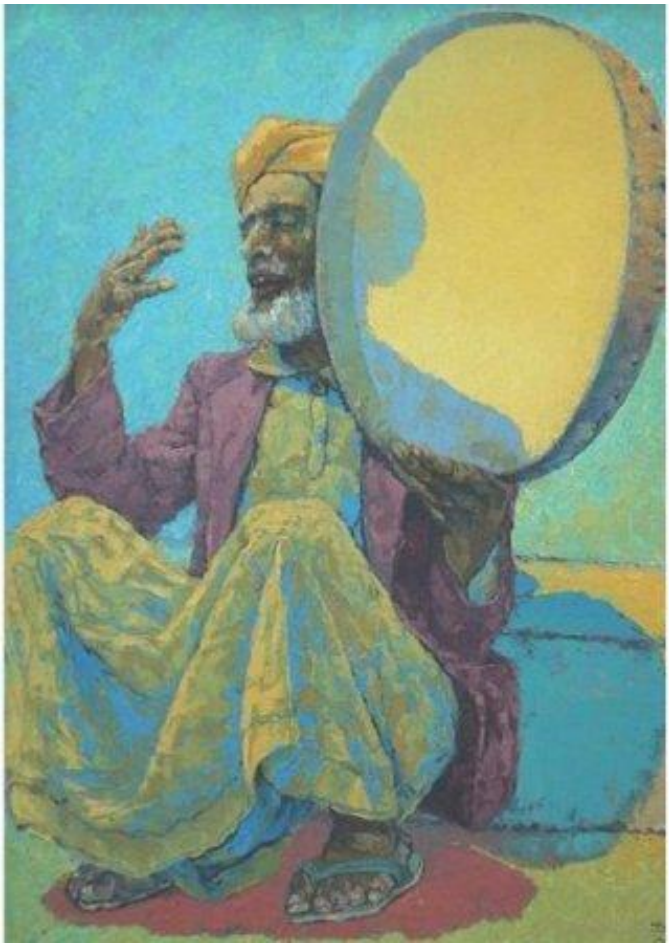
العدد
1

نصوص من خارج اللغة

مجلة دورية تصدرها شبكة أطياف الثقافية

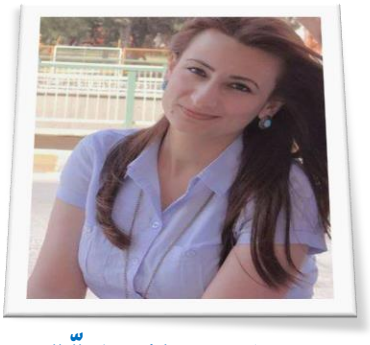


اللوحة للفنان اليمني هاشم علي

سركون بولص:
جاءني الشعر مبكرا كالضربة
التي مازلت استرجعها حتى
هذا الزمن.

أحبُّكَ أكثر وأنا عارية

صلاح فائق شاعر
الدَّهشة والفانتازيا
الكابوسيّة



من يكترث للمشقّة

وصية بـ ليس كـمثل قالوا البنات.

هاني الصلوي

JULY 1, 2017
شبكة أطياف الثقافية

نصوص من خارج اللغة

مجلة ثقافية

تصدرها شبكة أطياف الثقافية

رئيس التحرير

احمد الفلاحي

مدير التحرير

د. فيصل الدودحي

هيئة التحرير

هالة عثمان

أسماء الجلاصي

أمينة الصنهاجي

محمد الصلوي

الإخراج و الإشراف الفني

شبكة أطياف

التوزيع و الطباعة

شبكة أطياف

المراسلات

textoutsaid@gmail.com

اقرأ في العدد

صلاح فايق شاعر الدهشة

سركون بولص وحوار الشعر

كآبة لبودلير

ملف النصوص

قراءة في كتاب المغامرة السريالية

الفهم والتأويل ..

التحدي والاستجابة

هذا العدد الاول من مجلة نصوص من خارج اللغة والذي جاء نتيجة تحد واستجابة للواقع الادبي الراهن .
هذه المجلة جاءت كفكرة ملازمة للصفحة على الفايسبوك وامتداد لها. وتعني بالادب والشعر بشكل خاص .تأخذ على عاتقها النص الجيد وتحتفي به كما يمكن ان تأخذ ثيمة مخصصة بكل عدد.
بين يديك هذا العدد والذي تم اخراجه بجهد ذاتي حيت تم الاستفادة من النصوص المنشورة في الصفحة ناهيك عن الامكانيات الشحيحة التي ادت الى تأخير العدد كل هذه الفترة.
إن الشعر على مختلف أنواعه في اساليب الكتابة يبقى هو النص المميز ويجب الاحتفاء به وهذا ما نسعى اليه في هذه المجلة.
المجلة تفتح ابوابها لجميع المبدعين بكل مشاربهم وثقافتهم شريطة أن يتحلى النص بدهشة الكتابة والفحوى.ولأننا اطلقنا العدد من فحوى الصفحة الفايسبوكية فقد استخدمنا بعض المقالات المنشورة في مجلات وصحف وذلك من اجل شخصية العدد والحوار.

نأمل في الاعداد القادمة التفاعل المباشر مع المجلة وأن تكون الكتابة خاصة بها.

رئيس التحرير

كانت اسبانيا غارقة في الحرب الأهلية عندما كلفت حكومة الجمهورية الثاني في اسبانيا بيكاسو برسم لوحة كبيرة .غير ان بيكاسو لم يبدأ العمل الا بعد أن علم بالمذبحة التي حدثت في القرية الباسكية (لاغرنيكا) في 26 ابريل عام 1937 بسبب القصف الالماني . بيكاسو الذي لم يزر هذه القرية من قبل ، ولم يكن يعلم بوجودها حتى ، انفعل بعنف شديد لمعرفته بالقتل العشوائي للأبرياء وشعر بأنه يخص كل الحروب في العالم ،وامتد عمله لعدة اسابيع . قامت جدارية الغرنيكا بجولات في انحاء اوروبا لتةعية الرأي العام بالوضع في اسبانيا، وكرمز للنضال ضد الفاشية،....وقامت اللوحة بجولات في انحاء الولايات المتحدة الأمريكية الى ان استقرت فيفي متحف الفن الحديث في نيويورك الى أن استعادتها السلطات الاسبانية بعد مفاوضات عسيرة مع المتحف ومع ورثة بيكاسو ،واعتبرت عودتها رمزا للمصالحة الوطنية في اسبانيا في الفترة التي اعقبت وفاة فرانكو .

شخصية العدد

الشاعر صلاح فائق شاعر المناسبات الشخصية التي تشبه المعجزات .

أقرأ الشعر لنفسي وأحيانا لكلبي ويبدو المحيط مسروراً حين أقرأ عنده، فيرش عليّ بعضاً من مياهه المالحة! لم أقرا في حياتي إلا أربع مرات، آخرها كان في لندن قبل أسبوعين.

صلاح فائق شاعر الدَّهشة والفانتازيا الكابوسيّة

محمد مضلوم

يعود الشاعرالعراقي صلاح فائق الى المعترك الشعري، عبر صدور أعمال قديمة وجديدة له تصدرها دار الجمل تباعاً، وهو كان اختفى فترة طويلة بعدما اختار الحياة في الفليبين، عازلاً نفسه ولكن من دون أن يتوقف عن الكتابة والمشاركة في تطوير القصيدة العربية الجديدة. هنا قراءة في جديده الشعري.

< في الخريطة السياسية الراهنة للعراق، تبدو مدينة كركوك، قلب «المناطق المتنازع عليها» في الجسد العراقي المهدّد حدّ الضياع والاستباحة، لكنَّها في الخريطة الثقافية، ارتبطت بحركة شعرية، روافدها مجموعة من الشعراء الستينيين المنحدرين من تلك المدينة الكوزموبوليتية، عرفت بجماعة كركوك، أغنت القصيدة الحديثة بجرعة جديدة من الجرأة والاختلاف، كانت بحاجة إليها في وقت هيمنت ظلال

قصيدة ما عُرف بجيل الروَّاد على مجمل الشعر العراقي.

وفي قلق الهوية وتجاذباتها في مشهد النزاع على المدينة، يمثل صلاح فائق الحالة الأخرى: الهوية المتنوِّعة والصلبة لكركوك بل للعراق عموماً، «كركوك أمتدحها الآن/ لأنَّها منك»، فوالده تركمانيّ، وأمُّه كرديَّة، بينما ثقافته وعطاؤه الإبداعي عربيان، فهو أحد أبرز شعراء قصيدة النثر العربية الأحياء.

ومنذ ديوانه الأول «رهائن» (دمشق - 1975)، تجسَّدَ ذلك الغنى والتنوُّع في شعره، اختلافاً في الصوت، ومغايرة في الأداء الفني لقصيدته، كرّسه في دواوينه اللاحقة: «تلك البلاد» ثم «مقاطعات وأحلام» و «رحيل» ف «أعوام»، عاكفاً على الاستفاضة في تشكيل الصورة الشعرية، والاشتغال على الإيغال في تظهير الجانب الآخر من المشاهدات، في فانتازيا لا تخلو من مهارة وذكاء، مستمدَّة من المزج بين طاقة

الحلم لدى السوريالين، وبين العناية الفائقة بدقَّة الصورة وحدَّتها لدى شعراء المدرسة الإيماجية في الشعر الأميركي، لتظهير الفسيفساء المعقّدة للباطن الشعوري.

ففي «رهائن» و«تلك البلاد»، نرى الفانتازيا متّجهة نحو تهديم الحدود الوهمية بين اليومي والسوريالي، وبين الشخصي والجماعي، ومتجسّدة في التباس المادة الشعرية بين الذاكرة والمخيلة: «فليس من السهل نسيان الذكرى»، و«الدهشةُ لم تعدْ سوى هزَّة رأس في حانة»، ومن هذا التصادم الأخَّاذ تتوالد شحنة أخرى مغايرة في الصورة والعبارة، وإنْ بدتْ مخفَّفة قبل أن تتكثَّف في دواوينه اللاحقة، ربما كان هذان الديوانان المكتوبان بين العراق وسوريا ولبنان، أقرب الى الغنائية والإنشاد، في استدعاء الماضي للعبور عليه، حيث بقايا نبرة سياسية تحضر للمرة الأخيرة في شعره، «لماذا المدرعات ترابط في الهواء وعلى البيوت رايات القادة المبلَّلة بإفرازات»، قبل أن يعبر برهائنه صحراء «تلك البلاد» إلى حدائق لندن، التي كتب فيها «رحيل» و «مقاطعات وأحلام» و«أعوام»، حيث انشغل خياله الشعري في هذه المرحلة، في إعادة تأهيل الذاكرة. «شاعر يتخيل الماضي/ يتذكر المستقبل» و« بين حاضر وماض/ كل ما حدث يبدو الآن صراخاً مكمَّماً/ بين خصمين»، على أنَّ هذا التفاعل بين الذاكرة والخيال، يبقى بحاجة إلى حافز طارئ لإيقاظ الجانب الثاوي من الذاكرة، ولذلك فهو يحيل الأشياء الحقيقية من حوله إلى رموز، ليخلق عالماً حلمياً من عناصر الواقع نفسه، ففي جنوح خياله الشعري نحو الذاكرة، إعادة اكتشاف للواقع، واستحضاره عبر قناعٍ من الحلم.

وفي هذا المعنى، فإن شعره فيه من البصيرة أكثر مما فيه من البصر، فلكي تكتب القصيدة عليك أن «تتمرَّس كالعميان في التطلّع إلى السماء» أو «أغمض عيني لأرى»، وهو شعر عرفان لا معرفة، انعكاس لصورة العالم بالحدس أكثر من الحسّ. صحيح أن شعره مليء بالمحسوسات، ويكاد يغدو في ظاهره شعراً شيئياً، لكنه، عمقياً، ذو شحنة حدسية عالية في الانعكاس الشعوري لصوره الشعرية. إنه أقرب إلى تلك الشطحات لدى المتصوّفة، حيث يختل التوازن الذاتي حيال الموضوعي، «إني في البيت أحرسُ نفسي»، «أشتري عسلاً من سوقِ النِّسيان»، ومن هنا فإنَّ سوريالية ليست غائيّة لكنها موجَّهة، فهو يكتب من منطقة اللاوعي بوصفها المنطقة الأكثر التباساً في الخارج، لكنها الأكثر صفاءً في الباطن.

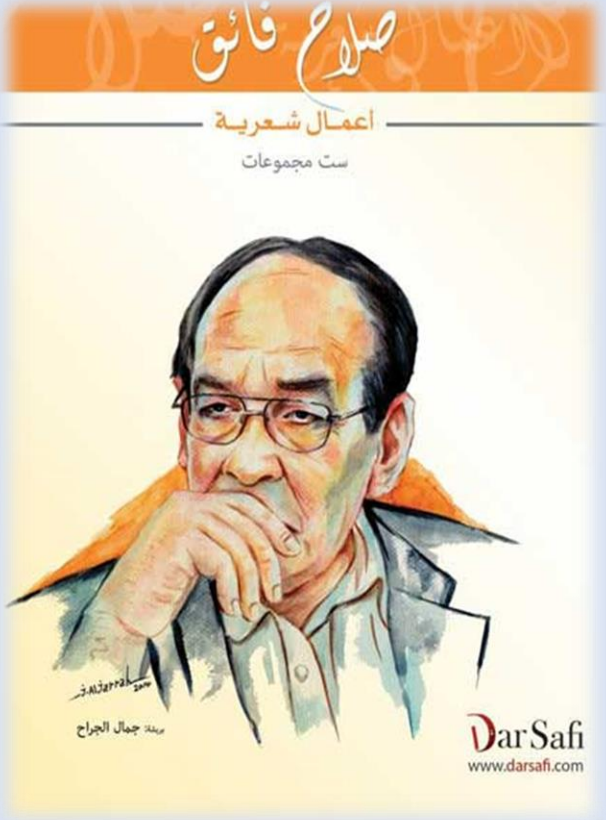
تجربة روحية

في دواوينه اللاحقة، فترة إقامته في الفليبين: «دُببة في مأتم» و «نملة تمشي في جنازة» وصولاً إلى ديوانه الجديد «غيمة في غرفة الضيوف»، ثمة نزوعٌ مختلف، إذ لا تكاد تخلو قصيدة منها من أسماء الحيوانات، غالبيتها ليست أليفة!: طيور، زواحف، حشرات، كواسر، ضواري...! إن هذا الاستخدام المفرط لعوالم الحيوانات في شعر صلاح فائق،

ظاهرة تسترعي الانتباه، فهو منذ ديوان «رهائن» يصغي الى ذلك الصوت الذي يصرخ به: «استرجِعْ صداقةَ الحيوان».

ومن المهم التنويه هنا، بأن استخدام ذلك العالم الغرائزي الموازي، والمتداخل أحياناً مع التجربة الروحية للإنسان، ليس استخداماً وعظياً، كما في حالة «كليلة ودمنة»، ولا يمكن عدّه في سياق «الأدب الديستوبي»، فليس ثمة ديستوبية خالصة كما لدى جورج أورويل، فنحن نعرف أن رمزية أورويل في «مزرعة الحيوانات» كانت لأغراض سياسية، لكن صلاح فائق معني أكثر بالجانب الوجودي، بذلك التداخل المتلبس بين المدينة الفاضلة «يوتوبيا» والمدينة الفاسدة «ديستوبيا»، بمعنى آخر فإن استخداماته المفرطة تلك ليست تجريداتٍ نهائية لرموز خارجية شيئية، وحضورها ليس مجرد ولع بالأشباح، لكنها تنطوي على فلسفة تحوّل وحلول وتناسخ.

ثمة تاريخ غامض لكل تلك



الحيوانات، لا يتوانى عن التلميح له: «أنحني على ذئب جاري، أهمس في أذنه أسرار هرب الممرضين من المستشفيات»، ولعلها هنا أقرب إلى تحوُّل كافكا، في محاولته إلغاء المسافة الجذرية المعتادة بين الإنسان والحيوان، ومع هذا القرب فهو ليس تحولاً مسوخياً بالضرورة، فالتناسخ له مراتب حلولية متعدّدة ليست المسوخية إلا واحدة من مراتبها.

لكن اللافت أن صلاح فائق لا يصادف حشود حيواناته في قرية أو غابة أو جزيرة، وهي ليست في «موسوعات أو متاحف» كما يقول، وإنما في شوارع المدن الحديثة، وفي بيته، وأحياناً في جيبه وملابسه أيضاً! ولهذا يبدو العالم الشعري لديه، كسفينة نوح: «أنا مواطنُ هذا العالم، الأرضُ سفينتي»، فقصيدته مثل سفينة هاربة من الطوفان يصطحب فيها مقتنيات شتى، لينشئ بها عالماً جديداً، ما بعد الطوفان المستغرق في لحظتنا، ويؤثث بها مشهداً مختلفاً، على أهوائه، من رموز الفانتازيا، وعناصر اللامعقول، بعد أن أثبت المعقول أنه عالم ملفَّق من البشاعة والفساد. ولا يواجه صلاح فائق هذا الفساد، بالشتيمة والإدانة المباشرة، إنما بالسخرية والتهكم، فيتجلى

الضحك بوصفه كوميديا ذكية، وليس تهريجاً أو تسلية، بمعنى أنه لا يقدِّم شعراً فرحاً، «ولكنَّهُ ضَحِكٌ كالبكا»، فالظرف الخارجي هو الذي يحدد فعل التهكم والهزل، ويحيله إلى الضحك كما يقول برجسون، وقصيدة صلاح فائق في جوهرها قهقهة في كابوس، ذلك أن «الكوابيس رُوح مدينتك» و «مشيت في جنائز عسكريين قتلى لأني أحبُّ الموسيقى!».

صورة شعرية

ولهذا، قد لا نجد في شعره دراما الصورة، بمعنى أن الصورة الشعرية لا تؤدي إلى التصعيد المشهدي، فهو يعتمد على التدفُّق الصوري التلقائي، وكأنَّ تلك الأرخبيلات الغريبة من الصور الشعرية واحدة من تقنيات تكريس الفكاهة المُرَّة التي يعتمدها في قصيدته:«لا أختارُ فرائسَ في صوري/ هنالك صقورٌ تحوم/ تعلَّمتُ درساً من انتقال جبلٍ إلى مدينة/ تلبية لنداء طفل».

في وصفه كما في تهكمه من العالم، ثمة بلاغة من نوع آخر، ليست معجمية من بطون الكتب، فهو كثيراً ما يهجو الكتب ويسخر منها! «الكتب بلا آمال، أحلام، بلا حتى نساء. هي جيدة، أعترفُ، لسرد أحوال الطقس»، بل بلاغة الحواس، وقلب الدلالات، وخلق فوضى جميلة في العلاقة بين الشيء والشيء، لا بين الكلمة والكلمة فحسب، فيعمد إلى تأثيث قصيدته بحيوانات أليفة وبرِّية في آن: «اشتريت غزالاً من مأوى للأيتام»، ويؤنسن المجردات ويشخصنها: «لا أتخلى عن أوهامي لا أستطيع/ أحتفظ بها في خزانة مقفلة»، ويستدرج المتناقضات: «ربطت أعواماً من حياتي إلى سكك الحديد».

ويجاور بين المتنافرات: «اقترضتُ مالاً من قاطع طريق/ لأشتري أدوية وفيتامينات»، ليجعل من الوهم شيئاً معقولاً جداً، أما أبطاله فنكرات وهامشيون، وهكذا يشكل عالماً كبيراً من عناصر صغيرة، بل محذوفة ومنسية، ليجعلنا نحتفل معه في أعياد طقوسية من المنسيَّات، ويلعب بحرية في اللا معقول في مسرح موليري هو الحياة اليومية، ليعيد تشكيل النظام الصارم للحياة بنوع من الفوضى المرحة: «أنا بلا أمل حول روايتي الأخيرة: هربتْ شخصيات منها، اختفت/ اعتقلوا بعضهم بعدما انخرطوا في مظاهرة ضدَّ باعة فستق!».

صلاح فائق شاعر ذو حساسية صعبة ومختلفة وفريدة، ولغته شديدة الصلة بالعصر، وصوره الإكزوتيكية أكثر تعبيراً عن قلق اللحظة، وقصيدته مليئة بالكوارث والمفاجآت غير المتوقعة، كأنه كائنٌ فضائي، أو قادم من عصور سحيقة، من تلك الحضارات المطمورة، إلى عالم الحداثة الشاملة، في المدن الرقمية، ومن هنا فشله المستمر في التفاعل الميكانيكي مع العالم، لهذا يضع الأشياء غير المناسبة في المكان غير المخصص لها، ويلتقط صورة شعرية/ تذكارية للمشهد!

عن جريدة الحياة

صلاح فائق شاعر المناسبات الشخصية التي تشبه المعجزات

فاروق يوسف

لندن – رهائن هم البشر. الحيوانات ليست كذلك. بداهة عيش وخيال شعري يمتزجان عبر مسيرة سنوات من الشقاء والألم والعذاب والتأمل المضني لينتجا شاعرا، قرر منذ أيامه الأولى ألاّ يكون سوى ذلك الفرد الذي لا يشبه أحدا ولا أحد يشبهه.

الشعر بضحكة إنسان حزين

من كركوك إلى واحدة من جزر الفلبين مرورا ببغداد ودمشق ولندن مسافة يمكنها أن تخلق ماركو بولو جديدا. أما صلاح فائق فإنه رحالة من نوع مختلف. خياله يخترع قارات من الكلام التي يمكنها أن تسلمنا في النهاية إلى ضحكة قنفذ، تبيضّ أسناننا بعدها.

يفرض عليك كثافة حزنه فيما خفته وكأنه شخص لا يُرى تقول شيئا مختلفا.

ما فعله من أجل الشعر فعله الفرنسي رامبو من قبل. الفرق بينهما أن الأخير هرب من الشعر فيما ذهب الأول إلى الشعر بقدميه. وهو كلام مجازي، ذلك لأن صلاح فائق وصل الفلبين محلقا بجناحي شاعر.

لقد تمكّن منه الشعر. من الصعب ألاّ تراه طفلا لا تزال الزرافة تدهشه بعنقها الذاهب إلى السماء. يُقال لك إنه كان حزبيا. يُقال إنه كان يساريا. ولكن صلاح نفسه يسلم يساره إلى يمينه حين يتعلق الأمر بالشعر. ما يكتبه يؤكد أن ليس للعقائد من معنى. الإنسان وحده يلهو خارج القفص. أهناك ما لا يسر في تلك المعادلة؟

قد تخطئ الوصول إليه حين تبحث عنه على خارطة الشعر العراقي. عربيا يمكننا أن نخطئ أيضا. صلاح فائق هو نموذج للشاعر اللامنتمي. أسلافه موزّعون على خارطة الإدريسي، في أماكن، البعض منها خيالي ولم يكتب فيه أحد شعرا مأثورا.

إنه قديم بحداثته، كما لو أنه شارك في البحث عن الذهب أو مرّ بالباحثين عنه مثل شبح. أخذ من سركون بولص

(1944 ـ 2007) حضوره ومن جان دمو (1942 ـ 2003) غيابه، وهما شقيقا روحه.

شاعر الجزر البعيدة

ولد صلاح فائق في كركوك، شمال العراق عام 1945. في وقت مبكر من حياته انخرط في العمل السياسي فكانت حياته التي عاشها في العراق مجموعة متلاحقة من الاختفاءات القسرية. عام 1963 بدأ كتابة الشعر وبعدها بعام انضم إلى حلقة الأدباء المحليين التي عرفت في ما بعد بالاسم الشهير "جماعة كركوك"، بسبب ما حققه أفرادها من شهرة. في بداية سبعينات القرن الماضي استقرت به الحال في بغداد وعمل في مصلحة السكك الحديدية وكان قد تعرض قبلها لعملية اختطاف لأسباب سياسية.

عام 1974 قرر أن يغادر العراق. غير أنه لم يكن يملك جواز سفر، فساعده الشاعر عبدالوهاب البياتي في الحصول عليه. فكانت دمشق وجهة سفره الأولى، حيث استقر هناك ونشر ديوانه الأول "رهائن" عن اتحاد الكتاب العرب.

عام 1979 غادر دمشق إلى لندن، حيث عمل مترجما ومحررا في عدد من المجلات. انخرط فائق في الحياة الثقافية البريطانية فكانت له علاقات متينة بعدد من الرسامين والشعراء الإنكليز وترجمت كتبه الشعرية إلى اللغة الإنكليزية، غير أنه ولأسباب سيشرحها في ما بعد شعرا، قرر الرحيل إلى الفلبين عام 1993. ومن يومها وهو يقيم في إحدى الجزر هناك، متلذذا بعزلته. تلك العزلة التي صارت بمثابة جنة لشعره الذي يعج بالكائنات وبالوقائع المتخيّلة. لا يُعرف عن حياته الشخصية في الفلبين الكثير. غير أنّ ما ينشره من أشعار يوحي بنوع غرائبي، فريد من نوعه من الحياة.

ليس من اليسر تصنيف شعر صلاح فائق مدرسيا. هناك مَن يعتبره سرياليا لغرابته، غير أنه غالبا ما يقع بعيدا عن شروط الكتابة السريالية، وبالأخص حين يجد في اليوميات الشخصية مادته التي يلتقطها كما لو كانت لقية. وهو يلجأ في ذلك إلى مزج الواقعة بخيالها، فيراها في مرآة ذلك الخيال واقعة أخرى، عاشها بعمق وقوة ما تنطوي عليه من مشاهد لا تظهر بشكل مباشر، غير أنه لا يعيننا على رؤيتها وحسب، بل يسعى إلى أن يشركنا في تأثير تلك المشاهد عليه.

شعر هو أشبه بالرسم التعبيري الذي لم يعط ظهره للانطباعية. وهنا بالضبط يكمن سر وضوحه المفرط في إنسانيته. هذا شاعر تتساوى أمامه الكائنات والأشياء. يرتجل أناشيده كمن يحكي لجارته وقائع ما جرى لقطّته التي هجرت المنزل. هناك ألفة، مصدرها العيش العميق والثقة بالحياة. ما من شيء غامض. الحياة كلها غامضة. وفي قلب ذلك الغموض الأزلي هناك الكثير من الوضوح. وهي واحدة من أعظم وظائف الشعر. نزعة صلاح فائق الإنسانية تقف وراء أنسنة الحيوانات والأشياء والوقائع المتخيلة التي يضمها إلى ذكرياته.

"حبا بشكسبير جئت إلى لندن صادفت ذات ظهيرة في حديقة هاميستد أليوت واقفا على مصطبة يتطلع إلى مظلات تتساقط على المدينة".

يمكننا أن ننسب تلك الواقعة للشاعر باعتباره رائيا، غير أنها واقعة يمكن أن يعيشها أيّ فرد آخر في لحظة إلهام. وهنا

بالضبط يكمن معنى الشعر لدى صلاح فائق. وهو شعر لا يجانب الحقيقة ولا يكذب ولا يبالغ، غير أنه في الوقت نفسه يضفي على أشيائه الصغيرة هالة المعجزة. لذلك يبدو مفاجئا بما يكتنزه من مشاعر حب تفتك بالعادي والمباشر والصريح، عاصفة بالقناعات النثرية. "هناك شعر في مكان. حتى وإن كان ذلك المكان حجرا لم يشق العشب صممه" هنا بالضبط تكمن رسالة صلاح فائق الشعرية.

شاعر المناسبات المضادة

في حسابه على فيسبوك يضع صلاح فائق صورة تجمع بين سركون بولص وجان دمو بدلا من أن يضع صورته. لم يُعرف عن الشاعرين الراحلين أنهما عملا إلا في ما ندر من أجل أن يكسبا قوت يومهما. كانا عاطلين إلا من الشعر. وهو شعر، تظل قيمته موضع التباس بالنسبة إلى دمو الذي لم يكتب إلا القليل، غير أنه عاش حياته بعبث شاعر.

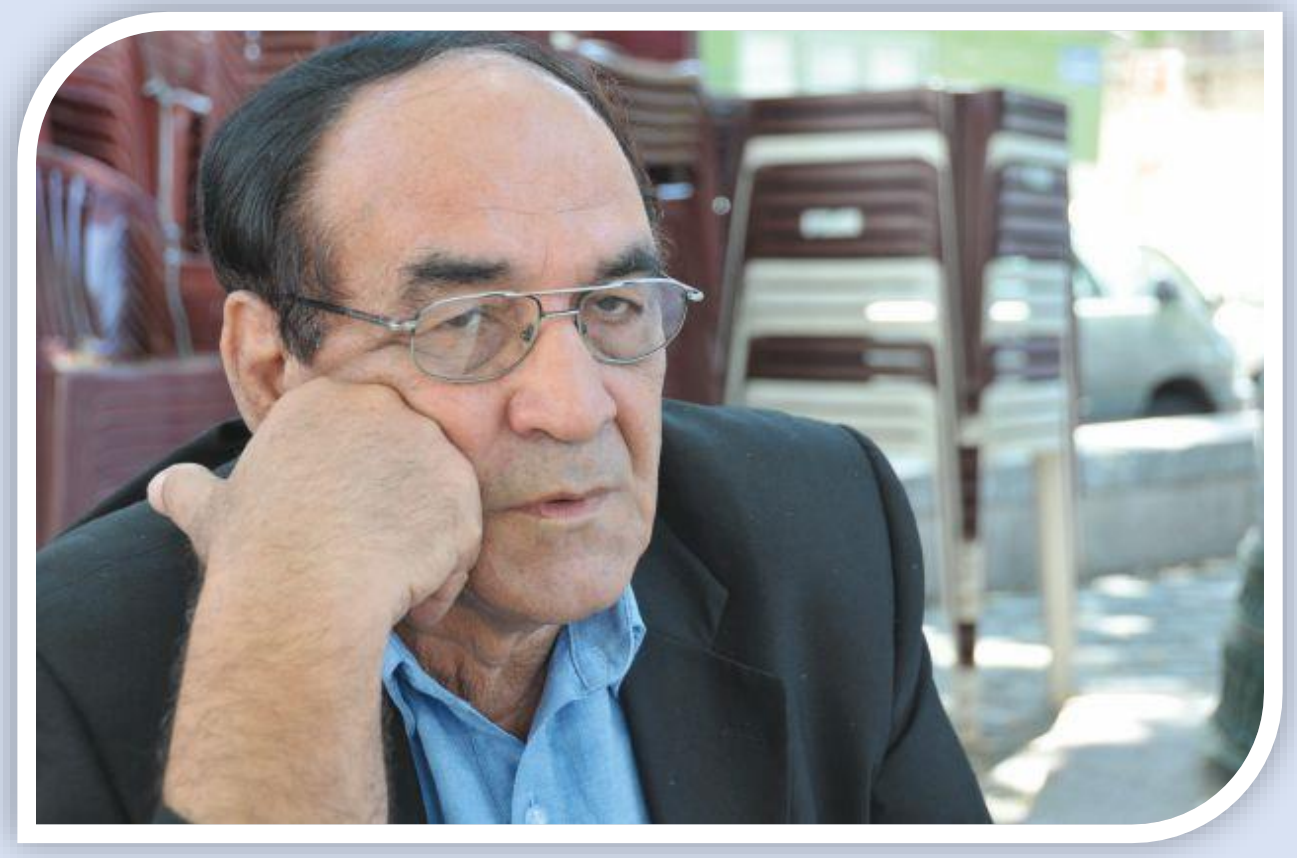
ولأن شاعرا بحجم صلاح فائق لا يفعل شيئا بطريقة مجانية فإن استذكاره الدائم لصديقيه هو بمثابة ثناء على تلك التضحية الفريدة من نوعها. أن يهب المرء حياته كلها للشعر. أهذا ما دفعه إلى الفرار من حياته الرتيبة في لندن باحثا عن المعجزات في آخر الأرض، مقتفيا أثر الرسام الفرنسي بول غوغان الذي أنهى سنواته الأخيرة في تاهيتي؟ سيكون ممتعا للقراء لو أنهم قرأوا مذكرات الشاعر التي لا أظن أنه سيكتبها نثرا. ليس لدى صلاح فائق استعداد لاستهلاك مغامرته في الحياة من خلال تحويلها حكاية للتسلية. هناك ما يود قوله شعرا. وهو يبدو مستعدا للدفاع عن حصانة ألمه بما يملك من روح دعابة. لقد سخرت منه الحياة بما يكفي لكي يرتدّ بالسخرية على الحياة. في كل ما يقوله هناك نوع من الدعابة الجارحة التي تضع الحياة كلها على ميزان حرج.

