

# دراسات في اللغة والأدب والنقد



# دراسات في اللغة والأدب والنقد

الدكتورة بتول قاسم ناصر



● - عنوان الكتاب: دراسات في اللغة والأدب والنقد

● - المؤلف: د. بتول قاسم ناصر

● - التصنيف: دراسات

---

● - الطبعة الأولى ٢٠٢٦

● - جميع حقوق الطبع والنسخ والترجمة محفوظة، حسب قوانين الملكية الفكرية للعام ١٩٨٨، ولا يجوز نسخ أو طبع أو اجتزاء أو إعادة نشر أية معلومات أو صور من هذا الكتاب إلا بإذن خطي من الناشر.

---

ISBN: 978-9922-8902-7-2

● - تنويه: إن الآراء الواردة في هذا الكتاب تعبر عن رأي كاتبها، أو محررها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي الناشر



**SUMER**

Printing, Publishing & distribution



دار سطور للنشر والتوزيع

بغداد- شارع المتنبي- مدخل جديد حسن باشا

009647700492567 - 009647711002790

Email: darstoor@gmail.com

● - التصميم والخراج الفني ماهر عدنان

## إهداء

إلى أبي وأمي اللذين منحاني الحياة وفتحوا لي  
فيها آفاق المعرفة ..



## الحدود في النحو لعلي بن عيسى الرمّاني

---

### مقدمة :

تمثل مخطوطة (الحدود في النحو) الخلاصات النظرية للمسائل النحوية. وهي لعالم كبير أثرى الدراسات النحوية واللغوية والفكرية. وإن المرء ليقف وهو يطلع على ما ألفه - وهو من الغزارة والتنوع والقيمة العلمية - أمام عالم فذ يستأهل مزيداً من الوقوف والدراسة والتأمل. ولقد سبقني الدكتور مصطفى جواد الى تحقيقها<sup>(١)</sup> ولكنه صاحبها على عجل ولم يطل لديها الوقوف الذي تستحقه فعزمت على تحقيقها وإيفائها حقها من الوقوف والدراسة. وعرفت فيما بعد أن الدكتور ابراهيم السامرائي أعاد تحقيقها<sup>(٢)</sup> فأحسست أن فرصة مصاحبة هذا الأثر النفيس تضيع مني فربما أدرك الدكتور ابراهيم السامرائي أن تحقيق

الدكتور مصطفى جواد كان سريعاً، وأنه لم يجلب كل جوانب النص فقرر أن يفحصه من الدرس والوقوف. ثم تسنى لي أن أقف على تحقيق الدكتور السامرائي، والحق أنه كان أكثر تأنيباً من الدكتور مصطفى جواد، ولكنه لم يحكم على كل مسأله الحكم العلمي الدقيق، وأنه كان سريعاً أحياناً مثله. ولهذا رأيت أن أعيد تحقيق هذا الأثر العلمي، ولا أدعي أنني وفيتة حقه تماماً، فلقد أكون قد قصرت أيضاً.

إن الذي أفدته من عملي هذا - فضلاً عن الفائدة العلمية - هو يقين عميق بأن تراثنا القديم بحاجة الى إعادة اكتشافه وتقديمه من جديد. وأنه ليس صحيحاً القول إن التراث الذي حُقق قد فرغ منه، ولا مجال لإعادة النظر فيه. أقول: لنفتح أبواب الدعوة الى إعادة تحقيق تراثنا، ففي إعادة إفادة، وهو قول لا يصدق بقدر ما يصدق في قضية إعادة تحقيق تراثنا العلمي الجليل ..

### الرماني وعصره :

هو أبو الحسن علي بن عيسى بن علي بن عبد الله. عرف بالرماني نسبة الى الرمان ويبعه، أو الى قصر الرمان في واسط. ولقد نسب الى واسط أيضاً، فقالوا: هو الرماني الواسطي.

وعرف أيضاً بالأخشيدي نسبة الى شيخه المعتزلي أبي بكر أحمد بن علي الأخشيدي الذي أخذ عنه. وعرف كذلك بالورّاق، نسبة الى حرفة الوراقة التي احترفها. أما وصفه بالجامع، فلأنه جمع بين علوم وثقافات كثيرة، في النحو والبلاغة والتفسير والكلام والاعتزال<sup>(٣)</sup> وغيرها (وكان إماماً في علم العربية، علامة في الأدب، في طبقة أبي علي الفارسي وأبي سعيد السيرافي.. أخذ عن ابن السراج وابن دريد والزجاج<sup>(٤)</sup>). وقد جمع الى سمو علمه وجزارته، سمو في الأخلاق، وتكفينا في هذا شهادة أبي حيان التوحيدي بأنه: (لم يُرَ مثله قط بلا تقية ولا تحاشٍ، ولا اشمئزاز ولا استيحاش، علماً بالنحو، وجزارة في الكلام، وبصراً بالمقالات واستخراجاً للعويص، وايضاحاً للمشكل، مع تأله وتزه، ودين، ويقين، وفصاحة وفقاهة، وعفاف ونظافة)<sup>(٥)</sup>. ولد الرماني في بغداد في سنة ستٍ وتسعين ومائتين هجرية. ومات فيها عن ثمانٍ وثمانين عاماً، في سنة أربع وثمانين وثلاثمائة هجرية. وعلى هذا يكون قد عاش في أواخر العصر العباسي الثاني حتى قارب منتصف العصر العباسي الثالث. ولم تكن الخلافة العباسية في يوم من الأيام أضعف مما كانت عليه أيام الرماني. وإذا كانت هذه الخلافة قد عمرت خمسة قرون فإن عهد قوتها لم يتجاوز القرن الأول منها. ثم بدأ الوهن بعد ذلك يتسرب إليها، إذ تسلط على الخلافة من أضاع هيبتها، فتحولت

دولة العباسيين ذات النفوذ والسلطان وذات المنعة والقوة الى دولة تسير نحو الانهيار بخطا فساح، فتفتحت عينا الرماني على الحياة في بغداد، وهي يومئذ مسرح للفتن والاضطرابات التي امتدت حتى الى الحياة الثقافية بما كان يحدث بين أصحاب العقائد والمذاهب من مناظرات وخصومات كانت تلبس في كثير من الأحيان لباس القوة والعنف. فلقد اضطربت الأحوال في هذا القرن بقدر ما كانت مستقرة من قبله، وتلقت الدولة فيه من صروف الدهر وعودا به بقدر ما أبدت من المنعة والجلد. ولو لم تكن هذه الدولة الواسعة ذات قوة وبأس لما امتدت بها الحياة قرابة ثلاثة قرون أخرى عاشت فيها بفضل ما اتخذته لنفسها في عصرها الأول من أسباب القوة والحياة. ولم يكن لهذا الاضطراب في الحياة السياسية تأثير سيء في حياة الفكر ونشاط العقل في ذلك العصر، فليس ضرورياً أن تكون جوانب الحياة كلها في مستوى واحد من القوة والرقى أو الضعف والتأخر. بل قد يكون أحد هذه الجوانب ضعيفاً منهاراً في مجتمع من المجتمعات في حين يكون هذا المجتمع غاية في الرقي والتقدم في جانب آخر. ونحن في عصر الرماني أمام مثال واضح لهذا التفاوت في القوة والضعف في جانبيين من جوانب الحياة. أما الضعف والانهيار فقد كان ممثلاً في الحياة السياسية، وأما القوة والنشاط، فقد بلغت حياة الفكر منهما مبلغاً

عجيباً. وقد لا نكون بعيدين عن الحقيقة إذا قلنا إن بعض العوامل التي أدت بالدولة الى الفساد السياسي كانت هي نفسها عوامل ساعدت على رقي الحياة الفكرية وازدهارها. وذلك لأن السياسة اصطنعت العقل بجميع وسائله واتخذت منه سلاحاً من أسلحة الصراع الى جانب السيف والرمح والسنان. وكان هنالك عامل آخر ساعد على رقي الحياة العقلية في ذلك العصر، وهو أن المجتمع العباسي كان قد وصل الى مرحلة جديدة من مراحل عمره العقلي والثقافي، وهي مرحلة الانتاج الخاص أو الأصيل، بعد أن كان في مرحلة البحث والتطلع والنقل. فلقد مضى زمن الرشيد والمأمون، وامتألت دور الكتب وخزائن الخلفاء بما نقل اليها وترجم من علوم الفرس والهند واليونان. وجاء عهد التعليق والنقد والتقويم والشرح وعهد الانتاج والتأليف والتوفيق والملاءمة بين ذلك المنقول القديم وهذا المؤلف الجديد. وكان القرن الرابع ميداناً رحباً لكل ذلك فظهر فيه انتاج ذلك المجتمع وكان نتاج شعوب مختلفة قوي بينها الاتصال والتمازج ووحدت - أو قاربت - بينها الحياة في مجتمع واحد. وكانت وحدة لم تفقد شعباً منها خصائصه الأصيلة. ولا شك أن تفاعل عقليات هذه الشعوب المختلفة واتصالها القريب قد ساعد على رقي الحياة الفكرية وسعة ميادينها وتنوع مجالاتها. وقد كان العقل نشيطاً مبدعاً في كل ميادين المعارف التي

خاضها. وإنا لنجد في كتب التاريخ والآداب والفرق، صوراً رائعة لحيوية الحياة الفكرية ونشاطها في القرن الرابع. أما عن حالة النحو في هذا القرن، فإن حدة الخلاف في النحو بين البصرة والكوفة أخذت تخف على أثر وفاة المبرد (٢٨٥ هـ) وثلعب (٢٩١ هـ) أي في مطلع عصر الرماني. وإن عدداً من نحاة ذلك العصر كانوا في بغداد امتداداً للمدرستين الخلافيتين بعامه، ولمدرسة البصرة منها بخاصة. وكانت الى جانب هؤلاء طبقة من النحاة تركت التعصب ومزجت بين المذهبين ولقد عدت طريقتهم هذه، مدرسة أخرى ثالثة اصطلح عليها بالمدرسة البغدادية. وكانت منزلة النحو ما تزال في ارتفاع شأنها بين العلوم كما أن البحث النحوي اتسع نطاقه حتى أفاد من آفاق علمية جديدة، وظهر في ميدانه عدد من نوابغ الفكر الذين اتسعت ثقافتهم وتعددت جوانبها، فإذا كل منهم متأثر- في أسلوبه النحوي - بالثقافة التي غلبت عليه من فقه أو منطق أو فلسفة أو كلام.

وكان الرماني ابن بيئته في عدم التعصب لمذهب نحوي معين، أو ابن عقيدته في ذلك وفي تغلب النزعة العقلية عليه وابن عصره في تنوع ثقافته،<sup>(٦)</sup> وآثاره تشهد بهذه الطوابع التي طبعته، وكان فيها عالي الرتبة كما قال أبو حيان التوحيدي<sup>(٧)</sup>. وله أكثر من مائة مصنف، تذكرها المصادر القديمة ضاربة في

فنون مختلفة من نحو وصرف وبلاغة، وقرآن واعتزال، وكلام، وهي:

- ١- تفسير القرآن، وهو أهمها <sup>(٨)</sup> ٢- شرح كتاب سيبويه ٣- شرح الأصول لأبي بكر بن السراج ٤- شرح الموجز لابن السراج ٥- شرح الجمل لابن السراج ٦- التصريف ٧- شرح الألف واللام للمازني ٨- الاشتقاق الكبير ٩- الاشتقاق المستخرج ١٠- شرح الهجاء لابن السراج ١١- شرح المدخل للمبرد ١٢- شرح المقتضب للمبرد ١٣- الحروف ١٤- الألفات ١٥- الأيجاز ١٦- شرح مختصر الجرمي ١٧- المبتدأ في النحو ١٨- الخلاف بين النحويين ١٩-، ٢٠- شرح مسائل الأخفش الكبير والصغير ٢١- الخلاف بين سيبويه والمبرد ٢٢- نكت سيبويه ٢٣- أغراض سيبويه ٢٤- المنزومات ٢٥- التصريف ٢٦ الجامع في علم القرآن ٢٧- النكت في إعجاز القرآن (مطبوع) ٢٨- شرح معاني الزجاج ٢٩- المختصر في علم السور القصار ٣٠- المتشابه في علم القرآن ٣١- جواب ابن الاخشيد في علم القرآن ٣٢- شرح الشكل والنقط لابن السراج ٣٣- غريب القرآن ٣٤- جواب مسائل طلحة في علم القرآن ٣٥- المسائل والأجوبة من كتاب سيبويه ٣٦- تهذيب أبواب كتاب سيبويه ٣٧- صنعة الاستدلال (يشتمل على سبعة كتب) ٣٨- نكت المعونة بالزيادات لابن الاخشيد ٣٩- شرح

- المعونة (لم يتم) / ٤٠- الأسماء والصفات لله عز وجل / ٤١-  
مايجوز على الأنبياء وما لايجوز / ٤٢- الرؤية في النقض على  
الأشعري / ٤٣- نقض التثليث على يحيى ابن عادي / ٤٤-  
تجانس الأفعال / ٤٥- استحقاق الذم / ٤٦- الإمامة / ٤٧- الرؤيا  
/ ٤٨- السؤال والجواب / ٤٩- الأكوان / ٥٠- نقض استحقاق  
الذم في الرد على أبي هاشم / ٥١- تحريم المكاسب / ٥٢-  
الحظر والإباحة / ٥٣- مسائل أحمد بن ابراهيم البصري / ٥٤-  
مسائل أبي جابي / ٥٥- جوامع العلم في التوحيد / ٥٦- صفات  
النفس / ٥٧- شرح الأسماء والصفات لأبي علي / ٥٨- الإرادة /  
٥٩- نكت الإرادة / ٦٠- المعلوم والمجهول والنفي والإثبات / ٦١-  
الأسباب / ٦٢- الحقيقة والمجاز / ٦٣- نقدات الاجتهاد / ٦٤-  
المجالس في استحقاق الندم / ٦٥- مجالس ابن الناصر / ٦٦-  
مسائل أبي علي بن الناصر في علم القرآن / ٦٧- نكت الأصول /  
٦٨- الأصلح (الكبير) / ٦٩- الأصلح (الصغير) / ٧٠- تهذيب  
الأصلح / ٧١- المسائل والجواب في الأصلح الواردة من مصر  
/ ٧٢- المسائل في اللطيف من الكلام / ٧٣- أدب الجدل / ٧٤-  
أصول الجدل / ٧٥- أصول الفقه / ٧٦- الرد على الدهرية / ٧٧-  
المنطق / ٧٨- الرسائل في الكلام / ٧٩- القياس / ٨٠- مسائل أبي  
العلاء / ٨١- مبادئ العلوم / ٨٢- المباحث / ٨٣- المعرفة / ٨٤-  
الصفات (كتاب صغير) / ٨٥- العلوم / ٨٦- الأوامر / ٨٧- الأسماء

والصفات / ٨٨ - العلل / ٨٩ - العوض / ٩٠ - أدلة التوحيد / ٩١ - التوبة / ٩٢ - مقالة المعتزلة / ٩٣ - الأخبار والتمييز / ٩٤ - تفضيل علي / ٩٥ - الرد على من قال بالأحوال / ٩٦ - الرد على المسائل البغديات لأبي هاشم / ٩٧ - التعليق / ٩٨ - الطبائع / ٩٩ - الأمالي (له) / ١٠٠ - الحدود الأكبر / ١٠١ - الحدود الأصغر.

وأكثر هذه المصنفات مفقود طوحت به يد الزمان، والملحوظ أنها ما بين تأليف مستقل، أو تعليق أو تعقيب ورد على كتب غيره من الأئمة أو شرح لها أو اختصار<sup>(٩)</sup>.

### التأليف في الحدود :

ليس وضع الحدود للمعاني النحوية عملاً ابتداءً بوضع كتب مستقلة في الحدود النحوية، إنما نشأ مع نشأة الدراسات النحوية واللغوية لأن غاية الدراسة هي معرفة الشيء والتعريف به للدارسين من طريق حدّه، لذلك نجد في كتب النحو واللغة محاولات لوضع الحدود والتعريفات للمعاني النحوية. وكانوا في كتب النحو يبتدئون بحد الكلام، ثم حد أجزاءه، فحدوا الاسم والفعل والحرف. ثم أصبح وضع الحدود يستقل في كتب منفردة كما فعل الرّماني في (الحدود الأكبر) و(الحدود الأصغر)<sup>(١٠)</sup>. واستمر التأليف فيها الى عصور متأخرة، فنجد منها في القرن

العاشر (شرح الحدود النحوية) للفاكهي. وهناك كتب في الحدود مازالت مخطوطة. <sup>(١١)</sup> ولعل أكثر ميادين العلوم قرباً من التحديد والحدود هي الفلسفة، وذلك لأنها تعنى بمعرفة كنه الأشياء وحقائقها، فتهتم لذلك بحدها. يقول الزجاجي: (.. إن الفلاسفة الذين هم معدن هذا العلم - أعني معرفة الحدود والفصول والخواص وما أشبه ذلك ...) <sup>(١٢)</sup>. ولقد وضع أهل الفلسفة والمنطق والكلام من المسلمين كتباً في الحدود والرسوم، منها (الحدود) لجابر بن حيان، و(الحدود والرسوم) للكندي، و(الحدود الفلسفية) للخوارزمي الكاتب، و(الحدود) لابن سينا، و(الحدود) للغزالي، و(كتاب المبين في شرح ألفاظ الحكماء والمتكلمين) لسيف الدين الأمدى <sup>(١٣)</sup>، و(التعريفات) للشريف الجرجاني. وتكلموا على قوانين الحدود، وبيان الحاجة إلى الحد، ومادة الحد وصورته، وترتيب طلب الحد بالسؤال، وطريق تحصيل الحدود. وتكلموا على أنواع الحدود، وهي: حقيقي أو رسمي أو لفظي، والحد الأكبر <sup>(١٤)</sup>، والحد الأصغر <sup>(١٥)</sup>، والحد الأوسط.

وحدوا الحدّ بأنه: (القول الدالّ على ماهية الشيء، أي على كمال وجوده الذاتي، وهو ما يتحصل له من جنسه القريب وفصله) <sup>(١٦)</sup> ويبتنوا الغرض من الحد (واعلم أن الغرض بالحد هو الإحاطة بجوهر المحدود على الحقيقة، حتى لا يخرج منه ماهو

فيه ولا يدخل فيه ما ليس منه. لذلك صار لا يحتمل زيادة ولا نقصاناً.. ولذلك قيل في الحد إنه لا يحتمل الزيادة والنقصان وإن الزيادة فيه نقصان من المحدود، والنقصان منه زيادة في المحدود<sup>(١٧)</sup>. واستصعبوا وضع الحدود، يقول الكندي في (الحدود والرسوم): (لكن الإحاطة بحدود الأشياء ورسومها صعبة المسالك غير مألوفة).<sup>(١٨)</sup> ويقول ابن سينا في (الحدود): (علماً بأنه كالأمر المتعذر على البشر سواء كان تحديداً أو رسماً. وإن المقدم على هذا بجرأة وثقة لتحقيق أن يكون أتى من جهة الجهل بالمواضع التي منها تفسد الرسوم والحدود)<sup>(١٩)</sup>.

ولصعوبة وضع الحدود ولفضل الحدود لأنها تجمع حقائق الأشياء بأبين الوجوه وأوضح الطرق وأقصرها، كانت أهمية كتب الحدود. يقول جابر بن حيان عن كتابه (الحدود): (واعرف قدر هذا الكتاب فلو قلت إن ليس في جميع كتبنا هذه الخمسمائة كتاب الا مقصراً عنه في الشرف لقلت حقاً. فإذا كانت كتبنا هذه أشرف من جميع ما لنا وأيسر، وأبين منها وأفضل لما فيها من علوم ساداتنا، ومن جميع ما للناس غيرنا، فقد صار هذا الكتاب أفضل من جميع ما في العالم من الكتب، لنا ولغيرنا، بجمعه حقائق ما في هذه الكتب على أبين الوجوه، وأصح الحدود، وأوضح الطرق فاعلم ذلك)<sup>(٢٠)</sup>.

وقد تكلم النحاة على الحدود كأهل المنطق والفلسفة وعرفوا الحد بأنه (الدال على حقيقة الشيء)<sup>(٢١)</sup> وقالوا: (إن الحد لا يجوز أن يختلف اختلاف تضاد وتنافر، لأن ذلك يدعو الى فساد المحدود وخطأ من يحده. ولكن ربما اختلفت ألفاظه على حسب اختلاف ما يوجد منه، ولا يدعو ذلك الى تضاد المحدود، كما يوجد الحد تارة من الأجناس والفصول، وتارة من المواد والصور، لأن المادة تشاكل الجنس والصورة تشاكل الفصل)<sup>(٢١)</sup> وقالوا: إن الحد يجب أن يكون مساوياً للمحدود، وإنه يلزم الاحتراز عن تعريف الشيء بنفسه<sup>(٢٢)</sup>. وراعوا في الحد أن يكون جامعاً مانعاً مثلهم<sup>(٢٣)</sup>: (ونعني بالجامع كونه متناولاً لجميع أفرادها إن كانت له أفراد، وبالمانع كونه آيياً دخول غيره فيه)<sup>(٢٤)</sup> ويبتنوا أن النحويين كالمناطق والفلاسفة يختلفون في الحد الموضوع لشيء معين<sup>(٢٥)</sup>. ومع هذا التشابه في المنهج إلا أنهم راعوا خصوصية الحدود النحوية، وضرورة بعدها عن كلام المنطقيين، لأن غرض هؤلاء غير غرضهم. يقول الزجاجي في (حد الاسم: الاسم في كلام العرب ما كان فاعلاً أو مفعولاً أو واقعاً في حيز الفاعل والمفعول به. هذا الحد داخل في مقاييس النحو وأوضاعه، وليس يخرج عنه اسم البتة، ولا يدخل فيه ما ليس باسم. وإنما قلنا في كلام العرب، لأننا له نقصد، وعليه نتكلم، ولأن المنطقيين وبعض النحويين قد حدوه حداً خارجاً

عن أوضاع النحو، فقالوا: الاسم صوت موضوع دالّ باتفاق على معنى غير مقرون بزمان. وليس هذا من أَلْفَاظِ النحويين ولا أوضاعهم، وإنما من كلام المنطقيين وإن كان قد تعلق به جماعة من النحويين. وهو صحيح على أوضاع المنطقيين ومذهبهم لأن غرضهم غير غرضنا، ومغزاهم غير مغزانا، وهو عندنا على أوضاع النحو غير صحيح، لأنه يلزم منه أن يكون كثير من الحروف أسماء، لأن من الحروف ما يدل على معنى دلالة غير مقرونة بزمان، نحو إن ولكن، وما أشبه ذلك<sup>(٢٦)</sup>.

والذي نعرفه من كلام الزجاجي أن الحدود النحوية تأثرت بكلام أهل المنطق على يد طائفة من النحويين ممن اشتغلوا بهذا العلم فنظروا في المسائل النحوية من خلال آفاه. ونلمس في كتب أهل الفلسفة والمنطق تأثر الحدود النحوية والبلاغية التي تختلط في كتبهم مع غيرها من حدودهم الفلسفية بطبيعة علومهم فنقرأ في كتبهم من حدود النحو:

- (الموضوع: هو الذي يسميه النحويون المبتدأ وهو الذي يقتضي خبراً، وهو الموصوف).
- (والمحمول، هو الذي يسميه النحويون خبر المبتدأ وهو الصفة. ومثال ذلك في قولنا: (زيد كاتب) فزيد هو الموضوع، وكاتب هو المحمول، بمعنى الخبر)<sup>(٢٧)</sup>.

- (الإضافة، وهي نسبة الشئيين يقاس أحدهما الى الآخر، كالأب والابن، والعبد والمولى، والأخ والأخ والشريك والشريك)<sup>(٢٨)</sup>
  - فالاسم هو كل لفظ مفرد يدل على معنى ولا يدل على زمانه المحدود كزيد وخالد.
  - والكلمة، هي التي يسميها أهل اللغة العربية (الفاعل) وحدّها عند المنطقيين: كل لفظ مفرد يدل على معنى ويدل على زمانه المحدود، مثل مشى ويمشي وسيمشي، وهو ماشٍ.
  - القول (هو ماتركب من اسم وكلمة)<sup>(٢٩)</sup>.
- ولقد تأثرت الحدود النحوية بمقولات الفلسفة والمنطق، فكانت - في نظر الزجاجي - بعيدة عن طبيعة النحو. وهذه التهمة وجهها آخرون الى حدود الرماني النحوية، فليست كلها بالمعاني النحوية المحضة<sup>(٣٠)</sup>. والحق أن النحو لدى الرماني تأثر بطبيعة العلوم التي اشتغل بها، وكان له موقف من أمر تداخل المعارف والعلوم وأخذ بعضها من بعض، فمع أنه - كالزجاجي وغيره - كان يعي حقيقة أن صناعة النحو لا ينبغي أن يدخلها ما كان من صناعة غيرها، ولكن إذا احتيج في صناعة النحو الى غيره، فينبغي أن يلجأ اليه. ففي شرحه لكتاب سيبويه نجده إذا رأى سيبويه يتعرض في الكتاب لشيء ليس من النحو، يعتذر لتصرف سيبويه ويذكر العلة في إيراد ما أورده ويبيّن الصلة بينه

وبين النحو: ومن ذلك وقوفه عند ما أورده سيبويه في (باب الظروف التي تحتاج الى تفسير) حيث قال: (لم أدخل - أي سيبويه - في هذا الباب تفسير الغريب وليس من صناعة النحو) ؟ ثم أجاب عن ذلك بقوله: (وإنما أدخل في هذا الباب تفسير الغريب للحاجة اليه في كشف الوجه الذي يقع عليه الإعراب، فجرى على طريق التبع للغرض، فهكذا يصلح أن يدخل في الصناعة ما كان من صناعة غيرها كمثل هذه العلة على هذا الوجه).<sup>(٣١)</sup> ولولا هذه الحاجة (لم يصلح تفسير الغريب في أبواب النحو لأنه تخليط بإدخال صناعة في صناعة غيرها).<sup>(٣٢)</sup> وبهذا (علل الرّماني عمل سيبويه وتفسيره للغريب وهو يبحث في النحو، بل وضع قاعدة عامة ضمّنها رأيه في تداخل الصناعات أو العلوم ومتى ينبغي له أن يكون<sup>(٣٣)</sup>)، فلا ينبغي للمعارف أن تنعزل عن بعضها وتتناكر إذا كان تعاونها عاملاً في خدمتها. ولعله وجد أن حد المعاني النحوية لا ينفذ الى كنهها إن تجرد من النظر العقلي والمنطق. ونتيجة لتأثر النحو لديه بغيره من المعارف، نجده في حدوده يسلك سلوك أهل الفلسفة والمنطق، لا سلوك النحاة، فحدود النحاة لا تعرف بحدود المعرف وكنهه، إنما تمثل له فسيويته، مثلاً، يعرف الاسم بقوله: (فالاسم: رجل وفرس، وحائط<sup>(٣٤)</sup>). وعندما اعترض الزجاجي على حدود النحويين التي اختلطت بالمنطق، جاء تعريفه

كتعريف سيبويه، فهو يمثل للاسم بأنه ما كان فاعلاً أو مفعولاً أو واقعاً في حيز الفاعل والمفعول به. أي أنه يعرف به بذكر أعراضه ومظاهره، لا بماهيته وكنهه. وهذا ما يسميه أهل المنطق برسم الشيء. وهم يميزونه من حد الشيء الذي به يأخذون: (الحد قول دال على ماهية الشيء، والرسم هو القول المؤلف من أعراض الشيء وخواصه التي تخصها جملتها بالاجتماع وتساويه)<sup>(٣٥)</sup> ويقولون (والمخلصون إنما يطلبون من الحد تصور كنه الشيء وتمثل حقيقته في نفوسهم لا لمجرد التمييز<sup>(٣٥)</sup>). فالرمانى أراد إذن أن يعرف بكنه المحدودات التي عرف بها في كتابه، واستعان على التعريف بماهيته بثقافته الواسعة التي كان للمنطق والكلام فيها نصيب كبير، فنظر من خلالها. أما التصريح بأنه لا ينبغي أن يدخل صناعة النحو ما كان من صناعة غيره فيعني عنده أن لا يدخلها الشيء الكثير الذي يغمرها فتتحول الى صناعة غيرها، الى المنطق والفلسفة. وبسبب نظرة الرمانى هذه كان حالة متفردة ومنهجاً جديداً دافع عنه أصحابه: (وأما علي بن عيسى فعالي الرتبة في النحو واللغة والكلام والعروض والمنطق وعيب به الا أنه لم يسلك طريق واضع المنطق، بل أفرد صناعة وأظهر براعة<sup>(٣٦)</sup>).

## وصف المخطوطة ومنهج التحقيق :

رسالة (الحدود في النحو) هي من نسخة خطية اشتملت على رسالتين، وهي أولى هاتين الرسالتين، أما الأخرى، فهي (منازل الحروف)، والاثنتان لأبي الحسن علي بن عيسى الرماني. وعدد صفحات الرسالة ثلاث وعشرون صفحة. وفي كل صفحة ثمانية عشر سطراً. وقد أخذ ناسخها بنظام التعقيب، ولم يشكل النص. ومكتوب في نهايتها أن ياقوتاً قد انتسخها عن أصل قديم بخط عمر بن أبي عمر السجزي الذي قرأه علي مصنفه الرماني. ونحن نعتقد أن عمر بن أبي عمر السجزي هذا وعمر بن أبي عمر السجستاني الذي خط الرسالة الثانية (منازل الحروف) هما شخص واحد، الا أن تلفاً أصاب اللقب في إحدى المخطوطتين، فجاء ناسخ قرأ الاسم التالف قراءة تجعله لشخص آخر ثانٍ. أما ياقوت فهو ياقوت الحموي أبو عبد الله بن عبد الله الرومي الجنس والمولد، الحموي المولى، البغدادي الدار. وقد أسر من بلاده صغيراً وابتاعه ببغداد تاجر يعرف بعسكر ابن أبي نصر ابراهيم الحموي وجعله من الكتاب لينتفع به في ضبط تجارته. وكان مولاه عسكر لا يحسن الخط ولا يعلم شيئاً سوى التجارة. وقد قرأ ياقوت النحو واللغة، وعندما وقعت بينه وبين مولاه نبوة أبعدته عنه فاشتغل بالنسخ بالأجرة. وهو صاحب التصانيف المعروفة (معجم البلدان) و(معجم الشعراء) و(معجم

الأدباء) وغيرها. وقد توفي في سنة ست وعشرين وستمائة<sup>(٣٧)</sup>. ولقد ذكره الدكتور ابراهيم السامرائي في تحقيقه بأنه ياقوت الرومي<sup>(٣٨)</sup>. وفي تحقيق الدكتور مصطفى جواد، ورد ذكر (ياقوت بن عبدالله الرومي الحموي) في نهاية رسالة أحمد بن فارس (تمام فصيح الكلام) التي ضمها كتابه مع مخطوطتي الرمانى، وعرف به في الهامش<sup>(٣٩)</sup>. ولم يذكر أن ياقوتاً الذي ورد اسمه مجرداً في نهاية مخطوطتي الرمانى هو ياقوت الحموي، وكأنه كان مطمئناً الى هذا لأن ناسخ إحدى المخطوطات الثلاث هو ناسخها جميعها، لأنها تضمها نسخة خطية واحدة كما ذكر. وقد ذكر الدكتور مازن المبارك نسخة لمخطوطة (الحدود في النحو) اطلع عليها ضمن مجموع مخطوط في مكتبة الآثار العامة ببغداد نقلها محمد بن طاهر السماوي عن نسخة بخط ياقوت وقد جاء في آخرها: (هذا آخر كتاب الحدود المستنسخ عن خط عمر بن أبي عمر السجزي وأصله الذي قرأه على مصنفه علي بن عيسى الرمانى وكتبه ياقوت. وفرغ منه عن خط ياقوت الحموي محمد بن طاهر السماوي في النجف سنة ألف وثلاثمائة وثمان و ثلاثين حامداً مصلياً مسلماً مستغفراً).<sup>(٤٠)</sup> ولولا هذه التأكيدات التي تعين ياقوتاً الذي ورد اسمه مجرداً في نهاية رسالتي الرمانى - بأنه ياقوت الرومي الحموي - لكان هناك احتمال لأن يكون ياقوتاً آخر ممن عرفوا بالخط والنسخ ممن

تذكرهم المصادر. فهناك أبو الدر ياقوت بن عبد الله الرومي الملقب مهذب الدين الشاعر المشهور، الذي كتب خطأً حسناً، والذي توفي في سنة اثنتين وعشرين وستمائة<sup>(٤١)</sup>. وهناك أبو الدر ياقوت بن عبد الله الموصللي الكاتب الملقب أمين الدين والذي كتب الكثير وانتشر خطه في الآفاق، وكان في نهاية الحسن ولم يكن في آخر زمانه من يقاربه في حسن الخط ولا يؤدي طريقة ابن البواب في النسخ مثله. وقد توفي في سنة ثمانى عشرة وستمائة<sup>(٤٢)</sup>.

ولقد ذهب الدكتور ابراهيم السامرائي في تحقيقه الى أن المخطوط – وهو نفسه المخطوط الذي نحققه<sup>(٤٣)</sup> – هو بخط ياقوت الرومي نفسه. ونرى الصحيح أنه منسوخ عن خط ياقوت، فلقد وجدنا في نهاية رسالة الرماني (منازل الحروف) وهي الرسالة الثانية التي تضمها النسخة التي نحققها مانصه: (وجد على ظهر كتابي الرماني بخط ياقوت ماصورته قرأت على الشيخ أبي الحسن بن موسى أیده الله تعالى جميع هذا الكتاب. وفرغت منه لخمس خلون من المحرم سنة ثلثمائة وإحدى وثمانين بمدينة السلام..) وهو مكتوب بالخط نفسه الذي افترض أنه خط ياقوت ولا يصح أن يكتب ياقوت عن نفسه أنه وجد هذا بخط ياقوت، وإنما يقوله ناسخ آل اليه خط ياقوت. وقد أشير الى أن هناك نسخاً نسخت عن خط ياقوت. فذكر

الدكتور مصطفى جواد أن نسخته حديثة الخط بيد أحد الخطاطين البغداديين وأنها نسخت قبل أكثر من ثلاثين عاماً - بحسب اطلاعه - من تأريخ كتابته لمقدمة كتابه، وهو العام ١٩٦٨<sup>(٤٤)</sup>. وذكر الدكتور مازن المبارك النسخة التي انتسخها عن خط ياقوت محمد بن طاهر السماوي في سنة ألف وثلثمائة وثمانٍ وثلثين، كما ذكرنا. وهناك أمر آخر يؤكد أنها ليست بخط ياقوت نفسه، وهو أن النص يحتوي على قدر غير يسير من الاضطراب والخلط ولهذا تكررت بعض التعريفات وجاء بعض الكلام غير مفهوم لأنه سقط منه بعضه وجاء أحياناً وهو على خطأ واضح في تقرير المسائل النحوية. وهذا لا يمكن أن يفسر بجهل الرماني بالنحو، ولا بجهل ياقوت وهو على ما ذكرنا من شأنه وتحصيله للمعارف التي منها اللغة والنحو. ولو كان الخط خطه لانتبه الى ما في النص من خطأ واضطراب لانفترض أنه أصاب النسخة التي كتبها عمر بن أبي عمر السجزي، وإنما نفسه بما أصاب النسخة التي كتبها ياقوت عن نسخة السجزي من خرم وتلف. وبعد أن مضى على كتابتها حين من الدهر، جاء ناسخ المخطوطة التي بين أيدينا، فعمد الى نقل ما وجدته سالماً من النسخة الأصلية، وضمه الى بعضه، فجاء ناقصاً مضطرباً غير قادر على تمييزه .

ذكرت المصادر القديمة للرّماني كتابين في الحدود، هما (الحدود الأكبر) و(الحدود الأصغر)، ورجح بعض الباحثين أن يكون (الحدود الأصغر) هو هذا المخطوط الذي نحققه<sup>(٤٥)</sup>، وهذا ما نرجحه لأنه أصغر من أن يوصف بالأكبر. وعلى هذا يكون كتاب (الحدود الأكبر) قد ضاع فيما ضاع من آثار الرّماني الكثيرة. ولقد عرف الرّماني بتأليفه في الحدود حتى سمي بصاحب الحدود<sup>(٤٦)</sup>. أما عنوان مخطوطتنا (الحدود في النحو) فهو من ناسخ المخطوطة<sup>(٤٧)</sup>. ولقد نشر الشيخ محمد حسن آل ياسين هذه المخطوطة مع مخطوطة (منازل الحروف) قبل أكثر من ثلاثين عاماً في بغداد<sup>(٤٨)</sup>.

أما المنهج الذي اتبعته في تحقيق المخطوطة، فقد حاولت اخراج النص بصورة صحيحة سليمة، وهو الغاية من تحقيق النصوص، والتزمت في التحقيق بما يأتي :-

١- خرّجت شواهد النص من آيات وأحاديث وأشعار، وهي قليلة.

٢- قوّمت ما في النص من كلام غير مستقيم من طريق إكمال ما سقط منه أو تعديله وأشرت الى ذلك في الهامش كما أشرت في الهامش الى التعديل الذي أرى من المناسب أن يجري في المتن، الا أنني لم أغيّره اليه لأنه ليس كاللازم تغييره أو تعديله.

٣- كتبه على وفق القواعد الإملائية المعروفة اليوم، ولقد وجدته لا يجري على هذه القواعد أحياناً قليلة، فكلمة ثلاثة مثلاً، كتبت "ثلاثة" وتتجلى ظاهرة الإعلال في كتابة الهمزة، فالفائدة تكتب (الفايدة)، وزائد يكتب (زايد) .

٤- لما كان الرماني قد اتهم بأن ما عرف به لا يمت الى النحو بصلة، او أنه ليس نحوياً محضاً، فلقد رددت مصطلحاته الى النحو والى أماكن وجودها في كتب النحو.

٥- أشرت في الحاشية الى ما قرره الدكتور مصطفى جواد والدكتور إبراهيم السامرائي اللذان سبق لهما أن حققا المخطوطة. ولقد أكدت ما أتفق معهما فيه، وناقشت ما اختلف معهما عليه وأشرت الى أرقام الصفحات فقط في كتابيهما دون ذكر اسمي الكتابين لأنني ذكرتهما في المقدمة.

٦- أشرت الى بدء الصفحة ونهايتها في متن المخطوطة، ووضعت أرقاماً للدلالة على هذا، وقد رمزت للوجه الأيمن من الورقة بالحرف (أ) مقروناً برقمها، وللوجه الأيسر بالحرف (ب) مقروناً برقمها.

## هوامش الدراسة

١١. ينظر: (فهرست مخطوطات النحو والصرف واللغة والعروض) ص ٨٥ .
١٢. الإيضاح في علل النحو، ص ٤٦ .
١٣. جمعها الدكتور عبد الأمير الأعسم في كتابه (المصطلح الفلسفي عند العرب) محققاً دارساً لها.
- ١٤ و ١٥. من هذين المصطلحين ربما أخذ الرماني عنواني كتابيه في الحدود اللذين أشرنا إليهما.
١٦. (الحدود) لابن سينا /، (ضمن المصطلح الفلسفي عن العرب) ص ٢٣٩ .
١٧. (الحدود) لجابر بن حيان / (ضمن المصطلح الفلسفي عند العرب) ص ١٦٥ .
١٨. (الحدود والرسوم) للكندي / (ضمن المصطلح الفلسفي عند العرب) ص ١٨٩ .
١٩. (الحدود) لابن سينا / (ضمن المصطلح الفلسفي عند العرب) ص ٢٣١ .
٢٠. (الحدود) لجابر بن حيان / (ضمن المصطلح الفلسفي عند العرب) ص ١٧٠ .
٢١. الإيضاح في علل النحو / ص ٤٦ .
٢٢. ينظر: (مفتاح العلوم) ص ٢٠٥ - ٢٠٦ .
٢٣. ينظر تعريف الفاكهي له في (شرح الحدود النحوية) ص ٢٩ .
٢٤. مفتاح العلوم / ص ٢٠٥ .
٢٥. ينظر: (الإيضاح في علل النحو) ص ٤٧ .
٢٦. الإيضاح في علل النحو ص ٤٨ .
١. (رسالة في النحو واللغة) حققها مع يوسف يعقوب مسكوني .
٢. (رسالتان في اللغة) .
٣. ينظر .. (نزهة الألباء في طبقات الأدباء) ص ١٥٠/ص ١٨٩ و(معجم الأدباء) ج ١٤ - ص ٧٣ - ٧٤ و(معجم البلدان) ج ٣، ص ٦٦-٦٧ و (انباه الرواة على انباه النحاة) ج ٢، ٢٩٥- و(شذرات الذهب في أخبار من ذهب) ج ٣، ص ١٠٩ - و(بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة) ص ١٨٠-١٨١ - و(معاني الحروف) من دراسة المحقق - ص ١١، ١٢ .
٤. معجم الأدباء ج ١٤ / ص ٧٥ .
٥. المصدر السابق ج ١٤ ص ٧٦ .
٦. ينظر: (الرماني النحوي في ضوء شرحه لكتاب سيبويه) ص ١٢، ١٣، ١٦ - ٢١، ٤٥، ٣٤١ .
٧. ينظر: (الإمتاع والمؤانسة) ج ١، ١٣٣ .
٨. ينظر: (شذرات الذهب في أخبار من ذهب) ج ٣ / ص ١٠٩ .
٩. ينظر: (معاني الحروف) ص ١٧ - ٢١ .
١٠. ينظر: (معجم الأدباء) ج ١٤ / ص ٧٥ و(بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة) ص ١٨١ وقد ذكرها أبو البركات الأنباري في (نزهة الألباء في طبقات الأدباء) ص ١٨٩ باسم (الممدود الأكبر) و(الممدود الأصغر) .

٢٧. (الحدود الفلسفية) للخوارزمي الكاتب / (ضمن المصطلح الفلسفي عند العرب) ص ٢١٦.
٢٨. المصدر السابق / ص ٢١٨.
٢٩. نفسه / ص ٢٢٠.
٣٠. ينظر: (البصائر والذخائر) ج ١، ص ١٧١. و(معجم الأدباء) ج ١٤ / ص ٧٤- ٧٥ و(الرماني النحوي في ضوء شرحه لكتاب سيبويه) ص ٢٣٥، ٢٦٩: و (رسالتان في اللغة) ص ١٧، ٦٦.
٣١. الرماني النحوي في ضوء شرحه لكتاب سيبويه/ص ٢٤٨ ونص الرماني من (شرح الرماني على كتاب سيبويه) ٣٩/١/٢.
٣٢. شرح الرماني على كتاب سيبويه ٤/١/٢. والنص من (الرماني النحوي...) ص ٢٤٩.
٣٣. الرماني النحوي في ضوء شرحه لكتاب سيبويه، ص ٢٢٠.
٣٤. الكتاب، ج ١، ص ١٢.
٣٥. (الحدود) للغزالي/(ضمن المصطلح الفلسفي عند العرب) ص ٢٦٨.
٣٦. الإمتاع والمؤانسة ج ١ / ص ١٣٣.
٣٧. ينظر: (وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان) ج ٦/ ص ١٢٧، ١٢٩، ١٣٩.
٣٨. تنظر (رسالتان في اللغة) ص ١٧.
٣٩. ينظر (رسائل في النحو واللغة)، ص ٣٦.
٤٠. ينظر (الرماني النحوي في ضوء شرحه لكتاب سيبويه)، ص ٨٩ وذكر الدكتور مصطفى جواد أن هناك نسخة للمخطوطة لدى الأستاذ ميخائيل عواد ينظر: (رسائل في النحو واللغة) ص ١، وهي تختلف مع نسخته في مسائل يسيرة يشير إليها في الهامش.
٤١. ينظر: (وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان) ج ٦ / ص ١٢٢، ١٢٥.
٤٢. ينظر: المصدر السابق، ص ١١٩، ١٢٢.
٤٣. تأكدنا من هذا من خلال وصف الدكتور السامرائي للمخطوط، ومن خلال الصفحتين الأولى والأخيرة من المخطوط اللتين أرفقهما مع تحقيقه.
٤٤. ينظر: (رسائل في النحو واللغة)، ص ١.
٤٥. ينظر: (رسائل في النحو واللغة ص ١٢ و ((رسالتان في اللغة)) ص ١٣.
٤٦. ينظر: (البصائر والذخائر) ج ١ ص ١٧١.
٤٧. ينظر: (رسالتان في اللغة) ص ١٦.
٤٨. ينظر: المصدر السابق، ص ١٦، ١٧.

