

مجاناً مع باقي المجلات

# السرد والكتاب

محمد خضير

مايو  
2010

كتاب

36

دار البعث

السرد والكتاب  
إستعمالات المشغل السردى

محمد خضير

السرد والكتاب

إستعمالات المشغل السردى

## افتتاح

---

تجتمع في هذا الكتاب مقالات منشورة في أوقات متفرقة، وكانت قبل إباحتها همهمات محبوسة بين جدران مشغل كاتب السرد، نقرات أفراخ كسرت قشورها وأفردت أجنحتها الزغب لتمتريج بفضاء الأصوات المتراسلة بين بيضات المشاغل الموزعة على محيط الكتابة. منظر بديع ذلك الذي تشكّله بيضات السرد المتناثرة هنا وهناك، على جبهة لازوردية في جزيرة صخرية نائية. تنطلق المهمة المتشكلة في مقالة من سجنها، وتتدرج القشرة الخاوية لتستقر بين الصخور. بيضة، قوقعة، جمجمة، ثقب سرطان بحري، يتشكل مشغل كاتب السرد بأشكالها، ويهمهم بأصواتها، قبل أن يتخلص من قشرته ويوح بمسارده. وقد يتشكل المشغل بشكل بناء مستقبلي، كروي أو مخروطي، معلق في الهواء، أو مغمور بالماء، تجذب غرابته وهممة أصواته حواس مسافرين يتجمعون حوله، وينتظرون أن يفتح كاتب

السرد كقوة في جدار قشرته ويخاطبهم بخطابه. لا يحرم الشاغل منتظرين يدعوهم إلى مائدته: مستطلعين قطعوا مسافات طويلة، وهياًوا أسماعهم لالتقاط الأصوات المحبوسة، إن لم يسمح لهم بالدخول إلى رواقها الشفاف. هذا ما يكتشفه كتاب العالم أجمع في مرحلة من مراحل العمل في المشغل البيضي: نقرات متبادلة بين فرخ الكاتب وفرخ المسافر المستطلع المنتظر في خارج البيضة. يُختتم المنظر في وقت قصير أو يطول إلى أمد غير معلوم. ابتدأت بنشر نصوص هذا الكتاب في العام 1997، وأرجو أن يجلس مستطلعو مشغلي إلى مائدي متى سمح لهم المناخ المتقلب باستقبال رسائلي. ظهر معظم نصوص الكتاب في الملحق الثقافي لجريدة (الإتحاد) الصادرة في أبي ظبي بدولة الإمارات العربية المتحدة، خلال العقد الختامي من القرن العشرين، وكنت أحرص على إطلاقها بعيداً عن جدران المشغل، كي تستطلعها أنظار قراءٍ مقيمين وراء ضباب مرحلة اليأس والانحصار التي استولدتها من غيبوبتها، وقد عاد بعضها من رحلة البحر ليظهر في مجلة (آفاق عربية) في العراق، ولم أسمع من جانبي البحر خيراً يستحسن رحلتها أو حواراً يستقبل عودتها، بل أحسب أنها تحامت سرهما بنفسها بين الأسراب التي تهاوت في وديان السفر. كان مقدراً لهذه النصوص أن تبقى حبيسة مشغلها، وأن تدفن بيوضها في الرمال طويلاً، حتى يفرغ القراء المستطلعون من عملهم في تنظيف شوارع المدن من الجثث وبقايا السيارات المفخخة

وينتبهوا إليها، فإذا عثروا ذا نهار على البيضات اللازوردية بين الخرائب، فعسى أن يتمكنوا من الإنصات إلى نقرات بيضةٍ لم تتحجر بعدُ قشرتها . إنه لأمل، أمل يجروني على مدّ مساحة هذه المقدمة، كي أتحدث عن طريقي في إنشاء نصوص الكتاب. يحتوي الكتاب على نوع من ((المقالات السردية)) التي يحلو لكاتب السرد إنشاءها دون أنواع المقالات. ويقوم هذا النوع المقالي على أساس فكرتين متمازحتين: الفكرة النظرية والفكرة السردية، تغلف إحداهما الأخرى، أو تنشق إحداهما من الأخرى. إذ تتوفر المقالة السردية على حادثة أو موضوع سردي أو معلومة شخصية، تتناسب والغاية النظرية أو الفكرية التي تؤلف المحور الرئيس للمقالة. يختلف هذا النوع عن المقالة الشعرية، أو الخاطرة الشعرية، التي يكتبها الشعراء، ويستوي فيها الشعر المنشور والنشر الشعري. كما تختلف عن المقالة الصحفية التي تخوض في موضوعات الساعة السياسية والاجتماعية. وتناهى عن البحث النظري الخالص، والاستغراق التأملي، اللذين يسندان المقالة الفلسفية. وتقارب النقد الأدبي من دون أن تنتسب إليه. لكن المقالة السردية ترود مناحي هذه الأنواع المقالية كلها، وتستقي من المقالة الصحفية راهنيتها الواقعية، ومن المقالة الفلسفية رصانتها ومحورية أفكارها، ومن النقد الأدبي مصطلحاته. أما حين تتناول المقالة السردية تجربة كاتب السرد وتقتحم عليه مشغله، وتعرج على خصائص أسلوبه السردية، يصبح الهدف الأول للمقالة عرض (سيرة نظرية)

لصاحبها، أي عرض المؤثرات والمصادر والحوادث التي توسطت بين حياته الخاصة ونصوصه السردية. وكما تتوسط التأملات النظرية لإسناد الحوادث السيرية، فإن البناء المتناسك لفقرات المقالة السردية يعتمد على وجود نهاية مقنعة تقف عندها ولا تتجاوزها، كتلك النهاية الموجودة في القصة القصيرة. لقد برع كتاب معاصرون في استيلاء نوع هجين من السيرة النظرية والسيرة الذاتية، اتخذ عنوانات مثل (ثيسوس) لأندريه جيد و(الوصية المغدورة) لكونديرا و(الوصايا الست) لكالفينو. ويحقّق لورثة السيرة الذاتية العربية أن يستعملوا براعة مؤلفي (الأيام) و(ستون) و(النبي) في تهجين نوع لا نظير له من أنواع السيرة الذاتية، يجمع بين النظرية والسرد.

تصدر المقالة السردية عن جهة وحيدة، جهة مشغل كاتب السرد، المنتظم في سلسلة المشاغل المتشاكلة المنظر، حيث تسقط أشعة الأزمنة السردية الغابرة على سطوحها الرقيقة، وتنفذ إلى أبعائها، فتضئ الشحوب الداخلي لمكان السارد المحوط بأرشفه من الكتب واللوحات والتماثيل، ثم ترد بمخطوطاته المختومة على استعماله المختلفة باختلاف العصور. يستعمل كاتب السرد أشعة الأزمنة السردية المسلطة على مشغله في استعمالات رمزية وواقعية وخيالية، فيتلوّن فضاؤه بألوانها، وعندما تنقطع الأشعة عن السقوط يترك السارد مشغله ويرحل مخلفاً وراءه أسفاط مخطوطاته التي لم يكتمل رحيلها قبله إلى مؤسسات الطباعة والنشر المجاورة لمشغله. إنّ

مناظر المشاغل المهجورة، المتصدعة الجدران، إلى جوار المشاغل المشغولة بساردين متعاقبين، في صفّ لا ينتهي، تشير إلى نهاية استعمال سردي وبداية استعمال آخر بعده، كما تُنبئُ بحلول ((نهاية عالم النهاية)) التي سيصبح فيها عالمنا مفقوساً كبيراً للكاتب يملأ المدن والبحار بأوراقها، فتتحول المياه إلى عجينة لاصقة و جزر متصلة. تلك رؤيا ((خوليو كورتاثار)) التي لم نصلها بعد. إنّ مقالات القسم الثاني من هذا المصنّف، تصدر عن مشارف تلك المرحلة البعيدة، وإن استعمالاتها تستعرض مجد ((الكتاب)) الذي لم تدركه نهاية المستقبل المخيفة. إن تمجيد ((الكتاب)) وحده يدفعنا إلى عرض استعمالات مشغلنا الذي لم تتصدع جدرانها، ولم تغرب أشعة الأزمان الخالدة عنها. وهو مشغل يجاور الاشتغالات الحديثة في عالم السرد والكتاب، التي دخلت القرن الحادي والعشرين باستعمالاتها الرقمية، ونصوصها التفاعلية، وعمّت مؤثراتها مختلف مشاغل الإنتاج والتلقي في عالمنا العربي.

البصرة . آذار 2009





القسم الأول

استعمالات السرد



## تقاليد الاستعمال الأدبي

---

يستعمل بعض الأدباء الأدب استعمال الصحافة، فيقدّمون على غايات الأدب الأساسية غايات الشهرة التي تخدمها الصحافة وتسهّل لها سبيل الإعلان (حوارات، بيانات، إيضاحات، مناقشات). وحين تستبدّ الشهرة بذات الأديب (مستعمل الأدب) يشرّب رأس فضوله المتعدد الوجوه فوق طبيعته الشخصية، فتتخطى نظرتَه الزائغة تقاليد الأدب شاخصة نحو الحد البعيد من حدود الشهرة. بل هو يسعى دائماً إلى استعمال شروط حاضره ليستولي على رصيد مستقبله (رصيد نصوصه) بعد أن يستهلك ما ادخره من شهرة أمسه.

إن تقاليد الأدب مثل ((الأصالة)) و((التجديد)) و((التحريب)) و((التأثير)) تفقد فعاليتها بسبب من استعمالها المرحلي في دهاليز الصحافة. وتغدو مفاهيم مثل ((الواقع)) و((الخيال)) و((الشعرية)) و((التناس))

استعمالات سائبة عن ارتباطاتها الاصطلاحية بالمنظومات المفاهيمية المستقرة

والنقيض من أديب المرحلة هذا، أديب تدفعه حقيقة الاستعمال الأدبي إلى موضعة ((ذاته)) الأدبية في سياق رؤيا متحولة احتوت زمانه الشخصي ، وزمان أعماله التاريخي، لهذا يتعذر عليه فعلاً أن يتحدث عن أنوية مسيطرة على حقيقة الإنتاج الأدبي أو متجاهلة تقاليد العميقة الأصول. إنّ معلومية أعماله (مركزيتها في تقاليد الإنتاج) لم تدع له سوى التمتع بمجهولية أنويته. إنه ((جاهل)) إزاء ((معلومية)) إنتاجه، وأجهل منه من يتغافل عن الحقيقة التالية: إن عملاً مُنتجاً على أساس هذه المعلومية هو دائم الانتقال من حيز زمني إلى حيز آخر ، ويتحدد تأثيره كلما زاد ابتعاده عن مصدره الحقيقي والتحاقه بمصادر تأثير أخرى تبادله الجذب والنفور. لن يتبقى لمنتج العمل أثر يفخر به ، أو يدافع عنه ، أو يتسابق به مع المتدافعين حوله من منتجي النصوص. ولأنه تنازل لعمله عن معلوميته ذاته مؤلفاً ، فإنه على استعداد للتنازل عن شهرته (غيريته) لأي أديب ينافسه. لقد استفد شهرته في منح اسمه لعمله، ولديه شك كبير في استعمال اسمه بكيفيات متشابهة على أعمال مختلفة ينتجها مراراً ، وتتسارع في الارتحال بعيداً عن زمانها لتلتحق بزمان معلوميتها.

و لكن ما الاستعمال الصحيح للأدب، في نظر الأديب المجهول هذا؟  
أ توجد أخلاق أدبية مثالية تحصّن الأديب من مساوئ استعمال الصحافة؟  
لا أظني قادراً على تحديد سمات مثلى لمستعمل الأدب. لكنني قد  
أحدد الغايات العامة للاستعمال الأدبي ، كما تتجلى لأي أديب مخلص  
لغاياته الخاصة، بكلمات قليلة هي: بثّ شفرة الكينونة الإنسانية من مواقع  
متبدلة، برموز مختلفة و وسائل مؤثرة. ولكي يتصف هذا الاستعمال بصفته  
(الأدبية)) و يثّ ((شعريته)) في النصوص ، ينبغي لنا إدامة النظر في  
الشروط التالية: ( 1 ) ديمومة الإرسال و ترابطه ( 2 ) نسبة الإرسال أو  
احتمالية حدوثه ( 3 ) تعدد محطات الإرسال ( 4 ) تبدل أدوار المرسلين  
(5) تبدل وسائل الإرسال (6) مجهولية الكينونة الإرسالية.  
لا تتعارض ديمومة الاتصال الأدبي مع احتمالية حدوثه ، بل هما  
شرطان متكاملان. إن نجاح الرسالة في الوصول إلى عقول شركاء الأدب  
(منتجين ومستهلكين) رهين بظروف متغيرة. لكن أهم شرطين وأكثرهما  
تحكماً في حقيقة الاستعمال الأدبي يرتبطان ب: تعدد مواقع الاتصال  
العقلي، وتبدل الأدوار بين المرسلين. إن الواقفين المؤيدين في محطات الإرسال  
الأدبي يتحولون إلى أصنام خرس ، إن هم لم يتخلوا عن مواقعهم لمستعملين  
جدد. ستجمدهم في أماكنهم أصوات العصر المفاجئة ، وتتجاوزهم مصادر

المعرفة الجارية، وحادثة الأداة، ونسبية الغاية، التي تكيف التناغم بين الصوت المنفرد والإيقاع العام لأصوات الرسالة.

تبدو الشروط السابقة لاستعمال الأدب قريبة من شروط استعمال العلم. وهذا صحيح إلى حدّ بعيد. فالمعرفة العلمية (التفكير العلمي) معرفة احتمالية تتجاوز العلماء أنفسهم إلى موضوعات العلم واكتشافاته. وفي أغلب الأعمال المعاصرة يبدو الاستعمال الأدبي استثماراً لتقنيات أدبية منفصلة عن التجارب الذاتية للأدباء. وهذا الاستقلال يدعونا إلى التأمل كثيراً في أخلاقيات العلم التي يحتاجها مستعملو الأدب ، وأولها تمييز الذات الفاعلة من مفعولها الموضوعي. إن الذات المؤلفة (المخترعة) ليست موضوعاً صالحاً للاستعمال في أغلب الأحوال ، وهي في أحسن الأعمال واسطة للتأمل والمراقبة والنقد والكشف ، لا منبعاً للتسامي المطلق الذي يسحب العمل الأدبي إلى أخلاقية زائفة. ليست هي ظلاً لأطلال الأزمنة الميتة والأشياء البالية، ليست وعاء لمياه الأحاسيس الراكدة ، ليست باطناً نرجسياً مغلقاً، ولا ظاهراً جانوسياً مسطحاً ، أو وجهاً جحولياً مضحكاً. إنها . على غير مثال . في الزمن وإزائه، لا خارجه ولا فوقه، بل هي التي تتصرف بزمنها ، زمن أعمالها ، حدّ الفناء فيه ، أو الفناء فيها ، كي لا تعيق تطور النصوص الحرة أو استرسالها في زمانها الأدبي، الذي لا نعرف له حدوداً، أو شكلاً ثابتاً مسيطراً.

من الناحية الأخرى، تؤلف الأنوثة الفلسفية ، وطغيان الوثيقة التاريخية ، عائقين متناقضين لاندماج الأدب بالفلسفة والتاريخ (وهو اندماج لا نشك في أهميته). فما لم يحدث إنزياح أدبي للخطاب الفلسفي والوثيقة التاريخية ، فإن فاعلية اندماجهما ستبقى موضع قلق كبير للمؤلف الأدبي الذي يرغب في استعمال المحاجة الفلسفية ، والموضوعية التاريخية ، في خطابه المركب من مصادر مجاورة. نستقرئ إمكانية هذا الانزياح الأدبي في الخطاب الفلسفي في قول جاك دريدا: ((لا أعتقد أن الأسلوب (البرهاني في المحاجة) ولا حتى الفلسفة بشكل عام غريبين على الأدب ، فكما أنه توجد أبعاد (أدبية) و (تخيلية) في كل خطاب فلسفي ، وكما أنه توجد (سياسة) كاملة للغة بل وتوجد فيها سياسة بالمعنى الحرفي للكلمة ، فإنه توجد خصائص فلسفية في كل نص مصنّف على أساس أنه (أدبي) )) . (1)

إنّ تاريخ الفلسفة هو صراع أضداد الذوات الفلسفية التي تمردت على أزمانها وأوضاعها. وليس هذا هو تاريخ التقنيات الأدبية التي تطورت بتراكم أساليب التعايش والإضافة والتأثير المتبادل بين الذوات المنتجة. إن تاريخ الأدب هو تاريخ توحيد أضداد الذوات الأدبية. لذا يشعر الفيلسوف الذي يتحول إلى الأدب بضرورة إخضاع إرادته الفلسفية إلى نسبية (السياسة) الأدبية التي تتضاءل فيها سيطرة الرؤية الأحادية للعالم ، ويعلو في صراعها حوار الأصوات المتعددة. إن ((الحوار)) تقنية أساسية في الاستعمال الأدبي .



السردى خصوصاً. يستبدلها الفلاسفة كلما دخلوا منطقة الأدب بسمه ((المحاجة البرهانية)) التي تحرك صراع الأفكار. وهذا الانزياح البرهاني/الحواري هو ما أحدثه (سارتر) و(كامو) في نصوصهما الروائية ، وما يجريه اليوم (كونديرا) و(ايريس مردوخ) و(إيكو) و(ساباتو) في أعمالهم الأدبية. هؤلاء فلاسفة تخلوا للذات الأدبية المتماهية في زوايا النظر المتعددة للأحياء والأشياء عن أنويتهم الفلسفية المتمركزة (وعينهم لهذا التمركز) في بؤرة الصراع بين العلامات والمراجع، اللغات والكليات الكونية.

شعر (فوكو) بمأزق الخطاب الفلسفي إزاء الخطاب الأدبي ، فطالب ب ((اختراق)) للخطاب الفلسفي من ((نوع)) أدبي ، وهو يتحدث عن نيتشه. قال: (( إن التخلص من الفلسفة يعني بالضرورة وقاحة مثل هذه. أي وقاحة نيتشه الأدبية الحادة. إننا لا نخرج من الفلسفة ببقائنا داخلها ، لا بل بمعارضتها بنوع من الحماسة المندهشة والمرحة، وبنوع من القهقهة التي لا تفهم والتي هي في النهاية تفهم ، وعلى كل حال تكسر ، نعم تكسر أكثر مما تفهم)). ثم يضيف: ((هذا الروح والغدو حول حافة الفلسفة يجعلان الحدود بين الفلسفي وغير الفلسفي قابلاً للاختراق، أي تافهة في النهاية)).(2)

إنّ الشخصيات في الروايات والنصوص الأدبية الفلسفية ((تفكر)) أفضل من الفلاسفة/الروائيين الذين ألفوها. وهي شخصيات حرة لا تفكر بالنيابة عن مؤلفيها، وإلا كانت (الجمهورية) أفضل من (الطاعون) و(الدكتور

زيفاغو). ففي الرواية الأخيرة لا نعرف إذا كان مؤلف الرواية هو الشاعر باسترناك أو الطبيب زيفاغو. إذ لم تكن الإشارة إلى ذلك ملزمةً للمؤلف الحقيقي ، ما دام بطلها قد قال كل شيء مشترك بينهما عن الجمال في مواجهة العاصفة ، وانتحل أشعاره الملحقة بالرواية. لكنهما وهما يضربان في ضباب التاريخ ، يموت كل واحد منهما في جهة ، الروائي وحيداً في الغابة ، والبطل على قارعة الطريق وسط الزحام. كانا مجهولينٍ لمعاصريهما، ومعلومين أحدهما عند الآخر. وكانت مجهولية المعلوم ، أو معلومية المجهول ، شرطاً وجودياً وحيداً لكي تتحدى حقيقة الشعر أقوى أيديولوجيات العصر ، وتُحدث الإزاحة الكبرى في قوة التاريخ ، بعد رواية (الحرب والسلام) لتولستوي.

يُشعرنا الاستعمال الأدبي الصحيح أننا نستطيع أن نبني نظاماً للذوات المنتجة مجاوراً لأنظمة النصوص المنتجة.. يُشعرنا نحن المؤلفين أننا على قدم المساواة في الاختراع واقتطاف ثمار الإنتاج الأدبي.. يُشعرنا بخطأ دمج الأنوية المفكّرة بالأسلوب المفكّر به ، وطغيان الاستعمال الأدبي المعرقل لرحيل النصوص في مجراها الحر ، في وادي الأدب العميق ، أو في سماء الفكرة الطليقة. لا يكفي أن نبحث ، أن نجرب ، وإنما نقتنع. نحن شركاء العقل والخيال . بكوكبة نصوصنا في مدارات مجاورة ، نتماسك أمام ما ستعكسه النظرة المتعالية من نشوة صاعقة للذائقة الأدبية المحدودة. إنها فرصتنا في

((مركزة)) مشاغلنا الأدبية في وسط تيارات الانقذاف والاعتراب المتعاكسة  
في الرواح والغدو، أو سحبها من مركز هذا الانقذاف ، لئلا ننقذف كلياً مع  
نصوصنا في فراغ روحيّ مظلم .. لئلا نرتاع أو نرتدّ .

---

هوامش

(1) مقابلة . مجلة العرب والفكر العالمي . العدد 1989/6 .

(2) حوار: مجلة العرب والفكر العالمي . العدد 1990/9 .

## استعمال الواقع

---

إن الفائدة التي يجنيها الكاتب من عمله الأدبي الواقعي ، هي مفاجأته نفسه دائماً على أعتاب الدرس الواقعي الأول. وتتلخص هذه الفائدة في: أن قيمة الدرس الواقعي تكمن في معرفة الواقع، واقع الحياة وواقع الكتابة ، غزارة المرجع وحدود النص.

ولا بأس من أن نعيد أسئلة الدرس الجوهرية: ما الواقع؟ أ هو الأشياء مع البشر؟ الإنسان مع الحيوان؟ النص مع الحركة؟ أ هو الوعي بهذا النص المتحرك منذ بدء الخليفة، وتخزين الصور والأخيلة التي ستزود الكاتب الواقعي بوقائع أعماله؟ ما نوع هذه الوقائع؟ أ هي مجموعة الوقائع المسجلة سلفاً، أم مجموعة الوقائع التي تفترضها حركة البحث في مجاهل الواقع؟ ما حدود هذه الحركة؟ وهل تتطابق الرؤيتان: رؤية الواقع من خلال وعيه ، ورؤية النص الواقعي من خلال كتابته؟

إن تراث النظرية الواقعية يجمع هذه الأسئلة في تشكّلين متقابلين للواقع: التشكّل المرئي، والتشكّل اللامرئي. وكل واحد من هذين التشكّلين يفتتح عصراً من الكتابة الواقعية و يختتم عصراً آخر. كما يفترض هذا التصنيف وجود أبواب فاصلة بين نصفي الواقع.

كان عصر الواقع المرئي عصر الواقعيين الكبار ، بناء العالم ، الذي أنتج إبداعاً قصصياً وروائياً غزيراً ، وجدلاً نظرياً واسعاً ، ابتداءً من ظهور الرواية الغربية حتى منتصف القرن العشرين. وكان جورج لوكاش المثل الأعلى لحراس الجبهة الواقعية، الذي لم يقبل بأصغر من مرآة كلية تعكس الترابط بين سطح الواقع المرئي والوعي الجوهري بالماهيات العميقة في حركة الواقع ، لذا شنَّ هجوماً عنيفاً على المرايا السريالية الباطنية والمرايا التعبيرية المقعرة التي لا تعكس سوى أجزاء مشوهة من سطح الواقع المفكك.

أما عصر الواقع اللامرئي فقد افتتحه مكتشفوه بنزع الأطر الأيديولوجية عن بوابات الدخول إليه (الانتقادية ، الاشتراكية). أُختتم عصر الواقعية الكبير بكتاب غارودي (واقعية بلا ضفاف) ، وقبل اختتامه افتتحت ناتالي ساروت العصر الثاني للواقعية بكتابتها (عصر الشك).

قدمت روايات العصر الواقعي الأول ((بطلاً)) منشطراً على نفسه ، يصارع اغترابه الواقعي من أجل توحيد شطريه ، بينما ابتكرت روايات عصر

الواقع اللامرئي ((راوياً)) بلا خصائص، أخفى انشطاره وراء قناع مسرحي لا تعكس مرآة الواقع الكبرى إلا خدوشه التعبيرية وتحليلاته السردية المفككة.

عندما اقتحم واقعيو العصر الثاني الباب الفاصل بين الواقعيين ، المرئي

واللامرئي ، لم يجدوا غير أفنعة الواقع الوهمية ، وهكذا استمر الجدل حول

حقيقة التشكّل السردى للواقع. تساءلت الكاتبة الألمانية أنا سيغرز عن

حقيقة الواقع ، في رسالتين أرسلتهما إلى جورج لوكاش في عامي 1938 و

1939. تساءلت سيغرز في الرسالة الأولى عن المقصود بالواقعية ، أهي

((واقعية اليوم)) ، واقعية النظريات والمفاهيم ، أم هي ((الواقعية إطلاقاً ، أي

الاتجاه إلى أكثر ما يمكن من الصدق الواقعي المتاح بلوغه في زمن معين)) ،

أي واقعية المراحل الأسلوبية المختلفة ، التي استخدم الفنانون خلالها ((كل

الطرق الممكنة))؟ أما الرسالة الثانية فقد حملت انتقاد سيغرز للمعايير

الأساسية الشاملة للكتاب ، الغريبة عن ((علمها الخاص)). ثم قالت سيغرز

في رسالتها: ((إن ثمة شيئاً يبدأ الآن ولا يزال حتى الآن غير ناجز: هو

صياغة المعايير الأساسية الجديدة، في عصرنا)). (1)

لا بدّ لمستعملي الواقع (الكتاب ، القراء ، النقاد) . إذا كانوا معاصرين .

من أن يؤيدوا رأي ناتالي ساروت القائل بأن الأدب يركز على ((بحث))

بالاتجاه الخاص الذي يُفترض فيه أن نوعاً أدبياً مثل الرواية أو القصة، يهدف

مؤلفه إلى أن يكشف عن ((واقع مجهول)) أو ((واقع خفي)) ، تعاد صياغته بأشكال وطرائق غير اعتيادية.

ومهما استغنى البحث القصصي عن آليات الخيال الفنتازي (الأسطوري والرمزي) للوصول إلى ما وراء الواقع المعلوم، فإنه لن يستغني عن كشف المجهول اللامرئي الكامن في طوايا العالم الخاص بالكاتب. بل أن ((التوقيع)) العام (الخارجي ، الموضوعي) لمصادر القصة لن يغني عن ((التوقيع)) الخاص بتحولاتها، أو ((توقيع)) البحث الخاص بكاتبها. من هنا يكتسب البحث القصصي صفة الخصوصية المشددة ، وتزداد قوة حضوره بقدر استتاره وراء مقاصد توقيعاته العامة.

إن البحث الأدبي الواقعي لمؤلف شديد الاعتكاف على طبائعه الشخصية في التأليف قد يتعرض إلى حالة من الضغط المتواصل على مواقع بحثه من جهات مختلفة. ومهما كانت الأبواب الحصينة التي يحتمي بها المؤلف (القناع، المسرح، اللغة) فإن طبائع البحث ستشنّ عليه هجوماً مدمراً. و أشد هذه الضغوط ستشنها قوى الواقع الغامضة ، الأرواح المرجعية الناهضة من قبورها التي تتلبس ببحثه وتنطق عن لسانه. حينئذ ستتحطم صورة الواقع الثابتة في مرآة المنتج الرئيس للنص، ويتعرض البحث القصصي لخطر مصدره ((المعرفة الخفية)) التي تحدث عنها أمبرتو إيكو في إحدى مقالاته. (2)

ولخصها بمئات اللغات الهيروغليفية والرموز الغنوصية والهرمسية (ونضيف إليها

الرموز الصوفية الإسلامية) التي تنطق من خلال العلامات المطمئنة في صورة  
زمانية معاصرة، وبناء سردي مكفول بمعرفة الكاتب ومهارته وتجربته المعيشة.  
إنّ التعاقد على استعمال الواقع استعمالاً خفياً ، سي طرح أمام القارئ  
فرضيات غير مألوفة ، يشق سبيله إليها عبر البنيات الفكرية والاجتماعية  
والتاريخية العميقة الجذور في الوعي الإنساني ، ويبدو أن الكتاب ملزمون  
بالبحث عنها بالدرجة الأولى قبل غيرهم من مستعملي الواقع.

سيبدأ عصر الواقعية الثاني (عصر مكتشفي الواقع) بملاحظات أساسية

من ناتالي ساروت التي بنت صياغتها الواقعية لفن العصر على مبدأ  
(البحث)) الذي يخترق الواقع المبتذل ، الظاهري ، المباشر ، المشترك بين  
الناس، ليستخرج الباب اللامرئي فيصنع منه الكاتب واقعاً ينفرد به وحده.  
تصف ساروت واقعها الآخر ، المستتر ، فتقول: ((يتشكل الواقع لدينا من  
عناصر متناثرة في فضاء العدم، نحزرها ونحدها بشكل غامض، عناصر ذات  
تشابك معقد وسديمي لا تنبض بالحياة؛ في كتلة الافتراضات والاحتمالات  
اللامتناهية هي تائهة ، ووراء حجب المرئي والمتبدل والاتفاقي هي  
كامنة)).(3)

من ناحية أخرى ، فإن اعتقاد ألان روب غرييه بتطور فكرة الواقع ،  
أوحى لقارئ رواياته ب ((أنّ ما تطفح به هذه الروايات من أشياء ينتمي إلى  
عالم غريب ومغلق وغير اعتيادي)). ويرى غرييه أن لامفهومية العالم الروائي



وغرابته تنتجان عن تناقض مركز السرد مع مركز الإنسان ((الرائي)) الذي يُسقط تصوراته على مظهر الأشياء الساكنة. ويقول غريبه عن علاقة الإنسان بالأشياء ، وموقع السارد منها ، في إحدى رواياته (الغيرة): ((هناك نقطة جدّ هامة، وهي المركز الذي منه ينطلق السرد ويتشكل. بعبارة أخرى ، فما هو مرئي لا يلتقطه كائن نكرة ، مجهول ومحايّد ، بل إنسان خاص ، يحتل في الرواية موقعاً دقيقاً ومضبوطاً سواء في الزمان أو المكان)). (4)

إن موقع السارد العارف بواقع السرد سيتحدد أكثر في روايات ميلان كونديرا وأشباهه من كتاب الرواية الواعية نفسها ، وكتاب رواية الأطروحة ، والرواية النسبية ، ورواية السيرة الذاتية ، هؤلاء الذين لم يكفّوا عن اختراق الأبواب الموصدة للواقع، وتعرض رواياتهم دوماً لهجوم ((المعرفة الخفية)).

لم يتهيأ للكتاب العرب ((الموهوبين)) خوض مثل هذا الجدل النظري الأساسي حول تطور فكرة الواقع ، ولم يتعمقوا عواملهم الخاصة ، إلا بعدما دخلت الواقعية الأوربية مرحلة أفولها الأولى ، حينما ورثت الواقعية الاشتراكية التقاليد الثورية للواقعية الانتقادية، وورث الخطاب النقدي العربي معها جدل الصراع بين الأدب والأيدولوجيا ، في مرحلة التحرر الوطني ، خلال النصف الأول من القرن العشرين. آنذاك انشغل النقاد العرب بإلحاق الصفات الأيدولوجية بالفكرة الواقعية، لتصبح القوة الثالثة المكملة لبنية العالم الثالث الاقتصادية والسياسية ، والأداة المنقذة من النزعات التأميلية والاتجاهات

الرومانسية والتاريخية الحكائية. ولم ينتبهوا إلى الحقيقة الواقعية التي صاغت ((المعايشات الأساسية)) للتجارب القصصية الفردية بعيداً عن الملحقات التعريفية النافلة، إلا بعد أن أصبحت واقعية العصر الثاني بلا ضفاف ، وبلغ البحث الأدبي للكاتب الواقعيين مداه الأقصى في اكتشاف العالم المجهول من الواقع الجديد ، وحن دور القارئ في اكتشافه ((بفضل مجهود يخلّصه من جميع طرائق الرؤية والإحساس المتفكك عليها ، ومن كل الأوهام التي يطفح بها وعيه))، كما طالبت ناتالي ساروت

ليست الواقعية بلا ضفاف ، وليس النص بلا حدود ، وإنما الواقعية محاولة اتصال بين ((بطل)) وعلمه، وكاتب وقارئه، وتحديد مواقع جديدة لهذا الاتصال. ولكي تعي الواقعية نفسها ، لا تنفع الروائيون العرب مواصلتهم البحوث الواقعية لتجارب عربية مبكرة (تجارب نجيب محفوظ، أو محمود أحمد السيد ، أو غائب طعمة فرمان) ما لم يفحصوا حصيلة ثمانية عقود من التجارب الواقعية لتخليصها من لواحق الفكرة الواقعية الوافدة ، و((توقيع)) بحوثها التجريبية في واقع خاص ، يقاوم هجوم مراجع غامضة تتكلم بنوع خليط من لغات الصنمية المحلية والشمولية الكونية. إن التطور البطيء ، المعرقل للتجارب الواقعية العربية المعاصرة، يُلزم الكتاب العرب صياغة مواقف نقدية استباقية لمساعدة القارئ على تخطي مشكلات الفهم والتأويل ،

وتعديل أوهامه القرائية التي تتحكم باستجاباته لأبنية الواقع الثالث ((الغريب)) في التجارب السردية الجديدة.

ستواجه وعي القارئ المعاصر عندنا مشكلات استعمال الواقع المزدوجة في فرضيات جدل مترادف: الوهم والحقيقة ، البحث والانعكاس ، في المرأة وما وراءها، الواقع والمتاهة، الوعي واللاوعي.. مشكلات متجددة في الملف المفتوح لتجارب الكتاب العرب ، من نوع المشكلات التي أغلقها الانتقال الكبير للواقعية من عصر إلى عصر، ومن وعي إلى وعي، في الملف العالمي. الواقعية هي . كما نستنتج في نهاية هذا البحث . إمكانية افتراضية، صنع نسخة مرئية من نسخة لا مرئية، مقاومة مراجع غامضة، فتح باب موصود ، هو الباب المزدوج للحقيقة ، حقيقة الواقع وحقيقة السرد ، بحث دائم في المجهول.

---

هوامش:

- (1) تُراجع الرسائلان في كتاب جورج لوكاش: دراسات في الواقعية. ترجمة: د. نايف بلوز. ص 169،  
( 190 )  
(2) مجلة آفاق عربية. 1992/4  
(3) تُراجع آراء ناتالي ساروت في ندوة بروكسل ، في كتاب: الرواية والواقع ، ترجمة رشيد بنحدو ، ص 14  
وما بعدها  
(4) تُراجع آراء ألان روب غرييه في المرجع السابق، ص 45 وما يليها

## استعمال القصة

---

لا أعتقد أن سجلاً حول استعمال القصة يبدأ من جهة بالدفاع عن ((الإبداع)) ضد مسوغات ((الصنعة)) وتنقية ((الفن الجميل)) من شوائب ((الاصطناع)) و((التغريب)) و ((الغموض)) ، ومن جهة مضادة بالهجوم الذي يرفع لواء ((التحديث)) و((التجريب)) و((اللاتجنيس)).. ذلك أن أي مسوِّغ إبداعي لا بدُّ أن يرتبط بالمسوِّغات النوعية الأساسية لفن القصة ، وأن أي تصنيف لا بدُّ أن ينطلق من وحدة المعايير البنوية للسرد.. أما الوعي التجزيئي الذي يقدم مسوغاته بدافع النشوة الذاتية بإنجاز مرحلي مؤقت ، فلن يقدم إلا تصنيفاً ناقصاً ، عاجزاً عن تمديد مسافة القصة ، وتشكيل عناصرها في خطاب يرتوي من الأجناس السردية المجاورة.

إن المثال القريب لهذا التصنيف الناقص يشهر مشكلات كتابة القصة على أنها (( ردة )) عن فضائل الأمس الجميلة ، تسببت بها قلة من الكتاب ركبوا ((موجة)) لا تتناسب وقدراتهم الأدبية ولا تليق بسمعتهم الإبداعية التي

رسخت في الأذهان والأذواق، فأصبحوا لذلك موضع اتهام الصفوة التي تحتل مركز الاستعمال السردي وتدافع عن نقاوة تقاليده.

إن الحنين الزائف إلى فن مصون من التدنيس يعكس نزوعاً قصصياً صنمياً (فيتشياً) ، أما الاتجاه المفتوح (اللاجئ) فيعبر أصحابه عن نزوع قصصي ((سادو. مازوكي)) مضاد.

لقد دفع الحرص على البراءة والنقاء إلى موضعة ظاهرة القصة العراقية في سلسلة مغلقة على حدودها: (قصة/قصيرة/ عراقية/ كتاب بأسمائها) ، وهو تسلسل مبتور من السلسلة الكاملة الآتية: (قصة قصيرة وضع قواعدها أساتذة النوع في كل مكان وزمان/عربية/عراقية/ تيارات ورؤى متعددة).

إن التصنيف الأخير ينطلق من تصور يبدأ وينتهي بنظرية النوع ، ويشمل تجربة القراءة وإجراءاتها ، واحتمالات الاتجاه إلى مستقبل قريب أو بعيد ، يسمح بدخول عناصر متنوعة إلى حقل الإنتاج. فردية ومجمعة. في حين أن المتوالية الأولى المبتورة تنطلق من رؤية جزئية مغلقة على أسمائها ، ولا تختار من عناصر الصنعة إلا ما يوافق هواها المستأثر بماضيها البعيد أو القريب. إن نتائج تصنيفها لا تعود بالنفع إلا على المشتركين في صنفيها. ومن ناحية أخرى فإن تصنيفاً ذوقياً مضاداً ، لاجئاً ، لن يقل خطورة في نتائجه عن تصلب فتوي يحصر الإبداع بقيود ((صنعة)) لا شراكة في أسرار عصبتها.

وفي سياق هذا التصحيح ، لا يتقبل أدباء اليوم اختلاق مسافة بين ((الصنعة)) و((الإبداع)) إلا أن تكون الأولى ((اصطناعاً)) لعوامل لا تقرّها ضرورة النوع واحتمالاته المستقبلية ، وإلا أن يكون الثاني ((ابتداعاً)) يعتصر من ((متردم)) الأمس ما لا يكفي المبدع على صيرورة المستقبل ، وإلا أن تكون افتراضات الإبداع المؤقتة بدائل من قواعد الصنعة و رجاحتها.

كان الجاحظ يرى في الشعر صناعة وضرباً من التصوير، ولحقه الجرجاني فمائل بين صياغة النص وصياغة السوار والخاتم ، فإذا كان لنا أن نذمّ تأليفاً فليس المذموم تأليفاً ((مصنوعاً)) أو تأليفاً ((مبتدعاً)) وإنما المذموم في هذه الحالة تأليف لا ينتج من ((الموضوعات المطروحة على قارعة الطريق)) سوى تأليف للمعنى بلا زيادة عليه. إذ أن هدف التأليف ((نظم)) المعاني في شكل فني (بنية أو نسق) يتطلب اكتشافها من القارئ إعمال ((الفكر والروية والتدبير)) في رأي الجرجاني.

ولو أن البحوث القديمة لاكتشاف المعاني المزيدة أو المدبّرة لم تقف عند صناعة الشعر وفنونه حسب، لما توقف ثرنا في ذروة عند مستوى (المقامات) ولتجاوزها إلى ذروة أعلى منها. لذا أعجب كيف أن رؤية نقدية للتأليف القصصي الحديث ترضى بما أهملته بحوث الأمس في حق السرد ، وتحمل ما أسرفت به تلك في حق الشعر. والقصة كالقصيد صناعة ، وزيادة عليها بالتصوير والتدبير الذهني الصبور. بل أكاد أقول: صناعة هي غاية في

الإبداع. فالقصة التي تُكتب لإنتاج معنى هي دون القصة التي تهدف إلى زيادة المعنى بإعمال التفكير والتدبير. إننا إزاء بنية يُستعان عليها بالصبر والتأمل ومواصلة التدبر.

والحال فإن كلاً يمتلك جواباً قاطعاً لنفسه ، وكلاً لا يلتفت إلى رأي كلّ ، ولا حظّاً لصاحب رأي في رأيه. إلا أن هذا لن يثنينا عن السجال ، فنواصل من جانبنا عرض المفهومات وسوق الأمثلة، كي يكون إبحارنا القادم آمناً وبعيداً.

لنجرّب إبحاراً سهلاً.. كيف يخطط الكاتب لقصة من فكرة مسيطرة على ذهنه؟ وبأي استعداد يتقدم إلى عمله؟ تتضمن الاستعدادات الأولية توزيع الحوادث بين البداية والنهاية وما بينهما ، ثم تأتي بقية الخطوات: ملء الفراغات بحساسة الفكرة وتكليف الشخصيات بجزء من هذه المهمة. هل نسينا شيئاً؟ أجل.. الحوار والوصف الذي يتضمن تفاصيل صغيرة. الحكمة؟ قد لا تكون ملزمة ما دامت القصة تسير سيراً حثيثاً نحو خاتمتها المحكمة. ماذا بعد؟ العنوان .. ليكن العنوان هادراً كزئير الأسد أو ناعماً كمواء القطط. اللغة، البناء.. الأشياء والصور تتدافع للظهور بشدة عاطفية، وشعور تواق للإبحار البعيد.. لكننا ما زلنا نبحر في مياه ضحلة، وأية خطوة من هذه الاستعدادات المبعثرة لا تتضمن مواجهة ارتحال صعب للأفكار والمشاهد واللغات في مدونات حكائية يبحر في مساراتها آلاف الكتاب باتجاه واحد.



سننتبه في بداية الرحلة أو في نهايتها على أننا أبحرنا في أوقيانوس السردي الحكائي بَعْدَ بالية.

كي نستأنف سجلنا عن استعدادات كاتب القصة القصيرة ، نتفحص مثلاً آخر قدمه القاص عبد الستار ناصر، في مجلة (آفاق عربية . العدد 5/6 . 1996): يجلس الكاتب وعلى يمينه موسوعة (المعرفة) وعلى يساره معاجم اللغة والأساطير ، وفي متناول يده قصص بورخس وكالفيو وبوزاتي ، وفي نيته التحضير لعملية أسطورية بارعة، يذهل بها قارئه وينافس زملاءه القصاصين ، بل يزيحهم عن الطريق. يبدأ القصاص خطته بالتقاط كلمات من معجم ، وإعادة ((نقش)) أسطورة من هناك، ومزج سطر من الموسوعة مع سطر من كتب السحر والفلك ، لتصبح قصته جاهزة للنشر. وحين لا تكون القصة بالطول المناسب يلجأ إلى نبش قبور التاريخ وإعادة هياكل الموتى إلى الحياة ، مع موكب طويل من الآلهة القديمة ، مستبقياً قسماً منه إلى قصته التالية بعد أن يرش عليها بهارات عشثار وأرشيكيجال.. وما دام هذا الكاتب المأخوذ بوهم صنعته، المهووس بنتاج الغرب، قد أفلت من محاسبة القانون والنقد، ولا شأن له بإحساس قارئه ، ولا بالفوارق الثقافية والاجتماعية ، فإنه تهادى في تزوير الوثائق وخلط الأوراق ، واستمرأ سرقة نتاج عقول الكبار وتقليدهم حرفياً... ليغفر الله لهذا الكاتب وأمثاله فعلتهم! فلقد ذهبوا إلى مسلخ القصة القصيرة وراحوا يكشطون عنها اللحم والدم والأعصاب وعافوها دون شهيقي

وبلا زفير.. لقد قتلوا المتعة والجمال وروح الحكاية.. أكلة لحوم القصة القصيرة هؤلاء! حقاً لم يعد السكوت لائقاً بعد هذه العمليات البشعة!

متى تنطبق هذه الصورة المشوّهة التي تعمد القاص عبد الستار ناصر أن يسخر بكلماتها من كاتب أو مجموعة من الكتّاب ساوموا على ((الصنعة)) مقابل ((المتعة والجمال)) وراهنوا على ((الوهم)) بدلاً من ((الإبداع))؟

باعترادي أن المطابقة تصح على مساومة تكون الصنعة والإبداع معاً في أحد طرفيها ، مقابل التوهم والغرور والتصنع والتفريط بقوانين النوع في الطرف الآخر. ذلك لأن المتعة والجمال متحققان بحسب نية الصانع أو المبدع، متى استعملا صنعتهما استعمالاً صحيحاً. بخلاف ((المسخ المزور)) الذي قُدمت صورته آنفاً ، فهي صورة صانع موهوم يجهل مبادئ الصنعة ، محروم من قدرة الإبداع، ناهيك عن قدرة الإقناع. لذا فإن إعمام مثال مشوّه على النماذج المختلفة لقصتنا المعاصرة هو إعمام مزور أيضاً.