أجمل ما في صلاح فائق أنه لا يزال يعتبر نفسه شاعر الهامش. ومن أجل أن يؤكد تلك الحقيقة فإنه يلجأ أحيانا إلى نشر كتابه من خلال دور نشر هامشية. فعل يبدو عبثيا لَمن هو بحجمه، غير أن ذلك الفعل يريحه في ظل رغبته في أن لا يتحول إلى صنم شعري كما هو حال صديقه ومعلم قصيدة النثر اللبناني أنسي الحاج. لقد نجح صلاح فائق في أن يكون أيقونة مضادة. الشعر بالنسبة إليه مائدة شخصية، الدعوة إليها عامة.

أطرقُ باباً وأسألُ:
- تعرفون صلاح فائق؟
- نعم نعرفهُ، تُجيبُ امرأةٌ متأنقةٌ.
- أين يسكنُ؟
- في القلبين.
* * *
مهيبٌ جفاف الأرياف
يؤذي الكهوف وملائكة عصاة
يختفونَ فيها
هدّدني حاكمٌ حشّاش
باعتقالي في مصعد
إذا أخبرتُ أحداً بذلك

صلاح فائق: لا توجد قصيدة خارقة ولا تفكير مع الشعر

حاورته لمياء المقدم



أقامت مجلة "الجديد" في إطار حفل انطلاقها بلندن يوم الـ12 من شهر فبراير، أمسية تكريمية للشاعر صلاح فائق صاحب "رهائن" و"تلك الأيام" و"رحيل"، بمناسبة بلوغه السبعين، وذلك إعلانا منها عن سعيها إلى الاحتفاء بعلامات رائدة ومؤثرة -وإن تكن مهمشة- في الثقافة العربية. وقد أصدرت مجلة "الجديد" ديوان صلاح فائق الجديد الموسوم بـ"غيمة في غرفة الضيوف" ليبلغ نتاجه الشعري مع هذا الديوان 23 عملا شعريا، يشكل مجموعها محطات في تجربة رائدة لشاعر لطالما كان فريدا بين أقرانه السابقين منهم، واللاحقين به من الشعراء الذين انضووا تحت لواء ما يسمى بـ"قصيدة النثر" أو "القصيدة الحديثة".

حضر الأمسية جمع مختار من الشعراء والأدباء والفنانين، وقدّم صلاح فائق الشاعر نوري الجراح، معتبرا أن فائق صوت فريد في الشعر العربي. وفي مستهل الأمسية ألقى الناقد خلدون الشمعة كلمة حول شعر صلاح فائق بيّن مواطن القوة فيها، كاشفا عن موقعها وأهميتها في حركة الشعر العربي الحديث.

ثمّ قرأ صلاح فائق من دواوينه المختلفة، ومن ديوانه الجديد، وتحدث عن حياته وتجربته. وشارك في الاحتفاء بفائق بقصائدهم وقصائده الشعراء: العراقيان خزعل الماجدي وسلام سرحان والجزائري أزراج عمر والتونسية لمياء المقدم، وحيّاه فاروق يوسف بكلمة بديعة.

لم تكن قاعة عادية، ولا لقاء عاديا كالذي يجمع الشعراء. كانت "غيمة في غرفة الضيوف"، لندن البيت الذي احتضن الشاعر العراقي الكبير صلاح فائق لمدة عشرين سنة، تستقبله اليوم زائرا، عابرا كغيمة في سمائها التي لا تصفو أبدا. سماؤها التي دفعته، كما قال، إلى التحليق بعيدا، مطاردا شمسا منفية وراء بحار، فالشاعر العراقي الذي فضّل العيش في قرية نائية، في جزيرة نائية، في بلد ناء هو الفلبين، يأتي اليوم ليلتقي أصدقاءه، ويقرأ شعره، ويستمع إليهم يقرؤون شعرهم احتفاء به، ويقدّم كلبه كقارئ وفيّ.

في كلامه مع أصدقائه، يذكر صلاح فائق كلبه الذي تركه لدى جاره الفلبيني ليتسنى له القدوم إلى لندن ومشاركة الجميع احتفالهم به، الكلب بعيد وصاحب الكلب، الذي تعوّد أن يقرأ شعره على كلبه فقط، يقرأ اليوم لفصيلة أخرى من الحيوانات. فالعالم لدى صلاح فائق حيواني بالدرجة الأولى، وليس الإنسان سوى حيوان من نوع آخر، ليس أكثر أو أقل أهمية من كلب تركه عند جار.

يقول صلاح فائق "عندما أقرأ شعري على كلبي يهز رأسه وينظر إليّ كأنه يفهمني"، هذه ليست وحدة بالمفهوم التقليدي، بل صداقة الأشياء، الحيوان، القرد والعقرب، كأنه منها، وكأنها منه، حتى أنك وأنت تنظر إليه ترى أحصنة وتماسيح وعقارب وثعابين وفراشات تعبره. لقد غادرنا الشاعر، الذي يعيش بيننا، ونراه يمشي ويتكلم ويفكر، إلى عالم خاص، الفعل فيه درجة من درجات السكون، الحياة فيه وجه آخر للموت، حقيقي جدا، ووهمي، قريب وبعيد في آن، بيننا وليس بيننا.

كل ما يلمسه صلاح فائق يتحول إلى شعر، كل ما يمرّ به يتحول إلى شعر؛ يعبر بنهر، فإذا النهر عرس أو جنازة والأسماك نساء، ينظر إلى السماء فإذا بها تتحول إلى بقرة أو تمساح، يأتي بأكله وقبل أن يلمسه تأخذه المخيلة إلى بيت عراقي وأب وأم وأبناء وذئاب جائعة في مكان ما. يربط حذاءه فتغوص قدمه في صحراء حارة ودامية، مشاها ربما أو لم يمشها أبدا، إنه الشاعر الذي وجد الشعر ووجده. لا يفكر، يكتب ولا يعرف إلى أين يذهب، لا ينتظر القصيدة ولا يبحث عنها وهو القائل "أكتب كنحات أو رسام، أبدأ ولا أعرف ما سأنتهي إليه، الشعر اكتشاف".

في مستهل أمسيته التكريمية قال صلاح فائق: عندما بلغ ميخائيل نعيمة السبعين، كتب كتابه "سبعون"، وكأنه يستغرب من بلوغه هذه السن المتقدمة، أفكر في أن أكتب "ثمانون".

صلاح فائق الذي طوى السبعين، ومازالت له روح طفل وعينا طفل، ليس بيننا حقا، لقد أخذه الشعر منذ زمن طويل إلى عالم لا يقاس بالزمن، ولا أحد فيه يحيا أو يموت.

في ظل أجواء التكريم أجرت الشاعرة لمياء المقدم حوارا مع صلاح فائق حول الشعر والسفر والحب والحرية والحرب والانتفاضات والمنافي، ننشره في ملف تحت عنوان "هذا الشاعر"، مواصلين الاحتفاء بتجربة الشاعر الكركوكي الذي وصفته محاورته بأنه "شاعر كل ما يلمسه يتحول إلى شعر".

◄ كل ما تلمسه يتحول إلى شعر. كيف تستطيع أن تكون هذا الشخص؟

هذا لأنّ لي تاريخا مع الشعر، النحات يحوّل الطين إلى عمل فني، وكذا الشاعر، يتكلم مع الصخر كالنحات،

ويستمع لكل شيء. تحتاجين للوصول إلى هذه الحالة زمنا طويلا.

◄ هل وصلت إلى الشعر؟

أعتقد أنني وصلت إلى المجرة أو المكان أو فضاء أو أفق ما، هو الشعر. نحن لا نذهب إلى الشعر، هو الذي يأتي إلينا. هناك أعمال قمت بها في ماضي، لا احتملها الآن، حسب تجربتي الحالية. في وقتها كانت شيئا جديدا ومختلفا، هكذا يتم التطور والانتقال إلى شكل جديد. لا يوجد نص خارق، النص دائما منقوص، وكماله في نقصانه. لست راضيا عن شعري إلى الآن، لا يوجد رضا، هناك عملية مستمرة، ربما في العام القادم أكتب شيئا أفضل، أو ربما أصمت، هذه هي الحياة، الشعر والحياة شيء واحد. لا أكره أعمالي، وليس من الصحي أن نكره عملا أنجزناه، ثم اعتبرناه ناقصا، كل نص هو توثيق مهمّ للتجربة وللحالة الذهنية التي يمر بها الشاعر في مراحله.

◄ ما رأيك في الشعر والشعراء الموجودين الآن في الساحة؟

لا أعرف عنهم الكثير، لا أقرأ لهم. ربما لواحد أو اثنين، لكن للأسف لا أرى أملا كبيرا في الكثير من الشعر. كأنه لا يزال في ماض بعيد. ما ينقص التجارب الحالية أن الشعراء لا يكتبون عن أنفسهم بل عن موضوعات. الموضوعات غير مهمة، لا أريدها، أنا أريد أن أعرفك أنت. كيف مخيلتك؟ كيف حياتك؟ كيف طفولتك؟ كيف تنظرين إلى الأشياء؟ يجب أن نكتب عن أنفسنا فقط، ومنها تطلع الأشياء ويتشكل العالم من حولنا.

الشعر لا يأتي دفعة واحدة، لكنه يتربّى لدينا، فلا بد من تجارب كثيرة. نماذج قليلة فاجأها الشعر مرة واحدة لكنها لم تحتمل وفرت منه، مثل رامبو أو لوترمايون، لأنهم شباب لم يحتملوا انفتاح الشعر المفاجئ أمامهم. هربوا.

الشعر إذا لم يتطور تطورا طبيعيا يصبح مخيفا، شيئا خارقا، مثل الإلهام، شيئا نبويا. فجأة يكتشف الشخص الشعر بداخله وبسبب صعوبة الاستمرار في هذا مع جسده وعمره يهرب ويترك كل شيء. رامبو هرب وصار بائع أسلحة في أفريقيا، لكي يتخلص من الشعر.

ولوترمايون نفس الشيء، هذا الشاعر مذهل، خارق وأحبه أكثر من رامبو.

خلق عالم خاص بك من خلال اللغة يحتاج زمنا طويلا، وليس كتابا أو كتابين. جلال الدين الرومي لديه كتاب واحد عبارة عن 10 مجلدات وفي النهاية لديه جملة مدمرة يقول "توقف، فقد جف القلم". انتهى بعدها، ولم يكتب بعدها أبدا. استغرق كتابه 20 سنة، في علاقة مع نفسه وماضيه واللغة. ووصل إلى مرحلة قال لنفسه "اذهب، فقد جف القلم".

الرسام مثلا أو النحات، قد يصل إلى مرحلة الحديث مع الحجر وسماعه يتألم أو يتأوه تحت أصابعه. وهكذا الشاعر في علاقته بالأشياء.

◄ هل لديك عادات مرتبطة بالكتابة؟

في السابق نعم، كنت أدخن وأنا أكتب، وهذه عادة تعلمتها من الصحافة، لكن لا أقترح على أحد أن يدخن أو يشرب وهو يكتب، لأن في ذلك تشتيتا للتركيز. أنا أحبّ مثلا أن أسمع موسيقى وأنا أكتب فقط، لا أشرب أو أدخن.

لا أعرف متى سأكتب، أبدا، الروائي يعرف ويلتزم ببرنامج طويل، الشعر ليس هكذا. لا أنتظر الشعر، لكن معي دائما ورقة وقلم، وكلما أحسست أنني أريد أن أكتب أكتب، لكن

لا أفرض على نفسي شيئا، لأنه سيكون مفتعلا. ومشاعره ليست حقيقية.

◄ كيف تصف الفلبين التي تقيم فيها منذ نحو عقدين؟

الفلبين مجتمع ومتنوع وحيّ، بها 9 لغات. لا علاقة لها ببعضها، هناك 7200 جزيرة في الفلبين. وعبر التاريخ هذه الجزر كانت منعزلة فطورت لغاتها الخاصة. هناك 200 لهجة وكل الأديان موجودة، من البوذية إلى الإسلام، والإسبانية تُتَكلم هناك إلى الآن. يوجد تنوع مذهل، لغوي وديني وثقافي.

أكره الشتاء

◄ لم نسمع عن أسماء كبيرة في الشعر أو الفن هناك؟

لديهم شعراء كبار يعيشون في أميركا ويكتبون بالإنكليزية، لكن داخل الفلبين يكتبون بلغات محلية لا أفهمها. للأسف لا توجد ترجمات وهم ليسوا متقدمين في هذا المجال، تكلمت مع الكثيرين، وقلت لهم لا بد من إيجاد مركز ثقافي في كل جزيرة للتوثيق، لكن لا يوجد. الآن تغير الأمر بسبب الإنترنت وبدأ يظهر شيء منها. الدولة لديهم غير مهتمة بالثقافة، هناك دور نشر، وصحف ومجلات لكن الدولة لا تهتم بالثقافة.

أعيش هناك منذ 20 سنة وأحيانا أشعر أن إقامتي طالت أكثر من اللازم.

بقيت في لندن 20 عاما قبلها، ولا أرتاح في لندن لأنني أكره الشتاء، أينما يصلني الشتاء أهرب، لديّ رعب من الشتاء، في الفلبين لا يوجد شتاء نهائيا، لديهم موسم أمطار لكن الحرارة لا تنخفض تحت العشرين أبدا.

خلال هذه الأيام في لندن، لم أخرج من الفندق، لا أحب طقس لندن، لأنه يحدد لي أين أذهب، لكن في الشمس أنا حر وأختار المكان والوقت الذي يناسبني.

في الصيف أحب أن آتي إلى لندن لبضعة أسابيع أو أشهر لكن سرعان ما أهرب.أحيانا وأنا أستقل الطائرة عائدا إلى الفلبين، أتساءل، ما الذي يرجعني إلى هناك؟ لكن لا أجد الجواب. اخترت هذا المكان بنفسي، أحببت هذا البلد حبا عجيبا، بلد رائع ذو طبيعة مذهلة، كل جزيرة مختلفة عن الثانية. في البدء كنت أنتقل من مكان إلى مكان، الآن استقريت في مكان.

جئت إلى هنا زائرا، وقلت في ذهني إنني إذا تقاعدت يوما فسأعيش هنا، بعد ثلاث سنوات فقط أفلست شركتي واستقريت هنا. أعيش هناك مع كلبي تشيري (فاكهة). ولديّ ابنة في لندن اسمها هلا، من هيفاء زنكنة، التي كانت شيوعية بالجبل ومقاتلة وسجنّا معا. تزوجتها سنوات طويلة. هيفاء وهلا تعيشان الآن في لندن، كلتاهما متزوجة ولها حياة جديدة.

◄ هل تتابعُ أحداث العالم العربي، ما حدث في المنطقة وماذا ينتظرها في المستقبل؟

حين كنتُ في بداية شبابي، في الشهر الثاني من 1963 وقع انقلاب عسكري في بغداد وقعت على إثره مجازر رهيبة ضد اليساريين، وفيما يعد شملت الكورد أيضا في حرب وحشية لإبادة الفلاحين في قراهم. كما قام الانقلابيون بإعدام أعدائهم في ساحات عامة في مشاهد احتفالية.

في الثمانينات اعترف مسؤول حزب البعث قائد ذلك الانقلاب الدموي بأنهم "جئنا إلى السلطة في قطار أميركي، وكان اسمه علي صالح السعدي، أنا بسبب خوفي من الاعتقال والتعذيب، التحقتُ بقاعدة قتالية قرب مدينتي

كركوك، وكنت من مؤيدي الحزب الشيوعي آنذاك. بقيتُ أطول من سنة ورأيت فضائع الحرب هناك أيضا. منذ تلك البدايات لم يتغير الكثير في العراق وغيره، انقلابات في كل مكان: اليمن ودخول الجيش المصري لدعم السلطة الجديدة، ودامت تلك الحرب لسنوات، ثم انقلاب القذافي، انقلابات أخرى في العراق وسوريا، الجزائر والصومال، مصر وغيرها. ثم كانت هناك حروب كبيرة، فاشلة، مع إسرائيل، إيران.

وهكذا ما أقصده من هذه المقدمة المملة هو أنني لم أنعم بسنوات هانئة ومريحة في هذه الحياة، حتى هربتُ من وطني وبلا عودة منذ أربعين عاما. معنى هذا أني عشتُ معظم حياتي في بلدان أخرى، لذا فإني لا أستطيع أن أتبجّح بمشاعر وطنية، إلى جانب أني قانونياً مواطن بلد آخر.

إن ما رأيته وعشته في بداياتي ما زال مستمرا بأشد أشكاله عنفا، سوى أن العنف وصل إلى ذروته خلال السنوات الأخيرة ولا يبدو أنه سيتوقف قريبا. على أوضاع كثيرة أن تتغير لتلائم رغبات ومصالح الدول الكبرى، هذا سيستغرق زمنا أطول من القتل اليومي وتدمير بنى هذه الدول العربية المبعثرة، من الخليج إلى المحيط.

كان لي أمل أخير قبل أعوام وأثناء ما سمّي بالربيع العربي، لكنه انتهى إلى نقيض بشع بل حتى أسوأ من الأنظمة التي ثارت عليها جماعات وجماهير ذلك الربيع الفاشل: انظروا ما حدث لليبيا، العراق، سوريا، اليمن وغيرها من البلدان العربية البائسة.لقد تم إنهاك هذه الشعوب تماماً ولم يعد القتال الدائر في هذا البلد أو ذاك إلا بين مجموعات تنفذ مخططات لصالح هذا النظام أو ذاك لهذه الجهة الدولية أو تلك. ما سينتهي إليه الوضع الحالي في هذه البلدان هو الأسوأ بعد.

◄ ما هو موقفك من حريق المشرق العربي؟

ماذا يمكن أن يكون موقفي سوى الأسف والحزن. لست في عمر ملائم للانخراط في أي نشاط معارض أو ثوري. إلى جانب أني بعيد جدا عن هذا المشرق، وقناعتي أن الكتابة الصحفية وأيّ نشاط إعلامي آخر، لا يمكنهما تعديل أو تغيير أي شيء ذلك لأن إنهاك الناس في حروب وصراعات أدى إلى يأس تام. ما كان مشهدا مليونيا انتهى إلى بضعة آلاف من المقاتلين المحترفين هنا وهناك وتحت شعارات طائفية أو دينية لا تمت بأيّ صلة إلى المطالب الجماهيرية السابقة.

◄ كيف تقيّمُ وضع إيران وعلاقتها بما يجري في المنطقة؟

إيران مثل أيّ دولة كبرى لها مصالح وطموحات في التوسع والهيمنة على أرض ونفوس جاراتها العربيات، تساعدها في ذلك هيمنتها العنيفة على الشعوب الإيرانية، أموالها الطائلة وامتداداتها الطائفية في هذا البلد أو غيره. إنها عملياً تحتلّ مناطق وجزرا عربية، هي تحتل العراق تماما ولها دورها الفعال قتالياً واقتصادياً وسياسياً في سوريا ولبنان. ما نراه في العراق هو أن الأحزاب الطائفية وحكوماتها تابعة تماماً لإيران. كما أن إيران تملك قوة عسكرية كبرى لدعم الحكومة العراقية، الفاشلة على كل مستوى وصعيد، وهي أيضا تشارك في القتال الدائر في العراق لحماية التركيبة السياسية والطائفية لهذه الحكومة.

◄ وماذا عما يجري في سوريا، ما المخرج في نظرك؟

المخرج هناك هو في إزالة هذه الطغمة الحاكمة، والتي تسببت حتى الآن في قتل مئات الآلاف من أبناء هذا الشعب وتشريد الملايين منه في كل أنحاء العالم كانت بداية ثورة الشعب السوري سلمية واحتفالية، حوّلهما النظام إلى مجازر يومية منذ سنوات ولا تبدو نهايتها قريبة في ظل الصمت الدولي أو في الحقيقة في مجرى تواطئه مع هذا النظام ورموزه في كل المجالات.

◄ كيف سينهي الشعب السوري هذه المأساة؟

لم يبق لهذا الشعب ما يخسره في نضاله ضد الظلم والقتل اليومي والقصف ببراميل البنزين وأمام أنظار كل المجتمع الدولي، الذي لا يريد إيقاف هذه المجزرة.

◄ هل ساعدتك المسافة أن ترى الأشياء بشكل أفضل؟

صار سهلاً أينما كنت أن ترى ما يجري في هذا العالم إذا توفر لك الإنترنت أو الفيسبوك. ما يساعد أيضا هو البعد عن مركز الأحداث، مما يجعل فهم الأحداث موضوعياً وليس عاطفيا.

أنا بلا تلفزيون أو راديو أو صحف هنا لأني أقيم منذ زمن طويل في جزيرة بعيدة وفي أبعد قرية فيها. لكنّي منذ سنوات قليلة أملك كومبيوتراً صغيراً يوفر لي كل ما أحتاجه من حيث الاتصالات أو المعلومات. بهذه الأجهزة العجيبة صار العالم صغيراً ولم يعد فيه أيّ مجهول.

◄ تكتبُ كثيرا وكأنك في سباق مع الزمن، ما السبب؟

ليس الأمر كذلك. كتبتُ لحوالي عشر سنوات ولم أنشر حرفا واحدا. أنا أقيم في الفلبين منذ عشرين سنة وليس في جزيرتي ولا في قريتي أيّ نشاط ثقافي أو شعري: إنهم سمّاكون، مزارعون وهناك قراصنة أيضا ومنهم أصدقاء لي. ثم إن النشر في الوطن العربي مثير للاشمئزاز. لخمسين سنة لم ينشروا لي إلا ثلاث مجموعات: رهائن، أعوام ورحيل، والأخيرة كانت معبأة بالأخطاء الطباعية وهذا أرغمني أن أعيد طبعها على حسابي في لندن في أواسط الثمانينات. من حسن حظي أني احتفظت ببعض الصداقات المتميزة والوفية وكنت ألتقي هؤلاء الأصدقاء كلما زرت لندن كل عدة سنوات. في العام 2011، استطاع صديقي الشاعر نوري الجراح وصديقي الآخر، الشاعر صالح دياب، من ترتيب دعوة احتفائية لي في مدينة سيت في مناسبة مهرجانها السنوي للشعر.

وفي هذه المناسبة طبعوا لي كتاباً بترجمة مختارات من قصائدي القصيرة إلى الفرنسية. هناك فوجئت باستمرار الاهتمام بي وبشعري خلال كل تلك السنوات التي كنت أعيش فيها حياة منعزلة. هكذا توفرت لي الفرصة لأعيد النظر في كومة كتابات وقصائد كانت ملقاة تحت سريري. وقد قام صديقي الشاعر خالد المعالي بنشر وإعادة نشر عدة مجموعات، كما نشرت دار صافي في واشنطن مختارات من مجموعاتي مترجمة إلى الإنكليزية، ودعتني الدار إلى هناك لقراءات شعرية قمت بها.

تم أيضا نشر كتبي، السنة الماضية والحالية من قبل عدة دور نشر، منها كراس جميل كتبه الشاعر والناقد العراقي عبدالكريم كاظم وهو عن كولاجاتي ونشره الصديق الشاعر ناصر مؤنس، صاحب دار مخطوطات، ومجموعة أخرى من قبل دار وراقون في البصرة، ومجموعة في القاهرة من قبل جماعة أنا الآخر. دار صافي في أميركا تنشر وتعيد نشر عشر مجموعات هذه السنة في خمسة كتب، وقد علمت أن مجموعاتي الجديدة ستظهر هذه السنة أيضا في مصر، بيروت وغيرها. هذا النشر الكثير حصل بعد سنوات من الانتظار والعمل الدؤوب وأتمنى أن أواصله حتى النهاية. أخيرا نشرت لي المجلة الجديدة، في لندن مجموعتي الأخيرة، "غيمة في غرفة الضيوف"، وقبل أسبوعين هل هذا سباق مع الزمن في مجال نشر كتبي؟ لا أعتقد ذلك، كان ينبغي أن يكون لي الآن سبعين أو ثمانين مجموعة لأني أكتب منذ خمسين سنة، لكني لم أكن مكرسا إلا القليل من وقتي للكتابة. قرأت أن الشاعر الروسي يوفتشينكو له أكثر من ثمانين كتابا!

◄ لمن تقرأ أشعارك؟

لنفسي وأحيانا لكلبي ويبدو المحيط مسروراً حين أقرأ عنده، فيرش عليّ بعضاً من مياهه المالحة! لم أقرا في حياتي إلا أربع مرات، آخرها كان في لندن قبل أسبوعين.

◄ هل أتاح لك الفيسبوك الفرصة للنشر بشكل يومي تقريبا؟

نعم. كنت في حاجة ماسة إلى هذه الوسيلة لتوثيق كتاباتي، تعلّم ترتيبها في نسخ الكترونية وإرسالها إلى أصدقائي، ولقاء أصدقاء قدامى وجدداً. إنها توفّر إمكانية التعامل مع الكتابة المستمرة بشكل أكثر جدية، كما أنها تحرر الشاعر والكاتب من عذاب انتظار نشر كتبه ورقياً، ولها منافع أخرى.

◄ أين هو جيلك من الشعراء، هل تلتقي بهم؟

من المؤسف أن معظمهم رحل إلى الأبدية، دون حتى إخباري. ربما السبب هو بعدي وعدم توفر عنواني عندهم أثناء حياتهم. هناك قلة قليلة منهم مازالوا في منافيهم وقد أبهجني لقاء بعضهم في قراءتي الشعرية الأخيرة في لندن، منهم الشاعر المبدع خزعل الماجدي، ابن مدينتي، والرائع فاروق يوسف. هناك آخرون أيضا، يواصلون نشاطهم الإبداعي في بلدان أوروبية وشاعران ما زالا في العراق.

◄ من هم أصدقاؤك؟

ربما ليسوا أكثر من عشرة في هذا العالم. في جزيرتي لي أصدقاء، منهم المحيط، القوارب التي تتمايل عند الساحل، النوارس الثرثارة، أشجار جوز الهند التي تشبه النخيل، هضاب وجبال قريبة، كما هناك ثعابين كبيرة، غير مؤذية، كسولة، تمتعني وهكذا فإن علاقاتي جيدة مع البيئة التي أعيش فيها، لكن الإنسان في النهاية هو صديق نفسه الأول، وهناك العزيز تشيري، كلبي.

◄ من يطبخ لك، يغسل ملابسك وغير ذلك؟

أنا أقوم بهذا كله يوميا في الساعات الأولى من النهار. من شروط أن تكون في منفى وتتحمله أيضا هو أن تكون منظماً تحترم الوقت، تتذكر قليلاً وتتخيل أكثر. أي تصنع حياتك البديلة عبر الكتابة وتقتنع بذلك. إنه عمل من أعمال المقاومة الشرسة ضد الراهن من الأشياء والعلاقات.

◄ هل يسألك الفلبينيون ماذا تفعل هنا، هل يعرف جيرانك بأنك شاعر؟

نعم يعرفون كل شيء عنّي، أنا أخبرتهم. لم يزعجني أحد هنا طوال بقائي، لأني مهتم بنفسي وبحياتي الشخصية لا أتدخل في شؤون أحد ولا أبدي رأيا في أيّ موضوع سياسي وغيره. إنهم رائعون في كل شيء، أحترمهم حقاً وهم يعتبروني واحدا منهم، خصوصا وأني أعرف لغتهم جيدا وكذلك عاداتهم.

◄ هل لديك صديقة؟

كنت متزوجا هنا، لكني هربت من زوجتي قبل عشر سنوات وهي تعيش في جزيرة أخرى. كانت لي صديقة بعد ذلك، اختفت في أحد الأيام، وهكذا قدمت لي أفضل خدمة ومساعدة، لأني أتحمل منذ سنوات شروط العيش مع شخص آخر، وأنا بطبعي لست اجتماعيا ومتعتي الأساسية هي القراءة والكتابة، الموسيقى وشتم كلبي أحيانا بسبب طلباته الكثيرة ومحاولاته الشريرة في التدلل عليّ.

◄ هل يحدث أن تسمع اللغة العربية بالصدفة في الشارع وماذا يكون ردّ فعلك؟

لا عرب هنا لحسن حظي. لذا أنا في أمان من مشاكلهم وعقدهم وليست لي مشاعر حنان أو تعاطف مع من يتكلم العربية أو غيرها من اللغات الكئيبة.

كنت في مانيلا العاصمة ذات مرة وسمعت عددا من الطلبة العرب أو السياح منهم يتناقشون بحماس وبأصوات عالية كان ذلك في مطعم ريفي، وانتبهت إلى أنهم يتكلمون حول مبغى، فخرجتُ بسرعة قبل أن يكتشفوني، ولم أزر مانيلا مرة أخرى.

حول كلبي، لا أتدخل في مزاجه، ينام أينما يشاء، على سريري أو تحته، على السلّم الذي يؤدي إلى السطح. غالبا يحب النوم أمام البيت، وقد حماني حتى الآن من لصّين عضّهما فهربا نعم، رغم كل شيء، أشعر بالوحدة دائماً هل هناك علاجٌ لهذا الشعور؟ أهو مرضٌ أيضا، أم حقيقة كونيّة؟

عن مجلة الجديد

شاطىء مكتظٌّ بهياكلِ بشر
فيلةٌ تدفنها بصبرٍ.
أنا هنا أيضاً , أقرأ قصائد أجنبية
باحثاً فيها عن هورموناتٍ
وبلسمٍ لآلام ظهري.

*

أمس , عند منتصف الليل , طرقَ أحدهم بابي
فتحتهُ , فوجئتُ بلصٍ يلوّحُ بمسدس
في هدوءٍ , وهو يبتسمُ,
إنتزعَ , بأنامله الطويلة , بعض ذكرياتي
رتبها في حقيبةٍ كبيرة , وهرب
خرجتُ لأشكره , لم أجدهُ في اي مكان

أجلسُ أمامَ بابي , منتظراً عودة كلبي
من تجواله الصباحي .
أمس , وكان الليل يوشكُ دخول
بيتي,
ظهرَ أعياهُ بحثٌ لا أدري عن ماذا
او من انتظار سفنٍ تصلُ الى الميناء
فهو يحبّ هذا المشهد.

