الأسعار:


الاشتراكات السنوية:

للأفراد: 5 ريالات عمانية، للمؤسسات: 10 ريالات عمانية - تراجع قيمة الاشتراك.

ويمكن للناشرين في الابتكار مخاطبة إدارة التوزيع لطلب مزيد من العناوين.

مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان - ب. 2002 - الرمز البريدي 112 الرؤى - سلطنة عمان.
المحتويات

- تلك اليد المضرّجة بالطموع والبراءة والخيبات: سيف الرحمي.

- الدراسات:
  - سيميانية التواصل: "الخسوف" في التراث العماني: عائشة الدرمية.
  - المَفْتُ:

- دراسات:
  - النص ودلالات الغياب في تفكيرية جاك دريدا: معرف مصطفى - مصموس.
  - مستويات المعنى في السرد: "الخوض المخفى" عند محمد زفزاف: محمد عصمت - بنيات التشكيك الروائي عند عباد الرحمن مجيد الريبي - محمد صابر عبيد - التحليل التاريخي والظواهر الاجتماعية في الرواية العمانيّة: ضياء خضير - الضاحكي في شعر "إلياس لحوود".
  - إبراهيم محمود - التغيير الاجتماعي بين النظريات الكليانية والمنهج الفرداني: إدريس مقبوب.

- لقاءات مع:
  - عاليا ممدوه حاورها: كرم نعمة.
  - ميشال أونغراف ترجمة: حسن أوزال.

- تشكيل:
  - الفنان السوري بيم الريس: كم غرينيكا يلزمنا لكل هذا القتل؟ حاورته: فاتن حمودي.

- مسرح:
  - (حياة مرة) مونودراما: وجي الأدبي.

- ترسل المقالات باسم رئيس التحرير. وأن لا تكون قد نشرت ورقياً أو إلكترونياً.
المقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها. والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.

**سينما:**
- تجليات الهامش في سينما الجيلالي فرحاتي: سعيد شمالي.

**شعر:**

**نصوص:**

**متابعات:**
من أعمال الفنانة هيفاء سبيع – اليمن
تلك اليد المضرّجة بالأحلام والبراءة والخيابات

أول فقّد وعيّاه عن اليد التي حملتها برائفة وحنان.
 وهو يخاطب الحقيقة الرابضة على أرضية المقهى كما يخاطب الشاعر الجاهلي راحله من غير أن تكون له تلك القدرة التصويرية المدهشة على بث لواحق الشوق والحنين.

*****

لم يستطع النوم في الفندق المحاط بغابة أبراج عالية تلتهم الفضاء والمساحة والصرحاء، التي لا أشيك إن هذه الخرسانات التي دبّها العقل البشري على هذا النحو من الفظاظة والقسوة والإتقان، يجرح كبراء روحاً الذي ينمو ويتعاظم في أفلاك تفيض أنهاراً وأحلاماً شاسعة، وفي خيالات سكانها المترحلين بخفة ورشاقة على أدنىها السحيق، من غير أن يزعجو تلك الروح الشفية، لكن الساحقة حين تزمر دفاعاً عن حقوقها وكرياتها الذي يأخذ يتلتح تحت ضربات السلك البشري المنفعي الجديد. وهذه الظاهرة تبلغ أقصاها الذي لا يُجارى بالطبع في سحقه وقوته تجاه المخلوقات والكيانات الأخرى.

بحمل حقيبتها أينما ذهب، منذ الصباح حتى تدحر مواقب الظلام والتعب.
 في مقاهي الطرق، في المكتبات والحدائق العامة. إن وجدت، يحمل حقيبته عبر السنين الخصبية والعجاف.
 يتأمل الحقيقة التي تريض أمامه في هذه اللحظة في المقهى الذي يذكره بمقاهي الأيام الخوالي، في غير محيرة ومدينة.

يتأمل الحقيقة وكأنها إرث الوحيد في هذه الدنيا التي أخذ غماعها في العبور السريع في أرائه وفي ذاكرة الحقيقة التي بلغ منها التعب مبلغاً لا يصل بعد إلى حد الاستكانة والاستسلام...

الحقيقة ابنية جيل وسلالة ضارية في عالم السفر والتراث.

كم تختنز في ذاكرتها من مشاهد وحيوات تختزل أزماتها متراصة من ذكريات الأمل والفرح، القلق والأحلام الضبابية دوماً.

محرك رحلتها إلى المتوازي والمجهول.
ربما تذكرت أول يوم حملتها تلك اليد المضرّجة بالطموح والخيابات والبراءة، وأول مقهى أو مصطلبة في شارع أغمضت فيه عيناً على فراشها العابر الوثير.

نزوي العدد 66 / أبريل 2011
الحاضر كتعويذة تقي الشاعر من وحشية هذا الليل وقسوته...
رقة الحبيبة ووحشية الليل، ليل الوحدة والهواجس التدمرية يضخّذ هذا البيت المتلألئ بجمال أسر على رغم مأساويته.
ومتي كان الجمال مربماً إلا إذا كان قرين تلك المأساوية والغياب، ومن رحمها يولد على مرّ المتون الإبداعي والزمان.

* * *
مجرد نقطة مائية صغيرة من البحر، شكلت جدولًا يجري يمزج الأصول الزرقاء الفسيحة، خففت من الحضور الوحشي لغابة الأبراج والمباني المطلقة وفرضت ذلك النوع من النغم الشارد في المناهية في غياب سياقه وبيئته الحاضرين لوجود شفيف، أضحت نهابًا لألوان المصالح البصرية الصغيرة. لكن رغم ذلك فرض هذا الجدول المائي إيقاعه الموسيقي الخاص ونبرته المختلفة.

* * *
لا صوت بعلو فوق صوت المعركة (ألم ير هذا الليل عينيك رؤيتي فلتظهار فيه رقة وتحول)
هذا ما تربي عليه الأطفال والصبيّة حتى كبروا وقعا وطالت هذه التربية الصوتية عالم الحيوان الموازي من فرط علو النيرة واللعمان.
لكن المعركة لم تتأت و الصوت تلاشي وامتحلّ، وإن بقيت الجلبة والضجيج بوتائر أعنف.
فبالوقت أن تكون السحاب والسيول التي جعلت من هذه الأرض النبوية، أرضًا نائية وغريبة في المخلية العربية القديمة. أرضًا لمثل هذا الخصبة ومثل هذه النعمة الخضراء الغزيرة، التي تثبت الزرع والضرع من غير ذلك الجهود المكلف ماديًا وبشريًا.

تعود إلى سيرير هنية، لنصنع بكشك اللذين.
تفتح كتاباً وفتحة، تكتب نصوصاً في رأسك
لتنتشى مع أول زخة مطر، لا تثبت أن تتحول إلى ديمة مدار. تستلقي هكذا، ترقب المطر الذي يبدأ منولوجه الطويل الغريب، يتصغي إليه كله، روضي واسع النفوذ والهيمنة على مرديبه، وأنت واحد منهم.
لا ينقصك الخشوع الروحي وانطلاق الخيال الحر في ملكته الحرة المميزة بكل ما هو رهيب ومدهش.

تحاول أن تلمع هواجسك المبعثرة لتكون مخلصاً للمعلم القائد وفقه الروحي وتعامله الشامسة.
تحاول أن تبتعد عن ذكرتك وخيالك عقب التاريخ والجيوفانيا (هل تستطيع؟) على الأقل في هذه اللحظة الخاطئة التي تشبه إشراقه الأبد في المحيطات المئثرة.
أمام سلطة الذاكرة والتاريخ، الحواس، في مثل هذه الإشراقات الخاطئة تكون بحاجة إلى تدريب قاسٍ للوصول إليها، إلى رنينها الغامض الذي يحمله الغضب والحب.
لكنك تحاول، لا بد من المحاولة، لا بد من الإمساك بناصرة الحياة الحقيقية، بتجليات والضحايا والمتكوبين في تكاثر وازدياد.
صارت المعركة ضد الشعوب الغزيرة التي كان الصوت يقرع طبوله من أجلهم.
ضد التاريخ، ضد القيم، ضد ما تبقى من الإنسانية والكرامة.
جرحية في غلواء الليل ومجد الظهير، بكامل بحائها ووقاحتها وانحطاطها الانتهازي.
وفعلًا، كما يقول شوقي:
(وللحزمة الحمراء باب
بكلٍّ بد مضرجة بيد)
الباب الذي لا تتفتح تدق الباب الذي يتبادل إلى أبواب وكتائب وتيحية، قُطعت وثبتت بيد أخرى، أيادٍ أخرى تمزق أبواب الليل الجائع بأجلافه وبربريته.
شجرة الأيدي الأسطورية في اخضرار واغزاز.
على رغم الجراحات العميقة والدم المعرق.

* * *

إلى مبارك العامري
تفتح النافذة بداية الصباح، يتدفق الضوء رقيقًا ناعمًا. لا يحمل تلك الشراشه المعهودة في الصباحات الأقلفة.
ضوء، رغم أن السماء مليئة بغيوم أخذة في التحول، إلى ركامية ممتصة.
هناك المداريات الاستوائية بسجاد وبدلاتها، قراها ومنتجعاتها دائماً ممتصة. المطر لا يفارق أرجاءها، إلا لما، سرعان ما تعود
النافذة مفتوحة
المطر يواصل خطابه

النافذة مفتوحة
المطر يواصل خطابه

البهادر العنبر الحنون
الذكرى تجھ شعل البكاء
والسك يرتفع من فرط النشوة
(السماء والأرض
في لحظة جماع أبدية)

الجمال المبتوث في كل حياة ورائحة وركن
مهم صغر وقل شأنه. الجمال الهارب دواما
صوب المحال والعاصفة. وعلينا الجري
واللهان وراءه، حتى لو أخذ شكل سرابات
وأشباح. تلك السرابات أكثر قربا إلى الامتلاء
والحقيقة. من الوقائع الفجوة. حياة يومية
توهم بالحياة، لكنها الموت في أقبى صوره
ومظاهره.

المطر ما زال على تدفقه، يحضن المدينة
بتضارته وحنانه، ويلعف على بشرها اللطف
والابتسامات المحببة، صباح مساء. والتي
تظهر، أن الغريب في كل الأمكان، بشيء
من الألفه المعتفنة. وأن الحياة البشرية ما
زال فيها بعض الأمور.

يمكن لكلمة أو ابتسامة أن تمارس فعل السحر
وتصنعا خيط أمل ما. على عكس التكشرة
والسلوك الجلف.

يمكن أيضا لإيام المراة تجلس في الردهة
المضاءة. قليلا، وقلة المطر على الموجة التي
لا تكل على تراجع نغم أسطورة البقاء والزوال.
أن تصنع ذلك الخطى المضيء. كما تصنع
المقربة قبس جمالها الخاص. وكذلك المزيلة.
يمكنها فعل ذلك حين تشاهدما في الضوء
الجري، والمطر يسكن على جنانها الخبيثة
تحت مظهرها المحتقر. كائناتها، ليصبو عليها
نجمه الإلهية، ويوحي لها بلحظة تصالح مع
الذات والعالم.

من غياب الأمل
تولد نجمة الغمام
لا يعرف ما هو الأمل
وما هو نقيضه من يأس مضيء وانهيار
لا يعرف اليأس
ولا الظلمة. وضوء
أيها يقود الآخر نحو الضفة
أو النفق
أو الصحراء
ليس أمamy غير جهالة هذا الأفق
أجابا تتناسل في ذاكرة الوعل

انظر إلى أوراق البيضاء
على الطاولة (بعضهم يسمها الحلبة)
الطقس يرسم لي صورة نقصة
لوردة مقلوبة
أتصلها
أشتم رحيقها
التي اكتم بحنو الطفولة المشعّة
الوردة
التي لا تعرف
القزمة والضرب على الرأس
سيف الرحبی

ولا تعرف الجهات رحيلها ينتشر في الأفق
كما تنتشر الغيوم المشوكه على المطر
الطفل الذي يستيقظ بين البكاء والابتسامة
لا يعرف المفاضلة بين شروق الشمس وغروبها
بين النور والظلام وردته القادمة من أعمق المياه والنسيم تضيء حنينا
إلى عناق الجذع والشجرة إلى المنزل الأليف الذي تتوسطه البئر المسكونة بالأشباح على حوافها تغني العصافير المشتاقه وتشرب الأطياف المهاجرة محترقة بخيالها
إلى البلدان والمسافات تمضي بعناية التيه والفراخ
سيميائية التواصل.. خسوف القمر..
سيميمائية التواصل بين الذات والطبيعة

حكاية "الخسوف" وتراث العماني أنموذجاً

عائشة الدرمكية

قبل البدء

إن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي ي التواصل مع غيره عن طريق اللغة والكلام المفصل، وهو وحدة الذي يستخدم الأحتجج والعناوين والكلام، ويعترف بالذات والاحتياجات، ويصمم الطرق، ويعمل وحدة الذي يراعي قواعد السلوك العامة وأصول البناء، وهو وحده الذي يفسر أحلامه، ويصنع أقاربه في فئات محددة ويراعي شعاعه وطقوساً معينة في حالات الولادة والزواج والطلاق والوفاة، وكما يقول (ليزي وات): "السلوك غير الرمزي هو سلوك الشخص نفسه نفس من حيث هو إنسان"(1) كذلك لا يصبح الطفل إنساناً بالمعنى الاجتماعي للكلمة إلا حين يبدأ في استخدام الرموز، أي حيث بدأ في الكلام والتواصل، ولقد نظر العالم الأفلاطوني الخاص بالتياج الإنساني إلى الكون باعتباره مجموعه من الرموز، بحيث أصبح تأويل هذه العلامات هو السحر الجديد، و"هو الخيميائية التي مورست في ظل هيئة الآداب.

---

(1) كاتبة وأكاديمية من عُمان
المحور الأول: الحكايـة الشعبية الهرافية
بوصفها عالـمًا رمزـيًا

الحكاية الشعبية الهرافية

يؤكد بيرس (Peirce) أن الإنسان عالـمًا، وأنه
كـلما فكرنا نـاك حاـضاً في ذهننا تمثـيل بـصل
عالـمًا. وعـلى فـإن كل ما هو حاـضاً في ذنم
الإنسان هو مظهـر منه إن فالإنسان يظهـر عالـمًا
كـلما فكر، فليس هناـك فرـق بـين كـلة (إنسان)
والعالـم الـلـساني التي تـمثـل الإنسان نفسه (إن
الإنسان هو كـلة). (4) وإن الإنسان عمـلًا هو
ثالث، إن كـوني (ويسمى بورس عـامًا) له جوـد
حقفيًا، إنه جعـل عـميًا ما خُفـي في داخلـه
نوع من وحدة الأـنا، إنها إنـسان مماثلة للشخصية،
وبالفعل فإن الشخصية ليست سوى نوع خاص
من الفكـرة العـامة، لكن الشخصـية ليست بالتأكيد
فرداً فـاكـراً هي ما تقـلنا هـي نفسها. أي ما
tـقوله إلى الأـنا الأخرى التي تـولد الأنا فقط
مـن جريان الزمـن. فـنـنف عنـا فـنكر نـحاول أن
tـقنع هـذـته الأنا النافذة. فـكل فـكره مـهـما كانـه
عالـمًا. وبالأساس هـي عـلة إن الشخصـية لا توجد
بـوصفها ثانوية، فهي حـاضرة وحـيدة عند كل فـاقل
زمـن ضرـب جيدًا، رغم كونها خاطـعة بالخوـص
لـلمواقف المباشرة لهذه الـنظرة. ثم إن معرفة
الشخصية الشخصية أخرى تتم بالطريقة نفسها
التي يتم بها وـي هذه الشخصـية بـشخصيتها
وعم بيرس كـي عاد التساؤل من جديد حول الكون
باعتباره نسـمًا رمزيًا(2). أي عمـليات إدراكية
تتـمـس بـوظيفة سيـمـيائيـة خاصـة، فـالكـلماـت
تتمـس إلى غـلبة تـدـتـن من خـلالها اـن للعالم. أـلا
يمكن أن تـعبـد في إـنه الحالة قراءة الحـكمة الكبيرة
للمثالية الحديثة باعتبارها نظرة للانتقائية
السيمـيائية الخاصة بـالذنـه؟ إن هـذـه الأناـس
الكبيرة تحكي لنا كيف بـنت الإنسان نفسها
باـعتبارها ممـارًا رمزيًا هاـلًا.

إن الموروث الشفهي يمكنه مـحاكاة لـلكـلاـبة
الأدبية، وـتشـكل مـرـزيًا فاعـلاً في سـقـها التـفـقـي،
وهو إلى ذلك مـدنة ثـرى من الصـور الإسـمـيائية
وتمثيلـات العـلاجـات والمواقف، أـناك، التـريف الشعـبي
باعتباره اـشغـالاً على سـياق الغـانـي يـمت الاـختـبارات
لـغوية وـشـارآت جـمالية وـتـقاليديـة نـوعـة، تنتمي
كـلها لـزن مـرضي. ومـا إنها فـقد بـات الأقـتراب
من النـسق النازـم لـأفـقها التـفـقـي مهمـة تقع في
نقطة قـاطع اللغة بالـاريخي والاجتماع، وأصـحـى
العـة لـست انـذبـع نـفـسـة تكون تـوـق إلى الكـشف
عن لـحظة غـير حـسـبية تـلتـبـس فيـنـا الحـكاية بالـذاكرـة،
والملت بالفكر التخيلي الهرافي المضاف، والمعرفة
بـتـعـاذـات اللغة النـاذـرة والمـؤوـلة لـلوصـول أـخيرـًا إـلـى
السيورـة النـاذـرة المـكونة لـكل تلك الفـضـات
الحسية والفكـريه والتعتـذارات اللغويه، وـهـنا لأـبـدـم
إـدراك التكوـن الطيـري الذي يـشكل عـلامات ت~~~~~~~
Exteriorite

Paradigmatic

Syntagmatic

Syntagmatic
من المعاني أصلاً ولا عرضاً من أعراضه فتركيب الكلام مختلف في جوهيرة عن تركيب الأمور في حقائق طباعها، وإنما التركيب الإنساني دال على ما هو دال عليه بموجب الإصالة، وذلك يتسنى أن نتصور إمكانيّة تبدل التركيب اللغوي مع بقاء مادته المدلول عليها دون أن تنتبئ (12)، وذلك يتسنى أن نتصور إمكانيّة تبدل التركيب اللغوي مع بقاء مادته المدلول عليها دون أن تنتبئ..(12)، والنشاط الرقمي للحكاية الشعبية نشاط استدعي، يقدّم ترتيبات تعرفيّة في حالة عدم تحقيق النتائج المرجوة أو البوبة، يمكن أن يفسر المنطق الرقمي المجال للخدمة أو المدارسة. إنه يغذينا إذا أهلنا عبارة (كما لو سألنا به) دون التأكد من صحته، ولكن يفسر المجال للمكذب والخادع عندما يحصل الخوض عدماً بين الواقعية والخيالية يفضل الخطابات أو الوعي الوعي الرمزية، التي تصف افتراضياً تماماً كما لو أن تكون هناك، ومارسات أو طقوس تجعلنا نتصرف كما لو كان الوضع في كلية عملية تحقيق ضروريًّ للإنسان، فإن الإنسان يرى وجوده وحيدة واقعية ليست موضع تلك أو مجال تشاؤل فلسف، كما أن عالم المجارات ليس متصلًا عن العالم المحسوس، فالرمز والطقوس هي تشويء وجسيد لهذه المجارات، كما أنها أيضًا عملية تحقيق وجدي لهذه المجارات (13). فالمجارات هي تصور خيالي لما هو ممكن حدوثه بالفعل واقعاً. إذ إن الوعي الوعي الرمزية والعادات اليومية وثقافة التواصل ومهمة الباحث هي الكشف عن تلك العلاقة القائمة بين ما هو طبيعي وما هو تفافي، فالأسطور والحكايات الواقعيّة في الحياة في المداخل المباشرة لفهم معقول للعناصر غير المفموهة في بعض أشكال الإبداع الشعبي أو الرموز التشكيلية لدى المجتمعات، ونقدنا الأسطور والحكايات إلى فهم هذه الرموز وفسيرها.

إنسانية فطرية تعتمد على وظيفة دماغ الإنسان المتطور الذي يصبح ليس فقط منضدة أو مصنع الرموز وبدناها في الترجم الحسابي الفعلي، فإن نتيجة لذلك يمكن القول أن كل لغة حكايّة، إنها فكرة عاقلة أو طائشة تعيد مكانها هنا في الموقع المحدد لها سلفاً في الدماغ، فترى الأفكار والكلمات والأمور والحيوانات الواقعيّة، جنبًا إلى جنب مع جهاز التلفاز والراديو والأجهزة المنزلية الكهربائية وغيرها إذ (لا فرق في الحالة التحتية) (9) بينما فضيعها علامات مخزونة في الذاكرة اللغوية.

وكم أن اللغة رمزية فإن السلوك الإنساني هو سلوك رمزي في جوهيرة، ولا يمكن للسلوك الرمزي إلا أن يكون الإنسان رمزي في جوهيرة، ولا يمكن للسلوك الرمزي إلا أن يكون الإنسان رمزي في جوهيرة.

وهو المعنى وإن إنسانه (الثقافة)، ليفي شتراوس (Livi Strauss)، على حد تعليم كلود ليفي شتراوس (1946)، وهذه الرموز التي تؤثر لعناصر الموجودة كما تواضع على القوة سوا من التواشي اللغوية للوحدات أو حركات الأفعال الاجتماعية. فالرمز هو علامة يمكن طابعها في كونها قاعدة تحديد مؤلفتها (10) كل الكلمات والجمل والكلب، وكل العلامات الواقعيّة الأخرى تشغيل كرومات. فقد الحديث عن كتابة أو نطق كلمة (جل) فإن هذا النطق أو الكتابة لا يعد إلا نسخة أو تجسيد لهذه الكلمة، ذلك أن الرمز عبارة عن شيء يقوم مقام شيء آخر أو يمثله أو يدل عليه بالمثلينة، وإنما بالإيحاء السريع أو بالعلاقة العرضية أو بالطلاقة.

ت sacrific الجاكسون على المجاورة المكسيكية بالتعتيم بين ويبين المدلول. ذلك لا يجعل الرموز إلا أن تكون حكايّة تعدد علاقة المجاورة وهو لا يستلزم أن تكون علامة أو طائشة أو اتصال خارجي مع المدلول، وهو عند بورغ يتضمن شبه ما بينه وبين المدلول (11): فالأشكال ليست تحاكي شيئاً.
التواصل بين الذات والطبعة

من خِلال الإنسان خُلِفتِ معه حاجته إلى التواصل سواء من البشر في ثقافته أو في الثقافات الأخرى، ومع تطور انتظامه في الحياة وصراوة مع الطبعة والكائنات الأخرى، كانت حاجته إلى التواصل بحثًا عن أساليب تسوّي عليه استخدام عقله وتوزّتي استجابات كافية بإرضاء ما يتوق إلى نفسه وما تتطلب منه الحياة حلقًا عمليًا، وقد كانت إمكانياته البندائية وانفعالاته الصوتية في علاماته اللغوية الأولى فهي "أول ما تتجا إلى الإنسان لتبلغ ما يكون بخاطره، وسمى ذلك بعلم الحركات، ومقوماته علامات ودلالات هي تكلم الشكل العضوي للإنسان..."(14)، ولعشر هدف الإنسان إلى اللغة الشفاهية (الكلام) كلمة بعد أخرى عبر زمن غير معلوم بالتحديد، يمكن من حياة أكثر أشكال الاتصال فاعلة وطالما وجد ذلك الأساس فإن فرعيات أخرى بدأت تبتين منه أو تصن فيه، وبكامل المنظومة اللغوية الشفاهية (نسبة)، تكون الإمكانية الأولى للتعبير الثقافي قد خُلَفت بشكلها الأكثر تقدّم، فمن المودك أن ظهرت اللغة ساعد على انبثق ظواهر كثيرة لازالت الإنسان وانخراطه في الحياة..."(15).

وعليه فإن الإنسان محكوم بقدر التواصل مع الطبعة والآخر من حوله، بحيث لا يمكن تصور حياة بشريه بدونه. يحكم كينونته الأساسية، فلا يستطيع الإنسان إلا أن التواصل مع مكونات المحيط، لكي يحكم في الوجود، وربما كانت نهاية التواصل متصل نهاية حياة الإنسان بالذات... فال التواصل علاقة لا انفصال عنها للإنسان سواء مع العالم الطبيعي أو مع الأفراد والجماعات حتى لو كان بعض الجماعات غريبة عنه.
الخارجي (الثقافي والحضاري) من جهة أخرى، وهي ثالثة في علاقاته مع المؤثر الذي سوف يعمل في نهاية المطاف وعلي ذلك يمكن تحويل الخسوف (العلامة) وعلاقاتها مع المؤثر (الإنسان) في مثل الخطايا الآتية:
- علاقة الموضوع الموقف
- علاقة المنطقية (الظاهرة المظاهرية)
- شيء يأتى على طول شيء آخر أو
- على وجوه ماضية في حالة نقص في ذلك الذي يجري
- إذا ما
- يدل على استمرار العلاقة وتصرفها، وسوف نجد أن هذه العلاقة (الظاهرة) مكونة في التأويلات التي سوف يصل إليها المؤثر في تأويله لسبب حدوث ومعنى هذه العلاقة (الظاهرة).

وعلوه، لا يمكن أن يكون الكون كل هذا الأشياء التي تؤثر مجموع علامات تجلي بشكل عنقلي على مجموعات علاقات خارجية، ما يمكن عالم الفكر، وما طبيعة العلاقة القائمة بين المرجع المتعالى وبين الشيء الذي يعبر عنها. وبين المفهوم الذي يحيى الشيء وبين الكلمة التي تنحى متغيرة هذا التوسل من جهة أخرى؟ ما لا يرون التوسل السيميائي ذاته إنتاجًا لا يتوقف عند حد؟ تلك هي التأويلات التي بدورها أرسمن من خلال صياغة الفرضية التنموية للإنسان الثالث. لا يؤمن هذا العالم تأويل قدر إلى قام بتنظيم أشياء الطبيعة التي يجعل منها أدوات للتواسCAT مع الإنسان؟ ما لا تكون موضوعات علاقات ناقصة مستخرجة من نشاط تامة (وهذه النماذج متجمعة من أي تجسيد مادي؟) تكباقي الفرضية التي توجد بها الأفلاطونية الجديدة التي قامت على أساسها الميتافيزيقات القروسطية الأولى…(21).

اذن، إذا هذه الدلائل تقبل هذه التأويلات الناقصة التي تحتاج إلى تأويل ينتج عن عنها علاقة جديدة. إن ظاهرة الخسوف تجعل علاقة محفزة لإنتاج تلك التأويلات لدى المؤثر (الإنسان). وهذه العلاقة الظاهرة أولى في علاقاتها بمجرد انها عن طريقها وهو الطبيعة وخلق السيرورة الشعبيه، وثانية في علاقاتها بموضوعها الذي يمثل السياق الذي يرفع فيه المؤثر في وطئته السيميائية مع الطبيعة والآخر من حوله من جهة ومع المعطى
هذا نجم يقال له التنين اسمه التنين النجم هذا، وأيضاً. وعندما يكون منعكس بسكتون(12) أيدل في السماء في 20، (من الناحية من يدخل أعتقد أسور) استاداً للقمر، الشمس يدخل فيها نجم نوبه(32) يقال له (بالونه) ويدخل فيها وتجلس مع ثلاثة وأربع ساعات هي محتفظة، والندية تخل هل (بالونه) هو و يسيوي تابع على الأصل (37). وسيروفة تواصلية جيدة، ولكن الأسلوب هذه العلاقة العاطفية المتصلة من خلال عرض أبعاد الرسائل، التهابية الحكايات التي أنتجتها العملية التواصلية الأولى (النيل - الطبيعية) وهي كالتالي:

الحكاية الأولى:

ستوري لنا هذه الحكاية أن هناك دابة، أو أفعى خراهبية، قت نا بأعتبار على القمر فالتهم جزء منه أو لذته، وقد كنت نتيجة هذا الاعتبار أو الذهاب هو إصابة القمر بالخسوف، وفي ذلك يقول المؤلفون كما يقولون هذه الحكاية:

«ما يشوفوا القمر خاسف يصير خسوف يقولوا القمر مسكن تلذذ يقولون لله تعالى ويغشانه مرض، ماله متصرم موجه!! قال له: وين لدغته دابة، الضعيف القمر دابه!!» (33).

وفي هذا الحكاية ستكون أبعاد السيرورة التواصلية كالالتالي:

أفعى قمر
دغ خل في
الخسوف
فأعل (بالنيل - الاتصال) فعل التواصل
استجابة
رسالة
بات
منطق (الإنسان)

………………. مؤثرات استجابة

الحكاية الثالثة:

دابة لدغ في خسوف النجم
فأعل (بالنيل- الاتصال) فعل التواصل
استجابة
رسالة
بات
منطق (الإنسان)

………………. مؤثرات استجابة

ببطورها رمزاً مثلاً للدبات المتلفة حيث نج أن هذه ذات تتلصى على العلاقات الاستبدالية ضمن الجداول الاستبدالية المتورطة في السينمائيات الاجتماعية الخاصة بهذه الطرق، وسنجد أن هذه الحكاية ستكون ذات أبعاد سينمائية مختلفة، حيث تجعل من العلاقة نفسها (المظاهر) مؤلاً نهائياً ثم علامة جيدة ليبدأ بال التواصل معها كونها ذات دابة في سيرورة تواصلية جيدة، ويمكننا أن نتم هذه العلاقات التواصلية المتصلة من خلال عرض أبعاد الرسائل، التهابية الحكايات التي أنتجتها العملية التواصلية الأولى (النيل - الطبيعية) وهي كالتالي:

الحكاية الأولى:

ستروي لنا هذه الحكاية أن هناك دابة، أو أفعى خراهبية، قت نا بأعتبار على القمر فالتهم جزء منه أو لذته، وقد كنت نتيجة هذا الاعتبار أو الذهاب هو إصابة القمر بالخسوف، وفي ذلك يقول المؤلفون كما يقولون هذه الحكاية:

«ما يشوفوا القمر خاسف يصير خسوف يقولوا القمر مسكن تلذذ يقولون لله تعالى ويغشانه مرض، ماله متصرم موجه!! قال له: وين لدغته دابة، الضعيف القمر دابه!!» (33).

وفي هذا الحكاية ستكون أبعاد السيرورة التواصلية كالالتالي:

أفعى قمر
دغ خل في
الخسوف
فأعل (بالنيل - الاتصال) فعل التواصل
استجابة
رسالة
بات
منطق (الإنسان)

………………. مؤثرات استجابة

الحكاية الثانية:

ستروي لنا هذه الحكاية أن نجماً خرافياً ضخماً
اختراق القمر، وسبب له هذا التلف الذي نسمي
خسوفاً، يقول أحد المؤلفون: «الخسوف يقول لك

………………. مؤثرات استجابة

الحكاية الثالثة:

ستروي لنا هذه الحكاية أن نجماً خرافياً ضخماً
اختراق القمر، وسبب له هذا التلف الذي نسمي
خسوفاً، يقول أحد المؤلفون: «الخسوف يقول لك
فهما يتأتي: 
الله الإنسان الغضب 
الخسوف 

بات متلق: حدث استجابة 
مؤول رسالة 
عمادة 
استجابة 

والحكايات الشعبية في هذا المعنى ووجهان: "فيه 
تمال من جانب وهي تتقر من جانب آخر" (32). 
إذ تمار بمعانٍ جديدة، وهي في الوقت نفسه تتغذى 
قيمتها التلقائية: فالحكاية الشعبية التي أنتجها 
الملونة تضيف دلالات جديدة وسمية ومعاني 
وأظهرها جديدًا على العلاقة الأصلية (الخسوف). 

الحكايات الشعبية عيانة 
تعبر عن جانب 
ميتافيزيقي. 
ما يمكن أن 
م sustain (المتلقى) 
من مؤلفات 
и D دالات غير 
حقيقية 

إذا الخلفيات: لا تحكي إلا ما لا يحدث فعلاً. ولا 
تقول أي معنى (40). ولذلك، إن الحكايات الشعبية 
العيانة تعبر عن جانب ميتافيزيقي. لا يمكن أن 
يعبر عن من واستنتاجات ودالات غير حقائقية توصل إليها بحواض مستندة إلى مراجع 
ثقافية والاجتماعية في محيط جمعية الحضارات 
المتواضعة عليه الذي جعل لهذه العلاقة (الحكاية 
الشعبية) وجوهاً واقعية وحياة معاشية. بل وألزم 
نفسه باستجابة فعلية وسلوكية تترجم تصديقه 
للتآويل الذي توصل إليه. وإذا كان الوجود والحياة 
تأويري فإن الحكاية الشعبية تكون تأويره للوجود 
في اللغة ولغيرها، ومن فهم هذه الحكاية 
توجد هذه الوضعية الأنثولوجية التي يدعو 
التأويل بمقتضىها "حيوية النص والفعل الذي 
تقوم ذاته به" (41). على فإن التأويل بهذا المعنى 
يؤسس في وجود قبلياً وبعيداً في السيرورة 
العيانية (الخسوف) ومن ثم الحكاية 
الشعبية (الملونة/العيانة) ستثبت قناع الاستجابة 

المكان ويلادين النطاق عاكمين إذا اصطط في ذا 
الوقت معهم ما بين شيء وإذا اصطط معهم معنا 
ما بين شيء (37).

إن تبددت الدلالات والمعنى يتصر عنا "القوة 
فوق الواعي" (30). فالحكايات لا تعبر عن انفعالاتنا 
فحكم، بل أن آمناً المبثوثة أيضاً وغير الثابتة 
التي غالباً ما نوعية، حتى لو واكتشها 
دائمات فردية الاجتماعية. وذلك القوة الأنفظالية 
فوق الواعي تشكل أهم جذور تغير المعنى، حيث 
ترجع في كل جمعة دونات للدرا، في مركز الصورة 
ويتحرر حولها الجماعة والظروف التي 
تمايلها. فتكون علاجات دوماً في خلقية الوعي 
الجماعي جاهزة لثلوث أفكاره، وتحفز هذه 
الخلقية (الوعي) المرتبط بالحذس الذهني المبرد، 
وليس بالحذس الصوفي أي ما يمكن أن يطلق 
الحيوت (الحيوت) ذلك الذي يطلق في لحظة 
خاطفية كامبوديا. تحلولاً قدريةٍ فنية عميقة، 
توقع بتبديل مسارات التاريخ..."(39)

إن الخلفيات لا تحكي إلا ما لا يحدث فعلاً ولا 
تقول أي معنى (40). ولذلك، إن الحكايات الشعبية 
العيانة تعبر عن جانب ميتافيزيقي. لا يمكن أن 
يعبر عن من واستنتاجات ودالات غير حقائقية توصل إليها بحواض مستندة إلى مراجع 
ثقافية والاجتماعية في محيط جمعية الحضارات 
المتواضعة عليه الذي جعل لهذه العلاقة (الحكاية 
الشعبية) وجوهاً واقعية وحياة معاشية. بل وألزم 
نفسه باستجابة فعلية وسلوكية تترجم تصديقه 
للتآويل الذي توصل إليه. وإذا كان الوجود والحياة 
تأويري فإن الحكاية الشعبية تكون تأويره للوجود 
في اللغة ولغيرها، ومن فهم هذه الحكاية 
توجد هذه الوضعية الأنثولوجية التي يدعو 
التأويل بمقتضىها "حيوية النص والفعل الذي 
تقوم ذاته به" (41). على فإن التأويل بهذا المعنى 
يؤسس في وجود قبلياً وبعيداً في السيرورة 
العيانية (الخسوف) ومن ثم الحكاية 
الشعبية (الملونة/العيانة) ستثبت قناع الاستجابة

18

نزوى العدد 68 / أكتوبر 2011
ربى يجعله...» (٤) (٥)

ربى يجعله...» (٤) (٥)

تتبع البقية بمواقع المجلة على الإنترنت

لم يسبقها المتلقييًا لمؤسسات السيمباتية التي ينبغي إليها وستكون هذه الاستجابة متنوعة تبعًا لهذه المتلقييًا من ناحية وطبيعة المتلقييًا من ناحية ثانية، وثمة انسحاب المقابل الرئيسي من جهة ثانية، يتضمن ذلك من خلال روايات المؤلفين، للمتلقين، والمتلقين، ومن هذه الاستجابة:

١. أداء الآذان والصلاة: يقول أحد المتلقييًا: »مثلاً، انتظروا القران، وصلوا الصلاة، وبعض المؤلفين يرديون إلى الله حتى تكون بشفاء حلال، ذلك النور من بو صاحب ذلك الأمر كانت العقائد في النص أو إسلام الله» (٤٣).

٢. التسبيح: فهم ملازم، للصلاة والآذان، يذكر المتلقييًا ذلك في مقاله: »لا ما بهم خوف حتى ناس بأنه مرام وليواسوا الله تعالى» (٤٤).

٣. الاحترام والتقدير: هذا التحلي بالاحترام، في استجابات الدينية أو المجتمعية لهذا المتلقي وردة فعله جيالها.

٤. التعبير: هناك علاقة بين الفهم والتعبير، والتعبيرات هنا تجليات مضمون عقلية تجعل هذه العلامات والمزاج مفهومًا، فالتعبيرات في هذا النوع عن طريقة نعرف الآخرين، فهي إعداد معاينة تجريبية خاصة، فالتعبيرات وقائع فيزيائية، ولكنها لا تشبه وقائع فيزيائية أخرى، لأنها تكشف عن نشاط عقلي أو روح للذات المنتجة التي تنتج العلامات وتؤثر بها وتسجيب لها.

٥. ممارسات خاصة بالنساء، يتمثل في تحرير الأدوارية، التي تستخدم بعد ذلك في مداولة الناس والمتمثلا في بعض الأعراض العطرية، وطبيبة التي تستخدم في علاج مجموعة من الأمراض، إذ تعد النساء إلى جمع هذه النباتات في وقت الخسوف، وتعددها، وتعززها، للاستنفادة بها، يقول المتلقيين في ذلك: »يقوموا بذلك، ومعهم الآذان والصلاة والجاروب (٤٥)... ولا إنه لا الله، ربنا يرحمنا Blackburn في النجاح (٥).»

٦. ممارسات خاصة بالنساء، وتعمل في تحرير الأدوارية، التي تستخدم بعد ذلك في مداولة الناس والمتمثلا في بعض الأعراض العطرية، وطبيبة التي تستخدم في علاج مجموعة من الأمراض، إذ تعد النساء إلى جمع هذه النباتات في وقت الخسوف، وتعززها، للاستنفادة بها، يقول المتلقيين في ذلك: »يقوموا بذلك، ومعهم الآذان والصلاة والجاروب (٤٥)... ولا إنه لا الله، ربنا يرحمنا Blackburn في النجاح (٥).»
فؤاد رقة:
الحَطَّابُ الذي عاش برفقة الشعر والموت

المشاركون في الملف:
- شوقي ابي شقرا
- إملئي نصر الله
- ميشارال جحا
- سلمان زين الدين
- سليمان بختي
- ميشارال سعاده
- صباح زوين

يوسف الخال:
فؤاد .. مثل الأنهار البرية، لا تعرف إلى أين تصل، لكنها دائماً تجري ..
بين سلاسل الألب وطاقية صنين رسائل حبرها الأمطار والثلوج إين يذ رائحة التراب أول المطر ما يفوق من المعرفة، نظريات العالم...

رفقة هذا الزائر...
وتدخل جزء الأدب، في الأدب نحن نحن بالغمزات بالرمال، وبالضحك، والأنقباس التي هي الأحر، وفي المجر في آخر الخطط وفي مطلع الخطاب.

ويدخل جزء الأدب، ونهت ذلك الحين وذلك اللعاب في عينيه، في التقافة كما يتلف القصب على المياه، وكأنه رزمة من رسائل الحب، وأنه شجرة من الأجحة، وكأنه في ختام القول حطبة من الأجمل ومن الأحلى، وكأنه الموتى الذين تحتاج إلى الروح، إلى السطر القصير، وهذه الوضعية موضع شكلية، لأنه يمشي مختلفة بها، وأن يشعل الرماد إذ تحت الخدود، تلك الحيرة وكل تلك الخواني التي هي نقطة إلى حيث من الأساس، من نجحتها في الفضاء، في الحارسة له، وفي ما يالتطلع إليه إلى الأفق الذي يفتح إليه في عذابه الأرضي، إذا ربما الشمس في نهاية الأصر.

هنا الحدث، وهي الكرة التي يتلاعب بها في سعادته الحزينة، وفي حياته التي تراكت عليها الصدقات، وتركت الأوضاع لها في نصوصه، منذ البدء إلى حين صارت المسرحيّة على وشك الأفكار، وشك الخلاص وأن تكون الستنار نزولاً من فوق الكلام إلى عتبة الصمت وشرط القول، وتفاصل السلم، وحين يلأ الحاضرون إلى التصفيق فنذك لا يهمه، بقدر ما يفده ويأخذه من رومنسيقية ذاتية في الأضلاع وفي العروق، إلى رومنسيقية فكرية حيث هو القادم، لأنه يأمر الكتابة لأيام الحب والبهاء، وحيث لا يثبت أن يثور على الباسية، وعلى ما هيбед البحار، وعلى أن يكون الأمر في قلبه، لأنه يمشي وله أن يطير الباب، لأنه يجوز أكلياً من كل هذا لا يكون على رأس قيصر، بل على رأس القصيدة.
فؤاد رفقة

الشاعر والفلسفة صديقان

إميلي نصر الله

اليانصيب الألمانية، حيث، وحسب تعبيره «الشعر والفلسفة صديقان».

اذ أن «بين سلاسل الأدب وطائفة صندرن رسائل حبرها وفلاسفته ولطيفه».

ولا تزال تلك العلاقة القديمة قائمة، وقد بدأت في مطالع ستينات القرن الماضي، ثم تكرست بينه شهادة دكتوراه من جامعة توبنغن في العام 1965.

وتواصلت لدى قيامه بترجمة عشة أعمال الكبار الشعراء والفلسفة الألمانية، بينهم ريلكه، هولدرمان، تراكل، نفاليسيس، هايدغر وهمس.

كذلك نقلت بعض أعماله خصوصا شعره إلى الألمانية. وهو بذلك أقام جسور تواصل ثقافي عريض، وعلى الجهتين، فاستحق التكريم عدة مرات، وكان آخرها منحه ميداليته غوته في مدينة فايامبر للعام 2010.

ومن بعض ما ورد في حييوات التكريمان أن أسئلاً: كيف بوسع وقفة واحدة أن تختصر عمراً من إثراء الفكر؟ وكيف يمكن لكلمة واحدة ان تلم بقلّة مكتنزة العطاء؟... وقد دأب الحطاب على جمعها فوق بيدره لحظة تلو لحظة، ومرحلة في إثر مرحلة؟ ثم كيف لكلمة مقرورة أو مكتوبة، ان تعبر عن عالم يسمع فيه للسيدة رنين وأنغام؟

مع فؤاد رفقة في كل خطوة ووقفة تساؤل. فهو لا يدع قارئه يستسلم للسياق لحظة واحدة، بل يريده أبداً يقظاً، وأنهما الشعر لديه ناقوس يدق ويدق على أبواب الوعي وجداران القلب.

وكأنه يريد القارئ ان يكون الرفيق الحاضر للمغامرة، ولا فهو لا يستحق القيام بالرحلة.

تما علاقة نادرة بين الشاعر وبعض اليانصيب التي استقي منها للفكر، وقصائد شعره، كما حول البيت في المقابل، بعيداً من عطائه وعقار جهده وأفكاره، عبر الترجمة على خطين، وأعني

روائية من لبنان.
الشاعر، بما قام به من ترجمة: "جعل بلغة الشعر الألماني إلى قراء العربية ممكنًا. وللمرة الأولى، في كثير من الأحيان. كما أن تدريس الفلسفة في الجامعة اللبنانية الأمريكية جعله وسيطاً بين عالمي الثقافة الغربية والشرقية، وهو الذي اختار مارتن هайдغر لأطروحة الدكتوراه، وكان دائماً يسلط الضوء على الفلسفة الألمانية من خلال تدريسه.

قال رفقه ذات يوم: ان لقاء بالفلسفة والشعر الألماني قد أحدث، ما يشبه الزنزال في قلبه.

كما يرد في عدة مناسبات ان لقاء بالثقافة الألمانية ساهم وفسفتة هو لقاء قديم وقد تتمد على فريدريش كولع كان طالباً في جامعة توبنغن. ويهدينه ما يرويه عن هذه الأسئلة المتوغل في أغلب الفلسفة، حتى انتهى به الأمر ان رحل إلى الهند، حيث غرق في البوذية وعاد منها "رحاها بعد طريق الروح للآخرين، تاركا خلفه الأهل والأقرباء، لأنه صار في نابيع كل شيء" حسب تعبير رفقة، ثم يتابع زيادة في الأيضاح: "لقد ترك بيتا وراح، ذلك لأن بيتته صار في الكون، في السما إذا."

هذه العلاقة مع الحضارة الألمانية، "الشعر والفلسفة رفقاً، ودانياً في حوار" والتي بدأت قبل نصف قرن، لا تزال مستمرة بشهادات تقدير أو تكرير تاله الشاعر في العام 2001 عندما منح جائزة فريدريش غوروندوفل من الأكاديمية الألمانية للشعر واللغات ثم في العام 2005 حين

-Schiller-Russisch-Austrianische-Gesellschaft

لما سلحت عدة جوائز تقديمية جاءته verdien Storden من إيطاليا ومن الجامعة الأمريكية، واللبنانية الألمانية في بيروت.

ساهم رفقه في مباشرة الحوار، بين الشرق والغرب، في هذه المدينة بين مورت، والتي كانت ولا تزال بين أهم المراكز التي تجمع مثل هذه

اللغات.

وأصحاً لي أن أقول كلمة حق في الرانيا الدولة الحضارية، والتي تعرف كيف تختار وتكرم الثقافة وحديدها، وتدلنا إلى البناء الصافي في حضاراتنا العربية، كما في ألمانيا ولغتنا.

ومثلما اختار شاعرنا المبدع رفقه رفقة كي تغدق عليه تكريماً مستحقاً، فقد كانت التأرجح من ألمانيا المعاصرة، إلى اللغة الألمانية، وخصوصاً في الرواية، هي الأزرق بين سائر اللغات، وقد دالى من ذلك نصيب حتى اختبرت أربع روايات للترجمة. وفي طبيعة من عمل على تلك الترجمات الراحلة الدكتور دورس كيليات، والدكتور هارتموت فندرش، وقد جاوز عدد ما ترجع من روايات الحسمة رواية.

ويسفني القول أن مؤسساتنا الثقافية في العالم العربي، لم تلتقي إلى هذا الهدف، أو تقدير بما يستحق، لأن المقارنة بين السياسيين وصراع الديكواك، في الساحات العامة، يعلو على صوت الثقافة ويطغي على حضور المثقفين.

وفي كتابه "خريستي في جسد الوقت" الصادر في العام 2001 عن ثانيس والذي حاز جائزة متخريج الجامعة الأمريكية في بيروت يكتب رفقة: "في الدنيا الشعر والفلسفة رفقاً، ودانياً في حوار" والتي بدأت قبل نصف قرن، لا تزال مستمرة بشهادات تقدير أو تكرير تاله الشاعر في العام 2001 عندما منح جائزة فريدريش غوروندوفل من الأكاديمية الألمانية للشعر واللغات ثم في العام 2005 حين

-Schiller-Russisch-Austrianische-Gesellschaft

لما سلحت عدة جوائز تقديمية جاءته verdien Storden من إيطاليا ومن الجامعة الأمريكية، واللبنانية الألمانية في بيروت.

ساهم رفقه في مباشرة الحوار، بين الشرق والغرب، في هذه المدينة بين مورت، والتي كانت ولا تزال بين أهم المراكز التي تجمع مثل هذه
فؤاد شقاق: رفقة. وجهت الريح...

الجبال الوعرة، وانت فيها الماعز والتينابيع، وانت فيها الجذور، ورغم هذا، هناك من جهة ثانية، الجنين المستعلب أبدا إلى مراكب الراين. وبين هذين الجبانحين وجودان مصوّب جذورك في مشارف صنين، وعيناك على الألب.

ولا يقطع حواره هذا مع العالمين، الخارجي والداخلي في شعره، ومهما بدل أسمائه والأقلاب، من الحطاب إلى شيخ دريوش، إلى الهندي الأحمدي، والساري والمصوفي، وفهد. فهذه كلها ماريا تعكس صورة صاحبها القلق المشتبه والمتأمل، ويفذر، كما يقول: "كمامة بريق هناك على الصخرة الوحشينية، وحدها تغني، هذاك أنت يا بيدر. أنت ودة الشاعر الذي يمثل رفقة في كل أوصافه وأحواله. ويبقى في حالتة الشعرية أينما حل أو رحل.

يكتب. يقصص، عفيف في مكان له عن الشعر:

"يطلع من ودة النسالة الهادئة التي يختمر فيها الشعر وينضج.

ومن أجل ذلك النضج يعترف الشاعر في مقابلة له مع الاستاذ سليمان بختي ان تجربته الشعرية عبرت ثلاثة مراحل:

1. المرحلة الشاذبة التي انتهت في مجموعة أنهر بريه.

2. بعدها بدأت تتجه الлицانية ان أدرك ان الوجود البشري يتزكى على جذريين: الزمني والمكاني.

3. وفي المرحلة الثالثة التجربة المسيحية بمعناها الروحي الشامل، كما عبر عنها في "جزاء السامي" ويعبرها رمزية تجربته الشعرية، التي تعود بداياتها الى منتصف خمسينيات القرن الماضي ومع مجلة "شعر" وهو أحد مؤسسيها. مع الشاعر الراحل يوسف الخال الذي قال فيه فؤاد مثل الانهار البري، لا تعرف الى أين تصل، لكنها دائما تجري."
صديق الشاعر
فواد رفقة

ميشال جحا*

ماذا أقول عنه بعد رفقة دامت أكثر العمر؟ كنت غالباً ما ألتقي به في حرم الجامعة اللبنانية الأردنية في رأس بيروت حيث كان يدرس. وبعد تقاудه استمر تواجده فيها وله بالنسبة إليه كانت قبالة حياته.

ولد فؤاد رفقة في قرية الكفرون في سوريا سنة 1930. ثم جاء مع عائلته إلى بيروت حيث تابع دراسته الجامعية في الجامعة الأمريكية ومنها إلى جامعة توبينغن في ألمانيا حيث نال شهادة الدكتوراه سنة 1965 في الفلسفة عن الفيلسوف الألماني المعروف مارتن هايدغر.

ولعل أهم ما قام به الدكتور فؤاد رفقة ترجمته للشعر الألماني والفلسفة الألمانية. ترجم لعدد من كبار الشعراء الألمان أمثال غوته وريلكه وهولدرلين وتوáfالس وترابلا وويهسه، إلى مختارات من الشعر الألماني الحديث.

شارك يوسف الخال في نشر مجلة "شعر" سنة

* ناقد وأكاديمي من لبنان.
ويقول: "أبيتها الكائنات الخفية، أبيتها القوى التي لا تعرف النعاس، أنت يا من ترسمين مسار الريح وصانعي السفن، البيك نضرع، فخلصه بالموت مما هو قد أفسى من الموت.
وفي كتابه الأخير "محددة الموت وهموم لا تنتهي" الصادر عن دار تلمس 2011، يدأ أن يقول، إن السكن بجاوج الموت الذي رافقه طيلة حياته، يرشد ذاته.
قول(ص 4) مخاطباً الموت:
"يا موت يا محلة لا تعرف الضجر.
وفي(ص 13) يقول:
"يا موت شركا ما تبقى رمضا ينهبه في ملكية لا زمن فيها ولا حدود: فانظر على جسمه الورود.
وهو يحاور الموت ويواجهه. الموت لا ينتظر الموت جلاد ينقذ حكم الإعدام دون حكماً فلا يدأ أن يخفي مكانه لسواه ويعود إلى التراب الذي جاء منه.
وفي(ص 43) من كتابه "محددة الموت" يقول:
"صوارة حطباً يرى ما تحس في الطير وما تسيره الروح الصديقة.
سنة 1988 أصدر كتاباً بعنوان "يوميات حطاب" فأحبه أن أطلق عليه لقب "حطاب". فهذا كنت أتخيل فؤاد رفقة حطاباً يقطع الجذوع الباسبة ويقوم الأغصان النذالة ويقب على الأغصان النضرة الممتنة عافية وحياة.
لا أجده أروع ما أخطه به كلمتي عنك يا صديقي مما قاله الشاعر عبدالله غانم في ديوانه "الغامت":
"حطاب نزل خلخلتو وارتاح".
بمنحه جائزة غوته سنة 2010.
استمر فؤاد في التردد على زيارة الجامعات والمراكز الثقافية الألمانية. وفي صيف 1993 - وكتبت قد دعيت لتديرس "سينما" في جامعة مونستر التي درست فيها، يتداول الشعاعين الكلاسيكيين بحفلة حازم ودلونيس - هنا هو في بلدة شترلن التي تقع قرب الحدود الهولندية حيث يوجد مركز للذين يعملون في الترجمة من اللغة الألمانية إلى اللغة الألمانية -Lambda على أن ازوره هناك، ففعلت، وأمضيت أياماً كثيرة تذكرها كلا التقيتا في بيروط.
لم يكن فؤاد مم من يعانون من التكريم، ولم يُعتَل بمرض حب الظهور، ولم يكن يؤخذ بالمظاهر والقشور. كان يهوي ان يعيش في الظل، يعمل بصمت يمارس نظم الشعر وترجمته. ان ترجمة الشعر ليست أسلوب من نظمه.
ترك عشرات المجموعات الشعرية والمؤلفات والترجمات الشعرية والفلسفية وكان "بدر" - وهو عنوان أحد كتبه - اللقب الذي يأنس إليه يوم أخباري، في حر الجامعات الليبية الأمريكية، صباح ذلك الاثنين المشؤوم في 17/6/1982 عن انتحار صديقنا المشترك الشاعر خليل حاوي ليل الأحد 17/6/1982 في بكنإنا معاً. أما اليوم بعد رحيله فقد تركنا بيكي وكبداء.
رحم الله الشاعر الكبير أمينénéخلة الذي قال:
"وجد الأحباء من بيكي لهم وغدا آمني، فلن يكي لنا.
في كتابه "مرثية طائر القطا" الصادر عن دار نلس، 2009. يقول:
"ملهما الشاعر يحب الموت كلاماً أقرب من الموت.
ويقول: "شبح أشهب بالموت يعبر أيها الموت استعد حتى أراها ثم خذ ما أبقيت الأموات من آثار عمري".
فؤاد رفقة
بين الشعر والنشر

سلمان زين الدين

يبدأ باستمرار وليس تدفق نهائية. فتأتي نصوص هذا القسم شرائط من سيرة ذاتية-عامة في الوقت نفسه، وكل نص يضيء جانباً من هذه السيرة. وكأن الشاعر أدرك أن الذاتي حين يخلي بالعالم، والشبي بعيني呸 أن يرتقي إلى المطلق يحمل أن تكون الصياغة شعرية، فبين الشعري والعالم والمطلقة وشان حمامه، ولا بد للشكل من أن يتأذم المضمون. يبدأ رفقة سيرته، سيرة الإنسان بالقول:

من بداية الأيام
إلى حقله كل صباح،
قمصة تجاذب الأرض
حتى أنه سقوت الأزمنة.
ويذهب بالقول:
وبعد فوات الأوان
ترى كل شيء
وتعرف أن الجبال البعيدة
تشكل بعيدة.
وأن الطريق إليها
حريق، دخان.

هي بداية كل إنسان ونهايته، هو قدّرّه الذي يحتم عليه أن يبدأ دائما ولا يصل، وبين البداية والنهاية ثمة خريف حتمي ووحدة وانتظام، وها هو بيّن كلامه لا غير يختصر مسيرة الشاعر،

مسيرة الإنسان:
 principio.
أسفار كلها
في وجه واحدة.

ومن رحيل دون وصول، وجسور دون عبور،
ووقوف على الحافة:
على البرج

الماء، وكلمة «أمطار» هي أصل الماء وفرعه، وهذا الحقل طالما شغل الأدب العربي منذ الجاهلية حتى اليوم.

فوائد رفقة الشاعر
إذا كان الماء، في الأصل، لا لون له ولا طعم ولا رائحة، فإنّ لذاك الراشح من جرّة السامرى»، لوناً وطعماً ورائحة. إنه لون الشعر، وطعم الفن، ورائحة الجمال. وإذا كنت في ريب مما نقول مما عليك سوى أن تكشف قليلًا من ذلك الماء.

في جرة السامرى يثبت فوائد رفقة أن أعمق الأفكار يمكن التعبير عنها بأبسط الكلمات، وأن أجمل الصور يمكن رسمها بأبسط الألوان، وأن أكبر الغمائم يمكن تكوينها في قطرة ماء. فمن قال أن البسيط متصل بالضحل، وأن الفوق وقف على المعقد والمصونع ؟ فوائد رفقة في جرّته» يكتب هذه القولة، ويرى أن الأستمساق يكون الأعمق. فشعره كالناموس بسيط في تركيبه، عميق في تأثيره، وهما هو. بعض كلمات لا غير، يعبّر عن مسيرة الإنسان في هذا الوجود، ذلك المحكوم بالنظام دون قراءة، وبالرجل دون وصول، وبالتعطّلع دون وجمال:

تحت الجذوع
من عشرات القصور
عيدننا على الثمرة،
ولاتسق.

تذكر هذه البساطة والباشرة الموحية والتكيف المكوّن يقول فوائد رفقة أشياء كثيرة، ويسكب من جرّته» ماءً لاً صافيًا كعين الدك. فمثناً يقول بعدين؟ كيف يكتب؟ في الالة الأولى من المجموعة الموسيقى بـ«حيدر» حياة، يعبّر رفقة عن حيّة حياة، وعن حيّة الإنسان من خلاله، ذلك المكتوب عليه أن
فؤاد رقية: فؤاد رقية... فؤاد رقية.

وحته يقف.
لا قبعة، لا رداء.

في القسم الثاني من المجموعة «عندما تشرق الشمس» ثمة انحياز إلى الطبيعة البكر والقرية والفلاح والنباتات، شأنه في ذلك شأن شوفي أبي شقرا تلك الجزة الأخرى المسلى بالاحمييات، وأن كان أكثر إيقانًا فيها، وأكثر تقبلًا عن الأثر الأثير من قرباناتها يغض عنها الغبار، ويصومها من غدرات الزمان، رغم اختلاف الاحمييات في طريقة الصيام وفي أساليب التركيب. وفي هذا القسم ثمة موقف واضح من المدينة وللصداقة والتص đenية وعصر الفضاء وأسلسدة الدمار الشامل. فها هو يقرع جرس الخطر في هذا الاستشراف المريع حين يتبني أن شفرة الموج التي تجول بصمت وتعتب في حلق الأرواح تستريح حيث لن يكون هناك بيوت ولا أجزاء.

فؤاد رقية: قريباً تستريح.
فؤاد رقية: قريباً لا بيوت.
فؤاد رقية: ولا أجزاء.

والإصرار لا يفقد الأديان بسامي يهبط يطميش الجبال ويريح المتعين ويضم يضم الجراح، ويربى إلى شمس تطلع من خلالة الدلائل.

في الليل دامناً تشرق الشمس.

ها، وغيره، يقوله فؤاد رقية بقلمات بسيطة مباشرة، مقلوبة من الطبيعة والهندسة. لا من المعجوم وأوهام الكتب، يدخلها في مداميك، ترتكب بسبيكة مثلها، ويشبعها بعضها فوق بعض مدماكاً دمماً واجمل جملة، وقد يقتصر...
بهذه التقنيّات، ويعبرها استطاع السامرى فؤاد 
رقة أن يملأ، "جرّته" براء جميل اللون، طيّب 
الطعم، عطر الرائحة.

لقد ملاها من عين الشعر دون أن يكسر مزراب 
العين.

ولعلّ خير ما نختم به هذه العجالة قول الشعراء:

نفسه:
في قصيدته
بريقٌ برتجل,
يلامس الأهداب,
يشدها إلى أفقٍ يبتعد،

فؤاد رقة الكاتب

أنا كاناشاعر في فؤاد رقة استطاع أن يُنعنّا 
بما رشح من "جرّته"، وأنبّه قدرته على تكوين 
الغيمة في قطرة، وحصر النّبع في جرّة، والتعبير 
عن المعنى العميق بأبسط الكلمات. فان الكاتب 
فهي استطاع في "أمطار قديمة" (دار النهار) أن يُغفل 
الشيء نفسه، وانّ فؤاد رقة كسره في 
القدرة على الانعاش والتآثر، فهذا "الأمطار" 
من تلك "جرّة" أو تلك "جرّه" مالها الشعراء 
بأمطارها القديمة.

في أراضي الثمانينات من القرن الماضي 
سقطت "أمطار قديمة"، وطال بها الزمن حتى 
وصلت البينا مجموعة في كتاب، وهي تتوزّع على 
أزمنة أربعة، هي: أزمة الشعر، أزمة الشيء، 
أزمة الفرد، وأزمة الرفاق.

وتصطفها، بدورها، إلى ذمنين اثنين: موضوعي 
يتناول قضية الشعر والندم والحضارة، وذاتي 
يشتمل على شذرات من سيرة ذاتية خلال الحرب 
وإغلاق الكتب برفاق الذئب الذين اختطفهم 
الموت فتوقّعوا عن المصير، غير أنّنا لم نسقط

31

تشخيصنا على الكتاب لدى كلامتنا عليه، بل 
سنجاري صاحبه في أزمنته الأربعة.

وعلوا، في أزمة الشعر يتناول رقة التجريبيّة 
الشعرية، بشعورها وشجوعها، وهو لا يفغّل ذلك 
متازة في استخدام جفاف التجريد والنقذ، بل 
يصطفع أساليب أدبية لعرض أفكاره وخطره 
وكتار بانه، ويدعو بين السرد والحوار والرسالة 
والنظرية المباشرة في تناول الموضوع، آنذاً 
يستقل اطار الذي يُتخذه رقة للتعبير عن أفكاره، 
وغرم مقاربة موضوعات عامة، تطالبنا جملة 
من الأراء التالية الموحّدة تصاحبها تلقي فيها 
مع أخرين أو يخلفهم. وفي الحالين لا تخلو 
أراوه من جدة وطلاقة وعمق، يعبّر عنها ببساطة 
وسهولة المفتاح. ففي معرض كلامه عن النقد 
يحدّد ثلاثة شروط ينبغي توافرها في النقاد 
لتحفي هذه العملية مثمارها، وهى: الأخلاقيّة بما 
تعني من إخلاص للحقيقة وتحليل من السباقات، 
والشاعرية بما هي تولّى الى ما توارى الكلام، 
والثقافة غير الثقنيّة العلمية، غير أن النقد 
الشعرى ي نطوف أخرى تتزامن مع هذه بشكل أو 
آخر. هي: الموجبة، الانتقاه، الحرية، الشمولية، 
وCcراقة رحلات الشاعر الكبيرة. وغيّر خفّيّ أن 
هذا الشروط كسباقاتها تتعلق بالنقد أكثر منا 
تتعلق بالنقد، هي عدّة النقد لا واسعات النقد.
فهل يتقن النقاد استخدام هذه العدة؟ ذاك أمرٌ 
تقرّره النتائج المرتبطة على الاستخدام.
ولأن الشعر مسألة نوع يرفض رقة النزعة 
العلمية الحديثة في مقارنة الشعر لأنّها تتأصل 
بالكميات الشعر ليس كامًا، ولكنّا غليت 
الشمالية على.

بينما القصيدة تنتمي إلى الداخل والأعمال 
ويدعى إلى مقارناته بالعقول الثقنيّة والآداب 
المريحة. ولكن كيف نقيس النقاء والإرهاص وما

نزيوي العدد 68 / أكتوبر 2011
أن الشاعر يتكشف في بيئة تراثية، ثم يستدرك قائلًا: "القصيدة الشعر "تلهم" تراثاً أبداً ونُقِلَ". استمرار، وتوقيعه من نعاسه الحجري. (ص 43). وهكذا، ليس ثمة تمحور مع التراث ولا قطيعة معهية معه. ومثل هذه النزعة التوفيقية-النسوية تطبع آراء فؤاد رفقة في الكتاب، وقلما نقع على رأيٍ حادٍ أو مترفٍ، ولعل هذا ما يجعل تلك الآراء تلقى صدىً طبيباً في النفوس.

في آزمنة الضيق، القسم الثاني من الكتب، مجموعةً من الخوارق القصيرة يتوال بعضها بعضاً، ففي الشكل تراوح بين السرد والرواية، والتعليم على بيت شعري أو تفسيرًا ناتباً، وفي المضمون تتناوب بين الشعر واللفسفة والنقد والحضارة، في أن بعض الخوارق المقاربة ماتناً في الكتاب تبدو واهية الرباط فيما بينها كالحدين عن الحميبي، واتحاد الكتب، وعهد العمل والثقافة، إلا إذا احتسبنا السلك التقديبي الذي ينتقلنا في الريط بينها. ومن الأراء التي بطرحها هذا القسم اعتبار الشاعر الباطني في حضارتنا دليلاً على آزمنة تأمها تجسيد في غياب الحرة، ولذلك يقفز الازدواجه بين القول والفعل حين يهابلك الكتبة والع Türkiye المراهين الذين يضرون غير ما يعلنون، ويُفعلون غير ما يقولون...

وقد هذا الارتباك في الرواية يقع فيه الشاعر حين يُعرق بين العالميّة الشعرية بقوله: "أن تكون قصيدتنا "عالمية" هذه الأيام شيء، والآخرون الذين يرضون غير ما يقولون...

في آزمنة الحريق، القسم الثالث من الكتب، شدّرات من سيرة ذاتية خالفة الحرف، بخصوصها المؤلف بسرد قصصي، تصمّع بطأ لسيرته / قصّته اسمه بيد، ويبحث فيما آخر له الحطام فيبهكي قضّته بلغة رمزية، ويدير الحطام مما فؤاد رفقة نفسه على ما أرجح.

وفي الكتاب نفسه غمامة ليبرو بلغة شعرية وصيغة الماطخ، ومناقةً للآسر بجمال قصيدة ولغة تصويرية. هي الآلية المستخدمة في هذا القياس، هذا سؤال لا ينجب له جواباً عند الشاعر.

وهذه الشكلانية واحدة من جملة مظاهر القлот الذي يصف به الحاضر الشعري. ومنها: غرابة اللغة والصور، التحلي عن التراث والانجاز في الخارج، والقبول والاجتماعي والفيزيائي الذي تسيل على الجيران. وإذا كانت المظاهر الأولى يمكن تلبسها في النص الشعري، فمعنى أن البيان الأخيرة المتعلقة بالجيران هي مسألة خارج نصية ولا سبيل إلى تلميذها وقياسها.

ويفصل رفقة في بعض آرائه بين الشعر والنقد، وكأنّ حضور الأول رهنّ بغياب الثاني، يقول: "زنّن الجنون الشعري يغيب الجدل حول جنس القصيدة والملائكة في زمن كهذا تُشملف "الكيف" والمادّة، (ص 43). ولعل في هذا القول يُنطبق نفسه فيما نذهب إليه من أن النافد تكملة للشاعر، ومن أن مرحلة أواخر الأربعينات كانت مرحلة فضي شعري وتحدي القول القدام قدّمت شعراء عمونيين، مع العلم أن هذه المرحلة هي مرحلة الأسئلة النقدية الكبيرة والجدل النقدي المزدهر.

وهذه الارتباط في الرواية يقع فيه الشاعر حين يُعرق بين العالميّة الشعرية بقوله: "أن تكون قصيدتنا "عالمية" هذه الأيام شيء، والآخرون الذين يرضون غير ما يقولون...

ولا يُشكي في عالمية الشعر، إذا نظرنا إلى نسب الشاعر مني، نجد أنه يحمل بعض ('$) فؤاد رفقة نفسه على ما أرجح
النبتة البرية والعصفور والوحش. تتجاوز في أطراف فؤاد رفقة الخاطرة والقصيدة والقصة والحوار والسيرة والوسيلة، وتعمل في هذا التنوع يمكن سر الدفء الذي تهمه به تلك الأطراف، كما ينضح مضمونها بالأناكير الحداثية فتغدو على قدمها أطراماً حديثة.
وعليه، فأطراف فؤاد رفقة القديمة والحديثة كأحسن الكلام، ذاك قال فيه الجاهل: "أحسن الكلام ما كان قلبه يغذيه عن كثيره، ومعناه في ظاهر نظرة، فأنا كان المعنى شريقاً واللفظ بلغياً، وكان صحيح الطبع، منزهاً عن الاحتكال، مصوناً عن التكلف، صنع في القلب صنع الغث في التاريخ الكريمة." أليس هذا ما تفعله أطراف رفقة القديمة في القلوب؟

وعندما بدأ، ان أهتم فؤاد رفقة في تاريخ الحركة الأدبية الحديثة لا تتأتي بالقدر نفسه عما تركه من شعر ونثر، بل تنجز عن مساهمه الجاذبة في حركة الحداثة الشعرية، وهذا التقديمية ليس كمياً يتعلقه بعد مجموعاته الشعرية يقدر ما يتعلق بنوعية الشعر ذاك الذي لفس فيه قضايا تأمله وأسئلة وجودة طالما شغلت الإنسان المعاصر. ودعا هذا النوع من الشعر هو الذي سيجعل عمر فؤاد رفقة الشعر أطول بكثير من عمره الجسدي.

أزمنة الرفقة هو القسم الرابع والأخير في الكتاب. يروي فيه رفقة فصولاً من ذكرياته وعلاقته مع رفاق الدرب شعراء وأدباء وفنانين. ويتخذ تقنية خاصة في الكلام على كلٍّ منهم: فالكلام على يوسف الحال يتمّ بصيغة رسالة أو حديث يوجّهه الحال من القبر إلى رفقة، يستعيد فيه شذرات عن علاقتهما ويدرك تصرّف الأخير بعد موت الأول، وهي تقنية غريبة دون ريب، يتم فيها تبادل الأدوار، يتحدث فيها الموت والحياة، الفارق بين الموم والحياة.
وبينما يتمّ كلامه على خليل حاوي بصيغة الغائب / الغانب، وهي تقنية تقليدية في مثل هذه الحالة. نرى الكلام على يوسف جبشي الأشقر يأتي بصيغة الغائب من خلال الحديث عن بدير وكيفية تعرفه إلى الروائي، ويفعل الشيء نفسه مع رياض فاحوري.
وبعد في تعريفه بالكتاب يقول فؤاد رفقة: "وبعد الأسفار في شعاب هذه الأرض وقفارها يعود صاحب هذه الأسطورة إليها، يقرأها، يكتشف أنها غابة من الهلوسات... (ص10) وإذا كنا لا نجابيه في نطاق توصيف الهلوسات على أطوله، فإن تشبّهها بالغابة ينطوي على قدر كبير من الصحتة. ففيها تنوّع الغابة وبريتهما وعذرْتهما... وكما تجمع الغابة بين الشجرة والوردة والشوكة
الشاعر لا يغيب.. يسعى إلى نجمة الشعر
سليمان بختيَّ

وفي الصباح يهب من الكنزون إلى طرابلس، لبنان، لتتابع دراسته منها شهادته الثانوية ثم إلى الجامعة الأمريكية في بيروت حيث نال الماجستير في الفلسفة (1959) ومنها إلى جامعة توبينغن حيث حاز الدكتوراه في الفلسفة عن أطروحته «نظرية النظم عند هايدغر وأوسكار بيرك». وظل السؤال في عينيه: كيف يمكن للشعر أن يشرح كل ذلك؟ كيف يفسر ما لا بد منه وما يستطيع؟ في بيروت كان في مجلة "شعر" من المؤسسين مع يوسف الخال وأدونيس وندير الظلمة وشوقى أبى شقرا وأنسي الحاج والماغوط. وظلت روح مجلة "شعر" التجديدية وعودها الأخضر في صفحاته وفي كتاباته.

مارس فؤاد رفقة التعليم الجامعي في الجامعة الأمريكية في بيروت، وفي الجامعة اللبنانية الأمريكية، وكان استاذًا زائراً في جامعة المكسيك. كان يرى التعليم عبرًا إلى الآخرين. ولكن لم يمنعه كل ذلك أن يخرج من الصف إذا جاء الربيع فجأة، في عشبة خضراء صغيرة أو زهرة تنبوع. كان دائماً يخفف على الإنسان من كل ما ينتقص من إنسانية الإنسان، من المادة والتقنيات، من

فوائد رفقة في صحبة بعض من رفاته.
لدى تلتسل بالبحر الكبير،
قبل رحلته بأشهر قليلة سلمي مخطوطة كتابه
الأخرية "مخلدونة الموت وهومن لا تنتهي" قال: "ربما
اعضت عيني قبل أن أرى هذا الكتاب".
ولكننا بالقلب قدرنا أن نجعله بري الكتاب ويقرأ
فقطه من، ويعيد قليلة الكتب وزوجته المتعدبة.
لم يكن كتابه الأخير "مخلدونة الموت" مجبرة مرتين
ونتتائما وداحة الألف للموت بقدر ما كان حوارًا تواصلًا
مع الموت ونشأداً للحياة في التماثل العناصر مع
الشعر:
هديل الهواء
همس النار
نفس التربات
سقاطة الماء
لغة الشعر
همسة كونية
لغة اللفائف

يرفع فؤاد رفقة في سيرته الشعرية، يكتب ويترجم.
ويتجلق الألفاق وشارك في المؤتمرات حتى أخير لحظة.
لم يجبfuture رفعه عن الكتابة حتى الأسابيع الأخيرة.
كانت الكتابة مراعاة للحياة، للشوق، للأمل.
ليست على أصوات مرتبتين، أصوات: صفاً.
همته النقدية. همته المعنوي. همته نقل التجزيء. لا أزال
أذكر وقائعه الأخيرة مع الشعراء المؤسسين لمجلة
"شعر" لمناسبة إعادة طبعة العدد الأول التذكاري
مناسبة أعلان بروت عاصمة عالمية للكتاب.
تحدث عن الصداقة والحب والشعر.
كانت زياراته الأخيرة له في القرية.
في مستشفى الجامعة الأمريكية في بروت ووجدت
على الباب ورقة تقول: "منوع الدخول بأمر من
الطبيب". كانت تلك القرية النقطة الفاصلة بين
الحياة والموت. وبين رئة ورقة. حياة صارت في
القصيدة، في الحروف، في الرواية. لم أجد ما قيله
أفضل ما قاله هو نفسه شعرًا:
في ربيع الآخر
من رداً شعاعي يضيء
كما مطر من الورود
كما والأوراق من الذور.

العلم، من ونها الحرب.
اعترف فؤاد رفقة أن الإنسان عبارة عن وسيلة لتعبير
القصيدة منه إلى الله، وعندما اقترب الحروف والرناة
وال данныه ووجوه الروح وبياض القلب لتحدي خوا
عالم وحقيقته التي تتطلب الإنسان مسح حضوره
في هذا العالم.
تتعلق فؤاد رفقة بالمقصود فؤاد هايدغر ونقل إلى العربية
كتاب فؤاد هايدغر عن "جريفة الفكر - طريق الحق
(2002) وكان يردنا دائما هذا المقطع من الكتاب:
"الإفلاس الفكري جذاب من التجاوران للشعرية

بكلمات من الكينونة
وبيهذ الرقة.

وفي مقدمة الكتاب عينه، ذرح فؤاد رفقة الأسئلة
الصعبة، ما هي همة الكينونة الهاندلرية؟ ما حقيقة
هذه النجوم التي تزداد في غياب أهل الفكر والشعر؟
ما هي همة هذه القاعدة الثابتة التي ترافق طريق الحق
وتجاور؟

كانت فؤاد هايدغر بالرغم من النجوم التي
تسرع عتاد الكائن والزمن تقولهم الكائن
الإنساني وهو موجود الإنسان برغمه.
في سفره كان رفقة يدخل في حالة تتوفرية تأليفية
بين الباطن والظاهر، بين البطلن واللامبر، بين
الوجود وما وراء الوجود، بين الحقيقة الإنسانية
والموت. يكتب في إحدى قصائده:
في الليل
"عيناه إلى النجوم
في النهار
عيناه إلى الشمس
ابداً عيناه
لا تشبعان.

يخترق الساع الرأاح فؤاد رفقة بشعره الحبي
والأسوار القردة والحلوية. يحمل عناصر الكون
الأولي بما يملأها في حلود الألغاز كأنه الحظة أو
بيرد أو الساودي أو الشمالي أو الصوفي أو الشنخ روسي. شرارة
طاعة من الأرض في رنين السمى، على رأسه، مشي
فؤاد رفقة في طريق الشعر، طريق يشبع روح
المؤمنة والمضاءة، الملتقطة والتي تصل إلى أعالي
الجبل. ومنها كانت قصائده أنهاراً برية تجري
«محللة الموت وهموم لا تنتهي»
مقارنة تأويلية

ميشال سعاده

انتظاره. وقد هتف في داخل صوت الشاعر رفقة يدَّ كلام السيد «إذا اجتماع إثنان ياأكون الثالث بينهما». صدق فؤاد، وأنا أعرف علم اليدين، وهو أيضًا يعرف أن لا قيمة للآنا بعزل عن «الآخر» الذي يعتقد ويختلف. لا قيمة للحروف والأرقام إلا إذا اختلفت، لأنها إن وقعت في المشابهة قتلها التماثل وأدخلها مقبرة النسيان! أحبَّ هذا الإنسان—الشاعر الذي التقته في.nextSiblingات، وهو ليس كمثاله آخر. أحبَّ فيه عزيمة الفلاح، وهمة الحجاب والراعي الذي بيدل ما بوسعه لأجماته. أحْبَّ فيه التأي—صوتهالذي ما بعده صوت». وقد حمل لنا، في أعماله الشعرية الكثيرة شدو الطبيعة المسافرة مع النهر، وعافية الحياة مع النبع الذي دفَقُ هو على أفواه العطاش.

أحذت الديوان كمن يحتضن كائنًا عزيزًا طال

1 - حكاية تلقَّى الديوان بين يدي ديوان الشاعر فؤاد رفقة «محللة الموت وهموم لا تنتهي» (دار تلنس- بيروت طبعة أولى 2011)

أخذهته، وهو الآخر، بلحظةً شوق كبيرين، وقد تداخلني حزن أسر لأن الشاعر طريق الفراش، أو ربما، لعوامل أخرى قد تكشف، لي، شاعراً، فيما أنا عمل جاهداً على تفكك حُبَّكَلامله. قدَّمَه لي الصديق الأدبي سليمان خفتي، مدير دار تلنس للنشر، قائلاً: «هي النسخة الثالثة لك بعد أن حملت الأولى إلى صاحبها رفقة، رفقة الفنان أمين البشارة، وها أنا أعود، لنَّْؤى، من بيت شباب، مكان سكنه الذي ارتضاه في جوار الراحل الشاعر والصحافي يفاضي فاخوري. كتبَ جدير بالقراءة: "إقرأ..."

36

(مقطع من كتاب ماثل للطبع يتناول ديوان رفقة الآخري)
لا يسأل الماء عن الطبيعة: "أنتَ طبيعتك لا أسأل من مائي؟" ليس الماء ماءً تلك السامرية على بنها...

إذا الشاعر - النايف يقلب بغيرته حبات التراب، يقلع أفاسه من النانس، ويفحض الأوراق المنكوبة، لا فرق إن هي سقطت على أمها - الأرض، أو بقيت عالقة يعفّي هذه الأم - الشجرة، واستعار، أيضًا، من ديمة عابرة ليودعتها ليشتفى الأذان.

إنه النايف... وإن تأي عناً، أو نحن نأتي عننا ليحن، صوته يمجح مع مسامع الأبدية. لن يعود هذا النايف، طالما صوت الشاعر مثال للحروب، وطالما لى بمكان أن يكون ساعة نشأة وسائلة لا تشاء.

هذا الصوت صوته نعمة، طالما هو نعمة... نغمات باتباعات في كتاب الكون الوسيط، وما أن يكسر في الأقوال فيه كلاماً طبيباً أحبته كطيب طينته. واعترف أنه يعرف أن ليس بمقدور الكلام دائمًا، أن يقول ما يجب أن يقال.

كان هذا، فيما أنا أقلب الديوان على دهشة مني وخفّر، لا سيما وأنا الديوان - الخطر يواجه شعرنا الحديث. إنه ديوان - انفجار، وكأن انفجار من الداخل يكون لمن على سطح الأرض، على أن خطر هذا الانفجار يعمل على تفجّر لفظنا التي طوّعناها لبيديه، ولقيمة سائغة لغدانية. كفري، نفري، روحي، وشعشاعي، أحبّ فوّاد رقة المغامرة الخطر منذ كتب، وعشق القلق حيث لا خوف. وها هو، كما هو، جهره من طين عجيب مزعج يبدى في تراب قبته كفرون (صافيتا - سوريا)، أليس الكفر في السريانية يعني الطين؟!

وإلي، إذا أحاول مقاربة هذا الديوان الصادر حديثاً، أرى نايفًا على أن أعدّ الكلام على مقهوم النقد، بإعتباره بات متنقلًا بين مختلف المجالات، مرتبطًا عبر كل شبكات المفاهيم، وأسباب النظر والعمل. وليس النقد، بمفهومه...
والمشرقي، وتراث الغرب، وتحديداً الألمان. إنه، بحق، من بين أكثر المثيرين للاهتمام، لكونها الشعرية نموذج طريقة تركيبية، يمكن أن نستعملها، تجارب إنسانية مشابهة لدى معانيها تجربتها المعاصرة، وتلتالي في أنه، أصبح فاعلاً في مجتمع ومحليه، ومنتفذاً معه. فضلاً عن إدراكها في التراث الأمريكي الذي نال تأسيسه. وتوقعها في أسلوب اللغة في شعرها المحترف وشعرية نموذج للمجال المقدسة.

هذا، والدي، أجر أحق، أن يكون بسرية شعرية كتبية بمرتبطة بها في حقيقتها الحالية، وقائمة الشعرية، إنسانية، حيث، تحتوي على مثاقله في التأسيس، الآتي بخصوصها. إن تشترك في مكانتها كرواث الثقل في الطبيعة الأدبیة، وربما ذات تركيبة ذاتية، جعلت من وحدة متكاملة. إن، بحق، شاعر مصري، صدقه مستمر داخلاً، وليس من خارجها. فاللغة تدلأسنا، ولكنها تميل إلى اللغة.

تجر الإشارة إلى أن التناغم ليس قائماً جاهزاً، محذوراً بثوات اللغة الخاصة، بل هو نتاج تكون المبدى. من خلال قراءته وامكانيات متلازمة، وهو الذي ولد في الطبيعة السورية، ونشأ في الطبلاية اللبنانية التي أمرته به..

وإذا كنت متهماً بالدخول في هيئة الشعر، فإن كتابنا «الشعر والموت» (2) مبين بالعالية، وأطاباً المفتاح- الأساس لولوج نفسيته الشعرية، وتحديداً ترويات الأخير الذي اقترحه.

يعتبر هذا الديوان فاتحة ونافذة شعره وعمره الذي نسج له ولانسان نِباهَا أخذت فما ذاتها وألوانها من جسد الطبيعة المستوية. فكان، بحق، الحاج ماهر. وكان له أن يضع قبة وفاء على هذه الطبيعة التي أسماها تهمس له، ب باکْ "من كأَكْلاً ألفاً" جماعاً. خائراً، انقرع، يلازم زينة نسيب، تسكت صيح، وتلاهم، ويلازم زينة نسيب، يسقط، ويدل، ويلازم زينة نسيب، يسقط، ويلازم زينة نسيب، يسقط

إن التناغم لوحعة فسيفسائية من الإدراك، وسلسلة من العلاقات مع النصوص الأخرى، وكان هذا أقول إن النص البغاني جداً مفتوحاً، لأن كل نص هو صدى لنص آخر، ولي لا نهاية. فالنص، بهذا المعنى، طرقاً، حيث تميز طبقة فتولد طبقاً وتصيرد، ليصل وصولاً بل هي سفر لا ينتهي.

وإذا لم تكن كتلة موجودة في فضاء اسم الماضي، عليه العودة إليه، والإرتباط به، وإنما هو حيانتنا نفسها، واندفاعنا نحو المجهول.

وإذا، فإن فوائد رقعة كان من أكثر الشعرا الحداثة، لأن، لنا في شعره، أصداً تراثه العربي.
وحسها الذي رجع وعطف عليه، فآلي على نفسه أن
بُـهــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ~

 defensive. And did not the idea of a “defense” and...
أربعة مدلولات، باستثناء لَدَحٍ وحَدَّ.

* حُدُل: ظلمة، ورجل حَدُل: ظالم، والحمَل: أمّ
في الغرفة.

* دَلُح: مشي بحمله متقيض الخطو بثقله.

* دَلُح: دَلُح في الْجَلْح، وهو حَقْرة في الأرض. دَلُحُ عنَّهُ تَبَاعَ عنهُ فرُوا، واحْتِي أَحْفً.

* لَحْدَ (الميم: دفنه): (2) أحدَ الميم: عمل له أحداً.

1. واللغة: حَفْرة. (4)َّ لَحْد في الدين: ومال عنده، وشَكَّ في الله.

* لَحْدٌ: مَّحْفُور في أحد جَانَبي القبر.

في النتائج. نرى أن أربع مفردات من أصل ست للها مدلولاتها، وأمراء جَلدَ وَلَدَ قلم يضع العقل العربي.

ولذا،坚守 القليل على اللغة بل على مكلمتها ومبدعها. وتجدر الإشارة إلى أن هذه المفردات يجمع فيما بين معانيها، حيث معنىَ يدل على حالة الحْزَن والصَّدْر، والصَّمْية، واللمبَّان.

- 2) زال الحبة على 2- مات الطيفة. سكت، هَوْت.

- 3) مات اللذة: برَد رماها فَّل يقت من الجسم شيء.

وعليه، فإنَّ بحث خطاب الحقيلة - يحسب غدامير - يُجَلِّدٌ إلى طريقِ سمااء اللغة، وهي يدورها، تَحْيَنَا إلى القرار، والنَّص، والعجوب، يحيلنا إلى القرار، والقرار هو مؤثر، يعني من المعنى. فإنّ إذا تأويل لا ضبطية قيود، ولا تحدّ حدوة، ما يعني أن هناك نوعاً من الولدِة المتبعة لِلمئَد النص عبر قارئين الذين يمارسون سلطتهم على النصوص، وأن إمكانية أن لا متاحي في تحديد المدلول التي تنتج عند إنتاج المدلولات.

ويما أن رغبة قد أصلع على مجمل النظرات، وتمحور الحديثة، وتحديداً فكرة الْزَمَن عند هايدغر، كان أن الطبيعي أن يدرك إدراكاً لا يقبل الشكْ بِأن الزَمَن الوجودي ليس مجرد زمن بل هو زمن ذاتي يت عي وجودها. وبهذا يكون الزمن هو الأساس الأدبي للإنسان، ويتكون المُستقبل هو الآن المحوري في الزمن الوجودي، والنسن في مواجهته للمستقبل، يكون في مواجهة الزمن.

- 4) مات الحُمَي، سكن غلبهن 5- مات الحُر أو البرد: (رَاء، يُلِبَق، يُنْفِق، يُقَبَل، يُقَنَّ)، نحن مع وسيلة والناس.

- 5) حَتِلَ: من الجر، وَلَدَ قَينَ لَهُ، نحن مع وسيلة والناس.

- 6) مات الطيمة: سكَّن، هُوَت.

وولع الله، نلاحظ أننا لا تستطيع أن نولد من الفعل "هم"، لذا، ولا مدلولات، وقد يكون النسب أن "هم" فُعَّلٌ مضاف.

ما يعني من كل ما تقدم أن المفردات التي صاغت النحو احتفظت، في ذاتها، الإجابة والسبب، وتؤكد أن الشاعر انتهى إلى حالة - مأساة، وأن "الهوموس لا تنتمي"، نفس الاسم، منها معناها المادي.

وولي، انتهى الشاعر إلى حالة- غياب،
تتكير لفظة «الموت» ثلاث مرات في الفاتحة، وكذلك حرف "لُو" بدءة التحني. أما "آلل" فتمرتين، وهي تأتي بمثابة الفرصة الذي هو طلب يلحن. إن الموت، تلك الجمجمة، هو إذا، يترجح بين التنبيه والعذر - طلب. وهو وراءه درك نائح فعلي، لا شبهه المفصلة - الأسابيع. وقد أغراضه شمس تذكير ببقاء وتعشيق الفضاء. والآلات أن حرف النداء "يا" المتكرر مرتين لم يسبق لفظة "الموت" بل لفظي "شمسي"، "شمسي" بها رؤية وقف أو وقفة، والمولد لتعداد الروية، زوائد لمحمية المولد، المولد حقيقة قائلة. التماس حضور الموت غياب. وللشعر محكم بين قوسي الحضور والغياب.

يقتحل على جرأتهم يجاهب الفضاء: "ماذا تريد؟ أن تخلي المكان - لم؟! لمستأجر". لو دعا إنكار / كإلى جميع تنكل / - حكمة وأرجم الأمعة / لكون في حاجة إليها - وصبي، تأخر / - حكمة الإعتراف (فجاة)

ينزل البناء / ضحى جراء الصوتي"الديوان ص 2".

إن الشاعر مازال يحمل قبضة الجاني، وبرودة الأعجاب. يرغب بالانتشار عن ينفي من قصة منها.

يتبني أحطر / فاصلة / ونقاط أخرى"الديوان ص 3"

أر ¡ الإصادر التعرق، إلى الفصل، وقف قصير لبضعة دقيقة أخرى. وبهذا، تسدل الستارة ما بين الحياة والموم، ما بين الوجود واللاوجود. وللشاعر هو صياغة المعاني، والمولد يضايق بنى البشر، وما يلقى إثباتا، هذا هو مقتل "أَرِ" في دلالته على الصلاة وعذاب الروحانية، تفريخ النبّي، (صلى الله عليه وسلم). هو الذي أسرى ليله، ورجع على القص الشريف ليلاقي ريه؟ ثم، اليس الشاعر هو الذي يمتلك فكاريène الوجود ويجسد بعضها من معاني النبوءة في أن؟ "يا موت / يا محلة / لا تعرف الضجر" "الديوان ص 4".

نداء، تحمل، وأسمى، علامات يعالجها الشاعر وقع في شباك الغدر. وخيال الحياة من دون سابق إنذار، ومن دون أن يترك وصية - حقًا مقدسة.

الأقصى، باعتبار الزمن متناهيًا، إن زمني سيتهي. وإنها كنز وجود، نحو الموت. وإن فكرة تناهي الزمن، بمفهوم هادئ، تجعل هذا الكائن الباحث عن المعنى قلقا وفاشيًا على مصيره في عالم غريب عننا، فالشعر وحده، هو القادر على الإفصاح عملاً لا يمكن تسميته.

وعليه، فإن اللغة الشعرية هي بحث في المتعمق، حيث الأشياء تصبح كلمات، والكلمات تجمع في موقع مشترك، ما بين الوجود واللاوجود. وإن مهمة الشعر هي "تأسّيس الوجود بواسطة القول". هذا يجعل وميض الشعر والفكر قطعًا وأفرًا من المسؤولية في قول حقيقة الوجود. أما السؤال الأساسي، فأنه تقع إذا، مسؤولية رقة في قول حقيقة هذا الوجود؟ يُفتح الشاعر رقة ديواناته بالوقوف على حقيقة الموت، يُحاوره، يسأله، وإلى مرّة شاعر عين لا يلبث الموت، ولا يتمسك، رغم أن الموت يطرق عليه، مفقًعًا، فيما الشاعر حاسم الرأس، مكشوف الوجه، عار مالف الحقيقة لا يملك من مباني الدنيا إلا الكلمة الشعرية، وهو يفعل، بطريقة أو أخر، على البحث:

شعريًا، في ماهية الموت والكلمة الشعرية، تتسائل: إذا كان من علاقة بين هذين المتصارعين، فليسون نكثًا؟

III - أقسام الديوان:

يقسم الديوان إلى نصيّة رئيسين: الأول: "محلدة الموت"، والثاني: "هوموم لا تنها". يشكّل الأول من فاتحة، وحالة وما بينهما عشرات مقاطع قصيرة، رأيت تسميتها مراحل. وهي حالات موسومة ببدء ونهاية، أما فضلاتها فهي بثنيات متطرفة على الموت بعض ما، عندу تخفي أفراح الحياة.

أما الموت؟ أعمى، "خبيط عشاءة، لا يرى. إنه الجمجمة التي لو رأها الموت لاشتهى المفصلة. ومذ الصراع حتى جروف الغيب.

"تُغرَّب بحانة البقاء / يا شمس / يا عشيقة الفضاء" "الديوان ص 1".

وزي العدد 68 / أكتوبر 2011

41
ما يلفت الانتباه أن ما بين «مقبرة» و«مقبرة حرف واحد تلاعب به البعض، فكان الانزياح وتوليد عاداته، يحملنا هذا الانزياح تارة إلى وحشة القبر، وطورأ في الشمفكر في المرحلة الثالثة، إن للشاعت أن يحلم أن ما بعد الموت، كفناها يوجد مثل المقر في رقة: هناك إلى وادي المولك، معهم تترش المائدة / في كتاب الموت / تقرير الحكومة (ص 10) / هذه اللغة العربية، لنتعلم من قبل من طبقات إبداعية توبرية، جاءتني أربعة لحظة المولك والرُهوجي العروض، وتجمعتها العش» أو «الشجرية» أو «الشارعية» أو «الشجرية». أي أن الموت أمسي الأبد، وفي المجلة / في كتاب المجلة / يتمشى كائن من سلالات الأبدي / شاود والموم / وما بين البارحة والموم / في المرحلة الثالثة، كان / أي أقل من الأفق، ثم فعله / نحن في جهة المكانية / أي أن الموت الأبد، إلا أنه في رهوجي العش، ومن تلك العشة التي يطيح الزرع فيها هي تتحول رؤيا لمعج حياة البشرية في المقام، وستائنا ما بين حساب وحصاد. / في المرحلة العاشرة والأخيرة: «شكرًا، يا موت، شكرًا، يا موت، رمزًا ينفيه في ملككة لا زمن فيها ولا حدود: فانثر على جثثهم الورود» (ص 143) / ما رأيت شاعراً كافراً، يبنى الموت، ويشرف. / وهذى الله يشيا ما يصله بتركم، رائد ما المصدرية. / وهم فرح جزوع تعيين، وإن أرى أنهما تفيد التكلم. فالشاعر، خانتا، أميرًا عراً على ملككة لا زمن لها ولا حدود. وله بجيدي تكريمه غير من أوقعت به المقام؟ / هناك، وبعد أن كان الموت الآخر الهم، نرى الشاعر ينخر المبارزة، وواقعاً يأمر الموت: فانثر على إن اللائق، في نهاية المرحلة الثانية، هو لحظة "الشجرة"، و"الطير"، وهي في فعل "الشجرة"، ومثناها "الشجرة". أي لطيف به. ومن هنا، يستفيق المعنى تأويلي بأن الموت الذي لا يعرف "الشجرة" ينكر المعارض، أي يلحق بالآخر، المصاعد والمصالح. ولعليه، فهي أمر غريب عجيب أمر غبننا العربية. كيف لها أن تولد طبقات تخفج المعانى، وتتواءل إلى ما لا نهاية؟ إن في هذا ما يمكنها من إمكانية تأويلات مفتوحة، وآفاق لا حد لها.

في المرحلة الثالثة، تبدأ مراسيم الدفن. فشاططن استراحة وسكت، وقت فاصل ما بين الماء والنباسة حيث يطبعها قوس من غار طقوس جنائزية ويلعف الكفن في كنف موزع تاجرخ / ويتقلص / نطق على تفتين المد، بياض آسيا (الديوان ص) في الموت تتعاد الآلوان، لا وجود للونين أساسيين: الأبيض والأسود، أي ثناء تحلظه ظلماً حتمها فقدان أشعة النور، والحالة صبوب وشجوة (في ذكري الأربعة) قاس التباهي / بعدها عجلات / الشنم / حتى النزف / السكار (ص 4) في المرحلة الرابعة، كان الإنسان في حظة الموت لا يملك إلا الذكرى "من قديم / بالماء في بيتا يحتمي / وتابعوا / فما باله الآن / للريح يرسله البيت" (الآتى) (ص 4) في المرحلة الخامسة، تجمل أطياف الذكرى إلى يوم كان عاملاً لا يشعو أبداً، وقد تحلى بماها الأمانة والدقيقة المواعيد وعلوم الحساب. كان كمن لا يبت لا اله، وفي كل بيت. وفي المرحلة السادسة، "مسمار في حجر" / هذا الجسد لا يتحرك / لا يلمع / لا يتنفس / لنلا براك / يوقظ الجبلان / فصقر الحكم / بعد ضرورة المطرقة / لا محكمة عليه / لا استفان (ص 8) ما أنهب هذه الحالة بحال المعلم يوماً على خشية ما بين الأرض والسماء.

في المرحلة السابعة، مقرة في الوعيدة، سياجها "كل عام / بشرق الورد / بعد شرجة / فوق أنساد مضت / صارت لها / في جدوع مقرمة" (ص 9).
جثمانه الورود (ص:13)
في خاتمة النص الأول ينادي "العودة الأبدية"،
"حقيقه كوني / أثبتت العودة الأبدية / أبدياً / العود" (ص:14)
يتحدث الشعر البطلة، رابطًا بين ما انتهى إليه العقل
الإنساني، قدماً، وبين الفكر والعقل الألمانين،
دليلاً. وكان له أن يأمر الحقيقة بفعل "كوني". وقد
بني مملكة الشعر، وجعله سيدًا على عرشها. "الحقيقة
كوني / أثبتت العودة الأبدية / إلى هذا المكان أبدياً / العود" (ص:14).

إلى هذه اللحظة أبدياً يعود (ص:15)
"يوم / أبدياً لا يعود "(ص:15)
إن الموم، نظرته، موتها موقت، أما الحياة، فعودة أبدية لا تمكين، باعتبار أنها "مثلي هن، ربما يئيه
في مملكة لا زمن فيها / ولا حدود" (ص:13).
وهكذا، فان الشعر ينادي النص الأول الذي شكل
تلد النهوان بالقول:
يروي أحدهم إنه في شروق
اليوم الثالث شاهد فوق جبل
الزينة، لنسرًا تدور، وفي
دوائرها صدى جوقة غريبة، مرئية:
هلوبيا، هلوبيا، مبازرة أنت
أثبتت العودة الأبدية (ص:15)

إذا كان هناك من كلمة تقول، فأن رفقة، إنساناً
وشاعراً، يتكلم في كتاباته. أجل، بآيا كلمته تحقق
ما يقول، إنها تساعدنا على بلوغ الحرية في زمن
الشعرية. الذي لا، لا يمكن أن نرد على كلمته إلا
بمفهوم الشعرية كما ارتضاه فل ايمان باللغة-
الكلمة، بالموت والحياة في الموم.
تغذى رفقة من عطاءات الأرض - الطبية، ومن
عطاءات الفكر والعقل الألمانين. ولم يتكون، لحظة
عن الاعتراف بفضلهم.
وفي هذا النص الأخير يظهرنا نص كلمته النهائية
وقد ركز عليه. بالدراسة الأولى، لأنها تعبير عن
تصوره، وهذا نحن نسعى إلى استرجاع كلامه حول
الشعر والموت والحياة. ومن أولى إجاباتنا أن نأخذ
شعره كحدث بري، والعبارة كحدث هي حدث لغوي.
إذا علينا أن نأخذ الشعرية - شعرية، أيضاً، حدث
لغوي. فقد لن نصه، وولد معه لغة جديدة، عبر في
فصولها عن مفاهيم جديدة للوجود.
إذا الشعر يعملينا لغة الحياة، وإن تعرس للانحلال
والموت. فاللغة الحقيقية الأساسية المطلقة لغة
يحدث الموم فإن الشعر، بلغة جديدة. هذا الانتصار
لن يكون ممكناً من دون الشعر. وهذا اللغة، هي
كانت ذات، إذا كنت تضح جبالاً ومها وراءها
مهمًا. وهكذا، كات الشعر، رفقة شاهداً على
تاريخ الأذهان الشعر.
وتسلل لبارة على لوحه أخرى، جميع الهمس فيها
والإنسان، والإنسان إلى المناصرة الأربعة: الهواء,
النار، الرابع، والماء. وأطلق تقدمه للشعر "همسة
كونية، لغة اللغات":
"أبدا، هذا الهمس
وهذه الأيام
بين الأنسان والقصب:
تحديد مستمر
هيئة الهواء
هيبس النار
فجح التراب
سفقة الماء
لغة الشعر
همسة كونية
لغة اللغات" (ص:10)
أثبتها النص الأول الذي شكل

diwan:
1- أولمبي، كلام الديوانات، ص:143-144
2- ديوان، رئيس الشعر والموم - ذار النهار للموم، بيروت 1973
3- مزيج من الآثار من كتاب الشعر والموم مصدر سابق، ص:31
4- ديوان، مصدر سابق.
5- البتروس، إبيك: التأويل بين السيماتيات واللغة. ترجمة
烛يد البكيرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،
بيروت، طبعة أولى 2000، ص:117

43
وزي النص اول 68 / اكتوبر 2011
فوائد رفقة
شاعر بين الحكمة والفلسفة
صباح زوين

وكان له أن يعيش حياة ممتلئة، محبوبة بالكتابية الشعرية والتورية والترجمة والسفر، لا من تعب، كان له أن يحظى بهذا العمر الكافٍ من الإبداع، ولكن كان له أيضاً أن لا يحالله الحظ في أن يكون عمره البيولوجي أطول من ذلك، وانطفأ على آخر قصائد له كتبها وهو بين الحياة والموت، بين فراق المرض وفراش الآخرة، بينما شبع الموت جحيم حوله وفقاً رأسه وأمام عينيه. ظل يكتب فوائد رفقة حتى آخر رمقه ولم يفارقه القلم ولا تفارقه القصيدة، تلك القصيدة التي كتبها على امتداد ستة عقود ولم ينضب يومه، هو الذي نشر أول كتاب له سنة 1911، وأخر مؤلفاته الشعرية صدر قبل رحيله بأسابيع قليلة، 2011، "محلدة الموت" عن دار نلسن، هو الآتي من الرومانسية الألمانية ومن فلسفتها، هو الذي نشأ على اللغة الألمانية والتي تأثر بها أتى من دسمها إلى نتاجه الشعري بكل ما اختمر في ذهنه من تناقض بين مرجعياته الأولى الغنية في اللغة العربية ومحيطه الجغرافي الأول وبين مرجعياته الثانية، فترجح بين ثقافتين أو بين تيارين فكربيين، مكونا بذلك لغة زاروج فيها الفكر والشعر ضمن خليفة خاصة ظل يحييها طيلة هذه السنين ولم يتوان لحظة لا عن الكتابة ولا عن النثر، فوائد رفقة عرف نشاطاً متواصلًا.
النظريات العقلانية الفلسفية البارزة والنهجية

إنه يبرز أن الإنسان على هذه الباب، يفكر فيه، يغوص في أعمق أفكاره، يثمن الحز وربما تلاسه الكابحة، لكنها الكابحة التي تظل عند تخوم الوعي والواقعية، تتعلق بحوله الصغير. هذا المنحنى متآرجح بين الرومانتيكية والحكمة هو الذي أدى بمفاوض رفقة إلى هذا الأسول في صناعة الشعر لديه. شعر الحكمة والخاتمة، لا ي_purchase الصورة بقدر ما يمكن أن يكون هذا القلق مواجهة وتمرين أو ربما سوداوية في النظرة والفكر. فعلى خلفية سوداوية الوجود، لا يحاول رفقة التمرد من أجل محاولة التحدي، ولكنه ليس أيضًا من مدارس التمتاسات على غرار شوينهاو، ولا من جماعة الحكمة السوداء. إذاً، تلك الكلمات والفنية على غرار من سلك دريبا هم السوراليين الأولين. فذول رفقة من طينية شفوية صفراء، لا يستسلم للحكمة العبج ولا للفكرة العدمية. صحيح أنه يرى إلى مسائل الوجود بريدة وشوك كبير، صحيح أنه لا يؤمن بطنبية الحياة ولا بساحة نعم الوجود، لكنه، في الوقت ذاته، يبتقي، يبقى هو الشعر السريري، أي الإنسان المتأمل في الدورة الطبيعية للحياة. يبقى هو "الحكم" القانون القابل بكل ما يأتي إلى من عند "القرد". وهذا ما أتيناه بقوة في معظم مؤلفاته حيث الخاطرة العذبة والهادئة هي المسيطرة على فكره. إنه الشاعر الذي لا يرفض ما يعثر عليه طريقه بل أكثر، غالبًا ما يقبل فذول رفقة بالمر، نظرته كحذف طبيعي، بل كحلقة تلقائية في الدورة الطبيعية للكون، كون النباتات يكون البشر، فذول رفقة ينظر إلى الموت (والحياة الطبيعية الحال) يبقى السكر، يرى ويسنتج فيكتورية كما أسلفُ الخاطر بعدة. عن العناصر الطبيعية. ولو تذكرنا قليلاً عناوين كتبه، نقرأ مثلًا: "أنهار برية"، "切尔西 أعطية"، "الخيال الصوفي"، "يوميات حساب"، "الرجل الأخير". عندهم معظم كتابه كافياً لأن نمله على هوية صاحبها، على هويته هذا الشاعر الذي طالما كتب من وحي تفاعل فكره مع محبيه الذي لم يكن يومًا، غير كل ما يتعلق بالتأمل الداخلي. بدأ من الخارج، التأمل الصامت والحادي، حيث القلق بذاة لا مفر منها، لكن دون أن يكون هذا القلق مواجهة وتمرين أو ربما سوداوية في النظرة والفكر. فعلى خلفية سوداوية الوجود، لا يحاول رفقة التمرد من أجل محاولة التحدي، ولكنه ليس أيضًا من مدارس التمتاسات على غرار شوينهاو، ولا من جماعة الحكمة السوداء. إذاً، تلك الكلمات والفنية على غرار من سلك دريبا هم السوراليين الأولين. فذول رفقة من طينية شفوية صفراء، لا يستسلم للحكمة العبج ولا للفكرة العدمية. صحيح أنه يرى إلى مسائل الوجود بريدة وشوك كبير، صحيح أنه لا يؤمن بطنبية الحياة ولا بساحة نعم الوجود، لكنه، في الوقت ذاته، يبتقي، يبقى هو الشعر السريري، أي الإنسان المتأمل في الدورة الطبيعية للحياة. يبقى هو "الحكم" القانون القابل بكل ما يأتي إلى من عند "القرد". وهذا ما أتيناه بقوة في معظم مؤلفاته حيث الخاطرة العذبة والهادئة هي المسيطرة على فكره. إنه الشاعر الذي لا يرفض ما يعثر عليه طريقه بل أكثر، غالبًا ما يقبل فذول رفقة بالمر، نظرته كحذف طبيعي، بل كحلقة تلقائية في الدورة الطبيعية للكون، كون النباتات يكون البشر، فذول رفقة ينظر إلى الموت (والحياة الطبيعية الحال) يبقى السكر، يرى ويسنتج فيكتورية كما أسلفُ الخاطر بعدة. عن
الحكماء والأنيبياء اطلاقاً، إنما لكي يوصل
الينا بطريقة غير مباشرة وغير مفروضة وغير
دومانية. أفكاره حول ما يشتهي روحه وقلبه
وعقله. يتكلم باسم السامر وباسم الحكواتي
وباسم الحطاب وباسم بدر الخ، وذلك لكي
يتسلل من خلال هذه الشخصيات الأسطورية أو
المتحيئة دون أن يفرض نفسه على القارئ
ولا على الفكر العامة. كأنه يقول إنها خاطرة
فحسب، إنها فكرة تأملية. أنقلها اليم قصيدةً
on الورقة البيضاء، ولا أدعى لا المعرفة ولا
الحکمة الكاملة.

