نصوص من خارج اللغة

مجلة فصلية محكمة تصدرها شبكة أطياف الثقافية

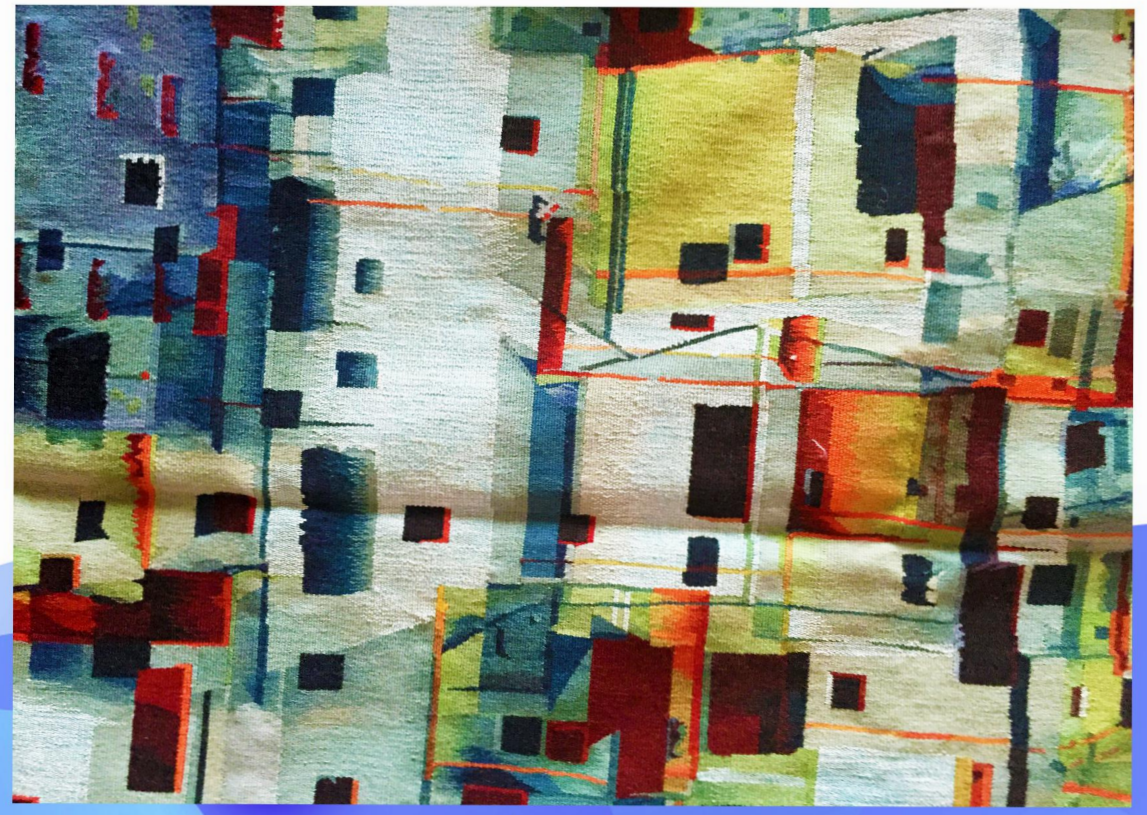
Texts Beyond language Journal (TBLJ)

ISSN: 2665-749X

textoutsaid@gmail.com

عدد مزدوج (19،18)

08/2021



اللوحة للفنان الفلسطيني :بشير مخول

أحدّثك يا والت ويتمان

المرأة التي تحدت بيكاسو

حياة الكترونية

لغة العمق العاطل

المطر في الشّعر العربي بين التّمثيل والتّخييل

نصوص
ترجمات
دراسات

ACNSTP

العدد (18،19)

نصوص من خارج اللغة

لوحة للفنان الفلسطيني:نبيل عناني

السعر 50 درهم مغربي

2665-749X

شبكة أطياف الثقافية
للدراسات و الترجمة والنشر
Atyaf Cultural Network
For Studies, Translation and Publishing
ACNSTP

مجلة نصوص من خارج اللغة

مجلة فصلية محكمة تصدرها شبكة أطياف الثقافية للدراسات والترجمة والنشر

المغرب

رقم الايداع القانوني:

Dépôt Légal : 2019PE0004

ISSN : 2665-749X

نصوص من خارج اللغة

مجلة فصلية محكمة
تصدرها شبكة أطياف الثقافية

رئيس التحرير
د.أحمد الفلاحي
Dr. Ahmed Al-falahi
نائب رئيس التحرير
عبدالفتاح بن حمودة
مدير التحرير
د. فيصل الدودحي
هيئة التحرير
هالة عثمان
أسماء الجلاصي
أمينة الصنهاجي
محمد الصلوي
صدام الزيدي
الإشراف القانوني
معاذ الأهدل
الإخراج الفني
شبكة أطياف
التوزيع و الطباعة
شبكة أطياف

المراسلات
textoutsaid@gmail.com

في العدد

المرأة التي تحدت بيكاسو — هالة عثمان
هذيان نابليون — صدام الزيدي
السريالية في الشّعر اليمني الحديث — د. عارف القطيبي

ملف النصوص

أحدّثك يا والت ويتمان — عبد الكريم كاصد
نصوص شعرية — حمدان طاهر المالكي
عند لقاء الإخوة بعد الطفولة — أشرف القرقني
المرأةُ التي على رَفِّ الشّاعرِ — سامية ساسي
طفلي — سوسن نوري
المرأة التي لاحقتني سنوات — دورين نصرسعد
كلُّ الدببة — عبد المجيد التركي
أنا شخص آخر — أسامة حداد
الطّريقُ إلى وجهي — عبد الواحد السويّح
طَاقم أسنانٍ — محمود عبسي

ترجمات

حياة الكترونية — دانيلا تراجكوفسكا
اليوم على الرجل أن يتذكر — روس بانوف
مختارات من قصائد التانكا — يوسانو أكيكو
البويطيقا من أثينا وحتى الأندلس — ريبيكا روث غولد

كتابات ودراسات

قراءة في حركة النصّ — أ.د. أحمد الحيزم
لغة العمق العاطل — د. أحمد آية وارهام
المحاكاة السّاخرة في الرّواية — حسن بولهويشات
تراتيل الألم الأعظم — مليكة فهيم
المطر في الشّعر العربي بين التّمثيل والتّخييل — د. شفيع بالزين

من الحلم إلى المشروع

تفيض الرؤى من أحلام بدأت بفكرة، ومجلة نصوص هي الفكرة والرؤى. إنها تطلّ وتحمل معها كل جهد السنين. ومع كل عدد تحْصُل الإضافة النوعية على المستوى الموضوعي والفني، هذه الإضافة تعزى إلى المساهمين والمهتمّين بالنشر في هذه المجلة وإلى السّادة المُحكّمين للدراسات والأبحاث ومراجعة المواد القابلة للنشر. وتكمن الرسالة الدائمة للمجلة في تبنّي الجديد المحافظ على الرّصانة والإبداع وتحرص المجلّة على استمرارية ذلك.

رئيس التحرير

تشكيل

المرأة التي تحدت بيكاسو

هالة عثمان

في أول لقاء لهما أخبرت فرنسواز جيلوت بيكاسو أنها رسامة فقال "هذا أكثر شيء ظريف سمعته في حياتي، فالفتيات مثلك لا يَبدين رسامات أبدا".

بدأت علاقتها ببيكاسو كصداقة فكرية ولم يتجاوز عمرها 21 عاما بينما كان في الثانية والستين من عمره، "كان ذوقي في الرجال مختلفا تماما عن بيكاسو، ولكن كان لدينا الكثير من الأشياء التي نعمل عليها معا مما جعلنا متوافقين، لكن من ناحية السن والحكمة كنا مختلفين" وكلامها يعني أن الحب لم يكن دافعا لارتباطها به لذلك كانت النهاية مريرة عندما تحول إلى شخص بارد واستبدادي يتوقع منها أن تكون كبقية نسائه بينما كانت متساوية معه في الفكر تتحدث وتجادله حول أعماله، أذهلته باستقلاليتها ومباشرتها، ورؤاها الثاقبة، وغذت شهيته النهمة للحياة، وألهمته مجموعة من أروع لوحاته.

لم يكن قرارها بالانفصال عن بيكاسو قرارا متعجّلا إذ استغرق الأمر سنتين لتتّخذ قرارها النهائي وعندما واجهته بقرارها قال لها: "لا أحد يترك رجلا مثلي" فردت عليه "سنرى" وبعد مغادرتها حاول بيكاسو تدمير سمعتها فرحلت إلى أمريكا في محاولة للهروب من دائرة بيكاسو.

عام 1970 تزوجت فرنسواز جيلوت (جوناس سالك) أحد عباقرة القرن العشرين الذي طوّر لقاح شلل الأطفال وعاشت معه 25 عاما حتى وفاته.

كرسامة تأثرت جيلوت بجورج براك معاصر بيكاسو وشريكه في ابتكار التكعيبية ولا تعتبر أنها قلدت أسلوب واحد منهما بل اتخذت لنفسها منحاها الخاص في أعماله.

في أعمال جيلوت تختلط الأشكال التجريدية بالألوان الرنانة، ترسم دون تخطيطات أولية بيديها بالتناوب بين اليد اليمنى واليد اليسرى، حظيت بحياتها كفنانة رائعة أقامت عددا كبيرا من المعارض لأعمالها وأخرجت مجلدين لتوثيق أعمالها التي يبلغ عددها أكثر من 1600 لوحة و 4000 إلى 6000 عمل على الورق.. وهي الفنانة والناقدة والمؤلفة الأكثر مبيعا في فرنسا وعُيّنت مديرًا فنيًّا للمجلة العلمية (فرجينيا وولف كوارترلي)، وفي عام 1979 أصبحت عضوا في مجلس إدارة قسم الفنون الجميلة في جامعة جنوب كاليفورنيا، وخلال الثمانينات والتسعينات قامت بتصميم أزياء مجموعات مسرحية وأقنعة في غوغنهايم في نيويورك وحصلت أيضا على جائزة شيفاليردي لا لجيون دي هونور عام 1990.

قراءات

"هذيان نابليون".. الشعر بلا قيود ولا إكراهات

صدام الزيدي

ينطلق الشاعر العماني المقيم في السويد، زاهر الغافري، في استدعائه لهذيان نابليون بعد موته، ضمن كتابه الشعري "هذيان نابليون/ لعلنا سنزداد جمالًا بعد الموت"، الصادر حديثًا عن دار خطوط وظلال للنشر في الأردن، من المشفى الذي أدخل الحوذيون نابليون فيه، وهي نقطة بداية لنص طويل ومختلف، فهناك، وفي تلك اللحظة، تحديدًا، بدأ نابليون يفقد كلماته، وكلما حاول أن يصرخ، يخرجُ من لسانه صوتُ آكل النمل، وهنا يتمّ استدعاء مكان هو أشبه بسجن صغير.

"ممرات هائلة" تنفتح وتتسع في نطاق مشفى صغير، يشيّهها الغافري، على لسان نابليون بـ"متاهةٍ بين الأرض والسماء"، وثمة محاولات لنابليون في سياق تفكير وقتي،

ضمن هذيان طويل، للخروج من النافذة، متوهّمًا أن حياته كلها بدأت في مقبرة.

في موازاة هذيان اندلع توًّا، يحاول نابليون معرفة ما يجري حوله، وفي داخله، من هلوسات وصرخات، لكن لا أحد في وسعه أن يسمع صرخات رجل مات، وبعقل مشدود إلى الفراغ المرعب والأكوان الصامتة في النفس البشرية بعد استسلامها للموت، ولأن صرخات جسد مسجًّى لا تصل إلى مسامع الذين هم أحياء، في الجوار، تبدأ حالة الهذيان في التحول إلى تقنية المساءلة الصامتة، حينما، في موسمٍ لا يتحدثُ فيه أحد، يوجه نابليون سهام أسئلته المرعوبة من فكرة أن نذهب إلى عالم آخر، ولأنه بات مدركًا أن لا أحد يمكنه أن يسمع، وأن صرخاته لن تتجاوز المحيط المعتم في داخله، يتدخل هذيانه مناديًا على "راعية أكباش"، هكذا استدعى الكاتب الغافري الراعية، وكأنه من ناحيته، كي ينجز نصًا جديرًا بالكشف الشّعري، ومتحرّرًا من أي قيود وإكراهات وأنماط وهياكل مسبقة، قفزت إلى مخيّلته، فكرة أن يصرخ متسائلًا ناحية راعية أكباش، في موسم صمت مهيب، وفي يقين أخير بأن جدرانًا من الفولاذ الصلب، هي المعادل الممكن للحديث عن "المصير"، وهي صورة شعرية مبتكرة لتدوين الفناء المرعب في الأغوار السحيقة لروح كانت، على قيد الحياة، تصول وتجول وتخطّط وتحارب وتأمر وتنهى، أما في حالة نابليون الآن، فـ"المصيرُ لا يُشبه جدارًا من الفولاذ"، وكم هو بائس وخاسر أن يطلب رجل ميّت من راعية أن تترفق بعظامه، وهنا، تتلاشى فكرة الجدار الفولاذي تحت متغير الانسحاق إلى رماد، فالعظام، التي تعدّ أقوى مكوّنات الجسد، هي في طريقها إلى أن تتفتّت وتتماهى مع تراب الأرض، حيث المقبرة هي المصير لجسد مات.

رويدًا، تزداد حمّى الهذيان، وما من سبيل إلاّ بمواصلة هذيان غير مسموع، أمام أبواب مجازية لا تُفتح، ويا للأسف: من تتحدث الكتب عن انتصاراته (إذ يعدّها نابليون نفسه، انتصارات)، يا للشّفقة! إنه الآن مثل رجل أصيب بالجذام، يدرك فعلًا أنه الرجل الميت، وبالتالي ترتفع وتيرة السّخط من مآل لا مفرّ منه: "ما هذه المزبلة، ومَنْ يحكمُ الكون، الله أم أنا؟ هل أنا نائمٌ في بئرٍ تُغطيني الطّحالبُ؟ هل أمشي في الممرّاتِ مأخوذًا بأرضٍ لم تكنْ أرضي"؟.

الممرضة المشتهاة

نابليون، وقد أمسى ميتًا، يقبع في ماخور على حدّ تعبيره المتخيّل من قبل الغافري، في (مارستان هابط من السماء)، فيا للغرابة، كل تلك الكراسي الفارغة لا تجد طبيبًا واحدًا يجلس عليها! ومن هنا، يتجه الهذيان إلى لوكريثيا، ممرضة نابليون في الأيام الأخيرة من حياته، وثمة أسئلة من نابليون عن حصانه، وعن النسور التي كانت، كلما ركض، تجتمع فورًا في الطريق، كما لو أنها في مهمةٍ سرية، ترافقه إلى أن يصل إلى الغابة، وفيما ترتفع حدّة الهذيان، تتحوّل لوكريثيا (الممرضة المشتهاة) إلى (البقرة الوحشية)، غير أن لوكريثيا لا تجيب، وليست في الجوار، حتى أن نابليون نفسه يدرك هذه الحقيقة. ومع ذلك، يوجّه أسئلته المحتشدة في اتجاه لوكريثيا: "لماذا أنا وحدي في هذا الليل البارد"؟ لكن الأسئلة كلها لا تجدي نفعًا، ولا تجد طريقًا إلى أذن لوكريثيا الصمّاء.

ملحمة نابليونية مرعبة، في الخفاء، في مقبرة ما، وسط العتمة، وفي مكان غير مرئيّ، حيث تخندق الغافري، ممتشقًا قلمه، ومتلصّصًا على هذيان الرجل الذي "دوّخ" العالم، ويستمرّ نابليون في صراخه الدّاخلي، صرخة تتبعها صرخة، وسؤال يتبعه سؤال، وحيرة تعقبها حيرة، ولا بدّ في ممات كهذا، من استعادة مجد الأيام، وسرد بطولات وفتوحات عسكرية حين كان نابليون القائدَ الذي تخافه الجهات، ويهابه العدوّ، وحين كان نابليون، في طفولته، ذاك الفتى الوسيم الذي "يفلق" الحجر... أما الآن، فهو لا يملك سوى بضاعة الهذيان، مستعيدًا كل ذكرى جميلة، وأخرى مؤسفة، سخرية هنا، ومعركة هناك، أغنية هنا، ودهشة هناك، الممكن، وغير الممكن، المنطقي، وغير المنطقي، في سياق نصّ "ملحميّ" أنجزه الغافري، الذي استدعى صمت ممرّضة نابليون، شعريًّا، لا لتتحدث، ولا لتجيب على سيل الأسئلة المجنونة، إنما لتواصل صمَمَها وغيابها، في لحظة شرّقت أسئلة نابليون وغرّبت، تهكّمت وضحكت، زمجرت واستسلمت لبرد المقابر، ليستمرّ نصّ هذيان جميل، لم يخلُ من حيرة، وفي المقابل، يدفق شاعريةً، أباحت أسئلة متناثرة تصطدم بجدار داخلي في روح رجل ميت، لا سلاح له الآن إلاّ الهذيان إلى آخر الصمت، وثمة استدعاء متقن للنّبيذ، في السياق، إذ يسأل نابليون: هل حقًا النبيذ الجورجي أفضل من النبيذ الفرنسي". قبل أن يستدرك: "ولماذا أسمع هذه الإشاعات الآن"؟ لكنه في لحظة ضعف واضحة لا غبار عليها، يرمّم ما تناثر من جزئيات سؤاله المتعلق بالنبيذ، فيعود ليتدارك الموقف، محافظًا على صراخه الدّاخلي، ومبررًا هذه الأفضلية في نبيذ جورجيا قياسًا بنبيذ فرنسا: "هل لأنها تمطر في الخارج؟"، وهنا تبرز براعة شاعر كتب ملحمة على طريقته، متجاوزًا المألوف والمعتاد والمتكرّر والمتحجّر من الكتابة في مشهديّة الشّعر العربي الذي يكتب الآن.

ويستمرّ نابليون في استذكار أهمّ محطّات حياته، من بطولات وفتوحات، وحملاته شرقًا، وفي اتجاهات عدة، ومنها حملته على مصر، حين تمّ قصف "أبو الهول"، وموسكو التي دخلها وجنودُه فلم يجدوا فيها قطعة خبز واحدة، وكذلك حصار يافا، والطاعون، والجهل بالسرّ الساخر في البحر المتوسط.

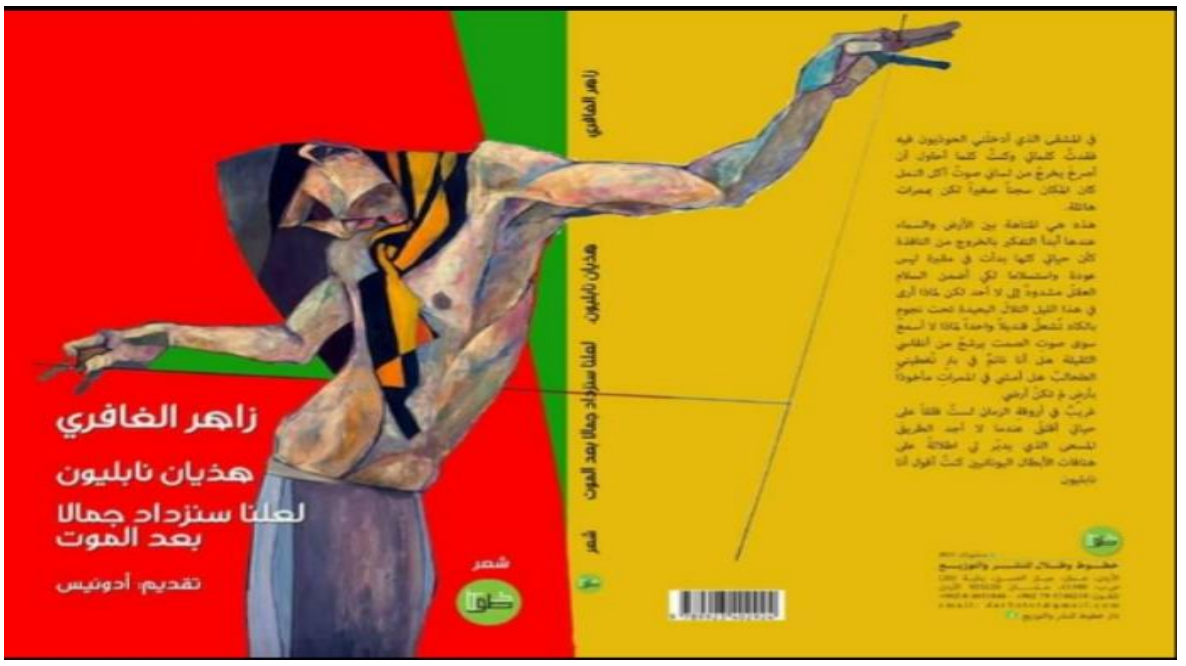
اتخذ نصّ "هذيان نابليون"، الذي اتسع له حيز القسم الأول من الكتاب، تقنية النصّ المفتوح، بلغة شعرية بحتة، تتبعه نصوص قصيرة تحت عنوان "لعلنا سنزداد جمالًا بعد الموت"، وكأنّ الشاعر يجمع كتابين في كتاب، وعنوانين في عنوان.

في القسم الثاني من الكتاب، الذي يحمل عنوان: "لعلنا سنزداد جمالًا بعد الموت"، يؤنْسن زاهر الغافري حياة برزخية غامضة، ويخرجها من مخابئها إلى العلن، على طريقة الرعاة الذين هم بلا بوصلة، يهرّبونَ جرار الآلهة، ويشربون الظلَّ، مُقطّرًا من الأشجار، فمن يدري: "لعلّنا سنزدادُ جمالًا بعد الموت/ فنسمعُ من يقول: انظر/ كيف تقفز الأسماك/ من عيونهم."

يبدأ الكتاب بمقدمة لأدونيس، بعنوان "الحجر وعين الملاك"، يستهلّها قائلًا: نعم، "وصَلَ الحجر إلى عين المَلاك"، ذاهبًا إلى القول إن هناك "سكوتٌ" يكاد أن يكونَ كاملًا، على الواقع الدّينيّ . الثّقافيّ . الاجتماعيّ .

السّياسيّ في البلدان العربيّة، في الكتابة الشّعريّة عند الأجيال الشّابّة من الشّعراء. وهنا يلفت "أدونيس" الانتباه إلى ما يعدّه هو "كتابة تتِمُّ بنوعٍ من التّوكيد على انعدام التّساؤل": لُغَةُ هذه الكتابة، بشكلٍ عامّ، واثِقَةٌ، مُطْمَئنّة، وتعرف كلَّ شيءٍ، ماضِيًا وحاضِرًا ومستَقبلًا، ويبدو أصحابُها كأنّهم جميعًا "سادَةُ العارفين". أما الشّعر في هذه الكتابة، فهو قصورٌ للمتعة، وحدائق للتّشَرُّد العابث الحالم، ودروبٌ صَوبَ الأعالي، في مسافاتٍ بلا حدود، حيث "لا خرابَ من أيّ نوع" في بلدان ليس فيها غير الخراب من كلّ نوع. ولا مشكلةَ عند الشعراء، في البلدان ذاتها، لا في اللغة، ولا في الحبّ، لا على الأرض، أو في السّماء، و"كلُّهم أنبياء قليلًا أو كثيرًا"، بشكلٍ أو آخر.

ولئن كان بينهم مَن يُعنى بهذا الخراب، يتابع أدونيس،



فمن المُمْكِن وصفُ عنايته بأنّها سياسيّة، أو أيديولوجيّة، أو دينية: عناية يمكن وصفُها بالصّفات كلّها إلاّ الشّعر. وتتمّ، إلى ذلك، في سياقٍ قديمٍ تقليديّ، ومكرور.

تساؤلات لا يعرف أحدٌ أن يجيب عنها، ذلك أنّه يدخل شاعِرًا، لا أيديولوجيًّا، ولا دينيًّا، ولا سياسيًّا. ومثل هذه التساؤلات، كما يعتقد أدونيس، أساسٌ أولٌ لكل شعرية خلّاقة: "هكذا يدخل (الغافري) مُخترِقًا تلك الثّقافة العربيّة السّائدة، والتي لا تفتح إلاّ الطّرقَ التي (تخدع الضّوء). يدخل كمثل ما فعلَ فنّانو الحداثة في الأشياء والأفكار ـ تكعيبًا وتجريدًا ودادائيّةً، وكمثل ما فعل الأسلاف العرب الخلاّقون، تَصَوُّفًا وتَفَلْسُفًا، شعرًا وعِلْمًا. يدخل فيما يَرُجُّ السِّياقَ الكِتابيَّ التَّقليديّ، سياق الكلمة والجملة. يُجَزِّئ هذا السّياق، يكسره، يزرع فيه التّناقضات والمُطارَحات والتَّجاذُبات. يُذَوِّبُ الأشياء والأفكار في نسيجٍ كِتابيٍّ آخر جُرِّدَت فيه الكلمات من وظائفها وعلاقاتها المألوفة، وأُسندَتْ إليها وظائفُ أخرى وعلاقاتٌ أخرى، مُعيدًا بهذا كلِّه، تكوين الواقع وأشيائه، تأسيسًا لفَهمٍ جديدٍ للعالم ولقراءةٍ جديدة، وتَذَوُّقٍ جماليٍّ جديد للشّعر وللعالم."

وينوّه أدونيس بالتّحرُّر الخلاّق من جميع القيود والإكراهات أيًّا كانت، في سياق النصّ الذي كتبه الغافري، وهكذا، بدلًا من إبقاء الأشياء أسيرةً للتّفسير والتّصوير، والسّرد، "يُعادُ تركيبُها، كأنّها تُخلَق من جديد". ولا يعود الشّاعر يكتفي بأن يضيءَ ظاهِرَ الشّيء وما حوله، وما يُحيط به، فيما يبقى الشّيءُ نفسه في ذاته محجوبًا، كما هو خارج الإضاءة، في العَتَمة! فـ"الإبداع تكوينٌ آخر"، وليس مسألةَ تفسيرٍ وتصوير وإعادةِ إنتاج.

اختراق السائد

وفي صدد مقاربة النصّ الذي أنجزه زاهر الغافري، في مجموعته الشّعرية الأحدث، ينوّه أدونيس بأن الغافِريّ يدخل إلى هذا العالم طارِحًا على نفسه، وعلى قارئهِ،

السريالية في الشّعر اليمني الحديث

قراءة في قصيدة للشّاعر أحمد علي الهمداني

د. عارف قاسم صالح القطيبي
مركز البحوث والتطوير التربوي. عدن

إذا كان المنطلق الأدونيسي في قراءة الشعر الجديد هو القارئ من نوع جديد وأن الشعر يجب ألاّ يقرأ أو ينقد بالطريقة التقليدية نفسها.../ ولكن يجب عدم النظر والبحث عن المعنى السطحي المباشر في النص فقط، ولكن يمكن البحث عن المعاني الباطنة المتعدّدة في النصّ التي تحدّدها وتولّدها العلاقات الدّاخلية للمفردات في النصّ الشّعري(1) والذي يجب على القارئ حتى يتمكن من استنطاق النص الشعري "أن يرقى إلى مستوى الشّاعر؛ وهذا يعني أن للشاعر لغة خاصة غير لغة الجمهور"(2)، وما على القارئ إلا التزود بالزاد الفكري والجمالي نفسه الذي تأسس عليه النص لدى مبدعه، زادٍ يكون كافيا لفكّ مغاليقه؛ حتى يتمكن ذلك القارئ من الوصول إلى فهم موازٍ لذلك المعطى الثقافي لاستنطاق النص؛ فالشعر الحديث "يحاول أن يلتقط الأفكار الداخلية في فوضاها واضطرابها ونشوتها أحياناً... ويتبيّن مدى النّقلة الذي أحدثها الشّعر الحديث من الخطابة والتعليم إلى ما يسمى بالمونولوج الداخلي؛ فكان الشاعر يكتب ويحدث نفسه؛ لا هدف له كما يبدو ظاهرياً على الأقل -أن يلقي هذا الكلام لأناس آخرين- والتعليم كما يوضحه شوقي بغدادي يعني الوضوح؛ أما المونولوج الداخلي فيعني التمزّق الروحي الداخلي، وهذا التمزّق لا يقبل ولا يتعامل مع الوضوح التقليدي البسيط المعروف(3) حتى لا يغدو الشّعر مجرد لقطة على الطريق يلتقطها عابر السّبيل من دون أن تغلفه إمكانات، وقدرات، وهذا يجعل النصّ في وضوح ساخر وبذلك يقضي على جماله المغلّف بأسراره، ويعري أخيلته وصوره من الأقنعة الموحية(4).

ولعل قراءتنا "لقصيدة البحث عن الذات" للشاعر الدكتور أحمد علي الهمداني؛ تمثل لنا قراءة من نوع جديد أثار اهتمامنا من العنوان وفضاء النصّ محاولاً إنتاج دلالات النصّ وإعادة تكييفها وفق المعطى الثقافي الذي نمتلكه. وحتى يتمكن القارئ من استنطاق النص الشعري لا ندعي أننا نمتلك ذلك الزاد الذي تولّد على أساسه النص لدى مبدعه إلا بالقدر اليسير الذي يكفي باستنطاق النص موضوع الدراسة لما يمثله من أبعاد دلالية عميقة جعله يرتقي إلى مستوى الشعر السريالي والصوفي من حيث تأملاته الميتافيزيقية ورؤاه التي توحي بمدلولاتها ولا تبوح بها؛ ومن ثَمَّ يمارس معه لعبة الإيهام بالمدلول، ابتداء من العنوان إلى نهاية القصيدة؛ "فالبحث عن الذات توحي بفوضويتها إلا أن تحت هذه الفوضوية يكمن الاستعمال السحري للغة؛ ومدى تأثر التجربة لدى الشاعر بالسريالية وخاصة المذهب الرامبوي الذي يسلم بذلك التسليم في عبارته "الأنا شخص آخر" التي تعني وجود ذات أخرى وهي الذات الحقيقية؛ إلى جانب الذات اليومية المألوفة التي تعتقد أننا نعرفها لأننا نشاهدها باستمرار وهي تسلك وتنفعل؛ وتتنفّس، وتأكل، وعلينا أن نقضي على هذه الذّات الأليفة التي لا تعدو كونها وهميّة، من أجل الوصول إلى الذات الحقيقية(5).

---

[1]) ينظر: زمن الشعر، علي أحمد سعيد أدونيس، دار العودة بيروت، 1987م
[2]) ينظر: الحداثة في الفن، أدونيس، مجلة عالم الفكر، مج19، الكويت 1988م
[3]) ندوة مجلة المعرفة، شوقي بغدادي
[4]) خواطر في أدبنا وأدبائنا، خليل هنداوي، محاضرة ألقاها في مدينة الرقة السورية بتاريخ 4/ 4/ 1963م مطبوعات وزارة الثقافة، دمشق، 1963م.
[5]) عصر السريالية، ولاسْ فاوليْ، ترجمة خالدة سعيد، منشورات نزار قباني، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت ـ نيويورك، د: ط، 1967م ص61.

فتبرز هنا أهمّية العنوان في كونه "خطاباً معنوياً يسمُ النصّ ويدخل في علاقة استبدالية معه فقط فقد طالبت الدراسات النقدية الحديثة بضرورة دراسته بوصفه مدخلاً أو عتبة نستطيع الدّخول منها على عالم النصّ واستكناه مدلولاته؛ فالعنوان يسعى إلى ربط القارئ بنسيج النصّ الداخلي (6) ويرى رولان بارت أن العنوان يفتح شهية القراءة (7).

ويصف عبد الله الغذّامي العنوان كونه "خلاصة دلالية لما يظن الشّاعر أنه فحوى قصيدته، أو أنه الهاجس الذي تحوم حوله"(8) ومن هنا فإن وظيفته. حسب رأيه . هي "أن يمثل تفسير الشاعر لقصيدته"(9) وإذا كان للعنوان من جهة مبدعه وظيفة فإن له وظائف من جهة القارئ تتلخّص في كونه "إعلاناً عن النّصّ وإشهاراً له، ويتضمن ذلك إغراء القارئ باستقبال النّصّ والدخول إليه"(10)؛ ولعنوان القصيدة فضل في إعطاء القارئ الخيوط الأساسيّة لاستنطاق النصّ من حيث أن البحث عن الذات الكبرى بعد المرور بالمجاهدات التي توصله إلى ذلك.

فإذا كان الوصف الرامبوي للذات اليومية بأنها ذات وهمية؛ فإن الشاعر الهمداني وصفها بأنها ذات صغرى وأنها خطيئة استطاعت أن تبتلع الشاعر في بادئ أمره لأنه أضحى وحيداً من غير سلاح؛ ليبين لنا ما كانت عليه الروح وهي واقعة في أسر الذات الصّغرى (الجسد) المتجذّرة في الخطيئة ثم شرع في تعذيبها عبر الأقنعة والشّخصيات التي أوردها بصورة مكثّفة ساعياً نحو إفنائها متزوّداً بما تزوّدت به تلك الشّخصيات من السّكِينة والصبر، ويستمر في وضعية الباثّ الشاكي ليصدع في النهاية على ما تسفر به المجاهدات لهذه الذات المنهكة متوجهاً إلى الاتحاد مع الذات الكبرى أو بمعنى آخر اتحاد الناسوتية مع اللاهوتية التي تكسبه العرفان أو الكشف واليقين عند المتصوفة؛ لأن هذا الكشف يريه ما حجب عن الآخرين واليقين يمده بالبسالة والشموخ والاستعلاء على أولئك الذين عجزوا عن رؤية النعيم(11). وهو على خشبة الإعدام. وهذا ما استثمره الهمداني في قوله:

حين ابتلعتني الذات الصغرى
كنت وحيداً من غير حسام
أتعثر في ذاتي
أبحث عن ظلي وعن حلم نبي
أتوارى خلف جدار خشبي
أتحلل من نفسي... أتقنع...
ما أجدى التزييف
ونسيت خطوط الظلّ ولحظة عشق
وسلبت النفس بكارتها (12).

فبكارة النفس هي رمز للكينونة الوجودية الأولية للذات قبل وجودها على مسرح الموجودات التي سلبتها فطرتها وكينونتها والتصاقها بالخطيئة؛ الخطيئة التي منعت الروح من الارتقاء إلى عالم الملكوت؛ ليتحقق لها الحلم الذي تنشده المتمثل في اتحاد مع الذات الكبرى والبحث عن حلم نبي؛ وهي نظرة لا تبتعد من النظرة السريالية عند رامبو الذي اعتبر نفسه رائياً ونبياً ونظير لصموائيل"(13) فالبحث عن حلُم نبيّ لم يكن عبثاً لدى الذات الشاعرة وإنما هي ملامح المعرفة الأولى التي امتلكها الشّاعر ورمز إليها "بالظلّ" هذا الظلّ هو الذي يقود إلى الظلّ الأول وهو "الذي يصل بالإنسان إلى الكمال المتحقّق بالحضرة الواحدية"(14) وللقارئ أن يتوقف عند هذا المثير الأسلوبي الذي استفزّه ويبحث له عن مدلولات ليدرك الوسيلة التي تجعل من الشّاعر أن يصل إلى درجة الرأي؛ وهو ليس بالأمر الهين بالقدر الذي يستدعي مجاهدات الإنسان روحه حتى يجعل منها "شيئاً هائلاً ذلك هو أسلوب الرأي؛ ولم يغفل رامبو عن تعدد أنواع الاختلال والهول التي تكشف عن حقيقة الذات؛

---

[6]) العنوان في تجربة زكريا تامر شعرية الوظيفة الدلالات، مفيد نجم، مجلة نزوى عدد 47 يوليو 2006م ص66.
[7]) الإشراقي والأرضي، رافع يحيى، بيروت، 1999م ص17.
[8]) ثقافة الأسئلة "مقالات في النقد والنظرية"، د. عبد الله محمد الغذامي، دار سعاد الصباح، الصفاة ـ الكويت، ط 3 ص48
[9]) نفسه ص48/47
[10]) نفسه ص48
[11]) الحقيقية والشريعة في الفكر الصوفي، د. عبد السلام نور الدين، دار سومر للنشر ـ نيقوسيا ـ 1992م ص28.
[12]) ديوان الهمداني، أحمد علي الهمداني، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباع، عمان، ط1، 2004م ص58.
[13]) عصر السريالية، م. س. ص70.
[14]) معجم الكلمات الصوفية، أحمد القلنشدي الخالدي تحقيق أديب نصر الدين، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت ـ لبنان، ط1، 1997م ص54.

وهي: الحب، والمعاناة، والجنون/ وقد رأى أن على الإنسان أن يختبر سموم الحياة ويستنفذها كي يحفظ جوهرها"(15) هذه هي طريقة الصوفي في المجاهدة و "هي المرحلة الأولى من مراحل التجربة الصوفية؛ فهي تتضمن مجموعة من الإجراءات التي يقوم الصوفي من خلالها بإماتة شهوات نفسه، وقطع علائقها بالدنيا، وتطهيرها من كل ميل إلى غير الله عز وجل؛ فأصل المجاهدة وملاكها هو فطم النفس من المألوفات، وحملها على خلاف هواها في عموم الأوقات"(16) وهذا ما نجده في قول الذات الشاعرة:

أتحلل من نفسي... أتقنع...
ما أجدى التزييف
ونسيت خطوط الظلّ ولحظة عشق
وسلبت النفس بكارتها.
جهلتني الأشياء
و أنا في الحاضروالماضي كنت خطيئة
من كان بدون خطيئة فلْيرْم بحجر
كنت الجاني والمجني عليه(17)

لقد جعل الشاعر من روحه شيئاً هائلاً حيث غدا الجاني والمجني عليه، والغانم والمغنوم، وهنا تكون المفارقة بين الذات الشاعرة والمبدإ السّريالي عند رامبو خاصة في الاجتهاد... أجتهد كي أصير رائياً، ولعلّ فعل البحث عن الذات هو نوع من المجاهدة التي اتخذها الشاعر الهمداني حتى يصير رائياً يقول:

أبحث عن ظلي عن حلم نبي
أتوارى خلف جدارخشبي
أتحلل من نفسي... أتقنع...
ما أجدى التزييف
ونسيت خطوط الظل ولحظة عشق
وسلبت النفس بكارتها...18

فنهاية المقطع في السطر الأخير يحمل دلالات صوفية تتعلق بماهية النفس الإنسانية التي خلقت للكمال فما صرفها عن الكمال إلا علل وأمراض طرأت عليهم إما في أصل ذواتهم؛ وإما لأمور عرضية(19) والتخلص من هذه الخطيئة يكون بالمجاهدة التي تصل إلى درجة الفناء، وهذا ما جعل الشاعر الهمداني يستثمر الأسطورة وفق بنية عميقة أبعدها عن السّطحية والمباشرة، وريثما حين يأخذ منها دلالاتها في تكوين لغة النصّ والإفصاح عن تجربته ورؤياه وبذلك ابتعد عن العبثية والمجانية وأكسب اللغة ألقاً وسحراً ؛ ففي أسطورته ترجمة للآلية الشّعرية التي تضاهي الآلية السريالية خاصة عند رامبو وهو يحدد ذلك قائلاً: "أن نبدأ عند خلق القصيدة بالكلمات بدلاً من أن نبدأ بموضوع أو عاطفة أو فكرة... وعندما يفسر والاس فاولاي ذلك يقول: يبدو أن رامبو يدعو إلى استخدام الكلمات كما تستخدم الوصفات السحرية لأنها أساطير قائمة بذاتها ولا تناقض كلمات التاريخ أو العلم وهو بحدّ ذاتها نوع فريد عن الحقيقة(20).

وبروز شخصيّات الأنبياء والملائكة مثل: يوسف عليه السلام، والرسول محمد صلى الله عليه وسلم، وجبريل في غار حراء، وصالح ويونس وموسى عليهم السلام كلها صور للمواجهة التي لاقاها الأنبياء حتى يحقّقوا رسالتهم ويسعدوا في الآخرة والحصول على رضا الله وهذا الحشد لشخصيات الأنبياء "يعطينا صورة الإنسان الكامل الذي مثلته شخصيات الأنبياء في جمعها بين المادي والروحي"(21)، وبروز شخصيّة امرؤ القيس وما لاقاه من مجاهدات ليحقق ذاته والثأر من قتلة أبيه وبروز شخصيّة الحلاج المصلوب ليحصل على الكشف واليقين، وكذلك شخصيّة رامبو الملقّب بالمصلوب وما لاقاه حتى يغدو رائياً... نجد هذا الحشد في قوله:

صوتي يتهدّج في الأعماق:
أين أبي؟
حملني دمه العاثرحين كبرت وقد
شردني و أنا في المهد صغير

[15]) نفسه ص71/70.
[16]) الرسالة القشيرية، ج1 عبد الكريم هوازن القشيري، تحقيق عبد الحليم محمود ومحمود الشريف، دار الكتب الحديثة، القاهرة، 19972م ص329.
[17]) ديوان الهمداني ص58.
[18]) نفسه ص58.
[19]) تحليل النص السردي معراج ابن عربي، سعيد الوكيل، الهيئة المصرية للكتاب، د: ط، 1998م ص104.
[20]) عصر السريالية، ص73.
[21]) قراءات في الشعر العربي المعاصر، د. علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، د: ط، 1998م ص65.

لم يأكلني الذئب ولكن أكلتني الأحقاد...

2

كان الوقت مساء
وعيون القوم تر اقبني
وطو ابير الغرباء
وشبابيك الليل مفتحة
وخفافيش مدينتنا تسترق السمع
ويد تمتد إلينا
خنجرها ذو حدّين
راحت قدماي تدقّ الأرض هنا
لم أكفر ولكن صلبوني
وصرخت بملْء فمي

3

كان القوم خطاه
حين افتقدوا صدق الكلمة
ما اغتسلوا بمياه النهر الجاري
لكن عقروا الناقة واغتسلوا بدماء الغدر
وتبادلنا التهم الخرساء
و انتشر الحراس على الطرقات
ومنعوني أن أدخلها في الصحو
واستلوا السيف القاطع في وجهي
باتوا من غيرنبي
قلنا لا شيء هنا أكثر من جرح نبي
وعناء الصحراء طويل
والحرس غفوا
لكن ما مرت أفواج الغرباء
عبدوا صنماً
ودخلنا غارحراء
كنا اثنين
وطني و أنا (22)

فمواجهة الواقع ومآسيه نجده تبريراً لحشد تلك المآسي التي واجهها وأسقطها على ذاته عبر ذوات الآخرين لما تستدعيه الضّرورة الملحّة لمرور الإنسان بتلك المراحل حتى يصل إلى معرفة الحقيقة ويعانق المجهول، وهو توظيف لم يُفقد النصّ وحدَتَه؛ ويعلل المذهب السريالي خاصة عند رامبو تلك الصراعات التي يفرضها على الإنسان حتى يصل إلى الكل ويعانق المجهول بقوله: إن على الإنسان أن يختبر سموم الحياة ويستنفذها لكي يحفظ جوهرها هذه عملية يعرفها الطب حيث نحقن السم في الجسم لكي يتعود السمّ ويكتسب بالتالي القدرة على مقاومته، وهذا ما ينتظر العالم أو العارف؛ ولكن بعد أن يكون قد اجتاز المرض والجريمة والتجديف آنذاك فقد يعانق المجهول(23).

والذي نجده لدى الهمداني الشّاعر في المقطعين الأخيرين من القصيدة أنه استطاع الوصول إلى غايته فقد صار الكل، بعد أن تجرد من الخطيئة وتوحّد مع الذات الكبرى ووصوله إلى درجة الفناء (إني احترق الآن) وهذا الفناء هو أوج الحياة الباطنية، وأعلى حالات التحقّق بالمحبة الإلهية وما باقي الأحوال والمنازل إلا تمهيد له؛ فهو يمثل إلى جانب الاتحاد المحول أعلى كرامة روحانية(24)؛ ليبين المفارقة بين الحالتين. التوحد وعدمها . ليبرز الصراع مرة أخرى وبوجهة أخرى وهو في موقع القوي المعزز بأسلحة فاعلة، وتبدأ جولة الصراع الأخيرة بعد أن يفارق الشاعر ذاته الصغرى وقد فنِيت لتتجرّد من كل خلع الوجود الإضافي لتسبح في الوجود السرمدي وتصبح كلاً شعورياً وإرادياً غير منقسم ولا منفصم؛ وهي كذلك لأن المسافة بين الذات وموضوعها قد انحسرت ولم يعد هناك مجال لتوهم وجودين، الواحد منهما مفارق للآخر(25) ليتحقق بذلك الاتحاد مع الذات الكبرى؛ وهو صراع يحمل مفارقة لما هو عليه في المرحلة الأولى؛ إنه كشف للذات عن حقيقتها الروحية بعد رؤية ما كانت عليه من خطيئة لتحفز الروح بإكمال دائرة التطهير وأن تتلفع بالظلّ والنور بدلاً من الإثم والخطيئة، وهنا استطاعت الذات أن تحقق بالفناء في

[22]) ديوان الهمداني ص60/59.
[23]) عصر السريالية ص71.
[24]) ابن عربي حياته ومذهبه، آثن أثيوس، ترجمة عبد الرحمن بدوي، القاهرة، 1965 ص222.
[25]) تجليات الشعر الصوفي "قراءة في الأحوال والمقامات"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2001 ص86.

مرتبتها الأولى تغييراً معنوياً للروح بإفناء ميولها ورغباتها جميعاً، وهو بهذا يتوافق مع جمهور المتصوفة الذين يرون "أن رياضة النفس، ومجاهدة الجسد عندهم ليست سوى التغيير المعنوي الباطني للإنسان فحين يقولون مت قبل أن تموت، لا يريدون أن النفس الشّهوانية (الجسد) من الحتم أن يتحطّم، بل يريدون أن من الممكن . بل الواجب . أن تتطهر من صفاتها التي ليست إلا شراً خالصاً.. وتستبدل بأضدادها، ومن هنا يكون الموت في النفس حياة في الله حقاً"(26) يقول:

حين توحّدت مع الذات الكبرى
كان الله بجبتي البيضاء
دقت هذه الأرض القدمان
ما كنت نبياً
كنت أحلّ بذات أكبر
صرت الغانم والمغنوم
لم أكفر لكن صلبوني
بسيوف خشبية
تركوا جسدي نصفين
حين صرخت بوجه الكل
ما كل، الجند الحادون إلى قو افلهم
غير غزاة
ما حملت أيديهم تابوتاً في اليم
لم يبلعني الحوت ولكن بلعتني الأقنعة السوداء/
وامتزجت بدماء الجند دموعي
_5_
همست أمي في أذني:
"احذريا ولدي فالسيف القاطع لا يرحم"
قلت: "عيون الجند انفقأت
و أنا ما عدت خطيئة
حين توحدت بذات أكبر
حين لمست الظل
إني احترق الآن
أتشكل في دائرة عشقي
أتجمع في الداخل والخارج
أتوحد، أخرج شيئاً آخر
أعرف أني الكل
والكل... أنا... (27)

تكتمل هنا دائرة النصّ لتحقق ما أرادته الذات الشاعرة بداية، وهذا يشفّ على تأثر الشّاعر بالأدب العالمي والأدب العربي الصوفي والتأثر بالمذهب السريالي خاصة عند رامبو إذ يرى أنه على الشاعر أن يعرف نفسه أولاً عليه أن يبحث عن ذاته وأن يتفحصها بلا وجل عليه أن يجربها كي يعرفها في النهاية؛ ومن الناس من يكتفي بأن يعرف أن له ذاتاً لكن لابدّ للشاعر أن يعرف ماهية ذاته، وقلّما يعرف الإنسان كيف يرى نفسه ككائن متكامل(28) ومن خلال هذه الدراسة التحليلية في قصيدة البحث عن الذات نجد أن الشاعر قد ارتقى أسلوباً ورؤيا والنظر إلى الشّعر أنه سعي إلى الكشف عن حقيقة خفية يجهلها الحس العام السليم كما تجهلها الملاحظة والعلوم وحتى الفلسفة(29).