أصبح مطلوباً، إزاء المثال السابق، تصحيح صورة الكاتب الذي يتقدم إلى عمله باستعدادات الصنعة غير الموهومة. يتقدم كاتبنا هذا إلى قصته بانفعال بسيط ، وتخطيط ذهني محكم ، يستتبعهما تركيب متعدد العناصر. هذه هي أول الاستعدادات، إذ أن مشكلات بناء القصة لا حصر لها: اللغة ،الفكرة، الزمن، الحكاية، التوليف والربط (المونتاج). تنتظم عناصر البناء في علاقات ثنائية وثلاثية ورباعية وخماسية على مستوى الجملة والنص.. مئويات

من الوجوه محورها واحد: روح النص الذي يمدّد الزمن رجوعاً إلى الجذر الأعمق للفكرة، وذهاباً إلى ما وراء واقعها الفعلي، في حركة تتذبذب حول نقطة السرد الحاضرة كبندول ساعة كونية عملاقة. الكونية لنقض موضوعية الفكرة، والجذر الأعمق لبناء زمانية النص على مرجعيات سابقة عليه، مختزلة في لحظة تزامنية. لا يُبنى نص قصصي ولا يرتحل عن زمانه إلا باتصاله بالجذور المشتركة للفكرة العظمى التي تتوزع في جميع النصوص (المكتوبة والكامنة في غيب الكتابة). أما حافظ هذه الحركة التزامنية فهو اللغة، التي تمّون عناصر البناء بطاقة النمو والترابط. تجدد اللغة خلايا النص بجولييات الواقع ومراجعته الموزعة في شتى المحكيات، ومختلف اللغات واللهجات. وباللغة ترتفع القصة بالواقع المحكي إلى مستوى واقع الكتابة، الذي تمّحي فيه الفوارق البنائية الشفاهية، ويباح فيه ما لم يُبح في واقع ما قبل الكتابة.

على هذا المستوى من تنصيب الواقع (توقيعه)، تنتظم العناصر السردية في شبكة لغوية تتمثل فيها الفكرة مراجعها، ويمتد الزمان، وتتجوهر الحكاية، وتلبس الشخصيات صفاتها الجديدة (صفات الواقع المكتوب)، ولن تعود ممكنة موضوعة الكاتب باعتباره ((مؤلفاً)) أو ((خالقاً)) أو ((مبتدعاً))، بعد أن تتموضع مدوّنته في مسار كوكبية من المدوّنات، تزامنها في الدوران حول جذر الخلق الإنساني المشترك العميق. إن أية قصة. بأية لغة كتبت وبأية فكرة ارتبطت. تتجذر في الزمان الممتد إلى أقدم كلمة دُوّنت أو صوت نبره

إنسان. وما المظهر الحكائي الذي تشكلت تحت غطاءه اللغوي المحبوك عبر الزمان، سوى عرض من أعراض التشكل الجوهرية وقد تجمعت حول لبّ الفكرة، كما تتجمع طبقات اللحاء حول لب الخشب في ساق الشجرة. ستبدو القصة مثل مكعب روبك، أو كرة فيثاغورس، وهي تتركب أو تتدحرج تحت سحر القراءة، قبل أن تكشف عن معناها أو تدفنه معها إلى الأبد. وحين يظل سر من الأسرار، أو لغز من الألغاز، أو لعبة من الألعاب، مثل مبرهنة فيرما الرياضية، أو فقدان مخطوطة، أو فراغية تماثيل الليزر، أو لغز أبي الهول الأوديسي، عصية على الحل والتفسير لعقل القارئ الفطن، فلأنها سرّ ((كلمة)) غامضة انتقل من مجاله الرمزي اللامحدود في الوجود إلى المجال اللغوي المحدود في قصة من القصص. ولئن بدت قصة كلعبة من ألعاب الوجود الغامضة، فلكي تنحلّ فيها الأسرار والكلمات، أو لكي تبقى على غموضها من دون حل. وحين تقاوم قصة أي إجراء للتفسير، فلأنها كذلك. ولن ينفع قاموس أو موسوعة أو كتاب سحر لتفسير رموزها أو كشف معناها المبطن في لغتها. فاللغة قد تقصر عن برهان شيء، لكنها قد تنتظم هي نفسها في برهان منغلق على حكايته

المشكلة الأخرى التي لا نريد مغادرتها دونما إيضاح، تتعلق بالإحساس بالزمن الذي يجري في القصة مجرى النهر، أو يرتد إلى الوراء كومضة أو ((سقوط حر)) في هاوية الماضي، أو يدور في حلقة لا ابتداء لها ولا

انتهاء. وفي آونة تتعارض الحوادث مع أي شعور باتجاه زماني فتلتقي الأبعاد كلها في لحظة واحدة ، هي اللحظة القصصية المتزامنة التي يحركها الكاتب من موقع ثابت في زمانه خلال نص غير ثابت في زمانه. واللحظة هذه تبدو مناسبة أكثر من فكرة ((الجران)) أو ((الارتداد)) أو ((الدوران)) في المبنى التقليدي. فهي تشير إلى زمنها السردية الذي ((يتمدد)) بمقتضى التمثيل المتزامن للمراجع التي دخلت في بنائها. ستتحطم المراجع وتُطرَد من القصة بفعل القراءة وإجراءاتها المتحركة ، وسيحلّ ((زمن)) القارئ محل (( زمان )) مراجع الكاتب، ولن نتحدث بعدئذ عن اتجاه ماضويّ أشارت إليه القصة قبل لحظة القراءة. ليست القصة ماضوية أو أسطورية، بل إنها ليست خيالاً مستقبلياً محضاً مضاداً للتصور الواقعي. ولكن القصة ستزيد من حيرة القارئ الذي يريد أن ((يزمّنها)) من موقعه الثابت ، عندما لا يصدق أن استعمال شخصية مثل (عشتار) في قصة سيلغي زمان أسطورة عراقية قديمة ويدججه في زمن القصة ، كما أن استعمال تقنية علمية متطورة لن تضعه في البعد المستقبلي للزمان. إن القارئ الذي يريد تقييد الزمن (أو تقسيمه) هو قارئ لا يريد أن يصدّق بأن وجود لحظة ((تزامنية)) تجمع الأبعاد في لحظة قصّ اختزالية هي الشغل الشاغل لقصاص يريد أن يحطم أسطورة الزمن القصصية التي تقيّد الحوادث ، وترتب المراجع ، في وعي رؤية تطويرية محتمة بصيرورة الزمن الطبيعي المنتظم. لا يكفي أن يلتقط الكاتب شظايا من

قراطيس الأمس البعيد ، لتجميد لحظات زمانية مجيدة ، أو لتوليف حياة شخصيات عظيمة ، ما لم يتسق هذا الالتقاط وزمن القصة المختزل في لحظة لا زمنية.

لقد رجع غابرييل غارسيا ماركيز إلى مئات الوثائق لتوليف زمان شخصية (سيمون بوليفار) في رواية (الجنرال في متاهته) وأنتج منها صورة مغايرة لشخصية محرر أمريكا اللاتينية ، حتى يُقال أن التواريخ الحقيقية للحوادث رسمت زمنياً تخليلاً لحياة رجل غير حقيقي. لم يتطلب الأمر من ماركيز أن يحرف حقيقة الأزمنة والأمكنة والصفات في حياة البطل الذي التي استقطرها من الوثائق ، بل إننا لا نرى هدفاً من إعادة كتابة سيرة حياة مبجلة في النفوس ، إلا أن يكون هذا الجهد. الذي لا يُبارى. من أجل تكثيف لحظة تزامنية لا يحدها عصر أو زمان. إنّ رواية (الجنرال في متاهته) ليست رواية بطل ((من)) ذلك الزمان ، إنما هي رواية بطل ((في)) هذا الزمان. بذلك يصدق القول أن (سيمون بوليفار) هو (ماركيز) نفسه ، بالصدق الذي قيل فيه أن (مدام بوفاري) هي (فلووير). وبالاعتبار نفسه فإن (عشتار) ليست شخصية مقتطعة من أسطورة قديمة ، إنما هي عشتار الكاتب الذي ابتعثها في لحظته المتزامنة مع زمان التاريخ وزمن القصة. وهي عشتار أيّ قارئٍ يخلق لحظته المتزامنة مع لحظة القراءة المتحركة. حتى لتصبح عشتار امرأة الأمس واليوم والغد معاً ، لا اسماً منتزعاً من ذاكرة الزمان

الميتة. تستطيع القصة أن تحرر طاقة أي عنصر في عزلته المرجعية ، لرسم  
لحظتها الحية ، المختزلة لكل الأزمنة. إن قصة اليوم تظهر كرؤيا اختزالية في  
(كلمة)) كلية متزامنة. وهذه الحال تنطبق على أي جهد حقيقي يبذله  
كاتب لا يكتفي بتصورات وهمية عن الزمن والشخصية والمرجع.

## استعمال الرواية

---

لم أؤلف غير كتاب واحد ينتسب بصعوبة إلى فن الرواية ، وستحتل (كراسة كانون) الصادرة عام 2001 محور انشغالي بنظريات هذا الفن. لن أتكلم. في حالتي. إلا على نصوص غائبة في أفق استحقاقني من تراث الرواية ، وهو أفق بلّوري شبه مستدير تشبّح فيه مخططاتُ رواية ، أحلامُ روايات ولّت هاربة أمام أجناس أدبية اعترضتُ طريقها. إن أمثال هذه المخططات التي تركتها وراء ظهري ، صارت اليوم تسبقني بمسافة ، ويتوجب عليّ أن ألحق بها، وأستولي على زمامها. لذا لن أتكلم على رواية محققة، وإنما على نص روائي لم أستحقه، نص غائب قد لا أحققه في القريب العاجل من مستقبلي الأدبي. وما دمتُ في هذا الموقع اللامعين بدقة ، فسأتلمس جسد ذلك النص تلمّس العميان لجسد الفيل. في الحكاية الهندية. يلمس أحدهم جزءاً من الجسد الكبير فيحسبه مفهوماً كلياً للجسد الذي لم يبصره. وهكذا فإن إدراكي للنص الروائي المنزلق في أفقي البلوري الشاسع (كجسد الفيل) ،



سيتوزع على مقاطع متفرقة ، غير مرتبة ، أحسب كل مقطع ملموس منها  
يجمع خصائص النص الكلي الغائب ويعوض عنه.

### الرواية المدحورة:

تحدّث علي بدر عن روايته (مصايح أورشليم) فوصفها بأنها رواية  
المدحورين والمقهورين والمنفيين ، لا رواية الأبطال والمنتصرين ، فأعطى بذلك  
مثالاً قوياً على دخول الروائي العراقي مكاناً غريباً يحاكي فيه مكان نشأته  
الأول (وطنه) محاكاة تمثيلية تدل على انشطاره وانقسامه إلى أقوام وهويات  
وثقافات. اتخذ علي بدر من مدينة القدس ((طرساً)) نسخ عليه ذكريات  
أدوارد سعيد عن المكان الأول ، وفكك بوساطته الرؤية البطولية الأحادية  
للمدينة القديمة في السرود الخارقة للروايات الإسرائيلية ، وحفر في الوثائق  
المحجوبة التي توطر تاريخ المدينة ، لكي يقترب من روح السرد الكامن في  
((تناص المدن)) ، وتنافذ الهويات وعبرها الحدود واللغات ، في روايات  
المنفيين أمثال ميلان كونديرا وأورهان باموق.

كيف تتحول بغداد بعين غائب طعمة فرمان إلى اسطنبول بعين أورهان  
باموق ، تقودها صراعاتها بين القديم والحديث إلى عبور الحواجز المنيعه  
للمدن القديمة؟ تستعيد مدن الخلافة الإسلامية صورها في ذكريات قرائها  
بقدرات روئيبها على حشد التفاصيل المهملة في هذه الصور ، وكشف

هوياتها المحيطة ومغامراتها التشردية، فلا يبقى تفصيل إلا ودججه الروائي العليم بحياته وحياة كتابه، ولا تظهر شخصية إلا لتسمح له بأداء دور ثانوي معها وسط ظلال مسرح تمثل عليه الأدوار الحقيقية أمام أشباح الماضي والحاضر ، كما مثل باموق أدواراً من حياة تركيا المعاصرة بصحبة مئات من المغامرين والممثلين والصحفيين مزج خلالها بين السرد الواقعي والتمثيل الساخر والمقال الصحفي، في روايتين شهيرتين من أعماله هما (الكتاب الأسود) و(ثلج).

تُستخدم الأسماء في الروايات المدحورة (أو المقموعة أو المقهورة) استخداماً تمثيلاً ساخراً. كل الأسماء المجردة في رواية (خمسة أصوات) تشير إلى أشخاص معروفين في مجتمع الخمسينات البغدادي ، نحن نعرفهم ونعرف أسماءهم الرمزية ، لذا فنحن نتابع حياتهم بتعاطف وتقدير كبيرين. وهناك فصل في رواية (الكتاب الأسود) عنوانه (أنظر من أتى) تتشبه نساء يعملن في بيت من بيوت اللذة بالمثلات التركيات الشهيرات ، ويقلدنهنّ في الملبس والزينة، ويتسمّين بأسمائهنّ ، ويحاورن زبانهنّ بحوار الأفلام الأصلي ، ونحن نعلم أن هذا الفصل من الرواية محاكاة ساخرة تهدف إلى إظهار سلطة الاسم الغائب للممثلات الأصليات على زبائن دار اللذة هذه ، ونعلم كذلك أن الأسماء الرمزية الأخرى لشخصيات الرواية تحاكي الاسم الأصلي لكاتب الرواية (باموق) وتتسلط عليه وتنافسها على سرد الرواية التي يكتبها.

لقد ورثت الرواية المدحورة سلطة الاسم الرمزي من الرواية الكلاسيكية لتنتهي تاريخاً طويلاً من البناء التخيلي الصرف لشخصيات لا وجود حقيقياً لها في الواقع ، و تتسلح به لتجمع أسماء الأرواح الغائبة في روح الروائي كي تستمر حياته حتى نهاية الرواية وتعيش بعدها (فعل غوغول شبيه ذلك في روايته : الأرواح الميتة). إن استعمال أسماء شخصيات حقيقية مثل (غويا وبيكاسو ودستوفيسكي وغوته وأتاتورك وأدوارد سعيد) بمصاحبة أسماء الشخصيات المتخيلة ، في الروايات المدحورة ، يشير إلى اختفاء سلطة الاسم الغائب وراء حياة الاسم المعلوم للتأثير في سلطة الروائي وعمله.

### هوى تركي:

فات إدراكنا عند قراءة دستوفيسكي وتوماس مان أن الروايات العظيمة هي روايات مملّة، حتى بلغتنا روايات أورهان باموق فعرّفنا أن الأفكار وظلال الأفكار فواصل وانتقالات وروابط تتخلل محاكاة عصرية لحكايات قديمة. نستغرق في سرد الأفكار المملّة لنكتشف أن حبيكات الروايات ((فخاخ أدبية)) لاصطياد الإشارات والاستعارات والأسرار الموجودة في نصوص قديمة. يعقد باموق فصلاً في رواية (الكتاب الأسود) عنوانه (قصص عشق ليلة ثلجية) مقلداً قطعة من (مثنوي) جلال الدين الرومي يتناوب فيها قصاصون مجتمعون في خمارة ليلية على قص قصص عشق، مأخوذة هي أيضاً

من قطعة في (منطق الطير) للقطار ، مطارداً فكرة ((المعاناة)) التصوفية في بحث مولانا جلال عن معشوقه شمس التبريزي في أزقة دمشق ، الكامنة وراء فكرة ((الضياع)) التناسية في بحث بطل الرواية (غالب) عن زوجته (رؤيا) في أزقة اسطنبول، بتقليد أسلوب ((الرسائل المشفرة والأسماء المستعارة والألعاب الحروفية)) في الحكايات التصوفية. إن مثال ((فناء المطلق)) في قصص العشق التصوفية يتحول على يد باموق إلى مثال ((تناس المطلق)) في نوع من الروايات المنسوبة إلى ((هوى تركي)) يدفن السرّ الإنساني وسط حشد من التفاصيل التافهة والمطاردات الحكائية التي لا تشير ظاهرياً إلى معنى سرّي.

وردت الإشارة إلى ((الهوى التركي)) بمطاردة ((الأفكار العظيمة)) في حديث باموق إلى صحيفة ألمانية عن روايته (ثلج) بعد فوزه بجائزة نوبل عام 2006. ولكي يخفف باموق من حمل هذا ((الهوى)) صرح بميله إلى استعارة ((تفاصيل الحياة)) والانغمار في سعادتها. وتحتوي رواية (الكتاب الأسود) على قدر كبير من التفاصيل والأسرار المتسرية من حكايات الأولياء والمتصوفين، وقد حولها باموق إلى ((لعبة حروفية)) أو ((فخ أدبي)) بطلهما (غالب). وهو اسم شاعر متصوف. لتساعده في بحثه عن زوجته (رؤيا). وهو اسم يوحى بالأحلام التي يسرح فيها البطل. في أزقة اسطنبول. يطابق (غالب) خارطة مدينة اسطنبول مؤشرة بالقلم الجاف الأخضر على خرائط مدن دمشق والقاهرة وبغداد ، فتظهر لعينيه الإشارات والأسماء والوجوه التي

تخفي السرّ المكنون في الخارطة الأولى، وخلال بحثه عن الزوجة المحبوبة، يفقد نفسه ويتحول إلى شخص آخر، يسكن رأسه سرّ اسطنبول الضائع في أعماق الخارطة المشابهة لمتاهة تحدها الحروف والإشارات، ولكي يهتدي إلى مكان زوجته المختفية كان عليه أن يفك أسرار الخارطة، ويبتكر الألعاب الحروفية، وينصب الفخاخ، ولكن دون جدوى. أما نحن القراء الذين سنعرف أن الخرائط تُرسم لتخفي أسرار المدن، وتُؤشر بالخطوط لتحيط بمكامن الأسرار، ويُطبق بعضها على بعض للمماهاة بين حكايات النصوص القديمة وتفصيل الحياة العصرية، فسندرك أخيراً ((هوى)) باموق التركي وسعادته في سرد القصص، وهي سعادتنا أيضاً.

#### استطراد:

أستطرد هنا لنقد مفهوم استقيناها من روافد النظرية الروائية الغربية المترجمة إلى اللغة العربية، وأدى انحرافه عن مجراه إلى تعكر صفو التجربة الروائية العربية وغزارتها الإيحائية. إذ طالما تُرجم الشق الأول من مصطلح ((موت المؤلف)) الفرنسي الأصل مقابل كلمة (death) الإنجليزية التي تعني الموت الجسدي، في حين أن المصطلح الأصلي يهدف إلى إيصال المعنى المجازي (mortality) لا المعنى الحرفي (mort). لذا كان الأصح أن يُؤصّل شقّ المصطلح الروائي هذا في أفياء الانتشاء الروحي للذات العربية المنتجة في حضرة موضوع الإنتاج، أي بتعبير آخر، امتثال الذات الثانية

(الراوية) لوعي الذات المرجعية الأصلية (المروي لها أو لأجلها) والاختفاء (الاحتفاء) بحضورها . أما الدليل على هذا الغياب الحضورى للذات المنتجة، فيترشح من استعمالها لصوتها في درجات من الألوان والأخيلة والنبرات. فالاستعمال اللغوي المجازي هو إخفاء لوجود الراوي ((الحقيقي)) وإنابة المؤلف ((المجهول)) في قلب عمله. وكان الصوفي المتحرق للفناء يثبت حضوره بلغة لا يفهمها إلا مَنْ يخاطبه بها، فكأنها الدليل على وجوده بعد فنائه.

يسمح هذا الاستطراد بشأن ترجمة المصطلح الأجنبي بافتراض مبدأ ((مجهولية المؤلف)) بدلاً من مفهوم ((موت المؤلف)) في عملية الإنتاج الروائي. فالفرق مؤثر في استعمالنا النظري للمصطلحين ، بين أن يكون المؤلف ((حاضراً . مجهولاً . في . عمله)) وأن يكون ((حاضراً . ميتاً . عن . عمله)).

### سولجنتسين، باسترناك، كورتاتار:

عندما فشلت البيانات السياسية الكبرى في تحقيق السعادة الإنسانية (الحلم اليوتوبي) ، انتقل الدور إلى النوع الروائي لمساعدة ملايين القراء في العالم على اكتشاف المجرى الحقيقي للتاريخ. وهنا لا أعطي المجلدات الاثنين والخمسين من رواية سولجنتسين (العجلة الحمراء) أهمية مطلقة تعلق على

رواية (الدكتور زيفاغو) لباسترنك ، أو رواية (رويلا) لحووليو كورتاثار ، على سبيل المقارنة ، لكنني سأنحاز إلى عمل كورتاثار لأنه اكتشف ((أشكالاً إنسانية أخرى)) أكثر تأثيراً في نفوس القراء من ((المصادفات النفسية كالأحاسيس والانفعالات والكراهة والحب والطموح)). وكان كورتاثار قد فسر ((الأشكال الإنسانية الأخرى)). في مقابلة أجريت معه قبل أربعة أيام من وفاته . بأنها ((عناصر غامضة تجمع الشخصيات كتلك العلاقة التي تجمع النجوم في المجرات)). وأي نوع روائي يهدف إلى مساعدة القارئ على ((اكتشاف نفسه)) هو نوع أكثر ((ثورية)) من الأنواع الأدبية الأخرى.

تكمّن قيمة الروايات الحقّة في أوان إنجازها، وحقائق حدوثها، ونسبتها إلى موقعها الانفرادي ((بين المجرات الروائية)). وما لم تحتزع الرواية ((أشكالاً إنسانية أخرى))، فلن تصحّ المقايسة بين النصوص الروائية بمعايير الاستباق والالتحاق ، والاستصغار والاستكبار ، في ميزاننا النقدي. ولا تجوز موازنة (كراسة كانون) بأعمال كونديرا، ولا (سابع أيام الخلق) (1) بروايات ماركيز، ولا (لأبجدية الأولى) (2) بروايات وليم غولدنغ ، من مواقعنا ومشاعرنا الروائية.

لا عيب في أن تحتل رواياتنا التلال ، إذا كانت نصوص عالمية قد احتلت قبلها قمم الأنديز والهماليا. فعلى هذه التلال المنعزلة شهدنا اكتمال الدورة

الأولى لفن الرواية ، وأفول شمس الروايات العظمى التي أنتجها القرنان  
الماضيان.

---

(1) لعبد الخالق الركابي . (2) لطفه حامد الشبيب.



ولم تنتج الدورة الثانية سوى مخططات روايات، لا روايات كاملة.

### ثقي بالرواية :

تقع ممارسة الرواية بين حديّ الوعي والتجربة (الوعي باعتباره إدراكاً لقوانين الرواية أو وعياً بضرورة الرواية ، والتجربة باعتبارها مادة الرواية الهيولانية). لكن الوعي قد يخون التجربة في لحظة الإنجاز الفعلي ، عندما يثق الروائي كثيراً بقوانين الرواية وقواعدها ، فتصبح الرواية شكلاً من أشكال الخيانة، خيانة الوعي لتجربة الكاتب. من ناحية أخرى ، قد يقع الروائي في فخ ((القوى الخفية)) أو ((القوى المرجعية)) التي يستند إليها في ممارسة العمل الروائي. وأي روائي لم يقع ضحية لأحبولة القوى المسيطرة على تجربته المخدولة؟

خذ (فاوست) دليلاً مبكراً على سقوط التجربة (مادة الفن) أمام سطوة الإغواء والفكر الجامح المتمثلة في مفيستوفلس. وحدثت (اسم الوردة) حذو (فاوست) عندما سقطت في غواية الفكر المحرّم المدوّن في بطون الكتب القديمة التي يحجرها الراهب الأعمى (يورج) في قاعة سرية بمكتبة الدير. إن يورج صورة شيطانية من مفيستوفلس. والعمى بحدّ ذاته مظهر من مظاهر سيطرة الوعي الجامح، حاجز يشطر الوعي عن التجربة، حاول بورخس وطه حسين وقبلهما أبو العلاء اختراقه والوصول إلى بصيرة التجربة المحجوبة وراءه.

وعندما نصل إلى الحاجز التكنولوجي فإن الفن الروائي سيُنتج عندئذ شكلاً غريباً مثل رواية ( 1984 ) تجمع فيه الآلة العاشمة (الوعي الغاشم) لغة العاطفة الإنسانية (لغة التجربة المقموعة). ولا تعدو روايات القرنين التاسع عشر والعشرين حقيقة هذه الإشكالية الشائبة، اندحار التجربة الإنسانية أمام قوى العقل وما وراء العقل ، حتى حينما برهنت المحاولات ((المضادة)) للروائيين الفرنسيين على تحطيم الحاجز الروائي والعبور بالتجربة الجديدة إلى أشكال من الوعي أفتعنتنا . إلى حين . بجدوى الاستمرار في كتابة الرواية . كانت رواية أندريه جيد (مزيفو النقود) المحاولة الأولى . بعد رواية (يوليسيس) . لتنفيذ رواية مضادة . إلا أن كتاباً آخر لجيد هو (ثيسوس) بشكله الاستذكاري لأسطورة قديمة ، سبق محاولات الوعي الجديد لإنقاذ التجربة الروائية من السقوط في متاهات الغواية القديمة . بعد كتاب (ثيسوس) الفريد من نوعه ، ارتفق الشكل الروائي بحوث الروائيين النظرية ، التي يمكن جمعها تحت عنوان واحد هو ((فن الرواية)). إلا أنّ التجربة الروائية باتت تنفر من عدد آخر من البحوث النظرية ، وعادت إشكالية الوعي المسيطر على التجربة تظهر بأشكال حادة في الممارسات الروائية خلال السنوات الأخيرة من القرن الماضي . وحتى هذه المرحلة كان الروائي يبرهن على تجربته جيداً حين (( يروي )) ، لكنه ينافق ويدهن القوى المسيطرة على وعيه حين (( يفكر )) خارج البناء الروائي .

إن أفضل الروائيين أولئك الذين يفكرون وهم يتقدمون مع شخصياتهم ، أي وهم يسردون الخيالات كأنها حقائق، والحقائق كأنها خيالات ، في منطقة مشتركة بين التصور والتخييل. هكذا لا ينشأ ثمة حاجز نظري بين النظرية ومصادرها ، ويصبح مبدأ ((ثق بالرواية ولا تثق بالنظرية)) أو ((فكر كما تروي)) المصدر النظري الوحيد للعمل الروائي. وكان هذا مصدرني في كتابة (كراسة كانون) أيضاً ، إذ كان السرد والتعليق عليه يسيران جنباً إلى جنب ، بنسب متساوية بين الوقائع والتدليل عليها.

### أيّ شيء لا يستطيع الخياط أن يفعله؟:

حالا للرسام الإسباني غويا أن يوقع رسومه الجرافيكية التهكمية بعبارات من مثل ((أيّ شيء لا يستطيع الخياط أن يفعله؟)). داعبت هذه العبارة عقلي فاقتبسها مع عبارة ((عندما ينام العقل تستيقظ الوحوش)) وحولتهما إلى عبارتين رابطتين بين الوجوه الستة لمكعب المدينة المتقلب بين النور والظلمة في ((الكراسة)).

أيّ شيء لا يستطيع أن تجمع الرواية في بنائها المتعدد الوجوه؟ إن الرواية هي الميدان الوحيد لجمع التناقضات على سبيل الاحتمال والحقيقة ، والتقاء الممكن المعقول بالغريب غير المعقول ، وحلّ ثنائية الوعي المحرّم والتجربة المنتهكة، كل هذا على السطح السردي الموشى بتضافر الإشارات اللغوية في

نسيج تهكمي. يستحيب الشكل الروائي لمختلف النزوات المفتوحة النهايات، بقدر ما ينطوي على أفكار تنبثق من نصف ضوء ونصف ظلام كما تنبثق الأشكال في لوحات غويا ورامبرانت.

تختلف روايات اليوم عن روايات الماضي باختلاف المسافة بين القراءة والتأويل. تأتي رواية اليوم بمعناها في صميم تركيبها المنجز ، ولا تنتظر كما انتظرت روايات كافكا عشرات السنين لفك رموزها. إنّ الرواية المعاصرة شكل لغزيّ إما أن تُفكّ أجزاءه دفعة واحدة مثل ماكينة، أو يعصى عل الحل مثل معادلة رياضية. ولا جدوى من اعتبارها معجزة أو نبوءة أو إلهاماً يولسيسياً تتذبذب عبر الأزمنة مثل مؤشر كونيّ لا يستقر على نقطة محددة بأسلوب أو تركيب أو فكرة. إن الرواية العظيمة إنجاز فوريّ يُكتب ثم يُدفع إلى الوراء. فهي تُكتب في أوانها، وتعاصر الاختراعات الروائية التي تحاينها وكما تأتي رسالة بريدية مع طوابعها وأختامها وتواريخ إرسالها ، تأتي الرواية على دراجة ساعي البريد بالرغم من تطور وسائل الإرسال الإلكترونية. ولطالما أدهشني نظام البريد المحلي بتقاطع طرقه ، وتعدد منازلها ، واستبدال أدواته وشخصياته، حتى استنفدتُ رغبتني في تضمينه إحدى قصصي ، مدركاً أن اللعبة السردية تشبه إلى حد كبير نظاماً من أنظمة الاستبدال البريدي ، وما القصص سوى انتساحٍ لطرقه المتشابكة ، وامتلاك لأدوار سعاة البريد

المتناوبين ، فما ينقله هؤلاء معلوم ومجهول لديهم ، وتنتهي أدوارهم بوصول الرسالة إلى هدفها.

### كل شيء في أوانه :

أهديتُ نسخةً من (كراسة كانون) إلى صديق مع عبارة ((إلى..... كل شيء في أوانه)) قصدتُ بما لفت انتباهه إلى قراءة الرواية بشروطها الآنية ، ومكافأتهما بما فيها ، إن حقيقة فحقيقة بحقيقة ، وإن خيال فخيال بخيال. إذ أن قراءة رواية لا تتطلب أكثر من مبادلة عادلة لرواية برواية ، وواقعة بواقعة ، وفكرة بفكرة، بلا زيادة أو نقصان.

لو أردتُ إنطاق حيوان بلسان البشر (كما فعلتُ في الكراسة) فلن أفعل أكثر مما فعلت (كليلة ودمنة) بإجراء الاستنطاق المجازي وكأنه إنطاق حقيقي. ولو ابتعثتُ (ابن سينا) و(الحريري) و(عشتار) والكاتب السومري (دودو) للحياة في بناء روائي معاصر ، فسأبادل إشارة بإشارة من مؤلفي العصور القديمة تجسّد هذه الشخصيات. وإذن ستقتصر عملية التأليف الروائي على التجسيم الإشاري لصور متكررة في ذاكرة السرد الخيالية. وما عدا هذا التجسيم الإشاري للصور المتخيلة، تُخَدُّ ما شئت من عناصر الواقع الراهن لترصين عملك. كن تقليدياً أو تجريبياً ، بلزائياً أو واحداً من جماعة كونديرا، فلن تصنع أكثر من ((رواية))، ولن تبلغ الحد النهائي لتاريخ النوع

وابتكاراته، أو تفكّ لغزاً أتعب عمالقة الرواية، فاستغنوا عن حلّه بتأليف ألغاز  
أخرى، وكل لغز تتجلى فيه بساطة التركيب الكامنة في شبيه قولنا ((كل  
شيء في أوانه)) أو ((ثق بالرواية)).

### وصية حماد عجرد :

قد تصلح نصيحة حماد عجرد لأبي نؤاس بحفظ ألف بيت من الشعر  
ثم نسيانها، في توجيه الكاتب الذي يريد أن يجرب حظه بكتابة رواية.  
تختلف قراءة الروائي لأمثاله من الروائيين عن قراءة القارئ الاعتيادي ،  
والقارئ الناقد. ربما قرأ نجيب محفوظ مئة رواية من الأدب الكلاسيكي لكي  
يبدأ كتابة روايته الأولى ، ولعل غائب طعمة فرمان قرأ مثل هذا العدد من  
الروايات الواقعية قبل أن يكتب (النخلة والجيران). وماذا قرأ ماركيز لكي  
يكتب (مئة عام من العزلة)؟ يقول أنه قرأ فوكنر. فإذا أراد جيل الروائيين  
اللاحق لهؤلاء توطيد دعائم بناء روايات الماضي ، أو نقضه ببناء من طراز  
آخر ، لا يكفي هذا الجيل التهام مئة عمل روائي عظيم من نتاج القرون  
السابقة، إن لم يهضم ما تضمنتها من مضامين وتقنيات، ثم يطرح ما هضمه  
مع إفرازات وعيه إلى خارج تجربته الخاصة. أما أولئك الذين لم يفلحوا في  
قراءة عشرين عملاً عظيماً، فالأرجح أن أحدهم لن يكون قادراً على إنتاج  
عمل روائي واحد ذي قيمة من أي طراز.

من حسن حظ القراء العرب أن تُترجم لهم رواية (الطبل الصفيح) مع آخر سنوات القرن العشرين. ويبدو أن عقد روايات القرن بقي ناقصاً ، فلما اكتمل نظام العقد وأصبح لدينا ما لا يقل عن مئة رواية من ((الروايات الملعونة))، صار من حسن إتقان الروائي صنعتته أن يقرأ هذه الروايات المئة ، قبل أن يُقدم على كتابة روايته. وكان عدد هذه الروايات ((عشرًا)) عندما وضع سومرست موم كتابه عن أشهر روايات عصره.

إن ذائقة روائي هي بدرجة ذؤاقة الأنبذة المعتقة ، أو صانع العطور المنعشة ، لذا فإن قراءة رواية هي من درجة كتابة رواية لاذعة. لكن تجربة بمستوى الوعي الروائي ليست تذوقاً محضاً ، أو تدريباً حسيّاً فائقاً ، إنما هي ممارسة من درجة ((الفناء)) في عشق النوع الروائي.

### غرفة راسكولنيكوف :

لا بدّ أننا قرأنا دستوفسكي ، لكن ما كان يثير كل قارئ منا في رواياته شيء مختلف ، مقاطع راشحة أمام أعيننا بقطرات إلهام نزره ، وأخرى تترقق في أذهاننا وقتاً طويلاً تبهر بنا بعيداً إلى ما وراء الملاحظة اليومية. وهنا أسأل: هل قرأنا دستوفسكي حقاً كما قرأه غيرنا؟ ولي أن أجيب: نعم ولا ، بحسب قراءتنا لمقطع فريد تجاوزناه مسرعين إلى ما يليه. ربما علق في ذاكرتنا من (الجريمة والعقاب) مقطع قتل المراية العجوز على يد راسكولنيكوف.

لكن ما قنصه ميشيل بوتور من البناء المسهب لهذه الرواية كان تركيباً شعرياً أقل أهمية من قتل العجوز. فقد أثار اهتمام الروائي الفرنسي وصف دستوفسكي لغرفة القاتل وعرض محتوياتها من الأثاث واللوحات والزهور في ضوء الشمس. أعاد بوتور توزيع فقرات ((الغرفة الخيالية)) في كتابه الشهير (بحوث في الرواية الجديدة) لكي نبصر بعيني الشاب المقبل على ارتكاب الجريمة أثار غرفته.

في قراءة مجاورة ، لم يعثر الروائي الإنجليزي د. ه. لورنس في الحكاية الفرعية المسماة (المفتش الأعظم) على دلالة مركزية ملخصة لرواية (الأخوة كرامازوف) كما أوحى إليه بعض النقاد. لقد نظم الابن (إيفان) هذه الحكاية في قالب قصيدة النثر ، وتخيل فيها يسوع المسيح هابطاً إلى أرض مدينة اشبيلية في فترة من أفضع فترات محاكم التفتيش. فلما لمح الكاردينال . رئيس المحاكم . المسيح متجولاً بين البشر ، أمر حراسه باعتقاله وإيداعه السجن. ولم يغير لورنس رأيه في هذا المقطع (ف 5 ب5) من الرواية عندما أعاد قراءتها، إذ لم يجد فيه سوى ((حكاية مزعجة)) و((موقفاً متكلفاً ساخرًا شيطانيًا))، لكنه كتب مقالة حلل فيها حوار المفتش مع المسيح في السجن ، باعتباره حوار ((الحقيقة ضد الوهم)) في شخصية (إيفان) وهو نفسه صراع الفكر الشيطاني المتمرد ضد الإلهام الروحي في شخصية دستوفسكي.



نعود إلى الحكاية: في حلقة الليل ، حمل الكاردينال مصباحاً وفتح باب السجن الحديدي، ودخل على سجينه يكلمه على انفراد. كان حوار المفتش الأعظم أحاديًا، إذ كان المسيح صامتاً ولم يجب بكلمة واحدة على أسئلة المفتش ، لكنه طبع قبلة رقيقة على شفتي سجانه في آخر الحوار ، أذهلته وأرعدته ودفعته إلى أن يشرع باب السجن ويطلق سراح أسيره. فهل يُعدّ هذا المقطع (الحكاية) من الرواية مونولوجاً طويلاً يمكن رده إلى جنس خطاب هاملت مع نفسه في المقبرة ؟ لا ، فقد حاور إيفان أخاه أليوشا بما تضمنته قصيدته النثرية الطويلة. وكان أليوشا يقاطع قراءة أخيه بأسئلته وملحوظاته. لكننا قد نقارنها بحكاية (الكابتن كوييكين) في رواية (النفوس الميتة) لغوغول ، أو حكاية (القانون) التي يرويها كاهن كنيسة السجن لجوزيف ك . في رواية كافكا (المحاكمة). ولعل كافكا انتبه إلى حكاية (المفتش الأعظم) حين قرأ دستوفسكي (خلاف لورنس) ، ولعل دستوفسكي حين قرأ غوغول أدرك أهمية الحكاية الفرعية في (النفوس الميتة) ، ولعل الروائيين اللاحقين الذين يقرؤون أمثال هذه المونولوجات والحكايات الفرعية سيفكرون بمقاطع جانبية تؤدي الأدوار الرمزية ذاتها في رواياتهم. وهل كنت قارئاً جيداً لغوغول ودستوفسكي وكافكا عندما ابتعثتُ الرسام غويا من قبره في أرض محاكم التفتيش إلى أرض البصرة متجولاً بين أحيائها المظلمة في (كراسة كانون)؟ إن قراءة الروايات بتلك المقاصد فعل انتقائي ، نقدي

كاشف ، أوله كشف وآخره اقتداء وبناء. و(كراسة كانون) في حقيقتها مجموعة حكايات فرعية.

هناك من يعتقد أن قراءً ((احترافيين)) من درجة بوتور ولورنس لا يحتاجون إلى إدراك من نوع خاص تمدّهم بها تجارب دستوفسكي ، وإنما تمسّ هذه الحاجة قراءً ((اعتياديين)) يطمحون إلى ترقية أذواقهم وتوسعة مداركهم بما تضيفه قراءة القمم من كشوف عظمى إلى تجاربهم القرائية. إن فئة ثالثة من القراء ((السلبين)) . تضم بين ظهرانيها عدداً من كتّاب الرواية . لا يعترضون من معاصر الروايات العظيمة سوى قطرات شحيحة في كؤوس قراءتهم تتبخر بعد حين بسبب الذوق الجاف ، والخصوبة الضعيفة ، هؤلاء هم موضع تساؤلي: كيف لا تجعل قراءة خمس روايات عظمى قارئاً ((اعتيادياً)) أسيراً في دائرتها، وأنيّ لقارئ ((محترف)) أتمّ قراءة عشرين رواية عظيمة قراءةً مقصدية أن يهرب من القدر الروائي الذي ينتظره؟

### رواية محظوظة ومؤلف سيء الحظ:

تعتمد كتابة رواية على التحضيرات والمعلومات التي يستغرق جمعها نصف المدة الفعلية للبدء بكتابة المسودة الأولى. وإذا أضفنا مرحلة تنقيح المسودة، فإن إنجاز رواية يتطلب ثلاث مراحل: التحضير والتدوين والتنقيح.

وأجد أن المرحلة الأخيرة تعادل المرحلة الأولى زمنياً وأهمية. وقد تشمل مرحلة التنقيح إعادة كتابة المسودة مرات.

إن أكثر الأنماط الروائية احتياجاً إلى مثل هذا الإعداد الزمني الطويل هي الروايات السياسية والتاريخية والسيريّة ، التي تجري مجرى الخيال. احتاج ماركيز إلى آلاف الوثائق وإلى فريق من المساعدين للبدء بكتابة روايته (الجنرال في متاهته) عن حياة سيمون بوليفار. ويعتمد أمين معلوف على خزين كبير من المعلومات مبرمج في حاسوبه الشخصي ، وكان نجيب محفوظ يؤرشف حياة شخصياته قبل إطلاقها في رواياته. وكان صنع الله إبراهيم قد كتب (تلك الرائحة) من يوميات متراكمة. وكما نعلم فإن الأساس الذي نهضت عليه روايات أنانيس نبدأ من مذكرات وملاحظات يومية مسهبة. هكذا يزداد العمل الروائي رسوخاً يوماً بعد يوم بوجود مشاغل تجريبية في مفترق الطرق الروائية العربية والعالمية. فهل أتيح للروائي العراقي موقع بين هذه الشعاب يقيم عليه مشغله السردية؟

لا يجهد الروائي العراقي حقيقة اشتغاله في مناخ من المؤثرات الصعبة. وكما نعلم أيضاً، لا تتاح للروائي العراقي مرحلة واحدة من مراحل التحضير والتأمل الضرورية لبدء كتابة مسودات عمله وتنقيحها ، من غير شعور بالإرهاق والتوتر والضيق والإحباط، حتى تعددت مشاغله وأحيطت بحالات طارئة، وحراسة مشددة، والتزامات فورية. إنه أقل الروائيين إنتاجاً في العالم ،

يعمل في داخل نطاق مفتح بالهواجس المميّنة ، تحوم حول رأسه الطائرات  
الحربية، وتدجج أحلامه الأسلحة المنظورة وغير المنظورة.  
أجبر الروائي العراقي على تجاهل تاريخه الروائي ، وما عاد يثق كثيراً  
بالبدايات والنهايات، وأظنه يريد أن يقتص من صحوته الواقعية بتأكيد حلمه  
العقلي الذاتي الحافل بالمسوخ والغيلان. أقام مشغله بين بداية ونهاية  
عاصفتين ، وحلمين داميين ، لكنه يكافح من أجل رواية تضعه في بداية  
مرحلة جديدة. ولا ينبغي لحراس أحلامه أن يشككوا في هذا الكفاح الأعزل،  
أو أن يقتحموا عليه مشغله الذي يتأمل فيه ويحصّر تخطيطاته. أجل ، إنه  
مؤلف سيء الحظ ، لكن الرواية التي يكتبها ستكون أوفر حظاً من روايات  
الماضي. إن روايته وحدها ستنتصر.



## الاستعمال الرمزي

---

القصة: مجموعة الألفاظ والجمل التي تترابط في نص لغويّ لإنتاج حادثة أو حبكة أو موقف ، بهدف التعبير عن فكرة أو مغزى. يبدو هذا التعريف ((اللغوي)) للقصة تقليدياً، لكنه مفهوم أساسي لاكتشاف التقابلات اللغوية المتفرقة: لفظة/حادثة ، جملة/حبكة ، نص/فكرة ، المؤدية إلى علاقة موحدة: لغة/قصة. وبها نصل إلى التعريف ((الدلالي)) المكمل للتعريف السابق: القصة طريقة سردية خاصة لقول شيء ذي مغزى مضمّر. إلا أن هذه الطريقة في التصنيف اللغوي/السردى لن تكون ذات قيمة دلالية في استعمالات قصصية ((تكثيرية)) إن لم تنتظم في سياق علاقة رمزية متحوّلة من عصر ما قبل/إلى عصر ما بعد. حينئذ يمكننا الحصول على بديل للعلاقة النوعية ((لغة/قصة)) في علاقة ((لغة/استعمال قصصي متعدد)). من الواضح إنني أشير هنا إلى البديل السردى المتعدد لعلاقة نوعية تبدو ثابتة في أي استعمال قصصي. إن لغة السرد هي اللغة المتحوّلة من علاقة

((توحيد/تكثير)) إلى علاقة ((استعمال أول ، ثان ، ثالث.. الخ)) تعاقبياً وتزامنياً وفي أكثر من نموذج واحد.

هذه النماذج تتعرض للتجدد والتمدد، باقتحام أشكال وصيغ متحولة، وحساسيات ذهنية فائقة لأفراد يمثلون نظام اللغة البشرية ، ونظام تراتب الصور والأفكار والحوادث ، في بنى سردية متلاحقة ومتجاوزة. تتراقص النصوص بتراقص الرموز الصوتية والبصرية ، بالرغم من محاولات التثبيت والتفسير القرائية. وإزاء المراجع الثابتة ، والمرشحات المعجمية ، والمساند التاريخية، يهتّز سطح الذاكرة اللغوية بموجات الرؤيا المترددة ، وقد استوعبت الصدمة المعرفية البدئية. إن الرؤيا المسترسلة تستقصي ألفاظها من بنية عميقة جرى استعمال رموزها مراراً وتكراراً، بتهيب كبير، وانتباه شديد، واستغراق في صمت ما قبل اللغة ، وما قبل الفكرة. وبعد محاولات الاهتزاز والانزلاق ، إيقاعات الخطأ والصواب، يهدأ السطح ويحل السكون المشبّع بالفهم والرضا، في أودية الخيال المترامية خلف صفحات الاستعمال الأخير.

