ذُهانُ الكتابة

مقاربة نصوص مجهولة بـــ " خواتم " أنسي الحاج

سامي داوود

كردستان العراق

لا يكون نصٌّ ما نصّاً إن لم يُخْفِ على النظرة الأولى، وعلى القادم الأول، قانون تأليفهِ وقاعدة لعبه..." دريدا".

استهلال

أتعادل الكتابةُ الصوتْ.؟ أم أنها تعوّضُ ما تخسرهُ اللغةُ في الكلامِ.؟. ألا يحتاج العقل لكي يتمثل موضوعيا، أن يتجسد عبر الكتابة في هيئة ما. وذلك لقدرة الكتابة على تفريد القول وتعديله وربطه بمحمولات عدة و متباينة، تجعله قولا للكلية. فكيف يكون حال الكتابة إذ غدت هي بحد ذاتها عجزا. لم يتوقف العقل البشري عن إنتاج وتطوير معادلات موضوعية لخَتمِه الخاص. فابتكر الحصاة الحجرية ورسم داخل الكهوف سيرة حضارته التي كان يعلل من خلالها طريقته في التفكير بالأشياء داخل العالم. دون أن نربط ظهور شكل تعبيري ما بنظام تفكير حقبي، تجعل الملحمة والرواية مرتبطتين بحقبتين متباينتين على غرار ما فعله " لوكاتش" في نظريته حول الرواية. وهي نزعة موجودة في دراسات كثيرة تحاول أن تفرز وتصنف المقولات زمنيا وجغرافيا، لتتمكن من تكييفها مع جدولها المدرسي، بالتفكير من خلال عبارات غير دقيقة كالمرحلة الفلانية وما بعد المرحلة الفلانية...الخ. إذ لا يمكن إسقاط الأسماء على الأشياء بدون دراسة نظام التسمية، وكذلك دراسة سلطة المجال المنتج لهذه لأسماء. فظهور شكل تعبيري ما لا يرتبط بالضرورة بمحاور متجانسة منظوميا، ليتم من خلالها تعليق الكيفية الفكرية بمتتالية زمنية. إذ إنَّ الأثر التراكمي للتغييرات الدقيقة في البنى الكلية للمجتمع، قد يدفع على السطح قيما تعبيرية تكون بمثابة وثبة زمانية. وبالتالي صدمة جمالية لمفهوم الجميل الاجتماعي.

يتناول بول دي مان نصين لمالارميه، عنوان أحدهما " أزمة الشعر"؛ ليعالج من خلالهما الفكرة الجوهرية المتعلقة بالكتابة الناقدة التي تأخذ على عاتقها البحث في أزمة الكتابة، في الوقت الذي تكون فيه، أي الكتابة، غافلة عن كونها محورا لهذه الأزمة. لقد ظهرت عبارة "الأزمة" مع تشكيل مجموعة من الشعراء الشباب المعجب والتابع لمالارميه، ضمن دائرة شعرية متحررة من الأشكال الشعرية المتداولة حينذاك، بنزعتها إلى كسر القوالب الشعرية عبر مصطلح الشعر الحر. تعامى مالارميه، كما يذكر دي مان، عن الحديث عن رامبو وذكرَ أسماء أصدقائه المقربين الذين لم يعد يذكرهم أحد في تاريخ الأدب الفرنسي. غير أن مالارميه لم يكن غافلا عمَّا كان يشغل أصدقاءه: لذلك قال، بعد صقل قوله من قبل دي مان: " لقد نقَّت الهواء عاصفة، ويستحق الجيل الجديد الفخر لقيامه بذلك.. فقد تفحصَ فعل الكتابة ذاته إلى حد التأمل في أصله، أو..إلى حد بعيد بما يكفي للوصول إلى النقطة التي يتساءل فيها: هل كان من الضروري لهذا الفعل أن يحدث" (1). عبر تأمل الكتابة في أصلها، تنفتح الأسئلة المتعلقة بطريقة القراءة المعمِّقةَ لمستويات بناء النص وإنشاء الاستعارة وترميز الشيء عبر وسيط دلالي وغيرها من التفاصيل التي تستفهم الكلمات وإشاراتها. لكن إن رادفنا الكلمات التالية : تأمل، أزمة، جديد. سنلاحظ بأنها متفارقة، حيث يستدعي التأمل البطء، بينما تعمل الأزمة على تسريع استخدام مصطلح الجديد، لتجاوز الأزمة المتعلقة بقراءة النص، عبر منح أسماء جديدة لنصوص مكتوبة حديثا، تُظهِرها عبارات الجديد وكأنها كتابة غير مسبوقة، دون أن تطرح شيئا جديدا سوى تاريخ كتابتها الحديث. كيف إذن، يمكن للكتابة أن تتأمل عبر هذا الجديد في أصلها؟ يستدعي تأمل الماهية تطويرا للقراءة. لذلك، لا يمكننا الحديث عن كتابة جديدة في معزل عن قراءة قادرة على أن تمنح الجديد قواما غير مسبوق لهذا الظهور. هذا التأسيس المتضامن دائريا لقراءة/ كتابة جديدة، عليها أن تبرهن إجرائيا عبر تقنياتها المبضعية لاستخلاص النسيج الرمزي المؤسس للكتابة الجديدة. بهذه الطريقة تكون الكتابة/ القراءة، عمليتين متضامنتين دائريا، بحيث تنعكس ماهية إحداهما في الأخرى والعكس صحيح. لذلك تكون التقييمات المرتبطة بالكثير من الكتابات، عائدة إلى ضعف في القراءة الغافلة عن الماهية الحقيقة لتركيب النص. إذ يدخل الموقع الجمالي/ الثقافي للقارئ في تحديد مسار قراءته للنص. وهو موقع مركب اجتماعي يساهم في تمييع المسافة

