

# الرواية الشعرية وإشكالية التجنيس

(من يسكب الهواء في رئة القمر) نموذجاً

أ.د. بشير البستاني



## -1-

هل ظل الفن هبة لعقد علاقة واضحة بين اثنين هما المبدع و المتلقي، وما نوع هذه العلاقة بالذات..؟ أهي تواصلية جمالية كما كانت من قبل أم شكلائية جمالية كما ذهب المنظرون فيما بعد، أم هي علاقة إشكالية تفتح لك أبواباً شتى من الاحتمالات والتناقضات والرؤى والالتباسات من خلال بنية الغياب التي تكاد تكون سمة الفنون المعاصرة، ولاسيما الأدب كونه الفعالية الذهنية الأكثر خطورة.

و إذا كانت هذه النقلة الوظيفية من التواصلية الجمالية إلى الإشكالية هي قضية مشروعة، فهل من المعقول أن يظل الاحتفاظ بالأطر والحدود الاجناسية ضمن نقاء الأنواع أمراً ممكناً أو مشروعاً في حالة تفجر المتن و إطاحته بالموروث من الأسبجة و القيود و الحدود من خلال رؤية تجريبية ترى إمكانية فتح الأسوار الفاصلة بين الأجناس من اجل تحاور يثريها، و تواصل يغذي حركيتها و يدحض شبه القطيعة القائمة بينها من اجل توليد أنواع جديدة من حقها أن تلج ميدان التجريب الذي لم يعد مغامرة غير محسوبة يغامرها الأديب أو الفنان و يرميها إلى الفضاء الثقافي و الفني في مجازفة مقطوعة الجذور، ضبابية، غائمة الرؤى، كما يفعل أحيانا بعض المقامرين.

إنَّ التجريب في حياتنا المعاصرة التي تتغير و تتطور و تنقلب و تتحرك بالدقائق عبر أجهزة و تقنيات تخيلية، صار واحداً من مسؤوليات الأديب/ الفنان الأساسية، انه مهمة الأدب المأزومة حينما يعبر هذا الأدب عن روح مأزومة محاصرة و مقطعة الأوصال، وأقول مسؤولية لألقي على التجريب و على التجريبيين معاً مهمة الوعي المعرفي الذي لا نجاح لأي تجريب بدونه، ذلك أنه خروج على النظام القديم للتشكيل و الدخول في نظام جديد من العلاقات ضمن سياقات جديدة تكسر أطر التسييق القديم لتصنع جماليتهما النابعة من تجربتها المغايرة هي، لأنَّ العلاقات الجديدة قد تصل متغيراتها حد التناقض، لكن تجاورها و المزج بينها ما يلبث بالقراءة الواعية أن يشكل ألفته و تقاربه الذي تمليه طبيعة التجربة. و هذه التجربة التشكيلية لسرد الرواية التي بين أيدينا هو الذي يقربها من الشعرية القائمة على التباين و الفصل الكامن في أعماقها وهج التجربة الذي يصهر الغريب المتناقض ليحيله إلى نظام من الترابطات الهارمونية القائمة في صميم معادلة إبداعية متوازنة لا تقلد المألوف و المعتاد من جهة ولا تلغي الإبداع الأصيل القائم في القديم من جهة أخرى ذلك أن الإبداع هو ﴿الفراغ الذي ينتظر أن تتحرش به موهبة و تتحرك داخله ليهتف و يطلق هتافات أصدق و أعمق بقدر الصدق و العمق للذين يجران الموهبة نحو تقشير تلك الكثافة غير المرئية الكامنة بين سطور التجربة، أما السطور فما هي سوى أسماك ميتة على شاطئ لا تليق إلا بالمتسولين الكسالى المعتاشين على فتات يربأ الصياد الحقيقي بنفسه عن مجرد النظر إليه... الرواية، ٥﴾.

إن إشكالية التعقيد في رواية ﴿من يسكب الهواء في رئة القمر﴾ للشاعر الروائي بشار عبد الله<sup>(١)</sup> متأتية من النظام غير المعتاد الذي وضعت فيه، فنحن

١ . شركة الأديب للطباعة، عمان، ٢٠٠٧.

أمام نوع من القراءة لا يتبع النظام الأفقي المؤلف لأنها قراءة تعتمد على نسق آخر يتبع النظام الاستبدالي أو النظام التوليدي، لان العلاقات الاستبدالية لا متناهية على العكس من العلاقات السياقية المحدودة، لذلك لا يمكن الكشف عن الدلالة من القراءة الخطية حيث لا تنكشف الدلالات في مسار زمني متعاقب و لكنها تتكون نتيجة لاستيعاب المادة اللغوية كلها ثم إعادة ربط الأجزاء في علاقات جديدة لم يكن الكاتب قد حددها في مسار السرد مما يدل على إن العلاقات السياقية التتابعية أو التقليدية محطمة لصالح علاقات من نوع آخر لا تفصح عن نفسها، و لذلك توحى القراءة الأولى بالتفكك لصعوبة ربط الجزئيات ولعدم وضوح الحوافز أو مسوغات الربط<sup>(٢)</sup> التي اعتادت القراءة التقليدية على جاهزيتها، لكن القراءة الكاشفة المؤولة هي القادرة على استلام إشارات مثل هذا النص.

٢ . بوطيقيا العمل المفتوح، سيزا قاسم، ٨٩، بحث منشور في مجموعة اختناقات العشق والصبح، ادوار الخراط، دار الآداب، ط ١٩٩٢، ١.

## -2-

لقد أدى الانفجار العلمي والمعرفي الحديث إلى ضرورة استحداث مصطلحات دالة تعمل على تنظيم الحقول المعرفية وتأشير حدودها و لذلك فإن الجهاز المصطلحي الحديث كان المرافق الأمين لازدهار الحضارة المعاصرة، كما كان مؤازرها الأهم لأنه حمى المعرفة و الفنون من التشتت و من الإرباك كما أنّ المصطلح يحقق مبدأ الشمولية بتحقيق التماسك الداخلي للبنية و اكتماها به كونه وحدة متميزة من وحداتها فهو في الأساس مكتمل في ذاته مهماً تحول السياق الواقع فيه، لكنه إذ يساهم بقدر كبير في شمولية البنية و تحكّمها الذاتي فانه في الوقت نفسه يصبح عائقاً أولاً في تحولات هذه البنية، و هذا العائق فيما بعد هو الذي سيضفي على البنية أو النصّ الأدبي و الفني طابع الثبات المرجعي للمعنى و تحقيق درجة أعلى من الكثافة و لا سيما في الموضوع النقدي الذي يهدف إلى الكشف عن مادة الخطاب الأدبي عن طريق أدوات الإدراك و مقاييس العقل و المنطق بغية الوعي بخبايا الظاهرة الجمالية<sup>(٣)</sup> إذ يطمح الخطاب النقدي نحو اكتساب أدبية موازية، من هنا يكون المصطلح الذي يجترحه المبدع الأصلي للنص ذا قيمة خاصة كونه قائماً على الوعي بالظاهرتين الإبداعية و النقدية معاً، فضلاً عن كون هذا المصطلح شفرة علمية تجريدية تحتاج إلى الشرح و التداول و الانتشار ليكتسب قيمته، و هذه هي مهمة النقد و النقاد التي تخلى عنها النقد العربي من زمن منشغلاً عن أهمية التطبيق و التجريب بالوافد و بالتنظير له.

٣ . نظرية المصطلح النقدي، د.عزت محمد جاد، ٤١، ٤٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،

إن الذات المعرفية التي شكلت المصطلحات السابقة هي ذات متحركة بفعل حركة الإنسان في الزمن و ما تتيحه هذه الحركة من أحداث تضاف إلى خبراته و تعمق معارفه، و لما كانت المصطلحات هي تكثيف و تسمية للمفاهيم التي تثوي فيها الخبرات و المعارف و منظومات القيم فإنها ستحتاج إلى التطوير و الاستحداث على الدوام، لذلك ينتفي فيها الثبوت و الصرامة و تحمل المرونة المعرفية التي تسعى بكل جهدها إلى تحقيق لحظة الكشف من خلال مواجهتها الواعية للعالم و ما فيه.

إنَّ الأدب ارض خصبة لروافد مختلفة من الحقول المعرفية و الفلسفية، لذا أصبح على المتلقي مؤولاً أو مهتماً أن يتفاعل معه من منظور عصره فالصراع الثقافي بين القديم و الجديد سيتمخض عنه توجهات معرفية و فنية مغايرة تفضي إلى صراع مصطلحي حتماً<sup>(٤)</sup> و هذا الصراع هو الذي ينتج المصطلحات و أجهزتها الخاصة بألوان الأدب و فعاليته الذهنية فالمصطلح لا يوضع ارتجالاً، بل هو يشير في جانب من جوانبه إلى بعد من أبعاده المعجمية، إذ لا بد لكل مصطلح من وجود مناسبة أو مشاركة أيا كان حجمها بين المدلولين اللغوي و الاصطلاحي ليتوفر له نوع من الوضوح المطلوب لأنه أداة من أدوات التفكير و وسيلة من وسائل التقدم العلمي و الأدبي و قبل ذلك هو لغة مشتركة بها يتم التفاهم بين الناس عامة و على الأذق بين طبقة أو فئة خاصة في مجال محدد من مجالات المعرفة و الحياة، فالمصطلحات توضع لضرورات تقتضيها الحياة المتشابكة ببعضها، إنه مرتبط بالواقع الاجتماعي و الثقافي و الفني، وبالمنهج الفكري الذي يصطنعه المؤلف لنفسه من جهة ثانية، فلكل عصر علومه

ومصطلحاته ومعارفه وإجراءاته<sup>(٥)</sup> وإذا كان المصطلح في العلوم الصرفة يحتاج إلى إجماع فئة متخصصة تمتحنه وتحاكم دقته بعد دراسة وتأمل فان المصطلح الأدبي والنقدي في الميدان الثقافي يتمتع بقدر أوسع من المرونة النسبية ذلك أن التجريب الذي بات ضرورة مهمة من ضرورات الأدب والفن يستلزم مصاحبة المصطلح المناسب الذي يليب الحاجة إليه ويراعي قوانين البيئة التي نهض منها والثانية التي دخل عليها، وهنا تبدو أهمية ترسيم حدود المصطلح ووضع شروطه حسب القوانين الداخلية التي تشكل النص الفني وتشكل به لأن هذا النص يصنع قوانينه بذاته ولا يستمدّها من ثوابت أو تعاليم خارج عالمه الخاص.

إن المبدع إذ يضع مصطلحا لما يكتب من إبداع فإنما هو يعمل في حقل نظرية المصطلح والنظرية النقدية لأنه يدرس المقدمات و المفاهيم و يحدد الأسس والافتراضات ويتصور النتائج بعد فهم دقيق للعناصر المبدئية التي تحكم المصطلح، ولما كان العصر الحديث هو حاضن ثقافات عدة فان ذلك يجعل الحاجة إلى تحديد المصطلحات ماسة وضرورية.

إنّ بشار عبد الله لا يدخل إلى إضاءة مصطلحه من باب العلم المصطلحي ونظرية المصطلح بل يدخل إليه شعرباً بحيث لا يشكل لدينا أفق انتظار جاهز قدر ما يطرح أمامنا تقدماً يزيد التوقع لبساً كي يظل عمله مشروعاً تشكيلياً منفتحاً على التأويل فهو يزيد إشكالية على القارئ العام ويضفي عليه إجماعاً فنياً لدى القارئ الإبداعي ويزيده تحريضا لدى القارئ الجاد، لأنه يزرعه ألغاماً دلالية تنفرط عبر أسماء الأعلام و الوقائع الفنية و المنظورات و الرؤى التي تستمد حركيتها من صميم علم المصطلح ونظريته الشاملة التي تبث حيويتها في

٥ . المصطلح النقدي في نقد الشعر، إدريس الناظوري، ٧، ٨، دار النشر المغربية، ١٩٨٢.