فالقصيدة لا تعبر عن عاطفة أو مهارة شكلية أو ترف أدبي، ولم تأت من نزعة استيطيقة بقدر ما تحمله من رؤيا والبحث عن العالم المثالي الذي يجعل من الذات سامية ومتكاملة، وهذا هو الأساس في الشعر الحديث كونه شعرَ رؤيا وقفزة ميتافيزيقية، وهو نتاج عظيم، وطموح شاعر أبت مخيّلته استنساخ الواقع والولوج نحو شيئيته، بل تجاوز الشيئية إلى ما وراء ذلك أي من الحضور إلى الغياب، تأملت الروح ذاتها وقد تحرّرت من ظلال الواقع، معانقة المجهول، وهذه هي الوظيفة الإساسية للشّعر الحديث إنه "وظيفة ما ورائية تتمثل في الكشف والتنبّؤ والقفز وأصبح الشاعر نبياً أو عرافاً أكثر منه خطيباً(30)

[26]) الصوفية في الإسلام، رينولد نيكلسون، ترجمة نور الدين شريبة، القاهرة 1953 ص44.
[27]) ديوان الهمداني ص61/60
[28]) ينظر: عصر السريالية ص70
[29]) ينظر: الاتجاهات الأدبية الحديثة في القرن العشرين، البيريس، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات عويدان، بيروت ـ لبنان، د: ت ص138/136.
[30]) الرومانتكية في الأدب الإنجليزية، مجموعة مؤلفين، ترجمة عبد الوهاب المسيري ومحمد علي زايد، مؤسسة سجل العرب، مصر 1964م ص14.

المراجع:

. ابن عربي حياته ومذهبه، آثن أثيوس، ترجمة عبد الرحمن بدوي، القاهرة، 1965.

. الاتجاهات الأدبية الحديثة في القرن العشرين، البيريس، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات عويدان، بيروت لبنان، د: ت.

. الإشراقي والأرضي، رافع يحيى، بيروت، 1999.

. تجليات الشعر الصوفي "قراءة في الأحوال والمقامات"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2001.

. تحليل النص السردي معراج ابن عربي، سعيد الوكيل، الهيئة المصرية للكتاب، د: ط، 1998م.

. ثقافة الأسئلة "مقالات في النقد والنظرية"، د. عبد الله محمد الغذامي، دار سعاد الصباح، الصفاة. الكويت، ط 3.

. الحداثة في الفن، أدونيس، مجلة عالم الفكر، مج19، الكويت 1988م.

. الحقيقية والشريعة في الفكر الصوفي، د. عبد السلام نور الدين، دار سومر للنشر. نيقوسيا. 1992م.

. خواطر في أدبنا وأدبائنا، خليل هنداوي، محاضرة ألقاها في مدينة الرقة السورية بتاريخ 4/ 4/ 1963م مطبوعات وزارة الثقافة، دمشق، 1963م.

. ديوان الهمداني، أحمد علي الهمداني، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباع، عمان، ط1، 2004م.

. الرسالة القشيرية، ج1 عبد الكريم هوازن القشيري، تحقيق عبد الحليم محمود ومحمود الشريف، دار الكتب الحديثة، القاهرة، 1972م

.الرومانتكية في الأدب الإنجليزية، مجموعة مؤلفين، ترجمة عبد الوهاب المسيري ومحمد علي زايد، مؤسسة سجل العرب، مصر 1964م.

. زمن الشعر، علي أحمد سعيد أدونيس، دار العودة بيروت، 1987م.

. الصوفية في الإسلام، رينولد نيكلسون، ترجمة نور الدين شريبة، القاهرة 1953.

. عصر السريالية، ولاسْ فاوليْ، ترجمة خالدة سعيد، منشورات نزار قباني، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت. نيويورك، د: ط، 1967م

. العنوان في تجربة زكريا تامر شعرية الوظيفة الدلالات، مفيد نجم، نزوى عدد 47 يوليو 2006م.

. قراءات في الشعر العربي المعاصر، د. علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، د: ط، 1998م.

. معجم الكلمات الصوفية، أحمد القلنشدي الخالدي تحقيق أديب نصر الدين، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت . لبنان، ط1، 1997م.

أحدّثك يا والت ويتمان5

24

وأنا في قمة يأسي

في هذا البحر المتلاطم

أتطلّعُ حولي

فإذا الأرض تمتدّ

والمدينة تعلو

والمنازلُ تُشرعُ أبوابَها

والأمواتُ يعودون

والنسوةُ

ما أجملَهنّ !

-انظرْ!

-قلتُ لوالت ويتمان-

السماءُ بحر

والنجومُ أسماكٌ تتقافز..

25

ما أصغرَ قاربَنا!

يا والت ويتمان

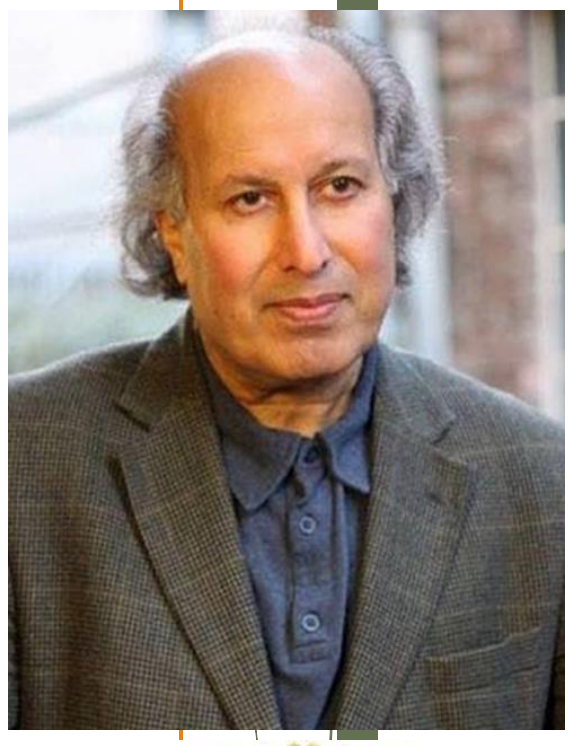
وما أوسعَ بحرَ الحمقى!

26

الطائرُ الواقفُ هناك

على الغصن

نصوص



عبد الكريم كاصد

كم يبدو هادئاً
صغيراً
فجأةً!
يستجمعُ الجهاتِ كلها
ويفرّ

27

لماذا
يزداد العشب سواداً
كلّما اخضرّ؟

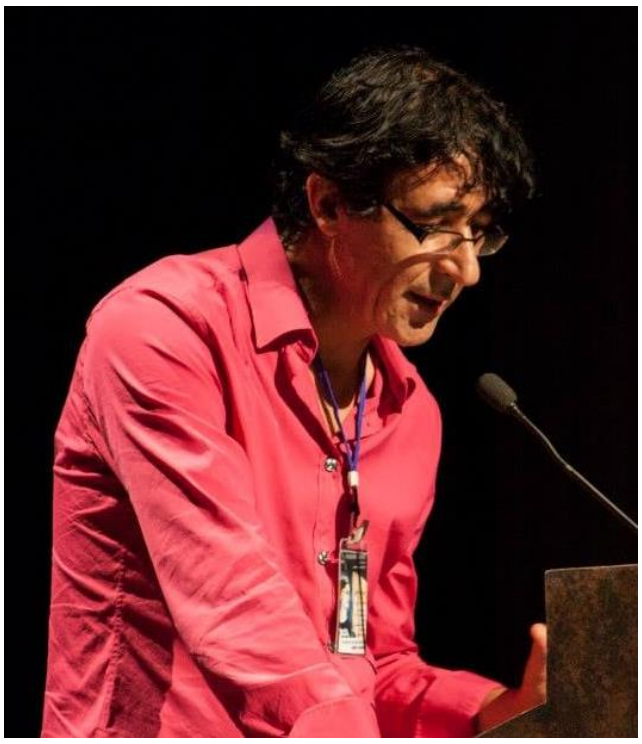
28

انظرْ!
الشجرة النامية على القبر
ها هي تهزّ جدائلها
(لا ريحَ هناك)!
وتومئ لي!

قصيدتان

محمد ميلود غرافي

مَسامير



أسندُ رأسي إلى الحائط
تَمُرُّ العرَباتُ مُثقلةً بالفراغ
يمرُّ عَساكرُ بنياشينَ باليةٍ
يدقّونَ مساميرَ في الحائط
يُعَلّقونَ عليْها

تذكارَ نصْرٍ
في حربٍ قديمة
ويسرعونَ إلى
مدرَّعةٍ في الطريق.

أسند رأسي إلى الحائطِ المجاور
تمرُّ العرباتُ مثقلةً
بالأناشيد
يتبعُها نفسُ العساكرِ
يدقّون مساميرَ في رأسي
ويهتفون :
المجدُ للشُّهداء !

أشُمُّ عطوركِ...

محمد ميلود غرافي

أشُمُّ عُطورَكِ الباتْشولي
في العُلبةِ الخَشَبِ
أشمُّها الآنَ
مخْطوفاً بذِكراكِ
منسيّاً ومقْصِيّاً
مُنكَّسَ الراياتْ
غارقاً في غَمّازتيْكِ
أشمُّها تعبانَ مُبتَلّاً
بماءِ الزهرِ
محْموماً
وبَردانَ...
سوْفَ أفُضُّها
لا رِفقَ
ولْتُدْمَ القَواريرُ!

نصوص شعرية

(1)

ولدت غريبا

لا أعرف بالضّبط ما الذي حدث،

يقولون إن الحروب أكلت عائلتي

لكن عائلتي ليست فاكهة أو خبزا

يومها فهمت أن الإنسان يأكل كلّ شيء

وحزنت حين عرفت شهيّته الهائلة

للحم أخيه الإنسان،

ولهذا آخيت العشب

رغم أنه يداس كلّ يوم

وآمنت بالشّجرة أختا،

في ليلة باردة

كنت أنعم بالدفء

من نار شقيقتي الشّجرة

سمعتها تقول لا يهمّ

إن تحترق أو تموت

سوف تحيا إلى الأبد

في قلوب دافئة.

حمدان طاهر المالكي

(2)

كمن يفتح قبرا

أفتح باب البيت،

أنظر إلى الحياة

وهي تسير مسرعة

وبهمّتها الفادحة

كانت تأخذ البشر

صوب مهمّاتها الكثيرة،

أقدّم رجلا وأؤخّر رجلا

أنتظر دائما

من يعيد إليّ طفولتي

ولهذا دائما أنسى كهولتي المتعبة

أخرج راكضا مثل طفل

تطوّقني مهمّات الحياة الباهظة.

(3)

أخيرا تصالحت مع اسمي

أنا نائم في غرفة صغيرة

دون باب

وهو واقف على قطعة رخام،

يشبه ذلك أن تكتب

(المحلّ مغلق) أو

(انتقلنا إلى مكان آخر)،

نبدو مثل خصمين تعبا من الاشتباك

وصارا صورة في جدار،

لقد مللت منه

وهو يركض ورائي

مثل كلب مشاكس

دائما أجده أمامي

في المؤسّسات والدّوائر

وفي الشّارع والبيت،

أتذكّر في زمن بعيد

قول أحدهم لي

لا يمكن أن يكون اسمك لشاعر

يومها أجبته لكنّه يصلح

أن يُكتب لشاهدة قبر.

عند لقاء الإخوة بعد الطّفولة

ابتساماتنا مهذّبةٌ وناعمةٌ

مثل سكّين تشقُّ صحنًا أبيضَ

مثل لمعة الشّمس على معدن السّفن المهاجرة

مثل منديل مرتّب ونظيف

مثل قائمة من الطّيور في ورق المطاعم المقوّى

مهذّبةٌ،

وتسيلُ من كلّ شيء في ملامحنا

تخرج من عيوننا التي تقاوم كي تنظر كما كانت تفعل دوما أيّام المدرسة

وفي ساحات اللّعب البعيدة

تخرجُ من أنوفنا التي غادرت مواقف الغمّيضة

ونبت فيها الزّغبُ فوق الشّوارب الكثّة والمستقيمة

كلّما رأيتُ أخًا

تذكّرتُ أنّنا صفعنا بعضنا البعض ذات يوم

ثمّ ضحكنا على الفور

مرّة صوّبتُ سكّينا نحو جسده العريض فأخطأته وسكنت قلب الباب

ومرّة أخرى تظاهر بالموت من تحتي

فانهار العالمُ لوهلة ثمّ بكى

وحين أنهى المسرحيّة

أشرف القرقني

بكيتُ أنا أيضا

ووقفتُ مبتعدا.

حسبتُ أنّني أصل إلى الهواء منعشًا عند النّافذة وأعود إليه

لكنّني حين رجعتُ وجدتُ رجلا غريبا

ناديتُ يا أخي. فلم يلتفت

ناديتُ على كلّ إخوتي في العالم

فنبتَ في سمائي أحد عشر كوكبا

وغابت الشّمسُ

وبينما أنا أتحسّس طريقي في الظّلام

سقطتُ مرارا

وسالت دماءٌ لا أعرف من أين أتت ولا إلى أين تمضي

لكنّني اهتديت إلى لمعة تُشبه ابتسامة مهذّبة

ومتأخّرا جدّا،

عرفتُ أنّها سكّينٌ

تنبضُ في قلب الباب

(شاعر ومترجم من تونس)

المرأةُ التي على رَفِّ الشّاعرِ

سامية ساسي

الشّاعرُ الذي قال: حفنةُ الماءِ في جيْبي الضّيّقِ، بحرٌ.
كُذِّبَ حتّى الموْت.
المرأةُ التي على رَفِّ الشّاعرِ،
ضمّت الشاعرَ في بطْنها، بحرًا
وماتت عَجْفاءَ.
* * *
تقولُ الحكايةُ:
امرأةُ الرّفِّ،
سقطت عنِ الرّفِّ.
صيْحةٌ بحّاءُ واحدةٌ، وانتهى الأمرُ.
وجهها الذي ارتطمَ بالأرضِ،
لم يتأذَّ.
كاحلُها، تحتها، سليمٌ جدا.
رقبَتها أيضًا.
بطْنُها!...
إنّها تفقدُ بطْنَها.
حَمْلُها الذي طُرِحتْ بسببه إلى الشّمس
حتّى الموْت،
يذهبُ هكذا هادئًا مع أوّل بحّةٍ.
حِمْلُها الذي يأتي الآن
مكتومًا،
ستحملُهُ وحيدةً جوْفاءَ،
لتُعيدَ ترتيبَ الرّفوفِ من جديدٍ،
بلا بطْنٍ ، رُبّما.
لكن، ببحْرٍ عندَ كلّ رفٍّ.
كلّما زارها الشّاعرُ ضيّقًا،
دسّتْهُ في جيبِهِ
فلا يتأذّى،
حينَ تسقطُ امرأةُ الرّفِّ
عنِ الرّفِّ.

طفلي

سوسن محمود نوري

تسعة أشهر خبّأتك في جوفي

وخبأت معك تمائم تحميك

أدعية بأن تكون بارّا،

صالحا بأن تغيّر هندسة الأشكال في وجهي

وتعدل القوس المقلوب

بأن تغسل الملح المكدس على صوري

أدعية بأن تحفظ سورة الإسراء

أن تكون طفلا خارقا وديعا معا

أمسح بقبلة بقايا الشوكولا على شفاهك

أثبت شعرك لليمين كبطل فيلم عربي

كان له (بورتريه) على باب خزانتي

أحكي لك قصة قبل النوم وفخذي وسادتك

سأبدّل اسمي فيها باسم أخرى

وأبدّل اسمك بآخر من مجرّة بعيدة

أتعثر بصمتك فتغلبني تنهيدتي

كنت سأرمي لك طعما مغريا مقابل اعتراف صريح

أو ضمني حتى عمّا يحويه الصندوق الأسود داخلك

كأن تخبرني أيّنا أشهى

الحورية التي أهداك ربّك يوم كنت زاهدا

أم المجنونة التي زهدت في الدنيا لأجلك

سأفهم من مراوغتك أنك أحببتها أكثر

أشتعل غضبا

قد أنعتك بالكاذب الخائن والمنافق

أغادرك دقائق أبعد عنك ذراعا او اثنين

فأشتعل شوقا إليك

كما في كلّ شجاراتنا

أزداد لهفة وآتيك جسورا

راضخة

دعيت وأنت مخبأ في جوفي بأن تكون ديواني البكر

كما دعيت كثيرا أن أنسى بأنّي عاقر.

المرأة التي لاحقتني سنوات

دورين نصر سعد

ما عادت تشبهني...

المرأة التي لاحقتني سنوات

انفصلت عنّي...

ما عادت تشبهني

صوتها المتقلّب كهواء الخريف

صار صداه بعيدًا...

فأنا:

خبّأت صوتي في حنجرة النهار

فصارت عصافير الفجر تراقصني

وفراشات الضوء

تخترق عتمة ليلي...

وضّبت سنواتي القديمة

بين ثقوب الجدار

ومضيت...

بقع الحبر التي سالت

من أصابعي

لوّنتُ بها سمائي،

كلّ الغيوم التي عبرت دروبي

ما عادت تربكني...

تلك المرأة

ما عادت تشبهني...

حين تلاحقني

أرمي ظلّي على الأرض

وأعانق القصيدة...

كلُّ الدببة

كلُّ الدّببة صناعة صينية،

لكن عيونها ستضيء حين تلامس يديك

وتدبُّ فيها الحياة..

الدّبدوبُ الأحمر ما زال يتذكر سوق النجف،

ويتحدث اللّهجة العراقية..

حين يكون جالساً على التسريحة أقذفه بأعواد القات

وأخرجه من الغرفة قبل أنام

وأنا أتذكر كل أفلام الرعب

التي كانت فيها الدّببة تتحدّث دون بطاريات

وتتمشى في المطبخ بحثاً عن بيضة منسيّة.

***

لا أحبّ الدّببة التي تنام في أحضان النساء

اللواتي يتمنّين أن يتحوّلن إلى أسماك

حين يتحدّثن بكل بلاهة إلى الدّبدوب

ويتمسّحن به كما لو أنه أحد الأولياء.

عبد المجيد التركي

***

أفلام الرعب لا تخيفني..

أجري في بيت مهجور

خوفا من الأصابع الملتوية والمتقيّحة

التي تمسك برقبتي،

الدبدوب أنزلتُه من التسريحة

يبتسم لي ابتسامة ثريّ يصافح يتيماً..

أخشى أن يسعل،

أن يطلب مني إرجاعه إلى العراق،

أن يخبرني برغبته في علبة بسكويت..

الدبدوب نبتت له مخالب طويلة

وهو يحكي لي عن أجداده النهريين

الذين كانوا يتربصون بأسماك السلمون.

أنا شخص آخر

أنا شخص آخر

اكتشفته ذات يوم

فكان من يترككم

دعوني أقول لكم الحقيقة

وأفتخ الأبواب جميعها في لحظة واحدة

انظروا إلى تلك الشّجرة البعيدة

وتأمّلوا الطّريق جيدا

وتلمّسوا الدّماء الطّازجة

والأفضل أن تلعقوها

لن أقصّ الحكاية

فهي راسخة في أعماقكم

والمسافة أكبر مما تظنّون

هنا درب التبّانة

وهنا ثقوب سوداء تتّسع كلما تنفّس أحدكم

وطائرات ورقيّة تقذف الشّتائم على رؤوسكم

هنا نهارات شديدة الحرارة

ولصوص يتركون الرطوبة في الفضاء

وشرطيون اعتقلوا فراغا هائلا

هنا الأقنعة والتّناقضات

وشخص يقول لست منكم

ويغادر صفحته

تاركا عبارة تقول: "أنا بخير"

أسامة حداد

الطّريقُ إلى وجهي

عبد الواحد السويح

انتهيتُ للتّوِّ من شربِ ماءِ البحرِ ومن لطخِ رأسي على الحيطانِ الأربعةِ

وِجهتي وجهي بعينيْهِ العمياوينِ ولسانه المقطوعِ وزادي النّدمُ

كم ريحًا بعتُ لمركبي وكم قرشًا دعوتُ وأنا في طريقي إلى وجهي

وها

قدْ

وصلتُ

ثمّة جنّياتٌ يقطنّ مغارتيْ عينيَّ ورسائلُ إلى اللهِ في لساني الّذي كانَ.

كنتُ قد أدركتُ أنّي لا أنتمي إلى هذا الواقعِ وأنّي كائنٌ خرافيٌّ

دمي مِن دهشةِ نجمةٍ بعيدةٍ ولحمي من مآدبِ الدّهرِ الغبيِّ

الدّهرُ صلصالُ الإلهِ

كانت الحدائقُ تنمو في قلبي وتُلقي بأزهارِها وثمارِها للعابرينَ وكانت العصافيرُ تعيشُ في فمي

كنتُ أهبُ ما أستطيعُ من جسدي عنْ طواعيةٍ لِمَنْ هم حولي:

كبدي للأطفالِ

عيناي للشّمسِ

قلبي لإسكافيّ

لساني للبحر

قضيبي لمؤدّبِ حيّنا الشّاذّ

مؤخّرتي للعنكبوتِ

وامش يا زمانُ وتعال يا زمانُ، والنّجمةُ بعيدةٌ يرفضُ الأطفالُ اللّعبَ تحتَ ضوئِها، تكرهُها الشّمسُ ويرمقُها البحرُ بِضجرٍ وتنأى عنها الشّجرةُ

حاولتُ مرارًا سرقةَ الصّلصال من الرّبِّ لكنَّ مؤدّبَ حيّنا الشّاذّ يتحصّنُ داخلَ حيطانِه الأربعةِ ويصنعُ بالصّلصالِ قضبانًا للمُريدين

حتّى العنكبوتُ في مؤخّرتي

باتَ

مهَدَّدًا

ما جدوى الشِّعر إذن؟ وما جدوى أن أرى عرسًا على غصنٍ؟

وما جدوى أن أسمعَ قصائدَ العصافيرِ الغزليّةَ؟

وما الجدوى من محاورةِ شجرةٍ ومن تدريبِ سمكةٍ على الفرارِ من صيّاد؟

-عطشان

-اشربْ من البحر

-نصوصي...

-امسحْ بها

-المعنى

-أمامكَ الحيطانُ الأربعةُ

لا بأس، لقد وصلتُ إلى وجهي لأطلّ من مغارتيْ عينيَّ على الكون وأنام اللّيالي كلّها في مكانِ لساني المقطوع

طَاقم أسنانٍ

كانَ جدّي يُخفي ضحْكَتهُ

ومنذُ أنْ رَكَّبَ طَاقمَ أسنانٍ

أمسى يوزّعُ البسَمات هُنا وهُناك

أسمعُ قهقَهاتِه الصادحِةَ مِنْ آخرِ الشّارِعِ

عندمَا يعودُ إلى البيتِ

يُعلّق عُكَّازَهُ على مسمارٍ فُولاذيّ

دقَّهُ في جدارٍ قربَ البابِ الخارِجيّ

يَسحَبُ بلُطفٍ مِن فمهِ طاقمَ الأسنانِ

كأنَّهُ ساحِرٌ يسحَبُ حمامةً مِنْ تحت قبَّعتِهِ

كأنّه عاشِقٌ يسحَبُ رسالةً مِنْ تحت إبطِهِ

يُمسِكُ بحذرٍ شديدٍ طاقمَ الأسنانِ

كأنَّه يمسكُ مرآة

تحتاجُ إلى التَّلميعِ

كأنَّهُ يمسِكُ نَظَّارةً

كأنَّهُ يمسِكُ سَاعةً

كأنّهُ يمسِكُ خَاتمًا

يمسِكُ طَاقمَ أسنانِهِ

يُنظّفهُ بالفُرشاةِ ممَّا عَلِقَ بهِ من شايٍ وحلْوى

يُنظّفهُ جيّدًا

محمود عبسي

يَتفقَّدُ قُدرتَه على التَّماهِي مع حركَاتِ اللّسانِ

ثمَّ يضعهُ في كأسٍ من الخلّ وقطراتِ ليمونٍ وكحُولٍ

يَضعَهُ كوردَةٍ على الطَّاولةِ ويخلدُ إلى النومِ.

مات جدّي

وتركَ لنا طاقمَ أسْنانهِ يبتَسِمُ

كُلَّمَا حاولتُ إغلاقهُ ضحِكَ عليَّ

كُلَّمَا حاولتُ فتحهُ عضَّني

كلَّ ليلةٍ أسمعُ اصطكَاكَ أسنانهِ

كأنَّهُ يمضغُ قَصيدةً.

حياة الكترونية

شِعر: دانيلا تراجكوفسكا

ترجمة: رائد الجشي

حياة الكترونية

نعيش أيامنا

في الرسائل الالكترونية

التي تنمو على أصابعنا

كمسامير نخدش بها

باب الخشب المضغوط

الذي يبقينا قريبين

كل منا في غرفته الموثوق بها

نعتمد على معدل التحويل بر ابط التواصل

وهذا يعني أهمية كمية كل ما نراه من ميغابايت/ الثانية

من طرف إلى آخر في القصة

وكم علينا أن نتذكر من الميغابايتات بدقة وضوح عالية

للصورة المزيفة التي لم يلاحظها أحد

بين الشكل دون محتوى

قبل أن تقوم الذاكرة المؤقتة لزمننا الحامض بمحونا.

الحاسوب تحت جلدي

الحاسوب تحت جلدي البشري

لم يكن على وضع الاستعداد يوما

أووضع النوم

وليس له مزاج للمحادثة أو التشغيل

لكنني أنسى دائما

أن الأجزاء المعدنية غبية

لأنهم لم يكونوا أطفالا

و أنا غاضبة من نفسي

لأنني أتحدث معهم أساسا

وكأنهم يستطيعون فهم الطفل في داخلي.

اليوم على الرجل أن يتذكر

روس بانوف

ترجمة: رائد الجشي

اليوم على الرجل أن يتذكر

أن يطفئ الجوال والكمبيوتر والانترنات

والتلفاز والحروب والتسونامي

ومحطات الطاقة النووية التي تتسرب منها النشاطات الإشعاعية

والطفرات الجينية الكبيرة للرخويات

والتي قذفت على الشاطئ بتطور جديد تماما

والدكتاتوريات الصّغيرة والكبيرة

التي تتلاعب بالأحافير التاريخية

كما تتلاعب برؤوس البشر المقطوعة

التي تحدّق في أعيننا بلا خجل

وتخبرنا نكات عن هوديني

وبعدها- بدوامة القطب الجنوبي

التي تنهي لعبة أمواج البحيرة

وتنحت واجهة الأيقونات

لجحيم دانتي المتجمّد في الشلالات

وبعده - ثقوب الأوزون والضوء الذي يحولنا إلى رماد

كشريط فيلم في الشمس التي يئسنا منها منذ زمن بعيد

وبعدها- ساعات التنبيه الرقمية

آلات الحلاقة والمنبهات

وكل الالكترونيات من حولنا ببساطة

تلك التي نغوص فيها كإلكترونات في الأرقام الثنائية

التي تخبرنا في الشاشات

مثل الرموز غير المتماثلة لل"أنا "

ماعدا إن استطاع أن يتذكر استبدال بطارية صنع السلام

في الوقت المناسب

إن كان قلبه ضعيفا،

يستطيع أن ينسى الزمن

ويخطو أولى خطواته على براءة الثلج.

مختارات من قصائد التانكا

يوسانو أكيكو

ترجمة: صالح الخنيزي

عارية أمام المرآة الطويلة

ما إن تتّشح أزهار

الكاميليا والبرقوق بالبياض-

أجد في أزهار الخوخ لونا

لا يلومني على خطاياي

عليك أن تقرب

هذا الجسد البضّ،

وهذه الدّماء الخافقة،

ألست بمفردك،

يا مفصّلا للطّريقة؟

فَلْتشهد القصائد :

من يجرؤ أن يرفض زهرة الحقل

المشرئبّة حمرة؟

كم هي مثيرة،

فتاة ذات خطايا في فصل الربيع!

ها قد جاء حبيبي

إلى بيتي الريفي المتواضع...

الأشجاروردیّة الأزهار

مبلّلة بأمطار الربيع

كامرأة تلبسها العشق!

في استحمامي -

أُغْمَرُكزنبقة فاتنة

في قاع ينبوع ما،

يا لفتنة هذا الجسد

ذي العشرين صيفا.

برقّة دفعت

ذلك الباب

الذي نسمّيه غموضا،

هذان النهدان المكتنزان

في كلتا يديّ.

أطلّ قمر المساء باكرا

فوق الحقل المزهر،

انتابني شعور أنه ينتظرني

فأتيت.

بعد استحمامي

في النبع السّاخن

خشنة هذه الألبسة على بشرتي

كهذه الحياة.

أكان ذلك منذ زمن بعيد

عندما ابتسمت ببراءة مُطلقة

أمام المرآة الطويلة

و أنا أرتدي ملابسي

بعد الاستحمام!

بدلاً عن تذمّرك،

عجّل في مجيئك

فثمّة يدان ناعمتان

تنتظر انك اللّيلة،

متأهبتين لتجريدك من ملابسك!

دخان البخور

يلتفّ حول شعر صديقتي الراحلة،

شَعر طالما كنت أحسدها عليه

عندما كانت على قيد الحياة

مساء يوم خريفيّ ماطر،

كم كان باردا

العامود الذي استندت عليه

و أنا أتلو قصيدة حبيبي!

فاض النهر الرقراق داخلي،

وصار موحلا

طفل خطيئة أنت

وكذلك أنا

لأعاقب الرّجال

على خطاياهم التي لا حصر لها،

وهبني الله

هذه البشرة الرّقراقة،

وهذا الشّعر الطويل الفاحم!

تعتبر الشاعرة اليابانية أكيكو يوسانو من أبرز شاعرات فترة ما بعد الكلاسيكية في اليابان. نشرت سبعة وخمسين مؤلفا، كتبت سبعة عشر ألف قصيدة من شعر التانكا، واشتهرت بكتابة الشّعر الحر.

البويطيقا من أثينا وحتى الأندلس

معايير ابن رشد في المقارنة

ريبيكا روث غولد Rebecca Ruth Gould *

ترجمة: صالح الرزوق

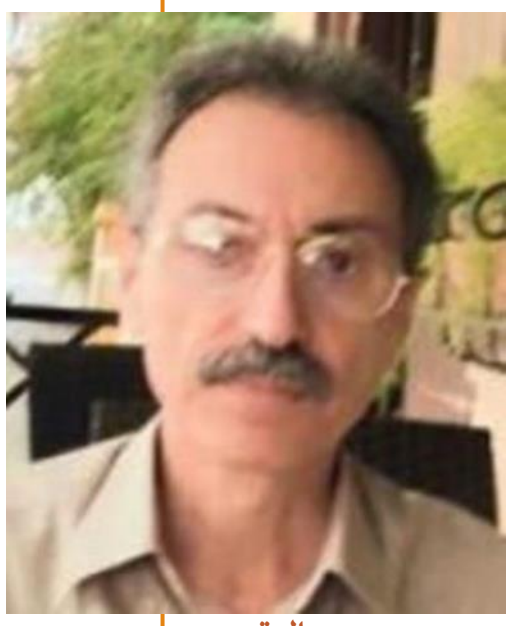
في دراسة حديثة عن إمكانية ترجمة الثقافات والآداب واللغات يقلّل عبدالفتاح كيليطو (وهو من أهمّ الكتاب المثقّفين العرب في الوقت الراهن) من دور ابن رشد (1126 - 98)، الفيلسوف العربي القروسطي، الذي كسب باسمه اللاتيني "أفيروس"، مكانة مرموقة في جحيم دانتي مع ابن سينا وصلاح الدين (الجحيم،4- 144). وقد أصابت كيليطو الدّهشة، على وجه الخصوص، من المسافة الفاصلة بين حاشية ابن رشد المتوسطة على "بويطيقا" أرسطو (تلخيص كتاب أرسطو في الشعر، حوالي 1174) والنص الإغريقي موضوع البحث.

حتى عصر النهضة، كانت حاشية ابن رشد المتوسطة الأساس الذي انتقلت به "البويطيقا" إلى أوروبا. وقد ترجمها إلى اللاتينية هرمانوس أليمانوس (هيرمان الألماني) في عام 1256، والذي اعتمد على معونة "المغاربة" المقيمين يوم ذاك في طليطلة. وفي عام 1337 ترجمها إلى العبرية تودوروس تودروس من آرل (1). وتتركز أهمية هذه الحاشية في الحقيقة التالية: أن الترجمة اللاتينية للأصل العربي قد تمت عام 1256 ووصلنا منها أربع وعشرون نسخة مخطوطة، بينما كانت الترجمة اللاتينية، التي قام بها وليام من موربيك، لـ "بويطيقا" أرسطو قد تمّت عام 1278 وبنسختين فقط (2). ولكن أهمية حاشية ابن رشد لم تمنع كيليطو المفكر المغربي الحديث من النظر إليها كعلامة على فشل ذريع. وعن ذلك يقول: "بالرغم من تعمّقه المعروف وشموليته بالاهتمامات لم يفهم المفكر القروسطي العظيم كتاب أرسطو"(3).

بالنسبة إلى كيليطو كان شرح ابن رشد مثالا نموذجيا لسوء فهم استمرّ في كل الترجمات، وخيّم على كلّ حوارات المثاقفة منذ بداياتها. وينوّه كيليطو بأن أي شرح وترجمة وتفسير من قارئ ينتمي

إلى ثقافة بعيدة عن المصدر الأصليّ ينحو إلى كشف المزيد من ثقافة المفسّر على حساب ثقافة النصّ. وينظر كيليطو إلى ابن رشد واهتمامه بـ"بويطيقا" أرسطو على أنه مثال عن أسلوب المثقفين (ومحدودية أفقهم)، وهذه الظاهرة هي نتيجة موضوعية لجوّ قرطبة في القرن الثاني عشر.

ولذلك كانت العلاقة مع "البويطيقا" الأرسطية تتصف بالضعف. ورؤية كيليطو غير الإيجابية هي، أساسا، صدى لفلسفة أرنست رينان الهجومية التي تراها في "ابن رشد والرشدية - 1852". لقد اهتمّ رينان بالمواد القليلة المتوفّرة عن ابن رشد باللّغة اللاتينية، وعلى أساسها انتقد الفيلسوف الأندلسي على "إهماله التامّ للأدب الإغريقي l'ignorance la plus complète de la littérature grecque. (4). ويقتبس خورخي لويس بورخيس اتهامات رينان في قصة قصيرة له (كما فعل كليطو في بحثه)، وهي بعنوان "بحث ابن رشد" La busca de Averroes / 1947. ويحول اهتمام ابن رشد بأرسطو إلى بناء سردي. وباللّعب بالمجاز الاستشراقي وأيضا بتفكيكه (كما سنرى لاحقا)، يسرد بورخيس الفشل (derrota) الذي منع الفيلسوف العربي "المتمسك بالدائرة الإسلامية" من استيعاب معنى المفهومات الأدبية عند أرسطو عن التراجيديا والكوميديا (5). وحسب رينان وبورخيس وكيليطو لقد فشل ابن رشد في ترجمة المصطلحات الإغريقية للتراجيديا والكوميديا عندما عربها بالمديح والهجاء على التوالي. لقد كان ابن رشد مدانا بتبديل τραγωδία (تراجوديا) إلى المديح وκωμωδία (كوميديا) إلى الهجاء دون حرج. ولا سيّما في عبارته التي قال فيها: "كل قصيدة أو عبارة شعرية هي إما مديح أو هجاء"(6). وفكرة ترجمة التراجيديا بالمديح والكوميديا بالهجاء لم تبدأ مع ابن رشد. مع ذلك صبّ كيليطو وبورخيس ورينان جام انتقاداتهم على الفيلسوف الأندلسي، ولم ينظروا إلى هذا الخطإ الهرمينوطيقي على أنه افتراض ينقل خللا عربيا عاما. فمع أن المديح والهجاء هما جنس شعري عربي مستقر، كان للمصطلحين استعمالات أوسع أيضا.



المترجم

فالمديح هو أطول جزءا من القصيدة، ويحتلّ وسطها، لكن بالإضافة إلى ذلك كان يعني ببساطة إغداق الثّناء بوجه عام. وبالمثل، مع أن الهجاء هو نوع خاص من السخرية أو القدح، وهو الوجه الآخر للقصيدة، كان يدلّ بشكال عامّ كذلك على أيّ نوع من اللّوم والسّخرية (7). ولكن نفس تعميم المعنى لا ينطبق على التراجيديا والكوميديا الإغريقية، والتي كانت تشير أساسا إلى جنس أدبيّ محدّد.

لقد تأثرت رؤية ابن رشد بترجمة أبي بشر متّى بن يونس لـ"البويطيقا" (حوالي 932)، لكن التقابلات العربية - الإغريقية طبقها ابن رشد بشكل منهجي وواضح أكثر من أي تقليد قروسطي معروف مر بنا. ومع أن ابن رشد لم يقترح أن الشعر يمكن اختصاره في المديح والهجاء، فقد قدم نظرية أصيلة على أن الخطاب الشعري جاء من إيكوميوم (الثناء) واللامبون (التهكم) على التوالي (8).

ويمكن القول إن ابن رشد نقل جينيالوجيا أرسطو التاريخية، وهو شيء له علاقة بالنتاج الأدبي الماضي، ليصبح نظرية عامة في الشعر، واستعمل ذلك لشرح حاضر الأدب ومستقبله. وقد كان على كلتا الصّيغتين: المديح والهجاء، ومن خلال المقابل اللاتيني لهما laudatio وvituperatio، أن تقدّما صورة لخطاب أدبي لاحق سوف يحتل مكانة مهمّة في العالم الإسلامي والمسيحي، منذ البداية وحتى وقت مبكر من المرحلة الحديثة.

ويبدو أن كيليطو، وكذلك كل مترجم حديث سبقه، رأى أن مقاربة ابن رشد لأرسطو تدلّ على سوء فهم للأصل الإغريقي. وبرّر كيليطو خطأ ابن رشد بإلقاء اللوم على أبي بشر وترجمته، ولا سيما على الظروف التي واكبت انتقال النص من أثينا إلى بغداد. حتى أن كيليطو عذر أبا بشر، وطلب له الرحمة، بسبب "نقص الكتاب" (49). لقد أدان كيليطو وبورخيس وبقية المستشرقين، الذين نقلوا إلينا لقاء ابن رشد وأرسطو، نظرية الأدب العربي القروسطي، واتهموها بإساءة فهم "البويطيقا" الأرسطية بسبب مصاعب فرضتها الترجمة. والنظر إلى النص وحركته من الإغريقية -إلى العربية- واللاتينية من خلال موشور الحداثة، وضع أمام هؤلاء النقاد صدعا لا يمكن ترميمه ويمكن أن تجده بين أي نظامين أدبيين. وفي رأيهم أن هذا الصدع الذي ينتقل عبر اللغات والثقافات والنصوص والأجناس لا بدّ أن يعُوقَ فهمنا لنظرية المثاقفة.

ولكن بدلاً من أن ننظر إلى تعريب التراجيديا والكوميديا بالمديح والهجاء، على التوالي، وكأنه فشل في جهود الترجمة، علينا أن نسأل أنفسنا: هل توجد فائدة نوعية من وراء سياسة ابن رشد في مقاربته لنص أرسطو. بهذه الطريقة المبتكرة؟

أن ننظر إلى الموضوع من هذه الزاوية يمكن أن يبّرئ ابن رشد من أي خطإٍ عشوائي، ويفهمه كوسيلة للمواءمة بين "البويطيقا" ومحيطه الأندلسي. بتعبير آخر، لم يكن هذا تحويرا أصمّ وغير متعقل لمعاني أرسطو. بالعكس من ذلك، كان ابن رشد يفسر المعاني الكلية لتعاليم أرسطو بوضوح لا يمكن تحقيقه لو أن الترجمة كانت حرفية.

الشّعروالتاريخ والخر افة

يعلن ابن رشد في خطابه الافتتاحي أن هدفه هو "تلخيص القواعد الكلية الواردة في كتاب أرسطو حول الشّعر والتي تشترك فيها جميع الأمم أو معظمها". ويذهب إلى أبعد من ذلك ويؤكد أن"معظم ما هو موجود في [البويطيقا] قواعد خاصّة بالتراكيب والعادات الشّعرية [اليونانية] "(59/54). باختصار أجمل الخطاب الافتتاحي لابن رشد منهجيةً دقيقةً في قراءة أرسطو، مع متابعة واستخراج صفات من النص لا يمكن أن ينتبه إليها القارئ العادي. ويعترف الفيلسوف العربي

تحديداً بعزمه على التركيز على عناصر النصّ التي تختلف عن القاعدة، من خلال الفصل بين القواعد العامة (القوانين)، التي هي قليلة، عن تلك التي تحتلّ غالبية النصّ والمحدّدة للأدب اليوناني. في وقت لاحق، يردّد ابن رشد (مولود عام 1451) أصداء "البويطيقا" ويكتب أن الشاعر "يضع أسماء لأشياء موجودة [لكنها] تتحدث عن الكليات على وجه الإطلاق. وعليه إن فنّ الشعر هو أقرب إلى الفلسفة من فنّ اختراع الخرافات (الأمثال) (84/77) (9).

وحينها كان في ذهن ابن رشد مجموعة من النصوص، وهي على غرار التقاليد الأرسطية العربية نفسها، تعرضت للتحوير والتلاعب خلال عمليات الترجمة. ولنفكر بكليلة ودمنة المعروفة للقراء العرب في العصور الوسطى من خلال ترجمة ابن المقفع لها عن البهلوية (حوالي 740)، إنها سلسلة من الحكايات العربية التي تجد جذورها الأصلية في الحكايات الهندية القديمة. و يبدو أنها كانت تمثل عند ابن رشد شكلا سرديا يشابه ما يعرف باسم فن الحكاية الخرافية (الأمثال)، كما كان يمثل "تاريخ" هيرودوت عند أرسطو (انظر "البويطيقا" 1451 b 5-7) (9).

وغنيّ عن القول إن ابن رشد لم يكن ينوي الإيحاء بأن أرسطو كان يضع في ذهنه كليلة ودمنة عندما وضع الشعر بمنزلة التاريخ. لكن كان الشاغل الرئيسي لابن رشد هو إعادة إنتاج روح معاني أرسطو بأبعادها الكلّية، وليس بمعناها الحرفيّ الظاهر. وقد صمّم ابن رشد نمطا لقراءة كتاب أرسطو حسب تعريفه وفهمه لعملية التفسير (التأويل) على أنها "استخلاص الدّلالة المجازية (المجاز) الموجودة في الكلام (الألفاظ) ابتداء من معناها الحقيقي"(10).

وبعيداً عن أن يكون قد فشل في الترجمة، كانت طريقة ابن رشد الهرمنوطيقية متطابقة تماماً مع نهج أرسطو. فقد استخلص أرسطو من مجموعة متنوعة من الأشكال المبادئ الأساسية المتعلقة بالمعنى الشعري، والتعبير البلاغي، والسلوك الأخلاقي الذي يتحدى كل زمان ومكان. ومن خلال تصوير خصوصيات الشعرية الأرسطية بطريقة خلاقة وبعبارات ستترك صداها في بيئته، أظهر ابن رشد نفسه على أنه طالب مخلص لسيده اليوناني.

إن كلا من تغليب الناحية البلاغية على الفن الشعري بكل أنواعه، و"ترجمة" التاريخ بصورة دورة سردية عربية، يُظهر أن التزام ابن رشد باستنتاج مبادئ، يمكن تطبيقها على جميع صنوف الشعر، قد تجاوز إخلاصه للنص الإغريقي. وبالنظر إلى أن مفهوم الترجمة ذاته كان أكثر مرونة واستيعابا في ثقافات القرون الوسطى مما هو عليه في الحداثة، فإنه لا يمكننا إدانة ابن رشد باختيار اسم مبتكر للأشكال الأدبية الإغريقية (11).

وكما يتضح من استعداده لترجمة تاريخ أرسطو باسم "الأمثال"، تكون مقاربة ابن رشد لنص أرسطو مبنية على قناعاته بشرعية وضرورة وكذلك إمكانية الترجمة. وبدلاً من اعتبار عدم التقابل في الترجمة علامة على الفشل الهرمنيوطيقي، رأى أن الثغرات في التأويل، التي ظهرت في سياق

عمله، هي دليل على كلية الشعر من الناحية العملية. وإذا أمكن تكييف مجموعة من المصطلحات مثل المأساة والكوميديا، أو الشعر والتاريخ، مع ثقافة مختلفة جذريًا عن الثقافة التي نشأت فيها هذه المصطلحات، فإن هذه الترجمة نفسها تشهد على التميز الفلسفي لنظام معين.

وينبغي قراءة القطيعة الهرمونيطيقية، التي رأى بعض العلماء والنقاد المعاصرين أنها فشل، على أنها نجاح لابن رشد (وأرسطو). لا يبلّغ ابن رشد قارئه بأنه استبدل دورة الحكاية العربية بالمفهوم اليوناني للتاريخ، ولا يعتذر عن عدم قدرته على شرح الأنواع الأدبية اليونانية للقراء العرب. وبدلاً من السّعي إلى استخراج بيانات عن الأدب اليوناني القديم من "البويطيقا"، يحوّل نصّ أرسطو إلى خطاب عن الشّعرية العربية.

كان الفيلسوف العربي أقلّ اهتماماً باستعادة المعنى الأصليّ للنصّ اليوناني، وركّز على أن يستخرج منه تلك الجوانب التي يمكن أن تساعده على فهم الشّعر على هذا النّحو. وبدلاً من متابعة اغتراب النّصّ، كما فعل لورنس فينوتي وغيره من علماء نظرية الترجمة، تحت عنوان "الأجنبة foreignization"، فإن ابن رشد يعمل على تدجين وتأهيل نصّه الأجنبي (12). وتذكرنا طريقة ابن رشد بالافتراض الذي يؤكد أن المجتمع "الواثق من نفسه غالباً ما يستخدم استراتيجيات بسيطة لترجمة الأعمال الأدبية الأجنبية" (13). وعليه إن الترجمات المدجّنة لا يمكن النظر إليها بالضرورة على أنها خيانة للنص الأصلي. بل هي دليل على أن ثقافة أدبية معينة وصلت إلى نهاية عمرها. وكان هذا هو الحال بالنسبة إلى الثقافة الإسلامية في القرن الثاني عشر. ففي الأندلس، بشكل خاص، تجاوز علماء اللغة العربية بكثير منهج النقل الحرفي الذي ميز حركة الترجمة العباسية المبكرة التي كان مقرها بغداد، كما يقول ديمتري غوتاس وآخرون .(14)

من الدراما إلى الخطابة

في أوقات لاحقة لزم القراء الصّمت حيال "ترجمة" المفهوم اليوناني للتاريخ في "البويطيقا 1451" بكلمة "الخرافة/ الأمثال". والإقلاع عن تعريب اسم المديح على التراجيديا والهجاء على الكوميديا تسبب بمزيد من الفوضى. وقد قام يارولوس تكاتش (1871-1927)، وهو أول باحث يدرس ترجمة أبي بشر بعمق، بتقييم ترجمة ابن رشد لأرسطو في وقت مبكر ورأى أنها "سوء فهم وتخريب وأوهام جامحة". وقد اقتدت به الأجيال اللاحقة من النقاد (15). ولكن رغم هذه الإدانات، فإن المعاني العديدة التي أسقطت على المديح والهجاء باللغة العربية الفصحى تدلّ، بما لا يترك مجالا للشك، على أن تعريب ابن رشد التأويلي للمأساة والكوميديا لا يمكن النظر إليه من زاوية واحدة.