كانت الكلمات تعني شيئاً مختلفاً للإنسان القديم عما تعنيه لنا في وقتنا هذا. انبثقت تلك المقاطع الصوتية المحدودة من طبيعة الفوضى المعرفية التي تخبط بها كائن العصور البدائية العاقل. انحدر هذه الأصوات إلى الإنسانين العراقي والمصري، فصورها رموزاً كتابية تمثل الموجودات التي انبثقت من العدم والماء، في أرقى شكل من أشكال المحاكاة الطبيعية. ابتكرا لعتيها ، وخلقنا

أساطيرهما كما ألهمتها إياهما آلهتهما ، التي كانت تسبقهما في المعرفة ، لذلك اكتسب كل حرف أو مقطع نبراً مقدساً، وكل كلمة معنى تبادلياً مع كلمات مغيبة، أو مع كلمة كلية مساوية لمعنى الوجود والكينونة. ولنسترجع معاناة كتابة كلمة واحدة خطَّها قلم حديدي في يد سومريّ من طبقة الكتاب ، ولنتصور خوفه وهو يكتب كلمة ((نهر))، يحفرها في مقطوعة ((أدبية)) على لوح طينيّ. فالكلمة هذه كانت تحاكي شيئاً خاصاً ، غامضاً، بالرغم من وضوحه الطبيعي ، يستمد معناه من العلاقة الرمزية بالخلق والموت. كلمة مكافئة لمعنى خفيّ، تتحدى الإحساس والتشكيل الذهني ، تحولت من مخيلة فطرية حرة إلى صورة مقبّدة بأصل رمزيّ. انتقلت هذه الصورة إلى مخيلة كاتب من عصرنا ، فلم نعرف المنظر الأول للنهر في عين قديمة ، إلا حينما ظهرت لندن في عين (إليوت) مدينةً أسطورية موحشة ، منظرًا طبيعيًا قديماً ، يجري فيه التايمز ((إلهًا قوياً أسمر)) في قصيدة (دراي سلفجز). وبرعشة الاكتشاف الأول سترتسم صورة النهر في مخيلة روائي معاصر، كما ارتسمت في مخيلات أشباه الإنسان في رواية وليم غولدنج (الورثة) .

وستذهب مخيلة الروائي المعاصر إلى المستقبل، ويرسل إحدى شخصياته أمامه في سفينة فضاء تغادر كوكب الأرض ، بعد أن يبتكر العلماء طريقة لإسباتها مئات وآلاف وملايين السنين، ثم ستعود السفينة إلى الكوكب الذي غادرته، وتستقر على سهل صحري ، فيستقبل الشخصية (مرلان) جيل



جديد من ورثة الأرض ، في قصة آرثر كلارك (الاستيقاظ). ارتفع الرمز من الأصل القديم إلى المستقبل الغامض بارتباطاته الطبيعية ، وحين أراد الكاتب المعاصر السفر في الاتجاه المضاد لمكمن الرمز الطبيعي القديم ، فإنه لم ينتج سوى الصورة الأصلية لعالم أجرد مخيف. انطلقت السفينة من عالم أنشأ فيه الإنسان الجسور على الأنهار ، وسير السفن ، وشقّ الأنفاق ، وأحاطها بالضوضاء والدخان، مغيراً باختراعاته هذه أكثر من صورة أصلية ، محاولاً أن يبني المستقبل بتكرار استعمال الرموز عن طريق الخطأ تارة وعن طريق

الصواب أخرى، فالنهر شيء آخر، والصخور والجبال والبحر والغابات تتغير، إلا أن المنظر القديم يتجسم ثانية للإنسان الذي يستيقظ من سباته الطويل ، فيجد التاريخ قد بدأ من جديد من هناك ، من الموقع الموحش: ((لقد مرت مئات وآلاف وملايين من الأعوام، وفي العالم الذي كان مرة موطن مرلان قد حدث العديد من التغيرات، تفتتت الجبال وسقطت في البحر ، والجليد غمر العالم كما كان قد حدث مرات من قبل وكما سيحدث مرات عديدة أخرى، وتحت البحر كانت جبال المستقبل تنمو ببطء ، حتى برزت في ضوء النهار، وبعد ذلك هي بدورها قد تفتتت وسقطت في البحر)). (1)

بعد دورات من الزمان والتغيرات، في عالم بلا بداية ولا نهاية، أو نهاية معكوسة إلى الوراء ، سيعود آرثر كلارك لافتتاح روايته المستقبلية (الأوديصة 2001) بمنظر جليدي سحيق في القدم ، حيث الإشارة الطاغية في رواية

المستقبل من هذا النوع هي لجبل تفتت مراراً وسقط في البحر ، ثم نما ببطء تحت ضوء النهار أو ضوء القمر. إشارة منعكسة في بحر لاوعي جليدي مديد، لا تكف عن السطوع فيه والغروب من عصر إلى عصر ، ومن كتاب إلى كتاب.

في هذه الرؤى المستعادة يجزّب الكاتب المعاصر استعمال مفردات عصره بثقة مفرطة في المستقبل ، حتى إذا دخلنا مدينة عام 2502 مع (راي برادبري) وشخصيته (ليونارد ميد) غمرتنا ظلال العتمة والضباب للغة عالم مقفر لا نلتقي فيه إنساناً: ((كان أحياناً يمشي عدة ساعات وأميال ولا يعود قبل منتصف الليل إلى منزله. وفي طريقه كان يشاهد الأكواخ والمنازل بنوافذها المظلمة، ولم يكن مشواره يختلف عن السير عبر مقبرة لا يظهر فيها سوى البصيص الشديد الخبؤ الذي يحدثه نور اليراعات وفي ومضات خلف النوافذ. وكانت أشباح رمادية تبدو فجأة وكأنها تتجلى على جدران حجرة داخلية لم تُغلق الستارة فيها لحجب الليل بعد ، أو كانت هناك همسات وتمتمات حيث كانت إحدى النوافذ في بناء كالقبر لا تزال مفتوحة)). (2)

((القبر)) ، ((المقبرة)) ، ((الستارة)) ، ((النافذة)) ، ((بصيص النور)) ، ((أشباح رمادية)).. مفردات تحولت عن ((الكهف)) و((أشباح الكهف)) في منظر شاحب قديم. إننا دائماً في طبقة أدنى من المدينة، خارجها وحولها ، في الزمان وذبذبته اللامستقرة. في النص السابق تنافر بين لغة الدلالة الواقعية

ولغة التوقع الرمزية. كلما اتسع مدى الرؤيا تقلصت الإشارة وزاد كمونها. إن الامتداد الزماني المستقبلي يوكد حصراً مكانياً مغلفاً بنور رؤيا آفلة لا تتزحزح في قراءتنا، وكأن العام 2000 هو الحاجز الإشاري الذي ترتد على جدرانها تصوراتنا عن عالم لاحق.

لا يُفهم النص إلا بإحالاته الرمزية على واقع دلالي متغير. إنه نص محكوم بنظام لغويّ مشبّع بالإحعاءات المرجعية، أكثر منه وصفاً تكرارياً لمنظر طبيعي ثابت أو تصويراً لحياة اجتماعية. وعندما يستعمل الكاتب المعاصر هذه الكلمة أو تلك فإنه يستعملها بالنسبة لنصه أولاً ، وارتباطها الرمزية المتعددة الأصول مرة أخرى. في المرة الأولى التي شبه القصاص طريقاً إسفلتياً ملتويّاً بأفعى سوداء، كان تشبيهه ذاك غريباً لمحاكاته صورة واقعية ، ومطابقتها دلالة رمزية قوية. كان استعمالاً أدهش القارئ الذي اعتاد سلوك طرق ترابية غير معبدة. ثم لما عُبدت الطرق واستقامت ، تخلفت عن الاستعمال القلم صورته الرمزية المحدودة في النص القصصي ، ولم تعبره إلى الواقع الذي يغير حقيقته باستمرار. بقي التشبيه الأصلي يبعث رعشته في النصوص المتعاقبة التي ظلت تعمل تحت لاوعي الاستعمال المتكرر. ولو استرسلنا في تحليل اللاوعي اللغوي لتشبيهات واقعية ميتة ، كوصف مدينة حديثة مثل نيويورك تبدو خالية من السكان بعد كارثة مستقبلية غامضة، لظهر لنا المدى المحدود للدلالة المتقلصة تحت الاستعمال المتكرر لوصف موت المدن العظيمة

وانحيارها. لكننا في الغالب سنحلل لغة ((توقع)). وهي لغة تشبيه متكرر أيضاً. يحيا ما استرجعناه من استعمال قديم في ظلها ، ثم لا يلبث أن يندفع ثانية إلى أفق دلالة جديدة.

ما زال التهيب الرمزي يقف حائلاً أمام الاستعمال المتكرر للصور التراثية الكلاسيكية التي ضمنتها المخيلة الراقية الكتب المقدسة وكتب الحكايات والأماي. إن البلاغة القرآنية . على سبيل المثال . لا تُستعاد إلا بارتباطاتها الأخلاقية وأحكامها الإلهية وأوصافها المثالية. هناك وصف أصلي للجنة والنار يصعب استعارته أو محاكاته. وصفٌ لا نظير له في أي استعمال لغوي متكرر. وعندما أراد المعري ثم دانتي وملتون اختلاق صور مماثلة للفردوس والجحيم والمطهر ، شبيهة بصور الكتب السماوية ، عجزوا عن الاقتراب من الرؤيا المثالية الأصلية، وابتكروا منها أنظمة من العلاقات الرمزية الدينية مجاورة لنظم الكتب المقدسة ، بتأثيرات باطنية وخارجية من عصر كل واحد منهم ، تختلف غاياتها عن غايات النص القرآني والإنجيلي والتوراتي. وكانوا بذلك يحاكون صوراً مؤصّلة في خطاباتها ، يعسر انجرارها عبر المديات واللغات. لذا اتصفت هذه الاستعدادات الرمزية بكل ما هو محال وغريب وغير مصنّف ، عبر تكرارها الرموز الأصلية في سلسلة من الأبنية السردية المضاهية .

ولا تخلو الحكاية العربية الشعبية والخرافية من نظام رمزيّ مؤصّل. و  
لنأخذ حكاية (الثعلب والطفل) مثلاً: ((جاء ثعلب إلى أجمة فيها طبل معلق  
في شجرة، وكلما هبت الريح على أغصان الشجرة حركتها فسمع لها صوت  
عظيم، فتوجه الثعلب نحوه لأجل ما سمع من عظيم صوته. فلما أتاه وجدته  
ضخماً، فأيقن في نفسه بكثرة الشحم واللحم فعالجه حتى شقّه. فلما رآه  
أجوف قال: لا أدري، لعل أفضل الأشياء أجهرها صوتاً وأعظمها جثة)). .  
إن السرد البسيط للحكاية يخفي مستويات عدة لاستعمال الرمز، يشقّ  
على مؤلف معاصر تكرارها في ((حكاية)) جديدة. فهناك استعمال الحاكي،  
واستعمال الثعلب، اللذان يتغايران واستعمال القارئ المتحرك في اللغة والزمان  
والوظيفة. يبدو استعمال الحاكي للطفل غريباً حين خصص له وظيفة غير  
وظيفته الأصلية ، فخالف بذلك التصور الواقعي ونقل الكلمة إلى مستوى  
آخر من لغة التوقع. أما الثعلب فيجهل أن الشيء المعلق يسمى طبلًا ، فهو  
في نظره شيء عظيم وافر الشحم واللحم. أما القارئ فإنه أقدر الثلاثة على  
استخلاص الحكمة النهائية التي وُضعت من أجله في نهاية الحكاية ،  
والتصرف بها في استعمال متكرر ، وقد آلت إليه بفضل لغة التوقع التي  
انتظمت بها حوادث الحكاية ، لا بفضل تطابق الحكاية مع حقائق الواقع.  
فالثعلب لا تتكلم ، والطبول لا تُعلق في الأشجار ، والحكمة تستحصل  
بأكثر من طريقة. وقد لا تكون صورة ((الطبول المشقوقة)) أقوى الصور

الرمزية لهجاء الرجال الجوف الذين يزداد عددهم في المستقبل. فلدينا مئات الاختراعات التي ينذر ضحيجها بانتهاء حكاية الإنسان على الأرض. لكن الحكاية دليل على قدرة البنى الرمزية على التكرار في بنى سردية لاحقة ، فهي واحدة من النماذج القابلة للانتقال من عصر ثعالب الغابة الغبية ، إلى عصر الثعالب الآلية الذكية .

إن نسق الحكاية القديمة يسوّغ لكاتب معاصر استخلاص حكمة مسترجعة، فهل لنا أن نتوقع النهج الرمزي الذي سيسلكه هذا الكاتب من أجل التقاط أعجوبة مماثلة ، والحرية التي سيمنحها لنسقه كي يبنى عالماً مستقبلياً في الاتجاه الخيالي نفسه؟ إن الحكايات الجديدة ، التي تنهج سبيل حكايات الحيوان القديمة، تُبنى من خاصية الافتراق بين ما هو ثابت وما هو متحرك في مخيلتين ، أولى أصلية تكتشف ، وثانية تعيد الاكتشاف وتمدده. وفي هذه الحركة المتصلة بين الاكتشاف وتكراره ، تتجدد الرموز والصور والرؤى، وتختلف الألسن والمسميات ، وتتنوع الإيقاعات ، وتعدد الوظائف والغايات ، لتحكي عن حكمة لم تبلغ مداها الأخير ، ولم يسكن اهتزازها حتى الآن. كما تضيع في هذه الحركة حدود الاستعمالات الأصلية والمستعادة ، الصحيحة والخطأ ، السهلة والصعبة ، الواقعية والتوقعية. وقد يلغي نظام حكائي مستعاد استعمالاً يَأبَى أن يدمج الخيال والواقع في نظام لغوي واحد، كما ألغى نظام رواية (بولسيس) الجدار بين المستويين الشعوري

واللاشعوري للواقع المستعاد من أثر يوناني. فلولا الاستعمالات اللغوية  
الفريدة، الواقعية والباطنية والأسطورية، لعدت  
الرواية محاكاة باهتة لرموز الأوديسة. إلا أنّ الرواية أغلقت  
منظومتها الرمزية بابتكارات لغوية لا تُبارى ولا تُحاكى ، وغدت هي نفسها  
نظاماً يرسل ذبذباته الرمزية إلى بني روائية متعاقبة. إن الكتاب العظيم يفنى  
في استعمالاته المتكررة، لكنه لا يُقلد. والبناء الرمزي لكتاب الطبيعة والحياة  
يأتي بتنوعات حكائية لا تُستنفد.

---

## هوامش

(1) قصة: الاستيقاظ . آرثر كلارك . ترجمة: منير عبد الأمير

(2) قصة: الماشي . راي براديري . ترجمة: منير صلاحى الأصلحى



## المشغل الخيالي

---

(1)

دُعِيَ الروائي العربي يوسف إدريس عام 1982 للمشاركة في ورشة القصة بنيودهي ، وبعد عودته نشر مقالتين أطلع فيهما قراءه العرب على التجارب النظرية والتطبيقية لكتاب القصة المشاركين في أعمال الورشة ، وأسهب في نقد جلساتها وتحسين انطباعاته عن حضرها من شخصيات لافتة للنظر أو مخيبة للآمال ( 1 ) . وظَّي أن هدفه من المقالتين كان تطبيق الصورة الموجبة لمخترفه الخيالي على الصورة السالبة للورشة الهندية.

ورشة نيودهي واحدة من المشاغل و المحترفات القصصية والروائية كندوة موسكو عن (القصة القصيرة اليوم) عام 1970، ولقاء معهد العالم العربي بين الروائيين العرب والفرنسيين حول طاولة (الإبداع الروائي اليوم) في باريس عام 1988، ومؤتمر القاهرة السنوي للرواية العربية ، واللقاء العربي الألماني في

صنعاء عام 2003، ومعارض الكتاب الدولية في شتى أنحاء العالم ، لكنّ أياً منها هو أقلّ سحراً من لقاء افتراضي يُعقد في أروقة أكاديمية خيالية. ويبدو أن الكتاب يمتلكون صوراً مختلفة لمحترفاتهم الخاصة المقامة في ظلال الأكاديميات الخيالية ، كمحترف (غابرييل غارسيا ماركيز) السينمي في كوبا ، الجاور للأكاديمية السرية لكتابة تاريخ كولومبيا الحقيقي (حواره مع التلفزيون البريطاني/1989)، ومحترف (توماس مان) الذي يكاد يختفي وراء الصورة المدخنة لمختر (فاوست) الذي عاش قبله بمئات السنين. فيما حقق مواطنه (غونتر غراس) لقاءً خيالياً في روايته (لقاء في تيلكتة) ضمّ عشرين شاعراً ألمانياً خلال حرب الثلاثين سنة ، في فندق منعزل عام 1647، ليكون الصورة السابقة على لقاءات أدباء جماعة 47 على أنقاض ألمانيا النازية. كانت وحدة البلاد الممزقة هدفاً يرتبط بقدرة اللغة الألمانية على رأب الصدوع وجمع الأوصال ، هذا ما اجتذب الشعراء من أطراف البلاد ، عبر طرق يقطعها اللصوص ، وأنهار تطفح بجثث القتلى ، وهواء يحمل رسائل الجوع والخوف والريبة. انتهى لقاء الشعراء في تيلكتة باحتراق الفندق وتفرقهم، وظلّ اللقاء الخيالي يرسم صور لقاءات مجهولة تتكرر مدة 300 عام بين أدباء يتداولون مسودات مؤلفاتهم ، ويتقاسمون الجدل بشأن اللغة والفكر والشعر والتاريخ. (2) .

يستطيع الوحي الخيالي أن يمسخ عن وجه العالم كدرة الألم بعقده لقاءات مُسرِّرة في محترفات الأدب المنعزلة ، التي تتنازعها صور الانحطاط الإنساني وصور السمو الإلهي. استطاع الخيال أن يزواج بين (السماء والجهنم) في المحترف الذي طبع فيه الشاعر (وليم بليك) ديوان أشعاره (أغاني البراءة والخبرة) على ألواح معدنية مزينة برسوم حفرها بيديه. وقد تحلَّ لحظة صفاء بين كارثتين يشرق خلالها حلم أبعد شأواً من أحلام شعراء الخيال الرومانسي ، حين يلتقي ثانياً المتنبئ بكافور الإخشيدي ، أو الحريري بأبي زيد السروجي، في أحد منازل الطريق المؤدية إلى نهاية هذا العصر. تحيَّان معي لقاء الأشباح المسافرة في إحدى أكاديميات الصحراء العربية السرية؛ أية مخطوطات ستؤلَّف هناك ، وأية أفكار ستحرِّك الألسن التي اجتمعت بعد طول فراق! لعلَّ المناظرة مستمرة من دون أن نعلم ، وأنى لنا العلم قبل أن تحقق روايةٌ أو عملٌ فيِّي واحداً من هذه اللقاءات الخفية؟

إن كنت مثلي تبحث عن لقاءات سعيدة ، فقد أدلَّك على فصل دراسي في جامعة معاصرة ، تسترجع منه حواراً أكاديمياً مطويماً في ذاكرة المدارس اليونانية القديمة. هنا سأنقل عرضاً لمقررات جامعة (آيوا) خاصاً بتدريس القصة القصيرة لطلبتها الذين يقدمون إلى الجامعة للقاء كتاب مشهورين أمثال (جون أبدايك ووليم غاس و دونالد بارثليم وفلانري أوكونور). تقول (سوزان لوهافر): (( وبصفتي قارئة ومدِّسة وكاتبة للقصة

القصيرة فقد كنت محظوظة من خلال موقعي . ففي جامعة آيوا توجد تقاليد قوية في تدريب الكتاب الشباب وفي دراسة الأسلوب النثري.. يأتي كثير من الطلبة إلى آيوا لكتابة القصة وأغلبهم متحمس للقصة القصيرة لوجود كتاب عديدين يُعجبون بهم.. يرغب هؤلاء الطلبة في معرفة كيفية عمل القصة القصيرة، وهم لا يريدون اهتماماً بالنظرية البحتة كاهتمامهم ببعض نظريات العروض التطبيقية. عند تلك النقطة سعدت جداً بلقائهم)) (3). لا أعرف عدد الجامعات العربية التي تقرر مناهج لدراسة القصة القصيرة ، واللقاء بكتابها، ولم أطلع على لقاءات جامعية ينشغل طلابها بتطبيقات هذا الفن. فإن وُجدت مثل هذه المقررات الدراسية في جامعة عربية ، فلأن أساتذتها يريدون بها إحياء أجواء الأروقة المشائية والاعتزالية والنظامية (المدارس التي أنشأها الوزير السلجوقي نظام الملك). ولربما تنقلنا مناظرة في لقاء دولي ، كلقاء الورشة الهندية المتقدم ذكره ، الذي عُقد في مبنى أهدهة اليونسكو وأُطلق عليه (بيت الهند العالمي) ، إلى أبواب أكاديمية أثينا. وكم يلدّ لي الرجوع إلى مدارس أثينا (مستعيناً بكتاب جورج سارتون: تاريخ العلم).

عُرفت مدارس أثينا بمدارس الحديقة والرواق ، إذ كانت دروسها تُلقى في الهواء الطلق. كانت الأكاديمية التي أنشأها أفلاطون أكبر هذه المدارس ، تنافسها ثلاث مدارس كبرى: مدرسة زينون (الرواقية) ، ومدرسة أبيقور (الأبيقورية) ، ومدرسة أرسطو (المشائية) ، وقد سبقها في دروس الهواء

مدرستان أخريان تدعوان إلى مذهب الزهد والانسحاب من الحياة ، هما المدرسة الكلبية (وأشهر فلاسفتها ديوجينوس) ، ومدرسة الشك واللاأدرية (ومؤسسها بيرون). ثم أوجدت هذه المدارس الخمس نسخة بعيدة لها بمدرسة (الموسيون) في الإسكندرية ، ومكبتها (الساربيوم). رسمت هذه المدارس لوحة الحكمة الهيلينية التي وشحتها ريشات زرادشت وهرمس وبيرسوس البابلي (مؤسس أول مدرسة للتنجيم في جزيرة كوس) بألوان المعرفة الشرقية العميقة الأسرار. عمّرت الأكاديمية تسعة قرون ( 387 ق.م. 529 م)، وميّرت بخمس مراحل ، انتهت الأولى بوفاة أفلاطون عام 347 ق.م، وعُرفت بالأكاديمية القديمة ، وسميت المرحلة الخامسة الأخيرة بالأكاديمية الجديدة.

أنشأ أفلاطون مدرسته في مكان بعيد عن الناس ، وأحيط المبنى الذي يضمّ حلبة مصارعة ومتحفاً لربّات الوحي الفنيّ ، بغابة من أشجار الزيتون يُستخرج زيتها للظافرين في الألعاب والاحتفالات الديونسيوسية. كان الطلاب يقدون على أفلاطون من الجزر القريبة والأطراف البعيدة ، يدفعهم إغراء اللقاء بالمعلم الكبير والاستماع إليه ، ويمكننا أن نتصور شخصية الفيلسوف الجذابة وهو يناقشهم بطريقة الحوار السقراطي ، يزودهم بحب الحكمة والمعرفة ، ويعدهم ليكونوا فلاسفة ورجال سياسة. وباستثناء علوم المنطق والرياضيات فإن دروس الأكاديمية تشمل أصول المعرفة والتربية

والأخلاق والسياسة. كانت العلاقة بين الطلبة والمدرسين تقوم على أساس المثال الفيثاغوري القديم: ((إن التماس المعرفة أعظم ألوان التطهير)). لذا فإن روح الخير والنزاهة العلمية تسودان دروس الأكاديمية ، وكان يُسمح للطلاب النابغين بالبقاء في الأكاديمية ، يخلفون أساتذتهم في التدريس ، يشرحون محاضراتهم ومؤلفاتهم ، ويتنقلون بين المدن لإذاعتها بين الطلاب في المدارس الأخرى.

كانت المدرسة الرواقية أعظم منافس للأكاديمية ، ومبدؤها الفلسفي ذو شقين: معرفي غايته تحقيق الانسجام بين النفس والطبيعة والعقل ، وأخلاقي يهدف إلى تقوية الشعور الفردي بالواجب العام وتحقيق الأخوة العالمية والتآلف الشامل بين البشر. ولما عجزت الأفلاطونية القديمة عن تحقيق ((جمهورية)) أستاذها وتطبيق ((قوانينها)) على أية حكومة يونانية ، حققت الرواقية حلمها الإنساني بإنشاء الإسكندرية ، المدينة العالمية التي جمعت الأجناس والثقافات والديانات ، واستمزجت في عقائد فلاسفتها الهيلينية الحكمة المصرية والهندية، والتنجيم الكلداني ، والمنثوية الفارسية ، وهي المؤثرات التي سيطرت على تفكير رؤساء الأكاديمية المتأخرين ، وكلهم من أصول غير أثينية ، فكان نهايتها عود على بدايتها ، وكأن أفلاطون وقبله فيثاغورس وديمقريطس لم يستفرغوا معين الشرق السحري في محاوراتهم. إلا أن المبادئ الأخلاقية الأصيلة المستقاة من روح الخير والفضيلة والعلم ، مكنتها

من إذابة المدارس المنافسة في أروقتها ، وعاشت الأكاديمية حتى أدركت  
الامبراطور جستنيان (القرن السادس الميلادي) الذي أغضبه أن تصبح  
الأكاديمية مركزاً لتعاليم الأفلاطونية الحديثة، وأداةً لنشر الوثنية، فأغلق أبوابها  
ونفى مدرّسيها. رعى الأكاديمية في مرحلتها الأخيرة سبعة حكماء ، كان  
آخرهم دوماسكيوس (الدمشقي) هاجروا بعد إغلاق الأكاديمية ، يصحبهم  
حكيمان آخران. ونزلوا بجنديسابور حيث أنشأ كسرى أنو شروان مدرسةً  
للطب. حمل الأكاديميون المنفيون التسعة معهم بذور الحكمة اليونانية، فنمت  
في أسرة بختيشوع الطبية ، وأثمرت في دار الحكمة ببغداد ، بعد أن استمرت  
الهجرة من جنديسابور إلى عاصمة الخلافة العباسية.

ما تماديتُ في عرض تاريخ الأكاديمية إلا لأفضي إلى حقيقتين فكريتين ،  
تاريخيتين ، متداخلتين. الأولى أن عظمة الفكر اليوناني تكمن في تعايش  
مدارس أثينا ، وأن عظمة الأكاديمية تكمن في هيمنتها على المدارس التي  
ناوأها الاعتقاد والطريقة ، فلم تُدب كما ذابت هذه في المسيحية ، بل  
هاجرت إلى الشرق وعاشت في بيئة العالم الإسلامي تسعة قرون إضافية ،  
قبل أن تعود إلى موطنها الأصلي ، عبر البوابة الأندلسية بشروح وافية من  
علماء المشرق الإسلامي ومغربه ، لتفتتح عصراً جديداً من العظمة الفكرية  
والانتعاش الروحي، ما تزال تعيش حتى اليوم في دروس الأكاديميات الجديدة،  
على طرقي الكرة الأرضية المتناقضين. فمن دورة الهجرة الكبرى التي غذّتها

مراضع الحجرات الداخلية للفكر الإسلامي الغراني البرهاني . تستمد مشاغل الأدب والفكر المعاصرة وهجها وخلودها. وهذه هي الحقيقة الثانية الداخلة في الحقيقة الأولى.

هنا أستأنفُ تطبيقات مبدأ ((وحدة النوع الإنساني)) الرواقي ، على هجرة الحكماء التسعة إلى مدينة جنديسابور ، المدينة العالمية بعد إنطاكية والاسكندرية. كانت أكاديمية جنديسابور آخر صورة معكوسة من صور الأكاديمية الإغريقية في أكاديميات الشرق، ولا نعرف عدد النسخ الخيالية التي انعكست عن صورة الأكاديمية الأخيرة. لكنني أقدمُ واحدةً من هذه الصور، التي اخترتها لتأليف إحدى قصصي. تخيلتُ أنّ بعثة من الأطباء خرجت من جنديسابور، مؤلفةً من نساطرة ومسلمين وأديان أخرى ، ستوقف في أحد منازل الطريق بين البصرة وواسط قريب من نهر دجلة، قبل أن تواصل رحلتها إلى بغداد ، لالتحاق بالمارستان العضدي ، وأنّ البعثة تلتقي في المنزل بمسافرين منحدرين في قارب ، يأوون إلى المنزل قبل مواصلة انحدارهم إلى أطراف البلاد العباسية الواقعة وراء النهر ، فتعقد الجماعتان هنا مناظرات لمناقشة كتاب جالينوس (القوى الطبيعية) في ضوء مصابيح اخترعها الأطباء من يراعات الليل المضيئة. لم أجد طريقة لإحياء أكاديميات العهد القديم ، وعقد لقاء جامع لأخوان العلم وغرباء الطريق ، أفضل من صورة الأكاديمية



الضائعة هذه لأطبّق عليها صورة مشغلي الخيالي ، الذي تضيء نصوصي فيه يراعاتُ الأطباء المهاجرين .

يقع مشغلي الخيالي في منتصف الهجرة ، صعوداً من الشرق إلى الغرب أو هبوطاً من الخيال إلى أرض الحاضر وطرقه المتشعبة. أقمتُ مشغلي في عقدة اللقاء بين سنوات الميلاد المسيحية وسنوات الهجرة المحمدية. هبوطاً إلى حبّ التاريخ الوثني وصعوداً في فضاء الهجرة الرسولية. اخترتُ موقعي مع أولئك المسافرين ، الغرباء والمطرودين ، العابرين طرق المدن العالمية ، محققاً أفكارهم وأحلامهم وتوقهم إلى المعرفة القائمة على الانسجام بين النفس والعقل والطبيعة ، الروح والمادة ، الشك والحدس والتجريب العلمي. بذلك تعود ذرات خيالي إلى المنبع الأصلي لكل خير أسمى ، وتتحد بالمبدأ الإنساني الشامل لكل البشر، قبل أن تختلط . هذه الذرات . بذرات التراب.

(2)

بعد أن انهيئتُ مراجعتي لأكاديميات العالم الإغريقي ، وصورها المتنقلة إلى مناطق الشرق الإسلامي ، أرغبُ الآن في مواصلة السفر إلى ما وراء العقدة الأخيرة في رحلة الحكماء والفلاسفة ، إلى المناطق التي تكثر فيها ((مسارح الخيال)) ، كما يكتن عن استراحات اللقاءات النادرة ، ومشاعل العلماء والآداب الموزعة على طرق السفر المتقاطعة كسكك القطارات

الحديدية على الأرض ، أو كخطوط الطيران في ((سماء الأفكار)). سُميت عُقد اللقاء تلك بقصور الهواء ، وأبراج العاج ، وحدائق أبيقور ، ودير دي مالك ، وقلعة ألموت ، وقائمة الأماكن تطول كلما أوغلت الرحلة في الاتجاه المعاكس لأكواخ الواقع ، وناطحات السحاب. فإن نحن فكرنا برحلات طويلة إلى المناطق المستترة في لاوعي التاريخ، فالسبيل المحتمل لسفرنا سيصلنا بالقلاع المتفرقة في السهوب الفسيحة، تلك التي تستضيف مناظرات أساتذة الخيال. هنا سنستمع إلى حوارات من نوع آخر ، ونُفاجأ بقرأة نصوص اعتُبرت مفقودة أو محرّمة.

لا أستطيع تصوّر عمل الخيال في النصوص إلا كعمل الزمن في سير البشر الفنانين ، سواسية على مسارح تؤدي عليها شخصيات اليوم مآسي الأمس الغابر وملاهيه بأدوار مقلّعة. سأمّر سريعاً على محترفات خيالية تلوح من بعيد ، وقد أستريح في واحد منها ، لكني سأواصل السير إلى جانب القلاع التي مرّ بها رحالة الغرب إلى الشرق، فأدخل مدينة نائمة ، مع شروق الشمس.

سأصل إلى مدن مثل فاس وطنجة ودمشق والاسكندرية، وأماكن أكثر انزواءً مثل الحيرة ومعرّة النعمان ودير العاقول وسروج وخراسان وهرات ، أتعدها إلى مسارح وقلاع سكنها أرباب الخيال امثال لقمان وأيسوب ويديبا وشهرزاد، ثم أسرع بتجاوزها إلى قلعة لا أعرف لها مثيلاً في أحلام فيرن وويلز

وأسيموف.. المؤلفين الخياليين المبهجلين، حتى أبلغ. عبر رحلة الأسماء هذه . المشغل الخيالي الغريب منظره، والغائم موقعه. قليل من الكتاب وصل إلى هذا المكان، وليس فيهم من يزعم أن صورة هذا المشغل تنطبق على صورة محترفه الإبداعي. إنه قلعة ليست ككل القلاع ، ولن تجد اسماً يعترفها ، وإن أقيمت دهرًا في ظلالها. تستطيع أن ترفع بصرك إلى حافةٍ تنتصب في مهابة إلى علو برج ، لكنه سينحدر في تعاريج جمجمة تستقر على نقطة ارتكاز في الجزء الأسفل من عظم الفك الذي صقلته الرياح والأمطار والشموس ، وصلبته صفعات الرعود أوقدائف المدافع. ينفرج الفكّان عند اندساس الضوء ، أو تسرب الأصوات ، ثم ينطبقان على صمت الفضاء. تنفر على جانبي الجمجمة عظمتان مكورتان ، أذنان تنصتان لصوت لم ينقطع وصوله من مكان بعيد. ولمن يرى في الجمجمة العظيمة بقايا رأس عملاق من العماليق ، فإنّ الصوت الذي ينصبّ في الأذنين المشرعتين ، مثل هوائي رادار ، يأتي من ((أرض البشر)): قصائد وشذرات وقوانين ونصوصاً غابرة. ينبئك الرأس المشرب بشيء كان هنا وانقضى ، وبشيء آخر لا يُعرف زمانه أو ينقطع طنينه في التجويف الداخلي لقوقعة الأصوات المدوّمة. برج إنصات ، جهاز استقبال ، مسبار أبعاد: أسماء متبدلة لجمجمة الخلود هذه. العينان ، آه، ثقبان، فراغ الزمن الذي يشدّ المسافر إلى الانتظار حتى حلول المساء، والمساء

الذي يلي ، أزل الخيال ، خلود الأصوات التي تتجمع في كلمات ومقاطع  
ونصوص، كهذا المقطع من وليم بليك (ترجمة د. جابر عصفور):

(( فلكي ترى العالم في حبة رمل

والسموات في زهرة برية

لا تُفليت المطلق من بين يديك

ولا الخلود، في ساعة من الزمان))

وإذ تطول مجاورتي للجمجمة ، واستماعي للأصوات ، واستلهامي

للصور، لاح في غروب يوم سرب من الطيور ، مثير في طائر (أبي الحناء) ،

روح بليك التواقة إلى الخيال المقدس ، ثم حطت الطيور على عظمة

الجمجمة ، وتسربت دفعة واحدة من فراغ فكيتها وثقي محجربها ، وما لبث

مزمار بليك ان ارتفع مصاحباً صوته الذي أنشد مقطع القصيدة السابق.

لا أتذكر الصوت الذي عقب على مزمار بليك ، أهو صوت عمر

الخيام أم صوت جلال الدين الرومي ، لكنني أدركت أن قراءات الجمجمة

تترادف في مقاطع متواشجة. إذ بعد ترنيمات بتعاليم زرادشت ، قرأ جبران

من (حديقة النبي) ، وبعد تصريح شاعر أبيقوري بمتمعة التحديق إلى النجوم ،

صاح صوت لوكرتيوس بقصيدته (في طبيعة الأشياء). وقرأ إلياس أبو شبكة

من (أفاعي الفردوس) ، فتداعت له أصوات المعري ودانتى وملتون بالنشيد.

ولما حان دور الحوار الشهير بين إيفان والأب زوسيمما ، ذلك الذي أخذ

موضعه في رواية دستويفسكي (الأخوة كرامازوف) ، كان المساء قد أرحى سدوله حول الجمجمة ، وشعّ القمر ، فانعكست صورة أرقى منها في حدقة الكون التي تحتويها، وتشبّع الهواء بمحاوراتها. كان هذا اليوم من أمتع الأيام ، فقد استمعتُ فيه إلى الأصوات المئة الجهيرة التي دخلت فيما بعد في نصوص الأدب العالمي: المعلقات، إعتراقات القديس أوغسطين ، الشاهنامة، الفارس النحاسي ، أزهار الشر ، مكتبة بابل ، كتاب الطريق والفضيلة... ثم علّق الخالدون على هذه القراءات ، وأنا أعجزُ مَنْ يقدم تعليقاً شاملاً عليها. أما إذا تطلّب المقام أن أنقل واحداً من تعليقات الخالدين ، فإني سمعتُ منهم ، على نحو مشوب بالغموض ، قولهم: بات واضحاً لصانع النصوص الخيالية ، أن غاية استعمال الخيال لديه هي رسم خطّ وهميّ لنهايات الأشياء الحقيقية، فكأن النصّ تجسيم لارتحال الزمانيات وانتقال المكانية ، من دون نهايات ، إلى عالم الخلود.

حلّ يوم مناظرات الخيال ، فانقسمت أصوات الجمجمة إلى فريقين ، فريق ((البرخ)) و فريق ((المسرح)). تزعم الأول مفكر وحدة الوجود (محيي الدين بن عربي) فقال إنّ عالم الخيال هو حدٌّ مشترك بين عالمين ، عالم أعلى هو عالم الغيب المستور ، وعالم أدنى هو عالم الشهادة العيانيّ. فالخيال هو البرخ المتوسط بين العالمين ، والتخيل هو عملية تجلي قوة الخالق في الوجود المتحقق. انبرى زعيم الفريق الثاني (كولرج) طالباً من العالم العربي دلالات

على تجليات البرزخ، فقال ابن عربي أن تجلياته تُرى في الحلم والمرآة. فالحالم يقف على البرزخ الفاصل بين مقام الشهود والمعاني ومقام الشهادة العيانيّ، فيرى صوراً من عالم المعاني المجردة لم يكن قد رآها في عالم الحس المقيد. والمرآة هي الوسيط المصقول بين الموضوع وصورته. وإذ لا يمكنك الفصل بين صورة الجسد السرابية وحقيقة الجسد المادية، فالصورة الشبحية المنعكسة عنه في المرآة تجسيد لحظيٍّ لمعنى الأبدية اللامنظور، كذلك العناق بين الوجود المطلق والعدم المطلق في تجليات الخيال. قال كولرج إن مستويات الخيال في فهمه تنتظم في مرتبتين: أولية مطلقة، وثانوية مُدرّكة، تتجلى في الأولى قوة الخلق، وفي الثانية قوة التشكيل، وما الخيال إلا قوة تتوسط القوتين. ردّ ابن عربي بأن ترتيب الخيال سابق عنده في مستويين مترابطين، هما الخيال المطلق والخيال المتصل، الأول مرتبة الخيال الرحماني المنفصل بذاته ووجوده وخلقه، والثاني مرتبة الخيال البشري المقيد بوجوه الخيال الإلهي، يفارقه ويلج فيه إن شاء (وأنت يا سهروردي تقول إن إخوان التجريد، وأصحاب النفوس المتألهة، يتخطون البرازخ الوسطى ويخلصون إلى مقام ((كن)) في البرازخ العلوية بالصور التي يرغبون فيها). انتقل كولرج إلى وظيفة الخيال الجمالية، فقال إنّ وظيفته توحيد الأفكار والرموز في بنية حسية، وتمثيل شخصيات التاريخ في صور رمزية مجردة (وأنت توافقي يا بليك)، فما وظيفة الخيال الفني في مفهوم ابن عربي؟ أجاب ابن عربي بأنّ الخيال وسيلته للوصول إلى أرض الحقيقة،

حيث يكتسب ما لا صورة له صورة في عين الطبيعة ، ويحظى ما لا اسم له باسم في صفحة الوجود الخالية ، وتنسم الأشواق أريج الحديقة الرحمانية. ثم قرأ ابن عربي سطرًا من كتابه (فصوص الحكم): ((فاعلم أنك خيال ، وجميع ما تدركه مما تقول فيه ليس أنا خيال، فالوجود خيال في خيال)).

انقطعت الأصوات ، فخيّل إليّ أن الفريقين ينصتان إلى أصوات هي دون سمع البشر أو فوق سمعهم ، تنتقل من عالم الخفاء والعماء إلى أفق المنتظرين في عالم الجلاء. وما كانا ينتظرانه في حقيقة الأمر أصحاب الفريق الثالث، فريق الخيال العلمي ، الذي اصطلح على تسميته في عالم الجمجمة بفريق(الآلة) ، وكان زعيمه (جول فيرن) يستجمع أصوات الفضاء والزمن ليصوغها في مفهوم عن الخيال يجسد نبوءات الغيب اللامحقة في صور العلم المحققة. أما برزخ هذا الخيال فهي الآلة التي تحوّل الصور المجردة إلى حقائق مطبقة. (وأنت يا صديقي ويلز، يا من صممت آلة للزمن، ستصف لنا هذا البرزخ). حكى ويلز عن رؤيا خيالية لم يضمنها روايته التي ارتد فيها الزمن معكوساً ، مصوراً صراع البشر على كوكب الأرض. تلخص رؤيا ويلز الجديدة بلقاء مجموعة شعراء يتصدرهم شكسبير ، في كهف بحريّ. وبينما كان شكسبير يتغنى بإحدى سوناتاته ، اختلط إنشاده بصوت تخليق طائرة من سفينة ضخمة راسية على مقربة من كهف الشعراء. يستطيع الشعراء أن يقرؤوا من موقعهم على الساحل كلمة (فورست) ، اسم حاملة الطائرات

المخطوط بحروف كبيرة. قال شكسبير ، ووجهه غارق في ضباب البحر: ((أيها السادة ، ما تشاهدونه أمام كهفنا واحدة من نبوءات الساحرات الثلاث في مسرحيتي عن مكبث. لكن مفسري المسرحية أخطأوا في تفسير نبوءة الغابة المتحركة وظنّوا أنها غابة حقيقية ، ولم ينتبهوا إلى أن الغابة كناية عن حامله طائرات)). علّق فيرن على رؤيا ويلز: ((أنت تعني بالكهف البحري برزخاً بين عالمين، عالم الغابة وعالم الآلة)). قال ويلز: ((أجل يا صديقي ، وهو نفسه البرزخ الفاصل بين الشعر والعلم ، والخيال والحقيقة. وفوق هذا وذاك ، فإن صورة الكهف التي تتجلى فيها محنة العقل البشري ، كانت قد تنزلت في خيال العظماء أجمعين)).

كيف لي أن أضيف شيئاً على برازخ الخيال التي فصلت بين عالمي وعالم الجمجمة ، وهل أدعيثُ محاورة لم يشهدها خيالي؟ ما سقطت من محاورات لا يعدو اقتباسات من كتب معروفة ، واتباع سبيل مطروقة (وأكاد أرشدك إليها)، أما عملي هنا فاقصر على التقاط أصوات شاردة من حافات الجمجمة. وبهذه الأصوات تجلت الجمجمة لي برزخاً ، غابة ، كهفاً بحرياً ، ترسل أنا بيتاً من (ترجمان الأشواق) ، وأنا صوتاً من (الملاح العجوز) ، يندغمان في صوت ثالث يجسم فكرة رواقية عن وحدة العقل والطبيعة. وإذن، غدت الجمجمة صورة مرآتي ، وحقيقة شهودي ، وشبح حلمي ، وشاخص وجودي. ومكّني حضور جلساتها من تفسير ظهور أقواس قزح



رائقة في سماء مدن ما بعد ( 1984 ) الشمولية، وقربت إليّ أصوات العوالم الخفية.

ثمة حدس بأن جمجمة الأصوات هذه ، تقيم في جوفها مسرحاً تمثل عليه شخصيات الأمس أدواراً من حوار الأكاديميات. المقاعد حول المسرح . أو طاولة المحاورات التمثيلية . مشغولة بالأسماء الخالدة ، لكن مقاعد شاغرة يُستثنى إشغالها على الدوام بانتظار مسافر قادم من بلاد بعيدة. وقد يُنتخب العضو الجديد من مجموعة المسافرين المنتظرين حول الجمجمة ، عندما ينحلّ جسده بعد انتظار طويل في صوت تتلقفه الأذنان المصغيتان ، ثم يعود إلينا مع الأصوات الراشحة من الجمجمة ، فتمتلئ بالبهجة واليقين ، وتستيقظ في ذكارتنا صور مشاغلنا ، ومسودات أفكارنا، وتتسع في أحلامنا طرق الهجرة الخيالية إلى أمام، فتشدنا الجمجمة إليها، حتى تأتي الساعة التي نستحيل فيها إلى ذرات وأصوات.

كان الضوء المنسكب على سطح الجمجمة وتعاريجها ، مع شروق الشمس أو طلوع القمر، يجسّم في خيالنا شعور الانسجام الشامل بين الفكر والإحساس، أما الأصوات المنهمرة منها فتوقظ فينا رموز الاتحاد بين الموت والخلود. كانت الجمجمة شاهداً على الفناء الطبيعي، وما تبعته من أصوات الخيال إحياء لقوى العقل الخاملة. وحيث أُلقيت هنا في منتصف الطريق، أو في نهايته، تجدد الخلق وتعيده، فهي ذكرة خلق، ومرداد خليقة.

---

هوامش

- (1) مجلة الدوحة، قطر، العددان 78 و80/ 1982
- (2) عرض د. عبد الستار جواد الرواية في مجلة الأفلام. 1981/9
- (3) سوزان لوهافر: الاعتراف بالقصة القصيرة، ترجمة: محمد نجيب، بغداد، ص 11.

## السرد التشكيلي

---

إن استعمال الصورة الفوتوغرافية والسينمائية والكتلة الحجمية والفراغية للتمثال والعمارة في تشكيل لغة السرد الأيقونية ، يُمكن الخيال من النص بإمكان الإحساس والتصوّر والإدراك في أرقى أشكاله. سأسند أمثلة التشكيل السردى إلى قصص استعاضت عن لغة الوصف الشيعي بلغة التوليف البصري (المونتاج) ، وعن وحدة الفكرة وتتابع الحوادث بتراطبات الأحاسيس والمدارك ، وعن إنتاج الدلالة بإنتاج الأثر البصري والذهني. وما أتذكره من تشكيل هذه القصص يتجاوز تقاليد التأليف السائدة ، إذ وأنا أزعّم أنّها من تألّفي، فقد أهمّتها ذاكرةً بين ذكرات ، ومخيلة بين مخيلات ، واستغرق زمن تشكيل عناصرها أمد الرؤيا التي تحتويها ، وانتهت باكتمال الأثر الخيالي المتماهي في رؤياها البلاستيكية. غير أن تحولات التشكيل هذه ، واكتمال التنصيص ، حالتان تتطابقان في أثرها وتأثيرها. إن زمن السرد وزمن التشكيل

مندجمان في زمن الأثر الخيالي الذي يحتويهما. إنهما قصص تختزل أزمان الرؤيا التشكيلية في الأين والأوان، في الطبيعة والذاكرة، الواقع والخيال .