## ٢ / أ / كتاب (الحدود في النحو)

### للرّماني

---

بسم الله الرحمن الرحيم

(لله الأمر من قبل ومن بعد)<sup>(١)</sup>

باب الحد لمعاني الأسماء التي يحتاج إليها<sup>(٢)</sup> في النحو وهي القياس والبرهان والبيان والحكم والعلة والاسم والفعل والحرف والإعراب والبناء والتغيير والتصريف والغرض والسبب والمعرفة والنكرة والمفرد والجملة والتثنية والجمع والمرفوع والمنصوب والمجرور والتوابع والصفة والبدل والنسق والحال والتمييز والاضافة والمصدر والاشتقاق والمظهر والمضمّر والفائدة والعامل والحذف والذكر والمركب والمقيد والاستثناء والحقيقة والمجاز والجنس والنوع والقوة والضعف والتخفيف والترخيم والمقصور / ٣ب / والممدود والمذكر والمؤنث والنظير والنقيض

والتقدير والتحقيق والأصل والفرع والمطرّد والنادر والخبر والاستفهام والجزاء والجواب والمستقيم والمحال<sup>(٣)</sup> والعارض واللازم والضرورة<sup>(٤)</sup> والمعنى واللفظ والكلام والغرض<sup>(٥)</sup> والداعي والصارف والاستعارة والحقيقة والمادة والمرتبة<sup>(٦)</sup> والمناسبة والخاصة والغني<sup>(٧)</sup> والمحتاج والعظيم والحقير والحادث وثم حدود باب الموصولات.

#### - باب الحدود -

القياس<sup>(٨)</sup>: الجمع بين أول وثانٍ يقتضيه، في صحة الأول صحة الثاني، وفي فساد الثاني فساد الأول. البرهان<sup>(٩)</sup>: بيان أول عن حق يظهر فيه أن الثاني حق. البيان<sup>(١٠)</sup>: إظهار المعنى للنفس كإظهار الرؤية للشخص. الحكم<sup>(١١)</sup>: خبر مما تقتضيه الحكمة مما فيه الفائدة. العلة<sup>(١٢)</sup>: تغيير المعلول عما كان عليه<sup>(١٣)</sup>. الدلالة: إظهار المدلول عليه. الاسم<sup>(١٤)</sup>: كلمة تدل على / ٤ / معنى من غير اختصاص بزمان دلالة البيان<sup>(١٥)</sup>. الفعل<sup>(١٦)</sup>: كلمة تدل على معنى مختص بزمان دلالة الإفادة. الحرف: كلمة لا تدل على معنى إلا مع غيرها مما معناها<sup>(١٧)</sup> في غيرها<sup>(١٨)</sup>. وحذار<sup>(١٩)</sup>: اسم لأنه يدل دلالة البيان. الإعراب:

تغيير آخر الاسم بعامل<sup>(٢٠)</sup>. البناء: لزوم آخر الكلمة<sup>(٢١)</sup> بسكون أو حركة. التغيير<sup>(٢٢)</sup>: تصيير الشيء على خلاف ما كان بانقلابه عما كان. التصريف: تصيير الشيء في جهات مختلفة<sup>(٢٣)</sup>. الغرض: مقصد يظهر فيه وجه الحاجة اليه، والمنفعة به، وله أسباب تطلب من أجله، فالغرض في النحو، تبين صواب الكلام من خطئه<sup>(٢٤)</sup>، على مذهب العرب بطريق القياس. السبب<sup>(٢٥)</sup>: عمل يؤدي الى الغرض، والغرض أول، فالطلب آخر في السبب. المعرفة: المختص بشيء دون غيره بعلامة لفظية، والعلامة اللفظية على وجهين: علامة موجودة وعلامة مقدرة، فالموجودة هـب/ الألف واللام، والمقدرة في ثلاثة أشياء: الاسم العلم والمضمر والمبهم<sup>(٢٦)</sup>. النكرة: المشترك بين الشيء وغيره في موضعه<sup>(٢٧)</sup>. المفرد هو المذكور وحده من اسم وفعل وحرف. الجملة: هي المبنية من موضوع<sup>(٢٨)</sup> ومحمول<sup>(٢٩)</sup> للفائدة<sup>(٣٠)</sup>. التثنية: صيغة مبنية من الواحد للدلالة على الاثنين. الجمع: صيغة مبنية من الواحد للدلالة على العدد الزائد على الاثنين. المرفوع: كلمة عمل فيها عامل الرفع. المنصوب: كلمة عمل فيها عامل النصب. المجرور: كلمة عمل فيها عامل الجر<sup>(٣١)</sup>. التوابع هي الجارية على إعراب الأول، وهي خمسة، التأكيد والصفة وعطف البيان والبدل<sup>(٣٢)</sup> والنسق. الصفة: قول له بيان زائد على بيان الاسم الجاري عليه مختص به<sup>(٣٣)</sup>. البدل: قول

يقدر في موضع الاول. النسق: تبع للأول على طريق الشركة. الحال: انقلاب المعنى في صفة النكرة عما كان عليه للزيادة في الفائدة /أ٦/ التمييز: تبيّن النكرة المفسرة للمبهم. الإضافة: اختصاص أول بثان<sup>(٣٤)</sup> داخل في اسمه كالجزم منه. المصدر: اسم لحادث يوجد فيه الفعل. الاشتقاق: اقتطاع<sup>(٣٥)</sup> فرع من أصل يدور في تصاريفه<sup>(٣٦)</sup> على الأصل. المظهر: هو<sup>(٣٧)</sup> المدلول عليه باسمه<sup>(٣٨)</sup> على غير جهة الراجع الى ذكره. المضمّر<sup>(٣٩)</sup> المدلول عليه<sup>(٤٠)</sup> على جهة الراجع الى ذكره. الفائدة<sup>(٤١)</sup>: الدلالة على القطع بأحد الجائزين فيما يحاج إليه<sup>(٤٢)</sup>. عامل الإعراب: هو موجب لتغيير في الكلمة على طريق المعاقبة لاختلاف المعنى<sup>(٤٣)</sup>. الحذف: إسقاط كلمة بخلف منها يقوم مقامها<sup>(٤٤)</sup>. الذكر: وجود كلمة على جهة التذكير بالمعنى. المركب: هو المركب من كلمتين بمنزلة اسم واحد في شدة الانعقاد<sup>(٤٥)</sup>. المقيد<sup>(٤٦)</sup>: هو الموصول بما يعيّن المعنى. المطلق: هو المجرد مما يعيّن المعنى<sup>(٤٧)</sup>. الاستثناء: اخراج بعض من كل<sup>(٤٨)</sup> بمعنى إلا. الحقيقة: الدلالة على المعنى من غير جهة الاستعارة. المجاز: تجاوز /ب٧/ الأصل الى الاستعارة<sup>(٤٩)</sup>. الجنس: صنف يعمه معنى مشتق<sup>(٥٠)</sup> وينقسم الى أنواع مختلفة<sup>(٥١)</sup>. النوع: أحد اقسام الجنس المختلفة كالحيوان<sup>(٥٢)</sup> والإنسان. والجنس يحمل [عليه]<sup>(٥٣)</sup> نوعه كقولك

كل إنسان حيوان. والجمع لا يحمل على واحده، كقولك: كل نفر أنفار، لأنه على تقدير كل رجل رجال، وكل نمر نمور. وواحد الجنس، نوع. القوة<sup>(٥٤)</sup>: خاصة يمكن بها ما لا يمكن بما هو نقيض صفتها فالاسم أقوى من الفعل لأنه، يمكن أن يستغنى<sup>(٥٥)</sup> بالاسم عن الفعل في الفائدة ولا يمكن أن يستغنى بالفعل. والبيان عن الشيء في عينه أقوى من البيان عنه في الجملة لأنه يمكن الإشارة إليه إذا {كان منفردا}<sup>(٥٦)</sup> ولا يمكن بالجملة. والفعل أقوى في العمل من الاسم لأنه يمكن أن يُدَلَّ به على أنه عامل في كل موضع يقع فيه وليس ذلك في الاسم. الضعف: نقصان القوة عن الحد {الذي}<sup>(٥٧)</sup> هي عليه. النادر<sup>(٥٨)</sup> أضعف من المطرد في البيان. التخفيف: / ٨ / تسهيل ما يثقل على اللسان أو في الطباع<sup>(٥٩)</sup>. الترخيم: حذف آخر الاسم في النداء. الممدود هو المختص بمد الصوت في آخره. المقصور: هو المختص بألف مفردة في آخره كقولك: الهواء هواء الجو، والهوى هوى النفس<sup>(٦٠)</sup>. المذكر: الخالي من علامة التأنيث في اللفظ والتقدير. المؤنث: الكائن بعلامة التأنيث في اللفظ والتقدير، والمؤنث الحقيقي هو المختص بفرج الأنثى، والمذكر الحقيقي هو المختص بفرج الذكر. النظير<sup>(٦١)</sup> هو الشبيه بما له مثل معناه وإن كان من غير جنسه<sup>(٦٢)</sup> كالفعل<sup>(٦٣)</sup> المتعدي نظير الفعل الذي لا يتعدى في لزوم الفاعل وفي الاشتقاق من

المصدر، وغير ذلك من الوجوه نحو استتار الضمير وعمله في الظرف والمصدر والحال. النقيض: هو المنافي لما نافاه بأنهما لا يجتمعان في الصحة وهو على وجهين أحدهما على طريق الإيجاب والآخر على طريق السلب، نحو: موجود [و] (٦٤) معدوم. (الحي) (٦٥) واللاحى، /٩ب/ موجود [و] ليس بموجود، التقدير: المختص بأن المعنى فيه على خلاف ماهو به كما أن الكذب الخبر عن الشيء بخلاف ماهو به، والمعنى المقدر يحتاج اليه للبيان عن حق. وكل كذب مُقَدَّر، وليس كل مقدر كذباً. المحقق (٦٦): هو المختص بأن المعنى فيه على ما هو به، كالصدق الذي هو خير مخبره على ماهو به. الأصل (٦٧): أول يبنى عليه ثانٍ. الفرع (٦٨): ثانٍ يبنى على أول. المطرد: الجاري على النظائر. النادر (٦٩) الخارج عن (٧٠) النظائر الى قلة في بابه. الخبر: كلام يجوز فيه صدق أو كذب. الاستفهام: طلب الفهم. الاستخبار: طلب الخبر. الجزاء: المستحق بالعمل من الخير والشر وهو جواب الشرط. المستقيم (٧١) هو المستمر في جهة الصواب. المُحَال (٧٢) هو المنقلب بالتناقض الذي فيه. العارض: هو المار على طريق النادر. اللازم: هو المار على طريق المطرد. الحسن (٧٣): هو المتقبل في نفس الحكيم. القبيح (٧٤) هو المتكره في نفس الحكيم. الجائر: هو المار على جهة /أ/ أو الصواب. الضرورة: هي المداخلة فيما لا يمكن الامتناع منه وإن

ضر. المعنى: مقصد يقع البيان عنه باللفظ. اللفظ: كلام يخرج من الفم. الكلام: ما كان من الحروف دالاً بتأليفه على معنى. الغرض<sup>(٧٥)</sup>: المتعمد الذي يظهر وجه الحاجة اليه والمنفعة به وله أسباب يطلب<sup>(٧٦)</sup> من أجله. الداعي<sup>(٧٧)</sup> الى الشيء: المقوي له بأنه ينبغي<sup>(٧٩)</sup>. الصارف عنه<sup>(٨٠)</sup>: المضعف له بأنه لا ينبغي أن يفعل. الاستعارة: إجراء الكلام على غير ما {هو}<sup>(٨١)</sup> له في الأصل للمبالغة. الحقيقة<sup>(٨٢)</sup> إجراء الكلمة على ما هي له في أصل اللغة. الصورة<sup>(٨٣)</sup>: خاصة تأليف ينفصل من سائرته بعظم شأنه. المادة<sup>(٨٤)</sup> ترادف المعاني على الشيء. المرتبة<sup>(٨٥)</sup>: منزلة للشيء هو أحق به. المناسبة: شركة قريبة كالولادة. الخاصة معنى صفة الشيء دون غيره. الغني<sup>(٨٦)</sup> عن الشيء: هو المختص بما وجوده وعدمه بمنزلة<sup>(٨٧)</sup> في انتفاء<sup>(٨٨)</sup> صفة النقص. المحتاج الى الشيء: هو المختص / ١١ب / بما في وجوده وعدمه صفة نقص. العظيم: هو المختص بشدة الحاجة اليه أو الى انتفائه. الحقيق: هو (غير)<sup>(٨٩)</sup> المختص بشدة الحاجة اليه أو الى انتفائه. الحادث: الموجود بعد أن لم يكن<sup>(٩٠)</sup>.

باب حدود الموصولات<sup>(٩١)</sup>

العلم<sup>(٩٢)</sup> الذي يتعدى الى مفعولين هو الذي يدخل على المبتدأ والخبر بعد ذكر الفاعل. والعلم الذي لا يتعدى الى مفعولين ما عدا العلم<sup>(٩٣)</sup> وهو على وجهين، أحدهما لا يتعدى كقوله دريته<sup>(٩٤)</sup>، والآخر يتعدى الى واحد كقولك عرفت زيداً وذلك أنه بحسب ما ضمن من معنى المعلوم. أفعال الذي لا يضاف إلا الى جمع<sup>(٩٥)</sup>، وهو واحد منه هو الذي فيه معنى يزيد كذا على كذا، كقولك: الياقوت أفضل الحجارة ولا يجوز الياقوت أفضل الزجاج لأنه ليس بعض الزجاج. ويجوز: يوسف أفضل الأخوة، ولا يجوز يوسف أفضل أخوته لأن أخوته غيره. ويجوز / ١٢ / مررت بأحمركم لأنه ليس فيه معنى يزيد كذا على كذا فيجوز أن يضاف الى غيره وكذلك كل ما كان من الألوان نحو، هذا العبد أسودكم<sup>(٩٦)</sup>. الجواب الذي يشبه العطف هو الجواب بالفاء كقولك: لاتدنُ من الأسد فيأكلك: لأنه بمنزلة لاتدنُ من الأسد، فإنك إن تدنُ منه يأكلك. الاسم الذي في موضع الفائدة<sup>(٩٧)</sup> يحتمل التعريف والتنكير هو الذي في موضع الفائدة، نحو خبر الإبتداء في قولك: زيد قائم وزيد القائم،

والذي لا يحتمل التعريف هو الذي في موضع الزيادة في الفائدة نحو هذا زيد قائماً ولا يجوز<sup>(٩٨)</sup> على الحال هذا زيد القائم. معتمد البيان الذي لا يجوز حذفه: هو الفاعل لأنه مضمن<sup>(٩٩)</sup> بذكره بقوة تعلقه به. ومعتمد البيان الذي يجوز حذفه: المبتدأ<sup>(١٠٠)</sup> لأنه يجوز أن يخلو الاسم من خبر إذا كان مضافاً او مفعولاً، وهو واحد يتصرف في /١٣ب/ هذه المواضع وليس كذلك الفعل<sup>(١٠١)</sup> لأنه لا يقع موقعاً الا وهو متعلق بالفاعل. الذي يصلح أن يضاف إليه<sup>(١٠٢)</sup> هو الاسم الذي ينبئ عن الأول ويقع موقع الجزء منه، ولا يصلح مثل ذلك<sup>(١٠٣)</sup> في الحرف ولا الفعل. الاسم الذي لا يجوز أن يوصف هو الناقص المتمكن بالابهام وتضمنين معنى الحرف نحو، كيف وأين ومتى ومن وما وإذ وإذا وحيث. العطف على التأويل هو المحمول على معنى<sup>(١٠٤)</sup> الموضوع نحو: لا أمّ لي إن كان ذاك ولا أب<sup>(١٠٥)</sup>. لأن فيه معنى ما أمّ لي ولا أب. أفعال الذي يتعاضم ويتبين بالتمييز، هو بمعنى أفعال من كذا كقولك لهو<sup>(١٠٦)</sup> أحسن منك وجهاً وهو خلاف هو أحسن وجه. الاستثناء الذي يصلح فيه تفرغ العامل هو الاستثناء من منفي كقولك ما في الدار الا زيداً وما سار الا عمرو. المحذوف /١٤أ/ الذي لا يجوز إظهاره هو الذي يكثر حتى يصير بمنزلة المذكور في فهم المعنى نحو إياك في التحذير. والذي يجوز أن يحذف، ما عليه دليل من غير إخلال. والذي عليه

دليل هو على وجهين: منه ما يصحبه الدليل، ومنه ما يكثر فيكون هو الدليل. أحد التي لا تكون إلا في النفي، هي التي تكون لأعم العام<sup>(١٠٧)</sup> على الجملة والتفصيل نحو: ما في الدار أحد فهي بمعنى ما في الدار واحد فقط، ولا اثنان فقط، ولا أكثر من ذلك ولأقل، فمثل هذا لا يقع في الإيجاب فأما أحد التي تقع في الإيجاب فبمعنى<sup>(١٠٨)</sup> واحد نحو: (قل هو الله احد)<sup>(١٠٩)</sup> أي واحد فهذه تجوز في الإيجاب والنفي. الذي تصح به فائدة الكلام: هو الجملة نحو: زيد قائم ويذهب عمرو لأنه الذي يدل على القطع بأحد الجائزين. وما عدا الجملة لا تصح به فائدة لأنه لا يدل على القطع بأحد الجائزين، وإذا جاء المفرد في الكلام فهو<sup>(١١٠)</sup> ١٥/ب/ من باب المحذوف نحو: إياك إياك أي احذر. الكلام الذي لا يجوز هو الجاري على أصل غير صحيح. والكلام الذي يجوز هو الجاري على أصل صحيح. الفعل الذي يجوز أن يلغى هو الذي يدخل على الجملة نحو ظننت وأخواتها. أحد الذي يصلح أن يعمل فيه فعل، وأي هو<sup>(١١١)</sup> المبهم الذي يصلح الفعل فيه لكل واحد من الشئيين ولا يجوز فيما يصلح إلا للواحد بعينه<sup>(١١٢)</sup> كقولك: أيكما عور عين أحدكما. ولا يجوز أيكما عضّ أنفه أحدكما، ولكن عضّ أنفه<sup>(١١٣)</sup> الآخر لأن أحداً مبهم فإذا خرج عن الإبهام لم يجر<sup>(١١٤)</sup>. الأفعال التي لا يقتصر فيها على أحد المفعولين هي

التي يكون الثاني خبيراً عن الأول لأن متعلق الفعل ما دلت عليه الجملة وهو الذي فيه الفائدة نحو علمت وأخواتها. البديل الذي بالمعنى يشتمل<sup>(١١٥)</sup> عليه هو الذي الكلام الأول فيه يدل على أن متعلق العامل غير المذكور / ١١٦ أ / كقولك سُرق زيد ثوبه، فسُرِقَ زيدٌ يدلُّ على أنه سرق ملك زيد فوقع البديل على هذا. والحروف التي لا تدخل إلا على الاسم هي التي معناها في الاسم كحروف الإضافة والألف واللام التي للمعرفة. الحروف التي لا تدخل إلا على الفعل هي التي معناها في الفعل كحروف الاستقبال وحروف الأمر والنهي وحروف الجزاء. الحروف المشتركة بين الاسم والفعل هي التي تدخل على الجملة وتطلب ما فيه الفائدة كحروف النفي وحروف الاستفهام. حروف التعدية هي التي تسلط العامل على ما بعدها حتى يتعلق بها كحروف الاستثناء في الإيجاب وحروف الجر. الاسم الناقص هو الذي يحتاج الى صلة كالذي. الاسم المتمكن هو الذي تخلص فيه الاسمية بأنه لا يشبه الحرف. الحروف التي (لها)<sup>(١١٦)</sup> صدر الكلام هي التي تدخل على الجملة قاطعة لها عما قبلها كلام الابتداء / ١١٧ ب / وحروف الاستفهام وما النفي<sup>(١١٧)</sup>. الصفة التي تعمل في السببي والأجنبي<sup>(١١٨)</sup> هي الجارية على الفعل، والصفة التي لاتعمل إلا في السببي خاصة هي<sup>(١١٩)</sup> المشبهة بالجارية<sup>(١٢٠)</sup> من جهة أنها تثني وتجمع وتؤنث وتذكر كالجارية.

التأنيث الحقيقي هو الذي له فرج الأنثى، والتأنيث اللفظي ما عدا الحقيقي. الإضافة الحقيقية ما كان اللفظ على الإضافة والمعنى عليها<sup>(١٢١)</sup>. والإضافة اللفظية ما كان اللفظ على الإضافة والمعنى على الانفصال. الذي يدل عليه الفعل في عينه المصدر، والذي يدل عليه في الجملة هو متعلقه ما عدا المصدر. الفعل الحقيقي هو الذي يدلّ على مصدر حادث، والفعل اللفظي هو الذي لا يدلّ مصدره على حادث نحو كان وأخواتها. المحذوف فيما جرى كالمثل هو الذي لا يجوز أن يظهر لأن الأمثال لا تتغير نحو، هذا، ولا زعماتك<sup>(١٢٢)</sup> ومن أنت وزيداً. / ١٨ / أ/ المحذوف الذي (يدلّ عليه)<sup>(١٢٣)</sup> ما قبله من الكلام: هو الذي يدل عليه دلالة تضمين كقول الله عزّ وجلّ (وقالوا كونوا هوداً أو نصارى تهتدوا، قل بل ملة ابراهيم حنيفاً)<sup>(١٢٤)</sup> لأن: كونوا<sup>(١٢٥)</sup> هوداً أو نصارى يدلّ على أن<sup>(١٢٦)</sup> اتبعوا<sup>(١٢٨)</sup> اليهودية أو النصرانية. فأما أزيداً<sup>(١٢٩)</sup> مررت به فيدلّ على ما بعده كأنه قال: أجزت زيداً، أمرت به. العامل الذي يعمل في لفظ المعطوف ولا يعمل في لفظ المعطوف (عليه):<sup>(١٣٠)</sup> هو الذي يختص الأول بالمانع نحو: زيد نعم الرجل، ولا قريباً من ذلك، لا يعمل في لفظ الجملة لأن المعنى الذي تدل عليه الجملة غير مذكور، ولا يعمل العامل الا في مذكور نحو قولك: مررت بزيد وعمراً، لأن الباء عاملة ولا يعمل

عاملان في معمول واحد. وكقولك: ضربت هؤلاء زويداً، لأن هؤلاء مبني. المعنى الذي لا يوصف به المعرفة إلا أن تخرج الى طريقة المفرد هو معنى الجملة إذا صار صلة. / ١٩ب / والذي يصلح أن يوصف به المعرفة: هو الذي ألفي<sup>(١٣١)</sup> خارجاً. المعرفة التي تبنى على الفعل فاعلاً أو مفعولاً ولا يوصف به هو الذي على طريقة الجنس ناقص التمكّن بالبناء والاشتراك، نحو(من) و(ما) وليس كذلك (الذي) لأنه ليس مشتركاً ولا أي<sup>(١٣٢)</sup> لأنه معرب. السؤال: طلب الجواب بأداته في الكلام. الجواب المطابق للسؤال: ذكر ما اقتضاه السؤال من غير زيادة ولا نقصان. سؤال الحجرة<sup>(١٣٣)</sup>: طلب لقسم من عدة محصورة وهو على وجهين، أحدهما، طلب<sup>(١٣٤)</sup> جزء من السؤال كقولك: أزيد<sup>(١٣٥)</sup> في الدار أم عمرو<sup>(١٣٦)</sup>؟ والآخر طلب أولاً<sup>(١٣٧)</sup>. دلالة الخلف من المحذوف، دلالة شيء يقتضي معنى ما لم يذكر مما تقديره أن يذكر، وذلك نحو تكبير الناس عند طلب الهلال (فإنه)<sup>(١٣٨)</sup> يقتضي معنى رائي<sup>(١٣٩)</sup> الهلال كأنه ناطق به وتوقع الناس للهلال إذا قال قائل في تلك الحال: الهلال والله<sup>(١٤٠)</sup> يقتضي / ٢٠ أ / هذا الهلال. والفعل للشاهد من نحو الضرب<sup>(١٤١)</sup> والإعطاء إذا قال قائل: وزيداً يقتضي اضرب زيداً أو اعطِ زيداً، فهذه دلالة الحال التي تصحب الكلام، فأما دلالة الكلام على المحذوف فدلالة تضمين تقتضي معنى ما لم يذكر مما تقديره أن يذكر

وهي ثلاثة أقسام، متقدم أو متأخر أو دلالة الكلام الذي حذف منه نحو: (وقالوا كونوا هوداً أو نصارى) (١٤٢) يدلّ على أن المعنى اتبعوا اليهودية أو النصرانية، وقوله جل ثناؤه (أبشراً منا واحداً نتبعه) (١٤٣) يدلّ على أن المعنى (١٤٤) اتبعوا بشراً. وقولك: أزيداً مررت به، يدل على معنى أجزت زيداً، وألقيت (١٤٥) زيداً. وأما أخذته بدرهم فصاعداً فإنه يدل على معنى فذهب الدرهم صاعداً، فهذا لكثرة المصاحبة دلّ ما بقى على ما ألقى (١٤٦).

الصفة التي تجري على الأول وهي للثاني في المعنى، هي الصفة القوية في العمل، نحو مررت برجل حسن أبوه. فأما الصفة / ٢١ب / الضعيفة فلا يجوز فيها ذلك، نحو: مررت برجل خير منه أبوه. والصفة التي تجري على الأول وهي للثاني في اللفظ وللأول في المعنى هي الصفة الضعيفة نحو، ما رأيت رجلاً أحسن في عينيه الكحل منه في عين زيد (١٤٧)، (وما من أيام أحب إلى الله (١٤٨) فيها الصوم منه في عشر ذي الحجة) (١٤٩). الصفة القوية: هي المشبهة باسم الفاعل بالتصرف في التثنية والجمع والتذكير والتأنيث (١٥٠). الإضافة اللفظية: هي التي يكون اللفظ على الإضافة والمعنى على الانفصال نحو: مررت برجل ضارب زيد، بمعنى (١٥١) ضارب زيداً: ورأيت رجلاً حسن الوجه، بمعنى حسناً وجهه. الإضافة (١٥٢) الحقيقية: هي التي يكون اللفظ على الإضافة

والمعنى عليها، نحو غلام زيد وصاحب الدار. الظرف الذي يجوز رفعه: هو الظرف المتمكن بإجرائه على أصله. والذي لا يتمكن هو الظرف الخارج عن أصله بتضمينه / ٢٢ / ما ليس له في أصله، فالأول نحو: زيد خلفك. والثاني أتيت صباحاً، لا يرفع لأنه تضمن صباح يومك خاصة. الاسم التام: هو الذي يقوم بنفسه في البيان عن معناه، نحو رجل وفس وزيد وعمرو. الاسم الناقص: هو الذي لا يقوم بنفسه في البيان نحو، الذي ومن وما. حروف المد واللين: هي التي تكون منها الحركات ويمكن مد الصوت بها وهي الياء والواو والألف. حروف العلة هي التي تتغير بقلب بعضها الى بعض بالعلل المطردة، وهي الهمزة<sup>(١٥٣)</sup> وحروف المد واللين. وحروف الإعراب: هي المتغيرة<sup>(١٥٤)</sup> بالإعراب، وتكون في الاسم المتمكن والفعل المضارع. والمفعول الذي يصل اليه الفعل: هو الذي يتغير بالفعل نحو كسرت القلم وقطعت الحبل. والمفعول الذي لا يصل اليه الفعل: هو المختص به من غير وصول اليه، نحو عرفت زيداً وحمدت عمراً<sup>(١٥٥)</sup>. العلة / ٢٣ / القياسية: التي يطرد الحكم بها في النظائر نحو علة الرفع في الاسم هي<sup>(١٥٦)</sup> ذكر الاسم على جهة يعتمد الكلام (فيها)<sup>(١٥٧)</sup>، وعلة النصب فيه ذكره على جهة الفضلة في الكلام، وعلة الجر، ذكره على جهة الاضافة. العلة الحكمية: هي التي تدعو اليها الحكمة نحو

جعل الرفع للفاعل، لأنه أول للأول، وذلك تشاكل حسن، ولأنه أحق بالحركة القوية لأنها ترى بضم الشفتين من غير صوت، ويمكن أن يعتمد بها فتسمع. والمضاف إليه أحق بالحركة الثقيلة من المفعول لأنه واحد والمفعولات كثيرة. العلة الضرورية: هي التي يجب بها الحكم بمتحرك من غير جعل جاعل. العلة الوضعية: يجب لها الحكم بجعل جاعل نحو، وجوب الحركة للحرف الذي يمكن أن يكون ساكناً. العلة الصحيحة: هي التي تقتضي الحكم الجاري في النظائر مما تدعو إليه الحكمة. العلة الفاسدة: (١٥٨) / ٢٤ / هي التي بخلاف هذه الصفة. المعلول: هو المتغير بالعلة (١٥٩). القياس الصحيح (١٦٠): الجمع بين شيئين مما يوجب اجتماعهما في الحكم كالجمع بين الاسم والفعل في الرفع بعامل (١٦١) الرفع.

هذا آخر كتاب الحدود المستنسخ عن خط عمر بن أبي عمر السجزي، وأصله الذي قرأه على مصنفه علي بن عيسى الرمّاني، وكتبه ياقوت. تم الكتاب بالخير والأمان.

## هوامش التحقيق

معنا. ولقد تأثرت دراسته في النحو بعلومه الفلسفية. ونلاحظ أن الدكتور السامرائي بالغ في حكمه خصوصاً أنه نبه إلى أن شيئاً من مصطلح النحو هو مصطلح في المنطق وأنه يستعمل في الاثنين، نحو القياس والعلة والحكم والجنس والنوع والأصل والفرع، والمطرود والناذر. فهي من المعاني العامة التي تخص كلا العلمين: ينظر: (رسالتان في اللغة) (ص ٨، ص ١٧، ص ٦٦) وقد بالغ بعض الباحثين وأهل العلم قديماً في إصدار مثل حكم الدكتور السامرائي عليه ينظر: (معجم الأدباء، ج ١٤، ص ٧٤-٧٥).

٣ - في الأصل (الحال) وهو خطأ من الناسخ هنا وسيثبت صحياً في التعريفات فيما سيأتي. ولقد أشار الدكتور مصطفى جواد إلى هذا الخطأ في هذا الموضوع (ص ٣٧) ولم يشر إليه الدكتور ابراهيم السامرائي في هذا الموضوع مع أنه يرد لديه في التعريف المفصل بلفظه الصحيح (المحال).

٤ - في الأصل الضروري. وفيما سيأتي من التعريفات (الضرورة).

٥ - في الأصل (الغرض) وهو تصحيف وتحريف.

١ - سورة الروم، الآية (٤) وأثبتها الدكتور السامرائي مصدرة بحرف العطف - الواو (ص ٦٥) وهو ليس في المخطوطة.

٢ - نبه إلى تعبير الرّماني (الذي يحتاج إليها في النحو)، لأن هنالك من أخذ عليه أن حدوده ليست نحوية محضة. فيقول الدكتور ابراهيم السامرائي إنه وقف في كتاب (الحدود) على مصطلح لغوي يتسم بالكثير من الغرابة مما لا يمكن أن يعزوه إلى مذهب كوفي أو بصري، وهذا ما حدا به إلى نشره ليقف فيه الدارسون على نمط خاص من الدرس اللغوي. ويقول إن مادة الكتاب تؤلف معجماً صغيراً في (المصطلح) وليس له أن يصف هذا المصطلح بـ (النحوي) فهو مجموع مواد لا يجد الكثير منها في كتب النحو. وهي أقرب إلى مصطلحات المنطق منها إلى المصطلح النحوي. ولولا مصطلحات الاسم والفعل والحرف والمصدر والمعرفة والنكرة ونحو هذا لقال إن مادة الرسالة الأخرى الكثيرة شيء من علم المنطق. ولم يلتفت الدكتور السامرائي إلى عبارة الرّماني بأن هذه الحدود هي مما يحتاج إليها في النحو أي أنها قد تكون لغير النحو فيحتاج إليها في النحو وهو يؤمن بهذه الحاجة كما مرّ

٣٣٧، ٣٤١. ولا يعني استعمال القياس في الفقه والمنطق غرابته على النحو، فقد كان للقياس والسماع أثر بعيد في تاريخ النحو عامة وتاريخ الخلاف اللغوي خاصة حتى كان منهج القياس أهم ما يفرق بين المدرستين الخلافيتين البصرة والكوفة، فهذه توسع فيه وتقيس على كل ما وصل إليها، وتلك تضيق وتشدد (ينظر الرماني النحوي، ص ٢٥٥) وهو يجري على ألسنة النحويين بما يؤكد كونه أداة وأصلاً من أصول النحو. يقول سيبويه: (ولو أن هذا القياس لم تكن العرب الموثوق بعربيتها تقوله، لم يلتفت إليه، ولكننا سمعناها تنشده هذا البيت جرأً .. فالعمل الذي لم يقع والعمل الواقع الثابت في هذا الباب سواء، وهو القيلس وقول العرب) الكتاب ج ٢، ص ٢٠ - ٢١ .. ويقول الزجاجي: (واخترعته حسب ما رأيت من الكلام ينساق فيه والقياس يطرد عليه) الإيضاح في علل النحو، ص ٧٨.

٩ - البرهان مصطلح في الفلسفة وقد حدّه الخوارزمي الكاتب في (الحدود الفلسفية) بما يأتي: (أما البرهان فهو الحجّة) وذكر له أصوله: (أصول البرهان هي المبادئ والمقدمات الأولى، وهي التي يعرفها الجمهور مثل قولنا: (الكل أعظم من الجزء) و (الأشياء المساوية لشيء واحد بعينه، فهي متساوية) ينظر: (المصطلح الفلسفي عند العرب)، ص ٢٢٥.

٦ - سترد فيما سيأتي من التعريفات بلفظ (المرتب) وقد أثبتتها الدكتور مصطفى جواد والدكتور السامرائي بهذا اللفظ. ووجدتها الدكتور مصطفى جواد في غاية الغموض لأن التعريف يعرف بالمرتبة التي أثبتتها الدكتور صحيحة في هذا الموضوع ولم ينتبه إلى ما أصابها من نقص فيما سيأتي.

٧ - في الأصل توهم كلمة (الغني) بأنها (المعني) لذا أثبتتها الدكتور السامرائي كذلك ص ٦٦، ص ٧٥.

٨ - القياس منهج لدى أهل الفقه وأهل الكلام والمنطق وقد حدّه أهل المنطق بأنه (عبارة عن قول مؤلف من أقوال يلزم عن تسليمها لذاتها قول آخر) وهذا تعريف سيف الدين الأمدي في (كتاب المبين في شرح ألفاظ الحكماء والمتكلمين) ولقد بين أنواع القياس فهناك القياس الاستثنائي، والقياس الاقتراضي، والقياس المركب، والمركب المتصل، والمركب المنفصل، وقياس الدور، وعكس القياس الخلف، وهو مؤلف من قياسين أحدهما اقتراضي، والآخر استثنائي. وهنالك القياسات المتقابلة، والقياسات المقاومة، والقياس الجدلي، والقياس الخطابي، والقياس الشعري، والقياس المغالطي ... وذكر الخوارزمي الكاتب في (الحدود الفلسفية) القياس الحملّي، والقياس الصحيح وغير الصحيح: ينظر في هذا كله: (المصطلح الفلسفي عند العرب) ص ٢٢٢، ٢٢٤، ٣٢٩.

في البيان والتبيين) ص ٦٦.. والذي نفهمه من تعريف الرّماني أنه قصد به المعنى اللغوي للكلمة. وهو المعنى الذي يرمى اليه النحاة عند استعمالهم لهذه الكلمة. وليس حدّه للبيان يقربه من مصطلح أهل البلاغة، ثم ان استعمال الجاحظ لكلمة بيان هو أقرب للاستعمال اللغوي لها، إذ يقصد به الإيضاح والإبانة: (فيأى شيء بلغت الافهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضوع) البيان والتبيين ص ٧٥. ونموذج لاستعمال النحاة لهذه الكلمة بما ذكرنا ينظر تعريف المبرد للتمييز، إذ يقترنه بكلمة تبيين (التبيين والتمييز) ويوضحه بأنه توضيح للمبهم. ينظر (المقتضب) ج ٢، ص ٣٢ وكذلك تعريفهم للإعراب بأنه بيان لأنه إيضاح للمعاني وإظهارها: ينظر: (الإيضاح في علل النحو) ص ٩١. ١١ - الحكم تعبير نقرؤه لدى النحاة، غير أن الدكتور ابراهيم السامرائي يجد تعريف الرّماني للحكم هو غير ما يراد به في النحو، ففي النحو يقال: المبتدأ حكمه الرفع والمفعول حكمه النصب ص ٦٦ .. وكأن التعبير لا يستعمل في غير هذا ونحن نقرأ في النحو أنهم يعرفون الخبر بأنه حكم تحصل به الفائدة (ينظر: مفتاح العلوم، ص ٧٩). والرّماني هنا قلب التعريف فالحكم خبر تحصل به الفائدة.

وقد أخذ الدكتور ابراهيم السامرائي في تحقيقه على الرّماني أنه يستعمل مصطلحات هي أقرب الى المنطق منها الى النحو - كما مر معنا - ونلاحظ أن البرهان يرتبط بالقياس في تعريف الرّماني. وقد بيّن الزجاجي في (باب أقسام الكلام) أن النحو علم قياسي يقوم على الحجة والبرهان، يقول: نبدأ بما يسأل عنه أصحاب سيبويه، وما يحتاج به له، يقال لأصحابه وسائر من اعتقد هذا المذهب: من أين لكم أن كلام العرب كله اسم وفعل وحرف؟ وكيف حكمتم بذلك وشهدتم بصحته من غير دليل ولا برهان وإنما ذكره سيبويه في أول كتابه ... ثم مثل سيبويه كل صنف من ذلك ولم يقترنه بدليل قاطع ولا حجة فيدلّ على أن الكلام ثلاثة أقسام كما ذكروا.. فإن كنتم قبلتم ذلك عنه تقليداً من غير برهان ولا حجة، فأنتم في عمياء وشبهة، فما دعاكم الى قبول ذلك منه وقد علمتم أن النحو علم قياسي ومسبار لأكثر العلوم لا يقبل إلا ببراهين وحجج .. وأنتم جعلتم أول قبولكم من صاحبكم ما ادعاه من غير برهان ولا بيان ..) (الإيضاح في علل النحو، ص ٤١، ٤٢.

١٠ - يرى الدكتور ابراهيم السامرائي أنه لم يرد لدى النحاة في تعريف البيان واستعماله شيء مما ذكره الرّماني ثم يقول (وقد يكون في الذي ذكره ما يقربه من مصطلح أهل البلاغة كما فعل الجاحظ

- ١٢ - العلة مصطلح اهتم به أهل الكلام والفلسفة، وعرفوا العلة وأنواعها .. ينظر: تعريف الخوارزمي الكاتب لأنواع العلل، وتعريف سيف الدين الأمدي: في (المصطلح الفلسفي عند العرب) ص ٢٢٥، ٣٨٠، ٣٨١. وقد علل النحويون الظواهر اللغوية وألفوا في العلل، وأكثر بعضهم منها حتى أبعدوا الدرس النحوي عن طبيعته وجعلوه أقرب إلى المنطق والفلسفة.
- ١٣ - لأن العلة فاعلة فتؤثر في المعلول بأن تغيره وهذا من تأثير الفلسفة في نحوه.
- ١٤ - حده للاسم لا يختلف معه عليه أهل الفلسفة والمنطق، فيعرفه الخوارزمي الكاتب في (الحدود الفلسفية) بأنه (كل لفظ مفرد يدل على معنى ولا يدل على زمانه المحدود كزيد وخالد) .. وقد يكتفي بعض النحاة في حده بالجزء الأول من هذا التعريف، فيعرفه المبرّد بأنه ما (كان واقعاً على معنى) المقتضب ج ١، ص ٣. ولكن سيبويه لم يحده وإنما مثل له. وقد ذكر ابن الانباري أن علة عدم حد سيبويه للاسم فيما يقول بعضهم هي أن الاسم لاحد له. ينظر: (أسرار العربية) ص ٥.
- ١٥ - في تحقيق الدكتور ابراهيم السامرائي يرد بعد التعريف بالاسم عبارة (وحذار اسم لأنه يدلّ دلالة بيان) ينظر: (رسالتان في اللغة) ص ٦٧.
- ١٦ - والفعل عند المنطقيين يسمى (الكلمة) ويحدونه كحدّ الرّماني يقول الخوارزمي الكاتب في (الحدود الفلسفية): (الكلمة هي التي يسميها أهل اللغة العربية الفعل، وحدّها عند المنطقيين: كل لفظ مفرد يدل على معنى، ويدل على زمانه المحدود مثل مشى ويمشي وسيمشي وهو ماشٍ) ينظر: المصطلح الفلسفي عند العرب، ص ٢٢٠.
- ١٧ - في تحقيق الدكتور مصطفى جواد (معناه).
- ١٨ - قوله إن الحرف لا يدل على معنى إلا مع غيره، وإن معناه في غيره يفسره السيرافي بقوله: (وقولنا في الحرف يدلّ على معنى في غيره نعني به أن تصور معناه متوقف على خارج عنه، ألا ترى أنك إذا قلت: ما معنى من؟ فقبل لك: التبويض، وخلبت وهذا، لم تفهم معنى من إلا بعد تقدم معرفتك بالجزء والكل، لأن التبويض أخذ جزء من كل الجنى الداني، ٢٣.
- ١٩ - لم يعرف بحذار بعد التعريف بالحرف في الأصل الذي حققه الدكتور ابراهيم السامرائي، وورد التعريف بها بعد الاسم، وقد أشرنا إلى هذا سابقاً. ونحسب أنه تصرف من الدكتور السامرائي وأنه ليس كذلك في الأصل الذي حققه، لأنه الأصل الذي حققناه نفسه فيما عرفنا من وصفه له في كتابه. وتفسيرنا لتصرفه هذا أنه أراد أن يمثل للاسم بعد التعريف به،

- ٢٤ - في المخطوطة (خطأ) ولقد عدلها الدكتور مصطفى جواد كما عدّلناها (ص ٣٨) وأبقاها الدكتور ابراهيم السامرائي كما هي في الأصل (ص ٦٧).
- ٢٥ - يقول الدكتور ابراهيم السامرائي (إن السبب كلمة عامة أخرى ولا تخص النحاة وحدهم) ص ٦٨. ولقد نبهنا أكثر من مرة الى أن الرّماني يذكر أن الحدود التي يوردها، إنما هي مما يحتاج اليها النحو.
- ٢٦ - الأسماء المبهمة: هي أسماء الإشارة نحو هذا، وهذه، وهذان، وهاتان وإنما صارت معرفة لأنها صارت أسماء إشارة الى الشيء دون سائر أمته، كتاب سيبويه ج ٢ ص ٥.
- ٢٧ - عرّف النكرة من خلال عكس تعريف المعرفة، فكأنه عرف الشيء بضده وهذا ما فعله أهل الفلسفة والمنطق، فقررُوا: (أن تأخذ الضد في حد الضد) وهو قول ابن سينا في (الحدود) ينظر (المصطلح الفلسفي عند العرب) ص ٢٣٨.
- ٢٨، ٢٩ - الموضوع كما عرفه الخوارزمي الكاتب (بأنه هو الذي يسميه النحويون المبتدأ، وهو الذي يقتضي خبراً، وهو الموصوف) والمحمول (هو الذي يسميه النحويون خبر المبتدأ وهو الصفة. ومثال ذلك قولنا: (زيد كاتب) فزيد هو الموضوع وكاتب هو المحمول بمعنى الخبر ينظر (المصطلح الفلسفي عند العرب) ص ٢١٦. ويظهر من هذا تأثير
- ولكننا أبقيناها كما في المخطوط وأبقاها كذلك الدكتور مصطفى جواد (ص ٣٨) لأن التعريف بالاسم والفعل والحرف يرد في كتاب النحو كأنه تعريف بالشيء الواحد، فلا بأس من أن يؤخر التمثيل الى ما بعد التعريف بها ثلاثتها.
- ٢٠ - سيرد تعريفه لعامل الإعراب وعلّة تغييره آخر الاسم.
- ٢١ - نقدر أن هناك ألفاظاً ساقطة وتقدير الكلام: البناء: لزوم آخر الكلمة حالة واحدة.
- ٢٢ - يشير الدكتور ابراهيم السامرائي الى أن التغيير ليس مصطلحاً خاصاً بالمادة النحوية، وقد أشار الرّماني في بدء ذكره لحدوده الى أنها مما يحتاج اليها في النحو. وقلنا إنه يفهم من هذا أنها لا تخص النحو وحده.
- ٢٣ - يشير الدكتور ابراهيم السامرائي الى أن التصريف في النحو شيء غير ما أثبت الرّماني، فالتصريف عند النحاة يكون في إسناد الفعل الى الضمائر، نحو كتب، كتباً، كتبوا، كتبت، كتبنا، كتبن. ص ٦٧. والصحيح أن التصريف الذي ذكر له أستاذنا الفاضل أمثله عند النحويين، هو ما ذكره الرّماني، فلقد صيرّ الفعل في جهات مختلفة بأسناده الى الضمائر المختلفة وتنقله بينها. ومن التصريف لفظة (الصرف) التي تدل على انتقال الكلمة بين الأبنية المختلفة.

