گەلاوێژی نوێ

أدبية ثقافية يصدرها مركز گەلاوێژ الادبي و الثقافي

١١-١٠

Email :
galawezhinwe@yahoo.com

www.madaneat.org

العنوان

كردستان العراق – السليمانية شارع سالم

مركز كلاويز الادبي والثقافي

(الهاتف ٠٠٩٦٤٣٣٠٤٠٠١٢١١٢٨٩٦٣٣٠٤)

(فاكس ٠٠٩٦٤٣٣٠٥٠٠١٢١١٢٨٩٦٣٣٠٥)

التصميم - الكومپيوتر : يادگار عبدالله

الطبع : بريار سعيد مولود

فرز الالوان : ژيلا حسن

رئيس التحرير
عبدالله طاهر البرزنجي

الهيئة الاستشارية
ناظم عودة – كريم شغيدل

هيئة التحرير
- رؤوف عثمان
- سامي هادي
- صلاح محمد
- محي الدين محمود
- محمد كريم
- كاوه عزيز سعيد

الاخراج الفني وإشراف الطبع
بختيار سعيد

تشرين الثاني

٢٠٠٥

الاعداد الصادرة من كلاويزي نوي باللغة الكردية (٣٤).

في هذا العدد

قطرات ٤

التضايف الثنائى ... ٥
د. محمد سالم سعد الله

حول المنهج البنيوي ١٧
د. عبدي حاجي

البنية البصرية للشعر الحديث ٣٢
كريم شغيدل

بين كوران واوسكار وايلد... ٤٨
محطصم سالي

الطفل الكردى بين التدجين والتهميش ٦٢
احمد اسماعيل اسماعيل

العربي منظوراً اليه اخر في الادب الكردي ٧٣
صالح زامل

التنافذ بين المناهج النقدية ٩٤
د. سهام جبار

تماهي النصوص ١٢٣
لطيف هلمت

الوقت في قصيدة احلم واطيع.. ١٢٩
عيسى جيايي

حوار مع فرهاد بير بال ١٣٧
حاوره.. عبدالله طاهر البرزنجي

اللغة الشعرية في مسرح محىالدين زنكنة ١٥٠
د. فائق مصطفي

استحضار السماء ١٦٢
فائز الشرع

إيماءات ١٦٥
نوفل ابو رغيف

مقهى الشعب ١٦٧
جمال جاف

شاعران من بغداد وطهران في مهرجان كلاويز ١٦٩

نصوص نسوية
اختارتها وترجمتها ارخوان ١٧٠

ثلاث قصص
عطا محمد ١٨٩

يالها من فريسة
محمد كريم ٢٠٨

اسئلة الثقافة الجديدة
ناظم عودة ٢١٤

نحو تجسير الفجوة....
فريدون بينجويني ٢٣٠

دلَشاد فراسخ الخلود
لقمان احمد ٢٤١

دمعة حرى في محراب الشيخ عبدالكريم المدرس
رؤوف عثمان ٢٤٨

رسالة الى مهرجان كلاويز التاسع
صلاح حسن ٢٥٣

قطرات

في تاريخنا المعاصر برز أدباء وكتاب في الغرب والشرق حطموا قارورة الصمت ودافعوا ، من منطلق انساني ، عن الكرد والقضية الكردية العادلة ، وفضحوا الجرائم التي ارتكبت ضد الشعب الكردي . نريد أن نقول ان هناك ضمائر حية لا تستطيع أن تسكت أو تبقى صامتة أمام الحقيقة التي تبغي دوما أن تستنجد بمن ينبري للذود عنها والوقوف معها .
لو تصفحنا التاريخ الحديث لوجدنا الكثير من تلك الامثلة الساطعة ، أمثلة نابعة من الغرب والشرق ، مقالات انتجتها أقلام تتوق إلى الحقيقة والدفاع عنها بكافة السبل الانسانية والثقافية .
هناك غربيون دافعوا عن القضية الكردية ولكن من منطلق مقترن بتقوية مصالحهم وغاياتهم ، وهناك غربيون كان دفاعهم بريئاً ، ونظروا اليها ببراءة وصدق ومودة خالية من الشوائب . الامثلة كثيرة إذا أردنا الانتقاء .
ان تلك الكتابات والصرخات المدوية المنبثقة من أرضية ثقافية غير كردية تستحق التكريم والتقدير ، وعلى الكردي ان يسجلها في سجلات حياته ويحتفظ بها بل يرسخها في ذاكرته وذاكرة الاجيال القادمة الاخرى . أجل هؤلاء كلهم يستحقون كل شيء يبذله الكردي من أجلهم دون تمييز كاتب عن آخر ، ومع ذلك ينبغي أن نعرف حقيقة اخرى تتعلق بالانتماء وهي ان الانسان الشرقي من غير الكرد وخصوصا الشعوب المسلمة – عندما يكتب عن الكرد بغرض تعرية الحقائق وتوضيحها للشعب يتعرض إلى الاهانة من قبل متعصبي شعبه ويقاد إلى المحاكم بهدف تعذيبه ومعاقبته بطرق واساليب ملتوية ..هناك امثلة حية بصدد هذا الموضوع في تركيا وبلدان اخرى .. فهذا هو الكاتب التركي (اسماعيل بيشكجي) يقبع في غياهب السجون ويجرع المرارة لا بسبب جريمة قتل أو اعتداء أو سرقة أو أي مبرر قانوني بل لكونه يعشق الحقيقة ويقف مع آلام الشعب الكردي الذي يباد ويصطهد بأقسى صنف من صنوف التعذيب ، كيف لا يختلف نوع دفاع الكاتب الايراني الكبير (رضا براهني) وهو من اصل تركي أذري – عن قول حق يعلنه فرنسي أو الماني أو ايطالي تجاه القضية الكردية التي تهمل وتهمش من قبل الانظمة الجائرة .
لتأكيد قولنا هذا ينبغي الا تفوتنا قضية الروائي التركي (اورهان باموك) المرشح لنيل جائزة نوبل ، قضيته التي تثار في هذه الايام ، حيث تحاول السلطات التركية تقديمه إلى المحاكم بتهمة تسمى بالاهانة المتعمدة للهوية التركية ويتوقع أن يعاقب بالسجن لمدة تتراوح من (٦ اشهر إلى ٣ سنوات) .
هذا التركي المبدع لم يخن وطنه ولم يقترف جريمة بل لم يذبح طائراً ولم يلحق اذى بنملة انه لم يفعل شيئاً من هذا النوع ، الشيء الوحيد الذي يجعله المتعصبون مبررا لتقديمه إلى المحاكم هو ما ادلى به من تصريحات لصحيفة سويسرية يتطرق فيها إلى مذبحة الأرمن وجرائم وخطط جهنمية نسجتها الانظمة التركية المتعاقبة لدفن ارادة الشعب الكردي وأشار في تصريحاته إلى: ..
ان الانظمة التركية قتلت (٣٠ الف) كردي و (مليون) أرمني ... ويقدر احد الاحزاب اليسارية التركية ضحايا جرائم الابادة ، بقتل واحراق وتشريد مليون كردي في تركيا .
هذا هو وضع كاتب عربي أو تركي أو فارسي ، وهكذا يبتلى وتنسج له الاحابيل ، وتحرض السلطات المتعصبين عليه ، حين يتعاطف بكلمة أو مقالة أو تصريح ، مع قضية الكرد العادلة واحلامه الانسانية الشرعية .
أي حق وأي قانون هذا الذي يقود، إلى غياهب السجون ، من يتأوه ويتعذب لآلام الانسان أو محنة شعب بائس .
وضعية الانسان أو الكاتب الغربي المتعاطف مع الشعب الكردي تختلف عن وضعية الانسان التركي أو العربي أو الفارسي المتعاطف مع الوجع الكردي . الغربي يعيش في وسط مر بقرون من التنوير والنهضة والحداثة ، في وسط رسخ فيه القانون الذي ضمن له كافة الحقوق الانسانية ومن ضمنها حق حرية التعبير دون أن يمس بأذى أو سوء .
اما الكاتب التركي أو العربي فيتعرض للأذى بكافة الانواع ، حينما يقترب من الوجع والألم والمأساة الكردية من منطلق انساني ، ويدفع ضريبة خطاب أو تصريح يدلي به في هذا المجال الانساني المقدس . والضريبة تحدد اما بالسجن أو النفي أو القتل أو التشريد ، الكاتب الغربي والكاتب الشرقي –الاسلامي– يعيشان في ظل نظامين مختلفين وثقافتين مختلفتين الأول لا يدفع أي ضريبة حتى في الحالات التي يدنو فيها من الخطوط الحمر أما الثاني فيمارس الكتابة في ظل الاقصاء والقمع فتحسب عليه الانظمة الف حساب لكلمة تمسها بسوء .
إذا الا يؤدي هذا إلى خلق اختلاف في وجهة نظر الكردي إلى من يقدرون أوجاعه ويخففون من حدة آلامه حسب الأوطان وحسب السلطات الحاكمة .
يبدو لي ان الذي يسكن معنا بيتاً واحداً ويريد أن يعزف على وتر جرحنا الحساس عن كثب تسوده آلامنا أيضاً فيكون عمق فؤادنا مكانا له .

گەلاوێژی نوێ

التضايف الثنائي
بين ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة

د. محمد سالم سعد الله
جامعة الموصل

يعدّ مصطلح (ما بعد البنيوية:poststructuralism) ذا تداخل وأثرٌ في تنوع الممارسة المعرفية لمصطلحات عدة منها: مصطلح (ما بعد الحداثة:Postmodernism)، إذ حاولت وصف العالم بوساطة التعابير الموضوعية العقلانية والتجريبية ، وقد افترضت بأنَ هناك حقيقة يجب أن تكشف عن طريق الحصول على أجوبة مرتبطة بالشرط الإنساني للوجود، فضلاً عن عدَ ما بعد البنيوية صياغات شرطية للممارسات المعرفية المختلفة، فقد منح منهج ما بعد البنيوية أهمية في انطلاقها

بإقصاء الإنسان، وبالحكم عليه بالفناء، وبحملها عنصر الانسلاخ عن مقومات البنيوية وطرائقها ، وبإنكار مفهوم الأصل.

ويمثل إقصاء الإنسان (المؤلف) هنا أحد متطلبات مشروع تطوير النص الحديث في نقد ما بعد البنيوية ، وقد مثلت أيضاً بيان تحليل النصوص، ومراجعة المفاهيم لغرض كشف التناقضات الداخلية، وسلب الخصوصية عن بعض مفاهيم النص، فضلاً عن الكشف عن المفاهيم المتعارضة التي حاول النص إخفاءها، ويندرج التأويل هنا ليعطي ما بعد البنيوية بعداً جديداً لإعادة تركيب النص الذي سيعمل ضد نفسه بسبب احتوائه على بذور تفتته وتشظيه.

- إنّ الدور الدلالي والمعرفي لما بعد البنيوية يكمن في إقصاء البعد البنيوي للدلالة، وإعطاء الأهمية لعملية التلقي من خلال القراءات المتعددة، وسوء القراءة مع التفكيك، والتواصل الدلالي، والبحث عن المعنى مع التداولية، والكشف عن فجوات النص، والبحث عن انسيابيته، وإبراز دور المتلقي مع تقديم مساحة واسعة لنقد طروحات الاستقبال والتلقي ، التي تمثلت بشكل أساس بتوجهات مدرسة ييل الأمريكية.

إنّ الدور الدلالي والمعرفي لما بعد البنيوية يكمن في إقصاء البعد البنيوي للدلالة ، وإعطاء الأهمية لعملية التلقي من خلال القراءات المتعددة

ويشير مصطلح ما بعد الحداثة إلى إمكانية استثمار معطيات الطرح المتسامي (Sublimation) للنماذج المتعالية(Trancendental Model) التي قدمتها الحداثة (Modernity) بوصفها ـ أي النماذج ـ مشاريع جديدة كفيلة بالتعايش مع المعطى الرأسمالي، والتوجه الإمبريالي الجديد، الذي قاد مسار الفكر العالمي إلى مواطن العدمية التي بشَر بها (نيتشه)، والى اختزال المعطى الميتافيزيقي –بل محاربته– وإعطاء الدور للمُنظِر (Theorist) الذي سيمثل السلطة الفكرية النقدية، وسيمارس صناعة المشهد العقلاني لحضور المعنى.

وقد انطلقت معطيات ما بعد الحداثة من إفراز المعطى الكوني لوصف ثقافة بعينها، وقد عدَ (بورديو) ذلك احتكاراً كونياً، وخلاصة عملٍ ينحو للكونية(Universalisation) ويتحقق في داخل الحقل البيروقراطي، ويفرض اللغة والثقافة السائدتين بوصفهما شرعيتين، واستبعاد خصوصيات الثقافات الأخرى ، وهنا تتم السيطرة الرمزية للمعطى الكوني القائمة على الاعتراف بمبادئ نقدية وثقافية تتم من خلالها ممارسة فعل التسلط[1].

وقد انطلقت معطيات ما بعد الحداثة من إفراز المعطى الكوني لوصف ثقافة بعينها، وقد عدَ (بورديو) ذلك احتكاراً كونياً

وأكدَ بورديو أنَ تلك السيطرة الرمزية تثير (عنفاً رمزياً) من خلال تحديد علاقات السيطرة والخضوع إلى علاقات عالمية

كونية، وإضفاء تلك السمة هي استراتيجية لكسب شرعية الهيمنة[٢].

والتداخل المعرفي بين ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية كبير جداً ، ولا يخضع لقوانين معينة

ولم يحظ مصطلح بالعناية والتبويب والتفصيل، فضلاً عن التناقض والتشتت واختلاف التوجهات، بقدر ما حظي مصطلح (ما بعد الحداثة)، فقد شهد تحديده أزمة منهجية طالت ثقافات ومدارس متنوعة.

ويعدَ التداخل والتقاطع بين ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة ظاهرةً أشد وضوحاً في أمريكا منها في فرنسا، بسبب التوجه الأمريكي الذي جعل من مصطلح ما بعد الحداثة معبراً إلى الغايات الأيديولوجية المتمثلة بالسيطرة على العالم في الأصعدة كافة، أما التوجه الفرنسي فقد جعل من ما بعد البنيوية نقداً وتجديداً لأسس الحداثة لا إلغاء توجهاتها التي بُنيت أساساً على أركان ثلاثة[٣] :

١. فكرة التنوير الأوربي.
٢. السيادة الكونية.
٣. فكرة التصنيع.

وقد تحول كل شئ في مرحلة (ما بعد الحداثة / ما بعد البنيوية) إلى لغة : (الأمراض العقلية والجسدية ، الظواهر الحياتية المختلفة ، اللاوعي، الجنس ، الآلة ، الحرب ، النزاعات والصراعات الفكرية والعقدية)، فالحرب مثلاً تحولت عند نقاد ما بعد الحداثة إلى لغةٍ بل إلى دلالة من دلالات الممارسة اللغوية غير المتجانسة

الفكرة الأولى قائمة على عداء الميتافيزيقا بوصفها غياباً، والتعامل مع الواقع بوصفه حضوراً، وبالتالي سيادة الإنسان الرأي واحتكار الحقيقة، والفكرة الثانية قائمة على استغلال موجودات الآخر وصهرها بما يناسب مصالح (الأنا)، وتقديم النموذج الأمثل للإنسان الأبيض الأوربي بوصفه النموذج المتعالي الذي يمتلك أسباب القوة والتطور، ومن هنا انبثقت الفكرة الثالثة التي تقتضي تعزيز الفكرتين السابقتين من خلال امتلاك محاولات الابتكار، والآلة الحديثة.

ويمكن عدَ تلك الأفكار مراحل تكتيكية للوصول إلى استراتيجية ما بعد الحداثة التي ما تزال تتسم بـ"اللاإستقرار الدلالي والتاريخي"[٤] للعديد من معطياتها ومفاهيمها الأدبية والنقدية والمعرفية، ومن أشهر نقاد ما بعد الحداثة (ليوتارد ، وجيمسون، وبورديلارد)، فضلاً عن (أندرياس هايسن، وألكس كالينيكوس، وإيهاب حسن)

والتداخل المعرفي بين ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية كبير جداً، ولا يخضع لقوانين معينة، بل يخضع حسب بورديلارد- في سياق حديثه عن مصطلح الحداثة - لمعالم تجعل من الأزمة النقدية قيمة وأخلاقاً متناقضة، وقد أسهمت تلك المعالم في هيمنة

الدولة البيروقراطية ، وتفكيك نمط الثبوت والمطالبة المستمرة في التغيير[٥].

وجاءت ما بعد الحداثة لتقدم رؤية مزدوجة حول طائفة من القضايا منها تدمير القيم المتوارثة، والمظاهر التقليدية، وتدمير المعنى للبقاء في دوامة لعبة الدوال، فضلاً عن تغييب الحقيقة ، ومسخ هوية الآخر ، وتقديم النمذجة المعرفية والنقدية التي تصطبغ بنزعة الهيمنة، واستخدام الجنس (Sex) بوصفه أداة فاعلة في التأثير والتوجيه، حتى يتم بلوغ مرحلة الاستئناس بنموذج ما بعد الحداثة، ووصفه بأنَه النموذج الواقعي الذي يمتلك أسس بقائه، وأسباب توجهه نحو المستقبل.

وقد اتجهت ما بعد الحداثة إلى الاستعانة بمعطيات ما بعد البنيوية حتى وُصِفت – أي ما بعد الحداثة – بأنَها تمثل مشروعاً نقدياً واحداً مع ما بعد البنيوية

وقد تحول كل شئ في مرحلة (ما بعد الحداثة / ما بعد البنيوية) إلى لغة : (الأمراض العقلية والجسدية ، الظواهر الحياتية المختلفة ، اللاوعي، الجنس، الآلة، الحرب، النزاعات والصراعات الفكرية والعقدية) ، فالحرب مثلاً تحولت عند نقاد ما بعد الحداثة إلى لغةٍ بل إلى دلالة من دلالات الممارسة اللغوية غير المتجانسة، تتضمن معايير معرفية وتاريخية وسياسية، وبهذا المعنى تحولت الحرب إلى دلالة متسامية ـ بالمعنى الكانتي ـ تتحدى المبادئ التي وضعت لأجل العدالة.

وبذلك عدَ الناقد التفكيكي (كريستوفر نورس) السكوت على المجازر التي أُرتكِبت بحق المدنيين العراقيين في حرب الخليج تطبيقاً على ما ذكر، وفهرساً للعلاقة التواطؤية القائمة بين النظرية في اكثر أشكالها المتمثلــة بـ(ما بعد البنيوية، وما بعد الحداثة، والبراجماتية الجديدة) وبين مصالح نزعة الهيمنة التي تحاول تهميش الحقيقة ، وتحكم بالمنجز الإعلامي والرأي العالمي[٦].

ونظراً لتعدد المداخل المعرفية والفكرية لما بعد الحداثة فقد عدَ النقاد مسألة وضع تحديد منهجي شامل لها هو بمثابة الحلم ، لأنَها تمثل حرباً ضد الشمولية والكلية والعمومية، إنّها حرب ضد كلّ المطلقات والقيم ، ولا تخضع لقانون أو دستور أو معيار كلي، وقد وُصفت بـ(الفاشية Foscism)، و بـ(الإرهابية)[٧].

وتتمثل فاشية ما بعد الحداثة بافتقارها إلى مشروعية ما هو صادق وما هو عادل، واستفحال الولادات المتكررة للحركات والظواهر الإرهابية، وتعرض الرأسمالية (Capitalism) إلى أزمة بل أزمات حقيقية، وفيها يشهد المعطى النقدي والفكري العالمي مرحلة تفكك المذاهب والنظريات والاتجاهات الفكرية الكبرى، وغياب أنساق المعتقدات التي تُوجه الإنسان في تفكيره

وسلوكياته، فضلاً عن تمثلها لحالة من التدهور والانحطاط الاجتماعي والثقافي.

وقد اتجهت ما بعد الحداثة إلى الاستعانة بمعطيات ما بعد البنيوية حتى وُصِفت –أي ما بعد الحداثة – بأنَها تمثل مشروعاً نقدياً واحداً مع ما بعد البنيوية ؛ وليس ذلك حسب إذ استثمرت ما بعد الحداثة كتابات ما بعد البنيوية في نظرية التفكيك ، ومارست فعل التلاعب باللغة كما هو عند نقاد ما بعد البنيوية(٨).

وقد جعل (جيمسون) تلمس خصوصية ما بعد الحداثة في سمتين: (الخلط pastich، والنصية Textual)، فضلاً عن الموقف من مفهوم الفرد الذي يُعدَ الأساس النظري للنزعة الفردية المُؤدلجة في عصر الرأسمالية المندمجة، والبيروقراطية المنظمة، وبنيان ما بعد البنيوية الفلسفي والثقافي، ولهذا سعى جيمسون إلى الكشف عن اللاوعي السياسي المتضمن في النصوص الثقافية والنقدية، وبيان إمكانية تعرية تلك النصوص من أقنعتها الأيديولوجية وشعاراتها التي قد لا تملك صيرورة تمثل الحقيقة(٩).

لقد رأى جيمسون أنَ تحولات المسار النقدي والمعرفي لما بعد الحداثة بوصفها محاولات لإعادة بناء المجتمع الرأسمالي ضمن مرحلة جديدة في التفكير، من مراحل الرأسمالية التي تضمن بقاء

نمط الإنتاج الرأسمالي نفسه[١٠]، وهذه التحولات ـ بطبيعة الحال ـ لم تكن منفصلة عن تطورات المسار النقدي لما بعد البنيوية لتشابه الطرح المنهجي والغائي، واقتراب مواكبة أزمة ومحنة المعنى في نظام التمثلات الملتبس في قيادة العالم.

وفي السياق نفسه، يجد جيمسون أنَ الربط بين مواقف ما بعد الحداثة الأمريكية، وما بعد البنيوية الفرنسية، هو وسيلة للنفاذ عبر الخطاب الجمالي إلى البعد الأخلاقي لنظرية خطاب ما بعد الحداثة ، ويسمى ذلك:اللاوعي السياسي(The political unconscious)[١١].

وقد دعا هذا (اللاوعي السياسي) إلى حرب عالمية ثالثة، وصفت بأنَها (خرساء) لأنَ الموازين فيها تمثل غياب المعنى ، بل فقدانه في ساحة الحكم العقلاني غير المُسيس، ففي هذه "الحرب الأطفال يقتلون محل الجنود، وهناك ملايين العاطلين عن العمل محل ملايين الجرحى، ودمار المصانع والمدارس بدل تدمير الجسور، إنَها حرب المديونية الخارجية ، سلاحها الأساس المصلحة وهو سلاح اشد فتكاً من القنبلة النووية، وذو قدرة تحطيمية اكبر من أشعة الليزر"[١٢].

ومن النقاد المعاصرين الذين تحدثوا عن المقاربة، والمفارقة بين مصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية ، الناقد الأمريكي (إيهاب حسن)، ويتمثل حديثه في ذلك من خلال مرحلتين :

الأولى : حديثه عن الفرق بين معطيات الحداثة، وما بعد الحداثة.

الثانية : حديثه عن أوجه التشابه والاختلاف بين ما بعد الحداثة ، وما بعد البنيوية.

في المرحلة الأولى وضع إيهاب حسن مخططاً مهماً في تلمس أوجه الفرق بين مرحلة

الحداثة وإفرازاتها، ومرحلة ما بعد الحداثة وإفرازاتها، ومحتوى هذا المخطط كالآتي[١٣]:

الحداثة	ما بعد الحداثة	
الرومانسية / الرمزية	الدادائية / السريالية	الماركسية / الوجودية
الشكل (متركب ، مغلق)	اللاشكل (متقطع ، مفتوح)	الشكل (مهشم ، مفتوح)
الغرض	اللعب	نظرية اللعب
التصميم	الصدفة	الصناعة
الهرمية	الفوضى	اللانهائية
الإتقان / اللوجوس	النقص / الصمت	التسيس / الادلجة
موضوع الفن / العمل المنجز	الصيرورة / الأداء / الحدث	من البنية إلى الصيرورة
الانفصال	الاشتراك	التكوثر
الإبداع / الكلية	اللاإبداع / التفكيك	خلق التفكيك
التأمين	التناقض	التشظي / التشتت
الحضور	الغياب	الحضور والغياب
التمركز	التبعثر	اللاتمركز
النوع / الحد	النص / داخل النص	علم الكتابة
المثل	النسق	النمذجة
ترتيب (تنظيم)	تعقيب (استئناف)	التفتيت
الاستعارة	الكتابة	المجاز
الاختيار	المزج	التغريب
الجذر / العمق	الجذر الممتد / السطح	انساب الجذر / العمق
التأويل / القراءة	ضد التأويل / إساءة القراءة	ضد التأويل / إساءة القراءة
المدلول	الدال	لعبة الدوال
الشفاهي	الكتابي	الكتابي
السرد / القصة الكبرى	اللاسرد / القصة الصغرى	السردية/القصص الكبرى والصغرى
الشفرة الرئيسة	اللهجة	المعنى
العرض	الرغبة	الشبق
العضو التناسلي / الذكر	عضو متعدد الأشكال / الخنثى	حرمان العضو / الأُنثى
البارانويا	الشيزوفرينيا	الفنتازيا

وأظهرت ما بعد الحداثة ممارستها المعرفية بوصفها التكوين المفاهيمي المعاصر، والتفكير المُعقلن والمتناغم ـ حسب توجهاتها ـ فضلاً عن كونها ممارسة تكتيكية وتفكيكية.

ومن أهم سمات ما بعد الحداثة هي الانعكاسية الذاتية (Self Reflexivity)، التي تقدم فائدتها وحصيلتها إلى مقولات ما بعد البنيوية في أنَ المنهجية المختارة تشكل المادة نفسها عند دراستها ، ولذلك لم تؤمن ما بعد الحداثة بالفواصل، والفوارق الثقافية المعرفية، لأنَ أشكال المعرفة هي نفسها تنتج أشكال المادة المدروسة نفسها وتتأثر بها، هذا فضلاً عن سمات أخرى تكشف المقاربة النقدية لها تؤكد تبنيها للطروحات البنيوية وما بعد البنيوية، كما أنَ دراستها التطبيقية تحيل باستمرار إلى معطيات دريدا ، ولاكان، وبارت، وفوكو

حول المنهج البنيوي

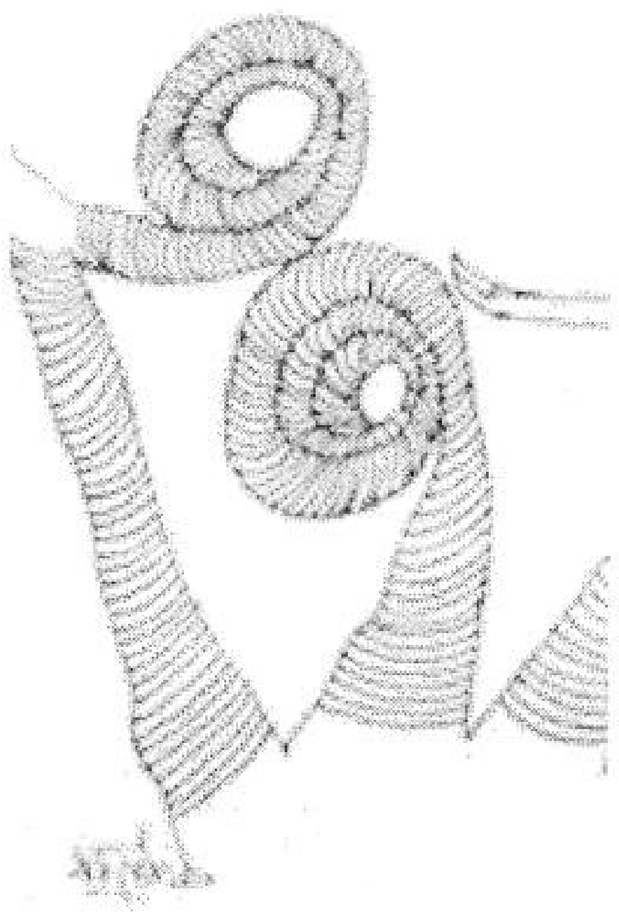
د. عبدى حاجي / سوريا

ينصب الاهتمام في هذا المحور من هذه الدراسة على المنهج البنيوي بوصفه مذهباً فكرياً انتشر في أوروبا في القرن العشرين. كما نتوقف عند تلك المصادر الرئيسة التي مهدت السبيل امام نشوء البنيوية في فرنسا واستمدت منها قوتها وطرائقها.

إن الاقتراب من استراتيجية مثل المنهج البنيوي يحاذى الخطورة، نظراً لتلك التشعبات التي تفرعت عنها البنيوية كطريقة لممارسة الفكر النقدي لدى الإنسان الغربي. فقد حاولت البنيوية

وضع قاعدة علمية للدراسات الأدبية اسوة بتلك الدراسات التي تتم في أطر العلوم الطبيعية، وهذا يعني استبعاد الذاتي والشخصي عنها. يقول كلود ليفى شترواس"إن البنيوية تريد أن تكون منهجا علمياً دقيقاً، يماثل المناهج المتبعة في العلوم الدقيقة، يدرس العلاقات القائمة بين عناصر أجزاء كل بنية، وذلك بتحليل هذه الأخيرة والكشف عن ارتباطاتها الموضوعية، ثم اعادة تركيبها في منظومة كلية جديدة أسمى من بنياتها الأولى، تتيح لنا تبين بنيتها الخفية"[١١].

من المصادر التي استمدت البنيوية قوتها ومنهجيتها يشغل عمل فرديناند دي سوسير العالم السويسري (١٨٥٧ - ١٩١١م) الصدارة، هذا العمل الموسوم"علم اللغة العام"يعد المرجع الأساس للفكر البنيوي. واهم ما جاء فيه هو دراسة"اللغة تزامنية وليست تعاقبية، والتمييز بين اللغة والكلام. ويمكن القول



أن ما قام به سوسير وما قدمه من طروحات يوازي انقلاباً فكرياً في الألسنية الحديثة، لاسيما عندما أكد على ان اللغة منظومة لا قيمة لمكوناتها أي لعلاقاتها اللغوية إلا بالعلاقات القائمة فيما بينها، وبالتالي لايمكن للألسني اعتبار مفردات لغة ما كيانات مستقلة، بل لزام عليه وصف العلاقات التي تربطه هذه المفردات".

البنية اذاً هي مجموعة من العلاقات الداخلية التي تميز مجموعة ما بحيث تكون هناك أسبقية للكل على الجزء

والمصدر المهم الآخر للبنيوية هو المدرسة الشكلانية الروسية وما قدمته من طروحات ورؤى جديدة في مقارباتها للنصوص الأدبية، وتشديدها على القطيعة مع المرجع الخارجي. لقد ظهرت هذه المدرسة كإتجاه أدبي في أوائل القرن العشرين، الذي كان يضم جمعية دراسة اللغة الشعرية وحلقة موسكو اللسانية. لقد وضع الشكلانيون الروس أساساً لثورة منهجية جديدة في دراستهم للغة والأدب، حيث كانوا يسعون إلى إنشاء علم أدبي مستقل يقطع كل صلة بالأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لمجتمع ما،الأمر الذي كان النقد يؤسس عليها فيما مضى. وكان رومان ياكويسن رائداً في هذا المجال حيث حاول تخليص الدراسات النقدية من تأثيرات العوامل الخارجية خلافاً للمناهج الآخرى التي كانت تربط الأدب بحياة الكاتب الشخصية وبعلم النفس والسياسة والفلسفة، وتأويلها انطلاقاً من النصوص الأدبية حصراً. ويرى الشكلانيون أن هذه المسائل هي موضوعات لعلوم أخرى،

وعمقوا بذلك أفكار القطيعة مع ماهو خارج الأدب، وهذا ما أكدت عليه المدرسة البنيوية التي استفادت كثيراً من تراث سوسير والشكلانيين الروس.

يقول كلود ليفي شتراوس :-"إنني أوكد أن البنيوية الحديثة ومن ضمنها اللسانيات البنيوية، ما هي إلا إمتداد للشكلانيين الروس"[٢١].

لقد استندت المدرسة الشكلانية في تنظيراتها وتطبيقاتها إلى فردنياند دي سوسير والعالم الروسي – البولوني بودوين دي كورتيني (١٨٤٥ – ١٩٢٩ م)، الذي وضع تصوراً عن اللغة بوصفها نظاماً أو نسقاً، ترتبط عناصرها فيما بينها بعلاقات مختلفة، هذه التنظيرات والتطبيقات مهدت السبيل أمام انبثاق الفكر البنيوي في الفضاء الفرنسي. ، وفي الفلسفة لدى ميشيل فوكو أو في الفكر النفسي كما تبدى في أعمال جان لاكان وغيرها من الحقول. أما في الإطار الأدبي فقد وجدت البنيوية تعبيراً لها في أعمال تزفيتان تودوروف، ورولان بارت وجوليا كريسطيفا وغيرهم. كانت الدراسات الأدبية تبحث عن منهج عالمي رصين، يدفع عن النقد الأدبي تهمة الذاتية ويضفي عليه الطبيعة العلمية، بحيث يصبح النقد الأدبي علماً و وجد النقد الأدبي ضالته في الانموذج اللغوي واللساني وفي التطبيق الانتروبولوجي لدى ليفي

ففي فرنسا أزدهرت البنيوية في الفكر الأنتروبولوجي لدى ليفي شتراوس وذلك بدءاً من منتصف الأربعينات وفي أوائل خمسينات القرن العشرين، عندما قام بدراسة أساطير القبائل في جنوب أمريكا ووسطها

شتراوس الذي شيَّد إنموذجه على طروحات ياكويسن البنيوية الشكلانية.

كتب ليفي شتراوس يقول:-"ففيما يتعلق بالعلوم الاجتماعية فأن فقه اللغة البنيوي سيلعب بالتأكيد نفس الدور التجديدي الذي لعبته، مثلاً، الفيزياء النووية في العلوم الطبيعية"[٣].

وهكذا فان البنيوية تشمل ميادين عديدة مثل الفلسفة وعلم النفس والانتروبولوجيا واللغة والنقد الأدبي. وما يهمنا في هذا الشأن هو المنشاء الذي استفاد منه النقد الأدبي، وهو يعود إلى مجال اللسانيات أو البحث اللغوي. وقبل شرح مفاهيم البنيوية ومقولاتها لابد لنا من تحليل لفظ البنية، وذلك لأن كلمة البنيوية على صلة وثيقة بكلمة البنية.

إن كلمة البنية (structure) مشتقة من الفعل اللاتيني (struere) والذي يعني البناء والتنظيم، أي الموضوع المنتظم له صورته الخاصة ووحدته الذاتية. وانطلاقاً من هذا المفهوم اصبحت الكلمة تعني الكيفية التي تنتظم بها عناصر مجموعة ما، اي أنها تعني مجموعة من العناصر المرتبطة فيما بينها، بحيث يتوقف كل عنصر على باقي العناصر الاخرى. وبصفة عامة فإن البنيوية تولي اهتماماً كبيراً للعلاقات القائمة بين عناصر البنية أكثر من عنايتها بالعناصر ذاتها، وفي هذا الصدد يقول يوري لوطمن في كتابه"تحليل النص الشعري"مايلي:- (ينطلق

التحليل البنيوي للأدب من حقيقة أن الطريقة الأدبية ليست عنصراً مادياً في النص، بل هي علاقة)[٤]

وإذا ما تبعنا تعريفات البنية ومفاهميها في الكتب والدراسات النقدية التي تتناول هذا الموضوع نرى ان معظمها تكاد تجمع على أربع وحدات لتعريف البنية وتحديدها، وهذه الوحدات القانون أو النظام، العلاقات، والعناصر والتماسك، لكل نص بنية. وقد تتضمن هذه البنية جميع شروط الابداع و وقد تكون بنية مهلهلة، ونورد المثال التالي للألسنى الفرنسي جورج مونان، وهو مثال طاولة مصنوعة من خشب ابيض :"ان تحليل بنية هذه الطاولة انما هو البحث عن الوحدات الحقيقية التي تكونها، ثم تفكيكها قطعة قطعة بحيث نتمكن من إعادة جمعها كطاولة /.../ وهكذا نجد اولاً أربع وحدات وهي الأرجل، وأربع وحدات أخرى تشكل الاطار، ثم وحدة أخرى وهي الطاولة في حد ذاتها، فضلاً عن الوحدة الأخيرة المكونة للجرار... وان يكون هناك بنية فهذا يعني وجود انتقاء في ترتيب الوحدات، ولكن ما هو معيار هذا الانتقاء؟ إنه الوظيفة التي هي مفهوم جوهري في الألسنية البنيوية... وفي الواقع فان ما يميز أرجل الطاولة مثلاً، ليس مادتها (خشب، حديد، ألمنيوم...) ولا شكلها في حد ذاته، لنفرض أن حادثاً ما حرم الطاولة من إحدى أرجلها فبوسعي إبدالها بقضيب معدني، أو برجل منضدة من طراز لويس الخامس

فليس للعنصر في البنية قيمة بذاته، بل أن قيمته تكمن في مقدار ما يسهم في بناء المجموعة من خلال علاقات بغيره.

عشر، أو بعصا مكنسة...الخ. إن الوظيفة الجمالية، إن كانت هناك وظيفة، ستتغير دون شك، أما وظيفتها الأولية والمركزية كطاولة فهي باقية على حالها. إن الوحدات تتميز أولاً بحسب وظائفها، الوظيفة – الرجل الوظيفة– الإطار، الوظيفة – الجرار"[٥] من هذا المثال الذي عرضناه نرى أن للطاولة وظيفة وهي انها تستخدم لشئ ما : فقد نستطيع الكتابة عليها، أو القراءة، وقد نستخدمها للطعام وغير ذلك، وما يميزها انما هو هذا الاستخدام أي الوظيفة التي تقوم بها وليس مادتها وشكلها.

خلافاً عن اللغة الطبيعية فان عناصر بنية النص الأدبي تكتسي دلالة خاصة، فلا يعدو الليل، مثلاً، وقتاً للنوم وخلوداً إلى الراحة في قصائد عددٍ من الشعراء وحسب، بل وقتاً لظهور قوى الفوضى المرعبة بصورة مكشوفة، وإشارة إلى موقف خفي وعاطفي يجري فيه لقاء بين البطل والبطلة.

، أي أن أي عنصر من البنية لا يتخذ معناه إلا بالوضع الذي يشغله داخل المجموعة، وأن الكل يظل ثابتاً بالرغم مما قد يطرأ على عناصره من تغيير.

تظهر الدراسات المقاربات التي أجريت على المنهج البنيوي انه يستند إلى ثلاثة قوانين أساسية هي قوانين البنية ذاتها، أما هذه القوانين حسب جان بياجيه فهي : قانون الكلية، وقانون الضبط

والبنيوية حسب تعريف ليونارد جاكسون هي:"القيام بدارسة ظواهر مختلفة كالمجتمعات،، والعقول، واللغات، والأساطير، بوصف كل منها نظاماً تاماً

الذاتي وقانون التحول. فماذا تعني هذه السمات التي تتسم بها البنيويات الخاصة.

بالنسبة للنَسلية أو القانون الأول، فأن البنية تتشكل من عناصر متماسكة لكل دور منها في هذا الشكل، وتكون البنية حصيلة اسهام هذه العناصر جميعاً، وليس لهذه العناصر أو المكونات البنيوية من أهمية خارج النسق العام، بل أنها تأخذ قيمتها ووظيفتها عبر علاقتها مع العناصر الأخرى، وبذلك فإن قيمة العنصر في داخل البنية هي التي تهم المنهج البنيوي. والعناصر الموجودة في البنية تخضع للقوانين المميزة لهذه البنية، التي لكل منها أولوية مطلقة على هذه العناصر، ويتم تشكيل البنية نتيجة العلاقات التي تتكون بين هذه العناصر، وطبيعة هذه العلاقات التي تفوق في أهميتها العناصر ذاتها، بل هي أهم من الكل بوصفه كلاً، والأهم هو العلاقة التي تسود بين الأجزاء وتحدد النظام الذي يتبعه الأجزاء في ترابطها، والقوانين التي تنجم عن هذه العلاقة وتسهم في بنيتها في الوقت ذاته. فكل بنية هي لا محالة مجموعة علاقات تتبع نظاماً معيناً مخصوصاً، وهكذا تحول المنهج المعرفة من محاولة معرفة (ماهية) الشيء إلى"كيفية ترابط أجزائه وعملها مجتمعة"[٦]. ويمكن لنا أن نضرب مثالاً في هذا الشأن وهو العنوان في النص الأدبي، الذي يؤدي دوراً وظيفياً خطيراً من خلال علاقاته بالقارئ وفي الوقت ذاته بالنص.

أما التعاقب فهو دراسة العلاقات بين عناصر متعاقبة خلال تطور اللغة وهو يعني دراسة تطور للغة تاريخياً.

أما القانون الثاني فهو قانون التحول. لا تظل البنية على حالة واحدة، أو في حالة سكون، فلا بد من تغييرات تطرأعليها، فقاعدة التحول هي الوسيلة التي تجعل أحد الأنظمة يقبل عناصر جديدة أو يستبعدها. إن استبعاد عنصر جديد يتضمن عادة بقاء البنية على وصفها الراهن، بينما من المرجح أن قبوله يحتاج إلى إعادة ترتيب لعناصر النظام طبقاً لقوانين العلاقة والتعارض الخاص وحسب كلود ليفي شتراوس فإن على البنية أن تتمتع بخاصية المنظومة أي أنها تتكون من عناصر يؤدي أي تغيير في أحدها إلى تغيير العناصر الأخرى.

والقانون الثالث الذي يعرف بقانون الضبط الذاتي أو التنظيم الذاتي، يقول بأن للبنية القدرة على أن تكون مكتفية بذاتها، بمعنى أنها مستقلة عما خارجها وبالتالي تعتمد على نفسها في تحقيق هويتها.

، أو كلاً مترابطاً أي بوصفها بنى، فتتم دراستها من حيث أنساق ترابطها الداخلية، لا من حيث هي مجموعة من الوحدات أو العناصر المنعزلة ولا من حيث تعاقبها التاريخي"[٧].

والثنائية المهمة الاخرى االتي جاء بها سوسير هي ثنائية التزامن والتعاقب. إن هذه الثنائية هي االتي ميزت البنيوية بشكل خاص.

مقولات البنيوية.

يتكأ الفكر البنيوي على جملة مفاهيم وثنائيات، وإذا كانت فكرة البنية هي المقولة الأساسية في هذا النشاط النقدي، فإن البنية تشتغل حسب الثنائيات التالية :

١) اللغة / الكلام.

٢) التزامن / التعاقب.

٣) التركيب / الاستبدال

يبدأ فرديناند دي سوسير عمله الموسوم"علم اللغة العام"بتعريف اللغة ذاتها، فاللغة حسب تعريفه هي منظومة اشارات تعبر عن أفكار، ولذلك يجري مقارنتها بنظام كتابه الألف الصامته، والطقوس الرمزية والإشارات العسكرية وغيرها، أما الكلام فهو الاستخدام الفردي لهذه الرموز. فالكلام هو تجسيد للللغة التي تكشف عن نفسها في الكلام وحده من خلاله يؤدي رسالته الاتصالية، فهو حسب تعبير سوسير فعل فردي وعقلي مقصود.

فالدراسة التزامنية للغة ماتعني دراسة نظامها اللغوي الثابت في لحظة معينة من الزمن دون أن تكون هذه اللحظة الآن بالضرورة. والتزامن هو النظر إلى الظاهرة بعيداً عن التاريخ، وقراءة شيء ما سكونياً لا علاقة له بالتغيير. ومن هنا يمكن القول أن التزامن يفرض الثبات وينفي الحركة ويرتبط بما هو ناجز ومكتمل. لقد استندت البنيوية على التزامن، أي أنها استندت على قراءة الظاهرة في سكونيتها. يقدم سوسير النموذج التزامني الذي يرى

والثنائية المهمة الاخرى التي جاء بها سوسير هي ثنائية التزامن والتعاقب. إن هذه الثنائية هي التي ميزت البنيوية بشكل خاص.

اللغة في علاقتها بالثقافة ونشاطاتها في لحظة زمنية واحدة بديلاً من النموذج التعاقبي الذي فضله دارسو اللغة. وحسب سوسير فإن كل شيء يتعلق بالجانب الثابت لعلم اللغة انما هو تزامني، وكل مايتعلق بالتطور انما هو تعاقبي.

والتزامن هو دراسة حالة اللغة بوصفها تظاماً أو نسقاً لعناصر مرتبطة فيما بينها في لحظة معينة من تطورها. والدراسة التزامنية للغة هي موضوع علم اللغة الوصفي، اذ أن اللغة لا تمثل مجموعة وقائع، بل نظاماً لعناصر مترابطة فيما بينها. ويحدد تركيب هذه العناصر وطبيعة علاقاتها خصوصية كل لغة في مختلف مستوياتها (في الصوتيات، والقواعد، والتراكيب).

فاللغة تكون في حالة تطور وتغيير دائمين، اذ تختفي ظواهره لغوية وتظهر أخرى، هذه الظواهره اللغوية التي لا توجد منعزلة عن بعضها البعض، بل توجد في نظام لغوي متكامل"فالتزامن هو دراسة في فترة من الزمن يكون فيها المجموع الكلي للتغييرات الحاصلة ضئيلاً جداً ينحصر في الحدود الدنيا، أما التعاقب فهو دراسة العلائق بين عناصر متعاقبة يحل فيها كل عنصر محل العنصر الآخر بمرور الزمن"[٨].

التركيب / الاستبدال

نقصد بثنائية التركيب – الاستبدال. محور العلاقات التركيبية للبنية اللغوية ومحور العلاقات والاستبدالية يتسم المحور التركيبي بالصفة الخطية بمعنى أن العلاقات اللغوية المركبة في النسق اللغوي وراء بعضها زمنياً مثال: الفتاة الشابة تحب الفساتين الحمراء.في هذه النسق تتحدد العلاقات التركيبية بالمستوى النحوي الذي تنتظم فيه الكلمات : مبتدأ، صفة، فعل مضارع، مفعول به..الخ من ناحية، ومن ناحية أخرى هناك التلاؤم الدلالي بين هذه المفردات مثلاً، لا يمكن أن نقول الفتاة الشابة تاكل الفساتين، بل يمكن القول أن الفتاة اليافعة تحب الفساتين. أما العلاقات الاستبدالية فتعني قدرة البنية اللغوية على الاستبدال بين العناصر في النسق ذاته. في المثال المذكور نستطيع أن نغير أي من المفردات التركيبية سواء بالتماثل بين المفردات أو التناقض الذي يبرز في الكتابة الشعرية.

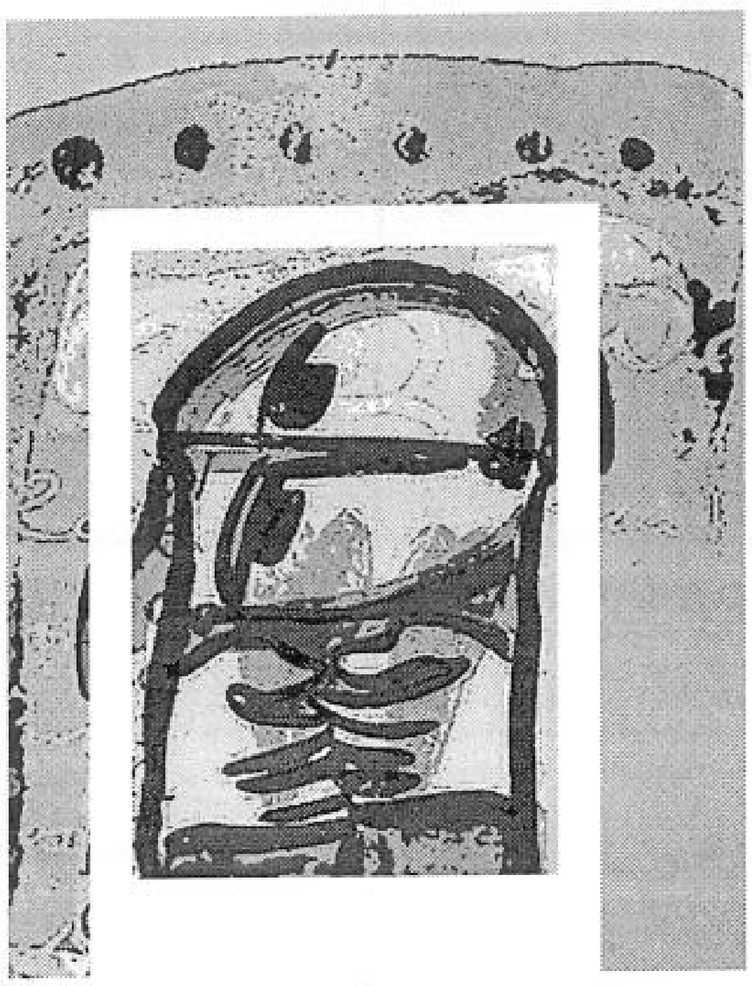
لكن طرأت تغييرات على البنيوية اثر نقد شديد خارجي وداخلي وجه اليها من الوجودية والماركسية

القيمة والوظيفة.

لا يمنح النشاط البنيوي لأي عنصر قيمته إلا أن من خلال البنية. وبمعنى آخر إلا من خلال عمله في البنية. والوظيفة حسب فلاديمر بروب صاحب كتاب (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) هي الفعل الذي تقوم به الشخصية لتحديد أهمية مجرى الحدث. إن العلامة في الفكر اللساني البنيوي يجري النظر اليها بوصفها

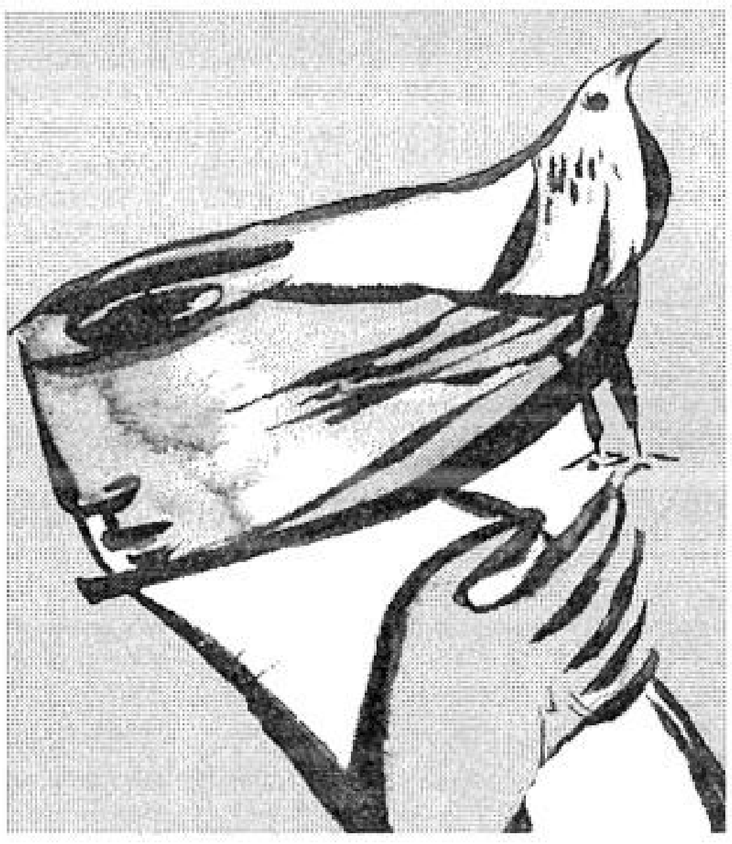
تتكون من عنصرين هي الدال والمدلول، فالعلاقة البنيوية بين مفهوم الشجره (المدلول)والصورة الصوتية التي يتطلبها نطق الكلمة الشجرة (دال) تؤلف علاقة لغوية. ولا يرتبط الفكرة البنيوي بين العلامة والعالم (المرجع) دائماً، ويرى أن العلاقة بين العلامة والعالم أي بين الدال والمدلول هي علاقة اعتباطية عشوائية وبمعنى آخر لو كانت العلاقة طبيعية لما كانت هناك لغات متعددة، بل لغة واحدة في العالم، أما العلاقة بين الدال والمدلول فهي ضرورية حسب بنيفست الذي جدد في الفكر اللساني لدى سوسير.

إن اعتباطية العلاقة اللغوية هي التي تحميها من التغيير.



وخاصة وكما يقول د. الزوادي بفورة، عندما كشفت البنيوية عن محدوديتها في معالجة التطورات العلمية ولا سيما التطور في مجال اللسانيات وأثره في العلوم الإنسانية.

إن الأحداث التي عصفت بفرنسا وأوروبا وأمريكا في نهاية الستينات، تلك الأحداث التي عرفت بالطلابية قد نالت من الجميع واطاحت بالماركسية والوجودية و البنيوية، وظهرت تيارات جديدة سميت ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، والتي قادها مفكرون كانوا بالأمس من دعاة البنيوية، و"استحدثوا أشكالاً فلسفية جديدة كالجينالوجيا عند فوكو والتفكيكية عند جاك دريدا وفلسفة الاختلاف عند دلوز، وما بعد الحداثة عند ليوتارد"[٩]



– الزوادى بفوره،

عالم الفكر، الكويت، المجلد ٣٠ ابريل– يونيو، ٢٠٠٢، العدد ٤، ص ٤٧–٤٨.