النقدية بين النص والقارئ؛ وثقافي متعلق بالمداخل المعرفية التي يعتمدها القارئ في قراءته للنص. وقد كانت الكثير من المداخل إما هجائية أو مدائح مغلفة بمصطلحات علمية تواري عبر البلاغة اللغوية ضعفها التحليلي. قريبا من مالارميه، طرح "بول فاليري" أسئلة فريدة كل الفرادة، لصقل مفهومه عن الرؤية والخَلق الفني في عدة مستويات. كانت الحلقات الثقافية التي يعقدها في الجمعية الفلسفية الفرنسية مجالا لتداول أسئلته التي بقي الكثير منها معلقا لعقود طويلة. كان فاليري واضحا ودقيقا في تناوله لمفهوم الخَلق. يستفهم باستمرار عن العلاقة القائمة بين ماهية الشيء ورؤيتنا لها، عن الطرائق التعبيرية التي نطورها لاستخلاص تلك الماهية بأشكال خُلاصية. وذلك لئلا تتحول العملية الإبداعية إلى عملية لامعيارية، مشتتة، وضائعة، يكون فيها الرديء والجيد ضائعين لغياب القدرة على التمييز بينهما. وهكذا، لم يتردد فاليري في استخدم مصطلح "علم صناعة الشعر" ضمن دراسته "مكانة بودلير " (2) التي تمكن من خلالها أن يطوّر أدواته الكتابية، ما جعله يعيد بناء قصيدته " المقبرة البحرية"، بعدما أسقطها في حالة من التدفق العاطفي غير المستقر؛ وأن يتناول " أزهار الشر " لبودلير بدقة متناهية. معالجا اللغة التي اعتمدها بودلير في ديوانه، وتأثير مفهوم اللغة الشعرية لدى" إدغار آلان بو " عليه. فدرس اللغة الشعرية لمعاصريه، وكيفية بناء الجملة لديه بالمقارنة مع "فيكتور هيغو "، وتحديد مواطن القوة والضعف في قصيدة أزهار الشر، وغيرها من التفاصيل التي تبرهن على فرادة القول الشعري وتمييزه عن القول النثري أو الفلسفي. إنهما موقفان يتكرران كثيرا في التنظير حول الشعر والعملية الإبداعية بمجملها، سواء فيما يكتبه الشعراء بأنفسهم أو عبر الدراسات النقدية المأخوذة بمحاولة إدراك منظومة الخطاب. غير أن ذلك لم يؤدِّ إلى خلق وعي دقيق وشفاف بالكتابة، تحصنها من الاستيهام؛ بالمعنى الذي يجعلها غير مؤهلة للبقاء في المدينة كإحدى الأدوات الإدراكية التي تعمق العلاقة بين الشيء ووعينا به.

فظهرت كتابات لأسماء براقة بدون دلالة وضعية على البريق؛ تجلى من خلالها ذاك البون الشاسع الذي يفصلها عما تعتقده عن تركيبها الجمالي نوع من الذهان الفني لأعمال أدبية وفنية جعلت النقد يفكر بمكانتها و بقوامها الفني عبر المقدس وليس عبر العقل. فجاءت الشهرة المتواطئة مع النظام العام المروج لأسماء – مفاهيم، جردت التلقي من تزيهه المفترض لقياس

القيمة والمعيار والمعنى. لقد كانت الملاحظة الفذة التي كتبها " والتر بنيامين " في دراسته عن الفن في عصر النسخ الآلي، صريحة وموجهة مباشرة لمآل العمل الإبداعي. وقد بين من خلالها أن الفارق بين المؤلف والجمهور بات وشيكا لأن يفقد سمته الجوهرية: "لقد أصبح فارقا وظيفيا مترديا من سقوط إلى سقوط أو إلى شيء آخر. فالقارئ على أهبة الاستعداد في كل وقت لأن يصبح كاتبا "(3). وذلك لأن ما يمكن تسميته بالتمهيد الصحفي المروج لكتاب ما، يحسم عبر هذا التمهيد معايير ما يفترض أن تكون عليه الكتابة؛ بقيام المجال الصحفي، نيابة عن القارئ، بتحديد ما يجب قراءته ـــ إنه نوع من التفكير التوليتاري ـــ وعبر هذا التحديد لما يجب قراءته، يتم تعميم جدول بالبيانات المتعلقة بعملية الكتابة ـــ كيف تصبح كاتبا ـــ ومن ثم، و ضع المعيار الحاسم لقيمة كتاب ما عبر عدد القراء المستلبين. بحيث تكون رواية هاري بووتر أهم من رواية "كائن بلا خصائص" لروبرت موتزيل. وهو أمر موجود على نحوٍ أكثر فجاجة في الفن التشكيلي من خلال بورصة المزايدات الفنية المتواطئة مع نظام الذائقة المعتمد في المتاحف وكيفية إنتاج الذائقة العامة، عبر وسطاء ماليين بالغي الجهالة.

رويدا رويدا، تترك القراءة قوامها المعرفي وتستقر في اللغة العمومية. لتتحول بعد حين إلى كتابة على غرار قراءتها المستلبة. قصارى القول: لكي تكون العملية الإبداعية ضرورة جمالية، وبالتالي ضرورة ارتقائية، نظرا للتأثير الكبير الذي يحدثه العمل الإبداعي في تطوير الفطنة والقدرة التخيلية التي تمكن الوعي من إدراك الظواهر، عبر فهم نسيجها المتشابك ـــ عليها أن تكون عملية غير عمومية؛ و نشاطا استثنائيا مرتبطا بجهد لا يتوقف عن حذف منتجه لإعادة تغييره بما يتفق ونظام فرادته الذي يجعله نشاطا مؤثرً ولا تاريخيا، وحاملا للتراكم التاريخي الذي يعمل في داخله فعل العناصر غير المتفاعلة، ليكون العمل الإبداعي مجالا لنشاط غير مسبوق وتفاعلا غير متوقع. غير أننا لا نملك حصنا نقديا مترها من الطائفية الحرفية التي يكون الصراع فيها، على ما يوضحه "بيير بورديو" شبيها بموضوع الشرف فيما بين القبائل. حيث تنتظم سلطة عليا لتوزيع القيم والمنح الكهنوتية المعترف بها من قبل المجال الرمزي الذي يشكلونه. فتمنح هذه الهيئات أسماء معترفا بها من قبل سلطة حقلهم، لتعكس من خلال عملية الإضفاء سلطتهم عليهم. إذ إنَّ رأسمال الفنان هنا هو رأسمال رمزي: "ولا شيء أشبه بصراعات الشرف عن القبائل غير الصراع