- ٣٥ - لم ترد فيما حققه الدكتور ابراهيم السامرائي كلمة (اقتطاع) ونحسبها سقطت منه لا من الأصل المحقق .
- ٣٦ - قوله (يدور في تصاريفه) تؤكد المعنى الذي ذكره عن كلمة (تصريف) والتي رأى الدكتور ابراهيم السامرائي أن التعريف بها كان بغير ما يريده النحويون. فيدور في تصاريفه على الأصل أي في انتقاله في جهات مختلفة يظل مرتبطاً بالأصل، وهو ما ذكره الرماني في تعريفه.
- ٣٧ - سقطت كلمة (هو) في تحقيق الدكتور ابراهيم السامرائي (ص ٦٩).
- ٣٨ - في الأصل (اسمه) والصحيح ما أثبتناه وهو ما رجحه الدكتور مصطفى جواد في تحقيقه ولكن السامرائي لم ينبه عليه وأثبت الكلمة كما هي عليه في أصلها.
- ٣٩ - لم يرد عند الدكتور السامرائي التعريف بالمضمر بعد المظهر، ونحسب أنه سقط منه.
- ٤٠ - نحسب أن هنالك كلمتين ساقطتين هما (بغير اسمه) فتصبح العبارة (المدلول عليه بغير اسمه) في مقابل (المدلول عليه باسمه).
- ٤١ - يرى الدكتور ابراهيم السامرائي أن الفائدة في تعريف الرماني ليست من النحو، فالفائدة ما يصار الى معنى مفيد دال على شيء بعينه أو حال بعينها .. ص ٦٩.. والذي نفهمه من تعريف الرماني أن دلالة الكلام على أحد الجائزين هي دلالته على الصدق أو الكذب، والفائدة
- الفلسفة في نحو الرماني، والموضوع والمحمول في تعريف الرماني هما المسند والمسند اليه، وهما يشملان غير المبتدأ والنحر، لأن الجملة ليست مبتدأ وخيراً فقط .
- ٣٠ - قوله للفائدة هو ما اشترطه النحويون في الكلام أو الجملة فهي (ما يحسن عليها السكوت، وتجب بها الفائدة للمخاطب) المقتضب، ج ١ ص ٨٠. وهذا ما عرّف به الفلاسفة الكلام. ينظر (المصطلح الفلسفي عند العرب) ص ٣٨٥.
- ٣١ - مرّ معنا أنه يربط الاعراب بالعامل، فالرفع والنصب والجر إنما هي بعامل.
- ٣٢ - لم ترد في تحقيق الدكتور السامرائي كلمة البدل. مع أنه يعرفها فيما بعد، وأعتقد أنها ساقطة منه وليست من الأصل.
- ٣٣ - عند الدكتور ابراهيم السامرائي (له) ص ٦٩.
- ٣٤ - في تحقيق الدكتور ابراهيم السامرائي (بشان) ص ٦٩ مع أنها متعينة بوضوح بكلمة (ثان) لوجود كلمة أول قبلها. ثم من تعريف الإضافة في كتب النحو، وحتى في غيرها. فمثلاً عرّفها الكندي في (الحدود والرسوم) بأنها (نسبة شيئين يكون كل واحد منهما ثباته بثبات الآخر) ينظر (المصطلح الفلسفي عند العرب) ص ١٩٢.

- ٤٦ - في الأصل (المفيد) وهو تصحيف، ولقد أشار إليه الدكتور مصطفى جواد (ص ٤٠).
- ٤٧ - يلاحظ أنه عرف المطلق من خلال ضده.
- ٤٨ - أرى أن هناك تعبيراً ساقطاً وراء كلمة (كل) هي (بلفظة) أي بوساطة لفظة بمعنى إلا وهي أدوات الاستثناء.
- ٤٩ - المجاز والاستعارة من مصطلحات البلاغة ومن المعاني التي تدرسها البلاغة. والحاجة إليها في الحدود النحوية هو لتبيين مصطلح (الحقيقة) أو (الأصل) أي المعاني التي يدرسها النحو. فالنحو يدرس أصل المعنى أو المعنى الأول أو الحقيقي، وهو ما وضع له الكلام في أصل وضعه (ينظر النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن - ص ٧٩). أما البلاغة فتدرس المعاني الثواني أو المعاني المضافة إلى هذا المعنى الأول (ينظر دلائل الإعجاز، ص ٢٦٣-٢٦٤).
- والمجاز والاستعارة لهما معناهما الاصطلاحي في البلاغة، ولكننا قد نجد كلمة (المجاز) تستعمل في كتب النحو بمعناها اللغوي المقابل للحقيقة، فنقرأ لدى سيبويه: (في للوعاء والظرفية حقيقة أو مجازاً) الكتاب ج ٤، ص ٢٢٦.. (وعلى للاستعلاء، حقيقة أو مجازاً) ج ٤ ص ٢٣٠.
- تقطع بأحدهما، فيفهم من الكلام إما كونه صادقاً أو كاذباً وبهذا يكون مفيداً ويحسن السكوت عليه. وبهذا لا يختلف الرمثاني مع الدكتور السامرائي ولا يختلف مع النحو.
- ٤٢ - بعد كلمة إليه جعل الدكتور السامرائي كلمة (عامل) وراءها مكملة لتعريف الفائدة. والصحيح أنها تابعة لكلمة إعراب لأن التعريف الذي بعد الفائدة ليس للإعراب وإنما لعامل الإعراب.
- ٤٣ - نفهم من كلام الرمثاني أن تغيير إعراب الكلمة إنما هو لتغير معناها، وهذا التغيير يحدثه العامل. فالعامل يولد في المعمول المعنى الذي يقتضي الإعراب. وهذا يقرره الرضي في (شرح الكافية) ج ١ ص ٢١-٢٢. ولهذا ربط النحاة الإعراب بالعامل، لأن المعنى الذي يعرب عنه الإعراب إنما يحدثه العامل.
- ٤٤ - هذا ما عتبروا عنه في النحو بالتعويض قال سيبويه: (ويحذفون ويعوضون، ويستغنون بالشيء عن الشيء) الكتاب ج ١ ص ٢٥.
- ٤٥ - المركب منه، المركب الإسنادي والإضافي والمزجي والعددي، وهناك المركب من الأحوال، والمركب من الظروف.. ينظر: كتاب سيبويه ج ٢، ص ٢٦٧، ٢٦٩، ج ٣، ص ٢٩٦-٢٩٩، ٣٠٣، ٣٠٧، ٣٣٣.

- ٥٠ - لا أرى أن هذا التعبير باقٍ على حاله، فما معنى (معنى مشتق)؟، وقد نفترض أن هناك تعبيراً ساقطاً بعده، هو (منه) لأن معنى الجنس يشق منه معنى النوع .
- ٥١ - الجنس والنوع مصطلحان عامان، وقد اهتم بهما أهل المنطق، فعرفوا الجنس (ما هو أعم من النوع، مثل الحي، فإنه أعم من الإنسان، والفرس والحمار) وعرفوا النوع: (هو مثل الإنسان المطلق والفرس والحمار، وهو كلي يعم الأشخاص)، وهذا تعريف الخوارزمي الكاتب في (الحدود الفلسفية) ينظر: (المصطلح الفلسفي عند العرب) ص ٢١٥. ولقد أشار الدكتور ابراهيم السامرائي، الى تأثر النحويين المتأخرين بحدود أهل المنطق، فاستعاروا منهم هذين المصطلحين، فالكلمة جنس يندرج تحتها الاسم والفعل والحرف، وكل منها نوع: (ص ٧٠).
- ٥٢ - يقصد أفراداً من الحيوان، ولا يقصد اللفظة عامة، لأنها جنس، هذا إذا لم يحصل خطأ في النسخ .
- ٥٣ - في الأصل (على) والصواب، يحمل عليه نوعه: وفي المثال حمل النوع وهو الإنسان على الجنس وهو الحيوان، ونعتقد أنه خطأ الناسخ وفي كلامه على الجمع فيما بعد تأكيد لما نقول فالجمع لا يحمل على واحده، كذلك لا يحمل الجنس على نوعه لأنه جمع، والنوع مفرد.
- ٥٤ - القوة من المصطلحات التي ترد كثيراً على ألسنة النحاة وهم كثيرو الاحتياج إليها، وهي تذكر في مقابل الضعف. وقد يرد لديهم اصطلاح (المتمكن وغير المتمكن) مقابلها (ينظر: كتاب سيبويه ج ١ ص ١٦). ولكن الدكتور ابراهيم السامرائي لا يرى للقوة والضعف، حضور المصطلح ص ٧١.
- ٥٥ - سيرد التعريف بالغني والمحتاج، اللذين يقابلان كذلك القوي والضعيف .
- ٥٦ - نحسب أن هذه بقية اندرست من الأصل الذي نسخ عنه الناسخ وأصابها التلف .
- ٥٧ - في الأصل (عن الحد وهي عليه) وفي الأصل الذي أثبتته الدكتور مصطفى جواد (عن الحد عليه) ويشير في هامش التحقيق الى أنه يرجح أن تكون (عن الحد الذي هي عليه) وهو مارجح لدينا نحن أيضاً. أما الدكتور ابراهيم السامرائي فقد تركه على حاله، لكنه أردفه بتعبير (كذا) .
- ٥٨ - جعل النادر في مقابل المطرد، وقد نجد النحويين يستعملون الشاذ في مقابله .. ينظر كتاب سيبويه، ج ٤، ص ٤٨١.
- ٥٩ - الخفة في الطباع. أنهم - مثلاً - يرون (المذكر هو أخف من المؤنث) أي أنهم يحسون ذلك طبعاً. ينظر: كتاب سيبويه ج ١ ص ٢٢.
- ٦٠ - مثل للمدود والمقصود على التوالي، وهذا ما أشار اليه الدكتور مصطفى جواد ص ٤١.

يكون مخبره صادقاً، أو ما قرر بأنه حقيقة، يقول الرماني وهو يتحدث عن استعمال الهمزة (وتكون تقريراً وتحققاً).. (معاني الحروف) ص ٣٣.

٦٧، ٦٨ - مصطلح الأصل ومصطلح الفرع معروفان في النحو، ومما قرره بشأنهما أن المذكر أصل والمؤنث فرع منه، والنكرة أصل والمعرفة فرع منها، ينظر: كتاب سيبويه ج ٣ ص ٢٤١. وينظر بشأنهما كذلك في كتاب سيبويه ج ١، ص ١٩/ ج ٢، ص ٢٤١ / ج ٣، ص ٣٢٢، ص ٤٨٤ / ج ١٩٦٧، ٥٥٣ / ج ٤، ص ٣٨٥ ٣٨٧، ٣٨٨، ٤٦٩.

٦٩ - عرّف الرماني النادر في سابق الكلام بأنه أضعف من المطرد في البيان، وهو حكم عليه. ثم عرّف هذا النادر والمطرّد، وكان الأولى أن يجري التعريف بهما أولاً قبل أن تذكر أحكامهما. ونحسب أن الكتاب أصابه خلط واضطراب.

٧٠ - لا يوجد الحرف (عن) في تحقيق الدكتور مصطفى جواد ويشير في الهامش الى أنه موجود في نسخة الأستاذ ميخائيل عواد التي قارن نسخته بها (ص ٤٢).

٧١، ٧٢ - كتب الدكتور ابراهيم السامرائي عن المستقيم أنه (من الكلم العام وليس من النحو). وعن المحال أنه (كلمة قد ترد في المنطق وعند المتكلمين وليس من النحو) وقوله عن المستقيم بأنه من الكلم العام صحيح، وكذلك قوله عن المحال بأنه يرد لدى أهل المنطق (ينظر: تعريف

٦١ - كلمة (النظير) تدور على السنة النحويين، وهي كثيرة الدوران على السنة أهل المنطق والفلسفة. ومثلها كلمة (النقيض) ونذكر بعبارة الحمل على النظير والشبيه، والحمل على النقيض لدى النحويين، ويرى الدكتور ابراهيم السامرائي (ص ٧٢) أن النظير قد ترد في عبارة النحويين، ولكن الكلمة لم تكتسب صفة المصطلح. ومثلها كلمة (النقيض) فهي من الكلم العام يستخدمه النحوي وغير النحوي.

٦٢ - ذكر أن التشابه بالمعنى، ويقصد في أمور معنوية عددها في ما بعد، وهي غير الأمور الجنسية أي اللفظية التي يختلفان فيها.

٦٣ - يرجح الدكتور مصطفى جواد أن الأصل هو (فالفعل).

٦٤ - نقدر حرفاً ساقطاً وراء كلمة موجود لأنه يعطف السالب على الموجب كما فعل بعده.

٦٥ - قدرنا كلمة (الحي) ساقطة قبل كلمة (اللاحي) لأنه يقابل بين نقيضين على طريق الايجاب والسلب، وهو ما فعله بين (موجود ومعدوم) و (موجود وليس بموجود).

٦٦ - يرى الدكتور ابراهيم السامرائي أن (المحقق) ليس فيه شيء من النحو، وقد يكون مما يرد في كتب المعاني (ص ٧٢): ونرى أن المصطلح يأخذ من المعنى اللغوي وهو يعني المصدق بأن

للكلام، أو أصل المعنى كما قلنا. أما المعنى الآخر الذي يكون خلف المعنى الظاهر والذي يقتضيه المقام فقد لايهمه، وقد يكون عدم مراعاته سبباً في الحكم على المعنى بأنه معنى لا يصح في العقل. وهذا هو الفرق بين اهتمام البلاغة واهتمام النحو. فسيبويه يحكم على هذه الصور من الكلام بأنها متناقضة وغير مستقيمة لأنه يراعي المعنى الحقيقي وهو ما ينشغل به النحو. وهو هنا لا يراعي معنى المقام أو الحال التي تجعل ما هو محال في نظر النحو مستقيماً في نظر البلاغة. فلقد تحدث ابن جنّي عن هذا الموضوع في (المستحيل وصحة قياس الفروع على فساد الأصول) وفسّر صور الكلام هذه بدلالة الحال الخارجية عليها (ينظر الخصائص ج ٣ / ٣٣١) وأن أمن اللبس يجوّز وقوع المحال، ويكون بدليل من اللفظ أو الحال. ويبين ابن جنّي الفرق بين نظرة النحوي ونظرة البلاغي في تفسير الكلام: (فإن قلت فقد أحال سيبويه قولنا أشرب ماء البحر، وهذا منه حظر للمجاز الذي أنت مدع شياعه وانتشاره قيل: إنما أحال ذلك على أن المتكلم يريد به الحقيقة وهذا مستقيم، إذ الانسان الواحد لا يشرب جميع ماء البحر، فأما إن أراد بعضه ثم اطلق هناك اللفظ يريد به جميعه فلا محالة من جوازه .. فسيبويه إذاً إنما وضع هذه اللفظة في

الكندي له في (الحدود والرسوم) ص ١٩٤، وتعريف الخوارزمي الكاتب في (الحدود الفلسفية) ص ١٢٤ في (المصطلح الفلسفي عند العرب). أما نفيه لورود هذين المصطلحين في النحو، فليس صحيحاً، فقد ترددا في كتب النحو وعرفت بهما لتبين المعنى الذي يدرسه النحو، وهذا هو سبب الحاجة اليه في حدود الرماني. ونكتفي بما ذكره سيبويه في كتابه في (باب الاستقامة من الكلام والإحالة) إذ قسّم الكلام على قسمين بما يدلّ عليه، فهو مستقيم ومحال. وقسّم هذين القسمين على خمسة أقسام، (فمنه مستقيم حسن، ومحال، ومستقيم كذب، ومستقيم قبيح، وما هو محال كذب، فأما المستقيم الحسن فقولك: أتيتك أمس، وسأتيتك غداً وأما المحال فأن تقض أول كلامك بأخوه تقول: أتيتك غداً وسأتيتك أمس. وأما المستقيم الكذب فقولك: حملت الجبل، وشربت ماء البحر ونحوه. وأما المستقيم القبيح فأن تضع اللفظ في غير موضعه نحو قولك، قد زيداً رأيت، وكبي زيداً يأتيتك، وأشباه هذا. وأما المحال الكذب فأن تقول سوف أشرب ماء البحر أمس) الكتاب ج ١، ص ٢٥. ويمر ذكر المحال والمستقيم في مواضع أخرى من كتابه، ينظر مثلاً ج ١، ص ٣١. وتبين من كلامه ما المعنى الذي يهتم به النحو، إذ يتمسك بالدلالة الحقيقية

- ٧٧ - لعل الصواب من أجلها إذ يعود الضمير على (أسباب) .
- ٧٨ - يرى الدكتور السامرائي أن (الداعي لا يخصّ النحو)، وبعدها إضافة لدى الدكتور مصطفى جواد، وتكون العبارة كما يأتي: (الداعي هو [المحوج] الى الشيء) ص ٤٢، وهي زيادة من عنده لكنه لم يشر الى ذلك.
- ٧٩ - أرى أن تمامها هو: ينبغي أن يفعل ...
- ٨٠ - الصارف عنه: كلمة رمانية مما اختاره الرماني لنفسه ولانجده عند نحوي آخر .. هذا ما قاله الدكتور ابراهيم السامرائي، ص ٧٤. والحق أنها كلمة رمانية تفرد بمفهوم خاص بها الرماني عن سائر نحاة المدرسة البصرية والمدرسة الكوفية. والصرف هو من المسائل الخلافية بين مدرستي البصرة والكوفة. وكان للرماني منه موقف متفرد ولسنا نعني بالصرف هنا مانعنه في بحث الصرف والممنوع من الصرف. ولكننا نعني به عاملاً معنوياً عده الكوفيون من نواصب الفعل المضارع، وهو أن يأتي الفعل المضارع مسبوقةً بواو أو فاء أو أو ثم فلا يصح أن تعطف هذه الأدوات على فعل سابق معتمد على نفي أو طلب. فهو مصروف عن أن يعطف عليها ويأخذ حكمها. أما البصريون فقد رفضوا القول بالصرف وجعلوا النصب في هذه المواضع بأن مضمرة. أما الرماني فقد استعمل مصطلح الكوفيين ولكنه ضمّنه معنى النصب عند ص ٤٢.
- هذا الموضوع على أصل وضعها في اللغة من العموم، واجتنب المستعمل فيه من الخصوص) الخصائص ج ٢/٤٥-٤٥٨. فاللفظ ليس ظاهره لدى ابن جني فلقد أراد المتكلم معنى الجزء في حين أطلق الكل. ومع إرادة هذا المعنى يكون الكلام من المجاز وليس من الحقيقة التي راعاها سيبويه فأخذ بظاهر معنى الكلام.
- ٧٣ - في الأصل (المحسن) والصواب ما أثبتناه لأنه في مقابل القبيح. ولقد صوبه كذلك الدكتور مصطفى جواد (ص ٤٢) أما الدكتور السامرائي فلقد نصّ على المحسن ويرى أنه نعت للمتقبل وليس من النحو. ولقد وقفنا عليه في الذي مر من كلامنا في كلام لسبويه في (باب الاستقامة من الكلام والإحالة) ولفظة (الحسن) سقطت في مقدمة المخطوطة عندما ذكرت المصطلحات مجردة قبل التعريف بها، وكذلك لفظه (القبيح) وبعدها (الجائر).
- ٧٤ - يرى الدكتور السامرائي أن (القبيح كسابقه ليس من النحو) ص ٧٣. ولقد وقفنا عليه في كلام سيبويه في (باب الاستقامة من الكلام والإحالة) أيضاً.
- ٧٥ - عند الدكتور مصطفى جواد (الفرض) وهو ليس صحيحاً .. ولقد جرى التعريف بالفرض في سابق كلام الرماني، ونحسب أن في الكتاب اضطراباً وخلطاً.
- ٧٦ - عدّلها الدكتور مصطفى جواد ب (تطلب)

والتقدم (...). الإيضاح في علل النحو ص ٨٣.. والمنزلة أكثر وروداً منها على السنة النحاة، ينظر مثلاً في كتاب سيبويه ج ١ ص ٣١/ج ٢ ص ١٠٥، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٧، ج ٣، ٢٩٦.

٨٦ - أوردته الدكتور السامرائي (المغني) والصحيح ما أثبتناه وهو يقابل (المحتاج) الذي يعرفه بعده. وذكر الدكتور السامرائي (أنه ليس من مصطلح النحاة، إنما هو شيء عام، والذي يرجع إلى كتب النحو يجد الفعل استغنى ومشتقاته كثير الورد فيها، ينظر مثلاً: كتاب سيبويه / ج ١ ص ٤ / ج ٢ ص ١٣ / ج ٤ ص ٢١٨.

٨٧ - أقدر أن تكون هنالك كلمة ساقطة بعد كلمة منزلة، هي مثلاً (واحدة).

٨٨ - وردت لدى الدكتور السامرائي (انتقاء) بالظاف .. وكذا كلمة (انتقائه) في تعريف (العظيم) و (الحقير).

٨٩ - (ساوي المؤلف بين العظيم والحقير ولعل في التعريف خللاً من النسخ) هذه إشارة الدكتور مصطفى جواد (ص ٤٣)، ونحن نؤكددها وقد أصلحناه بإضافتنا لكلمة (غير). أما إشارة الدكتور إبراهيم السامرائي عن (العظيم والحقير) فهي أنهما لا يخصان علماً بعينه وأنهما بعيدان عن علم النحو (ص ٧٥). والحق أنهما يتصلان بالنحو، فمن حيث الاستعمال اللفظي عبر النحويين عن التصغير بالتحقير وورد لديهم (التصغير والتكبير)

البصريين في هذا الموضوع، وحمله معنى إضمار أن. ينظر (الرماني النحوي في ضوء شرحه لكتاب سيبويه ص ٣٢٤، ٣٢٨).

٨١ - في الأصل هي، ولقد ذكر الدكتور مصطفى جواد والدكتور إبراهيم السامرائي (هو) وهو الصواب لأن المقصود به الكلام وهو مذكر.

٨٢ - جرى الحديث سابقاً عن الاستعارة والحقيقة عند التعريف بالاستعارة والمجاز.

٨٤، ٨٣ - الصورة والمادة مما اهتمت الفلسفة بتعريفهما، ينظر تعريف الكندي والخوارزمي وابن سينا لهما في (المصطلح الفلسفي عند العرب) ص ١٩١، ٢١٠، ٢٤٥. والرماني يعرفهما تعريفاً قريباً من تعريفها لهما، فالصورة مما تتصور به الهولي، والمادة في تعريفه تصوّر المعنى من خلال الشيء.

٨٥ - في الأصل وردت (المرتب) ولقد أثبتتها الدكتور مصطفى جواد والدكتور إبراهيم السامرائي كما هي في الأصل، ولذلك لاحظها الدكتور مصطفى جواد في منتهى الغموض (ص ٤٣)، ولم يستفد من تعريف الرماني لها بأنها (منزلة للنشيء) في معرفة أنها المرتبة لا (المرتب) الغامض عليه. والمرتبة ترد في كتب النحو بمعنى المنزلة الذي قاله الرماني فنقرأ مثلاً (باب القول في الاسم والفعل والحرف، أيهما أسبق في المرتبة

- مقابلاً للحقير والعظيم. ومن حيث المعنى الذي يطرحه تعريفه للعظيم والحقير، فهنالك (العمدة والفضلة) وهما ما لا يستغني عنه الكلام وما يستغني عنه. (ينظر: المحتسب ج ١ / - ص ٦٥، ٩٥ - عند الدكتور ابراهيم السامرائي (الجمع) ص ٧٦.
- ٩٦ - ينظر توضيح ابن جني في الخصائص، ج ٣ ص ٣٣٦-٣٣٧.
- ٩٧ - (في موضع الفائدة) كلام زائد هنا، وسيذكر فيما بعد وهو في مكانه الصحيح. ونص الدكتور مصطفى جواد على زيادته، (ص ٤٤).
- ٩٨ - (ولا تجوز) عند الدكتور السامرائي، ص ٧٦.
- ٩٩ - (مضى) عند الدكتور السامرائي ص ٧٦، وأرى أن هنالك كلمة ساقطة بعدها هي (الفعل) لأن الفعل يتضمن الفاعل، ينظر (الخصائص) ج ٣، ص ١٠٠، و(أسرار العربية) ص ٩٤، ١٠٩.
- ١٠٠ - يقول الذي يجوز حذفه هو المبتدأ، ثم يقول: لأنه يجوز أن يخلو الاسم من خبر كأنه يتحدث فيما بعد عن جواز حذف الخبر وليس ما ذكره بعد (إذا كان مضافاً أو مفعولاً) من مواضع جواز حذف الخبر.
- ١٠١ - أرى أن نضع كلمة (الفاعل) مكان كلمة (الفعل) لأنه ذكر سابقاً معتمد البيان الذي لا يجوز حذفه هو الفاعل. ونضع كلمة (الفعل) مكان كلمة (الفاعل) في قوله: (متعلق بالفاعل) فالفاعل لا يجوز حذفه لأنه متعلق بالفعل، وهو مضمن بذكره بقوة تعلقه به في حين يجوز حذف الفعل.
- ٩٠ - هذا كلام في الفلسفة إذ تجادلوا كثيراً في القديم والمحدث ولعل الرماني يجد بعض معاني النحو تتصل بما ذكره فيحتاج إليه في النحو.
- ٩١ - يقصد بالموصول، المقيّد بما يعيّن المعنى ولا يقصد الأسماء الموصولة المحددة في كتب النحو، ينظر تعريفه للمقيّد فيما مرّ.
- ٩٢ - يقصد بالعلم الفعل الذي فيه معنى العلم، كعلم وعرف ودرى وهو يسمي هذه الأفعال (علمت وأخواتها) فيما سيأتي.
- ٩٣ - نعتقد أن في الكلام سقطاً واضطراباً.
- ٩٤ - درى فعل متعدٍ وليس كما نقرأ، وهذا نبيّه إليه الدكتور مصطفى جواد (ص ٤٣) وهو من النواسخ التي تدخل على المبتدأ والخبر فيكونان مفعولين له. ونحسب أن هنالك خلطاً واضطراباً، سببه تلف في الأصل الذي نقل عنه الناسخ، فعمد إلى ضم الكلام الباقي بعضه إلى بعض بدون نظر إلى صحة الكلام فكان هذا الكلام البيّن الاضطراب، لم ينتبه الناسخ إلى أن (درى) ورد متعدياً، فالهاء المتصلة به مفعول به، وهذا لا يمكن أن يفوت

قليلاً، ينظر: الجمل، ص ٢٤٢. واستشهد به أبو علي القالي ولم ينسبه الي قائله، إنما ذكر راويته (ابن الاعرابي) وبرواية مختلفة وذكر الأبيات التي سبقته، ينظر: ذيل الأمالي والنوادر، ص ٨٤-٨٥.. وذكر الأمدي المقطوعة التي ضمت البيت ولكن برواية أخرى. ونسب الأمدي الأبيات الي ابن احمر الكناني وهو هنيء بن أحمر من بني الحارث بن مرّة ابن عبد مناة بن كنانة بن خزينة وهو جاهلي: ينظر المؤتلف والمختلف، ص ٣٨. ولقد ذكر المرزباني الأبيات الأربعة الأولى مما رواه الأمدي، ولكن باختلاف رواية البيت الأول منها فقط. ونسبها الي هنيء ابن أحمر الكناني وقيل لغيره ولكنه يثبتها له .. ينظر معجم الشعراء ص ٤٧١-٤٧٢. ولقد استشهد ابن يعيش بالبيت موطن الشاهد برواية الرماني وسيبويه، ونسبه الي رجل من مذحج كما فعل سيبويه. وذكر قبله بيتين هما البيت الثاني في رواية الأمدي، والبيت الرابع منها .. ينظر: شرح المفصل، ج ٢ ص ١١٠. ولقد ذكر ابن منظور البيت الذي استشهد به الرماني ضمن ستة أبيات هو الأخير فيها. والبيت الأول منها هو البيت الثاني في رواية الأمدي. أما البيت الثاني والثالث فمختلفان وأما البيت الرابع فهو الرابع في رواية الأمدي، وأما الخامس فهو السادس برواية أبي علي القالي. ونسبه ابن منظور الي هنيء بن أحمر الكناني

١٠٢ - ورد في هامش تحقيق الدكتور مصطفى جواد تعبير (كذا ورد) بعد (اليه) لأنه ظن أن الكلام ما زال متصلًا الي هنا بما سبقه، ولم ينتبه الي أن تعريفًا جديدًا بعد كلمة فاعل بُدئ ب (الذي يصلح أن يضاف ..) وربما ظن أن كلمة (الذي) هي وصف لكلمة الفاعل متصل بها.

١٠٣ - (ذلك) غير موجودة في تحقيق الدكتور مصطفى جواد وهو يشير في الهامش الي أنها موجودة في نسخة ميخائيل عواد (ص ٤٤).

١٠٤ - (معنى) غير موجودة لدى الدكتور ابراهيم السامرائي (ص ٧٧).

١٠٥ - هذا عجز بيت استشهد به الرماني كاملاً في بعض كتبه (ينظر معاني الحروف، ص ٨٢) ولم ينسبه الي أحد، وهو من البحر الكامل، وتمامه: هذا لعمركم الصغار بعينه لا أمّ لي إن كان ذاك ولا ابٌ، وهو من شواهد سيبويه على القضية النحوية نفسها التي استشهد به عليها الرماني، ونسبه الي رجل من بني مذحج (ينظر: كتاب سيبويه، ج ٢، ص ٢٩٢). ولقد استشهد سيبويه ببيت آخر من القصيدة التي تضم بيت الشاعر، وهو: عجباً لتلك قضية وإقامتي فيكم على تلك القضية أعجبٌ (الكتاب، ج ١، ص ٣١٩). واستشهد به المبرّد على القضية نفسها، ولم ينسبه الي أحد .. ينظر: المقتضب / ج ٤، ص ٣٧١. وهو من شواهد الزجاجي الا أن روايته تختلف

ضوء شرحه لكتاب سيبويه) ص ٢٣٢. ولكنها وردت في تحقيق الدكتور مصطفى جواد (لإتمام الحكم) جعل (لإتمام) مكان لأنم وأضاف من عنده (الحكم) وقال في الهامش إنها زيادة اقتضاها المعنى والسياق ولعلها كانت فأغفلها الناسخ (ص ٤٥) وعند الدكتور السامرائي (لأنم العلم) ص ٧٧.

١٠٨ - في الأصل (فمعنى) وهو ما أثبتته الدكتور مصطفى جواد (ص ٤٥) والصحيح ما أثبتناه وهو ما ذكره الدكتور السامرائي معدلاً به الكلام ص ٧٨.

١٠٩ - سورة الإخلاص، الآية (١) ولم يخرجها الدكتور السامرائي.

١١٠ - (فهو) ساقطة عند الدكتور السامرائي ص ٧٨.

١١١ - في الأصل (وأي هو هو) بالتكرار وهو من وهم النسخ، وقد أشار لهذا الدكتور مصطفى جواد ص ٤٨. أما الدكتور ابراهيم السامرائي فلقد عدلها كما فعل الدكتور مصطفى جواد لكنه لم يشر في الهامش (ص ٧٨).

١١٢ - بعينه عند الدكتور السامرائي ص ٧٨. ونحسبها خطأ مطبعياً.

١١٣ - عند الدكتور مصطفى جواد (أنف) وهي خلاف الأصل.

١١٤ - يعني أن الصواب أيكما عضّ أنفه الآخر، لأن قوله (أيكما عضّ أنفه أحدكما) يجوز أن يراد به (أيكما عضّ أنفه نفسه) لأن أحدهما يشمل الاثنتين. وعضّ

كما فعل المرزباني. وذكر ما قيل من أنه لزرافة الباهلي: ينظر لسان العرب ج ١ ص ٧٦٩. واستشهد ابن عقيل بشاهد الرماني وبروايته ولم ينسبه.. ينظر: شرح ابن عقيل: ج ٢ ص ١٣. وشرحه العيني وهو مذكور كما رواه الزجاجي. وذكر من ينسب اليهم فلقد نسبه سيبويه الى رجل من مذبح، وأبو ريش الى همام بن مرة، وابن الإعرابي الى رجل من بني عبد مناة قبل الاسلام بخمسمائة عام، والحاتمي الى ابن الاحمر، والأصفهاني لضمرة بن ضمرة.. ينظر حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك ومعه شرح الشواهد للعيني، ج ٢، ص ٩. وذكر السيوطي البيت ضمن سبعة أبيات الثلاثة الأولى منها مختلفة. ولقد ذكر اختلافات نسبه كما فعل العيني.. ينظر: شرح شواهد المغني، ج ٢ ص ٩٢١. واستشهد به خالد بن عبد الله الأزهري في (التصريح على التوضيح) ج ١، ص ٢٤١: وقد نجد الشاهد في مصادر أخرى ولكن الدكتور السامرائي يذكر أنه لم يهتد الى تخريجه (ص ٧٧)، وسكت عنه الدكتور مصطفى جواد. أما قصة الشاهد فهي أن الشاعر يخاطب أبويه وأهله وكانوا يؤثرون عليه أخاه جندباً في حين يلجأون اليه هو في الشدائد.

١٠٦ - (هو) عند الدكتور السامرائي ص ٧٧.

١٠٧ - في شرحه لكتاب سيبويه قال الرماني إن (أحداً لأعم العام) ينظر: (الرماني في

ج ٢ ص ٢٦-٢٧ (زعم). وقد مثل سيبويه بهذا القول للمحذوف الذي لا يجوز إظهاره كما فعل الرّماني في (باب ما يحذف منه الفعل لكثرتيه في كلامهم حتى صار بمنزلة المثل) وقد قدّر المحذوف، يقول (وذلك قولك هذا ولا زعماتك أي ولا أوتهم زعماتك) كتاب سيبويه ج ١ ص ٢٨٠.

١٢٣ - فراغ في الأصل أشار اليه الدكتور السامرائي لكنه لم يسده (ص ٨٠)، ولقد فعلنا بما أثبتناه. أما الدكتور مصطفى جواد فقد عدل النص كالآتي (المحذوف هو الذي يدل عليه ما قبله من الكلام دلالة تضمنين) وقد أشار في الهامش الى أن هذه الجملة كانت واردة بعد الكلام باقحام فألحقها بموضعها، وقد كرر الناسخ (الذي) (ص ٤٧).

١٢٤ - سورة البقرة، الآية (١٣٥).  
١٢٥ - قدر الدكتور ابراهيم السامرائي عبارة (وقوله) قبل لأن (ص ٨٠).

١٢٦ - في الأصل (تكونوا) والموجود في الآية (كونوا) وهذا ما نبتّه اليه الدكتور مصطفى جواد (ص ٤٧)، وأبقاها الدكتور السامرائي (ص ٨٠).

١٢٧ - قدّر الدكتور مصطفى جواد لفظة (المعنى) بعد أن.

١٢٨ - عند الدكتور ابراهيم السامرائي (اعتنقوا) ص ٨٠: وهو خلاف الآية، وخلاف المخطوطة.

الإنسان أنف نفسه غير ممكن في الوجود لأن العبارة تبيح ذلك المتعذر وهذا ما ذكره الدكتور مصطفى جواد مفسراً به الكلام، (ص ٤٦) ولقد استعنا بتفسيره.  
١١٥ - (مشمتم) عند الدكتور السامرائي ص ٧٩ والنص يتحدث عن بدل الاشتمال، وكان فيه نقصاً واضطراباً. وأرى ذلك بعد كلمة (المذكور) فالكلام مقطوع بعدها.

١١٦ - هي زيادة يقتضيها المعنى وهذا ما أضافه الدكتور جواد (ص ٤٧) ونثبته. وأثبت الدكتور السامرائي (بها) ولم يشر في الهامش الى أنها زيادة من عنده، ص ٧٩.  
١١٧ - (للنفي) عند السامرائي ص ٧٩.

١١٨ - في الأصل الذي حققه الدكتور ابراهيم السامرائي هناك نقص في لفظة (الأجنبي) حتى لفظة (خاصة) ص ٧٩.

١١٩ - لفظة (هي) عند الدكتور مصطفى جواد (في) وهو خلاف الأصل الذي حققناه.

١٢٠ - في الأصل (والجارية) وقد أثبتنا ما نراه صحيحاً، وهو تعديل أجراه كذلك الدكتور مصطفى جواد (ص ٤٧)، وتركه الدكتور السامرائي (ص ٧٩).

١٢١ - في الأصل الذي حققه الدكتور مصطفى جواد هنالك نقص، من لفظة (عليها) حتى تعبير (على الإنفصال) ص ٤٧.

١٢٢ - في لسان العرب: وقالوا: هذا ولا زعمتكَ ولا زعماتك يذهب الى رد قوله، قال الأزهري: الرجل من العرب إذا حدث عمن لا يحقق قوله يقول ولا زعماته، ومنه قوله: لقد خط رومي ولا زعماته/

- ١٢٩ - عند الدكتور مصطفى جواد (زيداً) بدون همزة الاستفهام، وكذلك فعل قبل مررت (ص ٤٧).
- ١٣٠ - لا توجد في الأصل لفظة (عليه) وهو نقص أشار إليه الدكتور مصطفى جواد (ص ٤٨) ونحن نهنأ إلى أن في المخطوطة كلام ساقط ومضطرب. ونجد ذلك في كلامه هنا على ما يمنع عمل العامل في المعطوف عليه وبقائه في المعطوف. ففي المثال الذي ذكره: (زيد نعم الرجل ولا قريباً من ذلك) نرى أن في الكلام نقصاً والصحيح هو: (ما زيد نعم الرجل ولا قريباً من ذلك) لأن سبب نصب (قريب) هو أنها معطوفة على (نعم) التي هي في موضع نصب لأنها خبر (ما). وتكون (ما) هنا عاملة في (قريباً) وهو المعطوف عليه، وغير عاملة في المعطوف الذي هو نعم بسبب بنائها وكذلك المثال الذي يذكره فيما بعد وهو (ضربت هؤلاء وزيداً). ونرى أن الاضطراب أصاب الكلام الذي ورد بعد الجملة الأولى وهو يتحدث عن مانع آخر لعمل العامل في المعطوف، وهو كونه محذوفاً ولا يعمل العامل الا في محذوف. ومن مواضع المنع التي يذكرها هو أن يكون قد عمل عامل في المعطوف كما في (مررت بزيد وعمراً) فلا يعمل في زيد عامل آخر لأن الباء عملت فيه. وقد قالوا إنه لا يعمل عاملان في معمول واحد.
- ١٣١ - عدله الدكتور السامرائي بـ (ألقي).
- ١٣٢ - في الأصل (لأي) وقد أبقاه الدكتور مصطفى جواد وأشار في الهامش قائلاً: لعل الأصل (ولاً أي) ص ٤٨: ولقد عدله الدكتور السامرائي بما عدلناه (ص ٨١).
- ١٣٣ - الحجر في اللغة: الناحية والجانب (ينظر لسان العرب، ج ١، ص ٥٧٢ (حجر). وسؤال الحجر طلب لقسم أو ناحية أو جانب من جوانب متعددة.
- ١٣٤ - هذه الكلمة (طلب) ناقصة من تحقيق الدكتور مصطفى جواد.
- ١٣٥ - عند الدكتور السامرائي (أزيداً) (ص ٨١) وهو غير صحيح وغير الأصل وهو يعطف عليه بمرفوع.
- ١٣٦ - عند الدكتور مصطفى جواد (عمر) ص ٤٨. وكذلك عند الدكتور السامرائي. وفي المخطوطة (عمر) ولأن النحاة اعتادوا التمثيل بعمر وغيرناه إليه.
- ١٣٧ - في الأصل كذلك، ولكنها عند الدكتور مصطفى جواد (أوله) ص ٤٨. وعند الدكتور السامرائي (أو) ولا يفصل بينه وبين كلمة (دلالة) بعده ص ٨١. ويبدو من الكلام أن هناك نقصاً.
- ١٣٨ - زيادة من عند الدكتور مصطفى جواد (ص ٤٨) ولقد أثبتناها.
- ١٣٩ - في الأصل (رآء) وقد أثبتنا ما اختاره الدكتور السامرائي (ص ٨٢) أما الدكتور مصطفى جواد فهي عنده (رأى) ص ٤٨.
- ١٤٠ - (والله) حذفها الدكتور السامرائي (ص ٨٢)، وأشار في الهامش إلى الحذف دون أن يعلل.

- ١٤١ - (القرب) عند الدكتور السامرائي ص ٨٢.
- ١٤٢ - سورة البقرة، الآية (١٣٥) وقد ذكرت سابقاً، ولا يتصدر الآية حرف العطف (الواو) عند الدكتور مصطفى جواد ص ٤٨.
- ١٤٣ - سورة القمر، الآية (٢٤).
- ١٤٤ - في الأصل (معنى) ولقد أبقاها الدكتور مصطفى جواد ص ٤٩، وعدلها الدكتور السامرائي (ص ٨٢) كما عدلناها.
- ١٤٥ - الألف زائدة وإن كانت للاستفهام. وهذا ما أشار إليه الدكتور مصطفى جواد في الهامش (ص ٤٩) وأبقاها في المتن، وحذفها في الأصل الدكتور السامرائي، (ص ٨٢) وأضاف (أو) حرف عطف قبل لقيت.
- ١٤٦ - في الأصل الذي حققه الدكتور مصطفى جواد (ما ألقى على ما أبقى) ص ٤٩، وعند الدكتور السامرائي (ما ألقى على ما ألقى) ص ٨٢.
- ١٤٧ - هذا مثل به سيبويه (الكتاب، ج ٢ ص ٣٢)، والرماني ينقل استشهادات سيبويه ويمثل بالجمل التي يمثل بها.
- ١٤٨ - (إلى الله) ساقطة مما حققه الدكتور السامرائي (ص ٨٣).
- ١٤٩ - لم يرد هذا الحديث بهذا اللفظ في كتب الحديث. وقد ورد بألفاظ كثيرة مختلفة، لكنه جاء بثلاثة معانٍ أو صور، وكل الذي ورد منها يدور حولها .. المعنى الأول منها ينظر في (صحيح مسلم، للأمام مسلم، بشرح النووي/ ج ٣/ص ٢٤٥).
- وتحفة الأحوذى، بشرح جامع الترمذي، ج ٣ / ص ٤٦٢). والمعنى الثاني منها ينظر في: (سنن ابن ماجه ج ١/ص ٥٥١ .. والجامع الصحيح وهو سنن الترمذي) ج ٣ ص ١٢٢) أما المعنى الثالث فينظر في: (سنن ابن ماجه ج ١ ص ٥٥٠ .. وسنن أبي داود، ج ٢ ص ٣٢٥ .. والجامع الصحيح /ج ٣ ص ١٢١ .. وفتح الباري بشرح صحيح الإمام أبي عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري/ج ٦/ ص ٥ .. ومسند الأمام أحمد بن حنبل /ج ١ ص ٢٢٤ .. وج ٢ ص ١٦٢، ١٦٧، ٢٢٣). وفي كتب الحديث هذه وصف هذا الحديث بأنه (حسن غريب صحيح) وهو من شواهد سيبويه (ينظر الكتاب، ج ٢، ص ٣٢) والحق أن استشهاد سيبويه وهو يمثل المدرسة البصرية، وكذلك الرماني - وقد ينسب إلى مدرسة البصرة - أمر يحتاج إلى نظر لأنها ترفض الاحتجاج بالحديث بحجة أنه كان يروى بالمعنى وأنه كان يرويه العربي وغير العربي. ينظر (الرماني في ضوء شرحه لكتاب سيبويه، ص ٢٧٥) و(الدراسات اللغوية عند العرب إلى نهاية القرن الثالث ص ٣٥٣).
- ١٥٠ - عند الدكتور السامرائي (التأنيث والتذكير) ص ٨٣.
- ١٥١ - في تحقيق الدكتور السامرائي (والمعنى) ص ٨٣، وهي ليست في الأصل الذي حققناه .

وغيّرناها كما غيّرنا الدكتور السامرائي (ص ٨٤).

١٥٧ - زيادة يقتضيها السياق أضافها الدكتور مصطفى جواد (ص ٥٠) ونحن نؤكدها. ولم يفعل الدكتور السامرائي فأثبت الأصل (ص ٨٤).

١٥٨ - لاحظ الدكتور السامرائي أن العلة الفاسدة من مصطلحات أهل المنطق وعلم الكلام (ص ٨٥) والحق أن هؤلاء اهتموا بالعلل وبيان أنواعها، ينظر بيان الخوارزمي الكتاب، وسيف الدين الآمدي لهذه الأنواع، في (المصطلح الفلسفي عند العرب) ص ٢٢٥ و ص ٣٨٠.

١٥٩ - لاحظ الدكتور السامرائي أن هذا يشير إلى بصرية الرّماني (ص ٨٥).

١٦٠ - يعرف الرّماني القياس الصحيح في بعض كتبه بأنه (القياس المطرد وليس القياس على الشبه في موضوع مقصوص) ينظر: (الرّماني في ضوء شرحه لكتاب سيبويه ص ٥٧). وقد ذكر الدكتور ابراهيم السامرائي أن (القياس الصحيح) هو من تأثير أهل المنطق (ص ٨٥).

١٦١ - عند الدكتور مصطفى جواد (العامل) ص ٥٠، والأصل هو ما أثبتناه وما أثبتته الدكتور السامرائي (ص ٨٥).

١٥٢ - في تحقيق الدكتور ابراهيم السامرائي (والإضافة) ص ٨٣، وهي ليست في الأصل الذي حققناه كذلك.

١٥٣ - يقصد الرّماني أن الهمزة يلزمها الإعتلال أي القلب والتبدل، وهو ما تشارك به حروف العلة أو المد أو اللين، ولهذا أسماها الرّماني كلها حروف العلة وهو أمر استغرب منه الدكتور ابراهيم السامرائي ورأى أن ادخال الهمزة في حروف العلة بحجة أنها تتغير مما تفرد به الرّماني (ص ٨٤) والحق أن هذا ليس مما تفرد به الرّماني فسيبويه مثلاً يرى أنها (من حروف الإعتلال) ويقصد من ذلك ما قصده الرّماني: ينظر (الكتاب، ج ٤ ص ٣٩٠).