تلك الوقائع مقتحماً بالشعر عالم الرواية من خلال تكثيف الحقلين في مصطلح خاص أطلق عليه (الرواية الشعرية). "كان مايكل أنجلو يلّمح إلى أن الفن يوجد في فراغ ما، فراغ ذي خصوصية حتماً، إنه الفراغ الذي ورد في إحدى حكم (لاوتزو) في فلسفة (التاو): إصنعُ للغرفة جدراناً وباباً ونوافذ ولكن اعلم أن الفراغ هو الذي يصلح للسكن، إنه الفراغ الذي رآه (برجسون) كثافة غير مرئية، انه فراغ الحجر الخام الذي كان ينحت فيه مايكل أنجلو أسداً تحت عيون ذلك الصبي المدهش وهو يصرخ بالفنان لحظة يرى الأسد الحجري ماثلاً أمامه فجأة: يا معلم كيف عرفت أن داخل الحجر يوجد أسد...؟ الرواية، ٤ - ٥ ﴿ إن على القارئ أن يفك احتشاد البرقيات الدلالية التي بثها الراوي الشاعر عبر هذه الإضاءة الاستفزازية ليؤكد بعض المقاصد التي كان يرمي التأكيد عليها في متن عمله، ذلك أن الإبداع يطلع في فراغ لكن هذا الفراغ ما يلبث أن يتجلى حضوراً ليتملئ بالإبداع ويضاء بأنواره.

ولما كان مصطلح الشعرية ليس بطارئ على الأجناس الأدبية الأخرى و لاسيما المسرحية مثلاً فان ذلك سيكون متاحاً حينما تتوفر شروط الشعرية الحديثة في سرد حديث، و لكن شروط الشعر - وزنا و قوافي - التي توفرت في لغة المسرحيات الشعرية سواء المكتوب منها بالشعر العمودي أو التفعيلي تجعل مصطلح الرواية الشعرية المفتقدة بطبيعة الحال لعناصر الشعر التقليدية المذكورة، مصطلحاً اقرب إلى الإشكالية لأنه يجترح طريقاً إلى الحدائث الشعرية في تشكيل سرد خاص بالرواية، و لذلك فهو لا يطرح الأمر أفقياً وإنما هو يشكل و يعمل على مداخلة فن مركب هو الشعر بفن آخر لا يخلو من الأفقية في تشكيل عناصره و مكوناته و منظوراته هو الرواية. إن الحدائث الشعرية التي توفرت عليها رواية ﴿ من يسكب الهواء في رثة القمر ﴾ هي حدائث تحجب و تغيب و توحى و تقفز على الأحداث و تنقل و تتحول حيث تنشظى الحكمة الروائية و

تغيب معالمها، لان استمرار الحبكة بالتواصل يوجه السرد نحو الأفقي أكثر الأحيان و ذلك يعارض شعرية الشعر التي تشتغل عموديا في تكثيف لحظتها المتوترة، و تنكسر خلال اشتغالها متحولة متشظية ومؤدية إلى تحول في مفهوم الوحدة العضوية التي كانت متمظهرة في البنية السطحية للغة النص فأصبحت بالتشكيل الجديد ثابوية في البنى العميقة وإن بدت في تشتت بالظاهر. إن تطور الحياة الهائل و انعكاسه على الثقافة و الإنسان معا يرغم أهل الاختصاص و المبدعين على وضع هذه الإشكالية موضع المعالجة، ولعل صياغة المصطلحات الناجعة لرسم الحدود و التمييز المطلوب بين الأشكال و المفاهيم تأتي في طبيعة هذه المعالجات و أرى أن من مهمة هذا البحث التأكيد على حقيقة مفادها أن الإرباك لا يتأتى من كثرة المصطلحات الدالة و الدقيقة بل هو يتأتى من كثرة الأشكال التي تفتقد إلى تسميتها و إلى وضع المصطلح الخاص بها.

إن المصطلح إذ يضعه مبدع فعلٍ و يطلقه اسما لذلك الفعل إنما هو يضع رمزا ينبثق من عنفوان الحياة، و الحياة هي الوحيدة المؤتمنة على الذوق السليم لذلك فنحن لا يمكن أن نتواطأ بأسلوب لغوي صرف على وضع المصطلحات، بل نترك الإنسان/ المبدع يعايشها بالفعل حينها تأتي المفردات بصيغتها اللفظية امتداداً للحياة، فالمصطلحات تؤخذ من العمل ذاته، منطقتها منطوق الأعماق بالنفس لا منطوق ما تتفق عليه المجامع اللغوية أو النقدية، من هنا لا يمكن للمصطلح أن يكون قاعدة من قواعد اللغة أو النقد، فالمصطلحات يضعها من يزاوّل معانيها و إلا بقيت في حكم الممات لان الداعي إليها مفقود، إنها في بدء من الأفعال التي تعبر عنها فمتى وجد الفيلسوف و جدت معه المصطلحات الفلسفية و متى وجد العالم و جدت معه المصطلحات العلمية<sup>(٦)</sup> و متى وجد

٦ . في فلسفة اللغة، كمال يوسف الحاج، ٩٤، دار النهار، بيروت، ط ٢، ١٩٧٨.



الأديب أو الناقد وجدت معها المصطلحات الأدبية و النقدية فالفعل أولاً ثم القول به ثانياً و الإبداع أولاً و تسميته ثانياً وهكذا فعل صاحب ﴿الرواية الشعرية﴾ الذي كتب روايته ثم وضع مصطلحها، و لذلك اشرنا بدءاً إلى أن حضور المصطلح يتحرك و يزدهر مع كل حراك معرفي، فني و حضاري، لقد أمسكت الدكتورة فريال غزول في إشاراتنا الذكية لتوصيف المهارة اللغوية المفارقة التي شكلت روي المبدع ادوار الخراط بالطاقة الشعرية الكامنة في تلك اللغة مما جعلها تضع اشتغالها على روايته ﴿الزمن الآخر﴾ تحت عنوان ﴿الرواية الشعرية - نموذجاً لأصالة الحداثة﴾<sup>(٧)</sup> بما يؤكد مشروعية التسمية لتوفر الشروط المؤهلة لها. لقد سبق لأدوار الخراط أن أطلق على تجربته القصصية والروائية المشعرة اللغة مصطلح ﴿الكتابة عبر النوعية﴾ لتوصيف الحساسية الجديدة لها يكتب ويكاد هذا المصطلح يقترب من مفهوم ﴿النص " لدى رولان بارت و جوليا كرستيفا وامبرتو ايكو وقد فسرت خاصية الاختراق النوعي للخراط في ضوء المفهوم ﴿البارتي﴾ للنص بنقاط أهمها.

١. حقل منهجي.
٢. كينونته قائمة على حركية العبور والاختراق
٣. مهمته خلخلة التصنيفات القديمة والخروج على الآراء السائدة.
٤. مجاله مجال الدالات لأنه متحرر من سلطة المدلولات الساكنة.
٥. وعليه فهو تعددي مفتوح على الاحتمالات.

٧. قضايا وشهادات، كتاب ثقافي دوري، ع ٢، مؤسسة عيال للدراسات والنشر، دمشق، ١٩٩٠

٦. وهو كائن تناصي لأنه نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء.<sup>(٨)</sup>

وقبل مغادرة هذا المحور لا بد من الإشارة إلى أن وضع المصطلحات ليس بالأمر الهين ذلك انه واحد من الأمور المعقدة ما دامت مهمة المصطلح متعلقة بالمفاهيم، والمفاهيم هي ناتج شبكة علاقات ينسجها حراك المجتمع الدائم في الأصدعة الحياتية كافة ولذلك فان ميدان البحث في الأصول الاصطلاحية للمفاهيم المعرفية يصعب ضبط حدوده لأسباب شتى منها مراحل الغموض والانقطاع والعدول التي تتصف بها أعمار المفاهيم وحالات مؤثرة أخرى منها ما يعمل على تغيير الأطر الدلالية العامة لمفهوم المصطلح كالضمور الدلالي والتضخم الدلالي أو الانحراف الدلالي بسبب اتساع حقول المعرفة وتشابكه مع حقول معرفية مجاورة<sup>(٩)</sup> إلا أن استمرار وضع المصطلح الجديد مسألة يتطلبها استمرار الحياة واتصال تطورها ووجود المصادر التي تمد نظرية المصطلح بالمادة التي تعينها على استحداث مصطلحاتها وفي مقدمتها ﴿الوضع﴾ الذي يعتمد على ثراء اللغة العربية وقدرتها على التكيف بالنحت والإضافة مثلا فضلا عن التعريب والترجمة والتقاط مفردات وإشباعها بمعان جديدة يكيفها المختصون لدخول عالم المصطلح.

٨ . شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لادوار الخراط نموذجاً، خالد حسين حسين،

٣٤، ٣٥، مؤسسة اليامة الصحفية، الرياض، ٢٠٠٠.

٩ . الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة، د. عبد الله

إبراهيم، ٩٥، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٩.

## -3-

إن الانفجار العلمي والمعرفي والثقافي الذي أشرنا إليه في المحور السابق هو الذي عصفت بكل مناحي الحياة و أطاح بمفاصل استقرارها الرئيسة ذلك أنه نتاج خطاب ما بعد الحداثة الذي أطاح بالمسلمات الكبرى و نسف منظومات قيمها يوم نصب التقانة وما يدور في فلكها من عبادة للمادة آلهة للعصر على حساب الإنسان و أمنه و استقراره و أمانيه المشروعة. في خضم كل ذلك ووسط التبدلات الكبرى كان لابد لقيم الأدب الموروثة أن تظاها يد العاصفة، هذا على المستوى العام أما على المستوى الخاص فان الظروف الكارثية التي مر بها العراق منذ الربع الأخير من القرن الماضي و حتى اليوم تعطي مسوغات جمة لتطورات مهمة في الساحة الإبداعية.

إن العنوانات و المقدمات و التعليقات و الإشارات التي تعد في نظرية التناص مصاحبات نصية تلقي أضواء مهمة على النص، كانت على العكس في هذه الرواية إذ ظلت تشكل مداخلات ملتبسة تطرح أسئلة داخل الأسئلة الرئيسة مما جعل النص استفزازيا و تمويها و عصيّا على التوضع في دلالة، كلما حاولنا وضعه في حقل من حقولها نفر هاربا منها داعيا إيانا إلى التحول الدائم وراء تحولاته التي لا شك في إرهابها القارئ.. لكن لا شك كذلك في حركيتها الفنية وفي لعبها الدلالي الحر.