لطالما استُعِمِلت ((الصورة)). بنوعيهما الثابت والمتحرك . في سرد القصة لإحداث أثر وصفي. كان الوصف تقنية شائعة في القصص السيكلوجية والواقعية التسجيلية ، وصار عنصراً رئيساً في تجسيد المشاهد الواقعية المرئية تجسيداً صورياً ، وتحريك ماضوية الصورة الساكنة ، بعد أن استعار تقنيات الشريط السينمائي الذي تعمل فيه لغة التوليف عمل لغة الاسترجاع في ذاكرة الشخصية الساردة المحفزة بالصور. أصبحت اللغة الجديدة عنصراً مهماً في تحديث أسلوب تداعي الأفكار بتحفيز من صورة بصرية سابقة على عملية التذكر. لكن هذه الخطوة أنتجت نوعاً مبتسراً من أساليب النظرة السطحية في الرواية الفرنسية الجديدة هو نوع (ألان روب . غرييه)، أهمل الدلالة الكامنة خلف النظرة المباشرة للواقع. فقد استعمل قاصو الصورة الرؤية البصرية لترهين الواقع وتجسيمه، ولم يعمدوا إلى تشكيله وإعادة تصويره.

جرّبتُ في قصصي ذلك النوع من الاسترجاع الصوري للواقع في حالتي التحفيز والتحريك، سرعان ما تجاوزته إلى حالة التشكيل. كان تأثير اللقطة السينمائية حاسماً وفورياً في نظرتي وإدراكي ، أدى إلى تشكيل رؤية محفزة بالتوليف الصوري، تحاكيه وتشكله وتؤوله (مثالها قصة : القطارات الليلية ، من مجموعة: المملكة السوداء). إن ترتيب هذه العمليات . المحاكاة والتشكيل

والتأويل . يبين الكيفية التي تنتقل بها العناصر الوصفية من السطح الساكن للصورة وعملها في الزمان المتحرك للقصة. يبدأ التفاعل بالبحث عن حافز يفرِّغ واقعية التصوير في رؤيا التشكيل ، وماضويته في مدى تصوّريّ ، وينتهي بتأويل الآثار وطرده التأثيرات، لتعمل القصة بعناصرها الصورية الصافية.

ساعدني الاختبار التصويري والتصوّر على تشكيل عناصر الصورة الفوتوغرافية والواقعة القصصية في آلية تأثير واحدة ، اندمجت فيها النجوم الساكنة بالحركة الزمانية في عملية تشكيل ديناميكية ، فعَلت السرد وأَمَمَت عناصره ونوَعَت أشكاله. وتطلّب البحث في عملية التفاعل والاندماج هذه تأليف ثلاث مجموعات قصصية ، لم تستقم قصة فيها إلا بتوسيع المدى السردى كي ينتقل تأثير الصورة كلياً إلى البناء القصصي، ولا يبقى انطباع منه خارج البناء. بعبارة أخرى، أصبحت القصة هي الصورة، بعد أن ارتفعت إلى مستوى التشكيل التصويري الذي اختفت منه المصادر الأصلية للصورة.

هكذا غاب عن قراء قصة (الصرخة . من مجموعة : 45 مئوي . 1978) الأصل التصويري المؤلّف من لوحتين لهنري روسو وديفيد سيكيروس ، إضافة إلى تماثيل جياكوميتي ، وصورة لقرودٍ محبوسة في قفص هيجها خوف من خطر مجهول. لقد انتقل إحساس الخوف والخطر والتحوّل المحظور إلى القصة عبر ثلاث وسائط تشكيلية: الصورة واللوحة والتمثال / اللغة / صرخة الطفل الخارج من اللوحة. وكان المؤلّف في هذا الاندماج وسيطاً مشكلاً غير

مشخّص. كان شخصاً متصوّراً خلف تشكيل العناصر المصوّرة. ويصعب عليّ. حتى اليوم. استرجاع آلية اندماج عناصر الصور في تلك القصة ، لكنني أستشعر تسرب العناصر المشكّلة ، الصدى المقشعر الذي تركته صرخة الكائن الممسوخ في لوحة سيكيروس. كانت قصة (الصرخة) لوحة تشكيلية أطلقت صراخ أشكالها المصلوبة فأثارت الرعب واعتقلت الناس في البيوت ، أو كانت نحتاً لعناصر ساكنة تحركت هنا وهناك في فضاء خال من البشر. بعد أعوام، سأجرب هذا التجسيم النحتي الفراغي في قصة (أطياف الغسق ، من مجموعة: رؤيا حريف . 1995) لكنه كان تجسيمياً اختفت أبعاده الواقعية في بناء ذهنيّ. ولعليّ كنت أسعى طول هذه السنوات من أجل الوصول إلى هذه النتيجة. فالقصة التي تجسد المرئيات الواقعية ، وتجذبها من فضائها المادي ، تحاول تغيير زمانيتها ، وترتفع بها إلى درجة التمثيل التصوريّ ، أكثر من محاولة تجسيمها في حدودها البصرية الواقعية.

بهذه العمليات البطيئة من التمثيل والتحوير ، الانتقال من المحاكاة إلى التصوّر، يبدأ عملنا الحقيقي في التشكيل الذي قصده أفلاطون في مثاله عن التصوير: إن التشكيل الذهني يسمح بقدر أكبر من حرية الحذف والتحوير ، خلافاً للتمثيل بمادة الصلصال أو الشمع أو الحجر وسواها من المواد التي اكتسبت وجوداً صلباً في الواقع المحسوس. لا نستطيع الحفاظ على حدود الوجود الملموس ونحن نحاول تشكيله بتصوراتنا. يختفي الوجود وتبقى

التصورات. وعملية التمثيل هذه دليل على الوجود الآخر ، الوجود المشكّل ، لا على الوجود السابق على عملية تشكيله. إن القصة هي تشكّل تأويلي أيضاً، أكثر منها شكلاً أو قالباً يستوعب المرئيات في صورتها الأصلية.

إلى جانب الواقعة الحية، النابعة من التجربة المعيشة ، يلجأ الكاتب إلى وثائق الخيال التي لا تدحضها اللحظة الحياتية المؤقتة. كنت أحتاج إلى ((حالية)) القصّ أكثر من حاجتي إلى ((موضوعية)) القصة ، وإلى حركة السرد إزاء زمانية الصورة. كانت هناك فواصل واقعية ، ومراحل تاريخية ، يصعب اختصارها أو تقريبها إلى زماننا. لذا وجب تحوير عناصر الصورة و اختراع أبعاد ذهنية لها ، أي تحريكها، تشكيلها وتأويلها إلى ما هو أبعد من زمانها. وحدثت هذه الصعوبة في قصة (احتضار رسام ، من مجموعة: 45 مئوي) التي أردت فيها تفعيل الماضي لينقل عناصره إلى الحاضر، وترميز صورته لتناسب تصورنا عنه. لذا أشركت في خطتي رساماً عثمانياً يخطو في القصة . وفي الواقع . كما يخطو الطاعون في أزقة بغداد أيام حكم الوالي داود باشا.

ولم تكن الجرذان ومطاردها الجند سوى عناصر تصويرية (سكيتشات) تتحرك من صورة إلى أخرى ، حتى لحظة انتحار الرسام في شرفة منزله المطلّة على دجلة ، في أيامنا هذه. كانت قصة الرسام هذه اختباراً رمزياً لقابلية الصورة على الانتقال من التمثيل إلى التشكيل ، ومن التشكيل إلى التأويل ، وكان سهلاً عليّ . بطريقتي هذه . الانتقال من مفصل إلى آخر وكأن القصة

((ترسم)) أزقتها وشخصياتها في اللحظة التي ((تخطط)) فيها الطريق إلى نهايتها. أما اختلافها عن قصة (الصرخة)، قريبتها في التشكيل الصوري، فقد كان في انتقال الرموز مكانياً في القصة السابقة ، وانتقالها زمانياً في القصة اللاحقة. (فيما بعد ستختزل تخطيطات .كراسة كانون . الافتراضية حوادث العقد الأخير من القرن العشرين في العراق).

أرجع إلى مفكرة العام 1985 التي دُوّنتُ فيها يوميات كتابة قصة (رؤيا البرج . من مجموعة: رؤيا خريف) واقتبسُ منها فقرة تصف البرج ليلاً. إن فقرات المفكرة تعكس الطريقة التي شكّلت بها (ولّفت) القصة من نماذج تخطيطية مختلفة للزقورات السومرية والأبراج البابلية والأهرام المصرية، ابتداءً من المخطط الأول حتى اكتمال رؤيا الهبوط والصعود في المخطط الأخير للبرج. كان تحت يدي ما يفيض عن حاجتي من الصور والمخططات والنماذج لبناء البرج، لكن السفر الخيالي بين الآثار وأساطيرها جعلني أكثر قرباً من اللحظة الأخيرة لتجلي الرؤيا. ثم كان الوصول إلى الخاتمة متعةً ذهنية فتحت أمامي خلوات البرج الضائعة في طبقاته السفلى ، والمنظر العظيم في قمته ، وكأنها حقيقة حسية متجسدة لنظري. لكن فقرة التأمل المركزية في شكل البرج الكامل تحققت في القسم الثالث وسط القصة:

(( يسطع البرج ، كتلة هائلة ، يفصلها ضوء الكشافات القوي عن الظلام حولها كحقيقة بنائية ضخمة ، بسيطة الخطوط والإيقاع ، ستبقى



مستمرة ومتوازنة عصوراً قادمة، تجلب لمن يراها الشعور بالأمان والقوة والمتعة. مكعبات تنطق بالجمال والانسجام، وتغلف أحلام الخصبية واللذة والسلام. إن روح الإنشاء المستودعة في هذا البناء ، كما تبدو اللحظة ، تتحد بالتوق البشري لتخليد جهد الإنسان المستودع في الأهرام والزقورات والمعابد والأبراج والمعابد والأسوار إتحاداً منسجماً متجهاً إلى المستقبل البعيد . كان البرج مصمماً على أساس النظام الرافديني العشري الستيني ، بحيث تتوالى طبقاته في المكان والزمان المستمرين على وفق متوالية هندسية تتطابق مكوناتها العددية مع الجذور الأساسية لعناصر الخلق: الماء والتراب والهواء والنار والرجل والمرأة، المتحددة بمعادلة الحياة والموت والانبعاث)).

حققتُ بناءً آخر لدار الطباعة في قصة (حكايات يوسف . مجموعة: رؤيا خريف) بجهدٍ أقلّ من التصور والتصميم ، لكن الطبقات الاثنتي عشرة للدار عكست الأتمودج الخيالي المكافئ لعظمة كتاب الحكايات الذي يطبعه سيد الدار (يوسف الطباع) على ماكنة الطباعة اليدوية التي يملكها في إحدى غرف البناء ، بصبر ودأب الحكاة العظام. لم أكرر نماذج العمارة الأسطورية في قصص لاحقة، لكن التوق إلى بناء قلاع الحكايات العجيبة ما زال يحرك أحلامي.

قبل قصة (الصرخة) كنت قليل الاهتمام بخواص الصورة والكتلة الحجمية والفراغية (الهولوجرافية) في تشكيل القصة. كان خيالي يرسم لها

جميعاً تأثيراً موحداً تطغى فيه الحقيقة الموضوعية على الحقيقة البلاستيكية ،  
حتى تمخض الاختبار المتوالي لتقنيات تشكيلية أساسية عن قصة (أطيف الغسق)  
فاندجت الرؤية البصرية الموضوعية للأشياء بالرؤية التشكيلية أحكم  
اندماج. وبعد قصص (رؤيا خريف) أستطيع القول أن اهتمامي أخذ ينصب  
على تفعيل العنصر التشكيلي في الصورة واللوحة والتمثال والعمارة لكي  
يرتقي (أو ينزل) بالرؤية البصرية/ الحسية/الموضوعية إلى مستوى التصور  
التشكيلي/الرؤيوي/الذهني. وهذه النتائج كنت أختبرها في قصص سابقة ،  
قبل أن أنجزها في قصصي الأخيرة

لقد اتسع مجال الرؤية حتى أصبح ميسوراً في مختبري القصصي تحليل  
صورٍ تلتقطها عين نملة أو عين كائن أصغر منها مئات المرات. وبهذه  
الفاعلية التأملية انتشرت تماثيل (بصرياثة) اللامرئية في قصة (أطيف الغسق).



## السلاسل المرجعية

---

قد يكون أبسط تعريف للمرجعية دلالتها على أصول معرفية مترابطة ، فاعلة في الإنتاج الفكري.

ومازالت المكتبات والمتاحف أثري خزائن الذاكرة المرجعية ، وأقرب الدلائل على ترابط الحلقات المرجعية في السلسلة الكبرى لأصول الإنسان: خَلَقَ العالم (= هوى العناصر الأساسية) ، الحرب والسلام (= صراع الخير والشر) ، المدن الفاضلة والمدن الراذلة (= المعرفة السعيدة والمعرفة المحرمة) ، السفر والاكتشاف والاختراع (= البحث عن المجهول) ، الموت والخلود (= اكتمال دورة الخلق).

تبدو المرجعيات في ترابطها الأصلي كأنها حلم قدس لم يستفك منه الإنسان ، سلسلة متصلة الحلقات تتأرجح بين النور والظلام. لكنها تظهر لذاكرة الإنسان المسترجع شروق حلمه وأفوله كمجموعة سلاسل متداخلة ،

تتألف كل سلسلة من حلقات مترابطة مرجعية واحدة. وفي هذه السلاسل المتضافرة، المشعة في أفق النور الإلهي (السلسلة النورانية)، أو المتدلية في ظلام الحفرة الشيطانية (سلسلة الشر) ، أو الصامته في سكينه المجهول (سلسلة القدر)، أو المطوّقة عنق التاريخ الإنساني (سلسلة الإنسان) ، تمثّل الروايات الحلقات الأخيرة في كل سلسلة على حدة. تتمّ الروايات الأجزاء القديمة المنذرّة والأجزاء الجديدة الناشئة، في أية سلسلة مرجعية مترابطة الحلقات: (مسخ أوفيد ، مسخ فرانكشتاين ، مسخ نوتردام ، مسخ كافكا) هي أمثلة الحلقات المتدرجة لمرجعية مسخ الكائنات.

(الإلياذة، المهاجراتا، الرامايانا، الحرب والسلام، الوضع البشري) أمثلة

الحلقات المرجعية المترابطة لصراع الإنسان.

(حي بن يقظان ، الكوميديا الإلهية ، أولاد حارتنا) هي الصور

المستعادة من التصور الأصلي لخلق العالم وإعادة خلقه.

(أوديب سوفوكل ، أوديب سينيكا ، أوديب كورني ، أوديب فولتير ،

أوديب جيد ، أوديب كوكتو) هي الحلقات المتعاقبة في مرجعية الأقدار

والفجائع وتقلّب الأدوار بين الأجيال.

(فاوست مارلو، فاوست جيته، فاوست فاليري، فاوست توماس مان)

هي النماذج المترابطة في مرجعية أصل الشر.

. (جلجامش ، الأوديسة ، ألف ليلة وليلة ، كليلة ودمنة ، منطق الطير ، رسالة الغفران ، الكوميديا الإلهية ، دون كيخوت ، اليوتوبيات ، روايات الخيال العلمي) هي البدائل المترابطة في سلسلة البحث عن الخلود في عالم آخر .  
(روايات الجنس ، روايات السحر والهرطقة) هي حلقات المعرفة المحجورة في المكتبات السرية.

أشير بهذه الأمثلة إلى الحلقات التي تتوسط المرجعيات الميثولوجية (الأسفار القديمة) ومرجعيات ما بعد الرواية ، هذه التي تستحضرها أدوات الأطراف الأخيرة من السلاسل: الكاميرا ، الفيديو ، السينما ، الحاسوب. قد نقلل من سطوة مراجع السلاسل التكنولوجية وما توفره من تدفق معرفي وسرعة اتصال وصراحة وثائقية ، تهدد الشكل الروائي المحدود باعتباره المعقل الأقوى لمراجع السلاسل القديمة، إلا أننا لن نستطيع إهمال ما تقترحه المصادر العلمية الحديثة من استعمال مرجعي ((فوق ميثولوجي)) غير متسلسل ، سريع الإيقاع، متعدد الأشكال. إن المفاهيم والأدوات التي تمد الرواية بصيغ ((ما بعدية)) تنبه الروائي المعاصر على حقيقة الضغط المستمر للمراجع الفوق . ميثولوجية، وتقنعه بالتخلي عن مفهوم ((تمثّل)) المرجع أو((هضمه))، وتمكنه من استعمال المفهوم البديل باعتبار النص ضديداً مرآوياً للمرجع ، يتلعب شحنته الزمانية المترابطة ، ويفجر طاقته. ففي كل نص ثمة حلقات مفقودة لسلسلة مرجعية ترابطية تفكك المنطق التاريخي للحوادث ، وتعرقل

المؤثرات السببية التي تسببها. ولا يُخرج الروائي المعاصر أو يمنعه تسلسل مرجعي ، مترابط الحلقات أو غير مترابط ، من تشييد برامج الخيال الروائي بميكانيزم أعقد الآلات الحاسوبية ، تلك التي تقدم عوناً كبيراً للبحث العلمي الواسع الأهداف ، البعيد النتائج. لكننا مهما استخدمنا من أنظمة الترابط العقلي الراقية لتغذية حاسوب ذكي وسريع ، فإن الميكانيزم الذي ستؤدي بموجبه الرقائق الذكية نشاطها لن يتفوق كثيراً في مخرجاته على الاحتمالات الواسعة لمدخلات التفكير الإنساني الطبيعي. ويبدو أن هذا هو عمل الرواية التي تنشط ألياتها في المناطق المجهولة من خلايا العقل البشري: القطع الدلالي للمراجع المتغيرة في الزمان والأثر والنوع.

ولو حاولنا برجة ثلاثة نصوص ، على سبيل المثال ، في ذاكرة حاسوب متطور، فإننا في الأغلب لن نحصل على أفضل من هذه الخلاصات المرجعية الدقيقة: ستلخص مرجعية روايات يشار كمال المركزية (الطبيعة العذراء) في هذا التصريح الذي أدلى به الروائي في مقابلة صحفية: ((الطبيعة ، كدم الإنسان، ليست زحرفاً أو مشهداً)).

وستعبر مرجعية بوريس باسترناك في روايته (الطرق الهوائية . ترجمة أنيس زكي حسن) عبوراً خاطفاً بهذه العبارة: ((كانت هنالك طرق هوائية ، وعليها في كل يوم، كالقطار تأتي الأفكار المستقيمة، أفكار ليكننخت ولينين وأدمغة

أخرى بنفس العظمة. كانت طرفاً مستوية ، تستطيع أن تعبر أية حدود ،  
مهما كان اسمها)).

أما إذا أدبرنا مع مرجعية أبعد عمقاً ، كمرجعية فريد الدين العطار  
التصوفية، فإننا سنجدها في حكاية من كتابه (منطق الطير. ترجمة بديع محمد  
جمعة): ((حين التقى هذان الثعلبان تزوجا بعد طول عشرة ، ثم ذهب ملك  
إلى الصحراء مصطحباً فهداً وصقراً ، وألقى شباكه على هذين الثعلبين ،  
فكانت الأنثى تسأل الذكر: أيها الباحث عن الثقوب، فلتقل، إلى أين نصِلُ  
في النهاية؟ قال: إن كنا لنا من العمر بقية، ففي دكان الفراء بالمدينة)).

تُحال خلاصات النصوص الثلاثة السابقة على ثلاث مرجعيات: (1)  
المرجعية الأسطورية كما ترتبط بأحد طقوس التضحية الطبيعية بالإنسان (2)  
المرجعية الواقعية كما تتمثل في الأتمودج الأصلي لحلم الطيران (3) المرجعية  
الرمزية كما تُستوحى من حكاية تصوفية من عالم الحيوان.

تُثبت الموتيفات الثلاثة الصلة المرجعية بين النصوص ، المفهومات ،  
الرموز ، بمساعدة النظريات الأنثروبولوجية حول تكرار الأنماط الأصلية  
للأساطير (يونغ ، فراي ، فريزر ، بروب ، شتراوس) ونظريات التحليل النفسي  
عن انبثاق الحلم من طبقات الشعور العميقة ، والتفسيرات اللاهوتية الرمزية  
لرؤى الأنبياء والأولياء والقديسين.



يتضح التكرار المرجعي، بشدة أكبر، واتحاد أكمل، في الأعمال الروائية الكلاسيكية والرومانسية والطبيعية. إلا أن نصوصاً معاصرة ، لا تستدعي مرجعياتها إلاّ لتُحدِثَ بها حالات من الانقطاع الدلالي، يعمل المرجع خلالها في اتجاهين متضادين: الإثبات والنقض. ويبدو أن وظيفة الروائي الأولى في الأعمال المعاصرة، إثبات نوع من ((الامتصاص)) و ((التشتيت)) المرجعيين لوعي القارئ ، حيث يعمل الأثر المرجعي على الإيجاء بأكثر من حلقة مرجعية أنموذجية. قد لا يبدأ عمل الروائي باستدعاء المرجع من ذاكرة ما قبل النص، ولن ينتهي بعكس اتجاه المرجع أو تشتيته في النص. بل قد تستكمل عملية القراءة المستمرة ذلك بالآتي الهدم والبناء المرجعيتين دون انقطاع.

بهذا التمثيل على عمل المرجع في النص السردي ، لا يكفي تشبيه النص بالصورة السلبية لشحنة المرجع الموجبة ، بل بالبنية المحرّرة لطاقة المرجع في فضاء السرد. إن أوفى النماذج الممثّلة لآلية الطرد المرجعي ، ينتسب إلى سلسلة ((المعرفة المحرمة))، وأداتها المكتبة ، وحلققتها المهمة رواية أمبرتو إيكو ((اسم الوردة . ترجمة: أحمد الصمعي)) التي تدور حوادثها في دير جبلي معزول. إن البناء الروائي الملعّن ينتهي بهذه العبارة: ((كانت الوردة اسماً ، ونحن لا نمسك إلاّ بالأسماء)). كانت المكتبة هي ((الجنّة)) لاحتوائها على كتاب نادر، هو كتاب ((الضحك)) المنسوب إلى أرسطو ، في متاهة من القاعات المليئة بالمخطوطات. لكنها تتحول إلى ((جحيم)) يلتهم نفائسها كلها، حين

يهتدي راهب فرنسيسكاني مستنير يُدعى (غوليمالو) إلى مكان الكتاب المحجور بعد تحقيقات في جرائم قتل بالدير. إن المكتبة. واسطة المعرفة. قد تكون ((شاهداً على الحقيقة والخطأ)) في تعبير الراهب الأعمى (يورج) حاجر كتاب أرسطو ، ومضرم النار في المكتبة. أما بحث غريمه (غوليمالو) فينتهي إلى اعتقاده بنقص تحقيقاته: ((الحقائق الوحيدة الصالحة أدوات ينبغي الإلقاء بها بعد استعمالها)). وقياساً على هذين الاستنتاجين، فإن أية مرجعية هي دليل على الحقيقة وضدها ، إذا ما استُعملت أداة للوصول إلى نظام كامل للمعرفة. فالشكل الروائي الذي يستدعي مرجعيات بنائه. حقائقه. سيُثبت قدرته على نفيها ، حرقها، ولن تبقى منها سوى دلالات متناثرة ، قصاصات متطايرة من الدير بعد احتراقه، نُؤلف منها قصة مكتبته العظيمة. وقد لا تتخلف من لهب عملية ((الحرق)) المرجعية إلا خلاصة تندس بين السطور، تلوح مثل علامة نارية فوقها: ((نحن نستعمل الدلالات ، ودلالات الدلالات، فقط عندما تَنقُصنا الأشياء))، أو عندما لا تكون هذه الدلالات سوى أسماء لأشياء، ونحن لا نملك أخيراً بغير الأسماء الدالة على الحقيقة أو الخطأ، اللجنة أو النار. ينحلُّ المرجع في (اسم الوردة) في علامة جامعة لدلالات متضادة: المكتبة/الجحيم، المعرفة/الحجر، الكون/المتاهة، الرواية/اسم الوردة، النص/تحولاته في نصوص مترجمة عن لغات.

لنذهب إلى الطرف البعيد من السلسلة ، ونحن نصل هناك حين ندرك أن ما هو أهم من المرجع ، المناخ الذي تعمل فيه المحفّزات اللغوية والدلالية المتضادة. ستكون العلامة الدالة في هذا الطرف على الحلقة المفقودة لسلسلة مراجع ترابطية هي ((الحديقة)) بصورتها المنظمة غاية التنظيم. إنها العلامة المقابلة للمكتبة/الجنة ، في دلالتها الكونية على الشكل الهندسي المتناسق الذي يحيط بالمناخ المعرفي ، ويخفي الأسرار الروحية. لدينا نماذج من الحدائق اليونانية والصينية والإسلامية (العربية والفارسية والهندية) سبقت التصميمات اللاحقة لحدائق عصر النهضة الفرنسية والإيطالية والإسبانية ، وفتحت أمام الخيال البشري نافذة أيقونية على الفردوس المفقود. ووراء هذه النماذج كلها ، تبدو الحديقة أقوى النماذج لألعاب الحاسوب والسينما الخيالية ، وقد دخلت الرواية باعتبارها ابتكاراً مدهشاً لأقدم الرموز الطبيعية ، سبقت حضارات المدن ولحقت بصور المستقبل. على ذلك ، فإن الحدائق هي اختزال للحلقات مرجعية متوازية في حلقة محفّزة بالعلامات الدالة: اللغة التي ((تفوح)) كالأزهار ، البستانيين المتلاحقين الذين يتبادلون أقتعة الرواة ، الشخصيات المتنزهة ، الأكواخ والمقصورات والأسيجة والنافورات والبحيرات والأشجار المكوّنة لجنان الأنبياء.

لكن من المحتمل أن يحدث ما حدث في قصتي (داما ، دامي ، دامو .

من مجموعة: رؤيا حريف ، 1995) التي تتخذ من مثال حديقة أندلسية

مناخاً مولّداً لصور المعرفة المحرمة. كانت هذه المعرفة المميّنة تشيع بوساطة أحجار لعبةٍ شبيهة بلعبة (الداما) الشرقية على رقاع منصوبة بين الأشجار. وكانت اللعبة تختصر أدوارها في تأليف جُمْلٍ ملغزة تجتذب لاعبين متكتمين ينتسبون إلى ثلاثة أجناس. فحين التقى لاعبان على رقعة بين خمائل حديقة (كشاجم) ولعبا لعبتهما الأخيرة ، انهمرت الاحتمالات ، وتوالت الفصول ، وتصارعت الأجناس، حيث قادت شروط اللعبة اللاعب الخاسر، وهو أستاذ معروف من الجنس الأول، إلى جبّ تحت الأرض حُجِسَ فيه أمهْرُ مئة لاعبٍ من الأجناس النادرة ، ليقضي فيه بقية حياته. كانت هذه الحديقة أفضل اختبار لانقلاب المراجع على أصولها، وعملها ضد دلالاتها، فلعبة الحب قد تقود إلى الموت ، والجنة ليست إلاّ غطاء أخضر فينان يخفي تحته سجنًا أرضياً تتأبد فيه القوى المرجعية المتصارعة على احتكار المعرفة، وتوجيه مصائر الآخرين من أهل الحديقة بقواعد لعبة الأقدار المختزلة في علامات مبطنة .

لم أكتب قصتي هذه لتكون حلقة مجاورة في سلسلة المرجعيات التي تتوسطها (اسم الوردة) ، فقد قصدتُ بكتابتها لتدللّ على مناخ شرقي لن يتكرر بصورة أفضل في عمل قصصي غربي. بهذا ستظل الحديقة . هذه العلامة المتنقلة في أعمال الأبيقوريين والطاغوريين والشيرازيين (نسبة إلى حافظ و سعدي) والجبرانيين (نسبة إلى جبران خليل جبران). أبداع النماذج الخيالية التي صممها كتاب الشرق في مناخها الأصلي.



## أكثر من تناص

---

أفضل الاستذكارَات القديمة عن مفهوم ((التناص)) قد لا نجده في كتاب (الموازنة) للآمدي ، أو في كتاب الصفدي عن لامية الطغرائي ، لكننا قد نجده في كتابٍ أوسع بلاغةً منهما هو كتاب (المقابسات) لأبي حيان التوحيدِي ، قصدَ مؤلفه فيه إلى تأليف نوعٍ نثريٍّ يضم الحكاية والنادرة والمناظرة في إطار مفهوم مرجعيٍّ هو الاقتباس أو المقابسة. ليست لدينا شكوك معاصرة في نشر أبي حيان الفني البليغ ، لكن المقابسة التوحيدية لم تقدم إلاّ تأطيراً تقريبياً لعمل التناص الذي يتعلق بنوع مغاير من التأليف ، يتطلب تعدد الاقتباس واختلاف النُظْم وتنوع المقاصد. إن الإجراء الخاص بكل مفهوم من ((المقابسة)) و((التناص)) يشير إلى اختلاف تأليف عن تأليف ، ونسق عن نسق ، وقد نتبين حالاً ما يعترى نظرتنا الاستذكارية من خطأ وتعسف، فنكفّ عن محاولة هذه الذبذبة العقيمة بين أصليين وتأويلين لمفهومين هما في غاية الافتراق والخصوصية.

لكننا قد نختلف لاحقاً في تفسير مفهوم ((التناص)) المتحكم في إنتاج النصوص، أو المقارنة التناصية بين نصّين أو أكثر. فنحن لا نعلم. على وجه الدقة. صحة التسمية أو دلالتها أو إجراءاتها على نص دون غيره، وما نصيب هذا الإجراء من النجاح، بين إجراءات التأويل الأخرى. ألا يستدعي هذا القلق النقدي تعديلاً حاسماً على المصطلح، وهو الذي مضى على ظهوره في الحقل النقدي الحديث وقت طويل؟ إن قوانين تطور الأشكال الأدبية تستدعي مثل هذا التعديل، بل تستوجهه، لما يقترحه الشكل والبناء والرؤيا من احتمالات غير محدودة في إجراءات القراءة والتأويل. ذلك أنّ تطور أي شكل يتعارض عكسياً مع أي مفهوم نقدي نشأ معه (تعارض الشكل الروائي الحديث مع مفهوم المقابسة القديم مثلاً). إن قانون الاندثار هو القانون الصحيح الذي يجعل النص متحرراً من مفهومات تأويله، فالنص ينمو بموت مفهومه، أي بالانقلاب على قواعده وتقاليده. والقراءة تتجدد باندثار المعنى، وغياب البنية المرجعية، التناصية. التناص يجدد مرجعيته مع ابتداء كل قراءة. وكل قراءة إحياء لتناص، ونقض له في الوقت نفسه. وإذن، هل نأخذ مفهومنا عن التناص، منذ الآن، من مصدر آخر، غير المقابسة؟ لا أحسب هذا اللجوء مجدداً للوصول إلى حقيقة عمل هذا المفهوم في النصوص. فهو مفهوم لا تطوري، ولم ينشأ من بنية قديمة حتى ينمو في بنية جديدة. إنه موجود في أية بنية لغوية منذ فجر الكتابة الإنسانية. وكان

الاختلاف في توظيفه، وضبط حدود تأويله، من الأسباب التي لم تؤطر آلية عمله الواسعة في النصوص المتعاقبة. فقد اتخذ تسمية خاطئة (سرقة أو اقتباس في تراثنا النقدي) وتسمية أولية (الحوارية بمفهوم باحثين). أما التسمية الجديدة ((التناس)) فهي مظهر من مظاهر انحرافه ولا محدوديته الإجرائية، إذ أن حدوده لا تتسع لتحويلات النص غير الثابتة. لذا يمكننا أن نتحدث عن ((حالات تناص)) أو عن ((خاصيات تناصية)) تستمد تشريعها من المرجعيات المتفرقة في الرؤيا الكلية الأصلية لبناء النص الأدبي. وبهذه الإجراءات المتمكنة في النصوص ذاتها. لا خارجها. ستنصهر التسمية العامة للمفهوم في مسميات النصوص المتأصلة في مرجعية كل نص على وجه الاستقلال والفاعلية.

ربما سنفهم لاحقاً السبب في صعوبة ترجمة مفهوم مثل ((التناس)) بأبي الصفتين التطورية والتماثلية، حين نخلص إلى حقيقة عمله في النصوص المتعددة، المتشاكلة بنائياً، المتباينة مرجعياً. لن يكون ثمة تشابه ظاهري بين النصوص حين يكون عمل التناص في المستويات العميقة من البناء السردي، أما السراب الذي يتراءى على سطح النص فهو انعكاس المراجع العاملة في لغة كل نص متأصل في مرجعيته الخاصة. إن التأصيل المرجعي، والتناس الظاهري، آليتان تحركان القابلية التأويلية لكل نص، من دون أن تحسما شرعية تأليفه.



من الواضح أني أحاول تهيئة الأذهان للانتقال من المفهوم الشائع عن ((التداخل النصي)) إلى مفهوم ((التأطير المرجعي)) باقتراح القابلية ((التزامنية)) بديلاً عن الشرطية ((السببية)) التي تسبب النص بقوة المؤثر المرجعي الزمانية. إن الآلية الأولى ((التزامنية)) تعتمد على فهمنا لعمل المراجع الذاتي في النص خلافاً لما تشترطه الآلية الثانية ((السببية)) من تشابه في عمل المراجع في النصوص بقابلية مشتركة. هكذا سأحوّل الانتباه من المفهوم القائم على افتراض أن النصوص تعمل في ظلال نصوص سابقة لها ، إلى قابلية النصوص على تأصيل مرجعياتها الخاصة في ظلال نصوص متعددة المراجع. إن هذه المقاربة تساعدنا على افتراض ((المجاورة)) بين نصوص جزئية، بطريقة مختلفة عن فرضية ((الانتقال)) الكلي للنصوص. ستكون غاية التحليل في الحالة الأولى البرهنة على قابلية التجاور بين نصوص متجاذبة في مجزآت قوية التأثير ، حيث تمكّن هذه المجاورة ، أو الموضعة ، من خلق نظام أفضل لتقديم أمثلة أصلية، وأخرى لاحقة، تتقبل الاشتراك والاشتباه والمقارنة . كتابة تتقبل ظاهرة التناص . بأوجه شتى، وأصول شتى، على محمل التجاذب والتنافر.

نأتي على تعديل أساسي في استعمال الظاهرة التناصية ، يتعلق بمستويات المعنى وتأويله. من المظنون لدينا أن التناص يخص معنى النص ولا يتغلغل إلى مستويات الدلالة فيه ، فنقف عند التماثلات الظاهرية المواتية

لتجلي فكرة من الأفكار في سلسلة تعبيرات متقاربة ، في حين أن التناص المفهومي العميق يتجلى في تدرج التعبير عن دلالات تتكشف بإزالة أغشية النص المتراكمة. إن التناص الظاهر تناص أول، أما التناص الخافي فهو تناص ثان (اتفاقاً مع وجود معنى أول ومعنى ثان بمفهوم النقاد العرب القدامى) ، أو معنى ظاهر ودلالة غائبة بمفهوم النقاد المحدثين. والمعنى الظاهر هو ما يُستعطى من تركيبات لغوية ، نحوية، مترابطة بسياق دلالي خطي. أما المعنى الخافي فهو ما يُوحى به من دلالة أو دلالات بوساطة انحرافات أو استعمالات لغوية وبنائية غير مترتبة. وأول الاستعمالات الدلالية هذه تنصيص معنى ((الخفاء)) بدلاً من معنى ((الظهور))، وفي دخيلة كل مؤلف إجراء نصه على معان ((مجهولة)) واستبعاد ما يوحي بمحاكاة معان مستظهرة ((معلومة)). وبين إجراء وإجراء ثمة مسافة، هي مسافة التناص بين دخيلتين غير متطابقتين في محاكاة معنى من المعاني ، بل هما متغايرتان في إنتاج معنى من المعاني. فإن أنت أخرجت نصاً على أساس تماثله الظاهري مع نص آخر قبله، فإنك لن تستطيع إخراجه من تماثله الباطني إلا على أساس الفرض لا التطابق. فالأول إخراج مشترك، والثاني إخراج منفصل. الأول تناص تشبيهي تقريبي، والثاني تناص مفهومي متباعد. الأول تناص تفسيري مشرع على معان متعاقبة، والثاني تناص مدخول بخصيصته ومجراه الدفينين.

يقدم أمبرتو إيكو أمثلة كثيرة على ظاهرة التناص في الأدب القصصي الغربي، وفي رواياته، أقتبس واحداً منها، وضعه ملحقاً لروايته (اسم الوردة) ، تحت عنوان (تأنيث العالم روائياً) (\*).

يقول إيكو: إذا افترضنا أن هناك صياداً على ضفة نهر ، فإنه سيصيد السمك ثم يقفل راجعاً إلى بيته بما صاده ، كما نتوقع. أما إذا كان هذا الصياد من النوع الغضوب فإنه سيعمد إلى كسر قصبه الصيد ندماً على مهنته، وهذا ليس بالشيء الهام. فإذا فكرنا بصيغة ثانية، هي أن الصياد يعلم بمثلٍ هنديّ ينصّ على: ((اجلس على ضفة النهر ، وانتظر، فإن جثة عدوك لن تتأخر عن المرور))، وفيما لو مرّت جثة جرفها التيار، فإن هذا الاحتمال سيخلق فضاءً تناصياً مع النهر ، أي سيدفع الصياد الغضوب إلى نوع آخر من الندم، وهو يرى جثة عدوه تمر أمام عينيه قبل أن يتمكن منه بنفسه. إن صيغة المثل . التي خلقت فضاءً تناصياً . ستحوّل مجرى الحكاية تماماً، وستتولد عن هذا التناص احتمالات سردية مغايرة، ويسمّي إيكو هذا النوع أو التغيير في مجرى الحكاية بأنه ضرب من ((التأنيث الروائي)) ويقول: ((أعتقد أنه من أجل أن تروي ، ينبغي ، وقبل كل شيء ، بناء عالم أكثر تأنيثاً قدر الإمكان ، إلى حد التفاصيل الصغيرة)). ولن يكون هذا التأنيث ممكناً إلا باقتراح ((تنصيص)) مرجعي يوسّع ((فضاء النهر التناصي)) وهو فضاء الرواية أيضاً.

أعتقد أن هذه الإمكانية في ((التأنيث)) بالرغم من أهميتها المشتركة بين الكتاب ، تتحقق بمرجعية خاصة ، أو بفضاء خاص ، يؤثته كل كاتب من موقعه التناسي. إذ لن يتيسر لكل كاتب، يعثر على مثل هندي كالمثل الذي ذكره إيكو، اقتراح فضاء تناسي مماثل لنهر قصته. هناك تناص ساعد إيكو ولن يساعد غيره بالطريقة نفسها من التأصيل المرجعي. ولا أرى بأساً في أن أسوق مثالي الخاص في ((التناص)). الذي لم يفكر فيه إيكو ولا غيره كما أفترض. لتأنيث عالمي القصصي. هذا المثال ذكرته في فصل (الرؤيا المرئية) الذي يضمه كتابي (الحكاية الجديدة) وخلاصة المثال: إني قرأت في كتاب حكايات دينية أنّ مسلماً صالحاً كان يبصر نملة في بقعة محدودة من سجادة صلاته كلما بسطها لأداء فرض من فروضه اليومية الخمسة. لكن تسأول الرجل الصالح وعجبه من وجود النملة لا يشك لان نقطة تحول في قصتنا. فلو أني فتحتُ كتاب الحكايات في اليوم التالي ، ورأيت نملة كنملة المصلي تذرع صفحة الكتاب ، لأصبح ممكناً عندئذ دخولي إلى حدود رؤيا ، أو أنني على اعتابها. ولو أنني انزلتُ من هذا المجال (الفضاء) إلى مجال مجاور ، ودخلتُ مسجداً واسعاً ، ثم لمحتُ مصلياً وحيداً ، جاثياً ، يخشى أن يسحق نملة واقفة بين ركبتيه إن هو ركع بجبهته على الأرض ، حينذاك يكون اليقين من اكتمال الرؤيا متناساً مع بيت شعر محمود البريكان: ((إن الرؤى تمتت ، و إن الأفق يوشك أن يدور)).

يمكننا، إذن، أن نحفر نهرًا مختلفًا للرؤيا المتناصبة مع الأمثال والأشعار ،  
كلما هممنا بكتابة قصة، ولا يكفي أن نمتنع عن النزول إلى النهر مرتين. إن

---

هامش

(\*) ترجمة: كامل عويد العامري، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد 9/10/1996

لكل كاتب مثاله . أو مثله . الذي يؤثث به فضاء السرد في عمله ، ويفتح  
نصه على أكثر من تناص مرجعيّ .



## دفتر اليوميات

---

- (( كل إنجاز عبودية ، إنه يضطرنا إلى أن ندرك إنجازاً أسمى )) .  
( من دفاتر ألبير كامو )
- (( عمل، عمل، عمل، إنه آخر وصفاتي )) .  
( من يوميات فرجينيا وولف )
- (( كنت خاملاً كالثعبان. الزمن ينزلق مني بسهولة )) .  
( من يوميات بريشت )
- (( في اليوميات كنت أمارس الأمانة المطلقة، وأظهرت نفسي في أبعد مدياتها العميقة )) .  
( أنانيس نن )
- (( لقد بات يغيظني ويزعجني الإبقاء على مثل هذا الكدس من الكتابات السرية . السرية جداً . بجاني )) .  
( توماس مان )

سأقلّبُ دفتر الملاحظات اليومية ، وأتحرّى المسودات والمشروعات الناقصة، الشذرات الخابية في فضاء المشاغل، والأفكار المنطفئة حول أجساد النصوص الكاملة. إن كتابة اليوميات . في أعماق الظنون . إنجاز هشّ ، من النوع الذي يقيد ضمير الكاتب فيهرب من عبوديته ويوصي . قبل ارتحاله النهائي من مشغله الأرضي . بحرقها. فإنّ سلّمتْ دفاتر أدباء جبهة ((الوضع الإنساني)) من النار أو الضياع ، فقد يُحجر على دفاتر شركائهم الانطوائيين في الأدراج، مركونة على هشاشتها ، متوارية بغرائزها ، مدحورة بلعنة المرض ، الجنون، الوحدة، الشك، اليأس.

تمثّل كتابة اليوميات المرحلة الثانية بعد مرحلة تعلم الكتابة الأبجدية. وحالما تتمكن عادة الكتابة اليومية من نفس صاحبها ، تبدأ هذه بمطالبة الوعي بالخروج من عزلته والاندماج بالعزلة الكبرى ، عزلة العالم. إن المرحلة الثانية تمثّل كتابة وعي العالم، الاشتراك في صنعه والتسامي عليه. وهنا تصبح الكتابة الثالثة كتابة على الكتابة، هامشاً على كتابة متسامية يزاحم اعترافات النفس المحدودة ويتمرد عليها. وغالباً ما تنتهي كتابة اليوميات برغبة محرقة في نفي الذات الكاتبة الأولى والثانية ، بل تغدو إنكاراً للعالم نفسه الذي قبّل مشاركتها في صنعه. تنتهي بالعزلة والغربة اللتين بدأت منهما. ينتهي تاريخ المفكرات بأحد هذه السدّين العدميين: الصمت أو الانتحار. تصل اليوميات أخيراً حدود قلق الكتابة ، سوء الفهم المتأصل في وعي العالم ،



الشك الأصلي في كتابة شافية بلا أخطاء. يرتبط تاريخ المفكرات بنمو القوى الذاتية حتى تبلغ مداها الأخير ، تحلل ذاتها حتى التدمير ، حينذاك تلتهم النيران اعترافات هذا النمو المتعاضم للذات ، أو تغرق بكتابتها في مياه النسيان الأبدية. لذا فإنها لأعجوبة أن تنجو المفكرات من ذينك المصيرين ، وتحدث المفاجأة فنقرأ هذا الاعتراف من يوميات كافكا المؤرخة في 8 ديسمبر 1911: ((أودّ اليوم أن أنزع من نفسي بالكتابة كل حالة القلق فأنقلها من أعماقي إلى أعماق الورق، أو أكتبها بحيث أستطيع أن أدخل في نفسي كل ما هو مكتوب.. وهذه ليست رغبة فنية)). (1)

بينما تسجل المفكرات يوميات كتّابها ، توثّق هي أيضاً حياتها المتقلبة ، عظمتها أو اضطرابها، نجاتها أو ضياعها. يتتابني شعور بأن أعظم المفكرات الأوربية أنتجها مخاض العقد العشريني من القرن العشرين ، وبشّرت بولادة وعي ملاصق للبلاد الإنجليزية أو القبو الروسي أو القصر الفرنسي أو القلعة الألمانية، وأطلّت منها أعمال كاتبات وكتّاب التحول الأدبي الجديد (كافكا، بريشت ، جويس ، مانسفيلد ، وولف ، جيد). يقابل ذلك شعور بأن مفكرات ميّ زيادة وجبران ونعيمة وطه حسين والرصافي والجواهري والسياب كان سيكون لها شأن عظيم في خضم اليوميات الأدبية العربية، لولا ضياعها بين مفكرات الساسة والمصلحين الذين سجلوا حوليات الصراع ضد التدخل الاستعماري الأجنبي في مطلع القرن ومنتصفه. أكتفي بهذه الإشارة إلى

غياب اليوميات الأدبية العربية أو خفوت نبرتها، وألفتُ إلى فصل من فصول المفكرات الضائعة ، وأعرض أ نموذجاً عالمياً استخلصته من هجرة يوميات أديب فد ، هو بوشكين ، بين فلقتي وعي مشطور بين عصرين ومفكرتين وعائلتين.

