

كمال أبو ديب

جماليات التجاور

أو

تشابك الفضاءات الإبداعية

دعوات  
التي  
تجاور  
الفضاءات  
الإبداعية

**جماليات التجاور**

أو

**تشابك الفضاءات الإبداعية**

01/20 - 8103 - 510



كمال أبو ديب

# جماليات التجاور

سجل تحت رقم 18603  
تاريخ 05/06/23  
الرقم

أو

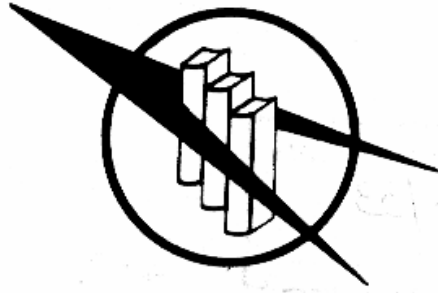
## تشابك الفضاءات الإبداعية

دار العلم للملايين

# دار العلم للملايين

مؤسسة ثقافية للتأليف والترجمة والنشر

شارع مار الياس - خلف مكتبة الخلو  
ص.ب. ١٠٨٥ - تلفون: ٣٠٤٤٤٥ - ٧٠١٦٥٥  
برقيا: ملايين - تليكس: ٢٣١٦٦ ملايين  
بيروت - لبنان



## جميع الحقوق محفوظة

لا يجوز نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب في أي شكل  
من الأشكال أو بأية وسيلة من الوسائل - سواء التصويرية  
أم الإلكترونية أم الميكانيكية، بما في ذلك النسخ الفوتوغرافي  
والسجل على أي شرط أو سواها وحفظ المعلومات واسترجاعها  
- دون إذن خطي من الناشر.

الطبعة الأولى

تصميم الغلاف: رفيف حربلي

تموز/ يوليو ١٩٩٧

المح

جيه هبا

عجبتنا تليامج

أع

تيدابيات اولخفاا نلشتا

الصيغة الالقاءية / الحوارية / التشابكية /  
الشجارية / الشفهية لهذا النص (هل هو  
نص واحد أم نصوص ١٩) في الجوا(١)هر من  
تكوين (ات)ه المصرفية - التصورية وقد  
وضع النص /وص ليلقى في مؤتمر نحو رؤية  
(كان ينبغي أن تكون رؤى) جديدة للإبداع  
النقدي في جامعة البحرين (١٦-١٩ نيسان  
١٩٩٢). والاشارات المكانية والزمانية هي  
إلى هذا السياق المكاني الزماني، وبعض  
الأسماء الواردة أسماء زملاء حضروا المؤتمر  
وكانوا ضمن

المتلقين - المستمعين - المحاورين -  
المجابهين - الم شاركين / الم  
شاكسين.

في هذا السياق آمل أن يقرأ / يتلقى /  
يستمع إلى / هذا(١)ه النص /وص.  
أما تكهناته(١) السياسية فقد جاءت  
الأحداث تالية لها ومبرهنة على  
مشروعيتها، وأما ما لم يجىء بعد فإنه  
لجاء.



# كمال أبو ديب

(ب)

متشاجرة

وأصوات

(أ)

الإيطالية

الفضاءات

تشابك

من جماليات الوحدة الوطنية الانصهار  
إلى جماليات التجاور التحدّد التشظّي

١.

يتألف هذا البحث من قسمين: الأول يناقش علاقات معقدة بين الفضاءات الإبداعية، والثاني يناقش سقوط العقائدية في الكتابة العربية المعاصرة - < \*\* لكن هذا هوذا صوت مرنان ينبع: لكن ما العلاقة بين هذين الأمرين لتدرجهما في غير دقيق، بحث واحد؟ ويرد كمال أبو ديب ببهجة واضحة: «لا شيء! ولكن لا فالبحت بأس، فإن هذا بين ما أسعى إلى بلورته في هذا البحث، وسيأتيك يتألف من أقسام بالأخبار من لم تزود إذا صبرت قليلاً ولم تنمرد».

٢.

في مثل مشهور في النحو العربي تنجلي علاقة جوهرية الأهمية

بالنسبة للبحث الذي أسعى إلى كتابته (هل تعني أنك لم تكتبه بعد؟ لكنك مدعو إلى مؤتمر، وينبغي أن تكون قد كتبت بحثك قبل الحضور- أعرف، لكنني كما قلت أسعى إلى كتابته، وقد أنجزه وأنا أقدمه لهم الآن) المثل هو: «هذا جحر و ضربن خربن» الذي تحرك فيه «ضب» بالكسر لسبب واضح هو أنها في موضع إضافة «جحر» إليها، ثم تحرك فيه «خرب» بالكسر أيضاً لكن لسبب غير واضح تماماً، أي دون أن تكون في موقع يقتضي بجلاء تحريكها بالكسر. بل إن موقعها في الحقيقة يقتضي تحريكها بالضم لأنها صفة ل «جحر»، وجحر مرفوعة لأنها خبر المبتدأ، ومع ذلك فإن «خرب» لا تحرك بما تفرضه العلاقات الدالية التي تربطها بما يسبقها من مكونات لغوية، بل تحرك بفاعلية قوة خارقة لا تنبع من نحو اللغة ومقتضياته بل من موقعها التركيبي الفيزيائي، من نحو الحياة - الثقافة والقيم والعلاقات الاجتماعية ورؤيا الإنسان لنفسه وللآخر؛ تلك القوة الخارقة الفيزيائية هي قوة الجوار أو المجاورة. ولقد حدد ابن جني وغيره من النحاة هذه القوة الزا - نصية الزا - لغوية بأنها مما يقتضيه الجوار، لا على المستوى اللغوي بل في فضاء آخر تماماً لا علاقة له بالعبارة اللغوية، هو فضاء الحياة الحقيقية، حياة الإنسان في المجتمع الذي يعيش فيه؛ فالجوار الذي يعنيه ابن جني هو الجوار المكاني بين البشر أنفسهم، أي وجود الإنسان جاراً للإنسان آخر - ويعمل ابن جني ذلك كله بإيضاح الأهمية القصوى للجوار في الحياة العربية، مقدماً لفئة بارعة تنتمي إلى مجال ما نسميه الآن «علم اجتماع اللغة» أو «اللسانيات الاجتماعية» (socio- linguistics).

\*\* هل أنت واثق  
من أنه يفعل  
ذلك؟  
أم أنك أنت  
من يعلل؟

١. ٢

في النص القصير التالي، مثلاً، يفجأنا سؤال فوري: ما هي العلاقات التي تربط بين مكونات البنية على مستوياتها المتعددة: البنى التركيبية التي تندرج فيها العلامات اللغوية، والبنية الكلية التي تندرج فيها الوحدات الدالية الكبرى؟ هوذا النص:

\*\* لماذا ترقم كل  
شيء؟  
أترك لهم أن  
يرتبوا أو لا  
يرتبوا  
كما يشاؤون.

## معاصرة

«ها هم أحبائي  
يهشون جرادة التعب  
ويهيتون خبزهم للمناوشة

.....

وكان جدي يقول:

لا تبنوا لي هرماً...

ولا مراثي

وأغرقوا جثتي

بالبلاب

وصياح الديكة»

١٩٩١/١١/٦

ومن الشيق فعلاً أن هذا النص مسبوق بلوحة فنية ثم بعنوان على صفحة مستقلة وأنه مؤرخ بدقة (حميده عبد الله حميده، وداعاً لمسافة ما، كتاب الأربعائون، ط ١ الإسكندرية، ١٩٩٢، ص ٤٣). ومن الأشيق الحرص التام على التوثيق الدقيق لكل شيء من رسم الغلاف إلى المطبعة ورقم الإيداع وسعر الكتاب... إلخ.

غير أن هذه «الدقة» التي تتجلى على مستوى معين من العمل لا تتوفر في النص على مستويات تشكله الدلالي وبنيته. فالقسم الأول من النص يمثل نموذجاً لما أسمىته في دراسة مفصلة «إشكالية الدلالة في قصيدة الحداثة»: إن التعبير «ها هم أحبائي» ذو دلالة واضحة، لكن ما يليه لا يملك دلالة محددة أو قابلة للتحديد بالطريقة التي يتحدد بها التعبير الأول. فما هي أولاً جرادة التعب؟ ثم كيف يهش الإنسان جرادة التعب؟ ثم ما دلالة أن يهش الإنسان جرادة التعب؟ وما دلالة إغراق الجثة بالبلاب وصياح الديكة في الحركة الثانية من النص؟ لكن على مستوى آخر ما علاقة القسم الأول من النص بالقسم الثاني؟ وبالأحرى، هل يحق لنا أن نعامل ما يقع بعد..... كقسم ثانٍ من النص الواحد؟ أم

أننا أمام شيئين مستقلين وضعا لسبب لا نعرفه على صفحة واحدة، تماماً كما وضع العنوان على صفحة مستقلة لسبب لا نعرفه؟ أم أن الأمر أمر تشكيل فقط، تشكيل لا علاقة له ببنية دلالية لنص بل هو علاقة بين البياض والسواد الموجودين أمامنا في فضاء الصفحتين؟ ما هي الآلية التي نستطيع بها أن نجيب على هذه الأسئلة؟ هل نفرض بصورة سلطوية على ما هو أمامنا أن يكون نصاً ذا بنية موحدة، أي هل نفترض بدءاً أن ما هو أمامنا نص ذو بنية متناغمة موحدة، ثم نقول بعد طويل بحث إنه لا يملك بنية موحدة؟ أم نقرأه كوحدين منطوقتين مستقلتين يجمعهما فضاء واحد لا أكثر وقد يشتقان اجتماعهما من علاقات تضاد بينهما لا من علاقات تواشج وترابط وتنام عضوي؟ أم نقول إنه تشكيل صرف؟ تشكيل قائم على آلية التجاور؟.

ها أنذا قد استخدمت كلمة، وسأقول بعد قليل مصطلحاً، كنت قد استخدمتها في مكان ما من هذا النص لكن لماذا أقول كنت قد استخدمتها ولا أقول فقط استخدمتها؟ لماذا ينزلق ذهني ثانية إلى تأسيس سياق زمني تاريخي يصر على ترتيب الأشياء ترتيباً زمنياً وكأنه يسعى إلى تنسيقها بشكل ما؟ فلأقل إذن استخدمها في مكان آخر من هذا النص هي كلمة «تجاور». إن ما أمامنا هو وجود لمكونات بل لعناصر في حالة من المجاورة وكدت أقول فقط ثم توقفت لأن فقط تتضمن أن هذا لا يكفي وأن ثمة نقصاً ثمة شيئاً لم يكتمل بعد وما أسعى إلى قوله ضد هذه الفقط إن ما أمامنا هو وجود تجاوري لعناصر وإن **جماليات ما أمامنا هي جماليات التجاور – المجاورة وهي جماليات جديدة** تحتاج إلى نمط من التأمل جديد لاكتناهاها والتمتع بها. إنها جماليات تنقض أو توجد في فضاء لا علاقة له بفضاء جماليات الوحدة. أليست كل أشياء الوجود متجاورة والوحدة التي نفرضها عليها فعلاً عقائدياً (أيديولوجياً) صرفاً؟ هل نحن الموجودين في هذه القاعة «وحدة كلية»؟ وهل العناصر الهندسية موحدة أم متجاورة؟ هل ينبع الجمال من الوحدة أم التجاور؟ أذكر أن جابر عصفور كتب مرة كتاباً اسمه «المرايا

< في بناء  
الجامعة الجميل  
هذا لاحظوا هذه  
الانابيب  
الاسطوانية  
الضخمة  
المزروعة في  
وسط هذا  
الفضاء ذي  
السقف  
الموشوري الذي

المتجاورة» فهل المرايا المتجاورة أقل قدرة على خلق جماليات من المرايا المتوحدة؟ ثم كيف تتوحد المرايا؟

ها أنذا أرى ابن جني وجحر ضب خرب (لاحظوا أنه كان ينبغي أن يقول «خرباً» لكنه لم - الخبيث!!!) فأقترح أننا بحاجة إلى تأسيس جماليات المجاورة بدلاً من جماليات المشابهة والانصهار والوحدة. ويبدو لي أن عبقرية الفن العربي عبّرت عن نفسها تماماً بلغة المجاورة لا الانصهار، وأن قانون المجاورة هو الذي يتخلل الإبداعية العربية. وها هو نص لشاب اسكندراني في عام الرب المبارك ١٩٩٢ يوضع نفسه إلى جوار نص لبيد الجاهلي الذي يشكل كما قلت بنية مفتوحة العلاقات فيها علاقات جوار لا انصهار. أوليس وجود أحبائي الذين يهشّون جرادة التعب في فضاء مجاور لفضاء جدي الذي كان يقول لا تبنوا لي هرمًا منبعاً لجماليات لا تحتاج إلى فاعليات الانصهار من أجل أن تكتسب مشروعية كافية لجعلها محوراً لعمل نقدي مجدد لنفسه ومنطلقاته التصورية؟

تندلق منه  
السماء الأشياء  
هنا تتجاور  
دونما تناغم  
بل في تنافر  
حقيقي فاتن.

\*\* وف. لماذا  
تندفع  
هذا الاندفاع  
كله لتقرر مبدأ  
هائلا كهذا  
بهذه السرعة  
وانت لم تدرس  
سوى نص  
واحد  
بعد؟

٣.

تتضمن جماليات المجاورة طبعياً ما سأسميه الآن جماليات اللقطة وجماليات الفتلة أو الانفتال. أما الأولى فإنها تتمثل في نمط من التناول الشعري يحل العين محل الأنا @ @ @ تماماً ويعتبر اللقطة البصرية تكويناً جمالياً مكتفياً بذاته في غنى عن استدخال الذات المحللة أو المعلقة أو المنفصلة - أي أنه يقف نقيضاً للتناول الرومانسي. وسأمثل على هذا النهج بالحضور البصري التالي الذي يشكله نص لمحمد متولي:

@ @ @ وهذا تعبير جميل ابتكرته أصلاً باللغة الانكليزية يمتاح من جماليات الجنس التام بين EYE/ I - لكنك بترجمته إلى العربية تفسده تماماً. وما كل جميل هنا بجميل هناك إذ يضيع الجنس. أو ترى كيف كان أبو تمام ساحر كلمات ولم يك يلعب بالألفاظ فقط؟ للصوت إذن قيمته الحقيقية التي لا ترتبط بالضرورة بالمعنى. أم أن الأمر هو كما قاله الجرجاني فعلاً؟

## قمر ضال

«الشاطيء خال

إلا من طفلين

يرقبان القمر في حسرة

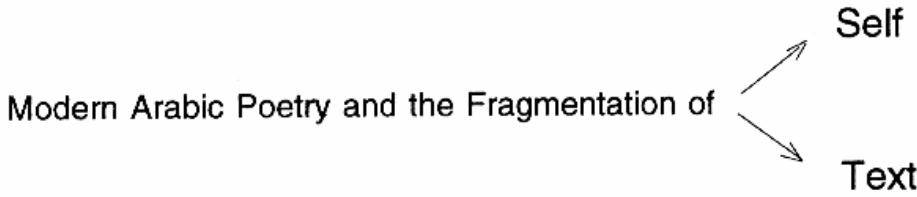
بعد أن أفلت خيطه

من أيديهما»

ولا شك أن بعضكم سينبري بسرعة ليقول إن هذه اللقطة مسروقة من قصيدة ل تي. إي. هيوم (T. E. Hulme) كنت قد اقتبستها شخصياً في كتابي عن الجرجاني غير أن هذا لا يعنيني في كثير أو كثير وبين نصوص متولي عدد كبير من مثل هذه اللقطات البصرية. غير أن إحلال العين محل الأنا قد يتخذ شكلاً آخر يجسد جوهرياً عملية إلغاء للذات من حيث هي فاعل في الوجود ونقل حتى للفاعلية النسبية المحايدة التي يمثلها فعل الرؤية إلى العالم الخارجي، أي، فعلياً إلى الأشياء. وممن يطغى لديهم هذا النمط من التعامل بسام حجار ويحيى جابر. وسأناقش هذا البعد لجماليات اللقطة في مكان آخر. أما جماليات الفتلة فإنها تستحق دراسة مستقلة في مجال أكثر تخصصاً بها؛ وأؤجل البحث فيها الآن لأسباب فاتلة.

في عدد من الدراسات التي أنجزتها خلال السنوات السابقة كانت تبرز إشكاليات متعددة لم يكن يبدو لي أنني قادر على معالجتها بالمنهج النقدي المتوفرة لي. وكان ذلك يتم في سياق سعبي إلى تأسيس شعريات جديدة تستقي مكوناتها من الكتابة الإبداعية العربية خلال زمن يبدأ مع بزوغ الانفجار الحدائي الأول ويستمر عبر تحولات الحداثة حتى بزوغ الانفجار الحدائي الثالث. وقد تمثل هذا السعي في دراسات تم نشرها من مثل «التجسيد الأيقوني» و «الواحد / المتعدد» إلى «لغة الغياب» وفي الشعرية، وفي دراسات كتبت ونشرت بالإنكليزية وقدمت في مؤتمرات لكنها لم تنشر بالعربية بعد وهي تندرج في كتابي الجديدين من مثل

#### Oppositions, Contradictions, Negations:



وفي دراسة سبقتها بسنوات نشرت بالإنكليزية وظهرت ترجمة عربية لها هي:

#### «Cultural Creation in A Fragmented Society»

وكان بين أبرز الإشكاليات التي واجهتني جدوى الجماليات النابعة من مفهوم الوحدة والخيال الانصهاري الذي وصفه كولردج وصفاً جذاباً في أوج الانتفاضة الرومانتيكية ثم دخل منذ ذلك الوقت في جوهر تصورنا لا لطبيعة العمل الإبداعي وحسب بل لوظيفة الفن في الوجود الإنساني أيضاً، وتحول إلى مصدر أسمى للقيمة. وفي مراحل مبكرة من عملي بدأت أعبر عن موقف متشكك بل ورافض أحياناً للوحدة وجماليات الوحدة وأدعو إلى السعي لاكتشاف جماليات التشظي واللاتناغم، مدعياً أن جماليات الوحدة تتجذر أصلاً في رؤيا رومانسية صوفية للإنسان والطبيعة والماوراء، وزاعماً أن هذه الرؤيا قد انهارت ولم تعد تصوغ موقف الإنسان المعاصر من الوجود أو من الآخر أو من نفسه أو من العمل الإبداعي ذاته، لا على مستوى التلقي ولا على مستوى الإنتاج.

وحين نتأمل الكتابة العربية المعاصرة نكتشف أن أحد أهم المفاهيم التي لعبت دوراً أساسياً في مختلف مراحل ما أسميته «الانفجار الحدائي» كان مفهوم الوحدة بصيغته

المختلفة. فلقد كان بين مرتكزات نقد مدرسة الديوان لشوقي مفهوم الوحدة «العضوية»؛ وكان بين منطلقات الكتابة الجبرانية والنعيمية مفهوم الوحدة في العالم أو وحدة الوجود. أما في الانفجار الحدائي الثاني فقد شغل مفهوم الوحدة مكانة مركزية تماماً تجلت في أبهى صورة لها في سعي جيل كامل من المبدعين إلى إنتاج نصوص تمتلك وحدة عميقة. كذلك تجلت مركزية مفهوم الوحدة في تنظير المنظرين والشعراء معاً للحدائثة الشعرية خاصة في مرحلتها التكوينية، كما فعل أدونيس مثلاً، وفي تأثير هذا التنظير على أعمال كتاب وشعراء لا يحصون. وسأستغني باقتباس تحديد أدونيس للوحدة بوصفها شرطاً محدداً للشعر الحديث عن الاقتباسات المسهبة التي يمكن أن تدرج في هذا السياق. يقول أدونيس في مقالة مشهورة اعتبرت في أنها بياناً أساسياً للحدائثة ما يلي:

«تستند الحركة الجديدة في الشعر العربي إلى الأسس... التي فصلها في النقاط التالية:

أولاً - الناحية الفنية: القصيدة العربية القديمة مجموعة أبيات، أي مجموعة وحدات مستقلة متكررة لا يربط بينها نظام داخلي... تلتمس جمالياتها في جمالية البيت المفرد... مقابل هذه القصيدة العربية القديمة... تنهض القصيدة الجديدة... <وهي> وحدة متماسكة، حية، متنوعة وهي تنقد ككل لا يتجزأ، شكلاً ومضموناً... وفي حين لا يتطلب إدراك الشكل في القصيدة القديمة جهداً، فإن إدراكه في القصيدة الجديدة يتطلب وعياً شعرياً كبيراً يتناول معرفة الأجزاء في مادة القصيدة، وعلاقات هذه الأجزاء بعضها ببعض الآخر، وائتلافها فيما بينها ووحدتها. ومن لا قدرة له على هذا الإدراك، لا يقدر أن يفهم القصيدة الجديدة ولا الأشكال الشعرية الجديدة. «زمن الشعر/ دار العودة، بيروت، ١٩٧٢/٤٥ - ٤٦».

وانظر أيضاً اقتباساً آخر في الملحق م / ١.

ولقد حدث تشابك تام بين فضاءات الكتابة النقدية والكتابة الإبداعية في الشعر والنثر بخصوص مركزية الوحدة في مقولات الحدائثة وإنجازاتها الفنية. ثم ازدحمت المكتبة العربية بأبحاث تسعى إلى كشف وحدة العمل الأدبي المعاصر. وسرعان ما اتخذت هذه الاندفاع مساراً استرجاعياً، فانصبّت الدراسات على الشعر القديم محاولة أن تثبت أن نصوصه هي أيضاً تتمتع بوحدة من النمط الذي حدده كولردج أو من أنماط أكثر دخولاً حتى من ذلك في مفهوم الوحدة.

ودارت معارك حقيقية حول مسألة الوحدة بين من أنكروا وجود الوحدة في الشعر القديم، معتبرين عدم توفرها نقيصة فيه، ومن أنكروا وجود الوحدة من منطلق رفض إخضاع التراث الشعري لمقولات مستوردة أجنبية وحديثة، ومن زعموا أنهم استطاعوا



أن يكشفوا وجود الوحدة في الشعر القديم ويثبتوا بذلك فضيلة عليا له يتغنى النقد الحديث بها ويعتبرها سمة من سمات الحداثة المتفوقة والخيال الخلاق. وشارك في هذا الجدل عشرات ابتداءً من طه حسين وانتهاءً بنقاد اللحظة الراهنة وأخص بالذكر منهم الآن رجلاً أستطيع أن أزعم دون تواضع أنني أملك قدرأ لا بأس به من المعرفة بعمله هو كمال أبو ديب.

٤ . ١ أو ١ . ١ من البداية البديلة السابقة

غير أن أحداً فيما أعلم لم يتساءل عن مشروعية الجماليات النابعة من مقولة الوحدة أو يكشف طبيعتها التاريخية (أو تاريخانيتها) وبالتالي نسبية القيمة ومفهوم القيمة المتضمنين فيها والمشتقين منها. لقد دخلت مقولة الوحدة الثقافة العربية لابسـة حلّة المطلق التصوري والنقدي، واستمرت طوال هذه العقود لابسـة حلّة المطلق التصوري والنقدي، وهي ما تزال لابسـة حلّة المطلق النقدي مع أنها لم تعد تحتل المكانة ذاتها على المستوى الإبداعي الأدبي.

بلى، إن شيئاً بالغ الأهمية قد حدث خلال هذا الثبات المفهومي دون أن ينتبه إليه الكثيرون: هو أن العمل الإبداعي نفسه لم يعد يفصح عن إيمان بالوحدة، ولم يعد موحداً أو مجسداً لرؤيا توحيدية، بل أصبح متشظياً متفتتاً يشفّ عن رؤيا تفتيتية - إن شفّ عن رؤيا على الإطلاق. كذلك حدث شيء بالغ الأهمية في العالم نفسه: هو أن الوحدة انهارت، وتشظت المقولات القائمة على الوحدة ابتداءً بالهغلية وانتهاءً بالصوفيات المعاصرة مروراً بالعقائديت الكبرى (كيف تقول ذلك والكثيرون يرون ما حدث انتصاراً لعقائدية قديمة هي الرأسـمالية؟). ومن الضروري هنا أن أشير إلى أن انتصاب مقولة الوحدة راية خفاقة في مجالات الكتابة العربية يتزامن أو يسبق قليلاً انتصاب مقولة الوحدة راية خفاقة في الحياة السياسية والفكر السياسي العربيين - ومن الشيق والدال جداً أن عدداً من المبشرين بالوحدة كانوا ينتمون إلى كلا عالم الإبداع الكتابي وعالم الابتداع السياسي في المرحلة الحاسمة لبزوغ

مفهوم الوحدة واللهفة لتحقيقها وتحقيقها في الحياة العربية والإنتاج الإبداعي العربي.

٥ - أو ٢. من البداية البديلة التي ذكرت

يتجلى مفهوم الوحدة على مستويات أخرى بديعة الدلالة بعيدتها؛ وقد كشف بعضها حديثاً إدوارد سعيد في كتابه *الثقافة والإمبريالية* (١٩٩٣). ويبدو لي أنها قابلة للإدراج في سياق مناقشتي الراهنة للموضوع - وبينها وحدة العالم المعاصر ووحدة الجنس الإنساني اللتان كانتا تكمنان، كما يظهر سعيد، وراء مجالات متباعدة بعد الأدب المقارن عن السياسة الأميركية المعاصرة. ولقد جسدت هذه الدعوات مركزية الفكر الأوروبي من جهة والسعي الغربي إلى الهيمنة على العالم من جهة أخرى. وأنا أدين لسعيد بكشف هذا الجانب الجديد من وهمية مفهوم الوحدة، ويطيب لي أن أضمه إلى ما كنت قد أثرته من شكوك واعتراضات على مفهوم الوحدة في تجليات أخرى (ولقد طبعت الكلمة «أخرى» دونما قصد، لكنني أود إدراجها جنباً إلى جنب مع «أخرى» لأن دلالة إحداهما في هذا السياق تثري دلالة الأخرى) له في بحثي «الأدب والأيدولوجيا» الذي نشر في فصول قبل ثماني سنوات. وبدلاً من تقديم اعتراضاتي الشخصية عليه، سأترك لكم متعة الإصغاء لواحد من أجمل الأصوات النقدية المعاصرة في العالم (لا يفسد جماله إلا الافصاح عنه بصوته الأبع!!!) يقوّض التصور الذي عبّر عنه مؤسس دائرة الأدب المقارن في جامعة كولومبيا عام ١٨٩١. هوذا هذا الصوت المرنان:

اقتباس من إدوارد الآن؛ وانظر الملحق م/٢

٦ - أو ٣. من البداية البديلة عينها

في معلقته الشبقية، روى امرؤ القيس حكايات مثيرة لانتهاكه المحرمات واقتحامه مخدع امرأة تحميها الرماح المتشاجرة، وخدراً شاهقاً، فقال - كما لا شك أنكم جميعاً تعرفون:

«ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة

فقال لك الويلات إنك مرجلي

أضيف  
إليهما وليد  
اللحظة وحدة  
قديمة كشف  
عنها جابر في  
بحثه أمس هي  
«وحدة  
المعمورة» كما  
أسمها كتاب  
عرب قدماء.

تقول وقد مال الغبيط بنا معاً  
عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل  
فقلت لها سيرى وأرخي زمامه  
ولا تبعديني من جنك المعلل».

وقد لا يكون امرؤ القيس، رغم الكثير مما نسب إليه تأسيسه من تقاليد وابتكارات في الشعر، أول من أدرج اسمه بطلاً للنص الأدبي الذي يبتكره - وقد يكون خاله المهلهل أول من فعل ذلك - غير أن ما يمكن أن يقرر دون أدنى شك هو أن امرأ القيس لم يكن آخر الشعراء الذين فعلوا هذه الفعلة. فلقد دخل من هذا الباب عدد لا بأس به من الشعراء بعده. وبين هؤلاء الغزاة المبدعين شاعران لشعرهما مكانة حميمة في قلب كمال أبو ديب كاتب هذا النص الذي يتحدث اليكم الآن محاولاً إحياء تراث عربي قديم أصبح الآن سمة من سمات ما يسميه الأوروبيون «ما بعد الحداثة» (postmodernism). أما الشاعران فهما وهل يخفى القمر عليكم وأنتم أسياة المعرفة وهو لم يخف حتى على نعم وأتراب لها؟ وأما الثاني فهو مغامر رائد فتان قال ما يلي:

«ثبت الناس على راياتهم  
وأبو الهندي في كوي زيان  
منزل يزرى بمن حلّ به  
تستحلّ الخمر فيه والزواني  
إنما العيش فتاة غادة  
وقعودي عاكفاً في بيت حان  
أشرب الخمر وأعصى من نهى  
عن طلاب الراح والخور الحسان  
في حياتي لذّة ألهو بها  
فإذا متّ فقد أودى زمانى».

٧. أو ٤. من البداية البديلة كذلك

لم ينهر مفهوم الوحدة فقط بل انهار مفهوم العقائدية (الأيديولوجيا). وفي وجه من وجوهه يمكن أن نعتبر مفهوم الأيديولوجيا تجلياً من تجليات الوحدة على مستوى شمولي عال - لأن الأيديولوجيا تفترض أنها تتعامل مع موضوعها بوصفه وحدة كلية، أو تزعم أنها قادرة على منح موضوعها وحدة متجانسة، وتتصور نفسها وحدة معرفية متجانسة. ولقد كان الفكر النقدي أول من تنبأ بسقوط الأيديولوجيا. وعلى هذا الصعيد المحدد يمكن رؤية التشابك العميق للفضاءات الإبداعية في الثقافة العربية خلال السنوات العشرين الأخيرة. فلقد بزغت حركة نقدية جديدة بين أطروحاتها الأساسية رفض الأيديولوجيا واستنكار إخضاع العمل الفني لمقولاتها ومقتضياتها. ودار صراع حقيقي بين هذه الحركة وبين عبيد الأيديولوجيات التقى فيه طرفان نقيضان في معاداة الفكر النقدي الجديد: ذروة الفكر الديني الاسترجاعي بذروة الفكر اليساري الطفولي كما هو واضح من هجوم كتاب الحدائث في ميزان الإسلام، من جهة، وكتاب مثل نبيل سليمان، من جهة أخرى، على بعض أعلام الفكر النقدي الجديد. ومع مرور الزمن بدأنا نشهد سقوط الأيديولوجيا في الكتابة الإبداعية الشعرية والسردية. وكان الفكر النقدي بهذا المعنى رائداً، وجاء الإبداع الأدبي تالياً له:

~~وقد بلور كمال أبو ديب ذلك في سلسلة من المقالات امتدت بين ١٩٨٤ و ١٩٩٠ وكانت إحداها تحمل فعلاً عنوان «سقوط الأيديولوجيا» وتحرير الشعر».~~

٨.

\*\* تناقض مثير:

لكن في التغييرات  
أيضاً إلغاء الذات  
 واحتجابها.  
حسناً. إذن؟ لماذا  
لا تلغي هذه  
الفقرة كلها؟

بين التغييرات الجذرية في الكتابة الإبداعية الشعرية والسردية خلال العقدين الماضيين بروز الصوت الفردي، أو بالأحرى عودة الصوت الفردي، والتجربة الشخصية الصافية التي تتشكل خارج فضاء الأيديولوجيا إما بصورة عضوية - (هل لاحظتم أنه الآن يتحدث بلغة العضوية التي قال لكم إنها انهارت. هي. هي. هي. هي. هي. هي) - أي دون أن

تكون متأثرة بها أو نابعة من منابعها، أو تعبيراً لمحيماً عن رفض الاندراج تحت ألويتها أو الانصهار فيها أو الانزلاق إلى مداراتها. ومن اللافت تماماً أن الكتابة الإبداعية النقدية بدأت تكتسب هذا الملمح عبر السنوات الغابرة، مع أن العمل النقدي في هذه المرحلة كان يتجه اتجاهاً مغايراً بصورة عامة، ساعياً بوعي إلى تقليص الصوت الفردي أو إلغائه وإلى إنتاج نقد يتسم بغلبة الروح التحليلية التي تماهي روح الكتابة العلمية أو تقاربها على الأقل. أما في الإبداع الشعري والسردى فإن عودة الصوت الفردي تمثل واحداً من أهم ملامح الكتابة خلال هذه الفترة نفسها؛ غير أن النقد قد يكون سابقاً من جديد إلى بلورة هذا الاتجاه.

٩. كيف يسمح؟ أنت لم تظهر ذلك

كل ما تقدم من تأملات يسمح لنا<sup>أ</sup> أن نرى كيف تتشابك الفضاءات الإبداعية في الكتابة العربية الآن تشابكاً عميقاً. وتواجه النقد، نتيجة لذلك، مهمة ابتكار جماليات للأدب خارج إطار الجماليات الأيديولوجية التي سادت لزمان طويل. ذلك أن سقوط الأيديولوجيا يعني بين ما يعنيه انهيار الإجماع والمعطيات الجاهزة التي قامت عليها جماليات الأدب المعقدن (أقصد بهذه اللفظة المتعاضلة ابتكار مصطلح عربي لما يسميه بعضهم «المؤدلج»، وإنه لمن سقم الأمور أن معظمكم سيستنكر اللفظة العربية التي ابتكرتها مستكيناً إلى اللفظة الأجنبية، غير أنه كما في السماء كذلك على الأرض وكما في تجارة السيارات والكومبيوترات كذلك في تجارة الكلام أيضاً ولا غرابة في أن يستنكر «المعقدن» من يستنكر «الحافلة» مطمئناً بدلاً عنها إلى «الباص» ويستثقل «الهاتف» و«الحيسوب» مستخفاً عذوبة «التليفون» و«الكومبيوتر» وإن لربك في خلقه لشؤوناً شتى). وسأقتبس الآن بإسهاب، لإضاءة النقطة التي كنت أتحدث عنها قبل فتح هذين القوسين الغليظين والاستطراد الملتوي استطراد الجاحظ الذي لم يكن أسلوبه يروق لي قبل بروز الذات وانهيار العالم وتشظيه، فقرات من مقالة لكمال أبو ديب من جمال الصدفة أنها كتبت خصيصاً لتتشر هنا في البحرين مقدمة لعدد من كلمات:

\*\* أولاً تخجل  
أن تقتبس  
نفسك؟  
وبإسهاب  
أيضاً؟

هكذا تتحير الأسئلة في البال، ويحار البال بالأسئلة: في أي وجهة (وبعد قليل من النقاش سأحوّل المفرد إلى جمع، لأقول: «في أي وجهات»؟) تتجه الطاقات الإبداعية العربية، الآن وقد تداعى المعبد الأجوف الذي كانت قد أحرقت نفسها بخوراً على مذابحه؟ وفي الظن، وإن بعض الظن لبعض إثم، أنني كنت بين أوائل من اكتنهموا هذا الانهيار برعماً برعماً، قبل أن يبينع وتبصره العيون التي اعتادت ألا ترى سوى الباهر من الضوء. ولقد بشرت بالخلخة وتمنيتها ورجوتها لأنها، في يقيني، كانت خلخة الكلاكل الرازحة على الصدور حتى درجة خنق الأنفاس، والبنى المتراسة في العروق حتى التكلس واليباس. xx

أما المعبد الذي عنه أحكي، فهو معبد العقائدية، والواحدية - الوجدانية، والوثوقية المطلقة، والمذهبية المضطهدة الضيقة، ومحدودية الرؤية، وعنجهية التسلّط وامتلاك القوة؛ المعبد الذي انتصب شاهقاً في كل مكان من الأرض العربية (بل ومن السماء العربية أيضاً) خلال العقود الأربعة الماضية. كان معبداً أسهم الإبداع العربي في إنشائه وترسيخه، ولم يرثه أو يتلقه من مصادر أخرى وحسب. وبهذا المعنى لم يكن الإبداع تابعاً أبداً، بل كان رائداً وخلاقاً ومشاركاً في البلورة والتشكيل. ووصل في فاعليته درجة قصوى من التلاحم مع العقائدي والسياسي. وقد أدّى التلاحم بين العقائدي والشعري (أو الفني بشكل عام) دوراً لا شك في أهميته. له ندين ببعض من أفضل ما في الكتابة العربية المعاصرة من إنجازات، وله يدين بعض أبرز مبدعينا بشهرتهم وبالمكانة التي احتلّوها في مساحات وعينا وحياتنا الثقافية. ولقد كان ذلك كله، دونما ريب، فضلاً وإنجازاً يستحقان التنويه والعرفان.

كانت السمة الأساسية للعقود الأخيرة هي أن الإبداع خلالها كان يتم ضمن إطار مرجعي يغدق عليه أهميته وحقوق طاقاته الدلالية. كبار الشعراء صنعوا أسماءهم في هذا الإطار؛ وكانت الحدائث الفنية تشتق مكوناتها وسماتها من دورها المتفق على أهميته التغييرية - التحديثية داخل هذا الإطار المرجعي.

لكن هوذا عصر انهيار المرجعية قد حلّ، ولقد تمّ حلّوه بجلبة وهدير شاهقين. وهاهوذا الإبداع يقف فيه أعزل وحيداً. فهل يستطيع أن يتحرك خارج الماء الذي بدا لزمن طويل أنه ماء بقائه وشرط وجوده، بالمعنى الدقيق الذي يكون به الماء شرط وجود لحياة الأسماك؟

إن الإبداع العربي ليوواجه الآن مرحلة الأسئلة الصعبة التي يحتاج فيها إلى برهنة أهميته وحقه في احتلال مكانة مرموقة من سلّم المعارف والنشاطات الإنسانية التي تمارسها الثقافة والمجتمع دونما إطار مرجعي يشتقّ منه هذه الأهمية، أو يضمن لنفسه بانتمائه إليه تلك المكانة.

وإن الإبداع الآن ليوواجه عالماً مغلقاً ومفتوحاً في آن واحد؛ وليس هناك محور أو محاور مسبقة التشكّل يقدر أن يتمحور حولها ويشرع في الدوران حاملاً طاقات دلالية جاهزة، ومستغلاً وجود بنى تصورية وشعورية قائمة في العالم الخارجي تمنحه سبيلاً ممهداً يمتاح منه بمجرد أن يكون للنفاز إلى مشاركة المتلقي وتعاطفه. فلقد انهار، بين ما انهار، الإجماع الذي كان المصدر الجوهرى لفاعلية الكتابة في العقود السابقة. فكيف ينطلق الإبداع الآن، وبأي الاتجاهات يدفع بمجسّاته المستشعرة؟ وما الذي يمكن أن يطمح إلى إنجازه؟ إن الأسئلة لتتوالى، وإن كلاً منها ليولّد أسئلة أخرى أكثر صعوبة، وأشدّ إلحاحاً.

إن انهيار جدران الطوق الذي ضرب حول الشعر وضربه الشعر حول نفسه هو أحد أهم الوجوه الإيجابية للانهيار العربي الراهن. ولقد كنت بلورت بدء هذه العملية والملاحم المائزة لها قبل سنوات، وأسميتها «الانفكاك الأكبر» للشغري عن العقائدي وأشرت، متكهناً، إلى بعض الاحتمالات الثرية التي يولّدها هذا الانفكاك أمام الإبداع العربي. إن ما تمثّله هذه العملية ليس أقل من انفتاح عوالم جديدة مبهمة ومثيرة أمام الإبداع لكي يمارس الاكتناه والتأمّل والتأويل والكشف والتغيير والمغامرة الحقيقية الدائمة. وإن ذلك كله ليمثّل تحدياً عظيماً للإبداع: تراه يكون قادراً على مواجهة التحدي؟ هل هو في مستوى هذه المكانة الجديدة التي وضعه التاريخ على عتبتها؟ أم تراه ينحسر ويجفل ويروح يندب فقدان مصادر مادته الضمنية (التي كادت تشكل لاوعياً جمعياً وأنظمة طقوسية يمارسها المبدعون بالآلية المألوفة التي تمارس بها كل جماعة طقوسها) التي كان يوفّرها له، بصورة آلية جاهزة، دورانه في إطار مرجعي محدّد المعطيات (ومتعددها وغنيهاً أيضاً دون شك)؟

.١٠

ثمة أيضاً حاجة ماسة لتطوير نظرية نقدية، بل أنهاج نقدية، تتخلى عن السلطة التي

مارسها النقد تاريخياً وتنزلق إلى متاهات الاكتناه التي يحار فيها النص الإبداعي الشعري والسردى حيرة كاشفة. لا يعقل أن يتيه الشعر في متاهات عبقر ودهاليز اللابرينث ويزعم النقد لنفسه فضيلة وضوح الرؤية وصفاء السريرة وهدوء النفس والبال واسترخاء العضلات استرخاء أزلياً/ أبدياً. على صعيد آخر، نحن بحاجة إلى نظريات نقدية أو أنهاج نقدية تحطم وحدانية الرؤية والحياة وتسعى إلى تأسيس تعددية حقيقية لا مراوغة تمنح القيمة للمتعدد والمبهم والمتناقض لا للمتناغم ووحيد البعد والواضح. ذلك أن الهوس بالوحدانية أحد أشرس مصادر القمع والإرهاب في الثقافة كما في الحياة والسياسة، وهو لذلك أحد أبرز مقومات العقائديات وأكثرها عناداً ومقاومة للتغير والإبداع الحر. لا يمكن لثقافة أن تكون حرة وهي تصدر عن هوس بالوحدانية، ولا يمكن لإبداع نقدي حر أن يتشكل في ثقافة كهذه، ويكاد يكون محالاً على أنماط الإبداع الأخرى أن تزدهر إذا كانت تفيض من منابع الهوس بالوحدانية. ومع انهيار العقائديات وانكشاف إفلاسها لا بد من انفتاح النقد على عوالم جديدة تتشكل في فضاء يترامى خارج فضاء الأيديولوجيات وفي معزل كامل عنها بحيث لا يصح حتى قياسه بها أو اعتبار وجودها وجوداً علائقياً بالنسبة إلى وجوده. وإذا كان محالاً كما يقول إدوارد سعيد وكثير غيره من النقاد أن نقرأ الأعمال الأدبية في عزلة عن العالم الذي تنتج فيه لأن الأعمال الأدبية دنيوية كما هو العالم، فليس من المحال أن يلعب النقد دوراً تحريضياً جذرياً في تحرير الكتابة من نمط من الدنيوية معين ليدفعها إلى اكتناه أنماط أخرى من الدنيوية تجسد ارتياد الإنسان لذاته وللعالم والمآ وراء بروح وثابة متسائلة هوسها الأول هو إنسانية الإنسان وحضوره في العالم الباهر المرعب الفاتن المقرز المغوي المنقر المغلق المفتوح الذي في نسيجه وغيابه يولد وفي نسيجه وغيابه يموت ويفنى. إن مركز الكون ولغزه الأكبر والأشد سحراً هو الإنسان أولاً وأخيراً، وما الفكر والعقائديات سوى بعض صغير من إنتاج الإنسان في حضوره في العالم، وهي لا تستحق أن تسند إليها المكانة المركزية التي تسند إليها في كثير من الثقافات والمراحل التاريخية لأسباب تختلف من ثقافة إلى ثقافة غير أنها في الغالب تؤدي إلى نتائج متماثلة أو واحدة: قمع الإنسان وتشويه طاقاته وملكاته الإبداعية وإغلاق منافذ التفتح للعالم وللإنسان الآخر التي تكمن في أعماقه وتشرع أبوابها للريح كلما وجدت إلى ذلك سبيلاً.



وأضيف

وأضاف فجة الله معظمه خوفاً من جابر وصلاح ومحمد

بالمعنى الذي أحده هنا، ما تزال الأعمال النقدية في الثقافة العربية ذات طابع وحداني قمعي سلطوي؛ إن بين أبرز ما تبرزه هذه الأعمال سلطة الناقد وسلطة الوحدانية لأنها تسعى دائماً إلى الفهم وتحديد المعنى الدقيق أو القطعي أو الوحيد الذي تزعم أنه يكمن في العمل الأدبي. ويتراشق النقاد الاتهامات القاتلة كما تتراشقها الأنظمة العربية حين تتشاجر تحديدهم للمعنى الذي هو بالنسبة إلى كل منهم واحد لا ثاني له، وهو واحد هو دون غيره. ولا تسعى هذه الأعمال النقدية إلى فتح النص وإبراز متاهاته وتعدد الاحتمالات التأويلية فيه وإثراء ما يمكن أن نسميه اللامحدّد واللامحدود في أغواره، بل تسعى إلى بلورة معطياته بلورة الماسية تماماً. وأنا لا أعرف عملاً نقدياً واحداً يدخل متاهات مفرد بصيغة الجمع لأدونيس مثلاً يمثل ما فيه من متاهية ولا محدّدية ولا محدودية ومن تعدد وتناقضات - وأنا لا أعرف أيضاً عملاً نقدياً واحداً يقبل الفرق والاختلاف والتناقض والكثرة الحقيقية والاحتمالية واللاتناغم واللاتجانس والتفكك ويسند إليها قيمة أو قيمة جمالية. نحن نفسر العالم والنصوص تفسيرات وحدانية إطلاقيه الغائية حصرية بلغة نقدية على قدر هائل من اليقينية والثوقية والإيمان الشرس بتملك الحقيقة الواحدة وبلغة لا أثر فيها على الإطلاق لأدنى درجة من درجات الشعور بأنها قد تكون تعاني من تصدع داخلي أو تهافت أو خلل أو قلق أو انشراح أو رعب في مواجهة العالم المعقد الغريب المتنافر المتعاظم المتشارخ الذي يقوّض جزء منه جزءاً والذي هو العالم الحقيقي والنص الإبداعي الشعري أو السردي (وتشديداً على أهمية ما أقوله لاحظوا الصيغ الحصرية القطعية التي أستخدمها لوصف مثالب الآخرين الحصرية القطعية). نحن جميعاً ثقات بزاة رواة دعاة قضاة حماة حكاة وليس بيننا واحد أعرفه، وقد يكون هناك من لا أعرفه ومن ليس بيننا، وقد أيضاً لا يكون، يطرح نفسه عارياً بكل ضعف الإنسان وتردده ولا

« لاحظوا تعلقني  
بصلافة المعنى  
وحضوره.

يقينيته وتلعثمه ورهبته أمام العالم والنصوص الإبداعية. نحن نسمي كل شيء نتناوله في الوجود تسمية ناصعة واسمة وسم الجمر للبعير رغم أننا بين آن وأن نقتبس ما لارميه يقول «سمّ شيئاً تقتل ثلاثة أرباع شاعريته»، ولا يخطر لنا أن نوسّع هذا القول ليقول «سمّ شيئاً تقتل ثلاثة أرباع نقديته». فنحن من آدم، ولقد علم ربك آدم الأسماء كلها (لكنه لسبب ما لم يعلمه الأشياء - ولقد روي لي بعد اختراعي لهذه الجملة بسنوات أن زكي نجيب محمود قال والاسم هو الفعل وضحكت عندها دون أن أعرف لعبارته من معنى، وقد لا تكون العبارة عبارته لكن هكذا روي لي الأمر) ومن يومها اكتسبنا هذا الولع الباهر بالتسمية والثقة المطلقة بقدرتها على تسمية كل شيء تسمية واسمة قاطعة دامغة وما من أجل لا شيء سمى العرب الاسم اسماً وهو وسم ودمغة للبعير المصاب بالجرب أو للحيوان أياً كان تمييزاً له وتحديداً لمالكه، فكأنما الاسم أعلى درجات التعبير عن التسلط والسيطرة والتملك وكل ذلك في مناخ إبداعي لم يبق فيه إلا النادر النادر ممن يملكون هذه القدرة الخارقة على التسمية الواسمة والتملك والسيطرة المطلقة وذلك اليقين الخارق بمعناوية (هل يروق لكم ابتكاري هذا؟) ما يحدث في العالم وبقدرتهم على فهم العالم وتأويله التأويل الدامغ الصابغ. وإذا كنتم في شك وغير ما يقين من هذا الأمر الطارئ التليد الجديد فاسمحو لي أن أصدع أسماعكم الكريمة بهذا المقطع لأدونيس مذكراً بمقطع سابق عليه بنصف قرن هو لست أدري أبي ماضي. وهو أيضاً في الملحقات م/ ٣.

## بداية بديلة للبحث بأكمله تروق لي يوماً ثم لا تروق

١٠

كثيرة هي الدراسات التي تكتنه الوشائج العميقة بين الفنون المختلفة فتظهر وحدة المنابع التي تفيض منها، أو التقنيات التي تستخدمها، أو الأهداف العميقة لها. ويدرس الدارسون (ولا علاقة لاستخدامي للدارسين بالطلل الدارس في شعرنا الجاهلي العظيم لكن لم سمي الدارس دارساً والدرس درساً) العلاقة بين الشعر والفن التشكيلي أو الشعر والموسيقى أو الشعر والنحت.

\*\*\*الوحدة  
من جديد؟  
هه / هه / هه.

لكن غرضي من مناقشة ما أسميته «تشابك الفضاءات الإبداعية» مختلف عن هذا النهج، فما أسعى إلى اكتناحه هو موقع النشاط النقدي من الإبداع الفني في عالم أخذت فيه الحدود الفاصلة بين الأشياء تنهار بسرعة وسقطت فيه التصنيفات المتوارثة واندثرت الملامح الفاصمة لنظريات الأنواع الأدبية كما سقطت العقائديات القائمة على تصنيفات فاصمة للمجتمعات البشرية.

١٢

وانهيار المركز ليس حالة من حالات النص المفرد وحسب بل حالة من حالات عمل الفنان كله. لم يعد للعمل أو الإنتاج مركز أو بؤرة يفيض منها، بل أصبحت سمة الإنتاج تنوعه وتناثره وتعدد أنماطه. ذلك لأن الرؤية والأيدولوجيا انهارتا وانهارت معهما الذات. هناك موت لمفهوم الذات وللأسلوب الخاص المتميز والمركز. إن قصائد محمد متولي هي تشكيلة من نصوص لا روابط بينها أي أنها لا تملك وشائج أو وحدة داخلية ولا تجسد نظاماً؛ هكذا نكون أمام انهيار الوحدة على مستوى بنية النص المفرد، وعلى مستوى إنتاج الشاعر الكامل. وبمعنى ما، فإننا بذلك نواجه حالة تنقض التصور المركزي في عمل لوسيان غولدمان بأكمله، هي حالة غياب ما يسميه غولدمان «رؤيا العالم»، وهي رؤية فئة أو مجموعة اجتماعية (تميزاً لها عن الطبقة عند كارل ماركس) يصل بها عمل الفنان الذي ينتمي إلى هذه الفئة ذروة تماسكها وانسجامها. كيفما

نظرنا إلى عمل أدونيس أو عبد الصبور أو حاوي أو السياب أو البياتي أو درويش أو الماغوط فإننا نستطيع استخلاص رؤية مركزية أو عدد محدود من البؤر المركزية لعالمهم الشعري ونستطيع أن نكتشف سمات أسلوب فردي متميز. أما لدى متولي فإن النصوص تتراوح بين المنفلش عاطفياً (السنتمنتالي) والجاف جفاف رمال الهجير والسريلي والكلي واللقطة العابرة واللفتة الذكية (كما تتعدد وتنوع المصادر المكانية والثقافية واللغوية لنصوصه - من الكريسماس إلى عبارات بالإنكليزية إلى لغة المسيحية إلى الغرب والمكان المحلي). بكلمات أخرى نحن أمام إلغاء للذات وشعر لا يصدر عن ذات تعاني العالم بل يصدر عن معاناة خارجية للعالم أو ذات لا مركز لها، ذات متشظية.

. ١٣

ولقد كان بين التجليات البارزة لانهايار العضوية والنمو العضوي انهيار التاريخ وحدوث قطيعة حقيقية من النمط الذي كنت قد وصفته في «الحدائة / السلطة / النص». إن الذات الآن ذات لا تصدر عن وعي للتاريخ أو هوس به أو حتى انشغال به؛ وحين يبرز الزمن مكوناً تجريبياً فإنه ليس الزمن - التاريخ بل زمن الماضي الشخصي الفردي للذات. بكلمات أخرى، لا يتجسد انهيار حس التنامي العضوي بالإشارة إلى المستقبل فقط وموت مفهوم الحركة الغائبة المجسدة لحركة التقدم بل بالإشارة إلى الماضي أيضاً - الشعر الآن هو شعر اللحظة الراهنة، ومن وجوه ذلك التركيز على البرهة وإنتاج القصيدة البرهية. والبرهية لا تمثل احتفاء بالحاضر (كما هو شعر أبي نواس مثلاً الذي صدر عن رفض للماضي من أجل الحاضر)، بل شعر الذات التي لا يشرنقها وعي تاريخي ولا تفهم اللحظة الحاضرة باعتبارها وليدة التاريخ - كما كان شعر الحدائة في تحولها الثاني - وترى الحاضر في تفتته وشرنقيته وانغلاقيته وقسوته ومحدودية فضائه وعدم شفافيته في الوقت نفسه. إن حاوي وعبد الصبور وأدونيس ودرويش وسعدي يوسف وغيرهم يملكون وعياً تاريخياً بهذا المعنى؛ ولقد كان أحد مكونات مشروعهم الحدائي إعادة صهر التاريخ وصياغته ضمن مسرد كلي جديد. أما الشعر الآن فإنه ينتسج خارج فضاء التاريخ أو ملغياً له، كما هو شعر محمد متولي مثلاً، أو يملك ماضياً شخصياً فقط كما هو شعر أمجد ناصر. وهو شعر لحظة راهنة لذات تعان العالم معاناة ذهنية بارعة، أو تتأمل تناقضاته ومفارقاته بوعي انفصامي، أو تستبطنه بهدوء رقيق، أو لذات منكسرة في عالم من الأحلام الجافة، كما هو شعر خالد بدر الذي يندب الحاضر في النصوص التالية بصورة نموذجية تمثل موقف زرافات ووحدان كاملين (لاحظوا أنني لا أقول «جيل بأكمله»، لأن مفهوم الجيل يمثل نقضاً لواقع المنتجين

للكتابة الآن، فهم لا يشكلون «وحدة» أو «كينونة» متواشجة على أي مستوى من المستويات زمنياً كان أو فنياً بل يحضرون حضوراً تجاورياً خالصاً):

### يوم وآخر

«هذا كاف لأعترف بضعفي أمام خيول النهار الناهضة من الموت، حقب الأحلام انقضت وبقاياي ظلت مغلولة إلى يوم ذابل آخر...» (ليل/ ١٥)

### ليس سوى...

«يدلف إلى فراشه بحثاً عن ثياب الأحلام لقد برد الليل وابيضت الأشباح ما عاد في السواحل أمواج تسمع ولا بحارة يشربون الشاي قرب القوارب ليس سوى قمر جاف وأحلام بائنة». (ليل/ ١٦)

وحين يتبلور وعي للزمن فإنه يبدو مما يدرج الماضي والمستقبل في لجة الحاضر القاتلة. خالد بدر أيضاً:

### وصول

«الكأس الوحيدة ماذا تنتظر لم يأت السامري الذي أرقب عليّ إذن الوصول إلى عتبة الأحلام البعيدة حيث يتراقص تذكّار الأزمنة الماضية جنباً إلى جنب مع اللحظة الغارقة في بحيرة الأسى هذه». (بدر/ ٢١)

بهذا المعنى يبدو شعر اللحظة الراهنة وكأنه يعيش في حاضر لا نهائي - حاضر من تيه قد يبحث الشاعر عن مخرج منه وقد لا يبحث. إنه تيه خالد بدر من جديد:

### في لجة

«تاه في لجة

تاه في لجة

تاه

تاه

تاه.

من يهبه اسطراب

وحمامة». (ليل/ ٢٠)

لكنه، أيضاً، تيه جيل سابق تشكّل في حياض مغايرة وأقحم في المطهر فاختنق في

غياهبه. من هنا القدر المشترك مع لغة الشعر الذي أصفه هنا. وانظروا، مثلاً، قصائد ياسين طه حافظ الجديدة **في الخرائب حلية ذهب**، وزارة الثقافة (بغداد، ١٩٩٢).

.١٤

يتشكل هذا الشعر في حوض جماليات جديدة بين سماتها تدمير الطاقات البلاغية للغة والإيقاع والطاقات العاطفية للكلمات ومفهوم التعبير عن.... وبينها تجريد اللغة الشعرية من إهاب جمالياتها المألوفة باستثناء شيء واحد هو الصورة الشعرية وبشكل خاص الاستعارة الصادمة والصورة الفاضحة. ويبرع في تقديم الصورة الفاضحة محمد متولي ويحيى حسن جابر خاصة. هي ذي بعض صور الأول:

«مترنحاً ينزف البيانو مقطوعة قد تذيب الجليد الكريستالي الذي - عشش في إصبعه الحجري بينما أكتب ثدياً يترنح من بركة حتى السديم، دفناً في حلة أرجوانية يستوعب لغة الأفق ولا تعزفه العذراء

الموسيقى.. خلفية لا أكثر

غرف ضبابية وبطل يرسم الإناث أعضاء تناسلية».

(حدث ذات مرة أن... ص ٩)

«الإله الذي - بمنتهى الود -

يحتضن قفائي خصيته الوحيدة

حين يدلي ساقيه الخشبيتين

على كتفي».

وهي ذي بعض صور الثاني:

«حين يجوع

يعض حلمتك على مهل

ليشم شواء شهياً

في حقل بين الغيوم

كم أحب الله

وأحبك».

(بحيرة المصل، ص ٥٤)

«نستأجر غرفة لقلي البيض

والضحكات.. ووجع الرأس

عود ثقاب في آخر السهرة

نطفىء آخر لمبة

فيشرق نهد نسيناه

في جيبة القميص».

(سا. ص ٩٤)

أما الاستعارة الصادمة فإنها سمة لكثير من الشعر؛ هوذا نموذج من يحيى جابر:

«نلوي برؤوسنا ناحية قلاع مرصوصة بالغيم

أعناق محلولة من براغيها

جلودنا الطرية

تتجفف على التلال

كفراش للإوز البري

والشمس قطة

تلحس الليل ليتشقق لسانها

على فجر أزرق

ونردد:

هل تتسع السماء لنجمة أخرى؟»

(سا، ص ٩٦)

كل ما قدمته ألوان في فضاء أولي سماته التنوع والاختلاف وتعدد الأصوات والتعارض والمطابقات وصعوبة تبلور خيوط موحدة منتظمة جامعة. وبدلاً من قسر المادة على الخضوع لاستنباطات محاور وسمات متخللة، سأعدد بعض النماذج التي أجدها في هذا الشعر، واضعاً إياها في فضاء تتجاوز فيه دون أن تتواشج أو تتلاحم أو تتوحد:

شعر الصفاء اللغوي والفقرة الإيقاعية المسبوكة بعناية والقلق الميتافيزيقي (وأحياناً الوجد / الوصال الصوفي) - نوري الجراح - قاسم حداد - عبد المنعم رمضان - أحمد طه - ادريس عيسى - إبراهيم الجراي إلى حد ما - أسامة سعيد - فرج العشه - و، في زمن ما بول شأول، لكن بشكل خاص محمد الغزي والمنصف الوهايب

شعر شيئنة الإنسان وأنسنة الأشياء وتشابك الفضائات بينهما - عباس بيضون - بسام حجار - يحيى جابر خاصة شعر التشابك الاختلاطي وانهيار المعقولة والممكنية والنزوع السريالي - كثيرون بينهم قاسم حداد ويحيى جابر وعبد الكريم الرازحي وعبد اللطيف الربيع ومحمد عيد إبراهيم وفتحي عبد الله ورفعت سلام وحلمي سالم ووديع سعادة

شعر الماضي الشخصي وإعادة ابتكار الماضي - أمجد ناصر

شعر جغرافياً الذاكرة المتوهجة بأشياء ووجوه وأسماء وحيوانات ولغات وتفصيل تنتمي إلى الغرائبي والعجائبي والغريب - المدهش والهامشي الذي يحول إلى مركزي - سليم بركات

شعر الغياب والفقدان والأشياء نصف المحتجبة وأمور كثيرة أخرى - عباس بيضون - نوري الجراح - عبده وازن

شعر الومضة الذهنية البارعة والتعليل التخيلي - قاسم حداد وكثيرون بينهم عبد الكريم الرازحي وعبد اللطيف الربيع ورفعت سلام

شعر الاستعارة الواجئة والصورة الصادمة - الرازحي - حداد - الربيع - فتحي عبد الله - رفعت سلام وكثيرون

شعر الذات المنكسرة - خالد بدر وزرافات كثر بينهم من يطلع من تاريخ سابق مغاير



شعر انقشاع الوهم والخيبة المترققة بعذوبة الألم المتلذذ/ كثيرون بينهم عبده وازن  
شعر الغرفة المقفلة على الجسد والفضاء المغلق المحدود - بسام حجار - لينا الطيبي خاصة  
شعر الفضاء المتقلص المنكمش المنحسر باستمرار - المرحلة كلها  
شعر الذات المعينة بحياد يتوهج أحياناً توهج المطفاً - كثيرون وكثيرات  
شعر اللقطة - حسين درويش - ميسون صقر وآخرون  
شعر الفتلة الختامية - متولي - بدر وكثيرون  
شعر الكركبة اللغوية والمعازلة التركيبية خاصة - محمد متولي - قاسم حداد -  
شعر الجسد - قاسم حداد ومحمد آدم وكثيرون بينهم أحمد الشهاوي وعبد المنعم  
رمضان وشاكر لعبيبي وعبده وازن وحديثاً أمجد ناصر  
شعر اللعبة الذهنية - إبراهيم الحسين - حميده عبد الله حميده - المنصف المزغني خاصة  
شعر الحياة اليومية - سركون بولص - يوسف بزي - يحيى جابر - هاشم شفيق - وديع  
سعادة - اسكندر حبش - حسين درويش - لينا الطيبي وكثيرون  
شعر المرايا الخشبية التي لم تكن أصلاً مرايا - صلاح فائق  
شعر البرهة التي لن تصير ماضياً جديراً بالتذكر - لينا الطيبي وبضعة لا أنكرهم - هن  
أبرزهم رفعت سلام  
شعر الفضاء المتشظي الذي لا يملأه سوى الكلام المتشظي هو أيضاً - محمد عيد إبراهيم  
وفتحي عبد الله خاصة  
شعر الشبوب الفكري - الانفعالي والإيغال في غياهب المبهم والمرارة الواجئة لأن العالم  
ليس هو العالم، من قشرة الاجتماعي إلى بؤرة الميتافيزيقي أو (بمحاولة صياغة أخرى)  
شعر الاكتناه الضدي المشبوب أو الرؤية الضدية المقترنة بجيشان انفعالي واجيء للعالم -  
قاسم حداد  
شعر الفضاءات الحميمة لذات تتأمل نفسها بالتناذ قابعة في لجة أطواق لها ثقل الماضي  
وفداحة الحاضر - نجوم الغانم وأصوات لا تحضرني الآن

شعر التأمل المستكين والاكتناه المبهم والنجوى الداخلية الساجية - نزر من النصوص لا شاعر

شعر الرؤية مقابل الرؤيا، وتلمس العالم المادي في لزوجة ماديته وتفصيله والنأي عن الذهنية والمجردات والأفكار الكبيرة - زرافات ووحدان منهم جميعاً أبرزهم عباس بيضون ومحمد العبد الله

شعر الذات المتبرجة لنفسها فقط وموت الآخر - رفعت سلام - أو اقتصار الآخر على وهم امرأة/ رجل - لينا الطيبي - عبده وازن - بيضون وعدة لا تعد

وفي كل هذا الشعر يبدو القانون الذي صغته في *في الشعرية* سليماً وهو وجود تناسب عكسي بين حضور الإيقاع المنتظم والصورة الشعرية. فلدى كل هؤلاء تشكل الصورة مادة أساسية هي في الغالب مادة تشكيلية لا تمثيلية هل قلت ليس هناك سمات جامعة إنني إذن لعلني تناقض ، فهذا أنذا قد عدت ما هو جامع أليس التناقض أيها السادة والسيدات - لاحظوا النقيضين لكن من قال إنهما نقيضان وهي من ضلعه انتزعت وهو في رحمها يماني ويتنطف - هو جوهر العالم وبودي القول هو جوهر العالم. شكراً

عفواً لقد نسيت أن أقول لاحظوا كثرة الرسم بالكتابة والكتابة بالرسم في هذا الشعر ولاحظوا أيضاً كثرة الرسم في نص متولي الذي اقتبسته أين؟ لا أنكر بل خلطه عفواً توحيدة فعل الرسم بالكتابة وأنا أكتب ثدياً يترنح وهو الجزء التالي من دارستي ل«تشابك الفضاءات الإبداعية» الذي اعتذر عن عدم كتابته أقصد رسمه حتى الآن أو في المستقبل أو في الماضي.....

١٥. هكرو (أما بأي المعنيين - ككرر أو بكليهما فذلك أمر متروك لكن...)

يمكن وصف الراهن الإبداعي بأنه راهن خلخلة التصورات الراسخة والهجس بعوالم لم تتضح معالمها بعد. وبين أهم ما حدث انهيار الحدود الفاصلة بين الأشياء أيّاً كانت الأشياء - من يعرف الفرق الآن مثلاً بين الشيئين التاليين: التقدمي العربي والرجعي العربي واليساري والإسلامي؟ ولقد حدث ذلك على مستويين متلازمين في الكتابة العربية: الشعر والنقد فلقد كان هذان الفنّان أبرز ما جسد الهاجس الصوفي الذي تفيض منه

< واقرأوا هنا  
أحمد الشهاوي:  
الله يسكنني  
وأسكنه وأعرفه  
ويعرفني «نحن  
روحان حللنا  
بدنا»  
الأحاديث / ٥٤

×× واقرأوا  
كذلك شعر  
المنصف  
الوهابي  
ومحمد الغزي  
لقرأوا بعضاً من  
أجمل ما كتب  
في هذا المدار.

مقولة إلغاء الحدود متجسدة في صورتها العليا في إلغاء الحدود بين الله  
والإنسان وفي مفهوم الحلول. أذكركم بالحلاج وأنا من أهوى ومن  
أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا والولع المتقد به وبالنفري وغيرهما في  
شعر الحدائث - وجسد الشعر ذلك بإلغاء الحدود التصورية واللغوية  
القائمة المتوارثة والدخول في مجال الهلام (ما يمكن أن نسميه أيضاً  
فضاء الحلول) لكن لماذا وضعت العبارة بين أقواس فاصلة عازلة وأنا  
أتحدث عن الحلول وإلغاء الحدود القا----- الذي تتماهى فيه الأشياء  
أياً بدت متغايرة. ولعب النقد دوراً بارزاً في بلورة هذه المفاهيم والدعوة  
إلى تبنيتها قيماً جمالية جديدة، وفي ملاحظة أنها أيضاً عملية جوهرية  
تتم ضمن بنية المجتمع مع انهيار الفواصم الطبقيّة الحادة وترقرق  
الهلام الانسيابي عبر الحدود الطبقيّة وتشابك السباحة عبرها صعوداً  
وهبوطاً بعد الثورات والثروات والرهجات والورثات التي تفجرت  
وفجرت عبر الو العا العربي طن لم. العربي.

هكذا يرتبط سقوط التصنيفات ونظرية الأنواع بهذا التبرعم الأول  
لهاجس إلغاء الحدود الفاصلة فنرى الشعري والسردى يتداخلان. هوذا  
الطيب صالح يكتب هذا القسم المفاجيء عن النيل وهو شعر خالص في  
سياق روايته عرس الزين (وانظروا الاقتباس في الذيل وإذا لم تجدوه  
فاعذروني قليلاً لأن أخاكم أحياناً يغلبه النسيان قاتل الله النسيان الذي  
منه اشتق اسمه الإنسان) ثم يكتب أمين صالح وقاسم حداد نصاً جديداً  
جميلاً هو الجواشن مشكلته الوحي----- وقد لا تكون الوحي-----  
أنه يترك اسميهما منفصلين وكان الأجدر ثم يكتب حليم بركات قصيدة  
روائية ورواية شعرية كاملة هي طائر الحوم ويكتب فاضل العزاوي  
شيئاً يسميه قصيدة - رواية ويملاً إدوار الخراط صفحاته الأنبيقات بلغة  
تشعرن السرد وتسردن الشعر (وأنا واثق من أنكم تنفرون من  
الاشتقاقين اللذيذين اللذين أنجزتهما هذه اللحظة) ويكتب أحمد الشهاوي  
كتاب العشق - ويمتزج الشعر بالنثر بالصور والمخططات والاقتباسات  
في أعمال كثيرة كتبها كتاب أكثر ثم تتنامى هذه الاختلاطية والتجميعية

والتداخلية والتشابكية لتغدو الآليات الأساسية التي تنبع من آبارها الكتابة الراهنة.

غير أن الوجه الآخر للهلام وإلغاء الحدود هو إمكانية دخول كل شيء في كل شيء وتحول الشيء إلى نقيضه وتشابك ما لا / لم يتشابك وأخيراً تجاوز ما لم / لا يتجاوز ثم انتصاب حدود جديدة من نوع لم نألفه بين الوحدات المكوّنة.

خلال ذلك كله هل يبقى النقد النقد، معزولاً عما يحدث؟ هل يظل كلاماً على كلام أم يتحول إلى كلام أول؟ وإذا صار كلاماً أول فعلى ماذا يكون كلاماً؟

هوذا السؤال الذي يواجه النقد في عصر الهلام الحلول أو سموه إن شئتم التشابك التداخل فما لدي من اعتراض

.١٦

أميّز (لاحظوا أنني أمارس فصلاً قاطعاً الآن كأنني لم أتعلم شيئاً بعد من عصر الهلام التداخل إلغاء الحدود لكن علّ زمناً يجيء أتقن فيه اللعبة التي أتجاهها الآن) بين نوعين من المقتربات للإبداع الأول هو نمط المسارات المتوازية والثاني نمط الفضاءات المتشابكة. ثمة نمط آخر ممكن هو نمط الكتابة الحلولية -

أترك بياضاً هنا لأملأه في زمن قادم حين أعرف كيف أكمل الفكرة لو أنني فقط أستطيع تحرير نفسي من هذا القيد اللعين الخبيث الذي اسمه إكمال الفكرة لتركت البياض بياضاً دون أن أعلّق عليه فأفسده ولا يعود بياضاً ولا شيء كامل في هذا الوجود فلماذا أقصد سوى الله جلّ جلاله وعزّ اسمه فلماذا أقيد روحي بضرورة إكمال الفكرة - قد أتشجع فيما بعد فلا أكملها ولا أقدم اعتذاراً عن ذلك أو توضيحاً له ولن أدين بالتوضيح؟ تراها

سلطة القارئ التي سبق أن تحدثت لكم عنها فيما يلي وعرفتكم رفضي لها بأقوى العبارات كما سمعتم في المقطع الذي سيأتي بعد دقائق

١ . ٤	ب	أي	بديل	لفقرة	٤ . ١
يلفئها	-	الأدق	أن	أفيد	من لغة
التراث	المقدس	فأقول	-	ينسخها	-
ويحل	محلها	لكنني	لا	أفيد	....

