وقع القدمين وتنعطف أو تختفي مملكة الجسد تَعلَق الصورة في لاوعي المتطلعين. تموت كلمات الإعجاب التي انسكبت من أفواههم . فقط الصورة تبقى عالقة في أذهانهم .. يظلون يفكرون فيها – كصورة – وينسون الكلمات . فالصورة هي التي تبقى أما الكلمات فتتساقط مع حركة الشفاه وتغدو أداة تعبير آن الرغبة في التكلم..((أنا لا أفكر بالكلمات؛ أنا أفكر بالصور.)) هكذا أجاب توماس

أديسن عندما سُئِل يوماً عن كيفية ترجمته لعبقريته الخلاقة إلى فعل.. إذ الصورة تستحيل مُنتِج سحر يستحيل حقيقةَ أنَّ ما نراه ويُسحرنا لاحقاً ما هو إلا أمنيةٌ أردناها تتكينن واقعاً لنقر اعترافاً بامتلاكها. نتركها للعقل يجسدها خلقاً، وللأيام تحيلها واقعاً... تذكرنا (أفا جاردنر) في فيلم ((القتلة)) التي يشاطرها بطولته (برت لانكستر) وهي تخطو من أمامه بحذاء ذي كعب عالي بهيمنة الساقين وانتقال القدمين على إيقاع غواية متنامية هي إحدى تقليعات عرض الجمال لا من خلال الوجه أو الصدر أو الردفين إنما عبر الساقين الطويلتين مفجرتي الإثارة. ساقان تميزت بهما فوظفتهما (شركة مترو جولدن ماير) المتعاقِدة معها أفضل توظيف نفعي منتجة صورَ دعايةٍ قالت عنها جاردنر نفسها أنها – أي الشركة – (التقطت لها عدداً من الصور الساخنة ما يكفي لإذابة القطب الجنوبي). ذلك المشهد تمثل بترك الكاميرا الجزء العلوي من قوام جاردنر لتهبط ساحبة الساقين وانتقالة القدمين مالئةً بهما العين الزجاجية بأمر (روبرت سيودماك)، المُخرج الذي أدرك بفنيته العالية فتنة الساقين المثيرين وتأثيرهما على العين الباصرة... وفي رواية ((شهادة وفاة)) للكاتب الروسي "يفدو كيموف" يتساءل الراوي (بصوت الشخص الثالث): ((ما هو أجمل عضو في جسد الإنسان؟)) فيأتي الرد من فمه: ((إنَّه ليس الوجه ولا أي عضو آخر، بل هما الساقان والقدمان. إنَّهما يمنحان الجسد كلَّه قوامَه وجماله.))* الروائي يجعل من هذا الإفضاء استهلالاً لوضع المتلقي بمواجهة صانع الأحذية ((ماتفي)) الذي يتولى صناعة حذاء عرض جمال الساقين بذائقة حالم يتمنى لساقيه اللذين بترا في الحرب أن يعودا.. وإذا كان صانع الأحذية أداة صنع وسيلة عرض الجمال فإن العامل الذي يلبي حاجات ومتطلبات النساء في معارض بيع الأحذية هو أكثر البشر مشاهدة لسيقانهن ومعرفة أحجام أقدامهن وتحبيب اقتناء الحذاء المناسب جمالياً لقدم هذه أو تلك. هو المتميز الذي يكاد يكون الوحيد مَن يمتلك بفضل وفعل الحرفة فنيةَ تقييمِ جمال السيقان ومطواعية الأقدام في إظهار ذلك الجمال. إذ بيديه يدخل الأحذية في أقدامهن؛ وبعينيه يقيّم نسب حجم بطة الساق لديهن إن كانت ممتلئة أم ضامرة ، طويلة أم متوسطة ، لها قوام الفتنة أم مبعث لامبالاة لحظة التطلع إليها ، هل تستحق جمالية الحذاء أم لا ؟

بين الموسيقى والتشكيل

بمنظور الخلق المتناغم الذي يعتمد على عين تتابع وذائقة تُميز يترجل الفن في أبهى تواجده وحمى اندفاعه لتقييم الماثل: بفصل الانتظام عن الفوضى، والمتحرك الراهص عن الجامد المتكتل. يترجم الفن براعته ويبدي تحركه على أرضية النغم واللون اعتماداً على مواهب تقدم للبشرية نشيداً هارمونياً رخيماً أساسه الجسد والحركة وهمس الطبيعة الغنّاء.

في الأداء الهارموني لرقصة (الفلامنكو) الاسبانية يتحدث الجسد بلغة الساقين وهما يدخلان في توافقية تؤديها القدمان على إيقاع ضربات الحذاء ذي الكعب العالي مانحاً عضلة الساق امتلاءاً يترجم شموخاً يبعث على إثارة متعة الناظر، وأبهة تثير لديه محفزات الهيام... تنشد العيون إلى ما قد نطلق عليه (النص الحركي) في عملية قراءة الأداء الباعث على نشوةٍ تخلق هوية فعلية تتراجع كل النصوص الحركية عن تجاوزها أو حتى الدنو منها بينما لا تعدو الأداءات التمثيلية التي يقوم بها الجزء العلوي من الجسد (اليدان وحركة الرأس والصدر) إلا مكملات تجميلية للغة الساقين... وهل تغيب عن الذاكرة سيمفونية (بحيرة البجع) كتجسيد ساحر على المسرح لسيقان فتية تتهادى على أوتار حزمة آلات (كمان) تنتج غيوماً من المتعة تهمي رذاذاً من حبور يتسلل إلى النفوس فيحيلها أطفالا يمرحون، وهوائيات أبطالها (الفلوت)، و(البوق)؛ و(المزمار) في تحاوره مع مفردات الطبيعة كونه الأقرب إلى فهم دواخلها وانفعالاتها فتتعالى أصابع السعادة تؤمي لكل مسرات الأرض

أن تمر عليها بغية ترجمتها طمأنينة ورفاه للبشر، وسلاماً أيضاً يصافح الجميع ، يجعل الأعماق تهتف بلسان الزهو والإعجاب ثناءً على جايكوفسكي لخلقه عوالم جذل لا يكف بنو البشر عن استعذابها بشهية فائقة السعة والمديات.

وفي الفن التشكيلي توجه ادغار ديغاس في تعامله الفني لخلق اتجاه خاص به إلى راقصات البالي . فقد حدس هذا القادم من مدرسة الانطباعية والغارق في بحر ألوانها الراقصة وضيائها المتوهج بحسه الفني أن الدخول إلى فضاء الباليه يعمق نظرته في مسؤولية الفن في استنطاق الجمال ويؤكد اتجاهه الخاص كانطباعي يرى في أيقونة الجسد تعبيراً لمفردات الطبيعة لا تقل أهمية عن جمال الشجر، وسحر النهر، وفتنة السماء. أطلق لذائقته الفنية العنان لأن تسوح في عالم الراقصات وهن ينعمن بزهو الشباب ويحلقن على سيقان تنهض بحبور أخاذ وأداء فاتن على أطراف أصابع بلغة (ساقيّة) لا يبلغ إتقانها إلا من اتخذ من الجمال ديناً وديدناً. سيقان حين التحدث تصبح غابة تعرض للناظر فاكهة مستلة من فراديس الجنان.

وإذا طرقنا الباب على سلفادور دالي فإن أول ما يلفت انتباهك من كل خلقه الفني واستنباطات تيار اللاوعي بعد استقباله لك لوحة (فتاة النافذة)، تلك التي لا يختلف اثنان في اختيار عنوان محتمل لها إلا أن يكون فتاة النافذة.. سلفادور يجعلها تستقبلك – من بعده – استقبالاً غير معهود ، شأنها شأن تقليعاته الغريبة في تقديم أعماله. فأنت لن تر وجهاً وملامح ؛ ذلك انك تفاجأ بقوامها من الخلف وقد اتكأت على درابزين نافذة تطل على بحيرة تاركة ساقيها الممتلئين يبوحان بجمال آيروتيكي تنسى بفعل سطوته كل المفاصل والأشياء التي تضمها اللوحة ؛ إذ يتركز نظرك على الهيمنة الجمالية التي خلقها هذا العابث بالألوان والمواضيع فيجعلك تشعر وأنت تغرق رويداً رويدا في بحيرة الانشداد إلى فتنة الساقين ينسكبان على قدمين ألبسهما حذائين خفيفين كحذائي راقصات الباليه قصدَ سحب البساط من حسبانك أو ظنك أن تمثُّل سحر الساقين متأت من الحذاء إن جعله بكعب عالٍ.