وفي معرض تحدي هذا الاختزال التقليدي لكل من المديح والهجاء بأجناس فنية رسمية هي التهنئة

(المباركات والتحايا) والسخرية السوداء، يلحّ فيسنتي كانتارينو على أن ابن رشد لم يستخدم الشكلين الفنيين بسياق المعنى المعزو إليهما بل "للتعبير عن موقف الشاعر الذاتي حين يقارب الموضوع المعني" (16). ويمكن أن تفهم من ذلك أن كانتارينو نظر إلى ابن رشد وكأنه استعمل المديح والهجاء بسياقين: فني وغير فني.

إن تصنيف الشعر تحت هذين المسمّيين، وحتى ما وراء استعمال ابن رشد للمديح والهجاء للتعبير عن ذاتية الشاعر، يضعه في سياق التقاليد البلاغية العالمية التي سادت في العصور الوسطى. وتعريف الشعر بواحد من اثنين: مديح أو هجاء (سواء كان المقصود من هذه التفريعات تحديد الجنس أو المعنى الأكثر عمومية) هو تقديم الشعر على أنه فن معياري، أو هو اختيار لتبني معنى مقبول في بيئة ابن رشد. كان ابن رشد يريد أن يوائم التوجه البلاغي في الثقافة الأدبية للقرون الوسطى، ولذلك ركز بشكل واضح على تفضيل أرسطو للشخصيات على الحبكة. ويبني ابن رشد، بهذا التفضيل، على افتراضات سابقة لابن سينا. وابن سينا هو الفيلسوف الفارسي المعروف في أوروبا خلال العصور الوسطى باسم أفيسينا. وقد لاحظ في حاشيته على "البويطيقا" (1020) الفرق بين الأدبين الإغريقي والعربي كما يلي: أن "الشعر الإغريقي، بشكل عام، تعمّد محاكاة الأفعال والعواطف"، ولا شيء آخر لكن الشّعر العربي كان مهموما بـ "محاكاة الأفراد [الذوات]" (17).

ورغم أن هذا التمييز لم ينعكس على وجه التحديد على الفرق الذي أحدثه المسرح، إلاّ أن مضمون هذا التمييز كان ضمنياً بقوة في شرح ابن سينا. في الواقع، إن تركيز ابن سينا وابن رشد على أولوية الشّخصية على الحبكة يتوافق بشكل أوثق مع التسلسل الهرمي الجمالي الذي تتبناه الأنواع الأدبية التأملية -مثل الشعر الغنائي والرواية- وهي تشكل الجزء الأكبر من الأدب الحديث. وبهذا المعنى كان آنذاك تفسير ابن رشد بمثابة خطوة إلى الأمام في تكيف الشعرية مع المبادئ الجمالية الحديثة. بينما كان كل تعبير أدبيّ لابن رشد وأسلافه قابلا للاختزال في شكلين، إذا طبقنا التصنيفات النوعية بمرونة، وذلك لتسهيل إنتاج المعنى الأدبي بدلاً من تقييده. وفي علاقاتهما المضادّة أو المكمّلة للأطروحة، كانت أساليب المديح والهجاء مثمرة للغاية. ويكمن اهتمام ابن رشد في الكشف عن كيفية إضفاء تماسك على هذه الفئات بدلاً من مناقشة دقتها التصنيفية.

ووَفقاً لكيليطو، فإن عمليات البتر التي تنطوي عليها محاولة ابن رشد التكوينية لنقل أرسطو إلى اللغة العربية كانت نوعية بالنسبة إلى نشاط الترجمة. وقد عنْون كيليطو بيانه حول الموضوع (لن تتكلم لغتي) (Lan tatakallamlughatī)، كما لو أنه يذكر القارئ باستحالة استيعاب قصد المؤلف الأصلي من خلال الترجمة. ومع ذلك، تشير القراءة المقترحة هنا إلى أن تعريب ابن رشد للمأساة والكوميديا بأساليب المديح والهجاء البلاغية يوضح بشكل أكثر فعالية قابلية الثقافة للترجمة -

قدرتها على التشكل والتحوّل عبر الزمان والمكان- أكثر من انغلاقها وركونها إلى العزلة. مع ذلك افترض كلّ من رينان وتكاتش وبورخيس وكيليطو، أن وراء ترجمة ابن رشد جهل مخجل، وأن أي معرفة سطحية بالمسرح ينجم عنها ترجمة أفضل.

لكن ابن رشد اتبع بدقة الترجمات العربية لـ "البويطيقا" والتي سبقته بالظهور. وهذا هو سبب الارتياب بقصة بورخيس، التي تعزو ترجمة المأساة والكوميديا حصراً إلى ابن رشد. لأنه عندما تعهد ابن رشد بترجمة "البويطيقا"، كان إطلاق اسم المديح والهجاء على المأساة والكوميديا أمرا معروفا وراسخا بالفعل في التقاليد الإسلامية. ومع أنّ هذه الترجمات لم تكن هي الوحيدة المتوفّرة، فقد كانت هي المعيار. وفي الواقع إن استبدال المأساة/كوميديا بالمديح/الهجاء سبق حتى ترجمة النص السرياني إلى اللغة العربية. وقد تمّ التصديق على ذلك في كتابات الكنديّ (801-73)، وهو أول فيلسوف عربي يتبع التقاليد اليونانية.

في موجز للنصّ، الذي سبق الترجمة العربية، ذكر الكندي أن "البويطيقا" تحتوي على تفاصيل "عن البحور المستخدمة في كل نوع من أنواع الشّعر مثل المديح والرثاء والهجاء"(18).

وعلى النّقيض من سعي ابن رشد إلى تأهيل التّرجمة وتقديم هوية محلّية لها، فإن ما وصلنا من الترجمة السريانية يتميز بالالتزام الحرفي بالمعجم الإغريقي الأصلي (19). ومصطلحات مثل المأساة والكوميديا والتوافق منقولة بدقة وانضباط شديدين. وليس هناك محاولة لتوطين معانيها من أجل القراء المحليين في العصور القديمة المتأخرة. وربما كان أحد أسباب ما يبدو أنه مقاربة حرفية من قبل المترجم السرياني للنصّ اليوناني هو أن ترجمته لم تجد غير عدد محدود من القراء. وفي الوقت الذي تثبت فيه عمليات التوطين في الثقافات، وعلى نحو متكرر، أنها مستمرة ومتطورة منذ قرون، يلتزم المترجمون في الثقافات الأحدث، على الأغلب، بقوة أكبر بالترجمة الحرفية للنص الأجنبي (20). وعليه عندما أصبحت الثقافة العربية أكثر ثقة بنفسها، أصبحت أعمال أرسطو مناسبة وموجهة ومتعايشة بشكل متزايد مع متطلبات القراء المسلمين في العصور الوسطى. ويمثل ابن رشد قمة عملية التأهيل/ التوطين هذه.

وهناك جذور قديمة لدمج "بويطيقا" أرسطو مع أصول الشعرية. و تجد ذلك في أساليب التأويل التي خيّمت على العصور القديمة المتأخرة، وقبل كل شيء في كتابات ثايستيوس (حوالي 317 - 88 من التقويم المعروف) وألكسندر أفروديسياس (عاش في 200 التقويم المعروف).

يستشهد الفارابي (870-950) على وجه التّحديد بـ "هيمستيوس"، الذي نُسب إليه الخطاب المفقود (الكلام) عن "البويطيقا" في المصادر العربية (21). الغريب أن الفارابي درس على يد أبي بشر، الذي ترجم البويطيقا السّريانية إلى العربية، ويبدو أن التقليد الأرسطي المحرف الذي يمثله هِيمستيوس قد لعب دوراً أكبر من "البويطيقا" نفسها في صياغة شرح الفارابي لها (22). كما أن

جهود الفارابي الموجزة، والتي اعتبرها آربيري "العمل العربي الأقدم المتبقي على قيد الحياة عن "البويطيقا" والذي يقوم عن عمد على تعاليم أرسطو"، يتكوّن في المقام الأوّل من تعليق على الأشكال الأدبية الإثني عشر التي اعتقد الفيلسوف أنها شعر يوناني قديم (23). وهنا نجد بدايات خطابية عربية لأنواع الدراما، ولا سيما في تعريف الفارابي للمأساة والملهاة على التوالي إذ يقول: "المأساة نوع من الشّعر له يتبع بحرا معينا، ليوفر المتعة لكل من يسمعه أو يقرؤُه. وفي المأساة ترد أشياء حسنة ومسائل جديرة بالثناء، ويمكن اعتبارها مثالا يحتذي به الآخرون" (275/269). لكن الكوميديا على النقيض من ذلك هي "نوع من الشّعر له بحر معين" وبه "يتمّ التطرق إلى الأشياء الشّريرة، والسّخرية الشّخصية، والصّفات الذّميمة، والعادات المستهجنة" (275/269-76).

وفي حين أن تعريفات الفارابي للمأساة والكوميديا لا تشكل بأيّ حال من الأحوال ابستيمولوجيا تشكيلات/ بويسيس ناضجة تقابل ثنائية المديح/ الهجاء من النوع الذي تجده عند ابن رشد، فإن خطّ الخطابة في سلسلة من الأشكال الأدبية غير الخطابية تجده بالفعل في هذه المحاولة المبكرة. يصنف الفارابي المعلومات ولا يكتبها كتابة فلسفية، ودون أن يتعمد تحقيق اختراق يقودنا إلى أرض بآفاق جديدة. والفارابي أبعد ما يكون عن الابتكار، وكان يعمل على إحياء تقاليد نقدية من العصور القديمة المتأخرة. وهكذا إذا كانت هناك قراءة خطابية خاطئة لحدود الجنس الفني عند أرسطو فيجب أن تُنسب إلى تقليد نقديّ شامل نشأ أواخرَ العصور القديمة. وكان هذا التقليد العربي التعبيري، مثل الفلاسفة العرب في وقت لاحق، يجد تطبيقات قليلة في نظرية الشعرية التي تأسست على الدراما. ولهذا السبب، جزئياً، لم يعتبر منظّرو اللغة الأدبية العربية أن المحاكاة أساس مقبول ومؤثر في نظرية التمثيل الأدبي. ومفهوم التمثيل الأدبي في العالم الإسلامي، السابق على الحداثة، يمكن تفهمه بشكل أفضل بواسطة التكوين (البويسيس) -وهو مفهوم طوّره هايدغر لاحقا وافترض أنه "دافع" لحقائق جديدة تتجلى بواسطة التخيل- وليس المحاكاة، وهذا يبدو من وجهة نظر إسلامية قبل حداثية مجرد محاكاة مستلبة (24).

استبدال المحاكاة بالتّخيل

واحدة من المنعطفات المدهشة فعلا في ما يتعلّق بمحاكاة "البويطيقا" عند ابن رشد يظهر في رأيه التالي: "الأقوال الشّعرية خيالية. وهناك ثلاثة أنواع من المجازات التخيّلية [التخيّل] والمقارنة [التّشبيه]" (60/54).

وقد قام هيرمانوس أليمانوس بترجمة التخيّل إلى asimaginatio والتّشبيه إلىassimilatio محافظا بشكل مثير للإعجاب على التقارب مع الأصل العربي (25). وقد خرج كلا المؤلفين على رؤية

"البويطيقا" الأصلية باتباع هذه الصيغة التي نقلت الحوار من العلاقة بين ذات وموضوع التمثيل إلى كيفية تحقيق المجاز لكفاءته وكتابة نفسه على التخيل. وفي حين أن مثل هذه الصياغات لا توجد في أي مكان في نص أرسطو، فإنها تضع حجر الأساس، باللغتين العربية واللاتينية، لنظريات الإدراك الشّعري التي من شأنها أن تسهم بعمق في نظرية التمثيل الأدبي مثل التقليد الأرسطي في المساواة بين تمثيل التشكيل/ البويسيس والمحاكاة. لذا بما أن تعريب التراجيديا بالمديح والكوميديا بالهجاء لم يكن خاصا بابن رشد، فقد اعتمد على ترجمة سبقت ترجمة العرب لـ "البويطيقا". وعليه إن السؤال الواجب علينا أن نسأله ليس لماذا ترجم ابن رشد أساليب أرسطو الشعرية بالمديح والهجاء، أو لماذا استبدل المحاكاة بالتخيل، ولكن: لماذا قام بهذا الاختيار بعكس افتراضات العرف العربي في ما يتعلق بأرسطو، والإشارة إلى كل من الفارابي وابن سينا. عندما تعهد ابن سينا بفهم تشريح أرسطو للشكل الأدبي في (كتاب الشفاء)، قلّد صرامة الفارابي، إلى حدّ أدى إلى تطبيق ضغط لحق بعملية الفهم والاستيعاب. ومع أن ترجمة أبي بشر العربية هي التي أسّست لتسريب الدراما إلى الشعر من خلال تعريب التراجيديا بـ "المديح"، فإن ابن سينا اتّبع الفارابي في استخدام مصطلح النوع اليوناني بنقله حرفيا إلى ṭarāghūdhīyā (26).

كانت آلية العمل عند ابن سينا تتماشى مع آلية تحويل الحروف بدلاً من ترجمة المصطلحات اليونانية، التي لا يمكن استيعابها بسهولة، إلى اللغة العربية (27). لقد اعتمدت حركة الترجمة اليونانية في مراحلها المبكرة، على استراتيجية النهج الحرفي باعتبار أنه ترجمة آمنة. ومع ذلك عندما جرى لقاء العرب والإغريق في إسبانيا خلال القرن الثاني عشر، كانت الترجمة الحرفية الصارمة غير ناجعة وغير ذات صلة عضوية بالثقافة الأدبية العربية أو المعاصرة ولا ثقافة المسيحيين الذين هم تحت وصايتهم. ويمكن القول إنهم تمتعوا بحرية أكبر، وفضّلوا التعريب على الترجمة، ووجدوا في ذلك النزوع ما يرضي ذائقتهم أكثر من النسخ المترجمة حرفيا. وما سبق الإشارة إليه من تعريب ابن رشد للمأساة والكوميديا رغم وجود خيارات أخرى، يضعنا أمام السؤال نفسه: لماذا قام الفيلسوف الأندلسي بمثل هذا الاختيار مع أنه ينتمي إلى تقليد فلسفي يركز على الدقة إلى درجة نقل حرف بحرف وليس الترجمة بشكل مفتوح؟

واعتراف باتروورث أن ابن رشد لم يهدف إلى تقديم "تفسير دقيق لرواية أرسطو للشعر"، ولكن لاستخلاص حيثيات لها ميزات مشتركة، بين جميع أو معظم الأمم، مكّنه من متابعة دراساته الشّخصية حول الشّعر العربي، وتقديم دليل على نهجه المجدّد (28). ويقدّم غوتاس دليلاً آخر عندما يشير إلى أن ابتكار ابن رشد لأسلوب الحواشي (التعليقات) جاء من "محاولته تطبيق بعض الأفكار التي فهمها من كتاب أرسطو على بعض الأفكار المنتقاة من الأدب العربي"(29). وفي ما يتعلق باهتمامه باستخدام الشّعرية الأرسطية أداةً لتوضيح الشعر العربي، ينفصل ابن رشد عن كل من

الفارابي وابن سينا، فكلاهما لم يقدم إحالات مرجعية ذات شأن عن قانون الشعرية العربية -أو عن أي قانون شعري يحيل إلى هذا الشأن- كما فعل ابن رشد. وكلاهما كان أقلّ اهتماماً بمقارنة مزايا الأشكال الأدبية المختلفة عن اهتمامه بسبر الأسس الفلسفية للخيال.

(وفي الوقت نفسه، من الواضح أن سلوك ابن رشد كان يصعب تصوّره لولا وجود الفيلسوفين السابقين عليه). وقد كان ابن رشد، من بين الفلاسفة العرب الثلاثة المشّائين، هو الأكثر أرسطوية في ما يتعلق بإيمانه بفائدة الشعر التربوية، في حين أن الفارابي وابن سينا كانا أكثر اهتماماً بتحديد موقع الشّعر ضمن التسلسل الهرمي للفنون. وإذ اتخذ الفارابي مقاربة أكثر شمولا لتحقيق هذه المهمة في "إحصاء العلوم" كان هدف ابن سينا في "كتاب الشفاء" هو اكتشاف ابستيمولوجيا الشعر. ولم يناسب أيّ من المقاربتين ابن رشد، الذي كان أكثر اهتماماً بالتطبيقات اللازمة لتقييم الشعر على أساس أنه تصوير أدبي.

وعن الأسباب التي جعلت إعادة صياغة ابن رشد الفلسفية لنص أرسطو توجد إشارة أعمق يقدمها إلينا الفيلسوف نفسه. فهو يدحض في "تهافت التهافت" كتاب الغزالي "تهافت الفلاسفة" الذي يعتبر كلّه هجوما كاسحا ضدّ الفلسفة. ويؤكد بتفاصيل مضنية على الجانب الموضوعي والواقعي لشمولية الفلسفة. وكما أكد أرسطو أن الشّعر له طابع فلسفي أكثر من التاريخ بسبب اعتماده على الاحتمال ("البويطيقا" 1451b9.5-7)، كذلك كان ابن رشد مؤمنا بالوجود الموضوعيّ للحقائق القائمة على العقل. كانت هذه طريقة ابن رشد في تصوّر العلاقة بين المحتمل وغير المحتمل. وفي حين أن الغزالي، الذي اقتنع بأن شمولية الله (العليم بكل شيء) تحدّ من نطاق العقل البشريّ، اختزل شموليّة الفلسفة بظاهرة غير حقيقيّة موجودة بشكل ذاتيّ في الذّهن، أكّد ابن رشد، على العكس منه، أنّ الكلّيات "موجودة بالقوّة، غير موجودة بالفعل. ولو كانت غير موجودة أصلا لكانت كاذبة". (30)*.

ويؤكد ابن رشد انطلاقا من قناعاته الراسخة بالقيمة الحقيقية للشعر في كتابه اللاحق "كتاب فصل المقال" المكرّس لإثبات انسجام الدين مع الفلسفة وبالتالي الدفاع عن سلطة المعرفة الدنيوية، أن "الموجودات إنما تدلّ على الصّانع بمعرفة صنعتها. وإنه كلما كانت المعرفة بصنعتها أتمّ كانت المعرفة بالصّانع أتمّ" أي الله (31)**. وأن تعرف الله يعني أن تدرك التمثيل الشّعري للواقع، وهذا يتّفق مع إملاءات العقل. كان إيمان ابن رشد بالكشف عن الكليات من خلال الوسائل الجمالية والعقلانية دافعاً له لتكييف الشّعرية الأرسطية مع محيطه الأدبي الخاص، وهو ما شرّعَ خطابه في الأشكال الأدبية ليقرب الشّعرية من الفلسفة ويجعلهما في صفّ واحد. وبتعريب التراجيديا إلى مديح والكوميديا إلى هجاء اختار المسار الأفضل للتّحليل الأدبي المقارن. ولو أنه تبع طريق سلفه اللامع ابن سينا، وترجم مصطلحات أرسطو الغريبة بدلاً من تعريبها، لما حرّض رينان

وبورخس وكيليطو على الهزء منه. لكن لا بدّ من أن نسجل هنا حقيقة واضحة وضوح الشمس: إن مثل هذا النقل الحرفي لا يفيد النهضة الأدبية الشّاملة بشيء يذكر. ولو أقدم ابن رشد على تقديم نظرية الشعرية بعبارات غريبة عن الثقافة الأدبية العربية، مع الاحتفاظ بكلمات أرسطو، لما تمكن من توظيف "البويطيقا" في تفسير شعر المتنبي وأبي فراس وأبي تمام. ورغم أن ابن رشد دخل المشهد بعد قرون عديدة من الشّروح القرآنية وجهود البلاغيين: من الرماني إلى الباقلاني إلى الجرجاني، إلا أنه طوّر طريقة لقراءة الشّعر العربي إلى جانب القرآن، ومثّل هذا الإنجاز في تفسير الشّعر العربي وشرحه لم يكن معروفا من قبل ضمن التقاليد الأرسطيّة العربيّة (32).

كان تعريب المأساة والكوميديا بالمدح والهجاء عند ابن رشد عنصراً ضرورياً لشَرْعِ النص الذي سيشكل في النهاية حدودا طبيعية للدلالة الشّعرية - وهو ما لم يكن واضحا في زمنه. وأحد الإنجازات التي قدمها ابن رشد للأدباء العرب هي أن يروا في "بويطيقا" أرسطو أداة لفهم تقاليدهم الأدبية، وليس وثيقة مبهمة خاصة بالأدب الإغريقي القديم.

ويكشف نتاج ابن رشد عن قرابة بين إبداع الشّاعر وتطلعات الفيلسوف الكلّية. وقد قرأ ابن رشد، وبدرجة أكبر من أسلافه ونقاده المحدثين، شاعرية أرسطو بعين الشّاعر. والمفهوم الذي اهتدى به كان يعتمد بنسبة أقلّ على المحاكاة لو قارنته بالتشكيل/ البويسيس - وهكذا أعاد إنتاج الواقع: أو أنه قام بإعادة تركيب خيالي في بيئة ألسنية وأدبية جديدة كليا، وهذا بالنسبة إلى أرسطو عمل شبيه بالشّعر ذاته. إن البويسيس هو ما اشترك به الفلاسفة العرب والإغريق. أما المحاكاة فهي الأرض التي افترقت السبل منها. وبالتالي كانت أسس الفلسفة العربية للمقارنة مع الشعرية الأرسطية مشمولة ومعلبة في الشكل الأول (البويسيس) وليس الثاني (المحاكاة). وقد قارب ابن رشد المعنى الإغريقي للبويسيس عن طريق المصطلح العربي المعروف وهو "تخييل" (صناعة الصورة) (33). إذا البويسيس وليس المحاكاة، كانت في المقام الأول في ذهن ابن رشد عندما ميّز بين البيان الشّعري (القول الشعري) الذي يحثّ على القناعات [الاعتقاد] و"البيان الشعري الذي يحثّ على المواقعات [الأداء]" (78/72).

في حين أن هذا الأخير "يحثّنا على فعل [عمل]"، فإن الأول "يؤثر فقط فينا على الاعتقاد بأن شيئاً ما موجود أو غير موجود، وليس أن نسعى إليه أو نرفضه" (78/72) (34). وبما أن البويسيس يعمل على مستوى أعلى بالتّجريد من المحاكاة، فإن غايته أكثر فلسفية. وبينما يناور المترجمون والمفسّرون العرب بين سلسلة من المصطلحات -محاكاة، وتخيل، تشبيه وتمثيل- لتعريب المحاكاة، فإنّ المشاركة الأعمق للفلسفة الإسلامية في الشّعرية العالمية كانت تكمن في ما كان عليها قوله عن دور الخيال أكثر مما تكمن في أي نظرية لتقديم المحاكاة. وعلى هذا الأساس أكد ابن رشد أن "الخطابات الشعرية خيالية" (60/54).

وكان يذكر "التخيّل" بدلاً من المصطلح العربي الأكثر دقّة وهو المحاكاة (توصيف، نقش). وفي ما يتعلق بقدرة الشّعر على مقاربة الواقع باعتبار أنه أحد سلطاته أو قواه الضعيفة، فقد طرح ابن رشد أطروحة أكثر طموحاً. وبدعم من العرف العربي الذي يرى أن الشّعر شكل من أشكال الخلق من غير العدم، حدّد خصوصيّة الشّعر الخطابيّة من خلال العمل الذي يؤديه في مجال الخيال. ولا تفوتنا الإشارة هنا إلى مشكلة الترجمات الإنكليزية لحاشية ابن رشد. فقد نقلت "التخيّل" بكلمة مختلفة وهي "المحاكاة" وتنويعاتها. وأدى ذلك إلى زيادة إبهام انحراف الأعراف الفلسفية العربية عمّا يقابلها في الأعراف الأفلاطونية - الأرسطية، وما ترتب على ذلك من استبدال النظرية الإغريقية بمفهومات أكثر رسوخا وحزْما تجدها في الفكر الإسلامي (35).

كان اهتمام ابن رشد بالشعر، مثل ابن سينا، يكمن في المقام الأول في قدرته على ضخّ عوالم جديدة في حيز الوجود من خلال اختلاق تمثيلات جديدة. ولم تكن العلاقة بين هذه التمثيلات والكمال غير التمثيلي، الذي يقع في قمة التسلسل الهرمي الأفلاطوني للأشكال، مصدر قلق كبير للتقاليد البلاغية العربية. ومع ذلك من خلال فك الارتباط بما يمكن اعتباره نظرية موازية للحقيقة وتنطبق على الأدب، لم ينفصل ابن رشد ولا مترجمه اللاتيني عن تقاطع النصّ مع العالم. على العكس من ذلك كان ابن رشد مقتنعا، كما أشار في موضع آخر، أن الحقيقة التي اكتشفها القدماء "تتّفق وتشهد على حقيقة" الحضارة الإسلامية والمسيحية. وقد كثّفت الترجمات تلك العلاقة من خلال إضفاء طابع خطابي على الأشكال الأدبية الإغريقية القديمة (36). وتعتبر كارلا ماليت، من بين العلماء الحاليين، الأكثر تميزاً في ما يتعلق بالتطبيقات العملية للمفهوم الخطابي للشعر الذي تردّد صداه عبر البحر الأبيض المتوسط في العصور الوسطى، وما رافقه من تجاهل وتهميش لمفهوم المحاكاة عند قرّاء القرون الوسطى. وكما قالت ماليت لقد نظّر ابن رشد وهيرمانوس لـ "بويطيقا" أرسطو "كأنها دليل يهتدي به من ينوي استعمال الكلمات لإحداث تبدل في العالم، ولذلك نظرا إليها وكأنها تتدرج مع الأخلاق" (37).

تربط ماليت هذا التوجه الأخلاقي في العصور الوسطى بالشعر وتعريب التراجيديا والكوميديا بالمديح والهجاء. وطبعًا، راجع أرسطو إدانة سيده للشّعر بتحويل النظرية الأفلاطونية في الأشكال وإعادة تفسير المحاكاة الأفلاطونية. وقد وجد ابن رشد ومعاصروه الإسلاميون واللاتينيون طرقاً أخرى لتوضيح العمل الخطابي الذي أنجزه الأدب في العالم وعنه. كانوا قادرين على التملص من الرفض الأفلاطوني للشعر لأنهم لم يكونوا محاصرين ضمن نظرية الأشكال التي جعلت جميع ألوان المحاكاة تقليدا للأصول الموثوقة (38). وبتجنب المفهوم الهرمي للتمثيل، فقد وضعوا الأخلاق أمام وفوق الأنطولوجيا. وفي حين أن الإغريق القدامى ركزوا على المحاكاة التي تنجم عن ثقافة تنظر إلى التعبير الفني على أنه مجسّد أولا وغالبا في الفنون التّطبيقية، وقد قاد ذلك إلى مواجهة مستمرة

مع سيميولاكر الواقع، فإن مفسرين قروسطيين مثل ابن رشد وهيرمانوس أليمانوس قد نشطوا ضمن ثقافات وجدت أعمق أشكال الإبداع في الكلمة المكتوبة (39).

ومن هنا كان انشغالهم بالشعرية يقابله اهتمامهم بالبلاغة. وقد استمدّ هذا الاهتمام إلهامه جزئياً من نص أرسطي آخر، هو الخطابة، وفي الوقت نفسه تورطوا في العرف العربي الأصيل المعروف باسم (علم البلاغة). (40). وكان اعتقاد الفلاسفة العرب بفعالية الشّعر مرهوناً بدوافعهم لتصنيف الشعر في واحد من اثنين: إما مدح أو هجاء. ولتفسير توجههم البلاغي في الشعر والنظر إليه وكأنه سقطة من حالة نعيم أفلاطوني - أرسطي متخيَّل، كان لإضفاء طابع أداتي يخدم الطابع الهرمي الميتافيزيقي للأشكال. لقد أكد أرسطو، مثل أفلاطون، أن فن المحاكاة له نصيب من الحقيقة، لكن لم يتمكن أهل ستاغيرا (مواطنو منطقة إغريقية) من الاقتناع بافتراض أن قيمة الفن تُقاس بدقة تمثيله للعالم. وعلى النقيض من ذلك تبنت الجماليات الإسلامية القوة المولدة وحتى السحرية الموجودة في الخيال (41). وهنا يكمن الفرق الأساسي بين أرسطو وشراحه العرب: فالمسافة بين العالم وتمثيله الجمالي هي بداية البويسيس في النقد الأدبي العربي. وكما يقول المثل العربي المشهور "خير الشّعر أكذبه". وقد ورد هذا المثل في أقوال عديد البلاغيين العرب، ومنهم الجرجاني (42).

وَوَفْقًا لهذا المنطق فإن المسافة بين العالم، وتمثيله في الأدب، شأن قابل للتطوير والتنظير والاهتمام، في حين أن هذه المسافة في التقليد الأفلاطوني هي مشكلة يجب التغلب عليها. وقد تمكن ابن رشد من خلال تفضيل اللغة على التمثيل، والشعر على الدراما، وعمل الخيال على الامتثال للجماليات التمثيلية، من فصل المعنى الأدبي عن نظرية الحقيقة المحايثة دون التخلي عن قدرة الأدب على التدخل في العالم. أما أرسطو، المشغول مثل أطروحته بمفهوم المحاكاة، تبنى اعتماد الفن على الواقع، ولم يسع إلى عكس تلك العلاقة. وقد مكّنه مفهوم الاحتمالات لإظهار فعالية التمثيل الفني بالعلاقة مع الخطابات الأخرى (مثل التاريخ)، ولكن، على عكس منظّري الشعرية، من العرب والفرس، لم يناقش أرسطو أولوية الشّعر الأنطولوجية في عالم التمثيلات.

بالنسبة إليه، كما بالنسبة إلى أفلاطون، كان الشعر دائماً، على مستوى ما، تابعاً لمستوى آخر من الخطاب الذي يُنظر إليه على أنه أقرب إلى الحقيقة. والواقع أن مجرد محاولة تبرير الشعر (مقابل التاريخ) بمصطلحات فلسفية يدل على أن الفلسفة، بالنسبة إلى أرسطو، كانت أكثر أهمية من الشعر. وقد شغل الفارابي وابن سينا وابن رشد موضع وسيط بين التعاليم الإغريقية والثقافة الأدبية الإسلامية، ولذلك احتلوا مكانا على الأطراف (في محيط) الثقافة الإسلامية. وهي ثقافة كان نظراؤهم االثيولوجيون الأشد تموضعا وتمركزا، مثل الرماني والباقلاني والجرجاني، مغموسين فيها على نحو أعمق. وقد استنتج معظم الباحثين أن ارتباط الفلسفة العربية بأرسطو في القرون

الوسطى لم تؤثر بشكل مباشر على الشّعر أو الشعرية العربية (43).

ومع ذلك كانت حركة المرور في الاتجاه المعاكس -من العالم الناطق باللغة العربية إلى أوروبا الغربية- نابضة بالحياة ومتنوعة بما يكفي لإحداث تأثير دائم على النظرية الأدبية الأوروبية. وما أنجزه هؤلاء الفلاسفة المحيطيون، وعلى وجه الخصوص ابن رشد، كان أصيلا ومبتكرا، وأدى إلى إثراء التقاليد الفلسفية للعصور القديمة الكلاسيكية بأساليب قروسطية وبطابع إسلامي وجّه قراءة النتاج الفني الشعري. وشملت هذه النظرة العالمية، من بين أمور أخرى، التركيز على الجوانب البلاغية للتعبير الفني. وكان تركيز كل من أفلاطون وأرسطو على كيفية تمثيل الفن للعالم، كما هو الحال بالنسبة إلى التقاليد العربية، ولم يكن التركيز على كيف يأتي الفن بالعالم إلى الوجود باستعمال تعابير منمّقة. إن قيمة وأهمية لقاء ابن رشد مع الشعرية الأرسطية، ليست عيبا أو خطأ، بل هي تكييف لمفهومه، الغريب وغير الإسلامي، عن الشعر، مع المعايير البلاغية المحلية.

الهوية البورخيسية

وحده من بين منتقدي ابن رشد، أشار بورخيس صراحة إلى المزايا غير الواضحة لتعريب ابن رشد غير الدقيق لكل من التراجيديا والكوميديا. وواحدة من أكثر اللحظات تأثيرا في قصة "بحث ابن رشد" هي عندما يبدأ الفيلسوف، بعد الطعام، مناقشة مزايا وعيوب المجاز الشعري كما تخيله الشاعر الجاهلي زهير (520 - 609 تقريبا). ومن المعروف أن زهير، في سجلات الأدب العربي، هو الشّاعر الذي تجنب، أكثر من أي شخص آخر من معاصريه، حوشيّ الكلام و"امتاز بمديح الإنسان بناء على الفضائل التي له حقا" (44).

وكانت الصّورة الشّعرية الذي خيّمت فوق مائدة العشاء في منزل الفيلسوف في قرطبة، والذي يعود إلى القرن الثاني عشر، هو تشبيه القدر بجمل عجوز أعمى. كان رأي ضيوف ابن رشد في أقل تقدير أنه بعد "خمسمائة عام من الإعجاب" لا بدّ أن الصورة ماتت وفقدت شعريتها. ويوافق الضيوف بالإجماع على ذلك. ولكن ينفرد ابن رشد من بين الحاضرين بالمعارضة. وفي نهاية المطاف يقطع صمته وينطق بكلمات كانت موحية في تلك الأمسية. ويدافع بها عن خيال تحيطه التقاليد والعادات بهالة التقديس. كان خطاب ابن رشد الفلسفي مشروطا باختلاف الأزمنة التي تمرّ على الشعر وخطاب الحياة العادية واليومية. يقول ابن رشد "الزمن الذي يعصف بالقلاع يثري الشعر" (139؛ التأكيد مضاف). ثم يتصدى ابن رشد لازدراء ضيوفه للنصوص التي تحتمل قراءات متعددة، ويؤكد أن شعر زهير تثريه الشروحات المتعددة التي تراكمت عليه خلال قرون. لقد اختلف الفيلسوف مع ضيوفه. في حين أنهم يرون أن مرور الزمن يرحم الصورة الرائعة من إعجازها

ويجعلها مبتذلة، يعتقد ابن رشد أن القراءات المتعددة تشحن الصور.

وأن تكون التعددية هدفا للمعنى الشعري يفترض اعتماد نظرية غير أفلاطونية في تمثيل الأدب. ويقودنا ذلك إلى التخلي عن فكرة أن الشعر يقترب من الحقيقة. وبدلاً عن ذلك يجب أن نعتقد أن الشّعر، وبتوليد المعاني الجديدة والحقائق الجديدة، يأتي بالحقيقة إلى حيّز الوجود (يصنعها ويعمل على تكوينها). إنه مع مرور الوقت، أضاف القراء إلى خيال زهير علاقات جديدة، الأمر الذي ضاعف من عمق وقوّة قصيدته. وحقنها بالمعاني، وشحنها بالدّلالات. وإيمانا منه بالتفوّق الجمالي لتعدّد المعنى بالمقارنة مع المعنى الأصمّ، اهتمّ ابن رشد بما يكسبه المعنى مع مرور الوقت، حيث يكسب قراء إضافيين يغنون قراءاتهم لأي نص بخبراتهم الحياتية. ويؤكد الفيلسوف أن النصّ تثريه كل قراءة جديدة، وأن لا شيء يغني القراءات المتعدّدة مثل مرور الزمن. وبما أن المقارنة الأساسية كانت بين مفهومين فقط، الجمل والرجل العجوز، يعتقد ابن رشد أنها: "اليوم أصبحت أربعة. فالوقت يوسع دائرة التلاوات" (139). (45). ويختتم ابن رشد بحثه بالإشارة إلى هدف الشعر الأسمى ويعلن: "أنا نفسي أعلم أن بعض الإنشادات تكون مثل الموسيقى، فيها كل شيء لكل البشر" (139). وهناك بعد آخر لمكاشفات بورخيس. فقد أعلن رينان وكيليطو أن جهل ابن رشد بالدراما اليونانية قاده بكل تأكيد إلى تعريب المأساة والكوميديا بالمدح والذم، وبالتالي لإنكار أي مجال لخيال الفيلسوف، يقابله تأكيد بورخيس على أن مفهوم الدراما كان متاحاً للفيلسوف القرطبي رغم أن وعيه به ظلّ مبهماً في شرحه. وقد اقتدى بورخيس برينان: وبدأ بالاعتذار، وافترض أن الظروف التي كابد فيها ابن رشد جعلت الفهم الدقيق لنص أرسطو مستحيلاً. لكن بورخيس يقول مستعيدا التقاليد الاستشراقية: "لم يكن ابن سينا يعرف لا السريانية ولا اليونانية، وقد عمل على ترجمة ترجمة" (135).

ويفكر بورخيس، مثل رينان من قبله ومثل كيليطو بعد ذلك، بعدم قدرة الثّقافات العربية واليونانيّة القديمة والعصور الوسطى، على أن تكون جزءا من سوء فهم ابن رشد. غير أن هذه الحجّة الواضحة على ما يبدو حول استحالة التّرجمة تقوّضها لحظتان في النّصّ، وكلتاهما تتكشّفان بطريقة غير دقيقة وتترك للقارئ مهمّة تقييم إرث ابن رشد.

أول لحظة تظهر عندما يأخذ ابن رشد استراحة من عمله الشاقّ على "تهافت التهافت". وحينما كان يبحث في مكتبته عن إيضاح في ما يتعلق بمعنى المصطلحين: تراجيديا وكوميديا، يأخذ نظرة من نافذته ويحدق في الأرض التي تحتها. وهناك يرى، من خلال قضبان شرفته، مجموعة من الأطفال يلعبون. ويتظاهر أحد الأطفال من بين المجموعة بأنه مؤذن، وهو الشخص الذي ينادي للصلاة عند المسلمين خمس مرات في اليوم من مئذنة (برج) أحد المساجد. ويقف صبيّ ثانٍ بلا حراك ويحمل المؤذن السّابق على كتفيه، ويتظاهر بأنه المئذنة التي ينادي منها للصلاة. الصبي

الثالث يركع وينحني حتى يلمس التراب، وهو رمز لجماعة المصلين المؤمنين.

لا يدوم هذا المشهد طويلا لأن الأولاد الثلاثة يريدون أن يأخذوا دور المؤذن ولا أحد يريد أن يضطلع بدور المئذنة الجامدة أو جماعة المؤمنين. ولكن هذا المشهد يطول لفترة كافية ليوحي إلى القارئ النّبيه بأنه، مثلما تمتلك كل ثقافة مفهومها الأدبيّ الخاصّ بها، فإن كل ثقافة أيضاً تمتلك أشكالها الدرامية الخاصة، سواء كانت هذه الأشكال تحت تأثير هذا الاتجاه أم لا، وسواء كانت هذه الأشكال أساسية بالنسبة إلى أنظمتها النوعية أم لا. وبما أن الأسس الشاملة والكلية للمقارنة هي الدافع، والحافز وهدف مقاربة ابن رشد، فإن أطروحة كيليطو باستحالة الترجمة يمكن الدفاع عنها ضمن الإطار البورخيسي. وهذا المقترح البورخيسي بشأن توافر مفهوم للمأساة عند ابن رشد، وأنه متضمّن داخل رأيه لكن لفظ المصطلح نفسه بقي لغزا، هو شيء تجد تأكيدا عليه في حوار آخر بين ابن رشد وضيوفه على الغداء. وذلك بعد الوليمة. وقد تنقّل أحد ضيوفه، وهو أبو الحسن، في جميع أرجاء العالم، حتى بلغ الصين. وكان جميع ضيوف ابن رشد يتوقون إلى سماع حكايات أبي الحسن وما شاهده في رحلاته. ويضطر أبو الحسن إلى رواية ظاهرة غريبة صادفها في كانتون (يستعير بورخيس المصطلح الذي استخدمه أحد كتّاب الرحلات العرب مثل ابن بطوطة لوصف هذه المنطقة من جنوب الصين: وهي سين كالان، ومعناها بالحرف الواحد "الصين العظمى") (46). تقوم مجموعة من التجار المسلمين بدعوة أبي الحسن إلى منزل من "الخشب المطلي" يشبه "غرفة واحدة، مع صفوف تشبه المقصورات أو الشرفات، وكانت تزدحم الواحدة فوق الأخرى" (137).

إن البنية التي يصفها أبو الحسن دون أن يتمكن من تسميتها هي، بطبيعة الحال، المسرح. يقول أبو الحسن: "كان هناك أناس يأكلون ويشربون. كان هناك أشخاص يجلسون على الأرض أيضاً، وأيضاً على شرفة مرتفعة" وسط عرض "يشارك به خمسة عشر أو عشرون شخصا يرتدون أقنعة قرمزية يصلون ويغنّون ويتحاورون في ما بينهم" (137-38). وكما هو الحال مع زمرة الأطفال الذين يمثلون أدوار مؤذن ومئذنة وجماعة تحت نافذة ابن رشد، فإن الأخيلة المتضمّنة في هذه المشاهد تلقى الاهتمام من الراوي: فالممثّلون الملثّمون "كانوا مسجونين، ولكن لم يتمكن أحد من رؤية السجن. وقد امتطوا الخيول، ولكن الحصان لم يكن مرئيا، وقد شنّوا معركة، ولكن السيوف كانت من القصب، وماتوا، ثم تابعوا مسيرهم مرة أخرى" (138). وعلى غرار مشهد الأوبرا الشّهير في "الحرب والسّلام" لتولستوي الذي يجعل المشهد على خشبة المسرح غريباً من خلال تغريبه، يصف أبو الحسن الأداء الذي شهده في كانتون بعبارات تنقل غرابته إلى الوسط العربي.

دون استخدام مصطلح عربي للدراما أو المسرح، يتيح أبو الحسن لابن رشد المقيم في قرطبة في القرن الثاني عشر كلّ ما كان يجب أن يعرفه ليفهم ما يعنيه أرسطو بالمأساة والكوميديا على نحو

كافٍ. (وفي الوقت نفسه، وبصرف النظر عن قصة بورخيس، نحن نعلم أن مصطلح المأساة والكوميديا قد ترجمه حرفيا وأضافه إلى مداخل المعجم العربي كل من الفارابي وابن سينا قبل ذلك بكثير). وتفترض كل من حكاية الأطفال اللاهين وحكاية الرحالة أن عنصر المحاكاة المفقود من شرح ابن رشد، مع أنه ضروري لفهم النص، كان في الواقع متوفرا في الثقافة المعنية. ويمكن أن نضيف إلى هذه القراءة ملاحظة معجمية من القرون الوسطى ومفادها أنه "في جميع أوقات وأمكنة العصور الوسطى، وفي العراء بالعادة وليس بالضرورة، كانت تعقد جلسات الترفيه الشعبي وغير الديني -وغالبا في ساحة عامة أو سوق- وهو ما يمكن أن نطلق عليه اسم مسرح" (47).

عاش ابن رشد وكتب في بيئة إسبانيا الإسلاميّة، وكان التقليد المسرحي الأوروبي في العصور الوسطى أيضا جزءا من عالمه. ولكن عدم التطابق بين المأساة والمديح، من جهة، والكوميديا والهجاء، من جهة أخرى، ليس نتيجة سوء فهم ثقافي لظاهرتين متشابهتين تتطلبان أسماء مختلفة في ثقافات أدبية مختلفة. إن هذا الاختلاف في التماثل، الذي يرسي أسس المقارنة، ساعد الفيلسوف العربي على ترسيخ الدراسات المقارنة للشكل الأدبي، ووضع أساساً لشاعرية مقارنة لا تزال تنتظر من يعمل على تحليلها وتصنيفها. ومهما كانت نوايا بورخيس، فإن معيار ابن رشد لتفرد زهير -قدرة صوره على أن تعني كل شيء لكل القراء والمستمعين- يفسر "البويطيقا" وكذلك حاشية ابن رشد عليها.

وكلا النصين حمل قدرة خارقة على توليد تفسيرات متعددة. والسؤال الرئيسي الذي نجم عن أساليب تلقّيهما لا يهتم إذا ما طرأ تبدّل على هذه النصوص خلال التداول والإرسال، بل إذا كانت تقودنا إلى معان جديدة وطرق جديدة لقراءة الشعر عند النظر إليه في ضوء التّقاليد النصّية المختلفة. وأن يوسع الزمن دائرة المعاني لا يعني أن القديم أفضل من الجديد. بل إن أكسيوم/ مسلمات بورخيس تشير إلى أن قابلية ترجمة أي شكل أدبي يتمّ إطلاقها في العالم تدريجياً، وليس في لحظة واحدة.

وتنشط إمكانية ترجمة أي شكل أدبي من خلال قدرة النصّ على تقديم أكثر من معنى لأكثر من شخص، وأن يعزف في كل أذن لحنا مختلفا. ومن وجهة النظر هذه، يبدو أن تشاؤم كيليطو في ما يتعلق بقابلية الثقافات للترجمة هو مجرد محاولة للهروب من موضوع أعمق.

ومن أعراض هذا الهروب أن يستشهد كيليطو بملاحظات بترارك الشهيرة التي أدان فيها العرب وأشعارهم قائلا "هي لا شيء سوى خدعة... هي لا شيء سوى قرف". وقد ورد ذلك في مقدمة كتابه، لكن فاته أن يلاحظ، أنه في كل الاحتمالات، كل ما عرفه بترارك عن الشعر العربي بلغه عن طريق حاشية ابن رشد، تماماً مثل كيليطو نفسه الذي تعرف على كتابات بترارك عن طريق مصادر فرنسية وعربية (48). وقد ولّد التجاور اللاتيني الإغريقي العربي دلالات أوسع مما يمكن لبترارك أو

كيليطو أن يقرّ بها، بما في ذلك القراءة الخاطئة لكن المثمرة. وكي تضيء شاعرية أرسطو الشعر العربي في العصور الوسطى، كان على الأشكال الأدبية الخاصة باليونان القديمة أن تخضع للتعديل. ولكن لا توجد وصاية على قراءة التعديل الذي أجراه ابن رشد على نص أرسطو واعتباره اختزالا للمعنى. في الواقع ربما كانت مثل هذه التعديلات تجري قبل أن تأخذ أفكار أرسطو عن الشعر شكلاً نصياً، لأن "البويطيقا"، كما نعلم اليوم، هي مجموعة من الملاحظات التي قد يكون دونها طلاب أرسطو (49).