إنني شخصياً أسعى بإخفاق منتظم وحرون إلى تحويل النشاط النقدي من كلام على كلام إلى أمر يسمح بأن يكون النقد كلاماً أول، كلاماً على كلام وكلاماً على الذات المتكلمة وكلاماً على العالم وكلاماً على اللغة وكلاماً على مبدع الكلام الآخر وكلاماً على المتلقي وكلاماً على كل ما يخطر (لاحظوا الوشائج بين خطر وخطر) بالبال - بهذه الصيغة أطمح إلى منح النشاط النقدي حرية جديدة وتحريره من وحدانية المنظور ومن سلطة العقائدية وسلطة الذات المتكلمة وسلطة المتلقي وإلى جعله قادراً على التعامل مع الانشطار واللاوحدة والتشظي والجنون بجنون مطابق وتشظ مضاه وفقدان للوحدة مماثل وانشطار منافس - كما أطمح إلى تحرير النقد من جماليات الوحدة والتناغم والتجانس وسيطرة اللغة النقدية السائدة والمفاهيم الدارجة ومحتّمات التناسق والاكتمال والعني الواضح والإفصاح الدقيق عن معنى وعن معنى واحد متناسق لا يأتيه التهافت والباطل لا من خلف ولا قدام ولا مما بين الفرجين - بهذا المعنى - لابل أقول بهذه المعاني فليس ثمة من معنى واحد لشيء - يمكن للنقد أن يحوك نسيجه بل نساجه بخيوط منتخبة منتخبات من نسيج نسايج الشعر والسرد والتصوف والمسرحية والنجوى الداخلية ويتحرر من هيمنة القارئ عليه - إن النقد الآن يزعم لنفسه دوراً متوسطياً بين النص

والقارئ وينطوي هذا الدور تحديداً على حضور للقارئ مهيمن لأن النشاط النقدي يتوجه إليه باستمرار - هذا الحضور الموجّه الشابح للقارئ يسلب النشاط النقدي حرية اكتشاف أبعاد وجهات أخرى له ويحيله إلى عملية مسيرة منضوية تدرج ضمن ما تفترض افتراضات الناقد أنه متطلبات القارئ، أي أن النقد يصبح قائماً على أو نابغاً من افتراضات من الدرجة الثانية هي افتراضات الناقد عن افتراضات القارئ - ينبغي أن يتحرر النشاط النقدي من سلطة القارئ بقدر ما ينبغي أن يتحرر من سلطة الناقد المنتج له - تماماً كما ينبغي أن يتحرر النص الروائي مثلاً من سلطة المؤلف - وينبغي أن يتجسد تحرر النص النقدي بلغة وتقنيات لا تقل في انفلاتها وخروجها وتجاوزيتها ولا محدديتها عن اللغة والتقنيات التي يمارس بها النص الروائي تحرره من سلطة المؤلف وبين هذه التقنيات ما أسميته تناسل الراوي وانسراخ النص والذاكرة المتصارعة - أي أن النص النقدي ينبغي (لكن من أنا لأقرر بضربة ريشة - بل ينبغي أن أقول بكبسة مفتاح فأنا لا أكتب بالريشة ولا أرسم بها بل أكبس على مفاتيح الماكنتوش الكلاسيك، ولاحظوا هذا التعريب السخيف لاسم الكو - الحاسب أو الحيسوب أو ما شئتتم وهو بالإنكليزية Macintosh Classic - ما ينبغي) أن يتحرر من واحدية الصوت ويسمح «بتعددية الأصوات» والرؤى ويتناقض المقولات والقراءات للنص الواحد الذي يدرجه في سياق ممارساته لفاعلياته وسبل تشكله (سواء أوعى التناقض أو لم يعه وستقولون لكن إذا لم يكن يعيه فهل يصح أن نقول إنه يسمح به وأنا فعلاً لا أعرف) - كما ينبغي (عدت إلى ينبغي رغم محاولتي سلخها عن لساني لكن ما أنا سوى نتاج ثقافة يتوزع كل ما في وجودها وإفصاحها بين ما ينبغي وما لا ينبغي فهل أقدر على التحرر منها كما ينبغي أن أفعل ل ---) أن يسمح بتعددية أشباح القارئ الذي يدرجه كواحد من المكونات لعمليات قراءاته. ولعل بين أكثر مظاهر طغيان الوحدانية في النشاط النقدي الراهن أن يكون الوقوع في شرك أسطورة القارئ الواحد الذي يملك رؤية موحدة متناغمة منسجمة وراسخة لا متغيرة للعالم واللغة والأدب عنها يصدر في تلقيه للنص وعن افتراضه لها يصدر الناقد الذي يتوجه إلى القارئ ولا يتحرر من طغيان هذه الأيديولوجيا الجديدة - القديمة أعني طغيان واحدية القارئ وامتلاكه لرؤية متناغمة توحيدية أحد ممن أعرف أعمالهم من الذين يمارسون النقد استناداً إلى ما يسمونه the- ories of reception/ reader- response criticism. وإن هذا الوهم ليبرز بشكل حاد

مثلاً لدى فولفغانغ إيزر في افتراضه لما يسميه

the implied reader. وفي إلحاحه على أن حرية القارئ مشروطة بكونه ينتج قراءة متناسقة coherent ذلك أن من يحدد تناسق القراءة أو تهافتها هو في نهاية المطاف قارئ واحد وحيد رباني السلطة وهو حضرة فولفغانغ إيزر لا غير - ومع أن ستانلي فيش يبدو أقل تقييداً لحرية القارئ وإيحاء بواحديته فإن لجوءه إلى مفهوم المجتمع المؤول (أو المجتمع التأويلي) والضوابط التي تضبط عملية تأويله يؤدي في النهاية إلى تصور أقل جذرية من أن ينفي الواحدية نفيًا حقيقياً أو يرفض موضوعية المعنى وثباته رفضاً كلياً -

وإن ذلك كله لمن التناقض الجميل الذي يغني ما أسعى إلى قوله وعدم قوله غنى فاحشاً -

.١٧

نحن لسنا بحاجة إلى نشاط نقدي يصدر عن جماليات خارجة على جماليات الوحدة وحسب، بل بحاجة كذلك إلى نشاط نقدي يخرج بجرأة على الجماليات السائدة المشتقة إلى حد بعيد من مقولات راسخة، من جهة، ومن أنماط التعبير المتقبلة في الغرب بشكل خاص، من جهة أخرى. ولا أريد لما أقوله هنا أن يعتبر دعوة إلى الانغلاق ورفض الغرب لأنه غرب، فأنا بين أبعد الناس عن قبول مثل هذا التفكير، دع عنك التبشير به والدعوة إلى تبنيه (أو هكذا على الأقل أتوهم وأوهم النفس). ما أرمي إليه قد يتجلى وقد لا إذا عبّرت عن واقع نقدي نعيشه بطريقة دقيقة: ذلك الواقع هو أننا لا نملك نظرية نقدية معاصرة تستقي قيمها الجمالية من ذرى الإبداع العربي الشامخة والمعترف بأهميتها عالمياً (أو من أحاضيسه وقد لا تكون أحاضيس جمعاً سليماً لحضيس فجا اجمعوها كما شئتم) - إن ألف ليلة وليلة مثلاً كنز من كنوز الإبداع السردي بالقياس إلى أي عمل إبداعي في العالم، ومع ذلك فليس في العربية نشاط نقدي أعرفه استطاع أن يبلور قيمة جمالية واحدة يدرجها في منهج نقدي فعال مشتقة من جماليات السرد في ألف ليلة وليلة. كذلك تمثل المقامة فناً باهراً ولم يحدث رغم دراسة عبد الفتاح كليطو

\*\* لكن هل لما  
تريد أو لا تريد  
كل هذه  
الأهمية؟  
القارئ يتخذ  
قراره حول  
الموضوع في  
معزل عن إرادة  
حضرتك.  
- حقاً؟ لا شك  
أنك تمزح.

الذكية أن سعى ناقد عربي إلى تطوير معطيات نقدية تمتاح من جماليات كتابة المقامة - ولقد أبدع أبو العلاء المعري عالماً خوارقياً مدهشاً في رسالة الغفران، وأبدع الوهراني وصاحب كتاب العظمة تقنيات فنية مذهلة بالمعنى الدقيق للكلمة، لكن ناقداً عربياً واحداً لم يأت بدراسة واحدة تسعى إلى ابتكار مقولات نقدية تمتاح قيمها الجمالية من إنجازات أبي العلاء أو الوهراني - وما اكتسبناه من معرفة تهامسية فتية حتى الآن بمقولات السحري والخوارقي والواقعية السحرية وينسبه أشاوس كتابنا حين يتحدثون عنه إلى غابرييل غارثيا ماركيز وخورخي لوي بورخيس وتزفيتان تودوروف وغيرهم لا يعدو قدر غيث شحيح بالقياس إلى ما يمكن أن ننتجه من معرفة نقدية حول هذه الأمور لو امتلكننا الثقة الكافية بالنفس والجرأة الضرورية على تهديم جدران المقولات التي تنهمر علينا من الغرب انهمار الهامبرغر المستوردة طازجة من نيويورك فتكبلنا ضمن أطرها التصويرية فلا نحلم في أفضل الأحوال سوى بالقدرة على التهامها وتمثلها بإتقان ولا يخطر لنا أنها ليست المطلق النقدي النهائي بل جزء فقط من نتاج المعرفة النقدية الممكنة. وإذا أضفنا إلى ذلك كله إنجازات الإبداع العربي المعاصر وإخفاقنا حتى الآن في تطوير جماليات ذات علاقة وشيجة به بدت المشكلة أعظم تعقيداً وأكثر مدعاة لليأس والأسى.

١٨

ولعل أسمى النماذج التي يمكن أن تقدم على هذا الانفصام الحاد بين معظم النتاج النقدي العربي والإنتاج الإبداعي في الشعر والسرد والمسرح، وإخفاق الأول في ابتكار جماليات نابغة جزئياً أو كلياً من الثاني، أن يتمثل في الحداثة الإبداعية ومنجزاتها في الشعر والسرد والكيفية التي تعامل بها النقد معها. ثمة وفرة من الكتابات النقدية العربية عن الحداثة دون شك، لكن ليس هناك محاولة واحدة أعرفها تؤسس جماليات نابغة من خصائص الكتابة الحداثية العربية. جلّ (وكان قد كتب كل) ما أعرفه من دراسات يصدر عن البؤرة التصويرية ذاتها

< \*\* هامش  
متني ورقة A

< \*\*\* وقد  
تكون هناك  
دراسات  
لا أعرفها  
يعرفها



وهي سمات الحداثة الغربية كما يعرفها الدارس أو ينسخها من كتب غربية - كثيراً ما تكون مترجمة ترجمة سيئة. وفي أفضل الحالات يتجه النقد إلى شيء من العمل المقارن الذي يسعى، واعياً أو غير واع، إلى اكتشاف مدى تحقيق الكتابة العربية لمعطيات النموذج الغربي. أما أن يكتنه النقد المكونات الداخلية للنصوص العربية ويستخلص ثم يركب منها جماليات يتجه فيما بعد إلى تعميمها واشتقاق نظرية للأدب منها فذلك ما لم يبلغني أنه تحقق حتى الآن - وقد لا يعود الأمر إلا إلى ما بي من صمم - وأشك في أنه سيتحقق مستقبلاً إذ أنني لا ألمح في النشاط النقدي العربي بوادر التغيرات التصورية التي لا بد أن تتم إذا كان لمثل هذا النهج في تناول أن يبزغ ويشتد عوده. وإن نظرة سريعة واحدة لتكفي لإدراك الفروق الجوهرية على مستوى المنشأ والنزوع والمنابع العقائدية والموقف من الإنسان والزمن والتاريخ بين الحداثتين العربية والغربية - لقد أظهر جون كيري (John Carey) ونقاد آخرون، مثلاً، الطبيعة النخبوية الضيقة للحداثة الغربية - في بريطانيا وأميركا خاصة - وازدراء أعلامها للطبقة العاملة، ومحدودية انتشارها وفعاليتها ومحافظتها، بل رجعيته أيضاً، وفوق ذلك كله علاقتها الحميمة بالمد الإمبريالي الغربي انتشاراً وتقليصاً. وليس بين أي من هذه السمات ما لا يمثل قطباً نقيضاً لسمة من سمات الحداثة الغربية. ومع ذلك يمضي نقادنا في إنتاج قدر هائل من الكتابة عن إشعاع الحداثة على العرب من الغرب وتأثير إليوت (T.S. Eliot) وجويس وفوكنر وغيرهم من الحداثيين على الكتابة الشعرية والسردية والنقدية العربية، رغم أن مقالة إدوارد سعيد الباترة عن كتاب (لكن لماذا تزعج نفسك بذكر كتاب وكاتب صغيرين؟ أرغبة في التفتيه أم لأن الأمر فعلاً ذو دلالة هامة؟ وما أدراني أنا؟ اسأل نفسك عن ذلك) فعلت فعل السحر في بعض المجالات وحررت بعض العقول من عقدة رؤية كل شيء Under Western Eyes بتعبير عنوان تلك المقالة. وتوضيحاً لما أقوله سأمتعكم الآن بما كتبه إدوارد سعيد في كتابه الأخير عن الحداثة الغربية وأترك لكم أن تتأملوا النتاج الإبداعي العربي الحديث لتكتنوها حقيقة الأمر بأنفسكم.

× اقتباس من إدوارد؛ وانظروه في الملحق م / ٤

- هامش ينبغي أن يكون في الذيل لكنني أضعه هنا وضع ابن الرومي لواسطة العقد. هوذا/ ولاحظوا أنني أطبعه على خلاف العادة مع أنني أخاف الخلافات والخلافة معاً بحرف أسود كبير وكثيراً ما يكون الهامش أحق بالتكبير والإكبار من المتن والمركز أو ليس

هذا هو الحاصل الآن؟ لا؟ أو نحن الآن في المركز أم الهامش؟ ورأيت في قبر قاسم حداد بعد حضوري إلى البحرين نصاً جميلاً يجسد أجمل تجسيد قلب المركز والهامش أو المتن والهامشية هوذا مستعاراً من قاسم مع أنه غير منشور بعد وانظروه في الملحقات قد يكون رقمه م/ ٥

هامش / .. وابتكر أدونيس بنى شديدة التمييز من «هذا هو اسمي» إلى «قبر من أجل نيويورك» إلى «السماء الثامنة» إلى «مفرد بصيغة الجمع» إلى «إسماعيل»، كما ابتكر البياتي ما اسميته البنية ثنائية المركز أو متعددته، وابتكر محمود درويش القصيدة التهويمية ذات العقد والفصوص والأناشيد المدورة الشرنقية، وابتكر عبد الصبور تعددية «أقول لكم» وابتكر آخرون أخريات من قصيدة الصور والرسوم إلى البياض والسواد والصمت والكلام.

وفي «السماء الثامنة» ابتكر أدونيس نص التداخلات النصية حين لم يكن غربي واحد قد تأمل بعد أسرار التناص والتضمن والاقتراسات المحورة وغور في تراث السحري والخارق العربي في مدائن الغزالي قبل أن نسمع بشيء اسمه الواقعية السحرية.

وابتكر المسرحيون والروائيون تقنيات جديدة في التعامل مع التراث الحكائي والمسرحي العربي من سعد الله ونوس إلى الطيب الصديقي وجمال الغيطاني وألفريد فرج ويوسف القعيد وصنع الله إبراهيم والياس خوري وفاصل العزاوي وغيرهم ممن يتعبنى إحصاء أسمائهم فعفواً

< \*\*هامش  
متني  
ورقة A

وفي السرد القصصي قدم زكريا تامر في الخمسينات والستينات إنتاجاً قصصياً يختلف جوهرياً عن مواصفات القصة القصيرة كما كان رشاد رشدي يكتب عنها في ذلك الوقت من وجهة تحديد غربية، ومثل الإنتاج الروائي العربي نموذجاً ينقض نقضاً كاملاً تمييز جورج لوكاش بين الرواية الحديثة والرواية الواقعية ويقدم نموذجاً ثالثاً مغايراً لكلا جيمس جويس وبلزك أو فوكنر وتوماس مان، وابتكر الطيب صالح نمطاً من السرد الروائي مدهشاً كان وليد تمثل عميق لتقنيات السرد العربية (كما تتمثل في ألف ليلة وليلة والحكايات العجيبة ومنامات الوهراني وتراث السحرية والخرافية) وتطويرها بحيث تتشكل منها بنية الدوائر المتعاقبة ويتجاوز بها مفهوم الحكاية الإطار (إذا كان تحديد تودوروف للحكاية المولدة سليماً، وما هو بسليم) مازجاً بينها وبين تقنيات السرد الواقعية بأكثر صورها تجسيدا للواقع (مستخدماً بمجازفة نادرة اللهجة السودانية المحلية ومكونات الفكر الصوفي والديني في تجلياتهما الخارقة واليومية) وخالقاً بذلك كله في أواخر الستينات بنية روائية شديدة التميز والفضاء هي بنية الواقعية السحرية. ومع ذلك كله لم يبلور النقد العربي مقولات جديدة تمسح جمالياتها من الإنجازات المتميزة للمبدعين العرب بل استمر يكرر كلام لوكاش إلى أن جاء غولدمان ثم كلام غولدمان إلى أن طغى تودوروف وجينيت ثم كلام تودوروف وجينيت إلى أن بدأ بالطغيان باختين وكلام باختين إلى أن — — — ونحن الآن في موسم دريدا والميتاروائي والبوستمودرنيزم، (وكنا خلال ذلك كله قد التهمنا التهاماً تقنيات ماركيز ومعطيات الواقعية السحرية كما طورها الآخرون ولم يخطر لأحد منا أن تبلورها الحقيقي الأول تم في الكتابة العربية القديمة ثم في عمل الطيب صالح، ولم يسع أحد حتى من أولئك الذين درسوا كتابات صالح، ونبهوا إلى أنها تمثل «بناءً فنياً أصيلاً جديداً على الرواية والقصة

\*\*أي قفز فوق  
الجسور هو  
هذا؟ رتب  
الأمور قليلاً يا  
رجل!!

<الجسور؟ أنا  
أكتب نصاً ولا  
أبني  
أوتوستراداً.  
ما دهاك؟

العربية» (نقلاً عن غلاف بندر شاه) أن يكتنه مقومات السرد الروائي المتميز لديه وينظر لها ويشفق منها جماليات جديدة للكتابة الروائية) ودون أن يلحظ أحد أن الكتابة العربية النقدية والشعرية والسردية بدأت بالتحول قبل عقدين من الزمان ونيف أو يزعم نفسه باكتناها ليرى ما تنطوي عليه تحولاتها من جماليات جديدة، غير أننا بدأنا نسمع بدراسات للبوستمودرنيزم والميتاروائي في الكتابة العربية نقلاً لمقولات غربية قرأ البعض بعضها وأداروا ماكينات التطبيق أو النسخ أو السرقة التي مهروا في إدارتها ليكتشفوا ما كان دائماً موجوداً ولم يفتحوا أعينهم عليه مرة واحدة — — — إلى أن فتح عليهم بأشعة وافدة لكن يبدو أنني قلت هذا الكلام من قبل فلماذا

عودة إلى المتن

١٩ .

\*\*\* عودة إلى

المتن؟

لكن متى

تركنا المتن؟ هه.

هه!!

من هذا المنطلق سعيت إلى ابتكار جماليات لما أسميته «البنية المفتوحة» في دراساتي للشعر الجاهلي التي كشفت بجلاء أن النص الشعري الجاهلي متعدد الأنماط البنيوية وأن بين أنماطه بنية لا تنغلق أبداً بل تستمر في التشكل وينتهي النص دون أن تنغلق بل تظل قابلة للنمو عن طريق قانون يمكن أن يسمى قانون تكرار الشرائح المتلازمة، التي تكون أحياناً متجاورة وتكون أحياناً متناظرة المواقع ضمن البنية المتشكلة وتكون في أوقات أخرى منضوية انضواء حلزونياً. وبمعنى ما تمثل ألف ليلة وليلة تطويراً لهذا النمط الإبداعي كان قد سبقه تطویر مبدئي في كلية ودمنة. ومقابل ذلك تقف البنية المغلقة التي تمثلت في الشعر الجاهلي أيضاً ثم انتشرت انتشاراً لافتاً ابتداءً من المرحلة الأموية. وتمثل المقامة من هذه الوجة أوج تطور البنية المغلقة وتبلورها النهائي - وفي الشعر الحديث يسود لزمناً ليس قصيراً وعلى مستوى نظري وعملي توجه واع نحو البنية المغلقة، ويتحول مفهوم الوحدة العضوية الذي

< وأيضاً «البنية

المتماثلة» أو

«الانتشارية»

يختفي وراء إنتاج هذا النمط من البنية إلى مقولة عقائدية مذهبية، لكن سرعان ما تكرر الخيوط ويبدأ الإنتاج الإبداعي المتحقق بتقويض المنطلقات النظرية وتعود البنية المفتوحة إلى الطغيان في أعمال شعراء وروائيين متباينين تباين أدونيس وصلاح عبد الصبور أو جمال الغيطاني وجبرا إبراهيم جبرا أو زكريا تامر ويوسف ادريس. وفي اللحظة الراهنة تسود البنية المفتوحة في النتاج الإبداعي العربي سيادة لافتة.

\*\*\* وأين بالله  
تريدني أن  
أضع هذا  
الكلام  
العجيب؟

ومن الشيق والدال أن النص النقدي العربي كان يتشكل تبعاً للأسس ذاتها التي كان الشعر والسرد يتشكلان تبعاً لها. فما بين نص للجاحظ ونص كتاب الورقة أو قدامة بن جعفر وكتاب البديع والعمدة وحازم القرطاجني لا يختلف في الجوهر عما بين نمطي البنية في قصيدة لعروة بن الورد ومعلقة لبيد.

٢٠

لنسأل الآن سؤالاً حاسماً الأهمية حتى لو لم نستطع الإجابة عليه إجابة مقنعة: ما السبب في هذا الانقسام بين النشاط الإبداعي العربي في النقد من جهة وفي مجالات الكتابة الأخرى من جهة ثانية؟ هلي يخفي ذلك عدم اهتمام بالنتاج الإبداعي العربي في الشعر والسرد والمسرح؟ هل يخفي ضعفاً في المقدرة التنظيرية والقدرة على تأمل الكتابة وتحليل مكوناتها ثم استخلاص قواعد الأداء التي تتبطنها؟ أم يخفي ضعف ثقة بالنفس لا أكثر ولا أقل (وما ذلك بقليل إذا كان بل إنه لمن الأكثر الأكثر فجائية) - لقد مهر العرب القدماء في هذا النمط من التأمل والتفكير أكثر مما مهروا في أي شيء آخر (عدا أشياء لا استطيع الآن أن أفصح عنها). وهكذا أنتجوا علم

××× لاحظوا  
كيف يرى ما  
يقوله لكم  
حاسماً ومثيراً.  
هه.. هه.. هه!!

××× ولقد قال  
له صلاح فضل  
كلاماً  
كهذا ذات يوم  
بل وصف  
«بلاغته  
الشامية  
المثيرة» في  
دراسة له عنه.  
ولم يرعو.

النحو وعلم الصرف وعلم العروض وعلم أصول الدين وعلم النقد - وكانت السمة الجوهرية المائزة للنشاط النقدي العربي انبثاقه الحميم العميق من عملية استقراء نابضة بالحياة للإنتاج الإبداعي العربي والنصوص العربية، فكان الشعر الجاهلي والنص القرآني المنابع الأولى لمفهوم النموذج الجمالي الأسمى ونظريات الإعجاز وكانت نظرية النظم المتقدمة عند عبد القاهر الجرجاني وليدة اكتناه ذلك كله ثم ولد شعر أبي تمام مفهوم الموازنة وتأملات الصولي للمحدثين وولد شعر المتنبي مفهوم الوساطة - وهكذا أنتج ثعلب قواعد الشعر وأنتج قدامة نقد الشعر وأنتج ابن المعتز علم البديع وأنتج ابن طباطبا عيار الشعر وأنتج الجرجاني علم البلاغة والقرطاجني تفصيلاته المثيرة للكتابة وأنتج كثيرون غيرهم كثيراً غيرها. فهل انتابت العنة والهزم أشد ملكات العرب نمواً واقتداراً (باستثناء ما قلت إنني لن أفصح عنه)؟ وهل ذبلت بذبول حضارتهم أعظم الملكات شأناً في تأسيس صرح تلك الحضارة؟ وهل ينتسب هذا الذبول إلى عصرنا الراهن أم أنه حدث في العصور التي لم يستطع النقد فيها أن يولد مفاهيم جديدة نابغة من ابتكارات المعري أو الجلياني الأندلسي أو الكتابة الصوفية أم أن للأمر أزمناً أخرى وأسباباً أخرى وتأويلات أخرى (ولكم أن تتفحصوا الهزقة أو تصورها فكل احتمال جائز)؟ وسواء أكان الأمر هذا أو ذاك أو كليهما أو غيرهما أو لم يكن فما أنا مدلٍ بدلوي في بئر سحيفة كالحة قد لا أعرف كيف أسحبه منها إذا أدلوته وقد ينقطع الحبل به فيهوي إلى الأعماق الجهماء، وسأترك لكم متعة التأمل والإدلاء والاستقصاء، فكلكم ذو دلو بل ذو دلاء وكلكم بارع محنك مدلاء / ومسقاء /----

xx لقد كررت  
الأمر حتى  
الإملا  
فاحذف ذلك.

.٢١

إذا كنا نريد أن نفكر تفكيراً جاداً في اتخاذ التراث النقدي مرتكزاً لنشاط نقدي معاصر (وإذا لم نكن فلماذا أدرجتم محوراً حول هذا الأمر في برنامج المؤتمر؟) فإن منابع الثراء قد لا تتمثل بالضرورة (لكنها قد تتمثل) في المفاهيم أو المقاييس أو القيم الجمالية التي ولدها التراث

النقدي. بل قد تكمن هذه المنابع في أنهاج تعامل التراث النقدي مع مادته ومصادر قيمه الجمالية. وقد تكون هذه الأنهاج أفضل المكونات التي يمكن أن نأخذ بها لتوجيه النشاط النقدي المعاصر وجهة جديدة. وما أعنيه بذلك هو انكباب النشاط النقدي العربي في كل عصور الحيوية على المادة الإبداعية التي وقّرها له النشاط الإبداعي في الشعر والنثر والنقد بهدف تحليلها واستنباط جماليات الأدب ونظرية الأدب منها. ومن الدال جداً أن العرب القدماء لم يستخدموا الشعر اليوناني أو الفارسي أو الهندي مادة لصياغة شعرياتهم وأن ما تمثلوه من مادة نقدية جاء مصفى مقطراً في أنابيق صاغها النتاج الإبداعي العربي، أي أنهم تقبلوا المادة النقدية التي بدت ذات علاقة وشيجة بإنتاجهم الأدبي ولم ينقلوا المناهج النقدية في معزل عن هذا النتاج. ثم إن ثمة خصيصة ثانية للنشاط النقدي هي أنه كان دائماً وعلى عكس ما يزعم الزاعمون نشاطاً معاصراً حديثاً عميق الصلة بالنتاج الأدبي في زمنه. لم يكن النقد العربي في أي مرحلة من مراحل ماضوياً ولم يشتق مقولاته النقدية من نماذج عليا قديمة بل كان دائماً متحيزاً للحديث والمعاصر - لقد وصف ابن المعتز أحد معاصريه بأنه أكبر شعراء عصره وشعراء العربية وكان ذلك موقف ابن قتيبة والجرجانيين وابن رشيق والصولي، وقد يكون الأمدي الاستثناء الأبرز على هذه القاعدة، لكنه قد لا يكون أيضاً.

وبهذا المقياس فإن الكثير من النقد العربي اليوم ماضوي متأخر عن تراثه النقدي، فالنقد الآن لا يسند قيمة كبيرة لمعظم النتاج الأدبي الراهن، ولا يعيره من الاهتمام ما ينبغي أن يعيره، ولا يشتق قيمه الجمالية منه حتى حين يعيره اهتماماً أو يسند إليه كبير قيمة.

وإذا بدا لبعضنا أن هذا النهج الذي أقترحه ماضوي لأنه يدعو إلى اتخاذ منهج قديم أنموذجاً فقد يردعه عن حسن اعتقاده أن هذا المبدأ المتمثل في النقد العربي القديم هو السمة الجوهرانية للنشاط النقدي الغربي بكل أشكاله واتجاهاته ومدارسه، وفيه يتساوى أرسطوطاليس مع جاك دريدا والتقويضية والماركسيزم مع البوستمودرنيزم. إن نظريات

«وقد أكون  
نسيت جملته  
دون أن أدري  
أو فهمتها خطأ.  
لكن هل هناك  
فعلاً شيء  
اسمه «فهم  
خاطيء» أو  
«قراءة  
خاطئة»؟ كما  
يتوهم هارولد  
بلوم أم أن  
هناك فهماً  
فقط؟  
وكل فهم  
هو فهم (فقط)  
صحيح.

البوستمودرنيزم الآن من ليوتار إلى بودريار كما سأظهر بعد كثير تقوم على تحليل سمته الأساسية تمركزه الغربي لشيئين غربيين هما البوستموديرنتي / أي تكوينات المجتمعات الغربية المعاصرة / والبوستمودرنيزم / أي الإنتاجات الثقافية الغربية المعاصرة / ومحاولة فهم العلاقة بين الثقافي الغربي والاجتماعي - الاقتصادي الغربي؛ ورغم كل ما حدث في مجتمعات أخرى في العالم من البحرين إلى اليابان فليس هناك عمل تحليلي واحد أعرفه يدخل في إطار تنظيراته الخارقة شيئاً واحداً غير غربي - ولعل المتشكك الآن يجلو لنفسه ريبه إذ يسوِّغ له كون الغرب يفعل ذلك أن نفعل ذلك بينما لا يسوِّغ له ذلك ذلك نفسه أن تراثنا النقدي نفسه قد فعل ذلك وأنني أدعو إلى فعل ذلك ذاته.

#### ١٩ مرة ثانية

قلت إنني أسعى إلى تأسيس كتابة نقدية لا تكون كلاماً على كلام فقط، بل تكون أيضاً إقصاحاً عن الذات الناطقة للنص النقدي أيضاً. ففي عالم يتداعى ويتشظى، وفي لجة الانهيارات التي تعصف بعالم بأكمله، عالم يعيش فيه سعدي يوسف وجابر عصفور وأدونيس وكمال أبو ديب الحياة ذاتها، هل يمكن للتشظي أن يجلد بسياطه الأول دون الثاني من كل من هذين الثنائيين (كدت أقول الزوجين لكنني ارتبكت مع أن هذا هو المعنى الأصلي الذي تغير للكلمة العربية)؟ وأي قوة خارقة تضع الثاني في منجاة مما يعصف بالأول؟ وفي عالم كالذي وصفت هل يقدر الثاني أن يتناول نص الأول وينتج كلاماً على كلام لا أكثر؟ كيف، وهو أيضاً يعيش ارتجاج الأشياء وتناثرها؟ وكيف وهو أيضاً يرى رؤى وتأخذ بلبه خيالات؟ وكيف وله هو أيضاً موقف وقول وأسماء وشطحات ومثاهات؟

كيف يفصل كمال أبو ديب ذاته عن العالم الذي يعيشانه وأدونيس يلتحم به؟ كيف يعزل روحه عن روح منتج النص الذي يتناول عالمها الواحد؟ وكيف يتمركز في موقع الكلام على الكلام لابساً حلة المحايد المراقب الملاحظ المؤول والزمن لم يعد زمن المحايد الملاحظين المراقبين المؤولين؟ كيف ينزع بل يسلم نفسه عن الكلام والمتكلم والعالم ونفسه ومن يقرأهما واللغة والشعر في تاريخه كله ويتدجج بمسوح الرهبان النساك؟



كيف ولا كيف . فمثل ذا ليس بوسع من يعيش عيشاً حميماً منخرطاً حقاً . إن الكتابة الوحيدة الممكنة الآن هي الكتابة المفصحة عن ذات ناطقها (ولاحظوا كيف تنبثق من أعماقي صيغة الواحدية التي أقاومها مقاومة التي صرخت «وامعتصماه» للاغتصاب، وتظل تخرق أسواري) وكما في الشعر كذلك في النقد . والمسألة الشائكة هي مسألة تقنية : كيف يفصح الناقد فيما هو يتعامل مع مفصح آخر (ولن أقول «عبر مفصح آخر»)؟ متى يتشابك فضاؤه بفضائه؟ متى ينفلت فضاؤه عن فضائه؟ متى يطغى ومتى يسمح له بالطغيان؟ متى يفسح له المنصة كلها ومتى يحتلها معه أو وحده؟ وكيف يفصح عن العالم وعن ذات الآخر المتلقي؟ ومن يدخل ومن يستثنى؟ وبأي الآليات يفعل ذا وذاك وغير ذا وذاك؟ وهنا تتميز ذات الناقد عن غيره وأسلوب عمله عن أساليب الآخرين وتبرز نشأته وتربيته الفكرية وحنكته ومهاراته . وهنا تبدو عبارة جورج أورول المشهورة ذات دلالة حقيقية : «كلنا متساوون لكن بعضنا متساوون أكثر من غيرهم / بعضنا» . وفي نهاية المطاف ذلك هو المنتج الحقيقي للفرق في كل أمر من أمور وجود الإنسان في العالم .

وليس ما أقوله بجديد جده كاملة؛ فكثيراً ما كان الناقد يفصح عن ذاته لكنه كان يفعل ذلك أحياناً بطرق ملتوية: فالرائج هو أن يزعم الناقد أنه يتقمص دور الشبح الخفي في النص وينطق وكأن أحداً لا ينطق بل كأن الكلام ينكتب على الورق بفعل حدوث الذاتى مفاجيء مجهول المنبع بصيغة تطابق تماماً تقمص الروائي للدور الخفي للراوي . فالروائي يسمح للراوي أن يروي وأن يمتلك اسماً يفصح عنه أو لا يفصح وسمات وتاريخاً ومكاناً إلخ ويبقى الروائي خفياً يحرك الخيوط - هكذا يبتكر الطبيب صالح الراوي مجهول الاسم كما يبتكر مصطفى سعيد في موسم الهجرة إلى الشمال، ويختلق محيميد في بندر شاه، ولا تعود أنا الراوي أنا الروائي، وهكذا يروي الياس خوري ب أنا لا اسم لها لكنها لا تمتلك اسم الياس خوري - وفي كل ذلك تسود لعبة المواهمة المألوفة:

xxx وذلك ما  
اخترعه  
ترجمة ل  
«أوتوماتيكي»  
فتصوروا!!!

الراوي ليس الروائي بل هو ذات عليا تقع على دائرة تنضوي تحتها/  
داخلها دائرة أصغر تسكنها كل الذوات والعالم والتواريخ والأمكنة  
المروية - بل قد يعلّق الروائي لافتة على جبهة روايته تقول: «إن  
شخصيات هذه الرواية وأحداثها من نسج الخيال وكل شبه بينها وبين  
أشخاص أو أحداث يعيشون في الواقع هو من محض الصدفة». لكن  
فجأة ينبثق صوت يدمر المواهبة فيقول:

«عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل

«قلن تعرفن الفتى قلن بلى قد عرفناه وهل يخفى

القمر

لو أتانا اليوم في سر عمر»

وفجأة يظن البوستمودرن أنه اخترع عالماً جديداً ونقض لعبة الإيهام في  
النصف الثالث من القرن العشرين.

وكان أدونيس قد تأمل اسماءه في بعض نصوصه فقال ناقد صغير  
(أظنه ذكره لكم سابقاً لكنه لا يريد الإفصاح الآن) إنه مصاب بالترجسية  
وكمال أبو ديب قد كتب «تقمصات كمال أبو ديب في عصوره الأخيرة»  
وسليم بركات وقّع اسمه خاتمة داخلية لنصه وكتب جمال الغيطاني  
خطط الغيطاني ثم كتب حليم بركات في الرحيل بين الوتر والسهم نصاً  
يفيض بالواقع الحقيقي الذي يقطنه بشر حقيقيون من عبد الناصر إلى  
خليل حاوي بعد ذلكم كله بقليل وكان المقريري قد حبك خطه قبل ذلك  
بقليل أيضاً: ألف سنة لا مزيد وكتب إخوان الصفا رسائل إخوان الصفا  
ويبقى النقد لا يجرؤ باسم حتمية لعبة التقمص والإيهام أن يقول نفسه  
أو يقبل بهدوء قول كمال أبو ديب: «في دراسة نشرها كمال أبو ديب قبل  
عشر سنوات قال إن الشعر--»

لماذا؟ لأن آخر قلعة للتقمص الإيهامي لا بد أن تكون قلعة النقد، فالنقد  
عمل أكاديمي جاد يحب القلاع ولا يسمح له بالوقوف عارياً أمام الأعين  
الأذان الـ--

«وأبلغني  
قاسم حداد  
ليلة أمس بعد  
وصولي  
مباشرة أن  
عنوان كتابه  
الجديد هو قبر  
قاسم. وفي  
الليلة نفسها  
توفي والده.  
رحمه الله.

أم أن للأمر أسباباً أخرى كأن تكون حب الناقد للهيمنة التي تولدها المعرفة المتخصصة وما تزال تولدها منذ قال خلف لمن شكك في سلطته فإذا قال لك الصيرفي إن هذا الدينار مزيف فهل يجديك أنك لا تؤمن أنه مزيف ومتعة الناقد بالظهور بمظهر سلطوي رصين وممارسة دور القاضي وموزع الهبات والجوائز والقيم والمراتب. ومتى تخلى ذو سلطة عن سلطته بهدوء منذ خالد بن معاوية الذي باع الخلافة بحب البحث عن الذهب ودوق وندسور الذي باع العرش بحب مسز سيمبسون؟

هوذا كمال أبو ديب يبيع لا شيء بحب أشياء كثيرة/بينها جمال تشابك الفضاءات الإبداعية، فما ربحت تجارته ----

وإنها لنعم الخسارة -

شكراً.

صوت نص من جديد  
يقطع الراوي ويبدأ بكتابة النص

عود على بدء لقد أسكت هو فاسمحوا لي أنا أن بتقديم فقرات متنية لا أعرف (ولا يعني أن أعرف) كيف أدرجها في موضع لائق تكون فيه متناسبة متناسقة منسجمة موحدة مع فقرات المتن الأخرى:

## محمود درويش

أحد عشر كوكباً، منشورات توبقال (الدار البيضاء، ١٩٩٢)، ص ١٠٥

«... لم يبق في صوتنا طائر واحد للرحيل إلى  
سمرقند أو غيرها، فالزمان تكسر واللغة انكسرت  
وهذا الهواء الذي قد حملناه يوماً على كتفينا  
عناقيد من عنب موصلِي، يطل صليباً علينا  
فمن يحمل الآن عبء القصيدة عنا؟

ص ١٠١ /

«... لم يبق في الأرض متسع للقصيدة، يا صاحبي  
فهل في القصيدة متسع، بعد، للأرض بعد العراق؟  
وروما تحاصر أمطار عالمنا، والزنوج يدقون أقمارها  
نحاساً على الجاز. روما تعيد الزمان إلى الكهف، روما  
تهب على الأرض، فافتح لمنفاك منفي -»

أو يبقى الناقد بعد ذلك كله يمتلك لغة لا منكسرة، لغة صلبة، متماسكة، متناسقة، واضحة

الدلالة كليتها ودقيقتها في آن واحد، لا تأتيها الهشاشة من أمام أو خلف أو من تحت أو فوق أو مما على الجانبين أو ما بين الفرجين؟ أو يبقى النقد وحده يدعي لنفسه تكامل المعنى ومقدرته على أن يصوغ عالماً متكامل الدلالات مجلواً جلاء ناصعاً، والشاعر ينطق لغة كهذه اللغة في حوارية محمود درويش المترابكة أعني المترابكة التالية:

/ ص ٨٨

«ماذا تقول؟»

لا شيء يا ريتا، أقلد فارساً في أغنيه

عن لعنة الحب المحاصر بالمرايا...

عني؟

وعن حلمين فوق وسادة يتقاطعان ويهربان، فواحد

يستل سكيناً، وآخر يودع الناي الوصايا

لا أدرك المعنى، تقول

ولا أنا، لغتي شظايا

كغياب امرأة عن المعنى، وتنتحر الخيول

في آخر الميدان..»

بلى،

لَوْقَدِ انْكَرَسَتْ <sup>اللغو</sup> اللغَةُ وانْسَكَرَتْ، وصارت لغة المبدع شظايا لا تربط بينها الروابط التقليدية المنتجة للمعنى، لا لأن المبدع يمؤه أو يضلل أو يبتكر الغموض المغوي أو يلمح تلميحاً أو يعرض تعريضاً أو يستخدم رموزاً عصية على الكشف أو لغة مجازية لا يفهمها إلا ذوو الألباب، بل لأنه هو ذاته لم يعد يتمثل العالم واللغة بوصفهما وحدتين

متبلورتين تنتظم مكوناتهما علاقات مولدة لدلالة متناغمة قابلة للإدراك القابض الكلي. لقد تشظت الذات وتشظت اللغة كما تشظى العالم، ولم يعد الإفصاح إفصاحاً ولم يعد النطق مولداً لمعنى. هكذا تنهار إيصالية اللغة، فلا يعود المتلقي قادراً على إدراك المعنى ولا يعود - وهذا أخطر دلالة - المتكلم يتوقع من المتلقي أن يدرك المعنى، لا لصعوبة إدراكه، بل لأنه، ببساطة، لم يعد قائماً لا في ذات المتكلم ولا في اللغة المنطوقة. (ويقول محمود درويش لكamal أبو ديب بعد يوم واحد من كتابة هذا الكلام: لم يعد المعنى قائماً في المضمون - الرسالة، بل في اللغة التشكيل، إن القصيدة نفسها تصبح بحثاً عن معنى في يوم الرب الخميس ثاني أيام بل ثالث أيام فالأمر أيضاً متعدد غير ثابت والخلافات العربية دينية أيضاً لا سياسية فقط فهم لا يتفوقون حتى على الرؤية عيد الفطر في ال Park Lane Hotel في London، فيستغرب الأخير قول الأول وقد كان قاله لنفسه فقط ولحبيبته في سرير عشقهما الليلة السابقة ولم يبح بسرّه لأحد). وليس أبرع في تجسيد ذلك من تركيب الحوار الذي أنتجه الشاعر فعلاً، فهو منقطع الروابط، تنتمي عباراته إلى عوالم لا علائق بينها ولا تنتج منها مقولة منسجمة متواشجة، وهو يذكر بصدّة بنظ الحوار اللاإيصال الذي أنتج صامول بيكيت في أعماله المسرحية. هوذا الحوار من جديد مكتوباً بصورة أبلغ حفاصاً من انعدام الرجائش وعدم تشكيل المنطوق المرسل:

«ريتا: ماذا تقول؟»

محمود: لا شيء يا ريتا، أقلّد فارساً في أغنيته

عن لعنة الحب المحاصر بالمرايا..

ريتا: هل تقصد عني أنا؟

محمود: أقصد عنك وعن حلمين فوق وسادة يتقاطعان ويهربان، فواحد يستل سكيناً،

وآخر يودع الناي الوصايا

ريتا: ما هذا الكلام يا محمود؟ ما علاقة هذا الكلام بما أقوله لك؟ أنا بصراحة لا أدرك

معنى ما تقوله

محمود: لا بأس يا ريتا، لا بأس عليك ألا تدركي لكلامي معنى، فأنا نفسي لا أدرك معنى لما أقول، لأن ما أقوله بلا معنى، إن لغتي هذه الأيام متشظية تماماً  
ريتا: متشظية؟ كيف؟

محمود: نعم متشظية مثل غياب امرأة عن المعنى وتنتحر الخيول في آخر الميدان  
ريتا: محمود، إنك تزيد الطين بلة. ما العلاقة بين تشظي لغتك وغياب امرأة عن المعنى؟ ثم، بحق الآلهة، كيف تغيب امرأة عن المعنى؟ ما معنى ذلك نفسه؟ ثم ما هذا الانتقال المفاجيء إلى وتنتحر الخيول في آخر الميدان؟ من يتحدث عن الخيول والميادين يا محمود؟ هل جننت؟ أم أنك ببساطة تهذي؟ أم ترى رؤى وكوابيس لكثرة ما ازدحم رأسك باليهود وبفلسطين وبقتلى الانتفاضة؟

وتعود ريتا ولغة النص إلى عالم التناسق والعني فيستمر النص كما يلي:

«ريتا تحتسي شاي الصباح

وتقشر التفاحة الأولى بعشر زنابق،

وتقول لي:

لا تقرأ الآن الجريدة، فالطبول هي الطبول

والحرب ليست مهنتي. وأنا أنا. هل أنت أنت؟»

إياه

لكن من الجلي أنه هو لم يعد هو بل أصبح هو آخر تماماً.

وفجأة ينبير صوت الأول:

وأنا أيضاً صرت شيئاً آخر تماماً، شيئاً يكتب النص المتشظي، منذ كتبت «نصّ على نصّ / نصّ على عالم» في ١٩٨٥ ثم من جديد «نص على نص / نص على عالم - الأزمنة الأولى الأزمنة الأخيرة» في ١٩٨٨ ثم «إيقاع الأعماق» الذي تجدون صورة منه على الحائط {لقد غيرت رأبي فيما بعد وقررت وضعه في الملحقات (رقم ٥) حياء من تعليق صورتني المنشورة معه على حائط القاعة التي تتغندر فيها الصبايا الجميلات} ثم حديثاً «دوار الأسئلة / أسئلة الدوار: النص والحقيقة» الذي تجدون أيضاً صورة منه في مواقف شتاء ١٩٩٢ - غير أنني لست وحدي وذلك من الجميل الجميل فأخر ما أراه نص نقدي يدخل فضاء التقطيع والترقيع يكتبه حميده عبد الله حميده يتركب بطريقة مشابهة لتركيب بعض النصوص التي نسبتها اليّ -- وقد لا تكون. نموذج هو التالي: خطاطة - نص - خطاطة - تعليق، مذكراً أيضاً بخطط الغيطاني. ثم وجدت نصاً آخر فور عودتي من البحرين ثم نصاً فنصاً كان آخرها ما لفت نظري إليه يوسف زيدان في أيلول (سبتمبر ١٩٩٣) مما دّبجه هو في دراسة للرواية لا للشعر وها أنذا أدخله متأخراً والحبل على الجرار وانظروا توثيق ذلك في الملحقات م/٧

٣٠ ١٩٨٤  
لا أعرف  
بالضبط.  
أنا فعلاً  
لا أنكر  
التاريخ  
فالذاكرة  
تذوي والتاريخ لم  
يعد مهماً. «الآن»  
أهم  
بكثير.

وحين فعلت ذلك لم يكن لدي نموذج سابق، غير أنني الآن وأنا أعيد قراءة الطيب صالح لكتابة مقالة عنه (٢٦ آذار - مارس، ١٩٩٣) أدرك أن النص على النص سمة من سمات موسم الهجرة إلى الشمال حيث تتقاطع حكايتان وتتبادلان المحورية والمركزية في حيوية وحركة دائمتين وتقطع إحداهما الأخرى بعنفها الوحشي فيما تقطع الأخرى إحداهما بسلطة المؤلف

كيف يبقى النص النقدي قادراً على تسمية الشيء اسماً واحداً دامغاً ونسبة معنى محدد واحد له في زمن تعدد اللغات واللهجات والأصوات والمعاني؟ أوليس ذا تناقض كتابة باختين وتقويضها لنفسها إذ تسمي



الأشياء التي هي في جوهرها تعدد وتضارب واختلاف بواسطة واحدة؟ وراجع التعليق الذي قدمه سابقاً على الوسم والاسم والواسمة والدامغة.

×× وكما أن الفضاء الإبداعي لنصي النقدي يتشابك على مستوى اللامعنى واللاوحدة مع نصوص شعرية عربية مثل نصوص محمود درويش، كذلك يتشابك هذا النص مع نصوص أخرى على مستوى جوهري تماماً هو مستوى التناقض. لقد حدد العلم هويته بمبدأ اللاتناقض، كما قد تعرفون وكما قد لا تعرفون (فالعلم شيء صعب ولا يتوقع المرء من أهل الأدب أن يكونوا متفكّهين في المعرفة العلمية إلى درجة أن يعرفوا الأسس الجذرية للعلوم) وساد مبدأ التناغم والتناسق والترابط في الإبداع الفني كما ساد في غيره. أما في النقد فقد هدد نمو الدراسات الجامعية والمجمعية بتحويل مبدأ عدم التناقض إلى مرتكز أول للنقد تضاهي مكانته فيه مكانته في العلوم الطبيعية. غير أن الإبداع الفني والوجود الإنساني بشذوذهما الطبيعي يرفضان الانصياع لمبدأ عدم التناقض. ولقد وجدت دراستي النقدية في زمن ما تميل إلى التأكيد على أهمية التضاد أكثر من التشابه، ثم اكتشفت أنني في كثير مما كتبه متناقض مع نفسي (لكن ما / من هي نفسي هذه التي أتناقض معها؟ ترون كيف تزلقنا اللغة إلى اختراع ذوات أخرى مختلفة عنا هي نحن نستطيع عن طريقها أن نقول إننا نتناقض مع شيء آخر بدلاً من أن أقول مثلاً «اكتشفت أنني متناقض معي» أو «اكتشفت أنني أناقضي» وأنا أحب هذا الفعل الجديد الجميل «أناقضي» وأناقضي. وصرت بعدها أناقضي دون أي إحساس بالحرَج بعد أن كنت أخاف خوفاً شالاً أن يقول أحد عني إنني أناقضي. ثم جاء اكتشاف آخر بديع هو أنني لست الوحيد الذي يناقضه ففي المرحلة نفسها التي اكتشفت بسعادة أنني أناقضي دون خوف وأقررت صراحة بذلك كان أدونيس يكتب نصاً صغيراً مشبوحاً بالدلالة هوذا أت الآن أقرّ فيه بأنه يناقضه ويكتنه أفعال التناقض التي تمارسها ذوات أخرى في الوجود تناقضها. هوذا النص:

× اقتباس موجود أيضاً في الملحقات م/ ٨

وقد غدوت أكثر فأكثر اطمئناناً إلى كوني أناقضي حين رأيت باحثاً  
لماعة ألعياً مثل جان بودريار يوصف بالتناقض الجوهرى وبأنه إذا قيل  
له إنك تتناقض فإنه لن يكون غير سعيد بهذه التهمة، لكننى أؤكد لكم  
أن اطمئنانى إلى تناقضى لم يأتِ لا نتيجة لمعرفتى بقبول أدونيس  
المؤكد لتناقضه ولا لقبول بودريار المفترض لتناقضه بل حدث واكمل  
واستقر وقرت عيني به - تناقضى أقصد - قبل أن أعرف عن هذين  
الرجلين الطيبين رضاهما المؤكد (فى حالة الأول) والمزعوم (فى حالة  
الثانى) بتناقضهما. وراجع الزعم المتعلق ببودريار فى كتاب Steven  
Connor, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of  
the Contemporary*,

Basil Blackwell, Oxford, 1989.

.٢٨

يعود انهيار المعنى فى الثقافة الغربية فيما يبدو إلى زمن مالارميه. فقد  
حاول مالارميه تدمير العلاقات فى اللغة من أجل تدمير المعنى وإبراز  
الصوت والإيقاع وخلق عالم من الأصوات الجميلة. وقد ناقشت هذا  
التدمير للمعنى فى دراستى للجرجاني فى النصف الثانى من الستينات  
حين لم نكن بعد قد سمعنا باسم كاتب اسمه جاك دريدا - وفى النقد  
طرح آى. آى. ريتشاردز مقولة هامة هى أن الكلمة لا تعنى شيئاً فى  
ذاتها - غير أن ريتشاردز كان يطرح هذه المقولة إعلاء لشأن السياق  
بأنماطه المختلفة وتأكيداً لأهمية العلاقة بين الكلمة وسياقها فى منحها  
معنى محدداً فى سياق معين قد يكون لها غيره فى سياق آخر. بكلمات  
أخرى، كان ريتشاردز يجهد لبلورة مفهوم تعددية المعنى وما سأسميه  
الآن «زئبقية اللغة». وكان عمل إمبسن استمراراً لهذا الموقف الفكرى

×× سيقول لك  
جابر محتجاً  
أنت تستمر فى  
نسبة كل شيء

المتزن والثري في الوقت نفسه - وفي مناقشتي لأفكار ريتشاردز مقارناً إياها بعمل الجرجاني الذي كان قد سبقه إلى معظم هذه الأفكار بقرون أوضحت فرقا شاسعا بين الرجلين هو أن الجرجاني يؤمن بزئبقية المعنى وسياقيته لكنه لا يتطرف لينكر أن الكلمة تعني شيئا أصلاً؛ فالجرجاني ما يزال يصدر عن وجود معنى اصطلاحي أصلي للكلمة. وقد تبنت موقف الجرجاني ورفضت موقف ريتشاردز لأسباب كثيرة بين أهمها أن القول بأن الكلمة لا تعني شيئاً في الوضع يلغي إمكانية الاستعارة تماماً بل ينفي إمكانية وجود التفكير بالاستعارة أصلاً - ولما كان التراث الفكري الإنساني كله يقر وجود الاستعارة - باستثناء فكر هامشي ينفي المجاز لأسباب عقائدية - فإن كل ما يلغي إمكانية الاستعارة يبدو لي غير مجد.

للجرجاني.  
هذه  
تمركزية عربية  
بلهاء.  
- لكن جابر  
مخطيء فيما  
يقول.  
- مهلاً، الرجل  
لم يقل شيئاً  
بعد.  
إنك تتوهم  
فتصدق.

ومن الطريف أن بين من يقر وجود الاستعارة والفكر الاستعاري ويسند لهذا الوجود دوراً أساسياً في تكوين فكره النقدي مفكر اشتهر خطأ (إذا كان ثمة من معنى للخطأ في مثل هذه الأمور) بنفي المعنى تماماً هو جاك دريدا - لكن ما لا يسأله الدرس النقدي لدريدا هو التالي: على أي مستوى يضع دريدا مقولته عن المعنى؟ على مستوى الكلمة أم الجملة أم النص المكتمل؟

ظاهرياً، يبني دريدا عمله النظري على زئبقية معنى العلامة اللغوية، لكنه تطبيقياً يبني تحليله التقويضي - وهي ترجمتي لل deconstruction - على العبارة والنص - لكن ليس هناك ما يشعر بأنه يدرك ذلك - وشتان ما بين الأمرين، ذلك أن أي نظرية تقوم على نفي المعنى عن العلامة اللغوية نفسها تنفي نفسها وتقوض

« التي أخذها  
عدد منهم حتى  
دون بطاقة  
شكر.

مرتكزها التصوري بطريقة مضحكة. فإما أن تكون اللغة التي تستخدمها النظرية لتقرير نفسها تعني أو لا تعني، فإذا كانت لا تعني فإن النظرية لا تقول لنا شيئاً وبالتالي فلا وجود لها، وإن كانت تعني فإنها تنقل لنا مقولاً نتلقاه وبذلك تنقض نفسها تماماً لأن مقولتها هي أن اللغة لا تعني ولا تقول أو تقول شيئاً وتعني آخر - أما إذا كانت النظرية تنفي المعنى عن النص فإننا عملياً نعود إلى مفهوم زئبقية المعنى وتنفي زئبقيته - وفي الحالة الثانية يكون بين أكثر أنهاج الدراسة محسوسية وقدرة على الكشف النهج الذي استخدمته في «لغة الغياب في قصيدة الحداثة» و«الخلق الثقافي في عالم متشظ» و«إشكالية الدلالة في قصيدة الحداثة».

xxx العرب  
لا يحبون  
إرسال  
البطاقات!!  
xx زئبقية؟ ما  
معنى ذلك؟  
أنت خبيث  
جداً! تستخدم  
الكلمات

وعلى هذا المستوى تقدم الإبداعية العربية مادة غنية لتأسيس جماليات غنية، غير أنني لا أرى أحداً يمارس هذا النمط من النشاط النقدي فيما أرى الكثيرين ممن يهرعون بكثير من الجبائية (أؤكد لكم أنه شطب هذه الكلمة الساعة الثالثة صباحاً قبل تقديم بحثه خوفاً من الألسنة اللاذعة التي تتسقط هفواته وزلاته الكثيرات) إلى ترديد اسم دريدا ومصطلحاته ثم إلى وسم الكتابة العربية الآن بها دون أن يكون في عملهم ما يشعر أنهم يفهمون عمل دريدا فهماً عميقاً ولن أقول سليماً فليس في الفهم ما هو سليم أو خاطيء، وبعد دراسة إدوارد سعيد لهجرة النظريات أتردد في استعمال مثل هذه الثنائيات وأميل إلى عميق وضحل.

بطريقة زئبقية  
وتتركها تفصح  
عن خباياها.  
زئبقية/  
زئبقية. يا  
لخبثك  
!!!!

.٢٧

في عمل ما زلت أسعى إلى إنجازه منذ ١٩٧٠ حين اكتشفت مخطوطة ديوان التدبيج طرحت تصوراً للحداثة، نشر في صيغة مبدئية في ندوة فصول حول الحداثة عام ١٩٨٤، يعاين الحداثة باعتبارها تجسيدا لعملية انزياح تدريجية ومستمرة من التركيز على المرسل إلى التركيز على نظام الترميز أو الوسيط التعبيري أو مادة الأداء. وتبعاً لهذا التصور يمكن إدراج التطورات التي نشأت في الكتابة العربية وفي الكثير من الإنتاج الثقافي في الغرب في إطار هذا الانزياح (الذي يصل

درجة قصوى في ديوان التدبيج) وتحول الكتابة نحو الوسيط نفسه لاكتناه طبيعة المادة التي يشكلها والآليات التي يؤدي بها دوره الفني، فتنشأ الرواية حول الرواية والقصيدة حول القصيدة والمسرحية حول المسرح إلى آخر ذلك. وفي صيغة أخرى لهذه الأطروحة يمكن القول إن الفن الحديث يتجه بانتظام نحو تحقيق درجة أعلى من المحاكاة لكنه يحقق ذلك لا على صعيد المضمون أو المرسلات بل على صعيد الشكل أو نظام الترميز. وينسجم تبعاً لما أقوله مسار حركة العمل الأدبي الحدائث مع الانزياحات الأخرى من المرسلات إلى نظام الترميز على أصعدة ثقافية وبحثية واقتصادية واجتماعية.

وباستخدام هذا التصور لرسم مسار النشاط النقدي يكون ممكناً القول إن النشاط النقدي نفسه يتشابك مع هذه الفضاءات كلها وينزاح عن مساره ككلام على كلام ليتحرك على مسار آخر يكون فيه أكثر غوراً على نظام الترميز أو الوسيط الذي يستخدمه لممارسة نفسه وهو خصائص النشاط النقدي ذاتها وآليات تشكل النص النقدي ولغته. ولقد بدأ نصي النقدي ينزاح في هذا الاتجاه منذ منتصف الثمانينات وألح الآن نصوصاً عديدة أخذت في التحول بينها آخر نص ألقى نظرة سريعة عليه قبل حضوري صدر عام ١٩٩٢ ولم أقرأه بعد لأستطيع تقديم وصف له لكن تصميم فهرسه يشي بأنه من النمط الذي أصفه وهو

كتاب بريان ماكهيل *Constructing Postmodernism*

وبمقتضى هذا التصور يكون ما يحدث في الكتابة العربية حتى الآن إيغالياً في حركة الحدائث وغوراً نحو أعماق التحولات التي تتم داخل هيكل الحدائث لا انعطافاً أو خروجاً أو انكساراً عنها أو انقلاباً لمدارها. أما البوستمودرن الغربي فإن له وضعاً آخر ليس غرضي الآن أن أناقشه، وأكتفي بالقول إن بعض ملامحه المكونة تتقاطع مع مسار الإيغال الحدائث العربي لكن التكوين العام لكل من هذين الفضاءين لا يسمح بادعاء توحد هويتهما أو اشتراكهما اشتراكاً كافياً لكي يطلق المصطلح الذي يخص أحدهما على الآخر.

xx هذا الرجل  
يدرس في  
جامعة  
إسرائيلية  
أشطب اسمه  
فوراً.  
ثم لماذا تنسب  
له فضلاً  
والفضل بحق  
لك؟ أم أنك  
ستسهم في  
التطبيع بعد هذا  
العمر الفظيع  
من الرفض  
العنيد؟ ما  
دهاك؟

ع أ. بديل آخر للفقرة المبدلة من قبل

أميز بين نمطين للكتابة الإبداعية

أولاً: ما أسميه الكتابة التقمصية / كتابة الحلول

ثانياً: ما أسميه الكتابة الانفصامية / كتابة الانفصام

«وراجعوا  
تعليقي على  
«أميز» في  
مكان آخر.  
لاداعي للتكرار.

في كتابة الحلول، تتقمص الأنا الناطقة ذاتاً أخرى تقمصاً كاملاً تحتجب عن طريقه عن النص المنتج وعن سمع المتلقي وبصره. ولا يقتضي هذا التقمص توحداً في الهوية بين الأنا الناطقة، أي المؤلف، وبين الذات المتقمصة؛ لكن هذا التوحيد في الهوية قد يكون قائماً فعلاً. وقد يكون الضمير الذي يستخدم لبلورة الذات المتقمصة الأنا أو هو أو الأنت (أو المعادل المؤنث لهذه الضمائر). وحتى حين ينبثق في كتابة الحلول صوت الذات المتقمصة متوجهاً بالخطاب إلى المتلقي فرداً أو جماعة، فإن العلاقة المتشكلة لا تكون علاقة بين المؤلف والمتلقي بل بين الذات المتقمصة والمتلقي. في موسم الهجرة إلى الشمال، مثلاً، يفتتح النص بالطريقة التالية:

«عدت إلى أهلي ياسادتي بعد غيبة طويلة، سبعة أعوام على وجه التحديد، كنت خلالها أتعلم في أوربا. تعلمت الكثير، وغاب عني الكثير، لكن تلك قصة أخرى».

وليس في توجه الراوي إلى «سادتي» ما يشعر بأن الذات الناطقة للنص، أي ذات المؤلف، هي المدرجة في ضمير المتكلم. فالذات الناطقة للنص تنطق جميع الذوات المروية سواء منها من توجه إلى المتلقي بضمير الأنا ومن لم يتوجه، بما في ذلك ذات مصطفى سعيد الذي يروي للراوي لا للمؤلف ضمن منطلق الرواية. وحين يتوجه الراوي خلال النص إلى المتلقي، كما يحدث في الجملة التالية: «لو نظرت إلى النهر وقتها لرأيت شيئاً عجباً»، فإن المتوجه بالخطاب ليس المؤلف بل الذات المتقمصة.

وفي النص الشعري يصبح هذا التمييز حاسم الأهمية أحياناً، لأن الذات

الناطقة في الشعر يغلب ألا تتقمص ذاتاً ناطقة وتحل فيها بل تتوجه بالخطاب مباشرة بوصفها أنا أولى. لكن كثيراً ما يحدث أن تتقمص الذات الناطقة أنا ثانية وتنطق عبرها. من العبث، مثلاً، أن نقراً مهيار أدونيس باعتباره منطوقاً لذات أولى هي ذات علي أحمد سعيد المعروف باسم أدونيس.

أما في كتابة الانقسام، فإن عملية التقمص التي تمارسها الذات الناطقة للنص لا تكون مكتملة ولا تؤدي إلى احتجاج الذات الناطقة احتجاجاً كلياً، بل تسمح لهذه الذات بالانبثاق بين أن وأن عبر نسيج النص ونطق مقولها الخاص المنقسم عن المقول الأساسي للنص والذي قد يكون نشازاً في مقول النص أو تقويضاً له أو مشاكسة ضده أو شغباً عليه، كما قد يكون تأكيداً ومنحاً للمصداقية والمشروعية له. وكثيراً ما يكون الانقسام مفتاحاً لتأملات خارجة شكلياً على الأقل عن المستوى الأساسي لتشكيل النص ولانقلاب في المنظور يؤدي إلى وضع المؤلف في نقطة خارج النص يقوم منها بمعاينة آلية تشكل النص وطرح أسئلة تتعلق بهذه الآلية وبجدواها وفعاليتها ومصداقيتها ودلالاتها أو تتعلق بطبيعة الإبداع نفسه وفنون التعبير المختلفة ومنها الفن الذي يشكل النص المنطوق نفسه نموذجاً له. وقد ينبثق في هذا السياق صوت المؤلف وهويته الحقيقيان وقد لا ينبثقان بل يظل الصوت المتأمل هو هو الذات الناطقة للنص أصلاً.

وأود أن أصف الآلية الفاعلة في مثل هذه الحالة بتناسل الراوي أو الذاكرة المتصارعة أو الانقسام في الذات الناطقة إلى ذاتين: واحدة تتقمص الذات الثانية وأخرى تنقسم عنها أو تتجنب التقمص والحلول وتحفظ باستقلاليته وبحقها في الانبثاق ضمن النص متى شاءت لا متى شاء الراوي أو الذات المتقمصة. وفي مثل هذه الحالة يتشكل النص المنتج من منطوق الذاتين المنقسمتين لا من منطوق ذات واحدة.

لقد وصفت هذه الآلية في دراسات نقدية حديثة العهد وصفاً يفتقر إلى الدقة والمشروعية، فقد اعتبرها بعض الباحثين تحقّقاً للنموذج الذي تشكله العلاقة بين اللغة الطبيعية واللغة النقدية الورائية أو البعدية أو الواصفة، أي بين اللغة والميتا- لغة lan-guage/ meta-language. وقد سبق لي أن عبرت عن رفضي لهذه المقايسة واعتباري لها خلطاً منطقياً لأطراف عملية القياس. ففي كل لغة واصفة نعرفها تكون الذات الناطقة للغة الواصفة ذاتاً أخرى غير الذات الناطقة للنص اللغوي الذي تتناوله اللغة الواصفة بالدرس. ومن الخلل بمكان كبير أن توصف العلاقة بين الكتابة المعلّقة في نص سردي

والكتابة التي تشكل حلقة طبيعية في مجرى تنامي السرد بأنها العلاقة بين اللغة الواصفة والنص الشعري، مثلاً، الذي تصفه. إن النص في مجموعه كله في الحالة الأولى نص واحد وبنية واحدة هي منطوق لذات واحدة؛ أما في الحالة الثانية فإن ما هو قائم أمامنا هو بنيتان اثنتان لنصين مختلفين تنطقهما ذاتان مختلفتان في زمنين ومكانين مختلفين تماماً. من هنا أرفض قبول المصطلح meta-fictional/ meta-narrative والعربنة السيئة التي بدأت تستخدم لنقله إلى العربية (ميتاروائي) وأدعو بحزم إلى رؤية فساده وتضليله وخطورة اللخبطات التي ستنشأ من الاستمرار في استخدامه. وانظروا من أجل هذه الإشكالية كلها بحثي «النص والحقيقة: دوار الأسئلة / أسئلة الدوار» في مواقف ٦٩، بيروت ١٩٩٢ و

Ihab Hassan, *Paracriticisms*, University of Illinois Press, Chicago, 1975

Marguerite Alexander, *Flights from Realism*, Edward Arnold, London, 1990

Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Methuen, London, 1984



xxx فقرة لا تجد لها ملاذاً

---

لا أعرف تاريخاً دقيقاً للنص الحلولي، غير أن النص الانفصامي عريق عراقية جلجامش والشعر العربي. ففي الشعر كان الشاعر يوضع نفسه أحياناً في نقطة خارج النص ويتأمل عمله. ومن هذه التأملات ما يعود إلى المهلهل ومنها ما يعود إلى معاصرين له، لكن منها أيضاً هذه الأبيات البديعة لأبي نواس:

«غير أنني قائل ما أتاني

من ظنوني، مكذب للعيان

أخذ نفسي بتأليف شيء

واحد في اللفظ، شتى المعاني

قائم في الوهم حتى إذا ما

رمت رمته معمى المكان

فكأنني تابع حسّ وهم

من أمامي ليس بالمستبان».

ومنها أيضاً وقوف البحثري وأبي تمام فجأة يتأملان نصوصهما. هوذا الثاني:

«سوف أكسوك ما يعفني عليها

من ثناء كالبرد، برد الصناع

حسن هاتيك في العيون، وهذا

حسنه في القلوب والأسماع».

وقد يكون منها قوله:

«عليّ أخذ القوافي من معادنها

وما عليّ بالأ تفهم البقر».

لكن منها قول الحصين بن الحمام المرّي:

«وقافية غير إنسيّة

قرضت من الشعر أمثالها

شروء تلمع بالخافقين

إذا أنشدت قيل: من قالها؟»

ومنها الكثير في نقائض جرير والفرزدق لكن منها أيضاً الكثير مما تأمله أبو العلاء في العالم الآخر وما تأمله وهو يحبك لزوميات ما لا يلزمه. وبينها تأملات جميلة في ألف ليلة وليلة. غير أن النقد العربي لم يخرج من ذلك كله بشيء ذي قيمة جمالية ولم يسع إلى إدراج هذه المكونات في شعريات جديدة. ثم هبط علينا الميتاروائي فبدأنا نردد دون تسأل كلاماً لا نعرف تاريخاً له سوى ما يغذيها به الذين ننقله عنهم.

xxx ومثلها هذه أيضاً

ولقد قدم الطيب صالح هذا النموذج الفذ للكتابة التي لا تؤسس معنى راسخاً ولا تتبنى موقفاً أخلاقياً أو ايديولوجياً سائداً في تعامله مع عالم قريته ومع الغرب عبر شخصية مصطفى سعيد كما تدرج الخارق والمتخيل والروحاني والصوفي في نسيج الواقع والعكس بالعكس في شخصية الزين والحنين وبندر شاه ومحيميد، وكان بذلك كله أحد رواد اتجاه جديد في الكتابة العالمية صرنا نعرف بعض ملامحه تحت لاصقة محددة هي ال بوستمودرنيزم، غير أن ناقداً عربياً واحداً لم يبد قدرة على التنظير واستخلاص جماليات جديدة من إنجازات الطيب صالح الإبداعية.

١٧ - مكرر أيضاً

لقد شهد الشعر تطوراً بديعاً وتحولات جذرية في البنية الإيقاعية: من الإيقاع الهادر الذي حمله شعر خليل حاوي وبدر شاكر السياب وغيره في الخمسينات والستينات، إلى إيقاع اللغة اليومية الذي ميز شعر عبد الصبور وحجازي في الفترة نفسها، إلى الإيقاع التأملي الرزين الذي ابتكره أدونيس، إلى الإيقاع الراكض المهرول لاهتاً نافذ الصبر الذي ابتكوه محمد الماغوط ثم إلى الإيقاع الهابط الذي ساد في السبعينات والثمانينات جنباً إلى جنب مع الإيقاع التهويمي الدراويشي الذي ابتكره محمود درويش، ثم إلى الإيقاع المرهق المتقطع الذي يطبع المرحلة الراهنة كلها؛ ولم نستطع أن نبلور نظرية نقدية لما يمكن أن نسميه إيقاع الثقافة أو نبتكر تصوراً لإيقاع النشاط الإبداعي في الفنون كلها يعبر عن إدراكنا لحقيقة جوهرية هي أن التغير الإيقاعي يشمل القصة والرواية والمسرح والرسم والموسيقى والنحت والرقص والغناء وأشكال التعبير الثقافي الأخرى أيضاً. وما يزال معظم حديثنا يدور حول أمور خارجية مثل مشروعية شعر التفعيلة أو بندقة قصيدة النثر وخيانة التراث العربي بكتابة شعر يتخلى عن القافية والتناظر الشطري...

ورأينا أعظم تغير في تاريخ الصورة الشعرية يحدث خلال ربع القرن الأخير ويصل ذروة مثيرة في قصيدة النثر التي تكتب الآن، وما يزال أفضل ما نقوله هذه صورة سرالية وتلك رمزية... إلخ؛ ولم نستطع أن نطور جماليات نابغة من تكوين الصورة الشعرية العربية.

~~ولقد بزغ في الشعر عبر العقد الأخير نمط من الكتابة ينقض مفهوم الشعر الذي يربط بين الشعر والشعر، ويعيد ربط الشعر بالمربوط العربي القديم له وهو الفطنة والحساسية والذكاء ويؤسس لشعريات جديدة تشق من الذهن والبراعة الفكرية وتلجم الذات الفياضة لتبرز ذاتاً معابنة معابنة أقرب إلى الحياد المتحيز - من نمط الحياد العربي السياسي قبل سقوط الاتحاد السوفييتي وبزوغ الهيمنة الامبراطورية الأميركية على العالم وحلت العين محل الأنا في شعر زمن بأكمله؛ ومع ذلك لم يسع النقد العربي إلى استقصاء هذه المكونات الجديدة للشعرية وبلورة جماليات جديدة نابغة منها.~~

\*\* ما كان ينبغي أن تشطب هذه الفقرة فهي على قدر من الأهمية لا بأس به. لماذا لا تعيد طباعتها غير مشطوبة ثم تنقلها إلى مكان ملائم؟ سأفعل سأفعل لكنني على عجلة من الأمر الآن إنها تنتظر - عدنا إلى التنسيق وقمعياته!!!