بين المثقفين... هذا الرأسمال الرمزي من الاعتراف هو حافظة Percipi تفترض إيمان الفاعلين الملتزمين بالحقل"(4). لذلك تتداخل لدينا قوانين اللعبة الاجتماعية بقوانين اللعبة الإبداعية، فنخسر عبر هذا التداخل، ليس فقط المقدمات الأساسية لتطوير الفن وفتح مجاله على الحياة، بل وكذلك، الاستقلالية الضرورية للقيام بالعمل الفكري. وهكذا يدخل مفهوم الحق في مفهوم العمل. ويتكرر على غرار الاستلاب في النظم الشمولية، ترجيح الفعل الجماعي على المعنى، والأيديولوجيا على المنطق. فتغفل الأسئلة الأساسية للحداثة، ويظهر بديل لها، نوع من خطاب عمومي، يربط الجديد بالإعلان الجماعي عنه، وليس بالقوانين الجديدة المغيرة لمسار العملية الإبداعية. وقد أدى ذلك في مجال الفن التشكيلي، إلى تعدد لحظات حداثته عبر التاريخ، منذ عصر النهضة إلى الدادائية. فضاعت اللحظة الحقيقية التي يشكل سيزان وبول كلي أساسها فيما بين هاتين اللحظتين. والأمر ذاته تكرر مع الشعر في العالم العربي. بعد الخلط الهائل فيما بين البداية الزمنية التي تنازع عليها الكثيرون وبين البداية المنطقية التي تقاسمتها مجموعات متباينة جغرافيا وفكريا، والتي ربطت هذه البدايات ببياناتها، فتراكمت الأسماء والسير والمجلات، واندثرت كأنها كانت مجرد تيارات مرحلية. فهل حازت بالفعل، تلك الكتابات ما أعلنت أنها تحوزه..؟ المصادرة مازالت قائمة. وأسماء كثيرة ظهرت وحجبت غيرها بناء على انتماءات حرفية لجماعات مهنية داخل مجال الكتابة، دون أن يكون نتاجها بحجم الموقع الذي شغلته. وعبر هذه الوضعية، دخلت المهنة في الإبداع، لتبدأ الدواوين بالظهور، مشكلة بذلك حافزا لا جماليا لإنتاج المزيد من الشعر. وصار لزاما على بعض الكتاب أن يقوموا بترقيع الفراغات والمناطق الهشة في نصوصهم، بمقولات فكرية دخيلة على الكيان الحسي والذهني للشعر، وكذلك غير دقيقةٌ في مستواها الفكري. مجرد إسقاطات في شكل رأي بمظهر الحكمة أحيانا، تجنبا لوضعها في الحسبان الفلسفي. وأحيانا أخرى في هيئة مهلهلة لتحاور نصي استجدائي لمكونات تراثية ذات وقع حساس وذهولي على المتلقي. وقد رافق ذلك طرح ذرائعي غريب ربط كسر القوالب المدرسية بالحداثة الشعرية على مستوى التعبير، وهو أمر لا يمكن نكران مساهمته في تطوير مستويات التعقيد في التعبير دون أن يكون ذلك اختزلا لقيم التعبير على حساب إسقاطه على إحدى محاوره فقط. فالقصيدة المقفاة والتفعيلية والمتحررة من التفعيلة

والنثر، كلها أشكال تعبيرية للشعر. إلا أنها ليست أشكاله التعبيرية الوحيدة. فالشعر قائم في الأجناس الأدبية الأخرى وكذلك في الفنون الأخرى، بل وحتى في العلوم. لذلك لا يمكن اعتبار الكتابة وفقا لأشكال فنية رائجة انتماء لمجال الكتابة ولا حتى اعتبار ذاك المنتج تمثيلا للكتابة في شكلها الحديث؛ خصوصا أن مفهوم التجاوز في الدراسات النقدية للحداثة لم يميز نفسه عن مفهوم التقدم في الصناعة.

لقد ظهر على إثر التمييع النقدي للمعايير مَطّ للكلام على التعبير ليصل النص إلى نقطة النهاية المقترنة بحجم مفترض في ذهنية الكاتب. فأصبحت لدينا نصوص طويلة أقصر بكثير من حيث حمولتها التعبيرية والجمالية، من نصوص أخرى قصيرة، تضاهي غيرها من النصوص الطويلة بحجمها الجمالي. وباتت النصوص تجهل نقطة نهايتها الحقيقية. فقايضت الأساس الإبداعي للكائن الجمالي، أي الحذف، بالاستطراد التشعبي، والكثافة بالإسهاب. لذلك صار الشعر من أكثر المهن الشعبية رواجا في العالم، بعدما كان مجالا للقلة النوعية وفقا للدراسة الإحصائية التي قام بها "أوكتافيو باث". ولكي لا تكون قراءتنا هذه مجردة من التعليل سنتناول بالتحليل بعض النصوص لكتابتين متباينتين. إحداهما نصوص كتاب "خواتم " لأنسي الحاج بجزأيه الأول والثاني*. والثانية نصوص صغيرة لبعض الكتاب الشباب الذين يقيمون خارج أسوار المدينة بأصابعهم الخشنة.