بعد وقت قصير من وفاة بوشكين في المباراة الشهيرة، اقتحمت ثلة من جند القيصر غرفة بوشكين الخاصة وفتشت أوراقه ، ثم نقلتها إلى القسم الثالث التابع للقصر الإمبراطوري، ومنها دفتران للمذكرات. أعيد الدفتر الثاني إلى زوجة بوشكين ، وبقي سر الدفتر الأول طي المجهول حتى يومنا. انتقل الدفتر الثاني إلى ابن بوشكين بعد وفاة أمه ، ثم أودع متحفاً في موسكو ، ولم تُنشر منه إلاّ أجزاء قليلة ثم فُقد الدفتر. بعد سنوات طويلة من اختفاء مذكرات بوشكين، أثبتت البحوث المختصة بأدبه انتقال المذكرات إلى إنجلترا على أيدي حفيدات بوشكين المتزوجات من أرستقراطيي الإنجليز. ما نُشر من الدفتر الثاني يتصل بحوادث السنتين الأخيرتين التي سبقت حادثة المباراة (توفي بوشكين في 29 كانون الثاني 1837) ويُحتمل أن الدفتر الأول كان يحوي ملاحظات تعود إلى الأعوام الأخيرة من حياة الشاعر الحافلة باضطرام النفس وتوقها إلى الحرية والإبداع والمغامرة. ذلكم هو الجزء المفقود من حياة قصيرة لا يعادله سوى الإنجاز العظيم لأغاني العجر وقصص بلكين ورواية أوينغين.

ستفضي بنا هجرة اليوميات الضائعة إلى مفكرة كاتب معاصر ، كثير الانتقال بين الأصقاع ، هو غابرييل ماركيز ، حيث نعرث في رحلة البحث والتدوين الملاصقة لعمل الكاتب اليومي على مثال آخر لحياة النصوص المولودة من رماد المذكرات. كتب ماركيز في مقدمة مجموعة قصصه (أثنتا عشرة قصة مهاجرة) (2) : أنه كان يدوّن خلال عامين ملاحظات عن موضوعات كانت تخطر له ، دون أن يقرر ما سيفعل بها ، في دفتر مدرسي أعاره إياه ولداه ، وكانا يحملانه معهما في حقائب كتبهما خلال رحلات العائلة الأوربية خشية فقدانه، حتى تجمع لديه أربعة وستون موضوعاً تتضمن تفاصيل كثيرة لم يكن ينقصها سوى الكتابة النهائية. وحين فُقد الدفتر بعد عودة المؤلف إلى مكسيكو عام 1974 بين ((عاصفة من الأوراق)) أغرقت طاولة عمله بالمكسيك ، استعاد ماركيز كتابة الملاحظات من ذاكرته بعد جهد مضمّن. كان إنقاذ الدفتر ((قضية شرف)) لكنه لم يستطع أن يعيد بناء أكثر من ثلاثين موضوعاً ، صُفِيَتْ بعد ذلك إلى ثمانية عشر ، ثم إلى اثني عشر موضوعاً ، تلك التي تحولت إلى مجموعة قصص ، بدأ ماركيز بكتابتها معاً، يقفز من واحدة إلى أخرى بحرية كاملة، تنضدها الذكرى التي أصبح لها ((مفعولاً مطهراً)).

ليس غير ماركيز يعرف أي القصص الاثنتي عشرة ينبغي لها أن تكون الأولى وأيها الأخيرة ، ما دام هو قد كتبها في الوقت نفسه ، لكن ترتيبها في

الكتاب المطبوع اقتفى الترتيب الأصلي في كراس الملاحظات. دُقِّقت الملاحظات وشُدِّبت القصص مرات ، وخامرت مراكز الظنون قبل ذلك في جنس الملاحظات الأصلية ، وكاد يحيلها إلى خواطر صحفية وأفكار سينمائية ، حتى أقنعه أصدقاؤه المخرجون بجدوى تحويلها إلى قصص. وفي هذه المرحلة الطويلة من الشكوك أنقذت القصص الاثنتا عشرة من سلة المهملات ، بعد أن كان مراكز ينصح الكتاب الجدد بإتلاف ما يفقدون الحماس في كتابته. خالف هذه النصيحة مع نفسه واحتفظ بالملاحظات ((لعل وعسى)). وكانت قصصاً من الوفاء والحين للذكريات عشرين سنة أوربية ، لكنها من جانب آخر كانت دروساً في الصبر والحسد الصحيح لقيمة أية ملاحظة مدونة في كراس ملاحظات ، قد تحقق حلماً في كتاب قصصي مترابط لا يُنجز مثله في مئة عام من السفر وتدوين الملاحظات. ينطبق تعريف أناييس نن لليوميات ((احتياطي الذاكرة)) على جميع

البشر الذين يدونون مذكرات بسيطة عن البضائع والملابس والأعياد والأطعمة وحالات الطقس وحوادث الولادة والوفاة ، وغيرها من الحوادث المتعلقة بالأيام والساعات والدقائق واللحظات المنقضية. إن ما يتركه كتّاب اليوميات من زهور وأوراق شجر وريش طيور ورسائل بين صفحات مذكراتهم ، دلائل على التعلق الحسي بأشياء الحياة الذابلة. وعند هذا المستوى الأول يدوّن طلاب المدارس ورجال البحر ونساء الخدور ملاحظات

وتمرينات على مقاومة النسيان. ثمّة في المستوى الثاني من ((احتياطي الذاكرة)) مفكرات تستعمل أنواع المعرفة الحسية اليومية في تدوين فقرات من التحليل الالترجالي لوعي الذات بالعالم. عند هذا المستوى تكتسب عادة كتابة اليوميات ((قابلية التنافذ والتبادل والعبور بين الفعل والحلم)). أتمت أناييس ن عشرة مجلدات من اليوميات ، امتدت من ثلاثينيات القرن العشرين إلى سبعينياته ، بلغت فيها أرقى درجات التبصر والكشف ، وكانت معبراً أميناً لرواياتها. تقول أناييس ن: ((كتابة اليوميات تكشف عن عادات كثيرة، عادة الأمانة والصدق في الكتابة ، فليس ثمّة من يعتقد أن يومياته سيقروها الآخرون. ثم هناك عادة الرأي المستمر على الكتابة في الموضوعات الأكثر قرباً من النفس ، وعادة الالترجال في كتابة ما يتمناه المرء. ثم عادة العفوية ، والحماس ، النزعة الطبيعية ، ماهية الحاضر العاطفية ، احتدام المزاج الراهن ، الأحلام وهي تمرّ عبر وجود الفعل وواقعته ، ثم المرور من أقصى الفعل إلى الحلم مرة أخرى. وينتج هذا التساند بين الفعل والحلم الصورة الأسمى للعيش.. إنني أمتلك القابلية على صنع هذا التنافذ والتبادل وبوسعي العبور من أحدهما إلى الآخر)). (3)

يبدو أن هدف (نن) من المواظبة على كتابة يومياتها ، إمداد الذاكرة بمواقف وأسماء تنتقل بها المخيلة من مرحلة ((الانبثاق من الحلم)) والانطلاق من سجن اليوميات إلى حقائق العالم الطليقة. لم يكن مقدراً لهذه اليوميات

أن تتوقف حتى تكتمل الأخيـلة والأسماء وتلتئم الجزئيات والتخطيطات لمئات الشخصيات ((الأصدقاء الحالمين)) في تكوينٍ روائي مترابط ، عماده ((الإخلاص)) و((الحقيقة)). كان هذا شرط (نن) كي تنتج من الألفيات المترابطة رواية (ملصقات) تحتاط بها من الذاكرة ((بالاقتراب من الحقيقة ، أي من الآني)).(4)

نستطيع أن نتحدث الآن عن اليوميات باعتبارها أصولاً أدبية ، واعترافات غير وثوقية. أحرق توماس مان يومياته التي كتبها قبل عام 1933، لكنه أبقى على دفاتر يوميات ( 1918. 1921) ومنها دفتر حمل عنوان (أصل دكتور فاوستوس) . ونحن نعرف اليوم ما كان الدفتر يحويه من مقتبسات انُخبت بعناية من صحف صدرت أثناء كتابة الرواية ، ومدونات يومية تنطوي على ((سحر كامل)) و ((مزج بين الخاص والعام)) و ((انطباعات سريعة عن مئات الشخصيات المشهورة والمغمورة)) و ((أحكام ذكية حول عدد واسع من الكتب والكتّاب)) و ((سرد التطورات السياسية الألمانية والأوربية في فترتين مهمتين من وجهة نظر راصد ذكي حساس ومتأن)).(5)

لم تتوقف فرجينيا وولف عن كتابة يومياتها للسنوات 1915. 1941 (جُمعت في خمسة مجلدات) إلا في ذروتين من حالات الانحيار ، كانت الأولى في عام 1916، والثانية في عام 1941 عندما قادها الجنون إلى نهر (أويس)

فأغرقت نفسها فيه. وقبل غرقها في نهر الطبيعة كانت تغطس في نهر الشعور، فتغلق على جسدها ((ستارة العقل الحديدية)) وتتفانى في كتابة نثر رقيق ، مكتئب، متدافع بأصوات الطبيعة ((المعادية)) التي تنأى إلى مغطسها من بعيد: ((نعيب الغريان الأجرش في هواء مفعم بلزوجة غريبة)). وإذ هي تراقب تفانيها في كتابة مؤلفيها الأخيرين (بين الفصول) و (السنوات) كان نداء الطبيعة البعيد يدعوها إلى تياره الجارف. شفتها اليوميات من أنقال العقل الحساس، لكن نثرها الروائي الذي تفانت في الاقتراب به من الشعر ، نقلها مثل ((حمام لندن الفرعة من قذائف الألمان)) إلى ما وراء الزمن ، وأبعد من حدود العقل. (6)

ومثل توماس مان ، وصفت فرجينيا وولف يومياتها بأنها: ((كتابة عن الكتابة))، تقويم الذات المنطوية على اعترافها وقنوطها وإخلاصها في العمل. منذئذ واعترافات ((الأدراج المقلدة)) تتعرض للتمزيق والحرق، ما أن ((تلمس القاع)) الذي لمست كاترين مانسفيلد في يومياتها (الأعوام بين 1915. 1934) وكانت أحرقت يوميات الفترة ( 1909. 1914). كان السفر ، ذكريات العائلة النيوزلندية، مقتل أخيها في الحرب، الفشل في الحب والزواج ، مرض السل، موضوعات مخرومة في يوميات هذه الكاتبة، وتوقيتات مطموسة في حياة شخصيات قصصها القصيرة النسائية. إن يوميات مانسفيلد صورة أخيرة لعصر المفكرات المحروقة. إن دافعاً أنطولوجياً عميقاً حرّض مانسفيلد

على التساؤل اليائس عن قيمة الكتابة في نهاية حياتها. كتبت في 29 فبراير 1929: ((آه: لو أنني كاتبة ، كاتبة بمعنى الكلمة ، متفرغة للكتابة وحدها. لقد فشلت اليوم ، التفتُ خلفي ، نظرت عبر كتفي ، فسرعان ما عاجلتني الضربة، وأضحى اليوم بارداً ومظلماً في لحظة..)). (7)

ما الذي دفع كاتباً مثل جورج سيمون إلى أن يبدأ بكتابة يومياته من حيث انتهت (احترقت) المفكرة العشرينية في القرن الماضي؟ كتب سيمون مذكراته بدافع ((احتياطي الذاكرة)) حين شعر وهو في الستين من عمره بالحاجة إلى تدوين ملاحظاته. تبدأ يومياته في 29 أغسطس 1960، ولعلها الصفحة الأولى التي أطلَّ منها شكّه والأنطولوجي: (( كلما اعتقدت بأني جاهز للكتابة ، فإن شيئاً يجعلني أؤجلها لمدة ثلاثة أيام ، ثم ثمانية ، ثم أنتهي بترك شخصي تتلاشى أو تتبخر..)). وفي موقع آخر من صفحة اليومية الأولى: ((أنا لا أعتقد أن السبب في ذلك هو التقدم في السن ، والضعف ، والذبول، لكن لأن الرضا عن نفسي قد صار أكثر صعوبة..)) [ترجمة منير عبد الأمير]. اكتشفت ((نفس)) الرجل العجوز هذا القلق الأصيل ، يوم ما عاد تسجيل ملاحظة يعش ذاكرة متعبة ، أو يعوض عن كتابة صفحة جديدة في سلسلة روايات التحري. ولو أن سيمون بدأ يومياته في شروق وعيه، لواجه صفحات من الالتحام بين مشكلات الكتابة ومشكلات الحياة الخاصة، وانغراز أشواك التجربة في لحم الجسد ، في يوميات كافكا وبريشت



وجيد. إلا أن جورج سيمنون كان يواجه قلقاً من نوع آخر: إنتاج رواية في أقل من مدة شهر.

عندما تنجو يوميات الشروق الصريحة من الدمار أو التحريف ، تصبح بين أيدينا صفحات من يوميات برتولد بريشت المبكرة ، التي بدأها عام 1920 ، وقد ذاق للتو نجاح مسرحيته (طبول في الظلام). قبل ((الاغتراب)) الطبقي ، خبرَ بريشت اغتراب الجسد. تحدثت اليوميات عن ثلاث نساء أنشأ بريشت معهن علاقات في عام واحد ، الزوجة وعشيقتين ، ستحتل كل واحدة منهن مكان الأخرى في مستقبل حياته. كتب بريشت في 29 أيلول 1921: ((مثل أي فنان آخر، على الكاتب الخلاق أن يكون قادراً على عمل شيء ما من جسد المرأة، لا أن يرسمه كما هو بل من وضع قياسات جديدة له، فالخطوط الخارجية تصبح عند ذلك من تصميمه)). وعلى هذه ((القياسات الجديدة)) كان بريشت يضع ((تصميمات)) أعماله: ((كنت مستمراً في كتابة مسرحية الغابة، في خلال تلك الليالي الخريفية البيضاء/ 24 تشرين الأول 1921)). انتهى العام 1921 ((باشتعال الرأس)) العاطفي ، لكنه تمخض أيضاً عن اكتشاف أكثر من مسرح في ((دغل المدن)). (8)

مهما شطَّ النظر ، فإنه يظلّ مشدوداً إلى الدفاتر الخيالية ، الوريقات المطوية في علب الأحلام المتداخلة ، الأحلام القادمة من أراضي الحقيقة البعيدة التي تفصلها عن أرض الواقع المرئي بحار الوجد السبعة، ووديان السفر

المهولة. حين أعود إلى دفتر عام 1985، وهو الدفتر الخاص بكتابة قصص (رؤيا حريف)، أجد فيه فوضى الأحلام، وعشرات الأفكار، وغزارة التحضير والتدبير، وما أهدرتُ من وقت لإنتاج خلاصة نقية لقصة أو قصتين. إني أجد اليوم نصوصي التي قيدها دفاتر الملاحظات سنوات طويلة إلى صفحاتها، أكثر توقفاً للإفلات من زمن المسودات الجامدة. تبدو لي مفكرات الماضي أشبه بأنصاب خرسانية تركتها القصص وراءها في معرض الذاكرة المغلق. إني أفهم رغبة الكتاب في التخلص من ((الملكيات)) العزيزة المسجلة في دفاترهم، فهم لا يحبون أن تُقرأ أعمالهم بين أطلال الأمس، ويرغبون في أن يتجاهل قراؤهم آثار التعذيب البادية على جسد وحيهم. لا تسجل المذكرات إلا لحظات العمل العسيرة، وليالي التنقيح الطويلة، ليالي الخريف ذات الأغشية البيضاء، بتعبير بريشت، ولا تفضح إلا صراع الذاكرة المتعبة مع شكوك الكتابة.

إلى النار بالمفكرات، وما أصعب القرار!

---

#### الهوامش

- (1) عن جارودي: واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، ص 202 .
- (2) ترجمة صالح علماني، دار الأهالي، 1995.
- (3) يوميات أنابيس نن، ترجمة لطيفة الدليمي، ص 133، دار أزمنة، عمان، 2000.
- (4) حوار مع نن، ترجمة محمد زرفاف.

- (5) ثلاثة آراء في يوميات توماس مان، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد. 1983/3.
- (6) يوميات فرجينيا وولف، ترجمة لطفية الدليمي، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد. 1983/3. وعرض المجلد الخامس من يومياتها، ترجمة أزهار العزاوي، مجلة الأقلام، بغداد، 1995/5.
- (7) كاترين مانسفيلد، د. فاطمة موسى، مجلة المجلة، القاهرة، 1986/136.
- (8) يوميات برتولد بريشت، ترجمة ابتسام عبد الله، مجلة آفاق عربية، بغداد، 1979/8.

## الاغتراب السردى

---

فى آفة لآظة من اصطآاب الشارآ الؤومى؁ ومراقبة الأآساد والأفكار والرغباء؁ من نوافذ المشغل السردى؁ ینتاب الوعى الملاصق؁ والوعى المفارق؁ هاجس من نوع غریب؁ شعور بالانسحاب من نافذة المراقبة؁ مقاومة الأشباح المتطفلة اللى تراود المشغل أو تقتحمه بغضب وحنون. عمل المشغل الؤومى هو إنتاج القصص؁ لكن أربعین عاماً من الكدح السردى لا بدّ تُشعر القصّاص بالاغتراب عن نصوصه المتراكمة خلال هذه المدة الطویلة. ینشأ الاغتراب السردى مع تراكم ناتج السرد فى عمل القصّاص (تآارج الدلالات الرمزية فى أعماله وانفصالها عن ذاته المشغلة بالعمل) وهو شبيه إلى حدّ كبير باغتراب ناتج العمل الآلى (الیدوى والميكانيكى). یغترب العمل الآلى عندما تسيطر قوى أآر على ناتج العمل؁ وتآول دون استمتاع العامل بإنتاجه؁ فى آین تسيطر إرادة الخطاب (المؤسسسى) على ناتج السرد فتحرم القصّاص من المعانى والدلالات الرمزية اللى تنتجها نصوصه. إن ناتج العمل الآلى مادى؁ أما ناتج العمل السردى

فهو رمزي. إلا أن كلا الناتجين يولّد شعوراً بالاغتراب، خللاً في المعاني والقيم والفوائد المادية والروحية الأساسية في العمل والسرد. ذلك ما يدفع الذات العاملة والذات الساردة إلى تجريب وسائل إشباع رمزية أكثر فعالية لتحقيق إرادتهما عبر العمل والخطاب. إنّ أشكالاً من المتعة الرمزية في الخطاب وحوله، تزوي درجة الإحساس بالاغتراب وتفرجها في آن واحد، وتتحدى إرادة الخطاب المتجبرة وتحطمها.

لم ينتج مشغلي نصوصاً كثيرة، إلا أن وقوع نصوصي في شبكة علاقات إنتاج واسعة، تناظر علاقات إنتاج العمل الآلي، ساعد على اغترابها وانزوائها في كراسات التجارب السرد اليومية. وتتمثل علاقات إنتاج العمل السردية في مراحل إنتاجها: التحضير والتخطيط والكتابة والتنقيح والطباعة والنشر والتوزيع والقراءة والنقد. وعموماً فإن عمل القصص يدفعه إلى معايشة حالات الكتابة معايشة مستديمة، ومعاينة تشكل النصوص مدة طويلة ومجزأة، ابتداءً من انبثاق فكرة العمل حتى مرحلة ما بعد الطباعة. إنّ أفعال القصص جميعها أفعال سردية، ابتداءً من تلبية حاجات الأسرة حتى لحظة جلوسه إلى منضدة الكتابة. إلا أن جميع هذه الأفعال تؤول إلى ملكية الخطاب الذي يعمل القصص تحت ظله. ويعتقد بعض النقاد أن علاقات إنتاج النص، وأفعال منتجه اليومية، تولّد لذة سموها لذة النص، وهي لذة مشوبة بالاغتراب، لوقوعها تحت سلطة الخطاب وقيمومته على حرية الكاتب

والقارئ في إنتاجها، ولن تكتمل لذاتها حتى يتخلصا من قيود اغترابهما، كي يحصلوا على لذة صافية أي رمزية في نهاية المطاف.

يحدّ العامل الآلي من اغترابه بالانتظام في أساليب جماعية ، أما اغتراب القصص فيدفعه إلى ابتكار أساليب فردية لمواصلة عمله ، قوامها البدهة والفجاءة ، مشاغلة إرادة السرد بإقامة طقوس حكاية رمزية حول حدود المشغل الواقعية اليومية ، خروج إلى الأرض البكر المتزامية دون النصوص ، تحويل وجهة الاغتراب إلى شعور بالانقطاع والتساؤل والبحث ، إنتاج نسخة أولى من نسخ التداول الاستهلاكي لنصوص السرد. وإني إذ أحوّل وجهة هذه الظاهرة الإنسانية من ميدان العمل الآلي إلى ميدان العمل الحكائي (الرمزي)، وإذ أقارن بين ناتج العمل الآلي وناتج السرد ، فإنما لأبرهن على انقطاع ظاهرة الاغتراب عن جدلها الكلاسيكي في نظرية العمل الآلي ، وصدورها عن مواقع العمل الرمزي في مشاغل السرد ، وانتظامها في نسخة أولى خاصة بكل مشغل. وبهذا التحويل والتخصيص ، لا يعود القصص إلى تشغيل مفهومه السردى عن الاغتراب في غير موقعه الرمزي ، ولا يبحث عن اتساق نصوصه مع النماذج السردية ومراجعها إلا بوساطة نسخته الأولى. والدليل على مشروعية هذا الإجراء، أن العامل لا يشعر بالاغتراب أمام الآلة بأكثر من شعوره به في يوم عطلته، وأنه لن يكون قادراً على إدراك اغترابه إلا عندما يكون قادراً على التعبير عنه بنفسه. والمثال رواية ألان سيليتو (مساء

السبت ، صباح الأحد) والفيلم المنتج عنها بالأبيض والأسود ، تعبيراً عن القيمة الرمزية لاغتراب عامل لا يشعر بالإشباع العاطفي من لقاء صديقه في يوم العطلة، ولا بالمرح في الحانة، وتغشى وجهه الوسيم (وجه الممثل البريطاني ألبرت فيني) تقاطيع الملل والكسل واللامبالاة. ولقد سحبت الصورة السينمائية، والتعبير الإيمائي ، مشاهد الاغتراب إلى أمكنة بعيدة عن عالم المصنع. أصبح الاغتراب محسوساً نكاد نلمسه كغبار متساقط على الوجوه الجميلة، كما كنا نتصوره مثل قناع زيتي سميك يحجب الروح المبدعة عن الآلة البكماء. وهذا ما نطلبه من نصوصنا السردية: الوصول إلى الحاجز الذي يفصل الجمال عن الحقيقة الصلدة ، ملامسة الروح المكبلة في قيود الصور والرموز.

متى يبدأ القصص بإدراك اغترابه عن عمله (وقد سبقه الآخرون إلى لمسه بفطنتهم وخبرتهم ، وكانت نشوته بنصوصه تؤخر وصوله إليه)؟ أفي مرحلة يتلاشى فيها يريق النصوص، بعد أربعين عاماً من الكدح السردى ، أم عندما يدركه السأم في شيخوخته كما أدرك الشاعرين (ليبيد) و (زهير) فيتساءل عندئذ كما تساءل عن جدوى عمله؟ أيستطيع بعد مرور هذه السنين الطوال أن يلمس نسيج كل رداء ألبسه شخصه ثم خلعه عنها ، عند كل مرحلة من مراحل إنتاج نصوصه ، الشعور المشترك بالعري معها ، شعور

الفقدان والفراغ والذهول؟ (أهذا ما نسميه باغتراب النصوص عن منتجها الرئيس؟).

هل جرّب عامل المشغل السردي أن يسترجع بزوغ شهاب مفاجئ لم ثم انطفأ وراء سحابة اغترابه؟ سماع ((رجع بعيد)) قادم من ثقب هاجسه الداخلي كلما انتصف الليل؟ هل انحدر على سفح حلم سحيق ، بدائي ومظلم وبارد؟ أو حلّق حرّاً في أحلام المسوسين والمنبوذيين والمطاردين؟ هل أعاد إنتاج كتاب مثل كتاب الجاحظ عن ((العميان والبرصان والعرجان))؟ إن تجارب منفردة ومتناثرة تضع السارد الوحيد أمام ثقب اغترابه ، من حيث يحتسب ولا يحتسب ، مثل فأر محاصر بمتطلبات نجاته (متطلبات سرده) لذا فهو يحفر ويحفر في وعي ذاته وزمنه وكتابه. تربصتُ بهذا الشعور مرات ، وأفلحتُ في لمسه مرة ، ورويْتُ تجربة هذا التماس في حكاية من حكايات (بصريانا). ومن المناسب أن أعيد روايتها.

سكنتُ في العام 1964 مع خمسة معلمين في البيت المجاور لمدرسة العارضيات التابعة لناحية الرميثة آنذاك. وبعد انصراف التلاميذ إلى بيوتهم المتفرقة في القرى المحيطة بالمدرسة ، كنا نأوي إلى غرفتنا المشتركة ، ونستلقي على أسرتنا المتقاربة حتى صباح اليوم التالي ، عندما يأتي تلاميذنا الخمسون ويحروننا من عزلتنا فنواصل الدراسة. يوماً بعد يوم كنا نتساءل عن جدوى عملنا وعن صلتنا بالمكان والعالم الذي يتجاهلنا والتلاميذ الذين يتذكروننا.



كنا نشعر بالوحدة والغربة والقنوط ، لولا أن لكل واحد منا هدفه الخاص الذي يلازم من أجله هذا المكان المعزول.

حينما ينتصف الليل ، وتغرق المزارع حول مسكننا بالصمت والظلام ، يخرج ناظر المحطة المظاهرة للمدرسة من صومعته على صفيح القاطرة المقترنة من المحطة ، ويبدأ تصورنا ونحن على أسرتنا يرسم صورة ناظر المحطة ، يحمل فانوسه ويخرج لاستقبال العربات المقترنة البطيئة الحركة ، وسرعان ما تتوقف العجلات وتصرف حكيكها بالسكة ، وتنفت الماكينة بخارها المحتبس. أسأل نفسي في مكاني على السرير: هل يدرك الناظر معنى اللحظة التي يلتقي بها سائق القطار ليتبادلا بضع كلمات قبل أن تتزحزح القاطرة وتبرح مكانها وتبتلعها الظلمات ، فيعود الناظر وحيداً إلى صومعته ، وتنتهي بذلك اللقاء القصير اللحظة العظيمة التي عاش من أجلها؟ هل كان الناظر يبادلنا الشعور بلحظة لقائنا تلاميذنا في الصباح؟ كان لنا الهدف نفسه ، هدفه الذي يلتقيه في منتصف الليل ، وهدفنا الذي ينتظرنا في أول الصباح. وكان هذا الهدف يتمدد حتى يوم مغادرتي المدرسة. كان شعوري يتحول من الغربة إلى الانتظار ثم إلى اللقاء الرمزي بموضوعات حكاياتي، فأواصل كتابتها بلهفة. ولدت في هذا البيت الريفي فكرة أكثر من قصة من قصص (المملكة السوداء) مثل قصة (حكاية الموقد) و(القطارات الليلية) و(التابوت). أبارك الآن تلك اللحظة المغترية وعناصرها الحية: المعلمين الخمسة وتلاميذهم الخمسين وناظر

المحطة ومسافري القطار. وها أنذا أضيف إلى تلك اللحظة الغاربة صفحة ثانية من صفحات التجربة المستوحدة بذاتها على طرق السرد الخارجية. الطريق الخارجية بين بغداد والبصرة تمتد مسافة 580 كيلومتراً، تخرج من مدوِّرة الرشيد وتنحدر إلى حوض السندباد، وتحف المدن والقرى المتناثرة بين المزارع حفيفاً صيفياً ، وتحطف من جانبيها بيادر القمح المكدسة ، بيوتها الطينية ، قطعان الماشية ترعى قصيل القمح المحصود ، حشائش السواقي الجافة، منخفضات السبخ المستنقعة، بطائح الربيع، هبات الحياة الريفية بين العاصمة الوسطى والبصرة الدنيا ، مفتوحة للنظر من نوافذ حافلة الركاب المسرعة، خارج الوقت المداري ، داخل الوقت العراقي ، سارحة في سهول الرافدين العبقة بسنابل الحصاد، أصواف الغنم، حليب الأبقار، بيض الإوز، خبز التناير ، عرق الفلاحين العائدين إلى بيوتهم تحت أذيال الشمس الآفلة على استحياء.

كنت عائداً من اجتماع أدبي انعقد وانفض في بغداد خلال شهر أيار عام 2002 منغمراً في مشاغل الطبيعة وأشغالها ، موضوعات تقفز أمام البصر بلا مقدمات ، تموجات الأرض المستريحة بين ذراعي النهار ، أبجديات العمل، وقيمة العمل، عمل الأرض، أرض السواد، كلمات ومشاهد وفصول وشخوص ، فلاحون ورعاة وأمهات ، علاقات عائلية وأنفاس متصلة وأبوذيات، تتذرى من كتاب الحقول المفتوح ، وروايات الكدح الإنساني في

(أرض) عبد الرحمن الشرقاوي و(أرض) بيرل بك و(أرض) ذو النون أيوب و  
(أرض) عبد الرحمن منيف ، أراضي السواد المخترنة بذور الحصب المقدسة ،  
بذور أيار التي ستبدأ موسم الإنبات الجديد.

ناظراً من نافذة الحافلة ، متفكراً في الطريق الخارجية وما حولها ، أردتُ  
إضافة دليل على أننا نستطيع أن نقلب التربة المتماسكة لموضوعات الحقل  
السردى، وأن نخصبها ببذور الجدل والمحااجة، كلما سنحت لنا فرصة السفر  
تحت الشمس المباركة لحقول أيار ، فرصة مشاركة المالكين الأبديين لمشاغل  
الأدب في أعمال الحرث والبذر والحصاد، مشاركتهم في خطاب الدم المفصود  
من عروق الممارسة المكبوتة ، مدركين أن الصوت المبعثر في مديات الحقل  
الواسع، المتكسر في أمواج الرغبة الجارفة ، حين يعود إلى أهوائه الآمنة ، مرتداً  
عن الجدران العالية لتقاليد النوع، سينطلق بحنين أكبر إلى التوافق والانتشار ،  
البحث والإشباع، الهدوء والطمأنينة.

نستطيع أن نقيم مشغلنا على امتداد السكك المنحدرة بين استراحات  
الأرض المترامية ، أن نلتقط إشارات الحصاد الساجحة في فضاء الممارسة  
الكتابية، أن نعقد مناظرات عن اللغة والواقع والمرجع ، عن المؤلف والقارئ  
والناقد، عن الكتاب والوثيقة والنص ، ثم نستجمع هذه الظهورات المتعددة ،  
الانتقالات المتشككة، التساؤلات القصية، في صيغة سجالية، توافقية، تتجه  
إلى أفق المتلقي المنتظر عند الطرف الأخير من المجادلة. وإنه ليتلقاها موجات

مترادفة من الرسائل المشبعة بالحنين إلى الأرض القديمة، مواصلة البرهان بحنين أشدّ إلى الأرض الجديدة، أرض أيار، بصوت يتقوى من تكسراته في وديان الكتابة، يتلقاها دفعة واحدة في النهاية. وأية نهاية ستعني تجمّع أصوات ، تراكم شذرات ، استقرار مزق ، شراذم وحشرجات. طمأنينة مؤقتة ، وحنين ينطفئ لينهض، في موسم حصاد قادم.

البدء والانتهاء ، الصوت ومرجعه ، اللفظة وتموجاتها ، الوقفة وارتجالها ، اللفتة واستغرابها ، الفراسة وإشباعها ، قواسم مشتركة في الظهور المتواكب لكدح سردي متجدد تحت عنوان فرعي قديم. وإني لأحاول كادحاً من موقع قريب، إلى موقع أبعد، في اتجاه آخر، على نحو خاص، وبمزاج مسترخ، وصبر مؤمل، وزمان مسترسل، وذاكرة متراجعة، أن أواجه اغترابي السردى في عقدة تشعب مفاهيمه ، مفاهيم المشغل المتجذرة في تجارب الزارعين والحاصدين ، تجارب الأرض السردية الخصيبة.

هكذا يحين الوقت لكي يقام مشغل السرد العراقي في واحد من منعطفات التاريخ الخطيرة ، فإذا كان موقعه قد ضاع على قصاصي العراق . وهم لم يجدوه في أكثر من محاولة سابقة . فقد يكتشفونه على طريق أيار. إنه واحد من طرق التاريخ الملتوية ، يمتد بمفرده ويستنشق روائح الطبيعة الخلوية متشبثاً بامتداده وانتحائه عن الأخطار، هو الذي يسير بموازاة السهام السريعة المنطلقة من أقواس الرماة المخاطرين بأرواحهم وأفكارهم. وكما أننا لن نلّم

بالاتساع الهائل للأرض الروسية ما لم نتصور شبكة السكك الحديدية التي تتقاطع على صفحات روايات تولستوي وباسترناك وسولجنتسين وشولوخوف، فإننا لن نتهدي إلى الموقع الحقيقي للمشغل السردى العراقي ما لم نسر في الطرق الخارجية المتقاطعة على خارطة الأرض العراقية ، ونطبقها على جغرافية الروح الداخلية لأعمالنا الأدبية.

إن سفرة واحدة لا تتكرر في سفرات ، ورؤيا تنبثق من مشاهد الطرق لمسافرٍ في حافلة ركاب عمومية في شهر أيار قد لا يراها غيره من المسافرين في شهور الصيف. وليست الرؤيا إلهاماً محضاً ، ولا فواتها غفلة واعتياداً ، إلا أن ظهورها لساردٍ تائه عن مشغله ، متفكرٍ في عمله وعمل الطبيعة التي تشاغله بالنظر والتفكير ، أمر لا محالة من حدوثه في مرحلة من مراحل السفر. وما الرؤيا التي أقصدها في سفري إلا رؤيا مشغل ينهار ومشغل يقوم في مقامه، وكوميديا تستوي في مراح كوميديا ، واغتراب يواجه ذاته الكادحة وحيدة على طريق أيار.

إنها لأعجوبة أن تنبت الكتب كما تنبت الكمأة ، بعد أن يتفطر وجه الأرض ببروق السماء وعودها. وإنه لمطر ، مطر الرؤيا المعذبة بالحنين إلى الأرض العطشى للكلام. وإنه لصحو، صحو التكوين والتخليق. وإنها للذة ، لذة المخطوط بالمطبوع. وإنها لخاتمة خطاب لم يبدأ بعد، وليست له بداية ولا نهاية. وإنه لكتاب لا يُسمى ولا يُصنف، من اختراعات الكتابة التي لا مثيل

لها بين اختراعات الأرض المفكرة في حصادها ، على جوانب الطرق السردية  
الخارجية. وإني لهنالك.

القسم الثاني

استعمالات الكتاب





## لذات الكتاب

---

### 1 . غريزة الكتاب :

شكل سيماء الكتاب (غلافه، حجمه، علامة دار نشره، سعره، وقبل كل شيء عنوانه واسم مؤلفه) هي التي تجذب قارئاً ما لاقتنائه، ثم قراءته. تأتي القراءة استجابة لجاذبية هذه العلامات التي تميز كتاباً عن كتاب. إن هذه العلامات هي التي تحرك في القارئ ما أسميه ((غريزة الكتاب)) أي الهاجس الخفي الذي يحرك الروح القرائية كي تخرج من مكمناها العميق وتروح تجوب الشوارع والأكشاك والمكتبات بحثاً عن كتابٍ ظلَّ يبعث بإشارات الاقتناء والقراءة من مكان قريب أو بعيد.

وقعتُ في شرك هذه الغريزة مُذ كنت تلميذاً في المدرسة الابتدائية، وإذ يعود التلاميذ إلى بيوتهم بعد انقضاء ساعات الدراسة، أروح أذرع الأرصفة باحثاً عن غلاف جذاب لكتاب يروي فضول غريزتي الشرهة، بين مئات الأغلفة والعنوانات التي يفرشها باعة الكتب في مفترق الطرق والأسواق. كان سحر الكتاب المعروف في الهواء الطلق ينبعث من سحر آخر تنشره

المدينة من ثانيا سريرها المضمخ بعطر الورق القديم الذي تفتريه، وكنت مأخوذاً بهذا العطر كما يُؤخذ مراهق بغريزته إلى مخدع الأفكار والأخيلة الباذخ بمفاتن عرائسه الورقية.

لم أصحُ من حلمي البعيد حتى اليوم، وما زلت اتبع ذلك العطر الورقي ما أن تعلق عيناى بأذيال كتاب ينهض عنوانه من قارعة الطريق ويسير أمامي إلى حيث أعلم ولا أعلم. كان أقوى عطر ورقي اجتذب غريزتي مذ عرفت القراءة، عطر سلسلة كتب (الهلال) ومجالاتها، الواصلة بالطائرة، بسعر عشرة قروش. كنت أبذل جهوداً شاقة كي أغادر البيت وفي جيبي القروش التي سأدفعها ثمناً لكتاب واحد من هذه السلسلة. ثم لما تعلمتُ حيلة الكتابة، عمدتُ إلى أن أنشر في الكتاب الذي أولفه عطر الخيال المعتق الذي يشبع غريزة القارئ من عطر ورق الصحف القديم.

نمتُ غريزتي، غريزة الكتاب، يوماً بعد يوم، وكتاباً بعد كتاب، وكنت أتأخر عن رفقة صفي المدرسي كي أنعم وحدي بصور العودة إلى البيت المبتوثة في طريقي: شجرة تنمو بهدوء خلف سياج، عمود كهرباء يرقد مع مصباحه بعد سهاد، صندوق بريد مطليّ باللون الأحمر، كتاب ملقى في صندوق قمامة، نافذة مفتوحة تتسلل منها نغمات عود نجيلة، أسد من الأسود التي صارعها (بشر بن عوانة). كنت أعانق هذه المسرات اليومية بحاستي النامية، وألقي عليها التحية المناسبة، أو أعيد تشكيلها وأضمها إلى

كنوز غريزتي المتفتحة. كنت أستذكر في مسيري أبيات قصيدة من ((النمط الصعب والمخيف)) هاذياً بألفاظها وأنغام أوزانها وشكل سطورها المجزأة إلى شطرين متقابلين، متصفحاً في ذهني (الكشكول) الذي نقل منه معلمنا القصيدة على السبورة السوداء. كان شكل دفتر القصائد في يد المعلم يختلف عن شكل كتاب المطبوع لمرحلتنا الابتدائية السادسة، ففطنتُ حينذاك إلى أن النصوص تختلف باختلاف مصادرها، وأن الكتب تستتر مثل أشكال الحياة على طريق عودتي إلى البيت فتستوي على اللبِّ بسيماء ومضامين مختلفة، ثم إلى وجود مؤلفين يرسلون النصوص من موقع مجهول. كم تقئُ آنذاك إلى أن أكون واحداً من هؤلاء المرسلين الثاوين في قلعة الكتابة منذ أمد غير معلوم. وعند هذه المرحلة من أحلام الطريق كنت الوي اتجاهي نحو العمق المتواري من المدينة ساعياً وراء كتاب يختلف شكله عن أشكال الكتب المدرسية، معتقداً أنني على موعد مع قدر مجهول عند دكة وراق أو دكان عطار، أو وحيداً مع أسد في فلاة مقفرة.

يحقّ لي الآن، بعد توطّد هذه الغريزة وتساميتها، وانضمامها إلى ممتلكات مشغلي، أن أعيد رسم طرق البصرة التي غالباً ما أكتشف نفسي سائراً فيها نصف سنوات القرن العشرين، برواسمها وشواخصها وشخصياتها، مكرراً الخطوات نفسها التي قادتني إلى مخابئ السحر الأول وأروقة الخيال

الفتي، وهي تثوي في ذاكرة لم تهرم ساعة، ولم تقصر بوصة، ولم تنس حرفاً، من قراءة أول كتاب أو صحيفة.

أتذكّر ستة أو سبعة مواقع لبيع الصحف والمجلات والكتب في مداخل

(سوق الهنود) وأركانها، وثلاث مكتبات كبيرة تحت شرفات هذه السوق ونوافذها ولافات ((مغازاتها)) وعيادات أطبائها وصيدلياتها ومحلات بهاراتها، ومثل هذا العدد من المكتبات في الشارع الرئيس بالعشار، ومكتبات أخرى في البصرة القديمة، فمن غير هذه المراصد الورقية لا تستطيع عين الزمان أن ترصد مكاناً واحداً داخل مدينة قامت بأكملها على أسواق الوراقين، ومدارس الفكر الإسلامي، وحلقات الدرس النحوي، وملتقيات الشعر، وأصوات الرفض والاحتجاج، وحكايات النهر والبحر والصحراء.

أتذكر أنني اشتريت كتاباً من مكتبة إلياس دورنة الأهلية، بدينارٍ لا

قيمة له. كان الكتاب من مؤلفات (غوركي) الذي تافت إليه غريزتي،

وقصرت عنه يدي، وكنت أغدو على المكتبة بين وقت وآخر في نهاية الدوام

الصباحي، أيام كنت طالباً بالثانوية المركزية في العشار، أشاهد كتابي على

الرفّ وأطمئن على بقاءه، وأمّي النفس بشرائه. فلما ملكتُ ثمن الكتاب،

وكان ديناراً من ضروب الدنانير الملكية التي أبطل العهد الجمهوري الجديد

استعمالها، أسرعْتُ إلى اقتناء كتاب غوركي. اكتشفَ صاحب المكتبة حقيقة

ديناري، لكنه قبله من دون اعتراض على قيمته الزائلة، وخرجتُ من المكتبة

بكتاب ثمين مقابل دينار قديم. هذه حكاية لا تحدث إلا في زمان المدينة الذي تزدهر فيه غريزة الكتاب العليا، وتنخفض فيه غرائز الحياة الدنيا وزيفها.

## 2 . لذة المطبوع:

قراءة الجريدة اليومية عادة اكتسبناها صغاراً، ثم تمكنت من شبابنا وأغوتنا بدائها وطراوتها. فلما طعنا في السن، وعمقت القراءات، غدت قراءة الجريدة عودة إلى الجذور، واسترجاعاً لصحائف الأيام الماضية. فكأني بقراءة الجرائد البائتة . في هذه الأيام . أسترجع لذة الانتظار التي تسبق قدوم الصحف من العاصمة في الأيام السالفة. وكنا نستقبل أسماء المقالات المرموقة بالوقوف ساعات أمام موزّع الجرائد أو باعتهما عند أركان الأسواق.

كنت شاباً أقف كل يوم على باب موزّع جرائد العاصمة (فيصل حمود) بانتظار جريدتي (صوت الأحرار) سائحاً بخيالي في عالم المطابع الفسيح الذي يرسل برقه وصواعقه وحبره من بعيد. كان لمانشيت الجريدة العريض شذا غامض يثير في الشاب المنتظر صعقة ونديراً، ويدفعه إلى الصفير مع نفسه بلحن أغنية شائعة، متغلباً به على خوفه وانتظاره. سمعني موزّع الجرائد أصقّر على بابه مع نفسي فخاطبني مقرّعاً: ((لا يليق بشباب من الأحرار أن يصقّر بشفتيه لحناً مبتدلاً)). ارتسمت في ذهني آنذاك أكثر من صورة

للأحرار الذين ينتظرون الرزم الطرية القادمة من بغداد، منها صورة شاب ينقر ويتدمر ويتظاهر ويحتج، بينما غريزي الفتية تحثني على أن أستبقي من مشاعري الفياضة على لذة وحيدة مسيطرة دون غيرها من لذات الحرية، هي لذة انتظار المطبوع الذي ولدته مطابع العاصمة وأرسلته مقمطاً بعطره الورقي في رزمة ينقلها القطار النازل من بغداد إلى معقل(\*) الأحرار في أقصى الجنوب. كانت لذة الانتظار تسبق عندي لذة الهجوم، ولذة ولادة المطبوع أقوى من لذة قراءته. وما زلت حتى اليوم أؤمن بهذا الترتيب في اقتناص المتع من عمليتي القراءة والكتابة، ورسم الحدود الفاصلة بين الوعي والممارسة. دفعتني لذة الانتظار في آخر الأمر إلى المشاركة في تحرير المطبوع، فأرسلتُ مقالة إلى جريدتي، فصار لانتظار المطبوع شوق مضاعف، ولذة كان قيظ تموز يزيد أوارها. ثم صرْتُ أروي قصص هذا الانتظار فحصلتُ منها على لذات أُخر.