أليس يقول في بدير: "ماذا بقي من بدير؟ بعيدُ
سوته، أصداء في الضباب؟!".

اته صوت الشاعر الصادق الذي يبقى بعد
كل موت فيزيكي، صوت كلمته العميقة التي
تبقى، وإن راح الجسد الذي كان يسافر كثيراً;
والذي كان يتلقي الجوائز المهمة، منها جائزة
غوثه العالمية الألمانية، وأيضاً عضويته في
الأكاديمية الألمانية. إن ذهب هو إلى تحت
التراب ليصير تراباً، فكلماته الشعرية مصير
آخر، بحيث أنها هي التي سترقو درومنا إلى ما
بعد الموت الجاد، هي التي سترفض نفسها
على القارئ، هي التي ستنовой عن الشاعر حيث
عليها أن تنوبة، ليكون مصدر قراءة ومصدر
معرفة ومصدر تأمل وحكمة في الدنيا وما بعد
الدنيا.

مبدأ العودة الدائمة والدائرة الأبدية، وحيث علينا
تاليًا القبول بهذا القدر.

ولكن يجب الإشارة الى أن رونديكية رفقة الزمن
وكأيتها النشطة وحروبه السلس وتساؤله المتقلل.
يجب الإشارة الى أن كل هذه العناصر المتأنية
والهادئة والحكمة لا ينطبق بها لكى يرثي البهها
وينسي ذاته فيها. أما لكي يكتشف في كل مرة
إزعجة فرار الوجود وغيره، لكي يكتشف هروب
كل يقين من أمامه. في كتابه "بيدير"، خبر تعبر
عن هذا الشعور الذي طالما انتحى شاعرنا. عندما
يقول "ماذا لو كانت حياتي كلها، حروفه وقوافي
أوزانها، أحلامه ورواه، لو كانت هذه كلها لا
شيء، لو كانت صراعاً في غابة؟".

مهما يكن، دائماً وفي كل قصيدة يكتبها فؤاد
رفقة، تعثر على منحنى أساسي لا يفارقه، ألا وهو
إيمانه العميق بانصهار عناصر الطبيعة جميعها
ببعضها البعض والانسان أحد عناصرها هذه.

ومن هنا، ولا مفروض إيمانه بوجود الظرة الحكيمة
الي الوجود، بضرورة تبني الحكمة وتحملها في
وجه المصير وتحملته، حتمية الموت، الأمر
الذي يستخلص منه هو ذاته قليلا نحن القراء،
أن الحياة حلفة في سلسلة طبيعية علينا القبول
بها كما هي، إذا لم نخرج منها، حياة ثم موت أو
العكس صحيح.

غالباً ما يبنيه فؤاد رفقة لغة "الراوي" الحكيم،
"الواضع" النبي، لكن ليس ليضع نفسه في مصاف
"الحكمة والنبياء اطلاقاً"، إنما لكي يوصل
الينا بطريقة غير مباشرة وغير مفروضة وغير
دومانية. أفكاره حول ما يشتهي روحه وقلبه
وعقله. يتكلم باسم السامر وباسم الحكواتي
وباسم الحطاب وباسم بدر الخ، وذلك لكي
يتسلل من خلال هذه الشخصيات الأسطورية أو
المتحيئة دون أن يفرض نفسه على القارئ
ولا على الفكر العامة. كأنه يقول إنها خاطرة
فحسب، إنها فكرة تأملية. أنقلها اليم قصيدةً
on الورقة البيضاء، ولا أدعى لا المعرفة ولا
الحکمة الكاملة.

أليس يقول في بدير: "ماذا بقي من بدير؟ بعيدُ
سوته، أصداء في الضباب؟!".

اته صوت الشاعر الصادق الذي يبقى بعد
كل موت فيزيكي، صوت كلمته العميقة التي
تبقى، وإن راح الجسد الذي كان يسافر كثيراً;
والذي كان يتلقي الجوائز المهمة، منها جائزة
غوثه العالمية الألمانية، وأيضاً عضويته في
الأكاديمية الألمانية. إن ذهب هو إلى تحت
التراب ليصير تراباً، فكلماته الشعرية مصير
آخر، بحيث أنها هي التي سترقو درومنا إلى ما
بعد الموت الجاد، هي التي سترفض نفسها
على القارئ، هي التي ستنووب عن الشاعر حيث
عليها أن تنوبة، ليكون مصدر قراءة ومصدر
معرفة ومصدر تأمل وحكمة في الدنيا وما بعد
الدنيا.

مبدأ العودة الدائمة والدائرة الأبدية، وحيث علينا
تاليًا القبول بهذا القدر.

ولكن يجب الإشارة الى أن رونديكية رفقة الزمن
وكأيتها النشطة وحروبه السلس وتساؤله المتقلل.
يجب الإشارة الى أن كل هذه العناصر المتأنية
والهادئة والحكمة لا ينطبق بها لكى يرثي البهها
وينسي ذاته فيها. أما لكي يكتشف في كل مرة
إزعجة فرار الوجود وغيره، لكي يكتشف هروب
كل يقين من أمامه. في كتابه "بيدير"، خبر تعبر
عن هذا الشعور الذي طالما انتحى شاعرنا. عندما
يقول "ماذا لو كانت حياتي كلها، حروفه وقوافي
أوزانها، أحلامه ورواه، لو كانت هذه كلها لا
شيء، لو كانت صراعاً في غابة؟".

مهما يكن، دائماً وفي كل قصيدة يكتبها فؤاد
رفقة، تعثر على منحنى أساسي لا يفارقه، ألا وهو
إيمانه العميق بانصهار عناصر الطبيعة جميعها
ببعضها البعض والانسان أحد عناصرها هذه.

ومن هنا، ولا مفروض إيمانه بوجود الظرة الحكيمة
الي الوجود، بضرورة تبني الحكمة وتحملها في
وجه المصير وتحملته، حتمية الموت، الأمر
الذي يستخلص منه هو ذاته قليلا نحن القراء،
أن الحياة حلفة في سلسلة طبيعية علينا القبول
بها كما هي، إذا لم نخرج منها، حياة ثم موت أو
العكس صحيح.

غالباً ما يبنيه فؤاد رفقة لغة "الراوي" الحكيم،
"الواضع" النبي، لكن ليس ليضع نفسه في مصاف
دراسات

من أعمال الفنان لؤي الجبوري - العراق.
النص ودلالة الغياب

تفكيكية جاك دريدا

تعريف مصطلح

النص مع دريدا عبارة عن شبكة من الآثار التي تدخل إلى علاقات لا نهاية من الاختلافات بين العلامات الخطية حيث يبقى نشاط التفكيك مرتبطا أساسا بالقدرة على استجواب النصوص والغور في لعبة المعاني، أي العمل على تكملة المعنى من خلال تقويض سلطة المعنى الثابت

هل ثمة من سبيل إلى قراءة حرة للنص تخترق وحدته المزعومة ومتجاوزة الإدعاء المعهود لثبات هوية النص وتطابقه معها؟ مثل هذا السؤال الذي ينطلق أمام نظرة الاتساق والتجانس والانغلاق التي لاقت بطبيعة النص والطروحات القديمة جباله فهو جدير برؤى دريدا بأن يتجاوز عتبة ما كان مفهوما عن النص باعتباره بنية مغلقة ذات مركز قار ومعنى متماسك بالإمكان إدراكه، تماما مثلما نظر إلى مهمة النقد على أنها محاولة لاكتشاف معناه.

إن حركات التفكيك لا تتوسل بني الخارج، إنها ليست ممكنة ولا ناجعة ولا تحكم تسديد ضرباتها الإسكتها هذه البنية 1) يقول دريدا، وهو ما يدفع بالنص حسبه إلى عرض طاقته التي تنبئ بمفاراتته وتناقضاته محيلة بذلك إلى العوالم المخفية والعلاقات المغيبة في النص التي لم يعلن عنها بعد، فمن مهام استراتيجيات التفكيك النافذ إلى عمق النص لاكتشاف علاقات البروج، والمسروت عنه والأثار الغريبة التي لا تحضر بوضوح في النص، سيما وأن القراءة المستعجلة كثيرا ما تؤدي بإمساكها بمدارس النص بينما تقوم عوالم النص العميقة بالعمل على إخفاء الدوال والأثار التي لا يتسنى لغير قراءة
فاحصة تعتمد على التفكير من اختراق وكشف تلك العواالم بتحري العروض والعلامة الخطية من القراءات التبليطية أو الجاهزة المترسبة، لأن «مصطعل علاامة» الذي لم يوضح إلا نادراً ويشكل هزيل من قبل الفلسفة، اللسانات والسيمولوجيا (2).

لقد حاول دريدا من خلال التفكير مساحة مختلف أنواع النصوص باختلاف إذا كان النص فعلًا سياما وأن اللسانات يعترفون أن تتطلع إلى الظلال أو الجمل لا يكونان بالضرورة نصًا (3). وهو لهذا الغرض قام بأعمال كثيرة، سواء كانت أدبية أو كتب.Littéraires، ككتابات أنثوو أرتوز، جان جينات، موريس بلانشو، جون جونس، جايس جويس، فونس فونج، جيماي جوز، ف. بونج، P. Ponge، P. Celan، H. Hegel، Nietzsche، هيجلي، أفلانتون إلخ، وغيرهم.

دعا دريدا إلى تحري التقييدي للغة بتفكيك المتيافسية والعلاقة به.

لم يقبل التفكير في مسألة ومقارنة النصوص عند دريدا لم يضع في أهدافه اكتشاف أو اقتناء أثر حقيقة معينة بالمعنى الذي تُرسى إليه البنيوية مطلة أن النص يمتلك معنى مطلق وفقاً للأنماط التي لم يتقبلها فهو متوازية بالمعنى، فنال النص وتبلاً لدريداً لم يتقبل الأثران فهو متوازية لا نهائية من الاختلافات التي تسهمها العلامات الخطية، فالاختلاف هو الطريقة أو الأساليب الذي يتم فيه "إطلاق طاقة النص على صنع المعنى" (4).

يقوم عمل التفكير الدردي على تحريك وتفجير طاقة اللغة والكلام الخطية، بتخصيص مستمر للمدلول من خلال الاقتناص على النص فضاء للمن骨架 دون أن يكون "معبأ" هو دائماً على الهواء بين الاثنين، فهو يستعين في زعزعة نظام النص على المنهج الترنسنتالي كما عند

مغفلة أو نو معنى تام، واقعة بذلك البنيوية في

المؤسس الأدبية، واللغة الفلسفية، تتقاطع الاثنين بما أن يكونه دريدا هو دائماً على الحدود بين الاثنين، فهو يستعين في زعزعة

لذلك كأن دريدا يعد إلى التفكير في هذه الظروف: اللغة، المؤسس الأدبية، واللغة الفلسفية،

nego. Waseel. واسطات. 2011

50
ندد دريدا ينتقد بشدة الانقباض أو البقاء داخل النص الأدبي، أي الانفصال والانفتاح بالقراءة الباطنية المحاوية للنص لأنها في رأيه تقوم على الاحتفال داخل الحدود المقدمة تاريخيا، والتي تتوسع مجموعا كاملا من العقود التاريخية المتعلقة بتأطير النص وتحديد وحده، ومتنه، وضماناته القانونية وما إلى ذلك من تحديدات اجتماعية وغيرها. وبогين ما في رأيه تقوم على الاحتفال داخل الحدود المقدمة تاريخيا، والتي تتوسع مجموعا كاملا من العقود التاريخية المتعلقة بتأطير النص وتحديد وحده، ومتنه، وضماناته القانونية وما إلى ذلك من تحديدات اجتماعية وغيرها.

كانت وله سيل، لكن ترنسدنستالية دريدا لا تعزو لأن تكون عقيبة أو منهجا صارما بقدر ما هي استراتيجي لتجاوز التأمل، وهي بعكس - كانط وهو سير - لا ترمي إلى إثبات شيء من الأشياء مثل التوهيم أو المادية أو الحضر، وإنما توضع في الأخرى موضوع السؤال والتفكيك لأن دريدا كثيرا ما أوفر أن كتاباته ليست مختزنا لكتابات جاهزة، وإنما هي مقاومات لكل محاولات التحليل أو التبسيط الجاهز.

كل هذا يبدأ دريدا إلى ملاحظة أن الأدب وال النقد الأدبي على وجه الخصوص يخضعان في الغالب لهيمنة تصورات فلسفة كالسريكية، أي لجازية تصور شكل تجمع هذه الحق وقصص اختلاف النصوص ومواقفها رغم أن العديد من الكتابات النسائية من قصيدة هذه الحقيقة نظرًا لاستحالة احترامها من قبل الفلسفة أو التأويلية النقدية.

وهو ما اضطرب اهتمام دريدا مثل بعض الآثار المكتوبة التي وقعت مالاري أو باتاي أو أروتو، فماله هذه النصوص التي هي بينن غير قابلة للتحديد، تتيح برأي دريدا فسحة للعب والانقلاب.

لدصافة مختال السيرة نفسها بنفسها وتفكيك ما يحكيه الفنون، وذاع جبهة في خلق النقد والعب...

ملاحظة في تفاوت النصوص مالرني: Celan, Artaut, Joyce, Ponge, Mallarmé, Joyce, Cixous وآخرون

ونتيجة للقيد، وعده، ومته، وضماناته القانونية وما إلى ذلك من تحديدات اجتماعية وغيرها.
المفاهيم وتبيان زيفها والتناقضات القائمة فيها، ثم حذزفة لما تم قلبه حتى لا تحل محله الميتافيزيقا من جديد، ثم زرع تمديدات جديدة تطعتهما به لخلق إثارة جديدة للاختلافات وللعبة الذهبية التي لا تنتهي عند فيها النص من خلال طاقة العلامة الخطية وقردتها على تأويل لعبة الاختلافات داخل نسيج النص.

النص يقوم بتوانيد مستمر ومتفاقم للدالة حينما ينتج الدال العلامة الخطية كلعبة متواصلة لا تنهاية من دون إنتاج مدلول ما أن يفرض حضوره أي أن يعتلي، وهنا فلا مجال لإقامة حدوت تصور المعني، وهنا يلاحظ ديدا أن كل ما هو إلا استعارة Metaphore المدلول الذي يتحول إليه إلى دال يقوم بدوره هو إمكانية بإنتاج الدلالات وهذا تستمر لعبة المعني والإراحات، إذ ليس من مراع تقويم عليه العلامة برأي دريدا خارج اللغة، أو بتعبير بارت العلامة كسر لا يفتب أبدا على وجع علامة أخرى(11).

هكذا فالدمام لا يخرج عن كونه مجرد حضور للعلامات في الاختلافات، ويصرورة إنتاجها للمعنى لأنها حسب دريدا لا تقرر إلا بالعلامات التي تنتج مجالات للع嵲اد والاختلاف في المعاني وبالتالي تصبح اللغة مدارا لأفقت ذات دلالات كثيرة، وينفتح القارئ على رغبة اللغة ويبدأ البحث عموماً يمتد فيها في أفق سيمبانية عامة تفتح المجال العلمي، أو أماكن العلامات(12).

الذي يبحث في تنوييعات التواصل الممكنة في اللغة الاختلاف كتابة وتوجيها، وكل عنصر يكون إنتاجاً من الأثر Trace في ذاته المتخصص، وهذا التحول الذي يتم داخل النسيج هو ذات النص الذي لا ينتج إلا داخل تغيرات نص آخر، فالنص هو الأساس إنتاجاً المعني

Se signe... Se signe... Se signe...

فسوية وفينومنولوجيا هيدغر، فاستراتيجية التفكك تقوم أساساً على مجموعة من المنطقين التي تتصف بها النصوص وتم بنيتها، في مقابل الطروحات البنوية كما تجلت عند غريغاس مثلاً الذي رأى أن النص (Isotopies (1997-1999) يتكون من مجموعة إيروثيات(20) صورية متعددة تمت الخطب الملتوية، الذي هو النص الدال داعياً لاكتشاف مدلول.

يدبر أن النصوص حتى تلك تعب فلسفية منها، ليست بسيطة أو ذات معنى واحد، إذ لا يجب حسب دريدا التعامل معها كأساس ملغي لأنه تتضمن قوياً منتفخا، ومجعلاً متعددة مختلفة، لهذا فمن الطبيعي عدم الاستماع وراء السطراء التي تقول بوجود مكتات أصلية ميتافيزيقا للنص، لأن فكرة الأصل ذات معنى ميتافيزيقي، وهنا فإن النص يحمل بين طياته تعارضات بعين دلالته الظاهرة والمستمرة الباطنة، وهذا ما يساعد على استنذاكها من أجل الوصول إلى دلالات جديدة تتجاوز سياقها الأصلي، وهذه الصوصية التي يتضخها النص عن الاختلافات والتناقضات ترتبط أسساً بينيته كوحدة مركبة من نصوص أخرى وهم ما هو بوجي بأن عمل التفكك يقوم بكشف الاعتقاد القبلي الجواب وثوقية وجود معنى ناجز وثامن في النص، وأن «العمل الأديبي ينطوي ناشئاً وبائية الأساسية على تمييز واقترضه المؤلف بصورة لا شعورية وهو متضمن في النص في شكله وتوجيهاته وأسلوبه(10).

تتعلق فاعليات التفكك وحركته الممارسة على النص بما يسمى دريدا بالنقد المزدوج Double أو الكتاب بالدين من خلال حركتين متكاملتين: لقب محاولة النص من خلال تفكك شبكة التعارضات والترابطيات القائمة بين...
بهدف العثور على تواترات أو تناقضات داخلية، يقوم النص من خلال بناءه بطرق نفسه، وتفكك نفسه بنفسه، لأن هناك بعض درب دراية إمكانية أن تجد في النص المدرس نفسه ما يساعد على استنفاذه وجعله يتفكك بنفسه، لأن «النص يتكون ويدفع نفسه من خلال تشابه مستمر» (16). فالنص يملك قوى متأنقة تأتي لتفويضه وتجزئته، وهو ما لا حظ دريدا مع النص الفردي مثل اعتباره يضم بين طياته بقايا طبقات ميتافيزيقية ودوجمانية لم يتم بعد تفكيكها واستنتاجها، ويمكن إخضاعها لذلك من مواقع أخرى وحركة أخرى انطلاقاً من عمل فريد نفسه، أي بمعنى إخضاع النص الفردي تفكيك ذاتي، أي إنساح طاقة التفكك على عمل إجالة مستمرة لأربطة في عم النصوص، وبهذا سعي دريداً من خلال متروحه التفككي إلى قلب المسألة التي تقول بأن النص Unique ووحيد Immuable وحيد من خلال المتكاثر النظري للسياقات والتحليل النفسي يطور مقابله في تفكك النصوص، ويعتبر منذ البدء أنه لا يمكن تقبل التناول التلقيدي للنص الذي ترتيب عنه الوقوع في الأحكام السببية والأشكال المقابلة عن طبيعة النص ذاته.

القارئ التقليدي في نظر دريدا يعتقد أن اللغة قادرة على التعبير على الأفكار من دون تشويهها، تغييرها أو تكيفها على الأقل، واعتبرت الكتابة ثانية في مكان نص الذي يعتبر المذكور المعنوي الذي ينحو النص الذي يكتب في حين بين دريدا من خلال بحثه في صيدلي بنطلون في كتابه البعة أو الضر ، كيف أن النص يملك هذه القدرة على التفكك وإعطاء طبقات نسبية تظل مستقرة على الانكساف مؤكدا قدره على اللغة التي لا يمكن نص نصاً إن لم يخف على النظرية الأولى، وعلى المقام الأول قانون تأليفه وقاعدة لعبة» (17).

هكذا فقد دريدا يحاول تفكيك الاعتداء التأملية لفكر خارص ومطلق، وتجاوز التقابلات القائمة بين الشعري Poétique والمنطيقيين وترابط النص الفلسفي والأدب، ونقد للمؤسسات الأكاديمية في احتكاراً لتحدي طبيعة النص وقيمته، بهذا فهو يدعو إلى تحرير النص من هذه النمطية والقبول بدعوته لنص مستنبط ومختلف يقتلك من النظرية البنوية الدوجمانية للنص (16).

لقد أوضح دريدا أن ما كان بديهياً هو يتناول تفكك نصوص، فرويد، هوسبر، هيدغر، أفلاطون أو تداءوا ليس النصوف عن حدود النقد الخارجي ولكن التموج في البنية غير المتجانسة للنص Habermas وهيرمانش وال😊 إطالة النص الفلسفية ومقاربة العمل الفني من منظور سيمبانيإ (14)، إذ ليس من تعارض في رأى دريدا- بين المتحيل والحقيقية أو بين الاستعارة والمفهوم، وبحسب هيرمانش سعي دريدا إلى تحويل البذائل والحجاج المنطقي إلى بلاغة وبيان، وتحول المفاهيم الفلسفية إلى مجرد استعارات أو إقحام الأدب بدورة في التأمل الفلسفي، غير أن دريدا يبدي عن مثل هذه التهم مؤكد أن لا يسعى إلى المماثلة بين النص الفلسفي والأدب، وأن كل النصين متوازيين، برغم إقراره ب춰د وحساسية الحدود الفاصلة بينهما، وتحاول الاعتداء البديلة في نصه.
لا يخفى دريادا من أن الاهتمام الأساسي قبل الاهتمام الفلسفي منصب على الأدب، وعلى الكتابة الأدبية، ويتبني توزيعها مع هذا الاهتمام البحث في معنى الأدب ومعنى أن تكتبه (18).
وخلص دريادا إلى أن الأدب والكتابة الأدبية تنتج بما هي مجال حرب للممكن من ماضي الأدب، في السير السريع للأدب. هناك فرصة لقول كل شيء من دون القسم بالسر، فالأدب والكتابة الأدبية ويجب أن تكون في قلب من خصائص الجمالية أو بعض منابع المنتج
الكتابة فإن جوهرة الأدبي يبقى في السير، وفقاً إمكانية تحول كل نص إلى موضوع أديبي
الكتابة الأدبية بما هم تسريح وقبول قول كلا شيء وكلا طبيعتها الوظيفية وقدرتها على
الحفاظ بالسر، أو مبرر عنه بارت
بما أسماه بالوهام الواقع، وهو ما يسمى به الشعر على وجه الخصوص لأن الشعر هو القوة الأساسية للسكون الإنساني بتعزيز هيدغر.
هذة الرونة التي ينتمي إليها دريادا فيما يتعلق
بأنص تفصل المجال واسعا ماضية ضغطة قراءة
وتأويل النص هو الذي يعرف أنه يعكس نفسه قربا من هيدغر من زاوية كثافته الوجودية من تلك التي لدى هوسبرن، وأن هوسبرن يمثل بالنسبة
له ذلك الذي اقترب تقنية ومنهج
Technique، ووضاءة
Discipline،
لائق لكل قراءة وكل تفكير وكل كتابة.
هذا يتقرب سؤال القراءة والنص المكتوب
وإشكال التقليد يفتح على
Réception، كإشكالية تفتح على
فيونيفيولوجية التقليد الأدبي ك/AFP
طائفة طبيعة وجسمية العقلية الطبية في نسيج النص الذي تفج فتحكم إنتاج نهائيا للاختلافات:
الذين يمكن أن القول أنه
لا يتحمل الوصول إلى تحليل نهائي للنص بسبب
تبت معناها فأي دريادا وهو خلأ ما أتت إليه
تأوليه، من أنه شيء خارج النص.
مستويات المعنى في السرد:
المتحلّل المختلف عند محمد زفراح

ما سأقترحه من تأويل لبعض روايات محمد زفراح سيختلف عن التصور الثابت الذي تكوّن منذ فترة طويلة حول الكاتب (محمد زفراح) وكتاباته السردية (الرواية والقصة القصيرة) إلى درجة أنه أصبح عائقا أمام القراءة المتفاعلة والمبدعة والخلافة لأعماله

- عتبة: "يهتم التأويل بمستويات المعنى المتعددة".
- ركيري.
- عتبة: "إنا لا نفهم أي شيء" ما دمنا لم نمس بمعناه بعكس أو لم ندرك أهميته بعد.
- عتبة: "أحيانا يطيب لي أن أقول إن قراءة كتاب ما هي النظر إلى مؤلفه كأنه قد مات، وكأن الكتاب عمل بعيد. وبالفعل، تصبح العلاقة مع الكتاب تامة وثباتية بشكل ما، عندما يموت الكاتب، آنذاك لا يمكن لهذا الأخير أبدا أن يجيب، وما يبقى هو قراءة عمله فقط.

بول ريكور.

تعرف "التأويلية" على أنها "فن وعلم التأويل"(1). فلنها تقوم على التفسير الذاتي والجماعي للنصوص، وعلم لأنها طريقة ومنهجية ونظرية قرآنية في تحليل النصوص وتحديد معانيها. وتعرف بأنها قيمة قدم الأديان والاساطير والفلسفة. يدل هذا، أيضا على أن "التأويلية" وليدة شروط اجتماعية وثقافية تحولت فيها الجماعات من مجموعات بسيطة إلى مجتمعات معقدة، يصعب فيها "التواصل" و"التخاطب" ببساطة، ويصعب فيها "التفاهم" بسلاسة، ويصعب على أفرادها "التعامل" فيما بينهم بدون "وساطة".

* ناقد من المغرب.
واللغة، وأن التخطيط والتظاهر لم يعدوا قادرين على تحقيق التواصل، وأن الوسيط (الإشارات والرموز والصور والألفاظ والنصوص المختلفة الأنواع والأفكار) في حب الفهم، وذلك باللغة، تصبح أداة أخرى يمكننا استخدامها في سبيل تحقيق الفهم. إن مدار الخلاف مرتبط ليس فقط بصيغة التخطيط بل أيضاً بالمعلومات المقصودة والموضوعات المرجعية. تتوصله عن كل أشكال الخطابات، والتي يهمها من هنا، هذه الدراسة خطاب السرد، والوصف المكتوب، إن البحث في المعتقد المضمر يحتاج إلى تفسير، أي إلى إنتاج قول على قول، والقول المؤثر سيصبح في حاجة بدوره إلى تأويل ظاهره اللفظي (أو الرمزي أو صوري) صياغة وتركيز، ثم إلى تأويل مضاعف لمعنى المتن. مما يجهز المرجعية الأولى تتزويج خطابات المشاعر. وتتأويل المسألة معناها أو تامة، وتتأويل ضمينة أو مناقصة، ويكشف بول ريكير التأويل عند أرسطو بالقول الآتي: «قول شيء (ما) عن شيء (ما) بالمعنى التام والقوي للكلمة، هو التأويل» (87 ص). إن تأويل التأويل هنا متصل بالبعد اللفظي، بالناس، أي باللغة منظورة وأدبية. وهو ما يخفف قول سقراط: الكلمات توثى بالأشياء» (87 ص). أي أنه للفظ لا يتضمن المعنى بل يدل على مفهومه وعلى مفهومية المحتوى، أورت نص الاستدلال في كتاب «الحقيقة النقدية» بالصيغة الأвечية، كما التأويل، إلا إنها تقبل على الكيف ملمحا إلى الكمية على الإفراط، يمكن للكلام التعبير عن الأشياء جميعاً، كما يمكن أن يحول الأشياء من طريق آخر» (87 ص). ويبين ريتشارد كرينش كيف ينقل بول ريكور هذا القول وطريقه لビュー نص الخيال في الإبداع في قوله عميق الآتي: «بقدر ما يتكون التأويل بمستويات المعنى المتعددة، يبدو أن لم يعد من المألوف فهم الصور بلغة

أو «وسائط».

إن الحاجة إلى التأويل، إذن مرتبطة بالحاجة إلى فهم المعاني المقصودة من الخطاب (وعلو مهمته بكل قول مكتوب أو شفهي أو صوري)، وإلى تواصل أفراد المجموعة بلغة موحدة بسيطة واضحة لا تحتل غير الحقائق والتجارب الفردية ذات الإحالة الواقعية التي تحاكى الحقيقة العضوية، (croire) الحوادث والظواهر والخوارق والأفعال المرورية في حينها أو المنقولية عبر نظائرها: أي إدراك الشيء في ذاته في نتاجه بعضه أو ظاهره مثلاً. يحكي لنا أن تنساء: ما هو الشرع الذي صار البسيط معقاً؟ هل هو الانطلاق من المجموعات إلى المجتمع؟ هل هو="

تتحكم في سارد روايات محمد زغزغ

رؤية مأساوية مفادها أن الإنسان يدور في حلق مغلقة خانقة، وكأنه يخضع لصبر قاهر ولا قدرة له على اختيار الحياة التي يريدون لنفسها.

2011

68

زيوي العدد 68 / أكتوبر 2011
وينضيف: "المعادل المناسب للتصريف هو الطبيعة مفهومة بأنها الأفق المشترك لعالم 법، والقوانين والنظريات، والفضيات والعمليات التحقيق والاستنتاجات" (11 ص). وأبعد من ذلك جعل روبير بارتون التفسير نشأً بين الفهم والأستيعاب ليصل في تحليل الخطاب "المختصر" على مفهوم "الخاصة" و"التملاك" كل ذلك يبين أن بارتون يركز على الفهم، حيث يقول "مداه تطبيقه الأساسي في العلم الإنساني (أو علم الروح يمكن أن يدعوه الألمان) حيث للعلم علاقة بتجارب ذوات أخرى أو عقول أخرى مشابهة لعقلنا ونواطتنا." (11 ص). أي أن التفسير عملي والخيار ذاتي. إن التشريحا مكون من المراجعات، والاقتراحات التي يُستند عليها جس النص ويقيس عليها المؤثر وتوثيقية نع النص ومعاني المقصود تبليغها. لكن تفسير المعاني الغامضة والمنتسبة والمتعالدة الإحالة في النصوص المقدسة يصبح غير نافذ لتأويل محتوى النصوص السحرية ذات الأبعاد الرمزية والأبعاد الثقافية المقدسة، والنصوص النموذج والقياس الثاني والوحيد الأصولية، والقراءة الفلسفة وال況ية المشتركة ذات الأبعاد الإجتماعية كما هو شائع عنه.

وينضيف: "النظرية المبarrass أمام الوعي. فاستبدل نموذج الصورة البصرية بالنموذج الكلاسيكي يجعل روبير يركز على دور الخُيال الأكثر شرعية: إنها القدرة على قول شيء ما بلغة أخرى أو أن تقول أشياء متعددة في الوقت نفسه: وذلك تبع شينان جيدا." (76 ص). لكن المميز في هذا القول هو استعمال روبير للفظ "القدرة" وهو ما لم يرد بوضوح في قول أرسلو. والقدرة فعل إرادى وواع يتطلب "الكشف" من المتكملي، كإفتراق لغة الكلام أو الكتابة وامتلاك ناصيتها. والقدرة على التخيل والإبتكار وخلق جديد الذي يخص اللغة وتطورها، والآهم امتلاك المعنى الشخصي والنقدي للأشياء والظواهر ومن الذات والعالم كما يقال عادة.

ويذهب بارتون في كتابه "التأويل، بحوث حول فريد" في تفسير لمفهوم "التأويل" عند أرسلو إلى المستوى الثاني المنصوح بالنصوص المقدسة بل الدفاع المعزولة المنفصلة لتصبح عبارة "قول شيء عن شيء" عبارة أخرى مختلفة. هي: "التصريح لأجل الفهم، والفهم لأجل التصور" ويضيف: "هذا هو القول الثانوي، وهو دائرتي الهرمونتطويري(76)..." (38 ص). إن الغارق واضح من خلال المدارس، فأولئك "قول شيء عن شيء" مرتبط في تفسير بارتون بـ "التأويل الفيزيولوجي" (الشعبي) أو الفيزيولوجي (في اللغة). بينما العبارة الثانية الرمزية والأخلاقية الثاقبة المقدسة، والنصوص النموذج والقياس الثاني الوحيد الأصولية، والقراءة الفلسفية وال況ية المشتركة ذات الأبعاد الإجتماعية كما هو شائع عنه.

وينضيف: "المحاداث المبarrass أمام الوعي. فاستبدل نموذج الصورة البصرية بالنموذج الكلاسيكي يجعل روبير يركز على دور الخُيال الأكثر شرعية: إنها القدرة على قول شيء ما بلغة أخرى أو أن تقول أشياء متعددة في الوقت نفسه: وذلك تبع شينان جيدا." (76 ص). لكن المميز في هذا القول هو استعمال روبير للفظ "القدرة" وهو ما لم يرد بوضوح في قول أرسلو. والقدرة فعل إرادى وواع يتطلب "الكشف" من المتكملي، كإفتراق لغة الكلام أو الكتابة وامتلاك ناصيتها. والقدرة على التخيل والإبتكار وخلق جديد الذي يخص اللغة وتطورها، والآهم امتلاك المعنى الشخصي والنقدي للأشياء والظواهر ومن الذات والعالم كما يقال عادة.

ويذهب بارتون في كتابه "التأويل، بحوث حول فريد" في تفسير لمفهوم "التأويل" عند أرسلو إلى المستوى الثاني المنصوح بالنصوص المقدسة بل الدفاع المعزولة المنفصلة لتصبح عبارة "قول شيء عن شيء" عبارة أخرى مختلفة. هي: "التصريح لأجل الفهم، والفهم لأجل التصور" ويضيف: "هذا هو القول الثانوي، وهو دائرتي الهرمونتطويري(76)..." (38 ص). إن الغارق واضح من خلال المدارس، فأولئك "قول شيء عن شيء" مرتبط في تفسير بارتون بـ "التأويل الفيزيولوجي" (الشعبي) أو الفيزيولوجي (في اللغة). بينما العبارة الثانية الرمزية والأخلاقية الثاقبة المقدسة، والنصوص النموذج والقياس الثاني الوحيد الأصولية، والقراءة الفلسفية وال況ية المشتركة ذات الأبعاد الإجتماعية كما هو شائع عنه.
هنا دعوة

النصوص السرديّة

محمد زفزاف

تحتوي على

 موقف جريء

 وهو الحق

 في الحرية

 عامة والحرية الشخصية

 خاصة

المهم في الممارسة الهرمينوطيقية ليس تفسير المقاطع النصية فحسب، بل وإدراك النص في أصله وفرايته، وفي بروزه من الحياة الفردية للمؤلف (14) ص (27).

ويمكننا في هذا المقام إدراج إضافة مشابهة توجد في حلقة "التأويلية" وتمثل في "الهرمينوطيقا الفئوي" (15) من أجل

مجرمة النص أن تكون موجودة أو قلقة الإنسانية، إله انقلاب وانفعال التفسيري الذين يصاحبان الكتابة، ويطالع عليه الكتاب "التأويل البيت"، ويعبّر عنه بالعديد القائم، أي النص الذي لن يكتب صاحبه، وسيظل يسعى وراءه حتى حدود اللحم. إن الكتاب الموسوم بحفرة النص الذي يوجد في مرحلة زمنية واتخاذية ما، ونفي مكان وحيدته، فالمكان والمكان مما شرطا

الوجود الإنساني، ولهما تأثير كبير على تشكيل هوية الكائن، ولهما دور في اختلاف التجارب الذاتية، وفي تحديد الأفكار والمواضيع، وبالتالي تحديد شكل ونمط الكتابة بين كاتب

ومؤلف (14) ص (27).

ولذا أمرنا أن نأخبر في العمل الأدبي عموماً يؤجج

حول التجربة النفسية والحياتية للمؤلف إلى

المعرفة النصية، يقول فهو عبد الكريم شرفى: إن

العمل الأدبي، وأي عمل فني على وجه العموم، لا يهدف في نظر غادري، إلى تحقيق المتعة

الجمالية فحسب، بل يهدف إلى وقفية أساسية، باعتبارها "الكاملة المعرفة"، بما يعنى المعيق لهذه

العبارة. وينجم عن هذا التصور أن عملية الفهم

لن تكون مجرد مغامرة جمالية خالية، بل ستقوم

على نوع من المشاركة في المعرفة التي تحملها

النص. ومن جهة أخرى فإن النص الأدبي، باعتباره "المعرفة"، ورغم كونه ناجماً عن تجربة

المبوع الذاتية سوف يستقل عن مبدع ويشمل

موضوعيته ويصبح وسطاً له ثباته الدائم إلى تدمير التموذج الأصلي، وإلى اختراق القواعد

والنظم المتحركة في الجنس الأدبي وأنواعه

النصية، بل يذهب المؤلفون الجدد إلى إنكار ليس

النص الأصلي وحده بل إلى إنكار وجود أي تموذج

خالص يعكس عليه حكم الزمن، والتنبأ،

والملاحظة الموضوعية والذاتية المنتجة للنصوص السرديّة الحديثة. من ثم يمكن التأكد

هنا على أن簌يّة التأويلية، العربية إلى قسمين

كبيرين: قسم يبحث دون كل للنص السردي العربي عن جذوره في النص الأصلي العربي (القرآن الكريم، الطرانف والحكايات في كتب التفسير،

وفي كتب الأخبار...) وقسم يثبت تبعية النص السردي العربي للنص العربي الأصل الذي يتشبه

به ويجاكاه. وقد نحن أصابنا هذا النذير أن

العلاقة الثقافية والثقافة المحلية والدولية

والخطوط الذاتية لـ دور في تطور الجنس

الأدبي، ولها دور في تغيير بنية النص السردي

 مما يوثر على التأويل النصي السردي

حسب مقاسية الكاتب وحسب دائرة المثلي.

إن النص السردي الحديث يعتمد على "الذاتية" بالمعنى الواسع للكلمة، ضد أن الموضعية

العلمية التي تمتاز بها العلوم الحديثة، كما قال

روبرت سي هولب عن جادامير: إن التأويل

من وجهة نظر جادامير مرتبطة عموماً بمواقفة،

المعيار العلمي المهيم للفكر. (13) ص (79)

أي (انا) وعرفته الثقافية وخبرته

وتجربته ومواضيع من الكتابة والسرد والذات

والعالم، في تفاعلكا الإيجابي أو السلبي، مع

محيطها. وهو ما يؤكده شلماهار في المجتراء

أي: أن العملية الإبداعية، في تفريعها وفي

ذاتيتها الجوهرتين، ترتبط ارتباطاً وثيقاً

بالحياة الداخلية والخارجية للبدع، ومن ثم

فإن النص، باعتباره ناجماً عن إبداع، لن يكون

الذي يشير لهذا الحياة. وإذا كان الأمر كذلك، فإن
من الممكن أن يكون مخيلة خصبة، وهو جميعاً من صميم الخيال.
وسيط مرجعية المؤلف والمتلقى: لأن النص السردي عنصر عن نص عملة التأويل، وهو الرسالة والحطاب الذي أنتجت المؤلف في شرط ثقافية وسياسية وفكرية واجتماعية معينة، وبينها القارئ في سطوع ثقافية وسياسية وفكرية واجتماعية معاينة، ونقطة مختلفة عن النص، ونقطة العملاء ونقطة الباحث، ونقطة المؤلف والمتلقى يدعو إلى "التأويل" النصي. وفكرة "النص الصامت" ليست دقيقة، وأن النص متفاعل مع محيطه، متجدد، مع الزمن، ليس في باناته، ولكنه في معانيه التي "يسقطها" عليه المتنقلي لحظة القراءة. ولقد النتيجة دقيقة تحت إشراف بعده معاني النص، وتعدد القراءات و بالمتألفها.

يرزان حمزة

люб

ضمنية خاصة

تحكم في

بناء المتخيل

الجذور الأولية التوضيحية:

المكونات/الوظائف الخصائص المميزة

المتكملة/المؤلف: نوع القول: تكييف القول، ونوع القول، ونوع القول، ونوع القول.

المتلقى/المؤلف/المتكمل: منتج القول: كلي المعرفة ومنطقتها، منزه عن الخطأ، قصدي القول، ومنتج المعرفة والمعرفة في المكاني وعالم المستويات.

الرسالة/النص: حامل القول، حامل مخالب للقول، لا تثبيت له في القول، ولا دوره في تحديد أو تحريف المعنى، وهو مجرد قناة سعية تنقل المعنى حرفياً.

المنطق/القارئ: مستقبل القول: ناقصة المعرفة، وطائلها، غير منزه عن التحريف والالتباس.

وعدد مستويات القول وضاردية معاناه

ويوفي نية وقائاتهم الخاصة، وهذا الوسيط الموضوعي والمحايد إلى حد كبير "هو الذي يجعل عملية الفهم ممكنة، ومتكررة ومفتوحة للأعمال البلدية" (16) ص (37).

إدراك كيف وفهم طبائع ذات سلسلة كبيرة:

وسطية اللغة الإبداعية: وهي لغة غير بسيطة ولا "تحلل على الأشياء الموجودة" ولا "تقول شيئاً عن شيء" فحسب بل تحول الشيء بطرق مختلفة تنوع بين محاكاة الشيء في حقيته العينية، والمحاكاة الساخرة للشيء، ونقيض الشيء، أو اقتراح أو اقتراح على بعضه أو ما يدل عليه من قران لغوية ومصاحبات، كما أن اللغة الإبداعية قد تكون مختلفة أي جيد اللغة الأم وتتحال هذا إلى مترجمين ينقلون لغة إلى أخرى بدرجات متغيرة وستكون الصعبة مثابرة، أو قد تكون اللغة قديمة فتحتاج بدورها إلى وسيط خارجي يقوم بتذليلها و"يجميلها" حتى تناسب الفترة المنقولة إليها.

وسطية التخيل الأدبي: وقد عرف عليه آيت أوشان وفص في كاتب: "هو قوة تستعيد بها نوع أو عدة أنواع من الصور والتي قد تكون بصرية أو سمائية أو ذوقية أو شمسية أو لمسيحة، وتختلف قوة التخيل بين الأشخاص، ووظيفة التخيل الرئيسية والطبيعية هي استعادة الصورة التي يحتردها القلم في التفكير إلا أن وظيفة لا تقترن على الاستعادة فقط بل تتجاوز إلى الابتكار حيث يقوم التخيل في هذا المستوى بالتحرر بين الصور والمعلومات ثم التأليف بتبنيهما على هيئة جديدة

لم يدرك الحص من قبل..." (7) ص (7). إن مفهوم التخيل يستدعي مفهوم التخيل الأدبي الذي لا يقوم بدون تدخل أدبي يكون فضاء إبداعها وحقيقاً لتأويل، ولا يدع لهما من
من "نظام الخطاب"(20)، وعلى النفقه وامتلاك
ثقافات واسعة، وعلم دقائق وخبرة ومعرفة، وأن
يتصف بالصدق والتصديق والنزاهة حتى
يرسل له المعنى ويقenez بأمانة إلى أولئك الذين
لا يعرفون القول إلا من أجل
المجلس التوضيحي الثاني:
المكونات والوظائف / الخصائص المميزة

المكتوم / المؤلف: منتج القول:

مبادئ المعبرة وصدرها، غير مترز عن الخطأ،
ذاتياً في ظل القول، ومنتج المعنى والمعلوم
بمستوياته.

الرسالة/النص: حامل القول:

حامل غير محايد للقول، له تأثير على القول،
وهل هو في تحديد المعنى، وهو ليس مجرد قناة
وصمة تنقل المعنى حرفيًا.

المثقف/القارئ: مستقبل القول:

خاص المعبرة، ويطلبها لغات متعددة، غير
منزه عن التجريب والاستثمار وتعيين مستوى
القول والضرائب معانيه.

المؤلف/الوصيف: منفر القول:

تأمل المعبرة، يتوفر على ثقافة وخبرة وتجربة في
الحياة وبالنزاهة أو صدق، يقترح فهمه الخاص
لمستويات المعنى.

هناك نقطة هائلة وقعت لي(Property of the نظرية الوضيحي الأول كيف كان المؤلف
يتوفر عليه من ثقافة وخبرة ونزاهة وصدق
يدل المعنى ولا يفرضه أو يؤوله.

بيني النصوص التوضيحية الأول كيف كان المؤلف
يبحث عن "المعنى الإلهي" في النصوص
المقدسة، وكيف كان المؤلف يبحث عن المعنى
الأدبي والقوافي، و"المعنى الأصلي" الذي لا
يشبه شأني، لأنه صادر عن ذات كلية المعبرة
ومنزه عن الخطأ، لأن الذات الكلي منبع
الكلام وتعرف فصل الخطاب، ودرجات المعنى
فيه والمقصور من القول، والمقصود بالقول، وإن
هذا من النص الأصلي يجعل التعبير والترجمة
والتأويل في الأصل هو إرجاع المعنى إلى

السارد

نصوص محمد
زفزاف "يوسيكي"
أقرب منه إلى
"يكتب". وهذه
الفكرة أيضاً
تقف وراء
قصر روايات
الكاتب

2011
مقاصده، رموزه، وإشاراته، ويفتقد المؤلف الثاني عن الأول في ذاته والاعتراف بدورها في تأويل المعاني، وبدورها في بناء المعنى، مما يميز “تآويل” عن “التحليل”. ويفتقد الوضعية العلمية والموضوعية عن التخيل والإبداع الذي يتمحى إليه النص السردي.

الجدول التوضيحي الثالث:

المكونات/الوظائف/ الخصائص المميزة

المتคมّل/المؤلف: مبتوض (ضمني).

قتالية

الرسالة/النص: خيال (كتابة).

جواب في

إنتاج

المناخ/القارئ: مرومة الخطاب:

لم يعد في حاجة إلى "مؤلّف" لأنه يمتلك "القدرة" التامة على الوصول إلى أحد المعاني الممكنة للنص.

يجيب الجدول التوضيحي الثالث أمورا هامة، أولها: "مؤلّف" (32) والتأويل على "التأويل" الجمالية والمنهجية في عملية "انتهاك"، منها: نفي القصدية عن النص، القول، الخطاب. وهو ما يسمى دويري، وفي مجملهما الموضوعي (24) ضد-القصدية / "anti-intentionnelle"

ومثل المؤلف قدرة على تحويل عملية القصد إلى الاستقلال الذاتي عن المصدر الذي أنتجها، ولم يعد له وجود أو لن يكون له وجود في المستقبل البعيد، ولا يبقى غير "النص" الذي يمكن القدر في أي زمان أو مكان "تأويل" معانيه "الكاملة" فيه وقد حمتها، على سبيل أمثال الفصول الأخرى أمام القول المتأثرية: "لما أقابل (أحادي) الطبيعة وفجرج طبيعة أخرى" (31) أي "محاكاة المحاكاة" (تقليد التقليد)، بدلاً من "محاكاة الطبيعة" (تقليد الأصل)، بما يعني لذا أقسم على النص الأصلي (المسمى) وهناك نصوص أخرى تفاوت، وتتشبه به في صياغة المعنى، وفي قول النص. إن المتكلم الذي ينتج المعنى وينسج النصوص غير كلي المعرفة. وأن النصوص التي ينتجها تصدر من مخيتته وتحمل رغباته الذاتية. وتتضمن تصوراته الشخصية وواقعه الخاص من ذاتها نفسها ومن العالم ومن المعنى كذلك، ثم إن النص لم يعد محايدا بل مشاكل، وفلا في تحديد المعنى سواء من خلال تحديد الأجنسي، (رواية، قصة قصيرة، مسرحية...) أو من خلال تحديد نوعيته (شعر، سرد، حوار، حجاج...). ونقول "النص" لم يعد "محايدا" ولا "حاملا" بل "محايتا" أي أنه متضمن لمعانيه ولا يستحويه من الخارج، بل لأن نفاه التأويل كما يرى بول ريكور على أنه عملية ذاتية أو فعل ممارس على النص، لأننا مطالبون بتمكّن قصدية النص ذاته، هذه النصية لا تتطابق مع القصدية المنفردة لدى المؤلف، ولا مع حياته الفعلية ( الداخلية والخارجية) التي يجب علينا استنباطها ومعايشتها، ولا مع القصدية الذاتية لدى القارئ، بل "تطابق مع ما يريد النص، وما يريد النص "هو" الذي يتجلى بنا داخل معاينة، وأننا نجعلنا نأخذ النقطة نفسه الذي يضخمة النص ويفتقد نحوه، وبعبارة مباشرة وموضوعية أكثر، فإن التأويل في نظر ريكور هو "فعل النص قبل أن يكون فعلا لنفس النص". إن "اللغة الداخلية أو محايتنا للنص" (32) ص (43). أما المؤلف فإنه يزيد من المتلقي إلا في حريته وخبراته في مجال تأويل النصوص، وفي فهمه لحقيقة النص: مكوناته، بناته، محتوياته، 

نزيه العدد 68 / أكتوبر 2011 61
في روايته التغلب الذي يظهر ويختفي، يقربنا محمد زفاز من فكرة "الحلقة القدرية المغلقة" والتي تتجلّى كمحفز قوي لبناء "المختل"، المترجّم.

الجدول التوضيحي الرابع:
المكون/الوظائف/الخصائص المميزة

الرسالة/النص/خطاب (كتابة): حامل معرفي قابل للفهم ولتعدد المعاني، وهو ليس مجرد قناة صماء تنقل المعنى حرفياً وقابل مفهوم (الكلام).

بالنسبة إلى النص هنا مكتفٍ بناءه، مبتلع معانيه في بطنه، وهي (المعنى) قابلة للتجلي في كل زمن ومكان، وقادرة على التكيف مع المستجدات، والمعنى هذا "مطلق أبدي"، وهو أيضاً "متعدد مستويات المعنى". ويصدق ذلك على النصوص القديمة التي كتبها في شرائح اجتماعية وتاريخية وثقافية وسياسية ونفسية لم تعد قائمة بذاتها، والتي كتبها مؤلفوها بمقامات مختلفة وتنوعة اختفت باختلافهم وموتهم، لكن النصوص بفضل "التسجيل" والتقييد، والتحقيق، تنطق بأثر

ستظل قابلة "التوليد" لا نهاية من الدلالة، انطلاقا من تعدد دلالة النص ولا نهاية التأويل التي ستقوم حتما إلى الانفتاح على "أفق" تعقد "القراءة" بيننا أن النص السريدي عند الكاتب الراحل محمد زفازق أقرب إلى معنى "المختل المطلق". كما أن "النصرة النمطية" والمسطحة التي ألصقها القراء بكتاباته، وكان يتبرّطق هو منها.

تأويل النص السريدي:

يقول أوكافت سنَوَني (Octave Mannoni): "تأويل نص ما لا يمكنه إلا أن يكون محاولة اقتراح البنية النصية" والعلاقات، والعلامات، والحبيبة من الخلاشي والضياع، وضمنها البقاء والاستمرارية، وما الخلاص، ومنها "غياب المؤلف" الوسيط، فالمؤلف خارجه، لأنه لم يعد في حاجة إلى "المربع" التاريخ، ولا إلى "المعنى الأصلي" الناصب غير المتحول، وغير القابل للتأويل، بل تكفّه "خبرته وتجربته الشخصية" أو "تجريبه الشاملة" التي تعرّض النص "أطفالاً"، مكتفياً بحسب "فرائه". وتنتهي لغياب المؤلف والمؤول "معاً يصبح الجدول مكوناً فقط من" الخطاب والملتقي". ويهبب بول ريكور إلى أبعد من ذلك، عندما يعلن عن "غياب القارئ" أيضا، فماذا يتبقى من مكونات الجدول التوضيحي التي اقتربناها، فما أن أقول بأن "التأويل" سعيد إلى "المحايدة"، أي أن المعنى محايد وكامن في النفس، في بنيته غير المغلقة، بل المنتظرة على تعدد المعاني وتعدد العلاقات بين مكونات النص المكتوب، وتعزز العلاقات بين "النص المكتوب"، إضافة للتمثيل، ومن ثم، mitigates 

بروتو. ماساتو. ماساتو. 68

وزى العدد 68 / أكتوبر 2011

62
يحذو النص

السردي من خلال روايات محمد زفاف

سلسلة من سوء الظن أو سوء الفهم

ومحاولات إزالة اللبس

عليه "المتخبلف المخفّف" مقابل ما يعرف في النقد الأمريكي بالواقعية الرئة/القدرة، وليس الواقعية الاجتماعية كما هو شائع.

- تضاعف مكونات الخطاب الروائي عند محمد زفاف لبناء "متبطل وضع".

يقوم النص الكاتب محمد زفاف على رؤية ضمنية خاصة تتحكم في بناء المتخيل الروائي، ويمكن الوقوف عندها سواء من خلال تكرار الواقف والمعبأ، وهو ما يدل على أن موقف الكاتب ليس مجرد فكرة، وإنها السياق النصي بقدر ما هو "أصل" المعنى في النص.

يتمثل موقف محمد زفاف في "قدري" قاهرة تتخلل الكاتب/السارد، ون素质教育 يُبين هذا موقف ما يلي: "لكن الهاوية لم يحقق أي شيء لنفسه وما تزال ودته تحمل له المؤسسة والASIC إلى السنف كلما وقع في حملة تطهير، مثلما تتطلب باقي الأفكار والألعاب والمصافحات، الذين يقامون الآن، تحت البلطة، كما سيفعل بكل تأكيد مع أولئك الأطفال الذين يلعبون الآن في زنازين أو في زاوية أحد الشوارع منتهكي متعابين مثل جرائم عرجة مشوهة تساق إلى المجزرة في صباح بآكر أغلى"،(264) ص (26).

تحكيم في سارد يفوق زفاف رؤية مأساوية مفادها أن الإنسان يدور في حلقة مغلقة خانقة. وكانده يخضع لمصير قاهر ولا قدرة له على اختيار الحياة التي يريدها لنفسه، وفقدان القدرة على اختيار معانه فقدان الحريه، أي الحق في الحرية. وهو ما يعبر عنه المعلم المطروش من عمله (شخصية روانية) بتجليه في النص: "إنني صامت عفلا، ليس لأنني لا أعرف ما أقول، ولكنني لا أستطيع أن أقول ما أريد.

نص آخر، معادل لكنه أكثر دلالة لهذا، أو تلك الحجة،(265) ص (2013). وهو ما يمنح معنى النص السردي مستويات متعددة، تختلف باختلاف مرجعيات المثل، وباختلال قصيدة المروي، وبالتالي بحفر التأويل معنى النص السردي من البدع الواضح. من ثم، يعمل معنى فرضية ريتشارد كوري مفهوم واضح: "يتم التأويل بمستويات المعنى المتعددة".(27) ص (26). ويمكن الحديث عن طبقات المعنى لأن التأويلات المتداخلة لا يكمل بعضها بعضا، وليس من الممكن المبسطة مسلسلة بل تكمل بعضها كتبها مستقلة. لذلك ما ساقترحه من تأويل لبعض روايات محمد زفاف سيختلف عن النص النص الثابت الذي تكون منذ فترة طويلة حول الكاتب (الرواية) وكتابات السردية (الرواية) والقصة القصيرة) إلى درجة أنه أصبح عناصر أحماء الكتاب في أذهان المثقفين (المثقفين والباحثين والمستمعين)، وأن النص الثابت انتقل إلى متلاقي النص المتمارس زمني، غير المميشين للكاتب. وكلي لا لعل النص محتوى وبأي حال أرى أن كتبات محمد زفاف الروائية ينبغي أن تكون محايدة تستمد دلاليتها من مكونات النص (الخطاب) متلفة وشاملة.

وأقدم للدراسة بذلك: (الأحكام) كمتعلقات:

- تحتكيم قضية محمد زفاف ووضع وجلاء في إنتاج متبطل الروائي.

- هيمنة صوت الكاتب على صوت السارد، أي حضور الكاتب في أساسية كثيرة.

- يبدع النص السردي من خلال روايات محمد زفاف سلسلة من سوء الظن أو سوء الفهم، ومحاولات إزالة اللبس.

- دور روايات محمد زفاف ضمن ما سألق.
أقرب منه إلى "الكتاب". وهذه الفكرة أيضا تقف وراء قصر روايات الكاتب، بحيث يشعر المتلقي أن الكاتب سيقف السرد لأنه مل من الحكي. وبدأ يسرد إلى المشاعر بالاسم والألغزدي. لماذا أكتب؟ ولمن أكتب؟ وما الفائدة التي تضيفها وما ترك السابق للاحقي شيناً سوف الإعادة والتذكر الأثرى. وهو ما يتبني على الطريق التي ختم بها روايته "الالح الخلافي"، حين شكل في قدرة القارئ على "فهم"، وتحوي الرواية رسالتها الضمنية، يقول: ... وأن أبداً لن يفهم ما ورد في هذا الكتاب. وأن كذا وكذا وانتهى (215) ص (213).

في روايته "الثعلب الذي يظهر ويختفي" يقرنا محمد زفاظ من فكره "الالح الخلافي"، والتي تتلجلك كمكتب قوي لبناء "المختل المختل". فالكتابة عن موضوعات محمرة - في وقتها، السعيينيات وأوائل الثمانينيات في المغرب - كالذين والذن، المشاعر، يعتبر ملحماً مهماً من ملامح "تكسير الالحة الخلافي"، وهي أيضاً تأتي في ضغس السارد (ببساطة الرواية) من سلبيات الناس الذين يسعهم: "الدود" و"النفاج" و"الططي" و"الحيوانات". وهذه النتائج تكشف عن موقف السارد/الكتاب وتكشف عن معاني مختلفة عن المعاني الأولى والصورة الثابتة التي تكون في أذهان قراء (الحثين ونقادة وممثلين عاديين) محمد زفاظ. إن المستوى الجديد من مقاصد ومعاني الكتابة عند محمد زفاظ تتحدد في اقتراح "الوجود السباح" للإنسان الحياز أو يمكن تسميته أيضا "الوجود الصعب" و"الوجود البديل" و"الكنيونة المختلفة" للانسان المستضعف في الأرض، وهو ما يسبب "مفصلاً وجودياً" لدى الكاتب محمد زفاظ.

لم يكن محمد زفاظ ينط في النقد ويعتبره عاجزاً عن فهم نصوصه، في جوهرها، ومعه بعض الحق فكثير من الكتابات النقدية سقط أصولاً في شباك الأحكام المسألة.

قد أثرت فكرة "الالحة الخلافي" و"العود الأبدى" على سارد حكايات محمد زفاظ، وتسرب تأثيرها إلى سلك الشخصيات الروائية، وإلى الأمكنة، وأثرت على بناء الجملة السردية عنه، فتميزت بالقصة، وكترة الحذف، والتكرار، وما أسميتة - سابقاً - تعليم السرد أو تجديد، لأن السارد في نصوص محمد زفاظ "يحكى"something... (294) ص (296).
في المجترأ الآتي يعود زعازف إلى "الحلقة المغلقة" والقاهرة، يقول: "في ذلك المساء تصورت أن العالم مقتربة متحركة. كان الناس في الشارع الصبي يذبح كاديداً فوق جثة كبيرة عفنة في الأرض. يتحدثون عن بعضاً ويضحكون. وطبعاً كان هناك من يعيد للأكر في مكان آخر من هذه الأرض، وفي شارع آخر، هناك التأكد رجال يقتلون بعضهم، وأخرون يبتزون ضعافاً بالقوة أو بالحيلة. اللعبة التي تتكرر عبر العصور، والتي تأخذ طابع الجدية، وما أصعب أن يكتب المبرع بدمي التمكيم. لأن في ذلك رعباً للذات ورغباً القاريء الذي يظل يبحث عن شيء في العديد من الكتب دون أن يعثر عليه طيلة حياته حتى يزهر المقابل، بعد أن أنتهى التكاثر.

عوّداً على بعده (36) ص (183)

تعدد هذه العبارة التي تصفع البشريات متخيلة في الحكاية وقد تتعكس على المرجع الخارجي (الواقع / المجتمع): "كاديداً فوق جثة كبيرة عفنة في الأرض" مدى ما يحمل (السارد) من حق وكراهية للإنسان العاجز المستسلم للقدرة القاهرية، ويتضمن أيضاً موقف الكاتب الذي يكسر الصورة الدنيوية التي بنيت النقاد في أذهان القراء وحول أعمال محمد زعازف.

وقد أصحب الموقف الحاكم على المهتمين وعلى المستجيبين إلى رؤية "مأساوية" تكشف عن الخوف من النهاية، يقول السارد: "كان الوقت وقت الغروب وأننا لا أحبه. إنه يذكرني بنهاية الكون. كل شيء يرقد لتستأنف المحلة المهزلة الكبرى العظيمة. السيرك الكبير حيث تجتمع الطياليات التي تكترت نفسها عبر التاريخ، الحب، الحق، العدل، الظلم، النفاق، السرقة، المعاملة الحسنة المغلقة بنوايا خلفية قد تكون صادقة أو لا (42) ص (196)، ويضيف: "ورأى بؤلاء النعاس، التي لم تأخذ درسا من نهاية
البعثة: البلدة، أما في معجم العينين: فالبعوضة: جميع البعوضة، وهي المؤذنة العاضنة في الصيف (38). والمستوى الثاني ناتج عن عدم الانسجام والترابط، فالسُائل في حد ذاته جانبي ومستقل عن السياق السابق عليه درجة الإبهام لم يحدث على مستوى الشخصيات الروائية (المتحارة) لأنها تتشكل في شبكة تواصلية واحدة وإن كانت كلمة "شنيولة signe) قد تحولت في ذهن المتلقى إلى علامة فإنها غير ذلك في ذهن الشخصية الروائية والمقصود بالكلمة في التداول المغربي: المرأة النحيفة الكثيرة الانفعال واللاذع واللادغ. إن السُائل متعلق بالحديث عن آمرة يعرفها "الطاهر" و"المعلم".

وفي الخطاب الروائي لمحمد زفزاف كثير من هذه الأنفاظ المزدوجة المعنى، وأيضا الأنفاظ العربية مبني وإلزامية معنى، والأنفاظ الدارجة المقحمة في سياقات عربية "مخضبة"، وكلها تؤدي إلى الليس وسوء الفهم وتسدعي "التأويل" و"التفسير" من أجل "إدراك" سليم وشمل لمجموع الخطاب.

(يتبع البقية على موقع المجلة بالإنترنت)

الخارجي، ووظائف السخرية كتقنية بلاغية للتعبير عن "تحقير" بعض السلوك والعادات.

رغم أن فهم معنى معاي الخطب الروائي عند محمد زفزاف أو غيره يدرك عامة في شمولته، فإن بعض المتونيات السردية المنفصلة (المجيدة من سياق العام) وبعض المشاهد (scènes) وحتى بعض العبارات المستقلة يمكنها أن تفصل بين بعض الظواهر الهيرمنئية التي شغلت الهيرمنئيين الأحوال (مؤلف النصوص المقدسة). وتقدم هنا مثالين قصيرين قبل الانتقال على الخطاب الروائي كوحدة منسوجة ومتكاملة بتوليد الدلالة (المعنى): 1/ لقد ربحت قليلا من المال، عندما ننتهي سوف تذهب لتناول دجاجة مشوية. هل بات عندك شنوبة أم؟ (267) ص (266) يتضمن السائل كلمة أدت إلى الإبهام، لسببين ظاهرين: الأول متعلق بمعنى الكلمة الضيق والمرتب بالمجردة المحلية وتعني في المستوى الأول العربي للكلمة "البعوضة" وهي في لسان العرب: "مضرب من الدباب معروف، وقال الجوهو: هو البق" وفي القاموس المحيط.
بنیات التشکیل الروائی وآليّاته
مقاربة سرد ثقافية
عند عبدالرحمن مجيد الربعی

محمد صابر عبید

المصطلح الروائية الرافدت:
قبل حين نشرنا كتاباً بـ«القصيدة الرافية» (١)
dings وهو بحث إجراي معقّد في شعرية واحد من شعراء العراق
والذين هو الشاعر رعد فاضل. وقد اجتهدنا في الكتاب أن
نعرض وجهة نظرنا في التأسيس لهذا المصطلح المبتكر.
وقد قدمنا المصطلح بمصطلح مقلد هو «القصيدة المرئية»
لاكتشاف الفروق الجوهرة اصطلاحاً ومفهومياً بين
المصطلحين حيث يمكن بذلك إدراك القيمة النظرية
والإجراي لـمصطلح (القصيدة الرافية). وترجأ أن تكون قد
قدمنا في الكتاب ما يمكن أن يضع مصطلحاً الجديد هذا
لنا في التطبيق الإجراي، ومن ثم التعاول، اعتماداً على
التجربة الشعرية الأصلية التي قاربناها في الكتاب، على
النحو الذي يعكس الآن على القيمة النظرية والإجراية
لحصولنا الجديد الآخر (الرواية الرافية)، وهو يبحث له
عن مساحة نظرية لتأسيس بدلالة القضاء الإجراي
الذي ستمخّض عنه دراستنا في هذا البحث وتكشف عن
معطياته وتجيب على أسئلته.

الرواية التي نرصد حراكاتها
السردي (الروماني) في هذه
الدراسة هي رواية «نجيب
الرافدين» لعبد الرحمن
مجيد الربعي، وهي رواية
مرت بمراعاة على مستوى
فضلتها ورؤيتها وكتابتها
وتوقيت نشرها. فضلاً على
إشكالية نشرها بعنوان آخر
في (دار الآدب) أن تأثر مشكلة
دار النشر والكاتب والقراء
معاً، وكأن حساسيتها
الإشكالية على الإصغأ
كافة أثبت إلا أن تتفاوت
بمصيرها من البداية إلى
لا نهاية بلا هواة.
▲

▲

▲

ibAA~4(20ibAA~4(20ibAA~4(20

¤F¦*iL&J{F)
i*ejF©G%) ª,eL)J3S .µª H%) t8)¦F)¡G]
ªjF) , ¡; k©FJ k/ ªjF) o)y/%¶) ¡;
ª H%) ª L¶)zIJe£©CkfL»iFe;kF)4eG
#{º)¡FJK3%
) ¢%)J/%) ¢%) © j5)¶¢e S E
S
yDJ#ª6S EK{L¶yDipF)µ¢¦LeGy
;
S
F) 13J
S F)  º eM 8e0 ¥){L eG ¢¦L
 \CM)yIeG©FJeM C{9¤H¦E5e5%)§;
¥zI ¤jF¦G µ tL|F) iL&J{F) C 3{L ¦£C
eG#ª6S EK{L¶yDK3%) ¢%)J]l){GoÏy©E%e,¼') e£©C§Le£ G+{GS EµJ\¥){L
e£jL¦©/J e£Dy7J e£j*Ï7J ¤jL&J3 is7
¢¦, ¢)J eL&J{F)J )|j5¶) §; e£jDe9J
µ iCJ{º) 1|F) iL{H gs*iL&J{F) ¥zI
¡G ¡S j, \¹) ¡G iL&J3]B iL&J{F) t G
oysL eG E iC{GJ «{pL eG E he©j5)
¤ GJ 1|F) ÒG §; i©F) i ©£F)J
iL&J3ªIJ¤(eCJ¤,e©v6J¤-)y/%)+ÒGJ
53yF) µ iFJ)yjGJ iCJ{G oÏ- K&J3 ¡8
\eG%)¡GiL&J{F)]ifs7nLy¸)«y F)«1|F)
©¿0)1K&J{F)¥zIj,J\GiL&J{F)]J
6EzS L¦IJ«J){Fe*iM S jG«1|F)F)
i ©GiL{ *iL&J{F)e6%)¡G
I%) y/%) ¤7¦*\iL1|F)iL&J{F)]t G{;
¢yF ¡G eM Fe* eM GejIeL1|F) #eF) leH¦G
S
leL{H §; )¦j6) ¡LzF) Ó©*{F) ÓL1|F)
i-Ï-¼)iL1|F)iL&J{F)¢¦L¦*D2'
S ) 1|F)
ªIeD%)
«J){F)iC{Ge£©C¢¦,J¹)¡GiL&J{F)
le©vF)iC{G¡GÎE%)
G«J){F)iC{Ge£©CKJej,JGiL&J{F)
le©vF)iC{G
«J){F)iC{Ge£©C¢¦,JeG%) ¡GiL&J{F)
  le©vF)iC{G¡GD%)
68

u)Ì.¶)i©p©,)Ì5)i*ejGµe p6eG¦IJ
S
 H ¢%) §I1e 5')J ¤;1J ª/Ï 7¶)
«4)¦º)\i©(){F)iL)J{F)]{0$¶)yLy·)e s G
µ J)yjF) ½e;J {0$) £G ª*1%)  . µ ¤F
e j/J{9%) is7 §; M)y©E%e, +#){F) i G
i ©Fi*epj5)J
J%S ¶)e s Gµe£j©;eCJ
S
)zIe ms*µe£©;ej6¶)G}HªjF)i©()J{F)
+#){F)J i Leº)J y7{F)J 53yF)J F) y©D
j, i7e0 i©f9 l)2 i©Fe6') iL)J3 ªIJ
t L eG 0)1 ª()J{F) µ ª,)2ÒF) §;
C%)¡G ,ªjF)\i©,)2ÒF)iL)J{F)]B*¤©;
+ÒF) ¡CJ iL)J{F) ¡C Ó* «1|F) Óp£jF)
F)ifFy,i£5k©FiF1eGµi©,)zF)
S
iLe¸)1|5J+e©¸)1|5Ó*
µ ª(){F) «1|F)e£E){/y7{HªjF)iL)J{F)
yfF \¡LyC){F) g©sH]iL)J3 ªI hejF) )zI
/){­l{GiL)J3ªIJª©*{F)y©¾¡/{F)
S
k©D¦,Je£j*ejEJe£jL&J3Je£jCK¦jG§;
{0$) ¢)¦ *eI|Hi©Fe6') §;ÏM CeI|H
g,eF)J | F) 3)yF iG 3e-%)  h)1$¶) 3)1 µ
§; i©Fe6'¶) e£j©5e/ ¢%eEJ eM G #){F)J
S
¡GeIÒ­g;Ïj,¢%) ¶') k*%
)
iCeE+y7%
¶)
T
+1)¦IÏ*iLe£ F)¼')iL)yfF)
i©(){F)i©vF)Jª(){F)«J){F)Jª(){F)ª()J{F)
¥z£F «1|F) {I¦·) lef9 µ e£E j¯
¡G<{F)§;2')K¦jG¡GÎE%)§;JiL)J{F)
kGi*{¯«J{,ª,)2ÒF)K¦jº)§;e£H%)
K{, ª()J{F) K¦jº) §; e£ F k£jH)J ¢$¶)
e£j G%)JiL)J{F)le©vFfjº)JÒº)
ªIJ+ÒfF)©;¦sH§;K{0%¶)e£,)¦©/J
e£H%) ¶') gL{F) wL3ejF) «J{, e£H%) ¡G <{Fe*
«¦L&J3)|j5e*1eF)wL3ejF)¥Ê;¤©CK{,
Ó©F)i©5e/¡GhÌLD¦jF)½e;«1|5
¥zI¡G{9¡;ÊLª©*{F)JeL&
J{F)#eCJ
S
2011 ôHƒàcG / 68 Oó©dG ihõf

¿CG øe ºZôdÉH
Ö«ëf{ ájGhQ
zøjóaGôdG
ïjQÉàdG …hôJ
É¡fCG ’EG Öjô≤dG
√ÈY ¬«a iôJ
,ΩOÉ≤dG ïjQÉàdG
±Gô°ûà°SÉH
…Oô°S …ƒjDhQ
™bƒàdG ‹ÉY
øe ÜÎ≤j
á«°SÉ°ùM
AÉ°†ah Ú≤«dG
ÉjDhôdG


مفهوم الروأ: النموذج السلبي الذي تعلمه فيما تعلمه ماضيًا، يتطابق طاقة النموذج السلبي، وتشكله وتوسيع مساحات عمله داخل بيئة تشكيك النواص السردي في النص، وحوله مسألة العلاقة الأصلية المغلقة على ذاتها في بنية النص السردي ومساهمته، وفتح ممكنات النصية الوسيقية على الحال الثقافي والسعى إلى التأثير في وسائطها، استنادًا إلى أطراف النقد الثقافي ومسائلة وقضاياها، وتعمل هناك بمعينة النقد الأدبي وليس على أنفاضة كما هي مقالة النقد الثقافي في إعلامها عن موت النقد الأدبي وإحلال النقد الثقافي محله(8).

في أحداث شهادات الأدبية المهمة والثورية عن طبيعة نموذج الروأ في معرض تقدمه في تشكيك هذه(الروأ) الروائية منذ أول عمل روائي منجز،(8) كم: إن كريم الناصري هذا كان نموذجًا وتوقيع المسبق لآتي، فانحال الذي اختاره بالسفر سيكون اختياري أنا، ولتي ذكروا في عام 1989 بثينة سفر واحد، وكثير من الأدبي هي التي جعلتني أعيش وآتي الصهاينة وزجاجات الشراب(7)، وهو ما يندرج عميقًا في سياق اقتحاماً لمصطلح(الرواية PYTHONIC) إن تجنبت روأ كريم الناصري الشخصية المركزية السينساتية في رواية(الوشم) في مغادرة البلد(العراق) عام 1989 بين زمن روأ في(نحيب الراحين) ولدبة روأ(هناك في فج الريح)، والبحث عن حياة أخرى وهواء آخر وصيرورة آخر كان يحلم بها الروأ والأواي والشخصية معًا.

على هذا الأساس لم تتفك قراءتنا وبحثنا هذا عند حدود روأ،(نحيب الراحين) بل تجاوزت ذلك أيضًا حدود الحدود التي تخدم فكرة البحث إلى الروأ اللاتقاط لهذه الروأ والمسومة بهناك في فج الريح، التي نشرها الروأ بعد(نحيب الروأ) في حين احتلها تدوروف إلى روأين آثرين متوازيتين ومتنازعتين فقط هنا،(الروأ) من الداخل وروأ من الخارج، وفي الحالة الأولى لا تتخفي الشخصية شنًّا عن الراوي، وفي الحالة الثانية فإن هذا الأخير يستطيع أن يصع لنا أعمال الشخصية ولكنه يجهل أفكارها ويحاول أن يبتا بها،(5)، ونظراً للأهمية الكبيرة التي يعكسها نوع الروأ في تشكيل الفضاء السردي في الرواية ووظيفتها فإن(نحيب الروأ) تقوم ولا شك على قوة الروأ التي تدفها وإقناعها،(6)، على النحو الذي يناسب تجربته وطريقة كتابته وموقعتها وفلسفة كاتبه، وقررتها وسعتها وحضاراتها في تمثيل كل ذلك سردية.

بغير أن الأمر حين يتعمل بخيالات المصطلح الجديد،(الروأ الروأ) وقضايا وضروراته المنهجية، يصبح من المهم والحاضري وروأ الخروج إلى روأ جديدة يمكن أن نتصلك عليها هذا بروأ إلى الخارج، وهي روأ عابرة للأعمال السردي الكلاسيكية تقدير محيط النص السردي نحو الخارج. أي أنها تحول من السردي إلى النصي، ومن المكتوب إلى ما وراء المكتوب، وتتشكل على أمال الكشف والاستعراض والتطلع والحركة والتوقع في ربط موقعت النص السردي بالخارج النصي والثقافة والاجتماع في الإجابة على أسئلة، وهو ما ثبت حصوله على نحو من الأحده في رواية(نحيب الراحين) ذات الطبيعة الفنية والتنافسية، وهي تضمن في سياقها وتشكلين وما تقوله جذور هذه الروأ الجديدة التي يجب أن تحتذى بأهمية تقارب الروايات الأخرى، أو أن الروايات الأخرى تنتهي إلى حدود هذه الروأ.

ووضوعنا التأكيد على أن الروأ الجديدة(روأ) إلى الخارج، وبحكم قيمتها الاستعراضية القريبة من الحكم بمعناه الروأيي تتحايت عميقًا مع
تماسك وحيوي. ومنتج.
إن طاقة الرواية/المؤرخة عند السارد غالباً ما تعمل 
بأعلى كفاءتها وذلك لوجود عدد من سردية 
كاملة ومكتوبة ومشرعة على الدوام عددها، فهو 
يستمدها ويشكلها برغبة وإغراء وخصوصاً من 
أجل بلوغ هذه المرحلة الروائية في السرد الروائي.
إذ يشير السردي في مقدمة كتابه السيرديان "أية 
حياة هي سيرة البلاد" ما يمكن أن يُنظر في 
هذا السياق قانديلان عن حالة السارد، وفرصه في 
تحريك ما عاشته ورأته من خلال نصوصه أكبر من 
المساحة المتاحة لمتبينين في مجالات أخرى(9).
على أساس أن الحكى هو مهنة السارد وهو أقدر 
بغيره على التفكير بها والتصريف بعناصرها 
وتشكل رؤياتها.

فكان يمكن أن تتأثر مراحلنا من التطور 
إلى الروائي الثاني الذي يدقغه الرواية الناقدة 
القادرة على قراءة المستقبل إلى الكتابة داخل 
هذا الفضاء، والرواية الرائية التي يكون بعضها 
الإجابة على أسئلة الرواية التي تتأسس فيها 
فلسفة الروائي وموثوقية وحاسبيته، على النحو 
الذي لا تكون الرواية فيه أن تكون شاهدة 
على العصر، بل أن تكون جزءاً من ناسمة للمستقبل، 
وتحوي أفق التوقيع عند الراوي (قيل القارئ) إلى 
قراءة الأتلي بلاده الراهن، ولا سيما حين تحلل 
الأدوار على مرحلات رائمة يتحقق أعلى تمثيل 
سocio-political لمها متابعة إبراز شابة تذكير على تمثيل 
سوار يتأثر من داخل فضاء السرد الروائي، 
بوجب تكون الرواية هنا جسر تواصل بين زمنين 
والدائمين سردية وروائيين.

- مدخل مفهومي:

بالرغم من أن الرواية اشتعلت على استمرار طاقة 
المكتون السيرديان أقصى استمرار في حدود 
التفاعل الإيجاني المعنوي بين السيرة الذاتية 
والرواية، إلا أن عي التشكيك عن روائي خبير مثل 

التمثيل التاريخي والسيرديان الذي استغل عليه الربعي 
إذ أن رواية "هناك في نجع الريح" لا تكشف في 
الأخرى عن تمثيل سري لرواية الكاتب في 
مواصله حلمه التخييلي في السرد، والواقعية في 
الحياة، للوصول إلى "الشاطئ الجديد"(8) الذي 
سبق له أن أطلقه لراحة السرد القصصي 
العربي المنطلق داخل هذا الفضاء، وهو يعكس 
في عبادة عوامل رابعة السوير نحو الشاطئ الجديد 
الذي استغل فيه طيلة مسيرته السردية والخيالية 
الحضارية وصولاً إلى تحقيق الحلم.

فإذا كانت رواية "السالفاتور" تأتي في زمنها 
الحكائي مع نهاية الحرب العراقية الإيرانية حيث 
مازال السريع مقيمًا في العراق، فإن رواية "هناك 
في نجع الريح" تبدأ ما بعد نهاية هذه الحرب حيث 
ينتج السريع في تحقيق حملة بمغارة إلى 
تونس، كما هي نبوءة كريم الناصري المبكرة 
رواية "البوش"، للدري أحداث الرواية كلياً 
في تونس على النحو الذي يسلم فيها الراوي 
سرية سردية وحياة متعلقة متصلة بإمداد ما 
بعد الحرب وهو داخلها، إلى بغداد المحاصرة.
وهذ خارجها، بكل ما تعرّض له من خراب 
ودماء مادي وروحي وفكري وحنائي، ومن الرواية 
من داخل الساكن في محتته وأزمته واحتراقه 
في "السالفاتور" إلى الرواية من الخارج في 
غريته وحسرته وحمرانه في "هناك في نجع الريح"، 
وصولاً إلى تحقيق الرواية إلى الخارج التي 
تسهم في تشكيل "الرواية الرائية". وهي تنقل 
وتصور ومعالجات وتحكي واستشراف بتخطيط روايي 
ساحر تلاحج في اللغة مع الصنعة السيرديان 
مع الواقعية، الرواية مع الرواية، في نسيج سردي 

azaal al-siraj 2012
رواية «نحيب الرافدين»

بوصفها خطايا جمالية وإيديولوجيا وثقافياً موجباً، يمثل شهادة سردية للحرب.

وهذه الشهادة هي شهادة إبداعية تناو متعدد العواطف والصوت العالي والمبالغة الوصفية ذات الطبيعة التحريضية.

وتضمن الرواية عناصر مثيرة وواضع في الرواية على وجه متعدد في الرواية، وتوحي بأفكار مرتبطة وقموها.

تشتمل الرواية على جمل أعمال الرافي السريدة بالتفصيل، وهي محايدة في التصوير، وهي خاصية سردية سريتاني بدرجة الأولى، تظهر على درجات حاسوبتها في كتاب السيرنات، «أيا حياة» (11)، وتشمل في رواية «نحيب الرافدين» مساحة واسعة و بطريقة نموذجية، ونصية ذات العناصر بين الشخصيات والتصوير الأكيد.

وتضمن الرواية عن مغبة الانسحاق تحت وطأة الإغراء السريتاني في الإلحاح على الوقائع إلقاء تسلمها طاغياً، ودعم الروائي نحو تمثيل ألوقة التعب السريدي الرئيسي والناقش عليها ضمن الحدود الدقيقة التي تبقى الخط السريتاني موازياً للخط السريدي في تفادي ألوت التشكيك السريدي وتوحي محركاتها.

ومع أن الرواية خطاب سريدي إبديعاً كما هو معروف إلا أنها يجب أن تنظف على رؤية حقيقية حالاً حال أي خطاب معرفي آخر، وجودة الرواية كما يرى البيرس، تقوم، ولا شك على قوة الروائية التي تقدمها وإنقاذها (10).

لأن عالم الرواية وفاضلاً عالم واسع ومتشعّب ومستطور بشبكته المداخلة والمعاوضة العالية الخصبة والثراء من المكونات والعناصر والآداب والمرجعيات، إذا افترضت إلى قوة الرواية وضع الحاج للدفاع عن مقولاتها وفسّرتها فإنها تتصدم بمجتمع قراء يرفضها ويتخذ عن رعايتها.

وتضمن الرواية على وفق هذا الفضاء الرؤوبي لا تحدد بمسماها الشكلية، بل تتضمن مبادئها وقيمها المرجعية المرتيبة عامة بفكرية التحقيبة (11).}

لا تحقق قوة حضورها في مجتمع القراء إلا بتحقيق أكبر قدر من التوازن بين التشكيك والتعبير. على النحو الذي يعكس هماً نصياً يذهب بخطاب الرواية إلى أعلى درجات التأثير والفعل.

وتضمن الرأي مثل جمل أعمال الرافي السريدة بالتفصيل، وهي خاصية سردية سريتاني بدرجة الأولى، تظهر على درجات حاسوبتها في كتاب السيرنات، «أيا حياة» (11)، وتشمل في رواية «نحيب الرافدين» مساحة واسعة و بطريقة نموذجية، ونصية ذات العناصر بين الشخصيات والتصوير الأكيد.
والذي لطبيعة العلاقة الشائكة بين الشخص الحي في الحياة والشخصية الورقية في متحيل الرواية، إذ يميل القارئ عادة وبكل أطاقمهم إلى إيجاد ملامح ما بين شخصيات الرواية وشخصية معينة في الواقع، لذا نجد الكثير من الروائيين تحسباً لهذا الاحتمال يضمنون إشارة في مطالع رواياتهم تقول بأن أي تشابه بين شخصيات الرواية وشخصية واقعية في الواقع هي من باب المصادفة المحظى، تنذرها شخصيات رواياته المتصلة من معنى الوقوع في شرك مقارنتها مع شخصية واقعية بعينها.
وعلى هذا يمكننا القول مع معظم منظري السردية أن قضية الشخصية، هي كل شيء قضية لاسئلة، فالشخصية لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى “كنانات من ورق”. ومع ذلك فإن رفض وجود دلالة بين الشخصية والشخص يصحيح أمراً لا معنى له، وذلك أن الشخصيات تمثل الأشخاص فعلاً ولكن ذلك طبًا لصياغات خاصة بالتحليل (14)؛ إذ تستدعي الإشكالية في أعلى مراتبها هنا بين تحويلات الشخصيات الورقية من جهة، ومتلاجانها الواقعي في الشخص مشابهين على أرض الواقع من جهة أخرى.
وأي تكون شخصيات الروائي عبد الرحمن الريحوني من أكثر الروائيين العرب قراءاً من شخصيات الواقع الحي، وهو على أساليب في الواقع الحي، وتمثيلاً لهم، وهو على يد تأسيس هذه الحقيقة التي تشكل لدي رؤية كتبية مخصوصة اشتمل عليها في جل رواياته، لذا هو يقول: “لا تأتي شخصياتي من المريخ ولا من سحابة، بل تأتي منها من بين الناس الذين عرفتهم وأحستن أن لهم أدورهم المنفرد التي لا تن До في روح القلمية (15) بمعنى أنه ينتخب شخصيات من الواقع بكل حريته جيوبه وسلطة، ويعم في عملية الانتخاب هذه إلى الموجبات الخاصة، لكن معاشيته لا لعل الروائي بتفايحه وحيطانه وانخرا ومحاصته وتقوالاته وإيحاءاته، ستجعله يتألق مع رؤية الروائي وينقلع معها حتى وإن خالف معطياتها التاريخية وضروباتها السينائية بأي شكل من الإشكال.

الشخصيات: الرواية وفلسفة التشكيل

حققت رواية “حبيب الرافدين” بشكلاً واسعًا من الشخصيات التي كَونت الحدث الروائي وشغفت عناصر تشكيلها، وتتنوع شخصيات الرواية بتوحيده شخصيات ظهرت بأسمائها الواقعة في منطقة المراجعة الواقعة المعروفة في الساحة الثقافية العراقية والعربية إبان الثمانينيات، وبأسماء أخرى استبدل بها الروائي أسماء أخرى تحبل على الأسماء الواقعة من خلال طبيعة الشخصية أوصات الأرواح المكرونة لاسماً.
إن قضية أسماء الشخصيات من حيث أصولها السينائية ومراجعتها الواقعة وطبيعتها وجدوى استبدالها، تبقى اختبارًا تأليفيًا من الصنع الداخلي، وهو يرتبط عند الكاتب بروحية تفرضها طبيعة الرواية وطبيعة الظروف الأخرى المتصلة المحيطة بها، فأسماء الشخصيات الورقية تمثل “علاقة” سيمبانية تحدُّد ذاتها ومصادرها عبر السياقات النصية والذاتية، وذلك ضمن علاقات بنوية تقافية قائمة على التقابل والاختلاف والاختلاف، ويقوم اسم العلم بدور تميزي للشخصية داخل المسار السردي والحكاكي (13). على النحو الذي يكون له البئر على سيرة الرواية ومستقبَلها الحكائي والفنى والجمالي.
ربما تعد إشكالية بناء الشخصية في العمل الروائي موضوعاً مركزياً من عناصره من أخطر إشكاليات الرواية وأهم قضاياها.
رواياته (نجيب الراشد)، وقد استبدل بأسماء بعضهم الحقيقة أخرى روائيات قريبة بعض الشيء من أسمائهم الحقيقية المعروفة جدًا في الوسط الثقافي العراقي العربي، فيما أبقى على أسماء آخرين منهم أسمائهم الحقيقية في الواقع، وذلك لضرورة سرية يقفها الكاتب نفسه، فأسماء حقيقية مثل "عوني الديري"، وهو (كاتب لبناني يقيم في بغداد، ومن أفراد الأصدقاء إلى قلبي)، وكذلك ماجد السامراني، غازي العبادي، حاتم الصكير، إضافة إلى سعوان سعوان (أبو ريتا)، صاحب "كافرييا المنسور" مأمون وملتقانا في بغداد، وغيرهم (18)، تمثل شخصياته في الرواية على نحو كليف ومتشابك.

ويقف في مقدمة هذه الشخصيات في الرواية شخصية "عندان العزيزي" حيث تثير الأسنان والقرائن السرية الكثيفة على أنه "غازي العبادي"، وحيث يقوم الروائي كلي العلم بوصفه وصفًا دقيقًا يحمل تماماً على العبد:

كان من عادة عدنان العزيزي أن يمر به كل "صباح ويرفع صوته "الفولكس واغن" الزرقاء تحت المعارنة، ويطالق صوت من بهما بالضغط عليه ثلاث مرات في طيف من النافذة العلوية، ويؤثر له ببدء نبضه، وكان عدنان العزيزي يمضي دقائق الانتظار في المكتبة الصغيرة متحركًا مع صاحبه العجوز حتى يحضر غسان لبداً جولتهما اليومية، لم يكن يقدر عدنان العزيزي صعود الطوابق الثالث حيث فتة صاحبه، لقد خانه قلب، ضعف وانغلقت شرايينه التي تحمل الدم منه، وكانت تلك النوبة تقض عليه. لم يعد بقدره تحريك الأثقال، ولم يعد يساعده الهواء مع ليسف بها قلبها كما أصرّ بإضطرباته. كان عدنان العزيزي طبيبًا مثل ناقة، صادقًا مثل الصبر، صادقًا مثل النبض، وعندما يسمع صوت منبه، يسارع بعده غسان بأنه ليس وحيدًا في هذه المدينة المنكوبة.

إفاته النظر نحو شخصياته بعينها يمكن أن تسمح اعتيًا وواسعاً في الإجابة على سؤال رواياته.

إن الرمزي يصرّ بها في نصه "خطوات التقليل.. خطوات العرض" أقدمت على إنجاز توازي من شعرين تونسيين نقاط الاختلاف بين شخصياتهما وشعرهما أكثر من نقاط التوافق مما منصف المزغلي وخلال النجار، لتأتي شخصية عمر الماجري في الرواية، وكل منهما على علم بما فعلت وعرف أن الرمزي، تأتي نكبة المماليك، في وأين الآخر؟ ثم أن كمية (الملحيلي السردي) في رواياته تأتي على تمثيل شخصياته الواقعية، وكمية التخليل إما تقضي تطبية التجارب وحاسبيتها ورويتها، ودرجة حضور المرجعيات الواقعية في لامتنا الروائي التخييلي، وما يحدث على قوة حضور شخصية الرمزي نفسه في روايته تأتي على تمثيل شخصيته الواقعية في متناول الرواية، فهو يقول: "في رواياتي لم أستطيع أن أعزل نفسي عن مؤثرين أساسيين، في مكان الامداد الفكري لتكونها وحماة الرسوم والشعر" (17)، إذ تظل شخصية الرسام وشخصية الشاعر مائلاً في روايته، ولأسما رواياته الأخيرة "نجيب الراشد" و"هناك في فج الزيح" تظهر شعرية غسان العماري في "نجيب الراشد" بهوية شاعر يهوي الرسوم على نحو ما، وشخصية حسن الزيدي رسام يهوي الشعر على نحو ما في رواية هناك في "نجح الزيح" وما الشخصيات القريبتان جداً من شخصية الرسام.

كما أن أصدقاءه الجامعيين الذين أشار إليهم في كتابهم (من سيرة تلك الأيام) كانوا هم أبطال...
لا يمكنني قراءة النص العربي بشكل طبيعي من الصورة المقدمة.
بين السيريات (الواقعية) المهمين والروائيين المختلِّب، على النحو الذي يمكن وصفه في بأنها أفضل نموذج يحقق شروط الرواية السيريزاتيّة على الأصدقاء كافة.
وفي السياق ذاته يقدّم نموذجًا آخر من نماذج الشخصيات التي أظهرتها الحروب وأبرزتها على نحو مفاجئ ورغب بشبه الأساطير:
كان سهل سنجر قصيرة، جامحة العينين، «تحوّلت مكرمات قصائده الطائلة إلى أكثر من عمارة وعمل للتجارة ومعرض للموبيليا ومشاريع أخرى». وعندما سمع غسان بهذا قال لمعن الماجد في وقتها:florence أهلو قصائد في تاريخ العالم، هي عشر قصائد أو أكثر بقليل بحيث لا تشتبك ديوانًا ولا كلارساً صغيرةً. يبلغ حسابات المليون دينار وأسفل من سيريات المسرحيّة والسيربير إضافة إلى الأبيات والمزارع.»
إن شخصية شهيل صبري هي شخصية معروفة جداً في الوسط الثقافي في الزمن الحكائي لرواية زمن الحروب، وثمة حكايات تقترن فعلاً من الأساطير حكم هذه الشخصيات وكانت تتردد على ألسنة الأدباء والثقافيين في ذلك الزمن، وقد التقى الرواية بعض هذه الحكايات التي كان هو شاهدًا عليها تفاعلاً من أسطورية المشهدية وتعزز الرواية المعروفة المتبادلة عنها بقوة ووضوح، وهذه الشخصية لا تحتاج إلى كبر عناء لمعروفها إذ أن القرآن الكريم التي حملت الرواية عنها تشير بوضوح كبير على أنها شخصية«لؤي حقي، الشاعر الذي كان قريبًا من السلطة وتمت بفروع تجاوز أحيانًا قلوب الوزراء ولا ينسى الراوي في حضور الاهتمام الواسع، والكبير يضخ الشخصيات في متن الرواية واستخدامها من حارة الواقع الحكائي للرواية، أن يستظهر شخصيات مدينته (الناصرية) بوصفها ومميزاً في الرواية، ولاسماً في بداياتها قبل أن يرحل فعلاً إلى أمريكا، وكانت هذه الكافيتريا ملاذاً محباً للراوي بروياته الأثرية:
أبو ريتا الذي كان مهتمًا بملح ورواحة زبانه إلى أقصى الحدود لم يفعل هذا كله إلا من أجل راحة طفليته اللتين هما ثمرة زواج متأخر. لقد وضع الكبيرة في مدرسة خاصة، ويدفع أجورها بالدولار، ورغم أنها لم تبلغ الثامنة من عمرها إلا أنها أصبحت عازفة بيانو ماهرة، وقد اشترى لها آلة بيانو من دبلوماسي غادر العراق جاهراً بما خلفها تعلمسها العزف، ولها أستاذة أخرى تعلمتها الرسم، وكم تكرب فرحتها عندما تعرف على البيانو أم أصدقائها المقربين أو ترميهم رسومها، كانت لهيبي البيضاء ترتعش فعلاً وتعيق فتوة نادرة من ذكاء عينيه الثاقبة النظرة. غالبًا ما كان يصبرن إدحاها إلى الكافيتريا أو يصحبهم معًا. يحمل الصغير فردًا وجهها في كتفه، أما الكبري فتتمسك بيدها، وكان يوجهون اللحصين وملابسهم التي يختارها غالبًا بضائع، يبدو وكأنه خارج من كتب أسفار قديمة.»
إن هذا المقطع الوصفي لشخصية أبو ريتا وابنته هو وصف حقيقي واقعي للشخصية في الواقع، وسريعًا، وقد أتى الكبري على ذكر هذه الشخصية وتفضيلاتها من حياتها في الكثير، مما كتب الرواي ولاسماً فيالخ: "في الخروج من بيت الطاعة، ومن ذكرات تلك الأيام، على النحو الذي نستدل فيه على أن عملية المزج العالي بين الواقع والسيريات جاءت في أعلى درجاتها عند عبد الرحمن مجيد الربيع، في"تحفيز الروائيين"، إذ على الرغم من أن أن يثير بعضًا من كسره أو إلحاقه أو حكايات السيريات في رواياته السابقة بفصول عالية، إلا أنه في هذه الرواية يذهب بعضاً في تمثيل أوصار التداخل والتواصل..."
على التنقل بين مجموعة كبيرة جداً من الأحداث والمشاهد والقطات والتحركات السردية، بحيث يوجد فيها حديث روائي مركزي يقوم على حكاية نمطية واحدة تنتمي عنها مجموعة حكايات، ففعالية الاستعراض السردي تصور وتحكي وتصفر وتبني في السبيل إلى إنشاء العمارية الروائية المطلوبة، أما حين تسعى القراءة إلى تعبيد صورة القرن الحادي في الرواية فستصل أولًا إلى الاعتقاد بأن حكائها السرداني هو الحرب، وما تلكه هذه الحرب من حكايات وتجارب وأفعال شخصية تتحرك داخل الشخصية الرائدة «cznąن الغامري» خارجها، فضلًا عن المحبط السردي المتعلق بالمكان وما يشتمل عليه المكان من حدود وطبقات وتمحورات.

تعتبر الرواية في مشاريعها بعضاً واسعة ومعقدة وعلمية القصيدة بالروح الشعبي الأني والديري/ الأمثل/ النكت/ الأقوال/ الكلام الشعبي العامي وغيرها، وربما بدأ أحياناً أكثر من حاجة المقولية السردية في الرواية، لكنها اضطرت بوظائف جماعة من غير وظيفتها المرجعية وما تقدم من فواتير على صعيد تمثيل المكان الزمن وتراث الشخصية، إذ أسهمت في فضاء السخرية المرة التي لم تكن سوى سبيل لقرر حالة الحرام والضياع والتشتت والفقدان والتشتيت التي كانت تعيشها حكايات الرواية، على النحو الذي يحقق فيه نوع من التعدد القياسي بين واقع الشخصيات السردية وحللها وتطعّها.

أدى توظيف الشائع من الحكايات الشعبية التي كان يعاقبهم بردودها قوةً عارياً من الدينامية في تسبيح أحداث الرواية وإعادة فاعلياتها، وعلى الرغم من أن هذه الحكايات تراوحت بين الصحيح منها والوعود والمذكر، إلا أنها عطفت حساسية النذاك الشعبي بكل قوة أدنائها وصوغ حكاياتها المدينة الأم التي سرعها لها جهدًا سرديًا هائلًا في قصصه وروايته، حتى صارت مرجعية أصيلة لا يمكن للروائي عبد الرحمن مجيد الربيعي العيش سرديًا من دونها: «مقهى التجار مازال هذا مكانًا في المدينة» وكان غسان العامري وكذلك جاسم السّيد وعزيز عبد الصاحب أحمد الباقري وقيس لفنة مراد وعبدالرازاق بشيد ومحسن الخفاجي وحسن الهلاوي وغيرهم من أدباء المدينة من رؤاه، حيث ينوعون على خدوشة العرقية الم✿روعة بالسجادة ليشردوا الشاب الساخن وحلبوا الدنية بأخلاقهم التي لا تعرف الحدود»(32).

إن «الهتّاج» هو المرتكز المكاني الذي يجمع هذه الشخصيات، التي حضر قسم منها بأسماء سردية مستعارة مثل الرواية «غسان العامري» و"عباس السيد" الذي هو الكاتب المعروف عزيز السيد جاسم، وأسماء حقيقية واقعية هي "عزيز عبد الصاحب أحمد الباقري وقيس لفنة مراد وعبدالرازاق بشيد ومحسن الخفاجي وحسن الهلاوي"، وكلهم أدباء وفنانون معروفون في الوسط الثقافي الناصري والعرقي أيضاً.

آلية الاستعراض السردي:

تتميز رواية "حنحب الرافدين بتشميل آلية سينمائية أكثر من كاميرا حساسة، تقوم أساساً على فعالية وتحرير ما يمكن أن نصطلح عليه هنا ب"الاستعراض السردي"، الذي يعتمد على فتح الحادثة الروائية على جهاتها كلها والسماح لكل ما هو متاح من الصور والأفكار والقيم والحالات والتفاصيل والحوادث الصغيرة وغيرها، لولوج عالم الرواية وفضائها والاستقرار في طبقاتها، ولعمل ضمن محاربة وسياسات تشكيكها تشتغل آلية الاستعراض السردي في الرواية

المراجع:

1. بحث عام، "الدقائق"، مكتبة القدسي، 1994.
2. مقال، "الرسم في الصور"، مجلة المجلة، 1995.
3. دراسة، "الكتاب والسينما"، 1996.
5. نظرية، "التشتيت والتفانية"، 1998.
6. مساهمة، "الفنون والثقافة"، 1999.
7. مقال، "الرسم في الصور"، 1998.
8. دراسة، "الكتاب والسينما"، 1999.
من جهة توجّه الروائي في مجمع السرد، وهو قريب من الموقف من جهة انتهاج الروائي على الخارج الواقعية السيرياتي الذي يرونه، وعبر هذين الجناحين المشابكين المتبادلين تتشكل اللعبة الأصل للعمل السردي في الرواية.

إذا فإن التشكيك السردي في الرواية يأخذ مجاله في الحراك والعمل والبناء من الجناحين كليهما، حيث تأتي المشاهد السردية في الرواية مشحونة بكثرة جذبانية متنوعة ومتدللة بين الذاتية والراهن والحلم، وهي تستقبل حركة المشهد ومعناها وح يوته.

في المشهد الأثري يستعرض الروائي صورة من صور هذا المجال المشهدي على هذا النحو المنتمي إلى التحول المنتمي والمتصور للعالم الداخلي للشخصية في فضاء مركزي من عناوين حواره الغربي تحت ضغط سطة الكاميرا الداخلية للمصورة.

قتل الذاتية.

كانت هذه الجملة تعيش مثل تمثيلة مهمة يردّدها غسان مرارًا كل يوم منذ أن سمعها من متمم البصري، وحاول أن يتلاعب بها فيجعلها مجرد أثقل الذاتية أو «إعجاب الذاتية» ولكنه يعود إليها من جديد لأن أنه استغله سماها هكذا.

إذ بالرغم من أن المشهد بدأ بداية اسمية ساكنة، أشبه بالعنوان «قتل الذاتية»، غير أن الجملة التي تشدد على ذلك بمنح المشهد تتنقل على حراك سربي داعي، كانت هذه الجملة تعزى مثل تمثيلة مهمة يردّدها غسان مرارًا كل يوم، وتأتي لها مقطوعة قصصية ثابتة متكاملة فيها الحدق وال زمن والمكان والشخصية والروية، تنتمي إلى مقطعة باللغة الأمامية في سياق الأطروحة الأساسية التي تشترك فيها الرواية أساسًا، وتحتفل بـ «الذاتة» بوصفها تمثيلًا حياً من تمثيلات السرد الروائي ذات القوة الدلالية العالية في زمن السرية والخوف، وجاء عرض واستعداد وتأليف هذه الحكايات نوعاً من (الترفيه السردي) حين يكون الكلام بأعلى درجات سريري وسهولة وحدة للاكتتام من رداء الحال والفقر والذالك.

واتسم القول السردي بإقبال مفاصل الرواية وطياتها بإشاعة الحسن الإبراهيمي بشكّة الساخر والموضوع، وشكل الساخر له وظيفته كما أن الشكل المقتضي له وظيفته أيضًا، تما سعي في الرواية نحو أداء مشترك للوظائف بينهما، وظيفة القصيدة التي تتجه في التعبر عن طغيان الحرامي الجنسي بحكم القهر النفسى والإدلال الروحي، وظيفة السخرية التي تتطلبها الحال السردي للشخصيات المصممة التي لا تجد سبيلًا للقلق والشعور من اللجوء إلى النكتة الفاحشة ذات الطبيعة الإبروسية تكوع من الانتقادات من الأعراف والمواضع، مما يشكل علامة سيمانية ورمزية للانتقادات في الوضع السياسي ماضي القاهر والضاغط.

تميزت رواية (حبيب الراوي) بتماثل وحضور عناصر القص الرئيسي الموضوعة بالسرد والحوار والوصف على نحو متوازن، وحسب استدامة كل عنصر لمتطلبات التحية واشترطاتها واحتاجاتها الفنية والجمالية والموضوعية، وهي عملية ياغية في الدقة وتتصلى اتصالًا وثيقًا بالصعقة الروائية ومستلزماتها، ولذلك في أن الروائي يتجه إلى ميدان العمل السردي والنقائي، ويتكلم العملية في حساسية الكتابة جعلته يدرك تمام الإدراك أن «الإفتقان علامة من علامات جمال الكتابة الروائية» (15) ومن دون هذا الإفتقان تظل الرواية نافقة ولا يمكن أن تحقق النجاح للملوب في مجتمع القراءة.