٢– المصدر السابق، ص ٤٥.

٣– من كتاب ميجان الرويلي، قضايا نقدية ما بعد البنيوية، الرياض، ١٩٦٦، ص٣٩.

٤– يوري لوطمن، تحليل النص الشعري ، لينينغراد، ١٩٧٢، ص ٢٤ (بالروسية).

٥– يوسف غازي، مدخل إلى الألسنية، ط ١، دمشق، ١٩٨٥، ص ٩٠–٩٣ .

٦– د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب – بيروت– لبنان، ط٣، ٢٠٠٢، ص٦٨.

٧– ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية، ترجمة : ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافية، دمشق، ٢٠٠١، ص٤٧.

٨– عبدالله ابراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٢، ١٩٩٦، ص٤٥.

٩– الزوادي بفورة، البنيوية منهج أم محتوى، عالم الفكر، الكويت، أبريل – يونيو.

البنية البصرية للشعر الحديث
قراءة في الوقائع التي أهملها الخطاب النقدي

كريم شغيدل

كان المجال البصري مهملاً – إلى حد ما – من لدن الدراسات النقدية، القديمة منها والحديثة، ويمكن أن نرد ذلك إلى أسباب بنيوية (بنية وتاريخا) اذ تعد الكتابة، التي هي محور الخطاب البصري، فعلا لاحقاً للإنشاد الشعري السائد، فضلاً عن جاهزية الفضاء البصري للشعر العربي، ويرجح أن يكون (النسخ بهذه الكيفية تم في فترة متأخرة زمنياً على انتاج أغلب النصوص)[1]

بمعنى ان الشاعر لم يحتسب للتوزيع البصري وما سيكون عليه النص بوصفه منجزاً قرائياً / مرئياً، فمن الثابت أن الشعر ذو طابع إنشادي، وعلاقة المتلقي به علاقة سمعية، فالوقفات التي رسم في ضوئها (بيت الشعر) كتابة هي في الأصل وقفات سمعية (...وهكذا يصبح الإشتغال الفضائي المذكور من اجتهاد الناسخين والكتبة، وتبعاً لذلك فهو خلو من أية قصدية أو أي بعد دلالي خاص..)[٢] وإن افترضنا وجود قصدية ما، فهي قصدية مشاعة لم تنتج خصائص اسلوبية معينة، وينطبق هذا على الأشكال الشعرية الأخرى، المسمط القواديسي والموشح، أما الأشكال التي كانت تنطوي على قصدية بصرية، كالقلب والتفصيل والتختيم، فبصرف النظر عن خواصها المنفعية (الإخوانية) لم يكتب لها الشيوع، ولم يردنا منها سوى نماذج متأخرة نسبياً، وقليلة في آن، وهي أشكال يمكن عدها جزءاً من التطور الشكلاني التي يخضع للمتغيرات العامة، ذلك أن (القوانين التأريخية لتطور الفن تعمل على وفق القوانين التاريخية لتطور المجتمع)[٣].

تتخذ العلاقة ما بين الشعر والرسم، عبر التاريخ، مسارات متفرعة، يمكن اجمالها على النحو الآتي:

ففي الشعر الحديث كما في الشعر القديم نماذج شعرية تحاكي أثارا فنية مشهورة

المسار الأول: وظيفي/ تقني (صيرورة بنيوية) يخص الإفادة من وظيفة الرسم وتقنياته في تشكل الوحدات النصية، بناء على ما نشأت عليه الفنون من تاثيرات متبادلة، منذ أقدم العصور، وانطلاقا من ماهيتي الشعر والرسم وطبيعة تشكل بنياتها "ولعل اقدم نص نعرفه في تاريخ الأدب والنقد الغربي عن هذه العلاقة الساحرة الغامضة بين الشعر والفنون التشكيلية هي العبارة المنسوبة إلى سيمونديس... التي يقول فيها أن الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق، وان الرسم أوالتصوير شعر صامت"[٤] وإذ لا ننفي كون (الصورة الشعرية) تقنية أساسية من أصل النسيج الشعري مع انها تنتمي من حيث الأداء وطبيعة التشكل ومصدره (المخيلة) إلى كيفية الأداء التمثيلي للرسم، نؤكد على جزئية الشعر بالنسبة إلى كلية التصوير، فالشعر كمايقول الجاحظ "ضرب من النسيج وجنس من التصوير"[٥] مع الأخذ بعين الاعتبار: أولوية الصورة على الرمز (الكتابة الصورية) وأولوية الفعل البصري على الفعل السمعي غريزياً، وتاريخيا (الرسومات البدائية في الكهوف) وأولوية الخامات التشكيلية على الشعرية (خامات الطبيعة التي تتشكل تلقائياً وبالمصادفة لتنتج أشكالاً تمثيلية) وأولوية الإشارة على اللغة، فضلاً عن أولوية اللغة الاجتماعية على اللغة الأدبية، بصرف النظر على أولوية الشفاهي

في اطار اللسانيات، نخلص من هذا إلى أن تصويرية الشعر هي محاكاة لسانية لتقنيات المتخيل التشكيلي، وهي محاكاة ضاربة في القدم، تعود على الأرجح إلى بداية الغنائية – ان صح التعبير – بعد نفاد الغايات الموضوعية للشعر (الأناشيد، الشعائر، الأساطير) مما جعل التوازي بين فني الشعر والرسم حقيقة قائمة، عبر كم هائل من التراث الشعري في التاريخ الإنساني، وهذا المسار الذي يمكن وصفه ب"المسار اللساني" تتفرع عنه مسارات قصدية لاحقة،من اقدمها ما يمكن أن يعد ظاهرة موضوعية، ونعني به محاكاة أو وصف اثر معين واتخاذه موضوعاً شعرياً "فالشعر يستنزل الوحي احياناً من الرسم أو النحت أو الموسيقى، وقد تغدو الأعمال الفنية الأخرى موضوعات للشعر، شأنها شأن الأشخاص وموضوعات الطبيعة"٦ ففي الشعر الحديث كما في الشعر القديم نماذج شعرية تحاكي أثارا فنية مشهورة (رسوماً أو منحوتات) يستعرضها د. عبدالغفار مكاوي في كتابه "قصيدة وصورة "[٧] وقد استثمر عدد من الشعراء المعاصرين فعل الرسم ودلالاته بمستويات متعددة بمثابة صيغة سردية للأداء الشعري، وحاكى عدد أخر منهم تقنيات اللون والظل والضوء بقصدية واعية لرسم لوحة شعرية بالكلمات، وذهب

اخــرون إلى محاكــاة اســاليب الاتجاهــات الحديثــة في الرســم، كالإنطباعية والسريالية والتعكيبية وغيرها.

المسار الثاني: ويمكن وصفه ب"المسار الميتالساني" وهو من اشد الاتجاهات الشعرية الجديدة إثارة للجدل، ويعنى بإنشاء بنية بصرية وتنافذ أجناسي بين فني الشعر والرسم، وعادة ما ينطوي على مقصديات فنية وفلسفية، أو ايديولوجية – على وجه الدقة – وهذا المسار يتفرع بدوره إلى محاور عدة، فإما أن يكون صورياً خالصاً، أي أن تحل الصورة بدلاً عن الكلمة وتتركب الأشكال عن الجمل بتنوعات أيقونية، كما في تجربة الشاعر ناصر مؤنس الذي نفذ مجموعته "تعأويذ للأرواح الخربة وهزائم " بطريقة الكرافيك، معولاعلى الطاقة الصورية للحرف العربي وايحاءاته الصورية، وأما ان يكون مزيجاً دلالياً من الصورة واللغة، بطريقة مركبة كما في تجربة د. كمال أبو ديب أو طريقة منفصلة، أي أن تكون الصور بمثابة الأجزاء (الجمل) المتممة للغة النص، كما في تجارب متعددة، وفضلا عن هذه التداخلات، ثمة تداخل من نوع مستقل ينبني على إيجاد عناصر فضائية للنص من خلال الخط، يعول به على فكرة اشتراك عين المتلقي بحركة واتجاه خط اليد وتكريس أسلوب خطي معين بمثابة دال نفسي أو ايديولوجي أو ما إلى ذلك

ثمة تداخل من نوع مستقل ينبني على إيجاد عناصر فضائية للنص من خلال الخط، يعول به على فكرة اشتراك عين المتلقي بحركة واتجاه خط اليد وتكريس أسلوب خطي معين بمثابة دال نفسي أو ايديولوجي أو ما إلى ذلك.

كتجربة الشاعر المغربي محمد الطوبي وتعد تجربة الشعراء المغاربة، الأكثر شهرة واتساعا في هذا المجال، اذ تحولت إلى ظاهرة ذات مهيمنات أسلوبية في الشعر العربي المعاصر، ويمكن عدها تجربة مركبة تنطلق ايديولوجيا من فكرة تكريس الهوية، وذلك من خلال ما ينطوي عليه الخط المغاربي من أبعاد تاريخية (سايكولوجياً واجتماعياً – جمالياً وفكرياً) ومركبيتها تكمن في كونها عولت على اللغة (الفضاء النصي) والخط (الفضاء البصري) والصورة (الفضاء الصوري أو ما تنتجه الكتل الخطية من أيقونات ذات ملامح) باتجاه مدلول مشترك، فضلاً عن انها تجربة متكاملة أحيطت بسقف نظري واسع[٨] يسوغ وجودها جمالياً وايديولوجا، وقد يقوم الشاعر بعمليتي الإنجاز النصي والإنجاز الخطي (الرسم) أو أن يعهد لخطاط أو رسام بتنفيذ نصه، وهنا قد يقترح المنفذ قراءة صورية للنص، مشاركا في المدلول أو متمما مدلول النص، وقد ينفذ حسب، المقترح الفضائي للشاعر، مع ذلك تظل الدراسة الاسلوبية لهذا النوع منشطرة بين أسلوب الشاعر وأسلوب الخطاط، سيما وأن الخط فن مستقل، وللخطاط مهيمناته الأسلوبية، كما للشاعر.

تقترح بعض التجارب مقصديات أخرى، أو أشكالاً مستنطبة من التراث، كاتخاذ هيئة المخطوطات العربية القديمة إطارا بصريا

تقترح بعض التجارب مقصديات أخرى، أو أشكالاً مستنطبة من التراث، كاتخاذ هيئة المخطوطات العربية القديمة إطارا بصريا

فكرة كتاب وليست قصيدة، ككتاب أدونيس "أمس المكان الآن" بتقسيمه الصفحة على ثلاثة مستويات بصرية، (توزيعاً وطباعة) متن وهامش وحاشية، وبقصدية معلنة بدلالة العنوان الفرعي للكتاب مخطوطة منسوبة إلى المتنبي، أو اقتراح الفضاء الشكلي المفتوح للمخطوطة العربية، من محاكاة البنية الصورية للخط إلى الإشارة والطغراءات وغيرها، كما في تجربة "جوائز السنة الكبيسة" للشاعر العراقي "رعد عبدالقادر" والتي تكاد ان تكون تجربة فريدة في الشعر العراقي المعاصر، وهي من التجارب ذات القصدية الجزئية، إذ عهد الشاعر بتنفيذها خطيا إلى الشاعر "حكمت الحاج".

تلحق بهذه المسارات المتفرعة، مظاهر فضائية أخرى، قد لا يعول الشعر إلا على مقصدياتها السمعية، بيد أنها تؤدي فعلا بصريا، يمكن الإحاطة به نقديا والتعويل على دلالاته، مثل توزيع الأسطر، توزيع مساحات السواد والبياض، علامات الترقيم، الفراغات المنقطة، وغير المنطقة، تقطيع الكلمات أو الجمل، وغيرها مما يتضح دوره البصري سواء في قصيدة النثر أم في قصيدة التفعيلة أو في الشعر الحر عموماً وهذا هو ما عنيته — تحديداً — بالفضاء المهمل للنص العربي الذي ظل النقد إلى أمد طويل، يربأ عن جعله منبها بصريا دالا، حاسبا إياه منبها

عرف الشعر بأنه فن زماني، لما يشغله من حيز زمني بحكم وظيفته السماعية، والرسم فن مكاني بحكم وظيفته البصرية، وقد التقى هذان الفنان عبر جذور ضاربة في القدم

سمعيا، أكثر منه بصريا، يؤدي وظيفة السكتات (النقط، الفوارز) أو ينبه إلى سياق (علامات الاستفهام والتعجب) بوصف الكتابة وسيطا مجردا لشفاهية الشعر أو سماعيته.

إن الكتابة بكونها شكلا مرئيا، ماهي إلا فسيفساء مشكلة من حروف، شكل زخرفي منتظم

عرف الشعر بأنه فن زماني، لما يشغله من حيز زمني بحكم وظيفته السماعية، والرسم فن مكاني بحكم وظيفته البصرية، وقد التقى هذان الفنان عبر جذور ضاربة في القدم، لقرون عديدة — كما أسلفنا — من دون أن يتبادلا وظيفيا على صعيد التمثيل الفني، على الرغم من أن التمثيل الوظيفي/ الاجتماعي/ كان حاصلاً ما بين اللغة والصورة إبان ما يسمي مرحلة (الكتابة الصورية) وهذا يعني أن اللغة عموما، بوصفها نظاما إشاريا، لها قابلية (التمثيل المكتسب، قبل مرحلة الكتابة أي أن اللغة اكتسبت وسيطا بصريا، لا لتعيين إشاريتها، بل لتعيين مدلولاتها (تجسيد المسميات لا التسميات) من دون وسيط إشاري حتى مرحلة الكتابة التي راحت تحاكي الإشارة الصوتية برموز بصرية، مع احتفاظ الكلمة المنطوقة والمرسومة والمكتوبة بقدسيتها وسحريتها وأسطوريتها، كل في نظام مستقل بدرجات متفاوتة حسب المراحل التاريخية وطبيعة النظم السائدة وجدير بالذكر أن أية صورية لاحقة، أو اي فعل بصري لاحق تسلل بقصد أو من دون قصد عن طريق الكتابة، ماهو إلا مواجهة لنمطية الأشكال،

فالكتابة بذاتها شكل، له مرونة التحول خارج النمط، ويمكن أن تكون لها غاياتها الذاتية، ويمكن أن تكون لها بلاغتها وجماليتها وأعجازها على رغم من انها وسيط لتدوين الملفوظ، مثلما للغة بلاغتها وجماليتها واعجازها وهي ليست أكثر من وسيط لفظي لاتصال الفكرة، لم نعتقد بأن اللغة غاية من غايات الشعر و ليست مجرد وسيلة للتعبير بينما ننكر على الكتابة أن تكون غاية من غايات النص المكتوب؟ خاصة بعد انحسار إنشادية الشعر، فإذا كنا لا نلتمس أية ميزات شكلية في كتابة النص العمودي، اصبحنا نطالب أساليب مختلفة في كتابة النص الحديث على مختلف أشكاله وأنماطه، حتى من دون مقصديات بصرية واعية. إن الكتابة بكونها شكلا مرئيا، ماهي إلا فسيفساء مشكلة من حروف، شكل زخرفي منتظم، مركب من وحدات (أيقون) ينطوي على نفعية دلالية (لغوية) وهذا "الأيقون ينطوي حتما على دلالة محايدة أو مستقلة عن المنفعية الأولى، تتحدد في ضوء مقصديتها وتعالقها الدلالي مع النص، علاقة النص بالكتابة، إذن هي علاقة "جسد" بمعنى أخر، إن النص الذي يكتفي بالوظيفة السماعية متمما من خلال ذلك معطياته الشعرية من دون الحاجة إلى حيز مكاني يحويه هو –بالضرورة– "فرضية هلامية لجسد" فكل نص جسد، طالما أنه متأسس على بناء هيكلي أو يتبين بصرياً

لقد أصبح فعل كتابة الشعر هو الإنجاز وليس القول (قول الشعر) ولم يعد المتلقي يسمع أو يحفظ إنما أصبح يقرأ.

بمرحلة لاحقة، والعلاقة الخطية هي علاقة حركية " انعكاس حركة يد الكاتب، ومن ثم حركة انتقال عين القارئ " فالكتابة مع أنها لا تمت بصلة إلى النظام الداخلي للغة – تستخدم كثيرا لتمثيل اللغة أو التعبير عنها، اذن لا يمكن اهمال الكتابة، بل يجب أن نلم بفوائدها وعيوبها ومخاطرها "[٩] وهنا لابد من التأكيد على مقولة سوسير باستقلالية اللغة عن الكتابة "فاللغة اذن لها تقليد ثابت محدد مستقل عن الكتابة"[١٠] ويمكن أن نوجز الأسباب التي اكسبت الكتابة أهمية (لا تستحقها) بحسب تعبير سوسير باستعارة بعض مفاهيمه مثل "الوحدة الوهمية، اولوية الانطباع البصري" فضلا عن أسباب سوسير الأخرى ثمة أسباب أخرى اهمها ان الشعر أصبح يكتب قبل مرحلة التداول بعد أن كان يرتجل أو ينشد ثم يتداوله الناس ثم يدون، لقد أصبح فعل كتابة الشعر هو الإنجاز وليس القول (قول الشعر) ولم يعد المتلقي يسمع أو يحفظ إنما أصبح يقرأ

، بمعنى آخر ان جزءا كبيرا من الذاكرة تحول إلى مطبوعات جاهزة.

في النص الشعري ثمة إلزام قرائي – بقصد أو من دون قصد وفي الحالتين لا يخلو الموضوع من تعمد أدائي، يتحدد ذلك بالالتزام في ضوء (١– الهيأة الطباعية للخط. ٢– حركة الخط العمودية أو

الأفقية ٣- الدلالة الايقونية ٤- التأويل) ولهذه الملزمات تفريعات مختلفة تثيرها جملة من المنبهات البصرية التي تدخل في مقصديات النص وهي (١- مساحات البياض والسواد ٢- الفواصل ٣- علامات الترقيم ٤- شكل الكتابة ٥- الخطوط الخارجية لهيأة النص) فضلا عن مستويات التمثيل الصوري، مما يجعل الكتابة (المستوى البصري للنص) على درجة من الأهمية، ينبغي أن تكون جزءا حيوياً من فرضيات النقد، مع الاعتراف بحاجة الخطاب البصري إلى التقليد لأن (الإدراك البصري عموماً يرتبط بالنماذج والقيم الثقافية، فدون تربية، ودون نقل للتجارب يكون الفرد المعزول أسير نظرة نفعية..)[١١] وما توصيف سوسير بأنها (أهمية لا تستحقها) إلا لأن أغلب اللسانيين لم يعيروا الدليل البصري اهتماما، وهذا هو ما جعل النقاد المحدثين ممن يشتغلون انطلاقا من مداخل لسانية يهملون ذلك الدليل، سيما وأن غالبية المدارس والاتجاهات اللسانية تناولت الموضوع وفق نظرة تاريخية، ذلك أن مجمل النظريات – جماعة كوبن هاكن الشكلية – بدرجة أقل، كانت تسعى لتأكيد أولوية الشفوي، (فرصدت بذلك تطور اللغة والكتابة، كحركة من المحسوس إلى المجرد)[١٢].

يقول كوليردج(Colaridge): " إن أية قصيدة هي بناء عضوي يتنامى من الداخل إلى الخارج"[١٣] وهنا لا نرمي من

الاستشهاد بهذا القول إلى تكييف معين لدلالة (الخارج) فالخارج لدى كوليردج لا يعني بالضرورة (الكتابة) ولكننا نرمي إلى سؤال محدد هو: لماذا لا تكون الكتابة بمدلولاتها البصرية جزءا من الخارج (النص المنجز)؟ سيما وأن عملية الإنجاز أصبحت عملية مزدوجة –كما اسلفنا (القول–التدوين)– (اللغة – الكتابة) وبذا يكون النقد ملزماً بالاشتغال على عناصر البنية البصرية أسوة ببقية العناصر البانية للنص و حتى وإن كانت لا تنطوي على مقصدية خاصة، فكيف إذا أخذنا بنظر الاعتبار مديات استثمار النص الشعري المعاصر، لبعض خواص الكتابة والخط ومتعلقاتهما وبطرق اشتغال تعمد إلى خرق نظام العادة وتسعى لمشاكسة عين المتلقي أو تصدم ذائقته البصرية منذ الانطباع الأول احياناً، لينتج النص مستوى أخر مقابل معطياته (اللسانية أو يتآزر معها لإقامة حياة نصية تخاطب الحواس المختلفة "ذلك ان الحواس المختلفة تستطيع أن تولد وقعا نفسيا موحدا"[١٤] وهو ما يدعى ب(تراسل الحواس).

شغلت (الكتابة) ذهنية المتلقي بأبعاد مختلفة، كأن تكون أبعاداً دينية (الخط القرآني وخصوصياته الإملائية) أو صوفية (الحروف والإشارات وغيرها) وسحرية (التعاويذ والجفر والطغراءات) وثقافية (التوقيع، الأختام) فضلاً عن التدوين العام والخاص في المجالات

المختلفة، إلا انها (الكتابة) قد حققت –على ما يبدو– اكتفاء توصيلياً، لذا جاءت عملية اجتراح علم لها متاخرة بالنسبة إلى علوم اللغة واللسانيات، وقلما نجد مقاربات بصرية تخرج عن مفهوم (الكشتالت) أو بتعبير أوضح (نظرية الجشتالت التي لم يظهر ما يتجاوزها في مجال الإدراك الحسي للأشكال) ناهيك عن التكافؤ الموضوعي ما بين الكتابة بوصفها موضوعا لسانيا والكتابة بوصفها واقعة بصرية، على الرغم من وقوع (الكتابة) تحت تأثير حكم قيمة يلغيه ويهمله بحيث نشأ تقليد ثابت يقوم على التمركز حول الصوت phono Centrisne منذ ما قبل أفلاطون حتى سوسير[١٥] وقد انسحب هذا التقليد على النقد الحديث، بسبب تبعية بعض مفاصله للدرس اللساني، متجاوزا بذلك ما يمكن تسميته (العلاقة التجريبية) ما بين اللغة والكتابة التي سعت النصوص المحدثة لتكريسها بقصديات متباينة.

في ختام هذه المقاربة، تجدر الإشارة إلى أن ما قدمه المرحوم الكاتب المغربي (محمد الماكري) يعد عملا رائدا (بمعنى التوسع واستهداف الموضوع) في كتابه (الشكل والخطاب) بعد أن درج النقاد المحدثون على عد الموضوع من ثانويات الدرس فلم يقدم أبرزهم سوى ما تيسر من مقالات ومداخلات مبتسرة تضمنتها بعض الكتاب.

الهوامش:

١- الماكري، محمد: الشكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي – المركز الثقافي العربي – ط:٢، ١٩٩١. بيروت ص ١٣٧ .

٢- نفسه...

٣- تليمة: د. عبدالمنعم، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة بيروت ص٣، ١٩٨٣ ص ٩٠.

٤- روجرز، فرانكلين – الشعر والرسم – تر: مي مظفر – دار المأمون للترجمة بغداد ١٩٩٠ ص ٣٠ .

٥- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر –الحيوان– تح: عبدالسلام محمد هارون –المجمع العلمي العربي الإسلامي – بيروت ص٣ ١٩٦٩ ص ١٣١/٣– ١٣٢.

٦- وليك، رينية، اوستن وارين نظرية الأدب تر: محي الدين صبحي مر: حسام الخطيب المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٨٧ ص١٣١

٧- - ينظرمكاوي، عبدالغفار - قصيدة وصورة- (الشعر والتصوير عبر العصور) سلسلة عالم المعرفة ت٢ الكويت ١٩٨٧ ص ٣٥ وما بعدها.

٨- ينظر: الماكري، سابق - ص ٢٢٦ والإشارة إلى (بيان الكتابة) للشاعر المغربي محمد بنيس و(حاشية على بيان الكتابة) لأحمد بلبداوي ولغيرها من الجهود النظرية التي كرست التجربة.

٩- سوسير، فريد نان دي - علم اللغة العام- تر: د. يوئيل يوسف عزيز - مر: د. مالك يوسف المطلبي - دارآفاق عربية بغداد ١٩٨٥ ص ٤٢.

١٠- نفسه ص ٤٣.

١١- الماكري - سابق ص٢٩.

١٢- نفسه صحيفة ٨٠.

١٣– لويس، س، دي – تر: د. عناد غزوان، مجلة الثقافية الأجنبية – عدد ٢٦–١٩٩٧ دار المأمون بغداد ص ٩١.

١٤– الصيفي، د. اسماعيل – شخصية الأدب العربي (خطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة) دار القلم ص ٢– ١٩٧٧ ص ٧٦.

١٥– الماكري، سابق، ص ٩١.

بين (گۆران) و (اوسكار وايلد) وأسطورة (لاس و خزال) الكوردية

معتصم ساله‌يى

عند التطرق الى الأدب الكوردي الحديث، لابد للباحث والدارس أن يلتفت بقوه نحو أدب عبدالله گۆران. هذا الشاعر المبدع أحدث ثورة كبيرة ومؤثرة في الأدب الكوردي الحديث، بالأخص قصائده التي تتسم بالرومانسية والتي لها مذاقها اللا متناهي كالعسل المصفى ، والذي يقرأ قصائد گۆران الرومانسية بلغتها الكوردية ، يعرف الجودة الفنية والقيمة الأدبية والأثر الوجداني في ثنايا قصائد هذا الشاعر المبدع، لكل شعب شاعر شامخ يفتخرون

بسيرته الفكرية ونتاجه الأدبي . على سبيل المثال هناك لدى العرب (المتنبي) و (بدر شاكر السياب) و (نزار قباني) وغيرهم ، وأيضا هناك لدى الشعب الروسي (بوشكين) و (مایاکوفسکي) ... ولدى الفرس (عمر الخيام) و (الشيرازي) و (التبريزي) ... ولدى الترك (نامق كمال) و (ناظم حكمت) ...الخ . أما فيما يخص الشعب الكوردي فبإمتداد التاريخ لدينا مجموعة كبيرة من فطاحل الشعراء أمثال (بابا طاهر) و (احمدي خاني) و (الجزيري) و (الحريري) و (فقى تيران) و (مولوي) و (نالي) و (سالم) و (شيخ رضا الطالباني) وغيرهم ... أما في القرن العشرين فقد برز الكثير من الشعراء الكورد الذين تركوا بصماتهم على الأدب الكوردي الحديث ، ولعل من ابرز وأشهر هؤلاء المجددين والمحدثين هو الشاعر الرومانسي (عبدالله گۆران) الذي تغنى بالجمال والمرأة وحب الوطن و تمكن من القيام بوصف الطبيعة الكوردستانية الرائعة ضمن أساليب واطر فنية.

ولا أُغالي اذا أدعيت بأن أكثر المثقفين ومحبي الأدب يحفظون عن ظهر قلب الكثير من قصائد گۆران الرومانسية، قرأت ذات مرة بأن الغناء والموسيقى الروسية مدينةٌ لقصائد وأشعار الشاعر المرهف الحس (بوشكين) ونحن بدورنا نقول بأن الغناء والموسيقى الكوردية مدينة لقصائد وأشعار گۆران الرومانسية.

للشاعر مجموعة من القصائد السياسية التي تفتقر الى الحس الفني والجمالي والتي بمرور الزمن أصبحت تلك القصائد نسياً منسياً ولا تثير مكامن قلوب القراء كقصيدة (الى مايكل) و (مكارثي) و (الى بول روبسن) و (طريق لينين) و (رسالة الكرد الى المهرجان الرابع للشباب والطلبة في بخارست).

أكثر الأغاني الكوردية شهرة وعذوبة كلماتها مأخوذة من شعر الشاعر گۆران ...كما ابدع الشاعر في مجال الرثاء ومرثيته لابنه (هيوا) خير دليل على هذا، كما أجاد في قصيدة مرثية (رفيقي بێکەس) عند رحيل صديقه الشاعر المبدع (فائق بيكەس) سنة ١٩٤٨ .

بعض قصائده الوطنية وأناشيده الوطنية مثل (كوردستان) و (آذن الفجر) و (آن أوان التوثب– دەمی راپەڕینە) تتم بالجودة والحيوية وقوة التأثير ليومنا هذا ... لكننا لو توخينا الحقيقة والواقع نجد بأن اكثر قصائده السياسية التي كتبها في السنوات الأخيرة من حياته لا ترتقي الى مصاف قصائده الرومانسية .

نستطيع القول بأن تمسك الشاعر بالأيديولوجية الماركسية أثر تأثيراً سلبياً على مساره الأدبي وأفرغ قصائده من القيم الفنية والجمالية . ويعلق الباحث (حسين علي شانوف) على تلك السنوات المتأخرة من حياة الشاعر قائلاً (إن القصائد التي نظمها گۆران في هذه الفترة لحافلة عفوياً بالصيحات والهتافات والخطابات والنداءات ...)[1].

... للشاعر قصيدة سياسية يهاجم فيها (ماك أرثر) القائد العام للقوات الأمريكية المقاتلة آنذاك في كوريا تحت راية الأمم المتحدة . لو كان الشاعر حياً في زمننا هذا لكان يرى بأمّ عينه الديكتاتورية الشيوعية في كوريا الشمالية التي تضطهد شعبها

بابشع الصور وتهدد الأمن والسلم العالمي بقواها النووية ، فلو كان الشاعر حياً لكان غيرَّ الكثير من وجهات نظره تجاه كوريا الشمالية الماركسية المتعسفة ... في كل الأزمان والعصور تثير القصائد الغنائية مخيلة القاريء وتعزف على اوتار القلوب . في هذا المجال أبدع الشاعر گوران وكتب الكثير من القصائد الرومانسية والغنائية وهنا يحب أن ننوه بأن القصائد السياسية المغلفة بغلاف رومانسي وغنائي ترتقي وترتفع نحو المستويات العالية في مجال الابداع . الصبغة الرومانسية والمسحة العاطفية تضفي على الانتاج الأدبي الكثير من مقومات النجاح وتضمن للأثر الأدبي الخلود والبقاء في اكثر الأحيان. في بحثنا المتواضع هذا نتطرق الى هذا الموضوع وهنا بيت القصيد.

وحريَّ بنا أن نستشهد بأوبريت أو بالأحرى بقصيدة (الوردة الدامية)[٢] والتي فيها يمزج الشاعر بين الحس السياسي والأجواء الرومانسية ، وبالتالي يمد قصيدته بكثير من عوامل القوة والتأثير والنجاح. قبل الولوج في الموضوع ونقل النص المترجم للقصيدة ، نود أن نلخص مضمون قصيدة الوردة الدامية على النحو الأتي:

(كانت هنالك حفلة زفاف ورقص وافراح وأنغام الناي ودقات الطبول الراقصة في أحد البيوت ، يطالب أحد الفتيان صديقته الشابة أن تشاركه في الدبكة في الحفلة، الا أن الفتاة تأبى وتشترط

علـى الـشاب أن يأتيهـا بـوردة حمـراء و وردة صـفراء لتـزين بهـا رأسها لقاء مشاركتها في حفلة الزفاف تلك .

فمطالب الفتاة تبدو مـستحيلة لأن الفـصل هـو الخريـف والاشـجار عارية من الأوراق . فكيف الحصول على هذه المطالـب؟!. أخـيراً يمتثـل الـشاب لرغبـة حبيبتـه ويتوجـه نحـو منـزل الـشاه (مـالَى ثاشا) الذي يقع على الجانب الأخـر مـن النهـر ... الطريـق وعـر و شـائك والأعـداء تحـيط بالحديقـة الـتي تتواجـد فيهـا وحـدها الزهور...يضنيه البحث ولا يجد في نهايـة المطـاف سـوى الـورود الصفراء التي يقطفها ويأتي بها الى حبيبته... ومن ثـم يفـك ياقـة قميصه مشيراً الى الجـرح الـدامي في قلبـه الـذي أحدثتـه اطلاقـات حراس منـزل الـشاه... ويـشير الـشاب الى جرحـه الـدامي ويقـول لحبيبته :

ألا تقـبلين هـذا الجـرح الـدامي بـديلاً عـن وردتـك الحمـراء يـا فتاتي؟!.)

لتوضـيح الـصورة أكثـر علينـا نقـل قـصيدة الـوردة الداميـة الـتي ترجمهـا الى العربيـة البروفيـسور الفاضـل (عـز الـدين مـصطفى رسول) كالأتي:

الفتى : تأملي ، ثمة عرس هنـاك و رقـص و دبكـات في فنـاء تلـك الدار..

انصتي، الطبل.. المزمار..الناي الساحر

و أشهدي الصخب... وهذا المزيج اللوني

حيث الأصفر والأحمر يختلطان.

ما أروع تلك الأصوات...

ما كان أروعها لو لم استفقد رنين حليك

فهاتي يديك ، لنمضي الى هناك

ولنرقص نشاوى على وقع الحان حب و هيام

الفتاة : جد يلتاي مسترسلتان... ولكن !

احس فيهما دعوة لباقتين من الورد

صفراء وحمراء

تلك زينتي...

لن أشهد عرساً ولن أرقص دونهما

الفت : بحق جمالك يا فتاتي ، بحق جمالك

بحق نظرة من طرفك وأنتِ سائرة نحو النبع

أنه خريف...

وليس على الشجرة ورقة خضراء

الحدائق عارية

من أين لي بالورد ؟

فالورد ذابل ، وثغر براعمه

ما أفتر عن ابتسامة ربيع بعد

الفتاة : ان لم أزين ضفائري بباقتين

من الورد الأحمر والأصفر ...
فلن أشهد عرساً ... ولن أبهج رقصاً
وقلبك ! إن وهبتني أياه
إن ، محضتني أياه
إذن لحملت لي من حدائق الملك ورداً .
الفتى : (سائراً نحو حدائق الملك)
حدائق الملك على الشاطئ الأخر من النهر
وقوى العدو تضرب الطوق حولها
إن ذهبت فلا درب إليها ...
وإن عكفت راجعاً ، فحسنائي ...
ذات العيون الكحيلة ...
تتركني غضبى .
(يسمع لعلعة رصاص)
المشهد الثاني
الفتى : جلت حدائق الملك ركناً ركناً
تلك زهرة صفراء ... فقطفتها
وعبثاً بحثت عن وردة حمراء
الا تأتين ، لنرقص ، ولنمتزج بألوان العرس
الفتاة : زينتي في باقتين
ولا تزال جديلتي خلوة من باقة حمراء

(يفتح الفتى أزرار ثوبه ويكشف عن صدره)

الفتى : جرح صدري ،جرح قلبي ، يفور دماً

فهلا اقتطفت منه باقتك الحمراء ؟

الفتاة : (تصرخ باكية جزعة وتولول)

واحبيباه ، يا للمصيبة

أ رصاص العدو أصابك ؟

يا للفجيعة ... !

تعال وأسند رأسك الى فخذي ... ونم

ولأبكي أنا ... لأبكي قلباً

فقدته من أجل زهرة

(يسدل الستار)٣

قيل بحق هذا الأوبريت القصير ، كتب من قبل الشاعر گۆران تحت تأثير قصة (البلبل والوردة – The nightingale and the rose) للكاتب الإرلندي المشهور (أوسكار وايلد) وأثيرت قضية هذا التأثير من قبل العديد من الأدباء الكرد ، حيث نشر الأستاذ (عمر معروف برزنجي) دراسة قيمة بعنوان (گۆران والأدب الإنكليزي) في مجلة (رۆذى كوردستان)٤ واشار الكاتب في بحثه الى مؤثرات الأدب الإنكليزي على أدب گۆران. ولا يخفي الشاعر من جانبه مؤثرات الأدب الرومانسي الإنكليزي على نتاجاته الشعرية .

تناول الباحث عمر معروف برنجي قصائد كَوران التي انتهت بايحاء من بعض قصائد شعراء الإنكليز وخاصة الشاعر الرومانسي (شيلي) . وأشار الباحث ايضاً الى أوجه الشبه بين قصيدة (الوردة الدامية)، وقصة (البلبل والوردة) لأوسكار وايلد . لأجل اجراء المقارنة اليكم ملخصاً لقصة (الوردة والبلبل) للكاتب الارلندي (اوسكار وايلد) :

(يحاور طالب شاب نفسه في الحديقة ويقول مع نفسه بأن ليلة غد يقيم الأمير حفلة راقصة، واذا تمكنت من تلبية رغبة حبيبتي وقطفت لها وردة حمراء فأنها تراقصني في الحفلة حتى انبلاج الصبح ... وهكذا يحاور الشاب نفسه ويتعذر عليه الحصول على وردة حمراء لإهدائها لحبيبته ... في تلك الأثناء يسمع أحد البلابل في الحديقة كلام الشاب ويحس بمعاناته ويرق قلبه له ... يتوجه البلبل نحو شجرة وردة ويقول لها أعطيني وردة حمراء وبدوري اغرد لك واهديك أحلى الأغاني ... تردّ عليه شجرة الوردة النابتة تحت نافذة الطالب قائلة : أن برد الشتاء و زمهريره قد أيبسا جسدي. وبإمكانك الحصول على وردة حمراء لو شدوت على مسمعي في ضوء القمر وصدرك مغروز على شوكة حادة ... وتقضي الليل شادياً والشوكة تنفذ في قلبك وتسيل دماء جسدك لتروي عروقي وتدب الحياة في كياني، عندئذ أهديك وردة حمراء لتهديها بدورك لحبيبتك ... بكثير من نكران الذات يقبل البلبل

بالعرض المقدم من قبل الشجرة ... في وقت الظهر يفتح الطالب نافذته المطلة على الحديقة، ليجد وردة حمراء تفتقت على شجرة الورد وتحتها جسد خامد لبلبل متيبس على شوكة حادة للشجرة ... بكثير من البهجة والسرور يقطفها ويهرول نحو حبيبته ليقدم لها الوردة الحمراء كي ترافقه وتراقصه في الحفلة المقامة . لكن الفتاة ترفض هدية الشاب وتصده بكثير من الفظاظة قائلة له بأن أبن أحد الأثرياء أهداها جواهر ثمينة ، وان الجواهر الغالية الثمن تلائم ثوبها . ومن ثم تمسك الفتاة بالوردة الحمراء لتلقي بها على قارعة الطريق لتدوسها عجلات السيارات...)٥

عند المقارنة يجد القارئ أوجه الشبه بين قصيدة (الوردة الدامية) و قصة (البلبل والوردة) . لكن عند التوغل أكثر فأكثر نستطيع ابراز تأثير اسطورة كوردية مشهورة باسم (لاس و خزال) على مضمون قصيدة گۆران ، وهذا التأثير يكون مثار حيرة وإندهاش ممن يقوم بإجراء المقارنة في هذا المجال، هناك كثير من التشابه بين تلك الأسطورة الكوردية ونتاج الشاعر الكوردي والأديب الارلندي في نفس الوقت ... فهل يعزى هذا التقارب الى توارد الأفكار أو اللا شعور الجمعي لدى شعوب العالم ؟!. فمن عجائب الأمور أن الكاتب أوسكار وايلد عاش بين الأعوام (١٨٥٤ — ١٩٠٠)٦ أما أسطورة (لاس و خزال) فترجع مجريات أحداثها كما هو مدون الى العهد العثماني ونجد فيها الفرسان وعدد الحرب

فمن عجائب الأمور أن الكاتب أوسكار وايلد عاش بين الأعوام (١٨٥٤ — ١٩٠٠)٦ أما أسطورة (لاس و خزال) فترجع مجريات أحداثها كما هو مدون الى العهد العثماني ونجد فيها الفرسان وعدد الحرب كالسيف والسهام والنبال

كالسيف والسهام والنبال . والعملة المتداولة في الحكاية هي (المجيدية) العثمانية[٧] . دونت هذه الأسطورة من قبل الكثيرين وبعدة طبعات . وكلها مأخوذ من أفواه الرواة الشعبيين الذين كانوا يحفظون الحكايات والأساطير الشعبية عن ظهر قلب و يروونها للمستمعين بشكل غنائي وبمصاحبة دق الدفوف في كثير من الأحيان . دونت هذه الأسطورة مع مجموعة أخرى من الأساطير والحكايات الكوردية سنة (١٩٠٥) من قبل المستشرق الألماني (أوسكار مان) ضمن كتاب شهير باسم (تحفة مظفرية) . أسطورة (لاس و خزال) تمتلك الكثير من المتانة وقوة التعبير لتجعلها مادة خصبة للباحث والدارس ، نستطيع القول بأن هذه الأسطورة تضاهي الأسطورة الكوردية الذائعة الصيت (مهم و زين) .لكن للأسف بقيت هذه الحكاية لحد الان بعيدة عن متناول الباحثين والدارسين.

فيا ترى من أين أستقى الكاتب (أوسكار وايلد) فكرة قصته ؟! وهل من المستبعد أن يكون الكاتب الارلندي قد استوحى مضمون قصته من إحدى الحكايات الشعبية لأحد الشعوب الشرقية أو الغربية؟! المعلوم لدينا أن الأساطير والقصص الشعبية تتداخل وتتشابك وتتشابك فيما بينها لدى جميع شعوب العالم ... عند قراءة اسطورة (لاس وخزال) نجد كثيرا من

عند قراءة اسطورة (لاس وخزال) نجد كثيرا من التقارب وأوجه الشبه بينها وبين الوردة الدامية ل گۆران وقصة (البلبل والوردة) ل(أوسكار وايلد) ...

التقارب وأوجه الشبه بينها وبين الوردة الدامية لگۆران وقصة (البلبل والوردة) ل(أوسكار وايلد)...

استنتجت ان قصيدة (الوردة الدامية) ل گۆران تبدو عند القراءة أكثر قرباً من الأسطورة الشعبية الكوردية (لاس وخزال) من حيث اوجه الشبه.

ملخص الأسطورة الكوردية يفيد بأن (لاس) ابن أحد أعيان ورؤساء العشائر الكوردية يهيم بحب ابنة أحد أعيان عشيرة أخرى واسمها (خزال). الحب المتأصل في قلب (لاس) يدفعه لأن يتنكر في زي راعٍ ويقصد مخيمات عشيرة محبوبته ليعمل راعياً لديهم وينعم برؤيتها عن قرب. تستطيع خزال أن تميط اللثام عن سر الراعي المتنكر لديهم وتعرف حقيقة شخصيته، ومن ثم تقع بدورها في غرامه وتبادله الحب . في أحد الأيام يقطف لاس في بريه عند رعيه للأغنام باقة من الورود البرية ويرسل الورود عن طريق وسيط لحبيبته . لكن خزال تأبى أن تأخذ الهدية وتصف الورود البرية بأنها غير ذات قيمة لأنها تداس بأقدام المارة وتطؤها أقدام الأغنام والمعزى أيضاً... وأنها تفضل أن تأخذ الورود النابتة في أعالي الجبال، لأنها تكون بمنأى عن أقدام المارة والقطعان . وأيضا قريبة من عنان السماء وتهدهدها نسائم جبلية منعشة[٨]... وفي رواية أخرى للأسطورة يكون النسق بشكل آخر ، بحيث تطلب خزال من لاس أن تجلب لها من أحدى المناطق القصية البعيدة وردة متميزة، وتزعم بأن تلك الوردة العجيبة النادرة تضيء أثناء الليل كالسراج المنير حتى انبلاج الصبح[٩] .. يمتطي الشاب لاس صهوة جواده وبكثير من الشجاعة والاقدام يسلك طريق المخاطر

وتواجهه أثناء مسيره الكثير من المشاكل والصعوبات لا يتسع الحيز المطلوب لنا لذكرها باسهاب ...أخيراً يتمكن من الحصول على تلك الوردة العجيبة ويقدمها كهدية قيمة لحبيبته (خزال) . لكن بعد رجوعه يصيبه سهم مسموم وقاتل من قبل أعدائه ويقضي على حياته...

عند قيامي بالمقارنة بين النصوص الثلاثة ، توصلت الى نتيجة مفادها بان هناك تشابها كبيرا فيما بينها . وفي الوقت نفسه استنتجت ان قصيدة (الوردة الدامية) لگۆران تبدو عند القراءة أكثر قرباً من الأسطورة الشعبية الكوردية (لاس وخزال) من حيث اوجه الشبه ، فمن المرجح أن الشاعر گۆران قد أطلع على النص الفولكلوري ونص قصة أوسكار وايلد اثناء كتابته لقصيدته . لكن تأثير أسطورة لاس وخزال يكون أكثر ثقلاً ووضوحاً على قصيدة گۆران.

ففي النصين المذكورين عناصر مشتركة .يوجد في كليهما شاب يركب المصاعب ويخاطر بحياته من أجل وردة نادرة نزولاً عند رغبة الحبيبة، وفي كلا النصين يقع الشاب في شرك وفخ ينصب لهما من قبل الأعداء في قصيدة الوردة الدامية يصاب الشاب بطلقة نارية . وفي النص االفولكلوري الكوردي (لاس و خزال) يصاب الشاب بسهم قاتل ... وكلاهما يسلمان الروح بجانب الحبيبة التي تسبب في قتلهما ...

الهوامش :

١) عبدالله گۆران شعر الشاعر الكوردي المعاصر . تأليف : حسين على شانوف . ترجمة : شكر مصطفى . بغداد ١٩٧٥ . ص ١٣ .

٢) ديوان (گۆران) باللغة الكوردية . إعداد : محمد ملا كريم . بغداد ١٩٨٠ .ص ١٦ .

٣) عبدالله گۆران – الاثار الشعرية الكاملة . ترجمة : عزالدين مصطفى رسول . بغداد ١٩٩٠ . ص ٥٥ .

٤) مجلة (رۆژى كوردستان) تشرين الثاني ١٩٧٦ . العدد (٤٢) جمعية الثقافة الكوردية بغداد .

٥) قصص اوروبية مختارة ، ترجمة : محمد العابدي . القاهرة ، ص ٧٥ .

٦) الادب الانكليزى ، بول دوتان . دار الفكر العربي . القاهرة ١٩٤٨ . ص ٢٣٧ .

٧) قصص وحكايات كوردية (باللغة الكوردية) اعداد : عزيز شاروخ . مؤسسة (اراس) للطبع والنشر ٢٠٠٢ الصفحة (٩٨) .

٨) المصدر السابق ... ص ٩٧ .

٩) تحفة مظفرية (باللغة الكوردية) . اعداد (أوسكار مان) تحقيق : هيمن موكرياني . مطبعة المجمع العلمي الكوردي . بغداد ١٩٧٥ ، ص ٨٧ .

الطفل الكردي
بين التدجين والتهميش

احمد اسماعيل اسماعيل
سوريا

نتفق عامة على العلاقة الجدلية التي تربط بين الوطن والمواطن ، بين الفرد والمجتمع . فلا وطن حر إلا بمواطنين آحرار – كما أكد فولتير– ولا فرد سعيد في مجتمع يسوده القهر ويحكمه الاضطهاد.

لان السعادة والقهر نقيضان ، وحرية الوطن وحرية المواطن مترادفتان ، و وجه كل واحدة منهما وجه للأخر ، تعكس سماته وملامحه دواخل الطرف الآخر .

هذه الحقيقة أو القاعدة ، – إن صحت تسميتها بذلك – وجدت لها تطبيقات مختلفة ، فقد طبقت على الكادح ، – أو على طبقته – وطبقت على المرأة ، وعلى المثقف ... وعلى آخرين غيرهم .

وقـد اسـتثنى الطفـل – عـن جهـل أو عـن تجاهـل – مـن أيـة تطبيقات لهذه القاعدة ، في الوقت الذي يشكل فيه الطفـل الطـرف الأكثر صلاحية في شراكته مع المواطن أو المجتمع ،لمـا يمتـاز بـه من خصائص إدراكية ونفسية تعكس بـصدق لا مـراء فيـه حقيقـة الوطن أو المجتمع.

وهذه غاية أولى في معرفتنا لواقع الطفـل ، إلا أن الغايـة الأهـم – وهي غاية سامية – تتجاوز مجرد المعرفة ، معرفـة واقـع المجتمـع من خلال معرفة واقع الطفل ، إلى فعل التغيير ، تغيير الاثنين الذي يجب أن يبدأ من الطفل وبالطفل ، وخاصة في واقعنا الكردي .

لأن الطفل أول واعظم ثروة وطنيـة وإنـسانية ، فمـن اجلـه تـزرع الأمم وتحـصد، ومـن أجلـه تـبني وتحـارب ، فهـو إن زرع في تربـة صالحة أثمر محصولاً وافراً لا ينفد ، وإن وضع بإتقان مـلأ الـوطن مصانع ومعامـل ، وإن بـني بـصلابة أحـال كـل بيـت في وطـن إلى قلاع منيعة يشع في داخلها الأمل المنشود.

إلا أن هذه الثروة لا تتحقق ، ولا تؤتـي ثمارها المرجـوة مـن دون طفولة حقيقية يعيشها الطفل بكل مـا تعنيـه الطفولـة مـن بـساطة وعذوبة وانفتاح وانطلاق

... في ظل عناية عطوفة وواعية .

غير أن هذه الحلاوة والجمالية لا تنقلب إلى نقـيض إلا في مجتمـع مستلب نخر القهر روحه كالمجتمع الكردي ، حتـى أمـست الطفولـة

إلا أن هذه الثروة لا تتحقق، ولا تؤتي ثمارها المرجوة من دون طفولة حقيقية يعيشها الطفل بكل ما تعنيه الطفولة من بساطة وعذوبة وانفتاح وانطلاق

فيه – أو كادت – أشبه بمرحلة الشيخوخة ، نتيجة عجز الطفل ولا فاعليته و هامشيته في عالم الكبار القائم على التنافس والمزاحمة بكل الوسائل المتاحة من أجل تحقيق الرغبات والمصالح أو توكيد الذات إن بهذا الشكل من التوكيد أو ذلك – التهميش ، اضافة إلى عدم قدرة الطفل على توكيد الذات – الحاجة النفسية الضرورية له – قد أورثه توتر عاطفي انفعالي هو أحد العوامل النفسية المؤدية إلى الانحراف والجنوح ، اللذان باتت مظاهرهما بالبروز والتجسد في سلوك عدد غير قليل من أطفالنا .

ولذلك فإن المتتبع لحياة الأطفال الكرد لا يمكنه بحال من الأحوال ، تسمية مرحلتهم الحياتية الآنية بالطفولة ، لأنها تفتقد إلى ابسط سمات هذه المرحلة الجميلة والعذبة والخالية من التعقيدات – إلى حد ما – في حياة الإنسان ، كذلك الأمر ذاته بالنسبة للصغير الكردي الذي سمي تجاوزاً بالطفل ، بسبب معاناته القاسية التي لم تبق من خصائص ومعالم طفولته إلا على حجم جسمه وحسب .

ولضرورة تجاوز ذلك ، لابد علينا جميعاً – بادئ ذي بدء – من محاولة جادة ودؤوبة لمعرفة وفهم ماهية هذه المعانات وإشكالياتها المتعددة ، وسنحاول في هذه السطور المتواضعة تلمس بعض أسباب هذه المعانات المستفحلة .

تدجين الطفل الكردي:

يقول المربي والمفكر البرازيلي باولو فرير :

" إن القاهر لا يستهدف في علاقته مع الاخرين سوى هزيمتهم بكل الوسائل المتاحة – العنيفة والمهذبة – القامعة والأبوية"[1]

لا شك أن هذه الوسائل – ووسائل أخرى غيرها – ما يزال قاهر والشعب الكردي يستخدمها بإتقان وبراعة ، بغية تشويه شخصية المقهور الكردي ، وإلغاء هويته القومية ... وبالتالي نفي وجوده الانساني وجعله جزءاً من ممتلكاته الخاصة .

هذا المسعى الدؤوب من قبل الآخر – القاهر – قد فعل فعله في البنية النفسية والاجتماعية للمجتمع الكردي بعمومه وفي نفسية أفراده بشكل خاص ، إن بهذا القدر والشكل أو ذلك ، مما أثر على وعيه وسلوكه على أكثر من مستوى وصعيد ، حتى أمسى المغزو أو المقهور الكردي – في كثير من الاحيان – (ولكي يمارس حياته – يستبطن شخصية الغازي في داخله – وبذلك يمارس وجودا يحوله من طبيعته الإنسانية إلى مجرد شيء أو جثة هامدة)[2] .