إن التفكيك ليس منهجا أو استراتيجية تشتغل على تفكيك الخطابات العامة و النقدية منها حسب، بل هو استراتيجية تشتغل داخل العمل الإبداعي ذاته من خلال تشكيله اللغوي الذي يغادر فيه الدال مدلولاته المستقرة مما يعني غياب

المدلول الساكن وانفراط عقد الدلالة القائمة بين المفردة ومعناها والجملة ودلالاتها بما يعمل على ملازمة التشظي لمثل هذا النص، و﴿التشظي﴾ مصطلح تفكيكي يشتغل في حقل ﴿الاختلاف﴾ الذي يركز عليه التفكيك، مما يؤدي إلى تشتيت الدلالة التي يعمل القارئ على جمع شظاياها من أرجاء النص، وتنضوي تحت هذا المنحى التفكيكي كل عناصر السرد من فواعل وحدث وفضاءات، فالمكان مشتت غامض كثير الفجوات دائم الانقطاع، والزمن متكسر متداخل مضرب لا يبين، تشتبك الأحداث فيه وتتقاطع متناصة، مما يعمل على تقويض المسلمات وهدم البديهيات المتعلقة بمرجعياتها فيشيع الشك والارتباب في كل شيء، وحينما يقوم مثل هذا العمل على جديد متواصل أو بدائل حرة فذلك يعني انه ينقض قديما كان قائما ويهدم موروثا كان سائدا وهو (العمل) حينما لا يمنحنا أرضية من هدنة أو استقرار مفصلي فانه يعمل على النقض واللعب الحر والدائم باللغة، لكنه هنا هدم يختلف عن هدم جاك دريدا وإرجائه المستمر إلى ما لا نهاية، لأنه هدم واضح التسويغ، واضح الهدف فبشار عبد الله منذ كتابه (ألقاب الجمجمة) ١٩٩٣ مع الناقد سعد محمود وحتى الآن يواصل استفزازه ومحاوله تحريبه للغث المتهرئ الهالك في الثقافة والمدعي الإبداع زورا والذي يحمل في داخله معاول هدمه، فضلا عن انه من الجيل الذي شهد بعينه ويلات حروب طحنت شعبه ودمرت معالم إنسانيته، يقول الكاتب: ﴿من هناك تشكل عندي هاجس التشكيك بكل نشئ و مع مرور الزمن و التجارب الحياتية كنت اعقد مقارنات بين حاضر أعيشه و مثاليات قدمها لنا التاريخ، تشكيك وجودي، و تشكيك بالتاريخ مرويا ومدونا من حيث الوقائع و الشخصيات معا مما دفع إلى تأمل حالة الأدب بما يحمل من طاقة خلاقة، ما تزال تترشح تحت منحنيات فكرية و سوسيولوجية تنتمي لأزمة استقرار و رخاء و سلام هي ليست زماننا، ولا بد من مغادرة آليات من كتبوا قبلنا أدب العراق المستقر، لنخرج بأدب تنبع قوائمه

من ذاته المشتعل بفوضوية عالم غادره الأمن و سكنته الكارثة محاولين عدم الوقوع في هاوية الأجناس التي حدد قوانينها السابقون فضلا عن ضرورة مغادرة المكرر من اجل خلق رموز شخصية قادرة على بث روح الحياة في الأدب مما يدعو إلى أهمية تشعير اللغة بنقلها من سياقها الثري إلى فضاء مشحون بتوتر الشعر ومنهمك بحرائقه، فضاء تسقط منه الأسطورة التقليدية من اجل أسطرة الواقع<sup>(١٠)</sup> هكذا يدرك الكاتب أن نشأة أجناس أدبية جديدة وتمحورها في هذا المفهوم ناتج عن ممارسات جهود فردية واعية بعيدة عن قيود الجنس الأدبي الموروث و نائية عما اتفقت عليه الأعراف و القيم التقليدية واعيا بموقف المبدع الحر من ضرورة التخلص من القيود و السائد الذي لم يعد قادرا على التواصل مع اللحظة الراهنة، هذه اللحظة التي تعد المؤسس الأول لمحاولات التجريب و التطور و التغير و القفز الواعي إذا لزم الحال، و دور المثقفين و بعدهم المجتمع يكمن في محاولة بلورة هذه الخصائص في مفهوم أو اسم يحاول فيه السيطرة على طليعية هذه النصوص شرط أن يكون للجنس الجديد خصائص و سمات تميز ممارسته الجديدة<sup>(١١)</sup> وهذا الاسم أو الرمز المقصود إنما هو المصطلح، و لا بد من الإشارة هنا إلى أن التداخلات التي اجتاحت العالم و تصاعدت سرعة التأثير و التأثير في الثقافات العالمية كان ثورة كبرى على المواقف الشمولية مما فتح أبواب التعددية و الحوارية، و أتاح للمجموعات الثقافية أن تقدم مشاريعها، كما أتاح للأفراد المبدعين الحرية الواعية في هذا الميدان فصار من حق المبدع أن يقدم مشروع الإبداع الحر محاطا بإضاءة شروطه حتى إن كانت تلك الشروط صادمة، وإذا كانت إضاءة بشار عبد الله إشكالية فان ذلك لم يمنعها من تقديم

١٠ . رسالة الكترونية من المؤلف بتاريخ ١٨ - ٨ - ٢٠٠٨،

١١ . عن النقد وقصيدة الشر، محمد عبد العال، موقع الحوار المتمدن، العدد ١٦٧٤ --

رؤية عن مشروعها التجنيسي بما يوحي و بما يؤجل كذلك.. محرضا على إعطاء المشروع التجريبي الذي قدمه مداه حتى لا يسجن الإبداع في أقصاها أيا كان نوعها، و مفهوم الجنس الأدبي بوصفه مجموعة من الخصائص التي تحكم الممارسة الإبداعية وتعطيها النمط الذي تراه صوابا هو في حد ذاته سلطة يطلقها النقد على كل محاولة تجريبية تحاول الفكك من قيد هذه الخصائص<sup>(١٢)</sup> و لذلك فان محاولات التجريب الواعية إذا لم تكن قادرة على اختراق سلطة المصطلح القديم التي هي سلطة ذات وجهين ايجابية تنظيمية إشارية بداية، وقهرية حاجبة حينها تصر على استمرار هيمنتها متمثلة بسلطة النقد التي تمثل المجتمع و سلطته السياسية أكثر الأحيان، فإنها بافتقادها تلك القدرة ستظل في دائرة التآرجح و الاهتزاز و التلاشي، و لا أشك ابد في أن هذه المرحلة تحتاج القدرة على التمييز و تأشير السمات من اجل مصطلحية أجناسية تتوافق و متطلبات الحياة و حاجة الإنسان فيها، و حينها لن يخرج الإبداع أبدا عن صميم تلك الحاجات لأنه يتشكل من نسغها في تيارات صاعدة هابطة شتتا أم أبينا.

## -4-

تبدأ إشكالية هذه الرواية منذ الغلاف الذي أطرته ريشة الفنان العراقي هيثم فتح الله عزيزة بالأسود والذي يرمي بنوع من الدكنة على قلب اللوحة في الداخل، في عملية تجاذب خارج - داخل إذ تقذفنا الدكنة في التباس مصدره التساؤل: أهي متأتية من كثافة الخصب الطالع من أعماق الأرض متحولاً بشدة التداخل إلى سواد، أم هي آتية من الإطار الخارجي المضرّج بالكرب و المحن و الكوارث التي تكتنف الحياة العراقية لعقود طويلة في دلالة ضدية تبوح و لا تصرح. إن الألوان الأساسية هي التي قامت بتشكيل لوحة الغلاف من الأسود والأبيض والأخضر والأصفر والأحمر، وكان الأحمر والأصفر من الألوان الحارة التي تحمل في داخلها وفي إيجائها دلالة التوتر والصراع الذي يشتد مرة ويخبو أخرى، فضلاً عن كونها ألوانا تتصل بمصادر الحرارة والدفء وتمثل النار والانفعال والقوة والخطر وهي ثقيلة وتحمل صفة الإثارة والدينامكية فالأحمر ادفاً الألوان جميعا وهو من أطول الموجات الصوتية المرئية<sup>(١٣)</sup> أما الأخضر فهو من الألوان الباردة وكان عبر فضاء اللوحة يشتغل بتضافر مع الأصفر مما يؤكد الاشتباك الدائم بين التوتر والهدوء في هذه المنطقة الطافحة بالصراعات.

يشير الأسود بطبيعته إلى الخوف و الحزن و الحداد و الغموض و أحيانا الإبهام كونه لونا حاجبا يخفي ما وراءه و يعمّي على الأشياء و الموجودات و الأفكار و المشاعر، يخترق الإطار الأسود من الأعلى اسم الكاتب باللون الأبيض، و الأبيض أساسا من الألوان الحيادية لكن حياديته في الفضاء النصي تشكيلا أو

١٣ . التكوين في الفنون التشكيلية، عبد الفتاح رياض، ٢٤٢، الشركة المتحدة للنشر والتوزيع،

القاهرة، ط ١، ١٩٧٣.

كتابة تظل مخترقة بعملية التسييق، و منذ دخوله في سياق تنتفي عنه الحيادية ليكون لونا متعدد القراءات و أحيانا تمويها، فنحن مهيتون لإسقاط ما تمليه علينا القراءة الكلية للتشكيل الذي هو مولد أشكال، إذ الأبيض عموما هو فضاء الكتابة لكن حينما تكتب الحروف به ليكون الأسود هو الفضاء الكتابي فان الأمر سيؤول إلى تحول، و لما كانت القراءة هي عملية كتابة جديدة فان الأبيض سيظل مفتوحا لكتابات شتى، يؤازر ذلك تداخل الدلالات باسم الكاتب كونه يحمل مزيجا من الإيجاء بالفرح و الحزن معا فضلا عما يحمله الاسم الثاني من فضاء لوقوع أنواع المكابدات عليه و فيه من عبد الله الأول ﴿آدم﴾ و حتى قيام الساعة.

لكن اللون الأبيض بالرغم من دلالاته على ألم المصير إلا انه يظل لون النور و عنوان الضياء، وهو في كل المعاجم اللونية عنوان للنهار، و النهار وضوح و صدق و حقيقة يمتكرها الكاتب لنفسه و لتجنيس نصه في الإطار الأسود السفلي حيث يستقر المصطلح ﴿رواية شعرية﴾ باللون الأبيض في لعبة فنية تحمل باعتقادي الكثير من المقصدية، و يعبر تجاوز الأسود و الأبيض معا عن التحول و العبور في لحظة انتقال من مرحلة إلى أخرى لكن إشكالية التحول تظل قائمة: فمن أين سيتم التحول و إلى أين.. من الأبيض الذي اقتصر فضاءه على خمس مفردات حسب إلى الإطار الأسود الذي امتد ليشمل الجهات الأربع لمستطيل الغلاف و الذي يشكل مهيمنا أوليا لا يمكن تجاوز سلطته أم العكس؟، من الأسود غير المفصح إلا بدلالة لونه الداكن الحاجب إلى الأبيض المفصح برسم كتابي مخطوط بوثوقية تمنحه التجدد في الزمن، و القدرة على التواصل و الاستمرار يضاف إلى ذلك الإطار الداخلي الدقيق الأبيض الذي يؤطر اللوحة التشكيلية ثانية و يرسم حدودها بانتظام، و الذي يحمل بعدا سيميائيا كونه يرسم الحدود الرئيسة لدلالة مشهد تشكيلي يحمل زخم المتن الثاوي في الرواية من



جهة و في عنوانها و اسم كاتبها من جهة أخرى، فضلا عن كونه الحد الفاصل بين السواد في الإطار العام و بين البؤرة الدلالية للمشهد التشكيلي في الغلاف، إلا أن دلالة التراسل بين الأسود و الأبيض لا تقف عند هذا الحد لأنها توحى بالبعد المصيري الأعمق للإنسان، فهذان اللونان يختزان لحظتي المولد و الموت و ما بينهما من صراعات محتمة في جدل الحضور و الغياب، هذا الجدل الذي يتكرر في الحيزين الزماني و المكاني للرواية بشكل استثنائي لا يعرف الهوادة، و من يسكب الهواء في رثة القمر: عنوان تشكل ظاهريا من جملة نسقية ذات تركيب معياري، لكن المتمعن بالتركيب يجده وحدة أسلوبية ملبسة كذلك، فمن التي ظنتها القراءة الأولى استفهامية لم تصحبها علامة استفهام نهاية الجملة مما يوجب الانعطاف عنه و عن أسلوبه الإنشائي إلى صيغة أخرى ستكون صيغة خبرية مسكوت فيها عن المخبر عنه أو الفاعل الحقيقي (الذي هو المتبدأ) بالاسم الموصول (من) و سيكون لكل تركيب من التركيبين السابقين دلالة، فالاستفهام سيوجه الدلالة و جهتين تتجاذبان مع رمز القمر تجاذبا طرديا، الأولى محدودة بفضاء معين هو الوطن - العراق المهدد بكل عوامل الانفصال و الموت و القتل و الإبادة، و الاستفهام المجازي هنا يحمل في طياته كل التوجع بحثا عن المخلص و الخلاص. و الوجهة الثانية هي التي تحول الاستفهام نحو الكون المأزوم بفضاء الحروب و العنف و الصراع، فهذا الكوكب - الأرض هو الآخر يبحث عن مخلصه من الكارثة التي توشك أن تودي بالإنسان، انه بحاجة إلى من يسكب هواء نقيا في رثته قصد إنعاشه و إعادة فاعلية الحياة إليه هذا إذا كانت اللوحة التشكيلية لذلك الكوكب المتوتر، لكن تأمل الفضاء التشكيلي الذي أنقسم عليه العنوان قد يشير إلى دلالة أخرى، فالاسم الموصول و الجملة الفعلية (خبره) ثاوية داخل اللوحة يفصل بينها و بين شبه الجملة (في رثة القمر) الإطار المحدد الأبيض الذي يقسم الغلاف إلى فضاءين، و إلى

دلالتين، فهل يعني التشكيل أن هذا الشرق القمري وأهله -وبضمنه العراق - هم من سيسكبون الهواء في رثة الكون المتشنج بالدرس المستقى من عذابهم ومكابدتهم، فاللون الأحمر الذي يشير إلى الحرب و الدم و النار و الغضب هو نفسه الذي يشير إلى التضحية و المحبة و الحياة و العواطف النبيلة، و الأحمر بالرغم من هيمنته الكمية و سطوته البصرية إلا انه ضيف على الأبيض بالرغم من الحضور الدقيق للثاني إلا انه هو القاعدة التي شكلت أرضية الكتابة لكنها ظلت ثابتة تحت الأحمر الطاغي و لابد للثاوي من استفزاز يدفعه للنهوض، و في كل الأحوال ظلت رثة القمر خارج اللوحة الأم مسطرة على الإطار الأسود بانتظار من ينقذها من عبء الأسود الثقيل و هي ملتبسة بالمحنة مع الأحمر و الأبيض متناقضين بتلاحم.