لم أعد أتذكر توالي الأرقام؛ أي رقم تريدونه يصلح

هذه كما قلت ليست دعوة للانغلاق بل للتفكير النقدي الإبداعي. هل هي دعوة، يقول صوت آخر، تعبر عن مركزية عربانية نقضاً للمركزية الغربية؟ والجواب هو أيضاً بالنفي؛ إنها ببساطة دعوة إلى التأمل العميق لطبيعة النقد ودوره وعلاقته بغيره من أنماط الإبداع، ولفهم الطبيعة المتشابكة للإبداع نقداً وشعراً وسرداً فهماً مغايراً، ولترسيخ الفكر النقدي في تربته الإبداعية الخاصة في اللحظة نفسها التي ينطلق فيها إلى فضاءات شاسعة تتجاوز فضاءه الإبداعي الخاص وتتشابك ثم تتلاحم بالفضاء الإبداعي الإنساني العام. إن نقداً بلا جذور إبداعية محلية لا يمكن أن يكون نقداً ذا أغصان وفيء إبداعي عالميين. وكأنني أسمع الصوت الناعب من جديد «أنت تعود إلى عقائديك المغلقة من جديد فيما تدعو إلى تدمير الأسس العقائدية للنقد». والجواب «إن ذلك لمن التقويض في الجوهر لكنه مما لا مفر منه ولا ملاذ، فكما في السماء كذلك على الأرض، ونحن جميعاً نسبح في حمأة طين واحد حتى حين نزع أننا نسبح في فضاء لا نهائي مفتوح؛ وإننا جميعاً كما قلت لمتساوون غير أن بعضنا متساوون أكثر من غيرهم».

××× إن الغرب دونما شك يمارس تمركزه الغربي بإطلاق في تصوره للعالم، غير أن هناك نمطاً من التمركز الغربي تمارسه ثقافات تقطن فضاء العالم خارج الغرب وبينها الثقافة العربية - مما يسمح بالحديث عن التمركز الغربي العربي في مقابل التمركز الغربي الغربي. وبين أكثر تجليات هذا التمركز خطورة تشكيل المصادر المعرفية والإطار المرجعي للثقافة العربية في حيزات واسعة منها؛ وبين أمثلته الفضاء الذي يتحرك فيه النشاط النقدي. والأدلة على ذلك كثيرة كثيرة تغنيني عن التمثيل الجزئي عليها؛ وسأكتفي بالإشارة إلى ظاهرة مذهشة لأنني لا أعرف أن أحداً قد تحدث عنها بما تستحقه من تأكيد ولأن لها علاقة حميمة بالمستقبل الممكن إذا أوليناها أهمية كافية.

×× «فاجعة»  
أفضل وأكثر  
درامية،  
فأبدلها.

بين أبرز الأصوات النقدية في العالم اليوم صوتان يمثلان تعارضاً

حقيقياً وتيارين مختلفين وتدين لعمل صاحبيهما أجيال كاملة من المفكرين الغربيين بجوهر ما تطرحه من تصورات وتبلوره من مفاهيم في دراسة الثقافة والمجتمع والأدب في الغرب. وأنا أشير بكلامي إلى إدوارد سعيد وإيهاب حسن. وكلا الرجلين عربي. وكل منهما مصدر لكثير من المفاهيم التي نأخذها في الكتابة العربية عن كتاب الغرب. غير أن الدال في الأمر هو أننا لم ننتبه إلى أهمية الرجلين ولن ننتبه لها إلا حين يصدرهما لنا الغرب نفسه مع إصداراته الأخرى. وأعترف بخجل بأنني شخصياً لم أخصص ما يكفي من الوقت حتى الآن لدراسة إيهاب حسن - مصدر كثير من الأفكار حول البوستمودرنيزم وأول من بلور المفاهيم التي أخذ بها ليوتار حين كتب مقالته المشهورة التي أعطت لمرحلة كاملة اسمها - رغم أنني أدرك أهمية عمله، وإن أكن قد نذرت قدراً كبيراً من الوقت لعمل إدوارد سعيد. بل إن من الواضح أيضاً أن اهتمامنا بكل من الرجلين بالقياس إلى الآخر نابع أيضاً من الاهتمام والشهرة اللتين اكتسبهما كل منهما في الغرب نفسه بالقياس إلى الآخر. وهل من تعبير أكثر كمالاً عن تمركزنا الغربي من هذه الحقائق المحزنة؟ أو لم يئن الأوان لنغير ما بأنفسنا فيغيرنا الله؟

.٢٣

أياً كانت الأطروحة التي نقبلها لفهم الشرط الثقافي والاجتماعي الغربي الراهن، والعلاقة بين مكوناته الثقافية والاقتصادية والاجتماعية، وطبيعة الظواهر التي أعطيت مجتمعة اسم ال postmodernism، فإن استعارة هذا المصطلح لوصف الراهن الثقافي العربي تمثل خلطاً للأوراق أو ضلالاً في اتجاهات التطبيق أو كسلاً فكرياً يحجب ضرورة بذل الجهد لاكتناه تكوين الراهن الثقافي العربي ووعي مكوناته واستخلاص نهج ومعطيات محددة لوصفه. إن أطروحة فريدريك جيمسن، مثلاً، تشتق تصورها للبوستمودرن من تحليل أنماط الإنتاج اقتصادياً وثقافياً في مرحلة الرأسمالية المتأخرة late capitalism وليس من المعقول أن نصف الشرط الإنتاجي العربي اقتصادياً أو ثقافياً بأنه ينتمي إلى هذه المرحلة من مراحل تطور المجتمع الرأسمالي، حتى حين نجد ظواهر فردية معزولة في الراهن العربي تشبه ظواهر معينة تنتمي إلى الإنتاج الثقافي الغربي - مثل التشظي الذي كررت الإشارة إليه أو التركيز على الحاضر. وفي مقابل ذلك، لا يمكن إلا لعمل لا يصدر إلا عن وعي سطحي لهذه الأمور أن ينسب الراهن العربي إلى البوستمودرن

مستنداً إلى تحليل جان فرانسوا ليوتار أو جان بودريار للبوستمودرنيزم. يبني ليوتار تحليله، مثلاً، على ما يسميه انهيار السرديات المفسرة الكبرى التي تشمل العقائديات والدين والعلم في المجتمع الغربي ونشوء الذات المنشقة المنفصمة وبروز السرديات الهامشية أو سرديات الأقليات. فأين من هذا كله الراهن العربي، رغم انكشاف جوفائية العقائديات الحاكمة، ونحن نعيش زمن العقائديات الاسترجاعية الناهضة؟ وقيم بودريار تحليله على انهيار المعنى أو المدلول عليه والمدلول وتحول العلامة أو الدال إلى المكون الطاغي في المجتمع الرأسمالي وطغيان آلية التمثيل المصوري وإلغاء الواقع لا بخلق واقع مزيف بل بخلق واقع مغال في الواقعية محوياً إلى صورة sim-ulacrum وانحلال الأضداد في بعضها البعض بحيث تلغى أي مشروعية للسعي إلى تسلّم السلطة أو الثورة. فأين نحن من ذلك كله، والصراع على السلطة فاجعة يومية من فواجع حياتنا كلها، والتناقضات الاجتماعية والسياسية والثقافية والصراع مع إسرائيل تنزّ حقيقيّة ودم حياة مهراقاً كل لحظة ولحظة؟

xx ما أنتذا  
تعود إلى  
تناقضك من  
جديد. لقد قلت  
ما يناقض هذا  
من قبل.  
- وسأظل  
أناقضني. ما  
هم؟

.٢٦

لنتأمل حدثاً فذاً في تاريخ الإبداع العربي والإبداع في العالم ونسأل أنفسنا بشيء من القسوة علينا عما فعله النشاط النقدي العربي بإزائه. في زمن ما من القرن الثاني عشر الميلادي (السابع الهجري) أنتج شاعر عربي فذ هو الجلياني الأندلسي الدمشقي أيضاً عملاً لم يكن له شبيهه في العالم، وما يزال دون شبيهه بقدر ما استطعت أن أثبت هو ديوان التدبيج. في هذا العمل الفذ خلق الجلياني نموذجاً رائداً لما أسميته في

xx بل هو  
الثالث عشر



عنوان هذا البحث «تشابك الفضاءات الإبداعية»، مبتكراً بنية فريدة يتناغم فيها اللون مع الخط مع الشكل مع اللغة لينقل اللغة من كونها ظاهرة صوتية فقط إلى كونها ظاهرة بصرية ولينقل الشعر من كونه تمثيلاً ومحاكاة إلى كونه تشكيلاً صرفاً بالمعنى المعاصر للكلمة وليركز تركيزاً مطلقاً على العلامات أو الدوال بدلاً من المدلولات أو المدلولات عليها مقدماً أول نموذج كبير لما يعتبره بودريار الآن السمة المائزة للبوستموديرنتي. وسأعرض عليكم الآن نماذج من هذا العمل الفتان (وانظروا الملحقات م / ٩). ولم يفعل النقد العربي لا قديماً ولا حديثاً شيئاً بهذا المخلوق الإبداعي الباهر. لقد أسس الجلياني مفهوم التجريب الإبداعي ومفهوم الشعر البصري. وبعد ذلك بقرون أعجز عن إحصائها قام شاعر فرنسي بعمل لا يكاد يبلغ مثقال ذرة مما فعله الجلياني فكتب قصيدة موزعة على الصفحة بطريقة تعطي الكلمات بعداً بصرياً (انظروها في الملحقات م / ١٠). وأصبحنا جميعاً نلهج باسم العبقرى الفرنسي وننسب له اختراع الشعر المحسوس -concrete poetry وأخذ بعض شعرائنا مبهورين بالعبقرية الأوروبية بطرف مما فعله أبوللينر واعتبروا ما فعلوه ابتكاراً يحسب لهم. وعام ١٩٧٢ نشر كمال أبو ديب نصاً شعرياً مغايراً تماماً لكل ما كان يكتب من شعر امتزجت فيه الكلمة بالصورة باللوح الفنية بالأغنية الشعبية بالصفحة البيضاء وكتابة الصمت وبأمور كثيرة أخرى؛ وكان النص ذا متن وهوامش لم ينسج على منوال غربي أو شرقي. ولم يفعل النقد العربي شيئاً بإزاء ذلك إلى أن أخذ بعض الشعراء يقتبسون بانبهار عن أعمال غربية برزت فيها بعض الملامح التي كانت قد ظهرت في عمل الجلياني وكمال أبو ديب. وذات مرة في زمن ما كتب عربي اسمه الوهراني نصاً مذهلاً يمتزج فيه الحلم بالسحر بالمعقول واللامعقول وينقل المقدس من سياقه القدسي إلى سياق مدنس ولم يلتفت النقد العربي إلى شيء من هذا كله. ثم بدأنا نقرأ عن فتنة الواقعية السحرية في أعمال ماركيز وغيره من كتّاب أمريكا اللاتينية لأن الغرب سماها واعتبرها منبعاً لجماليات جديدة. وأخذ حتى مبدعوننا يتسابقون للنسج على منوال مستعار وأنموذجه الأصلي ملقى في زاوية مهملة من بيت تاريخهم الإبداعي لا يأبه له أحد.

ويبتكر محمود درويش شعريات جديدة لقصيدة الموقف السياسي والعقائدي فلا يأبه النقد بذلك كله بل يمضي في ترجمة أو نسخ آخر أحاديث دريدا عن سديمية المعنى واستحالة أن تقول اللغة ما تزعم أنها تريد أن تقوله حتى دون أن يلحظ أن لغة دريدا لا

تملك أدنى درجات الهلامية وأنها تقول بقطعية نادرة كل ما تزعم أنها تقوله.

وسأقدم الآن محاولة مبدئية لتلافي هذا القصور الفاتك الذي يزعجني بتخطيط تناول ممكن لشعريات محمود درويش بلغت الزئبقية الهلامية التي لا تعرف ما تريد أن تزعم أنها تقوله دع عنك أن تعرف إن كانت تقول ما تريد أن تقوله أو لا تقوله (ولاحظ واو العطف الزئبقية المتاهية في هذه الجملة المتاهية الزئبقية. وادريدا-----ه)

## جنازيات محمود درويش

- ١ -

مثل نشيد الأنشاد وتأمليات مهيار، واجتياحيات المتنبي، يبتكر محمود درويش لنفسه لهجة وإيقاعاً متميزين سأسميهما الآن جنازيات محمود درويش. إيقاع درويش إيقاع شرنقي. إنه لا يترك طرف الخيط أبداً. لاحظ اتصال المقاطع وقافيته هي دائماً من نمط إقفالي أو إغلاقي عود إلى نقطة بدء لتكمل نسج دائرة أو تمسك بخيط بدا فالتأ. درويش لا يترك خيطاً واحداً فالتأ.

إيقاع درويش الجنازي يتألف من حركات بدء والتقاط تكراري للخيط الإيقاعي في نقاط محددة له - إذا سمعت إيقاعاً كالتالي وقرأت خمس كلمات ثلاثة منها تكرر لاثنتين تعرف أنك في حضور محمود درويش:

«في المساء الأخير سأذهب نحو المدينة، نحو المدينة أذهب مستعجلاً في المساء الأخير

xx في المساء  
الأخير  
عنواناً وسطرأ  
أول وفي وسط  
المقطع ونهاية  
الصفحة.  
إنه يفتتح  
الفضاء ويقفله  
رغم أنه  
الأخير!!!!

هناك يلو ط الرجال النساء وتأتي النساء يلطن الرجال فلا يستطيعن لأن النساء نساء .  
في المساء سنرحل نحو الطفولة حيث تركنا الينابيع والخبز  
إن الينابيع تسأل عن خبز أمي»

- ٢ -

في وجه الانهيار والتفتت الفلسطيني يبقى إيقاع محمود درويش نسيجاً محكماً لا يتفتت  
ولا يتشظى غير أنه نسيج هش لأنه يتألف من تكرار شرنقي فإذا انفرط فيه خيط انحلت  
الشرنقة كلها - ولذلك لا ينفرط منه حتى خيط واحد لأن ناسجه بارع براعة فائقة في  
الإمساك بكل خيط في نسيجه .

- ٣ -

لمأساة فلسطين وجهان الأول اغتصاب اليهود لفلسطين واستيطانهم الرزوحى فيها،  
والثاني اغتصاب فلسطين لمحمود درويش واستيطانها الرزوحى فيه . هكذا تقترن  
فلسطين بالاغتصاب بدءاً وانتهاء

لكن إذا كنا لا نستطيع أن نحرر فلسطين من الاغتصاب الصهيونى لها فلا أقل من أن  
نسعى إلى تحرير محمود درويش من اغتصاب فلسطين له ونحرر فلسطين من  
اغتصابها لمحمود درويش - لقد آن لشاعر كبير أن يخرج من شرنقة (قضية كبيرة)  
فلسطين ويعيش العالم . وإن العالم لأكبر من فلسطين بألف ألف مرة على الأقل .

- ٤ -

حين تحصى التضحيات التي قدمت لفلسطين ينبغي أن تحصى تضحية موهبة شعرية  
كبيرة اسمها محمود درويش -

- ٥

هو الشاعر الوحيد الذي تطغى في شعره صيغة نحن على أنا

xx لكن هل

دقت الأمر أم

أنك تلقي

بالكلام على

عواهره؟

- ٦

متى يخرج محمود درويش من أسر فلسطين وتخرج فلسطين من أسر محمود درويش

- ٧

يبتكر محمود درويش حلولاً جمالية بارعة لعاطفية القضية التي جعلها محوراً لشعره ولوضوحها التام وتقريريتها وسياسيتها وأفقها العقائدي الضيق. فقضية فلسطين في الجوهر - وكما هي مطروحة في أدبيات الموضوع - قضية محدودة الأفق ومرتهنة بمدى زمني محدد: القضية هي تحرير أرض محتلة واستعادة شعب مشرد لأرضه وحقه في الاستقلال السياسي، وزمنها هو المدى الذي يستغرقه إنجاز ذلك (ولقد كنت تساءلت مرة: ما الذي يبقى من الشعر المتمحور حول فلسطين حين تتحرر فلسطين أو يحل سلام مع إسرائيل حتى دون أن تتحرر؟). هذه الحلول تنتج مما سأسميه الآن «شعريات الدائرة المقفلة» أو الفضاء المغلق المحدود. ثم إن قضية فلسطين - كما هي مطروحة حتى الآن - مستهلكة شعرياً على مستوى مضموني، ومجموع الأفكار والمواقف التي يمكن أن تطرح من خلالها، من الإصرار على التحرير الكامل والصراع المسلح إلى الإصرار على الاستسلام الكامل، استنفدت على مستوى القول السياسي وعلى مستوى القول الشعري - ولا يبقى أمام شاعر كبير مثل محمود درويش سوى خمسة احتمالات:

xx وقد يكون

ذلك عشرين

قرناً

فانتبه!

<xxx والصلاح

المسرح.

هههههه

\*\*\*أولا يكفيه

ذلك؟

١ - أن يكسر الدائرة ويخرج منها خروجاً كلياً، ويتخلى مختاراً عن كونه شاعر القضية الفلسطينية،

٢ - أن ينقل التجربة الفلسطينية إلى صعيد أعلى فيطرحها كتجربة إنسانية خالصة ويعريها من بعدها الوطني أو القومي الضيق،

٣ - أن ينقل التجربة الفلسطينية إلى صعيد أدنى فيبرزها كتجربة شخصية خالصة، ويحيلها إلى نقطة انطلاق لاكتناه الأعماق الخفية والتناقضات والتمزقات والتوترات والهموم الشخصية التي تواجه الإنسان في موقع كهذا،

×× مفهومك  
للأعلى والأدنى  
غريب تماماً.

٤ - أن يكسر وحدانية المنظور في معاينة القضية الفلسطينية ووحداية البعد فيها ويتناولها من منظور مركب معقد ليس هو منظور الفلسطيني الذي اغتصبت أرضه بل منظور آخر يكتشفه لنفسه ويرى فيه إمكانيات لثراء فني وغنى جمالي،

٥ - أن يسعى إلى كسر حدة الوضوح والمحدودية والتقريرية التي تحيط بالقضية، وتجاوز المستهلك المعاد منها، عن طريق ابتكار جماليات جديدة تماماً يعوّض ثرائها الجمالي عن هذه الهنات الخطيرة كلها.

ويبدو لي أن محمود درويش في مهنته الشعرية الطويلة - وخصوصاً في المراحل الناضجة من تطور شعريته - قد جربَ بوعي كامل للأزمة التي تواجهه كل هذه الحلول باستثناء الأول منها، دون أن يستقر على حل نهائي، وأنه ما يزال يتابع البحث عن حلول أخرى. ففي شعره ما يسعى إلى بلورة البعد المركب المعقد للقضية الفلسطينية ويجهد لإخراج القضية من وحدة البعد ووحداية المنظور، ولعل أفضل عمل أنتجه في هذا المستوى أن يكون قصيدته «جندي يحلم بالزنابق البيضاء» التي قلب فيها منظور معاينة القضية ليراها لا من منظور الفلسطيني المشرد بل من منظور اليهودي الحالم الذي يصاب بانقشاع الوهم بعد هجرته إلى فلسطين (وقد يكون الأمر غير ذلك تماماً والله سيد العارفين) وتحقق الحلم الصهيوني أمامه. وفي «أحمد الزعتر» نموذج آخر للخروج إلى منظور مركب عن طريق تجسيد المأساة الفلسطينية لا باعتبارها مأساة شعب اغتصب اليهود أرضه وشرّدوه وقتلوه، بل مأساة نابعة من ذبح الأخ العربي للفلسطيني وتشريده وتقتيله. وفي شعر درويش منذ

وأواخر السبعينات يصبح هذا البعد العربي للمأساة سمة بارزة ويخلص الشعر من نمطية سابقة ويعطيه بعداً جماهيرياً وعقائدياً جديداً يكون به قادراً على الإمتياح من بئر الإجماع الفلسطيني الجديد على التنديد بالعرب واعتبارهم مسؤولين عن مأساتهم وضياع أرضهم وإخفاق محاولاتهم لاستعادتها؛ غير أن هذا البعد يبدأ بنسج نمطية جديدة لا تقل خطورة عن الأولى وينتج في النهاية وحدانية رؤية جديدة لكنها لا تختلف في شيء عن الوحدانية السابقة التي كانت وجهة مقاومتها اليهود وإسرائيل والصهيونية.

غير أن الإسهام الفني الكبير الذي يمثل إضافة محمود درويش الحقيقية الذكية لتراث قصيدة الموقف السياسي في العالم ويضعه في مصاف شعراء كبار مثل لوركا وناظم حكمت وبابلو نيرودا ويجعله في الوقت ذاته بين أبرز الشعراء الذين قدموا إضافات جمالية جديدة لشعر الحدائة، هو ابتكاره لجماليات الدائرة المقفلة وشعريات الفضاء المغلق. وقد فعل درويش ذلك بالسعي إلى كسر حدة الوضوح الفكري ووحدانية البعد التصوري وهيجانة الانفجار الانفعالي وتدمير تناسق الموقف العقائدي (الأيديولوجي) عن طريق آلية فنية مذهشة هي لغة التهويم وإيقاع التهويم (والتهويم منقلبات التمويه، وهما معاً من منقلبات التوهيم؛ وشعريات درويش لها هذه الأبعاد كلها: التهويم يحل مشكلة فنية، والتمويه يحجّب مشكلة موقف عقائدي مخالف ومعارض، والتهويم يحل مشكلة شخصية). لقد حول درويش الإيقاع إلى المكون الرئيسي في نصه الشعري ومنحه دور التعويض بسحره التهويمي عن محدودية الفكر وضيق الفضاء - وابتكر بذلك ما أسماه جماليات التهويم ووجد لها آليات رائعة بين أهمها التكرار التهويمي والتشترنق اللغوي الذي ينسج شرنقة لغوية وصوتية تعيد إدخال كل ما يمكن أن ينفلت من خيوط النص إلى الشرنقة وإلى الذات. ويلجأ درويش إلى لغة التكرار كلما بدا أن خيطاً تصورياً ما أخذ في التبلور إلى درجة يهدد معها بالوصول إلى الوضوح والتقريرية الكاملين. وبذلك يختلف

xx لكن هل هو إجماع بحق؟

xx أليست «يقنّع» أجمل هنا؟

xx لماذا  
المبالغات؟  
أشطب هذه  
العبارات واحترم  
مركزك العلمي.

التكرار عند درويش إختلافاً جوهرياً عنه في أعمال غيره من الشعراء  
ويتحول إلى مكوّن بارز من مكونات شعريات التهويم مرتبط بنيوياً  
ووجودياً ربط تناف وتعويض بمكونات أخرى للنص ويصبح بذلك  
قيمة جمالية لا مثيل لها في الشعر تلعب دوراً بالغ الأهمية، بعد أن كان  
التكرار في النظرية النقدية عيباً من العيوب التي حاربها النقد وحاول أن  
يقنن لها بما يخفف من قبحها، كأن يجعل التكرار مقبولاً في القافية إذا  
فصل بين المتكررين سبعة أبيات مثلاً.

تعبت . تؤجل بقية العرض إلى ما شاء ربك

أمور أخرى لا بد من قولها لكي  
تزداد الأمور تشابهاً واشتباكاً



## النقد والمعنى

كان النشاط النقدي العربي عبر تاريخه مسكوناً بهاجس المعنى والبحث عنه واصطياده محدداتاً تحديداً متناسقاً. وافترض النقد بدهاة ودون طرح أسئلة حول الأمر أن المعنى قائم في النص وقائم في النفس. وقد طبق هذا المبدأ على جميع أنماط النصوص دون استثناء رغم درجات التعقيد والصعوبة المتباينة فيها، ولم يختلف في ذلك قوم عن قوم أو اتجاه عن اتجاه أو مذهب عن مذهب، فقد التقى على هذا الإجماع أهل الظاهر والباطن والمعتزلة والأشاعرة والجرجاني وقدامة وابن قتيبة والسهورودي. حتى شارح كتاب **المواقف والمخاطبات** للنفري وشارح خميرية ابن الفارض صدرا عن هذا اليقين الراسخ بصلافة المعنى وحضوره في النص حضوراً لا ينتظر شيئاً سوى الاكتشاف تماماً كما فعل ابن الأنباري والزوزني في شرح المعلقات.

وحيث بدأت الدراسة النقدية العربية تتخذ منحى بنيوياً، في أعمال عدد من النقاد بينهم كمال أبو ديب الذي أستطيع الحديث عنه بمقدار من ~~الإطلاع والثقة لا بأس به~~ (لكن لماذا شطبت هذه الجملة الجيدة هل عاد الحياء يغزوني ولم يغز امرأ القيس ولا عمر) ظل هذا اليقين بحضور المعنى قائماً وظل النشاط النقدي مسكوناً بهاجس المعنى ولقد جسد هذا فرقاً جوهرياً بين بنيوية الفرنسيين مثل بارت وتودوروف وبنيوية كمال أبو ديب وأخفق الكثيرون في إدراك هذا الفرق الجوهرى وأهميته ودلالاته الثقافية والفردية.

< ومعظم  
الدراسات  
البنيوية  
العربية.

وفي الجوهر من هذا التصور أن المعنى قابل للاكتشاف متجسداً في بنية كلية. غير أن التطورات التي طرأت على الإبداع الشعري واجهت النشاط النقدي بمعضلة حقيقية، هي ظهور نمط من البنية متشظ وبرز ما

أسميته «لغة الغياب» و«إشكالية الدلالة» وبدأ كمال أبو ديب يتحدث عن البنية اللامبينية أو بنية التشظي ويسعى إلى ابتكار مصطلح نقدي جديد قادر على اقتناص الظاهرة الجديدة. وكان أول تمثّل لذلك ظهور البنية ثنائية المركز أو متعددة المركز ثم انهيار المركز وتلاشيّه تماماً وبروز لامركزية في النص أو تعدد المراكز فيه (راجع مقالي في كلمات ومواقف ولاحظ تعدد أماكن النشر ومراته بعد أن كان المرء يصر على النشر في مكان واحد مرة واحدة). وتتبع الأزمة التي واجهها النقد من أن موقعه المنظوري أصبح مغلخاً وانزلاقياً أو رجراجاً، فإذا لم يكن ثمة بنية متماسكة جاهزة للاكتشاف، فكيف يمارس النقد عملية اكتشافه البنيوية للبنية - اللابنية؟ بكلمات أخرى، بدأ أن النص الأدبي الجديد لم يتخلخل في ذاته فقط بل خلق موقعاً مغلخاً للنقد أيضاً. وبشكل ما أصبحت مشروعية النشاط النقدي مهددة بالانقراض - لذلك لم يعد أمام النقد من خيار سوى أن يطور منطلقاته التصورية وآليات عمله لكي يستطيع أن يثبت أقدامه المتزالقة تثبيتاً نسبياً في موقع يمنحه مشروعية جديدة أو يحتفظ له بشيء من مشروعيته القديمة. أما الخيار الآخر فهو أن يتغير النقد كلياً ويغير دوره التصوري فينتقل من كونه نشاطاً مشتقاً من النص إلى كونه نشاطاً مركباً بالطريقة التي أصفها في مكان آخر لا أعرف موقعه تماماً من هذا النص فيتحول من كلام على كلام إلى كلام على أشياء أخرى كثيرة غير ذلك ويصبح كلاماً أول بقدر ما هو النص الشعري كلام أول. وأما الخيار الأخير فهو أن يتشبث النقد بموقعه الأيديولوجي ومنطلقاته التصورية ويمضي في الإلحاح على البحث عن البنية الكلية المتناغمة وعن الوحدة وجمالياتها في نصوص لم تعد أصلاً تسعى إلى تكوين وحدة أو تصدر عن رؤيا توحيدية. وفي هذه الحالة لا بد أن يقع النقد في حفرة الإخفاق في العثور على الوحدة في النصوص التي يتناولها، وأن يميل نتيجة لذلك إلى لعن هذه النصوص وتسفيهاها واتهامها بالفساد الفني (وهذا الخيار هو في تقديري الخيار المتحقق الآن في الثقافة العربية). وسيسعى النقد بذلك إلى الحلول محل العقائديات السابقة ولعب دور المنظر المنظم الحكم الحاكم المحافظ على الراهن والمدافع عن النظام السائد التقليدي، جاهداً لخلق صورة لعالم منظم موحد محتشد بالمعنى والتناغم ومتحرك حركة هادفة، ومختلقاً من نفسه وصيغته المنظمة المتناغمة أنموذجاً للعالم كما هو وكما ينبغي أن يكون، ونائياً نأياً فاضحاً عن عوالم الإبداع الفني، منصباً نفسه عالماً مناقضاً لها، مثقفاً (بالمعنى العربي الأصيل للتثقيف) لانزياحاتها وتآليلها ومقوماً لاعوجاجاتها - وبدلاً من السعي إلى تقويض التعارضات المتصورة بين عالمه وعالم

الفكر الفلسفي الذي يسعى إلى تحقيق درجة أعلى من التشابك بفضاءات الإبداع الأدبي، سيتحول النقد إلى جهاز معرفي بديل للأجهزة المعرفية الأخرى، من الفلسفة إلى العلم، وإلى أيديولوجيا كليائية ويسلخ عن نفسه إهاب انتمائه إلى مدارات الإبداع وتشابك فضائه بفضائه. وسيغدو النقد من جديد قمعاً سلطوياً لا يقل شراً عن القمع الذي مارسه النقد في أزهى عصور الأيديولوجيا وأكثرها قدرة على استعداد المؤسسات العسكرية والمباحثية - إضافة إلى المؤسسات الثقافية - ضد الإبداع والمبدعين، ولن يمثل الأمر نزوعاً جديداً في الحياة العربية بل ستكون حليلة قد تمسكت ببساطة بعاداتها القديمة القويمة السقيمة، بعد أن اثتلق فجر منفذ ممكن لبرهة ثم اختفى. وإن ربك لا يغير ما بقوم... صدق الله العظيم.

وهنا أبلغ نقطة بالغة الأهمية تعيد من جديد طرح الأسئلة المتعلقة بعلاقة النشاط النقدي العربي بالإنتاج الأدبي العربي وبكونه نسخاً ونقلًا لإشكاليات غربية خالصة. إن اللحظة التي أبلورها هنا هي لحظة الإبداع العربي والإشكالية الجديدة إشكالية عربية، والتسرّع إلى وصف ما يحدث بنقل مصطلح ومفهوم غربيين جاهزين سيؤدي كما أدى في كثير من الحالات إلى لخبطة واضطراب مزريين. إن اللحظة الغربية مختلفة لأنها لحظة زعزعة المعنى أو تلاشيه، وفي الجوهر من عمل دريدا وغيره ومن الكتابة الإبداعية والنقدية الغربية تكمن أزمة نفي المعنى وقدرة اللغة على أن تعني، ولذلك فإن النتاج الإبداعي الغربي يبدو وكأنه يلغي وجود النقد الدريدي (والنسبة سليمة فقد كان أجداد دريدا عرباً من آل أبي الدرداء، وكان اسم جده أيضاً دريدا وهو غير ابن دريد صاحب المقصورة المشهورة) ذلك أن إحدى المقولات الجوهرية لدريدا هي أن ثمة تناقضاً بين ما يقوله النص وما ينوي أن يقوله أو ما يظن أنه يقوله، وأن النقد قادر على كشف هذا التناقض بتحديد كلا المعنيين، فإن صدور النص ما بعد الحدائي أصلاً عن يقين بلا يقينية المعنى وسعيه لإبراز ذلك يجعل كلا المعنيين وهماً غير قابل للدراسة والتحديد، وبذلك تنهار أسباب وجود النقد. (وحين نعاين تفرعاً آخر لعمل دريدا يقوم على التأويل بغرض إثبات أن تأويلاً أول للنص يظهر خطأ تأويل ثانٍ له ندرك أن المفهوم مقووض لنفسه: إذ لا بد حين نتحدث عن عملية تأويل من افتراض وجود معنى ما نسعى إلى الوصول إليه أو إبرازه عن طريق تأويل ما ليس هو إياه في الظاهر، وذلك ما يتضمنه تصور دريدا لكنه يسعى إلى إثبات عكسه تماماً وهو كون المعنى مؤجلاً وغير قابل لأن يحدد undecidable).

مقابل ذلك، تبدو اللحظة العربية لحظة تعدد وتشظ وتفتت منتجة لبنية لا مبنية «وأنا أتبنى هذا المفهوم مع أنني أدرك تماماً أن مفكراً كدريدا ينكر إمكانية وجود بنية غير منظمة (unorganized structure) > ولمعنى متناثر، لكنها ليست لحظة نفي للمعنى حتى الآن وقد لا يأتي (لكن قد يأتي أيضاً) يوم تكون فيه فعلاً نفيًا للمعنى، فتقاقتنا كما قلت سابقاً أو لاحقاً لم أعد أذكر هي ثقافة المعنى تحديداً وليس من الصدفة في شيء أن العرب أسموا أنفسهم أو أسماهم الله عرباً فهم يعربون أي يعبرون أو يعبرون أي يقولون قولاً ذامعياً وما لم يغير الله اسمهم إلى شيء آخر (لكن ما الذي يتغير أولاً الإسم أم المسمى؟) فما أظنهم سيصيرون ذات يوم أصحاب ثقافة اللامعنى. ومن هنا فإن النشاط النقدي لا بد أن يبحث عن دور مغاير دون أن ينفي مشروعية وجوده فجأة أتوقف تشبطني فكرة مبهمه لا تنجلي إلا حين أذهب إلى الحمام كثير من الأفكار تصبح أكثر جلاء في ذهني في ذلك المكان الحميم هل لذلك علاقة باسترخاء الجسد واستسلام المرء كلية لحسية أعضائه أو لم يكتشف أرخميدس أعظم اكتشاف له وهو غاطس في جرن الحمام هي أن النص الذي أكتبه كتبته تجسيد نموذجي لما أسعى الآن بل سعيت وانتهى الأمر إلى قوله إن نصي متشظ متشتت لا يملك مركزاً بل يملك مراكز متعددة ومع ذلك فإنه يسعى إلى أن يقول شيئاً ويفصح عن معاني أيا كان التشظ والتشظي في تركيبه وأيا كانت بنيته لا متبينة أما نص لجاك دريدا فإنه لكنني لست هنا لأناقش جاك دريدا بل لأناقش تشابك الفضاءات الإبداعية ويبدو أنني نسيت ما أنا هنا من أجله الحقيقة أنني هنا أيضاً شوقاً لقاسم وجابر وصلاح وإبراهيم والبحرين ورائحة الصحراء والملح ومن أجل أن أتوقف في طريق عودتي في صافيتا لأتلقى العزاء وأرى وجه أمي الكسير فلماذا أحصر المعاني والأسباب المتعددة اللامترابطة في سبب واحد وألفق عالماً محدوداً من عوالم متباينة شاسعة ولقد تعددت الأسباب والموت واحد أما الآن فقد تعددت الأسباب وتعدد الموت وكيف أجمع الموت لأقول تعددت الأسباب وتعددت الأموات ولاحظوا أن العربية ليس فيها جمع للموت فإذا احتاجت إلى

\*\*\* رغم وجود  
نصوص مفردة  
لشاعر أو أكثر  
(محمد عيد  
إبراهيم  
وحضرة  
جنايكم).

جمعه أنثته أولاً فقالت ميتة أو منية ثم جمعت على ميتات ومنايا  
ومسكينة المرأة العربية فإن كل الأبواب مغلقة في وجهها وحتى اللغة  
تتأمر عليها. ثم تبهرني فكرة أخرى وبعضكم قد يختار أن يحرك الهمزة  
بالفتح حين أجلو فكرتي تثبت قطعاً أن ثقافتنا هي ثقافة المعنى أما الفكرة  
فإنها تبلور إذا تذكرنا نظرية التقاليد الجنية التي تقول إن الكلمة العربية  
تتشارك مع تقاليدها أو لعلها تقليباتها في المعنى ثم قلّبنا كلمة معنى على  
وجوهها لينتج ما يلي:

××الادق أن  
تقول  
«بعض  
الكلمات  
العربية».

١ - منعى

٢ - نمعى

٣ - امعن

٤ - نعى

وتكشف التقاليد أن المعنى نعى، فكيف يمكن ألا تكون هذه الثقافة دائماً  
جادة في طلبه وهي تجد في طلب النعم بكل أشكالها ولقد سمووا الإبل  
الجميلة نعماً ورزق الله نعمة وجنان الخلد نعيماً والله منعماً وعبد عبد  
المنعم وكل ذلك من تقليبات المعنى.

لكن المفاجأة تصبح قاسية علينا حين نخضع جذر «معنى» للتقليد، إذ  
ينتج ما يلي:

١ - عني

٢ - عين

٣ - نعي

٤ - نيع

٥ - ينع

٦ - يعن

وأنا لا أعرف من هذه التقليلات إلا التالية: عين - ينع - نعي وثمة شيء مدهش في ذلك كله هو أن المعنى يتماهى مع اليناعة أي نضج الثمر ومع الرؤية أي الإدراك المحقق للشيء ومع النعي أي تحقق المعنى الأخير ومجيء الخبر اليقين الذي هو خاتمة ما يعني في حياة المرء كلها فهل المعنى تحديداً اكتمال وموت - وكل ذلك يظهر الأهمية الحاسمة للمعنى في ثقافتنا واستحالة الإيمان بأن الكلام قد يصل نقطة يفرغ فيها من المعنى ويظل كلاماً. والطريف في الأمر أن العربية تقوِّض نفسها بنفسها في هذا السياق لأن تصورها الجوهرى للغة كلها أي كظاهرة إنسانية لا يشتق مما له معنى بل مما هو لغو لا طائل وراءه؛ وينجلي هذا في تقليلات كلمة «لغة» واشتقاقها من «لغو» وارتباطها العجيب بـ«غول» و«ولغ» و«غلو» و«لوغ» و«وغل» والعجيب في هذه الكتلة الدلالية هو أنها تجسد تصوراً للغة متناقضاً يقوِّض بعضه بعضه، إذ أن التقليلات تنشطر في دلالتها إلى شطرين متعارضين ويبقى واحد شارداً مؤكداً أن الوحدة والتناغم مفهومان مختلفان لا أصل لهما في واقع أو لغة الشطر الأول يرتبط بالولوغ والإيغال أي بالغوص إلى أعماق الأشياء، والثاني يرتبط باللغو والهراء. وكل ذلك مدهش عجيب لكنني قادر على التألف معه، غير أن ما هو صاعق بحق هو ارتباط اللغة بذلك الشارد المثير المتمثل في «غول» وأنا لا أتمالك نفسي من الاهتزاز لهذا الاكتشاف الذي يتصور اللغة غولاً أو غولاً وافتراساً ويربطها بالخرافي الذي لا وجود له لكنه مع ذلك يصعق أنفسنا بشبحه وكلكم يعرف حكاية أبي عبيدة الذي سئل عن قول الله جلَّ وعزَّ «طلعها كأنه رؤوس الشياطين» فقال ألم تسمع قول امرئ القيس:

«أيقتلني والمشرقي مضاجعي      ومسنونة زرق كأنياب أغوال»

ثم ذهب فاعتكف في بيته إلى أن أنهى تأليف كتابه *مجاز القرآن*.

ثم إن ثمة اندياحاً دلالياً آخر ينبغي أن يدرج في إطار ما أقوم به من اندياحات الآن، هو آثار «لغو» المتشبهة بأذيال «لغي»: أو لا يشف ذلك عن ربط اللغة بفاعليتين نقيضتين هما التثبيت والإلغاء، أو التأييد والإفناء في آن واحد وبصورة طبيعية؟ أو لم يكن ذلك نفسه ما

تكشّف في الدراسة التي قدمتها لضدية المعنى في الشعر الجاهلي وفي معلقة لببّد بشكل خاص وهو الذي قال (لكن طه حسين قد يقول إنه ليس هو):

← (ولاحظوا الغول هنا أيضاً)

«عفت الديار محلها فمقامها  
فمدافع الريان عرّي رسمها  
وجلا السيول عن الطلول كأنها  
بمنى تأبّد غولها فرجامها  
خلقاً، كما ضمن الوحي سلامها  
زبر تجدّ متونها أقلامها»

وإذا صحّ كلامي وما أظنه صحيحاً يكون العرب والعربية أسبق إلى تصور الطبيعة المتناقضة المتقاوضة للغة بزمن يقارب عمر الحضارة المعروفة حتى الآن وتصبح نسبتي لأريدا إلى أبي الدرداء العربي معقولة جداً. وتصبح مقارنة دريدا ذات الأهمية الحاسمة في عمله كله بين المعنيين المتضمّنين في الكلمة اليونانية pharmakon وهما السمّ والترياق (أو ليس الترياق في العربية هو السمّ والشفاء أيضاً؟ أحتاج إلى لسان العرب وليس لدي الآن نسخة منه لكن أبا نواس إلى جانبي يشمخراً هاتفاً: وداوني بالتي كانت هي الداء) متضمّنة في الجوهر من تصور العربية لنفسها كلغة وتصورها للغة كظاهرة إنسانية عامة. وسيكون من الشيق أن نتأمل الدلالات الناتجة من تقليب كلمات أخرى تدل على اللغة من مثل «لسان» و«كلام» لكنني تعب الآن ولا أشعر بميل إلى متابعة مثل هذه الفذلكات المتحدقة الجوفاء. لكن لاحظوا قبل أن أقلع عن ذلك هذه التقلبيات:

<أوليس  
اللسان أفعى  
اللذة ومدخل  
شهيّاً للتناسل  
-ولغير  
التناسل أيضاً؟  
إسأل حواء  
تجيبك، أو أسأل  
حوراء أو روث  
إن شئت.

١ - لسن -- نسل (ما العلاقة بين اللسان والتناسل)؟

٢ - كلم -- لكم -- ملك --- كمل (ما العلاقة بين الكلام واللکم والجرح

والكمال والتملك. أليست اللغة جرحاً وسلطة وامتلاكاً كما تعرف الأنظمة العربية معرفة تحسد عليها)؟ أم أن اللغة كمال (لاحظوا استغلالي الخبيث لاسمي) والكمال لغة. وقد قال لي عبدالله الغدامي معلقاً حين ألقى هذا البحث (فسقط متبعثراً لعلو المنبر الذي ألقىته من عليه): «كمال هل تعرف أنك تسلم نفسك للكلم والملك»؟ فأومأت أن نعم وضحكنا وضحك الحاضرون وهم غيركم أي الذين حضروا حين ألقىته البحث المرة الأولى، وقد أضفت الطرفة إلى الأصل الأصيل لأنني كنت قد قلت إنني قد أنجز البحث وأنا أقدمه لهم، وإلا فأني معنى للحوار واحت..... الآخر؟

٣ - عرب -- ربع -- ربع -- برع --- عبر --- بع (ما العلاقة بين عرب وربع وبين عرب عبر والعبرانيين ثم بين الاعراب والافصاح وبين عرب وبعر) وقاطعني المرة الأولى عز الدين إسماعيل بنخوة يعربية ونظرة مغزاوية قائلاً «وعرب وبرع» فوافقت وكنت قد كتبتها كذلك أصلاً؟ أو لا ترون الآن أنني فعلاً أنجز البحث وأنا أقدمه لهم وما كان قولي رهراً فارغاً. فلقد جاءت هذه المداخلات عند إلقائه وتعلمتها وأدرجتها في النسخة الحالية لإنجازه، وفي نسخة تالية (إلى ما لا نهاية) سأدرجكم أنتم وما تقولون وأنجزه بكم وهكذا دواليكم وأعنا بكم .....!!!!!!



وروي عنه أنه بعد أن طوى أوراقه لفّته ربح صرصر  
وانتهبته غول مرمر فتأفر وتعنفر وسمع صوت السريحيّ  
السعيد يهمس من قريب بعيد مغمّساً ببراءة الصغارى  
وطلاوة العذارى: إن ذا لهو الجنون المقدّس فتأل وه وتأب  
أل س وهضى خافتا منكس لا يبوح بكلمة ولا ينبس وحوله وجهها  
الأسيل الم.....س

## جماليات التجاور

إذ نتأمل الأطروحة التي قدمتها في هذا البحث، ندرك أن انقلاباً جذرياً يطرأ على الشعر والثقافة والمجتمع والحياة. فانهيار جماليات الوحدة يعبر عن نفسه شعرياً في بزوغ جماليات التجاور، وانهيار جماليات الوحدة يتجسد أيضاً في انهيار مفهوم الوحدة وبزوغ الدعوات إلى التخلي عن الفكر الانصهاري والاعتراف بتعددية الأعراق واللغات والديانات والمذاهب والعقائد وإقرار حضورها في فضاء ما (ولقد تجنّب أن يقول «فضاء واحد» ذكاء منه، لأن ذلك كان سيمثّل اعترافاً بوحدة الفضاء!!!! الملعون!!!) بالقدر نفسه من المشروعية لكل منها في وجود تتجاور فيه ولا يسعى أي منها إلى صهر الآخر أو الآخرين فيه. ولقد

امتد هذا الاتجاه حتى بدأ يشمل الأعداء التاريخيين للأمة وبشكل محدد إسرائيل التي لم يعد أحد يدعو إلى صهرها مع غيرها في دولة واحدة ديمقراطية بل غدا ذروة ما يصبو إليه الناس أن تقبل هي بفكرة الوجود التجاوري للعناصر المتباينة المتعارضة في فضاء العالم. وفي مواجهة التنوع داخل الفضاء بدأت تتبلور مفاهيم قبول الآخر المختلف عرقياً أو طائفيًا أو مذهبيًا وحقه في ممارسة وجود تجاوري بدلاً من الدعوة المتهبة خلال العقود الماضية إلى صهره كلية في ذات متوهمة طاغية هي الذات العربية في مكان والسورية في مكان واللبنانية في مكان والمصرية في مكان والسنية في مكان والشيعية في مكان. هناك ميل جديد إلى الاعتراف بحق الأكراد في تكوين دولتهم، وإقرار أوسع لحق البربر في اكتساب استقلالية حقيقية، وتقبل أكبر لحق الشيعة في مكان في وجود غير منصهر في السنة، ووجود السنين في حياة متميزة. كذلك انهار الفكر الماركسي الذي يدعو إلى صهر المجتمع في تكوين تغطي عليه الطبقة العاملة وتنتفي منه التناقضات والفروق وتسود الحالة الشيوعية، وانهارت الدعوة إلى الدولة القومية العربية التي تنصهر فيها الأصول العرقية الأخرى. ونشأت فكرة المجموعات التجاورية التي تتألف هي بدورها من كيانات تتربط تجاورياً ولا تطمح إلى الوحدة الانصهارية الكلية.

وما يحدث عربياً يحدث عالمياً. فالتجاور هو المنطلق الجديد للتموضعات الراهنة في العالم. في الولايات المتحدة، التي كانت وما تزال في عرف الكثيرين النموذج الأسمى للبوثة الانصهارية، تنهار بالتدرج أسطورة البوتقة ويحل محلها مبدأ التجاور وقبول الآخر باعتباره مستقلاً منفصلاً لكن متشابكاً أيضاً مع غيره من المستقلات المنفصلات المتشابكات. ولا يستبعد نظرياً أن يتنامى هذا الاتجاه في الولايات المتحدة إلى أن يصل درجة انقراض العقد وانهايار الأمبراطورية الأميركية بتفككها إلى كيانات سياسية مستقلة. وفي أوروبا، رغم الإطار الخارجي الذي يزعم الدعاة أنه يشكل بوتقة انصهارية، تتموضع الكيانات الأوروبية في صيغة تجاورية تراصفية ولا يبدو محتملاً أن تنصهر جميعها في كيان سياسي واحد موحد على المدى المنظور. ولعل انهيار الاتحاد السوفييتي ويوغوسلافيا وتشيكوسلوفاكيا أن يمثل المفصل التاريخي الذي اكتسبت عنده جماليات التجاور لحظة انبثاقها الجلي كجماليات جديدة تبشر ببدايات تكوين عالمي جديد.. أما الفعلان الوحيدان اللذان مثلاً مساراً معاكساً، وهما اليمن وألمانيا، فإنهما لا يثبتان خطأ ما

أتبناه من مقولات لأن لهما وضعاً خاصاً مختلفاً تاريخياً عن غيرهما من البلدان، من جهة، ولأن وحدتهما الانصهارية قد تكون مؤقتة، من جهة أخرى.

لكن هل يعني ذلك، عربياً، أننا الآن نعود إلى عصر التجاور الذي مثله العصر الجاهلي بعد أن سعى الإسلام إلى صهر كل شيء في بوتقة واحدة؟ يبدو لي أن الأمر كذلك وأن النموذج الذي قدمه الإسلام للوحدة الانصهارية استنفد تاريخياً في زمن يقع ما بين سقوط العباسيين واللحظة الراهنة، وأن محاولة ابتعائه أخفقت باستمرار في كلا شكلها: الديني (العثمانيون والخلافة والجامعة الإسلامية) والقومي (المشروع القومي العربي والمشاريع القومية المحلية من القومية السورية إلى القومية الفرعونية إلى القومية اللبنانية). ويبدو لي أن آخر المحاولات لإحياء هذا النموذج الانصهاري هي المحاولة الخمينية المتمثلة في إقامة دولة إسلامية في إيران والسعي إلى تصدير الثورة الإيرانية وإقامة دولة إسلامية واحدة في العالم الإسلامي. ولا شك الآن أن هذه المحاولة قد استنفذت نفسها في وقت قصير وكشفت لا جدوى الفكر الاسترجاعي الانصهاري النابع من جماليات الوحدة الانصهارية وعجزه عن استمالة البشر وإغرائهم بالانضواء تحت ألويته وتحقيق مطالبه ونزوعاته. وقد يكون إخفاق النموذج الإيراني في الواقع المفصل التاريخي الذي بدأت تنكشف فيه جوفائية جماليات الوحدة وتداعيتها وانهارها قبل أن يبدأ الانهيار الكبير للنموذج الماركسي لجماليات الوحدة. ومن الشيق أن انهيار النموذجين جاء في لحظة تاريخية واحدة تقريباً.

xx لكن هذا ذاته يثبت الوجود التجاوري للحالات والنماذج والعمليات التاريخية المتعارضة!!!

## ٢ - محاولة ثانية لكتابة أقل استفزازاً وأكثر تنوعاً

يفصح انهيار جماليات الوحدة الانصهارية عن ميل بازغ  
إلى صياغة جديدة للعالم الذي نعيش فيه وإلى تأسيس  
قيم مختلفة تحكمه. ولهذه العملية بعد سياسي جوهري  
يتمثل في التخلي عن مشروعات الوحدة الانصهارية  
ومفهوم القبيلة المركزية الواحدة وفي النزوع، بدلاً من  
ذلك، نحو نمط من الوجود التجاوري لتشكيلات عديدة  
لا تحكمها شهوة الحلول بل القبول المتبادل بمشروعية  
الوحدات المجاورة لها ومشروعية اندراجها جميعاً في  
وجود تجاوري أفقي العلاقات بدلاً من التصور  
الشاقولي المنهار بما يتضمنه بالضرورة من انصهارية  
وحلول. وكل من هذه التشكيلات هو بدوره وجود  
تجاري يتألف من كينونات متمايضة لكنها تقبل  
بالحضور التجاوري لها ولمن يتراصف معها في فضاء  
الوجود المشترك. ويمثل لبنان في وضعه الجديد بعد  
الحرب الأهلية أنموذجاً جيداً للكيانات الكثيرة في المنطقة  
ولمسيرتها باتجاه تأسيس جماليات التجاور وسياسيات  
المجاورة. ولقد امتد هذا الاتجاه حتى بدأ يشمل الأعداء  
التاريخيين للأمة وبشكل محدد إسرائيل التي لم يعد أحد  
يدعو إلى صهرها مع الفلسطينيين في دولة واحدة  
ديمقراطية بل غدا ذروة ما يصبو إليه الناس قبولها  
بفكرة الوجود التجاوري للعناصر المتباينة المتعارضة في  
فضاء العالم. ويتمثل ذلك في آخر الدعوات التي أطلقت

\*\* وقد أخبرني  
صلاح حويلة أن  
نموذج التجاور  
يصدق حتى  
على الاتجاهات  
التكنولوجية  
المعاصرة. فقد  
ساد في بداية  
تطور  
الكومبيوتر حلم  
تأسيس  
كومبيوتر خزان  
مركزي-main  
frame يمتاح  
منه الجميع،  
لكن آخر  
التطورات هو

آلية الشبكات  
networking  
التي تسمح  
لكل مستخدم  
بالعمل  
المستقل في  
الوقت الذي  
يرتبط فيه  
تجاورياً (لكن  
من على بعد)  
بالآخرين. أو  
هكذا فهمت  
الأمر وسوء  
الفهم ذنبي لا  
ذنوب صلاح

<<من الجانب  
الفلسطيني  
والأردني أولاً،  
وحديثاً جداً  
من الجانب  
الإسرائيلي.  
والحبل على  
الجرار.

لتشكيل دولة كوفيدرالية تضم الفلسطينيين والأردنيين والإسرائيليين. كذلك انهار الفكر الماركسي الذي يدعو إلى صهر المجتمع في تكوين تطغى عليه الطبقة العاملة، وانهارت الدعوة إلى الدولة القومية العربية التي تنصهر فيها الأصول العرقية الأخرى والكيانات القطرية المتعددة. أما التجلي الديني للدعوة إلى الوحدة الانصهارية، كما يتمثل في الدولة الإسلامية أو المسيحية أو اليهودية، فليس ثمة ما يشير إلى إمكانية اكتسابه لدرجة عالية من الإجماع أو إلى إمكانية تحقيقه في أي مجتمع نعرفه. ولعل آخر تحقيقاته التاريخية أن يكون إقامة دولة إسرائيل، وهي دولة آخذة، بعد أقل من نصف قرن من إقامتها، في الدخول في مخاض التحول إلى تكوين تجاوري تضم فيه الأسس الصهيونية التي تقوم على النقاء العرقي - الديني. وعلى أية حال فإن إسرائيل نفسها كانت خلال هذا الزمن كله تعيش في حالة تشبه الوجود التجاوري المتنافي السلبي بسبب ضخامة الأقلية الفلسطينية التي تعيش داخلها وآليات السيطرة والهيمنة التي يمارسها اليهود ضد غيرهم فيها.

وليس هناك ما هو أبلغ دلالة على تبلور جماليات التجاور في تجليها السياسي والثقافي من ردود الفعل الحادة التي أخذت تبزغ في الفكر السياسي العربي منذرة بالخطر الداهم وكأنها بشكل حدسي تستشعر حدوث انقلاب عميق في الحياة العربية فتعبّر عن رفضها للتحويلات المتبرعمة بقوة وتنسب حدوثها إلى أسباب قد لا تكون وثيقة الصلة بها وقد تكون. غير أن الدال في الأمر هو أن البحث عن أسباب لا يمثل وعياً عميقاً لجوهرية التحويلات بقدر ما يعبر عن الشعور المفاجيء بخطر شايح والإجفال من رياح نذره. ومن الصدف المسعدة أنني وأنا أكتب هذا الجزء من البحث قرأت تقريراً صحفياً عن محاضرة ألقاها وليد سيف في عمان في تاريخ لا يحده التقرير لكنه على الأرجح يوم ما من أواخر شهر أيار ١٩٩٢ يدعو فيها بشكل عاجل وجاد (لاحظوا اللفظة وفجائية

الشعور اللذين ينطوي عليهما التعبير) إلى مناقشة الموضوع أو يدعو فيها إلى مناقشة الموضوع بشكل عاجل وجاد (والمأل واحد). ومن الظريف (وقد طبعت هكذا وكنت أنوي «الظريف» فتركته والنيات ليست بالضرورة الأفضل) أن وليد سيف يناقش الظواهر التي أتحدث عنها في إطار ما يسميه التقرير «التغريب والاستلاب الثقافي». ومع أن تقريراً في صحيفة عربية لا يمكن أن يمثل نقلاً دقيقاً لما هو تقرير عنه (ولاحظوا الصيغة القطعية التي يقرر بها هذه الحقيقة - لكن من قال إنها حقيقة؟) فإنني سأقتبس تلخيص التقرير لآراء وليد سيف مقرأً بأنه قد وقد لا يكون تلخيصاً سليماً لكن ما ذنبي أنا إذا كان التقرير يقدم مثلاً ممتازاً على ما أقوله نظرياً؟ وإذا لم يكن دقيقاً في نسبة الآراء إلى وليد سيف فلتكن هذه الآراء آراء كاتب التقرير؛ لا فرق فالمهم ليس المغني بل الأغنية. يقول - من؟ الأول أم الثاني؟ لا أعرف لكنه يقول:

«أمام الهزائم العسكرية والسياسية التي تعرّضنا لها يخيل إلي أن القلعة الأخيرة التي تتعرض للهجوم هي قلعة الهوية الثقافية الحضارية، أي البذرة التاريخية التي من شأنها أن تبقى قادرة على أن تعيد إنتاج نفسها والنمو والصعود ما بقيت حية ينطوي عليها الوجدان الجمعي للأمة «ومن رأيه أن عمليات التغريب والاستلاب تستهدف» تدمير هذه البذرة.. بذرة السلالة الثقافية والحضارية العربية - الإسلامية في الوقت الحاضر من خلال تغيير صفة المنطقة كلاً وتفصيلاً.. فبدلاً من أن تكون هذه المنطقة وطناً عربياً يستبدل بهذا المفهوم مفهوم آخر شرق أوسطي جديد تسهم فيه الثقافات القطرية باعتبارها قوميات منفصلة كما تسهم فيها <كذا> الجماعات الأثنية (العرقية) على السواء.»

وواضح خوف قائل ما قيل من اختفاء الهوية العربية لهذه المنطقة (أي منطقة بالضبط؟) وتحولها من وطن عربي إلى منطقة شرق أوسطية تسهم فيها الثقافات القطرية باعتبارها قوميات منفصلة (الآن فقط ينجلي ذلك؟ لقد بلورت مفهوم «القومية القطرية» ونهت إلى طغيانه قبل أكثر من عقد من الزمان ولم يصدق أحد) كما تسهم فيها الجماعات الأثنية (العرقية) على السواء. ومن الأظرف أنه ينسب قدراً كبيراً من المسؤولية عن ذلك إلى

المستشرقين. (ورا. للتفصيل، القدس العربي، ٢٧ أيار ١٩٩٣، ص ٧) دعوة إلى مقاومة «التغريب والاستلاب الثقافي».

في هذا الحدس بما يحدس (عفواً: ث) وتقري عوامل مسؤولة عنه، سواء أكانت صحيحة أو لم تكن وهي كلا الأمرين، يتجلى الشعور بالغضب والإحباط والخوف والخطر الداهم لذات تصدر عن مفهوم محدد للهوية والوحدة الانصهارية ولا ترى الآخر المختلف ذا حق بأن يسهم على السواء (مع من؟ ليس واضحاً) غير أنها بذلك تعبر عن إحساس بدئي بأن العالم يتغير وتكشف وجهاً أساسياً من وجوه هذا التغير وهي تسعى إلى مقاومته ورفضه و(ضمنياً) قمعه. والوجه الذي تكشفه يندرج ضمن ما أسميته في هذا البحث «جماليات التجاور وسياسيات المجاورة».

لكن الطريف في الأمر هو أن اللغة العربية بعبقريتها الفذة (حتى أنت يا بروتوس تقع في فخ الشوفينيات الاستعلائية!!) تتضمن البؤرة الجذرية للإشكالية بأكملها وتجلو الطبيعة الضدية المذهلة للتجاور وفهم العربي له. ويحدث ذلك في هذا التكوين الضدي للجذر الذي يشتق منه الجور أقصد الجار فهو لكن خطئي لم يكن غير ذي دلالة فالجار والجيرة والجور والظلم والحماية والاستجارة كلها متشابكة متعككة تعكك شعراً امرأة امرىء القيس - هكذا: جار - يجور - جوراً - فهو جار وجائر وأجار يجير فهو مجير وهو مستجير وفي كل ذلك يتجسد الموقف الذي يعبر عنه وليد سيف وهذا البحث من زاويتين نقيضتين الأولى ترفض جماليات التجاور وترفض قبول الجار وتجور عليه بأن تصر على ألا يسهم على السواء (مع من؟) والثانية تقر حق الجار في الوجود وفي أن يسهم على السواء (مع من؟) والظريف أن كلتا الزاويتين النقيضتين قائمتان في الراهن العربي متحايتتين ومتزامنتين وذلك في الجوهر من أطروحتي. أما أنا فلا شأن لي وما أنا بسوى مفسر. أم الصحيح يا ترى وما أنا سوى بمفسر؟ وكيف كان في النحو العربي لكل شيء وجهان على الأقل ولكثير من الناس وجهان على الأقل وفي الوقت نفسه لا يقبل أحد في أي أمر سوى وجه واحد وسوى إله واحد وسوى حاكم واحد في النساء فقط يقبل التعدد مثني وثلاث ورباع - على الألق.



في ذروة احتدامها، عبّرت جماليات الوحدة الانصهارية عن نفسها في تجليات متعددة ومختلفة، من مستوى البنية الإيقاعية للنص الشعري إلى مستوى التركيب النظمي والفصالات النحوية للنص. وكان بين أبرز هذه التجليات وأكثرها جدة على الكتابة الشعرية العربية حدوث تشابك عميق على المستوى التصوري بين الشعر وأنماط التعبير الفني الأخرى، أو بين الفنون بشكل عام. وقد تمثل هذا التشابك في دخول مفاهيم هندسية وموسيقية وتشكيلية في تكوين مفهوم النص وولادة استعارات مشتركة جديدة لتجسيم طبيعة التكوين الفني. وبين أطرف هذه الاستعارات والمفاهيم استعارة الحياة العضوية والنسج والشرابين والجسد الواحد والمعمار والتناغم والانسجام. غير أن أهمها دون شك كان المفهوم الهندسي المتمثل في هندسة العمارة. ولقد بزغ نمط جديد من النصوص الشعرية بتأثير هذه التغيرات التصويرية الجذرية يمكن تسميته «القصيدة المعمارية» أو «النص المعماري». وهو يتخذ صيغة نص شعري ذي أناشيد متعددة أو مقاطع أو متواليات أو فقرات. وأحياناً تحمل الأناشيد أرقاماً متتابعة أو عناوين مترابطة سلسلية أو تفصل بينها علامات فصل فقط. وقد يكون بين أبرز الأمثلة التي ظهرت في الخمسينات قصيدة خليل حاوي *نهر الرماد* المؤلفة من ثلاثة عشر نشيداً كل منها له صيغة القصيدة المفردة المكتملة بذاتها لكنه مع ذلك يندرج في إطار موحد وينتظم الأناشيد كلها خيط ناظم سام، وقصيدة أدونيس «*البعث والرماد*» التي تتألف من أربعة أناشيد لا يمتلك أي منها صيغة النص المفرد المكتمل بل يشكل حركة في تكوين سيمفوني (والسيمفونية هي أيضاً رباعية الحركات) ويحمل عنواناً مرتبطاً عضوياً بالعناوين التي تحملها المقاطع الأخرى.

ولقد هيمن هذا التصور على أنماط الإبداع الأخرى، فقد انتشر التركيب الهندسي في القصة القصيرة والرواية أيضاً. ومن تحقيقاته قصص زكريا تامر التفقيرية (ولعل الخبيث يلعب على حبل الكلمات والتشابه بين الفقر والفقره ليشتق التفقيير !!!) وثلاثية نجيب محفوظ، وغيرهما الكثير. كما دخلت فكرة التأليف السيمفوني الموسيقي العربية في أعمال مؤلفين مثل وليد غلمية. وفي النقد، أصبح الطموح إلى إنتاج نص متناغم متماسك عضوي التركيب سمة بارزة للكتابة النقدية العربية لم تكن قد تحلت بها في أي

عصر من عصورها حتى في عمل ناقد منظم مثل الجرجاني أو ناقد تشكيلي مثل حازم القرطاجني (ولاحظوا القرابة التشكيلية بين هندسة النص عند حازم وهندسة النص الحديث. ولذلك دلالاته في إطار نظرية لا زمنية للحدائث، غير أن لهذا مجالاً آخر).

×× ولقد أسعده حديثاً أن كمال بلاطه، الفنان التشكيلي الجميل شرح في ندوة عن الشعر والرسم في القيروان (١٠/٤/١٩٩٤) أنه ألف عملاً تشكلياً جديداً تتجاوز فيه لوحاته مع رباعيات كتبها محمد بنيس، خارجاً على المألوف في وضع رسوم توضيحية أو استلهامية أو توحيدية مع النص الشعري.

وفي مقابل ذلك تبرز الآن، مع تبرعم جماليات التجاور، اتجاهات تنفر من الاستعارات المعمارية والموسيقية والعضوية ولا تكاد تعبر عن منطلقاتها بلغة الاستعارة أبداً (لأن التوحيد كامن في جوهر الاستعارة)، وإذا حدث أن فعلت ذلك استخدمت لغة التشكيل كما تتمثل في الفن الحديث؛ وهي تمارس عملاً تجميعياً يتمثل في وضع تكوينات مستقلة أو مختلفة على الأقل جنباً إلى جنب في فضاء الصفحة أو فضاءات الكتاب. ويتنامى اتجاهان: الابتعاد عن القصيدة المعمارية، من جهة، وفقدان التنظيم الداخلي القابل للرصد من النصوص التي ما تزال تملك ما يشبه التركيب الهندسي. في النص التالي، مثلاً، تتجاوز النصوص المفردة وكل منها يحمل عنواناً ورقماً في تموضع يختلف جوهرياً عن نص أدونيس «البعث والرماد».

«الآن فقط أفهم لماذا قمت أنا وضيء العزاوي بوضع لوحات رسمها لنص عذابات المتنبي في صحبة كمال أبو ديب والعكس بالعكس في فصل مستقل اسمه «فصل الرسوم» يتجاوز مع فصول الكلام بدلاً من المألوف إذ توضع لوحة مفردة مع مقطع أو نص تتواشج معه.

رشيد اليحيوي

## صباحات عميقة

### خيول الصابئة

أعشاب تقطرت  
فيها نار  
من أشباحك الكسيحة  
ثم صاحت  
في هوس  
ارتد من صدام  
شمسك بالصد  
أبعد هذا  
معراجك باقي  
من حوض الأنثى؟  
أم عند بابك  
يتعري  
صدرها  
لتركض فيه  
خيول الصابئة؟  
إذن تلمح ارتخاء الطين

لما تلتف حوله  
مغاسل الموتى.

## صباحات عميقة

استبدت صباحاته العميقة

بمشهد مشاغب

للكراسي

فتأبط بروقه

ليقتفي أثر الجدران

التي بحثت

ولم تجد قامتها

إلا في صخب الأنفاق.

\*\*\*\*\*

الذين طرزوا أيامهم بالصخب اليانع

خفوا نحو خوان العتبات

حيث تحرس أطيار النساء

قامتهم من ترنح العيش.

\*\*\*\*\*

استبدت صباحاته العميقة

بالأماسي الحافية

لكنه ظل يحرس

قميص الرصيف الليلي  
كي لا تفزع كرمه الراقد  
عظام ريح طائشة.

## سماء كافرة

سماء كافرة بالزينة  
اغتصبتها نجوم  
متعثرة في هوس  
الآن.

ألق إذن بعصاك  
إن شئت أن  
تعود العصا  
لشجرها الأصلي.

٤ - كأس

تفرست فيه الكأس  
وتأكدت  
أن أخاديد وجهه  
لا يمكن أن تملأها أنهار.  
غير أنه بين كأس وكأس  
ظل يتشظى

ويتجرد  
إلى أن أصبح كرمة كاملة  
أما الكأس  
فظل ينضح منها سراب  
إلى أن عصفت به  
زوبعة  
كانت تستقر  
في حثالة الكأس.

القدس العربي، لندن، ٢/٦/١٩٩٣.

وما يحدث في النص الشعري يحدث في القصة القصيرة وفي الرواية؛ وبين نماذجه المبكرة قصة «الجسر» لزيد مطيع دماج (١٩٧١) ورواية تميم حداد ١٥ قرناً في حياة نقييل نادر التي سطا عليها كمال أبو ديب بدعوى أنه سيكملها بعد اختفاء مؤلفها في مجاهل كاليفورنيا، ثم انتحلها لنفسه ونشر قسماً منها في مواقف (كتبت عام ١٩٧٢ ونشرت مقاطع منها عام ١٩٨٧)، وكتابات عبد الحكيم قاسم. وقد بدأ النص النقدي نفسه - رغم أنه أقل النصوص قابلية لمثل هذا التشكيل، يتشكل بطريقة مشابهة. وبين أول نماذجه بحث لجمال أبو ديب عنوانه «تشابك الفضاءات الإبداعية» (كان قد سبقه بحث آخر بسنوات عنوانه «الأزمة الأولى / الأزمة الأخيرة»)، وبحث لحميده عبدالله حميده وبحث ل؟ في جريدة القدس (ولقد تعبت من التنقيب فكففت عن التنقيب عن اسم في زمن لم يعد يجدي فيه سوى التنقيب عن نפט أو ذهب أو فضيحة) وبحث لحاتم الصكر عن فدوى طوقان إلخ ما سيأتي

في منظور استرجاعي، أي بعد اكتشاف تبلور جماليات التجاور تبلوراً حاد المعالم في الكتابة العربية الراهنة، يمكن للمرء أن يرى الملامح الجنينية لهذه الجماليات تتشكل في كتابة السبعينات والثمانينات منبثقة، كما هي العادة في كل عمليات التحول الثقافي، من وسط الموجة السابقة عليها وأخذة بالتبرعم على حواشي الجسد المتشكل للكتابة أو بازغة كالثقوب الصغيرة في حنايا هذا الجسد.

وتبزغ هذه الثقوب حين نتأمل، مثلاً، نصوصاً لكamal أبو ديب وسليم بركات وسركون بولص وعباس بيضون وقاسم حداد وبول شائول ومحمد عفيفي مطر وأنسي الحاج مكتوبة بين ١٩٧٠ وأواخر الثمانينات. هوذا نص للأول مكتوب عام ١٩٧٢ بل لعله ١٩٧٣

## الرؤيا الثامنة ليوحنا السوري

وانظروا (انظرن) بعضه في الملحقات م / ؟  
وهوذا نص آخر مكتوب عام ١٩٧٦:

### رباعيات أولى

- ١

أحياناً أحلم أن الموتى  
في قاع العالم يتشهبون الأحياء  
فيضوئىء في جسدي رعب وضاء  
يقطر صمتاً.

- ٢

أحياناً أحلم أن الموت جميل كالموج  
حين يهيج شهياً يجتاح الجسد الظامي

يقذفه مخموراً بالشهوة نحو الزمن الفضي  
ويهدده كبروق تخرق الأرض إلى رحم الأرض.

- ٣

أحياناً أحلم أنني صرت صبياً غراً  
أحضن في كفي الرأس المقطوعاً  
والعالم يذوي يتصور جوعاً  
لكني لا أكتشف السراً.

- ٤

أحياناً أحلم أن الكلمات  
تتكوم أجساداً ميتة  
بين يديّ، فينبق رأس مقطوع  
تتقدم أعضاء مبتوره  
تنشك أمامي أيدي، أحداق، أفخاذ:  
تكتمل الصورة  
لكني لا أبصر جملة.

- ٥

أحياناً أحلم أنني قوس مسحور يركض تحتي العالم  
فأسمر أوتاري، أتصلب عبر الأفق بلا نامه  
أحلم أن العالم  
عصفور يفزعه الضوء

الكلمة

وتجفله

الظلمة



- ٩ -

أحياناً أحلم أن الموت عصافير (١) تأتي من جوف  
الليل تتسامر عند الجسد النائم  
يحلم أن العالم  
جسد بضّ يتضوّر شهوه  
وتنفّض ريشاً سحرياً فوق الوجه الحالم  
وتهاجر عند الفجر إلى ملكوت الظلّ  
لتسكن في جسد الأشياء  
ثم تكوّر عند الغسق وتدخل في الجسد الهائم  
- ١١ -

أحياناً أحلم أن الريح تهبّ رخاء  
في صحراء اللغة المهجوره  
أحلم أن الصورة  
تهبط م الأطر السود  
الثورة  
وتشعل نار                      في الأشياء  
الشهوة

---

(١) كدت أقول «عصافير بيضاء» لكن ريشها أحياناً يلتمع في الليل زاهياً بعشرة ألوان  
براقّة لن أعدّها الآن.

جمل معترضة من أجل أن يكتمل التشكيل السيمفوني

١ - ١٣

{ للعشب نداوة عينيك

ولعينيك لون العشب

ويدي تتسلق (٢) نهديك

نحو فضاء الموت الرحب

لا صوت هناك سوى رقرقة المطر الصافي

فوق النبع العذب

يهمي مسحوراً فضياً

من هذا الجسد الشفاف}.

٢ - ١٣

أحياناً أحلم أنني أحلم أن الحلم مرايا للموت

لكني حين ألتقط الأجساد التي بها أكتب

لأرصفها في جمل متناسقة

تتساقط من أصابعي نتفاً على سطح الساقية الفضية

التي ترهج مختفية باتجاه الجبل.