الراوي على المهم قرب جدًا من شخصية غسان إلى الدرجة التي يتحدى فيها مع الشخصية هذا

77

نزي المدد 6/10 أكتوبر 2011
حين تتعرض للنصوص.

ثم تتوجّه كاميرا السرد نحو الشخصية بصفتها الاجتماعية (الزمنية) داخل فضاء الحادثة الروائية الأليمة التي تشكّلت عليها الرواية:

هـا هو غسان العماري مواطن من هذا البلد، من تلك المدينة، من تلك القرية الغـرافية «أبو هاون». هـا هو يرفل بثياب الحداد، حداد الصلب، حداد الوطن، حداد الأهل.

يتعرّض لكِبابة لا تنفرج أمامها أبواب سماء، كأبّة مزمنة كوباء، مناسبة من كل ما حوله، باك من كل ما حوله.

الإشارة التصورية تبدأ بنحو الشخصية هـا هو غسان العماري، و من ثم يتواصل التعرف به على طبقات عديدة من الأوعز المكاني باتجاه الأضيق، فهو إلمـاً من هذا البلد، المحيط المكاني الحاوي لكل شيء.

ثم تكوّر دائرة المحيط المكاني درجة أقل من تلك المدينة، ثم ما تثبت أن تكوّر أكثر مع نوع التسلسل والتحديد من تلك القرية الغرافية «أبو هاون»، حيث تكون الصورة من البلد إلى المدينة إلى الكرة إلى الشخصية.

تطلب بعدها إشارة ثانية «هـا هو يرفل» بالمستوى نفسه والسباق نفسه، إذ تتفجر الإشارة على الدائرة الدائري والمهيمن بثياب الحداد، وهي تتوزع على المحيطات التي تحيط بالشخصية بقوّة حداد القلق، حداد الوطن، حداد الأهل، من الدائرة العميقة إلى الدائرة الهادئة، في صياغة ذات طبيعة سردية هندسية تعكس آلية الاستعراض السردي على امتثل الصورة.

الذاكرة تقدم نفسها بوصفها مرجعية وجدانية وإنسانية وسردية عالمية وحادية وضامة لا تترك شيئا، فهي بالرغم مما يحيط بالشخصية من مأساة وفقدانات وخشائر إلا أنها تشغّل بأعلى طاقتها على أكثر من مستوى، فهي متقدّمة.

وهناك المشاهد، الاستعراض الشامل في رؤى الأمل والمحبة، وانطلاق القصص، وتكوين الأفكار واقتصاد النص.

ويستعرض سنوات أعمالها كائية في ظل إعمالية السرد الفصيح، وفي هذه السباق الفيتنامي، لدفع لثيق ومتكنّة من أغر استغلالها في عملية السرد السينمائي الروائي داخل حلبة آليّة الاستعراض السردي التي تجري على قدم وساق تحت رعاية الروائي، وهو يسعى إلى تحويل حياة السرد وسرد الحياة إلى سينما تعمل فيها الكاميرا الذكراكية بأعلى كفاءة وقدرة وإحاطة وصول، وتلفظ إبداعية وقصيدة.

إنه يستعرض سنوات عديدة في ظل إعمالية السرد الفصيح، وفي هذه السباق الفيتنامي، لدفع لثيق ومتكنّة من أغر استغلالها في عملية السرد السينمائي الروائي داخل حلبة آليّة الاستعراض السردي التي تجري على قدم وساق تحت رعاية الروائي، وهو يسعى إلى تحويل حياة السرد وسرد الحياة إلى سينما تعمل فيها الكاميرا الذكراكية بأعلى كفاءة وقدرة وإحاطة وصول، وتلفظ إبداعية وقصيدة.

والمذا يمكن أن يتردد؟ فهل مات أبو السعود الأب؟

لقد أطلقت اسمه على عزيز عبد الصاحب عندما أُلف وأخرج مثّل إحدى المسرحيات.

(يتبع البقية على موقع المجلة بالإنترنّت)
التنجليات التاريخية والظواهر الاجتماعية في الرواية العمانية
(التمييز العربي نموذجًا)

ضياء خضير

على الرغم من أن عدد الروايات العمانية ما زال قليلاً نسبياً، فإنه فاعل وبالغ الدلالة على وصول الوعي السردي الحديث لدى بعض الكتاب العمانيين مرحلة التضحية لإنتاج دلالات سردية تقيم حواراً مغايراً مع الذات ومع الآخر، وروية القصص الروائية بطريقة أخرى مختلفة. لا تتعلقنا نكتفي بمجرد النظر إلى حدود الحكايّة، ومعايّنة الأحداث، وحالة الواقع المروود: بل لا بد من معاينة جماليات السرد وتقنياته. بما تنطوي عليه من إحساس بمنطق الزمن وما يتصل به من مكان وحدث وشخصية ولهفة تحاول أن تصنع توازنها وطباقة الخاص بين مادة الرواية وشكلها.

مثل قرينتها الرواية العربية، ارتبط الظهور الأول للرواية العمانية بشرط غير روائي، ليس فقط لوجود أسباب تتعلص بعدم استكمال المجتمع العماني للبنى الاجتماعية والثقافية الملائمة لإنتاج هذا النوع الجديد من الأدب، وإنما أيضاً لعدم وجود الوعي الفني الكافي بشروط السرد وألبابه الحديثة.

وما يقوله فيصل دراج عن بدايات الرواية العربية من أنها بدأ «معوقاً، وافداً، شديدة التعلثم لحظة، ومليلة بالهم». هي في الحالين بعيدة بعد كله عن الشرط الأوروبي الذي سوّى روايته وأرسل بها إلى ثقافات مغايرة تحقيقاً باضطراب وفوقها أن تخلق رواية مختلفة. (فيصل دراج. الرواية وتأوكل التاريخ، المركز الثقافي العربي، 2004 ص. 5) قول إن ما يقوله هذا الناقد العربي عن بدايات الرواية العربية بداية القرن العشرين، يمكن أن ينطبق، بهذه الكيفية أو تلك، على بدايات الرواية العمانية التي ظهرت في النصف الثاني من القرن نفسه.

وهذا البعد الزمني بين بداية الرواية العمانية الحديثة والرواية العربية والأوروبية الأخرى زمناً في هذه النشأة لا ينطوي فقط على فوارق كبيرة يفرضها التراكم الكمي والنوعي في هذا النوع من الصوغ النسائي، وإنما أيضاً على اختلاف الشرط الحضارى
له الكيفية التي يظل فيها هذا الماضي قابلاً على الفعل، وإقامة الظل على نوع الحياة التي يحياها هذا القارئ بهذه الطريقة أو تلك في تكوين الحاضر الراهن.

حركة أفقيّة وعمودية متلائمة ومستمرة داخل النفس والمجتمع الكبير. هذا هو الفعل الروائي الذي جعل من الرواية ملحمة العصر الحديثة، وهو المعنى البرجوازية، كما يقول هيجل، حتى إذا كان المعول عليه تدمر البطل الذي اعتنات الملحمة القديمة على تقديره بصورة أخرى مختلفة.

والقدر الذي ينطق بسلطة عمان، يمكن القول إنه نتيجة بالفعل إلى ما سمي بمشيال زيراها، بدأ المؤسسة الروائية الذي يتطور وجودها بالتوازي مع التطور الصناعي والرأسمالي، واختتمن المدينة، أو حتى وجودها وجوداً واقعياً إشكالياً قانياً.

(النظر، عبد الملك مرتضى ص 77)

نعم يستطيع الآن أن نزع مثل هذا الزعم بعد أن تتوفر الرواية العمانية عدد من المدنات السردية الطويلة التي تؤلف أساساً صالحاً لإقامة مثل هذه المؤسسة الإبداعية.

وعلى الرغم من أن هذا العدد ما زال قليلاً نسبياً فإنه فعل وتباغ الدلالات على وصول الوعي السردي الحديث لدى بعض الكاتبين اللامعين مرحلة النضج لإنتاج دولات سردية تقيم حواراً مغايراً مع الذات مع الآخر، ورؤية الفضاء الروائي بطريقة أخرى، لا تتجاوزه نكتة خفية إلى حدود الحكاية، ومعاناة الأحذية، وحالة الواقع السردي، بل بد من معايير جملات السرد وتقنياته، بما يتنوي عليه من إحساس بمنطق الزمن وما يتصل به من مكان وحجة وشخصية ولغة تحاول أن تصمم توازنها وطبيتها الخاص بين مادة الرواية وشكلها.

ومع روائية بدرية الشجي (الطرف حول الجمر) جرى تحرير الشكل الروائي العثماني من نقاط ضعفه والوضوعي الدافع إلى إنتاج الرواية والإبداع في كتباتها. وما كانت الروايات العمانية الأولى قد استنذت من أسلوب واقعي ذي طبيعة تاريخية واجتماعية وتونيقية سهيلة، ربما في تحقيق أداء متطابق الرواية الفنية ووظيفة التاريخ في أن تعا معا.

وإذا عرفنا أن من المعنى إطلاق مصطلح (الرواية) على النصوص القليلة التي وضعها عبد الله الطائي وبعض من جاوره ومن أقرانه في الثلاثة الأخيرة من القرن الماضي، فإننا لن نحتفظ الجهد الذي يرتقب على الكاتب العراقي أن يبذلوا من أجل كتابة رواية جديدة دون سند ملحمي أو مدونات سردية ذات علاقة. إنما هو الحال في القصة العمانية الناشئة، ما زالت الممتلئة بين الحياة والسرد في الكتابة الروائية تُطرح على الكاتب العرقي مجموعة من المشكلات التي يحاول هذا الكاتب التعامل معها ومعالجتها بأشكال وطرق متباينة في مستوياتها، ولكنها لا تخلو من الحيوية والرغبة الجامحة في التعبير عن الفكر والواقع المعيش بتسيسه المتلبسة وتنتفاوضاته وإشكالاته وتغييراته الكبيرة، وملامسة الجوانب الإبداعية الأكثر جدداً وجاذبية في كتابة هذا النوع الخاص من الآداب النثرية (آدم)، ضياء خضير، القلعة الثانية، دار الانتشار العربي، بيروت، 2009، ص 11-12)

وستنصب عابدنا هنا على ذلك العدد القليل من الروايات العثمانية التي استطاع أن تحقق مثل هذا الشرط الذي يشود فيه الحياة أو ميقات مخصوصة منها، موضوعة على شاشة الوعي، وعلى القارئ العثماني الذي يواجه لأول مرة، ربما، بهذا الحشد المدهش من تفاصيل الحياة يومية، بما فيها من أصوات مختلفة، متعارضة أو منجمة ومتناقضة، لتكون داخل الإطار السردي الذي ينظمها، ملحمة اجتماعية وترفيهية تفتح ذاكرة القارئ وأتفق انتظاره على الماضي قريب أو بعيد نسبياً، وتفسّر...
الفرنسية من أنها لم تستطع الصمود أمام إغراءات المدينة الأوروبية الجديدة مفتوحة بضيق الحياة في قريتها، والبرودة العاطفية لزوجها وحاجتها المستمرة إلى المال، وهو ما حدث، كذلك، لزينة محمد حسن هيكل المصري، التي لم تكن بعيدة في أزمتها العاطفية مع من تنب وروجاها الفاشل، من ناحية، عن تلك الفتاة القرآنية الفرنسية التي ذهبت ضحية لقيم العاصمة أو المدينة الفرنسية والعالمية الجديدة.

وأما تقول زهرة العمانية من أنها تشعر بالشعور ذنبيجة تقدم للعبد، إحساس بالعرأ، وأنا مكسوة بالثياب، إحساس بالخوف وأنا قوية كفاحية. الله يا رب النساء والرجال، يا رب الصيف والخريف، خذني حيث أريد للدار التي أحص بها (الأمان والكرامة والفضيلة).

أقول إنا كانت تشعر به زهرة هنا لا يختلف عما اختلف به من قبل قلب صاحبتها الفرنسية وابنها عمها المصرية من مشاعر وأحاسيس عنوانها الرئيسي هو إزالة الحرية كما ظهرت في هذه النصوص المفصلية في تاريخ الرواية العالمية والعربية.

لم تفرز على زهرة العمانية، بعد فقدانها لزوجها. أن تزوج من فتى لا ترضاه ولا تحمل به وحوصومه بالنذور، لم يمض لمحاسن الزواج الحضري ممن دون أن يستمر لها أحد ويتم دفعها. (لا أستطيع أن يكون عود زوجها، ولا أستطيع أن يكون هذا الصغير قريبا مني، يلهب بقرب أنني ويطيع نافطة مجنونة على يدي، كم أشعر بالتقليد محرم التفكير.) (ص 30) واللحظة التي وقعت فيها زهرة على سطح السفينة الشراعية التي نقلتها إلى زنجبار بعد هروبها، تحقق أن ذوئ وتسجل كحالة دالة في تاريخ تحرر المرأة العثمانية، وليس في تاريخ الرواية الإنسانية العثمانية ولا هنا.

أه ما أحليل الحرية التي تسري في عروقي الآن...

وبهكذا يمكن القول إن هذه الرواية التي تمكتها بمسقط عام 1994 وظهرت طبعها الأولى في بوروندا عام 1999، هي التي بدأت هذا الزمن الجديد في تاريخ الرواية العمانية.

ومنها كانت (زينب) محمد حسن هيكل قد دشنت زمن الرواية الفنية في الأدب المصري منذ عام 1914. (زهرة) بطلة (اللطف في الحلم) هي التي دشنت هذا الزمن في تاريخ الرواية العثمانية. فبدنية الشهية، كاتبة هذه الرواية، لم تكف بمقاربة بعض الأشكال الاجتماعية الساخنة، والذين يطلبون الانتهاء مقاومة التيار، والخروج على الأعراف والتقاليد السائدة في مجتمعها، وإنها وتع أيضا الأشكال الخاصة بكتابة الرواية الحديثة على صعيد توتر الحداث، وثقاقة اللغة، وفقا لها، ورسم الشخصيات، ووصف الأمكنة، وإحكام المسافة في الحركة المترددة بين الماضي، والحاضر والمستقبل، والظروف النفسية والاجتماعي بين الموقع والمدنية السردية المؤطرة، والمحافصة على توانين الفكاهة.

ولكن واجهته بطلة الرواية الجديدة المتغير في حياتها العثمانية. وحتى السقوط في حياتها الاجتماعية والأخلاقية. لأن ذلك هو الزمن الذي يرتقي بها دفعه من أجل أن تضرب مثل لبين جنسهام النساء العمانيات. وذلك ما حدث من قبل لإدا بوفاري حوالى منتصف القرن السابع عشر حين جعل منها الفرنسى جواشت فلوير أمنواجها لحاسة صبر أوروبى جديد إزاء زهرة كانت تمس كثير من تقاليد وقمع توصيك أن تغيب مفسفة السجل لظهور قيم وتقاليد أخرى مختلفة.

على الرغم من كل ما نعرفه عن بطلة هذه الرواية
أحياء: الحياة المأهولة، الحياة المأهولة.

حتى أنه أي حال نحن في القدس.

الله ذا النعمة، الله ذا النعمة.

(ص 113-114)

كان كل ما أردت أن أطر في السماء أن ألقى السلام على كلها في زرقاء البحر، وأن ألقى منفزة في الساحاب ولفظ عالم الشمس. كل ما بغيت أن أصبح جيدة فردة تماماً، عالمي حر ووطني أخير سماوي.

كل ما بغيت أن تحملني موجهة بيضاء إلى أمضي تتجاهل ألومنتي وتعاملني بقاء وحب. تتجاهل أرقي وأمل ونجس (ص 14).

وعلى صعيد التقنيات الخاصة بالكتابة الروائية كانت الكتابة حريرة على تصوير فصول روايتها هذا، حيث تجعلها شعراء عرب وأجانب، ولكن تأثير ذلك قد يكون هامشاً في الغالب، لأن المحتوى الشعري الحقيقي الذي نطول عليه هذه الفصول هو الذي مثل المعايد الداخلي غير المعبر عنه بغير هذه الطريقة الذي ظهر من مراوح جمالية هادئة بحرينية، أو الطريق من البخور إلى الغرير، أو الطريق من الفن إلى الحياة.

من تلك البخور، من تلك الفن، من تلك الحياة، من تلك الوفاء.

(ص 205)
النزج المدهش بين صورة الطبيعة بسيقان أشجارها الملتفة مثل حكبات ليلية محمومة، وثمارها التي تبدو في الظلام الخفيف كعيون سواد متوجة حمراء، صورة هذه النزج الوحيد المحارة في غريبتها من كل جانب بعيون الرجال، فالرغببة الجنسية الكامنة، ورانحتها المضمرة بين الكلمات تتعكس، بهذه الكلية أو تلك، على صورة هذه الطبيعة التي لا يفطر فيها العنصر الذكوري(الرضخ) مثل(ربيع) لهيمنة العنصر الأنثوي وسيطرة السحرية المدروخة، ظلال الصورة والزوايا المتطرفة فيها.

و بداية هذا الوصف الأخير تبدأ هكذا:
( نظرت خفية جوفدت ربيع يتعزى راضحا) (153)

وانتهى هكذا:
(وجود ربيع معي سجني على التوغل في غابة النازج المظلمة، كان يداخلي غضب غريب كره أكره حتى التفكير في أسبابه، والأوراق اليابسة، والأوراق البيضاء تتكسر يفكك تحت قدمي، أخف من هكذا مكان تكثر فيه الهواء والعياط والجن، وأرعدت) (152)

وأوضح أن هذا التوغل مع(ربيع) في أعمق هذه الغابة يحمل في ذاته أ عمر متحمل من التوغل في رقبة جنسية محرمة بدأت أشجار النازج وساقتها الملتفة بهذه الحقيقة مشاركة فيها ودافعة إليها، حتى إذا أ+vف الجسيم القام من طريق الزواج، الذي يحمل فيما بعد منجوه نحو شخص آخر هو صالح، وليس مع ربيع نفسه، ويمكن أن تحدث بنفس الطريقة، تقريبا من نصوص رواية الفنانة أخرى تكتب في توازي لاحقة من قبل عبد العزيز الفارس وحسن العبري، ومحمود الرحبي، ودهي الجديري، وجوحة الحارثي، ونجيح هي الأخرى، في تحقيق مثل هذه الشروط على مستوى اللغة، والأسلوب، والتقنية.

في حين أن ما تقوله بطلة الرواية وهي تصف غروب الشمس في مالندي الأفريقية لدى وصولها إليها، مثل جنودها من هذه اللغة الشعرية أو الشاعرية التي تتحدث عنها:
(أما المغرب في مالندي هذه فله طعم مختلف، والشمس أقرب مما يحب، بلون صفار البياض الفائق في قن دجاجها، وحولها الشفق خجل، والرجال يتحركون في كل وقت يتهامسون، لكيلآ تعلو أصولهم فتطغى على صوت الإمام الدامي للصلاة، ما أحسنت بالرغم والقفا، والسحر هائم على وجه في الأجواء بلطف الهواء ويفتح الناس خفأ فتبدون كالأشباح السارة. وبعد الصلاة بدأ البشارة يتصدرون كالاطفال يتجاوزون ويتبعرون على الرمال الباردة، أو يخلعون ثيابهم ويسعون في الماء البارد) (151-152)

(جذوع أنجار النازج الشاهقة حكاءة ليلية محمومة، فما من ساق تشبه الأخرى، جميعها أصابته حتى الموت. فانتحرت، تراقصت وتمايلت على بعضها البعض، ثمها في الصباغ الخفيف تبدو كعيون سواد متوجة حمراء، ونحات رائحة جميلة تتبزق في القضاء، غرانيش موجد، وجود ربيع معي سجني على التوغل في غابة النازج المظلمة) (153)

وأوضح أن قيمة مثل هذا الأداء الوصفي في الرواية أن تكون على أساس الموضوع الذي يحتله الروائي في مجمل السرد، والكينية التي نرى فيها الزمن الحاضر لحظة هذا الغروب الأفريقي، وهو يتحرك مع لون الشمس نحو الخلف حيث البضاد الفائق، محجاج في القرية العمانية التي خلقها بطولة الرواية وراءها، إذ هي حاضرة في قلب هذا المشهد المتحرك مع حركة الرجال وصول المؤمن للصلاة، والسحر الهائم على سحنات الوجه...
أما جانبية الأداء الشعر في المقطعة الثانية المنقولة هنا من هذا الوصف، فتنتبأ من هذا

83

نزي العدد 68 / أكتوبر 2011
ُتعرضت لها البلاد في منتصف الستينات من القرن الماضي. أما رواية محمد بن سيف الرحبى (السِّيد
مر من هنا) الصادرة عام 2011، فقد حاول أن
تستحضر، في الأخرى، جاها من التاريخ العماني،
مع مثالاً، هذه المرة، سبيكة سلطان عمان الشهير
سييف بن سلطان الذي أقسم خلال حكمه الطويل
وتمارداً م preparedStatement من عمان إلى زنجبار في شرق
أفريقيا.
مع العلم أن الذين تناولوا التاريخ في رواياتهم
الروائيين العمانيين، لم يعتقلا فقط على بطون
الكتاب والمدونات التاريخية، بل حاولوا أيضاً
معالجة وقائع تاريخية قصيرة نسبياً، مازالت ذاهرة
على عبد الله الطائي في روايته المشار إليهما،
وإذا لم يكن ما كتبه في المعركة في ظفار في روايته (همس الجسور)، وعن الأحداث
والملابسات المحيطة بواجهة البريطان في روايته
ابن سولج)، وكذلك ما كتبه أحمد الزبيدي عن
الثورة في ظفار في روايته (أحوال القبائل عشية
الانتقلاب الإليزي) الصادرة بنيروت عام 2008، وما انطوت عليه نهاية رواية بدرية
الثبيث التي مر ذكرها من أحداث مأساوية نهددها
الوجود العماني في زنجبار عشية إعلان استقلالها
عن الدولة العثمانية، وتمت روايتها من قبل شاهد
عبان هو بطلة الرواية نفسها.
أي أن فهمنا للماضي واستحضار بعض وقائعه
وأحداثه في هذه الروايات لم يكن بعيدا عن
معالجة الحاضر، أو بعض طبيعته، وما يمور تحت
سطحه من صور وملابسات وتحولات وغي تأريخ
واجتماعي لم يحسن المسؤولين تسجيل انشاراته
وإبراز تأثيره على صياغة حاضر البلاد العمانية
وعيشية موطاتها. بنفس الطريقة التي تمت في
مثل هذه الروايات.
أي أننا نتحدث هنا عن التاريخ بالمعنى العميقة
والبناء، من دون أن ننسى ما كتبه آخرون مثل علي
المعدري، وأحمد الزبيدي ومحمد عبد العزيز من
نصوص روائية حديثة.
لقد حدث تغيير كبير في البيئة التي يعيش فيها
الروائي العماني واتخذت فيها الأشياء والمفاهيم
شكل جديد، عمل على تغيير نظرة هذا الروائي إلى
 نفسه والمحل وما حوله وما دامت الرواية، في أبسط
تعريفاتها، تعبيرا نصيا عن مجتمع يتغير، وصولا
إلى الحالة التي يعي فيها هذا المجتمع أنه يتغير،
فإن من الضرر أن نظل الشكل الروائي ثابتاً لا
يستجيب لعملية التغيير هذه.
فلن كان تغيير النصيرة التي كتبها كل هؤلاء
قبل مغامراتهم الروائية الأولى هي البداية، فإن
الروائية القصيرة نفسها تمثل «مخترع الرواية» على
حد تعبير ميشيل بوردير (7)، باعتبار هذه الأخيرة
أمسى حقل للتغيير مع الحداثة الخفية، وأسمر
بيئة تبحث فيها الطريقة التي تظهر لنا فيها
الحقيقية، أو التي يمكن أن تظهر لنا فيها. وبعد أن
أصبحت القصة القصيرة والسريع الصغرى غير
صالحة لاستيعاب جميع العلاقات المجيدة التي
تشتاق إلى هذه البيئة الجديدة، بما فيها من لقاق
ملامس وتبادل آداب واحتياطات تعود في
العلاقات داخل المدينة الجديدة وخارجها.
وما تغذيه التحوليات التاريخية والظواهر
الاجتماعية التي ندب التركيز عليها في هذه
الورقية مجرد الاهتمام بالروايات العمانية التي
تعرضت بشكل مباشر لوقائع تاريخية وإجتماعية
معقدة، كما فعل عبد الله الطائي حين عالج في
روايته الثانية (الصراع الكبير) [كتبت بين 19
و19 وطبع عام 81] مقاومة العمانيين للاحتلال
البرتغالي لهم، وفي روايته الأولى (السانتوسة
الجدل الأخضر) [كتبت بين 56 وطبعت عام
32] وتناول فيها الأحداث الخاصة بما سيثلورها
الجدل الأخضر، والانقسامات الداخلية التي

84
نروي العدد /68 / أكتوبر 2011
للمكلمة. هذا التاريخ الذي يتغير في النظام بالذات، وتحول الشخصية الروائية داخله إلى نموذج نمطي يمكن أن نرى صورته البصرية أو فلسفتها الأساسية في المرحلة التاريخية المعنوية بوصفها دالة إنسانية حيا يضفي على هيلان الاسم المفرidden وجودا حقيقيا.ريد على وجوده الوريقي المتخيل، وحتى على وجوده الوريقي العابر. إذ لا تعني معرفة التاريخ شيئا إذا لم ترتبط بأهمية أدرك الظروف الاجتماعية والقردة على تحليل عنصر الدومومة والتغيير في المعنى اليومي. والفهم في كل هو الكيفية التي يعبر فيها جوهر العمل الروائي الأكثر عمقا عن ذاته في السؤال الذي يطرحه عن الإنسان، والكيفية التي يقول فيها الروائي ما يقول به المزخر. اتخاذ على جوهر إنساني عصي على الكتاب. ستستمتع زمنا في انتظار احتفاء لا هروب منها. كما يقول جورج لوكاش في كتابه الرواية التاريخية.

وإذا كانت الظروف الاجتماعية التي تتخذ شكل تسجيل تاريخي دقيق لتظهر بعض البنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية والنفسية التي تم رصدها في هذه الروايات عديدة وممتلئة وعلى نحو يجز من الصعب حصرها في هذه الورقة، فلا بد من الاستثمار على استعراض بعضها لرؤية الكيفية التي تم بها معلجتها سردية، خصوصا إذا وجدنا تأكيدا وإشتفاكانا في تناولها في أكثر من رواية من هذه الروايات. ودرية بدرية المخلدية المقدمة جرى التأكد على حرب المرأة وبناء شخصيتها وشعور بذاتها واستقلالها. بعيدا عن هيئة الرجل وسيطرته الزوجية أوالعربية على حياتها. كما أشرنا. في حين تعرضنا رواية (سبد الفجر) لوجهة الحارثي لدراسة مماثلة مجموعه كبيرة من الشخصيات الأثنوية والجاهلية والتعليمية. وظهر تطور مراحل زمنية عاشتها عائلة عمانية ريفية تُتيت.  

المراجعات. مراجعات. مراجعات. 85

التقليدية. وقد تميزت هذه الرواية الأخيرة ببحوثها الباطنة، وجماعات لها. وتعهد أصابعها. واعتكام بناء شخصياتها الأنثوية والرجلية. واتصال راحة السرد فيها على مساحات داخلية وخارجية مجهولة، مرحلة زمنية مهمة من تاريخ عائلة عمانية متوسطة، بما انتداب على عن أوضاع اقتصادية، وعلاقات عاطفية، وتقاليد اجتماعية، وقوقور طبقية، وعُرقية، وتطورات نفسية وفكرية بالغة الغني والدالالة. 

وهناك نفي الإطار الاجتماعي والثقافي الذي ينظم رواية عبد العزيز الفارسي (بني الأرض. بسمل لزه) بما فيه من جزء مكاني قروي ينظم الأفعال السردية والتنمذج البشرية التي تميزها أصابعها عن أصابعها، واستقلل من كل منها بعدو أو أكثر من فصول النص ليباطن بنفس رواية الأحداث، ويسجل رويته للآخور من زاويته الخاصة المنطفقة أو المتلفة كثيرا أو قليلا عن رؤية الآخرين. (صدرت طبعة الرواية الأولى عن دار الإنتاج العربي بيروت 2007).

أما رواية حسين العربي الموسومة ب (الأحمر والأصفر). فقد انتهت حساب سيرة ذاتية عميزة لشاب عماني عاش طفولته في إحدى القرى المعزولة، وانتقل بعدها إلى المدينة ليكون شاهدا على عالم آخر مختلف في سلوك نسبه ورجاله. وعلاقاته الاجتماعية، خصوصا في جوانبها العاطفية والنسوية.

الإحياء مثيرة وإنها، في مجموعةها، نوع (التروية العاطفية) التي يرصد رواية بضمير الغائب تطور وعي يبطو الشاب القريء بالعالم وباحية من حوله على مستويات عدة تحت التعالقات العاطفية والجسدية مكانا مميزا فيها. علما بأن ضمير الغائب الذي كتب فيه هذه الرواية (مع وجود بعض الافتراضات القليلة إلى ضمير المتكلم) يمثل أبسط الصيغ التي
على أساس العرق أو اللون ما زال موجوداً مع ذلك على مستوى الحكاة المسرودة. وقد جعلت منه بعض الروايات العمانية موضوعاً من موضوعاتها. وقررت ملاحظة بعض شخصياتها ذات الطابع الإشكالي في الغالبية العظمى منهما.

ومنذ رواية دررية الشجي (الطوف حيت الحمر) التي هيرت ببطيلة (القبيه) رحمة ذات الحسب والنسب إلى أفريقية بختا عن الزوجة الأفريقيَّة الثانية لزوجها المتوفى، وحاولت تجاوز الأعراف والتأقلم الخاصة بالتمييز العرقي القائم بين الأعراق (العبيد) في حياتها الثانية التي أمضتها في زنجبار، دخلت روايات عمانية أخرى في صلب هذه الطبيعة الاجتماعية الحساسة، مع أن ما فعلته هذه الروايات أو بعضها لا يزيد في الواقع، عن الكشف عن واقع اجتماعي موجود في زمنها على مستوى الذاتية والثقافة التقليدية، وتعرض في الوعي والاكتئاب الجمتي، وليس فقط على مستوى واقع الغزير والحب العنصري الظاهر أو المضمر في الحياة الاجتماعية والآسرية القائمة آنذاك في المجتمع العثماني من الناحية العملية.

ويبدو موقف زهرة في (الطوف حيث الحمر) مختلفاً بعض الاختلافات من هذه المشكلة، فقد خضع هذا الموقف إلى تغيير لا يتجوزه من الرفض إلى القبول، من نظرة المرأة (الحمر) إلى (العبيد) الذين يقومون على خدمتها، نحو القبول بمبدأ المساءة بين البشر بصرف النظر عن اللون والعرق. وهو ما يبدوا فرقاً واضح الأمور أثناء وجود زهرة في أفريقية السوداء بعد تحريم الرق وتجار العبيد، والظروف الاستثنائية التي شهدتها وطنها الثاني زنجبار عشية استقلالها وانفصالها عن الدولة العثمانية، أكثر مما أفرج ظهوف الاختيار المبني على قناعات نظرية وأخلاقية عميقة.

تكتب بها الرواية: إذ أن كل مرّة يلجأ فيها الكاتب إلى صيغة أخرى يكون ذلك على سبيل المجاز، وهي ترد إلى صورتها الأساسية المضمرة المتمثلة بهذا الضمير (أنظر بهد هذا الصدح، ميشيل بوترب، بحوث في الرواية، مرجع سابق، ص 37).

الظواهر الاجتماعية

وأما أن ظواهر الاجتماعيَّة التي اثنت عليها الرواية العمانية كثيرة ومتشعبة، فسنتناول هنا أن نقتصر على عرض واحدة منها: وهي قضية التمييز العرقي في المجتمع العثمائي لرُؤية الكيفية التي تمت بها معالجتها داخل المدونة السرديَّة العمانية، بوصفها إحدى المعطيات السلبية القائمة على مستوى الرأس الاجتماعي، والتركيب القبلي الذي ما زالت فاعلة، وما زالت بعض قطاعات من المجتمعات العربية الكنية تعاني منها. فعلى الرغم من أن علماء البِيولوجيا قد كفوا عن تصنيف البشر على أساس العرقي يصل باللون أو النسب. فإن الوعي القائم في بعض هذه المجتمعات ما زال مؤمناً بفكرة التلفظ العرقي وصفاء النسب، وغير ذلك من أمور يجري فيها الخلاف بين البيلة والثقافة الشعبية العامة المترسبة في الذاكرة الجماعية.

لقد مؤثر العوامل البيئيَّة الاجتماعية والاقتصادية والاجتماعية والتفاعل بين البشر في المجتمع العثماني الحديث على الحدود بين الأعمال وعُرفت، إلى حد ما، من أسر النظرية القائمة على تقسيم البشر إلى أصناف دنيا وعُليا، وغُرِبت في طبيعة المعالمة القائمة بين الناس على أساس وجود فروق وصفات اجتماعية وثقافية غير شخصية، وغير مسؤولة عنها، ولكن التمييز
لقد كانت زهرة ترى نفسها(ملكة) وأميرة حقيقية في الديار الأفريقية بعد أن أشترته المزارع وامتلك الأرض مع العبيد الذين يعملون فيها.

أحب أن تكون هذه الحياة، فإلى أن أحب أن تكون في المكان الذي أعده في المكان الذي أكون فيه ملكة أحكم بسياجيني الخاص، حيث لا يجري فرد - باستثناء كتبنا السخيف - أن يعرضني أو أن يخلص لي، سأصنع من كل هذا حلاً بدون نهایات، حلمًا تحقيق أخير من الندم أم كأحرق شوقاً لأرى نفسي أميرة حقيقية.

ولكن هذا الموقف انقلب بطريقة دراماتيكية حين وجدت زهرة نفسها وحيدة ومهربة، من قبل هؤلاء(العبيد) داخل مزرعتها نفسها، وكتبنا(السخيف) كما تصفهما هذا يرفض العرض الذي تقدم به زهرة إليه بالزواج منها، بعد مرت زوجها الثاني(صالح) الذي ما زالت تحمل بذوره في بطنهها،

( تزوجني إذن، خذني حيث تريد، سأفعل لك كل ما تشاء، فقط دعوا هذه الأرض، دعوها لي ليس لي مكان آخر)

نظر إلى بهدفها، وقال من علبه البغيض:

- أنت تطلب مني الزواج، وماذا عن الغرب الذي كنت تنشدته بها، أنت الذين بعد أسود، اليوم تعرضين على الزواج؟
- تعن، فقط دع الأرض.

وهُر رأسه ف إذن:

- لا لن أتزوج، أنا أيضًا في فروق الخاصة.

ومع أن الأمر في مثل هذا الحوار يستند إلى رؤى وواصفات سياسية متقطعة، وليس فقط إلى تبادل المصادر المادية، فإن اللافت في هذه النغمة الجديدة التي صار فيها الأفريقي الأسود يرفض الاقتراح بهذه المرأة العربية(الحرة) مستنداً هو
لا تزويجها الحر، وتوقف الزواج بالعبد لكي لا تزداد الطينة بلة (ص 24).

أقول مع أن هذه الكتب التي بدأت أم لستعمرها من خالاتها قد بدأت بالفعل في تغيير وعيها ونظرتها إلى الأشياء، فإن ذلك لم يكن كافياً لحمايتها من فشل النظرية، خصوصاً بعد أن ارتكبت خطاهما أو خطينتها الأولى المتماثلة في معاشرتها مع الفتى الأسرم (خليف) الذي يأتها على بضرة أن تهره بعيداً بالفلكلورة، وتعني نسبياً أنها لم تكن تعرف في حوارها مع صديقتها (منى)، كانت أم (تبعت نفسها) كما تقول صديقتها (منى)، و (لكي أفكار فقط أن يصبح لدى الناس مبرر لكي تعاملها بدونية، أشعر أن تجاورهما ما يصبح تفتقهم على الأنا) (ص 155)، كما تعرف في حوارها مع صديقتها كتبت (منى) لدى زيارة هذه الأخيرة لها في شقتها بمسقط.

ولكن هذه الكلمة تسير في حالة (أمل) غير بعض الحلول الفردية الخاصة بالقرية الشخصية المشروكة في مدى تجاورتها، طالماقيت (الشروع ليس في أماكنها) على الصعيد الاجتماعي، بينما كانت قوة هذه المعرفة والوعي الاجتماعي السياسي والمراقق لها قد قادت كتمها إحدى الشخصيات العربية في رواية البيضاء هي (الحياة جريدة) المتهمة إلى مواصفات وطنية عزلت بين وضع الشخصية وعلاقاتها العاطفية من جهة وبين عينو بقضية أبناء وطأة السياسية والقومية، من جهة أخرى، ولعل اختلاف القضاة السري أو الحزن الذي وجدت كل واحدة من هاتين الشخصيات نفسها مشابكة فيه، هو المسؤول عن ذلك. على الرغم من أننا ندرك أن روابط (النعم الثوري) لها تأثير سماوي التي جعلت من نضال العبيد الأمريكيين وتوقفهم نحو الحرية

لا تزويجها الحر، وتوقف الزواج بالعبد لكي لا تزداد الطينة بلة (ص 24).

أقول مع أن هذه الكتب التي بدأت أم لستعمرها من خالاتها قد بدأت بالفعل في تغيير وعيها ونظرتها إلى الأشياء، فإن ذلك لم يكن كافياً لحمايتها من فشل النظرية، خصوصاً بعد أن ارتكبت خطاهما أو خطينتها الأولى المتماثلة في معاشرتها مع الفتى الأسرم (خليف) الذي يأتها على بضرة أن تهره بعيداً بالفلكلورة، وتعني نسبياً أنها لم تكن تعرف في حوارها مع صديقتها (منى)، كانت أم (تبعت نفسها) كما تقول صديقتها (منى)، و (لكي أفكار فقط أن يصبح لدى الناس مبرر لكي تعاملها بدونية، أشعر أن تجاورهما ما يصبح تفتقهم على الأنا) (ص 155)، كما تعرف في حوارها مع صديقتها كتبت (منى) لدى زيارة هذه الأخيرة لها في شقتها بمسقط.

ولكن هذه الكلمة تسير في حالة (أمل) غير بعض الحلول الفردية الخاصة بالقرية الشخصية المشروكة في مدى تجاورتها، طالماقيت (الشروع ليس في أماكنها) على الصعيد الاجتماعي، بينما كانت قوة هذه المعرفة والوعي الاجتماعي السياسي والمراقق لها قد قادت كتمها إحدى الشخصيات العربية في رواية البيضاء هي (الحياة جريدة) المتهمة إلى مواصفات وطنية عزلت بين وضع الشخصية وعلاقاتها العاطفية من جهة وبين عينو بقضية أبناء وطأة السياسية والقومية، من جهة أخرى، ولعل اختلاف القضاة السري أو الحزن الذي وجدت كل واحدة من هاتين الشخصيات نفسها مشابكة فيه، هو المسؤول عن ذلك. على الرغم من أننا ندرك أن روابط (النعم الثوري) لها تأثير سماوي التي جعلت من نضال العبيد الأمريكيين وتوقفهم نحو الحرية
يتعدّى إلى إلقاء الأذى بمجمّل البناء السردي في رواية هدى الجهريري هذه، أو في هذا الجزء الأخير منها على أقل تقدير، والسؤال الذي يحمل لقارئ هذه الرواية أن يطرحه هنا هو: لماذا يجب أن يقال لهذا القارئ إن هذه المتمايزات العاطفية لم تكن في الواقع غير حيال وحلل وهم من الأوهام على الرغم من كل التفاصيل الوقائعية الموصوفة، في حين تظل الأفعال العاطفية المشابهة لصداقتها ورفقته طوله. أمر واحد وحيد هو القارئ، لأن الساعات ليست مجرد لعب، ولا متعقبا روائيا اعتباطيا غير معروف بضوابط وруч، كما نرى، ليست ضوابط فنية يليهما البناء السردي والسيطرة المحتوى للأحداث في المكانية، وإنما هي إمكانيات (ضوابط) اجتماعية تستجيب فيها الرواية. شخصياً يضفي على البناء السردي. وهو تعبيراً ذو معنى ودلاً-ball لفصول هذه الرواية. والتفصيل الوحيد الذي يمكن لهذا القارئ أن يقدمه هو براجم بهذة الإجراء غير المتوقع من قبل الرواية هو أنه لا يمكن لشخصية مني الحسب والنسب أن تقع في المحرر وتنقد لمغامرة الحساب من هذا النوع، حتى إذا كان الأمر يتحقق بتفصيل سردي ييقن مهماً على صعيد القوة، وليس على صعيد التغيير الواقعي، وهو ما يعني أيضاً أن (البيضة) أمر هي وحدها من يستطيع تحمل مسؤولية الوقائع في الحسرون، ويشتكي الخطابات تحت سمع وحور المجتمع أو دون أن لها مهينات لذاك بحكم الطبيعة والأسلوب الذي يصفه اللون ويشتغل العرق في صياغته. الأمر الذي يعني أن هناك خلايا لا يقتصر على هذا الانحراف في البضائع، وإنما

وضعياً لها. كانت من أوائل الكتب التي حرصت أمل على قراءتها، في إشارة منها، فيما يبدو إلى البعد السياسي والعرقي الذي تنطوي عليه مثل هذه الرواية. وله البلاغة نفسها تشبه(العوام كثيراً، لأن لا يستطيع أن أتفق عن نفسي أمام مضايقات حديث (٣٢)

وأما البعد على الدعامة في بناء هذه الرواية، أو ما يسمى الجانب الأخير منها هو أحوال المغامرة العاطفية التي تقوم بها(البيضة) صيغة حالة الشخصية الرئيسية في الرواية، حين تتحق غزاة حبيبته القديم حازم في الفندق، وتقَّد معه في أحوال عاطفية حمزة بعيد عن زوجها(محسن) وابنته(في). أقول إن مابيعت على الدعامة هذا هو أن القارئ يُبين لاحقاً أن الأمر لم يكن غير حلم من الحالات. فنحن جمل وهم ومعمر، قد نأتي من أحلامنا، وأنه لا يوجد واقعية لحزم هذا مع أنه احتلصفات عدة من الرواية وتداخل في نسبتها السردي على نحو لا يشك فيه ولا يره منه، وهو ما يقتضي من القارئ أن(يعيد ترتيب الحكاية من جديد) بسبب العناصر الأخرى للرواية، وهو تغيير ذو معنى ودلاً-ball بالغ هذا. والتفسير الوحيد الذي يمكن لهذا القارئ أن يقدمه هو براجم بهذة الإجراء غير المتوقع من قبل الرواية هو أنه لا يمكن لشخصية مني الحسب والنسب أن تقع في المحرر وتنقد لمغامرة الحساب من هذا النوع، حتى إذا كان الأمر يتحقق بتفصيل سردي ييقن مهماً على صعيد القوة، وليس على صعيد التغيير الواقعي، وهو ما يعني أيضاً أن (البيضة) أمر هي وحدها من يستطيع تحمل مسؤولية الوقائع في الحسرون، ويشتكي الخطابات تحت سمع وحور المجتمع أو دون أن لها مهينات لذاك بحكم الطبيعة والأسلوب الذي يصفه اللون ويشتغل العرق في صياغته. الأمر الذي يعني أن هناك خلايا لا يقتصر على هذا الانحراف فيبضم، وإنما
وكاد تكون نمطية ومقصودة في البنية السردية، من أجل أن يظهر للملامٍ مدى قوة التأثير الذي تتركه سلامة الأصول وصفاء اللون وغير ذلك من مزايا عرقية واعدة أو غير واعدة، على طبيعة السلوك الذي تسلكه الشخصية داخل مجتمع قليل مختلف بطبيعته عن تلك الشخصية في أصوله ولون بشرته.

أما رواية جوحة الحراثي سيدات القمر الصادرة عن دار الأدب في بروت عام 2010 فقد تناولت بعض الأعراق (الصافية) في نسبيها السردية تداخله له علاقة بتكوين الحالة العمانية المتوسطة التي كانت موضوعاً لهذه الرواية. فقد قام بعض (العبيد) بالعصابات على خمود تلك الحالة، ولفظوا عناصر هامشية وأساسية في علاقاتها وذكرياتها القريبة في القمر، وهم يتراوحون بين شخصيات ذات حضور كبير في الرواية مثل ثقفته وإرسالها سنجوزو ووجودها شتات، ومسعودية وزوجها زياد، وأخرى غائبة مثل حبيب زوج غريبة وأمها تعبكها الطبيقية (الخريزمان). وقد كانت بعض هذه الشخصيات متصلة ضمن تجارة العبيد من كينيا، فما جلب بعضها الآخر من مكان في بلوغنستان.

والرواية تذكر لنا فصولاً من تاريخ هذه الشخصيات والطريقة التي تم فيها أسرهم وترحيلهم من بلدانهم الأصلية ثم بيعهم كعبيد في عمّان، في تلك الحالة المفصلية التي كانت فيها تجارة الرقيق قد شاركت على الانتهاء، وأصبحت مزجراً على الصعيد العالمي. (حين ولد سنجوزو في إحدى القرى الصغيرة بكينيا)

كان السيد سعيد بن سلطان يوقع مع بريطانيا الاتفاقية الثانية لترحيل تجارة الرقيق... ولكن سنجوزو لم يكمل العشرين من عمره حتى كان هدفه للقناصة من القرى الأخرى الأثرية، الذي تسليمه إلى قريته الغالية في الظل، وأعادوا الشراك في عمق الغابة، وحين ذهب سنجوزو لل항ياد في الفجر يقع في الشرك الذي يتفننيه كقلب لقلبه القناصون

(يتبع البقية على موقع المجلة بالانترنت)
الضاحك في الشعر
«إلياس لحود»
إبراهيم محمود

ربما...

أن يكون للعالم في مكوناته صلة بالضحك، لا بل أن يكون الضحك حزفاً كل ما يمكننا التفكير فيه، هذا ما لا يمكن الشك فيه انطلاقاً من الشعر بالذات وقبل سواه، لأن الشعر هو الأكثر قدرة على طمأننتنا بصدور تصور هذا.

الإنساني المصري المعروف أحمد أبو زيد، لا يظهر عليه أنه يريد تعزيز مقولة كهذه، لحظة البحث في صلة الإله بالضحك، ليدع قارئه في مواجهة ضحك خاص به، حسناً تصرف أبو زيد وهو يعتبر ما بدأ تقاله معناه بـ«الفكاهة والضحك» بما هو قابل لاحتمال يقوله «يقال إن المصريين القدماء كانوا يعتقدون أن العالم خلق من الضحك، فحين أراد الله الأكبر أن يخلق العالم أطلق ضحك قوية فكانت أرجاء العالم السبعة، ثم أطلق ضحكة أخرى فكان النور، وأطلق ضحكة ثالثة فكان الماء، وهكذا حتى تم خلق الروح من الضحك السابقة»، ليأتي قوله، كما لو أنه يشرح ما استشهد به كأتي به مأخوذ بحية فعلية لقول كذا، وهذا يمثل لنا ضحكم «من أجل ذلك كان الضحك عنصراً أساسيًا في الحياة، وصفة هامة من صفات البشر، وعاملاً قويًا في الربط بين الناس... إلخ».

الضحك هو الاستثناء وخلافه القاعدة إذاً في الاستثناء لا بد أن يكون الإبداع مغزى الاختلاف، ولكلما هو مثير للمتحيل إن...
في الضحك وهو يحيج الجنون إليه كخطاب فصيح "إن الجنون الذي يندفع داخله العمل هو فضيلة عملنا، هو لإنانية سبيل الذي يجب أن يقطعه، هو موهبتي التي يختلط داخلها الحواري والمفسر". ولعله لا أجاب الصواب كثيراً، وكما أرى، إن أسرت إلى أن فوكو كان مخالط في كل سطر من سطور كتابه (تاريخ الجنون)، وقد عدل عن تسميته تقديراً لسرانة الضحك، إذ أن الذي يبني الجنون الموهوب كجنون استثنائي بدوره إما هو الضحك. وعليه جازم فيما أذهب إليه وهو أن فوكو كان مسلمنا ب만عة ضحك حتى آخر لحظة من حياته إن الضحك هو النفس العمق لللغة، بينما الصمت هو خالصه، لهذا يبرز الشعر بينهما حالماً ومتنفساً بصفة ذلك ما يفتح واسعاً كلام الشعر في صمت اللغة الذي يكون حلمه، لتشهد أكبر انتزاح استعاري في المعنى، عندما يستوقفنا الشعر وهو يعودنا إلى تاريخ يتم تخييله إذ يتعلق بالشعر، ويطرد على إبقائه الضحك وصداء، وأن يكون الشعر على هذا القدر من الأوبليبية في المبادرة الكفيلة، فإن الذي يقارب فيه هو الجنون فيما يحظى على عمايشته، وقد خرج من سياق الكلام كنسق عماد أو متوارث، ليكون آفاقاً خارج حدود اليوم بالذات، وإن يكون إياك لحدود المثال في الشعر، فإنني أجد فيما استشعرته الضحك في وسط واجه، وأกกاني به استرجاع سلف ما في تاريخ لم يوثب كان له مجد في الضحك الذي يوردد العروض، خلاف ما هو متناول بصدارة الضحك!

فتتح معبر

يُنْتِه هنالك أن يرغبون مع آخرين كثير، كانوا مازالوا يرون أن الضحك يكون في المفاضلات أمعناً قليلاً في مفهوم "تكوين العالم" أي ولادة جينولوجيته، ومن يكون المقدر على فعل الولادة، أعني بذلك: أي رحم ميثولوجي، مهيب، جليل، ومن يكون وراءه، ليتبقى في منظوم أنظارنا هذا المولود الفلسفي: العالم، تخيّله لا يبعث على الضحك حقاً، إذ دقع في أبعاده والفترة التي لازمت تشكيلاً وما فية من عناصر حيوية.

وقد الإسلال الذكر يملك السر، ويتحدى الذين وهبهم عالماً هو عاهم أساساً، والإنسان ضمناً، وهو لا يتيح معاودة الضحك الجدير به، بقدر ما يحذى على مكاسبه لحقيقة ضحك في وسع الكون، لا يحيط به سوى القلعة.

الضحك هو انساح العالم على سر مؤثر

المدعون باعتبارهم مماثلين إلى درجة التهوير، والشعر في الواجهة لا يخفى جانباً من هذا السر وهو لا يكف بين الحين والآخر عن مباغتنا بما يشتهبه فيهما روحاً تكتاك نشرها مولعًا وجالساً بأيدينا، وهذا الكائن المعتبر شاعراً ما كان له يرى مختاراً، أو يرتفع إلى مرتبة المحارب الأبدى، إلا لأنه يشير بما تأتي على تسميته قربته الشعرية، على إمدادنا بضحك فهم، الأمام الذي يبني المحارب محارباً مسكوناً بضحك الحامسي.

الضحك هو انساح العالم على سر مؤثر ومتوسط، باعتباره الشعلة الكفيلة لما لا يراه إلا المقيمون في المفاضلات ذات الطابع الخاص جداً، وربما كانوا معتربين مجانين على تحميل الجنون دائماً مؤهلين أكثر من غيرهم لأن يبثوا في الآخرين من اعتقاده القدرة على الضحك هذه الصلة بالروح العميقة تبصرها بما هو حيوي.

إذا ما تحدث مثال فوكو فيه مطلقاً، وهو الجنون، لا يعدو أن يكون في حقيقة من حقائقه الكبرى ضحكاً أو تسمية للضحك العميق، كما في إشاراته إلى الجنون لافت ماثل في نيشه وفان جوجو وأروه. إن، وكلامه فاصل لا يجارى
لا يمكنني قراءة النص العربي المكتوب بالخط الكوفي بشكل صحيح. إذا كنت بحاجة إلى مساعدة في شيء آخر، فلنفعل ذلك!
وأن تسمع الصوت حسب أوكاتافيو باشا يعني أن تسمع الزمن ذات الزمن الذي يعبر ولكنه يعود وقد تحول إلى بعض المقتاع الغريستلية المطافأة، وقد تهادي ضاحكةُ ملأ كونه، حيث أن الكريستال ليس أكثر من الزجاج الذي أخرج لمعانة ليطهر تدريجياً من شؤونه ولا يعود يكاد يرى إلا عبر مزيد من التركز فيه وتلميسه. وفي شفافية الشعر تبرز الكريستالية تحميلًا لما يُرى ونجم أسرار السماة الكريستلية المذكورة طالفة ووارقة في شعر فيض في لحود، هي سمة لا ترتنن إلى مادية العنصر، بقدر ما تستمتع الجوهر بكل ما في هذه الكلمة من حضور ميتافيزيقيًا. وليس الشعر ارتحالًا لا معناه نحو ما لم نبصره، ولم تسمع به، ولم تنتهِه، أو لم تتألفه بعد؟ ليكون الاحترام شعر أسطيطان في المطلق، ونحن أسرى النسبي فينا! أُستبعد هنا من موضوعي البثينة "دواوين العشاق"، وهي عبارة عن شعر بالمحكيّة، إذ إن لحود المتميزة في هذا المجال يحتاج إلى قراءة مغامرة وإلى تجربة مماثلة، بما في نوعية الشعر مسألة معمقة وحتى شعور محايد بالمقابل، أعني بذلك من معايشة الضحك يتناسق والبعض الديكابري والذين لهذا النوع من الشعر، وإن كانت تزيد النوعية هذه عالمه الشعر يبهاء إما في إطار مفتوح، يحكمه، يخص لفظة الفن والدلالات المتزامنة؛ كيف، أو من أي جهة، يمكن تناول مفهوم الضاحكت في شعر لحود، كما لو أن لحود الضاحك هو ضاحكته الصغيرة؟ تناوله في مفهوم الضاحك، وأعني حين يمكن النقد في معلم الشعر، وقد أنتمي لغته: ضاحكته، وسيرة ضاحكًا.

الضاحك المغير

ثلثة احتفالية بارزة في شعر لحود، تفتح على بلوطة الضحك في شعر لا يدعه في حالة، كما لو أن عقيدة يناباّ الزوم بأن يظل كائن الضحك في شعر لا يبدو أنه بابع على الضحك طبعًا. ولكنه شعر ربما يتجزح ضاحكًا، لأنه لا يخفى مأساوية كأنه. إنها اثنتا عشرة مجموعة شعرية إذا، يجلو عددها هدفها الدلالية في تعويق أثر الضاحك من الداخل.

إلياس لوجود الضاحك شعرًا إذا

هو الضاحك أكثر من واحد في شعر إلياس لحود

الضحك

هو النفس

العميق للغة

بصمة هو

حلمها.

وصفت بـ
أن يكون إلياس
الحوار المثال
في الشعر.
فيما استشعره
الضاحك في
وstatt واجم.
وكونيه
يسترجع سلفاً
ما في تاريخ
لم يوثق كان
له مجد في
الضاحك الذي
يورد العروق.
خلاف ما هو
متناول بصدح
الضاحك!

بأنه لا يعد أيًا منهم إلى واجهة القرابة كما لو يستنشخهم، فيضطرور ذلك إلى البحث عن وجه الشعر المختلف فيه، ويوحي الحضور الشعري لأسلافه أولئك ومن ثم التمييز عن طريقه بحث مساواه وقابلية التفاعل معه وجدانياً، وخصوصاً في عمله الشعرى الأول (عند دروب الخريف).

من خلال إلياس أبو شبكة، سعيد عقل بالدرجة الأولى، فلمهيل أبو شيماء، لغة جمالية، لغة أضواء في الصور والألوان والشاعر في طفليته، استخدم الطيف عن قصد، واعتبار بإشادة إلى الأمام وغيزي بالمقابلة الطويلة، وليس الشبيه الذي يحب على ما في هيئة شخص يقبض على النفس ويلقي الروح معاً كما هو وضع حاكم، والطيف يشسر على الضحك ذاتياً، وينبري في سعيه الابتهاج بالمعنى المؤصل في القصيدة المكتوبة في تداعياته اللونية، أعني، في ذواة النجمة الطالع.

في "على دروب الخريف"، ترسية ابتهالية رغم ليز الرب ما يعيده الخريف، فالأفراح لا يخفى عري طبيعته في سباب فصوله، وصراحة ما ينزع عند هويتها وهو تعرى، للاحتفاظ جمالية التسوية بالسابق والتالي عليه من الفصول، ليظل الخريف هذا معتدياً على المعنى المعنوي عليه. عبر تأهله لضحك يصلنا بالأصول الحية فيه: استبانه!

إنه يتجه من سلخاً عن جلد القصول بكمال قباقبته، الكويت دروب مفتوحة تمثل جيوب حشيش تتنفسها هنالك، رغم وجود رومانية مرتبة من تضاف الأوراق وجهامة معينة في الأفراح، ولباث الريح، وللك خصائص شعرية تشكل ضاحكها المتتبع بما يحدث علانية، إنه نضج الروية في تبين صادر المرني ووارد لا لاياً.

يقول في "على دروب الخريف، وما في حركة

معان قصية تخص الشعر عموماً ومفهوم القصيدة كبناء ومشهد فيما يحال عليه خصوصاً، نعم، العلاقة بين الشعر والقصيدة هنا إحلائية، إنها تفاعل علامات واستعارات في القصيدة تعرف إلى الشعر كجزء من، وكلاهما، وإن الصد عن الذي يخفى أرضه، وما عليه إلا أن تنظر عالمي في جريدة متアナفة على الأفق، وفي المحاكاة تعرف إلى القصيدة كنس مقارن، تكتلية مواكبة، إنه نداء القاع، خط الأرض المنبع في العميق، لتعيش نوعاً من التباقدي السعيد بينهما رغم وطأة المشهد، وريض الضحك:

هناك نوع من "الانحراف الشعري"، إذا الصدى لا يخفف إلا من خلال حامل الشعر.

وهو يتجلب شاعراً بقدرته خصوبة ما يكتبه، وعدم تعبيره التي تزيل فيه كونه الشعري، بأنه صوت في النهاية مثلاً له أي ضاحكاً كأنه الضحك الذي يحمل في كل معاودة له دون معرفة المباح على ظهره ليشربه.

إنه "الكلينيامين" كما يكتب هارولد بلوث كما لو أنه مأزوم بضحك يراجع وما بعد الحداثة بإعتباره بداحا للكلايكلاني التي تضع الصدى قواعدها "قد يبلغ الشعر أو: قد لا يفلت تغيف خلاصه في الأخرى، لكنه يهبط فقط على أولئك الذين هم في حاجة تخليصية مأسية إليه، رغم أنه قد يهبط عليهم على شك رعب فحسب.

إنها فتنة التتحرر بفطنة الداخلي، هي قضية إدارة الذات والصراع الصدري على الألفا في التمثيل الاعتبار لها، عندما يظهر شاعر دون آخر، أو يتخلف عنه أو يتقدمه، وكله معضود بالأساسة ولكنه يحتفظ برصيد واقف من الضحك في لفت الأنظار أو الأعاص عبر فعل النقيض، فمن يعبر عن مسأله عن بعير يستمر سطحه لملأنا هذا! ولوجود لا يخفى صراعه مع أسلاته من الشعراء، لا يخففهم في شعره، بقدر ما يخفى قارته
الشعر مقوراً في كل آن وحين، إذ أن الشاعر نفسه متغيرة ويمكن اكتشافه في كونه ما هو عليه أو قائم فيه، ولنعلن لا نندفع بسماعه ضاحكاً وهو على مقربة لحيلة مما كنت سابقاً. بل من ضاحت له: بعد أن يكون إحياءً تخليلياً للكاتب عيان زمنته، اسمه هذا الخانة الجغرافية، محليته، وتفضيلة لمقام الشاعر فيه، حيث الزمن من شعره بامتياز، وهو يبذل ما يخوله لأن يبقى ويعمل أثره. ليس محاسبه ضاحكه المعرفى به.

المفارقة في «خريف»، هذه هي أن تتناول هذا الفصل وهو في مطلع شبابه، وقد استخدمه فضاء/ ساحة لإبداعه الشعرى، تناوله مفهوماً أدبياً عالياً للحجة وجهة التفكير عليه فيما يناسب إليه دلائله. وهو ما يعرّف به الفصل المهمش في أدبياتنا الثقافية بعوضة خوفاً من طقوسه زاوية، وهي المفارقة التي تعزز فيها شعوراً بالضحك، ولكن شعور كارثي لا يلبث أن يتوافق لخاصية المفارقة وموضوعاتها، وبالتالي فإن الذي يمنحك فرصة ذات هوية مناسبة وقطرة لا تتجاوز من الداخل الفضالة، هو هذا الشاب الطافح بالحياة بيولوجيًا وادعى فيه إرثًا عامًا منشطًا في المباداة الشعرية، أن يكون الخريف مكتسبًا بما هو غير مفهوم: بالشعر، وقد أزيح المطابقة عنه جانباً. اعتباراً نقلة نوعية صوب الحياة أخرى، ضاحك متزمناً، إذ أن قبة جافة حالة نفسية تتليس المرء حين يفكر فيها، وهذا ما يبيّن المفكرين في الموضوع والشعر الذي يشرف على نهاية، ينكشف سرفه عن عينه وهو سرعة. أي الخريف الذي يرشدنا إلى قوة المكتسب: ضاحكه. إنه الفصل القوي الذي يظل في حقيقة أمره الشعراء النجاحي على فصل يعتبر قمة الفصول هو الصيف، وفصل يعتبر بداية الفصول وشيكليه هو الشتاء، لذلك فهي يختزن شهوة الفصول كلها.

العنوان من ارتحالية تستطاع فسحة طافية في المكان، خصوصاً حين تعلم مدى ضرورة الرحلة الشعرية في احتواء المرء في الدروب مجتمعة. وليس الدرب الواحد، بل قدما يشرح ضملاً للتبدي. في اصطفاء الخط المتبّع: الدرب وليس الطريق. لما في الأول من أهليته تدويت وسياستها.

يا دروب الخريف البعيدة، أما تذكري متاهةً لقلبي.

أزاره الحب للحياة شرده على كل سمى، على كل درب!

يا دروب الخريف البعيدة ترى تذكري متاهةً لقلبي؟

ثمة صور للتمييز من قبل الشاعر قبل خمسين عامًا، ومنها أكثر. إن رؤي تاريخ ولاية القصيدة وكتابتها في ذكرى الشاعر أو على عرفات مستقلّ في درب ذات، قبل أن تحدد طريقها إلى فسحة الديوان عمومًا، وكيف أن يلامس حكمة الخريف وقدرتها على تحقيق ما لا يتضح لأي كان بحيث لا يعود الخريف رهن مكانه واسمه، إنما مجاز للغة، ساكنها ومتحركها النسيان يكوّنها في أفق المعاني عبر الدروب: إحداثيات الأثر الشعرية، القيمة الشعرية وبراعة طرحها أو ذاتها الجمالية في الحالة هذه تتوافق على مسار الصورة وحركتها وألقها الذي لا يعود تشكيله في الزمان. وهي في هذه الحالات مجتمعة تكتسب طاقة أرواحية تصل ما بين المكان المحدود بزمان معقول وبما لا يحدد، استيفاءً لدوي الضحك المحدود، حيث العمر والحياة والأعمال، ولا رحالة ولا ناحية الخلاصات لا تعود خاصاً بساحلها، هذا ما كان صاحبه.

هذا يبيّن ذاتها كما هو إذا كتيرة الواحد فيه، وقدما ما تكتسب القيمة الشعرية تلك ألوان سياحة بأحلامها الرائكة. كما تتضمن أصداء تطوف هذا، وهنا، وحين إن ذات تتنزّع من هويتها ليغدو
أي يكون علامة نضج/فتانة لها. الضاحك الخريف يغزو مثلاً أو مجمولا بالحكمه حتى قبل أوانها حيث الشباب للصق بها هنا يطلب دفعة زمالة ليصبح مقارباً للخريف وتداخته.

وهذا يعني أنه ضاحك يعيش أريحية الفصل المخفى قبل أوانه بوصفه ما يروج عنه. فهو إذا موضوع تأمل تتفتح له النفس الشاعرة وتغذى بمناخاته في خصائصها العظمى. بل إن الفنانية الطاففة تشارك وتمس خريفها في مجموعة الشعرية، وهي تشير إلى نوع من الوثن العذدي بينهما، إلى البيض الذي يسر لا يعلم بحقيقته أي كان بيض، لأنه ذهب إليه قبل أن يداه، لأنه يتجلى في كام وقادة خارج كل ما يستره وقد أبان عن ذهبته، عن بريق ضحكة.

وفي السطح، حيث إن حكماه تكمن في الداخل ذاك، وهنا. ربما في سبع الشاعر أن يضيع بعضه، ويغمر جهات الشاعر لبيده ضحك غير مسبوق، في الأوجه الحزينة، يقول ما يعتبره وجهة من وجهة وق قد استحال مشهدًا خريفيًا على قياس تخيله:

«في خارج السكينة الضجرية الحدود
تفلت الأصول... والأقدام... والألام
تشرين لا ينام
يجمع الحشود»

وفي «رباح الخريف» عندما نلتمس وجوها تترى
إذا ساحة في الفضاء هذه المرة، يقول:
«هل سألت الزراحل الأزرق
عني
عن بنيتنا المرقع
عن بابنا المغلق
يشفق
يفرخ في الحزن.

هذا التلاعب الإيقاعي يعيدنا إلى الخريف والموقف منه استعاباً، إنه يلعب بيان صوري، يكشف عن
الشاعر يخرج كأنه الذي يعنيه بلغته كما هو المعنى به خارجاً. فإنهم يحملوا قوة واهتمام بالنية التي لا يوجد فيها ما كان، تعبيراً عن واعدة جديدة، عن عالم صار طوع رهيب، وكأنه فيما تصدى له، وثوره به من داخل الحب، وما أقصى عنه قدر كاف من التدابير، فليس التفاؤل على الذين استنفروا قواه طويلًا، وهو يشتم بالذين استنفرو شغب غريبًا يلغى تاريخًا، ويستغرق أن بحث بالخليفة، هو ضاحك المجتمع، ولقد أعيد إليه اعتباره. إذ ليس الحدود من الذناب البشرية إلا صورة مقابلة لما هو رهين تم اعتماده في فكرة السد وإزاحتها بعيدًا بعيدًا.

**الضاحك الميداني**

إنه معير إلى العالم المنظور عندما يكون ضحكه حالة من ضمن سلامه روح وأمن موقع اجتماعي، هذا يأتي عملي الشعري اللاحق وجهاً خريفيًا خلاف العادة، أعني أن الحفف يتغلب أكثر إغراء في تعري ما استقر في الذكاء الشعري، عندما يتمحور السد بالتنوع الشراعي في منطقتنا وما يستحق الاحتفاء به، وأنا أشير في الحال إلى "فكاهات بلياس الميدان"، وما يستعيد تاريخياً من مقاطع من نسخ المعان، من نطاق رابط، حيث يكون علينا ليس بالإمكان تقصي مضمونه بسهولة، باعتباره مركي المعنى، حيث إن مفهودة "فكاهات" يضيفها التوكييدية تتضمن تجذرًا لخاصية تهكمية لا يتمثل في النوع، وداله الجميع تظل مرودة إلى موقع الشاعر وما يلمسه من وراء العونان، وما يمكن استنفاده عندما يكون العونان إشارة للفترة إلى أن نية ما كان يشغله الدلال وقد تم تطبيقه، والشاعر أن يمضى فتامًا ولو لبعض الوقت وهو يسترسل في إطلاق سراح بعض مما هو سيري فيه، ومن حالة الاعتداء بالنذاش:

لا يستريح ولا خانفاً

ضمن الجرح بأعلامي

وجمعت قنابل أعلامي

وهزرت إلى الأمتلاق فكم ضوح ضداً.

**ضاحك هو إبعاز إلى تكوين مغاير للمتدافع**

عمر يراد الإيقاع به:

**الشاعر**

هو معلم عن رمزية: المثير/ الاقتدام جمعًا/ الاتفاق: استجابة القلم قنابل متفجرة/ الأمل المنظور. إنها، وهي الصيغة التمثيلية، ربما لتحول الأنظار إلى من ينالون من الشاعر في الواقع، وكيف أن الأمور تخارف اللاموقع، ليكون جمع الشاعر، معارك الكبيرة بعدها وعائدها ومن خلال الشاعر، الاستحالة النهارية مما ينثقي عنه شعرًا. إن معيارًا عن ضحك لا يستهان به، ضحك هو إبعاز إلى تكوين مغاير للمتدافع عن يراد الإيقاع به: الشاعر. إن انتهادات الشاعر ومكابراته ومن ثم دماء المستقطرة من كامل جسمه لا يغفل تاريخاً كان يشترف مجتمعًا أو وطنًا أو عالماً معيناً بحدوده، كما لو أن السد

98

نزيه العدد 68 / أكتوبر 2011
لا يوجد نص يمكن قراءته بشكل طبيعي من الصورة المقدمة.
البشر يلحّص العالم في ذاته، وهو سلسلة عواقلية أأساسية، إنه يختصر البيئات الحية، يختصر العوازم، ولذا يتجه كثيراً في نصوصه الإنسانية والمكانية، يقدر ما يختصر البشر أنفسهم ويصفه، ويضيق كلاً منهم بطريقة مثيرة كبرى وما بينهما، الرجولة والألوية، الحكم والأدب والمجوس المعتاد القوة والأعرق والمخرج المهرج، متحول وسياق، الناس يتجاوبون مع أي منهم يجدهوا شاعراً، ولن يجدهوا استناعاً في مقاماته، ولذا أيضاً يستغش الشعر ويلعب للقراءة والتنزوق، إذ يُبّدّ في كل مرة لضحك مختلف، ضحك يتباطأ من الداخل.

لحود سعي في "فكاهاته" إلى طرح السلف جانباً، بعيداً، معرّزاً سلفاً ضارباً برويته يستشرف مستقبلاً، لأنه يمارس قطعة مع سلفه الشعر، عبر تقديم نص يضحك طرداً، إذا كان جزء ما بين خفية القول ووضع الصورة وتداعياتها، إذا لا إيضاح في "فكاهاته"، إلا أنه ينشؤ إعتلاقاً فلا يا خفي مستشاراً، ربما كان هناك استدعاء لكائن مهرج، لمغفر مع سبق الإصرار لتمثيل الأطر لا تُعتبر الأثر وحده، ولكن ذلك لا يدوم مجرد مضي في قراءة النص أو الإصغاء، فتتم إقصاءه مباشرة مرفقاً بتأمين الضمير الضحك المعنى فجأة حتى درجة الإعلام "ضحك آل" (العبري المذهب)، ولعل ذلك لتصير الحياة الشعرية التي تظهر كمبوشة كاملاً في وضع نفسي، فالبلاغة القائمة سمة النص الشعرى البشري الكبير، والمهرج طعم أولي لمن يعتني الضحك الأصول.

ضابط الضاحك اللجوي إذا خارج السيرك، أو اللياسة الفاعل المنيز، أو الهيئة التي يصطعنها "كلن" ليكون منزو هennie التلقائية، ولدينا في عالم يفسّرناه، إن أكرودنتي اكتب بالعديد، تلهم عقله القاري في المقارنة، إنه خارج عتبة المسرح أو خبщения الثانية، فالشعر الموضاعي يضحك مساح متملّق ومتفوح على الجميع لمن يتذمر أمر روجه في تفهم المنهجم به، إنه ضاحك محافظ على مروره هيئة وجوه كلماته، تجهله، ضاحك تشكّل كونته، أعاقتنا اللجية، بيوتنا التي تكفينا بانغلاقها المزعوم على نفسها وهو خارج الحمية الواضح لبصيرتنا. أعنى مجدداً ليس الضاحك هو لحود بذالك، إنما هو المفتاح على داخله، إذ يتباطأ الضحك على قدر تلمس كاساته! لحود ينكر، في عمله العوالي هذا، بما فهمه، واعتقده، ما معنى نحن، وهو أن أياً من بني
لا يتأخِّر ومرارة الكلمة التي تصور ما ينجم على
الكلمة معنىً.
أحبباك الساعر دائماً عالم بنفسه ضاحك هو
ضاحكاً بالكثير لكن لا يُضحك أبداً، فهو مفكِّك،
ولكن لم يرد على من في من وبن؛ ربما هو وكل
من يعيش معهم وبينهم، وله ضاحك انتشارياً
يستجيب له نفسه لأب صدق طالما يضع نفسه
في وضع متوهج يغرب بين المتناقضات لحسن
صناعة الضحك المتردد الأسماء ويزكي ضاحكه
الخاصة حيث تلتزم في كل شيء مواجهة اسمه
في شرفة يُنشده إلى علامته الفارقة، ليس
فخوراً فيجد البحر الممكن حصوله لاحقاً، وإنما لأنه
يُعلم ببطبعته وخوفه بنوع صفاته ووجوده من
الداخل، وكل مكان له موقعه في العالم بما يغنيه
ومع العالم
وحلوة
الأشياء
بتعبير
هيدغر

يلعب هذه العناصر تتوحد في رسم المشهد
الشعرى، وتعيد مجازات وربما مجازات المخلوقات
وجوانب لمحات تخفقها كما تتطابق عبارة
الشعر الخاصة، وفي الحقيقة يبرز سلوك الضاحك
كأنه غريبًا، لعله وحده، يدرك البنى التي تكوين
حقيقة «الأشياء هدف العالم، والعالم حدوتة
الأشياء»، بتعبير هيدغر، عبر وجه بلدي من وجه
الداخل/الخارج بين الأرض، وهي تتجاوز
سكونيتها، أسئلة تفرز ضاحكة مستمرة
ضحكًا، والعالم المشهور بالحركة، استجابة
لرغبة الأشياء، وهي تحتل بوائقها أخرى من
نطاق الأسماء التي تحللها إليها.
إنه عالم توما شاكيأ لتجاري وما فيه من
نزع النقدية ما هو قديم وقد جرى تحويره
وهو يتقدم بأوجاعه المتسلسلة وسيرته المهمة
فقط الكثير من داخليته، لقد تسجُّل ولهدًا غلب على
أمه. أعني به، أصبح هو نفسه قرين تصدع مرن،
وعلمًا بالشديد الذي يُقِدِه هو الذي يدعُيها.
لقد فقد كل علاقة بالدابة، وحتى السيطرة لم يعد
يأتينهما، لأن الحضور الشيطاني يتطلب بدوره
تكريماً وبلاغة لعدة وتأسُيل في سرله جاذبته،
 بصورة أخرى: إنه لا يحضر إلى أي كان إلا من
خلال محترف يستوجب حضوره، إذ تكون البلاغة
مثلاً، حيلة من حيل تجليه.
أليس الزمن المشاوار إليه لم يعد أثناً، لأنه بساطة,
فإنما نراه هنا وهذا؟ أي كما وجد الشاعر
دون أن يرغب في الإتيان به، وإنما ما أبصره
في ظل زرقاء الليلمة. ترى من الضاحك في هذا
الحيز؟

الضاحك في الركاب

ربما الزمن الآتي بالمواد المحددة أعلاه
هو الذي أوجده ضاحكاً يجمع بين صفّة السحرية
وفرة السخط والنيل مما يجعل في مجموعته
الحارة «ركاميات الصديق توما»، من هو
الصديق توما، وأي توما متشددي.

العنوان يذكرا فورًا بالأنباض، بما هو مزمن
ومتناهي العقد، والذين الذي يوقظ وقده تداخلات
أبعاده، فالرامية كمفهوم مكاني لا تنزع عن
خصائص الزمانية وتعريجاتها. ثمة استهتار
بالزن، بالكرانون والعلامة بين الأجلاء
والأحاد المثارة والذنى الذي يضم العلاقات
الاجتماعية. الركامية تعمل في الواقع تعطيبًا,
وتطهيرًا وتمييزًا وهو يكفي على مكوناتها.
تشير إلى التسويفات وبلاغة الحكى ومرجع
الحياة. يتحول الصديق توما بشاعرة الإيحاء
والرجل الأعلى إلى أكثر من حامل قيم، فلا يعد
الضاحكاً ممكناً بصفة محددة، إنما يجوز ضاحكاً
مباشرًا لبيّس الذي يتملكه وصدع واقعه الذي

١٠١

١٠٠

١٠٢

١٠٣

١٠٤

١٠٥

١٠٦

١٠٧

١٠٨

١٠٩

١١٠

١١١

١١٢

١١٣

١١٤

١١٤

١١٥

١١٦

١١٧

١١٨

١١٨

١١٩

١٢٠

١٢١

١٢٢

١٢٣

١٢٤

١٢٤

١٢٥

١٢٥
على مصير الكائن الذي وُضع إزاءه، وهو هش في تكوينه كما طلب من خالقه، ضاحك إلى حد البقاء من السكون الذي ينسى بركاميات من لا يمتلك إلا قول المؤلم (فكيف البقاء ضاحك مجيب
بالم低廉 والصمت أحبانًا في الداخل، والضحك
بكاء تخارجي مختلف بمردوده). إنه استواء
العالم على شفير هاوية، والضحك نوع من التعري
المسمى هنا.

القصائد التي تتميز بها المجموعة الشعرية
هاتنا تحمل صرخاتها المنازلة، ولعلها الضحك
إن رأينا الترجمة الدقيقة لها بحثاً التوكيد على
رعب الدائن، وثمة مترادفة بسيطة، بها أو عليها
هناك، ونحن. هذه المعادلة نسفت أو
قوست من الداخل، فلا نحن هنا أو
هناك، أو هنا ومكاننا من استعداد نفك
تاريخي نسارف عليه أو تناهي به، ثمة انقطاع
عن التفكير إذا، هو يصر خارج كينونته بغية
الجيدة التفكير في خاصية ما يلحو به ركامية،
وقد تركت منضدة متداخلة، وهي تقوم على
مبدأ البعثة لوقع صار هو مبتدأ ذات، في
"ركاميات الصيدل" القصيدة، تستشعر
"كواكبا" بلقاء ومعاه إلى جانبية "ميديا"، تتم
"عرس الدم لوركيانا". يستحضر لوركا الشاعر،
"وعرسل دميه"، فاجعة ابن المفقوع ربيما، وضع
غيرنيكاوي معظم يختللا، نقل مراعاة لمناخات
المقدمة: ثمة درب حلقة ينفع على ضفتيه
إشعاراً بضعة كاري USE:
"جميل أن تعرق في حبك حتى الشفتيين
وجميل أن تحدثني يومًا أن امرأة كانت تهواك
أتهم أن الركاه في أحزان المفقوع
وتبوع كحيل في زاوية الصيف
تبوع بأن القلق البدني يُحرك جثته باليوشك:
ويبرعها فوق الأشكال.

ويتبع البقية على موقع المجلة بالإنترنت

بريمر الذي يستحك لأن الضحك يتبير احتجاجًا
على السائد ومقاررة للمختل فيه:
"من يلتفت الأزهية من عيني
والدمعة من عيني الأخرى يا طبر الماء
أنا سميده الحب موالاً هجرياً بالفقر الشعبي
ومخلولاً بالذكري
قوتك fichier في بلدي (أو في بلد آخر...)

ما/ من تكون طبر الماء في قصيدته هذه؟ لقد
ستها في العنوان، وهو يهيل الشاعر إلى
المأكولات والاستعراض في واقع لا يتوقف عن
التغير، والطبر لا تخف عن اللعب بالعمر، لاهمية
ساهية عما هي فيه، مما تكونه الطبر هذه: هل
يمكن مقارنتها رمزًا ودالة على عقلية؟ وقد أطلق
الشاعر المعان لدبوكة في أن تمارس تشكيلاً
المبهرج؟ والمعنى الذي يمكن تمثيله لا يلخص
حالة الفقر والانتظار الأمول والولع المطعون
للشاعر، لا تعبر الحب العين والطبر الذكري
والبلد. إن حجرة (مجلة الفقراء)، فالشاعر
نفيه في وضع فاصيلي لا يملك ناصية نفسه
وهو بالمقابل ينتقل أما ويسطر على جونين
الكلمة فيه، إذ يعدها هيئة إباحية ماضية وهو
يخرج إكلاله من مألوفتها: مقام الديك والشلوط
الحبة، صلة الحياة بالفقر الشعبي(ماeu الفقر
الشعبي، وقد أدرك، أو ربما أدرك لاحق قارئه بهذه
الجملة "الفقر الشعبي"، ليستزيد مما هو مبوت
 فيما هو شعبي وما ليس شعبيًا جهة الفقر،
وأي جهة له هنا...). والذكرى المقدبة، والعلاقة
بين الفقر والقرن، حيث ناهز نزحًا وأسعاً
من الدلالات الحادة ذات الصبغة الإشراقية من
مشهدية القرون إلى مأتمية القرون.
ضحك هو هنا إذ يضحك شيطانه المبليتي،
ويتعزوه عليه، ليس هزاءً من مصيره وإنما شفقه

102

نزوي العدد 68 / أكتوبر 2011
التغير الاجتماعي بين النظريات الكليانية والمنهج الفرداني

إدريس مقبوب

مقدمة:

يثير التغير الاجتماعي مجموعة من التساؤلات الاستيمولوجية التي تستدعي القيام بتأملية بهدف إبراز حدوده من جهة، وتبين ملامحه من جهة ثانية. ويعتبر سؤال التغيّر من الأشكال المركزية التي تدفع بالبحث أو الباحث السوسيولوجي إلى تمييزه عن مجموعة من المفاهيم الأخرى المتداخلة معه.

فعادة ما يتراوح استعمال مفهوم التغير الاجتماعي بين الاستعمالات التالية: التطور، التقدم، التحول، التغيير، التنمو... وعلى الرغم من هذا التداخل الناشئ المتواجد الشائع، فإن هناك نقطة فاصلة بين التغير الاجتماعي والمفاهيم السابق ذكرها. لذلك، حرينا، كخطوة منهجية، قبل الحديث عن التغير الاجتماعي، تحديد هذه المفاهيم دون تمييز النقاش حولها.

بعد مفهوم التطور من المفاهيم الأكثر إلقاءً بالتغيير الاجتماعي، غير أنه يتميز بكونه يحصل على مدى الطويل ويفرض مرور المجتمعات الإنسانية بنفس المراحل. إنه حسب السوسيولوجي انتقل الإنسان من حالة الهمجية إلى الحضاره(1) بينما يخضع التحول إلى تغيير مفاجئ ودُ يكون بطيئاً: أما التغيير فهو تلك العملية التي تحدث نتيجة ثورات وهرارات الاجتماعية تتغير معها كل بنية المجتمع؛

إن قطاع التربية والتعليم حسب بودون هو قطاع يشبه السياسة، إنه مسرح لظهور الأزمات والصراعات الاجتماعية الناتجة عن المفاعلات المنخرطة التي تبرزها علاقات الترابط بين الفاعلين الاجتماعيين القائمة على سلوكياتهم وأفعالهم وليس نتيجة لعلاقات السيطرة. وهكذا، فالالتماسواة في الحضور التعليمية في نظر ريمون وودون تنتج عن علاقات الترابط بين الفاعلين الاجتماعيين التي لا تخضع دائما للنظام بل بفعل التوتر والصراع الناتج عن تباين مصالحهم في منظومة التربية والتكوين.
التغير الاجتماعي، وهل هو تغير مستمر أم مقطع؟

وهل يتعرض للمقاومة؟ وما هو إجابة؟

إن هذه التساؤلات الجوهيرية ما هي إلا داخل ضرورية تساعدنا على تحديد مفهوم التغير الاجتماعي، دون أن يعني ذلك تعقيد التحليل حولها. لذا، فالإجابة منها تقتضي استحضار أشياء.

حيث قال أن: "التغير الاجتماعي هو ذلك التحول القابل لللاحظة الذي يمس كل تشكيك اجتماعي لمجاعة ما سواء كان استثنائياً أو مؤقتاً، ويعمل على تغيير مسار تاربخ هذه المجاعة".(4). وهكذا، فالتغير الاجتماعي يعبر، حسب رؤية عن تلك التغيرات البسيطة التي يمكن ملاحظتها وتأكدها بالتخطيط والدراسة في الزمان والمكان.

تدعنا محاولة تحديد مفهوم التغير الاجتماعي إلى التساؤل عن أشكال وتجليات حضوره سواء في الفلسفة الاجتماعية أو في مختلف المقاربات السوسيولوجية والأنتروبولوگية التي ساهمت كل منها على استكشافه والتأكيد له بالشكل الذي ينسجم مع الطرادات والنظريات المؤسسة لذلك.

التغير الاجتماعي: من الأثر الفلسفي إلى التوغل في الاقتصاد;

المقاربة الرصينة للتغير الاجتماعي تبدأ في الوعي الأولي من التأصل الفلسفي للظاهرة، حيث يكشفنا للفكر الفلسفي عن زخم كبير من وربط السوسيولوجيون مفهوم التقدم بazıدهار الأسس والدوام والبديولوجيا(2): أما النمو فهو، حسب النظريات السوسيولوجية والاقتصادية، العمل على تحقيق أهداف عامة تمثل في تقدم الإنسان ومجتمع، وتحقيق المجتمع العصري الصناعي(3).

إنه التطرق لهذه المفاهيم بهذا الامتثال لابد وأن يصاحبه حذر إستديولوجي واحتياج منهجي أثناء استعمالها نظراً للحزمة الإيديولوجية التي تميز بها خاصة مفهوم التقدم والنمو.

يترتب عن هذا الخط الحاصل في استخدام هذه المفاهيم وتوظيفها، نتيجة التداخل القائم بينها، نوع من العلاقة التي تفرض علينا إزالتها كمدخل منهجي فيقضي تغيير التغير الاجتماعي عنها والتي تحقق بها خطاً.

ذلك، نجد أنفسنا أمام التفاعلات المنهجية التالية والتي تفرض نفسها علينا. ما المقصود بالتغير الاجتماعي؟ كيف قاربه الفكر الاجتماعي؟ كيف استعمله السوسيولوجيون؟ كيف وظف في الفكر الأنتروبولوگي وما مدى الاختلاف القائم بين النظريات السوسيولوجية التي تداولته؟ وبناءذا تتم مقارنة الجغرافية الفردية في تناولها لمفهوم التغير الاجتماعي عن باقي المقاربات النظرية الأخرى؟

تحديد مفهوم التغير الاجتماعي:

يقوم الباحث السوسيولوجي المتم بالتعبير الاجتماعي بوسائل منهجية وإستديولوجية حول ما الذي يتيح اجتماعاً؟ هذا السؤال بعد مدخلا لسلسلة أخرى من الأسئلة التي تدفع به(الباحث السوسيولوجي) إلى تحديد المجالات التي يحدث في ظلها التغير الاجتماعي، والعناصر التي يمسها.

إلى جانب تحديد إشكالية مجالات التغير الاجتماعي، لا يجبر أن نغلق فضائنا أخرى لمناطق مع سابقاتها كالتساؤلات حول المسار الذي يقطعه.
التغير الاجتماعي والفلسفة: من القرارية السوسيولوجية إلى القرارية الأنثروبولوجية:

 دون التذكر بأن فكرة التغير الاجتماعي تالت حيزاً مهماً في كتابات الفلسفة الاجتماعية سواء مع أوغست كونت أو مع روسي وغيرهم، إلا أن ذلك لا يعني بأن السوسيولوجيا، بعد أن أخذت صبغتها العلمية ستجعل من التغير الاجتماعي موضوعاً الأساسي، قدر ما ستظهر دراسات تميل نحو فهم مجموعة من الظواهر الاجتماعية التي أخذت المجتمعات الغربية تشهد في سياق الكتف عن حيويات صورة هذه المجتمعات (8). إنما يجب التأكيد عليه هو أن هذه المقاربات سارت في اتجاه التأسيس لعلم اجتماع يبحث بالتغير الاجتماعي سواء في التطور النشأة (التطور الاجتماعي). الذي يعتز لفترات طويلة، أو في التطور التغير (التغير الاجتماعي) كنماذج قابلة للملابسات والدراسة (روشية، مندرس...).

 في الوقت الذي شعرت فيه السوسيولوجيا تجلٌ من التغير الاجتماعي أهم الموضوعات التي تشتمل عليها، أخذت تظهر إلى الوجود أنشطة أخرى من الدراسات تهتم بديموغرافيا المجتمعات المتقلبة أو السائرة في طريق النمو اتخذت منحنى أنثروبولوجيا. إذ همت كثير من الأبحاث إلى الأساليب على المجتمعات الحديثة العيد بالاستقلال، والتي ينظر إليها بأنها مجتمعات تقليدية (traditionnelle). لاحظت الاهتمامات الأنثروبولوجية، إذن، على دراسة كيفية التعامل القائم بين التقليد والتجديد في هذه المجتمعات ودراسة إشكالية التناقض (9) حتى ولو أن قيمة الأنثروبولوجيا في حصر هذه التغيرات ممّعقة وغير كافية لما لم تستعن بأدوات السوسيولوجيا والسائيولوجيا في دراستها لدينامية هذه المجتمعات (10).

 المساهمات الفلسفة التي أثارت إشكالية التغير، فإنما الفكر الفلسفي اليواناني لم تحد الآراء الفلسفة عن ملاساة هذه الإشكالية وله أنها متناوقة في الطرح والتصور، إذ تحب الفكر الهيراقيلبيس يليه بعد عن إثارة التغير التي كانت قضية فلسفة مركزية في إسهامات الفلسفة حاول من خلالها نقض بأراء خصوصه التي كانت تركز على الثبات. فدافع هيراقيلبيس عن تغير الكائنات والموجودات، وسار أرسطو في نفس الاتجاه الذي رسمه هيراقيلبيس، حيث سامعت كتاباته وانتاجاته الفلسفة في مسلم معالم فكره من أهمية التغير ودافع عنها بالتركيز على معنى صيورة في حياة الكائنات والموجودات، أو بالآخر صورة الوجود ككل (7).

 أرسو النظرية الأفستي لفكر الفلسفة الحديث سيجعل، هو الآخر، من فكرة التغير موضوع الاهتمام الفلسفي الذي سيتركز عليه ألوان طروحات فلسفة تدعم فكرية الثبات والاستقرار من جهة، وفكرية التحول والتغير من جهة ثانية. لن يلب قائم التغير عند حدود التوظيف الفلسفي بل سيزداد تطوراً واسعاً. إن شطر ملاحظات اجتماعية تتأثر ضمن الفكر الاجتماعي والاقتصادي تجعل منه محاور اهتماماتها حتى ولو كانت تتميز بتنوع من الكلاسيكياً (أوغست كونت، سان سيمون، آدم سميث...) وهكذا، سيظهر إلى الوجود، فكر اجتماعي مؤسس على القواعد العلمية، يهم بالتغير الاجتماعي كتحولات تسترخدها في المجتمعات القدماء، وإنما كفكر يبرز تأريخية المجتمعات الإنسانية، وهو ما سيجعل أحد السوسيولوجيين البارزين والمختصين في التغير الاجتماعي يفكك «السوسيولوجيا فذت علماء اجتماع كرسوا جهدهم لدراسة التغير الاجتماعي، وتتوفر على آخرين يهتمون برصد تاريخية المجتمعات، وليس في ذلك يكمن في اقتراعهم إلى أدوات لتفسير وتوليد التغير الاجتماعي (7).»
التقسيم الأنتروبولوجي للتغيير الاجتماعي:

تعد الأنتروبولوجيا حسب جورج بلاندين، نتيجة تنويع وتعدد الملاحظات التي تقوم بها ومن خلال التحليل المقارن الذي تنتهجه مختلف المعطيات، على بلوورة نظرية خاصة بالمجتمعات.

للمساة التقليدية. في هذا السياق، فإن منظور الباحث الأنتروبولولوجي للتغيير الاجتماعي يركز على ضرورة استحضار ديناميتين مهمتين في التغير الاجتماعي إذهما داخلياً والأخرى خارجية. إنه يربط التغير الاجتماعي بالديناميات الخاصة بالتغييرات الناجمة عن المصاريع الخارجية من جهة، والديناميات المرتبطة بالتغيرات الداخلية بما هو داخلي من جهة ثانية. استناد بلاندين ذلك من الباحث بالبار الذي تحدث هو الآخر عن ديناميات البنبات والإنسان وهذة الجماعية التي تحدث على المستوى الداخلي لكل بنية أو نسق، وتشمل كلعناصر المكونة لها، ثم دينامية التحول حيث تصبح البنية موضوع الدراسة والاستغلال وما يطرأ عليها من تدفق التغييرات (11). هاتان الديناميتان اللتان تشكلان المصدر الحقيقي للتغير الاجتماعي حسب بلاندين تضمناً أمام سؤال الاستمرارية والتكرار، أو الأخر، أمام جملة التقليل والحداثة.

دائمًا كانت تختلف الملاحظات الأنتروبولوجية، بدأ من طرح أوغست كونت، تقرن التدفق والترميم (historiques/rationnelles) المعلقة حسب تعبير ماكس وماركوس. فكان التكرار والبناء تمشي بها المجتمعات التقليدية وغير التقليدية (a-historiques)، أو كما هو الأمر عند كارل ماركس الذي يعتبر التقليل بمثابة la tradition والعاقب الأكبر أمام عقول الأشخاص (12)، فإن الملاحظات الأنتروبولوجية تعتبر الأنساق التقليدية بأنها تشهد حالة من الدينية الحركية (13). إنها تلغي
النظرية السوسيولوجية لتغير الاجتماعي:

الممارسة والمستويات الثلاثة في التغير الاجتماعي:

العناصر المتداخلة فيما بينهم مشكلة بنية.
- كل نسق اجتماعي هو عبارة عن مجموعة من العناصر المتداخلة فيما بينها مشكلة بنية.
- كل نسق اجتماعي هو مثابة بنية قارة.
- كل عنصر من عناصر النسق يؤدي وظيفة ما ويساهم في الحفاظ على التوازن داخل النسق.
- وظيفة النسق تنبني على التوافق الحاصل بين الأعضاء حول القيم الأساسية.

إذا كانت الوظيفية تجلع من توازن النسق الاجتماعي القضايا المركزية الفائدة عنها في أطرافها مع مختلف روادها، فإن التساؤل عن موقع التغير الاجتماعي ضمن هذا الطرح يصبح مشروعا وخاصة وأن التوافر الاجتماعي قد يبدو في أول وهلة مناقضاً للتغير الاجتماعي إذا اعتبرنا هذا الأخير بمثابة قلعة تجسد المجتمع من حالة إلى أخرى في ظرف زمني غير محدد قد يكون قصيراً أو متوسطاً أو طويلاً. إن التوافر هو حالة ينظر إليها تعديل سبب يحدث عن حالة أخرى مشوشة وتكون مفروضة على النسق»(17). ولن

» إيقاع هذه التغيرات وكيفيتها(15).

لم تقف الأنتروبولوجيا عند هذه الحود، حسب جورج بلاندي، بقدر ما عملت على وضع اليد على العوائق والآليات الثقافية منها على وجه الخصوص، التي تحول دون التقدم التقني والاقتصادي في المجتمعات السائرة في طريق النمو، إنها العوائق التي تصنفها المقاربة

- le conse

الأنثروبولوجية ضمن ظاهرة المحافظة (vatisme

(16).

النتيجة...
ويحدث كل ذلك، كما تقر الوظيفية، بفضل وظيفتي النسق الاجتماعي المتكتفي في التكيف والإدماج. أي تكيف كل عنصر النسق الاجتماعي مع الجديد.

وإذ أن كل ما هو جديد في بنية النسق، المستوى الثاني: إذا كانت وظيفة الثبات تؤدي دورها على مستوى النسق الاجتماعي، وإذا كان التغيير الاجتماعي الواصل فيه يحدث بشكل غير واضح، فهذا يعني أن تطور النسق الاجتماعي يحدث بشكل بطيء، وهو ما يؤدي إلى وصول تغير

الاجتماعي ضمني ومضمر.

المستوى الثالث: وهو المستوى الذي تعمل فيه القوى الاجتماعية على إحداث تغير اجتماعي قوي ينتج وضع فعلي مع التوازن الاجتماعي، ترتبط

عندما تأسيس نظام اجتماعي جديد. بعبارة أخرى، القطع مع التوازن وإحداث تغير على مستوى البنية

يجب أن يتضمن توازنات في القيم.

هذه المستوى الثلاثة في التغير الاجتماعي لها

دراسة مبكرة فيها ي قول ميشيل فورسي (19).

ذلك أن تنمية هذه المستوى الذين يميل إلى مبدأ أن

الاتجاه الطبيعي لكل نسق يتمثل في الحفاظ على

التوازن. فإذا كان هناك لا توازن نتيجة توترات

وصراعات اجتماعية، فإن تلك ينبغي بأن تولد

الاجتماعي إلى فرض ومارس ووظيفية الثبات.

قياس التغير الاجتماعي:

غير أن قياس التغير الاجتماعي لا يتم من خلال علاقات التحالف بين العوامل الداخلية فقط (التوترات الداخلية أو أشكال التكيف والإدماج

الاجتماعي كما تقر بذلك الوظيفية)، وإنما يحدث

ذلك، بفعل وقوف العوامل الخارجية المؤثرة

والمحتركة في سيطرة التحول الاجتماعي. وهذا

ما أثبت ماكسي وبرع عندما أكد بأن "الإصلاح

البروتستانتي، بخلاف نطاقة أدياننا ينسجم مع تطور

المستقبلات والتسهيل، قد لعب دورا حاسما في

يلتحق ذلك إلا عبر وظيفة الاندماج الاجتماعي

الذي يهدف النسق الاجتماعي، أو بالأحرى،

الجماعة المجتمعية.

تقراب الوظيفية. في شخص يانها تالكود

بارسونز. التغيير الاجتماعي على مستويين:

- المستوى القصير، حيث التغيير الاجتماعي

يحدث بفعل التحولات التي تساهم فيها العوامل

الخارجية. وبشكل أساسي التقدم التكنولوجي؛

- أو بفعل العوامل الداخلية المتصلة

الاجتماعية الجزئية أو الكلية.

النقد البعيد حيث حدد الوظيفية، مع بارسونز:

ثلاث حقب كبير لمر منها المجتمع الإنساني: 

الحقبة البندائية والحركة الوسطية والحركة

المعاصرة التي تتميز مجتمعاتها بسيادة القوانين

والمؤسسات (19).

غير أن السوأل الذي يطرح نفسه هنا هو تحديد

الفاعل الرئيسي لهذا التغيير الاجتماعي. إذ من

الصحوة يبدو كما يقول ميشيل فورسي،

اختيار الأجزاء المكونة للنسق الاجتماعي (إنها

نفسها هي الفاعل الرئيسي في تحولاتنا). على

هذا الأساس، يرى بارسونز أن القيم المستقبلية

بواسطة التنسيق تشكل حاجزا مهما أمام كل تغيير

اجتماعي، وتصبح بالتالي وظيفة الثبات الناتجة

عن استخلاص هذه القيم هي القادرة على تفسير

المقاومة التي تشهدها عملية التغيير الاجتماعي

في كثير من المجتمعات.

وهكذا تميز الوظيفية. مع بارسونز. في التغيير

الاجتماعي بين ثلاثة مستويات:

المستوى الأول، ينجم البعد الداخلي للنسق

الاجتماعي دون إحداث تغيير جذري عليه، ويتمرز

بال辩证 والاستقرار، وهو ما يعني أن التغيير

الاجتماعي يحدث في صورة تحول اجتماعي

داخلي لعناصر النسق للبقاء على التوازن.

نروى المعدد 68 / اكتوبر 2011

108
النظرية الاجتماعية ونظرية التيونز:

تطور الرأسمالية (20) وهي الفكرة التي نجاها، كذلك، في أطروحة التدوين حيث إن المحاولات النظرية في سوسولوجيا التنمية تعتبر العوامل الخارجية تساهم كثيرا في القطب مع البنية التقليدية والدفاع عوامل أخرى جديدة تساعد على تسريع التحول الاجتماعي بنوياً.

لا يخف العامل الثقافي، هو الآخر، بعيداً ومنعولاً عن مسارح التغير الاجتماعي، بل تعد إسهامات التأثيرات الثقافية على البنية الاجتماعية بلغة جداً. وترجع أصول التدخل الثقافي إلى ما يصطلح عليه بالنظرية العاملية التي تنظر إلى التغير الاجتماعي على أنه نتيجة للتفاعلات المؤثرة، كما شهدت على ذلك

النظرية الاجتماعية الكلاسيكية ومنها الحديثة.

مقدمتي هذه الدراسات يصبح الصراص عملية اجتماعية بدأت تجليها مختلفة في الحياة الاجتماعية، وهذا، مهما تكون النظريات، ينبغي أن تأتي إلى إقاقة النسق من الاستمرار في الروتين والتمتع ويفضيف المجال للإحراز والإبداع (23). ومن النقص في التفاعل، مثلاًبين القيم الاجتماعية التقليدية والحديثة، يؤدي في نهاية الحكيمة إلى مجموعة من التغييرات التي تتطور من تجارب النظام الاجتماعي، مما ينهي الأرضية ويوثق الحدود بفضل الاعترافات. في سياق هذا التصور، وجدت النظرية المماركسي في الصراص الأساسي الحقيقي والعملي لتفسير التغير الاجتماعي، وأن التاريخ هو لدراسة التغير الاجتماعي خاصة وأن الإحصاءات السوسولوجية الأولي التي اهتمت بهذه الظاهرة برزت مع كونو وماركس وغيرهم من السوسولوجيين الأولول الذين تحدثوا عن التطور والتحول الاجتماعي، في إطاراتهما العام والشامل.

بتحديد المرحلة الكبرى التي يمرها عبرها.

ينصح هنري ماندراز (H. Mendras) في كتابه التغير الاجتماعي: الاتجاهات والبراديفاعات (23) الدارسين للتغير الاجتماعي، والسوسولوجيين على وجه التحديد، بعدم السقوط في النزعة
المعاصرة حيث الصراع الاجتماعي ينتج عن التفاف الطائر بين ما هو عام وما هو خاص، وليس عن توزيع السلطان»(26).
لم يكن «رثوم بودون» أن يضع ثوابت وأسس النزعة الفردانية في السوسيولوجيا ولا تغلظه بأن جذورها تمتد إلى علماء الاجتماع المعروفين بالمقارنة الكليانية. وهي المقارنة الذي كانت دائما تعالج التغيير الاجتماعي والسلوكيات الاجتماعية ألكواهر مقارنة (transc) لسلوكيات القدس مؤثرة على أفعال محدودة للأدابه ومقاصد، من قبل الماركسية والوظيفية على سبيل المثال لا الحصر، على الرغم من أنهما حصرتا بقوة في سوسيولوجيا ريمون بودون، كتراث سوسيولوجي تنس في هذا المد الفرداني، قد أثبتت عرفة بودون إلى هذا التراث السوسيولوجي تجزء المقارنة الفردانية في أعمال أكبر من الباحثين الاجتماعيين كـ«ماكس فير» مثل في تصنيف الواقع الإنساني(الفاعل البدياني)، الفعل الوظيفي، الفعل العقلاني) و«دي توكفيه» في حديثه عن العام والخاص، أو بعبارة أخرى، الجماعة والفرد.

أهمية الجهاز المفاهيمي في النزعة الفردانية;
فهم الفردانية عملية تحتاج إلى تحديد الجهاز المفاهيمي الذي يركز عليه. في هذا السياق، أجريت أنشطة أمام الفرد كأشكال مركزي في الراح السوسيولوجي بودون(تسبيبة إلى ريمون بودون).
فخصوصية التحلي السوسيولوجي تمكن حسب بودون أن تكون على الرأي في دراسة حالات فردية من (le singulier) خلال براديفج استعراض الفرد، خلال نماذج أو شيء حيث تمارس تأثير الفرد نظام التفاعل الذي تنمو في إطار الحالات التي تفسرها»(27).
إن الفرد في سوسيولوجيا ريمون بودون من الأسباب الأساسية في حدوث الظواهر الاجتماعية.

إلى الاعتراف بتعددية أشكال التغيير»(28). لا يمكن مقابلة التغيير الاجتماعي، إذن، براديفج سوسيولوجي واحد، بما ما يعني اعتراضا وإربئأ بأزمة الصراعات السوسيولوجية خاصة عندما يتعلق الأمر موضوعها. فإذا كانت النظريات الماركوسوسيولوجية الداعية إلى اكتشاف قواعدين واجهات التطور الاجتماعي تجع من الاتجاهات الموضوعي المركزي في دراستها، وانشغالاتها، فإن السوسيولوجيا الفردانية ستجعل من التغيير الموضوعي لعلم الاجتماع، وبالتالي، تفسير التغيير الاجتماعي من خلال أفعال وسلوك الفرد كما يقول ريمون بودون: «علم الاجتماع لا يمكن أن يقوم إلا على أعمال فرد أو عدد من الأفراد المتزامنين. لهذا السبب يجب أن يتبنى حصر المناهج الفردانية»(29).

الفردانية والتغيير الاجتماعي:
قبل الشروع في الحديث عن السوسيولوجيا الفردانية وتفسيرها للتغيير الاجتماعي لا بد من القيام بوقفة تأملية حول هذا النموذج لإزالة المفهوم الذي قد تعني القارئ وهو يتساءل عن موقعه ضمن النشج السوسيولوجي العالمي.
يعد الفضل في إرسال دعوات هذا الرأي السوسيولوجي لعالم الاجتماع الفرنسي ريمون بودون عندما وافق المنهج الفرداني في تفسير الفهم الظاهر السوسيولوجي. يصر ريمون بودون في كتابه(المفاهيم المرجعية والطابع الاجتماعي) بأن»عدا هائلًا من الباحثين يعتبرون الصراع حول المصالح هو السبب الرئيسي في التغيير الاجتماعي، فإن كان ماركس اعتبر الصراعات الأكثر دلالة هي تلك المرتبطة بالملكية وسائط الإنتاج، فإنه في الوقت الراهن، يمكن اعتبار التغيير الاجتماعي ناجحا عن الصراعات المتعلقة بتوزيع السلطان(пouvoir) غير أن ذلك لا يسري على المجتمعات الصناعية
لذا، نجد بسير في اتجاه بعض النظريات الماكرو-سوسيولوجية التي تجعل الفرد نتيجة للظواهر الاجتماعية. فهو يولي الأهمية القصصية للفرد وكل ما يقوم به من سلوكيات على أنها المؤثرة في الظواهر الاجتماعية، ومن ثم في التغير الاجتماعي. يقول في هذا الإطار: «شرح ظاهرة اجتماعية يعني الأخذ بعين الاعتبار دائماً على أنها نتيجة للأعمال الفردية» (28).