إن حضور القمر في العنوان إشارة لحضارة قمرية في هذه المنطقة المأزومة، حضارة تتسم بالحيوية والتجدد والمعاودة، فالقمر يولد هلالاً ثم يتحول بدراً ثم يؤول محاقاً فهلالاً مرة أخرى ويعاود التحول كل شهر بينما تولد الشمس دفعة واحدة وتغيب كذلك، فالقمر زمني متجدد متصل بالخصب والمطر وفعاليات الماء مداً وجزراً، ولذلك كان الإنسان القمري ذا إرادة خلاقية، جمالياً ومثالياً وذا مشاعر حميمة في علاقته بالسماء والغيب والمشاعر الإنسانية.

لم ينته التمويه التشكيلي عند هذا الحد لان اللوحة الأم تحمل تمويهاً آخر إذ يمتزج الأخضر بالأصفر و قد ينهض الأول في منطقة ما ليتوارى الثاني و بعد برهة ينهض الثاني في فضاء مختال ليخبو الأول في لعبة فنية جديدة بين الخفاء و التجلي، و الأخضر لون ذو قيمة تتراوح بين الحار و البارد و هو لون إنساني ربيعي دافئ لأنه يعبر بالإنسان من عري الشتاء و برده إلى عرامة الربيع و دفته مما يبعث الطمأنينة في الحياة، و هو رمز للعودة إلى المياه الأولى، إلى النبع و الأصالة،

ولذلك كان لون الماء و النار و الشجر، انه رمز الحماية المقترنة بالأمومة فهو الملاذ و المرفأ و لذلك كان لونا مقدسا في الأديان و لا سيما في الإسلام و المسيحية كونه يحمل في أعماقه سر المعرفة الخفية التي تضم الانسجام و الأمن ضد ضغوط حضارة الضوضاء المعاصرة فهو صورة الحياة و الخصب و لأنه رمز الحياة و الخصب فهو رمز الضد و القدر كذلك لأن كل حياة و خصب يؤولان لنهاية.

و الأخضر لون أنثوي و الأنوثة جوهر كل استقرار للإنسان و الطبيعة معا ولذلك ظل هذا اللون رمزا لتألق الإنسان و إبداعه و إشارة لبركة السماء فيه و يظل القمر وسط اللوحة غير متوهج لكن حالته بادية الكثافة في مفارقة واضحة، وهذا ما يجعل العنوان في حالة لبس مع متنه فالعنوان ليس إشارة مضيئة دوما بل هو إشارة تعمل في أكثر من اتجاه، تتوافق مع المتن مرة و تتقاطع أخرى وقد تشوش الأفكار على متنها مرة ثالثة حسب أمرتو ايكو.

و لما كان هذا اللون مزيجا من الأزرق و الأصفر فان التناغم بينه و بين الأصفر أمر سيظل متاحا لان الأصفر ليس هو لون المرض و الموت حسب ذلك أن المتوهج منه هو لون الإشراق و البهجة، انه لونٌ فان كوخى، لون ضوء الشمس الذي يخترق شعاعه زرقة السماء بقوة و هو لون الذهب الخالد و الدائم التألق و الأصالة، انه لون ذكري يرمز للشباب و الضياء و الحياة كونه لون الأرض التي تنتظر المطر لتخصب، ولذلك كان زواله من على الأرض يعني زوال النظم الإلهية التي هي الحب و الإيمان فهو صورة للكبرياء و التوقد، أما الخافت منه فيرمز للمرض و الموت و الشيخوخة و الخيانة و الخيبات، لذلك كله كان الأصفر في لوحة الغلاف يتدرج بين آونة و أخرى بين المتوهج مرة و الخافت أخرى، انه يتوهج قريبا من الأرض و اعدا بالأمل و المطر و الخصب، و

يشحب إذ يبتعد عن أمومتها و حمايتها لكنه لا يسلم نفسه للموت بعيدا عنها لأنه ما يلبث في حالة شحوبه أن يقترب من الأخضر كي لا يسلم المصير للزوال و لتظل اللوحة في توازن تعززه هذه التناغمات الناجمة عن فعل التنشيط و التعادلات الذكية ما بين حركة الألوان أعلى أسفل و يمين شمال، وما بين كثافة اللون و خفته و ما أشاعه الأحمر لون الحياة و الحب و الجحيم و الصراع على اللوحة من فاعلية.

و إذا كانت الألوان انعكاسا للسيكولوجي الثقافي و المعرفي الفني فإنها تحقق انسجامها في هذه اللوحة بعيدا عن اختراق الخمول و النشاطات معا. ولعل من المفيد هنا الإشارة إلى أن اللون الأسود عند معظم الشعوب هو لون حزن وحداد، والحداد عبر التاريخ الإنساني هو فترة ألم على عزيز مفقود، فترة تحدها الأعراف الخاصة بكل شعب أو امة، يعاود الأحياء بعد انقضائها إقبالهم على مواصلة بناء الحياة و مزاوله فعاليتها، ليس تنكرا للفقيد الغائب ولا نسيانا له بل عملا على تحويله إلى رمز محفز على التواصل، لكن الذي حدث في حياة امتنا أنها لم تضع فترة زمنية للحزن على ما فقدت من تراث بل استسلمت لذلك الفقدان فظلت أسيرة الماضي منشغلة عن مواصلة الحياة باستمرار الألم، وظل اليأس قائما حتى عند أولئك الذين رفضوا الماضي مستسلمين للحيرة بين الثقافات الوافدة، ويبدو أن اللوحة وعت هذه الإشكالية فكانت حريصة على تأطير المشهد التشكيلي بالإطار الأسود حدادا على ما فات وعلى بؤس الحاضر معا واستعدادا لنهوض مأمول من اجل مواصلة حياة مفعمة بعناصر الديمومة الماكثة في أرضية اللوحة.

إن حضور الماء في الأرض و وجود العابرتين إناثا أو ذكرا وأثنى، ووجود الشجر عاريا في الفضاء القريب، أخضر و أكثف على البعد، وتوفر طريق

للعبور، كل ذلك وفر للوحة عناصر ومض دلالي يضم انفراجا مستقبليا أكيدا لكنه انفراج مشوب بكثير من المكابدة الزمنية كما ونوعاً لان الفضاء في اللوحة هو فضاء بدائي، فطبيعة أرض اللوحة والماء رمز العذرية و البكارة شكلا واقعا يحتاج إلى مجاهدة كبرى ليصير فضاء حياة و حضارة. فالكون، الوطن، البيت، صار قمراً مختنقا لا حياة فيه لأنه يفتقد عناصر الحياة الأساسية ولذلك انقسم العنوان على نفسه إمعانا بالانفصام بين الأزمة من جهة والخلاص الإنساني المنشود أخرى، هذه الإشكالية التي بدأها الغلاف وعنوانه ستتعدد أكثر داخل فضاء النص الروائي.

## -5-

هل تمكنت الرواية من الوفاء للجنس الذي أطلقه كاتبها؟؟

لإضاءة فضاء يهيئ القراءة للإجابة عن هذا السؤال لا بد من الإشارة إلى قضايا مهمة تحرك عبرها النص الروائي المدروس ولعل أهم هذه القضايا من وجهة نظرنا:

١. إن النص الحديث بجمالياته المتداخلة و المنفتحة على الفنون و العصور و الوقائع هو الذي دعا إلى استحداث المناهج والنظريات التي انتهجت ضرورة إشراك القارئ في عملية إنتاج الدلالة و في تشكيلها و إبداعها، لان القارئ إذ يعيش النص يضيف عليه من خبراته الشخصية و المعرفية و الجمالية بحيث تكون كل قراءة هي إنتاج جديد يختلف عما سبق من قراءات أو عما سيلحق منها بتعدد القراء و تباين مواهبهم واختلاف تجاربهم الشخصية و تباين ثقافتهم و رؤاهم الحياتية، فالنص الحديث وهذه الرواية منه يرفض النقاء النوعي ولا ينصاع إلى جنس صاف أو مقنن و لا يشتغل داخل حدود سابقة عليه أو خارجة عنه، لذلك كان على هذا القارئ أن يكتشف قوانين النص الذي يقرأ، و قانون الرواية الشعرية التي بين أيدينا قائم على التشتيت و التجزئة و التوليد و الفصل و واجب قارئه يتمركز على فهم قوانينه الداخلية و على ضرورة لمّ شتاته و إعادة الوحدة لأجزائه و التواصل مع ما انفصل فيه و تلك عملية لا يستطيع القيام بها قارئ اعتيادي، إنها مهمة الناقد المعرفي المبدع الذي يتلقى عملاً استثنائياً لم يكتب للعامة من القراء و يعمل على مجابهته و الكشف عن قوانينه بما يمتلك من وعي و علم و

معارف ليروّض ما فيه من سمات عصبية، ويزيح غلالة الغموض عن دلالاته و يستنبط بالتأويل مراميه الإنسانية ليقدمه إلى القراء تقديماً يليق بالفنون و الآداب التي تخزن جوهر المعرفة و تكتنز ذخائر الأمم و خبراتها.

٢. إن الرواية لا تستسلم لسمات الروي التقليدي لأنها تخط طريقها بالنظم الشعرية التي تعتمد البوح الحميم المتدفق، و أول سمات هذا البوح هو اعتماد ضمير المتكلم (أنا) أو ما يحيل عليه ليس إيغالا بالذاتية و لكن دخولا في تجربة معرفية خاصة لا يمكن لراوٍ آخر أن ينوب فيها عن الذات، و لاسيما أن هذه التجربة كانت عبر الرواية كلها تجربة تلقائية حدسية لم تسلم قيادها للعقل الذي ثبت عجزه عن فك أزمة الإنسان المعاصر، و لم تلق بالال لكل ما وصل إليه من علم و تحليل و تركيب لان كل ذلك كان ذرائعاً انحصرت أهدافه خارج التحقق الإنساني بنبله و انفتاحه على الخير و التواصل، و لذلك تحصر الرواية عملية الروي داخل ضمير المتكلم الذي يقترب بطبيعته من الشعر بوحاً، و يتيح لنفسه الخروج عن نطاق منظور الشخصية الواحدة، و يجتد الجدل من خلاله بين الذات و الموضوع إذ تنحصر المادة القصصية في نطاق وعي الراوي، فجوهر الضمير (أنا) هنا ينطوي في صميم بنيته اللغوية على جدلية الواحد المتعدد لأنه ملك لكل متكلم في اللغة و لذلك فهو يحتوي على (نحن) عميقة و مكثفة، من هذا المنظور استطاع الراوي أن يأخذنا إلى رؤية العالم و معاشته من خلال وعيه هو حين قدم لنا خبراته كما أدركها بلا وساطة، حين طرحها بلا انتظامات صارمة إلا انتظامها هي في ذهنه التشكيلي، فلا فرق في سرده بين الحلم و اليقظة و بين الخيال و الحقيقة و بين الأسطورة و الواقع و بين الماضي و الحاضر و

المستقبل، و هكذا يتم نقل الخبرات التي هي لقاء مباشر بين الذات العارفة و العالم - الحياة، القابل للمعرفة<sup>(١٤)</sup> و هذا الانتظام الذي سردت به الرواية هو نظام تخلقه شبكة علاقات خاصة تشكل هندستها رؤية كثيفة معتركة، و لكنها في صميمها تعرف ما تريد، فسرده الرواية بناءً على ذلك يخلو من الحوار المباشر لأن الحوار كشف عن دواخل الشخصيات و إظهار للمخفي و بسط للتفاصيل و هذا ما لا يتيح الشعري في عملية الروي و لا يقبله التكتيف الشديد الذي بني عليه هذا النص.