*

اليوم , لا أرى شيئاً واضحاً
غربانٌ تتجهُ الى مواقعِ حربٍ ما
فيكَ شيء من ذئبٍ أو ضبع
هكذا تفكرُ عائداً الى غرفتك عند
الفجرِ,
حاملاً رزمةً ارغفة
في الطريقِ يقبلُ عليكَ جدولٌ
يسألَ عن سبب هجرانِ القواربَ
هذا الشاطىء,
تحتارُ ولا تجيبُ:
تفركُ جبينكَ بكفك اليسرى.

*

أيـــام

صلاح فائق

ابتعد الطائر الأخير
ابتعد العشب الذي لا يطاق
ابتعد مطر و ابتدأ عقاب
المسافرين
ابتعدت العربات الأخيرة.
إني في سنة تراقب عقلي
إني سارق الدُمى
إني الذي كان يقرع الطبل
و في القتال كنت أنا الذي يوزع
النبيذ.
إذ أكتب الآن
ذلك لأن الأفق يمتدّ
أكتب لأن الحقول لا تقول ما
تريد.
و في كل مرة ، حين يعود ذلك
الضجيج الغريب
ضجيج الزمن الزاحف ،
حين أسمع أسئلة غير بهيجة
و حين ألتقي في المنعطفات
بموتى قدامى مزدانين
بالنياشين
يبتسمون ابتسامتهم الموروثة و
قد وضعت الأرصفةُ تحت
تصرفهم
أقسّم نفسي على الأشجار مثل
رجل مشبوه
و لا يبقى لي سوى آخر
الحوانيت
لا يبقى غير زهو السجون
بأملاكها.
***
أيّ فصل لم يترك شقاءه حين
رحل ؟
كنت أجعل قهقهات الضيوف
ملاذي
كنت أفرّ من المدن ، كنت أجرح
أصابعي.
هذه نزهة الأعوام الأخيرة :
مخلب يطفو ثم يختفي
و لا أحد يلمس الجدران
لا أحد يتسلق الليل
لا أحد يفهم براءة النهار
و المظهر الأنيق إنما هو محض
جثة.
بعد هذا ، هل أنسلّ إلى
أحلامي
هل أصير الصوت المهذب ، هل
أقول لا شراشف لا أفواه ؟
أوشكت أن ألائم
أوشك انتباهي أن يصير ثكنات
و متسابقين:
يهبّ الهواء و يرجع و نواح
المرأة في المباني
يهب الهواء و يرجع و نواح
المرأة على االجسور
يهب الهواء و يرجع و موعد
الموت في المساء.
***
في الليل أفقد قبحي و أخرج
من غرفة
لا ألتفت للمواكب لا أهتم بملك
نائم
أحتفظ بأحداقي مفتوحة و
أستمع ، أحيانا ، لمن يسرد آلام
الزوجة.
لا يريحني الطقس و لا
الحفلات : حيث الآخرين

مسافة
و الشوارع أرملات يبحثن عن
أشجار الحور
إنما أتمدد في حديقة و أتامل
نفسي في ثلاثة مقاطع:
(1رجل تعب من الأسفار
إنه ، الآن ، شاهد صامت لما رآه.
(2موتى كانوا ينقبون عن
الآثار
مرئيون في شقة مزدحمة
أذهب نحوهم ، فأفاجأ بعازف
كمان.
(3عائلة مشردة تفكك الضوء
الأبيض و انعكاساته على
أنقاض
قرى ، تفكك راية منصوبة في
قبو قديم.
هل تتسلين هكذا أيتها العائلة
المزججة ، هل تخلقين إشارة
فقط ؟
-سؤال أرهب العصافير
فنهض ذلك الرجل و محى
أشياء كثيرة ، لكنه أبقى
أنقاض القرى.

قال : بهذا أفصل بين الزمن و
الوقت ، بهذا أجرب الاكتفاء
ببركان. و حلم لو يستطيع ،
فوق ذلك كله ، إضافة " أحلام
الشتاء " لتشايكوفسكي بحيث
تخرج منها الأرواح و هي تطير.
ثم سمع صراخ الولادة ، فجلس
و قام و ركض يبحث عمن
وطأ القرن.
رأى منظر طفل في االفضاء ،
رأى انعكاسه فوق
مياه قريبة
سمعهما يرفضان المجيء ،
التطابق لأن الكلام
لأن المسدس....
***
تلك تفصيلات ضرورية لأبرر
افتتاحيتي
لأفتتح عهدا لهواة الطوابع
لأجد نفسي مأهولة
باستعراض عسكري
لأرقص لأشرب الخمر
الرخيص
ثم لأخرج و أرى كم من أعمدة

الرخام سقطت ، تكسرت ،
تفتتت أثناء القصف.
إنما ، هنا ، على الأمواج أن
ترتفع
هنا ، علينا الاقتناع بأن سطوح
المباني هي لاعتقال العذارى
هنا ، علينا أن نرى.
أكثر ما أخافه هو الأمل
أكثر ما أخافه هو أن أشوه
طيران الغر اب بمعزوفة
لذا ، سأتابع إصطفاف المنازل
فقط
سأجعل الخادمة تضحك أمام
حيرة عصفور عجوز
و سأسقط دعواتي و بطاقاتي
في الأعماق.
غير أني ، بين آن و آن ، سأفرح
بثرواتي الباقية : جداولُ
تصرخ ، سفوحٌ تسير ، لا آفاق
بل أسرى و ذكريات و تهامس
أشجارٍ يصير ريح خفيفةً
تتحركُ على ورقة.

1973

نصوص

أسماء الجلاصي

أختال كسحابة

لو لم أكن ما أنا عليه الآن
لكنت مزارعة
أسقي الزهور بيدي
هكذا ينساب الماء من بين أصابعي
ممزوجا بقليل من الحب و الحزن
هي تعرف أين تدّس الحب و كيف تخبئ الحزن
هذا ما أفعله يوميا في شرفة بيتي
التي أخبرتي ذات مرة
أنها تحب شعري و ملمس قدمي
و من يومها و أنا أختال كسحابة فوقها
أقرأ عليها أشعارا لي و أخرى نسبتها لنفسي
لعلها تحمل عني قليلا عبء القصيدة
و يتفتح زهرها أكثر
لم تنم أزهار على شرفتي القديمة قطّ
كانت مدمنة على اللون الرمادي
و تربي هموما صغيرة بين شقوقها
و كنت كلّما وطئتها
رجّفتني كطفل ينالون من ثقته بنفسه
كبرت الهموم و أثقلت كاهلها حتى تداعت
كم كان قاسيا أن تكون لك شرفة دون ازهار و ورود
تدّس الحب في بتلاتها و تخبئ الحزن تحت تربتها
لو لم أكن ما أنا عليه الآن لكنت مزارعة
لا تتذكر من الورد سوى رائحة تربته بين الاصابع
(شرفة بيتي في منطقة اليجا بسراييفو)

تقنيات خادعة

سارة علام مصر

اللحظات التى تسبق الوداع الوشيك
قطرات العرق النازفة في اللقاء الأخير
الأمنيات المعلقة على رقاب المسافرين
الهدايا الراكضة من قلوبنا لعيونهم
البكاء المندفع كغرامة فورية
وسائل لقص الأثر

ثم

تمارين إشباع الفراغ
الإغراق في انشغالات كاذبة
مراجعة الرسائل القديمة
طمأنة القلب باحتمالات الصدف
تفسير الأحلام بطريقة عكسية
ترديد قناعات خاطئة
الالتفات للماضى بعيون مستعارة
كأفعال دالة على الطمس

ثم

الاستعداد لوداع جديد
بتقنيات تلفزيونية خادعة
تخفى علامات التمرس في التجربة
ترطب لدغات عقرب الوقت

كاذب صغير

قاسم سعودي العراق

بعد سنوات طويلة
ستكتشف الكثير من الأشياء
مثلا أنك لم تكن تمشي على ساقيك
بل على ضحكة أمك
تغرسها في الأرض قليلا
فينهض الشهداء
بعد سنوات طويلة
ستضحك كثيرا على نفسك
لأنك مجرد كاذب صغير ..

شريك جائرٌ

عبود الجابري

أنتَ في صفاتكَ الباطلة
تنظرُ إلى قدحِ الماء
وتعرضُ عنهُ
كما لو أنّه شريك جائرٌ
يذكّركَ بالخسارات التي غنمتها
حينَ أسلمتَ شفتيكَ
للنَّدى اللامعِ
بينَ جلدها وجلدك

مديح الغـفلة

عاطف عبدالعزيز

فَاتَني الرِّثاءُ لحَالِي...
ربَّما ذلك،
لأنّي ورِثتُ السَّهوَ عَن جدَّتِي التِي وقعَتْعلَى
عَتَبةِ البَيتِ،
ولبسَتْها العفَارِيت.
لا أحدَ يعرِفُ،
متى صارَ السَّهوُ خِلَّها الوَفِيَّ الذِي يأخذُهافِي
المغَارِبِ إلى نَخِيلِ العَائِلة،
ثم يعُودُ بِها،
إذا انعكسَ القَمَرُعَلى صَفحَةِ المَاء.
كيف صارَنَدِيمَها الصَامِتَ الذي يُنصتُ
للحكايا ثم يُكمِلَها.
لا أحدَ يعرفُ،كيف استحالَ المسكينُ مَلاكًا
حارِسًا
يُطفِئُ النارَكُلما شَبَّتْ فِي جِلبابِها الدَّاكِن...
فَاتَني الرِّثاءُ لحالِي حتَّى مرَّتْ بِي الأيامُ،
'وصِرتُ محرُومًا مِن تشمم قُمصانِ كُلِّ
الذين رثوا يومًا لحالِي.
لم يترك لي الموتُ مقهىً يخلُو من تذكارةٍ
تضعُ القلبَ علَى حافةِ ليل.
لَم يترُكْ لِيَ الروماتيزمُ صاحِبًا واحِدًابِكَتِفٍ
سَلِيمةٍ،
حتَّى رُحتُ أُحَاذِرُفِي السَّلامِ،
وأُحاذِرُفِي الكَلامِ...
فَاتَني الرِّثاءُ لحالِي،
وضَيَّعَتني صُحبَةُ السهو الذِي تَشَوَّهَتْ
ساقُهُ ذاتَ ظهيرةٍ،
وهوَ يرفعُ الجَدَّةَ مِن وهدةِ النِّيران.
فباتَ يَحجِلُ وحدَهُ فِي الشَّوارِعِ مثلَ غُرابٍ
حُمِّلَ بِخَطَايا أسلافِهِ،
وبقِيَتْ تُطارِدُهُ الأسَاطِيرُمن غصنٍ،إلى
حجرٍ،إلى شَاهِدة...
فَاتَني الرِّثاءُ،
وفَاتَتِ الأحوالُ.

طفلة تشبهني

في الصورة طفلة رثة
تشبهني،
تتكئ على سور هرم
ترقب دورها لتملآ جرّة بالماء.
أنا لم أكن مثلها أحمل جرة ماء،
كان الغول الذي يؤويني
يرسلني لنبع الغابة البعيد ويوصيني:
املئي هذا الغربال بالماء
ولا تعودي به فارغا آخر المساء.

ايمان الخطابي

هكذا أبدو
أحمل العناق على يدي
وأردد نشيد النهار ،
طاب يومك أيها المومأ إليه.
يعود ثانية
أحمله على كتفي
طاب غيابك
أعانق الكمان وتضحكين
طاب يومك أيها الجنون
سحقا
أنا في النزع الأخير من الوطن
صه .. عاقلة في النزع الأخير من الحب.

نجاة عبدالله

هـكـذا

أمينة الصنهاجي

مرعب أن أحبك في عالم
هش كهذا*..
هكذا قلتها ، فنبتت ابتسامة
على ثغر الأمنية
امتد الدراع إلى وجه يتوق
كي تستدير الأغنية
مازال الوقت يتحرى دقته
كلما تاه في ارتباك اللحظة
الآتية
هكذا انهار الحين
و امتد الخراب
و تسابقت الحرب
تتلو نشيد الخوف
و تعلي الرايات الداميات
لتتزين البسمة بأساور
الرعب
كي تغدو عروسا للقبر
و تخفت البسمة القانية
هكذا يرتب الحب قمصانه
في خزانة الحرب ،
كي تليق بالنار و الدم و
الغبار ،
و تغدو الصورة في صفحة
الأخبار
أعتى و أفدح في الابهار
حينها يتحجر الحب
في مآقي الضوء
و يغفو في الوقت الهارب
و يغدو هشا رقيقا
يليق باستحالة الأمنية...

تتخفى في رائحة الورد

عبدالغفار العوضي

تتكلم هى عن الحب بجناحى عصفور
بينما أنا أعد قلبى للطيران بعيدا
...
ليس هناك عش سوى الجسد
...
لا نؤمن بالأشجار الغريبة التى تصطادنا صدفة من مطاردة الشوارع
لا نحس بها قريبة مثل وريد يشتعل بالرغبة
ولا نحفر فوقها اسمينا ليمر الزمن كذئب عجوز لم يعد يستطيع صيد الأرواح
...
الأشجار فكرة مجردة عن الاحتماء
ولكن الفخاخ متشابكة

...
لا نرى سوى عناق الأظافر
وهى تنزع الفاكهة عن الجوع الحقيقى للحم
ونحن نطبخ كل النهار بما بقى من ملح الشمس
...
لا شئ يجعل البكاء صافيا وطاهرا مثل التعرى
كل هذا الخوف
كل هذا الهرب من القتل
الغرائز
ظل الجنود وهم يدهسون مدنا تتخفى فى رائحة الورد
...
البكاء يجعل الحب عفويا ووحشيا كنمر خرج لتوه من غابة الغرائز

الحب المتكدس كغبار فى مخازن القلب
الطائش كرمح فى حرب خاسرة
الهش كقطة فى حرب بين أفيال
...
الحب الذى يظهر ويختفى فجأة كاحتمال أخير للحياة أمام عين لا ترى
سوى رصاصة تقترب سريعا من الحدقة!

متقلب المزاج

هالة عثمان

أحبه كثيرا
لانه مولع بحكايات آخر الليل
ولأنه قوي ومشاكس مثلي
لانه عنيد ومكابر كأصحاب الجوزاء

متقلب المزاج وعابث كالصغار
أحبه لانه مثابر ...
يربط خيوطه من الداخل الى الخارج
ومن الخارج الى الداخل
هذا الألم الذي اعتادني واعتدت رفقته
سأفتقده عندما يغيب

وصية بـ ليس كـمثل قالوا البنات.

هاني الصلوي

ـ سوف
أتركـ لك حينما أنـفقُ
تجاعيدي.
كلها لتوزيعها على
المنحدرين من النهر:
الحـادة للصوص
العسـل المدببة
للنحيفاتِ.السـهلة
للمصطافين المحمرة
للغرقى ـ المحدثة للجداتِ .
الملساء لعازف البيانو
المكتئبِ.
القصية للمطلقاتِ .
القهوية لأبناء الفأرة سهام.
اللواتي سيتبعنني إلى اللحد
للمشيعين . البدائل لأشجار
السنفِ والبنج البلدي ـ
المستعجلة للخيالةِ .
لا تبتعدي عن المحتاجين ـ
سوف أدع أنفي على
برتقالةِ البيت للمراقبة وإنقاذ
الموقفِ

ـ قفاي لتضليل الشرطةِ
ودعاة الموت الرحيمِ
وشهادة وفاتي .انحني في
الشِّعبِ بذكاء مفرِّطةٍ .
تجلدي كما يليق بوصيةٍ
وسأكرر كما يجدر بمحسنٍ
واهنٍ . ارقصي في العزاءِ
كثكلى حقيقية .كأمٍ .
كأسطونةٍ محشوةٍ بالفلفلِ
. قولي لهم : عاش يحب
أيوب طارش عبسي وجبريل
، والثلاثي الكوكباني إلى أن
انفجرت امرأة في قلبهِ عجز
الحكماء عن شفطها منه بعد
تطايرالشظايا من باطن
قدمه..إلى أن قلد الإرهابيون
المقتلة فراحوا يصافحوننا
بالسكاكين والرصاص الحيِّ
لأجل آلهةٍ نزقةٍ ومشارب
تليدةٍ . شب وهو يرعى
القيقب في أحشاء الغولةٍ .
ألقمته العزلةُ ثدييها
خفيةً فاستأنسته . افتتح
حياتة يكمن لأعقاب السجائر
في أزقةِ الحيِّ يشتري بها
فضول العذارى في الخدور
وكتاب الجهة والفقيهِ .
المنتظرات عند السائلة وهن
يغسلن الثياب ويتأوهنَ .
يصالح بها رفاقه الطلبة
وسالكي العشيةِ. أخبريهم
أنه حلم أنه يصنع الدرج من
التبن القارس
المثلجِ والشعير وأنه رأى
صنيعه يحترق أكثر من مرةٍ
على مرأى من الشتاءِ .أن
قـالـو البنات لم تكن
ساذجةً إذ رأت يوسف

الزبيدي يعجن " القلب في
حيرة ما بين حبِ اثنين ."
إذ ضبطته يغمز في الحلبة
للأسمر والأبيض معاً وهو
يشكو منهما . احترسي وأنت
تسلمي الجداول لأصحابها
من المحتالينَ ذوي
الأعلامِ: سيبتدرونك
بقيلولةٍ وصليبٍ .
وربما ألقوا مظالمهم في
السكةِ باكراً يلتمسون
صيحةً أو نتفة كحل .
العدل ألا تلتقتي أبداً .
الوردة ألا تبلغي العطرَ
..النشيد ألا يصل الصوتُ
..فمي ألا أكون مستفيضاً
ثرثاراً ..ألا أترك للساني
فراغاً..
الحلاج أن أحتاج مزرعة
لدلافيني . الحصان سير ك
راجلةً . اتركي المسألةَ
في القدرِ حتى تتوارى
الخرق ..استديري من
الناحيةِ الأخرى إلى العزاءِ
..تجولي بشبحي في
الساحاتِ
أعيدي تدوير التركةِ كلما
اعترضتك حكمة أو فكاهةُ:
اللوم للمتذاكيين ـ الحناء
للمتزوجينَ مؤخراً ..الكتب
للأرصفةِ .. حمليهم دمي ..
اقرئي عليهم محاضر
الواقعةِ منقوصةً : مات
فولد فمات فولد فمات
فمات فمات فمات
فعاش . أخبريهم أن
مصائبه لم تكن معطوفة
على آتٍ : أنَّ تلك الضربة
في تاريخهِ مفترضةٌ ..أنه
جنى على نفسهِ بالتطير :
أنه وقع على وجهه و هو
يجني الخرافَ والزهايمر
في الأساطير المزيفةِ
والملاحم . كرري عليهم
محاضر الواقعةِ:
مات فولد فمات فولد فمات
فمات فمات فمات
فعاش.

"قداس الغياب"

معاذ الاهدل

يُقطّرُ هذا المساء الثواني
ويجثو على راحتيهِ السكونْ
وحيداً أراوغُ ما أغدقَ الصمتْ
لا الكأسُ تصحو
ولا من نديمٍ يعيرُ حروفَ بهاهْ
ولا بوحَ إلا لنايٍ كليمْ
يغمغمُ .. يهذي
يصولُ بكل الزاويا
يُرتّقُ شِقَّ الغيابْ..
إلى سِدرةِ الشوقْ
حيثُ القلوبُ أُسارى
وموجُ الطيوفِ يمورْ
نشدُّ الرّحالْ
نقيمُ لقُدّاسنا مأتماً باذخاً
ونحيي طقوسَ الصلاهْ
.هنالكَ.
حيثُ لا ربّ إلا الحنينْ
ولا أنبياءَ غيرَ الدموعْ
سلامٌ على من تُصلّي له الأنبياءْ
سلامٌ على من توشّحهُ الغيبْ
سلامٌ على روحه الطاهرهْ
.....

أنا لا أحبك حين أنسى اللام

محمد الصلوي

- أتحبني !
شفتاي لم تترك
ندوبا
لم تقبل شفتيك
ـ أنا لا أحبك...
لا تأبه بالشعرِ
هذا النشيدُ العاطفي
ليس أكثرُ من توجع
خائفٍ
لم يجرب دمعتين في
الخفاء
أنا لا أحب الشوقَ
يهزمني فأرتاد الغناء
أنا لا أحب البحرَ
يذكي البوح...
يفضحني
أنا القاسي كيف أجهش بالكباء؟!
أنا لا أحب المقعد الخزفي
يحفظ وشاشات الليل
ثم يسمعني تودد مقلتيك
أنا لا أحب مقلتيك
تستفزان الحنين
ثم ابدأ في تفاصيل اللقاء
أنا لا أحب الرملَ
يرسمك...
خصرٌ وطل
نهدٌ وظل
فيدل حزني للتلذذ بالشقاء
أنا لا أحب الصبح
يرشفك نبيذا
وأنا أبلل غصتي بالملحِ
أي ثغر يرتوي من ماء عينيه
إني سئمت ولوجُ دمع العاشقين
وسئمت فوح الياسمين
وسئمت حتى الاشتهاء
أنا لا أحب تشابه الأسماء
والمصادفة الغريبة
فأراك في المقهى، وفي الملهى
وفي المرآة في المدن العتيقة، في شورعنا الفسيحة
في الزوايا، في الحكايا
في تهشم صورتي
في رصيف لم يوثق رقصة البجع الأخيرة
في التسامح والضغينة، في التناقض والتطابق
في ابتداع طريقتي، في ابتهال الأولياء
أنا لا أحبك حين أنسى اللام
أنسى اللّه، أنسى الحرب تنهش إخوتي
ثم أفتتح الغناء
إني أحبك،
أحبك
أ ح ب ك

ماالذِي يُخِيفُنِي

فوزية العكرمي

ما الذِي يُخِيفُنِي ؟
يُرْبِكُنِي شَكْلُ غَدِي
أَرَاهُ
يَسِيرُ بِرِجْلٍ وَاحِدَةٍ
وَبِرِجْلِهِ المَقْطُوعَةِ يُجَرْجِرُ وَرَاءَهُ ضَحَايَاهُ
سَيَكُونُ مِثْلِيًّا بِلَا رَيْب
تَتَقَاطَرُ الأَصْبَاغُ مِنْ كُلِّ ثُقْبٍ فِيهِ
يَتَبَوَّلُ لَا إِرَادِيًا عَلَى نِصْفِ ظِلِّهِ
فَيَرَاهُ العَالَمُ بِعَيْنِ الشَّهْوَةِ والفُضُولِ
يُرْبِكُنِي هَذَا الحَيَوَانُ الذِي يَتَسَلَّلُ مِنْ حَلْقِي
مِنْ ابْهَامِي مِنْ وُشُومِي
يَفْتِلُ مِنْ أَمْعَائِي رُمُوزَهُ
وَمِنْ عِظَامِي يَنْحَتُ صَوْلَجَانَهُ
يُخِيفُنِي شَكْلِي عَلَى المِرْآةِ
كُلَّمَا رَأَيْتُنِي ...دَعَوْتُ عَلَيَّ بالاضْمِحْلَالِ

أكتفي بالإشارة

نبيل نعمة

الجميعُ يزاولُ حياتَهُ
الأطفال يلعبونَ كرةَ القدم.
عاملُ البلديةِ يصبغُ الأرصفة.
النسوةُ ترشُ الماءَ خلفَ الجنودِ.
الحربُ لا تتوقفُ، الحياةُ لا تتوقفُ.
أبحث عن درب بين عينيها،
حبيبتي التي تقلبُ الهاتفَ غيرَ عابئةٍ بالطقسِ.
لان الطقس بيننا، منسوب الشوقِ الذي يصعدُ.
أكتفي بالإشارة،
لستُ مهتمًا إن تفجرتْ بين أصابعي العبارةُ.
سيعودُ الجنودُ للبلادِ، ستعودُ البلادُ للبلادِ..
وستعود لي قدحة في الرأس
أحببتَ نصف وجهي، أحببتُ نصف وجهي.
والفرق بين النصفين:
أن نصفك كان سؤالًا، ونصفي إجابة.
هكذا أرتب تذكري
عندما ترتفع بيننا درجات الحرارة

نزوة للغبار

حميد العمراوي
المغرب

نصف دقيقة ..
كانت كافية لأتذكر حياتي كلها
لأشهق تاريخي عنّ آخره
من أول نزوة للغبار
إلى ذروة العاصفة
في ما بقي لي من وقت
علي أن أقتصد في الزفير فقط.

الأن تعرفين تماماً

الأن تعرفين تماماً كيف يمكن لرجلَ
عارٍ من الصحة أن يحبك في منتصف
كانون
أن يفعل هذا بعينين مغمضتين
وقميصٍ مفتوح..
الأن تعلمين كيف يمكن لفمٍ خجول
أن يطبق على شفتيك غدراً
أن يقترف هذا في منتصف شارع
طوقه الوعاظ وحراس الفضيلة..
تعلمينُ الأن أيضاً..كيف يمكن لفتيٍ
هذبته الحروب
أن يتجاهل رأسه في نقطة تفتيش
و يلقي بمزحةٍ مباغتةٍ نحو رتلٍ متوترٍ
من البنادق
والسبابات المعقوفة قلقاً وتحسباً..

قيس عبد المغني

لكن وبرغم سعة مداركك
لن تعرفي أبداً

كيف يمكن لشاعر مكشوف
اليأس/حافي الندم

أن يراقص بمفرده ليلة وعرة
ويضحك وحيداً في الخامسة صباحاً.

هل أنت سعيد أيها العالم

محمود عبدو

نحن سعداءُ للغايةِ أيّها العالم
نزرعُ أرضَنا قمحاً
فتطرحُ سنابلُه جماجمَ ،
نقطفُ الوردَ لأمّهاتِنا في
عيدِهم
فيطلقونَ علينا الرّصاص ،
نحن طيّبونَ للغاية أيّها العالم
تأكلُ الغربانُ أحلامَنا
ولا نردُّها ،
تمشي السّكاكينُ في لحومِنا
ولا ننزف ،
نسيرُ على صخورِ أحزانِنا
ونبتسم ،
ننامُ كما ينامُ الحمام
مدركين أنّ حياتَنا تحت زنادِ
بندقيّة
فهل أنتَ سعيدٌ أيّها العالم ؟

هذه الشرسة

أعزم روحي على العشاء
في مطعم خافت وهادئ
مع موسيقى حلوة
أجلسها على الكرسي امامي
اضع الفوطة على ركبتيها
وأسكب لها الشراب
تحدق بي كثيرا هذه الشرسة.

سميرة البوزيدي

أريد ان اغير رئتي
الحياة بحد ذاتها اختناق كاف
حتى أعزم أحدا على العشاء
لهذا سأجعل روحي
تغص بالأكل
و أسكب الشراب فوق رأسها
وأغادر.

رحم القصيدة

ديمة محمود

تنضوي الزهرة تحت إبطِ الريح
تقاوم نزعتَها للهبوب، والعَرَقُ إبريقُ اللذة
تمطُّ عنقَها كشريطةٍ حمراء في شعر طفلةٍ تقف
في طابور الصباح
وترددُّ النشيد الوطنيَ
يقصمُها الطوفانُ فيغرقُه الطّلع
*
جعفرُ في أرضٍ صلدة
انسيابٌ ناعمٌ ضدّ الجرانيت والإحداثيات
الديكارتية
باردٌ كَكنيسةِ أَحَدٍ تطفو على طقسٍ ينقرُ في
المَـلـلِ والسّطوة
تطفئه الريحُ فيضيء
*
سنجابٌ يخزّن الكستناء في النار
تذوي بين الحُلمُ والشهوة
اللهبُ يغفلُ عن طقطقة الكستناء فَتربطُه في
قِماط
تنبتُ شجرةٌ ضخمة
*
الكلمةُ معلقةٌ بخيط
تحبلُ بالقصيدة من دون رَجُل
قصيدةٌ يتيمةٌ لا تنتظرُ الإرث ولا النّيشان
ابنٌ سفاحٌ، الخيطُ الذي صار مشنقة !
*
الحُقَنُ تأخذ شهيقاً لِسَحب الدم في المختبر
فُرقاطاتُ الدّم تحجُّ صوبَ المجاز
يُرجم رَحِمُ القصيدة
تنزفُ دمها، وتجفّف ساق التأويل
تعيش وتكتحلُ بالمكحلة !

لو أنه بحيرة

سمر نادر

بين الأصابع الكسولة نص
خجول ،
خجول بما يكفي ليحلم لو انه
بحيرة.
بحيرة تغتسل فيها فاتنة ما ،
فاتنة تُمدد عاجها ،
على عشب سطرٍ نديّ
تُجفف عنّاب قلبها.
لا تأبه لحوارٍ حميم
يدور بين أصابع قدميها...
النص الخجول ما زال يحلم
السطر الندي ما زال يهذي
الفاتنة ما زالت تُقشّر شمسها
وحدها البحيرة
ترسم دوائر مسحورة
من أين لها كل هذه النعومة
المترفة
التي تغوص بين مراياها ؟!
١٥ حزيران ٢٠١٤

أحبُّكَ أكثر وأنا عارية ـــ أيروتك

نصير غدير

هذه المرةَ لن أَحلقَ شعرَ عانَتي كما تُحِبّ، وقد أُرخي على بظري شارِبَينِ منه، وقد لا أمنحُ، هذه المرةَ، قضيبَك أي فرصةٍ للإثارةِ، قد، وهذا فعلاً ما أُحِبّ، أسمحُ لإصبعِكَ الوسطى أنْ تمرَّ جيئةً وذهاباً على شفرتَي بظريَ المستثارِ، وقد، وهذا يثيرُني أيضاً، أنقرُ بإصبعي على خصيتيك، وأُوجعُكَ وأُستثار، وحتى لا تظنَّ أنكَ الفارسُ في هذا يا حبيبي، سألمسُ بإصبعي، برقةٍ، بئرَك وأدَعُ دلوي تسترسلُ في جوفِها، بئرَك، أأسعدكَ أن قلتُ: بئرَك، ولم أقل ثقبَك، طيزَك؟!

هل قلتُ لك أن قضيبَك ليسَ أكثرَ شيءٍ أحبُّه فيك، وإني أحبُّكَ أكثرَ وأنا عارية؟!

لقضيبكَ قصةٌ أخرى، ولكنْ مع نهدَيَّ اليانِعين، وكفَّيَّ المبلَّلتينِ بلساني، أفرُكُهُ برحيقي من حشَفَتِهِ إلى خِصيتَيه، وأصرُخُ وأنا أرى ضعفَ اللذَّةِ في عينَيكَ يا حبيبي المسلوبَ، ضعفُكَ قوتي، في هذا الفراش.

هذه المرةَ، لن ترى من أوراقِ أنوثتي شيئاً، ولن أدعَكَ تركَنُ إلى الدَّعةِ وأنتَ تعرِفُ أيَّ وضعٍ وجانبٍ يُريحني، لن تعرفَ على أيِّها سأنامُ معكَ، ولا مِن أيِّ فتحةٍ أُريدُك أنْ تدخلَ، وإنْ دخلتَ، لنْ أُريكَ أيَّ لذةٍ لي في حُبِّك، حُبُّك يا حبيبي لي، ولذتي لي أيضاً، هذه المرةَ، سأصرُخُ لحرّيةِ عُريي على فَخِذَيك، لا لقيدِ قضيبِكَ على مِهبَلي.