من النزعة الفردانية إلى المنهجية الفردانية:

ت ישראל بودون إلى أن تحليل الظاهرة الاجتماعية لا يجب أن يقتصر على نفس التحالفات وتفسيرات باتي الظواهر الأخرى، الاقتصادية منها والسياسية... وأرجع ذلك إلى ما تشير به من خصوصيات تجعلها مختلفاً عن الظواهر السائقة الذكور والتي تطلب دراسة وتفسير ماكرو-سوسيولوجية.

إن خصوصية التحليل السوسيولوجي يقوم في القيم الأول على «دراسة حالات فردية في نطاق من التفاعل حيث تنمو داخل الحالة التي ستفسر» (29). وعلى الرغم من القوة التي قد يمارسها هذا النظام على الفرد، فإن هذا الأخير هو الآخر، له من القوة ما يجعله قادرًا على ممارسة تأثير كبير على هذه الكلية ونسق التفاعلات مما يتعلق مقارنة منهجية تعطي الأولوية للفرد على الكل في المجموع في تفسير هذا النسق.

إن المنهجية الفردانية، حسب ريمون بودون، تستوجب وجود الظاهرة ب، أو مسار الظاهرة ب، عندما نحل بشكل صريح العلاقة بينها(الظاهرة ب) والظاهرة ت، مع الأخذ بعين الاعتبار أنها نتيجة لملحظة الأفراد المنضرين تحت هذه الظاهرة أو هذه الظواهر (30). ومن هنا على علم الاجتماع كما يقول بودون، أن يمكن إلى الفرد في ظل نسق من التفاعلات، على أنه بمثابة ذرات دراستها وفهمها تتعلق قاعدة منهجية على تحليل سلوكياتها وتصوراتها بالقطع مع المسلمات الكلاسيكية المغايرة في تفسير أساطيق التفاعل والتغير الاجتماعي والتي تعمل على تذويب الفرد فيها.

سار بودون في الاتجاه الذي رسمه بارتيو عندما استقبل دراسة الأفعال الفردية حيث ميز بين الأفعال المنطقية والأفعال غير المنطقية، فشكل الفعل الفردي، بذلك الدعامة المنهجية في النهج الفردائي البودوني، إذ انسحب الفرد ذلك الفاعل الرئيسي في حد ذات التغيير الاجتماعي في سياق نسق التفاعلات الاجتماعية.

إن أعمال وسلوكيات هذا الفاعل قادرة على إحداث أثر ي.nextElement في سائر التغيير الاجتماعي، أو عبارة أوضح، إن التغير الاجتماعي لا يمكن قياسه حسب المقولات الكلية التي هم كل من ماركس ودوركاي وبعض نظرياتهم في جملة السبب الأニュج لدراسة وفهم التغير الاجتماعي.

تعد هذه المساهمة الإستدامة phê qui يظهرها بودون، في تحليله للتغير الاجتماعي، بين المقولات الكلية(منقول الفرد A) وملحوظة الفرد (holistique) التي الحديث عن ظواهر أخرى قابلة لاستثمارها في التفسير والفهم العميقين للتغير الاجتماعي، وهي إضافات ماهيمية للتصيد السوسيولوجي البودوني تزيد إغناء للمنهجية الفردانية.

ظاهرة البروز وظاهرة المفعول المنحرف:

يستدعي الحديث عن المنهجية الفردانية التطرق إلى أهم المفاهيم التي وظفها بودون لفهم سلوكيات وأفعال الأفراد وأثر ذلك على التغير الاجتماعي. ومن بين هذه المفاهيم المتفاويلة (les effets pervers) المنحرف، يعرف بودون المفعول المنحرف على الشكل التالي:
وتعميق فهم حول المفاعيل المنحوتة وأثرها على التغيير الاجتماعي، بورد بودون مجموعة
من الأمثلة الكفيلة بإزالة الضبابية التي تعيق
استيعابها.

تعد المفاعيل المنحوتة من الظواهر غير المتوقعة
التي تحدث بشكل صدفي نتيجة تعقيد العلاقات
الاجتماعية، فهي إذا نتجت مضاعف لهذه العلاقات
التي لا تقف عند حدود التعميق بل تتجاوز ذلك
إلى التعارض مع مصالح الفاعلين الاجتماعيين.
ويشترك هذه المفاعيل من الأشكال والسلوكيات
الفردية غير المرادة حيث تحصلها لم يكن نتيجة
المساهمة الفردية للفاعلين الاجتماعيين بقدر ما
تحدث تلقائيا.

لقد سار بودون في تصوره للمنهجية الفردانية إلى
ظاهرة البروز (phénomène d’émergence)
المقصود
بها تلك الآثار التي لم يسع إلى حدوثها الفاعلون
الاجتماعيين والناشئة، كذلك، عن عملية الإدماج
التي تتعرض لها سلوكياتهم وأفعالهم.

وتوضيح هذه الظاهرة، ظاهرة البروز، سدني
بودون بمثال الإشاعة في الحقل المالي ومدى الآثار
التي تخلفها، حيث كيلما "انشترت إشاعة حول
إفلاس مكن لاحق المصرف، تهافت المودعون،
كل بدوره، لسحب ودائعه من هذا المصرف،
وتكون نتيجة إدماج هذه السلوكيات الفردية وضع
المصرف المعني فعلاً في حالة إفلاس" (27).

وحتى يكون لإدماج وجمع (effets d’agrégation)
الأفعال الفردية أثر مكروه-سوسيولوجي في نشوء
الظواهر الاجتماعية وذلك لأن ذلك يستوجب
الاهتمام ليس بهذه الظواهر الكلية وإنما بهذه
"... تستطيع القول إن هناك مفغالاً متأخرًا عندما
يخلق شخصان (أو أكثر) خلال سعيهم وراء هدف
معين، واقعاً لا يبتغونه وقد يكون غير مرغوب فيه
من وجهة نظر واحد منهما، أو من وجهة نظر
أحدهما" (21).

وحتى تضمن مجال الفاعيل المنحوتة في تفسير
التغيير الاجتماعي استند بودون إلى آزما المنظومة
التربية في 80 من القرن الماضي وما شهدته
فرنسا من اضطرابات ومشاكل شكلت تربة خصبة
للدراسات السوسيولوجية: ويتكيف أن نستحضر هنا
إسهامات بيبير بودوي ورفاقه في هذا السياق.
لقد بين بودون أن آزما التربية في السنتين من
القرن الماضي كانت نتيجة الفاعيل المنحوتة
والتي كانت تدورها نتيجة صراع المصطلح.

إن قاطع التربية والتعليم حسب بودون هو
قطع يشبه السياسة، إنه مسرح لظهور الأزمات
والصراعات الاجتماعية الناتجة عن الفاعيل
المنحوتة التي تبرزها علاقات الترابط بين
الفاعلين الاجتماعيين القائمة على سلوكياتهم
وأفعالهم وليس نتيجة لعلاقات السيطرة، وهكذا
فالإسماوة في الحضور التعليمي في نظر ريمون
بودون تنتج عن علاقات الترابط بين الفاعلين
الاجتماعيين التي لا تخص دائماً للفرد بل بفعل
التدور والإجابة نتاج عن تبادل مصالحهم في
المنطقة الاجتماعية والتكنولوجيا.

وحتى بيث بودون أهمية الفاعيل المنحوتة/
غير المتوقعة في تفسير تقلبات التغيير الاجتماعي،
بورد مجموعة من الأمثلة من صميم التربية
والتعليم، وعلى سبيل الحصر يمكن ذكر المناقشات
التي دارت حول "لا تكافؤ الفرص في التعليم.
وهكذا، يعتبر بودون "أن حظوظ وصول أول
العمل إلى الجامعة والتي تقل بكثير عن حظوظ

112
نزويق العدد 68 / أكتوبر 2011
هو ما يعني بروز ظواهر اجتماعية ينجم عنها حدوث تغيرات اجتماعية.
ومن جهة أخرى، قد تكون سبباً في توطيد هذه العلاقات وخلق دلالة المفرد على حساب الجماعة.
ويترتب عن بروز ظواهر اجتماعية تكون سلوكيات هؤلاء الفاعلين طرفاً أساسياً فيها ولها أثره على التغيير الاجتماعي حيث يساهم هذا الفرد أو ذاك (الفاعل) في ترسخ سلوكيات وأفعال جديدة (بالنسبة لأعضاء الجماعة).  

خاتمة:

بات التغيير الاجتماعي من الموضوعات التي همت الدارسين السوسيولوجيين من مختلف مشاريعهم الفكرية ولم تستقر دراستهم على أية وحد. إذا كان التحيزات المفاهيمية من بين الإشكالات التي تؤثر على النتائج الأولية، فإن المقاربة المنهجية للتغيير الاجتماعي، هي الأخرى، لم تخرج عن محيط هذا التفكير والاختلاف الخاصة بين النزعتين الهولستية والفردية.

إن تتبع المسار السوسيولوجي ومحاولة فهم التغيير الاجتماعي واتخاذ هذا الفهم من مدرسة سوسيولوجية أخرى، من المدرسة الحمائية (مدرس: مورا) أو المعنية (بارسونز)، ظهرت توجهات الداخل المفاهيمي الحاصل بين التغيير الاجتماعي وحملة جميع المفاهيم الأخرى قرابة من كالتطور والتحول الاجتماعي على سبيل المثال.

أعلم أن التغيير الاجتماعي يبدو أكثر صعوبة وتحديداً من هذه المفاهيم لذلك، واستناداً إلى بول بودون، لا ينبغي أن ندرس استدامة إلى قوانين تاريخية بكرى، وإنما من خلال المفاهيم العرضية التي تحدو تحليلات اللينكوالايات الاجتماعية. ويرجعنا ذلك إلى القول بأن المفاهيم المنهجية لهذا الموضوع لم تكن ذات الصناعة، إذ نلاحظ تبايناً بين الظواهر الاجتماعية، لا تثير خلافاً بل تشکل نقطة الانطلاق نفسها. المسألة إذن هي مسألة تفسير الظاهرة (12). إن الظاهرة الفردانية كما وضعها بودون، تشير إلى مجموعة التسلسل من اختلافات الفاعلين المعينين والتي تنتظيرها بأنها سلوكيات وفرائر قابلة للدراسة والتحليل، وهذا يعني أن المنهجية الفردانية تستخدم أهدافها في البحث عن أساليب اختبارات هذه الأنواع الظاهرة من وضع فرضيات مرتبطة بالحركة الاجتماعية والوقائع الاجتماعية لأبناءهم وبدء تسرع تقليص الفوارق أمام التعليم.
وبدء تصريح المراقب: سلوكيات هؤلاء الأفراد محط دراسة منهجية تهدف إليها مفهوم اللغة الذي تركز على البنية الاجتماعية. إن التسلسل من الأفعال الفردية سيجعل من الظاهرة الفردانية (الاجتماعية) على اعتبار أن الظاهرة الاجتماعية تكون في نظر بودون، على هذه السلوكيات والأفعال. وبالتالي، فهم سلوكات الأفراد يعني قطعًا فهم خلاقات الظاهرة والأليات المتحكمة فيها.

المنهجية الفردانية وتفسيرها للتفريق الاجتماعي:

يعتبر تفسير ظاهرة اجتماعية مارس مفهوم الهولستية (الاجتماعي) على سبيل المثال) فردياً إذا كانت العلاقة بين الظاهرة (م) والظاهرة (م1)، نتيجة لتنميه سلوك الأفراد المتضمنين في هذه الظاهرة (23)، ولو تبقي ذلك ينصح بودون في المثال التالي:

يقدم بودون المثال التالي:
غالباً ما حدث الصلات الاجتماعية نتيجة تباع المصالح الفردية، حيث تؤدي المفاهيم المنحرفدة بأ.raء/فا.عين في جماعة ما إلى تقليل وضعية تناقص انقساماتهم المصلحة، يترتب عنها ظهور أثاث لسلبة على الجماعة كلما تكون سبباً في حدوث أزمة علاقات بين مجموع أعضاء الجماعة.

113
تزوي العدد 68 / أكتوبر 2011
المصادر:


2. بودون، ريمون وفراسو، بروك. المجموعة النقدية لعلم الاجتماع. سلسلة جديد، دوران الطبعات الجامعية. الجزائر، 1986.


4. خليج، عبد الجليل، النشأة والرابطة، مجلة كلية الآداب، 각주. 1998.


8. كرم، يوسف، "تاريخ الفلسفة الإسلامية". طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر. 1966.


10. كول، جيرار، "الことがあります". 1982.

Balandier, Georges, sens et puissance, quadrige, 1967.


hätier, 1992

Balandier, Georges, sens et puissance, quadrige, 1967.


hätier, 1992

Balandier, Georges, sens et puissance, quadrige, 1967.


hätier, 1992
الهوامش

1 عبد الجليل حليم، التنمية والتبعية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهرجان، فاس، عدد 1986.8، ص. 26.
2 عبد الجليل حليم، المرجع السابق ذكره، ص. 54.
3 عبد الجليل حليم، المرجع السابق ذكره، ص. 54.
5 Michel, Forsé, les théories du changement social, sciences humaines, n° 25, mars, 1992, p : 28
7 H. Mendras, le changement social: tendances et para-
8 R. Boudon, effets pervers et ordre social, p.u.f, 1977, p: 20
9 Michel, Forsé, op. cité, p: 28
10 Georges, Balandier, ibidem, p: 27.11
11 Georges, Balandier, ibidem, p: 105.12
12 Georges, Balandier, ibidem, p: 106.13
13 Georges, Balandier, ibidem, p: 143-144.14
14 Georges, Balandier, ibidem, p: 144.15
15 Georges, Balandier, ibidem, p: 145.16
16 Georges, Balandier, ibidem, p: 27.17
17 www.ulumininsania.net
18 Michel, Forsé, les théories du changement social, scien-
ces humaines, n° 25, mars, 1992, p : 28
19 M. Giacobbi, et j.p. Roux, initiation à la sociologie, les grands thèmes, la méthode, les grands sociologues, 1ère édition, p: 269, 1992
20 R. Boudon, effets pervers et changement social, ibid., p: 38-39
لم يعد ينفع وضع الحب في حوض معقم لأن شواويب البشر اخترقته.

إذا غادرت الدنيا كان الغرام خاتمتي، وإذا في القوس منزع سأكمل روايتي الجديدة.
 عالية ممدوح:
تضع يدها على عثرات الرجل وتنتهي خصوصياته في رواية (غرام برغماتي)

* ليست لدينا رواية غرامية حقيقية، لأننا نكتب عن الالياع ولا نعيشه وصلت لسّن لا أنتظر فيه لومة لائم

حاولها: كرم نعمة*


* كاتب وصحفي عراقي يقيم في لندن.
والتهكم، البارودية، وراجعه الزييف الحاصل
في صناعة الكتابة التي علينا أن نراجعها سويًا
وأمام القارئ، علينا أن ندعه يعيش معنا حتى لو
شغف بالإخلاق واللاستقرار. فلعل هذا ما يثيره
وفي جميع ما كتبنا إلا الاستفزاز وما علي إلا
تزويد بهنا حتى لو صار ضري، وعلي الخصوص
ضدي التقنية، أو أي نعت تشاع، ينبغي الحكم عليها
إلا ضمن قانون المشوخ الراوي الذي بين يديك،
فهو لا يتعلق بما لو سائد أو رائف أو خادع أو مكرر.
لا حاجة لدي أن هذه التقنية في غرام براهماتي
مقنعة أو خلاف هذا. كان على التوصل لهذه التي
تمت ونذكر، وهي تقنية استهتري فأنجزت لها
واعتمدتها، ففصل لـ "رواية" وفصل لـ "بحر"، وضمن
الفصل الواحد فصول تعب لأوضاع وحذائل عديدة
كانت تجري على الذات والشفقة سويًا.

القرآن فضيالي

حسناً، لا يبدو أنك لم تخططي كثيراً لهذه
الروية. وانقت للسرد والاستذكار، "فكتبتك،
أكثر مما "كتبتها"؟
- وضع مخططي لهذه الرواية وأنا أكتب فصول
"التشهي". صر كأن بيدي وفقاتا تتحرك تلك
وباختير بهذته في وثسي القول، إن الكاتب/ الكاتب
 حين يصل إلى سن الأول مثلي يداس الشخصي
 دائماً بالشخصي جداً، وأكثر مما في سينيفاعة
والنضج حتى.

هذه رواية عن التصريح والقوات، عن تقنيات الأسيا
والنفي، عن التالشة في بلدان بدأ يرقى إليها الشك
بحياتها وما بعدها. ومن وقت طويل وعليها قوة
بك الطرق. هو كتاب عن التلف وروح الذي قد
لا يحتمل بعضنا. فتذهب "رواي" إلى الأقصى،
وهي تقوم بترتب درجات التالشة حتى هي
تربم سوقا من أجل استقبال جماهيرها. كان لديها
بعض الوقت للتلكس والهزة من كل شيء: الحداثة،
tدور "غرام براهاماتي" حول علاقة بين منشدة
نصف إبريقية "فرنسية" وفوتورافجي نصف
عراقي "بريطاني- ألماني" يتفق الاثنان
على التدوين، وعل هذا جل ما ينجزه "بحر"
و"راوية" وهما مغرمان، لنكتشف أن بقدرنا
إرسال مشاعرنا عبر صناديق البريد! لبس يا
للخيال! كيف سيكون شكلها عندما تصل؟
وإذا كانت مدوحة المسومة في بغداد عام 1944
قد أفشلت فرحاء في رواية "التشهي"، ودخلت تحت
جلد الرجال، فإنها في روايتها الجديدة تغلب الرجل
بين الكلمات والذكراء، ومنها تتعذر، بأن التمسك
لا يعرف الرجل تماماً وهو أكثر منا بعد معرفته
لنها! مهما يكن من أمر فإننا خوارتا عالية ممدود أشبه
بمشروع "صحفي"، بمواصفات "ثقافية"، وروايتها الجديدة
تحمل من الاستعجال أكثر بكثير من الإجابات
وبعضا ما تطلبه الآن في هذا الحوار الذي توزع ما
بين باريس حيث تقيم المحاور.
دعونا نبدأ من تقنية الرواية. انت غادرت
المباحثات التقليدية الشائعة أو المبتكرة
للرواية من دون أن تنضيء "تقنيتك الخاصة"
في هذا العمل.
- لدينا أوهام كثيرة مربحة بآليات كتابة الرواية
أو الكتابة ذاتها. هذه الحماسة للتقنية، والتي
تسميها بـ الشائعة، وحتى المبتكرة، ليست شغوفة
بها من الناحية التنظيرية، لم تزهرها فناً شيئاً
شبيها، وحمايتها مثلاً أظهر جميع التقنيات ممكنة
بوصفها تجارب يتلاطم عبرها الكاتب، بالرسائل
السيميائي، بالتبديل المسرحي في بعض الأحيان،
وبالهند الذي لا تستطيعه طوعاً، لكنك تخوض به
والي الركب، ولا تريد أن تقول إلى الناظر إلا لا يبود
بادر، بمجموع ما يخطر على البال من أنواع السخرية

13.10.2011
بالتشكيك في النهاي، يجود هذا الكتاب أو
غيره، هذا الكتاب، شعرت أنني يتمتع بصحة نفسية
فاعقة، بعافية لا عذر فيها ولا مشقة. فالكتابة
الصحبة وهي كانت الأراء بجدوان، هي حالة
من الشخصية الموجودة الطحيل، هي ضد الصحة
المتناوبة عليها، ضد السهولة التي يبغضها هذا
الكاتب، وأنا أيضا، وها أنا أيضا تشتر على: إن
الانصاف عن الشعر كان أجزئي للعملية الإبداعية.
لا مبارة بين الاثنين، ولا منافسة، ولا الكتابة
أن لا تعرض لأية قواعد أو قوانين، إلا قانونها هي،
وفقا واستحقاقها أن تكون جيدة، ومن حقها
استخدام المشاعر والطابع، للعب الشاق، والعام،
غير المكيول لأنها لا تعبر عن كتيل. بينما
يعمل الصمغ، وهو الأغلى، فأين ما تلتقي
تراهم أمامك. كتبهم بالأكاس، مصروف على
المصطلح، والطوابع، وسوف تقع من بين الرفوف،
هم الذين يبيعون وتأسقهم لا أستطيع تحديها،
وباعطي بلا توريات، نصائحهم دوريا وشهريا،
وأحيانا أسبوعيا على الشاشة، في معارض الكتب،
ومع ذلك المتحد، والذين يعرفون خطط سير
جميع تلك المحتوى، فلا يغيبون عنها، نساء
و رجال. لم يشعروا بثورة، بالتفاؤل، بالقرف مثلاً، حساس، شاهدته الكتابة بالنسبة لي
حياة أو موت، أما باقي التفاصيل فلم تعنيني في
أي يوم من الأيام.
لا أعتني انتصاف من الحسن الشعري
في الرواية. بقدر ما كنت نحنين جملة الرواية
شعرها، أخفي أنك كنت تعني كتابة الجملة
الواحدة أكثر من مرة لحساب شعريتها وليست
روايتها:
حسنا، فنقلت العناية، والشديدة باللغة، لا
تستهوي عبارة النحت، أشعر بها إكحاما، نوحا
من الجبرية أو شجاعة غير لطيف مع المفردة
ومدلولها، سباقها في السطر، وعن الفكرة التالية

باريس الإليزيه، الجيران الملحقين العجولين،
واللغة الهجينة. التلف في الحفر بتوالي، ورضا
هو لطف أقصى مما يحصل في الطريق، عندما هذا
يتولى دون أن نرى صعوبة من الموت، أنا لم
أشاهد يوما جنازة سائرة أمامي. إنني أريمع الددن
وعلاقتها بمثالية، مقارنها الغنا التي تحتم
المتنزه، بحرية الزهور والأغصان الزيتون التي
تحيط بها، كنت أتوقف أمام الكنيسة المجاورة
للحي الذي أعيش، وأنتظار كما العشاق لكي أرى
بعض المؤثرات على تربية وحيدسة البيت، أنا
من جهتي، رما التي أشدهم ميلكونت هي تطعة
نفسها حين أشدهم دومع، وبدون تحريك عن
الأسباب!
غرام برامغمتي، رواية سياسية أيضا، فالغرام فعل
سياسي تحرري جدا، فبدلا أن نفتح التلفزيون على
صوئ جنائز وحدائق ومعارض ومسارح ومكتبات
الذين نرى دعوات للموت الثامن، للنجيب والظلم وسلب
الإرادة.

صفقات مع القراء

لا لغتهم أنك كنت شاعرة أكثر من رواية
في غرام برامغمتي، كنت نحنين جملة
بحس تعجري بارع ومحكم، الأمر الذي أفكد
أحوالات الرواية؟
- أحد الأصحاب وهو كاتب وشاعر قال لي بعد
قراءة الرواية "عالية. لم أحب هذا الكتاب، هذه
كتابه سهلة، وداخل العمل لم أعثر على أي مدخل
براغماتي قط. تم أضافت بلعجة لا تشوبها شائبة
الشأن مثل الحال "طول قرارك للرواية أنسام
لماذا كتب هذا الكتاب؟"

بالتأكيدي من حق الزجاج والذائقة بكل صونها أن
نرمي هذا الكتاب أو غيره بعيدا عننا، لكن الأمر
الذي دعاي للسؤال حقاً كيف يعرف أحدنا وهمها
كانت صلة بالإبادرة قريبة أو بعيدة، أن يقوم

119
تعرف الرجل تماماً وهو أكثر مناً بعدم معرفته لنا. ومنذ رواتي الأولى -ليلي والنبيت- أتذكر أنني أحاول أن أقبل بين الكلام والذرائع. الرجل كان وحيد جدًا وساحة التعبير داخلًا شاملاً جدًا. بسبب المسؤوليات الطفقة عليه، من النساء، والدرجة الأولى. أنظر، حتى لو كان محاطًا بدرزت من الشعيبات والمحميات، ليس لأنه في جوع وفقر وصيد دائم، وإنما لأنه مخلوق شديد الفزع مشاكله مع ذاته، والدرجة الأولى لم تحل أو تتصاف، فهذا يحتاج لساحة مفتوحة للتنفس، ولذلك فهو يتمزج بالذهاب إلى أمام، كما نرى بعض قادة العالم من حولنا وكيف يتصورون!

بعض الكاتبات العربيات لديهن هذه الخصائص أيضاً عندن أراه، وأنا صورة للطفل كتبت بصورة مكثفة. كنتة الأسئلة البارزة في الشكل، وسقف المعارف، معروفة من قبل جميع الرجال من حولها، ذكية مثل أنا، وخاتمة، وعالية نفس كفورهين، أنفؤي، وترتيدي أخر الشموع وعلى الموضة، ثم أنها في الموضة ثورة، والأهم مستحيلة، لا يمكن بلغة ما هذا. هل نحن البشر، نساء، ورجال هكذا، وهل هذا يحبش بالفعل في مجتمعنا العربي التي تعرفها ككاف بكذا، ولذلك اعمال النساء والرجال يتبون بسرعة ويختفي أسرع، يعملون الحب كشغف أمراضي حقيقي، أما الغرام والانتماء فنحن نكتبه عنه أكثر مما نعبش، ولذلك ليس لدينا رواية غرامية حقية، وهذا موضوع يعكس الغرام والثراء أيضاً، لأننا أ bó في كل عمل الإقتراب من الرجل، وتحضيره عليه، وبدون منصات كبيرة فقد وصلت لسنا للاستناد فيه ل roma لان، ومن أي فريق. أفضل صداقتنا ووجودي ديني لأشذ بالطائفة، وليس العكس، كما يتصور الرجل. في هذه الرواية وضعت يدي في عثراتها الكثيرة، وانتهكت بعض خصوصياته، كلا، لم أباب مثيرة، فأنا لا أخيل الوجود بدونه، وهذا ما يضاف في إرتداء على وما يجاورها، في جميع ما دونه، حتى المقالات الصحافية أنعتي باللغة، وأتلقى، وأتلمع بكل كلمة هي رحلة المفردات، الصيغات، والأساليب مابين السيطرة والسرقة، وأسماة الشخصيات. تسدرك لغة بعض الكاتبات الأجنبية كمارجريت بيرسون، بالذات، لا أحب فضلات اللغة، دعني أسبى هكذا، كما هي فضلة الملابس القديمة، والشفط الباندا، أدع الكتاب جانبا إذا كانت لغته مهللة، ركية، وبافظة وتسد النفس، هذا الأمر بوبخي كثيرة.

تقول تعديل كتابة الجملة، لماذا لا أفعل هذا? هي لحظات وساعات وأواعنا استغلت بها حسب متطلبات أممية، وسياق، ومنظومة مصطلحات وفولتنا اللغة، وتنظيمها العاطفي، لفترة لها احتفالات، وعليها عمل الولائم الخصوصية لها، لهذا ما يعزى الروح مما يواجهنا من جامة وقه فيهما حولنا ويجاروا، فهل تريد أن تعمي أصبارنا أيضاً ونحن نقرأ؟

الرجل وحيد جداً

لماذا كنت منحازة أكثر لبحر الخلية البطل ومتعالية على رواية «البطل»، لقد عرفتنا الكثير عندهم والقليل عنها؟

أول رأي إيجابي وصيغي من الصديق الناقد العراقي الجميل الدكتور حاتم الصغير، الذي أكن له تقديراً واعتزازا ووهو يكتب لي قائلًا: أعجبه هذا التحصي للشاعر والعناصر الجوية لبشر بالنالات الخ. شخصياً بدأت بهذا التحصي منذ رواية الفلماحات حين نزل الان ج معقده والدته، وهي تحتضر أمامي، فاستدرك تفاصل غاية في الطرافة والعادية أيضاً. ثم أخذ مساراً شبه تام في رواية التشي، وهو في غرام براماتي تكر كأنه غاص إلى الحد الذي يتضايق منه الرجل عندنا، وربما في الغرب أيضاً. أستدرك نفوس ذلك الصديق الذي قال كيت وزاذا عن الرواية: أن تسامي اكتمل، وانا نسيه جوعاً لصداقتنا الرجل، نحن النساء لا
لا يمكن الحب حلاً في هذه الرواية فما كان إذاً؟
ومنها كان الحب حلاً باعترافي، هو كلام يحمل بذريتى الحلم والمشكل معاً. أظن علينا إكمال المهمة على الوجه الأكمل، علينا أن نقوم بصورة ثابتة.

لا تعرف النساء الرجل تماماً
وهو أكثر منا بعدم معرفته لنا

هل هذا يعني أنك تؤكدين صدقة شكي في طريقة كتابة هذه الرواية؟
- باعترافي، كنت فكرتي القوية عمل رايتين، واحدة بصوت بحر الثانية بصوت راية. بدأت بهذا فعلاً، وانشقت ما يقارب ثلاث الكتب، لكتبت شعرت كما لو أن الطبيعة في طريقها للنزول. كان الجوع يعطني حين أكون مع راوية في نظرة، فأدردهم الذين أغير في مياه بحر. أنا لا أكتب كيف ما أتفق، علينا تحضير المائدة.

الش精髓 اللطيف والمكري جيداً، الصحن لماعسة.

الاشتغال عليه، وعليتنا سؤالاً سفراً تحدث عن
منطقة العدل، ورواية كتبت عن نعمة الغرام.
هي كانت الأكثر براغماتية، ولكن بصورة جثيرة وعلانية، وهذا يتطلب شجاعة، فنها العنوان فكاهي تراجيدي، وهو يلام الحبكة التي تعنيها في جميع أرجاء المعمورة.

الحرب حتى انتقال الأفلاس

نتمنى أن تكون الرواية بالفعل موجودة على الأصيل لكنها

과학.. موار.. موار.. موار.. موار

نصفي الرواية ثم على البداية. كيف نبديين شكي؟
هـ: الشكل فعل وجودي ولفرسفي وفني جميل، فناء
مثلت أشك، ولكن في مشروع الروائي والحياتي
كله، وبسبب هذا أكمل الكتابة. نشبت لكي
اشتغل، أتمع وأقوم بتدريبي نفسي وصغي لذاتي
والدرجة الأولى، إنني لا أحب الفشل والفاشلين.
لكني دائماً أشعر أنني «على وشك الفشل» هذا
التعبير هو ذاتي الذي جعلني أفلاً، وأنا، أعاد
وألصي، لليوم، ودائماً كانت الأسباب روحية
جوانية. ترى هل هناك تسجيل منظم في هذا
الوجود ذاته، أنا مشتبلك كما يستقل البستاني أحرث من المعاصر والأصحاب، بالتأكيد لا أفضل التنظير
على وعلى غيري، لكنني أحس على تجربة التقبل المتتالية متعددة
كما هو نسيج الدماغ البشري، أو طبقات الأرض، استطرادات، تكرارات، دمج، لصن، نحو الح.. لا.
الشكوك خلاقة فسواً بلا شك سواً سواً جذاً

١٢١
يبدو به اقحام فلطلع عن سوية النسيج الروائي،
على الخصوص إذا كانت تتصرف الأيديولوجية
الشاقعة النارة. باريس وبريانوين وبابل وغداد
كلها تبدو بحرف الباء، هو استيائها تدفق الأحرف،
كما هي النوايا متثنية ومعتقلة بين العواصم
والمدن. راوية صف عراقية في باريس. جنان
منطقة عراقية تعمل في جنيف، ليل فناء تشكيلية
مهجرة في باريس. أنثى مسؤولة مكتبة مصرية
تقيم بين باريس وهوف في بريطانيا. السيد أحمد
الصbei الصباغ المهاجر من السويس من أجل
توقف مال لأهلته القادمة الجديرة للدنيا. ويجر لا
يشع أي تفاسيل بين هذه المدينة أو تلك، لا هذه
الحبكة ولا حقبة والده. غريب أنك لاحظت هذا مثلا,
لم تلاحظ، ويللعبة تأريخ لتفئ جيلين. ومنذ بدء
الثورات في بلندا العراق، أي منذ الخمسينيات، والد
بجر أختارت المنفى كمغنية معماري حاول استغلال
الفنون التشكيلية في تصاميم العمارات والأشياء
السكنية فأشرته شمس潤 في مصح نفس
في مدينة بريطانيا. هذه الأعراضية
البريطانيا الأفلاطونية. عادة تألقت أيضا بعد
هزة مشروعا تحساني قبل بدء الثورات في
بلدانهم الأصلية. والدة راوية كانت أن تحرق البيت
بعد أن جعلت راوية تقر إلى خارج العراق. لدينا
قطرة على الفلان ببعضنا، ما بين الآباء والأبناء.
أهلا نبدين على ذلك في العراق، فهو بلد صار
ملجأ للإخوان والبعض المنظم. هناك كراهية للأعمال
المعنى بالملامح، وعلاقة الل foss
والمشقة، فكل شيء صالح للشاعة. المكان المهم
في الرواية هي الساحة التي تشتغل على ترميمها
راوية. هي المكان المثنى للطقس، للجح ولفظ
وقد لا يكون لنا أي موقع في أي مكان في العالم.
فلكنا شخصيا كلا مموعة في بلدي وفي بلدان
عربية لا أقدر على تغذدها، وننا شخصيا مموعة
زليبة بلدان عربي لأمني لا أملك جواز سفر عراقي.

الملاعث والشوك في أماكنها. والنسان ينتظر الوجهية
الآثية. فالمواد التي تستصم منها عينات من الطهي
هي التي ستحدد المناقش الشهي، على أن يكون عن
طريق خفيف، فتحاول تدوين كل هذا بيشوبة طيبة
حين تبدأ الرواية بالقحران، والضوء ينتقل من
هذا الفم لذاك اللسان، ونحن نتفقد هذا الفصل، هل
هو المألام مع الذي سبقه، والذي يليه. تحليلاً غير
دقيق، فلادي حصل معي. أعني كنت أنتظر فعلا
في الخلفين الأخيرين. هل نسأع راوية تلتقي ببحر
أم؟ كيف جعلتنيا على شك المروت من حنين
القهر، ولما أكون شرارة لهذا الحد ولا أدعهما
يبلقينك ملائمة؟

كتبت حاولت، وهذا التفاوت في الاستعمال
ربما هو الذي جعلك تشعر بما شعرت. حتى الطور
الأخيرة وأنا أدرك هل يجوز أو يحقل تغري مؤلفة
وكلابيا بيطفر، وهذا الرجل بالذات. هل في
الحق بهذا النوع من الغرام؟ كيف سأقلقي بهذا
المحبوب الذي أعطيته لحما ونما أرستقراطية كما
ذكر النافذ حانان الصغير، إننا نمرض أحيانا، وتتجن
حين نجعل من الحب الدرجة الشاقعة من العافية.
أما المرء، مرض الحب، فهو أيضا، وفي الغالب
يدعنا نتنئي من أوجهه.

لا تفاصل بين خراب المدن

يبدو المكان في هذه الرواية عاما. ولم نشعر
بتتفاصل، لم نشعر على بريانيين حيث يعيش
البطل كما ينبغي. وحتى باريس مكان البطلة
كانت أصبحت صورة سحرية مبسطة ليس أكبر
أما بغداد فكانت مجرد ذكرى لمكان. لم يكن
دورها أكبر من هذا؟

· تذكرت بعض الكتاب الجامع والعرب الذين
يشغفون بالتوثيق الذي يص أحيانا ثلاثة أرباع
الرواية! بيدهم خارطة أورشليم أو مصر القديمة
وبيد التدرين، هذه طريقة انتهج في الكتابة أقدرها
لكن أحيانا تفضي عن حاجة المتالق. وفي مرات

122

نروي العدد 68 / أكتوبر 2011
الجواب إلى قارئك بقدر ما أطمح بالجواب منك؟
- أضع غرام برماغمتي وراحتي اليوم. مر عام ووضعة
أشهر حين أرسلت لناشرتي دار الساقى. أي مضى
وقت طويل، وأنا شخصيا لا أعتقد أن روائاتك إلى
ذاتي. فبدأت العمل حال الانتهاء منها بالتحضير
لعمل روائي طويل وإشكالي، ويحتاج لجهد وسفر
والتحضير طويل يستغرق سنوات. لم العمل.
إذا غادرت الدنيا كان الغرام خاتمتي، وإذا في
القبو منزع ساكن روايتنا التي بديعة. كما أشتمل
على كتاب طويل وموضوع آخر، عن أوراق منفى
والخوف والشقاء الذي يدعني أقرى على المواصلة.
فأنا تنقلت بين قوارئ ودول وعواصم، وسبب هذا
فكل كتاب لي أراه أول كتاب، وبه تعلم وأتعلمن
أثمن، فأنا لا أعرف عمل آخر غير الكتابة. هذا
إذا كنت عن غمامة، فالشغف الذي يتطلب للجديدة
القائمة والعابسة عن النفس ومع النصوص للبعض
من الكتابات والكتب فلا يعرفون الفكاهة في
tناول الحياة والكتابة ذاتها. دائما في حالة انتظر
لكتاب قادم، ودائما هناك بعض الوقت لكي يكون
هذا العمل أفضل ماهو عليه. وهذا أمر مفيد لكنه
يثير السأم. ففي الخاتم علينا إرسال المخطوطة إلى
الناشر حتي لو شعرت أن كتابي هذا خالد مع بعض
الأصدقاء، فعاهله البعض، وأغرق به البعض الآخر.
فلا النجاح أсужي وأ슷رني عن طروريا كما فعل
غيري من الجنسين. ولا الفتور والحياة الذي
لا أحبني أيضا. أحسد أنني محبباً. فلأتي
يوما أتساءل أين قاري، والفراء، أتساءل بالطبع، أكتب
في الأيام. أشعر أنني لم أخجل البعض الآخر.
لا أفضل توقعات البعض من هذا الكتاب لذلك بكنت
وكي، أحب حياة الالتباس كثيرا في الكتابة
والحياة، فأنتظرت سنة لا أعرف ملامحه أبدا. لكني أدرك أنني موجود ليس من صفحات كتابي هذا
أو غيرستحتوي، كما أنا التي أتخذ بالصر،
والجلد، وما أكثرهما لدي.

فأنا مشكوك في عراقيتي. وهذا في رأيي هو الشكل
على أصوله وقانونه، ولذلك، تبقى الكتابة هي
الوحدة التي تقوم عبرها بالترميم والمساواة لنا
وأيضا، فقد أرى عراقيات لأنني أملك بقميق بخارطة
العراق، ضنا لزمرير الغير. الغرب، والشرق معا.

ثناء خجول

وصلت للصفحات الأخيرة من الرواية ولم
أشعر سوى أنني في منتصفها، أو كأنني في
بدايتها. إنها لم تنته بحل عقدة. أو نهاية
مفتحة، أو أفق للتساؤل، أو عودة للبداية،
فكيف يمكن تجنبنها كنوع من الرواية؟
- هذا ثناء خجول لهذا النوع من الكتابة التي تعتمد
على التخصص، وعراة المشاعر والرغبات، فالكتابة
أحذاء تتم في الروح، وفي جدران شقة أو داخل
القطارات، في تلك الأزمنة التي اعتدت الشكل
والتشوش. تصور راوية في غرام برماغمتي وهي
تكتب وتصطاعل، ولا يعيش على اتصالات بحر البحت،
لا أن الثمة ستكون لدى المحبوب، نتمة الانخفاف
الغرامي. ربما، هذا فعل الكتابة الكاوي لقلب دامئ.
دائما تجنب أن القارئ السري يملك تتمة مغابرة
ما، حسنأ. هل في الوجود عم ما أنتمي تماما؟
نتوهم هذا الذي لا نخيل من الرب الذي نوجها في
الفن، الفنون قاطبة على سبيل الحصر، ليست هناك
بداية ما موجودة وغالبة تحت أنظارنا، وما أن
أدم حتى أجلسها وعنتُنها، ليست هناك
خانة تدبر الفضيلة على مقاس الفن، نحن في
جميع الأحوال فرائس وعابض، من جهني أفر بما
كاه على أن أقهره بصور خفيفه وبدون شراف
أو أدعماء

جميع أعمال وراثي

- إين تضعين - غرام برماغمتي - بين رواياتك
الأخرى. لا أقول على النقد هنا، أو تحليلين

المكان

في الرواية

استهام

بتفقت

أحرى الباء

في باريس

وبرايتون

وابنل

وبغداد
ميشال أونفراي:
لا أشعر بكل صراحة أني أتحرك فوق أرضية نقدية
منذ زمن وأنا أكتب أمورا
لا أحد يقرأها أو يراها

Philippe Delaroche وفیلیپ دولاروش

ترجمة: حسـن أوزال

يُعتبر ميشال أونفراي كتابه « ضد تاريخ الفلسفة» (Grasset) بحثا جديدا في مستنقع الامتثالية. وفي هذا الكتاب بالضبط يعرض، لفكر ثلة من الفلسفة غير المعروفين والمossalبين أو المحملين: فلسفة نحن اليوم أحوج ما تكون إلى التعلم منهم. ولا يفتّأ يطارد الرجل فكرة واحدة هي: أن يكتب تاريخ السعادة على مر العصور، لكنه وفي نفس الوقت، تراه ينشر بحثا قصيرا وصاعقا حول نيتته، بعنوان الحكمة التراجيدية(كتاب الجيب). ودونما أدنى تسامح، يقدم لنا في هذا الحوار رؤيته للكون كما يوضح لنا كل ما هو بصدد من أعمال.
الحوار:

* ميشال، كيف غدوت الفيلسوف الأكثر مقرونية في فرنسا؟

- لا جواب لدي على هذا السؤال. لقد وضعته صوب عيني وجهة ما وها أنا أدتها فيها. أقول وجهة لا مخطط احترافي وأعتقد فحسب، يأتي مصاب بوسواس الكتابة، أصد وسواس التعبير لفكر يشترط نوعاً من الوضوح الذاتي. وأنتصر، لنوع من الفلسفة الموجودة كما لضروب الحكمة العملية أكثر منه لحكمة مفاهيمية أو نهج مفاهيمي يُعتمَد في التفكير الفلسفي. إني أجد كلياً عن التصور الديالوجي الذي يعتبر أن الفيلسوف هو من يبدع المفاهيم، وأيجدي مشولاً بالمنظور القديم الذي يرى أن الفيلسوف هو من يشتبث بنهج حياة فلسفيه. بناء عليه، فإنها إما هي، أن أحي حياة فلسفة لا أن أغو الفيلسوف الأكثر مقرونية في فرنسا.

* لكن، كيف تفسرون النجاح الذي لقيته أفكارك؟

- لنتوضيح أولاً، أن كونك الفيلسوف الأكثر مبيعًا لا يعني باتانا أنك أكثر مقرونية ولا حتى أنك المقروء على نحو جيد. زمن بعيد. أنا أكتب أموراً لا أحد يقرأها أو بالأحرى لاحو يقرأها. اعتقد أن إذا ما تجاوزت الحد، عدا معظم من القراء سيضرح النجاح مجرد سوء فهم ليس إلا. لنفكر في أولئك الفلسفات الكبار، أمثال دوسي ودير، كم كان عدد مبيعات نسخهم؟ صحيح أن كتاباً من الكتب قد يلقى نجاحاً باهراً، لكن ذلك فقط ليس إلا لأنه يتصادف وروج العرض. والحال أن جزء من روح صحرا موسوم بعدن الأيام. وهو الجزء الذي كل من استهلاك الديانات التوحيدية وعبطب طبيعة الحال من البودية وكل أطباق اللاعقلانية. لقد كتبتك مؤلفي بحث في علم

الإلحاح، على نحو عادي، ولم يكن النجاح هو ما بهمني. كان رهانى شيء آخر.

ما هو؟

- أني سعيد بالأخرى بمعرفة أن أبي على بيئة من كون حياتي هي حياة نزيهة، وأجد أن هذا أهم بكثير من بيع أزيد من مائتى ألف نسخة من أي كتاب من كتبى. وتعبر آخر، أقول لكم بأنني أثند الظهارية.

ماذا؟ هل تتشدون الظهارية!

- أقصد الاستقامة الأخلاقية، أي نوع من أنواع الاستقامة التي هي أشبه ما تكون باستقامة الفلاح. قاد استلحت كأساتل طيلة عشرين سنة في ثمانية تقنية. كانت دوماً أرضض الولوج إلى الجامعة، ثم غادرن بعداً وزارة التربية الوطنية من أجل خلق جامعة شعبية لم أكن أعرف ما إذا كانت ستلقى إقبالاً أم لا... ومع ذلك أقوله إلى حد أن تامة سبب جامعات أخرى تشتغل منذئن وفق نفس النهج. كل ذلك ساهم في إحراري على نوع من الشهرة، إلا أن الشهرة هي دوماً حرصيلة ما يتراكم من سوء فهم على حساب أو باسم شخص ما.

كيف جاء كتابكم على هذا Traité d’athéologie

التناو?

- لقد تلقيت دعوة لحضور برنامج «فرانز أوليفي جيسيءر، بعنوان الثقافة والتبعية»، الذي يبث على القناة الفرنسية الثالثة. للحديث عن كتابه «أسرار علم التشريخ» حيث أتكلم عن مرض سرطان البدن الذي أصاب خليلتي، حيث أوضح من بين ما أوضح من تصورات أن الوقت قد حان لنزع déchristianiser le corps الطابع المسيحي عن الجسد وكان خطابي هدف مثمرة خط حقيقة إلى حد المندامة: «كفاوانا من الإداد أونغري»، وبعد نهاية

2011

126 نزوى المعد 68 / أكتوبر 2011
البرنامج، تلقيت رسائل سب، وهو أمر مألوف، لكنني تلقى أيضا تهديدات بالقتل وهو ما بدأ لي غيير عادي. وكان ذلك بمثابة النقطة التي أفتاضت الكأس، إذ كيف يعقل أن تلقى تهديدات بالقتل لا لشيء إلا لأنني أدافع عن الحق فيما أومن به: إنه أمر يطرح بنظرتي مشكلا ما أليس كذلك؟ انقل أن الأمر لا ينحسر. هكذا إذا قررت توضع الأمور والنقض في مسألة الإعداد: حاول أن تبين على أن الإعداد موقف فلسفي وأنه أساس قيام المتعوية. لكن هذا الكتاب ليس كتبه قبلي في نظري غاية في حد ذاته بل مجرد جملة اعتراضية.

• نحس كما لو كنتي غاضبة في هذا الكتاب: هل تفرض علينا هذه النبرة النقدية نفسها في هذا الكتاب، أكثر منه في كتبك السابقة؟

• لا أشير بكل صراحة أن أتحرك فوق أرضية نقدية في كتابك كثيرا ما وجهت به هذا الكلام: أقد أن ثمة غضب ما، أعتبر بذلك، لكن أين كنت منتقداً لأولى أشياء عنيفة، أكيد، لكن ليس يعرف على ما يبدو. وعندما أكتب مثل بأن هكذا لم يكن ملحا وانه يجدي عدا من الجمل الواردة في الأناجيل. فإن النازية تقف ضد المسيحية.

• أرى أن ذلك كان ينطوي على عنف لا يطلق: لكنني لا أعبر عنه. تمكنها المشكلة بالأخرى. في كون الإفصاح عن الأمور بوضوح، أمر يستحيل في أياما هذه، وما علينا إلا أن تكون في خضم الصحiosis سياسيا، أي أن نشاق مع الضايحة والتفاهة، وأن نتحاشى بعض الأفاظ. ففي ذلك هو ما يعنى القبول. وأرى بأن المسيحية ظلت تهمني منذ عشرين قرنا ولم تخجل يوما ما، مما صدر منها من عنف قاس مارسته في حق الفلسفة والعقل والمنطق. إن بوعينا اليوم أن نفكر بطريقة ساديكالية بالرغم من كون هذه
لكن ما مصدر هذا الغضب؟
- أين أن أحور وفرنسا بدأت تسوء منذ 1982. أين منذ اللحظة التي افتتح فيها "ميتيران" اليسار، وعندما آخر الأمل. وكل الناس اليوم، أنتهجوا إلى هذا الحد أو ذلك إلى اعتناق الليبرالية، وما يعشقني أكثر، إنما هو كون لنتعلو على فيلسوف واحد، يرى أنه من غير الطبيعي أن يقود المال والسوق بمبدأ القانون في كل الأحوال.
- وأستخدم أن تما في فرنسا نوعان من المثقفين: أولئك الذين يسايرون منطقة السلطة وأولئك الذين بسكون بوزة ثورة مقاومة لهذه السلطة. وقد أصبحت بالتناوي أكثر نزوعا للنقد، وأكثر ميلا للقصف. لكن كل ذلك ليس يعود، ببساطة، إلا إلى تصريح البعض بموثق كما بالجهة التي إليها أنتمي. فالوضع موقف كثير ما يخلق لك عادات: وعندما تقرر أن تكون واضحين، يحسونا أكثر عنفا وتطرفًا.
ما هي اختيارات بالضبط؟ وما هي الجهه التي تنتمي إليها؟
- من حسن الحظ، أن عصرين تغير، ولم يعد بإمكاننا الاقتصاد على منطق ثنائي، من قبل مثال ذلك المنطقة الذي كان يقبل اختيار آرون (أبراك) باختصار سارت (الإدمان السوفيتي).
إني لا أؤمن أبدا بالمساء الأعظم ولا بأن الثورة هي الحل للمشكل. لقد غدا القرن دولوزيا، حتى أن الناس في استقبال صاروا يدركون بأنه لم يعد بالإمكان إلا ما أسماه دولوز "الثورات الجزيئية". لا يمكننا القيام بالثورة، لكنه بإمكاننا القيام بثورة. فهي ثورات صغيرة لكنها ناجحة. أعطاك مثل الجامع الشعبية: فأقوم ليس يقلق بثورة كبيرة، ومع ذلك فإني قدت بما هو في اسطواني، وناضل من أجل قضية أتيناها كلما استطعت ذلك على طول الغالبة من كتابي: إن لم أواخذ على كوني لم أقل
أشياء معينة بل فقط على كوني قلت أشياء خاطئة.
لذلك، أرفع شعار التحدي في وجه كل من يستطيع أن ينفع في هذا الكتاب على أمور غير صحيحة بالفعل، وأكرر مرة أخرى أنه ليس كتاب نقدي للمسيحية بل هو بحث، الغالبة منه إنها هي إبراز مسؤولية تلك القصائد، وإذا ما رغب أحد في كتابة كتاب آخر إبرازا للجوانب الإيجابية في الديانات التوحيدية (وهناك العديد من البحارين التي يمكن اعتمادها) فليكن، لكنه أمر، لا يعكر.
يمكنك بالناحيه مؤخزمتي على كتاب لم أكتبه.
هل تنظرون إلى الفلسفة باعتبارها
صراع؟
- أجل، و بكل تأكيد. إلا أنني لم أصل إلى هذا التحديد إلا مؤخرا: و بانكبابي على العمل، وإعلاني عن ميلاد الجامعة الشعبية، راودتي رغبة كتابة هذا المؤلف بعنوان: ضد تاريخ الفلسفة الذي خصل في نهاية المطاف في ستة أجزاء، ووطحته على نفسه عدد من الأسلاة المرتبطة
بعلم تدوين التاريخ (l'historiographie)، كيف وماذا تم كشف فلسفة ديمقراطية، من لدن علم التاريخ السائد؟ هناك مستطعت أن أدرك إلى أي حد كانت الفلسفة طيلة خمسة وعشرين قرننا صراعًا. إنه صراع سياسي، لا علاقة له بالصراعات البيزنطية الدائرة راحا ما بين أشخاص تقنيين. بدبيهي إذن، أن يطفو لنا على السطح، حالما أقدمنا على كتابة التاريخ المضاد للفلسفة. كل أولئك الفلسفة الذين كان لهم مشكل مع الدولة. هناك كنا ديوغين الكليبي (من سينيوريا بتريكا حاليا)، يعرض أفلاطون مثلا
كان متحورا القرن 17 يعارضون الديكارتيين، ومثلما عارض المتطرفون فولتير وعارض سارت آرون.

128
حياتي اليومية.

بالإضافة إلى ذلك، فقد تكون الأشكال في الجامعة الشعبية

فعل للمقاومة:

- بكل بدء، يمكننا القول أن الجامعة

الشعبية لا تتطلب على إنجاز معرفة معينة عنها

اجتماعيا. إننا نحتاج أن نتطلب من الأشخاص الافتراض

مباشر، إجراءهم علىه، لا يشترطهم على أي مقياس للمعرفة ولا

دبلومات، بل ولا موقف سلبي فيه. وجود

أستاذ يصحح لكم أوراق امتحانكم، ونماذج

نقطة، ويجري موروثكم، أو لا للقسم، أو

وحلهم على دبلوم (وكذلك دبلوم لا يصحح لكم في

كل الأحوال إلا بعامة إنتاج منهج اجتماعي:
فالمرؤوس في الفلسفة يصبح أستاذًا للفلسفة لا

غير. إن الجامعة الشعبية لا ترمي إلى إنتاج

دولي صاحبة للاستثناء الاجتماعية، بل ترمي إلى

تمكين الأفراد من وسائل الراحة في وجودهم

وتكوين ذواتهم وبيانات. إننا نأتي إليها من

بضائع وجبورها في بضائع ولا وجود فيها لردية

ولا لواجف الاستفسر. أما الأساتذة فكلهم

متطوعون، وفضلا عن ذلك فهي فضاء حيث

تُدرس معارف بديعة بطريقة بديعة. أقصى من

وراء هذا الكلام، أن المسألة تستدعي تدريس ما

يُدرس بالجامعة: أي الفلسفة المهمزين* التي

تتضمنها هذه الأجزاء من كتاب "إضاح تاريخ

الفلسفة". لكن هناك أيضًا التحليل النفسي

والفن المعاصر، وموسيقى الجاز والسينما ...

وعلى هذا النحو تُشكل الجامعة الشعبية، نواة

المقاومة. وفضلا عن ذلك، يمكننا اعتبار أن السعي لعيش الفلسفة التي

تعتمد على سبيل التأكييد، ثورة عظمى بل هو ثورة

صغيرة بالرغم من كل شيء... وإذا كان كل واحد

منا يقوم بما يستطيعه (وتُعبير آخر: يقوم بما

عليه أن يقوم به) فحينئذ يحصل، نحن على

شبكة ثورية أكثر نجاعة. إن أؤم باختلافات

المستهدفين: أي بطريقة ما في الأعمال. وإذا كنت

في غالب الأحيان، متحور ملاحظات، بدعوتي أني

لا أقدر حلولا وأكتشف في حساب التفكير، فذلك لا

أساس له من الصحة، على اعتبار أن كتب كلها

تقع في الاقتراعات. اقتراحات قد أُجرِّرها فيما

يأتي، أن تعمل على صنع أنواع للمقاومة، أي

شبات للمقاومة تخص كل واحد منا. شبكات

بديلة. وهي ما علينا الاستغلال على صنعه سواء

في وسطنا العرالي أو كأزواج أو في اجتيازنا

العوامي بالآخر وكذا في العمل... علينا أن نتكشف

إلى أي حد نحن متحررين لا لبراليين.

لا تخوَّن أن يَنْظَر إليكم كما لو كنت

شيخاً روحيا، عندما تتكلمون على هذا

النحو;

- لا، لأن هذا الخطاب ليس أبداً بمثابة حل

حتى وصلنا، وإذا هو بالأحرى ما يؤخذني

عليه أولئك الذين هم بالضبط قيد البحث عن

شيخ روحى، كما تفضلتم. وهو ما ليس إياه

ولا نية لني أن أصبره، ففضل عن ذلك، إن

Observer نحن من هذا بعد الفانتازمي عن الشيط

الروحي والوجه الذي سيقول لكل واحد: "قد

بكنا، وأفعل كنا". أخذ ذلك في غاية الخطورة،

ويكشف المجتمع الحالي بقوة، وفيما يخصني

شخصيا، أؤكد أنني لا أتبني مثل هذا الخطاب،

وأكتشف بالوجه للناس قائلا: "أننا نصنع

أنواع المقاومة، تلك طريقة للعمل، لكن بقي

عليكم تطبيقها".

لكن كيف بعست؟ أن تكون أحرارا دائمًا؟

كيف يكون اشتراكياً أحرارا؟ هذا موضوع

سأعمل على تفصيله في كتاب قادم. فيانتهائ

تزنى العدد 68 / أكتوبر 2011

129
une position anti-autoritaire de l'employé est une réponse qui est-elle réparable. Quelle est la réponse que je peux donner à cette question ?

**FOUSKOYI DÉFACER LA DÉTERMINATION DE LA POSITION DANS LE MONDE ... MA QUID先后...**

**Manuel de gestion ...**

un manuel qui est un manuel qui est dit...
إذن فرصة مواتية لإعادة التفكير من جديد في مسألة العلاقة الزوجية. وبإلا من نضج، فقد أدركنا
للإطالة ما يقوله الفلاسفة التقليديين في هذا
الصد، الأخرى بكم الوقت عند أيقوع الذي
يرى أن التعاقد ليس تقسيم تجريبي: أما مبدأ التعاقد
المتعوي فهو ما يقوم إذن على الشخصية
وعلايتناية غير الحوار كما
على الوضوح. يتعلق الأمر هنا بالتمك من بناء
علاقة زوجية تماما مثلما نبني ذواتنا.
٧ ما الذي يفيده بالضيق «ضد- تاريخ»

الغلافة:
في الكتب المصادر للغلافة» كان كل الفلاسفة
كيف الكلاسيكيين المدرج في برنامج
البدوي، حاضرين، لكننا كنت أحرص كل
الحرص، على الانتظار بخصوص غير معروفة:
نصوص بديلة، تبدو لي في غاية الأهمية من
أجل فهم عصرنا. كان كان مجموع دراسة
لكن ليس استكمالا على المقدمة الثانية لكتابه
نقد العقل المحسوس، بل استكمالا على نص يكلم
فه عن الخمر ومفعول السكر على المقال... كل
الناس تعرف التاريخ الرسمي للغلافة: أفلاطون،
ديكارت، كاتست. لكن ثمة دوما، بالمقابل لهؤلاء
الأخلاقي، أفكارا أخرى. إن لم أكن أرغب في
كتابة تاريخ للغلافة للمرة الأولى: فلما وافنا
كتاب تاريخ مهم لشبه دي لأدي أضيفي في هذا
الباب. لكن التاريخ الماضي، أي التاريخ التأليفي،
فهو باعتبار ما يهم. وبغض النظر مما سلف,
أعتقد بأن المتعوي. هي في الآن نفسه، قديمة
قد العالم وقد ستعودنا كفاتحة أخلاقيه. ويرشدنا
على ذلك، مضيي أبحث في تاريخ الفلسفة عن
المفكرين المناضرين للمتعة. لأنها، أنهم كانوا
دوما محظ إفلا، بل منسبيا، وبأنهم كان
قيمة أكثر مما كنا أظن. واكتشفنا أيضا، أنهم
وأما لن تعقل، بما نقلوه وما نرفضه. للتأكد
على سبيل الذكر مثل الحب، إن الرغبة بطبيعة
الحال لا تكون أبدا تحت الطب: فمثلا أن تكون
وأما أن لا تكون. لكنها ليست كل شيء: فوبسننا
أن نصنع شيئا ما من رغبتنا أو لا شيء. بوسنا
أن نطلق لها النعمة أو أن نطيها ونحصرها أو
أن نطقها ونفسخ المجال رحبًا أمامها स. إن
بوسننا أن ننحك استعمالاتنا للرغبة. يتعلق
الأمر أو لا بالتصوير بها (وهو ما نرفض دوما
القيام به). ثم القول بأن الرغبة ليست ما
كلنا نعتقده إلى حدود اليوم، أي أنها نقص (وهذا
منظر أنطاك ومارك). لذلك، لا يمكن أن
تكشفنا بهذا التجارب للرغبة، إذا ما رغبتنا في
إنشاء علاقة زوجية. بحيث أن المسألة تستدعي,
إجراء تعديلات: إن لا أحد يتمتع بالكمال إطلاقا،
وسرعان ما تغدر أفضل امرأة (أو أفضل رجل)
 لدينا. لا تطاق حالا ينضف اسمها إلى قائمة
طراذنا المصممة. إن علينا إذن أن نعمل على
بناء طرفنا الآخر تحقيقا، لما يمكننا أن نطلق
 عليهم بفصح «الوقترات» اسم الزوج الأتراكي.
وهذا الزوج الأتراكي هو الذي يرفض أن يكون
حزينا، وأننا نحبنا أن تزوج ليتهنا
بالطلاق متاحا أعباء تكلفة جمالية لا تنتهي.
. إن زوج يحب الفرح لا الحزن. ومن أجل ذلك
ينبغي له أن يجري تعاقبات: أن يبقى دائمًا في
حوار مع طرفه الآخر، وأن لا يتجاهل الواقع.
وبعد أخذ ورد ينص إلى الابتعاد حول مسألة
الوفاء مثلا. ثم عليه أن يبقى وفا للتعاقب الذي
تم برضي الطرفين معا. لكن إذا لم يتم أي تعاقب
على نحو واضح. فبأننا لا تكون الحاله هاته لا
أوفيات ولا غير أوفيات. ماذا لو عملنا على استعادة
تعريف الحب والعلاقة الزوجية في سياق التقليدي
القائم منذ أنطاك حتى لاكان: هل الحب
يفرجنا ويجعلنا سعداء؟ لا، ليس بالتأكيد. هذه

131

توزي العدد 68 / أكتوبر 2011
الحقيقة: أن تكون بذلك قارئٌ لـ "الدين في حدود العقل وحده" أفضل بكثير من قولك أنك قارئ لا "نبنئوا"! ومع ذلك فالأمر سبب... 

لكن من ذا الذي يستطيع قول الحقيقة الفلسفية؟

هناك طريقتان للرد على هذا السؤال. الأولى تقتضي القول بأن الحقيقة الفلسفية تهتم علنا من السماء، أي أن أحد يقولها وكهذا نتمكن من التستر على المشكلة، مما يستدعي منا الإبقاء على نوع من الضبابية والإصور على عدم المبالاة بعلم التاريخ باعتبار أن الأمور هي على هذا المنوال منذ الأزل، فالفسافة وُلدت في اليونان في ق. م. 7. مع المحققين السقراطيين وهكذا جررت الأمور لغير أن الطريقة الثانية للرد على سؤالك، فتقتضي أن توضيح أن هذه الحقيقة غير قابلة للإثارة، وأن الفلسفة اليونانية كانت مسبقة بأفكار أخرى وأنه ليس ثمة أية "معجزة يونانية". إن أتاجع عن نهج ذاكي للتعامل مع الفلسفة. قد نقول، وكُونا لكم تصوروا بعدم تقارون، لكن لا نحبسوا أبداً ما قال لكم كما لو كان مسلمنا به.

هل يمكن قراءة الجزء الثاني من "ضد تاريخ الفلسفة" ككتاب يتناول الأوجه الإيجابية للدبانة المسيحية التوحيدية؟

نعم كذلك، هي المسألة بمعنى من المعاني. إذ يُستدعي منا الحال أن نخرج من غيايا النسيان، هذا الضرب من المسيحية الهامة، التي تعرَّضت للإضطهاد من لدن المسيحية الرسمية، وتتغذى أمامنا أفكار هامة. يُبْرِهُن هؤلاء الفلسفة على مسألة مؤذّية أنهم بوسعنا أن تكون مسيحيين ومناصرين للتمتع في الآن ذاته، إلا أنهم لن يهموا. هذاك عملُ مثلاً على عرض فلسفة الغنوصيين الفجار، مع أن استكانوا يقترحون مثولًا بديلاً، لذلك المنظوم المهمين في الفلسفة: إن تاريخ الفلسفة تاريخ مثالي، أفلاطوني ومسيحي وانتقائي؛ بينما يقترح "ضد- تاريخ الفلسفة" تاريخًا للفلسفة مادي وشهواني وتجربوي وقرونائي وكلي، وديموقراطي وписанي ونفعي... والحال أن هذه القارات لم تُستدعي أبداً. أما السير التالى الخاص بهؤلاء الفلسفة فمن الصعب ممكن العثور عليها: وهي في الغالب إن وجدت، تكون في طباع قليلة وغالية الثمن. وقد كانت كتب أريستيوس القرونائي وكتاب "لاورونزو فالا".

مندمجة في فرنسا حتى السنوات الأخيرة، وهو أمر على ينتمي غير مقول. يقتضي التاريخ المضاد للفلسفة التصرحي بابلي: أنه لن يكون النظر إلى الفلسفة كما لو كانت بمثابة ما لا يُطلق عليها مثلاً قد تجدها مضنية ونافعة، لا لشيء إلا لأنها انحصرت بالنسبة لكم في الفلسفة والتقييم، واقتحم منكم أن تتحمسوا لحوار حوار أفلاطوني كـ "بارمنديس" أو "ميرافيزينا أرسو" أو "ناتسونات أفلاطوني". إن تأثير فلسفة تسعكم على الحياة، وأقصده، جال من النفعيين والفرنسيين، وكشفنا أنسجت الفلسفة القرونائيين والكلبيين والمسيحية المتعبدة.

لماذا لم تكون هذه الفلسفة قد قرأ ولم تكن مشهورة ولا واسعة الانتشار؟

إنما هو التقليل ما أمكن من قوة الفلسفة. فهي فرنسا، تتغذى مع الفلسفة لكن ليس على النحو الأفضل. ويكيتيك ملاحظة المصير المقرر لمونتانيير بالرغم من كونه أحد كبار فلاسفةنا، ويكفيه، نجد أن كافنط مثلاً لا يزعج أحدًا مدامام يجعل جاهداً على بلورة فكر ديني (بالمسحي

العدد 68 / أكتوبر 2011

132
أن تكون. إذا رغبت بقول، أن تتجربون، عليك أن تتجاوزون وأن تخطو نفسي سيفيدنا نتشه اليوم، للفكر في الواقع؟ ونستطيع أن نوظف نتشه توفيقاً متعوياً؟
- أن يكون نتشه متعوياً، لم لا؟ إنه عندما يدافع على أنه متعويا، فهو كذلك. وقدما يدافع عن أنه روماني فهو كذلك أيضاً. إن المتعويا، إن كانت هي في العيش على نحو سعيد وفي سلام سواء مع الذات أو مع الآخر والعالم، فالمتعويا النشأة. تقتضي القول فحسب، بأن الواقع إرادة قوة (وليس إرادة الهيئة على الغير) تزعم ذلك تلك السخافات اليومية. تقتضي الحكمة التراجيدية إذن، أن نفهم أن الواقع إرادة قوة وبأنه كلما رغبنا أن نتمرد على كونه كذلك، وجب علينا أن نستعد لمكافحة المعاناة. أما إذا لم تكونوا راغبين في المعاناة، فليس علينا إلا أن نقبلوا بالواقع كما هو. علينا أن نحب القدر، وذلما هو الدرس النشاؤى في الفرح: Amor fati وكم سنتيبي كليما إذا ما عملناه في حياتنا اليومية. نفاديا للمعاناة والألم والاستياء. لكنه ليس بإمكاننا أن نرغم الناس كلهم على أن ينحازوا ضد الألم. لأن المتعويا لا تقوم إلا على نوع من الاختيار الحر.

المراجع:
عن مجلة ليون، الفرنسية الصادرة شهر فبراير 2006 من ص 38 حتى ص 43.

مناصرا لهم (أنا أنتصر بالأحري لـ:«مونتانا») كما عرضت مذهب أبيقور ولو أن لا أحضا إليه (أنا بالأحري منحاز للإبيقورية المتعويا التي يقودها أويرونوس أكثر منه لابقية أبيقور الضارية في التزهد). إن هؤلاء الفلاسفة، مع ذلك، يسعفونا على الكنف بأن العصر الوسيط ليس مرحلة الظلمية والمسيحية التي جسدها أباء الكنيسة والسكونانين.

في ذات الوقت، تتشرين كتاب «الحكمة التراجدية». ما هي هذه الحكمة?
- لماذا تتمثل الضوء، في كل كتاب من كتبكم على عبارة من عبارات نتشه؟ إنه ليس بالرغم من ذلك متعويا.

صحيح، لكن يوسعنا أيضاً أن نكون نتشاويين متعوياً. لأن تكون متعوياً، يعني باعتباري، أن تكون نتشاوينا تماماً مثلما كان نتشه يبنى
العمل الفني يجب أن تكون ملتزمة بقضايا المهبة والإنسان.
الفنان السوري بسيم الريس:

كم غرينيكا يلزمنا لكل هذا القتل؟

حاورته: فاتن حمودي*

طالما شكل الفن إحدى أدوات التعبير الكبرى، وإحدى الإدارات في تصديه لموضوع الحرب والمجازر التي ترتكبت بحق الإنسان، فمن منا لا يذكر لوحة "الغرينيكا"، للفنان التشيكيلي الإسباني بيكاسو، ومن منا لا يربط أعمال غويا بالتاريخ الإسباني كونها فصلاً في تاريخ الفن المعاصر، والحديث عن الفن الملتزم يأخذنا نحو "جدارية الفنان الفلسطيني" "الخلاص"، و"ثلاثية" أبلى الأسود للفنان السوري يوسف عبدكي، أعمال كثيرة جعلت من الفن موقفاً ملتزماً بقضايا المحبة والإنسان، وهذا ما يحيلنا إلى إطلاق الفنان السوري بسيم الريس لمشروع "الجدارية السورية الأربعة عشرية"، والتي أراد من خلالها جعل الشهيد أيقونة من أيقونات الثورة، توثق وتدين العنف وتتصدر الخضائر مشيرة إلى مشهد الدم على أرضية المدن السورية.
ويبقى السؤال، هل يمكن للأعمال الفنية أن تسجل لأحداث تاريخية هامة، وإلى أي درجة تشكّل الفنون موقفاً مشاركًا في معركة الوجود التي يطرحها شبابنا السوري في ربع السنوات، والتي تحمل عنوان الحرية والكرامة؟ أمر هذا المشهد لم يستطع الفنان السوري بسيم الريس بضمان البقية ورسالة المحبة التي تشكّل الخيط الشحي لأعماله الفنية والأدبية معا، إلا أن يتناول جوانب من هذا الرهاب الذي يحكم المكان والمرحلة، من خلال مشروعه التشكيكي، البداية بتعيين الفشح محتفظاً كموضوع، بعد أن بات القتل مشهداً يومياً، وهو ما دفعه للكتابة على صفحات الفيس بوك: «ليكن ذكرهم مبدأ شهداناً».

وأمام تسارع الأحداث التي يشهدها الواقع السوري، يوجهاً وعلى مدى أكثر من سنتين، حيث يتباهى اليوم لا يصدق للغد، إذ يختلف الشعور في تسجيل اللحظة. كون التسجيل الآتي هو الذي يصف قيمة شعورية للعمل، وطالما شكلت هذه الأحداث صورة الشهيد صدمة للعالم، كونه يخرج بصره متحيراً، يقول كلمته حرية. ويرحل بعد أن يسجل موقف من الحياة، يقول الريس: «أمام هذا المشهد الذي تجاوز فيه عدد الشهداء الألفي شهيد، كان لا بد لي أن أنتقل من مبادرين التي أطلقتها مع سقوط أول شهيد في درعا «كل شهيد لوحه»، نحو مشروع يحمل عنوان (الجدارية السورية الأربع عشرية)».

والمقصد ليس إعادة إنتاج المرويات، بل جعلها مرئية للعالم أجمع، ضمن بانوراما لونية تدين فعل العنف الإنساني.

يتابع الريس، لا شك أن أرتفاع عدد الشهداء وضعينا أمام مشكلة حقيقية، ما خلق عنده فكرة
أن نساهم بشيء، فالشهيد رسالة تحمل تاريخها، تحمل في طياتها الأمل لذا فإنني أمضى بأدوائي اللوحة والقلم، للوقوف أمام كل شهيد الذي أعثره أيقونة ليبقى راسخا في تاريخنا، لذا فإن هذه الجدارية ستكون إحدى هذه المساهمات، لتسجيل

اللحظة وملاحقتها، والتعبير عنها ويشكل عفوي بعيدا عن التخطيط السابق
أربع عشريني
ويعلق فكرة تقسيم الجدارية إلى أربع عشري

نتوي العدد 68 / أكتوبر 2011

137
الحالة مع أمكنة مختلفة ولحن جالسين في
غرفنا. لذا فنحن نحتاج لشرح كيف أن نكون مكتة لأوسم تجربة
فنية، وهي أكأن قادرا على تنفيذها ضمن
شروط محددة، واستراتيجية مؤسسات، لكر
كساد الزمن والاستغلال منها إلى أبعد الحدود.
و يشير إلى أن الوراء موروث، وأما توثيق الحالة
فهي أن تعليقها من أجل المستقبل، ليكون الفن
أحد طريق التعبر في زمن متسارع، فخلال ستة
أشهر شهدنا ثورة تونس ومصر، ويبدأ اليوم
سويديا، بينما الثورة الفرنسية استغرقت عشر
سنوات، لهذا أشعر أن علاقتنا ببزن تدفعني
لهدئ تجارب فنية وليس لوحات، جاعلا من
نفسي ما بوازي المؤسسة.

المكان وتقنيات اللوحة
أما العلاقة المقابلة للزمن، فهي بلا شك العلاقة
مع الكمال والمدي تأثير على سيروحة تنفيذ
شكل الجدارية، يؤكده الرس على وجود مشكاة
حقيقية له مع المكان، خاصة في الجدارية
وطبيعة تنفيذها، يقول: لا شك أن حاجتي
للمساحات والأسفلت العالية، حيث إن ارتقاء
الحرارة والنسبة الرطوبة في صفية الإمارات
تمنعني من الرسم في مكان مفتوح، لذا فإ
المكان يفرض علي تقنيات اللوحة كاللعب على
المفاسد، فالمهم أن لا يضيع الإحساس لتنفيذ
هذه الجدارية.

لذا أشترتي ورق (A4)

يقع، رسم وجه الشهداء، فأن أعلج بطرح
من مطارح الجدارية على الكولاج، وطبعا هذا
أحد الحلول للعب على المكان والإمساك بمشاهور
لوحة قاتل، أردت بذلك الدخول في الخط الزمني
الأحداث، ربما كانت الصرخة الأولى من دمشق,
لكن الشهيد الأول كان في درعا، بدعاء تحوّلت
الانتفاضة إلى حالة دموية، من هنا سأبدأ، ثم
انطلق نحو أربع عشرة محافظة سورية، وحسب
السلسل الزمني، ومن الممكن أن أوقف أسماء
الشهداء، كون الجدارية تسعى إلى اختزال المشهد
اليومي بعد فني عفوي تغرضه سيروحة الحدث.
ذا فبني الرمحي للحالة، أبني قبل التعبير بالخط
واللون، جامع من الميكس ميديا «الكولاج»
إحدى وسائل التعبير، بعيدا عن الروية الكاملة
لصورة العمل، وبالتالي يسهل لي
الانطلاق والمناقشة.

فلسفة الزمن
وفي عودة إلى علاقة الفنان بالزمن، ومدارج
الطفولة، يشير الرس إلى أن القبض على ما
تبقي من الزمن، الذي أهدى الكثير منه تحت
وطال الضمور، «تنقل في أكثر من مهنة، حيث
عملت منذ كنت طفلا لأساس نفسي في الدراسة
بعد أن مات والدي وعشت مرارة البدن لأمارس
مهننا كثيرة، ما جعلني أتخذه قرارا بأن الزمن
بحجم الوعي المشرع، فهدوها جعلني أنتهبه
إلى أن أهم شيء متعلق هو الزمن، كونه متبلا
ومتقلبا، قرأ وجدت نفسي مثل لاعب كرة القدم
المحكم بخط زمني معين، فأثار دقيقتين في
المباراة، يكون فيها شورر اللاعب أن يكسر كل
طاقاته، من أجل أن يصل إلى الهدف».

زمن العولمة
ويؤكد أن زمننا الراهن كسر فيه الجغرافيا،
بفعل التكنولوجيا، إذ أصبحنا نتواصل بنفس
الحظة قبل أن تنزلق إلى الماضي، فالجدارية تعكس المكان الذي نشعر به، وليس ما نرى، والمكان ينشق إلى قسمين، تعبيري يندرج فيه الواقع المر مثل السجن، ومكان تغادر إليه بالخيال.

وينوه إلى أن الجدارية جاءت نتيجة حجم تعب طويل، "فليس عندي أي مشكلة أن أعيش في الحدود الدنيا للحياة، لتحويلها إلى فن، وهو ما بدأت العمل عليه بتفاصيله الكثيرة".

وحوِل وضع الجدارية باعتبارها مشروعا
وفقًا لشهادة الرئيس، يؤكد الرئاس على أن الجدارية حالة مفتوحة، أعلمن أن يكون لها معرض بعد من العوام العرب والعالمية، وأن تجذب ملايين من متحف دمشق، لتكون شاهدًا تعبيرياً على العدالة السورية.

المشروع والمبادرة

وفيما واضحاً عند الرئيس شغل علي فكرة المشروع مختلفاً بذلك روح المبادرة التي يشكل الحب خيطها الأساسي، وكأنه يختزل المشروع المؤسساتي الجمعي في شيخته، متحدية الكثير من الصعوبات التي تواجهه، حول هذه النقاط يقول: "قبل عامين أطلقنا مشروعًا من خلال شبكة التواصل الاجتماعي الفيس بوك، حمل عنوان "على كل جدار لوحة"، منطلقاً من مقولة "عند اللوحة تجمعنا"، أردت من خلاله تقديم لوحة لكل من يطلبها، نشرت مناحم اللوحات بأسماء أصدقاء أعرفهم ولا أعرفهم، وكانت اللوحة تحمل اسم صاحبها، ولا شك أنها مبادرة أخذت مني الوقت والجهد والمال لكنها في المصلحة بادرة إنسانية.

ثالوث فني

وي والاستعراض على الثالوث الفني الرسم والكتابة إلى جانب السينما، يقول:

في البدايات يحاول الشخص أن يكتشف كل أدواته، بعد فترة يجد نفسه موجباً أكثر مكان، فالأكل وآكل وآكل وآكل، ونتيجة متابعتي وعشقلي السينما فكان كبير الحلم عندي في ربط هذه الفنون مع بعضها، كون الكادر السينمائي لوحات، فالكتابة أداة تنقل فيها من النص إلى اللوحة، ومن اللوحة إلى النص، أما السينما فهي الحضور والتعبير اللحظي، تتبع فيها الجواب بين اللحظة والأخرى، هناك تراكم سرعه في الأحداث، تطارع في الثقافة في التكنولوجيا.

يتتابع ولا يشتكى أن اللغة التشكيكية لغة مختلفة، أما اللغة البصرية الخاصة، فلها ارتباط خاص عندي، لهذا فإنه أرى أيام الأسبوع تتوزع في محلتي كألوان جمعية، يوم الجمعة أراه باللون الأسود، ولا عرف لماذا مجرد الشعر يعكس وطنية، واحتمالاً اقتناها، يؤكد الرئيس على أن الجدارية حالة مفتوحة، أعلمن أن يكون لها معرض بعد من العوام العرب والعالمية، وأن تجذب ملايين من متحف دمشق، لتكون شاهدًا تعبيرياً على العدالة السورية.
الأخضر.
ويشير الرئيس إلى أن الدّاب في الكتاب، خلق عندنا نتيجة قصصياً ما "دفعتني للمشاركة في مسابقة الشارقة للإبداع العربي"، فحصلت على جائزة بالمركز الثالث، وحصلت على جائزة

عندي لون هذا اليوم، الخميس يشبه الأحد في اللون، وهو عندي مثل لون فسيل الأمهات الأبيض بعد أن يضاف إليه "النيلة" ليصبح أبيض مائلا إلى زرقة شفافة جداً، يعكس لون نصاعة البياض، أما الاثنين فأرى فيه كل ألوان
هذا تكمين القوة، أن يتجاوز الإنسان في الصحراء حمته لكنه حضارة كاملة من خلال أدواته، وهنا تكمن متعة الاكتشاف، اكتشاف الذات، وهذا ما أجمله وليس الانتقال من اللوحة إلى المشروع.

دور الإعلام
وحول دور الإعلام في حمل المشروع ورفع الفنان من المحلي إلى العربي والعالمي، يؤكد الرهيب على أن الإعلام دور لا يستهان فيه، كونه أحد الحوامل الهامة، رغم أن الإعلامنا ينطبق عليه (إجمال الفراغ التالي)، بسبب ظروف مختلفة.
لهذا فإن داب الفنان استمراره، وإصراره هو المهم الحقيقي الذي يفرض نفسه على الإعلام، وعلى طرف آخر فإن الإنترنت بواقعه المتناقض أخذ جزءا هاما من الدور الإعلامي في إيصال ما أرسم وما أعمل على أكبر شريحة ممكنة من الناس والجمهور في دول متناقصة كنها كسرأ للجغرافيا بالدرجة الأولى.

بين ضفتيين
وأما بين إقامتها في دولة الإمارات، ودمشق، والكمابس التي يحققها بين هاتين الضفتيين، والتي يأخذهما من خصوصية المكانين، يقول: "هنا في دولة الإمارات، توفر مساحة أكثر للتأمل والتفجع، وتحقيق العمل الفني بشكل أفضل، هنا أنجزت الكثير من المشاريع، وانتقلت من مفهومن اللوحة إلى مفهوم المشروع، ولا شك أن هذا المكان بما يعرفه من سوق فني، "أرت دبي، وفن أبو ظبي"، ومن جهة أخرى مساحة ثقافية يقدمها بينين الشارقة بأفكاره المتجددة، منحنى جانبيا هاما في التجريب، غانم غباش عن قصة (أبو كرسي) التي أخطط أن أخيلها لعمل روائي، أما السينما فهي إحدى حقوق التجريب، حيث ألقت وأخرجت فيلما قصيرًا بعنوان: حدود الرمادي، والذي يفي في مساحة اللون كإحدى أدواته في التعبير.
وحول فكرة الفيلم يقول: "حدود الرمادي" وأعني بها الحد الفاصل بين الأشياء، وهو يشبها جميعنا فهو ليس أبيض أو أسود هو الحد الفاصل بين الحياة والموت، القبح والجمال.
تجربة فيها لغة سينمائية على صعيد الصورة وهو قادر على حدوث متعامشين....

غياب المؤسسة
ولأن الرهيب يعمل على فكرة المبادرات والمشاريع، والتي عادة تقوم بها مؤسسات، يحضرنا سؤال، كيف يمضي نحو الحلم، ومن يدعمه؟
يقول: "قراءتي لانتشاين منذ كنت طفلا علمتني نسبية الأشياء، فما هو على يمينك، قد يكون على شمالك، وأن المطلق الوحيد هو سرعة الضوء، هذا الفهم جعلني أنتظار نشرة شاملة للحدث في سوريا، أما عن العلاقة مع المؤسسة، فأنا لا أفهم إلى أي مؤسسة، وفي بلادنا فقدت الأعوان بها، كون المجتمع لم يرتفع إلى مؤسسة حقيقية فاعلة، وأعتقد أننا بين مؤسستين، المؤسسة الوحيدة الداعمة لي وهي الأسرة، التي تقدم لي الدعم المعنوي، وعلى طرف آخر يوجد الأسرة الحاكمة المتحكمة في المعنية بالسياق الإبداعي ولا الفرد ولا حتى الجمعي، ويشير الرهيب، إلى أنه يقف أمام خيارات، إذا كانت الأسرة لا تملك دعما ماديا، والمؤسسة لم تأتي، ماذا أفعل؟
من ستة أشهر من عمر الانتفاضة السورية، ستة أشهر من الاستباحة لشباب بعمر الورد، ستة أشهر والدم يرسم خارطة سوريا الحرية، كان لا بد من وفاة فكرة الجدارية، فكم غرفنا يلزمنا لكل هذا القتل؟

بالمقابل هناك الضفة الأولى دمشق، حيث الحراك الحقيقي والامتناء الروحي والذاكرة، ولكن على هذه الضفة كمكان حيامي لا تترك لك مساحة للتحرر للفن، بسبب العرب في الجمعي، وهو ما جعلني أُخسر الزمن، وها أنا أمضي بعد أكثر
وجدي الأهل
قوارب جبلية
رواية
دائما أجد مشكلة
حياة مرة
مونودراما
وجدي الأهدل

المكان: قرية في جبال اليمن.
الزمن: أوقات متباعدة في القرن العشرين.

في وسط المسرح سرير نوم مطروح بالعرض، مصنوع من الخشب والحبال، عليه فراش إسفنجي خفيف ومغطى بملاءة حمراء مزينة بالزهور. الخلفية ستارة بيضاء تعكس جبالاً عالية خضراء، تفرز في سفوحها بيوت قروية متناثرة، وتعليم الجبال سماء زرقاء مطريزة بسحب بيض. على جانبي الستارة مدخل أيمن ومدخل أيسر. يبدأ العرض بعزف على المزمار للحن من التراث اليمني، يترافق مع ثغاء قطيع من الأغنام وصياح الديكة.

تدخل حورية مرتديّة ملابس طفلة عمرها عشر سنوات: فستان قصير يصل إلى الركبتين، تحته سروال طويل هيلاهوب وربط شعرها في ضفائرتين، يداها خالتان من الخواتم والأساور. تروي حكايتها وهي ترقص مع دميّتها.
حيور: اسم حورية، ولدت في قرية جميلة
مملحة بين السماء والأرض، وكانوا
عث للنساء. نشأت في أسرة محافظة،
وتعلمت القراءة والكتابة. وحفظت
أجزاء من القرآن الكريم. طفولتي هي
أصعب فترة في حياتي، كنت أخرج إلى
شوارع القرية وألعب مع أقراني إلى
مغيب الشمس، لم أكن أشبع أبدا من
اللعب، وكانت دائما تستمتع عصيابة من
الأولاد والبنات لحاجة أطفال الحارة
أخرى وسلبهم ألعابهم هاها...
أخرج من تحت السرير دراجة، تمطبتها
وتجري بها حول السرير وهي ترن
الجرس. أصوات صخب أطفال يلعبون.
حين توقفت أصوات الأطفال عن
التدفق، توقفت هي الأخرى وتنزل عن
الدراجة، وتعبرها إلى مكانها تحت
السرير. تحمل دميتها وتعاون الرقص
معها...)
تقول أمي إني عندما بدأت أتعلم الكلام كنت
اترك فراشتي وألصق بظهر والدي، أشمن
راجعته وأنام! كان والدي رجل ممتع
الإقامة ملتقط العضلات، له راحة
عذبة تشبه راحة الخيز الطازج،
سبيها أن كان يقطع الصخور من
الجبل ويحملها إلى باحة دارنا، ثم
يكسره بمعوله ويصنع منها مطاحن
حجرية...
(يصف صوت المزمار، الإضاءة تخفي
tدريجيا، حورية تتوقف عن الرقص
مع دميتها، ملامحة تتحول فجأة إلى
الحنين وتنتدى عنها بالدموع)...
بالرکاب والحقائب) هذا الوجه الذي لم
يمكن معي سوى ثلاثين دقيقة، رحل في
صباح اليوم التالي باحثاً عن عمل في
مدينة عدن.
وغاب. غاب ثلاثين عاماً.
(تثبت صورة سيارة البيجو في الخلفية بالتدريج
حتى يحل محلها بياض يغمر البصر) تلك
قرن مرّ عليّ وأنا أتريد هذا اللون الأبيض
كل ليلة سرا في غرفتي مترقبة عودة
عمرتي.
(تظهر في الخلفية دمية تترحق. حورية تخرج من
تحت السرير ممتلئة وتكتم الأرض).
ثلاثون عاماً مرّ وأنا أختر البيت وأكنه وأنظفه
متوقدة عودته في آية لحظة. ثلاثون عاماً مرّ
وأنا أعيش بملاسة وفراشة وأحذتيه
وأفض الغبار عنها وأغسلها وأعيد غسلها
منات المرات، كني يجهدنا نظيفة عند
عودته إلى البيت. مرّ ثلاثون عاماً وأنا
أنتظر من الشباك إلى طريق القرية أمالاً في
أن أراه قادماً من غربه. لو سأتموني أي
فضحت عمري؟ أقترب لكم إنني بدلت عمري
وزهرة شبابي عند الشباك أترقب وأنتظر.
نعم مرّ ثلاثون عاماً وأنا واقفة خلف
الشباك أنظر وأتجه على نفسي. أه ما
أطرع الانتظار. مررت استقرت في أحشائي
إلى أخبارنا وأنا واقفة بالأسماء.
روحة تنتظر على الشباك متقبّلة، روح في
روحة مرفقة بوجبة حليب وجزيئات。
(نتجه إلى السرير وتمدد عليه)
 أمسكني من معصمي وجرجني إلى السرير
وراح يغمرني...
(تصدر مذاعرة، وتحاول بديها إبعاد رجل
وهمي يحاول اعتلاءها. تقاومه، تتلقى
منه ضربات موجعة وصفعات تدير خبيها
ذات اليمنين وذات الشمال، الرجل الوهمي
يُفيِّذ بديها على السرير. ظلام . تظهر في
الخلفية سيكينة صدقة تفتح بطن السمكة
وأخذهم يُمْلِفُون وجهها مُخْرَجَاً أضواءها
بسبابته. يُنْظِف ببطء، فيناسب الدم من
(جوف السمكة)
أروجوك اعد عني.. أنوسل إليك ا تركني. 
دمعني، لا. لا، كفى. كفى.
(في الخلفية نرى الذي يمسك السمكة يدخل خرقة
يضيء في حلقها ويخرجها ملونة بالدم.
يقرر الخرقة المبضة بالدم فتملاً مساحة
الخلفية كلها. صور تطقس بنداق. دائرة
ضوء تتركز على حورية التي تترك في وضع
جريني ونرت كل الحكّعلى وجنتهي.
تركتي ذلك الوحش البشري حطاماً. هل تعرفون
ماذا فعل؟ لقد خرج إلى الرجال الواقفين
خلف الباب وأرأى در بكراتي. كنت أبكي
وأتمرك ألمّاً وحسرة، وهم يحتللون بإطلاق
الرصاص. جرحي ينزف ودموي تنهار
وهم يتبلدون الذهانيه!
يبنون زوجي ويعملون وجنتيه وكأنه
مناضل وطني! ثم ذهب هذا الفحل المزيف
ليكر سهته مع أصدقائه، مُتعباً
فامهم بأن حلم الرقبي مقتصر، أقل من
نصف ساعة لمأبهي. صار في أنظار
رجال قريتنا بطلأ.
(تنضيف وتنحر حيئة وذهاباً أمام السرير.
تظهر في الخلفية سيارة بيجو عتيقة مُحملة
نزيه العدد 68 / أكتوبر 2011
147
إحدى نوبات المرض هذه، وصل زوجي
مُصلح، طرق الباب طرقاً متوايلاً، وذهب
أسرته كلها للسلام عليه، وأما أنا فلم
تمكن من الوقوف على قدمي من شدة
الحمى، نزلت دموعي من الفرح، ونسبت في
لحظة أحزان ثلاثين عاماً من الانتظار، كنت
كسجينة بانتظار تمسح عليها الأمد، فأبلغوها
أخيراً ببداية الإفراغ عنها.
(تتمدد اللحظة بداخلها)
حين دخل مصلحتي إلى غرفتي، كنت أنا قد
فجعت ذراعي لاحضارته، ولكنه لم يفعل،
اكتمل مبادئها، واصفحتي مصافحة باردة،
وكان يخشى أن أنقل إلى مرطبي.
وضع على طرف فراش هديها رخيصاً،
وهو يتسم للاهتمام بها. كان ينظر
إلى وآخري حيوان أجرم مسكين. قال لي
في حضور أبيه وأمه وأقرئاها إنني لم يعد
جميلة، وأأن شعري قد غزه الشبيب، وأن
وجهي قد احتلته التجاعيد، وأنني أبدو
ذو ذهاب مصورة كنهر موز.
(نزرى في الخلفية قشرة موز مربعة على التراب، وقد
فقدت نضارتها وصارت بابسة مسودة)
كان يكلم والدي عنى ويقلب شفتيه
باستمرار، وكأنه يلومهما أن بالابة التي
تركه أمامهم عندما قد هررت، ولم يُحسم
الاختلاف منها كان ينحرف على من أبعد
زاوية في الغرفة مجنحًا لمسي واستنقاش
أنفاسي، وأنا يده التي صافحتي بها فقد
تخشب، ولم يعد يتحرك أو يقوى بها من
وجه، فشهدت على الفور أنه لم يتحلى
له الذهاب إلى الحمام ليسلب يده.
(نزرى في الخلفية مبرد بابي مكشط)
هكذا رأيت، امرأة عجوز مريضة، ذُبلت
المسرح).
كان قلبي يذوب كماً عندما أرى الأطفال
وأنا محرمة من الثرية. وكيف سأُجع
وزوجي بني فابئة آلاف الكيلومترات؟
كانت عائلة الأموات التي في داخل
تخظفني ورغمو، وتكاد تدفع بي إلى
الانتحار. وسبب حرماني من الإنجاب
صرت أكره الأطفال. أتضايق عندما أراهم
أو أسمع ضحكاتهم، وصار العيد أسأً أيام
السنة بالنسبة لي، أنقلها على روح، لأن
البيت يملئ بالأطفال وصاروا خجلهم ولعبهم. هل
تعرون في أي شيء أفكر؟ أفكر في
طروحة مليل، ولكنني لا أحرز خوفاً
من غضب عمي وعمتي، لذلك
أنثرتو في غرفتي وأغلقت بابها على نفسي,
لكي لا أرى وجه الأطفال. لقد امتلاق قلبي
بمشاعر سوءة رغم إرادتي.
(نزرى في الخلفية شابة وشابان ملاصقين
ريفي، ينظران لبعضهما بعشق، وأصابعهما
تلتزل ببرقة)
أصبحت عندما أرى شابين متحابين أخذ
صرابي، يُجن جنونًا، أتحرك إلى امرأة
حقودية حسودية، ترغب في أن تحرق هذين
العاشقين بالنار.
(في الخلفية نزرى زهرتين حمرارين وسط النيران)
أعترف بأن هذه الأجعاسي الشريرة تمر
في خاطري، وتجول في صدي، ولكنني لا
أقدم على فعل شيء من ذلك،
والعاقبة أنني أمرض، وأستلقي على الفراش
محرسية، وتعانقلي نفسي الطعام، بل وأحياناً
أصاب بالخرس، فأعجز عن الكلام، وتسترمر
هذه الحالة المغذية أياً وأسابيع...
(تتمدد على السرير، تظهر في الخلفية روعة غبار)
وأنَا في
وقت الموت، رفض اقتراح أمه بالتوأم في غرفتنا، ورقد في الديوان. عندما قال «لا» للنوم معي، شعرت وكأن خنجرا قد اخترق صدري. فهبنت أن يرديني، فانهتزت، يفيض من جسدي. لم أكن في تلك الليلة، لقد ظللت أبكي بحيرة. وكانت فكرة الانتهار تدق في رأسي كالريذق.

(نرى في الخلفية حبلًا في آخره أنشوطة)
ومرت الأيام ولم يقربني صلح، هذا الزوج الذي أنتظره ثلاثين عامًاً بخلاص وتفانى ولم أكشف سره لأحد. لم أخبر أي إنسان بأنه في الليلة الوحيدة التي قضاه معي لم يكن بحالاً. أنه عجز عن الدخول فأستخدم إصبعه!

(نرى في الخلفية مجلى السمك و قطرات دم تسيل من حافته على الأرض)
ثم سمعت الجيران يتهامسون أنه ينوى الزواج من بنت صغيرة عمرها أربعة عشر عاماً اخترتها له أمي.  

(نرى في الخلفية يمسك بسماكة في الهواء وتفتح خياله) رائها لتأخذ من طرازته، ثم تلقينها على المجل.(
وقع الخبر على كمآ بارد في عز الشتاء، تماثل من الصدمه، وهرب الدم من عرقي، واسودت الدنيا في وجهي. شعرت وكأن قلبى في قفص جزار لا يرحم عصمه بين أصابعه ويجبره لانزواء من مكانه.  

(نرى في الخلفية صورة ضبابية تضحي شيدًا في صورة من الشبه منزوعة)
فشيئاً عن صورة مسيح مقعر، فكي الأسفل أصبح بريشًا لا إراديا. وفمي بات ينثوي إلى المحفظة. كانت أحياني_color:blue;تؤمل بشدة، وتتابعني خيالات رهيبة، وجرح أكمل الشيطان وأيام مكسيداً.  

أمارأ، قال لي (قبل صوتًا غليظ النبرة):

وقت الموت، رفض اقتراح أمه بالتوأم في غرفتنا، ورقد في الديوان. عندما قال «لا» للنوم معي، شعرت وكأن خنجرا قد اخترق صدري. فهبنت أن يرديني، فانهتزت، يفيض من جسدي. لم أكن في تلك الليلة، لقد ظللت أبكي بحيرة. وكانت فكرة الانتهار تدق في رأسي كالريذق.

(نرى في الخلفية حبلًا في آخره أنشوطة)
ومرت الأيام ولم يقربني صلح، هذا الزوج الذي أنتظره ثلاثين عامًاً بخلاص وتفانى ولم أكشف سره لأحد. لم أخبر أي إنسان بأنه في الليلة الوحيدة التي قضاه معي لم يكن بحالاً. أنه عجز عن الدخول فأستخدم إصبعه!

(نرى في الخلفية مجلى السمك و قطرات دم تسيل من حافته على الأرض)
ثم سمعت الجيران يتهامسون أنه ينوى الزواج من بنت صغيرة عمرها أربعة عشر عاماً اخترتها له أمي.  

(نرى في الخلفية يمسك بسماكة في الهواء وتفتح خياله) رائها لتأخذ من طرازته، ثم تلقينها على المجل.(
وقع الخبر على كمآ بارد في عز الشتاء، تماثل من الصدمه، وهرب الدم من عرقي، واسودت الدنيا في وجهي. شعرت وكأن قلبى في قفص جزار لا يرحم عصمه بين أصابعه ويجبره لانزواء من مكانه.  

(نرى في الخلفية صورة ضبابية تضحي شيدًا في صورة من الشبه منزوعة)
فشيئاً عن صورة مسيح مقعر، فكي الأسفل أصبح بريشًا لا إراديا. وفمي بات ينثوي إلى المحفظة. كانت أحياني_color:blue;تؤمل بشدة، وتتابعني خيالات رهيبة، وجرح أكمل الشيطان وأيام مكسيداً.  

أمارأ، قال لي (قبل صوتًا غليظ النبرة):
«حورية خذي القأس واقتلي زوجك».

(تميل رأسها للأسفل، وأكثر من رصيدها.)

الحورية: أنا مصلحة. أترك الروح أركنبها في حياتي.
أنني تزوجت من حورية، كل الكلام الذي قالت عنه حورية كذب في كذب. إنها تعاني من حالة نفسية.

أرسلت أي شخص في قرنتها، وسيقول لكم إنها مغصوبة. تقوم بتصورات غريبة، وتتهم الأبرياء بأشياء لم تحدث. في ذلك الزمان البعيد، كانت تقابلني في القريبة تفرض على الشاب أن يتزوج في سن مبكرة، ثم بعد ذلك يرحل طلاسًا للنزول. رتب الكبار أسرته، ولم تكن لي آنذاك خبرة بالحياة. حينها كنت مراهقة ساندة، ولم أتجاوز السادسة والعشرون، ولا أعرف ما عن من الزواج. أتمكن حفل العرس بحسب الأصول. ولم نشرها أبداً بأنها بنتية، وأن أن الرجل يدخل إلى مخادع الزوجة زودتي أي بمنديل أبيض. فيه يوضع جهاز صغير مأخوذة من أنثى مظهر النورس، وهمست في أذني أن أحفظ احتياطات. وكما توقعت أمي لم أفلح. ولم أكن أنا السبب يلي. تزكرت من مشاهدتها وحاولت معها، ولكنها تصرفت بلغاء وهربت مني.

واختبأت تحت السرير، حاولت سحبها ولكنها كانت تفر من جهة أخرى، رجعتها أن تخرج ولا تخفضها بين الناس، وتسأل تسوؤت إليها. ولكن كل جهودي معها ذهبت هباء. في نهاية الأمر اضطررت للتزوج، وواجهة أهالى قريتي وأقري المجاورة المتجمعين عند نبات دارنا، ورفعت السمند الذي دسته أحلي في جبلي خفية عاليًا لترهأ أعين الجميع، فعلت ذلك وأن أصبر عرفاً ووجه شاهب في الحرج، وعليه يحقف ملحاً من أن تنتفخ الحيلة. ولكن الله ستر.

(تميل رأسها للأسفل، وأكثر من رصيدها.)

نعم لقد رأيت أن أقتل زوجي وأمرق وجهه الجميل بهذا القأس، أقطعه إلى أشلاء، متناهية الصغر، ثم سأرمي لحمه للكلاب، ضوء أحمر يتحرك على الخشبة، حورية تلائم، وتوجه له ضرباتها بالقأس، وتصير حُذّاً يا مصلحة، حذ يا أنت، الرجل، حذ.

(تميل أن هناك من يسمحها إلى الخلف ويتنشط منها القأس.)

عندما سمعوا صرخاتي الوحشية همّوا إلى غرفتي وأُمسكنت، وأنتزعن القأس مني، ثم مدوني على رفائي، وقيدوني بالحبال، وتهامسوا بأننى قد فقدت عقلي (إظام). تخرج حورية، في الخلفية نرى غيوماً سوداء، ووضياً غريباً. تتكلم حورية من وراء الكواليس.)

صوت حورية: عادوا لنومهم الهنئ، وتركتي أذهال، وفي الساعة الثانية بعد منتصف الليل فكت الحبال بأساني وخرجت من غرفتي، بحثت عن القأس حتى عثرت عليه (تلتقط القأس من الأرض) وصعدت إلى غرفة مصلحة. تحت جابي دون صوت، ووقفت فوق رأسه، ولكن نوادي لم يطاعني أن أهوي بالقأس على عنقه. وانتبه مصلح من نومه ورأتي.

(تدخل حورية ودائئة ضوء تلامحها، نراها ترتدي زيًا رجاليًا: قميص كاكي ومتنزح، حزام في وسطه جنبية، وعلى وجهها قناوع رجل عريض الحوائدية، وعلى كفتها بندقية.

ةتقنض شخصية مصلحة ومشيته الرجولية.)
لأنني ما إن لوحَتْ بالمنديل في الهواء
حتى انطلق الرصاص من عشرات البنادق،
والتخلط الناس وراحوا يرقصون ويردكون
الأهالي، وأنتهت الليلة على خير.

(في الخلفية تظهر مدرجات زراعية قاحلة)
وبقيت عيناه شها كجاري العادة في
بلادنا، لقد كنتَ عندما قابلتني ساعيَ:
إلى عدن بعد ليلة الحراسة. هذا غير
ممكن، بعد عينا كبيراً لأن عاداتنا وطأليتنا
تقول أن الرجل الذي يترك روعس قبل
انقضاء الشهر هو ناقش الراجحة وفخولته
ليست كاملة. ومن جهة أخرى إذا أطلال
الرجل مكوثه بجوار روعسة أكثر من الشهر،
فإن الناس سيعبون عليه ميله للإسترخاء
والركن إلى البطالة والأعدة. ماذا فعلت مع
حورية خلال تلك الفترة التي يسمنها شهر
العمل؟

لا شيء، لم أتمكن أبداً من التعين معها. ظللت
عشرة أيام أطردها، فهي تكتب مني
تحت الأسرة أو تغلق على نفسها في المخزن
وتتامل لوحدها. عندما كنت أخيراً من
محاصرتها في غرفة النوم، فوجئت ببعري
عن القيام بواجب الزوجي. حدد هذا بسبب
توتر السد، وضغط النفس الحائط الذي
تراكم على خلال الأيام السابقة. استسلمت
لفنتي وأرتدت ملبسي. فقائلة جارية: حكمة
كلمة حب في نفسي، وجلعتني أزهد تماماً
في معاشرتها. فتتفلح حورية بصحبتها
العلي. »لو جننا يا وانه غيرك، لكننا قد
انتهينا من هذا الأمر. » لم أدرك المحاولة
معها مرة أخرى أبداً. كلامتها القاسية
قضت على ما تبقى من رجولي الجريحة.
كنت أعد الأيام وأتمني أن تمر سرعة. لا
أنكر، لقد فكرت في الانتحار. طيلة ذلك
الشهر التعبس كنت أتدبَّب بين رمي نفسي
من شاهق إلى هاوية سحيبة، وبين الضغط
على زناد بندقتي لأخرج دماغي.
أنقذت نفسي من الانتحار بالصلاة. فجأة
صرت أصلي الصلوات الخمس في مسجد
قريتنا. فعادت السكينة إلى روحي المدنية
وهذا. عندما انقضى شهر العمل الذي
كان طعمه في حلق أخر من الحنان، حزنت
القليل من ملابسي في صرة وغادرت
إلى عدن. اختبرت السكن في حي كريتر.
وجدت عملًا في معمل صغير للحولي.
بقيت في هذا العمل خمس سنوات، وكتب
أرسل إلى عائلتي في الأردن يبلغها من المال
كل بضعة أشهر، خلال تلك السنوات الخمس.
لم يشعر بالشوق إطلاقاً إلى زوجتي حورية.
كانت تزديها أكمركها. لم أرغب في تظليلها،
فكرت بأن أشد عقوبة لها هي بقاها.
زوارة مهجورة تتبى العيناك ببوتها على
سيرتهم.

(في الخلفية نرى بينا للفائي) ثم أعلنت البحرية
المملكية البريطانية عن حاجتها إلى يد
عاملة، فتقدمت إليهم وتم قبولني.
اشتغلت في البداية وقادة ثم عملت خياراً.
وفي المناسبات كنت أصنع الحلى
والكلاك.