---

(\*) إشارة إلى محطة قطار المعقل

ثمّة شراكة بين القارئ وال كاتب في اقتسام لذة النص المطبوع، غير أن كلاً من الشريكين يهدف إلى حيازة حصة أكبر لإشباع نهمه منها. فكاتب النص يخفي بين جوانحه لذة الولادة العسيرة لنصّه، وهو أعلم من شريكه بمراحل الكتابة والتنقيح، فيما يتلذذ القارئ بما وصفه رولان بارت مسرات القراءة وتوليد المعاني، التي تقع بين حديّ الفعلين ((قرأ . حلم)). تبدأ لذة

القارئ بالتصاعد فتتداعى حوله مشاعر متناقضة من ((الرضا والرفاهية والامتلاء)) ثم تهبط به إلى قرار بعيد من مشاعر ((الانزلاق والاضمحلال والفراغ)). تتجلى لذّة القارئ بحسّيتها الجسدية، ولا يمنعه تناقصها وتلاشيها من نزع آخر غلالة عن جسد النص كي يصل إلى أبعد معنى مستور في ثنايا السطور. لا حدود للذّة القارئ المتحفز للتقدم بقراءته، فيما ترسم أمام الكاتب الذي يقرأ بعينيه نصه المطبوع (المتجسد في فضاء آخر) المسافة المحدودة التي انتظر عندها بزوغ نصه وخروجه إلى العيان، فهو يسترجع بقراءته ماضي النص (القريب أو البعيد) كي يثبت أبوته له، أو يحاول إنكار صلته به.

إن الطبيعة التكرارية لفعل القراءة تُوهّم بانزلاقات اللذّة غير المكتملة على أشلاء النص المرتبة في مشرحة المعاني، فيما لا يتكرر فعل الكتابة سوى مرة واحدة، ولا يزهر إلاّ في موسم واحد، ولا يقيم في غير حدائق الطباعة. تُستثار لذّة الكتابة باستشارة لذّة المطبوع، وهذه تتجلى في مظهرين متلازمين، جسدي في شكله الطباعي، ولا جسدي في أشكاله المتحولة (من الصورة إلى الصوت، ومن فضاء الصفحة إلى فضاء الحاسوب) لكنه مضمّر في شكله النهائي بين حديّ الفعلين ((كتب . شادّ أو أنجز)). لذا فإن لذّة المطبوع تقيم في قيمة التشييد والإنجاز، وتتشكل جسدياً في الامتداد البصريّ للأشياء العمودية المشيدة على جسد النص المفروش بالوعود اللذيذة، أي أنّها تحتفي

بالمباني الراسخة لا بالمعاني ((المنزلة)). وسألني نظرة أخيرة على هذه الأشياء العمودية قبل أن تجذبي عزلة القراءة إلى حكاية ألتد بروايتها. يعثر الكتاب . الذين جنوا ثمرات الانتظار الطويل في أروقة المطابع . على لذاتهم في ظلال الأجساد الشاخنة (الباذخة)، بيوت المستقبل الواقعة على صدر الزمن: الساعات (قلب الزمن)، المراصد الفلكية (عين الزمن)، المرايا (انعكاس الزمن)، المكتبات (ذاكرة الزمن). أما العلامات الزمنية السائرة التي تعترض علامات الزمن الواقعة سبيلها، فأختار منها ثلاثاً: القاطرة، الباحرة، القافلة.

القافلة، أجل، هي دالتي وحدها على لذة المطبوع، كما تصوّر لها لوحة إستشراقية منسوخة من فجر الصحراء العربية. قافلة تحبّ في الرمال، متجهة إلى إحدى علامات المستقبل. تنهض الشمس في الفرسخ الأخير من رحلة القافلة، وتتجه الإبل تعلوها الهوادج نحو مدينة شاحبة الملامح، تلوح في الأفق المصبوغ بلجين الشمس الناهضة. غبار، كلاب، بغال، رجال، رؤوس تتطلع من الهوادج إلى البيوت التي لا تكاد تبرز من الرمال أشباراً. قافلة بلا هوية، لكنني سأحرف بها إلى علامتي الشاخنة في لذة قراءتي، أو لذة حكايتي.

يُروى أن صاحب بن عباد، كافي الكفاة، خازن الكتب، مصنّف (الحيط في اللغة) . الذي عاش بين 326.385 هجرية . كان يستصحب



حمل ثلاثين مجلداً من كتب الأدب ليطلّعها أثناء سفره ورحلاته. لكنه لما استدعاه صاحب خراسان الملك نوح بن منصور الساماني إلى بخارى كي يستوزره، اعتذر ابن عباد عن الوزارة، إذ كان نقل كتبه معه إلى ذلك الصقع البعيد يكلفه حمل أربع مئة بعير، ولم يكن يقوى على فراق مكتبته. قبلَ الملك الاعتذار، وأُعفي صاحب من تقلد المنصب الرفيع، إلا أن بخارى ظلّت تحلم بقافلة طويلة تحمل قماطر الكتب، تشق طريقها إلى بلاد ما وراء النهر. وهكذا تستطيع لوحة إستشراقية من القرن التاسع عشر أن تمدد انتظار آل سامان للقافلة حتى يومنا هذا. أجل، قافلة تتجه إلينا، نحن المنتظرين تحت علامات المستقبل الشامخة (الساعة، المرصد، المرأة، المطبعة، المكتبة)، سترسم لَدُنّا، لَدّة انتظار المطبوع، مع الفجر، مثلما كان يرسمها القطار النازل من بغداد بصحف العاصمة.

### 3. لَدّة المخطوط :

تعدد لَدّات النص وتتفاوت في مواقع عدّة من مراحل إنتاجه، فتأتي أولاً لَدّة التحضير والتخطيط، تتبعها لَدّة تسويد النسخة الأولى، وتنقيحها مراراً، ثم لَدّة الطباعة، حتى يتسلم القارئ الطبعة الأولى من نص المؤلف فتعتريه ما يعترى مؤلف النص من نهاية تموجات لَدّته.

إنّ لذة المؤلف في إنتاج مخطوطته آتية، انفرادية، تحدث مرةً واحدة، ولذة القارئ من النص المطبوع مجزأة، تحدث مرّات في أكثر من موقع. وتبدو لذة القراءة (عند القارئ والمؤلف الذي يتحول إلى موقع القارئ) أطول انحناءات الموجة وأعلاها، ينغمر قارئ بعد آخر بإيقاعات تموجها، وإحساسات تناغمها، وغيوبات شبقها. لقد أنشأ رولان بارت نصاً على نشوة النص، وأغرى قراءه (ونفسه قبلهم) بفتق صدفة النص وانتهاج لذتها في خليج وحدته.

ولا تبدو لي ذروة القراءة مصدر إنتاج اللذة الوحيد، إذ لا تترتب لذات النص ذروباً في سلسلة متصاعدة القمم، بل أن خصوبة أية مرحلة تُنتج لذتها المتصاعدة في موجة النص وكأتمها اللحظة الوحيدة في إنتاجها، لذا فإنني بصدد تعيين لذة ابتدائية في عملية تأليف النص، هذه التي تنطلق من وادي البحث والمكابدة والانتظار، أي مرحلة التخطيط، وترتقي حتى تصل قممها عند إنجاز المسودة النهائية للنص.

تفترض حالتا التعاقب والتمازج بين لذات المؤلف والقارئ، حدوث سلسلتين من اللذات في موجة إنتاج النص. تبدأ لذة القارئ من لحظة انتظار نص المؤلف، وتبدأ لذة المؤلف من لحظة التخطيط له. تبدأ موجة القارئ (سلسلة لذاته) هادئة بلا انحناءات، أما موجة المؤلف فتبدأ بالتصاعد من لحظة التخطيط في انحناءات متتالية، تبلغ ذروتها عند

اكتمال مخطوطته بين يديه. ثم تحين لحظة الطباعة، فتتقارب السلسلتان وتتمازجان في قمة واحدة. وإذ تتناقص لذة المؤلف بعد طباعة نصه، تبدأ موجة القارئ بالتصاعد وإنتاج ذروات متتالية. لذا فإن السلسلتين متعاكستان في إنتاج لذات النص. تحصل لذة المخطوط في بداية موجة المؤلف، وتتصاعد تدريجياً حتى تبلغ مرحلة انتظار المطبوع، المرحلة التي تبدأ عندها موجة القارئ بإنتاج لذاته (وقد ينتقل المؤلف إلى قمة القارئ، إلا أنهما يستخلصان لذتين متفاوتتين من عملية قراءة النص الواحد نظراً لاختلاف علاقتهما بالنص المقروء).

إن لذة المخطوط لذة موقعية لا يشترك القارئ مع المؤلف في اعتصارها، ما دامت تحدث في مشغل المؤلف الانفرادي، الشخص الوحيد الذي سيدلي بمكابداتها الشاقة/الليذية. وقد يقدم كل مؤلف وصفاً مختلفاً للحظات الإنتاج المتدرجة. ولأكنّ واحداً من الشاهدين على حدوث المخطوط منذ لحظة الابتداء الصعبة. وقد لا أقدم كشفاً ذاتياً يفوق في لذته كشوف المؤلفين، عدا أن لذتي بمخطوطة اليد تسبق أي تصريح.

أضغّ تخطيطاً أولياً أنقذه بحذافيره، وبأقي هذا التخطيط بعد عملية تحضير طويلة، موزعاً على مقاطع مؤطرة بفكرة أساسية. أكتب مقاطع كاملة مستقلة للمخطط الأولي، ثم أجد لها حلقات وصل تربطها.

وحيث يأتى مقطع على الارتباط أستبعده من الخطة، فإذا أحدث إبعاده  
ثغرة في تسلسل المقاطع يصعب عبورها إلى مقطع تال، عدت إلى الخطة  
ووزعت مراحلها من نقطة الابتداء. وحين لا يخضع التسلسل في خطتي  
إلى منطق سببي أو تصاعدي، وإنما لمفهوم تأطيري، إنسيابي، تصبح  
لكل مقطع على حدة نقطة ابتداء تؤدي وظيفة الربط والمزج والإقبال،  
كما تؤديها نقاط ((القطع)) و((المزج)) و((التتابع)) في مونتاج الشريط  
السينمائي. إن توزيع المقاطع، أو تغيير مواقعها، ضمن الإطار العام  
للخطة، ووجود افتتاحية أساسية للابتداء بكتابة النص، وإقبال موضعي  
له، أي التنفيذ المحكم لمخطط سابق، تُنتج لذّة تقارب لذّة اللاعب بلعبة  
الشطرنج أو الداما.

يتمهل المؤلف في قمة موجته، متأملاً المسودة الأولى لنصه بخط  
يده، أو بالآلة الكاتبة، قبل أن يُجري عليها التنقيحات الأخيرة، ممدداً  
بذلك تموجات لذّته. إن وضع تخطيط بناءً على تحضير، وكتابة قصة بناءً  
على تخطيط، يتطلبان مراجعةً وتنقيحاً نهائياً يدقق ارتباط المقاطع ومرونة  
وصلها. تتصف عملية التنقيح التي يجريها مؤلف على نصه القصصي،  
بما تتصف به عملية القراءة التي يحاول قارئ مقصود أن يكتشف منها  
الطريقة التي ربط بها مؤلف أجزاء نصه. إن قراءة مقصودة من قارئ نابه  
هي في حقيقتها عملية تنقيح ثانية للنص. أما وأنّ عملية التنقيح الثانية

جاءت بعد طباعة النص وظهوره بشكله الطبوغرافي الذي انتظره المؤلف  
بفارغ الصبر، فإنّ لذة النص المطبوع في إنتاج القارئ تعادل لذّة  
المخطوط في إنتاج مؤلف النص. ولا يبدو أنّ هناك حدوداً لإنتاج لذّات  
النص، فهي تتجدد في عملية قراءة تهيؤها تقاليد الاستقبال المتغيرة بتغيّر  
الهيئات والأفهام والأذواق والأزمنة والأمكنة. كما أنّها تتكرر بتعدد  
طباعات النص وتنوّع العلامات المميزة لدور النشر التي تُظهر كل طبعة.  
هكذا يتضح أنّ التخطيط لكتابة قصة يتقدم الكلام على  
مضمونها، ثمّ أنّ تقويم الخطة وتبديلها بين مرحلة وأخرى من الكتابة،  
وتسديد المؤثرات وقابليات التبادل والاتصال بين الخطة ومصادرها  
الواقعية والخيالية، لهي أعمال ابتدائية في صناعة الخطاب القصصي،  
وأرصاد فناره القائم على ساحل الارتحالات الألفية البعيدة. لكنها  
عمليات ستترك آثاراً نهائية واضحة على العمل بعد طباعته. إنّ نهاية  
نص مطبوعه في بدايته (خطته). هذا ما يسوّغ أن يؤلف منتج النص  
الرئيس ((سيرة حياة)) نصه، أي تسجيل درجات نمو مخطوطته على  
بارومتر مشغله الخاص، مخترعاً بذلك نوعاً سردياً مجاوراً للابتداع الخيالي  
للنص الأصلي. إنّ الأمثلة على هذا النوع السردى المجاور كثيرة، منها  
نص (توماس وولف) الذي دونّ فيه سيرة حياة روايته (في الزمن والنهر)

الصادرة عام 1935. [ تُنظر السيرة في مختارات من أعمال وولف،  
ترجمة سميرة عزام . دار مجلة شعر ] .

تتناقص لذّة المؤلف، أو تزداد، بحسب العمليات التي يجريها على  
مخطوطته، والمفاجآت والأخطار التي قد يتردى بها العمل المبحر بعيداً  
عن ساحل الفنار السردي، وابتعاده عن مصدر ذبذبة الانطلاق في  
مخطط الإبحار المسبق وضعه. وبقيت خطط المؤلفين الذين لم يكشفوا  
عنها، ولم يدونوا سيرتها، غامضة وبعيدة عن الإدراك، حتى بعد طباعة  
كتبهم. ومَن يقدر على كشف مصادر هذه الخطط العميقة الجذور في  
وعي الكتابة، ومَن يقيم وزناً لكتاب لا يُجدس إعجاز خطته؟  
يظهر العمل الكامل (المطبوع) للوجود موارياً في ثنايا صفحاته  
الخطوات المازوشية التي جهد المؤلف في طمس آثارها: يوميات المكابدة،  
نزعات خطة التأليف. إنَّ اكتشاف هذه الآثار المطموسة في مخطوطة  
المؤلف هو مصدر لذّة المطبوع عند قراءته. وبينما تنشغل المؤسسة  
الخيالية الكبرى بطباعة الكتب ونشرها، يخشى المؤلفون الاقتراب من  
جدران المؤسسة كي لا تدركهم ما يسمّيه خبراء الطباعة والنشر  
ب((لعنة الكتاب)). وعندما يبحر نص المؤلف بعد انتظار، تخلق حول  
شراعه طيورٌ نحسّه أو سعده، لذّته أو ألمه، تلك التي رافقته منذ لحظة  
التخطيط لعمله.



## حامل الكتاب

---

ظهر الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا في صورة التُّقِطْتُ له قبل وفاته، جالساً أمام كتاب مفتوح، ولهب شمعة يصبص في عمق الصورة، فيما كان رأس الفيلسوف مزوراً عن كتابه، ناظراً في بؤرة أفكاره الغائبة عن الصورة بعينين ثاقبتين. يكرر دريدا في جلسته الوضع المتأمل للقديس أناستيوس في لوحة رامبرانت ( 1631. متحف ستوكهولم الوطني)، ويحضر بدلاً من ((الفيلسوف والكتاب المفتوح)) في لوحة رامبرانت الأخرى (1633. متحف اللوفر)، مستعيراً من رسام الظلمة والنور، ومن ديلا توري الملقب برسام الشموع والجفون المغمضة، لقب ((قارئ الكتاب)) الشارد بنظره عن صفحات الكتاب المفتوح بين يديه. إلا أن دريدا بانتسابه إلى خلفيات رامبرانت وديلا توري المعتمدة، بانتزاعه النور من شمعة القديسين المصوّرين في أيقونات عصر النهضة، بازوراره عن كتابه، باستغراقه في الحقيقة الغائبة عن المشهد، سترتحل



صورته إلى مرتبة ((أصحاب الكتاب))، أولئك الذين أصبحنا بفضلهم  
((حاملي الكتاب)) بعد ارتحالهم عن دنيانا.

سأروي أولاً كيف يكتسب المرء لقب ((حامل الكتاب)) قبل أن  
أشفع هذه الفكرة بذكرياتي عن كتابي الأول، الذي نسبني إلى النخبة التي  
استحق أفرادها لقب ((صاحب الكتاب)). وأعتقد أن أشخاصاً آخرين  
يملكون أفكاراً مماثلة عن هذين اللقبين. حامل الكتاب: قارئ متنقل، عارض  
للكتب التي يحملها في يده بالدرجة الأولى، تظهره صورته إلى جانب وسطاء  
الكتاب المتعددين ضائعاً في وسطهم. وصاحب الكتاب: مؤلف له على  
وجه الخصوص، تظهره صورته وحيداً وسط العتمات والشموع، أيقونة على  
مذبح معبد. يختار حامل الكتاب المكان واللحظة اللتين يظهر فيهما على  
الملا، كي ينتزع الكتاب الذي يحمله الصعقة من عيون الناظرين، إلا أنه  
سرعان ما يدخل في شرود الأيقونة التي تصوره غائباً عن الحاضرين، مغادراً  
موقعه بينهم، راحلاً عبر الحدود الإقليمية، يقايض مصيره بكتابه، كما قايض  
لاو تسي صاحب كتاب (تاو . تي . كنج) رجال الكمرك بكتابه، كي  
يسمحوا له بمواصلة السفر على دابته مع تلميذه. أصبح صاحب الكتاب  
لاو تسي بهذه المقايضة ((حامل كتاب))، تجيب أشعاره عن أسئلة الطريق  
بكلمتي ((نعم)) و((لا)) حسب مشيئة القارئ الموافقة أو المعارضة من دون  
إلزام أو إكراه. وقيل أن الفيروزبادي كان يسافر بصحبة أحمال من كتبه، وأن

كتب الإمام أحمد بن حنبل بلغت اثني عشر جملاً، دلالة على أن أصحاب هم حاملوها أيضاً.

قبل أن أروي حادثتي عن حامل الكتاب، سأعرج على وسطاء الكتاب: خازنه، وبائعه، ومجلّده. وإلى هذا الأخير ينتهي الكتاب كي يرّمه، ويضفي عليه مظهراً مكتيباً مهيباً. يذهب الكتاب بعدئذ ليُخزن في المكتبة بكعبه الجلدي، يُصنّف ويُرقّم، قبل أن يعار إلى قارئ مؤقت، يحمله إلى حين ولا يتيسر له أن يملكه، شأنه في ذلك شأن وسطاء الكتاب. لكنني كنت على استعداد للتنازل عن ألقاب ملكيتي لمجلّدي الكتب مقابل أن يسمحوا لي بمشاركتهم محترفات عملهم، أراقبهم يعملون وأستمع بأكداس المجلدات المرصوفة تحت المكبس الحديدي الثقيل، أو تلك المهياة للخياطة والتغليف. بعد طواف يومي بين أرصفة باعة الكتب في سوق البصرة القديمة، كنت أفوز بجزء مفقود من معجم أو موسوعة متعددة الأجزاء، أحمله مسرعاً إلى دكان مجلّد بارع لا أبرحه إلا وأنا أحتضن كتاباً سُلخ جلده القديم وعُطّي بمجلد طريّ خشن الملمس. لطالما أحببتُ الأغلفة الحشنة التي تمنح الكتاب شكلاً بدائياً يكتم الأنفاس، وإحساساً بأن قراءته تعني إحياء لقوى العلامات المستكنة بين الصفحات، كأنها نذور معبد. أوحى لي عمل المجلّد المتعدد المراحل بمفهوم الانقضااض على الكتاب، الخرز والخياطة والتصميغ، ثم الكبس الشديد، تشذيب الورق، قبل حمله وامتلاكه. خرجتُ من دكان المجلّد

وفي يدي المجلّد الثاني من معجم (المساعد) للأب أنستاس ماري الكرملي في غلاف أسود محبّب. جمع الأب الكرملي مادة معجمه من المستدركات التي دوّنها، بحروف وعرة، على هوامش المعاجم اللغوية في خزائنه. جرّب الكرملي عمليات المجلّدين بالانقضاء على ملاحظاته المتفرقة على الصفحات، يسلخها ويكبسها ويغلفها. سأغير مثله على مواد معجمه فأحشوها بهوامشي، الهوامش التي ستمدّ نصوبي بعصارات لغوية تتوجني بما توجت الأب الكبير، فأستحق لقب ((صاحب الكتاب)) كما استحقه من جمع أشتات المعاجم وهوامشها. وهل أكثر من صورة باقية للأب أنستاس الكرملي بلحيته الطويلة، إشارة دالة على الوجود المكتبي الذي أنشأه في دير الآباء الكرمليين ببغداد؟

كنت أسرع الخطى. وهنا أدرك الحادثة التي بدأت من دكان مجلّد الكتب . سابقاً الليل إلى مرأب الحافلات المتطرف في ناحية من السوق القديمة. في ليلة من شتاء الأعوام التسعينية السالفة (المجدبة والحزينة)، اخترت العودة إلى البيت في حافلة عمومية، من مجموعة حافلات صُفر، نوع شوفرليت (بلو بيرد) مخصصة لنقل الطلاب، حُوّلت إلى الخط الذي ينقل العامّة من مرأب السوق، وكانت الساعة المتباطئة قد احتجزت آخر حافلة منها بانتظار آخر راكب تلفظه السوق. انزويْتُ تحت مظلة الانتظار المحاذية للحافلة المتوقفة، أنقل كتابي من يد إلى يد، مراقباً امتلاء المقاعد عن آخرها بالهموم والأثقال،

بعدول وزناييل، فاكهة وخضر، بأكفّ فارغة وأخرى بمخروطات ورقية معبأة  
ببذور زهرة الشمس المجففة، ببلاذ تطحن قهرها مع قشور البذور أو تلفظها  
بصمت. في هذه الساعة، يحين موعد صعودي إلى الحافلة المحشورة بالوجوه  
الساهمة، مع كتابي المغلّف بغلاف أسود سميك. أتمسك بأحد العمودين  
القائمين في مقدمة الحافلة على جانبي الممر الفاصل بين المقاعد، وألبث واقفاً  
في مكاني. تطلعت العيون المظلمة باليشامغ إلى الراكب الأخير، وفرزته حالاً  
على أنه ((حامل الكتاب))، القارئ الخبير بتأويل الرموز المعمّاة، عدا كونه  
المدوّن المبتدع للأخبار المصقّاة، قصّاص البلاد الواسعة التي تختفي في هذه  
الساعة وراء ستار الخوف والظلام. فوراً وزن خبراء السوق العارفون الشيء  
الخطير الذي أحمله بما يعدل أطناناً من زهرات الشمس، وباللات الخلقان،  
وكرات الحلوى المرصوصة بالتمر والسّمسم، وزنوا الكتاب الأسود بما يعدل  
بجاراً من السر المكنون في الصدور. ظهرت أمامهم ((كوديا)) يحمل كتاب  
سلالته بين يديه، ويلقي بأوزار رؤياه على كتفيه، صنماً أسود يكرر ظهوره  
كل مساء، ويقود الحافلة الصفراء إلى أعماق الخوف. منذئذ وأنا أختار  
الحافلة الأخيرة، ركاب الليل العائدين ببضاعة خاسرة، وآمال مؤجلة، أعرض  
عليهم كتابي الذي أحمله، أنتزع من عيونهم مقاييسات المفاجأة والتأثير،  
أستشعر رجة الكتاب على خاصرتي وهم يدثرونه بتبجيلهم الصامت  
وحسهم الدافئ. كنت في نظرهم ((حامل الكتاب)) الذي يتوقعون ظهوره

في ساعة المساء الثامنة، حامل أبجدية البلاد المحفورة على كتفي تمثال. بدوئ  
لركاب الحافلة أصغر من تمثال، وأكبر من راكب عابر من ركاب السوق. ولم  
أبلغ بعد مرتبة ((صاحب الكتاب)) في نظر نفسي للكتب التي أنجزتُ  
تأليفها.

نذر كوديا الأكدي، حاكم لكش (2144.2124 ق. م) عدداً كبيراً  
من تماثيله المقدودة من الحجر الأخضر المائل للسواد (الديورايت)، قدّمها  
للإله ننكرسو في معبده، الذي بناه بأمر من الإله الذي ظهر له في المنام في  
صورة الطائر انزو. يحتفظ اللوفر بشمانية من تماثيل كوديا، بعضها مقطوع  
الرأس. أما التماثيل الكاملة فيظهر كوديا فيها بالوضع المعروف بين تماثيل  
السلالات الأكديّة، يضمّ كفيّ ذراعيه إلى صدره بوقار وجمود، ويسدل رداءه  
إلى قدميه، ويطوّق هامته بعمامة دائرية واسعة. يبدو كوديا جالساً في تمثال  
برأس كبير مضغوط بلا رقبة، يصوّب نظرة مستقيمة من عينين واسعتين، تحت  
حاجبين مقوسين. جسد قصير متصلب بلا تعاريج، جلسة خشوع وامتثال  
ووضوح، سطح أملس مهياً لحفر الكتابة عليه. لا يحمل صاحب التمثال  
كتاباً، لكنه يصرح برؤياه في كتابة محفورة على طرف رداءه الطويل، وعلى  
ظاهر كتفه الصلب. كوديا، صاحب الرؤيا، المنقول من تلال لكش إلى  
اللوفر، يعرض في ضوء المتحف المحبوس كتابته المحفورة على ظهره بالاتجاه  
المعكوس لنظرته المستقيمة، متجاهلاً ما يحمل من نذور مخيفة على كتفيه.

أول لقاء لي بكوديا كان في المتحف العراقي عام 1972. كان  
تمثالاً مقطوع الرأس، نُحِت له رأس من نسخة أصلية بمتحف بنسلفانيا، ووضع  
في خزانة بالقاعة السومرية. ومن هذا اللقاء أتابع حكاية كتابي الأول. في  
ظهيرة من شهر آب في ذلك العام، اشتريتُ نسختي من (المملكة السوداء)  
من بائع صحف افترض رواق شارع الرشيد من جهة باب المعظم، وكنت  
قدمتُ إلى بغداد لتسلم النسخ الأولى من مطبعة (الحرية). أسرعْتُ بكتابي  
أختلس الخطو بين ظهور السائرين القلائل، مبهوراً بحملي المباغت لفطرتي  
العدراء، التي انْتَهكت على حين غرة. تطلعتُ إلى من يحملني وكتابي، ينقلني  
فوق الرؤوس والعيون والآذان، على متن حافلة حمراء ذات طابقين، من ذلك  
الأسطول الذي يشق شارع الرشيد بمحاذاة دجلة، خارجاً من باب العاصمة  
الشمالي باتجاه بابها الجنوبي. ارتقيتُ سلم الحافلة إلى طابقها الثاني، واتخذتُ  
مقعدي في مقدمة الطابق المطلة على الشارع ذي الطوارين المحمولين على  
أساطين دائرية، قريباً من شرفاته وأفاريزه المشغولة بأيدي أسطوانات البناء  
البغداديين. حاملاً كتابي، محمولاً على خيوله التي رسمها عامر العبيدي على  
غلافه، مؤجلاً النظر في صفحاته، أسير فوق الشرفات والنقوش الآجرية،  
كتابي يسير معي، أحمله ويحملني. ركاب متفرقون شغلوا المقاعد الخلفية  
استشعرتُ نزولهم وغياهم في ظهيرة الشارع الظليل. يفرغ الطابق الأعلى  
ويتملى، أقدام خفيفة الوقع على السلم تحتل المقاعد حولي وتقترب مني، تحيط

بكتابي الطائر معي. أمراء الكتابة، تماثيل لكش، أخوة كوديا، يصحبونني في هذه الرحلة اللاهبة، في الحافلة ذات الطابقين، من أسطول شارع الرشيد الأحمر. حلمتُ ببشائر هذه الرحلة مع أخوة كوديا في الليلة الماضية، على سرير فوق سطح الفندق الذي نزلته بمنطقة سيد سلطان علي. يتسابق نزلاء الفندق الذين تحففوا من ملابسهم بالصعود إلى السطح مع حلول المساء ليحظوا بالرقاد على سرير فارغ، بين الأسرة المصفوفة تحت نجوم بغداد، ويتوالى صعودهم حتى ساعة متأخرة من الليل. لم أتعرف النائمين عن يميني وعن شمالي، وفي تلك الليلة حلمتُ بالتماثيل القادمة من تلال بلاد أكد ترقد على أسرة سطح الفندق، وأنا أحلم بها الآن في هذه الظهيرة تستقل الحافلة. تماثيل بارتفاع 45 سنتمراً ستحمل كتابي معها إلى معبد نكرسو وتندره هناك، وسيخطه كاهن المعبد على ظهري بمداد من زعفران. امتلأت الحافلة بالكائنات الصغيرة، وأحسستُ أحدها يجلس إلى جانبي، على المقعد الملاصق لزجاجة الحافلة الأمامية المطلة على شارع الرشيد.

. ((أنت الآن صاحب كتاب، وأنا وأخوتي سنحتفل باللقب الذي نلته)).

قال التمثال الصغير، المطوق الرأس بعمامة كوديا الدائرية. لم ألتفت إلى المقاعد وراء ظهري، فقد كنت متصلباً مثل شريكى على المقعد، أجلس بوقار، أضمتُ كتابي إلى صدري:

. ((بل أريد أن أكون حامل كتاب وحسب. هذا غاية ما أتمناه حقاً)).  
. ((أجل. إن شئت. فأنت حامل كتاب أيضاً. هل نظرت فيه؟ إنه  
حاشد بالأخطاء الطباعية)).

. ((توقعت مثل هذا التشويه. ستقتل الأخطاء كتابي)).  
. ((ستعاضم الأخطاء في الكتب القادمة. إنك لن تكتب نصاً نقياً كما  
ترغب، إلا إذا حفرتة على ظهره. عندئذ لن يتغير الكتاب الذي تؤلفه  
أبداً)).

. ((لن أبلغ هذه المرتبة كما تعلم يا صديقي. إني حامل كتاب فقط.  
دعني أستمتع بهذه الصفة. اتمنى أن أظهر بصحبة كتاب محمول في صورتي  
الأخيرة قبل أن يحين أجلي)).

. ((هذه أمنية عظيمة، ستظهر في صورة كهذه عندما تملّ تأليف  
الكتب، وتتكاثر أخطاء الطباعة. لا تنظر إلى كتابك واحفره على ظهره)).  
45 أتذكر هذه المحاورة مع واحد من الكائنات الصغيرة التي تعلق  
سنتماً، أو أتحيلها، وأنا أتأمل صورة جاك دريدا الأخيرة. ظهرت الصورة كما  
شاء الفيلسوف بصفته ((حامل كتاب))، بعد أن التقى أحد تماثيل كوديا  
المحفوفة في متحف اللوفر. لا ينظر الفيلسوف في الكتاب المفتوح بين يديه،  
فكتابه الحقيقي محفور على ظهره.





## تمتمة الغابة

---

حان وقت الاستفتاء، كما يبدو، بضغط من الصفحات الأخيرة الناقصة في مجلّد تاريخ الأدب العربي، على قائمة أفضل المؤلفات العربية في حقول الرواية والشعر، النقد والفنون الأخرى، المطبوعة خلال القرن العشرين. وحيث لا يصعب اختيار أفضل عشرة كتب في صدر القائمة، يعسر على الذاكرة القرائية العربية، المحجورة والمقموعة والمصفوعة، اختيار الكتب العشرة الأخيرة في ذيل القائمة. هنا في قاع الوادي العميق، تتضاءل ((تمتمة الغابة)) وتضيع نغمات الناي في ضجة انخيار الصخور (أو هو هدير المطابع؟). ألتقط كتاب (الأجنحة المتكسرة) وأصدّر به القائمة، وقبل أن تمتد يدي إلى الكتاب العاشر، يعتم الوادي وتصمت الآلات الطابعة الواحدة بعد الأخرى. إنّ صمت الوادي وهدوءه، أحلامه وآفاقه المضبية، تقترح عنوانات أخرى، ومراجعات طويلة الأمد لقوائم الاختيارات الكونية.

يراودني شعور غريب عند قراءة كتاب جديد ما زال أثر الطباعة طازجاً فيه، هو أني أقرأ في كتاب فريد لم أطلع مثيلاً له من قبل. إنَّ تحليل هذا الشعور لا يهبط بي إلى عصر ما قبل الطباعة، ولا إلى فجرها، ولا يرفعي إلى قمة الجبل الطباعي الشاهقة، الضائعة بين سحب الإشارات الإلكترونية، ولكنه يباغتني في أسفل الوادي المحيط بالجبل الذي تصدر قمته مئات المطبوعات في اليوم الواحد، ولا يتناهي إلى يدي سوى جزء قليل منها، إن لم ينعدم أثرها في المنحدر الذي يغشاه الضباب الكثيف، وضجيج المعاول والعربات. ولكم أن تقدروا عدد سكان الوادي السحيق المحرومين من القراءة و الفئة الأمية التي يصرفها كدحها اليومي الشاق عن تذوق راح الأرواح ، والفئة المشغولة بطباعة الأدلّة والمعاجم والفهارس التي لا تؤدي إلى سبيل معلوم، على طابعات عتيقة تتكتك بلا انقطاع ويتردد صداها كدويّ الرعود في جنبات الوادي. وبين هؤلاء وأولئك يعيش مؤلفون وناسخون يعملون بخزيرٍ مرجعيٍّ من عصر زاهر قديم، ما زال ضوع رموزه المعتقد يوجّه حواسهم وألبابهم المقتنعة بالحديد والصخر والتراب.

يحيط بسكان الوادي جميعاً سورٌ من الشك والإغفال والتعصب والجبروت المسلح بأحدث الأسلحة. يحفر هؤلاء في سفح الجبل الطباعي الشاهق الذي يشرف على واديهم، ويراقبون الهياكل المضئئة التي تنهض فجأة بين أيدي الفئة الأخيرة من المؤلفين، وينظرون إلى كتبهم التي صنعوها في

ساعات الكتمان والحرمات والشقاء نظرة خشوع وتقديس، تعشي أبصارهم شرارتها التي تقدحها المعاول من الصخور. لكن هؤلاء لا يطبعون شيئاً على أية طابعة كانت، لأنهم يحملون بكتاب لم يُطبع مثله من قبل، فتزداد حيرة قراء الوادي وتعمق عزلتهم.

أشعر بدوار القمم حين يتجه تحليلي إلى الأعلى، لكنني أمتلئ خزيًا حين أرتدّ ببصري إلى قعر الوادي، فتترطم عيناى بالوجوه الصخرية لسكانه المجهدين بأداء الأدوار الصعبة لصرعى الكتب (ومنهم الزاهد داود الطائي الذي طرح كتبه في الماء مستغنياً عن الدليل بعد الوصول إلى المدلول، وأبو حيان الذي أحرق كتبه انتقاماً من أهل زمانه، والناسخون الذين أفنوا أعمارهم في سكب المداد على القرطاس وأغفلوا توقيعها بقطرات منه). حينذاك أتذكر دوري في الوادي الذي لم أبرحه، وهو دور أدنى من صناعة كتاب لم يُطبع مثله من قبل. أما مراجعي فهي أقل خصباً من تربة بستان تتفتح زهوره كل صباح، وأما حلمي فهو أقصر من شعاع يتصاعد من صفحة طرية ليلتقي أوشحة النور الطباعية في قمة الجبل الإلكتروني. تزداد حيرتي، فأنا لا أعرف فاصلاً مرجعياً بين ((قبل)) و((بعد)) في تأليف الكتب، كما لا يعرف سكان الوادي الذين أعيش بينهم زماناً طباعياً بعد الفاصلة الشاقة لعصر المطابع الحجرية، فهم لا يقرؤون كتباً تنحدر إليهم من قمة الجبل، ولا يؤلفون كتباً تُرسل إلى مكان آخر، لذا فإن هياكل النور ستظلّ حبيسة هذا

الوادي العميق. لقد تعبت هذه الهياكل من محاولات الارتفاع وأصابتها الذبول، وسيصيني التعب مثلها فأكتفي بحلم قصير لإنتاج كتاب صغير، أستغني بحمله في ظلال الوادي عن تأليف كتاب لم يُطبع مثله من قبل، محوطاً بهياكل شفيفة لا ترفع أعناقها إلى قمة الجبل الشاخمة، مصلوبة إليه.

إنّ اختيار كتاب، من الفاصل الأخير لهدوء المطابع، هو عملية استطلاع واستغوار واتصال بأعمق فاصلة ابتدأت بعبارة ((اقرأ)) وسبقت أي مطبوع ورقي أو إلكتروني، ومنها أخذ صوت الوجود الأول يتكرر في برهان لن يتوقف أبداً، ولن يقدر إنسان على الإحاطة بمحدوده العقلية والروحية. منذ تلك الفاصلة والمسعى الحقيقي لتأليف كتاب يمرّ بعنوانين أساسيين سبق المرور بهما في كل عصر، واستحقا البقاء عن جدارة: الأول عنوان نظير لكتاب (البداية والنهاية) لابن كثير، والعنوان الثاني قرين لكتاب سيبويه (الكتاب).

ففي العنوان الكلي (الكتاب) يكمن القصد الرمزي الأساسي لاستعمال اللغة، وتحتفي وراء عنوان ابن كثير إشارة خطرت في أحلام المؤلفين أجمعهم لتأليف كتاب واحد هو ((كتاب الكتب)) على هامش تاريخ الإنسان، هو الكتاب الذي تتفرع منه الكتب جميعها، هو ((البداية)) وهو ((النهاية)) في عملية التأليف. ويبدو أن المؤلفين في سعيهم للارتقاء إلى مستوى هذا الكتاب الشامل (الارتقاء إلى قمة الجبل الطباعي). وحين يعجزون عن هذا. إنما يستمرون في تأليف الكتب حتى النفس الأخير. إنّ هاتين الإشارتين

تنظمان وظيفة الكتابة، وطرائق صنع الكتاب واستعماله، كما تحدوان العقل البشري على تأليف ((الفهرس الكوني)) الذي يضمّ عنوانات الجهد العقلي للإنسان.

لو تحقق وجود الفهرس الكوني، واتفقت عملية تأليف كتاب والدافع الأساسي لتأليف ((كتاب الكتب))، ولو كان ((كتاب الرمل)) البورخسي أ نموذجاً لترقيم صفحات الكتاب، فأى سبيل سيسلكه الحلم الإنساني كي لا يكرر نفسه إلى الأبد في طرق ((مجرة غوتنبرغ)) ويضيع في شبكة الفراغ الإلكترونية؟

لا يسعني الجمع بين فاصلتين، ميكانيكية وإلكترونية، في عملية إرسال معاصرة. لكني أرنو إلى المؤاخاة بين علامتين متباعدتين، تبدأ إحداهما من عنوان سيبويه الكنائي، وتنطلق الأخرى من رسالة مجهولة على شبكة البريد الإلكتروني. علامتان افتتحتا عصر السحب الكبير للكتاب المطبوع (سلاسل كتب الجيب، وكتابي، وقرأ، الهلال، والمختار) وعصر السحب النخبوي المحدود (كتب حسب الطلب). بهاتين العلامتين حجز مؤلفو الكتب المغلفة وغير المغلفة أدوارهم في إنتاج الفهرس الكوني. وبهما أفتتح قائمة اختيارات القرن وبهما أختتمها. وأكثر ما يعنيني من القائمة، مؤاخاة العناصر الكامنة في هاتين العلامتين، مؤاخاة النهر والزمن، الشلال والصخرة، السيف والرمال، الجمجمة والريح. المؤاخاة التامة التي تصنع كتاباً أدرجه في ذيل القائمة.

تداولت النظرية الأدبية المعاصرة مفهوم ((الخطاب)) الذي يبدأ بوحدة دلالية صغيرة هي الجملة، تنتظم في سياق أوسع منها هو ((النص)). ولكي يؤدي الخطاب وظيفته الأدبية المخصوص بها، يتخذ بنية تأطيرية ملموسة هي بنية ((الكتاب))، المستقرّ الجامع الذي تتحقق فيه القيمة الاستعمالية للخطاب. ويبدو أن هذا الاستبدال العملي للكتاب بالخطاب يأتي في رأس مقاصد ((الكاتب)) الذي يختتم عملية التأليف بإنتاج نهائي ملموس. ينتهي الكتاب الذي يؤلفه ((شغيل)) الأدب إلى أن يكون مدرّكاً لمقاصده بنفسه، بعد أن كان منتجاً مدرّكاً في مقاصد النظرية الأدبية المسيطرة على مقاصد المؤلف. سيعاني الكتاب (هذا الكائن الحيّ) آلام الحجر الطويلة في محجر الخطاب النظري، لكنه سينمو ببطء مثل ((تمتمة الغابة)) في هاجس المؤلف حتى يتحرر ويخرج من محجر خطابه. إنّ الكتب نفسها، يدفع بعضها بعضاً، ستحث مؤلفيها كي يرفعوا الحجر عنها، ويصروا ((كينونتها الحية)) كما أبصرها بوريس باسترناك.

يقول بوريس باسترناك: ((إنّ الكتاب هو كائن حيّ. إنه مدرّك إدراكاً كاملاً وواضحاً لكل الصور والمشاهد. وهذه هي العناصر التي يأخذها عن الماضي، تلك العناصر التي يتذكرها ويرفض أن ينساها.. الكتاب هو قطعة مكعبة مأخوذة من ضمير ملتهب.. وليس للكتاب الأصيل صفحة أولى، إنه كتمتمة الغابة، ينمو، والله وحده يعرف كيف، ويتوسع قدماً حتى يبدأ فجأة

بالتحدث، يتحدث كل ما فيه في وقت واحد، وكأن ذلك يحدث في أشد اللحظات ظلاماً ورعباً وجلبة)).(\*)

في اللحظة التي أصغي فيها إلى تمتمة باسترنك، أهمُّ بإضافة (كتاب) أدونيس الشعري (أمس المكان الآن) إلى قائمة اختيارات كتب القرن، كونه ((الديوان/المدوّنة)) الذي حقق اتصالاً مع ((عناصر الماضي)) وأخى بين نظامين: نظام المخطوطة العربية ونظام التوزيع الطباعي المتبادل بين المتون والهوامش، السوابق واللواحق، الامتداد والفواصل. هنا استرسل أثر أدونيس الشعري مثل هلال تاريخي أضاء متون القصائد، ومزج بين المدى البصري والنظر الدلالي، مكان الأمس وحاضر الآن. وهنا عشر (كتاب) أدونيس على الرابطة المفقودة بين أثرين كونيّين: (الكوميديا الإلهية) و(رسالة الغفران) فأوصلهما به. إننا لن نلتقي هذا العدد الكبير من الشعراء في غير هذا المحشر الذي يضاهي الفردوس تارة والجحيم تارة أخرى. ويتوسع الديوان في الزمان والمكان حتى ليغدو غابة انحشر فيها الشعراء المقذوفون من رحم التاريخ، يقودهم ((متنبيهم)) إلى عصر ((الكتاب)) المتحقق الآن. وهذا هو ((كتاب الكتب)) الذي تحول عن مخطوطة محقّقة، جمعت الآثار والأصوات والمدوّنات في مطبوع جامع.

استبق أدونيس بكتابه حقيقة التأليف التناسخية، فما يصنعه كتاب اليوم والمستقبل لا يعدو ((تحقيقاً)) لمخطوطات محظورة، محجورة في غابات



الكتب، حيث لا يتعد ((المؤلفون/المحققون)) كثيراً عن أصواتها الهامسة، وهم ((هنا/هناك)) أبداً في ((أمس/الآن)). وليس أدلّ على عظمة كتاب من وجوده في قلب الغابة المحظورة، وعلى حقيقة التأليف من عملية انتساخ لكتاب محجور، وعلى عمل المؤلف من ((تحقيق)) آثار رمزية في كتاب شامل.

إنّ المثال الأخير الذي أضربه على فناء مؤلف في نسخة كتابه الذي صنعه، صورته في وسط ديكور من رفوف مكتبته، تحيط الكتب بالوجود القصير المشرف على النضوب في مخيلته. وقيمة الصورة التي التقيت له وسطها، أنها تعكس التعبير الذاهل على الوجه الذي ينصت بحواسه كلها إلى الصدى الحبيس لتمتات الغابة المحجورة بين الصفحات. ويخطر في بالي الآن وجه عباس محمود العقاد المتعب، تعلوه الطاقة، وتغضّنه شجون النفس المشرفة على الانزواء عن نور العالم، تحيط به مجلدات مكتبته المنزلية المتراكمة على الرفوف والمناضد والأرض. ثم أضع إلى جانب صورة العقاد صورة جبران خليل جبران على سرير الموت، في غرفة جرداء من الكتب، بمستشفى القديس فنسنت في نيويورك، كي أستلهم من الوجهين المؤطرين بالرحيل عنوان ((حديقة النبي))، أذيل به اختياري لكتب القرن من موقعي الحوط أيضاً بتمتات الوادي المحجور.

---

الهوامش

(\* مفادمة: الطرق الهوائية، ترجمة أنيس زكي حسن، ص 38 و 55.