إلا أن هذه السياسة قد أثرت في الصغير الكردي أكثر مما أثرت في الراشد بسبب إمكانات الطفل الادراكية البسيطة ، واستجابته السهلة لتمثل ما يقدم له من معارف وأخلاق وسلوك ،إضافة إلى الفراغ الروحي الذي لم يسع أولياء أمره – داخل الأسرة او خارجها – إلى ملئه بما ينسجم ويناسب طفولته ويخدم ويعزز

انتمائه الحقيقي ليصبح بمثابة الحصن والسلاح في صد غزو الآخر المتعدد الوسائل والأشكال — العنيفة والمهذبة — القامعة والأبوية بهدف زيادة قهر الطفل وتدجينه في حظيرته — هذه الوسائل المتعددة — التي شوهت روح ووعي الطفل الكردي قد جعلت منهما وعاء ليس فيه سوى ما يحب القاهر ويشتهيه وأولها الإحساس بالدونية تجاه كل ما يمت للآخر — القاهر — من وجود أو مظاهر حياتية ، — حين دخوله المدرسة — الصدمة التي سينتج عنها أولى مشاعر الاغتراب الروحي — وفيها سيعتبر الطفل لغة الآخر لغة التمدن والعلم والقوة ، مقابل لغته التي ستقتصر في نظره على مجرد حكي البيت والشارع ، وستعززه أحاسيس أخرى مماثلة تجذر حالة الدونية في نفسه حتى تثمر واعيا وسلوكاً ، كالرهبة من لغة الاخر التي لا تقهر ، والافتتان بعاداته ومظاهر حياته اليومية ، والاعجاب بشخصياته التاريخية والوطنية البارزة وتعظيمها إلى درجة الاقتداء بها كمثل وقدوة له ، وبعدها لا يبقى للطفل من خيار في الحياة سوى استيطان شخصية الاخر والتماهي فيها ، الهدف الذي وظف من اجله القاهر إمكانات مادية ومعنوية غير هينة ، من وسائل مرئية ومسموعة ومكتوبة ، ووسائل ترفيه وإغراء وتلويح بالعصا أو ضرب بها .

وإذا كانت هذه الوسائل قد وظفها القاهر للهدف ذاته في تعامله مع المقهورين من أبناء جلدته ، فإن في استخدامه لها لقهر أبناء

ولا تنفرد الأسر في تهميشها للطفل ، فللأحزاب نصيبها الأكثر سوءاً في ذاك، االتي لم تتبن أو تلتزم بأية أهداف أو مشاريع تربوية مناسبة وممكنة التحقيق

اذا كان الإنسان على حد تعبير كانت (لا يستطيع أن يصبح إنساناً إلا بالتربية) فإن تربية القهر الممارسة بحق أطفالنا تهميشاً وتدجيناً — قد أهدرت إنسانيتهم تماماً

الكرد أشد مضاضة وأمضى ، وخاصة في تهميشه لفئة غير صغيرة من الأطفال الكرد التي لم تنضو في حظيرته ، ولم تتمثل أعرافه ، ولم تتماهى في شخصيته كغيرها من فئات أخرى .

وبسبب القهر الممارس عليها فإن هذه الفئة لم تنضو في كيان مجتمعها ولم تتمثل قيمه وأعراف منسلخة عن بيئتها وانتمائها القومي ، متمثلة ببائعي الدخان واليانصيب والأغراض الاستهلاكية الصغيرة وأجراء المطاعم والمقاهي وعمال سوق الهال ... وغيرهم ، وهو في علاقته المباشرة بهم إما أن يقوم على استغلالهم بمآربه الخاصة ، او أن يهمشهم دون مراعات أو عناية ، ويكتفي بانزال العقوبات القاسية عليهم إن هم وصلوا بانحرافهم إلى مرحلة خطيرة ، تمس هيبته ، وتسيء إلى سمعته .

وهو بهذا أيضا يدجن الطفل الكردي ، مادام قد ابعده عن انتمائه القومي ، وشل قدراته وجعله لايرى في هويته سوى اسمه و والده وحسب ، دون أية معلومات أو علامات كردية فارقة أو بارزة ، أو غير بارزة .

تهميش الطفل الكردي :

من المعروف ان اكثر وظيفتين تكونان دعامة الاسرة — الخلية الاجتماعية الاولى — هما الحماية : التي تعنى بالحاجات المادية للطفل من مأكل وملبس ومسكن ... الخ والتربية ... التي تخص

الجانب النفسي والعقلي والسلوكي للطفل ، فتنمي وعيه وتهذب غرائزه وتسمو بأخلاقه ومن ثم توجه سلوكه الوجهة الصحيحة ، إلا اننا في عنايتنا بأطفالنا قد اختزلنا العملية التربوية الأسرية في الوظيفة الأولى بعد تهميشنا للوظيفة الثانية ، نتيجة الوضع المعيشي السيئ لأغلب شرائح المجتمع الكردي والجهل بأهمية وأولوية هذه الوظيفة ، لنترك أمر تربيتهم لأكثر المربين سوءاً بدءاً بالشارع والأعراف الاجتماعية المتخلفة ، والمتطرفين السياسيين والدينيين ، وانتهاء بالقاهر بوسائله التربوية – العنيفة والمهذبة ، القامعة والأبوية – المحاكة حول روح ووعي الطفل الكردي بإتقان.

وبسبب ظروف القهر والفقر فإن دوام وظيفة الحماية أيضاً قد بات مهدداً بالتراجع والزوال لصالح حالة اخرى غير صحيحة ، الأمر الذي جعل الطفل فيها يفتقد إلى أحاسيس الود والاستقرار والطمأنينة ، وبأنه عالة على اسرته بل مدعو إلى مشاركة ولي امره في تحمل الأعباء المادية المرهقة.

فكثرت في الاونة الأخيرة ظاهرة تسرب الأطفال من المدرسة والخروج من البيت إلى الشوارع والأسواق في عالم المزاحمة والاحتكار ، المحكوم بقانون سيادة القوة ، الذي لا يحمي ولا يرحم صغيرا أو ضعيفاً ، مما دفع ببعض الأطفال – ومن اجل اثبات الوجود والاستمرارية في هذا العالم – إلى مجاراة هذا القانون

وتمثل قيمه من خلال تقليد ابرز وجوهه، أو التماهي الكلي فيها من لص أو بلطجي أو سمسار على هذا المستوى والشكل أو ذاك.

ولا تنفرد الأسر في تهميشها للطفل ، فللأحزاب نصيبها الأكثر سوءاً في ذاك ، التي لم تتبن أو تلتزم بأية أهداف أو مشاريع تربوية مناسبة وممكنة التحقيق، على اعتبارها المؤسسات السياسية المفترضة الواعية والقادرة – إن حاولت – على إنقاذ ما يمكن إنقاذه من طفولة الطفل الكردي المهدورة ، وما يفعله بعضهم بهذا الشأن ، أو ما تقوم به فرقهم الفولكلورية ، لا يتعدى في الحقيقة الأمره سوى استخدام الطفل من أجل احياء بعض المناسبات لا خدمة له من خلال هذه المناسبات أو غيرها .

ويطال الذنب ذاته المثقف الكردي ايضا ، وهو ذنب عظيم ، على اعتبار المثقف ضمير الأمة وحاستها السادسة والسابعة والتاسعة ...ففي الوقت الذي أدرك فيه (أحمدي خاني) أهمية الابداع للأطفال قبل عدة قرون خلت ، فأصدر كتابه التعليمي (نوبهار) فإن المثقف الكردي اليوم قد أهمل هذه الناحية الهامة فيما يبدع من ادب وفن ونقد وما شابه ذلك ، على الرغم من تطور استخدام القاهر للإبداع كأحدى الآليات في قهر الطفل الكردي .

هذا التهميش من قبل الجميع ينبع عن جهل فادح بحقيقة علم نفس الطفل وبأهمية مرحلة الطفولة ، ومعاناة الطفل الكردي ، الذي سيتعدى خطره الحاضر على المجتمع إلى المستقبل لأنه

سيكون المربي والسياسي والمثقف الذي لن يجود على أطفال الغد إلا بما موجود لديه من أفكار ومشاعر وسلوكيات التدجين والتهميش .

فالتربية تعنى فيما تعنيه—أن تحمل الكائن على الشعور بالمسؤولية أمام نفسه ، وأمام الآخرين — وبإثارة مظاهر الوعي عنده: الوعي بنفسه، والوعي بما حوله

أنسنة الطفل الكردي :

اذا كان الإنسان على حد تعبير كانت (لا يستطيع أن يصبح إنساناً إلا بالتربية) فإن تربية القهر الممارسة بحق أطفالنا تهميشاً وتدجيناً — قد أهدرت إنسانيتهم تماماً

هذا الكائن المعذب ، يحتاج منا ، أول ما يحتاج ، إلى اعادة تربيته ، لأنسنته أولاً ، وإعادته إلى عالمه الطفلي المفقود ، إلا إن الرغبة وحدها لن تحقق هذا المراد ، ولن تكون المحاولة في واقع صاغ التربية فيه أولئك الذين يمسكون بزمام اموره بالأمر الهين أو المسموح به إلى درجة يتم فيها تجاوزهم ، أو تحطيم آلياتهم التربوية .

إلا أن التسليم برغبة وإرادة الآخرين يعتبر مشاركة له في ديمومة هذا الواقع ، شئنا ذلك أم أبينا .

ولعل أولى الخطوات تجاه أنسنة الطفل تبدأ بالتدخل في تربيته بإعطاء قدر أكبر من الاهتمام لوظيفة التربية في الأسرة ، التربية الواعية والمسؤولة التي ستبدأ بكسر حالة الإيهام التربوي التي

تربط الطفل الكردي بالآخر ، وعدم الاكتفاء بالتربية الأخلاقية المجردة التي قد تزيد من اغتراب الطفل الكردي في واقع مشوه .

ومتابعة المثقف لسياسة القاهر التربوية لكشف آلياتها ، وتقديم البديل الإبداعي المناسب ، وايلاء الأحزاب الطفل والطفولة اهتمامها اللائق من خلال توفير الأجواء المناسبة لتنمية قدرات الأطفال الموهوبين أولا ، في المجالات المختلفة ، وتشجيع المبدعين في مجال الابداع للأطفال من خلال إقامة المسابقات لنتاجاتهم ، وتبني الجيدة منها ، اضافة إلى وسائل أخرى ممكنة.

إلا أن ما نفعله من أجل الأطفال يجب أن نقوم به معهم ، فالتربية تعني فما تعنيه – أن تحمل الكائن على الشعور بالمسؤولية أمام نفسه، وأمام الآخرين – وبإثارة مظاهر الوعي عنده: الوعي بنفسه ، والوعي بما حوله

... (وبقدر ما يعي نفسه ومكانته في المجتمع ، بقدر ما يرتفع تدريجياً إلى وضعه الإنساني فيرفض أو يختار أو ينتمي)[٤] ، بعد ذلك نفكر معه ، ونسعى من أجل إعادة تربيته ، التربية التي تعيده إلى جذوره ومنبته الأصلي .

هوامش ومراجع :

١) د. علي سعيد اسماعيل ، فلسفات تربوية معاصرة – سلسلة عالم المعرفة – العدد ١٩٨، حزيران ١٩٩٥ ، ص ٢٠٧ .

٢) المرجع السابق ص ٢٠٧ .

٣) يقسم علماء النفس مرحلة الطفولة إلى مراحل أربع :

أ. المرحلة العمرية الأولى : وتبدأ من السنة الثالثة وحتى السنة الخامسة .

ب. المرحلة العمرية الثانية : وتبدأ من السنة السادسة وحتى السنة التاسعة .

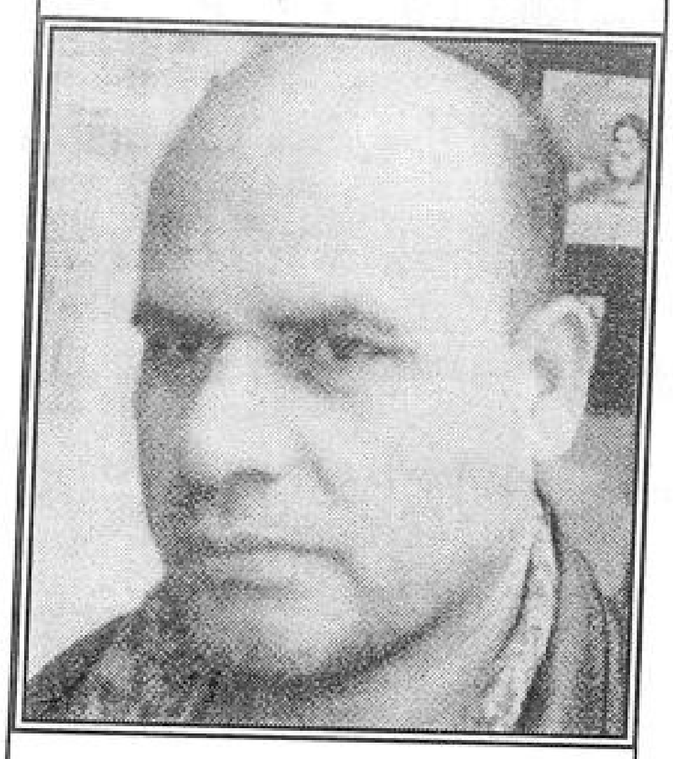
ج. المرحلة العمرية الثالثة : وتبدأ من السنة العاشرة وحتى السنة الثالثة عشرة .

د. المرحلة العمرية الرابعة : وتبدأ من السنة الرابعة عشرة وحتى السنة السادسة عشرة .

وقد قسمها علماء نفس آخرون إلى مراحل خمس .

٤) سازال جان – الطفولة الجانحة – ترجمة : أنطون عبده – منشورات عويدات بيروت – ص ١٥١ .

العربي منظورا إليه آخر في الأدب الكردي قصيدة(قصة أخوة- أخي العربي) لعبد الله كوران نموذجا



صالح زامل
بغداد

(١)

لقد احتفت الأدبيات الكردية سواء السياسية أو الإبداعية بخطاب العربي بالإخوة، فهل كانت هذه الإخوة بريئة مجردة لا تتجاوز البحث عن شكل يصرح به لتكريس آصرة تواصل أو اتحاد مع آخر من غير الكرد تغيّب فيه الأنا.

نحاول أن نبحث هنا في هذه الظاهرة التي شغلت الأدب الكردي، ونرى أنها أنجع صورة لتأكيد الهوية العراقية التي نحن أحوج ما نكون إليها- راهنيا- هذه الهوية التي تعتز بأنها هوية ثقافية أكثر منها عنصرية أو عرقية، وتمايزها بعد ذلك ثقافي، فالثقافة أكثر انفتاحا وقبولا للاختلاف.

إن خطاب الإخوة طالما توجّه لآخر فلا بد أن يقارب الدلالة عند هذا الآخر الذي يمثله العربي هنا، فالأصل في هذه الإخوة أن تكون في صلب التكوين، وهي رابطة دم تتأكد بأنها بغير ما

اختيار، لكن مجازيا فإن للإخوة تعزيزا لوجهة الوداد والصحبة، فيقولون(إخوان الوداد أقرب من إخوة الولاد)[1]. ويبدو أن التكريس هنا يكون محمولا على دلالة تميل لتحقيق التقاء كيانين متميزين، فما كان من إخوة بالولاد تقبلها مرغما، أما ما كان بالوداد فتكون انتقائية بالانتخاب وتحرص على أن تحفظ مساحة من الخصوصية للجهتين، وبما هي آصرة اختيارية فإنها قوية في التقارب لأن فيها شرط المشاركة الذي يكون أحيانا بالرأي أو بالمزاج، وفي الوقت نفسه فإن الانفصال فيها محفوظ إذا ما كدّرت هذه الإخوة شائبة، فهي بعد ذلك غير ملزمة.

وقد تحمل هذه الإخوة فتنة المقاربة للدلالة الحقيقية وتغيّب المجازية عنها عندما ينظر فيها للعربي باعتباره أخ أكبر، فهي مباشرة في قول كوران في ذكرى بيكس[2]:

كنت أود أن يحيا بيكس الآن جسدا
كي يشهد حرارة الإخوة هذه
كي يعلم ما اخلص الشقيق العربي الكبير
لخدمة أدبنا.

أو تتبين هذه الأكبرية من خلال تقديم العربي كقول بيكس:

قديمة إخوة العرب والكرد، والتاريخ شاهد
فليمزق العدو القذر أكمامه غيظا وكمدا.[3]

أو كقول كوران في(قصة إخوة) في استهلال قصيدته:

لمع السيف.

وهذا الاعتبار يقوم على أساسه تأكيد للتراتب أيضا– وهذا التراتب بلا شك مفروض تاريخيا كرّسه وجود السلطة(أي سلطة الأكبر)– ولما أحيلت هذه الأكبرية لتتعكز على القيم الأسرية(الأخ الأكبر، والأصغر)، فهي لكي تخفف من حدة الإحساس باستحواذ الأكبر، ولكي تذكر بأن التنازل عن التساوي التام هنا يكون بالتراضي، وهو فضلا عن ذلك محمّل برغبة العطف على الأخ الصغير المضطهد، وهي رغبة يدفع إليها الاتباع للتقاليد والأعراف التي تهيمن على المجتمعات الفلاحيّة، وهي غالبا علاقات عشائرية، هذا إن لم تصدر عن ضعف لأن التي المهيمن الذي تمثله السلطة قد تغلغل عبر سنوات طويلة في التكوين الثقافي.

المهيمن الذي تمثله السلطة قد تغلغل عبر سنوات طويلة في التكوين الثقافي.

ويفهم بعد ذلك من هذه الإخوة التي يُحتفى بها بأنها محاولة إيجاد مقاربة للدلالة الحقيقية لصلة ترجع لصلب التكوين، يحتمها الجوار البعيد في الزمن، والمشاكلة في الحال من التعرض للاضطهاد حيث السنوات الطويلة التي رزح فيها العرب والكرد على السواء تحت نير الظلم العثماني أو غيره.

وينظر لهذه الإخوة من قبل الأكراد بعين العطف في مواطنهم الأخرى– غير العراق– على أنها مثال للإخوة، فقد تمتع الكرد في وطنهم العراق في فترات مختلفة بمكانة يحسدون عليها، إن لم يكن

على صعيد الإنجاز السياسي، فعلى الأقل في مستوى التعاطف العربي في العراق مع قضيتهم، التي كانت تحمل على أنها عراقية وغالبا في أوساط قطاع كبير من المثقفين من اليساريين والديمقراطيين.

ويتباين النظر لهذه الإخوة في الادبيات الكردية من زمن لآخر في الحضور فعليا أو مجازيا، فلما كان هناك مصير مشترك يجمع العرب والكرد، كان لهذه الإخوة حضور في الأدب الكردي بقوة، لكن كلما ابتعدنا عن الحقبة الماضية فتر الحديث عنها، ويجري الحديث عنها على أنها تعبير سياسي وحسب، فنقرأ– مثلا– في كتاب مؤلف أوائل القرن الماضي ينظر لهذه الإخوة متناغما مع احتفاء الأدب بها وغزارة حضورها، فيقول أحد المهتمين الكرد: "إن لكل كردي قلبا، وقلب كل كردي يشعر بأن العرب إخوانه في الجوار وإخوانه في النكبات وإخوانه في الدين والعادات والإقليم، لا يبخلون عليهم بإمدادهم المعنوي إن لم يستطيعوا الإمداد المادي،

فكل ناهض مجاهد في كردستان يقوى بكلمة يقولها حر عربي ناهض في جزيرة العرب وسورية والعراق."[٤١]

ويقول: "إن الروح الإسلامية الشرقية التي تجمع بين الشقيقين العربي والكردي، هي التي توحي إلى أبناء كردستان أن ينتظروا من أبناء عدنان وقحطان نجدة الأخ لأخيه وعطف الإنسان على الإنسان."[٥]

والشرقية هي الأخرى تحيل لكيان أخوة تغلب عليه الروحانية بما تحمله من سحر بالنسبة لثقافات أخرى كالثقافة الغربية.

فيحاول أن يجد تعليلا لحضور هذه الإخوة بأن يدفع بها للمقدس، وهي الشراكة التي يمثلها التساوي في الدين، وهو ما تؤكده أيضا لفظة الشقيق" فهو نصف الشيء، وهو الأخ من الأب والأم، وهو النظير، فضلا عمّا تحمله كلمة الروح من اصطفائية في قوله "الروح الإسلامية الشرقية والشرقية هي الأخرى تحيل لكيان أخوة تغلب عليه الروحانية بما تحمله من سحر بالنسبة لثقافات أخرى كالثقافة الغربية.

في حين الاستاذ جمال نبز في محاضرة له عن(الكرد وإخوانهم)– يلقيها في العقد الأخير من القرن الماضي– تتلاشى عنده هذه القيمة التي حُمّلت للإخوة في التراث الكردي لتصبح محاكمة، وهي وإن حملها العنوان إلا أنها تبدو تهكمية، وهي أقرب لإخوة ولاد لم توفق، فراحت تبحث عن ذريعة للفراق، فعرى الانفصال فيها غير مكترثة بكل الإرث الذي عيّن تلك العلاقة بالإخوة في اغلب التراث الكردي.

والشرقية هي الأخرى تحيل لكيان أخوة تغلب عليه الروحانية بما تحمله من سحر بالنسبة لثقافات أخرى كالثقافة الغربية.

وعلى الرغم من هذا الكم الهائل من الاحتفاء بالإخوة الذي سجله لنا الأدب الكردي من عقود بعيدة على الأقل في أدب القرن الماضي، لكن مع ذلك يلفت الباحث التحول في السنوات الأخيرة إلى بحث عن كيان مستقل غير معلق الآمال على حلول قد يجدها كما سابقيه من التعويل على هذه الإخوة، ويبدو أن الاعتداد القومي الذي تزامن متوازيا مع صعود الحركات القومية العربية أسهم بشكل كبير في تكريس المشروع الكردي الجديد

ويبدو أن الاعتداد القومي الذي تزامن متوازيا مع صعود الحركات القومية العربية أسهم بشكل كبير في تكريس المشروع الكردي الجديد

الذي لا يحتاج كما يبدو أن يواري أناه خلف خطاب يكرس في الظاهر الإخوي، لكنه يريد الغائب أو المضمر الذي يبحث عن النظير دونما ضوضاء، وذلك واضح عند الاستاذ جمال نبز الذي لم يقف عند الآن وحسب، وإنما راح يحاكم الماضي ويحمّله ضمنا خلل التعثر الذي أوقف الكرد- كما يرى- عند نقطة واحدة لم يبرحوها، فأعطوا- كما يقول- كل شيء، لكن لم يكسبوا أي شيء غير جحود من الآخر، وهو خطاب الغائي موازي لوجهة التطرف وحسب لدى الآخر، ويحمل ذات التطرف- اعني تطرف من تعين بأنه آخر- ويعني بهم الاستاذ نبز عموم المسلمين من أتراك وفرس وعرب.

ويقرّ نبز بأن الاختلاف لا يشجع على التلاقي لأن" هناك اختلاف أساسي بين الشعبين الكردي والعربي من حيث تصوراتهما الاعتقادية بشأن الإله وتركيبة حياتهما الاجتماعية"[٦]،

ثم يفصّل ذلك بالعود إلى حياة العرب قبل الإسلام" فالمجتمع العربي قبل الإسلام كان مجتمعا تسوده عبادة الأوثان والأصنام، وتحكمه تقاليد وعادات بدوية والصراعات القبلية، وتجارة الأقنان، وتعدد ا

لأزواج، واحتقار الصناعة والفنون والابتعاد عن الحضارة"[٧]، ويبدو الطرح هنا مشابها للمعركة التي شغلت سنوات طويلة من العصر العباسي، وبما سمي بدعوات الشعوبية التي قامت على دعوة تقدمية أول الأمر عند مناداتها بالمساواة، لتخلص بعد ذلك إلى دعوة عنصرية، راحت تبحث من كلا الطرفين عن العيوب والمثالب أكثر من براءة الدعوة للتساوي الإنساني المشروع، وذلك واضح في قول نبز، وهو يحط من العرب في قوله السابق، ويرفع الكرد مقابلا لهم في قوله الآتي: أما المجتمع الكردي، فقد كان يعمه الإيمان بالله الواحد بواسطة الديانات المختلفة المنتشرة، كانت الزراعة والصناعة والتجارة والفنون تتمتع بمنزلة كبيرة، والمرأة تتمتع بمنزلة اجتماعية، وكان عرب الجاهلية يسمّون كردستان والعراق وهي بلاد الرافدين(بلاد السواد)[٨]، قد يكون هذا الأمر حقيقة تاريخية لكن مقابلته بهذه الطريقة يكون غير بريء، وفي موضع آخر تصبح إسهامات الرجال والعلماء من الكرد في الحضارة العربية الإسلامية إسهامات كردية خالصة[٩]، وهذه المسألة فيها نظر، إذ لا أحد ينكر الأصول العرقية لأي أحد لكن

المسألة فيها نظر، إذ لا أحد ينكر الأصول العرقية لأي أحد لكن المهم اعتداد هؤلاء الرجال ذاتهم بها(أي العلماء والرجال) لا استثمارنا ندن لها، فقد كان أولئك الرجال منصرفين لخدمة حضارة هي اليي لا نستطيع أن نسميها عربية خالصة ولا إسلامية خالصة، فنبخس العرب أو المسلمين الذين من بينهم الكرد حقهم وفضلهم فيها، وإنما نسميها عربية إسلامية.

المهم اعتداد هؤلاء الرجال ذاتهم بها(أي العلماء والرجال) لا استثمارنا نحن لها، فقد كان أولئك الرجال منصرفين لخدمة حضارة هي التي لا نستطيع أن نسميها عربية خالصة ولا إسلامية خالصة، فنبخس العرب أو المسلمين الذين من بينهم الكرد حقهم وفضلهم فيها، وإنما نسميها عربية إسلامية.

وعلى الرغم من أمية كوران اليَيْ من المفترض أن لا تكرس كبير عناية للدعاوى القومية الخالصة، إلا أنه يبدو أحد أغزر الشعراء الكرد إشارة لهذه الإخوة اليي تجمع الكرد والعرب

ويقول الدكتور جمال نبز" إن الشعب الكردي قد كوفيء على فضله العميم بالجحود الذميم، وعلى إحسانه الجسيم بنكران الجميل، وعلى حبه وإخلاصه بالإساءة إليه واغتصاب بلاده وإذلاله، وعلى احترامه لغيره بالكره والعداء نحوه، ويتضح ذلك مع مزيد من الأسف منذ فجر الإسلام والى يومنا هذا"[١٠].

إن طرح القضية على هذا النحو لا يخدم الشعب الكردي أو غيره، فالكثير من صفحات التاريخ يفضل إن تبقى للتاريخ ليس بالضرورة أن تكون فيصل لحلول آنية، وما ينفعنا هو أن نبدأ من حيث انتهى الذين قبلنا لا أن نبدأ من حيث بدأ السابقون

والخطاب الجميل الذي ظل يفرق على مدى قرون بين السلطة وبين ما يريده الشعب هو الذي نحن أحوج ما نكون له، لسنا بحاجة للتاريخ وحده لكي نعين ميزات وخصوصية الشعب الكردي باعتباره أمة، ولسنا بحاجة إن نمارس خطاب التطرف المتمثل بالسلطة(أي سلطة) بأن نغذي خطابا كرديا متطرفا

وما ينفعنا هو أن نبدأ من حيث انتهى الذين قبلنا لا أن نبدأ من حيث بدأ السابقون

بالمقابل، وإن الآخرية التي نراها سامية هي التي تنظر للآخر بعين التساوي، وبقدر ما ترفع من ذاتها لا تبخس الآخرين ذواتهم أو تنظر إليهم بتعال من خلال البحث عن المثالب، بالرغم من تقديم جمال نبز لمحاضرته بكلام يشبه الذي نقول" ففي الوقت الذي أتمسك فيه بمبدأ آداب الكلام وأتقيد بسنن احترام الغير في الخطاب، لا اسمح لنفسي قطعا إن تبلغ بي قواعد المجاملة مبلغا يضر بنيان ما اعتبره حقا وصوابا"، وهو ما لم يلتزم به الاستاذ نبز، فقد ظل أمينا للفقرة الأخيرة من قوله السابق ونسي أولها، وهو الاعتراف بأن هناك غير أو آخر يتوجب إن لا ينسيك الاختلاف معه التزام قواعد الاختلاف، وهي الحرص على الاحترام.

إن الذي يعنينا بعد هذا التفصيل هو خطاب الإخوة المعاصر لكوران أو السابق له، فقد رسخ هذا الخطاب جملة من شعراء الكرد المهمين، وقد احتفى أكثر من شاعر بهذه الإخوة، ومنهم الشاعر بيكس، والشاعر بيره ميرد، إلا أننا نجد كوران قد استثمر هذه الإشارة لصالح يساريته التي كانت تكرس من جهة هذا الاتجاه في الخطاب الذي ينظر للعرب والكرد على أساس الإخوة، وفي الوقت ذاته يكرس هذه الإخوة ليس لذوبان وإلغاء الأنا العربية أو الكردية وإنما لخلق النظير والمساوي. وعلى الرغم من أممية كوران التي من المفترض أن لا تكرس كبير عناية للدعاوى القومية الخالصة، إلا أنه يبدو أحد أغزر الشعراء الكرد إشارة لهذه الإخوة

أما عند كوران فإن الإخوة هي ربط نضال الشعب الكردي دائما بعموم نضال الشعب العراقي وقد آمن بالإخوة المتلاحمة الكبرى بالدم الذي سكبه الآباء على عنق التاريخ، إن غزارة حضور هذه الإخوة في شعر كوران جعلته أحد اشهر أدباء الكرد حضور

التي تجمع الكرد والعرب، وفي الوقت ذاته تحتفي بكيان تمثله أنا كردية متضخمة لا تترك فرصة لكي تنسل لمتنه إلا وحضرت بروح رومانسية، ويبدو أن التحرر من روابط التبعية التي يفرضها الدين هو الذي يقود إليها، حيث لا تحضر لديه غير أنا الإنسان باعتبارها إحدى أهم الخصائص التي تميز كل من الكيانين فجعلته يتغنى بكيانه، لكن في الوقت نفسه يلمح إلى أن مصيرا م شتركا يربط هذين الكيانين، وهو يقارب ويباعد بينهما بحسب الحاجة وانتفائها، وهذه الغزارة يقابلها في الأدب العربي قلة الانشغال بالقياس إليها من الاهتمام والإشارة، وهو ما يلتفت إليه الكرد ذاتهم، فيقول الدكتور عز الدين رسول" في الأدب العربي في العراق تعبيرا عن هذه الأخوة أيضا، ورغم قلة الآثار المكرسة لهذا الغرض، فيمكننا أن نعدد قصائد جيدة تغنى فيها الشعراء العرب بالأخوة العربية الكردية ودافعوا فيها عن حقوق الشعب الكردي"[11]، وهذا شرط يفرضه من وجهة النظر الكردية كون الآخر(العربي) هو الشقيق الأكبر، فيجب أن يلعب الدور الأول في توطيد هذه الإخوة كما يرى بيره ميرد، وهي عنده" رابطة تاريخية قديمة تربط الشعبين بالحاجة الحياتية المتبادلة بينهما"[12]، فتكون بعد ذلك هذه الإخوة حتمية خاضعة لقدر الوجود على هذه الشاكلة من المجاورة.

ويشبه الشاعر(رفيق حلمي) هذه الإخوة بفرعي شجرة(هي العراق)[١٣]، وهذا التفريع عن الكيان الواحد يحث على التساوي وتغييب الآخرية، إذ التفريع في الشجرة لا يقلل ولا يزيد من قيمة أيّ من الفرعين إذا كانت الشجرة مثمرة، فإن قيمتها إنما تحدد بالعموم لا بالخصوص.

أما عند كوران فإن الإخوة هي ربط نضال الشعب الكردي دائما بعموم نضال الشعب العراقي وقد آمن بالإخوة المتلاحمة الكبرى بالدم الذي سكبه الآباء على عنق التاريخ، إن غزارة حضور هذه الإخوة في شعر كوران جعلته أحد اشهر أدباء الكرد حضورا في الأدب العربي[١٤].

وتستوي هنا أمة العرب على أنها آخرية ويتساوى ندائها مجردا من كلمة الإخوة التي تكون ملازمة لحضور الثنائي العربي الكردي وخصيصة به.

ولا تقف النظرة للعربي إلى أنه آخر من خلال هذا التمييز لذاتين متساويتين في الأدب والشعر تحديدا، بل يأتي من مشارب أخرى يمكن أن نرصدها بوضوح في إجراءات حرص الأدباء الكرد على تعزيزها، ويتحقق فيها خلق كيان ينظر لخارجه باعتباره آخر، فقد برزت في أكثر من مناسبة جملة دعوات لعل أبرزها[١٥]:

١- الدعوة لاستقلال اللغة الكردية وتهذيبها من كل المفردات الدخيلة، وهي في الغالب من العربية.

٢- الدعوة لاستقلال الأوزان الكردية والخروج من أطر العروض العربي.

٣- هنـاك بعـض الـدعوات لتغـيير الأبجديـة الكرديـة مـن صـورة الحرف العربي.

٤- هناك جائزة للنص الخالي من الألفاظ العربية.

٥- حـاول الأدبـاء الكـرد هجـر الأسـاليب الـشعراء الكلاسـيكيين المعتمـدة علـى الاسـتعارة والتـشبيه والتوريـة والكنايـة.... وعلـى أساليب البلاغة العربية.

وهذه الدعوات اطردت من خـلال تنـامي الـشعور القـومي وظهـور حركات قومية منظمة متوازية مـع الاتجاهـات القوميـة في الكيانـات المحيطـة بـالكرد، وقـد وجـدت دعـوات مـشابهة لـدى الـشعوب المجاورة، وعموما فإن هذه الدعوات ذات وجهين من حيث الغـرض والنتيجة كما يـرى عـز الـدين رسـول، فهـي تعـصب قـومي أعمـى يتجاهـل ويعانـد المجـرى التـاريخي لتطـور وتـشابك المفـردات في اللغات المختلفة، ذلك التطور الذي يجري عـبر التـاريخ بمعـزل عـن إرادتنـا، وهـذه الـدعوات مـن الوجهـة الثانيـة محاولـة للإجـادة في التعـبير بكلمـات وتعـابير يتـذوقها الـشعب ولهـا موقعهـا ورنينهـا الجمالي[١٦]، والوجهة الأخيرة هي الـتي فـسر بهـا عـز الـدين رسـول ميل كوران.

(٢)

في رثائيته بذكرى بيكس يقف كوران أمام تمجيد بيكس للإخـوة العربيـة الكرديـة، فيعـرض جانبـا مـن تـدعيم هـذه الإخـوة،

تواجهنا قصيدة (قصة إخوة) بأنها متوجهة لآخر متعين، وهو يطالعنا في عنوان النص عندما احتاج إن يكون تفصيلا يتفرع عن العنوان الرئيس

وموقـف(القوميـة الكـبرى) مـن حقـوق الـشعب الكـردي(القوميـة الصغرى):

كنت أود أن يحيا بيكس الآن جسدا
كي يشهد حرارة الإخوة هذه
كي يعلم ما اخلص الشقيق العربي الكبير
لخدمة أدبنا[١٧]

وتستكمل هذه الحال بأن تؤكد إن كل ما يحيل إلى الرؤية أو وجهة النظر فإنه يتعين بانفصال ذاتين:

ويقول كوران في موضع آخر من هذه القصيدة:

قد شهد الإخوة في الأفق البعيد
وبين الأمتين: العرب والكرد
بنداء صارخ أبان الإخوة في شعره الرقيق
حين كانت يد العدو السافل
تبذر بذور الحقد كجراثيم وباء
آملا أن يأكل بعضهم بعضا
كرد، عرب، تركمان، آثور.[١٨]

وفي قصيدة(إلى كوريا) يقول:

أيتها الأمة الكردية الجائعة
أيها العرب، أيها الهنود، أيها الناس، من كنتم
إن كارثة كوريا عبرة
لكل شعب مقيد أسير[١٩]

وتستوي هنا أمة العرب على أنها آخرية ويتساوى ندائها مجردا من كلمة الإخوة التي تكون ملازمة لحضور الثنائي العربي الكردي وخصيصة به.

وفي قصيدة(رسالة الكرد إلى المهرجان الرابع للشباب والطلبة) فإن الفتى الكردي وإن كانت يده في يد أخيه العربي، فإنه سيبث هموم قلبه هو، وسيتحدث عن حق الكرد في الحياة فقط، فيكون عرض الحال أمام الآخر العربي تذكير له ومشاركة بالاعتراف بأنه مستلب، فضلا عما تعطيه المجاورة من دفق معنوي، وتعطي تصريح مرور، فعبره يمكن أن يصل الكردي لما يريد، فالعربي الذي يقف معه في المهرجان مشاكل له إلى حد ما فكريا فيقول:

الفتى الكردي ويده في يد أخيه العربي
سيبث هموم قلبه لفتيان العالم
فترى حتى شبيبة المتروبول
يعترفون بحق الكرد في الحياة[٢٠]

وفي قصيدة(نداء إلى بول روبنسون) المغني الأممي يزول التباين، ويحضر الوطن بأممية الشرق وببلاد تتلاشى فيها المنطقة الفاصلة التي كانت تحضر فيها كردستان دائما أمام ذكر أي امة أخرى، لكن مع ذلك فبعد سطور لا يمكن تجاوز هذه الغنائية بالوطن كردستان، إذ تلح أبدا في الحضور بسبب الإقصاء:

لقد عينا خطاب الاخوة ذاتين متساويتين، وقد كان هذ التعيين إضماراً تأولناه

فالأنين صوت الألم، والصراخ صوت المستغيث، وهما لا يحيلان إلى الصوت بقدر إشهار اقترانهما بالتفاوت، فالأنين الذي لحقه(ضمير المخاطب وهو للآخر) يصدر عن ضعف متناه، في حين الصراخ الذي لحقه(ضمير المتكلم) بمجاورته للأنين يؤكد بأنه لا يصدر عن الضعف ذاته، ويكون بموقف طالب النجدة.

يمنعونك من أن تطير إلى الشرق

.....

في شرقنا بلاد طلعت عليها الشمس

.....

هيا صوب الشرق لتنشدنا بعذب الشهد

.....

اسمك وصوتك في العالم في كل قلب ضوءان

وحتى في هذه الوديان المنعزلة

من جبال كردستان[٢١]

كذلك يحضر هذا الإغراء بالانشغال بعراق واحد في قصيدة الصنم وسادن الأصنام، وهي تتحدث عن ثورة ١٤ تموز، لكن هذا الغناء بعراق واحد لا يمكنه أن يغادر سوى المقطع الأول فيقول:

أيسيل دم الصنم وسادن الأصنام

أ يقتلهما شعب العراق

أ اترك موكب حيلي ودسائسي

في هذا الشرق[٢٢]

ليقول:

فانا الشعب.... شعب العراق

عربي فرعي..... وكردي فرعي الآخر[٢٣]

فالقصيدة وإن احتفت بالعراق شعبا واحدا، وبثورة تشملهما لكنها مع ذلك لا يمكنها إلا أن تنظر بعين الاعتبار للتفريع الذي يخرج من الواحد، وكما الصلب يعود لآدم ومنه الشعوب والبلدان، فإن الشجرة ليست الجذع وحسب ولكن منها الفروع التي تمثل الشجرة.

وفي قصيدة إلى جندينا الجمهوري يقول:

يا فتى الكرد، يا بن الكرد

المستعمرون فقدوا آباءهم أولئك

الذين حرموا الأخ العربي معك

من ثمار كدحه

فان سمع من بنادقهم صوت خافت

فسيهب ملايين من المحاربين البواسل

لنصرتك[٢٤]

فيتساوى الكرد والعرب وهم يرزحون تحت نير الظلم، فالإخوة هنا جامعها المساواة في الاضطهاد.

(٣)

تواجهنا قصيدة(قصة إخوة)[٢٥] بأنها متوجهة لآخر متعين، وهو يطالعنا في عنوان النص عندما احتاج إن يكون تفصيلا يتفرع عن العنوان الرئيس، وبأنه خالص لـ(أخي العربي) حيث خطاطة

العنوان كما ترجمها عز الدين رسول(قصة إخوة– أخي العربي) والخط الفاصل يقترح بعده عنوانا يحدد ما قبله، ومحددا لهذا الأخ بأنه عربي، والعنوان هنا يستثمر الكون المتاح له بأنه عتبة وضفة مقترحة لدخول النص بعمومه، لكنه هنا غير معني بقراءة النص أو الدخول إليه بقدر ما يمارس إغراءا لآخر محدد كما ذكرنا، وهو مستغرق في إحالة القصيدة إلى هذا المتعين الذي ظل يكرره(إخوة– أخي) ويلزمه بتابع يتوجه إليه الخطاب هو العربي وسيكون العنوان التفريعي(أخي العربي) استهلالا لكل مقاطع القصيدة، فتحدد هذا الآخر ثم تغيّب الذات التي تواجه الآخر لتكون حاضرة من خلال أنا الشاعر المُخاطِب فقط، ويزيد لأحد استهلالات المقاطع الأربعة صفة تعين هذا الآخر عرقيا فسواد العيون من صفات العربي:

أخي العربي يا ذا العينين السوداوين وتستكمل هذه الحال بأن تؤكد إن كل ما يحيل إلى الرؤية أو وجهة النظر فإنه يتعين بانفصال ذاتين:

وتحرص هذه الإخوة التصريح بأنها لم تكن في الأصلاب، وإنما هناك أبوان لها فتعزز الآخرية:

–أخي العربي

لمع السيف

وغرق بريقه في دماء

سالت من عنق أبي،

من عنق أبيك

على تراب التاريخ

فجعنا كلانا بأبوينا

– وظللنا أنا وأنت

نمد يدي شحاذ

– والآن إخوان متحرران

حقا حران سعيدان

لكن ثمة ضباب يعكر أفقينا

والتيه مصير السائر في أفق معتم

إن تهنا .... إن ضعنا، فالأشرار مترصدون

الأشرار يسدون درب من لا طريق له

– إلى هناك نطير على جنحي كلمة طيبة

وتضيء الشعلة دربينا

وتضيء ونشدو

بأمانينا لأمانينا

فلانفصال واضح في(أنا وأنت، يدي، اخوان، حرّان، أفقينا، دربينا)

وقد يبطّن انفصال الذاتين على أساس من التفاوت تدفع إليه اللا مساواة كما في قوله:

– أخي العربي يا ذا العينين السوداوين

مرا كان نصيبك مرا كان نصيبي

فكلا النصيبين وان اشتركا بالمرارة فإن المساواة التي لحقتهما خادعة يحيل إليها قوله في موضع آخر:

– ثم تعالت الضربات ضربات المعاول

وتعالى أنينك وصراخي في غمرة الكدح

فالأنين صوت الألم، والصراخ صوت المستغيث، وهما لا يحيلان إلى الصوت بقدر إشهار اقترانهما بالتفاوت، فالأنين الذي لحقه(ضمير المخاطَب وهو للآخر) يصدر عن ضعف متناه، في حين الصراخ الذي لحقه(ضمير المتكلم) بمجاورته للأنين يؤكد بأنه لا يصدر عن الضعف ذاته، ويكون بموقف طالب النجدة.

يقابل كل هذا حرص على إن تكون الفاجعة مشتركة لا تحتاج التخصيص الذي عينه المتكلم المفرد والجمع أو المخاطب فيما سبق، في حين كل ما يحيل إلى المعاناة يتوحد(شجرة الالم، شجرة الشوك، ثمارا حلوة، كاسا واحدا، عسلا شهيا):

– وهناك تحت شجرة الألم

تلاحمت إخوتنا

فتهامسنا وسمينا

شجرة الشوك تلك

إخوة العرب والكرد

-أخي العربي

إن أردنا إن تقطف إخوتنا

ثمارا حلوة من الشهد

– قد جرعنا المرارة من كأس واحد

فأضحت إخوتنا عسلا شهيا،

لقد عينا خطاب الاخوة ذاتين متساوييتين، وقد كان هذ التعيين إضماراً تأولناه، لأن الذي يدفع إليه أبيات قصيدة(قصة إخوة) والأبيات الأخرى التي أفدنا منها في هذه الدراسة، وهي وان كانت خطاب تتعين منه الآخرية لكنها تحرص أن تجعله آخرا ثقافيا أكثر منه عرقي.

الإحالات:

---

[1] انظر أساس البلاغة– الزمخشري– دار صادر– بيروت ١٩٧٩– مادة أخو.

[2] الآثار الشعرية الكاملة– عبد الله كوران– ترجمة وتقديم عز الدين مصطفى رسول– شركة المعرفة للنشر والتوزيع، بغداد١٩٩٠.. ص٣٦٧– ٣٦٨.

[3]. الواقعية في الأدب الكردي– الدكتور عز الدين رسول– دار المكتبة العصرية– بيروت. ص١٦٣.

[4] القضية الكردية– الدكتور بله شيركوه– مطبعة السعادة بمصر ١٩٣٠ ص١٠٦.

[5] المصدر السابق والصفحة.

[6] المستضعفون الكرد وإخوانهم المسلمون– جمال نبز– منشورات كورد نامه– لندن١٩٩٧ ص٨.

[٧] المصدر السابق والصفحة.

[٨] المصدر السابق ص٨– ٩.

[٩] المصدر السابق ص٢٢– والصفحات التالية.

[١٠] المصدر السابق ص١٠.

[١١] الواقعية في الأدب الكردي ص١٦٢.

[١٢] الواقعية في الأدب الكردي ص١٦٢.

[١٣] المصدر السابق ص١٦٤.

[١٤] فقد ترجمت آثاره الكاملة، ترجمها عز الدين رسول، كما ترجمت دراسة عنه لحسين علي شانوف (شعر الشاعر الكردي المعاصر عبد الله كوران) وقد ترجمها شكور مصطفى.

[١٥] انظر في هذا الصدد الواقعية في الأدب الكردي ص ١٩٨ ومايليها، ومقدمة عز الدين رسول للأثار الشعرية الكاملة لكوران.

[١٦] الواقعية في الأدب الكردي ص٢٠١– ٢٠٢.

[١٧] الآثار الشعرية الكاملة– عبد الله كوران، ص٣٦٧– ٣٦٨.

[١٨] المصدر السابق ص٣٦٧.

[١٩] المصدر السابق ص٢٧٠.

[٢٠] المصدر السابق ص٢٧٥.

[٢١] المصدر السابق ص٣٠١.

[٢٢] المصدر السابق ص٣١٥.

[٢٣] المصدر السابق ص٣١٧.

[٢٤] المصدر السابق ص٣٢٨.

[٢٥] المصدر السابق ص٣٤٧.

التنافذ بين المناهج النقدية
التحليل النفسي والبنيوية التكوينية
نقد(أنثى ضد الأنوثة) لجورج طرابيشي

الدكتورة: سهام جبار هاشم
كلية الآداب – جامعة بغداد

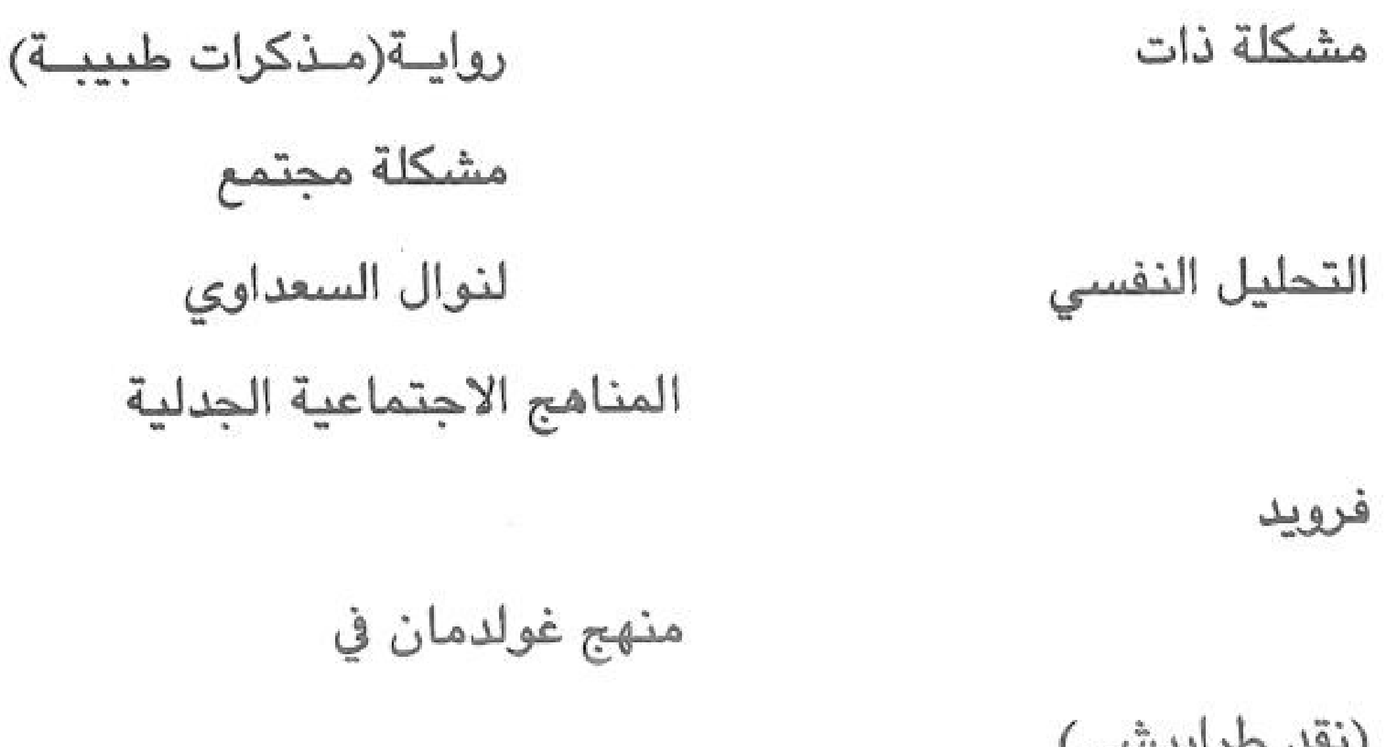
من منطلق التحليل النفسي قدم جورج طرابيشي دراسة نقدية لرواية(مذكرات طبيبة) لنوال السعداوي أراد فيها تقرير واقعة أن الكاتبة تتبنى في نتاجها الأدبي أيديولوجيا لاشعورية معادية للمرأة بإثبات أن رؤيتها للعالم(ليست نتاج ذاتيتها الأصيلة بل هو على العكس نتاج تماهيها مع مستعمرها واستبطانها لأيديولوجيتها المعادية لها)[1]، ويبدأ البحث بجزم يتمثل بأنه لا مجال للشك(في أن ذلك الصراع ضد الأنوثة إنما يدور أولاً، وقبل أي إخراج اجتماعي، على المستوى البيولوجي أو حتى التشريحي)[2]، نحن نجد تناقضاً بين أن يكون الصراع

ذاتياً(مشكلة ذات) أو أن يكون اجتماعياً(مشكلة مجتمع) في عمل الناقد، وبالنتيجة نجد توصله المحسوم إلى أن صراع البطلة صراع(ضد أنوثتها لا ضد الظلم الاجتماعي الذي يقنن ويراتب هرمياً الفروق التشريحية بين الجنسين بل هو صراع ضد القدر التشريحي)[٣] توصلاً واهماً.

ولا بد مقدماً، من التنبيه إلى إننا لا نتصدى لنقد رواية السعداوي أو معالجة مضامينها إلا بقدر تعلق الأمر بنقد طرابيشي لها والكشف عن الأجزاء التي أقتطعها من السياق الروائي مما سبب انتقائية في ما يدخل ضمن تصنيف الرواية على أنها رواية أنثى، أو رواية نسوية، أو رواية أنثوية[٤]، وهذا التصنيف مهم في الكشف عن الموقف النقدي ونحن نرى أنه نقد أرادها رواية نسوية تحمل قضية أيديولوجية بغض النظر عما إذا كانت تستدعي هذا الفهم أم لا.