خواتم أنسي ونصوص لشبابٍ مجهولين

يصادر النص الموازي للجزء الثاني من كتاب أنسي الحاج " خواتم " مسبقا مسار تلقي النص؛ إذ جاءت شهادات الكُتّاب الموجودة على الغلاف الأخير للكِتاب، بمثابة إنابة أو تعويض عن قراءة النص في مستوى القيمة والقياس. لذلك يفقد النص، بتلك الشهادات، موقعه في أفق القراءة. بل إنها تحوّر في مفهوم الكتابة والقراءة معا، حيث تفقد هذه الأخيرة عبر هذا الخلط دورها التأسيسي لدلالة النص المقطعية، وتسحب بنية النص ومعناه إلى خارجه؛ الأمر الذي يحلل الكتابة إلى مجرد قوام استيهامي في عملية التعبير عن اللوغس/ الأب المفترض في كل عملية كتابة. علما أن تطعيم الكتب بالشهادات مأخوذ من الأعراف الصحفية في الترويج لمنتج ما. لذلك ينطبع تأثير الكِتاب مسبقا في أفق التلقي ويحدد طريقته. غير أننا ما إن نشرع في

قراءته بجزأيه حتى تتجلى المسافة التي تفصل النص عن تعليقاته. يزخر كتاب خواتم بمقاطع كثيرة تحاول أن تعرض أفكاراً بطريقة غير متقنة ولا حتى مركبة ببلاغة أو بترتيب مختلف لليومي، يكون من خلاله اليومي عبر إعادة الترتيب استكشافا داخل المألوف. على غرار الجملة التالية :

" الذكرى تُؤكل وكلما أُكلت نمت وأشرقت " (5).

إذ يستحيل لأي قارئ ملم بمسلمات الذكرى والتذكر والذكرى المحضة، أن يربط عبارة الإشراق والنمو بالذكرى التي يحال فعل تآكلها لمجهول. ولا يمكن لهذه الجملة أن تقدم الذكرى عبر القوام الزمني لعميلة التذكر. إنها إفقار لمفهوم الذكرى وليست تعبيرا عنها. فهناك ثلاثة مستويات للذكرى وفقا لترسيمة برغسون التي طرحها في "المادة والذاكرة" واستثمرها "دولوز" في كتابه "الصورة والزمن". هناك بداية الذكرى المحضة غير القابلة للتآكل، بل التي يتم إرجاؤها إلى حينها الخاص. والذكرى / صورة، التي يقوم الوعي بانتقائها وفقا لمتطلبات التجربة. وهناك الانتباه القائم في الآنية. وهي كلها مستويات لا تتآكل و لا تزداد إشراقا بتآكلها. بل يصاب المرء بعمى نفسي يحجب عنه ما يختزنه من صور. دون أن يؤدي هذا الحجب إلى إزالتها نهائيا. لذلك تؤدي كلمة التآكل إلى إفقار معنى الذكرى. ويتضح هذا الإفقار للمعنى في جملة أكثر غرائبية جاء فيها : " اعتد عاداتك تُجهز عليها " (6).

فالعادة أمر مضمر في بنية السلوك الاجتماعي، وهي منسحقة في الجسد الاجتماعي لكونها تنتقل سلاليا عبر عرى غير عقلانية أو قانونية. لذلك يتأتى تكرارها اللامفكر فيه، من كونها فعلا معقولا لا عقلانيا، وتستمد ضرورتها التاريخية وقبولها الاجتماعي من نظام المعقولية، كونها جزءا من الهابيتوس الخاص بكل مجتمع. ويفترض لأجل الإجهاز على عادة ما الخروج منها، أي موضعتها خارج الجسد، وهو أمر غير ممكن بالاعتياد عليها، وإنما برفضها. ولا يحدث هذا الرفض إلا عندما تكون تلك العادة متعينة برانيا في أجساد تفصلهم عن الشخص الرافض مسافة حقبية تعدل في المكونات التي يتركب منها جهازه الثقافي، لكي يتمكن من قراءة التواطؤ والاستغلال التي تجعل بعض الممارسات عادات أو مبادئ مقبولة لدى أفراد مجتمع ما. وعلى غرار ما سبق، يطرح النص بعض المقاربات، دون اكتراث لتعليلها. كالمقارنة التي يحدثها فيما بين اللاعنف لدى غاندي والقوة لدى نيتشه في جملة مبتسرة ومثقلة بأسماء هي شخصيات

مفاهيمية في تأسيسنا الثقافي. ومن ثم ينتقل مباشرة في المقطع الذي يليه، والمعطوف على ما قبله عبر حرف الـــ واو، ليتحدث عن تسرب نور الخالق في الخلق الفني. وقبل هذين الأمرين يتحدث عن الملاك وافتقاره للتوبة (7).

إن كان الملاك بماهيته ملاكا، فيكف لنا أن نفترض ضرورته إلى التوبة..؟ فافتقار الكائن أو الكتابة إلى شيء ما، يعني اضطراره إليه، ما يجعل من تلك الضرورة جزءا أساسيا في تركيب ما يجب أن تكون عليه ماهية هذا الكائن. وهذا افتراض يُخرِج الملاك من وضعيته الملائكية، ويسحقه في الفعل على مستوى الإرادة والخطأ، وبالتالي دخول الملاك في مجال الفعل الاجتماعي، في مجال البراكسيس الذي لو توافر لديه لما كان الملاك ملاكا. فجملة: " ما ينقص الملاك هو التوبة "، ليست تعبيرا داخل النص. إنها محاولة لسد الفراغ بالحشو. غير أن الأمر الأكثر مدعاة للأسف، هو هذا التكرار الباهت والفوضوي لفكرتي " الله" و"الآلهة ". الله المُطلَق والآلهة النسبية ذات التخصصات المتعددة. ليس هناك في الكتابين أدنى تمثيل لمعنى الله أو الآلهة، ولا حتى فكرة إلحادية أو أيمانية لتطويرها وجعلها في المحصلة فكرة عن الكائن اللاهوتي بتعبير هايدغر أو عن الآلهة الأرضية، بعيدا عن فكرة الدولة لدى هيغل المتعلقة بأصل أو مصدر السُلط. فموضوع الأصل اللاهوتي أو التجريبي لفكرة الخالق، لا تختزل بإشارات متعارضة. لذلك يقوم " بول ريكور " في مناقشته لفكرتي الاتهام والحماية بتحديد معنى الله في عبارة "موت الله " التي استخدمها نيتشه على لسان الأحمق. مستفهما على النحو الآتي :

" السؤال هو أن يعرف المرء أي إله قد مات. وأن يعرف... أي نوع من السلطة ينتمي إلى الكلام الذي يعلن هذا الموت " (8).