أرغبُ بمؤخَّرَتِكَ أكثرَ، وإنْ أردتُ أنْ أُعطِيَكَ مؤخرتي، وأرغبُ بالتهامِ فخذَيْكَ من الخلف، وظهرِكَ وصدرِكَ، أقلتُ لكَ إني أُحبُ الثنياتِ الرقيقةَ الليّنةَ فيكَ، وإني أُحبُّ دَعْك طياتِ بطنِكَ، بعانتي، وبطني، وبيدَيَّ أكثر، وكرشِكَ الصغيرَ الذي بدأ يتهدَّلُ ليناً كأنثىً حريريةٍ؟! أنت يا حبيبي أُنثاي أنا.

أحبُّ فيكَ غيرَكَ، وهذا يثيرني كثيراً؛ الرجلَ الذي كانَ يَحكُّ قضيبَهُ خِلسةً في الباص، وهو ينظرُ لفَخِذي تحتَ التنُّورة، وأُحِبُ أنْ أنامَ فيكَ معَ الصبيّ ذي العضوِ المنتَعِضِ على سطحِ الجيران، الفتاةُ التي كنتَ اشتهيتَها مرةً صارتْ تنامُ معَ بناتِ الجيرانِ فيك، أحبُّكَ يا حبيبي، وأحبُّ نومي معي فيكَ، أضاجِعُني بِكَ، ومؤخرتي على كفَّيكَ، وأضاجعُ الصبيَّةَ التي برزَ نهداها في الباب المجاور، وهي تنظرُ إليكَ بشهوةٍ كلَّ صباحٍ، امْنحني ظهرَكَ، يا حبيبي، وَدَعْ نهدَيَّ المنتعضينِ يجوسانِكَ. دَعْ حلمتَيَّ تُعَلِّمانِكَ كم أنتَ أنثى.

مِهبلي أكثرُ جموحاً من بابِ مشرعةٍ لريحِ رغبتِك، مهبلي كلُّ روحي وهْوَ لي، كما أَنك لي، قد، وهذا أيضاً أحبُّه، أرغبُ بكفِّك تَقبِضُ على كلِّ مهبلي، تَقْلَعُهُ ولا يَنقَلِعُ مِنْ مكانِه، هل قلتُ لكَ إن الشراشفَ قيدُك في سريري، وهي روحي الهائجةُ على ظهرِ فخذَيك؟!

هل قلتُ لك إن السريرَ خُدعتي التي تَشتَهيها، وأنا أراودُ فحولتَك البائسةَ؟! فحولتُك ظلُّ فخذَيَّ المنفرجينِ على العالم.

تعالَ مستسلماً لروحيَ الشبقةِ، وكُسّيَ الشرسِ، تعالَ فلعابُهُ يسيلُ دماً زئبقياً، ويَرغبُ بعسلِكَ المخبوءِ تحتَ جِلْدِك.

16/06/2013

سامح درويش المغرب

كَفُّكِ مرْآتِي،
حِين أقْرَؤُهُ أرَانِي،
فَهَبِيني نُورَ التّجَلّي،
كَيْ أعْرِفَنِي في كفّكِ،
حِينَ أرَانِي.

.

سَآخُذُ زِينَتِي الآنَ،
و آتِيكِ أنِيقًا،
أتَقطّرُ عِشْقًا.
فأنْتِ إنْ تشُمّيني،
أرَ عطْرِيَ فِي المِرْآةِ.

إشاعة

كل القنابل التي سقطت في دارنا محضُ إشاعة
كل سوادٍ تفسخ على جسدي
كل حطام خاطه ناظوركِ بأظفرٍ مقلوعة
كل نشيج ارتشفته عيناي ضمادًا للترمل
كل الشروط المتعلقة بكسر ذراعي
كل الأمهات اللائي ندبن ويندبن وسيندبن محضُ إشاعة
كل المحتطبين في مراحلهم الأولية يهيلون الدوار على رأسيَّ الشهواني
كل الوفيات والولادات والمرميات عيونهم على الأرصفة محضُ...
كل المائتين من الأطفال محضُ أشعة.

أحمد ضياء/ العراق

الشعر

الشعر
لا يقول لك كيف ستكون رائحة امرأة
وهي ترضع طفلها للمرة الأولى
وكأن الزمن بلا انتهاء

.

الشعر
لا يعرف كيف يغيب فم الحبيبة وراء قلبها
وهي ترتفع بضعة سنتيمترات عن العالم
لتسقط كملاك في قبلة

.

الشعر
لا يحيض مع الفتيات ويختبئ في الورد
لا يصاب برصاصة في الحلم
لا يبكي على جدار مدرسة لأنه لا يحب الأقفاص
لا يشم رائحة الرغيف في الصلاة
لا يعرف أن العري في اللغة
هو ما يكسر الماء بالماء

.

الشعر
غريب مثلك
كلما عاد من حانوت القمر
يقول لي:
لا سماء تسبق وجهك
لا مفاتيح للغابة

راما وهبي/ سوريا

أختم بالياسمين ليلك الشمعي

ضحى بوترعة تونس

تشبهنى فى انفجارالجرح
منتشرا بين صوتين
كنا على وشك العناق يطوقنا بالجنون.....
هناك فى أعالى اللغة نلتقى.....مفتونة بدم البابلى ....
فأقرأ نارك علينا فى خرائط التاريخ .....
التى تعد ولائم الفرح فينا ....
وتنشرنا فى سقف الشمس المتعبة ....
شفاف صمتك اليتيم....تعتقله الأغلال اقترب.....
فى مدخل السحابة الغائبة
...فى سقف القلب المهترئ....
قلبك الذى يسيل زجاج فى دمى النافر فى
النصوص....
اقترب.... وأفتح لى بساتين النرجس
يوشك القلق أن يبدد من طفولتى لون المطر...
لأنّك الأطياف القزحية فى قدم الغيمة...
لأنّك الأشكال فى كف الرّيح .....
أختم بالياسمين ليلك الشمعى حين تشغلنا النجمة
عن الجنون...
و تشغلنا القناديل عن التفكير...

أعتذر للعصافير

دامي عمر/ المغرب

ليس هناك مايستحق
هذا الحزن الزنجي
ولا حتى هناك ما يجعلني أضحك
أنا فقط أمضي
انتعل الطوار وأمضي..
لا أحد ، أو، لا شيء أكون
رقم في ترتيب خاسر
أو تماما...
قطرة ماء تنزلق في المجرى
تقابلني وجوه بدون ملامح
ففي المجرى لا تفكر القطرة كثيرا في الماء
يستحيل التفكير بقلب أسود
دون منافذ للضوء
حينما تنقطع الطريق
شرها ، يفتح فمه العدم
و أمضي...
أعتذر للعصافير
تمنحني جناحيها ولا أطير
شيء ما يسحبني دوما نحو القعر
أعتذر للشعاع أخترقه ولا يخترقني
فلا أتبخر
أعتذر لملح البحر
على شفتي...
لا تمنحني طعم المكسرات في أنس المساءات
لا سن تلمع بصدق في فم المدينة
طوار طويل
يشطر المدينة نصفين
شطر للذهاب
وشطر للذهاب...

من يكترث للمشقّة

وداد نبي سوريا

لن يهمَّ إن عشتُ طويلاً
كمُعمّرة يابانية لـ117 عامًا
أو متُّ الآن صبية شاعرة في 29
عامًا
فمن يكترث للأعوام الغبية
طالما سيموت الحُب بقلبي ككلبٍ
عجوز؟
كلاهما حياة متعفنة
الموت بهدوءٍ على سريرٍ نظيف
بعمرِ السبعين وحولي الأبناء
والأحفاد
والموت تحت أنقاض منزل سقط
عليه برميلٌ متفجّر
فمن يعبأ لأكسسوارات الموت
طالما سيموتُ الحُب بقلبي ككلبٍ
عجوز؟
تمرينان شاقّان للشيخوخة
أن أنجب ثلاثة أطفال
وأبنيَ بيتًا يشرب معي في حديقته
الجيرانُ قهوة الصباح
أو أكون عجوزاً وحيدة بمأوىً
للعجزة
ورغمها من يكترث للمشقّة
طالما سيموتُ الحُب بقلبي ككلبٍ
عجوز؟
ليسَ بالأمر الجوهري
أن يُرشّح اسمي كشاعرةٍ تكتب الشِعر
بلغةِ الفضة
أو تُنسى قصائدي كأيّة سجلات
مهملة بدائرة حكومية
صُنّفت تحت بند المتلفات
طالما سيموت الحُب بقلبي ككلبٍ
عجوز
كمشاهدةِ إعلانٍ طرقيّ عابر
سيكون إعلان الرجال لحبّهم لي
كما لو أنني أقود سيارتي بأوتوستراد
مزدحم
سيمرّ غزلهم أمامي دون أيّ أثر
طالما سيموتُ الحُب بقلبي ككلب
عجوز
أمّا أن أقفز فرحًا كجروٍ صغير
بسماع طرق يديك على جرس منزلي
فهو فقط ما يجعلُ
الحب لا يموتُ بقلبي ككلبٍ عجوز
بل يبقى عصفوراً مغرّداً حتى يصدمهُ
قطارٌ ما
قطارٌ يدعى النسيان.

الاشـــاعة

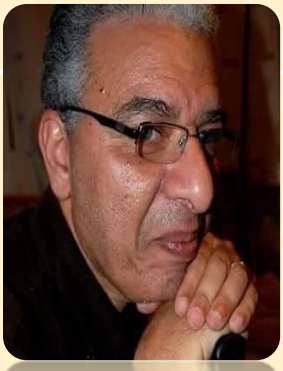
احمدالفلاحي

الشائعة ترجف
وهي تخرج من فم الحكاية
تنساب إلى النهر
النهر الذي يهدهد رئة الغابة
الغابة التي تعصر الصنوبر
الصنوبر الذي تستخدمينه
لشعرك المقصَّف
الشعر الذي لامسته يدي
يدي الغائبة عن الوعي
كيف تعي ألا مصافحة تدوم
وألا أنين يصاحب النهر
ولا وجع يلف الاشاعة.

لأني وسيم

محمد قنور

لأني وسيم،
فأنا أشكل خطورةً علي.
لكني ليّن الطّبع
فأنا أصنَعُ سِجْناً كما أشتهي لأقيّد حريتي
وهناك على المِصطَبة
انتظر مِطرقة الاشتِيّاق لتُكسّر القيْد،
ادخُلُ زِنزانتي بِدون مُحاكَمة كإجراء وقائي
مُتحفّظا على رغبتي في الحياة من المُجون،
ادخُلُ ضاحِكا
لكي تكون الحُرّية شمسا أنتظرُ شُروقها
أثناء اندِفاع السّديم من بين القُضبان
وأثناء انبِعاث الضوء الذي يُصدره صوت المفاتيح،
على كُتل القرميد تُطربني نغمة الحديد
انه الصَّليل، فقد ثمة لِجام للكَلِمة
هكذا أثور وأهرب،
وطبعا أعِدُ بالعودة
فبعدَ السّراح
ابتكرُ حيلاً وألاعيب مُختلفة
لأُتيح فُرصة العوْدة
من الباب الواسِع
فروحي دوما في حاجة إلى الحُرّية
ويدي تحِنُّ إلى رسم سجنٍ
لترْويض هذه الوَسامة على الانضِباط.



مرآةٌ خرافية

محمد عيد ابراهيم

أهي امرأةٌ أغصِبُها
على تناولِ لغةٍ كالصوابِ،
عبرَ قُضبانٍ وأسلاكٍ :
سأنامُ، قبلَما أموتُ .
*
أفكّرُ في صبايا الغاباتِ :
العُري كِذبةٌ، والصمتُ كِذبةٌ،
ولا أُعيرُ جناحي إلى الليلِ،
مرغوبٌ ومرهوبٌ، وفي أتمّ اليقظةِ .
*
تحتَ ظلّ طائرٍ،
وَحدي، بجِسمي، آكلُ (لا مَهرَبَ) منكِ،
في رأسي إلهٌ قديمٌ، مالَ /
قالَ: ثديٌ يُلوّحُ لي، فأَطْلِعني حَبيبي !

معي أنت بخير

عائشة بركات

العيون تُقبّل أهدابها
سحائب غيمٍ رماديةٍ
تغلق نوافذ حلمٍ أرعنٍ
وتجِدّ للإرتماء في حضن سريرٍ باردٍ
وشوشات خدَر تعزفها كمنجات الأوردة
بات للذكريات عطر يغشاه اليباب
لملمت ذيول هزيمتها كنبيلةٍ مترفةٍ
ورمتها في حضن كبرياء متعملق كأناها
ربتت بوداعةٍ على كتفها
و همست..
اطمئني معي أنت بخير

فعذراً يا ناي الوجع
لي في حضرتك ألف آه

مســـامير

عباس السلامي

يؤلمني المسمارُ
حينما أدقّهُ
في جدار عزلتي
***
المسمارُ هذا
إعتدتُ أنْ أُعَلِّق فوقه
القميص الوحيد
الذي قدَّتهُ العزلة
من قُبل ومن دبُر!
ما الذي سيقولَهُ
ذلك المسمار عني
فيما لو تركتَهُ مرمياً
هكذا دون أنْ أضرب به
وجهَ الجدار
***
المسمارُ
من أهم مهامّه أنْ يخترقْ
صمت الجدار،
الجدارُ من واجباته أنْ
يُعزز العزلة،
ويصدّ العابرين إلى النهار
آه!
كم أنفرُ من هذا
الجدار
***
من هامسَ المسمارَ
أني سأضرب رأسهُ بقوة
فيما لوأرتدَّ،
أو استعصمَ
أورفضَ الولوج أبعدَ مما
أريد!؟
يالَهذا المسمار الذي
لايجروء أن يسأل
عن رأسه الذي مرَّغوه !
***
بلغة القوة
تتعاملُ المطرقة مع
المسمار
لا أدري
بأيّ لغةٍ أحاورُ
الجدار؟
****
لا أدري عماذا ستثمر تلك
المسامير
التي زرعتها في جسد
الجدار؟؟
***
المسمارُ الذي نصلبُ فوقَهُ
الوقتَ
هو غير المسمار الذي ننخرُ
بهِ العزلة
وهو ليس بالتأكيد نفس
المسمار الذي عُلِّقَت به
النجوم بالسماء
الغيومُ وحدَها التي لا
تمتثل لقانون المسامير
***
قالها:
سأتركُ المساميرَ كلها
مغروسة في الجدار
وأنفذ
لأنجو بقميصي !
قلتُ:
لامسمارَ عندي
أعلّق فوقَهُ قميصي
لذا
قدَّ قميصيَ الرصيف !
***
قالها:
المساميرُ ميتة
مادامت لا تخترق الجدار
قلتُها
نحنُ كذلك إنْ لم
نفعلها
***
مابين الجدران
راح يقلب المسامير التي
كان عليه أن يرتّق بها
عزلته
***
المسمارُ
الذي أدمنَ طرق المدماك
ليس من حقه أبداً
أن يسأل
إلى أينَ تريدون بي؟
***
ياللغرابة!
المساميرُعصية، عصية
على الطرق
***
ألأن الجدران
تؤسس للعزلة
راحوا يدكّونها
بالمسامير؟؟
***
تأكدتُ فيما بعد
أن المسمارالذي يُخطيء
الجدار
سوف لن تُخطئهُ سلة
المهملات !
***
لجدار
سيلجهُ المسمارُ لأول مرة
أقول:ستدكّ جبهتَك
-لو امتنعتَ عن تقبّله -
مسامير أخرى
***
مَن قدّرَ للمسمار
ألا يعمل إلاّ بالمطرقة؟
***
لا غرابة!
المطرقة تتراقصُ فوقَ
المسمار
أنّى للمسمار
أن يعرف
أنهُ بمجرد قبوله بمسماريته
حلَّ عليه العذاب
***
من أين للمسمار
كلّ هذا الصبر؟
***
ماهذا الذي
في مسامعي
هل هو رنين المطرقة
أمْ هو أنين المسمار؟؟
***
مرة
سمعتُ مسماراً
يُهامسُ مسماراً آخر
يا أخي:
كرهتُ تلك المطرقة التي
آلمتني
لكنني أحببتُ تلك اليد
التي
سمَّرتْني بجوارك !
***
بأعلى وجعه
صرخَ مسمار في كوم من
ابناء جنسه
لماذا توحدُّنا المطرقة
وتفرقنا الجدران؟؟
***
على الجدار هناك
كان مسمار فارغَ الحمولة
حين هممتُ بخلعه
توسلني هامساً،
لا تجعل مني فائضاً
دعني أرجوك
-على الأقل-
لأملأَ هذا الفراغ !
***
هل هوالصبر
أم هو الخنوع
ذاك الذي يقود المسمار
الى المطرقة؟
***
قلتُ للمسمار
دعني أحررك
وقبل أن يتمتم
انتفضت المطرقة !
***
المسمار الذي بلا رأس
لا تطالهُ المطرقة !
***
صرخت المطرقة
لم أتحسس في رأس
المسمار
أية فكرة هدامة
لِمَ يسخروننني اذن
لتعذيبه؟؟

أغنيات الرّكح الصّغير

عبدالفتاح بنحمودة

لم تسقط دمعة واحدة من عينيّ
ولم أفكّر بالهروب
بينما صبايا يدخّنّ سنواتهنّ مع الحشّاشين
عندما صدحت النّادلة بثمن القهوة
قلتُ: ماذا سأفعل بالمئات الخمس ؟
لم تسقط دمعة واحدة من عينيّ
ولم أهرب متأبطا سلّة مليئة بالقهقهات
لم أخرج مسرعًا من مقهى "الرّكح الصّغير"
بل ذوّبت قطعتيْ سكّر في قهوتي المرّة
سكّينُ كلمات النّادلة على رقبتي
وأنا أتهدّل مع أغنيات «شارل أزنافور»
سأمنح النّادلة إسطوانة مشروخة من دمي
أو أصابع بعدد أيام الجوع
أو لطخات موسيقى
المياهَ المياهَ يا «شارل أزنافور» قبْل جنون النّادلة
(في آخر ركن في المقهى
امرأة تسدّد ثمن قهوتين وتخرج من قفصي الصّدري)
ابتسامات النّادلة لا تكفي
لأحدّثها عن رمال عابرة
عن أنهار تقلع الطّحالب
وسيوف تقطع الرقاب
(.....)
بعْد دروس شتّى في فنون الموت
عبرت ذلك النّهر .

رهافة الماء

حسين حبش

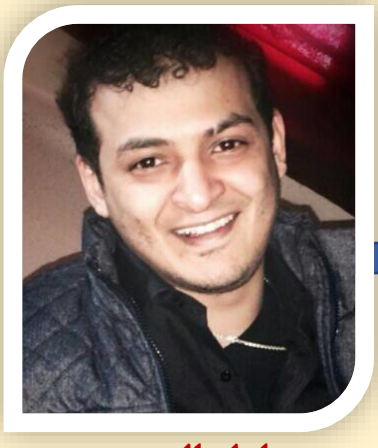
كأنك شمعة
وكأني عود ثقاب أشعلك.
كأنك حمامتان
وكأني أفعى أقضم مناقير نهديك.
كأنك قبة قصر عالٍ
وكأني راية مرفوعة لأجلك.
كأنك نابغة السُّكر
وكأني مريض السُّكر.
كأنك قرط في أذن الريح
وكأني سليل الراكضين
وراء الريح.. الريح.
كأنك بحة الله
وكأني أردد سعالك
الله...
الله...
كأنك رهافة الماء
وكأني النهرأجري مع الرمل إليك.
كأنك النار الهامدة
وكأني واقدك اللهبي
كأنك أنك
وكأني أنك.

حالة غير صالحة للنشر

خديجة المسعودي

في وقتٍ متأخر
أُدركُ أنني غريبةُ الأطوار
لا أستطيعُ أن أحبَّ إلا
الحفارين.
أدركُ أنني
أفتقرُ لأصابع كافية
أواجهُ بظلها، لَمعة فؤوسِهم.
في وقت متأخر،
أفهم أنني ...
لا أنجح في التخلص من طبيعتي
في كل مرة ينصحني الآخرون بذلك.
لا أستطيع أن أكره نمو الأشياء مائلة بقلبي
لأن احتمال النمو وحده
يكتبني عاريةً مِن أي استقامة.
في وقت متأخر
أعترف بجميل كل العابرين
لأن الحفرَ التي تركوها خلفهم..
حولتْ قلبي إلى غربال بعيون
واسعة.
كل شيء فيه آيل للسقوط.
لأنني أخيرا
بأصابع أقل، ودون ظِل
صرت أرى.

سأقولها بعنايةٍ أكبر



جلال الاحمدى

يبدو أنّني كبرتُ
صرتُ أبكي بصعوبة
وأحبّ بصعوبةٍ أكبر,
صرتُ أقول الكلمات
كما لو كنتُ أملكها
تماماً
صرتُ واثقاً
وعندي يقينٌ أجزم به
وهذا مؤسف للغاية!
وهذا ليس سيئاً
أو جيداً
إنّه يحدث بسهولة
وهذا ما يجعل الأمر..
محزناً,
يبدو أنّني أتألم
أو أودّ ذلك!
دون سببٍ على الأغلب
وهذا سببٌ كافٍ
ليصمد رجلٌ مثلي
إلى الثلاثين
وهذا لا يختلف كثيراً عن السّتين،
مجرّد ثلاثين أخرى فقط,
مجرّد كلماتٍ إضافيّة
سأقولها بعنايةٍ أكبر,
مجرّد صعوبةٍ أخرى
في الحبّ..
وفي إطلاق بضع دمعات,
وحزن أكثر
وأدفأ,
وهذا ليس سيئاً
أو جيداً,
يبدو أنّني أتألم
وهذا مُطلقاً..
لا يحتاج إلى سببٍ.

لأُخمِدَ نورَ الشمسْ

عبد الوهاب ابو زيد

سأحاولُ هذي الليلة
أن أكتب شعرا
لا يفهمه أحدٌ
شعراً يحفرُ آباراً
في هاويةِ اللامعنى
سأسمّي الوردةَ باباً
أدخلُ منه
وأرضعُ من صدرِ الإنسانِ الأولِّ
حبرا
سأسمّي النبضَ دخانًا
والأضلاعَ المحنيةَ
كي تحمي هذا القلبَ الأهوجَ منفى
وأرتّلُ في قلبِ الليلِ الأجوفِ
سورةَ (والليلِ إذا يخفى)
سأسمّي الدمعةَ حقلاً
يبزغُ في الجفنين ويُنبِتُ عشباً
ورياحينَ. أسمّي الصخرةَ
قطناً أحلُجُه. وأسمّي رملَ الأرضِ
نوارسَ فقدتْ موهبةَ التحليقِ
أسمّي الأنجمَ متكئاتٍ
فوق زرابيّ الليلِ سُكارى
وأسمّي الجمرَ نبيذاً
من فرطِ السُكرِ
وأقبسُ نارا
من ثلجٍ يتكوّمُ بإناءِ المعدنِ ليلا
كي تمحوه الشمسُ نهارا
سأرى بالكفينِ وأسمعُ بالعينينِ
وأمشي فوق حواسي الخمسْ
وسأُلبِسُ ما لم يأتِ من المستقبلِ
أسمالَ الأمسْ
وسأصرخُ من أعلى جبلٍ في الروحِ
لأُخمِدَ نورَ الشمسْ
وسأحكي قصصًا لا يقبلها المنطقُ
وأُصدّقُني
وسأهتفُ باسمي
في حُجُراتِ الغيمِ الأسودِ، وأُقطّعُني
إربًا إربا
وسأرجعُ نحو الأرضِ الأولى
نحو الأمِّ الأولى
كي تغرقَ عيناي بعينيها
لأرى من أمري (من أمرينا) عجبا

———

السعودية

قصص قصيرة

رواية

لذعتني سخونة القهوة، وضعت الفنجان على طرف الطاولة .

اندلقت القهوة على آخر سطر كتبته.

وجوه سوداء تتقافز أمامي!

استراق

لم أشعر بجلوسها بجواري. عيني تلتهم الكتاب بنهم، ربتت على كتفي قائلة:

-اعذريني فتاتي لاستراقي وقراءتي معكِ من كتابكِ.

رفعت نظري نحوها، كنتُ هي أنا أربت على كتف ابنتي المنهمكة في القراءة .

تابوت

في صالة المغادرة، جلست أرتقب تأشيرة سفري إلى خارج الوطن.

صوت هرج وبكاء يكتسح المكان، بفضول استرقت النظر نحو وجه الجثة القادمة بجوف تابوت.

تفرست ملامحها

كانت جثتي...

انتصار السري

كشكول

كآبة

شارل بودلير

حين تنيخ السماء الواطئة والثقيلة كغطاء
فوق روح تئن فريسة القلق
الطويل،
ومن الأفق الذي يعانق الكون
تمطرنا بنهار أسود أشد حزناً من الليل،
حين تتحول الأرض إلى زنزانة رطبة،
حيث يطير الأمل مثل وطواط،
فيصدم الجدران بجناحه الجافل
ويضرب رأسه بالسقوف المعفنة؛
حين ينشر المطر سحبه الكبيرة
مقلّداً قضبان سجن فسيح،
ويأتي قطيع أخرس من العناكب المقززة
يأتي لينصب شباكه في أعماق أدمغتنا،
فجأة تثب أجراس غاضبة
وتطلق نحو السماء عواءً منفراً،
مثل أرواح تائهة بلا وطن
تغرق في الشكوى بعناد شرس.
وعربات الموتى الطويلة، بلا طبول ولا موسيقى.
تسير ببطء داخل روحي، و "الأمل"،
المهزوم يبكي، و "القلق" المبرّح الظالم
ينحني فوق جمجمتي الراضخة ويزرع رايته السوداء

ترجمة سلمان عزّام "ديوان تأملات" شارل بودلير

قراءة في كتاب المغامرة السريالية

عرض هالة عثمان

في كتابه المغامرة السريالية مقالات ونصوص ...يؤرخ الشاعر والمترجم العراقي عدنان محسن للسريالية بدءا من اصدار وثيقة ميلادها الرسمية من خلال صدور بيانها الأول عام 1924 وحتى اعلان شهادة وفاتها في مقال نشره الشاعر الفرنسي في جريدة اللوموند عام 1969 تحت عنوان النشيد الرابع اعلن فيه موت السريالية كحركة منظمة ، وذلك بعد وفاة زعيم الحركة ومنظرها اندريه بروتون عام 1966.

مادة الكتاب تغطي الفترة مابين الحربين العالميتين وهي الفترة الذهبية للحركة حيث تحولت الى حركة عالمية وامتدت خارج حدود فرنسا واتسع معناها ليتجاوز مضمونه الأول وصار يطلق على أي فعل خارج السائد والمألوف كلمة سريالي .

يقدم الكتاب مفهوم السريالية من خلال البيان الأول الذي اصدره انريه بروتون، والذي عرف فيه السريالية بوصفها اسم مؤنث (مذكر بالفرنسية) بأنها آلية تلقائية نفسية خالصة ، يمكن من خلالها التعبير اما شفويا او كتابيا ، او بأي طريقة

اخرى عن عمل الفكر الحقيقي في غياب اي رقابة للعقل ، وخارج أي اهتمام جمالي وأخلاقي.

اراغون وبارون وبروتون وكاريف وكريفيل ودولتي وديسنوس وايلوار ولامبور ووومالكين وموريز ونول وبيريه وبيكون وسوبو وفيتراك،

هم من قاموا بفعل سريالي مطلق من وجهة نظر بروتون،والجدير بالذكر ان من بين هذه الاسماء كلها لم يواصل الرحلة السريالية مع بروتون حتى النهاية سوى بنجمان بيريه في حين طرد او انفض من حوله الباقون.

يضم الكتاب مجموعة من المقالات تبحث او توضح فحوى السريالية وعلاقتها بالجمال والحب والفنون وانتقالها من الشعر والادب الى الرسم والسينما ، كما يضم الكتاب مقالات عن نقد السريالية ، ومحاكمات دادائية والالعاب السريالية التي كانت طرقا للتعبير التلقائي لتخليص الشعر من الرقابة الداخلية....ومنها لعبة الاسئلة ، ولعبة تبدأ بلو ، ولعبة التنويم المغناطيسي .

وهذه نماذج عن بعض الالعاب السريالية :

حوارسوزان موزارواندريه بروتون

بروتون : ماهي القبلة

موزار: انها هذيان ، الكل يترنح

بروتون : ما هو اليوم ؟

موزار: امرأة عارية عند هطول الليل

بروتون: ماهي الحرية ؟

موزار : عدد لا يحصى من النقاط الصغيرة الملونة في الأجفان.

بيريه : لو ان الجذور لا تعرف أين هي ذاهبة بعد

بروتون : لبدأ غطاء البطيخ بالرنين

موزار : لو استبدلت بفوهات القناني عقارب حية.

بيريه :لقفزت الجرائد فوق الجبال.

وفي الجزء الثاني من كتابه يقدم عدنان محسن عددا من النصوص السريالية الرائعة لشعراء السريالية قدم لها بمقولة جان لوي بيدوان

"كما هو الشعر الحقيقي، الشعر السريالي واحد ومتعدد في آن واحد ، تنوعت طرقه واصواته المختلفة ، ولا يحتاج المرء أن

يكون خبيرا في عالمه الملموس كي يعرف الفرق وبشكل سريع بين شعر ايلوار وشعر بيريه، بين بروتون وبين شار ، بين آرتو وبين ديستوس."

في الفصل الأخير من الكتاب يورد المؤلف سيرة مختصرة عن 21 شاعرا سرياليا .

ونورد هنا عددا من النصوص التي وردت في الكتاب :

تريستان نزارا

كيف تكتب قصيدة دادائية :

خذ جريدة ومقصا

اختر من الجريدة مقالا بطول القصيدة التي تزعم كتابتها

اقتطع المقال من الجريدة

قص كل كلمة من هذا المقال بعناية

ضع الكلمات في كيس

حرك الكيس على مهلك

واخرج الكلمات الواحدة بعد الاخرى

ثم استنسخ كل كلمة حسب خروجها من الكيس

افعل هذا بعناية فائقة

فالقصيدة ستشبهك.

لويس اراغون

ما معنى الكلام ؟

هو نثر الحصى البيضاء التي ستأكلها الطيور

ما الذي تخشاه أكثر في هذا العالم

حيوانات تسير ببطء تتنزه بعد منتصف الليل

حول اشجار الضوء.