ومقاربتنا لتحليل طرابيشي تتم عبر إدراك أن هناك تقابلاً بين منهج فرويد المعتمد في تحليله الذات(هذا المنهج الذي يتبناه طرابيشي)، ومنهج غولدمان الذي يفترض الصراع اجتماعياً لا فردياً، هذا التقابل يفيد في تحقيق نوع من التنافذ بين المناهج النقدية لإيجاد مسار بحث يفيد في الكشف عن طبيعة التحليل الطرابيشي لا الفرويدي – وإن تبنى هذا التحليل بعض طروحات

فرويد في عمله — في نقد رواية السعداوي، والرسم الآتي يوضح مسار البحث:



١. ١ تقوم الفكرة الأساسية في البنيوبة التكوينية(التوليدية) على أن الفئات الاجتماعية هي المبدعة الحقيقية للإبداع الثقافي[٥]، بحيث يعني العمل الأدبي تعبيراً عن(رؤية العالم)، عن نمط من

الرؤية والإحساس بعالم ملموس من الكائنات والأشياء، هذه الرؤية ليست واقعة فردية بل واقعة اجتماعية تنتمي إلى مجموعة أولى(طبقة)[٦]، فلابد بالضرورة، من إدراك أن الوعي بالواقعة المتضمنة في العمل الأدبي إنما هو وعي مجموعة أو طبقة، أي هو وعي طبقي. إن الأدب ينتج عن الوعي الجماعي الذي تعبر عنه

رؤيــة العــالم:(وهــذه الرؤيــة لا تخلقهــا الجماعــة، ولكنهــا تخلقهــا العناصر المشكلة لهذه الجماعة الـتي ترعرعـت في ظلـها، والجماعـة وحدها هي القادرة على تطوير هـذه العناصـر جنبـاً إلى جنـب مـع الطاقة الضرورية اللازمة لجمع عناصـر هـذه الجماعـة في إطـار كـل واحـد)[٧]، ونتيجـة لـذلك تعـالج الدلالـة الموضـوعية للعمـل الأدبـي وهي(لا تتطابق دائمـاً مـع قـصد المؤلـف والمعنـى الـذاتي)[٨]، مـن منطلقين يلتقيان في معنى واحد وقد التقيـا في البنيويـة التكوينيـة كمـا يقـول غولـدمان، همـا المنطلـق الماركسـي ومنطلـق التحليـل النفسي ويقرر ذلك بأن(البنيوية التكوينية تبدأ من الفرضية القائلة بأن كل حالة من حالات الـسلوك الإنـساني هـي محاولـة الاسـتجابة الدالة لموقف معين، وبالتالي فأنها {الحالة السلوكية} تميـل نحـو خلق نوع مـن التـوازن بـين الـذات الفاعلـة والموضـوع الـذي تلقـى الفعل)[٩]، وهذا الالتقـاء في الأساسـين الماركسـي والفرويـدي التقـاء تاريخي تمثل في تبلور الفكرين معاً في عصر واحد، وانهما يكمـلان، كـلا بطريقتـه الخاصـة، عمـل الآخـر. إلا ان هـذا الإكمـال لا يظهـر بوضوح إلا في البنيوية التكوينية إذ تعالج مـسألة الوظيفـة الفرديـة والوظيفـة الجمعيـة للخيـال(بـالنظر للبنـى البـشرية الدالـة، وهـذه الوظائف تمثل الخصائص المـشتركة للعلاقـات البنيويـة والحركيـة القائمة بين الذات، فردية كانت أم جماعية والبيئة المحيطة)[١٠].

والبيئــة المحيطــة متفــق علــى ادراجهــا مــن المــنهجين النفــسي الفرويدي، والاجتماعي الماركسي في معادلة انشاء الـوعي وتـشكل الضمير. ولتوضيح ذلك نذكر أن فرويد أدخل للسيكولوجيا عـاملاً جاء نتيجة تفاعل العوامـل الوراثيـة والعوامـل المحيطـة هـو عامـل التشريط البيوغرافي حيث تنشيء ظـروف الحيـاة الخاصـة بإنـسان معين عواطف وردود فعل من نوع خاص[11]، أي أن البيئة في لحظـة مـا تـضع المـشكلة أو تحـدياً أمـام الكـائن الحـي فيـستجيب لهـذا التحدي بأن يغير من حدود علاقته بالعالم الخـارجي(فالعلاقـة بـين الكائن الحي والبيئة ليست مجرد علاقة تفاعل بـين عوامـل داخليـة وخارجية ولكنها علاقة تفاعل لنمو جدلي للكائن الحي ووسطه)[12].

إذن فبالعلاقــة الجدليــة بــين الإنــسان ومحيطــه فــتح فرويــد عــبر مفهوم(التشريط البيوغرافي) طريقين أمام التحليل النفـسي: طريـق إعادة تلاؤم الفرد مـع المجتمـع، وطريـق تحريـر الطاقـات النفـسية التي ينبغي لها أن تتيح للأفراد خلق حياة اجتماعية جديدة[13].

إن الخـارج المتمثـل بالحيـاة الاجتماعيـة يحقـق عامـل تحريـك للـداخل النفـسي عـبر اعـادة الـتلاؤم، أو عـبر تحريـر الطاقـات المكبوتة. وهذا ما جعل به فرويـد أسـاس التغـيير هـو المجتمـع لا الفـرد، خاصـة مـع تأكيـده بـأن الأنـا الأدنـى الـذي هـو مـستودع الغرائز عند الطفل أقوى من الأنا الـتي بـدأت تتـشكل تـواً عنـده، بحكم ضعف اتـصاله بالعـالم الخـارجي فهـذه الأنـا تقـوى بفـضل

إذن فبالعلاقة الجدلية بين الإنسان ومحيطه فتح فرويد عبر مفهوم(التشريط البيوغرافي) طريقين أمام التحليل النفسي: طريق إعادة تلاؤم الفرد مع المجتمع، وطريق تحرير الطاقات النفسية التي ينبغي لها أن تتيح للأفراد خلق حياة اجتماعية

سـلطة الأبـوين حيـث يـسجل الطفـل في عقلـه أوامـر الأبـوين وتعليماتهما على أنها ممنوعات قوية[١٤]، هذه الممنوعات تكون نواة مستقبلية لتكون الضمير. إن تأكيد فرويد على أن هذه الممنوعات قادمة من الخارج يجد صداه في صياغة أخرى لهذه الفكرة، نجدها عند الماركسيين حيث أن ضمير الآدميين لا(يحدد وجودهم بالعكس وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد ضميرهم)[١٥].

وقد صاغ جورج لوكاتش أكثر من مفهوم حول ذلك، منها الكلية، والوعي الممكن، والوعي الجماعي حيث يعد أن(الإبداع الفني لا يمكن أن يتمثل كظاهرة فردية، وإنما كنوع من الرباط الوثيق الذي يشد كل وعي فردي إلى مجموع البنيات الشاملة التي نسميها عادة بالوعي الجمعي، ولكن دون أن يكون مجرد انعكاس بسيط أو صورة مصغرة له، بل هو ما يمثل على العكس درجة التجانس الوحيدة التي يمكن أن يطمح اليها وعي كل فرد في المجموعة)[١٦]، فرؤية العالم(ليس للفنان أو الكاتب يد فيها إلا انه سما بها وذهب في تمثلها أكثر مما يستطيعه الاخرون)[١٧].

والمجتمع لا يعني مجموع الافراد وانما إلى جانب ذلك العلاقات الاجتماعية والقيم والتقاليد[١٨]، ف(العازفون في حفل موسيقي يستطيعون أن يفعلوا ما لا يستطيعون فعله وهم فرادى، وليست هذه الخاصية مجرد نتيجة حاصل جمع القوى الفردية، كما يحدث مثلا عندما يتمكن عشرة أفراد من رفع حمل لا يستطيع فرد واحد

رفعه. بل على العكس من ذلك فإن خواصاً جديدة بالكلية تنشأ بالتفاعل الاجتماعي)[١٩]، وهكذا يوازن لوسيان غولدمان بين الوعي الفردي، الذي يهتم به التحليل النفسي }من دون أن يتنكر للوعي الثاني{، والوعي الجمعي في الفكر الاجتماعي الجدلي عامة ' خاصة في أن الجماعات البشرية تتكيف مع الواقع لكن بشرط هو ان يكون هذا(التكيف مصاحباً بإشباع كلي على المستوى الفكري والإبداع الخيالي)[٢٠]، فالإبداع الأدبي الذي ينتجه الفرد وسيلة يتخطى بها المجتمع مشاكله عبر تحقيق الإشباع للغرائز والحاجات، خيالياً ورمزياً وإبداعياً، التي يحرم منها المجتمع.

إذن ثمة تواشج بين الفعل الإبداعي للفرد والفعل الجماعي في الملامح الفكرية لكلا المنهجين الفرويدي والماركسي، سنجد أن جورج طرابيشي قد تجاهل هذا الأمر بقصره كل مشاكل البطلة في(مذكرات طبيبة) على الخلل النفسي القادم من عدائيتها لبايلوجيتها، ولعله يحمل المؤلفة مسؤولية ذلك وهذا ما تفنده الوائع في الرواية.

****

٢.١ عبر الوعي الجماعي الذي تعبر عنه رؤية العالم لا يفهم الأدب من المجتمع فحسب بل إن فهم المجتمع يقوم ايضا انطلاقاً من الأدب[٢١]، وهذا يفسر كيف أن البطل الباحث عن قيم لا اسم لها ولا واقع يبدو(كأنه شخصية مجنونة أو اشكالية)[٢٢]، وعلى المفسر

أن يبحث عن طبيعة هذه القيم ليستطيع التمييز في ما إذا كانت شخصية البطل مجنونة(مريضة نفسياً)، أم شخصية اشكالية بما لها من وعي المجموعة أو الطبقة،وهذا ينسحب على طبيعة الصراع الذي يعمد إلى تحليله الناقد ليحدد نوع المعالجة النقدية التي يقتضيها فهم الشخصية، أهو صراع اجتماعي سببته وقائع محددة ومتراكمة، أم صراع مرضي له مظاهره من التشوية والانحراف؟.

وثمة تمييز واضح بين النتاج الإبداعي ونتاج الشخص المريض، اذ يتسم النتاج الأخير بسمات العجز والخلل، وتفسر ذلك الواقعة التي يرويها جيمس جويس حين طلب مشورة المحلل النفسي كارل يونك حول حالة ابنته السلوكية، عندما جاء التشخيص بأنه نوع من الخبل المبكر، سأل جويس عن كيفية معرفة ذلك و فأجابه بأن تفكيرها وكلامها يتسمان بالتشوية والانحراف الشديدين. فاحتج جويس بأنه ضمن نمطه الخاص بالكتابة يمد حدود اللغة الانكليزية بحيث تبدو منحرفة ومشوهة، فما الفرق؟ أجابه يونك بأن جويس وابنته مثل شخصين ذهبا إلى قاع النهر، لكن جويس استطاع أن يغوص إلى الأعماق النفسية للحياة ويعود منها، اما ابنته فقد غرقت فيها[٢٣]. لا يستطيع المريض العادي أن يساعد نفسه على التفكير والكلام بهذه الطريقة في حين يستطيع المبدع ذلك من خلال كتاباته الإبداعية.

ان استعادة المريض التجارب المنسية في حياته ومواجهته لها في الواقع من جديد يؤدي إلى زوال الحالة المرضية[٢٤]، أما المبدع فليس شخصاً مريضاً، وأزمة الشخصية في العمل الأدبي لا تكون مطلقاً أزمة نفسية، وهذا ما استدعى كثيراً اهتمام النقد النفسي أو الأخذ عليه في مؤلفات النقد الأدبي مآخذ عامة وخاصة، من ذلك ان بعض الدراسات المستفيدة من هذا المنهج تفترض(أن جانباً مهما من العلاقة بين الفنان والفن يماثل العلاقة بين المريض والحلم(...) عندئذ يصبح الناقد محللاً ويتناول الفن كعرض يستطيع تفسيره كشف مكبوتات الأديب اللاواعية ودوافعه)[٢٥]، ولا نريد ترديد المزيد من الاتهام في هذا الخصوص[٢٦] بقدر ما نعمد إلى التنبيه على أن العمل الأدبي لا يتطابق فيه طرح المؤلف مع طرح الراوي أو البطل، وهذا ما يعوز هذا الاتجاه من النظر المنهجي إلى الأعمال الأدبية التنبه عليه، واحتجاج احدى الشخصيات الادبية مبرر جداً في إطار القول:(مجرد كوني مريضاً بجنون الاضطهاد لا يعني ان الناس لا يضطهدونني)[٢٧]،(إن ما يميز عملاً فنياً عن كتابات شخص مجذوب، في رأي غولدمان، هو بالضبط كون المجذوب لا يتحدث إلا عن رغباته لا عن عالم له قوانينه الخاصة والمشاكل الناجمة فيه)[٢٨].

نجد أن طرابيشي ساوى في نقده لرواية السعداوي بين البطلة في الرواية والمؤلفة نفسها حين ألقى حكمه بتماهيها مع مستعمرها،

وحين عد معانات الشخصية أعراضاً مرضية بالرغم مما يبرر مثل هذه المعانات في الواقع الاجتماعي والصراعات المريرة فيه، خاصة ما يعرف في هذا الصدد، وما يقوله أولاً حول جنس المرأة بأنه الجنس المضطهد[٢٩].

٣.١ يفترض في كل واقعة وعي وجود ذات عارفة وموضوع للمعرفة، ليست الذات العارفة(فرداً معزولاً ولا جماعة بدون زيادة بل هي بنية جد متغيرة ينضوي تحتها في آن الفرد والجماعة أو عدد معين من الجماعات)[٣٠]، إن كل واقعة اجتماعية هي واقعة وعي، وكل وعي هو تمثيل ملائم لقطاع معين من الواقع.

الواقعة الاجتماعية — واقعة وعي

قطاع معين من الواقع

(الموضوع اولاً) — (الذات ثانياً)

(رؤية العالم)

يصنف الوعي لدى غولدمان على اساسين أو مفهومين: مفهوم الوعي القائم ومفهوم الوعي الممكن، وهذا يتضح في مثال تظهره الهجرة القروية نحو المدينة حيث تحدث تغيرات بنيوية في وعيهم القائم الذي أساسه هو وعيهم الممكن في تحولهم من فلاحين إلى عمال، فالوعي القائم ملئ بمضمون ثري، متعدد، مستفيد من الوعي الممكن. أما الوعي الممكن فهو الحد الأعلى من التلاؤم

الذي يمكن أن تدركه الجماعة من دون أن تغير طبيعتها بما يفيد في تغيير وضعها القانوني أو الاندماج في جماعة اخرى[٣١].

يفيد هذا الفرز في ادراك طبيعة الوعي الذي يحكم البطل في انتمائه لطبقة أو لمجموعة اجتماعية وما إلى ذلك من تغييرات تدخل في اطار بيئة الريف أو المدينة والدلالات الموضوعية المقترنة بها. والوعي بذلك يناسب البحث في وجود عالمين في الرواية كما يلتفت إلى ذلك طرابيشي نفسه من دون أن يعنى باختلاف سلوك البطلة نتيجة له، أو تفسير المظاهر المرتبطة به.

****

يمكن حصر المحاور الرئيسة في نقد جورج طرابيشي بثلاثة، مهدنا لنقض أحكامها من منهج غولدمان، ما يجعلنا نحددها كالاتي:

١) الصراع في الرواية على مستوى بيولوجي.

٢) تناوب غريزة الموت وغريزة الحياة.

٣) معادلة الريف – المدينة.

٢. ١ يبدأ النقد برفض التعقيلات الأيديولوجية التي تضع الصراع ضد الأنوثة على مستوى اجتماعي، وإنما هو صراع على مستوى بيولوجي(فالصراع ضد الأنوثة الاجتماعية لا يمكن أن يبدأ، بالبداهة، إلا مع اكتساب الوعي، والحال أن الرواية هي التي

تنبئنا أن ذلك الصراع بدأ بالنسبة اليها مبكراً جداً، لا قبل ان تنبت أنوثتها فحسب، بل حتى قبل أن تمتلك الوعي للتمييز بين العالم الواسع وبين الرحم الذي خرجت منه)[٣٢] ... هذا ما يقوله طرابيشي. غولدمان يخبرنا أن(واقعة الوعي تشترط وجود ذات عارفة وموضوع معرفة)[٣٣]، والذات العارفة لا يمكن أن تكون فرداً منعزلاً، وليست جماعة لا تقبل الزيادة، واذ تؤكد الرواية على أن(الصراع بدا بيني وبين أنوثتي)[٣٤]،(الأنوثة) هنا هي الطبيعة البيولوجية ومعادلها الفرويدي الأنا الأدنى، مستودع الغرائز، و(بيني) معادلها الفرويدي الأنا، و معادلها الغولدماني الذات العارفة التي هي ليست ذات الرواية فقط، بل مجموع الذوات المحيطة بها، التي تقبل الزيادة باستمرار، ولأن ذوات المجموع أكبر من الذات المفردة، لذلك فأن وعي الراوية كان موجوداً قبل ظهورها، وقبل ظهور ملامح أنوثتها، أي أن وعي الراوية كان موجوداً قبل ظهورها، وقبل ظهور ملامح أنوثتها، أي أنه وعي مكتسب وله تصور قبلي على أن هذه الطبيعة البيولوجية عدوة له، ذلك لأن المجتمع موجود قبل الراوية، وقبل أنوثتها.

فالصراع إذن هو صراع على مستوى اجتماعي، لا على مستوى بيولوجي أو تشريحي كما قرر طرابيشي، وبنى عليه احكاماً عديدة، وما ترتب على مقدمات مغلوطة يكون نتائج مغلوطة ايضاً، وفي الحقيقة ان الخوض في مثل هذه المقدمات يتكرر من

طرابيشي، فما يعده مفتاحاً ثانياً وثالثاً وهو ترديد لما ذكره في المفتاح الأول، والجملتان الثانية والثالثة جملة واحدة، لكن طرابيشي يجزئهما ليغوض مستفيداً مما بناه في المفتاح الأول بأن الصراع على مستوى بيولوجي، ويناقض نفسه حين يقول أولاً أن الأنوثة(عند تلك التي خاضت الصراع ضدها حتى قبل أن تعرفها ليس لها من تعريف ايجابي وإنما تحديدها بسلبها، بما ليست هي، فهي نقص، جرح غائر ...)[٣٥]، يصل في الجملة الثالثة إلى ان الراوية تعيش ظلماً لاشعورياً على الأقل على أنه خصاء نرجسي[٣٦]، فوصفها بأنها تعيش ظلماً لاشعورياً يتناقض مع وصفها بالنقص وبالجرح الفاغر.

وفي الجملة الثالثة يظهر المعنى الاجتماعي للولد – أخيها:(أخي يقص شعره(...) وأنا شعري يطول وتمشطه أمي في اليوم مرتين وتقيده في ضفائر وتحبس أطرافه بأشرطة ... أخي يصحو من نومه ويترك سريره كما هو وأنا عليَّ أن أرتب سريري وسريره أيضاً، أخي يخرج إلى الشارع ليلعب بلا اذن من أمي أو أبي ويعود في أي وقت ... وأنا لا أخرج إلا بأذن. أخي يأخذ قطعة من اللحم أكبر من قطعتي ويأكل بسرعة ...)[٣٧] }تعمدت ايراد الاقتباس من النص الأصلي(الرواية) لأن الناقد انتقى من هذا النص ما يدعم أحكامه حول شذوذ البطلة وخلل شخصيتها بحكم عدائيتها لأنوثتها كما يقول وفي الحقيقة أن ايراد كلام البطلة يبدي

خطأ حكمه وان رفضها ينصب في الحقيقة على الظلم اللاحق بها بسبب من التمييز بينها وبين أخيها في الواجبات والحقوق، وفي هذا مثال واضح على البتر والانتقائية الذين ساق الناقد على أساسهما احكامه{، يظهر اذن الفارق الاجتماعي بين البنت والولد، حينما تحلم البطلة بأنها صبي فهي تؤدي رغبة اجتماعية وليست رغبة ذات مفردة، لتؤكد قيمة اجتماعية وتنفي عنها قيمة اجتماعية اخرى، أنها لا ترفض الأنوثة البيولوجية وإنما المعنى الاجتماعي لهذه الأنوثة، إلا ان طرابيشي لا ينتبه إلى ذلك ويمضي إلى القول أن(الفروق التشريحية بين الجنسين تأخذ هنا طابعاً اجتماعياً سافراً)[٣٨]، وفي الحقيقة أن الطابع الاجتماعي السافر هو الذي أشار إلى هذه الفروق ونبه عليها في وعي البنت.

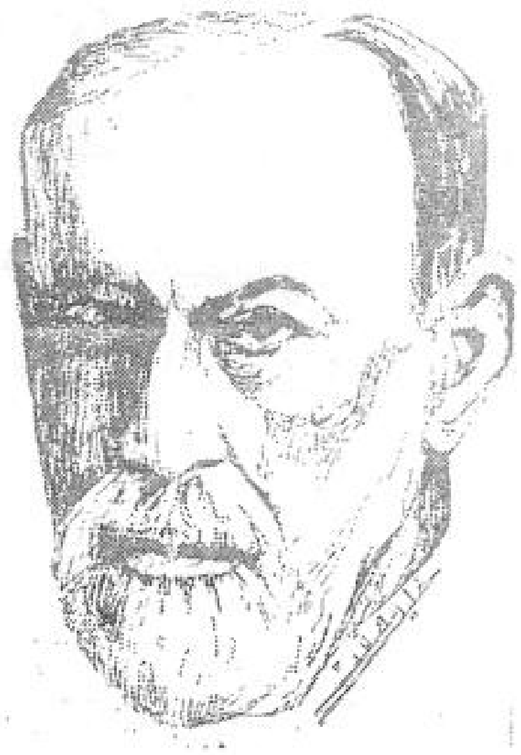
والإشارة إلى مؤلفة الرواية في كلام الناقد دالة على احلال المؤلفة محل البطلة في حكمه النقدي، خاصة مع ذكر بعض عناوين كتب هذه المؤلفة – وكان لتخيره عناوين معينة اثره في إضفاء الدلالة التي يريد – مما حمل ذكره لها قصدية دالة على أدلجة توجهها،، وبالمقابل كان يمثل من دون أن يدري أدلجة مضادة فإذا كان يقول أن ما تراكم في(قاموس هجاء المرأة المتوارث جيلاً عن جيل، والمتضخم جيلاً بعد جيل)[٣٩]، استدعى منه هذا النقد، فهل لنا ان نفهم أنه في سبيل الإضافة إلى قاموس هجاء مضاد لما في قاموسها؟ إننا نترك هذا التساؤل لأن ما يهمنا هو الفهم بأن

إخـراج المؤلفـة مـن دائـرة صـراع البطلـة إنمـا يبينـه قـول غولـدمان:(إن الروايـة(...) لم تعـد هـي النقـل المتخيـل للبنيـات الواعية لهذه المجموعة أو تلك(...) بل تعبر عن بحث للقيم التي لا تدافع عنها فعلياً أية مجموعة، والتي تسعى الحيـاة الاقتـصادية لجعلها متضمنة لدى جميع اعضاء المجتمـع)[٤٠]، وهـذا يعـني عـدم تطـابق البطلـة والروائيـة بحكـم معنـى عمـل الروايـة و وظيفتهـا المختلفة إبـداعياً عمـا تقـوم بـه هـذه الشخـصية أو تلـك في نطـاق الحياة وسلوكياتها.

وبقول طرابيشي:(إن النص هنا لا يخفـي نفـسه، فلـيس التقيـيم الاجتمـاعي للطمـث هـو مـا أحـدث لـدى تلـك الفتـاة تلـك الرضّـة العنيفة، بل على العكس(...) وهي التي حاكمت الأمر بينهـا وبـين نفسها واعتبرته من تلقاء نفسها عورة وتلويثاً ووصمة عـار)[٤١]، وفي الحقيقة ان دلالة الجملة التي يبني عليهـا طرابيـشي كلامـه هـذا أن الطمث هو بمثابة الجرس الذي لا ينفـك عـن تنبيههـا والآخـرين إلى أنوثتهـا، أي إقامـة معادلـة ذاتهـا – الآخـرين دائمـاً ممـا يـسبب الرضات العنيفة بحكـم مـا تـراكم مـن معانـات لـديها بفعـل القيمـة الاجتماعية المتدنية لهذه الأنوثة، أو هي تشكل عائقاً أمام الحكـم المنصف بحقها إنسانةً مادامت لا تساوي بأخيها في مـا يـسلكه في المجتمـــع ولا يتـــاح لهـــا ســـلكه مـــن دون عقـــاب و يقـــول غولدمان:(السلوك الإنساني يعبر عن بنية دالـة تنتمـي لا إلى الفـرد

بل إلى المجموعة أو الطبقة التي يمثلها السلوك)[٤٢]، وهذا ما يفند الزعم بأن البطلة قد عدت الأمر وصمة عار من تلقاء نفسها.

ومما يسترعي الانتباه أن الناقد يصر دوماً على وصف البطلة بأنها أنثى، جرياً مع حكمه بأن صراعها على مستوى بيولوجي، في حين نجده يصف الآخر بأنه رجل، وهذا الوصف الاجتماعي لا بيولوجي مفهوم من معنى الجانب السلوكي فيه، وهذا ما يسير في إطار التفريق الاجتماعي الذي ذكرته آنفاً بين المعنى الاجتماعي لكل من الولد والبنت في المجتمع، كأن الناقد يصدق ما قاله في المقدمة أو يجيب عن تسائله:(كيف نستطيع أن نتخذ موقفاً نقدياً من رؤية بطلاتها للعالم بدون أن نفك تضامننا معهن من حيث انتماؤهن إلى الجنس المضطهد، وبدون ان يغيب عنا أن المضطهد حتى ولو كان على خطأ، وهو أكثر أحقية من مضطهده)[٤٣]، إن فك التضامن جر إليه الدخول إلى خانة أو دور المضطهد كما يبدو، وهذا تبادل أدوار يتخذ له أدلجة في التناول، إذا ما مضينا إلى الحكم نفسه، إلا أننا نكتفي بإثارة الفكرة، وبالرد على بطلان ما عده الناقد في المقدمة ب(أن ما ننتقده في رؤيتها للعالم ليس نتاج ذاتيتها الأصيلة ولا نتاج تمردها أو ثورتها على وضعها كمستعمرة، بل هو على العكس نتاج تماهيها مع مستعمرها واستبطانها لأيديولوجيتها المعادية لها)[٤٤]، وذلك لأن(العنصر الأساسي في دراسة الإبداع الأدبي يتمثل في كون الأدب والفلسفة —



كما يقول غولدمان – هما على صعيدين مختلفين تعبير عن رؤية للعالم وفي كون الرؤيا للعام ليست وقائع وقائع شخصية بل وقائع اجتماعية)[٤٥]، ولأن(الشيء الأساس هو العثور على الطريق التي من خلالها عبر الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه عبر الحساسية الفردية للمبدع داخل العمل الابداعي)[٤٦]، فالعمل الإبداعي مثل رؤية العالم لا رؤية الكاتبة، وهذا ما ينقض الهدف من نقد طرابيشي في كتابه.

****

٢.٢ نعت الصراع بأنه بيولوجي افاد الناقد في معادلة الموت – الحياة أيضاً، فرفض البطلة برأيه لأنوثتها، من إثبات لرفضها الاتحاد مع الآخر وبذلك يترتب أنها رافضة للحياة، حب الحياة قائم على أساس حب الأنوثة أو الواقعة البيولوجية، أما حب الموت فهو واقعة سيكولوجية، والصراع بينهما هو محور صراع البطلة في الرواية كما يحسم ذلك الناقد[٤٧]، هذه المعادلات في الرواية تنقضها طبيعة الأحداث، ولا أريد التمثل إلا بواقعة يذكرها الناقد نفسه، لذا سأغفل مثلاً واقعة ولادة المرأة في الرواية على يد الطبيبة وموت المرأة مع حياة الوليد[٤٨]، و أتوجه إلى تفحص عبارته(أول من أجهضتها كانت فتاة من الصعيد في الرابعة عشرة أو الخامسة عشرة ولو لم تجهضها لكانت لقيت مصيرها المحتوم بسكين أبيها أو أخيها أو عمها، علماً بأنه ليس من المستبعد أن يكون واحد

منهم هو المغرر بها أصلاً)[٤٩]. اذا كانت واقعة الإجهاض تمثل رغبة تدميرية تدخل في اطار إيقاع الموت فإن الغاية من هذه الواقعة كانت، بكل تأكيد، رغبة إحياء وإنقاذ، وبهذا الإجهاض كان يمكن أن تنال الطبيبة نفسها العقاب(سأنقذها وليصلبوني(...) وليرجموني(...) وليسوقوني إلى المشنقة)[٥٠]، فبالموت أعلت من شأن الحياة، ولم يخالف هذه النتيجة طرابيشي عندما قال:(وعلى حين أن حب الموت رد فعل ثانوي و ارتجاعي، فأن خوف الموت أولي واصلي)[٥١]، وهذا ما مثل التناوب الايقاعي بما يشبه الحركة التنفسية، شهيق الحياة وزفيرها يطردان الهواء الفاسد بالهواء النقي، وفي ذلك الترياق المضاد للموت وهذا ما تضاهيه الثنائية التي يشير اليها الناقد نفسه، مهملاً ما قدم له من مقدمات مخالفة لهذه النتيجة، في خاتمة نقده من إيقاعي الأنا المتضخم نرجسياً والأنا الانتقادي[٥٢]، فالصراع بينهما ادنى إلى هذه الحركة التنفسية، إيقاع التوتر والاسترخاء، إيقاع التنكر للأنوثة وتركها تندلق في المقطع الذي يصف لراوية في الريف، وهذا ما تهتم به الفقرة اللاحقة.

****

٢. ٣ التوتر بين إيقاعي الموت والحياة يقابله توتر بين إيقاعي المدينة والريف. وهذا ما يشكل حاجة البطلة إلى القيام برحلة مضادة خارج اطار العلم بميكروباته وفيروساته إلى الريف،

انها(تغادر عالم المدينة الموبوء إلى عالم القرية النقـي)[٥٣]. لا يأخـذ طرابيشي بقـراءة رومانـسية – كمـا يقـول – لهـذه المغـادرة، وإن عدها(استجابة صحية متفجرة بالحرية لعبودية المرحلـة الـسادية – الشرجية وإفرازاتها المرضية)[٥٤]، وهذا بالحقيقة اخذ رومانـسي وإن تجلبب بجلباب التفسير الفرويدي، ذلك لأنه يهتم بالمعنى العاطفي للجوء البطلة إلى الطبيعة حيث السماء الزرقاء الصافية، والـشمس الدافئة، والخضرة الآمنة،...الخ، وهذا الأخذ العـاطفي يظهـر حتـى في فصله بين العاطفة والجسد[٥٥]، فهو فـصل بـين المثـال والمـادة. ولا نعثر على التفسير الفرويدي المقـترن بتفاعـل العوامـل الوراثيـة والعوامل المحيطية الذي ينـتج عامـل التـشريط البيـوغرافي – كمـا يفترض ضمن منهج الناقد في اطار عمله في ضوء التحليـل النفـسي – وما يقابل ذلك من تفسير غولدمان علـى أسـس الـوعي الجمعـي وما يـشكل رؤيـة العـالم. يقـول طرابيـشي:(هـي إذن ولادة ثانيـة. عــودة إلى المنــابع الأولى)[٥٦]، وفي الحقيقــة إنــه مظهــر واضــح للازدواجيــة الــتي تحكـم مثـل هـذه الشخـصية نتيجـة الاغـتراب الانفـصالي[٥٧]، فالروايـة تتحـرك بإيقـاعين مخـتلفين: عـالم القريـة النقــي، وعــالم المدينــة الموبــوء، وهــذا امتــداد للمعادلــة نفــسها: وجودها الطبيعي(الأنوثة)، وغربتها عن هذا الوجود(تنكرهـا لهـذه الأنوثة).

إن الحد الأعلى من التلاؤم مع الواقع – بما يسميه غولدمان[٥٨] لم يتحقق للطبيبة إلا بشرخ في إيقاعي المعادلة التي تعيش ضمنها، يمكن القول أن الطبيبة نتاج علاقات اجتماعية قلقة صنعتها شخصيات مغتربة نزحت من الريف إلى المدينة، شخصيات لم يتحقق لها الوعي الممكن بتحولها الاجتماعي ففقدت ملامحها ولم ترتسم لها ملامح جديدة، هذا ما جعلها في مرحلة هجينية، شخصية من جنس ثالث.

أنثى ـــــــــــ متنكرة لأنوثتها ـــــــ ليست ذكراً

ولأن هذا الشيء مستحيل(التنكر للأنوثة) فكان الأسهل تدمير الذات، ذاتها هي، وهذا يعني موضوع الصراع – نفسها –، هذا التداخل المفسر من غولدمان يفهم عبر المثال في ان أول امرأة أجهضتها كانت صعيدية مادامت مبررات قتل الذات قائمة أصلاً في ذاتها. فإيقاعية الموت تنسجم في معادلة المدينة – الريف ضمن هذا الهاجس الانتقالي من مرحلة إلى اخرى. المرأة عنصر حيوي، أما في المدينة فعنصر زائد[٥٩]، لا يمكن النظر إلى المرأة في الريف على انها عورة لأنها في العشيرة تأخذ دوراً فاعلاً ونشطاً ضمن أدوار الفعل في العشيرة، في حين تهدم المدينة الترابط الذي تخلقه العشيرة لتحل محله علاقات جديدة وحدوث هذه التغييرات البنيوية لم يكن مدركاً ليشكل وعياً ممكناً على أساسه تعرف درجة التلاؤم مع الواقع[٦٠]، ومن خلاله ادراك مدى الانفصال عن

الواقـع كمـا حـدث مـع شخـصية الطبيبـة. الأنوثـة قيمـة زائفـة في المدينة – مجتمع الصناعة، وهي في الريف – مجتمع الزراعة قيمـة حقيقيـة، وبمعنـى الطبيعـة أيـضاً، تأخـذ مـداها إلى أقـصاه عـبر العلاقات الحقيقية الناتجة ضمنه، وهذا ما يفسر بالتأكيد كيف أن البطلة في الريف استجابت لمتطلبات حاجاتها الانسانية ومشاعرها الـصادقة، حتـى في اطـار عملـها كطبيبـة، في حـين لم تتخـذ مـن الإجهاض عملاً رابحاً إلا في المدينة، المجتمع الزائف بعلاقاتـه عنـد درجة اللا تلاؤم مع الواقع.

****

الخاتمة:

ان الجدوى المنهجية المتحققة من دراستنا – كما نرى – هي من خلال التنافد بين المناهج النقدية للوصول إلى تفسير تتلاقـى فيـه خطوات التحليل من دون خلط للمسار الذي يحكم كـل مـنهج دون غيره. فإذا كانت المناهج التي تعرضنا اليهـا هـا هنـا ضـمن إطـار نقد النقد متباعدة في طبيعة المجال الذي تتخذ منه مادتها العلميـة فثمة ركائز وأسس تبرر طبيعة عمل كل منهج وتصدق فاعليته.

لذلك فاختبار آليات التحليل النفسي عبر دراسة تطبيقية مثل التي درسـناها للناقـد جـورج طرابيـشي بركـائز مـن المـنهج البنيـوي التكويني الغولدماني، أفاد فيما مثـل نتـائج بحثنـا: الكشف عمـا غاب عن عمـل الناقـد مـن أسـس المـنهج الـذي اعتمـده مـن مثـل

فإذا كانت المناهج اتي تعرضنا لها ها هنا ضمن إطار نقد النقد متباعدة في طبيعة المجال الذي تتخذ منه مادتها العلمية فثمة ركائز وأسس تبرر طبيعة عمل كل منهج وتصدق فاعليته.

التشريط البيوغرافي، والبيئة المحيطية، وطريق إعادة تـلاؤم الفـرد مع المجتمع او طريق تحرير الطاقات النفسية لخلق حياة اجتماعيـة جديدة، وما إلى ذلك وهذا ما يعني من خلال منهج غولـدمان الأخـذ بمفـاهيم رؤيـة العـالم، والـوعي الجمعـي، والـوعي القـائم والـوعي الممكن. وبهذا رد للمزاعم الممثلة للموقف النقدي للناقد من روايـة الـسعداوي مـن أن الكاتبـة متماهيـة مـع مـستعمرها واسـتبطانها للأيديولوجيا المعادية لها، ومن أن رؤيتها للعالم نتـاج مـستعمرها لا نتـــاج ذاتيتهـــا الخاصـــة. وبـــذالك لم تقـــدم نـــوال الـــسعداوي ايديولوجيا نسوية، أو روايـة نـسوية كمـا تـصنف بوصـفها ممثلـة لاتجاه سياسي يناصر المرأة ويعـادي الرجـل، وإنمـا قـدمت عمـلاً يمثل رؤية العالم في مسألة المرأة، قد تبين أيضاً من خـلال بحثنـا اجتماعيـة الـصراع في الروايـة وانـه يكـشف معطـى واقعيـاً بررتـه معادلات الموت أو الحياة، والمدينة أو الريـف، والتنكـر للأنوثـة أو الحب.

تفسح الجدوى المنهجية من التنافذ بين المناهج النقديـة الطريـق لاسـتيعاب آليـات الفكـر بعـضها لـبعض، وتحاورهـا، واحتوائهـا، وتلاحقها من دون ان يغض منهج من شأن مـنهج آخـر، فلـم نعمـد نحن مثلاً إلى انتقاد المنهج النفسي أو الأخذ عليه أو رفضه(وإنمـا أخذنا على التطبيق النقـدي لمـن اخـذ بهـذا المـنهج)، وهـذا يعـني

السعي إلى اتساع نقدي وتعددية تسمح بإتاحتهما المعرفة من أجل نقد متحرر ومتجدد.

الهوامش:

١) أنثى ضد الأنوثة، مقدمة ص٦.

٢) المصدر نفسه ص ٣٦.

٣) نفسه ص ٣٨.

٤) تفرق توريل موي بين مفاهيم الأنثى والأنوثة والنسوية بتعريف(الأنثى) بوصفها كلمة بيولوجية، و(الأنوثة) مفهوماً حضارياً وهي مجموعة خواص محددة ثقافياً، والنسوية كلمة سياسية، ينظر المقال(النسوية والأنثى والأنوثة) ص٢٣ وما بعدها.

٥) ينظر البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ص ٧٥.

٦) ينظر المصدر نفسه ص٤٨ وما بعدها.

٧) البنيوية التكوينية وتاريخ الأدب ص ١٧ .

٨) اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر ص٥٨.

٩) البنيوية التكوينية وتاريخ الأدب ص١٤.

١٠) المصدر نفسه ٢١.

١١) ينظر الثورة الفرويدية ص ٣٥.

١٢) علم الأحياء والأيديولوجيا والطبيعة البشرية ص ٣٨٤.

١٣) ينظر الثورة الفرويدية ص٣٦.

١٤) ينظر الماركسية والتحليل النفسي ص٢١.

١٥) المصدر نفسه ١٠٤.

١٦) اشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر ص٩-١٠.

١٧) المصدر نفسه ض١٠.

١٨) ينظر علم الأحياء والأيديولوجيا ... ص٣٩٨.

١٩) المصدر نفسه.

٢٠) البنيوية التكوينية وتاريخ الأدب ص٢١.

٢١) البنيوية التكوينية وتاريخ الأدب ص٦٤.

٢٢) الرواية والواقع ص١١٨.

٢٣) المرض العقلي والإبداع الأدبي ص٤٣.

٢٤) ينظر النفس وانفعالاتها ص٥٤.

٢٥) خمسة مداخل إلى النقد الأدبي ص٧٨.

٢٦) ينظر مثلاً النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ج١ ص ٢٨٤ وما بعدها، ينظر من جانب آخر النقد الذي وجهته بتي فريدان للفرويدية في دراستها(الفرويدية وأسطورة دونية المرأة) مستفيدة من نقد أحد تلامذة فرويد له وهو أرنست جونز في كتابه(حياة سيغموند فرويد وأعماله) في نقد المجتمع الذكور ص١٦٧-١٩٤.

٢٧) علم الأحياء الأيديولوجيا ... ص٣٨٥.

٢٨) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ص٥٢.

٢٩) ينظر أنثى ضد الأنوثة ص ٦.

٣٠) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ص٣٤.

٣١) ينظر نفسه ص ٣٧، ولينظر أيضاً في البنيوية التركيبية ص٣٩–٤٢.

٣٢) أنثى ضد الأنوثة ص ٣٦.

٣٣) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ص٣٤.

٣٤) مذكرات طبيبة ص٥.

٣٥) أنثى ضد الأنوثة ص٣٦.

٣٦) ينظر نفسه ص٣٧.

٣٧) مذكرات طبيبة ص٥ ز

٣٨) أنثى ضد الأنوثة ص٣٧.

٣٩) نفسه ص٣٨.

٤٠) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ص٦٥.

٤١) أنثى ضد الأنوثة ص٤٠–٤١.

٤٢) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ص٥١.

٤٣) أنثى ضد الأنوثة ص ٦.

٤٤) المصدر نفسه.

٤٥) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ص١٤.

٤٦) المصدر نفسه ص٣١.

٤٧) ينظر أنثى ضد الأنوثة ص٦٣.

٤٨) ينظر مذكرات طبيبة ص٣٧-٤١.

٤٩) أنثى ضد الأنوثة ص٧٩.

٥٠) مذكرات طبيبة ص٨٦.

٥١) أنثى ضد الأنوثة ص ٦٨.

٥٢) المصدر نفسه ص٨٢.

٥٣) نفسه ص٧٢.

٥٤) نفسه.

٥٥) ينظر نفسه ص ٧٢-٧٤.

٥٦) نفسه ص٧٤.

٥٧) ينظر الاغتراب ص٨ وما بعدها.

٥٨) ينظر البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ص ٣٧.

٥٩) (فالعنصر الأمومي يمثل الطبيعة في حين يمثل العنصر الأبوي التاريخ) جان ديلومو في(الغرب والخوف من المرأة) من كتاب نقد مجتمع الذكور ص٧، وينظر الاغتراب أيضاً ص٨ وما بعدها.

٦٠) ينظر البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ص٣٧.

المصادر:

أ- الكتب:

١) اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر: نهاد التكرلي، الموسوعة الصغيرة ٣٦، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٩.

٢) إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر البنيوية التكوينية بين النظر والتطبيق: د. محمد خرماش، مطبعة آنفو – برانت، ط١، فاس، ٢٠٠١.

٣) أنثى ضد الأنوثة دراسة في ادب نوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٤.

٤) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي: لوسيان غولدمان وآخرون، راجع الترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، ط١، ١٩٨٤.

٥) الثـورة الفرويديـة: بـيير فـوجيرولا، ت: حـافظ الجمـالي ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٢.

٦) خمسة مـداخل إلى النقـد الأدبـي: ويلـبريس. سـكوت، ت: د. عدنان غزوان إسماعيل وجعفر صادق خليلي، دار الرشـيد للنـشر، بغداد ١٩٨١.

٧) الروايـة والواقـع: ترجمـة رشـيد بنحـدو، الموسـوعة الـصغيرة ٣٥١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠.

٨) علـم الأحيـاء والأيـديولوجيا والطبيعـة البـشرية: سـتيفن روز وآخرين، ت: د. مصطفى ابراهيم فهمـي، مجلـس الـوطني للثقافـة والفنون والآداب، عالم المعرفة ١٤٨، الكويت، ١٩٩٠.

٩) الماركـسية والتحليـل النفـسي: د. أوسـبورن، ت: د. سـعاد الشرقاوي، دار المعارف بمصر، ١٩٧٢.

١٠) مذكرات طبيبة: الـدكتورة نـوال الـسعداوي، مكتبـة مـدبولي، القاهرة ط٣، ١٩٨٣.

١١) النفس وانفعالات وحالاتها وعلاجها: الدكتور علـي كمـال، دار واسط، ط٤، ١٩٩٠.

١٢) النقـد الأدبـي ومدارسـه الحديثـة: سـتانلي هـايمن، ت: د. إحسان عباس، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٨.

١٣) نقد مجتمع الذكور: ترجمة هنرييت عبودي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٢.

١٤) في البنيوية التركيبية: جمال شحيد، دار ابن رشيد، بيروت، ط١، ١٩٨٢.

ب- المجلات:

١) الاغتراب: د. أحمد ابو زيد، مجلة عالم الفكر، مجلد ١٠، عدد ١، ١٩٧٩.

٢) البنيوية التكوينية وتاريخ الأدب: لوسيان غولدمان، ت: د. علي الشرع ، مجلة الثقافة الأجنبية، ع٤، السنة الثامنة، ١٩٨٨.

٣) المرض العقلي والإبداع الأدبي: شاكر عبد الحميد، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن عشر، عدد أول ١٩٨٧.

٤) النسوية والأنثى والأنوثة: توريل موي، ت كورنيليا الخالد، مجلة الآداب الأجنبية، ع٧٦، السنة ١٩، ١٩٩٣.

آداء

تماهي النصوص واشكالات التنظير

لطيف هلمت

يعتقد غوته بان الرواية ملحمة ذاتية يصيغها المؤلف حسب مشيئته ويرسم فيها صورة العالم كما يريد هو... ويوضح الدكتور جمال شحيد في كتابه– في البنيوبة التركيبية –بان الرواية تهتم بدور الفرد ولكن الملحمة تهتم بالمجتمع ودوره في الواقع... ويرى لوكاش بان الرواية جزء لاتتجزأ من الملحمة ولكن هناك بعض الاختلافات بينهما... ففي الملحمة يتكون عالم يتوحدفيه الابطال والمجتمع الانساني والكائنات الحية وكافة الموجودات توحداً جذريا... أي ان الوحدة الموضوعية في الملحمة هي وحدة متينة أما الرواية فتكون وحدتها الموضوعية مفككة نوعاما ويدور القدر حول دور الفرد في الحياة... وبما ان الفرد البطل في الرواية يعجز عن خلق أواصر التفاهم بين ذاته والعالم الخارجي يعتاد ان يعيش في عالم مفعم بالجنون والتمرد والمغامرة

ويؤكد غولدمان بان الرواية هي انتقاد البرجوازية ولا يمكن ان يكون بطلها الفرد ممثلاً حقيقياً للمجتمع... ويبين جورج دوموزيل

في كتاب (الاسطورة والملحمة) بان الملاحم البطولية تبرز في عمق مجتمع غير متكافئ يديره، أو يحكمه نظام يتكون من المقاتلين ورجال المعابد والفلاحين والرعاة واصحاب المهن اليدوية وكان مثل هذا النظام موجوداً في اوروبا حتى القرون الوسطى... والى جانب الاراء المذكورة هناك اراء تحاول ان تؤكد بان الرواية ولدت في ظل واقع متشائم ويبدأ هذا الواقع من رواية – دونكيشوت– الروائي سيرفانتيس... حتى رواية المسخ لكافكا.. ويقول بعض الكتاب ان الملحمة تولد في المجتمعات المتقدمة في الزراعة والرعى والمباني والمنتوجات الفخارية واختراع الكتابة... وبعتقد كتاب اخرون بان الهجاء والوصف المؤثر والتكرار والاطالة تغلب على لب الملحمة.

ليست هناك مؤشرات ثابتة تؤكد بان كافة الروايات تهتم بالفرد وكافة الملاحم تهتم بالمجتمع بل هناك حالات تثبت عكس ذلك

في الواقع ان كافة الاراء المطروحة تتحمل جملة من المناقشات والمناظرات مثلاً استطيع ان اقول لغوته: بان الرواية والملحمة كلتاهما تتدرجان ضمن الاعمال الذاتية التي يرسم فيهما المؤلف صورة العالم كما يريده هو ويقرر فيها مصير الابطال كما يشاء... ورداً على اراء الدكتور جمال شحيد اقول ليست هناك مؤشرات ثابتة تؤكد بان كافة الروايات تهتم بالفرد وكافة الملاحم تهتم بالمجتمع بل هناك حالات تثبت عكس ذلك

وعلى سبيل المثال ان ملحمة جلجاميش تركز على سيرة حياة بطلها جلجاميش واعماله البطولية وبحثه عن عشب الخلود

لايمكن ان نثبت بأي دليل بان كل رواية تعبر عن انماط برجوازية... وانني أتساءل مامدى ارتباط رواية الام لمكسيم غوركي أو رواية الغريب لالبير كامو واالساعة الخامسة والعشرون لكونستان تان جورجيو وغيرها من الرواية العالمية الشهيرة ... بالافكار البرجوازية..!

ومغامرات الدينوسية في حين تهتم رواية همنغواي المسماة–وداعا السلاح– و عناقيد الغضب لجون شتاينبيك والطاعون لالبير كامو ومدن الملح لعبد الرحمن منيف تهتم بصورة عامة بحياة المجتمع وتركز بشكل واضح على التغلغل في اعماق كل جانب من جوانب المجتمع.

ورداً على اراء جورج لوكاش المذكورة اقول ان ارتباك وتفكك وحدة ليس بظاهرة مرتبطة بالرواية وحدها بل يمكن العثور بصورة واضحة على تفكك الموضوع و وحدة الموضوع وارتباكها في كثير من الملاحم وفي مقدمتها الادبية والاليادة والشهنامة اذ ان الكثير من حوادث ووقائع تلك الملاحم ان هي الاحكايات او اساطير متفرقة تم ربطها بطريقة من طرق المونتاج و الكولاج.

واقول لغولدمان لايمكن ان نثبت بأي دليل بان كل رواية تعبر عن انماط برجوازية... وانني أتساءل مامدى ارتباط رواية الام لمكسيم غوركي أو رواية الغريب لالبير كامو واالساعة الخامسة والعشرون لكونستان تان جورجيو وغيرها من الرواية العالمية الشهيرة ... بالافكار البرجوازية..!

وجوابا على مايبديه جورج دوموزيل فى هذا الموضوع اقول ان النظام الاجتماعي المذكور الذي كان له دور بارز في ظهور الملاحم البطولية في اوروبا لايزال مستمراً وبشكل متطور في البلدان الاوروبية وبعض البلدان الاخرى.. فلماذا لاتبرز في الساحة الثقافية

ملاحم بطولية كالاوديسة والاليادة وغيرها... ورداً على اراء الذين يقولون بان الرواية اجواء متشائمة ولاثبات هذا الرأي يستشهدون على ذلك برواية المسخ لكافكا ورواية دونكيشوت لسرفانتيس.. أقول لايمكن تعميم صفة التشاؤم على جميع الروايات... فلاريب بان هناك عشرات بل مئات الروايات المفعمة بالتفاؤل وعلى سبيل المثال رواية الكلب الابلق لجنغيز ايتماتوف ورواية العقب الحديدية لجاك لندن ورواية محمد النحيل للروائى الكردي يشار كمال ورواية الازرق الازرق لانا سيغنر والخ.. الى جانب ذلك لايمكن ان نجعل وجود التشاؤم في بعض الروايات حداً فاصلاً بين الرواية والملحمة لان التشاؤم يتغلغل أو يتسرب احيانا كثيرة الى اعماق ابطال الملاحم... فكم من حالة تشاؤمية تصفع وجوهنا حين نقرأ الشهنامة والاوديسة والاليادة.... وكذلك لايمكن ان نقول بان الملحمة هي نتاج مجتمع متقدم في المجالات الزراعية والحيوانية والعمرانية والاعمال الفخارية ومجالات الكتابة.. فمعظم المجتمعات في العالم تتمتع اليوم بالتقدم في كافة المجالات المذكورة وبشكل تفوق المجتمعات التي برزت فيها الملاحم المذكورة.. ومع ذلك لاوجود اليوم لمثل تلك الملاحم في هذه المجتمعات المتقدمة المعاصرة.. ان هناك اسباب وعوامل ودوافع اخرى غير مكتشفة ادت وتؤدي الى ظهور امثال تلك الملاحم الخالدة... واقول بصراحة ان كل تلك الاراء حول الرواية و الملحمة هي اراء

شخصية لم تتحول الى نظرية ثابتة ولا يمكن الاقرار بها بالسهولة التي يريدها اصحابها... ويبدو لى ان الملحمة هي وليد الواقع الثقافي الاجتماعي السياسى الاقتصادي الديني الجغرافي للفترة التى عاصرتها.. والفوارق البارزة بين الملحمة والرواية هي ان الملحمة تكتب شعراً والرواية تكتب نثراً... وان الملحمة دوماً تتحدث عن أبطال اسطوريين أو اشباه الهة وتتطرق الى ذكر الوقائع والحوادث باسلوب اسطوري كما في الملاحم الثلاث المذكورة انفاً.. اما الرواية فحتى لواتخذت من الرموز لغة للكتابة أو تطرقت الى الموضوع بلغة اسطورية فانها لاتبتعد عن الوقع وانها أولا واخيراً تتحدث عن الواقع كما في رواية مئة عام من العزلة لغابريل ماركيز واسطورة جبل أغري ليشار كمال... وفي رأيي ان جميع الفوارق وكل الصفات المشتركة بين الرواية والملحمة تتسرب الى اعماق كل النصوص الادبية والاعمال الابداعية الفنية كالسينما والمسرح والموسيقى والفنون التشكيلية وان عصرنا هذا هو عصر تماهي وتمازج وتلاحم كل النصوص الادبية والفنون الجميلة وكمثال على ذلك يمكننا العثور على ملامح روائية ولقطات سينمائية ومسرحيات ورسوم تشكيلية في قصيدة- الارض اليباب- لاليوت... وكذلك يمكننا ضبط بعض الخصائص القصصية والشعرية في مسرحية- السؤال- لمحي الدين زنگنه... واوبريت الوردة الدامية للشاعر الكردي عبدالله گوران ... ويمكننا

ويبدو لى ان الملحمة هي وليد الواقع الثقافي الاجتماعي السياسى الاقتصادي الديني الجغرافي للفترة التى عاصرتها..