وأنا أختم هذا المد التدويني لتناول تاثير الساقين في عين الناظر وجذب تركيز العيون المتطلعة إلى قوام نحو انتقالة القدمين بدرت مني حركة رأس إلى أعلى فتصمغت عيني على شاشة التلفاز وهي تعرض مشهد وصول ألأمير البريطاني الشاب وليم وزوجته الدوقة (كَيت ميدلتون) إلى لوس أنجلس. أظهرتهما الكاميرا يبتسمان ويمدان يديهما لمصافحة مستقبليهم. وكما لو أنَّ المصور غمز لي من خلف الكاميرا التي يحملها ليقول سأجعل عملك يحظى بالمصداقية طفقَ يوجه كاميرته إلى وجه الأميرة ثم يهبط شيئاً فشيئاً ببطء وانسيابية على القوام بـ(الكوستم) الأخضر. حتى إذا بلغ ساقيها المنتصبين ثبت عين الكاميرا بقدر ما يتسع الوقت لسرقة ما تشتهيه عين المشاهد دون أنْ يغفل التركيز على القدمين ذي الحذاءين الأسودين وهما يعليان عضلتي الساقين فيجعلان قامتها منتصبةً، تهتف بالجمال.

السماوة

2011/7/ 9

- رواية (شهادة وفاة) ، نيكولاي يفدكيموف ، ت عبد الواحد محمد ، الثقافة الأجنبية ، العدد 3 سنة 1981 ، ص187

الأزرار عــيون الملابـــــس

الأزرار.. حاجةً وانتفاء

مَن منّا لا يبغي اكتماليةً يتَّصفُ بها وهنداماً يتركُ سحرَه على عينِ الناظر؟ مَن منَّا لا يسعى للهيافةٍ والظهورِ بمظهرِ المُهيمنِ على الأنظار، اللافتِ للعيونِ التائهةِ في طُرقاتِ التغاضي؟ كيفَ لعينٍ أنْ تبقى متَّئِدةً على أريكةِ اللاانتباه دون أنْ تختطفها رخامةُ جسدٍ يرفلُ على خميلةِ الرزانةِ وإيقاعِ الرصانة؟.. ومِن أينَ لنا ضبط النفسِ وقدرة التحكّم في عاطفةٍ فلا نصرخ آه التأوهِ أو آآآآ الإعجابِ حين يمر من أمامِنا قوامٌ لفاتنةٍ شدَّت الجسد بفستانٍ تناثرت في أماكنَ وجودِه الجمالي استداراتٌ تطلقُ أيوناتِ الغوايةِ وتُعرِّف نفسها على أنَّها أزرارٌ أكملت جماليةَ الفستانِ وأظهرت وجودَها شفراتٍ لإيقاعِ الناظرِ في حبائلَ الدهشةِ، وأنَّها لم تعُد مجردَ استداراتٍ إنَّما أفواهٌ تهتفُ أو شفاهٌ تهمس؟.. مكوناتٌ خُلِقت لشدِّ القماش وربطِ جانبيه. تتعاملُ مع القميصِ أو السترة (الجاكيت) أو المعطف أو البلوز أو الـ(تي شيرت) أو فتحة البنطلون بمثابةِ أداةٍ لها

وظيفةٌ. بيدَ أنَّ هذه الوظيفة تعدَّت لتأخذَ مهمّةَ إظهارِ الجمالِ ورهافةِ الذوقِ وحسنِ الطلعةِ بوضعِها مصفوفةً عند نهايةِ كُمّ السترةِ، تماماً مع امتدادِ فتحةٍ يستحدثُها الخياط فتكون فيه أصغرَ حجماً من قريناتِها التي تتولى وظيفةَ غلقِ السّترةِ من الأمام. وقد تستخدَم لإظهارِ البهرجة ولفت الانتباه قصدَ تفجّر الإعجابِ وقطفِ ثمارِ المهابة. نجدها في بدلاتِ القادةِ العسكريين والرؤساء الذين يتباهون ببزّاتهم الرسميةِ التي يتوزَّع على جانبيها عموديّاً صفّان من أزرارٍ براقة فيما تحمل أكتافُها النجيمات والرتب التي تُفشي عدد السنين التي صرفوها في الخدمةِ العسكرية وصدورها الأوسمة والنياشين لمعاركٍ خاضوها، وحروبٍ فجَّروها أو شاركوا فيها أبطالاً منتصرين مكلّلين بالفِخار غب كلّ معركةٍ يخرجون من أوارِها أو حربٍ ينسلخون من جحيمها فتتجلّى ذهبيةَ اللون أو هي تُصنع من الذهبِ الخالص حين يتوهم ذلك القائد أو الرئيس أنه ظِل الله على أرضه ينبغي التميّز على (وعن) الآخرين. ((نقل عارضوا الأزياءِ هذين الصفين العموديين من الأزرار إلى كوستمات النساء اللاتي يتوددَّن الزي العسكري ويتمنين الاقتران بضابطٍ يرين فيه فارسَ الأحلام ومُشبِع نوازعَ العاطفة.))

تُقدِّم الأزرارُ نفسها بصيغة الجَّمعِ، مُفردها زر. تتباين أحجامُها وتتنوَّع مظاهرُها مثلما تتفاوتُ موادُ صنعها الخشبي أو المعدني أو الصدفي.. المقعَّر أو المسطَّح أو المحدَّب. تأخذ مكانَها في حافةِ الجاكيت، أو على صدر المعطف، أو في الكم ... وأزرارُ الكُم دون الأزرار الأخرى لها حكايةٌ لا علاقة لها بالذوق والجمال الذي يتوخّاه الخياطُ الآن وتسعى إلى تكريسه شركاتُ صنعِ الملابس كمسحةٍ جماليةٍ تتمّم فتنةَ الملبس على الجسد إنَّما جاء وضعُها مصفوفةً بناء على نصيحةٍ تلقاها نابليون يومَ غزا روسيا وفرضَ البردُ القارص، القاسي هناك على جنودِه أنْ يمسحوا أنوفَهم بأكمامِ معاطفِهم فيلتصقُ المخاطُ ويتراكمُ تاركاً منظراً مُنفراً تقززَّت له نفسُ نابليون فوافقَ جرياً على اقتراحِ خياطي جيشِه أنْ يصفوا عدداً من الأزرارِ في الكُم وفي المكان الذي يمسحُ الجنديُّ أنفه الراشح به. فكان ذلك المقترح ومن بعده التنفيذ خيرَ وسيلةٍ لجعل الجنود يقلعون عن تلك العادة التي أُجبروا عليها، وربَّ ضارةٍ نافعة، إذ غدا استخدام الأزرار مسحةً جمالية يتبارى الخياطون في إظهارِها بأزرار تتنوع شكلاً وحجماً ولمعاناً؛ لكن الاستدارات (التي تبدو لمن ينظر لها كما لو كانت أزراراً) التي زرعها الفنان النمساوي غوستاف كليمت على ثوبِ عشيقةِ فتى اللوحة الذي توزَّعت المستطيلات على ثوبِه الفضفاض في نصّه التشكيلي (القُبلة) لا تجعل المتوقِّف عندها يقلع عن النظرِ فيها سريعاً، بل تصمّغه كي يُحدِّق بها، ويتفرَّس سعياً للغرق في مياهِ هيمنتِها العذبة مثلما يغرق الاثنان، العشيق والعشيقة، في بحرِ الورود التي جعلَها كليمت خميلةً من الألوانِ الصفراء الذهبية وأخرى بلونِ الحنّاء كشفرةٍ لسعادةٍ جنائنية واستدارات/ أزرار تحاورُ المستطيلاتِ في بانوراما هندسيةٍ تؤسس لحياةٍ يدخلُ فيها العلمُ محاوراً للعاطفة.

غابة من عيون

وأنا أدخلُ محلاً لشراءِ أزرارٍ طُلب مني جلبها غالباً ما أضع في الحسبان أنني سأصبح وسطَ غابةٍ من العيون الراصدة، المفتوحة على سعتها فيما أخرى نائمة في صناديقها مرصوفة أو على طبقات تنتظر أن تظهر إلى العيان لتمارس فعل الرصد.. انظر إلى الزر فيتمثل لي عيناً، وحين انظر إلى مجموعة أزرار تتراءى عيون تترصد بحيادية راكدة تسيح منها ألوان تتنوع بتنوع فنية الخياط أو ذوق صاحب الملبوس. وكثيراً ما راودني وأنا أحدّق في عيونِ مَن أراها من المخلوقات شعورُ أنها تتمثلُ أزراراً لملابس متفاوتة. فعيون ألمَها على سعتها أتخيّلها تصلُح أزراراً لمعطفٍ بهي ترتديه امرأةٌ فاتنةٌ على موعدٍ مع حبيبٍ جنّد كلَّ مجسّاتِ عاطفته لتسكب جذوتَها بوحاً على طاولةِ الحبيبة التي هي الأخرى فكَّرت كيف تسقطه في فخِّ فتنتِها. تتراءى أزرارُ معطفِها عيوناً تسحبه إلى حلبةِ الإطاحةِ بجَلَده وإيقاعِه مأسوراً في شِباك ولهِه. أتخيّل عينَ البومِ