ومن المعروف جيدا أن أعمال أرسطو أصبحت مبهمة على معظم القراء خلال تلقيهم لها في العصور القديمة المتأخرة (50). والشكل الذي وصلت إلينا به، لا يكاد يمثل نص أرسطو بأفكاره النقية غير المحورة والتي تناول بها العلاقة بين الشكل والمعنى أو التمثيل وصناعة الشعر. رغم افتراض استمرارية خطية، وإن كانت مجزّأة، بين الأشكال الأدبية لليونان القديمة والأجناس الأدبية الأوروبية الحديثة التي لا تزال الشغل الشاغل للمنح الدراسية المهتمة بـ"البويطيقا"، فإن قلة من منظّري الأدب الحديث تحولوا إلى الدراما باعتبارها نموذجاً معيارياً للخطاب الأدبي (51). أما أولئك الذين يعتبرون الأدب الحديث بالنسبة إليهم قاعدة لدراسة الرواية على أنها تحت/ نوع من أنواع الأدب الحديث (وربما هي متطورة عن سلف من أسلافها وهو الملحمة)، يقابلهم أولئك الذين ينتمون إلى الثقافات السابقة على الحداثة، ويؤمنون بأهمّية الأشعار المغنّاة (52). في ما يتعلق بأولوية الدراما كنموذج معياري للأدب من قبل منظّري اللّغة الأدبية الكلاسيكية، فإن التوازي الحقيقي يكون بين اليونان القديمة والهند القديمة، وليس بين اليونان وأوروبا (53). وفي ما يتعلق بالتركيز على الخطابة، فإن أقرب وجه للتشابه تجده بين الإسلام في العصور الوسطى، والعصور القديمة المتأخرة، واليونان القديمة. على هذه الخلفية، تبدو النظريات الأوروبية الحديثة للأدب أجنبية وغريبة، وتستحق الدراسة بشروطها الخاصة، ولكنها لا تكاد تكون دليلا مفيدا لتفسير القيم الجمالية الخاصة بالأماكن والأوقات التي لا تقع تحت تأثيرها.

عندما يتمّ تفسير "البويطيقا" على أنه تمهيد للنظرية الأدبية اليوم، وعلى أنه واحد من النصوص التأسيسية التي تمهد الطريق لأسس الأدب المقارن، وعندما يتمّ استخدامه كنصّ تمهيديّ لمناقشات تدور بين الطلبة حول الأدب المقارن، فهو يقرأ كما قرأ ابن رشد نفسه النصّ: ما يجب أن يقوله عن الشعرية في العصور التي تلت اليونان القديمة. ومع أن هذا النهج ساهم في الحياة الثانية والعجيبة للنصّ، فإنه لا يمكن أن تدعي أنه مستمرّ ومتواصل مع الاستخدامات المتوقعة لـ "البويطيقا" في سياقه الأصلي. كذلك لا يتوافق نهج ابن رشد مع أساليب تلقي "البويطيقا" لاحقا في بواكير عهد الحداثة الأوروبية. أضف إلى ذلك أن النقاد الإيطاليين مثل أنطونيو ريكوبوني (1541-1599) حولوا نص أرسطو إلى "دليل عملي للشّعراء والمسرحيين" (54).

وفي الوقت نفسه، مهّد استعداد ابن رشد لاستيعاب الجوانب الثقافية الخاصة بنص أرسطو، في وسطه، الطريق لاستيعاب أوروبا لاحقا للنصّ من قبل هيرمانوس أليمانوس، ولورينزو فالا، ويوليوس قيصر سكالجر، وأومبرتو إيكو. وقد أجاز تعريب المأساة بالمديح والكوميديا بالذم تعديلات تالية، وهي بدورها جعلت من "البويطيقا" نصا يمكنه أن يفسر جميع الآداب، ولو بطرق مختلفة بالضرورة، ولكن فقط بعد قراءة النص الأصلي كلمة كلمة. وفي ما يتعلق بتركيزها على الأدب الدرامي، فإن "بويطيقا" أرسطو هي بلا منازع نتاج عصرها. وأهمية النص خارج محيطه الأصلي تكمن في أسلوبه التفسيري -بما في ذلك بشكل خاص استخدام الاقتباسات النصية لإثبات المزاعم المعرفية التي استخدمها ابن رشد في شرحه- وليس في استخدامها بالمفاهيم العامة. وبدلاً من تقديم نظرية شاملة للشعر، كما فعل أفلاطون عن طريق سقراط في الجمهورية، كان أرسطو وابن رشد رائدين في منهج الشعرية المقارنة. وتدلّ إنجازاتهما على أن "البويطيقا" ودمج شروحاتها بالشكل الأدبي والتحليل الفلسفي تعتبر باللزوم نوعا من التقوية وليس الضعف.

إن ربط شرح أرسطو بقراءات لنصوص وأجناس محددة يشهد على الفطنة الأدبية التي رافقت أجندته الفلسفية. وكما كانت رؤى أرسطو مرتبطة بزمانه ومكانه، كذلك كانت آفاق ابن رشد التي تشكلت أساسا من خلال انغماسه في الشعر العربي. وأن تلوم الفيلسوف العربي لأنه عرب المأساة بالمديح والكوميديا بالذم يعني أن تتبنى المغالطة الاستشراقية التي نظّرت لأثينا القديمة على أنها قاعدة ذهبية لكل الثقافات الأدبية، واعتقدت أن أي خروج على المعيار الإغريقي هو بمثابة سقوط من الجنة. وهناك طريقة مثمرة على نحو أوضح لسرد الطريق الدائري الذي اتبعته "البويطيقا" أثناء رحلتها من أثينا إلى بغداد (عبر أبي بشر والفارابي) ثم إلى آسيا الوسطى (عن طريق ابن سينا) وأخيرا إلى الأندلس (عبر ابن رشد). وهذه الطريقة تتلخّص بأن ترى في كلّ تكرار شهادة على إمكانية ترجمة المعايير الأدبية التي تسهل بدورها إمكانية ترجمة الشكل الأدبي. وفي كل عمليات النشر المتنوعة، تكمن قوة الشعر في قدرته على التخيّل. وعلى حدّ تعبير الفارابي إن الشعر "يتركب من أشياء شأنها أن تتخيّل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما أو شيئا أفضل أو أخسّ، وذلك إما جمالا أو قبحا أو جلالة أو هوانا" (55)***.

ويردّد ابن رشد صدى صوت الفارابي عندما يقول إن الشّعر، على عكس البلاغة، يحقّق رسالته لأنه يقنعنا باعتقاد معيّن (56). إنّ الاستحسان الخيالي الذي أشار إليه الفارابي وابن رشد يحفّز تحوّل الرائي وكذلك المرئي. وقابلية الشكل الأدبي عبر الزمان والمكان للترجمة تمرّر الكذبة عن العادات المهنية التي لا تزال سائدة في التعامل مع الشعراء والمترجمين والشراح والفلاسفة العرب، وتؤكد أنهم مجرد وسطاء غير موثوقين وجاهلين بالحضارة اليونانية. وقد افتتح ابن سينا، سلف ابن رشد اللامع، الفصل الثاني من شرحه لـ "البويطيقا" من خلال تحديد تفسيره بذلك الجزء من

"البويطيقا" "الذي نستطيع فهمه" (177). وقد أقرّ ابن سينا أن النصّ كان حافلا بـ "مناقشات وأوصاف القصائد" الغريبة على الإغريق (177).

وقد أعلن الفيلسوف القرطبي اهتمامه، على وجه التّحديد، بهذا الجزء من "البويطيقا" والذي يمكن فهمه دون الإشارة إلى التّقاليد اليونانية. وفي حين سعى الفارابي وابن سينا بشكل منهجي إلى اكتساب فهم أعمق لنظام النوع اليوناني، لم يخضع ابن رشد منهجه لهذا الأسلوب في جمع البيانات. وبعيداً عن السعي إلى فهم الأدب الإغريقي، كان هدف ابن رشد هو فهم تلك الجوانب من "بويطيقا" أرسطو والتي تتعلق بأدب جميع الشّعوب، بما في ذلك العرب. وفي حين كان نهج ابن سينا أكثر دقة من الناحية المعجمية، فإن هرمونطيقا ابن رشد قدّمت سابقة جوهرية في مجال الأدب المقارن. وفي حين أن ابن رشد ضحّى في حاشيته بالدقّة المهنية، فقد كسب من الناحية الإبداعية. وفشل ابن رشد بتقديم الأشكال الأدبية اليونانية إلى جماهير القراء العرب، إلا أنه خطا خطوات كبيرة نحو توسيع قاعدة الشّعرية المقارنة، والتي أمكنها أن تمرّر الدرس الوحيد الذي حصل عليه بترارك من ابن رشد، وبواسطة ترجمة هيرمانوس. وفي أفضل دراسة لشعرية المديح في بواكير المرحلة الحديثة يولي و. ب. هاريدسون مداخلة ابن رشد الأولوية ويقول: "لو أن ابن رشد أضاف اسم أرسطو السحري إلى نظرية المديح لكانت بين أيدينا وثيقة بغاية الأهمية" (57).

ولكن ذهب ابن رشد إلى ما هو أبعد من دمج أرسطو بنظريته، وأيقظ جدلا كان يدور في العصور القديمة المتأخرة حول أنماط الكلام الشّعري. وبالمقارنة مع ما جاء بعد الناقدين اللاتينيين دوناتوس وفولجنتيوس، اللّذين ناقشا المديح فقط بالعلاقة مع إنياذة فرجيل، وسّع ابن رشد نظرية المديح لتشمل جميع الأنواع الأدبية. وربما حقق ابن رشد نوعا من الوضوح بتجاهل الجوانب الجوهرية من شعرية أرسطو، مثل الحبكة (ميثوس) والمحاكاة. وربما اختار ابن رشد التركيز، بشكل كامل، على تلك الجوانب من شعرية أرسطو والتي يمكن بسهولة دمجها بالنظام الأدبي العربي. ولكن إن كان اختزال البويسيس إلى المديح والهجاء خطأ، يجب الاعتراف بأن ترجمة ابن رشد الخاطئة -والتي بمقدورنا النظر إليها ببساطة على أنها تنويعات بالشروح- كانت واحدة من أكثر الهفوات المثمرة في التاريخ الأدبي العالمي.

شكر من الكاتبة

أودّ أن أعرب عن امتناني للمحرّر المجهول في مجلة "الفيلولوجيا الحديثة" لما قدمه من قراءة ممتازة. وللمواد الكثيرة التي تكرم بها من أجل إضافة بعض التوضيحات اللاحقة. وأيضا أودّ أن أشكر كاثي إيدين (جامعة كولومبيا) لتوضيحاتها لـ "بويطيقا" أرسطو، وجوشوا وونغ (جامعة يال

- سنغافورة) لمساعدته في تنقيح الدراسة. ولكن الطبعة الجديدة من "البويطيقا" لليوناردو تاران ديمتري غوتاس (ليدن: بريل، 2012)، قد تأخرت للأسف بالظهور ولم أتمكن من الاستفادة منها.

هوامش الكاتبة

1- نقل لاحقا الفيلسوف روجير بيكون حوارا مع هيرمانوس وفيه اعترف الثاني أن المغاربة فتحوا الطريق لترجماته (in suis translationibus principals) للنص، وكان هو يقوم بالمساعدة لا غير.
(see Roger Bacon, Compendium studii philosophiae, cap. 8, ed. J. S. Brewer, Opera quaedam hactenus inedita, Rolls Series 15.1 [London, 1859], 472).

2- لتناقل وإحالات ترجمة هيرمانوس انظر وليام ف. بوغيس.
William F. Boggess, "Aristotle's Poetics in the Fourteenth Century," Studies in Philology 67 (1970): 278–94; O. B. Hardison, The Enduring Monument: A Study of the Idea of Praise in Renaissance Literary Theory and Practice (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1962), 34.

3- عبد الفتاح كيليطو، لن تتكلم لغتي (بيروت: دار الطليعة، 2002) 48.

4- أرنست رينان:
Averroès et l'Averroisme (Paris, 1852), 48

5- خورخي لويس بورخيس:
"La busca de Averroes," in El Aleph (Caracas: Ayacucho, 1993), 135– 50
اقتباس من 136. والإحالات التالية تذكر ضمن أقواس.

6- ابن رشد. تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر. تحرير: شارلز باترووورث وأحمد عبد المجاهد هريدي (القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1986) . 54. الطبعة الإنكليزية: كتاب ابن رشد المتوسط لشرح شعرية أرسطو. تحرير وترجمة: شارلز باترووورث (مطبوعات جامعة برنستون، 1986). 59. الإحالات التالية مذكورة ضمن أقواس مع النص العربي متبوعا بالنص الإنكليزي.

7- وجهة نظر عن الهجاء كجنس أدبي انظر:
G. J. H. Van Gelder, The Bad and the Ugly: Attitudes towards Invective Poetry(Hijāʾ) in Classical Arabic Literature (Leiden: Brill, 1988).

8-

Aristotle, Poetics, trans. Malcolm Heath (New York: Penguin, 1996), 7 (1449a).

الإحالات التالية لـ "بويطيقا" أرسطو معطاة بأرقام بيكير. ودون إشارة إلى أرقام صفحات هي ترجمة هيث.

9- قام هيرمانوس أليمانوس بـ "ترجمة" فصل أرسطو بتفاصيل أكبر. واستبدل "كتاب إيسوب" بإحالة إلى كليلة ودمنة، وذكر " منح الشاعر أسماء لأشياء موجودة وأحيانا تتكلم بلغة كلية، وعليه فن الشعر أقرب إلى الفلسفة من فنّ حكايات الأمثال والحكمة.

"Averrois Cordvbensis commentarivm medivm in Aristotelis Poetriam," ed. William Boggess [unpublished PhD diss., University of North Carolina, 1966], 29–30).

وكما ذكر بورخيس إن ستة عشر من بين ثلاثة وعشرين مخطوطة كاملة حلت محلّ مخطوط غير موجود هو Ysope seu Hesiodi على أنه خرافات إيسوب. وبالنسبة إلى عبارة أرسطو، انظر: البويطيقا. 1451b–11a36.

10- Averroes [Ibn Rushd], Decisive Treatise and Epistle Dedicatory [Kitāb faṣl al-maqāl], trans. Charles Butterworth (Salt Lake City, UT: Brigham Young University, 2001), 9.

الترجمة معدّلة في كل الإحالات المقتبسة من هذا الكتاب.

11- حول أساليب ومفاهيم الترجمة عند المسلمين في العصور الوسطى انظر:

Rebecca Gould, "Inimitability versus Translatability: The Structure of Literary Meaning in Arabo-Persian Poetics," Translator 19, no. 2 (2013): 81–104.

12- لورانس فينوتي. أشهر من اقترح إضفاء طابع أجنبي في نظرية الترجمة وله مقالتان يتحدى بهما أساليب الترجمة المدجّنة في الآداب الأنغلوفونية.

The Translator's Invisibility (London: Routledge, 1995), and The Scandals of Translation (London: Routledge, 1997).

13-

John Milton, "Foreignization: A Discussion of Theoretical and Practical Issues," Yearbook of Comparative and General Literature 54 (2008): 110.

14-

Dimitri Gutas, Greek Thought, Arab Culture: The Graeco-Arabic Translation Movement in Baghdad and Early Abbasid Society (2nd–4th and 8th–10th c.)

(New York: Routledge, 1998).

15-

Jaroslav Tkatsch, "Über den Arabischen Kommentar des Averroes zur Poetik des Aristoteles," Wiener Studien 24 (1902): 76.

16-

Vicente Cantarino, "Averroes on Poetry," in Arabic Poetics in the Golden Age: Selection of Texts Accompanied by a Preliminary Study (Leiden: Brill, 1975), 19.

17-

Ibn Sīnā, "Kitāb al-Shiʿr," in Fann al-shiʿr; maʿa al-tarjamah al-ʿarabiyyah al-qadimah wa shuruh al-Fārābī wa Ibn Sīnā wa Ibn Rushd, ed. M. M. Badawī (Cairo: Matabat al-Nahda al-Miṣriyya, 1953), 170; Avicenna's Commentary on the Poetics of Aristotle, trans. Ismail Dahiyat (Leiden: Brill, 1974), 74.

الإحالات التالية مذكورة ضمن أقواس مع النص العربي متبوعا بالإنكليزي.

18-

Michelangelo Guidi and Richard Walzer, "Studi su al-Kindī: Uno scritto introduttivo allo studio di Aristotele," Atti della Reale Academia dei Lincei, Memorie della classe di scienze morali, storiche e filologiche 6.6.5 (1940), 402 (Arabic); 417 (Italian trans.).

وانظر أيضا الإشارة إلى شرح الكندي في فهرست النديم. تحرير وترجمة بايارد دوج (نيويرك. مطبعة جامعة كولومبيا. 1970. 2:602).

19- انظر

See David Margoliouth, Analecta Orientalum ad Poeticam Aristoteleum (London, 1887), 77– 79.

ترجمة النص المشار إليه، المحفوظ في حوارات القرن الثالث عشر لجاكوب بار شاكو، يقدم توضيحا لأسلوبه (5).

20-

Milton, "Foreignization," 112.

21-

"Farabi's Canons of Poetry," ed. and trans. A. J. Arberry, Rivista degli Studi

Orientale 17 (1937): 270 (Arabic text); 276 (English trans.).

الإحالات التالية معطاة ضمن أقواس مع النص العربي متبوعا بالإنكليزي. وبالنسبة إلى التعليقات العربية الشفهية على تعاليم أرسطو لثيميستيوس. انظر:

J. Tkatsch, Die arabische Übersetzung der Poetik des Aristoteles und die grundlage der Kritik des griechischen Textes (Vienna: Hölder-Pichler-Tempsky, 1928), 1:122.

22- عن دراسات الفارابي على يد أبي بشر انظر:

Nicholas Rescher, The Development of Arabic Logic (University of Pittsburgh Press, 1963), 121–22.

23-

A. J. Arberry, introduction to "Farabi's Canons of Poetry," 266.

24 - إضاءة هايدغر للبويسيس انظر:

Martin Heidegger: Philosophical and Political Writings, ed. Manfred Stassen (New York: Continuum, 2006), 284.

25 -

Hermannus Alemannus, "poetria ibinrosdin," appendix to De arte poetica: translatio Guilleimi de Moerbeke (Bruges: Desclée de Brouwer, 1968), 42; "The Middle Commentary of Averroes of Cordova on the Poetics of Aristotle," trans. O. B. Hardison, in A. Preminger et al., Classical and Medieval Literary Criticism: Translations and Interpretations (New York: Ungar, 1974), 349.

إحالات إضافية معطاة مع النص اللاتيني متبوعة بالإنكليزي.

26- ابن سينا. كتاب الشعر. 67/166. الفارابي. 269-275.

27- للتمييز المنهجي بين المترجم ومقاربة المترجم المشّاء. انظر:

Dimitri Gutas, "On Translating Averroes' Commentaries," Journal of the American Oriental Society 110 (1990): 95; and Ismail Dahiyat, Avicenna's Commentary, 5.

28-

Butterworth, "Introduction," in Averroes' Middle Commentary on Aristotle's Poetics, 19.

29-

Gutas, "On Translating Averroes' Commentaries," 100.

30- ابن رشد. تهافت التهافت. ترجمة: سيمون دير بيرغ . كامبريدج: تمثال جيب. 1954. 65.

31- ابن رشد. كتاب فصل المقال. 9.

32- للتعريف بالبلاغة الإسلامية انظر:

Gustave von Grunebaum's translation of alBāqillānī's Iʿjāz al-Qurʾān: A Tenth-Century Document of Arabic Literary Theory and Criticism (University of Chicago Press, 1950).

33- عن هذا المفهوم في نظرية الأدب العربي الكلاسيكي انظر:

Takhyīl: The Imaginary in Classical Arabic Poetics, ed. Geert Jan van Gelder and Marlé Hammond (Oxford: Oxbow, 2008); and Wolfhart Heinrichs, Arabische Dichtung und griechische Poetik: Ḥāzim al-Qarṭājannī's Grundlegung der Poetik mit Hilfe aristotelischer Begriffe (Beirut: Beiruter Texte und Studien, 1969), 149–54.

التمييز المقترح هنا بين المحاكاة والبويسيس ليس جازما وتجد تفاصيل أوفى عنه في ما يتعلق بالشعرية الفارس/ عربية في:

Rebecca Gould, "Travelling Romance: Persian Narrative and Vernacular Imaginations from South Asia to the Caucasus" (unpublished manuscript, 2014).

34- نص هيرمانوس هنا (356/49) قريب جدا من الأصل العربي.

35- تعريب تخيّل بكلمة "تقليد" تبعها باتروورث في ترجمته، وانتقدها غوتاس في : On Translating Averroes . 98. انظر أيضا: مرجع رقم 22 أعلاه.

36- ابن رشد. كتاب فصل المقال. 9.

37-

Karla Mallette, "Beyond Mimesis: Aristotle's Poetics in the Medieval Mediterranean," PMLA 124 (2009): 585.

38- لتفاصيل إضافية عن تأثير الثنائية الأفلاطونية للاستاطيقا انظر:

Gilles Deleuze, "Plato and the Simulacrum," trans. Rosalind Krauss, October 27 (1983) : 45–56.

39- محاولة مهمّة لتبديل موقع الافتراضات الطبيعية التي أرشدت "البويطيقا" في اعتمادها على الأشكال الدرامية انظر:

Earl Miner, Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature (Princeton University Press, 1990), esp. 26 and 216.

40- بالنسبة إلى الترجمة العربية من الخطابة لأرسطو. انظر: أرسطو. الخطابة. الترجمة العربية القديمة. تحرير. عبد الرحمن بدوي (كويت. وكالة المطبوعات. 1979). ودراسة:

Deborah Black, Logic and Aristotle's Rhetoric and Poetics in Medieval Arabic Philosophy.(Leiden: Brill, 1990).

و:

Uwe Vagelpohl, Aristotle's Rhetoric in the East: The Syriac and Arabic Translation and Commentary Tradition (Leiden: Brill, 2008).

41- وبالنسبة إلى مناقشة هذه التقاليد الإسلامية المحلية في ما يتعلق بميتافيزيقا الشّعر. انظر.

J. Christoph Bürgel, The Feather of Simurgh: The "Licit Magic" of the Arts in Medieval Islam (New York University Press, 1988).

42- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة. تحرير: هيلموت ريتر. (اسطنبول، منشورات حكومة إسطنبول، 1954). 243. ولدراسة أوسع عن القول التعبوي في تقاليد الخطابة العربية انظر:

J. Christoph Bürgel, "'Die beste Dichtung ist die lügenreichste': Wesen und Bedeutung eines literarischen Streites des arabischen Mittelalters im Lichte komparatistisher Betrachtung," Oriens 23/24 (1974): 7–102.

43- يذهب أمجد طرابلسي إلى عكس ذلك في:

La Critique Poétique des Arabes jusqu'au Ve Siècle de l'Hégire . دمشق. المركز الفرنسي في دمشق. 1958. وبالنسبة إلى الرأي الأكثر تداولا في ما يخص عدم وجود تأثير مباشر. انظر:

S. A. Bonebakker, "Aspects of the History of Literary Rhetoric and Poetics in Arabic Literature," Viator: Journal of Medieval and Renaissance Studies 1 (1970): 90–95; and I. G. Krachkovsky's introduction to Ibn al-Muʿtazz's Kitāb al-Badīʿ (London: Luzac, 1930).

44 - Bonebakker, "Aspects of the History," 81 n. 17, يقدم قائمة طويلة من نقاد الأدب العربي القروسطي، ابتداء من الجمّحي حتى ابن رشيق والذي يربط دراسة زهير بالخليفة عمر.

45- حول شمولية ألف، من المجموعة القصصية التي وردت فيها قصة ابن رشد، يستعمل المصطلح "حلقة". ámbito وبدقة أكبر cope, ambit. ويذكر ثلاث مرات: في بداية ونهاية قصة ابن رشد، ويشير إلى أن الحلقة التي أحاطت بابن رشد ومنعته من أن يفهم التراجيديا والكوميديا، وهنا، بالإشارة إلى فضاء الشّعر الذي يتسع مع مرور الزمن. ورسميا يعيد إنتاج مضمونه الدلالي بالظهور في بداية القصة ونهايتها، "الحلقة" تعمل بديلاً للأفق التاريخي الذي يحدّ منه ويوسّعه مرور الزمن أيضا.

46-

Ibn Baṭṭūṭa, Voyages d'Ibn Batoutah, texte arabe, accompagne d'une traduction, ed. C. Defrémery and B. R. Sanguinetti (Paris: Imprimerie Nationale, 1853–58), 93–93. For Ibn Baṭṭūṭa's use of Ṣin Kalān, see Hyunhee Park, Mapping the Chinese and Islamic Worlds: Cross-Cultural Exchange in Pre-modern Asia (Cambridge University Press, 2012), 155.

47-

Mary Marshall, "Theatre in the Middle Ages: Evidence from the Dictionaries and Glosses," Symposium: A Journal Devoted to Modern Foreign Languages and Literature 4 (1950): 382.

48- مناقشة معاصرة لعلاقة نص ابن رشد ببترارك انظر:

Karla Mallette, European Modernity and the Arab Mediterranean (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010), 34–64. Older significant discussions include C. H. L. Bodenham, "Petrarch and thePoetry of the Arabs," Romanische Forschungen 94 (1982): 167–78; H. A. Kelly, "Aristotle-AverroesAlemannus on Tragedy: The Influence of the Poetics on the Middle Ages," Viator 10 (1979): 206; and Charles Burnett, "Petrarch and Averroes: An Episode in the History of Poetics," in The Medieval Mind: Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond, ed. Ralph Penny and Ian Macpherson (Woodbridge: Tamesis, 1997).

49-

Matthew Potolsky, Mimesis (New York: Routledge, 2006), 32.

50- انظر:

D. S. Margoliouth, The Poetics of Aristotle (London: Hodder & Stoughton, 1911), 21– 76.

51- ربط السردية العامة باليونان القديمة حتى أوروبا الحديثة بشكل غير محظوظ تجده في مجموعة مقالات عن "بويطيقا" أرسطو. تحرير: إميلي رورتي. (منشورات جامعة برنستون، 1992). ولا سيما مقالة ستيفان هاليويل عن "البويطيقا ومفسروها" (409-23). ولا يرد فيها أي إشارة إلى تقاليد التفسير العربية.

52- ماينير، البويطيقا المقارنة، بالأخص 26 و216.

53- بما يشبه "بويطيقا" أرسطو كثيرا. وأقدم أطروحة سنسكريتية عن الاستاطيقا، الناتياسترا وتعزى إلى بهاراتا موني، تهتمّ حصرا بالدراما. وعن ترجمة هذا النص على يد مانوموهان غوش انظر:

The Natyasastra: A Treatise on Ancient Indian Dramaturgy and Histrionics (Calcutta: Manisha Granthalaya, 1956).

54-

John Edwin Sandys, A History of Classical Scholarship: From the Revival of Learning (Cambridge University Press, 1908), 134.

وعن نسخة مطبوعة بالفاكس انظر:

Poetica Aristotelis Latine conversa (1587) Compendium Artis poeticae Aristotelis [ab] Antonio Riccoboni (1591) (Munich: Fink, 1970).

55- الفارابي، إحصاء العلوم. تحرير: عثمان أمين. (القاهرة: المكتبة الأنجلو مصرية، 1968). 83.

56 - انظر ابن رشد، تلخيص، 68- 72. 79. 75- 79. 86. ومصطلح ابن سينا "رأي" (179 - 94) ويقترب من معنى "وجهة النظر" يقابل مصطلح أرسطو dianoia.

57-

Hardison, The Enduring Monument, 35.

هوامش المترجم:

* بالنسبة إلى المرجع رقم 30 تمّ تدقيق ما ورد في نصّ المقال مع الطبعة العربية من كتاب "تهافت التهافت"، تحقيق سليمان دنيا، طبعة دار المعارف بمصر. القاهرة. 1964. انظر ص: 201/ توافق فقرة رقم 44 من ردّ ابن رشد على الغزالي.

** بالنسبة إلى المرجع 31 تمّ تدقيق ما ورد في نصّ المقال مع الطبعة العربية من كتاب "فصل المقال"، تحقيق محمد عابد الجابري. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت. 1997. انظر ص: 86.

*** بالنسبة إلى المرجع رقم 55 تمّ تدقيق ما ورد في نصّ المقال مع الطبعة العربية من كتاب "إحصاء العلوم"، تحقيق عثمان أمين، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط3، عام 1968. انظر ص: 83.

*أستاذة كرسي الحضارة الإسلامية والآداب المقارنة بجامعة برمنغهام/المملكة المتحدة.
ترجمة صالح الرزوق/ بالتنسيق مع الكاتبة.

كتابات ودراسات

قراءة في حركة النصّ:
ما الذي يأمل المرء من قصيدة النثر؟
أ.د. أحمد الحيزم

لغة العمق العاطل
د. أحمد بلحاج آية وارهام

المحاكاة السّاخرة في الرّواية:
بين «الحمار الذّهبي» و«سيرة حمار»
حسن بولهويشات

تراتيل الألم الأعظم
قراءة في رواية: "قاعة الانتظار" للزهرة رميج
مليكة فهيم

المطر في الشّعر العربي بين التّمثيل والتّخييل
د. شفيع بالزين

قراءة في حركة النصّ:

ما الذي يأمل المرء من قصيدة النثر؟

أ.د. أحمد الحيزم

تأسّس تكويني الأكاديمي على نصوص الشابي والسيّاب والبياتي ونزار قبّاني، أو كذا بدأتُ. وأوّل إنتاج علمي لي كان في "الصباح الجديد" سنة 1973 بإشراف أستاذي توفيق بكّار. ثمّ انطلقتُ إلى بشّار بن برد وأبي تمام والبحتري حتّى غرقتُ في قاع القدامة. واليوم يستيقظ الرسم الدارس وتفد عليّ رسائل رقمية لشعراء ما كنتُ أتصوّرني قارئا لهم لولا منازعتي إغراءات السّلفية الأكاديمية ودواعي الطمأنينة العلمية والركود المعرفي. ولذلك أبدأ بالاعتذار لهذا الجيل من شعراء النثر، وانصرافي عن فنونهم ردحا من الزمن وإقصائي ذاتي عن حداثة الزمن. ولكن، ما الذي يأمل المرء من قصيدة النثر؟

بدايات الشّعر المنثور

نبّه "بودلير" في بعض رسائله إلى ما يميّز قصيدة النثر من مرونة في الاستجابة لأحلام الشاعر والناقد والقارئ، فهي ذات بنية طيّعة، متجدّدة التركيب، حسب ميول المتعامل. تصف الحياة الحديثة إن شئتَ بما كانت توصف به الحياة القديمة وتُلبسها لبوسها، وهي نثر شعري ذو موسيقى لا إيقاع ولا قافية تسمه، صلب وليّن في آن، يشاكل حركات الوجد وتموّجات الأحلام وتجنيحات الروح[1].

ليس الحديث في موضوع البدايات بالأمر الهيّن. شاع هذا المصطلح في فرنسا إثر نشر "قصائد نثرية وجيزة" لبودلير بعد موته، وقد حُدّ هذا الفنّ بكونه تشكيلا جديدا لأشكال خطابية سابقة، فهو بمنزلة ذاكرة أجناسية متنوّعة[2]. ذهبت ناتالي فينسان (Nathalie Vincent-Munnia) إلى أنّ قصيدة النثر جنس هجين، مكوّناته الأساسية متغيّرة، والتّغاير فيه سياقي ونوعي[3]. ورأى أحد دارسي الأدب الفرنسي، أن قصيدة النثر، إبداعا ونقدا، قد تُنوسيت أو كادت منذ أواخر خمسينات القرن الماضي، وأنّ دراسة "ناتالي فينسان" تمثّل حدثا في تاريخية البحث. وقد تطرّقت فيها الباحثة إلى تاريخ المناظرة بين أنصار الشعر والنثر، والمفاضلة بين الجنسين وما رافق مرحلة

---

[1] Lettre envoyée à Arsçène Houssaye, Baudelaire, in *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Michel Lévy frères, 1869, IV. Petits Poèmes en prose, Les Paradis artificiels (p. 1-3)

[2] Une histoire du poème en prose, Michel Murat et Marielle Macé sous la direction de, in Le Savoir des genres, Raphaël Baroni, Presses Universitaires de Rennes, «La Licorne», 2007 https://www.fabula.org/atelier.php?Histoire_du_poeme_en_prose#_edn2

[3] Sandras Michel. Nathalie Vincent-Munnia, Les Premiers Poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la littérature française du XIXe siècle. In: Romantisme, 1997, n°96 première moitié du https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1997_num_27_96_3220

النشأة من ترجمة واطلاع على الآداب الأجنبية وعزوف عن سنن الفصاحة والبلاغة إذ حلّ محلّهما منذ "روسّو" نزوع إلى غنائية تنافس الشعر وإن فارقتها قصيدة النثر بافتتانها بالنصّ الوجيز وجمالية المتقطّع المختلف المتغاير وخروجها عن وحدة الأسلوب. ويرى صاحب التعليق أنّ "ناتالي فينسان" أكّدت في القسم الثاني من كتابها، على أنّ الرهان في هذا الفنّ الوليد ليست الأشكال كما وَهَمَ بعض الشّكلانيين ودعاة الرمزية وإنّما بسبب ممّا لقيته من حسن الاستقبال لدى جمهور القرّاء، فكثيرا ما نُشرت هذه الأعمال على نفقة أصحابها أو أصدقائهم بعد وفاتهم. وإذا ما كان يتعذّر تصنيف هذه القصائد في جنس واضح، فقد ساهمت، وهي تحاور نصوصا سابقة مشهورة، في تطوّر مفهوم القصيدة ومفهوم الجنس الأدبي[4].

هذه الأحوال الثقافية شبيهة بما ستعرفه قصيدة النثر العربية وإن كانت المعارك في الثقافة العربية، في الأدب كما في اللغة والفقه، سابقة، إن في تبلور المصطلح أو في تنوّع الأشكال والمضامين. وقد توزّعت المعارك الأدبية عند العرب في ما نرى، على مرحلتين، عهد قديم زمن المذاهب الدينية والمدارس النحوية والشعر المحدث؛ وعهد جديد زمن النهضة. انطلق الأوّل منذ الفتنة على الخلافة وقبلها في الفنّ منذ نزوع حسّان بن ثابت[5] إلى حمل الشعر على وظيفة نشر الدعوة وما اقتضى النهوض بها من تحوّل في فنون القول، ولا سيما في ما شاع في مجالس الثلاثي الأموي من نقائض ومناظرات، ثمّ في مجالس بني العبّاس وتفريعات دويلاتهم من نظر وخصومات في أبي تمام ثمّ شعر المتنبّي. أمّا العهد الجديد لمعركة الحداثة فما شوهد انطلاقا من الثلث الأوّل من القرن العشرين من تفاوت حسب الأمصار والثقافات[6]. وقد قام له في تونس ممثلون تسمّوا بشعراء الطليعة، وهي تسمية عسكرية استعاروها من نظرائهم في فرنسا. ولا عجب في ذلك فأحداث ماي 1968[7] طرقت أبواب تونس قبل أن تجوب شوارع فرنسا، وأشاع شبابها الثقافة الوافدة. شاعت أصوات جديدة تبحث عن مواطئ لأقلامها وقد كلّت أصواتها في ساحات الإنشاد العامة، فتصدّى لهم ساسة الشّعر ممّن انتحلوا صفة المحكّمين، وافتعلوا الحيرة والتردّد إزاء أعمال الآخر، في غير ما حيرة فنّية تسكنهم خلافا لما يزعمون في شهاداتهم، ونعتوا المجدّدين بكونهم "شعراء غير العمودي والحر"، فهم يحدّون الآخر حدّ الخلف، شأن الماركسيين الروس في ابتداعهم مصطلح الشكلانيين لنعت جاكوبسون وأصحابه من حلقة "براغ" نكالة فيهم لانحرافهم عن الالتزام الأيديولوجي السائد.

لا نروم أن نسوس الوضع الثقافي في تونس، والبلاد العربية، في ضوء الأحوال الثقافية في فرنسا أو الآخر الغربي، ولكن هؤلاء الذين تردّدوا في المشرق زهاء نصف قرن من الزمن للاتفاق على

---

[4] نفسه.

[5] ندعو إلى مراجعة التحقيب التاريخي للشعر المحدث وغيره من نتاج الثقافة العربية القديمة.

[6] لعلّ مصالح الأرشيف بالبلدان العربية تملك معطيات كمّية ونوعية عن حركات البيع والعرض من الإنتاج الفنّي، الورقي منه والسمعي والمرئيّ

[7] هي أحداث عالمية اشتهرت في باريس ولكنّها انطلقت من براغ وقبلها الثورة الثقافية في الصين.

تسمية الشعر الحرّ[8] ثمّ قصيدة النثر، وصاغوا من أسئلة البحث فيه ما صاغوا، إنّما كانوا يصدرون عن أسئلة الآخر منذ كتاب "الساق على الساق". ولكنّهم، في ما نرى، قدّموا أجوبة يُعتَدُّ بها، فهي صدى من هويتهم. وقد شاركتُ سنة 2001 في مؤتمر الدراسات الفرنكوفونية وقدّمتُ قراءة لتفاعل نزار قبّاني مع بريفار، وتوسّلتُ بمقولة الشّعرية العابرة للّغات تحت عنوان "الإيقاع المقارن" وانتهيتُ إلى أنّ "استراتيجيا التلفّظ[9] أو إيقاعه وخطّة الشاعر فيه، هي في النصّ الثاني غير ما هي في الأوّل وإن كانت الغاية واحدة. فبين الشاعرين ساحة لقاء فسيحة. فكلاهما شاعر مشهور قراءة وإنشادا، ممثّل للحداثة. كان كلاهما منصتا لجمهوره، حسن الاستجابة لتوقّعاته، لطيف الخروج عمّا استمرّ من معهود الشعر، منسجما مع تصاريف رياحه الجديدة، فكأنما هو في خطابه يعيد إنتاجها كلّ مرة على نحو آخر وإن استمرّ[10]". وقد عمد أحد الدارسين إلى السّطو على الفكرة من صيغة المقال الأولى باللسان الفرنسي سنة 2001 [11]. ولم أزعم يوما أنّ الثقافة العربية تستنسخ سيرها من الثقافة الفرنسية، وليس بينهما احتذاء وإنّما هو تفاعل. أمّا الشاعر العربي الحديث فإنّه يحتذي الأوائل من أسلافه العرب حتّى متى زعم عكس ذلك.[12]

اتفق الدارسون في فرنسا، وبعد لأْي وتردّد، على تعيين ألويسيوس بيرتراند (Aloysius Bertrand) الأب الشرعي لهذا الجنس، في ما بين 1828 و1841. والقصائد المنشورة في تلك المرحلة لا تجمعها غير بعض الخصائص المشتركة. وقد بدت هذه النصوص شعريةً لقرّاء تلك المرحلة[13]. فهي، في نسيجها الشكلي متغايرة، وفي صيغها المضمونية غنائية. وتاريخ قصيدة النثر، كيفما قلّبت الأمر، تاريخ شكلاني[14] وهو متقطّع[15]، ويبدو أن الجنس فيها يمتنع عن الترسّخ. وقد ترافدت عليها همم الشّعراء والنقاد وقالوا وأفاضوا وأنجزوا فيها من الدراسات ما يستوجب إنجاز بيبليوغرافيا نقدية

---

[8] محمود ابراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحوّلات الشعرية العربية، الهيئة العلمية لقصور الثقافة، 2003.

[9] أحمد الحيزم، من شعرية الإيقاع وكتابة الذات، صامد، تونس 2015، ص 115.

[10] نزعم أنّ الحداثة تتحقّق في الفنّ على النحو الذي أظهره "لوتمان" في كتابه في "بنية العمل الفنّي" عندما أعلن أنّ كلّ أثر لا يردّد صدى أثر سالف هو أثر قد انحسر صوت الحداثة من مسالكه. وتلك ميزة الشاعرين عندنا في تمثيلهما حداثة الفنّ في ثقافتيهما انظر في ذلك قوله:

"Toute œuvre novatrice s'élabore sur un matériau traditionnel. Si un texte ne rappelle pas une construction traditionnelle, son caractère novateur cesse d'être perçu", I. Lotman, La Structure du texte artistique, Gallimard, 1973, p. 53.

Voir ausi, [10] P. Zumthor, Introduction à la poésie orale, Seuil, Paris, 1987, p. 209.

[11] انظر التفاصيل في كتابي شعرية الإيقاع، ص105.

[12] زعم الشاعر عبد الفتّاح بن حمودة في حوار أجراه معه صابر العبسي أنّه نجا من تأثير الشابي. وأجيبه بأنّه واهم. الشابي هو سبيله إلى التراث، انظر حركة النصّ، رسلان للطباعة والنشر، تونس،2015، ص213.

[13] BONENFANT, Luc. *Le laboratoire du genre* In : *Le recueil littéraire: Pratiques et théorie d'une forme* [en ligne]. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2003 (généré le 08 janvier 2021).: <http://books.openedition.org/pur/32024>.

[14] نفسه، ص ص4 و7و9 و13.

[15] Guiette Robert. Baudelaire et le poème en prose. In Revue belge de philologie et d'histoire, tome 42, fasc. 3,1964. https://www.persee.fr/doc/rbph_00350818_1964_num_42_3_2528

في تاريخية المقاربات وتفريعات أصولها وإن بدت مختومة بختم الجدّ الأوّل وبما اتّسمت به من انحسار الغنائية وأصوات التبرّم والإيحاء بالألم والنزوع إلى التحرّر من الأنا[16]. ويبدو رغم اطراد الحدّ بالخلف أنّ عمل "بودلير" كان حاسما في تسليم السُّنن النظمية والبلاغية بنجوم الطريف ومساهمتها في تفتّح البراعم الجديدة[17].

في منزلة "حركة النصّ" من الحداثة في الشعر التونسي:

تونس متفاعلة مع الآخر، ولست أريد أن أتوسّع في التأريخ للشعر التونسي المعاصر وأكتفي بالإحالة على دراسة منشورة لحمّادي صمّود، فأنا أتبنّى ما فيها جملة وتفصيلا وأخلص منها إلى تعدّد الأصوات بعد الشابي وقد كاد مصطفى خريف يرتدّ بها إلى سيرتها الأولى لولا منور صمادح. تعدّدت الأصوات وغاب الصوت الجامع وبدت المرحلة أشبه ما تكون بمرحلة "فوضى الشعر"، في زحمة الشعراء تعلو بعض النصوص يتيمةً، حتّى ظهر هذا الجيل من الشعراء مباشرة بعد "ثورة الكرامة". هذه الأصوات الجديدة جمعها الاعتراض على السائد وإرادة خرق المعهود. يروي شفيق طارقي، أحد رواد الحركة: "واتفقنا أخيرا على أن تكون لنا حركة شعرية - لجنة الدفاع عن الأدباء الشبان، واشتد الخلاف بين مجموعتين: أغلبية ساحقة ترفض سياق الحركة، وأقلية لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة تلحّ على ضرورة إنشاء حركة تخلص للنصّ وتراعي أثر الواقع فيه"[18]. تلك هي النواة الأولى. وتدقّق أمامة الزاير هوية الأفراد قائلة: "وقد أسست هذه الأصوات حركة شعرية جديدة أطلق عليها اسم وضمّت مجموعة من الشعراء «حركة نص» (زياد عبد القادر وعبد الفتاح بن حمودة ونزار الحميدي وصلاح بن عياد وأمامة الزاير وخالد الهداجي وشفيق طارقي) الذين كتبوا بياناتها التأسيسية صيف 2011 بعد جملة من النقاشات لإعداد مسودة هذا البيان"[19]. وكان أفراد هذه المجموعة يدركون تمام الإدراك منطلقاتهم وأهدافهم في الفنّ ونهجهم. فهم خرّيجو الجامعات، يحملون الأستاذية في الآداب العربية أو الفرنسية أو الفلسفة عدا من كبت به الطّريق، ويتكلّمون صوتا واحدا وإن تنوّع الأداء. يقول شفيق طارقي: "في مقهى النص... لا نتشابه... نحن مختلفون تماما، مختلفون كما لا يمكن أن تتصوّر... لكلّ منا تعويذته، ولكل شكل صلاته"[20]. فالانتساب إلى الحركة لا يُلغي الفرادة أو الاختصاص في المشترك والحوز الذاتي. هي وحدة التغاير والاختلاف في غير ما حرب أو قطيعة: "النص حالة سلم إننا لا نقتل أحدا... في مقهى النص كل شيء يتخذ شكلا جديدا لولادته... واهِمٌ من يصوّر نفسه قاتلا، وواهِمٌ من يصوّر نفسه

---

[16] Sandras Michel, Nathalie Vincent-Munnia,. www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1997_num_27_96_3220

[17] Banderier Gilles. Leroy (Christian). La poésie en prose française du XVIIe siècle à nos jours. Histoire d'un genre.. In: Revue belge de philologie et d'histoire, tome 80, fasc. 3, 2002. Langues et littératures modernes – 1082;https://www.persee.fr/doc/rbph_00350818_2002_num_80_3_4659_t1_1080_0000_2

[18] عبد الفتّاح بن حمودة، أمامة الزاير، حركة النصّ، رسلان، ص.97

[19] نفسه، صص 320/319.

[20] نفسه، ص 91.

مقتولا، ليس للنص أب كلنا أبناؤه... لا ابن يقتل أباه... ومثلما أن التبني ضرب من الوهم فالقطيعة وهْم أكبر منه"[21].

وهذا يعني أنّ "حركة نص امتداد داخل القطيعة". تدرك أمامة الزاير عمق انتساب الفنّ إلى الجدّ الأكبر، وتلك هي طرافته: انغراس وإبحار. فهي تقول: "لا نص ينشأ من فراغ. لم نكن نؤمن «بالفن من أجل الفن» كما آمنت بعض الحركات في تاريخ الفن. وإنما كنا نريد جماليات جديدة تنشأ امتدادا طبيعيّا لحراك شعري بدأ منذ نطق الإنسان شعرا. جماليّات لا تُغفل وقْع اليومي"[22]. ويدرك خالد الهدّاجي أستاذية الأوّل وكفاءة التابع في الفوات وإن تأخّر. يقول مخاطبا غسّان كنفاني: "نحن لا ننكر الذي تعلمنا منك، ليس بالضرورة أن تكون الأشياء العميقة معقّدة. وليس بالضرورة أن تكون الأشياء البسيطة ساذجة... إن الانحياز الحقيقي للفني هو كيف يستطيع الإنسان أن يقول الشيء العميق ببساطة"[23]. عمق بسيط لا يغفل عن الواقع اليومي. هو شعار من لا يرهب الاستدراك على ما كان من السابقين: "كل ما فعله الشعراء التونسيون أنهم استعاروا أبا لقتله... إنّ اليتم هو الأب الذي لا بدّ أن نقتله كي نذهب بالقصيدة أبعد من أصابعنا، نحن لا نقلد أحدا بل ننجز طريقنا بالشكل الذي نراه. وتفطننا إلى هذه المسائل طرحناه في بداية التسعينات ضمن كوكبة جديدة"[24]. فعبد الفتّاح بن حمودة تسعيني، ميزته أنّه ينتسب إلى مشروع فنّي خلافا للأسلاف من المعاصرين. "شعراء تونس يلعبون لعبة النرد لا يلتزمون بموقف ولا يحملون مشروعا فنيا[25]. وقريب من هذا الكلام رأي الشّاعر أنور اليزيدي: "هذه الحركة الشعرية التي نسعى إلى تأسيسها وسنفعل، هي الضّامن (في ظل غياب النقد والنقاد وتجاهل الإعلام لنا) لتطور نصوصنا والذهاب بعيدا في تجاربنا... على الشاعر أن يحمل مشروعا حضاريا كما فعل بودلار والسياب وسان جان بيرس ومحمود درويش وسعدي يوسف ومحمد الماغوط... "[26]. فعلهم استدراك على النقد والإبداع.