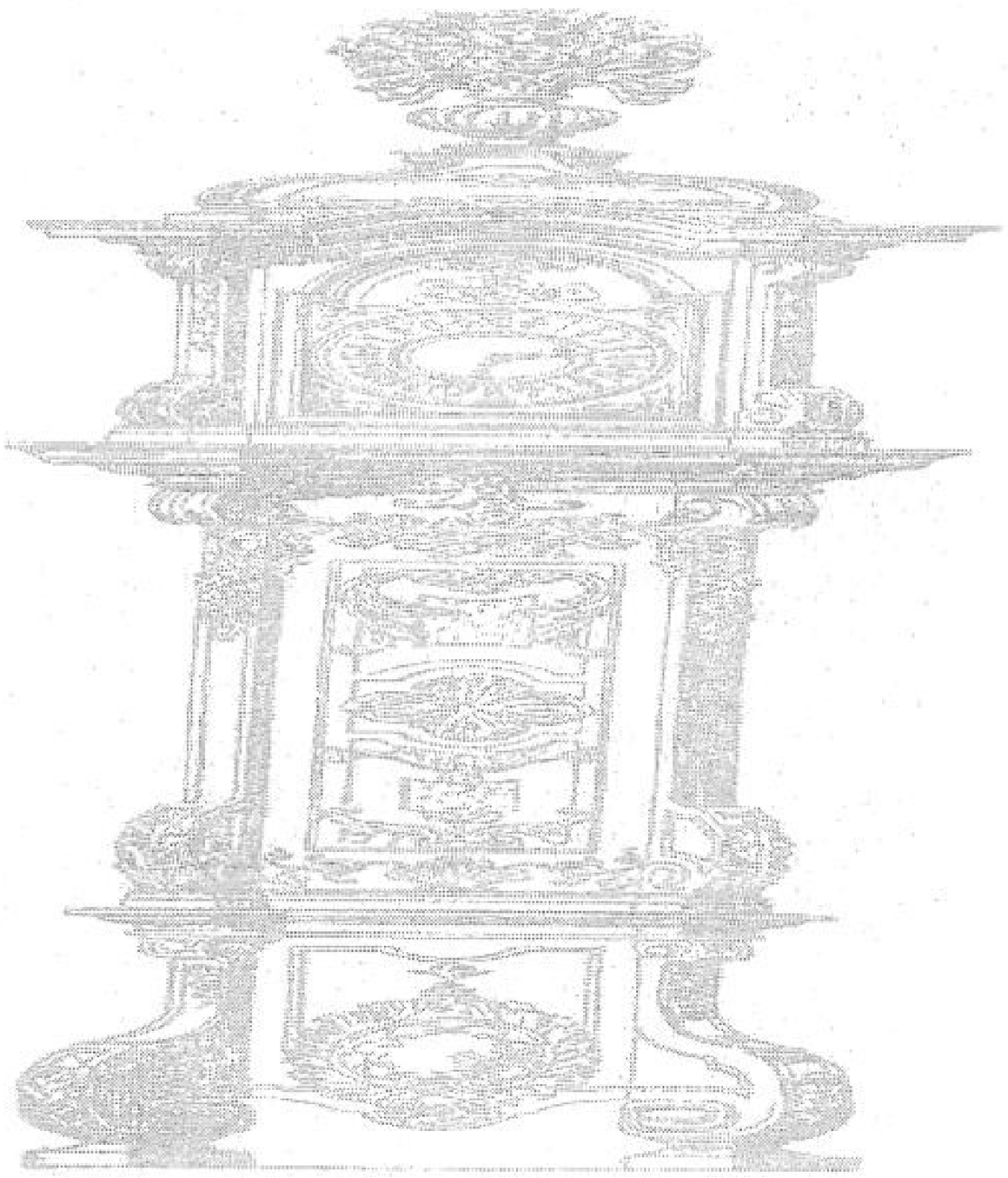
الى جانب ذلك تلمس بعض الخصائص الشعرية والملحمة والمسرحية في رواية موبى ديك لهرمان ملفل ورواية الحديقة لمارغريت دوراس و وليمة لاعشاب البحر لحيدر حيدر والنهايات لعبد الرحمن منيف والخطوات الظائعة للروائى أليخو كار بنتير والخ... ففي رأيي رغم بعض الفوارق الجانبة بين النصوص الادبية والفنية لاتوجد فوارق جوهرية فاصلة بين نص ونص بل هناك خصائص جوهرية مشتركة بين كافة النصوص الادبية والاعمال الفنية الابداعية... وذلك رغم اختلاف الاشكال والاساليب فلوحة جير نيكا لبيكاسو الى جانب كونها لوحة فنية تمثل مأسي الحروب المدمرة هي في الوقت ذاته قصيدة مرسومة بالالوان يغنى دخانها القاتم اغنية الحرية الابدية للشعوب المحرومة من حقوقها القومية.... وقصيدة انشودة المطر لبدر شاكر السياب الى جانب كونها قصيدة رائعة تتدفق منها لوعة شعب مكبل للحرية والانطلاق هي رواية تتحدث عن مأساة ومعاناة شعب ذاق مرارة الاستعمار و ويلات الحرب... وهي كذلك لوحة خالدة رسمها السياب بكلمات مترعة بالرموز والاساطير الدالة على اشتياق شعب للتحررمن نير المحتلين... وانني في سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي عندما كنت اعيش في بغداد كنت كلما امر بجانب نصب الحرية لجواد سليم كنت لااحدق اليه ابداً كعمل فني مبدع بل كنت اقرأه كقصيدة كتبها جواد سليم بالمعادن بدل الحبر....

الوقت
في قصيدة — أحلم وأطيع آية الشمس
لادونيس

عيسى جيايى

قراءة أدونيس صعبة هذا الشاعر الذي، ينوي علنا :"لا أريد أن أستمسك، أريد أن أرادف الريح..". مسرحة الشعر المعاصر واتساع مساحتها في القصائد الطوال بالأقنعة والأيهام والشك جعلت مهمة الناقد الجاد أكثر صعوبة لقراءة مثل هذه الأعمال، وجعلت من جزئيات وتفاصيل القصائد، موضوعات تامة لوحدها يمكن أن يسهل للقارئ أو الناقد الإمساك بخيوطها للوصول الى الآفاق التي يفتحها الشعراء المعاصرون للقارئ الجديد المسلح بمعرفة العصر وتقنياته حين أصبحت الحياة هي الأخرى معقدة ... مجزأة ...وإضاءة هذه الجزئيات للكشف عن المرجعيات والارتكازات التي يقف عليها النص الشعري.

خطـأ هـو التـصور بـأن النقـد يمكـن أن يـدرج الـشعر الى مـدراج جديدة، بـل الأصـح هـو العكـس تمامـاً، الـشعر هـو الـذي يكتـسح الأماكن المظلمة ويضيئها بطيفها لكي يغـري العـابرين مـن القـراء بالوصـول اليهـا ... هكـذا تتعمـق وتتأصـل العلاقـة الخلاقـة بـين المبدع والقارئ كطرفين مـشاركين في عمليـة الخلـق لأن :"الكتابـة عن النص ما هي إلا احتفـال معـرفي، وأن الخطـاب حـول الـنص لا يمكـن الا أن يكـون نـصاً هـو ذاتـه ". الا أن الـشعراء المبـدعين يظهرون في البداية جديرين بلقب الخيانة والزندقة.



لأن لحظة البناء تبدأ من لحظة الهدم، كما عند هايدغر تماماً.. الخلق لما هو مجهول لم يظهر بكامل تجلياته ولم يأخذ شرعية وجوده بعد، هو الوجه الآخر للعملة : الهدم لما هو سائد ومستقر وراكد.. من هنا تظهر الغربة التي يظهر بها المجددون ... الغريب في كل شئ ... كأنه (آدم) من جديد في حضن هذه الأرض العذراء لم يدنس أحد عذريتها بعد، ولولا هذا الإيمان الراسخ بالمستقبل وقدسية تغير مساره لا يمكن الصمود أمام الاتهامات وامام وحشة الغربة الأولى ...

انني ارى أن اشكالية الشكل تتولد في أشكالية المضمون والعكس صحيح فالمضامين المعقدة الحديثة والكثيرة لا تستوعبها الاشكال التقليدية

أتطرق هنا الى قصيدة (أحلم وأطيع آية الشمس) لادونيس المكتوبة في باريس – خريف ١٩٨٨ والمنشورة في أحد اعداد مجلة المواقف لم أتعرف على عددها لأني أستنسختها من أحد أصدقائي في بغداد / مع اشارات الى قصيدة – الشهوة تتقدم في خرائط المادة – المنشورة في مجلة – فكر و فن – في عددها :٤٥ عند الحاجة.

يحتار القارئ عند قراءة قصائد (ادونيس) الطويلة والحيرة يكمن طرحها للموضوعات رؤية وشكلاً ومضموناً. كيف تقرأ قصيدة كقصيدة (أحلم واطيع أية الشمس) إذ تبدأ القصيدة بعدة أسطر في وسط الصفحة تليها الهوامش موزعة أو وجود فجوات بمساحة كلمة او كلمتين خالية من علامات التنقيط أو احد حروف العطف لأستسهال عملية التدرج القرائي ثم العودة الى الكتابة على شكل

المتن ثم الهوامش (والملاحظ اني استعمل المصطلحات – المتن – الهامش) الحيرة هي هل نقرأ المتن ثم الهامش كذيل للمتن أم اضاءة له ؟. أم المتن هو إضاءة الهوامش وتوزعها على الحقول ؟ أم أن لكل منهما قصائد مكتفية بذاتها تجمعهما خيمة القصيدة أم نقرأ القصيدة كلها بدفعة واحدة من كل الابعاد. في الجواب احيل القارئ الى الدراسة التي كتبها – ادونيس – لقصيدة "ضيقة هي المراكب" ل"سان جون بيرس" :–

"القصيدةعند – سان جون بيرس – لا تبدأ بل تستمر، وهذه الحروف (حرف العطف والوصل في مطلع القصيدة ومطلع مقاطعها تشير الى الفاصل بين التعبير الذي لم يفعل فعله بعد، وبين التعبير الذي أكتمل فعله، تشير هذه المنطقة الوسيطة التي تولد القصيدة فيها، ولكن تبقى مضمرة تقريباً) هذا ما فعله نفسه بالضبط في معظم قصائده الطوال. انني ارى أن اشكالية الشكل تتولد في أشكالية المضمون والعكس صحيح فالمضامين المعقدة الحديثة والكثيرة لا تستوعبها الاشكال التقليدية أي أن الحيرة قد حصلت عند اتيان الفكرة – أقصد من الفكرة الرؤية المراد طرحها في القصيدة والكتابة لدى الشاعر، فأنتقلت الحيرة عبر الورقة البيضاء الينا.

*... الوقت

ادونيس

أليس الوقت هذه المساحة التاريخية تتكرر منذ آلاف السنين

من أهم الارتكازات التي يقف عليها – ادونيس – في تجربته الشعرية هي – الوقت – في صيغته الأبدية –الوقت – الزمن، التاريخ، الوقت في قصائده غير محددة... في الوقت الراهن –الوقت– يسلك مسلك التجريد في القصائد العربية بعد أن كان وقتاً ظاهراً ومحدداً ومقصراً على فترة أو حول حادثة.. حادثة ما قد يكون هي الحافز لولادة قصيدة ما، بعد أن انقلب درج المعادلة اصبح الشعر بمثابة البؤرة لمجمل الأحداث. كانت الحادثة فرصة أو مناسبة لأظهار القصيدة فأصبحت القصيدة أو ظهورها هي المناسبة او الفرصة لإظهار الأحداث والأفعال في صيغتها الخالدة الا ان الوقت الادونيسي يتسلل الى أبعد من هذا...الوقت هنا مبهم، الوقت هو مجمل الأوقات وليس اي منه أليس الوقت هذه المساحة التاريخية تتكرر منذ آلاف السنين الماضية والمعبر الى الاف السنين الآتية..؟ اي التاريخ المتكون من تراكم كمي من الأوقات. الوقت هنا الوقت الشعري هذا المتسلل من التاريخ والهارب من الزمن. نذكر ما يغذي المقاربات التنظيرية :–

أ – الوقت زغب في جناح المكان وغنة انشراح في حنجرته

اترك لأصابعها أن تفتح قميصك أيها الوقت

أترك لأصابعها ان ترتق هواءك الذي تنفتق اطرافه، وأدخلني في طقوسك، نحن شبيهان في الأثم..

ب — الزمن المبهم بين الكلمات والعبارات

— ولماذا يشيخ كل شئ والجديد الكرسي والمائدة ؟

اليك اعترافي : السماء للشرطي

هل ستذكرنى بعد ايها الوقت ؟ إذن، لك ان

تقول : عاش خاتماً وبيته الأفق

ج — او السؤال المحير في طفوله الزمن وبرؤيا الطفولة... الطفولة هي مرحلة الصفاء في مراحل الحياة الإنسانية بعدها نكبر، ونخطئ ونشيخ ثم نموت.. كل تمني لإسترجاع الطفولة دليل علىخواء الحياة وعجزها على الأندهاش، نفقد حاسة الأندهاش عند فقدان الطفولة أو المتسع الزمني القائم على الأندهاش لما هو آتٍ.. اذن الجدل هو الوقت أو الأوقات المتشابهة أو المتكررة لنفس الحالة والمغايرة في التفاصيل، الطفولة هي العمر أي زمن الطفولة في كل (الأوقات / التأريخ) والسؤال : هل نستطيع ان نحقق الطفولة التاريخية..؟ الجواب، نعم، على الأقل في الشعر... فقط. هذا ما يفعله — ادونيس —

كل تمني لإسترجاع الطفولة دليل علىخواء الحياة وعجزها على الأندهاش، نفقد حاسة الأندهاش عند فقدان الطفولة

— هل يجري نهر التاريخ معاكساً نهر الأيام ؟ هل للنهار هو الآخر باطن وظاهر ؟ ولماذا القصير في الذهن طويل في الجسد والقصير في الجسد طويل في الذهن؟ ألهذا ستميت الشيخ، أيها الزمن، وانت في المهد ؟

د — التاريخ

(أفٍ لهذا التاريخ الذي يكسونا، تاريخ كمثل.. أصلع مأخوذ بجمع الأمشاط) واخيراً :

(وتلك هي نعمتي... أنني اعاشر الكارثة وان للتاريخ بيوضاً حائرة تختبئ بين اوراقي)

هذا وهناك كثير من النماذج الأخرى في القصيدة حول الوقت وفق هذا المفهوم بأشكال وأدوات وبمستويات أخرى.

والمقاربات هي

١) الوقت كبعد آخر من الحوار الشعري في القصيدة "نموذج–أ" مع جزء من "نموذج– ج" هذا مع اعتباطية مقصودة وهادفة في "نموذج – د".

٢) الوقت متلصصاً على الكلمات وضاغطاً على العبارات الشعرية تلصصاً وضغطاً تاريخياً "نموذج– ب" والثاني من "نموذج– د".

٣) نعت الوقت بنعوت إنسانية – الشيخ –في المهد " نموذج– ج" أو جعل التاريخ او الوقت في حالات غير مألوفة المثال الأول من "د" وبداية "نموذج– أ"

"للتاريخ بيوض حائرة تختبئ بين اوراقي"

"والوقت زغب في جناح المكان، وغنة الأنشراح في حنجرته"

أليست لهذا كله صلة – عند ادونيس– في تسمية سيرته الذاتية "ها انت، أيها الوقت..."..؟

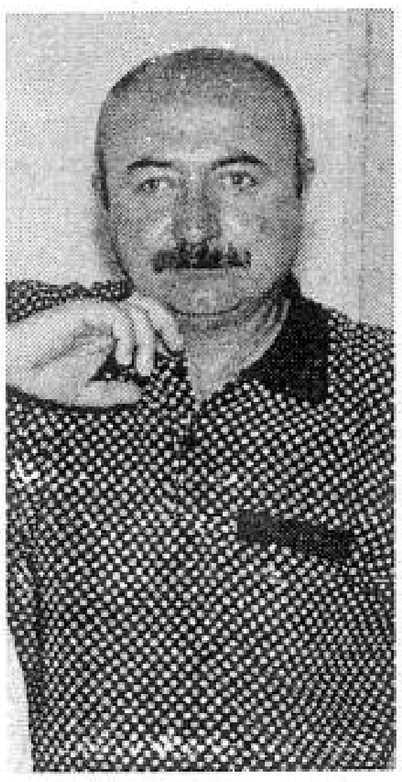
– وللنص صله –

م/ عند تخرجي من "جامعة بغداد – كلية الأداب / قسم اللغة العربية، عام ١٩٩٢–١٩٩٣" أعددت موضوع "الوقت. واعتناق النقيض لمجاراة الحالة" دراسة في شعر ادونيس موضوعاً لبحث تخرجي من الجامعة. الا أن أسباب ادارية تخص الجامعة ادت الى الغاء – بحث التخرج – منهجاً. ورداءة الأوضاع السياسية هناك ومشاكل الحدود ادت الى فقدان الموضوع مع ما فقد لي. وهذا شئ من ذلك البحث وجدته مع مسودات اخرى.

عبدالله طاهر يحاور فرهاد بيربال...

فرهاد بيربال:
جيل التسعينات يحمل فكراً طليقاً ولا يحصر نفسه في اطار قومي وايديولوجي

حاوره: عبدالله طاهر البرزنجي



يتشعب الحوار مع الدكتور (فرهاد بيربال) فهو يجمع في آن واحد بين القصة والشعر والرواية والدراسة التاريخية، حداثوي إلى حد اقتحام الآفاق البعيدة، ويعتني في الوقت نفسه بالتراث النابض بالحركة. اكمل الدراسة الجامعية الاولى في احدى جامعات كردستان العراق. في منتصف الثمانينات

غادر البلد متوجها إلى فرنسا هناك حصل في السوريون على الماجستير والدكتوراه، يشرف حالياً على بيت بدليسي الثقافية ويدرس في الجامعة.. له مجاميع قصصية وشعرية عديدة وروايات ويترجم من اللغة الفرنسية حاورناه فادلى بتصريحات معنونة إلى الاوساط الثقافية والاكاديمية.

لي عدة كتب حول تاريخ الكرد ولم اعلن حتى الوقت الحاضر ان ما فعلته في هذا المجال كان من اجل الرسم والصورة والشعر

* هل يمكنك التحدث عن نفسك بصراحة، مثلما تقوم شخصيات قصصك به؟

– أنا ابن قصاب في مدينة اربيل لكني لم اصبح قصابا، عملت في اكثر من مجلة وجريدة غير انني لست صحافيا، اكتب دون ان اكون عضوا في اتحاد الادباء، اعشق السينما ولم استطع ان اعمل فيها، كنت من احسن لاعبي كرة القدم للشباب في اربيل كما كنت في اواخر السبيعنات من منتخب شباب اربيل لكرة القدم اما اليوم فلا ادنو من تلك الكرة الجميلة ولو مرة، لي عدة كتب حول تاريخ الكرد ولم اعلن حتى الوقت الحاضر ان ما فعلته في هذا المجال كان من اجل الرسم والصورة والشعر، يقول لي القاصون "اهجر القصة، ان قصائدك اجمل" ويقول لي المسرحيون "من الان فصاعدا تخل عن كتابة المسرحية، لان قصصك اجمل" وانا من شدة كرهي لهؤلاء الادباء نشرت أكثر من مرة لوحاتي وتخطيطاتي على اغلفة كتب ومجلات عدة كي افهمهم انني اضافة

إلى حبي لتلك الاجناس احب الفن التشكيلي ايضا، وأشد ما يحزنني ويحز في نفسي هو انني استاذ جامعي واعيش في وسط اكاديمي، اكره النظارة وعلبة السجائر والولاعة والمفتاح والموبايل والجواريب وربطة العنق والسيارة، ولكنني رغم ذلك مضطر لاستعمال بعضها...

* كيف تنظر إلى الادب والطفولة؟ لقد انعكست طفولتك في عدة نصوص لك، مثلا في قصة الصحراء، يحمل الطفل بشيء يختلف عما يرد في طفولة الحياة؟

– أنا طافح باسرار طفولتي، ففيها مارست الحياة، رأيت الغريب والعجيب. ربما يعود السبب إلى ذلك. ليس لدى فلسفة خاصة حول علاقة الطفولة بالادب سوى انني أريد على الدوام ان امنح شخصياتي بعداً رمزياً أو فكريا عميقاً. أي انني لم ادافع عن الطفولة باسلوب ساذج وسطحي، بل استخدمتها للتعبير عن رؤيتي الفنية.

* هل تدين ظاهرة من خلال روايتك (اللواطي) أم تدافع فيها عن براءة الطفولة؟

– انجزت كليهما في آن واحد. في هذه الرواية قلدت كارل ماركس: لقد وزع ماركس المجتمع على طبقتين، الرأسمالية والبروليتارية، وأنا بدوري وزعت المجتمع على طبقتين (الصغير و الكبير)، أي (الطفل و اللواطي). هذا في غاية الوضوح بالنسبة لكاتب فعل

وانجز هذا، فهو يعرف ماهو الجدير بالطرح. الافاضة في الكلام بهذا الصدد غير مجدية.

* رواياتك مثيرة للغاية، ولا اقصد بقولي هذا الاثارة الفنية وانما اقصد انها تثير قضية تحث جماعة، تعزف على وتر حساس. فهل تعتقد اساساً ان الرواية تستهدف الاثارة. ألا تعتقد انه ما ان تنفد الاثارة حتى ينأى القارئ عن المرجعية المثيرة؟

– أؤمن ان على الادب بشكل عام وليست الرواية فقط، ان يكون مثيرا ومستفزا! ينبغي على الفن (الذي يعد خلقاً رفيعة للفنان) ان يشتهر ويتردد صداه مثل لا اخلاقية سافرة! عدا هذا لا تعتبر الاشياء الاخرى فنا. المعايير والقرارات لدى الكاتب. وحين يصيب القارئ الفتور، فهذا يعني ان بطارية الكاتب عاطلة.

* بدأت مسيرتك بالقصة سرعان ما توزعت اهتماماتك على الاجناس الادبية: القصة، الشعر، الرواية، النقد. وقدمت الجميل في كلها، كيف تفسر بنفسك التخصص؟ أي جنس من هذه الاجناس يتيسر اكثر من الآخر لك؟

– التخصص عبارة عن معرفة الدفاع عن مصلحة فئة أو شريحة، أو عبارة عن المصالح الذاتية المعرفية لشريحة، غايته التكسب وعبادة الكرسي، انه مفصل الاكاديمية. الذين يطلبون مني ان اعلن تخصصي في مجال واحد لا يريدون ان يعرفوا ان الشعر والتاريخ والفن امور معرفية متداخلة. ينطبق هذا على المعمار

أؤمن ان على الادب بشكل عام وليست الرواية فقط، ان يكون مثيرا ومستفزا

وعلم النفس ايضاً. استعرت تقنيات قصصي من "ايام العزاء" و "لعبة النرد" و لوحات فان كوخ. السينما امتع منهن جميعا، مع الاسف لا تزال يدي قصيرة في هذا المجال. ان التخصص عمل الكتاب الكسالى والمتكسبين والحمقى.

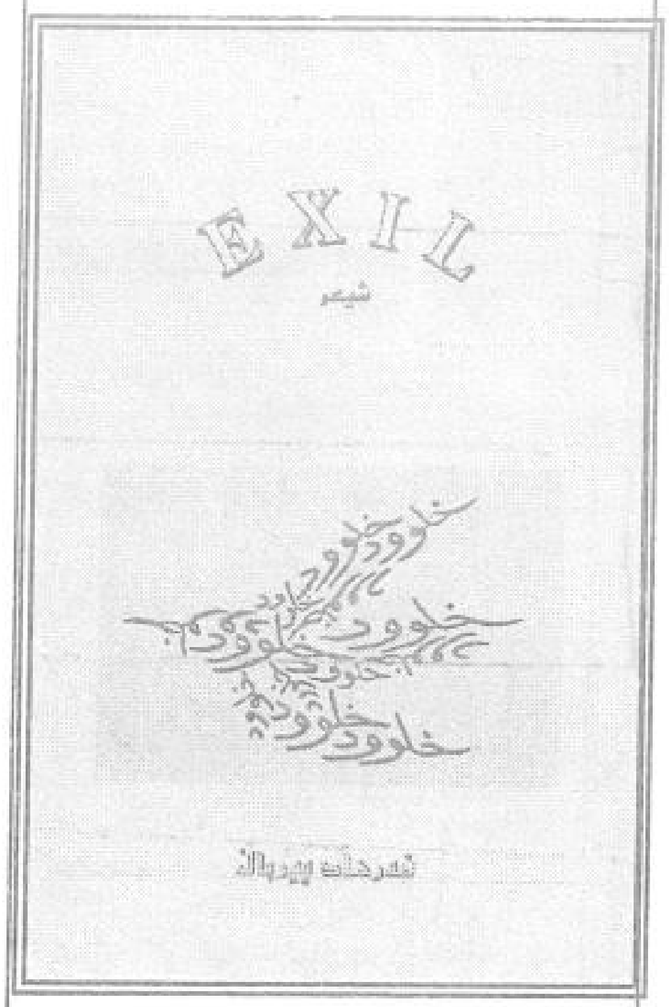
* في قصصك يلاحظ القارئ الانهماك بالفنطازيا واللعبة اللغوية، وقس عليها اشعارك. في شعر القرن العشرين اعتنوا بالجوانب البصرية باعتقادكم متى ظهر الاهتمام بهذا الضرب الشعري لدى الكرد ولماذا تأخر الاعتناء به؟

– اللعبة اللغوية والفنطازية بدأت بالظهور في الشعر الكردي منذ القرن التاسع عشر: عند نالي أولاً ثم لدى محوي. ولكن للاسف الشديد لم يتجرأ محدثو القرن العشرين للاعتناء بما يعينهم على تطوير هذه المغامرة الفنية. عمل (عبدالله طاهر برزنجي) وانجز شيئا في هذا المجال على مستوى النص والدراسة النقدية.

مرة اخرى اقول مع الاسف لم يفهم النقد الكردي من حداثتي هذه؛ إلى حد اتهموني بالدجال احياناً بل يسخرون مني. وأنا بدوري ادين النقاد السلفيين واتمادى في عملي.

* ألم يلتفت النقد الكردي إلى النصوص البصرية؟

– وكما اسلفت، كلا لم يلتفت، لأن النقد الكردي يريد ان يبعد الفن عن الشعر، والشعر عن التاريخ، والتاريخ عن القصة، والقصة



من المعمار، والمعمار من المسرح... اصابه الدوار من جراء تناول سم التخصص.

اكره ان اقوم بكتابة وصياغة اعمالي وفق نظريات وأفكار مسبقة وجاهزة.

* من اي ادب افدت لهذا النوع من الابداع، الادب العربي أم من الاداب الغربية؟

– مع الاسى ان الادب العربي هو الآخر تحاصره السلفية. اعترف انني افدت كثيرا من الادب الفرنسي. مثل عامة الناس الذين يستهلكون اغذية وقبعات واحذية فرنسية وغربية. هذه مسألة عادية. رجل ديني (عربي أو كردي) يلبس ساعة سويسرية ويتكلم باللغة العربية ويحتفظ بسلوكه وعاداته واخلاقه العربية والاسلامية.

* يتوفر لديك فنطازيا ونوع من السحر يقربك من الواقع السحري. كيف تنظرون إلى الواقعية السحرية؟ كيف تنظرون الان إلى الواقع؟

– سأكذب عليك ان قلت أنا لا اعرف ما هي "الواقعية السحرية" لأنني ادرس مادة (المذاهب الادبية) في الجامعة، لكنني اكره ان اقوم بكتابة وصياغة اعمالي وفق نظريات وأفكار مسبقة وجاهزة. سأفشي لك سراً متعلقا باسلوبي، انا عندما اكتب تغيم انظاري ولا استطيع ان اتبين واميز غير ما اريد ان اتناوله، فلا يهمني من سبقني وماذا طرح أو قيل قبلي. هكذا أنا في حياتي وأهرق، ما في أعماقي على الورقة بشكل فطري وتلقائي، أكتب ما يحضر فوراً،

ان الجمل والكلمات التي تحضر فوراً تشبه رغيفاً حاراً خرج لتوه من التنور، انها اجمل واصدق وألذ من باقي الكلمات.. فالذين يتهمونني أحياناً بكوني سوريالياً أو دادائياً أو لا معقولاً صائبون من جانب، الفارق بيني وبين االسورياليين هو انني افدت من بعض الاسس السوريالية والدادائية. ويختلف اسلوب كل كاتب في مسألة الافادة والاستلهام. قلت مرارا ان الانسان كائن لا معقول وسحري وسوريالي، بيئته ايضاً. اذن، إذا كان واقع الانسان سحريا وغرائبيا ويتشابك مع رؤيا واقعية وسحرية (وهي رؤيا الكاتب) ترى كيف يخرج النتاج إلى الوجود؟!

أنا أنجز واقعاً غريباً وعجيباً ولا مألوفاً، واقعا قذراً ولا علاقة لي بكتاب الواقعية السحرية

انت سبقتني وأنا أعترف: أنا أنجز واقعاً غريباً وعجيباً ولا مألوفاً، واقعا قزراً ولا علاقة لي بكتاب الواقعية السحرية، فلو كنت مقلدا لهم، كان المفروض أن يظهر للآن تأثير سطر أو قصة أو رواية لهم علىَّ. أنا اعيد جذور كتاباتي إلى كيفية تفكيري وبيئتي السحرية اللامالوفة. واقعيتي قذرة، فلا غرابة اذن أن انتج بدوري واقعاً قذراً.

* يقول كاتب سعودي: ان ادب ماركيز لا يثير دهشتي واستغرابي لأن بيئتي حافلة بالسحر والحكايات السحرية حسناً لمَ لمْ نتطرق إلى الحديث عن الواقعية السحرية قبل ظهور ماركيز؟

– ان الكاتب السعودي الذي تذكره على صواب. لم لم نتطرق قبل ذلك إلى الادب السحري؟، الجواب واضح، لأن أدباً معلباً وفد

إلى وسطنا الثقافي. كنا نتصور ونزعم ان ادبنا المحلي واساليبنا وعالمنا المحلي عبارة عن خرافات. ومازال البعض مصراً على رأيه. لم أر حتى الآن كردياً يتجرأ ليلبس الزي الكردي في ستوكهولم ويتمشى، وقس عليه أدباءنا في عالم الادب.

* يتجلى في أدبك نزوعك عن أدب الواقعية الاشتراكية. كيف تنظر الآن إلى الواقعية الاشتراكية بعد رياح التغيير؟

– أرى ان الواقعية الاشتراكية لعب مراهقي الادب، اشك في أدبيتها. مع الاسف، احتلت مساحات كبيرة من الأدب الكردي في سنوات (١٩٤٠–١٩٦٠) ولا يزال هناك من يتمسك بها.

* في أواسط التسعينات ترجمت مقالاً إلى اللغة العربية نشرت في جريدة الاتحاد كان كاتبه يقول ان عصر كافكا قادم... لمَ لمْ يظهر أي نموذج كافكاوي في أدبنا في الأربعينات والخمسينات، ولكن ظهرت نماذج قليلة منها تعد على أصابع اليد في التسعينات. وكيف تنظر إلى هذا الموضوع؟ هل تعد نفسك كافكاوياً؟

– كان الكُتاب الاكراد منذ ١٩٤٠ إلى ١٩٨٠ ينظرون إلى الادب من خلال فهم الاخوة ادباء العرب إلى الادب بل كانوا تحت تأثيرهم، كنا نصدق ونؤيد كل ما كان يصدر عنهم من اراء وتوجهات لأن اللغة العربية في ذلك الوقت كانت قناة اتصالنا الوحيدة بالثقافة الغربية، وكان الكثير من الكتاب العرب سلفيين أو معجبين بالواقعية الانتقادية. وكان هناك من يعادي العبثية. تحت ظلال

د. فرهاد

هذا التأثير السلبي كنا نأخذ الحيطة والحذر من مبدع كبير مثل كافكا. أنا لست كافكاوياً. ولكن عندما طالعت رواية (القصر) سنة ١٩٨١ جذب اسلوبه السردي اهتمامي.

أنا لست كافكاوياً. ولكن عندما طالعت رواية (القصر) سنة ١٩٨١ جذب اسلوبه السردي اهتمامي.

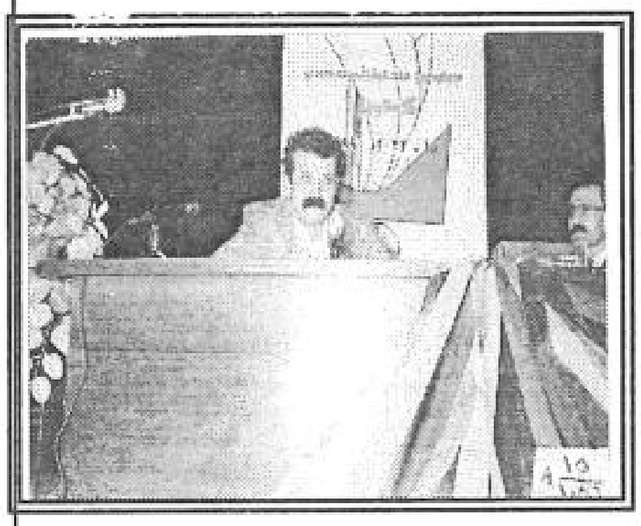
* لأيهما تنحاز: الفرد المبدع أم جيل بكامله؟

– للاثنين معاً. يجوز أن يكون مبدع ما من الجيل الذي ظهر في عهد أحمد حسن البكر (رغم قلته)، يجوز أن يكتب كثيرون من جيل اليوم أشياء تافهة. لذا احور جوابي وأقول: ايماني ضعيف بكليهما: لدى ايمان راسخ بنفسي، ايمان لا يتزعزع. ولا يهمني ما يفعل الآخرون.

* في قصتك (لامارتين) وقصص اخرى تكاد تقترب من تناول صراع وعلاقة الشرق والغرب. تكثر الامثلة في الادب العربي. انظر، مثلاً، إلى قنديل أم هاشم ليحيى حقي، الحي اللاتيني لسهيل ادريس، وتماس المدن لسميرة المانع، رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح. على مستوى التحديث والتغريب واللا تغريب ينبغي أن نقف كثيراً. انه سؤال ملح على مستوى الحياة، لمَ لم تنعكس في ادبنا افرازات هذا السؤال؟

– لم تنعكس بل لم تثر، لأننا لم نعايش هذه التجربة. تستطيع أن تكتب شيئاً جديداً حينما تكون كائناً حديثاً! صدام اغلقت نوافذ العالم بوجوهنا لما يربو على ٢٥ سنة، فكيف يكون بامكاني أن اقارن بيني وبين الآخر؟

أنا أثرت لأول مرة هذه الاشكالية في أدبنا عبر مجموعتي القصصية (اكلو البطاطس)، ثم في روايتي (رجل ذو قبعة سوداء) وظهر بشكل اجمل في روايتي (سانتياغو دي كومبوستيلا). في الادب العربي لم اطالع في هذا المجال سوى رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح.



* اعرج على الأدب الكردي، هل للشعر الكردي الحديث رائد واحد أم أكثر من رائد؟

– في كل قرن ظهر في الشعر الكردي مبدع واحد أم مبدعان. تظهر صحة هذا القول منذ القرن الخامس عشر، من أحمدي خاني، إلى أن نصل إلى نالي ومحوي في القرن التاسع عشر.

في بداية القرن العشرين يظهر عبدالله گۆران ،، وفي السبعينات يبرز الشاعران شێرکۆ بێکەس و لطيف هەلمەت. منذ ١٩٩١ تحدث انعطافة لاتزال مستمرة. في نظري ان كل شاعر مبدع ومتفرد رائد.

* الحداثة الكردية قطعت شوطاً، عقوداً زمنية. ما هو أغنى وأهم عقد حديث من تلك العقود في نظرك؟

– التسعينات (١٩٩١–) أغناها وأجدرها بالتثمين. أما العقود الاخرى فكانت الابواب مغلقة بوجهها، أُدباؤها لم يتقنوا سوى اللغة العربية، وكانوا تحت ظغوط رقابة جائرة، أما أُدباء جيل التسعينات ١٩٩١ فكانوا على العكس ممن سبقهم على جميع الصعد والمستويات.

تشعب التسعينيون واقتحموا كافة المجالات الثقافية وزاوجوا بين الفنون والاجناس الادبية

* اذن هل لديك تعريف لجيل التسعينات؟

– جيل التسعينات يحمل فكراً طليقاً ومفتوحاً على العكس من الاجيال السابقة التي حصرت نفسها في اطار ايديولوجي وقومي. اضافة إلى ذلك تشعب التسعينيون واقتحموا كافة المجالات الثقافية وزاوجوا بين الفنون والاجناس الادبية. سابقاً كان الشعر والسرد فنين مهيمنين. علاوة على ذلك تحرر التسعينيون نوعاً ما من تأثير الثقافة العربية، وزرعوا إلى حد ما ثقافة غربية في حدائق الابداع الكردي. لم ترافق التنظيرات خطوات المبدعين الكرد قط (ما عدى مجموعة من أُدباء ١٩٧٠ و ١٩٨٠) أما التسعينيون فكانوا يقرنون ابداعاتهم بالتنظير.

* اكملت دراستك العليا في فرنسا وترجمت نماذج عديدة من الأدب الفرنسي إلى اللغة الكردية. هل بوسعك اكتشاف تأثير أو ومضة لبودلير أو رامبو في الشعر الكردي؟

– كلا. اصلاً لا اعتقد بوجود أُدباء سبروا أغوار رامبو وبودلير (استثني منهم احمدي ملا). أسوق هذا الكلام لأُعلن: انني لا أجد أضواء و ومضات لأدب بودلير و رامبو لدى شعراء الكرد في الحاضر، ولا عيب في ذلك. انه أمر عادي.

* كيف تنظر إلى بدايات الرواية والقصة الكرديتين بعد أن طرأت على واقع السرد في العالم تغيرات وطفرات هامة وعديدة؟

– بدايات الرواية والقصة شيء واحد في الأدب الكردي، القصة سبقت الرواية في أدبنا. وهذه البداية تعود إلى (١٨٦٠م) إلى (ملا محمود البايزيدي) الذي نشر أربعين قصة في قالب الحكاية، أي على صيغة السردية القديمة، ومنذ ١٩١٣ وفي سنة ١٩٢٠ ايضاً نجد قفزات بدائية آخرى ومغايرة للأولى. أولى رواياتنا تظهر على يد (جميل صائب – ١٩٢٥) و (كامران بدرخان – ١٩٣٢) و (عرب شمو – ١٩٢٥) ولكن في قالب الرواية القصيرة، بمعنى آخر ظهرت في قالب وحجم أصغر من حجم الرواية. كانت الحياة بسيطة في تلك الفترة، بالتأكيد كانت رواياتنا تجاري وتحاكي تلك الحياة البسيطة، لم تتمكن أن تكون مثل روايات الوقت الحاضر.

لابد أن تبدأ الطريق نحو العالمية من أزقة شعبية قذرة ومتخلفة

* من اين نبدأ الطريق نحو العالمية.

– لابد أن تبدأ الطريق نحو العالمية من أزقة شعبية قذرة ومتخلفة. أعتقد ان الكُتاب الاكراد بدأوا الانطلاق نحو هذا الافق إلى حد ما خاصة في الربع الاخير من القرن العشرين. من جانب آخر أتصور ان العالمية تحتاج إلى عوامل سياسية، والى جسر مدني، على سبيل المثال مازالت اللغة الكردية حتى الوقت الحاضر، لغة ممنوعة في تركيا وايران وسوريا، حتى في داخل اليونسكو لا يعترفون بها. إذا كانت لغة ما في حالة بائسة من هذا النوع فكيف ينتظر منه الارتقاء نحو المستوى العالمي؟!

لنا روائيون وشعراء وفنانون وقصاصون اصبحوا في مصاف الكتاب والادباء والفنانين المشهورين في العالم. ولكن امريكا أو دول الغرب لا تأخذ بيدهم نحو محافل العالمية لانها لا تجد مصلحتها فيهم.

على كل حال، يفهم الكرد جيداً من تلك اللعب، والأدب الكردي يتقدم ويتطور دون أن تمن عليه العالمية، ما على الأدب إلا أن يزدهر ويسير. الاعلام يلعب دوراً في نثر بذوره، وهذا مرتبط بالعمل الاعلامي ل(جورج بوش) و (جاك شيراك)، وليس عمل الفنان المبدع نفسه !.

* اذكر لنا أمثلة من الأدب الكردي، تستحق أن توضع على طريق العالمية؟

– أعمال (شيرزاد حسن و محمد موكري و احمدي ملا و بختيار و آخرين).

* كأكاديمي ماذا تقترح كي تصبح الجامعة مركزاً للتنوير؟

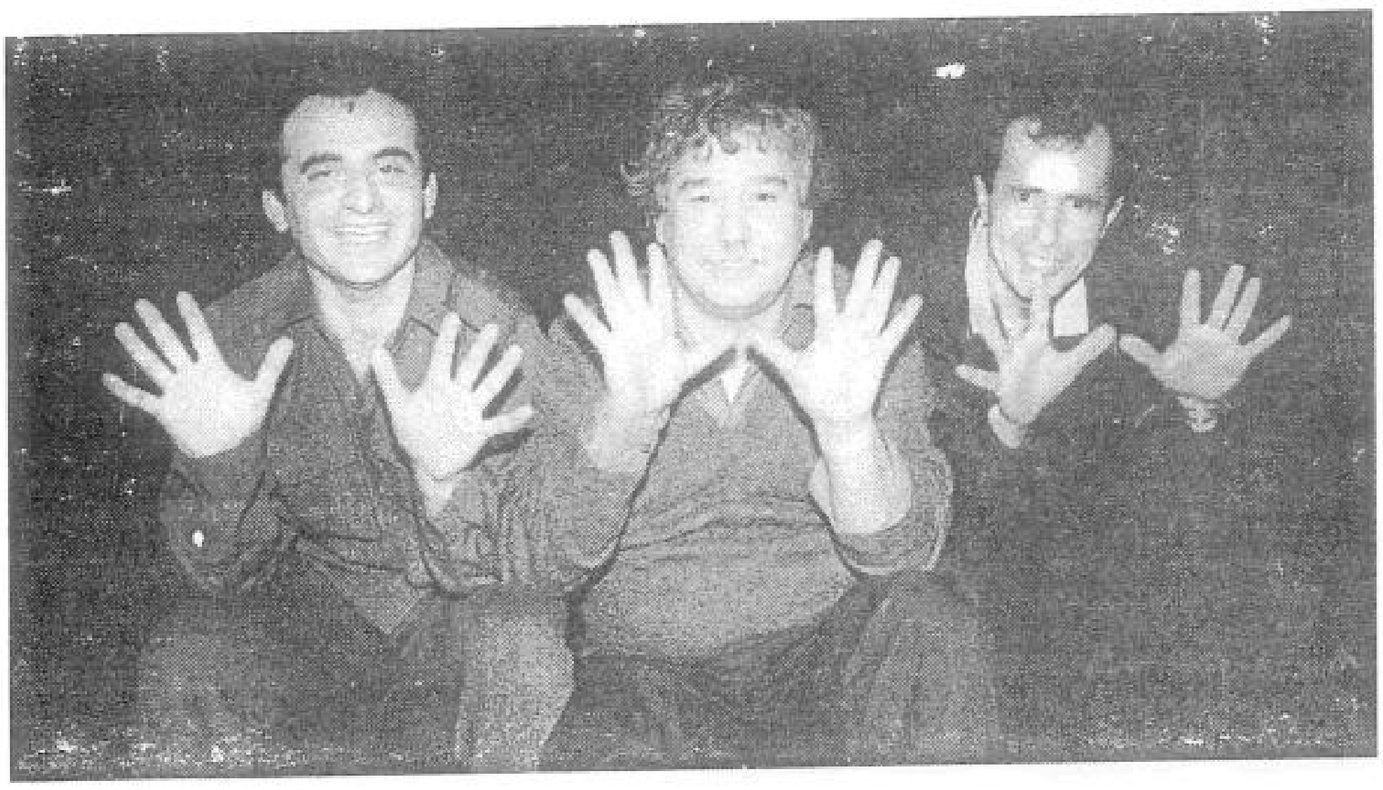
– لا أريد ولا أطمح أن يتعلم مني الاكاديميون والجامعيون العقل والمعرفة والشيء الجميل. هم يسخرون من أعمالي وأنا بدوري أسخر، أصلاً اعتبر الجامعة عائقاً أمام ازدهار الفن في بلادنا.

اعتبر الجامعة عائقاً أمام ازدهار الفن في بلادنا.

اللغة الشعرية في مسرح محي الدين زنكنة
مسرحية "رؤيا الملك" أنموذجا

د. فائق مصطفى
جامعة السليمانية

كانت المسرحيات الأولى التي عرفتها البشرية عند اليونان والرومان. شعرية. وظل الشعر هو الأسلوب الغالب على المسرحية حتى القرن التاسع عشر اذ بدأت الواقعية تسود في الآداب والفنون. وترى أن الشعر لم يعد صالحاً للتعبير عن القضايا والمشكلات الواقعية مثل الصراع الاجتماعي بين الطبقات. والصراع بين الرجل والمرأة ... الخ. من هنا كانت غلبة النثر على المسرحية لقدرته العالية على التعبير عن دقائق وتفاصيل القضايا الاجتماعية والسياسية المختلفة.



لكن هذا لا يعني أن الشعر قد اختفى كلياً عن ساحة المسرح. فقد بقي شعراء وأدباء يظهرون هنا وهناك. ينادون بعودة الشعر الى المسرح. لأن في هذه العودة حياة للمسرح وانتصاراً له أمام منافسيه كالرواية والسينما والتلفزيون. كما يرى الشاعر والناقد الانكليزي المعروف اليوت. لهذا قام بحركة ذات أهمية مركبة في أخذ الشعر الى الدراما. والدراما الى الشعر. إنها إعادة تجديد الشعر واحياء للدراما معاً. وعودة الى مفهوم أوسع للشعر على أنه تقديم الأفعال الإنسانية مع انعكاساتها في المجتمع البشري[1].

وعلى نحو عام تجلت العلاقة بين الشعر والدراما في العصر الحديث في نوعين من المسرحيات :

النوع الأول : مسرحيات شعرية كل ما فيها شعر مثل مسرحيات اليوت و أحمد شوقي و عزيز اباظة و عبدالرحمن

الـشرقاوي و صـلاح عبـد الـصبور و خالـد الـشواف. وهـذه المسرحيات الشعرية العربية بعضها كتب بالشعر العمودي وبعضها بشعر التفعيلة.

أما النوع الثاني فيشمل مسرحيات مكتوبة بالنثر. ولكن هذا النثر تتخلله هنا وهناك مسحة من روح الشعر. أو ما يسميه نبيل راغب "الغلالة الشعرية"[٢]. معنى ذلك أن بعض مقومات الشعر وخصائصه الرئيسة المتمثلة في الانزياح الدلالي والانزياح الصوتي. تلوح في بعض مواقف المسرحية بصوره مختلفة. أما الصورة الأولى فهي سريان النزعة الشعرية في شرايين المسرحية في المواقف التي يحتاج فيها الحدث الى نوع من الكثافة الشعرية التي لا يمكن للنثر التقريري أو الرد المسرحي أن يقوما بها. وأما الصورة الثانية فهي أن تسيطر النزعة الشعرية على ما عداها من عناصر مسرحية أخرى فيخفت ايقاع العنصر الدرامي. وهو عصب المسرحية ليعلو نبض الشعر الغنائي حيث تسود المشاعر والعواطف الذاتية دون أن يتطلبها الموقف عندئذ تصاب المسرحية بأورام تؤثر في التدفق الدرامي. وقد تدفعه الى طريق لم يقصده الكاتب. صحيح أن اللغة الشعرية تثير خيال المتفرج وتجعله يستمتع بحوار المسرحية. لكن هذه النزعة الشعرية اذا صارت الهم الأول للكاتب. وأهمل العناصر الأخرى. تحولت المسرحية الى قصيدة غنائية[٣].

إن المسرح النثري يستطيع – على نحو عام – الافادة من روح الشعر ومقوماته الرئيسة. في بعض المواقف الدرامية غير المألوفة. وغير المبتذلة التي تشهدها الحياة الانسانية أحياناً. مواقف تسيطر عليها عواطف إنسانية جياشة وانفعالات قوية تهز الإنسان هزاً مثل لقاء الأم بابنها الغائب غيبة طويلة لأسباب مختلفة. ولم شمل عاشقين بعد فراق طويل ...الخ.

يقول الاردس نيكول (أنه قد ثبت مما قامت به الأجيال الطويلة والشعوب المختلفة من مزاولة فنون المسرح. أن أنسب الطرق للتعبير الأدبي عن العواطف. تعبيراً تختلف صوره وطرائقه. هي الطريقة الإيقاعية. إن ثمة نغمة طبيعية عذبة في العاطفة أياً كان نوعها. والمأسات. وهي تتناول تصوير العواطف. تجد في الكلمات المنغومة تعبيرها الصحيح ...)[٤] كذلك يقول مارتن اسلن (ان النثر الذي يستخدم لإبداء عواطف سامية ينبغي أن يكون نثراً شاعرياً)[٥] من هنا نجد ان الكاتب المسرحي يستطيع (أن يغير المستوى داخل نطاق حركة اللغة في المسرحية. ذلك النطاق الذي يتضمن حدين يتراوحان بين منزلتين عالية ومنخفضة ، على حسب الطريقة التي يتخذها في النظر الى الشخصية أو المشهد. ففي اللحظات التي يتأمل هاملت فيها في أعماق عاطفته. ينطق شعراً. أما حين يرشد الممثلين. او يسترخي في احضان اوفيليا. فأنه يلجأ الى النثر. على حين ان حفاري القبور المهرجين الذين

نـشعر نحـن المتفـرجين بـالتفوق علـيهم. يتكلمـون بنثـر أخفـض مـستوى. بـل نثـر أدعـى الى الـسخرية)[٦]. وهـذا الناقـد المـسرحي (مـارتن اسـلن) في كلامـه هـذا. ينطلـق مـن فكـرة الناقـد الكنـدي نـورثروب فـراي. المتعلقـة بمـستويات الخطـاب الأربعـة في الروايـة والمسرحية: (اذا نظر افراد الجمهور إلى الـشخوص علـى اعتبـارهم أرفع شأناً منهم علـى نحـو غـير محـدود. بـصفتهم آلهـة. فـنحن في منطقـة الاسـطورة. أمـا إذا نظـروا الـيهم بوصـفهم بـشراً يتفوقـون عليهم. فنحن في المجال البطولي. أما اذا كانوا ينظرون اليهم علـى انهـم في المـستوى نفـسه كأنفـسهم. فـنحن في نطـاق الأسـلوب الواقعي. اما اذا نظروا اليهم من شاهق. باعتبارهم موضع سـخرية. فهذا يعني المفارقـة في مختلـف أنماطهـا. فالأسـاطير ... تتطلـب أعلى انطلاقـات اللغـة الـشاعرية. أمـا المـسرحيات البطوليـة الـتي تتناول الملوك والرجال والمتفـوقين فتقتـضي لغـة مكثفـة. بينمـا على المستوى الواقعي. حين يواجهنا الكاتب باناس يعيشون على المستوى الاجتمـاعي نفـسه. كمـا هـي حالنـا. فـإن النثـر هـو مـا يقتـضيه الأمـر. أمـا اذا نظرنـا مـن الأعلـى الى الـشخوص. كـأن المقـصود أن نـشعر بتفوقنـا علـيهم بالـذكاء. كمـا في المهزلـة (الفارص) أو المـسرحية الهجائيـة. يمكـن للغـة أن تـصاغ صـياغة اسلوبية مغايرة ... هنا يمكن للغـة أن تكـون معـادة أو فعاليـة أو سخيفة ...)[٧].

نخلص من هذا كله الى أن روح الشعرية تصلح كل الصلاح لحوار المسرحيات الأسطورية والتاريخية لأننا ننظر الى ابطالها نظرة تقدير كشخصيات أرفع منا شأناً وأكثر بطولة ومن ثم ينبغي أن

يكون في لغتهم شئ من السمو والاختلاف. وفي الوقت نفسه تصلح اللغات الشعرية لحوار المأساة (التراجيديا) أكثر منها لحوار الملهاة (الكوميديا). وذلك لارتباط المأساة بالعواطف والانفعالات القوية. لكن الغلالة الشعرية ... لا تتنافى مع الكوميديا القائمة على الحكايات والاساطير التي تدور حول مضامين لا نرى معالمها بوضوح الان بحكم حقب التاريخ الطويلة التي مرت عليها. وهنا يتضاءل الدور العقلي البحت في استيعاب الكوميديا. فنحن نلقي نظرة الى هذه القصص القديمة فتنبض قلوبنا بالتصديق وعدم التصديق في آن. فلا نميز بين ما تغرينا به عقولنا وما تغرينا به قلوبنا ... من نظرة عقلية الى الحقيقة ونظرة عاطفية مأخوذة. بجمال الخرافة ...)[٨].

مسرحيات زنكنه الاخيرة شهدت تطوراً ملحوظاً في توظيف المقومات الشعرية في الحوار حيث صار الشعر مبرراً ومنطقياً

بلغت نظرنا في مسرحيات كاتبنا الكبير محي الدين زنكنه. العناية الكبيرة التي يمنحها للغة. فهي لغة فصيحة ومشرقة وأنيقة. تنتقى كلماتها بتأنٍ. وعناية. تعينه على ذلك ثقافته اللغوية العالية وقراءاته الواسعة في الأدب العربي قديم وحديث.. فلا

غرابـة. بعـد ذلـك. أن نـرى بـصمات الـشعر وأنفاسـه في لغـة مسرحياته. تتجلى هنا وهناك بدرجات متفاوتة.