(نرى في الخلفية بانذانجية مطرودة على طاولة)
ثم انضم إلى طاقم السفينة عامل بمني
جديد اسمه (محمد الكيزي) مولود، أبوه مني
وأمه كيزي.

سعت للتعرف عليه، وأخذت منه معلومات
لا تقدر بثمن، ستجعلني أقرر تغيير مسار
حياتي.

(في الخلفية نرى صورة لغرابات استثنائية كثيفة)
عندما رست سفينتنا في ميناء مياسا
على خمسة أسئلة أخرى، قررت العودة إلى البلاد. تزعم حورية أنني غنياً، كلاماً تخدم في الحال. أمسى نفتكت قدراً. أنا لم أكن أحلم الذي سوبرماركت في ديترويت بأمريكا، بل كنت أعيش على الكفاف في أنتيغرا، أوروبا. الله حكم بينا بالعدل. وهي تالية الحب التي تتحمسها. في الحقيقة، لراجع عندما قالت إيني أيزيز الزواج من بنت عمها خمسة عشر عاماً، ليست مجنوناً لأنزوج من طفلة وأنا في عمري هذا. كما أنني لا أملك المال لأحظى بهذه الراحة. إنما تلوح أمامي فرصة، ففي قريتنا امرأة أرملة، عمرها من زوجها الموتى بينا متواضعاً وأرامل زراعة صغيرة وعذراً بسيطاً من الأبارق والشوارع. حالياً يمكنه الوسطاء بيني وبينها لتسامح حول زوجانها. وعندما نتفق ونحدد موعد العرس، سأطلق زوجتي القديمة حورية وأرسلها إلى بيت أهلها. أموري ستيبر حتى الآن على ما يرام. لا يثبت أنني محتاط وأحاول على زوجة جيدة.

القدر في صفني إن كان طيب ولم أخذ أحداثاً في حياتي.

(يجلس السيد إمام تام. حورية التي تنقص حفظ تخرج في الخلفية نرى برقاً وملامعاً شديداً. تنسع صوت دوي الرعد، ثم نرى في الخلفية صورة لحورية بالزي البريالي متصلة شخصية مصلحة وهي جالسة على السرير. ثم نسمع صوت حورية تتطلب من رؤي الكواليس)

صوت حورية: فقد مصلحة في مواجهتي ولم يخطر بحرف واحد. لماذا أقول، ربما مرة سته، أو أكثر ونحن نحن نحن في بعضنا صمت، وكل

الكيني كت أطرير من الفرح، وقررت المصم

ودماً في خططني. قرد استقالتي من العمل

في الأسطول الملكي البريطاني، وذهبت

بصحبة دريمي محمد الكيني إلى أراضي

القبيلة الكينية التي تأتي إليها أمه. وما

إن وصلنا إلى حدود الغابة التي تقطنها

القبيلة حتى قمنا بخلع ملابسنا العصرية.

واستقبلناا برقعة جلض صغيرة تلف حول

الرقبة. ثم دخلنا الغابة. وبعد أن شمتنا

ساعة أو أكثر، توقف دريمي وراح يصرخ:

"هلااااااااااااه!" عدة مرات، وطلب معي أن أصبر

مثلك ففعلت. ثم جاءنا نفس البقاء من

إحدى الجهات، فتبعتنا البقاء إلى أن وصلنا

إلى مساكن القبيلة.

بعد ترحيب قصير، داربي على الأوكاوا وهو

يتملك مهبه بلغتهم حتى وصلنا إلى كوك

فيه بنت زنجية أية في الجمل والشجاعة، حبتي في تمدد على الأرض. وبسرعة

تفاهمها على الزواج. طالت ميني المهند

التمتعار عليه في قبيلتهم فوافقنا دون

تردد، طبت معي أن أخرج خمسة من أساتذة

وأقدمها مهرًا لها! وقتها كان عمري خمسة

عشرون عاماً. تزوجتها وانتهجت منذ بليئتي

الأولى معها كل معاها في الحياة. لأن

العادات والتقاليد في تلك القبيلة الكينية

تقمي بأنه على الزواج أن تزرع وتحصى

وتقوم بكفاح شرف البيت، وما على الزوج

سوى أن يلعب السجدة ويدخن، أي أنه

طوال الوقت لا يعمل شيء. لقد عشت عيشة

المالك بعد عشرين عاماً. لا أتذكر لقد تمتعت

بحياة طيبة. وفي الشهر الماضي تزوجت

زوجتي الكينية، ولم بعد نحو يعولني. كان

بالمكان الزواج من أمة فئة من قبائل

القبيلة، ولكنني وجدت صعوبة في التخلو
على حورية، موسيقى عزف على قيثارة في المحكمة السماوية صرخت بأذني مظلمة، وأن زوجي مُصلح قد ظلمني لُفظاً لم يسمع به أحد من قبل (تيكي) ابتسمت وذرفت دموعاً كثيرة، مرتع وجهي في البلاط السماوي مفهورة وطالبت بالعدل.
(ضوء أبيض ساطع يعكس من الخلفية، نسمع صوت ثلاث طرقات بالطرقة، تعقبها موسيقى ذات لحن جميل، حورية تقف بشموخ وكبرياء، ترى في الخلفية على ضوء أحمر متحوته صخرية، يبرز من صفيفها الأعلى رأس رجل وكتفاه) آمأ زوجي مُصلح الظلم فلم يعد إلى البيت في تلك الليلة لأن ديكه أحمت خبر من الماء ونقره ثلاث نقرات، تحول إلى صخرة، نصفه الأسرف حجر، ونصفه الأعلى رأس رجل. ويعطيك أي إنسان إذا زار قريتنا أن يشاهد بعينيه هذه الصخرة.
(تخرج من تحت السرير لباساً مزيناً بحراشف فضية في أسفله ذيل سماكة مستحق إلى نصفين، ترتدي فتيرة كحورية البحيرة في الخلفية يظهر بحر أزرق هادئ، أضواء ببساطة، موسيقى سعيدة) وأنا أنا فقد تحقيق حلمي.
(ترقص وكأنها سمكة سباح وتلعب في أعماق المحيط) وتحولت إلى حورية بحر جميلة، نصفي الأعلى إنسان، ونصفي الأسفل سمكة، وصرت ألعب بين الشعاب المرجانية، وأمضى وقتني في صحبة لطيفة مع السلاحف والدلافين، وأقتات على الطحالب برفقة الأسماك الملونة التي تجنيني من كل قلبيها.

ستار

واحد منا يسترجع ذكرياتنا الماضية، فجأة قال لي (تسمع صوت رياح قوية، حورية تتكلم بنبرة غليظة): «هيا يا حورية نخرج إلى الوادي لنتفرج على السيل».
(في الخلفية نرى على ضوء ليلي أزرق سيلان جارف يتدفق في أحد الأودية، صوت هطول المطر يرزق عقولنا، نسمع دوي السيل يخلع القلب من شدته، تدخل حورية وهي ترتدى ثوب نوم خفيف، تهرب وتوقف عند حافة السرير.
حورية: وقف واستل الفأس من يدي ورماه بعيداً
(تيكي الفأس) سار وسرت خلفه.
ولأول مرة في حياتي أخرج من البيت حافية وملابس غير محتشمة ومكره مكسوف، تأتيان ونحن في طريقنا إلى الوادي، ودخلوا إلى ظالمنا.
سمعت هدير السيل يصمم الآذان وكأنه وحش يقلق بكل ما يقف أمامه، وعند حافته وقفنا الساقية الصغيرة تحولت إلى بحر متلألئ الأسواج، وصولت تحور الأحجار أتار خوفاً شديداً في قلبي، فأخذت أرتعش وأدركت الغررية أن ساعة موتى قد حانت.
(تسمع همهمة مزيبة، يلتوها صوت تصفق جدوع شجرة) على الضفة الأخرى من الوادي رأيت وعلا ينظر نحونا. لقد أتى ليكون شاهداً ارتفع الماء مزيكاً إلى قدسي بسرعة، نفشت بروح في خفقت، وإذا بيد مصلح تدهفني من الخلف وقف بيسير من النازل القاتل.
(ضوء برق وصوت رد، يري تصفق بشدة وكأنها تعوي، غضبة سيل عارم) فابتلعتي السيل في غمضة عين، وجريفي أتت الجبال من الجبال العالية إلى البحر.
(تنقلب على الأرض، ثم تغيب الأصوات كلها، الخلفية تصرح ببساطة، إضاءة دائرية تتركز
من فيلم (منذ الفجر) للمخرج والممثل الجيلاني فرحاتي...
تجليات الهمش في سينما الجيلالي فرحاتي

سعيد شمalian

إذا كان التهميش الاجتماعي مرتبطا أساسا بالمجتمع، فإن التهميش الفضائي (المجالي) مرتبط بشكل رئيسي بالفضاء والمكان والجغرافيا، يضاف إليهما التهميش السياسي، والذي يرتبط ارتباطا ثيقا بما هو سياسي وإيديولوجي وكل ما له علاقة بالدولة والنظام السياسي.


وسناحفل في الجزء الثاني من هذه الورقة تقديم نماذج لتجليات الهمش في أفلام الجيلالي فرحاتي، وذلك وفق مقاربة شمولية تحاول هدم تمثلات المهمش سواء كان ذاتيا أو موضوعيا أو فضاء. وتهدف كذلك إلى فك رموز استحضار هذه النماذج المهمشة عبر قراءة تفكيكية للسرد الفيلمي الذي يقدم لنا علاقات تجاوز وتفاعل بين المهمش وكل من المجتمع والسياسة والفضاء.
1- التمييش: تأطير عام

يعتبر مفهوم التمييش مفهوماً مركباً وذلك لانطلاقه مع مجموعة من المكونات كالجذور والتاريخ والثقافة والديمغرافية والسياسية. وهكذا لا يمكن دراسته وتحليله بعيدا عن هذه المكونات التي في الحقيقة، تغذيه وتعطيه أبعادا وأوجها متعددة.

إن أول ما يتبادر إلى الذهن عندنا نستحضر مفهوم التمييش هو التواجد أو العيش على الهامش أو كون شيء ما أو فرد ما هامشي ومهمش: وهكذا فإن العيش على الهامش يعني، كما يؤكد أحمد شراك، العيش بدون مراقبة وقبول المجتمع.(1) ويعود المفكر بيل أنشروب وآخرون أن تجربة العيش على الهامش هي نتيجة البنية التنظيمية لمختلف الخطابات المسيطرة.(2) وصيغة أخرى، إن تجربة الهامشية هي بمثابة إفراز حتمي للتضاد الذي يحكم ويعدد علاقة المركز بالهامش، حيث إن هذا الأخير يتم حصده ضمن موقع اجتماعي معين يمنع نفاده إلى السلطة ووسائل التمثيل والانتشار: وهكذا فإن الهامش يوضح بتموقع يمكن تحديده بعد قدرة وصول فرد ما إلى السلطة.(3)

ومن ناحية أخرى، يشير مفهوم التمييش، حسب بيرت بروك، المثقفين والمجموعات الاجتماعية المنتمين (الناس والشوارع والسود) الذين ينظرون إلى أنفسهم على أنهم بعيدون عن الافتراضات المعيبية ومباطرات السلطة القمعية للتيار الرئيسي في المجتمع.(4) وعليه فإن الدفع بالفئات المهملة إلى الهامش يتم القيام به من منظور أغلبيّة المجتمع، ومن الفئة التي لا نشارك إلى السلطة من داخل المجتمع: ويرى أدولف كريستال نابا أن التمييش يعتبر عن ظرف الناس اللصفيين اجتماعياً راجعاً إلى هيمنة ثقافة ما أو آليات سلة ما.(5) وهكذا يتم إبعاد الفئات المهملة عن وسائل الانتاج المتواجدة أساسا في أيدي الفئات التي لها امتياز اجتماعي أو

(6)
النظام السياسي القائم في بلد ما. إن الدولة تحاول السيطرة والتحكم في كل ما هو سياسي، وذلك عبر ما يسميه لويس أنتونيو بأجهزة الدولة الإيديولوجية (الدين، التعليم، المؤسسات...). وجزءة الدولة الرمزية (الشرطة، الذكر، قوات التدخل السريع...). وهذا ما يولد التهذيب السياسي ويجعله مكوناً بارزاً في سياسة الدولة-الوطنية. خاصة في الأنظمة غير الديمقراطية. وباختصار، يشمل التهذيب السياسي إبعاد وإقصاء كل ما يدخل إيديولوجيا الدولة من أشخاص همزة وأفكار وتنظيمات سياسية. ويتم هذا الإقصاء عبر نشر وتعميم سياسة الدولة ومحب السياسات البديلة واللجوء إلى المنطقة الحرة كل ما تتعلق الأمر بأشخاص حاملين لبرامج سياسية معارضة لبرامج الدولة.

ويلاحظ فيليب برايان هاربر أن فكرة التهذيب تعتمد على تواجد مركز "ثابت" ومنه تأخذ معنى لها.(9) حيث إن المركز، كما يرى أشغوف، هو الذي يخلق ظرف الهامشية: (10) وفي هذا السياق، يجادل صادق إبانو فيقول: "إن الذي يخلق الهامشي في الأصل هو المركز وذلك بقوة التأكد من تميز ذاته وعما لها، أو تغليب التأكد من مكونات لم يكن بالإمكان توصلها وفق نموذج المركز ورويته وبرنامجه.(11) وتولد علاقة التضاد التي تُحكم جدلية المركز والهامش اختلافاً وتبانيا بين الطرفين، حيث يتم دائماً تصور المركز على أنه الأسقف والمعلم، والنموذج المثالي بينما يتم تمثل الهامش على أنه المخالف-الالتباس وغير المرغوب فيه. وعلى أي حال مركز يستلقي قيمته عندما يبين تميزه واختلافه عن الهامش، غير أنه لا يمكن للمركز أن يحقق تميزه ووجوده دون وجود الهامش. أي أن هذا الأخير يستدعي الاختلاف ولا يتوافق مع الأول.(12) وهكذا فإن العلاقة التي تجمع كلاً من المركز والهامش هي علاقة تضاد وتفاعل، حيث لا يمكن، كما

٢- تمثل الهامش والهامش في سينما الجيلالي فرحاتي

تهدف في هذا الجزء إلى طرح تصور عام لبناء الهامش والهامش والهامش في سينما الجيلالي فرحاتي، وذلك عبر تقديم نماذج مهمة اجتماعياً من فيلم "شاطئ الأطفال الضائعين". 

data supplement text start
من فimum "شاطئ الأطفال الضائعين"
سائق سيارة للنقل للأطفال بطريقة غير قانونية، وتنويه لأن الصغير والطفل ينضمو إلى الخطر في هذه الأماكن. لا يتضمن تقرير الأطفال الصغار والعبد مساعدتهم على إزالة ضعف زوجة الأب والتي تأثرت من حضور أسرة أخري من الرجال في أولئك الأطفال مع الأطفال.

وتهدف وضعية مينة الاجتماعية الصعبة على هيئة مراة واحدة وسط النزاع في المجتمع، إذ أن مينة الكينونة الضعيفة والمهمة التي لا تتوفر على مجابهة تضطرب المجتمع الذي لم يتخلد عن إلهام اللوم على مينة/أخي كونها في نظر المجتمع، للتحكم كملؤسوليتها في المجال غير الضروري بينما يكمل بعد الاحتكار من إلغاء اللوم نظراً لضرورة في تنمية المجتمع الابيض المسيطرة على أن مينة الكينونة القوية والسلوكيه التي يستحسن أن لا تفوت أملهم كما تكلد الحدة إنها ما عنيد ما تعمل لكي، ما عليك إضرابي، هادمي عملية إادة رأساً، ما عموك حديث.

وبعد اكتشافها للللمين، تلقى مينة إلى إخبار أحمد بالأمر وطلب منه أن يتقدم من أجل طلب بعدها فجأة في ضيافة المحاكم غير المحترف وظاهرة المجتمع الفاسق، غير أن أحمد لم يتطلع الأمل إلى تحقيق رعب مينة. وهكذا بلغت إلى نكران علاقتها به وتجاهل ادانتها، وأكثر من ذلك يقول أنها تجاوز الرغبة بإقامة علاقات متعددة مع أشخاص أخرين في محاولة منه بالإلهام اللوم عليها وحدها، ويجلي هذا في الحوارات التالية المأخوذين من مشهد مختلف:

مينة: فوقيش ما غيبي نظر معالك، كتهرب ميني، هابدأ عمل لي البارح [..]
 أحمد: المهم، أش عندك داابا أكرا، سير قليبي على شي حد آخر، اعتيني بالنشاط من، مينة: كتضحنا عليها باك؟

مينة: أحي، فوقيش ناري تجي تخطب أحمد: كنتعرفيه؟ أنا ما بيني وبيك والو

أو ثقافياً أو مؤسساتياً (نموذج المرأة والمعاق، والمهاجر السري والطفل)، أو فضائيًا (نموذج السجن)، أو سياسياً (نموذج الاعتدال السياسي) في الأفلام المحددة أعلاه. وتعتبر هذه النماذج المهمة المطروحة للنقاش تهميшаً وواقعيّاً، أي أن هذه النماذج تعيش قصص تعيش واقعية في المخل فيلمي: أو تهميшаً تمثلياً، أي أن هذه النماذج تعيش تهميшаً في مستوى المثل السينمائي، حيث لا يتم استحضارها كفاعل قوي في الخطاب السينمائي المغربي.

أ. المرأة بما هي كائن مهدي

تشكل المرأة الحالة الضعيفة في بيئة المجتمع العربي، وذلك نتيجة هيمنة العقلية الأبية/الأبرية على العقل العربي والتي تتجه تطويرها في جميع المنارات والأفكار التي تكرر دولية الأخرى وإغلاق إنسانيتها لإسطرالية ثقافية، واجتماعية لأسس لها من الصحة. وينتج عن الوضع غير الصحي السليم تمثل المرأة في الذهن العربي على أنها مكون آخر وضعيف، وبالتالي يفوت إلى السطح حق اجتماعي سري يتمتع على محو الآخر/الหญي/النثي (14).

ويحكى فيلم "شاعر الأطفال الصغار" وضعية المرأة في المجتمع العربي عامة والمغربي خاصة. وذلك من خلال استحضار قصه "مينة" الفتاة ساذجة مازالت في مقبيل العمر، والتي تمر من وضع مجتمع صعب إذ إنها حامل بطرقية غير شرعية في سن لم تتسم لها بعد بإدراك مكر المجتمع. وهكذا يخرج لنا الفيلم "قراءة هفكيكية للواقع المستحيل" (15)، وواقع تغيير مينة خبايا، والتي تشترك الحالة الضعيفة حيث تعيش بين ساحة الساحة وسندان سلطة مجتمع لا يرحم ولا يتفهم خطأها "الطويل" المتمثل في الحمل غير الشرعي.

وجاء حمل مينة نتيجة علاقة حب (تبدأ أنها أحادية وغير متبالية) بينها وبين عشيقها "أحمد".
تصبح ميّنة قريبة وبعيدة عن أفراد القرية في أن واحد، وستقضي داخل هذا السجن "المزمّر" فترة العمل بينما تتصنّع زوجة آبيها بالحمل: وتهدف هذه الحيلة إلى "سلك طريق التستر وكم السر دراء للبهدة وإسكانا للناس"(17) كما يدعي الأب لما يخبر به: "أمي، هادي يلي كانيديرو راه من مصلحتنا ومصلحتنا حتى حنا ف الدوار"، وعلى غير المتوقع لم يتقديم الأب في صورة الرجل العنيف والبطريقي المتشلط الذي قد يفضل وفاة ابنته التي أسأت إلى شرفه.(18)

وستشكل فترة غياب ميّنة عن الأنظار محطة تساوّل لدى أهل القرية، حيث نجد القلق والمعاقب يتساءلون عن غيابها وحالها من حين إلى آخر، ويشكل ذلك محطة فلك لهم حيث إن فترة حملها "كانت عصيبة على سكان القرية، فكانا صادقًا القتاف خوف أو تأم، اعتقدوها جنّية تقطن المكان"(19) كما يضح في قول ميّنة لأبها: "حتى وحيد ما بقي يقدر إدوز من هنا".

غير أن صخرات ميّنة المتنازلة من داخل مكان سجنتها واستجاثتها لندمين الأموات وأخذها لمولدها أمام دهشة ناس الدوار وتوجها به نحو مكان من فيلم "عرضان من قصبة" ميّنة: وأنا واتش نمشي تعمل؟

أحمد: شرب البحر، قلب على شى جد آخر، شحال من مرة شكل مع هذا ومع آخر [...]

إكون شى واحد فيهم أخر، أذا ما عندي عرض بالزوج، هايدا خصم!

وفي ظل تجاهل أحمد لها، تهوي عليه ميّنة بضربة طائشة وضعت حدا لحياته، ويعمل قراءة هذا المشهد رمزيا على أن بفاعية تمزق المرة/ الكائن الصعب ضد سلطة وميّنة المركب الذكيرو، ويدعو هذا المشهد بشكل مضر إلى حث الأثني على تحدي جيروت وتسلسل العقلية الأبيسة. ويجلى هذا الجيروت في إفلات أحمد من عقاب المجتمع، ومن بينة في آخر المطاف الضحية الوحيدة في هذه الواقعة، وكأنها ضحية تضحى بشكل جلي في قولها لأحمد: "كتضحك علينا ياك"، وتكرارها لنفس العبارة في حوار مع جدها بينما كانت تجهش بالبكاء: "صديقك علينا".

إذن نحن أمام برنامج اجتماعي وثقافي معين، يحد من حرية الأثني ويحصر توقعها ضمن دائرة اجتماعية وأخلاقية معينة ومحددة العالم، ويرمز إلى هذا في الفيلم بالمشهد الذي تتواجد فيه ميّنة وسط دائرة قرب الشاطئ بينما كانت محاطة بمجموعة من الأطفال الذكور، وترم الدائرة هنا على المستوى الرمزي حدود تحركات ميّنة/ الأنثى المحاطة بالأطفال الذكور/ المجتمع الأبيسي، وهكذا يجب على ميّنة/ الفرد أن تخضع لإملاءات المجموعة/ الأطفال/ المجتمع، وعليه فإن الدائرة، كما يرى محمد عبد الرحمن التازي في خضم تحليله للدائرة الموجودة في فيلم "بابايس" ترمز إلى تأثير المجتمع حيث إنه هو المحدد لسلوك الفرد وأن الروح الجماعية قوية به: وعليه فإن الفرد يخضع لهذه الروح الجماعية حيث إن المجتمع يفرض السلوك والقواعد التي على الفرد أن يعمل بها(16) ويتجلى تسلط المجتمع على الأثني في اللواء أب ميّنة، "سلاما"، إلى عزل/ سجن ابنته في يلا. وهذا من فيلم "عرضان من قصبة"
تواجه أبيهي في أفعال تجسد تمددة مينة وثورتها ضد ممارسات المجتمع: إذ إنها في المشهد الأخير تسير في طريق بينما يسير أهل الدوار في طريق متناقض مع طريقها. أي أن مينة تسير وفق برنامج يتعارض مع برنامج أهل الدوار/المجتمع. وبالتالي، فإن فيلم "شاطئ الأطفال الضائعين" هو مبادرة قصة تفاؤلية لأنثى امرأة: بحيث إن البطلة، ورغم الضغوط الممارس عليها، تستوى على مواجهة سلطوية أبيها وعده زوجة أبيه (42).

وفي قصة لا تتضمن كثيرًا قصة مينة في تفاصيلها، تعزى في فيلم "خوب الحظ" تهميشا اجتماعية من نوع آخر: بحيث إنها تعزى تجربة تمزق/ فراق عائلي بين الأب والأم: فينما الأب يستغل سبيكة سيارة أجرة بطنجة، تستغل الأم في مهبى بجيل طارق. ودفع هذا الوضع العائلي غير السليم يفاضل إلى العيش على هامش المجتمع، إذ إنها أصبحت متعلقة بين أحياء طنجة وعولمها الليلي. في انتظار فرصة سحرية للانطلاق بأمسى بجيل طارق. ما عرض حياتها للضياع وكمامتها للإهانة، كما تحكي ل"إبراهيم" عن إحدى التجارب: "كنت ساكتة فوحاد لوطويل، ومن بعد مشيت مع واحد السيد وتخاوصنا، نتباسح ل شرارة".

ومما زاد من حدة التهويل الذي تعزبه فاطمة هو رفض أبيها الحديث عنها، لما عثر عليه صفة بإحدى التواريات. ولم تكن بطريقة مثالية.

الأب: أبيش يبكي عني؟

فاطمة: يبكي نكلم معاك

الأب: بدي مني

فاطمة: باكًا.

الأب: يا الله روحي عند مك

ومن أجل الوقوف عند وقع صدمة الأغتصاب لدى سمية، سديختها الخير في نواحي الصمت التي لن تخرج منها طوال الفيلم: حيث إنها أصيبت

ذهبي للخطر الاجتماعي المحددة كالمغالاة والتحرش الجنسيين. بحيث إنه سيتم صنعها من أحد المتحرشين جنسيا بما بعدما ألت بقمامة داخل سيارته.

إذا كان التحرش الجنسي في "خوب الحظ" موضوعًا عابرًا وهامشيًا، فكأن بإنه في فيلم "عذاب" الذي تشكل لديه "كثرة" (أخت سعيدة) كخادمة، يعد تحريج جنسي متواصل بها.

ويشكل هذا الاغتصاب معادلة صعبة بالنسبة لسعادة وكذبة حين إن الصبر وليد الفنوز السياسي سيحول كاملاًهما في هذه المعادلة: فينما نجد أن المغتصب (بفتح الصاد) كان ضعيفًا على المستوى المادي (وما لا الفيزيولوجي) ويفترض أن يتلقى من دافع عن قضيته، نجد أن المغتصب (بكسر الصاد) كان ذو جاه وسلطة ونفاذ سياسي، مما سيعطيه إلى صعوبة إنساني أن أمستحالة. سلاح المواجهة. حتى وإن لجأ كنتي إليه في آخر الفيلم ذلك بأنها أعلنت أن المخرج انتحل لسعيدة، إن صبح التعبير، حين قتل هشام بشكل يشع، مأخوذ على يد أحد مسالمو برشح الاعتداءات ضد أبيه. وعلى هذا الأساس، فإن الجيلاني فيراتي، كما يؤكد روي أرمستون، يبدأ الكثير من التعاطف مع بطلاهم الصغيرين، ولاتي يوجد على شفاه حفري من الموت أو الكارثة أو العزلة، ونواتي لا تنطلق أحلامهم ويت الاستهلاك، مما يتطلب من الرجال من أجل إنفاذ المراهقين للهروب من طرف بيئة حافلة (21).
بيد أن الفيلم وقف عند أشكال التهميش التي يعيشها وأنواع الممارسات التي تمارس ضد وتنقص من كرامته. ويعرض هذا الرجل المتهالك، الذي يفتقر إلى أعطانة الحقوق وأسبطها في غياب الرعاية الصحية والبشرية (24) لأفعال تهيئ شخصيته وتستفز مشاعر الإنسانية: فبينما يقعقه القميص في أحد المراهق الإ,next فضولي، ستقع عليه زوجته، "فاصلة"، كذلك لما أحسنت له هو والثقة الشائكة.

المتال: ماذا أنت اليوم؟ أنت سمعت فيما قاطحة. أنت بعينه تعلم لك فيه؟ السم باب يقتلك! نتاقة مين من زمان، معانيه فلت غير عينيك خاص اللي يخيرهم لياك.

والنيل لكل هذا الحوار وحوار آخر بين القميص والمتال، نستنتج أن هذا الرجل فقد رجولته على إثر الحادثة التي تعرض لها؛ ونستنتج إيجابياتها في مشهد آخر من هذا الأمر (فقدان الرجل). سيدفع بالطبيعة إلى سلك طريق الخيانة الزوجية: الأمر الذي لم يستنسخ الزوج مما ساهم في كشفه لزوجته حول خيانتها له. غير أن فائدة لم تقف الأمور ووستطرح زوجته أزمة بينما كان ممتلكية كرسيه المتحرك (دون أن ننسى أنها عادت لطلب السماح منه وقامت كذلك

ганحة عن العودة إلى حياتها الطباعية. وهكذا فإن "سينما الجيدة"، بالنسبة لفرحاتي، هي الصورة وبدض كل الصعاب وأشكال المشاكل في قراءة معتنى الفيلم وفك لغزه (25).

ب- المعاي بوصفه إنسانا مهمشا

يعتبر الإعاقة، بكل تشكيلاتها، إحدى التماثيل الأكثر تحسينًا في السينما العربية، إذ نجد حسب علمي، فيلم مغربي طيولًا جعل من تجربة الإعاقة موضوعا رئيسيًا لسرد الفيلم. (26) بل إن الإعاقة هي ذلك الموضوع الهمامي والثانيوالذي يلعب دور المؤثر فقط من داخل السرد الفني المغربي. وتشكل الإعاقة، سواء كانت جسدية أو ذهنية، إحدى أبرز تجليات التهميش الاجتماعي والثقافي وبالضرورة التهميش المؤسسي، بحيث تجد أن المعاق يحظى بنظرة دينية من طرف الفرد والمجتمع والمؤسسة، وذلك لكونه ينظر إليه على أنه تلك الذات الناقصة وغير القادر على تحقيق توقعات الآخرين؛ وبالتالي يتم الحكم مسبقًا على المعاق بالفشل والضعف، ويتم حصر قدراته البصرية أو البصرية ضمن نطاق ضيق تطغى عليه الاقتباسات والأحكام المتصلة وعليه الفارق المغربي. لا نتحدث على تجربة الإعاقة في موضوع رئيسي في أفلام الجيلالي فرحاتي، غير أن هذا الأخير كان ذكيًا في إدراج شخصية المعاق من حين إلى آخر وحتى ولو كان هذا الإدراج لا يجعل من هذه التمثيل سوى ذلك الموضوع الغامض والملمة للتمثيل الرئيسي. ويقتصر أشكال الإعاقة التي تطرق فرحاتي إليها فقط على الإعاقة الجسدية، فبينما نجد حالة الرجل المتهالك في فيلم "شاطئ الأطفال الضائعين"، وحالة المرأة المتهالكة في فيلم "ذاترة". معقلة، نجد حالة المرأة في فيلم "ذاترة" ومثله.

وبعثر الرجل المتهالك، نتيجة حادثة سير كما تتم الإشارة إلى ذلك، مكونها مؤثرة لأغلب مشاهد فيلم "شاطئ الأطفال الضائعين"، حيث إنه يُعترض يحضر في أغلب المشاهد كشخص ثانوي لا غير، من فيلم "شاطئ الأطفال الضائعين".

من فيلم "شاطئ الأطفال الضائعين"
يعمل بيه، حيث أنا اعمى.
وعتبر شخصية الطفل في فيلم "ناكرا معتقلة" شخصية جد ناشئة وليست ككل البعد عن القصة الرئيسية للفيلم، إذ إنها تظهر في مشهدين فقط: غير أنهما مشهدان قويان بشرى بشكل جلي إلى ظاهرة استغلال الشخص المعاق في التسل. ولنكر أن هذه الظاهرة هي نفسها نتيجة حتمية للتهميش الذي يعاني منه الشخص المعاق في ظل غياب الرعاية الصحية والاجتماعية والمؤسساتية، حيث إنه يكون في غنى عن هذه الممارسات التي تضر بالمجتمع عامة وشخصيته خاصة لم يتم الاهتمام به ورعاية حقوقه واحترام شخصيته.

---

ت- الطفولة بما هو ذات مهمة

تسلب تيمة الطفل والطفلة ضمن خانة التماثيل المهمة في المثير للإثارة الروائي الغربي إلى جانب تيامت عددها غالية بالجوائز الاجتماعية والثقافية والتاريخية والسياسية; ويعزى هذا التهيم، حسب محمد علي، إلى عدم الإحساس بالمكانيزات النفسية المحيطة بالطفول، وعدم الاعتقاس على مرتكزات التنافسيات الاجتماعية للطفولة الغربية، وعدم النقل بالمناهج البديلة والابداعية والانتقال على النظريات التربوية (25) وإن تم استهداف موضوع الطفولة في السينما المغربية (باستثناء فيلم علي زعتر)، فإنه يتم هذا الاستحضار وكيف تمثلت تبسيطية ورؤى غير عويقة لا تراعي أو لا تركز على أهم جوانب شخصية الطفل.

وينتج عن هذه الوضعية تعمال السينما الغربية مع ظاهرة الطفل من موضوع سرد الفني، أو ك"أكسسور بشرى" سارج براون للشفيتين الأخرتين، أو كجوقة لا تتعلق بالضحير والغم. (26)

ولا تخرج حضور الطفل والطفلة في سينما الخيال العربي.

---

بغلب بذته في مشهد آخر:

الممثل: أجي جدا ولي ليا فين كمشي كل صباح؟

فاطمة: داكشي باش كتفن كل صباح، كمشي تجيبو نتء؟

الممثل: أفاءة، السفنج ماشي ديم

فاطمة: مدين مكلقاهش، ديك الساحة كتفن حاجة خرن

الممثل: السفنج غير سابة!

وتبقى شخصيات الرجل المعاق في "شاطئ الأطفال الضائعين" والمرأة المعاق في "ناكرا معتقلة" بدون أسماء كدليل على أنها تحاول نماذج جديدة في المجتمع، غير أن شخصية الأم في "خبول الحظ" يمنح لها اسم "علي" كأنها تجسد حالة خاصة، حيث إن عليها شحص بصر بالهرجة إلى الضفة الأخرى، فرنسا. أما منه أن يسترجع بصره بمساعدة ابنه المتواجد هناك. ويبي قتله وحده هذا دليل يا قاطعا على التهميش الاجتماعي والتشهير المؤسساتي الذي عاش ولا زال يعيش على إيقاعهم في المغرب. وهكذا ديق فين فرنسا ذلك الدبل الهيمني والمثالي الذي يحقق أحلام المعاق ويستجيب لمتطلباته.

وليست فقط حالة ورشف على وحدها التي تؤدي بالتهميش الاجتماعي الذي يعيش، بل يجد أيضا تهيمه وفعا الإرغة في استقباله من فرنسا، أحد مهارج었습니다 وشيجيع، فضلا عليه زبونا.

أحمد: علي: امرين باغي يوشوك، بايا، وحنا من بينا وحنا كتشتار، امرين باغي يشوفك دابا.

وحنا نتشن، رجعنا نهر آخر

بابك: امرين: براكارا من الصداع، صدعتينا

علي: وا حركة هاي:

ولا تعود أمرين باغي في استقبال علي إلى عدم امتثاله، بل يرجع إلى كونه أعمى، كما يروي علي لبادمض في الحوار التالي:

محمد: أش قالك امرين؟

علي: أش قال لي امرين: لمرينه أسيدي، ثق ما عندو ما

العدد 68 / أكتوبر 2011

162
مهاجرين لقوا حتفهم بالبحر كالأحداث والملاس: 
أو أكثر من هذا توجي نهاية الفيلم بشكل رمزي إلى أن كلاً من "حواد" وعلى (الأعمى)، للذين تفقا البحر بقارب مسروق، سيلفانو حتفهما أيضا في البحر، وذلك من خلال استعمال نقطة بانورامية تنتقل فيها الكاميرا مباشرة من قارب محمد وعلى إلى طفل يلعب بمشتقة قرب الأحداث والملاس (التي أشرتنا إليها سابقا).

ويبحث الطفل حالات الاستقلال في فيلم "ضغائري"، إذ أن "أمين"، آخر كنزة وпустوبة، يتم استغلاله من طرف هشام في القيادة بينه وبين سعيدة: ومن جهة أخرى يتم استغلال أطفال دون السن القانوني للشغب في ظرف خيول الحيازة من طرف مشغل لم تعرف عليه في الفيلم. وعلى عكس الأطفال في الأفلام السابقة، فإن الأطفال في "ضغائري" يبحثون بطرقهم الخاصة على الحصول على مكافأة في محاولة منهم العمل على تحقيق نوع من الاستقلال المادي، وهكذا نجد أن أمين يلجأ إلى بيع السجائر بالتقسيط تارة ومع الأثاث والأدوات القديمة التي استخرجها هو وأصدقاؤه من منزل مهجور تارة أخرى.

وفي الأخير، نسج ملاحظة عامة حول حضور الطفل عايدة لأطفال هنا وهناك. بالإضافة إلى هذا، إن استحضار الطفل والبطولة في أفلام "شاكي الأطفال الضائعين" و"خويل الحظ" و"ضغائري" هو استحضار محتمل لا يرقي إلى مستوى إبداعي فاعل يعمل على تفكيك شخصية الطفل والتركيز على جوانبها النفسية والبيولوجية والطفولية.

وهكذا إن تمثل الطفل في هذه الأفلام يقدم لنا الطفل كائن هامس لا يصح إلا لتأثيث المشاهد الفيلم.

وذلك عن طريق إبعاده عن القصة الرئيسية الفيلم وعدم الاهتمام بتلفيق حياله الشخصية. إذ إن إدراك المشاهد الفيلم لا يخرج عن إطار صورة تمثيلية للطفول، وهي أن هذا الأخير لا يصح إلا للعب أدوار ثانوية قد تساهم في قصة الفيلم والوقوف عند حياليها، أو أدوار تكم تتأثر بعض المشاهد الفيلم.

كنتقدم بعض المشاهد التي يتم فيها تصوير الأطفال (بلاعون ثالوث) دون إبراز مغزى تلك المشاهد.

ويمكن أن ندرج جل: إن لم أقل كل، مشاهد الأطفال في "شاكي الأطفال الضائعين" ضمن المشاهد المؤثرة للفيلم حيث إنها تأخذنا لترى عن نطاق اللعب قرب الشاطئ وไฟت سورة أحمد وأدوار حول بائع الحلويات وتأكيدين بعد الخرافات لتوجيه جيني داخل المنزل الذي ينتظرون فيه، حيث إنهم الفئة الأكثر خوفا من عالم الجن. ولننسى أن الفيلم توقف بشكل عابر عند مدى تمثيل الأطفال، وذلك عبر تقديمهم في ملاسب بالية وتماهي أغلبيتهم إلى المدرسة بدون محافظ، وإن لاحو هذا على شيء يقبل على هامشية حياتهم التي يطبعها الفقر والحرمان، حرمان يبدو جليا أيضا في مشهد يرفض فيه أب مصاحبة ابنه له إلى البحر من أجل الصيد.

ولا يحضر الطفل في "خويل الحظ" إلا في المشهد الأخير من الفيلم، حيث نجد مجموعة من الأطفال يلعبون على شاطئ البحر، ولكن استحضار الطفل في هذا المشهد هو استحضار ظيفي: إذ أن الطفل هنا شاهد على موت الإنسان/المهاجر السري في البحر ويتجلّ لذا في كون الأطفال يلعبون قرب يقايا من فيلم "ذاكرة مفقودة".
كان بمثابة سابقة في السرد الفيلمي المغربي، وجاء في وقت مبكر في الهجرة السرية، وتحقق أثناء اجتياز點 (الجوازات) لجهاز الهجرة، وعلى البؤس الاجتماعي والنفسية للأفراد والجماعات(29) فينما يرغب محمد في الهجرة من أجل مشاهدة مسابقة الخيل في فرنسا، ترغب فاطمة في الاحتفال بها بجبل طارق، ومساعدتها في مقهى هناك، ويرغب على، الأعمى، في الهجرة إلى فرنسا لإجراء عملية جراحية لاستجواب بصري.

وتعتبر أيضًا الهجرة إلى الضفة الأخرى بالنسبة لهذه الشخصيات في تجاوز «بوس الداخل» وتحقيق أحلامها. لم تتحقق بالوطن الأمازيغي، حيث نجد أن محمد يغادر المغرب بعد ما أصبح مسيحاً عنه من طرف الشرطة نظرا لسرقته لوكبة بنكية، ويد كلم أن يحقق حلماً التمثيل في مشاهدة الخيل بفرنسا، وتعقب فكرة الهجرة لدى فاطمة بعدم أن تكون رفضاً ومن طرف أبيها، وتحمل بلوغها أنها بجبل طارق والاحتفال بها: وفي نفس الوقت يرغب على في الهجرة نتيجة التهميش الاجتماعي والتهميش المؤسساتي الذين يعيش على إيقاعهم داخل المغرب، وذلك بكونه بشرى، ويحلم باستجواب بصري بفرنسا، بالإضافة إلى ذلك يتواجد عن الأنظار زوجة زيدة (يستنجد أنه هاجر إلى الدوائر الإسبانية) رغبة منه تجاوز سلط زوجته التي تلقى به جزاء البيت نتيجة هوسه بأفلام الخلاعة المنقلة على قناة إسبانية، وتحدي هجرته بلجيم لتحقيق المتعة الجنسية مع النساء الأوروبيات (30)

ويعود الفيلم، التي ليست بمثابة سابقة في السرد الفيلمي المغربي، جاء في وقت مبكر في الهجرة السرية، وتحقيق أحلامهم. يعاني مجموعة من المهاجرين من بينهم محمد، يغادر على، الأعمى، في الهجرة إلى إسبانيا، يدرك بعد أن تنقلت، ينطلق، ببعض الصحابة اللغز، من جهة أخرى تناغم أمريكية، أحد مسرعات الهجرة السرية، بالفعل، بعد أن وثق بعض السجناء لمقابل إحضارهم له عدداً والطولة في سيما الجيلالي فرحاني أ.أ. الشعراء، وهو أن جل الأطفال، بدون استثناء الحاضرين في أفلامه، بوعي أو بدون وعي، هم أطفال كونوا، يمكن قراءة هذا المطلب على كونه «نقطة ضغطية للسلطة الذكرية وسبادة النموذج التطوري في المجتمع المغربي»(27).

ج- الهجرة السرية: بمثابة سابقة في السرد الفيلمي المغربي، جاء في وقت مبكر في الهجرة السرية، وتحقيق أحلامها. لم تتحقق بالوطن الأمازيغي، حيث نجد أن محمد يغادر المغرب بعد ما أصبح مسيحاً عنه من طرف الشرطة نظرا لسرقته لوكبة بنكية، ويد كلم أن يحقق حلماً التمثيل في مشاهدة الخيل بفرنسا، وتعقب فكرة الهجرة لدى فاطمة بعدم أن تكون رفضاً ومن طرف أبيها، وتحمل بلوغها أنها بجبل طارق والاحتفال بها: وفي نفس الوقت يرغب على في الهجرة نتيجة التهميش الاجتماعي والتهميش المؤسساتي الذين يعيش على إيقاعهم داخل المغرب، وذلك بكونه بشرى، ويحلم باستجواب بصري بفرنسا، بالإضافة إلى ذلك يتواجد عن الأنظار زوجة زيدة (يستنجد أنه هاجر إلى الدوائر الإسبانية) رغبة منه تجاوز سلط زوجته التي تلقى به جزاء البيت نتيجة هوسه بأفلام الخلاعة المنقلة على قناة إسبانية، وتحدي هجرته بلجيم لتحقيق المتعة الجنسية مع النساء الأوروبيات (30)

ويعود الفيلم، التي ليست بمثابة سابقة في السرد الفيلمي المغربي، جاء في وقت مبكر في الهجرة السرية، وتحقيق أحلامهم. يعاني مجموعة من المهاجرين من بينهم محمد، يغادر على، الأعمى، في الهجرة إلى إسبانيا، يدرك بعد أن تنقلت، ينطلق، ببعض الصحابة اللغز، من جهة أخرى تناغم أمريكية، أحد مسرعات الهجرة السرية، بالفعل، بعد أن وثق بعض السجناء لمقابل إحضارهم له عدداً والطولة في سيما الجيلالي فرحاني أ.أ. الشعراء، وهو أن جل الأطفال، بدون استثناء الحاضرين في أفلامه، بوعي أو بدون وعي، هم أطفال كونوا، يمكن قراءة هذا المطلب على كونه «نقطة ضغطية للسلطة الذكرية وسبادة النموذج التطوري في المجتمع المغربي»(27).

ج- الهجرة السرية: بمثابة سابقة في السرد الفيلمي المغربي، جاء في وقت مبكر في الهجرة السرية، وتحقيق أحلامها. لم تتحقق بالوطن الأمازيغي، حيث نجد أن محمد يغادر المغرب بعد ما أصبح مسيحاً عنه من طرف الشرطة نظرا لسرقته لوكبة بنكية، ويد كلم أن يحقق حلماً التمثيل في مشاهدة الخيل بفرنسا، وتعقب فكرة الهجرة لدى فاطمة بعدم أن تكون رفضاً ومن طرف أبيها، وتحمل بلوغها أنها بجبل طارق والاحتفال بها: وفي نفس الوقت يرغب على في الهجرة نتيجة التهميش الاجتماعي والتهميش المؤسساتي الذين يعيش على إيقاعهم داخل المغرب، وذلك بكونه بشرى، ويحلم باستجواب بصري بفرنسا، بالإضافة إلى ذلك يتواجد عن الأنظار زوجة زيدة (يستنجد أنه هاجر إلى الدوائر الإسبانية) رغبة منه تجاوز سلط زوجته التي تلقى به جزاء البيت نتيجة هوسه بأفلام الخلاعة المنقلة على قناة إسبانية، وتحدي هجرته بلجيم لتحقيق المتعة الجنسية مع النساء الأوروبيات (30)

ويعود الفيلم، التي ليست بمثابة سابقة في السرد الفيلمي المغربي، جاء في وقت مبكر في الهجرة السرية، وتحقيق أحلامهم. يعاني مجموعة من المهاجرين من بينهم محمد، يغادر على، الأعمى، في الهجرة إلى إسبانيا، يدرك بعد أن تنقلت، ينطلق، ببعض الصحابة اللغز، من جهة أخرى تناغم أمريكية، أحد مسرعات الهجرة السرية، بالفعل، بعد أن وثق بعض السجناء لمقابل إحضارهم له عدداً والطولة في سيما الجيلالي فرحاني أ.أ. الشعراء، وهو أن جل الأطفال، بدون استثناء الحاضرين في أفلامه، بوعي أو بدون وعي، هم أطفال كونوا، يمكن قراءة هذا المطلب على كونه «نقطة ضغطية للسلطة الذكرية وسبادة النموذج التطوري في المجتمع المغربي»(27).
معيناً من المرشحين للمهرئة السرية.

وبعد استحضار اليوس للمؤسس لدافع الهجرة لدى المهاجرين السريين، يستحضر اليوس أيضاً ما يمكن تسميته ب"ملاذ المجرمين". حيث يحكم الفيلم مصير كل الشخصيات الراغبة في الهجرة: محمد في الهجرة بداية حين تم التلاعب به في المشهد الأول، وقتل الثاني لساحل الهجرة بشكل قانوني مع إبراهيم ابنه فرنسوا المقيم بالغرب، حيث تم مصادرة جوازسفره بال페이. (32) وقتل لساحل الثالثة حينما حاول ركوب قارب الصويرة وتتتبيقهم من طرف الدوكر الملك، وقتل في المرة الأخيرة لما تمكنه وهو زوجته سيدة ضعيفة حداً لحياتها. حسب ما استنبطاه الفيلم، كما أظهرنا إلى ذلك أعلاه: فقد عكست مصير كل من محمد وعلي هو الموت والقتل في تحقيق الأحلام التي سترووها من قبل. وقلل أيضاً جزءاً فاتحاً في الاتجاه بأمانه بعد أن تلاغت امرأته بحيرة. وقتل ذلك الإقامة الحاملة بالضفة الأخرى في المحاولة التي طوافتها قوات الدوكر: وأخيراً قتل امرأتها في الاستمرار بالتلاعب بأحلام الإقامة العامة والمجازفة خاصة بعد انتمامها ضحايا ووضعوا حداً لحياتها بطريقة مزيفة.

ه - السجن بما هو فضاء مهمل

يعتبر السجن من بين أهم الفضاءات التي تم تهيمها في السينما العربية "اعتبارات سياسية وأمنية" تتعلق ببطيئة المرحلة التي عاشها المغرب خلال فترة السبعينات والثمانينات حيث شنت أهداف حملات اعتقال واسعة في صفوف المعارضين للنظام السياسي المغربي (32) وحتى وإن كان السجن حاضراً في بعض الأفلام، فإنه لم يتم تقديمه كمؤسسة عقابية/اضطرباطية/جذرية إلا بعد مرحلة الازفراج السياسي التي تشهد المغرب أواخر السبعينات حيث بدأت تظهر هنا وهناك أفلام استكشفت سنوات الرماد والجن، وقدمت السجن كمؤسسة عقابية بما هو جزء لا يتجزأ من هذه المرحلة.
التوافق الاجتماعي (33)

وبعد الأنتفاضة السياسي في المغرب ونهضة سنوات الرصاص، قدمت الأفلام السينمائية فضاء للحكومية والاستجابة الماضية، وذلك في المشهد الذي يقوم فيه كل من الزعيم والختار بإغلاق سجن مهجور، والذي سيتحول إلى فضاء استجابة الماضي الأليم حيث المشاهد التدريجي هي السيطرة، ويقدم لنا الزعيم السجن على النحو التالي: هذا هو الحس دايمًا كله، والدخل والخروج من فوائض ما يغطيه، كلاً يعبر عن دار الثقافة. شحال من ذاكرة مات قبل ما يموت مالها [...] هلكوني بالآلة باردة على راسي، شن يغاد عندي؟ صندوقد ليهم؟ دخَّت يا ربي خذني عدنك.

وفي الأخر، يحضر في في «شاطئ الأطفال الضائعين» بمكاية سجن رمزى يقيقه إسلام وnoteq وأهل الدوار كل شر حدوت الفضيحة (افتراضي أمير الحلم غير الشرعي لمينة): إضاءة الكتامان والشور وتجاوز جرة الماضي وكذا الإفلاط من «دفاع» المجتمع، ومن ناحية أخرى وعلى عكس «ذاتية ممكية»، لا يحضر السجن في ضفتان» كمؤسسة زجرية أو عقابية، بل يحضر كمكرون هادئ لا يتم استجابة إلا في لقطات زيارات كنزة لزوجها للإطاحة على أحواله أو استشارة في اتخاذ قرارات تخص العائلة.

- الاعتقال السياسي يوصفه موضوعاً سياسياً مهتماً

بقي موضوع الاعتقال السياسي حيّ لفترة ليست بالقصيرة نظراً للتلوث السياسي الذي شهدته المغرب في مرحلة السبعينيات والثمانينيات. المرحلة التي كان من الصعب فيها الحديث حتى عن الاعتقال السياسي في الأخر تداول على المستوى السياسي أو الروائي في أي شك عبري آخر. حيث كان تصريح أو قول يسبب بعدد الموضوع يغطيه صاحبه إلى غيابه السجن، أو إلى الكثير من الأتام والمعاناة (24) ورأى هذا السيناريو السياسي المتحول إلى إفشاء الاعتقال السياسي من الاشتغال السياسي لكون مقص الرقاقة، يفضل فضاء السجن على الفضاء الخارجي، بحيث إنه لبعد يرغب في مغادرة السجن، كما جاء في الحواريات النابضة بينه وبين حرس السجن:

حارس السجن: هل تمنع حواييك باش تمشي
باحالك

حاسس آخر: ماذا بابا الاعتقال؟
الاختار: ما تحب علاش ينفظي تمشي؟
الحاسس: أنا شارك واحد كندورو هذا غير بالسيف!
وعن كنخر من هنا بالدما إلى توليد من جديد، ونن باغي تبقى هنا! ما فهمتك أنا!

حاسس آخر: أبابا الاعتقال، ما بقي عندك ما دير فها!
الجعزة هذا!

الاختار: حتى ننا، نفس الكلام كلك!
ويحضر السجن في القيلم أيضاً ما هو فضاء للعزلة والحلل من الذات، بحيث إن المختار أصبح معركاً عن الفضاء الخارجي حيث يواجه لي- زهرة» في إحدى رسالتنا: [...] زهرة، بله، ميرفي، تستغربي جدارها، زهرة، كأنه قصة تيار من الجزء الأرضي [...]! وما زاد من حدة عزلة المختار انتفاوته على ذاته حيث يفضل الصمت وسمي الورود على الاقتراح من السجناء، ومن جهة أخرى، يفضل الزيور الابتداع عن أمر التي يرقد زياراتهم له في السجن.

وكيف استجابة السجن كذلك على أن فضاء اللانضباط حيث إنه مؤسسة تأديبية وانضبطية تحاول أن تصحيح سلوك الفرد الخارجي عن القواعد والقوانين المعقول بها في المجتمع، ويوفر العديد من الأفلام (إضافة إلى بعض مشاهد التكريب): تتسمها جناحيين بـ «حي الرحمة وحي الحوار»، وهما اسمان كان على كون السجن مؤسسة للرحمة والانضباط، وتتجاوز زلات الماضي: وعلى هذا الأساس، يوجي السجن رسالة أنه لا يمكن انقاذه مالاً لا يقوى إلا ما يقوم به كل من المعلم والمدرسة، بحيث إنه مؤسسة بريئة لا تعبيراً عن
من ناحية، كان آنذاك حاضرا بقوة، وهو الفاعل الذي ولد لدى المخرج الموسيقي. من ناحية أخرى، نواع مما يشبه مجموعة من النقاط بالرد إبداعياً، حيث كان على أي مخرج اختراع معالفة هذه القيادة، حسب ابتقاله.

أن يتحمل تبعات احتفظه.
وتكتض ساندرا كارتر أن الافتعال السياسي يندرج ضمن مكوني السياسة والحكومة الذين يتم إدراجهما ضمن واحة الغربان دلما كان هناك حديث عن الرقابة. في الشيء الذي يتجل ثبت هذا الوضع من المتحكم السياسي الوطني. غير أن بعد الافتعال السياسي الذي عرفه المغرب في أواخر التسعينات، سيتثبت كشف الاقبال على الافتعال السياسي بعد أن تم السماح بذلك (رسومات 2012) وبدأت تظهر هذه ونوك سيناريوهات تجليم الافتعال السياسي سواء كان موضوعاً رئيسيا أو ثانياً.

ويستمتع الخيال الذهني إلى فئة المخرجين الذين يجلو من موضوع الافتعال السياسي تجلي رئيسية داخل سردتهم الفيلم، وكان ذلك في فيلمه السادس "ناظرة معطلة"، وعالج هذا الموضوع من زاوية مختلفة استدعت بشكل مكثف مكن الذاكرة حيث تعتيم الأثر الذي خلفته مرحلة التوتر السياسي. على جيل بعده، الجيل الذي يتفرع أحلامه وإمانته السياسية والمجتمعية حين اصطدم بواقع لا يؤمن إلا بالشيء الزجاجي، ما يكفي لاذكى ذلك المخرج في إعداد رسالته إلى زهوة: "دراوكون بريت كفتا ينمزغني عين من غفوتي، وفي نواح كثيرة يذكروني أن كاذبات من زمننا أتت وأقلنا لنا أبدا معايا وأفسنا لن نموت... ونحيا لمعن الحريه.

ويبرج الفيلم على قصة الافتعال السياسي المختار العلوي الذي قضى فترة ليست بهما في غياب السجن ولم يستمع من الحكاية، وذلك بعد أن وقع هناك خلط بينه (متكافف سياسي) وبين المختار العلوي (سارق بنك) الذي استغل اسمه وخرج من السجن! كان الأمر الذي لم يستطع المختار حيث فقد ذاكئته إلى درجة أنه نسي ماضيه السياسي، كما أكد.

وهكذا لا يقل الافتعال السياسي وقع فقط على جسم المختار بل ترك أيضا على ذاته الذي أصبحت مفروزة ومعTürkiye جفف واندف في أصاله الافتعال في الماضي السياسي المغربي، الشيء الذي لم نقف عن الفيلم بقوة وذلك من عدم استخدام مشاهد أئواء وأساليب التعليم التي كانت واجبة أزليا. ورقيت الفيلم بالوقوف عند بعض الظروف الافتعال حيث قدم نموذج افتتاح عم الرامي، أ.ر.و.ر، الذي تم اختلاله من بيته صبيحة يوم عيد الأضحى ونموذج افتتاح المختار بينما كان يحاول مهنته التدريس: وقدم الفيلم كذلك واقع وضع عصابه على أعين المعتقلين والآلال في بديه. كما كرد ذلك الزوي بخصوص المباراة "مام والولد عابه بها [عصابه]" ومن الفوق كان المبتورة. أن نسمى افتراض عائلات السياسيين من طرف الشرطة. كحالة ازدياب أ.ر.ر والراغب على الإلقاء بأسلمة أسفاته.

ومن بين أهم ما ركز الفيلم هو مخلّفات الافتعال السياسي وأثرها سواء على العقلين أنفسهم أو على عائلاتهم، حيث إن الطفلين السياسيين شملهم أعمالة المشتقة والإغارة، فمنهم من غادر أرض الوطن (حالة زهوة)، ومنهم من غاب عن الأنظار (حالة علي بلهاشمي)، ومنهم من قتلت فرحته في السجن (حالة عمر المحمدي)، ومنهم من فقد ذاكئته ورجوته (حالة المختار العلويي)، ومنهم من فقد تمتلكه في الشوارع (حالة المختار العلويي).

ووفق الفيلم أيضا عن المعاناة التي يعيشها أبناء المعتقلين السياسيين عند الحرمات من الأبوة هو سبيل...
لا يوجد نص يمكن قراءته بشكل طبيعي من الصورة المقدمة.

Ibid


Bill Ashcroft, et al., Key Concepts in Post-colonial Studies, p. 135
من أعمال الفنان حسام البسام – العراق – يقيم في ألمانيا
عشر قصائد من
سينفيا بلاث

(مثل أيدي الخلد، لقد أكلت طريقي. كل الأفواه ولغت في الشجارات وأوعية اللحم...).

ترجمة: محمد الظاهر

ولدت سينفيا بلاث في بوسطن في السابع والعشرين من تشرين الأول (أكتوبر) 1932 وكانت والدتها من أصول نمساوية، أما والدها فعمل في الحشرات متحدر من عائلة ألمانية هاجرت إلى الولايات المتحدة في أوائل القرن العشرين. عانى والد سينفيا مشكلات صحية خطيرة وتوفي ولم تكن بلغت بعد الثامنة من العمر، وطبعتها هذه الحادثة إلى حد بعيد، فكان لصراح الوالد المريض وأثنين ونوهه حضور مكتف في قصائدها، علمًا بأنها عانى بدورها منذ نشأتها أزمات نفسية ونوبات عصبية، وحاولت الانتحار للمرة الأولى عندما كانت في العشرين. بدأت سينفيا تنشر القصص والقصائد منذ سن المراهقة، ونالت في 1955 منحة دراسية في كامبردج. حيث التقى الشاعر البريطاني تد هيوز، فكانت بينهما قصة حب جارف سرعان ما تكللت بالزواج. وجسد هذا الزواج حلم سينفيا.
بتحقيق شراكة أدبية وعاطفية وشعرية حقيقية مع الرجل الذي تعشق. وبعد سلسلة من التنقلات والصعوبات المادية، استقر الزوجان أخيرا في الولايات المتحدة، حيث تعرفت سيلفيا عام 1958 إلى الشاعرة أن سكستون فجمعتهما صداقه متينة ونقاط تشابه غريبة ومريكة في المصري، إلى حد انتحار الأخيرة بعد بضعة عام. وكانت الصداقتان تهويان اللقاء والحيد عن سيناريوهات انتحارهما المتخيلة.

البيت المظلم

هذا بيت مظلم، كبير جدا.

صنعته بنفس

خلية خليفة، من زاويه هادئة،

ماضحة الورق الرمادي،

راشحة القطرات الزرقاء

مصغرة ومداعة دموي

وكافة في شيء آخر

له العديد من الأفكار

كالثقوب الأفعوانية

مستديرة مثل بومة،

التي أراها بنوكي الذاتي

ذات يوم ربما أرمي الجراء

أو الجنس الأم، بطني يتحرك

وعلي أن أصنع الكثير من الخسائر

هذه الأفكار النخاذة!

مثل أيدي الخلد، لقد أكملت طريقي.

كل الأفواه ولغة في الشجرات
يخشش بجرابه،
القمر
يطلق نفسه من قيد الأشجار دون أن يعرف
أين يذهب.
منظري الطبيعي عبارة عن يد بلا خطوط،
الطرق تتزاحم إلى عقدة
والعقدة هي ذاتي
نفسى هي الزهرة التي امتلكت...
هذا الجسد
هذا العاج
فاجر مثل صرخة طفل
مثل عنكبوت، إنني أدير المرابا،
الوفية لصوريتي
لا انتهى سوى الدم...
أتذوقه، دم قاتم!
وغابتي
هي ماتمي
وهذا التل
وهذا البريق ما هو إلا ألوه الجثث
( 5 )

بالوثائق
منذ عيد الميلاد وهن يعشن معنا
صريحات ووضحات
حيوانات ذوات أرخاخ بيضاوية
تحتل النصف العلوي من المكان
تتحرك وتتحرك على الحرير
تموجات الهواء اللامترئية
تحتد زعفًا وفرعات

زئيره مرة أخرى.
أغلق عيني فيسقط العالم كله ميتا.
( اعتقدي أنني أكونك داخل رأسي).
( 3 )

نيسان
18

بسمة كل الأيام الماضية
تتعفن في تجويف جمجمتي
وإذا كان على معدتي أن تتقلص وتنقبض
بسبب بعض الظواهر غير القابلة للتفسير
كالحمل أو الإمساك
فانه يجب علي إلا أتذكرك
بسبب النوم النادر
كقرمر الجبهة الخضراء
ويِسبب الطماع
الذي يغذينا كأوراق البنفسج
بسبب هذا كله
وعلى مساحة باردات مصيرية قليلة من
العشب
ومساحة قليلة من فضاء السماء وقدم
الأشجار
أرى أن المستقبل قد فقد بالأمس
بسهولة وإلى غير رجعة
كورة تنس في الشفق
( 4 )

امرأة بلا طفولة
الرحم
حين تهاجمن، ثم تسرع إلى الراحة وهي تكاد ترتتف
رأس قطة أصغر، سمكة زرقاء...
مثل هذا القمر الديلى الذي نعيش معه
بلا من الأقشاق لا حياة فيه!
وحصير القش، والجدران البيضاء
وهذه الكرات المرتيلة
من الهواء الرقيق، حمراء وخضراء
تدخل الهمجية
[على القلب مثل الأماني، أو
الطواليس الحرة التي تبترك
أرض القديمة بريشها
حين تضرب بأعواد القش.
أخوك الصغير
 يجعل
بالنحى يصر مثل قطة.
يبدو أنها رأيت
عالما وردية ممتعا عليها أن تتغذى على
الجانب الآخر منه،
فتهجمه
ثم تعود للجلس
خلف كوز كبير
عالم صاف كالماء
وخرقة حمراء
على قبضتها الصغيرة

 حذف
( 7 )

حدث
كيف تتماسك وتترسق العناصر
ضوء القمر، ذلك الجرف الطباشيري
الذي يضطجع في صده.
عودة إلى الوراء، أسمع صرخة بومة
من أعماق جوفه الخيلي البارد.
حروف علة لا تطاق تدخل قلبي

 حذف
( 6 )

حافة
وصلت المرأة درجة الكامل.
الطفل في سرير أبيض يتقلب ويتنهد. يفتح فمه الآن مطالباً وجهه الصغير محفور في الخشب الأحمر المتألم.
ثم تكون هناك نجوم من الصعب استنصالها.
وبلمسة واحدة تشتغل وينغشي عليها لا يستطيع أن أرى عينيك حيث يزهر النضج جليد الليل أسر في حلقته مفرغة في قبر الأخطاء القديمة، العميق والمؤلم.
لا يستطيع الحب أن يأتي إلى هنا فجأة وسواها تفصح عن نفسها على الحافة المقابلة روح صغيرة بضاءة تلوح، نزوة صغيرة بضاءة.
أطفالياً أيضاً غادرتني.
فمن الذي قطع أوصالها؟
الظلمة تنصهر، ونحن نلمسها كالمعلولين.

(9)

سنوات

عيتك الصافية هي الشيء الوحيد الجميل بكل ما في الكلمة من معنى أريد أن أملأها باللون والطريقة نباتاً ما هو جديد أسمى كي أتأملها...
زهرة ثلج نيسان، مزمار هندي، ساق صغيرة
حتى من الرصيف
مطارقنا كباشنا،
بلا آذان أو عيون
وخرساء تماما
توسع الشوق.
وتبحث في الثقوب. نحن
نتغذى على الماء
على فتات الظلال،
وبطق وتهذيب نسال
القليل، أو لا شيء.
الكثير منا!
الكثير منا!
نحن على الرغم، نحن
على الطاولات، نحن هادئون ومسالمون.
نحن صالون للأكل،
منفوع ومنطلقون
بغض النظر عن ذواتنا.
فان جنسنا يتكاثر:
ومع الصباح
سوف نثر الأرض
خطانا على الأبواب.

 دون تجدات
بركة تصبح الصور
فيها كلاسيكية وعظيمة.
وليس هذه الأيدي القلقة
المعذبة، وهذا السقف
المعتم بلا نجوم

(10)

فطر
ليلة وضحاها، شديدة
البياض، متكربة.
وهادئة تماما.
أصابع أقداننا. أنوفنا.
مثبتة على الطين،
لحصول على الهواء.
لا أحد براتنا.
يوقننا، يضللنا.
الحببات الصغيرة تصنع غرفة.
القبطيات الناعمة تصر على
سحب الإبر
من الفراش الورقي
هل ابتعدت نصيحته؟
مرون: لم أكتب فضحت نصيحتين بيتا في اليوم، ولكنني أحاول منذ سنوات أن أحقق في ورقة بضعة لبعض الوقت كل يوم. هذا يجعل المرء يبدو أقرب إلى وحش.
كيف هذا؟
مرون: يكون عليك أن تتسم بالقدرة فتزيج من طريقك أي شيء آخر.

3
درس مرون في جامعة برينتستون، وكان من أهم من درس على أيديهم فيها، آر. بي. بلامر ووجون بريمن. وبعد تخرجه في عام 1948، وواصل دراسته العليا وبدأ أسفاره في أوروبا حيث عمل على ترجيح الشعر، كما عمل مدرسًا خصوصيًا. فمن بين من درس لهم ابن الشاعر روبرت جريفيتز الذي يظهر تأثيره الكبير عليه في كتابه الأول "قناع لجانو".

4
في عام 1952، اختار ديليو إتش أودن مخططة "قناع لجانو" للنشر في سلسلة جامعة بيل للشعراء الشبان، وهي من أهم منصات الانتشار للشعراء الأمريكيين المبدئين. وتأثر ذلك الديوان كتب كثيرة، بين الشعر والتراجم. لعلها سارت على الثلاثين أو تجاوزتها. وعن هذه الكتاب حصل مرون على جميع أشكال التكريم التي يمكن لشاعر أمريكي أن ينالها، فحصل على الجائزة الوطنية للكتاب، وجائزة لينون مارشال.

وكان هو في عنبر المرضى النفسين بمستشفى سان إيزابارث، فتلك هي الطريقة التي لجأ إليها محامي لينقذه من الإعدام رمياً بالرصاص بعد إدانته بالخيانة العظمى بسبب ما قاله أثناء الحرب العالمية الثانية. الدفع بالجنون إذن. قالوا إنه مجنون، ولهه كان مجنوناً بطريقة أو بأخرى. لم يكن أعرف شيئاً عن مواقفه السياسية، لحسن الحظ، أما هو فهما يديشني اليوم أنه تعامل معين بجدية كشاعر. قال «ما هو شاب يريد أن يصبح شاعراً» وقبل بهذا.
وقال: «إذا كنت تريد أن تكون شاعراً فعليك أن تأخذ هذا الأمر بجدية، عليك أن تعلم عليه عملك على أي شيء آخر، وعليك أن تعلم على الأمر كل يوم».
قال: «عليك أن تكتب حوالي خمسة وسبعين بيتا في اليوم». تعرفون كيف كان "باوند" بارعا في سن القوانين اللازمة لعمل أي شيء، وقال "ولن تجد أي شيء تكتب عنه خمسة وسبعين بيتا في اليوم. أنت تحسب أن لديك، ولكن ليس لديك". وقال: "السبيل إلى ذلك هو أن تتعلم لغة وتترجم وبتلك الطريقة يتسنى لك أن تتدرب، ويتسمى لك أن تكتشف ما الذي يمكن أن تفعله بلغتك، بلغتك". قال: "يمكنك أن تتعلم لغة أجنبية، ولكن الترجمة سيبلك إلى تعلم لغتك الأم".

***
وفي حوار مع مرون، سأل:
- هل تكتب كل يوم؟ نصحك "إيزا باوند" يومما أن تكتب خمسة وسبعين بيتا في اليوم؟
الطفل الوحيد

يضع الطفل الوحيد نداءً أمامه.

يقول لكل من يدنو منه «تعال العب معي ... انظر إلى الدمى التي عندي».

لكنهم يبتدلون.

في همهم أول دمية.

ثم يأتي الأولاد ليشاهدوا، ويساعدوه.

ويختلفون على ممن يشتم دمياً.

حين لا يكون لدى طفل وحيد دمية، فإنه يخلقها.

لغة

هناك كلمات محددة تعرفها الآن لكننا لن نستخدمها ثانية، ولن ننساه أبداً.

نحن نحتاج إليها، احتاجناها إلى ظهر الصورة.

إلى نخاعنا، إلى لون أورتنا. نسلط عليها قنديل نوننا، لنتبقرنا، وإذا بها موجودة، تترجف من الآن خشية يوم الشهادة.

سوف تدخل معا القبور، ومع الجميع تقوم.

بداية متواضعة

عندما تعلم كيف يقتل أخاه بصخرة، تعلم أيضا كيف يبدأ من صخرة ذرةً.

وشكر

للمصخرة هذا، وذك.

تمعن في الصخرة.

كانت هناك طول الوقت، تحقق سر كل ما قامت به. لم تشعر قط، ولو من بعيد، إلى أي شيء فعلته.

وكان، أيضاً، تحقق كل الأسرار الأخرى.

خرج أمامها على ركبتيه، مسها بعيونه، بعينه، بأنفه، بشتية، بسلس، بشتة.

للشعر، وجائزة بولترز (مرتين، وهذا نادر)، وجائزة بولينجن، وجائزة روث ليلي، وزمالة أكاديمية الشعراء الأمريكيين وغيرها.

في عام 1971 انتقل مرون إلى هاواي.

لدرس البوذية على طريقة الزن. وانتهى إلى الاستقرار هناك، في قرية على جبل يعده بركان خامد، وثمة بدأ يستملح مزرعة الأنساس المحيطة ببيته، والتي كانت تعرضت للبؤار. وفي تلك المزرعة السابقة استزراعاً، فيما تروي باتريشيا كوهين في نيويورك، تأتي أكثر من سبعمائة نبتة كانت مهددة بالانقراض.

يقول مرون: «عشت الكتب في طفولتي. نشأت على ألا أقول لأني لأحد ما كان، وآلا أقول إنني لأحب شيئاً مما كان، وعلى ألا أرد أبداً. ولكن، ذات يوم، وعلي كنت في الثالثة، جاء رجلان، وأخذما يقطعان أغصان الشجرة الوحيدة في الفناء، فقتلت أصابعي وأخرجت أجري، ورحت أضريهما».

ويقول:

»أحب المدينة لكوني أحب الريف أيضاً، وكتبت أدرك وأننا في المدينة أن أفتقد الريف طوال الوقت، وأدرك في الريف أن أفتقد المدينة بعض الوقت. فالذي استمر عليه رأبي الأنا، أتي أعيش طول الوقت في الريف وأذهب إلى المدينة بعض الوقت. ولكنني لا أتحمل أن أعيش في الريف دون أن أكون جزءاً منه، دون أن أزرع أي شيء، دون أن أفعل شيئاً.«
قائمة فقد كان علينا أن ننتصر في الحرب
أولا. أوضح أننا لم نكن نقدر دائما أن نفعل
ما كنا نود لو نفعله. أوضح أن الروس قتلوا
بدورهم كثيرا جدا من اليهود. وبعد سنوات
وضع الحدث في درج. أوضح أن الغبار كان
يتجمع فيه.
والآن يضعه في علبة داخل القبو. يوضح
أن التدفئة المركزية تزيد من تشقاته. ومع
ذلك فسوف يربى لكم وقتا تشاءون. يوضح
كيف أنها كانت متطرفة. وأنه لم يكن قد بقي
شيء حينهما وصل هناك. يوضح كيف هو
ش كله. يوضح أن أخذها كان مسألة صعبة.
حتى عليه. يوضح كيف أن لم يكن ثمة شيء
 ذو قيمة. وأن الأمر ما كان يزيد أن يضبط
متلمسا بأخذ شيء من تلك الأشياء، إذا كان
قد بقي شيء أصلا. يوضح كيف أن كل شيء
داخل كان يفوح برنانية. يوضح كيف
أنه كان ثمة ملقى في الواجه، ربما في نفس
الموضوع الذي أفلت فيه. يوضح أنه كان عليه
أن يحتفظ به. شيء مثل هذا.
عليك فعل أنت تذهب لترح. سيرينك لك. كل ما
عليك هو أن تتطلب. لا أقول إنكم ستجدونه
حذاء مثيرا للغاية حينما تتزلى على الفور
كي تروه. ولكنك سوف تعرفون الكثير من
إيضاحاته.

سجاننا

لسجاننا عادة أن يضع مصيدة فتى نطرد فيها
في غرف المساجين في ليلتهم الأخيرة. سنحا
منيع، نادرا ما تتدخل الفتى، وقليل منها
رأى أن الصخرة هي التي خلقته. رأى ذلك.

حذاء دتشاوا

ابن عم جين (وهواين عم بعب) عندما حذاء
أخذه من دتشاوا هو حذاء باليهوداما. أوضح
أنه لم يكن من الأصل حذاء قيماً. في نعله
شوق واضح بالعرض، وجلده مقطع
من الجنيب، وفيه شق من أعلى عند موضوع
نهاية الإبهام. وهو دلا رباط ولا كعب.
أوضح أنه لم يسرقه لأنه كان على الأرجح
حذاء يهودي مات. أوضح أنه كان يريد شيئا
بسيط. أوضح أن الروس نهوا كل شيء.
كانوا يأخذون بالفعل أي شيء. أوضح أنه من
الأساس لم يكن حذاء قيما. أوضح أن الحرس
أو الكابوز(2) كانوا سيأخذونه لو كان فيه
الرمق. أوضح أنه كان محظوظا أن نال أي
شيء. أوضح أن ذلك لم يكن خطأ وقد إنهزم
الألمان. أوضح أن الجميع كانوا يأخذون أي
شيء. كثير من الناس كانوا يريدون الزيارات
والنوايا والدفعة وما شابهها. ولكن هذا
النوع من الأشياء لم يكن يجذب. أوضح أنه
لفترة وضعه بين التحف فوق المدفأة لكنه
أوضح أنه لم يكن تذكرنا.
أوضح أنه لا جودي من الرغبة في الانتقال.
أوضح أن لم يشعر بذلك الرغبة. لا يوجد أحد
كامل. كان لنا في واقع الأمر جد آلماني. ولكنه
أوضح أن هذا ما جعله يخوض تلك الحرب. ما
حدث في دتشاوا كان جريمة لا ينبغي أن تتمر
هكذا. لكنه أوضح أننا لم نكن نقدر في واقع
الأمر أن نفعل أي شيء لإيقافها بينما الحرب

١٨٠
من الجنائزات ينفع شكرنا
بعد أخبار الموتى
من تعرف منهم ومن لا يعرف ينفع شكرنا
على التليفون نقول شكرنا
في الممرات وفي مقاعد السيارات الخلفية
وفي المصاعد
إن تذكرل الحروب وإذ الشرطة على الباب
إذ الخطي على السلام نقول شكرنا
في البنك نقول شكرنا
في وجه المسؤولين والأبرياء
والذي لا ينتهجنا مهما حدث
ظل نقول شكرا
إذ تموت من حولنا الحيوانات
ومعها مشاعرنا المهدرة نقول شكرنا
إذ الغابات تسقط أسرع من دقائق أعمارنا
نقول شكرنا
إذ الكلام ينطلق كأنه خلايا المخ
إذ المدن تنمو حتى تجور علينا
نقول شكرنا
نقولها أسرع فاسرع
بينما لا يسمعها أحد
نقول شكرنا ونلوج بأيدينا
برغم العتمة.

عن الشعر
أبانا، أنا لا أفهم هذا العالم
قرب بركة الطاحونة في آخر البحيرة
رجل متدهل الكفيف
يصبغي إلى الساقية وهي تدور في الماء
ولكن
ما يصل إلى الزنازين المسكونة، والسجناء
يرافق السجناء
المهذه أن قليلا منهم، كما يقول السجناء،
هم الذين لا يعيشون المصيدة أي اهتمام
على مدار الليلة بطولها. عدد ضخم تأسره
المصيدة فيبقى يحمل فيها، سواء بقي يفكر
فيها باستمرار أم لم يسبق. وهناك نسبة دوّنها
السجنائ لمساجين يغلقون المصيدة، سواء
فور إدخالهم عندهم، أو بعد فترة يتفاوت
طولاً. عند هذه إحصائيات أخرى لم يعبدو
إلى تحطيم المصيدة، ولم يحركونها (إلى
موضوع أنفس فيما يفترض)، ولم يضعون
على الباب علامة إن وقع فيها فأر، تسجيلًا
للأمر، أو توريثًا له، بوصفه انتصارًا ضنيلًا.
أو بوصفه كتبة.
شجرة بعد شهر، وسنة بعد سنة، يراقبهم.
ونحن نراقبه. وكلاهما يراقب الآخر.

شكرنا
اسمعوا
نقول، والليل يقبيل شكرنا
نفتقد عند الجسور فنظل من أسوارها
نفر من الغرف الزجاجية
وأفواهنا مليئة بالطعام لتنظر إلى السماء
ونقول شكرنا
مقف بجانب الماء نقول له شكرنا
ومبسمين بجانب الشبايك ننظر منها
إلى ما تقع عليه العيون
نحن العاديين من متانتية المستشفيات من
التمثيليات
ليس هناك ساقية يا أبانا يا تدور
جالس في نهاية مارس
لكن جلس أيضا في نهاية الحديقة
ويداه في جيبه.
ليس إرثا يا أبانا ما يغني به النفس،
وليس أمسيا يا أبانا ذلك الذي يصغي إليه.
بل ساقية تدور.
حينما أتكلم
فالعالم ما ينبغي لي أن أذكره.
إنه لا يحرك قدميه
بل وليس يرفع رأسه
لنا يخدش الصواع الذي يأتيه
كالأمام الذي لا يصاحبه أنين.
أراني يا أبانا، لا أحب
دأبه على التهيؤ قبل الإصغاء للإضاءة.
فليس في ذلك الأمر عدل يا أبانا
تاما كان تدور ساقية.
ولن لا يمكن هناك ساقية.
إني أكلم عنه يا أبانا
لأنه هناك
في آخر الحديقة
يداه في جيبه
يغشي لساقية تدور
وليس ثمة ساقية.
وهذا هو العالم الذي لا أفهمه.

الحاصد
كان الحصاد انتهى، وحتى المنجل لم يكن
منجل، ولم يكن لي مكان أضمن إليه.
في مساء، صادفت شابة تنام على الأرض
يقول آخر مرة ذهبت لترى والدك
فأتى وآخر مرة رأيت فيها والدي
يقول وآخر مرة رأيت فيها والدك
سألك فيها عن حياتك
وكيف تدبأ أمورك
وذهب إلى الغرفة المجاورة
لبحضر شيئا يعنيك لكي
 فأقول فعلأ
وأنتم تستعمر من جديد
برودة يد أيب في آخر مرة
يقول والتفت أبوبك في الممر
فرأك تنظر في ساعتك
فقد أنك أفرط في رأيك أن تبقى
وتتكلم معي
 فأقول نعم نعم
فقد ولكن إذا كنت مشغولا
 فلا أريد أن أشعر
أنك مضطرب بسببي على شيء
 فلا أقول شيئا
يقول وقال أبوبك إنك ربما مرتبط بعمل مهم
أو على مودع مع شخص ما ولا أريد أن أعلمك
أطل من الشباك
صديقي أكبر مبني
يقول وقد قلت لأبوبك إن الأمر كذلك
ونهضت وتركته
أتعرف ذلك
بغض النظر
لكني عندما كنت تسكن نفس المدينة
 كنت ربما تذهب مرة في الشهر
أو حتى أقل
فأقول عندك حق

في ذلك اليوم مختلفة قليلا، ولو لم تعلمت فتاةً
والدي قيادة السيارات وهو في العشرين
فألتهل للعشيقة مع راعي إبراهيم بيتسيبرج
حيث كانت تعمل أمي، ولو لم تكن أمي فقدت
واديها وهي طفيلة واضطرت إلى الإقامة
مع جدتي في بيتسيبرج لما وجدت نفسي
على السرير الحديدي مقربا رأسي من مدفأة
المنزل الريفي الجريء الذي ظل خارجا منذ
ما قبل مولدتي ببعض الوقت لما كنت قمت
بتلك الرحلة الطويلة لأستلقي هنا أرتجف من
الحمو متدثرا بكل ما في البيت، ولما رأت
الطبيب اللزج يرفع إبرته أمام الفم في
نور أكتوبر، ولما أبهرت الظلام من شقوق
الشباك يجمع على الوادي ونهره المناسب
وست الجبال الحمراء ولما كنت صحت
في هذه الساعة على صوت سقوط البرقوق
متواهما أنتي أعرف موضعي من العالم وأنا
أسمعه يسقط

أمس

يقول صديقي إنني لا أكن انا بارا
أتفهم ذلك؟
وأقول أففهم
يقول لم تكن تذهب
لترى والديك كثيرا أتعرف ذلك
فأقول أعرف

شمر... شمر... شمر... شمر...
القصة

حتى في هذه اللحظة
أفترض أنك تتخيلين هناك
في وضح النهار
كأي رؤيا
مولولة فقط أقل قدر من الاهتمام
أو غير مهتمة بالمرة
كأنك ذات افتصلة
فهي في بلد آخر
و زمن آخر
وحياة أخرى
كأنك أعلم من اللحظة
بينما اللحظة ثمة، مهملة
بما فيها من حادثات وأحداث
ترسل من على البعد إشارات أنت لا ترينها
بينما هي مارقة أمام ناظرك
لم تمنع عليك فيما بعد أن تذكرني
ذلك المغامرات الضائع
الذي يمشي الحاضر
وحياته غير القابلة للتكرار
ويقضى عليك من ثم
أن تؤلف فيقبله العقل
و يقدرين رغم المصاعب
وتنهين ما دوّن شخص ما
أو لعلك تذكرين إن أسفعتك الذكراء
أو لعلك تبتعدرين من نفس العناصر والأنفس
المستقاة جميعا
من بلد آخر و زمن آخر وحياة أخرى
حكاية أخرى
لم تكن قط
بلغوا كوكحهم وأبلغوا الآخرين أن الرأس يبتذأخرج خلفهم وأن يغلقوا الباب.
أغلقت أبواب الأكواخ جميعا جيدا.
فحين وصل هناكك، أمرهم الرأس أن يفتحوا الأبواب.
فلم يفتح أصحاب الأكواخ لأنهم كانوا خائفين.
فبدأ الرأس يفكر إلى أي شيء يتحول.
لو تحول إلى أرض فسوف يسيرون عليه.
لو تحول إلى بيت فسوف يعيشون فيه.
لو تحول إلى عجل فسوف يقتلونه ويأكلونه.
لو تحول إلى بقرة فسوف يحلبونه.
لو تحول إلى فولة فسوف يطبخونه.
لو تحول إلى شمس.
فحين يشعر الرجال بالبرد فسوف تدفقهم.
لو تحول إلى مطر فسوف ينمو به العشب وتتأكل الحيوانات.
فكفر وقال «سأتتح ول قمر».
وصاح «افتحوا الأبواب، أريد أن أخذ أغراضي».
فلم يفتحوا.
يكي الرأس. وصاح «أعطوني على الأقل بكرتي الخيط».
فألقى الرأس قوته بكرتيه من فتحة.
فأخذهما وألقى بهما إلى السماء.
طلب منهم أيضا أن يلقوا إليه بعد صغير.
لكي يلف الخيط حوله فيمكنه التسلق.
ثم قال «بوسي أن أسلق، أنا ذاهب إلى السماء».
وبدأ يسلق.
رما السبب في ذلك أنهم كانوا يأخذون الرأس.
لإعرضه على الآخرين.
لم يعيدوا الرأس من جديد إلى الجو.
تركوه في عرض الطريق.
ومضوا بعيدا.
عبروا النهر.
ولكن الرأس تبعهم.
تسلقوا شجرة عامة بالثمار.
ليروا إن كان سميضا في طريقه.
لكن الرأس توقف أسفل الشجرة.
وطلب منهم ثمرة.
فهذ الرجال الشجرة.
ثم طلب منهم المزيد.
فهو الرجال الشجرة.
حتى تنشقت الثمرة في النهر.
قال الرأس إنه لا يستطيع أن يحضر الثمار من هناك.
فألقى الرجال الثمرة بعيدا.
ليجعلوا الرأس يبتدأ ليحضرها فيكمهم.
الذهاب.
وبينما الرأس كان يحضر الثمرة.
نزل الرجال عن الشجرة وواصلوا السير.
عاد الرجل ونظر إلى الشجرة.
ولم يبر أحدا.
فمضى يتدحرج على الطريق.
توقف الرجال لكيا ينظروا.
لكي بروا إن كان الرأس سيأتيهم.
رأوا الرأس قدما يتدحرج.
فجروا.
الغريب (4)

يحيى أنه في الغابة
في يوم من الأيام
كان هناك شخص
لم يعش من قبل في غابة
كان كالقزمة
لكنه أطول
وبدون ذيل
وبدون شعر كثيف.
كان منتصب القامة
يمشي على اثنين فقط
وفيما هو يمشي
سمع من يقول: أغنيني
حواليه نظر الغريب
فرأى ثعبان
وثعبان هائلا
من حوله حلقة نار
تتراقص ألسنتها

فتح الرجال من فورهم الأبواب.
والرأس مضى يسلق.
صاح الرجال «أذهب أنت إلى السماء أيها الرأس؟».
فلم يجب.
وما أن حانى الشمس
حتى تحول إلى القمر.
وما أن أقبل الليل حتى كان القمر أبيض.
وكان جميل.
واندهش الرجال
إذ رأوا الرأس وقد تحول إلى قمر.

والثعبان يحاول الخروج
فحيحما ولي وجهه
كانت النار
أتى الغريب على شجرة غضة
فأمل جذعها
وأدلى منها غصنا فوق النار
فلف الثعبان على الغصن نفسه
وبذلك رفعه الغريب
من وسط النار
ولما رأى الثعبان أنه حرف
لف على الغريب نفسه
وراح يمتص منه روح الحياة
حينذاك صاح الغريب
لا.

إنهما أنا الذي أنقض الآن حياتك
فقال له الثعبان
وإنما أنا الآن أعمل بالقانون
قانون أن من يفعل الخير
لا يجز إلا الشر
وقد نفسه على الغريب جدا
ولكن الغريب ظل يقول
لا.

لا يمكن أن يكون هذا هو القانون
فقال له الثعبان
سوف أريك بدلا من المرة ثلاث مرات
وأبقى جسمه ملتئما على عنق الغريب
وعلى ذراعيه
وعلى جذعه
ولكنه أطلق ساقته وحدهما وقال له
قال الثعبان هذه واحدة
قال الغريب فلنكلم
فناظرما ما الذي هم بي فاعلون
إنني أفعل الخير لجميع
فناظرما ما الذي هم بي فاعلون
إنني أمنحهم نمري
وظلي
وهم يجرحونني ويشربون دمي
حتى أموت
قال الثعبان الثانية
قال الغريب فلنكلم
وسارا حتى إذا أتيت على موضع
سمع منه صوت نشيج
وإذا كلب غامس إحدى سيقانه في سلة
قال لهما الكلب
إنني أفعل الخير لجميع
فناظرما عاقبتني
وما كان من أمري
هـا أنا أنقت جياتك
فـعـاد الغريـب إلى بـيتك
يـصـبحـه الكـلب
وـعمـالـه
ملـما يـتيـنـي لـغريـب
أـن يـعـامـل كـلـباً

المصادر:

5 مقارنة مصورة مع ديليو إس مرون - موقع أكاديمية الشعراء الأمريكيين.
6 حوار نشر في باب "فن الشعر" بملتقى ذي باريس ريفيروالأمريكية سنة 1987.
7 أطلاليولوجيا "أعظم قصائد النثر الأمريكية من إنجاز آين بو إلى اليوم" تحرير ديفيد ليمين.
8 صفحة الشعراء على موقع مؤسسة الشعر الأمريكية.
9 كتاب ميشيل دايفيل "قصيدة النثر وحدود التوح.

تصوير مصطفى أحمد– من الهند يقيم في عمان.
قصائد نثر للكولومبي
أرماندو روميرو

جهاد هديب

يعتبر أرماندو روميرو (1944) أحد شعراء كولومبيا البارزين في الوقت الراهن. كان شاعراً شاباً ناشطاً في ما كان يُعرف بـ"الحركة الطبيعية" الشعرية الكولومبية التي برزت خلال الستينات من القرن الماضي. تنقل في أنحاء متعددة من أمريكا اللاتينية وأوروبا وآسيا ليختزن بذلك خبرات واسعة من الاطلاع على مجمل ما يحدث في الحركات الشعرية في العالم خاصة مع إتقانه أكثر من لغة أخرى غير لغته الأم.

عاد إلى مدينته سينثناي حيث يشغل كرسي شارلز فيليب، أحد أبرز شعراء كولومبيا خلال القرن العشرين والذي مازال مجهولاً عربياً، في الأدب الأمريكي اللاتيني في جامعة سينثناي.
يغمغمون وقد جلبو العزالة. وإذا كان الوقت ليلا، هجروا أقدامهم كما لو أنهم عصي في
مكنسة أمرت بكتس الفناء. ففي الظهيرة
تحدد الشمس أسلمتهم على طاولة الحانة.
أراد أن يحشدهم في صف ثم يأخذ مقاتله
ليذفهما بحجر، لكن القفل المزدوج التي
اغلت به أنه الباب عليه بقية في البيت قبل
العشاء، عندما كان حظر التجول يمل عليه
تلك العزالة التي تقيتها.
(4)
 ذات ظاهرة في ستينياتي كنت أتحدث إلى
(هاء) عن الناسين، وتذكر عامل تلبين
القطن في مصنع النسيج، واسح الأحذية
في بلازا دي كايابيدو، والعاهرة الدرداء التي
كانت تدعى ديغينا وترتدي تنورة قصيرة
صفراء، وأولئك الآخرين من محامين وأطباء
بكماشاتهم. صمتنا عندما فجأة، ودونما
توقع، وصلت إلى المكان صراخات القتلة.
(5)
عندما سمع صراخه، توقف الأب عن القراءة:
كان القتلة قد استولوا على أحلامه. بحرص
ولطف حملته إلى السرير، ثم قالت أنه: لا
ترجا المزيد بعد الآن لذا الصبي، لقد قبضت
القراءة رأسا على عقب.

العمة شينكا

إلى أنطونيو شيبارا

لم أتحدث إلى العمة شينكا أبدا، لخوف من
صمتها. أتذكر تلك الموجات الطويلة من

نحن ما نحن عليه: اثنان شيدا
فردوا بعقول هرمش

عن القتلة

إلى روبيتروسانشيز

(1)

تفوح رائحة مشائية وأرض من الحشائش مع
أنهم يتقصدون التجول في سيارات الجيب أو
عربات سوداء، في الحادة. عندما كان صبياً
قاسمهم حد الثانغو الذي أبكاهم بعاطفة
متقدة كلما أطلال الوقوف ببوابة حانتهم.
ضاع في رقة الأكوريديون إلى حد الموت.
ناءذه أخوه المعتقل ذرعرا العودة إلى البيت،
لكنهم ابتسموا، متوطنين، بأسانتهم التي
لأهمية: الموتى الذي في عيونهم يقابل،
أبدا، وسري رأسوا.

(2)

ما من أحد قد قُتل في حانة إل باخو على ما
أعلم، مع أن القتلة قد شربوا خمرا رخيصا
وغذوا أغذيات رعاة البقر المكسيكيين
ورقصوا الثانغو حتى الفجر. لكن، في منزل
دون ميغيل، حيث كانت شجرة فاتنة، حيث
أعطوه لوزا بطعم السكر في كل مرة اشترى
فيها شينكا لأمه، مات مقتولا الرجل المسكين
الذي طلب ماء تلك الليلة، من فضلكم، مات
وهם يطلقون النار من النوافذ جميعا.

(3)

لقد التهمته كثيرا ضراوته في كل مرة
سمع فيها القتلة كما لو خرجوا في مسيرة

190

نورالعدد 68 / أكتوبر 2011
نحن الآخرون
أنت لا تستطيع قدّم قطعة نقش معدنية إلى صورة وكتابة في الوقت نفسه وعالة على ذلك أن تقبس خست طالعك في الباردة. ثمة مكان واحدة مكان واحد إذا دخلنا أو خرجنا منه، نذهب إلى المكان عينه. يقولون تجاه هناك كائنات، الواحد منها مختلف جدًا عن الآخر، أنه لا تعرف لأي منها، إنهم ضحيلون وينظرون إلى بعضهم البعض دون نظر، دون أن يلاحظوا أنهم الحضيلة النووية لنظرية أخرى، ينظر إلى رقص منفردا تمنح وجوده معنى. أنتم يا من عبرت الحدود الأخيرة، وأنه الذي تبعه جسدك كما أسنك به في ببتي. لا يستطيع أحدثه القول دائماً، نحن ما نحن عليه، نحن الآخرون اللذان بنبي فردوساً يغول هذه.

طفولتي
أنا أيضا كنت طفولتي حاضرا حين احتفخت فتي صحيحة بتقفة متفخة بالصلوات وسط محقوق بالصغير عبر ذلك الطريق إلى حيث ينبغي على أن أخرج حجارتي أو أبحث عن خنفساء. لم تتحدد عن أنصار البيغونيا الزرقاء وليس النباتات الأخرى التي في الغفنة، لقد مضت بعيدا، إنها تستلز سلمًا إلى سقف ذي قباب. تأبت على اللمحة الممتدة إلى نهدي أبين الجيران، وهدمت السبء بالإضافة قبالة واحدة من ساريات المنارة. لم تكن طفولتي طويلة هناك بعد، حين جاءت سيارة الحرس تبحث عنها.

dخان تأتي من آخر غرفة النوم، وتواجه إحداها الفناء المرصوف، حيث غلظ تتبعها الرخيص. لقد دخنتها هناك في العتمة مثلما يؤدي شخص ما تحيا لا تنتهي. لا أعرف ماذا يشبه جهنِّ سوطها لأنها لم تتحدث بكلمة واحدة أبدا، لا في رقة ولا في غضب. أتذكر ثيابها السود وحذائها الرث من السير لا أعلم إلى أين. ما من آخر اختياري بما كانت تفعل العمّة شينكا في الأحاذ، أو ما إذا كان لديها غرامي سري وعاطفة عنيفة ولقاءات عرضية. ماذا فعلت عمتي شينكا، فيما تجلس وحيدة في الغفنة المرصوفة؟ عندما مرت مساء بغزارة المعيبة، حيث العائلة كلها سوف تلتقي لتستمع إلى أغاني بيدرو إنفانتي تركت عمتي شينكا حشدا من الرماد والتفايات كما لو أنه ينقسم ببطء لكن، ما من أحد لاحظ هذا، أم أنه كان بوسعى أنا فقط أن أفك مغالق تلك اللحظات التي تركتها في الفناء؟ قالت ماتو وقد تقضت كلها. مثل حماما برّية، ومعها دفنت صمتها ذاك.

سكر على الشفاه
من زوجة صاحب المتجر إلى كونشيتا حمراء الشعر، ومن يسوق الحذاء حتى روبيتو مدير المدرسة، جميعا دون استثناء، صحا من نومهم وعلى أطر فستهم قطع من السكر فقط، الوحيدون الذين أدركوا ما حدث بطريقة أو بأخرى، كانوا هم أنفسهم الذين تبادلوا القبل صباحا.
ثلاث قصائد

ميسون الإرياني

نطلقه إلى السماء
وأهمين أنه في الحقيقة
ستنكمش الكواكب
ننزلها
أو ربما نركلها
ساعين نحو الجنة
ثم نسرح بطلاقة
من الأرض
حيث لم نولد سواءية.
أريد عينين عميقتين
مثلك
منجستين في الشمس
والن حيث
دون فاصلة
أو علامات تعجب
 وإن أحيت
كبتي بندق
في غيب طفيلة
أريد
ملك
أن
أفتح.
أكثر.

غارقا حبا
ليس أجمل من راحتك
مائلة
على تفاح أحلامي
سأطفئ كل المصابيح.
والجدران حيث أرواحنا،
سأطويها بعد أن
و أظهر على طرفها المكسور...
لست كالضعيفات
يدفن أيديهن في البياض
في كتاب شعر ناقص.
هكذا تذوب كمدا غارقا حبا.
بين أثوابي المزركشة.
كغجري قديم
ندور.
ندور.
كأيام الصنبر العاجز عن الموت
تتبعت كهولته
عبر ضوء غيرية
معطرة
بحكايات الماضي
بأقرام مشاغبين
وبرسمين بأمنيات مقصورة..
ثم دائمما ما نرجوه
لكننا كعشق عاقل.

* شاعرة من اليمن.
ثانية
ثانية

يضحك طفل من ورق...
أطيره
رسم عليه
قسمًا
حلوى
وصندوقاً ذهبيًا
وصدهه
كيلا يبتخير القلب...

أكثر من قطع سوداء
تحزم أرواحها السبعة
كان علينا أن ننام كل ليلة
بسبعة أحلام
كيلا تصمت الموسيقى
في كهف البيانو
حيث ترقص الحيطان
ملتفة كسنبلة
على قلب عاشقين...
كان على سجائرنا ألا تشيخ
على مقدمة من الزوايا
بعيدة عن الخشب
حيث تبيان الأرض
تذوب كل عام...

كراكيب
ليس الأسي
من يجعل منا عصافير
أو يشمل صوت الله في أسلتنا
وشواطتنا الباردة
ليس الحزن
من يرتب أحذتنا أمام باب الجنة
و يمنح قامتنا لونها الباهت
ثمة أشياء لا تألفها
تبعث بنا
مثل حلم مربوط إلى السرير
عاذة أصابعه كل الوقت
ينتهف أجنحته
ثانية
ثانية

من أعمال سارة العجمية - عمان
قصائد .. قصيرة .. جدا

(ألوان)
(شهرة)
كم يلزمك من الليل
لتتصبحي .. نجمة؟!

(إدراك)
حين وصلت
أدرككَ كم انتظرت ك
وحين ذهبت
أدرككَ أنك : تعلمت
المشي

(سبب)
بعد عطرة
سحبتك للورداء
لكي أتهمك ..
بالذبول !!

(تمثيل)
في المشهد :
امرأة .. تغرق
بعد المشهد :
تخرج من البحر امرأة
تحمل أسماه الغرقي

(خفة)
لكي أنققي مظلمتي
تبثب .. بالمطر !!

(انشغال)
من شدة انتظاري
لم أنتبه .. لوصولك !!
بين صدعة الغياب

هاشم الشامسي

(1)
مذهولة أجسامنا
حُملنا ظلالنا المعتمَة
فوق قوارب نزقة
كأوراق فاجأتها الرياح
وهي تسيل أطرافها
كانت تجولنا تفرّ
تاركة أجسامها
كي لا تبقى أرواحنا مكبولة
بكسفٍ محتبس في أجسامنا
تخرج أرواحنا متهدرة
بدفءٍ أفانيها.

(2)
الأشجار أنسان
تم صلبيهم وقفنهم
على كفن الموت
ودمعة السماء
الباكية عليهم
المقابر مغسلة
لغرية الموت.

(3)
أجسامنا توابيت مغلقة
تراقبنا
تجمع أجسادنا الدابلة
تتم تدريجاً قمحاً
تنبت أرواحاً جديدةً.
قصيدتان
زهرة بوسکين*

سقوط الأسماء
للأسماء تراكمها المشتهاة
كلما دقت أنامل الصدفة
فتحت أكمام اللحظات
فراغ...وهوة للمنتهى...
فتدخل الأسماء
بال موعد حضرت
تبقى وأسقط دونها
دونها. أنا فرغ ومتاهات
الأسماء خواطر للجراح
تجيلك من رواق الانتظار
تفتح أبوابك...
فتشتي منها لغة العبور إليك
تدخل باحة الشوق
تحيلك الأسماء على لائحة الانكسر
الأسماء ثم الأسماء وما بعدها
أنت تصنع فاتحة النص
تبدأ...نتنتهي...
من حيث تحرق القواميس
وتسقط الأسماء...

أوقات مهرية
كم الساعة الآن يا بلدة؟
يرتعش الجسد
المعفر بالتراب
على إيقاع زوجي
والثنائي تعض الغياب
تأخذني مراسيل الجهات
صهيلاً أثناياً وانسياباً
صباح يبوخ الغفران
جهات البض
وححام الجسد
كم الساعة الآن يا بلدة؟
القلب يفرغ خوفه
وخبز الأماني يناديه
فم الولد
ذاكرة موسومة الزند
تابت تحتنها هذا الكبد
أهداف خرقة لأسئلة الوقت
وصغ زمناً آخر في بوقع
لا ساعة الآن يا بلدة...
وردة.. بين أشواك

طلاب المعمر

هل ألون وجهك
من تربة قبري
لكي أرى وجهك
بين سواد وبياض
سامحك غيابي
غيابي إن رغبت
في مراياك القديمة
سأتركك تعلبين
بالكلمات وبالبشر
بين صدرك المائي
وقفاك الصخري
سأحملك وردة
رفقة أشواكها
لأمنح نفسي
محبتك القاسية
على القلب
فالدم علامةٌ وعلم
حيث الغد، يتوارى
خلف المستقبل الغامض
أراك وترتيني
وجهين دابلين
يخبتان خلف
موتهما.

عيناك، وطن
هل تبحثين عن الموت
جواب سعر
في الدروب
من لي غيتك
والسؤال
لا جواب شاف
أنت وردة بين أشواك
أكلما شمتلك
تبيست القبلات
في فمي
أكلما زرعتك في عقلي
جف ماء الطريق إليك
كمن زرعت نبتة
في الريح
ترغبين وتمعنين
في الهوى والنسبان
سأسماك السجن الدافئ
سأسماك الفرن الملتهب
بالأوهاء
هل، أنت الكنز
المنسي على الطريق
كي تسرك
مص وأفلاق
تَهَـ
كَوَاكِبُ
لا مجرتها في حدودي، وليس لنيازكك تاريخ تجهر به الكتاب
مأزق أن تجد كيانك شتاتاً إلى هذا الحد
لا الغابة تصغي ولا للكائنات فهوس بهذي إلى الضلالة
ضياع فاتك أن تعود.
الامتلاك والفقد
(سيرة العابر الكبير)

قاسم حداد

بيننا إلا بالقدر الذي يتسنى للسيف أن يمر على مسافة الروح والجسد بلا دم ولا فضيحة. رفقة تتجاوز الكلمات، رفقة تصف الحياة.

(1)

كانت في حوالي الثالثة عشرة من العمر (في العام 1911) عندما سمعت لأول مرة عن طرفة بن العبد. كان ذلك في الباحة الداخلية لمدرسة الهدى في "محرق" النصف الأول من القرن العشرين. حيث كان فريق التمثيل في المدرسة يتدرّب على مشهد تمثيلي فوق الخشبة المقامه في صدر الجانب الشمالي من الباحة. الملاصقة لغرفة مدير المدرسة آنذاك الأستاذ عبد الله فرج. أنكر أن المشهد التمثيلي ي焓ي الأبيات التي يخاطب فيها طرفة بن العبد تلك القبيرة المرصودة بالفخاخ: ياك من قرية بمعمري لا ترهبي خوفاً ولا تنتظر قد ذهب الصياح منك فابحشي ورُفع الفخ فما تحذّري خلاك الجو فيضي وأماني ونقري ما شئت أن تنقري فأت جاري من صروف الحذر إلى بلوز يومنا المقدر

مثلية تتعلق بشاعر. فقورته في الطرف الشرقي من الخشبة القريب من غرفة مختبر العلوم التي يتخذها الأستاذ (عبد الرحمن كتمتو) مكتباً بوصفه

سُيدي لك الأيام ما كنت جاهلاً وباتيك بالأخبار من لم ترود

طرفة بن العبد

طرفة بن العبد الفرق بينه وبينه أنه تعرّج الفقد الأعظم وذهب. فيما لا أزال أتكرّر بحضوره الفَاتِنَ/ الفاضح في كل نآمة ومعة ضوء. دون أن تكون المسافة الزمنية حجاباً أو حالاً أو مثابراً! لم أتمكن من تقاديه لحظة واحدة، ما إن عرفت احترامه مع قبليه، ما إن شعرت بخروجه عن الحيمة إلى الصحراء، وسعته ينظر في الكون:

(وظلم ذوي القرى أشدّ مضادة.)

حتى أحسست بذلك النفل الغامض ينتشر في شرايين روحي وتفاصيل حياتي البابوية، وبدأ في صياغة مكبوت العديد من قصائدي، التي جهرت بتقاطعها الجميل معه، شعرًا وتجربة، وذلك النصوص التي استتبثته أو تقصسته، أو تلك التي وضعته تعويظة في القل، والترحال، شعرًا ونشرًا ومضاهاة. كلما قدمت بي العمر والشعر والتجربة.