ويبدو أنّ عبد الفتّاح بن حمّودة لسان المجموعة، إن شاعرا مبدعا، أو ناقدا يستصفي وعيها الفنّي. فهو لذلك يبسط رأيه في تسمية الحركة ويرصد حدوثها وسياقها وما رافقها من تغيير. فلننصت لصوته: "النصّ هو المحرك والحركة شوقُ النص الأبديُّ إلى الأفعال والأسماء والكلمات والحروف والعلامات والإشارات[27]. (...) و"الحركة فعل تحرّر من القيود والمشتركِ. وكل حركة لا

---

[21] نفسه، الموطن ذاته.

[22] نفسه، ص99.

[23] نفسه، ص 103.

[24] نفسه، ص ص 325/324.

[25] نفسه، ص314، والكلام لأمامة الزاير.

[26] نفسه، ص 303.

[27] نفسه، ص 105.

تحمل ثورة هي سكون وعدم وموت وفناء وانتفاء" [28]. والرهان في فنّ القول هو "أن تتكلم بأقل عدد ممكن من الكلمات"[29]. ترى هذه الحركة أنّ الفنّ ليس لعبة شكلانية وإنّما هو نضال في سبيل أخلاق جديدة في الفنّ. وقد أجملها عبد الفتّاح بن حمودة في أصول الحداثة الشعرية في نمطي البناء والتوسّع، أو بعبارته هو في "الشكل والبناء والمُعْجم والمضامين والرؤى."[30] وقد بوبّها بعبارته على النحو الآتي:

* تخلّى أغلبهم عن كتابة قصيدة العمود لأنها لم تعد تستجيب لهواجسهم ورؤاهم وانخرطوا في شكلين أساسيين هما قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر.

* الانخراط في الحداثة الشعرية يبدو جليا وظاهرا في النصوص. فهي مبنية على الرفض، مسكونة بالتمرد بحثا عن هاجس المغايرة.

* استطاعت الأصوات الشعرية الجديدة أن تتفنن في السرد وأن تعبث بالتفاصيل داخل النصوص... لقد طوعوا إمكانيات النثر وجمالياته المختلفة لخدمة النص الشعري[31]... جرب أغلب الشعراء تقنية السرد المتلبسة بالتفاصيل"[32].

وعبارة التفاصيل مركزية في هذه الحركة. التفاصيل لباس الواقع، لباس الحياة، لبوس الحداثة. وهي ليست جزيئات من الكلّي الشامل. وتأكيد أفراد الحركة على طلبها ليس لهاجس البيان لدى المبدع. فإذا ما كانت البساطة غاية الفنّ في ما يزعم أفراد الحركة فإنّ هذا لا يعني أنّها توجب تناسق الأجزاء تناسقا تتوحّد به الأفراد وتغادر الشّتات وتراكم الوحدات حتّى لا تتعطّل الأفهام عند نتوءات الوحدات. لقد تفاوض الفلاسفة في مسألة التفاصيل بأثر من الفنون التشكيلية ثمّ بأثر من فنّ الصورة الفوتوغرافية في العصر الحديث، واختلفوا وشاعت في الناس مذاهبهم، وتلقّف أفراد الحركة أصداء قيم التفاصيل في شوارع الثقافة، فهم أبناء الحياة الجديدة. والتفاصيل في هذه المفاوضات الثقافية، لا تكتسب من قيمة إلاّ في ما تنهض به من وظيفة سردية في تعيين حدث والتمثيل لواقعة عبّر عنها الأثر الفنّي. أو هي قد تنبّه إلى الأثر الفنّي أو غايته القصوى وبعده الرمزي أو تمثّل وجهة الذات وبؤرة الرؤية الفنّية[33]. ويؤكّد عبد الفتّاح بن حمّودة هذه القيم الفنّية والوجودية في مواطن عديدة من حواره، إن في وصف المكان/ الفضاء أو الكتابة أو المواطنة الشعرية أو التجربة الشعرية أو القراءة وإن تبرّمت بالقارئ[34]. لم تكن هذه الحركة

---

[28] نفسه، ص107.

[29] نفسه، ص123.

[30] نفسه، ص124.

[31] نفسه، ص ص125/126

[32] نفسه، ص 128.

[33] JONATHAN DAUDEY, Première esquisse pour une esthétique du détail, **Revue électronique de philosophie, de littérature et l'art. ISSN 2554-3067.**, Publié le 26 octobre 2015 .

[34] حركة النصّ، [كيف نكتب نصا مختلفا يهجس بإرهاصات الواقع؟ (94)... وتساءلنا كثيرا: لمن نكتب ولا أحد يقرأ؟ (95).]

متأجّجة جارفة حاملة وإنّما هي حركة واصفة راصدة. تروم أن تعيد توزيع المواقع وتعيد البناء والانفتاح على الحياة[35].

وبعد، هل عبارة "قصيدة النثر" تجري في الدراسات مجرى المصطلح أم هي وهم[36] ومن خيال النقد؟ هل تحيل على مفهوم دقيق ومُدرك قابل للإنجاز؟ أستعير هذا السؤال وأتبنّاه. كيف توافق جمهور القرّاء والدارسين على هذه التسمية لشتات من نصوص ليس يجمعها غير نزر هيّن من وجوه الاشتراك؟ أطلق بودلير التسمية عنوانا لنصّ أرسله إلى صديقه "هوساي" وكان ذلك في ديسمبر 1861، وهو منشور ضمن أعماله الكاملة، ولم يكن هو واضع العبارة ولكنّها اكتسبت بعدها الحداثي بفضله إذ جعل موادها التقليدية أدوات في سبيل إنتاج صدمة الحداثة وإنتاج الفريد البديع[37] وإن كانت اختيارات **ألويسيوس بيرتراند** (Bertrand Aloysius)، رائد قصيدة النثر، نتاج تجارب متنوّعة واختبارا لما يتيحه الشعر والنثر من آفاق العبارة. وقد سمح له ذلك بتجديد الأشكال تجديدا تجاوز فيه أبعد ما انتهى إليه معاصروه إن في صور انتشار الكلمات على فضاء الصفحة أو في ما نقل إلى الكلام المنثور ما كان معهودا لدى أصحاب المنظوم، معبّدا الطريق لشعراء النثر من بعده، بودلير ومالارمي و بروتون[38]. في هذه المرحلة الدقيقة، نجمت فكرة جديدة تعلن فرادة النثر وشموله سائر الممكنات الخطابية في مرونة تحوّلاته[39]. نمثّل بهذا المقطع من ينابيع لعبد الفتّاح بن حمّودة[40].

قراءة في مقطع من ينابيع

كيف أبرّر هذا الاختيار وهذا التوسّل برواد قصيدة النثر في فرنسا والحال أنّ نظيرتها العربية قد اشتدّ عودها وأينعت ثمارها منذ أكثر من نصف قرن؟ لا أفهم، فأشعارهم، أعني جماعة قصيدة النثر، ولا سيّما محمد الماغوط ومحمد بن صالح، لا تنفكّ تحملني إلى روني شار وبون فوي.

الآن وهنا، سأجعل قراءتي ملاحظات في فوضى المكان من هذه اللوحة[41].

في المقهى و أنا ألتقيهم سنبلةً سنبلةً

---

[35] نفسه، الصفحات 124...210...233.

[36] Michel Sandras, Le poème en prose: une fiction critique? Presses universitaires de Vincennes, 2002 ,http://www.openedition.org/6540.

[37] نفسه.

[38] Luc Bonenfant, Le vers détourné: Aloysius Bertrand et la réinvention de la prose, Armand Colin «Romantisme» 2004/1 n° 123 | pages 41 à 51 ,https://www.cairn.info/revue-romantisme-2004-1-page-41.htm

[39] , Presses universitaires de Vincennes, 2002seCrise de pro, *Nicolas Illouz-Jean*

[40] ضمن أطلس "نزولا عند رغبة المطر" ينابيع، اللوحة الثالثة، ص126/127.

[41] زعمتُ أنّ "المكان في شعر البحتري قِلِقٌ قَلَقَ الشاعر"، أحوال الذات في ديوان البحتري، ضمن "من شعرية اللغة إلى شعرية الذات"، صامد، تونس 2010، ص 144.

كنت متيقّنا أنّ البحر

قذف عصافيره الأخيرة على وجوه النّاس

لم يعد لبروق أوت أيّ معنى

ها هي مزامير الرّعاة التي لم تعد تقدح البرق مساءً

لم تعد صيحات الماعز تلعلع على أطراف الشّواطئ

ولم يعد للصباحات وشمٌ

لم تعد سنابك الخيل تملأ قلبي

في مساءات أوت

كانت أعناب الضّوء معلقة في أشجار المقهى

وسيّارات الأعراس المكلوبة كانت تقصف الأصابع

أصابع الرجال العائدين من صلاة الفجر

عندما هجم عليّ أعداء النهر

أغمضت عينيّ قليلا

ثم فتحتهما لأرى أحصنة من النور

هكذا صرخ النّهر وهو يهدهد الأعشاب بذراعيه

كان كلّ شيء مظلما ومنطفئا

كان مُتْرفًا مثل شجرة عنّاب

مثل باب قديم لبيت مفتوح على البحر

أخيرا وجدت ذلك السيّد الجبان

كان يضع شيئا ما تحت قبّعة رأسه المزركشة بالألوان

هكذا صرخ النّهر مادّا ذراعيه

وسط كوكبة هائلة من رجال حليقي الرّؤوس

حاملا سكّينا أعمى له عينان مدلهمّتان

ملوّحا به في الهواء الجافّ

«لا أريد أن أرى الطواويس مرّة أخرى»

هكذا تمتم النهر...

هذه عيّنة للتمثيل لا غير، لا تملك غير البوح بما تحمل.

لا يبدو الشاعر مشغولا بلفظه معنّى وإنّما هو يغترف من بحر، فعل من يبذل "أدنى روية أو بلا روية" وهو يرسل الكلام البليغ في ما عبّر ابن خلدون. لكنّ الأسئلة تهجم على القارئ. ما الشعر المنثور؟ ما حدّه؟ ما كفاءة قصيدة النثر؟

للنثر في الذاكرة الإنشائية عند أهل العربية تاريخ عريق، بل هو مقدّس؛ كيف نجا الناثر المحدث من ربقة السابق؟ قصّة النثر قصّة الحكاية فيما قصّة الشعر قصّة الوصف. وقصيدة النثر واصفة وساردة، وتلك علّة التفاصيل. لماذا الوصف؟ الشعر، في ما زعم الأوائل، وصف إلاّ أقلّه. فهل استمرّ الأمر؟ جعلتُ أحد طلاّبي يشتغل في ديوان مسلم بن الوليد بمسألتين: ماذا وصف؟ وكيف وصف[42]؟ كان ذلك منذ زهاء العقدين، والسؤال وجيه اليوم أيضا. الحيوان، النبات، الأشياء، الأماكن... بانوراما هجينة: هاجس التفاصيل، الإيهام بالتّجريب، ركوب اليومي المبتذل... وكلّ موصوف هو عندنا ربّ، فوق النّهى وفوق الشّعور[43] وإن كان في أصله نملة ميخائيل نعيمة أو بعوض "سفينة" جبرا ابراهيم جبرا.

ربّما كان بودلير رائدا في وصف القبيح وجعله سبيلا إلى التأمّل الجمالي. كيف يسهم اليومي المبتذل في فتح معارج إلى الرائع؟ كيف يُستَصفى الجميل من القبيح ويغادر الذهبُ الفحمَ ويُستَخلص الواقع النّاصع من العتمة؟ اليومي المبتذل هو رهان الحداثة أو وسيط إلى الواقع وأمارة له في آن، وله روعة تنجم من كينونته، حتى متى غاير زمنُ القصيدة زمنَ العالم[44]. ونقّاد الشّعر المعاصر اليوم، يلحّون على انغراس الحداثة في اليومي المبتذل[45]، وهو انغراس مناضل ينأى بالشّعر عن مغادرة عصره وأهله، وبالذات عن محابس الفردانية، وباللغة عن عتمة النسيان. اليومي المبتذل يفصح عن رؤية جديدة لمنزلة الشاعر وعلاقته بالقارئ وعن كيفية جديدة في تمثّل العالم، وهو الذي يجسّم الأفق في الموجود. هو ركن الإنسانية النيّر. فما حظّ هذه اللّوحة من الانتساب إلى ظرفها؟

المكان في أشعار عبد الفتّاح بن حمودة، ولدى أسلافه من المعاصرين، ليس واحدا أو سجنا مطبقا، فهو مفتوح (المقهى، البحر، الغاب، النهر) ومتحرّك (النهر، السوق، القطار...). ولوحة المكان في الشعر العربي، قديمه وحديثه، محلّ مساهمة وتنافس، وهي متنوّعة من حيث التّبئير ووجهة النظر. وليس من ينظر من الخارج إلى الداخل متشوّفا شأن من ينظر من الدّاخل إلى الخارج متطلّعا، أو من ينظر إلى نافذة مغلقة كشأن من ينظر من خلالها إلى الخارج. وظلّ النّقّاد والرّواة يتوهّمون زمنا أنّ الأصل فيه ذكر الطّلل أو وصف الدُّور والرياض بعبارة قديمة، أو الغاب

---

[42] هو الأستاذ محمد علي السالمي في رسالة الماجيستر، مودعة بكلّية الآداب بسوسة، وهي غير منشورة.

[43] **Irati Fernández Erquicia** Le quotidien et la poésie française contemporaine, *RELIEF, Revue électronique de littérature française* 13 (1), 2019, p. 105-116, DOI: doi.org/10.18352/relief.1045, ISSN: 1873-5045 – URL: www.revue-relief.org .

[44] Le quotidien et la poésie française contemporaine

[45] نفسه

والطبيعة بعبارة حديثة.

لماذا تأسيس الخطاب على وصف المكان؟ هل للمكان قيمة عينية أم أنطولوجية؟

إنّ الشاعر في ما يبدو، ساعة يعرض للمكان إنّما يسرد قصّة خلق المكان وحَوْزَه الفردي من الوجود، والقارئ يحوّل المسموع مرئيا، وليس شأنه منه من جنس شأن المبدع. وحرف الجرّ، فاتحة القول هنا، (في المقهى) يعلن ما الظرف المكون فيه القول. وصيرورته تصريح بإحداث مادة لا وجود سابق لها. هو ابتعاث لموات (لم يعد لبروق أوت أيّ معنى) قد انتفى وجوده. هو ليس تحويلا ونظما وإعادة تشكيل لمادة فسدت وإنّما هو خلق من عدم[46]، غير ذي زمن، وتلك خاصة أنطولوجية.

قال مسلم بن الوليد (من البسيط):

وضـــعته حيـــث ترتـــاب الريـــاح بـــه وتحســـد الطيـــرَ فيـــه أضـــبعُ البيـــد

كذا وصف مسلم بن الوليد[47] المصلوب، خصم ممدوحه في القصيدة العشرين، ورهانُ الفنّ في الشاهد وصف المكان وما يبذل الفرد في سبيل الاستئثار به. وقد اختلف الرواة في فواعل الأفعال (ترتاب الظنون- تحسد الأسبع)، تهوينا لبعده الأسطوري.

الشاعر هو خالق المكان، والقصيد، مهما نزع به قارئه إلى المعهود، وشكّل منه في تأويله ما يشبه نسقا من شظايا أمكنة يستردّها على لسان الشاعر ويعيد بناءها المسرحي وتزيينها الزينة التي تجلو مفاتنها وتكنّي عن ساكنها وأفعال من حلّ بها في ما يرتضيه القارئ العهديّ، من مألوف الإنتاج، فإنّه يظلّ كالقصر المسحور، فهو يحمل وشم صاحبه ويغري الآخر باتّخاذ السّراب واقعا ماثلا[48].

ذلك شأن بشر بن أبي خازم في المفضّلية (من الوافر):

وخـــرقٍ تعـــزف الجِنّـــان فيـــه فيافيـــه تحـــنّ بهـــا السّـــهام

ذعـــرتُ ظباءهـــا متغـــوّراتٍ إذ ادّرعـــت لوامعهـــا الإكـــام

وعتبات المكان سبيل الإيهام والتضليل، تحصينا ومناعة، وعتبات المكان أيضا ما تُغري به الضيف، وكلّ مكان تنشئه بلفظك تقيمه صرحا لضيفك. وهو لذلك مكان فخري، أو هو وطن

[46] Création ex nihilo

[47] الديوان، ت سامي الدهّان، دار المعرف بمصر، ص165. وهي من البسيط.

[48] ["وهم العتبات" عنوان كتاب شعري لبون فوي. *Le leurre du seuil*].

الشاعر الفرد. المقهى هنا مرج، "به تربو الخواصر والسنام" [49] ورواده سنابل، فضاء لقاء وتعرّف. المكان هنا بحر وأرض، ما ينجم من سطح الأرض وما يخرج من عمق البحر. وأحداث المكان انفجارية، تُسمع وتراها الأعين. بروق وصيحات تلعلع، أعناب ضوء وأحصنة نور، مزامير وسنابك، خيل تملأ قلب الشاعر، فضاء أعراس. ولكن الزمن ارتدادي يتحسّر فيه الحاضر على ما فات ويعطّل الآتي ويردّه على أعقابه، صدى من نونية ابن زيدون أو مرثية الحصري (من البسيط):

كنّا وكان لنا في ما مضى زمن

فقدت الأشياء معانيها وانحسرت قيمتها: بروق أوت، مزامير الرعاة، الطواويس، جميعها، لم يعد لها معنى، صيحات الماعز، أتلفها الزمان. ولربّما مثّل فقدان المعنى خطيئة العصر وغياب الحدّ الفاصل بين الخير والشرّ. فأيّ مقهى سيفتحه الشاعر في قلبه؟ كان كلّ شيء مظلما ومنطفئا[50] في "مثل باب قديم لبيت مفتوح على البحر"، أو مثل نهر قد تجمّد، أو قارب جاهز للإبحار:

هو ذا الشاطئ لكن أين ربّانك مات أين أحلامك يا قلبي لقد فات الفوات

مساءلة المكان كونية، ولربّما حسن بالباحثين أن يفردوها بدراسات تتجاوز السبل المسطورة وتجعل صور المكان في النصوص سبيلا إلى المنهج. كثيرة هي الأمكنة التي تتسمّى بأسماء أنهارها. هو ذا "روني شار"[51]:

أيّها النهر الذي باكرا قد مضى، بلا توقّف، بلا رفيق.

هب أطفال موطني سيماء انفعالك.

أيّها النهر حيث البرق ينتهي وحيث بيتي يبدأ.

أيّها الذي يدفع إلى تخوم النسيان حصى عقلي.

أيّها النهر، الأرض فيك رعدة والشّمس من قلق.

فليصنع خبزه في ليله كلّ فقير من حصادك.[52]

---

[49] الشطر لبشر بن أبي خازم من قصيدته المذكورة، ومطلعها: أحقٌّ ما رأيتَ أم احتلامُ أم الأهوال إذ صحبي نيامُ

[50] هذه اللوحة في فساد الزمان والمكان. وهي عندي صدى من النهر المتجمّد لميخائيل نعيمة: **[يا نهرُ هل نضبتْ مياهُكَ فانقطعتَ عن الخرير؟]**

[51] René Char. La Sorgue, in Fureur et Mystère, Gallimard, 1967, p202.

[52] شار، الأعمال الكاملة، محمد بن صالح (ترجمة)، أرام للنشر، 2017، ج3، ص146.

يزدحم المكان بساكنه ويجيش صدره بمعانيه. والنصّ من هذه الأشعار بمنزلة اللّوحة التّشكيلية، نواتها قلب الحدث وإطارها يسوس أبعادها الرّمزية، ولربّما جاز القول إنّ الوصف في كلّ لوحة منها تعلّة لتلاوة البيان المتكرّر لهذا الشّعر. وبيان هذا النّصّ نشيد الانتفاء وقد تكرّر الفعل منه أربع مرّات، في نحو يردّد صدى الشابي (من المتدارك):

لم يعد لي بقاء فوق هذي البقاع

لم يحدث النّفي للتّنبيه والإبراز وإن تحقّقا به، وإنّما هو للحجاج والتأهّب للقطيعة والانصراف إلى مقام تواصلي حادث. ما الظرف المكوّن فيه؟ مقهى، بحر، سماء، شواطئ، نهر، بيت. كائناته: ناس، أصابع، عيون، سكّين... حيوانه: عصافير، ماعز، كلاب، خيل، أحصنة، طواويس... مرئياته: بروق، وشموع، نور، زركشة، ظلام، انطفاء. مسموعاته: مزامير، أصوات كلاب... أفعاله: التقى، قذف، عاد، قدح، لعلع، ملأ، قصف، هجم، صرخ، وجد، أراد، تمتم... وهي أفعال كثيرة قياسا إلى ما هو معهود عندي في شعر الشّاعر. بون شاسع بين المكان وأشيائه وأحداثه. كيف يجتمع البحر والسماء والنهر وتكون المقهى فضاء اللقاء؟ وهل المقهى حقل سنابل (في المقهى وأنا ألتقيهم سنبلةً سنبلةً) أم ساحة حرب تحدث فيها الوقائع الموصوفة؟ لا تستند الأشياء الموصوفة إلى نموذج في الفنّ والجميل، ولا تفي بشرائط التناسب والتناسق المعهودة في الوصف، إن في شكلها الهندسي أو كفاءتها التعبيرية (باب قديم يفتح على البحر) ولكنّها مع ذلك توقظ في المتقبّل استعدادا للتفاعل الجماليّ. ولذلك قلتُ إنّ المكان ليس واحدا، بل هو شظايا وشتات، أشلاء متبعثرة. ويبدو أنّ تلك الخاصة هي التي تميز الحداثة الشّعرية[53]. فالشاعر يستدعي في الآن ذاته المتعدّد المتنافر من الأشياء: الطّواويس والعصافير وأحصنة النور والماعز والكلاب من قاع البحر، ويوحي بتزامن الوقائع في الزمن المتشظّي (الحالية، كان، الماضي البسيط، المضارع: في المقهى وأنا ألتقيهم سنبلةً سنبلةً -كنت متيقّنا أنّ البحر قذف عصافيره الأخيرة على وجوه النّاس- لم يعد لبروق أوت أيّ معنى). تجمعها على اختلافها لحظة التلفّظ وإن تناءت أزمنة النشأة والمسافات.

ما الفاعل في هذه اليقظة الذوقية إزاء الأحداث الأرضية المبتذلة؟ جمالية منفتحة على المحيط انفتاح "باب البيت القديم على البحر"، جمالية اندماجية، تتفاعل في معزل عن تأمّل الفلاسفة، أو هي جمالية حجاجية مفاوِضة، تنكر على معترض من يزدري هذا السلوك من لدن فنّان، أو تناضل في سبيل الالتزام بأشياء الحياة اليومية المبتذلة التي لا تعرض في كينونتها ما يؤهّلها للتأمّل الجمالي. ومع ذلك فجميع الحواس متهيئة للتفاعل: السمع، البصر، اللمس... تنتبه الحواس فجأة إلى هذا الذي كان لا يأبه له عابر السبيل[54]، وتتغيّر التسمية وتكتشف الذات الموصوفة في الموصوفات الحسّية فضائل ذهنية وتستيقظ لها مزايا مهملة كانت مغمورة منسية: (سكّين أعمى،

[53] Christophe Gérard, Contribution à une sémantique interprétative des styles p(5)

[54] عنوان ديوان للعقّاد، أحد أعضاء "حركة الديوان".

عينان مدلهمّتان). فهي حوافز استدعائية لملكات نائمة مقصيّة أو مغيّبة عن الوعي، وتلك وظيفة الفنّ: الحفاظ على ديمومة اليقظة الحسّية والذهنية. ليس السّماوي وحده هو الجميل، كلّ ما في الكون رائع لذلك هو يخرجه من قاع البحر، ولا شيء قد تمّت تهيئته للشاعر وإنّما هو ينفخ فيه من روحه. ليس الشيء في ذاته هو الجميل أو يستدعي التفاعل الجمالي ولكنْ كلّ الأشياء من حولنا (ابن زيدون، من البسيط):

كلٌّ يهيجُ لنَا ذكرى تشوّقِنَا... إليكِ، لم يعدُ عنها الصّدرُ أن ضاقَا

أشياء الحياة اليومية، لها حياة كامنة ترتعد نزوعا إلى الوجود الفاعل، كامنة افتراضيا في النفس حتّى يقيمها اللّفظ. وذلك معنى قول الجاحظ "موجودة في معنى معدومة". وتلك وظيفة الوصف. ولكن هذه اللوحة تسرد أيضا. وقد شاع اعتبار الشعر والسرد جنسا أدبيا قائما بذاته، وهو خلط، لا سيما عند النشأة الأصلية. فكلاهما يحيل إلى مقولات شعريّة لا يصحّ اعتبارها جنسا أو نوعا. السرد مقولة أفقية تخترق المكوّن السردي للنصوص ولا يستأثر به نوع منها وإن كان يُعتدّ بهذا المكوّن لحدّ الجنس مثل الرواية. أمّا الشعر فيمكن اعتباره حقلا أجناسيا للخطاب الأدبي، أي فضاء لقيم نوعية نامية[55].

هذه الازدواجية[56] تعزّز "سكيزوفرينيا" الحال في ما بدت الذات الحاضرة تحاور نصوصا سالفة كبرى.

كنتُ قد تساءلت عمّا يؤمّل المرء من قصيدة النثر؟ وفي غير تردّد أزعم أنّها مستقبل الفنّ بما تحمل من آفاق تعاقديّة مع فنون أخرى يجلوها التّحليل المستمرّ للنّصوص. وشيئا فشيئا، سيغادر الخطاب مضايق الخاصّ نحو آفاق المشترك.

المراجع العربية:

أطلس "نزولا عند رغبة المطر" ينابيع، اللوحة الثالثة،

حركة النصّ، رسلان للطباعة والنشر، تونس،2015،

ديوان مسلم بن الوليد، ت سامي الدهّان، دار المعارف بمصر.

الحيزم (أحمد) "من شعرية اللغة إلى شعرية الذات"، صامد، تونس 2010.

الحيزم (أحمد)، من شعرية الإيقاع وكتابة الذات، صامد، تونس 2015.

شار، الأعمال الكاملة، محمد بن صالح (ترجمة)، أرام للنشر، 2017، ج3، ص146.

[55] Simard (Mathieu), L'imaginaire des genres littéraires, Département de français, Université d'Ottawa, Mathieu Simard, Ottawa, Canada, 2019 , http://dx.doi.org/10.20381/ruor-23366

[56] Patrick Feyler, Ruptures et continuité dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire, Presses Universitaires de Bordeaux, 2000 p. 89-107: http://www.openedition.org/6540

المفضّليات، ت أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف بمصر. يُنظر في المفضّلية 97.

الضبع (محمود ابراهيم)، قصيدة النثر وتحوّلات الشعرية العربية، الهيئة العلمية لقصور الثقافة، 2003.

المراجع الفرنسية:

- Banderier (Gilles.) Leroy (Christian). La poésie en prose française du XVIIe siècle à nos jours. Histoire d'un genre.. In: Revue belge de philologie et d'histoire, tome 80, fasc. 3, 2002. Langues et littératures modernes –1082;https://www.persee.fr/doc/rbph_00350818_2002_num_80_3_4659_t1_1080_0000_2
- *Baudelaire (ch)*, Lettre envoyée à Arsçène Houssaye, in *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Michel Lévy frères, 1869, IV. Petits Poèmes en prose, Les Paradis artificiels (p. 1-3)

- Bonenfant (Luc), Le vers détourné: Aloysius Bertrand et la réinvention de la prose, Armand Colin «Romantisme» 2004/1 n° 123 | pages 41 à 51 ,https://www.cairn.info/revue-romantisme-2004-1-page-41.htm
- BONENFANT, (Luc)**.** *Le laboratoire du genre* In : *Le recueil littéraire: Pratiques et théorie d'une forme* [en ligne]. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2003 (généré le 08 janvier 2021).: <http://books.openedition.org/pur/32024>.
- Christophe Gérard, Contribution à une sémantique interprétative des styles p(5)
- DAUDEY(JONATHAN), Première esquisse pour une esthétique du détail, **Revue électronique de philosophie, de littérature et l'art. ISSN 2554-3067.**,Publié le 26 octobre 2015.
- Feyler (Patrick), Ruptures et continuité dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire, Presses Universitaires de Bordeaux, 2000 p. 89-107: http://www.openedition.org/6540
- Guiette (Robert.) Baudelaire et le poème en prose. In Revue belge de philologie et d'histoire, tome 42, fasc. 3,1964. https://www.persee.fr/doc/rbph_00350818_1964_num_42_3_2528

- *Illouz* (Jean-Nicolas), Crise de prose, Presses universitaires de Vincennes, 2002

- **Irati Fernández Erquicia** Le quotidien et la poésie française contemporaine, *RELIEF, Revue électronique de littérature française* 13 (1), 2019, p. 105-116, DOI: doi.org/10.18352/relief.1045, ISSN: 1873-5045 – URL: www.revue-relief.org.
- Lotman, La Structure du texte artistique, Gallimard, 1973, p. 53.
- Michel Sandras, Le poème en prose: une fiction critique ? Presses universitaires de Vincennes, 2002 ,http://www.openedition.org/6540.
- Michel. Sandras Vincent-Munnia (Nathalie), Les Premiers Poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du XIXe siècle français. In: Romantisme, 1997, n°96 . https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1997_num_27_96_3220
- Murat(Michel), Une histoire du poème en prose, in Le Savoir des genres, sous la direction de Marielle Macé et Raphaël Baroni, Presses Universitaires de Rennes, «La Licorne», 2007
- René Char. La Sorgue, in Fureur et Mystère, Gallimard, 1967, p202.
- Simard (Mathieu), L'imaginaire des genres littéraires, Département de français, Université d'Ottawa, Mathieu Simard, Ottawa, Canada, 2019 , http://dx.doi.org/10.20381/ruor-23366
- Vincent-Munnia (Nathalie) Michel. Sandras, Les Premiers Poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du XIXe siècle français. In: Romantisme, 1997, n°96 . https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1997_num_27_96_3220
- Zumthor (Paul), Introduction à la poésie orale, Seuil, Paris, 1987, p. 209.

لغة العمق العاطل

د. أحمد بلحاج آية وارهام*

إن الكائن المفكِّر في الكتابَةِ وبالكتابة لهو الكائن اللّغويّ بامتياز، لكونه مبدع حضارات وثقافات ما تزال تتناسل على سطح كوكبنا ونتداولها. وهي في جوهرها تعتمد على اللّغة؛ التي هي مجموعة أصوات منطوقة ومسموعة خاضعة لحركيَّة الجسد وتوتُّراتِه؛ للتواصل والتّثاقف سواءً كان ذلك في لبوس شفاهي أم في لبوس كتابي.

والمعايير التّنافسية القائمة اليوم في "القرية الكونية" الموسومةِ "بالشّوْملةِ" تفرضُ على الكائن لغتها باسم المستقبل، وتهدِّدُه بالاغتراب عن ذاته وتربته وجذوره، وعن كل ما يربطه بممارسة اختلافه ككائن خلاق. وبما أن اللّغة كيان، فإن مداراتها تختلف باختلاف تمَوْقُعِ الإنسان ذاتًا وبيئةً وتصوراً ووجدانا وزَمَنًا، حيث نلتقي مع عديدٍ من اللّغات تصدُرُ عنه وتُجَلِّيهِ وتُفصحه، وتكون أبعاده وقيمته الوجودية؛ أعلاها: لغةُ الكتابة ولغة اللامحدود.

1- لغة الكتابة ولغة اللامحدود

فالكتابة تورُّطٌ وتوريطٌ، لا ترفعُ التّناقضَ، ولا تَتَغَيَّا التّصالحَ والوحدة، وإنما تنشدُ إبراز الاختلاف كبُعد جوهريّ في الوجود، والرفعَ من إيقاعِ سيرته، لا كضرورة وُجُودية مُلِحَّةٍ ومقموعةٍ، بل كجسرٍ لا مُتَنَاهٍ بين المألوف والمجهول، بين الثبات والتحوّل، بين التكيْنُن واللاتَكَيْنُنِ. إنها الوجه المشعُّ إيقاعًا وغربةً وحميميةً في غيهبِ الزمن، وهي الشّذوذ الأرقى المُطَالِبُ بحق الاختلاف كفضيلةٍ ضرورية، ليست لغتُها هي حالةَ الكلام العامِّ المشترك بين الجميع، وإنما هي حالة الإحاطة والتجاوز؛ تتبدَّى في أسلوبها أسرارُ الدم والغرائز، والعمقُ الشديدُ وكثافة الصورِ، واختباراتُ الأجسادِ والرغبات، والأزمنةُ السريةُ المنغلقة والمغلقة.

إنها احتفالُ الواضحِ أو الخفيّ، الذي نلجُ عن طريقه إلى معبد يفرضُ علينا إيماناً ضمنيًّا وقدرًا من العادات، وإشاعةً تُحوّل ما يمكن أن نقوله وتُحمّله بنوايا تكبر فعالياتها بقدر ما يُعترفُ بها. فهي تساؤلٌ حول القيود والأعباء التي يفرِضها الوجود (1)، وكل مُبدعٍ يواجه هاتيك القيودَ بالكتابة كسلاح إشكالي للتحرّر من المحدَّد والخروج عليه وحماية الذات. والشعرُ؛ بما هو إشكاليةُ كتابة عُليا؛ يحمي نفسه من كل مُحَدَّدٍ، وذلك بالخروج عليه والنأيِ عن سلطانه، والدخولِ في اللامحدود حتى لو ألفى نفسه أعزلَ من أي سلاح، إذ سلاحه هو لغته ورغبتُهُ في الذّود عن جوانية العالم وإنسانيته ضدّ مظهرانيته وصرامة تفسُّخه، فأن تكتب شعرا معناه أن تكون في لامبالاةٍ مع الخارج تجعلك سيّد الكون، وتحسّسك بأن لك تجربة خارجة عن نطاق التفاهم والاتفاق والتواطؤ والقانون، هي الخطأ والخارج، هي ما يُسْتعصى إدراكه، هي الشاذّ والمختلفُ (2) الذي مع غير أنس ذاته الحميم لا يأتلفُ، وبما أنها كذلك فإن الكائنَ المشغولةَ به والمنذُورَةَ له يكون متعدّدًا لا واحديًّا، متنوعا لا مُنَمَّطًا.

2- كائن متعدِّدٌ.. أم كائنٌ مخدَّرٌ؟

وهنا تكمن المعضلةُ

فالكائن سيرورة وانفلاتاتٌ وجودية، وعمقٌ زمنيٌّ متأبٍّ على إواليَّاتِ الرصد وآليات التنميط مهما أمعن مكرُها في التخفّي. له وجهان: وجه هو ميزةُ الضلال، ووجهٌ هو قابليةُ الإصلاح، واختلافهُ هو آخر ما يمتلكه ويعتدُّ به في مواجهة المخدِّرِ الذي يحقن به يوميا. فالاختلافُ هو نوع من المقاومة لطاحونةٍ ترومُ انتزاعَ الكائن من كائنيته وكينونته، والمطالبةُ بالحق فيه في عالم لا مُبَالٍ ومتشابهٍ وشرسٍ يعني المطالبةَ بإنسانية مفتقدةٍ في حضارة مزعومةٍ همُّها رفاهيةُ القلة وبؤس الكثيرين(3)، ولذلك كان لجوء هذا الكائن إلى لغة عمقه العاطل تعبيرا أقوى عن تشبُّثِه باختلافه، ورفضه لكل الأطاريح التي تسعى إلى فصله عن أبعاده الإنسانية ومناطقه الأخرى الحميمية التي لا يتمّ التكَيْنُنُ إلاّ بها كالمناطق الأخلاقية والميتافيزيقية والأسطورية والجمالية والصوفية. فهذه المناطقُ قد حاول الإعلامُ بتقنياته العُليا اجتثاثها وكشطها من ذاكرة الكائن ووجدانه عن طريق تسرُّبه إلى كل منزل في المعمور مثل أي منتوج استهلاكي، مع برامج هدفها تهييجُ بهيمية لا تحدُّ، مصحوبة بدعايات تحطُّ من قدر الكائن الإنساني، وتضعه في مرتبة الكائن المُخدَّرِ، وبدلاً من بيعِ السّلعة له يتمُّ بيعه هو للسّلعة (4)، وهذه هي أعلى قمةٍ لاستعباد الكائن البشري وتشويهه. وإذا كانت الرواقية قديمًا قد بصرت الكائن الآدمي بحقيقته الوجودية، وعرفته بأنه "مجموعة رغبات لا يمكن أن تلبى"، لأن في تلبيتها شقاء له، وتدميرا لطبيعته، وإفسادًا لوجوده، فإن الشّومَلَةَ اليوم قد مكرتْ به وخدعته حين أعادت تعريفه بأنه "مجموعة رغبات يمكن أن تلبَّى"، وبتلك الخدعة تمكنت منه اقتصاديا وتكنولوجيا، وأفرغته وجدانيا حتى صار لا يرى إلاَّ هيَ، ولا يسمعُ إلاّ صوتها في كل مستويات وجوده، كأنها إلهه الجديدُ، مما أدى به إلى نكوص وارتكاسٍ في هويته ومكوّناته اللامادية.

إن الشّعور بتهديد الشّومَلَةِ لا يكفي، بل لا بدّ من إحداث شرخ في الجدار حتى يتسرب شعاع من نور يضيء السّديم الغامضَ الذي يغطي جوانية الكائن ويفعل فيها، (5) ويحدُّ من قيمته. إذ بإمكان نص شعري منسوج بماء صوفي ولغة مسكونة بالعمق العاطل أن يفتح العيون، ويُحدث انفعالا، ويكشفَ برهانا يُنير الوجود المهدّد، ينيره هذا قدره... ولكن ليس في استطاعته أن يحول دون عسف السلطات واندفاعاتها وجشعها لامتلاك خيرات العالم وارتهان مستقبله غير القار، كما ليس في استطاعته كذلك أن يحول دون الجوع والأوبئة والمظالم والتّوترات والتشنّجات والاختلالات. ولكنه قادر على أن يكون قوة شبيهة بقوّة الجوع وما شابهها.. قوّة تغادر معبر النجوم وبريقه، وتلتجئ إلى الهامش لتفعل فيه فعلتها الإنسانية (6). والفعلةُ الإنسانية ما هي إلا حركيةُ السّؤالِ داخل العمق العاطل بلغة المنْحَجِبِ.

إذن؛ هل سؤال الذات وسؤال الوجود هما اللّذان يحفران مجرى المعرفة الأنطولوجية؟ أم حركية الزمَان وملابساتها في العمق العاطل هي التي تفعلُ ذلك؟ إن حركية الزمن هي التي تتساءل ككل موحَّدٍ بعين التاريخ والذات. فعندما يطفو السؤال على السطح يكون قد استأصل جذوره وغَدا مُضمرا لأكثرِ الأسئلة

عمقا، وبهذه اللعبة يتحول دائما إلى حركةٍ وفضاءٍ يقدم فيهما الكلام نفسه ناقصا غير مكتمل أي مبنيّا على النقص والعوز ومحتاجا إلى ترميمٍ مستمرٍّ وملءٍ لفراغاته المستمرّة. فعن طريق السؤال يصعد الكائن بذاته ويمنحها الشيء كما يمنحها الفراغ الذي يُمكنها من أن لا تتملكه أو أن لا تتملكه إلا كرغبة.

فالسؤال هو رغبة الفكر

وهو الجواب عن شقاء السؤال.

والوجود الذي "يوضع موضع سؤال" هو وجود مُضاء بقوة السؤال التي تعلو به نحو الصدارة، فيظهر عن طريقها بعد اختفاءٍ وتحجب، ولكنه ظهور مهدّد بالاختفاء نتيجة لعبة السؤال. ولذلك فإن السؤال عن لغة العمق العاطل للكائن هو رغبة الفكر المتحرِّك، والحركة التي يغير فيها الوجود مجراه، فيظهر كإمكانية مرهونة بدورة الزمان. وقطعا؛ فإن السّؤال لا يجد تتمّته واستمراره في الجواب المنبثق عنه، بل على العكس من ذلك ينتهي وينغلق بفضل الجواب، ليقيم نوعا من العلاقة التي تتميز بالانفتاح والحركة الحرة. فهو يتوخى من الجواب ما هو غريب عنه، كما يتوخى منه كذلك أن يظلّ قائما فيه كحركةٍ لا تتوقف ولا تخلدُ إلى الراحة (7)، لأنها منذورةٌ لتبصير الكائن بالطريق الذي ضَلَّ عنه فضاعت منه ذاته.

3- طريقان لطريق واحد

والكائن على صعيد الآدمية له ماهيتان متلاحمتان ومتناغمتان لا يكون إلاّ بهما، ولا يفعل في الوجود إلاّ عن طريقهما:

أولاهما: ماهية فيزيقية مادية متحيزة الأبعاد.

وثانيتُهما: ماهية ميتافيزيقية صوفية شعرية، مفتوحة على اللانهائي، مسكونة بالمجهول، تواقة إلى اللامألوف.

وبهاتين الماهيتين يتمّ كمال الكائن، وتتحقق إنسانيته، وتبرز اختلافاته الممكنة والخلاقة. ولا يمكن إدراك مساراته الوجودية إلا بإدراك هاتين الماهيتين في شموليتهما، ودون عزل الواحدة عن الأخرى. ففهمُ الكائن هو فهمٌ للّغة اللامحدود فيه، وكل نسيان أو تعطيل لهذه اللغة يعدُّ نسيانا وتعطيلا لعمقه.

فلغة اللاّمحدود هي لغة العمق التي تحاول الشّمولة تعطيلها في الكائن، وتحاول الصوفية الشّعرية تَسْييدَها من أجل إنقاذه وإنقاذ العالم معها من غياهب الفظاعات. فالصوفية الشّعرية تلتقط كونيةَ الوقائع بمعزلٍ عن أسبابها وعللها، وباستقلالٍ تامٍّ عن مذاهبها ونِحلها ومُعتقداتها التي تنتمي إليها، على نحوٍ من الحدس Intuition عالٍ، ثم تصهرها في مضمار تجربتها القُصوى، لتُخرجها بعد ذلك لغةً بكراً ذات تلوينات وتنويعات ترى فيها كلُّ اللغات نفسَها وتعدُّدِيَّةَ تجلياتها. وهذه الوحدة في التّعدد هي التي كان ابن عربي قد نذر لها صوفيَّتَهُ الشّعرية، وجلاَّها على نحو صريح في هذه الأبيات الذائعة الصيت:

لَقَدْ صَارَقَلْبِي قَابِلاً كُلَّ صُورَةٍ
فَمَرْعًى لِغِزْلاَنٍ وَدَيْرًا لِرُهْبَانِ
وبَيْتًا لِأَصْنَامٍ وَكَعْبَةَ طَائِفٍ
وَأَلْوَاحَ تَوْرَاةٍ وَمُصْحَفَ قُرْآنِ
أَدِينُ بِدِينِ ٱلْحُبِّ أَنَّى تَوَجَّهَتْ
رَكَائِبُهُ، فَٱلْحُبُّ دِينِي وَ إِيمَانِي

إنها لغةُ وحدة العمق الحاملة لجمالية التعدد وجوهرية الكلمة وكونيتها لدى الكائن الكامل، لا تلتبس ولا تغدو محصورة أو مضلّلةً، ولا

مستنفدة. فيها تتجلى رؤيا الألوهة أقوى ما يكون التجلي متعدِّدَةً في التوحّد، فضاؤها التّسامح والإدراك وليس التّنابذ والانغلاق، لأن الألوهيّةَ فيها هي ألوهية تَجَلٍّ جماليّ على الكائنات، لا ألوهية طقوس ورسومات. وكلّ كائن له الحق في تصوّرها بمقدار ما تلقاه من تجلٍّ، وما دام منبع التجلّيات واحدا فإن إقصاء تجلٍّ من طرف تجلٍّ آخر هو محض افتراءٍ على الألوهية التي لا حدود لتجلياتها، "فإلهنا وإله اليهود والنصارى والصائبة وجميع الفِرق واحد، كما أخبر تعالى. إلاّ أن تجليه لنا غير تجلّيه في نزوله إلى النصارى، غير تجلّيه في نزوله إلى اليهود، غير تجلّيه لكلّ فرقة على حدّتها. بل تجلّيه في تَنَزُّلِهِ للأمَّة المحمدية متباينٌ ومتخالفٌ، ولذلك تعدّدت الفرق فيها إلى ثلاثٍ وسبعين فرقة، وفي هذه الفرق نفسها فِرق بينها تباين وتخالفٌ. وما ذلك إلاّ لتنوع التجلي بحسب المُتجَلَّى له واستعداده، فتجلّيهِ تعالى واحدٌ في كلّ تنوع وظهور ما تغير من الأزل إلى الأبد (....) فليس في العالم جاحدٌ للإله مطلقا من طبائعيٍّ ودهريٍّ وغيرهما، وإن فهمت عباراته غير هذا فإنما لسوء التعبير، فالكفرُ في العالم كلُّهُ إذًا نِسْبِيٌّ، ولا أحدَ من عباد الله يعرفه في كافة تجلّياته، ولا أحد منهم يجهله في كافة صفاته." (8)

إن الصوفية الشّعرية؛ باعتبارها لغةَ العمق العاطل للكائن؛ تَبْلُغُ فيها رؤيا الألوهية مداها حيث تتعالى على مختلف المعتقدات والمذاهب التي تُدعمها الدياناتُ، فالكلمة التي تتجلى من خلالها واحدة في اختلافها اللامنتهي، حتى ولوْ رشَحَتْ منها الحيرةُ القصوى، فتلك الحيرة ما هي إلا نتيجة تعدّد التجلي وتنوعه، وسرعة تلاشيه، وغزارة التألقات الإلهية فيه... ومن ثَمَّ يكون حقلُ هذه اللغة حقلَ شساعات وانفلاتات، وحقلَ هشاشة وتقلبات، الكلمة فيه ألف ضوءٍ وضوءٍ حين تنغزل شعرًا بوجدانٍ صوفي.