أما الجمل الكثيرة التي تذكر الله في نصوص خواتم، فإنها لا تستفهم عن أمر ممكن في وجود الله ولا في ماهية الأيمان. كالعبارات التالية:

"يمتحنني الله لأنه يريد أن يعرف." و"وجود الشر برهان على أن الله ليس متعصبا "(9).

مَن هو هذا الإله الذي تنقصه المعرفة فيمتحن عبده ليعرف من خلاله ما يجهله في صنعه.؟ إن كان هو الله اللاهوتي، فإن هذه العبارة مجرد عبث. وإن كان هو أحد الآلهة القريشية المستوردة من بلاد الشام، فعلينا أن نعرف اسمها المرتبط بتخصصها وبالتالي بقدراتها ووضعيتها

التاريخية في الزمن الحاضر. وهي أمور غير متوفرة في النص. أما عدم تعصب الله المقترن بوجود الشر، فإن ذلك لا يشكل برهانا على وجود ترابط فيما بين الله والتعصب. فالمتعصب يتوجه تحت تأثير مبدأ مثالي نحو هدم العالم القائم، إنه افتراسي وغير قادر بطبيعته على فهم القوانين التي تؤلف مبدأه المثالي التدميري. المتعصب كالوحش ذي العين الواحدة، الذي يصفه هوميروس بأنه غير مؤهل بطبيعته لأن يفهم الحضارة. فهل يتحرر الله ـــ وفقا لهذا التصور ـــ عبر وجود الشر، من تعصبه المفترض في كلمة " دليل على أنه ليس.. "؟.

ألا يتحول الله عبر هذه الفكرة إلى شبه إله.؟ كائن ينشئ لذاته نقيضا لئلا يُتهم بأنه أحادي الخواص، وبالتالي متفرد كطاغية بتلك الخواص. ولأن اسم الله في نصوص خواتم لا يحيل إلى معنى الله اللاهوتي، تتكرر العبارات التي تهجّن ماهيته بما يتعارض والاستخدام المفترض لمعنى الله في النص. كما في الجملة التي تقول : " الصلاة تسقي الله كما يسقي الحب المرأة " (10).

إله منحدر من الصفات الآنفة، حتما، هو إله قاصر؛ يستقي حاجته مما يصنعه. إلا أن ذلك غير دقيق، حتى على مستوى الإله القاصر، لا منطقيا ولا عقلانيا. فإن كان الإله القاصر بحاجة إلى أن يُشبع حاجته لأمر ما عبر إنتاج وسيط بينه وبين تلك الحاجة، فإنه سيكون بذلك غافلا عن ماهيته باستيهام صفة الإله في كينونته. إنه بذلك يماثل بينه وبين ما يخلقه بجعل إشباعه لتلك الحاجة متوقفاً على مزاج الشخص الذي يصلي. فإن كان العبد يصلي لحماية نفسه من غضب إلهه وفقا للنقد الفرويدي، فإنه عبر هذه الجملة لا يستجدي أية حماية، بل يقايض الحماية بالإسقاء. إن العبد بهذه الحالة إله قاصر في مواجهة إله قاصر، والعلاقة بينهما ليست تعبدية، بل هي علاقة تجارية على أساس من القيمة التبادلية لمنتجاتهما.

وبما أن نصوص "خواتم" هي، من حيث الشكل، نص مفتوح على عدة أجناس أدبية، فعليها أن تشبِّعَ كل شكل من الأشكال التعبيرية بخواصه الخاصة. لذلك لا يمكننا أن نتقبل المقطع الذي يتناول فيه أنسي "قلم المرأة " (11). عبر الحماسة الذكورية لتحرير المرأة. لأن النص مكتوب في قالب مقال، وبما أنه كذلك، عليه أن يعالج كمقال ما يطرحه من تأييد ذكوري لاستقلالية " قلم المرأة " والكيفية التي من خلالها يكون القلم أنثويا ومختلفا عن القلم الذكوري. فالتنويع في الإجراء التعبيري، يشكل دلالة تضافرية للنص بمنحه تركيبا فريدا ومعمقا لمعنى الجمل

وكيفيتها التعبيرية والفراغية في الفضاء النصي. غير أن ذلك لا يكون على حساب المعالجة الفكرية للفكرة بحد ذاتها ولا على حساب التفريط بالخواص الكتابية الخاصة بكل شكل تعبيري. لذلك نحرص في مثل هذه النصوص أن نقرأ الجملة النثرية وفقا لقيم النثر، والجمل الطويلة الشارحة بعبارات مباشرة كمقال، أي أن تكون مبنية وفقا لمقارنات وحجج تبرهن على سداد الفكرة وعدم سداد ما يعارضها. لذلك نجد بعض العبارات المبثوثة هنا وهناك في الكتابين، وكأنها إسقاطات عابرة ليست لها علاقة بسياق استخدامها المعرفي، كتعبير : " الطيش عمق، والعمق فراغ " (12).