جمل معترضة للفرض نفسه

أحياناً أحلم أنني لا أحلم. تفجأني الرؤيا

كالضوء الساقط من كوة

فأرى جسد الحلم طيوراً تجتاز الدنيا

وتهاجر نحو الهوة.

---

(٢) التسلق يمكن أن يكون نحو الأسفل، لأنه يعتمد على اتجاه الحركة ونقطة البدء.

١٨ -

أحياناً أحلم أن البحر مليء بالماء  
أحلم أن الطائر يمضي حيث يشاء  
أن الأرض المروية  
تنبت عشباً.

١٩ -

فراغ احتياطي من أجل حلم مقبل / إذا أتى  
٢٠ -

أحياناً أحلم أن العالم يصفو يصفو  
أن الشمس تحوّل جسماً فضياً أبيض  
في رحب سماء زرقاء  
أحلم أن الماء  
شيء عذب  
لا لون له يتركّب من  $H_2O$   
٢١ -

أحياناً أحلم أنني لا أحلم  
أحلم أنني لا أحلم  
أنني لا أحلم  
لا أحلم  
أحلم (٣)

---

(٣) يملأني العجب: هكذا يولد X من X ، فأعود إلى الحلم. في زمن آتٍ سوف يملأ الفراغ الاحتياطي ١٩ - ٦.

وهذا نص ثالث مكتوب عام ١٩٧٦-١٩٧٧:

### تكوين

والحقيقة أنني بعد شيء من الانتظار انتابتني رجفة حياء قديم فعدلت عن إدراج نصّ  
ثالث ولقد كنت ظننت الحياء مات إلى أبد آبد ولم يعد يردعني عن مثل هذه الفعلات فإذا  
الحياء حيّ قيام وإذا ما هو في الدم يبقى في الدم فعذراً ونكراً.....

أما سليم بركات فإن بعض نصوصه المكتوبة في هذه المرحلة تكشف شرخاً في جماليات الوحدة وانبثاقاً لجماليات التجاور في عمل شاعر تشكل كلية في إطار جماليات الوحدة والانصهار لكن انشراحاته الداخلية بدأت تكشف تصدع الوحدة بصورة لاواعية دون أن تحل محلها بعد جماليات جديدة تطفر على مستوى الوعي عبر سطح النص. ومن الجلي أن ذلك أمر طبيعي في التحولات الجذرية في الثقافة، إذ إن بنية معرفية ما تتشكل في إطار محدد لا يمكن أن تنبثق فجأة منقلبة إنقلاباً جذرياً، بل تميل إلى التحول البطيء لتتبلور في النهاية في لحظة تاريخية معينة وقد اكتمل تحولها. بهذا المعنى، لا يمكن للجيل الذي تشكلت بنيته المعرفية جوهرياً في إطار جماليات الوحدة الانصهارية والحلول أن ينخلع من العالم الذي تشكل فيه فجأة وينقلب إلى منتج يتشكل إبداعه في إطار جماليات التجاور. وبذلك فإن ما أقوله عن شعر سليم بركات يصدق على مبدعين كثيرين ينتمون إلى المرحلة التاريخية التي تشكلت فيها البنية المعرفية المولدة لجماليات الوحدة.

في مواقع من شعر بركات تتجاور الأشياء غير خاضعة لمبدأ تنظيمي كلي يوحد بينها أو يخضعها لفاعلية خيال موحد منسق متناغم ومناغم. هي ذي، مثلاً، بعض حيواناته:

## الطاووس

من هنا، من حدائقٍ معلقةٍ في الريش، تنفضُ زوابعهُ اللون  
عنها غطاءها، وتتناثرُ الريحُ تاجاً تاجاً، فما يرى ليس إلا  
مهرجانَ الغدِ الحُوذِي في ظلِّ أمسهِ الحُوذِي.

فليدِك هذا الطائر.

فليدِك ريشُهُ.

وابكِ، أنتِ أيضاً، يا مدللاً الحاضرِ المتلمصِ من ثقبٍ في  
قفَلِ الموتِ.

## الفهد

خفيضاً فليكن صوتُ الرمادِ في الموقدِ الذهبيِّ لأعمارنا،  
فبعدَ قليلٍ يمرُّ الهباءُ المَجِّحُ سائِقاً بناتهٍ ومريديهٍ؛ وبعدَ  
قليلٍ يمرُّ الجليلُ الذي يوازنُ بين الخفى كما يوازنُ الأفقُ  
بين ذاتهٍ ومرآتها.

## الزئير

رعاعُ الظهيرةِ، المتفجعون بمجدهم القاسي، يوظفون  
بواقهم.

(انفخُ، انفخُ في بوقك أيها الزئير).

والنفيرُ لا يوقظُ أحداً.

(انفخُ، انفخُ في بوقك أيها الزئير).

طلوا ويسُ غاضبةً تشقُّ بريشها الظلالَ،

والشجرُ الكهلُ يبدؤُ الحمى بمراوحيه.

(انفخُ، انفخُ في بوقك أيها الزئير).

لا للجيشِ، بل لكسلِ هذا النفيرِ.

وبواقِ المساةِ الشرثاُرُ يحبُّكُ الغبارُ أدوارُهُ، وتضحكُ من  
بوقه الظهيرةِ.

إلى أين تحملني جناحي؟  
إلى أين أحمل جناحي؟

ضيق كل شيء،  
ضيق كل شيء.

### اليعسوب

كغيمة ملح ويون؛ كصيف صائغ يتملى أقرط الظهيرة،  
والحجارة الأكثر بهاء في الخواتم؛ كباب؛ كرتاج في الباب؛  
كفراغ تهبّ الروح إلى وصيفها؛ كقفر صامت؛ كماقير  
تخاطف الجنور... ككل ذلك، كثقة تغوي، طنين...

بخطى خفيفة يمرّ الجليل، متشماً سحابة الفرائس، كأنه  
رثة التراب، أو الدون العارف بالذي ينسجه الهواء من  
أقاصيصه.

أيها المرقّ الذهبي،  
بخطى خفيفة، قرب أعمارنا الخفيفة، يمرّ الفهد.

### العصفور

هني خفة المهرج، هبني طعم خطوة في الجحيم الأنيس،  
لاهب الهواء سحر خواتمه الخفيفة، وليتبرج الفضاء حجراً  
حجراً، فبي طيش الماء وخفة الشكل الذي يقامر بيواقيته.  
وأنت، أنت، ذلك، يا خفيفاً كمرساة الشعاع، تقدم لأقبيك  
بهبة لا تعطى، وامتنحن ريشي بلهيبك ذي العُرف  
اللازوردي، فأنا فكاهة الطير، وثرثرة الريح التي تجرعت  
نبياً أباريقها.

وهي ذي بعض أمكنته المتجاورة في فضاء جغرافيا تخيلية لا تنتظم تضاريسها أنساق  
موحدة أو فاعليات انصهارية:



يا مُضيفي،

يا مُضيفي، لا تتقدم بي كثيراً إلى السحابة الجالسة أمام  
نزلها.

خروج على عَجَل:

الريشة التي عبرت الردهة، في هبوبي، رجعت، ثانية، في  
هبوبي.

وصفٌ أخيرٌ يُلزمُ كلَّ وصفٍ بعد الزيارة التي...

سأتلو ما تآتت الورقة المتناثرة على المرات. سأتلو المرات  
وأراجحها. سأتلو تلاوة الظلِّ وساكنيه الذين يشرفون  
على لهاثي بصباحاتهم المعلقة من أذنائها. سأتلو النُمرَ  
قفزة قفزة. سأتلو المروح التي يمسُّ فراء النُمر تحت  
حركتها الصلبة كزفير اليأس، فتقدمُ باقلاماً أينها  
المخاطات، تقدمُ كظرافة تتبرج للضباب الظريف، ودون

الردهة:

الريشة التي عبرت الردهة في الهبوب الخفيف لي،  
ستمايل في الهواء قليلاً، ثم تستقر على المروحة  
الرخامية؛ وقربها، قرب ظلها المتماوج من خفقة تحدر  
الرخام كله، ساقف خالعا معطفي بعد تلك اللزجة في  
القبّل.

الحجرات المقللة:

>>

بابٌ هنا، وبابٌ هناك.

بضع درجات تنحدر إلى أسفل، حيثُ البساط المطرّ  
بالخطى العجولة وبالثرثرات.

بساطٌ مديدٌ ييد وراء بساطٍ مديدٌ ييد، وهمسٌ يتقرى  
بيديه السيوف المرمية في أهمال إلى الزوايا.

عند كقرع على صنّج، وحاضرٌ يكسرُ المفاتيح في أقفالها.

... وسأتلو الغواوية، أيضاً، بصوتي الذي لا صدق له،  
متمكناً على سور الجسر فوق الرابية، هناك، حيثُ تميل  
الطُرقُ بعيداً عن يدك القويتين - يديّ المدينة المتدثرة  
بالأبراج وبظنونها، فتتقدم يا خليلات الظهيرة الباردة  
لتسندنني في عبوري إلى الفناء المنتظر بعربيته هبوطاً  
التمائيل عن أعمدها بعد انتهاء العُرس؛ تقدمن حافيات  
على الندى المتجدد، وأجمعن بالأنامل أذيال أثوابكن حتى لا  
يُتسخت الخشيش رهبة الدم الذي يبني الهياكل حول  
سريري.

كنتُ هناك.

كنتُ أتلو البسيط من كتابي عبر الردهة الأخيرة، ملفتاً  
حيناً بعد آخر إلى القوس الحجري.

الشعاعات الخفيفة التي تدفع عُجولها إلى النسيب، كاني  
الظلال تشقُّ عن دروعها الظلال، عجلي، تتداني، أو  
تتداني نفسي ممراً ممراً، وزينه زينة. سأتلو نفسي أمام  
الحفيف المُفْتَضِح للحجر، الهي؛ فليأنن الجليل لي بأنين  
تتارجح أداؤه بين التماثيل وبين المياه.

ما ترين مني: شهقتي، ونوافيري المتهتكة. دون المرء ذاك؛  
المرء الصاعد بتجاه الرّخو إلى الرابية حيث سأرمي، في  
منتهاه، غدي إلى البركة الملكية، وأمضي رقيقاً إلى فجيعة  
الملوك.

... وسأتلو الرمل المتهيب لي هناك: سأتلو العابر والمقيم.  
سأتلو الأعمدة كلمة كلمة تحت إطلالة التماثيل المتفككة من  
قمم الأعمدة، فتتقدم أيتها المحظيات بأقلامكن كي لا  
يفوتني ما يحاك وما لا يحاك. تتقدمن واثقات قبل أن  
تزلزل الظلال الظلال، ويغلت المرئي من شباك أشكاليه، ثم  
دون ما ترين من المرء الذي ينتهي إليّ متباطئاً في أغلاله  
البيضاء؛ دون حركتي وقناعي، دون الذهول للمسك بقأل  
كلّيه أمام الداخل.

(تشهد التماثيل كلها،

تشهد الأعمدة، والبركة الفارغة قرب الأعمدة، انني  
تنزهت قليلاً هناك).

وستهبط الأعمدة، من ورائي، ماسحةً بفرجونها مجرةً  
النبات.

خفيفاً سيرفع المغيبُ محبرةً إليّ، والرياحُ أقالماًها،  
وبهفة الخفيّ إلى نزهة، باحتمام، بكُيدِ الوقتِ للوقتِ  
والدُعابةِ للدُعابةِ، ستهرعُ السهولَ المعتمّةً، هنا، إلى  
أنوالها، والجليدُ إلى نقوشه التي لم تكتملْ، كأنني سائياًبط  
القماشِ والخزفِ، معاً، في عبوري من خيالاتِ الضبابِ  
إلى أزقةٍ بوتسدام.

(خيالاتُ كلها، صديقي.

خيالاتُ كالترراق بين يدينِ تقمّتا المغيبِ على درعي.  
خيالاتُ كماقائك وهم يلقون على المائة حلوى ذائبةً. حلوى، خيالاتُ،  
سمنٌ، طيشٌ حجرٌ يضربُ جناحيه جدارَ الحانةِ كغزيرٍ مذمورٍ.  
والضبابُ يجرُ، خلفَ النافذةِ، بمصمّاته الكبيرة فراءَ اللهاةِ.

أي بطلش هذا، صديقي؟

أي نشيرٍ يتتهبُ النساءُ، ويسوقُ أمامه الحانةُ ووصيفُ الحانةِ؟)

والغيبُ أيضاً سيهبطُ الدرجَ، مثلي، إلى حيث تمضي

وليانن المغيبُ لي بسهمِ أوقفةٍ ولا أرميه، ليأننُ لي بذهول  
من المشارفِ هذه، ساهمٍ كجعوةٍ تضربُ الفراغَ بمنقارها  
الذهبي.

(لم يكن عليّ أن استسلمَ هكذا في بوتسدام.

لم يكن عليّ أن اخلع معطفي في تلك الحانة، بل أن أقف في بابها الذي  
يعلّق الضبابُ عليه مقاتلُهُ وحدواته الثلاثئة، مستنكراً، كغريبٍ، بهذيان  
الفرات.

لم يكن عليّ أن استسلمَ، هكذا، يا صديقي، لجمالِ بزيتِ كلِّ برمةٍ في  
رهبانه. لم يكن عليّ أن احتمل البلاغةَ الأكثر انشغالاً بما لا يُقال.

في بوتسدام، في حانةٍ يعرفها صديقي، خلعتُ معاطفي المائة التي من  
كُرأت، وتربت، وحرشوف، وبأقلاءٍ وأقاج، وكدس، وكرفس؛ خلت الشمال  
الزئبقن على كنوز الحمى، داخلاً بفخاخي الكسورة عليّ؛ داخلاً على  
الحاضر بكووسه الفارغة.

أي بطلش هذا، صديقي؟

أي بطلش لا يعلق معطفه، مثلي، على مشحَبٍ في بوتسدام؟)

خفيفاً

خفيفاً ساهبطُ الدرجَ كما جئتُ،

كم علي أن أشد المدينة كسهم إلى وتر اللهاة؟

إنهناك، إذا، غير ما هناك؟

أفرق أكثر مما تنسخ الفروق الكسولة؟

يا انتما، أيها العابثان كعلم، اتركنا وشان الفراغ هذا،  
الأسير كالأكاهة؛ اتركا الوحدة تتأمل الخرزة الثقيلة في  
المقد الثقيل، وأنحدراً بمخالب الفجأة وزيبتها إلى السطر  
الأشد مثلاً في اللوح الذي تقمصان عيونكما عليه، هناك،  
في الفروق الذهبية للظلام.

وأشهدا أننا نقضم الثمرة الأخيرة، قبل انحارنا - مثلكم -  
إلى أزل التور الأعمى.

أمت وجد آخر يدل المكان على أبايقنا؟

ذهبي،

ن

هـ

بـ

في هذا الرهان،

والخرزة يتدبرون خصومة الروح.

المدينة بزحافاتهما صوب أبواب الحبر. وأد ساسند كتفي،  
ثانية، إلى عمود، في انتظار إشارة المرور من رصيف إلى  
آخر، لن أعبأ بالهتاف الغمل الذي يطلقه مصيري من جهة  
أخذت كل شيء، وأبقت علي، هنا، هابطاً درج قلبي ونهبة؛  
هابطاً درج كل شيء، كاني ساعيد إلى اللوك خواتمهم،  
والى السحر نورة الهاربة.

وانت، يتها الخيلات اللواتي تتأقن من شرودي، ابقي  
حيث أنت، تحت الظل الذكوري وعرائشه المتكئة على  
تماثيل الساحة، هناك، وسط المدينة، وسط اللوحة التي  
تكتمها الجسور المتمسكة كالقطط بثديي الصارع الأعمى.  
ولا تقلن وداعاً إذ أنتهي إلى الضفة الأخرى من جداول  
الرغام هذه، لا. انظرن ملياً في الذي دوئت على اللهاة  
العالي، وتراجعن قليلاً قليلاً، بمرأوحن، بالقلادات التي  
نسي المغيب على جمانها عويله المترجرج كالندى.

فلا تلح ظلالاً، وحدها، في مكيدتي،

فلا تلح الدعابة التي تُخرجنها إلى هواي.

كم علي أن أبقى هنا بعد كل ذلك؟

ويتكشف شعر قاسم حداد عن ملامح مشابهة. هي ذي

بعض نصوصه المكتوبة خلال هذه الفترة:

## انتقام

أ

المعاطفُ كلها هناك.

الرياحُ كلها هناك.

الخطى الغائصة في الثلج، والثلجُ كله هناك.

القناديلُ، والبيوتُ، والأشباحُ الأخيرة، كلها هناك.

فاجمعُ بيدك الأليفين ما تتسعمان من كمال،

واجتهدُ أن يكونَ المشهدُ صداك الأليفَ.

ب

برمُ كطبائع الصبّاحات يُشغَلُ القادِمينَ إلى نهايتي، وأنا،  
في تزعي تحت الشبّاك الكبيرة، أُعلّقُ المكان - كسراويل  
سجين - على الحبلِ ذاك، الرقيق، الممتد من أولِ اللهاة إلى  
أنيبكم.

ج

وُفرةُ الهباءِ أنا، والمشيئةُ ظني.

د

الغضبُ إشارةٌ الليل، والماءُ فكرةٌ تتقدّمُ كمالها.

## (صوت)

قام أبو عثمان وصلّى الفجرَ وحيداً  
خطّ المخطوطاتِ وحيداً  
قام وجفّفاً في شمسِ الله  
وكانَ بقربِ الله... وحيداً  
قام ليُرسلَ مخطوطاتِ الشمسِ  
لخلقِ الله  
وكانَ اللهُ يرى  
أبو عثمان يقومُ يصليَ العصرَ وحيداً  
ويعودُ جوابُ رسالته الشمسيةِ  
أسلحةً وجنوداً سجانينَ  
ومحترفينَ  
وما زالَ اللهُ يرى.

## (رسالة)

سمعتُ يا خاتونُ  
قالوا بابني خاشعٌ في ظلِّ سكونِ  
وأني خلعتُ ثوبَ الله  
أظللُ الشمسَ  
أسوي شكَّ هذي الأرضِ  
في ترابها يقينُ  
أعرفُ يا خاتون  
تبقينَ لي وحدكِ مثلَ الوشمِ في العيونِ  
سوف يقولون بانك الصدى  
للعاشقِ الجنونِ  
أعرفُ يا خاتون.

(رسالة)

(مخطوط)

صادفت الشمسَ ظهيرةً يوم السبت

تحملتُ في مرصدي المنسوبِ

على سطح الدارِ

صادفتُ الشمسَ وكنتُ مريضاً من شكي

مريضاً حتى عظمة قلبي

والشمسُ المقدوفةُ في أفق المنظارِ محايدةٌ

وأنا بالشكِّ مريضٌ

الشمسُ محايدةٌ

أسألها

٢٢١

وحيدٌ ليسَ لي أمٌ ولا وُلدٌ

صلوا معي

لكنهمُ في ركعة النيرانِ لا أحدٌ.

(مخطوط)

(صوت)

321

سمعتُ صوتَ الله

يأتي مع الغبارُ

الماءُ والغبارُ

يقولُ لي: «وضعتُ سرُّ القولُ

في حجرِ الفعلِ وماءِ الفعلِ»

سمعتُه وقالَ لي

وكنْتُ في انتظارُ

بدأتُ من ماءٍ. ومن غبارُ.

انتخبُ المطينَ أسويهُ

في صورةٍ

لا تُشبهُ الأسلافُ

لا يعقدُ الأحلافَ في ماديةٍ

والماءُ في فيه.



ومن منظور آخر، ما أن تتبلور جماليات التجاور في الوعي حتى تبدأ بإضاءة العالم لنا إضاءة جديدة نرى معها كثرة الأدلة والشواهد على تشكل هذه الجماليات وانتشار التعلق بها والميل إليها انتشاراً واسعاً. وذلك في طبيعة كل مبدأ أساسي في الوجود حين يتجلى تجليه الأول: فهو يتيح لنا رؤية الأشياء بطريقة مختلفة لم نكن لنستطيع ممارستها من قبل بسبب غياب المنظور التصوري الذي يفصح عنها ويضعها في متناول الرؤية المختلفة.

وفي هذا السياق، قد يدهشنا الآن أن نرى لغة التجاور منتشرة في مواقع لم نكن لنتوقع وجودها فيها، من الكتابة إلى السياسة. ففي أسبوع واحد، مثلاً، وفي صحيفة يومية واحدة، تبرز ثلاثة تجليات للميل إلى التجاور في كلا شكله جماليات التجاور وسياسيات المجاورة. الأول نص شعري، والثاني خطاب سياسي، والثالث تصور لفنان للعلاقة بين مجموعتين عرقيتين ضمن بلد واحد.

١ - شعرياً: راجع نص رشيد اليحياوي المقتبس في مكان آخر من هذا البحث،

٢ - سياسياً: يعلن الملك فهد بن عبد العزيز، ملك المملكة العربية السعودية، وهو الوريث الشرعي للملك فيصل الذي كان يحلم بأن يصلي قبل موته في القدس المحررة من اليهود، أن السعودية: «نشعر بأن عناصر عديدة تحققت ستؤدي في النهاية إلى السلام المحتوم وفي مقدمتها الاتفاق الواضح والصريح على القبول بمبدأ مبادلة الأرض بالسلام من جانب جميع الأطراف... إن حقائق التاريخ تؤكد أن الصراعات والحروب لا تنجز انتصارات ولا تحقق مكاسب ولا بد أن يقتنع الإسرائيليون بأن سياسة التمدد والتوسع لم تعد مقبولة من المجتمع الدولي وأن ضمانات الأمن التي كانت تتحدث <كذا في النص> عنها باستمرار لا تتحقق في ظل تجاهل حقوق شعب فلسطين واستمرار الهيمنة والتسلط والاحتلال للأراضي بل تتحقق في ظل التعايش بين الدول والشعوب المتجاورة». كما ورد في *القدس العربي* ١٩٩٣/٦/٢.

ومن الجلي هنا أن مفهوماً مغايراً تماماً لمفاهيم التحرير وحرب أعداء الإسلام والعروبة وتطهير أرض فلسطين المقدسة من براثن الكفرة يبرز ليؤكد على مشروعية ما سأسميه الآن «المجاورة المتفاعلة» أو «التجاورية التفاعلية». وهو مبدأ يقر الوجود المستقل للكيانات

جميعها لكنه لا يعتبر الاستقلالية عزلة بل يلحّ على دور تفاعلي للكيانات المستقلة. ومن الطريف أن الملك يؤكد أن حقائق التاريخ تكشف أن الصراعات والحروب لا تنجز انتصارات بعد عام واحد فقط من كون السعودية مسرحاً وطرفاً أساسياً في شنّ حرب مدمرة على العراق بالضبط من أجل إنجاز انتصارات وتحقيق مكاسب. ويتمثل هذا الإلحاح على دور تفاعلي في قول الملك: «إننا لا ندخر وسعاً للإسهام في تحقيق السلام الشامل على كل الجبهات وسوف ندعم كل جهد يؤدي إلى تحقيق هذه الغاية ويسهم في إنهاء حالة الحرب وتمكين المنطقة من توظيف جميع قدراتها وطاقاتها في البناء والتنمية (...). ويحقق الرخاء بعد سنوات من الحروب المريرة والخسائر المتلاحقة وسط شعارات أفقدتنا الكثير والكثير دون أن تحقق شيئاً».

٣ - وعلى المستوى الثالث: تضع القدس العربي في رأس صفحاتها الأولى إعلاناً عن مادة في عدد اليوم التالي نصه ما يلي: «فن: الفنان السوري المغترب حنا الحائك: الأشوري جار العربي وسليل وادي الرافدين».

من جهة أخرى يتجسد النزوع نحو جماليات التجاور وسياسيات المجاورة على صعيد التكوين الداخلي للثقافة والمجتمع في حدوث انقلاب نوعي في طبيعة العلاقات بين التيارات الفكرية - العقائدية المختلفة في الحياة العربية. لقد ساد حتى زمن قصير نزوع إلى الوحدانية وإلغاء الآخر والإيمان الشرس بالأحقية المطلقة لكل تيار عقائدي في أن يفرض نفسه ويسود ويطغى ويحتكر السلطة ومقاليد الأمور. أما الآن فإن ثمة نزوعاً إلى قبول وجود تجاوري مع التيارات الأخرى لا يلغي فيه تيار تياراً بل يتجاوران ويتجاوران (ولاحظ العلاقة التكوينية بين الحوار والجوار والمحاورة والمجاورة). مثلاً، يدعو دعاة الفكر القومي الآن - وهم بين أعتى الفئات الإلغائية التي عرفتها العقود السابقة - إلى الحوار مع الإسلامويين. ويستجيب طرف من الإسلامويين، وهم وحدانيون

×× يحسن أن  
تقول «معظمهم»  
إنصافاً واتقاء.

توحيديون إلغائيون تحديداً، لدعوات الحوار والوجود التجاوري. كذلك يقبل الماركسيون مفهوم الحوار والجوار بعد أن كانوا عتاة الطغيان التوحيدي الانصهاري من قبل. ولا يبقى على الصيغة الانصهارية السابقة سوى فئات من المسلحين الدينيين الذين يسمهم الآخرون بالتطرف والإرهاب لأنهم يمارسون الدور الذي مارسه هؤلاء الآخرون قبلهم في أوضاع كانوا ما يزالون يطمحون فيها إلى خلق وحدة انصهارية كاملة يتربعون هم على عرشها ويقبضون على مقاليد الحكم وأعنة السلطة فيها.

- ٤٠ -

يمثل انهيار جماليات الوحدة والحلول الانصهاري واحداً من المنعطفات التاريخية الكبرى في الحياة المعاصرة، يكاد أن يعادل في جوهريته نمط التغيير الذي حدده ميشيل فوكو في التاريخ الأوروبي مع انهيار ما يسميه الابستيم (ما يروق لي ترجمته ب الأعراف) وتشكل ابستيم جديد في نهايات القرن الثامن عشر. **هامش يتقاطع بتردد الخائف مع المتن** وإذا كتب هذا الكلام فإنني أصدر عن موقع المعائن المحلل المبلور ولا تتضمن كتابتي (على الأقل بقدر ما أعني وأعرف) دعوة عقائدية من نمط أو آخر كما أنها لا تجسد خياراً شخصياً أو انتماء عقائدياً، إذ إن لذلك كله مجالاً آخر للتعبير عنه غير المجال الحاضر **وأتمنى أن أُلغيه لكنني لا أجرؤ على ذلك**. وما ينطوي عليه التحليل المقدم هنا حاسم الأهمية بالنسبة لوعي التغييرات الجذرية في الحياة المعاصرة في العالم العربي بشكل خاص، لكن في العالم الواسع أيضاً. ويبدو أن هناك حركة متخللة ناشطة للتخلي عن جماليات الوحدة وسياسيات الوحدة والسعي إلى تكوين وجود تجاوري لا يمثل بالضرورة عزلة وانقطاعاً بل يسمح بتفاعلية نشيطة بين الوحدات القائمة في تكوينها الراهن وبغض النظر عن الذاكرة التاريخية والماضي والتطور الزمني. ويستند هذا الوجود إلى مفاهيم مختلفة جوهرياً عن تلك التي كان يستند إليها الوجود العربي في مرحلة سابقة: إذ تسقط مقولات الوحدة والسعي إليها واعتبارها حتمية وبديهية ويسقط ذوبان الوحدات الصغرى في وحدة كبرى (الوحدة الانصهارية) ويسقط مفهوم الأمة الواحدة التي تمزقت تاريخياً والتي ينبغي أن تسعى لاستعادة وحدتها المستلبة ويسقط مفهوم حق العربي الذي ينتمي إلى فخذ ما من القبيلة في ما يملكه العربي في فخذ آخر. ويحل محل ذلك كله وعي للفرق والاختلاف والخصوصية والاستقلالية وتشكل الدولة التي تتحول إلى أمة قائمة بذاتها ومشروعية الهوية المستقلة المنفصلة والمواطنة في كيان مكتمل تاريخياً واقتصادياً وسياسياً

واجتماعياً بل وثقافياً أيضاً. ولا يبقى من الهوية المشتركة ما هو محسوس يتجاوز الشعارات سوى الإنتاج الأدبي واللغة المشتركة والدين المشترك، مع أن كل هذه المشتركات ذات طبيعة نسبية إذ إن ثمة لغات أخرى وديانات أخرى وآداباً أخرى داخل هذه الفضاءات المتجاورة تميز بعضها عن بعضها كما تميز واحدها عن غيره. وتسقط عشرات الأوهام القديمة الأخرى فيكتسب التعامل مع الأجنبي لمصلحة بلد ما ضد بلد عربي آخر مشروعية لم يمتلكها في تاريخ المنطقة (بقدر ما أعرف وأعي أيضاً والعلم عند علامه)، بل تنبثق إلى السطح أيضاً، في بلد عربي بإزاء بلد عربي آخر، مشاعر ذات طابع عدائي حقيقي تكاد أحياناً تضاهي المشاعر العرقية والعنصرية، وتنتقل العداوات والتشهير المؤلفان تماماً بين الأنظمة العربية وأجهزة الإعلام العربي من مجالها الموروث إلى مجال حياة الناس العاديين، مما لم يكن مألوفاً في أكثر العهود حلقة.

غير أن كل ما أقوله لا يعني على الإطلاق وصول الأمور إلى حالة إطلاقية: أي اختفاء جماليات الوحدة وسياسيات التوحيد وانقراضها، فالبنى المعرفية في الثقافات لا تنقرض بهذه الصورة الكلية بين عشية وضحاها بل تظل قابضة في حنايا وزوايا وطبقات خفايا من ذوات كثيرات وفي نفوس فئات عديدات. والحق أن جماليات التوحيد تدافع عن نفسها ووجودها بلسان آلاف البشر في هذه اللحظة وستمضي في دفاعها المستميت لسنوات عديدة، وقد يحدث ما يمنحها نفساً جديداً مفاجئاً في لحظة أزمة آتية أو وضع تاريخي مقبل، غير أن احتضارها الآن يبدو عنيفاً وحقيقياً تماماً ولا يبدو أن ثمة ما يعد بأن تتجمع قواها تجمع عاصفة جامحة كعاصفة الصحراء لتجتاح مواقع النقيض وتنبعث متألقة نابضة بالحيوية والوعد والطاقات من جديد. لكنه يحيي العظام وهي رميم!!!

ومن نماذج هذا الدفاع المستميت عن الوحدة والجسد الواحد والأم المانحة الحياة ما أقرأه اليوم في **القدس العربي** من كلام عن رواية كتبها كاتب نوبي إسمه إدريس علي يبلور فيها إحساساً بالانفصام عن مصر والعداء لها بوصفها دولة غازية مسحت تاريخ شعبه النوبي. هوذا تعليق مصري غير نوبي، هو خيرى عبد الجواد، على إدريس علي وروايته:

«ظلت بلاد النوبة المصرية الواقعة في أقصى حدود مصر الجنوبية بمثابة شوكة في قلب الجسد - الأم - مصر على امتداد تاريخها الفرعوني والقبطي والإسلامي. وتحدثنا كتب التاريخ المختلفة كيف كانت بلاد النوبة عصية على الدوام ترفض الانصهار في الجسد الكبير الذي لا يستطيع تجاهل تأمين حدوده الجنوبية المتاخمة لحدود بلاد السودان وما

لها من موقع استراتيجي لا يمكن تجاهله بأي حال من الأحوال .

...

...

إن عوض شلالى (بطل الرواية) المثقف الثوري لا يكاد يرى أبعد من تحت قدميه ذلك أن ثأره الشخصي ضد من أسماهم بالغزاة أبناء الشمال أي أبناء مصر - هذا الثأر - جعله أعمى لا يكاد ينظر إلى القضية نظرة موضوعية . فكل إنجاز حضاري تضعه (كذا) مصر هو بالضرورة هدم وتخريب وتشتيت أمة كانت آمنة مطمئنة بانفصالها عن جسد الأم الكبرى مصر حتى لو جاء ذلك على حساب شعب النوبة نفسه الذي من المؤكد - لو ترك الأمر على حاله - استمراره في حياة البداوة التي كان يحيها بعيداً عن حضارة القرن العشرين . وغاب عنه أيضاً - وهو المثقف العالم بالتاريخ - أن أمن مصر واستقرارها لم يكن يسمح بانفصال قطعة منه، وحتى إذا كان سمح في فترات سابقة فقد آن للجسد الواحد أن يلتئم ويتحد . إن إدريس علي... يسلم نفسه تماماً لغواية الانبهار بالغرب المتحضر في مواجهة الشرق المتخلف في تخلُّ فاجع ومأسوي على (كذا) أرضه وأهله وناسه وأحلامه القديمة» .

أو لا يبدو هذا النص وكأنه مقتبس من كتاب إدوارد سعيد *الاستشراق لكاتب أوروبي* في تبرير استعمار الغرب للعالم؟ ومن قال إن المهمة التحضيرية تقتصر على الإنسان الأوروبي الأبيض؟ ومن قال إن إسرائيل وحدها تحتل الأرض وتسوغ اغتصابها لها بدعوى حماية أمنها؟

وبكلام آخر، سوف يستمر الإلحاح على الوحدة والانصهار، لأن العقل الذي تربى عليهما لا يجد التخلص منهما سهلاً، من جهة، ولأن الطرف المستفيد المهيمن في كيان ما هو الذي يكون حريصاً على استمرارية الكيان الموحد، من جهة أخرى . وبهذا الشكل سوف تستمر أصوات الأغلبية المتحكمة تلحّ على الوحدة (فيما تطرح الأطراف التي تهدد الوحدة الانصهارية وجودها المتمايز ومصيرها مفاهيم مختلفة مغايرة)، وستبقى مؤسسات كثيرة تعمل باسم الوحدة - مركز دراسات الوحدة العربية / جامعة الدول العربية / منظمة الوحدة الإفريقية - غير أن عمل هذه المنظمات سيبدو بتزايد منتظم خارج إيقاع

المرحلة التاريخية وشعاراتياً بحثاً. في الوقت نفسه لا يعني ذلك انقراض الشعور المشترك بوجود الأمة أو الهوية المشتركة، بل يعني انحسار الفكر الذي يوحد بين الهوية المشتركة والتنظيم السياسي للدولة. سوف يبقى شعور لدى العرب بأنهم عرب وأنهم أمة واحدة، ولدى المسلمين سيبقى الشعور نفسه. غير أن فكراً مختلفاً سوف يبرز لا يرى شرطاً من شروط بقاء الأمة وازدهارها وتحقق وجودها أن تشكل الأمة الواحدة دولة سياسية واحدة من النمط الأوروبي المعروف بالدولة - الأمة (nation - state) وسيلح هذا الفكر على الفصل بين الوحدة التي تشكل كياناً سياسياً مستقلاً وبين الأمة الواحدة، مقرأً بأن كل وحدة - بكسر الواو - في وضع تاريخي معين تمتلك مشروعية تشكيل وحدة - بفتح الواو - سياسية لها صيغة الدولة. وسيقر هذا الفكر جماليات التجاور وسياسيات المجاورة التي تنشأ منها وشائج محددة بين الوحدات السياسية المستقلة. وبهذا المعنى فإن هذا الفكر سوف يحقق نقلة من مفهوم القبيلة إلى مفهوم الدولة الحديثة وسيعترف بصورة الواقع كما هو ويتخلى عن خطابية المشاريع العقائدية ويجهد من خلال الإقرار بالواقع القائم إلى إيجاد سبل لتطوير علاقات حقيقية ذات منفعة مشتركة للوحدات جميعاً تتشكل بدوافع غير دوافع القسر العقائدي النابعة من الإيمان بداهة بأننا أمة واحدة تعيش في كيانات مصطنعة ولذلك يحق لنا أن ننطق ونتصرف باسم أمة موحدة في الواقع ومجزأة في الوهم. الحقيقة البسيطة هي أننا أمة مجزأة في الواقع وغير موحدة حتى في الوهم. ولا يحقق شرط وجود فعال مشترك لنا جميعاً في مثل هذا الوضع إلا تبني جماليات المجاورة وسياسيات التجاور والانطلاق منها في قبول كلي لما تعنيه ولما تفترضه.

xx لكك

تتناقض هنا مع

ما تنصت منه

بخوف في فقرة

سابقة.

بمعنى ما يمثل ما يدور هنا قطبي القوى اللذين أحاول بلورتهما في هذا البحث والتوتر الحاد بين جماليات الوحدة ونقيضها. ويبدو لي أن أطروحة التشظي التي كنت قد بلورتها في عدد من الدراسات ابتداء من

١٩٨٤ هي الأقدر على تفسير الظاهرة وموضعها في سياق الحياة السياسية والثقافية في العالم العربي خلال العقود الثلاثة الماضية والمستقبل المنظور. وبهذا المعنى فإن التشظي هو واحد من تجليات انهيار جماليات الوحدة ونتيجة من نتائجه. وثمة علاقة على قدر كبير من التعقيد بين التجليين الأساسيين لانهيار جماليات الوحدة: التشظي من جهة والتعدد من جهة أخرى. وأما جماليات التجاور فإنها تنبع من كلا البؤرتين. وقد يبدو متناقضاً أن أصف الراهن العربي بأنه من جهة حالة وعملية من التشظي ومن جهة أخرى حالة وعملية من التعدد؛ غير أن هذا التناقض وهمي، فالحقيقة العجيبة هي أن إشكاليات الحياة العربية تنبع فعلاً من كونها تعيش هذين الوضعين في آن واحد: التشظي والتعدد، ولذلك فإن ما تواجهه من معضلات حقيقي وعويص. ولو كان أحد هذين الطرفين هو القوة الصافية التي تتحكم بالواقع لكانت المشكلات أقل عواصة، ولكن الأمر ليس كذلك. بل إن هذا الشرط المزدوج (الوجود في حالة - عملية من التشظي والتعدد في الآن نفسه) قد يكون ساد الحياة العربية لقرون دون أن نعيه ونفهم تعقيده والصعوبات التي يولدها. وقد يكون أهم ما نستطيع القيام به من كشوف الكشف عن هذه العملية ذات الحدين وما تنطوي عليه من نتائج في الحياة العربية بكل أبعادها السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية والدينية واللغوية... إلخ.

×× لماذا لا  
تضيف  
«والجنسية»  
أيضاً، إمعاناً في  
اللعب؟

## المجاورة - نصوص

يتخذ التجاور أشكالاً متعددة، يكاد يكون لها تنوع العلاقات التي حددها البلاغيون العرب القدماء في دراساتهم للمجاز المرسل الذي لا يستند إلى علاقة المشابهة. وفي النصوص التالية أنماط من هذه العلاقات لن أقوم بدراستها الآن بالتفصيل، لكنني سأشير إلى بعض الأنماط الرئيسية للمجاورة التي تنشأ بين الوحدات المكونة للنصوص.

١ - محمد الطواجي : كلمات / العدد ١٧، ١٩٩٢، صص ١٢٢-١٢٣

ذبيحة، قرعوا لها الحرب

## نعاس مدينة

«منذ الصباح

لملم الشيخ الحزين أوراقه البالية  
نذرها لريح لا تموت... وانحنى.

## في المساء

حين غادرت الحوائط تلفازها الممل  
وأشعلت قنديلها الوحيد  
مستسلمة لعناق البدايات الغابر...  
سمعت بكاء غرائبياً  
ينبعث من الغابات



وحين تفتحت النوافذ بغتة

كان الضوء هادئاً مريباً

والسماء تهوي...

في كتفين».

تبرز في هذا النص وحدتان متعالتان زمنيتان، علاقتهما زمنية الطابع وتجسد حركة نمو فعلية عضوية من بدء إلى نهاية؛ هاتان الوحدتان هما «الصباح / المساء». وجلي أن حركة الزمن في النص «منذ الصباح» «في المساء» تشكل خيطاً ناظماً له من نمط يشي بأن تصوراً موحداً يتخلل النص. كما تبرز وحدتان مكانيتان هما «المدينة / الغابة»؛ لكن من الصعب جداً أن نرى تعالفاً بينهما في النص ذاته، وما يمكن أن يرى من تعالق يمتاح من المؤلف الثقافي (المدينة نقيض رمزي وجودي للغابة). غير أن محاولة استنباط تركيب رمزي ضدي بين المدينة والغابة في النص، من نمط يبرز علاقة ضدية موحدة للنص، لا تؤدي إلى نتيجة واضحة. ويبدو أن التواشج بين الوحدتين المكانيتين يتوقف عند الحد المشار إليه قبل قليل. أما التواشج بين الوحدتين الزمنيتين والوحدتين المكانيتين فإنه لا يزيد على أن تكون الأوليان الوعاء الزمني لما يحدث في الآخرين. وهذه العلاقة من النمط المؤلف في علاقات المجاز المتمثل في «صليت العصر» وأنت تريد «صليت صلاة العصر».

وبهذه الصورة تتوقف عملية النمو في النص ويمتنع تشكل وحدة انصهارية بين مكوناته. ويبدو في النهاية أن ما يفعله النص هو وضع عناصر في فضاء واحد لا تنتظمها فيه علاقات توحيد عضوية بل علاقة احتواء زمني غير أساسية ولا يحكم موضعة الوحدات المتشكلة من هذه العناصر في فضاء واحد سوى آلية المجاورة.

xx لاحظ الميل إلى استعمال عناوين تحكمها آلية التجاور: أدونيس: كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل، عباس بيضون: زوار

وقد تبلغ هذه العملية درجة أعلى من ذلك تنخلع فيها من النص حتى علاقات المجاز المرسل من النمط الهامشي المتمثل في الظرفية (زمانية أو

مكانية) وينعدم فيها التنامي المشكل للوحدات الصغرى إلا على مستوى  
بؤري يقتصر على تكوين بصري أولي لأشياء محدودة أو لموجودات  
بصرية صغرى. وفي هذه الحالة تحكم آلية المجاورة حضور الموجودات  
الصغرى تماماً، وتمثل عملية تحيل النص فعلاً تراكمياً خالصاً بالمعنى  
الحرفي للكلمة أي دون أن تكون بين الموجودات أي علاقات سوى علاقة  
التراكم التراتبي على الصفحة في سطور متتابعة. وتندرج هذه الظاهرة  
أيضاً ضمن ما أسميته في دراسة أخرى «هندسة المكان» إذ ينعدم  
الترابط الزمني تماماً ويحل الإقحام المكاني محله. وراجعوا التفاصيل  
في الدراسة المذكورة. وبين من تبرز لديهم هذه الآلية التشكيلية بقوة  
يحيى جابر واسكندر حبش. هوذا نموذج من الأول:

الشتوة الأولى  
مسبوقة ب  
صيد الأمثال  
يليه مدافن  
زجاجية.

«الخطاط منهمك على لافتة الصراف

تحت قدميه يافطة بالية لتظاهرة.

رغوة صابون تترسخ على زجاج مقهى.

طاولة مربعة لمجتمعين تحت قبعات.

رجل يحمل دجاجة تفرفر بين يديه

يتناقش بحدة مع آخر يحمل بيضة.

رجل يمزق أوراق روزنامة.

ويرميها في صحن متسولة.

نادل يكنس حروفاً وأوراقاً.

صيضان بين الطاومات.

على طاولة مستطيلة.

حقيبة سمسونات.

نظارة سوداء. قفازات بيض.

دمية مانيكان، عكازات،

ضمادات ملفوفة حول الكراسي.

في الخارج

تنزلق عربة مقعد بين السيارات.»

ومن الجلي في هذا النص أن سيطرة آلية التشكيل المكاني سيطرة كلية، فالهم الأول الذي يحرك توزيع العبارات على الصفحة هو هم شكلي صرف يتمثل في فصل كل سطرين

بمسافة بيضاء متساوية تماماً هي المسافة الطباعية المزدوجة. ولهذا الفعل الألي أولوية تامة حتى على أو بشكل خاص على الروابط المعنوية بين الوحدات الصغرى. فلو كان للمعنى أولوية لكانت الوحدات التالية رتبت بالطريقة التالية لأنها عناصر مترابطة فعلاً داخل الكتابة ذاتها:

«الخطاط منهمك على لافتة الصراف  
تحت قدميه يافطة بالية لتظاهرة».

«رجل يحمل دجاجة تفرفر بين يديه  
يتناقش بحدة مع آخر يحمل بيضة».

«رجل يمزق أوراق روزنامة  
ويرميها في صحن متسولة».

«على طاولة مستطيلة  
حقيقية سمسونات.  
نظارة سوداء. قفازات بيض.  
دمية مانيكان، عكازات،  
ضمادات ملفوفة حول الكراسي».

«في الخارج  
تنزلق عربة مقعد بين السيارات».

وما يجلوه ذلك كله هو رفض اتباع قواعد تشكيل الوحدة، حتى حين تكون الوحدة قائمة فعلاً بين الأجزاء، والاستجابة لضغوط أو إغواءات آليات تمزيق الوحدة وإحلال آلية التجاور والتوزيع الفيزيائي المكاني الصرف كفاعلية تنظيمية محلّ قواعد التنظيم التي تقتضيها الوحدة. بكلمات أخرى، تتصارع في هذا النص وتتنازع فاعليتان وأكيتان: إحداهما توحيدية تتشكل على مستوى التكوين الدلالي، والأخرى تشكيلية خاضعة لآليات التجاور وهندسة المكان في معزل عن المعنى. وتنتصر في النص القوة الثانية مجسدة انهيار المعنى وجماليات الوحدة كمكونات وفاعليات مشكلة لبنية النص. ولا ندرك صدق ذلك وأهميته إلا حين نقارن هذا النص بنصوص أنتجت في أوج طغيان جماليات الوحدة لشعراء مؤسسين مثل البعث والرماد أو نهر الرماد أو مدينة بلا مطر أو نصوص لشعراء أقل حضوراً وشهرة بكثير استمروا يصرون عن جماليات الوحدة ويكتبون في الثمانينات مثل النص التالي لفايز صياغ. وراجعوه في الملحق م / ١١.

كنت قد أسميت النمط الذي ينتمي إليه نص يحيى جابر «جماليات اللقطة» وأشرت إلى كونه ينتمي جوهرياً إلى الصورية. غير أن ثمة فروقاً واضحة بين النمطين، ففيما تميل اللقطة الصورية إلى خلق تكوين كلي متكامل، يخلق يحيى جابر تكويناً تجميعياً متقطعاً، يتألف من وحدات صغرى لا تشدها حركة نمو عضوي داخلي، وما قد ينشأ بينها من وشائج عبر قراءة للتضاد والمفارقة الضدية، والمفارقة اللاذعة لا يتشكل إلا على مستوى القراءة وزيادة درجة انخراط المتلقي في فعل التكوين والتركيب وخلق الحركة التوحيدية. وبهذا المعنى فإن هذا النمط من النص يشكل عودة انبعاث لآليات تشكيل قديمة في الشعر العربي، واكتسبت درجة أكبر من الأهمية في الخمسينات قبل أن تنحسر ليغطي مكانها نمط التكوين العضوي والترميزي. وبين النصوص التي تنتمي إلى هذا النمط ما كنت قد درسته قبل سنوات في بحث عن أنهاج التصور والتشكيل أمل أن يتقصاه القارئ في موضعه. وسأكتفي هنا باقتباس أحد النصوص التي كنت قد ناقشتها سابقاً لإبراز التواشج الرحمي بينها وبين نص يحيى جابر وفتح المجال بذلك للتساؤل عن الدلالات التاريخية والجمالية لعودة مثل تلك الآليات التشكيلية إلى البروز في شعر اللحظة الراهنة.

عبد الوهاب البياتي

## سوق القرية

«الشمس، والحرر الهزيلة، والذباب  
وحذاء جندي قديم  
يتداول الأيدي، وفلاح يحدق في الفراغ:  
«في مطلع العام الجديد  
يдай تمتلئان حتماً بالنقود  
وسأشتري هذا الحذاء»  
وصياح ديك فرّ من قفص، وقديس صغير:  
«ما حكّ جلدك مثل ظفرك»  
و«الطريق إلى الجحيم  
من جنة الفردوس أقرب»، والذباب  
والحاصدون المتعبون  
«زرعوا ولم نأكل  
ونزرع صاغرين، فيأكلون»  
والعائدون من المدينة: «يا لها وحشاً ضريير  
صرعاه موتانا، وأجساد النساء  
والحالمون الطيبون»  
وخوار أبقار، وبائعة الأساور والعطور  
كالخنفساء تدبّ: «قبرتي العزيزة يا سدوم

لن يصلح العطار ما قد أفسد الدهر الغشوم»  
وبنادق سود ومحراث، و نار  
تخبو، وحداد يراود جفنه الدامي النعاس:  
«أبدأ على أشكالها تقع الطيور  
والبحر لا يقوى على غسل الخطايا، والدموع»  
والشمس في كبد السماء  
وبائعات الكرم يجمعن السلال:  
«عينا حبيبي كوكبان  
وصدره ورد الربيع»  
والسوق يقفر، والحوانيت الصغيرة والذباب  
يصطاده الأطفال، والأفق البعيد  
وتثاؤب الأكوخ في غاب النخيل».

**ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة،**

ط ٣ (بيروت، ١٩٧٩) ج ١، صص: ١٩٠ - ١٩٢.

وقد لا تكون هناك، على مستوى أليات التشكيل أو قواعد الأداء، إلا فروق طفيفة بين نمطي التجميع والتجاور اللذين يحكمان تشكل نصي يحيى جابر وعبد الوهاب البياتي؛ لكن بينهما، على مستوى آخر تماماً، فرقاً أساسياً هو خمود البعد الانفعالي وحيادية اللهجة والتقطع والإرهاق الإيقاعي في نص جابر بالقياس إلى نص البياتي؛ وكل ذلك في الجوهر من الفرق بين مرحلتين من مراحل الحياة العربية كانت إحداها مرحلة الإيقاع الصاعد المليء بالزخم الانفعالي والكثافة الشعورية الواضحة، والثانية مرحلة الإيقاع الهابط المتكسر التي تجسد عملية تشظ جذرية وهمود انفعالي مرهق وتشتت الانفعالات وإبهامها وتناقضها.

وإذ نتأمل الفاعليات الكامنة وراء طغيان آليات التجميع والتجاور بدلاً من آليات التوحيد والصر، فإن بعدين جوهرين يبرزان ويحتلان مركز الصدارة: الأول هو احتجاب الذات أو غيابها وانهايار الأنا المفسرة للعالم، والتخلي عن ممارسة عملية التفسير أو عدم الاهتمام بها أصلاً، وفي أفضل الحالات وضع الموجودات في فضاء واحد وترك مسألة التفسير واكتشاف الروابط بينها للمتلقى تماماً. وانهايار التفسير يعني جوهرياً انهايار العقائديات الكلية التي يصدر عنها التفسير، أو الرؤى المفسرة؛ فكل تفسير يتسند إلى جهاز مفسر. أما في شعر الحدائثة في هذه المرحلة فقد انهارت الأنظمة الفكرية التي يمكن أن يستند إليها التفسير. من هنا يُقدّم العالم والموجودات من خلال الرؤية الفيزيائية اللاقطة للموجود أي لصورة العالم ومعطياته الخارجية دونما تدخل للرؤيا التي كانت، مثلاً، تختفي وراء كل نص يكتبه خليل حاوي أو أدونيس مشكلة النظام الفكري القاريء للعالم والمفسر له. وبين ما يعنيه هذا التحول أيضاً انهايار دور المبشر أو الداعية أو المجتذب للمريدين أو الهادي أو المعلم أو الرائي أو النبي الذي كان الشاعر يتقمصه أو يلعبه أو، على الأقل، يدعيه لنفسه.

أما البعد الثاني فإنه مرتبط بطبيعة الرؤية التجاورية للعالم أي بكيفية الرؤية ومنظور المعاينة. ومن الجلي أن الرؤية الجديدة تركز على إبراز التناقض والتعارض والتضاد والتنافي بين مكونات العالم الذي تعينه من خلال ما سأسميه «الإقحام التجاوري» على العكس تماماً من الرؤيا التوحيدية التي كانت تركز على إبراز علاقات المشابهة والتكامل بين مكونات الوجود وتكشف الوحدة الخفية التي تشجها وراء مظاهر الاختلاف. وحين كانت الرؤيا التوحيدية تبرز التعارض فقد كانت تفعل ذلك في إطار رؤيا مفسرة كلية تهدف إلى خلق تركيبية جديدة تتجاوز التعارض: كأن تبرز التعارض بين الماضي والحاضر أو بين الواقع والحلم في إطار رؤيا تسعى جذرياً إلى تدمير الماضي وتغيير الواقع الراهن وتحقيق عالم الحلم الخلاق. أما في شعر اللحظة الراهنة فإن التناقض يبدو المبدأ الناظم للعلاقات بين الأشياء أياً كانت، في غياب أي رؤيا تغييرية للوجود الإنساني. التناقض، هنا، هو ما يحكم العالم كما كنت قد كشفت في سياق آخر من هذا البحث. وبهذا المعنى فإن الشعر الآن يصدر عن منابع عقائدية (بالمعنى العريض للكلمة) أو، بشكل أدق، عن بنية معرفية جديدة مغايرة تماماً للبنية المعرفية التي فاض عنها الشعر، بل الكتابة



العربية كلها، بين جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة في طرف ومحمود درويش وفايز خضور في الطرف الآخر، أي على مدى ما يقارب ثلاثة ارباع القرن من الزمان الاحتدامي. ولا يمثل انهيار الأنا المفسرة هنا لعبة فنية من النمط الذي يمثله تشكيل الصورة عند الصوريين أو تكوين المعادل الموضوعي عند تي إس إليوت، مثلاً، لأن كلا هذين الأمرين يفترض وضوحاً وتشكلاً متجانساً وصلابة للبعد الانفعالي - التجريبي الذي يُبتكر المعادل الموضوعي تجسيداً له، فيما تقوم عملية التجاور والتجميع في المرحلة التي أناقشها على درجة عالية من الالتباس الانفعالي والحيادية وضمور الذات المعاينة ضموراً يصل مشارف الغياب أحياناً والاستسلامية لهلامية الوجود المادي للأشياء في العالم وانغلاقية الوجود وطلسميته أحياناً أخرى. كان شعر إليوت يصدر عن رؤيا كلية مفسرة، وعن موقف جليّ واضح المكونات فكرياً وانفعالياً من العالم، وكان المعادل الموضوعي الذي يبتكره قادراً في رأيه على الانحلال في ذات المتلقي وإفراغ الشحنة الشعورية التي يحملها في نفسه. أما الشعر الذي أضفه فإنه لا يقوم على أي من هذه المعطيات بل يصدر عن بنية معرفية متخالطة متشاجرة متلاعبة متعاندة متناقضة متغالقة متباهمة يتشكل المستوى الانفعالي منها بالقدر نفسه من التخالط والتشاجر والتعاند والتناقض والتغالق والتباهم.

- ٣٥

بوسع مقارنة سريعة لنصين منشورين في عدد واحد من **كلمات** ومكتوبين في زمنين متقاربين أن تكشف الكثير مما أسعى إلى بلورته من سمات للشعر في اللحظة الراهنة ولجماليات التجاور وجماليات اللقطة وتكوين الصورة وطبيعة إيقاع العبارة، أو إيقاع المعنى كما يمكن أن يسمى أيضاً. أول النصين لشاعر اكتمل تشكله في المرحلة التي طغت فيها البنية المعرفية التي أسهمت في تكوينها جذرياً جماليات الوحدة هو سعدي يوسف؛ والنص الثاني لشاعر يتشكل عالمه في إطار البنية المعرفية التي تسهم في تكوينها جذرياً جماليات التجاور هو عبد الله الريامي. وينبغي أن أشير فوراً إلى أن فعل المقارنة لا يتضمن حكماً قيمة إطلاقاً.

هوذا مقطع واحد من قصيدة طويلة لسعدي يوسف تحمل عنواناً واحداً جامعاً للمقاطع التي تتألف منها القصيدة هو «مجاز وسبعة أبواب» وتضم سبعة مقاطع مرقمة تصاعدياً

من واحد إلى سبعة يسبقها مقطع لا يحمل رقماً. ويبدو بجلاء أن ثمة قدراً عالياً من التنظيم يوحد المقاطع كلها في بنية متناسقة وأن العنوان ذاته يجسد آلية التنظيم لأنه يفصح عن وجود «مجاز» يؤدي إلى سبعة أبواب؛ والمجاز لا يحمل رقماً لأنه مفرد بذاته ولا يشكل واحداً من الأبواب؛ أما الأبواب التي يؤدي المجاز إليها فإنها مرقمة تصاعدياً وبصورة منظمة. وينتظم المقاطع الثمانية كلها متخلل جذري واحد، وخيال انصهاري، وإيقاع صاعد يتفجر حيوية وتلوناً وتحولات، وصورة شعرية عضوية التشكيل محكومة بالخيال التوحيدي ذاته الذي تفيض من بؤرته القصيدة كلها:

١

«للثلج أو للرمل

قل:

للثلج أو للشمس...

ثم تجيء غرناطة!

.....

.....

لكنّ نخلاً بالضواحي ينقل الخطوات أبعد

نحو أرض الله

نحو تميمة معقودة بالروح

كيف أقام هذا النخل عندك

كيف قام

وأبي تمرات على كسر الشعير توهّجت

مثل العقيق يمانياً في لحظة الإفطار..

تأتي النسمة الأولى من السعفات

والأخرى تآرج بالصنوبر

أيها النخل المهاجر  
أيها الجبل البعيد  
الماء يتلج راحتي ممسكاً بالزعر البري  
بالنعناع  
بالعود...  
السفينة أقلعت  
ونأت بلنسية العجيبة...  
سوف نرجع للسهب  
وسوف نسري مثلما كنا على طرق البريد  
وسوف تستبق القوافل مثل مسبحة  
تخوض في الرمال  
وفي عظام جمالنا  
ستكون إفريقية للنأي  
أو للنفي  
تكون على أنامل من نحب: الليل  
والحناء  
والذهب  
تكون الموت واللعبا  
وهاأنذا، الغريب،  
أطوف بالأسوار  
لا النخل الذي يزوي يسامرني  
ولا أرج الصنوبر في الثنية..

ربما ذهب الذين أحبهم

وبقيت

لست السيف كي أحيا على ماء الفرند،

أريد أن ألقى الذين أحبهم

يا أيها البرج الوحيد».

كلمات ع ١٦، ١٩٩٢، صص ٣٧ - ٣٩.

وهوذا، في مقابل ذلك، مقطع أيضاً من «عمل» الريامي له عنوان مستقل لكن ليس هناك ما يشير إلى كونه يندرج عضوياً في العمل المنشور الذي يحمل عنوان «قصائد في سحر العابرين» والمؤلف من تسعة نصوص يحمل كل منها عنوانه الخاص. ولا تحمل القطع أرقاماً توحى بوجود علاقة ما بينها. ولا يبدو أن ثمة علاقة توحيدية بين القطع الموضوعية معاً في العمل المذكور تسوّغ اعتبارها جميعاً «قصائد في سحر العابرين»، بل يبدو أن ما يجمعها في مكان واحد هو آليات التجاور وفعل التجميع الذي وصفته في مكان آخر. وتتفاير القطع وتختلف فيما بينها لكن لها سمات مشتركة منها تجاور صور شعرية تكثر بينها الصور الصادمة لا يحكم وجودها في القطع خيال انصهاري أو انفعال طاغ موحد، بلغة كولردج، أو متخللات جذرية متجانسة، ومنها سيطرة إيقاع متقطع مرهق يتشكل من إيقاع العبارة الدالة المفردة ويجسد تقطعه تقطع التشكيل الدلالي نفسه وغياب الوشائج العضوية بين البنى الدلالية والتركيبية الصغرى التي تنشأ من تراكمها التتابعي البنية الكلية للقطعة المفردة. وثمة غياب أشد بروزاً للوشائج بين القطع المتقطعة ينتج منه عدم تشكل بنية كلية متناسقة، أو تشكل بنية غير متناسقة، للعمل المنشور تحت عنوان ينسب القطع إلى بؤرة مشتركة - إن لم تكن واحدة - هي كونها جميعاً «في سحر العابرين»:

## لست للنسيان

«ماذا تفعل وحدك في مقصورة العميان؟

إلى متى تظل تسوس

الكهنة

والهواء

والحنين الوفي الذي يتمرغ

في الإسطبل المجاور لسريرك

لك عيون المحفات

وقلب نهشته صقور ومدن

تتداعى في مرآتك الآن قصصاً وهمية

وحدنا نعرف أن ليل طنجة

مصير معلق

في بنطال زاهر الغافري..

لا بد للشاعر من حتف

أنيق يلقاه

بعده على الأرض أن تنسحب كثور مطعون».

سا، صص ٨٢-٨٣.

وقد يكون من الدال بحق أن قصيدة سعدي يوسف وعمل عبد الله الريامي يتجاوران هما بدورهما في مجلة تنتمي إلى الإطار الفكري - التصوري المشترك الذي تشكله الحدائفة العربية. ففي تجاورهما ما يجسد طبيعة تشكيل الابداع الحدائفي في اللحظة الراهنة

وتنوعه وتغايره وسقوط النموذج الطاغي أو الواحد وانتفاء فكرة المركز... إلخ، مما أشرت إليه في دراسة أخرى هي «الجرس الذي يقرع في حنايا الروح» ولا أود تكرار تفصيله هنا، لكن انظروا قسماً منه في فقرة أخرى والنص كاملاً في **كلمات ومواقف**.

## # يشكل التجاور الآلية المولدة للبنية في الشعر الجاهلي؛ بل إنه يتجاوز الشعر إلى مجالات الإبداع والوجود الأخرى. ففي ظني أن بنية النص القرآني تتشكل هي أيضاً تبعاً لآليات التجاور. وما أقصده بالبنية يشمل بنية السورة المفردة ومواقع الآيات فيها، كما يشمل بنية النص القرآني التام. ولعل العملية التاريخية التي أنتجت النص كما نعرفه الآن أن تكون بذاتها إفصاحاً عن قيام النص على آليات التجاور. فعملية جمع القرآن الكريم لم تستند إلى مفهوم محدد للوحدة أو إلى وجود علاقات محددة من النمط الذي يولد الوحدة، بين الآيات في السورة الواحدة أو بين السور التي تشكل النص الكلي. ويبدو لي أن لهذه الحقيقة التاريخية درجة من الأهمية لم ندركها من قبل وتأثيراً بالغ العمق على جوانب مختلفة ومتعددة من النشاط الإبداعي العربي ومن الوجود العربي نفسه. وقد أناقش هذه المقولة بشيء من التفصيل فيما بعد.

كذلك يحكم قانون التجاور النتاج الثقافي العربي في مراحل التكوينية التدوينية. إن **كليّة** و**دمنة** تنظم حكاياتها تبعاً لمبدأ التجاور لا لمبدأ الوحدة. وقد نظم المؤلفون العرب الأوائل كتبهم تبعاً لهذه الآلية أيضاً. وقد ألف أول معجم لغوي عربي تبعاً لتجاور مخارج الحروف من الحلق، ولم يسع إلى اكتشاف مبدأ موحد. كذلك ألف الخليل علم العروض تبعاً لمبدأ تجاور التفعيلات في الدائرة العروضية.

xx هل أنت واثق  
من سلامة هذا  
الكلام؟ لماذا لا  
تؤجل معالجة  
هذه النقطة إلى  
مناسبة أخرى؟

# الملحقات

معينة، ولو صح العكس لأصبح الشعر شكلاً من أشكال العلم.

لا نقصد أن نرفض الشكل، كشكل، بل كمنازج مسبقة وأصول تقنية قَبْلِيَّة. نقصد أن يتجرد الشعر من كل قالب مفروض، وأن لا يخضع لغير الفن، إن للشعر الجديد أشكاله الخاصة. فللقصيدة الجديدة كفيّتها الخاصة، وطريقتها التعبيرية الخاصة، ولها بمعنى آخر، نظامها الخاص. فشكل القصيدة الجديدة هو وحدتها العضوية، هو واقعيتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها، قبل أن يكون إيقاعاً أو وزنًا. هذه الوحدة العضوية لا تقيّم بشكل تجريدي، لأننا حين ن فصلها عن القصيدة، تصبح وهماً. ليس لهيكل القصيدة الجديدة واقعية جمالية إلا في حياة القصيدة — في حضورها كوحدة وكلّ. يمكن أن يعبر عن فنية القصيدة بهذه الصيغة: طريقة القول هي أكثر أهمية مما يقال. فالفنية الجديدة هي من أهم العناصر الشعرية. ولذلك يجب أن تكون القصيدة شيئاً تامّاً تتداخل وتتقاطع بحيث أن كل جزء منها يأخذ معناه من الكل. للقصيدة، بهذا المعنى، نوع من الغائية الداخلية. إن النظر إلى الشكل بحد

الملحقات م / ١

أونيس

«ليس الشكل «وزناً»، لكنه نوع من البناء. لهذا يبقى كل بناء، قابلاً للتجدد والتغير. ولا تتبع الموسيقى في الشعر الجديد من تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية، بل تتبع من تناغم داخلي حركي هو أكثر من أن يكون مجرد قياس. وراء التناغم الشكلي الحسابي، تناغم حركي داخلي هو سرّ الموسيقى في الشعر.

لن تسكن القصيدة الحديثة في أي شكل، وهي جاهدة أبداً في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان أو إيقاعات محددة، بحيث يتاح لها أن توحى بشكل أشمل، الإحساس بجوهر متموج لا يدرك إدراكاً كلياً ونهائياً، جوهر عصرنا الحاضر، جوهر الإنسان: لم يعد الشكل مجرد جمال، ففكرة الجمال بمعناها القديم فكرة باحت، وربما ماتت. إن للفاعلية الشعرية غايات تتجاوز مثل هذا الجمال.

من هنا، لا يمكن أن يكون الشكل خالداً وفقاً لاحتامية



ذاته، أي الشكلية - قتل للأثر الفني. فإذا كان علم جمال المضمون بحد ذاته «يقتل» القصيدة، إذ يعريها من الشكل، فإن علم جمال الشكل بحد ذاته، يقتلها هو كذلك إذ يردها إلى مجرد هيكل.

إن واقع القصيدة، كحضور مشخص في هيكل ما، هو شكها، فشكل القصيدة هو القصيدة كلها: لغة غير منفصلة عما تقوله، ومضمون ليس منفصلاً عن الكلمات التي تفصح عنه. فالشكل والمضمون وحدة في كل أثر شعري حقيقي، وهي وحدة انصهار أصيل. ويأتي ضعف القصيدة من التفسخات».

“Certainly American practitioners and academic departments found this European pattern a congenial one to emulate. The first American department of comparative literature was established in 1891 at Columbia University, as was the first journal of comparative literature. Consider what George Edward Woodberry – the department's first chaired professor-had to say about his field:

The parts of the world draw together, and with them the parts of knowledge, slowly knitting into that one intellectual state which, above the sphere of politics and with no more institutional machinery than tribunals of jurists and congresses of gentlemen, will be at last the true bond of all the world. The modern scholar shares more than other citizens in the benefits of this enlargement and intercommunication, this age equally of expansion and concentration on the vast scale, this infinitely extended and intimate commingling of nations with one another and with the past; his ordinary mental experience includes more of race-memory and of race-imagination than belonged to his predecessors, and his outlook before and after is on greater horizons; he lives in a larger world-is, in fact, born no longer to the freedom of a city merely, however noble, but to that new citizenship in the rising state which – the obscurer or brighter dream of all great scholars from Plato to Goethe – is without frontiers or race or force, but there is reason supreme. The emergence and growth of the new study known as Comparative Literature are incidental to the coming of this larger world and the entrance of scholars upon its work: the study will run its course, and together with other converging elements goes to its goal in the unity of mankind found in the spiritual unities of science, art and love.<sup>46</sup>

Such rhetoric uncomplicatedly and naively resonates with the influence of Croce and De Sanctis, and also with the earlier ideas of Wilhelm von Humboldt. But there is a certain quaintness in Woodberry's

*Culture and Imperialism*

'tribunals of jurists and congresses of gentlemen', more than a little belied by the actualities of life in the 'larger world' he speaks of. In a time of the greatest Western imperial hegemony in history, Woodberry manages to overlook that dominating form of political unity in order to celebrate a still higher, strictly ideal unity. He is unclear about how 'the spiritual unities of science, art and love' are to deal with less pleasant realities, much less how 'spiritual unities' can be expected to overcome the facts of materiality, power, and political division.

Academic work in comparative literature carried with it the notion that Europe and the United States together were the centre of the world, not simply by virtue of their political positions. but also because their literatures were the ones most worth studying. When Europe succumbed to fascism and when the United States benefited so richly from the many émigré scholars who came to it, understandably little of their sense of crisis took root with them. *Mimesis*, for example, written while Auerbach was in exile from Nazi Europe in Istanbul, was not simply an exercise in textual explication, but – he says in his 1952 essay to which I have just referred – an act of civilizational survival. It had seemed to him that his mission as a comparatist was to present, perhaps for the last time, the complex evolution of European literature in all its variety from Homer to Virginia Woolf. Curtius's book on the Latin Middle Ages was composed out of the same driven fear. Yet how little of that spirit survived in the thousands of academic literary scholars who were influenced by these two books! *Mimesis* was

praised for being a remarkable work of rich analysis, but the sense of its mission died in the often trivial uses made of it.<sup>47</sup> Finally in the Late 1950<sup>s</sup> *Sputnik* came along, and transformed the study of foreign languages – and of comparative literature – into fields directly affecting national security. The National Defense Education Act<sup>48</sup> promoted the field and, with it, alas, an even more complacent ethnocentrism and covert Cold Warriorism than Woodberry could have imagined.

As *Mimesis* immediately reveals, however, the notion of Western literature that lies at the very core of comparative study centrally highlights, dramatizes, and celebrates a certain idea of history, and at the same time obscures the fundamental geographical and political reality empowering that idea. The idea of European or Western literary history contained in it and the other scholarly works of comparative literature is essentially idealistic and, in an unsystematic way, Hegelian. Thus the principle of development by which Romania is said to have acquired dominance is incorporative and synthetic. More and more reality is included in a literature that expands and elaborates from the medieval chronicles to the great edifices of nineteenth-century narrative fiction – in the works of Stendhal, Balzac, Zola, Dickens, Proust. Each work in the progression represents a synthesis of problematic elements that disturb the basic Christian order so memorably laid out in the *Divine Comedy*. Class, political upheavals, shifts in economic patterns and organization, war: all these subjects, for great authors like Cervantes, Shakespeare, Montaigne, as well as for a host of lesser writers, are enfolded within recurrently renewed structures, visions, stabilities, all of them attesting to the abiding dialectical order represented by Europe itself.

The salutary vision of a 'world literature' that acquired a redemptive status in the twentieth century coincides with what theorists of colonial geography also articulated. In the writings of Halford Mackinder, George Chisolm, Georges Hardy, Leroy Beaulieu, and Lucien Fevre, a much franker appraisal of the world system appears, equally metrocentric and imperial; but instead of history alone, now both empire and actual geographical space collaborate to produce a 'world-empire' commanded by Europe. But in this geographically articulated vision (much of it based, as Paul Carter shows in *The Road to Botany Bay*, on the cartographic results of actual geographical exploration and conquest) there is no less strong a commitment to the belief that European pre-eminence is natural, the culmination of what Chisolm calls various 'historical advantages' that allowed Europe to override the 'natural advantages' of the more fertile, wealthy, and accessible regions it controlled.<sup>49</sup> Fevre's *La Terre et L'evolution humaine* (1922), a vigorous and integral encyclopaedia, matches Woodberry for its scope and Utopianism.

To their audience in the late nineteenth and early twentieth centuries, the great geographical synthesizers offered technical explanations for ready political actualities. Europe *did* command the world; the imperial map *did* license the cultural vision".

كمال أبو ديب

بلى،

إنه

لزم الخلخلة والسقوط /

لكن،

ليكن أيضاً

زمن الاكتناه والإبداع الحر

- ١ -

إنه زمن الخلخلة، إذن. الخلخلة والتقوُّص والسقوط. الزمن الذي انتظرناه بلهفة الحقول إلى مطر، بعد صيف فظاً قائظاً مديد.

كل شيء على شفير الهاوية؛ وألف شيء وشيء قد تهاوى فعلاً، واكتمل اندثاره، وسيغدو، وشيكاً، نسياً منسياً.