المستديرةِ اللاصفة ستكون نموذجاً لأزرارِ بلوفر صوفي ينصب فخاخَ خلقِ الدهشة؛ عينُ إغراءٍ غاويةٍ تختزن ضوءً غريباً ولمعاناً غير مألوف تسحب المُحدِّقَ فيها إلى دهماءِ ليلةٍ فينتصر الصوفُ ذو العينِ "البومية" على الروحِ ذي الدواخل المخدوعة.. وليس بعيداً عيونُ القطط وبناتُ آوى والنمورُ ممَّن توظِّف عيونَها/ أزرارها لصيدٍ ثمين يقع في براثنها مُدمَّى لا يعرف كيف ستكون نهايته... بيكاسو رسمَ ما يشبه زرَيّن أصفرين، متوهجين على قماشةٍ يتسيّدها الأسودُ الفاحم، وكتبَ عنوانَ اللوحةِ (قطة في الظلام) إظهاراً لعيونٍ كما الأزرار، تترصَّد حتى وهي تغيّب شكلَها أو يغيّبها عاملٌ خارجي كالظلام . فالعيونُ أزرارٌ. أو الأزرار عيون. لها فعلُ التتبّع والملاحقة.. أسرَّ لي احدُ الأصدقاء أنَّ ضميرَه صحا على لومٍ أو عتابٍ أو تعنيفٍ أبصره ينطلقُ من أزرارِ قميصِ فتاةٍ أراد غوايتَها فجعل أناملَه تفك زراً بعد زر بينما حسبته حبيباً عُذرياً بعدما أغدقَ عليها أمطاراً مدرارةً من كلماتِ الولهِ والود وسيولاً هادرة من عهود الوفاء والإخلاص ما دفعه إلى أنْ يتوارى عنها لئلا يسيء لها ولضميره. لقد ظلت أزرارُ قميصِ الفتاة تلاحقه وتجعله يتوهَّم أنَّ ويلاً وثبوراً سيحصلان له، حتى أنَّ الفتاةَ وقعت في يمِّ حيرةِ ابتعادِه عنها دون إدراك السبب. وظل هو يداهمه الهلعُ كلما أبصرها تتَّجه نحوه فيراوده شعورُ أنَّ الأزرارَ تصرخ به تعنيفاً وتبكيتاً.

يتفنن صانعو الأزرار في استحداث ما يعوّض عنها سعياً لنقلِ الذائقة من المألوف إلى ما يناقضه فيروحون في حوار داخلي يخرجون منه بنتيجة اختراع بديل وإنْ لم يخرج من دائرة التعرف. استبدال الأزرار بما يؤدي وظيفتها المفترضة لكن يتناقض مع شكلِها المعهود. فقد استُحدِثَ ما يُستخدَم للكم خروجاً عن الاستدارة التي تُعرِّف شكلَ الزر الدائرية. صرنا نرى ما راح يُطلق عليه أزرار الكم المعدنية ، وهو ما يستخدم لإحكام غلق نهاية الذراع سواء للقميص أو للثوب (الدشداشة). وعادة ما يكون مربعاً أو مستطيلاً ذا لونٍ براق صدفي أو ذهبي أو فضي على قاعدة معدنية وفي وسطها من الخلف نتوءٌ معدني ينتهي بعتلة متحركة تخترق ثقبين يحتويهما الكم ثم تفتح العتلة بشكل عرضي ليتم إحكام الغلق وإظهار واجهة الكم بشكل جمالي يتجاوز جمال الأزرار الدائرية.. ولقد تعدى استخدام أزرار الكم من لدن صاحب الملبس إلى أن يأتيه هدية من حبيبٍ أو عزيزٍ دلالةَ المودةِ والاحترام، مثلما تعدَّت صفةُ البساطة إلى أن تكون واجهتُها من الذهبِ الخالص والفصوصِ الحجرية الثمينة.

هوية الطراز(الفاشن)

في الجاكيت تذهب الأزرار (اثنان أو ثلاثة أو زر واحد) كلٌّ يمثل زمنه ، لتظهر كل عَقدين من الأعوام، ثم يعودون من جديد. لكأن وجودها يُعلِّم جيلاً ويمنحه بصمة وطرازاً يمثله... ذكاء تعكسه نظرة الخياطين أو مصممو الملابس الأذكياء والحاذقين. فالتحول في الطرازات والموديلات حاجة تتطلبها الذائقة لقتل الرتابة التي تطيح إن حصلت بمزاج الإنسان المجبول على حب التغيير والضجر من الستاتيك.. لقد ارتدينا الجاكيت ونحن بعمر العشرة أعوام أو أكثر بقليل بزرارين يشدانه، وبعدها بأعوام لا تتعدى أصابع اليد جاء موديل الجاكيت بثلاثة أزرار، ولم تمض أعوام قليلة حتى نزل طراز الجاكيت ذي الزر الواحد. وإذ تجاوزنا الخامسة والعشرين وصولاً إلى الثلاثين عاد الجاكيت بزرين فقط. وفي عمر الخمسين تسلل إلينا الموديل الجديد بثلاثة أزرار.. وهكذا هي متواليةُ الزمن تطبع بصمتَها طرازات الملابس ببصمةِ عدد الأزرار، عيون الملابس.

الأزرار.. كشف الجرائم

في البحث عن أدلة في جرائم هرب فاعلوها تتمثل الأشياء الصغرى شفرات تقود إلى كشف الأفعال.. ويبقى رجل التحري مستوفزاً يستنفر طاقات النباهة والتتبع المتأني لديه فيروح يبحث عن كل ما يضع لبنة فوق لبنات بحثه، وصولاً إلى الإلمام التام بأجواء الجريمة. ولقد كان لزرٍّ ساقطٍ على سجادةٍ أو متواري في طيّة كنبة أو نائمٍ تحت منضدةٍ فعلٌ مهم في كشفِ كثير من الجرائم الغامضة. فكَم من الأفلامِ التي أطلعتنا عليها السينما ابتدأت بسرقاتٍ توارى فاعلوُها وجرائم قتل هرب مرتكبوها وشكَّل الإبهام حيرةً تأخذ وقتاً طويلاً من حَدسِ المحققين. وإذا كان القول الصيني ((إنَّ الشعرةَ الواحدة في مكانِ الجريمة تُحدِث أهميةً في التحقيق توازي مسافةَ مئة ميل))من كتاب ("هز يوان لو" أو " غسل الآفات" كما يطلق عليه كاسم ثاني) فإن زرّاً واحداً من الأزرار في مكانِ الجريمةِ قد يُضاهي نفسَ المسافة أو نصفها، ذلك أنَّ هذا الزر المكتشَف في المكانِ يصبح عيناً تتَّجه إلى موقعِها ، حيث كانت ، سواء في القميص أو السترة أو المعطف أو أي ملبوس آخر لتقول أنا هنا. ويصبح الزر فماً ينطق ليكذِّب كلَّ محاولاتِ مرتكب الجريمة وفاعلِ السرقة في إبعادِ الشُّبهة عنه تنصلاً من جريمته المهولة.

الأزرار والأدب الشعبي

يتمثل ملبوسُ الإنسان هويةً له. يعكس طبيعته في حدود الجغرافية وتأثير البيئة؛ إذ لكلِّ أمةٍ لباسُها وطراز ملبوسِها، فضفاضاً أو ملتصقاً بالجسد، قصيراً حسيراً أو طويلاً يمسح الأرض. الأزرار فيه "سواء كانت بذي أهمية أو اكسسوارات " تتشابه في استخدامِها، ولا تتفاوت. لكأنها توحِّد البشريةَ جميعاً فلا تشذّ عن إعلانها أداةً للشد أو مبعثاً للجمال.. يَنده على الذائقة أن تتكلم لتنتج اعترافاً... وإذا كان الأدبُ الفصيح انشغل بالقضايا الكبرى فساح في بساتين الوصف يتملى الوجوه ويتغزل بالملامح، يهيم بالقوامات ويسكب مفردات اللغة على الطلعات، فيصفها بالبهاء والرهافة، بالتثني والتمايل، يشبّهها بالأقمار ويقارنها مع الشموس فانَّ الأدبَ الشعبي الذي هو جزءٌ من ذلك الأدب، الواسع والعريض، دخل إلى ميدان القضايا الصغرى وتحاور مع التفاصيل. ذهب يتحرى ليضع أصابعه على مسببات القضايا ومؤثرات الأمور. ذهب إلى الأزرار لأنَّها من متممّات التناول والتحاور وإغلاق الحجج. فالسترة تبدو مترهلةً على الجسد إنْ لم يتولَّ مرتديها إحكامَها على الجسد بواسطةِ الأزرار بحيث تتوافق في التصاقِها مع القميص تآلفاً مع مثالية البنطلون. فحقَّ على الشاعر أن ينبّه الحبيب لتعديل هندامه ليكون مثالياً، يظهرُ بمظهرِ المؤثِّر، ذلك أنَّ الهندام والمظهر سمتان من سمات سحرِ الشخصية، وباعث على عرضِ الجمال بلافتةٍ تستدعي الفخر المبهر:

دكّم سترتك زين، لا عاد اشتم بالسوق الك عدوان، جم دوب اعلّم

وتتسلل الأزرار إلى ميدان الغزل لتدخل إلى المنطقة المحظورة، تلك التي تقترب من المجون أو تلامس حافة (البورنو):

امنين أجيب أزرار للزيجة هدل شلون يتزرر الشايله جِبل

ففي دائرةِ الغوايةِ الايروتيكية تتجلّى الأزرارُ مجسّاتٍ لتدرج تأجج الغريزة على سلم الشهوة حيث كلُّ زرٍّ يتحرر من صدر القميص يوارب باب الذوبان فيقرّب مسافة حوار الأنفاس، ويرسم إيقونة اللهاث، مستهل الفعل البورنو.