فالشعر تجربة سالكة طريق الحدسِ
والتصوفُ كذلك تجربة سالكة طريق الحدس

وهاتان التّجربتان تلتقيان في طريق واحدٍ هو جَوْهَرِيَّةُ الكلمة، وفي الاشتغال الجذريّ عليها بوعيٍ مخصوصٍ يجعل التّعبير مُرتقيا إلى بصيرةٍ تتجاوز الطّبيعةَ، كما يجعل نعمة الكلمة لديهما واحدةً لا تدوم أكثر من لحظة عابرة... كلمة تخترق الشّاعر والصّوفيَّ وتنيرهما، مرجعةً إياهما إلى قُحُولتهما، ضئيلين، سريعيِ الزوال، شديدي الظمإ إليها. إذ لا شِبَعَ ممكنا في جوهرية الكلمة، ولا امتلاء يقينيا منها، فالإقصاءُ والشعور بالهجر هما الوجه الآخر لذلك النور الهارب، وهما نعمةُ وعقابُ من لمح المجهول بعين الخيال، وأراد بسطَهُ للكائن المُخدَّرِ البال. (9)

فالتجربتان إذن هما طريقان لطريق واحد هو الكائن الكاملُ في كونٍ كاملٍ، فهذا الكائن حين تخترقه الكلمةُ مثل جسم شفّافٍ لا يسعهُ إلّا أن يوليَ وجهَه بالضرورة شطر الكون الكامل، وليس شطر وجْهِهِ المادّي، بمعنى أنه يُولّي وجهَه للفضاء اللامادي الذي يعمل عملهُ في الذّوق والحدس والخيال كأقانيم إنسانية ما تنفكُّ تهجسُ بقيم الجمال.

تلك هي ماهيّة لغةِ العمقِ العاطل التي تضطلع بها الصوفية الشّعرية بوصفها تعبيرا عن الكائن الذي لم يُبْتَرْ وجدانه، ولم يُختصر إلى مكوّن واحد من مكوّناته العديدة. إنها قولٌ يمثل نوره الكون بما يحتويه من عالمٍ متخيّل طليق، يستطيع الكائنُ بفضله الإفلاتَ من

التشيُّؤِ، والنّجاةَ من وضعه المقرّر سلفا كزَبُونٍ لِما يُسَمَّى متجر الشّوملة الكوني.

وإذن؛

فطريق الصوفية الشّعرية هو وحده الكفيل بتخليص الكائن من الشقاء، وإيصاله إلى لغة العمق الرابطة بينه وبين الكون، والتي طالما افتقدها في سطوعه الماديّ والتقنيّ. إنه طريق يفضي به إلى باطنية النور التي تفضح مادية العالم الخارجي وشراسته وانطماسَ بعده الروحي، ويوقفه على تاريخ آخر مُغاير لمعنى التاريخ، وصادرٍ عن لغةٍ مشدودة إلى جوهر الماهية الإنسانية الكاملة التي يتجلى فيها الكون كلمة ضاجّة بالأسرار، محلقة كطيور العطار بَحثا عن "السّيمرغ"، ولكنها وبعد عناء البحث لم تجده إلا في نفسها، إذ هو غير منفصل عنها. (10)

وإن الإحساس بالقوّة الروحية المسيطرة على الكون و الكوائن هو إحساس وجداني حدسي له اتصال مباشر بجوهرية الكلمة التي تتولد منها الصوفية الشّعرية في كل لحظة بوجه جديد، حاملةً للكائن حصّته من اللامألوف التي تتأبّى على التعريف، لأن التعريف الواضحَ يقتل، يغتال، وهذه الحصة لا يجليها إلا الشاعر المتّقد بكلمات بانياتٍ مضمارَ تقاطُعٍ ولقاءٍ محدَّدًا وواضحا، بحيث يستحيل اختزاله في شكل ترسيمات منظمةٍ للزمن والفضاء، لكونه مجرةً شعرية تتجاهلُ أنسابها السرية الإحداثيات الفضائية الزمنية، ولكونه نابعا من ضرورة ملازمة لا تستثني فرادتُها التوافقَ في جذرية الكلمة وفي جوهرية التّجربة. (11)

4- التّحرّر من أغلال الأنا

وجوهرية التجربة لا تستند إلى المسبق، ولا إلى الموروث من الفكر والعوائد، وإنما إلى تمثلات روحها للكون، وإصغائها إلى لغات أعماقه قصد استيلاد سرّها. ولذلك تُعتبر خطوة انتقادية مثلها مثل روح الزن zen، فهي تسخر من الأحكام المسبقة، ومن الأنانية ومركزية الذات، ومن كل ما يُقَوْلِبُ الكائن أو يُنَمِّطُهُ، فنور كلماتها هو الذي يطهر الأنا Ego من صغائره، ويحرّره من أغلاله.

رميت هَذَا الشَّيْءَ الصَّغِيرَ جِدًّا
الَّذِي يُسَمُّونَهُ "أَنَا"
وَأَصْبَحْتُ الْعَالَمَ الْفَسِيحْ. (12)

فشقاء الناس -كما يؤكد هيراقْليطْسْ- يأتي من أنهم لا يعيشون في العالم، بل في عالمهم. ولا يغسلهم منه إلاّ جوهرية الكلمة الفائرِ نورُها من الصّوفية الشّعرية كموجةٍ عارية منادية إلى الجوهر، وإلى رحابة المطلق وجماليته اللامحدودة. فالمنتهي هو اللامنتهي، واللامنتهي هو المنتهي، والحاضرُ هو نقطة ارتكاز الأزل.

وأمام هذا كلّه يبقى الكائن مجرد نقطة ماء في محيط الكون، ولكن هل تعرف نقطة الماء هاته أن المحيط فيها؟ وهل تعي روابطها بالكون؟

وَتَزْعُمُ أَنَّكَ جِرْمٌ صَغِيرٌ
وَفِيكَ انْطَوَى الْعَالَمُ الْأَكْبَرُ

فحياتنا الصغيرة تنصهر في الحياة الكبيرة، فهي نحن ونحن هي... ولكن يبقى الإشكال في اختيار طريق الانصهار الأمثل درءًا للشقاء. والصوفية الشعرية وحدها؛ بوصفها لغة العمق العاطل، هي التي تفتح للكائن ذلك الطريق المؤدي إلى السكينة الداخلية، وإلى التناغم مع الكون، والإصغاء إلى موسيقى

معناه التي هي بألف نغمة ونغمة، كل نغمة فيها تتوافق مع المتخيَّل والحدس والوجدان، وتكشف ما وراء المعنى الكلي، وتأخذ المتماهيَ معها إلى قلب الأشياء وإلى الينابيع الخفية للحقيقة.

إن طريق الصوفية الشعرية طريقٌ إلى الجوهر، لا يُفَسِّرُ وإنما يوحي بالحقيقة التي وراء الظاهر، فهو طريق سِرٍّ ما إن يسلكه الكائن حتى تنكشف له البواطن، ويشرق في دواخله الوجود الذي كان معَطَّلا فيها بمادية الظاهر. فهو قبل كلّ شيء طريق مَذاق وتذَوُّق Goût، لا طريق أُطُرٍ بُرهانيّة وتحديدات منطقيّة.

5 - الولوج إلى جوهر الأشياء

إن الصوفية الشّعرية حفر في لغة العمق العاطل، ومجرًى للتأمل؛ غرضها استنارة الروح من أجل تحقيق الذات عبر الحياة اليومية وضبط النفس، والولوجُ إلى جوهر الأشياء بالحدس لا بالعقل. ومن ثَمَّ معرفة الحقيقة الأزلية. ورغم أن الحقيقة أو الواقع واحدٌ، إلا أنه يمكن معرفةُ هذا الواحد بآلاف الآلاف من تجلياته (13)، وبذلك يرتفع الكائن إلى مقام الكمال فيرى الكون والكائنات امتدادا له ونَفَسًا جماليا لا تَشَوّه فيه ولا نقصان، فيحضنه بفرح واطمئنان وكأنه يحضن ياقوتة الحقيقة.

بهذا الفهم تؤسّس الصوفية الشّعرية الحرية الكاملة، وتجعل الحاضر أحد أسرارها الذي يتّحد فيه المرئي واللامرئي، النسبيُّ والمطلق، ما يمضي وما يبقى. فهي تغوص بالكائن في ما وراء عالم المتناقضات الذي قِوامه التّميز الذهنيُّ، دون أن تربطه بأي شكل من أشكال الطقوس والمعتقدات والقوانين واللّغات التي تقصّ جوهره وتطمس عمقه، متوخّية من ذلك تحريره، ودعوته إلى مزيد من الصدق والحقيقة، وإلى عدم التّمترس في خنادق الدُّوغْمَاطِيقِيَّات Dogmatismes، وإلى تجنب التصلّب في طقوس بلا حياة.

إنها سراج مرفوع في بهيم الوجود. و"ما من أحد يوقِدُ سراجًا ويغطِّيهِ بوعاءٍ، أو يضعه تحت سريره، بل يضعه في مكان مرتفع ليستنير به الداخلون" (14) فتعمّ الألفة والبساطة والتجرّد وروح الاعتدالِ والتّواضعِ والتسامح والرّحمةِ والمحبّةِ والتّوازنِ والصّفاء.

تلك هي الصّوفية الشّعرية.

نور يضيء ويحوّلُ، ويغتبط بالواقع الحقيقي المتكلم لغةَ عمق الكائن، لا لغةَ قِشرته الوجودية.

الإحالات

(1)موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، ط 1، (سلسلة المعرفة الفلسفية)، دار توبقال، الدار البيضاء 2004م، ص: 41.

(2)المرجع السابق، ص: 36.

(3)خوان غويتيصولو: علامات هوية، تقديم وترجمة: إبراهيم الخطيب، ط1، وزارة الثقافة، الرباط 2005 م، ص: 43.

(4)المرجع السابق، ص: 127.

(5)نفسه، ص: 128.

(6)نفسه، ص ص: 129-130.

(7)موريس بلانشو، مرجع مذكور، ص ص: 12-13.

(8) الأمير عبد القادر الجزائري: كتاب المواقف، نقلا عن خوان غويتيصولو في كتابه علامات هوية، ص: 110.

(9) خوان غويتيصولو: علامات هوية، ص: 111.

(10) المرجع السابق، ص ص :112-113

(11) نفسه، ص: 107

(12) هنري برونيل: Henri Brunel أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو، Le plus Beaux contes Zen suivis de l art des haïkus

تر: محمد الدنيا، ومراجعة: محمود رزقي، سلسلة (إبداعات عالمية)، العدد 335، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل 2005م، ص:24 - والأبيات من شعر الهايكو للشاعر سوسيكي Soseki من القرن19 .

(13) هنري برونيل، المرجع السابق، ص: 10.

(14) إنجيل لوقا 16/8.

*شاعر وباحث وناقد من المغرب/مراكش

المحاكاة السّاخرة في الرّواية:
بين «الحمار الذّهبي» و«سيرة حمار»

حسن بولهويشات *

1 - **الملخّص**: سعينا في هذا المقال إلى إبراز قدرة الرواية المغربية المعاصرة، ممثلة بنص «**سيرة حمار**» (2014) للروائي حسن أوريد، على استحضار النصوص السابقة من خلال الباروديا. وذلك في تأشير واضح على كتابة حداثية تروم هدم العوالم الروائية السابقة. وكذلك إبراز التقاء عدّة أجناس تعبيرية وتداخل لغاتٍ وأصواتٍ متعدّدة في نصٍّ واحد. فضلاً عن تعدّد مستويات حضور الباروديا في النص الروائي، حيث يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة أسلوبًا، كما يمكن أن نحاكي كلمة أو أشخاصًا على مستوى طرائق التفكير والكلام والرؤية للأشياء والعالم.

2 - **إشكالية البحث**: إشكالية المقال تحدِّدها الأسئلة التالية:

- ما هي تجليات المحاكاة الساخرة في الرّواية المغربية المعاصرة؟
- ما هي مستويات حضور اللغة في التجربة الروائية المعاصرة؟
- ما هي الحدود الفاصلة بين نص الرواية، أي أسلوب الكاتب، والنص المُحَاكى؟
- كيف تعامل الروائيون المغاربة مع الباروديا، وما هي إضافات هذه الأخيرة على النّص الروائي؟

3 - **الكلمات المفاتيح**: الرواية المغربيّة المعاصرة.

تعتبر رواية «سيرة حمار» للروائي حسن أوريد (مواليد 1962) التي صدرت في طبعتها الأولى سنة 2014 عن دار الأمان بالرباط، من أكثر روايات أوريد إثارةً للنقاش في الوسط الأدبي خلال العقد الثاني من الألفية الثالثة، سواءً في الصحافة الثقافيّة أو على هامش حفل توقيع الرواية في عدّة مدنٍ مغربيّة وذلك لطبيعة موضوع الرواية غير المألوف في السّرد المغربي، والذي يتحدثّ عن تحوّل بطل الرواية من الحالة الآدميّة إلى حمارٍ، وهو ما يُحيلنا على أسطورة المسخ أو التحوّل في الثقافات القديمة، وتجلياتها في النصوص الروائية الأولى، خاصة رواية «الحمار الذهبي» التي كتبها لوكيوس أبوليوس في القرن الثاني الميلادي، ورواية «المسخ» (1915) للكاتب التشيكي فرانز كافكا، والتي ترصد سيرة مسافرٍ يستيقظ فيجد نفسه قد تحوّل إلى حشرة بشعة، وهما الروايتان اللتان كانَ لهما تأثيرٌ كبيرٌ على السّرد العربي.

وتتحدّد أهمّية «سيرة حمار» على المستوى الفنّي في كونها استثمرت نصَّ «الحمار الذهبي» واعتمدته مادةً للتّخييل الروائي وخلفيّةً نصيّة لطرح أسئلة الهويّة الثقافيّة، الأنا والآخر، وإعادة الاعتبار للذاكرة المنسيّة من خلال استحضار التاريخ وشخوصه وأمكنته خصوصًا أنّ تاريخ صدورها تزامن مع ثورات الربيع العربي، وخروج شعوب المنطقة إلى الشوارع والساحات في حركات احتجاجيّة سلميّة للمطالبة بتحسين ظروفهم الاقتصادية والاجتماعيّة.

بين «حمار» أبوليوس و«حمار» حسن أوريد

قال مؤلف «سيرة حمار» عن دوافع كتابتها، خلال حفل التوقيع في مدينة مراكش، إثر صدورها (2014) ما مفاده أن فكرة الرواية اختمرت في ذهنه أكثر من عشرين سنة، وذلك بعد زيارة قام بها إلى أحد المواقع الأثرية في الجزائر العاصمة، فقال حينها لصديقٍ جزائري يرافقه في الرحلة بأنّ المكان يذكّره بأفولاي الأمازيغي مؤلف «الحمار الذهبي» غير أنّ الصديق أجابه بأنه لا يعترف إلا بالتاريخ الذي يبدأ بالفتح الإسلامي مع عقبة بن نافع، وهو ما لم يستسغه أوريد فكان جوابه هذه الرواية، والتي تروي قصّة شابٍّ يُدعى أذريال ينحدر من أسرة أمازيغية تقطن بمدينة أليلي المدينة التاريخية، والتي غادرها في رحلة علميّة قادته إلى قرطاج، ثمّ إلى روما حيث درس الفلسفة والأدب قبل أن يعود إلى مسقط رأسه متمنيّا الاشتغال بالمحاماة والاهتمام بالسياسة.

غير أن مسار أذريال سيأخذ منحىً آخر عندما تعرّف على زوجة حاكم المدينة ثيوزيس، فأحبّها وبادلته المشاعرَ نفسها، فقرّرا مغادرة المدينة هروبًا من متابعة الزوج وجنود الرومان، فأوحت إليهما الخادمة حانيوت بأن يشربا محلولاً يُحوّلهما إلى طائرين حتّى إذا ابتعدا عن المدينة شربا محلولا آخر يعيدهما إلى سيرتهما الآدمية الأولى، بيد أنّ الخادمة أخطأت في المحلول فتحوّل أذريال، الذي بادر بالشرب، إلى حمارٍ بدل طائر، فهربت المرأتان إلى وجهة بعيدة، وتم القبض على أذريال فأودعوه الإسطبل التابع للحكومة قبل أن يتمّ بيعه في مزادٍ علنيّ لتبدأ رحلة معاناته مع سيرته الجديدة، والتي لم يفقد معها العقل ولا التفكير، فاشتراه حمّالٌ أذاقه صنوف العذاب قبل أن يقع في يد قبيلة أسنوس (نسبة إلى اسم الحمار بالأمازيغية) التي تعبدُ الحمير فاتخذوه معبودًا وعاش حياة الترف والنعيم، ثمّ استولت عليه قبيلة ييس التي تعبد الخيل وتتذمّر من الحمير، فتحمّل أذريال شتّى أنواع العذاب.

بعد ذلك سيقع في يد شيخٍ كريم فاعتنى به، وأسكنه في بيته إلى أن تمّ اكتشاف مكان

وجوده، فسُجن الشيخ بتهمة السّرقة وأُعيدَ الحمار إلى مالكه الأصلي والذي تخلّص منه هذه المرّة، إذ باعه لصاحب السيرك الذي أراد هو الآخر أن يتخلص منه بفداحة عندما أرغمه على مواجهة الأسد في معركة مصيريّة أمام جمهورٍ غفير، غير أنّ الحمار ربح المعركة بالحيلة فحرّر نفسه ليقرّر العودة إلى موطنه هروبًا من بطش الإنسان وشروره، وفي الطريق عرّج على بحيرة فاغتسل بمائها، واستعاد سيرته الآدميّة.

أمّا رواية «الحمار الذهبي» التي ترجمها الليبي علي فهمي خشيم إلى العربيّة لأول مرّة عام 1980، فهي عبارة عن أحدَ عشر كتابًا (فصلا) وتحكي قصّة شاب يوناني اسمه لوكيوس ينزل ضيفًا على صديق ثري له زوجة اسمها بامفيلا تمارس السّحر، وهو ما أثار فضوله عندما رآها تدهن جسدها بمرهمٍ وتتحوّل إلى بومةٍ قبل أن تطير بعيدًا عن البيت. انبهر لوكيوس فأراد أن يعيش التجربة، غير أن الخادمة فوتيس أخطأت في المرهم فتحوّل لوكيوس إلى حمارٍ دون أن يفقد حسّه الآدمي ليلاقي الاضطهاد والقسوة في رحلةٍ خيالية تَعرّف خلالها على طبائع البشر وأسرارهم، قبل أن يتوسّل إلى إيزيس أن تعيده إلى طبيعته الآدمية، فاستجابت لطلبه، وأصبح، بعد هذه التجربة، رجلا ورعًا يعبد الآلهة.

غير أنّ مترجم الرواية علي فهمي خشيم حذف من النّص الأصلي فقرات جنسيّة، وتصرّف في أخرى، وهي التغييرات التي يُؤاخذه عليها المترجم الجزائري أبو العيد دودو وهو ينقل هذا النّص إلى العربيّة كاملا وبلا تصرّف عام 2001، إذ يقول في المقدمة: «لا تخلو ترجمته باعترافه هو نفسه من الصياغة والحذف والتصرّف. كما لا تخلو من الأخطاء المطبعيّة»[57]. وحرصًا منّا على التعامل مع النّص كاملا، اعتمدنا ترجمة أبو العيد متوخّين رصد تأثير هذا النص على «سيرة حمار» ومدى تفاعل هذا الأخير مع الأول من خلال «المحاكاة السّاخرة» parody بوصفها مستوىً أعلى من التفاعل بين النّصوص.

وجدير بالإشارة إلى أن الباحث الروسي ميخائيل باختين (1895- 1975) هو أوّل من نظّر للمصطلح في كتابه «شعرية دوستويفسكي» (1929) عندما درس البناء اللغوي في أعمال دستويفسكي وفرنسوا رابليه كاشفًا عن كيفية حضور المحاكاة الساخرة داخل النّص، «حيث لغتان، أسلوبان، وجهتا نظر لغويتان، فكران لغويان، وفي الحقيقة ذاتان كلاميتان، إلا

[57] - لوكيوس أبوليوس، الحمار الذهبي، تر أبو العيد دودو، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط 3، 2004، ص 37.

أنّ إحدى هاتين اللغتين ذات حضورٍ شخصي، أمّا الثانيّة فذات حضور غير مرئي بوصفها خلفيّة فعّالة»[58]، وفيما بعد تبنّت جوليا كريستيفا الطرح نفسه في كتابها علم النّص (1969) ثمّ فيما بعد جيرار جينيت ورولان بارت وآخرون ممن اهتموا بأسلوبيّة الرواية، وتتبعوا أساليبَ وآليات اشتغال اللغة في النّص الروائي.

وتعني المحاكاة الساخرة أو الباروديا في أوضح تعريفاتها حضور نصٍّ سابق في نصٍّ لاحق، وهذا الحضور يكون على مستوى الألفاظ والصيّغ التعبيرية «حيث نوايا اللغة المشخِّصة لا تتوافق مع اللغة المشخَّصة، فتقاومها وتُصوِّر العالم الغيري الحقيقي لا بمساعدة اللغة المشخصة بوصفها وجهة نظر منتجة، وإنّما عن طريق فضحها وتحطيمها»[59]، وهذا اللاّتوافق بين لغة النّصّ السّابق والنّصّ اللاحق هو ما يحقّق للمحاكاة الساخرة شرطها الأساسي.

تجليات المحاكاة السّاخرة في رواية «سيرة حمار»

تحدّث الباحث الروسي ميخائيل باختين في كتابه «شعرية دوستويفسكي» عن أنماط «المحاكاة السّاخرة» وحصرها في ثلاثة، فهي إمّا تستهدف اللغة وتشتغل على الكلمات، وإمّا صورية وتتجلى في كتابة عملٍ على غرار العمل الأصلي، ويُقصد بها المعمار الفنّي، وإما أن تكون هذه المحاكاة الساخرة موضوعيّة ومعناها إعادة صياغة موضوع العمل الأصلي بطريقة لا تخلو من الفكاهة والهزل، وهذه المستويات هي ما سنسعى إلى رصدها في رواية «سيرة حمار» بوصفها نصّا يحاكي رواية «الحمار الذهبي» فضلًا عن أنها تندرج ضمن راهن التجربة الروائية المغربية التي انكبّت على تجريب أساليبَ وتقنياتٍ وأشكالٍ جديدة، وعلى استنطاق نصوصٍ قديمة ومعاصرة لبناء خطابها.

1- البناء السردي: التماسك والوحدة بدل التفكك

قدّم حسن أوريد موضوع روايته من خلال مقاطع سرديّة كبرى عددها ثلاثة عشر هي بمثابة فصول قام بترقيمها بالأرقام الرومانيّة، وذلك في إشارة إلى اللغة اليونانية التي كُتب بها النص الأصلي «الحمار الذهبي» وتَحكّمَ في هذا التقطيع تغيّر الأحداث والشخصيّات والمكان، غير أنّ هذا لا يعني وجود انفصال بين هذه الوحدات، بل ترتبط في ما بينها داخليا من خلال الحدث الرئيس وتصاعده باعتماد الحبكة النمطيّة التي تتحدّد في البداية والوسط والنهاية، فبطل الرواية بدأ إنسانًا ثم تحوّل مع الوحدة السّردية الثانية إلى

[58] - ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، ط 1، 1988، ص 276-277.

[59] - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1987، ص 23.

حمار«نظرتُ في مرآة، فإذا أنا حمارٌ كامل الأوصاف، لا أختلف عن الحمير إلّا في شيءٍ أضحى مصدر معاناتي هو قدرتي على التفكير»[60]، قبل أن يستعيدَ آدميّته في الوحدة الأخيرة: «مشيتُ إلى العين ونزلتُ محلتها... تمدّدت على ظهري كما يفعل الإنسان، استسلمتُ لراحة غريبة... نظرتُ إلى جسدي فإذا هو يحمل ندوبَ مرحلتي الحمارية حين مبارزتي للأسد. إنسانٌ أنا يولد من جديد»[61]. وتتفرّع عن الحدث الرئيس أحداثٌ ثانوية تقوم على الالتحام والتماسك والتنامي، وترتبط بالحدث الرئيس ارتباطًا وثيقًا.

أمّا أبوليوس، فقد قدّم روايته من خلال أحدَ عشر كتابًا (فصلا) فهناك الحدث الرئيس الذي يتمثّل في تحوّل لوكيوس إلى حمارٍ، وهناك الأحداث الثانوية، والتي ليست جميعها مرتبطة في ما بينها، وهو ما يؤكّده المترجم في المقدّمة حين يقول: «قصص الرواية ليست ذات علاقة وطيدة بالنّص الأصلي... إذ هي في معظم الأحيان عبارة عن حكايات يدلّ شكلها المهلهل بين آونة وأخرى على أنّها مضافة، ولكنّ بعضها يمكن اعتباره على نحو ما قسمًا من الرواية نفسها، منها ما يقع قبل الحدث الرئيس، ومنها ما يقع بعده»[62] وعدد هذه القصص يصلُ إلى اثنتي عشرة قصّة، نذكر أهمَّها:

- قصّة انتقام السّاحرة ميرو من سقراطيس (الكتاب الأول).
- قصّة تشويه تيليفرون (الكتاب الثاني).
- قصّة الأعمال البطولية التي قام بها اللصوص الثلاثة (الكتاب الرابع)، وقد رُويت أثناء تناول الطعام.
- حيلة امرأة أخفت عشيقها في برميلٍ (الكتاب التّاسع).

هذه القصص قائمة على التفكك وعدم الترابط، كما أن أبوليوس احتاج إلى ما يزيد على 240 صفحة لتقديم الفكرة الأساس مع اختلاف عدد الصفحات باختلاف ترجمات هذه الرواية، بينما اكتفى حسن أوريد ب 127 صفحة فقط، بالإضافة إلى أنّ تسميّة «الفصل» ب «الكتاب» يشي بعدم وجود ترابط بين الوحدات السّرديّة الكبرى عكس الترقيم المُعتمد في«سيرة حمار» الذي يؤشر على التسلسل والترابط، ويمكن أن نعزو ذلك إلى تأثر حسن أوريد بالمنهج التاريخي الذي يعتمد على وحدة الزمن وتسلسل الأحداث، فيما تأثّر لوكيوس أبوليوس بالفلسفة اليونانية، وبطريقة تأليف الكتب

[60] - حسن أوريد، سيرة حمار، منشورات دار الأمان، ط 4، 2017، ص 21.

[61] - نفسه، ص 118- 119.

[62] - لوكيوس أبوليوس، الحمار الذهبي، أبو العيد دودو، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط 3، 2004، ص 22.

الفلسفية في تلك الفترة والتي تقوم على التّبويب والتّقسيم، وهو ما انعكس بوضوح على روايته «الحمار الذّهبي».

2-العجائبي الواقعي بدل المتخيّل العجائبي

إنّ رواية «سيرة حمار» لا تقصد الوقوف عند أسطورة «المسخ» كما وردت في «الحمار الذهبي» وفي النّصوص اليونانية القديمة التي استثمرت الأساطير والملاحم، وإنّما اعتمدتها أسلوبًا، ومطيّة سرديّة إن صحّ التعبير، لقراءة الواقع والتفاعل مع القضايا الراهنة، وهو التفاعل الذي يندرج ضمن الحراك الفكري والسياسي للمؤلف، إذ يقول في حوارٍ صحفيٍّ عقب صدور الرواية «الانحسار الذي عرفه الربيع العربي وما تلاه من خيباتٍ هو ما دفعني لأن أكتب سيرة حمار»[63]، وإنّ تصريحًا مثل هذا بقدر ما يُسعف القارئَ في فهم دلالات النّص وسبر أغواره، بقدر ما يقصيه من المشاركة في إنتاجه، ويُغلق أمامه مساربَ التأويل، وهذه من هفوات حسن أوريد في تصريحاته الصحفيّة، إذ يُعلن عقب صدور كل رواية عن دوافع وأسباب كتابتها.

وبالعودة إلى نصّ الرّواية، نجد أنّ أوريد يقحم القارئ في عالمين متضادّين، عالم التّصوّر والتّخييل والوهم، وعالم الحقيقة، إذ نقرأ بخصوص التّخييل: «ولكن عرضًا استأثر باهتمام المدينة، هو مبارزة رجل لسبع، شاهدتُ عرضًا منه في أليلي حين مزَّق سَبعٌ أشلاء رجلٍ أعزل، ثم أمسك جثته بين فكّيه، واعتلى صيّاح الجمهور بهجةً لهذه المبارزة الفريدة»[64]، فالتّخييل واللاّمنطق في إمكانية الإنسان مصارعة الأسد، أما التّناقض فيتمثّل في فرح واغتباط النّاس بتمزيقِ الأسد أشلاءَ الرّجل الأعزل، بل يقدّم السّارد نهاية غير متوقّعة للحدث: «انتصر الحمار على أسدٍ أهوج بالذكاء ورباطة الجأش. أدركت حينها أن القوة ليست هي كلّ شيء»[65].

يتداخل العجائبي بالواقعي في الرواية، إذ نقرأ: «الحال أن شخصًا، عفوًا، حمارًا يدرك الحقيقة كلها، ولو كلفت المدينة نفسها عناء الاستماع إليه لأبلغها الحقيقة. ولكن من ذا يستمع للحمير؟»[66]، فسؤال الراوي هنا مُخالفٌ لواقع الحال، إذ كيف يتسنّى للإنسان أن يتواصَلَ مع الحمير؟ وبأيّة لغة سيحدّثها؟ وكيف سيُصغي إلى مطالبها؟ هذا إذا لم نتجاوز الدّلالة السّطحيّة وبَحثنا عن الدّلالة الرّمزيّة لكلام الرّاوي.

---

[63] - حسن أوريد: الرواية التاريخية استشفاء نفسي، موقع الجزيرة، 27نوفمبر 2017.

[64] - حسن أوريد، سيرة حمار، ص 98.

[65]- نفسه، ص 99.

[66] - نفسه، ص 26.

ورغم هذه الدّلالة المزدوجة التي تنهض عليها أحداث «سيرة حمار» من خلال إقحام الغرائبي، وتجاوز حدود العقل وقانون طبيعة الأشياء، فإنّ هذا لا يعدم حضور الواقعي في جزءٍ كبير من الرّواية، ففي إشارة إلى أهميّة التراث الحضاري في تاريخ الشّعوب والأمم يقول: «إنّا تأثرنا بحضاراتٍ عدّة مثلما أثّرنا فيها، وأنْ لا خطر يتهدّد شخصيتنا العميقة من هذا التفاعل. إنّ الخطر كلّ الخطر أن نختزل تلك الشخصيّة في جانبٍ ونصدف عن التجربة الإنسانية التي أتيحت لنا من الحضارة الفرعونيّة فالإغريقيّة والرومانيّة وقبلها الفينيقية»[67].

ولا يتوانى حسن أوريد عن تنويع الضّمائر والصّيغ من أجل الاعتزاز بالهوية الأمازيغية، إذ يقول: «إخوتي إنّنا لسنا طارئين على هذا الرّصيد الإنساني، لسنا متسوّلين، هو جزءٌ منّا ونحن جزءٌ منه. إنّ الأمم العريقة هي التي لا تخشى الانفتاح ولا تتأذّى من التّلاقح» أو من خلال اعتماد اللّسان الأمازيغي في تسمية الشّخصيّات والأماكن وأدوات الاستعمال اليومي: أسنوس/يس/... وغيرها من الأسماء الأمازيغيّة، والتي يتكفل الكاتب بشرحها في هامش المتن.

وينسى أذريال الذي تحوّل إلى حمارٍ وَضعه الجديد ويقول في ما يشبه النصيحة: «لا تخشوا ثراءكم لأنكم إن فعلتم عصفت بكم الأنواء، وانقضّ عليكم الغرباء، وقلبوا الأمور عليكم رأسًا على عقب، فأضحوا سادة وأنتم مَسُودين»[68].

ولا تتردّد الرّواية في انتقاد الأنظمة السّياسية من خلال أسئلة استنكاريّة لا تخلو من تهكّم: «هل يستطيع السّاسة أن يخرجوا من خطابٍ مرسوم سلفًا؟ هل يستطيعون أن يروا أبعد مما تتيحه مصالحهم، أو ما تفرضه تحالفاتهم من أجل منصبٍ أو عهدة أو لقبٍ؟»[69]، وأيضًا استعراض شرور الإنسان والاحتماء بالحيوان: «وجدتُ عند بعض الحيوان من السّموّ ما لم أجده عند كثير من بني الإنسان»[70]. وفي مثال آخر يقول بطل الرواية: «عرفتُ كلابًا يغلب عليها الوفاء، وعرفتُ حميرًا يطبعها الجلَد، وعرفتُ هررةً ودودة، وعرفتُ سباعًا أبيّة، ووقفتُ على كبرياء الخيل ونبلها... أليس مدار التمييز هو الأخلاق؟»[71].

---

67 - نفسه، ص 37.

68- حسن أوريد، سيرة حمار، ص 39.

69 - نفسه، ص 38 – 39.

70 - نفسه، ص 108.

71 - نفسه، ص 108.

وتشتبك المصلحة العامّة مع المصلحة الخاصة لتتقلّص بذلك المسافة بين الإنسان والحيوان، إذ يقول أذريال/ الحمار: «أليس الإنسان حيوانًا من نوع خاصّ. فما يميّزه عن الحيوان هو التفكير، وقلّة من النّاس هي التي تفكّر، والذي يجعل الإنسان إنسانًا هو تعاليه عن مصالحه ومواساة الآخرين والتّضامن معهم، وغالبيّة بني الإنسان لا يفكّرون إلاّ في مصالحهم، ولا يواسون بني جلدتهم»[72]، قبل أن يعود وينخرط في مونولوج داخلي مستسلمًا لمصيره المأساوي: «لولا المنطق الحيواني لكان لي مآلٌ آخر، لكانوا نكّلوا بي، ولربّما قتلوني»[73].

وتستمّر الدلالة الواقعيّة عندما ترسم الرواية صورةً مشرقة للحاضر: «قالت ما أجمل الغروب، قلت هو إيذانٌ لفجر جديد»[74]، إذ تتحقق هذه الدلالة الواقعية في أغلب أعمال أوريد بحيث يختار شخصيات رواياته من الواقع الفعلي.

أمّا بخصوص فكرة «المسخ» في رواية «الحمار الذهبي» فقد أراد بها لوكيوس إمتاع القارئ وحمله على السّفر في رحلة خياليّة، إذ يقول في أوّل فقرة من الرّواية «أريد أن أظفر لك بأسلوبٍ هو باقة من الحكايات المتنوّعة تدغدغ أذنك الصّاغية برنين عذب -إذا كنتَ ممن لا يأنف من النّظر في أوراق البردي المصريّة التي كتبتها بقصب النّيل- إلى درجة أنّك ستعجب كيف يتّخذ بعض النّاس أشكالًا غريبة ثمّ يستعيدون صوَرهم الأصليّة على وجه مغاير»[75]. وتتأكدّ الرّغبة في إمتاع القارئ مع القصص التي قلنا عنها إنّها منفصلة عن الحدث الرّئيسي، ففي الكتاب التّاسع نقرأ مغامرات الخيانة الزّوجيّة التي يقوم بها فيليسيثيروس: «إلاّ أنّ جمالَ المرأة لم يبقَ خافيا عن عينيَّ اليقظتين بشكلٍ لاهبٍ. وقد جعلهما عفّتها الشّهيرة والحراسة المشدّدة عليها بصورةٍ مكشوفة أكثر يقظة والتهابًا. واستعدّ للقيام بكلّ شيءٍ ولمعاناة كلّ شيءٍ. وصمّم على مهاجمة العفّة المنزليّة»[76].

وفي الكتاب العاشر يروي البطل القصّة التي سمعها أثناء رحلاته، وتتعلّق بانتقام المرأة، التي صدّها ربيبها، ومعاقبتها له بدسّ السّمّ له في الخمر: «لم يخطر ببالها شيء أفضلَ من القضاء على الرّجل الشّاب وهكذا أُرسِل اللّئيم (تقصد الخادم) في التوّ لإحضار سمّ سريع المفعول. وإذابته في الخمر بعناية، وأعدّته لتقتل به ربيبَها»[77].

3- الراوي السّاخر بدل الراوي الشاهد

[72] - نفسه، ص 42.

[73]- حسن أوريد، سيرة حمار، ص 66.

[74] - نفسه، ص 127

[75] - لوكيوس أبوليوس، الحمار الذهبي، ص41.

[76] - نفسه، ص 192.

[77] - نفسه، ص 209.

يُقصد بالرّاوي «الشّخص الذي يروي الحكاية أو يُخبر عنها، سواءً كانت حقيقيّة أم متخيّلة. ولا يشترط فيه أن يكون اسمًا معيّنا، فقد يتقنع بضمير ما، أو يرمز له بحرف»[78]. غير أنه وجب التمييز في النص الروائي بين ثلاثة أنواع من الرواة «فهناك الراوي العارف بكل شيء، ويتحكم في مجرى الأحداث التي تتحرك وفق ما يراه، كما يعرف كل شيء عن الشّخصيات إلى درجة أنه يرسم مصائرها، ويتسلل إلى أعماقها لتفصح عن مكنوناتها، وهناك الراوي الذي يعرف أقلّ ما تعرفه الشّخصيات بحيث يتوارى إلى الخلف فاسحًا المجال لتعبّر عن نفسها، وهناك الراوي الذي لا يعرف إلاّ مقدار ما تعرفه الشّخصيات إذ يكون شاهدًا فقط على الأحداث دون أن يتدخّل أو يغيّر مجراها»[79].

ولا يمكن الحديث عن الراوي إلاّ في علاقته بالمرويّ له، وهو ما يتحدّث عنه سعيد يقطين إذ يقول: «نجد أهمّ صفاته تتجلّى في كونه عالِمًا في كلّ ما يذهب إليه، والمرويّ له يتميّز بكونه المصغي اللّبيب الذي يبغي تحصيل المعرفة، عبر تجاوبه مع الراوي وعبر تصديقه لكلّ ما ينتهي إليه سمعه»[80].

وتتّضح هيمنة الخطاب السّاخر في «سيرة حمار»، وذلك على مستوى سرد الأحداث سواءً عندما يتولى بطل الرواية أذريال مهمّة السّرد أو حينما يتدخّل المؤلّف من أجل الشّرح أو وصف الأمكنة، فضلًا عن شخصيّات أخرى تختلف مساحة حضورها في الرّواية ومشاركتها في الأحداث باختلاف أدوارها، نذكر منها: حاكم المدينة/ ثيوزيس/ الخادمة/ الشيخ/ صاحب السيرك/... فأذريال الذي تحوّل إلى حمارٍ يقف أمام المرآة فيُحدّث نفسه ساخرًا منها: «نظرتُ في مرآة، فإذا أنا حمارٌ كامل الأوصاف، لا أختلف عن الحمير إلاّ في شيء أضحى مصدرَ معاناتي هو قدرتي على التفكير»[81]، إذ كيف يتسنّى لحمار أن يقف أمام المرآة وينخرط في هذا المونولوج الدّاخلي؟ كما أنَّ حيرة البطل تبدأ من حالته المزدوجة والموزّعة بين الحالة الآدميّة، والحالة الحيوانيّة.

أما الأتان التي تحرّشت بأذريال فقد أوقعته في موقفٍ ساخر: «كيف لي أن أنزو على أتانٍ وأنا لستُ من الحمير ولو أنّ شكلي من الحمير؟ وكيف تعيش ذريتي بين الحمير ولها جانبٌ من الإنسان ورثته منّي أو سترثُه منّي؟»[82]. وفي مثالٍ آخر نقرأ: «وضعوا

[78] - محمد عزام، شعرية الخطاب السّردي، منشورات اتحاد كتّاب العرب، ط1، 2005، ص90.

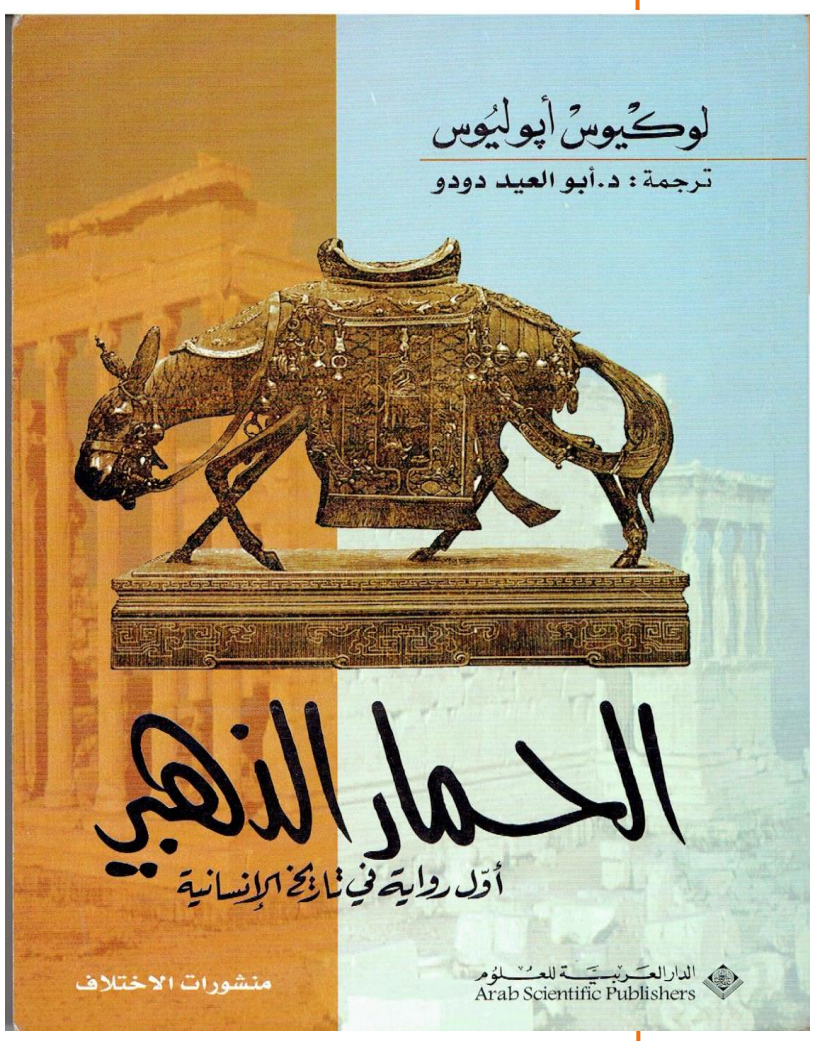
[79]- نفسه، ص 85.

[80] - سعيد يقطين، السرد العربي- مفاهيم وتجليات، منشورات الاختلاف، ط1، 2012، ص 244.

[81] - حسن أوريد، سيرة حمار، ص 12.

[82] - حسن أوريد، سيرة حمار، ص 37.

قبالتي لبنًا وتينًا مجفّفا، فنقعتُ من اللّبن وأكلت من التين فصرخوا فرحين، وتبادلوا النظر بينهم مطمئنين، وفهمت من هؤلاءٍ أنّهم يعبدون الحمير»[83]، فالحمار العاقل امتنع عن أكل التبن مكتفيًا باللبن في إشارةٍ منه إلى التشبث بإنسانيته، والسّخريّة من الذين وضعوا أمامه التبن.



ولقد تحسّن وضع أذريال عندما وقع في يد قبيلة أفرادُها يعبدون الحمير، فاتّخذوه معبودًا ووضعوا رهن إشارته خادمًا: «استيقظتُ عند الغد وقد ذهب عني التّعب، ووجدتُ خادمي على باب الكهف ينتظرني، فتقدّم إليّ في أدبٍ، وحدّثني حديث الحمير، ولم أفهم قوله. ثمّ أخذ يتكلّم ببعض الكلمات من الأمازيغيّة، فأشرتُ برأسي كناية عن الفهم، وأدرك خادمي أنّي حمارٌ لا ككلّ الحمير»[84]، فالسّخرية في هذا المثال يحدّدها الخادم الذي يقف عند باب الحمار منتظرًا إشارة هذا الأخير كي يخدمه.

وتمتدّ مساحة حضور الراوي السّاخر لتشمل الدّين والأعراف إذ يقول: «شربوا خمرة حتى عبثت برؤوسهم، وتحلّلوا من كلّ الضوابط، واختلط الرّجال بالنّساء، واختلط الرّجال بالرّجال، واختلطت النّساء بالنّساء... وبلغ من النّساء من أَرَدنَ التّبرّك بعضوي، ومسحه بالزّيت، وقد عرض عليّ خادمي ذلك فأبيتُ»[85]، فالسّخرية هنا تتمثّل من خلال موقف النّساء اللواتي أردن التبرّك بعضو الحمار، ومسحه بالزيت.

ويستمر حضور الراوي السّاخر من خلال الخطاب الواصف: «ما إن اعتلى كبيرهم على منصّة ليعطي انطلاقة الحفل، حفل الرجم، حتّى أطلقتُ العنان لعضوي فانتصبَ، ثمّ نفرت من مكاني ونزوتُ على

[83] - نفسه، ص 49.

[84] - نفسه، ص 50-51.

[85] - نفسه، ص 59.

الفرس وأحكمت قبضتها بعضّة في العنق»[86].

ويتحدّث أذريال عن إشاعة خبر موته وجنازته، وعن الخطبة التي ألقاها حاكم المدينة والتي وصفها ساخرًا بالعصماء، إذ يقول: «ألقى خطابًا مسهبًا في نعيي، وأطرق النّاس جميعهم لخطبته العصماء، وللخسارة الكبرى التي مُنيت بها أليلي في واحد من أبنائها البررة»[87].

وحتّى عندما يتولّى المؤلف مهمّة السّرد، فإنّه لا يحيد عن نبرة السّخرية والتّهكّم من طبائع البشر الذين اتّخذوا الحيوانات معبودات لهم، إذ يقول: «إنّ اسم كلّ قبيلة مشتقّ من المعبود الذي تدين به، فأسنوس هو اسم الحمار باللاّتينيّة والأمازيغيّة على السّواء، وييس اسم الخيل، ويشترك في ذلك اللسان الأمازيغي واللاتيني»[88]، وهو الأمر الذي سمح لأذريال ليتحدّث عن المسؤوليّة والأبّهة كأيّ شخصٍ مظلوم: «لم أعد أُحاط بأبّهة، ولكنّي كنتُ متحلّلا من كلّ مسؤوليّة، ثمّ إنّه أصبح لي متّسعٌ من الوقت للتفكير»[89].

وفي المقابل يكتفي الرّاوي في رواية «الحمار الذّهبي» بدور الشّاهد الذي يسرد الوقائع كما هي فيؤدّي دورَ آلة التّصوير التي تنقل الحقائق، إذ يسرد قصص المجتمع الرّوماني ويرسم لنا صورة تتوفّر فيها الجدّية عن عصابات اللصوص، والعشّاق المتخفّين وخسّة الرهبان الوثنيين، ومعاناة العبيد من قسوة وجبروت السّادة، وهي قصص يقف منها موقف الراوي الشاهد كما هو الأمر عندما يتحدث عن الفتاة التي أسرها اللصوص: «إنها مجرّد فتاة أسيرة، كانت تنتمي إذا ما حكمنا من مظهر ثيابها إلى إحدى العائلات الكبرى في المنطقة، وكانت جميلة بدرجة خارقة أقسم أنّها جعلتني أنا الحمار أقع في غرامها»[90].

ويتقوّى حضور الراوي الشّاهد في نهاية الرواية عندما يتحدّث لوكيوس عن تمجيد الإلهة إيزيس: «لم تخذلني رحمة الغلبة القويّة أو تعذبني بالمماطلة الطويلة. فقد بشّرتني في ليلة مظلمة بشكلٍ تام الوضوح بحلول اليوم الذي انتظرته طويلا، وبتحقيقي ما كانت تصبو إليه نفسي»[91] أو حين يتحدّث عن حياته الخاصة: «فقد أتت نفقات الرحلة في البداية على خزينتي الضعيفة إلى حدّ كبير، ثمّ إنّ مصاريف المدينة كانت تفوق بكثيرٍ مصاريفي السّابقة في الإقليم، وهكذا وقف بي الفقر المدقع ونقلني إلى وضعٍ يقع بين المطرقة

[86] - نفسه، حسن أوريد، سيرة حمار، ص 65.