بَيْدَ أن هذه اللغة الشعرية تجلت في مـسرحياته الأولى علـى نحـو غير مبرر وغير وظيفي. أعني أن هذا الـشعر أتـى دون أن يتطلبـه الموقف أو طبيعة الشخصية. فرأينا لغة شـعرية في مواقـف عاديـة وعند شخصيات لـيس فيهـا مـايقر بهـا مـن روح الـشعر كالمعانـاة العميقة والمشاعر الجياشة والبطولة والرؤيـة العميقـة ...الخ. لكـن مـسرحيات زنكنـه الاخـيرة شـهدت تطـوراً ملحوظـاً في توظيـف المقومات الشعرية في الحوار حيث صار الشعر مبرراً ومنطقياً. يـرد في سياقات ومواقف تتطلب الشعر لارتباطهـا بـالعواطف والمعانـاة والمواقف غير المألوفة. فضلاً عن الأجواء الأسـطورية والتاريخيـة لهذه المسرحيات. وقد اخترنـا في دراسـتنا هـذه واحـدة مـن هـذه المسرحيات وهي (رؤيا الملك) لندرس دور اللغة الشعرية ووظائفها فيها.

بنيت المسرحية علـى حكايـة وردت في مـا كتبـه هيرودتـس عـن بـروز وانهيـار الإمبراطوريـة الميديـه في حـوالي الألـف الأول قبـل الميلاد. بطـل الحكايـة الملـك سـتافروب شخـصية تراجيديـة لأنـه يخوض صراعاً عنيفاً مـع حلـم يؤرقـه ويقلقـه كـثيراً حتـى يـصير هاجسة الأكبر في حياته. فهـو. في منامـه. يـرى حلمـاً مخيفـاً بـين حـين و آخـر. يفـسره لـه كاهنـه بـأن طفـلاً يـزج مـن رحـم أختـه

ماندانا. يشب ويقوى ثم يزعزع أركان الامبراطورية لهذا يرفض الملك ان تتزوج أخته من الرجل الذي تحبه حتى لا تنجب هذا الطفل الذي يدمر الإمبراطورية ويسلب عرش الملك. لكن قائد الملك روستميرو يفلح في إقناع الملك بالموافقة على هذا الزواج. بعد أن يتعهد للملك. بأن يقدم ولده الوحيد قرباناً له. إن مسه أومسَ عرشه أي ضرر من هذا الزواج. يتم الزواج وتشاء الأقدار أن تنجب الأميرة طفلاً . غير أن الملك يهم بقتلها مع وايدها. مهدداً القائد أن يفعل ذلك وألا يكون مصير طفله الذبح. تستطيع الأميرة النجاة مع صغيرها الذي يشب بعيداً. ويوصله القدر الى قصر جده دون أن تعرف حقيقته. لكن الملك يكتشف الحقيقة ويرى أن قائده خانه عندما أدعى انه قتل الولد مع أمه والمربية أثناء هروبهم. من أجل ذلك ينتقم على نحو بشع من القائد بذبح ولده وتقديم لحمه طعاماً لأبيه في وليمة يقيمها الملك للقائد. وفي أثناء ذلك يعرف الحفيد أن جده يريد به سوءاً فيهرب. وعندما يصل الخبر الى الملك يصيبه الجنون ويسقط.

يلحظ هنا أن أغلب الشخصيات ينطق بلغة شعرية. وهذه اللغة. على نحو عام. تتلاءم مع الجو التاريخي. الأسطوري للمسرحية. غير أن هذه اللغة الشعرية تسمو وتعلو خصائصها الشعرية في بعض المواقف التي تتطلب مثل هذا الأسلوب. فها هي الأميرة ماندانا أخت الملك. العاشقة التي يرفض أخوها أن تتزوج ممن

يلحظ هنا أن أغلب الشخصيات ينطق بلغة شعرية ، وهذه اللغة ، على نحو عام ، تتلاءم مع الجو التاريخي ، الأسطوري للمسرحية.

تحب. وقد مضت سنوات على هذا الحب. تعبر عن معاناتها على النحو الأتي :

الملكة – ترى لِمَ تخفي الأميرة شعرها ... أبخلاً علينا بمرأى تاج الحرير الذهبي الذي تزينه هامتها الشامخة؟

ماندانا – (بمرارة) بل حرصاً على عيني الملكة الشابة. من أن تصعقا بمرأى أشواك متيبسة تعتلي هامة عانس تجاوزت الخامسة والثلاثين ...

الملكة – عانس؟ اجمل جميلات ميديا ... تقول عن نفسها ... عانس..لا..لا..لا.

ماندانا – الزمن. يا سيدتي دود ... إذ يتسلق شجرة العمر. يقرض خضرتها ويمتص نداوتها ... ولا يترك عليها غير وغف قيئها الأشهب البغيض[٩] ...

يحمل حوار ماندانا هنا صوراً شعرية عدة. تزخر بدلالات نفسية عميقة. فالأميرة ما انفكت تشعر بالمرارة والإحباط والاسى نتيجة انتظارها الطويل القاتل للاقتران بمن أختاره قلبها. والزمن يمضي والانتظار طال بلا جدوى. فكأنها صارت تحس باثار الزمن القاتمة مثل دبيب اثار الدود في الشجر والنبات. انها أثار عميقة وساحقة تجعل كل شئ يتآكل من الداخل ومن ثم لايمكن اصلاحه البتة. معنى ذلك ان الصور الشعرية هنا , وفقت في تجسيد معاناة

الأميرة أمام مأساتها الناجمة عن اصرار أخيها الملك على منع زواجها ممن تحب.

أما حوار الملك. بطل المسرحية فهو يحمل قدراً أكبر من الخصائص الشعرية. ترد لتجسد هواجسه ومخاوفه الشديدة المتعلقة بحلمه ومساعيه من أجل ألا يتحقق الحلم. ففي أثناء التحقيق حول حقيقة الولد الغريب الذي يؤتى به الى القصر. قبل ان تعرف هويته حفيداً للملك. كان ثمة أمل عند الملك. في ألا يكون هذا الغريب حفيده. لكن الكاهن أراد ان يثبت للملك بالأدلة القاطعة هذه الحقيقة :

الكاهن – بل ستنطوي كل صفحات الألم ... ويصبح هباءً منثوراً أمام قوة الدليل القاطع ... وستزول كل الشكوك ... وتتطهر منها النفس والروح. بنور اليقين الذي يشع بالسلام والطمأنينة في كل أرجاء البلاد.

الملك – أحسب أن اليقين الذي تتحدث عنه ... سيكون اشد عذاباً وتفتيتاً للنفس والروح ... في الشك دائماً ثمة فسحة للأمل. ولكن اليقين جدار حديدي صلد لا فتحة فيه ولا شق ... لا تهب منه نسمة ولا يشع منه بصيص نور ... أه من اليقين ... أه من الشك ... أه.. أه.. أه من كل شئ.. كل شئ ...[١٠].

في خطاب الملك هذا خصائص جمة من الخطاب الشعري تلك الخصائص التي جعلت الخطاب ينحرف عن الخطاب العادي

تجلت اللغة الشعرية في مسرحية (رؤيا الملك) عنصراً بنائياً ، الى جانب العناصر الدرامية الاخرى

المألوف ليتحول الى خطاب فني يحمل قيماً جمالية. فالخطاب الشعري (لابد له أن ينحرف عن الكلام الإنساني العادي انحرافاً تتجاور فيه الكلمات ويضغط بعضها على بعض الآخر في تركيب غير مألوف)[11] إننا نجد هنا صوراً تشبيهية واستعارية مثل (لكن اليقين جدار حديدي صلد لا فتحة فيه ولا شق). والتقديم التأخر مثل (في الشك دائماً ثمة فسحة للأمل) وجملاً مظغوطة ومكثفة مثل (أه من اليقين) كل ذلك خلق في النص شعرية عبرت عن عذابات الشخصية وحيرتها. إذ بدون هذة الشعرية لم يكن باستطاعة هذه الشخصية أن تجد عواطفها هذه.

وهكذا تجلت اللغة الشعرية في مسرحية (رؤيا الملك) عنصراً بنائياً. الى جانب العناصر الدرامية الاخرى. وقد تضافرت هذه العناصر كلها لتجسد شخصية تراجيدية عميقة. كان خضوعها الأعمى لأوهامها وهواجسها الذاتية. و تعلقها الكبيرة بعرشها. واندفاعها الشديد وراء الانتقام وسفك دماء اقرب الناس اليه. السبب في سقوطها وانهيارها .

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

المصدر :

١) أحمد محمد ويس : ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي. وزارة الثقافة. دمشق /٢٠٠٢.

٢) الأردس نيكول : علم المسرحية. ترجمة دريني خشبة. سلسلة الألف كتاب. مصر / د. ت.

٣) رونالد بيكوك : الشاعر في المسرح. ترجمة ممدوح عدوان. وزارة الثقافة. دمشق / ١٩٧٨.

٤) مارتن اسلن : تشريح الدراما. ترجمة يوسف عبدالمسيح ثروت. مكتبة النهضة. بغداد / ١٩٨٤.

٥) محي الدين زنكنة : رؤيا الملك. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد / ١٩٩٩.

٦) نبيل راغب : لغة المسرح عند الفريد فرج. الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٨٦.

٧) ١ رونالد بيكوك : الشاعر في المسرح / ١٥

٨) ٢ لغة المسرح عند الفريد فرج / ١٠١

٩) ٣ نفسه ١٠١

١٠) ٤ علم المسرحية / ٢٠٩ – ٢١٠

١١) ٥ تشريح الدراما / ٤٠

١٢) ٦ المرجع نفسه / ٤٠

١٣) ٧ نفسه / ٣٩ – ٤٠

١٤) ٨ لغة المسرح عند الفريد فرج / ١٠٢ – ١٠٣

١٥) ٩ رؤيا الملك / ٢٩

١٦) ١٠ رؤيا الملك / ١٢٩

١٧) ١١ أحمد محمد ويس : ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي / ١٤٠ – ١٤١

استحضار سماء

فائز الشرع

قم واعصر السماء من ظلمتها
لعلَّ في أثدائها ضياء
قال– وكان النوم من عينيه
يجري بطيئاً دونما ضفاف
والقصب المدفون بالإسفلت إذ يلفظ في اخضراره الأخير
أسراره....
تصلب أمنياته البيض على الرصيف
وترتمي صفرته في برزخ لايطرد الأتين
لكنه فراغ
لاشمس في أرجائه
لاطعم للهواء

لاتعرف العروق فيه رعشةَ المياه

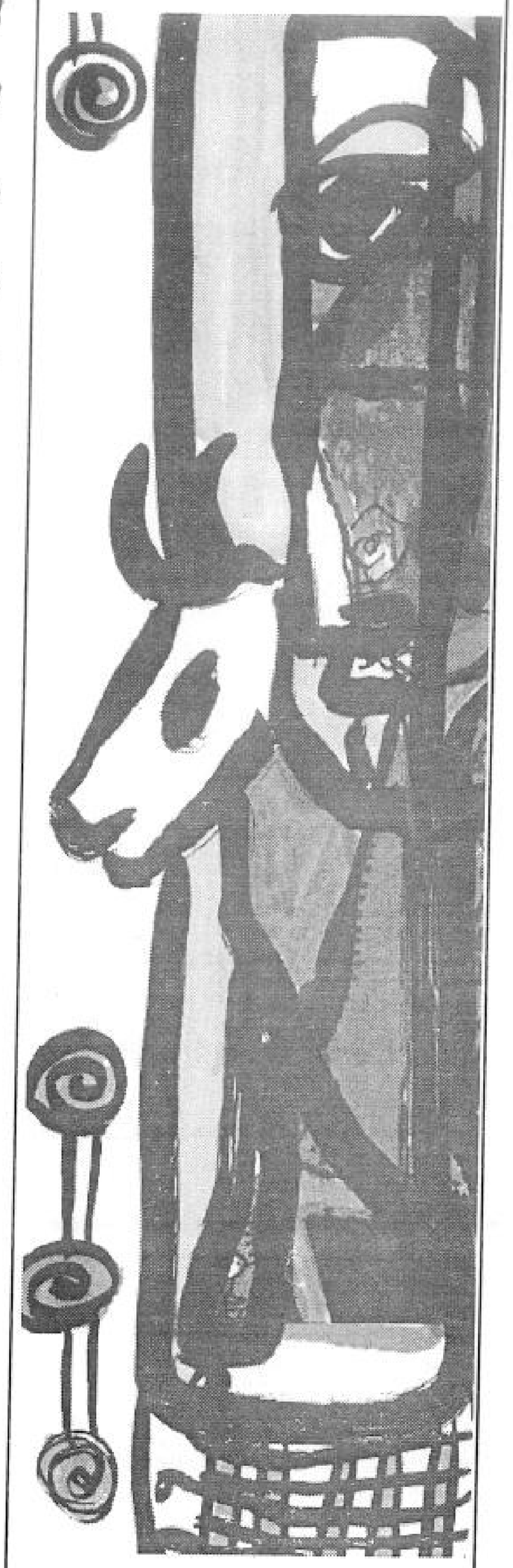
لاتلعق الاحزان من سكانه

دمعاً ولا انكسار

وتستحمُّ الوحشة السوداء في أحشائه بالصمت–

: ((في علبة نحسب أن سقفها نهاية الفضاء

أشعل أحداقي لكي استحضر السماء))



أحوال طبيعة

السماء استفاقت على وخزةٍ من حنين

بعد أن نسيته طويلا

قبّلت بدرها بعدما أسودَّ هجراً

فصار غمامة حبّ إذا أمطرت

أنبتت عاشقين .

....

الجبال التي عاشرتنا طويلاً

حلّقت ثانية

لذا امتز الارض واندلق البحر

سال التراب بأشجاره

الجبال التي عاشرتنا طويلا

أبصرت كلَّ أفراخها يصرخون

فعادت لتحضنهم بكية

....

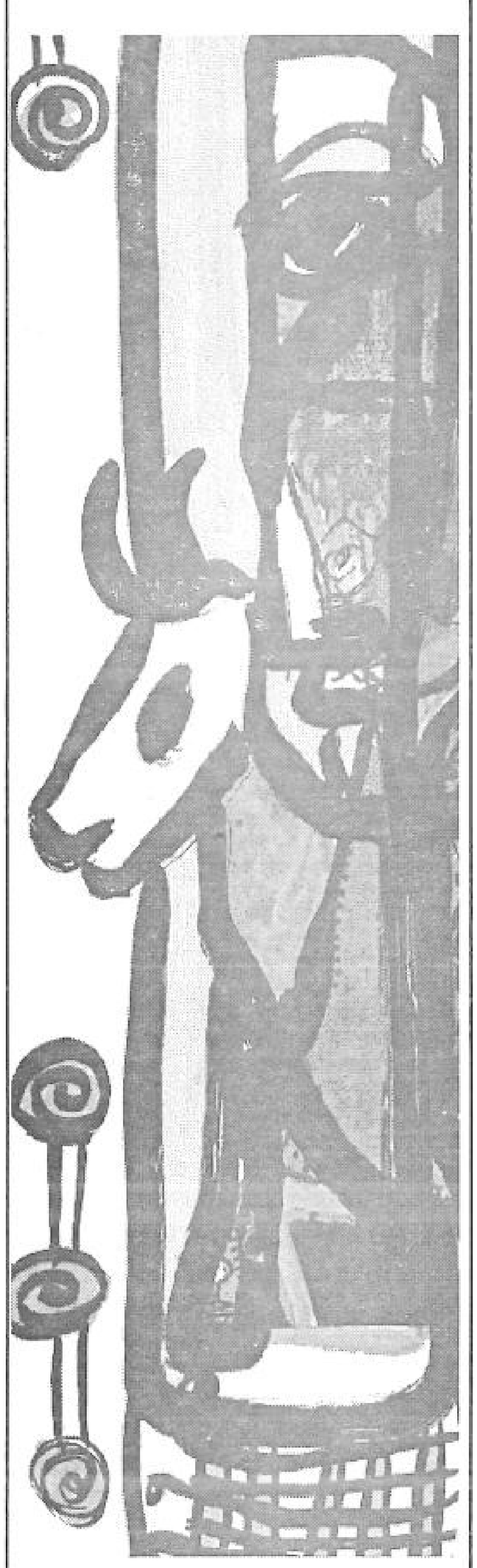
الزهور بكت

حين حاز الشعير على ضحكة الناس

آلت على نفسها .. لاتعيش

فلما أراد الربيع الرفيق

هوى دون ريش .



فائز الشرع ، شاعر وناقد

عضو الاتحاد العام للادباء والكتاب العراقيين

أصدر :الوقائع لاتجيد رسم الكتابة (مجموعة شعرية)١٩٩٩

تحت الطبع :الصورة الكلية والمفهوم والانجاز (دراسة نقدية)

نشر القصائد والدراسات النقدية في الصحف والمجلات العراقية والعربية

يحضر حالياً للدكتوراه في الادب العربي.

إيماءات

نوفل أبو رغيف

مابين فجرك

وانطفائي

وخيوط بدئك وانتهائي

مابين ظلّ أبي وشبّاك المساء وأصدقائي

شمس كاحلامي..تنوح

تصيح قد منعوا ضيائي

والارض تغسل عارها..تابت..بنزف الانبياء

ياعهر هذي الارض لوانستك كم ركضت ورائي

وهجرتها

فانا ووجهك رحلتان إلى السماء

خيلي دمي

والبحر يتبعنا

وخيلك كبريائي

أوصيت عنك البحر

ثم نزلت..متعبة دمائي

فوجدتهم..ياحيف

يحتفلون بعدي باختفائي

من أي شيء يخجلون؟

وأحرقوا لغة الحياء

أنسيت كم باعوا أمانيهم ببعض من لقائي

أنسيت أن هذا الذي في افقهم

نخلي..ومائي

افقان نحن

وانت من كبر

وافقي من ابائي

دعني..سيسعدني شقائي

وسأنفظ الفرح المبلل بالعذاب

وبالرثاء

أي..والصباحات اليتيمة

أي.. ومن أخذت مسائي

لو اجبروا كل العيون

فلست امنحهم بكائي

مقهى الشعب

جمال جاف

استراليا

مقهى الشعب

أرجوحة الصحف

تتأرجح فيها استكانات الشاي

وتندب الكتب وينام السعاة على أطراف الالم

تنبذ السماء طلاق الأرض

وتعود الى بيت الطاعه

والأولاد يشاكسون الهواء

ويرممون أيامهم بالقصائد

أو بالقصص القصيرة كتنورة الجاهلية

وما من نساء في المقهى

البيت مقهى المراة

لماذا سموه مقهى الشعب اذاً ..؟

رائحة البارود تريك السروال

والنائمون قرب الباب

توقظهم رائحة الخبز

ونشرة اخبار العمل

في مقهى الشعب

الدجال يتوغل في شروال البارود

والمحارب القديم يشرب الشاي

ولا يرفع رأسه .. رأسه بندقيته

كيف يرفع المقاتل بندقيته في مقهى الشعب

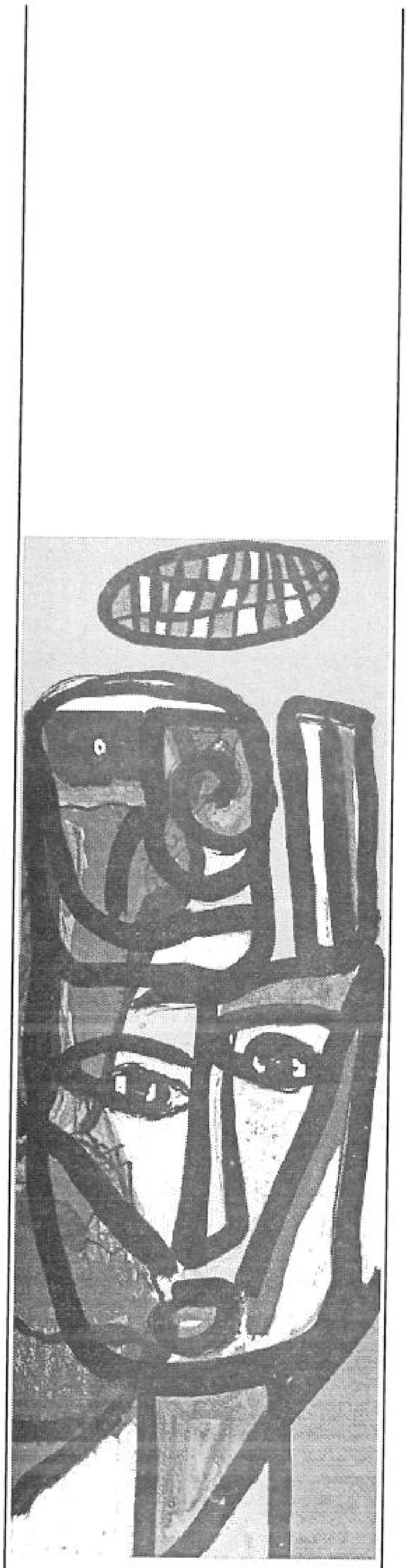
ومن خلف الجامع الكبير

جاءت الشمس حافية القدمين

همس الفران

سيأتي الليل

وما من نور إلا في مقهى الشعب



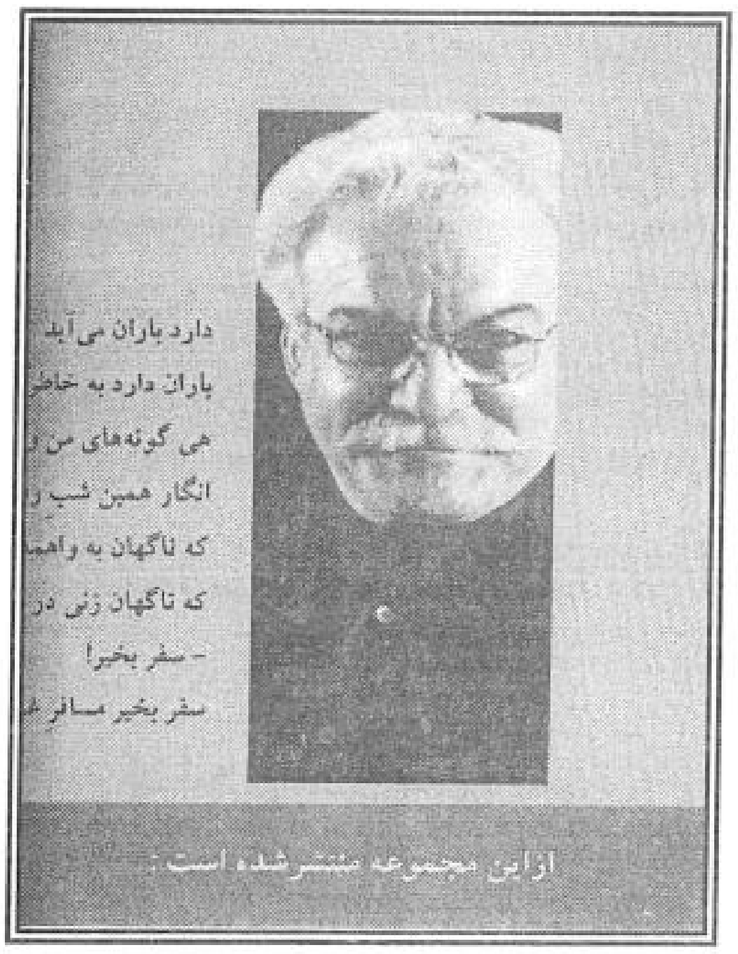
شاعران من طهران وبغداد

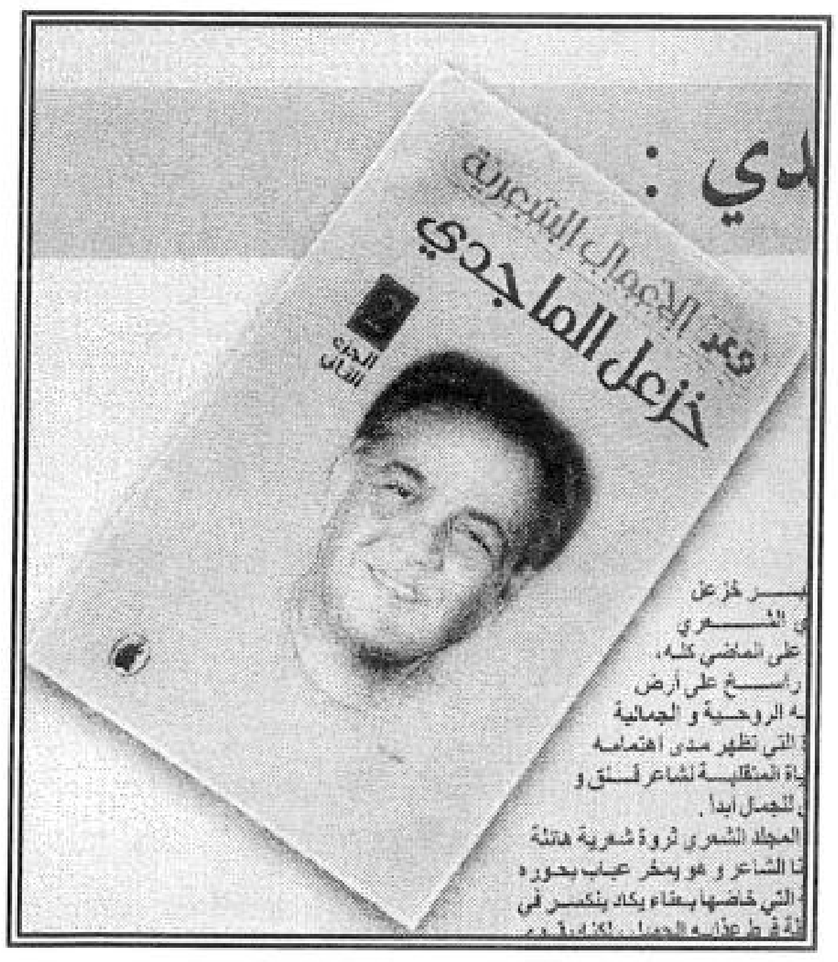
في مهرجان گەلاوێژ التاسع

القى الشاعران خزعل الماجدي والشاعر الايراني سيد علي صالحي نصين ، الاول باللغة العربية والثاني باللغة الفارسية في اليوم الاول من مهرجان گەلاوێژ .

عرفنا خزعل الماجدي بحماسه واندفاعه إلى التجديد والتحديث وعرفنا عنه تنوعه الابداعي وآخر ما صدر له هو المجلد الثاني من أعماله الكاملة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت . في هذا المجلد يقدم لنا خزعل نهكة حديثة قريبة من محاولاته في التنظير الشعري .

أما سيد علي صالحي فهوﷺ ذو لغة شفافة وحس انساني جميل لا يعرف الحدود، كان أحد دواوينه من أكثر الكتب مبيعاً في المكتبات الايرانية ، وهو صديق حميم للكرد ، ومولع بالاطلاع على الشعر الكردي من خلال الترجمة.





نصوص نسوية

سوف يسافر وطني

اختارتها وترجمتها

ارخوان

وطني

يعد حقيبة السفر

والطرقات

المتواعدة

مع مسافات البعد والفراق

بعد رحيله

الخيمة الفجرية

تحتضن صمت أحزاني

على شرفات الضباب

وحدي مع نافذة صغيرة

تطل على وميض كلماته

دفء: قبلاته

عبق حضوره

وأريج غيابة المتماثل أمامي

في صومعة الروح

سوف يسافر وطني

يأخذ معه

صلاة الشمس

على سجادة الأعشاب الندية

ودموع المطر

على خمائل الشقائق

ياخذ معه

تغاريد الشروق

رائحة الجبال

ترانيم الغسق

طيوب السهول

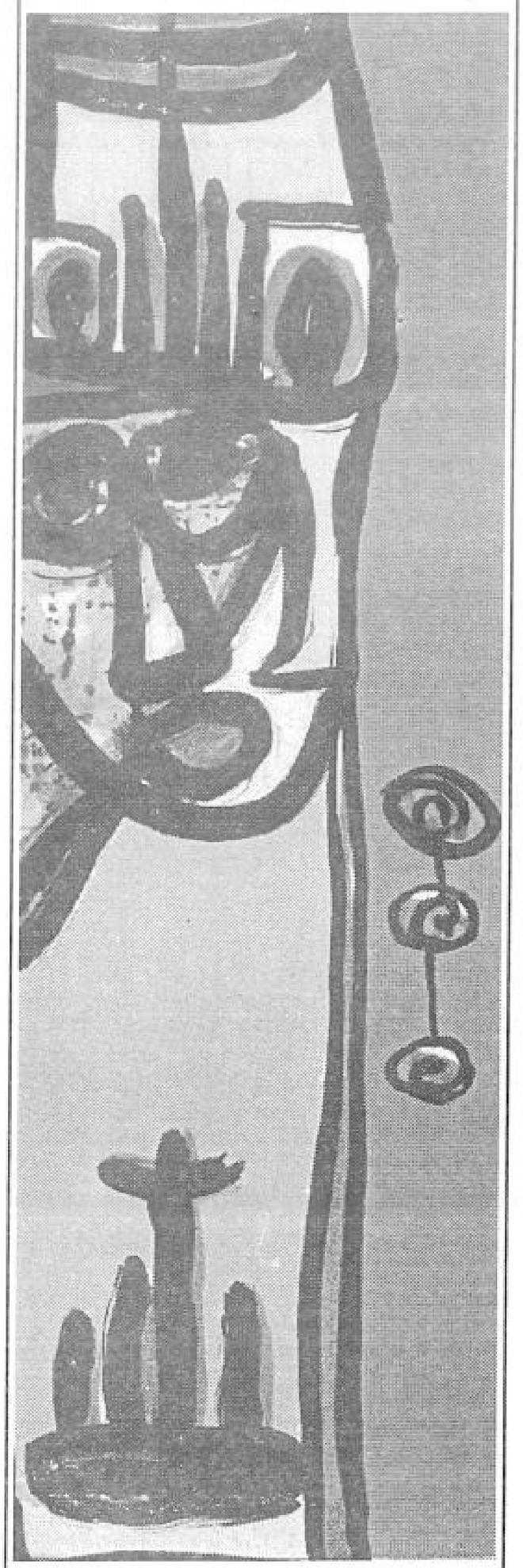
ياخذ معه

مشاكساته الطفولية

على قيثارة الليل

بعدهلايد تعزف على أوتارها

ولا تمطر النجوم على وسادتي



بعده

لايستبقظ الصبح لصلاته

ترانيمه ولا يردد المساء ترانيمه

ولا تزور النسمة المسائية

بيت زهرة نائمة

ولا يثمل العشق

في أحضان الطقوس الغجرية

سوف يسافر وطني

ليعيد دموع النوارس

المسروقة الى دجلة

ويعيد للعصافير

زقزقتها الصباحة

بين ظلال النخيل الحزينة

ويعيد للتاريخ

بعض سطورة المنفية

سوف يسافر وطني

واظل أنا

غجر ية

وحيدة

لاوطن لي

سمفونية الحياة

شعر –نزند بكيخانى

ا نا اقدم من الحياة
اقدم من الريح الذي هب
من مشرق جسدي
قارب ازرق يأخذني نحو الشمال
انا اقدم من القدم
في جنوبي مدى شاسع
في مغربي رمز متوازن
انا احتفال المساءات
اقدم من شجرة الحياة
اقدم من القناديل التي اضيت في جذري
اقدم من النافورة الكرستالية التي تفور في مساحاتي
أنا قديم
أقدم من بياض الثلوج
وطراوة الشمس
انا قديم
اقدم من تلال المريخ الحمداء

نيران البراكين

أنا اقدم من احلام الصخور الخظراء

وطمأ نينة الشاطئ

انا اقدم من دوران البحر

وهيجان الامواج

أنا اقدم من الأمس

واحدث من غد الأيام

أنا عالية

اعلى من قمم التكلم

اعلى من الشيخوخة

واحضان النجوم الدافئة

انا اعلى من الأ ضواء

ومن مشاهدة الطيور الزرقاء

أنا فضاء

من الضحك

من البكاء

من التنفس

أنا اضحك

أنا أبكي

أنا أرقص

انا اكبر من الكبر

اكثر خلوداً من الموت

أنا أعيش

****

من المجموعة الشعرية

ستايش

دائماً: هناك طريق للحياة من هنا

كوسار كمال

لاتمر وا من هنا أبداً

انتم

الى اقصى حضيض الحسد

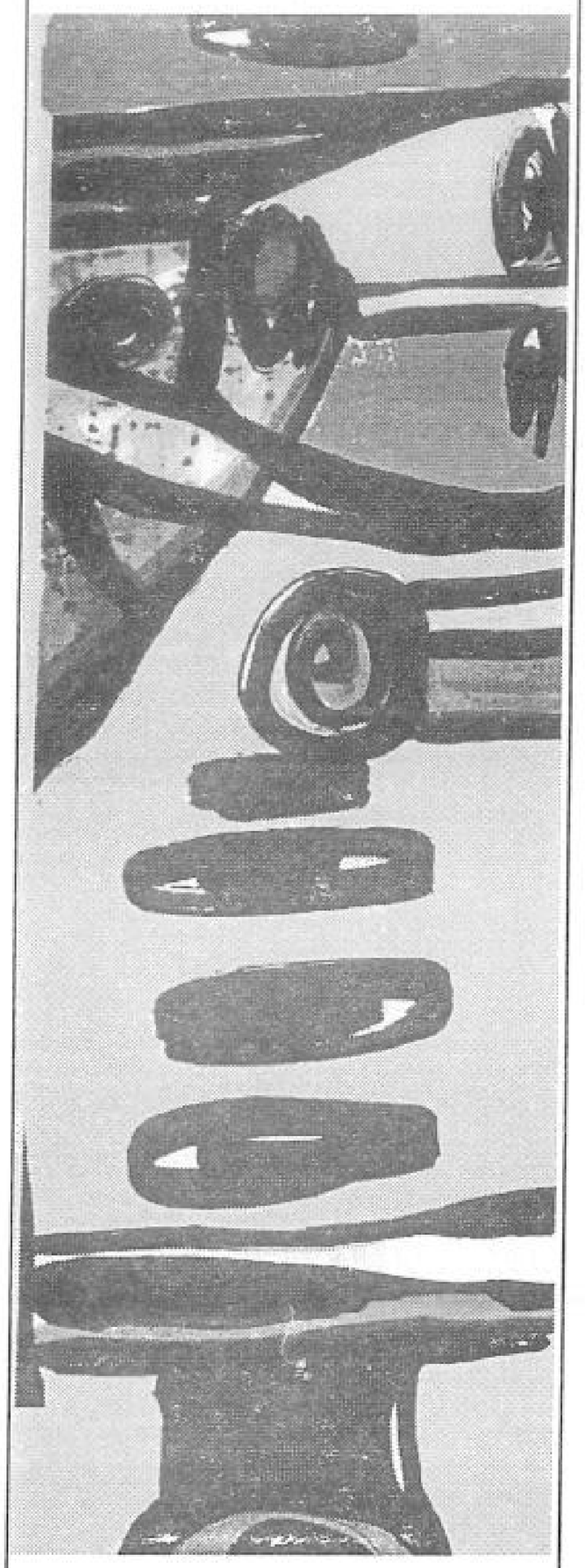
تقرضون الجماليات النظرة

انتم الذين

باسم البسالة

تشعلون النار في بيت قصائدي الملئ بالنجوم

من الجانب الأخر للحياة



تتأملون عورتها

لا تمر وا من هنا أبداً

انتم

باسم حسن السلوك

ترمون بلسان العاشق

الى كلاب الديرة

من الأنوف المبتورة

تقيمون طقساً للتقوى

من اخصاء محاولة إثارة الخليقة

تقيمون تمثالاً نادراً للرجولة

انتم

تطردون الصاحب من داره

راس الرعيه بكرمة يواقيت الاحلام

ترمون اطفال الجيران العجولين

ترمون سجادة الصلات من القبلة

من اجل قيلولة مهرب

تربطون زقزقة العصافير

بالأشجار

انتم

تفركون الرمان والضمير معاً

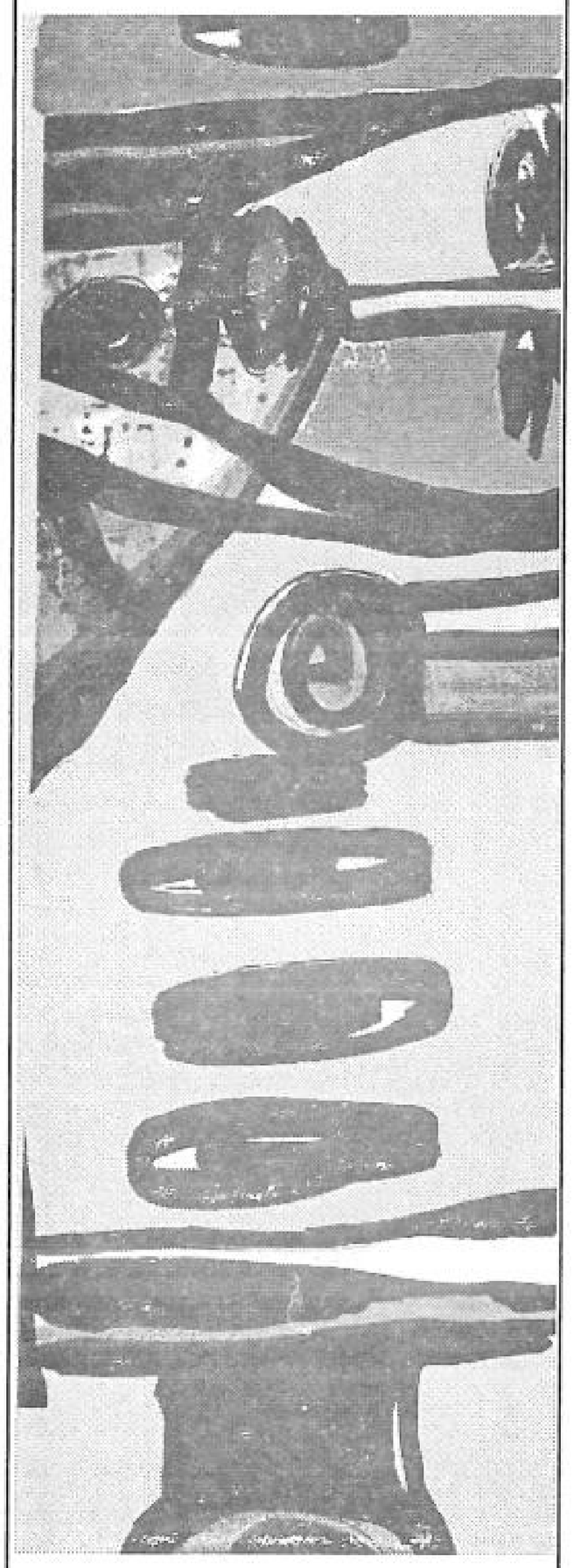
لاتمزقوا القنديل والفراشة معاً

تخسرون الحرب والسلام معاً

لاتمروا من هنا أبداً

حين اكون أنا

بقايا الحرب الباردة



بين تألفي وضجري

حين اكون أنا

هدير التمرد

بين التقاليد والآضطرار

لاتمروا من هنا أبداً

حيث القصيدة

مازالت غير ناضجه

أريد ان اقول:

اذا رغبت أن تنقذ الورد

من غضب مطر شرقي

اذارغبت ان تمارس

عشقاً بكسر زمن العادات

اذاترغبت التقبيل بجسارة

وتبصق بجساره

وان تتنزه بين الغيوم الغاضبة بجساره

اذن اقطع جسدك

أنا التي

حين ادركت ان جسدي

هو اطول حزن

وتفوح منه رائحة البارود

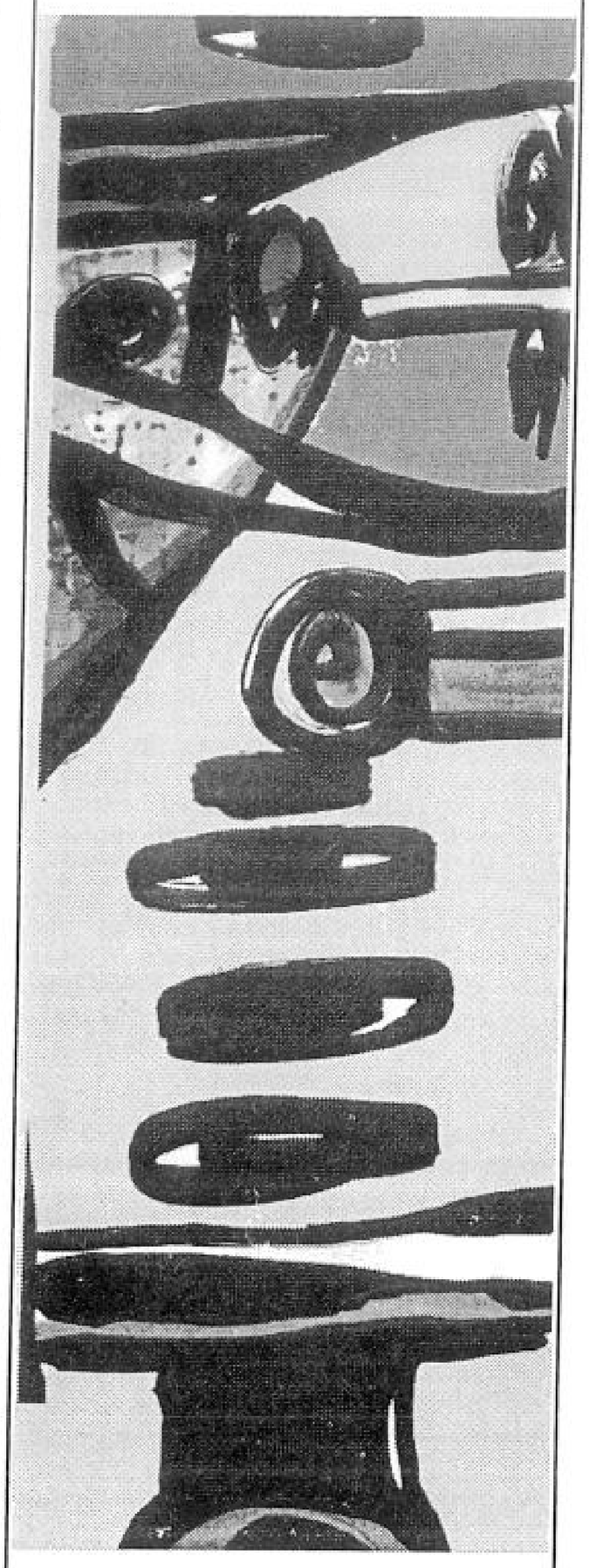
قطعته

من هنا بدأت قضيتي مع الله

كنت اكتفي بالرأس

كي احتفظ فيه

اسطورة أفشل ثورة



وجثة أرذل فحولة

من هنا بدأت شكوكي

من قطرات بكارتي

كنت اكتفي بالفم

كي ابيع من خلاله حب العالم كله

بقبله واحدة

من هنا تناثرت لعنتي على الأزهار

كنت اكتفي بالأنف

من نتانة راس الملك

كي أميز به رائحتي

من رائحة حزن عاهرة

كي أميز رائحة زبد الأبار الجنائنية

من رائحة أقدام مدينتي المتعبة

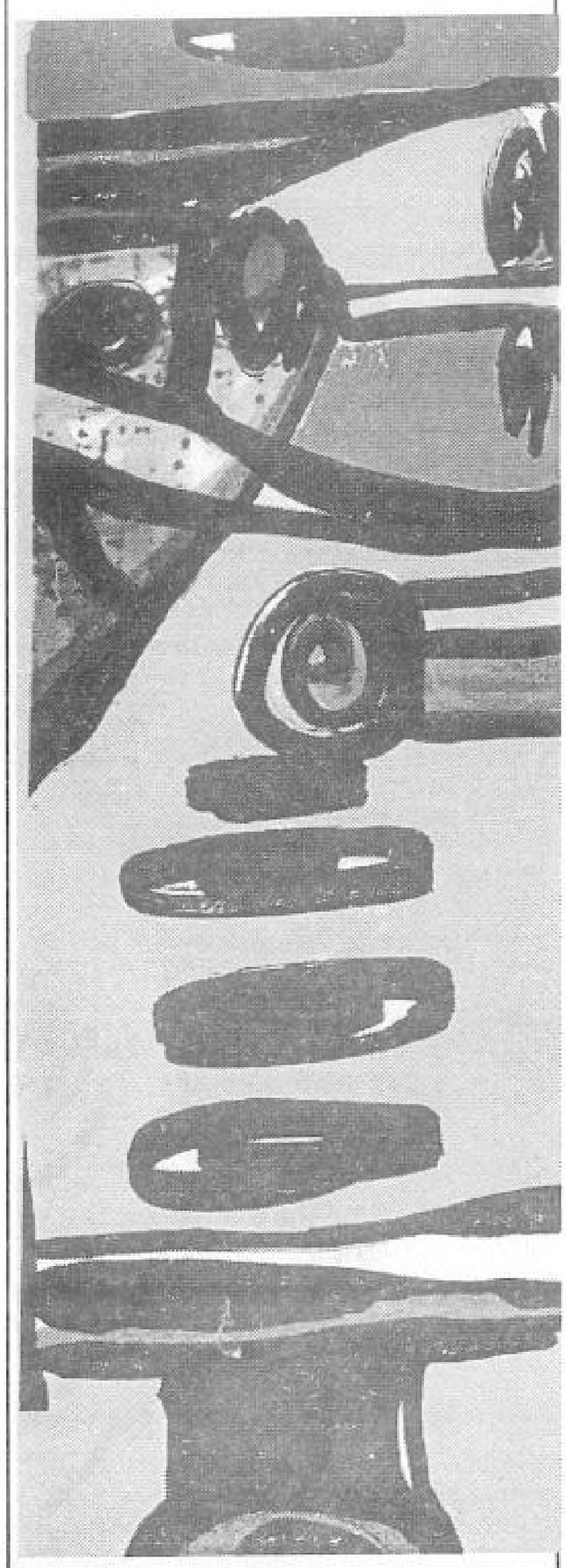
حين كانت منهكة

وتحمل على كتفها الزمزمية

وتحبث عن

مساء نفس

رباط حبيب



حين كانت منهكة

تنزلق نحو الغروب

من هنا بدأ اتفاقي مع الكلاب

كنت اكتفي بالعين

كي أحتفظ

بزوج أحذية

اوزوج ديموقراطية

على رفوف تاريخها

وفي الأخر

قبضة من تمرد رامبو

والى جانبها

سلة من الفحولة المخصية لعظمائي

كنت اكتفي بالعين

كى احتفظ

على تاريخ رفوفها

بمحياى المهتوك

وبوطني

*جزء من قصيدة طويلة

كأس مع اهر يمن

شعر – ناهد حسيني

ترجمة – أرخوان

هذا هو فصل آخر
يبرز من خلالي
فصل بارد محرق
فصل بارد محرق
صوت في ذاتي
ينتمي الى الصياح والصراخ
فلأ ابدأ هذه المرة
من الماء
عسى ان يكسر المطر
طلسم سرابي هذا

هذا الفصل مخنوق في عجافه

أنا انفاس الموت

تتقطر من روحي

وأنا أرقص

وأحد ... اثنان .. ثلاثة

واحد ... اثنان ... ثلاثة

أنا والسراب[1]

متشابكي الاصابع نرقص

وهناك افق على الطريق

لاهو بالاحمر ولا الاخضر

الاصفر ولا الابيض

يبدأ فصل آخر

فصل الأكاذيب الملونة

فصل الأكاذيب الملونة

فصل العشق المتعفن

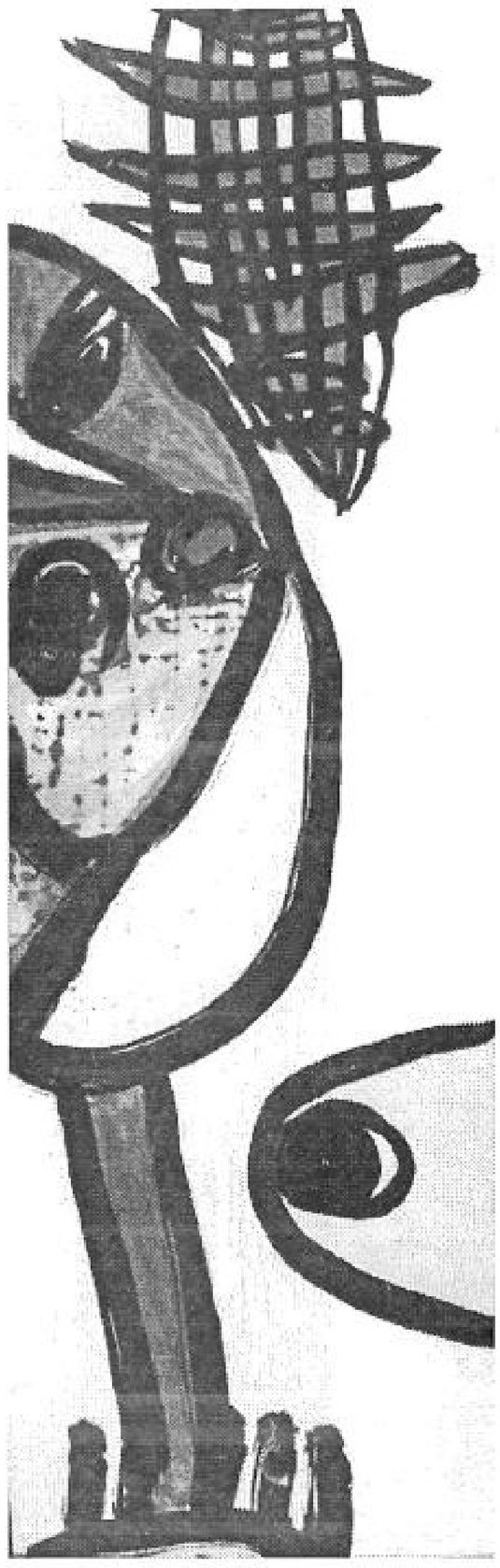
فصل العشاق المتصاقطة

الشيطان في جسد هذا الفصل

يشتعل لهباً و وجداً

فلأبدأ من الشيطان

لعله الشيطان



يلقنني الغباء توبتي هذه

اسجد للصخر

نار رقصنا أنا والشيطان

كأنه البركان

وبركان كأنه الجليد

أضع رأسي على سجدة الكفر

هذا فصل التطير من الطهارة

كلمة التوبة

تتساقط من خلال صفحاته

دع...

دع...

فليخرجني

عقد مصيرى مع الشيطان

من دوامة اللوم

اكسر زجاج الليل

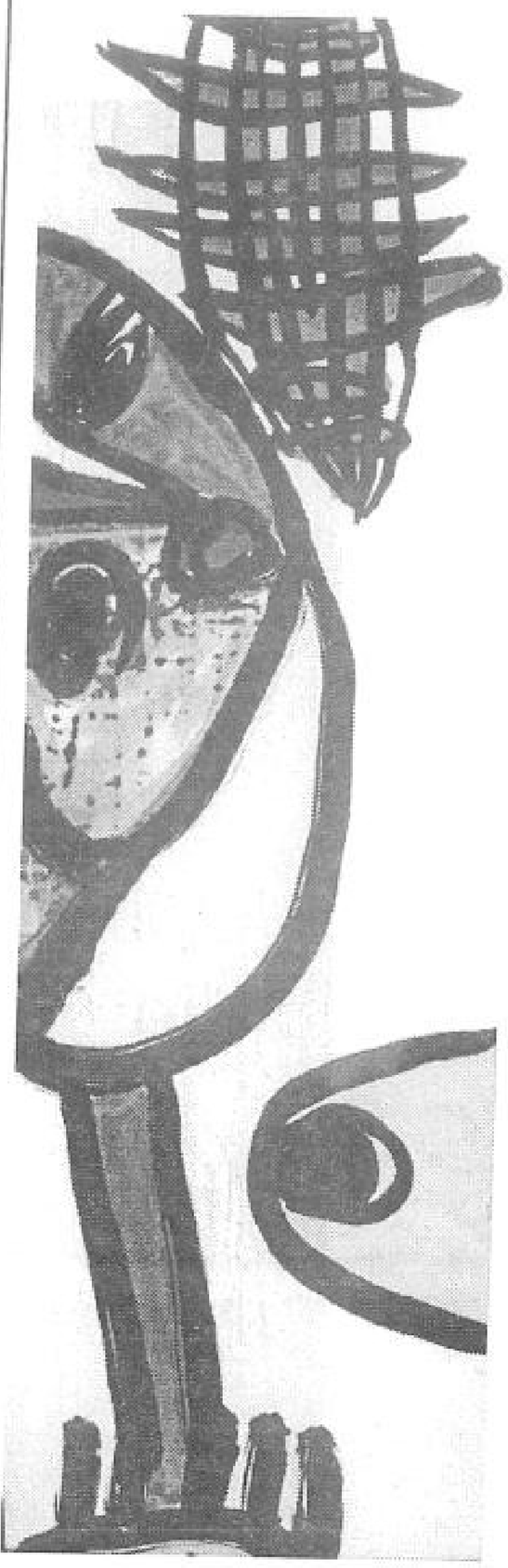
ا نه الرقص... الرقص

دع...