أصبح هذا الكائن الغامض البعيد أقرب إلى من خلي الوريد، لا أتنازل عنه، لا أنكروه، وليس لي سلطته عليه، فيما سطوها الغربية عميقًا ودالة في حبِي وروحي. رافقتني طرفة بن العبد في الحانة والنزوانية. ولي معه النص، والشخص، في المتن والهامش والخليفة. لم أتجز كتبته إلا وكان له فيها حصة القرنين. لم يعد ممكنًا توصيف الحدود.

* شاعر من البهر.
المتطرف أكثر على قرین محتمل
تلك هي البداية الأولى للتدخل العاطفي بين
أسلوبية الاجتماعية القلقة الأولى، وبين سيرة
شعار قديم سبق أن فاض بالأسلوبة في قبيلة
تشتق بالأسطنة. وأذكر أنني، فيما استغرق في
القراءة، كنت أتوقف كثيراً عند أشعار طفولة بن
العبد أو أخباره النادرة في الكتب. وربما بعد يوم
شعرت بمعنى أن تكون طنرة شاعري الخاص
لكي يتطور اهتمامي من مجرد صدفة القراءة
العابرة في مجمل الشعر العربي القديم، إلى البحث
عن مصادر معرفة هذا الشاعر بالذات.

(3)
حين بدأت حواراتي الشعرية الأولى، كانت
صورة طفولة لم تزل غائمة. تتراوح بين فعل
التمرد الاجتماعي والعمر القديم المختلف.
الذي أصابه في خارج كتاب الدروس. فقد كنت
وقتها في خضم بحثي عن أدواتي الشعرية التي
استغرقتني بوصفها الطبيعة الثقافية والفنية
التي بدأت أكتشف ذاتي فيها. في حين أن تكتشف
ذاتي في شاعر تحب، وتتعلم، في نفس اللحظة
على صياغة هويته الأدبية. فضاء من الاهتمام
والاكتشاف يطلب قدرًا من الوعي، لتأتي تخفق في
الآثرين مرة، وتنخفق على استيعاب لحظة
الخنق في الجريمة. فكل هذا كان يحدث في
لحظات التأسيس الأولى، حيث كانت طاقة المعرفة
تقتصر على أسلوبية الموهبة.

(4)
سرعان ما بدأت أستطعت تنشأ في مواردة الولع
المبكر بطرفة بن عبد وليس صدفة أن أدرك
العديد من تناقض الروايات التي تقلقها لنا كتب
السيرة وتعاري الأدب وعن حياة طفولة وأطفاله، وهو
الأمر الذي فتح لي خيالي الأفق الشاسعًا لكي أتخيل
مدرسًا للعلوم. ورحب أصغي إلى علماء الممثلين الذي
كان كله من شعر طفولة، وساد شعور غريب جعل
الممثلين يتعاملون مع الأمبر برمته كأن طفولة
بن العبد هو أحد القراء الذين يودون المشهد كما
يعرفونه جيداً، ويتبادلون في البورية المحيطة
بالمدرسة، كلما نصبو فخاخهم في واحدة من
أجحبوها ذلك الجيل حيث يقضون وقتاً متعاً
في "البابا". أي صيد الطيور. منذ ذلك اليوم بدأ
علاقتي بطبرقة بن عبد.

سمعته عاشع في وضح ما قبل الإسلام، دون
أن قاطع وقعتها مقارنة أنه، من دون شعراء عصره،
لم يقرر المنزل نصاً مهماً من قصائده في درس
اللغة العربية. في حين يقرر المنزل الرسلي
عليه تحقيق أنقى أنصوص جمالاً وأهمية.
وقت بعدها في حيث الدروس، بجانب الخشب القديمة
لكي استمع إلى طفولة بن عبد وهو يكلم الطير.

(3)
سوف تمر بعد ذلك سنوات، لكه أدرك كيف أصل إلى
سيرة هذا الشاعر وأعرف على معتقداته الشهيرة. فقد
اتصل وعلي في البداية بحكايته الشاعر وسيئته جهاته
وموقفه الاجتماعي من قبله، حيث فكرة التمرد
والخروج هي التي جذبتني إلى طفولة بن عبد.
في البداية، وفيما كنت أختار خطواتي الأولى
 نحو القراءة، كان تفتح الوعي الاجتماعي هو
بطء نوعية أشباه الحياة، خصوصاً أشباه
الثقافة والعرفة. أذكر أنني في تلك المرحلة
بدأت مبادرات النضالية تكبر على نفسها
بأسلوبية شائعة، عائلية الحماس. وقد احتل
سنياً آخرًا للتطرف الأدبي والشعرية على هذا
الشاعر. فما كان يتجاوز على كايين في سيرة
الشاعر وقواعده عليه وترهبه على قبليته
وموقف القبيلة منه والقول، تاريخياً. بأنه عاش
في منطقة البحرين، قد ساهم فعلاً في دفعي إلى

200
نزوی العدد 68 / اکتوبر 2011
الشاعر الخاص في ذلك التاريخ، وصياغته في موازاة حساسيتها الشعرية التي بالكاد تبدأ في التجلي، بل أن ثمة أسطورة بالغة الرحبية سوف أكتسبتها في سيرة طفول. أسطورة تجل حياته ضريةً من الخيال الذي يصوغه الرواية كما في معظم التاريخ العربي. ولعل أبرز ما استوقفني، وشعرت بقلق أمه، تلك الفترة القاتلة بجهل طفولة القراءة والكتابة، أنا الذي كنت أرى في القراءة وفعل الكتابة الجوهر الشعري المتعاظم الامتناع لمحية الشعر وهو بيني رواه وكلماته ونصوصه.

لاحظت من بين ملاحظات أخرى، أن طفولته بالعديد من بين شراء عصره، قد حاور فكرة الموت، وتأملها شعرياً بقدر مفاتيح من الجراها. فلم يقل شاعرُ قبله:

(أرى الموت).

العبارة التي تحضر في قصيدته كثيراً، كما لو كان يحذق في الموت، كمن يرى الموت رأى العين فعلاً، لكن دون أن يرهبه.

وبدأت بعد سنوات، فكرة طفولته وتجربته تتسربان في تأليف كتابي ونشاغلي الأدب، بأشكال مختلفة، شباينة المبصق والإشارة، ثقافياً وفنياً:

في يناير 1972، كتبه لزوتي في رسالة طويلة من المعتقل، أدحها بأن يذكر في كتابه قصيدة بعنوان: "اعتقادات طفولته العين". فأمر على إنجازها بعد خروجي من السجن.

في نهاية العام 1972، نشرت لي جريدة "الطليعة" الكوبية نصاً طويلاً بعنوان "اعتقادات طفولته بنورة". كتبته في زنزانها "شجرة النبق" الشهيرة في القلعة.

(8)

سنة 1973، كتبت قصيدة "تحولات طفولة بنورة" في سجن جزيرة (أجزاء)، ونشرت في ديوان "الدم الثاني" عام 1975.

(9)

وذاك بلاد تآمر فيها السماحات الخلفاء على الأنباء وجاء أن:

هذي بلاد تشكل أبهاءها وأخادا في الخفاء، ومارلت أعشى هذه البلاد التي قتلتني مازلت أحميها كوكباً في قميصي وأقبل أعجدها، ثم أصرخ فيها بلادي التي تشبه القلص مدعية في المساء لتحضر جلوس عشاقها حرة.

(10)

سنة 1978، من المعتقل كتب رسالة مطولة مشتركة إلى زوجتي وصديقي أمين صالح، ووضع لها عنوان "من عنابات طفولته بنورة"، وكتب أحدثهما عن تجربة الشاعر هناك:

(لم أكن لكتفت شيناً، هذه الدرجة من الحاد، لو لم أدخل هذه التجربة. لم يعد يهمني عامل الوقت، المهم أنني أتعلم).

(11)

سنة 1978، كتبت في السجن قصيدة "إشارات طفولته بنورة" نشرت في ديوان "انتماءات" الذي صدر عام 1982، وكان طفوله في ذروة
تجليات التجربة:

(11)
في 4 مايو 1978، في معتقل «سافرة». كنت كنت نصاً طويلاً (حوالي 100 صفحة) بعنوان «كل شيء ليس على ما يرام»، هو عبارة عن قراءة نقدية لجمل القصائد التي كتبتها في سنوات السجن. كان بمثابة المراجعة ذاتية، شاملة لجميع المحاولات الشعرية التي اعتبرتها فاشلة فنياً، الأمر الذي جعلها استباعها من النثر في كتابتي التي صدرت فيما بعد.

(12)
في هذا النص قلت: إن هيماي بتجربة «طوق النعمة» الإلهي للنساء لا حدود لها، وعلاقتنا الروحية قديمة. وفي عام 71 بدأت العلاقة بيننا تأخذ شكل الكتابة. وعام 73 صارت شعرًا، حيث (تحولات طفيفة بن ظلال). وفي (إشارات شفافة) بن ظلال، الجديدة تواصل الروحية. وعند الشكل الذي أخذته القصيدة الأخيرة كان محاولة لمواجهة اللحظة الواقعية التي يعيشها الشاعر وهو يصدده، يرقب قطراً للمدن تسدل، فيأتي الشعر متفسداً على شكل مقاطع صغيرة، وكان القطرة الأخيرة من الدم، توازي، أو بالعكس، المقاطع الصغيرة في ختم القصيدة (لا تنقلا بحبات الندى).

كان طوقاً بن ظلال لما يزال قريباً منها فنياً، فهو لا يترك لي مجالاً للتحدي من شروط الأفق.

هل كنت أتبع نصيحة (المقاوم) الذي قال: «السماً ما بالصدأ، وأما ما كتبتك». لولا أكرر نفس، ولا

أهداكم كلماتي؟
أعتقد أنني سأنسى أخيراً كل شيء، وأكتب.

(13)
تلك هي لحظات الانفجار المتوقعة التي يحضر فيها طوقاً، ينتهي تجليته، الفكرية والشعرية، متقاطعاً مع تجليته في منطقاتها الإنسانية الدالة، مما يعني أن انتصاراً جوهرياً دام التأجج صار يژيجني بالدلالات الكبرى لطوقاً بن ظلال، ليصبح، يفعل الوعي الروحي، في حكم القرن الكوني لنشاط الخديعة في حياتي وكتابتي. قرب سرعان ما تحول إلى حلم شبح مكثول يفعل الوعي والتجربة، فقد شعرت، عبر سنواته مع طوقاً، أنه شاركه جوهرياً شاملاً يجري إنجازه مع طوقاً بن ظلال، مع التجربة الشعرية، المتميدة عبر الحياة والموت، وهو مشروع يصبح مع الوعي، بمثابة النبوة الخاصة التي أحب أن أقدمها لذلك الشاعر الذي يقرأ معي حياتي الآن.
جلطني تجرية الكتابة بالقلم أمثل الجمالياتופיע في الخط العربي، وطرق رسم الحروف والكلمات، وأحسن متعة ذلك، جسدياً وفنياً، شعرت بأن ذلك الطريق الذي يكتشف الخط للمرة الأولى، صار للكتابة جسدً طازجً يغني جسدي، بشعور الاستماع، وليذة التي اقتضت طولياً، صادف أن تقتضي هذا كله مع تأمل المبكر في فكرة القراءة والكتابة التي تقلل الروايات عن جهل طريقة بن عبد الله. لنا، فبعد تأليف نشوع الكتابة العربية وأنواع الخطوط الأولى، اكتشفنا مفهوم معرفة القراءة والكتابة في كتبة الثقافة العربية، كما تعرفنا على حرف الورائق، وأنواع الأجار والأوراق من خلال حالة، لتتبلور لدى فكرة توجيه النحائ的压力 إلى طريقة بن عبد الس Locale of the text: Arabic, script: عربية, script identifier: arabic
عندما جئت لوضع النص، بعد إنجازه، في الكتاب المطبوع، احتملت النصوص كليًا في لحظة واحدة، فبأي الكتب والدفاتر تبدأ القراءة؟ كنت طوال الوقت أستجيب بلا تردد لما اقترحه على الخريطة. كان ثم قراءة عديدين يقرأون النص معاً في الوقت نفسه، وكان قارئًا واحدًا يقرأ نصوصًا متعددة في الوقت نفسه. 

تعايشت النصوص، في احتمام وتدخّل، طوال سنوات الابتكار وخلال أشهر الكتابة، رأيت أن تصالح هذه النصوص بالبنية البصرية ذاتها، من أجل أن يمتزج التنوع التعبيري في لحظة واحدة، (والكلام هنا عن الكتب المطبوع) متوجهاً في تنفيذ ملامح من الشعر والسرد والتاريخ والزن والنشر والتبلُّغ، ولكل يتحقق تقديم الكتاب جميعه والتجربة برمجتها دفعة واحدة.

هذا ما كنت أريد منحتها في التجلي البصري للنصوص في الكتاب المطبوع، ليس فقط لتقديم ما يشبه البنية الشبكية التي تضع الحفائر في طريق القارئ وتستدرج خطواته. ولكن، خصوصًا لكي نتاح للقارئ إمكانية الدخول في القراءة من أيهما جاء، سعياً لتجهيزه للسلسل الكلي في تناول الكتاب، وبالتالي التجربة جميعها.

هكذا بالضبط أردت أن يجري العمل، بهدوء، بمراح رانحة بالمكتبة، بالحفرة من الوقت، بمحاكاة عصرية للتحركات التجريبية والإصداء لآلافها. وخصوصًا أن أتيح لطيفات أن يستمع معي بلدة العمل في النص وكتابته. فهي الإبداع شيء من الجنس.

{17}

إذن، لماذا أردت الكتب والدفاتر بنصوصها المتعددة أن تبدو بهذه الطريقة في صفحات الكتاب، متناً وحواسًا وحواسًا لا أعرف ربما لأنني كنت أحاول القول بعدم أولية نص دون غيره.

أن تقدمي في كتابة السوداء وتعاطي حجم الكتاب لم يرضني إلا حساباً لتحقيق المخطوطة، فقد كنت أصنع مخطوطة وحيدة لطرفة بن الورد وحده. في غمرة انتمائي في الكتابة، زارني في برلين الصديق جمال محمد فخور، وما إن عرف عن مشروع المخطوطة حتى أعبقته الفكرة وتحمس لها، وأبدى استعداده الكامل لدعم طباعة المشروع، بعد إنجازه، بالشكل الذي تخيلته، رغبة منه لأن أواصل عمله با أي قلق على مصير الفكرة. ولم أكن أحتاج إلى أكثر من ذلك لكي أطلق لورشة خيالي الفضاء. وقد رأيت في موقف الصديق جمال فخور تحية مضافة لطرفة بن الورد والتجربة الشعرية التي أشتيت عليها.

{16}

فجأة طفقة بن الورد بأجنحته التي لا تحصى واجب الكتب والدفاتر، وانتسبت الأخبار والألوان في شبه هجوم جميل. واشتغلت أشكال السرد والنثر والشعر والوثيقة وشهادات الشعراء والتاريخ. جاء البيج وبيئة الحواس والعناصر لم أضع تخومًا للنضج تنتظر تحرير من جامعات الجمال وحرسته. طاب لي أن أسأل القائد الكرواتي وهو يقترح ويقترح ويقترح الطريق أمام خطوات النص المرتفعة.

في برلين، عام 2008، أنثهت السودة الأولى لمشرعي الكتابة، وبعد عودتي إلى البحرين، بدأت العمل في المبنى الكامل، وعُدِّلت أنشطة الكتابة على النسخة الثالثة أنقلها على جهاز الحاسوب للمرة الأولى. وفي نهاية العام 2009 كنت قد انتهيت من الصيغة النهائية للكتاب. ثم أبداً في العمل على كتابة المخطوطة النهائية. وكتب أرقام كل شيء بتحقيق بين يدي كأنه كتابي الأول، كأنه كتابي الأخير. ولم أكن في عيلة من أمر، لقد كان النصر سيد الوقت وطريق صاحب الزمان.
رما لأنني شعرت برغبة الوصول إلى القارئ في جريعة عالية.
بحراره، بكثافة، وتردد بالغ من الامتلاك والفقد في واحد، ولهذا كنت حياة طرفة... هناك، مثلما ستكون حياة بن الورد هنالك.
ربما كنت أحاول تقديم النص للقارئ كما تخيلته وكما تخلقت وكما ولد.
أحاول إن قدرت على ذلك.
ربما لا أعرف.

(18)
لا أذهب إلى ترات بقصر عن الحضور.

طرقته بن الورد، التجربة الإنسانية والشعرية، كان
منذ لحظتي الأولى معه، حاضراً معي، مستمراً في التجلي والتبدي واحترامه، وثقت مع
منحنينات تجريبي في الحياة والشعر.
هذا رأيت إلى التراث وأنا أعيد خلق طرفة كما يراه شاعرٌ
an. وعندما تجاوزت معطيات أخيل الأشبال، واختارت مروياته، إنما كنت أصل الجوهور
الأصيل لمخلوفة الإنسان/ الشاعر وهو يصوغ
حياته وتكتب تاريخها، يبتعد عن الزمن والمكان
بوصفهما ثابت المستقر.
 حيث التراث ما ما
تكتبه أنث، وليس ما تقرأ عن سابيك، بهذا الشكل
فهتم (الأصول) كدالة، شعرية الكائن في
الأصل الذي يشي بتحدياته وأحلامه.
في مجمل علاقتي وال火烧، منذ وعي
الأول به، لم يكن يعني طرفة هناك، في عصره
الماضي القديم الغابر، إنما يعني دائماً طرفة
اليوم، هذا في الحياة والكتابة، فتجرينيا في التي
تكتب طرفة جيداً، ونحن لا نقرأ حياتنا الراهنة
من خلال طرفة الماضي.
من هذه الطرفة كنت أشعر بذلك التقطيع العميق
بيني وبين طرفة، كما لو أنني ندي الحوار عن كتب

من الجحيم ذاته والجنة نفسها.
ليس أن أرى طرفة هناك.
لكن أن يرى هنا، الآن.
طرفة القديم لا يعنيني سوى بوصفه جمالاً
إنسانياً، حيث الفعالية الجمالية تبدأ في اللمحة
الراحلة الحية المعادلة الأزلية، ليس تقضياً
للماضي، ولكن سراً واستبطنانا للحاضر ورؤية
غامضة للمستقبل. طوال علاقتي بطرقته لم
أكن آثروا باعتباره تاريخاً، فقد أصبح حياً
معاصراً معاينا في كل تأمله ورؤيته، لقد كنت
أقرأ فيما كان يكتبني.

(19)
أتخيل بأن ثمة تبادل أدوار كنا نتناوب على
أبنائ طرفة وأنا في مراحل مختلفة من منعطفات
حياتي. كنت أشعر بما يشبه القرين يضايعي في
النص، ويأخذ مكان القيادة من عرة الحياة. ربما
كان هذا يحدث في اللحظات التي أودك فيها على
النفاد، عندما لا أكاد أكون موجوداً، وحيث لا
 أدرك أبا الشخص وأبيا النص.
لحظتها بانذال كنت أشعر بقيضاته الحارة تأخذ
بتلايبانا وتصديقي بكثير هاوية توشك على
محوري.

(20)
سميت ابن الورد، لأن الورد أمه، والوردة
زائرتي التي أعادت ولدتي ذات صيف، والوردة
هي التجربة التي صهرت الشخص وسقل النص
وبالطرفة الرؤية في حياتي برمتها. وكنت كتبُ
من منص في سبعينات القرن الماضي:
(لصوفي جالس في الوردة.
(صوفي طالع في طرفاً).

(21)
لقد أعطت لي تجربة طرفة بن الورد، فيما

نتزوي العدد 68 / أكتوبر 2011

205
فعلت. وكانت قد أطلعت بعض الأصدقاء من أدباء وفناني، على جانب ما أصنع، لأنني من مواقع أعلامي، فلا يريدون تشجيعهم الحميم إلا توحلاً في القلق المقيم

أختار منهم:
أمين صالح، أحمد مناع، عبد الحميد المحادين، صبحي حديث، عبد القادر قبيل، إبراهيم بوسد، تاج السر، حسين المحيروس، عباس يوسف، زهير أبو شايب، محمد الزيرة.
إنني أدين لهؤلاء كل في مجمله، بالشكر والتقدير لملاحظاتهم التي أفاضلي فعلاً.

(25)
(جامع الحياة في نص)
ربما يكون هذا الوصف مناسبًا، إذا حاولنا اقتراح توصيف تقني لهذه التجربة، فهي تدفع تعدد أشكال القول ومذاهب الكتابة.

(26)
ليس للمكان صفة الجغرافية، بل طبيعة التاريخ، والزمان في الكتاب يتجاوز المعنى الفيزيائي، ويتحدى من الوقت، وبيري بالأ insanيات القصوى من القاموس والتفسير، مسبعينا بفسلاء التأويل، ففي ما كنت أكتب، لم أكتب عن شيء، ولكني أصادف الأشياء كأحامنة تضيء مواقع خطوات المستقيم في ليل.

(27)
إذا جاز لي الاعتراف بشيء عن هذه التجربة، فسوف أشير إلى تلك المفارقة المتمثلة في منحنى النقاش المكشككة التي تلمستها، وهي تأخذ بي طوال الكتابة، فينابض من ظاهر المضمون الموضوعي في مجمل النص، إلا أنني كنت أصدر في علوم الكتابة، وبالدرجة الأولى، عن الذات العميقة الخفية المكبوتة الكاملة. لم أكن أصدر

استحضر الشاعر الأول، الفرصة الذهبية لقراءة مجموعة الشعر العربي القديم في واحدة من أجمل مراحل وعي بالتراث، حيث تيسر لي إعادة اكتشاف الجمالات الكامنة في تلك النصوص البعيدة، المتواجدة مثل كائنات الله، وهي تظل مستمرة الفت الكشف وإعادة الكشف، من قبل ذئاب نصوص غير متوقعة. مما جعلني أذهب إلى الإحساس بأن شعرنا الأجمل لا يزال هناك.

(28)
لاست رساماً، أعرف
لاست خطاطاً، أعرف
لكن المسالحة ليست هنا، وأنا لا أزعم ذلك. كل ما في الأمر أنني أردت أن أفتح المزيد من الأفاق أمام الموج العارم الذي لم يزل يهدده في روحى، لكي نأنى جنون البحث عن أشكال هو الذي يكون فيهما أكتب، وكذلك الكتابة كنت عن أن تظل محد خط خاص.

(29)
أخيراً، الآن يمكنني القول بأن هذا الكتاب هو الكتاب الوحيد الذي كمسه انتمي من جملة فيها شعرت بраницة من طبقات السجن المتراكم في داخلي. الأمر الذي جعلني أشعر بالتحرر الكامل فيما أنهت منه وهو في أوراق المخطوطة. هل كان هذا الكتاب مسجولاً في داخلي، أم أنني كنت سجيناً الأثري؟

(30)
هذا كتاب سعيد إلى أربعين عاماً وكتبت فيه ثلاثة أعوام، وأخشى أن ذلك كله لم يكن كافياً بعد. وإنما تكتملت على ما كنت أستطيع عليه في المخطوطة. وذلك لأنني كنت مثقباً مما كنت أصنع، ولم أزمع، لست مدركاً تماماً ماذا

- نُشر هذا النص في مجموعه بعنوان "سيرة فهمي"، في عام 2011، في العدد 68 من مجلة "نصوص".
حيث إن كل نوع من هذا الورق سيكون أرضًا مختلفة بنمط يصيب حياة نقطة متغيرة، تتفاوت فيه التعبير والخ生产商 فينهر ذلك في حركة الرسم، ونسواء الجبر ومطرجياد، الأمر الذي سيجعل الخط ندي في كل مرة، حتى الليدوك أن صاحب الخط في كل دفتر ويتيولر هو شخص آخر في كل مرة، وهذا بالضبط ما سيجول لي، ويدعمني أكثرة تغيير الورق والكراسات في كل نص. تلك هي اللذة المعوسة التي لا يعرفها الذين يهجرون الكتابة بالفعل، ويتأخرون عن ملامسة الورق المصنوع بأقلامهم وأحجارهم وكمالاتهم وتحوعهم المتعبة ليصبحا الرفع. فالمخطت والكتابة ضربًا من إشعاع الولع بالتدل.

(31)

كنت أسأل نفسي، فيما أتوقل في خط النصوص على ساحة الورق الحيّ، تجربة من هذا النوع هل تطرح على الشاعر السؤال المتعلق بمفهوم جميع من الشعرية، وتطرح على عاشق التشكيل مسالة مفهوم الرسم واللحن وتجليهما التقنية المحتملة، فيما يستغلان في ورشة واحدة؟

(32)

بالنسبة لي سيكون الأمر أكثر تشويقاً ومسؤولية، فقد العلاقة القديمة نيون الرسم، والغنية بالتجارب المشتركة مع الرسامين، تأتي هذه التجربة، باعتبارها سؤالاً، يضيعي في مهب المغامرة، ليستحن الحواس كاملة، وضاعف المتعة، ربما جاءت هذه التجربة في واحدة من الورق المنظمة لتلك الأعمال المشتركة، المتنوعة، المتفاوتة النجاح والفشل، لا تكون فيها حراً في الريح. بواجهة جيدة.

(33)

عن خطاب ولا أزعم تفادي خطاب أيضًا، وكل شيء جاء في النص هو ضربًا من المستخلصات الطالعة مع أنغاس الكائن ابن تجربته.

(28)

فيما يأتي القارئ إلى النص، ليس مهما كيف يقرأ المهم أن يقرأ كيفما يحب. بالشكل والطريقة التي تحول وتطوب وتبنيح حريات القراءة سوف تصدر دائمًا من حريات الكتابة، فالشكل هذا ليس المهمل في ذاته، فأهيمنية الشكل تتنافق من سبيل الرغبة في الاكتشاف لدى القارئ. إذا كان الورق إلى الحب هو، أحبًا، أجمل من الحب، فإن زمن هذه التجربة من الغرابية بحيث يبدو لي أن ثمة ما يدعونا لتأمل الطرق لتأخ نتخ التجربة برمتها.

(29)

في التجريب - والكلام هنا عن المخطوطة -، الخط هو ضربًا من تشكيك النص على ما لا يقال من الحبر الحبر هو أيضاً رحيق القلب وعقول الأبجدية فيما تعطي لتحولات الكلام والكتابة.

(30)

ما إن بدأ في إطلاق القلم، ببحره هذه، على الورق المصنوع بيدنا، يسطعه الريضة الحبية، حتى شعرت بأن أرأى بانعة تفتح سمائهاها أمامي. منذ اللحظة الأولى حضرت في حواسي كل سنوات الحقق القدر للورق والأفلام وألوانها غامضة المضاءة والمزامن والتضايق. وحضرت أمي المخطوطة القديمة التي صادفتها في كتبات ومتاحف العالم، وبحرين البروض الساطعة في سواحل جوبرها الكاتب. ورحبت، يومًا بعد يوم، أبسط أنواع الورق المختلفة العجائن بأقطاها الناعمة وطحينها الدقيق، وأدفق فوقها الحبر الأسود، فبتوجه الحروف والكلمات مبعثة في ندوات مختلفة الجبوبة والسلامة والتديد والتعرجات.
البحث إلى خلق الشيء الفني مجدداً؛ هل ثمة رغبة مضمرة في بلوغ منظومة من المفاهيم الفنية المتصلة بالعلاقات الخاضمة الملتبسة بين رؤية الإبداع وشكلاً؟ بين موضوع (أو مضمون) النص ولغته وأدواته؟

أكثر من هذا، هل هذا افتراض حوار بين حدود النص بوصفه أديباً، وفقهه بوصفها فناً قابلاً للتجلي في أشكال تعبيرية مختلفة؟

فيما كتب منهماً في العمل، ويعزل عن الكون، جاء ابني محمد ليشاركني التجربة بموسيقاه الخاصة، فبعد أن قرأت جانباً من المسودات الأولى في برلين، قال:

ثناء جوقة من الملائكة تصفي معي لأجراس كثيرة في هذه التجربة.

وضع مخيلته الموسيقية في مهب المختبر الفني الذي كنت أغرق في موجه الكرم.
وفيما كنت منهماً في ورشة المخطوطة الفنية في البحرين، جاءت ابنتي طفول بروزتها التصويرية، وراحت تسجل تلك اللحظات الغريبة غير المعهودة في تجاربي السابقة، قال:

هذه تجربة لا نصادفها كل يوم، وسأضعها في مكانها من الذكرى.

ثم أطلقنا لعستنا حرية المشاركة الفنية، حيث الصورة أخذ الواقع، وابننا الخيال.
لقد وجدت في حضور طفل ومحمد، حواراً عفواً نادراً لاصبح تفادي مغيباته، وشعرت أننا أشترك فانت في التحية الصادقة الحميمة التي جمعتنا للتحليق بكل هذه الأجنبة مع كتاب حياتنا.

(34)

هل لا يزال السؤال الحاسم الجوهرى هو: لماذا يريد

البديع، عمّا، من العملية الفنية برمتها، فيما ينظر تجربته؟ ماذا يريد أن يحقق في الفن، وماذا يهدف من الفن، خارج الفن؟ ربما كانت هذه الأسئلة في حدود مشاغلي سابقاً، لكنها لم تتشكل هذه المرة طوال سنوات انهماعي في طرفية بن الوردة. لقد كانت معتني، أثناء العمل، في فقط ما يستغرق طوال الوقت. حتى أنني أكاد أقول أن تلك المدة هي الغابة الأعمق في حد ذاتها التي ذهبت إليها. كان الفن هنا أفق يتم الذهب إليه أكثر من تهم الوصول، ربما كان الفن في حقيقته ذهب بالدرجة الأولى.

وأستطيع القول هنا، الآن، لأن كل حدث وتحقق من سياقات وتقاطعات ورزى فكرية، إنما حدثت أثناء ذلك الذهب الفاتن. الحر، المتشغل بالتحقيق والابتكار والكشف أكثر من عنايته بالنتائج والغايات. وربما حدث ذلك استخلاصاً عقبياً لما لا يقاس ولا يحضى من تجارب الشخص في حيوات مرتاكبة متكافئة، واحتادات فنية، ونصوص عديدة سابقة، يحدد كلما طع الشاعر في السن والكتابة.

(35)

كتفت في تجربة طفول بن الوردة، أنتي بالكاد.
أبداً باكاد، أغرف أنتي أبداً.
فهما أقف على ضفاف الكتابة التي تعالج روجي
كما تعرضت للطيب.

(36)

هذا كتابٌ عظيمٌ كثيراً.

أبريل 2011
أشعار.. كتاب نثر

فأروق يوسف

لم تكن القذاء قد اختارت، هل كنت في حاجة إلى
اختراق كلمة «فأس»؟ الكلمة تقف أمام الشيء مثل
مرآة، غير أنها غالبا ما تفارق صورتها في طريقها
إلى خيانته. هناك من تثير حساسيتها كلمة «فأس»
في حد ذاتها. فيها من النغم ما يكفي للمضي يفعل
القطع إلى حافاته غير المرئية. كل كلمة هي في
حقيقة أخف من الشيء الذي تمتلئه وأكثر أهمية منه
في الوقت نفسه. هي الشيء وسواء، مستحاثا وما يطلع
إليه من خارجه. فهي كلمة «فأس» من الضراوة ما
يشي بفعل القتل الشائع، حيث قيائل قادمة
من بلاد النثر تنتشر الذعر في شرق صار نوعا من
النداء الذي يستدعى هواه حوافر خيلها، المضي إلى
المطلق هو إذا معنى آخر يختصي في أعماق جرس
الكلمة. ولكن الكلمة لا تستسلم دائما للشيء الذي
تقابله ذنبها ولو أنها فعلت ذلك لكان استقرارها في

٢٠٩

* شاعر وكاتب من العراق يقيم في السويد.
يتحرك بعض أنصارها ليشعرني بوجوده، ولكنما أشعر أن عينين تحمساني، كما لو أن أمي بعثت بها ورائي. أتذكر تلك العين التي ضربت بسهم مرسومة على الجدران. تذكر مثل أيقونة لتقول الجملة عينها "الحسود لا يوجد"، ولكن الحسد فعل تجريد يعتصر ردقيه من نحتي السام. فإني أشعر بألل العين المضروبة بسهم، كونها ضحية ارتجال تعبيري ليس إلا. فعلياً التي تستند هي تلك العين القوية التي لا ترى جيداً، وهي عين مجولة من مكان لا ينتج إلا الأخطاء اللوجستية. الحسد في حقيقةه تجسد لطخاً لغوي، خطأ في التعبير عن النظر إلى الآخر من جهة قوة المناحة. فضافة العين المفتوح لا يغلق شيء يقدر ما يفعل الحسد فهو العمي الذي في إمكانه أن يهدم خيال الفأس ليعيدها إلى مامتها: حدداً وخشب، وليذهب بها إلى المحترق. عين الحسد وجدها لا ترى اللعن المعنوي في حساسية جماله. جلد الأفعى المنسى على الشاطئ.

يفضي السلفات أيضاً لا يوجد بندقية هو ما ينتمي إلى هروبنا الحصاة تلمع. لكن ليس في العمة الأناقة بشي يدخلها، فكرت أنها لا تمسك كان جان كوكتو أنيقًا بحذاءها. لا أحد في إمكان أن ينفي ذلك. ولكن كوكتو لم يكن كالأخرين، كان يندفع مقياساً أدنى من عصره. يغلب هو من الباحة على منحنى لوجف النبان في عالم لا يزال يرتقي سلم موعده، كان ذلك الشعور الغامض يدرك أن وجوده يضيف على ذلك المعلم نوعاً من الأناقة المحتلة، إنه يبرعي العالم على أن يكون فاتناً بطريقة تلتف النظر. ولكن كوكتو كان مرضاً بالآخرين، بلغاتهم العابرة. إنه ينتحي إلينا ما يظهره في صفته مصدر لغواية لا تستند بيته. الولع بالثياب ليس خاصية نتائجية. بل أن هناك من الرجال من يرغبن في أن يكون افتقاً بشيابه. كوكتو كان نوعاً المعصم قد شكل عيناً، وهو ما يحدث أحياناً. غير أن الكلمة لا تخلص إلى ذرية وجودها إلا عند الأكفاء بالشبه. قلة من البشر تستعمل اليوم الفأس، غير أن الكلمة علينا أن نذكراً قادرة على الإلهام. لا تزال كلمة موحية. لا تعبث على كلمة فأس دائماً تعبث على فأر لفظية بمحض الصدفة في أحد دروب الغابة. الكلمة عينها موجودة في العين مثلاً في البعد، ولهذا يحقق كل ذلك في اليد آمناً. بالنسبة للكلبين اليوم فان كل ما يفعل هو فأس. ومع ذلك يظل هذا المعنى نافعاً. سورة الكلمة التي تقصح دائماً عن النقص الذي يوجد إليها. فالفأس ولا تعرفه ارتجال كلاماً، تظل في منجني من الكلمة الوحيدة التي تمثلها. قادرة على المام الياد قوة البلاغة المتصلة التي هي النبى الذي تنبه منه الكلمات. ليست فأساً بحروفها الثلاثة إلا محاولة صوتية ممكنة من بين آلاف الأفكار لاستراحه نغم بقلبه لا تثير الفأس وهي تعمل. في كلمة "فأس" يشتك خيال الفأس بخيال اللغة، لينبت من ذلك الإشباع خيال مادة في إمكانها أن تصنع صوراً تغريذة الفأس فهي تطغى الهواء بصيحات يُمزج من خلالها الأمبرغوة انتصار مزعوم. ولأن الفأس في حمى ابتهاجها المجنون لا تحو علي ظله بل تتحرك بعوالم وراءها، فقد وجد ذلك الظل متسعاً من الوقت لديه ليست بين شفوف الحجارة ويسلق الأشعار ويتوتر قليلاً عن كل نع الحذر طريقه وما حدث من انفصال بين الفأس وطلما هو مجردة لواً تكابلا أو نافذة لنوافذ لتحمل العش التقليدي عند كل المعصم كنهاية وله ينتمي إلى اللغة مثلاً أماناً لوضعاً وتردها وربما في أن تتحرر من صفات الأشياء التي انفصلت عنه كانات نلقيتها في صور إنسية وأخرى يخفيف بنها نوهاً كما تفؤ الإشباح ما من مرة اخترقت الغابة إلا وشعرت أن محاط بالأشباح. هناك من يتتبع خطاي، وهناك من يتبني بالنظر إلى، وهناك من يختبئ وراء شجرة وحين أمر

ئوي العدد 68 / أكتوبر 2011

210
وهي تعني البشر على تخطيط لحفظ سوء فهم كانت
ستؤدي بهم إلى هلاك محتمل. حينها فقدت الشفتان
لذا تتوق الكلمات التي ما أن تذهب حتى تختفي.
فلا كلمة تذهب في الرياض يمكن استعادتها كما هي.
وعلا ما لا يحدث في الكتب. حيث تعني الكلمات في
حيز شديد البرودة يقبع التفسير في صفتها
كنائس ميتة الشعر هو المنجم المتبقي الوحيد الذي
لا يزال في إمكاناته أن يبنيها كلمات حية. وهي كلمات
تتوصى إلى صورها الداخلية ولا تنتظرون أن تعلموا.
في الكتاب تصل الكلمات. بعضها بالبعض الآخر
تشكل نسجًا من المعنى. وهو ما يمنعنا من رؤية
كلمات أو مسمى أصواتها. تذهب مباشرة إلى
معنى من غير أن تلتقي إلى عمار الطريق. هناك
تقنيات مطلقة للوصول إلى ذلك المعنى، ليس من
بينها تقنية واحدة من شأن استعمالها أن يعطي
بالكلمة. كونها صنعة وحشت. حين تصل الكلمة
بوساها من الكلمات تفقد الكثير من حريتهما التي
تتمتع وهي في حالة انفصالية. الكتابة تطهو الكلمات
فلا يشعر المرء وهو يقرأ بنضارة الكلمة. كل كلمة
مقدمة بالكلمة التي تسبيها ونتلك التي تلحق بها,
حتى النقطة التي تشير إلى نهاية سطر هي قيد. كما
لا أن قوسا يحيط بالكلمة. يحدد مسافة حقها في
العبارة في الكتابة لا تكون الكلمة ذاتها بل معناها.
تقول «الفجوة» وتعني به إشارة كثيرة. بعضها لا تزال
معانيه في طور التشكيل. أما حين تقول بالفجوة،
كلمة أو نسيبها فإنا نشير إلى واقعة بعدها،
واقعة كانت الكلمة خادماً تغلبها إليانا. تفقد الكثير
من القصائد شبه الشعر حين تقول كلماتها المعنى
الذي يمكن قوله عن طريق النثر. تصحيح الكلمة حينها
بسبب حيرة تلقى في رماد بارد. خيانة الكلمة عن
طريق النثر ممكنة، غير أن تلك الكلمة التي تستسلم
لن تكون سوى وصية أبادت خائو من الأحلام. لن
تمتد إليها ولن تلتقطها نظرًا.

من جامع الفلاحتن. لديه خزانة سرية يضع فيها
نساء، صراعات غوايثه، لا شيء يساوي قوة اللغة
في التأثير على المرأة. بعد نظره هي بمثابة اليد
التي تلمس الحر. تنظر المرأة الكلمة التي تشق
طريقًا سالفة إلى رنين ذلك الجرس. تنتقد المرأة
بشفف إلى الكلمات التي تعرف أن الرجل يست لها
من فحشتها. تصدق حيلتها حين ترى أن الكلمات
إذا تقال من أجلها، لا شيء إلا أن تلك الكلمات
قد انتهت نظارًا ببلاغها يثماني مع ما تعرفه من
سيرة شفاهها ذاتها. غير أن قانونًا حاول أن تصور
جسدًا في المرأة. حتى وصل الأمر بالميكسيكية
فريدية كاهيلو إلى أن تجلس نفسها على عرش يذكر
ب(القصص) سبا المرأة بالنسبة للمرأة هي أداة رئيسية
لقياس المسافة التي تحس أنواعتها. لا تتركت المرأة
أمام المرأة مثلا تفعل في مواجهة الكلمات التي
تتوقحها. ذاك لأنها بالرغم من استعدادها السباق
للسهوة يهمها أن تظهر شهرتها باليعاجل، التي
هي جزء من صناعة الجمال. تهاجر المرأة في أناقة
الكلمات المتنوعة عن معانيها السابقة، لتروح قائل
تلك الكلمات بالنسبان: «لها وحدها، تلك الكلمات
التي لم تقل من قبل». في إمكان أن أنتخب أن كوكتو
كان ينفق كل كلمة بوجها واحدة من قصائده
المتوهجة من أجل تأكيد قائلته. ولأن المرأة تعبر
أن الكلمات لا تصف بل تصف أحوال قائلاتها فإنها
تتكفل بالإشارات يشفف لا تخفى.

الكلمات تتساقط من الشجرة
الخريف أصمع
جرس الكنيسة للذكرى.
فيما أقدم الفلاحة تأثر
عاشت الكلمات في الربيع علم أطول من ذلك العمر
الذي عاشته في الحبر. لقد فقدت الكلمات أصواتها
بهم وهب الدروب من خلالها البصرية أطماع فرحاء
للنجاة من الانتقاض. دفعت الكلمات حريتها ثمها

211
مثال لحزمة إم:
تنزلق النقطة من حرف إلى آخر لتلهمه اضطراباً يسيره حين تكون وحيدة تكون أشبه بكلمة لا تصف ولا تسمى ولا تخدع ولا تستجيب ولا تتماى. كلمة قاسية وعصية وداورة. تنزلف من هناك، من قاع البند إلى فوته فلا ترى إلا دائرة تنسع الخيوان من طولها صوراً هي أشبه برك ما كان دافنشي يتخيلها وهو يتأمل جداراً قديماً. لا شيء يذكر بالعالم الذي هربت منه. «تغري شيء ما، ربما» تقول وتتم يد إلى الحمض البارد الذي يحيط بك. لا ينفذ الصراخ في عالم خلقه عدة الألهة وحدها في إمكانها أن تتم إلك حجاب، وما من أحد ي秸秆 وجودها ليكون سبيباً للعناية تتار. العربية وحيد مثلك. هو الآخر ينتظر. لو مرت جولة عميان لبدا الأمر كما لو أن قدرنا أن نملك قد امسك بقرني الثور. التنسب يدفع تلك أي شعور بالحلاك. هناك ما يجب أن تفعله في هذه اللحظة بالذات: الاستياب بالنور، كما لو أننا بقايا قطعة السكر التي ذابت. في عمق المرأة تعزى، فلا ترى صورتك. هناك دائم من يدعو لك. لتكون الآخر الذي لم تره في حياتك.

أنت إلى جسد، لبليغة لغة أخرى حين أضع أنثى على سرطك أسمع لهلمة الملاكمة الخادم الذي يغويك. هو نوع من الكذبة كنتي سيستيح اذارتها يكي أن أميد الألفاظ واحدة من تلك الأسماك الصغيرة التي يشفي عنها الماء. تأتي إليها وهي تسيل بين الصحراء قريبة من ضوءاً كما لو أنها تقيم في خزانة زجاجة مفتوحة، الفقاعات التي تطلقة إذ ترتفع يرتطم هواها بعيداً لمزيج س/#. هناك مجاعرة خفية يكشف عنها كل ذلك الإياب والذهاب الذي تقوم به تلك الأسماك. حين تتجزج أكواراً سوداء أو حين تتفجر سهاماً سرعة. لتذهب كل

تناوب الرعية مدعاة لندم الحاكم لن بعدنا خروف ضائع بالتهلكة باب مفتوح ربما يعفينا من البحث عن مفتاح ضائع من قال هو الّلص، ولكن ما قبل لن يكون مسموعا دائمًا أحدث كما لو أنى لم يكون هناك أبادا. «هل عشت هناك حقًا؟» في اللغة كما في الّلجد. تصفكر الكلمات التي لم أعد في حائرة إليها، فهي لا تثير شعور ولا تسبب لغريزتي نوعاً من الانتصاب. تلك الكائنات المحتَبة لا تفعل شيئا، تلتقين. فهي تعبر عن حياة خيال لها أيضًا لدعتها. لم أن فيها مثلما لم أكن في أي مكان آخر، فمن جديد نفسه وسط عصف اللغة يشعر كل لحظة بهفته جنابة وهمه بخار المكان اللغة وطن لا يمكن التحقق من حدوده النهائية. ليس سبيل، صبياً يشع ولينا يجرح. هي اللغة من صقلها. كل كلمة هي غداء. حقل لإنتاج ثمار لا تتشابه. كل الثمرة هي صناعة ذاتها. شربها يسبها ليؤكد أنها جميدة من مادة عمومية. فهي تفرغ في فواع زاهدة بكل مني ممكن. رفقة كل احتفال غير أنها في الوقت نفسه لا تخفي تبرتها من أي احتفال.

ماذا تفعل الكلمة؟ تُتفرغ على ذاتها». كالجسد تماماً تنقلها صفاتها الخارجية مثل أنثى. «ولكنها أنت» يا لؤوسنا ونحن لا ندرك أن الكلمة أنت. هناك من يرغب في مصاعبها وامتناعها. وبالبلاد هي الأخرى أنتي، في اللغة كما في الواقع. من يرغب في مضاعبها هو في طريقه إلى اغتصابها لقد نبت لي أجنحة بعد احتلال بلاد. صبر أنظر من كوكب بعيد إلى ما يجري هناك. لقد تهديت اللغة في البدء ثم تلتها البلاد. الخراب اللغوي يتقدم كل خراب ويدنير.

لا تكتمل الدائرة إلا إذا أغلقت، الحياة ممكنة أيضًا في غياب معناها.
خطوات وما من قدم ضحكما وما من فم يتقدمنا الندم كما لو أننا خلقنا من أجل كن علينا دائما أن نبتكر لصوصا مرحين مثل أرسن لوبين لكي لا يسقط عالمنا ضحية للحزن الذي يسببه الفقد. لقد أفرقت الأصوات شعوين كان في إمكانها أن تصنع بثرؤاتها سماء ثانية. كيف يمكننا الحديث عن النوع ونحن نرى جديا شاعرا في البحر، وفرفاحتنا وفواكه تضيق بها الألواح المخصصة للنفايات؟ كل صباح أوقت نهاري بصيحات ديك لا يراه أحد. ثمها تفعل تلك الشعوب التي تتصالح على الرخاء للحروف والعش المبهر يددي في النظر إلي أمانها مستمتع صيحة ديكي لأصبح منها نهارا مختلفا عن تلك النهار القديمة التي عشتها والتي لا تزال شعوب كثيرة تعيشها. في ضوء ذلك النهار لن تتغطر خطواتنا بأقدام مجهولين. دفعهم الحظ العائر إلى أن يفقونا في طريق.

أكتب كلماتي كمن يتخيلها.

استردد من نظره الخا.

العودة إلى كلمة عيني قد تتطلب قتل تلك الكلمة. كنت قد تولى أن أسأل في سن الثامنة والعشرين. قبل حوالي ثمان قرن، أقل قليلا. لم أكن يوما قد كتب شيئا. بعد أن تجاوزت تلك السن ولم أن كـ قت، لم أن كـ أن أكتب شيئا يذكر. ومنذ أن تحلمت عن موتي الاختراق ذلك صارت مثل باقي البشر لا أعرف من أموت، ومع ذلك فإن شعورك بعيد لا ما كتب شيئا لا يزال في قلبي. حين بلغت سن الثامنة والعشرين وآننا لم كتب شيئا شعرت أن الموت لن يجد كاتبا في انتظاره، ولكن حين يأتي الموت هذه المرة سيكون عليه أن يفتح عن ذلك الكتاب ليبصري عليه، ربما في أحلامي. فأنه أنتم لاحق، قد لا يصحفي أحد، لكي حفا لا أذهب إلى النوم من شدة النع، ليس بي جوع إلى النوم. أنا

واحدة في اتجاه، وهي تشغلت القأت على غل ممتلئة بالكلام الذي ستنفه حين تصل إلى هدفنا لتدمر من بعده وقد بطلت حركتها. تذهب مظلمة لكن مسيرة لتدمر خفيفة من غير لهجة. بنجاح أدت مهمتها. رسائل وأخبار ورشوات وهمومات ودسائس تحت الماء، قريبنا من عيني لكن بعيدا عن يدي، مثل تلك اللغة التي وجدت نفسا غير مرة في الحلم، وأنا أكتبها. لغة لم أكن أفهم معانيها، لأنني كنت أكتب بقلم لا حبر فيه، فقد كنت لا أرى أشكال مفرداتها. بعيني بورخيس الأعمى كنت أرى وآسي من بيتوفين الأمصم كنت أسعد. لغة افتراضية كتلك التي تبادلها الناس في آيامنا ليكونوا رهائن عالمها الذي قد يختفي في أي لحظة. سار كل شيء هواء يتبين من فجوة يحيطها عدد من كل الجهات.

اللعين التي تحب مرآتها.

وهي قلعة محرسة بالأفاعي لا ضحتها تسأ ولا دموعها تجيب.

العاشقة لا يرى من خطوطه سوى طائرها.

برفقة ديني بصرتي يملك أن تلتقط اللفة لتتصنع منها دمية لأطفالك المؤجلين. ثمة ضوء يبطو أصابك هو ما يقبل الفراشات إلى ميتاتها. أما ذلك العطر الذي يшедш فله حكايته أخرى. فمنذ أن رأت بديك وهم تسخين الصلب نبتهم شعرت أنك تزين عزلك بلهاء غزوات هائمة. أنت تقيم في اللدنة التي تفارك فيها الغرام الذي يشتر بكلاً. تشعر أن بديك محنك بالغواية. يا لمبهوك وأنت تغري الإله بالتعلق م بصمتها، تلك اللغة التي صنعتها بعد من فئات إناث لا حصر لهن. لا يحق لك أن تجمع م ما يجمعه الرب.أهذا تغطي، أنا راحل عما تنطلي مفيما فيه. برفقة بديك بصوريتني تذهب على حيث لا شيء تشك يغشك. وحده عطر الإيمان ضعه رأسه على محددة من ريش طائر لم يخلق بعد وينام.
ما من وقت لتجاهل إحساسك بحري وشفائه. كل شعور ليس عنيفاً أو ثقيلًا. كل شيء فيك في سلام، كل شيء فيك في سلام. كل شيء فيك في سلام.

جواب أحلام: ولكن هل بموت الناس ليجلموا أيضاً؟

أنا في الدور التي تنام في الكأس.

كل هذا الفضي من أجل أن يراه ما من مرة قالت كلمة، وإن كانت تجريد في رأسي الكلمة التي تحدثناها. تتحزن أنياً الليل التي تزيح أية الأحلام التي هي الأخرى تزيح بثقل نفسه على أية الليل. في السماوات ما بين الضدين كيف يمكن أن تكون الإجابة؟ في الظهيرة التي ترياح الليل وتقصف بالدمعة عن أشياء تعلقناها، نحن في كل مكان نستريح بالهدوء. غبال ما يقدر على شق بين حجرين إلى التفكير في تلك اللحظة التي قد للشيء أن يرى شكل مقلوب يقربه، فيما بعد مساره، أن يكون ذهباً ندمًا، مما يرجى أن يكون تمهيداً.

يُبرأ حتى من الحب الذي يغيب هو الآخر، الكراهية. معجزة أن الكلمات موجودة بحشائش انكماشها لا يقتنع بها. غالباً ما يكون شك بين حجرين إلى التفكير في تلك اللحظة التي قد للشيء أن يرى شكل مقلوب يقربه، فيما بعد مساره، أن يكون ذهباً ندمًا، مما يرجى أن يكون تمهيداً.

في العشيرة أقر فيها كتاب لم يكتبها أحد كما لو أنها موجدة فجأة.

أما عن القصيدة، وما أن تغلقها البلاغة، فما أن تفتحها القصيدة، وما أن تغيثها البلاغة.

لهذا، في كل لحظة ما، ما هو شيء لا يمكن أن يكون تمهيداً، مما يرجى أن يكون تمهيداً.

لا أحد فتح قوساً، استغاثة أن يلقيه إن الغلاب الفردوس في إله. يقول القديس ساقح السرياني: إنه غلاب في رفاعة الجليل في تلك الصحاري التي تتم فيها الغلاف راحة العدو. لقد كان لدى دائماً ما يلبيني أن أنظر في عينين جانبين. ولأن السائل صار يفكر بما أنه ينجز من يأس فأنا أشعر أن الطريق تغرى من قدمي. لقد صارت أحبت عن شيء يتبيني بعد أن كنت أصمم بمآربها تشكيني للطاقة لا تزال راحة تلك المرة تتملئي كلما ارتؤت أهدامي وحليست أمي. وكلما خانتني 2011

215 68 / أكتوبر 2011 نزوى المداد

{

}
هذا ما يجعلنا نحن كالممثلين خارج الأرض المحتشمة. في ذلك الحين الذي يقتصر أوقاتنا تكون الحياة هي نوع من الأسئلة. لا يزال دخانها ينبعث. تخريج في النسيب لا يمكنني بل كني تنظم طريقةنا في إنجاز صيحة الديك الذي يلبي الفجر جانبا. دائم أن نقلر النهار معنا كلاما يشبه بالبيانات. لا أنتمج وأحادي كلمة تفعل النباتات. هذا أوقاتنا يتلت بين أهدافنا. فيما نتناول خضرته إلى كلثنا. النهار نفسه لا يعود أبدا. بل أنه يفعل ما لا طاقة لنا على تحمله حين يأخذ شيئا منا. بل كلاما التي نقال لا يمكن استرخاءها. أوجاعنا هي طبيعة صلاتها ليس إلا. ولأنتاب غير قادرين على تحدي كلمة تشق طريقها إلى فيها. لا يمكننا سوى أن نكون مأوى بناءهم بطالعتها. على السواء الكلمة التي تعرضنا وتلك التي تشفيها هي الشبيه الذي يهد أستنداً الفجر على النافذة. "كم تعذرون!

شيء من الوقت يلبسنا. كلا الحنان كان يمكننا يمكننا سنتمرت واحدة بصغ العيد يكي لإستدعاء نعا تلك صحتها وهي تسعى على الورقة مثل نعل أحلاب العرب خذ بديعها. الساقية عليها يضجها. لا شمس لها غير أنها تلم يلم بانور، تستيقظ ترعى نومهما وتنام لتشتهر، تزديع من خصى إلى آخر ممولة بقطرة مطر. لا تفعل شيئا سوى أن تنقل أنها تقفز مثل كترب مدهش. سلسلة الهمجات لا تعلق إلا بما يغذي أستفهام بطلع الزهيد الذين اكتشفوا من كتبنا بقرن وقطرة حمر الحدود التي تلهمها قنتها الأنسية. لا تمس ناية لهواك إلا أن يرفها يصقل حنجرتك بانشدة، عمياء تعيد إلى ديك يباضها، صماء لا يخطي إباض خطواتها الطريق إلى قدمك. ضيوفك الذي تم بين بيك ماء د، لا تغز صحونها. خذ بديعها قبل أن يصجر المعني.

كلمة لعنت الشعر. عن طريقه تعلمت عادة سبأ: أن أرى كلماتي قبل أن ينطق بها سنا. الكتابة خيانة. ولا أقتفي تشتيع من الرسالة، تكتب من أجلها ولكننا نقرأ من أجلها أيضا. وفي الحلال فإننا نهي لنا شكل

التكوين أمرة ظلنتها قد خرجت لتلوها من قندهية. أنتوهم أنتم قد كتبتما حراي أعشاب عمليات وتماورت مرتبة

وأنا كالسكة لا تعيدني الكلمة التي لم أعنة. "دعنا ننتظر" يقول

لب سنا. شقاها مدعاة لفصلة أطفال يعدهم

المجهم بكلمات سيكون في إمكانها أن تصف عزوفهم عن الكلام. ليست هي الكلمة الأولى. وا هي الكاتمة الأخرى التي تترك في عبئ المنج. لقد كان لي دائمنا ما لم أقله. غليظ وأم، شفاء وترفا. لم أكن راغبا يوما ما في اجترار أسباب عزلتي. رغم أكون قد كنت بسبوع موعدا، أو أنني بسبب خيانتهم لم أدع قدمي تشبي في الحيوانات التي تخليها. غير أنني مع ذلك أنهر أن الكلمة التي لم تزال لا تزال مفيدة في حنجرتي. وهي الكلمة التي لم أقلها بعد. بالرغم من أن الأف الحروف التي كبتها كانت تتهجها،

نحن نعيش في كلمة ونتمو في كلمة ونعود أحياء في كلمة أيضا. تكتم الدائرة الآن بين كلمة لم تقل من يقرأ الكلمات المكتوبة على شواهد القبر بشغف لا يد أن يكون في طريقه إلى اختارة لغة جديدة.

الوجه التي لا ترى هي كلمات مبيت حروفها الكلمات التي لا تقرأ هي وجوه تصب ملامحها

ما يقرأ من الكلمات إما هو ما يسيل من الوجه

ثنائي. إنه أول. وثانية الكلام وفقًا على الغربان.»

تقول رايلي بيلبينيسي. يحدث لنا أن نستغرف في

لحظة ندم. لا يدفعنا الخوف إلى مقارعة الانتاج.
ما تبقى من الحبر تحت جلدها يمتد شهوتي حين تحمي يدي بياضا فإنها تستلم خطوة تركتها قدمي معرفة تلتقي في العتمة مر الجمال مسرعا، مثل حبات نسي فأَسَّ عالقة بصريه سنوئ، لم يتكلم ولم يكلمه أحد، بل لم يره أحد. وهل نظرت إلى السماء قبل أن يفارقنا وقد سحت لسان كل واحد منها عجما من البهتانات، لكي يتلكم عليه أن يكون الكائن الذي لا ينتظر أحد. ما نعرفه عنه لا يكفي لتعريفه بل أنه يقاتل حركتنا ونحن ننتظر ما لا نعرفه منه. هل نقل الجمال ليرى؟ كما لو أننا نساهنل احترع الشفر لبنا؟ في الحالين فإننا نحن المسألة التي من أجلها أن تكون الحك في الوجود، من أحد في إمكاننا أن يحمل أحد أخر حقه في الوجود لأنه يستطيع ذلك الحق بالرغم من أنه لا يجد معينا في الوجود، نحن ممدوحين بسبب ذلك الحق في الوجود. هناك جرس كنيسة عتيق ملقي بين صخور تبدو كما لو أنها كانت موجودة هنا منذ الأزل. الجرس لا يبدو غريب لقد افرد الحد الذي اتبعت أمجاده بالأغفال التي استبدت إليه من بين نقوش الصخر. المشهد كله يرفرف بنوع من رحاء العيش بعيدا عن أسبابه. ربما يذكر ذلك الحد بأنه يد خوري وهي تلمع بحنان وعيني المليئين وهي تنظر إليه شخير غير أن خفافة جنحاء طائر يمر مسرعا في إمكانها أن تسبب كل أخلاقها. ولأن الفيض الذي كان توتس وحشته يوم كان يقيم في الأعالي لا تزال تمر يوميا عبر من فوقه وهي في طريقها إلى برج الكنيسة فان ظلالها تتراقص فوق شرتو رعضا أخفتها التي هي آلهة بالنزب الذي يطل منتشيا بشغبها. يا نجم الحياة ممكنة، حتى في نبه رجل الجنس سببا للاحتفاء بالحياة كل يد لا تتكرر هي مكيدة خلق ليتك من ضباب لأعاتك إليك الفجر، ليتك من ماء لصنعت منك برو، ليتك من شوه لوهبتك غابة. ليتني أجدك تقول الكلمة بالرائع يبحث عن شاعر ضائع «كانت الموسى تجمد دائما بالمعنئ، كم صار الشكل يدرينا. سيكون هناك دائما فضاء للقتل. فما أن نقفز إلى المعجم حتى تكون عرضة لسوء فهم يذكرنا بما نحن فيه. لقد بنيتنا فجدا دعاء أبي حبان التوحدي الذي يتكلم للكلمة. أنها ماهما يمكن أن يفعه المرء أن يضع يده على ثائر ليسته إلى كلمات لم يقلها أحد. وهي كلمات تربط إلى القديمين بكسل. خاصة بيدك أيها الغريب لتنام تذهب الكلمة إلى قبرها، تماما مثل نوبة أعلى من الفن الصليبي ثمك بفم الروح لا ينفتح إلى جبرته لأنه التي في طريقه وأداها الكلمات المعينة هي فضيحتنا. لقد صار اللسان أقصر وضاق الفم. كسر اللصوص خزانة المدرسة ونهبوا أصواتنا. الكلمات التي تتم في منحف هي تلك الكلمات التي ضلبت طريقها وفاقت البرك التي تعل بالسانين. فكلامك ليست معناها بل هي سؤالها. وهي كل مسافة يجعل منها الاستيفاء ضالته. لقد كبرنا تقول فيفظلك عليك السامع لأنه لا يفهمك، تحرث اللغة إلى الكلمات ولكنه مهرود ليس من البيسر العثور عليه. فكلامك التي تستعملها ليست هي دائما الكلمة التي نفكر بها أو تلك التي تخيلها أو تنكر منها. يحتال المرء إلى قدر هائل من الخيال ليرتمى بكلمه إلى مستوى الكلمات. «أنا هنا» تقول ولكن ما هذا ألم (هنا) ومن هو هذا ألد (أنا)؟ سيكون في إمكاننا أن نتخيل ذلك ألد (أنا) كما لو أنها كل (أنا) ممكنة ولكن هل في إمكاننا أن نسلم تلك ألد (هنا) إلى قدرها المطلق؟ لن تهني الكلمة عزرا ولن تضيء حولي سياجا. ذلك لأن الكلمة هواء برتجل أسحلته وودها البديء ترتنى...
ترى النموذج من النواقل وهي تطير، غير أن مشهد سلحفاة ضيقة بين السحب هو الأكثر إثارة. ولكن لم لا أحدثك عن أمي؟ كانت لدي أم واحدة، ليس هذا أنشأنا غيري. كانت قد عشيرت إلى أمي، ولكنها كان يحتفلن بسهرات، كنت أتعلم في عدداً كبيراً من الأطفال من أم واحدة يقابلين عدد كبير من الأطفال لطفل واحد. وبما أن كنت طفلاً وحيداً فقد كان لي أم واحدة. ولكن لا أتذكر عن سبيري. كنت لست مريلاً بتجم الكون أضعها أمام ذلك السبيري، حيث كنت أجلس عارية عليه لأدمني في المرأة من أجل أن أتآكل في وجودي. قد تشعر بغرابة تصريح حين أقول لك: أني لم أكن أغراد السبيري لك أكل أو أشرب لأيام من غير أن أشعر بالزغ أو بالشغف. كان أنغام وسطي يناسب في ذلك الجسد الذي يقيم في المرأة ضحى اختار الكائنات التي ينبعث غناها من أعمالك مثل النور. أحياناً أفكر أن تلك الأم التي رعت جسدي كانت من أن تكون أما لي بعد أن شعرت أن جيسي صار يقيم في مكان آخر، يمكن أن تترك في الذهاب إليه، لنعف، لأنها أقبلت ريثماً من المرأة لا يرغب في أن تغتله غواية مكان واحد مرتين.

حسناً، ما فعلت أيها الفاقة حين سلمتني للغني الفغير الذي أعمل لي بشركت

لقد كنت مليمتي كل صباح ينون المرء نظارته من كلمات الليل الفاتحة، هل يبلغ مقاومة الغصنة كل ذلك الضجيج؟ أنا ينون إلى الماء الذي يجري مسرعة ليخفيفه وقد يعلم معه الكلمات. لا يمكنني أن أقوم كلمة عن أخرى، تلك التي تقرأها ولكل التي تقرأها، وتلك التي حلمتها ولكل التي ظننت أن آخر قد فقد بها، وهذا أخسر سيلًا من الكلمات من غير أن تكون لي أية قدرة على القبس على الكلمة التي قد يكون في امكاني أن تتقفي، ومع ذلك لا أشعر بأي حسارة. يظهرني الماء

يزهو النهار بقبس أنه سيأخذها معه

البارحة هو غد، لا ينتظر أحد. ينظرج الروائح بالأسنان لتصنع صوراً هي في حقيقتها ركاماً من الوعMaria. وما جلست على جسر خشن ويكب، لم أكن وحيداً كان إلى جانب قليلة من كنائس، حملت معي أصواتها وروائحها فيما صارت صوره تتداعى في الهواء: أبي وأمي وأخواتي وأخوتي وروجي وأبنائي وأصدقائي وكني الأباطرة الذين حملت في أن أتآكل ببعض أروقة قصورهم والشعراء الذين رغبت في قتلهم والعشاق الذين رفعتهم ولاماً التي ظللتني بأجنحتها والنساب الذين أفتعوني بأقل القور، والملفون الذين دعي خشوعهم إلى الحافات والبراقيل الوالي الذي أقيم أصباحه لأن الشهوة، وسماق القفارات الذين كنني النفس في أن أكون واحداً منهم والでしょうか الذين صنعت من كل خطوة خصصتهم بعيداً وليازمهم في أن أتآكل. والسماك البحير قدقتنا من مادة واحدة تلمههم روح الخلق زرعتهما والموت الذي فتحوا أمامي أبواب الأمل في حياة أخرى محتملة. غير أنني كنت أبكي وحدي فيما كانوا ينظرون إلي صمتين. صمتين، ووقب كانحي معني. أن أكون وحيداً وهم على جانبي معاه أتاني من سباقها. وفي هذا ما يكشف لكي أري إلى الصور التي تصنعها الروائح خطواتي. كنت موجوداً في دموعهم التي أتىتهم بحبر كلماتهم مثلاً امتزج لهائتهم بدموعي.

يحلل البخار أن يتوعّب بابسة تكذب خرائطه مرة واحدة على الأقل

غير أنه حين يختار على تلك البابسة بالصدفة.

يصم旦 أنسأن أن يمزق خرائطه

قائة: "ساحدات عن السماء، ليست كل سماء سماء. هناك تأخذ الغيوم هيئة الديك، ويمكن أن

217

2011

6 أكتوبر 2011

217
ليقيم هناك من مدادها معبداً منزعلاً، فضلاً فيه لإله ترك في الجسد نطفة من جماله. الكلمات التي تقال في السيرير هي أشبه بالأعذبة، التي تعين المرء على تقليل ذلك الجبل، وفيه إذ تدب مثل قبضة من الثلم في الحدث فإنها في الوقت نفسه تمثل السرير ذفراً، لتجعل أشبه بسفينة محاطة ألواحاً بالعاصفة وصارت جزءاً من المشهد الذي يخطفه البرق. في الحب تتمتع الجمعيات ببعضها ولا يجد في إمكانها أن يسأل: إلى أين يذهب؟ الغزال في تفته إذا بري الصياحية أمامه غير أنه لا يقوى على تغيير مساره، فهو يرى في العيون التي أمضتها البحت في اللوؤة التي يسرده لمعانها. لكل خطوة في الحب كلمة تقولها، بل وتنتمي تعبد تصويرها مثل أيقونة. غير أن هناك كلمات تتنبأ أجرتها الزرقان التي تعلو لتأخذ شيئاً من التجربة معها إلى الأعلى. تهج كلمات الحب التي تقال في السيرير مثل إبر غير متينة إلى أكثر الأماكن حساسية ورقة وتوتر في الجسد، فتفتخر بها من غير آلم. ولتمتدج بالدب فتدفع قوياً مثل ماء يهبط على منحدر حاد ليحدث سقوطه على الأرض جلبة في أهلها يبتكل الكلبة التي ينهد لها بوق إسرائيل، مياه وأبخرة وهي ود ومصفر ويكبر الحب كل هذا، ولكن ما من صورة واقفية في إمكانها أن تهب هيئته المتغيرة، فهو يكون معنا في وقت ما يكون فيه أحساناً وهي تشتيت من خلاله إلى مكان ما يكون فيه شهودًا لا هوية للحديقة. ربما تكون الأرض أخرى، ولكننا في الحب لا نرى سوى أرض وحيدة في إمكاننا أن نصف من مدادها سريئاً الأيدي، الكأس لا تتماها الكلمات، هناك دائماً خمر في جوف السرير، لقد أخذناً طريقنا نقول ليالي فيما الذئب يضحك في سرح من كذبة لو أي صدقتها، يضيع في الطريق التي لن تصل بي إلى الخطر الذي طالما أشتهي مواجهته، الغطس التي تتخذ هيئته أخرى. كل ليلة تتسل عشرات المفردات إلى قاموس من غير أن أشعر بها. كلمات تنكرني بأنني الحاج، بكتابة العظم (كلمات كلمات) الذي حمله لي هنري زغيب بقدر هائل من الحنان، وهو يعرف أنني لا أطوق عن إنسى صيرا، غير أنني مثل عشر سنوات وقد فارق ذلك الكتاب، أشعر بشوق إلى كل كلمة من تلك الكلمات التي لا يمكن أن تقال إلا مرة واحدة. لقد وهب إنسى كلماته خفة الشعر، وهي خفة لا يمكن استحضارها إلا من خلال شاعر سفر حطثاً ليصنع من ذلك القتات شهوة جديدة. تكوين بمثابة مصيدة للمرئيات. لا يمكن إنسى الحاج فلما، بل كان أكثر الشعراء حماسة للجسد، لكن تصبح جسمه الأنثى، الجسد كما لم يعرفه أحد آخر. يمكنني أن أتخيل إنسى ذاهباً إلى النوم وهو ينظم نظرة من كلمات عثرت عليه بالصدفة. كلمات لا تنسبها قلم يقلها. كلمات لم تخلق من أجل فأهلها ونسبيها. إنسى المقيم في شعره فإن يجد الكلمات التي لم تخلق لتشغل ذراعية للقول. إنه يبني فضاء للقول، نسبي من خلال كلماته. أص нескольких من الزهرة مثل فراشة مبتئ في الطريق إلى الأرض أطيق بنظرات فلا أصل. لا يوجد أبداً، تلك كف القبض على اللغة لوح ك반 كلمات في السيرير، لم كان هناك الهام في الجسد، فالكلمة، حتى تلك التي تكتب، إنما تستلز في الجسد يطلق صوتاً نقياً ومهدداً وقويماً، صوتاً يهدب بالجسد إلى حافات رجائه وغباره وعده هناك حيث يضيق القرن يطلق أربعية أقدام تنبث في آثار خطوطها بحثاً عن منجم تحفي فيه سعادتها المشتركة، تلك السعادة التي يود كل من أن شرف عليها لألقي على الوصول بها إلى أعلى نقطة في الجبل.
ونعزو إليك ما تعزو الصفات لنفسها...

(إلى ذكرى محمد البخاري وعننه)

إبراهيم الجرادي

كن صديقًا طيبًا يا موت! 
كن معنيًّا ثقافياً أدرك كنّة حكمتك 
(محمود درويش، جدارية محمود درويش) 
(ط: حزيران/ يونيو 2000 ص 50)

ونعزو إليك ما تعزو الصفات لنفسها.
هكذا نحن، بعد كلّ رحلٍ مباغتٍ أو معان، نستند إلى
شجر الحساب، ننسوّغ للموت نشوة، وثبأ، ثانية،
بلاغتنا العاجزة عن استحضار قوتها الكامنة، أصل،
في الروهان أو الهواء، الضفتيان اللتين، نصعد بهما إلى
أعلاي الخسران، نتميّل السلوان الذي هو ليس من
شيئناً: شيمًا التي لا تقبل تأخي الصفات المتناقضة.
حتى في الصبر، الصبر اللجوء، الذي لا طائل منه، كما

من أعمال الفنان خلفان الجامودي - عمان.

* شاعر وأكاديمي من سورية.
الجغرافية العربية النبتية، كي تختصر المسافات، وتقرب صفاتها المتأخرة، وليس لنا من مطالب، سوى هذه الأنس نبأ بعد ظهيرة الرعاء، الذين يطلقون النازار على «مواشيهم» أمام أعيننا. الوعباء الذين كانوا يتعلمون لتسوية أوضاع الكائنات الحية، جميعها، معا، معا، قصيدة الموت، تلك التي لم يدخل المقفنان، على سوّة اكتمالها، ويا للغبارة! مانا، إننا يا محمد البخاري... يا محمد الدورياتي... يا محمد البخاري ولد سيد المختار... أما عدنا، حقاً، تسقيف بودك القائم، الذي كنا نسسك، دائماً، مثلاً، به، الوص الذي يفضح، أحياناً، على حاجة الأصدقاء، فيطفانون باختصار، ثم ما يلبث الكثير منهم أن يستردن الكثير منه. ويا للغبارة... ويا لللدناي... ويا للمموريين من حنان الآباء... ويا للصفات التي كنا نرى أنها لا تلق إلا بمحمد البخاري ولد سيد المختار... مانا... ياد المرآة! هذي مدن نام تنة، أم، أم؟ يهبط الليل على الليل كثيفاً، وضحاياً، أتين يملأ الريح، وليل... ضيقي... تنحني المرأة... مرأتين، أيامي تراب لا غباء ينجي لاسي: شظايا ونياشين من الطين... وдиاآ أنا نفس... وماذا كل شر حجر...
واحدة وقلمًا أزرق، ووضعتهما في جيب قميصك، وانجح إلى "مرآة جبل" مع اثنين، حيث تتبز.. وفي الطريق كان عليك أن تستمع إلى حكمة متأخرة تعطيلك، على لسان اثنين، فرضة أن تستدرك أممك أن تعين خارج الضاحية التي تنتهي عليك، دون ضرورة تاريخية! أو إجتماعية!! أو شخصية!!
وجد الصباح كان يقود، بعد أن تركت أختك، وحلكتها الوثيقة، إلى حديثة الأرنب، حيث تكون عادة انطلاق قدميك إلى حيث تريد. - وما ترد هو مكان واحد ليس إلا! - وحيات اتصالك يصر على أن تلتقي أحد أثين، من تلفقهم، عادة، لتفصيل أوصاف الوقت، والعمل على الصفات الخاسرة التي تنتشر هذه الأيام، كالوبة. لا صابيا عبارات.
لا رنين أجراس يوقي نائم الرغبات.
لا شيء سوى صرير عجلات السيارات العابرة، وهي تنز دكاكين مدعومة.
صوت خليل صوılıح المفاجئ، يشعل في القواد مواقف الأشي ويكتفي بذلك.
انثتى بك البراحة الأربعة، موبايلك لم يجب، أردت أن أخبرك بموت محمد البنخاري.
محمد البنخاري ولد سيد المختار؟ ومضيت مغمرًا، شارع يقود إلى شارع، ومفردة تقولك إلى أخرى، ولا شيء غير الظلم ينهال كقميص المحمور.
محمد البنخاري محمد البريالي
البنخاري وكفي، الموريتاني وكفي، ولد سيد المختار وكي.
وكي الغلي، شديد الولع بالثقافة، ذاك الذي أصبح جزءًا من المشهد الثقافي في دمشق، ما من مهراجن إلا وترى فيه، وما من حدث نفقي إلا محمد البنخاري أحد عواده. يعرف في السنين، ما يكفي لأن يكون لي رأي فيها. ويعرف في الأدب ما يكفي لأن يشارك في ندوات
دمشق، كما أراد ذلك وأرادوا، وشدد وثقه لأيامها، يساعد ابنه وبين ‘حبها’ أغان منسوجة من لبالي السيف، ومن أماكن يتوقر فيها حنين جارف يتصرد النسيان، ويجد الذكريات التي تيدي مهارتها في أفٍأفة الأفية، خال ريح تُنزف بشجر الكلام، فتورُق في القلب أغصان التحجان:

سعداء.

تعيش كما لا تعيش أحد قبرنا واسع وجميل
صورة غامضة وقليل
ذلك لا يعترف بالأغاني
وناوي كأنها بالجميل من الكلمات
وتحك – على قدر ما تستطيع – الحياة
وهكنا، حين نُنعي إلى موتنا
سمنوت... كما لا يموت أحد.

(نزيف أبو عثمان، هكذا أنشىءه 2011)

محمد البخاري ولد سيد المختار

الاسم، النحيل للغاية، المعنوي دائماً، بدين مرتفعين غاصبين، عن سوء حال الأمة وجمال الطلاب، بقصته الواضح، وروايته الألفية الصافية.

محمد البخاري، مخبر الوقائع والدلالات، الفتى العربي من موريتانيا، قرر في الأسبوع الثاني من شهر أُغسطس 2011 أن يُسقى في فلكه الواسع، فتأتي جائياً في شفته الصغيرة ليثير المحبون بعد ذلك، إن عزلة

ثلاثة أيام، أقل أو أكثر، لا أحد يربي، كانت كافية لأن

تُوكد رحل محمد البخاري ولد سيد المختار.

محمد البخاري المترجح قليلاً في الفلسفة والشعر،

العُزل، قليلاً في الفكر والسياسة والثقافة.

والمثقف كثيراً في هذا وذلك.

لم يَنْحَمَجَ الحقائق المهمة، ولم يجهش باكيًا موعدًا:

أماك أن، بوابつき، وأصدقاء عرف، وبقي في
الهرّاشة
(و لكن انتبه جيدا، أنه لم يكن يسلي إلا نفسه)
لورنس داريل

رسمي أبو علي

فانتني غالبًا أميل على زوجتي لأداء المهام، وهي على العموم قامت بالمهام لمدة أسبوع على الأقل، ولكن بعد ذلك أخذت تتمهل تدريجياً إلى أن اختفقت في إحدى المسائل ذات مرة وأطلقت آراءً اعتبرتها زوجتي غريبة ومتطرفة بحيث غضبت مني غضباً شديداً انعكس بسرعة على موقفها عندما اشتدت حساسية ظهري وكان لا بد من طلب المعونة منها، ولكن هذه المرة لم تستجب بل أنها صرخت في وجهي قائلة:
- أنا مش هراشة عندك، وهكذا صار لزاماً عليّ أن أبحث جدياً عن هراشة.

في بداية الربع ومثل كثيرين أصاب بحساسية جلدية تجعلني أُمشي جسمي في مواقف متعددة وخاصة في الرجال والظهر.

هرش الرجلين عملية سهلة ومُسيرة إذا لا عوانق ملحوظة بين يدي البارحة وبين رجلي وخاصة الجزء الأوسط من الساقين. ليس هناك مشكلة إذن مع الرجلين المشكلة كامنة في ظهري وخاصة في أجزاء لا تستطيع يدي أن تصل إليها.

عندما تتشتت نوبات الحساسية وتصل إلى ظهري أُمشي ما تيسر من مناطق في ظهري تستطيع يدي الوصول إليها. أما الأجزاء الأخرى النائية
لقد عرفت دامياً أنني كان في شيء قد. وهكذا ما إن ابتدأت أفكار جدياً بالبحث عن هراشة لشراءها، حتى برز صديقي الطيب فراس فجأة في شارع سفف السيل أثناء ذهابي إلى المقهى، وبعد أن تبادلنا حديثا قصيرة معه إلى كبس في يده. وقدم لي هراشة. أي نوع، قدم لي هراشة كهذية، وبدأ أنه أشترى عددا منها استحماها بسما شكلها الفريد وربما لأرض أسمارها. والحقيقة أنني بادر ما ساعدت بهدية صديقي التي جأت على الوجه بقدر ما انتهشت لشکلها الفريد، الجميل والأنيق بعدها البتقالية التي تن דיق من قضيب شيش لامع وتنتهى بمقبض يظهر كأنه جدي مع أي ليس كذلك.

سبب دهشتي يعود إلى أنني عرفت نوعا معيتا من الهراشات مصنوع من النحاس. وقد سبق أن اشترى واحدة من سوق الجميدة في دمشق، ولكنها كانت من النحاس والذي سرعان ما يتطلى لونه ليمثال إلى شيء من السواد بسبب سرعه تأكد مادة النحاس – لهذا لم يكن شك تلك الهراشة جاذبة، إضافة إلى أنني أصيب بنوع من الصدمة عندما شاهدت أصابع الهراشة التي تشبه أصابع طفل سمين وأيضاً كان ذراعها قصيرة نسبيا ولا يمتاز بالطول والرشاقة التي لهراشتي الحالية، ربما حدث ذلك لأهداف التوفير. إذ إن مادة النحاس أقوى من مادة البلاستيك. وهكذا. ومع ذلك قامت تلك الهراشة بتمهماتها على أكمل وجه في ذلك الربع الدمشقي، ربما قبل أكثر من ثلاثين سنة. أما تلك الهراشة فلا بد أنها (طلعت) واعتقت في ربيقة حزام أفراضا للعودة إلى مهات في أواخر عام 87. لهذا كنت سعيدا وفخورا بهراشتي الجديدة بذراعها الرشيق الطويل والأربع أصابع البرتقالية النحيلة التي ينتمي بها طرف الهراشة. أصابع طويلة شقيقة.

وطبعاً وأهدي تصفية بعض الحسابات الصغيرة مع زوجتي كنت أشعر المبالغة عندما أشر جزء من ظهري فارج أطلق التقتديات والأهات. كمن يستمع إلى أن كلتمو.. الأمر الذي كان يقيقها كلما توقعت، وهي تتقلب متافقة بالخنجرة.

ין خليك إن وهاشتك اللي يتسواشيش شن.

و هنا كنت أحب بالغيطة لأنني نجحت في إغانتها إثارة الغيرة في نفسها من الهراشة، هكذا مضت الأمور في أيام الحساسية تلك إلى أن انتهت تلك الأيام وهنا وادي إقتاني نظرية على الهراشة التي أضعها مع بقية أغراسى على الكومودينيا الصغيرة التي تحمل التيب لا مب، وبعض الكتب والمجلات وبعض الأدوبات وبعض أفرع المههنين. لو تبقى نظرية إلى الهراشة حسمت بأنها داحت حزينة لأنها لم تعد تودي لي أية خدمة.

ولكن كنت على خطأ إذ أتضح أن الهراشة الديكية هي ذات مآرب أخرى وإليك ما حدث: قلت إنني بسبيب فوضويت الزائدة أضع كل شيء على تلك الكومودينيا التي بجانبي بما في

نقوش... نقوش... نقوش...
بنتي البشر. ولا فكريف لنا أن نفسى العديد من الظواهر الغامضة في هذا الكون.
إذن وجدت هراشتي وظيفة جديدة وخاصة أنه بسبب ازدحام سطح الكونون فأن أشيائي المذدحمة معرضة دائما للسقوط كما أصلفت القول.
ومن يدري، ربما وجدت مهام أخرى لا أتوقعها.
كل هذا جعلني أنظر باحترام شديد إلى هذه الهرابشة إلى درجة أنني كتبتها لها:
أيتها الهرابشة الرشيقة
يا من تجيدين العزف على مكاني الحاساسية في ظهر
بالأطراف الحادة بعض الشيء لأصابع الرشيقة
يا من تسرعين كخدام مطيع، لامتكا نا تسباق
من أشيائي الصغيرة.
يا من لا تأكلن ولا تشرين ولا تطلبي ميني هرابشة لك، إذ ربما أنت مصابة بالحساسية مثلي. فمن يدري؟
أنت يا قليلة الطلبات، لا تطلبين فستانا ولا
مشوار أو ذهاب إلى السينما، لا تطلبين هدايا ولا
سركبينات.
أنت أيتها الرائعة، لو كنت امرأة لتزوجتك، أيتها الجميلة بأصابع نحيلة.
ذلك أيضاً علبة سجاني والقداحة.. وذات مرة
وسبب ازدحام كل هذه الأشياء سقطت القداحة على الأرض فأدرت التقاطها ولكنني اكتشفت
بدمها أنها ليست في مكان الذي قدرت وجودها فيه ولكنها انزاحت بعيداً عن متناول يدي على
مسافة حوالي نصف متر تحت السرير بحيث
بات متعذر أن القفطها يبدي، حاولت مستخدما
إحدى الجرادين بعد أن كورتها ولكنني لم أنجح
لأن القداحة كانت تنزلق أحياناً ولا تنزحح
أحياناً أخرى. وبعد محاولة ثالثة فانطلت تذكرة الهرابشة والتي ما إن مددتها باتجاه القداحة
حتى أطبقت الأصابع الرشيقة البرتقالية على أطراف القدابة لتحضها فخورة طائفة إلى...
وأما نسمت أن الهرابشة تضحك مسيرة لأن
مهتمتها لم تنته بعد.
حدث هذا عندما سقط المواليي أيضاً والذي أيضاً.
ويا للغرابة، استقر في نفس المكان الذي كانت قد
استقرت فيه القدابة.. وأيضاً حصل نفس الشيء
لمرة الثالثة عندما سقطت نظارة القراءة حيث
دفعتها القوة الغامضة إلى نفس المكان أيضاً.
وأيضاً.
الأمر الذي أكد لي أن هراشتي أجرت بطرقتها
الخاصة حواراً ديمقراطياً مع أشيائي المعرضة
دائمًا للسقوط - وإلا كيف تفسر ازدياح كل ما
سقط إلى نقطة معينة تحت السرير بعيدة لمسافة
لا تقل عن نصف متر - والحقيقة التي خرجت
بها هي أن الأشياء أيضاً تتحاور وتنواطأ مثل
ثلاثية الريح والشوق

رياض بيدس

أردت ثقاليًا: جميلة. جميلة. جميلة (وأتدارك الأمر) لودك جميل جداً (ألم أقل لك من قبل أن أحب السمراءات على وجهي، على الخصوص، وأحيانًا الشقراوات. أحيانا فقط؟)تشكرني ضاحكة. أعادل السؤال قبل أن تجيب: هل أنت متزوجة؟ تجيب نفعاً أتتابع: عندك صاحب؟ أيضاً كلا؟ أشعر بسعادة.

تعود أدارجها إلى داخل المقهى. سأرجح أن حديث بيني وبين نفسي (حديث لا يذكره): أنتم عزاء ولا صديق عندما. وقد تكون إنسانية. أتوقع عند كلمة "إنسانية". ماذا تعني أو ماذا أعني أنا بهذه الكلمة في هذا السياق؟ هذا في هذه البلاد، كل شيء يختلف عنه في البلاد الأخرى. تمامًا. إذن ما الذي أرمي إليه بقولي قد تكون إنسانية؟ ووجدت الجواب في الحال: أنت لا تكون في أعماقها عنصرية وقد أصدقها. أحاول العزوف عن هذه الفكرة. لكنني لا أستطيع. كيف لي ذلك وأنها

1 - القبلة

(قصة وطنية)

جاءت الجسرودة السمراء تسألتي عن طلبي. نظرت إليها: أنها سمراء من النوع الذي أحبه واشتهي واعرف على إبراز كلمة شهوة، وذات ابتسامة طلقة. هي بنيت بأدب. تأملت قليلاً - المزيد من التأمل لا يضر بالمرة. إنها جميلة. غاب الطلب عن ذهني أو سهوة لثوان. سألتي ثانية من دون عجلة أو تسرع وهي تبتسم ابتسامة أسطف من الأولى حيث تزيد وجهها الشرقي الملامح جمالاً على جمال عن طلبي. أقول متعثراً في أحرف الكلمات: أي... أبشر. سو (واعمال) اعتذر...

تقول: ما من مشكلة (كأنها كانت تعرف سلفاً أنها تصدم الزمان من ألمالي بجمالها الباهز). تحضر القهوه. أسألها: هل أنت شرقية الأصل؟ تقول وابتسامتها تحت كل تفاطم وجهها: من أصل إمبري. لكن الكل بطن لي بنين الأصل (لحظات تعود إلى ذهني صورة عوفرا عازرة الجميلة).
على نهر درينا أوقات سبايروني على قلعة من مهل، استعداد تفصيل الحديث السريع الشقي الذي دار بيننا بحرية، يعني إنه لا يخرج عن النص، ذكر عادة عندما أستمتعت وأنجذت أطراف كثيرة من النص على نحو متكرر جدا وأكون الخاص (ما العمل؟ هذا يجيء من المانش، وهنا قيلتي أن أباري، أتابع بيني وبين نفسى: نعم، حسنا سأعمل.

في اليوم التالي أعدت. لا أثر. لطاب القهوة من جرسة ليست سمراء، أسأل عن جرسة أسمر. تسأل الجديدة: أيها؟ أقول: تلك كانت أسمر، إنها سمراء وربدود نبئي تعابيري زهور (وهذا قد يكون خروجاً فاضحاً من النص؟) تتبسم الجرسة الجديدة وهي تنظر في عيني وتقول: أنها قريبة صاحبة الدفوع وكانت أسمر تساعدنا يوم واحد فقط لقد عادت إلى تل (وبدأ أن الجرسة الجديدة كانت سعيدة في تذكر كل المعلومات). أفكَّر: تل - أهي؟ أنا لا أحب تل - أهي ولا أطيقها بالمرة. أحسنت زهل وشهر بالاحساسة يكتشفني ويبدي النباح في أعيائنا، أذكَّرها ماذا لو قبعتها؟ حتماً، كنت ساكون من الخالدين وقد أتى حالي من مواتي، أعزم نفسى وأنا أقدر سبايرتي: كم من الجرساء الجميلات قبعتن (وأهي وأنا أقدر) كم من الجرساء الجميلات قبعتن (وأهي وأنا أقدر) كم من الجرساء الجميلات قبعتن (وأهي وأنا أقدر) كم من الجرساء الجميلات قبعتن (وأهي وأنا أقدر).

وASM الدراسات في جرسة النور ينفعنا. من أهم النافذون من نافذة أخرى، أنا أقدر سبايرتي: كم من الجرساء الجميلات قبعتن (وأهي وأنا أقدر) كم من الجرساء الجميلات قبعتن (وأهي وأنا أقدر) كم من الجرساء الجميلات قبعتن (وأهي وأنا أقدر) كم من الجرساء الجميلات قبعتن (وأهي وأنا أقدر).

واسم لساني لست يمضح، إذا أردت دعوتها ذات دعوة إلى جولة في سياري الحديدة، وبعد ذلك أقول لنفسى: حسننا إن لم أقَّر، هذا الأمر يطغى على ناري هائلة جدًا، وسأعود إلى هذا المهمة من أجلها (وأنا) جربان، من دفأ عمرو.

الابتسامة العريضة لا تفرق وجهها. كأنها مصبوغة في عيني طياني وليست. شفتاها الجميلتان مكشوفتان كحبتي، كز (من دون أمر شفاه، وأي) نوع من أنواع التحفيز الآخرة، تزداد شهوة، (إف) عقوم، وعقوم، وأقول إن سأسيرة أذهل، أنت قد أذكِّرني، أنت، أنت، أنت.

تجيب بالإيجاب، أقول لها لأعطي على تاضراً: غالبًا ما أحضر لهذا المقام.

تقول: أهلاً حميلاً أليس كذلك؟

أرد: حلاً للغاء.

أودها وانصرف بسرعة، كيلاً يدور حديث ويكمل

الساني في حلقته.

في سياري أنتوه (استعيد ذكرى جسر التنوبات في إيطاليا. ليذ كان لدنا جسر مثل ذلك الجسر أو جسر

2011

2011

227

نزوي العدد 68 / أكتوبر 2011
بُعد الظهر

(17 حزيران 2011)

جداً جداً. ومع ذلك، اذهب إلى المقاهي اليهودية
على نحو اعتراضي أحيانا، مترفعا عن عنصرتهم
البداخية، محاولًا الحفاظ على أنسانيتي من عدوى كل
العنصرية.

وكلما كانت إيمانياتنا المادية تسمح لي لأكل في المطاعم
أيضاً حتى لو كان عناصرهم ليس شهباً كما في البيت،
وحتى لو لم يكن المطعم أو المقهى خمسة نجوم في
النظام.

يسأل البعض: لماذا تذهب إلى المقاهي اليهودية؟
أقول: أغير جواً وأكتن.

طعباً، لا أعظم بحرية، لذا يظل البعض متي
وأخذها على خاطرهم، لكنني لاحظت، مع كل العنصرية
المتغشية في الشارع، أن هناك ما لا أقوله
أيضاً.

وهذا، في المقاهي اليهودية، ليس سبب جداً (لا
ابسط من ذلك) أو لاأشر به. من ناحية أخرى،
بالنسبة لل였ين والمعاهدات والجنايات، لا يناسب آخر الفرق.
لكن هذا هو السبب الوحيد الذي
يجللني ويستحبنني على نفسي إلى هذه المقاهي. أما
السبب الآخر، فإنه أشعر ببعض الحرية وبتفنن من
العنصري المستنِد، فهذا هو السبب الوحيد الذي
يجللني ويستحثني على النمذجة إلى هذه المقاهي. أما
السبب الآخر، فإنه أشعر ببعض الحرية وبتفنن من
العنصري المستنِد، فهذا هو السبب الوحيد الذي
يجللني ويستحثني على النمذجة إلى هذه المقاهي.
ولذا، لا أشيئ من شتم في
سياسي، إذا لبس من قبل الأدب أو الكياسة أن يشملهم
في وجههم! فنحن شعبي، مدع جداً.

وعلى رغم النشاط الجماعي (ولو رانحته أو
أحسنته أو كل حضوره) وعلى وجود خيالي
الصحاب كالمشة، فإن بالفعل، فإن المقاومة يكون مختلفة
 جداً. فالاختلافات تكون حتى في التفاصيل الصغيرة
البيضاء، فكلما بالحرية تكن في التفاصيل الكبيرة
أما الوجه المليئة والأجسام المناعية والجمال
المزاج؟ فإن كل تلك كل هذا.

لذا، في وجههم، لم تجد
إذا في المقاهي اليهودية — ما كانت من الاحتراف
بعض الراحة بين السياسة الباردة، لأن اليهود هم
الريسول — وسالي أريستيفري من طائر قدم جداً، وبما كانت
الأخرى تذرف إلى النشاط أخرى إلى السيارات الجميلة
الحداثة (هذا صحيح أحياناً السيارة الباردة؟) تجرب
إذا نعم وضحك ضحك لباهو حتى السيارة يا ربي
منفعة مثل هذا الانفعال الغريزي؟

لذا، في وجههم، لم تجد
إذا في المقاهي اليهودية — ما كانت من الاحتراف
بعض الراحة بين السياسة الباردة، لأن اليهود هم
الريسول — وسالي أريستيفري من طائر قدم جداً، وبما كانت
الأخرى تذرف إلى النشاط أخرى إلى السيارات الجميلة
الحداثة (هذا صحيح أحياناً السيارة الباردة؟) تجرب
إذا نعم وضحك ضحك لباهو حتى السيارة يا ربي
منفعة مثل هذا الانفعال الغريزي؟
نحو مسيحي في البداية، فقد التبنى بعد ذلك للكنيسة المشرقية. ومع ذلك، فقد كان له تأثير كبير على المعتقدات الدينية للجوارب الذين جذبهم إلى الإسلام. في القرن 7 الميلادي، استمر هذا التأثير بالازدياد، وعندئذٍ، أصبح الأثرياء من الجوارب منشغلين بالمسلمين، وبدأت صواريخهم في تحول للإسلام. في القرن 8 الميلادي، أصبحت الجوارب تشكل قوة عسكرية حاسمة في العالم الإسلامي، وبدأت تنمى في المحور الغربي، وشهدت عدداً من النزاعات الدبلوماسية والدبلوماسية مع المستعمرات الغربيّة.

لا يمكنني قراءة النص العربي الذي تم قبوله من الناحية اللسانية واللغوية.
ليلة في السجن

محمود الرحبی

كانت الليلة الأولى لي في السجن، كما أسر لي زميل طفولي: "سأحضرك ليلة واحدة فقط" وقد نتب من سحنته تقاسم الحرج: "ضيافة مؤقتة". ثم أضاف: "أتمناه لو كانت في بيتي.

نة بعبارتته الأخيرة يصوت خفيض ناكسا رأسه متحاشيا الاصطدام بعيني المشدوتين، وأنا أتذكر بسخوبة ملامح وجهه الذي بدا وكأنه يهضو رويدا من خلال ضباب الذاكرة:

هذا الضابط كان صديق طفولي، طاقة وافرة من الشغب والصرخ، كان حاضر البديئة ذا صوت عال وسخنة مشعة بالحماس يتم تأثيرها إلى خارج فصلا، حيث ما فلت وجهه جديدة تزورنا بحثا عنه، في كل أوقات الفسح.

230

قاص من عمان.
عبور حياتي الثلاثة بأدب من يدخل على مجلس الديوان، باستثناء المسرد الذي لم يرسل إلى سريعة ووجه مقطع. ثم أدار رأسه سراح وهو يضحك. ولكن فجأة انتفض وتشعب وأيضفة يشع فريقاً رياضياً حين رفع يده علوي وهو يستقبل هته تلك بفرح طفل، ثم ينتظر الرابعة وافقاً Bravo PuedeLOGO zt ردي عشد. أخذت طويلاً مع غيره من السجناء في الساعات الأولى لدخوله. ثم استمعنا الصمت بعد ذلك، ودخل كل منا في تأملاته وحلته وسجنه.

لم يكون الرجل في حقيقةً مثل لي أي فزع، فهو لا يبري وأن يكون غرفة مغلفة محاطة بجدار، كما أن ليلة واحدة لا تعتني لي الكثير في حياتي، بل أن المسألة كذلك في عمqua فلا تخفي من شغف الابتكار. اكتشف ليلة في السجن. في طفولتي كان ذلك مثل طموحاً حقيقياً، خاصة حين كانت تتردد على مساعلينا الطبية عبرة السجن للرجال. كانوا لسببة في حينها السجن يشبه ساحة المعركة في الرجالة أيضاً، ويشبه الزواج فهو كذلك لهم، كما أنه يشبه الوظيفة الحكومية والتي لا يقرب الأطفال ساحتها.

عرفت بعداً وأنا أكبر رويداً بأن السجن المقصود هذا هو سجن الرجال من أصحاب الفعل الرجولي. إن الذين اقتنعوا تحت قانون المعارضين وأظهرتهم نظرات وحكم المطلوبين وظروف ديناسية متساوية للجميع. وليس بالطبع قائمة أخرى تتمثل في: اللصوص والمرتشين والقوادين ومروجي المخدرات والزنا.

كان الرجل في نظرتي يعاني ما يمثل هذه الرحلة ويثبتها ويتهمها بمهرة الصبر والجلد، إنه سجين يتعلق بإبادات الرحلة وليس سجيناً آخر. ونهاية سيخالف السبب فقط، بينما يظل السجن بщенияه والأعين من حوله باختصار الفاعل وحين لم ينظر بجوه، وكان حينها لا بد من عقبات لأي فعل، اختار عشقانياً سبعة من الضيقة، ويسخر بوصو حاد بأن علينا أن نطرق باسم الفاعل، وكنت أنا ضمن هذه السبعة، فأخذ ينهال علينا بالضرب على باطن أكفنا. واحتنا ذوي الآخر، كان العديد منا قد أجسح بالبؤس من شدة الأمل، كنت صابراً ولم أطلق بأي شفتة، ولكن يعني لم تكن تفاجئ عن عيني الفاعل، اللائي أحستن في عمومهما بأنه كان يتنمي من الرهبان المتوجه لقيله، لو أنه كان أحده هؤلاء السبعة، بل أن يتحمل قوة نظرتي المسمرة طويلاً في وجه، والتي كنت أطلقها با رحمة ويبقى الألم الذي ينهار على بدي.

هل حانت الفرصة لكي يرد لي دينه القديم، أنا الموشك على خوض أول تجربة ليس في حياتي، بل يجيئي إحدى جمل الضابط الثلاث راشه طويلاً في ذهني تلك الليلة (سأجعوك ليلة واحدة فقط). هو لا يستطيع إقناع أن يفعل أكثر من ذلك. ولكنه سيجعلني عن ماناً! لو كنت قد أوقع في خط ذاكته، وأحتج للتعلم باسم الفاعل، وحديد نفسه ورفاق من ضروب مسورة لا تعبر سبيلها. هل ستكون تلك الظاهرة مرحة في آخر رسالة من وجه صديقي القديم. الذي ظل صديقاً وفياً لي طيلة فترة وجودنا في تلك المدرسة. إلى أن تنقرت السباق بعد ذلك. إلى أن حانت هذه الليلة التي تذكرني فيها سحراً. هل لأنى سكنت في ذاكته كل تلك السنين؟

وكان أبتاع من الذكريات أنفجار مارأ فجأة، فجرت عباراته الأخيرة كل الصور المنسخة له في ذاكرتي، إلأ وأخذت سيل ذلك الذكر وأنا في سجن، الذي بدأ ساعات مختلفة عن أي ساعات أخرى، شهدتها حياتي. كان يتجانث ثلاثة شبان ورجل
وقضبانه يمارس نفس الفعل: عزل من في الداخل عن أي تواصل مع الحياة.
كان فضولي كبيراً وأنا أكتشفه السجن لأول مرة، ولم أكن تخافوا لأنني بالفعل كنت منشئاً بالاعتقاد بأنني أضم إلى فئة القائمة الأولى (فئة الرجال).
وليس شياً آخر.
كان سبب سجين هو ضرري لشاب يصغرني في العمر، اضطررت للإصلاح كفي بوجهه في عدة صعابات سريعة ما أن تواقعت عليه. ليس بالطبع لكونه شاباً منعاً ثرياً، وقد استأجرت منه شقة في الخوير، وحين ارتفعت الأسعار فجأة وفي عقبة من الزمن والمحاسبة، لم يولد حينها أي قانون يحمي المستأجر، بل على العكس تماماً، كانت كل القوانين تقف إلى جانب التجار والمالكين وتوجج جشعهم وعنفهم. جاءني يطلب الزديادة في الإيجار، ولكنها كانت زيادة مضاعفة، أصابتي بالصعق حينها، فاعتبرت له بأنه لا أستطيع الآن (اصبر على قليلاً حتى أتفرغ من أدق). فما كان إلا أن هديني بأنه سوف يدخل البيت عقنة وفوق بأغراضه إلى الشارع. كان صراحه يصل حتى مسامع عائلتي في الداخل البيت. وهو يلوح بعبارات تهدئة مستعمرة بديعة في نطقها. قلت له عليه أن تحترمني، فأنا كنت قضية (وهذه إحداها) فأجادبته بأن البداية كلها ملكه، والقانون من مع أنه أطردني في أي وقت، وكان كثيراً ما يكرر عبارة الشارع، وفي سياق صارم، رأيت فيها حياتي تقفز من داخل البيت إلى المجهول، فقدت بعده لكتاب في وجهه، ربما كانت من المرات النادرة التي أخرج فيها عن طور، وأتحول إلى رجل حقيقي، لذلك كان السجن مصيرًا طبيعيًا.
هكذا رددت بني وبين نفسى (السجن مصير الرجال) حصلت في ذلك اليوم على بطاقة آخر

من الأنين المحدقة من توافد البناية وكذلك من زوجتي، وذهبت بنفسي إلى مركز الشرطة فرأيت المؤجر هناك يصرخ باسمي.
كانت تلك الليلة أكثر الليالي مدعمة للتعامل في حيتي، بل كانت ليلة كاملة للتأمل، كانت ذاتي تشعر حينها صاحب فارقته منذ سنين، شيء ما تلمسته في تلك الليل التي طالت غريبة على، كنت كمن يدخل بيتاً هجر دون سبب. استغرقت طويلاً في تأمل فارغ لكنه مريح، تأمل حول قيمة حياتي انطلاقاً من هذا المحسوب، الذي لم يكن في تحقيقته سوى شربة للعزلة، لقد بدر مطروداً من الخارج، من خارج السجن إلى داخله، ومطروداً من داخل السجن إلى ذاتي. أحسست بأن العالم كان في جيداً باليدي من بني ومن بين عائلتي.
كما كنت في هذه العزلة المرفهة، احتلأ أن أطأ بتيي المهجر هذا الليلة كاملة، بتيي الذي نسبته في ذاتي عبر سنين، تسجته في طفولتي ومرافقي تلك الأيام التي يحقوها الغبار، وكان علي أن أفتح كثير منه على عتبته قبل أن ألج.
وفي مرات متقطعة، حين أخرج من عزلتي وأسئليتي كانت عيناي تعبر كماسحة ضوء على الوجه النائمة للسجناء، لقد اكتشأها بحكم العادة إلى صمتهما ونومهم، ما أن تمكن الظلم من المكان، نقلت بصري بينهم، كنت أنظر إلى كل منهم متأملًا حكاياته، أي ما عليها من دهون، وأخذوا يتحدثون بالدور، وكأنهم ينتظرهم أي قام جديداً ليوصوا له سبل ووجودان رسائلهم.
الأول شاب سوري بسي الطولة. تنظف قسمات الحسنج ونظامه من وجه وكامل جسده، أتي به كفيله ليعمل عملين، الأول في النهار كموظف ومندوب لشركته، والعمل الثاني في الليل، ليبرود نفسه عن، فض الشاب العمل الثاني يعفي، فحذد بينهما ضرب وتقع ملابس، فاشتكى
من سرور إلى مطر. لعبة الخشبية المربوطة
- بجمال الريف وكراب الريش الملونة بالفحم على
هيئة وجوه مشوهة، بأفام دائرية وأعين محدقة،
انطلقت تلك اللعبة وهي تنبؤ في ذلك الظهر
الصيفي التقليدي، تذكرت الطول المطر المتقطع
طوال العام وصراخ الأطفال الهستيري الممزوج
بالبطولة. أنين جدي عند الفجر، كان ذلك أول
المشاهد التي انطبعت في ذاكرتي كثيفة علاقة
أخرى بالشريحة نبست في ذاكرتي كذلك. كان
ذلك حين قفزت أول مرة من سرور المدرسة، يحث
عن وجهية أخرى يمكن أن أنشريها من الخارج،
فطالتني temps de la vie، ولهذه الأيدي مصحبة
بدون أن تكون قلب يتدافع في صدري، ولكن فجأة، أنقذني تدخل
تلك المرأة التي كانت ت Tiểu الحوص الساخن على
قارعة الطريق، أرسلت لها نظريتين منكسرتين وأنا
في طريق مسحوب، فقامت من مكانها وانطلقتني
من أبديهم ومحمدي ثم طالتني إلى حائ
سبلي، تلك المرأة التي تابي صورتها أن تغطى
ذاتي على حفظ حياتها بسبيحة، بجمالهما السمراء المتغضة بسبب
التعب والحرارة، وقفة في وجهي مغوصي ولم
تكن عرفاً. حضنها الدافئ يغسلان طويلاً بلاحقي في
أحلامي كأجفنة البرد.
لم تذكر المرأة وجيء بعد تلك الحادثة، ولكن
أصبحت من الصباح الموالي أفضل زيتها. فقبل
دخولي إلى المدرسة، أشري منها الحمص الساخن
الذي اغمرها في دست قدمه بدون ملعقة، أشطب
ماه أيها. ثم أنتظت بآصبي الصفراء حياتها،
الواحدة تلو الأخرى، وعيني لا تفارق حضنها.
المضروب للشريحة وأخيل السوري إلى الحبس على
ذمة التحقيق.
الثاني عجوز من فننا، أسقطت نحلته بيدارا من
رأسها فوقع ميتا، وزوجة البيت اشتككت للوالي بأن
الmakt أكره على صعودها رغم علمه بهونها.
التثالث يبدو أنه مبني في السجن، تسكنه نظرة ملث
عميقة، وينثر بعثاته بسهم من بعيد حكايته آلاف
المرات ولكن داخنة محددة ومسمى الدرب الرئيسي، قال
لي، وبدون أن يسأل، بأنه منذ تسعة أشهر لم يفر
عن رحمته على ذمة التحقيق. يأتي السجناء
ليمكنهم بالأيام وهو قايب بالأسهر، وجريته أنه
يُجري وضروب إنجليزية جد خيالية في ظهره، حين كان
يقود سيارته بمهمل مضيق الطريق على سيارة
الجيب التي تتماثل بشفة خلطة، مستنكرة تبحث
عن منفذ سريع وهي تمر منحرفية ذات اليمين
وذاك الشمال، يقودها شاب إنجليزي رفع أصبعه
الوسطى مبرماً ومتحدية حين لم يجد منفذ
سريعًا. تلك الإصبع التي تطغى الشاب من المرأة
العاكة لسيارته، فأوقفها في قلب الشارع بخرج
وفي بد حديدة. كاد الإنجليزي أن يجلس بفضير
تهاك سيارته. لكن قبل ذلك، كانت الحديدة قد
وصلت إلى قنده واحتبكة.
نقلت عيني على أجسادهم التائية، ثم شخصت
لذلك السقف محاولًا جلب النوم إلى رأسي، كنت في
حالة إلى غيبوتهم في تلك اللحظة، ولكن بدلًا من
غيبوبة النوم راودتي غيبوبة الذكرى. فقد عبرت
طفلتي بصفاء، تسمرن أمام عيني كما تتسم
الأجسام في شاشة عبارة، وسطعت أول حركة في
طفلتي، أيا ما يمكنني ذكره.
كنت حينها فاضيًا على عقص عمتي، والتي كانت
طفلة حينها، راحت لسليء الأسئلة ونفت نتنقل
وجميع أعراض بينني البسيطة - في سيارة بيكاب
خدروج تأكل
الأطفال

أحمد المذمن

قبل أن تعتئب قدمي عتبة الباب الكبير، يدركني صوتها وتظهر في الحوض من قلب غمامة الغبار المتصاعد من حركة مكنستها السفيفة. تهدف محدرة كالعادة! (أيا! أن تلعب عند خرابة خدروج؟)!! طامنها! في سري شيء آخر! 