كيف يمكن فهم العمق فراغا..؟ أيعني من تحديده للعمق بالفراغ، أن الفراغ خواء خال من الحركة والعناصر.؟ مما يحول العمق إلى مجرد نزول في الخواء. أم أن العمق والفراغ متطابقان، بحيث تتحد الأبعاد المرتبطة بإقامة شيء ما في المكان بالأبعاد المنفتحة لوجود الأشياء وحركتها فيه؟ وبما أن المعنى الفضائي لهاتين العبارتين غير قابل للترميز في النص بما يؤيد ماهيتهما، فإننا سنحاول أن نفهم العلاقة التي يحدثها النص بين الطيش والعمق. فالطيش المرادف لغويا لخفة العقل، إن كان متعلقا بتصويب ما فهو خروج عن المسار. وإن أراد النص محل قراءتنا أن يتراح بمعنى الكلمة عن نظام دلالتها، فعليه أن يضع المقدمات التي تُمكن هذا الانزياح من الوجود عبر ترابط حدوده الخاصة التي تفرِّد هذه الحالة من الطيش، وتجعله عميقا ومتجذرا كإحدى الحالات الخاص الممكنة للطيش. فيكون الترق منذ تلك اللحظة خفة عقلٍ محملة بإحدى تعينات العمق الذي يُبئّر الشيء في نقطة التبئير التي توزع قيم هذه الفكرة على طبقات العمق المتعددة. إلا أن ما يتم ذكره في المقطع المنحدر نحو جعل الطيش عميقا هو عبارات عن قوة المرأة المستعجلة الخفيفة السفاحة بطيشها، وهي صفات ترتبط بالاستخدام العادي المتواتر لمعنى الطيش لغويا. لذلك لا يوجد في النص ما يمكنه أن يمنح تحول الترق إلى نزق عميق، وبالتالي انزياحا وتفردا بجسد جديد لتداول الكلمة العادية. بناء على ما تقدم، تدخل الجملة التالية ـــ وهي جملة مستقلة، وحاضرة كمقطع في النص ـــ ضمن حسابات مختلفة عن المقطع الذي سلف ذكره. إنها الرغبة في تقديم حكمة أو مأثرة في هيئة شطحة لامعة تختصر في ذاتها فكرا هائلا، ولكن ذلك لا يتحقق في العبارة التي تقول:

" الانسحاق أمام الله في المعبد والتكبر على أخيك في الشارع تمُّلق الجبان " (13).

نوع من حكمة اليوم التي كنا نكتبها على السبورة، اقتباسا من شيء أو إنتاجا على غرار شيء ما، يكون المهم فيها، هو الجانب التربوي واللغة المباشرة عادية التركيب الذي يماهي بين الكلام ونظام تركيب الجملة. فنحن عندما نتحدث عن نظام التركيب في الفن، نقصد بذلك الشكل الذي يشكل بحد ذاته دلالة تضافرية للعناصر القائمة فيه، دون أن يُفهَم من ذلك مفاضلة ساذجة فيما بين الشكل والمضمون؛ إذ لا يوجد في الفن فصل أو استقلالية للمقول عن كيفيته. فالتركيب يعيد ترتيب العادي ليستخلص منه ممكناته الغافلة عن النظرة العادية، ويُوقظَ فيه الرؤية التي تجعل من الكائن الجمالي مشاركا ومختلطا مع غيره من الموجودات. هذه هي الفكرة التي تتكرر باستمرار في الفكر المأخوذ بموضوع الرؤية وكيفية حدوثها. ألم تسهب الآيات الإنجيلية في تربية المؤمنين على ضرورة التعبد داخل بيوتهم وعدم المجاهرة بذلك، لئلا يفقد تعبدهم جوهره الديني.؟ وبما أن مضمون العبارة الآنفة تربوي ومكرر في الكثير من الخطابات المتباينة، يُفترض أن تقدم هذه الجملة بعدا جديدا لمضمونها التربوي بقوامها الجمالي؛ بحيث يقوم الجانب الجمالي للعبارة بإحداث يقظة مستقلة في ذهن القارئ تجعل من العبارة المتداولة إلى درجة نسيانها، تجعلها حاضرة بطريقة جديدة في سلوكه. أي إيقاظها من جديد في القراءة، بعد أن كانت قراءتها الآلية قد محت حضورها في كيان القارئ. والذين حاولوا جرّ المفردات اليومية لجسد القصيدة الحديثة كثرٌ، لكن قلة قليلة جداً استطاعت أن تجعل من هذا الاستخدام للمفردات اليومية شعراً. في مقدمة هذه القلة... رياض صالح الحسين، الذي كان يعيد ترتيب مشهدنا اليومي بطريقة جعلت تراكيبه تتسرب إلى رؤيتنا لمحيطنا. فأصبح تركيب المشهد، من بدايته ومواد البداية، والأشياء التي يمر بها إلى أن يصل إلى عناصر النهاية، عرضا بصريا لتحول التركيب إلى شعر ولإقامة الشعر في اليومي. لم تكن هناك إضافات زائدة على التعبير. لم يكن هناك استسهال في إيقاظ حساسيتنا الشعرية لاستشعار الحساسية المنفلتة من تجربتنا اليومية، وإنما تعقيد في مستوى التحسس. هناك قصيدة كتبها الشاعر جوان شريف بعنوان "ضباب النهر يواري النهر" وترجمها بإتقان فريد ونادر جداً "جكر حلو"، مقطع بصري بحاجة لتاركوفسكي

لأن يجسده سينمائيا. لا يتوقف عن التطور والتصعيد بحمولته الجمالية بما يجعل من كل كلمة تفاعلا لانهائيا لمكوناتها، مفجرا التصورات في الجملة الواحدة وخارج مجال المقطع. إذ يقول:

"تحدَّر، صوبَ النهر
صوتُكَ جسدٌ يتناسخُ من الضباب،
كأنّي به من المدخنةِ يعلو!
و من تحت غربالِه
تنتفضُ أسرابُ الدوري المشحّر.
.....
مرة تِلو الأخرى
سأنحر الأيام بصرير الباب
مُدركا أن لا شيء بحوزتي سوى صرخة،
صرخة
بحجم الهواء المُختزن في رئتيّ.

كتبَ "مقداد خليل" نثرا صغيرا من ثمانية أسطر ونصف عن البقال الصبي الذي يَقرض مواده للراوي المدمن على خليط الشاي بالليمون، عاجزا عن ترك شرابه الهجين وتحمل تكلفته، فيصبح رأسه : " أصيصٌ عُشيباتٍ جافةٍ يُرى للعابر بجوار شُباكي الخفيض".