فلأعود عيني على

سراب افق هذا الفصل الضبابي

وادجن روحي بنفسي



على الأشتعال

على الرقص وتقبيل شفاه الشيطان

أنظر كيف أطرق

بوابة هذا الفصل العاشق

اكسر تحريم لقاء ما

إنه نرد العشق

أجرب فيه حظي

فلابدأ من العشق

العشق

الفصل الأخضر الذي

يستنسخ

تخوم الطهارة والخطيئة

من متعة ليلة الشيطان وأنا

واحد.... اثنان.. ثلاثة

واحد... أثنان... ثلاثة

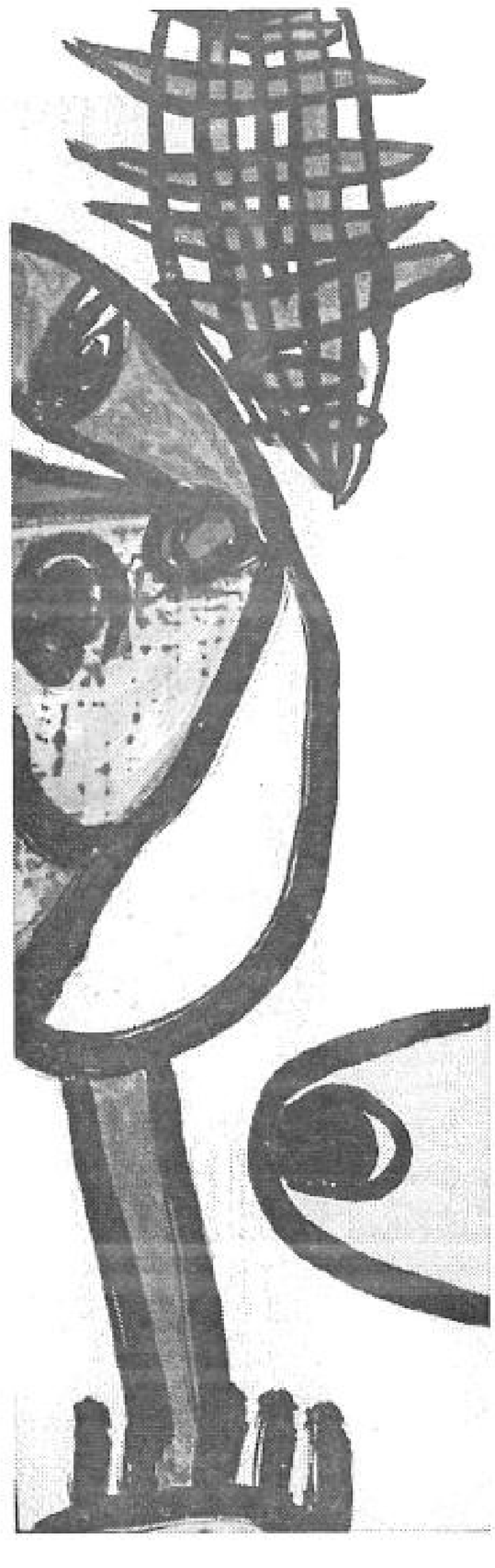
أ نا والشيطان

نكسر زجاج النهار

انه الرقص.. الرقص

متعة الأثم في عين الشيطان

تتماوج في كأسين يدي



فلأ شرب هذه الكاس

وأعلق النظرات العاشقة

على حدود خطيئة ممتعة

أضع رأسي على سجدة الخطيئة

أخسر طهارة الفصول الذهبية

بليلة في حضن الشيطان

دع....

دع...

إنه ليل النبيث والشعر والشيطان

ترقص روخي

أكسر زجاجة شرف ما

واحد.. اثنان .. ثلاثة

واحد.. اثنان.. ثلاثة

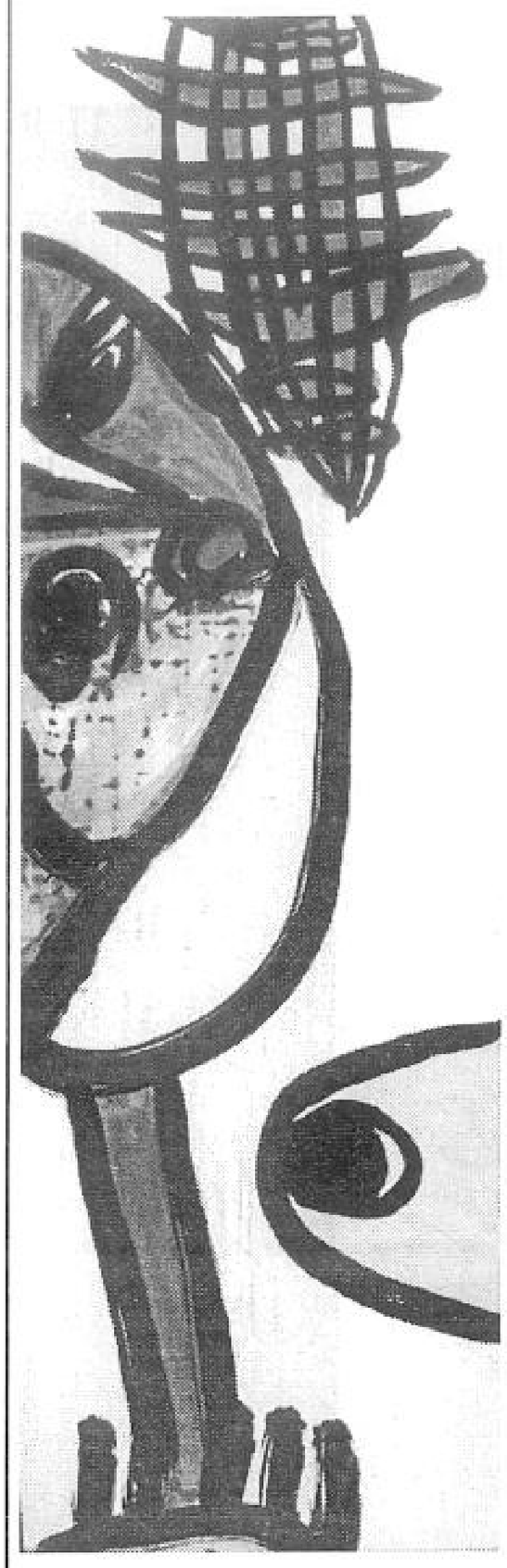
إنه الرقص.. الرقص

النبيند يشربني حمراء

والشعر يستنسخني خضراء

الشيطان هو ذاتي الجميلة

ذاتي لهيب



اسجد لذاتي واللهيب

دع

ملاين السنوات بعد ال(حواء)

ضجرة من قوانين الأوادم

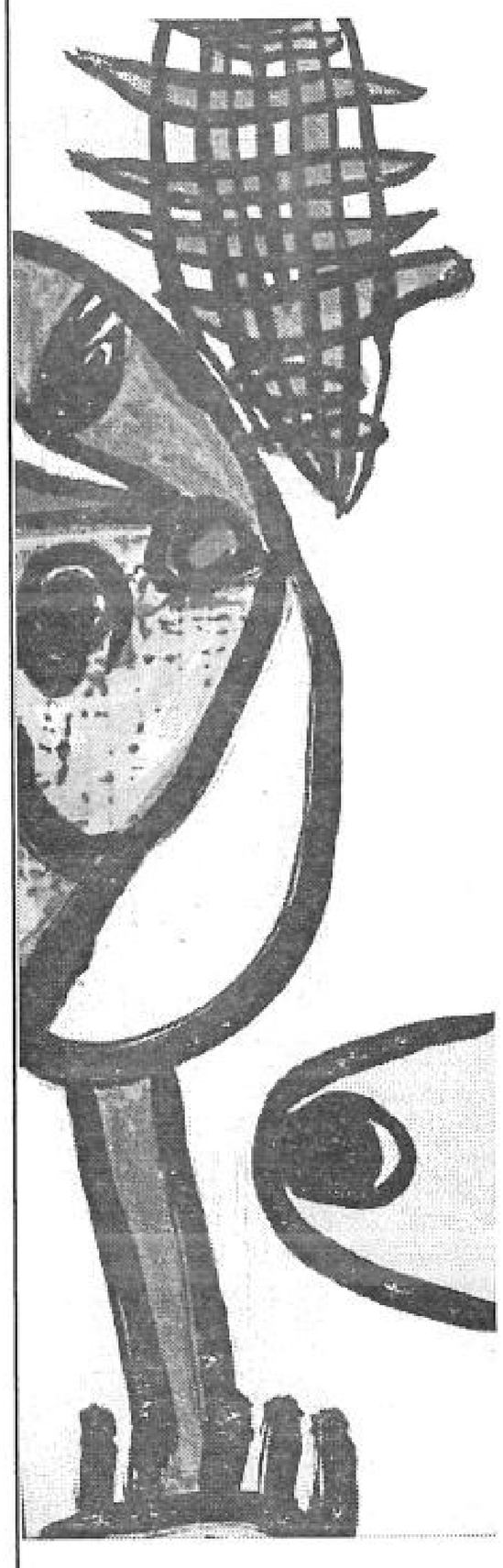
أرتشف كأساً مع الشيطان

فليخرجني السكر من هذه الدوامة

ومن وراء الوجود

امواج الثمالة تأخذ روحاً متشردة

نحو عريشة فصسل أزرق



---

[1] أهر يمين– هو إله الشر عندالز را وشنيه

جرح منسي

-اذن كنت هو؟!

-كلا، ربما كان هو أنا.

هذه هي الجملة السحرية التي تركها ذلك الحدث في ذهني، ذلك الحدث الذي انوي سرده على طريقة تلك القصص القديمة التي لم يكتبها أحد، أو بالأحرى تلك التي ضاع كتابها في مسالك الحياة الوعرة، ولا أفعل هذا بغية الوصول الى البساطة الكامنة في ثنايا تلك القصص بقدر ما أفعله كعودة الى التعقيدات الغريبة التي اخفتها في كوامنها، لا اريد ذكر أي اسم من أسماء تلك الحكايات هنا كي لا يُفهم منّي انني بحاجة الى برهان لاثبات أقاويلي.

ما حدث بالضبط وهو ما احاول سرده يعود الى ليلة من ليالي بداية الخريف اثناء فترة وجودي في تركيا، تلك الليلة وكأية ليلة اخرى، قصدت منزل صديق ايراني ظل صديقي الوحيد في وحشتي القاتلة، كان يسكن في منزل بحي (الجامع الكبير) يطل على ساحة (دونونو)، علي القول اولا بأن ذلك الحي يقع في مدينة قيصري وليس في أية مدينة اخرى من المدن التي ربما لم ازرها اصلا.

تصادف ليلتها أن يستضيف صديقي شخصا لم أره من قبل، شاب طويل القامة يحمل في يده ندب جرح قديم (لا أحب وصفه مع أنني قادر على ذلك)، كان حسب قوله قد أمضى حياته في مدينة تبريز مع ان اصوله تعود الى قبيلة رحالة من منطقة سردشت، وكان جده بارودیا (مصلح اسلحة) ماهرا رغم انه صرف كل عمره تاجرا بين المدن.

كأي لقاء آخر، بدأنا ليلتنا بسرد الاحاديث والقاء الطرائف الى ان اضطر مضيفنا الى ترك الغرفة لقضاء حاجة، وحين بقينا لوحدنا تذكرت كلمة سبق ونطقها بشكل عابر، فسألته:

–قلت عن والدك انه مات مقتولا؟

رد عليّ ببرودة دم:

–أنا لم اره قط، لأن عمري كان ثلاثة أشهر واربعة أيام فقط حين قتله احد اصدقائه حسبما أخبروني.

هزتني تلك القصة من اعماقي، لأنها كانت تشبه قصة مقتل والدي بالضبط، فوالدي ايضا ارداه صديق له فيما كنت ابن ثلاثة أشهر واربعة ايام من العمر، هذا التشابه خلق في كلينا رغبة جامحة في التحدث، فاستطرد:

–كان أبي معلما في احدى القرى بمعية شخصين آخرين، ذات صباح نشب عراك بين الآخرين، أحدهما وهو الصديق الاقرب لوالدي أخرج مسدسه، فمسكه أبي، في تلك الاثناء انطلقت رصاصة واستقرت في جبين أبي، حدث هذا يوم (١٣٤٩/٩/٣٠) الذي يصادف على حد علمي (١٩٧٠/١١/٩) بتاريخكم.

قلت له مستغربا:

–حسب قصتك يفترض بقاتل ابيك أن يكون قد قتل صديقه الآخر ايضا ونفذ فيه حكم الاعدام فيما بعد.

حاول، أو هكذا تراءى لي، اخفاء دهشته وقال:

–بالضبط، ولكن كيف عرفت؟

–اظن ان هذا الحدث وبكل تفاصيله يشبه ما حدث لأبي، لذا يبدو ان الحدثين هما الحدث ذاته وقد حدث في الوقت ذاته انما في مكانين منفصلين، أما ما قلته فكان عن مقتل والدي لا مقتل والدك انت.

قال بعد فترة من الصمت:

–حين قتل أبي كان أبا لي ولشقيقتي، وكان هو وحيد أبويه.

–أعرف هذا، كانت شقيقتك أكبر منك بعامين، وقد ماتت بعد ذلك اثناء المخاض تاركة خلفها ولدا وبنتا.

–صحيح، تتكرر الامور بطريقة غريبة، أعتقد انك ايضا تخشى الموت بعد ان تخلف ابنا وابنة.

قلت له:

–دعك من هذا، هل تتخيل أن نكون أنا وانت الشخص ذاته؟

–لا اعرف، ولكن يبدو ان زمنينا يتقاطعان في نقطة معينة، أو نحن شخصان مختلفان في اللحظة ذاتها او شخص واحد في مكانين مختلفين ولو يستحيل تخيل ذلك.

حاولت العودة الى ذكريات الطفولة، لذا اردفت:

–هل تتذكر اليوم الذي علمت فيه بموت أبيك؟

–اجل صحيح، وكأنه الآن، فرغم انني كنت صغيرا ولم ادخل المدرسة بعد، الا انني بكيت كثيرا يومها وانا لم اعرف معنى الموت حتى.

–انت ايضا تعرضت للكذب، فقد ظلوا يخبرونك بأن والدك مسافر، وكان يبعث لك الهدايا التي اقرباؤك هم الذين كانوا يبتاعونها في الواقع.

–مع ذلك كانت اوقاتا رائعة، فالفترة التي قضيتها في منزل جدتي كانت اسعد فترات حياتي، ألا تحن حقا الى طيبة جدك وجدتك؟

–كيف لا.. اتمنى يوميا عودة تلك الايام، ولكن الحياة اقسى من ذلك.

–ولكن أوَلا تشعر بأننا خلقنا للألم؟

–أنا قتلتني الوحشة، وحيد منذ وجودي، كأنني لا اقدر على معايشة الحياة، او ان العالم بنظري مصارع عليّ منازلته بمفردي.

سكتنا وتمعنّا في بعضنا البعض، كأننا غير قادرين على تصديق تلك الليلة، كل منا كان أشبه بكتاب ملقى أمام الآخر، كتاب يقرأ نفسه بنفسه للآخر.

قال فجأة:

–تذكرت، هل مازالت فكرة الانتحار تراودك؟

–اظننا لو اردنا منح الحياة معنى ما، فيكون ذلك بوضع نقطة نهاية لها وليس بانتظار الموت، ذلك الانتظار الذي اظنه مملا أكثر منه مخيفا.

عدنا بعدذاك الى ذكريات كثيرة من سابق حياتنا، الى الذين ماتوا، الى الفتيات اللواتي احببناهن ولم يشعرن بنا يوما، تحدثت له بالتفصيل عن المدرسة والمعلمين، وذكّرني بطفولتي وبالحي الذي عشت فيه، تحدثنا عن الصداع الذي خلنا اننا لن نتحرر منه وعن التشاؤم المخيف الذي يمسك بشرايين حياتنا.

سالني:

–ايبدو لك انك ستنجو من التشاؤم الذي ينمو معك باستمرار؟

–كلا.. لقد صار ذلك دالتنا (من خصالنا=من خصائصنا)، ثم ان الحمقى هم المتفائلون، لأن الحياة بحد ذاتها مأساة كبيرة كما الشيخوخة.

–لم اتصورك يوما تتحول الى الرجل الشكوكي الذي اراه الآن؟

بعدذاك تحدثنا بالتفصيل عن الايديولوجيا والميتافيزيقيا، تصور هو ان الايديولوجيا تابعة للتفاؤل ولا تقرأ الاّ وجها واحدا للحياة.

ما أدهشني هو ان كلينا لم يتطرق الى الكتابة، وكأن اوهامنا وهواجسنا مختلفة والحدث وحده الذي يجمعنا.

حين سألته:

–ماذا تنوي أن تفعل؟

قال هو بهدوء:

–كما تلحظ، أنا لاجئ في تركيا.

ثم روى لي تلك الحياة الشاقة والمملة، قال:

–اعرف ان اليساريين قد ازعجوك، ولكن حاول أن تتجاهلهم، فهم لا يستحقون الاّ التجاهل.

وقلت له أنا:

–اعرف ذلك، فأنا لا اخوض حربا خاسرة بوجه المتفائلين.

لحين عودة مضيفنا ومغادرتي عدنا الى الذكريات السعيدة والحزينة، مع انني كنت اعرف ان الاستذكار يؤلمني، ولكنني

واياه صرنا كمرآتين لبعضنا البعض دون أن نتأكد من منّا هو صورة الآخر.

قال:

–كان عليك التعرف اليّ من الندب الذي في يدي.

اثناء مغادرتي أحس صديقي المضيف بحدوث شيء ما، ولما حاول سؤالي أخبرته بأنني سأروي كل شيء له في الصباح.

هكذا رويت في الصباح التالي كل شيء لصديقي الايراني الذي لم يقدر على التصديق، في نهاية حديثي سألني:

–اذن كنت انت هو؟

وقلت أنا أمام ذلك السؤال الذي جعلني الصورة التي في المرآة:

–كلا، قد يكون هو أنا.

لم أعد الى ذلك الحدث مرة اخرى محاولا نسيان كل شيء، الى أن وصلتني رسالة من صديقي الايراني كان قد كتبها قبل أن ينتحر وتضمنت هذه القصة وهي تشبه الى حد التطابق مسوّدتي التي كتبتها قبل يوم واحد، حينها عرفت لماذا لم نتطرق الى موضوع الكتابة.

بدا من رسالته انه هو الآخر لا يعرف من منّا هو صورة الآخر.

بعد مقارنة المسوّدتين قررت نشر مسوّدته التي هي ما تقرأه أنت أو يقرأه أي شخص آخر حاليا.

هناك.. في أحد المساءات الابدية

بعد الانتهاء من تفحص الهرم الاخير، حاولت التقاط الصورة الاخيرة لي في تلك الرحلة التي فكرت وحلمت بها طوال عمري، حاولت التقاطها بحيث تظهر في الصورة مدخل الهرم وجزء من جداره، وهكذا بعد أن حددت المسافة والزاوية قلت لدليلي أن يكون حذرا وهو يلتقط صورتي الاخيرة.

حاولت بعد ذلك أن لا أمضي بقية وقتي في التجوال والتطلع الى الهرم كي لا اقضي على سحر ودهشة ما رأيته، لأن الاشياء تبدو غير طبيعية عند النظرة الاولى فقط، لذا جلست على تلة مصوبا نظري صوب الصحراء، شعرت هناك ان الصحراء تخلق في كياني عمقا لا قعر له مليئا بالمتعة كما كانت الاهرام تعيدني صوب ماض مليء بالسحر.

فجأة قال دليلي الذي كان يجلس بقربي دون ان يعايش الاشياء غير الطبيعية التي تلفنا:

—هل تعرف، بما انك قمت بهذه الرحلة الطويلة، لا يجوز ان تعود ادراجك دون ان ترى أحد الاماكن.

تصورت انه يهدف الى البقاء بصحبتي بضعة ايام اخرى، لكي اضطر الى دفع مبلغ أكبر من الذي سبق وان اتفقنا عليه، لذا قلت ببرود:

–كم يبعد ذلك المكان من هنا؟

–لا يمكن تحديد المسافة قبل الوصول اليه، كما لم يستطع أحد أن يفعل ذلك، كل ما يعرف عنه هو انه في بقعة وسط الصحراء.

اشار اثناء تحدثه الى مكان ما لم اهتم به، قلت ضاحكا:

–وما اسم هذا المكان العجيب لهذه الدرجة؟

–لم يُنادَ الى الآن بأي اسم، بل انه غير قابل للتسمية.

تخيلته يحاول تمرير خدعة عليّ لم أعرف كنهها، مع انني لم اتصوّره يضمر أية اساءة، ولكن الضباب الذي لف كلامه اربكني وازعجني قليلا. بدوت عصبيا بعض الشيء وأنا اقول له:

–اذاً اين تكمن اهمية ذلك المكان الذي تسعى لأخذي اليه؟

استطرد محاولا طمأنتي:

–القرار عائد لك في كل الاحوال، يمكنك عدم الذهاب، ولكن ثق بأن ذلك المكان لا يمكن لأحد تجاهل الحديث عنه.

حاول هو طمأنتي، أما أنا فلم أتجاهل محاولته، بل قررت القيام بالرحلة بما انني لم ازل احتفظ ببضعة ايام، ثم فكرت بشيء آخر، فالرحلة في الصحراء لا تكلف الكثير عدا الاعياء الذي يشعر

المرء به وهو ينازل الشمس، وهكذا اتجهنا في اليوم التالي صوب ذلك المكان الذي لا اسم له ولا موقع.

في وقت متأخر من بعد الظهر وبعد رحلة شاقة بالنسبة لي شعرت خلالهل بأنني أمشي عبر الجحيم، تراءى لنا ظلال مكان ما فأردف دليلي والغبطة تتملكه:

–يبدو ان الحظ حالفنا، اظن اننا وجدنا المكان بسرعة.

اندهشت من كلامه، حيث لمست منه ان المكان لا يوجد على بقعة معينة من الصحراء، ولهذا السبب لا يمكن تحديد المسافة التي تفصله عن الناس، قلت له:

–ألا تظن ذلك المكان مهجورا؟

–كل من يراه للوهلة الاولى يتصور ذلك.

قبل أن ينهي كلماته صرت أنا افكر في قراري الجنوني، كيف سلمت قدري هكذا لطريق يؤدي الى حيث لا موقع ولا مسافة معينة، كان بالامكان أن نضيع في الصحراء ونموت عطشا، أو نقع فريسة قطاعي الطرق من افراد القبائل البدوية.. على كل حال، لم نمت وبلغنا ذلك المكان الذي كان دليلي متحمسا لأن اراه، انما لم اتمكن من اخفاء دهشتي حال وصولنا اليه، فلم الحظ شيئا غريبا في تلك القصبة القاحلة الميتة من العطش، حتى انني لم أر اطلال جدار قديم أو معبد، توجهت الى دليلي بالقول:

–يبدو اننا أضعنا الطريق، فلا شيء غير طبيعي في هذا المكان.

رد من دون النظر اليّ:

–الكل يقولون هذا في البداية.

اعتقدته ينطق بتلك الكلمات الضبابية دون ارادة منه، ثم بدا واضحا انني لم أكن اول من يجرجره عبر ذلك الطريق، بدا المكان خاليا لي حين بلوغنا المنازل، أو هكذا شعرت، ولكنه أخبرني بأنه يصطحبني الى سوق القصبة التي كانت عبارة عن ساحة عارية. الى تلك اللحظة بقيت واثقا من انني قمت برحلة عمياء باعتباري لم المح أي شيء غير عادي.. وصلنا الى ساحة مترامية كما أخبرني بالضبط حيث عدد كبير من الناس موجودون هناك قياسا الى تلك القصبة الصغيرة والنائية.. أناس يتسترون من الحر بواسطة المظلات المصنوعة من القماش وآخرون بدوا من ملابسهم انهم غرباء مثلي.

قلت لدليلي:

–جعلتني اقطع كل ذلك الطريق لأحضر هذا المكان وهو عبارة عن سوق ميتة لا غير، فلا توجد اشياء نادرة أو غير عادية.

وقف الدليل واردف:

–الآن يمكنني اخبارك باننا موجودان في مدينة الرواة الازليين، وكما ترى، اناس غرباء قدموا من مختلف البقاع لسماع قصصهم الغريبة.

قلت مندهشا:

–يقطعون كل ذلك الطريق الشاقة لكي يسمـ...

قاطعني ومضى صوب شيخ جالس على الارض الرملية محدقا في السماء، حين وصلنا الى الشيخ قال لي أو الاصح نصحني بالمكوث عنده، حينذاك عرفت ان الشيخ ضرير، ولم اعرف اين مضى الدليل بعد ذلك.. ولما سألته أن تكون نيته مبيتنا في ذلك المكان حرك كتفيه دون أن افهم قصده ومضى.

بعد أن تهامس الشيخ ودليلي بكلمات لم اتمكن من سماعها، قال الشيخ:

–عن أي نوع من القصص تبحث؟

استغربت لسؤاله، وقلت:

–علي اخبارك بحقيقة ان الصدفة هي وحدها التي اتت بي الى هذا المكان الذي كنت اجهل وجوده، وحتى لو سمعت عنه يوما ما كنت سأعجز عن تخيله بقدر ما اراه خارج المكان، ولم يخبرني دليلي شيئا لغاية وصولنا الى هنا.

–حاول ألاّ تشعر بالملل، فالكثير من الذين يمرون هنا لأول مرة تصيبهم الدهشة كما أنت، ثم ان الادلاء يحسنون القيام بأعمالهم.

–ولكن ما اسم هذا المكان؟

–لا تشغل ذهنك بهذا السؤال، فهذا المكان يعيش الى الآن خارج دائرة (الاسم)، لهذا السبب يعتقد الكثيرون ان هذا المكان وهم ولا يوجد الاّ في الوهم.

–ولكن وهم مَن؟

–توزيع وتسمية الوهم أمر صعب، ولكن عليك معرفة ان القصد هو وهمه (هو).

حاولت أن اعرف المقصود بـ(هو)، ولكنه سكت ولم ينطق بشيء، سألته:

–كيف تعيشون في هذا المكان القاحل؟

–نحن نعتاش على الكلمة، لأخبرك بوضوح أكثر، نحن نعتاش على سرد القصص، وهؤلاء الذين يقطعون الطرق البعيدة للاستماع الى تلك الحكايات يعرفون هذا جيدا، ولو ان بعضهم يأتي ليأخذ قصصنا مقابل حفنة من النقود أو بضع هدايا يعطينا اياها ثم يقوم بنشر القصص، هناك أسماء كثيرة اكتسبت شهرتها من خلال تلك القصص وانا واثق من انك تعرفهم.

–واضح جدا انهم سينشرون القصص تحت أسمائهم، ولكن كيف تسمحون انتم لهذه السرقات أن تتم مع انكم تتحملون المشقات من اجل تلك القصص وكرستم حياتكم لها؟

–عليك أنت ادراك حقيقة ان القصص لا تُسرق ابدا، لأنها ليست لأحد وليست ملكا عاما ايضا، بل أنها ملك نفسها، ثم هؤلاء يغتالون القصص بتدوينها، فنحن نعيش حالة دائمة من تحريف القصص وهنا تكمن متعتنا.

صمت برهة وامضى قائلا:

–يبدو انك ايضا ممّن يبحثون عن القصص الغريبة والوهمية، خصوصا ان لك بعض المحاولات في هذا المنحى.

كنت اتمعن فيه بدهشة دون أن انطق ببنت شفة، ولو ظننت ان دليلي ربما اخبره شيئا بهذا الصدد، ولكن حين اظهر اعجابه حيال قصتين من قصصي احداهما (حلاج آخر عن لسان شخص آخر) والثانية (النار والتراب) ارغمني على السؤال:

–كيف عرفت بأمر هاتين القصتين ولماذا هاتان القصتان بالذات؟

–نحن مسؤولون عن القصص بما اننا نستحوذ على روحها، ويجب أن نحاط علما بكيفية سير أعمال التحريفات فيها، حيث انك قمت بتحريف القصص في عمليك المشار اليهما بشكل غريب، وهذا ما يجعلك عضوا في هذه القبيلة عبرهما، هذه القبيلة التي ينتمي اليها اعضاء كثر، ولكن لن ينكشفوا لبعضهم البعض ابدا، حتى هؤلاء الذين انت معجب بأعمالهم ويقطنون أبعد البقاع.

–ولكن لماذا اخترتم هذا المكان؟

–لأن الاشياء جميعها تمنحك هنا شعورا بالابدية، حتى الامسية التي نعيشها الآن، ثم ان الاشياء تتحد في اللانهاية.

سكتنا بعد تلك الكلمات فيما كان هو يلعب بالتراب الذي أمامه بقصبة، وفجأة سألني:

–اخبرني الآن عن أي القصص تبحث، أو ماذا تريدني أن اسرد اليك؟

–كم تطلب مقابل كل قصة؟

–لا يهم ذلك، لأن القصص لا تقدر بأثمان، بل استمتاعك بها يحدد سعرها.

–اذاً كن حرا في سرد كل ما ترغب فيه.

–ولكن يمكنك منحي كلمة ابدأ منها سرد قصة ما لك.

في تلك الاثناء حضرتني كلمة (مرآة)، وبدأ هو بعد لحظات من الصمت يسرد قصة، ولكنه اردف اولا:

–غريب، انتم جميعا تبدأون بـ(المرآة).

وحين سألته عن قصده من كلمة (أنتم) اجاب (الذين تصبحون منّا). ثم بدأ يسرد قصته التي أحاول عدم تدوينها كما فعل الذين قبلي، انما غرابة القصة تدفعني الى الاشارة على الاقل الى انها كانت حول شخص يتم قتله بيده من خلال المرآة، لن أدخل التفاصيل الاخرى لسبب واحد، وهو انني غير قادر على سرده كما فعل هو، ثم لدي شكوكي بصدد أمر آخر، وهو ان التحريفات التي تحدث اثناء السرد ستقتل امورا كثيرة في القصة.

حين توقف عن السرد كان دليلي قد عاد وطالبني بالمغادرة، ولما نزعت له خاتمي الذهبي واعطيته اياه طلبت منه التقاط صورة تذكارية لنا معا، ولكنه قال ضاحكا:

–لا تتعب نفسك، فالصور لا تستوعبنا نحن.

بدأت بالسير مع دليلي وظننت اننا أمام ليلة غريبة ونحن في طريق العودة. فجأة اردف دليلي:

–بعد أن شاهدت كل شيء، هل يمكنك العثور على اسم لذلك المكان؟

قبل أن ارد على سؤاله نبهني الى الوقت الذي كان لايزال في اللحظة ذاتها التي بلغنا فيها المكان وكأن الزمن كان متوقفا ونحن نعيش مساءً ابديا، نظرت اليه وقلت:

–ذلك صحيح، ان هذا الموقع خارج المكان وربما الزمان ايضا.

قطعنا الطريق الموحشة سكوتا وانا افكر في الشيخ وقصته الغريبة.

أسرار بقاء المسيح حيا

رغم انني لست الخالق الاوحد لهذه القصة، ولكن الآخرين الذين قصّوها لم يتمكنوا من الوصول الى السر الكامن خلفها، ما يرغمني على وضع حد نهائي أمام مراوغات ذلك الموت العجيب الذي يخفي نفسه دوما من رواته، وذلك بالكشف عن سبل موت

ثلاثة أشخاص مختلفين في ثلاثة ازمنة مختلفة اطلقت عليها جميعا (تجارب موت القاضي محمد).

حين استسلمت مهاباد أمام الجيوش الايرانية كونها لم تجد سبيلا آخر تسلكه، احرقت المدينة بالكامل وهدمت الى الابد بعد ان أُعدم القاضي محمد في احدى الساحات العامة، ولو انه سبق وأُعطي تعهدا بعدم ايذاء المدينة في حال استسلامه. رغم ان الكثير من الناس يعتقدون ان الحادثة التي المت بالمدينة واعدام القاضي محمد لم يكونا بذلك الشكل المرعب والمأساوي الذي تتحدث عنه الكتب، ولكن سطوع المدينة في ذاكرة رواتها يبرهن فقط على حقيقة واحدة.. ربما حدث شيء من ذلك القبيل.

في كل الاحوال ما اريد قوله هنا هو المواجهة الثالثة للقاضي محمد مع موته، حيث وقف بكل برودة دم كما في المرتين السابقتين ولم يترك وراءه الاّ صورا مفعمة بالياس اثناء موته، فالتمعن في صوره اثناء الاعدام يجعلنا نلاحظ شبح رجل لا رجلا حقيقيا ينازل الموت نزالا محتدما وهو على حبل المشنقة.. وكأن الرجل الذي يُعدم ليس القاضي محمد كما فعل في المرتين السابقتين، واعدامه هذه المرة ايضا بمثابة اختبار آخر للموت، رغم انه اختبر الموت في المرتين السابقتين باسمين آخرين وسيعيد لاحقا الأمر نفسه.

تحول ذلك الرجل الى شبح في من خلال الصور التي تركها خلفه يبرهن على حقيقة موته لمرات عديدة لدرجة يستحيل على رجل من الواقع القدرة عليه، وهذا يغرس في نفوسنا الشك حول استحالة وجود القاضي محمد والشخصين الآخرين، بل لم يكن هؤلاء سوى الحياة الافتراضية التي افترضها أحدهم وجسدها في هؤلاء، وهنا يكمن سر القصة التي ترمي الى العثور على ذلك الشخص المليء بالماساة.

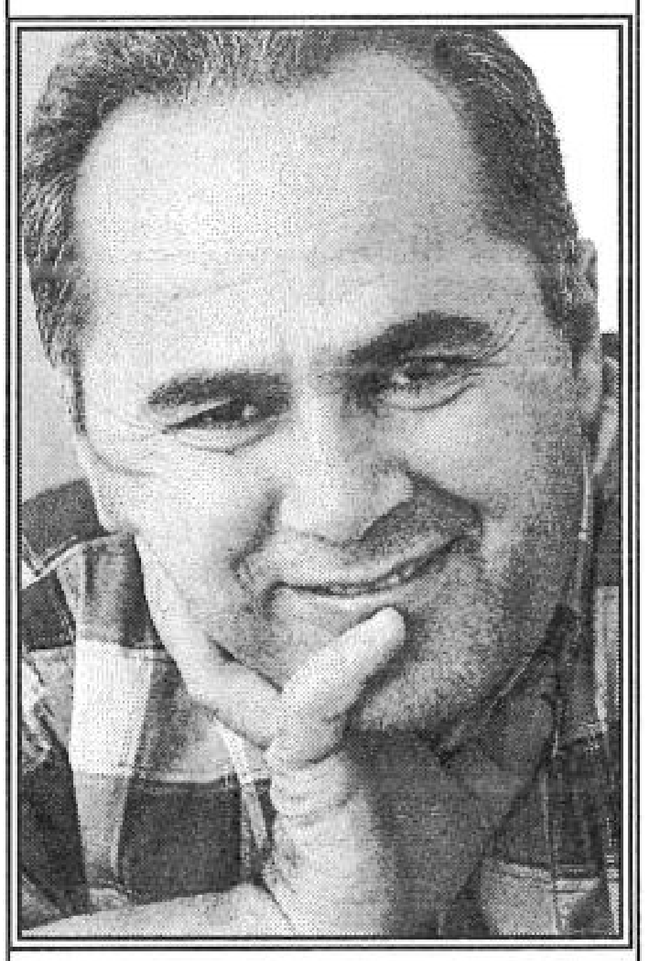
يبدو ان التجربة الاولى للقاضي محمد تعود الى اللحظة التي كان فيها يتأمل العالم وجسمه المغطى بالدم معلق على الصليب، دون أن تمنحه المسامير المدقوقة في جسده لذة الالم، وكأنه حقا شبح رجل اختفى بعد ذلك. في تلك الوضعية الهادئة وهو على صليبه لم يعرف أحد ما الذي يتأمل فيه المسيح ولماذا سمح باعتاق اللص بدلا منه هو نفسه. ولكن من الواضح ان لا أحد من الحاضرين والمؤرخين ورواة الانجيل عرف بأن الشخص الموجود على الصليب هو شخص مختلق، هو شخص افتراضي وليس شخصا معينا ومعروفا.. انما في تجربة موته الثانية وبعد ان يُصلب باسم المسيح، يتجلى القاضي محمد في هيئة متصوف باسم الحلاج يبلغ به الايمان درجة اتهامه بالزندقة وتقطيعه اربا اربا، وكما يقال، فقد كان القاضي كما في المرتين الأخريين يتأمل في جلاديه ببرودة دم.

بما ان ازمـان حـالات المـوت الثلاثـة متباعـدة تمامـا، فـلا يمكـن افتراض ان الاشخاص الثلاثة، وبالرغم من مواجهتهم جميعا الموت بالهدوء ذاته، هم الشخص نفسه وقـد سـنحت لـه فرصـة اختبـار الموت ثلاث مرات، وذلك بالاستناد الى بقائه بدون مثوى في المرات الـثلاث.. ثـم شـكل الاعـدام يوضـح بـأن الـشخص المعلـق علـى المشنقة هو شبح انسان ما، كمـا الآخـرين تمامـا.. وهـذا يـدفع الى الافـتراض بـأن الاشـخاص الثلاثـة هـم عبـارة عـن ثلاثـة حـالات افتراضية للحيـاة مختلقـة مـن قبـل شـخص رابـع مـع كـل الـصور والكتابات التي خلفتها وراءها.. وقد تكون هذه الاسطر ايـضا مـن اختلاق الشخص الذي يقرأها، بما اننا نبقى نعـوز في كـل العـصور والأزمان موتا خرافيا يجسد روحنا المليئـة بالمآسـي، كمـا قتلنـا سقراط ايضا (وحالات الموت هذه مختلفة عمّـا فعلنـاه تجـاه آزاد صـبحي).. وأخـيرا قـد تكـون هـذه الكتابـة وقارؤهـا حيـاتين افتراضيتين من اختلاقه هو حيث انه مؤلف.

سنحرق الكتب وندوّن تاريخا آخر.

ولكن لم يلق غزالاً

"ياله من فريسة سمينة ! ولكن كيف أقتلها؟"



قصة : محمد كريم

ترجمة / أرخوان

"هذا" كان مستلقياً على ظهره على العشب الأخضر بجانب الينبوع ، واضعاً بندقية صيده الثمينة وسادة تحت رأسه ، تغمره أشعة الشمس ويغط في نوم عميق و"ذاك" ، كما لو كان كلباً يتربص بجيفة مختبئ وراء صخرة كبيرة في أعلى الينبوع ويتفرس في "هذا" ويفكر في كيفية قتله . يريد أن يضربه بضربة مؤثرة قاضية لا تدعه يتحرك بعدها ، لأنه يدرك تماماً بأنه لو فشل في ضربته والقضاء عليه في الوهله الأولى ، فأن "هذا" سوف يتأهب ويهجم عليه كالفهد ويكسره ويشله .

كان "هذا" منذ عدة أشهر لم يذهب للصيد ، ففي هذه الأيام شغل باله هاجس صيد الغزلان ، هذا الصباح ركب حصانه

الأبيض وتوجه نحو الجبال الوعره أهجج* الحصان في عدوه وكاد أن يلحق بالطيور حين كان يتماوج كالثلج الناصع يذهب بماء العين . إلى أن وصل إلى سفح الجبل الشامخ وكان الحصان غارقاً في عرقه فاغراً منخريه ، . ربطه بحبل طويل وحمل بندقية الصيد وبدأ يتسلق الجبل . الشيء الوحيد الذي كان في خاطره هو صيد الغزال ، فلذا قرر أن لا يقوم بصيد الحجل والطيهوج والأرانب حتى وإن صادفها أمامه . صعد ونزل وبحث في أعالي الجبل ومنحدراته و وديانه ، وكان يقف بين حين وآخر ويضع منظاره على عينه ويبحث جيداً لفترة ما ، ثم يتوقف ويرهف السمع – الحجل والطيهوج والسنجاب يأتي ويذهب أمام عينه ، ولكن لم ير غزالاً .

شلت ركبته وانهكه التعب نظر إلى الساعة في معصمه اشرفت على الظهر صعد نحو الينبوع الواقع عند أشجار المزار والى أن وصل إلى هناك تضاعف تعبه وارهاقه ، انزل بندقية الصيد من على كتفه وذهب إلى الينبوع وقبل أن يمد يده إلى الماء تأمل الحشرات الصغيرة المتحركة على سطح الماء والتي تقوم بتصفية الماء . ثم غسل وجهه بالماء وانتعش قليلاً ثم ملأ كفيه بالماء وشربه . نزع حذاءه و وضع رجليه في الماء البارد سرت رعشة في

---

* أهجج – أسرع ، بأقصى سرعه . عدو الحصان بأقصى سرعه

جسمه ، تذكر ذلك اليوم الذي كان هو وأبنة عمه (أهو) راعيين للخراف ، وكان عمرهما السادسة عشرة والرابعة عشرة . ولأنهما كانا نشيطين صعدا إلى الينبوع الموجود على سفح الجبل ركضا مثل جديين . جلسا وشمرا عن ساقيهما و وضعاها في الماء . ساقا (أهو) البيضاوين أثارتاه . ركز نظرته بعمق إلى عينها الشهلاوين وبسمة شفتيها أثارته أكثر فأكثر . وضع يده اليمنى على خصرها وامسك نهدها اليسرى بقوة كانت المرة الأولى التي يمسك فيها تفاحة صلبة بين يديه عبثاً حاولت الافلات منه ، يتركها إلى أن تذوق طعم عدة قبلات من خدها وشفتيها والى الأن لم يزل وبعد عشرين عاماً لم ينس طعم تلك القبلات . أخرج رجليه من الماء دون أن يقوم من مكانه انسحب إلى الوراء أراد أن يأخذ قيلولة ، وضع بندقية الصيد تحت رأسه واستلقى حين كان راقداً بدا قامته أطول مما كان عليه وهو واقف .كما لو كان ساهراً لعدة ليال ما أن استلقى حتى غط في النوم ، واشعة الشمس التي كانت تغمر جسده ساعدته على الاسترخاء والنوم . جبهته العريضة وانفه الذي يشبه أنف الكبش شاربه وشعره الأسود يبدو أكثر جمالاً و وضوحاً تحت أشعة الشمس .

عقرب أسود بحجم جرادة كبيرة واضع ذنبه على كتفه يدب نحوه تسلق البندقية و وصل إلى جبينه وقف في وسط الجبين ثم ينزل بعد برهة ويسلك طريقه . بعد قليل يظهر ذئب من بين

الأشجار أسفل قدميه يلتفت حول نفسه حين يراه يتوقف وينظر اليه بعيونه الثاقبة يتقدم منه ببطء ثم يذهب إلى الينبوع يمد لسانه ويشرب الماء ، ولكنه لا يستيقظ "هذا" . يلف حوله دورة ثم يقف عند رأسه ويتأهب كأنه على وشك أن يقبض على عنقه ولكنه يتراجع وبخطوات طويلة يستمر في مسيره . على بعد خطوات من رأسه يتماوج العشب ويقع على الجانبين ويخرج من بينه ثعبان أسود ضخم يتجه بسرعة نحو رأسه يتسلق كتفه الأيمن ثم يتكوم على صدره ويرفع رأسه يخرج لسانه ويحف نحو وجهه يكاد أن يلدغه ويقتله في الحال . ولكنه ينزل ببطء ويتجه نحو الأحراش .

"هذا" يتقلب وينام على جنبه ولكنه يغرق في النوم اكثر . رخمة تحلق في السماء تجده ، تحوم حوله عدة دورات كأنها تقول له إن جثتك سوف تكون طعامي المقبل ، يتقلب مرة أخرى وينام على ظهره .

يخرج نمر من نفس مكان الذئب حين يراه يتوقف يلمس جانبي فمه بلسانه يركز نظرته عليه ثم يتقدم نحوه بخفة ويقف عند رأسه يشمه تكاد شعرات شاربه تلمس خديه ، وبعد برهة يأخذ النمر طريقه ويذهب .

"ذاك" منذ الصباح كانه كلب ضال يبحث في تلك الجبال والوديان ويدور على أنه جاء للصيد ولا يريد أن يعود خالي

الوفاض وكل أدوات صيده مجرد سكينة صغيرة . يبحث منذ الصباح وكل ما حصل عليه وهو فرخ حجل صغير ، حين أمسك به تهاوى عليه بكل ثقله بحيث جعله نصف ميت ربط رجليه بسِّباق* من الصوف وأدخله في جيبه .

مطأطأ الرأس يدندن تلك الأغنية المستهلكة التي يغنيها كلما يكون وحيداً ، حين يرى "هذا" يتصلب في مكانه يختبئ وراء الصخرة مسرعاً و ينظر إلى بندقية صيده ومسدسه ومنظاره ، يسيل لعابه ، رأساً يفكر في قتله ، يرفرف فرخ الحجل في جيبه ، يخاف أن يخسره هذا الصيد الثمين لذا يدخل يده بخفة في جيبه ويمسك بعنقه إلى أن يخنقه ويسكت أنفاسه ، يبقى يده في جيبه وينظر إلى "هذا" مرة أخرى ، يراه . لم يتحرك يكاد يطير من الفرح – ينزع حذاءه ، حافياً يبحث عن حجر كبير ، حين يجد لوحاً حجرياً طويلا يشرق محياه ، ما أن يرفع الحجر يطلع من تحته حرزون تسرى رعشة في جسمه يقف شعر بدنه . بكلتا يديه يرفع لوح الحجر إلى الأعلى بمحاذاة جبينه ثم يخطو نحوه يتلصص وبدون أن يحدث أي صوت من مشيته حين يصل اليه ، "هذا" يأتي بحركة "ذاك" يصبح تمثالاً في مكانه خوفا من أن يستيقظ "هذا" ويجعل من خطته سراباً . ولكنه لا يستيقظ . يتقدم منه

---

* السِّباق – الخيگ الژی يشد به رجل الگائر

خطوة فخطوة . يدقق النظر في محياه عن قرب ، ظل الحجر يقع على جبهته ، يرصد الظل وبكل ما أوتي من قوة يقذف الحجر على جبهته . تبدو جبهته مقعرة ومخضبة بالدم كأن السيارة قد داستها . بصعوبة بالغة يأتي بحركة خفيفة ويموت . حين يزيح رأسه عن البندقية يراها مكسورة ، يفتش جيوبه ويأخذ كل ما يملكه ويضعه في جيوبه هو . أخيراً ينزع منه (حزام الخراطيش) ثم يمسك قدميه ويسحبه بصعوبة إلى الأحراش الموجودة اسفل الينبوع في هذا الوقت بالذات أدرك بأنه قتل عملاقاً .

حتى يتمكن من اخفائه بين الأعشاب ينال منه التعب والأنهاك ، يعود إلى الينبوع ، يقلد حزام الخراطيش والمسدس والمنظار ويحمل بندقية الصيد . وينظر حوله ، يرى حذاء الرجل يقذفها فردة بعد الأخرى نحو الجثة ثم يخرج فرخ الحجل الميت من جيبه ويرميه إلى نفس المكان ثم يعود إلى الصخرة الكبيرة يرتدى حذاءه . من كثرة فرفة لا يعرف كيف يعدو سريعاً ، يخطو عدة خطوات ثم يلتفت إلى "هذا" ويقول : مسكين ، هذه الليلة تأكله الوحوش المفترسة !

خطاب الثقافة وتحولات التاريخ
أسئلة الثقافة الجديدة

ناظم عودة

-١-

السؤال المركزي

لعلّ السؤال المركزي الذي يتحدى الثقافة العراقية في طورها الجديد، لم يكن سؤال الحداثة في هذه المرة" وهو كما - يعلم الجميع - سؤال تقليدي اعتادت الثقافات الشرق أوسطية أن تخوض معه صراع البقاء أو الزوال، التمركز أو التهميش، التأصيل أو التفريع. بيد أن السؤال الجديد الذي تطرحه الثقافة

العراقية الآن، هو سؤال من طراز آخر تماماً، إنه سؤال المثاقفة، والاختلاف، والتنوع.

ثلاثة روافد أو أسئلة جديدة، تقتضي أن نقف عندها ونديم النظر فيها" لأنها أسئلة كيانية وثقافية بصورة متلازمة. وهي لا تطرح اليوم بصيغة السؤال الفلسفي المتعالي، إنما بصيغة السؤال المنسلّ من حركة الواقع السياسي والاقتصادي والثقافي الخارج من عهد إلى عهد جديد. وهذا يعني أنّ التحوّل التاريخي هو الذي أنضج هذه الأسئلة، وهو الذي وهب لها المصداقية أو الشرعية التاريخية الجديدة. ومادامت الشرعية مكسوبة من التاريخ، فإنّ تعضيد السؤال بالمشاركة الجماعية في طرحه والإجابة عنه، أمر في غاية الأهمية.

-٢-

في كلّ حديث عن الثقافة العراقية (الآن) ، يتضمن إشارة مقارِنة بين نمطين من أنماط الثقافة" ثقافة الأمس بكلّ محمولاتها الفكرية والسياسية، وثقافة اليوم بما يناظر ذلك أيضاً. وهكذا عندما كانت المراقبة ـ في ثقافة الأمس ـ تتحول إلى سلطة شرسة، وتتحوّل هذه الأخيرة من لباس خارجي خشن، إلى لباس داخلي أكثر نعومة، كان العدو ينحو منحى ستراتيجياً في صراعه مع

الثقافة، وشيفراتها الخاصة التي لا ترغب من خلالها في كشف نياتها أو أسرارها. وتفسيراً لما قلت، أوضّح الفكرة في مثال لا يخفى على الجميع، وهو تحوّل الرقيب من حرفة سياسية أو مخابراتية أو تجسسية، إلى حرفة ثقافية تستعمل شيفرات الثقافة نفسها في التخفي والتحجب، وتُنْجَز هذه الرقابة الجديدة بعيون من داخل الثقافة ذاتها" أي ثمة مثقفون مخبرون هم عين السلطة على الخطاب الثقافي برمته، وهؤلاء هم الذين كرّسوا (ثقافة المراقبة) عندنا. وكان ذلك خراباً لا خراب بعده، إذْ يلبس المصلح كسوة المفسد، ويتوارى عن العيون التي قد تفضح أمره.

وبإزاء هذا العزل المنظم للثقافة العراقية، كان الآخر العربي والغربي والأفريقي والآسيوي والأميركي ـ نسبة إلى القارة هنا ـ نموذجاً غير مرغوب فيه" لأنه يخرج من إطار تأثيره الشكلاني إلى حدود جديدة تخترق الأسئلة الكامنة في بنية المجتمع والثقافة. وهذا هو الزوج ـ أي الثقافة والمجتمع ـ الذي لا ترغب السلطة عادة في عقد صلة قرابة بين طرفيه. إذْ لا يمكن للثقافة ـ في مذهب هذه السلطة ـ أن تقترب من المجتمع، ولا المجتمع يقترب من الثقافة، إنما يتعيّن أن لا تتعدى العلاقة حدود ابتهاج المجتمع بثقافة مسلية، أو ابتهاج الثقافة بكينونة شكلية للمجتمع تتحقق في متونها، وهو ما يمكن أن نمثّل له بـ (الثقافة التجارية) بكل أصنافها في السينما والمسرح والفن التشكيلي والأدب والصحافة

والمهرجانات والندوات وتأليف الكتب وكتابة المقالات وطرائق التفكير والعمل على تفشي ثقافة شعبية هابطة، أنتجت لنا مثقفين أميين مازالوا يسرحون ويمرحون في الوسط، يثيرون اللغط والوضر الأسود.

وقد تمخض هذا عن إنتاج وتسويق مجموعة كبيرة من (الكتّاب والشعراء والروائيين والقصاصين والنقاد وأساتذة الجامعة...) الذين يطفون على سطح الثقافة العراقية الآن بصورة مخزية.

وتجدر الإشارة إلى أن (المثاقفة) في ما اصطلحنا عليه بـ (ثقافة الأمس) كانت معطلة، إذا ما نظرنا إليها نظرة واسعة، بوصفها حركة تصل إلى كل منافذ ثقافة المجتمع، وثقافة النخبة كذلك. فقد كانت الثقافات الأخرى تتحاشى الأخذ من الثقافة العراقية لأنها مقموعة وخاضعة لهيمنة السلطة، يصعب تمييز الصوت المستقلّ الأصيل، من الصوت السائر مع ركب السلطة. أما الثقافة العراقية الحرّة فكانت فريسة الحظر من أن تتلاقح مع ثقافة الآخر إلا في حدود الترشيح والرضى والاجتزاء، أو اللجوء إلى ضرب من (المثاقفة السرية) بتداول المنسوخات، أو القراءة عبر المنافذ السرية. ورغم أنّ (المثاقفة) تجري عادة بأكثر من طريقة، إلا أنها كانت نسبية منذ أواسط الستينيات، بعد تحولها من ممارسة تقود إلى الطريق، إلى ممارسة تقاد إلى الطريق. وما (ثقافة البعث) إلا من نمط الثقافة التي تقاد إلى الطريق" لأنّ (

سؤال البعث) لم يكن مطروحاً في حدود الممكن التاريخي والاجتماعي والديني والسياسي، بل في القفز على كلّ ذلك، وتخطّي الإشكاليات الحقيقية الكامنة في المجتمع العراقي وثقافته المتنوعة والمختلفة بطبيعتها، استناداً إلى التكوين الإثني المميِّز الأساسيّ لهذا المجتمع.