[87] - نفسه، ص 35.

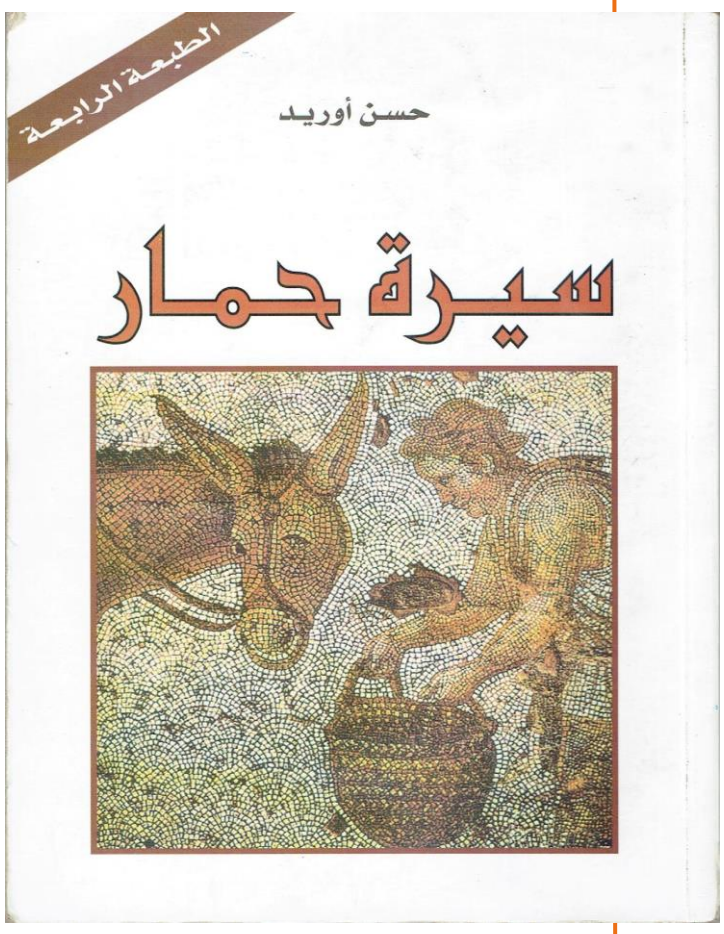
[88] - نفسه، ص 67-68.

[89] - نفسه، ص68.

[90] - نفسه، ص93.

[91] - لوكيوس أبوليوس، الحمار الذهبي، ص 240.

والسّندان. وأكثر من هذا عندما ينخرط المؤلف في الحديث عن تفاصيل حياته اليوميّة: «اقتصرت على تناول طعامي بلا لحم عشرة أيّام مرّة أخرى، وحلقت رأسي كذلك»[92].



4-الاستنجاد بالفلسفة بدل الآلهة

تتغذّى الحكاية في «سيرة حمار» من الصّراع بين صوتين متضادّين، صوت الفلسفة الذي يمثله الشيخ الحكيم مؤازرًا بالسّارد عندما يتدخل بالشّرح والتّعقيب، وبين صوت المعتقد الجماعي والذي تمثله القبيلة التي تقدّس الحمار أو تتّخذ الخيل وسيطًا للتقرب إلى الله، فبطل الرواية يرى الملاذ الأول والأخير في الفلسفة، وفي المنطق الإنساني: «لولا المنطق الحيواني لكان لي مآل آخر. لكانوا نكّلوا بي، ولربما قتلوني»[93] أو عندما يبسط مأساته وشرور الإنسان: «بقيت أتضوّر جوعًا، وأتملّى هذا الذي أنا فيه»[94]، بل يُمنّي النّفس بأن يتحوّل إلى طائر في دلالة صريحة على الحرية: «كنت آمل أن أصير طائرًا يحلق في الأجواء لا يعترضه معترضٌ من وهاد وعقبات»[95].

ويتجلّى الصراع بين العقل والاستسلام للمعتقد حين يتسلم أذريال مهمّة السّرد وينخرط في مونولوج داخلي موجّهًا النقد إلى معتقدات النّاس: «لغة الأفراد، عفوًا، الحمير، لا تعرف التمييز، ولا شك إنما تقوم على أحكام قطعية... يفسرون الأمور بظواهر غير طبيعية»[96]، وهو الأمر الذي يحيّر أذريال ويدفع به إلى التأمل وإعمال العقل، يقول: «تفكرت في ذلك، وقدّرتُ أنه لو أتيح لي الكلام لتغيّرت أشياءٌ كثيرة في أليلي،»[97].

يتقوّى انتصار الرواية للفلسفة عندما يحكي الشيخ الحكيم مسار حياته مستعرضًا تجاربه التي أفضت به إلى حقيقة الأشياء: «الناس تحسب الحقيقة جامدة، تُلقن أو تُحفظ. الحقيقة اكتشاف دائم، هي مدى مطابقة فكرة للواقع في

92 - نفسه، 244-245.

93 - حسن أوريد، سيرة حمار، ص 66.

94 - نفسه، ص27.

95 - نفسه، ص28.

96 - نفسه، ص 47.

97 - حسن أوريد، سيرة حمار، ص 33.

مساجلات سقراط، يحسب الناس الحقيقة ما سمعوا أو لُقّنوا، فإذا أعملوا عقلهم ألفوا أن ما يعتقدون ليس الحقيقة»[98]، إنه الشرط المغيّب ليفسح المجال للمعتقدات.

ويتواصل الصّراع والتّجاذب بين الفلسفة ومعتقدات النّاس إلى نهاية الرّواية بحيث سيستعيد أذريال إنسانيّته معتمدًا في ذلك على عقله الذي لم يفقده، وهو ما تأتّى له عندما عاد إلى البحيرة حيث التقى أوّل مرّة الشيخ الحكيم، فاستحمّ بمائها الدّافئ: «حرّكتُ قائمتي الأماميّة، فإذا هي تطاوعني. استغربتُ للأمر. حرّكتُ قائمة الشِّمال فهي تسري في يُسرٍ، أخرجتهما من الماء، فإذا هما يدان، اهتززتُ مرتاعًا، فإذا أنا أقف على رجلي وإذا أنا إنسانٌ من جديد»[99]، إنها الولادة الجديدة التي لم تتحقق بالاغتسال بماء البحيرة كما قد توهمنا الرواية، وإنما من خلال الحكمة، وهو ما يؤشر عليه قول أذريال: «فكّرت في كهف الحكيم وقصدته للتوّ. وجدتُ إزارًا له اشتملتُ به وربطته بخلخال على شاكلة الأمازيغ»[100]، ومعناه أنّ أذريال وجد الخلاص والحلّ لرحلته الشّاقة معتمدًا على عقله، وعلى نفسه من خلال سفر في الذات: «إنسانٌ أنا يولد من جديد. إنسان يوّلد ذاته من دون قابلة، لأنّه قابلة نفسه»[101].

أمّا بطل «الحمار الذهبي» فقد وجد الحلّ في التّضرّع للآلهة والتوسّل إليها: «لم تمض ليلة واحدة أو نومة ما دون أن تتفضل الإلهة (يقصد ايزيس) عليّ بطلعتها وإرشادها، كانت تصدر إليّ أوامرها المقدّسة مرارًا وتكرارًا بالانخراط في الطقوس المقدّسة»[102]، ويمكن أن نفسّر هذه النهاية التي وضعها أبوليوس لروايته «الحمار الذهبي» بالعصر الذي كُتبت فيه حيث كان الاهتمام بالغيبيات وبالسِّحر وكل ما يبتعد عن العقل فضلًا عن ثقافة المؤلف، والذي كان خطيبًا وشغوفًا بالسّحر وعالم الكهنة، بينما نقرأ في «سيرة حمار» على لسان الشيخ: «الحقيقة أني لا أومن بالعِرافة، ولا بالكهانة ولا بلعب القدح ولا بالرجم ولا هذا الذي نجده عند العبرانيين من النبوءة. أومن بالتوليد المعرفي عند سقراط»[103].

وفي المجمل، إن رواية «سيرة حمار» استلهمت موضوع المسخ من رواية «الحمار الذهبي» مجرّدة إيّاه من سياقه الأول المتمثل في إثارة الضحك والتّسليّة، ومانحة إياه معنًى جديدًا يروم الانتقاد والسّخرية

98 - نفسه، ص74.

99 - نفسه، ص119.

100 - نفسه، ص 120.

101 - نفسه، ص119.

102 - لوكيوس أبوليوس، الحمار الذهبي، ص 238.

103 - حسن أوريد، سيرة حمار، ص 39.

من الأوضاع الاجتماعيّة والسّياسيّة والثقافيّة بالمنطقة العربيّة خصوصًا إذا ما عرفنا أنّ الرواية كتبت من وحي ثورات الربيع العربي، وإن كانت الحكاية قد حفلت في الكثير من جوانبها بعناصر الأسطورة ويظهر ذلك من خلال أسماء الشّخصيّات والأماكن، فضلا عمّا تزخر به الحكاية من الثّنائيات منها الواقع مقابل الخيال، والمقدّس مقابل المدنّس، والعقل مقابل الشّهوة، والخير مقابل الشّر...

غير أنّ الرّواية لا تكتب موضوع التحوّل كما ورد في «الحمار الذهبي» من أجل الكتابة فقط، أو أنّها تعيد طرحه بالشكل الفوتوغرافي الذي لا يتجاوز التقليد الفج، بل تنطلق من فكرة التحوّل بهدف السخرية من طبائع البشر ومن الجنس والدين والسلطة، وهو ما استطاع نصّ الرواية أن يحقّقه من خلال جملة من التقابلات الضدّيّة منها التماسك والوحدة بدل التفكّك، والعجائبي الواقعي بدل المتخيّل العجائبي، وأيضًا من خلال الراوي السّاخر بدل الراوي الشّاهد، والاستنجاد بالفلسفة بدل الآلهة.

كلية الآداب والعلوم الإنسانية - ظهر المهراز/ فاس

تراتيل "الألم الأعظم"

قراءة في رواية: "قاعة الانتظار" للزهرة رميج

مليكة فهيم

بعد عدة تجارب في القصة القصيرة وفي الترجمة، انتقلت الكاتبة الزهرة رميج إلى كتابة الرواية. منذ روايتها " أخاديد الأسوار"، ثم روايتها الثانية "عزوزة"، التي لقيت ترحيبا متميزا لدى مجتمع النقاد، وهي تنبش في أسئلة الهوية المغربية والذاكرة. مرورا برواية "الناجون" التي حظيت هي الأخرى بمكانة خاصة ضمن تراكمات المنجز الروائي المغربي بوجه عام، ومنجزها الشّخصي بشكل خاص. وتعتبر رواية "قاعة الانتظار" آخر إصدار لها، إذ صدرت سنة 2019، عن دار سليكي أخوين، تتكون من 52 فصلا، مؤطرة بفصلين مستقلين هما: "ما قبل البداية" و"ما بعد النهاية"، موزعة على 526 صفحة من الحجم المتوسط، إهداء إلى "كل من اكتوى بنار السرطان الخبيث سواء في جسده أو في أحبته". يتوسط الغلاف ساعة، التي تحيل على الوقت والزمن والصيرورة.

تعتبر رواية " قاعة الانتظار"، نصا يبرز الواقع المؤلم لمرضى السرطان، ويعرض لآلام أسر ضحايا السرطان ووصف واقع الصحة في المغرب في تعامله مع مرضى السرطان بوجه خاص.

العنوان:

يفيد العنوان المكون من كلمتين " قاعة" و "الانتظار" من الناحية التركيبية الإضافة: (القاعة) مضاف و (الانتظار) مضاف إليه، تفيد التعيين والتحديد. تكرّر العنوان عدة مرات في الرواية (ص 524/194/189/187/174/99/74/32)، يفيد في الصفحة 32/31، مكانا يخصّصه الطبيب لمرضاه المنتظرين دورهم. تقول الساردة: "نهضت فدوى دون أن تنبس بكلمة، وقد فهمت أن الدكتورة أنهت المقابلة التي لا شك في أنها طالت أكثر من اللازم على حساب وقت المرضى المزدحمين في قاعة الانتظار"[104]. أما في باقي الصفحات، فالمقصود بها قاعة بمصحة السعادة، حيث يتلقى يوسف علاجه الإشعاعي والكيماوي، مخصصة للمرضى ولأهاليهم الذين يصحبونهم. تقول الساردة: "أدارت فدوى عينيها في اتجاه قاعة الانتظار. بدا لها الرجال والنساء في صحة جيدة. وجدت صعوبة في التمييز بين المرضى والأصحاء من الأهالي الذين يرافقونهم."[105] وإذا كان مكون الفضاء مكوّنا رئيسا في الممارسة الروائية، فإنه في هذا العمل بالذات يكتسي طابعا أكثر عمقا وتحديدا. فهو فضاء مرجعيّ يحيل على مكان تتحرّك فيه الشّخصيات وتقع فيه الأحداث ويمارس فيه الفعل، وهو أيضا مكان تخييلي يحيل على الذات في شتى تجلياتها (أحلام -

[104] -الزهرة رميج، قاعة الانتظار، دار النشر السليكي أخوين، طنجة، الطبعة الأولى، ص32/31.

[105] - المرجع نفسه، ص74.

انكسارات - أمل - تعاطف - ترقب - بوح - توجس- حزن - سعادة – حوار - تضامن). "[106] ورغم ما قد يتضمّنه الانتظار، في بعض تجلّياته، من أمل مهما كان ضئيلا، فإنّ الانتظار عموما ضرب من المعاناة التي لا تنتهي، ذلك أن الانتظار سلطة قهريّة مؤلمة تجثم على المنتظر، تعبير عن صورة الزّمن المسترخي والرّاكد. كما يحيل على فكرة الزّمن وارتباطه بالدّيمومة عند برغسون، فالإنسان عبارة عن نهر يسيل باستمرار، وهذا التّركيز على ملمح الحياة الباطنيّة، أي اعتماده على الحالات الشّعورية والنّفسيّة هو الدّعامة الأساسيّة التي ركّز عليها الأدب. إذ يشبه مفهوم الزّمن النّفسي عند برغسون المفهوم الأدبي، وخاصة عندما يلجأ الكتاب إلى تحليل العالم الداخلي للشّخصية. ويمكن أن نستدعي كذلك، العنوان المشهور لمسرحية المسرحي والروائي والشاعر الإيرلندي صموئيل بيكيت/ Samuel Beckett "في انتظار غودو". انتظار الذي يأتي ولا يأتي، أي التّعبير عن رحلة الاغتراب الوجودي التي يحسّ بها الفرد. ذلك أن لقاعة الانتظار في الرواية، دلالات أكبر من كونها مكانا مرتبطا بالمريض وأهله: تقول الساردة على لسان يوسف: "لماذا نعاني في هذا البلد السّعيد من آفة الانتظار الدّائم؟ أينما وليت وجهك، تجد الانتظار في انتظارك! كيف يتكلمون عن الحداثة والحكامة وما لست أدري من المصطلحات الرنانة، ومع ذلك، ما تزال الأمور تسير سير الحلزون؟ وما يزال قانون "قضاء الحاجات بتركها" ساريا؟"[107] ولكن يغدو استعارة كبرى، كل المغاربة يقطنون تلك القاعة، وينتظرون أن تدور عجلة التغيير بشكل إيجابي. " إلهي... ألا ينتهي جحيم الانتظار؟ [108]ص525.

الحدث في الرواية

ينمو الحدث في الرواية ويكبر ويتعقد وينتهي. نصادف بدايته في الصفحة 25، عندما أخبرت صديقة الدراسة الطبيبة منال الراشدي فدوى بأن نتائج تحاليل الدم والسكانير تؤكد إصابة زوجها يوسف بسرطان المريء والكبد، وبأن المرض في مرحلته الأخيرة، وبأنه لن يعيش أكثر من ثلاثة أشهر. لتبدأ رحلة ألف ميل الصعبة التي ستعيشها فدوى بأدقّ تفاصيلها: أمل وخوف وترقب وهلع وتضامن وتضحية وحبّ وتفانٍ. هذا الحدث منح مسار السرد شحنة عالية نحو الانفجار والتدفق اللاّمتناهي لسلسلة من الأحداث انبثقت عن التفاعل القائم بين الشخصية/ البطل في الرواية وباقي الشخصيات التي تؤثث عوالمها الممكنة عن طريق الحكي.

الشخصيات

تتمتّع الرواية باعتبارها ممارسة إبداعية، بعدّة إمكانيات لإقامة حوارها مع الذات والعالم، وقد استطاعت رواية "قاعة الانتظار" أن تمنح الفضاء والشّخصيات صوتا مسموعا، تشدّ القارئ عبر انسيابيّة الأحداث وتعدّد اللغات والإيقاعات وتعدّد الرؤى وتنوع الأصوات. وتزخر الرواية بالشّخصيات

---

[106] - الزهرة رميج، قاعة الانتظار، ص74.

[107] - الزهرة رميج، المصدر نفسه، ص74.

[108]

الرئيسية والثّانوية والعابرة. إن تعدّد الشّخصيات واختلاف تاريخها الشّخصي في النصّ يعدّ مؤشّرا على تجذّر علاقتها بالواقع الاجتماعيّ الرّاهن من خلال أدلّة قابلة للوصف والإدراك من جهة، ومن جهة أخرى لا يمكن أن تصور عالما تخييليّا يعجّ بكائنات وأحداث لا نعرف عنها شيئا؛ وتأسيسا على ذلك، لا ينضج العالم الفني إلاّ باستدعاء العوالم الممكنة التي تؤطر التّخييل والسّلوك والانفعالات والأشياء.

شخصيّة فدوى: تستحوذ على الرواية شخصية فدوى، الزوجة العاشقة حدّ الوله لزوجها يوسف الذي يمثل لها العالم المتماسك، الذي ينهار ويتهاوى دون وجوده معها فيه. زوجة مقاتلة وشرسة، مليئة بالأمل والإرادة، "آه يا يوسف ! أعاهدك أن أفعل المستحيل لتعيش معنا العمر كله، حتى ترى عاطفا رجلا، ودنيا امرأة... حتى تراهما يحقّقان ما تحلم لهما بتحقيقه مستقبلا... حتى ترى أحفادك..."[109] استطاعت أن تمكن يوسف من العلاج في أكبر مصحة بالبلد "لا أثر للفقراء في هذه العيادة ! كل المرضى ينتمون إلى الفئات الميسورة، أقلّها الطبقة المتوسطة التي تنتمي هي ويوسف إليها والتي تكافح وتصارع من أجل حياة كريمة، وتتشبث بأسنانها وأظافرها كي لا تجرفها رياح الأزمات الاقتصادية والارتفاع الجهنمي لتكاليف المعيشة الذي يتهدد هذه الطبقة بالسقوط في أتون الفقر المدقع."[110] وأن تمكنه أيضا من نظام غذائي مكلف جدا. وهي المعشوقة أيضا، إذ يبادلها يوسف الحب والتقدير نفسيهما. كتومة ومتحفظة، وهي الشّخصية الواعية والمكتملة، واسعة الثقافة، صاحبة نضج اجتماعي وسيكولوجي، تتمتع بالقوّة والصّلابة والجرأة والنّقاء والمبادرة والتّضحية والوفاء. تتكثّف فيها الأصوات والمواقف والرؤى.

شخصية يوسف: يوسف رجل وسيم، محبّ للحياة، محبّ لزوجته وابنيه (طارق ودنيا)، موظف ينتمي إلى الطبقة المتوسطة، عانى من بطش مرض سرطان المريء والكبد، وهو في سنّ الخمسين. واقعي، واضح، يكره النّفاق، له مواقف عميقة من قضايا الوطن والوجود. شخصية مهيمنة بحكم ارتباطها بالحدث، ترمومتر جسده المريض متحكّم في مسار السّرد، فهو المرآة العاكسة والمحرك الرئيسي لدواخل فدوى، وهو البطل الإشكالي، المقذوف به في عالم غير موثوق فيه، وعليه أن يواجهه داخليا من خلال جسده المنذور للألم.

شخصيّة ميرة: اعتمدت الكاتبة على تقنية الحوار كي تنحت شخصية ميرة: "اسم أمازيغي أصيل يعادل الاسم العربي مريم"[111]، ابنة فدائي قاوم الاستعمار الإسباني، تنتمي إلى مدينة الحسيمة، من خلال الحوار ربطت فدوى بين ميرة واسم الجنية ميرة التي تنتمي إلى عائلة ملوك الجان، تقول السّاردة على لسان فدوى: " -صحيح ! كل مواصفاتها مجسّدة فيك ! سحر لا يقاوم ونخوة وعزّة نفس. حتى جلبابك يطغى عليه لون الخردل القريب من اللّون الأصفر !"ص176. مصابة بالسّرطان، شخصيّة تلقائيّة، روح معنوية عالية، صريحة، منفتحة، مرحة، تملك طاقة إيجابية كبيرة، ثرية جدا. استطاعت أن تنسج

---

[109] - الزهرة رميج، قاعة الانتظار، ص160.

[110] - الزهرة رميج، المصدر نفسه، صص146/145.

[111] - المصدر نفسه ص176.

علاقة صداقة تلقائية مع يوسف. تقول الساردة من خلال الصوت الداخلي لفدوى: "ياه! كم توحد المصائب الناس، وتقرب المسافات بينهم" [112]منحت الكاتبة شخصية ميرة رمزية قوية (الفصل 16)، إذ عبر حضورها في النص، فتحت الباب على مصراعيه على الذاكرة التاريخية، المعبرة عن الهوية المغربية من خلال استحضار قضية الريف والاستعمار الإسباني، والتّضحيات الجسام التي قدّمها أبناء عبد الكريم الخطابي الأشاوس من أجل الاستقلال، والتي لقيت جحودا من طرف الوطن. "وهذا التفاعل بين السرد والتاريخ يأخذ في تأويل بول ريكور بعدا إشكاليا، ومرونة كافية تصله بالتاريخي والسياسي والاجتماعي والثقافي. ففهم الحيوات الإنسانية يكون أثرى وأعمق عندما يتمّ تأويلها اعتمادا على محكيات ترويها الشّخصيات حول حيواتها الخاصة".[113] تقول الساردة على لسان ميرة: "ولماذا لا توفر للريف مستشفى خاصا بمرض السرطان؟ -إمعانا في عقاب أبنائه وإذلالهم، وتجنبا لإثارة المشاكل مع جارتها إسبانيا." ص182.

ترتدي الكاتبة لباس السوسيولوجي وهي تفسر وتحلل الكثير من القضايا الحارقة بطرق فنية، تتضمن عدة رسائل. تقول الساردة على لسان ميرة " - لصالح لوبي الفساد وناهبي ثروة البلاد وكارهي مصلحة الوطن لتلك الفئة الانتهازية التي لم تضحّ يوما لا بالمال ولا بالروح، ولكن ما إن تحقق الاستقلال بفضل تضحيات أبنائنا وأجدادنا، حتى خرجت من جحورها لتقتسم الثروة، ثم تتوارثها بعد ذلك! " ص185

نزهة: شخصيّة مثيرة للجدل، جريئة، منفتحة، تملك صالونا من أرقى صالونات الحلاقة والتجميل يسمى "نازاكا" بالقرب من توين سانتر، لباسها مكشوف ومستفزّ للمرضى وأهاليهم. التقت بها فدوى في مصحّة السعادة، وجمعها معها حوار مريب حول الجنس وخيانة الرجال، إذ حاولت تشكيكها في وفاء زوجها "بقولها لو كانت هي من أصابها السرطان لما ظلّ وفيّا لها"ص261، لم ترتح لها فدوى، واعتبرت "كلامها دعوة صريحة للخيانة" ص262. عندما رأت نزهة بعض الشّيب بشعر فدوى، نصحتها بالاهتمام بنفسها وبصحّتها من أجل أولادها، وطلبت منها أن تزور صالونها كي تصبغ شعرها وتقصّه وتعتني بوجهها، وسيكون ذلك هديّة منها وتشجيعا لها لتصبح زبونة دائمة، ولترى "المعنى الحقيقي لعناية النساء بأنفسهن وجمالهن ! ص266 لكنّ حقيقتها ستنكشف عندما تقترح عليها ركوب سيّارتها للذّهاب إلى الصّيدلية لشراء دواء يوسف وفي الوقت نفسه، ستشتري دواء لابن خالتها عثمان الذي سيكون في انتظارهما، عندما أصرّت نزهة أن ترافقها فدوى إلى داخل الفيلا، حيث مظاهر الثراء متفشّية، وحيث يحاول عثمان التودّد والتقرّب من فدوى من مدخل حبهما المشترك للفن والشّعر. تماسكت فدوى وتغلّبت عل خوفها حتى نجت من المأزق الخطير، الذي جعلها تتذكّر قصص اختطاف النّساء وأوكار الدّعارة وقصة العميد ثابث التي ألهبت الرأي العام المغربي في تسعينات القرن الماضي، وجعلت بعض الجرائد تكسر أرقامها القياسية في سوق المبيعات.

[112] - قاعة الانتظار، الزهرة رميج، ص153.

[113] - إدريس الخضراوي، سرديات الأمة/ تخييل التاريخ وثقافة الذاكرة في الرواية المغربية المعاصرة، أفريقيا الشرق، ط1، 2017، ص145.

شخصية حمادة أمغار: أب الطفل أسامة المصاب بالسرطان. ينتمي إلى مدينة ازغنغان وهي توجد قرب الناظور. تكفّلت جمعية الأمل بتحمل تكاليف علاج ابنه، وهي جمعية خيرية توجد في الريف لصاحبتها السيدة ميرة "أعرف أن صاحبتها من عائلة المقاوم بن مدني، وأن ابنها الخطابي مراد هو من يترأسها." ص293" ملامحه أقرب إلى الملامح الأوروبية، أشقر، طويل القامة، قويّ البنية، شديد الأناقة." ص291. حفيد ميمونت، تلك السيدة التي كانت تقوم بتدريب نساء الريف على حمل السلاح، ومساعدة الرجال في محاربة العدو الإسباني، استطاع أن يكسب ودّ واحترام يوسف، إلى درجة أنه أوصاه وصية غريبة وهي الحضور في أربعينيته، ومفاتحة فدوى في أمر الزواج به والتكفل بابنيه بعد موته. وهو الذي شجّع فدوى على الكتابة عن محنة السّرطان، بعد أن تتصالح مع ألمها، بل اقترح عليها عنوان الرواية: "الطيور الخضراء تغادر باكرا".

فضاء الألم: السّرطان "الألم الأعظم"

يعتبر الألم مكوّنا أساسا في رواية " قاعة الانتظار"، فهو قوي الحضور. وقد تجلى بطرق مختلفة، حيث استطاعت الكاتبة أن تميط اللثام عن تجلياته، وإيقاعاته ودرجاته الجلية والمخفية، منذ أن عرفت خبر إصابة زوجها بالمرض، الذي جعلها تسبح في تمثل المرض في المتخيل الشّعبي عندما كانت صغيرة. تقول السّاردة: "مرض مبهم يطلقون عليه أحيانا اسما لا يدلّ على مكان محدّد. إذ يقولون: أصيب فلان ب"الحي"، أو ب"المرض الخايب". وأحيانا أخرى، ينعتونه بعبارة "الكافر بالله" (...) كانت تصاب بالرعب لمجرد التفكير في الإصابة به. إنه "الكونسير" ! وصار القسم به أهمّ سلاح يقطع الشك باليقين ! وأصبحت النساء على وجه الخصوص يلجأن إليه كدليل قاطع على صدق كلامهن مستعملات هذه العبارة التي لا تترك مجالا للشكّ: "إلا كذبت الله يعطيني الكونسير!"، لتبدأ مسيرة العلاج الإشعاعي ومسيرة الألم أيضا: "تمنت لو سمحوا لها بمرافقته كي لا يواجه وحده هذا العلاج الذي لا شك أنه رهيب. إذ كيف سيكون حاله، والأشعّة تخترق صدره لتحرق الخلايا السرطانية الخبيثة؟" ص100 والطبيب أيضا كان سببا من أسباب الألم. تقول الساردة على لسان فدوى وهي تتحدث عن الطبيب حجاج: "كيف تنعدم الرحمة في قلوب الأطباء؟ كيف يتصرف الطبيب بتلك الفجاجة؟ المفروض أن يكون الطبيب إنسانا حسّاسا، يشعر بآلام المرضى، ويراعي نفسيتهم، ويعمل المستحيل من أجل إنقاذهم." ص106 لتتوالى لحظات العذاب مع العلاج الكيماوي وتدهور صحة يوسف، الذي رغم مجهوداتها الجبارة في البحث عن بدائل للعلاج من خلال البرامج الغذائية التي لها علاقة بمقاومة السرطان، والتي ساعدته في مقاومة المرض طيلة سنتين. تقاوم الألم أمام زوجها المريض حفاظا على معنوياته، من جهة، ومن جهة أخرى حفاظا على تماسك أسرتها الصغيرة. استطاعت الساردة أن تمنح الألم صوتا ومساحة وصدى ومسافة وشخصية وعالما لا حدود لرعبه. تقول الساردة على لسان فدوى: "كاد قلبها ينفجر هذه الليلة. كلما انتابتها حالة من الألم، ظنّت أنها أصعب حالة تمرّ بها، غير أنها اكتشفت أن الألم حالات وأنواع ودرجات. وأن درجة الألم هذه اللّيلة، مختلفة تمام الاختلاف عن سابقاتها. أيقنت أن الآلام لا حدود لها، وأن الأنسان لا يستطيع سبر أغوارها دفعة واحدة. الألم عظيم وشاسع. ولا تستطيع نفس واحدة إدراكه في كليته. إنه مثل كوكب الأرض عبارة عن سهول وجبال وغابات ووهاد وشعاب، ولا أحد يستطيع

رؤية صورته في شموليتها ما لم يصعد سلم الفضاء...أيقنت أن في الحياة أناسا ارتقوا في آلامهم حدّ الاقتراب من تلك الصورة الكلية، وأن الحروب البشعة أكثر العوامل التي تقرب الإنسان من صورة الألم الأعظم، وأن السرطان لا يختلف في جوهره، عن هذه الحروب المدمّرة."[114] وتعتبر الكاتبة أيضا أن الوطن مسبّب للألم، فالوطن الذي حلموا أن يكون راهنه ومستقبله أحسن من ماضيه، لم يتغير، بل يدعو إلى القلق أكثر من أي وقت مضى، بل تحاكم هذا الواقع وتجعله سببا غير مباشر في تفشي السرطان في جسد يوسف؛ تقول الساردة: "لا فائدة من النقاش كما قال حمادة ذات مرة، لأن النقاش سيعمق الجرح، ولأن موضوع الوطن أصبح من مسبّبات ارتفاع الضغط، والسكري، وحتى السرطان... أليس التوتر والقلق أساس الأمراض؟ أليس الوطن أكبر مصدر لهذا القلق والتوتر؟"ص485.

فضاء الجسد وثنائية الموت/الحياة

يعتبر الفضاء مكوّنا سرديّا، لا يتجلى إلاّ بفضل اللّغة، باستطاعته أن يستوعب الأحلام والانكسارات والبيئة النفسيّة والأهواء والأحاسيس. وقد استطاعت الزهرة رميج أن تصور بكثير من الحنكة السردية التحوّلات الجسديّة والنفسيّة التي مرّ بها يوسف، من منتهى الصحة والعافية وحبّ الحياة، إلى أقصى وصف لحالة جسده المنهك والمتعب نتيجة تطور المرض في كيانه. تسترجع زمن الصحة والسعادة التي جمعته مع فدوى، معتمدة على الذكريات والتفاصيل الصّغيرة التي تسعفها على استرجاع ماضيهما المشترك بكل إشراقاته ونضارته. تقول الساردة على لسان فدوى، وهي تصف الصورة التي التقطتها في عيد ميلاد زوجها يوسف: "يا لها من صورة رائعة! قالت وهي تتأمّل الصّورة بإعجاب شديد. من يظنّ أن هذا الشابّ الوسيم في الخمسين من عمره؟ سأعمل على تكبيرها ووضعها في إطار ذهبيّ يليق بهذه المناسبة التاريخية العظيمة! وبلغة شعرية مثخنة بالحزن والأسى، تشبّه فدوى زوجها، عندما أخبرته الدكتورة منال بإصابته بداء السرطان، "كأنه تائه في صحراء قاحلة، يكاد يموت عطشا، ولا واحة في الأفق. كأنه طائر جريح يحلق بعيدا ودماؤه تنزف من الداخل". ص60 كما كان لوقع الخبر الصّدمة على جسد فدوى ظاهرا. تقول فدوى على لسان الشغالة "انتابها فرح طفولي وهي تساعدها على غسل شعرها، وتمرر كيس الصابون على جسدها. لكن فرحها سرعان ما تلاشى وهي ترى حالة الوهن التي بدت عليها. فهذا الجسد الذي لم تره قَطُّ، إلاّ منتصبا ومشدودا إلى الأعلى، بدا لها اليومَ وكأنه شجرة منخورة إن لم تسند هوى إلى الأرض..."ص57. كما أنه على مدار الرواية، كانت هناك حوارية بين الجسد المنهك ليوسف وجسد فدوى الذي لم يعد له الحقّ في ترف المرض كما قالت. فهي تتظاهر بالصحة والمرح حتى لا تكون مصدر عطف وشفقة، حتى أنها استغربت كيف يستطيع جسدها تحمّل أعباء أسرتها الصّغيرة والعمل ومرض الزوج، ورغم الآلام التي تحسّ بها عندما تختلي بجسدها ليلا، تتعجب كيف تستيقظ كل يوم بنشاط وهمة عاليتين. تقول الساردة : "لا شك أن انشغالها بمصيبة يوسف، جعل عقلها يرى أن كل ما عداه أمر تافه !.ص213. طيلة سنتين وفدوى لا تكلّ ولا تملّ، قرأ ت عديد الكتب والمجلات المتخصّصة في مرض السّرطان، وجربت كل البرامج العلاجية البديلة لإنقاذ زوجها يوسف من الموت، بإرادة منقطعة النّظير، يشهد لها بها الكل: (التّداوي بالأعشاب، التّغذية الصّحية

[114] - الزهرة رميج، قاعة الانتظار، سليكي أخوين، طنجة، ط1، 2019، صص427/426.

المعتمدة على العسل الحرّ وبعض الخضر النادرة، العلاج الصيني والياباني). لترضخ في الأخير لأمر الواقع وتتذكر قول الدكتورة منال: "عندما تكون الحقيقة ساطعة، والنتيجة حتمية، يصبح الأمل بلاهة !"ص475.

الجسد وفضاء وجبة الحواسّ العليا

وهي العبارة التي يطلقها يوسف على الممارسة الجنسيّة، التي غايتها ليس الرغبة الغريزية فقط، وإنما "تحقق ذلك الحلول الصوفي الذي تتداخل فيها ذات الأنا مع ذات الآخر، ويحلقان معا في السّماوات العليا، محقّقين تلك السّعادة العظمى التي لا يعرفها إلاّ الهائمون في ملكوت الحب". ص21. وهي الغرفة الخاصة بالزوجين العاشقين فدوى ويوسف، هو فضاء المتعة والدفء، مكان قدسي، أصبغت عليه فدوى صفات متعالية، فهو معبدها السّحري، فضاء شاسع شساعة الذكريات والأحلام. لذلك انتفضت عندما اقترحت نزهة على فدوى أن ترى غرفة نوم عثمان، والتي كانت بمثابة معرض للوحات الفنية: "أي اقتراح غريب هذا؟ تساءلت مع نفسها. فغرف النوم عندها مقدّسة. إنها صندوق الأسرار الحميمية. كلّ شيء فيها يرتبط بصاحبها فقط. في أجوائها تنتشر رائحة عطرهما، وأنفاسهما، وعرق جسديهما في التحامهما الشّبقيّ... إنه محراب الحبّ المقدس، فكيف يسمح للغرباء بتدنيسه؟ لا ينبغي لأحد أن يكشف سرّهما باقتفائه أثر حميميتهما، وإنصاته إلى أحاديثهما اللّيلية التي يبقى صداها متردّدا بين الجدران. فحديث العشّاق لا تذروه الرّياح. أينما قيل يظلّ في مكانه إلى الأبد".[115] تعلن شخصية فدوى عن امرأة متصالحة مع جسدها، لها القدرة على التّعبير عن الرغبات الجنسية بكل جموحها، يصبح الجسد جليّا، واضحا ومرئيا، يعلن عن هشاشة وثقة مدهشتين. لكن حبها الكبير ليوسف، جعلها تتناسى رغباتها الجسدية رأفة به، لأنها تعرف بأن العلاج الكيماوي يقتل الرغبة الجنسية من جهة ومن جهة أخرى لا تريد أن تعرضه "للألم والمهانة التي يتعرض لها الأزواج وهم يحاولون ويفشلون ! ولا أريدك أن تشعر بالفشل، وقد كنت دوما، فخورا بقدرتك على الإرواء والإمتاع." وبحكم أن جسدها كان يعرف إيقاعا مضبوطا، من خلال ممارسة جنسيّة نشيطة، حيث يلغي الجسد كل تحفّظاته ويزيل كل أسراره، لذلك انفجرت في عيادة الطبيب النفسي، الذي سألها أسئلة محرجة عن حياتها الجنسية، واضطرت إلى البوح له عن الجسد المحترق بالرغبة، بأنها تشتاق إلى زوجها وإلى اللحظات الحميمة التي عاشاها معا، "لكن فشله أصابني بإحباط شديد. كما آلمني ما قد شعر به من مهانة وألم، إنها المرة الأولى التي يواجه فيها هذا المشكل". ص223

فضاء المكوّن العجائبي

حكاية "الطّائر الأخضر" هي نوع من المحكيّ العجيب، الذي يتماشى مع انسيابية نهر الحكي، لا يسبب أي توتر داخل الادراك العقلي، ذلك أن وجوده داخل الرواية ليس اعتباطيا، بل هو مكوّن أساسي من مكوّنات التخييل، حيث يتبيّن أن مقصديّة الكاتبة هي أن يتماهى قدر شخصيّة يوسف مع حكاية الطائر

[115]- الزهرة رميج، قاعة الانتظار، ص384.

الأخضر. تطالعنا الكاتبة على الصّفحة 69 من الرواية بأن جدة يوسف أطلقت عليه اسم "الطائر الأخضر"، وذلك لأنه عانى في صغره من أمراض كثيرة، وأن صفاته كانت توحي أنه ليس من أبناء الأرض؛ بالإضافة إلى أن الجدة بحكم أنها كانت "القابلة" الوحيدة في القرية، رأت نورا يسطع على محيّاه حين ولادته، وأنه كان يتمتّع بجمال يفوق جمال كل أطفال القرية. وحسب رواية الجدة، الطيور الخضراء هي طيور الجنة التي تغادر السّماء وتنزل إلى الأرض خاصة عندما يطغى الشر، "لتجسّ نبض الحياة فيها" ص70، لكن هذه الطيور التي يتعذر عليها التكيف مع أحوال الدنيا، لا تموت رغم الألم والعذاب، وإنما تعود إلى موطنها الأصلي. كما حكى يوسف لفدوى عن حمام أخضر قرأ عنه في الموسوعة العلمية الخاصة، وهو نوع من الطيور التي تقطن الغابات الخضراء الكثيفة، ويتغذّى من أشجارها المثمرة؛ ليتبيّن بعد ذلك أنها "حكاية أسطورية إفريقية تحمل اسم "طائر القمري والحمامة الخضراء"، حيث ستعيش الحمامة الخضراء سلسلة من العذابات المتتالية، قبل أن تعود إلى عالمها العلوي، وهي تنهي رحلة الألم وهي تقول: (البؤس الحقيقي هو الذي يوجد فوق الأرض).[116]

التّخييل والشّهادة

تتقمّص الزهرة رميج وظيفة المثقّف، وهو يتمثل دوره النقدي المقاوم للفساد. وهي بذلك، تمنح الهامش فضاء وصوتا مسموعا، تستكشف مجتمعا يعرف تحوّلات عميقة بأبعاده السّياسية والاجتماعية والاقتصادية، و"هذا الاقتراب من هامش الحياة بجزئياتها وتفاصيلها، يظهر أن الكتابة التي تتعين جديرة باسمها هي تلك التي تمضي بالمتخيَّل إلى أفق التّمثيل الثقافي لأسئلة الجماعات والثّقافات التحتيّة. ومن المعلوم أن الدور الذي يستعيد لغة الحياة المفعمة بالتعدّد والتنوّع والاختلاف، يقع في صميم مهمّة الرواية التي لا تعتبر ظاهرة إبداعية فحسب، وإنما هي كذلك ظاهرة اجتماعية." [117] تراهن الزهرة رميج على إعادة تسريد تجربة المرض من خلال شخصيّة كل من فدوى وزوجها يوسف بطريقة فنّية جمالية، يتداخل فيها الخيال بالواقع. تمتزج فيها أبعاد اجتماعية ورومانسية وثورية، لتسمع صوت من اكتوى بآلام تجربة مرض السرطان. تسائل اللحظات الدقيقة وتطرح الأسئلة الضاجّة بالانتقاد والاحتجاج والمحاكمة وفق زمن نفسي ضاغط وحده القادر على سبر أغوار الآلام. ورغم حدود الحكاية الإطار في رواية قاعة الانتظار، حيث يوجد تمثيل سردي لأحاسيس الألم والأسى والحزن الذي يجتاح المريض وعائلته، فإن الكون السردي، يتسع وينفتح على عوالم حكائية جزئية، تسلط الضوء على عدة نقاط ترتبط بآلام الوطن ومآسيه، وتساير هموم المجتمع المغربي المعاصر، تنصت لأحلامه بالحرية والكرامة والعدالة الاجتماعية: (تفشي الجريمة، انعدام الأمن، انتشار الفوضى، سرقة المال العام والإفلات من العقاب، جشع الأطباء ومالكي المصحات، وفاء زوجات المرضى، ربط المسؤولية بالمحاسبة، انتشار التحرّش والعنف، انتشار البطالة، الحسرة على الزمن الماضي الجميل"، وهي بذلك تمنح رؤيتها

[116] - الزهرة رميج، قاعة الانتظار، ص72.

[117] - إدريس الخضراوي، سرديات الأمة/ تخييل التاريخ وثقافة الذاكرة في الرواية المغربية المعاصرة، إفريقيا الشرق، ط1، 2017، صص 235/234.

للعالم عبر آليّة الذات. وهذا ما يجعل الرواية "فنّا أدبيا ديموقراطيا فذا في أشكاله الأرقى"[118]، متجاوزة كل الأفكار وكل تصورات المؤسسة الجاهزة. حيث يكون السرد متعالقا بالمتخيّل الاجتماعي وبمشاهد الواقع الاجتماعي المغربي المتردّي على أكثر من صعيد؛ لتنتج دلالات أخرى، تمزج بين التّخييلي والواقعي من جهة، وبين التّجربة الفردية والتجربة الإنسانية عامّةً. ذلك أن "كلّ المآسي يمكن تحمّلها لو أنك وضعتها في قصة أو سردت قصة حولها. ومع ذلك فهذا السّرد قادر على أن يجعل المآسي محتملة وعلى أن يجعلنا قادرين على تحمل تراكمها".[119] وتأسيسا على ذلك "ألا يحصل عمل الحداد من خلال تحوّل وظيفي لذاكرة ما؟ ألا تعتمد مشاعر الحزن على الشّكوى التي تحوّلها الملانخوليا إلى اتهامات؟ أليست هذه الشّكاوى والاتهامات همّا ما يكافح السّرد لسردهما بطرق متباينة؟".[120]

اختارت الكاتبة أن تكتب تاريخ الألم والجرح من وجهة نظر مخالفة لوجهة نظر المؤسّسة. حاولت أن تكتب كتابة، هي نوع من النومادلجيا "علم الترحّل"، أن تسرد المرض الذي ألمّ بزوجها في حركته، ترحّل المرض في جسد يوسف. الترحل بوصفه إعادة ترتيب ليصير حركة. والكتابة تعتبر نموذجا لذلك، تغدو الكتابة سفرا مختلفا، "إذ لا تعود الرحلة مسافة زمنية بين البداية والنهاية، وإنما فقط حركة في الوسط، حركة دخول وخروج مستمرّين في الوسط، دون أن تكون هناك لا بداية ولا نهاية".[121] (ألم يصنع كافكا في روايته (المحاكمة) آلة حرب في صراعه مع الدولة البيروقراطية؟ "قد لا يكون كل رحالة محاربا، ولكن كل محارب رحالة بطبعه. الحرب هي مواجهة الرحالة لقوى الثباث".[122] ف "مفهوم الجمالي في الكتابة الأدبية عامة والروائية خاصة، لم يعد يكتسي بعدا فنيا فقط، بل إنه أضحى يحمل دلالات فلسفية تتأسّس على العلاقة التفاعلية التي تقوم بين النصّ ورؤية القارئ له"[123] فالنصّ بوصفه إنجاز الكاتب، هو مجموعة من الأدلّة القابلة للإدراك والوصف. وهو أيضا "استجابة جمالية متصلة بالوعي والتفاعل ينجزها متلَقٍّ قارئ قد يكتفي بالمتعة أو متلقٍّ باحث يرنو إلى استيلاد معرفة نقدية تحاور الأدب والثقافة والتاريخ كما تحاور النصّ ذاته من خلال تحليل وتقويم وتذوّق مجموع مكوّناته اللّغوية والتداولية".[124] ويمكن في هذا الإطار استدعاء مفهوم "فلسفة اليومي" الذي ابتكره كلّ من دولوز وغوتاري، " تعيد فلسفة اليوميّ مقاربة إشكالية الآخر ضمن أفق أكثر انفتاحا، يعتبر الآخر عالما ممكنا وأرضا قابلة للتعمير، وأفقا قابلا لممارسة الترحّل (...) الكتابة كتابة للآخر؛ نكتب للأمّيين، للمهمّشين، للمرضى، ولا ندعي أننا نكتب ليقرأنا هؤلاء، لكن أن نكتب بالنيابة عنهم، أي نجعلهم يعبرون داخل

---

[118] - فيصل دراج، أفق التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص7.

[119] - بول ريكور، الذاكرة والسرد/ حوارات، ترجمة وتقديم: سمير مندي، كنوز المعرفة، ط1، 2016، ص33.

[120] - المرجع نفسه، ص32.

[121] - أورده محمد آيت حنا في كتابه، الرغبة والفلسفة/ مدخل إلى قراءة دولوز وغوتاري، دار توبقال للنشر، ط1، 2011، ص86.

عن Deuleuze & Guattari, Milles Plateaux, Minuit, Paris, 1980, p36.

[122] - المرجع نفسه، ص87.

[123] - عبد الرحمن النوايتي، السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، كنوز المعرفة، ط1، 2016، ص155.

[124] - أحمد فرشوخ، تأويل النص الروائي، السرد بين الثقافة والنسق، الدار العالمية للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص14.

إطار لا يمكنهم التّعبير عنه من الداخل. "لم يكتب فوكو عن العاهرات والحمقى والمساجين كي يقرأه هؤلاء، وإنما فقط، كتب عنهم كي يصيروا هم أنفسهم مقروئين داخل سياق آخر". والزهرة رميج وهي تكتب روايتها عن مرضى السرطان، تمنحهم مسربا للانفلات، يصبح المرض/ المريض، قضية وتاريخا وحكاية وصوتا وذاكرة وواجهة.