بول ايلوار - العاشقة

واقفة فوق أجفاني

شعرها في شعري

لها شكل يدي

لونها لون عيني

ومثل حجارة في السماء

تتلاشى في ظلي

عيناها المفتوحتان على الدوام

تمنعان النوم عني

احلامها بملء الضياء

تضحكني ، تبكيني ، ثم تضحكني

وتجعلني أتكلم

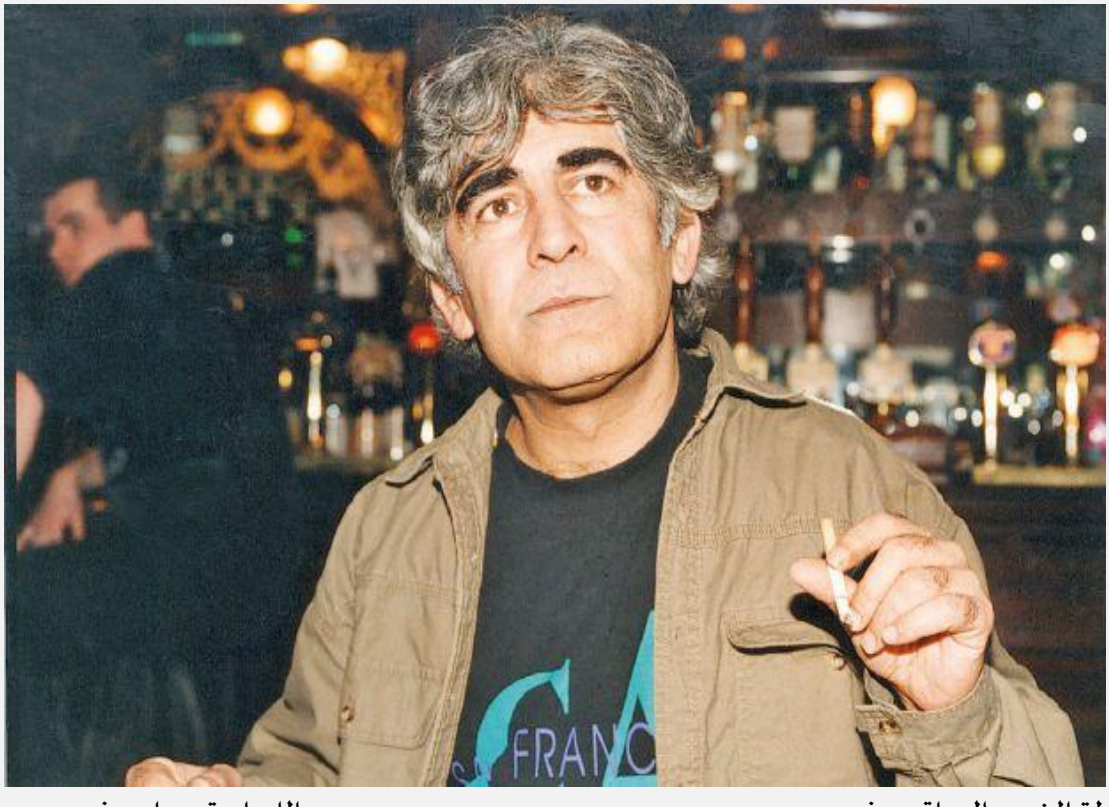
دون أن يكون لدي ما يقال.

حوار مع الشاعر سركون بولص

نظرا لأهمية هذا الشاعر وما قدمه للشعر العربي فان مجلة نصوص من خارج اللغة تعيد نشر هذا الحوار احتفاءا بهذا الشاعر الراحل وتقديم رؤيته للذين ينهلون من درب الادب ويكتبون, الحوار نقلا عن مجلة نزوى العمانية أبريل,1996.

منذ فترة تزيد على عشرين عاما يقيم الشاعر العراقي سركون بولس في مدينة سان فرانسسكو، هذا الشاعر المنحدر من مدينة كركوك حاول مع أقرانه حين وصلوا الى بغداد في الستينات تغيير خارطة الشعر العراقي، وفي إحداث ثورة بأساليبه وتقنياته ضمن مشروع يريد تجاوز ما انتجه جيل الرواد الشعري جيل قصيدة التفعيلة.

ومن بغداد حمل سركون مشروعه الشعري، حيث توقف في بيروت وتعرف على تجربة مجلة شعر اللبنانية وساهم في تحريرها وترجم العديد من النصوص الشعرية من اللغة الانجليزية، خصوصا لشعراء القارة الامريكية، الذين عبروا عن



جاءني الشعر مبكرا كالضربة التى مازلت استرجعها حتى هذا

روح جديدة تختلف عن الشعر الانجليزي المكتوب في بريطانيا تنسجم وفضاء القارة الجديدة على حد تعبير اكتافيو باز. ربما هذا الاكتشاف للشعر الامريكي الذي ساهم فيه شعراء عراقيون آخرون مثل جان دمر وفاضل العزاوي دفع سركون للذهاب الى موطن حركة الحداثة الثانية في الشعر الامريكي، فسان فرانسسكو هي المكان الذي أنعش حركة جيل البيكنس ومن هناك برز الشاعر ألن غينيسبرغ ولويس فرلينفتيني وغيري سنا يدر ومايكل ميكلير، إضافة الى بروز جاك كيروك والكاتب وليم بروغ صاحب رواية «الغذاء العاري» التي أحدثت ضجة كبيرة في الوسط الأمريكي وأصبحت في الستينات انجيل ذلك الجيل.

في سان فرانسسكو تعرف سركون على مصادر الشعر الامريكي، وتعرف على بعض شخصيات جيل البيكنس، وتعرف على شعراء آخرين اختطوا لأنفسهم نزعة جمالية تتسم بالتأمل وبالنزوع الصوفي مثل الشاعر هيروين. وخلال الأعوام التي قضاها في سان فرانسسكو بقي سركون مخلصا للشعر ولترجمة الشعر، وأثناء تلك الإقامة الطويلة التي قرر أن ينهيها بالذهاب الى أوروبا خصوصا الى لندن وباريس طور سركون تقنياته الشعرية، وصارت اللغة لديه أكثر حسية. فهو بالرغم من اقامته الطويلة في الولايات المتحدة لم يتخلص من لهجته البغدادية وبقي نفس القروي ذلك القادم من كركوك.

وكان اللقاء الأول به في مقهى يقع في حي أغلب سكانه من المهاجرين القادمين من أمريكا اللاتينية بسان فرانسسكو. وقال هذا أول لقاء له مع شخص عراقي من سان فرانسسكو له اهتمام بالكتابة. ومن المقهى ذهبنا مع صديق لي صاحب مكتبة عربية في المدينة الى حانة شعبية صاحبها من المكسيك ويتحدث أغلب زبائن الحانة بالاسبانية. وكان سركون قد قرر وقف التدخين، فالجو كان غير ملائم في مكان يدخن فيه الجميع بكثافة وبعد ساعتين غادرنا الحانة وتوجهنا الى مطعم مكسيكي يبيع وجبات مكسيكية بهيئة ساندويش كبير. وقبل ان ألتقي بسر كون في اليوم الثاني اشتريت آلة تسجيل صغيرة، واتفقنا على ايجاد محل هادىء لاجراء الحوار، وبعد جوله طويلة شاركنا فيها طالب دراسات عليا من الكويت في هذه المدينة النائمة بوقاحة على لحف المحيط كما وصفها بقصيدة له، وجدنا مكانا هادئا في حانة شعبية لها ساحة ذات فضاء واسع لم يشاركنا فيها أحد في جلسة استمرت أكثر من ثلاث ساعات وكان هذا الحوار.

*كيف كانت البدايات ولماذا اختار سركون الشعر ؟

–أنا أعتقد أن الشعر يختار،وأحيانا دون ارادك وهذا يعني أن الشعر موقع خاص تصل اليه بشروط معينة تدفعك اليها تجربتك الحياتية. وجاءني الشعر مبكرا منذ كنت صغيرا. وكان كالضربة التي مازلت استرجعها حتى في هذا الزمن المتأخر كلما حاولت أن أكتب قصيدة. وفي مفهومي إن الشعر نوع من السحر الذي من الممكن أن يغير حياتك كاملة، كما قصد ذلك ريلكة في قصيدة له عندما قال "عليك الآن أن تغير حياتك."

*متي تؤرخ لأول قصيدة كتبتها؟

–كانت قصيدة عن صياد أذكر أني كتبتها وأنا في الثانية عشرة من عمري، وأنا لم أنس تلك القصيدة لأن فكرة الصيد هي مفهوم الشاعر الحقيقي. أي أن الشاعر يجلس على البحر أو على الشاطىء كل صباح ويدلي بشصه في الماء لعل هناك سمكة عابرة فالشاعر هو صياد.

*الآن تدرك هذه المعادلة فلماذا اخترت الصياد كمعادل للشاعر؟

–اخترت الصياد دون أي وعي وكنت أصغر من أن اكون واعيا بما أفعل آنذاك، ولكنني أرى الآن أن الشعر بحر والشاعر هو الصياد وهناك شبكة ما. ولنقل أن الشبكة هي القصيدة وعليه (أي الشاعر) أن يخلق تلك الشبكة وهذا عمل يستغرق طيلة الحياة.

الحداثة مفهوم غامض وصعب التفسير ويعتمد على موقف الشاعر

وبعد ذلك..؟

–بعد ذلك، البدايات تستمر ولا اعتقد أن ثمة نهاية للشعر، فالشاعر هو دائما بداية. ويؤكد كاتب ايطالي أجله كثيرا اسمه شيزارا بافيسي يقول انه «ليس لنا سوى أن نبدأ» وفي هذه الحال ليس لنا سوى أن نبدأ وهذا هو قول الشاعر الحقيقي.

*انك من مدينة كركوك وانتقلت من كركوك الى بغداد وفي مجموعتك الثانية "الحياة قرب الاكروبول" ثمة حضور لمدينة كركوك فكيف تصف لنا تجربة كركوك ؟

–هناك فرق كبير بين كركوك وبغداد. فكركوك مدينة غريبة التركيب من حيث الأجواء الاجتماعية ومن حيث الأقوام التي تسكن فيها، ذلك الخليط العجيب المتكون من العرب والآشوريين والأكراد والأرمن والصابئة ومن الاجناس العتيقة التاريخية التي وجدت نفسها في الشمال، حيث ان المدينة كانت دائما منبعا إنسانيا متنوع اللون والشكل. وهو منبع لا ينتهي لغرابة اللغات المتبادلة بين تلك الأقوام، بينما بغداد هي بغداد وهي شيء آخر ولها طابع يعرفه كل من عاش في تلك المدينة. وكركرك بالنسبة لي هي بداية الكتابة وكانت المنبع والمكان الذي فتحت فيه عيني على مواقف الشعر. وعندما ذهبت الى بغداد كان تركيبي الشعري قد ثبت وتصلب تقريبا حتى ولو كانت بغداد هي المنبر الحقيقي والمكان الأوسع روحا والاكثر امتلاء بالحياة عندما وجدت نفسي فيها.

*ما هي ملامح كركوك في تجربة سركون الشعرية ؟

–لقد كتبت عن كركوك في كل كتبي وفي شكل خاص في كتابي الأخير «الأول والتالي» وفيه قصيدة اسمها نهار في كركوك. وهي قصيدة تعبر بالضبط عن صورة كركوك التي لا زالت تلازمني، وهي قصيدة كتبت في أمريكا بسان فرانسسكو.

*إذا أردنا أن نتعرف على ملامح ذلك الشاعر الشاب سركون بولص في كركوك كيف نتعرف عليه ؟

–طبعا.... هذا الشيء لا يمكن أن أعبر عنه إلا شعريا في قصيدة ولكن سأحاول (يضحك).

*بعد مرحلة كركوك تأتي تجربة بغداد كيف كانت تلك التجربة ؟

–كانت بغداد بالنسبة الي الخروج من الأحلام والسقوط في حلم آخر كبير. فبغداد هي الحلم وكنا نحلم نحن شعراء المدن النائية كمدينة كركوك بتلك الروضة المليئة بالنيون والمليئة بالملذات كما كنا نتخيلها نحن القرويون تقريبا، ذلك لأن الكركوكي بالنسبة للبغدادي في الفترة التي أتحدث عنها وهي فترة الستينات كان نوعا من القروي، وهو يمثل التفكير الريفي بالنسبة للتفكير المديني الذي كان يجسده رجل العاصمة حيث الحانات وحيث الانفتاح من الناحية الاجتماعية في الجنس والنساء والحب. فبغداد أكثر تحررا من مدينة مغلقة اجتماعيا مثل مدينة كركوك، كبقية المدن الأخرى الصغيرة حيث الحب مثلا كان شيئا سريا وخفيا ومازال حتى الآن. وكنا نحلم ببغداد وكأننا إذا وصلنا سنكون قد وصلنا الى واحة كبيرة بالحياة.

*في بغداد وجدت نفسك مع جيل شعري جديد كان يفكر بكتابة جديدة تتجاوز ما أنتجه جيل الرواد الشعري في العراق.

–في تلك الفترة كانت بغداد مليئة بالشعراء وكان جيل الستينات الذي جاء من جميع أطراف العراق ربما كان مدفوعا بنفس الحلم ومتبعا نفس الخطي مكنا. وجد ذلك الجيل نفسه في المقاهي حيث النقاش السياسي والثقافي دائر ليل نهار، وكنت تجد نفسك في معركة سحرية جميلة يشارك فيها العشرات من الشباب وكانوا هم من أدرك إن الثقافة ليست مجرد لعبة ايديولوجية كما كانت مثلا عند الرواد، وانما هي حلم أكبر من ذلك وأكبر من أن تتداول مفاهيم معينة كالثورة والثقافة والشعر، لأن العالم كان كله يلتهب ويفلي بالنسبة لهؤلاء الشباب ويجعلهم يحسون أن طاقتهم جديدة تماما وينبغي أن تكون ثورية ومختلفة بشكل آخر بالنسبة عما سبقهم. ونتيجة لذلك الاحساس وليس التفكير الذي كان يشكل حساسية معينة كان هو الذي ميز شعراء الستينات عن الشعراء الذين سبقوهم وجعل شعرهم وكتاباتهم روضتهم الى عالم أكثر حداثة وانفتاحا.

*في تلك الفترة ظهرت مستويات مختلفة من الكتابة التي تدرج ضمن مفهوم الحداثة.

–الحداثة هي مفهوم غامض وصعب التفسير ويعتمد على موقف الشاعر الشخصي من الثقافة والعالم بشكل عام. أي إن الثقافة تجربة تقف وراء الشاعر والتي تقرر مدى فهم هذا الشاعر أو ذاك وعلى أي مستوى من ما نسميه بالحداثة. وكانت حداثة الرواد تشكيلا جديدا للتفكير الرومانسي الذي هو ثوري أصلا. وكانت متأثرة بتقنيات شعراء

الحداثة في أوروبا كإليوت وستويل وعزرا باوند وأودن الذين خلقوا الحداثة الأوروبية ز العشرينات والثلاثينات من هذا القرن، في حين أن الشعراء الذين جاؤوا بعدهم – شعراء الستينات – كانوا يقرأ ون لأجيال أخرى جاءت ما بعد إليوت وباوند وأردن كشعراء البيكنس مكر ألن غينيسبرغ وجاك كيرواك وغيرهم من شعراء الحداثة الثانية في أوروبا وأمريكا. فالتأثيرات التي فعلت فعلها في شعراء الستينات لم يعرف عنها شعراء الريادة الأولى أي شي ء، لأن ثقافتهم توقفت عند حدود الحداثة البدائية الأولى، حداثة إليوت وعزرا باوند.

*هذا يعني حدوث قطيعة مع جيل الرواد؟

–إن جيل الستينات كان جيل القطيعة لأنه تبنى أولا قصيدة النثر، وان قصيدة النثر هي ثورة حقيقية ورفض كامل لأسس معينة استند اليها ويحتمي بها الشعر العربي الكلاسيكي والتي تفرع منها شعر الرواد. فشعر الرواد كسر العمود الشعري وهذا لا يعني أبدا أن الشعر قد تحرر، لأن القيود مازالت كما كانت عند شعراء مكركيتس ووردزروث. فالسياب مثلا كتب بنفس النمط الذي كان يكتب فيه كيتس، فهو أحدث الشعراء على الاطلاق وأعتبره أهم شاعر عربي وقد كتب حسب أنماط موجودة في الشعر الانجليزي وكانت ثقافته انجليزية بحتة واتبع نفس التقنيات والقوانين التي كانت عند شعراء الرومانسية الانجليزية ولم يتبع تقنيات شعر إليوت وعزرا باوند. فهو قد تأثر بإليوت فكريا وتقنيا ولكن ليس بشكل الكتابة الشعرية. وعلي أن اعترف إن المسألة معقدة فإليوت وشعراء الحداثة الأوروبية جاؤوا لكي يثوروا على شعر الرومانسية عند بايرون وكيتس وشيلي ووردزروث وعلى غيرهم من شعراء الرومانسية، وشعراء الرومانسية هؤلاء قد تمكرا في شاعر سبق إليوت وباوند هو توماس هاردي الذي جاء واعتبر في الشعر الانجليزي أكبر وريث حديث للرومانسية، الذي نقاها وشكلها في قوالب أخرى. أما شعراء العراق الذين سميناهم بالرواد فقد جاؤوا ليكتبوا قصيدة كما كتبها هاردي وليس كما يكتبها إليوت أو باوند وأردن وغيرهم من الشعراء الذين جاؤوا وثاروا على هاردي وريث الرومانسية.

*هل يصح مثل هذا الحديث على الجيل الثاني من الرواد مثل سعدي يوسف ؟

–هذا جيل أخر يضم كلا من سعدي يوسف ومحمود البريكان ورشدي العامل وشعراء أخرين وقعوا تاريخيا بين الرواد وبين الستينيين ونطلق عليهم شعراء الخمسينات. فسعدي يوسف مثلا هو شاعر ذكي وواع، وكان في بداياته مدركا بشكل جيد لهذه المسائل. والغريب أنه قد قام بوثبات مذهلة بتقنياته في شعره الباكر، لكن سعدي يوسف مازال يحمل ذلك النفس الرومانتيكي الحديث لأن شخصيته الشعرية لازالت تتراوح بين قطبين، قطب الحداثة المطلقة وقطب الحداثة المقيدة. وف هذا المجال خلق سعدي

في قصيدة النثر ليس ثمة ما يقيد الشاعر سوى تجربته الخاصة وديمومة الصوت والايقاع.

أنماطا جديدة في الشعر موسومة بطابعه الشخص، لأنك تستطيع أن تتعرف على قصيدة سعدي أينما وجدتها وهو شاعر كبير ولم يخلق قطيعة مع الرواد قطيعة كاملة وانه بحكم عمره وموقعه التاريخي كان مجددا حقيقيا.

إننا عندما نتحدث عن التجديد المطلق الكامل أو عن القصيدة التي تذهب الى نهاية القطيعة ينبغي أن نتحدث عن قصيدة النثر إذا أردنا أن نفهم أين مستقبل الشعر العربي. ونحن حين نقول قصيدة النثر فهذا تعبير خاطيء لأن قصيدة النثر في الشعر الأوروبي هي شيء آخر. وفي الشعر العربي عندما نقول قصيدة النثر نتحدث عن قصيدة مقطعة وهي مجرد تسمية خاطئة، وأنا أسمي هذا الشعر الذي أكتبه بالشعر الحر كما كان يكتبا إليوت وأودن وكما يكتبه شعراء كثيرون في العالم الآن. واذا كنت تسميها قصيدة النثر فأنت تبدي جهلك لأن قصيدة النثر هي التي كان يكتبها بودلير ورامبو ومالارميه وتعرف بـ (prose poem) أي قصيدة غير مقطعة. وأصبحت هذه المسألة معروفة الآن. واعتقد أن النقاد العرب، يصرون على هذه التسميات كي يشككوا في قيمة قصيدة النثر لذا نحن نحتاج الى نقاد مستقبليين يتحررون من هذه العقدة أي عقدة الخوف وان يفهموا بعد دراسة حقيقية للشعر العالمي ماهية قصيدة الشعر الحر. ونأمل أن يأتي جيل جديد من النقاد يتميز بهذا الفهم، بهذا الانفتاح دون خوف وعقد. ويبدو أن الكثير من كتبوا عن قصيدة النثر كتبوا عنها بشكل عدائي، وهناك فهم خاص في أن قصيدة النثر هي قطيعة نهائية وهذا صحيح وهذه القطيعة هي ضد الشعر وهذا أمر غير صحيح.

*في الوطن العربي ظهر جيل بعد تجربة الرواد مثل جيل أدونيس ومحمود درويش وصلاح عبد الصبور وآخرين هل أضاف هذا الجيل الى تجربة الشعر العربي الحديث ؟

–طبعا دون شك....

*أنت تتحدث عن قطيعة عن قصيدة التفعيلة لكن الاتهام الذي يوجه الى جيلكم هو التأثر الكبير بتجربة أدونيس الذي لم يتحرر من قصيدة التفعيلة.

–بالطبع إن جزءا من شعراء ذلك الجيل كانوا شعراء ايديولوجيين الذين وجدوا عند أدونيس ضالتهم المنشودة. وان شعراء الايديولوجيا في الستينات والسبعينات في الشعر العربي هم من تأثر بأدونيس لأنه شاعر ايديولوجي وانا لا أقصد بذلك طعنا بأدونيس وانما أقصد أن ثمة جانبا كبيرا من التفكير الايديولوجي يسير شعر أدونيس.

*هل شكت تجربة أدونيس إضافة الى الشعر العربي الحديث ؟

–دون شك إن أدونيس شكل إضافة وهو شاعر عظيم وأنا لا أحب أي واحد أن يطعن بأدونيس وهو شاعر لا يحتاج الى شهادات ولا يحتاج الى إثبات أي شيء لأن نتاجه يقف هناك شامخا.

*من خلال تجربتك الخاصة كيف تنظر الى أدونيس؟

–أنا من خلال تجربتي أختلف شخصيا ونهائيا عن تجربة أدونيس وأعرف شعر أدونيس واين يتجه واحترم ذلك الاتجاه، لكن مفهومي الحقيقي للشعر هو: إن كل شاعر ينبغي أن يبني عالما كاملا لأن كل شاعر مختلف في تقاسيمه وايقاعاته وفي تجربته التي يجترع منها تلك الايقاعات وتلك التقاسيم وأنا لا أعتقد أن أي شاعر يخرج هكذا ويقلد شاعرا ما، هذا الأمر ليسر له أي معنى.

*في الستينات كتبتم كثيرا ويبدو انكم مارستم نوعا من الاستعجال في الكتابة ومن خلال الاعمال التي نشرها أبرز ممثلي جيلكم هناك نوع من التخلي عن الكتابات التي يبدو عليها الحماس والاستعجال وأنت واحد منهم حيث نشرت كثيرا في مجلة شعر ومواقف ولم نجد الكثير من تلك النصوص في المجموعات الثلاث التي نشرتها من شعرك.

–هذا صحيح وعل أن أتحدث عن تجربتي الشخصية واستطيع أن أحكم عن شعراء آخرين وربما قد تكون لي أراء معينة في هذا المجال وأنا لم أتبع الطرق المعتادة التي يتبعها الشعراء الآخرون لأن حياتي كانت مضطربة بشكل مهول وأنا لم أعش الحياة الجيدة اللطيفة الثابتة التي عاشها أغلب الشعراء بعد التخرج من الجامعات واصدار مجموعات شعرية منظمة والتعامل مع الناشرين. فأنا عشت الشعر وفي رأيي إن الشاعر المبدع هو أن يعيش ذلك الشعر الذي يريد أن يكتبه. فالشاعر بالنسبة لي هو متناحر مع تجربته الحياتية حقا، وتجد الكثير من القصائد إن لم يكن تسعون بالمئة منها لا تعتمد على تجارب حياتية حقيقية رغم أن هذا ليس شرطا ولا يهم القارىء في النهاية. غير اني أجد أن الشعر بالنسبة الي حاجة عظيمة ومخيفة وسحرا أحتاجه لذلك فإن الشعر لا يعني أي شيء عندما يكون مجرد نتاج وملء صفحتي كتاب لذلك لدى ثلاثة كتب فقط، ولدي قصائد منشورة هنا وهناك وفي مجلة أدونيس "مواقف" لدي قصائد منشورة من الممكن أن تكون أكثر من كتاب ولكني لم أجمعها على الاطلاق ولا تلك القصائد التي نشرتها في مجلة شعر والتي تتجاوز الخمسين قصيدة. فأنا لست شاعرا نظاميا، أنا شاعر من نوع آخر.

*في المجموعة الأولى "الوصول الى مدينة أين" يحس القاريء أن القصائد منتقدة من فترات معينة وليس ثمة تاريخ للقصائد فهل كنت متعمدا في هذا الاختيار؟

–إن قصائد "الوصول الى مدينة أين " هي قصائد متفجرة وهي قصائد الحيرة بدءا من العنوان وإذا فتحت الكتاب وقرأت الكلمة الأولى وهي «وصلت» وقرأت الكلمة الأخيرة في الكتاب "ذهبت " تجد في الكتاب أن فكرة الوصول الى مدينة أين محتجزة بين هاتين الكلمتين. ففي البداية تصل ولكنك في النهاية تذهب ولم تصل الى أي مكان لأن ليس هناك أي مكان والمسألة هذه تلتقي مع قول القديس أوغسطين أنه "ليس هناك مكان نحاول أن نذهب

ونجيء اليه ولكن ليس ثمة مكان " التي كانت حاضرة في مجموعة الوصول الى مدينة أين.

*هل تنطبق هذه المقولة على اختيار كل القصائد في المجموعة ؟

–انا أختار القصائد لتشكل كتابا وليست مجموعة قصائد،وأنا أكتب كتابا له بداية ونهاية وتجد هذا في الكتاب الثاني "الحياة قرب الأكروبول" فالكتاب الثالث "الأول والتالي" يبدأ من الطفولة وينتهي في نيويورك وهو يضم سبعة أجزاء وهذا ينطبق على كتاب "الحياة قرب الاكروبول" فكل البلدان التي عشت فيها والمدن التي تعرفت عليها والنساء التي شكت تجربتي تقولب نفسها كي تتخذ هذه الأشكال وفي النهاية تصب في نوع نهائي هو الكتابة.

*في نصوص «الوصول الى مدينة اين » تقنيات في الكتابة تكاد أن تتشابه.. كيف تصف تلك التقنيات ؟

-هذا الكتاب حاولت أن أجمع فيه جوهر الأصوات المتعددة التي كنت أكتب فيها منذ بدء الستينات بكتاب جاء في الثمانينات أي بعد نشر الكثير من القصائد في المجلات العربية غير أني لم أجمع منها سوى النزر اليسير وركزت بدل ذلك على ما أسميه بالقصائد التفجيرية، لأني أردت أن يكون الكتاب الأول مركزا على النثر بصورة كاملة دون أي تشبث بقصائد الوزن التقليدية كما كانت تكتب من قبل الرواد وان تكون قطيعة مطلقة من حيث الصوت ومن حيث الايقاع النثري الخالص مع الشعر السائد. وأنا حين أنظر الى كل ذلك من خلال هذه المسافة الزمنية أجد أن الجنون العاطفي والايقاعي الذي يصل أحيانا الى حد اللاوعي والاستغراق به في هذه القصائد هو دليل على ما كنت أعانيه عندما جئت الى الولايات المتحدة من بيروت وهو دليل على حيرتي إزاء هذا العالم الشاسع الوحشي الذي وجدت نفسي فيه وكيف يمكن لي أن أعبر عما كنت أعيشه وباي سبل. كانت هناك ضرورة قصوى أن أجد أشكالا أخرى لتقمص التجربة الامريكية كامتداد لتجربتي في الستينات في كل من بغداد وبيروت وهكذا جاء كتاب "الوصول الى مدينة اين" وهو يعبر عن اللامكان الذي كنت أقف فيه آنذاك.

*في المجموعة الأولى نلاحظ أن القصيدة تتكون من مقاطع قصيرة حيث تعتمد التقطيع، في حين نلاحظ في المجموعة الثانية "الحياة قرب الأكروبول " ان القصيدة تتكون من جمل طويلة وأحيانا تكون مقطعا كاملا فكيف وصلت الى مثل هذه التقنية ؟

–هذا سؤال رائع، بالطبع هناك قصيدة الضربة، منها مثلا قصيدة الجلاد في الكتاب الأول التي تتكون من ثلاثة أسطر وهي عن الطاغية الذي مازال شبحه يلاحقنا حتى الآن وهذه قصيدة كاملة

وهناك قصائد أخرى من هذا النوع في الكتاب، إنها القصيدة الشرسة والصوت الذي يواجه الموضوع مباشرة ويطلق سهمه نحو الهدف. ويضاف الى ذلك القصائد العنيفة أي تجربة قصائد النثر التي يمكن لها أن تدخل اللاوعي بشكل عاصف حيث تدوخ اللغة العربية وتبدو أجنبية. واللغة من الممكن ان تغرب بهذه الطريقة. وفي الشعر الحديث إذا درسنا

صناعة الحداثة نجد أن تغريب اللغة هو أول الأفعال لفصلها وقطعها عما سبقها بحيث تقف وحدها بلباس أجنبي لتبدو لغة أخرى، ومن هنا تبدأ هذه الصناعة. لذا فإن لغة كتاب "الوصول الى مدينة أين" هي اللغة التي غربت نفسها قصدا لأن الهدف في كل الكتاب هو أن تقف على حدة من جميع ما هو سائد وهذا هو فعل الثورية الحقيقي العنيف الذي ربما فاق الحدود في رأيي. بينما في الكتاب الثاني وجدت نفسي أكثر هدوءا وأتعمق في التجربة الحياتية حيث إن الصوت شكل نوعا من الجملة المطولة التي لا تقف عند حد في حين كانت الجملة بالكتاب الأول عنيفة وشرسة. بينما أصبحت في "الحياة قرب الأكروبول" أكثر امتدادا لتنال مدى أبعد.

*هل جاء اختيار الجملة الطويلة ضمن خطة واعية أم أملتها التجربة الخاصة ؟

–دون أي شك جاءت ضمن اختيارات واعية جدا وأنا واع جدا لعملية كتابة القصيدة، ففي الكتاب الثالث «الأول والتالي » تخلصت من أشياء كثيرة كانت موجودة في الكتابين الأولين، وجرت فيه – أي الكتاب الثالث – عملية تركيز مكثفة حيث أن الوعي يبرز أكثر في كل كلمة. لذلك جاءت القصائد أقصر والديمومة تنال القصيدة بأكملها. ففي القصائد الأخيرة نجد ديمومة الصوت التي بدأت في الكتاب الأول بشكل عنيف كما قلت ومن ثم تطورت وهدأت ونضجت أكثر في الكتاب الثاني حيث تنفرش على الساحة الأصوات والايقاعات وتعطيك خلفية كاملة ومطلقة وبتفاصيل حقيقية تعتمد مرجعيا على التجربة الحياتية مثل الحياة في اليونان والتي استمرت – تلك التجربة الاغريقية – في الكتاب الثالث وثمة قسم كامل لقصائد اليونان في "الأول والتالي" متطورة تقنيا الى حد أن تتخذ القصيدة مشاهد العالم الحقيقي والتعابير والأشكال والايقاعات التي يستنبطها الشاعر من ذلك العالم.