ومن جهة أخرى، لم تبرهن الوقائع بالعراق أو بأقسام من العالم العربي على تاريخية الطروحات الثقافية للبعث مطلقاً، فثمة نظرية مجردة في جانب، ومعطيات واقعية وثقافية وتاريخية في جانب آخر. إذْ كانت (ثقافة البعث) لا تؤمن بالتفجير الدائم للمعطيات التاريخية، بل تلتف على ذاتها لحماية مركزها، فهي من الثقافات التي تعتقد أنّ وجودها قائم على حماية مركزها. ولذلك أسست هذه الثقافة مبدأ (وحدة) الأمة بغض النظر عن طريقة الوحدة، و (القائد الأوحد) للأمة بغض النظر عن مبدأ الديمقراطية، ومبدأ (الرسالة الواحدة) بغض النظر عن اختلاف الثقافة العربية من مكان إلى آخر، ومبدأ متافيزيقياً يتجاوز ما هو متحقق أي اعتقادها في (خلود هذه الرسالة).

واستناداً إلى هذه المبادئ، لم يكن شرعياً طرح سؤال المثاقفة، في سياق حزب انشق على نفسه، ويطالب بعدم انشقاق الآخرين عليه. فالمثاقفة تعني في فلسفة هذا الحزب، تقويض منطق مركزيته، أو تقويض نظامه الفلسفي كله. والأكثر غرابة في هذه

ورغم أنّ (المثاقفة) تجري عادة بأكثر من طريقة، إلا أنها كانت نسبية منذ أواسط الستينيات، بعد تحولها من ممارسة تقود إلى الطريق، إلى ممارسة تقاد إلى الطريق.

الفلسفة، هو أنّ المثاقفة حتى مع (التراث) كانت مبنية على أساس تمتين المركزية.

في الأمس القريب كانت المثاقفة مع تراث الشيعة الفكري والثقافي بجنوب العراق ووسطه، أمراً لا يمكن قبوله مطلقاً، وينطبق ذلك أيضاً على المثاقفة مع التراث الكردي، لما في هذين النموذجين الثقافيين من خطر طرح الأسئلة التي تكشف عن عورة (ثقافة البعث) غير الواقعية. بيد أنّ المدهش حقاً هو وضع (ثقافة البعث) ذاتها في خانة الثقافة المحظورة، كما هو الحال مع ثقافة البعث في شقّه السوري. كذلك حظر تداول بعض كتابات البعثيين أنفسهم على النحو الذي منع فيه تداول كتابات منيف الرزاز. بعد هذا لا يبدو الأمر مدهشاً إذا ما منعت كتابات عزيز السيد جاسم" المفكر العراقي الذي غيّبه النظام السابق بعد انتفاضة الجنوب في سنة ١٩٩١، وهو أحد الكتّاب الذين رضيت عنهم السلطة تارة، وغضبت تارة أخرى، فكان الرضى معياراً لصدق الثقافة، والغضب معياراً آخر لكذبها وزيف طروحاتها.

في الأمس القريب كانت المثاقفة مع تراث الشيعة الفكري والثقافي بجنوب العراق ووسطه، أمراً لا يمكن قبوله مطلقاً، وينطبق ذلك أيضاً على المثاقفة مع التراث الكردي

ولعلّ أحد أبرز الأمثلة على الخوف من المثاقفة مع الآخر بشتى تجلياتها، هو منع دخول (الستلايت) إلى العراق، وتبرير ذلك من قبل صدام حسين نفسه بأنها تنطوي على تحلل خلقي وإباحية لا يرضاها الشعب العراقي. هذه الطهرانية الزائفة يدحضها سعي النظام السابق إلى تدمير الأسس الأخلاقية للمجتمع العراقي، وهذا

ما التفت إليه الروائي العراقي نجم والي في روايته: (**تلّ اللحم**).

وإذا ما كان (سؤال المثاقفة) قد أنضجته السلطة في العهد السابق، فإنّ (سؤال الاختلاف) أنضجه العقل الثقافي العراقي نفسه.

وهي من الروايات التي تعتمد الوثائق، والمرويات الحديثة، والمشاهدات، والتجربة الشخصية، والتقارير السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وسيلة أساسية لسرد وقائع حقبة ساخنة من تاريخ العراق المعاصر. وتتضمن الرواية تاريخاً مأساوياً لتدهور البنية الأخلاقية للمجتمع العراقي إبّان الحروب الأخيرة.

وكان الشاعر عدنان الصائغ سبّاقاً للإشارة إلى ما يفعله المتنفذون والأثرياء وأقطاب السلطة وحاشيتها، في انتهاك شرف النساء اللواتي غاب أولياء أمورهن في الحرب مع إيران، مما دفعه بعد ذلك إلى كتابة قصيدة مطولة أطلقتُ عليها تسمية (رواية شعرية) لما فيها من سرد يفضح سياسة الدولة في تدمير البنية الأخلاقية للمجتمع العراقي.

وأودّ أن أختم هذه الفقرة من حديثي، بما كانت تقوم به السلطة من رفض لما اصْطُلِحَ عليه بـ (ثقافة الشباب)، وهو ما تجلى في أبرز وجوهه في الثمانينيات عندما أخذت تتشكل في أوساط الشباب بوادر تيار رافض لأشكال القمع الاجتماعي والسياسي والثقافي. وقد خلّف انعقاد الملتقى الشعري الثاني للشعراء الشباب في سنة ١٩٩٣ علامة استفهام كبيرة أمام السلطة ومثقفيها الذي كانوا يهيمنون على مقاليد المؤسسات الثقافية

كلها. خطاب شعري تفوح منه رائحة الاحتجاج، ويمعن في تصوير بشاعة الحرب التي روّج لها النظام بأنها (الحرب المقدسة)، ويمعن كذلك بتصوير (الموت) على أنه راعي الحياة العراقية بكل تفاصيلها، وهو ما لا ترضاه السلطة مطلقاً. لكنّ ذلك الخطاب لم يكن مرغوباً فيه لدى مثقفي المؤسسات أنفسِهم، الذين وجدوا في هؤلاء الشعراء مجرد مثيرين للشغب الثقافي، وكان ذلك سبباً كافياً لمقاطعتهم أعمال الملتقى.

سؤال الاختلاف

وإذا ما كان (سؤال المثاقفة) قد أنضجته السلطة في العهد السابق، فإنّ (سؤال الاختلاف) أنضجه العقل الثقافي العراقي نفسه. وهنا يتعيّن علينا أن نقوم بعملية تفكيك الأصول الثابتة لنظام ثقافي تراكمي، ونشارك في تأسيس ثقافة تتوخى خطاباً نقدياً عقلانياً.

ضمنياً، يربط الزوج التاريخي المثير، أعني: (الثقافة والاستبداد)، بين تدهور الثقافة واستبداد السلطة السياسية. والحقّ، أننا نتجنب ـ عبر هذا الربط ـ أن نضع أيدينا على جوهر المعضلة الثقافية، عندما نتمسك دائماً بالبحث عن أسباب

خارجية لهذه الظاهرة. واليوم، ما من عذر يجعلنا نتغاضى عن الأسباب الذاتية للتدهور النابعة من طبيعة ثقافتنا ذاتها. فثمة صراع تخوضه هذه الثقافة مع نفسها" بين شطر يتطلع إلى المعرفة العقلانية الفعالة، وشطر يستبد بنظيره أو بنصفه الآخر، ويطرد عن تخومه كلّ زائر غريب" أعني زائر العقلانية النقدية. ولو قمنا باستقراء الثقافة العراقية لتجلية هذا النزاع بين (ثقافة أصولية) وأخرى تصبو إلى جعل الزمان والمكان جزءاً لا يتجزء من روح ثقافةٍ تناهض المطلق والكليّ، لعثرنا على أمثلة لا حصر لها في الثقافة والأدب والفكر.

ففي وقت مبكر من القرن العشرين، كان عالم الاجتماع العراقي الدكتور علي الوردي، يخوض جدالاً عنيفاً مع الدكتور عبد الرزاق محيي الدين، أستاذ الأدب العربي في دار المعلمين العالية، حول بعض المعايير الراكدة في الأدب العربي. كان الوردي ابن عصره، وابن الانقلابات الاجتماعية والفكرية التي كانت تجري في العالم من حوله. وكان يرغب في تخليص الأدب من بعض القيم الجمالية الراسخة فيه منذ زمن بعيد. وعندما نشر قسماً من هذه المقالات في جريدة (الحرية)، كان ينعى فيها على (الأدباء تمسكهم بالتقاليد الأدبية القديمة، وقلة اهتمامهم بما يحدث في هذا العصر من انقلاب اجتماعي وفكري عظيم) ﴿ أسطورة الأدب الرفيع ـ ص٧﴾. ولعلّ خبرة علي الوردي في دراسة الأنماط الاجتماعية،

مكّنته من رؤية فساد بعض المعايير الجمالية في الأدب العربي، ولعلّ نظرته إلى هذه المعايير من خارج المؤسسة الأدبية المتوارثة، قد ساعدته أيضاً على تحديد ذلك الفساد الجمالي. علاوة على نظرته الثاقبة غير الخاضعة لموجهات نظرية موضوعة سلفاً، فهو يسير على نهج المحللين الاجتماعيين الذين لا ينظرون إلى الظاهرة نظرة مجزأة، بل تلتحم القيم والعناصر المكونة للظاهرة معاً. وفي أحيان كثيرة، تخرج مناقشاته من الدائرة الضيقة للمعيار، إلى فضاء أرحب يشمل النظام المعرفي للخطاب الثقافي برمته. فهو لا يقنع بالمسوغات الجمالية التي يفسّر بها النقاد الإثارة الشهوانية المثلية لدى أبي نواس، بل يشخّص قصوراً في نظام النقد نفسه. وهذا ما أثار حفيظة النقاد عليه، وألّبهم ضدّه في معركته مع عبد الرزاق محيي الدين. وفضلاً عن ذلك، كان لا ينوي إخماد نار الفتنة التي أضرمها بينه وبين خصومه، إنما كان يؤججها باستمرار لكشف الحيل الأسلوبية التي يختفي وراءها عدد كبير من الشعراء العرب، الذين يروّجون قيماً فاسدة، ساهمت في تقويض القيم الحية للمجتمع العربي.

كان علي الوردي لا يرى انفصالاً بين الوسيلة والغاية، فيما يحتج عليه خصومه بأنّ تلك الأساليب مجرّد أغلفة لرسائل دلالية، تهدف إلى إثارة فضول المتلقي لاحتضان المعنى وتمثّله.

كان علي الوردي لا يرى انفصالاً بين الوسيلة والغاية، فيما يحتج عليه خصومه بأنّ تلك الأساليب مجرّد أغلفة لرسائل دلالية، تهدف إلى إثارة فضول المتلقي لاحتضان المعنى وتمثّله.

بيد أنّ الوردي، لا يقتنع بالقيمة الجمالية خارج النظام العام

للقيم، وخارج السياق الاجتماعي الحيّ. ولا يرضى كذلك، بالأحكام القيمية المقرّة سلفاً، بل يعيد تفكيك تلك الأحكام، لتجلية تهاوي منطق الحكم نفسه. وكان من المسائل المثيرة للجدل، دراسته لأنماط التمويه عن الحقيقة الذي تؤديه البلاغة بامتياز في تأسيس قيم لفظية ووهمية أصلاً. ويبدو أنّ سحر الألفاظ والكلمات، أباح للأدب العربي أن يسعى إلى تكثير القيم اللفظية، والتغني بها زمناً طويلاً.

البلاغة المقدسة

في أحيان كثيرة، كان يبدو الوردي ناقماً على البلاغة المنمّقة التي تساهم في رواج قيم زائفة، كتمجيد المستبد، والكذب بالمبالغة في وصف الأشياء والأحوال، والتغزل بالغلمان، وهو من التجارب الفريدة التي انفرد بها الأدب العربي، وأضفى عليها جماليات بلاغية منمقة.

في سنة ١٩٥٧ صدرت الطبعة الأولى من كتاب الدكتور علي الوردي (**أسطورة الأدب الرفيع**) في الوقت الذي كان فيه (النقد التاريخي) هو النموذج الأكثر رواجاً في الدراسات الأدبية عند العرب، وفي الوقت الذي كان فيه (النقد الجديد الانجلوساكسوني)

في سنة ١٩٥٧ صدرت الطبعة الأولى من كتاب الدكتور علي الوردي (أسطورة الأدب الرفيع) في الوقت الذي كان فيه (النقد التاريخي) هو النموذج الأكثر رواجاً في الدراسات الأدبية عند العرب

يتمرد على تلك النزعة التاريخية في الدراسات النقدية، ويمهد الطريق لنشوء المناهج الداخلية في النقد الأدبي. غير أنّ الوردي، لم يسر على نهج التاريخيين في تعقّب تغيرات الظاهرة، والاكتفاء بوصف عناصر التغيّر، بل كان يمارس (النقد الجذري) للظاهرة ولنظامها. فهو عندما يدرس (الغزل بالغلمان عند أبي نواس) لا يعنى كثيراً بالتغيرات التي تجري على فن الغزل وتطوره عبر التاريخ، بل يعنى بنقد (نظام) هذه الظاهرة الشعرية. أي العناصر الجمالية التي لا تتردد في جعلها قيمة إنسانية، فهو يعتقد أنّ هذا (النظام الجمالي) شاذّ هو الآخر، ولا يصلح أن يكون قاعدة للأجيال المتعاقبة على النظم الشعري. ولذلك فإنّ (الجماليات اللسانية) لا تُصلح ما أفسدته (القيمة الأخلاقية) لظاهرة التغزل بالغلمان.

تكمن أهمية عمل علي الوردي في كتابه المذكور آنفاً، في السعي إلى زحزحة المعايير الثابتة في دراسة الأدب. ويتسنى للذي تابع مجريات الجدال الذي جرى بين الوردي وعبد الرزاق محيي الدين أن يؤكد أنّ تفكيك البنية أصعب من تأسيسها بشوط كبير، فثمة أجيال ساهمت في ترسيخ عناصرها، وتكريس دلالاتها، وجعلها أقرب إلى حكم المقدّس. واستمدّت بلاغة الكلام العربي قدسيتها من ميراث ديني كبير تسلّل إلى صلب الثقافة العربية كلها. وأضافت فرضية الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، ركاماً كبيراً من

وما بين قدسية الدين وقمع السياسة، كانت البلاغة العربية ترفل بزخارف وحلى لم تألفها من قبل. كانت هذه الزخارف تفتقر إلى مرجعية جمالية أحياناً

تقديس البلاغة، حاملة الإرث الروحي للأمة. وأنتجت هذه الفرضية، بمرور الزمن، جيلاً كبيراً من الواعظين الشاربين من إناء تلك البلاغة الروحية، التي يرى فيها الوردي مجرد (مواعظ بلاغية). وقد ساهم هؤلاء في ابتكار مؤثرات بلاغية جديدة للكلام العربي، جعلت منه كلاماً لا يقدر على الحياة بغير تلك المؤثرات. وقد ألحّت قدسية (النمط البلاغي) كثيراً على رجالات البلاط السياسيّ أن يتقنوا هذه المهارة، ليحسنوا الوصول إلى قلوب مسوسيهم. وساهم ذلك في نشوء طبقة الساسة البلغاء المشهورين ببلاغتهم في تاريخ العرب السياسيّ. وما بين قدسية الدين وقمع السياسة، كانت البلاغة العربية ترفل بزخارف وحلى لم تألفها من قبل. كانت هذه الزخارف تفتقر إلى مرجعية جمالية أحياناً، ولذلك كان عبد الله بن المعتز من أوائل الذين شعروا بهذا المأزق في كتابه (البديع) فعاد يبحث في كلام العرب القديم عن تلك المرجعية. وكان تحوّل العرب من أمة تعيش في كنف الصحراء، إلى أمة تعيش في أتكيت الدولة المدنية، قد أضاف أعرافاً جديدة مزركشة بألوان البلاغة الرسمية" بلاغة الحدود والمخاطبات، التي سنّ سنتها عبد الحميد الكاتب إبّان القرن الثاني الهجري. بلاغة تتأسس، وتتحوّل إلى مؤسسة كبيرة تضمّ المقدّس والجمالي والتاريخي معاً، يذوب فيها العقل العربي، ويصبح، بمرور الوقت، جزءاً منها. وعندما تلتحم المؤسسة بالعقل يصعب التفريق

بينهما. فثمة منافحين عن (الطراز البلاغي) هم من داخل المؤسسة نفسها، وما أولئك الرجال الحاملين معهم معول التغيير سوى رجال استثنائيين في تاريخ الثقافة، ومن هؤلاء الرجال، علي الوردي العلامة العراقي.

وإذا كان المشروع الثقافي للوردي يقدم رؤية نقدية جذرية، ويتجه بها إلى التراث وتفسيراته من لدن مثقفين معاصرين، محاولاً تاسيس ثقافة تتخذ (الاختلاف) قاعدة أساسية لها، فثمة محاولات أخرى ترى في الاختلاف مع الثقافة الغربية تحديداً، ضرباً من ضروب (الغزو الثقافي). وعلى وفق هذه القاعدة، كان تحاكم أفكار كارل ماركس على أنها أفكار إلحادية، نظير ما تحاكم به نظريات فرويد الإباحية والإلحادية معاً. ولا يهمّ هنا السياق التاريخي والاجتماعي والثقافي لهذه النظريات، إنما المهمّ هو تكريس ثقافة ترى في الاختلاف عدواً متربصاً باستمرار. وقد كرست هذه النظرة السلبية لهؤلاء المفكرين الثوريين، نمطاً من النفور والشك الدائم بنزاهة الفكر الغربي كله.

والنقدية العقلانية، تتعارض دائماً مع ثقافة تُلْبِس الخرافة لباس الحقيقة، أو مع تلك الثقافة التي تقوم على (طهرانية أخلاقية) زائفة، أو تلك التي تتغذى من منبع إلهي مقدس دوماً، وهو ما يتجلى في خطاب أيديولوجي مغطى بغطاء الدين عادة. ولأنّ الخطاب الديني، يحوز على مؤثرات لا وجود لها في الخطابات

الأخرى، فهو من أخطر الخطابات في حياة الأفراد والأمة. وليست الخطورة هنا، نعتاً سلبياً ضرورة، إنما خطورته تكمن في ما يلعبه من دور في التحولات التاريخية للأمة، ونظراً لذلك يلزم أن يقرأ الواقع والمجتمع قراءة دقيقة، ويتبنى برنامجاً إصلاحياً يستثمر قدراته التأثيرية الكبيرة.

الخطاب الديني مطالب بإنضاج رؤية سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية، لواقع الحياة في تحولاتها المستمرة، وهو ما يحوّله من خطاب مثالي إلى خطاب واقعي وحقيقي يحدث عبر تجربة تاريخية.

الخطاب الديني مطالب بإنضاج رؤية سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية، لواقع الحياة في تحولاتها المستمرة، وهو ما يحوّله من خطاب مثالي إلى خطاب واقعي وحقيقي يحدث عبر تجربة تاريخية.

—٥—

سؤال التنوع

قد يبدو سؤال التنوع، وهو السؤال الثالث الذي يواجه الثقافة العراقية الآن، أكثر الأسئلة حظاً في إنجاز ما يصبو إليه. فقد ساهم (تحرير الثقافة) العراقية في إعادة ربطها بمنابعها الأصلية أو مكوناتها المتعددة، كالثقافة الكردية التي عزلت بقرار سياسيّ لسنوات عدة، فخسرنا لوناً مختلفاً من الألوان التي تتشكل منها ثقافتنا. ويصحّ ذلك أيضاً على الثقافات الأخرى المحظورة بالعراق، كالخطاب الديني الأصولي، والخطاب الشيعي. وكذلك

الاتجاهات الثقافية والفكرية الأخرى، كالفكر الماركسي، والفكر الثوري، والاتجاهات المادية المتطرفة، والأفكار الخاصة بالتجارب الديمقراطية، والحرية، وحقوق الإنسان، وتحرير الاقتصاد، وحرية الصحافة، وحرية التعبير.

إنّ سؤال (التنوع) اليوم، هو السؤال الوحيد الذي بوسعنا تحديد بعض ملامحه، فقد أنجز قسماً من (الإجابات) في انتعاش الحركة الثقافية الجديدة بوجوهها المختلفة" صحف متنوعة تعبّر عن كلّ وجهة نظر، ومراكز ثقافية تتكاثر يوماً بعد يوم، ونشاطات ثقافية أسبوعية ودورية قادرة على امتصاص طاقة المثقفين العراقيين.

وإذا كانت هذه العجالة، لا تحيط بسعة هذا الموضوع، فلا شكّ في أنها حاولت تلمّس بعضٍ من جوانبه، التي تنتظر دراسات موسعة، وإحصائيات موثقة، يساهم فيها أفراد ومؤسسات، لتكون جزءاً من كتابة تاريخ الحركة الثقافية العراقية.

نحو تجسير الفجوة بين المثقف وصانع القرار السياسي

فريدون بينجويني

*الصفوة أو (النخبة) هي الجماعة التي تُشْغِلُ مكان الصدارة في التغيرات الأجتماعية والسياسية في المجتمع. والبداية الأولى لفكرة (الصفوة) ترجع إلى الفيلسوف اليوناني (أفلاطون) الذي طالب بأن يتولى الفلاسفةُ حكم المجتمع بأسره.

أما المفهوم الحديث لدراسات الصفوة بدأ سياسياً، ثم توسع بعد ذلك لكي يشمل جانباً من الدراسات الأجتماعية[1].

هناك وفق الدراسات المختصة أربع صفوات:-

١- الصفوة العسكرية.

٢- الصفوة الأدارية.

٣- الصفوة البيروقراطية.

٤- صفوة المثقفين[٢].

هذه الصفوات بمجملها تلعب دوراً هاماً في التغيرات السياسية والأجتماعية وتلتقي أخيراً في معادلة شاملة، لكن نرى أن ثلاثا منها على وجه الخصوص، وهي (العسكرية والادارية والبيروقراطية) تتجه صوب نقطة واحدة وهي (الحكم)، وتجعل منه مايشبه (غاية) في حد ذاتها.

هذا يعني أن هذه الصفوات الثلاث (وإن لن تتوحد لتكوِّن - إلى الابد - صفوة واحدة في نهاية المطاف) إلا إنها تلتقي في مكان ما دون صفوة المثقفين، تاركة إياها وحدها في جدل معقد مع الواقع السياسي والأجتماعي والأقتصادي وما قد يفرزه هذا الواقع من معادلات عقيمة وخائبة.

هنا نتطرق إلى العلاقة القائمة بين هذه الصفوات الأربع وذلك لتوضيح مدى أهمية كل منها في عملية التغيير في مجتمعنا الكوردي العراقي .

ولكن في معادلة مختزلة كالآتي:-

السلطة صفوة المثقفين(أو: النخبة المثقفة).

ونقصد بالسلطة جميع البنى السياسية والأجتماعية والأقتصادية التي تستوعب وتجمع في طياتها الصفوات الثلاث المشار إليها وكأنها صفوة واحدة.

*لاريب في أن (التغيير) غاية نبيلة (أو لابد أن يكون كذلك) لتَحرُّك أي من طرفي المعادلة المذكورة، فهو بمثابة مايشبه المبررّ الرئيس لوجود السلطة وشرعيتها والبرهان الحقيقي على كون ان النخبة المثقفة نخبة مثقفة، فالتغيير هدفٌ يمثل نقطة إلتقاء النخب أوالصفوات جميعاً، أو النقطة التي تتضارب فيها الوجهات، وتتنازع عليها القوى. فهو بمعنى آخر: المحرّك الرئيس لتأريخ المجتمعات خصوصاً المحدثة منها .

ولكن أي تكمن (قوة) التغيير؟ هل هي تكمن في (الثورة) كما تراءى لـ(ماركس)، أم تكمن في (العقلانية) كما ذهب إليها (ماكس فيبر)[٣]؟ هذا التساؤل وما يليه من تساؤلات اخرى بخصوص الحركية والتغيير في المجتمع، هو مايؤدي عادةً إلى بروز مايشبه الخلاف أو الخصومة أو التنازع بين الصفوات المجتمعة الثلاث في (السلطة) من جانب، و(الصفوة المثقفة) من جانب آخر ، وذلك بسبب تباينهما حول توجيه عملية التغيير هذه. فالسلطة (خصوصاً التقليدية منها) تنظر عادةً إلى مفهوم التغيير على إنه يخص العامة والأكثرية من الناس أكثر من غيرها، بناءً على ذلك تتعامل معه على أسس مزدوَجة ومخادِعة أحياناً (مستغلة مستوى

الوعي لدى الجماهير!)، فأن رأت فيه مصلحة، تأتي لتشجِّع الجماهير عليه، مهيئة لها الفرصة الكاملة للتظاهر به! وإن رأت فيه العكس، تأتي لتحرضها عليه منتهجة ما إكتشفته بنفسه من دروب ضيقة لأداء هذه المهام السياسية الصعبة ثم تبدأ بتبرير معاداتها هذه لعملية التغيير، وذلك عن طريق جعل الغاية من (المجتمع) ﴿ التي هي –بالضرورة – التغيير نحو الأحدث والأحسن والأبهى ﴾ إلى (الدوام) فحسب، دون حثه (المجتمع) على إنتهاج ما يضمن له هذا الدوام .

فكم من السلطات وقعتْ في خطأ الاعتقاد بأن بقاء المجتمعات ودوامها مرهون بالحفاظ على بناها وسيرورتها التقليديتين.

ولكن إذا أمعننا النظر على صفحات التأريخ الحديث لكثير من المجتمعات والأنظمة السياسية التي سارت في هذا الاتجاه، نراها أنها قد أُختُرِقَتْ في نهاية المطاف من قبل الموجات التأريخية الجديدة، ولم تتمكن من المقاومة والصمود أمام طغيان الثقافات المحدثة التي هبّت عبر العولمة وعبر ماقدمته العولمة من أجهزة الخرق الثقافي.

فهو ذا العالم بأكمله قد نال نصيبه من طغيان الحداثة التي تتمثل (كما ذهب إليها كثير من المفكرين من أمثال ماكس فيبر)[٤] في الرأسمالية الجديدة، حيث سادت عبر قيّمها الفكرية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية حتى على المجتمعات

الشرقية الاكثر انغلاقاً على نفسها، كدول الخليج العربي وبقية الدول العربية والاسلامية، وذلك بنسب متفاوتة، فمنها ماتغيّرت ودامت (مثل كثير من دول أوروبا الشرقية)، ومنها ما رَفَضَتْ واُسقِطَتْ ليُعادَ بنائها من جديد (كالعراق وأفغانستان)، ومنها ما على وشك التغيير أو السقوط مثل (إيران، سوريا، لبنان، مصر..الخ) .

هذا هو شأن السلطة في عملية التغيير، أما النخبة المثقفة فشأنها مختلف، إذ ترى في هذه العملية بأنها تخص عموم المجتمع (بخاصته وعامته) ﴿ شأنها في ذلك شأن السلطة ﴾، بمعنى انهما لاتختلفان معاً في نظرتهما إلى : من هو المستهدف، وماهي الغاية من التغيير؟

ولكن قد تختلفان معاً في كيفية توجيه هذه العملية، إذ تفرِّق بينهما النظرة إلى (التاريخ) بأكمله والتباين في تشخيصهما لما يحسن له من طرق للصعود.

فالسلطة كما قلنا تفسّر مفهوم التغيير من منطلق العامة والأكثرية من الناس، أو بالاحرى:

تفسّيره من منطلقها الخاص متخذةً إياها (الأكثرية) ذريعة لبسط سيطرتها وهيمنتها على الناس جميعاً ، وذلك ربما ليس إلا لضمان بقائها وإستمراريتها في الحكم، والحيلولة دون الوقوع في معادلات جديدة التي قد تكون صعبة الاستعاب .

أما النخبة المثقفة (وإن ليست على رأي موحد في كل الظروف) إذا عرفناها في منظور (غرامشي) بأنها هي التي تلعب دورها في المعادلات السياسية والاجتماعية دون غيرها من المثقفين المفترضين، لوصلنا إلى إنها لاتهمها السلطة بالقدر الذي تهمها نواتها وغاياتها! أو بالأحرى: فأن السلطة والنيل منها والوصول الى الحكم، لا تشكل الغاية في منظورها، بل عملية التغيير هي التي تشكل الغاية.

ولكن هذا لايبعدنا عما أشرنا اليه سابقاً بأنه يشبه الخصومة أو الخلاف أو التنازع بين السلطة والنخبة المثقفة، إذ يرى الاول في الثاني خصماً سياسياً له ومتنازعاً معه على الكرسي، والثاني في الأول معرقلاً لعملية التغيير.

وكم وقعنا على ما يعبِّر عن هذه الحقيقة من نقاشات بين بعض مثقفينا وسياسيينا في السلطة المحلية، ولكن أصل الصراع بين هذين الطرفين (ولو لم يتسع ليمثل ظاهرة حتى في حجمها المتواضع) يكمن في النظرة إلى (السُبل) وليس إلى (الغايات).

- فالمجتمع الكوردي العراقي قد تجاوز منذ أربع عشرة سنة القوقعة التي كانت تشكل له سياقاً ضيقاً غير قابل لتقبل الجدل العقلاني، أو بالأحرى: القوقعة التي كانت قد اسبغتْ على سياقه المحلي سمة الأنغلاق والمحلية الضيقة، وهو حتى في ذلك الحين لما التجأت إلى تلك السياسة الأجتماعية التي كانت قد دفعت به

ليبدو وكأنه مثلٌ على التأخر والعنف (لايقبل التلاقح الثقافي، ولا يحمل في جذوره نواة التحديث، وسوف يظل كما هو إلى أن تَطغى عليه وتخترقه ثقافات دخيلة) إن لم تكن هناك سلطة شوفينية تبسط عليه سيطرتها بيديها الملطختين وتجبره بأكمله على الانغلاق الشاق والموت الجماعي الصعب والصمت الأبدي القاتل والخضوع الطويل والحقد الاعمى وأحياناً الرد العنيف والمناعة الثقافية التي كان قد إكتسبها ليحافظ بها على نفسه من الأوبئة الفتاكة الخارقة.

أما الآن فالجدل المتواضع الدائر بين السلطة الكوردية والنخبة المثقفة في المجتمع الكوردي، لم يبلغ حده ليمثل صراعاً دائراً حول (القديم) و(الحديث) أو يمهد الطريق للصدام بين هذين المفهومين، وبالتالي ليس هناك ماهو (فكري) و(ايديولوجي) من نقاط خلاف بين طرفي المعادلة كالتي تؤدي عادةً إلى الجمود العقائدي وتهيء الارضية لممارسة العنف ومن ثم العودة إلى المجرى القديم لحركة التأريخ ونشوئه، إذ أصبح واضحاً أن حركة التأريخ في إقليمنا وفي بلدنا بل في كثير من منطقتنا الشرق أوسطية، إتخذت مجرى مغايراً لما كانت عليه، وهي تبدو اليوم متكئة على ماهو (عقلاني) أكثر مما هو (ثوري).

وهذا ما يصالح بين السلطة والنخبة المثقفة وبالتالي يؤدي إلى تحديث العلاقة الجدلية بينهما، أي يؤدي إلى عقلنة وعصرنة

الحركية والتغيير في مجتمعنا على الأصعدة كافة، بما فيها إيجاد طرق وآليات حديثة لتجسير الفجوة بين ماهو (سلطوي) وما هو (ثقافي).

*هنا لابد من الإشارة إلى أن هذا الأنجاز الذي حققه مجتمعنا لتوجيه خطاه، لايعود فضله إلى كون سلطتنا المحلية(عقلانية)، ولا كون نخبتنا المثقفة (ثورية) وفعالة وفق ما أراد منها (غرامشي) ، وإنما يعود إلى كون العقلانية والحداثية نزعة مهيمنة على سير وحركة التأريخ في سياقها العالمي الشامل، وهذا لايعني البته التراجع عما لمحت اليه ضمنياً من نواة التحديث زاعماً بأنها موجودة بالفعل في سياق تاريخنا الخاص وثقافتنا المحلية، بل أعني به إنه لم يكن بأستطاعة سياقنا المحلي أن يخترق البنية الكلية والوعي النوعي لمجتمعنا بنفسه ، أي: أن يخترق نفسه بنفسه ويمارس الحداثة في غير سياقها ويجدد نمط العلاقات التي تجمعه فيما بينه ليبنى هذا الذي قد يشبه الحداثة من صنعٍ محلي خاص، إن لم يكن هناك عقلانية ونزعة حداثية مهيمنة على الصعيد العالمي .

فهناك عقلانية عالمية مهيمنة على العالم باسره، بما فيه الأطر الاجتماعية التقليدية والتجمعات البشرية المهمشة والسياقات المحلية غير الناضجة، وهي الآن انتهتْ من حسم الصراع الذي دار لعقود من الزمن بينه وبين الاتجاه الداعي إلى التغيير من المنطلق

القديم أو الثوري، وأقصد به الصراع الذي كان قد أدّى إلى انقسام العالم على المعسكرين في حينها: المعسكر الذي كان يرى بأن قوة التغيير تكمن بالفعل في الثورة، وقد خسر الرهان، والمعسكر الذي يرى بأنها تكمن في العقلانية، وهو الرابح والباقي، إذ يوجه ويقود –اليوم– الحداثة والعقلانية والحركية وعملية التغيير بأكملها في سياقها العالمي الشامل .

أعتقد شخصياً بأن العالم قد أعطى ضريبة جد ضخمة عندما فكّر في تجريب (الثورية) لتحديث الحياة واجراء التغيير و نستطيع أن نقول: أن ما حققه بهذا الصدد عن هذا الطريق، أقل بآلاف المرّات من الثمن الذي دفعه ضريبةً له .

وإذا قارننا–دون تحيز– بين ما حصل عليه العالم بأسره من تغييرات سياسية وإجتماعية مفيدة في ظل المبدأ العقلاني لتوجيه عملية التغيير خلال مرحلة (مابعد الحرب الباردة)، وما حصل عليه في ظل النقيض الفكري للمبدأ المذكور طوال مرحلة الحرب الباردة بأكملها، نرى أنه هناك بون شاسع بينهما يضاهي ماهو موجود بين مرحلة(مابعد تحرير العراق) و(ماقبل تحريره) من فروق سياسية وإقتصادية واجتماعية.

هذه حقيقة واضحة، بامكان كل من طرفي معادلتنا (السلطة <– النخبة المثقفة) أن يستلهم منها، وهذا ماسوف يساعدهما على توجيه وتصحيح وضمان علاقتهما الجدلية إن بدأت تتشكل

على الصعيد المطلوب، بل لابد أن تتشكل فعلاً لأنها السبيل الوحيد لتجسير الفجوة بين المثقف وصانع القرار السياسي كما دعى اليه كثير من مفكري المنطقة من أمثال الدكتور سعدالدين إبراهيم.

*أما ماهو الداعي إلى تجسير هذه الفجوة، وماهي سُبُل تحقيقه ، أو لماذا التغيير، ولِمَ الحداثة، وماهي طبيعة السلطة الكوردية والصفوات المجتمعة فيها، وماذا يميزها عن النخبة المثقفة، هل يميزها عنها موقفها من الواقع، وموقعها في المجتمع، أو يميزها عنها تركيبها الفكري والثقافي، وهل يمكننا أن نضفي صفة المثقف على أفراد السلطة؟

وتساؤلات أخرى من هذا القبيل هي بمجملها من شأن النخبة المثقفة أن تبادل بأثارتها وتنظّر لها، إذ إن الانتظار لايفيد ولايعني سوى التنحي عن المشاركة، بل يمثل خطراً حقيقياً على مشروع الحداثة والتغيير في بلدنا !

فلا سبيل لنا إلا التغيير، إذ إنه هناك الكثير من المعادلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية لابد من تغييرها نحو ماهو جديد ومفيد وصالح للجميع، وبالتالي فأن التكهن بأن تصحح السلطة نفسها بنفسها لايسانده التأريخ، لأن مسار السياسة والاجتماع والتاريخ وسائر العلوم التجريبية، ليس كمسار العلوم التجريدية حيث تصحح نفسها بنفسها .

فهلموا جميعاً إلى تجسير الفجوة بين المثقف وصانع القرار السياسي، وهلمّوا إلى التغيير، إلى امتطاء العقل، صوب الحياة.

الهوامش :

(١ ، ٢) الادارة العامة (مدخل الانظمة) – علي شريف / ١٩٨٠ / الفصل الخامس / ص١٣٩–١٦١ .

(٣ ، ٤) مجلة الطريق / العدد الاول / السنة الستون / ٢٠٠١ / (في تحديث العقل العربي) – شاكر اليساوي / ص٢٥–٣١ .

قـرآة

رواية (سليم بركات)

دلشاد فراسخ الخلود المهجورة

المؤسسة العربية للدراسات والنشر – الطبعة الاولى ٢٠٠٣

١٩٦ صفحة

لقمان أحمد / فنان تشكيلي

سوريا

* (أنا أحاول جاهداً في حدود مقدرتي البسيطة أن اكون أميناً للعدمي كألم في ألقه الطاغي حيث لا تكون الطفرة فيه إلا نبؤة من نثر تمهد لعبودية أخرى من علاقات الخطاب القانوني للسان الأليف اجتماعياً) .

هذا ما باح به سليم بركات (الشاعر – الروائي) في إحدى لقاءاته ، يبين تلك العلاقات الإشكالية بينه وبين ما يسرده على الورق

من شعر و رواية ، مؤكداً ذلك من خلال ما أنتجه منذ البداية في باكورة أعماله (كل داخل سيهتف لأجلي وكل خارج أيضاً) .

يقدم عمله الروائي الأخير (دلشاد – فراسخ الخلود المهجورة) مستعيناً بألية الترجمة كمدلول رمزي – يومي ، تتحرك ضمنه كائناته المستنفرة ، الهائجة ، نحو لسان لوعتها في البوح والسرد . (أهي ترجمة لا تنتهي ، أم خدعة يقود الترجمان الحياة من حوله ، إليها ؟ قصة لوعة ووقيعة ، وخيانة مغتفرة ، وإعادة ترتيب لتاريخ المجهول) (سليم بركات– دلشاد) .

مقسماً روايته التي تحمل عنوانين إلى ثمان فراسخ تتناوب في سرد الحكاية – الترجمة – على لسان كائناته من خلال دليله (دلشاد شاهنور) الكردي الناهل من علوم العربية والتركية والكردية .

مستحضراً المكان الجغرافي – الكردي – حيث الفرات الأعلى يقتسم تراسيم الأرض إلى ساحات كونية مفتوحة على الجهات ، تتفاعل فيها الأحداث بشكلها الدراماتيكي المهول ، المفاجئ .

يحمل سليم بركات دليله (دلشاد) إلى بلدة (كوماجينا) للقاء (جرجو نيقو قاديشا) السرياني من الأناضول الوافد إلى بلدة (كوماجينا) ليكون كشاف علوم الروح القدس حافظ أسرارها ، تحت رغبة "مهران ايفاردر" الأمير الكوردي من سلالة الأيوبيين ، لينقل الكتاب (المختصر في كتاب المجهول) المدون بالسريانية ، لجرجيس لوقا سالوحي ، إلى لغة الكورد ، المحرومين من علوم

التدوين ، التائهين بأقدارهم في علوم التاريخ والجغرافيا ... أريد كردياً يعيد المعاني التائهة مثله "ص ١٤" تتداخل الأحداث في بعضها ، ، تتشابك بمشاهد سينمائية ، دقيقة ، لترتقي إلى خطاب بصري غني ومكثف جداً ، دون اهمال الحوارية الشعرية ، المتكاملة مع بنية النص الروائي .

يفتح سليم بركات شباكه الكوردي الصغير ليطل به ، من خلال كائناته ، على مشاهد كونية ، مفتوحة ، يهم باستدراجهم ، للمشاركة والاندماج في سرد الدرامي ، المؤلم ، سيرة طالما أرادها بلا بداية ، بلا نهاية "ص١٢".

هكذا يقدم المشهد الأكثر اشكالية والأكثر شاعرية ، من خلال التقاء الذكر بالأنثى ، وكأنها بداية ، لغة ودهشة واستكشافاً لقاء (دلشاد) ب(أكيسا) المرأة الأربعينية ، زوجة دينان برزار صانع المسكوكات عند الأمير "أيفاردر" يبدأ الحوار ملتصقاً بنهر (نوآف) وبزر اليقطين ، موازياً لخيال الأنثى في ذاكرة الذكر ، فيستحضر مراراً وتكراراً (لا ، لن تنتهي الترجمة) ص٤٢ هكذا ترمي "اكيسا" الحيرة في قلب "دلشاد" المرتجف خوفاً من انتهاء الترجمة .

(لن أبقي فيك شيئاً تنقل به شيئاً مني من موضعه . سأعيدك مرتجفاً كعرّف على رأس دجاجة . بياض جلدك لن يبقى بياضاً ، لو خلا لنا السوق سأصبغه بشهقات كبدك) ص ٣٩ .

بموت أكيسا غرقا في نهر "نو آف" هذا الموت المفتعل ، ينتقل الحوار إلى اختراق المشهد اليومي الرتيب "الترجمة" كالطيف المؤلم ، المحرض في آن معاً .

يبقى (دلشاد) على أمانة الترجمة بعد انتهائه من ترجمة "المختصر في حساب المجهول" ليترجم ، "الإنسان" ويعيده إلى بنية المتخيل فيه من لوعة وخيبة وأحلام .

فيشرك كل كائناته (الواقعية و المتخيلة) في تتمة السيرة ، باقتراح من أكيسا .

(عن أكيسا ، يا دلشاد اضف ما تريده عن أكيسا قال ذو اللقب الأزرق) ص٧١ .

يبدأ ، بالمعدن ثم الملائكة ثم القردة وهكذا لكل دوره ، (ليست المسألة ما أشاء أو ما لا أشاء . إنه الكتاب يا جزاب مهران . لكنني سأتواطأ معكم في الغدر بجرجيس) قال دلشاد ص ١١١ .

يفك سليم بركات دليله (دلشاد) من عناء الترجمة إلى عناء الحقيقة في (سياسيل) بلدته المهيأة لقتل (دلبري) ابنة خالته المعقودة له كخطيبة لإرتكابها الخطيئة في الهرب مع شخص أخر .

"وجع الأنثى في العبور من كمال خدعتها إلى نقصان خدعة الذكر ، وجع ماكر سيكون وجع دلبري ، وجع مستهزئ بذلك العار ، الذي سيشوي عليه دلشاد كبده مملحاً " ص ١٢٣ .

يعود "دلشاد" إلى "كلاس" ليعاود الترجمة ، ويتزوج من ابنة "أكيسا" المطلقة ، أم البنتين ، "زلفو" الشبيهة بأمها ، تلقي على مسامعه السرد الوافد من ذاكرة الأم إلى خيال البنت ، لتستمر الترجمة . وتبلغ اثنين وخمسين مجلداً ، تستقر معه ومع عائلته في المدينة "القامشلي" بعد استلام مصطفى كمال "أتا تورك" مقاليد الحكم في بلاد الترك ، واستلابه للفظ الكورد في ذاكرة التاريخ .

"كان الحذر على تمامه من أي شيء يتصل بالكورد ، بخيالهم أو لغتهم ، أو اخبار أرواحهم ، اسم البرزانى المتسرب مع رياح الجبال إلى السهول المتنسكة وهي تردد أسماء الأنهار الجليلة أقلق الحكومات بداعي يقظة الشر في ملة من أهل المكان لا يجدر بها زعم امتلاك المكان ... ص١٨٢ .

دلشاد المترجم ، ، يتحول لتجارة الأغنام دون إهمال لإتمام الترجمة في بستان "المختصر في حساب المجهول" مداوماً على حمل مهربي التبغ ، أوراقاً مزدحمة بترجمة الكائن ، الحر من كل قيد إلا السرد المستوفي بالحقيقة المعذبة ، إلى أولاد "أيفاردر" في "كلاس" .

الأحداث تتوالد لتوليف المشهد بإمضاءات بصرية ، مكثفة ، دون المساس بسحر السرد وخياله في نقل الحوار وتأويله ، تتراكب الأحداث مرافقة بالتحولات السياسية ، والاجتماعية في المنطقة

تجاه الكورد كملة غير مرغوب بها ، يمتحن سليم بركات هذه الرغبة المستعصية في إدراك الآخر ، من خلال الدركي السوري السرياني النسبني –الرمز – الجاهل في علوم اللغات وتورياتها ، سائلاً دلشاد " أتحب الملا مصطفى البرزاني" ص١٩١ .

عارضاً جهله ، بمجازفة العقل في مهنة القتل الأكثر و تدبيراً لأقصاء الآخر – الغريب – بتسديد فوهة مسدسه ووضعه على منتصف غلاف المجلدات الأثنين والخمسين البريئة من أي انتماء أيديولوجي ، إلا الحقيقة ، وإطلاق النار عليها مخترقاً بطن أربعة وعشرين مجلداً ، مختبراً قدرته المتوارثة في الاختراق والسفك ، ليمضي في غياهب جهله ، تاركا المشهد جريحاً ، يتلوى بين الفريسة وقناصها المتعمد في ارتكاب الجريمة وتهشيم الكائن الذي فينا ، حتى أخره ، فلا يتبقى لنا سوى الألم تحت وطأة خيال جريح .

هكذا يخترق الألم ، الموت قلب"دلشاد" المنكوب ، بسرد الترجمة وحبكتها (ليكن ... لا بأس يا سيد جرجيس . لم تنته الترجمة بعد) ص١٩٥ .

"سأرميك من قلبي إلى كبدي ومن كبدي إلى قلبي .

أنت لن تكون بعد اليوم ، إلا ما أكونه بعد اليوم .

هات فمك المملح من بزر اليقطين ، فأنا لن أنتظر أن يخلو لنا السوق " ص١٩٦ .

بهذا الحوار المستحضر من الخيال "أكيسا" الأنثي ، ينهي سليم بركات روايته ، دون إنهاء الترجمة ، تاركاً ساحة المفتوحة للفعل المكارثي المهول ، القاتل والقاسي ، وكأنه يعاود بالتساؤل إلى البداية .

هل صحيح ، كل هذا الألم ؟

أهذه هي الحقيقة ؟!

.....

.....

حلب ٢٠٠٣/١١/٣١

دمعة حرى في محراب عبدالكريم المدرس

بسم الله الرحمن الرحيم

رؤوف عثمان

السيد رئيس الجمعية الوطنية المحترم... سيداتي سادتي يا أعضاء الجمعية الوطنية المحترمين السلام عليكم ورحمت الله وبركاته...

في هذه الايام رَحَلَ عنا العلامة الكردي، مفتي العراق، الشيخ الجليل عبدالكريم المدرس، حيث تعود روحه الملائكية البريئة إلى ربها راضية مرضية، وبرحيله تخلو ساحة العلم، من آخر الموسوعيين في الألفية الثالثة في هذا القرن، حيث تقام له مجالس العزاء في معظم المدن

والقصبات في كردستان ايران والسليمانية والحلبجة واربيل وبغداد، بل وفي كل القلوب الباحثة عن ينابيع العلم والادب. فتح شيخنا الجليل قبل أكثر من قرن عينية المتقدمتين ذكاء، في كردستان فرقها الأعداء الحاقدون، فأخذ العلم والادب سبيلا مثاليا لأصلاح ما أفسده الغرباء، وإضاءة عالم اطبق عليه الجهل والأمية والمظالم، اغترف من أصفى ينابيع العلم، مساجد كردستان النابضة بالعرفان والأدب، فغدا علما بارزا من اعلام عصره، كان سراجا يهتدى به طلاب العلم من ارجاء العالم الاسلامي، وكانت الحضرة الكيلا نية في بغداد كخلية نحل تعج بروادها، حيث يؤمها طلاب العلم والادب، فمنهم من يتلقى العلم ومنهم من يستمع، أو يستغلق عليه قضية شرعية أو فقهية أو منطقية أو كلامية، ولحسن الحظ أتشرف ما حييت بتلمذتي على بعض من حلقاته التدريبية الرائدة من نوعها، كان الشيخ (رحمه الله) رجلا موسوعيا متبحرا في علوم النحو والصرف والبلاغة والفقه والعقائد والشرع والمنطق والتفسير والحديث والشعر الكردي الكلاسيكي وله

اكثر من خمسين مؤلفا باللغات الكردية والعربية والفارسية، انه الاخير من رعيل النودهي والبيتوشى وابن القرداخي، كان الشيخ من المنفتحين على أسهل المذاهب الاسلامية في فتاواه، ويكره من أعماقه التكفيريين والمتعصبين ومن يغالون في الدين، لقد وظف طاغية العصر، جل طاقاته لتطويع ارادة الشيخ الصلبة، والاستفادة من مكانته العلمية والاجتماعية السامية، ولكن دون جدوى، حيث لم تلن له قناة، ولم يخف في الله لومة لائم، ومما أسره وأسرنا انه شاهد بأم عينيه سقوط الطاغية، فتنفسَ الصعداء، ومما آلَمَنا حقاً، ان سابقيه من فطاحل علماء العراق أمثال د. علي الوردي و د. مهدي المخزومي و د. علي جواد الطاهر و د. ابراهيم السامرائي ماتوا وشوكة الطاغية في قلوبهم العامرة بحب الانسان والحياة، ناهيكم عن العالم الكبير د. عبدالجبار عبدالله و هادي العلوي الذين ماتا في الغربة بعيداً عن الأهل والديار. من مفاخر نتاجات شيخنا تفسير للقرآن باللغتين العربية والكردية و كان منهجه الاعتدال والاستنباط من النص والسياق. أما نتاجاته باللغة الكردية

فغدت قناديل تنير دربنا ما بقي للكرد، حيث شرح دواوين قمم شعراء الكرد الكلاسيكيين،، أمثال نالي و مولوي و محوي و فقى قادري هَمَوَند، ناهيكم عن الجوهرتين المتألقتين، (يادى مَردان) و (علماؤنا في خدمة الدين) والعقد الفرد (الوسيلة في شرح الفضيلة) وكتبا اخرى أفادت صلاح الروح وتقويم الأنفس.

رحم الله الشيخ عبدالكريم المدرس ومعه كل عالم يأبى ان يقتاتَ على فتات موائد طغاة الحكام، والمتنفذين الاشرار.

واخيرا –ايها الأخوة– اود أن اردد مع ابي الطيب المتنبي :

أبداً تسترد ما تهب الدنيا فيا ليت جودها كان بخلا

رؤوف عثمان

عضو الجمعية الوطنية العراقية

تنويه :

١- بعد قراءة النعي طالب د. حسين الشهرستاني أعضاء الجمعية بتلاوة الفاتحة على روح الشيخ الطاهر و تبجيله من قبل الحضور.

٢- قرئ الخطاب في قاعة الجمعية الوطنية ببغداد، يوم ١-٩-٢٠٠٥.

رسالة إلى مهرجان گەلاوێژ التاسع

صلاح حسن پالەوان

اليوم أمد يدي إلى أحد أعداد مجلة گەلاوێژی نوێ الخاصة بالمهرجان وأتذكر اليوم الأول والسنة الاولى والجلسات الاولى لمهرجان گەلاوێژ الاول، في ١٩٩٦ كان الوسط الثقافي بحاجة إلى مهرجان بل أكثر من مهرجان لدفع الركود والنمطية في الثقافة وللم شمل المثقفين والادباء . فعقدنا على مهرجان گەلاوێژ في ميلاده الأول شيئاً كثيراً من الامل الثقافي ...

أتذكر يوم حضرت المهرجان وخصوصاً الجلسات النقدية ، كان ذلك اليوم مبللاً بالمطر ، أوراق الشعراء وثياب الحضور ، كانت مبللة ، حتى ان قلوب الادباء كان في ذلك اليوم مبللة بغيث المحبة . واليوم وأنا أتصفح گەلاوێژی نوێ الخاصة بالمهرجان السادس اتخيل وأجد المهرجان شبيهاً بطفل كبر واشتدت ساعداه وتوسعت آفاقه ...

سررت جداً بأصوات عديدة هامة من العراق وكردستان تركيا وايران وسوريا وخارج العراق وهي تحتفي بها وتهدر ...

أتمنى أن تتكاثر الاصوات والاقلام المبدعة في مهرجان گەلاوێژ . ان مهرجاناً يتجاوز ربيعة التاسع لا يستهان به وسيكون مشعلاً في الثقافة. دمتم لخدمة الكلمة.