هكذا تتحير الأسئلة في البال، ويحار البال بالأسئلة: في أي وجهة (وبعد قليل من النقاش سأحوّل المفرد إلى جمع، لأقول: «في أي وجهات»؟) تتجه الطاقات الإبداعية العربية، الآن وقد تداعى المعبد الأجوف الذي كانت قد أحرقت نفسها بخوراً على مذابحه؟ وفي الظن، وإن بعض الظن لبعض إثم، أنني كنت بين أوائل من اكتنهموا هذا الانهيار برعماً برعماً، قبل أن يبينع وتبصره العيون التي اعتادت ألا ترى سوى الباهر من الضوء. ولقد بشرت بالخلخلة وتمنيتها ورجوتها لأنها، في يقيني، كانت خلخلة الكلاكل الراححة على الصدور حتى درجة خنق الأنفاس، والبنى المترصّة في العروق حتى التكلّس واليباس.

أما المعبد الذي عنه أحكي، فهو معبد العقائدية، والواحدية - الوحدانية، والوثوقية المطلقة، والمذهبية المضطهدة الضيقة، ومحدودية الرؤية، وعنجهية التسلّط وامتلاك القوة؛ المعبد الذي انتصب شاهقاً في كل مكان من الأرض العربية (بل ومن السماء العربية أيضاً) خلال العقود الأربعة الماضية. كان معبداً أسهم الإبداع العربي في إنشائه وترسيخه، ولم يرثه أو يتلقّاه من مصادر أخرى وحسب. وبهذا المعنى لم يكن الإبداع تابعاً أبداً، بل كان رائداً وخلاقاً ومشاركاً في البلورة والتشكيل. ووصل في فاعليته درجة قصوى من التلاحم مع العقائدي والسياسي. وقد أدّى التلاحم بين العقائدي والشعري (أو الفني بشكل عام) دوراً لا شك في أهميته. له ندين ببعض من أفضل ما في الكتابة العربية المعاصرة من إنجازات، وله يدين بعض أبرز مبدعينا بشهرتهم وبالمكانة التي احتلّوها في مساحات وعينا وحياتنا الثقافية. ولقد كان ذلك كله، دونما ريبية، فضلاً وإنجازاً يستحقان التنويه والعرفان.

غير أن الأزمنة لم تعد الأزمنة، والمكان لم يعد المكان؛ فلقد تغيّر العالم وأيم الحق. ومع كل هذا التغيّر صار طبيعياً أن ذلك الدور الذي لعبه التلاحم بين العقائدي والفني لم يعد ممكناً أو مطلوباً بعد الآن. وهو ليس ممكناً، حتى لو افترضنا أنه ما يزال مطلوباً؛ بل إنه غداً غير ممكن وغير مطلوب منذ أواسط السبعينات. لقد انتهى دور المكوّن الإبداعي الفني في بلورة المشروع النهضوي التحديثي (القومي العلماني الاشتراكي)، وفي إنجازه، منذ أن بدأ سقوط المكوّن السياسي الاجتماعي لهذا المشروع. ولم يبق أمام الإبداعي من أدوار محتملة نظرياً إلا اثنان: الندب والتفجع والرتاء؛ أو النقد الضدي المناويء.

كذلك لم يكن ثمة غير مجال هامشي للوعي النقدي الضدي، لأن الأنظمة العربية بلغت ذروة القمم والاضطهاد في تعاملها مع كل اختلاف، دع عنك النقد والمناوأة. من جهة ثالثة، لم يعد مجدياً أن يتمادى الفن في موقف النقد المناويء من مشروع هو جزء أساسي منه وهو في حالة انهيار، لأن الإلحاح على وسم المشروع بالانهيار يصبح بصورة آلية وسماً للفن نفسه بذلك؛ ومن يتوقّع أن يكون الفن قادراً على نكران فضل الذات والاعتراف بالانهيار، وفي الجوهر من الفن رؤية نرجسية نبوية تحرص دائماً على أن تنسب للذات دور الرائي العارف المدرك المخلص المنقذ؟

لكل هذه الأسباب، ولغيرها أيضاً، أصبح أبلغ موقف نقدي يمكن للفن أن يتخذه هو أن

يسعى جاهداً إلى الثورة على نفسه والتغيير من الداخل، أي تغيير فهم الإبداع لنفسه ووظيفته، وعلاقته بالعالم، وشروط تحققه، في نمط من الممارسة النقدية الحقيقية للذات وللمشروع الكلي، ثم أن ينصرف الفن بعدها إلى البحث عن وجهات وفضاءات أخرى تقع خارج مجال فاعلية المشروع المنهار، في طموح حقيقي لأن ينقذ نفسه من الانهيار.

كانت السمة الأساسية للعقود الأخيرة هي أن الإبداع خلالها كان يتم ضمن إطار مرجعي يغدق عليه أهميته وحقول طاقاته الدلالية. كبار الشعراء صنعوا أسماءهم في هذا الإطار؛ وكانت الحداثة الفنية تشتق مكوناتها وسماتها من دورها المتفق على أهميته التغييرية - التحديثية داخل هذا الإطار المرجعي.

لكن هوذا عصر انهيار المرجعية قد حلّ، ولقد تمّ حلولة بجلبة وهدير شاهقين. وها هوذا الإبداع يقف فيه أعزل وحيداً. فهل يستطيع أن يتحرك خارج الماء الذي بدا لزمن طويل أنه ماء بقاءه وشرط وجوده، بالمعنى الدقيق الذي يكون به الماء شرط وجود لحياة الأسماك؟

إن الإبداع العربي ليواجه الآن مرحلة الأسئلة الصعبة التي يحتاج فيها إلى برهنة أهميته وحقّه في احتلال مكانة مرموقة من سلّم المعارف والنشاطات الإنسانية التي تمارسها الثقافة والمجتمع دونما إطار مرجعي يشتقّ منه هذه الأهمية، أو يضمن لنفسه بانتمائه إليه تلك المكانة.

وإن الإبداع الآن ليواجه عالماً مغلقاً ومفتوحاً في آن واحد؛ وليس هناك محور أو محاور مسبقة التشكل يقدر أن يتمحور حولها ويشرع في الدوران حاملاً طاقات دلالية جاهزة، ومستغلاً وجود بني تصويرية وشعورية قائمة في العالم الخارجي تمنح سبيلاً ممهداً يمتاح منه بمجرد أن يكون للنفاز إلى مشاركة المتلقي وتعاطفه. فلقد انهار، بين ما انهار، الإجماع الذي كان المصدر الجوهرى لفاعلية الكتابة في العقود السابقة. فكيف ينطلق الإبداع الآن، وبأي الاتجاهات يدفع بمجساته المستشعرة؟ وما الذي يمكن أن يطمح إلى إنجازه؟ إن الأسئلة لتتوالى، وإن كلاً منها ليولّد أسئلة أخرى أكثر صعوبة، وأشدّ إلحاحاً.

هل يستطيع الإبداع أن يعمّق فهمنا للعالم والأشياء خارج إطار مشروع سياسي حضاري كلي جماعي؟ هل يستطيع المبدع العربي الآن أن يضيف شيئاً إلى إبداعات الآخرين في العالم، شيئاً لا يسعى إلى أن يبرّر فقره ومحدوديته بالقول إنه يعبر عن هموم خاصة في إطار ثقافة معينة وفي وضع تاريخي محدد؟ هل يستطيع الإبداع أن



يسهم في فكّ مغاليق العالم وإنارة زوايا من الوجود الإنساني لم تسطع عليها أضواء الآخرين؟ هل يقدر الإبداع أن يمنح اللغة حياة متفجرة وذات ديمومة لا تشتقّ ميزاتٍها من أنها مغايرة للغة الجماعية التقليدية، ولا تكتسب قيمتها من مجرد مقولة التجديد الذي تمثله بالقياس إلى لغة مترسّبة مكتملة التشكل في حدود تاريخية معينة، بل تكتسب القيمة من سمات داخلية فيها تجعلها في ذاتها لغة فنية متفوقة جياشة بزخم الشعرية وפיاضة بها؟

ما الذي يقدر أن يقوله الإبداع العربي الآن عن العالم: العالم في وجوده الكلي، من حيث هو بيت الإنسان ومقامه في الكون، والعالم الموضوعي الذي نعيش فيه اللحظة؟ ما هي مناحي الكشف والإضاءة التي يقدر المبدع أن يرودها ويكتنه أغوارها مثيراً في فعله هذا فهمنا للإنسان والأشياء والعالم؟ هل يقدر المبدع أن يخلق علاقات جديدة بالعالم الحقيقي - عالم التجربة الإنسانية والوجود اليومي والمشاعر المشبوبة بالألفة والعادية والالتصاق الحميم بالأشياء، أو بالانفصال الاغترابي الحيّ عنه كتجربة نابضة بالحقيقة؟ وهل يستطيع أن يظهر أن انخراطه في العالم انخراط فعّال غنيّ يحمل في طيّاته ما يمكن أن يثري انخراط الآخرين في العالم ويجلو أبعاداً خبيئة له؟

وبكلمات بسيطة مباشرة: هل يمتلك المبدع العربي الآن مخزوناً معرفياً، ودرجة من صفاء الرؤية، وحساسية مرهفة، وقدرة على النفاذ والتأمل العميق، ولغة فنية ثرية تجعله، جميعاً، قادراً على أن يقول شيئاً شيقاً وذا أهمية حقيقية عن وجوده في العالم وعن الإنسان والعالم بأبعادهما الفيزيقية والميتافيزيقية؟

- ٥

تتأكد أهمية النقاط الأخيرة حين نلتفت إلى سمة سلبية طاغية على شعر العقود الماضية. فلقد كان معظم هذا الشعر شعراً ذهنياً؛ وكانت تلك إلى حدّ بعيد نتيجة ملازمة لكونه عقائدياً. من هنا احتشد الشعر بالمقولات والأفكار والمعارك الذهنية، وكان يمكن اختصار الكثير من نماذجها إلى مقولات وقضايا ذهنية أو عقائدية خالصة؛ لكنه قلّ ما كان ينبض بنبض الحياة الحقيقية، أو يجسّد حضوراً فاعلاً متشابكاً في العالم اليومي الذي نعيش فيه.

لقد آن أوان أن يكسر الشعر أطواقه الثلاثة الكبيرة: الأنية (بالمعنيين الزماني والمكاني)، والعقائدية، والذهنية، وأن أن يخرج إلى الحياة الحقيقية، من جهة، ويغور إلى أعماق الذات الغامضة، من جهة أخرى: أي أن يعمق اتصاله الحميم بالعالم داخله وخارجه، زمانه ومكانه، بإنسانه وأشياءه وأسئلته الكبرى، ومن حيث هو كينونة متصلة اتصال مياه نهر جار بين المنبع والمصب - مع فرق جوهري واحد يوسع مجال الحركة بالنسبة للشعر، ويجعل فضاءه أكثر رحابة، ويسبغ عليه ذلك البعد الآخر الأكثر احتشاداً بالشعرية - أقصد بعد الغياب: هو أن العالم مجهول المنبع والمصب، مبهم المجرى معقده؛ والنهر ليس كذلك.

إن انهيار جدران الطوق الذي ضرب حول الشعر وضربه الشعر حول نفسه هو أحد أهم الوجوه الإيجابية للانهايار العربي الراهن. ولقد كنت بلورت بدء هذه العملية والملاحق المائزة لها قبل سنوات، وأسميتها «الانفكاك الأكبر» للشعري عن العقائدي وأشرت، متكهناً، إلى بعض الاحتمالات الثرية التي يولدها هذا الانفكاك أمام الإبداع العربي. إن ما تمثله هذه العملية ليس أقل من انفتاح عوالم جديدة مبهمة ومثيرة أمام الإبداع لكي يمارس الاكتناه والتأمل والتأويل والكشف والتغيير والمغامرة الحقيقية الدائمة. وإن ذلك كله ليمثل تحدياً عظيماً للإبداع: تراه يكون قادراً على مواجهة التحدي؟ هل هو في مستوى هذه المكانة الجديدة التي وضعه التاريخ على عتبتها؟ أم تراه ينحسر ويجفل ويروح يندب فقدان مصادر مادته الضمنية (التي كادت تشكل لاوعياً جمعياً وأنظمة طقوسية يمارسها المبدعون بالآلية المألوفة التي تمارس بها كل جماعة طقوسها) التي كان يوقرها له، بصورة آلية جاهزة، دورانه في إطار مرجعي محدد المعطيات (ومتعددتها وغنيهاً أيضاً دون شك)؟

- ٦

غير أن الأسئلة الأكثر صعوبة لم تطرح بعد. هي ذي بعضها: هل بوسع العقل الذي تربى في أطر الشمولية والوحدانية والعقائدية والعضوية (أو على الأقل وهم العضوية) أن يتحمل آلام الانفراط والتفتت والتشظي التي يأتي بها الانهيار الراهن للمركز؟ وهل يستطيع هذا العقل أن يسلم عنه الجلد الذي احتواه، ويتخلص من المنظور الأسر الذي

صاغ رؤيته للأشياء ولنفسه كل هذه السنين، وأن يدخل العالم حراً، نقياً، طازجاً، نابضاً بروح الكون، مرهف الحساسية لكل ما فيه؟.

هل يمكن للإبداع الذي تشكل في أطواق الوجدانية والإقصائية أن يجد له مكاناً للعمل والاكتشاف والإثراء في وضع من التعددية التي لا يلغي فيها واحد آخر، ولا يقاس به مشابهة أو اختلافاً، بل يمتلك حرته المطلقة في أن يجاور الآخر، وكل منهما يقبل هذه المجاورة دون البحث عن تسوية لها، أو عن شرعية تشرعن وجودها بالقياس إلى ما تسهم به من تأكيد للوجدانية وإثراء للعضوية؟ لقد قلت «في وضع» ولم أقل «في سياق»، مع أن الكلمة تبادرت إلى الرأس أولاً. وهذا بالضبط موضع الفرق ومكمنه. لقد كانت الأشياء والإبداع توجد في سياق يضمها جميعاً ويمنحها أيضاً من الدلالات الكامنة؛ أما الآن فإن السياق تقوّض وانتفى، وأصبح الإبداع «موجوداً في وضع» فقط. إننا في حالة من انهيار المفاهيم القائمة على شيئين: أولاً مفهوم العلاقات التي تقوم بين الأشياء، وثانياً مفهوم المركز الذي تتحدد بالإشارة إليه طبيعة هذه العلاقات ومعناها. إن المركز ينفرط؛ ومن انفرطه ينبغي أن تطلع كتابة عربية جديدة تتخلص من أوهام الشمولية والعقائدية والوجدانية وتستطيع، مع ذلك، أن توجد وأن يكون وجودها فاعلاً، دالاً، وذات قيمة على مستويات جديدة مختلفة لا يمكن تحديدها بعلاقتها بالمرحلة السابقة، بل ينبغي أن تحدد بعلاقتها بالمرحلة الراهنة والمستقبل، وبما تفتح من آفاق جديدة؛ ولا يستساغ أن تقوم بمدى انسجامها مع الصراط الذي تشكل وطغى وأصبح سلطة تفرض نفسها - كما يفعل كل حاكم وكل ذي سلطة في الأرض العربية المباركة - باعتبارها الصراط المستقيم الوحيد المشروع، بل الممكن أيضاً، وإنما يجدر أن تقوم بمحكات جديدة نابعة منها. ×××

ليس التعدد الآن مشروعاً لأنه يثري الوجدانية ويبرز جوانب خصبها: إنه يشقّ شرعيته من ذاته ولذاته، سواء أضرّ بالوجدانية أو أسهم في إغنائها. بل إن الحقيقة لأبلغ من ذلك: إن التعدد الآن لا يكتسب قيمة من خلال علاقته بالوجدانية. إنه يقع في مناخ اللاعلائقية التي تتجسّد في حضوره وحضور الوجدانية في مكان ما آخر، في نفس العالم الذي هو حاضر فيه، لكنه منفصل ومستقلّ تماماً عنه.

في هذا المناخ لا تعود ثمة إمكانية لظهور النموذج الطاغي - وهو ما كان في الجوهر من التناقضات الطبيعية للحدثة. ولا يبرز صوت واحد ينسج الآخرون على منواله، كما حدث بانتظام في مرحلة صعود الحدثة. إن الزمن الراهن ليس زمن الصوت الطاغي، أو النموذج المهيمن، وهو بهذا المعنى ليس زمن الشاعر الكبير الشامخ؛ بل هو زمن الكثرة والتنوع والاختلاف، وزمن بزوغ مئات الشعراء الأفراد الذين يقفون جميعاً متكافئين مثل أسنان المشط.

ما أعنيه بالمركز وبانهيار المركز متعدد، وذلك من طبيعة الأمور؛ إذ لم يعد ممكناً حصر أمر في معنى واحد في زمن تكاثر المعاني: المركز الذي عنه أتحدث هو في آن واحد المركز الجغرافي للمشروع النهضوي - الحضاري العربي؛ وهو أيضاً المركز الفكري التصوري الذي تتجمع عنده المقولات الفكرية والتصورات التي صدر عنها المبدعون العرب وقاسوا الأشياء بعلاقتها بها؛ وهو أيضاً مركز النص الشعري أو الأدبي. وانهيار المركز يتحقق على هذه الأصعدة جميعاً. لم يعد للنص الشعري نفسه مركز منه تصدر الخيوط وفيه تنحل، بل أصبح النص مجموعة من المراكز أو الهوامش المتجاورة؛ تماماً كما لم يعد ثمة مركز حضاري أو سياسي، بل مجموعة من الهوامش - المراكز المتجاورة. وبالطريقة نفسها لم يعد هناك مركز فكري تصوري، بل مجموعة من الهوامش - المراكز الفكرية التصورية المتجاورة. وتشهد على سلامة هذا التصور الأوضاع السياسية الراهنة، بقدر ما تشهد عليها الكتابات الفكرية وأنماط الكتابة الإبداعية المختلفة وبشكل خاص الشعر الذي يكتب الآن داخل الو... (كدت أقول الوطن، كما كانت عادتي دائماً. لكن، لا. لم يعد هناك وطن واحد - فلأقل بأسى مستسلم) داخل الاقطار العربية وخارجها. إنه لعصر الانهيارات بحق. لكنه، لذلك أيضاً، يتجه نحو أن يكون عصر الإبداع الحر، والتنوع والتعدد، والبحث غير الموجه أو المقيد، وإخضاع كل ما في الوجود الإنساني، الطبيعي والاجتماعي، للتساؤل المرتاب المحص القاسي.

ولكل ذلك فإنه عصر - بل (سأقول في صيغة الجمع) عصور التحديات الكثيرة (مع أنها قد لا تكون بالضرورة التحديات الكبيرة).

وإنه إذن لعصور جميلة.

فلنغتبط.

ولنأس.

××

من المصادفات اللذيذة أن أبرز الأمكنة التي عبرت فيها عن ذلك كله كان واحدة كلمات وريفة الظلال، وأنه طرح بأكثر صيغه وضوحاً في البحرين بالذات؛ وكان ذلك عام ١٩٨١، في حديث صحفي مع أحمد محمد عطية نشر في صوت الخليج (فيما أعتقد)، وأتمنى أن يعود القارئ إليه ليرى المقولات التي كنت أطرحها في وقت مبكر كانت الكتابة والكتاب فيه بشكل عام ما يزالون غائصين في حمى الحمية العقائدية، التي كان أشدها طغياناً في ذلك الوقت حمية خمينية متأوجة متأججة.

×××

ولذلك فقد اتخذت كتاباتي خلال السنوات العشر الماضية منحى البحث عن جماليات اللامركز واللاعضوية واللاتشكل، جماليات الانفراط والتشظي التي تتحدد بنفسها وبلغتها وبوجودها الخاص المستقل.

ما الذي يَجِثُّ أعماقي ويمضي

بين أدغالٍ من الرغبة، بلدانٍ - محيطاتٍ دموعٍ وسلالاتٍ

رموزٍ؟

بين أعراقٍ وأجناسٍ - عصورٍ وشعوبٍ؟

ما الذي يفصلُ عن نفسي نفسي؟

ما الذي ينقضُني؟

أنا مُفترقٌ

وطريقي لم تعد، في لحظة الكشف، طريقي؟

أنا أكثر من شخصٍ، وتاريخي مهوأي، وميعادي حريقي؟

ما الذي يصعدُ في قهقهةٍ تصعدُ من أعضائي المختلفة؟

أنا أكثر من شخصٍ وكلُّ

يسأل الآخر: من أنت؟ ومن أين؟

أعضائي غابات قتالٍ

... في دمٍ ريحٍ وجسمٍ ورقه؟

أجنونٌ؟ من أنا في هذه الظلمة؟ علمني وأرشدني يا هذا

الجنون

الملحقات م / ٣

كتاب الحصار

أدونيس

الوقت

«حاضناً سنبله الوقت، ورأسى برح نار:

منهك التفت الآن واستشرف - ما تلك الخرق؟

اتواريح؟ بلدان؟ آرايات على جرف الغسق؟

هوذا أقرأ في اللحظة أجيالاً وفي الجثة آلاف الجثث

هوذا يفصرني لُح العبيث،

جسدي يُفلت من سيطرتي

لم يعد وجهي في مرآته

ودمي ينفّر من شربانه..

ألائي لا أرى الضوء الذي ينقل أحلامي إليه؟

ألائي طرف أقصى من الكون الذي باركة غيري وجدفت

عليه؟

أيها الجَدُّ الذي أرفضه الآن وأحببت الخليفة  
باسمه الخالق، لن تعرفني بعد، ولن ينسبني شيء إليك  
غبيرُ ذاك الطَّلُّ الراسبِ في نفسي - بيكيني، ويكيني  
عليك.

حاضناً سنبله الوقت ورأسي برُج نار:  
آخر العهد الذي أمطرَ سجيلاً يلاقي  
أول العهد الذي يُمطر نفماً  
وإه النَّخل، يجشو  
إلاه من حديد،  
وأنا بين الإلهين الدَّم المسفوح والقافلة المنكفة  
أُقرى ناري المنطفئه  
وأرى كيف أداري

موتَي الجامع في صحرائه،  
وأقول الكون ما ينسجه حلمي / تتحل الخيوط  
وأرى نفسي في مهوى وأسترسل في ليل الهبوط.

من أنا يا أصدقائي؟ أيها الراؤون والمستضعفون  
ليفتني أقدر أن أخرج من جلدي لا أعرف من كنت، ولا من  
سأكون،

إنني أبحث عن اسم وعن شيء أسميه، ولا شيء يسمي  
زمن أعمى وتاريخ معمي  
زمن طمي وتاريخ حطام  
والذي يملك مملوك، فسبحانك يا هذا الظلام.

حاضناً سنبله الوقت ورأسي برُج نار:  
جني السامي مأخوذاً بما ينسله الدهر العماء  
بيغاه؟ أم نبي مفرح في موماء؟  
أيها الجدُّ الذي أعتزل الآن طريقه

حسناً، أنت الذي يسكن في جرتومة الماء وأطباق السماء  
ومن الحكمة أن تمشي، كما تمشي، شموخاً للوراء  
ولأنت السرُّ والمملكة المكتنزة  
بالنبوات - أنا العاجز عن فهمك، والسادر في الغي، وأنت  
المعجزة.

*Consolidated Vision*

## VIII. A NOTE ON MODERNISM

No vision, any more than any social system, has total hegemony over its domain. In studying cultural texts that happily co-existed with or lent support to the global enterprises of European and American empire, one is not indicting them wholesale or suggesting that they are less interesting as art for being in complex ways part of the imperialist undertaking. My account here speaks of *largely* unopposed and undeterred will to overseas dominion, not of a *completely* unopposed one. We ought to be impressed with how, by the end of the nineteenth century, colonial lobbies in Europe, for instance, could whether by cabal or by popular support press the nation into more scrambling for land and more natives being compelled into imperial service, with little at home to stop or inhibit the process. Yet there are always resistances, however ineffective. Imperialism not only is a relationship of domination but also is committed to a specific ideology of expansion; as Seeley to his credit recognized, expansion was more than an inclination, 'it is evidently the great fact of modern English history'<sup>233</sup>. Admiral Mahan in the United States and Leroy-Beaulieu in France made similar claims. And expansion could occur with such stunning results only because there was power-power military, economic, political, and cultural-enough for the task in Europe and America.

Once the basic fact of European and Western control over the non-Western world was taken as fact, as inevitable, much complex and, I would add, antinomian cultural discussion began to occur with notice-



ably greater frequency. This did not immediately disturb the sense of sovereign permanence and irreversible presence, but it did lead to an extremely important mode of cultural practice in Western society, which played an interesting part in the development of anti-imperialist resistance in the colonies.

Readers of Albert O. Hirschman's *The Passions and the Interests* will recall that he describes the intellectual debate accompanying European economic expansion as proceeding from-and then consolidating – the argument that human *passion* should give way to *interests* as a method for governing the world. When this argument had triumphed, by the late eighteenth century, it became a target of opportunity for those Romantics who saw in an interest-centred world a symbol for the dull, uninteresting, and selfish situation they had inherited from prior generations 224.

Let us extend Hirschman's method to the question of imperialism. By the late nineteenth century England's empire was preeminent in the world and the cultural argument for empire was triumphing. The empire was a real thing, after all, and, as Seeley told his audience, 'We in Europe... are pretty well agreed that the treasure of truth which forms the nucleus of the civilization of the West is incomparably more sterling not only than the Brahmanic mysticism with which it has to contend, but even than the Roman enlightenment which the old Empire transmitted to the nations of Europe' 225.

At the centre of this remarkably confident statement are two somewhat recalcitrant realities that Seeley deftly incorporates and also dismisses: one is the contending native (the Brahmanic mystic himself), the second is the existence of other empires, past as well as present. In both, Seeley allusively records the paradoxical consequences of imperialism's triumphs and then passes on to other subjects. For once imperialism, like the doctrine of interests, had become the settled norm in political

ideas about Europe's worldwide destiny, then, ironically, the allure of its opponents, the intransigence of its subjugated classes, the resistance to its irresistible sway were clarified and heightened. Seeley deals with these matters as a realist, not as a poet who might wish to make of the one a noble or romantic presence, or of the other a base and immoral competitor. Nor does he attempt a revisionist account in the manner of Hobson (whose book on imperialism is a dissenting counterpart).

Let me now jump abruptly back to the realistic novel with which I have been much concerned in this chapter. Its central theme by the late nineteenth century was disenchantment, or what Lukacs called ironic disillusion. Tragically, or sometimes comically, blocked protagonists are brusquely and often rudely awakened by the novel's action to the discrepancy between their illusory expectations and the social realities. Hardy's Jude, George Eliot's Dorothea, Flaubert's Frédéric, Zola's Nana, Butler's Ernest, James's Isabel, Gissing's Reardon, Meredith's Feverel – the list is very long. Into this narrative

## Culture and Imperialism

of loss and disablement is gradually interjected an alternative—not only the novel of frank exoticism and confident empire, but travel narratives, works of colonial exploration and scholarship, memoirs, experience and expertise. In Dr Livingstone's personal narratives and Haggard's *She*, Kipling's *Raj*, Loti's *Le Roman d'un Spahi*, and most of Jules Verne's adventures, we discern a new narrative progression and triumphalism. Almost without exception these narratives, and literally hundreds like them based on the exhilaration and interest of adventure in the colonial world, far from casting doubt on the imperial undertaking, serve to confirm and celebrate its success. Explorers find what they are looking for, adventurers return home safe and wealthier, and even the chastened Kim is drafted into the Great Game.

As against this optimism, affirmation, and serene confidence, Conrad's narratives—to which I have so often referred because more than anyone else he tackled the subtle cultural reinforcements and manifestations of empire—radiate an extreme, unsettling anxiety: they

react to the triumph of empire the way Hirschman says that romantics responded to the triumph of an interest-centred view of the world. Conrad's tales and novels in one sense reproduce the aggressive contours of the high imperialist undertaking, but in another sense they are infected with the easily recognizable, ironic awareness of the post-realist modernist sensibility. Conrad, Forster, Malraux, T. E. Lawrence take narrative from the triumphalist experience of imperialism into the extremes of self-consciousness, discontinuity, self-referentiality, and corrosive irony, whose formal patterns we have come to recognize as the hallmarks of modernist culture, a culture that also embraces the major work of Joyce, T. S. Eliot, Proust, Mann, and Yeats. I would like to suggest that many of the most prominent characteristics of modernist culture, which we have tended to derive from purely internal dynamics in Western society and culture, include a response to the external pressures on culture from the *imperium*. Certainly this is true of Conrad's entire oeuvre, and it is also true of Forster's, T. E.

## Culture and Imperialism

Lawrence's, Malraux's; in different ways, the impingements of empire on an Irish sensibility are registered in Yeats and Joyce, those on American expatriates in the work of Eliot and Pound.

In Mann's great fable of the alliance between creativity and disease—*Death in Venice*—the plague that infects Europe is Asiatic in origin; the combination of dread and promise, of degeneration and desire, so effectively rendered by Aschenbach's psychology is Mann's way of suggesting, I believe that Europe, its art, mind, monuments, is no longer invulnerable, no longer able to ignore its ties to its overseas domains. Similarly Joyce, for whom the Irish nationalist and intellectual Stephen Dedalus is ironically fortified not by Irish Catholic comrades but by the wandering Jew Leopold Bloom, whose exoticism and cosmopolitan skills undercut the morbid solemnity of Stephen's rebellion. Like the fascinating inverts of Proust's novel, Bloom testifies to a new presence within Europe, a presence rather strikingly described in terms unmistakably taken from the exotic annals of overseas discovery, conquest, vision. Only now

instead of being *out there*, they are *here*, as troubling as the primitive rhythms of the *Sacre du printemps* or the African icons in Picasso's art.

The formal dislocations and displacements in modernist culture, and most strikingly its pervasive irony, are influenced by precisely those two disturbing factors Seeley mentions as a consequence of imperialism: the contending native and the fact of other empires. Along with 'the old men' who ruin and hijack his great adventure, Lawrence's Arabs in *The Seven Pillars of Wisdom* require his sad and dissatisfied acknowledgement, just as imperial France and Turkey do; in *A Passage to India*, it is Forster's great achievement to show with remarkable precision (and discomfort) how the moral drama of contemporary Indian mysticism and nationalism—Godbole and Aziz—unfolds against the older clash between the British and Mogul empires. In Loti's *L'Inde (sans les Anglais)* we read a travel narrative based on a journey across India in which the ruling English are deliberately, even spitefully, not once mentioned<sup>226</sup>, as if to sug-

gest that only the natives are to be seen, whereas of course India was an exclusively British (and certainly not a French) possession.

I venture the suggestion that when European culture finally began to take due account of imperial 'delusions and discoveries'-in Benita Parry's fine phrase for the Anglo-Indian cultural encounter<sup>227</sup>- it did so not oppositionally but ironically, and with a desperate attempt at a new inclusiveness. It was as if having for centuries comprehended empire as a fact of national destiny to be either taken for granted or celebrated, consolidated, and enhanced, members of the dominant European cultures now began to look abroad with the scepticism and confusion of people surprised, perhaps even shocked by what they saw. Cultural texts imported the foreign into Europe in ways that very clearly bear the mark of the imperial enterprise, of explorers and ethnographers, geologists and geographers, merchants and soldiers. At first they stimulated the interest of European audiences; by the beginning of the twentieth century, they were used to convey an ironic sense

of how vulnerable Europe was, and how-in Conrad's great phrase - 'this also has been one of the dark places on the earth'.

To deal with this, a new encyclopaedic form became necessary, one that had three distinctive features. First was a circularity of structure, inclusive and open at the same time: *Ulysses*, *Heart of Darkness*, *A la recherche*, *The Waste Land*, *Cantos*, *To the Lighthouse*. Second was a novelty based almost entirely on the reformulation of old, even outdated fragments drawn self-consciously from disparate locations, sources, cultures: the hallmark of modernist form is the strange juxtaposition of comic and tragic, high and low, commonplace and exotic, familiar and alien whose most ingenious resolution is Joyce's fusing of the *Odyssey* with the *Wandering Jew*, advertising and Virgil (or Dante), perfect symmetry and the salesman's catalogue. Third is the irony of a form that draws attention to itself as substituting art and its creations for the once-possible synthesis of the world empires. When you can no longer assume that Britannia will rule the waves forever,

## *Culture and Imperialism*

you have to reconceive reality as something that can be held together by you the artist, in history rather than in geography. Spatiality becomes, ironically, the characteristic of an aesthetic rather than of political domination, as more and more regions—from India to Africa to the Caribbean—challenge the classical empires and their cultures.

المحقات م/٥







## يتأمل بلغة الماء والضوء «قصيدة النثر»

كمال أبو ديب

### ليقاع الأعماق

صوت خافت يسأسيء لكمال أبو ديب في مساء رمادي

[١]

إيقاع الأعماق: الأسيء المغرغُر ينسال رسيساً صافياً - معتكراً، موجعاً - مهدهداً، دافئاً - صقيعياً، من الحنايا. من ثقوب الروح، من هناك، حيث تلفع الظلمة الأشياء، أو حيث تكفن الظلال الخبايا، أو حيث تهسهس في خفوت أصوات مبهممة ناقصة. حتى حين يولج ضوء، فهو تناوس ذبالة باهتة، وارتجاف قبس ناء، تتقراهما عيناك مزمومتين، كأنما وجهك يلتصق بزجاج مغبش تبحت وراءه عن وجه حبيبة قتلت نفسها في بئر قصية، ولم يستفز موتها فيك سوى آهة قصيرة متقطعة، وتعرجات في ذاكرة متداخلة الصور، متشاجرة الأحاسيس.

إيقاع الأعماق: لؤلؤتك الكامدة التي لا أحد يجلوها. كتيمة تبقى. تعرف، في سريرة السريرة، أنها مفعمة بضوء خفي، بالألاء كامن. لكنها غير قادرة على أن...

على أن... ماذا؟ تشع؟ تبرق؟ تزدهي؟ تتبختر على صدر مثل سجنجل امرأة امرىء القيس؟ وهل تريد ذلك؟ أم تريد أن تعود إلى مياه الأعماق تدفن نفسها في محارة هجرتها منذ دهور لتبحث عن مهرجان الأنوار وسرابيل الشموس؟ «كل ذلك.. كل ذلك»، يقول لك الصوت الخافت الذي في الحنايا. في الزوايا الدفينة الدفينة، الكسيرة الحسيرة، المفعمة المبهممة.

[٢]

إيقاع الأعماق: قرقرة قافات. صلادة في نطق حافة الحرف الجارحة، وليونة في نطق الجرح. عتمة في القاع، وموج متكسر أو متدافع، لكنه دائماً متهدل، متردد، متقطع. يبدأ

حركته بدفقة تريد أن تكون وهج انطلاقة لكنها لا تقدر أن تكون. كأنما هي ليست بدءاً واندفاعاً بكرةً تشحنهما قوة الانبثاق وحيوية البكورية، بل لحظة انتصاف موجة بدأت في زمن قصي وأرهقتها التقلصات قبل أن تبلغ نقطة تقوسها العالية، وأنت الآن تفصحها في وسط السطر أو الصفحة أو الجملة أو الصورة أو خفقان الروح. كأنك تلتقطها وهي تشرف على الهمود. لذلك تنتأ قصيدة مدى الرحيل، مترامية إلى نهاية فاجئة، هابطة نحو قاع ينتظرها فاغراً فاه. موجة حسان. حسان يمضي مطأطئاً. إنه حسان ليس يجمع.

إيقاع الأعماق: موجتك التي من المنتصف. ليست اندفاعاً من بدء تتجه إلى ذروة تصاعدية تهدر فيها وتجلجل هدير من يخترق المدى والسمع والعالم. ليست صعوداً إلى أوج، أو ولادة في أوج، كما هو إيقاع القصيدة التي ملأت قبلها الأسماع، بل هي حبل يتدلى من وسط مبهم إلى حرف جرف يغرق في متاهة ظلام لا تراه. تحسه ولا تراه «أحسه عندي ولا أعيه» يقول لك الصوت الدفين في ذاكرة الفجائع، في عتمة الزوايا. صوت الذي رحل في وهم أنه يراه. ولم يكن ليراه.

إيقاع الأعماق: تدركه؟ تعرف خباياه؟ تفهم كنهه؟ النقي الذي يأتيك عارياً كما ضوء يولد على صفحة بحر أزرق، عارياً لم تتكس فوق جسده الأسماك، لم تحتقن عروقه بخليط الدماء التي ملأت كل عرق كان، ولم تمتلئ شرايينه بالأصداء التي تراكمت لألف صوت وصوت. النقي الذي يفاجئك فلا تعرف كيف تؤطره في إطار، أو تأسره في إسار، أو تضعه في سلسلة من المراتب الموروثة والتصنيفات المألوفة.

إيقاع الأعماق: إنه لصوتك الخارج من ألف فم، الرسيس الطالع من ألف عمق. عمقك وعمقهم هم الذين معهم وفيهم ترى وجهك في المرآة المغبرة التي خلفها قتلت حبيبة نفسها بأنشطة لليأس. وفي ذاكرتك المرهقة مرآة صقيلة لامرأة تتبرج لغازيها المخترق طوق القبيلة، لكنها لا تثير فيك سوى شعور بالشفقة - الشفقة عليك لا عليه، والشماتة (هل هي شماتة؟) بالقبيلة المطوقة.

إيقاع الأعماق: كشفك الآتي من الغيب، القائم مع ذلك على قاب نظرتين أو أدنى. حوارك الأخير مع أطرافك التي تتساقط نحو مروج هشيم يابس. حوارك الصامت مع الصوت الذي لا يأتيك إلا وأنت في مساء البدايات.

إيقاع الأعماق: إنه ينبض تحت جلدك يقول لك: «افتح المسام، ارفعني اليك، دعني اتمرأى

في تنهد حروفك المتعاكسة الوهطى (ما الذي قلت؟ الوهطى) خذني إليك. إليهم. انقشني على الصفحة غبار حرف قديم، ولغة طالعة من الوحدة موجاً وضوء يتيمن.

كمال أبو ديب، فيما يشبه وعياً مفاجئاً حاداً يتأمل الصوت

ويكتب معلقاً، مذيلاً، شارحاً

[٣]

هكذا اكتب عما أسميه الآن، في لحظة تشبه صفاء بلور دفين في مناجم مظلمة، «إيقاع الأعماق». وما أعنيه بإيقاع الأعماق شيء ما يزال معتماً حتى في رأسي. لكنه، بتحديد مبدئي، النقيض لإيقاع السطح، وإيقاع السطح هو ما تراه مع الزبد وفقاعاته وفورانته وهججاته على حافة اندفاع الموجة، مفصلاً عنه، مديداً، ناصع الوضوح، عريضاً، مخبطاً فواراً. إنه لا يحمل لك التقلصات الموجعة اللامرئية لجسد الماء، بل يغطيه بهيجانه الصخاب، وانفعاليته، أو غنائيته وترقيصيته، ومهرجانيته. إنه ينقل تواصلك مع الماء من مملكة العين والروح والفهم، إلى أقاليم الأذن. يجعل الأذن وسيلة إدراك للعالم وتلقيك له، وتضم تحت وقعه مدارك الأخرى وتخسر حواسك الأخرى (حتى حاستك الخفية التي ليست لتحسس المرئي أو المسموع) إلى مكان ما قصي حسير. إيقاع السطح قناع، ومواجهة، ومخادعة، يخدعك عن التجربة البليدة، والرؤية المسطحة، والقول التافه، والفكر السمج، مقنعاً إياها جميعاً بصنوجه ودفوفه وطبوله، ومسرباً إياها، هكذا، إلى مناطق القبول من نفسك التي لم تكن، لولا قناع إيقاع السطح، لتقبلها.

إيقاع الأعماق: مصطلحي الذي استخدمه الآن لوصف ما حدث وما يحدث لقصيدة الحدائة خصوصاً خلال السنوات العشر الأخيرة. كيف صارت البذور التي نبتت في أواخر الخمسينات والستينات شجرة - غابة سدر عالية الآن، كيف تحولت القطرات التي سقطت متفرقة على تربة متلهفة، عاماً بعد عام، نبعاً تحتياً هوذا يفيض الآن فيجعل النمط التعبيري الطاغي على الكتابة الشعرية الجديدة ما نسميه «قصيدة النثر» وما سأسميه منذ الآن، كتجربة في نحت المصطلحات: القصيدة الطليقة - قصيدة الأعماق القصيدة الخافتة.

إيقاع الأعماق، النقي من أُنقال ما تكس على كاهل قصيدة الحدائة بين ١٩٥٠ و١٩٧٥،

خاصة، من محمولات عقائدية (أيديولوجية)، جعلتها، من حيث هي نظام تشكيلي وإيقاعي، طقساً مشحوناً بالعقائدية، تماماً كما كانت قصيدة الشطرين طقساً مشحوناً بالعقائدية لدهور سبقت. ذلك أن كل شكل - نظام يتحول إلى طقس يحمل بالأيديولوجيا السائدة. وإفراغه من الأيديولوجيا عملية شديدة التعقيد، تقترب أحياناً من الاستحالة، وقد لا تؤدي إلى نتائج حقيقية إلا حين تستبدل بعملية ابتكار لشكل - نظام جديد. إيقاع الأعماق هو، هكذا، النظام التشكيلي الجديد الذي يجسد روح مرحلة تاريخية جديدة في الحياة العربية والكتابة العربية، مرحلة تنسلخ بحق عن الحملات الأيديولوجية لمرحلة المشروع السياسي - الاجتماعي - الثقافي الذي ساد خلال الخمسينات والستينات. إيقاع الأعماق ليس إيقاع روح جيل: إنه إيقاع روح حركة متداخلة المكونات والأجيال والأمكنة والأزمنة والأصوات والإيقاعات.

الصوت الخافت يسأىء بشيء من الإلحاح هذه المرة

[٤]

قصيدة الأعماق.

قصيدتك التي تجد في جرسها النحيل، وذبذباتها المنقطعة، وانسيابها الواهن (المنفجر، رغم ذلك، أحياناً في احتقان مفاجيء للروح والنفس والإيقاع - لكن الكسير كلهات مضمن) ترجع هجس الأعماق بأصداء عالم متكسر، متشظ، انهارت فيه المشاريع الكبيرة، والأحلام الجوفاء، والشعاراتية المهرجة، عالم يلوب على نفسه، تتأمله عينك بمزيج من الخوف، والصمت، وعدم الفهم، والافتتان بالأسود الذي يأتي من كل مرعب نفاذ إلى قيعان الروح. قصيدة الشاعر الحميمة الصغيرة، وريثة زمن الانفعالات الهائجة الذي مات، زمن الطبول والمشائق والحشود وهتافات الجموع. والخطب الصاعقة لطويل قامة على شرفة قصر يهز منها جسوم الملايين. مات إيقاع الهادر في طوفان الرعد والبرق:

«جئت في عيني طوفان من البرق

ومن رعد الجبال الشاهقة

جئت بالنار التي من أجلها

عرضت صدري عارياً للصاعقة».

ذلك الذي تغتصبه الآن، بإرادة قاسية، من سحيق زمن، فيبدو لك دون كيشوتياً، أجوف (الشاهق الذي ما كان دون كيشوتيا وقتها، وما كان بالأجوف).

بلى، لقد مات.

كما مات النبي الرائي، إله الخصب الذي يفتض الأرض العاقر، ويبعث النسل الجديد جيلاً صاخباً على جسد الشرق:

«يعبرون الجسر في الصبح خفافاً

أضلعي امتدت لهم جسراً وطيد

من كهوف الشرق، من مستنقع الشرق

إلى الشرق الجديد

أضلعي امتدت لهم جسراً وطيد».

لم يعبروا. لقد سقطوا في النهر. غابوا في اللجة. وبقينا نحن، في مستنقع الشرق، فيما ابتلعت صوته الهازم المتاهات.

قصيدة الأعماق: لغة النقيض والمنقوض والنقض. لغتك الحبيسة، اللائبة، التي ترنو إلى عالم تراه رؤية العين، ولا تتبصره برؤيا النبي. ماتت الرؤيا وظلت الرؤية. هكذا تحل العين، عين المراقب، الشاهد، المتأمل بمزيج من الأسى، والريبة، وهدوء الإبهام، وقلق الروح المنزوية، وصرامة توما الذي رفض أن يؤمن حتى لو وضع أصبعه في الجرح، محل الأنا الفارهة، الصارخة، الأنا التي تحتل مركز العالم، ومركز القصيدة، عليها تدور الحكايات، ومنها ينبعث الفعل - وهم الفعل، وينبثق التاريخ.

كذا هي قصيدة الأعماق - مبهمة، ملتبسة، متقطعة، شكاكة، يتحد فيها الفهم بعدمه، والقبول بنقيضه، وتزدحم أمامها الأشياء طاغية على الذات فتغرقها في خضم، أو تنتأ أمامها الأشياء فتنتفيها عن مركز العالم، وتحتل هي ما بقي من خشبة المسرح (ولم يبق منه سوى طيف خيال شاحب).

كمال أبو ديب يلتقط أنفاسه، ويكتب بهدوء رأس يستند إلى كف قوية واثقة

[٥]

الآن أكتب عما قد يكون أبرز الظواهر التي تميز قصيدة الحداثة في لحظتها الراهنة: انحسار الأنا الفاعلة (وسأقول عن ذلك الكثير في مقالة قادمة) أو التي عاشت وهم الفعل، الذات المتضخمة، المتعمقة، التي تتناول من شخصية المخلص، إلى شخصية البطل الأسطوري، وطغيان الأشياء ومغلوقة العالم وإبهاميته، تحول الذات - الأنا إلى شاهد حسير البصر، كسير النفس، ملتبس الحواس، شاهد يتحسس الأشياء بحواسه الخمس برغبة حقيقية في قراءتها بحاسته الخفية الأخرى.

حاسة الرائي المفسر، السيمائي، الكاشف للدلالات العارف بالأسرار، غير أنه يدرك إدراكاً لزجاً ثقيلًا أن كل ما يمكن أن يقدمه من قراءات عرضة للشك والريبة، وأنه ما من يقين يمكن أن يمنح قراءته مشروعية حقيقية، وأن الرصد، الرصد الذي يتم في بوتقة وعي حاد، وذهن لماع، وتعجز الفجيرة أن تمسه، هو فنه الأكثر مشروعية وإخلاصاً لذاته الملتبسة، المتشاجرة. إنه شاهد يقترب من الأشياء متوجساً، حائراً بين منحها دلالات والخوف من خسارة مقامرته لمنح المعنى للأشياء، سواء أكانت الأشياء التي يعانيتها ويعيها خفايا ذاكرة قديمة عن زمن عضوي، أو وهم حكاية غرائبية (أمجد ناصر) أو عالماً مروعاً ينضح بالبشاعة والإرعابية (نوري الجراح) أو تكويناً فيزيائياً أنيساً (سعدى يوسف) أو امرأة تتمدد عارية على جانبها الأيسر فوق بلاط الحمام (هل هي عارية بحق؟) (عباس بيضون) أو فضاء مغلقاً في رأس رجل يروي كمن يخاف أن يرى في غرفة مقفلة من جهاتها الست (بسام حجار) أو باحثاً ينأى مرهقاً والراكب الذي نزل منه يرمقه بنظرة شزراء مشاكسة (وديع سعادة) أو وجهاً يسقط ولا يصل (بول شاول) أو مهرجان كائنات خرافية في الروح (سليم بركات).

الصوت يُنأتىءُ الآن مستكيناً قليلاً

قصيدة الأعماق، إيقاع الأعماق: تهمس لك من ثنايا الحروف، بل تفصح لك شيئاً فشيئاً بتكوينها الصوتي الناقص. جسد الكلمة العربية لم يعد جسد الكلمة العربية الذي ألفت، في إيقاع الهدير - إيقاع السطح - كل كلمة جسد صوتي مكتمل ناتىء.

من «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل» إلى «مدينتنا تؤرق ليلها نار بلا لهب»، كل كلمة إفصاح وتشكيل صوتيان كاملان.

يعجز الفم عن الانتقال من تشكيل الكلمة العربية الصوتي. إنها تصرخ مطالبة بحقها في الوجود.

الكلمة لذلك تمنح نفسها بصيغة واحدة، ووقع متكرر مفروض، وبالقوة ذاتها.

في قصيدة الأعماق أنت تقرأ، تنطق، خالقاً سكنات، وحركات، ومقاطع، وأصواتاً وتركيبات، ومهملاً قوافي ونبرات، تقرأ إيقاع الأعماق في صورته الخفية التي لا تنجلي إلا في فعل القراءة، تقرأ قطعاً قطعاً، ونثرات نثرات، لا تتعانق باندفاع أحصنة في سباق، أو كما هي بركة البحثري:

«تنصب فيها وفود الماء معجلة كالخيل خارجة من حبل مجريها».

قصيدة الأعماق: قصيدة التقلصات والانتعاضات والتوترات المقموعة الحبيسة داخل اللغة، في حنايا الحروف والمقاطع، لا تفصح إلا بوحيتها السري، تحتقن بالدلالة لكنها لا تنضح الدلالة نضحاً، القصيدة التي تلغي، أو تكاد تلغي، الذات المنتجة، والمكان الباهر، والزمان المشخص، لتحتل هي، بتكوينها البصري التشكيلي، صفحة لم تعد مسرحاً للتاريخ، أو المواعظ الجليلة، أو الشعارات الضخمة، أو الأحداث الخارقة، أو الأبطال الصناديد. بل لقد صارت (الصفحة أقصد) فضاء ملتبساً تتحرك فيه أشياء شبحية، وتشكيلات نصف مكتملة، وغوامض أحداث جرت في أمكنة وأزمنة لا حدود لها ولا امتلاء ولا ملامح ناتئة ناصعة و... و...

الصوتان يتباوحيان الآن، في لحظة واحدة مختلطين

[٦]

إيقاع الأعماق: إنه إيقاع تاريخك الراهن - تاريخك الذي لم يكن بعد.

بلى إن للتاريخ إيقاعاً. هل عرفت؟



لم تكن تعرف؟ لم أكن أعرف. ها إنني ها أنك تعرف أعرف الآن. بلى، إن للتاريخ إيقاعاً.  
وإن إيقاع تاريخك تاريخي الآن أنت وهم أنا وهم هو ما تجسده بأشكالها المتقطعة، المفتتة  
الخافتة، البارعة، وبكلماتها نصف المنطوقة، وبوعيها المرفف، قصيدة الأعماق.  
قصيدتك وقصيدتهم جميعاً الباحثين مثلك مثلي في العتمة عن نهار يولج رماحه في  
خلايا ظلمة حالكة.

## المنن والهاشية

يتاح لنا أن نتبادل مع الدم × غبطة التدله ومزاج البحر

---

× الدم: ليست كلمة، إنها كائن مكتنز يؤرخ

نتأمل الشكل فيه فنسمع كلاماً

ونرى حكمة الشيء الغامض في النسغ.

كيف نرسم كلمة بهذه الرهبة والسطوع ولا نفزع

لا نقدر أن نكتشف عنصراً محايداً فيها

ففي كل حرف يكمن الإرث

تلامسه العين فيطفر في الوجه مثل الحمم:

أصدقاء لنا يطغون مثل أحفاد قبل وقتهم

أعداء يمرحون كأنهم الأسلاف الخطئين: (!)

ينبغي الحذر كلما صادفتنا هذه الكلمة:

واقراً الآن هذا النص لأدونيس لترى عجائب الأمور ومنها أنه في الشهرين اللذين كنت أكتب فيهما الصيغة الأولى لهذا البحث بكل ما فيه من نقص ورفض للاكتمال كان أدونيس يكتب - دون علم من أحدنا بما يفعله الآخر - «القصيدة غير المكتملة» ويبدأها هكذا كما في نصي: «ممزوجاً بالأنقاض بكل غبار منثوراً في كون يتفتت بين يدي..»

ولكن لماذا أقتبس لك جزءاً من النص وهو كله أمامك يتلو؟ فاقراه (وإياك المخالفة لهذه السلطة الأمرة الراجفة هاهاها... بعد كل ما قلت وقال وقيل والله نعم الوكيل).

وحين استشارني أدونيس في أمر عنوان قصيدته، قبل أن ينشرها، وتغييره رفضت رفضاً قاطعاً وقلت له يجب أن يبقى فهو بعيد الدلالة عميقها.

أُنْبِيَسَ

الْعَصِيدَةُ عَلَى الْمَلَمَلَةِ

مَعْرُوبًا

بِأَنَّهَا خَاضَ، بَعْدَ غِيَابِ مَشُورًا فِي كَوْنِ يَنْفَتَتْ بَيْنَ يَدَيْ

رُغَابِ بَوْمِ أَمَشِي وَأَرَى جَسَدِي خَلْفِي وَأَرَى جَسَدِي قَدَامِي

أَنَا مَنْ يَتَكَلَّمُ هَذِهِ اللَّحْظَةَ أَمْ تَخَوْفُ أَنْ يَسْتَكُنَ فِيَّ ؟ بَيْتِي خَلْفِي

أَتَقَدِّمُ نَحْوِي وَأَنَا أَطَالِعُ بِإِشْرَاقِ لَهْفِي رُجُلَ هَيَّ وَجْهِي

هَلْ فِي الرُّؤْسِ حَمَلَةٌ

تُرَوِّي مَطْمَئِنٌ يَوْمًا، وَأَيْنَ سَجَلْتُ هَذَا الْفَجْرَ الرَّقِي؟

وَالْوَقْتُ مَرُوبٌ وَالشُّجَارُ تَزُورُ نَوْبَ الْقَمَرِ وَهَذَا

حُرُوفُ الْعَيْنِ وَحُرُوفُ الْأَمْرِ وَحُرُوفُ الْيَوْمِ وَكُلُّهُ حُرُوفِي مَعِي هَذَا الْوَقْتُ

حُرُوفُ الْأَفْرِ وَاسْمُ الْفَرْ، لَكِنَّ هَذَا يَسْتَعْرِضُ فِي الرَّقَابَةِ الْوَقْتُ

سَجِينًا

مَسْجُونًا بَيْنَ يَدَيْهِ

مَسْجُونًا فِي مَا يَلْفَظُهُ

وَيَوْمَ سَقَاهُ إِبْرِيْقُ يَهْدِي / يَهْدِي عَقْدًا -

رُيُومٌ رُمُوتٌ لِنَفْسِي دَاخِلٌ نَفْسِي  
وَأَجَاهِرُ أَنْ رَطِبَتْ عَيْنِي فِي وَأُنِي هَمِي مِنْهُ  
رُيُومٌ رُحْمٌ وَصِيَّةٌ شَعْرِي فِي دَفْتَرِهَا (الْإِنْزَاكُ)  
لَنْ يَفْهَمَكَ غَيْرُ جَنُوفِي  
رُيُومٌ أَلْحَمْتُ جَنُوفِي

مَنْ تَأْخُذُ فِي  
مَنْ مَلَأَتْ نَجْمَةٌ نَفْسِي، وَأَعْنِي  
شَجَرَاتٌ تَخُوفِي ذُرُوعِي وَمَهَبٌ رِيَاهِي  
وَتَحْيِيرَاتِي  
رِسْمًا وَرَسْمِيَّتِي فِيكَ سَطْحَانٌ بِرِيَاهِي

عَاذًا يُجَدِّي  
أَنْ أَسْأَلَكَ مَعَ وَتِي، أَوْ أَنْ تُسْمِعَ صَدْرِي مِنْهُ؟  
لَقِيْتُ تَوْتًا جَدِي نَأَى عَنِّي، وَدُرُوبِي تَنْفِرُ مِنِّي، لَكِنَّ  
هَلْ يُجَدِّي صَمْتُ فِي هَذَا الرَّحْبِ الرَّعْلِي الرَّزْزُوقِ  
فِي كُلِّ مَكَانٍ؟ هَلْ يُجَدِّي سَمْنَةٌ  
يَلْتَفُّ بِرَأْسِهِ مَقْلُوعٌ؟

لَوْ كُنْتُ مَلِكُ السُّمْرِ، خَفَاءُ السُّمْرِ وَفِعْلُ السُّمْرِ، وَطَلْتُ الرُّصْرَةَ مِنْهُ  
وَالرُّغْبَةَ شَمْتًا، وَالْفِكْرَةَ خِيَمَةً

هل كنت من قدر ان أظني  
 أسكورة حبيب؟ وأصير رفيقاً  
 يادونيب أو عشقار؟ في ذلك الوعد الإنسي المنسي؟  
 هل كنت من قدر ان أسجل بجزر الجنزير الوعشي؟

ماذا يجديني  
 ان آتلف مع دفتي، أو ان أظنك صدري منه؟ كلا  
 لا يعنيني فيه إلا قرص الشمس والأقرص الشمس وقرص الشمس، ولكن  
 من أكل أعاشر موتي - أحيًا نوحاً في زنتوني  
 هوذا أفرج، أفلح خلفي باب الرعي  
 أدلو رغيه وأدلو الریح وأدلو  
 نجرًا وطقورًا وفلأف أفرى ووما سنقول سلاماً  
 بلأشيع وبعوت وتولد فح العلم، ولعلم من بعوت وتولد فح الأشيع.

أرف ما يقول الرمل لشعري  
 وسأقبل ما يقول وأبق في صمت  
 ما أرف كيف أجاز، كيف أرف - جواري  
 نوحاً في ما أجهله، وردودي شهيد خيدي

أحوالي صحت به شكري ، وأواقفة  
ويواقفة شكري  
عاجلت أمور الله وأمر البشر ، وأجهل كيف أعالج أمري .

- أنت يوم دجيد دلووت بضيق تفتت فرائس تصرف فيك ،  
فرائس شهوي فيك فرائس سعال عندك ، -  
الأدفة أسيرة فللتبر  
واللفزول كمثل العازل ، طين

- جرح يأتج فيه ، ووجاهرة  
يفرق فيه ، يطفو ، وبلا بسنه  
وينا بده ، ديوالفة  
ديك جرمينه ، يعود إليه  
جرح ينصت إليه يديه  
في حديه ، وفي شفقيه ، وفي عينيه  
يتوضج بين حفاف  
لأننا نحن ، لا نلتئم  
والأيم جراب نلتئم فيه ، والشمت دم .

- أنت ، يوم ، دجيد في بفضك ، في ما تأتي في ما تحلي

وعلیٰ کتفیک بیوتی بعناکب تخرج منک أشباح تخرج منک  
الذات تخرج منک ارض کبری  
تخرج منک تنزل منک هدی ارض الصغری .

- رطبت ذریعی للمعوی والکرمی  
ذبت عینای علی جدران الرقی  
ذبت قدمای علی أبواب الرقی  
نام الدستی ونام الرقی  
جسدی عندی من رجبی تنزاعتم ، اضعفی  
هذا ورق هذا ارق هذا بهیة ذلک یعلمو  
وهو قی ضیوع  
والفضل کریمی نرد .

كنت بیوم وحید وهو بیوم وحید لا یبحث عنه من تلقاه  
حیت یظن وان تلقاه حیت یظن ، رواه  
عجل یبحث فیه عما قال ولما یقول ، فکاه  
صوت یبحث فیه عما یعمل : لیک  
ینور لیل .

فما  
لم أعلم شیئا الا من ها ویه انقراها بین لروق فی کلماتی



لم أتقلم إلا ورما يساقط من أشجار لا سبب إلا في فطواتي  
لا شيء هنا لا شيء هناك إلا لغة / الفاظ  
تشرذ في الفاظ

لا سبب  
إلا ربح تأتي وتروح واللا موجه يضطر  
هل تعرف كيف يقيم وكيف يسافر فيك للهرب  
كيف يكون الأهمر تقي، والآخر موعها ؟  
لك وجه عليك دليلك  
ولو جهك هذا السحر، وهذا السحر، وهذا السحر

بها ذمة  
تسقط من أجهاب مراكب أو تصعد من أنوار حريق  
أستلمت طريقي، وأتت من أوتار  
وسأترك لأفكارت تصيد نهر أو تتجسد من صخر  
وألا يسني، وألا يسني أشتي، وألا يسني  
بخطوط أولون أو أشكال أو أفكار خاطئة  
ولئن رطبت  
فقدت وف أقول: إنك بدأت

هَلْ تَقْضِي كَلِمَةً مِنِّي  
أَنْ زُطِّكَ رَأْسًا أَفْرَ؟ كَلَنْ

لَنْ أَعْرِفُ كَيْفَ الرُّطْبِيعِ - وهذا

هذا حَبْسَةُ الرَّطْبِيعِ وَشَيْءٌ، حَبْسَةُ الرَّطْبِيعِ يَنْخَرُ نَبِيَّ، وَيُعَاوِرُنِي  
مَاذَا لَوْ طَلْتُ : أَعْلَمْتُ حَقًّا أَفْرَ بَهْرَسَتِكَ : أَذُوبُ تَهْلِي فِي وَسْوَاسِي  
وَأَذُوبُ وَسْوَاسِي فِي تَهْلِي - آلهة عَلَّمُ

وَجَسُورٌ وَهَالٍ

بَيْنَ الشَّيْءِ وَبَيْنِي، وَأَعْلَمْتُ نَرْبِيًّا

كَلْبُوجِي فِي بَرْبِي

أَوْسَمِي فِي فَوْقِ شُجُورِي

مَاذَا لَوْ طَلْتُ زَاكُ الرَّطْبِيعِ الرَّطْبِيعِي : اسْتَيْفِظُ وَالْبَسْمِي

وَأَقْبَعُ نَبِيَّ - لَنْتَنُ الرَّطْبِيعِ الرَّطْبِيعِي

وَمَجَابِرِي، وَمَجَابِرِي، وَالْأَقْلَامُ

ذُوبُ فِيكَ هَذَا الشَّيْءِ الرَّطْبِيعِي الرَّطْبِيعِي زَيْدُ الرَّطْبِيعِي

وَلَنْتَنُ الرَّطْبِيعِ الرَّطْبِيعِي : نَبَسُ، وَشَيْءٌ، سَوَاءٌ

فِي حَبْسَةِ الرَّطْبِيعِ

حَدُوسُ هَذَا حَبْسَةِ الرَّطْبِيعِ مِنَ حَبْسَةِ

حَدُوسُ هَذَا الرَّطْبِيعِ

رُضِعَ بَرَّةً يَدِي عَلَى كَتِفِكَ (لَا تُرْفِكْ) وَأُنَادِي: يَا مَوْجُ! يَا جُفَاةُ!

وَالْأَعْلَامُ سَقُودٌ تُهْوِي  
وَالْبِلَادُ تُضَيِّقُ وَتُجَلُّ، تَقْدُو - لَا تُعْرِفُ مَاذَا،

وَأَقُولُ: الشَّرْقُ نَبَاشٌ

وَالغَرْبُ هَوَاءٌ مُسْتَحْشَمٌ،

أَيُّنَ الْأَرْضِ؟ وَأَسْأَلُ: كَيْفَ تَقْدِرُ تِلْكَ الصُّورَ؟

هَلْ كَتَفُكَ نَبْوَةٌ جَمِينَةٌ

رُحَى أَرْضِ تَائِي؟

هَلْ أَنْتَظِرُ؟

كَلْبَةٌ، لَا مَشْرِقَ، وَلَكِنْ  
لَفَةٌ فِي الشَّرْقِ، رَأَيْتَ يَدْعُو سَيْدَ كُحْبَرِي فِيكَ، وَهَبْرَ سَيْدِ كُدْرِي

عِنْدَ الزَّيْتُونِ جِيَامٌ

تَبْنُو فِيكَ ثَمْرٌ يَسْرُ فِيهِ مَشَارِقُ (تَلِكِ) تَمِيصِي

مَا زَالَ كَمَا لَبِصَةُ أَيَّامٍ مَشَابِي

مَعْدُودًا، لَكِنْ مِنْ تَجَلِّي

مَا أَبْعَدُ ذَلِكَ الشَّرْقِ - الزَّيْتُونِ، كَحَبِّ، (بَوْلَدِ)، رِبَابِ، (بَعْدِ)

مَشْرِقٌ لَا عِيْلَكَ إِلَّا

وَلَدٌ (بَلُوبِ)، وَإِلَّا

تِلْكَ أَحْسَنُ شَرِيحَةٍ

تأتي طرقي من غير رجاء تخفي للأشعر أفي غيب، وألطف ماذا

كان الرطل وما سيكون / احب يوافي

بين رطل وريوة هذا الزيد - الزيد ينافر من أوجع ضحاي

الرافد حول ضفاف الأيد - الأيد

رطلتسرها موجها

في نظائري في صبواتي -

قل نقيبا يا هذا الغيب الأبي

أقول لنجم هداني أو يهديني

هل أرحمك ما يقطنني ؟

هل أرحمك وجر يقطنني ؟

أضيق الخيطي -

أدخل شعر خيال

على تخوم الغزاة، في منديل - آفر ما نسجت

في حول - آفر ما عاللة

هبت يكون كجودك كلك وعلم، وهبت تكون كصيرة نارا

وأضيق خوق زمان

عيا هينا، شعرا هينا .

سُفِينٌ لِحَيْطِي / حَيْطٌ

مِنْ رُشْبَارٍ

تَدَلُّ فِي شُبَّانِي

وَأَمَّا نَسْوَانٌ سَوَادٌ لَدَى رُغْنَانٍ تُؤَخِّرُ فِي الرُّغْنَانِي .

سُفِينٌ لِحَيْطِي

وَأَرَى كَيْفَ يَصِيرُ الرَّدَاءُ دَوَاءً

وَالْوَجْهَ قَضَاءً

وَتَصِيرُ الرُّؤْيُ حَيْطًا وَأَمَّا سَمَاءُ

وَأَرَى كَيْفَ يَنْفُذُ ذَاكَ الْقَمْرُ وَتُحْفَلُ خَلَاءُ

فِي حَيْطَانِي رَيْلِي، وَكَيْفَ يَسْفِرُ حَرْفِي

فِي حَيْطَانِي رَيْلِي، وَفِي الرُّغْنَانِ صَوَاءُ

وَيَعْبَثُ كُلُّهَا بِهَذَا الرُّغْنَانِ يُعْتَشِي مِنْكَ لَوْفِي

وَأَرَى كَيْفَ أُجِيرُ الرَّافِعِ هَيْبِي يَكُونُ الرُّؤْيُ بَعْدِي

وَيَصِيرُ الرُّغْنَانُ زَقَا سَائِبًا مِنْهُ الرُّشْبَارُ لَمْ يَعْرِفْ بَدِي

رُغْنَانٌ رَفَعَهَا وَتَدَلُّ، أُنْفِي رُغْمٌ فِي الرُّشْبَانِي - فِي كَلَامِي

تَسْتَرُّ مِنْ نَيْبِي، أَوْ مِمَّا يَشْبَهُ نَيْبِي

سُفِينٌ لِحَيْطِي، فِي لَيْطِي



هل أنسى نفسي من أجل الشيء؟ أنسى الشيء وأذكر  
 نفسي؟ هل ما أمسسه  
 يعني عما لا أمسسه؟  
 ولماذا أرحب في هذا التقصير، إذن؟  
 ولين، ولماذا أكره نصن الأرض بغيري، أو أنكر؟  
 لكن، أين الكامل؟ كلا  
 للكامل إلا هذا الحجر.

أقدام أرضي (من زمي) قدت سمائي  
 بآفة زهر  
 نقيدة هب، يا امرأة، -

هي ذبي آفات لم ألتجأ حبك، وأوفيت هذي رطوبة رأني  
 طفلة

وأعتت كأتني  
 زلتوت بين يديك - تلك الجبولة - في هضت رطفتي  
 في خرج أفضنة رطفتي  
 جسدينا الواحد، هذي رطوبة، ورطوبة بجبي، وعطفتي

- أَحْسَبُ غَدَاكَ بَلَدًا ، تَكَلَّمُ .

لَمْ أَتَكَلَّمُ

فِي شَفَقَتِي خُنَادَتٌ فِي شَفَقَتِي كُفُوفٌ  
وَفِي مَبْرِئٍ

مَكْسُورًا

فِي كُلِّ مَكَانٍ مِنْ جَسَدِي

فِي كُلِّ مَكَانٍ مِنْ لَفَتِي

شَيْءٌ يَدْخُلُ فِي كَلِمَاتِي

شَيْءٌ يَخْرُجُ مِنْ كَلِمَاتِي

مَنْ آوَاهَا يَنْشَرِدُ نِيْلِي

مَنْ كَادَهَا تَوُوبِي

وَالرَّيْحُ يَجِدُّ شَيْخُوهُنَّ فِي مَوْتِهَا فِي أَهْلِهَا يَجِدُّ شَيْخُوهُنَّ  
فِي مَوْتِ رِطْفِي

وَالسَّاعَةُ قَسْدٌ وَفَنَاءٌ قَسُورٌ

وَأَكَادُ لُحَيْبٍ رَجْدٌ يَنْتُ ، وَعَاذًا ؟

أَسْلَامًا رُلْفِي ، أَمْ نَارًا ؟

وَأَهْوَى : سَأَلْتُ لُحَيْبَ رُحْدَابِي ، وَأَهْوَى أَنْ أَسْتَرْجِعَ مَا كُنْتُ رَأَيْتُ بَيَانًا

هَذَا - لِأَلْحِمْ لُحَيْبًا وَاللَّ

عَنْدِيلاً يَنْشِبُهُ رَأْسِي



ولمّا وَرَدِيَا -  
كَلَّمَا، فَمَرَّتَا، كَلَّمَا، أَسْوَدَا، أَبْيَضَا، أَحْمَرَا؟  
لَا تُخَدَّرُ أَنْ أَلْطِيفَةَ  
لَوْنًا أَوْ شَكْلًا

وَأَرَى الْإِرْحَاقَ تَصْيِيرَ سَمَاءٍ  
وَأَوْشُوشَ نَفْسِي دَاخِلَ نَفْسِي: أَرَى حَقًّا، أَمْ أَرَأَى؟

فَرَفَعَ الْمَسْرُوعُ وَالْأَصْوَاتُ بِالرُّجْسِ أَمْ بِالرُّجُوعِ  
سَقَطَ جِسْمُ الرُّجُوعِ (الْمَسْمُوعِ هَبَاءً وَرَائِي حَيْثُ وَالسَّبْعُ نَظَرٌ  
سَقَطَ الْمَسْرُوعُ: كَلَّمَا

يَتَفَعَّلُ فِي وَجْهِهِ  
كَلَّمَا يُوَفِّلُ فِي سَقَطِهِ

لَفَعًا نَسَا سَعَلَ رَعَلَ لَفَاتٍ  
لَا نَبْرَاتٍ، سِرَّاسِمَاءُ  
مَا أَغْرَبَ هَذَا الْإِرْعَاءُ بِجَارِفِ أَشْرَعَةِ الْأَشْيَاءِ

قُولُوا لِلْمُنْبُوذِ: اسْتَخْلِفِ

رَكْنًا، أَوْ زَاوِيَةً

تولوا للريح: استسلموا

للريح ، وحولوا

للصراع: (لفرد أنت وأنت الجمع) وحولوا:

هكذا هو لحن

مخلوق من غربايت من استمدادك  
لا الشمس تراه، ولا سحرا ان يتحرك فيه الزمن.

عفا - لا أظن من أحيى لغاتك هبث، لأحيى لغاتك

سوف أحيى، نسيبت حياتك

وأكاد أحوّل لظني للظنفة: لم أبدأ

وغير بقي نثر يذود (لعصف) سكرم - ووقوس انفسرت

ومجاز، لكن لا أظن جسرًا.

شكراً - للريح تلامعت وجوهي وتقللني

وأعدت لي كفي، وشكراً

للريح ينام على كتفيك مثلي

شكراً - للربيع خيلاء

وَلِرَبْعٍ يَخْلُو

شَاكِرًا - لِلصَّغَرَاءِ

مِرَاةَ أَحْرَامِيكَ وَجُوهِي أَحْرَامِيكَ  
وَهُنَّ خُطَايَ وَوَهُنَّ رِطَابُ

رُتَبًا - هَلْ يَسْمَعُنِي

إِلَّا نَسَمُ يَتَحَرَّثُ فِي رُشْبَارِ فِضَائِي

رُتَبًا - هَلْ يَعْرِفُونِي

إِلَّا هَذَا الرَّهْبُ الْقَائِلُ رُضِي لِرُضِيكَ أُرْحَمِي  
بِاسْمِ سَمَائِي؟

صَفَا أَحْوَالِي : رَلَيْكَ حَبِيبِي وَالْفَجْرُ مَسَائِي

وَمَا فَرِحَ مِنِّي نَفْسِي

بِرُؤْيِ نَفْسِي -

خَرَجَ مِنْكَ أَرْضٌ كَبِيرِي

بِحَوْلِكَ كَيْفَ تَسِيرُ عَلَيَّ ، أَوْ تَسْلُكُ مِنِّي

هَذِي الْأَرْضُ الصَّغِيرِي .