تدوول هذا النص فيما بين الأصدقاء و لم ينشر. جوان شريف ومقداد خليل وغيرهما من الذين يحذفون الكثير مما يكتبونه. لا تنشر أعمالهم في الأوساط الدعائية للكتابة الادعائية. هناك نص آخر كتبه الشاعر المنتحر "مصطفى محمد " بعنوان " **نقطة دم على حذاءٍ أحمر**"؛ دخل عالم الكتابة عبر مداخل غير دعائية، فاختفى. إن أزلنا أسماء جوان ومقدادا ومصطفى عن هذه النصوص، ووضعناها إلى جانب نصوص الكِتاب محل قراءتنا أو إلى جانب نصوص أخرى لأسماء لامعة ولا تتوقف عن التنظير المدرسي، بعد إزالة أسمائهم عن نصوصهم، لنحظى عبر هذه الإزالة، بقراءة مجردة من البروباغندا، أي قراءة غير استلابية. فهل يمكننا حينذاك ـــ وبعيدا عن قضية الأسلوب المؤسَّس عبر تكرار التقنياتـــ أن نسترشد القيمة الفنية الحقيقة لتلك النصوص..؟ إنه بالنسبة لي حلم ونزعة معرفية لا يمكنني العمل بدونها. القراءة غير المستلبة هي القراءة الممكنة. ولا تكون القراءة مجردة ولا استلابية، إلا عندما تكون قراءة معرفية. أما النقد... فإنه

مأخوذ على أكتاف الجماعة، ممتدحا مجلسها العشائري ومصادر التمويل المؤسِّسة لمؤسسات قوامها لا معرفي. لذلك كانت الأساليب والتوجهات النقدية باستمرار، مجرد ترددات لتيارات غير محلية.

يُسهب "فوكو" بدقة في عرض المشابهات الأربع لفكر ولغة القرن السادس عشر/ التوافق، التماثل، المنافسة، التعاطف/ التي تجعل كائنات العالم قائمة في بعضها عبر نظام المشابهات الذي يتألف العالم وفقا له. إذ تتحايث الهيئات المختلفة في كتلة الكائن، تصنفه وتتحرك بداخله، لتعيد عبر الحركة تصنيفه وفقا لرجحان شبه ما على غيره. فتظهر من خلال اللغة الدالة على الشيء، مجمل الإشارات المتمحورة والمتقاطعة فيه، فتظهر البنية الباطنية للعالم في اللغة. وبعد تحلل النظام الثلاثي للغة/ دال ومدلول وظرف/ إلى نظام ثنائي/ دال ومدلول والعلاقة بينهما، تلاشت تلك البنية، أو اللغة المنسية لباطن العالم في الأسماء الدالة على الأشياء. لذلك وجد فوكو، بأن الأدب :

" هو الذي يعوض العمل الدلالي للغة... لهذا يبدو الأدب أكثر فأكثر ما يجب أن يكون مفكَّرا به، ولكن أيضا، وللسبب نفسه، ما لا يمكن أن يكون مفكَّراً به انطلاقا من نظرته للدلالة. فلنحلله من جهة المدلول أو من جهة الدال " (14).

فالدال محدد بالأساس عبر وسائط غير مفكر بها، لكنه يحيل إليها من خلال الإشارات التي تتمحور حوله. دون أن نحيل كل الأمر إلى مفهوم المشابهة. فسياق الاستخدام الذي حدده هايدغر لتحديد الشيء، لا يعني قيام الشيء هوياتيا على متعينات ثابتة، بل وإنما على تفاعل هذه المحدادت التي يجعلها تفاعلها مختلفة وفقا للنسق المؤسس لها هنا أو هناك، والآن أو فيما بعد. وهكذا، يعوِّض الأدب داخل لغتنا ما تفتقر إليه من ارتباط ثقافي شامل لأشياء العالم في سهل كلماتها. إنه تعويض، يعيد للقارئ قدرته على فهم الاختلاط والحركة والتصنيفات التي تجعل لغة الشيء مرمزة بالأشياء. ويعيد للكتابة لغتها التي تؤسس الاستعارات عبر المشابهات ونظامها، لتقدم للكائن ما ينطبع فيه ويتوالد بداخله دون انقطاع الآخرون الذي يخالطهم وجودهم على مستوى البنية والحركة. لذلك لا يمكن أن نتلقف على نحو طفولي نصاً لا تجعل قراءته الاختلاط ممكنا، نصا لا يعوِضُ الخسارة، ولا يشكل انعكاسا لما نفتقر إليه لنستكشف من خلاله الشبه

غير المفكر فيه بداخل القارئ. لا يعني ذلك خروجا عن المألوف أو اليومي، بل استعادة لليومي في تركيب مختلف، يمنح الشيء شكلا مغايرا عما يألفه، معوضاً إياه عَّما يعوقه عن أن يتعالق، أو يُعلَّق في سماء أشياء أخرى دون أن تكون جزءا في بنية السماء ذاتها.

وإن أمعنَّا جيدا في محاورة فيدروس التي عمل "دريدا" على إظهار المعنى النسيجي لمفهوم الكتابة/ الفارماكون عند أفلاطون، في تشريحه لمحاورة الفيدروس، فسنجد أن مفهوم الفارماكون لدى أفلاطون يرتبط بالوفرة الهائلة من المتباينات التي يعمل اللوغوس على ربطها. وعبر الربط، يأخذ شكل الكتابة قيمته في تأسيس الدلالة وفي صرامته التي يجعلها أفلاطون ضرورة بيولوجية للكائن/ الكتابة. وعبر تعدد المعاني المتناقضة المؤسسة لمفهوم الكتابة / الترياق، يظهر سياق ترابط المتباينات فيها. لذلك تنشئ المحاورة التي يعيد دريدا تأويلها، تناظرا بين الضرورة الكتابية والضرورة البيولوجية عبر تعبير اللوغوس/ الحيوان. إذ لا بدَّ من بنية تأسيسية للدلالة يكون ترابطها ضروريا على غرار الكائن الحي. الكتابة إذن كائن من حيث بنيته، وعلى الضرورة الكتابية أن : "تتناظر والضرورة البيولوجية أو بالأحرى الحيوانية...أن الأمر ليتعلق بالفعل ببنية وتأسيس وذلك ضمن المجازفة التي يواجهها اللوغوس في أن يفقد عبر الكتابة رأسه وذيله كليهما معاً"(15).