٣. إن اللغة الشعرية على العموم هي كل ما يمكن الإمساك به - حسب جاكوبسن وجماعته - في النص الشعري أو الروائي، و بطرق تشكلها و أنظمتها يتميز نظام عن نظام و جنس عن جنس، و محمول مصطلح عن آخر، و لقد حاولت الرواية بموهبة و جهد واضح صهر قطبين متضادين هما قطب لغة الشعر و قطب لغة القص، فلغة الشعر تركز على اللحظة في أكثف و أعمق أشكالها، أما لغة القص فترتكز على النمو و التطور أي على تقديم المدى الزمني، و يولّد هذا الجمع بين القطبين نوعاً من النصوص هو من أعقد ما عُرف في الأدب لأنه يحاول الجمع بين الكينونة التي هي قوام الشعر و الصيرورة التي هي قوام القص، من هنا تتسم لغة الشعر بالوحدة التي تنغلق على ذات الشاعر<sup>(١٥)</sup> و لعل تجربة المؤلف في كتابة الشعر تشركنا في تأكيد هذا الجانب الذي هيمن على نظام الانفراجات التي هي سمة لغة الرواية. فاللغة الشعرية تشكيل فن غامض بطبيعته لأنه يتصل بأغوار النفس الإنسانية وما

١٤ . بوطيقا العمل المفتوح، ١٢٥.

١٥ . نفسه، ٩٧.



يموج فيها من مشاعر، إنها تسلك سلوكا مغايرا للغة النثر التي تعطي دلالاتها بشكل مباشر، لقد عدت اللغة عند بعض المجددين عمادا لتشكيل موقف الفنان من الواقع، وهذا الواقع لديهم لا بد أن يُدرك ويشكل جماليا بعيدا عن المحاكاة، واللغة الشعرية الجديدة هي القدرة بطرائقها التعبيرية على خلق موازاة رمزية لهذا الواقع، وتشكيل واقع جمالي في مفهوم الحدائة لا يعني ملامسته برفق وإنما خلخلته وزعزعة أركانه وهذا لن يكون إلا بلغة لها قدرة الاختراق والفضح والهدم من اجل بناء واقع مغاير<sup>(١٦)</sup> مما جعل التجريب في النص الحديث يشتغل على اللغة، ومن هنا جاء مصطلح تفجير اللغة وأهميته في خلق شعر قادر على التعبير عن أزمة الإنسان في حياته المعاصرة، فتفجير اللغة عند أدو نيس يعني كيفية استعمالها، وفي هذه الكيفية وحدها يمكن استكشاف مدى تجاوز الشاعر للغة الشعر التقليدي وفتح آفاق جديدة لطرائق التعبير. إنه يعني بالمصطلح تفجير البنية الشعرية التقليدية برؤيتها وأنساقها ومنطقها وقرائنها وتعبير أكثر إيجازا هو تفجير مسار القول وأفق<sup>(١٧)</sup> وذلك بانفراط العلاقات الساكنة بين الدال والمدلول وتحويل أطر القول بتغيير الأنظمة المألوفة التي كانت تتشكل بها لغة النص التقليدي، وهذا ما فعلته رواية ﴿من يسكب الهواء في رثة القمر﴾. إن اللغة هنا ليست وسيلة توصيل بل هي خبرة معرفية بالعالم يوظفها الروائي لإنتاج نص مغايراذ تغدو اللغة بعدا إستراتيجيا من أبعاد النص الفنية بل هي القيمة الأكثر بروزا وهيمنة حين تتحول من

١٦ . الإبهام في شعر الحدائة، عبد الرحمن القعود، ٢٤٨، مطابع السياسة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٢.

١٧ . سياسة الشعر، أدونيس، ١٣٢، دار الآداب، بيروت، ط ١٩٨٥، ١.

خبرة معرفية يتحقق بها التعرف إلى الذات والعالم إلى وسيلة للتجريب وتفكيك الأبنية اللغوية المستقرة بتجديد لغة الكتابة حينما تخلق كيائها المميز والمحتشد بالكثافة الدلالية والجمالية<sup>(١٨)</sup>.

٤. إن صعوبة هذه الرواية متأية من نهوضها على التراكم الحدثي المكثف من جهة و على التعقيد و التركيب في طرح ذلك المكثف مما أنتج نصا عصيا يصعب على الباحث أو الناقد فك تشنجاته لأول وهلة، فضلا عن تعميم الوظيفة الإحالية للغة وتدمير علاقاتها المرجعية حد العتمة مما يغيب الإشارة الواقعية موسعا فاعلية التأويل الصعب، و ذلك سبب مهم من أسباب إعراض الدارسين عن مثل هذا العمل البالغ الخصوبة و الذي يواجه قارئه بمشاكسة و عناد و اقتتال و مكابدة، فذاكرة الرواية التي استغرقت كتابتها زمنا محمدا تختزن أحداثا و ثقافات و عصورا، و تمتص معارف و خبرات قرون طويلة من روحانيات الشرق وعمقه و غموض سحره، و من عقائد و تاريخ و مرجعيات كثيفة و لذلك فان الدلالة ظلت مغيبة على السطح و ثاوية في أعماق النص تحتاج من يحفر و ينقب ليجد ثم يربط و يعالق، و في ذلك يقول المبدع أدوار الخراط الذي يتسم عمله الروائي بالعمق و الثراء: ﴿إن الزمن الحقيقي لفعل الكتابة نفسه هو ساعات متصلة في الغالب اتصالا لا ينقطع، و بوحدة و تحت ضغط... أما عملية الكتابة بمعنى آخر، أي عملية التخلق و الاحتشاد و التشكل فقد تستغرق سنوات طوالاً، فبعض قصصي القصيرة استغرقت عشر سنوات أو خمس عشرة سنة منذ بدأت تتخلق و لم انقطع عن كتابتها ذهنيا دون أن اكتب جملة واحدة فيها طيلة هذه

١٨ . شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لادوار الخراط نموذجا، ٣٩.

السنوات ثم كتبها في غضون ليلة واحدة<sup>(١٩)</sup> مما يعني أن زمن الكتابة الأصلية الذي استغرق زمن التجربة هو زمن تراكمي حملت الذاكرة عبئه انتقاء والتقاطا وتشكلا ومعاناة، أما الكتابة الهجائية فلم تكن غير تحويل من الداخل المختزن إلى الفضاء الخارجي بشكل نصي.

٥. لقد أولى أدب الحداثة البعد الميتافيزيقي في الشعر خاصة أهمية كبيرة خففت من حمولته الفلسفية من حيث علاقة الشعر بالفلسفة كونها يحاولان اكتشاف الجانب الآخر من العالم أو الوجه الآخر من الأشياء الذي هو الجانب الميتافيزيقي كما يعبر عن ذلك ادونيس وهذا الجانب في الشعر هو الذي جعله متواصلا بمحاولات البحث الدائم عن غير المنظور مما يديم فيه روح الدهشة والانبهار اللذين يعدان من مرتكزات الفن المهمة كون الميتافيزيقي نقدا لتجريدات العالم الآلية الضيقة وعوداً إلى الواقعة الفردية المشخصة، وكشفاً لما تنطوي عليه الطبيعة من وحدة عضوية حية، فالبعد الميتافيزيقي في الشعر يحضر من خلال رؤية شعرية تؤمن بان الجهد الميتافيزيقي هو جهد شاق يبذله العقل البشري وصولاً إلى قرارة الأشياء وعمقها وصعوداً إلى قمته<sup>(٢٠)</sup>.

إن التراكم الثقافي المعاصر وتعدد ألوانه وتنوعه لا يعني أن الأديب الحداثي يتحرك في أفق حدائي حسب وإنما يعني كذلك ازدحاماً دلالياً فيه من الضبابية والتعدد ما يصيب المتلقي بالحيرة أمام النص، فأدب الحداثة يقف اليوم أمام نهر

١٩ . شهادة ادوار الخراط، ﴿القصة القصيرة من خلال تجاربهم﴾، ٢٦٦، مجلة فصول، المجلد الثاني، ١٩٨٢//٤.

٢٠ . الإبهام في شعر الحداثة، ٣٢، ٣٣. للاطلاع على رأي ادونيس ينظر، زمن الشعر، ١٧٤، دار العودة، بيروت، ط ٣.

معرفي متدفق متعدد المنابع و الروافد و الألوان و لذلك يختلط فيه الثقافي بالديني بالتاريخي بالأسطوري بالفلسفي مما جعله تركيبة معرفية غريبة ضاعفت صعوبة قراءته و التقاط دلالاته، و أديب الحدائث لا يقدم هذا التداخل بأسلوبية مباشرة بل يقدمها بصيغة تساؤل حيناً أو محاكمة أحيانا و في صيغ توليد معرفي فيه من المراوغة و التمويه ما يربك القارئ<sup>(٢١)</sup>، و لذلك جاء التناص في هذه الرواية من أصعب أنواع التناص إذ اعتمد إستراتيجية الجدلية الفكرية التي تعني تصارع فكرة مع أخرى ومعلومة مع واقعة وحدث مع حدث آخر بحيث تشتغل النصوص في مناوشة مع بعضها ليس بالمعنى العرفي المباشر للتناص كونه تاركا لآثار النصوص السابقة في النص الجديد وإنما بالمعنى الأشد جذرية الذي يؤكد أن كل كلمة أو عبارة أو مقطع إنما هو إعادة تشغيل لكتابات أخرى سبقت هذا العمل الفردي أو أحاطت به مما يزيد النص الجديد تعقيدا، لأن جدلية التشغيل للنصوص السابقة قد تضيع معالمها الأصلية في عملية التحويل الجديد مما يؤدي إلى صعوبة في عملية تلمس الدلالة<sup>(٢٢)</sup>.

٦. و عليه فان في الرواية من الشعر طاقته النوعية التي تكمن في إنتاج الدلالة عبر آليات خاصة و طرق ابعدها ما تكون عن المباشرة لأنها تعتمد منظومة الشعرية كلها من تكثيف و استبدال و تحويل و مفارقات و تناسبات كثيفة و مجازات مما يضاعف طاقة الإيحاء و يفعل عملية التلقي مع تعييب تام لجاهزية المعنى فضلا عن اعتماد جمالية الكتل المتجاوزة التي يأتي بها المنولوج مقذوفة من أعماق الوعي مرة و

٢١ . نفسه، ٢٤، ٣٥.

٢٢ . نفسه، ٢٦، ٢٥.

اللاوعي أخرى، هذه الكتل الشعر - سردية تحتاج متلقيا ذكيا و معرفيا و جماليا ليربط بينها و ينتزع الدلالة من تفاعلاتها.

٧. إن هذا السرد الذي قدم المروي يرتبط بقوانين الشعرية من حيث كون الشعر عموما غير محدد تحديدا جاهزا، لان اللغة الشعرية هي التي تولده و تلعب دورا مهما في تشكيله، فالرواية تحطم دلالة المحاكاة لتحل محلها دينامية اللغة بوصفها نشاطا إبداعيا متجددا<sup>(٢٣)</sup> فالشكل السردى غائب بما يعني غياب الصعود الدرامي بالمعنى التقليدي لان عملية الروي محكومة باعتبارية نظامها الخاص و المثير إذا صح التعبير.