رَأَوْنَا فِي - 1993  
أدوية

أو يمتد كلسان المطواة

وسينبش بعد قليل الرجال المضمطجين

في صناديقهم العميقة

الحذاء والسترة يتملان تحت الطاولة

تحت الطاولة

وبعد قليل

الشمس والبحر سيتمدان قريهما

ولن يقع

سوى زر فضي .

الساعة والبوصلة والدليل

في الجيب

وهي جميعها تنك وتُشتر

عباس بيضون

زوار الشتوة الأولى

**العريف يسافر**

**إلى محمد العبد الله**

ثياب العريف

الفراش المطوي

والسري الخال

من أيام

لم يدخل كاس الشاي بعد

النهار يكرّح في القفل

تتأ وتؤشّر

كانها تتكلم في أحلام قطار ليلي

المفاتيح نائمة في الجوارير  
والكنيسة

وهي وحدها في المحطة  
تنام على الحائط

والشمس تبتدىء  
نرى الأزرار تمتقع

القبعة على عمود الثياب  
تشير أيضاً إلى اليابسة

هناك فقط طرق كثيرة  
وربما شمسوس  
في شباك العنكبوت

رغم ذلك، وفي كل مكان  
كانت الأقدام

حيث لا تستطيع البوصلة  
أن ترى

تفترق على الأرض الخشبية  
والبيت يتقوس  
بمدخنة مائلة

هناك أيضاً  
كورنيش طويل  
لحشرة مسرعة

وحبال

ورز كثير بين الشقوق

كباخرة

فنجان القهوة لم يصل بعد

والصباح كفوفة الخادم

على مقبض النافذة.

١٩٨٠

٦٠٢

## ليست العاصفة وحدها

ليست العاصفة وحدها  
التي تذكر  
بأن لا مقاعد لأمواج البحر  
لذا تركب بعضها بعضاً  
كجمهور من الحقائق  
يتدكرب دون اتجاه

عندما تدخل الغيمة  
من النافذة  
تجد رجلاً غائماً  
فيسيران كصديقين  
لا يرى أحدهما الآخر

الخريف وحده لا يعبر  
يبقى في المدخل كالبوّاب  
منصتاً للفوضى الخشبية  
في الجذوع  
للفوضى الحديدية  
في الأقفال  
رافعاً بصمت

## قراءة صامتة

عندما استيقظتُ

كان السمك المجهّف على الرفوف

كانت يقع حبر وأختام وأصابع

مرسومة على الأقفال

كانت عيون وشموع قد تعبت

وهي تحترق

فوق الورق

المدبوغ برسوم مجهولة.

كانت أيام موظفين تتكرر

كطابع بريدي

يصعد السماء والكوب على البيانو:

حفر على الزجاج ونقر على القصدير

يصعد الصباح على المفاتيح:

قراءة صامتة.

النفائات

على الأرض المزيّنة

وأخيراً

ليس القمر وحده

الذي يفكر تحت الأشجار

١٩٨٠



العفونة التي هي نهار الأحد (دودة الأسبوع)

الحيض الوردي للفجر

تفاحات العطلة

النسيج الخفيف للمرض وقاعات التخزين

الورود والملفات المبردة في مكاتب الأطراف

المدافع والنقود المسبخة

وحديد المنشآت الذي يغور في الأرض

المصاعد التي تنقل بريد الهوة

والمجلدات الزجاجية لأجهزة التبريد

الأغلفة الكبيرة التي تقدم لليرابيع واليرقات

المراتب العديدة التي تقف في أسفلها

على البلاطة الساخنة

مجهزين بالسخير العالي للمنسبين.

١٧

عراة على الجدار

الشرطة والأطباء يقفون بمرشاتهم

يرشون أيضاً في المراحيض والبوايع وعلب النفايات

عازات العالم

حليبه الجوفي.

الكهوف التي يتسرب منها ذلك الضوء القرميدي

ذلك الظل المحروق

حيث القمر أيضاً موبوء بالنور ذاته.

العفونة التي هي ملح الأشياء

الضوء والهواء رطبان عند الصباح

متحتران بعد هنيهة

حتى أن مادة النهار تتفصل عن مصله.

كمال قدورة

## أرض النجوم

دار الساقي، لندن، 1991

## قصائد الهروب

«الفم الكبير يهرب من القصيدة  
الحقيقية ملأى بالطوى،  
إنها تنتهد.

١٢

وجوه كثيرة هاربة

بين يدين،

وبسمة:

القصائد المتلاعبة على الجبين

لتساقط مريع،

واخفاق مضمّن

بين تراقص حائر للشمس،

ونغي.

## جمهرة تتقدم

يا وحدي المعلق.  
يا جمرة الكلام،  
يا صدري.  
يتلاطم،  
نبض،  
كاسح يا إياي.  
أندري؟  
أندري؟  
يا وحدي المعلق،

London-Kilborn 20/5/1989

London 23/5/1989

صدر الأرض الملقى زنازين واسعة تحفر الضباب،  
 الرغبة التي تحدوني إلى ظلالها،  
 من أول المساء الذي يحبس لحنها إلى آخر الصباحات،  
 يا أيتها المطعة  
 يا يقع المنازل،  
 ثوبها النار، متخفية صوبي شمس،  
 زعري زعر المسافات .  
 يا أيها المدي،  
 الرعشة،  
 قولي طاف يم فوق يم .  
 موت الكلام،  
 يا أيتها الكلمات .  
 وحشة، سكر يحترق خلفي، لاسع .  
 رمل، يقضم وجهاً غافياً يتابعني .  
 رمل،

من شقوق الباب  
 تتعري ،  
 النبتة، تقتحم الوقت .  
 ثلاثة أضواء حمراء  
 في الغرفة .  
 أحدهم سيوقظ زوجتي  
 لتعبث بالسكون .  
 تختبيء بعض الأفكار  
 المملة  
 في الزاوية  
 حتى تأنس الحيطان .  
 الظل الأجرد  
 الذي يلبس خيال الشباك  
 رهن  
 رزمة ثياب .

## ممر طويل

خيال التاريخ،  
يا أيها الشتات

أيار 1989 - لندن

ما يحجبنا عن اللحظة  
التي لا فرق فيها بين موت وموت آخر  
ما يفصلنا عن اللون وبريقه  
بين القناع وقناع آخر  
الأريغ الذي يختلف كل صباح  
الأريغ الذي يتلاشى على الأشكال  
فيمنحننا السير إلى الوراء  
إلى الوراء المر  
إلى ما وراء الحواس  
والموت.

٢٢

## الملحقات م/ ٨

أدونيس:

«أتناقض؟ هذا صحيح

فأنا الآن زرع وبالأمس كنت حصاداً

وأنا بين ماء ونار

وأنا الآن جمر وورد

وأنا الآن شمس وظلّ

وأنا لست ربّاً

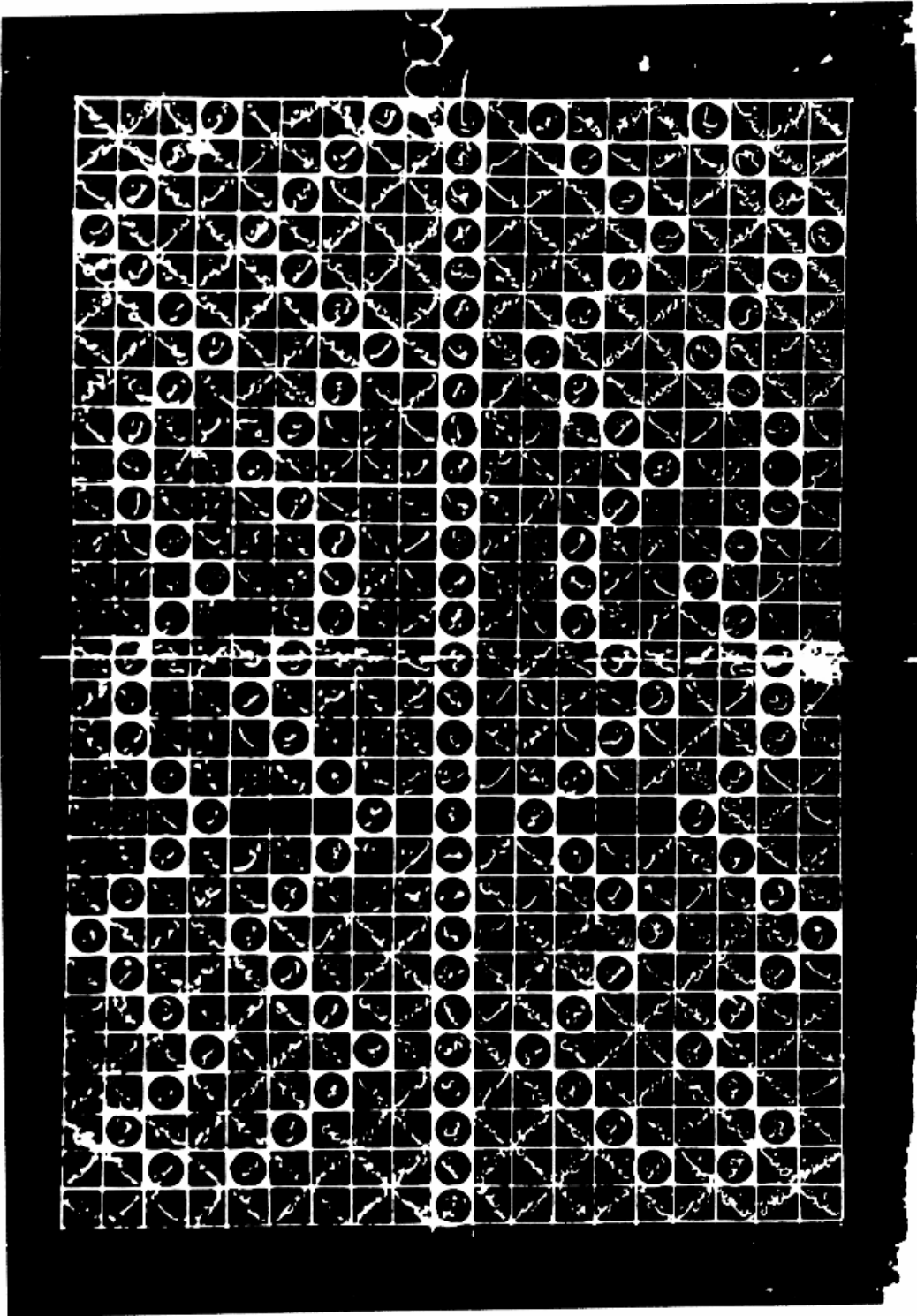
أتناقض؟ هذا صحيح....»

كتاب الحصار، دار الآداب (بيروت، ١٩٨٥)، ص ٧٠.

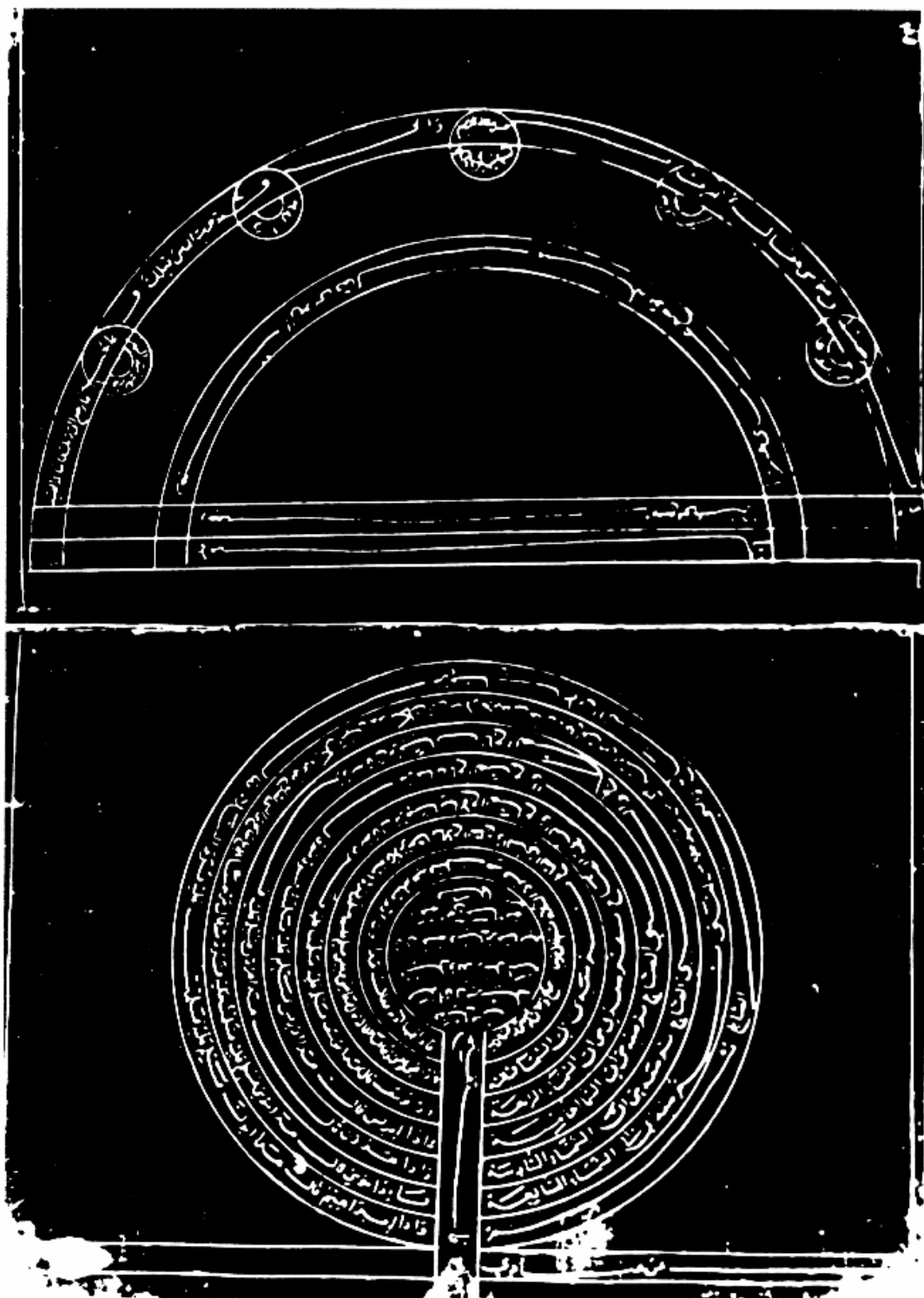
تصوير نص من القدس مفقّر ومقطّع نقدياً  
وتصوير من ديوان ال (لكنني تعبت من التصوير، سأرتاح قليلاً  
وإذا جا على بالي بعدين صورت الباقي،  
وإذا ما.. لم....شو إلك عليّ شي يا خيي؟ هي الكتابة بالإجباري؟ وأنا مدين إلك بالكتابة  
والتصوير ولأ الأمر على ذوقي ومزاجي؟)

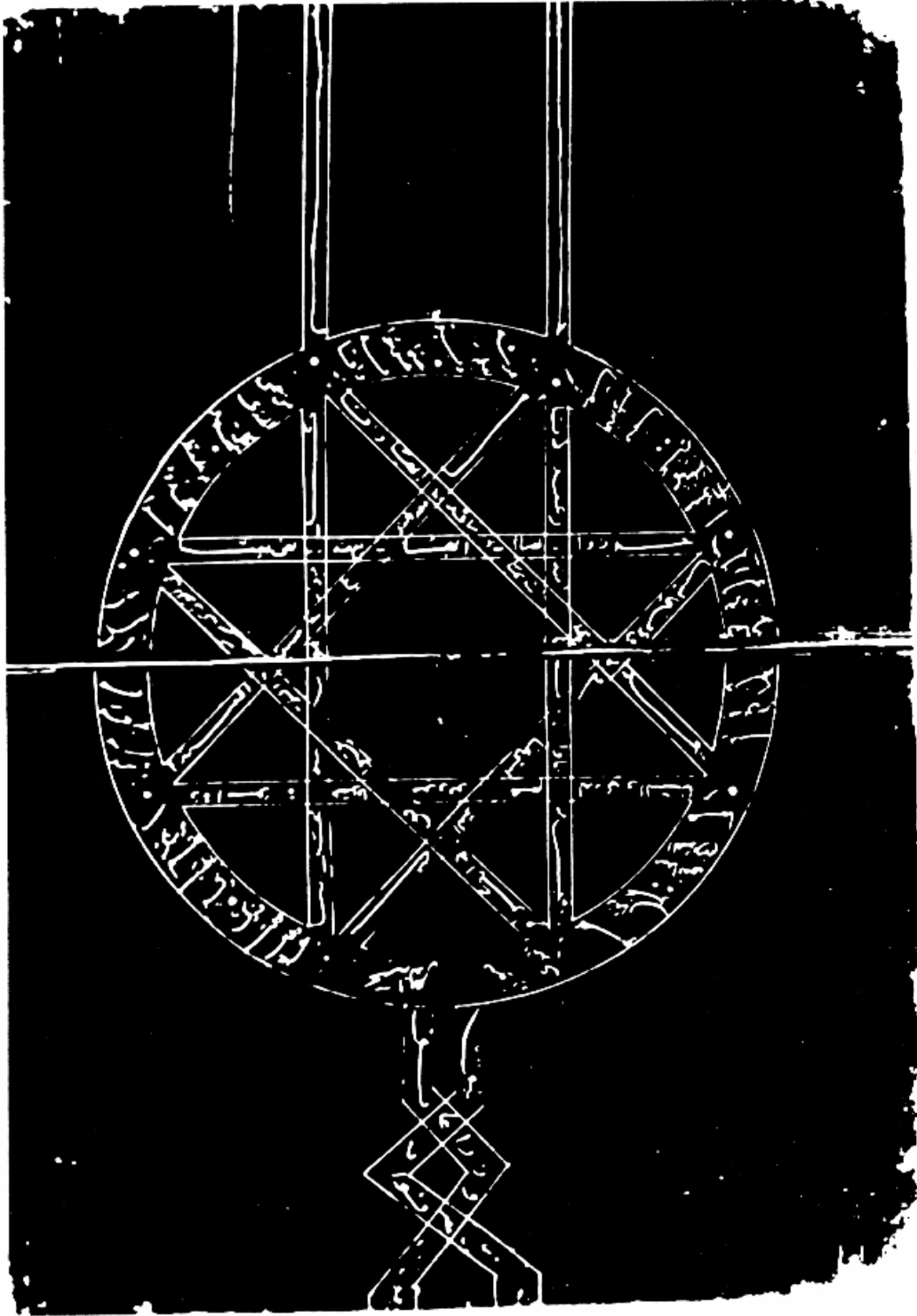
الجلياني الأندلسي: ديوان التدبير

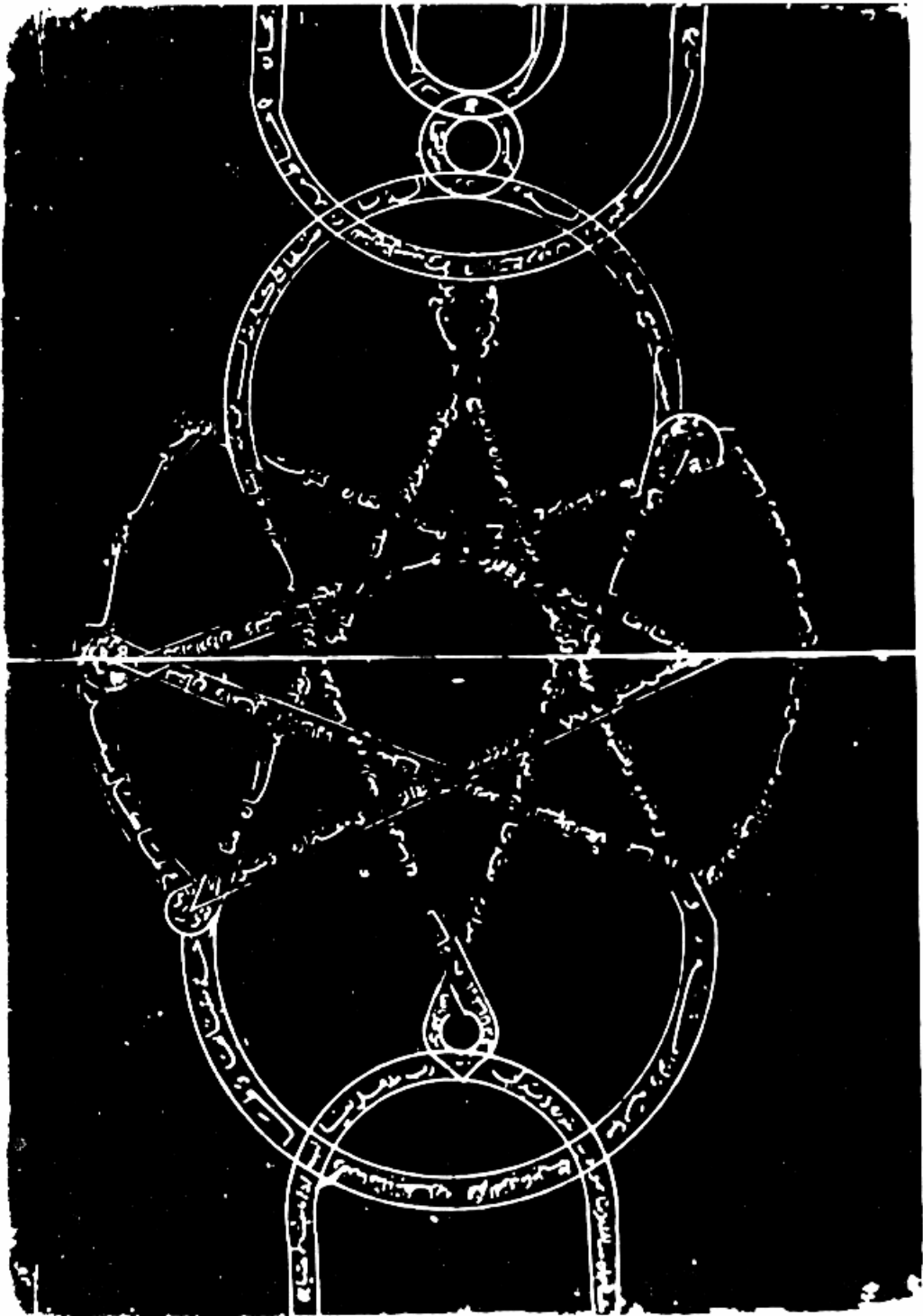


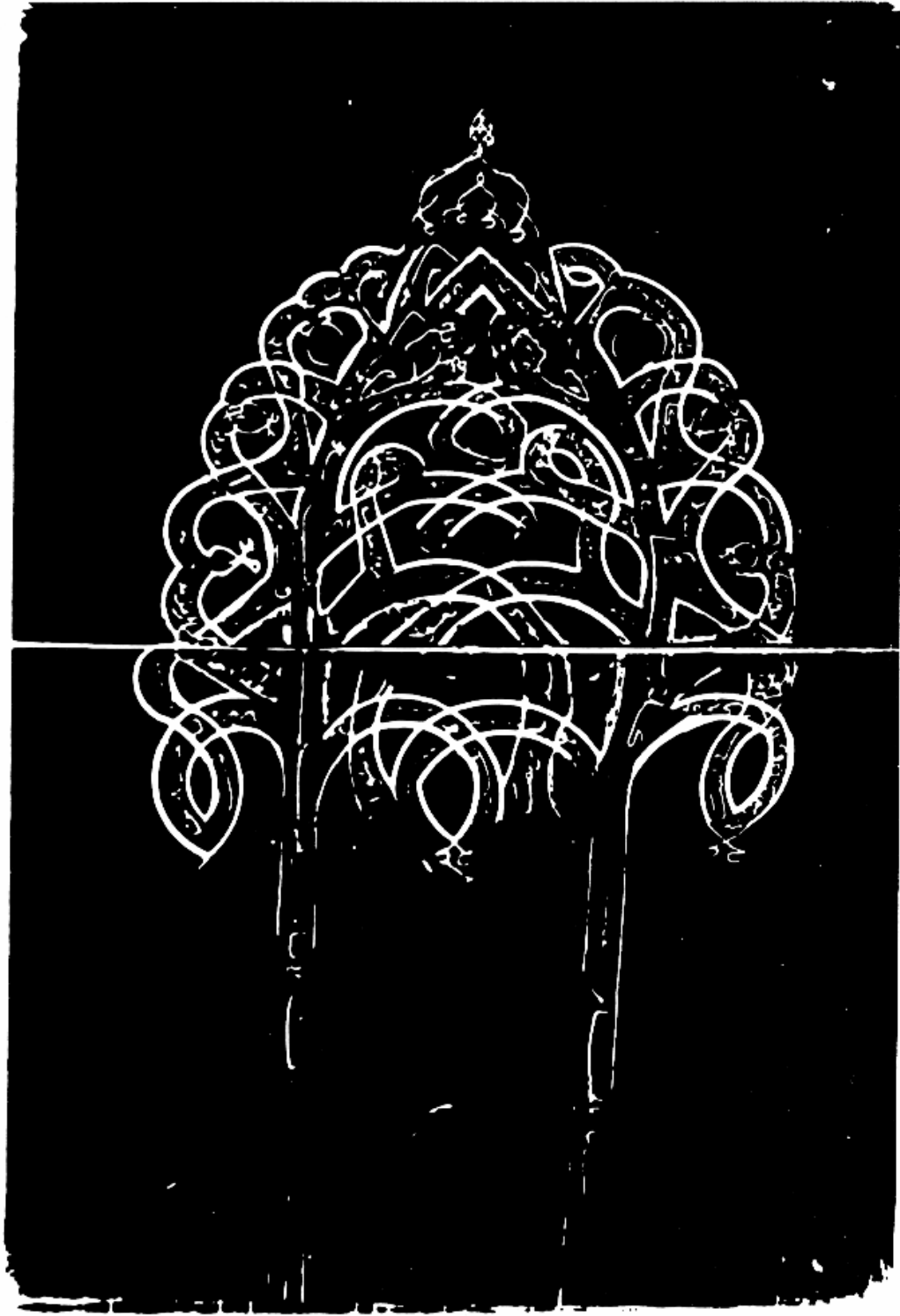


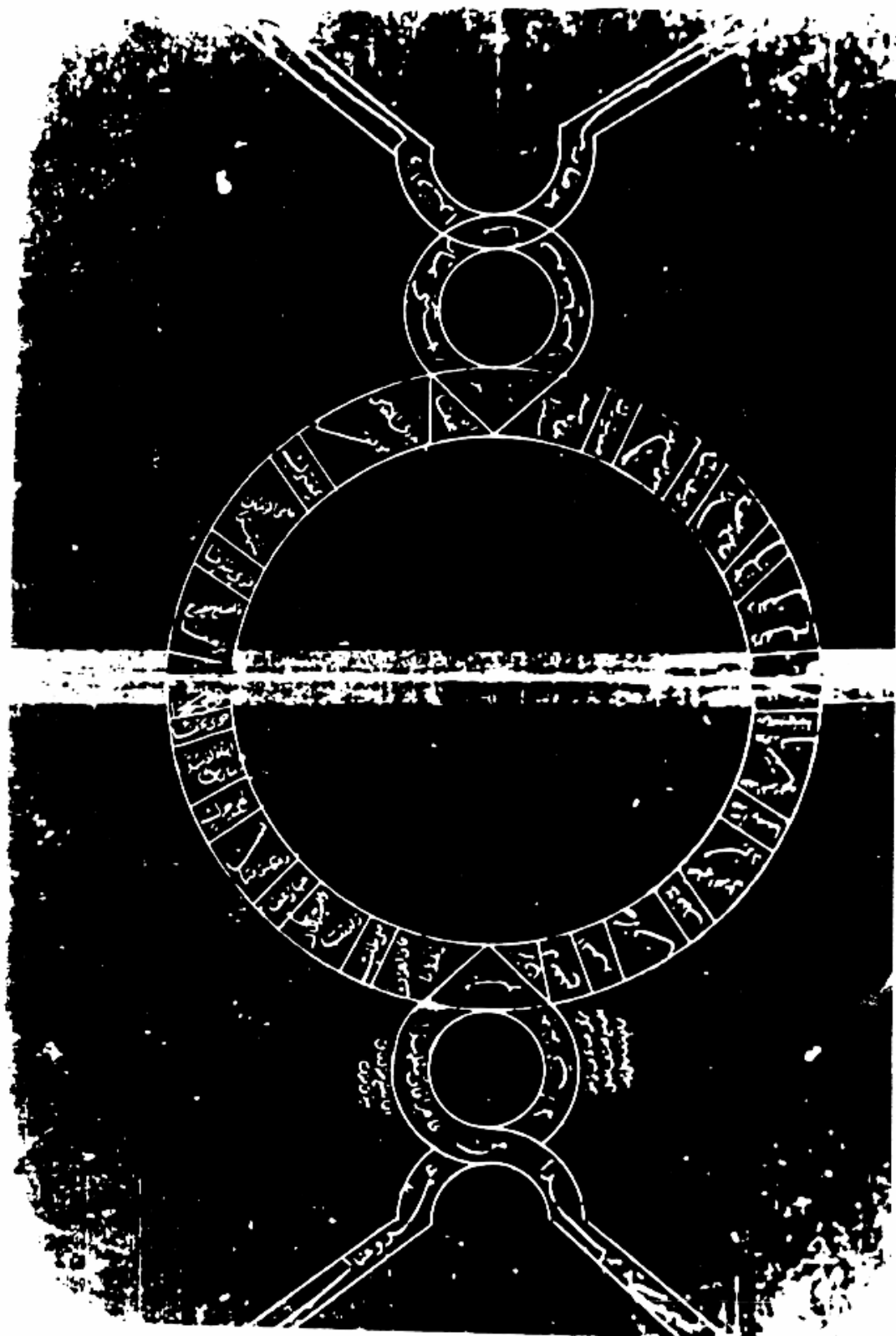


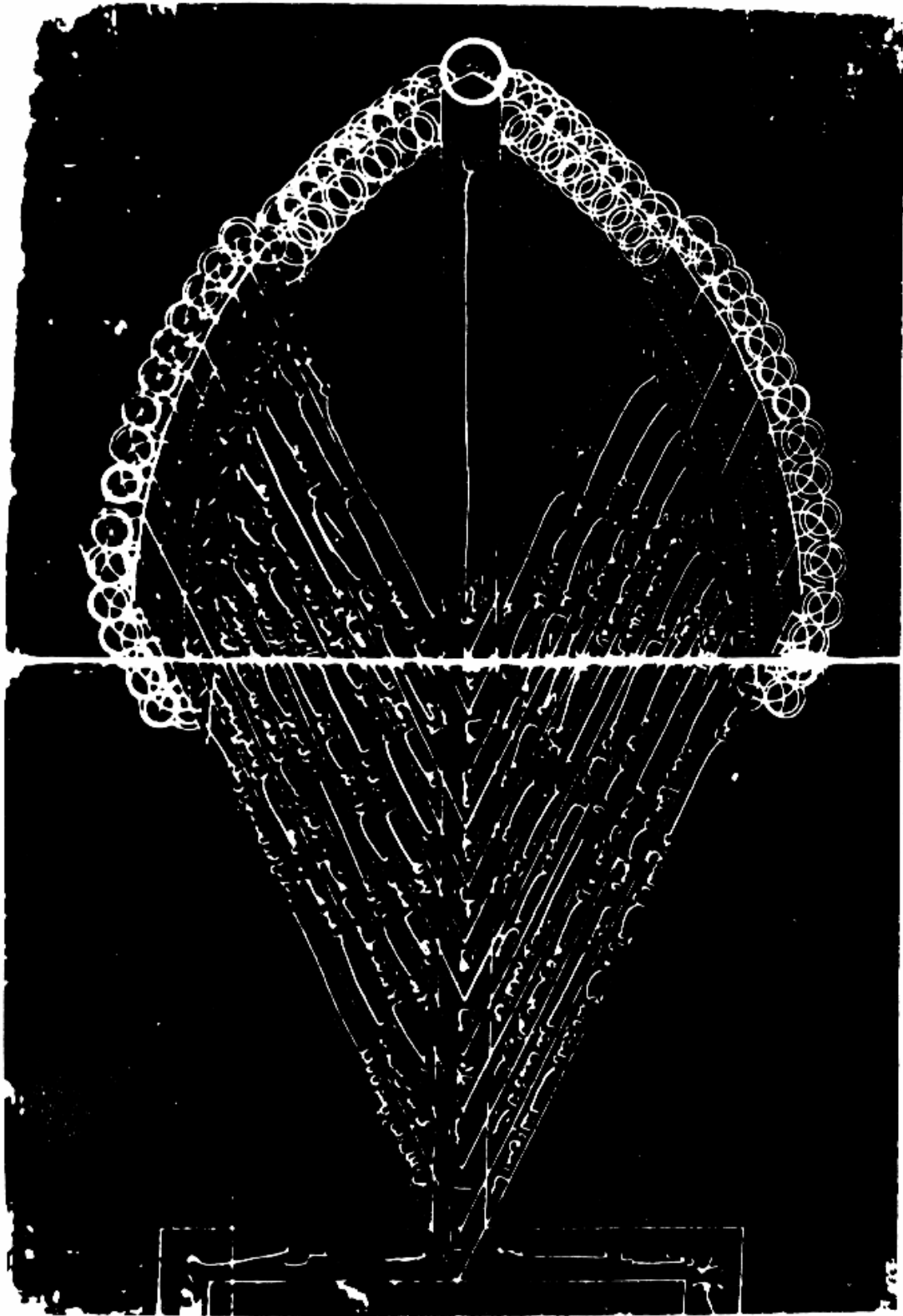


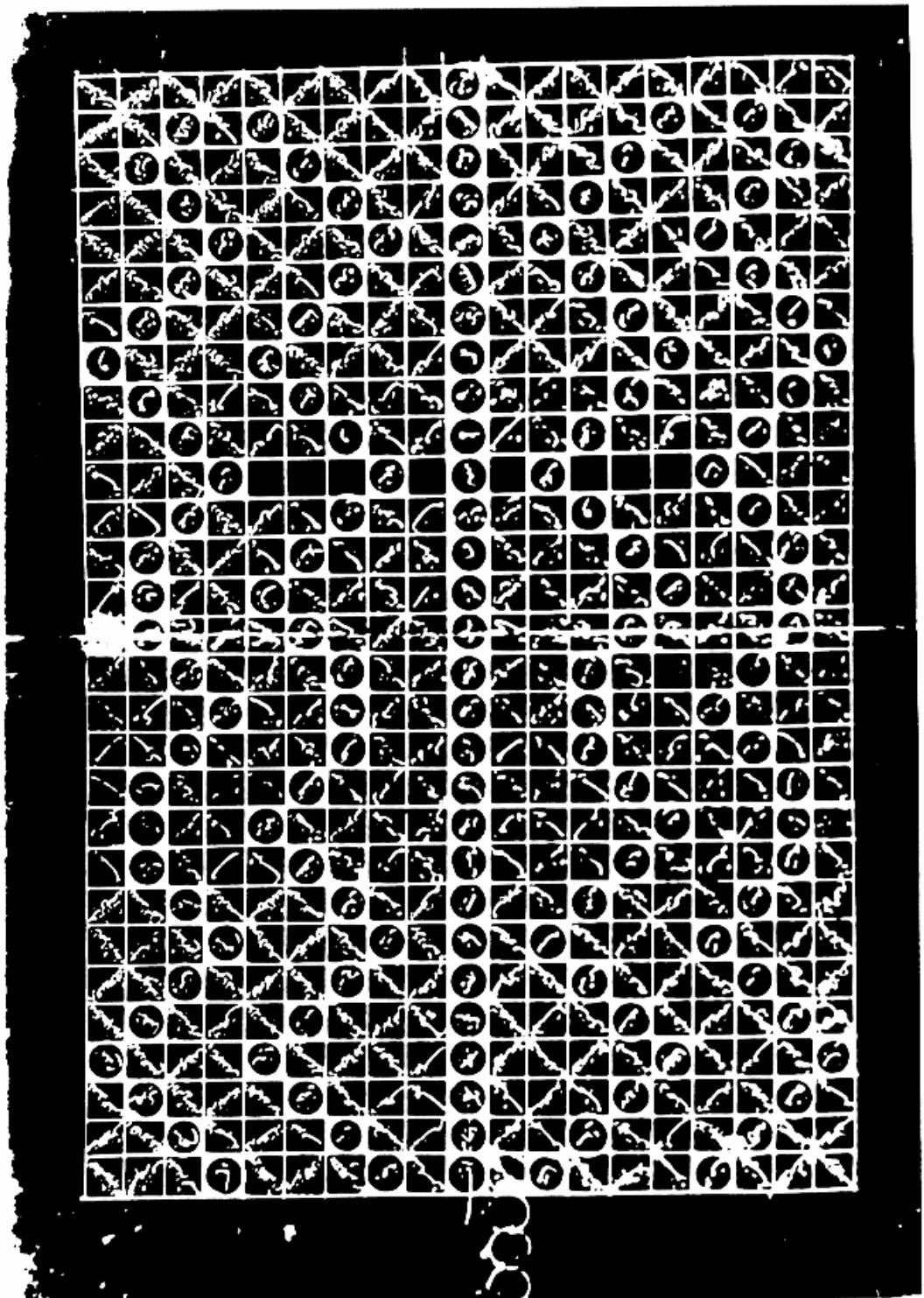
















## LA COLOMBE POIGNARDÉE ET LE JET D'EAU

Douces figures poi<sup>gn</sup>ardée  
 MIA Chères lèvres fleuries  
 YETTE MAREYE  
 ANNIE et toi MARIE  
 où vous êtes  
 jeunes filles  
 MAIS  
 près d'un  
 jet d'eau qui  
 pleure et qui prie  
 cette colombe s'extasie

Tous les souvenirs de nos jours  
 O mes amis partis en Guerre ? Où sont Raynal Billy Dalize  
 Jaillissent vers le firmament Dont les noms se mélancolisent  
 Et vos regards en l'eau dormant Comme des pas dans une église  
 Meurent mélancoliquement Où est Creminitz qui s'engagea  
 Où sont-ils Braque et Max Jacob Peut-être sont-ils mort déjà  
 Demain aux yeux gris comme l'aube De souvenirs mon âme est pleine  
 Je jet d'eau pleure sur ma peine

CELA QUI SONT PARTIS A LA GUERRE AU NORD SE BATTENT MAINTENANT  
 Le soir tombe O sanglante mer  
 Jardins où saigne abondamment le hurier rose fleur guerrière

Phot. Larousse.

UNE PAGE DE CALLIGRAMMES. Ed. Mermod (1953).

ولم تسمع عذاب جراحها إسفنجة الخلل

ولم تعبر لهيب الشوك نحو مساكب الخلل

لأن الحرف سوف يظل فوق شفاها البلاء الكذوبه

كلمات الفقاعات الهوائيه

والهبه

إذا همست

فهمستها حفيف وريقة ألوت

بها الريح الشتائيه

وإن صرخت

فزوبعة تعربد في مدى فنجان

لأن الحرف الكذوبه

إذا لم يعبر المطهر

ويعرف لفحة الظما الجحيميّه

ليولآ بعدها الخضر

يواكب ركبّه نيسان

الملحقات م / ١١

فايز صياغ

الحب مثلاً وقصائد اخرى

ملاحظة

مزيفة وملعونته

هي الشفة التي تمضي

ولا ترمي

قبيل رحيلها الموعود طوفاناً من الرفض

على الأرض

ليغسل وجهها الغرثان بالفيض

ويزرع في توهم رحمها البثرا

ووعداً بالغد الآتي، وأعجوبه

مزيفة،

هي الشفة التي تنوي بلا نكري

# اللحظة الراهنة

للشعر / شعر اللحظة الراهنة

ملحق أخير

الأصل لم يكتب

# لن يك.....

بداية مشتركة (بل بدايات مشتركات)

ل تشابك الفضاءات

و

شعر اللحظة الراهنة.

والا

فما معنى التشابك؟

أه، هه؟

- ١

في النص القصير التالي، مثلاً، يفجأنا سؤال فوري: ما هي العلاقات التي تربط بين مكونات البنية على مستوياتها المتعددة: البنى التركيبية التي تندرج فيها العلامات اللغوية، والبنية الكلية التي تندرج فيها الوحدات الدلالية الكبرى؟ هوذا النص:

## معاصرة

«ها هم أحبائي  
يهشون جرادة التعب  
ويهيئون خبزهم للمناوشة

.....

وكان جدي يقول:

لا تبنوا لي هرماً...

ولا مراثي

وأغرقوا جنّتي

بالبلاب

وصياح الديكة»

١٩٩١/١١/٦

ومن الشيق فعلاً أن هذا النص مسبوق بلوحة فنية ثم بعنوان على صفحة مستقلة وأنه مؤرخ بدقة (حميده عبدالله حميده، وداعاً لمسافة ما، كتاب الأربعائون، ط ١، الاسكندرية، ١٩٩٢، ص ٤٣). ومن الأشيق الحرص التام على التوثيق الدقيق لكل شيء من رسم الغلاف إلى المطبعة ورقم الإيداع وسعر الكتاب... إلخ.

غير أن هذه الدقة التي تتجلى على مستوى معين من العمل لا تتوفر في النص على مستويات تشكله الدلالي وبنيته. فالقسم الأول من النص يمثل نموذجاً لما أسميته في دراسة مفصلة «إشكالية الدلالة في قصيدة الحداثة»؛ إن التعبير «هاهم أحبائي» ذو دلالة واضحة، لكن ما يليه لا يملك دلالة محددة أو قابلة للتحديد بالطريقة التي يتحدد بها التعبير الأول. فما هي أولاً جرادة التعب؟ ثم كيف يهش الإنسان جرادة التعب؟ ثم ما دلالة أن يهش الإنسان جرادة التعب؟ وما دلالة إغراق الجثة بالبلاب وصياح الديكة في الحركة الثانية من النص؟ لكن على مستوى آخر ما علاقة القسم الأول من النص بالقسم الثاني؟ وبالأحرى، هل يحق لنا أن نعامل ما يقع بعد..... كقسم ثان من النص الواحد؟

أم أننا أمام شيئين مستقلين وضعا لسبب لا نعرفه على صفحة واحدة، تماماً كما وضع العنوان على صفحة مستقلة لسبب لا نعرفه؟ أم أن الأمر أمر تشكيل فقط، تشكيل لا علاقة له ببنية دلالية لنص بل هو علاقة بين البياض والسواد الموجودين أمامنا في فضاء الصفحتين؟ ما هي الآلية التي نستطيع بها أن نجيب على هذه الأسئلة؟ هل نفرض بصورة سلطوية على ما هو أمامنا أن يكون نصاً ذا بنية موحدة ثم نقول إنه لا يملك بنية موحدة؟ أم نقراه كوحدين منطوقتين مستقلتين يجمعهما فضاء واحد لا أكثر وقد يشتقان تجاورهما من علاقات تضاد بينهما لا من علاقات تواشج وترابط وتنام عضوي؟ أم نقول إنه تشكيل صرف؟

ها أنذا قد استخدمت كلمة، وسأقول بعد قليل مصطلحاً، كنت قد استخدمتها في مكان ما من هذا النص لكن لماذا أقول كنت قد استخدمتها ولا أقول فقط استخدمتها؟ لماذا ينزلق ذهني ثانية إلى تأسيس سياق زمني تاريخي يصر على ترتيب الأشياء ترتيباً زمنياً وكأنه يسعى إلى تنسيقها بشكل ما؟ فلأقل إذن أستخدمها في مكان آخر من هذا النص هي كلمة «تجاور». إن ما هو أمامنا هو وجود لمكونات بل لعناصر في حالة من المجاورة وكدت أقول فقط ثم توقفت لأن فقط تتضمن أن هذا لا يكفي وأن ثمة نقصاً ثمة شيئاً لم يكتمل بعد وما أسعى إلى قوله ضد هذه الفقطة إن ما أمامنا هو وجود تجاوري لعناصر وإن جماليات ما أمامنا هي جماليات التجاور - المجاورة وهي جماليات جديدة تحتاج إلى نمط من التأمل جديد لاكتناهاها والتمتع بها. إنها جماليات تنقض أو توجد في فضاء لا علاقة له بفضاء جماليات الوحدة. أليس كل شيء في الوجود متجاوراً والوحدة التي نفرضها عليه فعل أيديولوجي صرف؟ هل نحن الموجودين في هذه القاعة «وحدة كلية»؟ وهل العناصر الهندسية موحدة أم متجاورة؟ هل ينبع الجمال من الوحدة أم التجاور؟ أنكر أن جابر عصفور كتب مرة كتاباً اسمه *المرايا المتجاورة* فهل المرايا المتجاورة أقل قدرة على خلق جماليات من المرايا المتوحدة؟ كيف تتوحد المرايا؟

ها أنذا أرى ابن جني وجحر ضب خرب فأقترح أننا بحاجة إلى تأسيس جماليات المجاورة بدلاً من جماليات المشابهة والانصهار والوحدة. ويبدو لي أن عبقرية الفن العربي عبّرت عن نفسها تماماً بلغة المجاورة لا الانصهار، وأن قانون المجاورة هو الذي يتخلل الإبداعية العربية. وها هو نص لشاب اسكندراني في عام الرب المبارك ١٩٩٢

يموضع نفسه إلى جوار نص لبيد الجاهلي الذي يشكّل كما قلت بنية مفتوحة العلاقات فيها علاقات جوار لا انصهار. أو ليس وجود أحبائي الذين يهشّون على جراد التعب في فضاء مجاور لفضاء جدي الذي كان يقول لا تبنوا لي هرمًا منبعاً لجماليات لا تحتاج إلى فاعليات الانصهار من أجل أن تكتسب مشروعية كافية لجعلها محوراً لعمل نقدي مجدد لنفسه ومنطلقاته التصورية؟

- ٢ -

تتضمن جماليات المجاورة طبعياً ما سأسميه الآن جماليات اللقطة وجماليات الفتلة. أما الأولى فإنها تتمثل في نمط من التناول الشعري يحل العين محل الأنا تماماً ويعتبر اللقطة البصرية تكويناً جمالياً مكتفياً بذاته في غنى عن استدخال الذات المحلّة أو المعلقة أو المنفصلة - أي أنه يقف نقيضاً للتناول الرومانسي. وسأمثل على هذا النهج بالحضور البصري التالي الذي يشكّله نصّ لمحمد متولي:

### قمر ضال

«الشاطيء خالٍ

إلا من طفلين

يرقبان القمر في حسرة

بعد أن أفلت خيطه

من أيديهما»

ولا شك أن بعضكم سينبري بسرعة ليقول إن هذه اللقطة مسروقة من قصيدة ل تي. إي. هيوم (T.E.Hulme) كنت قد اقتبستها شخصياً في كتابي عن الجرجاني غير أن هذا لا يعنيني في كثير أو كثير وبين نصوص متولي عدد كبير من مثل هذه اللقطات البصرية. ولكثيرين غيره نصوص تجسد هذا النزوع نحو الصورة البصرية، دون أن يكون ذلك طابعاً سائداً لشعرهم. هوذا نص استثنائي لعادل محمود: (الكرمل، ٤٨ - ٤٩، ١٩٩٣، صص: ٢٢ - ٢٢٣):

## في المساء

«قميص مفتوح

أبيض

وأحمر

وبضعة خطوط زرقاء.

نظيف

وقديم

ورائحته طيبة

قميص متروك على سياج، تحت الشمس، وتحت ضوء القمر،

يتفلى، وحيداً، من بقايا كلام قديم.

قميص

وحيد

على سياج

بعيد، قليلاً، تماماً، عن

مدى الأصابع.

قميص:

كلما هبّ المساء،

من حوله...



فيه ...

ترامى في الهواء،

حفيف صاحبه القديم!»

ومن الجلي أن هذا النص يقدم نموذجاً جيداً لقصيدة الفتلة إضافة إلى كونه نصاً بصرياً جميلاً.

لكن نصوص متولي تقدم نماذج جيدة أيضاً على قصيدة الفتلة، وإن كانت بعض أفضل نماذج الفتلة توجد في نصوص شاعرين آخرين هما حسين درويش وإبراهيم الحسين. هماذان نسان للأول:

### صديقي الطيب عبود

«في الشارع الممتد التقينا..

تعانقنا طويلاً

تعاتبنا قليلاً

توادعنا على لقيا

في المساء..

مساء التقينا في الصحيفة

أنا في صفحة التعارف

هو في صفحة الوفيات...» قبل الحرب، بعد الحرب / ١٣

## نصر

«لم يتذمر الجنرال من وحدته..

لكنه حشا غليونه

بالنياشين..

فتبخرت رائحة الحرب». قبل الحرب / ١٤

وهذا نص للثاني:

## فخاخ

«مرات عديدة

وفجأة

يرى مشنوقاً

يتدلى من سقف القصيدة».

إبراهيم الحسين، «قصائد»، الأربعاءيون ع ٣ - ٤ / شتاء ١٩٩٢

- ٣

تعبّر جماليات التجاور عن نفسها في تجليات متنوعة متضاربة ومتعددة يجمعها أمر ناظم واحد هو التشكل في فضاء لا يشكل بنية متواشجة متكاملة موحدة (بفتح الحاء المشددة وكسرهما) كما كانت البنية في شعر الحداثة المنصرم المتعصي. وبهذا المعنى يخلق النص الشعري بنية لا مبنية تتنازعها اتجاهات متضاربة نحو التعصي من جهة ونحو التناثر دون تعص على الصفحة من جهة أخرى وتتغلب في هذا النزاع قوى التناثر

واللاتعضي، إذ أن الميل إلى التعضي يبدو شكلياً صرفاً، ينتج من وضع المكونات النصية معاً على الصفحة في فضاء واحد، أما الميل إلى التناثر فإنه حقيقي عميق يتمثل على مستوى النسيج الحقيقي للنص. أو ليس ذلك بالضبط ما يحدث في العالم خارج النص - يغمغم الصوت المرئي؟ أو لا يسود وهم التوحد شكلياً فقط وعلى مستوى الفضاء الجغرافي فيما تمزق قوى التناثر العالم والأشياء والعربان كلهم على مستوى العمق؟ لا أعرف، يرد كمال أبو ديب، فلقد اختلطت الأمور اختلاط الطير على إبراهيم بل قل اختلاط اليقين على إبراهيم فقولك الأول ليس مقايضة دقيقة. لكنها مقايضة تتهاوى بينها العلاقات كما تتهاوى في مقايسات شعر اللحظة الراهنة؛ استمع إلى هذا المقول لمنذر عامر:

«من غير المعقول أن يكون الجسد هو ذاك الذي نعرفه،

وإلا ما معنى الجنون، إذن؟»

وقل لي ما العلاقة بين مقدمة هذا الكلام، كما يقول المنطقة، ومؤخرته، عفواً ونتيجته؟ ما علاقة ألا يكون معقولاً أن يكون الجسد هو ذاك بمعنى الجنون؟ ترى كيف يسقط المعنى في الجنون وهو يتساءل عن معنى الجنون بلغة لا تربط بين سؤال وجواب ربطاً عاقلاً بل عقلياً ينبغي أن تقول. أقول، حسناً. فلنعد إلى تجليات التجاور: إن بينها هذا الميل الجديد إلى تركيب نصوص تنشر في مجلات أو كتب دفعة واحدة أي معاً لكنها تمثل سلس... لا خطأ أن تقول سلسلة لأن بين أجزاء السلسلة ما يشدها ويربطها قل متواليات قد تكون ذات عناوين مستقلة وقد تستخدم علامات انفصال وتوال واستقلالية دون أن تكون لها عناوين وليس بينها جميعاً ما يفسر الدافع إلى نشرها معاً سوى أن يكون الأمر هذا الولع الغامض الجديد بالتجاور الذي لا ترابط أو تواشج فيه. انظر الآن إلى هذه المتواليات التي تستخدم مؤشراً هو الدائرة الصغيرة في بداية كل منها تعبيراً عن انفصالياتها (وما يلي بعضها فقط وهي كثيرة فراجعها في الكرمل، ع ٤٨ - ٤٩، ١٩٩٣، صص: ٢٤٣ - ٢٤٨):

## نيران ليلية / فضاءات مؤنثة

### نيران ليلية

○ قافية بيضاء حين أتفرد بي.

○ طقس ممطر يغيرني كلية،  
طقسي اليوم يغير كل الفصول.

○ سكون الليل يلغي ضجيجي،  
ليتبعني حتى اشتعال الفجر بنا.

○ فوضاي أنثى اختلطت عليها احتمالات الوجود،  
في ذكرى ميلادها الخامس عشر.

○ لأنها تحاول المسافة المرعبة،  
يستبدّ صراخ صامت في شمس أيامي،  
وينهبني الصقيع.

بل إن عنوان هذا النص نفسه تعبير عن هذا النزوع التجاوري «نيران ليلية / فضاءات مؤنثة» دون أن تكون ثمة روابط خفية بين النيران الليلية والفضاءات المؤنثة كما كان يمكن أن يكون في نص شعري كتب بعنوان كهذا في شعر الحدائث المنصرم.

يرافق حلول العين محل الأنا انحسار لجماليات الانفعال والشعور وبروز للذهنية التي تمتلك سمة أساسية هي البراعة والحذقة وما يقترب من الكلبية (cynicism). في مثل هذه النصوص يتبلور موقف من أشياء ترتبط في التراث الشعري أو في الثقافة بمواقف وجودية عميقة أو تتواشج بالمقدس أو بالمحرم هو أقرب إلى السخرية أو الكلبية أو المفارقة اللاذعة. وبين من يمثل مثل هذا الموقف محمد متولي الذي يجرد المعطى عن وقار تناوله السائد وجديته وخطورته ويبرزه في إهاب ما يثير السخرية أو ما يسلي لا أكثر. ولعل أفضل تجل لهذا النمط من التعامل أن يكون تعامله مع الموت الذي تشكل حوله في التراث العربي تاريخ معقد من الاستجابات الرصينة الوجودية؛ هوذا:

«الإله الذي - بمنتهى الود -

يحتضن قفاي خصيته الوحيدة

حين يدلي ساقيه الخشبيتين

على كتفي

رأيته يخرج لي لسانه من ساعة الحائط

معلناً - بشماته صديق -

انتهاء الأجل». حدث ذات مرة أن.. ص ٣٦

إن تعرية المقدس من قدسيته والأسطوري من أساطيريته اتجاه جوهري في شعر الحدائثية الراهن. ولذلك يستحق نشاطاً نقدياً متعمقاً يكتنه أبعاده ويشكل منها مكونات جمالية جديدة تنضم إلى جماليات الحدائثية الأخرى - ولكم أن تحركوا الألف بالفتح هنا أيضاً غير أن ذلك سيكون تحريكاً أيديولوجياً حرائياً. وسأكتفي بمثلين آخرين أحدهما

اقتبسته في سياق آخر وهو يمثل الذهنية وموت الانفعالية في دوره الجديد الآن، والثاني  
ينزع القداسة عن الشهداء ولغة السياسة السائدة:

### صديقي الطيب عبود

«في الشارع الممتد التقينا..  
تعانقنا طويلاً  
تعاتبنا قليلاً  
توادعنا على لقيا  
في المساء..  
مساء التقينا في الصحيفة  
أنا في صفحة التعارف  
هو في صفحة الوفيات..» **قبل الحرب، بعد الحرب / ١٣**

### دقيقة صمت

«من أجل ملايين الشهداء  
صمت قصير  
نتذكر خلاله  
مواعيد السماء  
وباقى أيام العطل القادمة». **حسين درويش، قبل الحرب / ١٥**

وبلغة أكثر وضوحاً في انتهاكها للمقدس يكتب يحيى حسن جابر:

## صور تذكارية للحرب

«الحرب ضيفة ثقيلة الظل

تفرض طرائفها السخيفة

كموت الأصدقاء مثلاً

أنا القروي المهذب

أعذروني

لا استطيع طردها خارج سهرتنا». (بحيرة المصل، ٣٢)

بل إن هذا النمط من الانتهاك ليتخذ شكلاً آخر يبلغ أحياناً درجة الإرعابي البشع الملقح بالمفارقة اللاذعة الكالحة:

«قررت أمي أخيراً

إذا دخل الصاروخ مطبخنا

ستنقره وتسقطه في طنجرة الكوسى

تطبخه مع أرز الشظايا

وكمشة من صنوبر أصابعنا

وستدعو المحاربين

إلى أشهى وليمة»

سا.

وبمصطلحات أخرى، يمكن أن نقول إن تحولاً جوهرياً قد طرأ على الشعر يتمثل في الانتقال من الرؤيا الضدية المفارقة للعالم التي تتسم بالجدية والحس المأساوي الفجائعي إلى رؤيا ضدية مفارقة لاذعة تسربلها تهكمية جارحة تتناوس بين العبث والتشفي بإدراك التناقضات الجوهرية في الوجود الإنساني والبنى الاجتماعية والثقافية السائدة. وقد تكون هذه الرؤية / الرؤيا جديدة تماماً على الكتابة العربية التي عرفت نماذج

متفاوتة من السخرية والهزل والتهكم والمزاح والهجاء لكنها في تقديري لم تعرف هذا النمط من الحساسية اللذوعية المتشفية إلا في لمحات نادرة قد يكون بينها مواقف في منامات الوهراني وبعض شعر أبي العلاء المعري.

٤ -

وفي محاولة أولى لتفسير ما يحدث سأقوم بعمل يجسد النقيض التام لطبيعة ما أفسره، هو أي عملي محاولة لتفسير ما سأزعم أنه ابتعاد عن التفسير. إن حلول العين محل الأنا يمثل انعداماً لامتلاك العالم وفقداناً للرغبة بالتفسير أو القدرة عليه - وذلك وجه من وجوه سقوط الأيديولوجيا لأن كل تفسير في النهاية تعبير عن تملك أيديولوجي للمفسر. الكتابة الآن تنأى عن التفسير لأنها تشعر أنها لا تمتلك العالم أيديولوجياً وترى العالم مغلقاً غير قابل للإدراك. من هنا ينأى النقد أيضاً عن التفسير ويصبح تفكيكاً أو تشريحاً ولذلك قلت إن ما أقوم به من محاولة للتفسير مناقض لروح ما أتناوله بالدراسة في نأيه التام عن التفسير.

٥ -

وانهيار المركز ليس حالة من حالات النص المفرد وحسب بل حالة من حالات عمل الفنان كله. لم يعد للعمل أو الإنتاج مركز أو بؤرة يفيض منها، بل أصبحت سمة الإنتاج تنوعه وتناثره وتعدد أنماطه. ذلك لأن الرؤية والأيديولوجيا انهارتا وانهارت معهما الذات. هناك موت لمفهوم الذات وللأسلوب الخاص المتميز والمركز. إن قصائد محمد متولي هي تشكيلة من نصوص لا روابط بينها أي أنها لا تملك وشائج أو وحدة داخلية ولا تجسد نظاماً. هكذا نكون أمام انهيار الوحدة على مستوى بنية النص المفرد، وعلى مستوى إنتاج الشاعر الكامل. وبمعنى ما، فإننا بذلك نواجه حالة تنقض التصور المركزي في عمل لوسيان غولدمان بأكمله، هي حالة غياب ما يسميه غولدمان «رؤيا العالم»، وهي رؤية فئة أو مجموعة اجتماعية (تميزاً لها عن مفهوم الطبقة عند كارل ماركس) يصل بها عمل الفنان الذي ينتمي إلى هذه الفئة ذروة تماسكها وانسجامها. كيفما نظرنا إلى عمل أدونيس أو عبد الصبور أو حاوي أو السياب أو البياتي أو درويش أو الماغوط فإننا نستطيع استخلاص رؤية مركزية أو عدد محدود من البؤر المركزية لعالمهم الشعري ونستطيع أن نكتشف سمات أسلوب فردي متميز. كما نستطيع أن نجتلي ما أسميته في دراسات أخرى «بنية معرفية» يفيض منها العمل أو ينز. أما لدى متولي فإن النصوص



تتراوح بين المنفلش عاطفياً (السنتمنتالي) والجاف جفاف رمال الهجير والسريالي والكلي واللقطة العابرة واللفتة الذكية (كما تتعدد وتتنوع المصادر المكانية والثقافية واللغوية لنصوصه - من الكريسماس إلى عبارات بالإنكليزية إلى لغة المسيحية إلى الغرب والمكان المحلي). بكلمات أخرى نحن أمام إلغاء للذات وشعر لا يصدر عن ذات تعاني العالم بل يصدر عن معاناة خارجية للعالم أو ذات لا مركز لها، ذات متشظية. ومن منظور آخر، بوسع المرء أن يعاين هذا التشظي للذات وغياب المركز الذي يسمها بوصفها تجسيدا للتعدد، ونكون في هذا المنظور في مواجهة ما يمكن أن نسميه «تعدد الذات» أو «تعدد الأصوات» المنبثقة من الذات الواحدة وقد انهارت واحديتها.

- ٦ -

ولقد كان بين التجليات البارزة لانهايار العضوية والنمو العضوي انهيار التاريخ وحدوث قطيعة حقيقية من النمط الذي كنت قد وصفته في «الحدائث / السلطة / النص». إن الذات الآن ذات لا تصدر عن وعي للتاريخ أو هوس به أو حتى انشغال به؛ وحين يبرز الزمن مكوناً تجريبياً فإنه ليس الزمن - التاريخ بل زمن الماضي الشخصي الفردي للذات. بكلمات أخرى، لا يتجسد انهيار حس التنامي العضوي بالإشارة إلى المستقبل فقط وموت مفهوم الحركة الغائية المجسدة لحركة التقدم بل بالإشارة إلى الماضي أيضاً - الشعر الآن هو شعر اللحظة الراهنة، ومن وجوه ذلك التركيز على البرهة وإنتاج القصيدة البرهية. والبرهية لا تمثل احتفاء بالحاضر (كما هو شعر أبي نواس مثلاً الذي صدر عن رفض للماضي من أجل الحاضر)، بل شعر الذات التي لا يشرنقها وعي تاريخي ولا تفهم اللحظة الحاضرة باعتبارها وليدة التاريخ - كما كان شعر الحدائث في تحولها الثاني - بل تحسها لحظة منقطعة قائمة في ما يكاد يكون انقطاعاً زمنياً كلياً عن نهر الزمن المتدفق. إن حاوي وعبد الصبور وأدونيس ودرويش وغيرهم يملكون وعياً تاريخياً بهذا المعنى؛ ولقد كان أحد مكونات مشروعهم الحدائث إعادة صهر التاريخ وصياغته ضمن مسرد كلي جديد. أما الشعر الآن فإنه ينتسج خارج فضاء التاريخ أو مشيحاً عنه، كما هو شعر محمد متولي مثلاً، أو يملك ماضياً شخصياً فقط كما هو شعر أمجد ناصر. وهو شعر لحظة راهنة لذات تعاين العالم معاينة ذهنية بارعة، أو تتأمل تناقضاته ومفارقاته بوعي انفصامي، أو تستبطنه بهدوء رقيق، أو لذات منكسرة في عالم من الأحلام الجافة، كما هو شعر خالد بدر الذي يندب الحاضر في النصوص التالية

بصورة نموذجية تمثل موقف زرافات ووحادين كاملين (لاحظوا أنني لا أقول «جيل بأكمله»، لأن مفهوم الجيل يمثل نقضاً لواقع المنتجين للكتابة الآن، فهم لا يشكلون «وحدة» أو «كينونة» متواشجة على أي مستوى من المستويات زمنياً كان أو فنياً بل يحضرون حضوراً تجاورياً خالصاً):

### يوم وآخر

«هذا كاف لأعترف بضعفي أمام خيول النهار الناهضة من الموت، حقب الأحلام انقضت وبقاياي ظلت مغلولة إلى يوم نابل آخر...» (ليل / ١٥)

### ليس سوى...

«يدلف إلى فراشه بحثاً عن ثياب الأحلام لقد برد الليل وابيضت الأشباح ما عاد في السواحل أمواج تسمع ولا بحارة يشربون الشاي قرب القوارب ليس سوى قمر جاف وأحلام بائنة». (ليل / ١٦)

وحين يتبلور وعي للزمن فإنه يبدو مما يدرج الماضي والمستقبل في لجة الحاضر القاتلة. خالد بدر أيضاً:

### وصول

«الكأس الوحيدة ماذا تنتظر لم يأت السامري الذي أرقب عليّ إذن الوصول إلى عتبة الأحلام البعيدة حيث يتراقص تذكارات الأزمنة الماضية جنباً إلى جنب مع اللحظة الغارقة في بحيرة الأسى هذه». (بدر / ٢١)

بهذا المعنى يبدو شعر اللحظة الراهنة وكأنه يعيش في حاضر لا نهائي - حاضر من تيه قد يبحث الشاعر عن مخرج منه وقد لا يبحث. إنه تيه خالد بدر من جديد:

## في لجة

«تاه في لجة

تاه في لجة

تاه

تاه

تاه.

من يهبه اسطربلاب

وحمامة». (ليل / ٢٠)

لكنه، أيضاً، تيه جيل سابق تشكّل في حياض مغايرة وأقحم في المطهر فاختنق في غياهبه. من هنا القدر المشترك مع لغة الشعر الذي أصفه هنا. وانظروا، مثلاً، قصائد ياسين طه حافظ الجديدة في *الخرائب حلية ذهب*، وزارة الثقافة (بغداد، ١٩٩٢).

- ٧

يتشكل هذا الشعر في حوض جماليات جديدة بين سماتها تدمير الطاقات البلاغية للغة والإيقاع والطاقات العاطفية للكلمات ومفهوم التعبير عن.... وبينها تجريد اللغة الشعرية من إهاب جمالياتها المألوفة باستثناء شيء واحد هو الصورة الشعرية وبشكل خاص الاستعارة الصادمة والصورة الفاضحة. ويبرع في تقديم الصورة الفاضحة محمد متولي خاصة. هي ذي بعض صورته:

«مترنحاً ينزف البيانو مقطوعة قد تذيب الجليد الكريستالي الذي - عشش في إصبعه الحجري بينما أكتب ثدياً يترنح من بركة حتى السديم، دفناً في حلة أرجوانية يستوعب لغة الأفق ولا تعزفه العذراء.

الموسيقى .. خلفية لا أكثر

غرف ضبابية وبطل يرسم الإناث أعضاء تناسلية»

حدث ذات مرة أن، منشورات رياض الريس (لندن، ١٩٩٣) ص ٩

«الإله الذي - بمنتهى الود -

يحتضن قفائي خصيته الوحيدة

حين يدلي ساقيه الخشبيتين

على كتفي»

- ٨

كل ما قدمته ألوان في فضاء أولي سماته التنوع والاختلاف وتعدد الأصوات والتعارض والمطابقات وصعوبة تبلور خيوط موحدة منتظمة جامعة. وبدلاً من قسر المادة على الخضوع لاستنباطات محاور وسمات متخللة، سأعدد بعض النماذج التي أجدها في هذا الشعر، واضعاً إياها في فضاء تتجاوز فيه دون أن تتواشج أو تتلاحم أو تتوحد:

شعر الصفاء اللغوي والفقرة الإيقاعية المسبوكة بعناية والقلق الميتافيزيقي (وأحياناً الوجد / الوصال الصوفي) - نوري الجراح - قاسم حداد - عبد المنعم رمضان - أحمد طه - ادريس عيسى - محمد الغزي - المنصف الوهايبى - إبراهيم الجراي إلى حد ما - فرج العشه - أسامة سعيد - وفي زمن ما بول شاؤول

شعر شيئة الإنسان وأنسنة الأشياء وتشابك الفضاءات بينهما - عباس بيضون - بسام حجار - يحيى جابر خاصة

شعر التشابك الاختلاطي وانهييار المعقولة والممكنية والنزوع السريالي - كثيرون بينهم قاسم حداد ويحيى جابر وعبد الكريم الرازحي وعبد اللطيف الربيع ومحمد عيد إبراهيم وفتحي عبدالله ورفعت سلام وحلمي سالم ووديع سعادة

شعر الماضي الشخصي وإعادة ابتكار الماضي - أمجد ناصر

شعر جغرافيا الذاكرة المتوهجة بأشياء ووجوه وأسماء وحيوانات ولغات وتفصيل

تنتمي إلى الغرائبي والعجائبي والغريب - المدهش والهامشي الذي يحول إلى مركزي - سليم بركات.

شعر الغياب والفقدان والأشياء نصف المحتجبة وأمور كثيرة أخرى - عباس بيضون - نوري الجراح - عبده وازن.

شعر الومضة الذهنية البارعة والتعليل التخيلي - قاسم حداد وكثيرون بينهم عبد الكريم الرازحي وعبد اللطيف الربيع ورفعت سلام.

شعر الاستعارة الواجئة والصورة الصادمة - الرازحي - حداد - الربيع - فتحي عبد الله - رفعت سلام وكثيرون.

شعر الذات المنكسرة - خالد بدر وزرافات كثر بينهم من يطلع من تاريخ سابق مغاير.

شعر انقشاع الوهم والخيبة المترقرقة بعذوبة الألم المتلذذ / كثيرون بينهم عبده وازن.

شعر الغرفة المقفلة على الجسد والفضاء المغلق المحدد - بسام حجار - لينا الطيبي خاصة.

شعر الفضاء المتقلص المنكسر باستمرار - المرحلة كلها.

شعر الذات المعاينة بحياد يتوهج أحياناً توهج المطفأ - كثيرون وكثيرات.

شعر اللقطة - حسين درويش - ميسون صقر وآخرون.

شعر الفتلة الختامية - متولي - بدر وكثيرون.

شعر الكركبة اللغوية والمعاظلة التركيبية خاصة - محمد متولي - قاسم حداد - رفعت سلام.

شعر الجسد - قاسم حداد - محمد آدم وكثيرون بينهم أحمد الشهاوي وعبد المنعم رمضان وشاكر لعبيبي وعبده وازن وحديثاً أمجد ناصر.

شعر اللعبة الذهنية - إبراهيم الحسين - حميده عبد الله حميده - المنصف المرغني خاصة.

شعر الحياة اليومية - سركون بولص - يوسف بزي - يحيى جابر - هاشم شفيق - وديع سعادة - اسكندر حبش - حسين درويش - لينا الطيبي وكثيرون.

شعر المرايا الخشبية التي لم تكن أصلاً مرايا - صلاح فائق.

شعر البرهة التي لن تصير ماضياً جديراً بالتذكر - لينا الطيبي وبضعة لا أنكرهم - من أبرزهم رفعت سلام.

شعر الفضاء المتشظي الذي لا يملأه سوى الكلام المتشظي هو أيضاً -  
محمد عيد إبراهيم وفتحي عبد الله خاصة.

شعر الشبوب الفكري - الانفعالي والإيغال في غياهب المبهم والمرارة  
الواجئة لأن العالم ليس هو العالم، من قشرة الاجتماعي إلى بؤرة  
الميتافيزيقي أو (بمحاولة صياغة أخرى) شعر الاكتناه الضدي المشبوب  
أو الرؤية الضدية المقترنة بجيشان انفعالي واجيء للعالم - قاسم حداد.  
شعر الفضاءات الحميمة لذات تتأمل نفسها بالتذاذقابعة في لجة أطواق  
لها ثقل الماضي وفداحة الحاضر - نجوم الغانم وأصوات لا تحضرني  
الآن.

شعر التأمل المستكين والاكتناه المبهم والنجوى الداخلية الساجية - نزر  
من النصوص لا شاعر.

شعر الرؤية مقابل الرؤيا، وتلمس العالم المادي في لزوجة ماديته  
وتفاصيله والنأي عن الذهنية والمجردات والأفكار الكبيرة - زرافات  
ووحادين منهم جميعاً أبرزهم عباس بيضون ومحمد العبد الله.

شعر الذات المتبرجة لنفسها فقط وموت الآخر - رفعت سلام - أو  
اقتصار الآخر على وهم امرأة / رجل - لينا الطيبي - عبده وازن -  
بيضون وعدة لا تعد.

- بلى  
إنه ليستحق.