دخول قاموس العلم

مع تواليات الزمنِ وتقادمِه تتوالد حاجةٌ ينتج عنها (ولها) اسمٌ رديفٌ، يقترن بها فيغدو محفوراً على لوحها، تماماً كاللصيق .. باختراع الآلة ولدت حاجةُ تشغيل العتلة التي تطلق فعلَ الحركة.. الحاجةُ اقتضت اختراعَ نابضٍ. النابضُ تطلَّب رأساً أملسَ للضغط عليه بالإصبع (سبابةً كان أو إبهاماً)، فكان الرأسُ. الرأسُ وتحته النابض اقتضى أن يكون له اسماً.. قالوا زر لحظة تراءى لهم النابض كما لو كان زراً في جاكيت أو معطف . فسرى اسماً لا يمكن أن يُمحى.. به يمكن تدميرَ مدينةٍ نفوسها عشرة ملايين بمجرد الضغط عليه ليؤدي فعل انطلاق قنبلة هيدروجينة أو ذرية.. لقد قيلَ أنَّ جون كندي في ستينات القرن الماضي كان على وشك أن يتَّجه إلى غرفة إدارة إطلاق الصواريخ ليداعب الأزرار في سابقةٍ تاريخيةٍ ستؤرخ لحرب عالمية ثالثة في أزمةِ خليج الخنازير الكوبية إبان تلك الحرب التي كان يقال عنها باردة. وفي ثورة الاتصالات قدِمت إلينا أزرار الـ(ريموت كونترول) لنتحكم من خلالها بتشغيل التلفاز وإطفائه، لفتح أبواب السيارة وتشغيل تكييفها، عن بعد ... وفي الثورة المعلوماتية تناسلت الأزرار ليحتويها كيبورد في كومبيوتير أو مربع في موبايل أو شاشة بحجم الكف نتحكم من خلالها ونحن في أماكن عملنا بمحتويات بيوتنا التي تبعد شوارع وأبنية لا تعد، فنطفىء طباخاً نسيناه ينفث ناراً بلهبٍ أزرق ، وننزل ستارة تركناها مرفوعة تسمح للظى الشمس أن يدخل فيلهب جوف الغرفة، ونغلق إنارة الحمام التي أهملنا غلقها مثلما نكتم فمَ صنبورِ الماء الذي يصب ماءً أو يرشح ولو كان قطرات.

ومع كل ذلك يتبارى سؤال ينبثق، يتلوهُ سؤالٌ وسؤال : أيكون للأزرار زمنَ انتهاءٍ شأنها شأن أي مخلوق أو مُبتَكر له نهاية مثلما له بداية؟.. أيأتي زمن لا يبصر الإنسان زراً أو أزراراً تتخذ مهمات عملية أو جمالية فتدخل- هذه الأزرار- من أبواب المتاحف لتستقر على قواعد مخملية وفي صناديق مزججَّة تُسلَّط عليها مصابيح ضوئية صارخة من عَلٍ ليقال أن هذه الأشياء الغريبة كان الإنسان في زمن ما من مكان ما يستخدمها ليشدَّ بها ملابسه على جسده أو يوظفها جمالياً لتزيين تلك الملابس؟.. أتُركَن هذه الكلمة مع الكلمات التي يُطلق عليها ميّتة في القواميس بحكمِ انتفاء استعمالِها فتشير لأجيالٍ ماتت، مُمثلِةً هويةً لهم وإيماءةً عليهم؟

حتماً، ومؤكداً نعم.. فالتكنولوجيا الحديثة ترينا صورةَ التخلّي عن الأزرار.. إذ استعيض عنها، في الملابس، بشريط من زغابات بلاستيكية تلتصق بزغابات تتشابه في صنعها حالما تتماس فتعمل عمل الأزرار في الشد ، بل تفوق الأزرار شداً والتصاقاً. وفي الأجهزة العلمية كشاشة التلفاز والكومبيوتر والموبايل صارت الاستعاضة عن الأزرار باللمس حقيقةً، وصرنا نشهد انتهاء وجود الأزرار وولادة البديل: مهمّةً وجمالاً. وصار علينا أن نتقبل أنْ لا شيء يدوم، وأنَّ مبدأ (نفي النفي) حقيقةٌ علمية، وأنَّ الأزرار لن تكون عيونَ الملابسِ إلى أبدِ الآبدين.

المقبـــرة.. قصيدةُ الموتى

كتابٌ مُشرعُ الصفحاتِ برقمٍ ظاهرٍ لا ينتهي.. قاموسٌ يضمُّ بين دفتي ترابِه أسماءَ لحيواتٍ كانت ترسمُ وجودَها حركةً وفعلاً، رفلاً وميساً، غروراً وتبختراً؛ فاستحالت بفعلِ مُحصلةِ دورانِ عجلةِ الزمنِ أجداثاً.. مدّاً يملأُ الآفاقَ ويهتف بفمٍ ملآن ، ينادي أنْ تعالوا، هيّا، هلمّوا، إلى عالمِ اللامنتهى، إلى مُطلقِ العيش.. ذلكُم هو المقبرة.

المقبرةُ حكمةٌ.. حوارُ لمَن نسيَ أنَّ ثمّة حواراً لابدَّ من التفاعل فيه والتعامل معه، لكنه، بوجهٍ آخر، غرقٌ في عميمِ الغواية ، واندفاعٌ في خضمِ التيه.

المقبرةُ مآلٌ ومنتهى.. و(الناسُ نيامٌ؛ حتى إذا ماتوا استيقظوا).. كلامُ مكينٌ محفورٌ على قرطاسِ رسالةٍ تؤكّد البعثَ وتشير إلى تعددِ الحيوات.

كان الاكديون مفعمين بإيمانٍ راسخٍ يُقرُّ أنَّ حياةً ستتجددُ بعد الموتِ لذلك اعتادوا دفنَ مقتنياتِ الميت وممتلكاته، ومعه غذاء يكفيه ليستعيدَ انفاسَه وحركته قبل ان ينطلقَ انطلاقةَ الواثقِ في الحياةِ الجديدة.. والأبعد من ذلك كانوا يدفنون العبيدَ والخدمَ قَسراً ويستلبون حياتَهم ليكونوا مع اسيادِهم في الحياةِ الثانية أي في البعثِ الأول.. وجاءت الاديانُ من خلالِ الافكارِ المُنزّلة من السماء تُقر أنَّ ثمّة حياةً أخرى بعد الموت، أو أنَّ الحياةَ الحقيقيةَ والابديةَ ليست حياةَ الدنيا القصيرة انما حياةَ ما بعد الموت بساعات.. فما أنْ يموتوا ميتةَ الدنيا حتى يستيقظوا يقظةَ الابدية.

يتخايلُ الموتُ رفلاً وإنْ جاءَ على هيئةِ مُختلس.. حضورُ الموتِ ترجّلا على ارضٍ تهتزُّ لضرباتِ قدميه يرعبُ الاحياءَ ويفزعُهم فزعاً تصعدُ فيه القلوبُ الى الحناجرِ فتتعالى تكبيراتُ الغوث. آنها يبحثُ المخلوقُ عن ملاذٍ مهما صَغرَ وتضاءلَ حتى ليغدو خرمُ ابرةٍ وسيلةً مُثلى للنجاة.