٨. لا تركز أسلوبية الرواية إلى أنواع الروابط السردية المألوفة، الاستطراذي منها و التعاقبي أو السببي، لأنها تخلق روابطها الخاصة عبر قوانينها النصية هي، فضلا عن أن أحداثها قائمة على سرد حلمي أو أسطوري أو كابوسي لا سيما وأن الضمائر فيها غائمة مهوومة وبلا مرجعيات و الشخصيات بلا أسماء و لا هوية، إنها شخصيات عائمة ليس للأحداث التي تشكلها بداية و لا ذروة و لا نهاية وهي تتحرك داخل الفضاء النصي حركة اعتبارية متكسرة تظهر و تختفي بأشكال لولبية... عجوز، صبية، شيخ، تفاحة، نملة، حاكم، أمير، صياد، فارس، محراث، جندي، أسماء أنبياء، فلاسفة، مؤرخين، قادة، وفنانين، والفنانات ممثلات ومطربات هن و حدهن اللواتي يحضرن حضورا محايا للقراءة، إن غياب التمثيل الجلي لشخصيات الرواية ليس دعوة لأبعاد مفهوم الشخصية عن الرواية، تلك الدعوة التي كانت واحدة من مطالب نظريات أدب ما بعد الحداثة إيغالا في استبعاد الذات الإنسانية عن بؤر الحياة ونفي الإنسان بإبعاده عن مراكز القرار، بل إن ذلك

٢٣ . بوطيقا العمل المفتوح، ٩٣.

الغياب إنما ييئس احتجاجا لاذعا على مسببي التغييب الذين اضطهدوا الإنسان وقهروا إرادته بوسائل ومبررات شتى من أجل تنفيذ مخططات بعيدة عن توفير المرتكزات الأساسية لتأمين حياته وتحقيق السبل الكفيلة بضمان أمنه النفسي و مستقبله واحترام كرامته.

كذلك يفعل السرد مع الأعمال الخالدة ومع قصص القرآن والرسائل والملاحم والكتب، يمتص ويحول بإرادته الفنية هو، والمكان بلا حدود ولا تسميات وحينها يذكر الراوي اسما فان الأسماء تظل مضللة لأنها لا ترتبط بالحدث وشخصياته ارتباطا علة، فالأماكن مقابر وكهوف وساحات قتال ومنعطفات ودهاليز ومقاهي، وبتقطيع الأمكنة والأحداث يتم تكريس الاغتراب بين الإنسان وفضاء عالمه المحيط به لغياب التواصل الدلالي والوجداني الحميم الذي كان يربط الطرفين بوشائج التماسك والتعاطف والمشاركة.

أما الزمن وطرق تشكله عبر الحدث فان أشكاله تضيع بتداخل المشاهد لتهمين عليه فتنة الشعرية المخاتلة حتى يدخل في الإبهام أحيانا بسبب سرعة النقلات المفاجئة مما يجهد القراءة وهي تحاول أن تجد ما يربط ما بين حدث وحدث، وعليه فان تنوع الأزمنة وتداخلها هو واحد من أسباب غموض الفضاء الزمني في الرواية ﴿ثم لما سفحتنا الدروب على عتبة فرح ما هل كنت معي، وعندما للممنا دُمنا رغم أنف الجرادل، وعندما أعلنت:

ما كان الحجاج

غير ضحية عراف

أنبأه سهوا بدنو افتتاح مصارف للدم

بل كنت، كنت وكنا معا نسدد للفنادق الداعرة ضربة محسوبة على معداد الملل، إذ انفتحت عبر مسام القصف نافذة القطار السريع واختطفت في طريقها المشهد الآتي... الرواية، ٤٤ ﴿

أما وسائل السرد فإنها تحذو حذو عناصر الرواية في التكتيف والإثارة فلا الحوار واضحاً ولا الوصف تقليدياً فالحوار يرد من خلال أفعال القول و النداء وأدواته ومن خلال الاستفهام وأفعال الأمر التي تحمل في داخلها دراما الاستجابة ونقيضها وتحمل غموض التساؤلات التي تظل مغلقة بلا أجوبة وغائمة بلا أفق. ﴿أناديك أنت العارفة بالوهم والموهومين..... أناديك يا قلبها هل ستأخذني من جسدي، هل ستخضني في زجاجة التجسد وتصبني دفا في يد صوفي أو حكمة على لسان طائش أو حكمة على مثلث شبق أو متعة بين جسدين مجذوبين بقوة الفطرة، يا عطرها الذي أطعمني النبل وافرغ في فمي عصير البصائر، أفق وفوقها كي تفهم اللذة التي تركض على شفرة كالصراط بينما أصابعها غائرة في لحم السراب﴾... الرواية، ٣٣.

إن صعوبة الوصف هنا تكمن في انهاك بتداخل الموصوفات بكل أنواع الترميز حيث يختلط كل شيء بكل شيء، وحيث ينسى الوصف وظيفته التقليدية ليدخل في تجليات أخرى، متجليا بكل صيغ الوصف من الأخبار إلى النعت بأنواعه والأحوال بأشكالها.

إذن، نبحث عن الشعرية فنراها متواجدة بكثافة في بنية الغياب متمثلة بالصورة الكثيفة الملفوفة بالغموض، ومتمثلة بالمفارقات بأنواعها شكلا من أشكال التضاد و النقيضة التي وظفها النص لمهمات عدة تشتغل داخله اشتغالا حميما: البوح، الرفض، السخرية و التهكم، الهجاء، بث المرارة، الاحتجاج، متمثلة بالرموز الشخصية التي يجتهد الراوي بانتزاعها من أعماق تجربته هو و

مكابدته الخاصة نافرا من الرمز المستهلك متوجها إلى أسطورة واقع شديد التناقض و التداخل، مرير العذابات، مر التأزم غامض المصير مبهم الآفاق.. و إذا كان بعض هذه الآليات قواسم مشتركة بين الشعر و الرواية و لاسيما المفارقة فان الرؤية الشعرية تعمل على تكثيفها و ترشيحها عبر رؤى فنية شديدة الخصوصية لترتقي إلى مستوى الإيحاء الذي يحقق الوظيفة الشعرية في أجلى معانيها

و تبحث عن الرواية فتجدها كامنة بانفراج الشعرية بين آونة و أخرى لكن بتداخل مكثف يظل مخلصا للشعرية حتى في طرحه الأماكن و الأزمنة و الشخصيات و الوقائع و المكونات و العناصر، في الاسترجاع و الاستباق، و في الوسائل السردية كذلك... الوصف و الحوارات المغلقة و المغلفة بالوجع و البحث عن الخلاص.. في هذا التلاحم الحميم بين جنسين كانا بالأمس في نظر النقد متباعدين لكن الحوار المفتوح، و التراسل الدائم بين المختلف مذحض الرمزيون القطيعة بين الأجناس، يفتح اللقاء و يمنح المتباينات سر التقارب فالتلاحم..

ما الذي يخيئنا من اقتراح أجناس أدبية أو فنية جديدة إذن..!! المبدع الواعي يقترح و ليق الحوار قائما ما شاء، فالقراءة فاعلية يعرض عنها القارئ إن لم تكن قادرة على إغرائه بالتفاعل معها والتواصل مع مغامرتها لا سيما وهي تسعى إلى تقديم محنة الإنسان في هذا العصر بأمكنة بعينها، تقدمها للحقيقة التي هي هدف يسعى إليه الفن النبيل، وقد يكون مهما في الفن الكشف عن مظاهر القبح بجمالية تؤثت طرائق الوصول للهدف، واللغة قد تتيح أو لا تتيح لنا ذلك على قدر موهبة المبدع في توظيفها، وفي كل الأحوال لا تأتي اللغة عند المبدع إلا على قدر تجربة الباطن، و هكذا كانت تجربة الكاتب، متوترة مأزومة بالوجود



المشتعل بلوعة فقدان و غياب محاور الحياة الأساسية التي لا حياة بدونها.. الحرية و الحب و كرامة الخبز و كرامة الروح تطهيرا للإنسان من خطايا مدنييه، لائذا بما يحس انه الملاذ، الجنون مرة كونه التمرد الحقيقي على شرائع المندس و التقليدي من المنظومات المتحجرة و القفز على ألفة الهياكل الوهمية و المتخلفة لتحطيم عراها التي شدت أعناق البشر و البحث الدائم عن بدائل لا تضع الإنسان في الأقفاس. ﴿أسير بين خرائب الأعشاش التي عبثت بها قطة خوؤون و بال على سمائها الخواء، أسير مع باشلار باحثا عن رغبة في اقتراح تعاويد بديلة و ألوان بديلة، كم لحظة ستجمعنا كان يمكن أن انتصر على الآلهة و احتكر الشعلة لخليفة مقبلة، لولا صرختك و لولاها لأكمل ذلك الفتى الآشوري الأسمر روايته الجديدة المتوقفة خوختها على أنفاس الطبري ومع ذلك سألقي أفتش لك عن أعذار إذ ما جدوى أن أكون إلهًا. ﴿... الرواية، ٥١ و اختيار الراوي لباشلار ليس اعتباطا سرديا بل هو اختيار لحظة و جودة ظاهراتية تعطي الإنسان حقه في الكشف و اختيار البدائل بقصدية الوعي الأعمق الذي لا بد له من تشكيل لحظته الراهنة بتأويله هو وليس بإملاء و عي الآخرين، ليواصل مساره بإرادة تدرك أهمية الحركية الفاعلة نحو مستقبل يخطط خرائط غده الإنسان و ليس جلادوه.

و ما بين الحضور و الغياب كان التناص يلعب عبر الرواية لعبته الخفية، مع القرآن، مع الكتب السماوية الأخرى، مع الفلسفات و المعارف و الوقائع و الأشخاص مع الأنبياء و أعلام المتصوفة.. و التناص امتصاص و تحويل و راوي هذه الرواية استنفد كل امتيازات التناص ليخرجه إخراجا استراتيجيا ثاويا في أعماق الغياب كما أرادت له جوليا كريستيفا فقد امتص الراوي من تلك النصوص روحها و حولها في سياقه الذي أراد.

## -6-

إن طغيان التجربة اللغوية في الأدب ولاسيما في الشعر ظاهرة تتجلى لدى الشعراء قديما وحديثا بأشكال متفاوتة لكنها لدى بعضهم تتمكن من تحقيق ذات شعرية مغايرة إذ تتشكل لغة المبدع الخاصة مما يحقق لغات عدة في الأدب الواحد، و لكل مبدع طريقته الخاصة في تشكيل رؤيته جوابا على سؤال جاكوبسن: كيف تعمل اللغة..؟ لذلك كان أشهر إسهام لهذا الأخير اهتمامه بالوظيفة الشعرية للغة بوصفها تعتمد على كل من الصيغتين الانتقائية والتجميعية كونهما وسيلتين لتحقيق مبدأ التكافؤ الذي تبرزه هذه الوظيفة من محور الانتقاء الحي إلى محور التجميع ليصبح هذا الإبراز هو العلامة الفارقة لفعل الوظيفة الشعرية للغة مقارنة بأي وظيفة أخرى، إن الوظيفة الشعرية هي التي تعمل على نمذجة اللغة وتكثيفها دافعة إلى الأمام سماتها الشكلية بينما تدفع إلى الوراء قدرتها على تشكيل المعنى، من هنا كان الغموض سمة هذه اللغة عندما يكون التكافؤ بمنزلة الوسيلة التشكيلية للفن، فالشعرية لا تكون بالمجاز والزخارف والإيقاعات بل في إعادة تقييم شاملة للنص وبكل مكوناته، فالشعر يتكون حينما ترتفع الشعرية إلى درجة أعلى من الوظائف المنافسة الأخرى على الرغم من كونها جميعا مستمرة في العمل، لان الوظيفة الشعرية ليست بالوظيفة الوحيدة في الفن اللفظي بل هي المهيمنة عليه<sup>(٢٤)</sup> وكلما ازدادت نسبة هذه الهيمنة مال النص إلى الغموض أكثر لانسحاب الدلالة فيه إلى الوراء ثابوية في بعد أعمق وعلى مساحة أكبر وهذا ما اتسمت به هذه الرواية مما سوغ لكتابها

٢٤ . البنيوية وعلم الإشارة، ترنز هوكرز، ترجمة محمد الهاشمة، مراجعة ناصر حلاوي، ٧٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٨٦.