أحد ني نظراتها الحينونة متفئة من عينين مبسمتين وقال: (حببي حموو تعال! ها ها ها هي). تركت في كفني مانة فس وعلى خدي قيّة لكرة ما حذرتني من بيت خدروج، أصمت من اكتشافه، ومعرفة سره، فتوجهت إلى هناك عاماً، أصلاً كل أطفال الحي يعرفون المكان.

تجاهلوا تحذيرات أمي المتكررة، وانطلقون مهرولاً كيليل رشيق الجنائم، يظهر في هذه الأزقة الترابية بفرح، أريد أن أراه! هل هي مجنونة كما يقولون؟ وهذا وجدت لون من الصيدا تلبب قرب البيت الخربا، كرهتهم البارقى الليزر لفظت في الهواء عابيا من ركلة سريعة.

عند صديقي صاحب الظيل الطويل هو السبب.

توقفوا عن اللعب، أجميعهم، (يا عمو، اجيب الكبيرة).
ولا أحد منهم يريد المغامرة والدخول، عبود ترجاني كثيرا وعونني بخمس من كرائه الزجاجية الخلوية!

حينما ألحوا عليه، وإلا فعلي أن أغير ثم الكورة!

لا أحد يبت أن يفعلها، هذه الخرابا حُولت الأمهات إلى بيت أشياء تزعم من ذكرها الأطفال، أما أنا فقد قررت، وأنا هذه هي فرصتي، سأركاها الآن خروجا. خروجا خطرها. ثم توقيت عبد خليفة صائغون وأنا قالي بتدفق إلى الخوف، تحرور تحذيراتها الحينونة: (خدروج مجنونة، تأكل الأطفال!!)

أكيد أمي تبال في كلامها، سوف أتأكد، يجب أن

قصات من البحرين.
نصـنان

حسن رشيد

مـارس اضطهاده عليّ في ثـبت سافر لـترة ثـانية.
نـطق بالكلمة البغيضة «لا» فـتح الـبـاب.. نـزل من السـيارة.. ضـم خنشـري في راحة كـفه السـغير وقـطعنا الخطو مـعاً. قـال في بـراءة وقـبل الدخوـل إلى المكان «بل.. وآيد نـعل وجوـاني» لـم يـعلق.. فـقد كـان لـزاماً عليّ الصمـت.. دخـلت.. سلمت.. احتضنـت صـاحب العزة وآخـتر مكاني ومارـست الصمـت..
»بـيـا مـتي بـنروـج».. هـدّا بـادرني.. هـمست فـي أـذنـه أـصـمت.. \ٌا تـعـرف فضـيلة الصمـت.. كـر مـرة أـخرى.
»بـيـا إـبغيّ.. أـه.. هـذا الصـغير يـعرـف كيف يـمارس اضـطهـاده عليّ سـألت شاباً من أـقرب صـاحب العزة العون والـمساـدة قـام بالدوـر.. عـاد حفـيدي.. قرأـت في عينيـه إبترأ أـخر للـعبة.. اكتشـفت أـن اللـعبة لم تـعجـبه.. التـفتـي وقـال في همس.. «هم زـعلايـن مـنك».. أرـدت أن أـفـجر في الضـحك وـلكنـي كـمت ضحكتي.. نـهرته.. أصـمت.. فـي تلك اللـحظة كـنت مـيبـن دـقـة كـنت مـدـؤوـماً.. اندعـلـت بالـسـيارة..
تـوقفت أمام الـبـاب.. قـدمت إليه اقتراحٍ. طلبت منه البقاء في السيارة.. لـن أغيـب كـثيراً.. أـيضاً

مقاطع من سمفونية الحياة...

كـعادته تـعلق بي.. فـتح الـبـاب.. ومـد ساقه الصـغيرتين. نـظرت إـليه.. لم يـلتفت إـليه. قـمت بإـدارة مـقاتـلة السيارة.. التفت إـلي فـجأة.. تأـملت جـيداً وـهو يـبُسـم.. كـان في قـرارة نـفسه يـعـن انتصاره. فـجـاة تـذكـرت أن عليّ وـاجبًا. كـيف أـتـصرف؟ فـي هـمس قـلت لـه: «أـنزل مـان وـانجـلين» تـغيـرت سـحنـتـه وـكـثر عن وـجـه أـخر وـقـال في تـحد وـاـضـح «لـا».
حـاولت إـغـراءه كـالـعـادة. «اـرجع وآخذك وتـنروـح نـأكل أيـس كـريم».. ازداد تمـسكاً برأـيـه.. تحوـل إلى زـعـيم مـن زـعماء دـول العالم الثـانى ثم انتخابه مـدـى الحياة.. لم يـنـتـلع إـلـى.. لم أـجد مـعـراً ثـانيًا لإـذـعـان والاستـسلام بـل قـل وـالـهزيـمة لـرغبـته.. كـي أـكون أـكـثر دـقـة كـنت مـهـرماً.. انـطقـت بـالـسـيارة..

٢٣٥

* كاتب ومسرحي من قطر.
في مسيرة النجاح إلى كاميرا فيديو حتى أستطيع أن أدون وأسجلي هذه اللحظة من عمر الزمن.
على الكرسي يهلك الأدب. والمعزون ينقطعون في مسارتهم. كل مجموعة تثير لغطائها الخاص.
أجد كبيراً يتحرك بدل القهوة العربية المرة. يرتفع البعض قليلاً منها ثم يدفعون الفنجران بلا مبالاة إلى الساقى. بين حين وآخر يقوم صاحب العزاء منهماً لاستقبال أحد المعزونين. الموت حق ولكن أليس للميت أي احترام؟ أم أن الموت قد قطع التذكره قبلاً وغادر قلاني نحون؟
بين حين وأخرى كنت أدرك القلعة، فأنقل صاحب العزاء وأنقل بصري إلى المعزونين. أتأمل الوجه. كان أمامي أثناً يتضحان دون أن يولي الأمر أهمية! أربعة مزعين في صفي بتجاذبون أحاديث خاصة. ثلاثة يتحدثون عن أزمة الشرق الأوسط الأزالية وبخاصة أزمة العراق وأسعار النفط. أجد بعد أن جلس للحظتين طرح تساوياً لا علاقة له بالمناسبة. هل إسرائيل سوف تضرب المفاعل الإسرائيلي أم لا؟ وهل أمريكا تحاكي الكويت العراق؟
في لحظة ندرك أن قم بفعل طاش. هل أصخر فيها أو أفوم لقولهم! أم أننا نجهل أن يدعو للحرب برفقة وأهلها وذوهم الصبر والسلام.
لم أستطع أن أجز الفكره. تذكرت أحد الأفلام العربية وموقف يحبب الفناني. كان الفناني قد استهل كمية من المخدرات فجاء العزاء في موقف كوميدي بالسخونة. كان السافي في حركة روتينية بدون بدله على المعزونين بين حين وآخر. والفناجين في حيرة بين القبول والرفض من قبل الاثنين. أجدهم تلقى مكالمة على هاتفه الجوال ودون مشاركة. ولكن بصوت عالٍ: "الحين أنا مشغول.. لا.. أتصلك بثقيلاً لاحقاً.. لا.. ما أقدر أترك مثل هذه المناسبة.. لا تحباي.. لن أتأخر. لنتلك لا.." انتظاري. "أتمنى ساعدته الأيسر كان يطلع
يعتقد أن يستعراض قطعته فاتن قد حققت رغبته... وجسدت للجميع المناقشة... مكانته كفارس لا يبادر
إزداد غروراً وأوصى الساسان أن يهتم بالقضية... أما الآخر والذي أطلق عليه (الريح) فقد كان يرفض
الخوض. ولهذا فقد كان الانتصار لا يوليه اهتماماً...
ولكن مالي أقبل في الذاكرة... الدائرة المحسومة
بالأمم والأحزان. أما (الليبرالي) ذلك المهر العربي
الأصلي. أي أن أين ما مصيره؟ يلد هو ذروة هذا
السبي... وان أجز هذا البرمائي المليء بالكاز. ألق
دروب هذه القرة المنسية. كانت تقومت الأحلام
الوردية أن يمتلك ظهري (جوكي) في أديحة حلقات
السبيق في الحرب أو الشرق... ولكن هل
يتحول إلى بقايا مهر عربي أصيل لا يجد قصة إلا
بعد معاناة. والسوط والبلاد ليسوا أقل حالاً
مني يشاركوني المصير؟ أنا الليبرالي. ولكن هل
 sacrifici de ce que j'ai de meilleur en chaque fois.
Fêméta. j'apprécie l'effort de ce qui me revient.
Fêméta. j'apprécie l'effort de ce qui me revient.
بعد ثلاثة أعوام

محمد خضر

هو يستمع لمجيد عندما قال شيئاً عن الأحداث المؤلمة
للسياح كيف تتعامل معها الذكرة بإصرار، وتحذيرات
الذكاء التي تعمل مضادات يجلبها مع الأيام تتفاوت
مواجهة وأحزانها، وإذا فعلت وكانت تلك الأحداث
والموافقة جسمية وكبيرة فإنها تقاوم أكثر لبدو
الإنسان في صراع داخلي يجعله غالباً إلى مرير نفسه.
فإنه المريض الذي يستخدم الحيلة الأخيرة للدفاع دون
أن يدري، تلك الحيلة بيثاقة العلاج، والمضاد طويل
الأمد لكن آثاره السلبية مستهلك في قوالب، وتصرفات
وأعمال النفس، وقد لا يشعر الإنسان شيء تماماً
لا علفة تنفخت مجموعة المضادات، وتصبح مثل جبل
 نحو مبارك الإنسان أن يسحق بالنسيان.

الحقيقة أنها جبال شامخة ضربت أمالها في حياته
الجديدة هذا، تلك الحياة التي لم يكن يعرف عنها شيئاً

على الأرجح أنه دخل بعد ثلاثة أعوام في أربعة فيما
يشبه الاسم، اسم ينتظمه ببساطة، وقائلاً ذات مرة عندما سأله العراد عن طفولته، وهم
في رحلة قصيرة لجمع الحطب الصالح لأن يكون فهما
فيما بعد، أنه لم يعد يذكر شيئاً ليس من طفولته، فحسب
بل كل شيء تماماً، مع أن داخله يدرك أن سبب مجيئه
هنا أمرًا لا يمكن أن ينسي...

وإلا استطاع أن يؤمن بتلخيص كل ما عرفه في بطون
الأديرة والجبال التي تظهر من بعيد وأوراق العشة
التي تهتز، ويسمع صوتها عندما تتلقت الريح.
ولأنه سمع «مجيد» وهو يقرأ، ويناقش «ناصر»
و«ميقات» عن ذكرى الإنسان، وكيف يستخدمها أحداثاً
иأشخاص، ومواقيط كان يظن أنه تسيحها تماماً، وكيف
أنه حين يستخدمها يستغرب لوحدة من وجودها في
أعماله، وفي لوعته البعيدة، وكان يحدث في دهشة.
ويمكنك أن تتبع طريقًا معتمدًا قرب سيارات جبلية قوية. وينبغي للمستخدمين أخذ عناية مطلقة女士: لائحة ملهمة من التجارب التي يمكن أن تساعد في إعداد محتوى قوي للبحث في مجالات مختلفة.

وقد يكون هذا التجربة يمكن أن تساعد في إعداد محتوى قوي للبحث في مجالات مختلفة.
نصير شمعه.

رجل معتق بالتاريخ ملبد بالموسيقى

عزيزة راشد

تنظير اللحن كوع ينتظر القمر، يحمل سماءه وشاطئه الحزين المتلبد بالموسيقى، تتوهج ألحانه حمراء كقرنفل، كلمعة ضوء كريستال في قصر، كتمخطر قوس كمنجة، كضحكاء مفاتيح البيانو، كحكمة طليقة فرت من متعبه، كل معنى يكتب كل ريح طائشة تلمه، يجادله الضوء، في مقابله يصمت التلاشي، موسيقى نصير مفخخة بالعشق، نظل في حاجة إليها رغم ارتواك، تقلب لك صفحات الوداد والحب، تهتز سرير اللحن، تشرب المساء مسرة، ترتوي في شرفة الغياب يبدع، ينسخ وقتا ملبد بالفرح والموسيقى، يوزع هناءاته الحالية على من يزوره، يتكاثف الضوء في العود المنسيم مع الخيال في ليل يشبه أحلام الملائكة، يجمع النجوم في إلهامه ليوزعها تحية على الشرفات السعيدة، يسترخي اللحن المموح كعطر جريء على زجاج الشمس المشعة بالقبل، تنذكر أراجيح الطفولة تنعاق مع براءة المكان، ينمواج الحنين مع الحزن ليخرج معجزة بتيامه بها عراقي الخريف،

240

كلية من عمان.
الفرشاة في تناغم السكون فينطق الضوء في مساءاته الحالية، يأتي الحلم باكراً، يظل تحقق في اللوحات التي أتت كثابة بنفسج في يوم ماطر.

تأخذ النسمات الجوية إلى الصرف، شرعًا نصير ليست كأي شريحة في العالم، فصيفه تقابل شرفة قصر الملك محمد علي باشا ومن بعده من الملوك الذين حمموا وحاولوا أن يجعلوها قطعة من الجنة، وهذا ما نراه الآن من بقايا المباني القديمة في ذلك الزمن الجميل، شامخة برقيها وجمالها، بيتيم وحيدة يكسر الحزن أمام أوبابها وسط المباني العثمانية التي أتت بعد العفرة، وكان النثرات تخلوا من الجمال، الملوك في قصرهم منفية تطل شرفاتهم في تعامد وانسجام رائع مع شرفة مكتب نصير، ملك يجاور ملك، أسرع يعزف لأمير، كلا يعزف على هوى منفرد في رقية ودلاله الذي سرعان ما يلتقى في نقطة الرقي والتحصين، يطلق نصير أيائل موسيقى الحالة لتخترق القصر ومسمع الملوك والأمراء، تلك الموسيقى التي احتضنتها قصورهم لقرون خلت، يعانون بها في حفلات الفرح الراقص على أهداب الوتر، نصير يعزف كل مسار بينما الملوك غافلين في صمتهم الأبدية، يستحضرون ليلي الوتر ومرح اللحمة كلما هطل نصير بعزفه كمطر على أيامهم البابسة كالياسمين، نصير شمه نغم الجمال في أطيافه المشبعة بفطر الورد وبهجة الأخضر.

بها حتى النخاع، حتى حدود العتمة، تدخل كتابته المتموج في الجمال، وكأنك تدخل إلى قصر من أغلب ليلة وليلة، حقيقة من حقب التاريخ، بيت حكمه، سحر ضوء، طلاقة فرح، رائحة المكان كزهرة الأغباض، تعالنكم بهجة المكان بعنفان الراقص، تبقى أنت والوتر وسربور الخين في أحراس لامعة من السفر البعيد، كل شيء في مكتبه معتق بالذكرى، كل مساء تخرج أصوات من رحلوا في انسجام مع الموسيقى، كل قطعة لها معنى عميق كجدور السندبان، محشوة بالإضاء، فالكرسي الذي تجلس عليه عمره ثمانون عاما، كان أحد العلماء يكتب علبه أثناء جلوسه عليه، أما الطاولة التي أمامك في进来ها قد تجاوز الخمسين عاما أيضا، وفي أذهى الزوايا تقف كتابة صغيرة بأرقفها العتيقة في شموخ عجيب، عمرها منان السنين، ربما كانت ملك أفل نجمه باكرا، في مكتب نصير تحس بأنك تجلس في حضره ملك وهيبة عالم ودلاله وفرحه، قصر في مكتبه تعبير بالذبعة والحنان والتواضع، تشعر وكأنك تلبست بالرقيق في قممك الشامخة،

تحيط بك اللوحات الفنية التي رسمتها أمانال نصير الذهبية كالغابات الخضراء في الرياح، تدخل في الأثير في عالم حالم بالمسرات وألوان الفرح، لوحات تحاكي الجانب المشرق في حياتك، تنسجم مع برافك، تقف مذهولا أمامها كعلامة تعجب، أنامل نصير تلامس
نبشته:
«أدوات كتابتنا تسهم في تفتح أفكارنا»

من أعمال الفنان مراد سبيع - اليمن
الكتابة
والوسائل الإعلامية

عبد السلام بن عبد العالي

تضع الكتابة في قبضة الوسائل الإعلامية على تحوين: أولا من حيث أن تلك الوسائل هي أدوات نشر ووسائل اتصال، ثم من حيث أنها تجر الكاتب إلى أن ينخرط في "العمومي". ففيما يتعلق بالنقاط الأولى نلاحظ أن الكتابة والنشر والوسائل الحديثة لاحقان تغيرات عميقة على الكتابة ذاتها، ويعطيان للمكتوب خصائص لم يكن له معه بيا من قبل.

لكن تلك تقنيات الكتابة ترسخ عوائد وتشفر قواعد، إنها تغيّر طرق الكتابة وأسلوبها، لكنها قد تطبع أيضا تصرف الكاتب وتحد سلوكه.

يتحدث رولان بارط عن علاقته بالكتابة وما ترتيب عن استعمالها من أثر على النص وعلى أسلوب كتابته، عندما ظهرت "الآلة الكتابة" تبين أنها تتداخل مع إمكانات كانت يسمح بها قلم الرصاص، بل قلم الحبر نفسه من تحويل وخدش وحذف. لا يخفى ما كان لذلك من أثر على الكتابة لا شكلا ومبنياً فحسب، بل مضموناً ومعنى كذلك. يعرف ما قبل عن تأثير آلة الطباعة على الكتابة عند نبشة. وقد كان أحد أصدقائه من الموسيقيين لاحظ ما أحدثه استعمال الآلة من تغيّري أسلوب كتابته مسجلا أن نشره الذي كان مقتضباً ازداد إيجازاً، وأن الأداة الجديدة جعلت من لغته لغة جديدة "معق حك، رد نيته".
وحتى إن كان النشر في الجريدة فهناك ما ينشر في الصفحة الأولى، وما يظهر على الأخيرة، بل هناك ما لا يمكن أن يظهر إلا في ملحق أسبوعي. أضف إلى ذلك أن حوالات الكتابة كانت دوما ملونة مسبقة مؤجلة. كانت تتضمن مثلا أجزاء وشيعا. فيها اليمين وفيها اليساري، فيها التقليدي وفيها الحديث، فيها المتجرة وفيها الطلابي.

الخليصة أن ما كنا نكتب كان حديثاً، ونتحدث بأبين نكتيه، وأن منبر الكتابة كان يقود قيمتها، بل شكلها وحتى مضمونها وانضواءها. في هذا الإطار تميزت مجالات عن مثيلاتها. وكتاب عن زملائهم. كان في فنلندا. على سبيل المثال، كتاب محلة نقد، وهو مختلف تماما الاختلاف عن كتاب المجلة الفرنسية الجديدة، بل حتى عن كتاب النقد الجديد، الإنسان والمجتمع. الأمر ذاته يمكن أن يقال بطبيعته الحالة عن مجلاتنا العربية. كتاب الكرمل أو مجلة شعر أو أفلام أو الثقافة الجديدة ليسهم كتاب مجالات أخرى.

بل إن دور النشر نذاعها كانت تطور وقتها جهات غير متكافئة. فمن ينشر عند «المشواريات الجامعية الفرنسية» أو «فران» ليس كمن ينشر عند «مارسورو» أو «المشواريات الاجتماعية».

وبالمثل، من كان ينشر في «دار الطيبة» عندنا في العالم العربي ليس كمن ينشر في «دار المعارف» أو «دار العلوم للبلدانين». لقد كان اسم دار النشر على الغلاف يكاد يدخل ضمن المحددات الفكرية للكتاب ويعين توجهه فيحدد قراءه.

كل هذا ندلل بأن منبار النشر وححال الكتابة ليست مشكلة عرضية. وإنما تدخل في وسم الكتابة وتحديد شكلها بل حتى معانيها. ولم يكن هذا الأمر ليحكي على قدمائنا الذين لم يباعدوا الكتابة الذاتي، بل إن من الكتب من أصبح يخط شعورا منه أو يغيب عنا، بين أقواله وأقوال غيره. فيهم الضوابط التي تنطبق بها الكتابة «الخطية». تلك الضوابط كانت الخروج عنها يعتبر إلى وقت قريب ابتداءً على الأوانية العامة، بل خرَّقا لقواعد الأخلاق.

لكن ما هي النصس الأساسية التي يمكننا أن نقول أن وسائط الاتصال الحديثة جعلت الكتابة تتميز بها:

لعل أول ما يميز هذه الكتابة هو كونها تعتمد دارة «استقلالية» عن دارة الكتب. فما ينشر الكتابة الإلكترونية لا يضيع بنسبته ولا يتفوق على مدى تذكره. وحتى إن رعب هو في أتاف النص فين يكون الأمر بمقدوره، لأن دارة الشبكة ليست متفرد.

ثم إن الكتبة على الموقع الإلكتروني لا يمكنها أن يتحكم في النشر في الموقع، أو على الأصح المواقع التي ينشر فيها. إذ مجرد أن يظهر نصه في.Buffered في مسلسل الاستخدام الشامل، وسرعان ما يقرأ الكاب نفسه في منابز لم يكن له عهد بها. وبدون نفسه بـ„كتاب آخر لم يكن ليتصور أنه يشاركهم المنبر نفسه، إلى حد أن بإمكاننا القول أنه لا يمكن للكتبة اليوم أن يزعم أنه يكتب في منبر بعيد، أو أنه يختار المناور التي ينشر فيها. إنه يسري في البصعة، وينقل به على الملاء، على قارعة الطريق التي هي اليوم "طريق سيار".

لن نمثل خطورة هذا الأمر ما لم نستدرك العلاقة التي ترسيخنا لدينا مع المناور الذي كنا إلى وقت قريب نتخذهو حوالات لكتابنا. فقد أن يظهر النشر الإلكتروني كأننا لا، لا قو للأيدي ثابتة، ولذا أعاره منحة تسمح بالتمييز بين ما يصح للنشر على صفحات المجالات، وما يصلح للجرائد.
لعل ذلك هو ما يبرّر "غزارة" الإنتاج التي أخذنا نلحظها عند الكتاب الذين يشترون على الشبكة. فربما كانت سهولة التلقائي وسرعة "الاستهلاك" والتعليم هي التي تجبر الكاتب لأن يواصل حواره مع قراءه بمجرد أن يلتقي ردوهما. لنقل بأن التفاعلات بين الكاتب والناقد تحوّل إلى بعض النشر الإلكتروني أكثر اتساعاً، وأكبر سرعة. وربما أشد إرهاضاً.

خلال النقطة الأولى إذن هو أن الكتاب عبر الوسائط الحديثة ترسخ علاقة مغايرة بالزمن: زمن الإنتاج، و زمن الكتابة، و زمن التواصل، و زمن التواصل مع النصوص. وقبل أن ننتقل إلى النقطة الثانية لا بأس أن نشير بسرعة إلى ما يتبث عن كل هذا من تحول، لا في أساليب الكتابة، وإنما في مقومات جهازنا النقدي بكلمه. ويكفي أن نتساءل بهذا الصدد هل يبقى لمصطلحاتنا النقدي المدلول نفسه مع هذه التحولات التي أحدثتها الوسائط الحديثة في فعاليتنا الفكرية ذاتها؟ هل بإمكاننا اليوم أن نتحدث عن المفهوم نفسه للسرقة الأبدية الذي كنا نتناوله حتى الآن؟ وعن المفهوم ذاته للمؤلف، بل ولنضال ذاته مع ظهور ما غدا يُدعى "النص الأعظم"؟ هل يجوز مثل الحديث عن ذهب واقعي في الأدب بعد أن غدا واقعياً يعاني الإيقاظ على الدوام.

فما يخص النقطة الثانية، أعني كون تلك الوسائط تجر الكاتب إلى أن "ينخرط" في "العموم". فان هذا الانخراط يجعل الكاتب على حد قول ميغان كون cidera، "يمر عبر مشهد وسائط الإعلام المضاء بكيفية لا تحتمل، تلك الوسائط التي تغيّب العمل الإبداعي خفف صورة مؤلفه... وحينئذ يغدو العمل مجرد امتداد لتصريفات الكاتب وصيحاته ومواقفه.

بالنسبة والمقام فحسب، وإنما أيضاً بالمادة التي كتب عليها والاحمال الذي يحملها. ونحن نعرف كيف كانت قيمة النصوص عند قدمائنا تتفاوت بحسب حواصلنا. لنتفتق بالإشارة إلى ما يراه الجاحظ في أن النص لا يلقي الاستجابة نفسها إذا كان مكتوباً على قطعة جلد أو على دفاتر القلم: "فيروس لدفاتر القلم أثمان في السوق، وإن كان فيها كل حدث طريف، وطف المليح، وعلم نفس. ولو عرضت عليه عدلها في عدد الورق جلوداً ثم كان فيها كل شعر بارد وكل حديث غث، لكنها أظلمت وكانوا عليها أسرع.

فكان النص يستمد قيمته من الجلد الذي حمل عليه، ولا جلب في ذلك فالتقدم "أحمل للحك، والتأخير، وأبقى على تعاون الأدنى وعلى تقلب الأيدي، وليعدها ثمن، وتطسها مرجع، ما يفيد أن قدمائنا كانوا على أن يعيش بأن "أرواح" النصوص تستمد من "أحساسها" وأن للكتابة جسدنا تعش به وعلى.

هذا العلاقة الجديدة مع الحوامل توازيها علاقة مغايرة بين الكاتب والقارئ، بين المؤلف والناقد. وهذه إحدى المميزات الأساسية لهذه الكتابة، وهي أنها غالبا ما تدخل في مسلسل التعليم والتعليم المضاد يبدع "اللغة" الشبكة.

هناك "سيلة نقدية" مخالفة لما كان معهود في الكتابة الورقية. ذلك أن هاته الأخرى، نظراً لما تعرفه من بعد النشر والتشارك تحتاج إلى بير روية كي تلقي وتُهضم حتى يتم انتقادها. أما الكتابة الإلكترونية فهي تكاد تظهر مع حواصلاً دفعة واحدة، بل غالبًا ما يبدو حجم التفاعلات والحاواشي أكثر بكثير من النص ذاته. وهي تعليقات تعتمد بقدر كبير من "الحرون" خصوصاً وأيضاً تعود على الرقاب المتنوعة التي يفرضها النشر الورقي عادة.
لسيرة الاختزال وتقنية، وتنشر في العالم كل سير البيئة الخاصة والتكوينات بعينها يهدف لجعلها تقبل من طرف عدد كبير من الناس، من طرف الإنسانية جمعاء. ولا يهم أن تكون مختلف المصالح السياسية عن نفسها في مختلف وسائلها. فوراء هذا الاختلاف السطحي تود روح مشتركة... كل الوسائل تمتلك الرؤية ذاتها على الحياة التي تتعكس في الترتيب نفسه الذي تشكل وفقاً لها. في الأقسام نفسها للمجلة، في الأشكال الصحفية نفسها، في القوائم نفسها، في الأسلوب ذاته، في الأدوات الفنية عينها، وفي الترتيب نفسه لما تجد مهمًا لما تجد غير شيء. إن هذه الروح المشتركة بين وسائط الاتصال الثانوية خلف تنوعها السياسي هي روح عصرنا.

ما أبعدنا إذن عن روح التعقيد والالتباس، ما أبعدنا عن روح الرواية، بل ربما كأننا روح عصرنا مضادة لتلك "الروح". لذا يستلزمنا库وندي: "أنا كنت الرواية لا تزال تريد أن تقدم بوصفها روايةً، فأنها لن تستطيع إلى ذلك سبيلاً إلا في تع البعض مع تقدم العالم."

هؤلاء هذه الظاهرة التي يشير إليها صاحب فن الرواية هي كما يقول ضد "تقدم العالم" قاصداً بذلك التقدم، وتنوع من السخرية، التبسيط والنسوية وغياب الاختلاف.

إلى وقت غير بعيد كان يعد طلابياً من سير سير العالم ومن سيستجق، ربما غدت العالمية اليوم هي مقاومة هذا السير، أو على الأقل التحرك في غير اتجاهه.

لندرك قوة هذا التأثير ما لم نتذكر أن الأمر الذي كان يتوخى فيما قبل هو أن يتواري الروائي خلف عمله الإبداعي على حد قول فلوبير، أن يرضي الروائي أداء دور الشخص العمومي. إذ أن الوسائط الإعلامية اليوم تعمل على تغيير الموقف لا خلفه فعليه. وناما، كما يؤدي كوندي، خلق صورة مؤلفه، تلك الصورة التي تعمل على تشكيكها، به صنعها وترسيخها، وسائلات الاتصال المختلفة التي قد باماها اليوم أن تصنع الأسماء وتخلق النجوم وتنتشر الأعراض وتخلق الاهتمام وتضفي القيمة وتعطي الأولويات والأسئليات والرتاب. فهذه الوسائط هي التي تعمل اليوم متفرقة أن ترسم في عيوننا وعواقبنا، على جدراننا وصورنا، في كتبنا وصحفنا، وأخبرتنا وشائعتنا، أن ذلك الموضوع هو الموضوع الأكثر أهمية، وذلك اسمه هو اسم الأكثر ذيبا، وذلك المؤلف هو المؤلف الأكثر جدارة.

買い物 كان أحد أكبر اكتشافات الرواية، وهو شكل الكتابة الذي يهمنا هنا، هو "طابع المفارقة الذي يميز الفعل"، وإذا "كانت روح الرواية هي روح التعقيد والالتباس" على حد قول صاحب فن الرواية، فإنها على ما يبدو تقع على طرف التنقيض مع ما تعمل الوسائط الإعلامية على زرعه وتنشئه.

إن الرواية لم تعد تسع صوبها إلا بصوصية في لغة الأجواء السريعة المبسطة التي تسبيق السؤال وتستبعد. هذه الأجواء السريعة المبسطة تصير عن وسائل الاتصال التي تعمل "في خدمة توحيد تاريخ كوكب الأرض، وهي تضخم
ترجمة: سعيد بوخليط

1. كافكا، الخاطر الأخلاقي:

بين سنوات 1912 و 1924، حين كرس كافكا نفسه للأدب، مثل يانس وسط درامة تنازله بين الرغبة والواجب، الانجذاب والنزول، فقد أراد الظرف بأمرة تكون زوجة له، كي لا تسري عليه لعنة التلمود، التي يحسبها فكل شخص عازب غير قادر بالانتماء إلى النوع البشرى، لكن الأمر ليس هينا. كافكا الذي كتب إلى عشيقته "الحب، معاذ، أن تكوني بالنسبة إلى سكين أقلب به نذري"، لا يقر حتى بالوصول إلى إشباع مشترك. هل كان كافكا مجبرا على أن يبقى عازبا، بسبب مزاجه الفني الذي يريك سعيه إلى التمتع بالحب؟ إنه السؤال، الذي طرحته كتاب "جاكلين راول دوقال" [1] "كافكا، الخاطر الأخلاقي" [2] سرد هجين، بحيث يبدو كأنه أخذ فقط منهج بيوغرافي، لكنه أيضاً حكي مختلف حول حياة كافكا الغرامية. يرجع لهذا الفعل، الفضل في تجميع مقاطع مأخوذة من يومياته وفقرات من رسائله، ثم موضعتها ثانية في سياق حسب عدة، فأعطى ذلك لحياة كافكا صبغة استمرارية، لأن القارئ عندما يتصفح مذكراته أو رسائله، لن يجد غالباً إلا شدائد منفصلة الواحدة عن الأخرى.

يوجد خيط يعبر هذه التorative، يتلوى في كل الاتجاهات كي ينتهي، بختق للحب. هذا الدافع، أضاء مسار "جاكلين دوقال"، ولكنها من وضع اليد على شخص، سيعرف: "لا أشبه، نفسى..."
نبعه وتحول إلى آلام وآلام. كتب كافكا: "مليون،
 ينبغي الانتظار من هذه الرسائل المترتبة. لقد
 حولتنا إلى مجانين. فلا يمكنني على أية حال،
 الاحتفاظ بروية داخل غرفتي. أيضا، ومرة
 أخرى، عندما تختلط اللغة بالفكر، سيأخذ كل
 شيء صيغة مناقشات لا متناهية. لقد تواردت
 باستمرار كلمة ضجر بين طيات مرسالاته مع
 ميليما، رسالة ميتة.

سنة 1933، قبل عام واحد من وفاته، وعلى
 ساحل البلطيق صادف كافكا دورا ديامان,
 يهودية بولونية في عقدها الثاني. إنه
 الحب الأخير، الذي رافقته حتى رحيله، سيساهم
 معها تحقيق مشروع. كان عريزا عليه: أن يعيش
 في برلين. منتظرا الرجل ربما ذات يوم إلى تل
 أبيب كي يقيم مطعما.

أصبحت أشهر الأخبر من حياته، مؤثر
 للغاية. زخم "جاكليون دوفال" يمكّن بطرق
 التفاصيل الواقعية، المكتوبة بحذف، والتي تترك
 شيئا فشنا، بابا على الصفحة. كما الحال مع
 نصوص كافكا الشترانية. بعدا ببفترة قليلة،
 مات.

فقد صار كافكا منهوا وهزيلًا. مع ذلك، امتلك
 القوة كي يبعث من سريره، ببعض الجمل إلى
 أصدقائه: "أدىكم لحالة. إن أبوجوك امتحوا
 قليلًا من الماء إلى نبات الفوانيس. إنه منكسر جدا.
 ثم توفي يوم 3 يوليو 1924 بالنمسا.

2. كريولوجيا حياة كافكا:

3 يوليو 1883 ولدته مدينة براغ سنة 1902،
 بداية صداقته مع ماكس برود، الذي سيصدر له،
 قسم كبير من كتاباته بعد وفاته. سنة 1907،
 اشتجال في شركة إيطالية التأمینات. سنة
 1912. تعرض على شابة من برلين اسمها فيلیس.
 بوبير. سنة 1913. صدور رواية "المحاكمة".
 سنة 1915. صدور رواية "المخسح". سنة 1917.

لأصد مع "فيليس" بعد خطورتين متنازلتين.
 لماذا. اتخذ قرارًا كهذا؟ ضغط عاطفي أم الشروع
 بأن الحب يتهوى، لما يصير شهوة والتحام.
 جسديا. فرتبط حينئذ كافكا بالعقل؟
 كيف يمكننا العثور على السعادة في العالم؟ إن
 لم تكن مجرد تمويه؟. يكتب في إحدى مذكراته.

الجواب. يبقى بعد المنال.

أيامًا، إذن مع فيليس صارت معدودة، مثل
 صفحات هذه الرواية، التي يبدو بأن قوتها
 السرية خاضعة دائما لضرورة: اندثار، بهدف
 ترك المكان لكلما كافكا ومنح القارئ صورة
 مباشرة عنه. يُد. أنه في اللحظة، التي استطاعت
 مقاربة "جاكليون دوفال" تحقيق هذه المعجزة
 الصغرى. المتعلقة بتجسيد موضوعها. فإذا أيضًا
 أن يضيع منها، فكافكا يضيع الحب بالسلاسل، يعتبر
 مرضا مثل "سلاح": لقد أجبره على مغادرة
 مدينة براغ. ونسناء خمس سنوات من العذاب
 مع فيليس.

في قرية قريبة من براغ. سينتقت كافكا
 بحفلة فورزيك "Julie Wohryzek" "لا
 تقل، قط نفاده عن هذه الذذابة التي تحلق نحو
 الضوء" مع ذلك. اقتضي عليها الزواج قضية، بلا
 تتمة، التعلم واضح.

لكن، تنقيب كافكا، بالرغم من إخفاقاته وتعب
 الكبير، لم يؤدي إلى حجب قلبه أو عينه، فظهر
 الأمر جيد مثير: شيء ما. ينبغي أن يحدث مرة
 أخرى. حتى ولو أنك قواع.

سنة 1920، وقد بلغ كافكا السابعة والعشرين.
 وفي إحدى مقاطع براغ تعرف على ميليما
 جيسينكا. ميلاينا، جيسينكا. المرة في العشرين من
 عمرها، أرادت أن تترجم إلى التشيكية، اللغة، الأم
 لكافكا، مجموعة مؤلفاته مثل المحاكمة "بدءا
 "Ia métamorphose " verdict
 حوار أديب، أنشئت بسرعة للاستفادة. تضمنت
 رسائلهما شعور، ابتعد سعيدا، ثم سرعان ما جف

"متابعات. متابعات. متابعات. متابعات.

248
في حالة نسبية من السكينة، بعيدا عن مدينة براغ، والإدارة ومسئيّة العاطفية. حينما يتوقف كافكا عن الكتابة، فإنه سيخرج إلى القولون من أجل التنزه وتقديم العلم للعامة. مع الكتابة والمرض والرفيق، فقد عثر كافكا على ما يُخشب بعد السعادة.

5 - مقطع من كتاب Kafka, l’éternel fiancé ص 21

بدأ مراهقيته على إيقاع صوت خافت، ثم تفحم حتى أصمّ فيليس، الفتاة الشابة، التي أجابته قائلة: "نعم، أريد أن أكون زوجتك.

ثم قاطعها:

إنذ، تريدون بالرغم من كل شيء حمل هذا الصليب. إنك، فيليس تحاولين مقاومة المستحيل؟

نعم، ستكون زوجة طيبة.

تتومين، فلن تستطيعي البقاء إلى جانبي مدة يومين. أنا رأى أرخص على الأرض. أنا صامت طول الوقت، انطواي، كليب، متصرع، أناني وسوداوي، هل تستحبين حياة الرهبة، كم أحبها؟ أقضي معظم الوقت محتجزا في غرفتي أو أطيح الأرقة بحد. هل ستصبرين، على أن تعبّري بعيدة كليا عن الديك وأصدقائتي بل وكل علاقة أخرى، ما دام لا يمكنني مطلقًا تصور الحدث الجماعية بطريقة مغايرة؟ لأريد، تعاستك يا فيليس. أخيرًا، من هذه الحلقة الملغوونة التي سجنتك فيها، عندما أعطني الحب.

هواشم

Le monde ; vendredi 15 avril 2011 – 8
Jacqueline Raoul – Duval : Kafka, l’éternel fiancé
عزت القمحاوي
في "بيت الديب"
توتر الأجيال وتشعب الأسماء

طارق إمام

(1)

عامود صلب، اسمه "مباراة القلوب"، يواجه عامودا آخر يدعى "منتصرب الدرب". شيدت عليهما رواية عزت القمحاوي الجديدة "بيت الديب" طوابق حياتها المشقعة. وتماما تتبع المرأة التي عاشت أكثر ما ينبغي، رائحة جل غائب. تتتبع الرواية تاريخاً طويلًا. يحضر كارثة، يظل في البداية كضيف، ثم يرتب أن يتحرك الحكاية التي تضمنها في البداية تتحرك بمجرداتها الداخلية فقط.
لكن يفعل ذلك من دون أن يعوق سبيلها.
يقدم القمحاوي هذه المرة مشروحا أكثر طموحا، رواية أجيال. تتبع في قرية تتبعها منذ لحظة خلقها، هي "العش"، ذلك المكان المختار في بقعة ما من محافظة الشرقية في دلتا مصر، والذي يرصده الرواية منذ بدأ كفردو، بلا حراك، بلا مركز، بلا بيت أعلى من الآخر، بلا حاجة للمال، بلا نقطة دم.
وحتى صار مكانا للبشر.
لا تنتمي مبادرة ومنتصرب للجيل الأول، لكنهما يستمران الجدارة بتقشير مياه الاراضي، لأنهما يشكلان قصة لا تشبه بقية القصص، كلاهما مادة مثنائية لبطل تراجيدي، وكلاهما لا يضيعان الفرص ليصبروا ذلك.
تعتبر مبادرة منتصرب، يمارسان جنسا غير مكتمل في العالم، ولا تتوج اللقادات المحرجة المختلطة بزواج شرعي في الزทร، بسب خيانة من عمه مجاهم الذي أرسله لطلبها له فقطها لنفسه. هكذا يتباهان، يرحب كل منهما طرف حكاية، يبحث عن متكمله. وفي هذه المسافة، بين هذين العالمين، تتحقق الرواية. حكاية مبادرة هي القصة، حكاية

250

كتاب وروائي من مصر.
الميزات الساردي العليم، عندما تكون مصدرًا للشعر في الزمن، يُعد النشيد الأول الموجود في هذه اللحظة عنصرًا أبدًا، يتميز في حياة مكان لم يكن قبل ذلك يعرف وجوده şiirيًا خارج حدوده.

(2) تتحقق الرواية في عدة قرون، منذ زمن تأسيس العش، عندما جاء الجيل الأول المستنقع وحلوله إلى مكان يصبح للعيش، وحتى اللحظة الأدنى. هذا الزمن الممتلئ، كيف ينظر في البنية الروائية؟

السارد العليم، ومن غيره، يدخل يده على مقدرات الحكى، لكنه لا يرى في بنية تفاعيلية. لنبدأ من الحكى، معناها في حب، وهؤلاء مشاهد، ليس كعين كامبريا محلاً، لكن كصاحب معرفة ومسمى، وأحياناً كرائي ومتمبي. أيضاً، فالقائزة الزمنية ضرورة حليقة. كي لا يفقد عمل كنزة تام جس. وربما بدأ من منتصف الرواية، يضيق ذلك بشكل أكبر. فيبدو التأسيس للمزايا لتي تختصر القدرة ولذوقية الشخص في جيل «مبارك» الفائز، والذي يعنى الوجود الفعلي للجريمة على الخارطة المصرية، وجعلها لأول مرة جزءًا من العالم الخارجي. يتحقق كل فصل من لحظة مفصلة، أو متغير دال، ليصير تخليصاً لحليقة. أو حدث بارد، ليصير تخليصاً على خلفيته. بعد أن كان هناك جيل «السعيين»، الذي سيء بهذا الاسم بسبب ليلة زفاف مبارك، التي هاج فيها الرجال وعادوا إلى بيوتهم ليضربوا نساءهم. يصير هناك جيل حرب البين، وجيل النجكة، وجيل النكسة، وجيل النهوض. وهكذا تفحص عبر الأسماء الخلفية. إنها فصول عامة بالدالنة، تتضمن الأجيال مسمياتها من السياقات الخارجية التي صارت جزء منها، بعد أن كانت تكتسب هذه المسميات فقط من واقعي داخل الحدود المقتصرة للفترة.

يمكننا هنا أن أورد نموذجاً للطريقة التي يتحقق بها جمال العام، والخاص عبر خيال السارد:

قبل أن يُسمح للحرب الأوروبية الثانية، تعقيب أي من المحاربين فرضت مكة مبارك، أو:

نزل السادات سلم الطائر عائداً من القدس،

لكب كبيرين يتعاملون معها كممسومة.

داخلي والخارجي، سارديان، بدأ من هذه اللحظة عنصرين أبدًا، متزئين مهنيين في حياة مكان لم يكن قبل ذلك يعرف وجودهم بما لا يصدق.

تبدو السرد حكى من آخر نقطة، من مبارة الشاشة المعمرة، وهي ترى أحاسيبها ينطلقون أصدقاءهم عبر الإنترنت، فتنطلق منهم أن يبعثوا رسالتهم إلى الله كي يبتكرها بثورة الذي تأخر ستين، الرواية عند نفس النقطة. كاذبة في النهاية عن بنية دائرية، هي نفسها الطريقة التي يترعرع بها وعند الشخص في النطق السريني على صورة وجود.

من حيث انتهت. بدأ السارد حكى من آخر نقطة، من مبارة الشاشة المعمرة، وهي ترى أحاسيبها ينطلقون أصدقاءهم عبر الإنترنت، فتنطلق منهم أن يبعثوا رسالتهم إلى الله كي يبتكرها بثورة الذي تأخر ستين، الرواية عند نفس النقطة. كاذبة في النهاية عن بنية دائرية، هي نفسها الطريقة التي يترعرع بها وعند الشخص في النطق السريني على صورة وجود.

لا يدخر السارد شيئاً من ميزات السارد العليم، فهو يسترجع، لكنه أيضاً يستبق. فضلاً عن اللحظات التي تضربها كحاضر، من هنا تكتسب بيت الديب مراعاتها الزمنية، بحيث تصير نواحيها الفعلية - حبها المركزية. قادرة على تتويج كل ما سبق بمقتشرها، لتتألق عليه عندها.

وبالرغم من أن «بيت الديب» ليس بالرواية القصيرة، (23 صفحة من القطع المتوسط) إلا أن المساحات التلخيص فيها ليست بالقليلة. تمكن إحدى
واقعة عشرة من الأسرى كانوا في عداد المفقودين، أخذت الكاميرا تتعرض لهم. شهدت سعدة وارتيمت في مكانها عندما رأى وجه عادل بُناءً شاشة التليفزيون أمامها. إن هذا المقطع الافتتاحي لأحد القسول، على سبيل المثال، يصبح مموياً مختاراً للطريقة التي يؤسس بها أحد القسول لنقلة زمنية.

عرف السياق الزمني، عودة السادات بعد زيارة القدس بكل ما يكتسح فيه ذلك من أبعاد، عودة عادل ابن مسعدة المفقود بما سيترتب عليه في الحبكة الروائية، ودخول التليفزيون إلى العرض كعلاقة ثقافية جديدة، توصل رسلالتين في اللحظة نفسها: واحدة خاصة، تأتي فرداً ببعينه، والثانية عامة، ملقة على المجموع.

يتجسد المكان كتمخيل فني، بينما يتحرك في التاريخ، أو يحرك التاريخ، المألوف كوقائع لا شك في حقيقة ووجودها.

العشق عالمية مكانية تجمع الأرض بالفانوس أرض معلقة، ياسبها سماوية، هي مكان للطواوا (الكوانتية غير الأرضية) الكائنات المهاجرة التي لا تعرف الإقامة. وكذلك تبدو العرش/القرية في مساحة متحركة بين الواقع والخيال. ويشتت التاريخ الذي نعرفه، وإن اختفت وجهات نظرنا فيه، مع المكان المتملخ.

إنها مبارة ومنتصر مرة أخرى، فحينما تخلق مبارة وجودها المفارقات داخل العمل، لتصبح التدريب أقرب لأشباح المخلة، ينتمي منتصراً في أن يصبح جزءاً من التاريخ، وبعد أن بدأ كقاطع طريق، مواصلاً عمله، يصبح وطناً ضد الاحتلال الإنجليزي. في اللحظة، ما كان الأثران ( مبارة ومنتصر) يتمركزان في مكان واحد، لكنهما ابتعدا صار كل منهما وجهنا الحكية، لا يمكن رؤية ذلك أن تراهما في اللحظة ذاتها. يعود ما تبتعد مبارة عمق شخصية الاعتقادية نحو ملالا بصدق، يعود ما يبتعد منتصراً في الأجواء المعاكس، ليس عبر اسمها قابل للتوضيح ومن ثم التصديق. يصير
ولالأول مره، تسود العدالة داخل البيت عندما تنتقى خارجه: تجلس السيدات على الطاولة مع الرجال، ويأكلن الطعام نفسهم. في الوقت الذي تختفي فيه الأدب لفظة عدنية من القرية. لتحتفظ العدالة الاجتماعية أيضا في البيت يزواج على مسجدة (التيتيف المضافة، والوضعية الاجتماعية)، وتحتفظ في العش، لأول مره، لم تعرفها من قبل. يتزوج الشاب واحدة بعدها عددا، على نفسها الأخلاقية. لا يتحرك سلامه في إقراره بضرورة إصلاح الخطأ من موقف أخلاقي عميق، بل من فكر تغذيه سلامة، يفكر في نفسه، وفيه كصورة. ويعمل عليه تعميق ذلك. هذا الولع بـ "الشكل"، هو ما يجعله في الفترة التي انزعت فيها العمودية منه قبل أن تعود. يظل حريصا على أن تظهر عما أن تدوم كمالك، وعرفة التليفون، الخفاف. لم تعد تحلم لدالي، إنه يؤثر خفاف، ويتقاتل بهيئة السراي، حتى لو كان ذلك بواطن في الواقع.

تحتفظ عادت على مسجدة ما يجري في علاقة منتصرب بمبادرة، لكن الفاتحة الجريئة لا تكتفي بذلك. تبخر مسجد مصمم والعلي الحزب، فتحب وتائه المتعة، غير أنها يأتي قيل أو أعراف. وفي مقاطرة دالة، وعميقة المغزى، تخطى أصوات الله العالمة على صوت الآذان والوقف المحتفظ. تنتمى مسجد للفردية، لأول مره فيما تستشأ على وجه تواجه قيم السلفة، بغيزتها فقط. للضبط، مما كان "الفاتحة الأولى وأخيرية" التي بدأت العمل في المصنع.

مسجدة تبدو تجريفيا لتمت أنظيم الأثري الذي لا يمكن أن يوجد قبل تلك الحقيقة. ولنلاحظ أن المصنع هو الذي يتحرك مشاهدته في على قبل الزواج، المكان المغلق، المviron الأسلاخ، الذي يختلف عن الحلول، ثم وقف المفتوح والقائم في النور.

بدأ من هذا التوقيت، سينساب أبناء أخرون من رحم مبادرة، ليسوا من صلب زوجها. الخطأ الذي كان
أدرك في الفخذ البضعة. بأصابع ضمومة كمثقال طائر تسرح بيديها على الفخذين، تقرر أسفل بطنها وتمدهما إلى ذنبيهما المنتظرين من دون ترهل، تقرر الحلمتين السوتين بحمرة نحبية...".

لا ملاحظ أيضا أن ميامكة تقوم بدور الأب. تأت من الذكور نشأ في كتف السطالة الأموية فقط. ستعود ميامكة بحفيدة. أنت من علاقة محرمة بين ابنها يوسف وحازمه. يوسف الذي ليس من صلب أبيه، يجب قناعية بأسماه لست أمرها. بعد أن تزوج إبنه الموسرة الفضيلة، لعنة قرية غير أنها متقنة، ثمرتها "عطرية"، والتي منتقبا، ستهرب في حزينة. كأنها تحقق الحال الذي كان يجب ميامكة اللجوء إليه قبل سنوات طويلة. صورة أكثر شجاعة لميامكة، تصلح كنادقا لها وتلخص كل انحراطاتها السرية.

هذا الجيل الذي لم يعرف هدوء السراي، استحدثه الكوليرا، مع بعض أفراد الجيل الأسبق. وكأن الخدمة لم تتأت من الحرب بشكلا مباشر. ستأتى من الوباء الذي حمل الجنود بذرته. سيأتي جيل جديد يمنح ميامكة نفس أسماء الجيل الذي أطلبه الكوليرا، نجذب أنسنا من جديد، أمام أسماء نفسها التي ودعناها. لنبدأ مشاهدة جديدة من الأسماء التي تستدعي أسرافها. وكأننا في عود أبيهم، هذه نهاية ميامكة بمعجمها الحقيقي. مدينة أبدا من الزقاق أو بلب، أسماق.

عيد النور، الأول على تاريخ واحد من قيام الدين للجامعة، إنها عطية بالنواذ، حفيدة ميامكة التي تدرس الطب المرتبة الأولى في سلم الشهادات الجامعية.

يموت سلامه لحظة الإعلان عن وفاة عبد الناصر. إنها ميامكة مشتركة بالدلالات، إذ تمثل تزاينا في اللحظة المفصلية التي صارت فيها مصر بلا زعيم وصرت بيت الدين بلا حاكم. بدأ من هذه اللحظة، سيمارس بيت الدين بالتوازي تماما مع البيت الكبير.
ميسون صقر
في "أرملة قاطع طريق"
السرد في متن الشعر. الشعر في هامش السرد
محمد صبيح

في مجموعةها الصادرة عن دار ميريت المصرية 2007 تواصل الشاعرة والتشكيلية الإماراتية المقيمة في مصر ميسون صقر رصف يوحي والخاص بأسلوبها المتميز عبر اتقاء مفرداتها الشعرية الناقدة بمفارات لذات المطوية على الفجيعة والغبطة بثنائيات أصبحت ثيماً مميزاً لها عبر مجموعاتها الشعرية السابقة هكذا اصبح الأشياء، السرد على هيئة، تشكيل الأذى. وترسم لنا بالحرف واللصورة والدلاله... وهى التشكيلية أيضاً... لوجه الحياة. وهي تعبر دهاليزها الجوية بين تواقيع الموت الكثيرة والشاعرة في فضاء المجموعة وبين بوابات الحياة المستمرة بالطرق عليها بقوة أحبان، وبعيد مرغمة أنهكها ديوان الزمان والمكان في أغلب الأحيان.

وهي منذ البداية تقرر في نقص أقرب الى البيان الشعري الذي "شعرها ونصوص حرفيها بفكرة الموت الذي يطاردها مع كل خفية شعر" ونكد تعلق رجفة استسلام مخبئه لهذا التطور الأسطوري لكنه ينحى حين تواصل الذائر الشاعرة سرد فجعتها بالأخرى الذي يعادل الزوال والانهاء بتقلم الآنا الشعرية المسترسي بالسارد سعدا وياشتر سردا.

عندما أكتب لا يفتح السر، لا تخرج الأنواع العربية، لا يفتح الباب لي، لا ترغب الكلمات في الغنانية، لا أستعين باللغة، لا يتبنيني سوء، ثم تهيننا بينية الوائق من حتمية النهايات

كاتب وشاعر من الأردن
قطرة في الكأس / صندوق الميت / كان أي / ماندة العشاء الأخير / بقوة الماضي. وفي أغلب هذه النصوص تتدفق الذات الشعرية بوصف اللحظة الكابوسية التي مرت وتم بهاءيلها هي أقرب للعزال الحافث أو للغضب الممزوج برعب العجز أمام أزمة الوجود والتواجد في هذا الصحيح الذي فقد كل معاني الجدوى أو الغائية في كوكب. تصف باسطاق: "السياسي والاجتماعي نتج لأخيًا عبر اللغة اليومية بعدها عن الغنائية أو وهم تستند عليه "القصيدة النثرية" كنäh تحوه حولها تناولها في انتشال شعب الشعر الحار من غابات السرد الباردة التي تحاول المستفاضة الغريبة "الذات الساردة". فعله:

لست شاعرة كبيرة من يهمه الأمر لا يهمي أنا أيضا لكنني أحاول إيقاع جذوة اللغة في لسان الحال وفي مقطع آخر أسست القاسي (شهدته ميلاد) نبض ذلك اليوم الصرد بغضب وحزن شفيف عبر تقنية ضمير المتكلم "نسر أغلب المجموعة" بطرح مزيد من الاستفسارات التي هي في أقرب إلى الاستفسارات اللافه والغاضبة:

من أكون من العالم وأنا أحمل قلبا ينزف بلاسوب في واقع ينزف كل يوم ببسب ومن البديهي أن تلاحظ هنا أن استفادة "أرملة قاطع طريق" تتماشى وتنافتا في غلة السرد على الشعر أو الشعر على السرد ولكن بحكم لنا وعندنا عن التجنيس الذي أصبح النقطة أثاره حكاها من الماضي في ذروة التصعيد الحداثي لأدب العولمة أو ما بعد العولمة. حيث تتلاقى ضمنا مواقف عديدة سادت فيما مضى كيدييات أدبية أو فنية "kowski تصفيات الأصدقاء / والوطنية / بين المندع والآخر بين النعمة والفرحة بين الحدث والفخر والغيرة ولذا يعرف الأدباء في هذه المنهاجيات يتقاسها "الذات الرائعة والراوية" بناء

شديد تدخلنا في عوالم جمعتها رويدا رويدا ومع كل نص و بصورة للحزن المقيم في تلاقيف اللغة البسيطة وتلايو الصورة الشعرية ومفارقاتها السردية لتتنامى مع مجتمعها التي لا تخسر العائدة أو القليل من الأشخاص/ الشخوص/ ولا تفارق ذاكرة وتجربة الأنثى المستوحاة تارة باحتجاز الماضي المفعول ونارة باستدعاء الحاضر المشغول.

أتخلص من الكوابيس كل ليلة بخلق عائلة أخرى ومحبين آخرين، وأوطن العديدة تبدأ من بعقة صغيرة في أقصى الأرض وتنتهي اليها في المقره.

ورغم أن القاسي تلخصت بنسبة كبيرة من تقنيات وأسلوبية السرد المكثف نسبيا في هذه المجموعة مقارنة مع سابقتها، إلا أن فضاء السرد يبقى مهينا على أجزاء الخلفية الشعرية فيكاد يترجم احتقان من شدة انغماس المفروض بمبى السيرة الشخصية، أو من هول الموت المنتشر في المقطعات الخمس تحديدا كآخر.
موثف🤨فه وغيرها رغم جوانبها السوادية و التواصل مستويتها في صممة و توصف الفجائع وذكر الموت الدائم كثيدة بارزة، إلا أن لغة الشعر تتجلى بإخراج أطرافها المبتدأ ببدء السرد لتتنحر الصور والمجازات لتشوه حكايا الموت وسكونه اليومي في اللحظة المتلسة والمتلمسة على ذات الروائية، وهي تنهض من حطام الرواوية، وتحديداً في صيغة مثلاً / لقد فتعلنا من قبل / حي نموذج خيال / مكنفة في قارورة / أنا وحدي القطة هنا/ وفي هذه الأخيرة تتعثر على ضالتنا بالأجواء النفسية والذاتية التي خرجت منها المجموعة بяснها «أمئة قاطع طريق»:
...أنا التي تؤسقيتها عند أقدم الشعر.
أنا وحدي القطة هنا التي تعلق جرحها دون تأفف في الوقت الذي تقرر القوة فيه في الخيمة اقعد وأكلت بالأمثاد إلى أن يبديه النص / السرد بالمقطع الأخير الذي تعلق فيه الذات»، الأولملاة» رغبتها بالقتل والأنتقام من كل شيء وترفع صوتها بثيرة حادة على إجواء المجموعة: «أمثل الشيء سأتعلم كيف أكون أرمئ قاطع طريق.
وتلاحظ هنا أن، «القاسي» تجاً ً وحتى في عوان المجموعة التي تمازج كثيف مع أجواء وتقنيات السرد لم يتفرد فيها المتلقي في المجموعات الشعرية والثنائية، ولا سيما في تناول النصي وتنقية الصورة الداخلية وما تثير ريباً وقلق القارئ، ووضع النافذ المتواصل في أفلاط هذا الرغبة المستفيضة في التص كنفاحاً (كأن أدت في الشارع / ليس بهذه الطريقة / إخفاء الجثة / البطء السوداء ...) وهذه الشعر الأكاديمية عبر منتميات الوزن والواقية والتقيد العروسي وغيره وحتى مواصفات النثر الشرعي وبيئية اللغة الشعرية والموضوعي الداخلي والملاذين بقصة بائدة الكونية والتصاميم والحبكة والمشوق.
وبحكمن أنا أما إلى ما يقارب أو يتجاوز مع عناوين الشعر النثرى، وليكي لا تمر المسالة النقدية التي شات أو لتشأ بأشارتها القاصية فاننا نلاحظ أن بعض النصوص الشعرية في المجموعة ذهبت بعيداً عبر لغة السرد ولم تقلع لغة الأدب المسرحي باستعادة الموجه الحروني، شواطئ النثر العربي ولا سيما في نصوص «كان أبي» حيث ظل السرد المثالي بتقنية الأزمة (كان أي) يسترسل سهولة ويسر عبر لغة «الحازمي» وليس الشعر نسباً إذا صرح التعبير والآلة استخدام المفارقة «الناجحة سرديا»، ولكن المتناقضة شعرية بعيداً عن الرمزية أو الدلالات البصرية في المجاز الذي يحمل في رحمه أجنحة النثر العربي.
وكان شيخ دين، يقول بالناس ويصلي أمامهم في أيام الجمع، يخطب في المصلين ثم يوجههم بعد أن يحرضهم على الحاكم. حين صعد المنبر ذلك اليوم الحرام بدوارة وفي صيحة سقط مبتاً ووضعهم أمامهم وصلوا عليه صلاة الميت.
وبالمقابل نسباً وعلى الجانب الآخر من ضفة المجموعة ونصوص «كان أبي» السردي، تعرق على نصوص أخرى في متن المجموعة «أمئة قاطع طريق» تتراوح فيها وتنجذب متعة السرد مع نشوة الشعر وتتناقش فيها لغة القص المكتمف وتتمازج مع استيعاباتها الشعرية، ولغاتها الشفاهية العابرة بأجواء المجموعة في مقطع صندوق الميت تحت خيمة، حيث تشتكي لغة الشعر وعرفاته البصرية والتشكيلية لترسم لنا
انتقاء «المعني والمبنى» ولذلك كان يدوميا أن يلجأ النص إلى ما يسمى بـ «لغة المزامير» أو التحاف مع الغنائية الرعوية احيانا واستخدام اللازمة لعناء الصوت الذكري (والهالك قادم) يقابلها حالة الانغطاس بالصوت الأنثوي حين يصر على التمسك «بأهداف الأمل» في وجه فجيعة النهايات العدمية

أفتح الباب، سيتغمر الهواء أغلقه خلفي... جدسي سهيرٌ هو الغرفة...

يا شجر الأزوتين في الوادي في حقول الكنيسة الوحيدة هناك في اثواب القساوة والرحبان يا لأخضر في عرس علي خذوه كسم منطلق

سهم نافذٌ إلى العمق
编号: ناديتي الأمل: لبي جنتك

اباحتي المحبة في الصخب

يا الله نتوب، وتعادينا أجسادنا... نتوب، ثم نعود لأجسادنا

وكاد المتمتن أن يرى المجموعة بأجوائها تنطق لقول «أيها المجول في ردهفي وبعد أن انتهت مقاتلا بالأحزان واللأس تعال وأدلأ الحرة (أدرك القيمة)، لتعي وترى بعينيك الذابلتين إلى أبين تصل الذات الرائحة إلى أبين سيصعد بك سلم الشعر عاليا عبر فلسفةه العميقة في اللحظة الغريبة!

الإشعالات اللغوية تشير بوضوح بالغ على مدى وتشابك صراع التجيني في عوالم المجموعة وخاصة حين نصل إلى المقطوعة الأخيرة في المجموعة (أدرك القيمة) والتي وضعت بحذق ودراية «نظرة مقصودة» في نهاية المجموعة وكأنهاحديقة الشعر الخلفية لمنازل السرد المليئة بالفجيعة والرغبة السوداوية، حيث نرى في هذا النص توظيفا موقعا للحوارات» الثنائية بين الذات الأنثوية في نمطها المماثل بالتجربة الفلسفية والوجودية وهي تناطر أو تفكر بصوت شعري يشبه بنص أسطورة مع الصوت الآخر "الرجل" بكل مرآة وعناواته وخبراته لاستكمال مشهد كوني يتقاسم هذا الثنائي المتماشٍ بالحياة وتفاصيلها السردية ونهائياتها العدمية عبر الجملة الشعرية بصورها ودلاليتها العميقة.

قل لي بالكلمة كيف سيصور كلانا ورق التوت على عاهاته.

قل لي البيت، كيف ستقترب من لهات أحدنا وتطبيق على نفسه؟

قل ولا تقل.

في (أدرك القيمة) إدراك عميق للشعرية في تقنيات الخطاب وتوصيف الصورة عبر ثنائية القول والقول الآخر وكأن الحوار الشعري انتقل إلى مستوى آخر من تطور التجربة النصية بخلاصة الفنية والأدبية عبر تمازج مؤثر في
قصيدة النثر العُمانية
الخطاب والسياق

تُرجمة: محمد الشحات

نظرت هذه الدراسة في قصيدة النثر العُمانية بوصفها (خطابا) على النحو الذي حدده مشيل فوكو، حيث إن الحديث عن الخطاب عند فوكو يقدمنا مبادرة إلى نظريته التي يمكن تسميتها بـ(الخطابية)، فالحديث عن الخطاب كما يراه ينتمي بالضرورة الحديث عن سلطة الخطاب؛ لأننا نرى أن لكل خطاب سلطته التي ينتجه بنفسه، فهو علامة للدلالات الهيمنة التي تسعى القوى إلى الاستحواذ عليها، وهو ما نصاعدي من أصل، وهو نصاعدي، وهو النصاعدي الذي نحاول الاستيلاء عليه.»

إن فوكو يرى أن ثمة نوعاً من السلطة في كل الفعل البشري، كما أن المكان الأعلى لظهور هذه السلطة يكمن في الخطاب، فليس ثمة خطاب بريء منها، وإن ظهر هكذا، وإن كان يفترض أن إنتاج الخطاب في كل مجتمع هو في نفس الوقت إنتاج مراقب ومنطق ومعاد توزيعه من خلال عدد التزامات التي يكون دورها هو الحد من سلطاته ومراقباته، والتحكم في حدوث المحتمل، واحتفاظ مدينته الرهبانية.»، وما كانت هذه المراقبة الشديدة لهذا التنظيم المفروض على الخطاب ليكونا لولا السلطة التي وجدت في الخطاب ومحاولة القوى المؤسسية الحد منها وتوجيهها الوجبة التي ترى فيها مصلحتها. إن هذه النظرية الفوكوية إلى الخطاب هي التي تنظفها الدراسة في نظرتها إلى قصيدة النثر العُمانية، مفيدة في الوقت نفسه من المدرسة

259
"كاتب وأكاديمي من مسقط، مقيم في عمان."
السريرالية

وتجمعها فإنها -انطلاقًا من فوكو- قد رأت أن
مؤسسة الحداثة الشعرية العربية هذه قامت من
أجل حياة سلطة خطاب قصيدة النثر بمحاصرته
ومرافقته عبر طريقتين يهمين : تجميع سمات
الجامعة الخطابية المخلولة بانتاجه، وتحديد
شرط بلغ أي خطاب حدّ الدخول في حيّز
"الشعر الحقيقي"، وهكذا سيتم إقصاء أي خطاب
لا يخضع لهذه الإجراءات ويمنع من الاصطدام
بـ"الحداثة الشعرية".

أما بالنسبة إلى الطريقة الأولى فإن الدراسة قد
ناقشتها في الفصل الأول تحت عنوان (السياق
الثقافي للخطاب)، حيث وجدت الدراسة أن ثمة
جميلة سمات ثقافية يشارك فيها منتجو هذا
الخطاب كونيتها بذلك تعمّقاً متعمراً عن غيره،
بحيث سيغو كل هذا التمييز بمثابة شرط الانتماء
لهذه الجماعة الخطابية، وحدّها الذي يمنعها
من التخلي في غيرها. وقد تمت ذلك في
قلعة سمات ثقافية تحت من فلسفات غربية
أهمية ثلاث مدارس هي : الرمزية والسريرالية
والوجودية، بحيث جرى في النصوص تمثّل
جملة من النظائر الفلسفية لهذا المدارس، وقد
استنتجت الدراسة هذا بالإضافة على نصوص
ثلاثة من كبار كُتّاب قصيدة النثر العَمانية.

للتخلص إلى الجدول الآتي:

الشاعر

المدرسة

زهراء الغفاري

سماء عيسى

سيف الرحمي

الرمزية

الشعراء المهم المكافح

المور المترشح

المستعجل على الواقع والململ منه
الصوفي وبين قانون الغموض كما تم طرحه في التنظيرات التي قدمنها تلك المؤسسة. في الوقت الذي وجدته فيه الدراسة أن تمة جملة كبيرة من النصوص العمانية الموسمة بقصائد النثر جاءت متمددة على قانون الغموض هذا وشريطة، لمجرة لنفسها - شأنها شأن بعض التجارب العربية - قانونًا جديدا اصطلحت عليه الدراسة بقانون «التدوين». وقد خلصت بعد درس تلك النصوص إلى أن هناك التغطية المقارنة القريبة زمنية السرد لحفظ نفسها من التشاذ في اتجاهين متلافين: القصيدة الروائية، والخاطب الوعوي، وقد اجتذبت لها مصطلح «القصيدة التدالية».

ويلذا، فإن الدراسة قد تجاوزت ذكر الخصائص التي أعلن عنها من يد التنظير لقصيدة النثر لدى كل من أدونيس ونسي الحاج نقلًا عن سوزان برنار، إذ إن تلك الخصائص (المجازية، والوحدة الموضوعية، والكثافة) ليست في نظر الدراسة تحديا يصرح بالقانون المنظم للشعر الذي تريده مؤسسة الحداثة الشعرية العمانية.

ومع ذلك، أثارت الدراسة أيضا قضايا صدمة في هذه الخطاب، إذ استنتج أن له غاية ومهمته، بينما الوحدة الموضوعية ليست مقصورة على قصيدة النثر وحدها، وإنما هى سمة عامة للشعر الحديث برمته، ولن يبقى حينئذ سوى الكثافة التي رأى الدراسة أنها السمة التي تغييها لغة هذا الخطاب. ولعل هذا فقد ارتكز في بيان شعرية خطاب قصيدة النثر المنظم له من قبل مؤسسة الحداثة الشعرية العمانية على القانون الأساسي الذي عليه جرير الخطاب الشعري لهذه المؤسسة، مبيناً - من خلال الاشتغال على جملة من النصوص العمانية - الأدوات التي تم استخدامها لإخفاء الخطاب لهذا القانون.

وقد اصطدمت الدراسة - مفيدًا من دراسات سابقة - على الخطاب الذي جاء خاضعًا لشروط المؤسسة الشعرية العمانية بقصيدة الروائية في العلاقة المتينة بين مصطلح «الروائية».
المتلقين هو الباث نفسه، إذ لولا هذا الافتراض ما تم إنجاز الخطاب وتحويله من وجوده الكامن إلى وجوه ظاهري. وهو أمر يشل حتى تلك الخطابات التي يصرح منتجوها أنها لا يوجهونها نحو مطلق ما، وإنما يتجهون لمجرد الإنتاج فحسب، إذ أن فعل الإنتاج نفسه لا يتم وفق صورته العقلية إلا بثني مطلق ما متفرض له.

حينئذ فإن هذا سيكون أوضح وقت يتبخ الخطاب شكلاً منظماً بطريقه ما، إذ سيكون حينها إلقاً تحت سطوة جهة منظمة له، ويدل فعل التنظيم الذي تقوم به هذه الجهة على إعداد سيطرة على الخطاب، وليس منطقياً أن تزيد الجهة السيطرة على الخطاب لأجل الخطاب ذاته، وإنما لأجل فعل هذا الخطاب، سلطته يتجه (فوكو)، والخطاب إنما يمارس فعله في الملتقي له، وعليه تكون سلطته، فالسيطرة على الخطاب وفق هذا التسلسل المنطقي مفتوحة على السيطرة على تأثيره في ملتقاته، فالتعبير مختلف، وهو المعنى الذي تتخذه نظرة (فوكو) إلى سلطة الخطاب.

وإذنا كن درس حالة التلقين التي قبر بها خطاب فصول الحركة الفلسطيني والرئويي من خلال النظر في الحركة التي تلتقة به مجزة مرفقيهاounds; and the narrative that followed her قصيدة النثر العربي، والطريقة التي نمت به مجزة نزوى مُقَطَّعًا كحاصرة قصيدة النثر، ثم من خلال بحث كيفية التلقين الجماهيري العربي لقصيدة النثر، حيث خلقت الكلية إلى أن ثمة أزمة تلقّى تواجهها قصيدة النثر الغمائية والعربية في علاقتها مع الجمهور، وسعت في
ثريا ماجدولين
المسرى الفاتن، والمجري العذب

محمد بودويك

تشكل تجربة ثريا ماجدولين الشعرية نقطة ضوء موجهة في مدونة الشعر المغربي الحديث والمعاصر. إذ من الممكن التحدث -أكمل من هذا- عما يمكن تسميته بالعلامة الفارقة بالنظر إلى جيلها، والنظر إلى السياق الزمني والشعرى الذي ظهرت فيه، وتخلقت رويا، رودا حتى استنود وسمت، وآتت تلك الجدارة الخصوصية التي لا مزيد عنها للشعر إذا أراد أن يكون شعراً ما يعني نوعيتها اللغوية وقيمتها الفنية، وصولاتها الإضافية في الحارق الذي لم يضمن، قد أملة. بلبيهة التصوير وفترة البوح، وتتوافق المعنى، التوقيع الذي يسري بطنها عميقاً في شريان النص، ونسيج الكتابة، لم تعمل ثريا ماجدولين على "تقليل اللغة" ولا على قلب البناء، ولا على إيراد الاغتيال والمجانى، والكابوس، والنهائي كما هو شأن بعض التجارب الشعرية المغربية، بل عملت على تفتح التجريبية، وتحديدها وملأتها. ومن ثم تتبدي لغة مجاميعها الشعرية بدءاً من أوراق الرمال، وانتهاء بـ (أي ذاكرة تكيف؟) لغة بسيطة فيها رهانة. وعمق ورشاقة ورصانة. إنها لغة جميلة مع جلال، وهو ما يحدث شرعتها. ويسعمها بالتفرد.

كما أن هذه التجربة الشعرية لا تقوم على آلية التماثل والتشابه، محاشاة للنمطية. تجربة تسير على الذات المفهومة إلى البوح بذاتها، ومكاني عنايتها من خلال أسلوب الشفافية، جارية، وسائدة تقول جملها وتعفيها، محاولة مفارقة، وتجاوز وضعتها الاستلابي، استشرافاً للتحرر والحرية والانطلاق. وهو ما سمى ثريا -نصوص المتمعرون" الذي يعقد حبل السرة- في إطار بناء

شاعر وكاتب من المغرب.
بعدما كان هذا النوع من العمل، بدأنا بالاهتمام ببعض الأشياء المختلفة. من الصعب جداً أن نفهم ماذا يحدث قبل ذلك. 

وعندما بدأت في العمل، فكرت أن هذا النوع من المطابقة كان مثيراً جداً. 

وبعد ذلك، كنت أفكر كثيراً في هذا الموضوع. 

وأخيراً، انها كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

ولذا، كان من الصعب أن نتعلم بشكل تدريجي. 

وأخيراً، كانت هناك بعض الإشكاليات، والتي كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وبعد ذلك، كنت أفكر كثيراً في هذا الموضوع. 

وأخيراً، انها كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وأخيراً، كانت هناك بعض الإشكاليات، والتي كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وبعد ذلك، كنت أفكر كثيراً في هذا الموضوع. 

وأخيراً، انها كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وأخيراً، كانت هناك بعض الإشكاليات، والتي كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وبعد ذلك، كنت أفكر كثيراً في هذا الموضوع. 

وأخيراً، انها كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وأخيراً، كانت هناك بعض الإشكاليات، والتي كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وبعد ذلك، كنت أفكر كثيراً في هذا الموضوع. 

وأخيراً، انها كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وأخيراً، كانت هناك بعض الإشكاليات، والتي كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وبعد ذلك، كنت أفكر كثيراً في هذا الموضوع. 

وأخيراً، انها كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وأخيراً، كانت هناك بعض الإشكاليات، والتي كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وبعد ذلك، كنت أفكر كثيراً في هذا الموضوع. 

وأخيراً، انها كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وأخيراً، كانت هناك بعض الإشكاليات، والتي كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وبعد ذلك، كنت أفكر كثيراً في هذا الموضوع. 

وأخيراً، انها كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وأخيراً، كانت هناك بعض الإشكاليات، والتي كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وبعد ذلك، كنت أفكر كثيراً في هذا الموضوع. 

وأخيراً، انها كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وأخيراً، كانت هناك بعض الإشكاليات، والتي كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وبعد ذلك، كنت أفكر كثيراً في هذا الموضوع. 

وأخيراً، انها كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وأخيراً، كانت هناك بعض الإشكاليات، والتي كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وبعد ذلك، كنت أفكر كثيراً في هذا الموضوع. 

وأخيراً، انها كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وأخيراً، كانت هناك بعض الإشكاليات، والتي كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وبعد ذلك، كنت أفكر كثيراً في هذا الموضوع. 

وأخيراً، انها كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وأخيراً، كانت هناك بعض الإشكاليات، والتي كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وبعد ذلك، كنت أفكر كثيراً في هذا الموضوع. 

وأخيراً، انها كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وأخيراً، كانت هناك بعض الإشكاليات، والتي كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وبعد ذلك، كنت أفكر كثيراً في هذا الموضوع. 

وأخيراً، انها كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وأخيراً، كانت هناك بعض الإشكاليات، والتي كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وبعد ذلك، كنت أفكر كثيراً في هذا الموضوع. 

وأخيراً، انها كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وأخيراً، كانت هناك بعض الإشكاليات، والتي كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وبعد ذلك، كنت أفكر كثيراً في هذا الموضوع. 

وأخيراً، انها كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وأخيراً، كانت هناك بعض الإشكاليات، والتي كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وبعد ذلك، كنت أفكر كثيراً في هذا الموضوع. 

وأخيراً، انها كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وأخيراً، كانت هناك بعض الإشكاليات، والتي كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وبعد ذلك، كنت أفكر كثيراً في هذا الموضوع. 

وأخيراً، انها كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وأخيراً، كانت هناك بعض الإشكاليات، والتي كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وبعد ذلك، كنت أفكر كثيراً في هذا الموضوع. 

وأخيراً، انها كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وأخيراً، كانت هناك بعض الإشكاليات، والتي كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وبعد ذلك، كنت أفكر كثيراً في هذا الموضوع. 

وأخيراً، انها كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وأخيراً، كانت هناك بعض الإشكاليات، والتي كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وبعد ذلك، كنت أفكر كثيراً في هذا الموضوع. 

وأخيراً، انها كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وأخيراً، كانت هناك بعض الإشكاليات، والتي كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وبعد ذلك، كنت أفكر كثيراً في هذا الموضوع. 

وأخيراً، انها كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وأخيراً، كانت هناك بعض الإشكاليات، والتي كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وبعد ذلك، كنت أفكر كثيراً في هذا الموضوع. 

وأخيراً، انها كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وأخيراً، كانت هناك بعض الإشكاليات، والتي كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وبعد ذلك، كنت أفكر كثيراً في هذا الموضوع. 

وأخيراً، انها كانت تأتي ببعض التفاصيل الجديدة. 

وأخيراً، كانت هناك بعض الإشكاليات، والتي كانت تأتي ببعض التفاس
يسمح بذلك، وللمستشار أن يستفيد ويزيح حياض النصوص الشعرية.

هكذا تتشابه القصيدة لدى «ثريا»، وترق وتتلألق بالفتوح كلمات زرقاء يتواتر لونها في جفن

الندي:

انظر في الهيسس القريب ومن شفة الورد
دع سماك حانية علي وشمها تسيل على
كتفي وجلس في ذهاء مثل الورد
دقائق تكرا على حافظنا/ إرغس على ضفتيها
وردنا ونايا وغناه
هي ذي القصيدة التي تحيا بها الذات الشاعرة،
والتي تسعي في تخطيها، تستضيء بها في واقع
حالك، ومكان زماني، وظلت ماضية شرعته
ذو القريب:

على حافة الليل/ أسير وحدي/ إلى القصيدة
يبعثي خطري/ سباقتي صديائي
فلس غير الشعر بلسم للروح، وليس غير الشعر ماء
يروى صدى الروح، وعشق الجسد، وليس غير الشعر
عكازاً ضوئياً في ليل العيون. لأن الليل دف بها
وخب، واستدل، وضيق الخناش، وسد المنافق في
وهكين أم مرجى:

ها أنا أعتبر ليل من رماد/ إلى ليل من حديم
أرسيل مهدي المشهد/ بين مارتين/ أو آدم
وكان اليأس العام، اليأس الطويل، فتن في جسدنا
المنهوك الذي تقضيه سهام طائشة، وتسرب كأفعوان
الموت المتصارع إلى الروح، فتنيري قارئة قصيدتها
الأخرى/ لوحتها المكدورة والمكدورة،
مدمرة في إهاب من حكمة سوداء:
أقرأ للسواج المغول جواري
قصص القصيدة الأُخرى:

السهو خطيبتك أيها الزمان/ كل آت يبلغها المحال
كل آت غياب/ لا شيء في الأفق/ غير غرية ناعسة
نهينها من شجع/ فئات أمراء.
وفي صراخ كونوني مبرم وساحق، تتلفض الذات
الندين، راغبة في الرحل، والانتماء من مضاعفها
التاني أي قسيماً الجوانيت، بصيغة أمر حاد. لا مجال

المتولد من الحطب. فيما تدل الرياح، بالجمع، على
الاضطراب والواصل، والعنف الأعمى، بالإفراد.
من جهة أخرى، تتعال الذات على الشعر ملحاً
ومقدا وحبباً حين يعز الحبيب:

قد ينقذ الشعر/ ما تبقى من الأوكسجين في رئة
الأرض/ ويوصل موتي المحبين/ بضع دقائق
كما تنهض القصيدة/ الشعر، واحة، وتخيل يبرى
سوالفه، وخبرة عزاء/ تعال تغسل
من حمي المسافات/ نهج واحة الصمت
تفترش سماء جديدة/ لتخطيط قصيدة تشبع
قصيدة نبرح فيها/ مثل نشاء
مطافي في نهراً/ نعطف الذكريات
وابعد إلى بعض المجامع الشعرية، تطلع
مذبائل الظل رأسها في وجوهها المختلفة:
جاءني يحمل زهوماً في عينيه/ يفحف أي/ أول ما
رأى في الكون/ وأخر ظل يبقي إليه
وفي نص آخر، وفي النيل تفتقر خلايا
تسطر مدني نفسي/ فمن يرتتب تنظاي
وعيدني الكلفة الماضية.
وفي نص آخر:

أيها الظل/ توحى قليلاً لأراي
تحركرلاق/ أو لرافق ما يبي
تمزق قليلاً/ ليخرج نفيء
يرمي الظل في الوprm.
وفي مكان آخر:
انتهني زمن الظل/ إذن/ فكي أيار الظل سرعأ
عن وجه السماء
حتى إن الظل يصير- في تعبير شعري بديع- إلى
بني واقوع، وبقايا شواخص متميزة:
نابول كنام لطلاء/ قلة:
نحيلك/ أيها الظل البالغي.
والإلكام إبراز نصوص شعرية كثيرة عن تمثلات
«الأنا» للظل في دلائله، وكيفيته المختلفة. كما
يمكن فعل الشيء نفسه مع ثمة النار بتقاليد
معانيها ضمن الدوائين الأربعة. لكن المقام لا

265

تزويدي العدد 88 / أكتوبر 2011
تسبباً، تنزيل الذات نحو فعل الخروج من الطريقة والسياج، وتصر على تهشم المرايا، مراكياً الألم حيث يطرق الجسد، ويعد، ويضيف إلى العودة المنخرطة إلى ما كان قبل "السبي"، إلى كامل عقائده وحريته.
(يا آدم... يا المتعدد حولي/ لا تنتظر أخذة
ولا تظل النظر في مرايا (الألم)
ثابت الخطط يمشي إلى الدور المحمول به، إلى أقواس الفرح، إلى تأكيذ الذات، والانتصار لخلائلها
وجيحتها:
(است واحة لأحد)
أو ما بأن غيوما من الأحزان لا تزال ترين على الذات المروحة، بما يعني، على لغة النصوص، كما أن الأظلال يلعب دورا مركزيا وحاكما في إدارة الدلال، وتفتيت أوراق الخبط:
(انها العابرة دوماً في الرياح/ لشيء معي/
سوي جوي/ وجدبع جوازي/ بقات من شجر
المصمت،
لكنها تحمل المرايا في ليل الذناب، فاتحة الطريق إلى ما يتمع من هناك. بعيدا في آخر النفق: لعل هيبوب للألم والهواء
(فتى مرايا/ إلى حيث/ بدعناي هواي)
معينة بإصرار أنها ليست ظالا أحد
لطست ظال لأحد/ أو جوع فرح/ أو كرك ذاكرتي للريح أرسم استعدادات الدنى للجسد الحرير/ أغطي حفر الليل بالنساء/ تهوي الفراشات/ تحرث الضوء حولي/ يحتني الهواء لي/ كي أسرى إلى الغد.
نعم، إن الذات متوجهة من الغد، وما يهجم به صور دواخلها، وشكوكها، ومرارة خيباتها، إذ يقدر ما خبر حيال الحداد، بقدر ما تعزز لحن الشجع، على رغم دواعي نفسها للرقص:
(أنا المسافرة/ نحو الأعماي/ كأنها عاشقة/ أخلع حروف الجما/ عن ثنايا القصيدة/ أفرش/ حلم
الفرح/ وأدعويني للرقص.
)
للتردد فيه:
يا امرأة/ تقيم في جسري/ تملاةً بالأسرار/ تطرز حواشي/ رحلي من جسري/ أفيقني خارجي/ ليست من هذا الرمان
فكان المرأة، وهي تجلو المظهر البراعي للذات، للوجه والقسامات، والجسد في كليته، إنما تنتمى عميقا إلى الدواخل، بعيدة الذات إلى وعيها المروحة منها، وإلى ضرورة أن تقول كلماتها، واضحة جدا للحرب المجح، مستحثة حقيقة الوجود الإنسان، على أن يقول رعباتها، وذوبانها، وحريتها، وكرامته المهدية.
قلم بعد الصمت، ممكننا في ظل الاستغاثة، والتعديب، والقصيدة على الحق في الكلام، والتهييش والأنباء:
خذي طبكي/ وصمتلك/ جنهر الخجل فكك/ أفيقني خارجي/ هيدي ذي غيومك في حاشية الصخر.
هنا... أفيقني أفيقني الجسد
اكتبني، بداء الشمس/ أرقسي حول المرايا/ أصري بكحل/ سائر دوازن الصمت فكك/ أعتني كم أنت/
سيدة/ حين تشائين.
وليس أول على ذهب ذات النهوض، وقلة ذات اليد لجسد منجوب، ومنشور للنسان أكثر من ماهية
ب_aff: (الفراء) في منتهى هشامته، وتوقف
الأبلى أو الصوفي إلى الاحتراق:
أنا دليل الذهول/ أنت السراب/ أختار أن أكون
الفراءة/ وتكون الضوء/ فيني بعض هذا الطريق.../
طقيني بداية فيها النهاية:
هذا المعنى، يصبح الاتخاذ وجوديا بامتياز، مُوقفًا، ومومع، به لا قدرا مقدرا، فكان الذات المهوضة، وقد نازحتها الرماح، وتكسر عليها النصال، توحد- في أعقاب الدراجات، بالنار المطهرة القيامية، تماما كالمصنول الذي يتوهج
وبعيد بالذيل بما هي جوهر科尔.
وِتّبقي التجربة الشعرية على خط الدمالة مستمرة جارحاً يبني بنضج تعري فرعن من خلال دوان:
(أي ذكرت كفكك)، في نص (ظل الغائب) الطويل
أُفِقَتْ من محبة وعشق خالصينٍ للمحبوب الذي
لم يُرغَب، ولم يكن أهلاً لهذه العاطفة الغامرة. لنأقرأ
أَفْحِيَت غِيْمَةٍ في عيني/ كي أرى مطرًا/ أُفِقَت
نحالة في الكلام/ كي أسأل عسا
عريت رأسي/ كي أشرق فيك
أشعلت دمي/ كي أكَر.
أما بعد: فإننا نخلص من كل هذا، إلى اعتبار
العلاقة ثريا ماجدولي الشعريّة، تجربة معتبرة
من حيث جمالها، وعذوبةها، ووقوعها الأليم في
النحو الملتقية، وهو الواقع المنبج من عمقة
الأنثولوجيا، ومتعاتها المخصصة، وصدفتها
الفنى. فنحن لا نتحدث عن تجربةٍ لغوية متسمة
مع تجربة حيائية لحظة لحظة.就业岗位 أُتَرَأَد ما
يُوقَع في اليوه أنها سيرة الشاعرة الذاتية، وقد
تُوْسَّعَتِها اللغة، وسما بها الخيالاً، وترحلت بذكاء
وتحمله من عين الجارحة إلى عين الروح. بعد
انهيارها في مجموع التحولات والمكابدات التي
كانت ذات مساحة لها. ما أعنيها هو أن النص
الشعري يختصر النص الواقع، متبناياً ومتكناً
حتى لا مجال إلى لحم الذات بالواقع، إذ أن التفكير
في نقل الحياية الحياتية إلى اللغة، يُبْدِعُ - منذ
المرحله- مساحة زمنية وجمالية بينهما. ويحك
أخيكوا معيقاً ينعمل في أثناء الحبجر بأعمال
المجان. ويَغْطِيْ بمتناولات النسيان، على رغم أن
الفكرة الشعرية التي تتفق في أهتزة اللغة، توجي
الحياة الشعريّة التي تتفق في أهتزة الحياة، توجي
الابهري، لا يمكن أن يكون إلا تفكير المراه، لأن
المراه عين على الذات، عين فضاحة وواضحة،
ووجد ميل اعتلاهاً، ودخالها، وهو ما تحقق
للنحو الملتقية، والمحتضرة، والذات المستكيلة التي
أريد لها الصمت والمحو.
فلنتشارك فوقي/ حتى تسبب وجه الصباح/ مداد
تكاثر في نأكرتي/ حتى عملي/ لا تطاع يا قلب
هذا الخريف/ إذا أنتَ في القصور/ وأنتَ يا أنا
أنا/ كأُسَك الأخرة/ وأكرسي يا أنا/ مراياك كله.
ومن ثم، يصبح فعل التكثير فعلاً ووجوديّاً باستثناء
كلاً، غفلة استغدادةً للصوت المعد، والحلم
المصادر، والجد، ونحو نظرية المروح، والمروح
الموضوعية، ورفق مزاجية باتريوية
غامضة، مُتَشِبَّهة وطاغية.
لكن الذات يغلبها الجُسور هذا، وهي تنادي الليل
أن يُضِنِّيها (أضنيها أنها الليل) على عكس أبها
الروحيّ الشاعر أبو قاس الحمداني الذي أضَاء
ليله: أي: أَنْحَلِه وأَسْقَطَهُ. لم تستطع الفكاك من
سِدِمَة اللحجة، من بياض المابين، من مزق البروز
إذ تدُخَّلَ اللحنة، وتَدُخَّل مَحْرَة المحو، وَتَقَّيم في
الدم. فكيف تستقيم الإقامة في الدم، والمحمد
لا قبل- لا أُتَرَأَد، ولا فَلَتَكْفَر. لا يَجَس ولا ذلك. بيد أن...
الدم لا لغة، ولا تفكير. لا يَجَس ولا ذلك. بيد أن...
الشعر الذي يُعدَم لبيضَيِّ وَخوجاً بالقوة،
وكبَنوة في فَوْزِيِّ التلاشي، واستيالاً للخدمة في
﴿مَشَيْمَةُ الْعَظْمِ وَالْأَتْمَامُ.﴾
لا أفْكَر/ لا أَحْكِم/ كأني جدار/ لا أَتَقَرَّز
شيئناً/ ولا أَتَقَرَّز/ لا تتح الصاصفر على يدي/
لا تبني أحلامها في دمي/ لا أحتاج إلى أرض
الأفْكَر/ ولا أحتاج إلى سماء لأخير/ لا مكان لي/
لا زمان.
فحتى الذهان كله، وهي ذراح صدق لا تموزه-
إلى الآخر المحتضر، لم تكن شفيعهم على ما
الخطاب المزروعي
في «لعنَة الأمِكَّنة». تساؤلات الحكاية

محمد سيف الرحبى

يُناوَل الخاطب المزروعي قارئه مجموعته القصصية «لعنَة الأمِكَّنة» بما أسماها «استهداء» أحد مكتبة جوهر برفش حيث يقول: "أنا لم أربم أي عقد مع أحد لكي أكتب جيداً"، كأنه يطلب قارئه بأن الكتابة الجيدة ليست واجبة، وما تختصه مجموعته من نصوص قصصية قابلة لذلك الاحتمال، إن كان القارئ لا تعجبه (أو غير معنِّي) بالتفاصيل الملتفة بين دفتي المجموعة الصادرة عن دار نينوى.

يجمع الظروف ملامح مجموعته في الإهداء حيث يقدهم إلى نافذة التي تشبه أبواب البكاء في زمن القحط استدراك باعتبار عن فجعة سببها لها في وردها إلى «جنون اللحظة لا أكثر» فاستوح النصوص على تلألأل البكاء والفعالية والجوانب، مبدأها «خطوات لزوجة الفرح» ويتذكرها «هدوء بغيض»، وبين المبتدأ والخفي عنوان دال على فجعة وحزن وجنون، متوزع المروت على تفصيل الحكايات إن لم يسكن العنوان الدال في أغلب الحالات عليها، قد «أنا» السارد، و"ذات" المخاطب متصفة في مجمل النصوص بالجنون، والحالة العامة لأجزاء الحكايات فاقتها لرشدها.

ينطلق الخاطب المزروعي في أغلب نصوص مجموعته «لعنَة الأمِكَّنة» من حالة فرار هائلة تتحدث فيها ذات المؤلف مع ذوات الشخصيات التي تبدو واحدة تتحدث بصوت واحد فغالب عليها

التوزيع، والمعاناة مع الوجود والموجودات، فهي في مواجهة دائمة مع التنافس المتسع أمامها، ولا راحة إلا المروت كخليج دائم من الفجعة والإحساس المرير تذكر راحلين، أخذهم الموت، أوالفراق "عيدًا عن الكون الثائِف.

الوجود من حول الكاتب / السارد ممثُّل على بكانيات وفقي، فالمؤلف هو البطل الدائم في جميع النصوص، بحيث يقرأ المؤر هذه المجموعة ويرى الكاتب فارداً أرديته كمظل أوعده، هو بطل الحكايات، أو من يتحدث إليها، أو يتحدث باسمها، أو يرصد علاقة معها بواسطة تجلب تأملية، تلبية شخصية معينة، كالحلاق (مثلا) في نص لعنَة الأمِكَّنة الحامل عنوان المجموعة.
بشكل مبشر ليشير إليتنا بين قوسين إلى أن التفاصيل الذي يدعي أنه ضائع الكبار من بنات القرية موضعنا (بالمناسبة إنه عيني، ولكن لديه أكثر من أربعة وخمسين مبين ذكر وأنثى).

القصة التقنية فنية (وبيضة المبنى الساردة للأدوار) غالبًا في نصوص لغة الخطاب المزروعي، هي في لحنتين معاينة، وأخرى يحتمل أن تكون مرة إنها عاجزة، حيث تتطور المتكرر الفتق بطريقة أو بأخرى. لا تخلو مجموعة من مفردات متعددة بين الموت والجبر، والعناوين المفتوحة تجاه لغاتها، مستفيدة من قاموس يميل دوما لصالح لفظاء السجائر (المتكررة، كاللغات) والبيضاء والقياس والديدان وعظام الأرواح.

مع ذلك تعاون الوحدة والتآزر الداخلي تراوح نصوص المجموعة (اللغة الأمكنة) حيث تحاول أبوب الأساتذة عن الحزن والوجود، وعثرة الحياة، وعند الذين رحلا، الموت، المقبرة / القبر، الأرواح... المفردات المحفزة لإطلاق مزيد من الألم الكائن المتعدد في عالمه، ليس على حذ التهبة، يعبّر عنها نص البوسر وهو يهدد له فاتحة أبوب الأساتذة عن الحزن والوجود، وعثرة الحياة، وعن الذين رحلوا، الموت، المقبرة / القبر، الأرواح... المفردات المحفزة لإطلاق مزيد من الألم الكائن المتعدد في عالمه، ليس على حذ التهبة، يعبّر عنها نص البوسر وهو يهدد له فاتحة أبوب الأساتذة عن الحزن والوجود، وعثرة الحياة، وعن الذين رحلوا، الموت، المقبرة / القبر، الأرواح... المفردات المحفزة لإطلاق مزيد من الألم الكائن المتعدد في عالمه، ليس على حذ التهبة، يعبّر عنها نص البوسر وهو يهدد له فاتحة أبوب الأساتذة عن الحزن والوجود، وعثرة الحياة، وعن الذين رحلوا، الموت، المقبرة / القبر، الأرواح... المفردات المحفزة لإطلاق مزيد من الألم الكائن المتعدد في عالمه، ليس على حذ التهبة، يعبّر عنها نص البوسر وهو يهدد له فاتحة أبوب الأساتذة عن الحزن والوجود، وعثرة الحياة، وعن الذين رحلوا، الموت، المقبرة / القبر، الأرواح... المفردات المحفزة لإطلاق مزيد من الألم الكائن المتعدد في عالمه، ليس على حذ التهبة، يعبّر عنها نص البوسر وهو يهدد له فاتحة أبوب الأساتذة عن الحزن والوجود، وعثرة الحياة، وعن الذين رحلوا، الموت، المقبرة / القبر، الأرواح... المفردات المحفزة لإطلاق مزيد من الألم الكائن المتعدد في عالمه، ليس على حذ التهبة، يعبّر عنها نص البوسر وهو يهدد له.

يمكننا أن نلاحظ أن الشعراوي يشير إلى انتقال النموذج من القصيدة في النص إلى الشعراوي بالمجموعة، حيث كتبته بنفس القصيدة. معنى لا معنى، وفي الأدب المعاصر فإن تأتي الأفكار أصبح مشجعًا تتعلق بها الذاتيات والخطوات وما لا اس. كأن نلاحظ على ذلك ما نجدنا في مطلع نص ذاك النموذج الشاشة إذ تأتي الجملة: "أيها الغائب الحاضر... ماذا تبدو دعوات النوارس... يمر الحزن في جسدي" (ص 54). يحاول في هذا النص الدفاع عن اندفاعه للكتابة بالشعر بنفيه كونه شاعرا، وكتابته بلحن موجع:

- إذا شعرت دائما بحب عين الحزن والألم؟
- لأنني لست شاعرا، بل تابوتي؟

هذا التبشير قد لا يغلي الشعراوي، لكنه يؤكد حقا على "تابوتية" تتنازل عنها سائر قصص المجموعة (أو نصوصها).

وفي قصة قرية التفاؤل وما حدث لها يتدخل...
في نص «عندما سرت في جنائزي» يتخذ من فكرة صغيرة دخولاً لتدمير نص نسائي، وضعه على لسان أبي سعيد، مما يجعل «النص القصصي» أمانة نقل القص الأ.MaxValue والشاعرية القصص أولاً وأخيراً.

يفتح نص «دموع وأشياء أخرى» بجمل شرعية مباشرة «أيها الفرح المتمرر أين، متي يأتي فصل حصادك بمثل هذا القلب المدحور على الوديان؟» (ص 39) لكن تبقى لغة القص في هذا النص أكثر وضوحًا، خروجًا إلى حكاية الآخر، مصعود الذي يبيع وسيلة الفرجة الوحيدة في البيت ليشتري خروج العيد فيحتفل فرحة لأطفاله الأربعة. يقع الكاتب في نطق في حينما يدخل اسم حمدان، بديل من مصعود، وهو يصف دخول الأب على أطفاله النائمين بانتظار العشاء، وفي آخر كلمات القصة يقدم الكاتب صفة مصعود، حيث الدموع التي لا تنزل أبداً من عينيه الوحيدة» (ص 53).

النصوص مبنية على حلم، يعرض تفاصيل الكيماوية (أو رؤية الكاتب للوجود) في حزمة من الكوابيس المرتبطة بالموت والجهل، في نص قرينة النطق وما حدث لها» بدأ بجملة «وأنا في الحال كنت أحلم» (ص 31)، يتدخل أحياناً ليخلق على مشاهد الحلم / الكابوس، مع نزوءه إلى إلياس المشهد غرائبية التشبيه كقوله: «كأني أتحمس في رحم عجز تحضر» (ص 32) البطل الهارب إلى البحر، المتخن بأخلاءه وكوابيسه التي تلبسها برازين الوحدة إلى ذاكرته، المشغولة بالأمس، المتعبد باليوم.


تستدعي النصوص شخصيات تبني عليها سلام خروجها من حالات الوحدة والإحساس المنفرد بالأحداث، النص الأول «خطوات للفرجة» يدور في حلقات مفرغة نرى فيها جمال عبد الناصر وجانتانستيا بشور ورواية الأم لمكسيم غوركى وعندز القبس، في منولوجات تخلية الطينيات بكرهية أقرب إلى الخطاب المباشر منها للغة القصة القصيرة، وبها مقطع عنونه المنزوري بـ«الرمح الأخير» دال على أنه ليس معيناً بالكلمة التي وضعها على غلاف المجموعة حيث أوضح أنها «قصص» فالمقطع هو نص شعري نثر:

أشقر بخطواتي المجنونة
أخطأها على جمجمة الرمال
أنقل مرة أخرى
لداخل خيمة هذا الليل» (ص 15).

وفي نصوص أخرى يعمد المزروعي إلى تجديد نصوصه التي أرادها قصصية مسؤولة تقدم شاعريته، كما يتضح جلياً في نص مجلة الزمن الآتي: «يا حزيني الجميل اعطني، اجعلني انطلق إلى السهول الخضراء، اتركني أمرع وجهي في المشاهير، أقلب وجهي في نورها. كله شيء يتفقد في سماء المكفرة وأنا أرمي جوني على وجهه» (ص 34)، حتى اللحظات المرتبطة بالحب والألوان الخضراء لا تخرج عن دائرة الحزن والسماء المكفرة وصولاً إلى الجنون.
ليست مجدلا الزمن الماضي (السيدة العذراء مريم أو المسيح عليه السلام)، بل هي للإله.
المتبادلة مع صوت الداخل، المسحورة، بجمع مريم (أم المسيح) بِمَرْحَمَة أن عيسى ليس ابنها (مثلما يقول الماضي) لكنه الحبيب (المحب).

كما يريد الزمن الآتي، يقاتلها، ليتخذهها (أتيها الحارة ببطاريتها المزينة) زمن المشردين» (ص 29).

في اللحظات التي يقترب فيها الخطاب المزروعي من القصة يشكل عالمًا جميلًا وحالمًا، كمقطع من قصة «النزاع» حيث «الريحان» يسرد كيف نبت وسط الحكاية بعد ملايين السنين من الطوفان زهرة ريحان، مذكراً قريته الجميلة.

تشرّب أبنها، إنهما لا بد للحزن أن يظل، وَهَناك جلّان، دلالة الولادة / الطفولة. من النص الأول يختلف الكتاب، «الريحان حبيبي، بُني الكتب الرائع» ص 16، وهي الطفولة في قصة هذا الليل ما أطلها التي أهدافا لغاس كشف في كأنها أبّنة الشهيد، انظاره الأبدية يشبه انظار

جلان لأبها الذي أخذوه وعده، تقول النصون المثمنة تتحول الحكاية إلى حوار، مع الأحزن / الحبيب / الأخرى أياً كانت صفتها، الأنا الحاضرة دوماً. أنا الكتاب تعرض رؤاه عن العالم دون الحاجة إلى القص، بالضرورة. تشكيل للقرعة الشعرية للغاية، وهي تقدم نفسها ضمن حوارية الشخص وعلاقاتهم المشابكة مع القرين من حولهم.