المقابرُ في بلدانٍ كثيرةٍ حدائقٌ.. في حين في بلدانٍ أخرى بريّةٌ موحشةٌ.. في بلدانٍ يُعمل للميتِ نصبٌ حجريٌّ من الرخامِ يُمدد على امتدادِ القبرِ، يُحفر فوقَه اسمُه وتاريخُ ميلادِه وموعدُ وفاته ويُترك للقارئ المُطالع حسابَ كمْ أخذَ من الدنيا من سنوات.. التدوينُ على الرخامةِ يبدأ بأقوالٍ مأخوذة من الكتبِ المُقدسة.. أقوال تؤكّد فناءَ المخلوقِ وبقاءَ الخالقِ إلى الأبد .. وأقوالٌ تخاطبُ النفسَ التي انتقلت من الحياةِ الدنيا إلى الحياةِ الأخرى أنْ تكونَ مطمئنةً لأنَّها ستكون قريباً من الله الذي أوجدَها هو، واستردّها هو. أو اشعارٌ وحِكمٌ تحتويها شاهدةَ القبرِ الرخامية او الحجرية تخاطب القارئ المار أو المتوقف عند القبر لاسيما إذا كان المتوفى شاباً لم ينهلَ من متعِ الحياةِ الدنيا ما يُفترض أنْ ينهلَه غيرُه فنقرأ عبارات مثل (يا قارئ كتابي ، ابكِ على شبابي.. بالأمس كنت هنا، واليوم تحت التراب)... النُصب أو الرخامةُ الموضوعةُ فوق القبر أو تلك التي توضع في مُقدّمة القَبر يُراد منها إظهار الاعتزازِ بالإنسانِ ميّتاً، تماماً كما كان حيّاً، فيما في بلدانٍ لا يُترك من اثرٍ لهُ غيرَ حجرٍ يُغرز فوقَ قبرِه انطلاقاً من رؤية أنَّ الميّتَ لم يبقَ منه شيءٌ وانّه عند خالقه وأنَّ عملَ الأضرحةِ والنُصبِ وألواحِ الرخامِ ما هي إلا تجنّي على الخالقِ وإعطاءِ قيمةٍ لإنسانٍ لا يساوي شيئاً طالما هو قد خرجَ من جادَّةِ الدنّيا.

مقبرةُ السلام في النجفِ تُعد أكبر مقبرةٍ في العالم. أرضُها رمليةٌ وشواهدُها ترابيةُ اللونِ شاحبةٌ، والقبورُ تتناسخُ او تتجايل .. قبورٌ تدثرُ قبوراً، وقبورٌ تتَّجدَّد على حسابِ قبورٍ... كنت عندما أصاحبُ أبي لزيارةِ أمّه التي ظلَّ وفياً لها حتى وهي تنأى عنه راحلةً في قطارِ الأبديّة وتراكم السنين فيزورُها في باكورةِ فجرٍ أول يومٍ من أيامِ عيدِ الفطر أقول كنت أقرأُ على شاهدةِ قبرٍ يجاورها هي لجدِّ أبي الذي يقول عنه أبي " إنَّك لم تشاهده لأنَّه توفي قبل ولادتك".. عندما مات أبي ورحتُ أزوره مع باكورةِ فجرِ رمضان وأصطحبُ ولدي الصبي معي اكتشفتُ أنَّ قبرَ جدِّ أبي أُحتل وبقيتُ أُشاهدَ قبرَ جدتي التي قلت لولدي " إنَّك لم ترها لأنّها توفيت قبل ولادتك". وقد يأتي ولدي الذي سيكبر ليزورني بعد وفاتي ليكتشف قبر جدتي لا وجود له، وأنَّ قبري عندما يأتي ابنُه صحبته يوماً لن يجده؛ وهكذا.

حين تكونُ المقابر راحةً للراحلين

تبدو القبور في أغلب الاحيان بيوتاً للراحةِ المستمرةِ حتى يوم البعث بعيداً عن الشقاء الذي يلاقيه الانسان في حياته. لذلك كثيراً ما كنّا نسمع مَن يترحمَ على شخصٍ توفي فيقول: " مات واستراح". وهو تعبيرٌ عن عُظم آلامٍ يعرفُها القائلُ عاناها الراحلُ.. وأمام هذهِ المعاناة قد يفلت كلامٌ من عِداد الأمنية لدى احدِهم أو من بابِ التصوّر عند الغيرِ من أنّ الايامَ التي

تمر على الانسان تحملُ معها شقاءَها ومآسيها لذلك من الأَولى أنْ يرحل قبل أنْ يتراكم ذلك الشقاء وتتجسّد المآسي لتطفئ فُسحةَ ضوءٍ في حياة.. حدثني احدُهم أنَّه كان يُدرّس في مدرسةٍ ريفيةٍ وعند نهايةِ الدوامِ يقف على كتفِ الطريقِ ينتظر سيارةَ ركاب تقلّه إلى المدينة حيثُ يسكن.. وصادفَ مرةً أنْ توقف سائقُ (لوري) وفتح الباب وناداه: تفضّل يا استاذ.. لبّى الاستاذُ النداء شاكراً وارتقى الى القمارة جنبَ السائق الذي كان يتمايل ويطوّح بجسدِه يمينا وشمالا توافقاً مع اغنية لسعدي الحلّي ينطلقُ من مسجّل السيارةِ بأعلى طبقة، ويروحُ يترنّم على ايقاعِ اللحن، ووقع الموسيقى، وصوت الحلّي الشجي... وبلمحةٍ منه شاهدَ المعلمَ سارحاً فاغلق المسجّل وانبرى يسأله باهتمام: خير يا استاذ؟ عساك ما تعبت!.. لحظتها اطلق الاستاذُ حسرةٌ بطولِ لسانِ ريح: أيُّ خير يا رجل.. الحياة كلُّها تعب وشقاء؛ مرارات وألم؛ احزان ومآسي.. وتدفق يتحدّث عن الهمّ، والشقاء، والانكفاءِ في متاعب الدنيا. اردفها بأبيات من قصيدة ابي العتاهية التي تبتدئ بـ: " لدوا للموت وابنوا للخرابِ // فكلُكُمُ يصيرُ الى ترابِ"... ولم تمر غيرُ دقائق حتى تغيّرت ملامحُ السائق وتكدَّر وجهُه وراح يتحسَّر مُردداً: حقّاً يا استاذ . الحياة كلها ألم وشقاء واحزان لا تنتهي... وصادفَ أنْ مرَّت تلك اللحظةِ سيارةٌ – تتبعها عدة سيارات لذوي الميت واقاربه واصدقائه– تحمل تابوتاً لمتوفى منقولاً صوبَ المقبرة.. ذلك جعلَ السائق المتكدِّر يهتف بحنجرةٍ مختلجة، صارخاً: " رووووووووح، خيعونك متت وارتاحيت! ".

مراسيم الليلة الاولى تخيلاً

أتخيل بعد أن تتلاشى الأصوات، ويعم هدوء غير معهود طوال اليوم يرفع الموتى أغطية قبورهم الحجرية أو يزيحون طبقات التراب التي أهيلت عليهم، ويخرجون.. يتطلعون إلى أنفسهم فيتذكرون أنَّهم بعد أنْ يلفظوا أنفاسهم تتم لهم مراسيم التغسيل والتكفين، ثم إقامة صلاة الميت، وبعدها حملهم إلى المقبرة.. هناك حيث تُحفر لهم حفرة تمتاز بعمقها. يُنزلون ليمددوا، ثم يهال عليهم التراب، وتوضع فوقهم كتلاً حجرية، فيتساوون مع الذين ماتوا منذ قرون.. سيزارون مرة ومرة، وثم بعد ذلك يصبحون نسياً منسياً.

الذكرى.. حكمة القادم

في سبعينات القرن العشرين يوم كنت في العشرين كثيراً ما أتخذ في زيارتي لبغداد، عملاً او استجماماً، طريقاً لسوق السراي اخلف ورائي مقهى حسن عجمي التي أصرف فيها وقتاً لشرب الشاي ومطالعة وجوه الادباء والكتاب بملامحها الحقيقية وتقاسيمها ولون بشرتها بعد ان كنت اشاهدها على صفحات الجرائد والمجلات فلا اخطو باتجاه شارع المتنبي بل صوب (الميدان) ومن الركن الايسر الذي احتله مقهى الزهاوي في الثمانيات انحرف شمالاً مواصلاً الطريق لانعطف شمالا ايضاً متخذا درب القشلة والسراي الهاديء حيث يلوح لي السوق من بعيد.. اعتدت ما أنْ أنعطف من مقهى الزهاوي حتى أجد نفسي أمر بأكثر من محل تخصص اصحابه بحفر أسماء من يتوفاهم الله على رخامات لتكون شواهد قبور.. لفت انتباهي آنذاك رجل طويل القامة يمتلىء حيويةً وابداعاً. يخط على رخامة بيضاء مستطيلة وناصعة اولا ما مكتوب على ورقة أمامه بقلم فحم أسود. يعيد قراءة ما موجود على الحجر مع ما في الورقة ليطابق الاثنين لئلا يخطئ فيخسر قيمة

رخام غالي الثمن قبل ان تمتد يده ترفع مطرقة وازميلاً ليشرع بالحفر على أمل أن ينتهي ليأخذ فرشاة يغمسها بصبغ البوية الاسود اللون ليمرر رأسه على ما حفر بغية ابراز الكلمات التي تحتوي اسم المتوفي وتاريخ وفاته وبعضها كلمات رثاء يفضل الكثير من أهالي المتوفين حفرها على الحجارة المستطلية لتعمق اثر لوعة الفراق واظهار مدى أوسع من الحزن والأسى.