إطلاق الشعرية عليها في منولوج يتدفق في كل اتجاه. إن مثل هذه الاستراتيجية الكتابية لا تضع المادة التي نكتبها موضع التساؤل حسب بل توظف البناء و تغيير المنظور لإثارة التناقض و الصراع بين العناصر المختلفة بحيث تعرقل أي محاولة لتكوين قراءة منسقة أو وجهة نظر أحادية، ولذلك فهي ثورة على الايدولوجيا الضيقة لأنها لا تحمل دلالة سياسية و اجتماعية واضحة لكنها تعمل بإغراء على توظيف دائم لمادة تحمل إشارات سياسية و اجتماعية صريحة و بما يطرح أمامنا مجموعة من الإستراتيجيات الشكلية التي تهدف إلى الكشف عن عملية القراءة و تكوين المعنى عن طريق عرقلتها بصورة متعمدة<sup>(٢٥)</sup> و لا شك أن في هذه الطريقة التشكيلية المعقدة الكثير مما ينم عن انفراط الحكمة الروائية و التباس الشفرات التي تعد حسب رولان بارت هي القوى المحركة للمعنى فضلا عن التداخل و الغموض و اختلاط المرجعيات و كثرة الفراغات و بعد المسافة الجمالية و تشويه الأحداث و تكسير الأزمنة لكن من المؤكد كذلك إن كل هذه المخاطر هي مخاطر إبداعية وان لم تكن واضحة و سهلة الطرائق في الإفصاح عن مراميها لأنها لا تقدم للقارئ الجاد شكلا يعبر عن معنى أحادي بل تقدم له عملا ملغوما بأكثر الألغام فاعلية لتوليد مالا يجد من المعاني من خلال تصادم تلك القراءات مع بعضها و تنوعها و بروز مفاتيح قرائية فيها، و هنا تبرز أهمية القراءة التطبيعية التي أكد خطورتها (جوناثان كلر) فالأدب لا يتم له تشكيل الوقائع إلا بوسيط لغوي يعمل على نمذجته ضمن انساق خاصة تتمكن من التعبير عن جوهره و التدليل عليه من خلال عمليات التطبيع بين النص الروائي و الواقع من جهة و بين المبدع و القارئ من جهة أخرى، وأهمية التطبيع تنطلق من كونه يمنح النص مكانه في العالم الذي تحدده ثقافتنا، و تلك

٢٥ . ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، نك كاي، ترجمة د. نهاد صليحة، ٢٠٠٠، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، مصر، ١٩٩٩.

مهمة النقد الجاد والحقيقي و هي وظيفته التي كاد يتخلى عنها منذ زمن لان القراءة التطبيقية هي التي تمنح النص مكانه في العالم الذي تحدده معطيات حياتنا الثقافية فدمج النص و تفسيره يعني جلبه ضمن أساليب النظام الذي توفره الثقافة الحقيقية و لا يتحقق هذا إلا من خلال الكلام عن النص بأسلوب للخطاب تعده الثقافة طبعياً<sup>(٢٦)</sup> في مرحلة من مراحل مكوناته البنيوية في بيئة تشكله مما يجعل القارئ يقظاً من جديد لمرجعيات العمل وأساليبه وأنظمة عمله، و بهذه القراءة بالذات يمكن إزاحة غلاثل الاغتراب و الغموض عن النص الإبداعي الجديد و تقديمه إلى القارئ الذي يحتاج دوماً إلى ذائقة متجددة تتناسب و تجدد العصر الدائم، كما أنها تفتح المتلقي على قيم و منظومات إبداعية جديدة لا بد له من التعرف عليها لأنها منظومات حياته التي يحياها و يحتاج إلى فهمها و إلى متعة جمالها من جهة و إدراك ما فيها من عذاب و مجاهدة أخرى:

﴿أيها الجدا جدا... أفق و فوقني، لكن شخيره ظل أكثر بلادة من ذلك الدبوس الذي أخفقت أنت في انتزاعه من قميصي الحريري، و حين دسست يدي في جيوب حلمه العشر المتفخخة كجيوب مزارع في حزيران لم أجد غير عشر رغبات في النوم، أيها الجدا، سأقتلك، لم يكن لي خيار بعد أن تجاهلني في حلمه، في غضون لحظة سال دمه الأبيض على السرير و انسرب.. الرواية، ٥٣﴾

لاشك أن العثور على مرجعية ما في النص أمر ممكن ولو كانت إشارة تلقي الضوء زمنياً على جانب من جوانب القراءة، و جملة مزارع في حزيران كانت هي هذه الإشارة التي فتحت الفضاء النصي على زمن بعينه و وقائع بعينها بحيث يستطيع القارئ من خلالها أن يفك شبكة العلاقات النصية الأخرى المغيبة بلا

٢٦ . المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، وليم راى، ترجمة د. يوثيل يوسف عزيز، ١٣٢، دار

المأمون للترجمة و النشر، ط ١، ١٩٨٧.

زمنيتها و لا مكانها و بمجهولية هوية شخصياتها المتعددة، لكن على المؤول هنا أن يمتلك الأفق التاريخي الذي انطلق منه النص والذي أكد جادامير أهميته في إلقاء الضوء الذي يعين القراءة على استلام إشارات النص وفك عراها ليتبين ما وراءها من أحداث، فلمزارع حزيران العراقي سنوات الحصار دور مهم في تعميق التناقضات المرة يوم كانت الملايين العراقية تتضور جوعا بينما يتسلم هو المليارات معبأة في أكداس من الأكياس الخيالية..

إن راوي هذه الرواية شديد القدرة على التفلت من كل إسار، شأنه شأن الصوفيين الذين يأنفون من الالتزام بالمنطق الشامل الذي من شأنه أن يجعل الروح أو العقل مجرد آلة صماء تنتج الأفكار بطريقة منهجية، وما ذاك إلا لان همهم الأول لا ينصب إلا على الأزمنة الداخلية و ليس على المعلومات التي يمكن للذهن أن يقطفها من الوقائع فهم كثيرا ما يصرحون بان التصوف هو الالتزام بما يرخم فوق طور العقل وفي الحق ان هذا المفارق لطور العقل ينساح في جدل لا يزعجه حتى تناقضه الداخلي إذ إنهم يتحدثون على وفق ميلهم هم وذلك هو المهم لديهم<sup>(٢٧)</sup> وهذا ما جعل معظم كتاباتهم في الصميم من الشعرية الحقة

إن الانفلات من مواصلة الحدث و العمل الدائم على كسره ببوح جديد هو عين الانفصال الذي يشكل سمة الشعر الأساسية فالشعر يقوم على الفصل لأنه لا يرمي أخذك باتجاه أفقي كما يفعل السرد، انه يقطع بك و عليك و يعيق و يهبط و يصعد و يمؤّه و يغامر ليشعل فيك لهب التواصل مع لعبته المشتعلة، معه هو وحده و لذلك فالشعر لا يفسر و لا يُشرح لأن جوهره يكمن فيما يُمليه علينا بذاته، كما تكمن فنتته بفاعليته و ليس بفاعلية خارجه عليه،

٢٧ . مقدمة للنفري، يوسف سامي اليوسف، ٧٢، دار الينابيع، دمشق، ١٩٩٧.

إن الراوي يثار لنفسه و لعذاباته من قاهره و قامعي أحلامه بالتمرد على كل شي لقنوه إياه.. انه لا يفكك أو يرجئ حسب بل هو يهدم و ينقض و يغادر في ثورة عارمة. إن إشارات الغياب لديه يخفيها التناص في لعبة المناورة من تحويل إلى تحويل و هو يكثف مرجعياته الدينية و المعرفية داخل السرد مما يخفف من إبهام المروي و يزرع فيه مفاتيح دلالية ﴿كيف لا وهو الذي الم بلغات الإنس و الجن و الهوام و فقهما و ملك الجياد و البشر و البقر و ما تناسل عن امة الثقلين بيد أن القضية لم تفارقه و أبقته مؤرجحا بين صلاة العصر و دم الجياد الصافنات التي ذبحت بأمر منه تكفيرا عن سهوه... هل كان للجياد ذنب لتؤخذ به ؟ كان دمها يتدفق على صفحات لوح أعلى تارة يصهل و أخرى ينتحب لانقطاع اجله قبل أن يكتمل.. الرواية، ٧٩﴾ إن الراوي يأخذ هنا برأي مجمل المفسرين في توجيه دلالة المسح إلى الذبح و التقطيع دون الالتفات إلى ما توحيه هذه المفردة من رقة الملامسة الجمالية و مناجاة حسن الجياد و فعلها في الجهاد، لكن الراوي يتبنى دلالة العنف و الدم التي تنسجم و سياق الاعتراف و الرفض الذي اختطته الرواية و هي تحتج و ترفض و تكشف و تزيج الأغطية عن العذابات الثاوية في أغوار واقعه، و على القارئ أن يعيد ربط المروي المتحول من السرد القرآني في سورة (ص، ٣٣..) إلى علائقية الواقع، ولن يجد حينها صعوبة في تسييق أو تكييف المروي الجديد، لا سيما وأن الإشارات من سورة النمل تتكرر و حضور الملكة بلقيس و الصرح البلوري يشيران إلى المحنة لكن من أطراف بعيدة المسافة وان كانت مشدودة إلى واقع الراوي و هو يتوجع بتفاهات التعري و اللواط و العولمة و ثقافة الميديا الهابطة و اليورانيوم المخصب و السحر الأسود و الحقائق المقلوبة رأسا على عقب و الجوع و تطفيف المكاييل و تزوير العملات... الرواية، ٨٠، ولكل ذلك مرجعيات واقعية سوداء يدينها النص و يرفض مجرياتها.

إن الراوي بسرده المثال المنهمر و الذي تشكله لغة مشحونة بتداخل المكابدة بالثقافة بعذاب حياة يومية تأمر عليها ظلم بشع، إنما يحاول الإفلات من قيود محيطه و من أوجاع ثقيلة تطبق عليه و على شعبه، انه بالشعرية و المونولوج و الوصف الكثيف و الحوار الضمني و الكولاجات التي تنهض لتتلاحم بالنص يحاول أن يكسر حجارة الداخل الثقيلة و لذلك فان قارئ هذا النص يحتاج إلى تشغيل طاقاته الذوقية و المعرفية و الحدسية حتى يتمكن من الملاحقة و البحث و التأمل، فالنص ليس مبهما حد الانغلاق لكنه مشحون حد التعب و تعب القراءة ما إن يفضي إلى الكشف حتى يومض، إن المفاتيح المنبثة عبر النص قليلة لكنها كفيلة بإضاءة ما يمكن أن يضيء بدوره العمل.

إن متأمل الرواية يدرك أنها بحث عن خلاص بالفن، و داخل الفن يكمن بحث عن خلاص بوسائل و معالجات متنوعة، و السرد المتواصل تعويض عن عملية تصميمت قسرية مورست ضد الراوي انه يسرد من خلال حرية داخلية عصبية توهمه و توهمنا معا أنها خارج الزمن، خارج التاريخ، خارج الأزمنة و الأمكنة و الوقائع و الكوارث لكنه في الحقيقة يروي من داخل التاريخ، من داخل الأزمنة و الأمكنة و الوقائع و إن تعمد بمقصدية تغييب كل ذلك بمهارة ليدع لقارئه حرية الاكتشاف الصعب.