وفي كل هذا الشعر يبدو القانون الذي صغته في بحثي في الشعرية  
سليماً وهو وجود تناسب عكسي بين حضور الإيقاع المنتظم والصورة  
الشعرية. فلدى كل هؤلاء تشكل الصورة مادة أساسية هي في الغالب  
مادة تشكيلية لا تمثيلية هل قلت ليس هناك سمات جامعة إنني إذن لعلني  
تناقض فهذا أنذا قد عدت ما هو جامع أليس التناقض أيها السادة  
والسيدات - لاحظوا النقيضين لكن من قال إنهما نقيضان وهي من  
ضلعه انتزعت وهو في رحمها يماني ويتنطف - هو جوهر العالم وبودي  
القول هو جوهر العالم. شكراً.

xx لقد أكثرت من  
نكر عباس  
بيضون هنا، لكنك  
في أبحاث أخرى  
أوليته اهتماماً  
خاصاً. أفلا  
يستحق شعره  
في السياق الراهن  
أن يخص بفقرة  
مستقلة؟  
- بلى  
إنه ليستحق.

xx لم الماطلة،  
إذن؟ أفردته.  
خصوصاً بعد  
اندلاعه المشبوب  
في القاهرة.  
- ليكن. مع أن  
آخرين أيضاً  
يستحقون، وأنا  
لم.. انظره في  
الملحقات م/م/٧.

عفواً لقد نسيت أن أقول لاحظوا كثرة الرسم بالكتابة والكتابة بالرسم في هذا الشعر ولاحظوا أيضاً كثرة الرسم في نص متولي الذي اقتبسته أين؟ لا أذكر بل خلطه عفواً توحيداً فعل الرسم بالكتابة وأنا أكتب ثدياً يترنح وهو الجزء التالي من دراستي لـ «تشابك الفضاءات الإبداعية» الذي أعتذر عن عدم كتابته أقصد رسمه حتى الآن أو في المستقبل أو في الماضي.

.....

لقد أثبت هذا الشعر انسجام الحدائث مع نفسها بالضبط لأنه سعى إلى تجاوز النماذج المتفوقة التي أنتجتها الحدائث في انفجارها الثاني. فلقد طرحت الحدائث مقولة التجاوز المستمر ورفض التشكل النهائي ومفهوم الكمال. وكانت الحدائث في الجوهر قلق النمذجة ورفض النموذج وسلطة المتشكل السائد. وإذا كنا ندين بهذا العصب الحدائث بالدرجة الأولى لأدونيس، فإن بين أكثر ما يؤكد سلامة تصور أدونيس للحدائث هو أن الشعر الراهن أخذ أولاً برفض طغيان النموذج الأدونيسي على الشعر والسعي إلى تجاوزه أو تطوير بدائل له أو نماذج تتشكل خارج فضائه.

لكن ما لم يفعله الشعر حتى الآن هو الدخول في مغامرة تغيير المنطلقات الجذرية لشعر الحدائث في تبلورها الجبراني وانفجارها الثاني، متمثلة في البؤرة الذهنية التي يفيض منها الشعر العربي في معظمه. إن هذا الشعر شعر الأفكار التي تدور في فضاء الذهن المطلق؛ إنه شعر بلا رائحة كما يحلو لي أن أصفه، وباستثناء نماذج قليلة منه، اقتبس بعضها في فقرة أخرى، فإنه يصدر عن تضخم هائل للذات بل عن ذات متنفجة تنفج طاووس منتعظ تطفئ على العالم إما ذهنياً أو عاطفياً وانفعالياً. إنها الذات المحبطة أو المأساوية أو المغامرة أو الراقصة أو الغاضبة أو المنزوية أو الدعائية أو عشرات الأشياء الأخرى (وبضم الهمزة وفتحها معاً في هذه الحالة). لكنها لم تكن مرة واحدة الذات المتأملة. وإن أكثر ما يفتقر إليه الشعر الحدائث هو اللهجة التأملية، وهو الانتقال من معرفة الذات أو من كشف الذات إلى كشف العالم ومعرفة العالم. وبالعالم هنا

xx أريد أن  
الغي التعميم  
وأقول «في  
معظمه» لكنني  
لا أعرف أين  
أولج العبارة.  
أولجوها أنتم إن  
شئتم.

أقصد العالم فعلاً لا الذات كما تنخرط في العالم أو كما تسقط نفسها عليه أو تمرره في مصافيهها ومعتكراتها: العالم بأشياءه المادية المحسوسة وتفصيله وتلافيفه وروائحه وتعرجاته وتضاريسه وسطوحه وأغواره، العالم بترابه وهوائه وشمسه ومطره وبرده وحره وأشجاره وسمائه وحيوانه وإنسانه، العالم النابض الراكض الهائج المتعب الجميل البشع الحقيقي مثل الجرح الذي يفيض بدم ساخن لطعنة سكين هاجمة - بلى، ينبغي أن ينتقل الشعر من الذهن إلى الدهن، ومن الحلم إلى اللحم، ومن العظمة إلى العظمة ثم إلى الدم والأحشاء والأرحام والمشائج...

أما الشيء الآخر الذي لم يعرفه الشعر الراهن بعد فهو المكان. لا مكان في الشعر، كأنما يكتب هذا الشعر في هواء طلق معقم لا ملمس فيه لشيء ولا رائحة فيه لشيء. ومع استثناءات قليلة فإن القصيدة المكتوبة في صنعاء أو في صحراء نجد أو الربع الخالي تتحرك في الفضاء التصوري ذاته.... ويمكن أن تكون قد كتبت في مراكش أو الرباط أو لندن أو نيويورك (من قبل شاعر عربي مهاجر أو مهجر). ويتجلى ذلك بشكل فادح في شعر المهجرين العرب وهم مئات، فالقصيدة العربية المهاجرة لا تنش برائحة المكان الذي تكتب فيه ولا بصوره ونكهته بل تكتب في ذهن جوال يمكن أن يكون قد كتب ما كتبه في المنفى - في - الداخل، كما يمكن أن نسمي كل أقطار العالم العربي. لقد شغل الشعر بالزمن حتى أرهقنا الزمان، وهوس بالمجردات والذهنيات والعقائديات والمشاريع الكبيرة حتى أثقلت كواهلنا الذهنيات والمشاريع الكبيرة والعقائديات والمجردات. ولقد هرب منا العالم الحقيقي في ذلك كله كما هربت ليلى من بين أصابع كثير مع فارق واحد عظيم هو أننا كنا وما نزال نتوهم أننا قابضون على العالم، أما كثير فقد كان يعي وعياً حاداً أنه لم يكن قابضاً على شيء.

لنتأمل العالم في جزئياته وجزئيات حياتنا فيه، في كلياته وكليات وجودنا في حناياه، وفي تلك اللحظات الهاربة منه التي يستحيل القبض

< وقد لا يكون ذلك كثير بل المجنون، لكن ما الفرق. الأغنية لا المغني.



عليها مرتين كما كان ماء نهر هيرقليطس (وما يهم ألا يكون هيرقليطس؟) لتأمل ما هو خارج عنا دون أن نسعى إلى أن نذيبه فينا؛ لتأمل الآخر في بساطته وتعقيده، في أحواله المتعددة المتناقضة، دون أن نسعى إلى صهره في نمط أو نموذج تجريدي نستخرج منه عظة أو حكمة أو علماً عاماً بالإنساني العام؛ لتأمل الشاذ والخارجي والمنبوز والعادي والمألوف والمتكرر، لكن لتأمل ذلك تأملاً دون أن نحيله إلى مناسبة لفضح إحباطاتنا وإشكالاتنا وهوسنا وشهواتنا و...نا بأي مضاف كان.

×× هذا موضوع  
إنشاء جميل،  
لكنه ليس كتابة  
نقدية مما عرفت  
به. لماذا لا تلغيه؟  
- لأنه جوهرياً  
صحيح وإن كان  
مبالغاً فيه.

الشعر في اللحظة الراهنة لا رائحة له. نحن نكتب عن الجسد فلا نشم رائحة جسد حقيقي؛ ونكتب عن الموت فلا نرى سوى فكر تجريدي عن الموت ولا تملأ خياشيمنا روائحه؛ ونكتب عن الأرض فلا نشم تراباً؛ ونكتب عن المدينة فلا تفوح منها روائح المدينة؛ ونكتب عن الوطن فإذا هو خريطة معقمة؛ ونكتب عن فلسطين فإذا هي قضية تتعاركها الأذهان والمقولات والدعاوى؛ ونكتب عن الحرية فلا نشم رائحة عفن السجون والزنازين التي يملأها بول المساجين الانفراديين؛ ونكتب عن اللغة فإذا هي تجريدات وفصائل ذهنية؛ ونكتب عن شجرة فتختفي ليطلع محلها ما نسميه «رمزاً» لا رائحة له ولا طعم، ونكتب عن الدم فإذا هو دون حرارة أو لزوجة أو عطن أو لون. نحن نكتب فتختفي الكلمات ويختفي العالم ولا يبقى إلا طيوف عابرة ل نحن.

كأنما العربي عابر في هذا العالم، كأنه طيف، وكأنما قضاياه ومسائله كلها قضايا من النمط نفسه الذي كان يدور في علم الكلام الذي ابتكره العرب وهم أكلم المتكلمين!!!

لقد آن أن يبدأ الانفجار الحداثي الثالث بعد أن شكل الانفشار الحداثي منعطف الانكسار والانهيال، فليكن أن يبدأ بالانتقال من الذات إلى العالم ومن الذهن إلى الأشياء، ومن اللامكان إلى المكان، ومن المجرى إلى المادي، ومن العقائديات إلى القعائديات ومن النمط إلى المفرد المتعين.

< وانظروا لسان  
العرب لتروا  
معاني «كلم».

غير أننا أيضاً في مواجهة تيار آخر في شعر اللحظة الراهنة يتحول فيه التركيز على الذات والانشغال بها إلى نفي شبه مطلق أحياناً، ومطلق أحياناً أخرى، للآخر بكل تجلياته وتجسدياته. وقد تكون هذه ردة فعل مبالغاً فيها لطغيان الآخر الجماعي على شعر مراحل سابقة. ويتخذ هذا النفي الجديد للآخر شكلاً يمكن أن نسميه «موت المخاطب» يتمثل في انعدام لحضور المخاطب في القصيدة الراهنة وتحول الكلام إلى دوران مستمر في حلقة الذات المنقطعة التي تعيش أصلاً في فضاء مقلص منكمش لا يتسع لشيء إلا لهواجس الصوت المنفرد وهمومه ونزوعاته وخيباته وما يلوكه من هلوسات وخيالات جامحة وتوترات وتعمشقات فادحة وانكسارات وانقباضات كالحة وشبقيات وتلمظات باطحة (بين أبرز نماذجها ما يكتبه رفعت سلام حديثاً). وفي هذا النمط من الكتابة تتحول الغرفة إلى الفضاء النموذجي للكتابة. ولعل أبرز من يتحرك في هذا الفضاء المنكمش الآن أن تكون لنا الطيبي وبسام حجار. هي ذي غرفة الأولى التي تكتب بدرجة عالية من الحساسية والانبهار العفوي للذين يمنحان نصها الشعري المنكمش درجة غير عادية من القدرة على الانفتاح على العالم لا هناك في الخارج بل هنا في الداخل: في دهاليز الأعماق. وانظروا مزيداً من ذلك في الملحق م م / ١.

### دهليز في مرآة

«اليوم كالأمس

كالغد

ليس لدينا ما نفعله

غسلنا الصحن

نظفنا الأرض

كويينا قمصاننا

ومررنا بالمرايا

غيرنا ملابسنا  
وجواربنا  
ومشابك شعرنا  
رفعنا الستائر عن الصباح  
وارتقينا بالشمس إلى الغرف العالية  
قلنا للمساء: أهلاً.

المساء رجل عاشق  
دهليز في مرآة».

شمس في خزانة، منشورات ل ن  
(لندن، د.تا)، ص ٣٦

غرفة

«أحد يراقبني  
وأنا أخطو مع النهار  
متأملة أوراق النباتات الصفراء لامعة في ضوء...  
عيون تتأكد من وجودي  
من انسيابي بسكينة  
من جراءة الجدران  
من ضجيج قلبي في الحلقة المفرغة للأسى.  
أحد يطلق صوته في اتجاهي

صوته وصداه  
يتلمسني  
يتأكد من برودة أطرافي  
يمسك بيدي، يشدني إلى حبال  
يتأكد من انضغاط يدي في سلاسله  
يتأمل الشمس من نافذتي.  
الحادية عشرة ليلاً  
أكثر قليلاً  
الرحلة الأخيرة لليوم».

سا. ص ١٢

أنت والصمت

«عندما تجد نفسك وحيداً

فجأة

أنت والصمت

وغبار الشمس

لا تغمض عينيك

افتحهما

وتأمل غياب من حولك

الأغاني التي يلفظها الجدار

أصابعك وهي تنكمش

قبضة يدك.

تأمل

تجاعيد المرأة».

سا. ص ١٢

ولأن الكتابة لا يمكن في نهاية المطاف إلا أن تبتكر مخاطباً ما، وأن توجه إلى آخر ما فإن شعر اللحظة الراهنة سوف يشهد - ولقد بدأ فعلاً يشهد - درجة غير عادية من التركيز على أقرب الآخرين من النفس التي لا تريد أن تسمح للآخرين بالاندلاق عليها جماعات ووحداناً، لكنها تريد آخر واحداً على الأقل تبثه وتتجه إليه وتناغيه وتناجيه: والآخر الوحيد القادر على احتلال المكان الخاوي هو الآخر الجنسي: المرأة في شعر الرجال والرجل في شعر النساء - ولن يكون غريباً أبداً أن نشهد انتشاراً باهظاً لنمط ما من شعر الحب وشعر الجسد وشعر التوجه إلى آخر إيروسي يتزيا بزني مرآة له نكهة الزي الصوفي. غير أننا في كل الحالات سنجد شعراً لا يطرح العشقي أو الإيروسي أو الشهواني أو الصوفي في إطار قضايا اجتماعية وسياسية وتغييرية - كما كان معظم شعر الحب والإيروسية والتصوف في مرحلة سابقة - بل يطرح الآخر الفرد باعتباره آخر فرداً فقط - وفرداً متعيناً محسوساً في الغالب. ومن الطبيعي أن يتخذ هذا الطرح شكل تركيز مهووس على الجسد لأنه أكثر شيء في الوجود استغراقاً في فرديته واقتصاراً على الحميم والخاص وإشعاعاً بالفردى المادي المتعين. وثمة الآن بعض النصوص التي تقدم نماذج متميزة لتحقيق ما أتكهن به مغامراً لكن على ثقة تامة من أنه صائر لا محالة إلى التحقق. أصغوا معي إلى هذا النص الجديد لأجد ناصر - وهو نص في طريقه إلى النشر وأنا مدين لمؤلفه بإعارته لي من أجل إنجاز الدراسة الحالية. (ومزيد منه في الملحقات أيضاً م م / ٢):

«نائم في أقطانه

سيدي الصغير

لا يفيق على نايات اليد  
قمع سكر  
يذوب في الرغاب  
غرّ  
ومزده بحليّه والتخاريم.  
نظيف  
ومحفوظ  
وماثل  
يلمع في نداه الزيتون  
مغسول بأمطار وصواعق،  
له هذه الرائحة:  
قطع الأعشاب في الصباح.  
الأفعوان يتلوّى في الزخم  
العين الكبيرة تحديق.  
تترك الثياب شاهدة برهبة  
على السهم الذي شقّ طائر الأكمة».

«أتغنى بالذي يبسط  
وأجزل المديح للعضلات وهي تصدّ  
مغمضاً  
أقتفي عطر أمس اللابث  
بين الساقين

أذخر أنفاساً لأشواق تستأسد  
في عرين الأرق.  
بحلاوة اللسان  
أكتشفت ملوحة المخبوء». .  
«يدك تدني وتقصي  
قميصك يکنز ما يسيل له اللعاب  
أدخليني مدخل ضيق  
لنصعد بالألم.  
ليس هيناً دخول الملك من استدارة الخاتم».

«سأحرثك بقوة البدائين  
وأحتفر كنزك بيدين تقودان القرن  
إلى استغاثة تدمي أديم الأبيض  
الممتن لنفسه».

ويبلغ التركيز على الجسدي الشهواني درجة عالية جداً حين يتحول إلى انخراط في  
جزئية من جزئيات الجسدية كما في هذا النص الذي يفوح بحيوانية اللزوجة المادية  
للرائحة - رائحة الفيض الجنسي والشهوة المندلقة والأعضاء المتوهجة بالجوع والشبق و  
التلذذ المرقت :

١ - الرائحة تذکر

«الرائحة تعود لتذکر

الرائحة ذاتها  
في المتروك  
والمأهول  
بالطيف والهالة.  
الرائحة تذكر بأعطيات لم يرسلها أحد  
بأسرة في غرف الضحى  
بثياب مخذولة على المشاجب  
بأشعة تتكسر على العضلات  
بهباء يتساقط على المعاصم  
بأنفاس تجوب مسالك جديدة إلى مرتفع الهواء  
بمياه الأصلاب  
مسفوحة على الدانتيل  
بالترائب  
بالأكباش يهيجها البول  
برواد فضاء تخطفهم سحنة القمر  
بالصنوبري  
بالليلكي  
بالمشرب  
بأمطار على أسطح من طين  
بحنطة مركوزة في الحظائر.  
الرائحة تذكر بالأعشاش  
بالنرّ



بالغيوبة

بالمستدير

بذي الحافة.

الرائحة..

الرائحة ذاتها التي تهاجم في أمسيات

معلقة بقنب الهديان.

دعي متربص الشقوق

يشهد صحوه الفراشة.

الرائحة

تصعد

إلى

الخياشيم

اليعسوب

يطير

بين

الأعمدة

ويهوي

على العتبة.

قريبه صائد الضعف

من رقائق الذهب

قريبه

من الزغب الطالع على المرمر

من طعنة الآس  
من تويج زهرة الإغماء  
من الذي يعيد الفم إلى طفولته  
ويطلق اللسان حية تسعى.  
الرائحة تبقى  
على اليد بعد المياه  
في الأنف والشففتين  
في ثلم الصدر  
الرائحة  
ذاتها».

سرّ من رآك، السراة (لندن ١٩٩٤).

واصغوا بعده إلى هذا النص الصادر حديثاً جداً، والذي هداني إليه نوري الجراح بعد أن كنت قد كتبت ما أردت أن أكتبه عن اندلاع الجسدية وشعر الجسد في شعر اللحظة الراهنة، فرأيت أن أدرج شيئاً منه هنا، وهو *حديقة الحواس* لعبده وازن (وانظروا مقتبسات أخرى منه في الملحق م م / ٣):

«كانت جسداً بين يدي، أكثر من جسد، أقل من جسد، جسداً في جسد، جسداً داخل جسد، جسداً بلا جسد، وكانت من فرط ما يشف جسدها تغدو ظلاً لجسد غائب، لجسد أذكره ولا أذكره، لجسد كان ولم يكن.

وكنت يحلو لي أن أهدق إليها في الليل المشبع بضوء القمر، إلى الشعاع الفضي يرتمي عليها ويغمرها بشدة حتى ليخيل إليّ أنه يسيل من جسدها.... وفي أحيان كانت تمتزج في الضوء حتى تتعري من جسدها ومن وجهها، كانت تمّحي في الضوء حتى لتصبح بقعة له، بقعة ضوء ينبثق من نفسه».

*حديقة الحواس*، دار الجديد (بيروت، ١٩٩٣) صص ٧٨ - ٨٠. وتتمة المقاطع في

الملحقات م م / ٣ .

لكن ما قد يكون أكثر دلالة هو توجه شعراء ينتمون في تكوينهم إلى مرحلة العضوية بوله نحو شعر الجسد. لقد كان أدونيس في مفرد بصيغة الجمع بين رواد الجسدية في الشعر الحديث طبعاً، لكن الجسدية لم تنتشر في أي زمن منذ أبي نواس وابن الحجاج كما هي أخذة بالانتشار الآن. هوذا محمد القيسي، في آخر نص أقرأه له، يضع نصين واحداً في الجسد وواحداً في الحب في واسطة العقد المؤلف من خمس قصائد وضعاً يشد الانتباه إلى هذا التعارض الذي يفاجئنا في شعر ينتمي إلى هذا الزمان:

### يتبعون ظلال القطا

«نداوة إبطك

زهر البساتين تحت قميصك

نرجس تلين يرتعشان بما يتلألاً عند شفاهك من بلح لاذع

ويدي تقتفي في حقولك سرب الفراشات

عشرون وعلاً يجوبونني في رؤوس الأصابع

عشرون يتبعون ظلال القطا

حول نهر يديك فلا يصلون

ولا يدخلون بلد

وأنت تقودين مركبة الرغبات على مهل

في جنائن من عتمة

وجنائن من كهرياء الحواس

فكيف أرى في الحليب المصفى

ظلال الطريق إذا لم أسرها

xx لماذا تنسى  
متعمداً أنك كتبت  
لجسدها الأملود  
في زمن عشق  
محموم «حلم  
للجسد» وغيره من  
نصوص ونشرت  
الأول منها عام  
١٩٧٨ أو ١٩٧٩  
في الملحق؟ هل  
تخشى الذكرى؟ أم  
تريد إخفاء الأمر  
إلى الأبد؟ أدرج  
نصاً في الملحقات  
على الأقل.

وأشهد كيف ينور لوز الجسد!

فبي تعصف العاديات

وتصرفني دون زهر البساتين تحت قميصك، دوني

أعدّي المراسم، عما قليل

سأنزل عن ركبتك

إلى التيه

يسندني لا أحد».

(الكرمل، ٤٨ - ٤٩، ١٩٩٣، صص: ٢٠٠ - ٢٠١)

وإنه لمن الشيق والجميل المثير أن شعر الجسد والحسية الشهوانية ينتشر مع تصاعد موجة الأصولية الدينية والقمع الأخلاقي والفكري الذي تفرضه، تماماً كما كان شعر الرفض والحرية ومجابهة القمع السياسي قد ازداد حدة وانتشاراً مع ازدياد القمع السياسي ووصول الأنظمة الإرهابية العربية إلى ذروة تجبرها وسحقها للحرية والفكر. وإن ذلك كله لمن بقايا الخير في هذه الأمة التي كانت لكنها لم تعد خيراً..... (يحمل لي البريد، مثلاً، بعد كتابة هذا النص بأسابيع فقط، هدية من مؤلف هي كتاب بعنوان **محاولات للهروب من الصمت إلى الجسد**، شعر جمال الدين خضور، دار جفرا، حمص، ١٩٩٢) فائز بجائزة أمل دنقل الذهبية في خضم الانفجارات الأصولية.

«وراجع أيضاً  
جسدية إدوار  
الخراط في  
الكتابة الروائية  
في حجارة  
بوبيللو كلها لكن  
خصوصاً  
حجارة رقم ٤٢  
- ٥٤ وحتى ٧٥.  
وهي أيضاً في  
الملحقات.

×× ولقد لفت  
انتباهي حديثاً  
محمد آدم إلى  
قدر كبير من  
الكلام نسجه  
في متاهة  
الجسد وغاب  
في غياهبه. وفي  
طبعة تالية  
سأتأمل إبداع  
آدم في مفاظات  
الجسد.

××× يتشكل في شعر اللحظة الراهنة، بين ما يتشكل من عشرات التنوعات والجداول الصغيرة والفروع المتغايرة، تياران رئيسيان: الأول يحل العين محل الأنا والثاني يحل الأنا محل العالم. الأول يمثل إلغاء للذات والثاني يمثل إغلاء للذات. \*\* ها أنتذا تعود إلى محاولات التقليل والتقنين والتنظير والبحث عن وحدانية من نمط أو آخر. ترى الآن كيف ينهار القناع؟

والحقيقي الدال في هذه المرحلة هو انهيار الإيقاع التفعيلي المنتظم وطغيان الكتابة بالنثر. ومن بين العوامل العديدة التي أدت إلى ذلك أن الإيقاع يمثل عنصراً مركزياً مشتركاً وإجماعاً وفضاء متداولاً مألوفاً، أي أنه جزء من صوت الماضي ومفاهيم الوجدانية والنفس المشترك. وانهيار المشترك وبروز الذات الفردية يتناقضان مع ذلك كله. إن انهيار إيقاع البحر والتفعيلة هو بهذا المعنى أحد التجليات البارزة لانهيار المركزي والمشارك والوجداني وما يرتبط بالنموذج المسبق واللهجة الجماعية. ومقابل ذلك تغدو الكتابة فعل اختيار فردي لا ضابط له ولا يتشكل في إطار نموذج مسبق أو تبعاً لشعريات مشتركة بل يمثل ولادة حرة طليقة إلا مما تجسده اللغة في ذاتها من مكونات جماعية ونفس مشترك. ولا غرابة في أن تتشكل ثورة حتى على هذا القدر المشترك الذي تجسده اللغة فتنشأ كتابة تحاول التخلص من اللغة إلى أكبر درجة ممكنة باختيار وسائل تشكيل أخرى بينها الفضاء والفرغ والبياض والصور والأشكال والصمت. ولعل الفرق الحقيقي أن يتمثل في أن شعر الإيقاع التفعيلي هو بكل أشكاله مجرد تحويل وتعديل وانحراف عن القائم السائد والجماعي المشترك وتفرّع عنهما يظل يمثل تياراً في بحر هائل. وقد يكون من وجوه المفارقة اللاذعة أن الإيقاع التقليدي يتشكل فعلاً في هيئة بحر أو عدد من البحور التي تضم مكونات مشتركة، أما إيقاع النثر فلا بحور تحويه أو تجمع اندفاعاته الحرة في قوالب مسبقة ومكونات مشتركة. أي أن هوية الإيقاع التفعيلي تكتسب وتتحدد في إطار علاقته العضوية بالقائم السائد والجماعي المشترك وتنبع مما يحققه من انحراف أو خروج جزئي على الجماعي والنفس الثقافي السائد. أما الكتابة بالنثر فإنها تتم في فضاء خارج الفضاء القائم الجماعي وتكتسب هويتها وخصائصها من تحققها الفعلي بلا مقايضة، أي بوصفها شيئاً قائماً بذاته مستقلاً لا اشتقاقياً، ولا يمكن مقايضة

xx ولقد كان  
بذلك صورة  
للمشروع  
السياسي العربي  
الذي أسمي  
ثورياً ولم يك  
سوى تلفيق  
وتحويل.

تكوينها بمدى انحرافها عن النموذج أو عدولها عنه أو التوتر القائم بينها وبينه. إنها كتابة تتم خارج النموذج والجماعي ولا تقاس به. وقد تكون هذه نقطة قوتها وضعفها في آن واحد، كما هي الحال في كل ما هو أصيل غير اشتقاقي. فالاشتقاقية توفر عناصر جمالية نابعة بالتحديد من طبيعتها الاشتقاقية وعلاقات النص الحاضر بالنص الغائب. أما غير الاشتقاقي فإنه في منزلة الجامد كفصلة نحوية لأنه لا يشع بعلاقات الحضور والغياب وما تولده من معطيات جمالية. لكن لغير الاشتقاقي معطياته الجمالية البكر التي تقدم في حالات كثيرة بديلاً جمالياً فائقاً يعوض عن الجماليات المشتقة من العلاقات الاشتقاقية ويتجاوزها مفتتحاً عوالم جمالية تمتاح جمالياتها من البكورية والغرابة والاكتشاف والاكتناه وما ينبضان به من غبطة ومنتعة قد تضاهي أحياناً متعة الهزة في فعل الافتضاض الجنسي، وما من أجل لا شيء كان فعل المعرفة الأول فعلاً جنسياً واكتشافاً لعالم جديد في آن واحد، وما من أجل لا شيء قال ذلك الولوغ الولوج اللجوج الفروج أبو تمام:

«والشعر فرج ليست خصيصته طول الليالي إلا لفترعه»

- ٢٩ -

بقدر ما يزداد تقليص الفضاء المشترك وموت الآخر وانقراض الجماعي بقدر ما ينشأ تركيز على أمرين: أولاً، أدنى صور الأخرية متمثلة في المرأة / الرجل التي هي جزء من الذات وليست آخر منفصلاً - والجسد من ذلك - (وبكلمات خبيثة يحل الجماعي محل الجماعي)؛ ثانياً، الآخر المجهول مخاطباً دون إفصاح وهو في نقطة تمفصل بين الذات والعالم، أي الآخر المناجى بالوجد الصوفي أو التأمل الميتافيزيقي. والسبب في ذلك كله أن الشعر في الجوهر لا يمكن أن يتشكل بصورة نقية قطعية في حالة غياب مطلق كلي للآخر ومتطهراً تماماً من حضور آخروي، لكنه يمكن أن يقلص وجود الآخر إلى درجة عالية محتفظاً من الأخرية بما هو حميم داخل في فضاء الذات كأنما هو أنوي لا آخروي بحق. إن هناك بين الشعر والأخرية حبل سرية يمكن أن يوهن لكنه لا يمكن أن ينقطع أو يقطع دون أن يتحول الشعر إلى صمت كلي.

وللتركز على الذات في ذلك كله تجليات ومظاهر تعبيرية متعددة تستحق التأمل منها

بشكل خاص التجليات التالية:

الذات الداخلية في شرنقتها التي لا تنفتح إلا على خيوط العالم الملاصق الحميم -  
الفضاء المقفل - الغرفة نموذجها الأعلى، ولها امتدادات مقطومة -

الذات من حيث هي ذاكرة شخصية أي مستنسجة خيوط ماضٍ شخصي في ما يشبه  
الحنين الأسيان المحايد نسبياً -

الذات المتلذذة بنفسها المنشغلة بها المكتنهة لأسرار قدرتها على منح اللذة لنفسها ولجاهل  
جسد الأنا أو لأدغال الأعماق التي لا يمكن لآخر أن يبصرها أو يتقرأها بلمس.

الذات المنشغلة بالمبصر الفردي المتعين محسوساً ملموساً، أو ما سأسميه «الشيء - في -  
ذاته» عارياً من أي إهاب رمزي أو ما فوق ذاتي؛ هنا تمارس الذات قراءة العالم قراءة  
بصرية منخرطة أو محايدة لكنها ليست قراءة تأويلية.

الذات الوالغة في الحسي والجسدي تعييناً الوالجة فيه إيلاج الليل في الليل والنهار في  
النهار.

بعض هذه السمات تتجلى في النصين التاليين لنوري الجراح متشرنقين في فضاء أشدّ  
ضيّقاً حتى من فضاء الغرفة وفي لغة بالغة التركيز على الذات وعلى المتعين المحسوس  
في آنٍ واحد:

## ١ - كرة البلور

«لم أشأ يوماً كهذا في مفكرتي.

لم أرسم خطاي على سلّم

أو يدي على مسند

لم أشأ شمساً أو غروباً

أحدهم جاء بالصحون

ووزع  
وكان لي  
خمرة أضيفت  
ورغيف ظل مستديراً».

طفولة موت، وقد صدر حديثاً في كأس سوداء،  
السراة (لندن ١٩٩٤) ص ١٤١.

٢ - رجعت من منزل

«رميت خطوة على سلم  
وصلت يدي  
تهيأت  
اجتذبت  
- الضوء -  
كانت أكرة الباب

اجتذبت  
الباب  
نهر يغمر السلم  
يحملني  
والضوء يطفو بي على غبش  
فباب  
سلم منبعث في الضوء  
مولود للتو من شيخوخة المنازل».

سا. ص ١٤٢



لكن نموذجها الأكثر صفاء هو كتابات رفعت سلام في **إنها تومىء لي**، الهيئة العامة لقصور الثقافة (القاهرة، ١٩٩٢)، وتؤكد هذه الكتابات التي وصلتني الآن (تشرين الأول - أكتوبر ١٩٩٣) سلامة المسار الذي كانت قد تكهنت به الفقرة الحالية في بدايتها، فهي كتابات لا آخر فيها على مدى قسم كامل من الكتاب (حتى صفحة ٨٤)، وحين يبرز آخر فإنه آخر جسدي (من ٨٥ إلى ١٠٥) بل إن الكتاب ليختتم برسم مفصل لتضاريس الجسد الجنسية ولاندياحاتها الوالغة. هي ذي بعض مهاويها:

«أعضاؤها شجر القطيفة.

ولها فراشات تحط على سرّتي؛

فراشات من مطر برتقالي.

تحتي:

كموجة تهم بالطيران.

تنسى، في جسدي، جسدها.

امرأة

تختصر

سبعة آلاف سنة

من النساء

رجل

وحده

على هاوية

يلتقيان».

---

\*\*\* لعل أفضل نموذج شعري متكامل لقوس الحركة الانزلاقية التي أحاول أن أرسمها هنا - الانتقال من الفضاء الجماعي المتشظي المليء خيبة وانكساراً وانقشاعاً للوهم إلى فضاء الذات الذي ما تزال الجماعة تقطنه لكنها تبدو نكرى نائية، أو كتلة خارجية شائهة مشوهة أو سياقاً لتاريخ شخصي لم تدنسه بعد كوابيس العقائدية (الأيديولوجيا) ثم إلى الفضاء المتقلص للذات المنشغلة بنفسها وبالأخر الحميم الفرد (المرأة - الجسد) أن يكون شعر أمجد ناصر الذي يجسد هذه الحركة التقليدية بتوتر ونضج جميلين، وبكثافة لغوية لافتة أحياناً وبقدر عالٍ من السفسطة في تحولات شعره بين أوائل الثمانينات وأوائل التسعينات، حيث ينتقل من **جلعاد إلى رعاة العزلة أولاً ثم إلى سيدة الدانتيل السوداء**. وبهذا المعنى فإن شعر ناصر أحد التجليات الأعمق أهمية لروح المرحلة وإيقاعها وهو اجسها وهمومها وتقنياتها ولغاتها ولأشكالها وإشكالياتها وإخفاقاتها ونقاط امتيازها في آن واحد.

---

ويمكن أن نتوقع انتشار هذه المكونات لتصبح السمة المشتركة لمعظم ما يكتب من شعر خلال العقد القادم، كما يمكن أن نتوقع اتجاه الشعر إلى تجليات أخرى لهذه العلامات بينها، مثلاً، تجلي الآخر صديقاً حميماً معادلاً إلى حد ما للمرأة / الرجل، واكتناه فضاءات نادراً ما اكتنهنها الشعر العربي. إن غياب مجاهل كالصداقة مثلاً عن الكتابة الشعرية لبين ما يحير ويجلو نمط الانشغال الشعري السائد حتى الآن وإحجامة عن - أو عدم وعيه ل - هذه الأبعاد الحميمة الأخرى للوجود الإنساني ولانخراط الإنسان في العالم. (بين الانجازات القليلة التي أعرفها قصائد لعبد العزيز المقالح وأدونيس ومحمود درويش وصلاح عبد الصبور، والقليل منها يتناول الصداقة كعلاقة شخصية بين إنسانين ويميل بدلاً من ذلك إلى تناولها في أطر أوسع وأكثر ذهنية وتجريدية). أين في الشعر العربي ما يقارب، مثلاً، العلاقة المذهلة بين جلجامش وانكيديو؟ ثم أين هي في هذا الشعر العلاقات

الحميمة الأخرى بين الذات والآخر التي تتجاوز الحدود المألوفة العادية وتدخل منطقة المحرم والممنوع والمشبوب والمتوهج والنشواني والانخطافي والحلولي التي أوغل فيها شعراء مثل أبي الهندي وأبي نواس وابن الحجاج ورابعة العدوية وابن الفارض والحلاج والمتنبي في تراثنا الشعري الجميل؟ بشكل ما، يبدو لي أن ثمة إمكانية حقيقية لبزوغ هذه الأنماط من الكتابة الآن وقد تقلص الفضاء وانحسر الآخر الجماعي واحتلت الذات محل العالم الخارجي وغدت محرق التركيز الانفعالي والحواسي والفكري في مسار متميز من مسارات الشعر الراهن.

- ٣١

غير أن لهذا التحول الجذري وجهاً آخر وقطباً سلبياً شرساً. ففي انبجاسها الداخلي وتشامخها، كثيراً ما تتحول الذات إلى عالم شرنقي مهووس بنفسه مغلق على الهواء والريح والشمس والنار، يصد العالم الخارجي صداً عدائياً. وبشكل ما، فإننا نواجه خطر حدوث انقطاع حقيقي، من نمط معرفي، بين الشعر والعالم قد يعيد إنتاج أكثر اللحظات في تاريخنا الحضاري شحاً وضموراً إبداعياً. ذلك أن ثمة فرقاً جوهرياً حاسماً بين أن تكون الذات محور الإبداع الفني من حيث هي مركز الفاعلية الأولى والحقيقي في وجود تنخرط فيه باحتدام وتتأمله بشبق وتجلوه بشهوة قائضة للغور والاكتناه والكشف والتغيير والابتكار، وبين أن تكون الذات مشغولة بنفسها وهي في حالة من الانقطاع الإدراكي والحسي والتجريبي عن العالم، ووضع من الانكفاء الفاقد للفاعلية. إن فقر كثير من الكتابات الشعرية الراهنة لفقر مدقع، إضافة إلى فقرها الجمالي واللغوي والتخليقي، على هذا المستوى بالضبط: فهي لا تملك غنى داخلياً في علاقتها بالعالم، ولا تملك فيضاً تجريبياً وانخراطاً حميماً في غياهب الكون، ولا تصدر عن تلاحم احتدامي بالوجود في أشياءه وبشره ومكوناته الطبيعية، وفي أبعاده الفيزيقية والميتافيزيقية. بكلمات أخرى، إن تعامل الذات مع العالم في المرحلة الراهنة هو في كثير من الحالات تعامل الضحل مع الغني الذي لا يرى غناه، والسطح مع الأعماق التي لا يدرك غياهبها، والقشرة مع اللب الذي يظل نائياً عنها خفياً عليها. إن الفقر الشعري الآن هو، للمرة الأولى في تاريخنا الإبداعي بعد انبثاق الحساسية الحدائية، تجسيد لفقر الإنسان وضالته، لا تجسيد لمذهب جمالي، أو لمنطلقات رؤيوية أو عقائدية. وهو لذلك بالضبط فقر عميق الدلالة

فالشعر يمتاح أهميته من كونه على درجة عالية من اللا أهمية (بالمقاييس السائدة سابقاً)، ويستقي ثراءه الدلالي من بؤسه المعرفي. وإن هذه النقطة الأخيرة لبيان أهم ما أريد قوله عن الشعر في المرحلة الراهنة. إن الكثير منه يهدد بأن يحول الإبداع من مجال معرفي إلى مجال شعوري وبصري خالص (أو من فضاء معرفي، فكري - شعوري تركيبى، إلى فضاء انفعالي حواسي محض). وأياً كانت درجة الثراء الشعوري والبصري في الشعر فإنها لا تغني عن الثراء المعرفي الذي هو شرط من شروط الإبداع العظيم والبقاء. ومن هنا فإن كثيراً من شعر اللحظة الراهنة يعد بأن يكون، وبعضه الآن كذلك، شعراً عميق الدلالة، حميماً، مغوياً، لكنه ليس الآن، ولا يملك طاقة أن يكون في زمن آتٍ، شعراً عظيماً.

xxx عودة إلى  
الوعظ واللابد  
والينبغي، بعد  
كل ما فعل  
وقال!!  
المسكين. عالق  
في الشراك لا  
ينفك.

ففي نهاية المطاف، لا بد أن يكون الشعر تعاملأ مع الإنسان في وجوده المعقد المتشابك المبهم السحري الفجائعي الغبطوي النشواني الترائحي في العالم، ومع العالم في تنوع أشيائه وغيابه وتجلياته وخفائه وفيزيائياته وميتافيزيائياته، ولا بد أن تكون نتيجة هذا التعامل اكتشافاً لمحجب أو خفي أو مجهول يضيء لنا جانباً من جوانب وجودنا كان معتماً أو مظلماً أو خفياً، أو يبتكر لنا جانباً ما من عدم، مثيراً بذلك كله معرفتنا بالإنسان والوجود ومعماً إياها وموسعاً لآفاقها ولآفاق مداركنا ومدركاتنا وحواسنا ومحسوساتها ومنمياً لمقدرتنا على تأمل العالم بصفاء وتوتر وانخراط وسفسطة ودهشة وسذاجة ونضج أكبر مما كنا عليه قبل أن يكتب فنقرأه، لكي يكون جديراً بالبقاء، أو حاضناً لبذرة البقاء، وتجاوز شيوع الموضوعي وألق اللحظة الراهنة. إن كل شعر اللعب العربي لم يبق منه شيء، رغم براعته ومثيراته وثرائه الجمالي، وقد اختفى حتى شاعر عظيم كالجلياني الأندلسي وديوان التدبيج الذي خلقه رغم أنه واحد من الكنوز النادرة في تاريخ الإبداع الإنساني على مستوى العالم. وإن ما أقوله هنا وما قد يتفرع عنه من مقولات يمكن أن

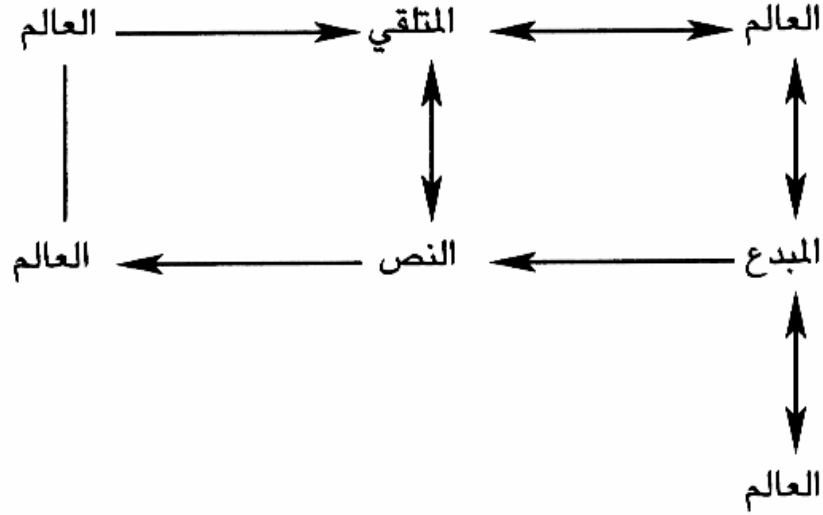
يشكل أحد المحكات النهائية لشعر اللحظة الراهنة: ما الذي يستحق العناية وما الذي يبدو قادراً على البقاء في ضوء ما يمكن صياغته من محكات مستقاة من التأمّلات النظرية التي يقدمها هذا البحث أو ما يماثله من أبحاث؟ ما هي الإضافة المعرفية والكشف المعرفي اللذان يتشكلان حصداً للشعر في اللحظة الراهنة؟ إن ذا لهو السؤال الجوهرية الذي يستطيع أن يشكل مصدراً لأجوبة مفسرة للشكوى المنغصة التي نسمعها بانتظام من شعراء اللحظة الراهنة وكنهها أنهم مجهولون متجاهلون ليس لهم جمهور ولا يحتفي بهم النقد والنقاد.

\*\*\* ومن المثير جداً أن أمجد ناصر يصرح علناً بشعوره العدائي تجاه جمهور عربي يقرأ له وشعوره المغاير بالتواصل والغبطة وهو يقرأ لجمهور فرنسي - لعل السر هو إحساس ناصر بأن الجمهور العربي يتلقى شعره واضعاً إياه بصورة آلية فورية في سياق الشعرية العربية، فلا يروق له مقارنةً بماضي الإبداع العربي؛ أما الفرنسي فيتلقاه عارياً من أي سياق تاريخي إبداعي وبالتالي بعذرية ما لا يقارن بل يتقبل، وبمتعة من يرى غير المؤلف والغريب الوافد في تلاوين غربته فيستطيعه استطابة المذاق اللامألوف قبل أن تعتاده الذائقة فتخضعه لمزيد من التحليل والتأمل ولعملية تذوق أقل افتتاحاً باللامألوف لمجرد لا مألوفيته، ولأحكام أكثر صرامة وأسمى مطالب وأشدّ تدقيقاً. لكن قد يكون السر كامناً في أمر آخر هو أن لغة الكتابة الشعرية الراهنة تجسد حساسية أقل انشباكاً في المحلية المباشرة وأقل صدوراً عن الثقافي المحدود بخصوصياته المقيدة، وأقل امتياحاً لجمالياتها من جماليات اللغة وإيقاعيتها، وأكثر نبضاً بالإنساني المشترك لأنه فردي خالص، وبالتعبير الذي تنبع جماليته من الأبعاد الشعورية والفكرية فيه ومن إيقاع الكلام اليومي (المألوف كلغة شائعة للصياغة الشعرية في الكتابة الأوروبية).

يبدو أن الكتابة الشعرية الراهنة، بطريقة ما، تقوّض إحدى المقولات الجذرية للحدّات: مقولة أن اللغة الشعرية هي لغة داخل اللغة وأن لها معطياتها الجمالية المتميزة المستقلة عن وظيفتها الإيصالية المجردة. لقد أدى الانطلاق من هذه المقولة إلى إنجازات رائعة في الكتابة الشعرية العربية خلال نصف القرن الأخير. لكن الكتابة الراهنة التي جاءت وريثاً لعمليات التحول الجذرية في اللغة الشعرية التي أنجزتها الحدّات أخذت حديثاً تسليخ عن اللغة هذا الإهاب المسربل الجميل الفتان المغوي وتعيد اللغة إلى دورها الإيصالي المنحسر. وقد يكون هذا أخطر جوانب التحول الذي أدى إليه الانفشار الحدّاثي الراهن - وهو أمر جدير بالكثير من العناية، ويمثل إعادة تقييم للمنابع التصورية الأساسية للحدّات وتبنياً لمنبع يكاد أن يشكل عملية توسطة بين تيارين رئيسيين في شعر الحدّات في الخمسينات والستينات مفيداً من المكونات الجمالية لكليهما ومطوراً نسيجه اللغوي الجديد الخاص وممثلاً في الوقت ذاته توطئاً بين النموذج الاستعاري - الرمزي الانصهاري والنماذج المجازية والكنائية التجاورية كما كنت قد وصفتها في دراستي «أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي». إن هناك عودة لحضور الدلالة المتماسكة وانحساراً لما أسميته «إشكالية الدلالة» في الشعر الذي يكتب الآن بعد أن احتدمت مرحلة بأكملها بلغة التناقض والتشظي والمشكل الدلالي واللامحدود واللامتناسق حتى أواخر الثمانينات. وإن ثمة انحساراً لما أسميته في دراسة سابقة «لغة الغياب» في قصيدة الحدّات في هذه المرحلة من الانفشار الحدّاثي. وكل ذلك يشعر بتحوّلات جذرية آخذة بالتبرعم ويشع بدلالات بالغة الأهمية على التحوّلات التي تطرأ على البنية المعرفية، أي على صعيد العلاقة بين النص والعالم وبين المبدع والنص والمبدع والعالم والقارئ والنص والقارئ أي على صعيد العلامات المكونة للمربع العلاقتي التالي:

× وقد يكون  
أفضل نموذج  
أعرفه شعر  
وديع سعاده في  
مقعد راكب غادر  
الباص، الذي  
يستحق دراسة  
مستقلة.

- لماذا لا تنجزها  
إذن؟  
- العمر قصير  
يا رجل.



- ١٥

ينجلي الفرق الحقيقي بين لغة الشعر في مرحلة التنامي العضوي ولغته في اللحظة الراهنة حين نقارن بين نصوص تتناول تجارب إنسانية مألوفة، حميمة ومشتركة. إن موت الأم أو الأب تجربة فاجعة بكل المقاييس التي نألفها، وقد تناول شعراء لا حصر لهم موت الأم وموت الأب بلغة دالة، حميمة، تبرز هذه التجربة في إهابها الوجودي الفاجع وبلغة تستثير غياها انفعالية حادة ومتنوعة. أما يحيى حسن جابر فإنه يكتب موت الأم بلغة متشظية تدور حول التجربة وفي رحابها دوراناً سريالياً دون أن تبرزها تجربة مركزية عميقة. ثمة عنصر من اللعب التخيلي واللغوي والانفعالي في نصوص جابر، كأنما إزاحة التجربة من محرق التركيز، والهذرفة الصوتية، وشذرنة الوعي والكلام، ونزع المؤلفوية والحميمية والمأساوية عن الحدث وعن الأطراف المنخرطة فيه، هي الاستجابة القادرة على تمثل هول الموت وفجائعيته واستدخالهما. هماذان المقطعان الافتتاحيان من نصوصه:

- ١

«مطر وغروب وشبّاك  
وسيارة إسعاف بين الغيوم

هيكل عظمي يبتسم  
خلف الزجاج  
يقبض على أمي  
يجرها إلى غرفة ضيقة  
في مقبرة الضيعة  
أنا والإخوة والأقارب فوق رأسها  
نجتمع كصرخة  
وننفلس على السرير  
كروزنامة من دخان  
وكان ما كان...»

(ورد، ٦٥)

- ٢

«وحده في قاعة التدخين  
كلمبة رصيف تحت المطر  
الأصابع مكنسة قش  
لهراً الدمعات  
للمراهق قلب ينبض بالقطارات  
ثلج يقص المسمار  
والوالدة مثل تلة بجع  
تسبح في بحيرة من المصل.»

(سا، ٦٦)



xx ما أسماء بديع  
الزمان الهمداني  
قبل قرون  
«المفتريات» وهو  
جوهر المصطلح  
الأوروبي الذي  
نحار في ترجمته  
الآن وكنت أنت  
ابتكرت له في  
**الاستشراق**  
مصطلح «المختلق»  
فلم يصغ أحد ولم  
يأبه.

ومن الجلي أن لعبة التناص التي يقوم بها النص إذ ينسج نفسه على  
خلفية النص الغائب لـ باليه تشايفوفسكي «بحيرة البجع» تزيد من حدة  
درجة اللعب والوعي المتحلق الاقتناصي الباحث عن تواشجات صادمة،  
وتخلع عن موت الأم إهاب الفجيعة الشخصية لتسربلها بإهاب اللعب  
الجمالي والفني في ما يكاد يقترب من فن الملهاة السوداء. ويتعمق البعد  
اللعبوي في اختتام المشهد الأول بعبارة السرد الشعبي للحكاية المختلقة  
التي تسعى إلى الإيهام بأن ما حدث حدث في زمن بعيد ما، وانصوى  
في تلافيف الزمان، وهي عبارة «وكان ما كان». ويصل ذلك كله ذروته  
في استعادة ما حدث للأم عندما عالجهما الجراح، إذ يروى كل شيء بلغة  
تمتهن المقدس وتخلع عنه إهاب قدسيته وتسبغ على كل شيء سريالية  
انفعالية سوداء متفذلكة ذهنياً إلى درجة الانتهاك:

«خرج الجراح متثائباً....

.....

وتشطف الخادومات

صرخاته من الممرات

يستند إلى جدار السماء

أرسل ملاكاً بمكنسته

لينظف حقل جسدها

من روث السرطان.

لا أحد يسمع

ستغادرنا كسحابة

ستصعد إلى أعلى قلعة

تلتقط صورة تذكارية

مع ذلك الضاحك فوق قوس العالم».

(سا،، ٧٤)

أما الدلالة العميقة لهذه اللعبة الغريبة في زمن الفجائع والحرب الأهلية والاحتلال اليومي والموت اليومي فإنها ليست بين ما أريد أن أتأمله في هذه الدراسة.

|| -

يمكن تشكيل موشور ضوئي لنماذج من شعر اللحظة الراهنة بمقارنة نصوص ليحيى حسن جابر بنصوص لأمجد ناصر، من جهة، ونوري الجراح، من جهة أخرى. تمثل نصوص أمجد ناصر شعر الجسد المتعين الفرد من حيث هو تفجر جنسي شهواني خالص متجرد تماماً عن أي أبعاد فوق - شيئية، رمزية كانت أو كنائية أو مجازية تجاورية. ومقابل ذلك يقف شعر نوري الجراح مشكلاً حواراً وحيد الاتجاه، أو مناجاة من النمط الصوفي الميسس بالتأمل الميتافيزيقي، لآخر غائب حتى في أنصع تجلياته وصيغ حضوره. وفي ذلك تجرد للأخر المعشوق عن جسديته وانصهار كلي له في عالم غيبوبي غيبي قصي عصي على اللمس والمداعبة والشم حرون حتى على الحضور، على عكس الجسد عند أمجد ناصر الذي تفوح منه روائح وحشية واخزة (وراجع الفقرة المتعلقة بالرائحة). وسأكتفي باقتباس مقاطع من كلا الشاعرين تنتمي إلى نصوص حديثة العهد (أوائل التسعينات).

xx لماذا تنسى  
الجسدين  
المتعارضين في  
شعر  
قاسم حداد؟  
أضفهما في  
الملحقات م م / ٦

أمجد ناصر - من سرّ من رآك (إضافة إلى ما سبق اقتباسه، راجعوا الملحقات م م / ٥).

نوري الجراح - من طفولة موت.

### موت صيف

«إنك تستلقي وتتأمل بلور العلى

يضحك لك،

والألماس متخاطف  
وأنت طائف، لا تطال، ولا تمسّ.

«تركنتني على حافة المساء  
تمر وأراك  
أراك،  
ولا أتبعك»

«مسني شخص يتقلب على حائط  
مسرعاً نحو باب كبير مفتوح إلى محرقة عالية  
تتبعه ملابسه.

ذلك كان نهراً». «أخطو في لا شيء  
اللاشيء ضباب سميك  
أدمر طبقاته  
وأرود ما شفّ، ما خلا من المعنى  
القلب يتألق في العماء».

### كفاية النازل

«الحد هو المعنى  
هو الهباء  
الركض

والتعب

هو ابتسامة النائم».

وتشكل نصوص هؤلاء الشعراء الثلاثة قطبيات فنية على صعيد آخر هو سبكها النظمي وإيقاعها وتعاملها مع الجملة اللغوية. ففيما تبدو جملة جابر مندفعة بثرثرة اليومي وصلادته إذ يحول إلى نص منطوق مكتوب، وتخلق إيقاعاً متكرراً دون ضوابط، وتتطاول أحياناً وتتعاظلم، ويشقها أحياناً توتر عال حاد فإن نصوص الجراح تبدو منحوتة في سبكها، اقتصادية اللغة، صارمة الإيقاع، يرين عليها سجوّ تأملي شفيف، لا تكاد تفصح إلا عما هو قابل للمح دون تعرية له في ضوء كاشف. وتبدو لغة ناصر أقرب إلى لغة الجراح لكنها أكثر فيضاً في لوبانها الشهواني، وحلزونيته البركانية، وأكثر حرصاً على اكتمال وحدة التشكيل اللغوي، جملة كانت أو عبارة، وأعلى انفعالية ومحسوسية وأقل تجريداً وذهنية. غير أن كل هذه اللغات تشترك في الاستعارة الصادمة، وغياب العلاقات بين ما يواشج ويقارن، وإقحام أشياء الوجود المتنافرة، والأصوات واللهجات المتباينة، في تكوينات جمالية وصورية جديدة في نأي جاهد عن المؤلفوية وسهولة التقبل وعن الارتباط بنموذج جمالي ودلالي متشكل قائم في التراث الشعري حاضره أو ماضيه.

- ٣٠ -

لا يكاد شيء في الشعر الحديث يكون قادراً على تجسيد التحولات العميقة التي أسعى إلى بلورتها بقدر ما تقدر التحولات التي طرأت على أقانيم أربعة من أقانيم الحداثة - تلك هي:

١ - تحولات المرأة ومصائرهما

٢ - تحولات الأنا

٣ - تحولات عالم العقائديات (الأيديولوجيات) الكبرى والمشروعات الجماعية للتغيير وابتكار عالم جديد

#### ٤ - تحولات بنية النص وتشكيله الزمني

أما تحولات ٢ و ٣ فقد نذرت لها كثيراً من الوقت في دراسات سابقة وفي أماكن أخرى من هذه الدراسة، وهي تحولات من دور الأنا الفاعلة (باللغة على الأقل) أو المتوهمة للفعل، أنا النبي والمغير والشاهد والمبتكر لعالم طوباوي، ومن يقين كلي بالعقائديت كأساس للتغيير والابتكار والإبداع، إلى أنا منسلخة منفصلة منفصلة أو محايدة متشظية أو عالقة في شبك الخيبة وانقشاع الوهم وسقوط الحلم، وإلى رؤية مأساوية أو احتفائية لجوفائية العقائديت و فراغها الداخلي وتناقضاتها ومفارقاتها اللاذعة والفاجعة والمثيرة للرعب أو الفجيعة أو الاشمئزاز أو السخرية أو التشفي أو الشفقة على النفس.

أما التحول الذي أود مناقشته الآن فهو التحول الأول. وسأترك التحول الرابع لمناقشته في فقرة أخرى.

إن قراءة جديدة للشعر في نصف القرن الأخير تجلو وجود قوس ارتدادي يبدأ بالمرأة كما بلورها واستشرفها نزار قباني ويمر بالمرأة كما بلورها وغيرها أدونيس ومحمود درويش وينتهي مرتدداً على صدر باريه بالمرأة كما يبلورها الآن ثلاثة شعراء هم أمجد ناصر وعبد وازن ونوري الجراح. لقد كانت امرأة نزار قباني دمية مترفة أو أمة متأفعية أو صنماً جمالياً يتعبد أو وسيلة من وسائل طرح مشكلات التغيير والتحرر الاجتماعي والأخلاقي والسياسي، كانت تبرعماً لهواجس الثورة والتثوير، من شعرك شلال فيروز ثري إلى حبلتي. أما امرأة أدونيس ومحمود درويش فقد ارتقت إلى مصاف الرمز وتوحدت بالأرض أو بالحلم أو بالثورة نفسها. وأما امرأة أمجد ناصر ونوري الجراح وعبد وازن فإنها تسلخ عن كل الدلالات الرمزية والفكرية والعقائدية وتتحوّل إلى المحسوس الفردي المتعين المادي الصرف الذي يدرك بالرؤية لا بالرؤيا والذي يقف مع الذات في فضاء مقفل عليهما لا حضور للآخر الجماعي أو الرمزي فيه. أي أن المرأة هنا هي جسد بإطلاق، جسد له

xx أو هي بؤرة  
سيمائية وفضاء  
لاكتناها  
اللغوي  
والصوفي  
والميتافيزيقي  
منطوقة بلغة  
الجسد، لكن  
الجسدية فيها  
تراكم لغوي  
يزداد الجسد معه  
نأياً وغياباً على  
مستوى الدلالة  
بقدر ما يزداد  
حضوره على  
مستوى الدال.

وظيفة واحدة وحضور واحد هو الانتعاض والإنعاض الجنسي (أمجد ناصر وعبدہ وازن) أو هي طيف خالص ليس له حضور مادي على الإطلاق (نوري الجراح).

وتلك هي سمة  
الجسد في  
كتابات محمد  
آدم الأولى. ولا  
يبدأ الجسد  
باكتساب لحمه  
وعظمه ودمه  
وانتعاظيته  
وشهوانيته  
بمعنى حقيقي  
إلا في آخر  
أعماله التي  
أتيح لي أن  
أراها في *أنا  
بهاء الجسد  
واكتمالات  
الدائرة*  
(١٩٩٢) وهو،  
كما يقول  
المؤلف في  
نسخة مهداة  
إلي منه بتاريخ  
٩٩٣/١٠/٢٣  
١، «نص  
مصادر».

والجسدية تغدو التجربة الجديدة لمرحلة شعرية بأكملها. وقد يكون من الدالّ بحق أنني كنت شخصياً أكتب نصوصاً جسدية خالصة بين ١٩٨٨ و١٩٩٣ لا أجرؤ حتى على التفكير بنشرها، وكان يملأني استغراب حقيقي لدوافع كتابتها، كما كنت أكتب نصوصاً جسدية أجرؤ على نشرها (كما في *عذابات المتنبي في صحبة كمال أبو ديب*) مدركاً أنها لا تقول كل ما أريد أن أقوله ولا تروي غليلاً. وكنت أظن أن ما كنت أمارسه من كتابة كان نشازاً خارجاً على المألوف، فإذا بي أكتشف دفعة واحدة وخلال شهرين من الزمان أن عبده وازن كان يكتب في المرحلة نفسها تقريباً كتابه *حديقة الحواس* (فيمنع حين ينشر في ١٩٩٣) وأن أمجد ناصر كان يكتب في الوقت نفسه نصوص كتابه *سرّ من رآك*، الذي سينشر قريباً وقد يمنع عند نشره، وأن نوري الجراح كان يكتب نصه المناقض تماماً *كأس سوداء* والذي لا يحتمل أن يمنع حين ينشر قريباً لأن السلطات التي تمنع بزوغ الجسد المادي لا تهتم كثيراً ببزوغ الطيف الأثيري. ثم أكتشف متأخراً قليلاً لكن بما يكفي من التبكير لأضيف هذه الجملة الأخيرة أن محمد آدم كان بين ١٩٨٩ و١٩٩٢ قد كتب ونشر *مقاهة الجسد وأنا بهاء الجسد واكتمالات الدائرة* فمنعا بشكل ما (كما أبلغني هو) ثم أ... فرج عنهما حديثاً.

\*\*\*

أي أننا نشهد انتقالاً من:

١ - المرأة المرمسة

٢ - المرأة المحمّلة / المشحونة اجتماعياً وجمالياً

٣ - المرأة المحمّلة / المشحونة عقائدياً وسياسياً

٤ - المرأة المحمّلة / المشحونة بعقد الذات (مشكلات الهوية والحرمان والإحباط، مثلاً)

إلى

المرأة المتجردة، أي عارية، أي المرأة / الجسد.

بل الحق أن من الخطأ أن نقول المرأة / الجسد وينبغي القول فقط الجسد أو الجسد الذي يلحق به ضمير المؤنث أو جسد — ها، لأن ما هو حاضر بالفعل هو الجسد الفيزيائي المادي، أما المرأة في أبعادها الإنسانية العادية فلا حضور لها. وإذا أضع التأكيد على جسد — ها والجسد المؤنث فلأن ثمة ما يشعر بأن الهوس بالمادي المتعين الجسدي قد لا يقتصر على جسد المرأة بل قد يشمل قريباً جسد الرجل أو الجسد المذكور. وفي الحق أن هذا حادث الآن في بعض النصوص (نوري الجراح، مثلاً). مما يشعر بأن الجسدية والجسد قد يبرزان ليلعبا دوراً مماثلاً للدور الذي لعباه في تراثنا الشعري مع امرئ القيس والوليد بن يزيد وأبي الهندي وأبي نواس وابن الحجاج حيث ارتبطا جوهرياً بتجربة الخروج والتحدي والمجابهة. هكذا يمكن أن يصبح الجسد الفضاء الجديد لتجسيد روح المقاومة وانتهاك السائد والعقائدي الرجعي بعد أن اختفى الفضاء السياسي الممكن لتجسد روح المقاومة. وقد كنت أشرت في دراسة تعود إلى أوائل الثمانينات هي «الحداثة / السلطة / النص» إلى تحول النص إلى جسد يمارس فيه وعبره الشاعر فعل الحرية والعنف كلما ازداد القمع السياسي، ونحن قد نكون الآن أمام تحول جديد يصبح فيه الجسد هو النص الذي يمارس فيه الشاعر عنفه ووحشيته وافتضاضه وتملكه للأشياء لأسباب مماثلة لما مضى ولغير ذلك أيضاً.

xx هل لاحظت،  
مثلاً، شدة  
انشغال وديع  
سعاده بجسده  
وبأعضائه؟  
- لو أقررت  
لأفسدت. هاها  
ها.

ثمة احتمال قوي لأن يكون لهذا الانصباب - بل ينبغي أن أقول الانقضاض - على الجسد بعد خفي يرتبط بتقلص مجال فاعلية الأنا في العالم الذي يعيش فيه الفنان الآن وسقوط الأوهام الكبيرة المتعلقة بالدور النبوي التغييري الثوري للشاعر والشعر، وازدحام الفضاء بجحافل القمع السياسي والاجتماعي والأخلاقي والديني في آن واحد. وقد تكون دلالة ذلك كله مزدوجة ضدية ينقض وجه لها وجهاً، إذ يمكن أن تكون من جهة تجسيدا للإحساس بالعجز والعنة في مجال الفاعلية



في العالم الخارجي الحقيقي بصورة تدفع الفنان إلى الانكباب الافتراضي الشارح بعنف لجسد امرأة يمكن أن يمتلكه ويمارس طغيانه عليه في غرفة مقفلة أو سرير آمن، معوضاً بذلك عن عنته، ناسجاً وهم فحولة (لاحظ مثلاً أن شعر أمجد ناصر الجنسي يتقصى فعلاً صور الفحولة الحيوانية فيزدحم بالأكباش ويمتزج الفعل الجنسي فيه بها وبرائحتها وعجيجها)، كما يمكن أن تكون التجسيد الاحتضاري لروح التمرد والمقاومة في سكرات موتها الأخير في وقت تطغى فيه الأصولية الدينية بما تفرضه من قيود وكلاكل بشكل خاص على المرأة واللغة الجنسية والجسد، وبهذا المعنى يكون شعر الجسد تحدياً ورفضاً مباشراً للفكر الديني الزميت ولموقفه من الإنسان والمرأة والعلاقات بينها وبين الرجل بشكل خاص. والله، في ذلك كله أعلم العالمين. وما أنا إلا بمتأمل مستكين وقد يكون كل ما أرويه هراء وكل ما أراه سراياً برأء (أقصد برأقاً) ما من غث في طواياه ولا من سمين.

لندن

بينت

١٩٩٣

١٠

لندن

اكسفورد

صافيتا

البحرين

اكسفورد

لندن

# المطابقات

م م

الملحقات م م / ١ لنا الطيبي شمس في خزانة

ملعقة خشب

لو لعينا،

لو لعينا قليلاً،

فتحنا الشيايبك وعرينا المساء؟

هل يبدو جميلاً؟

ولو جئنا بالاء

وغسلنا ثوبه الأسود

هل تمتلئ البحيرة بالنجوم؟

لو أغرينا أطلس بأشياء كثيرة،

هل تغير الجمهوريات خرائطها؟

لو حركنا أقدمنا بسرعة وركضنا،

هل يأتي الشتاء لاهثاً ويمضي الصيف ضاحكاً؟

وعند المدفأة،

نقبل روميون،

ونقرأ شكسبير،

هو نفسه روميون. قال لجوليت صباحاً:

يضحكني أمري

..... ولو عثرنا في هذا المنزل

على غرفة غير متوقَّعة

هل نرى نابليون

يصفق للرادونا ويشرب الجامايكا،

وعلى الأريكة الجاورة

زوجي

منادياً: من وراء ظهره:

هاتي برتقالة.

وفي المساء أيضاً

## جمهورية الامس

كيف اتسع التلفزيون

لاكوارم القتلى؟

وفم الذبيحة لجرائم الامس؟

كيف مرّ النهار في عين المصور

واتسعت الكاميرا الاحتجاب القمر؟

البحر ياكل السفن

ضحك الذئبع

تثاءب

.....

تصبحون على خير.

١٩٨٦

نجلس مع ماري أنطوانيت

نتأمل عنقها الجميل

ونقضم البسكويت

هم...م...م...م... ما الأ الثورة الفرنسية!

وأخيراً..

ماذا لو وضعنا الأشياء كلها في طنجرة كبيرة

وحرّكناها بملعقة خشب ؟!!!!

١٩٨٧

٢٦

مصرع اللنسر

استمع إلى غيتان السماء

تبتلع أحزانها،

وطيور السفر

تتساقط في وميض الصرخة التائهة.

أقواس من نحيب لفت السكون،

والبحر أنشودة البحار

يصطاد طريده

محيطات مالحة الألوان

خفقة أخيرة

للنسر الغارق في التراب.

١٩٨٦

لا أحد...

عندما فتحتُ الباب

وما من أحد، عندما كنتُ الأرض

وما من غبار

عندما جلستُ إلى المائدة

وتأملتُ

عقارب الساعة التي تدور

الستائر المرصعة بالشمس

الكتيب

السريير

الجدران المتلاصقة،

الثريا التي لا يحركها هواء

المشجب الذي يرخي كتفيه

عندما صرخت وما من صدى

أيقنت أن لا أحد في هذا المنزل

لا أحد... لا أحد

أطلس

يدحرج الكرة.

١٩٨٧

الأضواء والشبابيك

أُغلق الموت

الموت له عربات

له أسرة

وأصوات تنأى وتقترب.

إنني أسمع

يده تمتد إلى مقبض الباب

صوته يسري

والنمل يأكل حنجرتي.

١٩٨٦

خوف

هنا غابة

هنا بحيرة

هنا أغرق

إليّ

بقميصك

بروك الطائش

بيديك.

الغيوم تكدر المنزل

والصرخة متبسة في فمي.

ورود العتمة تصعد إلى سريري

ورائحة الموت تخدش الهواء

تعال

الخوف يضيء مصباحه

الخوف له خطوات.

أغلق الأبواب

## صورة شخصية

لينا الطبيي

## فشل

- ١ -

لا استطيع أن أحادثك الآن  
ليس لي غير ماء وماء  
رأيت في دهلين عمتي  
ما أضاء سهري.  
لا استطيع  
أن أنام  
أفترق حيث النهار يسطع  
ولي ماء  
وزورق  
ومفاتيح كثيرة  
أضيئها.

١٩٨٦

لو مَتَّ  
لو مت  
لا تدعوه يراني  
ظفوني بسحابة من بنفسج  
وأنهبوا.  
لو مت  
لا تدعوه يرى روي  
دخاناً  
في وحدة الغرفة.  
ذروا الرماد على القبلة.  
لو مت  
أغلقوا عيني  
واضحكوا  
اضحكوا كثيراً  
لئلا يسمع وقع خطاي  
في الغرفة الأخرى.



- ٣ -

لا تنتي لا أقول الأشياء كلها  
رأيتني أفلتها  
لا أنتي أهملتها  
أزهرت في الطبيعة  
وذبت في مزهر بيتي.  
النوم قيامه  
إنني الآن  
الآن فقط  
أرى القيامه  
أعدو على تراب رحيم  
أشق غباره  
أنا لا أستطيع  
هذا المرح الذي يصعد  
يملائي بالماء  
أصير ندية ومالحة

- ٢ -

تلاحقني ظباء بأعناق طويلة  
وتأخذ في الطريق طريقي  
ولا أرى غير ما يمتد ويفيض  
ما يفلت ويعم  
ما يضيع من الرؤيا  
× × ×  
لا أستطيع غير ماء ينهمر  
من وضوئي  
وياخذني بعيداً عن صلاتي،  
إنني أصلي للفد،  
وكل يوم أصليه يموت  
يولد ويموت

في مكان ما

إن شئت

أنا هنا

مسمرة، هكذا، كيوم مصعوق

ولو شئت

أنا سمكة

لكنتي هنا

كما أريد

في دهليز طويل

إن لم تجدني

أنا هنا

في مكان ما

أترارى وراء النور

أضعف من الموت

أضعف من الحياة

تركك زورقي

وما معي

غير ما أملك

ما ضيعته في الصعود

حين يكون اسمك بعيداً

أمدك وحدتي سريراً

للتنام

لندن - شباط (فبراير) ١٩٩١

## هواء

كان الهواء لم يكن هواء

بل رعشة

بين باب وباب

كانما الموجة

كل هذا البحر

وهذا الصباح

ما دخل

إلا ليوقظ

ليخديش وحدة السرير

في انسجامه مع الجسد

كانما كل هذا اليوم

لم يكن

غير سماء صغيرة

لندن ١٩٩٠

أيها الرب

خذ ما ملكتني

ما ملكتُ روحي، ما طار في قلبي

وما سرى

خذ الصمت الذي يضيء في سراج الليل

خذ الأيام، وخذني

رُدْ هفواتي،

أيها الرب، واترك غيومك ملء عيني.

لندن ١٩٨٩

أبيضٌ هو الأَشَقْرُ المَحْرُوسُ بعشْبٍ سَاهِرٍ،

عَشْبِ الوَحْشِ اللَّطِيفِ الهَائِجِ فِي السَّفْحِ.

سُرٌّ مِنْ رَاكٍ

اللحقات م م / ٢

أوجد ناصر:

اللَّيْلُ.

القَطْرَانُ الَّذِي تَجْرَهُ ثِيْرَانٌ كَهَلَّةَ  
المرأة تنفُثُ أبيضَهَا على الغريب.

٢٦٢

الأبيضُ

البرَّاقُ

المسترقُّ

الشَّاعُ

المجتلِبُ الشَّهَقَاتِ

أبيضُ الزَّبْدِ

والموتُ على وسادة الرعشة.