المطر في الشّعر العربي بين التّمثيل والتّخييل

د. شفيع بالزين- تونس

1. مقدمة:

ما فتئ الشّعر على مرّ العصور يحتفي بالمطر تصويرا وتمثيلا وتخييلا، فيتّخذه تارة موضوعا شعريا ليصوغه في القصيدة صورة فنية أو غرضا أدبيا، ويستخدمه تارة أخرى أداة تمثيلية ومعادلا مجازيا ليؤدي بواسطته معانِيَ مدحيةً أو تجاربَ غزليةً. غير أن صلة الشّعر العربي بالمطر باتت -بفعل عواملَ طبيعيةٍ وثقافية مخصوصة[i]- صلة متميزة ولافتة للنظر لغزارة مادته الشعرية وتواصل حضوره في الشعر العربي وتراوحه بين التمثيل والتخييل، وهو ما جعل شعر المطر يكاد لبروزه وتفرده أن يكون ظاهرة خاصة بالشعر العربي ومميزة له[ii]. ونظرا إلى كثافة "التمثيل المائي" أو "المطري" وغزارة مادته اخترنا الاقتصار على صلة المطر بالشّعر العربي من خلال مفهوميْ التمثيل والتخييل. ونسعى في هذا البحث إلى تحقيق هدفين أساسيين: أولهما بيان طرق تعامل الشّعراء العرب مع المطر وهو ما قادنا إلى التّمييز بين نمطين من الخطاب الشّعري: تمثيلي يغلب عليه الثّبات والاتباع وتخييلي يغلب عليه التحديث والمجاوزة، وبعبارة أخرى سيكون علينا التمييز بين "شعر المطر" و"مطر الشعر". وثانيهما إبراز دور شعر المطر في تطور التّخييل الشّعري ودلالته على التّحولات الكبرى في الشّعرية العربية. وهذان الهدفان يستندان إلى فكرة أساسيّة مفادها أن المطر في الشّعر العربي ليس مجرد موضوع شعريّ أو صورة تمثيلية أو استعارة تخييلية وإنما هو فعل إبداعي أساسي وعلامة بارزة من علامات حداثته وتحولاته الكبرى. وإذا أردنا أن نضع المسألة في إطار أوسع أمكننا القول إن تمثيل المطر وتخييله ليسا نوعين من "شعر المطر" فحسب، وإنما هما مساران واتجاهان مختلفان للشعرية العربية: مسار اتباعي يجسّمه مفهوم التمثيل ومسار حداثي يجسّمه مفهوم التّخييل. وخلافا لمبروك المناعي الذي استعمل هذين المصطلحيْن دون التمييز بينهما، نعتبر الاختلاف بين التمثيل والتخييل في علاقة الشعر العربي بالمطر أساس هذه القراءة التي نقدمها كمحاولة لاستجلاء ما يمكن أن نسمّيه بجمالية المطر أو شعرية المطر في الشعر العربي. ومن الدراسات التي أفدنا منها في هذا البحث أطروحة أدونيس حول "الثابت والمتحول" في الشعر العربي حيث سنجعل تمثيل المطر تجسيما للثابت وتخييل المطر تجسيما للمتحول، كما سنُفيد في هذا التّقسيم من قراءة أدونيس لشعر أبي تمام التي بناها على أساس المقابلة بين "التعبير الطبيعي" و"التعبير الفني" أو بين "الحقيقة الواقعية" و"التخييل المجازي"[iii].

ولتحقيق هذين الهدفين سنحلّل نماذجَ من شعر المطر مميّزين بين ما هو قائم على التّمثيل وما هو مبنيّ على التّخييل، ثم نخلص إلى نتائج تأليفيّة لاستجلاء السّمات الشّعرية الثّابتة أو المشتركة بين هذه النماذج -على اختلافها وتنوّعها- بما يشرّع القول بوجود شعرية عربية خاصة بتيمة المطر، وبما يجعل هذه التيمة علامة دالة على التحولات الكبرى التي شهدها الشعر العربي. وأما مدونة البحث فهي مقصورة على ثلاثة نصوص شعرية. وهذا القصْر إن كان يقتضيه ضيق مجال البحث فإن النصوص الثلاثة المنتخبة تمثل في نظرنا علاماتٍ دالةً على التّحولات الكبرى التي شهدها الشّعر العربي عامة وشعر المطر خاصة، وهي مرتّبة تاريخيّا على النحو التالي:

- مقطع "وصف" المطر أو السّيل من معلقة امرئ القيس تمثيلا للشّعر القديم (الجاهلي).
- مقطع "وصف" المطر والربيع من مدحية المعتصم لأبي تمام تمثيلا للشّعر المحدث (العباسي).
- قصيدة "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب تمثيلا للشّعر الحديث (الحر).

2. تمثيل المطر في الشعر العربي:

إن كثافة حضور المطر (والماء عامة) وتواصله في الشعر العربي من شأنه أن يجعل منه ظاهرة لافتة ومميّزة له إن لم تكن خاصة به كما ذهب إليه بعضهم. إذ اتصل التمثيل المائي بمختلف الأغراض الشعرية وتغلغل في معانيها وبرزت معالمه واتضحت صورته وخصائصه، بل صار له شعراؤه الذين يعرفون به وينسبون إليه[iv]. فالشاعر العربي يرى الماء في كل شيء جميل ويمثل بواسطته كل حسن ونافع وشملت الصورة المائية التمثيلية مختلف المعاني والأغراض بما في ذلك المعاني والأغراض التي ليست لها علاقة واضحة ومباشرة بالماء مثل الشّعر الغزلي[v] وشعر الشكوى[vi] والشّعر الحماسي أو الحربي[vii].

غير أن تواتر حضور المطر في الشّعر العربي لا يبرّر ما ذهب إليه المناعي في اعتباره "ضربا مستقلا من ضروب الشّعر" لأنه قلما استقلّ بنفسه غرضا أو موضوعا شعريا له بنيته الخاصة ومقوّماته المميّزة بل إن المطر بوصفه موضوعا أو مشهدا موصوفا قليل الحضور في الشعر العربي والغالب عليه أن يكون استعارة أو لغة شعرية أو مادةَ تصويرٍ وتمثيلٍ يتلون بواسطتها الخطاب الشّعري ويستمدّ منه مفرداتِه وصورَه. ففي الشّعر العربي غالبا ما يكون الماء "وسيطا تمثيليا" حسب عبارة المناعي نفسه.

وتُعَدُّ معاني الجود والكرم والعطاء أبرز المعاني تمثيلا بواسطة المطر، ولئن اقترن هذا النّظام التّمثيلي بمختلف الأغراض الشّعرية فإن المدح ظلّ من أكثر الأغراض استخداما له واقترن الممدوح في الشّعر العربي بل في المخيال العربي عامة بالماء والمطر والسّحاب[viii]. ثم إن غزارة المادة الشعرية المتعلقة بالمطر وسيطا تمثيليا وتواتر استعماله في أغراض معيّنة (المدح أساسا) أفضيا

إلى ترسّخ هذا النظام أو "الوسيط" التّمثيلي وتحوّله من فعل تخييلي إبداعي إلى إجراء تمثيلي اتباعي لا يلفت إليه الانتباه كثيرا ولا يحقّق استجابة جماليّة متميّزة.

ومع أن الشّعراء كانوا على مرّ العصور ينوّعون في صورة المطر ويجدّدون في نظامه التمثيلي إلا أن هذا الجهد التّصويري كان محدودا لأن التّنويع بقي جزئيا ولم يمسّ جوهر النظام التمثيلي الذي ظلّ ثابتا ولم يخرج المطر في الشعر العربي القديم من هذا الإطار التمثيلي الراسخ إلى مجال التخييل إلا في حالات قليلة. وحتى القصائد القليلة التي خرجت كليا أو جزئيا عن هذا النظام التمثيلي النمطي كان النقاد قدامى ومعاصرين يكتفون بإنمائها إلى النظام التمثيلي الثابت.

فمقطع السيل في معلقة امرئ القيس -رغم سمته التخييلية وكونه مكوّنا أساسيا لبنية شعرية متماسكة- نظر إليه أغلب الباحثين على كونه وصفا وتمثيلا لمشهد طبيعي يحيل على البيئة الجاهلية ويدلّ على أهمية المطر والماء فيها. وأقصى ما شدّهم إلى هذا المشهد وأثار إعجابهم هو ما في الوصف من جمال وسحر ولذلك "حظيت وحدة زمن السيل منذ القدم بالإعجاب لما تشتمل عليه من سحر وجمال ولكنّ هذا الإعجاب ظلّ لسوء الحظّ بمعزل كلي عن القصيدة"[ix]. وحتى كمال أبو ديب الذي قدّم قراءة بنيوية مغايرة لمقطع السيل واحتفى بما فيه من تخييل وعمق بنيوي ودلالي، لم يخْفِ إعجابه بصورة البرق والسحاب على نحو انطباعي لا يختلف عن الموقف التقليدي الشائع ونلمس ذلك في قوله: "ويقدم البرق في صور أخاذة [...] وتعدّ هذه الصورة واحدة من أروع الصور في القصيدة"[x].

ولم يختلف وضع الوحدة الخاصة بالربيع والمطر في مدحية المعتصم لأبي تمام، فرغم المنحى التّخييلي والحداثي تعامل معها عديد النقاد إما باعتبارها "وصفا" لمنظر طبيعي أو بوصفها تمثيلا شعريّا للممدوح ولم يتجاوز إعجابهم بها المظهر البلاغي البياني أي جمالية التصوير. فهذا المقطع الشعري لم يتجاوز في نظر مبروك المناعي كونه معادلا أو بديلا مدحيا فقد جعل "أبو تمام" وصف المطر والربيع مقدمة للمدحية ليحدث توازيا بين الربيع والخليفة أو بين مطر الربيع وكرم الخليفة وكأن "الشاعر يمدح الخليفة بوصف المطر أو هو يصف المطر في الخليفة وبه أي أن المطر المتشكل هنا هو "مطر تمثيلي" أو "مطر من شعر" فهو معطى ذاتي أكثر من كونه معطى موضوعيا وهو الخليفة وكرمه أكثر منه المطر وخصبه وجماله"[xi].

وهكذا ظلّ المطر على هذا النّحو من التّمثيل التّقليدي متواصلا إلى بداية الشعر الحديث مع المدرسة الكلاسيكية الإحيائية ولم تتغير كيفية حضور المطر في الشعر العربي إلا بداية مع التيار الرومنطيقي، إذ خرج المطر من النظام التمثيلي القديم وفكّ ارتباطه بالأغراض والمعاني المتحكمة في الخطاب الشعري الكلاسيكي لينفتح على أنساق شعرية تخييلية جديدة ومغايرة ومتعدّدة ستكون مجال اهتمامنا في هذا البحث، وقياسا على مصطلح "التخييل المالي"

الذي استعمله مبروك المناعي في "الشعر والمال" سنتحدث هنا عن "التخييل المائي" أو "التخييل المطري" (إن صحّ المصطلحان) للدلالة على ضرب من الشعر يتجاوز فيه المطر الأطرَ التمثيلية والنّماذج التصويرية المتداولة ليبني فضاء تخييليا مغايرا وإطارا شعريا جديدا بما يجعله علامة من علامات التحول أو الحداثة في مسار الشعر العربي.

3. تخييل المطر في الشّعر العربي:

3. 1. تخييل المطر في الشّعر الجاهلي: وحدة السّيل من معلقة امرئ القيس أنموذجا:

بدا مشهد السيل الذي تنغلق به معلقة امرئ القيس في نظر أغلب الباحثين نهاية مفاجئة تنتهي بها القصيدة أو وحدة مستقلة لا صلة لها بالوحدات السابقة وهو ما جعل القصيدة تبدو وَفْق هذه النظرة "كما لو كانت تتألف من موضوعات مبعثرة لا علاقة بينها"[xii]. وتصدى باحثون آخرون لنقد هذا الفهم وتجاوزه مثل ريتا عوض في "بنية القصيدة الجاهلية" وكمال أبو ديب في "الرؤى المقنعة" حيث انصرف جهدهما إلى إثبات وحدة القصيدة وترابط أجزائها، بما في ذلك إثبات صلة وحدة السيل ببنية القصيدة ودلالاتها، وأن وروده في نهاية القصيدة ليس مفاجئا ولا مسقطا ولا منفصلا عن المعلقة وإنما "النّهاية غير مفاجئة وهي أيضا لازمة لبناء القصيدة نفسها. إنها طبيعية في إطار رؤية الواقع المتجسّد في القصيدة"[xiii].

والنظر إلى وحدة السّيل في إطار بنية القصيدة يمكّننا من الكشف عن خصائص فنّية ودلالات شعرية تتجاوز اعتباره مجرّد وصف وتمثيل إلى اعتباره فعلَ خلق وتخييل. ويمكن أن نوجز مظاهر التّخييل في الجوانب التالية:

1- وحدة السيل ليست مفاجئة أو مسقطة أو ملحقة بالقصيدة بل هي نهاية طبيعة بل ضرورية للمعلقة ومكوّن أساسي من مكوّناتها ساهمت مساهمة فعالة في تماسك بنيتها واكتساب دلالتها العميقة. وبالتالي لا يعزى سحر هذا الجزء من القصيدة إلى طبيعة وحدة السيل كوحدة مستقلة بل يعزى إلى دورها البنيوي في القصيدة عن طريق تفاعلها مع الوحدات الأخرى في القصيدة، إذ تلقي وحدة السيل بإشعاعاتها إلى الوراء على الوحدات الأخرى في القصيدة مكوّنة بنية متماسكة للغاية:

- يلقي السيل بإشعاعاته على الوحدة الأولى (الأطلال): حركة السيل نقيض لحركة الأطلال يطمس أثرها مؤكدا غلبة القوّة القادرة على مجاوزة هشاشة الحياة وانقضاء الزمن وخلق البقاء والمعنى في عالم أفسده الموت والتغير والزوال[xiv]. وربط وحدة السّيل (الأخيرة) بوحدة الأطلال (الأولى) يكشف عن بنية القصيدة المتولّدة عن التفاعل بين حركتين رئيسيتين أو كليتين أو ثنائية ضدية: سكون الأطلال واندثارها من جهة أولى والحيوية الغامرة والجارفة في عاصفة المطر والسيل من

جهة ثانية. تبدأ القصيدة بصورة الأطلال (الجدب) وتنتهي بصورة السيل (الخصوبة) واقعةً بين قطبين: الأطلال والسيل أو الجفاف والخصوبة.

- السيل يلقي بإشعاعاته إلى الوراء كذلك على حركة المرأة (العقم) ويأتي المطر ليولّد الخصب في جسد الطبيعة التي تبدو تحوّلا للمرأة تستعيد نعمة الخصب التي فقدتها.

- السيل يلقي بإشعاعاته أخيرا على وحدة الفرس في صورة السيل القاذف جلمود الصّخر من أعلى. الصخرة والسيل عنصران أساسيان في القصيدة: خلود/ حيوية وهما قطبا وجود الشاعر. والسيل يأتي ليصعد هذين العنصرين ويؤكد غلبة الحيوية على كل شيء. وإذا نظرنا إلى القصيدة في كليتها تبيّن لنا بناء عام يقوم من جهة أولى على التعارض الكلي الذي يبلغ درجات قصوى بين الوحدة الأولى والأخيرة (جفاف تام أو سيل عارم) يتوسطه ظهور الطراوة في أشكال متوسطة في وحدات القصيدة التي بين الأطلال والسيل (المرأة- الفرس)[xv]، ويقوم من جهة ثانية على التدرج الذي يبدأ من الحيوية الذاتية ثم ينتقل إلى حيوية الحصان ثم إلى حيوية الطبيعة أو التدرج من حيوية أقل بقاء إلى حيوية أكثر بقاء[xvi].

وما نخلُص إليه في هذا المستوى من التّحليل أن وحدة السّيل جزء أساسيّ من بنية القصيدة الجدلية القائمة على التفاعل بين وحدات ذات قيم سالبة (الطلل- الذئب- الليل) ووحدات ذات قيم موجبة (الفرس- المطر أو السيل) وتتوسّطها وحدة ذات قيمة موجبة سالبة معا (المرأة). ونختزل هذه البنية في جدلية النقص وتجاوز النقص (من المفعولية إلى الفاعلية -من الخواء إلى الامتلاء- من الجفاف إلى الخصوبة...). وتمثل وحدة السيل قيمة من القيم الموجبة ومظهرا من مظاهر التجاوز بل تدلّ بموقعها على أن بنية القصيدة تبدأ بالخضوع وتنتهي بالتّجاوز. وهكذا ساهمت وحدة السّيل في تأكيد بنية المعلقة الجدلية وإثبات مكانية القصيدة أو مشهديّتها أو صوريّتها ولا زمانيّتها (وحدة الأطلال ليست بداية ووحدة السيل ليست نهاية) وسمتها الرّمزية التي جعلتها تنأى عن التقرير أو التمثيل إلى التّخييل.

2- تكتسب وحدة السيل في ذاتها وفي سياق القصيدة أبعادا رمزية وتعبر عن رؤية الشاعر إلى الواقع والوجود وهو ما ينأى بها عن الوصف والتّقرير إلى الإيحاء والتّخييل:

- السّيل أو الطوفان رمز أسطوري/ ديني: رمز للموت والانبعاث، دمار عالم قديم وخلق عالم جديد. ولذلك تبرز صور الصّراع الذي لا ينتهي بين النّقيضين في المعلقة. مشهد السيل ليس وصفا حسّيّا لحدث واقع بل هو همّ جماعي تشارك فيه المجموعة (مناداة المخاطب في إطار مشهد انتظار المطر رمز لتجديد الحياة وإخصاب الأرض). ولا يدلّ على الدمار فقط (تشبيه وميض البرق في السماء بحركة اليدين في السّحاب -صورة الثّغر المبتسم- صورة البرق المضيء إلى مصباح راهب- استعارة الناقة الممتلئة باللبن للسّحاب الممطر). إن هذه الصور الشعرية تجسيد لرموز أسطورية

جنسية ودينية تنطوي على دلالات الإخصاب والإمطار وترمز إلى القوة الخارقة المحيية والمميتة إلى الموت والانبعاث وتكتسب دلالاتٍ أسطوريةً من خلال اجتماع رموز متضادّة ومجتمعة تجسّد جدلية الموت والانبعاث.

ومع أن المشهد يتضمّن دلالة الدّمار في السّيل إذ هو يقتلع رموز الثّبات في الطّبيعة ويحول الأرض خرابا يستوي فيه الجدب والسيل (كلاهما فعل مدمّر ومميت يحطّم مظاهر الطبيعة ويمحو رموز الحياة) فإن السيل ليس رمز الدّمار المطلق إذ تنجو البيوت المشيدة بالصّخر الرمز الإنساني الحضاري للثّبات. والشّاعر لا يدع صور الموت تسيطر فيتخطّى صور الخراب بصور إنسانيّة حضاريّة: (اليدان المرفوعتان نحو السماء-صورة المغزل-الرجل الملتف بالكساء- التاجر المحمّل بالثياب...) ويتخطى صور الموت برموز تؤكد الحياة وتبرز الإنسان الفاعل في المجتمع والحضارة من خلال الصور الشّعرية المتخيَّلة التي أبدعها الشاعر. ولئن انغلقت المعلقة ظاهرا بصورة الدمار والموت دون إبداع صورة متجاوزة لها (صورة السباع الميّتة الطافية على وجه الماء) إلا أن السيل أغرق السّباع رمز القهر والقتل والمعادل الرمزي للجدب وللزمن القاهر المُفني (تسمية الوحش بالأوابد). وتلتقي صورة السيل قاتل السباع وقاهرها بصورة الفرس قيد الأوابد فالصورة الأولى رمز لانتصار الإنسان على الزمن القاهر والصورة الثانية رمز لانتصار الخصب على الجدب وكلاهما تنويع على أسطورة الأرض الخراب التي يكون فيها قتل الوحش عودة الخصب. وهكذا تنغلق القصيدة بتثبيت مبدإ الصّراع الأبديّ المتجاوز جوهر الرؤية الشّعرية في المعلقة.

-تعبّر وحدة السيل عن رؤية الشاعر للواقع والإنسان والكون= حسّ مأساوي بزوال الحياة وبالطبيعة الهشة لعالم الإنسان)- سياق التوتر الكلي الذي تخلقه تعارضات (الموت/ الحياة- الجفاف/ الطراوة- الجمود/ الحيوية- المتغير/ الباقي...) (أبو ديب). لا يمكن أن تنفي القصيدةُ السّكونَ أو الهشاشة أو الموت أو الخمود وبدل من نفيها تحاول القصيدة أن تكشف طبيعة القوّة المضادّة الموجودة في نسيج الحياة نفسها تلك القوّة التي يضفي وجودها على الحياة مغزى ويجعلها أمرا محتملا. تكتنه القصيدة إيقاع الديمومة وطبيعة الزمن المجسّد للحيوية وفي حين تكشف القصيدة عن هذا الإيقاع فإنها تشتمل في الوقت نفسه على وعي بالتناقض الموجود في الواقع[xvii].

3. 2. تخييل المطر في الشّعر المحدث: وحدة وصف المطر من مدحية المعتصم لأبي تمام أنموذجا:

خصّص أبو تمام القسم الأول من قصيدته الرائية المشهورة[xviii] في مدح المعتصم لوصف الربيع عامة والمطر خاصة. ولئن وجد مبروك المناعي -كما ذكرنا سابقا- أن هذا الوصف يضطلع بوظيفة تمثيلية تقليدية تتمثل في كونه معادلا أو بديلا مدحيا إذ جعل "أبو تمام" وصفَ المطر

والربيع مقدمة للمدحية ليحدث توازيا بين الربيع والخليفة أو بين مطر الربيع وكرم الخليفة، فإن نقادا آخرين -مثل أدونيس وكمال أبو ديب- تجاوزوا هذه النظرة الاختزالية التي لا ترى في مشهد المطر أكثر من وصف للطبيعة أو تمثيل للكرم في صورة المطر وللممدوح في صورة الربيع ليروا فيه تخييلا شعريا وتشكيلا لكون رمزي يستمدّ جماليته الحداثية ودلالته الرمزية من بنيته المخصوصة والرؤيا التي تتحكم في عناصره وكيفية تعالقها.

ومن ذلك أن أدونيس في "الثابت والمتحول" ينطلق من اعتبار حداثة أبي تمام الشعرية قائمة على "أولية اللغة الشعرية" باعتبارها "إبداع الشعر" و"خلق العالم باللغة" و"ابتكارا لا على مثال" ليصل إلى أن أبا تمام لا يمثل المطر أو يصفه أو يتحدث عنه وإنما يبدعه بالشعر وفي الشعر ويخلقه باللغة ويعيد إليه أوليته و"عذريته". أي أنه لا يتناول من المطر مظهره وإنما يتناول جوهره. ومثلما يكون هذا النص الشعري بداية يكون العالم أو الطبيعة (مجسدة في المطر) بداية كذلك. فالشعر لا يعكس هنا أشياء العالم بل يعيد خلقها. إنه يخلق العالم على طريقته مجازيا. وأبو تمام لا يريد أن يصف الطبيعة أو يزيّنها وإنما يريد أن يدفعنا كي نرى أشياء الطبيعة في اندفاعها وتفجّرها وفعاليتها ويعيد إلى الطبيعة بدايتها الأصلية أو بكارتها. ولذلك فحين نقرأ شعره لا يتولد فينا الشّعور بأننا نتذكّر أو نستعيد شيئا فقدناه أو عرفناه بل يتولّد فينا الشّعور بأننا نؤسّس شيئا آخرَ أو نكتشف شيئا جديدا لم نكن نعرفه. كان العالم يموت في دلالات العرف والعادة والتقليد فانبعث بشعر أبي تمام في دلالات جديدة. ولكن ما هي الوسائل والمسالك الشّعرية التي اتخذها أبو تمام حتى يشكّل مشهد المطر على هذا النحو المبتكر؟ يرى أدونيس أن قوام شعرية هذا النص ومنبع حداثته كامنان في اللغة الشعرية التخييلية. وعن طريق التخييل حقق أبو تمام تحولا أساسيا في اللغة الشعرية يكمن في الخروج من التعبير الطبيعي إلى التعبير الفني أي في الخروج من الحقيقة الواقعية إلى التخييل المجازي[xix]، ومن الوصف -وهو الطريقة الفنية الغالبة قبل أبي تمام- إلى المجاز. أي من البيان والتحسين إلى التخييل والخلق والإبداع، من إنشاء موضوع موجز ومعنى مسهب إلى إبراز شيء مسهب ومعنى موجز، من الوصف باعتباره زخرفا ورؤية حسية خارجية إلى الكشف باعتباره ابتكارا وموقفا ورؤيا[xx]. إن المطر في نصّ أبي تمام ليس وصفا -وكل وصف يوحي بالثبات ويؤكد فقر الحياة ومحدوديّتها -بل هو مجاز- وكل مجاز يكشف عن تحوّل ويؤكد غنَى الحياة ولا نهائيتها مما يمحو التعارض بين العقل والخيال وبين الواقع والحلم. وهكذا يدخلنا المجاز في نشوة توحدنا بلا نهاية العالم ويدلّ على واقع آخر غير معطى بل احتمالي أو تخييلي[xxi].

ويتّفق كمال أبو ديب مع أدونيس في اعتبار مقطع المطر قائما على التّخييل والكشف والخلق لا على الوصف والتّمثيل وبالتالي علامة على الابتكار والإبداع والحداثة الشّعرية. غير أنه يختلف معه في موطن الابتكار والحداثة ومدار التّخييل فهو لا يرى ذلك ماثلا في المجاز وأولية

اللّغة وعذريّتها -كما يذهب إليه أدونيس- وإنما يرى أن تخييل المطر في هذا النصّ الشّعري كامن في الثّنائيات الضدّية ومظاهر التّفاعل والتحوّل والتّوحّد بينها. يرى أبو ديب أن مشهد المطر يقوم على صورة أساسية هي صورة التحوّل تتنامى من خلال الثنائيات الضدية (الماضي/ الحاضر - الانقطاع/ الاستمرار- الأرض/ السماء...). ومن ذلك أن التحوّل الجوهري في الزمن إلى الرقّة تستثير نقيضها أي الخشونة (تحوّل الدهر من خشونته السابقة إلى ليونته الحاضرة). ومع ذلك فإن مشهد المطر ليس قائما على علاقة تنافٍ وتضادٍ بل على علاقة تكامل وتنامٍ فالدهر والثرى يخضعان معا لعملية التحول نحو الرقة والليونة. إنها رؤيا التحول التي توحّد النقيضين. ومن ذلك أيضا أن التحول من الخفاء إلى الجلاء وتكامل الثنائية الضدية شتاء/ ربيع. وهو ما يجعل الرؤيا الشعرية قائمة على الاستمرارية: رؤيا التوحّد بين الثنائيات الضدّية ورؤيا التكامل الكلّي بين عناصر بنيتها اللّغوية والتداخل والتحوّل المتواصليْن. فالتركيز على زمن الحضور لا يجعل عملية التحوّل وحيدة البعد بل تحتفظ بالغياب تجسيدا للتكامل وحضور الاثنين في الواحد الذي يصبح روح القصيدة الفعلية وجوهر حركتها ورؤياها. اللحظة الحاضرة توحيد للنقيضين (الصحو/ المطر= تحول الصحو إلى مطر والمطر إلى صحو): تحول الواحد إلى نقيضه. الانفصال مؤقت يعود ليصبح اتصالا (الأنواء غيث ظاهر/ الصحو غيث مضمر) ويخلق تفاعل بينهما. تنامي فاعلية التكامل والتوحّد بين الثنايات (الثرى ذو اللّمم/ السحاب- الأرض/ السماء) في إطار من التوحد لا الانفصال (الندى يصل السماء بالأرض). هذه الرؤيا اعتبرها كمال أبو ديب تعبيرا عن روح الحداثة في شعر أبي تمام: إلغاء الحدود الفاصلة بين الأشياء وكشف جوهر الوجود بما هو لحمة متواشجة تتداخل فيها الأشياء (الغياب والحضور) وينتهي الوضوح الكلاسيكي وينتفي التمايز بين الأشياء وتكتسب غموضا. ولعلّ هذا التخييل الحداثي للمطر هو الذي يكمن وراء إعجاب النقاد والقراء بهذه القصيدة بل بهذا القسم منها تخصيصا. وهذا ما انتبه إليه مبروك المناعي ذاته رغم تناوله للنصّ في إطار التمثيل المائي للمال حين توصل إلى أن هذا القسم "الوصفي" يدعونا إلى إعادة النظر في حقيقة "الوصف" في الشعر ويدفعنا إلى التفكير في أن "الموصوفات كالمطر مثلا قد يكون مصدر الكثير منها رؤيا الشاعر لا رؤيته" وأكد على أن "التمثيل برموز الماء والخضرة والربيع قد تطوّر في المدحية حتى أضحى "عبارة جمالية" وأسلوبا شعريا موسوما"[xxii].

3. 3. تخييل المطر في الشّعر الحديث: "أنشودة المطر" للسّياب أنموذجا:

تحتلّ قصيدة "أنشودة المطر" مكانة استثنائية لا في شعر السياب فحسب وإنما في الشعر العربي الحديث عامّة. فهي فضلا عن قيمتها التاريخية في كونها بداية الشعر الحر وانطلاقة الحداثة المعاصرة ولحظة تحوّل حاسمة في مسار الشعر العربي، اتخذت هذه القصيدة قيمة النموذج وسلطة المرجع لكونها "هي التي حددت النسق في قصائد كثيرة لشعراء متأخرين عن السياب وكانت إحدى فاتحات الحداثة في الأدب العربي الحديث"[xxiii] ولكونها "قد أشارت إلى أفق

جديد سترتاده القصيدة العربية المعاصرة وتمضي فيه بعيدا"[xxiv]. وفي هذا الإطار تكتسب علاقة المطر بالقصيدة قيمة كبرى ودلالة عميقة. ونتبيّن هذه العلاقة الجدلية البناء بين تيمة المطر وقصيدة الحداثة في أنشودة المطر في ثلاثة مستويات أساسية: منزلة المطر من القصيدة -دور المطر في تماسك بنية القصيدة- دور المطر في توليد دلالات القصيدة.

1. منزلة المطر من القصيدة:

تستأثر كلمة المطر بالعنوان وموضوع القصيدة بل تسِمُها بطابع مخصوص (النشيد أو الغناء هو نشيد المطر، فهو مستمدّ من إيقاعه ومكتسب لدلالاته) وإطلاق هذا العنوان على الديوان كاملا ما يؤكد منزلة المطر من شعر السياب عامة. ويتميز محور المطر بحضوره المكثف واللافت في القصيدة من حيث غزارة مادته ومعجمه ومن حيث المساحة النصية التي يحتلها والحيّز الفضائي الذي يتوزع عليه. فسجلّ الماء عامة والمطر خاصة يهيمن بكمية وروده في القصيدة ولفظة المطر تكررت 35 مرة في هذه القصيدة وهي تنتشر على كامل جسد القصيدة فهو المادة الأساسية التي تتكون منها وتستمدّ نسيجها البنيوي والدلالي.

وفضلا عن ذلك فإن المطر هو الصّورة المركزية في أنشودة المطر نجده حاضرا حضورا صريحا مع الأمّ في اللّحد، ومع الأطفال في عرائش الكروم، ومع العبيد في مواسم الحصاد، وحاضرا حضورا ضمنيا مع عشتار إلهة الخصب وتجدد الحياة. واللافت للنظر كذلك أن المطر يتشكل بما يتوافق مع بنية القصيدة ودلالتها الجدلية في جملة من الصور القائمة على المفارقات أو "النقيضات" بعبارة سلمى الخضراء الجيّوسي: المطر يهطل على واد خصيب مليء بالجياع - الموت الذي يختبئ في المطر الباعث للحياة.

2-دور المطر في تشكل بنية القصيدة وكونها التّخييلي:

إذا كان للقصيدة منطقها الخاص وقانونها البنيوي -وهو ما توصل إليه جلّ الباحثين- فإن هذا القانون هو الرمز والرمز الأساسي هو المطر (الذي عدّه بعضهم رمزا مبتكرا) وهو الرابط الأساسي الذي يشدّ مفاصل النص ويجنبه الانكسار والتفكك ذلك أنه يتحكم بجميع الحركات الداخلية التي تؤسّس مجتمعة بنية النص الشعري[xxv]. فهو حاضر -كما أسلفنا القول- مع الأم في اللّحد ومع الأطفال في عرائش الكروم ومع العبيد في مواسم الحصاد، ويرجع إلى مستقرّه عشتار ويتّحد به. فتتخذ القصيدة شكلا دائريا أي تتقدم في قالب تموّجات دائمة أو دوائر مترابطة داخليا. إن المطر يلعب دور الدعامة المركزية التي تشدّ مفاصل القصيدة وتمكّنها من استيعاب حركة الصراع ببعديها الاجتماعي والوجودي[xxvi].

وإضافة إلى هذا الدور التكويني أو البنيويّ يساهم عنصر المطر على نحو فعّال في تعميق ظاهرة التضادّ التي تنهض عليها بنية القصيدة وتستمدّ منها دلالاتها الأساسية. حيث يتحول النصّ

إلى حركة جدلية تستوعب في صلبها مفارقات الحياة وحركة الجدل التي تعتمل في الواقع. وتمثل جدلية الجفاف والخصب أو الجوع والمطر "النقيضة" الجدلية الأساسية في القصيدة، ونجدها قائمة في المفردات (الشتاء/ الخريف- مطر/ جوع، دموع، دم) وفي الصور:

دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف

والموت والميلاد والظّلام والضياء

ونجدها قائمة بين الذاكرة والرؤيا:

وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع

ثم اعتللنا -خوف أن نلام- بالمطر === الذاكرة

في كل قطرة من المطر

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد== الرؤيا

ونجدها قائمة بين خصوبة الطبيعة وعقم الواقع: التّعالق بين قطرات المطر/ دموع الجياع والعراة/ قطرات دم المضطهدين. جدل الخصب والجفاف إذن هو المحور الأساسي الذي تقوم عليه القصيدة في بنائها وهو يلعب دورا مهمّا في دعم المنحى الدرامي في قصيدة أنشودة المطر ويجعلها "أكثر القصائد إحكاما من حيث البناء وأجودها من ناحية اكتشاف الرموز وتوظيفها بحيث يؤدي تفاعلها إلى بناء القصيدة بناء عضويّا". ولعلّ أبرز ما يميّز هذا البناء أن القصيدة تستخدم رمز المطر استخداما بنائيا وتجعله مكوّنا عضويّا كلّيا في بنية متلاحمة يوحّد بين أجزائها خيط الرؤيا الكلية ذات مستويات متفاعلة متشابكة.

3-دور المطر في تولّد دلالات القصيدة ورؤية الشّاعر:

اكتسبت قصيدة أنشودة المطر قيمتها وحداثتها -فضلا عن بنيتها المتماسكة وحركتها الجدلية الدرامية- من تعدّد مستويات دلالاتها وأبعادها الرمزية ويلعب عنصر المطر دورا أساسيا في تعدّد مستويات الدلالة وإشعاعاتها انطلاقا من وحدة الرمز وكثافته، وفي النّأي بالخطاب الشّعري عن التّقريرية والمباشرة والسّطحية. وذلك أن عنصر المطر يتحوّل في القصيدة إلى رمز جامع ومولّد لدلالات رمزية في شكل دوائرَ تتدرّج من دائرة الذات (الطّفولة- الغربة) إلى دائرة الواقع والوطن (العراق- الجياع...) إلى دائرة الأسطورة (عشتار). يدخل عنصر المطر في شبكة من العلاقات مع بقية العناصر ليولّد إمكانات متعدّدة من الدّلالات تتضافر جميعا لتعبر عن المفارقة الكامنة في الواقع والكون ولتتجاوز ذلك إلى رؤيا الثورة أو التجدّد الدائم وحتميّة الخلاص الجماعي.

وكلّ عام -حين يعشب الثرى- نجوع

ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع == الواقع

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

ويخزن البروق في السّهول والجبال = = الرؤيا

وإضافة إلى ذلك فإن المطر بوصفه رمزا كونيا يمزج الواقعي بالأسطوري يخفّف من حدّة الانكسار ويحمل القصيدة على تجاوز المباشرة السّطحية والحماسة الاحتجاجية. وانطلاقا من رمزيّته (الطبيعيّة والأسطوريّة) يأخذ المطر في القصيدة دلالتين أو بعدين أساسيين:

- دلالة سلبيّة مأساويّة بتنزيل رمز المطر في الواقع ببعديه الاجتماعي والسياسي والإنساني: حيث تحمل صورة المطر نقيضتيْ العقم والخصب، أو الموت والحب، أو الفقر والخير وتنطوي على رؤية مأساوية:

بلا انتهاء كالدم المراق كالجياع

كالحب كالأطفال كالموتى هو المطر

والتناقض الذي يصوّره السياب ليس بين جدب الأرض وهطول المطر بل بين هطول المطر وخصوبة الأرض من جهة وجوع الشّعب ومعاناته مه جهة أخرى (وهذا هو البعد الاجتماعي والسّياسي لرمزية المطر) كما يقوم هذا التناقض بين خصوبة الأرض التي رواها المطر وجدب الروح البشريّة (وهذا هو البعد الإنساني المعاصر لرمزية المطر).

- دلالة إيجابيّة مستقبليّة إذ يعتبر المطر معادلا للثّورة التي حلُم بها السياب خاصة في فترة انتمائه الشيوعي. ووظيفة الثورة قلب الحياة السياسية والاجتماعية في العراق وإزالة الظّلم والقهر ليعمّ الرّخاء والعدل. والمطر في بعده الثّوري يتساوى مع الدّماء التي هي أيضا رمز للثّورة.

وهكذا يخرج الشّاعر من نطاق التّعبير عن التّجربة الذاتية بما تحمله من أوجاع وعذابات ووعي حادّ إلى التّعبير عن القضايا الاجتماعية والسياسية والإنسانية واجدا في عنصر المطر وكثافته الرمزية وسيلة لبناء القصيدة بناء جدليا ودراميا وللتعبير عن تناقضات الواقع وتجاوزه إلى رؤية المستقبل والنفاذ إلى جوهر الوجود دون السقوط في السطحية والمباشرة والتقريرية إذ تمكن السياب بواسطة الرمز المطري من اختراق "سطح الواقع" وبلوغ "القاع الأسطوري" على حدّ عبارة محمد لطفي اليوسفي.

ونخلُص من النظر في قصيدة السياب إلى أهمّية الدور الذي لعبه تخييل المطر في ما حظيت به هذه القصيدة من شهرة ومكانة وما كان لها من أثر في الشعر العربي المعاصر. فلم يعد

المطر مشهدا موصوفا (شأن وحدة السّيل في معلّقة امرئ القيس) ولا "أسلوبا موسوما" (شأن وحدة المطر في قصيدة أبي تمام) سواء كان تمثيلا أو تخييلا وإنما تحوّل إلى مكوّن أساسيّ بانٍ لهيكل القصيدة ورمز كلي مركب لمستويات خطابها ومولد لطبقات دلالاتها. وهو ما بوّأ أنشودة المطر لتكون قصيدة الريادة وفاتحة الحداثة أي فعلَ اختراق فني للنمط التقليدي وتأسيسا لـ"أفق جديد سترتاده القصيدة العربية المعاصرة وتمضي فيه بعيدا"[xxvii]. ولعل هذا ما يبرر لليوسفي قوله إن "أنشودة المطر موسومة بطموح كبير إنها تريد أن تلغي الماضي وتقطع مع جميع مخلّفاته لذلك نجدها تتحفّز وتجنّد كل طاقاتها لتكسر مساحة الإيقاع الشعري القديم وتخلق إيقاعها الخاص"[xxviii]، وللجيوسي قولها: "هذه القصيدة هي التي حدّدت النسق في قصائدَ كثيرةٍ لشعراء آخرين متأخرين عن السياب وكانت إحدى فاتحات الحداثة في الأدب العربي الحديث"[xxix].

4. خاتمة:

تمثّل النصوص الشّعرية الثلاثة التي درسناها نماذجَ مختلفةً وتجلياتٍ متنوّعةً لتخييل المطر في الشعر العربي غير أن هذا التنوع والاختلاف لا يخفيان عنا عناصر الالتقاء والائتلاف وهذه العناصر في نظرنا هي بالذات مقومات الحداثة الشعرية وقد لخّصها محمد لطفي اليوسفي في السّمات التالية:

- طاقة التّخييل

- الإفلات من شرط الزمن

- رؤية متجدّدة لمفارقات الوجود

وهذا يعني أن الشعر العربي قد حقق في النصوص التي درسناها -وهي نصوص تدور حول محور المطر- "شروط" الحداثة ودرجة عليا من الشعرية حتى بمعاييرنا الجمالية المعاصرة وأدواتنا التحليلية المعقدة. فقصائد المطر علامات بارزة على التحولات الكبرى التي شهدتها القصيدة العربية وآيات دالّة على الآفاق الواسعة التي بلغتها الحداثة الشعرية العربية. وهو ما يدلّ على ما نهض به تخييل المطر من دور فعّال في تطور الشعر العربي وبلوغ ذرى عليا من الشعرية لا باعتباره "أسلوبا شعريا موسوما" ولا باعتباره "ضربا مستقلاّ من ضروب الشعر له خصائصه ومميزاته" - كما ذهب إلى ذلك مبروك المناعي- وإنما بوصفه خاصية كبرى مميّزة لهذا الشعر وأهمّ سمات شعريته وحداثته.

الهوامش والإحالات:

[i] أرجع مبروك المناعي ظاهرة كثافة حضور الماء عامة والمطر خاصة وتواصلهما في نظام التمثيل الشعري العربي إلى سببين: عام وخاص. أما السبب العام فيتمثل في الطبيعة الصحراوية الجافة التي جعلت الماء يستقر في لغة الشعر ونظامه التمثيلي ويجمَّل حتى يصبح مرجع الجمال في المخيال العربي. وأما السبب الخاص فيعود إلى المهام الأولى للشاعر والوظائف القديمة التي كانت منوطة بالشعر ومن أهمها الاستسقاء واستنباط الماء. الشعر والمال، دار الغرب الإسلامي بيروت، كلية الآداب منوبة، 1998، صص 681-682.

[ii] اعتبر مبروك المناعي أن "الشعر المائي" عامة و"المطري" خاصة ظاهرة بارزة في الشعر العربي تكاد تكون مميزة له بل عده "ضربا مستقلا من ضروب الشعر له خصائصه ومميزاته" وانتهى من دراسته لهذا الموضوع إلى قوله إن "ظاهرة التمثيل المائي هي إحدى الخصائص الكبرى المميزة لهذا الشعر وأهم سمات شعريته". المرجع السابق، ص 681.

[iii] أدونيس: الثابت والمتحول، ط2، دار العودة، بيروت، 1979، ج2، ص 118.

[iv] وصف البحتري بشاعر الماء لكثرة صور الماء والطراوة عامة وصور المطر والسحاب خاصة.

[v] أشار مبروك المناعي إلى أن التمثيل المائي في الشعر الغزلي كان يدور على "تقريب الجمال واللذة" ونحن نرى أن التمثيل المائي عامة والمطري خاصة يشمل مختلف الصور المجلية لمفاتن المرأة، مثل قول يزيد بن معاوية في تمثيل جمال الوشم بالمطر:

كأنه طُرق نمل في أناملها وروضة رصعتها السحب بالبرد

وقوله في تمثيل الدموع والخد والشفتين والأسنان بالمطر ومتعلقاته:

مطرت لؤلؤا وسقت وردا وعضت على العناب بالبرد

كما يشمل مختلف المعاني الوجدانية (مثل الوصل والهجر والشوق) ومنها قول أبي فراس الحمداني:

معللتي بالوصل والموت دونه إذا مت ظمآنا فلا نزل القطر

[vi] يقول المتنبي في الشكوى:

أظمتني الدنيا فلما جئتها مستسقيا مطرت علي مصائبا

[vii] يقول المتنبي مثلا واصفا جيوش سيف الدولة مستعيرا المطر لتمثيل العقبان والجيوش والصوارم معا:

سحاب من العقبان يزحف تحتها سحاب إذا استسقت سقتها صوارمه

واللافت في هذا المثال الأخير أن المطر وإن كان صورة تمثيلية أو استعارة للكثرة وغزارة الدماء -وهي استعارات غير مبتكرة- فإنه لا يخلو من بعد تخييلي مبتكر حين ركّب المتنبي من الحدث الحربي الواقعي عالما متخيَّلا.

[viii] نظرا إلى ضخامة المادة الشعرية القائمة على استعارة صورة المطر ومعجمه للممدوح ومعاني المدح نقتصر على الأمثلة التالية:

يقول بشار بن برد:

إنما كنا كأرض ميتة ليس للرائد فيها منتظر
فحيينا بك إذ وليتنا وكذاك الأرض تحيا بالمطر

ويقول البحتري:

ضاحكات في إثرهن العطايا وبروق السحاب قبل رعوده
تتقاضى وعيده نوب الدهـ ـر ويهمى السحاب من موعوده

ويقول كذلك:

ترى بعد بشْر يريك الغمام تهلل بارقه فاستهل

ويقول ابن الرومي:

أجدب سرحي وأنت لي مطر فزحزح الجدب أيها المطر

ويقول المتنبي:

تعرض لي السحاب وقد قفلنا فقلت إليك إن معي السحابا

[ix] كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، القاهرة، 1986، ص 149.

[x] المرجع نفسه، ص 151.

[xi] مبروك المناعي، الشعر والمال، ص 692.

[xii] كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، ص 132. ويمثل هذا الرأي عدد مهم من النقاد والباحثين عرب (طه حسين- حنا الفاخوري...) ومستشرقين (أربري...).

[xiii] نفسه ص 149.

[xiv] المرجع نفسه ص 152

[xv] كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، ص 171.

[xvi] المرجع نفسه، ص 193.

[xvii] المرجع نفسه صص190- 191.

[xviii] نظم أبو تمام هذه القصيدة في مدح المعتصم وبدأها بقسم وصف فيه الربيع والمطر، ومطلعها:

رقّت حواشي الدهر فهي تمرمر وغدا الثرى في حليه يتكسر

[xix] أدونيس، الثابت والمتحول، ص 118.

[xx] نفسه، ص 119

[xxi] نفسه، ص 120.

[xxii] مبروك المناعي، الشعر والمال، ص 692.

[xxiii] سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر. عبد الواحد لؤلؤة، ط 1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2001،
ص 799.

[xxiv] محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، ط3، سيراس للنشر، تونس، 1996، ص 46.

[xxv] المرجع نفسه، ص 38.

[xxvi] المرجع نفسه صص 41-40.

[xxvii] المرجع نفسه، ص 46.

[xxviii] المرجع نفسه، ص 51.

[xxix] سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشّعر العربي الحديث، ص 799.

العدد (18،19)

نصوص من خارج اللغة

لوحة للفنان الفلسطيني:نبيل عناني

السعر 50 درهم مغربي

2665-749X

شبكة أطياف الثقافية
للدراسات و الترجمة والنشر
Atyaf Cultural Network
For Studies,Translation and Publishing
ACNSTP

ACNSTP