## الكتاب المحجور

---

حدّثنا مدرّسنا في المدرسة الإعدادية بالبصرة، أنه سمع . في ثلاثينيات القرن العشرين . بكتاب نادر مخزون في مدينة النجف، فركب سفينة شراعية . وسيلة النقل آنذاك . وبعد سفر دام شهراً في النهر، عثر على خازن الكتاب، فانتسخه منه وعاد بضالته إلى البصرة، تسبقه سعادة الحصول على أثر من القرون الخالية. ينتمي هذا المدرّس إلى جماعة وقعت في هوى اقتناء الكتب النادرة، أطلق عليها محمد رضا الشبيبي تسمية ((صرعى الكتب)). ولما اشتد أوار الرغبة المستورة لدى هذه الجماعة، صار أفرادها يبحثون عن معجم يحصر الألفاظ المستعملة في تأليف الكتب ونسخها وطبعها وتجليدها وخزنها، وتتجذر مواده اللغوية في أنماط المؤلفات التي تليق بها أغلفة الحديد بدلاً من أغلفة الجلود، ويطبق عليها خزنة القصور في خزائن لا تلمسها يد ولا تبصرها عين. ثم تصوروا أن ترتيب مواد المعجم التي لا تخضع إلى نظام أبجدي أو صوتي، ستتقابل في أعمدة متجاورة كي تفسر التوسع الدلالي لاستعمالات

الكتب المحجورة في عصور تالية لعصور النسخ اليدوي، وتنتقل بالمعجم إلى ما وراء عصر الطباعة. فقد تنصدر أعمدة المعجم مفردات مثل ((حَجَرَ)) و((نَسَخَ)) و((أَوَّلَ)) بالتقابل مع مفردات مثل ((طَبَعَ)) و((نَشَرَ)) و((قَرَأَ)). وقد يذيل المعجم بتسميات مثل ((نص)) و((علامة)) و((شفرة)) مستحدثة من جذور كلمات مثل ((متن)) و((باب)) و((طغراء))، كي تتكامل الوظائف التفسيرية لكتب غاية في التعقيد اللغوي والتشبيك الدلالي. وربما دخلت المعجم كلمات من اللغات التي تُرجمت عنها الكتب، كاللغة السنسكريتية التي نُقِلَ منها كتاب (كليلة ودمنة). إن الترتيب المقترح لهذا المعجم يخضع لنظم العمل في ورش النسخ والترجمة، ولقواعد التحول والانتشار في الورش الطباعية، حيث ولدت كلمة ((زنكغراف)) المقابلة لكلمتي ((أوفست)) و((دسك)). غيّرت هذه العلامات المتحولة أنماط التأليف والتلقي وقت ظهورها، كما أقلقت كلمة مثل ((مانفستو)) ثم كلمة ((انترنيت)) قواعد الورشة الطباعية، ومنحتنا الكتاب المطبوع قدرة تأثير متساوية في الوسطين الفردي والاجتماعي، بأي كيفية طُبِع، ولأي غرض استُعمل.

بمساعدة هذا المعجم ستردم الفجوة بين نمطين قرائيين، واستعمالين للكتاب المحجور، وستساعد تفسيراته على هدم العوازل الرقبية التي أبقت النصوص طي الخفاء، وتقتراح لمضامينها ترتيباً فكرياً وذوقياً حراً يخرجها من

مخزن التاريخ المصنّف بالحديد. ففي مادة ((حجر)) سنقرأ هذه الإشارة الموجزة: ((الكتاب المحجور: كتاب تستطيع أن تزيل حجره بالإسقاط التأويلي على مضمونه، أي بقلب باطنه على ظاهره)). وفي مادة ((نسخ)) نقرأ: ((الكتاب المنسوخ: صورة طبق الأصل من كتاب محجور، تكتسب بالتداول قوة المنشور السري)). وتحت مادة ((أول)): ((التأويل: تحليل نسيج النصوص بمحاكاة تتمم الغابة أو حركة الرمال)). أما مادة ((إنترنت)) فتقابل التفسير التالي: ((شبكة الارتباط بين مانفستوات العالم)). بهذه التحويلات المتقابلة تعطف علامات المعجم بعضها على بعض، ويشتبك جنس بجنس، ويدخل نسيج في نسيج، فتساعد ((صرعى الكتب)) على فك الحجر عن كتب جديدة تزداد انتشاراً في عصر الآلة الإلكترونية .

يبدأ كتاب (كليلة ودمنة) دورة من الكتب المحجورة، المؤلفة من طبقات النسخ الوسيطة المترجمة عن النسخة الأصلية. انحدر الكتاب باللغة الفهلوية عن أصول سنسكريتية مفرقة على خرافات هندية قديمة. وعلى أساس النسخة الفهلوية تُرجمت نسختان، سريانية وضعها راهب يُدعى (بود) عام 570 للميلاد، وعربية وضعها ابن المقفع عام 747 أو 750 للميلاد. اكتشفت النسخة السريانية في دير ماردين عام 1870 ونُشرت بعد ست سنوات في ليزيك بترجمة ألمانية. أما أول نشر للنسخة العربية فقد تم على يد (دي ساسي) عام 1816. وبعد فقدان النسخ الهندية والفهلوية والسريانية، صارت

نسخة ابن المقفع أصلاً لترجمات كثيرة. والإطار الحكائي للنسخة العربية التي طُبعت طبعات مختلفة هو واحد: ملك هندي ظالم (دبشليم) يخزن كتاباً في الحكمة المحكية بالأسن الحيوانات، وضعه حكيم برهمي (بيدبا) في اثني عشر باباً بلغة الهند القديمة، ليردع الملك عن ظلمه لرعيته. يسمع ملك فارس (كسرى أنو شروان) بخبر الكتاب المحجور، فيُنْفِذ كبير أطبائه (برزويه) إلى بلاد الهند مزوّداً بالمال والهدايا ليستخرج له الكتاب. يسافر برزويه متنكراً، ويخالط خازن الملك زماناً ويستميله بلطفه وأمانته وسعة علمه، فيمكّنه الخازن من نسخ الكتاب سراً، وينقله إلى لسانه ويرسله إلى مليكه. يُسَرّ أنو شروان بحصوله على كتاب الحكايات، وكي يجازي برزويه على صنيعه يأمر وزيره (بزجمهر) بعقد بابين في صدر الأبواب الأصلية للحكايات، يذكر في الباب الأول سيرة حياة الطبيب، وفي الآخر خبر بعثته إلى الهند التي تكلفت بنقل الكتاب. ولا تتضمن النسخة الفهلوية سوى هاتين المقدمتين، وتخلو النسخة السريانية من أية مقدمة. أما النسخة العربية من الكتاب فقد تصدرتها أربع مقدمات، عرضَ ابن المقفع في واحدة منها مضامين الكتاب، ونسب المقدمة التي توضح سبب تأليف حكايات بيدبا إلى علي بن الشاه، إضافة إلى المقدمتين اللتين تتضمنان سيرة حياة برزويه وقصة بعثته إلى الهند المنسويتين إلى بزجمهر. لذا زاد الظن بابن المقفع أنه وضع المقدمات الأربع كلها، وأوهم قراءه بالتنازل عن كتابتها إلى كتاب غيره. كما أقام ترجمته العربية على

طبقات من اللغات الوسيطة. إننا نعر في تخطيط ابن المقفع لنسخة (كليلة ودمنة) العربية على سمة من سمات الكتب المحجورة، تقوم على الايهامات المرجعية، والاختراعات اللغوية المسببة بفقدان النسخ الأصلية. إننا في بداية تقنية روائية معاصرة تتكرر فيها مقدمات شبيهة بمقدمات (كليلة ودمنة).

تعزّز رواية (اسم الوردة) لأمبرتو إيكو فكرة الكتاب المنسوخ عن كتاب محجور، وتزيد على البناء التناسخي لكتاب (كليلة ودمنة) طبقات لغوية مركبة من النسخ. سنعرّف من رواية إيكو أن طبيعة المعرفة الكونية متناقضة كمتاهة دير من العصور الوسطى، وشاملة كمكتبة سرية، وقاتلة كلعنة كتاب محجور، وأن الخلاص من لعنة الكتاب وفك رموزه يتطلبان حكمة قارئ يجمع في قراءته تجربة الحدس الإلهي في رؤيا القديس يوحنا، وتجربة العلم الأرضي في اختراعات روجر بيكون. اجتمعت هاتان التجريبتان في شخصية راهب فرنسيسكاني حصيد يدعى (غوليمالو دي باسكرفيل) أتى إلى دير جبلي معزول (أواخر نوفمبر من عام 1327) للتحقيق في جرائم غامضة أودت بحياة عدد من رهبان الدير، وقد عاونه في التحقيق واكتشاف أسباب الجرائم راهب مبتدئ اسمه (أدسو دي مالك) غادر ديره والتحق بأستاذه المحقق، واستناداً إلى مخطوطة هذا الراهب الشاب (في السنوات الأخيرة من القرن الرابع عشر) بنى إيكو روايته (اسم الوردة) المكتوبة في أواخر القرن العشرين.

تبتدئ الرواية وتنتهي في حجرة كتابة الراهب (أدسو) بديره (مالك) وقد غدا شيخاً هرمًا، يدوّن مشاهداته ابتداءً من لحظة وصوله الدير الجبلي مع سيده المحقق حتساعة افتراقه عنه وعودته إلى ديره، بعد أن اكتشفا كتاباً مزعوماً لأرسطو حجرَ عليه في مكتبة الدير راهب أعمى متعصب يُدعى (يورج)، كان قد سَمّم صفحات الكتاب فتسبّب في موت الرهبان الباحثين عن المعرفة المحجورة ثم في حريق الدير ومكتبته. تقع مخطوطة أدسو المدوّنة باللغة اللاتينية في يد رئيس دير يُدعى الأب (فالي) فتكون أساساً لترجمة فرنسية ينشرها في كتاب عام 1842. يحدّثنا أمبرتو إيكو في مفتتح روايته أنه عشر على طبعة الأب فالي لمخطوطة أدسو عام 1968، فوضع لها ترجمة فورية دوّنها في كراسات كبيرة اشتراها من براغ، بانتظار صديقة عزيزة عليه. لكن اجتياح القوات السوفيتية للمدينة اضطره إلى السفر إلى فينا. وهناك التقى الروائي صديقتَه وصعدا في قارب بنهر الدانوب، ثم افترق عنها وقد ترك عندها طبعة فالي لمخطوطة أدسو، لذا واصل التنقيب عن الكتاب المفقود في المكتبات والأديرة الفرنسية فلم يجد له أثراً ولم يؤكد مصدر موثوق وجود الكتاب أو حقيقة رئيس الدير الفرنسي، حتى خامره الشك بمخطوطة أدسو ومترجمها. وفي مارس من عام 1970 عشر إيكو على كتاب عن الشطرنج يحتوي مقتطفات من المخطوطة المفقودة، وبذلك اكتشف أن الأب فالي ليس المصدر الوحيد للمخطوطة الأصلية، وأن ترجمته لها كانت تفتقر إلى الصدق



إن لم تكن زائفة، فأصبح لزاماً على إيكو أن يعود إلى كراسات ليؤلف من ملاحظاته التي دوّنها خلال الرحلة روايته التي ستحمل عنوان (اسم الوردة)، وهي النسخة الثالثة في سلسلة النسخ المزعومة عن الدير الجبلي ومكتبته. لقد عقد أمبرتو إيكو فصلين تمهيديين ليوهم قراءه بحقيقة اللقية التي تستند إلى النسختين اللاتينية والفرنسية السابقتين لنسخته الإيطالية التي دفعها للنشر عام 1980. لم يكن إيكو أقل وفاء وأمانة من سلفه فالي حيث أبقى على المقاطع اللاتينية الأصلية التي تتضمن اقتباسات علمية ودينية، فاستحق بذلك أن يكون واحداً من أصدق ((الشهود الشفافين)) الذين أعقبوا ابن المقفع ومارسوا ((عبادة فك الرموز)). إلا أن رواية (اسم الوردة) وهي تنتظم في طبقة من طبقات الكتب المحجورة المترجمة التي تمرّس المفسرون المتعاقبون على إنتاج ((دلالات الدلالات)) من بنائها، قد تُرسل نسخة خاطئة من الرسائل الكونية، لذا يتوجب البحث عن ترجمة صحيحة أخرى تضاف إلى نظامها اللغوي المتراكم، وقراءتها بدلالة الامتزاج الدقيق بين الحدس الإلهي والسحر الطبيعي الذي يميز الكتب المحجورة.

إن انتقال الكتب المحجورة عن لغات وسيطة تتراكم نسخها وتبتعد عن النسخة الأصلية، سيُدخل في معجمها ألفاظاً تضبط مسؤولية التأليف، لكنها ستطمس حقيقة المؤلف في ناحية أخرى. ستوضع على طريقة الترتيب المتقابل لفظة ((ألف)) وحدها إزاء ألفاظ أقل منها تحديداً، أو أكثر شمولاً، مثل

((وضع)) و((نقل)) و((ترجم)) و((اقتبس)). إننا نقرب طبقة بعد طبقة من نسخة ((النموذج المثالي)) لكتاب سعى به وسطاء المؤلف، وخزنة الآثار الخطيرة، بين مرحلتين، مرحلة الخزن المكتبي و مرحلة الخزن الإلكتروني. هنا استعمل ((الخزن الإلكتروني)) مقابل ((الحجر المكتبي)) في عملية إرسال فورية مجهولة المرسل على الشبكة الفراغية. وستفعل عملية ((النسخ)) فعلها الخطير في انتساح الكتاب المحظور، نظراً لخاصيتها في عبور((الطرق الهوائية)) وسرعتها في نشر ((النموذج المثالي)) للنسخة الأصلية المحجورة. سيخلق الإرسال الإلكتروني نوعاً من عبادة الكتاب (=عبادة الرسالة) شبيهة بعبادة الرموز الرياضية التي اعتقدت بها جماعة ((فيثاغورية)) من بقايا الوثنية اليونانية في الإسكندرية إبان العقود الأولى لانتشار المسيحية. أطلق (ألان نادو) على هذه الجماعة اسم (عبدة الصفر) في روايته المترجمة إلى اللغة العربية، ونطلق في عرضنا لعبادة هذا العصر اسم (عبدة الفراغ) على المرسلين المجهولين الذين يستعملون دهايز الشبكة الإلكترونية بدلاً من دهايز تحت الأرض التي اختبأ فيها (عبدة الصفر) الفيثاغوريين.

يكفي النسخة المحجورة (المخزونة) أن تكون على قدر من الحكمة المحظورة، ومؤلفها على قدر من النبوغ والمجهولية، لتغدو هدفاً مباشراً للإرسال الفوري. يقول طه حسين: إن مقتل ابن المقفع بأمر من الخليفة أبي جعفر المنصور، على يد عامله في البصرة، لم يكن بتهمة الزندقة التي شاعت بحقه،

وإنما بسبب تأليفه (رسالة الصحابة). وهذه الرسالة أمثلة أخرى في إسداء النصح لذوي السلطان وصحابته، لكنها أمثلة مزدوجة الدلالة يؤدي فك رموزها وإعادة إنتاج دلالاتها إلى مفعول مضاد في مرآة الرسالة. فقد يأتي الدور على الناصح ليتجرع مرارة النصيحة من كأس المنتصح، وتصبح الرسالة المحظورة فحاً قاتلاً لمن يُخطئ إرسالها. سينتقد الإرسال المجهول على أطراف شبكة الفراغ الكونية عشرات النسخ المحجورة من المحق والتدمير عبر عملية انتساخ غير محدودة، لكن كوننا الهائل الاتساع، المرّمز بأخطر العلامات القتالة، سيبقى جائعاً لكتاب لم يُطبع له مثل في الحكمة المحظورة، ورسالة لم يُرسل مثلها على شبكة الفراغ، أو يُترجم لهما نظير.



[ (( إن الطبعة الحادية عشرة هي  
الطبعة الدقيقة )) قال سايم  
(( ونحن نضع اللغة في شكلها  
النهائي، الشكل الذي ستأخذه  
عندما لا يتكلم أحد بشيء غيره،  
وعندما نكون قد انتهينا منها فإن  
على أناس مثلك أن يتعلموها  
برمتها من جديد. إنك تعتقد أن  
مهنتنا الرئيسية هي اختراع كلمات  
جديدة، كلا إننا لا نقوم بهذا،  
حتى في أضيق حدوده! نحن نحطم  
الكلمات، العشرات والمئات منها

كل يوم.. إننا نقطع اللغة حتى  
العظم! إن الطبعة الحادية عشرة لن  
تحتوي كلمة واحدة يمكن أن تصبح  
عتيقة الطراز قبل عام 2050 )) [   
جورج أرويل رواية 1984 . ص 58

تنتاب الإنسان المعاصر ردّات فعل بين حقبة وحقبة إزاء محاولات  
المجتمعات المؤتمتة لبرمجة اللغة واختزائها إلى عدد محدود من المفردات. بدأ  
اللسان العاقل بتسلّم تحذيرات كتحدير الروائي الإنجليزي جورج أرويل من  
انكماش اللغة بعد عام 1984، فأخذ الإنسان يعمل على تكثير لسانه،  
وتركيب كلمات أصلية رافقته في ماضيه وحاضره مثل ((بارد)) و((حار))  
و((ثابت)) و ((متحرك)) لتوليد أبنية هجينة مثل ((الحرب الباردة)) و  
((الثلج الساخن)) و((الحرية الثابتة)) و ((الجثة المتحركة)). .. فإن استمرّت  
عملية التهجين المجازي في ترحيل مفردات اللغة القديمة إلى رحاب المعجم  
الجديد الذي سيحدد لها مصيراً مغايراً في لغة العقود القادمة من العالم  
الأرضي، فأى حجم سيلغها هذا المعجم، وفي أي عام ستلاطم على حاجزه  
اللساني مئات التركيبات المتوالدة حتى تتمازج؟ أما اليوم فلا حاجز لسانياً  
ملحوظاً يمنع هذه الرؤيا من التقدم إلى أمام. كما لم يمنع الحاجز الأخلاقي

من استئصال جيل جديد من النوع البشري بعد تطفل العلماء على خريطة المورثات البشرية. وفي ظن الطوباويين الجدد أن أوائل الجيل البشري الخامس سيلتقون بالطبعة المئوية من معجم 1984 (طبعة 2084) عند الساحل الذي سترسو على حافته سفينة الفضاء (الأوديصة 2001) بعد عودتها من رحلتها الخيالية. وكل ما هو لغوي قابلٌ للافتراض، ما دامت حدود العالم تتطابق مع حدود اللغات، في رأي فنجنشتين. وما دامت الرواية هي المجال الحقيقي الوحيد لتوليد عالم جديد.

تصوّر أورويل انخيار اللغة القديمة (لغة الماضي الرومانتيكي) وغربتها كلما أرادت التعبير عن العاطفة البشرية والأفكار الحرة، في مجتمع توتاليتاري اختزل اللغة إلى بضع مفردات مطهرة من الأحلام البعيدة المنال، العصية التركيب. حدث هذا عندما تقلص عالم 1984 ((روائياً)) إلى ثلاثة أقاليم كبرى متناحرة هي (أوقيانيا) و(أوراسيا) و(إياستاسيا). ولقد وضع أورويل ملحماً (Index) لرواية (1984) شرح فيه قواعد اللغة الجديدة (Newspeak) التي يتكلمها أهل أوقيانيا كما احتواها معجمها في طبعته الحادية عشرة. افترض أورويل أن معجم 1984 سيؤلف حاجزاً إشارياً بين لغتين: قديمة تتصف بالاشتقاق والنحت والتشبيه، وجديدة تتصف بالاختزال والتطهر والتقلص. إن نظام اللغة الجديدة يجعل التفكير بصيغ انشاقية (راديكالية) مستحيلاً. وكانت تلك بدعة روائية ذكية اختطت لغتها التطهيرية

لتلائم ضرورات التعبير عن عالم الاشتراكية الإنجليزية (INGSOC) المبرمج، فمهدت السبيل لاختراع أنظمة لغوية تكثيرية انتهجها روائيو المستقبل في بناء نسخ من مدينة أوقيانيا كمدينة راي برادبري ( 451 فهرنهايت). إن استئناف الكلام بمعجم 1984 سيؤدي باللغة إلى حافة التحطيم، ((قطعها حتى العظم))، لكنه سيسمح ببناء عدد آخر من البيوتوبيات ((العتيقة)) والمضادة لها، حتى قبل بلوغ العام 2050، القصي في رؤيا ((ساييم)).

بَوَّب جورج أورويل مفردات معجم 1984 في ثلاث مجموعات: مجموعة المفردات اليومية (A)، ومجموعة المركبات الاصطلاحية (B)، ومجموعة المفردات العلمية التكنيكية (C). وتشارك المجموعات الثلاث بخاصيتين متمثلتين هما: الاستبدال والانتظام. وسنمثل على قابلية الاستبدال في مجموعة (A) بالفعل (( يفكر think )) الذي يُغني عن الاسم ((فكرة idea)). إن أضداد المفردات لا وجود لها في معجم 1984 وكذلك مرادفاتهما. واستُبعدت المفردات المهجورة المصنَّفة تحت كلمة ((التفكير قديم Oldthink)). وعندما نطبق خاصية الاستبدال على مجموعة (B) فإن المفردات التي تتجمع حول مفاهيم الحرية والمساواة والديمقراطية والعدل والشرف والفضيلة قد عُوِّضت بأخرى مطهَّرة من ((التفكير الإجرامي Crimethink)). أما مجموعة (C) فتخلو من أية مفردة



تتعلق بفكرة الجنس الذي لا يهدف إلى الإنجاب، وكانت قديماً تقع تحت تصنيف ((Sexcrime)). وهكذا فلا وجود للأفكار الانشاقية في معجم 1984، وقد كوفئت الأفكار البغيضة بتعبيرات لطيفة تستهدف الوضوح والاختصار والرقّة وسهولة اللفظ، لغاية مدروسة بعناية، لذا فلا وجود لحيايد أيديولوجي في هذا الاستبدال الشامل للألفاظ والمفهومات. لكن أهل أوقيانيا انحدروا بلغتهم إلى درجة الصفر الأيديولوجي عندما بدأوا بترجمة أعمال الماضي الأدبية. وأخذ معجمهم يتضاءل تدريجياً بدل أن يزداد سنوياً. ((ذلك لأن المجال الأصغر لاختيار الكلمات يعني إغواءً أقل على التفكير وجلب الانتباه)). كما قال أروويل. كانت الطبعة الحادية عشرة من المعجم مصفاة شديدة الاختزال للغة الإنسان الموزع بين الأقاليم الثلاثة، حتى بات محالاً ترجمة مقطع من (بيان الاستقلال) الذي كتبه جيفرسون، أو صفحة من رواية لديكنز، إلى لغة العالم الحديث، إلا إذا مُسختنا وحوّرتنا وطهّرتنا من مفردات جريمة التفكير Crimethink. طمست الترجمة بلغة أوقيانيا الأصل اللغوي لأدبيات الماضي، واختفت من الوجود مفردات العالم القديم (الزمن الغابر).

هنا أسمح لحيايالي باستئناف اختراع أروويل وأصل معجم Newspeak إلى طبعته المئوية. ظهرت بعد عام 1984 طبعات من المعجم بالاتجاه ((التكثيري)) المعاكس للاتجاه ((التطهيري)) للغة أهل

أوقيانيا. فلا معنى فردياً للصفتين ((بارد)) و((حار)) ما لم تُستعملا في بنية إضافية تبادلية مع موصوف حيادي مثل ((دم)) في قولنا ((دم بارد)) و((دم حار)) و((دم ثابت الحرارة))، أو في قول مارشال ماكلوهان بخصوص ((الرسالة الباردة)) و((الرسالة الحارة)). وما يتعلق بكلمة ((رسالة)) فالمعنى الاتصالي لهذه المفردة لن يتم إلا بالتبادل الموازي مع كلمات مثل ((بريد))، وهذه إلا بارتباطها الإضافي في تركيب مثل ((بريد الجنوب)) و((بريد القارات)) و((البريد الإلكتروني))، وستشبع هذه التركيبات بإضافات متعاقبة ومتوازية من أنظمة الإبراد ووسائل الاتصال ومئات الحوادث التي تصادف المبردين.

وبهذه الطريقة التكوينية فإن مواد المعجم (طبعة 2084) لن تترتب في نظام تعاقبي (أبجدي، موضوعي، تاريخي) مغلق، بقدر ما تتوالى في تركيبات قياسية قابلة لاستعمالات لغوية إضافية، تبادلية وتجاورية، اشتقاقية واستنتاجية، لإنشاء نحوٍ آخر من نظام المعاني والمفاهيم، وتركيب الأفكار، على سبيل الحقيقة والمجاز، أو بعبارة واحدة، فإن المعجم وُضِعَ وضِعاً أولاً لتوليد مركبات إضافية من الحقيقة المجازية أو المجاز الحقيقي . إن معجم 2084 يغتنى بمصادر الخيال الروائي والحقائق المرحلية لتاريخ تطور الإنسان والطبيعة والعلم، في طبعات سنوية متوالية.

أنتج المعجم القديم سلاسله اللغوية المحدودة من الكلمات الجذرية الثلاثية بطريقة الجناس التصحيفي السداسي (مثل سلسلة كلمة حرب: حرب، بحر، برح، رحب، ربح). أما المعجم الجديد فيستثمر الظواهر البيولوجية إلى حد بعيد لتخليق سلاسل مترابطة من الجذور الأولية، ويتخذ من جزيئة الحامض النووي DNA شكلها الحلزوني المترابط في سلسلتين مزدوجتين من القواعد النيتروجينية المتأصرة أساساً لتخليق كلماته. وكما تشكل قواعد سلسلة DNA حروف اللغة الوراثية وشفرتها التي تنتظم في كلمات ثلاثية تساعد خلايا الكائن الحي على الانقسام والتكاثر وتخليق أنواع طبق الأصل منه، سيكتفّر المعجم الجديد كلمة أصلية مثل كلمة ((إنسان)) بارتباط سلسلتين نوعيتين في تركيب مزدوج الأواصر، الأولى سلسلة تاريخية وطبيعية وعاقلة، تتكون من: الإنسان القرد - إنسان جاوا - إنسان بكين - الإنسان العاقل. والثانية سلسلة لا تاريخية ولا طبيعية وخارقة للعقل، تتكون من: الإنسان المتفوق (السوبرمان) - الإنسان الآلي (الروبوت) - إنسان الأنابيب - الإنسان المستنسخ (المكلون). إن خاصيات طبيعية ولا طبيعية ترتبط بهاتين السلسلتين، وشفرات وراثية كامنة وطافرة تتناقلها السلسلتان، ستساعد على توسيع التعبير اللساني عن صورة العالم الواقعي وإنسانه الطبيعي والتاريخي، بما لا يشبه أي تعبير قديم عن العالم والإنسان والطبيعة.

سيتموضع معجم 2084 في نواة خلية العالم القديم، ثم يبدأ انقسامه وتكاثره وتحويله لجينات اللغة البشرية كي يُنتج تركيبات القَداس الجنائزي الأخير للحضارة وإيقاعاتها الكوارثية. فإذا كان الإنسان ما زال يعيش في العام 2525. كما تقول أغنية الفريق الغنائي الإنجليزي . والتاريخ ما زال يتطور بطريقة الترابطية المتعرجة (الخلزونية مثل سلسلة DNA) فأني نوع من التراكيب ستورثها الطبعة المثوية من المعجم لإنسان المستقبل؟

عوداً على بدء، فإذا كان ما أنتجه الإنسان العاقل (هوموسابينس) في معجمه قد سلك الطريق الخاطئة لتوليد لغة المستقبل، فإن إنسان الجنس البشري الخامس (الإنسان الأخضر) سيكتشف حقيقة العبور التاريخي الطويل للإنسان وما اختزنته طبعة 2001 من لغة الرعب والمصادفة والمحاكاة البلهاء. سيعرف كيف أدى مرور الإنسان بمدن الخيال المهجورة إلى إنشاء ناطحات السحاب من الأسمنت والفولاذ، فلما رطمتها الطائرات العملاقة في نيويورك ذات الأبراج، وحولتها إلى جبال مصهورة، تداول تركيبات مثل ((نهایة التاريخ)) و((صراع الحضارات)). وكان أن صادف حَمَلَةٌ رسائل المستقبل في طريقهم مخلوقات العالم القديم، فلما شتوا الحرب على أعدائهم من الأقاليم الأخرى، ولّدوا تركيبات مثل ((ثعلب الصحراء)) و((الثعلب الكهرماني)) و((الديناصور الطائر)). وكتب نوستراداموس مقطعاً شعرياً تنبأ فيه بانحيار أبراج العالم الجديد، فأدخل سحرة ماختاتن هذا المقطع التنبؤي إلى معجم

العصر الجديد مع مقاطع من تسكع هنري ميلر في شوارع نيويورك. وشقّ مهندسو الطبيعة أنفاقاً في الجبال الرواسي، فلما وقعت حوادث اصطدام القطارات في داخلها ظهر تشبيه ((الثعبان المحترق)) مقارنة بعنوان لوحة سلفادور دالي ((الزرافة المحترقة)). ولكن كيف اهتدى مهندسو الوراثة إلى فكرة الاستنساخ البشري، ولم تقدم الطبيعة مساعدة لهم أكثر من فكرة التوائم وفسيل النخل ((صنوان وغير صنوان))؟

في الأغلب إنهم لما نجحوا في الدخول إلى قاعدة المورثات البشرية، اكتشفوا رموز الرسالة الغامضة الكامنة في نطفة الخلق. فلما فكّوا شفرات هذه الرسالة، لم يكتفوا بأفكار العلم القديمة عن التوائم (منفصلة ومتلاصقة)، بل سرّبوا إلى المعجم الجديد أفكارهم عن التكاثر اللاجنسي وما استولدت من مفردات ((الأصل)) و((القرين)) و((الفاني)) و((الخالد)).. إلخ.

متى تنتهي هذه الرحلة المخيفة الناطقة بألسن دُرب، وأية رسائل مشفّرة يحملها إنسان (أوقيانيا) إلى شعوب (أوراسيا) و (إياستاسيا)؟ وما حجم الطبعة المثوية . المصفّحة بغلاف من المعدن النقي الخفيف . من تراكيب الخلق وإعادة الخلق، حقيقة الإنسان الأخير ومجازية أحلامه الحيوانية؟

ما يراودني ويخايل القارئ المبهور، إن هذا المعجم الخارق للحُجُب سيُلحق بخاتمة (أو مطلع) كل رواية قادمة يؤلفها كاتب من جنس (أوراسيا)

أو (أرابيا) إن لم يبتكر كل جنس معجمه الخاص بأفكاره عن لقاء الحضارات  
أو انفصالها المحتوم.

---

هوامش:

\*اعتمدت المقالة على ترجمة أحمد عجيل لرواية(1984) والملحق اللغوي بما. المكتبة العالمية بغداد.  
\*الإنسان الأخضر: تعبير ورد في كتاب الدكتور عبد الاله صادق ( الهندسة الوراثية ج 2 ) . سلسلة الموسوعة  
الصغيرة . بغداد. 1985.

## سِيَمَاءُ كِتَابٍ

---

يُروى عن الشاعر المتنبي أنه كان واقفاً في دكان ورّاق بالكوفة، حين أحضَرَ رجلٌ كتاباً من كتب الأصمعي في نحو ثلاثين ورقة لبيعه، فأخذه المتنبي ونظر فيه طويلاً حتى حفظه. ولما استبطأ الرجل كتابه واستبعد أن يحفظه المتنبي في ظلّة الدكان، تلاه الشاعر عن آخره على مسامعه، فأعجب صاحب الكتاب بحافظة المتنبي وأهداه إليه ولم يبعه. كانت ذاكرة المتنبي ركناً من ذاكرة سوق استوعبت علامات آلاف الكتب والأسفار التي كان الخزانة والتجار يبعثون عنها ليضمّموها إلى ذاكرة خزانة أكبر، أو ليوزّعوها على ذاكرات أسواق تتردد في أروقتها أرجاعٌ من مزادات لا تهدأ أصواتها.

تُعرف سوق الكتب اليوم في بغداد بسوق المتنبي، وتقع في موقع سوق الوراقين القديم في محلة باب الطاق بجانب الرصافة الشرقي من نهر دجلة، متفرعة من أسواق الحي التجاري الرئيس وأشهرها سوق الثلاثاء وأسواق الصاغة والعطور والمنسوجات والأساكفة، والمنظر لم يتغير كثيراً في اكتظاظه وشهرة بضائعه القديمة والجديدة. فإذا كانت سوق الكتب اليوم في بغداد

عقدة الأسواق، ونهاية المآرب، ومجمع المصادر المتكلمة والصامتة، ومثال  
النفاسة، ومبذل الأموال لشراء أمهات الكتب، فقد كانت أيضاً سوق  
الكساد والضياع والعطالة في أوقات الحاجة والحرب والوباء والفيضان  
والمصادرة مثل غيرها من أسواق الكتب. اشترى ابن سينا كتاب (ما بعد  
الطبيعة) من دلال في سوق الوراقين بثمن بخس قدره ثلاثة دراهم، وحضر  
العلامة سراج الدين البلقيني مزاداً للكتب في وقت الطاعون فاشترى (مسند)  
الإمام أحمد بن حنبل بثلاثين درهماً. وممن بيعت كتبهم بعد وفاتهم ثعلب  
النحوي وابن القيم الجوزية وقاضي قرطبة ابن المطرف. وروى القفطي و  
المقرئزي روايتين عن تداول الكتب في أيام عزها وذللها. فالأول حضر مزاداً في  
سوق مصر ورأى الناس يتزاحمون على شراء الكتاب إذا كان مخطوطاً بقلم  
نساخ مجود يدعى (النجيرمي)، أما الثاني فروى عن شاهد عيان المصير المؤلم  
الذي انتهت إليه مكتبة الفاطميين العظيمة وقد طُرحت مجلداتها فوق تلة  
فتناهب الجندُ والدهماء جلودها ليعملوا منها سروجاً ونعالاً، فيما استولى  
الدالون على أنفسها، وذابت بقيتها في خزانات المكتبات الخاصة.  
بين مصائر متناقضة شتى لمطابع الكتب وخزائنها، وعقب نوائب عدة  
هدمت المكتبات التجارية الكبرى في شارع المتنبي، نشأت سوق لبيع الكتب  
تعرض على جانبيها ما تبقى من هذه المكتبات، تبلغ أوجها في يوم الجمعة،  
وتحدد مصادرها من الكتب المصورة على أجهزة الاستنساخ. خرج الكتاب



من المكتبات الشائخة والذائبة والمنهوبة حاملاً معه علامات النسخ والطباعة والحياسة والتصنيف التي شكلت سيماءه المحافظة لنوعه، المحرّضة غريزة القارئ للبحث عنه واقتنائه.

لا تعوز ((القارئ المتجول)) في سوق الكتب دوافع القراءة الحقة، كالبحث والتعرف والنقد، لكنه قد يلتفت إلى نظام عرض المطبوعات وتناثرها بين الأرصفة والأكشاك بفضول يفوق دوافع غيره من القراء. إن بحث القارئ المتجول في حقيقته مقود بالآثار الرمزية التي طبعها العلامة المميزة لدار النشر في ذاكرته القرائية، فجعلت غريزة الكتاب أقوى غرائز التملك لديه. وحين تدرك عوامل التآكل والفناء (الأرضة، الحريق، السرقة، التفسخ) خزانة هذا القارئ (الكتبي، الخازن) فإن الوجود الرمزي للعلامة في فهارسه سيسهر على حماية كتابه من الزوال. إن أي كتاب ينمو وينتقل بالفيض السيميائي الذي يشع من طغرائه، علامته، التي تحفظه في ذاكرة أبدية.

إن كتاباً عن تاريخ الطباعة العربية (مثل كتاب الدكتور خليل صابات: تاريخ الطباعة في المشرق العربي) لا بد لمؤلفه من أن يقرن مباحج الطباعة بترسيمات الرهبان (في مطابع الشرق الأولى)، ونشوة تنضيد صفحة كتاب بأبحرة مسابك الحروف، وخبرة جيل من الطابعين والنقاشين بكفاح جيل من المؤلفين والمحققين. ولا شك أن غريزة القارئ تستدل على حياة كتاب من

اقتترانه بالعلامات الظاهرة التي تتصدره وتعلن عن هوية ناشريه، أي اقتترانه بسيمائه التي تخلّده.

تفرش المطبعة والمكتبة والمعرض الامتدادَ البصري المتصل للكتاب، وبين هذه المراكز تدرج الذاكرة الإنسانية من المهّد إلى اللحد. يُؤلّد الكتاب في المطبعة، ويشبّ في سوق الكتب، ويكتهل في المكتبة، قبل أن يبلى ويذوي في الفهارس، فتكتمل النسخة العظمى لكتاب الخليقة الطباعية بين مشرقين ومغربين لا يكفّان عن التكرار. إلا أن هناك من يعتقد بأن الكتاب العظيم لا يبلى ولا يُلحد، وإنما هو يُنسخ في كتاب آخر، وتتحول علاماته الطباعية المميزة إلى رموز هولوغرافية (ثلاثية الأبعاد) في مراكز اتصال الخيمة الالكترونية الكونية. غير أن قولنا هنا يتمسك بعلامات الكتاب الثنائية الأبعاد المستظّهرة من المحفورات الحجرية والمعدنية وسطوح الاسطوانات الدوّارة والصور المُلمّس باعتبارها مجسّات الاتصال الطباعي اللامركزي، الممتد من الجهاز العصبي المركزي للإنسان، في مفهوم (مارشال ماكلوهان) عن وسائل الاتصال. كما نتمسك بعلامات كتاب واحد لابن سينا (النسخة العراقية) سنأتي على وصفها.

يتصل الكتاب بقارئه ويحثه على اقتنائه بعلامات تعريه وتستثير غريزته القرائية. فالبحت عن كتاب معروض في سوق الكتب وشراؤه غريزة توجهها علامات الكتاب التي تميز طباعته ومادته وتحفظ نوعه. تلك هي علامات

السلاسل الشهيرة التي استمدت صورتها من ((الهلال)) الرشيق، كما استمدتها من تمثال الكاتب المصري، ومنازة الإسكندرية، ومصباح علاء الدين، ومصباح ديوجين، وكرة بطليموس، واسطرلاب الجغرافيين العرب، وطغراوات الجاحظ والفارابي وابن رشد وابن سينا وابن خلدون. إننا نلاحظ في ((الفهرست)) الجديد كوكبة هائلة للعلامات التي نقلت الكتاب من المنسخ الشوقراطي إلى الورشة الصناعية الحديثة، بجهود مشتركة من رجال طباعة وناشري كتب عرفوا بألقاب (الكتبي) و(الخانجي) و(الخازن) أنعشوا تقاليد الورشة الطباعية الحجرية وأنتجوا منها العلامات الأولى التي تصدرت الكتب التي طبعوها، وهي العلامات التي ميزت الكتاب المنسوخ من الكتاب المطبوع، ودار النشر من بيت النساخة، ومعرض الكتاب من سوق الوراقة، والمكتبة من الخزانة. سأواصل هنا خطوات أرباب صناعة الكتاب وخزنته، فأبحث في أثرهم عن سيماء الكتاب التي تتحكم في تصنيفه وتجنيسه وكوكبة استعمالاته، أي العلامات التي ترسم مساره. إن عدد هؤلاء الأرباب أكبر من أن يُحصى، وأكتفي بالإحالة على المصادر التاريخية لنشوء الطباعة العربية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في مؤلفات لويس شيخو وجرجي زيدان وروفائيل بطي وخلييل صابات وفيليب طرزي، والإشارة إلى الطبقة الثانية من المفهرسين الذين أعقبوا ابن النديم والتهانوي وحاجي خليفة. وهنا ستبقى

خارج اهتمامي مصادر حديثة استخلصت العلامات التي تسمّى كتب عصرنا،  
عصر الانفجار الطباعي الإلكتروني.

تبين الببليوغرافيات الوطنية، وقوائم دور النشر، وفهارس المكتبات،  
والمواقع الإلكترونية، التنوع الكبير لعلامات الكتاب التي تكتنف موضوعه  
وتحدد جنسه، وتختار رقمه التصنيفي أو موضوعه الطبولوجي في عالم التداول  
القرائي. وبعد أن يُصنّف الكتاب ويُقيّم موضوعه، يُطلق في مجاله المعرفي  
المديد حتى يصيبه البلى وتحلّ مرحلة انزوائه. حينئذ تعمل علامته (ترسيمته)  
التي وُلد بها على نسخ وجوده المحدود (المصنّف) بوجود سيميائي لا يبلى.  
إن كتاباً مثل (القانون في الطب) لابن سينا، طُبِعَ أصلاً في مطبعة (طبوغرافيا  
دي ميديتشي) بروما، سيكرر وجوده النسخي بطبعات تالية، وفهارس  
خاصة تفردته مع الكتب النادرة، وقدّرهُ ألاّ يُصنّف أو يُقيّد إلاّ بعلامات  
وجوده الأصلية.

تُعَدّ طبعةً روما من (القانون) عام 1593 أول طبعة لكتاب باللغة  
العربية إجمالاً، تلتها طبعة ثانية في طهران عام 1857، وطبعة ثالثة في مطبعة  
بولاق بمصر عام 1877. ومن طبعة بولاق صوّرت (مكتبة المثني) ببغداد  
نسخة لها بطريقة الأوفست، مع مئتي كتاب من نوادر المطبوعات العربية  
كانت مطابع أوروبا ومصر ولبنان قد أظهرت أصولها في فجر عصر الطباعة  
العربية. كانت مكتبة المثني أشهر مكتبات سوق الكتب في شارع المتنبي،

التي كانت تضمّ ثماني مكتبات أهلية تجارية أخرى، أقدمها (المكتبة العصرية) التي أسسها محمود حلمي عام 1914. خلّدت مكتبة المثني مشروعها الإحيائي لحزنة المطبوعات النادرة في فهرس تذكاري ضمّ أغلفة الكتب المصوّرة المئتين، صدر عام 1971. وفي نهاية العام 1999 التهمت النيران هذه المكتبة بما فيها من كتب أصلية ومصوّرة، ولم يبق ما يدلّ على صنعها العظيم سوى الفهرس الذي احتفظ بصورة غلاف كتاب ابن سينا (القانون). كانت النسخة الأصلية من كتاب (القانون في الطب) المطبوعة في روما، محفوظة في المكتبة الوطنية ببغداد داخل خزانة خاصة، إضافة إلى نسخة بولاق. كان تصوير (القانون) شؤماً على مكتبة المثني، كما كان تأليف كتاب ابن سينا هذا شؤماً على مكتبة آل سامان في بخارى من قبل. فقد أتى حريق على مكتبة بخارى التي استقى ابن سينا منها علوم الطب والفلسفة. ويقال أن ابن سينا عمد إلى حرق هذه المكتبة ليستأثر بعلومها لنفسه، ويطمس مصادر تأليفه. وبعد دخول قوات التحالف ببغداد في 9 نيسان عام 2003، لحق الشؤم المكتبة الوطنية العراقية فُنْهِت عن آخرها وأُحْرِقَتْ كتبها، واختفت النسخة الأصلية النادرة من كتاب (القانون) في العاصفة المدّرة.

مرنا بقصة كتاب ابن سينا كي نتبع السيماء الخاصة التي وسمت أثراً عظيماً، ونفرد له وحده وضعاً طبولوجياً خاصاً في كتب الفهارس. وربما تشير

حكايات أُخر عن فهرسة أشعار المتنبي، وتعدُّد شروح ديوانه، وتفرُّقها بين  
مكتبات العالم، إلى صعوبة هذا العمل المحفوف بالألغاز. فللكتاب العظيم  
حياة خفية موزعة على الذاكرات، تحاول الفهارس عبثاً أن تُظهرها أو  
تحصرها في أرقام وحيازات.

## الكتاب و الخطاب

---

### 1. تقارير :

يستظلّ الكتاب بقوانين الخطاب، ويتشكّل بمشيئته، ويعبّر عن ارتباطه هذا بنصّ واحد أو مجموعة نصوص. فإذا كان الخطاب سردياً، والكتاب رواية أو مجموعة قصص، نَقْد الكتاب أوامر الخطاب، وتلبّس مؤلفه دور الحاكي الذي يلي رغبات قراء ينتظرون بداية دورة لا تنتهي من الحكايات. وبسبب هذه الإمكانية الناقصة (المؤقتة) للكتاب القصصي، لا يكتفي مؤلف بكتاب واحد، ولا روائي برواية واحدة، ما دام يتكلم بلسان الخطاب الذي يكرر رغباته في نصوص مترادفة على اختلاف الأزمنة. إن زمن الكتاب القصصي هو زمن الشهرزاديات الحكايات، وزمن الشهرياريين المستمعين إلى أبد الأبدين. وقدّر المؤلف القصصي أن يدفع كتابه مثل صحرة إلى قمة الجبل الحكائي الذي تتسيّد قمته قلعة الخطاب المهمة على أقدار المؤلفين وكتبهم. ويبدو سفح هذا الجبل الخيالي في عصرنا

هذا . من نوافذ القلعة المتسيّدة . حاشداً بمئات المؤلفين الأسطوريين المنجذبين لإشارات الصعود من دون أن يبلغ واحد منهم قمة الخطاب السردي . انتبه عدد من الروائيين الحائزين على جائزة نوبل (ماركيز وأوي وغراس) إلى ارتهان الكتاب السردي، فعبروا عن رغبتهم في الانقطاع عن كتابة الرواية، وهي رغبة الكتاب بالانفصال عن مركز الخطاب والتفكير بذاته أو بذات المؤلف المتأمل عالم الأحداث المتسارعة، وصراع الإرادات، وسقوط المراكز الحضارية في غمرة هذا الصراع المحتدم . يبحث هؤلاء الروائيون، بعد أن بلغوا أبواب أكاديمية نوبل . وهي البناء الواقعي الملموس المقابل لقلعة الخطاب الخيالية . عن أشكال تعبيرية أخرى يحتويها كتاب يتخلص من هيمنة الإشارات المركزية لجبل الحكاية العظيم .