- هما ارقي بحروف الفارغة.
- سطري الروح بنشوة الموت والخلود الأزلية.

ونحن نترك سحابة بيضاء بين غيابي الواقع.
- تملأ أكثر.  اجري حديثينا بكلاك الندى.
- لنزح إلى الأماكن. هيه يا حبيبي، إنها لعبة
الفراشة. لعبة الاحترق الأبدية. لعبة الموت
المتضرع في سديم الأبدية.

 أما لا تنتهي هذياناتي أبدا يا حبيبي إلا عندما
تكتئب اللعبة التي ورثنتي فيها. (ص 4).

يهد المزروعي ضفة أطر فرويته
الشعرية (كده) وبينيها بسيطين يختلفان
عنها يأتي البحر كرديف للموت ينفي الحكاية،
والعوارية تكأ تشتطخب في نص نورس البحر،
الحوار الشفسي الباحث عن معنى أو لا
معنى لما له معنى، يمتزج الواقع بالحلم في
هذين القصتين أو في غيرهما من القصص، إنما يعبر
عن بعض واضح حين يقول "ختلخ الأشياء
المكانية بالميتافيزيقية" مقروها حاليته بموضوع
تام "كانت الروح تبحث عن كشف تأتي إليه".
(ص 5).

ومن الحوار بين ذاتين (أو ذات واحدة)
يصل المثد في نهاية نص شاطئية ساعية
دوامًا إلى إحداث الدهشة حيث أنها "صرخت حتى
تحولت نورة طارت على السرب" (ص 10).

من العادي بحوار المزروعي أن يزرع في حقول
الكتابة ما هو غير عادي، القول أن التفاصيل
الصغيرة في حياتنا قابلة لتكون حروفاً، يحيدها
كاتب ما إلى تدوينات كتابية ليس ضروريا
القول أن لها اسمها محدداً، أو أنها تشترط عقدا
مع القارئ لكتابة جيدة، مثلما قال الاستهداء
الأول.
لينة كريدية في "خان زادة" 
مهاشمة الكائن في حفل الموجود

محمد الغزي

ثمة رسالة تنطوي عليه رواية لينة كريدية الموسومة بـ"خان زادة"، تريد أن تبلغها إلى القارئ بطرق قصيرة مقنعة. وأننا لا نستطيع أن نغيب الفرط عن الزمن والنساء في الكتب، لكن النثر الذي لا نستطيع فيه أن نصمّم الآذان عن نداء الحياة.

كل حكاية الرواية تتجسّد في هذه الرسالة وكذلك كل شخصيتها وأحداثها، لكن الرواية شهادة على الزمن حيث كل شيء، لكنها الشهادة على المراء يصرّ على مقاوته، على إمساكه من قربنا، وإيمان في مواتنة.

و إنما لامرأة دلالات أن تستخدم رواية "خان زادة"، ضمير المتكّلم المفرد، وهذا الضمير جعل الرواية تتلقت في ذهن القارئ، بالسيرة الذاتية، والرواية تتلقت بالكشف، والشخصيات المتخللّة بالشخصيات الواقعية. وهنا ما دفع الكاتبة إلى أن توضح في الحوكمة التي أجريت مع المثقفين أن "الرواية ليست سيرتها الذاتية، لأنها ليست خمسينية ولا مدخنة، والقصة ممكن أن تحدث مع أيّة مراهقة في العالم" مضيفة "يمكن أن تحتوي الرواية أخبار عن بعض الأشخاص في عائلتي، لكنها محرفة ومصبوبة في قالب مختلف، والأحداث والشخصيات ليست سورياً، وبالتالي قد تتعلق على أيّان مني يعيش، يحصو ويفكر، لكن ليس بالضرورة أني شخصياً".

إن هذا الانتشار ما كان ليفتح لرواهد لينة كريدية ضمير الغربة، على سبيل المثال، فهو أدل إلى الحياد، لأنه من الضرورات التي تجعل العالم المتخيل بينها من العالم الواقع، والسارد مني عن الكاتب، بيد أن الكاتبة تقصّدت، في اعتقالها، هذا الانتشار لتحليله، وعن وهي عادة، الحدواد بين الكائن والمحتمل على حد تعبير أرسطو، أو بين الواقعية والمتخيل على
أما الشخصية الثالثة التي قامت عليها هذه الرواية فهي شخصيَّة الازواج التي خرجت، هي أيضًا، من ساحة النضال السياسي ممزوجة، ومضطهدة. وهى على مشارف الخمسين، تستغرق أخر ما تبقى في كأس الجسد من لذائذ ومتع، باحثة عن عزاء لا يكون.

كانت الازواج تتناغم، مثل جبهان، إلى اليسار، وكانت تناضل من أجل قيايم وطن عربي واحد، يحدده حتى حدود الحلم، لكنها احتاجت، بعد انتشال هذا الحلم، أن تتكيف على نفسها تستعدين في علدها الفارقة، هزاؤها وانكساراتها، مستمرة، من حين إلى آخر، جسديها حتى يواكبها في رحلة البحث عن متعة محتملة!! هذه الشخصيات الثلاث جد شخصيات أخرى لعلَّها شخصية خفية رائعة، عمة الازواج التي ظلت عانانا تحت دافع جميع، وشخصية الفم الأساند الذي عاش حياته بالطول والعرض، مغزدا

خرج السبب.

لكن الازواج تظلل كل ذي رواية الصديقات الثلاث، اللاتي خرج من همومات من تجاريم محاطة بالناطقية والسياسة، ويقين أن أنعه في وحدهن يقاومون زمنها ضاربا، يحاولون، دون جدوى، مساعيهم والانصار عليه، هولاء الصديقات فقدن كل ذهين، ينحرفون في العالم نظرًا أرباب، يتجوس... أجل لقد تتكيف عن كل التفاعلات الأيديولوجية المدمرة التي كانت تلقي عليها الاحتفال بالازواج، وتوفهم بإمكان قيام عالم جيد على أناس عاقل قيمن... وعندن الأصدار، مشتركة بالجريج، يبحثون في كلها عن بعض العزاء.

في هذا السياق تنتفض الرواية بعض خصائص المكترات، وسلسة ذاتية، وتلوى الذات، إلى سرد لذاتها. فالكتابة هنا هي، قبل كل شيء، كتابة للداخل، إقصاء عن غياث الشعور، تصوير لما تبقى راسحا في الروح بعد ما طوا النسيان كل شيء. ولمَا كان الزمن هو زمن الازواج الذي يختلف عن الزمن الموضوعي اختلافًا تامًا، فقد كان، داخل الرواية، يتباهى ويحقق، بيد ويد وقدم، بلوب حوال نفسه ويتشنَّج. هذا الزمن لا يستمد منطقه من الخارج، وأنما

هكذا تحرك الرواية في تلك المنطقة الغامضة التي ينطلق فيها أكثر من جنس أدبي، أكثر من طريقة في تصريف القول، أكثر من أسلوب في إنشاء الكلام.

في هذه الرواية شيء من تدفق الحرف الذاتي وشيء من إيقاع السطر، وشيء من تقطيع السينمائي، وشيء من توتر الدراما... ثم جمع ذكُّي بين هذه المناظر في ساحة من القول المحدود. لهذا تحاورنا الأجسام بأننا إزان مادة وظفت أكثر من أسلوب لتنجز عالمها المحتمل. أنا إزان رواية لا تقلع عن تعداد الأصوات، بما أن الصوت المهمي هو الصوت الازواج بضعة طلارات على كل الأصوات الأخرى، و، إذاً عزل على تعداد الأصوات وتنوّع طريق تصريف السرد.

تقوم هذه الرواية على عدد من الشخصيات أهمها: جبهان، هذه المرأة التي كانت تتحب وترى بعض الوقائع، فاذا بها تتحول، من مارسات سرتية كانت ترى وجه جمال عبد الناصر على صفحة القمر إلى امرأة متصبحة إلى طائفة ونحو، فيهما الأولي ولد من رحم بيرات اليسار والفصائل الفلسطينية، والمد الناصري، أما جبهان الثانية فقد ولت من رحم بيرات اليسار، وإنكسارات المثلي، وكأنه الأحزاب السياسية.

لا شيء يجمع بين هاتين نسرين، فهما مختلفان إلى حد النانف، إلى حد التنافس، لانهما تنتميان إلى عنصرين متشابهين، إلى مصائر متشابهة.

من الشخصيات الأخرى التي قامت عليها هذه الرواية، شخصية «روعة» التي أثرت أن تنقص إلى مقتضيات الأزمة والانصهار في بوقة، أمها ولد حماتها ويناد حماتها، لم تكن «روعة» مغامرة مثل جبهان، ولم تخرج في الهبة مظاهرة في عز الحماية السياسية، لكنها كانت تكتفي بالانتظار على شرفة المنزل، بمأثورتها الذهبية، والخشية من إصابة ورفقتهما.

لكن هذه الشخصية التي تنتمي حياة كانت تجر وزاءها، مهما تلقىها، مازال جروح فاغرة نازفة، وقد تعرضت في سني طولها الأولى، إلى اعتداءين تركا في روحها الذهنية أثرا عميقا لم تتح الأعين.
تقويض، ويجعل ما تحدث تضيء هذا أكثر ما يضيء في استضافة الرؤية لطفلاتها داخل هذه المدينة المتوئمة خلف السرايا... وأسرارها.

الرواية استعداد لهذه المرحلة، أحلامها، وأساطيرها ورؤاها. لكأن الزاوية اتخذت من هذه الطفولة درعاً تعلمه في وجه الزمن لكونها أثرادها حضناً يحتميه به من ضرائب السنوات تندم.

في هذا السياق كتبته لينة كريدية صفحات من الأدب الرقيق بعد أن استعادت عيني الطفولة التي كانت:

"كان لدي آدمان مطلق بأن الله يخلق كل يوم كره من النار، الشمس. ويليها إليها لنheritsنا. وتفننا ثمّ تسقط هذه الشمس في البحر. لم أستطيع في درس الحضراف أنها الشمس نفسها التي شرق وغيب.
كيف؟ ألا أشاهده تهيي في البحر كل يوم؟
كيف تسقط الشمس في الماء لا تنفي؟ لم تكن الغيوم بالنسبة لأبهر وففزة، حرارة / بل مجرد حلوى غزل البنات صمحتها الله، وكم تنين حرارة أو استعنت أن أقولها. حين ركبت الطائرة لأول مرة لم أبرح الثاقنة لحظة، وتنين الطول الجرحة لا أفق على الغيوم أشعر بها وأكلغها...

لكن الرواية لا تحتمي من الطفولة فحسب وإنما تحتفظ أيضاً بمن الشباب: زمن غيبارا، وعبد الناصر، والسكر العربي، زمن المشروع القومي يدفع الصيدقية الثلاثة إلى القول: "جيلان وروحنا وأنا ئلالتي حلمنا بأننا يوما ما ستعبر حدود العالم العربي من الخليج إلى المحيط من دون حدود أو تأثيرات، بشيارة صغيرة تتناوب على قيادتها، وبحوزتنا عرفي موحده.

هذا الاحتفال بالواضح يوحيك داخل الرواية ازدياد للحاضر حاضر الدولارات يغير العالم، حاضر أطفال غزرة بحرى في القفس الأبيض، حاضر اقتناء الإخوة الفلسطينيين وتنافك المشروع القومي، وحاضر الزمن يفطر كل شئ.

بمشهد... يختلف علي نحو مصق انتصار الزمن تختتم هذه الرواية، مشه الكتب يعمر عن الفلفل، بعد أن قصرت قوامه عن إعانته على ذلك فشل فن كفاءة على نفسه... تماما مثل نبات الرواية.

من الداخل، من التجريبة الدائمة، فهو زمن تخييلي، زمن فني... ومثلما أوضح العديد من النقاد فإن هذا الصرب من الزمن كثيرو ما يحتوي الرواية إلى نقيذ ذي كفاح مجازي، تشدد فيه اليوم وتكتيكات الصرور، والمؤامرة في خان زادة، ليجتذب أن الرواية لا تكتفي بالسرد لتمسح عمالها المتشابه، وإنما تتحجج أيضا على الوصف والبرون والاعتراف، وهذه الصيغة من شأنها أن توفر السرد وتؤجله لتجعل الرواية لا تنهض على صيورة الأحداث فحسب وإنما على كونه النص ينشتا إليها قبل أن ينشتا إلى شيء آخر خارج عنه...

ولما كان الزمن هو زمن الذاتية فإن الرواية تقوم على التدابي، والترويج لا يمكن للزمن الكرونايكي في تغطيته وتبنيه أن يخسّر للزم النفسي الذي يبدو للزمن الأولي وفوضي لا ينظم منطقة متناقز وكان من نتاج من الخطاب، أعداءاً طويلة فيما استغرق زمن القصة ساعات معدودة.

والواقع أن هذه الرواية آثما في نشيد طويل مزجي إلى مكان ورمان مخضوعين. آثما المكان فهو بيروم، وأثما الزمان فهو الزمن. كل سلوك الرواية آثما هي احتفاء ببيروم، ببيروم الجامع العرقي، وسوق، وسط الطول، وآjuries الزنادق، وشغائر الدوم...

من ثمرات الرواية.. بيروم التي تنتهي من بين الأصابع لتصبح مживة ذكرى فيوارا. جد في قصيدة بارحة. ليست بيروم هنا (مكاننا) أو (إطارا للأحداث) وإنما هي شخصية من شخصيات الرواية، بل لم تكن هى أيضاً شخصيتى، وأولاها أن ينظر وترى براء. هذه الرواية لابد أن يلاحظ كيف تتأت الرواية، في العديد من الفصول، سرد سيرة هذه المدينة، في وصف ملامحها، في رصد غزيرة مشارعها. الأمر الذي يعلجنا إلى القول إننا إنشاء الرواية، بهذه الشخصية، كانت آثماً من عناصرها بالخصائص الأخرى.

لكن بيروم التي احتفظ بها الرواية ليست بيروم الحاضر، وإنما هي بيروم الماضي، بيروم التذكير... كأنك فعل السرد في هذه الرواية فلنا بناء لهذه المدينة حجرة. هجرنا، بتنا، حيياً، لابد أن فعل السرد بات تقضي فعل الزمن، إذا كان هذا قوض وابتدأ في السرد يعيد ويجمع، يعيد ما
يحيى المندري

في «طيور الزجاجية»

كتابة الأسئلة عبر السرد

سلiman المعمر

ليس الجدار هو التمثيل أو الكلمة الوحيدة التي لها خصائص تعود في معظم تجربة يحيى سلام المندري. فقائمة أيضا الطيور والأطفال والسرير، والشراب، والليلة، بالإضافة إلى ذلك الإنسان البسيط المهمش الباحث عن كود نور في نفق الحياة المظلم. غير أنه يمكن الاستنتاج عليه - أي على الجدار - بأعتباره في مقارنة تجربة المندري القصصية، ما دامت الجدران هي أول أشكال توظيف الإنسان لحياته بعدا عن فإن طبيعته. حسب الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون، وما دامت الحياة كلها هي المسافة التي يقطعها المرء بين جدران أحدهما أبيض والآخر أسود كذا يخيرنا يحيى ضمنا من خلال عنوان كود قصص مجموعته الأخيرة. ولذا فإن هذه الورقة تحاول جاهدة ما استطاعت تأمل جدران كتابة يحيى الشكلية والمضمونية من خلال تركيزها على «طيور الزجاجية» وتعريفها الجمل على مجموعات يحيى الأخرى، طارحة عددًا من الأسئلة من قبل: ما هي العوالم التي تلت على كتابة المندري وما هي المضامين التي تتكرر لديه من مجموعة أخرى؟ وأي مدى أثر شعفة الفن التشكيلي في كتابته القصصية؟ وأسئلة أخرى يولدها التوغل في موضوع الجدار.

بدأ يحيى المندري كتابة القصة منذ أكثر من عشرين عاماً. وإذا ما تحلينا اليوم أن ثمة جداراً تعلق عليه صور الأسماء البارزة في المشهد القصصي العماني فإنها ليست مجازفة القول.
رُيُش ملون، لها عيان دامتعان: «تحاول لحbled الآن، وقد تناوحت أنفاس الحريِّة أن تكشف دموعها
وتدريجًا وكمفتوحًا: وما دامت لدى أشياء كثيرة
أقوم بها في الخارج/ قلّ لم أحاول حين أُدرِت
بينون حولي الجدران؟!» وحِّق أن تعود إلى
الوراء قليلًا، وتذكر قصّة «المرحة البشرية»
ضمن مجموعة «زاري غابة الأسئلة» التي
شاعر المذنِب أن يضمنها داخل كتاب واحد مع
المجموعة «بيت وحيد في الصحراء» حيث «بُقِّف
الضوء من نيب صغير في الجدار الشفيري»
وبتأمل الهذيان ذرات الغبار المصطبة في بطن
الضوء مكونة عصا ذهبية.
يين أن الجُدران ليست خنشية وحسب، فأن
الثلاثيات سالفة الذكر ستتحول إلى (المتنام، والمدمج، Editing)
في قصة ثانية من الطيور الزجاجية: الأغنية في موجة السمرة. إنها الأم ولها
الصغر ناصر إلى عرس ما في بيت إسمتني كبير
بصير اللون، وما إن تُقَّد الأم ابنها إلى داخل
البيت حتى يشاهد على الجدار لوحة بِها خنجر
وأخيرًا داخلها سيف واضح فتسر بالرُّؤ.*
أهو خوف من الخنجر والسيف أم من الجدار؟!!
شحذياً سارجع الثانية، وسأعد هذا الرأي
بالإتفاقية هناك بعض أقاربها الذين كانوا
من عمرهم، وتجريه بأن جازراً / جداراً كبيراً يُعر
بينهم رُغم مشاركته لهم الْلُعْب واللُعْب والجري.
ثم أنه يتعدى الهروب من هذا الواقع الذي يعذب
فيغْلب عينيه ويخبر خناجر تطهير وتنفرز
في الجدران. تذكر نُشوة الانتصار على هذه
الجدران في الخيال فتفرز تنفيذها في الواقع.
يحب خنجر العرش ينفرز بقوة
شديدة ويمسك بيديه، ويعصرهما بقوة
صارخًا في وجهه أن تأتي، وإذا ما أفضننا أنه
تفتت تأنيبها وصارخًا من المرأة اللتين كانتا
في غرفة العريس، وذهولاً واستعرًا من بقية
الأولاد نخلص إلى أن مزيادًا من الجدران ارتفعت
طريق القصة الشائل والطويل.
دُعوًا إذن للإنسان يحب القصصي، تنتمي
جردان، وتحبي غرفه، وتنصص على ساكنيه،
مرددين مع أنظار سائر أكروبيري: «إذا أطبخ
ما في منزل ليس في أنه يؤثرك أو يدفك، أو في
أنك تملك منه الجدران، ولكن في هذا الذي يضعه
فينها من منزلي العذوبة»

تجييلات الجدار:
أول سطر في الطيور الزجاجية: بحث عن
جردان خنشية هادئة لأن الغطس لا يعكر
صوفي بابليون، وحتى، ويفتق برَّوكَ أرجوحة
في حديقة خضراء طبقها بارد ومليء بالرذاذ.
كانت مرة ما سعت أن يسكته أن ليس سوئ الهدوء
الذي يسبق العاصفة، فذا الفتي في قصة (طائرة
بديد لون السما) سيخرج بعد قليل مع أمه ليس
لبروكَ أرجوحة وللتمرح في خضرة حديقة
بل لانتظار موكب لبِنِي، تمامًا كانتينار وُلِد
الذي غاب منذ سنوات. لا يدُس إذن من أن يخاف
هذا المُتَنَفِّر من عطل المنتظرين الآخرين مقبِل
حفنة من المال يساعد بها أم، هؤلاء الذين
شكلا بجدارًا يستغله من الروية «أخذ يبحث عن
منفذ لرؤية الموكب، كان الناس مثل أبحان
رصت على العُمر» (ص 1). هذه الثلاثين (أبياء)
الفتقة والأم والأحرار الخصشي) ستتكرر بعد قليل في
قصة أخرى هي «إبْنُها» وعلها ليست مصادفة
أيضاً حضور الجدران الخشبية منذ السطر الأول
في القصة. ثم امرأة تَتَرَحش على السرير، أسرة حبيبة الجدران التي يغلقها عليها
هذا الزوج المطهري بعقل أسد كبير، غير أن
الفتي، ويتزوج من أمه المعطوفة مع هذه
المرأة، سيسهر الجدار الشفيري ركلاً ويدفخ به
تجميعًا وصولًا إلى صنع فتحة كافية لمرور
المرأة التي كانت مثل حيام جريحة وضعيفة
ووهيدة تنتظر تفتح باب القفص، حيامًا لها
276
نُزوى المعدد 68 / أكتوبر 2011
مليئة بالأدب، وذلك فالمدينة تكاد تخلو من الأسرار. إلا تلك الأسرار التي تقال بالإنحلال، ولكن حتى يمكن التلخيص عليها بطريقة جا حم هنري بارروس: النظر من خلال ثقب جدار زجاجية مقفل، ينعشاند الشاهد وينتبث منها شكوكا وحزنها لأم الفتي. ولم ادن تلك النطق في الجدران ما علن أحد شيئا عن معاناة تلك المرأة، وما تم إنقاذها. فما أجمل الجدران التي تساعدنا على رؤية الآخر والتعامل معه لا أجمل ولا أبلا من معنى هذا الاسم، تلك التي تقوم مقام المرأة في تقنيتنا كما نحن بلا أي نوحة أو محاولات تجديد. هذا إذا إذ يضع اللحقون ماريا زجاجية على الجدران أمام زبائنهم؟! لم تقل قصة جدار زجاجة هذا مباشرة، ولكن كان كأنها حديث يطلبها أثناء اعتلاه الكرسي لأداء دوره في العلاقة بعد انتظار قصص في قراءة كتاب كان لأفلا حديث عن زميله الذي لم يطلب الكتاب ليقضي به ما تبقى له من وقت الانتظار تزكيا مع المتظرين يحدثون في الحيطان، الحيطان هذه أعم، فلا كون البحجة لكتاب لتنظر إلى أنفسنا بنفسه. وعندما نتأمل ذواتنا فإن أسئلة كثيرة تتظجر في داخلنا دون أن تنتظر الإجابة، تمامًا كما تفعل الكتاب الإبداعية بشكل عام. وكتابة المنذر بوجه خاص.

كتابة الأسئلة:
لا أبالغ إن قال إن كتابة يحيى هي كتابة الأسئلة بامتياز. لقد دأب على طرح الأسئلة التي تبدو في ظاهرها بريئة، ولكنها ليست كذلك في العمق. إنها أسئلة تحرض على التأمل في وجهه وانتصرت عليه، فمثلما ترتفع في وجهنا نحن قراء "الطبر الزجاجية"، فضلا إلى الجدران الخشبية والإسلامية تشمخ كذلك جدار زجاجية مقفل، ينعشاند الشاهد وينتبث منها شكوكا وحزنها لأم الفتي. لم يجرح اللحظ القصير الأمي بالشيط الذي قدمه له أحد الآخرين، ما يعني أن حياة البطل ستتغير بلا شك إلى الأفضل، ولكن موظف البند القابع خلف الباب زجاجي يصمد في البداية أن هذا الشيط لا يحزن صرف من بند آخر تجده في الخراب، ثم ستستلمه موقعة أخرى في بند آخر ومن خلف نفس الجدار زجاجي بأن قيمة الشيط لا تتعدي العنصرة البالية! أما هذه القلق في طريق الحكم، ولكن المفارقة أن الجدار هو أيضا الحكم. هذا الرجل البسيط يضع ضمن مخطوطاته بعد أن يسلم البلغ الذي ظله كبيراً أن يขน صور بيته، أن يقيم جداراً يستهويه ويوحدهم من الصوص والمتطلعين. بين أن هذا الجدار الأسري لين يقوم الآن بسبب الجدار الزجاجي! وإذا كان الجدار حلاً في "سر الورقة" فان سيتحول بقعة كاتب إلى سف في وجه الحكم في "الباب الزجاجي". ففي أثناء انتظار البطل الفتير المدعم الباتح عن عمل لسوق جدار الإشغال الذي يفصله عن مقابلة المدير العام ليحبيه بطل وظيفة، يجلس على المقدع الجليدي أمام الكرتينة "واشغلف في التحقيق في المكان، ثم أخذ يبتكر النظارات ناحية وجه المرأة الذي اعتبره عذبة، والقطة الزاهية التي تلقع عنه، كاد يجري على الحلم بالنوم معها، لكنه ترد، فقد تذكر مشاكله التي تسبب مداخل أحلامه بجدران قوية... الجدران تمنع الإنسان من محرم الحلم هذا، وللتكافع به xửبسته في قصة أخرى من مجرد الكلام، "فهو يعرف أن الأصوات تسخر من خلال الجدران بسهولة، تنتشر مع الهواء وتفخض في الأذان كأسهم..."
البيئة والكلمة:

وما دمنا نتحدث عن الرسوم على الجدار فان هذا يجلينا إلى ثمة لطالما برزت موضوعات تجريدية في اعلامي الم📸ّر أجدا واصابتها واللومة
في الكتابة القصصية، ولعل ما كان يجلي الذي صرح ذات يوم بأننا التنبؤ او تحاول أن يكون غالباً تشكيلياً فشل
سيضم من فرق ما تم التحدث عن هذه اللغة
في كتابه وشخصيته ما كنت أشعر بها هذا ولا
ارتباطها بثيقة هذه الورقة وهي الجدار. وعلى
أية حال سواء نهج المدرسي أم فشل في أن يصبح
غالباً تشكيلياً فان النموذج من نصوصه
القصصية ما لا تجسيد عبارة ميشيل فوكر
في "الأكلة والأشياء" من أن البيئة والكلمة
 يستطيع أن يتداخل مع ما نتهي إليه تشكيل
من يترجم القراءة نصاً واحداً. ورثت اللوحة
التشيكيكية الأدبية في "ليلة الخفورة" كما رأينا
قبل قليل. وكان لها دور كذلك في قصة "من
جدار أبيض إلى جدار أسود" التي يستعرض فيها
المدرسي الرسام العالمي سفادور. إلى صالحة
الانفتاح بالمشتق، فعبر عن هذا الأخير بقعة
فح في وجه المجالس وفي الجدار، ولعلها
نفس قطعة الفحم التي استخدمها سلمان في
"نادئ اللوحة" عندما كان طفلاً، "يرسم على
جدار البيوت أشكالاً كبيرة جداً ليس لها وجود
شبيهًا بكتابها وكثيراً ما يכתוב فيها شعر
في سنوات قادمة"، غير أن الملاحظات الجوهرية هنا أنه
كلما قدمت تجريدية بحبي المذكري القصصية
الأم، كلما راجع الحوارات التشكيكية للفن، أو
إنظر خلفها في خلفية المشهد. مجموعة
الأولى كان يصدىًها نقطة لا تعادل مع الفن
التشكيكي فحسب، بل يندرج في نسيج أحداثها
هيئة لا تغدر قصة "بجنيها جزئية
التشكيكل. قصة "اللوحة" أولى قصص "نافذتان
لذلك البصر" تبدأ بتناول عميق من بطل القصة
للوحة غامضة معلقة على جدار معرضاً، يأمل
والتنكر وإعادة النظر في حياتنا برمتها. أستطاعت
تغذية مختارة جديرنا الصلدة مثلما فعل بطل
قصة "عابر الجدار" لمارسل ايهامه بفعل حية
سحرية سحرية تتبع له أن يمر من أي جدار
بسهولة تفتقر من مكان آخر. أستطاعت تطهير
- حسب أحد أبطال المذكري - "مثل ريش تلقى
من حماية ضریث على رأسها" : ما الموكب؟
لماذا كراسي المستشفى صممت من الأسئلة،
هل يعلم العدي الصغير أن روحه سوف تغادره
بعد لحظات؟ هل مازالت تتمى امتثال طائفة
الإخفاء؟ هل فعلاً أصبحت لا شيء؟ هل
نجم الطائر الأسدي في تغذية عقل؟ لماذا
يتنبأ الأن، النار بإلقاء؟ لماذا أنا غريب
وسط أقرانى؟ هل سأكبر وسيبنت لي مثل
هذا الشعر؟: لمما هو بالذات سقط الطائران
على رأسه؟ لـماذا كل هذا الألم الآن؟ وغيرها
ال كثير الكثير من الأسئلة التي تناثر في ثنايا
نصوص "الطريق النزاجةية" الخمسة عشر.
وعم اقرأ بحبي المذكري مايدرك أن السؤال
مكّن رؤس من مكونات كتابته القصصية، منذ
"نافذتان للك بحر" التي يسأل فيها: "من أين
يبدأ السؤال. من الولادة أم من آخر رمق بقي؟
ومروا بـ "لوحة اللوحة" التي يتسائل فيها: هل
يا ترى حين يجلس الصياد إلى البحر محدقاً إلى
الغيوم يفكر بعطر من الأسماك؟، وليس انتهاء
بـ"بيت وحيد في الصحراء" التي يتعجب في
إحدى المناسبات "لماذا لا تبهر الأرواح والطير
مادا الأفكار مفتوحة؟! إن الأسئلة هنا
ما هي إلا محاولات لتعرّض جدران الأفكار الذي
يجري بالكائن، إشعار تمثيل ضوء في متاهة
بوريكسية معتبة، هلما ظننت أنها أفقت بك
إلى مكان اكتشفنا أنها زودت عزلاً عن نفسك
وعن العالم. ومع ذلك فلا مفر لك إلا أن تسأل
وتسأل موقتاً أن تتوقف عن السؤال يعني نهاية
المغلفة مرسومة على جدار البداية.
ليحيى نفسه: «وقد نفسح يحب المرأة والرسم، ودائما ما يشعر بحرارة غريبة تسري في يده تفخى عليه يمسك القلم ويرسم طورا تحلق بعيدا عن الأرض، يرسم نساء جميلات وحيدان زهورا وأشكالا هندسيّا، فكان في طفولته يرسم بقطع الفحم على جدران البيوت أشكالا غريبة جدا ليس لها وجود، أشكالا يبتكرها وكأنها سوف تتحقق في سنوات قادمة، بعد ذلك بدأ الرسم على الأوراق مرة رسم شجرة أوراقها سوداء وثمارها رؤوس دامية، وبدو الشجرة في اللوحة أكبر من المدينة وغادرة في سماء مليلة بالغريبان وطير أخرى غريبة الأشكال». لكن سلمان العاشق للرسوم سيكون غرضا لتويج مسؤوله له الذي مرز اللوحة فوق رأسه وأمره أن يجمع المرز كي يرمسها في الحمامة. من هنا ينفس سلمان عن غضبه برسم لوحات وحترقها، أما يحيي فسفيومن أن الطريق يتحدد بقدر ما نمشي عليه من خطوات، وسخّط مويا مكتبة حيث يغدو بإمكاننا ابتكار حيوات في الورق لم نشعرها في الواقع، نرسم فيها لوحات جميلة ونبتكر شخوصا مدهشة، ونتحدث بلغة آسرة، ونطرح أسئلة مرضية. نمشي متخذيين الصباح، وعابر البدران الذين تقع في طريقنا يومها لا تكل، مستحضرين في قرائتنا أم دخل: أه ما أفسى الجدار / عندما ينهض في وجه الشروق / ربما نتفق كل العمر، كي ننتفر ثورة / ليم النور للأجيا. مرة! ربما لم يكن هذا الجدار / ما عرفنا قيمة الضوء الطليق!!»

غيوما ويرقا ورياحا ومساحات تحمل ألوانًا عدة. إن هذا التأمل ضد الظلم باتحاد مرعبة تحدث لاحقا للقصة بهرب الظلم عانفنا في المعضل تشكك في الظلم المتبقي... أما قصة "رماد اللوحة" أولى أقصى المجموعة التي تجلب نفس الاسم، فتحدث عن معاناة شاب اسمه سلمان لديه موهبة الرسم منذ صغره يتعرض لضغوط اجتماعية بسبب له آلاما نفسية جسدية تثير أن يرسم كل الشر الذي تعرض له في لوحة ثم يحرقها. التشكيل هنا - كما في قصة "اللوحة" - مكون رئيسي من مكونات القص. هذا إذ يبدأ يحيي قصة في مجموعته الأولى بالتشكيل. أما في الظهور الزجاجي فإن التشكيل ليس إلا معضدا للجذبه القصصية تستدعي، محددا آخر يمكن أن تحل محله أن أراء القص دون أن تتأثر سيرورة القص... فمن الذي يملك المراهنة أن قصة "من جدار أبيض إلى جدار أسود" ستتشكل في إرسال رسائلها بدون سلفادور؟ ومن يرجو على الزعم أن "ليلة الخنجر" لن تسير للأمام بدون أن يتوقف ناصر لرؤيا لوحة السيف والخنجر؟... إن خفاية المشهد التشكيلي هنا يمكن أن تكون إن خفاية المشهد التشكيلي هنا يمكن أن تكون إن خفاية المشهد التشكيلي هنا يمكن أن تكون إن خفاية المشهد التشكيلي هنا يمكن أن تكون إن خفاية المشهد التشكيلي هنا يمكن أن تكون إن خفاية المشهد التشكيلي هنا يمكن أن تكون...
 إنعاش. عرض مسرحي فلسطيني
عن الحرب والحصار

سم حسن

سرائيل لتقطيع أوصال فلسطين، وعن الطفولة المحرومة. كل ذلك وأكثر تم التعبير عنه بالرقص التعبيري من خلال ما قامت به مديرية الرقص والفنانة وداد علم الله.

يقول فادي الغول الممثل والمحترف أن الفكرة كانت منذ البداية فكرة مشتركة بينه وبين الفنانة وداد علم الله مسرفة فرقة الرقص حيث تولدت لديهما رغبة قوية لإنتاج عمل فني مشترك يعبر عن قدرة الفرقدين من الناحية الفنية على الخروج بعرض مسرحي مميز. وهنا جاءت فكرة إنعاش بعد عدة محاولات للبحث عن أفكار تصلح أن تجسد بالرقص التعبيري ، وحين أصبحت الفكرة قيد التنفيذ واجهت عدة مشاكل من أهمها كم يقول فادي عدم قدرتي على تخطي الحواجز بين المدن والدخول إلى الناصرة الفاضحة بالسيطرة الكاملة من الاحتلال للإشراف على التدريبات وال التواصل المباشر مع الراقصين على خشبة مسرح وسينماتك القصبة في مدينة رام الله المحتلة. ويشير أيضا فادي إلى فرقة الرقص من مدينة الناصرة المحتلة يخرج منها العمل المسرحي إنعاش من تمثيل وإخراج الفنان الفلسطيني الذي تحدث أصوله من غزة فادي الغول حيث يتحدث في هذا العمل المميز والجريء عن الحالة والوضع الفلسطيني من خلال تداعيات وأحلام طفولة فلسطينية تدخل غرفة الإنعاش "غرفة الإبقا أو العناية المركزية" حيث تتم مشاهدة الواقع والحلم والخيال بروية فنية معاصرة عبر عين الظلم والقهير اليومي الذي يعيشه الشعب الفلسطيني. يتضمن العرض صورا ولوحات من الواقع الفلسطيني المعاصر كالحرب، والحصار والحواجز بين المدن والتي قطعت أواصر المدن الفلسطينية وجعلت التنقل بينها حربا وجهادا وكذلك عن جدار الفصل العنصري الذي تقيمه

280 كاتبة من فلسطين.
لتعريف الجمهور بالمسرح الفلسطيني علماً بأن هذا العمل لم يتقز أي تمييز من أي جهة وقد كان إنتاجاً حسبياً لفرقة المسرح الفعلي
ومصمم الإضاءة عماد مصفي حيث استمتع عرض "إياغ" من خلالهم أن يقول أن الشعب الفلسطيني والقومية الفلسطينية في غرفة إخراج دائمة أو موت سري و لكن هذا الشعور رغم كل ما زال حياً وحيد الحياة و التماسك بها

فادي الغول: سطور

عمل في مجال المسرح والفنون منذ العام 1987 في عدة دول عربية كما شارك في معظم المهرجانات والتظاهرات الفنية في تلك الدول حصل على جائزة أفضل ممثل مسرحي أول في مهرجان المسرح الأردني عام 1992 وعاد إلى فلسطين في العام 1995 ليعمل في وزارة الثقافة الفلسطينية

أمس مسرح سفر للأطفال عام 1996 وانتجه العديد من الأعمال السريرية والفنية أدار مهرجان رام الله لفنون الطفل لمدة خمس أعوام متتالية

درس وعلم الموسيقى والدراما في العديد من المدارس المركز الثقافي الفلسطيني وأخر مثل ولحن الموسيقى للعديد من الفرق والمؤسسات الفنية شارك وطرف فنياً على أهم الانتاجات الفنية للأطفال في فلسطين منها برنامج يويا لاند وشارع سيم منبر وقدم البرامج التلفزيونية للعديد من المحطات التلفزيونية المحلية والعربية مثل في عدة أفلام سينمائية وتلفزيونية منها فلم حيفا والسيجوان

يعمل حالياً على إنشاء مسرح متخصص للأطفال في فلسطين.

وقد أكدت الفنانة وداد عزتا الله أن هناك اتفاقاً بين فرقة الأمل ومسرح سفر على أن يكون هناك تعاون حقيقي بين الفرق لإقامة العديد من الأعمال الفنية المشتركة متخصبة كل المواقع والقيم وありました على هويتهم المشتركى كفنانيين فلسطينيين وأحرار.

يشار أن عرض الافتتاح كان عرض رايعاً بقيادة الجمهور والحضور وسوف تقام الفرقانان يعمل برنامج عروض في داخل فلسطين وفي دول العالم.
رؤية لواقعنا الثقافي الراهن

عبد الله بن علي العليان

المثقف ودوره.

ينير الحديث بين الطفيلة والأخرى عن الأدوار المتاحة بالمثقف، وتهنئه أنه أتبع عن دوره الراهن، مهتمته التنموية التي بدتلاعب الصواب الساطع لحركة المجتمع الفاعلة، والتي تحتاج إلى تفعيل، خاصة تفعيله مع قضايا الفكر والحركة وحقوق الإنسان والنفع إليها بسماح وحبوه، بتعابيرها حجر الزاوية في انطلاقا حضارية إنسانية وعربية قادرة، بجانب تانس امتحادات المجتمع وخياراته في توزيع وتنازله، بما يساهم في بناء ثقافة واعدة وواحة لمهام المثقف تتمثل بين الطريق المدينة في هذا العصر، لكن الذي نراه، وتلاحظه واقعا في الساحة الثقافية العملية، أن المثقف تم تهيمنة في ألوان كثيرة من مواقعه الأساسية، وهذا التغيير أكبر من فاعليته في الحراك الثقافي الفاعل، فنجد أن الكثير من المؤسسات الثقافية التي تعيش بالتحول الثقافية لا تعني الاهتمام الذي تواجهه المثقف، وتجعل شريكا فاعلا في قضايا الثقافة المتوازنية، وذلك بفضل على المقاصد، هذا المثقف ومنهجها، وقد يكون من هذه المؤسسات، أقصده الذي يمكن أن يلعبه في إدارة هذه المثقف، وتفاعلها، وتعالوه، وهذا ما جعل المثقف، بإيجابية، والإنازلا، فكفت نريد أن يكون المثقف فاعلا وحاورا في الحراك الثقافي الفاعل، وهو وحيد عن الأدوار الحقيقية للمؤسسات الثقافية الفعلية التي تهم بالثقافة، خاصة وضع الرجل المناضب في المكان المناسب، وبعد ذلك يتم اهتمامه بأن يكون عن دوره وانكسار عن هذه، فهو كثيرا يأخذ الأدوار المزدوجة لتصبح هذه الأدوار أن ينصحه إلى مراجعة، إلى خطأ أخرى تعيد المسارات الرائدة إلى مصاطبها الصحة إذا ما أدرى أن تكون الفعلية الثقافية، حاضرة بقوة في بلادنا، ونواكشة لأدوارها الصحية.

ومن هنا لا ينصحون المثقف من كل التراب المثقف التي ألهم إليه الفعلية الثقافية، فلا شك أن بعض هؤلاء

282 كتب من عميان.
الطروح واوضاعية للتابع الحضري، وربما لا تحتاج إلى تنظير أو تحويل في هذا الصدد. ومع ذلك فإننا نرى أن هذه المسألة أزمة المثقف أو نهائية. قضية نسبية بين أوساط المثقفين العرب. وقد تتطلب الصدارة في إشكالية المثقف العربي الذي نقصده لتفقي أولا أن المثقف في النهبة يس لازهر هذه النفسية الاجتماعية. ولنحاجة المتعدد كي إنسان في محيطه، ولذلك ليس من المأل تحميله قضايا وإشكالات ليست من صنعه أو من بنائها، بل يعني أن الكثير من الأشكال الثقافي وتأته أو الجمود الإبداعي قد لا يصنعه المثقف، فقد أعلنا أن الفن يحارب عن تراكب عديدة تصنعها الشعوب والمجتمعات الإنسانية. وفق بيتها و המיتها، لكن النخبة بلا شك لها الدور الأساسي في تعديل هذه الثقافة و تحويلها إلى مؤسسة فاعلة في المجتمع.

المثقف العربي عموما ينبغي إلى هذا الصفح من الثقافيين الذي سعى عبر نشاطهم في النشر والعمل، إيجاد الإبداع الثقافي في المجتمع العربي، في إيجاد الإبداع الحقيقي في نظرته ودوره ومشارسته.

وهذا لا يعني أن المثقف يستطيع الإيجابية على كل الأسئلة، وكل المنتظمات القائمة، لكن تضييده في الإيجاد والإبداع، المتعلق إلى التفكير الثقافي والبحث في مضموناتهما، وتحرير الناس على التفكير فيها بما يضيف إلى هذا الإبداع ووضع الثقافة النقد الجيد، ليس النهو والمخاومات في الأداب، الجعالي. فال الثقافي البعد هو الذي يوجه إبداعه وتحقيقه لأفكاره على الدور الفعال من خلال الثقافة المتحف، والحقوق المعرفي المستمر والمراجعة الدائمة لهذا الإبداع للإبقاء على مستويات رفيعة.

إن رسالة المثقف العربي في المجتمع ليست هامشية بقدر ما هي هامه حضرياً، وما يستتبع ذلك من مهام يدوار ملقا على عائق الثقافة في الانتقاص على الناس، والتفاعل مع المتضمن الوهم، وهذا الانتقاص الرعب هو الذي يرغب المواجه، ويسمى بإبادة علاقة صحيحة مع المجتمع تمثله مليئة مشقة صادقة، ويفشل، ويذكر بأمانة مطلوباته الممقعة عليه، وغرس دير الثقافة والتفاعل الإيجابي بين المثقف وقضايا الوطن في عمومها، فيما قضايا الديمقراطية وحقوق الإنسان التي تعد من

المتطلبات الملحة في وطننا العربي.

لما نريد من المثقف العربي في هذا الصدد أن يكون حاملًا لمشاعر الحب الديانة الثقافة المبدعة، الصانع لقيمته الإبداعية، يведен مفاهيم رافية من اتحاد الآخر وتقاليده، وساهمع في بناء الحضارة الإنسانية.

إن من الخطأ القابل أن ينزع المثقف الثقافي في جانبنا شقيق، ودروبيهما المحدود، ويظلوا أحادية في نظريهم، وتعاطوا مع القضايا المختلفة.

فأذا كانت لا تربطنا ببعضها كنهاة ثقافية وفكرية، فإنه في اعتقاداتنا لن يكون من أجل إيجاد حقيقة، ذلك أن النواة الأولى للإبداع هو التفاعل الخلايا بين المثقف وواقعه، وهذه العلاقة تنتج من التفاعلات وإبداعات تنسجم في النهاية.

النموذج الثقافي لا يعني الخضوع إلى معوقاتنا أو الدخول في نفق تلك المقولات السلبية. ليس بالإمكان أن نبدأ ما كان هذا النموذج الذي يعني هو التهيئة للشروط الثقافية والعالمية، لجعل الأيدي أو المثقف يستجيب من الظروف المادية والثقافية. كما أن الأرض النفسية التي تؤثر الأيدي أو الفنان لعمليات الإبداعية أو الثقافي المبعد، هي التي تشكل الرهان الإبداعي المبتدئ في عملية البناء الثقافي، وكي تكون النتائج عملية ملوكية في أنها ملوكية، وثبوتًا والقضايا الوطنية والقومية، ومسارا المتحمس، مع رؤيتهم لظروف الإيجابية والسلبية بعيداً عن الأطياف الجديدة.

إن قضايا الحريات الديمقراطية وحقوق الإنسان والإبداع الحقيقي هي من الأولويات في سلم الرحمان، لأن الاستكبار الذي صاغها سنة الأمة في جوانبها المتعددة كانت بسبب استجابهم عن تلك الأولويات وفي غيابها أو على الأصخ تجريبها لترد الأوضاع في الثقافة أو الإبداع القديمي، والتنوع والفنين.

ومع هذا تتيح أن تقوم المعرفة والتاسعة لدور الثقافة العربية، لن يتأتي إما من خلال دور المنظم في الدفاع عن تلك الأولويات، والتبشير بها و إبادة أهميتها على كل الأسس والملاذات، لكن ينصح أن يكون دور الثقافة حاضراً وفاعلًا، وليس مفيض عل هجوم الأساس، أوردوه الحقيقة في الثقافة ومساعاتها في المجتمع.
لنا عبد الرحمان

في «أغنية لمارغريت»

نشيد لاستبدال الخراب بالغناء

إذا كانت القراءة حالة اشتكاك مع النص فإن دخول عواطفنا لفس الإشتكاك تحتوي القبضة على مفاهيمنا، ولعل مفردة «الخراب» وحلفها البالغ في رواية "أغنية لمارغريت" للدكتورة لنا عبد الرحمين الصادرة عن النشر العربي للعلوم ببورتو، تشكل مفتاحاً ذهبياً في الرواية فقد وجدت الخراب عنواناً عريضاً لها، ذلك لأن الرواية جاءت تحتوي على الخراب الذي يغمر المدن والأحياء والأبواب والمكاتب والأوقاف الجماعية والخادمات. فقد رصدت الكاتبة العبي الذي يطلق كل ما يذكره، حين يخفف الزمن عليها، تكون الوطأة أكثر قسوة عندما يقيم حلفاً مع الحرب، كما حصل مع بريوت، وبذلك يكون الكتابة للشقاء لائحماً لاحدى روايتها القائمة، حيث بُعِث آنذاك أصدآت "حلاق الخراب" 2006 تراجع 2008.

لكن الكاتبة احتارت "أغنية لمارغريت" عنواناً محذراً منها لاستبدال الخراب بالغناء، وهذا ما يؤكد أنه أحد ما نستنبطه من أفكارها نسكبها "لنا إلقاء نظرة عن أغنيتاكنا الخاصة هنا متى نحلف".

ولكن هذه الأغنية هل كانت تعبيراً عن البهجة أم الحبيبة؟

هذا التصنيف يتضح من خلال السياق العام لسبيلاً، إذ أن النافذ مرتاحي هو الذي يغلف الأغنية عموماً. ففي "أغنية طائر الرم" لمتصورين يكون الطائر برفقة أغنيته بعد أن يشعر أن حياته كانت مشوهة، ومعرفنا أن أشياء الطائر صامتة طوال حياتك، لكنه حين يبنو أنفع لبطاق أنغنينا هي مبئية من عودة زمن.

قبل أن تبدأ القصة في رواها.

وفي الأطروحة دوماً، حين تدبر هذه الأغنية تلوثاً giocare على (آوا)، تندم جريحاً تترك تشكلاً روجة للقمر معزوفة لتشذيب بين الأفكار والختام كما نحن (نا) أغنيتاكنا بوساطة ملك بريوت كما نلاحظ أننا "لكاتبة لنا جنود ضاربة في الممارسة السومورية".

وفي عمل عاملي عنواننا "عبدو، يغطي"، مستقي من قصص تنمية هدوء، بدأ الحكي "عبدو، المحاصر.

شاعر وكاتب من العراق يقيم في عمان.
وان أسرح للحب أن تلتهمها ساحرها في داحلي وأرسلها لأن ما بيني وبينك يبرقني.
وحين تقرر رؤية مرز ودعم وجهته ليقى في شارع مبتز من شارعه في الجامعة العربية، يرجى أن يملك صارف لمستند وحول سيفه في البشر الى أطلاق وارتوب شرف مهجورة في تمهورها.

نجد خلاصة في مذكرة كتابة الرسائل إلى يان ذلك لأن الكتابة طريقة لإعادة تكوين ذكرى جديدة في كل مرة حرف وواحد هدي وبناء مثل ليلة المكاسب الصغيرة التي يركب منها الأطفال بيوتا.

فالرواية هي احتفاء بالكتابة والنكرة والحب في مواجهة الموت والدمار وال الزمن والحب.
من الناحية الفنية أرى أن الرواية تتقن، تنتمي إلى الكتابة الحديثة، بما تلاميها مع دورات كونها من كتابة الرواية العربية الجديدة (أل رؤ غريب، نايلي ساروت وغيرهما) وبما لأن الكاتبة وجدت في الشكل الذي اختارته خير مبرر من مختارات عملها القائل على تعداد مس yapt بحرف جارف للموته، مات أيها السرطن خرج الماجيك خضت على الأطراف، ويعقد في شكل رقيقة سقطت من المبنى الذي يشكل فيه وبعد عامتين ذات جيدتها جننا علينا، ولكن الحب لم نفهم إلا نضج ذكرها على الهيكل، فتدرك مازن وتنساع: أين ما ذا؟ وهل من الممكن الإجابة لموعود حب في زمن الحرب؟
رغم أن الحرب استطاعت كل شيء: صور طفولتها ورسائل الأحبيه التي كانت تحفها في صندوق خشبي تحتفظ فيها بأشياءها القديمة وتلتاد هذه الأشياء تحت الركام.
وحين تسمح صوت ذوق يملع من جهاز راديو صغير:
«أديش كان في ناس، فالعفرة تنكر ناس وتشكي الدنى، وحيلوا شمسية وأن أيرال الصحو، دلائم نظري»
تقول لينا "انتظروا، لكن خراب المدينة أفزعك فلم تأت.
وتظل تكتب الرسائل بإصرار مذكوته اننا، ان تضيع.
الهامش وتمثيلاته في المتن السردي
لملكة مستظرف

عبد المتعم الشنتوف

كان رحيل ملكة مستظرف في العاشر من سبتمبر عام 2007 إدانا بنهاية مبكرة لمشروع أدبي طموح، وكانت الكاتبة قد أعلنت استقالتها من الحياة بعد إصابتها بمرض القلب الكلي المزمن وما تجاوزه الاملاجان عشرة من العمر. وكانت معايشتها للمرض الخطيب واضطراباتها إلى الخضوع كل أسبوع لثلاث جلسات لتحفيز الدم قد حملها على ان تعلن طلبتها من الحياة وسبيها العادي. لم يعد في وسعها والحالة هاتين أن تنتهي من متع ومسرات الحياة شأنه أية فتاة أخرى. وكانت محملة هذه الوضعية المزريبة ركنا اضطرابيا في الهمش.

اضعاف من حدة الحضور القسري في الهمش عوامل عدة تمثلها في عناية الكاتبة للراحة من وضعها باعتبارها عمة داخل مجتمع تحمكت تنافسية نكرية. وكان من جراء ذلك أن ألتف ذاتها مضطرة إلى الركون القسري للهشم وتبعته المتمثلة في الحميمية ضمن السياقات السلبية عاممت الكاتبة على امتداد عمرها القصير في النار البيضاء الميتة المتوهجة التي تبدأت فيها الذروة وتراجعت قيمتها وزواها إلى العالم. وتأسس على ذلك بدأنا أن الأسئلة تختزل في جلسة سلطة التطبيق وإنجازاتها إلى الصمت والإلغاء الذاتي. ينحدر إلى ذلك أن الفروق الصارمة بين حفنة من الأثرياء المشهورين الذين ينعمون بالعيش الرغيد ومجاهلين المسحوبيين والمحليدين أسهمت بقوة في إتاحة وتاجج شعورنا بالتهميش. أضحكت الكتابة باعتبار ذلك كله وسيلة فعلة ركنت إليها الكاتبة الراحة من أجل مقاومة هذا التهميش بالتهميش وآثاره السريعة. تحقيق بالإشارة في هذا الخصوص إلى أن التطورات النصية لتجربة ملكة مستظرف متعالجة

287

كتاب ومترجم من المغرب.
الانتقاد من إسار الحضور السلمي بغية استشراف حضور فاعل وإيجابي في العالم. لا تؤثر الكاتبة في هذا المقام تثبيت الهمم Emerson تروى تخصصًا التعبير الإبداعي عن أثاره السلبية. يبحث الهمم والحالة profil باعتباره فضاء أو فضاءات كينونة تستمر أشكال متعددة من الهمم المادي والزمي تفسر مدينة الدار البيضاء باعتبارها فضاء تحكمه سطوة التقاليد: وهو ما يبرز خطاب سلطة مركزية يحكي الحق في التعبير والفعل ويخلق حالات من الوجود الهمماني. تتقدم صورة «الدرب» باعتبارها تجسيدًا لهذه السلكة المركزية التي تقع وتضغط، وتقوم السارة بتبني محكماتها حول أفعاله وأفعاله.

العنون:

«...» ومن جملة الأشياء التي ما زالت محورة بذراعي منظر والدوري وهو يضرب والدوري. كان يضربها بسبب وبدونه... يضربها بسبب وبدونه... هذه الأشياء... نحو الأشياء... في إحدى الغرف، ونذكري. لم نكن نجري حتى على التحول. كان أمي تبكي وتبكي، ولا من مغيب. كنا عاجزين. نحن أبي وجدته، نحن أبو وجدته، ص 23.

تتمثل تمثيلات الأب والزوجة نحو الأشياء بصورة الأم التي تعاني شأناً فيها ذلك شأن السارة من وضعية الهمم» وإن كانت تسعى إلى التخفيف من ثقله. يمكن النظر إلى ثنائية الأم/الأب بأعتبارهما تمثيلًا مركزية الهمم، ولا تكشف صورة الأب عن امتياز التطور السردي في الرواية في الزمن نفسه عن إفراز صور متداخلة، ويمكن أن نمثل ذلك تخصصًا بشخصيات قدر والأسر والآب والأخ تخصصًا عنوانية وائف خطاب الهمم يجسد الأب طابهه الأخرى من هشاشة وسلبية الهمم، وأشكالها. واعتباراً لذلك، لا تجدر السارة التي كانت ضحية اعتقالها متواصل على أرض بلادها، يحكم خصائصها من غضب أمها التي تخشي بدورها على سمعة ابنها. يمكننا أن نفترض أن هذا الخصوص

مظهرها غير الأخلاقي. وكان على الكاتبة أن تضطر في النهاية إلى أن تشير الرواية على نفقتها بمساعدة صديقها الشاعر الغربي الرحال محمد الطويبي لا تعني السارة إلى المهادنة أو الاحتياج على القارئ، وهي تروي مشهد الاستغاثة الذي كانت عرضة له: هذه المرة لله أمر من ذكرى قاسي أحمى، وأحكم لأرجح. قيل اليوم كسرت ألف قلم وكتبت ألف مرة، واليوم لمسمى ما تبقى من شجاعي وفقرت أن أحمى كل شيء دون خوف أو حمولة أو عيب، سأحمي بكل جرأة... سموى ما شتت جنزية... مسحورة... فما عدت أحمى... فقد طعن الكيل» الرواية، ص 2011.

تسنتم الكاتبة إلى حربية لا حدود لها وتعبر ببرها في بعض كل الأسماء والعلامات الساندة في خصوص الكتاب والعُلاقات بالعالم. وهي تستمرن بتيئة وضعية داخل دخوم هامش لا توجد فيها الآلاء إلا من خلال صورة «الأحر» الذي يهمين بقسمته وقائمة أفعالها وتميلاتها التي تنزل من مخيلته تحت وطأة التقاليد الذكرية والمقدسة. تكشف السارة عن حضورها باعتبارها نافعة بنفس تلك الأسماء التي اضطرت بفعل مختلف أشكال الهمم المادي والزمي إلى الصمت. تستهل الرواية في هذا السياق بهذا المشهد الذي يصور بلدة عارية الاستغاثات المطلقة: «...وفوق سطح إحدى العمارات أسكنى بعنف وطبيعتي أرضا. رفع فستاني، حاول الصراخ. كانت يده توكل في بقعة... أحسنت بالاختناق... جسمه نقلت... ورائحة عرقه كبرى... وهذه اللحظة قرب ذكري... حاولت المقاومة وكلما قاموا وحاولت الخروج منه أشدًا شرسة. وبعدنها انتهى، مادة لزجة كبرية بين فخذي ألم، ستيع أعشت، ركزت كأنها مصنوعتان من القطن لا يستطيع الوقوف وهو مد حزينة يلبس كحيوان... الرواية، ص 7.

تقول السارة في العلوم السفلية لمدينة الدار البيضاء التي تتقاطع داخلها المصور الإنسانية الموجودة باللهيمنة والتدمير الذاتي والرغبة في
للفعل السلبي. تمثل لذلك على وجه التحصيص
بصورة الساردة التي تحتفظ الدعارة التي تركت
إلى قدرية قادرة للمعنى حين تعلم أنها وردت
الدعاء عن أمها وأنها كانت علوا على ذلك ضحية
للإسهام منذ كانت طفلة في الرابعة من ذمن عمها
وأخيها. ويمكننا في هذا المعرض أن نستنتج في تعليق
السارة على دعوة مقدمة أن الانتباه والتمدّر على
طغيان الأب قرينة دالة لقوة على هذا الكون إلى
السلب:

"بنازيرو بوتو عندما كانت في مثل عمرك قلبت بلا
باكملها وأنت ما زلت تقولين أبي.
بنازيرو بوتو لم يكن لها أبو مثل أبي.
كل هذه الأذى وأذى. إذ كانت لديك إرادة قوية
وعزة وكانت تؤمنين بقضائكم ستقفين في وجه
الشيطان.
في وجه الشيطان نعم. لكن في وجه أبي لا... الرواية،
ص 96

لا يربح خطاب السلطة المركزية والتأثير القوي
الذي يمارسه أي خيار للذوات الهامشية الحرة
الكافية من أجل الفعل والذوق. ويكون الرجل الذي
السياقة والحلول حان المثال الممكن. كت تفضل هاته
الذوات تجاه قوة وكيفية تفعيل مشاريع
القهر والليب والتبعية. وكلما ابتعدت مساحة تأثير
هذا الخطاب كلاما تكثف الحاسات ووجهه ليتاذ
في أحيائ سندرة. تستمع السارة
إرادة الأب وترير السفر إلى فرنسا كي تؤسس جمعية
دفع عن حقوق الأطفال ضحايا الاعتداء الجنسي.
ينتهي التمرد المعنى ضد سلطة الأب بأن تتصاح
معناه شاذ جنسي مغربي شاب يعرض جسدته في
شوارع وأرضية مدينة الدار البيضاء. تكشف الأحداث
المسودة بلغة عارية عن صراع غير متكافئ بين
سلطة مركزية تتدفق فيها قيم ومعايير الذكر
والفحولة. وهذا الوجه المثل للهامش. تجد هذه
الشخصية خسارا في الإفصاح عن هويتها الجنسية.

السلطة الذي يمثله الأب ومضايعاته?

- ترانت سيس، الهامش باعتباره فضاء
لمغامرة.

سوف تصدر ملعبة مستوردة عام 2004 لمجموعة
القصصية التي احتارتنا لها علنا، دال ترانت
سيس (2) استمتعت الكاتبة المحترف الشعبي
كي تخلى إلى هذا العنان المثير الذي يثير إلى
هذا الكون الكابوسي لحضور هامشي عصي على
التجاوز. تعلق الأمر بفضاء مستندي الأمراض
العقلية التي اقترب في المحترف الشعبي المغربي
باسم "ترانت سيس". تجرد با نيتا الإشارة في هذا
المقام إلى أن الكاتبة الرحلة قد خاضت من إصدار
روايتها الأولى معركة ضارية من أجل مواجهة
المتطلبات، وكانت محاولتها لزرع كلمة تبرعت
بها شقيقها قد قدمت بالفعل، ولن تكون من ذلك
التاريخ على كتابات أثناء ارتياحها المستندي بغاية
الخضوع لجلسات تصفي السرية. ولم يكن تذكر
صحة جهوها في مواجهة بينها وبين تكثيف جهوها من
أجل مقاومة شبع الموقف. ووجه في هذا السياق
مجموعة من الدعوات إلى المجد والمغرب والأخير شارل
ولي عهد برطانيا، ببدأ أن الدخات الصغيرة للألة
البروتراكية المغربي أطلت كل محاولاتها. وكانت
المقدمة أن الكاتبة الرحلة سوف تفجع النصوص
المشكلة لمجموعة "ترانت سيس" في سياق من الأمثل.
والأحباط يتأمل الأدن.
يعبر هذا النص بقوة عن علاقة العنف التي تصل السلطة المتمركزة بالهامش وتمثيلاتها. تشعر الساردة بكونها موضوع اتهام وإدانة بسبب أقواعها التي تتضمن اختلافاتها، وتشعر من ثروة العنف الذي يمارسه الأب في حق اختلافها حين يAGMA على أن تسحر الدم المتدفق بخريطة مخصصة في الأصل لمسح الأقدام. يمكننا أن نلم في هذا المشهد تعبيرا عن موقف جزئي التزعم به الأدب الكاتب جبال المؤسسة الأبوية، يمكن للبعض أن يفترض في هذا الخصوص تأثيرا للنشر النسائي الثقافي على الذات الكاتبة. فبدأت تعتقد أن ملوك مستورف كانت أبعد ما تكون عن هذا التيار وهراناته وانتظارات النظيرية؛ إذ كان انتشالها منصبا على صوغ شهادة إبداعية عن معاناتها الروحية مع المرض وقوسة وعفство الهمش. تجد بنا الإشارة في هذا الخصوص إلى التناقل القيمة الذي وجهته به التجربة السردية المتعددة والذي جد تفسيره في هيئة المسرحى الذي يصنف كتاباتها في خانة الأب المريض. وحققا بنا على سبيل الاعتبار أن نشيد بالشجاعة الاستثنائية لهذه الكاتبة التي استمرت في الكتابة رغم وظيفة المرض الحبصي ومضاعفاته التي عبرت عنها في نص «مذابة الدم»، ولم يكن من المستغرق والحالة أن يكون آخر نص قصصي نشرته قبل أيام قليلة من وفاتها يحمل هذا العنوان الصادم «موت».

هوامش

1 - ملوك مستورف، جراح الجروح والجسد (رواية)، مطبعة أكاديمية القلم، 1999.
2 - ملوك مستورف، ترانس سيس (مجموعة قصصية)، مطبعة أكاديمية القلم، 2004.

ويتبني على ذلك اضطرارها إلى القبول القسري بعيشة ماحكمة بالحرية، بخطوة مشاعر الخوف والحمران، سوف تؤكى الكاتبة هذا الاختيار في قصصتها «ترانسنس»، مستمدة على صورة الأب. نتمثل في هذا الخصوص القيمة الدلالية لمقارنتها بين الأب وحالة الأعراض النفسية والعصبية بمستحضري ابن رشد بالنادر البضائع الذي اختارت سالة الأمومة وسهمه بـ«ترانسنس»، بسبب سلاك الأب في حلقة جون من الرب والأنجاء بتحويله للبيت العائلية بعد وفاة الأم إلى ما يشبه مخوفا متقلبا.

تعتبر الساردة في هذا المعرض كمراقبتها المفرطة لليوم السبب: لأنه اليوم الذي اختاره الأب كي يحيي حفلاته المشاركة بحضوره، كان هو الكورة المفتوحة في أحيان السما الممكية.

أول متعت: ومن ثم دخلوها إلى عالم النساء: «... ذلك السبب ليلاحست بالألم تفكك بيطني، وسائل ساخن يدفعة من بين فخذي إلى ساقى، والسائر راحته كريهة. فسبحت، لكن لم يعرف ماذا فعل. أضع يدي بين فخذي حتى أمنع ذلك السائل المهنين، اتصل عديًا بالدم. دفعت قطع الروح داكنا كلاك، ارتعى، السير الحديدي بطقف، أسنانه تصحة، أحس بالراحة. يدي بين فخذي، أفلح أن أمنع التنفيس المهنين. يتسرر عيناً ككلمتبز زجاج، ينظر إلى الأازل خلاصة الفضيحة ينظر إلى نهد، إلى وجهه الذي امتلا بثور أحماء، يتراها أدمن تماءز وتنزل، يدرك قفاه أفز، رأى من بعيد إلى اليمن كأنام أدفع عن تهمة.

يفتح خزانة الملابس، يجد بمغيرة كننا نمسح بها أرجلنا يرميهم بعينت نباجي. يصق على الأرض، يخرج» المجموع، (ص، 20).
أساليب التعبير عن الهم السياسي

في الشعر العمانى الحديث

حميد عامر الحجري

الحديث، بدأ لنا أن هناك أساليب أساسية لجاء إلىهما الشعراء في التعبير عن الهم السياسي، وتختلف كل منها يدرج عدد من الأساليب الفرعية. أول الأساليب هو الأسلوب المباشر، وتدرج فيه القصيدة الاستثنائية، والقصيدة الوطنية، والقصيدة الفائقة.

وتأتي الأساليب مهمة مع الأسلوب غير المباشر، وفيه القصيدة الفائقة، والقصيدة ذات النفس الافتراضي.

1- تهديد:
يؤثر في النص على الشيخ محمد عبد الله قوله: «أعوذ بالله من السياسة، ومن أنظمة السياسة، ومن كل عزم في السياسة، ومن كل حرب في السياسة، ومن كل خيار يبابي من السياسة، ومن كل عزم يبابي في السياسة، ومن كل خطأ يبابي في السياسة، ومن كل فشل يبابي في السياسة، ومن كل فشل يبابي في السياسة.»

وعلى الرغم من كون الشيخ للسياسية وعوالمها، ونفوره من كل ما يتصور بها من قريب أو بعيد، تبقى قدراً لازماً يلقى نجحته النقلي على كل منظور من مظاهر حيازة الإنسان، ومنى ومنى ومنى.

والشعر بالسياسة علاقة خاصة، كانت في ثوراتنا قديماً، وأصبحنا شعراً من الوهن حينذاك، لكنها بقيت مشفقة طويلة التاريخ، ففيما كان الشعر بوقأ للسلاطين وإقوامهم على حد سواء، ينفع فيه شعراء كل فريق سعياً إلى إجبار قادةهم، وعلمهم أن شعورهم، واعتناقاهم واعتناصهم ضرورة لثورة تاريخية. وضعت عندما فشل الشعر في هوموم ذاته، وانغمس في استبطن تيارات نفذه.

والشعر العلني في عصر الحديث ليس بمثابة عن السياسة. خارج مبادئها طوراً، فكان فارساً من فرسان حلبها، ورافقها من بعيد طوراً، فكان نقداً مDEFINE إيجابياً أو سلبياً، واستعزعها طوراً، فانصرف إلى مشاعر يومه ووجوهه نفسه.

والشعر العلني، في اختياره من ساحات السياسة، وفي استغلاله بهمها، أساليب تعبيرية متنوعة، تحاول أن تصل الوضوء عليها في هذه الوقفة.

2- أساليب التعبير السياسي:
من خلال نظرة موسعة نسبياً في النص الشعري العلني

كتاب وبحث عن علم.
مباشرة، فهي دعوة إلى نصرة توجه سياسي على توجه سياسي آخر. وقد شهد العصر الحديث في عمان صراعًا بين الإمام ومؤيديه من جهة، والسلطان وأتباعه من جهة أخرى. وقد انخرط شعرا في هذا الصراع، بما في ذلك الطرف الأول، وبسببهم أن البعض كان يصر على أهل البيت، وكان لهما الأفضل في العالم الإسلامي.

القصيدة الوطنية:

2012: القصيدة الوطنية:

القصيدة الوطنية بالفهم المعترف عليها هي تلك التي تنغنى بحب الوطن، وتتمثَّل في بطولات السخاء، وهي من هذه الناحية تصل إلى القصيدة الوطنية في العصر الحديث حق شروطًا فنية جيدة، كبعض قصائد سالم بن علي الكيلاني. أما الأغاني فقد كانت أقرب إلى التقارير الرسمية، إذ تتشمل برسوم منتجات الرسمية من نشر التعليم والصحة ونظم إلى الأمام وإنشاء للطرق والمواصلات وغيرها. ومن القصائد الجميلة ذات المستوى الفني العالي قصيدة سالم بن علي الكيلاني:

عمان سعيدة إن ضمهاً السعداء
وطوف بأفق العلا كوكبا فردا
لقد أبت الأقدام يا معهد الأبا
أعزك أتقبل لسلطان ندا
عمان أيا لنا بتجربة العلا
ويما بحرة جو وموقع تزل مدا
عمان عمان العز والأس والد
ومهد البطولات التي تخلق المجدا.

وأظهر استنفاذيات أبي مسلم أربع:

التونية:

تلك اليوارق حاحيهم مرتان
فما لطرفك يا ذا الشجو وستان
والعينية:

ألا هل داعي الله في الأرض سماع
فاني بأمره يا لطيف الصماع
والقصيرة:

تلك رياض الحي في سفح النقا
تلوذ الأطلال من جد البيلي
والميرية:

معاهد تذكاري سفك الغمام
ملتَّا متي يقلع جلته سواج
وكملها من عيون الشعر العمانى على امتداد عصوره، بل كل واحدة منها كفيحة بحفظ مكانة رفيعة لصاحبها في سما الإبداع ولم يكن له غيرا. ونورده من ميمته:

أبياتاً يدفنه فيها علماء الدين ورجاله:
ولداها في الدنيا من أجل مطع
بسيل به أنف من الكبر ورام.
القصيدة الناقدة:
إن تدهور الوضع العربي الراهن، ومن الناحية السياسية على وجه الخصوص، جعل العديد من المفكرين والباحثين والأدباء على توجه نحوه اذعاً. وكان لبعض الشرعاء العلمانيين بسبب من عملية التقدم هذه، نقرأ:
مثلاً ناصر البردي:
يا أمة العرب، يكفي خذًا قبل فالجسم مقبرة بالعار تغسل
في العلم الغذر، لا عدل برافقة.
الذي في حمى الأئذان يبتهل
علمته هي ضئى الأفق بمثله
أبطالها الفجر، المشير، والدجل (3)
وقرأ الشاعر خمس قلم في قصيدة «من سفر
الوَّرَد» (4) ما يمكن أن يظل مراجعة للذات الجمعية،
وثورة على ما سبقها وحاضرها، ودعوة للأذى بأسباب
القورة المصرية:
 والسور
والبلد المصري
وهذين المجربين
يا أبا الإنسان لا تكبر
كم في ذرى الأمجاد من مقابر
يرفع التاريخ منها جسده
وينهر الزمان فيها مده.
خيار التوز وحفر المخاجر
ويتبل الضمير ما ينسى
ملأ الصدور.
والوَّرَد
والكافرون المخلوع
والقلق النائم بين غابة
الضوء
إن ذهب في انتظار شيخنا
المهدى، كالمشروع
وتنهر الفأس لعسائ


293

نوزي العدد 68 / أكتوبر 2011

الق موضوعات، متاعبات.. متاعبات..
درامياً، بما يتعلق به من حوار وتطور الأحداث وتأثرت.
وتسمى القناعة لأن الشاعر فيها يختبئ خلف شخصية
التاريخية فيتمكناً بخصوصها، ويعبر عن مواقفه الفكرية أو
السياسية من خلالها.
والقصيدة الأبرز في هذا المجال، قصيدة "خيص في رفس
حوريا" لعبد الله المعمري، وهي معلمةً من معالم
 الشعر العماني الحديث، بما توفر لها من شعرية عالية
قائمة على توقيع أساليب أدبية نقدية.
يكشف الشاعر نصه لتناول شخصية تاريخية تمثل
خصوصيتها في "الخروج على بني أمية". إنها شخصية
أبي بلال مراد بن أبى تميم، ولا يخفى ما لمسة
الخروج على السلكة القائمة (المستديدة، الجاشعة) من
أهمية في عصرنا الحديث، حيث الدعوات إلى التمرد
على أنظمة الحكم (الشريعة) تنتقد من جهات متعددة،
وحيث الديمقراطية (التي تلتقي مع بعض مبادئ
الخروج) في النظام السياسي الذي يحظى بالسعة
الأفضل بين أنظمة الحكم القائمة، وال نظام الذي تعقد
قطاعات كبيرة من السكان أنه قادر على تأمين شروط
الجتمع الإنساني (الفاصل).
ولن أُوقف هنا تحليل القصيدة نقيباً من مختلف
جوانبها، وهي ثرية، ويكافى بالإشارة إلى أن اختفاء
الشاعر وراء الشخصية التاريخية يتجلى من خلال
مروحته بين ضمير المخاطب، الموجه إلى أبي بلال
التميم، وضمير المتكلم العائد على الشاعر، في
مواضع، ومن خلال تداخل الأصوات، وتبادل الأدوار،
في مواضيع أخرى، على نحو يظهر الناقد المتفائل إلى
حياة الشاعر، والشاعر سائرًا على درب القات، ولعل هذا
المقطع يجسد هذه النقطة جليًا:

تعرف للحظة أن لا شيء عندك
غير السؤال المخبأ
ولا حكم إلا لسيف ابن هند
تكتب وجهك بين السطور
وتحتم سطر بالشمع
تقصي على أضلاع النهروان
وتذكر قتلاك
تتكب

202-2: القصيدة ذات النطاق الأساطوري:
ورائد هذا الاتجاه هو سيف الرحيوي، ولأسماها في
دواوينه الأولى: نورتة الجدي، الجدي الأخضر، أجراس
القطيعة. إن سيف الرحيوي في هذه المجموعات ينظر إلى
الكون نظرة ذات طابع أساطوري، أي أنه يرسم مشاهد
كونية خيالية شبيهة بذلك التي تمرروا في الأساطير،
وشبيهة أحيانًا أخرى بما نراه في الروسوم المتحركة،
حيث لا رقابة على الخيال، وحيث كل شيء جائز
ومحتال، وهذه المشاهد الأساطورية تنتشر في نسيج
معظم قصائد هذه المرحلة، وتمثل مصدرًا أساسيًا من
المصادر، متاحات، متابرات

هذا المقطع من مقالة "أمّة الانهيارات السعيدة":

في قصرها بين تلال القصول القديمة تحرك شعرها بأصابع النار، وتلميحات خوارزم المغامرة تطول من فرشاتها، متعرجة فيما يشبه ذُي الخا شهوة.

حيث تنحسر أمّة فائتة تتبع على شعر الطبيعة، أصابعها توهج في كابوس تحرك بها شعرها فتنثر في الفضاء، وترد على خيالا تفعل هذه المنبهات النصية صورة مضمونها أن الرياح والعواصف ليست سوى نتاج حركة شعر الأميرة. أمّة وتعتبرها في نفسها شعر الأميرة المختصة، ويفتح هذا النهج تعبير خيال الشاعر مع خيال المثقفة في صنع خيال فريد. أخداً، وقرأ هذا المقطع من قصيدة "أحلام القطرات":

من نافذة القطار/ راي أمّة الأفق تمسك بسحاب القمر بحبكة على أطراف الغابة/ مشبعًا بمناظر الأماماء/ راي صائبات يفترشها مصرفي/ راي المطر والرياح يتجامعان وينجبان حركة الغرر والعواصف.

وبغض النظر عن التأويلات التي يمكن أن تخلعها على هذه المقدمة، تبقى هذه الصور الخيالية العربية وحيدة من أبرز مصادر قصتنا وسحرها.

في هذه القصائد تلاحظ أن أمّة العباسي العام حاضرة بقوة. ولا يبدو هذا العنصر السياسي نابيًا عن التجربة، بل يبرز مألوفًا يبرز موية على المكتبة تماماً. المتناسب بها، ويشكل جزءًا لا يتجزأ منها. ولنقرأ هذا المقطع السوروي الفاضل والروح:

من شرقي الدمشقية/أطل على جسم أمّياء النعام مثل/نذرى بعيدة/ أسمع الأخبار العربية/ وأسمع

لنتخيل:

ما هو الفضاء متفحص بحلم الإنسان/ المرتدي سلطة الحكم/ أين يمكن للصغير والمسرور/ أن تحكم خارج جحيمي/ أنا الرجل المتنور للغر/ في مرايا نفس معرفة/ حماجب وحشاء وأجيال كثيرة/ يسكنون

المصادر، متاحات، متابرات

القائع/ ونور ظهر القتيل في تبايز الحداد/ كأنا العالم يبكي حطام أيامه الأخيرة/ في قلبي.

في هذا المقطع وسلماء، نادٍ للسياسة محترضاً على ارتكاب الفن، فالموسيقى السياسية المدمه، سواء على مستوى السياسة الداخلية أو الخارجية، تستثير دواعي الرفض والتمدد والثراء، وإن كانت للثورة جذور متعددة، فإن الشكل الأدبي الذي يأتي في مقدمتها زمنياً لأن شروطه الواقعة أيسر، ويبعد ذلك يملأ فرصاً فاخرة قادرة أن تثوروا سياسياً حقيقية. من هذا التماس يروج الفن والسياسة لا تبدو الإشارات السياسية المبهرة في تصص صفح الرياضي مثيرة للحيرة متبوعة السلوك عنها، بل على العكس، يبدو بشدة الانتحام بها، وتبغ في بعض الأحيان أن تكون روحها.

2- خاتمة:

حاولنا فيما سبق أن نستجلي أساليب التعبير عن الأمّة السياسية في الشعر العماني الحديث، وخلصنا إلى أن الترجمة الشعرية العملية الحديثة عرفت أساليب أساسيين: التعبير المباشر، وأسلوب التعبير غير المباشر. ويندرج في العمارة الأزلية القصيدة الاستثنائية، والقصيدة الوطنية، والقصيدة النافقة، أما الأسلوب الثاني فيندرج في القصيدة القصيرة، والقصيدة ذات النفس الأسطوري.

هذا هي الأساليب التي وقفت عليها، وقد راعينا فيها أن تكون مسيرة على القصائد التي ترد فيها. فلم تلتقي إلى القصائد التي تسجِب الجانب السياسي مثلاً خفيفًا، في مواضع محدودة منها.

الهواش

1- قبضت هذه القناة في ذروة (التجديدات السياسية في الشعر العماني) التي نظمتها الناشطة اللهجية يوم الاثنين 18 أبريل 2011.
2- عن نضال ثوري ينتمي إلى مسيرة "معينا" عن السياسة.
3- نادر البديع. طباعة الاحترق الأخضر المطبعة العالمية، ولي، سلطنة عمان، ص 43.
4- خمسة قدم، ضوء حاضرة. وزارة الثقافة والثقافة، مسقط، 2007م.
5- عبد الله بن محمد عبد بن صالح، جريدة فرس حوري، دار الأشتراك العربي، الطبعة الأولى 2005، ص 118-119.
6- نفس، ص 15.
لوح الشاعر محمود السيد قبل بداية الثورة العظيمة لشعبه السوري بسنة واحدة، وكان على سهرين وحلي وانتظار وقد أقام مملكة القصيدة والنشيد، وأقام ندوة المجدد العظيم لولاية شعبه عنقاء من الرماد والموت والأسى...

وهو شاعر المندابة دمشق الملحمة التي أخذ بها قصيدة النثر إلى مملكة الفنعلا بعدما شهدوا بالرجل والبكر والولادة من الموت...

محمود السيد شاعر قصيدة النثر بإطارات وأحدهد الرواد العظيم الذي يرفع الشعر من الأتم ويمرح به من مملكة الأرض إلى مملكة الرواية فيننشده في رحلة تقتضى العمر رغم الأمام ولا يوجد بعدد البلاد بيل عينهاها وأبداعها واستعال الفروسية والحضارة فيها...

فإن عدن نزار في قصيدة النثر فيعد السيد مع تفوق صاخب ينسى الحاج وأدونيس وسركون بولس وسليم بركات بل هو في الرضاء بما أسسه وابتكروه وأجازه، عده لا تفتقد اللغه تعجازها واستعالات خيالها وتعتصرها بل تشكل بكلها مونادا كليه لا تتجزأ، ونشيد يقصي عن التفكك والنسيان وحده مشودة على أوتر كمان عاشق وقلب مقدر خلاق.

من آخر نشيده شعر الورد أراه يطلق صرخة حنجرته الأزهرية:

أه كي يوجعني الإنتظار يا حبيبي لوطننا بلدها سوريا التي نذر عمرها لها وأفقنا جهراً ونشيداً وحلي لمجده预定 وهبها المغني المبشر والرايع.. هو الرايت الذي لا يك غناً

لمعوصية:
كيف أكون كل هذا الاشتثاء، ولا يكون بي

شاعر وكاتب من سورية مقيم في الامارات.
كانها كوكب دري، يعود من شجرة مباركة زمنية لا شرقية ولا غربية، يكاد زيتها يضيء ولو لم تبسسه نار، نور على نور، يهدى الله لنوره من يشاء (1).

فكك شيء يصب في النور الألبي، نور الأندور الذي تطبع منه شلالات الضوء، وتشعر من الأفاق اللامناعية، دون أن تكف في أي لحظة عن الحيرة إلى مصدرها الأصلي بقوة جذبه الإبداعي، فالسوريدي لا يعتقد إلا يوجو حكمة واحدة هي التي تملكن التقاليد الصوفية، التي لم تقطع على مر التاريخ الإنساني، بغائاتها الدائمة من العبارة الذين يمدونا بذلك الضوء...

رؤية وتفهق ونشيد
لم يأت الشاعر السيد إلى قصيدة النثر من رغبة في الشعر والنثر، وبس بأن نسي لم يكفاهم في عالم الفن والدرب، إنه من الفن وروح الفن والثقل معنى الكنين كما عند الأنبياء والأصباغ والقديسين، ومنهم السوريدي والنغرابي وابن عربي وغيرهم: يقول النفيزي: أيقظي في العز وقال لي أنت معنى الكنين.

فالسيد هو فنان الحرف والصوره، وهو فارس الموقف والحال، وقد مرت من معاني انفوان الفن، فشل منها، كما تحدث من دمشق مونادا للكون تشتك لحدود العشق والعشق والمتشوق وتشتاء الوجود والمعنى، فشل عندها أولا وقبل كل شيء، ومعنى فوق المعنى، والجيم يتجاوز حضور التفهق باتجاه الضوء الذي هو الأصل والمتبوع والفن، وذلك ما يبشر به في كل كتاب وأناشيد مقامته الطويلة، مركبة الرغبة 1967، زمرجاً ديك الجين 1978 دمشق، وسمرت بعده مناظرةً ومبشراً لسوناتين تستحق الذاكره ويمور بها الوجدان حتى طلبه بعد عشرين سنة بمجموعته سهرورد، ونتوجيع العش، سهر لعيون المومن والمومن ويوجي لهجة عدة فرس الشعر والقصيدة، وهو الشعر المستوحى الصبور المجاهد يعرف

العشق المولى الذي لا يخلطه شك ولا فتور وهو يعلن انتظاره ويلات الذي لا يفصل عنه.

أه كم يوجي الانتظار يا حبيبي
وفي أستخراك عن السوردي المتصوّف العشق المثل.
افظد سهرورد يستعير من الدكتور عبد الرحمن بديوي: أن السوردي قال: أن العالم قهر قبل الإنسان تحت سلطان قوة مستورة جبارة.

وأنه عالم سبل يضع الحدود في وجه كل اتساع أمام المكثَّط، فلا تتخذ أن ترد إلى سراديبها.
وفي هذا السرداب تتفجر عيون الخطيئة، لكن الشيء المستوحى، وتضمر الشهوة، لكن الشوه سهر الحياة، ويسود اللامعقول، ولكن اللامعقول هو العالم المستوحى الأكبر من معاير وقيم إن صلح الحدود تم تحص حمادي الحريصين على التفهق، وتحقيق المعنى الصحيح الملائم للحياة.

فهو بعيد السوردي لا ينسى ولا يحمر بل يدخلها نداً وكتباً هو من خلال إبراز النصي الكروي وصبيحة تشيده هو متجاوز أعلام الأندور، ولا معقولهم إلى يوم وتمتله، متجاوزاً كل محدود ونادراً جسد وروح لمكنه الوحيد.

الحدث، وقد عاش السيد حقية متعددة متصوفاً ملكياً يشوب نفسه وحده وحده، ويدخل اصداقته ومحبيه لا يجلس في مقهى، ولا يقيم حواراً في صحبة، ولا يقيم أسامة شعرية، ولا ينسى إلى أن تكون وقائية يقيم معها، فقام في مملكة السبولة مع الكبار، ابن عربي، ومضر السوردي ومدنى ووجهاه وغيرها، ولصا به أناشيد الباقية محققاً المعنى الصحيح الملي للحياة، وهو ينذب بالمكانيون، في عالم الصور والخيال كما في الآية الكريمة:

الله نور السوات والأرض، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح، المصابح في زجاعة، الزجاجة.

2011
297
نزيوى العدد 68 / أكتوبر 2011
كيف يعشق ويتجلى ويقوي النبض، وتتقن حروف
الذهب شعرًا لا أعد ومعاني في شروب الطراوة
خضرة يعانى:
كيف أقر بجسد
فرح بالجمال، وإنك الوحيد الذي لا يمكن
العشق المعشق، الذي لا اسم له
والذي يأتي بكل الأسماء
ليس زمنًا زمن ليس لمكنك مكان.
في العشق أراك أفرعك وتغريني
أكل من راحتني التوت البري
وأنتي أي أكل وأفقيك.
فندب الفيل كما الشقائق في حقل جسدك
ولحقة تضمنا كمامية
رسى على كتفك
ولا ساءة تتسامع لنبراني(2)
رجل الشعر السعيد قبل أن أعود، وأنى الذي طالما
تطلب إلى لقائي وأنى البعيد عن وطني، وتشير
إلى مساعدته في فيه في منطقة الطبياني بدمشق
وهذا الذي غني للشام حبا وألفاً وтяنيًا بمجرد كأنه
لها في الأفق وقصصها بالموناردة الشهيرة نشيده
الذي يمر بمجوود البطولة والريادة وتهتز الأفق
من فتيان وما قبل وهو الذي دمج على مبادئ
الهوية والعشق، والجهود يحامع لضيق المزاب
والحدود وذابن اللحظة بل مرضها المكرس لفسان
مزاعننا، أباضة مساح، ساسة ودهاء، جاليئة
وأذناب وكلائم بديعة الصرف بدون متخصصة تسند
الفراء، والأفلاج المجندة
البنان، أو الموجات المعلبة
الفنان، أو المرأى الموقوفة لطحالب
الرجل، أو مافي السجون والمنافي
ألا تقيم بك المطر
الأطفال، أو النوار العجيبة عن الطيران
الأطفال، أو الدلافين المجندة
البنان، أو الموجات المعلبة
الفنان، أو المرأى الموقوفة للطحالب
الرجل، أو مافي السجون والمنافي
ألا تقيم بك المطر
بساناك وبساتي ومساء الماء في الغضب
بساناك وبساتي ومساء المثل
كيف أكون أنا كل هذه الأموات، ولا يخرج أطفالي
بالهناء على الليل
كيف أكون أنا وتكوين حبيبي
لا يعنى أن يكون بعد الأداما، ويتقلن حروف
الذهب شعرًا لا أعد ومعاني في شروب الطراوة
خضرة يعانى:
كيف أقر بجسد
فرح بالجمال، وإنك الوحيد الذي لا يمكن
العشق المعشق، الذي لا اسم له
والذي يأتي بكل الأسماء
ليس زمنًا زمن ليس لمكنك مكان.
في العشق أراك أفرعك وتغريني
أكل من راحتني التوت البري
وأنتي أي أكل وأفقيك.
فندب الفيل كما الشقائق في حقل جسدك
ولحقة تضمنا كمامية
رسى على كتفك
ولا ساءة تتسامع لنبراني(2)
رجل الشعر السعيد قبل أن أعود، وأنى الذي طالما
تطلب إلى لقائي وأنى البعيد عن وطني، وتشير
إلى مساعدته في فيه في منطقة الطبياني بدمشق
وهذا الذي غني للشام حبا وألفاً وтяنيًا بمجرد كأنه
لها في الأفق وقصصها بالموناردة الشهيرة نشيده
الذي يمر بمجوود البطولة والريادة وتهتز الأفق
من فتيان وما قبل وهو الذي دمج على مبادئ
الهوية والعشق، والجهود يحامع لضيق المزاب
والحدود وذابن اللحظة بل مرضها المكرس لفسان
مزاعننا، أباضة مساح، ساسة ودهاء، جاليئة
وأذناب وكلائم بديعة الصرف بدون متخصصة تسند
الفراء، والأفلاج المجندة
البنان، أو الموجات المعلبة
الفنان، أو المرأى الموقوفة للطحالب
الرجل، أو مافي السجون والمنافي
ألا تقيم بك المطر
الأطفال، أو النوار العجيبة عن الطيران
الأطفال، أو الدلافين المجندة
البنان، أو الموجات المعلبة
الفنان، أو المرأى الموقوفة للطحالب
الرجل، أو مافي السجون والمنافي
ألا تقيم بك المطر
بساناك وبساتي ومساء الماء في الغضب
بساناك وبساتي ومساء المثل
كيف أكون أنا كل هذه الأموات، ولا يخرج أطفالي
بالهناء على الليل
كيف أكون أنا وتكوين حبيبي
لا يعنى أن يكون بعد الأداما، ويتقلن حروف
الذهب شعرًا لا أعد ومعاني في شروب الطراوة
خضرة يعانى:
أعرف لذا أحبك كل هذا الحب
وأخاف عليك مني أخف على الورد من الدم
وأخاف على الدم من الورد
أنيف الورد وأنيف الدم
هل احتفلت بخاتم هذا الشاعر الكبير كما يجب..
هل قرأنا بمثل توهجه عشقة. هل عانقنا روحه في الكون والكون في روحه.. هل احتفظنا بأرواحنا نحن عبره.. حقاً لقد جاء الطوفان الذي يثور به ولم يشهده.. حقاً لقد جاء التحول الكبير الذي سده الطاقة وستره الضجيج عنًا، حقاً لقد جاء العاشق يتات عشقة وجاه معه العشاق من كل حب وصوب ووجاءه العشتر.
ولله في اكتشافها وخلقها وتشكيلها كما الأسي والتراب، حارس الأرواح، وحامل فاتوس الأسرار والأبد في ظلمة الوجود وبحوراته وحككته..
وكلما تقدمت بي في الموت، تقدمت بي في الحياة، كيف البس جسدي ليلي بلال، وأنت في الاستملاك لحظة الموت العظيم.. والحياة العظيمة، لحظة الضوء في الجسد والجسد في الضوء.. لحظة يتعرف الصباح أنه من نقطة في دم لحظة يتعرف الورد. إنه بلاغة.
»الجرح فيك: لحظة تعترف السباب.. العباقرة.«
إنه نحن في اندلعت البديعة في ألم الجسد المكتسح أسراره.. إنه غدا الآن وقد أصبح تفاحة وكزرة.. بل حياتنا تقدمها رخصة من أجل الحرية الكلمة العالية التي لا تبلى وتحصى على القاصب.. وهنا عنق محمد السيد نتصبح نحن نشيدنا على يد أجد المبدعين الكبار، فتحبة إلى روح في الميلاد. ميلاد يفظننا الحرية والشعر والعفوان. كما عند شاعر أمير للنثر فارس لأنشيد المجد.. وسلام على الشعر إبداع وجودنا.

هوامش
1- إسحاق النور (1969)
2- إسحاق الورد (1973)

أعفو الله من الذنوب والظلم
ألا تَفْتَقَّمُ بِهِ الرُّمَمْ
والسيد حين يغين ويَنْدَع لا يَفْتَرُ بِالثورة بقدر ما يَحْيِل إِلَى الأصول والطباع ومآلات الأشياء، وإلى المطلق الكامن في روح الأشياء وليس ظواهره.
هذا المعنى هو عودة إلى التفع وتخلص من تتر العوومي والبئرة والعنف ما كان جارحاً.
ليس جمال محمد السيد جمال اليوسف الذي يقبض في المبتذل والبسيط من أزياء وعربات وأوضاء في الشارع، على انتكاس بعيد للجمال الأزلي الذي يتوارى نفسه بل هم جمال مضاد يفقر المثير أو الوقائع اليومي، ويغوص في أنوار الجمال الأبدية. فجمع محمد السيد بهذا المعنى في إطار الحداثة وخارجاً في آن، إن حداثته مضادة للحداثة، ومنه يكون ذلك جهره الحداثة التي يمثل نفسي لنفسها أول علاءمة لها، كما يقول الناذر محمد جمال باروتاً تجريد مشروط.
محمد السيد.
يقول الشاعر »أنا ما ابلغه الصمت يسهر في الورد يفوض المشاعر والكلام، فناصت لغة أخرى تقول ما لا يقال مثل تأطير السلاط ضجيجها وأسئتها وإعلامها الضاحي الخفي، لذلك كان ينبذ من الرمز والخطاب النور والإشارة الموهوبية، ولا بد لكل ذلك من نوق الصوفي وعشقة وهو وحده الذي سيوصلى إلى الحب والثورة والمغامرة.
وهو الذي سيستعيد من الموضيع السيمفونية عشق ينتمي في الابتكار والحروف وروي الصورة، عميقًا عبر الأحاديث الشعريات الطبية والمتموجة كمثيل البحر.
иأعفو ذلك في الطريق إلى
افتتح الباب تفخيخ
كما الشهير تدخلت وانتش بك
كما الفجر تنهمر بي
كما النفق توقفي بذاك
جمعة اللامي
في "مجنون زينب"
عندما يتحول الميتا سرد إلى لعبة مأكية

فاضل ثامر

أن اختفى صوت المؤلف "الحكاية وما فيها المؤلف يريد أن يكتب قصته، كان متأنزاً ولم يسكن البارحة كما تعود".(5)
وينكر الصراخ بين رؤيا المؤلف ورؤيا (الصوت) في هذه الحوارية:
(صوت: منذا تكتب؟)
المؤلف: قصة.
الصوت: لكنها ليست البداية. أنت تعبد تاريخاً)(6)
ويبلغ التنازع بين المؤلف والصوت حدد تمدد الصوت واتهامه للمؤلف بالحرف:
الصوت: بدأ المؤلف يخرّف حقاً أو بمعنى أكثر علمية ووضوحًا اخذ يلعب لعبة غير أمينة، فهو أولاً جرحه معه إلى حد وظيفي بسيط قصته)(7).
بل أن الصوت: يفرض اسم المؤلف داخل المنطق:
(إقرأوا القصة مرة أخرى ثم تساءلوا: لماذا يتعقب جمعة اللامي نفسه وقراءه هكذا؟)(8).

ولقد لاحظ أن افتتان جمعة اللامي بالتجربة قاده، ريبا عفوا ودونما قصد، إلى لون من الكتابة الميلادية الممركزة في قصصه الأولى ومنها قصته (القصيرة) (اهتمات عراقية) (3) المكتوبة عام 1965 والتي سبق لي وتالنانت الناقد باسين النصير وأن اختارها كواحدة من القصص الممثلة لتجربة جيل السينين في الأنثولوجيا القصصية المشتركة التي اصدراها عام 1971 تحت عنوان (قصص عراقية معاصرة)(4).

t دور قصة (اهتمامات عراقية) حول مؤلف قصصي يرغب في كتابة سيرة جديدة لاستشهاد الإمام الحسين، حيث نجد قصيدة الكتابة السرديّة واضحاً من خلال تحديد وظيفة القصص التي ترصد ببعضها أصوات قصصي داخلي آخر ينحزن المؤلف روئه ويعتبر على محامته الدخول بين شخصيتي جيفرارا والإمام الحسين ويوضح المؤلف بالعودة إلى القصة التقليدية التي روتها (ابي مخفف). فهي هو الصوت يتحدث بعد 1967.
ويعد ظهور الرواية في الوطن العربي في وقته الأول من القرون. رزين هي القرود المرجو. وهي الروح المطلق (72).

ويختلف شخصية زينب إلى حبيبة وقائع وود في روايات (مجنون زينب) (عوون زينب). في الاستهلال الذي تفتتح به رواية (عوون زينب) ينادي زينب قائلة: "أنا ميسان ونثى أنا نتحرى (13). ويكلف المؤلف في خاتمة هذه الرواية الموسيمة بالخليفة (خليفة) عن دلالة اسم نوش الذي هو اسم زوجه الشاعر الفرنسي بول أغوستن الأولي (14) التي كتب عنها أيلو أطانت لقصائده ومنها قصیدته المعروفة بين زينب ونثى ومدينة ميسان ليصبر مرارة (أنا مجنون). في الرواية الأخيرة وحسب (عوون مجنون الأخضر) (16).

ومن هذا نجد أن رزين كونى في رواية (مجنون زينب) قد تمثل قوة إلى رزين (عوون زينب) بما يجعل الروائيين متكامليين ولا يمكن قراءة أهاجها بمعزل عن الآخر.

تشكل بينة رواية (مجنون زينب) من تسع قصص أو مقطعتي كتابية تتوارى بين نحو شرية وعثمانية وثريا تجليلاً وأنشيدت وذوقات وتجليلاً، ولكنها في المجال الشعري فلا تلقي فيهما المركبة المتمحورة حول شخصية زينب ومجنون (13). إلى عنوان الرواية (مجنون زينب) فهنالك سري نمستوي تقدير منجوى مسلسلاً وحكايات (الراوي) التي تشكل في نظري البنية السردية أخرى نظرية للرواية تضاف إليها مشتقات (يوميات)، وتجلبات ورؤى المجون المتضبطة وغير المضبطة وتهذيب المجربي المثلي المطلق والجهيل، لأن شخصية (الراوي). هي شخصية سردية غائبة، غير مشاركة في الحدث الروائي مثل شخصية (المجنون) ولكنها تمثل الجوقة وعذبة المجلة، لأنها مفتوحة في الوصول إليه للإمكانيات بصرياً ليتحول معها إلى عمود من نور ضوء يصعد إلى الأعلى كما جاء ذلك في خاتمة الرواية (قال الأراوي) وما حدث بعد ذلك هو الحبيبة الأعجاب، وقد اقترب عمود النور من زينب وتذوق القارئ للقصص.
تنادي علي: أكثر، أكثر، وأكثر (20).

وتتتوب (الراوي) سرد الفصل اللاحق (آناشيد) الذي يتحدث فيه عن للأسنان والمجون في يتوافق أنشاه وورود ومرجاته دون انتباه لما حوله، للكن في الفصل التالي (نثرات) يلتي بوعي وسلسله مخططة هي عبارة عن مجموعات ورقات مزخرفة، أصبحت جزءاً من التنظيم السري لرواية، بهدفها مخذلة مقدمة وتناقشينة مضلية (فلا سمع كلامي مديه اليمنى في مقدمة القصة التي تستر وسط وناولتي هذه الرواية (21)).

ولا تكن آناشيد هذه (البيومات) بالنسبة لدراستنا الحالية في كونها تتوفر لفضاء العباد السيردي لرواية (مجون ليلى) من خلال توظيف المخططة، وإنما أيضاً في أنها قد قدمت لكون من السرد المضطرب نسبةً إلى شبهه (راوي) (الراوي) مسرحية 31 مسرحية من الرواية أي مرجعية لرواية، وهو ما يمنح لسرد المجون موافقاً منفصلاً وربما موازياً لسرد (الراوي).

وتكتشف هذه المركبات المخزنة بين 100 حرف 148 رجب جوانين مهنة من شخصية ( المجون) وأحلامه وورود وشبحاته القرآنية، وجعلها عبارة عن مونولوجات داخلية تدور من خارج (وجهه منظر المجون نفسه، كما أن بعضها منها يشكل بنيات سردية مستقلة كما هو الحال في الفصول الأول والثاني في 100 حرف والذي يتضمن حركة مهمة من خلال حوار موقفاً بين زينب مملوءة بالgetSource desconectedة زينب الكبرى من خلال تداول المحداث من مكان التحيل من خلال موقعن، الرجل، الذي ذاع صيته في مكانة المستماضية (22). وتكتشف خلال هذا الحوار أن الجدة هي زينب - أو ربما أخرى - معروفة بحلقة من بشمته عندما قالته لأول مرة وذكرت أن لها لهما الأول والآخر. وفي المركبات المؤرخة في 11 آذار يقوم المجون بجلاله في سرحه مثقلة من خلال الجسمية في مسرحية المقدمة واحلامه وأحلامه صريحة توقعها مرة أخرى إلى اللقاء زينب، حيث تعاقتها، وتغيرها معاً وتحولت زينب بوزم الكوني إلى سراءة ميسان: (نعم أنا المريض الميؤوس من نفقات) كما تقولون: (لكن عليني لندمرها لها سوياً زينب: سمراء ميسان) (24). وبدلاً من أخذ شيء، يذكر زينب والمجون، حتى استحالنا عمداً من نور وأخذ يعارج إلى العلى (25).

تنفتح الرؤية في صفحتها الأولى على اقتباس شعرى من (ابن الدمية) يمكن التعامل معه بوصفه عتبة نقصتة ذات. والنص هو لون من الفعل الصوفي يوجه إلى حبيبة مجهولة من عاشق يحلم بالحياة ويشع بأن غريب في الأرض، وهي إحالة إلى الوضع الاجتماعي للمؤلف والرواية بشكل عام، ولما سوف يأتي من أحداث وسهرات ووقائع. لكن عتبة نقصتة أخرى سردية هذه النص تعلق السرد الروائي في (المقدمة البصرية) وهي المقدمة الخمسن والأخرى من مقدمات الحروبي، وفيها يبقي أبو زيد السروجي على لسان راوي المقدمات الحارة، عن تونه من (26) التي كان يرتقيها ويتكونا هذه اللعبة فهمها في أنها إشارة إلى (ردية المجون) التطرق كلياً، والتدوم نما من أعمال وضلالات وتهويلها رزينة والطقس، حول البيت الحرام ولهجرة بزياره ضريح حروف. ولهذا ما لا يتأكد لنا أيضاً من الفصل الأول الحقيقي من الرواية الموسوم (رؤيا الطيبة: مدخل ذائق) والذي يلقي من وجهة نظر المجون، الذي يشير إلى بسمة القصص قسطي قماش أبيض، تمثل لاحقاً أنهما كفتان واحد منهما له، أما الآخر فهو زينب (27).

ويمكن أن نلاحظ كيف أن هذه الرواية في هذا الفصل ما زال قادراً على اختلاف دفة السرد ليست، ولم يخرج في جزء النشط الصوفي الذي يحمل سردية متواضعة ينفصل فيه أحياناً الدال المدلول، فقد نتج المجون في تقدير روايته السردية التي مر برمحاً واقعية، وفناوية، ووجودية، حيث تكتشف إن بعد سفرات الكفين يوهده زملاء الصحفيين والكتاب الذين يشاركون في العمل ويرحل صقلبر لسرد القلا الزيت، ماراً بمرحلة ومراقبة صوفية وعفدانية تطورت فيها نفسه كما تطورت فيها من قبل نفس أبي زيد السروجي بطل (مقدمات الحروبي)، وانتهت بهلكانه زينب التي تقوم لها كفتان. حيث تطلب منه زينب أن يذهب منها ليتجد في النهاية: قال زينب أدن فذكدت، قالت زينب: أكثر.
نكتسب شخصية زينب الكونية سمة محلية يوصفها
(سمار من ميسان) وهو ما يمتزجم في المذكرات
التالية المؤرخة في 15 رجب حيث نجد نشيدا جديدا
للاشاد بخ韬اد مجملات ميسان:
(باجمال زينب ميسان وزفارات الحيرة:

إطلع الى حافلات قليبي من دامون والمصول/

.......

لأن الذي تهواها تنفي وتربغ بها روح / أستفاقت

الآن من رقدة القبلية (35)

في الوحدات السردية التي تلي المذكرات والتي
تبدأ ب (التجليات) وتنتهي ب (الصحيفة الميسانية)
بهنم سرد (الراوي) الذي يقدم لنا مرويات شقائية
وحكایات مترفقة عن شخصية المجنون، حضوره
ووافقه وأتاشته زينب، ويلحننا الرأي ثانية إلى
سرد بقده المجنون شعرأ ونشيدا من خلال نص
وتناقق وجد مدوأ على حزام المجنون نفسه:

وعندما تملينا الحرام جيدا جدا وجدنا هذه الأسطر على

(أحد وحل الحرام)... (36).

وتنتهي الرواية بتوسلات (المجنون) في (الصحيفة
الميسانية) التي يكبر فيها دهشة الحاضرين الذين لم
يسعو مثل ذلك المقول من مخيلتنا أيضا:
(الراوي: ثم سمعنا كلاماً من المجنون، ثم نسمعه
لا من الحرام، ولا من الحرام، وتختم المشهد
باقترب عودة النور من زينب والمجنون بعد أن
استحلا إلى أمه من ممر أحد الخلايا إلى
لكن المؤلف الذي رواه بهذه النهاية الكونية
العثمانية العميقة، أثر في البيئة خصبة الجريدة
من رواية (مجنون زينب) التي نظرت في دار كنعان في
دمشق عام 2010 أن يضيف مقطعاً جديداً للخاتمة
بهجت في علمي النموذجي الكودي إلى
الواقع الميساني – الحاضرة الاجتماعية والتاريخية

لرواية

بينما رأينا دناباب لآذ كهرباً.)
فشاهدنا الزرقو الذهبي يرقص بالمجنون وزينب
وكأن ذلك كله يبدع كأنه هو كلمات الود الذي في
(أباه الراية الحمراء) (37).

وهذه النهاية الجديدة تحرينا إلى الرواية الباطنة
 للمؤلف وأعنى بها (عين زينب) التي يستهلها عبارة

303