*من أين تستمد الايقاع ؟ وأنت تؤكد أن التفعيلة تجعل من القصيدة ذات تركيب أفقي وذات شكل هندسي من الممكن أن تتصوره قبل كتابة القصيدة، فأين تجربة محمود درويش الذي حاول أن يطوع التفعيلة ويمنح القصيدة أفقا مفتوحا من حيث الايقاع ؟

–إن البحور العربية تفرض على الشاعر العربي – أي قبل أن يكتب قصيدة – أن يمشي عبر الصفحة بشكل معين ودون حرية مطلقة، أي أن الشاعر مهما برع في السيطرة والسيادة على الوزن هناك دائما الايقاع الهندسي الذي تفرضه شكلية البحر المختار لكتابة القصيدة. واذا قررنا أن نكتب على إيقاع بحر الكامل مثلا لوجدنا أنفسنا مجبرين على اختيار كلمات معينة ومطولة تتوافق مع متفاعلن ومستفعلن. أي أن مجزوءات هذين الشكلين اللذين يؤلفان بحر الكامل سيفرضان علينا دائما طوال القصيدة أن نتقيد بالكلمات التي تنبني أو تنصب في هذين الصوتين، فـ(متفاعلن) يقابلها (متفجر) لذلك ستكون كل قصيدة تكتب على بحر الكامل ستكون على الاطلاق مؤلفة من كلمات يكون

الجزء الأساسي منها مشددا حيث لا تكون ثلاثية أو رباعية وانما من كلمات خماسية وسداسية وأكثر.

*يعتبر بحر الكامل من البحور التي تمتاز بالتعقيد فهو يجمع بين بحر الوجز والسريع والمتدارك، وثمة عدد قليل من شعراء التفعيلة الذين لجأوا الى استخدامه مثل أدونيس ومحمود درويش.

–إذا كان الأمر يتعلق بشاعر سيد على وزنه وسيد على قصيدته قد يكون مختلفا، فشعراء مثل أدونيس ومحمود درويش هؤلاء يعرفون كيف يمسكون بالتيار وكيف يسيطرون على الدفق. وأنا أتكلم عن أشياء مسبقة عن السيادة ومطلقة بالنسبة لأي شاعر يكتب بالوزن، أي ما أسميه بالقصيدة الأفقية إذ يكون من الصعب كسر السطوح التعبيرية والايقاعية فيها وأحيانا يكون صعبا بشكل استحالي، وعندما يتعلق الأمر بالنثر وأنا أتحدث عن سيد نثره وسيد الايقاعات وهذا لا ينطبق على جميع الشعراء وانما ينطبق على قلة حيث يمكنك ان تخلق في النثر إيقاعات حقيقية وحرة تضرب في مجالات لا يمكن للقصيدة الموزونة أن تطرقها.

*كيف يمكن تحديد هذه الايقاعات ؟ وما هي إيقاعات القصيدة التي تكتبها؟

–عندما نتحدث عن الايقاع الموزون والايقاع النثري فإننا نتحدث عن شيئين مختلفين،ذلك لأن الأذن العربية لفرط تعاملها مع الوزن قد صارت مخدرة وتعترف بإيقاعات خاصة معينة تنتج نوعا من الطرب وهي الايقاعات التي تحتويها البحور العربية. لذا يبدو أن الأذن العربية تحتاج الى وقت طويل كي تتعود على ايقاعات النثر، وقصيدة النثر لا تعتمد على الايقاع فحسب بل هي تعتمد على أشياء كثيرة فالإيقاع هو عنصر واحد. وهو في قصائد معينة يتبع دائما الثيمة والموضوع والشكل والأشكال الشعرية الأخرى التي لا تمتلكها قصيدة الوزن بكل بساطة لذا فإن التعقيد في هذا النوع من الشعر – شعر النثر – هو من أول الشروط الشعرية التي يتبعها الشاعر.

*نلاحظ أن تجربة جيل البيكنس الامريكي استفادت من إيقاعات معينة مثل الجاز حتى عندما نقرأ نثر جاك كورياك نجد إيقاعات الجاز حاضرة في نثره.

–دون أي شك هناك إيقاعات الجاز والبلوز والايقاعات التي استقاها والت ويتمن من التوراة، إضافة الى الايقاعات التي استوحاها واستنبطها ألن غينيسبرغ من ويتمن نفسه ومن الشعر العبراني. واستنبط جاك كيرواك ايقاعات من موسيقى البلوز ومن ما يسمى بالبيب بوب في الجاز وايقاع الهايكو الياباني فهي تقنيات واشكال ساهمت في الخلق الشعري الحديث ما بعد إليوت والتي شكلت ما يسمى بما بعد الحداثة كحركة.

*إذا أردنا أن نتحدث عن قصيدة النثر العربية فهل تمكنت من خلق إيقاعات موسيقية أخرى غير مصادر الموسيقى العربية التقليدية المتمثلة ببحور الخليل ؟

-إن قصيدة النثر العربية الحاضرة هي قصيدة مغامرة انطلقت من عدم الاقتناع بايقاعات القصيدة التقليدية وايقاعاتها مستمدة من شكل القصيدة ومن التجربة الموجودة فيها. لذلك فإن الايقاعات غير ثابتة وغير ممكن أن تكون مقننة في قصيدة النثر، فكل قصيدة لها إيقاعها الخاص يضاف الى ذلك أن كل قصيدة لشاعر معين تمتلك إيقاعه الشخص الذي يدل عليه وهذا الشيء الذي لا يمكن لقصيدة الوزن أن تفعله على الاطلاق. بينما في قصيدة النثر ليس ثمة ما يقيد الشاعر سوى تجربته الخاصة وديمومة الصوت الذي تشتمل عليه القصيدة والتفاصيل الأخرى التي ليس لها أية نهاية والتي تنضاف الى مسألة الايقاع. فالإيقاع ليسر منفصلا في هذه الحالة عن التراكيب الأخرى في قصيدة النثر.

*لنعد مرة ثانية الى تجربتك في الكتابة، في كتابك الأول «الوصول الى مدينة أين» نجد أنه يعتمد على الصورة حيث يبدو كل سطر صورة، في حين نلاحظ أنك تحاول أن تتخلص من الصورة في كتابك الثاني «الحياة قرب الأكروبول» وتلجأ الى السرد.

–هذا صحيح ففي الكتاب الأول كان اعتمادي على الصورة بشكل مبالغ فيه، ذلك لآني كنت منذهلا بالصورة في ذلك الوقت، وبصورة مبسطة أكثر كانت الصورة المكثفة بالنسبة لي آنذاك هي جواز المرور الى عالم اللاوعي وكنت مندهشا وأفكر صوريا الى أن تجاوزت هذا الموضوع ووجدت نفسي في الكتاب الثاني اتخلص من الصورة قدر الامكان، وأبسطها حيث أن الصورة تخدم شيئا آخر هو الحالة أو المشهد الشعري الداخلي الذي ينظر اليه كمرجع للخارج أي في الحياة المدرة والمتدفقة. فالصورة كانت في الكتابب الأول سوريالية وحاولت أن أتخلص من آثار التصوير المباشر في الكتاب الثاني والثالث.

*في الكتاب الأول تلجأ كثيرا الى أدوات وحروف التشبيه هل كان هذا لضرورة فنية ؟

–لقصيدة النثر تقنيات وأساليب تعتمد كثيرا على المقابلة وعلى تقابل الأشياء وتصادمها، لذلك فالصدام بين الأشياء والصور هو الذي يخلق الوديان الكلامية في الكتاب الأول.

*في «الأول والتالي » يبدو أنك تحررت كثيرا من أدوات التشبيه.

–أنا في الكتاب الثالث أكاد لا أشبه الا بطريقة غير مباشرة. وهذا يعني أن عملية التشبيه تطورت الى حد أنها نفت نفسها فصار التقديم أو التجسيد هو الذي يحظى باهتمامي وهناك قصيدة في "الأول والتالي" تتكون من اكثر من عشرين مقطعا عنوانها «تجاسيم» وهذه الكلمة اخترعتها وتفهم بمعنى "التجسيد" للحالات، فصار التجسيد بدلا من التقابل الصوري واللجوء الى أدوات التشبيه.

*مفردة «العالم» نكاد نجدها تقريبا في كل نصوصك الشعرية فلماذا هذا الاصرار على هذه المفردة ؟

–منذ وقت طويل وعند بداية مسيرتي تأثرت بفكرة جاء بها فيلسوف ألماني اسمه ليبيتن وهي فكرة عن المونولودجيا أي أن العالم يتكون من وحدات شكلية سماها بالموناداد فكر شيء هو موناد، فالقنينة هي موناد والعين موناد والكأس موناد وكذلك الشعر والقمر والمصباح والنجوم. وهذه الفكرة تطورت الآن في الوقت الحاضر بالفيزياء الحديثة خصوصا في فيزياء اللايقين عند هايزنبورغ حيث أن هذا العالم لا قيمة ولا معنى له على الاطلاق، لم يكن هناك من يسمونه بالرقيب اي المشاهد الذي يقف في مكان ما من الكون ويقول هذا الشيء المعلق في الفضاء اسمه نجمة وذاك اسمه قمر وهذه هي مجرد اسماء ووحدات أو موناداد بالكون وهذه ببساطة فكرة الفيزياء الحديثة وأنا مؤمن بها ومنذ شبابي سيطرت على هذه الفكرة. وأغلب القصائد التي كتبتها مليئة بالعشرات وربما بالمئات من الوحدات الموجودة واقعيا في العالم التي تتركب مع بعضها البعض لتكون عالما كاملا مستقلا بحيث أن هذه الوحدات والموناداد تتصادم مع بعضها في حقل ميدان من الطاقة حيث تكون القصيدة في النهاية ميدانا حيا من الطاقة الفيزيائية وهذه الطاقة تقرر شكل القصيدة.

*في المجموعات الأول نواك مشغولا بالفكرة كثيرا وربما هذا ما يفسرا للجوء الى الصورة في حين نشاهد في المجموعتين الثانية والثالثة ميلا نحو الحسية واستفادة من فنون الكتابة الأخرى كالرواية والمقالة.

–ان قصيدة النثر هي التي تستغل وتغرف من كل الروافد ومن كل الانهار ومن طرائق الكتابة المقالية وتغرف من الكتابة الدينية ومن النص الصوفي ومن العلم ومن السينما والباليه والرقص وربما هذا الذي يشكل ايقاع قصيدة النثر. فالشاعر عندما يكتب يكتب بكل حواسه وبكل سعرفته ولا يكتب مثل الشاعر التقليدي الذي يحاول ان يطربنا ويهزنا أو يحاول أن يقنعنا بفكرة سياسية أو أيديولوجية، فالشاعر الآن الذي يقف في مركز الكون وفي مركز التجربة الحياتية حينما يكتب تكون السياسة والايديولوجية والموسيقى وكل الفنون مصبوبة في نظرة ورؤيا وفي موقف حسي وهدفه في النهاية ان يدخلك في هذا الحقل من الطاقة الحية وفي هذه العاطفة المطلقة كما قال عزرا باوند انه "لا شيء غير العاطفة ". والعاطفة هنا بمعنى (Passion) الوجد الوجودي والكوني فالشاعر هو كائن يحترق كي تبرز هذه الطاقة ولكي يكون وقودا لهذه العاطفة ولهذا الوجد. وانا لا أجد أي شيء يمكنه أن يقنعني بأن قصيدة النثر مجرد شكليات أو مجرد تقنيات أو ضرورة تاريخية كما يتحدث عنها النقاد أو كتقليد سخيف لقصيدة الغرب. فهذه القصيدة هي الضرورة وكان الشاعر العربي يتطور نحوها على الاطلاق منذ القرآن الكريم. وتكاد أن تكون كل الكتب الدينية مكتوبة بالنثر وهي الكتب التي مازالت تهز البشر.

*في كتاب " الأول والتالي " ثمة استفادة من الشعر العربي القديم وحضور لشخصية النابغة الذبياني وللشاعر عمرو ابن أبي ربيعة، فهل تطمح في خلق

علائق جديدة مع شخصيات من الشعر العربي القديم ؟

–أحيانا أجد نفسي أفكر بشروط زمانية معينة وتعطيني حسا ثابتا لتواريخ معينة، وأحيانا ارتبط مع التاريخ والتراث بشكل اعتباطي وليس شرطيا أبدا. وهكذا يحدث أن أجد نفسي أتحدث وأعيش جوا خاصا يربطني بشاعر معين قرأته في فترة ما وبقي جزء من شعره يغذيني في الحاضر. إن بضعة أبيات للنابغة الذبياني قد بقيت في ذهني وهي تتحدث عن الكواكب وعن السهر والأرق في عهد الملك النعمان بن المنذر عندما كان النابهة شاعر البلاط بالحيرة. وجدت نفسي ذات ليلة في سان فرانسسكو أرفا في ليلة مليئة بالنجوم، وكنت قريبا من البحر ومن الحس التاريخي وبصورة غير واعية أحسست بارتباطي بهذا الشاعر.

وحدث ان اكتشفت أن الأزمنة كلها متداخلة، وان الذبياني الذي عبر عن هذه الحالة موجود في كل الأزمنة، ومن بينها الزمان الذي أعيش، والذي ولدت فيه قصيدة " كواكب الذبياني" وبشكل واع ربطت الذبياني بمدينة سان فرانسسكو وبليلة معينة من أوا خر القرن العشرين وبليلة لا أعرف بأي تاريخ كتب عنها الشاعر الذبياني.

وأما بالنسبة للشاعر عمرو بن أبي ربيعة الذي أعده من أعظم شعراء الغزل في العالم وهو من أندر الشعراء الذين استعملوا السرد الزماني لخلق جو معين فيه حركة وطاقة، وينوع من التلاعب والضحك وجدت نفسي أشكو له عن حالتي مع الحب والغزل والمرأة حيث كتبت له مرثية. والمرثية هنا فيها من اللعب لأنها ليست بمرثية على الاطلاق، لأنني أرثي لما أقول للموضوع الذي هو جرأة المرأة الحديثة التي تجرك للسرير بحيث تقطع امكانية الغزل كما كان الأمر في حياة وزمن عمرو بن أبي ربيعة. وأسمي هذه العلاقة مع التراث أحيانا بالعلاقة الشرطية وأحيانا بالعكسية والتي تتميز في بعض الأوقات باللعب وعدم الجدية، وبالترابط الحي الانساني وليس بتجربة الكتابة فقط.

*هل تفكر بإعادة مثل هذا اللعب مع شاعر عربي قديم آخر؟

– لدي الآن قصيدة عنوانها " الى امرىء القيس في طريقه الى الجحيم " وهي قصيدة أجري فيها حوارا مع امرىء القيس، وبالطبع في أمريكا وفي حالة معينة كانت تشبا حالة امرىء القيس عندما كان يهرب من المنذر بن ماء السماء الذي قتل أبده وحدث أن ذلك الزرد المسموم المشهور قد أهدي من قبل ملك الروم آنذاك الى امرىء القيس الذي كان سبب موته. جعلتني هذه القصة وقراءة معلقته ذات ليلة أحس به حيا ضمن إطار تجاوز الأزمنة وتداخلها، وأتحاور معه ليس كشخص وانما من خلال كوة الظل الشعري الذي نسميه امرأ القيس الشاعر. وعليك أن لا تنسى أن الشعراء حتى لو عاشوا في نهاية القرن العشرين فهم مسكونون بالأجداد والأشباح والأطياف الشعرية والتاريخية وهذا الأمر يردنا الى الموناد ات أو الوحدات الوجودية.

*قيل عنك أنك كنت تقطع نهر دجلة سباحة من أجل اللقاء مع الكاتب الراحل جبرا ابراهيم جبرا.

» –يضحك» ان جبرا كان بالنسبة لي ولشباب آخرين أبا حقيقيا. وكنت أسبح وأعبر جسر الجمهورية كل يومين أو ثلاثة من الاسبوع، كان بالنسبة لنا أيضا مصدر رزق حيث كان ينشر لي ولرهط من الشعراء المفلسين من بينهم جان دمو الذين كانوا يتوافدون يوميا على مكتب جبرا ابراهيم جبرا في مجلة،" العاملون بالنفط."

وكان جبرا أبا روحيا بالنسبة لي وكنت أتحدث معه لأنه كان واحدا من العقول النيرة التي استطيع أن أتحدث معها عن اكتشافاتي في الأدب العالمي التي كنت أقرأه بنهم وكنت مذهولا بالأدب الغربي. وكان جبرا ابراهيم جبرا الكاتب والمترجم والشاعر شخصية فذة، كأنه واحد من شخصيات النهضة الأوروبية العظيمة كدافنشي، التي لها إحاطة بالعلم والأدب والفن والتيارات الفكرية الأخرى، إنه ليس شاعرا أو كاتبا فقط وانما هو بالنسبة لي كان شخصية عالمية. وانا عرفته عندما اكتشفت انه يحرر مجلة «العاملون بالنفط» وكنت آنذاك في كركوك وعرفت أن المجلة تدفع مكافأة مالية كانت متواضعة غير أنها بالنسبة لي آنذاك غير متواضعة، فالدنانير الثلاثة أو الخمسة التي تدفعها كانت كافية لليلتين أو ثلاث في حانة مع عشرة شعراء مفلسين.

*هل ساهمت تلك العلاقة مع جبرا في ترسيخ عملية الترجمة لديك ؟

–كان جبرا بالنسبة لي المثال العظيم وهو الذي قام بترجمة شكسبير وآخرين وكنت معجبا بترجماته لشكسبير فهو كان مثالا للمترجم الحق. وأقول لك قصة أنه عندما تركت بغداد للذهاب الى بيروت والتقيت بجبرا ابراهيم جبرا في مكتبه ببغداد في كرادة مريم أعطاني مخطوطة الملك لير مطبوعة على الآلة الكاتبة كي أوصلها الى يوسف الخال ببيروت لغرض نشرها في دار النهار. وكان جبرا لا يعرف وأقول هذا للمرة الأولى بأنني كنت ماشيا عبر الصحراء على الأقدام وكان يعتقد بأني ذاهب كأي مسافر بالطائرة أو بالسيارة الى بيروت، ولم يدر بخاطره هذا الأمر حتى وفاته. ولم أقل له بأني حملت مخطوطة الملك لير معي في حقيبتي عبر الصحراء وفي أحقر الفنادق بحلب وحمص ودمشق وعبر الحدود السورية اللبنانية ومع مهربين مغامرين حتى وصلت بيروت وسلمت مخطوطة الملك لير الى يوسف الخال ونشرتها دار النهار.

*انت تقول انك تكاد تمارس الترجمة يوميا وترجمت العديد من النصوص، ما هو اثر الترجمة على نصك الشعري؟

–التأثير كان كبيرا جدا. والترجمة فن قائم بذاته وأنا عندما اترجم – خصوصا الشعر – أقوم بكتابة النص من جديد باللغة العربية محاولا أن أجد الصوت الكافل كما ينبغي أن يكون بالعربية لذلك الشاعر المترجم. وهذا امتحان قاس جدا، والترجمة اليومية المستمرة هي نوع من التمرين بالنسبة لي. وهذا التمرين هو ممارسة اللغة لكي

أجد البدائل في العربية لأقصى وأدق التعابير في اللغة الانجليزية. والتحدي هو أن تجد في اللغة العربية التعابير الدقيقة والتراكيب المعقدة التي تجدها أحيانا عند كبار الشعراء. فمثلا أحيانا أقوم بترجمة أبيات من جحيم دانتي لأني أحب أن أترجم لنفسي المقاطع الصعبة لأمتحن اللغة العربية وأتساءل هل يمكن لهذه اللغة أن تعبر عن هذا الشيء أو ذاك كما أجده باللغة الانجليزية لأحد أعظم شعراء اللغة الايطالية.

ويقود هذا التمرين أحيانا الى تجاوز نفسك واللغة لاختراع نوع جديد من التراكيب الشعرية وكل هذا طبعا يؤثر في النهاية علي كشاعر عندما أكتب.

*الشاعر الامريكي ميروين مهووس بالترجمة، وقد تلقي نصيحة من الشاعر عذرا باوند في بداياته الشعرية الذي حثه على الترجمة، واكتشف الشاعر ميروين أن لغته قبل القيام بالترجمة كان فقيرة وخالية من الدلالات، فهل توفر لديك نفس الاكتشاف بعد ممارسة الترجمة ؟

–عندما ترجم عزرا باوند للشعر الصيني أحدث ثورة كبيرة في اللغة الانجليزية على الاطلاق وما زالت أصداؤها تتردد حتى الآن، وفي كتابه " Cathay " الذي ترجم فيه لأربع عشرة قصيدة صينية معروفة،عن الحرب وظهر في عام 1915 حين كانت الحرب العالمية الأولى جارية أثر في الشعر الانجليزي بعمق، لأنه قدم التراكيب أو " Ideographs " الصينية، أي وحدات الفكر والتعبير بها في اللغة الصينية. وعندما وجد لها باوند البديل باللغة الانجليزية أحدث ثورة ومن هذه الثورة خرج شعراء مثل غيري سنايدر، الذي لولا تأثره بالشعر الصيني والياباني لما كتب كما يكتب الان وغيره من الشعراء من بينهم ميروين الذي هو مترجم عظيم، وعاش طوال حياته من الترجمة، وقدم العديد من شعراء الأسبانية والفرنسية والبروفانسية الى قراء اللغة الانجليزية. فالترجمة هي نوع من التلقيح، وهي نوع من الجسور التي تمتد عبر اللغات، وتجعل جميع اللغات والكتابات في النهاية تتشارك وتتداخل وتتلاحم لتخلق شيئا جديدا.

*هل تنصح الشعراء الشباب بالترجمة ؟

–أنا أنصح كل شاعر أن يعرف لغة أخرى بشكل جيد وممتاز اذا أمكن وأن يحاول الترجمة حتى لو كان ذلك من أجل لذته الخاصة كتمرين.

عن مجلة نزوى

حاوره: صلاح عواد (كاتب يعيش في نيويورك)

الفهم والتأويل .. مكوِّنا القراءة الأدبية المتكاملان

إريك فالارادو

ترجمة: حسن المودن

يمكن للغموض المفهوميّ الذي يحيط بتعريف الفهم والتأويل أن ينعكس على تعلّمات التلاميذ الذين يسيئون، بسبب خلطهم بين أنماط إدراك النصوص، فهمَ توجيهات القراءة التي يفرضها هذا النمط تارة، وذاك النمط تارة أخرى. ويقودنا النظر من جديد في الكتابات المتوفرة الى اقتراح تمييزات يمكن أن تُوجّه الديداكتيكيين والمدرّسين في تدريس القراءة الأدبية: إنَّ المعنى الناتج عن الفهم وإنَّ الدلالة الصادرة عن التأويل يمكن أن يغذي الواحد منهما الآخر، بطريقة متلازمة، داخل دينامية تعيد باستمرارٍ رسمَ قراءة النص الأدبي. إذا كان ضروريا أن ندرّس للتلاميذ فهمَ نصٍّ أدبيّ يطرح صعوباتٍ مهمة، فمن الضروري كذلك أن نعيّن بوضوح الانتظارات المرتبطة بهذا الفهم. وإذا كان المدرّس يحصر الفهم في تفكيك الكلمات والجمل والحبكة الرئيسة، فإنه في إطار هذه المهمَّات الصغرى ينحصر أغلب التلاميذ في قراءاتهم، لأنهم يحتفظون بعمل الاستنتاج للتأويل الذي لا يأتي، في تصور الكثيرين، إلا بعد القراءة الكاملة للنص. وإذن، فمن اللازم أن يكون المدرّس، وهو يحدد مهمةً من مهمَّات القراءة، قادرًا على تعيين ما ينتظره بشكلٍ واضح: ما هي عتبات الكفاية التي ينبغي للتلاميذ أن يبلغوها بالضبط من أجل «فهم» النص المطروح للقراءة؟ وهل يأتي التأويل بالضرورة بعد عملية الفهم؟ ما الذي يقتضيه التأويل أكثر من ذلك؟

هذه هي الأسئلة التي يستحضرها التلاميذ والمدرّسون في أذهانهم، وهي التي سنحاول أن نجد لها جوابا من خلال تقديم تركيبٍ نقديّ لمختلف الأفكار الملتقطَة من المقالات والمؤلَّفات التي قامت بتحليل مجريات أنماط فهم النصوص. وسنركّز اهتمامنا بشكل خاص على النصوص الأدبية، أو التي اعتُبرَت كذلك من طرف المؤسسة المدرسية، إمَّا بناءً على طريقة معالجتها للغة التي هي حاملة المعنى، وعلى تمثُّلها الذاتي للتجربة الانسانية، وعلى الرابط الذي تقيمه بين الماضي والحاضر، بين هنا وهناك، وعلى انتمائها الى بنيات مؤسَّسية وعلى القيمة الرمزية التي تسندها إليها هذه المؤسسةُ نفسُها، وإمّا بناءً على الدور النشيط الذي يلعبه القارئ فيها، باعتباره الفاعل الأول في إنتاج المعنى.

وقبل إبراز المسالك الديداكتيكية المرتبطة بتعلُّم الفهم والتأويل، يبدو لنا مفيدًا أن نقوم بغربلة بين الكتابات الديداكتيكية التي تُقترَح في تعريف هذه المفاهيم. وهكذا، فمشاريع التعريفات التي نقترحها هي بمثابة مدخل في تحليلنا النقدي نستخدمها كمنارات من أجل أن نسائل، في هذه البداية، الافتراضات القابلة للمناقشة وخاصة منها ما يتعلق بحدود الفهم والتأويل. غير أنه لا يكفي أن نعرف ما لا يحدد هذه المفاهيم، بل ينبغي لنا أن نحاول تحديد خصائصها، والإواليات التي تستخدمها، وهو ما سنسعى الى القيام به من خلال تفحُّص بعض الاقتراحات المتعلقة بالتصنيفات. وإذا كانت مواقف بعض المؤلفين بخصوص أسبقية التأويل أو الفهم في

نشاط القراءة لا تسمح أبدًا بإبراز المسالك الخصبة بالنسبة الى تدريس .تعلم القراءة الأدبية، فإننا سنحتفظ في النهاية بتصور تفاعلي لهذين النمطين في إدراك النص الأدبي، وهو التصور الذي سنحاول توضيحه من خلال عملٍ قرائيّ ملموسٍ داخل القسم الدراسي.

محاولات أولية للتعريف

إنّ التراث الهرمينوطيقي، حسب كرستيان فاندردورب(1992)، كان يَنظرُ دومًا الى التأويل باعتباره نشاطا قرائيا يأتي بعد الفهم. وإذن، فإنَّ التأويل منظورٌ إليه باعتباره كفاية يصعب التحكُّم فيها، فهي تستدعي براعة في القراءة كبيرة جدًّا. وردّا على هذه الرؤية ذات النزعة الثنائية، فإنَّ فاندردورب وديداكتيكيين آخرين يضعون التأويل أسفل الفهم. لكن هل تحلّ هذه التوزيعة الجديدة هذا المشكل؟ أكيدٌ أن التأويل يغذي الفهم، لكن أيمكن لهذا السبب أن يتقدم عليه من الناحية المنهجية؟

ليس بالضرورة. سنرى أن القارئ الخبير يستخدم الفهم والتأويل بطريقة متلازمة، وهذه هي الخلاصة الأولية التي تنتج عن هاتين المحاولتين الأوليين للتعريف اللتين اقترحناهما في البداية كمنارتين والهما نستند في تطوير تفكيرنا النقدي:

*من أجل أن نفهم، لابد لنا من الابتعاد عن البنية المعجمية والتركيبية الصغرى كي نعيد تنظيم المعطيات في بنية عامة، تجعل المعطيات الأساسية في محتوى النص واضحةً. ويسعى هذا التعميم إلى إبراز المعنى، هذه الكلمة الأخيرة التي تتحدد ايتيمولوجيا باعتبارها «إدراكًا حسيًّا»، وتمثّلا عامّا يحقّقه القارئ بواسطة معارفه داخل خطاب هو بالضرورة تفسيريّ. ويسهم المعنى المدرَك في تحقيق توافق معين، وإذا ما استوفى الشروط من الناحية الاجتماعية، فانه لا يتطلب صياغة خطابية ومواجهة اجتماعية من أجل الاعتراف به.

*من أجل التأويل، يصغي القارئ الى النص بانتباه شديد بقصد استكشاف العناصر المتكررة وإظهار إحدى الدوال الممكنة. وهنا لم يعد المعنى قطُّ هو ما يتعقَّبه القارئ، بل الدلالة، وهذه الكلمة تحيل مباشرة في الايتيمولوجيا على «فعل التعيين». وبهذا، تصبح القراءة تفعيلا اجتماعيا لعلامة مبتكَرة، فهي لم تعد تمثلا شخصيا فقط، بما أنه من الضروري أن تمرَّ من المواجهة الاجتماعية من أجل أن تحصل على مشروعية ما. والنص المتعدد المعنى يتحول بهذه الطريقة الى مادة نصّ جديدٍ . المؤولة عند بورس .، أي إلى ثمرةٍ من إبداع القارئ الذي تجاوز النص الأصلي.

في حركة متكررة، يبتعد القارئ عن النص (الفهم) ويتقرَّب منه (التأويل) من أجل أن يغير باستمرار منظوره وأن يكيّفه في الوقت نفسه مع معارفه ومع العلامات المستخرجة من النص. وهذه التعريفات المختلفة للفهم والتأويل تذكّرنا حتما بهذا التوتر الدينامي والمحتوم بين رؤيتين: الرؤية المُعَمّمَة، من جهة أولى، وهي تنطلق من النص من أجل الابتعاد عنه، والرؤية التجزيئية، من جهة ثانية، وهي تنطلق من خارج النص من أجل أن تخوض فيه وتستكشف البنيات الصغرى المتواترة . البنيات الصغرى التي يمكن أن تضيء النص بأكمله.

بعض المفترضات القابلة للمناقشة استقلالية التلاميذ المفترضة:

كيفما كان رأي الخبراء، فإنَّ تلاميذ التعليم الثانوي والإعدادي لا يكتسبون الاستقلالية الذاتية والكفايات التي تسمح لهم بإدراك المؤلفات الأدبية الصعبة وتأويلها بطريقة إبداعية مع بقائهم أوفياء للنص. وبهذا الصدد، يشير بيرتراند جيرفي(1993) إلى أنه من السذاجة أن نعتقد أن القراءة مرسومة داخل النص وأن بإمكان كلّ قارئ الحصول عليها، وخاصة التلاميذ الذين تُعتَبَرُ القراءة بالنسبة إليهم عملا مرهقا. إننا نعرّض التعلّمات للخطر عندما نظن أنهم ينجحون كلهم في استدعاء المعارف الضرورية التي تفرضها قراءة مثالية بالمعنى الذي يقصده أمبرتو إكو (1985) باستحضار قارئها النموذجي. ويشاطره بيير بيرتي (1999) هذا الرأي على نحو ظاهر: بما أن العلامة الأدبية هي بالتحديد عائمة، فلا يمكن الحصول على أية ضمانة بخصوص معناها، والشأن هنا هو شأن القارئ نفسه. وهذه الحرية التي يثيرها بيرتي من الصعب جدًّا هضمها بالنسبة إلى تلميذ في طور التعلّم، ذلك لأنه لا يعرف كيف يضع لعمله في الفهم والتأويل منارات واضحة.