١٥٤ - في الأصل (هو المتغير) وهو كالأصل عند الدكتور ابراهيم السامرائي (ص ٥٠)، وقد رأينا أن غيّرنا إلى ما غيّرنا إليه الدكتور مصطفى جواد (ص ٥٠).

١٥٥ - لدى الدكتور مصطفى جواد (عمرأ) ص ٥٠ وقد غيرناها نحن إلى (عمرأ) عن الأصل المخطوط الذي هي فيه (أمرأ) وأبقاها الدكتور السامرائي كالأصل (ص ٨٤).

١٥٦ - في الأصل: وهو، ولقد أبقاها الدكتور مصطفى جواد كالأصل (ص ٥٠).

٩ - البيان والتبيين/الجاحظ/ تحقيق عبد السلام محمد هارون/ بيروت.

١٠ - تحفة الأحوذى بشرح جامع الترمذي/المباركفوري/دار الفكر، ١٩٧٩.  
١١ - التصريح على التوضيح/ خالد عبدالله الأزهرى/ مطبعة الاستقامة بالقاهرة، الطبعة الأولى ١٩٥٤.

١٢ - ثلاث رسائل في إعجاز القرآن/الرماني، والخطابي وعبد القاهر الجرجاني/ تحقيق محمد خلف الله - محمد زغلول سلام/ دار المعارف بمصر.

١٣ - الجامع الصحيح وهو سنن الترمذي/أبو عيسى محمد بن عيسى بن سودة/ تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي.

١٤ - الجمل/أبو القاسم الزجاجي/تحقيق ابن أبي شنب/مطبعة كلنسكسيك /باريس/ الطبعة الثانية/١٩٥٧.

١٥ - الجنى الداني في حروف المعاني/الحسن بن القاسم المرادي/ تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة والأستاذ محمد نديم فاضل منشورات دار الافاق الجديدة/الطبعة الثانية/ بيروت، ١٩٨٣.

١٦ - الخصائص/أبو الفتح عثمان - ابن جنى/ تحقيق محمد علي النجار/ دار الشؤون الثقافية العامة بغداد - ١٩٩٠.

١٧ - حاشية الصبان على شرح الإشموني على ألفية ابن مالك ومعه شرح الشواهد للعيني/دار إحياء الكتب العربية/عيسى البايي الحلبي وشركاه.

## مصادر التحقيق

١ - القرآن الكريم .  
٢ - أسرار العربية /أبو بركات الأنباري/تحقيق محمد بهجة البيطار/مطبعة الترقى بدمشق، ١٩٥٧.

٣ - الأصول في النحو/أبو بكر السراج النحوي البغدادي/تحقيق الدكتور عبد الحسين الفتلي/ مطبعة النعمان -النجف الأشرف/١٩٧٣- ١٣٩٣.

٤ - الإمتاع والمؤانسة/أبو حيان التوحيدي/أحمد امين وأحمد الزين/مصر/١٩٥٣.

٥ - إنباه الرواة على أنباه النحاة/جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف القفطي/تحقيق، محمد أبو الفضل ابراهيم/القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية/١٩٥٢.

٦ - الإيضاح في علل النحو/أبو القاسم الزجاجي/تحقيق الدكتور مازن المبارك/مطبعة المدني/مصر/١٩٥٩.

٧ - البصائر والذخائر/أبو حيان التوحيدي / المجلد الأول / تحقيق ابراهيم الكيلاني / مكتبة أطلس ومطبعة الانشاء / دمشق/١٩٦٤.

٨ - بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة/جلال الدين عبد الرحمن السيوطي/ تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم/مطبعة عيسى البايي الحلبي وشركاه، الطبعة الأولى، ١٩٦٤.

- ١٨ - الدراسات اللغوية عند العرب الى نهاية القرن الثالث/محمد حسين آل ياسين. منشورات دار مكتبة الحياة/بيروت.
- ١٩ - دلائل الإعجاز/عبد القاهر الجرجاني/ تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي/ مطبعة الفجالة الجديدة - القاهرة/الطبعة الأولى ١٩٦٩م-١٣٨٩هـ.
- ٢٠ - ذيل الأمالي والنوادر/أبو علي القالي/ المكتب التجاري/بيروت.
- ٢١ - رسائل في النحو واللغة/ تحقيق الدكتور مصطفى جواد ويوسف يعقوب مسكوني/ بغداد، ١٩٦٩.
- ٢٢ - رسالتان في اللغة/الدكتور ابراهيم السامرائي دار الفكر للنشر والتوزيع/عمان - ١٩٨٤.
- ٢٣ - الرمثاني النحوي في ضوء شرحه لكتاب سيبويه / الدكتور مازن المبارك / مطبعة جامعة دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٦٣.
- ٢٤ - سنن ابن ماجه /تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي / دار إحياء الكتب العربية / عيسى البابي الحلبي وشركاه ١٩٢٥.
- ٢٥ - سنن أبي داود / تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد / دار إحياء السنة النبوية.
- ٢٦ - شذرات الذهب في أخبار من ذهب / العماد الحنبلي / دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان.
- ٢٧ - شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك / تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد القاهرة / المكتبة التجارية الكبرى - ١٩٦٤.
- ٢٨ - شرح الحدود النحوية / عبد الله بن أحمد بن علي الفاكهي / تحقيق الدكتور زكي فهمي الألوسي / وزارة التعليم العالي والبحث العملي - جامعة بغداد - بيت الحكمة.
- ٢٩ - شرح شواهد المغني / جلال الدين السيوطي / منشورات دار مكتبة الحياة - لبنان.
- ٣٠ - شرح الكافية / محمد بن حسن الرضي /المكتب العربي للطباعة والنشر والتوزيع.
- ٣١ - شرح المفصل /ابن يعيش /ادارة الطباعة المنيرية بمصر.
- ٣٢ - صحيح مسلم/الإمام مسلم بشرح النووي/تحقيق عبد الله أحمد أبو زينة/ كتاب الشعب.
- ٣٣ - فتح الباري بشرح صحيح الإمام أبي عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري/ابن حجر العسقلاني وبهامشه متن الجامع الصحيح للإمام البخاري/الطبعة الأولى بالمطبعة الخيرية/مصر/القاهرة.
- ٣٤ - فهرست مخطوطات النحو والصرف واللغة والعروض/إعداد الدكتور علي حسين البواب/الطبعة الأولى/١٩٨٧.
- ٣٥ - الكتاب/ سيبويه/ تحقيق عبد السلام هارون/عالم الكتب/بيروت.
- ٣٦ - لسان العرب/ابن منظور/ دار لسان العرب/بيروت.
- ٣٧ - المؤلف والمختلف/ أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي/ تحقيق المستشرق

- ٤٢ - معجم الأدياء/ ياقوت الحموي/ دار  
المستشرق بيروت، لبنان.
- ٤٣ - معجم البلدان/ ياقوت الحموي/ دار صادر  
للطباعة والنشر/ بيروت ١٩٥٧.
- ٤٤ - معجم الشعراء/المرزباني/تحقيق عبد  
الستار أحمد فراج/دار إحياء الكتب  
العربية/١٩٦٠.
- ٤٥ - مفتاح العلوم/أبو يعقوب يوسف السكاكي/  
مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده  
بمصر/الطبعة الأولى/١٩٣٧م.
- ٤٦ - المقتضب/المبرد/ تحقيق محمد عبد  
الخالق عزيمة/القاهرة ١٣٨٨ هـ.
- ٤٧ - زهرة الألباء في طبقات الأدياء/أبو البركات  
الأنباري/ تحقيق الدكتور عطية عامر/  
بيروت/المطبعة الكاثوليكية ١٩٦٣.
- ٤٨ - وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان/ابن  
خلكان/ تحقيق الدكتور إحسان عباس/  
دار صادر/ بيروت.
- الدكتور (فريتس كزنكو) القاهرة/ مكتبة  
القدس/١٣٥٤هـ.
- ٣٨ - المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات  
والإيضاح عنها/أبو الفتح عثمان بن  
جني/تحقيق على الجندي ناصف،  
والدكتور عبد الحلیم النجار، والدكتور  
عبد الفتاح اسماعيل شلبي/القاهرة،  
١٣٨٦هـ.
- ٣٩ - مسند الإمام أحمد بن حنبل وبهامشه  
منتخب كنز العمال في سنن الأفعال  
والأفعال / دار صادر للطباعة والنشر/  
بيروت.
- ٤٠ - المصطلح الفلسفي عند العرب/الدكتور  
عبد الأمير الأعسم (دراسة وتحقيق)  
منشورات مكتبة الفكر العربي/الطبعة  
الأولى ١٩٨٥.
- ٤١ - معاني الحروف/أبو الحسن علي بن  
عيسى الرمّاني النحوي/ تحقيق عبد  
الفتاح اسماعيل شلبي/ دار نهضة مصر  
للطباعة والنشر/القاهرة.

## اللغة: الذات في سياق التاريخ

---

### قراءة في الشعر القديم تحاور المناهج الحديثة

تسعى بعض المناهج الحديثة في دراسة الأدب الى عزل النص موضع الدراسة عن ظروفه الخارجية نافية عنه كل أصوله ومراجعته لتكون كتابتها عن النص مرتبطة بلغة النص فقط وتصدر أحكامها النقدية عليه منصرفه عن كل ما تبوح به لغته من دلالات خارجية، لأنها كما تذكر هذه المناهج لغة تتلاشى في داخلها الطوابع الاجتماعية أو الوراثة للغة لصالح حالة محايدة وجامدة يكتسبها الشكل، لغة بريئة وفارغة تحقق غياباً كلياً، لغة بدون صيغة فهي لغة إشارية لا يخصها التاريخ، لغة أو كتابة تتغرب عن الذات وعن العالم اليومي المبتذل كما تصفه، تشيد الكلمات فيها حقيقة في فراغ، فهي تمثل صيغة لا تمت إلى

حالة الكاتب ولا الى زمن أفعاله، وهي تبحث عن الجوهر والمطلق ولكنها ترى جوهر الأدب هو الزوال<sup>(١)</sup>.

إن دراستنا تحاول أن تمتحن صدق هذه الأفكار والدعوات، وهل تصح أن تكون منهجاً لدراسة الأدب، وهل يؤكد لها الأدب نفسه لتكون غير مفروضة عليه وغريبة عنه؟.. ونختار لمحااجة هذه الدعوة نصاً من نصوص الأدب الجاهلي هو معلقة طرفة بن العبد، لأنه يمثل محاولة للانزياح عن الأصل أو المرجع أو محاولة لإقصائه في مرحلة أدبية تمثل سيادة الأصل أو المرجع وتحكمه في عملية الإبداع، لنعرف هل استطاع الشعر أن يزيحه أو يقصيه؟ .. ثم لنعرف هل هناك نص أو لغة لا يمتان إلى حالة الكاتب والى زمن أفعاله؟

الشاعر الجاهلي ابن وسطه الاجتماعي ويمتد أحدهما في الآخر: امتداد من الذات الى الوسط، وامتداد من الوسط الى الذات. وهما امتدادان متعاكسان ولكنها متلاقحان يتزود الواحد من الآخر بعناصر الصلة والنماء، ولا يغني قيام أحدهما عن الآخر. في حين تؤثر غلبة أحدهما في الآخر. وفي ضوء هذه الغلبة تتحقق هوية الشاعر في أن يكون ذاتياً أو أن يكون جزءاً من الوسط وفيه. ولإدامة هذه العلاقة بين الوسطين: وسط الشاعر ووسط جماعة الشاعر، يحقق كل منهما مصالح الآخر لكي يغريه في الاستمرار ويحثه على العطاء. فالشاعر الذي يجد أنه

ممتدة في أعماق المجتمع، محققاً الانتباه على وجوده والانشداد لدوره، يستمر في الاتصال وفي الامتداد. والوسط الذي يجد اهتماماته وهمومه ومعاناته جزءاً أصيلاً في الشاعر وعمله يظل دائم الصلة بذلك الشاعر. ويقوم - لإغراء الشاعر - بتحقيق عوامل الأمن الثقافي والشخصي ومكافأة الإبداع وإقالة العثرة المادية في الغذاء والكساء والمأوى ليأخذ بدلاً من ذلك الشعر المتكلم بهمه والكلف بمعاناته والواصف لعلله والمعالج لشديدها ومزمنها. والشاعر في تعبيره عن الوسط والذات يمثل استبطاناً لذاتين في آن: ذات اجتماعية كبرى وذات مشاعر صغرى. وحين تطغى الذات الاجتماعية يصبح لا وعي الشاعر محتوى من المجتمع ومنسوخاً بالمؤثر الاجتماعي، ويعم هذا التأثير كل قدراته، ويتحول الشاعر في شعره القومي الى عنصر متطرف الرؤية أحادي النظرة :

إذا بلغ الفطام لنا صبي      تخر له الجبابر ساجدينا

وهذا هو الامتلاك الكامل لدواخل الشاعر من قبل صورة أخذة بالاتساع والشمول حد تعمية الشاعر عن رؤية أية حقيقة أخرى خارج صورة قبيلته. ويشند أوار التعميم بالشاعر حدّ الاعتماد بأن قبيلته ومجتمعه ناتج بشري من أفراد يمتلكون طاقة تفوق البشر وتتفوق على الآدمية قدرة وتكويناً :

وإني لمن قوم كأن نفوسهم بها أنف أن تسكن اللحم والعظما  
إنها الصورة الاحتوائية للاوعي الشاعر، الصورة التي  
جعلته يعتقد أن الجسم البشري ما عاد مكاناً صالحاً لسكنى  
نفوس قومه. وقد ينحسر الامتداد الاجتماعي وتحدث مفارقة بين  
الشاعر والمجتمع، ويصاب الشاعر بالاغتراب فيصير بعيداً في  
دواخله عن كل حاجات بيئته وإحاحاتها. وقد يكون سبب هذه  
المفارقة اتساع مداركاته وتصوراتهِ عن الكون والإنسان، فيجد  
نفسه أكبر من مجتمع يفكر بمفاهيم وأطر محدودة الآفاق<sup>(٢)</sup>.

ويتجلى التفاعل بين الشاعر والوسط الاجتماعي عبر  
اللغة التي هي أداة التواصل بينهما وتتأثر بمدى هذا التفاعل،  
وهذا تؤكدُه نظريات اللغة. وإذا كان الشاعر يمثل استبطاناً لذات  
المجتمع الكبرى ولذاته فإن ذلك تعكسه اللغة، كما تعكس  
غلبة إحداهما على الأخرى على صعيد الرؤية وعلى صعيد  
الطرائق والأساليب التعبيرية والقواعد اللغوية .

وقد فرّقت نظريات اللغة بين مستوى التعبير لدى الفرد  
ولدى هيئة المجتمع بأجمعه، فسمته لدى المجتمع باللغة،  
وهي مجموعة المصطلحات والقوانين اللغوية التي يتخذها  
المجتمع. أما التطبيق الفردي للغة والذي يتجلى فيه النشاط  
الإبداعي فهو الكلام. وتتأثر اللغة التي هي ملك المجموع

بالمحيط الذي يوجد فيه مجموع المتكلمين بها، وهو يرتبط بعوامل فيزيائية واجتماعية وثقافية تمثل الموروث التاريخي القومي لهذا المجموع. وتشير نظريات اللغة الى أن الأفراد يتعلمون لغة المجتمع التي تحتوي كل هذه المؤثرات، ويصبحون قادرين على توليد وفهم عدد لا محدود من العبارات، لأن هنالك عوامل داخلية مهياة لديهم لذلك. فالفرد يكتسب اللغة ويتعلمها ثم يبدع فيها. ويتجلى النشاط الإبداعي للفرد من خلال الكلام. وتحدثت هذه النظريات عن حصة الجانِب الفردي والجانِب المكتسب في اللغة ومدى التعارض بينهما. فالنشاط اللغوي للفرد محكوم بالقواعد التي تمثلها لغته التي يكتسبها من محيطه وبيئته. ومن خلال التفاعل بين الفرد والنشاط اللغوي الاجتماعي تظهر إمكانات الإنسان اللغوية الكامنة ومدى تأثيره في اللغة. ويظهر تأثير اللغة في شخصية الفرد إذ تمارس سلطتها على تفكيره، فتقولب التفكير بوساطة عناصرها المعجمية والنحوية وبنائها الأسلوبية، وتحدد إدراكه وتفكيره، فتؤثر في تنظيم النشاط المعرفي للفرد وتصوره عن العالم. وكما تؤثر اللغة في الفرد يؤثر فيها بهذه الإضافات الفردية التي تنتقل باللغة من مرحلة استعمال لغوي معين إلى مرحلة تمثل انزياحاً<sup>(٣)</sup> أو انحرافاً عنها، أي الانتقال إلى مرحلة الابتكار بالخروج على المتن اللغوي والانتقال الى حالة الاستثناء، وهذا

الكلام الاستثنائي يكشف عن إبداع الشاعر، وبه تحدث  
الإضافة إلى متن اللغة<sup>(٤)</sup>.

ومن المناسب هنا أن نشير الى تقسيم رولان بارت -  
الذي تستند المناهج الحديثة الى دعواته في بعض ما تستند -،  
وفي كتابه (درجة الصفر للكتابة) يعرض لمستويات التعبير  
اللغوية هذه وهو يحاول تصنيف الكتابات الفرنسية في خلال  
مائة عام (١٨٥٠-١٩٥٠)، ولقد اعتمد على ثلاثة مصطلحات  
إجرائية أعاد تحديدها قبل أن يستعملها في تمييز انتماء كل  
كتابة إلى نمط من الأنماط التي يقترحها، وهذه المصطلحات  
هي: اللغة، الأسلوب، الكتابة .

وهو يعرف اللغة بأنها معطى اجتماعي، معطى مشترك  
محمّل بالمعاني والاستعمالات (ملكية مشاعة) للناس، إنها  
شيء اجتماعي بالتحديد وليس بالاختيار، ولا بد من عنصر  
الاختيار للأدب أو الكتابة. وهي عنصر سلمي بالنسبة الى  
الكاتب لأنها لا تخصه، وهو يستعملها بدون أن تكون له حرية  
كبيرة في تغييرها. إن ما يستطيعه ضد اللغة هو أن يخلق لها  
سياقاً آخر يبعدها عن الاستعمالات المألوفة في مجال التواصل،  
ومع ذلك فإن الكاتب يظل مقيداً بلغته وبموروثاتها. إن اللغة  
سلب ولكنه يقترّب من الإيجاب من خلال الإجراء. ومن خلال

الإجراء لا تتشابه لغة كاتبين وهي مغايرة لكل اللغات العتيقة والمستقبلية .

وتعبّر مرحلة الأدب الكلاسيكي في الأدب الغربي عن مستوى (اللغة) فهي أكثر تمثيلاً لها، وفي هذه المرحلة كانت اللغة متاعاً مشتركاً، فكان الشعر عند رجال القرن السابع عشر مناخاً يعني أساساً مواضعاً في اللغة. والذي يجده في الكتابة الكلاسيكية أنها كانت موحدة طيلة عدة قرون، على عكس الكتابات الحديثة التي يجدها متكاثرة حد الانفجار. وفي هذه المرحلة فهم الكتاب الكلاسيكيون الكتابة على أنها (التجويد) في نقل اللغة المشتركة الى (أعلى) درجة من (الاكتمال) لتطابق ما يريدون التعبير عنه (وهذا ما تمثله أسس البلاغة القديمة). إن الكاتب الكلاسيكي يؤثر أمان الفن على عزلة الكلام الذي يعبر عنه بالأسلوب، وهو يعكس الأخلاقية الكلاسيكية، فالكتابة عند الكلاسيكيين تمتص الأسلوب .

أما الأسلوب، فهو تعبير عن الذات بعيداً عن غيرها، إنه عزلة الكاتب وسجنه وشيأه، إنه الخصوصي في الطقوسي، هو يغوص في الذكرى المنغلقة للشخص ولايالي بالمجتمع. الأسلوب يتموضع خارج العقد الذي يربط الكاتب بالمجتمع. إنه لغة مكتفية بذاتها لا تغوص إلا في الميثولوجيا الشخصية والسرية للكاتب. له علاقة بالماضي الشخصي للكاتب وليس

بالتاريخ العام. في اللغة نلتقي إلفة التاريخ، وفي الأسلوب إلفة الماضي الخاص. في الأسلوب نجد نرجسية اللغة إذ تنفصل الكتابة عن وظيفتها الأدائية ولا تفعل شيئاً سوى النظر الى ذاتها. والشعر الحديث مشبع بالأسلوب .

أما الكتابة فهي حصيلة تفاعل العنصرين السابقين، إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع، وهذا ما يجعل الكتابة لا اللغة ولا الأسلوب مجالاً لرصد تطورات الوعي وتحليل تجليات الأيديولوجيا، لأنها في خصوصيتها وحريتها تلامس التاريخ وتتفاعل معه. إن الكتابة تعكس الذات والتاريخ فتوقف السلب المطلق الذي تمثله اللغة، ففي الكتابة تتوقف حركة السلب المطلق ويأخذ السلب صياغة. الكتابة ليست موضوعية ولا ذاتية، هي وسيط بين نسق أمة ونسق ذات. إن الكتابة بوصفها إشارة دلالية للكاتب تتصل بالتاريخ وتلامسه. وفي العصر الحديث تغيرت مفاهيم الكتابة وتنوعت وأصبحت الكتابة قبل كل شيء سعيًا الى التخلص من ركام قواعد الصنعة ووصفات المدارس وأصبحت مغامرة، بحثاً عما يشخص كلية علاقة الكاتب بنفسه وبالكون والمجتمع وقد تفضي به الى أن يستعيز عن الكتابة ب (اللاكتابة)، وهو ما يسميه بارت الكتابة في درجة الصفر، أي جعل الأدب قريباً من الحياد ومن الصمت، على حافة الزوال بدون تلك الزوائد التي تحيله الى

جمعجة وأكاذيب. ومن هذا المنظور رصد بارت أربع لحظات أساسية في تاريخ الكتابة الأدبية الفرنسية في خلال مائة سنة . إن هذه الأنماط للكتابة أو التعبير التي رصدها بارت في مرحلة الأدب الحديث توجد متداخلة متعاصرة<sup>(5)</sup> ولا يمكن عزلها تماماً عن بعضها. وقد ذكرنا أنه وجد أن مرحلة الأدب الكلاسيكي الغربي أكثر اقتراباً في التعبير عن مستوى (اللغة) كما حدده. وتشبهها في التعبير عن هذا المستوى مرحلة الأدب الجاهلي في تاريخ الأدب العربي، حيث اللغة ملك مشاع ومعطى مشترك وشيء اجتماعي محدد يلتزم به الشاعر، فالشاعر ليس حراً في مجتمع الجاهلية، إنه مقيد بلغة القبيلة وموروثاتها حيث الصدور عن وعي موحد جماعي. ولكن هذه الحالة العامة لا تنعزل عما هو فردي و(أسلوبي) يلتبس معها في علاقة جدلية ويحاول أن يكسر حيادها وعموميتها. وتعتبر محاولة بعض الشعراء الجاهليين في الابتعاد بكلامه عن لغة التواصل المألوفة عن مستوى (الأسلوب) الذي هو الإجراء الفردي داخل ما هو عام والرغبة بالمغايرة والانزياح عما هو قديم ومحافظ. ونستشهد في دراستنا هذه بواحد منهم هو الشاعر (طرفة بن العبد) في معلقته الشهيرة التي تمثل محاولة للمغايرة والتجاوز، ونحاول أن ندرس التفاعل بين (اللغة) التي يستعملها والتي تمثل المستوى العام، و(الأسلوب) الذي يمثل المستوى الخاص بالشاعر من خلال

قصيدته لنرى هل استطاع (أسلوب) الشاعر أن ينجو من هيمنة (اللغة) أو ينزل عنها؟..

نحن نفترض بدءاً أن قصيدة الشاعر تمثل مستوى (الأسلوب) كما حدده (بارت) فهي تؤشر ذاتية وعزلة ومحاولة للتجاوز وقدرة على إحداث التغيير، لأن الشاعر هو فرد قادر على إحداث تأثير في اللغة لأنه موهبة، وهذه لا بد من أن تمثل انحرافاً، لأن صاحبها ليس فرداً لا يختلف عن الآخرين، بل هو ذات مبدعة تمتلك القدرة على الخلق والإضافة وتحقيق التجاوز على المؤلف والسائد والاعتيادي. وبدون هذا التجاوز والانحراف لا يكون هنالك إبداع أو موهبة، وإن كانت نسبة هذا الاختلاف تختلف باتساع تلك الموهبة أو ضيقها، فبمدى اتساع الموهبة يكون اتساع الانحراف والتجاوز. ومعلقة طرفة بن العبد تؤشر انحرافاً ورغبة في التجاوز نريد أن نستجلي مداهما على صعيد الرؤية والطرائق التعبيرية، لنعرف هل استطاع (بأسلوبه) أن يتجاوز سلطة اللغة التي قلنا إنها تمثل كل سلطة الآخر. هل استطاع (أسلوب) الشاعر أن ينحّي سلطة (اللغة)، أم ان التعبير في كل حالاته لا بد من أن يؤكد التفاعل بين هذين المستويين؟.. وإذا كان لا بد من ذلك فهل يمكن أن توجد حالة للتعبير والكتابة نسميها حالة اللاكتابة، الكتابة البيضاء أو

البريئة أو المحايدة .. هل يمكن أن توجد درجة للصفر في الكتابة؟.

إننا نحاول أن نمتحن نظرية (درجة الصفر في الكتابة) وكذلك مفهوم انعزال (الأسلوب) عن تأثير اللغة، وحيادية (اللغة) عن خصوصية الأسلوب من خلال معلقة طرفه بن العبد لأننا نجد أنها تمثل لحظة من لحظات التمزق داخل الأدب، لحظة التمرد، لحظة التغيير والحدثة، لحظة الجدل التاريخي، لحظة محاولة الخروج على الوحدة الكلاسيكية ولولج بوابة التشتت والتعدد والاختلاف، فهل استطاع الشاعر أن يخرج تماماً وأن ينزاح عن علاقته بلغة الناس والمجتمع؟

عندما يكون الوعي شقياً، فالوعي يختار إما بالاستمرار في الموروث وإما برفضه، وفي هذه اللحظة تتفجر الكتابة الكلاسيكية. أما عندما يكون الوعي موحداً (أيديولوجية واحدة) فإن الكتابة تكون حرماً اجتماعياً. عندما يكون الوعي شقياً يكون الشكل في حالة اختيار بين الشذوذ والإلفة، التقزز والممالة، الاستعمال والقتل، اختيار بين الناس أو الاعتزال، اختيار أحد أمرين فلا بد من تجاوز واختيار<sup>(٦)</sup>، اختيار الذات أو اختيار الآخر، وهو ما عكسه موقف طرفه الذي نتصدى لدراسته .

كانت لغة الشاعر الجاهلي تعكس الالتزام بالجماعة وبلغة الجماعة لأن اللغة أداة الفرد والجماعة، أداة الاتصال

الفردى بالجماعة، الاتصال بين الشاعر وقومه، هي أداة لنقل الفكر، فالشاعر يلجأ لنقل أفكاره ولتحقيق اتصاله بقومه الى محتوى الشعر، مضمونه، والمضمون الشعري في ظل مجتمع الجاهلية هو مضمون الجماعة بكل ما تشكل به رؤيتهم في التاريخ والفلسفة والدين والأسطورة والعلوم<sup>(٧)</sup>. فالمرحلة وطبيعة العلاقات الاجتماعية كانت تملي على الشاعر أن لا يقول (نفسه بقدر ما يقول الجماعة، أو إنه كان لا يقول نفسه إلا عبر قوله الجماعة) ولذلك فإنه كان يقول (ما يعرفه السامع مسبقاً: كان يقول عاداته وتقاليده، حروبه ومآثره، انتصاراته وإنهزاماته<sup>(٨)</sup>) ولأنه كان يقول الجماعة، اقتضى ذلك منه معرفة ما يتصل بالجماعة. ومن هنا تنبه النقاد العرب القدامى إلى أن أهم أدوات الشاعر الفكرية إمامه بتاريخ الأمة والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم<sup>(٩)</sup>. وهذه المعرفة توجهها طبيعة الموضوعات التي يستلزمها التعبير عن الجماعة، فهو يحتاج إليها لأنه بصدد مدح الآخر وهجائه ووصف الانتصار عليه والفخر عليه بهذا الانتصار. وهكذا اقتضت المرحلة أن تتوحد رؤية الشاعر مع رؤية الجماعة لأنها رؤية التجربة الواحدة في الزمان والمكان. فكان الشاعر مندمجاً في جسد الجماعة التي فرضت عليه من خلال ذوقها العام الطريقة الأسلوبية التي عبر بها عن رؤيته لكي تعترف بشعره وتسبغ عليه نعوت التميز.

أما شاعرنا طرفة بن العبد، فلم تكن ذاته منسوخة بالمؤثر الاجتماعي، ولا يحتويها طغيان الامتداد الاجتماعي، بل ان هذا ينحسر لديه مستجيباً لدوافعه الذاتية التي لا تتطابق مع الحافز الاجتماعي في الهدف والمفاهيم. لقد أراد أن يتكلم بلغته، وكانت له رؤيته الخاصة التي لم تكن لتتطابق مع رؤية الجماعة وتصوراتها العامة مما أدى الى القطيعة الاجتماعية بينهما :

٥١- وما زال تشرابي الخمر ولذتي وبيعي وإنفاقي طريفني ومتلدي  
٥٢- إلى أن تحامنتي العشيرة كلها وأفردت أفراد البعير المعبد (١٠)

ينصرف الشاعر في قصيدته الى ذاته يحاول التمرد ولا يقر المؤلف من الحقائق والمفاهيم والتصور المقدم سلفاً. يرفض القيم المقررة، مكوناً لنفسه فلسفته الخاصة ويتساءل من خلالها عن حقائق كبيرة ويجيب عنها .. يتساءل عن معنى الحياة عن الموت، ويحس بفقد عنصر الحياة، وبحتمية الموت الذي تنتهي لديه كل عاقبة، وتتساوى لديه كل الصعائف، وينتهي إلى التسليم للقدر الذي لا بد منه، مقرأً بمرارة أن الذي ينضب هو الحياة لا الموت :

٦٣- أرى قبر نحام بخيل بماله كقبر غويّ في البطالة مفسد  
٦٤- ترى جثوتين من تراب عليهما صفائح صم من صفيح منضد  
٦٥- أرى الموت يعتام الكرام ويصطفي عقيلة مال الفاحش المتشدد  
٦٦- أرى العيش كنزاً ناقصاً كل ليلة وما تنقص الأيام والدهر ينفد

٦٧- لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى لكالطول المرخي وثنياه في اليد  
لذا فهو يبادر النهاية بأسلوب آخر يخصه هو وقد ارتضاه  
لنفسه، ولا يحجم بعد ذلك عن ملاقة الموت، وهو لا يخافه  
لأنه نهاية كل حي، لذا يعاجله بانتهاب اللذات الفانية وببذل  
النفس وعدم الضن بما في اليد لأن الفناء يعتام النفوس والأموال،  
مقررًا مخالفته للجماعة التي لا تقره في تفريطه وبذله وانغماره  
بالملذات، يريد انتهابها قبل أن يعاجله الموت، وهذا هو ما  
يعالجه الغرض الرئيس الذي تخرج إليه القصيدة:

- ٤٤- ولست بحلال التلاع مخافة ولكن متى يسترفد القوم أرفد  
٤٥- وإن تبغني في حلقة القوم تلقني وإن تقتنصني في الحوانيت تصطد  
٤٦- متى تأتني أصبحك كأساً روية وإن كنت عنها غانياً فأغن وأزدد  
٤٧- وإن يلتق الحي الجميع تلاقني إلى ذروة البيت الكريم المصمّد  
٤٨- نداماي بيض كالنجوم وقينة تروح إلينا بين برد ومجسد  
٤٩- رحيب قطاب الجيب منها رفيقة بجس الندامي بضة المتجرد  
٥٠- إذا نحن قلنا أسمعنا أنبرت لنا على رسلها مطروفة لم تشدد  
٥١- وما زال تشرابي الخمور ولذتي ويوعي وإنفاقي طريقي ومتلدي  
٥٢- إلى أن تحامتنني العشيرة كلها وأفردت أفراد البعير المعبد  
٥٣- رأيت بني غبراء لا ينكرونني ولا أهل هناك الطرف الممدّد  
٥٤- ألا أيهذا اللائمي أشهد الوغى وأن أحضر اللذات هل أنت مخلدي  
٥٥- فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي فدعني أبادرها بما ملكت يدي

- ٥٦- فلولا ثلاث هن من عيشة الفتى وجدك لم أحفل متى قام عودّي  
 ٥٧- فمنهن سبق العاذلات بشربة كमित متى ما تُل بالماء تزيد  
 ٥٨- وكري إذا ما نادى المضاف محبباً كسيد الغضا نبهته المتورد  
 ٥٩- وتقصير يوم الدجن والدجن معجب ببهنكة تحت الخباء المعمد  
 ٦٠- كأن البرين والدماليج علق على عشر أو خروج لم يخضد  
 ٦١- ذريني أروي هامتي في حياتها مخافة شرب في الحياة مصدر  
 ٦٢- كريم يروي نفسه في حياته ستعلم إن متنا غداً أينا الصدي

ويعبر في البيتين الأخيرين عن تفكير يخالف اعتقاد الجماعة من أنه إذا مات الميت خرجت من قبره هامة تصيح أن يسقوها، فهو يريد أن يسقي هامته في الحياة لا بعد الموت، ويريد أن يسقيها خمراً لا دماً. وهو يؤكد أن نظرتة إلى كل الأمور التي تحدث عنها هي الصحيحة، فلا تشبه عليه وجوه الأمور ولا أمره عليه بغمّة :

- ٩٨- لعمرك ما أمري عليّ بغمّة نهاري ولا ليلى عليّ بسرمد  
 ولعله يريد أن يقول في بيته الأخير إن مستقبل الأيام سيثبت ما يجله غيره، ولعله يريد أن يقول إن رؤيته هي رؤية المستقبل:  
 ١٠٢- ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً ويأتيك بالأخبار من لم تزود  
 إن وعي الشاعر بذاته عبرت عنه لغته، ونقصد ألفاظه وتعايره، فهو يكثر من استخدام الأدوات الدالة عليها كياء المتكلم والضمير المنفصل (أنا) وتاء المتكلم المسندة إلى

الفعل، وبالفعل متكلاً به من دون ضمير ظاهر يدل على الذات. وسنحاول أن نتبع ورودها حسب تتابع أبيات القصيدة :

١- ظللت .. أبكي وأبكي/٢- صحيي عليّ/١١- لأمضي-/١٢-  
 نسأتها/٣٦- شئت/٣٧- شئت/٣٩- أمضي .. صاحبي ..  
 ليتني/٤١- خلت أنني عنيت .. أكسل .. أتبلد/٤٢- أحلت/٤٤-  
 لست .. أرفد/٤٥- تبغني .. تلقني .. تقتنصني/٤٦- تأتني ..  
 أصبحك/٤٧- تلاقني/٤٨/نداماي/٥١- تشرابي .. لذتي ويوعي  
 وإنفاقي طريقي ومتلدي/٥٢- تحامنتي .. أفردت/٥٣-  
 لاينكروني/٥٤- اللائمي .. أحضر .. مخلدي/٥٥- منيتي ..  
 دعني .. أبادرها .. يدي/٥٦- أحفل .. عودي/٥٨- وكريّ/٦١-  
 ذريني أرويّ هامتي/٦٢- يروي .. (عن نفسه)/٦٣- أرى/٦٥-  
 أرى/٦٦- أرى/٦٨- فمالي أراني .. عمي .. أدن .. عني/٦٩-  
 أدري .. يلومني .. لامني/٧٠- أيأسني .. طلبته ../٧١- قلته ..  
 أني نشدت .. أغفل/٧٢- قربت .. أشهد ../٧٣- أدع .. أكن ..  
 أجهد/٧٤- أسقهم/٧٥- أحدثه .. هجائي وقذفي .. ومطردي  
 ../٧٦- مولاي .. كربى .. لأنظرني غدي/٧٧- مولاي .. خانقي  
 .. أنا مفتد ../٧٩- فذرني وخلقني أني .. بيتي/٨٠- ربي كنت ..  
 ربي كنتُ/٨١- فأصبحت .. عادني/٨٢- أنا ../٨٣- فأليتُ ..  
 كشحي ../٨٤- قمتُ/٨٦- وجدنتني .. يدي ../٨٧- مخافتي  
 ../٨٩- ألتست ترى .. أيت (هو المخاطب) ../٩٣- متُ

فأنعيني .. أنا أهله .. عليّ /.. ٩٤- ولا تجعليني .. كهمي ..  
 غنائي ومشهدي/٩٦- كنت ... لضرني /.. ٩٧- عني .. جرأتي ..  
 وإقدامي وصدقي ومحتدي/٩٨- أمري عليّ .. نهاري، ليلي  
 عليّ/٩٩- حبستُ/١٠١- نظرت .. استودعته.

هذا غير الأوصاف التي يصف بها نفسه، وحديثه غير  
 المباشر عنها بصيغة الغائب .

وفي مقابل إحساسه المفرط بذاته الذي يحتويه بما يدل  
 عليه في اللغة، نجد إحساسه بالآخر إحساس مفارقة، هو يحسه  
 ليقصيه، يحس اختلافه معه، تمرده عليه، وهذا يعمق إحساسه  
 بذاته وانحيازه لها وانعزاله عن الآخر، فهو يحاوره مؤكداً تمسكه  
 بمخالفته، وتمسك الآخر بما عنده:

٤٦- متى تأتني أصبحك كأساً روية وإن كنت عنها غانياً فأغن وازدد  
 ويكثر من تأكيد عدم الاتفاق بينهما، الذي قاد الآخر  
 الى خذلانه في مواقف إجتماعية كثيرة، لكن الشاعر لا يتخلى  
 عن موقفه ولا يرى موجباً لعذله :

٦٨- فما لي أراني وابن عمي مالكاً متى أدنُ منه يناً عني ويبعد  
 ٦٩- يلوم وما أدري علام يلومني كما لامني في الحي قرط بن أعبد  
 ٧٠- وأياسني من كل خير طلبته كأننا وضعناه إلى رمس ملحد  
 ٧١- على غير ذنب قلته غير أنني نشدت فلم أغفل حمولة معبد  
 ٧٢- وقربت بالقربي وجدك إنه متى يك أمر للنكيثة أشهد

- ٧٣- وأن أدع في الجلى أكن من حمايتها وإن يأتك الأعداء بالجهد أجهد  
 ٧٤- وأن يقذفوا بالقذع عرضك أسقهم بشرب حياض الموت قبل التجدد  
 ٧٥- بلا حدث أحدثته وكمحدث هجائي وقذفي بالشكاة ومطردني  
 ٧٦- فلو كان مولاي أمراً هو غيره لفرج كربى أو لأنظرني غدي  
 ٧٧- ولكن مولاي امرؤ هو خانقي على الشكر والتسأل أو أنا مفتد  
 ٧٨- وظلم ذوي القربى أشد مضاضة على المرء من وقع الحسام المهند  
 ٧٩- فذرني وخلقي إنني لك شاكر ولو حل بيتي نائياً عند ضرغد

وهكذا لا نجده يستحضر الآخر الا ليشير الى موقفه من

الآخر، أو موقف الآخر، الذي يفترض أنه لا يقدره التقدير الذي

يستحقه، لذا يطلب إليه أن ينظر له النظرة التي يستحقها :

٩٣- فإن ميتٌ فانعيني بما أنا أهله وشقي علي الجيب يا أبنة معبد

٩٤- ولا تجعليني كامرئٍ ليس همه كهمي ولا يغني غنائي ومشهدي

لقد كان ما ذكرنا إنزياحاً أو انحرافاً على مستوى النظر

والتصور. أما على مستوى الطرائق الأسلوبية، فسنحاول أن نعرف

هل استطاعت ذاتية الشاعر أن تنحرف بالطرائق التي حددتها

الأعراف الأدبية، فقد فرضت على الشعر لكي يكون مقبولاً

لدى الذوق العام أن يأتي الغرض الشعري الذي يمثل تجربة

الشاعر من خلال أغراض أخرى محددة، مفتاحها الوقوف على

الطلل الذي يستلزم ذكر المرأة، لأن الأطلال التي يبكي عليها

هي ما بقي من منازلها. ثم ينتقل الى حيث الرحلة في الصحراء

على راحلته، إلى أن ينتهي إلى الغرض الذي دفعه إلى نظم القصيدة. وقد استنتج دارسو الشعر الجاهلي أن ما يلوح من تعدد في الموضوعات إنما هو أمر ظاهر، لأن هناك معنى أو مستوى عميقاً يوحد هذه الأغراض المتعددة ويتحرك تحتها. يتمثل هذا المعنى العميق بالغرض الذي تخرج إليه القصيدة بعد هذه الأغراض الممهدة. لقد لاحظ أولئك الدارسون أن هذا الغرض يوجه بقية الأغراض ويجعلها تتأثر بلهجته وطابعه. وقد نبه الدارسون المحدثون كذلك على أن هذه الأغراض الممهدة ما هي إلا رموز تؤدي (مهمتها في تهيئة المناخ النفسي المطلوب لقبول التجربة الآنية التي يعالجها موضوع القصيدة الرئيس)<sup>(١١)</sup> فليس ما تمهد به قصائد الشعراء الجاهليين من الوقوف على الطلل إلا رموزاً فنية وصيغة مفرغة من مدلولها الموضوعي (فثمة شعراء وقفوا على أطلال حبيبات في قصائدهم لا يصلح ظرفهم البيئي أو الشخصي لبعث القناعة بأنهم مارسوا ذلك على وجه الحقيقة)<sup>(١٢)</sup> ولم تكن صورة المرأة لتخرج عن طبيعة استخدام صورة الطلل<sup>(١٣)</sup>، وكذلك صورة الناقة.

ومن هنا يتضح أن هنالك مستويين للمعنى يحرك الشاعر شعره عليهما: مستوى ظاهر يتمثل بهذا المتعدد من الموضوعات والأغراض، ومستوى عميق يتمثل بالغرض الذي يمثل التجربة الآنية، والذي يتحرك تحت هذه الأغراض ويطبعها

بطابعه. وتبرير هذه الازدواجية هو عدم القدرة على تجاوز سلطة الوسط الاجتماعي المتمثل بسلطة اللغة، فالشاعر يؤثر الانصياع إلى سلطة الأعراف اللغوية والأدبية حرصاً منه على ارتباطه الاجتماعي. ونجد التزاماً بهذا التعدد للأغراض من شاعرنا الذي قلنا إن ليس له في قصيدته غرض خارج ذاته، فغرضه ذاته ولا غرض آخر لديه. أما ما يبدو من أغراض أخرى فرضتها الأعراف الأدبية العامة للجماعة، فهي تغلف مضمون الشاعر، ولكنه لا يكمن وراءها إلى الحد الذي قد يحمل على الاعتقاد بأنها أغراض تعبر عن تجارب أصيلة، كما نجده لدى غيره من الشعراء، بل إنه يطفح لديه على السطح ويكاد يعمل على تشتيت جمع الأغراض الشعرية التي توصي بها قوانين القصيدة الجاهلية. وتعبّر الوقفة السريعة للشاعر على الطلل وبكائه عن ضيقه بهذه التقاليد وعن عدم إيمان راسخ بها. ويؤكد هذا الذي نقول عدم اكترائه بالالتزام بما يفرضه الوقوف على الطلل وبكائه من أجواء نفسية حزينة، بالانتقال إلى أجواء أخرى والحديث عن امرأة أخرى غير التي بكى أطلال منازلها، كأنه يريد أن ينبه بهذه المفارقة على كذب التجربة التي تصرح بها المقدمة، ففي ما يأتي من الأبيات يتحدث عن امرأة أخرى وجو ترف ولهو يختلف عن جو الوقوف على الطلل حيث فراق للحبيبة ودموع وبكاء يتصل من يوم الشاعر إلى غده :

- ١- لخولة أطلال ببرقة ثمهد      ظللت بها أبكي وأبكي إلى الغد  
٢- وقوفاً بها صحبي عليّ مطيهم      يقولون لا تهلك أسي وتجلد  
فهو يقول في أبيات تأتي بعد :
- ٤٨- ندماي بيض كالنجوم وقينة      تروح إلينا بين برد ومجسد  
٤٩- رحيب قطاب الجيب منها رفيقة      بجس الندامي بضة المتجرد  
٥٠- إذا نحن قلنا أسمعنا انبرت لنا      على رسلها مطروفة لم تشدد  
٥١- وما زال تشرابي الخمر ولذتي      ويوعي وإنفاقي طريفي ومتلدي
- فهنا وصل لذة وترف، والمرأة ليست خولة بل قينة تُسمع  
وتُطرب وتنادم الرجال وتبذل لهم نفسها. وهذه هي التجربة  
الحقيقية للشاعر إذ تفصح فلسفته في أبياته عن أنها نمط الحياة  
التي يعيش فيها وينشدها. ويمثل فعل الشاعر رغبة في تجاوز  
لوحة الطلل والانحراف بالقصيدة عنها لكي تبقى تتحدث عن  
تجربة الشاعر الصادقة، وهي بداية مرحلة تستشرف المستقبل،  
وبذرة قطف الأدب ثمارها على يد متمردين أو مختلفين أرادوا  
تجاوز المؤلف، جاؤوا بعد الشاعر في عصور لاحقة .
- أما حديثه عن الناقة فيكشف عن أنها كانت (تشكل  
معادلاً لأداة الصراع الإنساني في مواجهة الحياة) وقد استوفى  
في حديثه عنها (من سمات القوة والصلابة والضحامة ما  
يستغرق تسعة وعشرين بيتاً من مطولته التي تقع في بيتين ومائة  
بيت .. لتكون صورتها قادرة على تهيئة المناخ النفسي المطلوب

لمحور التجربة المتجهة لتقرير ملامح بطولته المتميزة<sup>(١٤)</sup> والدليل على أنها رمز لصلابته وبطولته واستعداده في مواجهة الصراع الإنساني، وأنه كان يتحدث من خلالها عن نفسه، أنه انتقل من وصف قوتها التي تؤهلها لمواجهة الصعاب إلى الحديث عن نفسه ونجدته واستهانته بالخوف :

٤١- إذا القوم قالوا من فتى خلت أني عانيت فلم أكسل ولم أتبلد والدليل على أن الناقة كناية عن نفسه أنه بعد أن انقطع كلامه عن الناقة وانتقل إلى وصف شجاعته ونجدته في البيت الذي ذكرناه، عاد يتحدث عن الناقة، ونرى أنه يتحدث عن نفسه، وكيف أنه يسوسها بقوة إذا انصرفت عن مواجهة الملمات عندما تضطرب الأمور وتشتعل :

٤٢- أحلت عليها بالقطيع فأجذمت وقد خب آل الأمعز المتوقد  
٤٣- فذالت كما ذالت وليدة مجلس تُرى وبها أذيال سحل ممد  
ثم يرجع مرة أخرى بيت آخر من الناقة إلى نفسه مما يؤكد أن الأبيات ليست للناقة لأنه يعود إلى نفسه أو يستمر في حديثه عن نفسه :

٤٤- ولست بحلال التلاع مخافة ولكن متى يسترفد القوم أرفد  
فالحديث عن الناقة صيغة فرضها وعي المرحلة التاريخية ووعي الأعراف اللغوية والأعراف الأدبية العامة التي تحددها تلك المرحلة. أما باطنها فحديث عن النفس، فهناك باطن عميق

للنص يتقنع بظاهر يفرضه الالتزام بالتقاليد السائدة، وهو باطن يطفح على ظاهر القول ويشير بصراحة إلى غاية الوصف ويهدد البنية التقليدية بالانهيار.