في الثمانينات صارت زيارتي تتكرر فأرى ذلك الرجل وقد تقوس ظهره وقلت حركته وضعف بصره.. وفي التسعينات كنت ابصره قعيداً في مقدمة الدكان يوجه شاباً ببعض تعليمات الكتابة والحفر.. وفي السنة الخامسة من العشرة الاولى من عقد القرن الواحد والعشرين لم أشاهد له أثراً. يومها وقفت لأسأل الشاب الذي اقترب من عمر الثلاثين عنه فواجهني بقسمات الحزن وكادت دمعة تنفلت من أسار جَلَدِه وكبريائه : إنَّه أبي .. لقد توفي قبل عشرة أيام.. وها أنا أحفر على هذه الشاهدة اسمه وتاريخ وفاته.. قوله ذلك عمَّق لدي يقين أنَّ المقبرةَ سجل زمني مَن دوَّن يوماً معلومة عن غيره سيأتي غيرُ آخر ليدون معلومة عنه؛ وجعلني استمع لصوت يتناهى من عمق الكون، من قرار الأرض، من الفضاء المطلق، في تساؤل أقرب إلى التندر، أدنى من التأسي: هل امتلأتِ؟... فأسمع ردّاً من فمٍ أخاله فاغراً، جائعاً، شرهاً، يعلن بلسان اللهفة: وهل من مزيد؟!

الرومانس.. تجسيد مقبرة، متوالية أسى

هم يدخلون عصراً رومانسياً في الشعر، ويخرجون من أسار المثالية نحو العاطفة اتجه الشعراء الانكليز الى الطبيعة كونها محفزاً نموذجياً للعاطفة وتفجير الاحاسيس وصيد المرارة من حياة وجِدوا مرغمين على العيش فيها بكل تفاصيلها. يساجلون الحزن الكظيم مع البهاء العميم. يتأملون الجمال يرفل على خميلة اليناعة لكنه بعد حين يذوي، فيخرجون بحصيلة اسئلة لا جواب لها ، ما يجعلهم يتكدرون. هذا التأمل خرج به (وليم وردزورث) بعدما وقف على مقربة من فتاة كانت منهمكة في حصاد القمح وسمعها– أو هكذا اراد ان تكون– تغني متمايسة على جمال؛ مستشعراً نبرة أسى ينسكب من صوتها مدافة بحزن دفين، فكتب قصيدته (حاصدة السهل The Solitary Reaper)؛ وجلس (بيرسي شيللي) يدوّن (أرملة الطير تندب رحيل الحبيب

A Widow Bird Sate Mourning For Her love)عند صخرة امام شجرة جوز عارية الأغصان تمر بها رياح الشتاء فتنتج عواءً يتوافق وزقزقة حزينة هي ندب ورثاء لافتقاد تطلقه انثى الطير كنعي لفقد قرينها فيما صوت عجلات طاحونة الحبوب يصر في الهواء/ العواء ليعلن تراجيديا المخلوقات على هذه المنظومة الارضية، ودخل (توماس گري) عالماً مُهمَلاً ومكاناً هامشياً. دخل مقبرة. وراح يتجوَّل بين القبور. داس على اديم الارض فأبصر مفارقة غريبة غامضة: صخورٌ جاثمة– شفرة الموت الازلي ومبعث اليأس وانبثاق مخالب الرعب وتخيل الموت ذئباً شرساً بأنياب عدوانية لا تُقاوَم – ومن بين الصخور تنهض اشجار فتية بأغصانٍ زاهية، غضّة واوراق خضراء عريضة يانعة تبهج النفس وتوشوش للدواخل بجمال الحياة وحلاوة الامل؛ فكتب (مرثية تكتب في مقبرة كنيسة ريفية Elegy In a Country Churchyard Written)... وعلى وجه آخر كتب احمد شوقي شعراً تماهت فيه الحكمة بالدين عبر مديح نبي الاسلام كما لو كان يلوّح للغارقين في فوضى الحياة الموهومين، والمهتدين بـ(الغاية تبرر الوسيلة) مقولة ميكافيللي الشهيرة التي همس بها يوماً في مسامع المغامرين ليدفعهم لا ليحذرهم، ليغريهم لا ليرشدهم، ليحفز دوافعهم لا ليكبح جموحهم. كتب شعراً يقول:

فمن يغترُّ في الدنيا فإنّي // لبستُ بها فأبليتُ الثيابا

يتبارى بيتُ شوقي ليرفع بيرق التحذير خافقاً يشير إلى فضاءات أرضية مُسوَّرة. الناس فيها نيامٌ يتوسدون الثرى ويلتحفون صفوف الحجارة.. أُناس جاءوا من أجيال تترى وحقب تتالت عابرة القرون؛ تردد متوالية الدفن المستديم والتواري تحت الثرى ما قاله المعري يوماً يخاطب ذوي العقول والضمائر قبل الهائمين الضاربين في برية الدنيا بوعي مَن طمع بما رأى وابتهج بما احرز (هذي قبورنا تملأ الرحب) فـ(خفّف الوطءَ) أيُّها الهائمُ هيام البُلداء، الجاري جريَ الوحوش.

الغراب والقبـــر

من الغراب تعلمنا نحن البشر ابجدية القبور ومعنى أنْ ندفن موتانا بقدسية فلا نترك سوءّات بني جنسنا مكشوفة في العراء . ما فعله الغراب يوم قتل غريمه فحفر حفرة دفنه فيها واهال عليه التراب أيقظ في قابيل شعور أن لا يترك اخيه هابيل الذي قتله بصخرة ضغينته وطمعه مرمياً في البرية. ليفعل على اقل تقدير ما فعله الغراب.. كان ذلك ايذاناً بانطلاق سيمفونية القبور المبنية على (تون) التجمع الموتي(حتى في مسيرة الموت يشعر الانسان بحاجة التكوين المجتمعي/ الجمعي).. انها خشيته من أنْ يرى نفسه هباءً تذروه الرياح بعد موته. لذا آثر تمزيق الصورة. أمِلَ في غياب رمادية العاقبة.. لم يكن قبل أن يصنع الغراب قبراً يعير همّاً لمخلوقات أخرى تذوي أمامه، وتموت، فتُتركَ ؛ لتحيلها الايام بتواليها هياكلَ عظمية تتبعثر على أرض الله... وظلت اللامبالاة متواصلة لديه ومتأصلة حتى اليوم. لا عَظمَة على الأرض إلا هو؛ ولا مهيمن على المقدرات غيره.. ابتكر فتبجَّح. قويَ فتجبر. صحا فتبختر. استغنى فصار يمشي مَرحاً. مسك آلة الدمار فقتل. انحنت أمامه الرقاب فداس عليها. زمناً وصار إلاهاً.. لكن القبور كانت تلجم كل ذلك. كانت نواقيسَ تدقُّ كلّما ارتفع منسوبُ الكبرياء فيه وتفاقم اعصار الجبروت تنذرُه برذالةِ آخر العمر، وبؤس الخاتمة.

سكنى المقابر لافتة احتجاج

حين يستحيل الفقرُ هويةً، وتتسع الهوة بين الاغنياء والفقراء، وتموت الضمائر في دواخل المنتفعين الجشعين تغدو المقابر اماكن مباحة، وحرية سكن لجموع المعدمين (تراهم في اكثر من بلد وامام اكثر من مسؤول). لا ينافسهم فيها أحد، ولا يقترب منهم أحد في وقت يشير الموقف إلى لافتة رداءة الانظمة، ودناءة المؤسسات، وزمن يتجلى فيه الانحطاط على أشده، والانسانية تغور في اودية الوضاعة، والتدني، والاهمال.

لا أحد مات فعاد يشرح لنا ما رأى وماذا حدث، لكننا على هدي كتبنا المقدسة نحفِّز مجسات المخيلة لتصوير حياة ما بعد الموت.. كيف تكون الجنة اذا نحن أدركناها بأعمال الخير وكيف تكون النار ان سبقتنا شرورنا لتسحبنا إليها.. في الجنة سرور دائم وفي النار سعير أبدي.. في الجنة يستقبل الداخلون بالترحاب وبعبارة هنيئاً لكم بما كسبتهم؛ وفي النار يسحب القادمون مدفوعين بالأكف من قفاهم، يغمرهم الرعب فيجاهدون لعدم الدخول لكن الاكف تصرخ بهم: ذوقوا ما كنتم تفعلون ... إنَّها الدنيا ميدان عمل أو قاعة امتحان أو ممر زمني، وعقل منح للبشري كي يتصرف. مع اشهار أنَّ ما تعمله وتفعله له تقييم يفضي الى نتائج. في الاشهار ترغيب وترهيب، تحفيز للعمل الصالح ووعيد للفعل الطالح، اغراء لإداء ينفع يقابله تحذير لسلوك يضر... والنهاية تؤول الى قبر في مقبرة، وجدث من بين اجداث.