وفضلا عن ذلك، فإنَّ آن جورو (1999) تساند تصورات فيجوتسكي التي فيها «يلعب الصراعُ السوسيومعرفي دورَ المحرّك في التعلم»(ص85). غير أن التعلم التشاركيّ كما تُقدّمه جورو يكشف دورًا محتشمًا جدًّا للمدرّس. وهكذا، وبعيدًا عن تأكيد ما تذهب إليه جورو من أنَّ « فهم النص (...) لا يُدرّس «(ص86)، فإننا نعتقد أن بإمكان المعلّم « أن يُدرّس للتلاميذ كيف يستخدمون في قراءاتهم عملياتٍ معرفيةً يجهلون وجودَها «(جياسون، 1992، ص21)، وخاصة عند قراءاتهم النصَّ بصوتٍ مرتفع تتَّضح من خلالها سيروراته المعرفية الخاصة. فاقتراح طرائق للقراءة على التلميذ أمرٌ لا يحدُّ من حريته الابداعية، بل على العكس تمامًا، لأن ذلك هو ما يجعل تلك الحرية ممكنة، عندما نحدد له حقلا للاشتغال يحسّ في داخله بأمان أكبر(تروانيي ولافونتين وفانهول، 1999). ذلك لأنه لن يُظهر حريته التأويلية إلا اذا كان يشعر باستناده إلى أسس صلبة نسبيًا. ولا يمكنه إنشاء هذه الأسس بطريقة مستقلة من دون مساعدة المدرّس. ولا من دون هذا « التباين التأويليّ الذي يتدفَّق (من) مجموعات العمل»(ص86)، كما وضحت ذلك آن جورو بدقة.

وتوضح مارتين ريموند (1999) هي الأخرى أن المدرّس يلعب دورًا مركزيًّا في تعلم عمليات الفهم: في بحث قامت بإنجازه، لاحظت أن التلاميذ المدرَّبين بطريقة ظاهرة على استراتيجيات الفهم يُطَوّرون آداءاتهم بطريقة دالَّةٍ مقارنةً بالتلاميذ غير المدرَّبين. وتضيف أنَّ الاشتغال بمشاكل مطروحة بوضوحٍ يساعد كثيرًا على تعلم استراتيجيات الفهم، وهذه من النتائج التي تتطابق مع تلك التي انتهينا إليها في بحثنا للدكتوراه(فالارادو، 2000، أ و ب). إلا أن ماري توفيرون (1999، أ)، في بحثٍ يطرح حلّ المشاكل باعتباره قطبًا مركزيًّا في تعلم الفهم والتأويل في حصة القراءة بالتعليم الابتدائي، تبدو غير راغبة في أن يقدّم المعلم تفسيراته في حصة الأدب: إنه يملك بالتأكيد تأويله، لكنه لن يقوم بتبليغه. وقد يستخدمه من أجل أن يحدد جزئيا توجهات الدرس من دون أن يتداخل ذلك مع استيعاب النص من طرف التلاميذ. وإجمالا، فمن الضروري أن تبقى قراءة المعلم مقنّعة، من أجل أن لا تعيق قراءة التلاميذ. غير أن فضائل هذه المقاربات المقنّعة تتغيَّر تبعًا لعُمر التلاميذ: إذا كانت دينامية الجماعة وغياب الكوابح، مع أطفال في سنّ السابعة إلى الثامنة، يسمحان بتبادلات أكثر انفتاحًا

بخصوص النصوص، فإنَّ الأحكام المسبقة غير المناسبة للمراهقين وخوفهم من أحكام الآخرين يستدعيان مشاركة وتنشيطا أكثر حيوية من قبَل المعلّم من أجل أن يستوعبَ التلاميذُ النصوصَ. يُقَدّم الباحثون المذكورون وجهات نظرٍ متباينةً بخصوص الإطار الذي ينبغي لنا اقتراحه على التلاميذ من أجل توجيههم خلال تعلمهم الفهمَ والتأويلَ بقصد قيادة عملهم نحو هدفٍ محدَّدٍ. ومع ذلك، فهذا التقييد الظاهر يسمح بإظهار الحرية التأويلية بطريقة أكثر تنظيمًا وخصوبة. وفي غياب التجربة، فإنَّ هذه الحرية التأويلية بحاجة الى منارات، إذ من دونها ستكون أقرب إلى الفوضى، وإلى إبداعٍ ينطلق من القارئ، لكنه لن يأخذ النص قطّ بعين الاعتبار. وينبغي للوَصل بين هذين العالَمَين المختلفين أن يتمّ من داخل تدريبٍ مُراقَبٍ، يسعى بالتدرّج نحو استقلالية ذاتية للمتدرّبين.

القرّاء تنمو شيئا فشيئا.

دور الأسئلة في الفهم:

في القراءة، ينتظم الفهم في أغلب الأحيان بواسطة الأسئلة. لأن الأسئلة تمثّل فخّاً محفوفًا بالمخاطر يَصرفُ التلميذَ عن الفهم الحقيقي للنص. « نأسف، تقول جوسلين جياسون(1990)، على استخدام الأسئلة أحيانا من أجل التأكد من قراءة التلاميذ للنص. ومع الأسف، فإنَّ هذه الطريقة في استعمال الأسئلة تجعل التلاميذ يفهمون أن الغاية من القراءة هي الاجابة عن الأسئلة وليس السعي وراء هدفٍ شخصيّ»»ص223). « إنها تُبقي القارئ داخل كفايةٍ سطحية»(نفسه)، ذلك لأنها توجّهه نحو معلومات ثانوية. وباختصار، فهي تعلّمه أنَّ فهم نصٍّ ما هو أن يتذكَّر ما يفيد في الاختبارات، من مثل الأسماء والتواريخ، الخ. ويُبدي اروين وباكير(1989) التحفظات نفسها: ان هذه الأسئلة تشجع على عادات سيئة في القراءة، ذلك لأنها تدفع التلميذ إلى الاحتفاظ بهذه العناصر غير الملائمة بالنسبة إلى الفهم العام، بل إنها تكتسي أهمية كبيرة بالنسبة الى تقييم قراءاتهم. وهكذا، يحدث تفاوتٌ غيرُ منتجٍ بين الأهداف البيداغوجية للقراءة والممارسة الفعلية التي يخضع لها التلاميذ، ذلك لأن هؤلاء مؤطَّرون بالعناصر التي يستثمرها الأستاذ في حصة التمرين بأكملها.

بما أن الفهم هو بالضرورة شموليّ، بحيث يستبعد المعلومات الجزئية من أجل رسم خطاطات عامة للنص، فإنّه لابدَّ من دفع التلاميذ إلى ممارسة هذا الفهم الكلّي من خلال الأسئلة. فالتذكير بالنص مرات عديدة هو من الفرص الممتازة بالنسبة إلى التلاميذ ليعيدوا تنظيم المعلومة بطريقة عامة. ومن الضروري كذلك أن يعمل الأستاذ دائما على إدراج أسئلة الاستنتاج المنطقي في أسئلة الفهم (اروين وباكير، 1989)، من أجل أن يربط التلاميذ بين المعارف السابقة والمعطيات النصية، والغاية هي أن تلعب الأسئلةُ دورَها، لا في التقييم فحسب، بل في التنظيم المعرفيّ بالأساس. ولهذا يكون من الضروري، تبعًا لأقوال دومورتيي(1991)، ربط « جدول الأسئلة بالأهداف وبالمتعلمين، وليس بالنصوص. لأن هذه الأخيرة لا تَفرضُ، في الواقع، أيَّ سؤال... وتسمحُ بجميع الأسئلة»(ص74). وإذن، فمن الضروري أن تدفع الأسئلة التلميذَ، لا إلى تقييم قراءته فحسب، بل إلى تنظيمها

بالأساس. ولابد أن تسمح له بالعثور بطريقةٍ مستقلةٍ على البنيات النصية الأساسية: السارد، المؤلّف، الشخصيات، الأماكن، الزمن، الحبكة،...الخ.

الحمولة المُختَزَلة جدًّا التي نمنحها للفهم:

من أجل أن يستردّ التأويلُ المكانةَ التي تعود إليه داخل القراءة الأدبية، قام فرانسيس جروسمان(1999) بوضعه في مرتبة أعلى من الفهم الذي يحتفظ له بدورٍ محدودٍ قليلا ما. فهو ينظّم كل الاستنتاجات داخل عمل التأويل، سواء كانت استنتاجات أولية تهمّ المعلومات الضرورية في إدراك الحبكة أو كانت استنتاجاتٍ أكثر تعقيدًا تقتضي قدرًا أكبر من الابداع من قبل القارئ. وهو يقول إنّ « النصوص تُؤوَّل أولا «(ص153)، ذلك لأنّ القرّاء يقومون باستنتاجات استنادًا إلى النص وإلى معارفهم. ومثل جروسمان، فإنَّ إيزابيل شولار ـ ماندرو وآن ماري توفيرون (1998) تنظّمان كل عملٍ استنتاجيّ داخل التأويل. وهكذا، وتبعًا لهؤلاء المؤلفين الثلاثة، فإنَّ الفهم يمكن « اكتسابه « مرة واحدة ونهائية ومفصولا عن المضمر. وبتحديدهم الفهمَ باعتباره سيرورةً يمكنها أن تعرف الاكتمال، فإنهم يسلّمون بمعنى لا يمكن اطلاقًا للتأويل أن يُغنيه. ومن هذا المنظور، فإنَّ أقلّ مجهود فكريّ من أجل تعويض شيءٍ مضمرٍ أو ربط معلومةٍ ضمنيةٍ بمعارفَ مرجعيةٍ سيكون صادرًا عن التأويل، وهذا ما يحدّ قليلا ما من سيرورة الفهم التي سنحاول تحديدها الآن بطريقة أفضل، بعد أن ألقينا نظرة نقدية على هوامشها.

كيف نعرّف الفهم؟

مُكوّناته:

إنّ معنى النص هو أول ما يسعى الفهم إلى استخراجه، والمقصود بـ « معنى » sens فكرة أو مجموعة من الأفكار الواضحة التي يدركها القارئ داخل النص ـ الجذر اللاتيني sensus يحيل مباشرة على فكرة « الإدراك الحسّي «. والإدراك الحسّي هو نشاط ذاتي يستلزم نوعا من العقلنة. وهو لا يُترجَم بالضرورة إلى خطاب أو إلى شيء ذي طابع اجتماعي، ومن هنا المفهوم الفرداني جدًّا لكلمة « معنى « التي تحيل على الإدراك الحسي الشخصي للعالم الخارجي بواسطة النظر والسمع والشمّ... وهكذا، فإنّ فهم محكيّ ما سيكون هو إعادة تنظيم المعنى من خلال تفعيلٍ ذاتي يستجيب لما توافقت عليه جماعة من القرّاء، أي أنه بناء لا ينبغي له أن يُبرَّرَ بالضرورة اجتماعيًّا، بالضبط لأنه صادرٌ عن توافقٍ ما.

من الضروري أن يتفادى الفهم أو يتغلّب على الحواجز الموضوعة من طرف الشكل والبنية والأفكار، وأن « يعيّن وضع الشخصيات ودورها، ويستخرج الخطوط العريضة للحبكة»(توفيرن، 1999 ب، ص 17). فالفهم يستدعي معارف القارئ، والمقصود بهذه الأخيرة كلَّ المعارف النمطية، المعجمية، والتركيبية، والتاريخية، والسوسيوثقافية، والعملية، الخ. التي يستعين بها القارئ من أجل دعم فهمه: « ليس الفهم مجرَّدَ نقلٍ للنص إلى داخل رأس القارئ، بل إنه بناءٌ يقوم هذا الأخير بإنجازه» (جياسون، 1990، ص18). وإذا عدنا إلى المنظور الهرمينوطيقي، فإنَّ كلّ فهمٍ يتضمّن فهمًا قبليًّا، أي بنية للتوقّع هي بدورها موضوعة مسبقًا من طرف التراث

الذي يعيش المؤوّل بداخله»(جادامر، 1996).

نص كتوم:

إذا كنّا نستهدف تطوير كفايات الفهم، فلا بد للنص الأدبي المقدَّم للتلاميذ أن يُبديَ نوعًا من المقاومة، أي أنّ العلامات التي يستدعيها تخلق حاجزًا أمام امتلاك القارئ للنص، بحيث لا يهتدي إلى الآليات التي تشكّل عالمه الفكري. وتستخدم توفيرون(1999ب) عبارة «نص كتوم» من أجل تعيين النصوص التي تعرقل الفهم، سواء بمعجمٍ أو تركيبٍ صعبين بالنسبة إلى القارئ، أو بعالَمٍ مشخّصٍ غير مألوف، أو بأفكار جديدة أو مخلخلة، أو ببنيةٍ سرديةٍ متفجّرة، أو بمنطقٍ متناقض، أو باستعاراتٍ غامضة...الخ. وإذن، من أجل الاحاطة بالمعنى، لابد للقارئ من الالتفاف على الحواجز المتعددة الأشكال التي توضع بين النص وبين معارفه المرجعية الخاصة. وبالطبع، فإن تفكيك المعلومات غير الظاهرة يدخل في إطار عملية إعادة التنظيم، ذلك لأنه لابد لكل عنصر ضروري في إدراك معنى النص أن يندرج في إطار عام، هو الذي يُترجم فكرةً عامةً معينة. إنّ مفهوم الصور النمطية التي وصفتها جياسون (1990) تسمح بتوضيح أفضل للعمل الذي ينبغي للقارئ أن ينجزه من أجل فهم نصّ كتوم: أن يعمل على تكييف صوره النمطية الخاصة من أجل أن يعثر داخل صور النص النمطية على علامات مألوفة تسمح له بتحويل المعنى إلى مستوى إدراكه. فالضرورة تفرض أن يتكيّف الفهم مع ما تسمّيه جورو «بيوغرافية القارئ»، التي تُعتبر ممرّا ضروريا لصور النص النمطية: من دون تطابق بين عالم القارئ وعالم النص، لن يكون هناك فهمٌ.

وعملُ الأستاذ أساسيّ في عملية الفهم، ذلك لأنه كلّما كان المؤلَّف «صعبًا»، كلّما كان من الضروري أن يَطولَ التمهيدُ للقراءة «(كالفيز، 1999، ص48)، وبالضبط من أجل إعداد هذه المطابقة في كفايات القارئ أثناء التعلم. والمقصود بنصّ صعب، تبعا لبيير برتي (1999)، هو كلُّ نصٍّ يتموضع داخل عالمٍ لا يتعرّف فيه القارئ إلى ذاته. وفي هذا السياق، يكون «التعرّف إلى الكلمة» ضروريا بالطبع، لكنه غيرُ كافٍ. فمن أجل أن يحصل تعلّم الفهم، لابد للنصوص الأدبية المقترحة على التلاميذ أن تدفع إلى الاشتغال ببناء معنًى مهمّ نسبيًا، يستتبع حتما مجموعةً من الاستنتاجات. ويطالب إيف روتير (1992) من جهته باستعمال النصوص الصعبة، بغاية توليد «كوارث القراءة» (ص61) التي تعزّز عملية التوضيع، وتسمح إذًا باكتساب عمليات القراءة الأكثر خصوبة.

بُعدٌ اجتماعي:

ينتمي كلُّ قارئ إلى جماعة من القرّاء وبداخلها يكون محكومًا إلى حدٍّ ما بإيديولوجيات عشيرته، وبالصور النمطية المقبولة اجتماعيًّا التي تساهم في تشكيل خلفيته الثقافية. وهكذا، وبما أن الفهم يكون إلى حدٍّ ما مشروطًا من الناحية الاجتماعية، فهو لذلك لن يكون مجرد عملية مكتفية بذاتها. فهذا المكوّن الاجتماعي يؤثر مُسبقًا في الفهم، بما أنه يشكّله ولو جزئيا. ويتجسد هذا البعد الاجتماعي للفهم في كل مكونات الحقل التي شرحها إيف روتير وسوسيولوجيو الأدب الآخرون بغزارة. ينبغي للتلميذ، مثلا، أن يعمل على التفكير في أن «الوضع الاعتباري للنصوص يتغيّر تاريخيا و(أن) موقعها داخل المؤسسات يحدد متغيراتٍ مهمةٍ في المعنى»

(روتير، 1981، ص11). وإذا تبنّينا وجهةَ نظرٍ قريبة من هذه الأخيرة، فإن السوسيولوجيا ـ الاثنولوجيا كما مارسها بريفا(1985) تضع في المقدمة عوامل أخرى للفهم لا تتعلق بتاتا بالنص الموضوع للقراءة: وعلى سبيل التمثيل، فإن « الفتيات الشابات من الأوساط الشعبية وأبناء الطبقات الميسورة لا يستثمرون لا الانتظارات نفسها، ولا الكفايات ذاتها»(ص137) في ممارساتهم الثقافية. ذلك لأن الفهم، والقراءة بشكل أكثر شمولا، « ليس مُجَرّدَ لحظةٍ فيها تتحقق هذه الأخيرة، وإنما هو كلٌّ ينبني على أساسٍ من الممارسات المنظَّمة والمتمايزة اجتماعيا وثقافيا»(نفسه، ص142) هي التي تحكم الى حدّ كبير أنماطنا في إدراك النصوص. وإذن، فإنّ الفهم يتحقق من خلال اندماج ما هو اجتماعيّ وما هو اختباريّ عمليّ، أي من خلال مكونات متحركة متعددة بالضرورة: لسانية، تاريخية، سوسيوثقافية، سيكولوجية، جيوسياسية. وبالتالي، فالمعنى المستخرَج يتعلق بتوافقٍ ما: ينبغي لجماعة القرّاء أن تعترف بالمعنى المقتَرَح باعتباره بناءً دلاليا وفيًا للنص. ومن خلال عملية التوضيع هاته، يسعى القارئ الى بناء معنى مقبول اجتماعيا لا تُخفيه الكلمات والجمل إلا جزئيا.

شرح واستذكار:

يتحقق الفهم بإهمال المعطيات اللسانية، وبتعميق المحتويات وتوسيعها: ينزاح القارئ عن الكلمة، والجملة (التي يهملها بسرعة كبيرة أيضا)، من أجل استذكار المعنى العام: « وهكذا، فتطوير الفهم أثناء القراءة يعود إلى تدريب التلاميذ على القيام بمعالجة معرفية للمعطيات النصية تكون موسَّعة ومعمَّقةً ما أمكن ذلك» (فاندردورب، 1992، ص171). ويستلزم مثل هذا العمل التصوري قوة نابذة تُبعد القارئ عن جزئيات النص من أجل حمله على إعادة صياغة النص بتبنّي رؤية شمولية للمعنى. إنّ كتابات برتراند دوناي(1997) عن استعادة الشرح باعتباره أداةً في تعلم التفسير الأدبي تشكّل مثالا واضحا في إعادة صياغة المحتوى النصي. فعند التخرّج الاعدادي بفرنسا، « يمرّ تقييم الفهم بالضرورة من خلال إعادة صياغةٍ شارحة»(ص100)، ذلك لأنّ الشرح هو مُؤلّف الفهم النصي. وهكذا يُقدّم دوناي الشرح باعتباره شكلا خطابيا ماوراء نصيا يُشيّد علاقةَ فهمٍ مع النص؛ وبعبارات أخرى، فإنّ الشرح يُشكّل « خطابا حول المحتوى منفصلا عن تحليل الشكل»(ص109)، هذا الأخير الذي يتعلق أكثر من ذلك بالتأويل. فالبعد الشرحي للفهم يتوافق تماما مع الحركة النابذة التي وصفناها، يعني أنه إعادةُ صياغةٍ للنص ذات طابع شمولي تبتعد عن المكونات اللسانية.

ووحده هذا الابتعاد هو ما يسمح باستذكار طويل للمعطيات النصية. ولأنَّ الاستذكار والفهم مترابطان بشكل وثيق(لوبران، 1987)، فلابدّ من اهتمام خاصّ بتخزين المعلومات المعرفية. فكلّ المعارف المستحضرة أثناء الفهم صادرة عن الذاكرة، ولذلك سيكون مهمًّا توجيه معارف التلميذ بطريقة منظَّمة، من أجل مساعدته في عملية الفهم. وبهذا المعنى، فإنّ إروين وباكير(1989) يطالبان بأن يكون مجموعُ معارف القارئ العاملَ المركزيَّ في الفهم. وفي مثل هذا السياق التعلُّمي، يتصور القارئ المحتوى المقروء، ويتنبَّأ بما سيأتي منه، ويقارن ذلك بما كان يعرفه، وبسائل المضمون، ويقيّمه، ويعلّق عليه، ويركّبه. إنَّه يبحث عن فهمٍ أفضل، عن إضاءة المسالك

التي يبدو فيها المعنى أو المنطق غامضا. ومن أجل ذلك، يبتعد عن النص، ويخرج منه. وإجمالا، ينبغي له أن يبقى نشيطا على الدوام من أجل تحسين فهمه، وبالتالي استذكاره.

أهمية المضمر في الفهم:

منذ القرن السابع عشر، عرَّف فوروتيير المضمر باعتباره عنصرًا « ينطبق على كلّ ما هو ضمنيٌّ بالتقدير، من دون أن يُعبَّرَ عنه صراحةً». ومن الناحية الايتيمولوجية، فإن عبارة implicite مشتقة منimpliquer ، enchevêtrer، .emmeler ومن أجل الوصول الى المحتوى المقدَّر الخفيّ، لابدّ للقارئ من أن يستنتج، والمعنى الأول لهذا الفعل يحيل على « فعل الاستيلاد، والإضافة «، ومن هنا استخلاص النتائج وخلق الروابط. وإذن، فالقارئ يُعَوّض المعطيات الناقصة أو الصامتة، لكنها المعطيات التي تتضمَّنها الجملة والكلمات. وهكذا، فعملية الاستنتاج التي يفرضها المضمر هي موجودة بشكل من الأشكال داخل النص. ولا يمكن لتعريف الفهم أن يستبعد عَرَضاً المعطيات المضمرة وأن ينحصر في قراءة خطّية تنقله من كلمة إلى كلمة أخرى. في الفهم، يكون القرّاء الجيّدون دوماً بصدد استنتاج معطيات مضمرة في النص، أي ما يسكت عنه المؤلّف وينبغي للقارئ أن يملأه بنفسه. وهذه الاستنتاجات هي التي تعيد الربط بين الكلمات والجمل والوقائع: « ليست الاستنتاجات مجرد كماليات يستخدمها التلاميذ الممتازون كلَّما فهموا النص. فهي أساسية في فهم النص واستذكاره»(إروين وباكير، 1989).وإذن، فلا يمكن أن نحصر الفهم في الدرجات الدنيا وأن نستبعد منه العمليات الاستنتاجية. وينبغي للقارئ، من أجل فهم دقيق، أن يكون على وعي « بضرورة الذهاب الى ما هو أبعد من المعلومة الظاهرة للنص كي يفهمه فهمًا حقيقيا»(ديروزيي .سبَات، 1992، ص92). ويعني هذا إذًا أننا أمام عمل حقيقي في بناء المعنى يتدخل من خلال استراتيجيات القراءة من أجل ملء البياضات وإظهار المسكوت عنه. فالانحصار في المعنى الظاهر يعني أن لا يفهم القارئ، مثلا، الرسالة المزدوجة في السخرية؛ فلابد له إذًا من الاستنتاج، ومن خلق رابط بين النص وبين معارفه السوسيوثقافية الخاصة التي تسمح له بتفكيك السخرية.

ومن أجل أن يكون التلميذ أثناء تعلّم القراءة الأدبية قادرًا على فهمٍ أفضلَ للعمليات التي يستحضرها أثناء عملية الاستنتاج، فلابد للأستاذ أن يدفعه الى أن يتحقَّق من اللحظة التي يقوم فيها بذلك: « ما هي المؤشرات النصية التي تقودك إلى هذا الاستنتاج؟ وهل هذه المعلومة التي تمَّ استنتاجها مهمة بالنسبة إلى الفهم الشامل للمحكيّ؟». وبهذه الطريقة، سيكون التلميذ فضلا عن ذلك في المستوى الذي يسمح له بأن يُميّز ما يتعلَّق بالفهم عن ما يُشكّل تأويلا مُبتَكَرًا، ذلك لأن الأمر المهمّ هو أن لا يقوم بإبعاد العمل الاستنتاجي كلّه إلى داخل عمليات التأويل التي غالبا ما يُنظر إليها باعتبارها ترفًا في القراءة.

اقتراحاتٌ في التصنيف:

يصف برتراند جيرفي(1993) الفهم على محور ثنائي القطب: « القراءة بالتدرّج « و « القراءة بالفهم «. ويستحضر التوتر الضروري بين هذين القطبين، لأن القراءة الفعَّالة لا يمكنها أن تستبعد أحد هذين الأخيرين.

فعند القراءة بالتدرج، يسعى القارئ إلى القيام بأقلّ ما يمكن من الاستنتاجات، مُركّزًا انتباهه على المهمَّات التي تَضمن تدرُّجَه. والقراءة بالفهم هي فوق ذلك عملٌ في العمق، أي أنها فهمٌ للمُضمر. ويحدد جيرفي(1993) بوضوح شديد كيف أنه لا يمكننا أن ننصرف إلى أحد هذين التدبيرين مع إبعادٍ كليّ للآخر: « أن نقرأ معناه أن نتدرَّجَ وأن نفهمَ، والأهمية الممنوحة لهذا التدبير أو ذاك تتعلق بأهداف القارئ وصلاحياته»(ص43). وفضلا عن ذلك، فهو يذهب الى أن القراءة الأدبية « تظهر في الوقت الذي ينصرف فيه القارئ عن التدبير بالتدرّج، الذي سمح له في المرحلة الأولى بالتعرُّف الى النص، لصالح تدبير الفهم الذي يقوده الى تعميق معرفته بالنص»(نفسه، ص97) وعلى الأرجح، فهو يضع التدبيرين داخل لحظات متتالية ويرتّبهما في الوقت نفسه داخل التعلُّم.

ويقترح بيير بيرتي(1999) تعلُّمًا ثانيًا يجعله متميّزًا عن «القراءة الاخبارية» القريبة من القراءة بالتدرج عند جيرفي: «إنَّ تجميع المعلومات في الذاكرة (الاحتفاظ)، وتعيين العلامات المعيَّنة فعلا بالتخزين البصري (الاستكشاف)، وتصور البقية المحتملة للنص (التوقّع)، هو ما يشكّل خطاطة سيرورة «القراءة الأولى»(ص25). ويوضح أن تفكيك العلامات المكتوبة الذي يتعلق بالقراءة البسيطة قد اتَّضحَ أنه غير كافٍ لقراءة مؤلَّف صعب. وإذن لابد من اللجوء الى قراءة ثانية . ليست بالضرورة لاحقة بالأولى . تأتي فهمًا للغة بعيدًا عن ما تحيل عليه مباشرة. ويفرض هذا العمل إعادة بناء المعنى الذي لا يبدو على الفور واضحا ومفيدًا: « القراءة الثانية ذات مفعول رجعي ولا تعرف الاكتمال أبدًا» (ص25)، لأنَّ الاستكشاف والتعيين هما على الدوام خائبان. ويتبنَّى كَانفا (1999) هو الآخر تعريفا للفهم ثنائي القطب، مُتحدّثًا عن «الفهم الوظيفي» و«الفهم الأدبي»، مُتقاطعًا في ذلك مع أفكار جيرفي وبيرتي، مع وجود بعض الفروق بينهم.

من الفهم الحَرفيّ الى الفهم الاستنتاجي:

إنَّ التصنيف الأكثر صوابا هو الذي تقترحه جوسلين جياسون(1990)، لأنها لا تقوم بحبس الفهم داخل توتر بين شيئين، بل هي تضعه على محور هو ثنائي القطب لكنه متَّصلٌ زيادة على ذلك، وهذا هو التمثُّل الدقيق الذي يناسب نشاط الفهم كثيرًا. فهي تميّز بين نمطين من الفهم، الحرفي والاستنتاجي، تقريبا على طريقة جيرفي، إلا أنها لا تقوم ولا في لحظة واحدة بتقديم تدبيرٍ على تدبيرٍ آخر أثناء التعلُّم. وهي لا تميّز بينهما إلا في درجة التعقيد. فالفهم الحرفي يهتم بما هو موجود على سطح النص، بطريقة ظاهرة، ومن دون أيّ استنتاج. أما الفهم الاستنتاجي، وهو الأكثر تعقيدًا، فإنه ينظر بالأحرى في الروابط التي تُنسَج في الأعماق؛ وهو بذلك يقود القارئ الى سدّ الثغرات والفراغات الخالية أو المضمرة معطياتها.

وتُميّز جياسون بين ثلاثة أنماط من الاستنتاجات: الاستنتاجات المنطقية، ومكوناتها واردة داخل النص؛ والاستنتاجات التداولية، وهي تقوم على أساس المعارف والصور النمطية للقارئ؛ والاستنتاجات المبتكرة، وهي الأكثر تعقيدًا، لأنها تتطلَّب الكثير من المعارف المسبقة والصور النمطية المناسبة. وهذا النمط من العمل الاستنتاجي قريب من الابداع الخاصّ بالتأويل، ذلك لأن حصَّة المواد المستحضرة من خارج النص هي الأكثر

حضورًا هنا. لكن هذا النمط من العمل يتميَّز عن التأويل باعتبار أنه يسعى دائما الى اعادة بناء المعنى الشامل للنص من أجل الزيادة في وضوحه من خلال ملء البياضات.

لا يمكن أن نضع مستويات الفهم هذه على سُلَّمٍ تراتبيّ إلا تبعًا لتعقيداتها المقدَّرة، فالفهم الاستنتاجي يتطلَّب مستوى من التجريد أكثر عُلُوًا. وعلى عكس الخطابات السائدة، فان مستويات الفهم هذه لا تظهر بطريقة دياكرونية عند التلميذ المفروض فيه أن يتعلم قراءة كل أنماط النصوص باللجوء في الوقت ذاته الى عمليات الفهم الحرفيّ والاستنتاجي. ولا يمكن أن نُلزم التلميذ بفهم المواد الظاهرة في النص فقط بحجة أنه لا يزال صغيرا جدًّا (توفيرون، 1999ب).

كيف نعرّف التأويل؟

مكوناته:

إذا كان الفهمُ بناءً للمعنى انطلاقًا من العناصر الظاهرة والمُضمَرة للنص، فإن التأويل سيكون تأمُّلا في « مُتَعدّد النص «(كَانفَا، 1999، ص 103)، واستكشافًا هيرمينوطيقيًا. وبما أن التأمل والاستكشاف لم يعودا ينتميان إلى مجال التوافق الجماعي على تفسيرٍ ما الذي يرمي إليه الفهمُ، فإن التأويل سيسعى بالأحرى وراء «دلالة»، وهي تحيل ايتيمولوجيا على فعل «التعيين»، أي القيام باختيار بين الدوالّ الممكنة. وإذا كان المعنى في جزء منه بداخل النص، فإن الدلالة توجد بخارجه، يبتكرها قارئ مُؤوّل يبحث عن إنتاج علامات جديدة انطلاقا من تلك التي يلاحظها داخل النص. وتسمي توفيرون(1999ب) «نصوصا مُتَوالدة» هذه البنيات المتعددة المعنى التي تثير في الغالب عملية التأويل.