يقول كنزو بورو أوي . نوبل 1994 . ((إن خاصية الكتب هي أن

تطرح نموذجاً عن الإنسان والعالم، إذ هناك نماذج عديدة منها نموذج دستوفسكي وتولستوي، ومؤخراً نموذج كونديرا . من خلال هذا النموذج يمكننا فهم زمن الكاتب . وإذا ما توجّب أن يوجد نموذج كنزو بورو أوي فأعتقد أنني طرحت هذا النموذج . وبما أنه لا فائدة من إعادة إنتاج هذا النموذج بشكل لا نهائي، قررت أن أعتزل كتابة الرواية من أجل تعميق موضوعي التأملي، إذا أمكن، وأحاول التعبير بطرق أخرى )) . (1)



أما النموذج الذي يريد (أوي) أن يحتديه فهو نموذج سبينوزا ((سيد فنّ  
التحديد بلا منازع)). يقول (أوي) عن هذا النموذج: ((ما السرد إلا ربط  
الأفكار بعضها ببعض الآخر، بشكل أفقي. أما التفكير فهو الحفر عميقاً،  
تحت القدمين، أو على العكس الانطلاق نحو السماء بمحركة عمودية.  
والاستنتاج الحاصل من العمل التأملي هو التحديد والاختزال دائماً)). (2)  
إن ((الأعمال التأملية)) التي يريد (أوي) أن يعبر بها عن ذاته في كتاب  
يستقلّ عن هيمنة الخطاب السردي، تتراوح بين الحديث عن ابنه المعاق  
بعاهة، وعملية تفجير أنفاق المترو بالغاز، والانتخابات، والدستور، وحادثة  
اليابان الحالي، ناهيك عن التأمل الفلسفي في قضايا يابانية خالصة مثل  
قضيتي هيروشيما وأكيناوا.

يقول (أوي) إن الخطابات التي يلقيها الفائزون بنوبل عادةً ما تكون  
ذات صفة أدبية، لكنه تحدث في خطابه الذي ألقاه أمام الأكاديمية السويدية  
عن معاني الديمقراطية اليابانية، وأعطى صراعه الفردي بعداً عالمياً. وبهذه  
الصفة كان خطاب (غابرييل ماركيز) الذي أبدى فيه قلقه من حالة السلام  
العالمي المهدّدة بالسلح النووي، عندما تسلّم جائزته عام 1982. وبعد أن  
خرج ماركيز من الكاتدرائية العظمى للخطاب، أشاح بوجهه عن الرواية  
وكتبَ تقريراً عن حادثة ((اختطاف)) رهائن جرت في كولومبيا. كان كتابه  
هذا استعادة لهويته الصحفية التي فقدتها خلال بحثه الروائي عن عائلة

(بوينديا) الخرافية. أما (غونتر غراس) فقد ختم عصرًا من الروايات المتفكرة في الوضع الألماني، قادته إلى أبواب الأكاديمية عام 1999، بكتاب (قربي) تغطي صفحاته سنوات القرن العشرين، وعدّه ناشروه (( رواية تجريبية أقرب ما تكون إلى السيرة الذاتية )) (3) . ولم يخرج كتاب من كتب (غراس) عن هذا الاهتمام التأملي، والحفر العميق في ذاكرة الأمة المشروخة حتى أقدم عقدة في تاريخها السياسي والأدبي.

ارتكب (أندريه جيد) . نوبل 1947. الخطيئة الأصلية في الرواية، عندما فتح كتبه على نزعات شخصيته الأبيقورية، وذكريات سفره، وما اجتذبت به من إشارات الجمال الحسيّ الطبيعية. ثم أصبح هذا الاستعذاب الجمالي هوىً فرنسيًا يبحث في أسفار الطبيعة والوجود عن وجود تتألمها لغةٌ تحفر في ذاتها أو وعيٌ يستنزف صياغاته حدّ التماهي بموضوعاته. (سيلين، كامو).  
قدّم (أندريه جيد) طبعة عام 1927 من كتابه (قوت الأرض) بقوله: (( كتبت هذا الكتاب في فترة كان فيها الأدب تبعث منه بعنف رائحة التصنع والانغلاق، فبدا لي ضروريًا أن أعيده إلى الأرض ليطأ الثرى حافياً)).

(4)

حفر الخطاب الروائي الفرنسي هامشاً وعرّاً في جنس الخطاب السردي العالمي. فعلى الطرف الآخر من بناء أكاديمية نوبل شقّ روائيون فرنسيون سبيلاً لنوع جديد من روايات السيرة الذاتية، وأعمودجها الأفضل ثلاثية (ألان

روب . غرييه) التي أطلق عليها عنوان (متخيلات) يتذكر فيها أشخاص عائلته وأصدقاءه مع شخصيات الروايات التي أحبها من دون تفريق، ذاهباً وراجعاً بين الحقيقة والوهم، مرتباً اللحظات كما ترد على ذهنه الموزع بين الكتب التي قرأها والكتب التي وضعها بنفسه. (5)

بعدئذ سيغذّي كتاب المستعمرات الفرنسية القديمة هذا الهامش الروائي بمزيج روحي وفلسفي من أسفار البيئة القصصية عن مركز الخطاب (كاتب ياسين وآسيا جبار والظاهر بن جلون ولوكليزيو). جاء (لوكليزيو) من جزر موريشيوس ليهجنّ الخطاب السردي الفرنسي بخليط من ثقافة البيئة الأصلية ((الفولكلور وفن الطهي والأساطير)) ولطالما نظر إليه النقاد على أنه كاتب ((غير مصنّف)) طبع فنّه الخيالي بطابع عالمي: ((لست منزحجاً أبداً من أن أكون غير مصنّف، إني أعتقد أن الرواية تتمتع بأهم خاصية ألا وهي عدم القدرة على تصنيفها، بمعنى أنها نوع متعدد الأشكال لها طابع من المزج والخلط بين الأفكار التي هي في نهاية الأمر إنعكاس لعالمنا المتعدد الأقطاب)). (6)

إنها لمصادفة سعيدة أن تنشر صحافتنا في هذه الأيام تقارير شبكة المعلومات الدولية (الإنترنت) عن أدباء عالميين تُرجموا حديثاً إلى اللغة العربية، ومن هؤلاء الكاتب الأروغواني (إدواردو غاليانو) والكاتب الإيطالي الصقلّي (جيروالدو بوفالينو) والكاتب البرازيلي (بابلو كويلهو). يشير

تقرير (غاليانو) (7) إلى ترجمة ثلاثيته الروائية (ذاكرة النار) إضافة إلى ثلاثة كتب أخرى (كتاب المصادفات) و(كتاب المعانقات) و(كرة القدم بين الشمس والظل). لا يخفي التقرير الطابع السردي للكتب الثلاثة الأخيرة، ومن جانبنا ننبه إلى مفردة ((كتاب)) التي رُكِّبَ منها عنوانا كتابين. إن (كتاب المعانقات) يتضمن طريقة (غاليانو) في الكتابة: ((كانت الكتابة طريقي في الضرب والمعانقة)). (8) معانقة شخصيات قضت رعباً وجاء الوقت لمعانقتها بطريقة حميمة لتهدئة رعبها: ((مجموعة من النصوص القصيرة حيث كل نص يرغب في أن يميلنا على طريقته إلى تحية ما موجهة إلى ضحايا الدكتاتورية والحروب الأهلية، لكنه أيضاً نشيد حزن يوقظ الأمل. إذ أن إحياء الذكرى هذه تخلي مكانها للسخط والكراهية وللجمل الفتاكة التي تبحث عن محاكمة الرعب)). (9)

صارت معرفتنا لا تقتصر على العنوانات والمضامين، بل اتسع إطلاعنا على قائمة الاختراعات الروائية التي تُفرد لنا هامشاً خاصاً لإنعاش كينونة ((الكتاب)) الذي يريد أن يتنفس هواء الحقل المحيط بأسوار أكاديمية ((الخطاب)). وهنا تتسع القائمة لاسم أو اسمين، وقد احتفظتُ بتقرير عن الروائي التشيكي الأصل (ميلان كونديرا) إلى آخر القائمة كي لا أصدم الأذواق التي لم تطلع على تقارير ((الإنترنت)) هذه أو تتجاهلها.

## 2 . نداءات:

اقتترنت الرواية بنشوء المدينة الغربية، ونمو البرجوازية الصناعية، فعدت اكتشافهما الأثير، وأداتهما في المغامرة والكشف الكوني، ووسيلتهما للبحث والتحليل والمقارنة مع أنماط الفكر الإنساني منذ أقدم العصور. فلما شاخت الرواية واستنفدت ماضيها مثل (( مناجم الفحم)) . بتعبير كونديرا . أو استنفدت جمالها مثل صورة (دوربان جراي) في أتمودج أوسكار وايلد، عاد الوعي الغربي لنقض بنيانها الداخلي، ونقد امتثالها لعقلية العصر الراهن، وتزييف صورة المستقبل الطوباوية في مراهاها. لذلك أرسل الروائيون اللإمتثاليون نداءات ورسائل ووصايا (وصايا كالفيينو الست مثلاً) لإيقاظ الرواية النائمة في رواق أكاديمية الخطاب، لم تسمعها، فوصلت إلى نهاية حلمها الجميل.

وهنا أعرض أربعة نداءات أرسلها الروائي (ميلان كونديرا) في فضاء

الخطاب الأوربي: (10)

نداء اللعب: أو الخفة، الملحوظ في روايتي (تريستام شاندي) و (جاك القدري) الذي انقطعت الروايات اللاحقة لهما عن سماعه، فكبلت نفسها ((بضرورة الاحتمال، وبالديكور الواقعي، وصرامة التابع التاريخي)).

نداء الحلم: أو المخيلة النائمة التي أوقظها فرانز كافكا فجأة (( ويتيح لنا معرفة أن الرواية هي المكان الذي تستطيع فيه المخيلة أن تنفجر كما لو كان الأمر في حلم، وأن الرواية تستطيع التحرر من ضرورة الاحتمال التي لا مفرّ منها في الظاهر)).

نداء الفكر: الذي أدخله كل من موزيل وبروخ على الرواية ((لا) لتحويل الرواية إلى فلسفة بل لاستنفار كافة الوسائل العقلية وغير العقلية، القصصية والتأملية القادرة على إضاءة كينونة الإنسان، ولجعل الرواية التركيب العقلي الأمثل)).

نداء الزمن: أو تجاوز مرحلة ((المفارقات النهائية)) والذاكرة الشخصية ((البروستية))، وملامسة لغز الزمان الجماعي الأوربي و((الرغبة في عبور الحدود الزمنية لحياة فردية بقيت الرواية حبيستها حتى ذلك الحين وفي إدخال عدة حقبة تاريخية في فضائها)).

هذه هي نداءات الفضاء الروائي الأوربي ((غير المسموعة)) وبانقطاعها صارت الرواية خطاباً غريباً في مدنه المتناثرة، وحركةً في زمانه اللولبي، وحدثاً مقطوعاً عن ماضيه ومستقبله. فهل نسمع في فضاء الخطاب الروائي العربي نداءات مماثلة تتردد، وتبريرات ممكنة لزمان متقدم أو متقدم تصنع للرواية خطابها المدني الذي لم تبدأه بعد من أي مكان في جزرها المعزولة بالمياه والرمال والأسوار الجيوسياسية؟ هل ستلقي الرواية العربية على ((ذاتها

المتأمل)) أسئلة الحلم والفكر، فتختار بدايتها الصحيحة من زمان مستأنف من خطاب ((المقامات)) و((الحكايات)) المقطوع، أو إنها تبتدئ خطابها من زمان مستعرض تتقاطع فيه النداءات المسموعة وغير المسموعة، العربية والأوربية معاً؟ وهل ستصل هذه النداءات إلى مواقعها الحقيقية في وضعنا الراهن؟ وما درجة التشابك والصفاء في إرسالها؟

أشعر بلا جدوى استمرار أسئلة الرواية هذه، ما لم تحدّد الرواية العربية بدايات خطابها، أو تتخطى هذه البدايات، في كتاب يحقق نداءات مؤلفه على وجه الخصوص. وأية بداية يفترق بها ((الكتاب)) العربي عن بدايات ((الخطاب)) الأوربي هي بداية صالحة، وخير له أن يبدأ من خاتمة هذا الخطاب على أن يبدأ من بدايته. وأنسب خاتمة لبداية صحيحة، تلك التي تعبر عن استنفاد الرغبة المحددة، في قول ميشيل فوكو: ((لا أريد أن أقحم نفسي في هذا النظام الشائك للخطاب، لا أريد أن أرتبط بحدّه الفاصل ولا بحدّه القاطع، أريده من حولي شفافية هادئة، عميقة مفتوحة بدون حدود، شفافية من خلالها يمكن للآخرين أن يردّوا على انتظاري ومن خلالها أيضاً يمكن للحقائق أن تشرق واحدة بعد الأخرى، أريد أن أبقى حطاماً سعيداً محمولاً على الخطاب وبالخطاب)). (11)

كيفما فهمنا هذا ((الحطام السعيد)) فإن خواتيم الخطابات التي حملت الروائيين الغربيين على سفنها إلى ما وراء الرواية، ستحرف أمام مرافئنا هذا

الحطام ولما تقلع سفننا بعدُ من خاتمة محتملة على ساحل الخطاب الممتد بلا حدود. إننا نملك الاختيار في الإقلاع من موقع قبل الرواية، أو من موقع بعدها، بل كيف نبدأ ولم نجرب قط طعم الخاتمة؟

### 3. تأملات:

تبدأ غربة الكتاب عن الخطاب، حين تتكشف للمؤلف رغبات الخطاب القاطعة في ((تجنيس)) نداءاته التي يريد حملها على متن كتاب ((شفاف)). فحين يتحد الكتاب برغبة الخطاب المجنّسة تنزل أركان الكتاب المطمئن إلى لحظته المرتقبة، اللحظة الطباعية المؤقتة، التي سترشح مؤلفه منتجاً هامشياً في سوق الكتب والأفكار المعروضة على قارعة الطريق. هل المؤلف مخلوق أسطوري (عجائبي)، وكتابه بدعة عقلية أو لا عقلية؟ يبدو أن الأمر . تأليف الكتب . يتجه إلى أن يغدو عملاً من أعمال الانبثاقات الغامضة، الهزات المززلة، التخليقات المفاجئة، خطاباً ملتحقاً بخطابات ((الصحف الأولى))، خطاب اللحظات الفاصلة في عمليات الاتحاد بين الإلهي والأرضي، العقلي والإلهامي، المنطوق والمقروء. العمل المؤلف في لحظات ((شفافة)) فالتة من زمن الخطاب. وسيظل المؤلف المعاصر . شأنه شأن مؤلفي العصور الشفافين كلها . يبحث عن موقع ملائم لإنتاج لحظة الاندماج الشفاف بين الكتاب والخطاب، كما لو أنه عنقاء من



عنقاوات مدن الصحراء، أو نسرًا من نسور الجبال، أو ثعبانًا من ثعابين البحار. إذ من دون هذه المواقع الخيالية لإنتاج كتاب ما قبل الميلاد، لن تتجلى حقيقة الخلود في صورة كتابٍ من كتب الألف الثالث للميلاد.

اعتبر الخلود . كيف شئت . رغبة من رغبات الوهم الطفولي أو حلمًا من أحلام اليقظة والنام، خيالاً جامحاً، لكن من دون اعتبار للصلصال الذي ديف به الوجود الإنساني، الكهف الذي صدر عنه النداء القرآني ((اقرأ))، ما كان لتخلق صورة من صور الأرحام، ولا ظهرت إشارة من بعر الآرام، ولا بُري قلم، ولا سارت القوافل سير الأباطح بالنوق والأرواح المحدّوة بصوت الجذر المسموع، قبل أن يتحول إلى خطاب هادر باشتقاقاته في أقبية المطابع والمصانع.

لماذا سبق أمر القراءة نداءات الكتابة، إن لم يكن إشارة بالإنصات إلى صوت الخلق الهادئ في سمع الوجود المزعزع، وهاتف التعبير في مخيلة التخليق الكتابي، وابتداء الإرسال من ((اللوح المكتوب)) المحفوظ في جوهر ((اللوح المطبوع)) والانتقال بالخطاب من عالم الغيوب إلى عالم الشهود؟

وما تزال متلازمة ((اقرأ . أكتب . أنصت)) تتردد في نداءات القرون وفي أناشيد الفرح والموت والانبعاث من ظلام الكهوف الأولى التي ولدت فيها. انتقل الكتاب من كهف ((اقرأ)) إلى موقع ((أكتب)) ولم يكفّ لحظة عن الإنصات لأصوات الأرض القديمة المشتبكة مع أصوات الفضاء الإلكتروني

المتمدد. إن شاشتك خالدة: يأتيها الصوت من الجهات الضائعة في الصمت والظلام، محفزاً توق المؤلف الشديد إلى كتاب يترجم طريقته في المعانقة والمفارقة.

يخرج الكتاب من غيب الخطاب متأملاً ((حطامه السعيد)) المحمول برغبة النص الطباعية التي احتاجت لغرض ظهورها نظاماً من الرموز والأشكال المرتبة في سطور وأعمدة وصفحات غير السطور والأعمدة والصفحات الكامنة في غيب الكتابة. وكم هو عسير استرجاع ومضة انبثاق الكتاب من غيب الكتابة، بعد أن كانت صورة التعبير عن فكرة الوجود تقتصر على خطّ محفور في جدار، أو صفحة مدحوة من الطين، أو اسطوانة مرموزة بعدد من الأشكال البارزة، أو ملفوفة بردي أو رق. كان التعبير عن عادات الحياة في السهول الغرينية لوادي الرافدين يكتفي بفضاء مسطور برموز قليلة تجسّد الرؤيا المركزية لخطاب السيطرة والإفناء: مقاطع مختزلة تترجم الاتحاد المقدس بين الطبيعة الجسدية الملموسة والجوهر الخالد غير الملموس. ويبدو أن الكتاب الذي أنصت طويلاً لنداءات الغيب وقَفَ متونه للتعبير عن رؤيا يتلازم فيها الجوهر الثابت واللحظة المتغيرة. والإعجاز هو هو: انبثاق الكتاب من غيب الخطاب. والرغبة هي هي: رغبة الكتاب في الانفصال عن الخطاب، بتكثير جذوره التعبيرية.

اختزن الكتاب صورة العالم أمداً في بؤرته المركزية ((المعيبة)) قبل أن يوزعها على ظهوراته أصنافاً وأجناساً وأشكالاً، وينشر رؤياه المحفوظة في لوح خطابه بين لغات الأرض. تلك سنة انقضت، بعدها هبط الكتاب من قمة ((الجلبل السحري)) ليمشي حافياً بسحره التأملي على الأرض التي تُنبِت الكتب كما تُنبِت الكمأة. صار الكتاب يمشي مع مؤلفه متخطياً كتب الأرض، مبعثراً نصوصه، مفككاً أصوله، ناقلاً نداءات كهف ولادته من موقع إلى موقع. لا يسأل المؤلف متى ولد كتابي، وأين بدايته وخاتمته، حتى ينصت إلى نداء الأرض ينبؤه بانفطار الرؤيا كما تنفطر الكمأة. فإذا أشرف الكتاب على خاتمة محتملة في سفره الأرضي، صاح المؤلف بقارئه: ((أحرق كتابي هذا)) كما صاح أندريه جيد الذي تذوق ((قوت الأرض)) بأصنافه، ثم ارتفع برؤياه إلى السماء.

---

الهوامش:

- (1) و (2) حوار مع كنزو بورو أوي، مجلة الأعلام، بغداد، العدد 41 / 1997، ترجمة شاكِر نوري
- (3) غونتر غراس: الجائزة والأصدقاء، ترجمة د. محمد درويش، مجلة الأعلام، بغداد، العدد 5 / 1999. وقد صدرت الطبعة العربية من الكتاب بعنوان (مئويتي) عن دار الجمل، عام 2003.
- (4) أندريه جيد: قوت الأرض، ترجمة د. شكيب الجابري. ص 8
- (5) حوار مع ألان روب. غرييه، ترجمة د. هناء صبحي، مجلة الأعلام، بغداد، العدد 21 / 1993
- (6) جريدة الثورة، بغداد، 17 / 4 / 2002
- (7) و (8) و (9) ملحق جريدة الثورة الأسبوعي، بغداد، 8 / 6 / 2002
- (10) ميلان كونديرا: فن الرواية، ترجمة بدر الين عرودكي، ص 22. 23
- (11) ميشيل فوكو: نظام الخطاب وإرادة المعرفة، ترجمة أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي. ص 8



## ما بعد الكتاب

---

### 1 . الكتاب نبوءة :

يتبنا الكتاب بمستقبله، بمرحلة ما بعد الكتاب (Postscriptum)،  
مثلما تتنبأ الخزانات الوطنية للكتب بمعابد الذاكرة النباتية الكونية (مكتبة الإسكندرية). وعلى أفق هذا التنبؤ، تعرض معارض الكتب الدولية سلاسل الكتاب الأخيرة، ارتحال موضوعاته ولغاته، تجدد أشكال طباعته، عالمية قراءته. ويصوّر ملصقٌ معرض فرانكفورت للكتاب ( 2004 ) تمدد عجيبة الكتاب على قارات العالم، كاسحة أية نبوءة عداها.

أشير هنا بصورة خاصة إلى أربعة أنواع من هذه السلاسل التنبؤية: الأولى الروايات الخارقة لمؤلفين أمثال دان براون (تنبؤات الجماعات السرية) وكويلهو (التنبؤات الشيوصوفية) وكويتزي (تنبؤات الجماعات الملعونة) ونور الدين فرح (تنبؤات السلاسل الجريحة). والثانية سلسلة السير الذاتية لشوارسكوف وبيل كلنتون وبول بيرمر (إعترافات القوة والسيطرة) وجين فوندا (إعترافات الجنس) وعبد الله العروي (خواطر العقل التاريخي) وأدوارد سعيد (سيرة الهوية

المنقسمة). والثالثة سلسلة الشعر من أدونيس (تنبؤات الذات الشعرية العارفة) ومحمود درويش (تنبؤات الذات الغنائية المتمردة) وسعدي يوسف (تنبؤات الذات الغنائية الصلبة). ونختم هذه السلاسل بسلسلة التنبؤات العولمية لعصر (الصدمة والرعب) في مؤلفات فوكوياما وهنتنغتون وطارق علي وجومسكي وبودريارد، وأضدادها على الجانب المقابل من الفجوة الثقافية في مؤلفات المفكرين العرب المشاركة والمغاربة.

تحيي سلاسل الكتب التنبؤية وظائف الصحف الأولى، التبشيرية والتحذيرية، ومخاوف القلة الخازنة للكتاب التي صنفته إلى (الخطير) و(الممنوع) و (المثير)، ومشاعر الفئة القارئة الباحثة عنه بإصرار. وليس في ما تحويه الكتب، جميع الكتب، ما يؤرخ لغير صراع الكتاب ضد طبيعته التنبؤية التي سخرته لخدمة سلطة الخوف، أو ضد نظامه الكرافيكى الذي قرّبه من مصير الحجر أو الحرق؛ ولولا هذا التلازم الأصلي بين نظام الكتاب وطبيعته التنبؤية، لزال سحرُ المكتوب الذي يحمله الكتاب في طياته إلى أبد الآبدين، وانتهى تاريخ الكتابة. إذ أنّ في أية نبوءةٍ بنهاية التاريخ، بعد بلوغ تمامه، وانحلال السلطات التي تحكم الإنسان، بعد استعباد عقله وأحلامه، احتمالاً وحيداً لا ينغلق: نظام الكتاب المفتوح على نص لا ينتهي.

ابتكر نظام البريد القديم وسائلَ أشدَّ خفاءً وتعرجاً لنقل رسالة خطيرة إلى هدفها. وعودة إلى تماهيات هذا النظام، يخترع مؤلفو النصوص أنظمةً تراسلية

خاصة لتفسير ثيمات الرسائل بنوعيتها، المحتمومة والمفضوضة. فنظام ختم الرسالة، يفسر نظام فضّها، بطرق شتى، واحتمالات متمرحة. وكلا النظامين ينيء بطريقة حملها أو نقلها، إن كان نصاً كرافيكياً توزيعياً، أو إرسالاً رقمياً مرحلياً. ولا يجافي أي نظام منهما فكرة الكتاب المتضمن وحدات إجناسية مترابطة و موزعة على فضاء طباعي (كرافيكى) موضعي (طوبولوجى)، موضّب في صفحات متتابعة، إذا ما تماهت رسائله التنبؤية بطرق انتقالها وتوزيعها وفضّها .

وحين يتمّ تأليف كتاب تتألف وحداته (نصوصه) توزيعاً ترابطياً، كما تتوزع الرسائل المحمولة على مراكز البريد، توزيعاً مرحلياً، يشكل الكتابُ نظامَ فضائه الطباعي (الكرافيكى) ليُقرأ بخطّ بصريّة وذهنية مفتوحة على احتمالات لا نهائية. وحين يفكر الكتابُ بنظام سرديّ توزيعى، فإن أفكاراً مثل: الخطط التحضيرية للنص، الحوادث المرتجّلة، والسيرة الذاتية للمؤلف الأول، تبادل أدوار الشخصيات وإعادة تسميتها، الأزمنة والأمكنة، المؤثرات النصية (الرسوم والصور والأشكال)، الفواصل والروابط، البداية والنهاية، العنوان وموقعه، العتبات والدهاليز.. تشير كلها إلى خطط غير مكتملة، لأنّها تنشذ الاتصال بمؤلف ثان وثالث وأكثر يشاركون في تنظيمها في ثنايا النص. إنّ تخطيطاً أولياً لكتابة نص سيكشف حقيقة العلاقة المتكافئة، غير المترابطة، في عملية التأليف المتعدد، ونوع العلاقة الإجناسية التي يقيمها المؤلف الأول



مع متلقيه المحتملين في مراحل انتقال النص. وعلى أساس هذه العلاقة بين الفكرة المختومة وفضائها الطباعي، يقيم الكتاب مواقع رسائله النصية، ويرسل احتمالات فضّها. بيتكر الكتابُ صورته الكتابية، نظامه التنبؤي، أن يجلس على ركبتي الجبل، أو ينحدر مع النهر في منعرجاته، أو أن يتحول إلى عجيبة تلحم حافات القارات في نبوءة مخيفة من سلاسل تنبؤاته.

## 2. الكتاب عجيبة:

ما صورةُ الكتاب الألكتروني . الخارقة للطبيعة . بمخيفة أو ماحقة، إذا ما قورنت بصورة كتاب الطبيعة، المقابلة لصورة الكتاب الورقي الحجمية. يخترع طاغور في قصيدة من ديوانه (المهارة) كتاباً بحجم الجبال، التي تنحدر منها أعاجيب الخلق الهندية، أنحدار نهر الغانج:

(( هملايا جالسة وحيدة كعالم كبير يحمل على ركبتيه كتاباً قديماً

مفتوحاً، فيه صفحات حجرية لا تُعدّ... ))

في مقابل كتاب هملايا، يصطنع إدغار ألن بو كتاب القصور القوطية المصنّح بالحديد، كي يحجر مضامينه الحكائية المخيفة، ويظمر شعائر كتابته المسوسة. كتاب طاغور الحجري عالم قديم غير مفضوض رغم انفتاح صفحاته، أما كتاب بو الحديدي فيخلق معه نظاماً مغلقاً من الرموز المختومة، تهرب من يجرؤ على فضّ غلافه الحديدي، وتلحق اللعنة أو الموت بخازنيه.

وسواء أوما الكتاب الطبيعي بطريقة فضّه أم أطبق على عالمه القديم، فإنّ ثيمةً  
مديدة ولا نهائية تفرش عجيبته المستقبلية بنبوءة خارقة.

لا بد من ثيمة خارقة من عجينة الطبيعة الأصلية، كي يقاوم الكتاب  
شور العالم. ولكي يكون الكتاب سلاحاً فعالاً بيد قارئه، لا بدّ أن يتنبأ  
القارئ بقدرات مؤلفه الخفية، المستمدّة من تلك العجينة. اختار بورخس  
مجموعة حكايات من عجينة الطبيعة الخيالية (1) إحداهما من تأليف (جي  
ويللوج باي ميادي). ولعل هذا الاسم الطويل من مزاعم بورخس نفسه.  
توضّح قوة كتاب (التحوّلات المقدسة) الذي يملكه الكاتب (وو دي شانج  
لنج) بمواجهة السحر القاتل الذي يملكه الساحر (تشانج تشي شن).  
وملخص الحكاية: إن الكاتب (وو) أهان الساحر (تشانج) فأضمر هذا له  
الانتقام، إذ يهاجمه ثلاثة رجال شريرون على التوالي بالحرب والبلطات، في  
ليلة عاصفة قضاها الكاتب في قراءة كتاب (التحوّلات) على نور مصباح،  
يواجههم الكاتب منتفضاً ويضربهم بالكتاب فيصرعهم. وعندما ينحني عليهم  
للتأكد من موتهم يكتشف أنهم لا يزيدون عن صور مقصوصة من الورق،  
فيحملهم ويحفظهم بين صفحات الكتاب الذي يقرؤه. وعند منتصف الليل  
تطرق امرأة باب الكاتب مولولة نادبة، وتتوسل إليه أن يفكّ حبس الرجال  
الثلاثة الذين حفظهم في كتابه، فقد كانوا زوجها وولديها، وأنّ أرواحهم  
الكامنة في الصور المقصوصة لن تعود إلى أجسادهم الراقدة في الدار إذا ما

طلع النهار. يرفض الكاتب إعادة أرواح الساحر وولديه، ثم يُشفق على الزوجة الباكية فيعيد إليها صورة ولدها الأصغر، وكانت سوداء الوجه. وفي نهار اليوم التالي ينتشر خبر موت الساحر وولده الأكبر في الليلة الفائتة.

في حكاية خيالية قصيرة أخرى، تتكون من سطرين، اختارها بورخس من أعمال الحكيم الصيني الطاوي (شوانج تسو)، نقرأ: (( حلم شوانج تسو بأنه فراشة، وحينما استيقظ لم يعد يعرف إذا ما كان تسو هو الذي حلم بأنه فراشة، أم أنّ فراشة هي التي كانت تحلم بأنها تسو)). ولو أننا لأنفسنا نسق استبدال حلمٍ بحلم، وانتقلنا من كتاب (التحولات المقدسة) عند الكاتب (وو) إلى كتابٍ نظيرٍ له عند الساحر (تشانج)، يتكون كلاهما من صور الأرواح المتبادلة بينهما، عندئذ لا نعلم من الذي قتل الآخر بكتابه، لأن كتاب الكاتب يحبس روح الساحر وأسرته، وكتاب الساحر يحتوي على روح الكاتب وسلالته. وإذا ما حلمنا بحلم الطاوي (شوانج تسو) المنتقل بين الحكيم والفراشة، فسيجمع كل كتابٍ يحتوي على هذا النوع من الحكايات التنبؤية أرواح الكتب الأخر المؤلفه من عجينة الطبيعة. وهذا هو حلم بورخس الأثير بأن تصبح الكتب أحلاماً متبادلة بين الكتاب، هم جزء من عجيتها. ولكن ماذا يحدث لو تزايد عدد الكتبة في العالم، واستهلكوا مادة أحلامهم بشراهة، وتحولت البلدان إلى مطابع ومصانع ورق وحرير، حتى امتلأت البحار بفائض كتبهم؟ في هذه الحال، سنختتم نبوءات الكتاب

بعجينة نهاية العالم، كما تخيلها حوليو كورتاثار في قصته القصيرة (نهاية عالم النهاية). يفترض كورتاثار سلسلةً من التحولات، تنتهي بقارات متصلة من عجينة الكتب الطافية على سطح المحيطات، ويتحول الكتبة إلى ((شعاع محكوم عليه بالأفول)) في نهاية النبوءة. (2) تبدأ النهاية بتحول القراء القلائل إلى كتبة في إحدى الجمهوريات، وتنشغل الآلات في المساء بطباعة أعمال الكتبة التي أنجزوها في الصباح، تجاوباً مع المواهب الهائلة المنتجة للكتب. وعندما تفوق المكتبات عدد المنازل، تقرر البلديات التضحية بالمساحات المخصصة لألعاب الأطفال، ثم تتنازل عن المسارح والحضانات ومحلات الجزارة والمقاصف والمشافي.. ويستخدم الناس الفقراء الكتب بدلاً من الحجارة لبناء منازلهم التي تزحف من المدن إلى المزارع في الأرياف، ثم تصل المطبوعات إلى شواطئ البحر. تقف الإنسانية عاجزة أمام تكديس الفائض المتعاظم على سواحل العالم قاطبة من إنتاج الكتب، فيقترح رئيس الجمهورية على رؤساء الجمهوريات الأخرى إلقاء الفائض في البحر، لتوفير مساحات خالية من اليابسة للكتب الجديدة. وهنا تحلّ النهاية المرتقبة، إذ تتكدس الكتب في الأعماق، على هيئة عجينة ورقية لاصقة، ترتفع يوماً عدة أمتار حتى تبلغ السطح، وتفيض المياه بعنف فتغمر اليابسة وتنتج توزيعاً جديداً للقارات، أو تتبخر بسرعة أو تمتزج المطبوعات فتعيق عجيتها حركة البواخر، ثم تعلق بها أخيراً وتتوقف على مسافات متباعدة في البحر. يقرر الرؤساء والقباطنة

استغلال البواخر المتوقفة وتحويلها إلى جزر وكازينوهات يأتي الناس إليها على الأقدام، يرقصون على أنغام الأوركسترا حتى الفجر، محاطين بجبال الكتب المكدسة على سواحل البحار القديمة، ومئات الكتّبة الذين تملؤهم البهجة لشرح هذه الظاهرة الكونية. يستمرون في الكتابة حتى بعد نفاذ الحبر وتوقف المصانع عن إنتاج الورق، ويتعاضم عددهم حتى بعد أفول شعاعهم المؤقت أمام البحر الناضب، فيما يستمر القباطنة ورؤساء الجمهوريات في احتفالاتهم الكبيرة وتبادل الرسائل عبر الجزر الورقية، حتى بعد نهاية العالم القديم.

### 3 . الكتاب نظام مفتوح:

انتظم الكتاب . بمفهوم امبرتو إيكو . في ثلاثة أنواع من الذاكرة المادية: عضوية (صورته الشفاهية في الدماغ واللسان البشريين)، ومعدنية (صورته الطينية والحجرية والشريحة الإلكترونية)، ونباتية (صورته الورقية)، قبل أن يكتسب صورته ((الافتراضية)) في مرحلة ((النص ذي الروابط الإلكترونية Hypertext )) على جهاز الحاسب الآلي وشبكة الإنترنت. تحوّل الكتاب في صورته الأخيرة من سيميائية ((النص)) إلى ترابطية أو تفاعلية ((النظام)) التي أعقبت صورته في مفهوم رولان بارت الذي بشر بتحول الكتاب من مرحلة ((الأثر الأدبي)) إلى مرحلة ((النص)). ولّد مفهوم إيكو

عن نظام الكِتَاب في محاضرتَه التي ألقاها في رواق معبد الذاكرة النباتية (مكتبة الإسكندرية)، كما ولدَ مفهوم بارت عن النص في خطابه (درس السيميولوجيا) الذي ألقاه في حاضنة الآثار الأدبية (الكوليج دو فرانس) وفي مقالة له بعنوان (من الأثر الأدبي إلى النص). ومن هذين المكانين المعادلين لذاكرة المعدن والحجر، يخرج الكِتَاب إلى فضائه اللامحدود ليولد بصورته الافتراضية على الشبكة العنكبوتية التي تعالج فعل الكتابة وتشره في كل اتجاهات الكون. (3)

قبل ذلك، دافع ألبرتو مورافيا عن نوع الكِتَاب الذي يؤلفه: ((الكِتَاب الذي يُقرأ بشكل صحيح، يجب أن يكون مكتوباً قبل كل شيء بشكل صحيح)). ردُّ مورافيا على ((المخاوف)) التي تعترى مئات الكُتَّاب الذين يؤرقهم مستقبل الكِتَاب، أكثر مما يدفعهم عملهم إلى التفكير في ((نظام)) تأليفه، في مراحل متغيرة. ويبدو أنّ المختصين في علوم التحليل السيميائي أكثر اطمئناناً على مستقبل الكتاب، لذا فهم يشِّرون عُبادَ الذاكرة الكونية بتنبؤات تفتح أنظمة تأليفه. وإذا تأملنا جيداً ((نظام)) إيكو المفتوح بطريقة تفاعل الروابط الإلكترونية في الذاكرة المعدنية للحاسوب، وجدناه من نوع ((المواهب)) الخاصة التي تقف وراء كتب مورافيا ((المكتوبة بشكل صحيح)) وتخرط في نظام ترابط العقد العصبية الذكية في الذاكرة العضوية للإنسان.

يتبع إيكو . في محاضرة الإسكندرية . نواسخ الذاكرة الشفاهية عبر التاريخ، وأهمها ذاكرة (غوتنبرغ) الطباعة التي اخترعت نظام ((التواصل الأفقي)) قبل أن تنسخها الذاكرة المعدنية للحاسوب التي أحدثت نظام تفسير النصوص ذات الروابط الالكترونية Hypertexts . ويعرّف إيكو النصّ ذا الروابط الالكترونية بأنه: ((عبارة عن شبكة متعددة الأبعاد أو متاهة يمكن لكل نقطة فيها أو لأي طرف أن يلتقيا مع أي نقطة أخرى أو طرف آخر)). أما الخطوة التالية لانتقال ((النص)) إلى ((نظام)) فتتحقق في ((إطار)) نظام عام هو شبكة الإنترنت، التي تحوي في إطارها جميع النصوص ذات الروابط الالكترونية الموجودة في العالم.

نسخ نظام المجرة السيموطيقية نظام الكتب المطبوعة في مجرة غوتنبرغ، وصار ميسوراً أن تُضغَط الموسوعة البريطانية ذات المجلدات في قرص (CD) ذي روابط إلكترونية، يسهّل على مستخدميه جمع البيانات وتصنيفها، والبحث عن المعلومات وربطها، في ظرف ثوان أو دقائق معدودة. فهل سيؤدي ضغط النصوص، وانتظامها في شبكة الإنترنت، إلى اختفاء الكتب والموسوعات من رفوف المكتبات؟ يتساءل إيكو، ويشترط لسؤاله التفريق بين نوعين من الكتب، الكتاب المادي والكتاب الافتراضي.

الكتاب المادي سيقى ولن نستغني عنه بوجود الحاسب الآلي، وهذا الخبر السار . في اعتقاد إيكو . يبدد المخاوف في انقراض الكتاب المطبوع ذي

الصفحات المرقمة والمغلقة. صمّد الكتاب في صورته الأصلية أمام اختراعين حديثين: المسح الضوئي الذي يوفر كتاباً حسب الطلب، والشريحة الإلكترونية التي تجهزنا بكتاب إلكتروني بعد إدخالها في جهاز الحاسوب أو ربطها بشبكة الإنترنت. قد يحقق الاختراع الأول رغبة المشتري في كتاب معين، ويقلّص عدد الكتب في المكتبات ودور النشر، إلا أنه لن يمحو الكتب من الوجود، كما أنه لن يلغي وجود المكتبات فهي الأماكن التي تزودنا بالكتب التي نريد طبعها ضوئياً. ولم يستهو الاختراع الثاني إلا قراصنة الحاسوب، وهم نوع من القراء نما وترعرع مع انتشار الكتاب الإلكتروني، وطلاب البحث عن الوثائق والمعلومات، وهم فئة قليلة، إذ ما زال الكتاب هو الرفيق المفضل الذي نصطحبه معنا إلى الفراش عند النوم. ولم يحدث أن قتل هذا الاختراع ذاك الآخر.

ليست المشكلة إذن مادية، وإنما هي مشكلة تتعلق بشعرية النظم الترابطية أو التفاعلية Hypertext Poetics التي يتحول عن طريقها الكتاب إلى نص ذي روابط إلكترونية Hypertext قابل لتفسيرات غير محدودة، لا تتعلق بقدرة القارئ، وإنما بسبب ((قدرة النص المادية الفيزيقية على التحرك، هذا النص الذي تمّ إنتاجه فقط لتتم إعادة كتابته مرة أخرى)). ولكي نفهم كيفية تفاعل النصوص الترابطية، يفرّق إيكو بين النظم والنصوص. فالنظام محدود ولا نهائي (مثال: المعاجم والموسوعات وكتب



النحو)، بينما يقلص النصُّ الاحتمالات اللاهائية للنظام ليصنع عالماً مغلقاً، محددًا ومحدوداً، بمعطيات أماكنه وشخصياته ومواقفه ومغزاه الأخلاقي الرمزي (مثال نص: ذات الرداء الأحمر). وتبدو بعض النصوص لانهائية وغير محدودة، لكنها لا تقدم للقارئ إلا تفسيراً محددًا (مثال: ألف ليلة وليلة، والكوميديا الإلهية، وبقظة فينيغان).

نجد في المعاجم والموسوعات وكتب النحو نظام الكتاب المحدود ولكن اللاهائي في واقع الأمر. ففي المعجم تترابط المواد اللغوية المحدودة بنظام من التفريعات المتفاعلة لانهائي (كلب، حيوان، حيوانات، ثديي، أنواع الكلاب، أمكنة لا محدودة من البلدان). وإذا طبق قارئ نظام الروابط الإلكترونية التفاعلية للتأليف Hypertextual على مواد المعجم، فلديه فرصة متساوية مع شكسبير لإنتاج نص مسرحية (روميو وجوليت)، وقد يؤلف ما ألفه فلوبيير: ((إذ كل الكتب قد تمت صياغتها في ظل معجم جيد وفي إطار نحوٍ رصين)).

نستطيع فتح النصوص المغلقة وإعادة كتابتها (تفسيرها) باستخدام معايير خاصة بنظام النصوص التفاعلية ذات الروابط الإلكترونية Hypertextual وتقديم ((عروض)) متعددة لثيمة أدبية محددة في نص مغلق (مثل: ذات الرداء الأحمر) تشبه عروض الجاز Basin Street Blues حين يجتمع موسيقيان أو أكثر لعزف مقطوعة جاز عزفاً مرتجلاً، أو عروض السيمفونية الخامسة التي

يطبّق عازفون متعددون معاييرهم الخاصة في عزفها على أساس المدونة الأصلية لبتهوفن، أو تحريك منحوتة لكالدرد حركات لانهائية استناداً إلى قواعد حركية صارمة. ونجد اليوم على شبكة الإنترنت من يستخدم أدوات الربط Links لتقديم مثل هذه ((الألعاب الأدبية)) لإعادة كتابة نصوص أصلية محكمة البناء. فهل سيُنهي هذا النشاط الجماعي لإنتاج نصوص جماعية، لانهائية أو محدودة، مفهوم المؤلف الوحيد، أو يقوِّض وحدة النص العضوية؟ يشجع إيكو اللعب الحر بنصوص مغلقة كُتبت من قبل، وفتح أبنيتها المستقرة، واستبدال أدوار شخصياتها، كأن تأكل ليلى الذئب في حكاية (ذات الرداء الأحمر) ويهزم نابليون الجنرال كوتسوف في رواية (الحرب والسلام) أو التلاعب بوصف هيجو معركة واترلو كما ورد في رواية (البؤساء) و ستندال في رواية (دير بارم)، وبذلك نستطيع اختراع عدد غير محدود من النسخ المفتوحة، ولن تقضي واحدة منها على سحر النسخة الأصلية: ((إذا كان لديك عدد لانهائي من العناصر التي تلعب بها، فلماذا تحدّ نفسك في عملية إنتاج عالم محدود؟)).

يعتبر إيكو أن تأليف كتاب هو نوع من ((القضايا الثيولوجية، الرياضات الكونية، التي يمكن من خلالها المرء . بالمعنى المطلق . أن ينقذ كلَّ عرض ممكن ، ويضع لنفسه قاعدة تتضمن بعض الحدود ويقوم بتوليد كون صغير وبسيط بعد ذلك)). وفي إطار هذه القاعدة التجريدية لعملية التأليف، يقدم إيكو نظامين

محدودي الأدوات لتوليد احتمالات لانتهائية: ((استخدام عدد محدود من عناصر النظام السيميوطيقي للأبجدية، وهو اختراع قديم منذ هوميروس يقدم وهماً بالحرية والإبداع، واستخدام أدوات النصوص ذات الروابط الإلكترونية Hypertexts، وهو نظام يعطي الإيحاء أو الوهم بفتح جميع النصوص حتى المغلق منها)).

يجهز نظام النص التفاعلي ذو الروابط الإلكترونية Hypertextual

خيالنا بأدوات افتراضية لا محدودة لإنتاج نصوص لا نهاية للاحتمالات تفسيرها، بينما تقاوم كتبٌ عظيمة كُتبت من قبل ((الحرية النصية)) للعبة الأدوار المزدوجة للنظام التفاعلي، بسبب قوانين هذه الكتب الصارمة (حكمتها، ضرورتها). إن بقاء هذه الكتب (الحرب والسلام، البؤساء، دير بارم) ضروري ((لتحقيق حالة عليا من الحرية الأخلاقية والفكرية)) تنطوي عليها، كضرورة معبد الذاكرة النباتية، مكتبة الإسكندرية التي أُعيد بناؤها بتصميم حديث (قرص مائل نصف مدفون في الأرض) لحفظ هذه الكتب.

هوامش

(1) مجلة العربي . الكويت . العدد 559 . يونيو 2005

(2) قصة: نهاية عالم النهاية، ترجمة نهي أبو عرقوب، جريدة الرأي، عمان، العدد في 8/ 10/ 2004

(3) نُشرت محاضرة امبرتو إيكو في ثلاثة أعداد من جريدة الزمان، بتاريخ 2003/11/30 و 12/1/

2003 و 2003/12/27 . ونُشر خطاب رولان بارت، إضافة إلى مقالته، في كتاب: درس السيميولوجيا،

ترجمة عبد السلام بنعبد العالي ، توبقال ، ط2، 1986.