في واحدة من ابداعاته يكتب شيخوف قصة بعنوان (المقبرة The Graveyard) يحكي فيها عن شخص اعتاد على زيارة قبر ليس مَن يحب، بل مَن يكره فيجد ورداً يابسة على رخامة القبر التي تجثو فوق الذي تحت الثرى استنتج منها أنَّ مَن

دفنوه زاروه لزمن ثم اودعوه الى كف النسيان... الزائر هذا يأتي ليعاتب مَن ينام تحت هذه الرخامة، إذ كان فناناً شهيراً اغرى الزائر يوماً واعلمه انه سيكون ممثلاً ذات صيت واسع ((فعن طريقه اصبحتَ ممثلاً. اصطادني من بيت الاهل بفنه. أغراني بحماسة أنْ اصبح ممثلاً. وعدني بنيل انواع المغريات.. مغريات لم تجلب لي سوى الدموع والحزن.)). لم تُنمِّ فيه غير الوعي الذي قاده الى جحيم الاحساس بمأساة نفسه ومعاناة البشرية المعذبة، تلك التي تعيش على ايقاع كدٍّ، وجهدٍ، وعذابٍ، وعسَف، وسَحق.

لا فوارق؛ بل فنــاء

في المقبرة يتساوى الجميع. تنعدم الفوارق الاجتماعية فلا تميز حين تقف امام الهياكل العظمية لمَن كان فقيراً أو غنياً، ملكاً أو عبداً؛ سعيداً أو حزيناً، شريراً أو وديعاً... في المقبرة تنبري حكمة أنَّ مآلَ الأرض مقابر، والبشر سيفني أحدهم الآخر إنْ ظل الاستحواذ ديدناً، والاستغلال دربا للحياة.

المكتبة..
رقصة الحرف على إيقاع حيوات

المكتبةُ حديقةُ كتبٍ، وجمهرةُ خُلاقٍ في ميدانِ خلقٍ لا ينتهي.. مثابةٌ تُعلن الإنسانيةُ من على هامتها أبجديتَها الضامّة لتهافتات القرون.. روضٌ بشريٌّ يهبُ ثمارَ الإبداع لمتواليةِ الزمن القادم، أو متحفٌ أثريٌّ لحيواتٍ مجففَّة بين دفّاتِ أغلفةٍ، ما أنْ تفردها حتى تشيعُ رائحةُ الحياة.. ينهض النائمون على وسائد الزمن فتدبُّ في أجسادِهم دماءُ الهبوط إلى أرضِ

الواقع، ويروحون في صحبةِ ثَراءٍ أثيرٍ لمن ندهَ عليهم، أو مررَّ أصابعَ الحاجة لإيقاظهم... تتضاءلُ الحقبُ، ويتقلص الزمنُ ، حتى ليغدو بحجمِ لحظةٍ لا غير... هي لحظةُ اللقاء بتأثير مكتبة.

تشغل المكتبةُ حيّزاً مَكانياً بمثابةِ دولةٍ، أو أمّةٍ، أو جغرافيةٍ تجمعُ عميمَ التضاريس المعرفية يتناسب وجودُها تناسباً عكسياً مع هويةِ العتمة. بضمورها يبرزُ فرسانُ الجهل، يحتلون فضاءَ الواقع.. يتقهقر النورُ، يتسيَّد الظلام.

الغبار نقيض الحياة

ينتفي وجودُ الغبارِ على أرفف المكتبة بزيادة وقع الخطى على أرضها. تدبُّ الحياةُ فيها وتهربُ عواصفُ اليباب. النائمون في الكتبِ أو الجالسون على خمائل الأغلفة يضيرهم الغبار كثيراً حين تأتي به يدُ الإهمال. ينتفضون فزعين مع بزوغِ فجرِ كلِّ يومٍ فيتأسّون على عيون لا تطأ أديم الفحوى، وأيدي لا تأتي متحفزة كي تفرد بأصابعها النهمة للاكتشاف الصفحات. تطعن قلب المتنبي بخنجر إهمالها لهتافه بخير الجلساء. تسحق أمانيه في أمّةٍ سيبكي كثيراً إن لم تتخذ من الكتاب رفيقاً وصديقاً. سيتألم عندما يلتقي بورخس الذي صرح لأمته الأرجنتينية والعالم بعشقه الساحق للكتابة وهيامه الخالد للمكتبة ((لقد تخيلت الجنة دائماً على هيأة مكتبة)).. جنّة يبلغها الإنسان بوعيه المبجّل للكلمة، الشغوف إلى القراءة حتى وهو ينتقل إلى الحياة الأخرى. فيرى الجنة مكتبة أو يصوغها بالخيال، على أقل تقدير، معادلاً موضوعياً للجنة. ويرى الفائزينَ بها من مؤمنين خُلَّص قرّاءً لا يعيشون الحياة في فراغٍ أبدي، بل في حياة تنهل من فيض الخالق نقاء وصفاء ورواء معرفي ليس له حدود.

المكتبة.. تعدد الوجوه

تتفاوت المكتبات وتتنوع بحجم حاجتها وإن تساوت بقيمة محتواها.. فثمة المكتبة الشخصية رمز اعتزاز مكونِها ومحفزة له على المباهاة. وثمة المكتبة التجارية التي تتولى بيع سلع الثقافة والمعرفة شأنها شأن محلات السوق أو الشارع، وثمة المكتبة العامة تديرها دولة أو مؤسسة أو جهة ثقافية تحترم المعرفة وتقر أنَّ إنساناً بلا ثقافة شجرة عجفاء بلا ثمر ، وأنَّ شعباً يهمل الثقافة نهر ملوث يهرب من مائه العطاشى.

تبتدىء المكتبة الشخصية لدى قارىء شغيف برف صغير، خجول على جدار يعلن وحشته إلا من صفيف كتب تقل عن أصابع اليدين، تتفاوت في هويتها.. الزمن يعلن تنامي ذائقة مالكها (قارئها)، فيصير الرفُّ رفيّن ، فثلاثة، فأربعة... زيادةُ عدد الرفوف يعني امتلاء دواخل القارئ (المالك) بالمعرفة. يعني انبثاق رمز ثقافي.. وكلما ازداد عدد الرفوف كبر زهو المالك.. عظمَ شوقُه للقراءة.. أخذته الموهبة إلى ربوع الخلق الجميل، تسقيه إكسير الوعي السامي على وعي الآخرين، تمنحه صولجان الإبداع ليخطو مَلَكاً.. تهمس في أذنه أن الخلق يعني الاحتراق.. يعني كلما خلقتَ احترقتَ.. ستنير مثل الشمعة، وستذوب مثلها كذلك.

في المكتبة التجارية تكتشف العالم أوسع. فالجدران جميعاً رفوف وكتب ؛ والجالس وراء منضدة بائع يعاملك زبوناً تجارياً، وأنت القادم ستقف في المكان الذي يشير إليه تصنيف اهتمامك، فالكتب صنفها حسب مواضيعها، تيسيراً لك وتقليلاً من الأسئلة التي مؤكداً ستتوجه إليه ليجيب عليها... أما المكتبة العامة فعادة ما تديرها الدولة أو مؤسسة تعنى بالمعرفة. وفيها فضاءات واسعة للمطالعة ووسائل تقول لك أنا الممهدة لهناء قراءتك والمشيعة لهدوء يتطلبه وجودك.. فيها عاملون يجيبونك على أي سؤال يشغل فكرك أو مهمة جئت من أجل انجازها.. لا تمدك المكتبة العامة بالكتب فحسب بل والمجلات

التي ستجدها صدرت داخل البلاد أو تلك التي قدمت من خارج الحدود. تنثر أمامك ما تريده وما لا تريده.. أخبار وتحليلات .. رسائل وانجازات.. اكتشافات واختراعات.. خطط مستقبلية وتنبؤات ستتحقق وقد لا.. تعطيك المكتبة العامة صفة القراءة المجانية والاستعارة بحمل الكتاب إلى بيتك لتطالعه. سيهنأ القائمون على المكتبة لأنك تقرا خارج حدودها. سيعدونك عنصراً نافعاً كسبوه، ويحسبون كتاباً عرضوه قُرئ.

وجود مكتبة يعني ولادة كاتب

وجودُ مكتبةٍ في مكانٍ ما يعني في غالب الأحيان ولادةَ كاتب. يعني انبلاج نجم ضوئي في سماء المعرفة... كثيرا ما نسمع أنّ فلاناً مكتبة. أي موسوعي لا تفوته شاردة أو واردة. نراه لعديد المرات يتأبّط كتاباً أو يحمل عدد من الكتب. فهو والكتاب صديقان لا يفترقان.. كثيراً كنّا نحسد بنظرةِ الطفولة وأمنيةِ الفتوة شاباً يكبرنا عمراً يمرُّ في الزقاق أو الشارع على إيقاع اتزان يبعثه حملُه كتاباً أو حقيبةً تحوي كتباً نسمع انه يطالعها سعياً لبناء شخصية ستفرض وجودها اجتماعياً.. نطالعه ونتمنى.. نتابعه بأنظارنا ونأمل أن نكون مثله حين نغدو بعمره.