وإذا استطعنا أن نلمس لدى الشاعر محاولة لتجاوز سلطة اللغة، فإن اللغة تعود فتسلط عليه، وتمثل سلطة اللغة على مستوى الطرائق اللفظية بالامتثال للنماذج اللفظية، والتكرار الأمين للعبارات والألفاظ، مما يعبر عن خضوع الشاعر للتعاليم اللغوية المعطاة، فعندما يصف ناقته مثلاً، فبالألفاظ التي وضعت لوصفها في معاجم الشعراء الآخرين. وعندما ينتقل إلى وصفها أو من وصفها، فهو يستخدم طرقاً لغوية متعارفاً عليها :

١١- إنني لأمضيّ الهم عند احتضاره ..

٣٩- على مثلها أمضي ..

وتتجلى سلطة اللغة كذلك من خلال ميل الشاعر إلى الالتزام بالأوزان والبحور التي عزف عليها الشعراء الآخرون، وهو يختار الوزن والبحر والتفعيلة مما تعارف عليها قومه. ولا نريد أن نبحث في استجابة هذا الوزن والبحر لعاطفة الشاعر الذاتية، فهذا نفترضه، ولكنه يؤكد في الوقت نفسه التزام الشاعر بأن ينشد شعره من خلال الموسيقى التي أطربت جماعته. كذلك استخدامه للقفية - وهي في المعلقة حرف الدال - يؤكد تعلقه غير الواعي بالجماعة، فمن خلال أسماء الأعلام والمواضع

الواردة في القصيدة - وهي تنتهي بحرف الدال - نعرف أن هناك ميلاً لدى قبيلته لهذا الصوت. من هنا يبدو استخدام الشاعر لهذا الحرف في قافيته كأنه آصرة قبلية يحرص على أن يشد بها أبياته، فمن أسماء أعلام قبيلته ومواضعها الجغرافية ورد ما يأتي: (قرط بن أعبد - معبد - عمرو بن مرثد - ابنة معبد - برقة ثممد).

ونرى لغته تستجيب لوظيفة التماس التي هي أكثر أهمية من وظيفتها في التعبير في ظل مجتمع الجاهلية القبلي إذ لا يستطيع الفرد الانفصال عن قبيلته. فالشاعر الجاهلي حريص على الآخر يحركه هاجس التوجه الى أحد يخاطبه، فتتسم لغته بهذه الخطائية أو الندائية التي تظهر بوضوح في الأوامر والنواهي وفي تبادل الأسئلة والأجوبة، وإن كنا قد ذكرنا عن شاعرنا أنه يتصل بالآخر ليفارقه :

- ٥٤- ألا أيهذا اللائمي أشهد الوغى وإن أحضر اللذات هل أنت منخلدي  
 ٥٥- فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي فدعني أبادرها بما ملكت يدي  
 ٦١- ذريني أروي هامتي في حياتها مخافة شرب في الحياة مصرد  
 ٧٩- فذرني وخلقني إنني لك شاكر ولو حل بيتي نائياً عند ضرغد  
 ٩٣- فإن متُّ فأنعيني بما أنا أهله وشقي علي الجيب يا ابنة معبد  
 ٩٤- ولا تجعليني كامرئ ليس همه كهمي ولا يغني غنائي ومشهدي

وتظهر على لغة القصيدة بسبب التوجه الى الآخر،  
التقريرية التي تفصح عن إدراكه لحاجة السامع إلى الإيضاح.  
ومن مظاهرها الاستطراد في الوصف والإلحاح في التبيين. وقد  
يكون لتأثير طبيعة المرحلة التاريخية على الشاعر سبب في هذا،  
وقد قلنا إن درجة التطور التاريخي تنعكس على اللغة، فالميل  
الى التفصيل يقترن بالمراحل المتقدمة من عمر اللغة. أما الإيجاز  
والترميز فيقترن بمراحل يعمق فيها التفكير وترتقي الثقافة. ولهذا  
 نجد الشاعر عندما يصف المرأة أو الناقة تأتي الأبيات اللاحقة  
تحمل تتابعاً في الوصف حد الإسهاب، فهو يدقق في كل  
التفاصيل كأنه يراعي كمال وضوح الصورة للسامع. في البيت  
السادس يذكر المرأة، وفيه تتلاحق أوصاف هذه المرأة بألفاظ  
متتابعة بعضها يردف بعضاً. ويستمر فيما يأتي بعد أبيات يبين  
أوصاف هذه المرأة بذكر كل ما يوصف به حسن المرأة، وهكذا  
الى البيت الحادي عشر إذ ينتقل الى حديث الرحلة ووصف  
الناقة، فيصفها في البيت الثاني عشر بألفاظ استعملها في  
وصفها غيره من الشعراء. وبعد أن تابع وصفها في هذا البيت  
بدقة، جاءت الأبيات اللاحقة تفصل في كل ما يظهر من  
حياتها، حتى يتجاوز ما يلوح من الظاهر إلى وصف ما في  
جوفها، قلبها مثلاً. ويستمر الوصف إلى البيت الأربعين، ثم يعود  
في البيتين الثاني والأربعين والثالث والأربعين. ونلاحظ أن

الأوصاف تتتابع بلا عاطف بينها لتدفقها وكثرتها. وقد يزيد الوصف تبييناً بأن يعمد إلى وصف الشيء ثم تشبيهه زيادة في التوضيح :

٣٥- وأروع نباض أحد مللم كمرادة صخر في صفيح مصمد  
وكثرة لجوء الشاعر الى التشبيه في لغته يؤكد هذه  
التقريرية والرغبة في زيادة الإيضاح لأن تشبيه الشيء إيضاحه.  
ونلاحظ أن تشبيهاته حسية مما يراه في البيئة، وهذا ما يجعل  
التشبيه مستطاعاً من الجميع، فهو يجمع بين شيئين مما يدخل  
تحت الحواس، وهذا أسبق الى تصور السامع وإدراكه، ولا  
يحتاج منه الى ضرب من التأول الفكري، مما لا يتسنى للجميع  
ومما يمتنع إلا على المميز الحصيف<sup>(١٥)</sup>، فتشبيه الشاعر إذن هو  
مما يستعمله الجميع ويفهمه.

ونلاحظ أن أدوات التشبيه هي مما يقترن بأصل معنى  
التشبيه، أي مما كان أعرف لدى السامع، ومما استقر في نفسه  
وفي عرفه، أي أن ألفاظه في أصلها الأول من الاستعمال. فهو  
يكثر من استعمال الكاف التي وردت في الآيات:  
/٧٠/٦٩ /٦٧/٦٣ /٤٨/٣٥/٣٤/٣٢/٣١/٣٠/٢٠/١٩/١٧/١٢/٥  
/٧٦/٧٥ /٨٢/٨٨/٩٤.. وكان التي وردت في الآيات:  
/١٠/٨/٣ /١٢/١٦/١٨/٢٠/٢١ (كأنما) /٢٦/٢٧/٢٩ (كأنما)  
/٦٠/. ويستعمل غير هاتين الأداتين (مثل) في البيت ٢٩.

ويبين نوع التشبيه وأدوات التشبيه أن لغة الشاعر تنتمي إلى المراحل الأولى في حياة اللغة، بل إن التشبيه نفسه يؤكد هذا الانتماء، وكان من أقدر وسائل التصوير في الشعر الجاهلي<sup>(١٦)</sup>، إذ يستخدمه أكثر مما يستخدم الاستعارة التي هي تطور عن التشبيه، أي أنها متأخرة عنه. ومنها ما لا يدرك إلا بالتأمل والتأمل وغوص الفكر، أي أنها ليست من مرحلة نشأة الفكر كالتشبيه. إن لجوء الشاعر الجاهلي إلى التشبيه هو من ممارسة التاريخ لسلطته عن طريق اللغة .

إن الاستعمال اللغوي يرتبط بالتاريخ، فاستعمال الألفاظ يخص عصراً دون سواه، والدلالة تختلف باختلاف التطور التاريخي، إن دلالة الألفاظ استعمال اجتماعي ونحن لا نستغني عن العنصر التعاقبي ونحن نضع معجماً للدلالات الألفاظ.، وإن دراسة الألفاظ معزولة عن السياق عملية تنطوي على مخاطر كثيرة للباحث اللغوي. وإن الأساليب تختلف باختلاف العصور، والنظرة التعاقبية للأسلوب أمر مفروض تحتمه الضرورة، وعلم اللغة في دراسته للأنساق يستعين بالدراسة التاريخية. ويؤثر الابتكار الفردي في الاستعمال اللغوي، فقد أحدث الشعراء تغييرات جذرية في اللغة، في الصياغات ودلالات الألفاظ، وتعزى هذه المقدرة إلى طاقاتهم الإبداعية التي تعرض لنا الشيء المبتكر وكأنه الوليد الطبيعي للأسلوب الشعري. وبهذا يكون

تاريخ اللغة هو تاريخ تفاعلها المتبادل مع الأساليب الفردية، هو تاريخ تأثير الوعي الجمعي بالوعي الفردي وتفاعلهما في كتابة الشاعر. إن الوعي الفردي يصدر عن الوعي الجماعي وينطلق منه. ويتبين من هذا أن النص بوصفه هوية ذاتية لا يمكن قطعه عن خارجه، عما يتصل به، آخره، بل إن لحظة تجاوز هذا الآخر هي لحظة وعيه واستيعابه. إن وعي الشاعر لذاته ومحاولة تجاوزه الآخر، تعني وعي الآخر. فكل من الطرفين المختلفين ضروري لوجود الطرف الآخر ولوعيه. وهذا ما تنطلق منه الفلسفات الجدلية التي تتأثر بها وتأخذ منها المناهج الحديثة التي نحن بصدد الحوار معها، فهي تدرس الظاهرة من خلال علاقات الاختلاف والتناقض التي تحكم عناصرها، ولكنها تسعى الى قطع النص عن أطاره المعرفي والتاريخي وعزله عن سياقه العام وإبقائه خارج مراجعه الأولية. وتتحدث عن الكتابة في درجة الصفر، كتابة بريئة تتحرر من كل تبعية لنظام لغوي ولغيره. كتابة محايدة، بيضاء، تقترب من حالة الصمت، وتحقق غياباً كلياً. ولو رجعنا الى مفهوم هذه الكتابة عند مؤسس هذا المفهوم وهو (رولان بارت) في كتابه (درجة الصفر للكتابة) لوجدنا أنها حالة للكتابة يقيس بها الحالات الأخرى لها التي عبر عنها تاريخ الأدب الفرنسي في خلال مائة عام - كما ذكرنا - أي أنه يحدد حالة (الكتابة في درجة الصفر) من خلال مقابلتها مع

غيرها، أو يحدد غيرها من خلال مقابلتها معها. وبهذا يتحدد وجودها من خلال غيرها، أي أن غيرها وجوده مطلوب لكي توجد هي، وهي تشير إليه، إلى حالة التغير التي تربطها به فهي ليست بريئة منه، وهي ليست غير ما تختلف به معه، ولو لم يكن موجوداً لما كان تغاير واختلاف، ولما كانت هي في درجة الصفر فالكتابة في غير درجة الصفر حالة موجودة، وهي كتابة محملة بالطوابع الاجتماعية والذاتية. وهذا نتعلمه من المنهج الذي تلتزمه النظريات الحديثة. وهو منهج يدرس الظواهر من خلال ارتباطاتها مع غيرها، ولا يؤمن بانعزالها وبوجودها وحدها دون غيرها. إن (درجة الصفر للكتابة) ليست حالة وحيدة للكتابة وإنما هي - كما قلنا ولدى بارت - مرحلة من مراحل تطور الكتابة الأدبية، ولكننا نلاحظ عند بعض النقاد ودارسي الأدب الذي ينطلقون من المناهج الحديثة عدم اتضاح لهذا المفهوم، فينطلقون من تعميم حالة الأدب البريء أو المحايد التي تمثل لدى بارت حالة يجعلها مقياساً يقيس به الكتابة الأخرى في ضوء ما تحمله من صيغ وحالات وأشكال، فهي إذن ليست حالة عامة للكتابة في كل وقت ولدى كل أديب. وهو في كتابه هذا - وهو يحلل الكتابة الأدبية من الداخل لمحاولة تصنيفها وتنظير خصوصيتها - إنما يحللها في تماسها وتشابكها مع التاريخ باعتبار أن الكتابة منحدره من الذات، والذات التي

تكشف عنها الكتابة هي ذات تاريخية تصلح مرصداً لاستكناه التقاء الذات بالتاريخ، فالكتابة تضيفي (الموضوعية) على (الأنا) وتدرجها في سياق التاريخ، تقدم لنا التاريخ (مذوّتاً) والذات (موضّعة). وهذا هو ما يتيح لنا استخلاص الجدلية الكامنة وراء المعرفة الأدبية إذا ما ذهبنا الى أن الكتابة تجمع بين الصدفة والضرورة بين الذات والتاريخ. إن الكتابة الأدبية تصلح لرصد سيرورة التاريخ والعلم والآيديولوجيا - كما بيّن بارت - فهو لا يستبعد التاريخ من مشروعه، وهو يبرز علاقة الأشكال أو الأنماط الأدبية بالتاريخ، فهناك تاريخ للأشكال وللبنىات والكتابات. تاريخ له زمنه الخاص، تاريخ يحاذي التاريخ العام ويتفاعل معه ولكنه لا يستنسخه، لأنه لا يعكس التاريخ إنما يعكس الوعي المنفعل بالتاريخ. ومن هنا فإن مراحل الأدب غير مراحل التاريخ، والثورة الاجتماعية ليست ثورة في الأدب ما لم تكن ثورة في الوعي الأدبي. فالثورة الفرنسية بفورتها وعنفها الدموي وفعالها المزعزع للمواصفات الاجتماعية لم تؤدّ الى تفجير الكتابة الكلاسيكية وامتداداتها في عصر الأنوار مثلما حصل حوالي سنة ١٨٥٠ عندما تمزق الوعي البورجوازي حقيقة تاريخية ملموسة معيشة في داخل الكتاب البورجوازيين. فقد يتغير التاريخ ولا يتغير الأدب، الأدب يتغير عندما يتغير الوعي المنفعل بالتاريخ، وهذا هو الحدث التاريخي في الأدب. وبهذا

فإن الأدب عند بارت هو صورة للوعي الذي هو انفعال بالتاريخ<sup>(١٧)</sup>.

لقد كنا نرجو أن تعيننا المناهج الحديثة على اكتناه النص وتهبنا المعرفة الضرورية لاكتشافه، لكننا نجدها بما تكرسه من أفكار تهدف إلى إبعاد الدارس عن ذلك، إذ تستبعد أية سلطة خارجة عن النص في دراسة النص لأنها لا ترى في التاريخ أداة صالحة للوصول الى الحقيقة. ولا تقطع هذه الدراسات النص عن ظروفه التاريخية فقط بل تقطعه عن مؤلفه، فهي ترى أن الأعمال الأدبية لها معاييرها التي لا تستمد من أي حقل ثقافي آخر، وأن الأدب لا يقدم معرفة أوسع بالمجتمع ولا بشخصية المبدع وإنما بالعملية اللغوية، ولذلك فإن معرفتنا الموسعة لشخصية الكاتب لن تكون بديلاً للتأمل الداخلي للعمل الأدبي<sup>(١٨)</sup>.

ولقد شاع في الكتابات الأخيرة مصطلح (موت المؤلف)<sup>(١٩)</sup> وحاول بعض الباحثين تقرير الحقيقة التي يعينها هذا المصطلح في الشعر العربي القديم<sup>(٢٠)</sup>.

إن كثيراً من النقاد ودارسي الأدب لدينا لم يتحرروا من تأثير معارف العصر وتياراته النقدية أو تسلطها عليهم، والتسليم بمبادئها وثوابتها النظرية الأساسية ولا يطورون أسلوباً خاصاً بهم في التعامل، ولا ينطلقون من الذات الغنية الحساسة. ونحن لا

نمنع من الاستجابة للمعرفة المعاصرة والاستعانة أو الاستضاءة بها وعدم الانعزال عنها، لكن ليس على هذا النحو الذي نجده من الإسراف في الأخذ والاقتصاد في العطاء. إن الباحث صاحب الدراسة التي قلنا إنه يحاول أن يؤكد فيها هذه المفاهيم المعاصرة يصدر عن أفكار البنيوية، ومن المعروف أن البنيوية تبحث عن بنية عميقة تنتظم الظواهر ومنها ظاهرة الأدب. وقد تجعلها بنية لا واعية لذا فإن (موت المؤلف) يفسر بجماعية الواحد وهذه الجماعية لا تعني جماعية الوعي إنما جماعية اللاوعي، فالبنيوية لا تترد إلى الوعي الذي هو ظاهرة إنسانية. ولهذا نجد البنيوية تستبعد الإنسان عن البنية وتستبعد التاريخ كذلك<sup>(٢١)</sup>. ولكننا وجدنا الوعي الإنساني (وعي الشاعر) الذي يرتبط في جانب منه بالوعي الجماعي أو التاريخي في أعماق البنية الأدبية (الشعرية) التي ندرسها. فالكتابة في العصر الجاهلي تمثل صدوراً عن الوعي الموحد الجماعي، فهي جماعية الوعي وليست جماعية اللاوعي التي تحدث عنها الباحث التي تنتهي إلى استبعاد الإنسان والتاريخ. ولقد أحس بعض البنيويين بهذا الخطأ الفادح ودعوا إلى مزج البنية بالبحث التاريخي، وإلى بنيوية جدلية لا تنكر النشاط الإنساني بوصفه مولداً للبنى ولا تنكر التاريخ إذ لا شيء أكثر جدلية من البنى، فلا بد من البحث في نشأتها وتكوينها وتطورها واندثارها. وقد

نجد تصريحات للبنوية تؤكد إحساسها بخطأ تنكرها للتاريخ وللإنسان، فهي تصرح أحياناً بأنها عندما تقول بتجريد اللغة عن باقي الواقع، عن التجربة، عن الحياة، عن العالم، وتبقيها مستقلة ذاتياً ومعزولة عن المجتمع، فلا يعني ذلك أنها كذلك فعلاً وأنها توجد في العالم الواقعي مفصولة عن كل وظيفة أخرى، إذ ليس الأمر كذلك لأن اللغة نسق رمزي للتواصل واستخدامنا لها مرتبط على نحو وثيق بالبنيات الاجتماعية ولكنها تفعل ذلك من أجل الدراسة، فتعمد إلى تثبيت اللحظة التاريخية وقطع المتغيرات التاريخية عنها لكي تستطيع تفحص تلك اللحظة والأمعان فيها ودرس مختلف جوانبها وعلاقاتها<sup>(٢٢)</sup>، مع أنها بينت في مبادئها الأساسية أنها لا تدرس الشيء معزولاً عن آخره الذي يختلف معه، والذي يحدد عن طريق هذا الاختلاف هويته، وبهذه يصح انطلاقاً من هذا المبدأ أن دراسة اللحظة التاريخية الثابتة غير مجدية إلا من خلال علاقاتها مع هذا المتعاقب التاريخي. ونحن نأخذ عليها أنها تزعم أنها منهج شمولي لا يدرس الجزء مقطوعاً عن غيره أو الظاهرة معزولة عن غيرها، فلماذا تسعى إلى قطع اللحظة الآنية عن تاريخها الشامل؟.

إن دعوتها هذه قادت المناهضين إلى اتهامها وربطها بدعاوى سياسية محددة<sup>(٢٣)</sup>، إذ لا مصلحة للعلم في ما دعت

إليه، وأن لا سبيل إلى هذا الفصل، وبيّنوا أن دعواتها لم يستطيعوا (دراسة الأدب في منأى من التاريخ وعمّا يحيط بالنص من ظروف، بل تجدهم يستخدمون ألفاظاً اصطلاحية لا مدلول لها بعيداً عن معرفة الإنسان بالمجتمع الذي ينحدر منه الأديب)<sup>(٢٤)</sup>. ويؤكد المناهضون أن (استخدام اللغة وهي وسيلة تعبير وإنتاج معاً تضع الكاتب الخالق والقارئ والناقد في السياق التاريخي وأنه لا يمكن لنا أن نفهم الأدب أو أن نستخدم اللغة مجردين تماماً من وعينا التاريخي)<sup>(٢٥)</sup>.

ومن البنيويين الجدليين من دعا إلى دراسة البنية من خلال المنظور التاريخي، فيرى (غولدمان) أن على المدارس الذي يريد فهم هذه البنى أن يفتح على نشأتها وأصلها الثنائي وتكونها التاريخي، فلا يمكن دراستها في منأى عن التاريخ. وبهذا دعا الى بنيوية جدلية على عكس البنيوية الجامدة والمنهج الشكلي الذي يفتقر الى الجدل أو الديالكتيك الذي نعر عليه في البنيوية التكوينية أو الجدلية التي رسخ غولدمان أركانها أو دعائمها، ومن خلالها استطاع أن يضع حداً لأزمة العلاقة بين النص والمجتمع. وبيّن غولدمان أن البنى من نتاج الأفراد المنخرطين في شريحة اجتماعية. والإنسان كذلك بنية وهذه البنية حصيلة عناصر مادية ليست من صنعه، ولكنها تأتي إليه وتمر عبره مؤدية إلى تكوين رؤيته للكون. وقد استخدم

غولدمان مصطلح (الذات الجمعي) بدلاً من مفهوم (اللاوعي) الذي قال به البنيويون. فالذات الجمعي يسهم في تكوين الذات الفردي، وإنه يصوغ ما يسميه (رؤية العالم) التي تكوّن بدورها الوعي الأقصى الذي يعبر عنه الأفراد. وتحدث عن العلاقة الجدلية بين الفرد والكل وأن يكون كلاهما مؤثراً في الآخر، فالبنى الفردية تسهم في تكوين البنية الكلية لأنها عنصر منها، والبنية الكلية تصوغ بنى الأفراد. وردّ غولدمان على البنيوية الجامدة، وأكد أن القيم الجمالية وليدة النظام الاجتماعي. ومن خلال توضيح مصطلحه (الذات الجمعي) أو الذات (غير الفردي) بيّن أنه بالمستطاع فهم بنية الذات الفردية بالرجوع إلى الظروف الاجتماعية المحيطة بالمبدع وإلى المقولات الفكرية المؤثرة في تكوينه الشخصي، وهذا ما أسماه بالعناصر الشمولية التي تتدخل في تكوين الذات الفردي، وهي عناصر تمثل مساهمة التاريخ في تكوين الفرد. وحقيقة الأمر أن التاريخ لا يتجلى إلا من خلال الذات الجمعي. من أجل ذلك ينبغي ملاحظة التحولات المحتملة التي تقود إلى شكل من أشكال التفاعل والتلاحم بين مفاهيم الفرد وأفكاره وبنيته العقلية وعمليات التبني الثقافي. وهذا ما يسمح لعلم الاجتماع الأدبي أن يلعب دوراً في تفسير الآثار والنصوص. إن الذات الجمعي – كما يذهب غولدمان – هي العامل الحاسم في تحريك التاريخ.

والفنان يختار من الذات الجمعي، ومجمل العناصر البنيوية التي يستخدمها متجذرة خلال الوعي القائم عند معاصريه من الناس. وبهذا يتم استيعاب الفردي وغير الفردي وتوحيده، وهذا ما يصطلح عليه (بالإنشائية) أو (الشعرية) وهي ما يشد الوعي الخاص إلى الوعي الاجتماعي، وعندئذ يصبح بالإمكان رد الأفكار والمشاعر التي يمتلكها الأفراد في ظروفهم الفردية إلى عناصر متشابكة في بنية اجتماعية شاملة<sup>(٢٦)</sup>.

## هوامش البحث ومصادره

١. ينظر: درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت - لبنان. والشركة المغربية للنashرين المتحدثين، الرباط - المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٠، ص٧، ١٠، ٨٦-٨٧.
٢. ينظر: نقد الشعر في المنظور النفسي، د. ريكان إبراهيم، طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة. العراق - بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٩، ص١٧٣، ١٧٨-١٧٩.
٣. مفهوم (الإزاحة) من المفاهيم الأسلوبية التي تفسر لنا تحول اللفظة من الدلالة على معنى الى الدلالة على معنى آخر، والخصوصية في لغة الأدب التي تمثل خروج الأساليب على النحو المألوف. ويتجلى مبدأ الانزياح ليس بالنسبة الى أشكال التعبير بل يتجاوز الى المفردات والنظم والأصوات مما جعل التغيير يبدو واضحاً كل الوضوح، ولهذا فإن المعنيين بدراسة الأساليب يقفون عند المرحلة كلها ويحكمون من خلالها على النص الأدبي برمته. ينظر: اللغة .. الأدب .. التاريخ/وليامز شوبان/ضمن كتاب (مقالات ضد النبوية) ترجمة إبراهيم خليل/عمان/الطبعة الأولى، ١٩٨٦، ص٦٠.
٤. أما تعريف عبدالسلام المسدي للإزاحة والانزياح: (المقصود بالإزاحة والانزياح هو النتيجة المترتبة على تصرف مستعمل اللغة في هياكل دلالاتها أو أشكال تراكييبها بما يخرج عن المألوف فينتقل كلامه من السمة الأخبارية الى السمة الإنشائية، وهو ما عناه البلاغيون العرب بكلمة (العدول) للدلالة
١. على التوليد المعنوي) أنظر: عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، تونس (١٩٧٧) ص١٥٨-١٥٩ / ضمن (مقالات ضد النبوية) ص٦٠.
٤. ينظر: اكتساب اللغة، مارك ريشل، ترجمة د. كمال بكداش/المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، طبعة أولى، ١٤٠٤، ١٩٨٤، ص٨-١١١.
٥. ينظر: درجة الصفر للكتابة، ص١٢-١٤، ١٨، ٢٢، ٢٧، ٢٨، ٣٠، ٣٢، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٨، ٣٩، ٦٦، ٧٥.
٦. ينظر: المصدر السابق، ص٢٩-٣٠.
٧. ينظر: نقد الشعر في المنظور النفسي، ص١٧٧.
٨. الشعرية العربية أدونيس، دار الآداب، لبنان، ١٩٨٩، ص٦.
٩. ينظر: دراسات نقدية في الأدب العربي/الدكتور محمود الجادر/مطبعة دار الحكمة للطباعة والنشر، الموصل - ١٩٩٠، ص٢٩٨.
١٠. نعتمد في إيراد أبيات المعلقة على رواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري في كتابه (شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات).
١١. دراسات نقدية في الأدب العربي، ص١٨.
١٢. المصدر السابق، ص١٢.
١٣. نفسه، ص١٦.
١٤. نفسه، ص٢٩.
١٥. ينظر: دلائل الأعجاز، عبدالقادر الجرجاني، تعليق وشرح محمد عبدالمنعم خفاجي،

- الطبعة للطباعة والنشر، بيروت - لبنان،  
الطبعة الأولى، ١٩٧٩، ص ١٣، ٢٠، ١١٢،  
١١٣.
٢٢. ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي، د.  
صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة،  
العراق - بغداد، ١٩٨٧، ص ٣١.
٢٣. ينظر في سبيل المثال المعارك الفكرية التي  
شهدتها صفحات الجرائد العراقية على أثر  
مقالة الدكتور علي جواد الطاهر: البنيوية  
أعلى مراحل السوء في ترف نظرية الفن  
للفن، جريدة الجمهورية، صفحة آفاق،  
الأحد ١٩٨٥/١٢/٨، إذ ربطها بأهداف  
استعمارية.
٢٤. مقالات ضد البنيوية، مقدمة المترجم،  
ص ٦.
٢٥. المصدر السابق، ص ٦-٧.
٢٦. ينظر: غولدمان، وعلم الاجتماع الأدبي،  
ضمن (مقالات ضد البنيوية) ص ٢٤-٢٥،  
٣٣-٣٦، ٤٥-٤٦، ٥١.
- مطبعة الفجالة الجديدة، القاهرة، الطبعة  
الأولى، ١٩٦٩ م، ص ٨٠-٩٠، ١٧٣.
١٦. ينظر: دراسات نقدية في الأدب الجاهلي،  
ص ٤٣٤.
١٧. ينظر: درجة الصفر للكتابة، ص ٦-١٢، ٣١.
١٨. ينظر: سوسولوجيا الأدب، مدخل في التراث  
النظري، جون هال، ضمن كتاب (مقالات  
ضد البنيوية) ص ١٤-١٥.
١٩. ينظر: درس السيميولوجيا، رولان بارط،  
ترجمة عبدالسلام بنعد العالي، دار توفيق  
للنشر، الدار البيضاء - المغرب .. فصل  
(موت المؤلف) ص ٨١.
٢٠. ينظر: موت المؤلف مفهوماً (القسم الأول)،  
د. مالك المطليبي، جريدة الجمهورية،  
صفحة آفاق، العدد ٦٦٦٧، الأربعاء ٦  
كانون الأول ١٩٨٧، و: (موت المؤلف  
مفهوماً) - القسم الثاني، الصفحة نفسها  
من الجريدة نفسها، العدد ٦٦٧٤، الأربعاء  
٢٣ كانون الأول، ١٩٨٧.
٢١. ينظر: البنيوية فلسفة موت الإنسان، روجيه  
غارودي، ترجمة جورج طرايشي، دار

## الريادة في القصة العراقية (ذو النون أيوب)

---

### مقدمة :

في الصغر كنت أقرأ القصة وسيلة تسلية.. لم يكن ليعنيني منها سوى الحادثة، ومتابعة الشخص في تنقلاتهم، لذا كنت أضيع بما يكتنف ما أقرأ من وصف وإطالة سرد فإذا قرأته قرأته على مضض. وقد أجتازه باحثة عما يربط الأحداث بعضها ببعض، ولم أكن أفكر بما ترتبط به القصة من غايات فكرية وتصورات عميقة عن الحياة. ثم وفي مرحلة الشباب والنضج في التفكير أستعصت عن قراءة القصة بقراءات أخرى في الفكر والفلسفة وجدت أنها تغني أكثر مما تغني قراءة القصة التي كانت غايتي من قراءتها التمتع والتسلية. وهكذا بقيت إلى أن انتقلت الى مرحلة الدراسة الجامعية في كلية الآداب جامعة

بغداد - قسم اللغة العربية عندها تغيرت نظرتي الى القصة. وحدث أن عهد اليّ الدكتور علي جواد الطاهر - الذي درّسنا مادة النقد الأدبي الحديث - أن أكتب دراسة نقدية عن الناحية الفنية لرواية (الدكتور إبراهيم) ل(ذو النون أيوب) ولما قرأتها فاجأتني صراحة القاص وجرأته ومواقفه الشجاعة الى جانب القضايا الوطنية والإنسانية العادلة التي تتطلب موقفاً صارماً منحازاً الى جانب الشعب والوطن، فكان أن كسبني إلى جانبه ورضيت مع هذه الصراحة العجيبة والمواقف الشجاعة أن أغفر له ما يمكن أن يؤاخذ عليه من عيوب فنية في روايته. لقد انتهت الى ما لم يكن يعينني في الصغر وهو أن القصة تتضمن أفكاراً وترتبط بغايات وتدفع الى مواقف، ووجدت أنني أنحاز الى الكاتب ورحت أسعى الى قراءة أعماله الأخرى فأزداد به إعجاباً. ثم قررت أن أكتب بحثاً عنه، وعدت إلى بحوث في ميدان القصة العراقية، فوجدت أغلبها يقف عنده ويفصل في الحديث عنه، ولكنني مع ذلك وجدت هذا التفصيل قاصراً عن الوقوف عند سمات مميزة لأدبه فلم يعطها حقها من الدراسة المستفيضة العميقة، وأن هناك الكثير الذي جاء من خلال هذه الدراسات قليلاً، وهناك العميق الذي جاء سطحياً، والبارز الذي جاء ضئيلاً. ولا أقول إنني وفيت ما قصر عنه الآخرون وحققت ما

لم يحققوه، ولكنني اكتفيت بأن أشرت إلى ما لم يُشر إليه وعيّنت ما لم يعين وأكدت أهمية ما لم يُعط أهمية كافية ..

### من حياة (ذو النون أيوب):

الأديب هو ابن بيئته التي عاش فيها وظروف تلك البيئة وأحداثها التي تسهم إلى حد بعيد في التأثير في ذلك الأديب وبالنتيجة التأثير في أدبه وتشكيله. وإذا جاز لبعض الدارسين أن يدرسوا آثار أديب محدد بغض النظر عن الظروف المحيطة التي عاش فيها والأحداث التي عاصرها مما أسهم إلى حد بعيد في تكوينه النفسي والفكري؛ فإن ذلك لا يجوز عند دراسة أدب (ذو النون أيوب)، فأدبه يرتبط ارتباطاً وثيقاً به، وهو يرتبط ارتباطاً وثيقاً بظروف حياته. ومن هنا جاء أدبه معبراً عن هذه الظروف التي عاش فيها، لا ينفصل عنها أبداً. لقد جاء أدبه يعبر عن ذاته؛ ولكن ليس بالمعنى المحدود للذاتية، المعنى الضيق الذي باعتباره يمكننا أن ندرس الأثر الأدبي مجرداً من علاقاته الأخرى، ولكن بمعنى الذاتية الواسعة، الذاتية التي تتوسع لتحتضن قضايا الآخرين قضيةً لها، حتى كأنها قضيتها الخاصة، وحتى نحس كأنه عاش للآخرين، ومن خلاله عرفنا هؤلاء. كان يسجل ظروفهم وواقعهم حتى جاء أدبه وثائق

تاريخية لتلك الظروف وذلك الواقع. ومن هنا ومرة أخرى نقرر أنه لا يمكن بحال من الأحوال أن ندرس أدب (ذو النون أيوب) بغض النظر عن دراسة تأريخ حياته، ظروف بيئته الاجتماعية، دراسة النفسية الاجتماعية، دراسة الأحداث التي عاصرها. وبدونها لا يمكننا أن نفهم أدبه ولهذا جاءت أكثر الدراسات عن أدبه تؤكد هذا الترابط. وعلى هذا أيضاً يقسم الدكتور عبد الإله أحمد - وهو أحد الذين اهتموا بدراسته - أدبه على ثلاث مراحل، رابطاً أدبه بحياته لأنه يرى ما قرناه سابقاً.

لا نحاول هنا أن نعرف كل شيء عنه مما كتبه هو عن نفسه ومما كتبه الآخرون لأن هذا ما لا تسمح به هذه الدراسة، وسنكتفي فيها بهذه اللمحات اليسيرة التي تشير الى المهم والى الذي ساهم في توجيه وتحديد سمات أدبه :

(ولد أيوب في الموصل سنة ١٩٠٨ من أب تاجر متوسط الحال وأم ذات صلة قري بالقبائل المحيطة بالموصل .. بدأ تهذيبه في الكتاب على الطريقة القديمة ثم نقل إلى مدرسة أهلية ساهم أبوه في تأسيسها بعد الاحتلال الانكليزي لمدينة الموصل وأكمل دراسته الثانوية، فشد الرحال إلى بغداد ودخل دار المعلمين العالية في أول تأسيسها وتخرج منها مدرساً مختصاً بالعلوم الطبيعية والرياضية)<sup>(١)</sup>

وهكذا اتجه في بداية حياته العملية اتجاهاً علمياً، وأصبح استاذاً للعلوم الرياضية والطبيعية في المدارس الثانوية ببغداد واستمر يدرس هذا الفرع البعيد عن الأدب فترة طويلة قبل أن ينصرف للقصة يكتب فيها. وتكشف لنا حقيقة هذا الانصراف قصة (مؤامرة الأغبياء) التي نشرها في مجموعته الرابعة (وحي الفن) وهي من قصص التراجم الذاتية التي تتحدث عن كاتبها حين تتحدث عن بطلها ومراحل تطوره الفكري، وقد أكد أيوب خطوطها العامة في أكثر من مناسبة حين تحدث عن قصصه أو عن تجربته في الكتابة وعوامل انصرافه إليها. وتكشف هذه القصة عن تعلقه المبكر بالقصص منذ المرحلة الابتدائية من دراسته حين كان يستمع الى ما تقصه عليه إحدى عجائز محلته، وحين منع أبوه هذه القاصة العجوز من دخول بيته وجد ضالته في بيت أحد أصدقائه الذي كان يقع قرب مقهى يقرأ فيه (قصة خون) قصص ألف ليلة وليلة أو سيرة عنترة أو أخبار الزير سالم أو فيروز شاه. ثم تعرف على هذه القصص قراءة بعدما تعرف عليها سماعاً. وفي المدرسة يكتشف أحد معلميه اهتمامه هذا فيعطيه إحدى قصص جرجي زيدان التاريخية ثم قرأ جميع مؤلفات جرجي زيدان التاريخية. وبعد ذلك بدأ بمطالعة الروايات البوليسية وقصص المغامرات فلم تسلم من يده قصة. ثم اتجه الى قراءة القصص الغرامية فقرأ كل ما وقعت عليه يده

منها. وقبيل انتهاء دراسته الثانوية انضم الى زمرة من الطلبة المتحمسين الذين كانوا يتشبهون بالكبار من رجال السياسة والعلم والأدب فيؤسسون الجمعيات ويتباحثون في شتى الشؤون. وفي هذه الزمرة وجد من يعيب عليه قراءة القصص ويتباهى بأنه يقرأ كتب الفلسفة وشتى أنحاء الفكر. فاضطر الى مطالعة هذه الكتب ولكنها لم تصادف هوى في نفسه وقادته الى قراءة الطوبيات والتراجم وكان قد أتقن اللغة الانكليزية اتقاناً يمكنه من فهم ما لم يترجم الى العربية. ومع مرور الأيام لم تعد قراءته لقصص التسلية بل ابتغاء التلذذ بدراستها وانتقادها، ثم تحولت دراسته الى دراسة علمية وكان ذلك نقطة التحول في حياته إذ اختار في دراسته العالية وكما قلنا تخصصاً علمياً خلافاً لما نشأ عليه من تعلق بالقصة والأدب، على أنه لم ينقطع عن قراءة القصة وقد حدث أن وقع بصره عفوياً على قصة (الجريمة والعقاب) لدستويفسكي فاستولت على مشاعره وخلبت له وكان أن قرأ القصة ثلاث مرات وكانت هذه الحادثة بداية مرحلة جديدة في حياته فقد عرفته بكاتب فذ فسعى الى قراءة نتاجه الآخر. ويرجع الفضل لدوستويفسكي في ولعه بالأدب الروسي فانكب على مطالعة مؤلفات تولستوي وتورجنيف وبوشكين وغيرهم. وقد قاده هذا الى أن يبحث عن شبيه هذا الأدب التحليلي في آداب الأمم الأخرى وقاده بحثه الى أناتول فرانس والفونس دوديه وبول

بورجيه وهنري بوردو وموبسان وأميل زولا وهوجو وفولتير ومارسيل بريفو وشو وويلز ودكنز ومارك توين وادكار الن بولويجي براندللو وماريا ريمارك. ثم تخرج في كليته وانخرط في الحياة العملية يحمل مثله الخاصة التي بذرتها الكتب في قلبه وعمل بهمة ونشاط ولكن قيم مجتمه أدت الى أن يصطدم بهذا الواقع وكان رد فعله عنيفاً عاتياً فقرّر قراره على القيام بخدمة وطنه واختار أن يكتب سلسلة مقالات يشرح بها وجهة نظره ويبرهن على فساد الأنظمة. وبدأ يكتب وكم كانت دهشته عظيمة حينما وجد أنه يكتب فصلاً من قصة ولكن ذلك لم يثنه فاندفع يكتب حتى أتم رواية كبيرة مزج فيها الفن بالنقد والنكات بالمآسي والأحلام المعسولة بالشكوى المريرة. وفي هذا تأكيد أن (ذو النون أيوب) كان همه أن يكتب المقالة الاجتماعية للتنديد بواقعه الاجتماعي فوجد نفسه نتيجة قراءته في القصة مسوقاً الى أن تأخذ مقالته الشكل القصصي<sup>(٢)</sup>.

ولقد شارك في تحرير مجلة "العصر الحديث" ومجلة "المجلة" في ثلاثينيات القرن الماضي ثم أصبح رئيساً لتحرير الأخيرة في الأربعينيات، وفيها كان الكاتب يتقلب بين وظائف عدة في وزارة المعارف ما بين أستاذ في مدرسة، وأستاذ في معهد الفنون الجميلة، إلى مدير المعهد<sup>(٣)</sup>. وقاده اهتمامه بالسياسة حتى أصبح على حين غرة عضواً في اللجنة المركزية

للحزب الشيوعي العراقي. ولأنه لا يخضع في الرأي ولا يلتزم بتنظيم وكان يشاكس لذا فصل من الحزب بعد عام واحد فقط من انتمائه (من تشرين الثاني ١٩٤١ إلى تشرين الثاني ١٩٤٢). وفي العام ١٩٤٧ (دخل السجن لتعريضه بالحكومة ومحاربتة لها)<sup>(٤)</sup>. وبعدها قرر الترشيح للمجلس النيابي ضمن الجبهة الوطنية بوصفه شخصاً مستقلاً. وإذ يخوض التجربة في ١٩٤٨ في الموصل يفشل بفارق صوت واحد. (لم تكن طريقة الانتخابات نزيهة لكنه يعيد التجربة ثانية في ١٩٥٤ .. عندما تغيرت إلى حد ما طريقة الانتخابات .. ويفوز كمستقل ضمن الجبهة الوطنية المعارضة للاستعمار ولحكم نوري سعيد .. غير أن السلطة الرجعية تغلق المجلس بعد جلسة واحدة فقط).