ولكي لا يفقد اللوغوس عبر الكتابة ضرورته العضوية، على الكتابة أن تتبنين على نحوٍ يجعل الأشياء قائمة في الكلمات، بأشباهها التي تستحضرها في نظام من المشاركة. هكذا تأتي الاستعارة؛ استعارة الشبه من الشبه، البنية التأسيسية للدلالة، التي تعيد إنتاج الخطابات داخل اللغة، وتعمق ظرف الدال في اللغة، وإشباع الشيء بالإشارات. كلها أمور يقوم الأدب بإيقاظها في رؤيتنا، لئلا تفقد لغتنا قدرتها على استكشاف المحتجب في الشيء. إنها الخصائص التي انفلتت من العملية الإبداعية، فأصبحت هذه الأخيرة مجرد تسلية، طالما أن النجومية قضية صناعية، يعمل الآن عالِمُ الثرثرة الفيسبوكي والدعايات الصحفية والعلاقات العامة في إنتاجها. إن المتن الحقيقي غائب. وما يظهر لنا على أنه متن، هو استيهام جمالي للمتن. ربما لذلك، ارتأت المعرفة الحديثة، أن تبحث في الخطاب الغائب عن حقيقة الوعي وعن ديمومته الخاصة.

أصيب "جون ستيورات مِل" بانهيار عصبي وهو في العشرين من عمره، ففقد على إثر ذلك، ولمدة عامين، إحساسه بالأشياء. وبات كل شيء عديم الطعم بالنسبة له. إلى أن قرأ ديوانا لـــ " وردسوورث : "فوجد فيه تعبيرا عن أحاسيسه الخاصة، وتعويضا لما كان يفتقر إليه. فبدت له الأبيات: " منبعا منه استقى الفرح الباطني" (16).

ويسترسل مِل في وصف قدرة تلك الأشعار على تقوية مشاركته للبشرية في مصيرها. تتكرر هذه القصة كثيرا في السجون وفي المنافي، حيث الاغتراب المزمن والإحساس بالكرب يشل قدرة الحواس على الامتداد، فيتعالى الفرح الباطني، لتعوض خسارة الجسد بحواس بديلة، ومنافذ باطنية للخروج من العزلة. هذا التعويض، وهذا الإلحاف بالمتباينات لإظهار التقطيع الجزئي للمتشابه داخل الهوية، هما ما تمنح الكتابة ضرورتهما البيولوجية والأنطولوجية في آن. غير أنه، في زخم الكتابات على الوقع التقني للطبع والنشر الافتراضي المتماهيين، ستفقد هذه الضرورة معياريتها، وتتحلل إلى ضرورة لانعكاس صورة فلان على ما يكتبه. فتموت الكتابة بموته. الخلق الفني ضد الموت، لأنه مأخوذ بالأزلي، وهو كلك، لتعدد معارفه في رؤية المُعيش.

مراجع:

1-دي مان. بول. العمى و البصيرة. ترجمة : سعيد الغانمي. إصدارات المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. 2000. ص: 44.

2-فاليري. بول. مكانة بودلير. ترجمة: زيادة العودة. مجلة الآداب الأجنبية. العدد 110. ربيع 2002. . دمشق.

3-بنيامين. والتر. العمل الفني في عصر إعادة إنتاجه تقنيا. ترجمة: نشوان محسن دماج. مجلة نزوى. العدد 69.. يناير 2012.

4-بورديو. بيار. أسباب عملية لإعادة النظر بالفلسفة. ترجمة: أنور مغيث. دار الأزمنة الحديثة.ط. أولى. بيروت 1998. ص 236.

5-الحاج. أنسي. خواتم 1. دار رياض الريس للكتب و النشر. لندن. ط: أولى. 1991.ص 36.

6-نفس المصدر السابق. ص 86

7-الحاج. أنسي. خواتم 2. دار رياض الريس للكتب و النشر. بيروت 1997. ص : 35.

8-ريكور. بول. صراع التأويلات. ترجمة: منذر عياشي.. دار الكتاب الجديد المتحدة. بيروت 2005. ص: 508.

9-الحاج. أونسي. خواتم 2. مصدر ذكر سابقا. ص: 16.

10-الحاج. أنسي. خواتم 1. مصدر ذكر سابقا. ص: 65.

11-نفس المصدر السابق. ص: 30 / 31.

12-الحاج. أنسي. خواتم 2. مصدر ذكر سابقا.ص : 47.

13-نفس المصدر السابق. ص: 41.

14-فوكو. ميشيل. الكلمات و الأشياء. فريق الترجمة: مطاع صفدي. سالم يفوت. بدر الدين عرودكي. جورج أبي صالح. كمال اسطفان. مركز الإنماء القومي. بيروت 1991. ص: 59.

15-دريدا. جاك. صيدلية أفلاطون. ترجمة: كاظم جهاد. دار الجنوب. تونس 1998. ص: 31.

16-تودوروف. تزيفتيان. الأدب في خطر. ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي. دار توبقال للنشر. المغرب. 2007. ص 43.

*طُلِبَ مني أن أقدم شهادتي في مجلة مختفية بتجربة أنسي. فتأخرت عن المساهمة و عوّضتها بهذه الاستشهادات. لذلك ذكرت تجربته كأنموذج لتلك الكتابات وليس حصرا لها.

صدر حديثا