تشكل المكتبة (حاوية الكتب) بأرففها المتعالية، المتباهية بصفيف المجلدات المذهَّبة عناوينُها وأطرُها ومظهرها الباعث على التملي، خلفية جمالية يعتمدها الكثير ممن يسعون لأن يظهروا بمظهر المثقفين مثلما يعتمدها السياسيون كإكسسوار متمّم لأبّهة مظهرِهم، فتراهم يقفون أو يجلسون أمام عدسة الكاميرا أو المحاور وخلفهم مكتبة ستلفت نظر المشاهد وتجعله يشعر أنَّ المُحاوَر يملك من الثقافة ما يمكنه الإجابة بسهولة ويسر على كل سؤال ينطلق من فم محاوِرِهِ دون أن يقع في دائرة الارتباك دلالة قلة المعرفة.

المكتبة.. حنو وترحاب

حين يحدونا القلقُ أو يهاجمنا الفراغُ، أو تعوزنا الحيلةُ في تفاصيل يومنا ليس لنا إلا المكتبة وسيلةً نواجِه بها ، فننتصر. غيرُنا يأخذ بحكمتِه الخاصة يتجاوز فيها ذلك، أو ينتصر مثلنا على ذلك. كان (اندريه جيد) يذهب إلى آلة البيانو التي في بيته (مكتبته النغمية) فيروح يعزف ويعزف.. يتماهى ويغرق.. يذوب في عذوبة الموسيقى والنغم الذي يتهادى من بين أنامله؛ حتى إذا انتهى قالت له اللحظات: طوبى لك! تجاوزتَ القلق وأعلنتَ الانتصار. كانت الموسيقى مكتبةً أمدَّته بما يسمى التجاوز.

قلبُ المكتبة فضاءٌ ينفتح على النظر. يحاورُ العيونَ المتطلعة.. الكتبُ تفرد أذرعَ ترحابِها ؛ فهي لا تخيب ظنَّ القادم إليها ، ولا تتغاضى عمَّن يقف عند تخومها. هي ((على أهبة الاستعداد فوق الرفوف، تنتظر رغبتكم. وفي أول إلتماس ما أن تفتحوها تجيب "حاضر". لم يهرب كتاب (...) من قارئه. ولا يوجد كتابٌ يرفض أن يُفتح وأنْ يُقرأ.)) **. هو مليء بالسماحة ومتهيئ للطاعة. يسعد كُلٌّ من مؤلفيه أو شخوصه الفاعلة على أسطرِ صفحاته للقاء؛ ويمهّد لذائقةِ مطالعِه دربَ اللذاذة، محاولا بعميم الرجاءات أنْ يستمر في مطالعته فينهل من شَهدِ الفصول ما يبغي، ويقطفُ من ثمارِ المعرفة ما هو نافعٌ ومفيد.. يعرض أمامَ متلقيه إخوانه الذين تحتويهم الرفوف ويعلن جهاراً بحنوِّ أمّهِ المكتبة وترحابها الثابت والمستديم.

أنا أقرأ.. إذاً أنا موجود في مكتبة

المكتبة المنزلية ذاكرةُ الكاتب . خزينُه المتراصف على شكل كتب تحتويها رفوفُ الأعوام.
المكتبة حياةٌ تمور في غرفة كل ما فيها عالم لا يموت.. لا يجف رغم جفاف الأحرف؛ وجفاف الكلمات؛ وجفاف الورق..
مكتبتي رصيدي المعرفي الذي لا قدرة لي على إهمالـ(ـهِ)ـها. منها استقي بواعث خلق الموضوع؛ واليها ابعث ما أنتجه..
في مكتبتي يناديني جارلس ديكنز بابتسامته الهاربة من بين شفتين أغرقتهما كثافة لحيته وفوقها الشارب.. صورة ديكنز اقتطعتها من كتابه (الأزمنة الصعبة) وجعلتها سورتي التي أتحاور من خلالها مع فحوى كتابات هذا الروائي الفذ بأحزانه، وسخريته على السواء.
في مكتبتي أجد هنائي وصفائي، وأرسم مناجاتي واختلاجاتي . كثيرا ما شعرت أنَّ خُلاّق عوالم الكتب ينزلون من الرفوف فيحتشدون.. وأجد نفسي في غمار انفعالاتهم وحمّى احتراقاتهم.. ويوم يداهمني الحزن، ادخل إلى مكتبتي فأستل كتابا، فأرى خوان رولفو يشاطرني الألم؛ وأسحب مجلة فالتقي بالمتنبي يتداخل في شوقه للمنازل الهاربة في برّيّة الذاكرة، هاتفاً بها :" أقفرتِ أنتِ وهُنَّ منكِ أواهلُ ". وحين أفيق من ربقة دخول الذكرى وهيام الحب الذي ولّى هارباً أجدُ نفسي عند سيل الرصاص الذي توجّه لرأس لوركا ليرسمَ عُرسَ الدم.
وأهرب من مكتبتي لأجد نفسي عند مكتبتي.
هي المكتبةُ إذاً.. رصيدُنا الذي لا ينضب.
عربُنا الذي لا تقربه ساعاتُ الخمول.
هي المكتبةُ.. سنواتي؛ وهو العمرُ مكتبتي..
إذا ضاقَ الصدرُ.. اتَّسعت المكتبة .

ثورة الاتصالات.. اختزال مكان المكتبة

بتفجّرها المهول ودخولِها ميدان عيش الإنسان جسَّدت الثورةُ المعلوماتية تغييرات لن توقَف، ولن تتوقَّف. بحضورها قلبت وستقلب الكثيرَ من سلوكيات الإنسان. ستغير أسلوبَ حياته. ستجعل المكتبةَ الزهو والفخار، عالماً مُختزَلاً.. جاءت لتحوّل الكتابَ الورقي بغلافه السميك والمميَّز إلى رُقاقة صغيرة؛ لا بل حجَّمت أعداداً هائلة من الكتب في رقاقة، وجعلتنا نرى انضغاطَ عشرةَ آلاف كتاب في شريحة غيرَّت لنا طريقة القراءة أيضاً. فلم تعُد القراءةُ طقساً يشمل أوراقاً مصفوفة في كتاب وعين تقرأ وأصابع تمارس فعل قلب الورقة كلّما تم الانتهاء من قراءتها، ولم يعُد الصمت رفيقاً لزمن القراءة، فقد أدخلت الثورة المعلوماتية مؤثرات تتمّم عملية القراءة إذْ وظَّفت الصورةَ، ثابتةً أو متحركة ، لتكون وسيلةَ إيضاح أو محفّز على إثارة الخيال بتأثير يتجاوز فعلَ الكلمة. تصاحب ذلك الموسيقى التي تنبعث لحظةَ القراءة، لا لتُربِك بل لتُعزّز الرحلةَ القرائية بما يجعلها رحلةَ فائدةٍ ومتعة.
لن نتفاجأ إذا قيلَ لنا أنَّ المكتبة بشكلِها المألوف ورائحةِ ورقها الطائرِ في الفضاء المحيط سوف لا يعود لها وجودٌ قريباً، وستكون صورةً من الماضي تطالعُها الأجيالُ القادمة بشيءٍ من الفضول وأشياءٍ من التساؤلات الباحثة عن جوابٍ لا يأتي من الشفاه إنَّما من الرقائق التي ستقول أنها (المكتبات) سمةٌ من سماتِ الحياة الماضية لشعوب عاشوا وماتوا، وماتت معهم مكتباتُهم الورقية، مستحيلةً موادَّ متحفيةً تُمتِع مَن يجيء لينظر.

(1) مديح الظلمة – خورخه لويس بورخس ، ت د. بسام ياسين رشيد ، الأقلام ، العدد 8–01 لسنة 1996 ، ص74

(2) روز الصامتة – آن براكنس ، ت د. هناء صبحي ، إصدار دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد 2002

K I N G D O M O F C R E A T I O N

دراسات
STUDIES

طواف أدبي على مرافئ الرواية والشعر .. شواطىء النص والتناص .. التحاور مع الزمان والتفاعل مع أبجديات المكان . قراءات لما أبدعته الذات الانسانية وقدمته على طبق من لذاذات لقراء يراد لهم أن ينهلوا النهل العذب من بئر الابداع وارتشاف عسل المعرفة .

يفتح زيد الشهيد كتاب الحياة ليرينا عادات الكتابة وهواجسها ، رسائل الابداع النهرية ، عيون الملابس ومتعة القراءة الأولى .. يطلعنا على الفارغ والممتلىء ، على الفنتازيا وأبجدية الخلق ، على كيفية الوصول إلى الذات القارئة .. يدعونا لسماع الالوان وحوارية العطر .. يدخلنا الى التجريب وحداثة اللحظة لنعوم في فضاء البحث ، مفعمين بجذل القراءة الهادفة .

ISBN 978-614-419-419-5