ثم ضيق بعدها كثيراً ولم يستطع العودة إلى الوظيفة، إنما أحيل الى التقاعد بسبب أن قانون المجلس لا يسمح للنائب أن يعمل في مكان أو وظيفة غير المجلس النيابي. كان راتبه التقاعدي ٣٠ دينار ولم تكن له موارد اقتصادية، تشبث بأعمال حرة بسيطة ولم يوفق. ويقرر في ١٩٥٥ مغادرة العراق إلى فيينا ليستقر فيها فمجال الاطلاع والتمتع بالفنون والتذوق الحضاري واسع جداً وهناك يكتب مجموعته (قصص من فينيا)، واستمر في الكتابة لتظل ممارسته الدائبة، ومصدر حريته كما يقول.<sup>(٥)</sup>

ولقد انقلب على أفكاره ومواقفه السابقة ونال من الشيوعية واشتراكيته ومن الشيوعيين وقال إن سلطة البعث جاءت (بهم الى الوزارات واعتبرتهم حزباً وكونت معهم جبهة دون أن يكون ذلك عن خوف منهم بل انتشالاً من الحضيض). وتقرّب من سلطة حزب البعث وامتدح قياداته وعلى رأسها صدام حسين حتى مجدّ حرب المدمرة. وأثنى عليهم عندما وصل اليه أنهم سيسندون اليه منصباً كبيراً، وكانت له بعض المطالب المادية وهو تحويل تقاعده الى فيينا مع حرية رجوعه الى بغداد وقد أجب الي طلبه، وهو يقول إن الشائعات أشيعت حوله بأنه قد اشتري وسقط وقبل باليسير لقاء يبع قلمه<sup>(٦)</sup>. وقد كتب عقب تكريم النظام له والاستجابة لمطالبه: (وأشكر هذا النظام الذي ما كان لي به من علاقة غير اتفاقنا في المبادئ العامة الانسانية، بله الوطنية والقومية)<sup>(٧)</sup>. وقد قابلت وزارة الإعلام في عهد النظام السابق مواقفه هذه بأن أعادت طبع جميع آثاره بين العامين ١٩٣٧ - ١٩٧٠ في أربعة مجلدات يحتوي المجلد الأول على مجموعات القصص الصغيرة الآتية، المجموعة الأولى: (رسل الثقافة)، الثانية (الضحايا)، الثالثة (صديقي)، الرابعة (وحي الفن)، الخامسة (الكادحون)، السادسة (برج بابل)، السابعة (العقل في محنته). ويحتوي المجلد الثاني على المجموعة الثامنة (حمّيات)، والتاسعة (الكارثة الشاملة)،

العاشرة (عظمة فارغة)، والحادية عشرة (قلوب ظمأى)، الثانية عشرة (صور شتى)، الثالثة عشرة (قصص من فينيا)، الرابعة عشرة (قرن اللاجئيين). ويحتوي المجلد الثالث على الروايات الآتية: (الدكتور إبراهيم) و (اليد والأرض والماء) و (الرسائل المنسية) و (على الدنيا السلام). ويحتوي المجلد الرابع على مجموعة مقالات في كتابين، عنوان الأول (مختارات ذو النون أيوب) والثاني (على وهج الذرة) .

وأنجز تعبيراً عن علاقته الجديدة بالنظام السابق قصة عنوانها (بعث في تموز) قال يصفها في رسالته الى صدام حسين بأنها (وضعت انتصاراً لكم ..قدمتها قبل سنة هدية مني إليكم)<sup>(٨)</sup>. وقد قوّم (ثورة ١٤ تموز في العراق في كتيب بعنوان: للحقيقة والتاريخ، كما قوم ثورة ١٧ - ٣٠ تموز حين بلغت العاشرة من عمرها بكتيب آخر بمساهمة محمود خالد)<sup>(٩)</sup>.. وفي الثمانينيات كتب قصة حياته بقلمه في ثمانية أجزاء. ولقد قال إنه يصبر على الاستمرار بالتأليف والترجمة حتى يموت ويصر على نشر ما يكتبه، إذ يعتقد أن الحياة لا معنى لها بدون ذلك. ولقد توفي في النمسا في العام ١٩٨٨ ودفن في بغداد .

## ذو النون أيوب والقصة العراقية :

بدأ ذو النون أيوب الكتابة الأدبية منذ العام ١٩٣٣، وبدأ كتابة القصة في العام ١٩٣٥ بقصة (صديقي) التي نشرها في صحيفة (الطريق) وكان مفهوم القصة الحديثة قد ترسخ في العراق واتسعت دائرة قرائها وكتابها على حد سواء وكتب فيها العديد من المحاولات القصصية الموفقة وغير الموفقة مما حدد اتجاهها ووضعها على أسس من الفن أمتن. ولقد كان للمحاولات المخلصة الجادة التي بذلها محمود أحمد السيد وغيره من القصاصين سواء أكان ذلك في كتابة القصة الحديثة أم في الترجمة عن لغات أخرى ما مهد الطريق وهياً منطلقاً جديداً للقصاصين. ولقد استطاعت القصة العراقية أن تشهد في خلال مدة قصيرة من عمرها ولادة آثار فنية تشبه الآثار المصرية واللبنانية التي صدرت في ذلك العهد ومن هنا كان المناخ صالحاً ل(ذو النون أيوب) لكي يتجاوز ما كنا نلمسه في المحاولات القصصية الأولى في العراق من تردد وضعف ولكنه لم يستطع أن يفعل ذلك في جميع أعماله، ولم يستطع في الجيد من هذه الأعمال أن يصل الى قمة تطورهذا الفن ونضجه فإن هذا كان من نصيب كتاب آخرين. ويعد نتاج (ذو النون أيوب) امتداداً للنهج الذي خطه محمود أحمد السيد ووضع أسسه فهو ينطلق من مدرسته في القصة فكان ينطلق من

المجتمع العراقي يصوره تصويراً صادقاً ويتأثر بالأدب القصصي الغربي وخصوصاً القصص الروسية المتمثلة في نتاج كبار كتابها: دوستوفسكي وتورجنيف ومكسيم غوركي وغوغول وغيرهم. كان من همه أن يكتب المقالة الاجتماعية للتنديد بواقع اجتماعي معيّن أثاره فوجد نفسه نتيجة قراءاته في القصة مسوقاً الى أن تأخذ مقالته الشكل القصصي . وجاءت أكثر قصصه وهي أقرب الى أن تكون مقالات اجتماعية أو سياسية من أن تكون قصصاً. ومما يؤكد قوة هذا الاتجاه عنده أنه كان يحرص على أن تضم كل مجموعة من القصص ما يتعرض لناحية من نواحي المجتمع أو لمشكلة من مشاكله حتى لكأن كل مجموعة قصصية من مجاميعه كتاب بحث يدرس هذه المشكلة من جوانبها المختلفة. وبسبب من اتجاه المؤلف هذا وبسبب من أن قصصه حرصت على عرض كثير من الحقائق الاجتماعية والسياسية على نحو من الجرأة والشجاعة في الثلاثينيات أصبح لهذه القصص قيمة اجتماعية كبرى لا يمكن اغفالها وأصبحت دراسة هذه القصص دراسة لمرحلة من تاريخ العراق السياسي والاجتماعي وعرضاً لمشاكله التي كان يعانيها على نحو صادق أصيل وكان لذلك الفضل الأول في شهرة كاتبها واتساع دائرة قرائه على نحو لم يحققه كاتب عراقي قبله ولا بعده. (١٠)

كان (ذو النون أيوب) أبرز وأشهر كتاب القصة في الثلاثينيات والأربعينيات بعد محمود أحمد السيد الرائد الأول. وقد فرض اسمه على المجتمع الواسع بما قام عليه قصصه من التزام سياسي اصلاحي اجتماعي يخالف به المؤلف وينحو به الى التحرر ويعارض الحكم القائم. وكان الناس يطلبون ذلك والوعي العام يسعى اليه ويبحث عنه. ومن هنا صار (ذو النون أيوب) (أستاذاً) تبعه كثيرون وتأثروا به ونهجوا نهجه فكانوا ساسة ومصالحين واجتماعيين. ولكن (ذو النون أيوب) تهمه الفكرة أولاً ويقوم نهجه على البساطة (والبساطة وحدها) ليسهل تناوله ويعم تأثيره، ولأنه لم يأت القصة عن طريق الأديب وإنما أتاها عن طريق السياسي - الاجتماعي، ضعف عنصر الفن لدى الإدارة واللغة والتصوير تحت وطأة طغيان المضمون. ولم يخطيء كثيراً من رأى في قصصه ضروباً من المقالات الصحفية. ولا أدل على تأثير (ذو النون أيوب) من قراءة لمجموعة أصدرها شاب اسمه عبد الملك نوري سنة ١٩٤٦ باسم (رسل الانسانية). ونخص بالذكر عبد الملك نوري لما سيكون له ولجيله ممن شرعوا يكتبون في الاربعينيات وتتضح معالمهم في أواخر هذا العقد من تقدم على نهج ذي النون أيوب وتمرد أيضاً .

لم يكن (ذو النون أيوب) وحيداً في الميدان فمعه وقبله وبعده أسماء تذكر محاولة التمييز ومحاولة اقترباً من الفن وهم:

أنور شأوول، شالوم درويش، يوسف متي، جعفر الخليلي، عبد الحق فاضل، عبد المجيد لطفي .. وعشرات آخرون لم يكن الزمن في مصطلحتهم وكان (ذو النون أيوب) و -ظل - أبرزهم وأكثرهم تأثيراً. وإذا كان ل(ذو النون أيوب) فضل ادخال النوع القصصي الى المجتمع العراقي فقرأ قصصه من لا يقرأ القصص وشرع اسمه يذكر الى جانب أسماء الشعراء إذا ذكر الأدب العراقي والأدباء العراقيون، فأثره في المسيرة الفنية ليس كذلك وقل كان شيئاً حين عاق الخط الذي جدّ محمود أحمد السيد في رسمه وحين عاق ظهور المفهوم الصحيح المتكامل من وحدة الشكل والمضمون لدى الذين نشأوا معه أو في ظله. ولكن لا بد من أن يصح الصحيح، وأن يجد ما يعيد المياه الى مجاريها ويصل ما انقطع. وقد حدث هذا فعلاً لما اتسع من ميدان الثقافة وفتح من آفاق الفن وجرى من اتصال الداخل بالخارج ورجوع الشباب الى تجاربهم الخاصة واتصالهم بالجيد المصري وبالمترجم العالمي وفيهم من مكنته لغته الأجنبية أو صحبته المباشرة لتمكن من لغة أجنبية في الذهاب الى أبعد ما ذهب اليه المصريون والسوريون. لقد مضت جماعة من الخمسينيين في التقدم الفني ضمن المنظور الواقعي أو الواقعية النقدية واستطاعت أن تتجاوز نهج (ذو النون أيوب) فعنوا بإدارة القصة وخففوا من المباشرة وابتعدوا عن المقالة وخرجوا قليلاً الى

الأحوال النفسية والمعاني الانسانية العامة ولكنهم يقنون مع ذلك - ومع تقدمهم الفني ألصق بالخط الواقعي العام، وشرع عدد هؤلاء يزداد، وإذا كان لا بد من الاقتصار على الأبرز فيهم ذكرنا: شاعر خصباك ومهدي عيسى الصقر وغائب طعمة فرمان<sup>(١١)</sup>.

أصدر (ذو النون أيوب) ست مجموعات قصصية بين عامي ١٩٣٧ - ١٩٣٩ ولم يحافظ نتاجه الذي كتبه في خلال الحرب العالمية الثانية وبعدها على المستوى الفني الذي حققه في بعض مجاميعه القصصية بل سجل تراجعاً محسوساً بحيث انحسر الفن القصصي وجفت العاطفة وساد البرود سرده وأخذ يعيد نفسه فلا يقدم جديداً. ويبدو أن (ذو النون أيوب) وقد شفى غليله فيما كتب وخفت حدة الحافز الاجتماعي الذي دفعه الى الكتابة لم يجد عنده ما يكتبه لذلك نضبت عاطفته ففقدت قصصه نتيجة لذلك حرارتها وصدقها المتدفق العنيف فانعدم تأثيرها في قارئها الذي كان يجد في كتاباته الأولى واقعه مرسوماً بدقة وجرأة متناهييتين. ولا يعود الى مستواه السابق الذي حققه في مجموعتيه الخامسة والسادسة إلا في مجموعته الحادية عشرة (قلوب ظمأى) التي نشرها في العام ١٩٥٠ إذ يعود الهدوء والاستقرار الأسلوبى اليه فيقدم قصصاً ذات مسحة حزينة صادقة اللهجة ولعل ذلك يعود الى أنه كان تحت وطأة مشاعر صادقة

دفعته الى كتابتها بعد خيبة أمله في الحصول على كرسي في مجلس النواب إذ رشح نفسه في العام ١٩٤٨ للانتخابات العامة ولكنه خسر المعركة الانتخابية. ونحس هذه الجودة التي لمسناها في (قلوب ظمأى) في مجموعتيه الأخيرتين (صور شتى) في العام ١٩٥٤ و(قصص من فيينا) في العام ١٩٥٧ التي حاول فيها أن يسلك سبيل القصة الحديثة من حيث صياغتها الفنية. وهكذا نرى أن (ذو النون أيوب) لا يكتب جيداً الا إذا سخط وأثاره شيء، على أن نتاجه الأخير في القصة بالرغم من جودته لا يرقى الى مستوى القصص التي أخذ يكتبها الجيل الجديد من القصاصين بعد الحرب العالمية الثانية أمثال عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي فلم يعد والحالة هذه عامل دفع للقصة العراقية ولا شاهد تطور عليها شأن نتاجه الأول فيها<sup>(١٢)</sup>.

### السمات المميزة لأدبه

#### ١ - التأثير بالأدب العالمي والانعكاس عنه:

توفرت الأسباب التي جعلت أدباء هذه المرحلة ومنهم (ذو النون أيوب) على صلة مباشرة بالثقافة العالمية وتمثلها والوعي بها، ومنها معرفتهم باللغات الأجنبية التي مكنتهم من الاطلاع على آداب الأمم الأخرى وترجمتها. (ولعل أضخم الجهود التي

بذلت في سبيل الترجمة هي جهود أيوب ولا يسع القارئ إلا أن يكبر في هذا الرجل روح الجد والمثابرة إذا علم مبلغ معرفته باللغة الأجنبية ومبلغ ما عاناه في الرجوع إلى القاموس ليدرك معاني الكلمات .. وكانت فاتحة أعماله الأدبية ترجمته لقصة (المعطف) للكاتب الروسي كوكول .. نشرها في مجلة صدرت في العراق مدة وجيزة أسمها (الطرائف المصورة)، كما ترجم فصلاً من الأخوة كارامازوف أسمه (المفتش الأعظم) نشرته له مجلة (الغد) لصاحبها المرحوم رؤوف الجبوري. وترجم سنة ١٩٣٤ قصة (المكفول) للكاتب الروسي جيركوف نشرتها له جريدة الأهالي البغدادية .. كما أشارك بترجمة قصة الأم لمكسيم جوركي إلا أن الترجمة جاءت سيئة الطبع ركيكة الأسلوب .. وأخرج بالاشتراك مع أكرم فاضل (الآباء والبنون) لتورجنيف<sup>(١٣)</sup> وترجم عن الألمانية أسد الفلاندرز ..

إن مستوى هذا الاطلاع على الأدب العالمي جعل لأدب (ذو النون أيوب) علاقة واضحة به. وهو ينص على أنه تأثر بالآداب العالمية فيقول أنه نشأ (على أدب عالمي أكثر مما نشأ على أدب محلي)<sup>(١٤)</sup>. قرأ هذه الآداب العالمية مترجمة أولاً قبل أن يقرأها بلغاتها الخاصة. وراح يقرأ بدافع من اتجاهه الواقعي أعمال الكتاب الواقعيين العالميين، ف(أصحاب المدرسة الواقعية في الأدب الفرنسي وهم، زولا وبلزاك وأضربهما قد أحدثوا

انطباعاً عميقاً في نفسه<sup>(١٥)</sup>. وقرأ ل(ويلز، وشو، وها ردي، وهكسلي ودكنز وكونان دويل في الأدب الانكليزي، وكوته الألماني وطاغور الهندي)<sup>(١٦)</sup>، إلا أن تأثيره الأعظم كان بكتاب القصة الروسية العظام فكانت (الآباء والبنون، والأرض العذراء وليزا أول ما قرأ لتورجنيف)<sup>(١٧)</sup>. وقرأ كذلك لغوركي وغوغول، وتولستوي، وبوشكين وليرمانتوف وغيرهم. إلا أن الكاتب الذي بهره هو دوستوفيسكي عندما تعرّف عليه، إذ وقع بصره عفواً على قصته الجريمة والعقاب .. فعزم على قراءتها حين تذكر أنه لم يستطيع قراءتها من قبل ووجد لشدة دهشته أن القصة تستولي على مشاعره وتخلب لبه وكان أن قرأ القصة ثلاث مرات وكانت هذه الحادثة بداية دور جديد في حياته، فقد عرفته بكاتب فذ سعى إلى قراءة نتاجه الآخر فقرأ (بيت الموتى) و(الزوج الأبدي) و(الأخوة كارامازوف) وغيرها من مؤلفات الكاتب وأصبح يحتفظ بهذه القصص، يراجعها ويطالعها عدة مرات لا كما يفعل سابقاً حين كان يرمي القصة دون مبالاة بعد أن يفرغ من مطالعتها<sup>(١٨)</sup>، بل كان إعجابه به هو الذي يقوده إلى أن يقرأ مؤلفات الكتاب الروس الآخرين .. وأن يبحث في آداب الأمم الأخرى عن (شبيه هذا النوع من الأدب القصصي التحليلي)<sup>(١٩)</sup> الذي عرف به دوستوفيسكي (فقاده بحثه إلى أناتول فرانس والفونس دوديه وبول بورجيه، وهنري بوردو وموبسان وأميل زولا

وهوجو وفولتير ومارسيل بريفو... الخ، وقرأ غيرهم من الكتاب، شو وويلز ولورنس وجون كالزورتي ودكتورسنكلر لويس ومارك توين وادكار ألن بو، ولويجي بيراندللو وماريا ريمارك<sup>(٢٠)</sup>. فاهتمامه انصب على سيد القصص التحليلي في رأيه دوستوفيسكي الذي يضعه في المقدمة دائماً، ويعترف بتأثره به في كل مناسبة. وربما وافقت نزعة دوستوفيسكي هذه نزعة أيوب الخاصة، والتي أكتشفها في نفسه من خلال هذا الكاتب العظيم، فراح يعيش ما يكتبه هذا ويندمج فيه حتى ليشعر إنه يكتب عنه، أو يكتب هو عنه، وكان أن حدث هذا فعلاً، فكتب الجريمة والعقاب التي لا تعدو كونها (تقليداً لا أصالة فيه لموضوع قصة الجريمة والعقاب العظيم، فالحانة مكان دوستوفيسكي الأثير، تواجهنا منذ بداية القصة، وهذه الثرات التي يتحدث بها السكيرون في الحانات والتي تحطم حياتهم باستمرار جرائم غير قانونية ارتكبوها فيلقون عقابهم الخاص في هذا العذاب الداخلي الممزق على نحو مميت نتيجة لصحوة ضمير تطل عليهم في كل آن)<sup>(٢١)</sup>. وكتب من خلاله (البيك المثقف) و (العاصفة وصدائها) إذ أن (هذه الدقة في التحليل، وهذه القدرة القصصية المتمكنة والتي تتجلى في هذا المنلوج الطويل المتحرك دون تقيد بالزمن والذي دار في ذهن بطل القصة توما وهذا الجو الروحاني المسيحي الذي أشاعه في

صفحات القصة الأخيرة تذكرنا بأجمل صفحات الأخوة كرامازوف .. وحوار أليوشا وإيفان الداخلي وموقفهما المتناقض من المسيح كما أن هذا المزج بين ذكريات الطفولة ورغباتها، بين الواقع القريب والبعيد فيه فنية دوستوفيسكي، ونحسب أن (ذو النون أيوب) كان واقعاً تحت تأثير هذه الرواية حين كتب قصته هذه فإن جوها وأسلوبها وتطور تقنياتها لا ينسجم مع قصص المؤلف الأخرى<sup>(٢٢)</sup>. وهذا يؤكد حقيقة معينة، فهو عندما يقع تحت تأثير عمل عظيم يأتي بما يشبهه إذ لا يتأثر بالموضوع فقط، بل إنه ليكتب وكأنه استعار من الكاتب أسلوبه وعرضه وتقنيته، وهو نفسه يقول: (أني أتأثر بكل قصة أقرأها ويتوقف هذا التأثير على مبلغ بلاغتها واستكمالها لشروط الفن، وأهم من كل ذلك صدقها في السرد والهدف ونبليها في الغاية)<sup>(٢٣)</sup> فإذا تأثر هو بقصة اجتمعت لها هذه الأمور جاء بعمل يرقى فنياً عن مستوى أعماله القصصية الأخرى ويكاد أن يقترب من مستوى الأعمال المتوفرة على شروط الفن القصصي .

وأستطيع أن أقف مع مظاهر أخرى لتأثره بالأدب الروسي، مع أنني لم أقرأ كل هذا الأدب ولو حدث هذا لاستطعت أن أقف على كثير من مواطن هذا التأثير. ومن خلال أمكانياتي المحدودة هذه أستطيع أن ألمح مواطن أخرى تؤكد هذا، ففي الدكتور إبراهيم رصد سيكولوجي لنفسية الدكتور إبراهيم بين فيه أثر

الظروف الخارجية، بما فيها التربية الأسرية، في تشكيله النفسي. وهذا ما فعله كوكول في بيان أثر هذه العوامل على نفسية بطله، تشيتشيكوف، في (الأرواح الميتة)، وكيف دفعته إلى أن يكون انتهازياً من الطراز الأول، وكيف استقرأ لنا مواطن انتهازيته لتنتهي به هذه أخيراً إلى الفشل والفضيحة وكل هذا نقله (ذو النون أيوب) في الدكتور إبراهيم. وتكاد تكون المطابقة النفسية تامة بين بطل الرسائل المنسية والذي يتكرر من خلال أقاصيص أخرى ل(ذو النون أيوب) وبين بطل ليرمانتوف (بيتشورين) في قصته (بطل من هذا الزمان)، فالنفس الضائعة، القلقة، الضجرة ذات النظرة السوداوية للحياة طابع بطلي القصتين. أراد (ذو النون أيوب) في قصته هذه أن يعكس حقيقة اجتماعية واقعية، عكسها ليرمانتوف كظاهرة لعصره في قصته قبله وهي ظاهرة الضياع بالنسبة للمتورين المثقفين الذين لم يرتبطوا بهدف أو بفكرة معينة، وهو يتأثر بأسلوبه أيضاً وطريقة عرضه، لا موضوعه فقط فالعملين عبارة عن رسائل ترسل من قبل صديق ليتولى صديق آخر نشرها معروفاً القارئ بما جاء فيها. و(نكاد نلمح ما يشير إلى هذا التأثير في (الخصم والحكم)<sup>(٢٤)</sup>، فالمحاكمة التي هي موضوع الأقصوة تكاد تكون هي نفسها المحاكمة التي تجري في (الأم) لغوركي. ويتأثر مرة أخرى بكتاب غربي كبير أنساه الشيطان اسمه كما يقول هو، ليكتب

(حلم المعيدي). وبهذا نقرر: أن أيوب يتأثر بالأعمال العالمية الكبيرة، ويقع تحت تأثيرها ليأتي بأعمال له، لا أقول مشابهة شبيهاً تماماً بل هي تؤكد وبصورة واضحة تأثره بها ومحاكاته إياها، سواء في الموضوع أو العرض أو الأسلوب. وربما جاء حتى العنوان يؤكد هذا، فهو يتأثر ب(الجريمة والعقاب) ليكتب الجريمة والعقاب موضوعاً وأسلوباً، وعنواناً أيضاً، وهذه الظاهرة بارزة في أدبه لو وقفنا عندها وحدها لزدناها تأكيداً ولكننا محدودين بالمسموح به في هذا البحث مما يجعل وقفنا عند هذه الظاهرة تكاد تكون لمحا عارضاً. فالكاتب يتأثر بأسلوب غيره ليكتب عن حوادث وقعت فعلاً في الواقع الذي يعيش فيه أو يستعير حوادث واقع آخر يجعلها كأنها من واقعه، يتحدث عنها بأسلوبه وقد لا يتحرج أن يستعير الأسلوب أيضاً. وهنا نسأل: لم كل هذا؟! ونقول: حدث كل هذا لضعف قدرة القاص عنده، لعدم تمكنه من الابتكار والإبداع، لأنه ليس قاصاً، وكما يعترف هو، بل ناقد اتخذ القصة أسلوباً للنقد .

## ٢- غلبة الموضوع السياسي والاجتماعي :

لا يعدو ذو النون أيوب الموضوع السياسي والاجتماعي فيما يكتب، حتى أصبحت الكتابة عنده لا تعني إلا ذلك. وحتى أمكننا أن نحمل على هذا حتى ما جاء بعيداً عنه في ظاهره وهذا

ما سنؤكد من خلال محاولتنا تفسير (الرسائل المنسية) و(تيفوئيد) تفسيراً يبعد بها عن ظاهرها. فالأدب عنده سياسة، و(لا يمكنك أن تطالب الأستاذ (ذو النون أيوب)، أن يكتب لك القصة الخالية من الفكرة السياسية)<sup>(٢٥)</sup>، فهو مأخوذ دائماً بالهم السياسي والاجتماعي. وهذا هو الأهم الذي يجب أن يراعيه الأديب في نظره (فالأديب هو أبن الحياة البار.. فلا غرو أن تهبه الحياة من القوة والنشاط ما يساعده على النضال المستمر والكفاح الشديد في سبيلها، لا يتذمر ولا يتأفف، صبوراً جلدًا)<sup>(٢٦)</sup>.. و (الأديب يفهم الحياة أكثر مما يفهمها بقية الناس لأن في يده مفاتيح مغلقاتها، وهو مؤتمن على ما بيده ومهمته فتح هذه الأبواب وإدخال أخوانه من البشر إلى هياكل الحياة وإطلاعهم على ما في تلك الهياكل من كنوز ثمينة هي من تراثهم، وحقهم فيها كحقه)<sup>(٢٧)</sup>، فهو دائماً يؤكد أن على الأديب أن يكون ملتزماً: (أحمق من يعتقد أن الأديب لا يضره جهله بالعلوم المادية والاجتماعية وليس له أن يتدخل في السياسة)<sup>(٢٨)</sup>. ف(كل ما في الحياة يعني الأديب وهي من ضمن مجالاته)<sup>(٢٩)</sup>. فيجب على الأديب أن لا ينسى (المهمة المقدسة الملقاة على عاتقه، لا يركن إلى راحة أو يغرق نفسه بالمخدرات التافهة التي تنسيه لذة الحياة الكبرى، لذة مداعبة أسرار الحياة العليا)، إنه إن فعل ذلك (مات وقبر). (إنه يستطيع أن يوجه بقلمه ومهما كان

عدد من يتأثر به، فإن عليه مسؤولية أدبية تجاه هذا العدد، عليه أن يغربل لهم الآراء الشائعة ويجلّي ما خفي من الآراء الصائبة، وينبه إلى تهافت الآراء الخاطئة، إنه يستطيع أن يقوي العزائم ويشير الهمم<sup>(٣٠)</sup>. وراح يؤكد مفاهيمه هذه من خلال أدبه الذي كان خير مصداق لآرائه تلك وهو إن نصّ أحياناً أنه لا يكتب في السياسة، فلأنه أراد أن يدفع ما يمكن أن يلحقه أدبه به من أذى، وقد لحقه منه الكثير وعرضه للسجون والمحاكم والفصل. ولهذا نراه مرة يقول إنه إنما يكتب (عن الماضي، وما الماضي في عرفه دول الغابرين وأسلاف الدهور، بل الماضي هو تلك الساعة التي أنفرط عقدها من حياتك في اليوم الواحد)<sup>(٣١)</sup> .. وذلك تهرباً مما يمكن أن يفهم من أدبه (لأن الكتابة عن الحاضر تعني عند البعض التدخل في السياسة)<sup>(٣٢)</sup>. ولكن ذلك لا يمكن أن يستر حقيقة ما يكتب، ولا أن يغشّي طابع أدبه الوحيد والأثير. وهو نفسه (يدرك تماماً أن ما يطرق من موضوعات يتناول مكاناً معيناً وزماناً معيناً وأبطلاً يستطيع العراقي أن يضع يده عليهم بسهولة ويسر كبيرين)<sup>(٣٣)</sup> فأدبه يتناول أبداً (ناحية .. من نواحي حياتنا الاجتماعية ذات رابطة وثيقة بالناحية السياسية)<sup>(٣٤)</sup> .. كما يؤكد هو في مواضع أخرى. والغرض الأخلاقي بإطارة السياسي والاجتماعي يبدو واضحاً للقارئ وهو يشكل كما يبدو هماً أساسياً في همومه. وهو يفترض افتراضات

منها ما هو سياسي ومنها ما هو اجتماعي ثم يحاول أن يجد نماذج قصصية وأمثلة حياتية مطابقة لتلك الافتراضات، فهو يهتم بالفكرة أكثر من اهتمامه بالشرط الإبداعي فيها، إذ إن الفن والإبداع أمور ثانوية عنده. وهو يرفض الأدب الرخيص حتى لو كان (ينطق بالروعة الفنية)، يرفض أن يكون سماً ينفثه المفسدون، فلا نجده يهتم بالناحية الفنية اهتمامه بالغاية. ومن هنا جاء أدبه ضعيفاً فيها وهو ربما أعترف بضعف الناحية الفنية في أدبه، وعرف آراء غيره فيه، ولكن وليكن ما دام ذلك لا يحظى عنده بالنصيب الأوفر من الاهتمام، وهذا ما قاد أعماله إلى أن تفتقر إلى الصدق الفني رغم كونها صادقة أخلاقياً لأن الصدق الأخلاقي لا يكفي في تميّز الأعمال الفنية الراقية، وهو (مجرد غشاوة تحول دون رؤية الصدق الحقيقي النابع من ملائمة العناصر العديدة المكونة للعمل الفني ملائمة قد تتعارض مع الصدق الأخلاقي ذلك أن الصدق الأخلاقي نسبي للغاية وملائمة عناصر العمل الفني لبعضها البعض تعني في المقام الأول خلو العمل من الاختلال أو التورم أي طغيان أحد العناصر على بقية العناصر ولذلك ندعو الأعمال الصارخة بالآراء السياسية أعمالاً غير صادقة لأنها تغلب العنصر السياسي أو الدلالة الاجتماعية على بقية العناصر لأن التجربة الشخصية فيها تطغى على بقية العناصر فتتسم القصة بالفوتوغرافية على

المستوى الفني وبالتحريض على المستوى الاجتماعي والسياسي<sup>(٣٥)</sup>. وقد قاد هذا قصص (ذو النون أيوب) إلى أن تبدو وكأنها مقالات سياسية أو اجتماعية بصورة قصصية فهي مقالات قصصية أو (مقاصات) كما سماها عبد الملك نوري ..

### ٣ - تعبير الشخصيات عن أفكار مجردة :

حدثنا عن شخصيات (ذو النون أيوب) يرجعنا للحديث عن غرضه من الكتابة. ونحن نعرف أنه لا يكتب من أجل الكتابة القصصية، وأن هذه وسيلة لديه لغاية سخر لها كل أدبه. وهو يؤكد أن يكون الأدب سلاحاً في معركة الشعوب ضد مستغليها، ولا بد له أن يلتزم قضايا الشعوب، وهو بذلك يربط (بين الأدب والوطن)<sup>(٣٦)</sup> ويبرز (الخصائص الجوهرية لهذا الوطن وللناس الذين يعيشون فيه)<sup>(٣٧)</sup>. هو يرى أن هناك أيديولوجيتين لطبقتين متناقضتين مستغلة ومستغلة، فقيرة ومثرية، وهو ينحاز إلى فلسفة أو أيديولوجية الطبقة الأولى، ويتخذ من أدبه وسيلة لعرض أفكارها والدفاع عنها. وهو يمثل لكل طبقة بأفرادها، ليعرض الصراع الدائم بينهما، فيمثل للطبقة الأولى، الطبقة الدنيا من الشعب العراقي التي يشعر نحوها بأعنف الحب، والتي (يعجب ببساطتها الصافية، وطويتها الكريمة، ويرثي لجهلها وقناعتها بالذل وانحطاط عيشها الذي تحياه، ويشعر في ذاته وخز الألم

الذي يضمه صمتها الأبدي<sup>(٣٨)</sup> بأفراد منها، وهم غالباً من العمال والفلاحين فيصف (حالة الفلاح، وما يلقاه من مختلف أنواع الشقاء وضروب السلب والاستغلال، هذا البائس الذي يعيش مع البهائم، يشاركها مأكلاها ومأواها، يفني زهرة حياته في التعاسة والحرمان، في حين يتدفق ما تنتجه يداه ذهباً خالصاً إلى جيوب طائفة ضئيلة تتفنن في أساليب الإسراف والإنفاق وتبتدع صنوف الملدات والشهوات)<sup>(٣٩)</sup>. وقد درس أوضاع العامل، فوصف لنا (قسوة العمل الذي يكدر فيه ليل ونهار، وتفاهة الأجر الذي يعود عليه من وراء كدحه المضني، وضخامة الأرباح التي تتكدس في خزائن أرباب الأعمال)<sup>(٤٠)</sup>. وراح يصف أحوال الجماهير العريضة المحرومة، ويدافع عن حقوقها، مناقضاً فكرياً معها في كفاحها المرير من أجل الحياة الكريمة. وهو يخلع (على أبطاله الذين يحبهم ويعجب بهم صفات تقربهم إلى القلوب وتحيطهم بهالة من الاحترام، وهم إجمالاً أقوىاء العضل، تزينهم إرادة قوية وعزيمة راسخة، وصرامة في الحق لا حدود لها)<sup>(٤١)</sup>، أما الطبقة الأخرى التي ينحاز ضدها فهي (العالم الأكبر) في أدبه، فيمثلها بـ (فريق من رجال السياسة يحصي عليهم تصرفاتهم ويسجل مثالهم ويحلل نفسياتهم ويغوص أحياناً إلى أعماق قلوبهم ليكتشف جذور الجهل والأنانية التي تصطرع باستمرار وتطبع أعمالهم بطابع الشر

والخداع وحب الذات وإغفال المصلحة التي فرض فيهم أن يسهروا على رعايتها، كما فعل مع الشخصيات التالية، الدكتور إبراهيم ووالده الشيخ إسماعيل والإقطاعي صالح جبر، وينجح الكاتب في إثارة القارئ وملء صدورهم حقداً عليهم، كما ينجح في إثارة الرثاء المشوب بالازدراء يجري في أعقاب أولئك الساسة الذين تنكروا على ما أصابوا من مفاهيم بعد الدرس والتحصيل العالي وتجاهلوا المثل الأخلاقية العليا<sup>(٤٢)</sup>. والملاحظ أن شخصيات كلا الطبقتين تفتقر إلى الصبغة الإنسانية، فهي غير واقعية، إذ هي مطلقة في صفاتها، إما خيرة لا تعرف الشر، وإما شريرة لا تعرف إلا الشر فليست هي نماذج بشرية .. بل هي (دمى) صاغها بصورة معينة لتخدم أفكاره، وهذه هي الأهم عنده. وشخصه وسائل وأدوات، بل الأسلوب القصصي، أساساً، وسيلة لديه لأداء هذه الفكرة، وهذا ما أكده في كتاباته حتى تستحيل شخصه رموزاً ومعاني مجردة، ففي (الدكتور إبراهيم) - والذي هو كما يقول في المقدمة تشريح تفصيلي للانتهازية في العراق، والانتهازية العلمية أو العصرية كما يسميها - يريد أن يدين فكرة الانتهازية عن طريق هذه الشخصية، فالفكرة على حساب الشخصية حتى تستحيل هذه رمزاً وفكرة مجردة. الفكرة تعرض وتسلسل تفاصيلها من خلال حياة الشخصية. هو يريد أن يتكلم على الانتهازية في العراق فيأتي

بالنموذج الإنساني ليعرض هذه الفكرة. وهو - من هنا - لا يهتم بنمو الشخصية وتطورها، فليست هي بالنموذج الواقعي الذي يتطور ويتنامى، الدكتور إبراهيم الانتهازية المطلقة، فإذا تكلم فهو انتهازي، وإذا تعامل فهو انتهازي، وهو انتهازي إذا فعل وتصرف، هو انتهازي منذ ولد وإلى أن فرّ هارباً. وهكذا بدلاً من أن يكتب مقالة في الانتهازية فيقول: الانتهازية ١- أن يقول الإنسان كذا .. ٢- أن يتعامل كذا .. ٣- أن ينطوي على كذا .. قال: تعامل الدكتور إبراهيم كذا .. وقال كذا .. وانطوى على كذا .. وكل ما هنالك أنه تناول الفكرة بأسلوب قصصي. وهكذا نجده يرصد الفكرة بكل دقائقها ليكلف بها الدكتور إبراهيم. وهو من أولئك الكتاب الذين يفرضون أنفسهم على أبطالهم فرضاً، وإنه في ذلك من المبالغين. يلح على هذا الدكتور ليكون كما يريد ويبالغ في إلحاحه حتى لنعجب من قدرات الدكتور إبراهيم هذا وكيف استطاع أن يمثل انتهازية الانتهازيين منذ عرف التاريخ الانتهازية. الناس الانتهازيون كلهم تصرفوا من خلاله، فهو الانتهازية جامعة مانعة، أينما التفتنا لا نجد سوى الانتهازية، الانتهازية ولا شيء غيرها. وحتى عندما يعرض لبعض النماذج الايجابية (غسان، سامي) لا يعرضها إلا ليصور كيف تعامل الانتهازي مع هؤلاء. ويكاد يرهقنا، وهو يلح علينا في استقراء مواطن هذه الفكرة، وحتى ننتهي إلى أن البطل لا يمكن

أن يكون إنساناً انتهازياً، بل هو انتهازياً، فكرة مجردة. ومن ثم نلومه على أنه حمل هذا الدكتور المسكين ما ينوء بحمله. ولأن الفكرة واحدة فقد ينتهي به الأمر إلى أن تتشابه شخصه، لا بل تتكرر، فبطل أقصوصته (عداء قاتل) هو نفسه الدكتور إبراهيم. وهذا نفسه تماماً الإقطاعي بطل (مزارع عصري)، وهو (عظمة السيد أفضل)، ويحمل ملامحه الرأسمالي بطل أقصوصته (فرصة). وذلك لأن الفكرة واحدة، لأنها هي الانتهازية الوصلية والنفعية، وسوء الوضع السياسي والاجتماعي. وفي (الرسائل المنسية) نجد أن البطل هو نفسه صاحب (رسالة غرام) حتى إن هذه تكاد تكون واحدة من تلك الرسائل. وفي المنتحرفي (لماذا انتحرت) منه. ومنه في بطل (فتاة) و (دمية وظلام) و (بدماء القلب).. الشخصية واحدة، النفس الضجرة القلقة السوداوية، الضائعة. وهو فيها يعرض حقيقة اجتماعية واقعة، مسألة الضياع، لا سيما بالنسبة للمتتورين الذين لا يرتبطون بهدف أو بفكرة ما. وهناك ظاهرة تؤكد نفسها، أرى مناسباً أن نشير إليها هنا، وهي أن بطل قصته الغرامية واحد وهذا يقودنا إلى الاعتقاد بأنه هو بطل قصصه تلك.

وهو يرصد العالم الداخلي للشخصية، ويبيّن أثر العوامل الخارجية على سلوكها، وطريقة تصرفها، فيشرح لنا مثلاً الظروف المحيطة التي تعاونت على تشكيل نفسية الدكتور إبراهيم. كما

قدم لنا نماذج (من الطبقة الوسطى بتقاليدها ومشاكل أجيالها الناشئة، هذه الطبقة التي أخذت تتطور بسرعة في العراق فيما بين الحربين وما بعد الحرب الثانية وترمي عنها القشور التي تحجرت قروناً حولها، فكانت تتلذذ باجترار عيوبها، والتلمظ بنقائصها. وقصص أيوب كقصص عبد الحق فاضل كانت نوعاً من عقاب الذات جلدت به البرجوازية العراقية نفسها، ليتكشف فيها الإنسان المتطور المتألم وراء القواقع التقليدية المتحجرة، وكانت خطوة متمردة في سبيل مجتمع جديد، هو ككل كاتب يستغل هذه النماذج فيشرح لنا فلسفته التي تدور حول الحياة باعتبارها ظاهرة اجتماعية<sup>(٤٣)</sup>. وهو يهب الحياة لشخصه عن طريق رسم الخطوط الخارجية للشخصية حتى تبرز وتظهر ملامحها وهذا يحتاج إلى دقة ملاحظة، وهو ما أتصف به (ذو النون أيوب)، حتى تتجسم الشخصية في مخيلة القارئ: (والتفت إلى حيث أشار جليسي، وابتسمت عندما تعثرت نظراتي بالشاربين الأسودين الكثين، المنسقين على الطريقة الأستالينية ثم سارت متنقلة من الوجه الأصفر الشاحب، إلى الشعر الجعد الممشط بعناية كبيرة إلى الثياب القديمة الحائلة الألوان، التي يظهر منها أن صاحبها قد بذل جهداً كبيراً في العناية بمظهرها من غسل وكي، لكي تبدو أنيقة تشير إلى رفعة ذوق مرتديها وأناقته)<sup>(٤٤)</sup>. وقد ينتقل من وصف الهيئة الخارجية

للشخصية إلى باطن هذه الشخصية، يتغلغل فيها، ويعرض علينا ما تهمس به وما يعتمل في صدرها ويدور في عقلها، صراعها الذهني، حساسيتها للحوادث الخارجية.

وشخصياته نمطية، تمتلك نمطاً واحداً من السلوك، وتمثل صفة أو عاطفة واحدة تستمر بها من البداية وحتى النهاية، فالدكتور إبراهيم شرير من البداية وحتى النهاية، وسامي - في الرواية نفسها - خير من البداية وحتى النهاية أيضاً. فتظل هذه الشخصيات تفتقر إلى عنصر المفاجأة إذ من السهل معرفة نواياها وعواطفها ومناحيها الأخرى إزاء الأحداث والشخصيات الأخرى. وقد تتداخل شخصياته بعضها ببعض فلا نجد بينها حدوداً واضحة وهذا ما لاحظته الدكتور عبد الإله أحمد على شخصيات روايته (اليد والأرض والماء). (وقد زاد من إحساسنا بهذا التداخل بين الشخصيات أن المؤلف لم يُعِنَ بتعمق نفسيات أبطاله وتحليل نوازعهم وإنما كان يقدمهم من خلال إصاق الأوصاف الخارجية بهم لذلك ظلت هذه الشخصيات غريبة علينا لا نكاد نعرفها فلم نتعاطف معها لذلك، ولم نجد لمواقفها سبباً يبدو مقنعاً)<sup>(٤٥)</sup>.

ولاسم الشخصية دلالة معينة عند القاص فقد يطلق اسم (أفضل) على صاحب الفخامة بطل إحدى أقاصيصه<sup>(٤٦)</sup>، ليعبر عن وجهة نظر هذا بنفسه، وليسخر هو بدوره منه. ويطلق على

أحدهم اسم (سعيد) بينما هو (عدو الحظ) ليعطينا مفارقة لطيفة من مفارقات الحياة. وقد يغفل وضع اسم معين لأبطاله وقد يكون قاصداً إلى ذلك قصداً كما فعل مع بطل أقصوصته (تيفوئيد) الذي مثل به الطبقة البرجوازية التي أراد التحدث عن تذبذبها، وعدم استقرارها على حال واحدة حسب مصالحها، ولما كان الاسم يعنى إعطاء صفة محددة ومستقرة للشخصية، أو للطبقة التي تمثلها لذا أهمله قاصداً ذلك. وقد يفعل ذلك من غير قصد (وهذا ما يدعو إلى أن تكون الشخصيات مبهمة غير مميزة المعالم .. وإذا أضفنا إلى ذلك أن القاص قد يخطئه التوفيق في إعطاء الحركة الكافية للشخصية لتثبت وجودها وتدل على كيانها أدركنا مبلغ العتمة التي تحيط بأبطاله)<sup>(٤٧)</sup>. وشخصه (قليلة الحركة فإن ما يؤمنون به من مبدأ راسخ لا يعنون كثيراً في حمل الآخرين على اعتناقه فكأن نظرتهم إلى الحياة خاصة بهم، لذا تجد بعضهم يميل إلى الانفراد، يعتصم في قرية يعتزل بها الناس، أو يركن إلى بيته لا يحب أن يساكنه فيه أحد)<sup>(٤٨)</sup>.

#### ٤- بساطة الأسلوب:

الأسلوب في أبسط تعريفاته: (التعبير الفني عن المعنى)<sup>(٤٩)</sup> وأسلوب الكاتب هو: (الوسيلة التي يختارها الكاتب)<sup>(٥٠)</sup> وهو في

الفن القصصي (طريقته في اختيار الكلمات وترتيب الجمل وتنسيق الحوادث)<sup>(٥١)</sup> أما طريقة (ذو النون أيوب) في الكتابة، فهو يأخذ بأسلوب بسيط لا تعقيد فيه، يضرب فيه بانتظام وعلى وتيرة واحدة. وربما كان يكتب في نوع من عدم المبالاة حتى لا يرتفع عن مستوى الأسلوب الصحفي السريع الذي يخلو من أية قيمة فنية، والذي يعج بالمواعظ، والمواقف الخطابية والحماسية ويزخر بالاستطرادات والأساليب التعليمية، حتى ينخفض إلى مستوى الكتب الرسمية التي تكتب في الدوائر الحكومية، أو إلى مستوى التقارير الرسمية التي ترفع إلى الجهات المسؤولة. فهو أسلوب سردي تفريري، وهو يستوحي لغة بسيطة مباشرة، خطابية، لغة مقالة لا قصة، وهو نفسه أكد هذا من خلال ما نشر في مجلة ألف باء: (أنني لا أعيب الوضوح، فحينما أكتب مقالاً مثلاً أكتبه بشكل قصصي، وليس ثمة بعد بين الأسلوب القصصي والأسلوب الصحفي المشرق أطلب بلغة واضحة وبسيطة)<sup>(٥٢)</sup> حتى جاءت كتاباته وكأنها مقالات سياسية أو اجتماعية بصورة قصصية، فهي مقالات قصصية أو (مقاصات) كما أحب عبد الملك نوري أن يسميها. ومن المناسب أن نذكر أنه لا يعد رأي النقاد هذا انتقاصاً أو شتماً فيقول: إنهم يمدحونني، فهو يعتر بأن يكون كاتب مقال. لكنه يبقى في نظر بعض الباحثين (بالقياس إلى معاصريه من الكتاب المحليين من

أفضلهم أسلوباً<sup>(٥٣)</sup>، مع أنه (لم يتخذ سمة خاصة تنم عليه شأن الكثير من الكتاب الكبار، ومرد ذلك كما أعتقد، هو الرغبة في الظهور قبل استكمال العدة، وإهمال المطالعة الجدية في أمهات الكتب)<sup>(٥٤)</sup>.