إنّ القارئ، وهو يَدرُس النص عن قرب، ويدرس مختلف تواردات علامةٍ متكرّرةٍ، يقترح تأويله الذي يقوم بابتكاره: « يقتضي تأويل نصٍّ ما أن لا أحد يعرف ما يدلُّ عليه، بل الأحرى أننا نظنُّ أنه قد يعني هذا الشيء أو ذاك. وإذن، فالتأويل يُنظَرُ إليه باعتباره وجهةَ نظر ذاتٍ ما (القارئ) حول شيءٍ ما (النص)، حتَّى عندما تقتنع الذاتُ بأنّ وجهة نظرها هي الوحيدة الممكنة «(أولسون، في: جروسمان، 1999، ص 152). إلا أن وجهة نظره هذه لن تكون أبدًا هي الوحيدة الممكنة: ستكون دائمًا عبارة عن مُمكنٍ من مُمكناتٍ أخرى. إنّ نَظَرَ المُؤوّل لم يعد شُمُوليًا كما هو الحال بالنسبة إلى نظر القارئ في عملية الفهم. فلا يمكننا أن نُؤوّلَ في الوقت ذاته كلَّ مكونات نصٍّ ما. وإذن، فالمؤوّل يُركّز على العناصر التي تَشُدُّ اهتمامه وبالأخصّ من أجل أن يستخرج منها دلالةً لا تظهر في النص لكنَّها التي لابدَّ أن تُستوحى منه بطريقة ظاهرة. وإذن، فإن هذا العمل تجزيئيّ، ينجذب الى الداخل، ويعود الى النص . يسمح المعنى الايتيمولوجي لعبارة «دلالة»، الذي يحيل على «التعيين»، بهذا النوع من التقارب، بينما نجد الفهم يؤدي الى التراجع، والى الصوغ الشموليّ للبنيات المعجمية والتركيبية . كأنه قوة تُبعدنا نحو الخارج. ففي التأويل، يتمّ تكبير قرائن من النص داخل عملية استكشاف ممكنٍ من الممكنات. وإذن، فإن المعنى المفهوم هو الذي يعرفُ التقطيع، ونجعله يواجه علاماتٍ أخرى من خارج

النص. وعند العودة، فإن هذه العلامة الجديدة المؤوَّلة تُغني المعنى المُشَيَّد، لأنها ستُغذي عناصرَ النص عندما تحصل على وضعٍ اعتباريّ توافقيّ ما.

إن التراث البيداغوجي يضع التأويل دائما في مرتبة أعلى من الفهم: ولا ينبغي الأخذ بهذه التراتبية لحظة ظهورهما في المنهاج الدراسي، بل هي تُؤخَذ بعين الاعتبار في الكفايات المكتسبة بواسطة التأويل الذي يفرض تجريدًا أكثر تعقيدًا. فالابتكار يفرض، في الواقع، كفاياتٍ أكثر دقّةً من مجرّد اختيار معنًى ما. ذلك لأنه يستعين، من بين أشياء أخرى، بثقافة القارئ، ومعارفه، واستعداداته، وبعض مفاهيم التاريخ، أو الأكثر من ذلك، أنه يستعين، من داخل الأدب، بالنظريات الأدبية. وينبغي للتلميذ أن يتعلم في وقت مبكّرٍ أنّ عملية التأويل لا ترمي الى استخدام النص لصالح فرضيات تأويلية لا تبقى وفيّةً لمضمونه، بل الأولى أن يعملَ على إبراز دلالاتٍ تُستوحَى مباشرةً من النص. ذلك أن ابتكار علاماتٍ خاصّةٍ بالتأويل يثير مسألة الحدود الهرمينوطيقية أيضًا، هذه الحدود التي بتجاوزها تتحول المغامرة الى مخاطرة. وبالفعل، من الضروري أن ندَرّس أن التأويل هو أولا وقبل كلّ شيء صوغٌ اجتماعي، وصوغ خطابي يستتبع بالضرورة مسؤوليةً. ومن أجل منع هذه التجاوزات التأويلية، لابد للأستاذ من أن يؤسّس « التأويلات على حدٍّ أدنى من القواعد»(كَانفَا، 1999، ص103). ومع ذلك، لا ينبغي لهذه القواعد أن تبقى سجينة قالبٍ جامدٍ من أدواتٍ مستمدّةٍ من النظريات الأدبية: قد تؤدي اللغة الواصفة لهذه الأدوات في بعض الأحيان الى ارتباك كبير بسبب طابع خطابها الغريب الذي غالبا ما يُستخدَم في القسم كمفاهيم جامدة(جورو، 1999).

لابدَّ للدلالات المقدَّمة أن تسعى نحو التفسير، ونحو التوافق الخاصّ بالفهم. فمن واجب المعلّم أن يبحث عن نوعٍ من التوضيع مع التلاميذ بإخراجهم من تأويلاتهم المُرَكّزة على عوالمهم الذاتية. ومن أجل بلوغ ذلك داخل القسم، لابد أن نُبيّن للتلاميذ أنه بإمكانهم استدعاء عددٍ وافرٍ من المرجعيات السوسيوثقافية، مدرسيّةً كانت أو غير مدرسيّة: تلفزيون، سينما، تناص، مرجعيات تاريخية أو معاصرة، صور نمطية مرتبطة بالمحكيات والشخصيات والأفكار والأحداث والموضوعات والرموز، الخ. وأخيرًا، من أجل أن يكون التأويل متماسكًا، لابد من أن يتجاوب مع قدرٍ أكبرَ من تشاكلات النصّ، ومع قدرٍ أكبرَ من العلامات الأدبية.

تُميّز توفيرون(1999ب) بين نمطين في العمل التأويلي، ينتمي الأول ربَّما الى الفهم: « ما نسمّيه « تأويل 1« (تأ1) هو سلسلة من الاختيارات المحلية للمعنى فيها يوجد تعدد الاختيارات التي تساهم في بناء تمثّلٍ (من بين تمثلات أخرى) شاملٍ ومتماسكٍ للحبكة»(ص20). وبما أنها تستبعد قراءة المُضمَر من الفهم، فلا نستغرب إلا قليلا أن نجد في تعريفها للتأويل كفاياتٍ خاصّةً بالفهم: انتقاء معنًى. أمّا النمط الثاني الذي تقوم بتعريفه، وهو إبداعيّ بشكل خالصٍ، فهو ينتمي كليةً الى تعريفنا للتأويل: « إننا نطرح أيضا أنّ كلّ نصّ يستدعي تأويلا من النمط 2(تأ2) بالمعنى الهرمينوطيقي للعبارة، وهو يأتي بعد الفهم، لكنه يستطيع أن يُعَدّله بالعودة، ليس الى « ما الذي يقوله النص؟»، بل الى « أبعد ممّا يقوله النص، الى ما الذي يقوله النصّ لي؟ ما العبرة أو الدرس أو الحمولة الرمزية... التي يمكنني استخراجها منه؟»(ص21). فالتأويل الثاني (تأ2) يُوَلّد حركةً معاكسةً للتأويل

الأول(تأ1) بما أنه تأمّلٌ في المعنى المتعدد. وإذن، فالتأويل يفرض حركةَ ذهاب وإياب بداخلها يحتفظ القارئ بعناصر متعددة المعنى يقوم ببسطها على النص مانحًا إيَّاه دلالةً خارجيةً: إنّهما ـ أي التأويلان ـ يشتغلان معًا في وئام، بحيث يغذي الواحد منهما الآخر بطريقة لا تعرف الاكتمال أبدًا.

إنَّ إدراج الخطاب الايديولوجي داخل النصوص هو مثالٌ ممتازٌ من أجل أن نوضّح هذا التكامل في تدريس التأويل. فمن المؤكد أننا قادرون على فهم ايديولوجية نصٍّ ما، لكن فقط عندما يكون ذلك موضعَ مساءلةٍ بطريقةٍ واضحةٍ. والحالة هي كذلك في المقال الافتتاحي(لجريدة ما) أيضا. ومع ذلك، ففي حالة الرواية، لا يمكن أن نتحدث عن فهم الايديولوجية التي تَسندُ تشخيصا معيَّنًا للواقع؛ والأجدر أن نؤوّلها، ذلك لأن القراءة الايديولوجية لنصٍّ ما تتطلّب ابتكار علامات مُبَنيَنَةٍ بواسطة معارف تقع خارج النص. فهي نقلٌ لمعطيات النصّ الى قراءةٍ تتغذّى من معايير خارجية، بالنظر الى النماذج الإيديولوجية التي يَنسُبها المُؤوّل الى النص. فلا وجود لهذه النماذج في داخل النص ولو حتى بطريقة مضمرة؛ فهي لا توجد بالضبط في موضع محدد في داخل النص، وحضورها هو بشكلٍ عامٍّ أكثر انتثارًا لا يسمح بإسنادها الى الفهم. وبالطريقة نفسها يمكن أن ننظُرَ الى النقد النفسي الذي يستعين بمعارف ليست مُدَوَّنةً داخل النص بأيّ شكلٍ من الأشكال. من الضروري أن نحترسَ من حصر التأويل في مجال الأدب وحده (جورو، 1999). فهناك أنماطٌ أخرى من النصوص اللاتخييلية، كالمقالات الافتتاحية (للجرائد) والأفلام الوثائقية والكاريكاتورات والخطابات الاشهارية والسياسية، الخ.، هي قابلة للتأويل أيضا: خلف الرسالة التي تبلغنا من مقالٍ افتتاحيّ يمكن أن يرتسم موقفٌ ذو مذهبٍ استبداديّ أو جمهوريّ أو نيوليبراليّ أو اشتراكيّ أو مناهضٍ للعقلانية، الخ. ذلك لأن كلّ خطابٍ عموميّ إلا ويكون حاملا للقيم والإيديولوجيات والمقاصد غير المُدَوّنة داخل النص لكن من الممكن أن نَتَعقَّبها بواسطة المعارف والأدوات التي نمتلكها. وبناءُ الدلالات ليس خاصًّا بالقراءة الأدبية، بل هو بالأحرى خاصٌّ بالبنيات المتوالدة التي تتحدَّد بتعدّدية معناها.

ومثلُ أهل الأدب، فالصحفيون ينصرفون غالبًا إلى العمل بالتأويل مع نتائج الانتخابات أو استطلاعات الرأي. فأن نفهمَ أرقام استطلاع رأيٍ ما أمرٌ يعود الى قراءتها من أجل أن نعرفَ ما هي النسبة المئوية لهذا الجزء من الساكنة الذي يدعم حزبًا ما، وما هو أحد الجنسين الذي يدعم الجنس الآخر، الخ. أمّا التأويل فإنّه يقود بالأولى الى دلالةٍ جديدةٍ لا تظهر بوضوحٍ داخل المعطيات المُجَمَّعة، لكنّها تصدُرُ عن تلك القراءة التي يقوم بها المُحَلّلون لهذه المعطيات. وهكذا، يمكن أن نؤوّل انخفاض نسبةٍ ما بعد استطلاعات رأيٍ عديدةٍ باعتباره تعبيرًا عن استياء ناخبٍ ما من سياسةٍ ما. والدلالة المسنودة الى هذه الأرقام هي ابتكارٌ، فهي لا تظهر قطُّ من خلال المعطيات، ولا حتّى بطريقة ضمنية؛ إنّها استكشافٌ لممكنٍ من الممكنات المحتواة في أرقام استطلاعات الرأي. ومن أجل بلوغ هذه الدلالة، يستخدم المحلّلون معارفهم المتعلقة بالوضعية السياسية، أو بالتاريخ السابق، أو بالناخب، الخ. وهكذا، تصبح الأرقام مادَّةً من أجل نصٍّ جديد. ولا يمكن لهذا التأويل أن يطمح الى الحصول

على الوضع الاعتباريّ للمعنى المقبول من طرف الجميع إلا إذا استطاع أن يحصل على إجماعٍ نسبيّ، ويعني ذلك أن يُدرَك باعتباره تفسيرًا معقولا.

السيميوزيس عند بورس:

إنّ التأويل، مثل الفهم، مُستَوحًى بالضرورة من بيوغرافية القارئ: من تجاربه الاجتماعية والثقافية، من معارفه، من أحاسيسه، من أذواقه، الخ. و» المؤوّلات « عند شارل سندرس بورس (في: فرانكور، 1993، ص43) هي هذه العلامات المُسترجَعة بواسطة عملية التأويل. غير أنه من الضروري أن نحترس من حَصر التأويل في العالم الحميميّ للقارئ، ذلك لأنّ معارفه كلّها هي نوع من الصوغ الاجتماعي النشيط الذي يُشَكّلُ قراءاته بشكل مُعتَبَرٍ. وإذن، فالإيديولوجية تلعب دورًا أساسًا في عملية التأويل، ذلك لأنها تَحكُمُ القارئ بطريقةٍ ماكرةٍ، من دون أن تكون مُسَمَّاة: « إنّ الإيديولوجيات، التي نُعَرّفُها باعتبارها أنساقًا لإنتاج المعنى ولإسناد الدلالات، هي، من منظور بورس، مجموعاتٌ من العلامات المُؤوّلة التي تُنَظّم الواقع وتسعى إلى تنظيمه في كُلّيته»(فرانكور، 1993، ص59). وحتمًا، فهذه العلامات الفردية والجماعية هي التي تساهم في تشييد دلالةٍ ما. تحتلّ المؤوّلة، بالنسبة الى بورس (في: فرانكور، 1993، ص43)، وضعين مختلفين: من جهة، هناك العلامات الفردية والجماعية التي يُعيدُ القارئ تنشيطَها داخل تأويله؛ ومن جهة أخرى، هناك الدلالة التي تخضع لها العلامة والمدعوة الى المساهمة في تأويلاتٍ جديدةٍ باعتبار أنها علامةٌ جديدةٌ مطروحةٌ للتأويل. وفي هذا العمل، فالأنا المبتكرة تقوم إذًا بإبلاغ كلّ تأويل من خلال رَمي العلامة نَحوَ دلالاتٍ جديدةٍ سَتُستَعادُ، هي الأخرى، من طرف مُؤوّلين جدُدٍ.

ومثلُ هذه الطريقة في تأويل علامات الفنّ تؤلّفُ تعالُقًا مع مجموع التجارب التي عاشها المُؤوّل، سواء كانت أو لم تكن ذات طبيعة فنية، وهي أشبه بكلّ المؤوّلات الجماعية التي تتغذّى منها ثقافته الحيَّة. وهذه التجربة، تَنظُرُ اليها سيميوطيقا الأدب كأنها حركة ذهابٍ وإيابٍ تنشأ بين العمل المؤوَّل ومُؤوّله والموضوع الذي يتحمّل هذا الأخير مسؤوليتَه(...). ولهذا لابدَّ من اعتبار التجربة الفنية سيميوزيس، ويعني ذلك أنها علامة دينامية، وفعلٌ للتدلال، وإذن فهي فعلٌ للتأويل(ص66).

وإذن، فالسيميوزيس يستلزم أن نُعيد مرةً ثانيةً وضروريةَ تداولَ الدلالات، فإنه بذلك نجعل السلسلة التأويلية لانهائية: بلا انقطاع، تبتكرُ المُؤوّلة وتُغذّي تأويلا جديدًا بما أنها تندرج ضمن عملية تعميمٍ ضروريةٍ للقراءات.

صوغ اجتماعي ضروري للتأويل:

يَمُرُّ التأويل بالضرورة من المواجهة الاجتماعية التي تمنحه المشروعية. فهو تحيينٌ لدلالةٍ من طرف ذاتٍ في قلب عشيرةٍ ما، بالقدر الذي تساهم به في السيميوزيس الذي لا ينقطع: « إنّ تأويل النصوص يقوم بإبراز سيرورات الفهم عند القارئ»(جورو، 1999، ص99). وأمّا المعنى فإنّه مقبولٌ. لأنه يحصل في الأحوال كلّها على إجماعٍ ولو كان معنًى وحيدًا ومحددًا .؛ وهو لا يحتاج الى النشر والذيوع من أجل أن يحصل على مشروعيته. وبالمقابل، فالتأويل يستمدّ مشروعيته من هذا الصوغ الاجتماعي. ومن دون صوغ خطابيّ، ومن دون مواجهة مع الآخر، لا

يمكن الاعتراف بالتأويل وسيبقى ابتكارًا شخصياً. ولهذا ينبغي للمؤوّل أن يسهر على أن يتجاوز تأويلُه الوضعَ الاعتباري للعلامة الفردية من أجل أن يصبح علامةً اجتماعيةً، ومن أجل أن يكون قادرًا على المساهمة في تداول العلامات، أي في السيميوزيس.

يُميّز جان مولينو(1989) بين عمل المُؤوّل وعمل المُحلّل، هذا الذي ينبغي له أن يذهب بعيدًا في تشييد تفسيره، ذلك لأنه لا يقوم بالابتكار فحسب، بل إنه يقترح تفسيرًا قابلا للفحص: و « لاحدود للتأويل»(ص45)، ذلك لأنه إبداعٌ للدلالة. أمّا عملُ المحلّل فهو مختلفٌ: « إنه يرمي لا الى تأويل النص، بل الى تقديم تقريرٍ عنه. وبذلك يحصل إذًا انفكاكٌ بين التأويل والتحليل»(نفسه). فالمحلّل يَدرُس « كلّ واحدٍ من الأبعاد الثلاثة (علامات النص، وعلامات المُؤلّف والقارئ)، ويخلق باستمرارٍ مواجهة بين هذه وتلك»(نفسه). فالمفروض فيه هو الرؤية الشمولية التي لا يملكها المؤوّل، بما أنه سيجعل عاجلا أو آجلا قراءته تواجه عشيرةً من القرّاء، وإذا كان الأمر هكذا، فمن أين يمكن أن يستمدّ المؤوّل ـ المحلّل صلاحية عمله؟ يمكنه أن يستمدَّها من تعقيد النص الذي يُعرَّف تحديدًا بأنه مُرَكَّبٌ ومتعدّدُ المعنى، وذلك بأن يقترحَ مسلكًا سيميوطيقياً من أجل النفاذ الى هذا النص: « يَطرحُ المؤوّل ـ المحلّلُ الأسئلة على النص؛ وعليه أن يؤسس ويقترح النماذج المحدّدة والصالحة من أجل الردّ من داخل النص»(ص50). وهكذا، يمكن أن تُتَرجَمَ خاصية المحلّل على أنه يؤدي واجبا علميّاً.

تكاملية الفهم والتأويل

لا ينبغي لإعادة تنظيم المعنى الملازمة للفهم أن تكون مختزلةً في رسالةٍ وحيدةٍ يكون المؤلّف هو من يسعى الى إبلاغها، بل الأولى أن يسمح الفهمُ بالنفاذ الى تمثُّلٍ للعالم. « ما ينبغي لنا فهمه ليس هو الحياة النفسية لمن يتحدث من وراء النص، بل هو هذا الشيء الذي يتحدث عنه النص(...)، هو هذا النوع من العالم الذي يسعى المُؤَلِّف الى إظهاره»(بيرتي، 1999، ص95). وسيكون التأويل هو بالضبط هذه المحاولة في تفسير تعددية العوالم. فهو يسعى الى أن « يستخرج عوالم الأدب الممكنة من عالم الواقع الفردي والمابين ـ فردي»(نفسه). وإجمالا، فإن القراءة تُؤسس عوالم؛ وإذا كانت تبحث عن فهم معنى النصوص بالتحايل على الحواجز الموضوعة في الطريق، أو بتأويلها من خلال منحها دلالاتٍ جديدةٍ، فإن هدف القارئ لا يتغيّر أبدًا: أن يَعرض نفسَه داخل عالمٍ آخرَ من أجل أن يَتبيَّن من خلاله صورةً عن ذاته، وأن يشعر بالقليل من الألفة من خلال صوره النمطية.

وداخل هذا البناء للعوالم الممكنة، يتَّضح كم هو صعبٌ أن نُعيّن من بين المحطتين تلك التي لها الأسبقية.

هل ينبغي لنا أن نفهم كي نُؤوّل في ما بعد؟ لقد أتينا في هذه المقالة بجوابٍ يُؤكّده العديد من الباحثين: إن علامة الفهم خاضعة لمقاييس القارئ ومعارفه، من خلال صوغ مفهوميّ بعيدٍ عن الكلمة والجملة؛ أمّا علامة التأويل فهي مقذوفةٌ نحو دلالاتٍ جديدةٍ. وينتجُ عن ذلك أن هذه المؤوّلات المستمَدَّة من عمل التأويل تعود لتُغَذّيَ فهمَنا لتعددية المعنى التي كان النصّ مجرَّدًا منها قبل التحليل المُعَمَّق. وكي لا نذهب، مثل فاندردورب(19992) إلى أن الفهم يأتي بعد التأويل ـ لأن هذا السجال حول الأسبقية الكرونولوجية لا يسمح بالتقدم كثيرًا، فإننا

نؤكد أنهما يشتغلان في تلازمٍ، ويغترف كلٌّ واحدٍ من العلامات التي أنتجها الآخر. وهنا سيتحقَّق تحديد قراءةٍ غنيّةٍ ومنتجةٍ: المعطيات المفهومة مدعوَّةٌ الى التأويل، ويكون من الضروريّ أن يُقَدَّم السجلان معًا في تلازمهما منذ التعلمات الأولى للقراءة. وهكذا، يستكشف القارئ ممكنات علامات النص من أجل أن يعودَ الى إغناء فهمه بواسطة دلالاتٍ جديدةٍ هو نفسه من ابتكرها ومنحها الصلاحية من داخل النص.

والحاصلُ أن « الفهم قد يُمَثّل استقرارًا للتأويل: فلن يعود قطُّ مجرَّد «وجهة نظرٍ حول»، بل سيعود تأويلا يُفتَرض أنه مقبول ومشترَك (أولسون، في: جروسمان، 1999، ص 152). وقد سمَّينَا استقرارَ التأويل هذا، الذي ينتمي تحديدًا الى مجال الاجتماعيّ، «معنًى»، لأنه يساهم في فهمٍ جديدٍ. ويضاف الى ذلك أن المعنى مدعُوٌّ باستمرارٍ الى التحول، في ضوء المؤولات الجديدة التي تُغَذّيه. فطابعه التوافقي هو وليدُ الصوغ الخطابيّ للتأويلات المتلاحقة التي ترمي، بعد أن يتمَّ إثباتها، إلى أن تتحصَّنَ حول دلالاتٍ معيَّنة، وأن تلتزمَ الصمت بخصوص تفسير النص.

امتدادات ديداكتيكية

من أجل أن يكون تعلّمُ هذه الحركة الدينامية في القراءة الأدبية يسيرًا ومبَسَّطًا، وضعنا، في الجدول رقم 1، الأقطاب الخمسة المُستخلَصة من مقالتنا ذات الطبيعة التركيبية النقدية. ولابدَّ من قراءة هذا الجدول باعتباره تفكيكًا، غيرَ متقنٍ أحيانًا، للأنشطة المُتضَمَّنة في نشاط القراءة الأدبية، في الفهم كما في التأويل، أي باعتباره خطاطةً لابدّ من ربطها طبعًا بمجموع ما تبلورَ في هذه المقالة بقصد التدقيق في النشاط الذي يستتبعه كلّ عنصرٍ من عناصر الثنائيات.

مثال: رواية « زبد الأيام « للكاتب بوريس فيان

وفي سبيل الختم، نقترح مثالا موجزًا جدًّا من أجل تعلّم . تدريس الفهم والتأويل في النصوص الأدبية من خلال استحضار متواليةٍ ديداكتيكيةٍ موضوعةٍ من أجل تلامذة الإعدادي بالكبيك(18 . 19 سنة). ومن أجل بناء إطارٍ للتعلّم، تصورنا مع التلاميذ قبل القراءة وضعيةً . مشكلةً نواتُها التأويلية هي تحريفُ شفرات الحكاية الخرافية من طرف الكاتب بوريس فيان في روايته: زبد الأيام: فالزواج مطروحٌ بوضوحٍ لا باعتباره خاتمةً سعيدةً متوقّعة، بل باعتباره الحدث الذي سيؤدي الى انطلاق مصائب كولان وعصابته. وما أن نتقدّم بهذا المسلك التأويلي حتى تنطلق فعليًّا عمليةُ الفهم والتأويل: قبل القراءة، يقرأ المُدَرّسُ بصوتٍ مرتفعٍ مقاطعَ مستهدفة من داخل النص يُبرز من خلالها عملياته الاستنتاجية الخاصّة محلّلا، على سبيل المثال، مشهد الزواج الغريب الذي سيظهر به المرضُ لأول مرة. والتلاميذ مدعوون على الفور الى تأويل مقطع ثانٍ يُوضّح العالم العدائي الذي نشأ فيه كولان بعد زواجه. وبالتدرّج، سيتعلّمون كيف يربطون، بمساعدةٍ من مُدرّسهم ورفاقهم، عناصرَ النص بالمسلك التأويلي الذي لا يَظهر بشكل واضحٍ داخل الرواية.

أثناء القراءة الفردية، تتحدد مهمّةُ التلاميذ في تعميق التأويل الذي بدأت ترتسم معالمه، مع مدرّسهم، ساعين الى ربطه بقدرٍ أكبر من التشاكلات. وفي مثل هذا الإطار الديداكتيكي، لا يفرض المدرّس قراءةً وحيدةً، بل يسمح

للتلاميذ ببناء كفاياتهم التأويلية في علاقةٍ بمسألةٍ مطروحةٍ منذ بداية الاشتغال، لأن المتعلم ـ القارئ لا يمكنه، بمفرده، أن ينخرط في مهمّة التأويل: لن يتمكَّن من عزل مسألةٍ ملائمةٍ تستجيب لخصائص النص من دون انحراف مُبتَدَعٍ. وهكذا، فأثناء القراءة الفردية، يُؤلّف التلميذ لنفسه فهماً يقوم في جزءٍ منه على تأويلٍ يُغذيه شيئا فشيئا كلَّما تقدّم في النص. وبارتباطه بالمسألة المطروحة، سيتعلّم كيف يستشعر أكبرَ قدرٍ من تشاكلات النص. وعند الانتهاء من القراءة، يبقى التعلّم مستمرّا داخل القسم، بواسطة العمل التشاركي، لفحص فرضيات القراءة، واختبار التوافق الجماعي حيث ينبغي لكل واحدٍ أن يدافع عن استبصاراته التي تكون مترددة أحيانا. وهكذا تتنقَّل الأسئلة الفردية للقاريء ـ الخبير داخل القسم، من أجل أن يفهم التلاميذ كيف ينبغي للقاريء المؤوّل أن يثبت صلاحية مسالكه التأويلية بالإحالة باستمرارٍ على النص، وهي العملية التي ينبغي للمُدرّس أن يوضحها ما أمكن ذلك بإلقاء الضوء على آليات التفاوض التي تجري داخل العمل التشاركيّ. وانطلاقُ القراءة الأدبية بهذا الشكل، في استهلالها، ألا يضع التأويل قبل الفهم؟ لاشك في أنّ هذا ما تؤكده المتوالية الديداكتيكية المقدَّمة هنا، ومن أجل غاياتٍ تعلميةٍ. لكن لا يمكننا أن نجزم بذلك في نشاط القراءة كما تمارسه الذات. وما نعتقده هو أنّ فهمَ محتوى نصٍّ ما أمرٌ يجعل يسيرةً عمليةَ التأويل التي تُغَذّي الفهم، هذا الذي يقوم، بدوره، بإغناء التأويل الذي يَنفُذ إلى فهمٍ أكثرَ دقّةً هو الذي... يبدو شرطًا ضرورياً من أجل انكشاف لذّةٍ دائمةٍ ومتجدّدةٍ للقراءة الأدبية.

المراجع

Berthier, P. (1999). Le second apprentissage de la lecture. Paris: Anthropos. Calvez, V. (1999). Lire (et comprendre) Zadig de Voltaire ou comment y entrer?… et Comment (s') en sortir ? Enjeux, 46, 47-56.
Canvat, K. (1999). Comprendre, interpréter, expliquer, décrire les textes littéraires. Postures de lecture et opérations métacognitives. Enjeux, 46, 93-115.
Chelard-Mandroux, I. et Tauveron, A.-M. (1998). Enseigner la lecture de l'œuvre littéraire au lycée. Paris: Armand Colin.
Daunay, B. (1997). La paraphrase dans le commentaire de texte littéraire. Pratiques, 95,97-124.
Desrosiers-Sabbath, R. (1992). L'inférence en lecture et le profil d'apprenants. In M. Lebrun et M.-C. Paret (dir.), L'hétérogénéité des apprenants (p. 91-96). Paris: Delachaux et Niestlé.
Dumortier, J.-L. (1991). Questionnaires en question. Enjeux, 23, 71-87. Eco, U. (1985). Lector in fabula. Paris: Grasset.
Falardeau, ?. (2002a). Pistes d'entrée pour la lecture de textes littéraires au collégial.
Thèse de doctorat, Université Laval.
Falardeau, ?. (2002b). La préparation à la lecture pour améliorer les compétences des élèves en littérature. Pédagogie collégiale, 16(1), 6-11.
Francoeur, L. (1993). Grimoire de l'art, grammaire de l'être. Québec/Paris: Les Presses de l'Université Laval/Klincksieck.
Gadamer, H.-G. (1996). Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique Philosophique (trad. P. Fruchon, J. Grondin et G. Merlio). Paris : aditions du Seuil.
Gervais, B. (1993). ? l'écoute de la lecture. Montréal : VLB ?diteur.
Giasson, J. (dir.) (1990). La compréhension en lecture. Boucherville: Gaëtan Morin.
Giasson, J. (1992). Stratégies d'intervention en lecture: quatre modèles récents. In C.
Préfontaine et M. Lebrun (dir.), La lecture littéraire (p.219-239). Montréal :Les ?ditions Logiques.
Grossmann, F. (1999). Littératie, compréhension et interprétation des textes. Repères,19, 139-166.
Irwin, J. et Baker, I. (1989). Promoting active reading comprehension strategies.Englewood Cliff,NJ: Prentice-Hall.
Jorro, A. (1999). Le lecteur interprète. Paris : Presses universitaires de France.
Lebrun, M. (1987). Vers un modèle intégré des critères de compréhension en lecture au collégial, Université Laval, Thèse de doctorat.
Molino, J. (1989). Interpréter. In C. Reichler (dir.), L'interprétation des textes (p. 9-52). Paris : ?ditions de Minuit.
Privat, J.-M. (1995). Sociologiques des didactiques de la lecture. In J.-L. Chiss, J. David et Y. Reuter (dir.), Didactiques du français. ?tat d'une discipline (p.133-153).Paris: Nathan.
Rémond, M. (1999). Apprendre à comprendre l'écriture. Psycholinguistique et métacognition :l'exemple de CM2. Repères, 19, 203-224.
Reuter, Y. (1981). Le champ littéraire : textes et institutions. Pratiques, 32, 5-29.
Reuter, Y. (1992). Enseigner la littérature. Recherches, 16, 55-70.
Tauveron, C. (1999a). Des enfants de 6 à 10 ans en quête de sens. Enjeux, 46, 5-25.
Tauveron, C. (1999b). Comprendre et interpréter le littéraire à l'école : du texte réticent au texte proliférant. Repères, 19, 9-38.
Terwagne, S., Lafontaine, A. et Vanhulle, S. (1999). Lectures interactives d'Amos et Boris. Pour un apprentissage par étayage de l'interprétation d'œuvres littéraires.
Enjeux, 46, 27-46. Vanderdorpe, C. (1992). Comprendre et interpréter. In C. Préfontaine et M. Lebrun
(dir.), La lecture et l'écriture. Enseignement et apprentissage (p.159-182).Montréal: Les ditions Logiques.
1 النص الأصلي ـ:
rick Falardeau :Compréhension et interprétation : deux composantes complémentaires de la lecture littéraire », Revue des sciences de l›éducation, vol. 29, n° 3, 2003, p. 673-694.

عن نزوى 27نوفمبر,2016