الأبيضُ

أبيضٌ هو الحليبُ

أبيضُ هذا اللَّيْلُ بقلبِ أسودِ

أبيضُ

مخاتلٌ

غاليٌ

وعاليٌ

بحذاءين أسودين

الابيضُ المكينُ

الذي أخرجنا سافرينَ من كلِّ إرثٍ

أبيضُ الزلفى والطاعة

أبيضُ الضراعةِ والشآبيبِ.

يا أبيضَ غلابيا

حمالَ روائحٍ وارتجاجاتٍ.

وردةُ الدانتيلِ السوداء

في أعالي الفخذ

قبيلةُ الملكِ السعيدِ في الليلةِ الآلف

حيثُ تنزلُ الأفعى المرُقطةُ في النداءة

للتحرُّسِ الحيقِ.

الأعضاءُ تنتنسُ وتكنزُ ثروتها

ذو الشامةِ

ذو المرمرِ

الأبيضُ العسجديُّ

أبيضُ الفيروزِ

أبيضُ الاستدارةِ

أبيضُ على حوافِ الزهري

أبيضُ تلالِ بلا مرتقى

أبيضُ مخبوءٍ

ملفوفٍ بالشرايطِ

غافٍ في الساتانِ

أبيضُ الغالبِ سواه

الأبيضُ السليطُ

أبيضُ النومِ والندمِ

أبيضُ الغيمِ الممطرِ في المخادعِ.

خارجاً من خُدْرِهِ  
جاذباً إليه  
رَبِيقَ الصَّبَاحِ.

تتحنين على ثمرة الكستناء  
الاستدارة تلمع في مرآة العين  
وتهبُّ رائحةُ الحيوانِ .  
في أعاليه  
أسودُّ هو الحريرُ  
يتطاحنُ الأمراءُ تحت عُقَدَتِهِ  
وينسفُكُ اللعابُ  
يصلونَ إلى الجوهرة ضارعينَ  
زحفاً على الأكواعِ .

٥  
٤

أرنيه ناهضاً من نومه  
مغموراً بالوعودِ .  
على عُرَّتِهِ ندىً  
وفي اقراطهِ رمانٌ .  
أريدُ  
أن أراه

**صفحة بيضاء من كتاب عبده وازن**

**حديقة الحواس**

## معراج العاشق

الملحقات م م / ٥

أمجد ناصر

«مسكوبٌ ومُنسابٌ

متطوحٌ بعناية

عارفٌ بمواضعه الباهرة

بالظلال التي يسقطُ فيها الغريبُ.

البتَّةُ تتوترُ وراءَ الشَّاشِ

الصرخاتُ يتلوها الفيضُ.

الرائحةُ تبوحُ بمكنونها

رائحةُ الاحتفاظِ بالكينِ.»

«بين الأشجار شممناكِ

ركضنا وراءَ الرائحةِ

فأوصلتنا إلى ثيابكِ

مرغنا وجوهنا

واستشقتنا بالجامعِ.»



تضحكين فنعيا

تعلقين مصائرنا على الأهداب

فنسقط من رعدات ما شُبَّه

بالحماء

يعقبها السبى.

نراك على حافة السرير

وانت ترتدين جوربكِ الأسودين

شعركِ يَزُحُّ

وظهركِ العاري يوجُّ

فنغشى

سكاري

وما نحنُ.

ها إننا نجلو غموضِ الفمِ

ونعطي معاني شتى لإطباقةِ الشفتين

نشمهما

نقبِلهما

من سُرٍّ من رآك

سُرٍّ من رآك

من وضع يداً على صابونة الركبة

من غطَّ إصبعاً في السُرَّة

واشتمَّ سراً

سُرٍّ من أسدلَ مرزوقاً

على ضمور الأيطل

من شارف النبع وشاف.

نو الغرَّة

يتصوِّحُ برائحة أسدٍ نائمٍ

مهبياً للأخذ

ممتع ومزْدَجِرٌ.

امرأتنا كأننا

كثيرةٌ في النهار

وواحدةٌ في شفاقة الليل

سُرُّ من رأهما  
مدملجين  
مثمراً أعلاهما،  
سُرُّ من قريباه  
ولثم غبارَ الطلح.  
امراتنا كلنا  
ولدت بهاتين العينين لتبصرني غيرنا  
متكئين، يدنو لهم حفيفٌ  
وتتفلقُ ثمراتٌ  
غرباءَ بينهم، نرتقي أدراجاً  
إلى حيثُ يلعبُ هواؤك بالرووس  
وتتكسرُ  
نصالٌ  
على الرمر  
أعزاءُ في أقرامنا  
خبأنا السُّحرُ

نغسلُهُما بالرُّضابِ  
لنوقظَ النحلةَ  
ونلثمُ القمرَ ذا الخدين  
نصقلُ صدعهُ  
ونلمسُ الخاتمَ القريبَ من العشبِ  
غامضاً لم ينكشفِ لعين.  
احلمنا به في أحضان نسائنا  
فدفقتُ سخونةً في القطن  
الملاءاتُ تبقتُ بجوز الهند.  
أميراك الباسلان  
(.. تأهلاً في بلاط الجلالة لزمردة التاج)  
مغموران بفتوحات الذهب  
متحمران من طاعة الوصي  
ومن غيرة الوصفاء  
يعبران سباح الوحشِ  
فيضيان ظلمة قلبه

كوني مثمنا  
نحبُّ لأن قمرأ لا غبار عليه  
قلبنا في مضاجع الندى  
بين الشعير والأجراس تفلتت أعضاؤنا.  
من خيط الرائحة  
قارنا الكبر الأكباش طراً  
إلى زبح الأثني.  
دمُ الشقائق أرهقنا  
وحزناً حد الليل.  
الغيرة أعمت بصائرنا  
فحسدنا لصوصاً وقموا  
على قطع نادرة في الغسيل.  
عسلٌ ودمٌ على شفتي  
من فكرة القبلة.  
حاملُ الوشم وصلَّ

أبيض  
ظافراً  
وشعشعنا زهرة الأفيون  
فواحة في السيق.  
غبطة تستند إلى المرفق  
قريبون  
ومائلون  
ترك أبخرة على البلور  
ونرى الأعظم.  
هرق أعناب في المضائق  
العصارة  
كئة  
تنثال  
سبابب الذهب ترتعش  
طفع الكيل  
ومالت الرؤوس.

شمس بن عبد شمس  
ساجهلاً جهلاً يحرر الفهد من مرس الصيد  
وأرسله ليرعى نمش العشرين.  
البرق والرعد  
يقدهان في ظهري

بين يديك نابضٌ بسلاحي  
أتشربُ حمرتك وأضاهي.  
سفورٌ وإحكامُ ثغرات  
أعبطك بطلاقة الساعدين.  
الاحتضانُ هاصرٌ  
مقطقُ العاظم

بكبشه  
وأجراسه  
تتبعه النيازكُ  
عبر قبوراً بيضاءَ  
وداسَ عشياً صامئاً بين التماثيل.  
أفقك وأستعيناك  
كلما ذهب ضوءُ نورك  
وفضضُ غيشٍ حاشيةَ السرير.  
المحارمُ  
الكؤوسُ  
المنافضُ  
الثيابُ إذ منهكةُ  
الفراشُ بليلاً  
مطالعُ سيرة  
لنازلةِ النمر.  
لاكونُ جديراً باسمي

بالنمش الذي تتركبته على بدني  
أغدو جميلاً  
تحت قمر الحسد.

باعث الحشرجات من الرميم.  
الشد والجذب يتحدان في صمغ الهبوب  
تلتمعين بالكفقات  
فجأة أخلت بك غنيمتها  
وانبسعت العضلات.

نسقطُ  
على  
آخر  
نفسٍ.  
جرحٌ  
الطعنة  
يرشخُ.

بين يديك ساكنٌ  
قدماك تحركان الهواء الثقيل.

والهدنة فتنة الجنس

جسد<sup>ه</sup>

يتلاطم وليس للهزم.

### استجواب

ليست لدي أجوبة للربيع التي تخلع الباب  
لدي شهواتٌ تغرق نفسها في النوم  
وفي نسباني يقدر الماء أن يتمرأى  
وتقدر الشجرة أن تبرا من عادة الغصون  
وترسل أوراقها في بريد المساء.

أيتها الريح الصبورة

خذي نشارة الباب وانهبي.

لا أجوبة لدي

هنا أرانب مذعورة تهطل في البياض  
مثما تهطل اللذة في الجسد.

الملحقات م / ٦

قاسم حداد: عزلة الملحقات

الجسد

جسد<sup>ه</sup>

يهب المداعية بهواً من اللذائف  
ما من نبضة إلا ونحن هناك  
تفرك الرغبة في جنة الليل  
ونملا الأتنية بالفضة

جسد له قدرة البارزة والهجم

لا يأس يكبح الطمعة الطفرة

ولا يتهجي أعضاءه غير الرمل

ونحن هناك نتهجي:

طباقي يفتح الرماد على الجرح

قوس من العضلات يشغف بالدم

غيم يغير الطبيعة ويهجو.

ليس للجسد إلا شريعة الهواء

إلا هدوء التعمية

ز                      وَّ  
لِيَّةِ              أ              لات              مَّ              تَأ  
ص                      فَا

في كتابة

بيضون

عباس

في دراسة نشرت للمرة الأولى عام ١٩٨٨ - وكانت بلورة الأفكار الأساسية فيها قد استغرقت معظم سنوات الثمانينات - كنت قد زعمت أن اتجاهاً رئيسياً في قصيدة الحدائة يتمثل في انتشار ما أسميته «لغة الغياب». ومن منظور استرجاعي هذه اللحظة، تبدو لي إمكانية إدراج بعض الظواهر التي أناقشها في البحث الراهن في منظور لغة الغياب. مثلاً، بوسع المرء القول إن لغة الغياب تصل أقصى مستوياتها وأكثرها صفاء في نتاج شعري يتسم بدرجة عالية من التجريد والتركيز على التشكيل في فضاءات تتحكم فيها علاقات التجاور. ومن هذا المنظور يمكن أن نتأمل نتاج مرحلة كاملة أو شاعر فرد لنلتقط بعض الملامح الأساسية لشعريات جديدة ما تزال آخذة بالتبلور. وسأناقش الآن مثلاً واحداً فقط على ما يمكن إنجازها من أبحاث، مؤكداً أن اختياري ليس عشوائياً من جهة وأنه ليس استقصائياً من جهة أخرى؛ فأنا لا أسعى إلى تقديم دراسة شاملة لشعر الشاعر الذي أختاره نموذجاً، بل أتناوله من المنظور الذي حددته لهذا البحث فقط ومن الجوانب المتعلقة بما أسعى إلى بلورته من مفاهيم، لا أكثر.

تتحكم آلية التجاور وجماليات المجاورة في معظم إنتاج عباس بيضون الشعري ابتداء من أوائل الثمانينات تقريباً - مع صعوبة تحديد بدايات صارمة لمثل هذه العمليات في تغيرات الشعر وتحولاته. ويتخذ التجاور في شعره أشكالاً مختلفة، أولها هو وقوع الكتل التشكيلية منفصلة ومترابطة في فضاء النص؛ وبين الأمثلة على ذلك النص التالي الذي يتشكل من ترتيب خمس كتل متوالية:

### رقصة لم يشعر بها أحد

«المرأة تحمل الحسون. حين يمر الجندي تغطيه. الطفل يلعب بقطعة نقد. حين يمر قرب الجندي يرميها. الجندي لا ينتبه. حين يبتعدان، تنظر المرأة إلى الحسون، ويلتفت الطفل إلى القطعة التي خلفها. شياطين كثيرة تحركت في الهاوية، لكن الرقصة لم يشعر بها أحد. مع ذلك بضع دقائق من التأخير عن الموعد الجهنمي».

نقد الألم، دار المطبوعات الشرقية (بيروت، ١٩٨٧) ص ١٩



وثمة نمط آخر للتجاوز يكون فيه خيط منتظم للكتل المتجاورة نابع من مقولة أولية للنص أو من عبارة أو صورة متخللة، لكن الكتل نفسها تكون منفصلة ولا تتبع ترتيباً جلياً في تناميهِ وتلاحمه. من مثل ذلك:

## أحبك

«أحبك

اليقظة تنتصر باكراً

وتجدنا معلقين

أحبك

إنها أخيراً تحف الوحدة

أحبك

إنهم أولادنا من الريح

لن يجد النهار قمة تستفهمه

أحبك

الجميع في لوحة الجفاف

إنها أيضاً

زفاف الرطوبة

أحبك

من اللسعة ذاتها يتسللون

أحبك

الكلام الحافي».

لكن ثمة نمطاً آخر تتجاوز فيه الكتل بطريقة أقل انتظاماً، إذ تقوم كتلة في وسط كتلة أخرى فاتحة بذلك فجوة فيها وخالقة بعداً مغايراً للنص لا تماسك أو تلاحم بينه وبين البعد الأصلي له. ولعل أفضل مثل على ذلك أن يكون نص «وداع صور» (نقد الألم، ٦٠ - ٧٣) لكن طوله يمنعني من اقتباسه؛ لذلك أكتفي بالنموذج التالي مع أنه أقل تجسيدا للظاهرة:

«كنت أنتظر إلى أن يخرج مني

ذلك السلك. لكننا هذه المرة

سنبصق الماء خالصاً وقسوة خالصة. تلك

هي الريح التي تشخذ نفسها على حافة

الجرف. والهواء الذي يحرز نفسه

على الشق الطويل. وليس غناء

ما يوشك أن يصفر في القصب، لكن الريح

التي تنقسم بخرطة بين نصفي الجبل. ليس غناء

ما يشهق في قطعة حبل، لكن

إلى أن ألد ذلك المسمار من نهاية

روحي أترنم «كان لي فم كبير أحرق».

خلاء هذا القدر، دار الجديد، بيروت، ١٩٩٠، ص ٤٧

على صعيد آخر مختلف، يمكن أن نرى بوضوح أنماطاً ثلاثة من التشكيل في شعر عباس بيضون: ثمة أولاً القصيدة اللقطة، التي تتسم بطابع القصيدة - الصورة بالمعنى المألوف لدى الصوريين (Imagists) وإن كانت لا تقوم على علاقات المشابهة أو المقارنة؛ ومثالها النص التالي:

## مسافة

«الدبابة تسير والسيارات في إثرها. مسافة مفرغة دائماً بيننا وبينهم لا نتزحزح عن طرفها. الذين يتقدمون أكثر، نراهم بوضوح، وهم يسلمون الرزم. مسافة فارغة دائماً تحت نظرنا».

### نقد الأكم، ١٥

أما النمط الثاني فإنه مماثل في نقطة انطلاقه إذ يرصد موجوداً بصرياً بدقة، لكنه سرعان ما يتجاوز نقطة الانطلاق وعدسة الكاميرا الفوتوغرافية ليدخل في فضاء اللامرئي أو الميتافيزيقي أو الغامض المبهم بصرياً، ومثاله النص التالي:

## الأيدي

«كنا ننظر إلى بضعة سجناء معصوبين، يتقدمون وهم يمدّون أيديهم في الفراغ. كانوا بالتأكيد يبحثون عن أيديهم».

### سا، ١١

ومن الجليّ هنا أن اللقطة البصرية تكتمل ثم تبدأ لعبة ذهنية من النمط المألوف فيما أسماه الجرجاني «التعليل التخيلي»، وهي هنا لا تقل ذهنية وغرابة وفذلكة عقلية عن أي من الأمثلة التي ناقشها الجرجاني، من مثل:

«ويصعد حتى يظن الجهول بأن له غاية في السماء»

ومما يشبه ذلك:

## ذكري زد

«زد كان طويلاً. لم يكن ممكناً أن أوازيه. حين ذهب، أحسست بذلك أكثر. وحين أتذكره الآن أعرف أننا لن نتساوى أبداً. لم يكن على أحد منا أن يعتذر».

سا، ١٤

أما النمط الثالث فإنه أدخل في فضاء التجريد بالمعنى الذي يحدده هربرت ريد (Herbert Read) للتجريد في الفن الحديث، إذ يمثل إلغاء شبه تام للموجود البصري (الشيء) لا يبقى معه منه سوى «فكرة الشيء»، كما كان يقول بيكاسو، بل تخلق انطباعات جديدة لا تتأصل في الشيء أو الواقع بل في حس الشاعر الشخصي وتداعياته وجموحات رؤيته وحسب. ومن أمثلة هذا المستوى العالي من التجريد النص التالي:

## المنجم الحر

«إنه الجسد يتكوّن من بقع الياسمين، من ارتجاج العطر والعتمة، من الطرق الأعمى للغيبوبة والفضاء، ومن استرداد البلورة المكسرة والطفولة. الجرح أيضاً يتكوّن، لكن ذلك يرتسم من النزيف، والأنثى تقع عن الخيال».

سا، ٤٢

فليس في هذا الجسد ما يشي بأنه الجسد الذي نألفه في الواقع أو في التجربة الإنسانية المشتركة؛ وليس في النص ما يسمح بالقيام بعملية تركيب لموجود جديد من موجودات مألوفة كما هي الحال، مثلاً، في نمط الصورة الذي درسه الجرجاني بوصفه تركيباً وهمياً لما لا يقع في نطاق الحس الإنساني من عناصر هي ذاتها مما يقع في إطار هذا الحس، من مثل البيتين:

«وكأن محمرّ الشقيق إذا تصوّب أو تصعدّ  
أعلام ياقوت نشرن على رماح من زبرجد»

وإن مقارنة سريعة لجسد بيضون بجسد «الدرّة اليتيمة» أو بيضة خدر امرئ القيس أو  
الجسد في شعر أمجد ناصر لتجلو الفرق وتضيء الفكرة التي أسعى إلي بلورتها تماماً.

ومما يماثل الجسد عند بيضون ما يختلقه من خطوط تجريدية لمحسوسات كثيرة في  
المقطع التالي :

«على داير التفاتتك. لم يعد الغزال زاوية البرية. إنها الحافة والمناجل حيث لا تزال الشمس  
عجلة. حيث لا نزال بين الشعيرات نياماً على وشم غابة.

إنه العنق والسماء لا تزال برعماً. الرائحة وحدها قبل أن تنفرط إلى أشجار ونجوم.  
النهار بعد في عماء يفوح من كمّه كلما اهتزت المروحة واستدار الإبط  
الوجه المتعمشق الذي لسقوف شاهقة، وأكاليل ثلج. حيث يجرجر اللبلاب أبداً سهمه  
الذي لا يقلع

.....

.....

صباح غادرت استيقظت في ماء أمس

حين فاض الزيت من المسرجة، واتسع حول نهدك، كانت السهرة باتت أيقونة. ظل المقعد  
مصبوغاً، جسّدك مملوء دخاناً، حيث سقط عكر قليل. لكن الفجر لطّخ البياضات».

سا،، ٧٨ - ٨٢

ويتقن بيضون أيضاً صياغة اللقطة الفوتوغرافية التي توهم بدءاً بانتمائها إلى نمط التشكيل التخيلي في اللوحة المرسومة كلاسيكياً القائمة على المفهوم الأرسطي للمحاكاة أو على آلية تمثيل (representation) دقيقة، لكنها تتكشف تالياً عن أبعاد مغايرة وتجلو آلية تشكيل على قدر كبير من التعقيد والسفسطة يمتزج فيها الحضور بالغياب، والتمثيل بالتجريد والامتلاء بالخلاء. هي ذي أمثلة:

### نقد الألم

«صنعوا درجاً في الضباب، أوقفوا عليه عشرات. فتحوا نوافذ في النسيان، أعدموا منها أشخاصاً. بنوا قلعة في الصمت ملأوها بالجنود والمساجين. رسموا بالأقذار كهولاً وبلهاء، وبالدهان نسوة، وبالبول نفسه مقبرة جماعية. هبطوا وصعدوا، ساقوا مراهقين ورموهم على وجوههم. تمّ ذلك في حجرات من الحبر وحدائق تتبدّد ما أن يتخايل المشنوقون. فعلوا ذلك بكلمة، وبكلمة تدفقوا إلى الطرق رفعوا أعلاماً وخرقاً واختفوا في الكرة البلورية. الذي رأى ذلك بعينين سقطتا كقطعتي ماء. تصحيح الأحلام ينقضي وبالسرعة ذاتها يجري ترتيب الحجرات ونقد الألم نفسه».

سا، ٢٠

يوهم هذا النص بتشكيل محسوس متماسك فوتوغرافي الطابع، وبمنظور محايد مكبوت الانفعال. لكنه وراء ذلك التماسك يفضح عن نص مليء بالفجوات والهوات الداخلية التي تحيله إلى نسيج ممزق (بل مخرق، بلغة النص نفسه) في بقاع غير منتظمة منه، وتترك فيه ثقوباً تمنع الالتحام. ولذلك دلالتة العميقة: كأنما العالم الذي يبرز في النص هو ذاته عالم مثقوب بثقوب عديدة، لا يتلاحم ولا يتماسك مع أنه يوهم بالتلاحم والتماسك. هنا تكون لعبة الكاميرا من نوع متقدم إذ تعلق الصورة الملتقطة بدقة بقع فراغات لا يملأها لا السواد ولا البياض بل العدم نفسه. تلك هي فاعلية عبارات مثل: «فتحوا نوافذ في النسيان؛ بنوا قلعة في الصمت؛ تم ذلك في حجرات من الحبر وحدائق تتبدد ما أن يتخايل المشنوقون؛ واختفوا في الكرة البلورية».

ومن الطريف والدال في هذا السياق أن بيضون أسمى العمل التالي الذي أنجزه بعد المجموعة التي ترد فيها القصيدة السابقة **خلاء هذا القدح**، مبرزاً في العنوان عملية تصويرية تكشف هذا الانشغال بالفراغ بدلاً من الامتلاء (بخلاء القدح بدلاً مما يملأ القدح عادة). لكن ما قد يكون أطرف هو أن بعض نصوصه تحفل بعبارات من نمط الحديث عن الخرق، و«الامتلاء بالثقوب» مثلاً (كيف تكون الثقوب امتلاء؟) واللاشكل (كما في نص «ذكرى ع. س.»، (نقد الألم، ص ٩) الذي قدمت له دراسة مفصلة في بحث آخر). لكن الدلالة الأعمق تكمن في وجود صور بؤرية ومتخللة للطخات والبقع التي تطمس الأشياء. هي ذي أمثلة:

«أنظر إلى هذه اللطخة، ولا أسأل

عن الجبال التي اختفت فيها، ولا عن أوتاد

مدينة اقتلعت، لكن أتحسس

القطعان التي هاجرت من صدورنا».

**خلاء هذا القدح، ٦٤**

«وكانت الجبال، وربما جانب من السوق

تحت هذه اللطخة، ولم تكن تئن

ولا تدري ماذا تبدد هناك».

سا، ٤٢

ومن منظور ثالث، يمكن القول إن شعر عباس بيضون يحفل بما هو بين أقرب نماذج الكتابة الحدائية إلى التجريد بمعناه الفني.

ففي هذا الشعر يكاد يطغى وهم للقطعة البصرية سرعان ما يتبخر ليترك مكانه لمحات وحدوساً وتشطيبات فرشاة لا تمتك الأشياء فيها حضوراً بالمعنى الذي نراه في شعر

الصوريين أو في الشعر الكلاسيكي، بل تبرز فقط معطيات تجريدية من الأشياء: ملامح ومكونات وعناصر بدئية؛ ثم تنتهي القصيدة دون أن تتشكل لوحة كلية؛ بل يمكن القول لا تنتهي القصيدة بل تظل إمكانيات للنمو والتكامل أو عدمه. أي أننا أمام وجود لا انصهاري، لا توحيدي، يتمثل في بعض أنصع تجلياته في أن الجملة الاسمية هي الطاغية وأن الجملة كثيراً ما تخلو من فعل يربط بين الأشياء وبين فاعل إنساني، كأنما الأشياء في ملامحها المقترحة اقتراحاً توجد في عالم مستقل بذاته خال من الإنسان؛ كما يتمثل في أن عدداً من المبتدئات (وهي غالباً أسماء أشياء وموجودات حسية) لا أخبار لها أو - بلغة سيبويه الأكثر دقة في هذا السياق - لا تسند إلى مسند إليه. وغياب المسند إليه قد يجسد ذروة نفي الإنسان في شعر بيضون.

في النص التالي، وهو مثل بالغ الإفصاح عن لغة بيضون التشكيلية الاقتراحية أو التجزيئية أو التفتيتية - بمصطلح أكثر دقة - يكاد يستحيل رغم ازدحام النص بالمحسوسات والجزئيات والتفاصيل أن نشكل لوحة كلية أو صورة، بالمعنى المألوف في الشعر العربي والعالمي عبر تاريخه الطويل:

### البيت

«الأصفر يعصر على الحائط

ويصبغ ما حواليه

يتداعى على الخشب الذي يكسوه

ويلطخ الحجارة

الشمس ترطب الألوان

وهي أيضاً تترك لعبها

بيضة الصباح الكبيرة



المكسورة

تسيل على الوجه والأشياء

الزاروب الترابي مائع تحت الشمس

كالزيج

الذي يخلقه حلزون متحلل

البيت بواجهته الصفراء

أشبه بمحطة

نبدو في ظلها بعيدين وصغاراً

وكما تبدو مؤخرته ضخمة وعريضة

فوق أكوام الفخار الأثري

الممشى نحيل ولامع

كاللعاب

وعلى الجانبين خيالات أشجار

تحت الأرومات الداكنة

كان الصمت مشبكاً بسقوف الغرف

والأرض المغسولة صباحاً لم تكن سوى مراياه

الكتب الثقيلة تخزن الكلام

وتحوكه

وحين نفتح كتاباً

كان كفم كبير  
يدحرج الكلمات البطيئة  
في عظامنا  
.....الكلام كان صعباً كالحياكة

المرأة كانت تحب الحبر  
الذي يتشكل على الورق  
شبيهاً بما يغزله  
عنكبوت جسدها في الليل  
كانت وحدها تنصت إلى خريز الحبر  
الصامت في أحشائها  
بينما هم حين يجتمعون في الأمسية  
يتحدثون  
بكلمات محبرة  
كان النفس يكتبها  
على الهواء

بنينا بيتاً كبيراً كباخرة  
رفعه البناءون كيفما اتفق  
على أعمدة واسطبلات  
بعدما دفنا ثلثه في الرمل  
لم يكن محاطاً بواجهات البلور

ولا الشرفات  
لذا كان يمضي السهرة  
وهو يكرّ على نوافذه كعجوز  
لم يكن ينظر إلى البحر والشوارع  
بل يتجول  
كقلعة منبوذة  
قلعة بلا رأس  
فوق البيوت المطأطة

كانت الأشجار تتكاتف على شبابيكه  
كعناكب كبيرة  
وتسدها  
والنجوم تصوصي فوقه  
دون أن تعبر  
إلى سقوفه العارية  
بنينا بيتاً كبيراً  
كان عاماً بعد عام  
يتأخر عن المدينة  
ويتربع على أدراجة العديدة  
بصمت لا يعكّره شجار الغرف  
والأقنية  
والدهاليز المجاورة

كما لا يعكّر راحة المرأة الصغيرة

التي تجلس على الأرض

بعدما لمعت الأنية والبيت

متأملة الأرض البطيئة

وهي تنزل».

زوّار الشتوة الأولى، دار المطبوعات

الشرقية، بيروت، ١٩٨٥، صص ٦٩ - ٧٣

هذا النص بين أكثر نصوص بيضون مادية ومحسوسية واحتشاداً بالتفاصيل، ومع ذلك فإنه أنموذج متميز لما أحاول أن أجلوه من غياب للحسي وانغماس في التجريد.

جلي هنا أننا أمام معطى بصري اسمه البيت. غير أن البيت ليس بيتاً بالمعنى الأرسطي النابع من مفهوم المحاكاة؛ وهو في الوقت نفسه ليس بيتاً انطباعياً بالمعنى الذي نجده عند فان كوخ أو مونيه، وقد يميل أحد إلى اعتباره بيتاً سورياً من النمط الذي نجده عند دالي، غير أنني لا أراه كذلك. إنه بيت مؤلف من جزئيات متباينة ولا تسيطر عليه فاعلية تركيبية أو تناغمية تجعله من النمط التشكيلي عند الجرجاني أو من النمط المحاكاتي عند أرسطو؛ وهو أيضاً لا يخضع لشعور طاغ يصهر الجزئيات ويوحدها فيجعله بيتاً رومانسياً بالمعنى الكوليردجي. لنتأمل التفاصيل قليلاً ونر كيف تتناقض أو تتفتت وتقوم بتفتيت ما تسمه علامة لغوية تدل على الكلية.

«المشى نحيل ولامع»: هذه لغة تفصيلية دقيقة، وتركيز على جزئية من جزئيات البيت يمكن أن تسهم في خلق تركيب كلي إذا أريد لها ذلك. لكن التشبيه التالي يقلص الصورة ويفتت طاقتها الدلالية بدلاً من أن يكملها، ويزيد في عزلوية المكوّن الجزئي:

«كاللعاب».

ولنتأمل وهم الكلية والانطباعية الموحدة:

«كان الصمت مشبكاً بسقوف الغرف

والأرض المغسولة صباحاً

لم تكن سوى مراياه».

الأرض المغسولة محسوس بصري ناصع الحضور، والمرايا كذلك، ووجود المزدوجة سقوف / أرض يخلق إمكانية ممهّدة للتصور الكلي المكتمل. غير أن هذه الأرض المغسولة والمرايا والسقوف تدخل في علاقات تفتيتية لا تركيبية تسلخ عنها محسوسيتها وتمنع تناميها إلى مستوى الكلي الموحد. فالأرض مرايا الصمت المشبك بسقوف الغرف، أي أنها، فيزيائياً، لا تمرئي شيئاً.

ومثل ذلك أيضاً، لكن إلى درجة أكثر حدة، صورة البيت الذي رفعه البناؤون، إذ أن فكرة البناء تمهّد بالضرورة لفكرة التصميم والترابط والانسجام والاكتمال والتوحد. غير أن ذلك لا يتحقق، وكأنما تدرك القصيدة نفسها إشكالياتها الأساسية فتصف فعل البنائين بأنه تمّ «كيفما اتفق»، في تعبير بؤري ثري، ذلك أن فعل البناء الشاعر أو النص الباني يتمّ هو أيضاً كيفما اتفق، بمعنى أنه لا يسعى إلى أتباع أسس وقواعد محددة ولا تحكمه فاعليات تركيبية تتجه إلى تنفيذ تصميم انصهاري يؤدي إلى تشكيل كل متكامل.

لذلك يكون البيت كما هو النص:

«غير محاط بواجهات البلور

ولا الشرفات

لذا كان يمضي السهرة

وهو يركز على نوافذه كعجوز

لم يكن ينظر إلى البحر والشارع

بل يتجول كقلعة منبوذة

قلعة بلا رأس

فوق البيوت المطأطة».

غير أن غياب الفاعلية التركيبية يتجلى في أوضح صورته في حضور المرأة والعنصر الإنساني في النص، فهذا الحضور من نمط الإقحام التجاوري لا من نمط الاندراج أو الانصواء الانصهاري التوحيدي. فالمرأة و«هم» مجهولة الهوية والفاعلية، وهي ك «هم» تنبثق في مقطع مستقل تماماً عن سواه ثم تختفي ليبرز البيت في المقاطع التالية؛ وحين تعود المرأة إلى الحضور فإنها تحضر منبئة تماماً أو هامشية لا تفعل فيها الأشياء جوهرياً ولا تفعل هي في الأشياء، وكل ما تقوم به أنها تلمع الأنية والبيت وتتأمل الأرض.

مثل هذا الخيال اللاعائقي التفتيتي يتجلى أيضاً في النص التالي:

### إصغاء

«الموسيقى تنزل الأدراج

وتتنظم الخدمة

آتية من مكتبة في الهوة

أو علبة عائمة

للنفايات

حيث تتنصت أرواح المجلدات

ربما على طاولة في طرف العالم

يبقى الكتاب مفتوحاً  
والنور لم يصل بعد».

سا، ١٢٩

وفي النص التالي:

### العبارة

«يرفعون العبارة  
ويربطون البوابة بالسلسلة  
هل يمر الرجل بفانوسه  
بجوار القلعة  
ويتابع على الخط الحديدي  
هل يطير القبعات  
وهو فوق دراجته  
تبتعد طائرة  
بينما أسرع  
بعجلات كرسيي  
في الرواق».

سا، ١٣٠

وفي النص التالي الذي اقتبسته سابقاً في سياق مغاير قليلاً وأودّ اقتباسه من جديد  
لامتيازته كنموذج:

## رقصة لم يشعر بها أحد

«المرأة تحمل الحسّون. حين يمر الجندي تغطيه. الطفل يلعب بقطعة نقد. حين يمر قرب الجندي يرميها. الجندي لا ينتبه. حين يبتعدان، تنظر المرأة إلى الحسّون، ويلتفت الطفل إلى القطعة التي خلفها. شياطين كثيرة تحرّكت في الهاوية، لكن الرقصة لم يشعر بها أحد. مع ذلك بضع دقائق من التأخير عن الموعد الجهنمي».

نقد الألم، ١٩

وفي نصوص أخرى كثيرة لعباس بيضون؛ وبين أبرز تجلياته مباشرة وفرة صور التناثر والتبعثر والتشقق، من صور الفخار المتكسر (خلاء، ص ٣٧ مثلاً) إلى الوجوه المتفسخة إلى الألفاظ المفردة الدالة على الانفصام والانفراخ؛ ويزيد بروز هذه الصور نضاعة أنها ترد في نصوص تزدهم في الوقت نفسه بلغة الحياكة والخيط والنسيج (خاصة خلاء ص ٣٤، ٥٠). أي أن ثمة بؤرتين متناقضتين في التكوين التخيلي - اللغوي لشعر بيضون: إحداهما تفيض بلغة الصياغة والسبك والبنينة، والثانية تفيض بلغة التهديم والتفكيك والبعثرة. ولقد قالت العرب: والضح يبرز حسنه الضد، غير أن ما يبرز هنا قد لا يكون الحسن بقدر ما هو ظاهرة تقويض النص الشعري لنفسه وتفكيك آليات التخيل لذاتها في فعل قد يجسد استحالة التصور الموحد في عالم متشظ.

وبكل هذه الشيات وبغيرها أيضاً يمثل إنتاج بيضون الشعري بؤرة تصويرية - تخيلية ولغوية تفيض منها سمات متعددة ومتباينة وبالغة التناقض أحياناً أسهمت في إحداث نقلة نوعية في الشعرية العربية وتركت أثراً على إنتاج مجموعات من الشعراء قد لا يجمع بينها شيء بقدر ما يجمع بينها ما يطغى على إنتاجها من ملامح تبرعمت أصلاً أو تنامت فعلاً في عمل بيضون وثلة قليلة من الشعراء الذين تربط بين شعره وشعرهم وشائج قربي وعلاقات رحيمة. ومن هنا فإن تأمل شعر بيضون يدعم ويقدم مفتاحاً في الوقت نفسه لتأمل نماذج متعددة في الإنتاج الشعري في اللحظة الراهنة.



تتركز هذه السمات جميعاً وتتكاثر في نص واحد طويل لعباس بيضون هو خلاء هذا القدرح (١٩٩٠).

في هذا النص مكونات لجرافيا تخيلية، وتضاريس ومعطيات بصرية وسمعية، القصب، الجبال، الماء، البشر، نحن وكثير غيرها. تبرز هذه المكونات وتختفي دونما ضابط واضح لاختفائها وبروزها. ثم ينتهي النص ونحاول أن نجمع مكاناً واحداً موحداً بمقومات واضحة فلا نستطيع: تبقى العناصر المكونة عناصر مكونة ترفض الانصهار والتوحد في جغرافيا مكانية محددة. ويتكوّن النص من شرائح متوازية لا تتنامى واحدها باتجاه الأخرى لتشكّل جميعاً بنية ذروية، بل تتمدد أفقياً وتنبسط بتواز يمكن نظرياً أن يستمر بإضافة شرائح جديدة إليه، في آلية تركيب مشابهة لآلية التشكيل التي كشفت في دراسات موسّعة عن وجودها في الشعر الجاهلي. وبهذا المعنى فإن الشرائح المكونة للنص تتجاوز ولا تتشابك: لا تتفاعل خاضعة لمبدأ موحّد منظم، بل تتماس في تراصفها الأفقي، رغم وجود عناصر لغوية وتصورية مشتركة بينها تبرز عن طريق التكرار. وكثيراً ما يسود فعل التجاور لا بين الشرائح المتعددة المكونة للنص فقط بل داخل كل شريحة على حدة أيضاً: هنا ضمن ما قد يبدو سطحياً نسيجاً محبوكاً واحداً موحداً يشير النص إلى توحده بعزله عن غيره داخل فضاء النص، تبرز للعين المتوسمة سلاسل من الخلخلات العميقة التي تؤدي إلى تشكيل فجوات واسعة بين مكونات النسيج الصغرى أو لبناته الدلالية والتصورية. وتضم الروابط البنيوية بين الفقرات ولا يبقى من خيط ينتظمها جميعاً سوى الصوت السارد الناظم، وضمير الجماعة «نحن» الذي ينطق به وملاح للصورة الشعرية ونمط التركيب النظمي للجملة، أي أن العناصر الموحدة تغدو آليات لغوية خالصة على مستوى منفصل عن البنية الدلالية. هناك إذن فعل توحيد خارجي لغوي لكن في العمق الدلالي ليس ثمة سوى سلاسل من الفجوات والشقوق التي تسقط وتغيب في قاعها فاعلية التوحيد السطحية مبقية وراءها نصاً مليئاً بالفجوات الفاصمة والهوات الشارخة. ومن الطريف أن لغة النص تزدهم هي نفسها بألفاظ الشقوق والهوات والشروخ والتفسيخ والغياب والنسيان والحو. لنقرأ، مثلاً:

«تلك الجبال

التي تعبت من التسبيح، حيث قافية  
وحيدة توحش  
كلما أقلعت وصدى سييء  
يدفعها إلى الشقوق. تلك الشهقة  
التي تتقدم نصفين ولا تسمع  
في الريح المشروخة...»

خلاء، ٦٠

ولنقرأ أيضاً كيف يتصور النص نفسه تكوين النسيج:

«أدخل المدينة من ظهر الشجرة أو الناسك.

والأفضل

أن يحيكها الأعمى، وأن يصنعها

من نسيج غير مخيط. الأفضل

أن نصنعها من نخالة سهرة: النميمة

المعمرة القاسية الخيط، والتجديف

الذي لا يتمكن خيطه.»

سا، ٢٣

أخيراً، بوسع المرء أن يقول إن خلاء هذا القدح لغة راو يسرد محتويات ذاكرة شتية، سرداً لأزمة مبهمة وأمكنة مبهمة ولأشخاص وعن أشخاص مبهمين (بينهم نحن وأنا) في لهجة تكاد تكون طقوسية و، أحياناً، أسطورية. وفعل السرد هو الرابط الوحيد تقريباً

بين الإنسان والأشياء والأشياء والإنسان والإنسان في هذا الخلاء. والخلاء أصلاً لا مكان، إنه فراغ المكان وغياب المحتوى والمبني. لكنه بتعبير النص «الخلاء الذي هو أيضاً خيط هذه العبارة» (ص ٥٠) عالم لا وشائج عضوية بين مكوناته؛ صور سينمائية أحياناً تندرج في الحكاية دون أن تنتمي إلى بؤرة رؤيوية أو تجريبية موحدة.

إنه الخلاء النقيض لعالم آخر يقوم جوهرياً على محاولة إبراز التناقضات بحثاً عن توازن خفي ووحدة لامرئية بينها - كما يتصور كثير من الفنانين عملهم وكما يتصور كثير من النقاد طبيعة الفن (الحديث خاصة) في عالم متشظ يحتشد بالمتناقضات ويفتقر إلى الوحدة والتوازن. وهو بهذا المعنى خلاء نقيض لامتلاء عالم شاعر مثل أدونيس الذي يسعى دون لأي لاكتشاف الوشائج والعلاقات الرحمية أو المصيرية الخفية بين أشياء الوجود المتباينة، المتعارضة أو المتناقضة، من أجل بلورة رؤيا توحيدية لها على مستوى الأعماق، في بواطن خفية. خلاء بيضون تجسيد لرؤية أشياء وأحداث ومشاعر توجد في حيز واحد هو فضاء الذاكرة (أو فضاء الحلم) المروي لكنها تتجاوز ولا تتواشج أو تتعالق رحمياً. بل الأذق أنها توجد في حيزات عديدة داخل ذلك الخلاء (كيف يكون للخلاء من داخل؟) وحدها ذاكرة الراوي تنسج لغة، غير أن النسيج اللغوي خيط يكرّ بانتظام في جملة مديدة - جمل مديدة تمثل انتقالاً إلى إيقاع المقطع - النص من إيقاع البيت (النثري) كان قد تجلى مبكراً في نقد الألم.

هامش لا ضرورة له البتة.

## التجريد

للتجريد في تجلياته الفنية المشتقة من الرسم طبيعة أولى تتمثل في إلغاء المعطيات الحسية إلغاء كاملاً تقريباً وتحويل الموجودات إلى لمحات إشراقية أو إيحائية خالصة. ومثل هذا النمط صعب التحقق في الشعر لأنه يقترب من حالة إلغاء المكون الدلالي الفكري فيه، ولعل أفضل نماذجه أن توجد في شعر بول فيرلين ومالارميه وأدونيس. هوذا نص لأدونيس يتمتع بمثل هذه الخصائص:

## الإشارة

«مزجت بين النار والثلوج  
لن تفهم النيران غاباتي ولا الثلوج  
وسوف أبقى غامضاً أليفاً  
أسكن في الأزهار والحجارة  
أغيب أستقصي أرى أموج  
كالضوء بين السحر والإشارة».

لقد أدرك عبد القاهر الجرجاني صعوبة التعامل مع المجردات وإخراج الشعر من فضاء المحسوس إخراجاً تاماً، ولذلك اقتصر تصنيفه للاستعارة على نماذج قليلة جداً للحالة التي يكون فيها كلا الطرفين مجرداً ويكون وجه الشبه مجرداً أيضاً، وبين أمثله البيت المعروف:

وأنت أنزر من لا شيء في العدد

أما الحالات الغالبة فهي دخول المحسوس إما كطرف في الصورة الشعرية أو دخوله كوجه شبه، كأن تقول: أصحابي نجوم الهدى.

والحالة الغالبة فعلاً هي كون كلا طرفي الصورة مما يأتي من عالم المحسوسات، وهنا يتألق الجرجاني واصفاً ما يحدث ومعللاً النشوة التي تحدثها الصورة الشعرية بأنها تعيد كل شيء إلى رحمة أي إلى عالم الحس. وعالم الحس هو تحديداً فضاء الرسم ولغته ومادته الطبيعية.

أصل أخير  
غني عن الإلحاق بغيره

كما هو غني

عن أن يلحق به

## كمال أبو ديب

### عودة الذات والصوت الفردي في الكتابة الحداثية

بين أبرز الظواهر التي تميز الكتابة الحداثية في السنوات العشرين الأخيرة عودة الذات والصوت الفردي إلى الانبثاق فيما يشبه الانبعاث الحقيقي لصوت ائتلق برهة ثم أخذ يخبو في الأدب العربي المعاصر. والشيء المفارقة حقا هو أن الحداثة كانت قد جاءت أصلاً لتحرر الكتابة العربية من طغيان الصوت الجماعي وذوبان الصوت الفردي في اللغة السائدة والتكوين الفكري والشعوري للجماعة، ومن عقائدية الإجماع وفلسفته السلفية، لكنها سرعان ما سقطت في جب العقائدية وفقدت ألقها الفردي وتشرنقت داخل الصوت الجماعي. وقد تكون هذه إحدى التناقضات الداخلية الكبرى في تكوين الحداثة العربية وتناميها؛ لكن التناقض ليس سمة مقصورة على الحداثة العربية، بل هو إحدى الخصائص البارزة في الحداثة عالمياً، كما أظهرت أبحاث عديدة. ورغم ذلك، تنبغي الإشارة إلى أن انحراف حركة الحداثة عن مسارها المبدئي لم يحدث عن طريق المصادفة أو التحول الذاتي المختار بحرية، بل فرضته عوامل عديدة (ناقشت بعضها في أبحاث أخرى) ورافقه قدر هائل من الإرهاب الفكري والسياسي والاجتماعي والعقائدي مارسته أنظمة الحكم التقليدية كما مارسته الأحزاب والحركات والأنظمة التي أسمت نفسها ثورية بخضم ضخم من البطش والعنت والقسر، وبموهبة صاعقة لإتقان التدمير والتجبر في امتلاك الهواء والرياح والماء والتراب، وبادعاء حق منح الإنسان حرية الكتابة والتفكير وحرمانه منها تبعاً لإرادتها الطاغية ولمدى هيمنتها وامتلاكها لأعنة القوة والإرهاب. والأمثلة على هذه الممارسات القسرية لا تكاد تحصى، وبينها مثل شخصي أمل ألا يجد القارئ غضاضة في اقتباسي له. أذكر أنني نشرت قصيدة في أواخر السبعينات عنوانها «قصيدة أخيرة إلى الموت» فهوجمت هجوماً عنيفاً من أكثر من كاتب عقائدي متزمت لأن الاهتمام بالموت، في زعمهم، أمر بورجوازي فردي لا يأبه صاحبه للطبقات المسحوقة والثورة إلى

آخر هذا الكلام الحرائي الهوائي الذي ساد وما يزال يسود عقول عتاة العقائدية (الأيديولوجيا). ومن طرف آخر يتجاوز الحالة الفردية، انهالت الاتهامات والتكفير وإباحة الدماء (ورصاصات الاغتيال أحياناً) على كل من وصم بالحدائثة حتى لو لم يكن ذنبه سوى أنه يكتب كلاماً يعسر على الأفهام التي تربت في آبار التقليد المظلمة أن تفهمه أو تتذوق أبعاده الجمالية.

لكن أربعة عقود من العجرفة والتجبر انتهت كلها إلى إخفاق فاحم من قبل أصحاب هذه النزعات في تقديم إنتاج فكري أو أدبي سمين، وأعان انهيار الشيوعية الرسمية في الغرب والشرق على كسر شوكة بعض التنظيمات التي قادت حملات الإرهاب العقائدي؛ كما أعان الرعب المفاجيء الذي ضرب الأنظمة السلفية العربية أمام الخطر المتحفز، فجأة، للانقضاض عليها متمثلاً في الحركات الدينية (التي كانت هذه الأنظمة نفسها قد ربّتها وغدّتها من حليب نفظها النقي وثمراتها المباركة) على انحسار الحملات المنظمة الواسعة ضد الكتابة الحدائثة. وبدأت نبرة جديدة بالبزوغ شيئاً فشيئاً، بتردد وخوف أولاً، ثم بلا مبالاة بالقمع والتشهير لأن الأنبياء الضارية قد قلمت قليلاً. فعاد الشعر إلى إيقاعه التأملّي الرهيف وإلى إخلاصه للذات الفردية واكتناهاها للعالم المغلق الحميم المتناقض الذي تدوخ في غياهبه. وتضاءل احتمال أن يضطهد أحد لكتابته قصيدة عن الموت أو الحياة لا يكركر فيها شعارات الثورة والاشتراكية والطبقات المسحوقة والفلاحين والعمال والمثقف الثوري وتمجيد القائد الملهم إلى الأبد، والزعيم الأوحّد الأوحّد، أو لا ينذر فيها كل كلمة من كلماته إلى حمد الله والصلاة والسلام على رسله والحض على التقوى والحج إلى بيت الله الحرام وتعهير النساء اللواتي لا يتلفعن بالزني الشرعي ولا يحجّبن وجوههن المغوية للرجال المساكين (الذين يثيرهم مرأى فسحة صغيرة من جلد امرأة فيستسلمون للشيطان الرجيم ويسقطون من على حافة الصراط المستقيم، كما لا يثيرهم مرأى فلسطين تغتصب كل يوم لأن فلسطين لها ربها الحامي وهم مسؤولون عن حماية أنفسهم وغيرهم من غواية الشيطان المتجسد في شعر امرأة أو كاحلها أو جلد وجهها أو أناملها المدمرة كالسيوف البتارة).



إن بين صرخة جبران خليل جبران الأولى «لكم لغتكم ولي لغتي» وبين موقف الشعر الآن من لغة الجماعة وعقائدياتها لأقرب النسب بعد أن كانت الكتابة الحدائثية حادت عن الطريق. لكن الشعر الآن لا يسعى إلى العودة إلى لغة جبران ونمط الذاتية الذي يتفجر في كتاباته بل يسعى إلى بلورة نمط آخر من الصوت الفردي. الشعر الآن هو شعر الصوت الفردي الحميم، والذات الصغيرة، في خوفها ولا يقينيتها وتردها، وفي أحلامها الكسيرات وتشوُّفها لعالم أكثر عذوبة ورأفة وأقل هديراً، وفي حنينها الموجه إلى ماض ضاع وكان عذباً لذيداً حتى في آلامه المبرحات وهي الآن تلملم فتاته الحزين وكأنه درر تتألق في ذاكرة تحتشد بخفق أجنحة مهاجرة إلى البحر، وفي احتكاكها شبه اليائس المحايد إلى حد بعيد بالعالم الفيزيائي الذي تعيش فيه ولا تستطيع امتلاكه، وفي غربتها عن المجتمع والعالم والماوراء، وفي إيمانها البسيط بسحر الكلمة وكونها ضرورة حياة ونجوى وألفة. والشعر الآن هو همس الإنسان المغلف بأسى الماضي دونما حس بالمستقبل، الإنسان المنفي داخلياً أو خارجياً الذي لا مكان له يحتله في سلم اجتماعي أو تنظيم سياسي بعد أن أفلست كل الحركات السياسية والتنظيمات والثورات العظيمة، (هل يكون الشعر العقائدي الجديد الشعر الديني لا غير؟)

الشعر الآن شعر الإنسان العادي لا شعر أصحاب المشاريع الكبيرة، الإنسان الذي لم يسحقه العالم لكنه في الوقت نفسه لم يقدم له ما يملأه إحساساً بالعظمة الذاتية وانتفاخ الذات، الإنسان الذي يعرف أن الحياة فعل صعب جداً ولا يرى إمكانية لحلم رومانسي يتجاوزها أو لفعل ثوري يدمرها ويعيد بناءها بشكل يخضعها لشهوة الحلم الإنساني. إن الشعر الآن شعر مثقل بحضور العالم في كلاكله وأعجازه وأصلاجه، وهو يواجه هذا العالم بالإقرار به بلغة مستسلمة هادئة لا تعلن بأسها ولا تندب أو تنوح بل تقر فقط بأن العالم مكان إشكالي صعب المراس مؤكدة مع ذلك ألا وسيلة أمام الإنسان لأن يتجنبه وأن مصيره هو أن يحياه فعلاً.

وما يحدث في الشعر يحدث في الرواية: حليم بركات وإميل حبيبي يعودان إلى نبش الماضي الشخصي في كتابة فردية دافئة، ويغرق أدوار الخراط في سربلات ضوئية فاتنة للجسد والتاريخ الشخصي والعائلي ولجذور أسطورية ودينية سحيقة المنشأ ولتفتح وعي الإنسان لشبق الرغبة؛ ويفعل غيرهم مثل هذا أو ذلك بتنوع مثر وتفرد مسعد.

وما يحدث في النص الشعري والروائي يحدث إلى درجة لافتة في النص النقدي أيضاً. وتعود مفردات الذات وقاموسها إلى البروز في متن النصوص وفي عناوين الكتب.

غير أن الذات العائدة، كما أشرت، ليست الذات الرومانسية أو النواحية التي اصطخب بها الشعر في الأربعينات وقبل ما أسميته «الانفجار الحدائي الثاني». كما أنها ليست ذات السماء الزرقاء والليل الذي تشعشع نجومه والإبحار في زوارق الجمال والحلم وشلالات الفيروز الثري، كما هو صوت الذات في نمط من الشعر جاءت الحداثة من أجل أن تتجاوزه. ما يزال مبكراً أن نحس سمات مائزة لهذا الصوت الفردي الجديد إلا عن طريق النفي، أي كشف ما هو ليس أياه، وعن طريق المغايرة لما سبقه. مع ذلك هناك بعض السمات التي يمكن أن يشار إليها:

١ - الذات الجديدة ذات تأملية الطابع، بعيدة عن كلا الانفلاشية العواطفية (السنتمنتالية) الرومانسية والنبوئية الحدائية. وهي ذات تكاد تكون قاصمة الانضباط الشعوري صقلتها مرارات التجربة الشخصية وفتحت لها آفاقاً جديدة وطهرتها من غواية الوهم والاستسلام الرومانسي لحلمية الحلم، لأنها انغمست في حمى الحياة وحماتها وطينها طويلاً وهي الآن تكتب هذه الحياة بدرجة أعلى من الوعي والصرامة. كما أنها ذات انفرط في عالمها عقد العقائديات الكبرى وعانيت انهيارها وإفلاسها، فلم تعد قادرة على السقوط في آبار الأيديولوجيات الشمولية المنقذة للمجتمع والتاريخ.

٢ - وهي ذات تعانين العالم أحياناً معاناة باردة تجريدية الطابع تلتقط منه ملامح هاربة فقط ولا تسعى إلى إبرازه ناصعاً باهراً.

٣ - وهي ذات تلغي التعارض التقليدي بين الداخل والخارج وتخلق عملية توسط بينهما ينسرب كلاهما إليها دون أن يفقد ملامحه الرشيمية.

٤ - وهي ذات حرمت من نعمة اليقين أو بوركنت بالتطهر من اليقينية والوثوقية وكثيراً ما تبدو وكأنها لا تعرف نفسها دع عنك أن تعرف العالم دواخله وخوارجه كما كانت نبوءات الحداثة الأولى تعلن. إنها ذات تعيش مرارة أنها تتحرك في عالم شديد الالتباس والإبهام والخلط والاختلاط، وليس ثمة ما يحدّد لها معالنه بوضوح، وهي لذلك أشد قلقاً ويأساً.

٥ - وهي ذات حادة الوعي بالطاقات التشكيلية للغة وأقل افتتاحاً بالطاقات الصوتية والإيقاعية والتعبيرية لها.

٦ - غير أن أكثر ما يجسدها هو أنها لا تسعى إلى تمثيل العالم الخارجي، لا على مستوى الشيء ولا على مستوى الوجود الفكري والعقائدية. إنها ذات لا تقول العالم بل تقول حضورها في العالم.

٧ - وهي ذات منشغلة بالراهن أكثر من انشغالها بالمستقبل. إن المستقبل يبدو ميتاً في شعر الذات الراهنة، كذلك يبدو الماضي أقل حضوراً إلا من حيث هو إعادة للممة لمخزونات ذاكرة فردية تناثرت أشياءؤها وتفتت والذات تحاول الآن للممة هذه المتناثرات في حنين مبهم إلى الوحدة الضائعة لكن دونما تعلق استيهامي بهذه الوحدة. أما المستقبل والماضي كأطروحتين عقائديتين جمعيتين أو كمعضلتين تشغلان الثقافة في بحثها عن حل لمشكلاتها فإنهما ينتفیان بشكل شبه مطلق. الذات الراهنة هي، بصورة ما، الذات الحداثية الأولى منذ بداية الانفجار الحداثي التي ترتبط بالحاضر من حيث هو حاضرها الشخصي الخاص ويتميز موقفها من الحاضر بالقبول في مقابل رفض الحداثة الأولى للحاضر باعتباره ميتاً وأرضاً بواراً - إن الذات الآن منفصلة عن الماضي وغير مفتونة بوعد بالمستقبل، ومن هنا فهي لا تحمل ما أسميته في دراسة سابقة ثقل التاريخ؛ ولأنها ليست مستقبلية التوجه ولا

تملك مشروعاً لتغيير العالم فإنها أيضاً لا تحمل عبء ما أسميته شهوة ابتكار العالم. من هنا هي خفيفة، مشغولة بنفسها وبما يطوقها ويحيط بها ويلم بها من كائنات وهواجس وأشياء. لكنها في الجوهر ذات مأساوية.

٨ - هذه الذات متشظية جوهرياً، فهي ليست في حالة تناغم مع الوجود لا في بعده الطبيعي (كما كانت الرومانسية) ولا في بعده الاجتماعي (كما هي الواقعية الاشتراكية وواقعية الكتابة الحزبية المنضوية في الوطن العربي)، وهي لا ترى نفسها في حالة حلول مع العالم (كما هي الصوفية)، رغم بزوغ مفردات وتصورات صوفية فيها. إنها انشراح وانقسام وقلق داخلي وتشتت وتشظ في زمن هو زمن اللحظة الحاضرة.

وحتى حين يشكل الماضي مادة لتعاملها مع العالم فإن الماضي لا يتجسد إلا ذاكرة فقط، فهو ليس ماضياً ذهبياً أو مأرباً لحنين روماني أو ديني بل هو ماضي الذاكرة التي تهتم بنسج تفاصيل الكينونة في وجودها الفيزيائي دون أن تضيف عليها صفة البديل المرتجى الذي يمثل نقيض الحاضر المتفتت، كما كانت الحال مثلاً في الشعر الجاهلي الذي كان يبتعث الذاكرة كزمن للحوية والخصب بهدف خلق توازن مع الحاضر المجدب.

٩ - وهي أخيراً ذات تخلصت مما أسميته في دراسة سابقة «سلطة النموذج» فلم يعد ثمة نموذج تسعى إلى تجسيده وتحقيقه؛ ومن هنا فإن معظم ما تنتجه يتخذ صيغة النثر لأن القوالب الإيقاعية استنفدت طاقة معظم النماذج الممكنة ولم تعد تسمح بكتابة بكورية لا تنسج على منوال مسبق ولا تخضع لمقيدات محددة. إن كتابة هذه الذات تجسد الدرجة الأسمى للحرية الداخلية التي يشعر بها الفنان الآن بإزاء الماضي والتراث والقيم الجمالية الجماعية واللغة السائدة والإيقاع المقبول والعقائديت الكبرى. وإن النثر ليجسد المحاولة الجاهدة لتدمير الذاكرة الشعرية وسلطة النموذج لا بمواجهتهما كما فعلت الحداثة في انفجارها الأول بل بتجنبهما والكتابة خارجهما تماماً. من هنا يبدو الشعر الذي يكتب الآن وكأنه لا ينتمي إلى أي من الأصوات الكبيرة

×× يمثل  
أدونيس في هذا  
الامر استثناء  
فذاً، إذ يستمر  
حضور صوته  
عبر انحسار  
أصوات  
الآخرين من  
الشعراء الذين  
رافقوا انطلاقته،  
ويستمر تأثيره  
في المرحلة  
الراهنة عميقاً  
وإشكالياً.

السابقة مع أنه لا يستطيع إلا أن يلتقي مع بعض هذه الأصوات التي كانت هي بدورها مغايرة للغة الكتابة الشعرية في أوج ازدهار الحداثة الأولى. إن صوت محمد الماغوط وأنسي الحاج بهذا المعنى مختزنان في الذاكرة الشعرية للكتابة الجديدة في لهجتهما العامة وغوليتهما ووحشيتهما وتفردهما وانقطاعيتهما لا في تفاصيل عالمهما الشعري. وبمعنى من المعاني، فإن تحرر كتابة اللحظة الشعرية الراهنة من الذاكرة التاريخية للكتابة يكاد يطابق اللحظة الأولى في تاريخ الحداثة العربية في كتابات جبران خاصة؛ وقد لا يكون من قبيل الصدفة في شيء أن كلا اللحظتين لجأتا إلى النثر، والنثر الشعري بشكل خاص، لبلورة نقاط انقطاعهما ورفضهما. (اقرأ لجبران «أيتها الرياح»، مثلاً، لترى ما أعنيه).

٣

هل ينبغي أن يكتفي الشعر بهذا الدور؟ شعر الذكريات والماضي (أمجد ناصر) وشعر الفضاء المقفل (بسام حجار ولينا الطيبي) وشعر التففت والتشظي (عشرات منهم) إلى آخر ما وصفت من أنماط، أم أن عليه أن يتجه إلى اكتشاف غنى الوجود الإنساني وغموض الإنسان وإبهامه والكون والميتافيزيقياء؟ لكن هل سليم أن نسأل هل ينبغي؟ الجواب: لا.

لم يعد هناك شيء ينبغي على الشعر أن يفعله أو لا يفعله، لم يعد هناك برنامج. الشعر بحاجة فقط إلى الحرية. لكن هذه الـ«فقط» تخفي وراء حجمها الصغير ضخامة ما يحتاجه الشعر العربي والحياة العربية واستحالة توفيره. فليس هناك من شيء أصعب من الحصول على الحرية في المجتمع العربي والثقافة العربية.

الشعر الآن يجد نفسه ألياً في مواجهة ضرورة البحث عن الحرية والصراع من أجلها.

والحرية أكثر ما يفتقده المجتمع العربي، لا الخبز ولا الشعارات ولا القادة العظام فكل ذلك متوفر توفر البلايا والرزايا في تاريخ هذه الأمة المجيد وحاضرها الصنفر يد.

٤ .

والحرية التي أعنيها هي الحرية من الطغيان السياسي والقمع الاجتماعي وإرهاب الفكر الديني واللغويين والشعراء والكتاب والتراث وجباة الضرائب؛ الحرية من ألف طاغوت يجثمون على صدر الإنسان العربي وصدر الوطن والأمة باسم ألف مقدس ومقدس ومحلل ومدنس.

لنصارح فقط من أجل الحرية ولنسع إلى تحقيق حلم أحد كبار شعراء الحرية في العالم، الشاعر الذي ظل صوته صوتاً فردياً رناناً ولم يتوقف عن كتابة الشعر إلا حين لم يعد ثمة مكان للصوت الفردي الرنان في كوابيس الأنظمة العربية: بذلك أعني محمد الماغوط.

لقد كان محمد الماغوط صوتاً فردياً متميزاً في الكتابة الشعرية العربية حين كان القدر الأعظم من هذه الكتابة غارقاً في الحلم الجماعي الشامل الذي لف كل شيء برايته الخفاقة العالية وهدير جلجلاته المقعقة. غير أن الماغوط لم يكن صوتاً فردياً بالمعنى الرومانسي الرشراش الذي برز في نهاية الأربعينات، بل كان الصوت الفردي المنغمس في العالم، الصوت المكافح بشهوته، لا بفعله المدعي للثورة، ضد البؤس والقمع وانتهاك الإنسان واغتياال حقه في حياة بسيطة مليئة بالارتواء من كل ما هو مغر ومغو وممتع ومثير للغبطة وكذلك من أحلامه الساذجة العادية البسيطة: الأكل والشرب والعيش البسيط الذي لا يعفر فيه الإنسان إنسانيته من أجل لقمة خبز وجود بها الأثرياء أو يضرب بها ذوو السلطان على أسداد قلبه ولسانه فينبكم ولا ينطق إلا حين يأمرونه بأن يتغنى بأمجادهم وعظمتهم ومناقبهم التي أكرم الله

العبيد المستعبدين بأن جعلهم عبيداً لأصحابها دون غيرهم من الأسياد. يحمل  
الشعر الآن نكهة الحياة الحقيقية بعد أن غاب عقوداً في متاهات الذهنية  
والشعاراتية والقضايا والنظريات الكبرى. إن سقوط فاتورة الكهرباء التي  
يقذفها ساعي البريد عبر فتحة الباب في صباح شتائي قارس لذو وقع ترتعد  
له مفاصل الشاعر الإنسان الآن، كما كانت ترتعد مفاصل الشاعر الإنسان  
سابقاً أمام تهديد أميركا بسحب تمويل بناء السد العالي. غير أن الفرق بين  
التجربتين فرق جوهري تماماً، والفرق بين قصيدتين تكتبان استجابة لهما  
فرق جوهري تماماً. وذلك الفرق هو بالضبط الفرق بين كثير من الشعر الذي  
أنتج في الماضي القريب وبين كثير من الشعر الذي يكتب الآن في أماكن عديدة  
من الوطن العربي (إذا كانت العبارة الأخيرة ما تزال تعني شيئاً في زمن  
الانفراط والتشطي العربي على كل صعيد).

# مؤخرات

يستند هذا البحث بقوة إلى عدد من الأبحاث التي كتبت ونشر بعضها بالعربية والإنكليزية خلال العقدين الماضيين من الزمان. وأودّ له أن يقرأ في هذا السياق الأوسع. وبين ما تجلوه قراءته في سياقه الطبيعي أن الأطروحات التي يصدر عنها تبلور بدرجة عالية من النضاعة في أبحاث سابقة تجلو ما قد يبدو غامضاً هنا وتكمل ما قد يبدو مبتسراً. وبين ما ينجلي أيضاً أن ثمة شعراء قد لا يرد لهم ذكر هنا، أو قد لا يلقى نتاجهم عناية كافية، لكنهم يولون ما يستحقون من عناية في أبحاث أخرى. ومن المنابع المؤسسة لهذا البحث، أودّ أن أذكر بشكل خاص الأطروحة المتعلقة بالابداع الثقافي في مجتمع متشظ وبالصراع بين المركز والهامش والسعي إلى زحزحة المركز وتقويضه، والتي طورتها في أوائل الثمانينات وبلورتها في سلسلة من الأبحاث وأصبحت الآن نهجاً مشاعاً لكل من دبّ وشبّ، وأطروحة انهيار العقائديات (الأيديولوجيات)، والانفكاك بين الإبداع والسلطة، ثم الأبحاث التي نشرتها حول أنماج التصور والتشكيل (بشكل خاص ما يقوم على المشابهة وما يقوم على المجاورة: الاستعاري والكناهي والمجازي من أنماط معينة)، والتشكيل الأيقوني، ولغة الغياب، والواحد/ المتعدد (بالعربية) وأخيراً الأطروحة المتعلقة بتشظّي الذات وتشظّي النص (بالإنكليزية والعربية). كذلك أودّ أن أشير إلى أن تحديدي لشعر اللحظة الراهنة أوسع بكثير مما يبدو هنا، لكنه مدرج في سلسلة دراسات نشرت عام ١٩٨٩ بعنوان «اللحظة الراهنة للشعر» ونوقشت فيها نماذج من شعراء بينهم أدونيس ومحمود درويش وبسام حجار بشكل خاص. ولولا أن هذه الدراسات مدرجة في الكتاب الثالث من **مناهات مضيئة** الذي أمل أن يصدر قريباً، لأدرجتها هنا اتقاء لما لا بد أن يوجه لهذا البحث من اتهام بأنه يتجاهل نتاج مبدعين لا يليق بالباحث أن يتجاهلهم. لقد كان ميلي الطبيعي في هذا البحث أن أعطي أولوية للراهن غير المؤسس أو المكّرّس وأن أعنى بشعراء لم يلقوا بعد ما يستحقونه من عناية الباحثين المتخصصين. لكن غرضي لم



يكن الاستقصاء أو التمثيل الجغرافي أو الإقليمي أو الأجيالي، بل ركزت على أعمال يبدو لي أنها تجسد الملامح الآخذة بالتبلور والاستقرار في فضاء إبداعي بين أهم ما يميزه مقاومته للتبلور والاستقرار. وقد تجاوزت في ذلك ما يقال عن وجود أجيال ستينية وسبعينية وثمانينية وتسعينوية لأنني لا أرى تكوينات جمالية تتوزع هذا التوزيع العقدي في الكتابة الحدائية العربية خلال نصف القرن الأخير. وقد يبدو إشكالياً أن معظم النماذج التي ناقشتها في هذا البحث تنتسب إلى النثر الشعري وقصيدة النثر؛ وإن هذا لمكوّن من مكوّنات المنظور الضروري لمعاينة شعر اللحظة الراهنة أكثر مما هو تحيز لنمط إبداعي بإزاء أنماط أخرى. ولقد ناقشت هذه النقطة في أمكنة مختلفة بينها سلسلة الدراسات في شعر اللحظة الراهنة التي أشرت إليها قبل قليل.

من جانب آخر، يمثل البحث الراهن عملاً في صيرورة دائمة، تتبعه دراسات في جوانب أخرى ولبديعين آخرين ولأنماط متباينة من النشاط الإبداعي العربي، تهدف جميعاً في نهاية المطاف / العمر إلى تأسيس شعريات جديدة تظل في حالة من التحول وتشكل فضاء إبداعياً تتشابك فيه بانتظام فوضوي أخذ شعريات الإبداع النقدي وشعريات الإبداع الشعري والسردية، وتكون منابع فيضها وتشكلها دائماً الفاعليات الإبداعية في الكتابة العربية، فيما تنصبّ في مساراتها المعرفة المتشكلة من حضور العالم الرحب في الذات وحضور الذات في العالم الرحب. وبغير مثل هذا الحضور المتوتر الخلاق للعالم الرحب فينا، وحضورنا في العالم الرحب، فإننا لعلّ شفا جرف هار من انحطاط لم نكدر نلملم أعضائنا من قيعانه حتى بدأت غياهبه تراوغنا وتراودنا مراودة سراب بقيعة يحسبه الظمآن.....

## مسك ختام

لو كان / ت لهذا الكتاب مقدمة تقليدية لكانت ما يلي:  
«... لولا الرعاية المدققة، والجهد البصير، اللتين / اللذين  
أحاطت بهما الصديقة خالدة سعيد أولاً، وأسرة دار العلم  
للملايين، هذا لك ت ا ب ل استحال أن يكون على ما هو  
عليه. إن امتناني لهم يكفي لملء فضاءات...»  
لكن، ليس له.

يتأمل بلغة الماء والضوء «قصيدة النثر»

# إيقاع الأعماق

كمال أبو ديب

صوت خافت يساسس، لكمال أبو ديب  
في مساء رمادي

[١]

إيقاع الأعماق: الاسمذ المفرغز ينسال وسياساً  
صالياً - معتكراً، موجعاً - مهدداً، نافثاً - صليقيماً،  
من الحنايا. من لغوب الروح، من هنالك، حيث تطلع  
للظلمة الأشياء، أو حيث تكفن الللال الخبايا، أو حيث  
تهسب في خلوت اصوات مبهمة ناقصة. حتى حين  
أيولج ضوء، فهو تناوس ذبالة باهتة، وارتجاب ليس  
ناه. تقراهما عينك مزومتين، كأنما وجهك يلتصق  
بزجاج ملبس لبحث وراءه عن وجه حبيبية قتلت  
نفسها في بئر قصيته، ولم يستلزم موتها فيك سوى أهة  
قصيرة منقطعة، وتخرجت في ناكرة متاخلة الصور،  
متشجرة الإحاسيس.

إيقاع الأعماق: لؤلؤك الكاسدة التي لا احد  
يجلوها. كتيمة تيلي، تعرف في سريرة السريرة، أنها  
مفعمة بضوء خلي، بلاهه كامن، لكنها غير قادرة على  
أن...

عل أن... مانا؟ تشع؟ ترقق؟ تزدهي؟ تتبختر على  
صدر مثل سجنول امرأة امرئ، اللبس؟ وهل تريد  
ذلك؟ أم تريد أن تعود الى مياه الأعماق تدفن نفسها في  
مخارة هجرتها منذ دهور لتبحث عن مهرجان الأنوار  
وسرابيل الشموس؟ بكل ذلك.. كل ذلك، يقول لك  
الصوت الخافت الذي في الحنايا. في الزوايا الدائنة  
الدقيقة، الكسيرة الحسيرة، للمعنة المبهمة.

[٢]

إيقاع الأعماق: فقرة فاقات، صلاة في نطق حافة  
الحرف الجارحة، وليونة في نطق الجرح. عنمة في  
كلام، وموج متكر أو متدافع، لكنه دائماً متهدد،  
متردد منقطع، يبدأ حركته بدفلة تريد أن تكون وهج  
انطلاقة لكنها لا تدبر أن تكون، كأنما هي ليست بدء  
واندفاعاً بكرأ تشحنهما قوة الاندفاع وحسوية  
البكورية، بل لحظة انتصاف موجة بدأت في زمن قصي  
وأرغلتها التقلصات قبل أن تبلغ نقطة تقوسها  
العالية، وانت الآن تلصقها في وسط السطر أو  
الصفحة أو الجملة أو الصورة أو خلفان الروح، كأنك  
تلتقطها وهي تشرف على الهبوط، لذلك نقتا قصيدة



قام بمسح هذا الكتاب ضوئيا

مُحَمَّدُ بَكَّاي

*Mohammed Bekkaye*

تم إتمام هذا العمل:

يوم السبت: 26 ديسمبر - كانون الأول 2009.

12.24 منتصف اليوم بتوقيت الجزائر.