وما دمنا نتحدث عن لغته، نقول: إننا لا يمكن أن نعفيه من خطأ لغوي، ففي (تاريخ وجاهة)<sup>(٥٥)</sup> يقول: ألا لحي الله وقتاً، في حين يريد أن يترحم على ذلك الوقت، ونعرف أن معنى لحي قاتل أو لعن. وفي (صاحب الفخامة)<sup>(٥٦)</sup>: فالشوارع مملوءة ليلاً نهاراً، والأصح: ليل نهار، أو، ليلاً ونهاراً.. وفي (الآلهة الصغرى)<sup>(٥٧)</sup>: فقتل وسجن دون أن يجد وازعاً أو رقيباً.. والأصح مانعاً أو رقيباً لأن الوازع هو الدافع وهذا موجود، منه مصالحه وجشعه. وفي (إنسان قادر)<sup>(٥٨)</sup>: وأجبت: ولكن من أي نوع هو، من الذي تستهويني شخصياتهم كما تقول؟. والأصح: أمن الذين..؟. وفي (عجفاء)<sup>(٥٩)</sup>: ولا أخالك أنك ستحسبها، والصحيح: ولا أخالك ستحسبها أو: ولا أخال أنك ستحسبها. وقد نجده يفصل بين متلاصقين بفواصل طويلة: (أريد ذلك من كل قلبي، ولكن أوقات فراغي القليلة، إذ أنا أعمل لأعيش، لا تكفي)<sup>(٦٠)</sup>. ولا نعفيه كذلك من خطأ نحوي، ففي (مناجاة)<sup>(٦١)</sup>: فقد بدا لي أول وهلة الفرق شاسع.. والأصح شاسعاً. وقد لا يوفق في تحقيق الجو النفسي عندما يشبهه، ففي

(أيتام في عيد الميلاد)<sup>(٦٢)</sup>: ينساب الدانوب خلالها انسياب الأفعوان في خميلة غناء.. فالأفعوان لا يوحى بالهدوء والاطمئنان اللذين كان يستشعرهما، بقدر ما يوحى بالفزع. وقد يقتبس من القرآن الكريم كثيراً من عباراته، ففي (عداء قاتل)<sup>(٦٣)</sup> : كحمر مستنفرة، فرت من قسورة .. وفي (صاحب العظمة)<sup>(٦٤)</sup> : فإذا هو أسفل السافلين .. وفي (أوامر عسكرية)<sup>(٦٥)</sup>: إن السيد رفش يكره اليهود كرهاً جمماً ويحب المال حباً لماً .. و: يسلبون أموالهم ويستحيون نسائهم. وفي (وجه صبح)<sup>(٦٦)</sup>: ولو رأيتَه حينئذٍ لملئت منه رعباً. وفي (زهرة في الرغام)<sup>(٦٧)</sup>: ولما أصبحنا منها قاب قوسين أو أدنى. أو يقتبس من من الشعر القديم، ففي (همام)<sup>(٦٨)</sup>: ليعشعشوا في بلادنا ويبيضوا ويصفروا. وقد يردد عبارات واحدة محفوظة، ففي (همام)<sup>(٦٩)</sup> : أسعد منهم حالاً وأهدأ منهم بالاً. فهو من أولئك الكتاب الذين يأخذون (بأسلوب الذاكرة) كما يسميه الدكتور محمد مندور بما يعينه من استخدام العبارات المحفوظة التي طال استعمالها من قبل غيره حتى هزلت وامحت. هذه العبارات التي يسميها عبد القادر حسن أمين (بالعبارات الكلاسيكية) يقتبسها من هنا وهناك كأن يقول: (ودقوا بينهم عطر منشم) وكقوله: (أجمعت القبيلة أمرها عشاءً ولما أصبحوا أصبحت لهم ضوضاء)، وقد لا نجد بأساً في ذلك ولكن ما فيه البأس أن يستعمل كلمات بحاجة إلى

الشرح وتكاد تكون حوشية غريبة على فهم القارئ غير المتمكن من الإحاطة بكل مفردات اللغة، مثل كلمة: لهوة، واقعاء، ووصيد، والعشير في (صور شتى). وقد جنح القاص في هذه المجموعة نفسها إلى استعمال الأمثلة العلمية يبغى من ورائها الايضاح وجلاء الصورة كأنه أمام طلبة في فصل مدرسي. ولا ريب أن ذلك يورث الأسلوب جفافاً ويسبغ على الكلمات تحديداً علمياً في حين أن الكلمة الأدبية يجب أن تكون ذات طاقة موحية لا تحدها أبعاد ولا تضبطها موازين، وأرجح أن القاص قد أحب أن يجمع اليه العلم والأدب فراجع كتب العلوم من النبات والحيوان والكيمياء والفيزياء، كما راجع كتب الأدب القديم، جرياً على القاعدة القائلة: إن الأديب يجب أن يلم بطرف من كل علم وفن، فنقرأ له في (صور شتى): (عناصر الحياة في الحجيرة ثمانية فتية، نشيطة قوية، بعضها موجب وبعضها سالب).. وقال (وفي زاوية من شريان صغير يتفرع من شريان المدينة الأكبر) .. وقال أيضاً: (إن الذوق السليم يأبى أن يصدم بأسلوب كهذا خلا من الروح حتى أمسى جثة محنطة تزكم الأنوف تلك الروائح المتصاعدة من قناني المختبرات وتصم الآذان تلك الآلات الصاخبة التي تدفع الطاقة السالبة إلى الطاقة الموجبة حتى تتعادل الطاقتان والحق أقول: إن ذلك ليس بالكثير الخطير، ولكنني أخشى أن يجري أسلوب الكاتب دائماً على

ذلك حتى يلفظ آخر أنفاسه فيمسي قنينة في مختبر أو سلكاً معلقاً في الهواء يمر به تيار سالب<sup>(٧٠)</sup>.

أما الحوار فهو عند (ذو النون أيوب) جزء من الأعداد الأيديولوجية لتفسير الحوادث التي ستتلو، لأن ليس عنده سوى الفكرة، فيأتي حتى الحوار خادماً لها معداً لتفصيلاتها، فهو لا يحقق فائدة ملموسة في تطوير الأحداث وتقوية عنصر الدراما فيها. وقد اصطنع لهجة عامية تتناسب والشخصيات، لأنها من لوازم القصص الواقعي العراقي الحديث، (فإذا جاء الحوار انسانياً واقعياً حياً كان ذلك الخطوة الكبرى في تكوين الشخصية الفنية المتميزة الملامح الجارية مع الحوادث والوقائع، بإرادتها وإبداعها وتجاوبها الطبيعي مع سائر ما يحيط بها في ظروف واقعية)<sup>(٧١)</sup>. وهذه العامية لا تأتي من خلال الحوار وحده، بل تأتي من خلال السرد فيستعمل مثلاً: (الكشخة، والنفخة) و (أفندية) و (رجيفة). وهذه العامية تأتي ضمن اللغة الفصيحة (خسئت الرجيفة، وخسيء غيرها)<sup>(٧٢)</sup>، و(هل ستهوسون كما فعلتم؟)<sup>(٧٣)</sup> .. فهو يزاوج بين الفصحى والعامية، منطلقاً من اتجاهه الواقعي في الكتابة. وتحدث شخصياته (بمنطق واحد وبلغة تكاد تكون واحدة فلا تستطيع في كثير من الأحيان أن تتميزهم إن لم ينص المؤلف على أسمائهم)<sup>(٧٤)</sup>، فهو لا يميز بين أسلوب الشخصية والأخرى (ليكون هذا التنوع وسيلة من وسائل

تبرير الفن والإقناع الموضوعيين في تصوير الشخصيات والموقف جملة<sup>(٧٥)</sup>. ويوزع حواراه بالتناوب على شخصه (وهو حوار مسخر لخدمة هدفه في شرح ما يريد شرحه وتوضيحه لذلك لا تجد كبير اختلاف فيما يجري من حديث على لسان الجميع)<sup>(٧٦)</sup>. وكثيراً ما يأتي الحوار بلغة غير لغة الشخصية التي نعتاد أمثالها في الحياة الواقعية، فسنية في (اليد والأرض والماء) تعرض علينا آراء فلسفية، اقتصادية مما ليس من أفكارها. وكذلك الخادمة الصغيرة التي تتكلم عن (غلاء الخبز بكلمات لا تصدر إلا عن عقلية ناضجة)<sup>(٧٧)</sup>. وقد يحدث العكس فيورد آراء غير ناضجة على السنة من يشترط فيهم التوفر على مستوى رفيع من الثقافة والفهم كتلك المحاورة التي (بينه وبين الدكتور إبراهيم عن أسلوبهما في الحياة اشترك فيها الانكليزي الضيف، وذهب كل منهما يبرهن أن قومه يقدسون الحرية بأسلوب لا يعلو على أسلوب طلبة المدارس)<sup>(٧٨)</sup>. وهو قد يقع في أخطاء في مجال الحدث، وغالباً ما يفتعل الأحداث خادماً فكرته فقط ..

وتلوح في أسلوب (ذو النون أيوب) السخرية يستعين بها للنيل ممن يضعه هدفاً لنقده، وقد يكون لاذعاً في سخريته، فالسخرية تعينه أكثر لكي يبلغ ما يريد. ولكي يكون الوقع أشد نراه يعمد إلى السجع: (والسيد أفضل موظف في ديوان، له خادم، وله أعوان، وله عقل يتسم بالرجحان، قد درس وتثقف

وتهذب طبعه وتلطف، حتى أصبح مما يشار إليه بالبنان، من ذوي الكلمة عند الأقران<sup>(٧٩)</sup>. ولكن (أشد السخرية وأكثرها إيلاماً هي تلك الصور المفارقة التي يوفق أيوب أحياناً كثيرة في رسمها، تستطيع هذه الصور أن تستلب من القارئ ابتسامة ساخرة قد تكبر وتكبر حتى تصير قهقهة مثال ذلك قوله (وسهر الليالي مكباً على الكتب الصفراء حتى شحب وجهه وكلّ بصره وضعفت بنيته، فأصبح يشبه بقامته النخيفة ووجهه الصغير وعمامته البيضاء وملابسه العصرية تحت الجبة السوداء قلماً من الرصاص في رأسه ممحاة)<sup>(٨٠)</sup>. وقد يتنذل القول: (وهل قضيت ستة عشر عاماً في تحصيل العلم لأتملق هذا الشيخ .. الخرف الذي يقول إن الأرض واقعة على قرن ثور وأن المطر بول الملائكة)<sup>(٨١)</sup>. (ولا يدخلن في روع القارئ أن السخرية هي طابع أسلوب أيوب بل طابعه الجد المؤلم كما أن محاولاته لإخفاء ذلك تحت غلالة خفيفة من روح لطيف مشبع بالدعابة لا تستطيع أن تخفف حدة الشعور بالألم والمرارة)<sup>(٨٢)</sup>.

ومع ما لاحظناه في أسلوبه من عوامل تدل على عدم النضج إلا أننا نجد أسلوبه يميل نحو القوة أحياناً وهذا واضح في (صور شتى) إذ أصاب العبارة شيء من المتانة والعدوية، لم يكن لنا بهما عهد في مجموعاته السابقة باستثناء (قلوب ظمأى) حيث نجد بداية الاهتمام برشاقة الأسلوب والاحتفاء بانتقاء الألفاظ

والعبارات الموحية، مثل: (وأتى النادل يحمل كأساً فيه قطرات صفر كدموع سكبها أعين مقروحة) ومثل (أما المفوض فتطلع في وجهي بنظرة ذكرتني بنظرات أرنب أليف)<sup>(٨٣)</sup>.

ونجده يكشف عن مقدرة في الوصف، بحيث يقود القارئ إلى أن يندمج معه في جو قصته، فيقدم لنا وصفاً مندمجاً مع الحدث وعلى لسان إحدى الشخصيات بحيث نرى الشيء الموصوف لا من خلال عين الكاتب بل من خلال عين الشخصية، فهو يصوغه بلغة الشخصية التي تراه وتتأثر به لا من خلال عينه هو. وهو يقدم لنا بوصف للمكان الطبيعي في أقاصيصه مما يسهم في تطور الحدث ولا يصف النفسية الفردية ويتعمق أغوارها البعيدة فقط، بل يتناول النفسية الاجتماعية، إذ كان يمتلك وعياً متقدماً لطبيعة الحياة الاجتماعية التي كان عليها العراق وهذه المعرفة مكنته من رصد ما هو مفيد واستعماله في عمله القصصي وأن يتعامل مع الموروث الشعبي والديني وأن يختار منه ما يحتاجه ليطعم به قصصه .

## ٥- التحليل النفسي:

ما يشكل ظاهرة بارزة في أدب (ذو النون أيوب) ميله إلى التحليل النفسي، وهي ظاهرة أشير إليها كثيراً وإن لم تنل حظها من الوقفات الطويلة المتأملّة. ويمكن أن نرجع ظاهرة الكتابة في

قصة التحليل النفسي عنده، وحتى عند غيره إلى ظروفها الموضوعية، فكان لالتقاء الشرق المتخلف بالغرب المتقدم أن (صبا الإنسان العراقي الى أن يتنسم نسמת هذه الحضارة بكل ما فيها من عطر وجيف ويرتدي معطياتها بكل قاذوراتها، فصار يعيش في جسم عربي وعقل أوربي ولكنه يعيش في مجتمع متخلف يحمل بذور التقدم والتطور، والإنسان العراقي يؤمن بذلك كل الأيمان ومن هنا تفجرت أزمته في شبه تمزق ملتاع بين رغبة تلح عليه في أن يحيا حياته بعيداً عن ضراوة التخلف وبين رغبة تؤازره في أن يعيش مجتمعه كما يريد هو له أن يعيش<sup>(٨٤)</sup>. وكان نتيجة هذا التمزق (صراع القيم القديمة بالمعطيات الجديدة، ورد فعل التناقض الصارخ بين الرغبات المكبوتة في النفس وقيود الحياة الاجتماعية، وهذا يعني مأساة الإنسان)<sup>(٨٥)</sup>. ولقد (انبعث التمزق في نفس الأديب العراقي بصورة أشد اندفاعاً وعنفاً عندما بدأت الأزمات الاقتصادية والسياسية تجتاح العالم ومن ورائه العراق أزمة الانكماش الدولية التي شردت ملايين العمال في العالم وآلاف العمال في العراق .. والحرب العالمية الثانية بما خلفت من عقد نفسية في الصدور ربما لا تدانيها في نتائجهما الأرواح التي أزهقت والدماء التي سالت عند عقد معاهدة بورتسماوث، بين بريطانيا والعراق. ثم مأساة فلسطين التي كانت دافعاً مهماً من دوافع التمزق لأنها

كانت صدمة فادحة طاش في أعقابها العقل والضمير والقلب العربي. وفي خلال الخمسينات أشد الصراع السياسي الآيديولوجي حتى طغى على أغلب مستويات الحياة وصيغ مظاهرها وغمر عقول الناس في الشوارع والبيوت، وكثرة الأحزاب السياسية السرية والعلنية والصراع المبدئي والفكري بينها وقيام ثورة يوليو في مصر التي أطاحت بالنظام الملكي والمحاولة التي قامت في العراق ١٩٥٣ للقضاء على الملكية ثم فشل المحاولة وامتلاء السجون وتجديد المحاولة عام ١٩٥٦، كل هذه العوامل خلفت نوعاً من البلبلة وتركت في قلب كل عراقي هوة، وفي كل نفس أزمة، وفي كل صدر صراعاً<sup>(٨٦)</sup> فكانت هذه الفترة (فترة قلقه روحياً، مضطربة التوازن، وقلقة من الناحية السياسية)<sup>(٨٧)</sup>، ولذلك (ما كان إلا أن يفرز هؤلاء أحماض القلق والتوتر السلبي من أعماقهم، وغالبا ما يفرون بين أحضان الحقيقة الجديدة إلى عوالم غريبة باهتة لا تمت إلى القديم أو الجديد معاً، وعبر كتاب الجيل الجديد عن كل الظواهر النفسية المتدفقة في كيانههم كاللهب وفي صور عدة من التمرد والتمزق والشك والحيرة والغضب والاشمئزاز من الماضي وانطلاقاً منه ورغبة في تغيير الحاضر واندفاعاً نحو التحرر في طريق المستقبل وإيماناً به، وهذا ما يجعلنا نطلق عليه الجيل القلق لأنه جيل يتعثر وسط حطام قضيته، يفتش عن قيم جديدة بعد تهرؤ قيمه القديمة،

فيعيد النظر بها ويحاول أن يمزج بعض قيمها بما أكتسبه من قيم جديدة وهو وسط كل هذا الضياع يفتش عن ذاته ويحاول وجودها<sup>(٨٨)</sup>.

وكان لاطلاع (ذو النون أيوب) على نظريات فرويد وغيره أثره في كتاباته في هذا المجال إذ أعطته وسيلة لاكتشاف تجارب عديدة، إذ (أثرت مادة فرويد ويونج في القصة وموضوعها واكتشف الأدباء عن طريق مؤلفاتهم أن حياة الإنسان الواعية ما هي إلا جزء ضئيل من حياة الفرد)<sup>(٨٩)</sup>، وكذلك قراءاته في الأدب التحليلي وتأثره به. وكانت الجريمة والعقاب لدوستوفسكي أول ما صادفه من هذا الأدب التحليلي. وهي ما دفعه إلى أن يقرأ له مؤلفاته الأخرى فيدهش بما يقرأ، بل يقوده أعجاب به إلى قراءة مؤلفات الكتاب الروس الآخرين. ثم لبحث في آداب الأمم الأخرى (عن شبيه هذا النوع من الأدب القصصي التحليلي.. فقرأ أجود ما عثر عليه)<sup>(٩٠)</sup> فهو يتأثر بالأدب التحليلي العالمي لا سيما أدب دوستوفسكي ليكتب فيه. ونرى أثر دوستوفسكي واضحاً بارزاً في أكثر قصصه فأقصوصة الجريمة والعقاب يبرز فيها تأثيره واضحاً (بحيث لا تبدو هذه القصة أكثر من تقليد لا أصالة فيه لموضوع قصة الجريمة والعقاب العظيم)<sup>(٩١)</sup>، وكذلك في (عاصفة وصداهها)، فهذا (الجو الروحاني المسيحي الذي أشاعه في صفحات القصة الأخيرة تذكرنا بأجمل صفحات

الأخوة كرامازوف لدوستويفسكي)<sup>(٩٢)</sup>. كما (تتجلى هذه النزعة ومهارته في استخدامها على أوضح ما تكون في البيك المثقف)<sup>(٩٣)</sup>. ونقف عند دوستويفسكي فقط لأنه أكبر من تأثر به في هذا المجال، وإن كان هناك تأثير واضح لغيره ممن كتب في هذا اللون من الأدب، فتأثير ليرمانتوف بقصته السيكولوجية الاجتماعية (بطل من هذا الزمان) يبدو بارزاً في (الرسائل المنسية). وهذا الذي ذكرناه لا يشكل وحده دافعاً للكتابة في قصة التحليل النفسي، بل هناك في نظري ما هو أهم منه وأعني به النزعة الذاتية التي عند المؤلف للتحليل النفسي التي ترتبط بما عرف عنه من حب لاستكناه بواطن الأمور والنفوذ الى أغوارها وماعرف عنه من ملاحظة دقيقة وفهم عميق للأمر. فالعوامل السابقة إذن بلورت هذه الصفة الخاصة عنده، والتي بدونها لا أحسب أنه أو غيره يستطيع أن يكتب في هذا المجال وينجح، فإذا صح أنه تأثر بدوستويفسكي ليكتب في هذا فبمن تأثر دوستويفسكي وتأثر غيره..؟ فليس صحيحاً إذن أن نوعز لهذه الظروف الموضوعية وحدها التأثير في دفعه إلى الكتابة في التحليل النفسي إذ أن هناك صفة ذاتية لديه تمكنه من ذلك، فضلاً عن هذه الظروف المساعدة التي اجتمعت لتدفعه إلى أن يخوض في هذا المجال فينجح فيه، وليس صحيحاً أن هذا

الاهتمام عنده كان تقليدياً لآثار الغرب، بل هو تأكيد على ذاتية خاصة، وقدرة فنية .

ويبدو كذلك أن (ذو النون أيوب) كان يكتب بدافع من حاجة ملحة إلى معالجة مشاكله الداخلية والتكافؤ معها، فجاءت محاولاته في هذا المجال تدور في حدود تجاربه الشخصية وفي نطاق وعيه الذاتي وخبرته المباشرة، فكتب عدداً من القصص (أفصح في بعضها عن لحظات ضعفه وحاجته إلى ما يعزز ثقته بنفسه كما حاول في البعض الآخر أن يتناول مضامين تشغله عن واقعه وتنسيه ألمه منه)<sup>(٩٤)</sup>. وكان إحساسه بالمرارة لتكرار خيبة أمله، وما صادفه من متاعب وما جابهه من مصاعب (قد أسلمه في أوقات كثيرة إلى لحظات ضعف شعر فيها بياس كاد يحمله على التخلي عن مثله وأفكاره ومواقفه الوطنية كما حمله في أحيان أخرى على التفكير بالانتحار وهو في مثل لحظات الضعف هذه كان يحس بالخواء في قلبه وبالظماً إلى ما يرويه ويعيده إلى الحياة التي تكاد تنقطع صلته بها وبالحاجة إلى ما يعزز ثقته بنفسه وبسلامة نهجه الذي اختطه لها لكي يقوى على مجالدة ما يصيبه من أذى، كما أن إحساسه بالمرارة قد حمله في أوقات أخرى على محاولة الهروب من الواقع القاسي الذي يعيشه والانشغال بخلق أجواء تنأى به بعيداً عما يؤلمه ويزيد من إحساسه بالمرارة)<sup>(٩٥)</sup>. لقد عكس كل

هذا في كتاباته، حتى جاءت ضرباً من الترجمة الذاتية تكشف عن موقفه الخاص من الحياة والناس. ورسم لنا صورة حية للمجتمع العراقي، فرصد لنا النفسية الاجتماعية لا الفردية فقط، وهو بهذا يكشف عن فهم دقيق للأمور ومقدرة على معرفة الحقائق كبيرة، فقدم لنا من خلال كثير من أقاصيصه صورة صادقة لما تعانيه طبقة المثقفين المتبرمين الذين لا يؤمنون إلا بمثل يخلقونها هم، فالثقافة نقلت هؤلاء أجيالاً بعيدة بعد جيلهم وبترتهم عن واقعهم، فالذين يتجاوزون معهم قلة، فكان أن أحسوا أحساساً حاداً بتميزهم وانفصالهم عن الواقع، فكانوا ينزعون إلى تصور صورة للحياة كثيفة تتميز بحس دقيق للشقاء البشري. وهو بهذا يعبر عن ظاهرة اجتماعية من ظواهر العصر، هي ظاهرة الضياع، ضياع هؤلاء الذين زادتهم الثقافة انفصالاً عن الواقع لأنهم رأوا أن هناك فرقاً بين ما يؤمنون به وما يرون الواقع عليه، ففي (لماذا انتحر) يعرض لأزمة هؤلاء فالكتب التي قرأها البطل هي التي باعدت بينه وبين واقعه: (كم أود أن أكون قنوعاً راضياً كالآخرين ولكن هذه الدودة التي تنخر في عقلي تجعل الأمر مستحيلًا) <sup>(٩٦)</sup> ثم قادتة إلى التشاؤم والسوداوية والعبثية فالانتحار: (لا أراني إلا واضعاً حداً لحياتي يوماً. لقد جربت كل أساليب الحياة، وذقت حلوها ومرها فلم أجد في كل ذلك ما يبعثني على التشبث بها. إن أئمن ما في الحياة هو الإنسان

ولست أرى في هذا الإنسان رأياً محترماً فجله يشبه الحيوان شبهاً تاماً في طراز معيشتته وفي أسلوب تشبثه بالدنيا<sup>(٩٧)</sup>. وهكذا يعكس شكواهم وإحساسهم بالوحدة والقلق والتمزق ورغبتهم في العزلة لعجزهم عن تحقيق آمالهم ثم عجزهم عن الانتماء لواقعهم ورفضهم لقيمه وعدم قدرتهم على التعاطف معه لأنهم نظروا في ضوء أفكارهم التي استمدوها من ثقافتهم. وقد يصبح الخمر الإجابة الوحيدة على ما يعترى حياتهم من لحظات تنفجر حزناً وفجيعاً، فبطل (لماذا انتحر) يلجأ إلى هذه (المخدرات الاجتماعية) لكي ينسى أفكاره السوداء، أو يكون الموت حلاً في نظرهم لهذا العبث الذي ينتظم حياة الإنسان منذ ولادته وإلى انقضائه: (إن الإنسان يستطيع أن يترك هذه الدنيا متى أراد إذا وجد أن الحياة قد أصبحت عبأ على عاتقه)<sup>(٩٨)</sup>، فأبطاله عبثيون يبحثون دوماً عن تبرير لواقعهم فلا يجدون شيئاً من ذلك: (كل شيء يدعو إلى السخرية وليس ثمة ما يقيدني بالحياة غير رغبتني في أن أضحك منها فإذا تعبت من هذا أيضاً فما الذي يجبرني على البقاء فيها؟)<sup>(٩٩)</sup>. وقد يقودهم شعورهم بالعبث الناتج من هذا التناقض بين إرادتهم الباطنية التي تصبو إلى حياة ذات قيمة وبين الواقع الخارجي الذي لا يريد أن يستجيب لذلك، إلى أن ينزلقوا عن ذواتهم وكأنهم غرباء عنها فلا يبالون بها ولا يبالون بكل شيء، ولكنها اللامبالاة التي يصاحبها حزن

عميق فبطل (لماذا انتحر) فقد الاهتمام بكل شيء حتى (أدرك حد الخطر)<sup>(١٠٠)</sup> (فقلة الاحتفال وشروذ الذهن لم تفارق سحنته)<sup>(١٠١)</sup>. ونجده يردد: (أما أنا فقد مللت كل هذه المناظر من زمن بعيد وبحثت عن أشياء أخرى أكثر لذة وأوفر متعة، حتى أدركت أخيراً أن ذلك مظاهر مختلفة لشيء واحد. إن ما يصلنا بالحياة هو المتع التي تربطنا بها، وحب الإنسان ذي العقل يختلف عن حب البقاء عند الحيوان الأعجم المجبر على البقاء بالغريزة)<sup>(١٠٢)</sup>. و(ذو النون أيوب) بهذا يعبر عن مأساة البرجوازية الصغيرة، أي يعبر عن مأساته هو فنماذجه محرّكة في إطار هذه الطبقة الاجتماعية التي عاش معها وفهمها وأدرك في أعماقه سخفها ونفاقها، فأبطاله هنا يمثلونه نفسياً وطبقياً: (وبعد فليس هذا المتشائم من أولئك الذين يدعوهم إلى اليأس ضعف في مجال الرزق أو معاكسة من الأقدار أو فشل في تحقيق أمنية غالية، فلم يجع في حياته ولم يعرّ وقد أحتل في المجتمع مركزاً يحسده الكثيرون عليه وما كان قبيحاً ولا مشوهاً ترغب عنه النساء بل كان فيه طراز من الجاذبية تتحدث عنها بنات حواء بشيء من الحيرة والغموض والخوف في بعض الأحيان وكان إلى جانب ذلك ولوعاً بالقراءة ولعاً عظيماً، للمتعة لا للدراسة والتتبع وفوق كل ذلك كان قوي الذهن مصاباً بلعنة الإنسان العصري الا وهي إطلاق الفكر وتحطيم كل حاجز أمامه)<sup>(١٠٣)</sup>.

وكانت حياة المدينة المادة الموضوعية لكتاباتة لأنه كتب عن اختبارات الشخصية هو من خلال أبطاله. ويبيّن أثر العوامل الاقتصادية والاجتماعية في النفسية الفردية، ففي (الدكتور إبراهيم) رصد سيكولوجي بيّن فيه أثر الظروف الخارجية في سلوكيته الخاصة. وهو يضع شخوصه دائماً تحت تأثير ظروف قاسية صعبة لتتصارع في عالم من القلق والارتباك والتمزق بما يرهق الأعصاب، محللاً مشاعرها وأحاسيسها، مظهراً تناقضاتها، وصراعها وميولها، وأهوائها. وقد تكون نماذج بشرية تافهة تقاسي من أعباء الرذيلة، وقد نشفق عليها لأنها تذكرنا بضعفنا الإنساني. ومعظم شخصياته (شخصيات وحيدة منعزلة، فهم يخشون الزحام، ويحتفظون بأسرارهم لأنفسهم ومع ذلك فليسوا أشباحاً بل أناس لهم حس انفعالي شديد عرضة لأن يصابوا بالآلام شديدة)<sup>(١٠٤)</sup>. وأناس (يعيشون في الوحل بلا طموح وبدون اتجاه لا يعرفون ما يأملون، يمقتون تاريخهم وأحلامهم ويخدعون غدهم وحاضرهم ويصقون على ماضيهم، غادروا صميم مآساتهم إلى محيطهم ليموتوا في خليجها الأبدي وقد فقدوا في حياتهم دفعات الأمل والنور)<sup>(١٠٥)</sup>، أناس لم تتكون لديهم حقيقة ثابتة عن ماهية الأشياء، فالحقائق نسبية والإنسان مقياس كل شيء وليس هناك شيء حسن أو رديء، خير أو شر. ولم نجد في هؤلاء البطل الرومانسي الذي (يطوع عالمه ويؤثر فيه

وفي حوادثه بإرادته، وأصبحت الإرادة نفسها معرضة للهجوم والنقد لأنه إذا كانت حواس الإنسان غير قادرة على إكسابه المقدرة على ملاحظة الأشياء والظواهر الطبيعية، فكيف إذن سيتمكن من السيطرة على نفسه ولهذا فمعظم شخوص هذه القصص غير متكاملة<sup>(١٠٦)</sup>.

## ٦- التعبير بالرمز :

قلنا إن كل من درس أدب (ذو النون أيوب) لاحظ مذهباً بارزاً ينتظم أدبه هو المذهب الواقعي وإن اختلف الدارسون حول تسمية هذه الواقعية. ولاحظ بعض هؤلاء الدارسين مذهباً آخر ضعيفاً يتخلل اتجاهه المعروف هذا، هو المذهب الرومانتيكي، وهو عنده رومانتيكي واقعي. لكن هؤلاء الدارسين لم يقفوا على اتجاه آخر لديه مثل ما وقفوا على هذين، وأعني بهذا الاتجاه إلى استخدام الرمز بدلاً من التصريح، ونحن لا نعني بالرمزية هذا المذهب الأدبي المعروف بعناصره وأصوله في المذاهب الأدبية الغربية. ولقد اكتفى بعض هؤلاء بإشارات عابرة لا تعطي هذا الاتجاه قيمة يستحقها، فبعد القادر حسن أمين<sup>(١٠٧)</sup> لمح إلى استخدام (ذو النون أيوب) هذا الأسلوب في أقصوصة واحدة لديه، هي (سراب) التي كانت (ثمرة لتجربة عميقة مؤثرة)<sup>(١٠٨)</sup> في رأيه، اتخذ فيها الرمز أسلوباً، والرمز فيها (جميل بارع)<sup>(١٠٩)</sup>.

ويرى أنها (تمثل رد الفعل لما أصاب الكاتب من أخفاق، وهي بمثابة العزاء لنفس خبرت مر الحياة ولم تر أمامها غير الأشواك. وما ذلك الأريج إلا الحلم الذي بنى عليه أمله في الظفر بكرسي النيابة، ولكن كان أريجاً لا يستحق الاهتمام فهو أريج بنات الهوى)<sup>(١١٠)</sup>. وفي حين يرى الدكتور عبد الإله أحمد أن مضمون هذه الاقصوصة لا يحتمل هذا التفسير، ينص هو على ثلاث من أقاصيله اتخذت الرمز أسلوباً والرمز الساذج كما يسميه لأنها لا تحتاج إلى كد ذهن من القارئ لكي يضع يده بسهولة على ما تقصده من حوادث وأشخاص من واقعه لم يشأ أن يتحدث عنهم صراحة. هذه الأقاصيل هي (مصراع العقل)<sup>(١١١)</sup> التي ترتبط ارتباطاً قوياً (بأحداث تجري في واقع القاص وأناس معينين فيه لم تخفها هذه البراقع (الرمزية) الساذجة .. وليس في القصة غير هذه الغلالة الرمزية الساذجة من جديد في الفكر والمضمون مما يمكن معه أن تتميز عن غيرها من قصصه)<sup>(١١٢)</sup>. ومثل هذه القصة في النهج على رأيه قصة (غريب في القطيع)<sup>(١١٣)</sup>، ومثلها (شيعي من الملايو)<sup>(١١٤)</sup> التي (تسير في هذا الاتجاه الرمزي الساذج)<sup>(١١٥)</sup>. ولا أعتقد أن آخرين نصوا على هذا الاتجاه في أدبه، وإن نصّ فإنما ينصّ عليه عرضاً وبلمحات خاطفة. ومن خلال ما قرأته ل(ذو النون أيوب) أستطيع أن أقول إنه يشكل ظاهرة بارزة في فنه، حتى نستطيع أن نحمل عليه كل ما جاء في

ظاهرة خارج نطاق السياسة، موضوعه الواحد والأثير، والذي نشك أنه يغادره إلى غيره. وكل ما يتطلبه ذلك منا وقفة تأمل، قد تكون طويلة أو قصيرة بعد أن أصبح بيدنا مفتاح أدبه، وهو أنه لا يمكن أن يكتب الا في السياسة، وعلى هذا أستطيع أن أختار نماذج من أدبه تبدو في الظاهر بعيدة عن السياسة، فأفسرها تفسيراً يقربها من السياسة أو يجعلها منها. أستطيع أن أقول: إن (الرسائل المنسية) من أدبه الرمزي هذا فأنا أتفق مع الدكتور عبد الإله أحمد إذ يقرر: (إن صديق المؤلف الشاذ الغريب الأطوار عارف الذي هاجر إلى بلاد مجهولة بعد الحرب لم يكن إلا (ذو النون أيوب) نفسه في أعماق أعماقه)<sup>(١١٦)</sup>، وأن (هذه القصة لم تكن في حقيقتها إلا تصويراً لجانب في شخصية (ذو النون أيوب) الخاصة التي تتصف هي الأخرى بالشذوذ والغرابة والمكابرة وعدم الاستقرار على حال واحدة)<sup>(١١٧)</sup> .. أقول أتفق معه في هذا ولكني لا أرى في حبيبة عارف، (سها) (المرأة، مطلق المرأة في حياته التي عاش معها التجربة حياة أو خيالاً)<sup>(١١٨)</sup>، (سها) جاءت هنا كما جاءت المرأة في (سراب) صورة رمزية لشيء آخر، فهي العقيدة التي آمن بها وأحب، لكنه يريد أن يتخلى عنها لأنه لم يجد فيها إلا عذابه، يحبها لكنه لا يجد الراحة إلا في الابتعاد عنها. والذي حملني على هذا التفسير ما ذكرناه سابقاً وهو أننا إذا أردنا أن نفسر أدبه

علينا أن لا نفرصه عن حياته وعمما يكتنف هذه الحياة، عن الظرف الذي أحاط به، ورد فعله عليه. فنحن نعرف أنه بعد عام ١٩٥٤ اشتد إحساسه بالعنت والتضييق عليه حيث حلت السلطات المجلس النيابي المنتخب وكان أحد الفائزين الاثني عشر المعروفين، فأدى به ذلك إلى (خيبة أمل جديدة بالحياة السياسية في العراق .. واضطراره نتيجة لما أصابه من تضييق وعنت أثر ذلك إلى مغادرة العراق والسكنى في بلد أجنبي وقد أدت هذه الخيبة إلى رد فعل داخلي عنيف تجاه السياسة وما يتصل بها، بعد إن كثرت خيبات أمله بها واشتد الألم بسببها، زاد منها موقف بعض الأدباء الراض لأدبه في هذه الفترة فسعى مخلصاً هذه المرة إلى أن يتعد عن أجوائها)<sup>(١١٩)</sup>. وإذا عرفنا أنه كتبها في العام ١٩٥٥ أدركنا أنها جاءت تعبيراً وتصويراً لهذه الظروف وما ولدته عنده من رد فعل لأننا نقرر أن أدبه لا ينفصل عن ذاته وهذه لا تنفصل عن ظروفه المحيطة. وعلى هذا نعود فنقول إنه لم تكن هنالك علاقة حب بالمعنى المحدد لها ولم تكن (سها) هي المرأة، مطلق المرأة في حياته، بل هي ما قلنا. وقد يعيننا هذا على معرفة لماذا لم يستطع الكثير تفسيراً لهذه العواطف المتناقضة للبطل، هذا الحب المتقلب الغريب، حتى قال بعضهم إن تلك هي حالة شاذة في الحب تعكس شذوذاً في نفسية أيوب نفسه .. واستغربوا لماذا نراه - البطل -، يتعلق

بهذه المرأة ويتمسك بها تمسك الطفل بأمه، ثم نراه يعلن لها أنه لا يكن لها أي حب وعاطفة .. حب، ولا حب (ولا بد لمن يتنازعه هذان الأمران المعذبان من أن يتعب أخيراً فيرفض حبه رفضاً نهائياً يكون القطيعة التي لا عودة بعدها)<sup>(١٢٠)</sup>. وهكذا كان أن تخلى أيوب أو تصور في لحظات يأسه وضعفه أنه تخلى عن السياسة وفكر في أن ينفذ يديه منها، وأن يتعد عنها، يتعد عن الوطن لأن الوطن بالنسبة لديه سياسة، وهكذا كان، لا بد لعارف وهو (الرجل المتمرد) على كل شيء إلا أن ينهي إليها خبر القطيعة النهائية موضحاً أسبابها بعبارات من تكشفت لباصرته كل أبعاد علاقته التي ظل أسيرها فترة طويلة وأحسن بضرورة إنهاؤها: (لقد بدأت أشعر مؤخراً بالملل من جسمك الهامد الذي اشتعل ملياً ثم خمد. ومن تفكيرك الذي اجتاز مرحلة لا بأس بها ثم وقف عند حد، من مسكنك في هذه البلدة الميتة، من التكرار الممل في القدوم إليك)<sup>(١٢١)</sup>. وهكذا يقرر فك ارتباطه بها وانفصاله عن فكرة أحبها وتمسك بها، لأنه يراها قد جمدت عند حد من التفكير، أو لأنها تسكن في بلد جامد ميت، وربما يريد أن يقول إنه لا يمكنه أن يرتبط بها في العراق، في البلد الذي هي فيه معبراً عن يأسه من إمكان نجاح ما يعتقد به ويؤمن في العراق. ويطلب البطل (من هذه المرأة التي قرر بمحض إرادته الانفصال عنها أن يظل صديقاً لها)<sup>(١٢٢)</sup> لأنه كان

أحرص على الاستقلال برأيه وعدم الرغبة في الارتباط حتى بمن يحب وهذا ما كان عليه أيوب في الحياة السياسية. في مرة يرى البطل (أنه جعل المرأة التي يحب هدف طلاب الزواج) (١٢٣) ليرمز إلى أنه روح لهذه العقيدة بأدبه. وأخيراً يقرر إذ يرى فشل كل ما بينهما الهرب خارج العراق - كما شاء لعارف أن يفعل - بسبب الظروف السياسية المحيطة لا بسبب قصة الغرام الغامضة هذه التي أحسب أن من يمثل أيوب بعارف يقول بها. وهذا التفسير يخلصنا من محاولة تفسير كثير من التناقضات التي وردت في الرواية والتي لم نستطع جاهدين أن نجد لها تفسيراً، فهو يفسر لنا لماذا أهمل أيوب كل ما عدا هذه العلاقة، لماذا أهمل المكان، الحدث، تصوير الشخصيات. يفسر لنا لماذا جاءت المرأة فيها وكأنها ليست (امرأة عراقية موجودة فعلاً في واقع القاص ولا يعرض لعلاقة تربط بينهما مما يمكن أن يقع في بيئة عراقية فعلاً في فترة مبكرة من تاريخ العراق الحديث) (١٢٤).

ولماذا كانت هذه غائبة عن الرواية وظلت دائماً بعيدة لأنها تمثل العقيدة المفارقة لهذا فارقت الرواية وظلت بمنأى عنها. وبهذا نقول إن التفسير السياسي لهذه الرواية هو الصحيح. ولا أقول إن وقوفي عند هذا يكفي لتفسيرها تفسيراً سياسياً بل أقول إن ما ذكرت مجرد أشارات تمثل مفتاحاً يعطينا القدرة على أن نمضي في هذا التفسير ولعلنا نكتشف أنه هو الأصوب. ولنا بعد هذا أن

نسأل: لماذا يترك أيوب أسلوبه المباشر ليلتجئ إلى أسلوب الرمز؟ .. وعن ذلك أقول إنني لاحظت نتيجة لربط أدبه بحياته، إنه في لحظات التضييق عليه من الخارج وانهيائه الداخلي يلتجئ إلى التعبير بهذا الأسلوب. فالظروف القاهرة التي مرت به والتي أفلحت أن تسحق غيره وتقوده إلى الصمت لم تفلح في هذا معه، فهو لا يستطيع أن يصمت بحال من الأحوال (بسبب طبيعة خاصة لديه فيها الكثير من العناد والإصرار على مصارعة الخطوب). لا بد له - إذن - من أن يكتب، أن يعبر بسبب من طبعه هذا، لكنه يدرك أنه محاسب على ما يكتب، فلا بد عليه - إذن - أن يوفق بين الاثنين، فيكتب ما لا يحاسب عليه، إذ كان يدرك مدى ما يحدثه أدبه من تأثير. وقد يبالح (في تصور أثر ما يكتب في الناس وما يمكن أن يؤدي إليه هذا الأثر من أذى أكبر يصيبه)<sup>(١٢٥)</sup>. (وقد يقوده هذا إلى حالة من الرعب تدفعه إلى اتخاذ هذا الأسلوب مرة أو إلى النشر باسم مستعار<sup>(١٢٦)</sup> أو أن يعتذر في مقدمات أقاصيصه تلك بأنه لا يقصد أشخاصاً معينين ولا حوادث معينة وإنما هو يأخذ من الخيال. وهذه الظروف الخارجية ورد فعله الداخلي عليها الذي (أسلمه في أوقات كثيرة إلى لحظات ضعف شعر فيها بياس كاد يحمله في بعض الأحيان على التخلي عن مثله وأفكاره ومواقفه الوطنية كما حمله في أحيان أخرى على التفكير بالانتحار)<sup>(١٢٧)</sup> هي السبب في

اتخاذ الرمز أسلوباً في هذه الأقايصص الثلاث التي نص عليها الدكتور عبد الإله أحمد والأقصوصة التي عيّنها عبد القادر حسن أمين. وربما أعاننا تفسير آخر: فهو عندما يحس بالإرهاق والتضييق بجانب عجزه عن مواجهة هذا يحاول أن يهرب من ظروفه هذه بأن يخلق له عوالم وأجواء جديدة تبعده عما هو فيه، ولكنه في لا وعيه يتحدث عن هذا الذي فر منه من خلال ما فر إليه، يعبر عن هذه الحالة الواقعة بالحالة المتخيلة وهو لا يدري ذلك. وهذا التفسير لا يختلف مع الأول سوى أنه التجأ إلى الأسلوب الأول بوعيه وإلى الثاني بلاوعيه .

ومحاولة أخرى في هذا المجال مع أقصوصته (تيفوئيد) إحدى أقايصص مجموعته الثامنة (حميات) والتي سأقف عند كل تفصيلاتها، وربما كان السبب في ذلك قصرها بالنسبة للرسائل المنسية ..

قلنا إن القاص لا يبعد عن الغرض السياسي والاجتماعي في كتاباته، مأخوذاً به حتى أصبحت الكتابة لديه لا تعني إلا ذلك، وحتى أمكننا أن نحمل عليه حتى ما جاء بعيداً عنه في الظاهر. ونستطيع أن نؤكد هذا، فهذه واحدة من أقايصص مجموعته (حميات) والتي عنوانها (تيفوئيد)، قرأتها فشككت أن يكون قد قصد منها ما يعينه ظاهرها<sup>(١٢٨)</sup>، فرحت أنظر ما وراءه مستعينة برؤيته الواحدة: الرؤية السياسية، فأفسرها تفسيراً ربما هو الذي

قصده منها، وربما كان قريباً منه، وأقول: إنها محاولة للكشف. وسرني أن أجد ما يلمح إلى أن الكاتب قد قصد ذلك التفسير أو شيئاً منه، في التمهيد الذي كتبه في مقدمة مجموعته السابعة (العقل في محنة) مستعينة به في زيادة إيضاح ..