إن محاولة الهرب كلياً من التاريخ و المرجعيات و منابع الثقافة و أصول المعارف و الحكم و منظومات الموروث ينقضها هذا الحضور الوامض بفاعلية التداخل لكل ما هو متألق من تلك التواريخ و منابع و المرجعيات ولكل ما هو مدان كذلك حضور يترشح في رؤية مغايرة متوهجة لثبت إشارات مفصحة مرة و غامضة مرات بدءاً من عبور آدم و حواء نحو الأرض إلى النبي إبراهيم و أولاده الأنبياء، إلى النبي يوسف و عاشقته، إلى فتية الكهف، إلى آيات القرآن

التي كان لحضورها بأشكال شتى اثر عميق في تعميق شعرية الرواية وإضفاء حيوية معرفية على النص، فضلا عن الدوران حول التصوف و الكتب المأثورة و الخلفاء و الملاحم و الأساطير، و الراوي لا يهدم كل شيء بل ينتقي من كل شيء ما يخلص لفته المفعمة ليهدم بها ما لا يروق له من المهيمئات، و حينما يجد الراوي ألا وسيلة للخلاص من توتره المشحون بالعذاب يلجأ إلى الله بإيمانه و خطاياه معا، ليس بذل التائب المجروح لكن بجرأة العارف الواثق بملاذ الملا ذات:

﴿الهي المستوي على العرش

بكيفية الفضل و اللطف أغثني

أنا الغريق في غمر الجسد

أنا بشار عبد الله الذي أقرئ العالم السلام و المحبة

ما زلت أغوي الشفاه و النهود و المتاهات التي تورث العمى

و تملأ بالحصى منطاد الروح

و تزرع في المربع زوايا الأسف.

الهي.. بك أسألك أن تنزل معي إلى القبر

كي أعبر و أغرق في أمرك الخفي. الرواية، ٤٢﴾

هكذا تكون استطيعا الجسد في تصوف الراوي الذي يعلن عن نفسه باسمه شاهرا هويته التي تشخص نزعاته المتدفقة وهي تؤكد مفهوم تصوف يتمظهر في هذا الاستغراق الحميم حبا و عذابا و مكابدة و جنسا و إخلاصا بالاكثواء بالتجربة حتى الموت، هذا الاستغراق الذي يتشكل مزيجا من الغواية و الجمال و



الإيغال بالفتنة و اضطراب الهواجس ما بين المقدس و المدنس، و حينها لا يجد خلاصا من احتدام المحدود بالمطلق والفيزيائي بالروحي يتوجه بالضراعة كلها نحو الملاذ في صرخة صوفية وجودية تختصر عذاب التمزق و شتات اللهفات..... الهى..... أعثنى.

و تشف لغة البوح حتى تصل المناجاة ذروتها في:

﴿إلهى بك أسألك أن تنزل معى إلى القبر

كى أعبر و اغرق فى أمرى الخفى...﴾

هل سبق لأحد من العارفين أو المتصوفة أن توجه إلى الله سبحانه بمثل هذا

الطلب: أن ينزل معه إلى القبر سلاما وأمنا وملاذ رحمة...!

## -7-

في النهاية لابد من الإشارة إلى أن مسألة الفهم و اللافهم في الإبداع ستظل قائمة و حوارية ما دام اختلاف مستويات القراءة حقيقة قائمة و ما دام الجمالي لا يمكن له التحقق دون وجود وظيفة، لان الجمال الفني بحد ذاته ووظيفة أشرنا إليها في محور سابق، يقابل ذلك حقيقة غياب أية وظيفة معرفية في الأدب بمعزل عن الجمالي لان النص حينها لن يكون أدبا و لا يمت إلى الفن بصلة، فمناهض الجمالي على حق في إصراره على أن يكون للأدب وظيفة أخرى تضاف إلى الجمالية لكنه على خطأ إذ ينكر قيمة الجمال لذاته<sup>(٢٨)</sup>.

لقد غدت وظيفة الأدب متحركة في إطار شديد التعقيد لأنها ترتبط بمجمل القوانين و القيم التي تحكم المجتمع الإنساني و التي أصيبت بارتباك شديد ناجم عن التعقيدات التي تعرض لها العصر الحالي مما ألحق إرباكا و تهميشا و تغييبا للمفاهيم التي كانت تدعم تلك القوانين و هذا ما سبب انفصاما بين الفن و الأدب منه على وجه الخصوص من جهة و المتلقي من جهة أخرى، و مخطئ من يظن أن مثل هذه الرواية تفتقد الوظيفة المعرفية في صميمها، لأن هذا الجوهر الثاوي في غموض عرضه و في طرق تشكيله التي اشرنا إليها ما يلبث أن يتبين في عملية الحفر و التأويل مما يؤكد قدرة النص على تشكيل المعنى و إنتاج الدلالة لكن بطرق خاصة لا تتسم بالمرونة مما يلحق بشبكة العلاقات فيها غموضا يشرف بها على الإبهام أحيانا.

٢٨ . وظيفة الأدب، جون ايليس، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، ٧، ٩، مجلة الآداب الأجنبية، ٢٢

إن اكتناز الجمالي بالمعرفي و قدرة الجمالي على التشكل معرفيا أمر لن يغيب عن الأدب الحق، و التحليل اللوظائفي هو الذي يسمح بتحديد العلاقة بين العمل الثقافي والحاجة عند الإنسان، وعليه فان أي تطير من غموض النص الأدبي أو الفني المكتنز لا يتأتى في كثير من الأحيان إلا من خلل في تركيبة الثقافة و التذوق و التلقي مما يعطل عملية التواصل، و من جهل بطبيعة ذلك النص و الاستراتيجيات التي بني عليها و هذا أمر ليس بحديث في النقد الأدبي بل هو أمر قديم أفصح عنه ابن جني في تعليقه لسوء فهم النقاد لبعض الشعر بقوله: ﴿وإنما ذلك لجفاء طبع الناظر، وخفاء غرض الناطق﴾<sup>(٢٩)</sup>.

إن فاحص هذه الرواية الشعرية معرفيا سيجد فيها ألوانا شتى من رؤى الأديان و الوقائع والتاريخ و الحوادث و المعارف والمذاهب و الفولكلور و الفلسفات و اللواعج و النفثات الإنسانية مما يجعلها بحاجة لدراسات خاصة تتناول فيها مكونات السرد وعناصره ووسائله ومنظوراته والمرجعيات التي صدر عنها الروي و استراتيجيات الغياب و أنواع التناص و طرق تشكله، وأسلوبية عنوانات المحاور الداخلية وعلاقتها بالمتن و طرق اشتباكها مع العنوان الرئيس. فضلا عن طرق تشكل الفضاء النصي في حركية مدهشة تخفي وراء غموضها عناصر الشعر والرواية معا في لعبة فنية بالغة الخطورة.

إن الكفاءة النقدية لا يمكن أن تتحقق إلا في نص يخفي ثراه عبر طبقات لا تجلو عن مكنوناتها إلا من خلال كشف طبقة عن طبقة وتحليل مستوى إثر مستوى لاكتشاف العقبات التي تحول دون وضوح الدلالة وإزاحتها عن طرق تشكل المعنى من أجل تجميع بؤر دلالية مشتتة يغلب أول الظن ألا جامع بينها،

٢٩ . الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد علي النجار، ٢١٩، دار الشؤون الثقافية،

بغداد، ط ٤، ١٩٩٠.

لكن القراءة المثابرة ما تلبث أن تبصر وراء ذلك التشتت خيطا دقيقا يلم الشتات بمهارة لينهض بالفكر المتفرقة والدلالات نهوضا مؤسسا للمعنى، مما يؤكد تمويهية جملة المؤلف التي تلت عنوان الرواية الداخلي والتي تقول: ﴿عالم يضيع فيه كل شيء لا بأس أن تضيع الفكرة... الرواية، ٧﴾ مما يؤكد أن ضياع الفكرة يعني ضياع كل شيء وهذا ما تضمّر رفضه العبارة -الرواية ذاتها وما لا ترتضيه الفنون والآداب الأصيلة.

إن تجربة الفنون المتداخلة أو المتراسلة التي كانت تسمى من قبل بالهجينه هي تجربة أثبتت نجاحها عبر استقرارها وتواصلها ففي الشعر الحدائي يتداخل أكثر من فن رسما وموسيقى وسردا وحوارا، وفي السينما تتداخل فنون عدة أدبا ومونتاجا وموسيقى وتصويرا وسيناريو، إذ تتصافر الفنون لإخراج فن جديد مركب، فالرواية الشعرية احتفظت بالعناصر الأصيلة من العملية السردية حكاية وشخوصا وفضاء، وأخذت من الشعر عناصر شعريته المهمة التي تحدثنا عنها في محور سابق مما يطرح تساؤلا جديدا عما إذا كانت الرواية الشعرية جنسا أدبيا جديدا أم هي تلوين أو تنويع يدور في فلك الجنس الروائي.

## المراجع

١. الإبهام في شعر الحدائث، ٣٢، ٣٣. للاطلاع على رأي ادونيس ينظر،  
 زمن الشعر، ١٧٤، دار العودة، بيروت، ط ٣.
٢. الإبهام في شعر الحدائث، عبد الرحمن القعود، ٢٤٨، مطابع السياسة،  
 سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٢.
٣. البنيوية وعلم الإشارة، ترنز هوكرز، ترجمة محمد الهاشطة، مراجعة  
 ناصر حلاوي، ٧٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١،  
 ١٩٨٦.
٤. بوطيقا العمل المفتوح، ١٢٥.
٥. بوطيقا العمل المفتوح، سيزا قاسم، ٨٩، بحث منشور في مجموعة  
 اختناقات العشق والصبح، ادوار الخراط، دار الآداب، ط  
 ١، ١٩٩٢.
٦. التكوين في الفنون التشكيلية، عبد الفتاح رياض، ٢٤٢، الشركة  
 المتحدة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ١٩٧٣.
٧. الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، تداخل الأنساق والمفاهيم  
 ورهانات العولمة، د. عبد الله إبراهيم، ٩٥، المركز الثقافي العربي،  
 الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٩.
٨. الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد علي  
 النجار، ٢١٩، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط ٤، ١٩٩٠.
٩. رسالة الكترونية من المؤلف بتاريخ ١٨-٨-٢٠٠٨،
١٠. سياسة الشعر، أدونيس، ١٣٢، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٨٥.
١١. شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لادوار الخراط  
 نموذجاً، خالد حسين حسين، ٣٥، ٣٤، مؤسسة اليمامة الصحفية،  
 الرياض، ٢٠٠٠.
١٢. شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لادوار الخراط

- نموذجا، ٣٩.
١٣. شهادة ادوار الخراط، ﴿القصة القصيرة من خلال تجاربهم﴾،  
٢٦٦، مجلة فصول، المجلد الثاني، ٤//١٩٨٢.
١٤. عن النقد وقصيدة الشر، محمد عبد العال، موقع الحوار المتمدن،  
العدد ١٦٧٤ -- ٢٠٠٦ www.ahewar.Org.
١٥. في فلسفة اللغة، كمال يوسف الحاج، ٩٤، دار النهار، بيروت، ط ٢،  
١٩٧٨.
١٦. قضايا وشهادات، كتاب ثقافي دوري، ع ٢، مؤسسة عيبال  
للدراسات والنشر، دمشق، ١٩٩٠.
١٧. ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، نك كاي، ترجمة د. نهاد  
صليحة، ٢٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٩.
١٨. المصطلح النقدي في نقد الشعر، إدريس الناقوري، ٧، ٨، دار النشر  
المغربية، ١٩٨٢.
١٩. المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، وليم راى، ترجمة د. يوثيل  
يوسف عزيز، ١٣٢، دار المأمون للترجمة والنشر، ط ١، ١٩٨٧.
٢٠. مقدمة للنفري، يوسف سامي اليوسف، ٧٢، دار الينابيع،  
دمشق، ١٩٩٧.
٢١. (من يسكب الهواء في رثة القمر) بشار عبد الله، شركة الأديب  
للطباعة، عمان، ٢٠٠٧.
٢٢. نظرية المصطلح النقدي، د. عزت محمد جاد، ٤١، ٤٠، الهيئة المصرية  
العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠٢.
٢٣. وظيفة الأدب، جون ايليس، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، ٧، ٩، مجلة  
الأداب الأجنبية، ٢٢/ ١٩٨٢.