عنوانها، (تيفويد): وكما ينتاب هذا المرض الجسم البشري فينحل منه كل شيء وكما يهذي المهموم عندما ترتفع حرارته .. (كذلك يسف العقل ويتقهقر المنطق في كل أمة عندما تصاب تلك الأمة بالحمى)<sup>(١٢٩)</sup> .. و (مكروب الحمى عند الأمم، الأفكار العفنة، والآراء البليدة، وسبب العدوى في هذه الأمراض أفراد من تلك الأمة المصابة، يولدون في مستنقع الرجعية الموبوء، حيث يبلغ التفسخ منتهاه ويترعرون فيه)<sup>(١٣٠)</sup> .. وبين هذه الحمى الخبيثة (وبين المناعة الطبيعية التي تتمثل في ميل المجتمع إلى المحافظة على الأصلح، حرب شعواء، كتلك التي تنشب بين المكروب وكريات الدم البيضاء)<sup>(١٣١)</sup> .. (ومتى اشتدت الحرب فذلك يدلّ على أن هذه الحرب في دورها الأخير، حيث، يكثر الهذيان ويعم الاضطراب)، ففي قصته هذه يعرض لقصة شعب من الشعوب، ولعلها قصة كل الشعوب، قصة شعب تعرض لمحنة، شعب مريض، وسبب مرضه أفراد منه هم علة آلامه وبلواه. أما من يمثلهم ؟ .. فالمهندس الذي لم يعطه اسماً ربما ليشير الى أنه لا يرتبط

بشخص محدد موجود في المجتمع في ذلك الوقت - مع أنه قد يكون كذلك - لكي يدفع التهمة عن نفسه بالتهجم والتشهير ببعض الشخصيات المعروفة، وهو بتحديد مهنته، أراد أن يعطيه الصفة الطبقية، فهو ممثل عن هذه الطبقة، البرجوازية، المؤهلة لتقبل المرض لأنها (تترعرع في مستنقع الرجعية الموبوء) على حد تعبيره، لتكون سبب أزمات ومحن الشعب الذي تنتمي إليه. يشعر المهندس بأعراض مرضية: (خلل في جهاز الهضم، صحبه ألم في المعدة ... مع صراع شديد مزعج) فموطن مرضه، معدته، ليشير إلى أن مصالح هؤلاء وامتيازاتهم هي علة المرض. (وقد ظن أن مصدر هذا التوعك هو الإمساك الذي كثيراً ما ألم به من قبل) فهم متخمون دائماً، موبوؤن دائماً. وهو من عادته (أن يداوي نفسه بنفسه في مثل هذه الظروف) وأن (يطبق ما أكتسبه من خبرة على نفسه، وعلى عماله الخمسة، وحصانه، وبغليه اللذين يحملان متاعه). ويبدأ يمارس خبرته، فيجرب (كل ما لديه من المسهلات الخفيفة) .. (ولما رآها قليلة الجدوى، التجأ إلى أقواها مفعولاً) (الملاح الانكليزي) .. ففي لحظات تخبطها تتعامل هذه الطبقة مع المستعمر، مع أنها، (أشد كرهاً لهذا الدواء اللعين .. الذي لا يكاد يدخل المعدة) - وهو بذلك يعين الطريق الذي منه ينفذ المستعمر - (حتى يحدث فيها اضطراباً وشغباً، فيثور جهاز الهضم بأجمعه

وتضطرب الأحشاء ثم تندفع إلى البلعوم مرة واحدة، لتقذف نفسها وتقذفه معها، حتى إذا ما وصلت المريء، تزاومت هناك ورجعت معه على مضض)، وربما كانت هنا معاناة عامة معاناة الشعب بأسره، لأن ولايات المستعمر لا شك واقعة عليه، وإن لم تكن له يد في ذلك. وهو في معاناته تلك يدرك أن ليس سهلاً قذف الاستعمار خارجاً بعد أن تغلغل وتمكن .. (ولم يينخل مريضنا على هذا الدواء بشيء من الشتائم واللعنات) فهو يعلم ما يسببه له: (أما أنت فلا تكاد تدخل باب المعدة حتى تقيم كل أعضاء الجسم وتقعدّها نفوراً منك وضجراً من وجودك). ولكنه في لحظات تخبطه، في لحظات خوفه على مصالحه من أن تموت، يلجأ إليه (تالله لولا خوفي من الموت لما ذقت طعمك). ويستفحل الداء، فيبيت في ليالٍ سود، ويحس (بانحلال غير طبيعي في قواه) ويزداد (ألم الصداع في رأسه) وتزداد معاناته الفكرية، ويتفاقم المرض حتى تصل حرارته الأربعين، و(ثلاثة خطوط أخرى ويصبح في عداد الأموات)، و(حرارة جسمه المسجور تكاد تزهق روحه .. وتذيب دماغه، وتذهب بعقله). وتمر ليالٍ قاسية أخرى، وهنا يرى - ممثلاً لطبقته - أن تعامله الأول لم يفذه، بل هدهد، لا بد إذن من أن يستعين عليه بفئة لا يمكن إلا أن تحمل له العداة كله، ليستعين برئيس عماله، (حما) (ممثلاً للطبقة العاملة) يطلب إليه أن يضع

سريه في العراء ليلاً، وربما اندفع هنا طالباً المعونة عن طريق آخر، ربما التجأ إلى السماء: (فكان يقضي ليليه المسهدة في التحديق برقعة السماء). وتمر به الأفكار ( فتجري على وتيرة غريبة) .. (ذكريات متقطعة لا تربطها سلسلة واضحة، ولا يحكمها منطق معقول، وتذكر أموراً غريبة لا داعي لتذكرها، وتذكر جميع الصدمات التي تلقاها خلال العشرين سنة التي عاشها) .. ثم (تذكر آلامه ومطامحه ومشاريعه التي سوف لا تتم .. ثم أخذ يرثي نفسه)، فيسيطر عليه يأس قاتل، وبعد أن (فقد المهندس المسكين سيطرته على كل شيء أسلم نفسه لعماله الخمسة يصنعون به ما يشاؤون). يأتي هنا دور الطبقة العاملة، وهي لا شك تتعامل مع هذه الطبقة البرجوازية مستخدمةً، مأجورةً من قبلها. وهنا تدرك، أو يدرك، (حما) ممثلها أنه (ليس من العقل أن يخضع لهذيان) سيده، ولا أن (يتركه، في تلك الحال المحزنة) لأنه لا شك متأثر بما يصيب سيده. وفي داخل كل طبقة من الطبقات، مراتب ودرجات خاصة، فحما يمثل من الطبقة العاملة من يحب أن يكون بطل الساعة، من يهوى القيادة والزعامة (فيستلم المهمة) ويقرر (الاستقلال برأيه) و (القبض على زمام الأمور بحزم) وهو يدرك أن يجب أن يعد للأمر عدته، فسيده في حال خطيرة (قد يفضي بالإنسان إلى قبره)، فيقرر أن لا بد من نقله إلى اقرب مستشفى، ولكن عليه أن يتحمل مشقة

ذلك وحده لأن (من المستحيل أن يقطعها سيده ماشياً أو جالساً فوق صهوة جواده) إذ إن (الطريق شاقة وعرة المسالك) وعليه أن يتخذ الحذر لأن (أدنى هفوة من المارة ترديه في تلك الهوى الصخرية، فلا يصل قرارها إلا أشلاء ممزقة) لكنه يدرك بعد أن (أعيتة الحيلة) أنه لا يمكن أن يتولى ذلك بمفرده وهنا (يجمع رفاقه ويعقد منهم مؤتمراً) .. جمعهم (ليظهر تفوقه عليهم، لا ليسترشد بآرائهم، إذ لم يلبث أن وثب بينهم وأخذ يلقي عليهم أوامر صارمة)، العمل - إذن - يجب أن يكون جماعياً. ويبدأ الآخرون بصنع (محفة) يحمل عليها المريض، فالمبادرة تأتي من قبل هؤلاء الآخرين الذين هم أبعد ما يكونون عن الدعاوى. وبينما يحمل المريض من قبلهم، يسير (حما) أمامهم وعلى نور الحقيقة الواضحة يسيرون، وعلى ضوءها يبدو كل شيء جميلاً (وكان القمر بديراً ينير لهم الطريق، ويريهم معالمه بوضوح) ويبدأ المريض يتفاعل مع ما يحيط به، ويستشعر أشياء جديدة عليه: (ولم يخفَ جمال الليل حتى على المريض المحمول في تلك النقالة). ويتطلع إلى الحقيقة (فقد بقي محققاً طول الطريق بالبدر وأشعته الفضية)، ولأول مرة شعر (بالسلام والهدوء وهو في محفته المريحة)، إذ تعهده العاملون المخلصون وعندما يغني أحدهم ويردد معه الرفاق، بكل إيمان الشعب (تجيبهم الجبال والوديان، والجنادل والصخور

والغابات)، يستجيب لهم كل شيء ويصلون المستشفى، فيطالعنا الطبيب، وما دمنا قد مثلنا الشعب بطبقاته من خلال الشخوص، نسأل: من يمثل الأطباء؟.. ونقول إنهم مفكرو الشعب وعقلاؤه، من ينظر، ويعين الحقائق، ويرشد إليها، من يشخص وعنده الدواء الناجع. ومن خلال تمثيله هذه الفئة بالأطباء، يشير إلى حقيقة معينة، وهي انتماء هذه الفئة الاجتماعي لا الفكري الى الطبقة البرجوازية. عندما يحاول أحد الأطباء معرفة سير المرض وأعراضه لا يجد من المهندس تشخيصاً صحيحاً. عندها يلجأ (إلى حما ومقاييسه وأدواته) فهو الأكثر وعياً من الطبقة العاملة، وهو البصير بعلة سيده ومصدر آلامه وأعراضه، فعلاماته واضحة لديه (يكفي لإدراكها حواس سليمة، وعقل يقظ، يميز بين الغث والسمين بسهولة، ويسمي الأشياء بأسمائها الصحيحة، ولا يخلط بينها). ويستطيع الطبيب هنا تشخيص الحالة، فهي: (تيفوئيد ومن النوع الخطر .. والمسكين في حالة سيئة جداً)، ولكنه يؤكد أنهم لن يستطيعوا أن يحققوا شيئاً إلا بمدى استجابة الجسم نفسه، وما عليهم سوى مساعدته عن طريق (العناية التامة كيما يستطيع أن يinzال المرض بكل قواه .. وربما نجا رغم شدة وطأة المرض). ويعلم المريض مدى خطورة حالته، فتسيطر عليه فكرة أنه سيموت، وتستولي عليه (فلا تترك مجالاً لسواها)، (وساءل

نفسه: لماذا لا يشعر بالآلم النزع؟)، لماذا لا يتحسس آلامه. ويأتي الجواب بسؤال آخر: (ألا يحتمل أن تكون حواسه متخدرة أو ميتة؟). وراح يتأكد من ذلك ويؤكدده، (فيقرص أطراف بدنه، ويغرز أظافره في لحمه، فلا يحس لذلك الماءً، ولا يشعر بغير أصابعه تغور في جسمه). وفي غمرة يأسه وتهالكه يستنجد بهؤلاء الأطباء، بأن ليس من الإنسانية أن يترك (نصف ميت)، الأطباء يمارسون جهودهم في محاولتهم إشفاءه وهم يدركون أن (معدته) و (رأسه) هما موطن الآمة، فعليهما - إذن - يجب أن يمارس العلاج. ويؤمر (بكيسين من المطاط مملوءين بقطع الثلج، وضع أحدهما على رأسه، والآخر فوق معدته)، وهو يصارع مرضه يتذكر - فيما تذكر - (خبر جريمة شنيعة روت الصحف تفاصيلها منذ ثلاث سنوات)، وربما حدد الزمن لارتباط ذلك بحقائق تاريخية (وكان قد ذهب ضحيتها شاب صغير السن سطا عليه الأشرار، فسلبوه ماله وقطعوه إرباً إرباً .. وخبط الشرطة في التحقيق خبط عشواء كعادتهم). وهنا يدين الجهاز الأمني، (وأرتبط ذهنه بالجريمة، وأخذت كل أفكاره تدور حولها). وعندما يمر (بالصدفة في تلك اللحظة شرطي بباب غرفته يحمل دفترًا تحت أبطه) يتوهم (أنه يحمل ملف التحقيق في قضية جنائية لها صلة بالقتيل) يبدأ يتهم نفسه (تراهم من سيتهمون بها .. إن الشرطة مشهورون بأغلاطهم، فلا

يُبعد أن يتهموه هو بهذه الجريمة .. لقد نظر إليه الشرطي نظرة غريبة، فلا بد أن يكون الأمر حقيقياً، ولا بد أن يلقوا القبض عليه). ولنسأل هنا: لماذا عاد ذهن المريض إلى هذه الجريمة ولماذا يتهم نفسه بها، هل هو الشعور بالذنب، لأنه سبق وأن ارتكب مثلها؟. وعندما يمر الطبيب يسأله: (هل بدأ التحقيق؟)، فيدرك هذا أنه مازال بحاجة إلى ممارسة العلاج ويوصي (بتبديل أكياس الثلج)، في حين مازال مريضنا يعيش حالة من الرعب بسبب هذا (التحقيق الموهوم) الذي يوحى به له (عقله المريض)، حالة من الخوف تعيشها هذه الطبقة، في أزمتها فقط عندما يتهدد وجودها، وتحيط بها ذكريات جرائمها لتزيد في أزمتها تلك. وراح يرى (نظرات الاستغراب توجه إليه من كل الناس) و (يخيل له أن التهمة ثبتت عليه وأنه سيسبق عن قريب). وصورت له نفسه ألا أمل له حتى (فقد إيمانه بالجميع) فلم (يرغب في إعلان شكواه فقد أصبح سيء الظن بكل الناس). الخير له أن يموت، هكذا رأى، ولماذا لا ينتحر .. وهنا يطلب من الممرضة دبوساً لينتحر به، إذا غرسه في القلب أو الرقبة أحدث الوفاة مباشرة.. إن الموت يكون عن طريق القلب أو الرأس. ولكن هذه تمنع محاولاته لذلك. وربما أراد كاتبنا أن يؤكد من خلال الممرضة على دور بعض الجهات الفاعلة عندما تتعرض الشعوب إلى المحن والآلام، وعندما تعود جلدته (يشكو

إليها ما يلقاه من سوء المعاملة في المستشفى) و (أنهم سيشنقونه) فهو ممثل لطبقة متذبذبة، ترتمي في أحضان من تتصوره مخلصاً لها من محنة تلم بها. وهي إن تعاملت، تتعامل بدافع الخوف على نفسها لا من منطلق الإيمان بمن تتعامل معه. وهنا ترتمي أو يرتمي في أحضان الدجل والدجالين فالشيخ (سويلم في نظر جدته) هو الوحيد الذي في استطاعته أن يشفي الإنسان من المس ويطرده الأرواح الخبيثة). وتأتيه في اليوم الثاني بقطعة من السكر عزم عليها الولي. وبعد أن يضعها في فمه تقبله وتخرج مطمئنة إلى أنه التجأ إليها مؤمناً بها كافرأ بهؤلاء (الكفرة والزنادقة) معبرة عن وجهة نظر الرجعية بمفكري الشعب ومصالحيه. وفي الخارج يعمل الشعب، ويتعالى (صوت المطارق) داخلاً إليه من خلال النافذة - ولكنه البعيد عن الشعب -، يتصور أنهم يقيمون مشنقة له، وربما انصرف ذهنه محققاً بالمروحة الكهربائية، المعلقة في السقف، فهو يعرف وسائل القمع، فعلم أنه ربما جاء دوره ليقمع بها. ويكون المرض قد بلغ شدته الآن، وبسبب ما أعطته إياه جدته، فحرارته ترتفع بصورة شاذة وعندما يعرف الطبيب السبب يقرر أن: (تضائل الأمل بشفائه) إذ فقد أيمانه بهم ولجأ إلى مضليله. ومع هذا يستمر المصلحون وتستمر محاولاتهم ولا يشعر المريض بالراحة إلا معهم (وذلك عند تبديل كيسي الثلج). وأثمرت الجهود

(فبعد مدة لا يعرف مقدارها بالضبط، أُنْتبه إلى نفسه) وكان الصباح، وكان السلام، ويفرح المصلحون. فما خاب سعي المؤمنين (حيث يدخل الطبيب متهلل الأسارير) ولا يفوته أن المريض (ممثلاً لطبقته)، لا يمكن أن ينسلخ عن أفكاره تماماً، فهو ربما فكر بالرجوع الى ما كان عليه (فلما أتوه بالفطور، نظر بازدياء، وسأل الخادم: هذا فقط؟). وهنا يخبر أنه لا يسمح له إلا بما يوصي به الطبيب لئلا تعاوده أمراضه. ولما ضمنت سلامته، سمح له بمغادرة المستشفى، فيجد (عماله، وحصانه، وبغليته، وجدته العجوز، في انتظاره، وأغرقه الجميع بعبارات التهنية). الشعب فرح لسلامته، فرح لانتصاره على مرضه، (إنه ليشعر أنه ولد من جديد).. انتمى من جديد، (فابتسم وظلت الابتسامة مدة طويلة لا تفارق شفثيه). ويقف الطبيب أخيراً ليقول كلمته مؤمناً بأن لولا قدراته وقوته لما استطاع انتصاراً على المرض: (لقد أنجته صحته من موت محتم بأعجوبة)، وأخيراً يقف (ذو النون أيوب) ليقول في موضع آخر وهو قد يؤكد تفسيرنا: (إذا وجدت ما يستثير الضحك في هذيان العقل البشري، وهو في محنته العظيمة، فلا تستغرب ولا تتشاءم لأن الجسم في حالة غير طبيعية). (١٣٢)

## ٧- تداخل الأجناس الأدبية :

ظاهرة التداخل بين الأجناس الأدبية هي نتيجة لكون الأدب ظاهرة إنسانية متطورة بفعل عوامل خارجية وداخلية وهو عملية إبداعية والإبداع يكسر الحدود ويكره التقولب ضمن محددات ثابتة، ومن هنا جاءت هذه الظاهرة التي قيل عنها إنها نوع من التراسل أو التعالق أو الترافد أو التماهي أو التنافذ أو التناص الأجناسي ما بين النصوص الأدبية وسمي النص الناتج عن هذه العملية بالنص الجامع أو النص المفتوح أو النص الحر الخ ..

تميل الأجناس الأدبية الحديثة إلى الانفتاح بعضها على بعض وإلى الترافد بالعناصر الأساسية المميزة لها فيتزود بعضها من بعض فتترجح حدودها وتفقد بعض ملامحها الأصلية وتتحلى بملامح جديدة، في عملية تحول مستمر مع احتفاظها بثوابت لا تستطيع إن هي نزعته أن تتسمى بالاسم الخاص بها. وأصبح النقد الأدبي ينظر للجنس الأدبي من خلال تداخلاته المختلفة فلم يعد للأجناس الأدبية نقاؤها القديم. إن التجارب المعاصرة تؤكد أن مسألة نقاء الجنس الأدبي وهويته الخالصة أمر لم يعد له وجود فقد استحال الى مكونات هجينة تتداخل بنويًا فيما بينها فيتترجح الجنس باتجاه تشكل جديد ولا يعود يميز نسبته إلى الجنس الأصلي الا ما يتعلق بالشكل الخارجي والهيئة العامة، فهناك نوع من التفاعل العام بين النصوص حتى لو كان

الاختلاف بينها واضحاً. لقد تجاوز النقاد مفهوم الجنس أو النوع الأدبي، فلا تقليد ولا فروق بين الأنواع الأدبية وظهرت أعمال تتجاوز تقاليد الأنواع الأدبية وتنظر الى هذه التقاليد بأنها مجرد حقيقة زائفة يؤمن بها بعض الأدباء والقراء. إن نظرية الأجناس الأدبية تقوم اليوم على حقيقة التداخلات الكثيرة وفي عناصرها المختلفة، والأجناس التي لا تتطور تتجاوزها الوقت ولم يعد لها مكان .

وفي الوقت الذي تتصاعد فيه الدعوة الى إلغاء الحدود الفاصلة بين الأجناس السردية، نجد من يرفض ذلك ويصرّ على أن وجود ما هو مشترك بين الأجناس الأدبية لا يعني بالضرورة تداخلها إلى الحدّ الذي ينتج معه جنس جديد. ولا بد من وجود قواعد تحدد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص، فالتحديد مدخل لمعرفة هويته وقراءته والحكم عليه، ولا بد لكل نص من مقومات يستند إليها تسمح لنا بنسبته الى جنس أدبي عام، مهما بلغت درجة خروجه على القواعد التي تطبع ذلك الجنس. وهكذا أصبح تداخل الأجناس الأدبية أمراً واقعاً وحقيقة ثابتة واتجاهاً فنياً راسخاً، بل تجاوز ذلك ليصبح عند بعض الأدباء غاية يسعون إليها ليميزوا بها، وإن نشأ بينهم خلاف حول نتائج هذا التداخل والمدى الذي يبلغه .

وتعد الرواية " وفي غياب مفهوم دقيق ومحدد لها الجنس الأكثر تحرراً لأنها كما يقولون جنس غير مكتمل ولم تتوضح كل ملامحه حتى الآن فلا حدود له وما ينفكّ يخترق الأجناس التقليدية القديمة ويحتويها ومازال مستمراً في تطوره ولا نعرف المستويات التي سيبلغها في تطوره والأبواب التي سينفتح عليها. إن تداخل الأجناس الأدبية ظاهرة واضحة في قصص (ذو النون أيوب) حتى دعت هذه الظاهرة القاص العراقي عبد الملك نوري الى أن يسميها (مقاصات) وهي تتداخل مع فن المقالة تداخلاً واضحاً، وسوف نسلط الضوء على هذه الظاهرة من خلال أحد أعماله وهو - أبو هريرة وكوجكا - في سبيل دقة العرض و التوضيح والنقد والتحليل لمعرفة اتجاه هذا التداخل والمستوى الذي وصل اليه في خلخلة الحدود التي يقوم عليها جنس القصة أو الرواية ؟ .

صدرت (أبو هريرة وكوجكا) عن دار المعارف في تونس في العام ١٩٩٥، يترجم لنا (ذو النون أيوب) فيها لمرحلة من مراحل حياته قضاها بعيداً عن وطنه. ومن هنا تأتي قيمتها من كونها وثيقة دقيقة تترجم لصاحبها في هذه المرحلة من حياته في الغربية لكنه لا يجعل من نفسه بطلاً مباشراً للرواية وإنما يتحدث فيها عن نفسه من خلال صديقه (محمود طه) الذي يرسل له رزمة أوراق هي عبارة عن مذكراته في سنه العشرة الأخيرة، ويرجوه

نشرها. وما يدعوننا إلى القول بأنها ترجمة لصاحبها ما ورد فيها من معلومات تحدد (ذو النون أيوب) تحديداً دقيقاً بما نعرفه عنه مسبقاً. والأمر الأكثر تأكيداً أنه يدعو من يريد أن يتعرف عليه أن يقرأ روايته هذه<sup>(١٣٣)</sup>. ونحن نعرف أن أدبه لا ينفصل عنه فهو دائماً ينقل لنا تجاربه الخاصة ويستخلص قصصه من الحوادث اليومية التي يشاهدها ويعاني منها ويقول إنه حين لا يجد هذه الحوادث فإنه لا يستطيع أن يكتب قصة. وصحيح أنه يدخل بعض الأشياء غير الموجودة في الأصل مما يسميه (رتوشاً) لا بد منها لكن ذلك لا يخرج القصة عن كونها حادثة واقعية فعلية. فهو لا يتخيل الحوادث أو لا يختلقها، إنما يقتبسها من المجتمع ومن المشاهدة اليومية، وهي المواد الأولية لتكوين كل ما يكتب، وهذا ما يميزه من غيره من الكتاب كما يقول<sup>(١٣٤)</sup>.

في هذه الرواية يكتب عن أفكار تكونت لديه بعد أن عاش في الخارج واطلع على التطبيق الفعلي للأفكار الاشتراكية التي ناضل من أجلها وتعرض إلى الأذى في سبيلها في وطنه العراق وهو يعرب عن قناعته الجديدة بسوء وفشل التطبيق من خلال هذه الرواية وبدلاً من أن يكتب مقالة سياسية واجتماعية يبين فيها آراءه الجديدة يفضل كعادته أن يكتبها من خلال الأدب القصصي وهو ما يعمد إليه دائماً الأمر الذي دعا القاص الكبير عبد الملك نوري إلى أن يسميها (مقاصات) إذ يرى أنها

مقالات ولكن صيغت بالشكل القصصي. وهو يقول عن نفسه - من خلال بطل القصة - إنه: (تكونت لديه نتيجة مطالعته الكثيرة آراء اجتماعية وسياسية مغرقة في التطرف. ولو أبقى كل ذلك لنفسه أو تحدث به مع أصدقائه وأقرانه فحسب لهان الأمر، إلا أنه أخذ يكتب وينشر وكانت كتاباته من نوع عجيب، فقد كان يطلق قلمه على سجيته مادة وأسلوباً، فتجده يكتب مقالاً تحسبه قصة أو قصة لاتخرج من أسلوب المقال أو نظماً منشوراً أو نثراً منظوماً). ونحن لا ننكر أن يتضمن الأدب الفكر السياسي للكاتب ولكن من دون أن يتجاوز عناصر الفن القصصي ودون أن يغلب الفكر السياسي على مقومات الفن لديه وهذا ما وقع فيه كاتبنا مما جعل الذين درسوا أدبه لا يتجاوزون وصف عبد الملك نوري له. ولربما أراد أن يمارس نوعاً من تمرده وثورته على الأفراد الذين ينتقدهم ويفضحهم مشنعاً عليهم، فهو يرفض كذلك الانتماء الى قواعد تجنيسية محددة راسخة متعارف عليها كما يرفض هؤلاء والأنظمة والأفكار التي ينتمون إليها فهو ينتمي الى نفسه فقط وهو غير قابل للتأطير، أو إنه لا يريد أن يكون صادقاً في نسبة ما تتضمنه مقالاته إليه مباشرة لأن هذا يعرضه لمساءلة السلطة فيخرج مقالته في شكل الرواية لكي يجنب نفسه ما يمكن أن يتعرض له من أذى في حال المكاشفة والمباشرة .

والرسائل أسلوبه المفضل لاسيما في مجال القصة والرواية، يعيها شخص اليه ليقوم هو بنشرها. ولقد اتبع هذا في روايته (الدكتور ابراهيم) و(الرسائل المنسية). وهو في أسلوبه هذا متأثر بنماذج معينة في القصة العالمية اعتمدت على هذا الأسلوب<sup>(١٣٥)</sup>، وهو يعترف بأنه نشأ (على أدب عالمي أكثر مما نشأ على أدب محلي)<sup>(١٣٦)</sup>. موضوعها وكما يذكر هو: (نقد اسلوب تطبيق الاشتراكية في البلاد الشيوعية)<sup>(١٣٧)</sup>، ويعين في الرواية نقد (النظام الشيوعي في جيڪسلوفاكيا والديمقراطي في النمسا)<sup>(١٣٨)</sup> لكن (بلهجة صديق مشفق يصدق صاحبه لا يصدقه)<sup>(١٣٩)</sup>. وهو يستقي معلوماته من الشعب نفسه، في الشارع، في المعمل، من الفلاح، من العاهر، من الطاهر، من الجاد، ومن الماجن<sup>(١٤٠)</sup>، فالموضوع إذن موضوعه الأثير السياسة، وموضوع آخر: هو الموضوع العاطفي يختلط به أو يقدم أحدهما من خلال الآخر، وهو في هذا يكرر نفسه أيضاً. وما أن يطلع القارئ على هذه الرواية حتى يستحضر أمامه كل ماكتبه (ذو النون أيوب) سابقاً، وهو في هذا الكل كان المدافع المتحمس لأفكار محددة، يدعو لها ويلقى الأذى بسبب ذلك في موطنه لما كانت أفكاراً مجردة آمن بها وتحمس لها. وما أن اصطدم بها في مجال التطبيق كما يقول حتى عاد لينال منها، أو من الطريقة التي تطبق بها، وبالأسلوب نفسه الذي اتخذه

أولاً للدفاع عنها. ونحن نعرف عنه أنه لا يكتب الا إذا أُثير، وإلا إذا احتج. وما يثيره وما يحتج عليه أمور يصفها بالمآسي والمتناقضات والانحطاطات في الحياة السياسية والاجتماعية لا تتفق مع ما نشأ في فكره – كما يقول- من المثل العليا التي حصلت بوساطة مطالعته في الآداب على اختلاف أنواعها. فكان إذا وجد ما يثير التساؤل والاعتراض والاستنكار، تساءل واعترض واستنكر، فقد استهوته في الكتابة أمور لم تستهوه غيره، فراح يهجم (على القمم في المساوي الاجتماعية والقمم في السياسة الخاطئة) ولا يقتصر ذلك على مجتمعه – ومازلنا نقل كلامه – إنما كانت عاطفته الانسانية تحمّله هموماً تتسع لتشمل العالم الذي أصبح يتعرف على ما في بعض مجتمعاته التي سافر إليها من مساوي فراح ينتقدها بالحدة نفسها. وقد ذكر أنه فعل ذلك في آخر أعماله غير المنشورة – وهو يشير الى هذه الرواية إذ لم تكن قد نشرت بعد – ويقرر أن استمراره على الكتابة إنما هو لاستمرار الأوضاع التي لا تريحه في كل مكان يرتاده، وهذا يحدد دافعه في الكتابة، فهو تدفعه غايات اجتماعية تحدد رؤيته للأدب على أنه رسالة ذات هدف اجتماعي تتجه الى الإنسان تريد أن تنبهه الى سوء الأوضاع الاجتماعية لكي يثور عليها ويزداد اصراراً على مقاومتها. ومن هذا نبع التيار الواقعي عنده وهو يحدد فهمه للواقعية في الأدب

ومفهومه للقصة، فالقصة (هي كل شيء واقع)، وواقع ينتقد ويحتج عليه<sup>(١٤١)</sup>. ومن هنا نجد في هذه الرواية ينتقد أوضاعاً وواقعاً لكنه يتعدى نطاق وطنه، وما ينتقده هو سوء تطبيق الأفكار التي تعتمدها بعض البلدان الاشتراكية وهو يعرض بسوء تطبيقها، وفي مناحي الحياة كافة فلا يترك جانباً حياتياً إلا جاء به معرضاً. ولأجل ذلك يأتي كل ما في الرواية مفتعلاً مختلفاً ليتم له ما يريد. ولأجل ذلك أيضاً نراها مثقلة بالشروح والتعليقات التي تطبعها بطابع الكتابة البحثية والدعائية وما يريده من دعاية لأفكاره، ومن هنا جاءت عيوبها الفنية الكثيرة. يقدم روايته هذه (بداية) يستعرض فيها حياة صاحب المذكرات استعراضاً سريعاً بما يعرفه هو عنه، حيث ترجع معرفته به الى عهد الصبا، وكان يلقبه (أبا هريرة) لأنه كان (مولعاً بالقطط ولعاً عجيباً)<sup>(١٤٢)</sup>. وعندما (بلغ سن الرجولة أشرك في حبه للقطط التي تمشي على أربع أخرى تمشي على رجلين)<sup>(١٤٣)</sup>.

عندما أدرك سن الشباب (بدت عليه أمور غريبة مصحوبة بميول فنية وأفكار أعلى من أفكار من هم في سنه، لقد كان رساماً بالفطرة محباً للمطالعة .. لم يلهه ذلك عن الدراسة ولم يتأخر فيها حتى أنهى دراسته العليا وتوظف في بنك)<sup>(١٤٤)</sup>. كان يقيم معارض فنية للوحاته (تثير غيرة الرسامين المحترفين وحسداهم)<sup>(١٤٥)</sup>، ولم يقف أمره عند هذا (فقد تكونت لديه

نتيجة مطالعاته الكثيرة آراء اجتماعية وسياسية مغرقة في التطرف. ولو أبقى كل ذلك لنفسه أو تحدث به مع أصدقائه وأقرانه فحسب لهان الأمر، إلا أنه أخذ يكتب وينشر وكانت كتاباته من نوع عجيب، فقد كان يطلق قلمه على سجيته مادة وأسلوباً، فتجده يكتب مقالاً تحسبه قصة أو قصة لا تخرج من أسلوب المقال أو نظماً منشوراً أو نثراً منظوماً، ويقف بكل ذلك أمام القراء كما يفعل بلوحاته. وضج المتمزتون في المجتمع العراقي المتأخر عندما رأوا تأثير ذلك الشيء وحامت الشبهات السياسية حواليه وكانت نتائج ذلك أن وضعته الشرطة السياسية في أول قائمة تضم أسماء الخطرين على النظام القائم من الهدامين والشيوعيين والملحدين والأباحيين وما أشبه ذلك. وكانت العقوبة على هذه التهم شديدة قد تصل حد الإعدام ولكن الرجل بقي سادراً في غيّه ففصل من عمله وسجن وشرذ في العهد الذي سمي بائداً، وضويق في ما تلاه من عهود أطلقت عليها أسماء تتراوح بين الثورة الخالدة أو العهد المقبور حتى شب عهد الثورات عن الطوق وبدأ يبشر بالخير وكان صاحبنا قد تورط في شبابه في الانخراط في الحركات الشيوعية السرية، تلك الحركات التي كان يضمها حزب واحد<sup>(١٤٦)</sup> ولما بدأت تنقسم على نفسها (نفر صاحبنا منها بحكم طبيعته الناقدة المتمردة التي تأبى ما لا يتفق وينسجم مع منطقته)<sup>(١٤٧)</sup>. وتجمعه بالمؤلف

ظروف شاذة في براغ بعد اسقاط الجنسية العراقية عنهما الاثنتين بعد الثورة (الثورة الثانية) ثم يفترقان عند((الثورة الثالثة) وصار التقاؤهما نادراً. ويعلم فيما بعد أنه أصيب بأمراض خطيرة من جملتها أمراض القلب<sup>(١٤٨)</sup> وأخيراً يأتيه نبأ مصرعه (لا نتيجة لتلك الأمراض بل لحادث من حوادث السيارات، فيخالف المؤلف في مماته كما خالفه في حياته)<sup>(١٤٩)</sup>. ويحزن لمصرعه هذا حتى يفاجأ يوماً برزمة الأوراق التي ذكرناها مرسله من مجهول اليه. وما أن يطالع عليها حتى يبغت بما تضمنته، ومن هنا ينفذ يديه عن دور الراوية تاركاً لصاحب المذكرات مهمة اطلاع القارئ على ما جاء فيها، بعد أن يكون قد مهد لنا (البداية) و(النهاية) والموضوع كذلك. ومن خلالها نتعرف على تفاصيل حياته في هذه المرحلة المحددة وقصة حبه لفتاة جيكية تصغره بثلاثين سنة، من خلالها، ومن خلال الناس الآخرين، ومن خلال الأوضاع التي يتحدث عنها، يوضح لنا ما الذي حمله على أن ينتقد ويهاجم. وهذا ما نستطيع له اختصاراً لأنه أرادته كله ..

في الفصل الأول يكاد البطل ينتهي من كتابة قصة حياته عن هذه المرحلة التي قضاها في جيكوسلفاكيا والتي سيرسل بها الى المؤلف. وهو يبدأ من مرحلة متأخرة من حياته ثم يرجع الى ماقبلها قليلاً، ثم يتردد بنا الى ماقبل ثمان سنوات<sup>(١٥٠)</sup> يوم كان

موظفاً في السفارة العراقية، وعندها يتعرف بهذه الفتاة الجيكية، فيلتصق بها من أول يوم رآها فيه. ومن هذه المرحلة يصعد بنا الى مرحلة أخرى لنجده في فراشه مريضاً فيقوم بكتابة روايته تلك. فالكاتب لا يتقيد بمفهوم السرد التقليدي للأحداث في هذه الرواية: يبدأ من النهاية ثم البداية، والنهاية مرة أخرى. فظاهرة الزمن في روايته هذه تكاد تكون مضطربة وهو لا يراعي هذه الظاهرة. وفي تقديري أنه لا يهمه أن يراعيها لأنه يريد من كتابته شيئاً واحداً، وهو الموضوع أو الفكرة التي تهتم المقالة السياسية بها، أما غير ذلك فهو لا يشترطه، فقد ينتقل بنا من اللحظة الآنية التي هو بصدها الى ما ماقبلها بسنين مرة واحدة، ليعود بنا بالسرعة نفسها الى الوقت الذي انطلق منه ليتابع لنا سرده.

الشخصية البارزة في الرواية والتي كانت أكثر بروزاً من شخصية البطل نفسه هي الفتاة الجيكية التي كان يلقبها بالكوجكا<sup>(١٥١)</sup> لأنه تكلم على كل شيء من خلالها، وقد تكون من قصدها بقوله: (في آخر ما كتبت فإن القصة جميعها تتشكل من خلال امرأة)<sup>(١٥٢)</sup> ولانكاد نعرف عنها في البداية شيئاً ثم ومن خلال الحوار نعرف أنها ابنة رأسمالي نمساوي يمتلك معملًا للصابون. وهو رأسمالي مثالي، فقد صار الكاتب يجد في هؤلاء الذين كان يهاجمهم المثالي الحق الذي يحاول أن يرسم له صورة محببة (كان يداري عماله، يبني لهم الدور، ويوفر لهم

سبل العيش، ولم يثوروا عليه غير مرة واحدة بتحريض من الحركات العمالية التي كانت تأتي من براغ<sup>(١٥٣)</sup>. أما أمها فهي هنغارية من نبلاء النمسا والمجر معاً. وكانت مدللة أبويها لأنها أصغر أبنائهما ولهذا حاول هؤلاء أن يتخلصوا منها وهي صغيرة بمحاولة قتلها. ولكنهم لم يفلحوا، وعندما تأتي الشيوعية تجردهم مما يملكون (ولم يبقَ ما يدفع الأخوة الى الشر)<sup>(١٥٤)</sup> كما تقرر هي ولكنها لا ترى في هؤلاء إلا ما تراه في إخوانها فهم (القساة الظلمة الذين يسرقون الإنسان، ويسلبونه كل ما يملك، ثم يسجنونه أيضاً ولا يقبلون له عذراً مادام هو وأبوه أو جده من أصحاب الأموال. إن الله سيعاقبهم كما عاقب إخوتي لمحاولتهم قتلي وأنا طفلة.)<sup>(١٥٥)</sup> فهم يضطهدونها بسب ماضيها. وهنا يقع الكاتب في تناقض لأن هؤلاء لا يؤخذون (كيلدا) - إحدى شخصيات الرواية - على هذا الماضي، بعد أن أصبحت نموذجاً للعمال الصالحين المخلصين<sup>(١٥٦)</sup> في عهد الحرية. ثم نعرف أنها تحمل شهادة دكتوراه في الكيمياء، ولكنها اختارت التمريض عملاً. متزوجة سابقاً من ضابط هرب بعد تسلّم الشيوعيين الحكم الى انكلترا. لها ابنان: فانيا، وجابور. ونعرف أيضاً أنها تشك في كون فانيا ابنتها، لأنهم في نظامها يأخذون الأولاد ساعة ولادتهم ويضعونهم تحت أرقام. وربما خلطت الممرضة رقم طفلتها برقم طفلة أخرى. وليس جابور ابنها، فهو

يتم ضحية قصة أخرى تدين النظام. ومن خلال تسلسل الأحداث نتعرف على كل تفاصيل حياتها فنعجب لهول ماقاست على أيدي الشيوعيين ونعجب من قدرتها على تحمل كل ذلك، فهي تقص علينا القصة تلو الأخرى، وتتابع ملح وهي قصص لا نشك أن فيها من المبالغة والاختلاق الكثير. وهنا نرى أن الكاتب يفتعل الأحداث والمناسبات ليتم له عمله السياسي الدعائي. ولم تكن البطلة الوحيدة التي لاقت الأهوال والمصائب، بل كل من تعرفت عليهم. وتروي لنا قصصاً عن بعض هؤلاء، ولعل أغربها وأعجبها قصة العجوز (اللطفية الوديعة) فاندراشكوف، المتدينة التي لا تجد سوى الصلاة ملاذاً مما صادفته عائلتها الفلاحية من النظام الجديد. والتي تذبح يوماً أطفالها الثلاثة لأنها تخشى أن يصبحوا (زنادقة مارقين)، وعندما تنتهي من ذبحهم تركع لتصلي، ثم تقطع شرياناً في ذراعها لتموت معهم ولكن زوجها يعود (صدفة وفي غير مواعده) ونلاحظ هنا كثرة المصادفات التي لا تتوانى عن تقديم أية خدمة للكاتب ليؤدي غرضه. وتنقذ الأم من الموت، ولكنها تندب سوء حظها في النجاة، ويحكم عليها بالإعدام أولاً ثم يخفف الى السجن مدى الحياة. وتدخل السجن وتكون مثلاً في الهدوء والطاعة - ولاندري كيف استطاعت أن تحتفظ بهدونها وكأنها لم تفعل شيئاً - وعندما يصدر عفو عنها بسبب

تقارير رؤساء السجن عنها ترفض أن تخرج لأنها لاتريد العيش وسط الزنادقة الكفار. وتتابع القصص بتتابع الفصول، وهي لا تقل غرابة عن هذه. ونمل ونضجر لأننا لانصدق. ويخرج الكاتب ما بجعبته مرة واحدة، وبالبحاح يذكرنا بهجومه على (الدكتور ابراهيم)، وكيف استقرأ جميع مواطن الانتهازية ليكلفه بها، وكيف اختلق وتكلف، وكلما قدم لنا قصة جديدة عن انتهازيته، ابتعدنا عن تصديقه، لأنه يبعد الشخصية عن نموذجها البشري ويقربها من الأفكار المجردة. وهكذا هو دائماً يبالغ، ويوغل في ذلك حتى يوقع القارئ في الظنون. ولا يلبث أن يوقع هذه الشخصية في تناقض في الموقف، كأنما عرض من خلالها لتناقضه هو - وإن كان الاتجاه معاكساً - فبعد كل ما قدمت عن حقيقة الواقع، بما نلمس معه تحاملها وكراهيتها الشديدة للشيوعيين، نراها تقف الى جانب هؤلاء بعد أن تتقدم لخدمة اللجنة التي يشكلونها والتي اتخذت من دار صاحبها مقراً لها. وعندما يكاشفها هذا ضاحكاً بأنها في خدمة الشيوعيين، تجيب معترزة (ولماذا لا؟ وما العيب في الشيوعية؟)<sup>(١٥٧)</sup>. وهكذا تنسى كل ملاقته على أيدي هؤلاء فلا تكاد تتذكر عيباً واحداً من جملة العيوب التي لاتحصى والتي ذكرتها سابقاً. بل أصبحت تحب هؤلاء: (وشرعت تسألني عن الاشتراكية والشيوعية، فشرحت لها النظريات بشكل مبسط

يلائم عقليتها، وعجبت حين اعترفت بعد ذلك بأن وجود أصحاب الملايين الى جانب المعدمين أمر غير طبيعي، وأن النظام الشيوعي خير من النظام الرأسمالي<sup>(١٥٨)</sup>، ولانجد لهذا التناقض تفسيراً. وإذا قلنا إن الكاتب لم يكن - من خلال البطل - ينتقد الأفكار، إنما تطبيقها على أيدي النظام القائم ورجاله، مما دعاها الى كرههم، ومما يستوجب استمرار هذا الكره، لكن هذا الكره انقلب الى محبة، والكاتب أو البطل عاجز عن معرفة سر ذلك: (ولأدري أين اختفى كرهها للنظام القائم ورجاله)<sup>(١٥٩)</sup>. واستمر الكاتب يوقع نفسه وشخصياته في التناقض دون أن يراجع نفسه. ويتنبه الى أن أقواله يدفع بعضها بعضاً، ففي قصة من قصص الكوجكا تروي لنا كيف تنتهك حقوق العمال في دولة العمال، وكيف ترهق عاملة في إحدى المستشفيات بالعمل، في حين أن القوانين الصارمة لا تبيح لها حق الاعتراض: (وعندما رجعت الى بيتها منهوكة القوى، أرادت أن تنيم طفلها الذي كان يشاكس ويرفض النوم، فضربته حتى تعب من الضرب والبكاء، فنام ونامت هي كالميتة من أثر التعب، ويظهر أن الطفل استيقظ بعد ذلك ونهض متشبثاً بحواجز مهده، وأراد أن يلعب فركب الحاجز وسقط على أم رأسه فدقت عنقه)<sup>(١٦٠)</sup>، وعندما تستيقظ الأم تسارع به الى المستشفى ولكنه يموت ويرى الدكتور ذلك من أثر السقطة ولكن الشبهات

حامت حول الأم عندما يشاهد أثر الضرب في جسده، ويحكم عليها بعشر سنين. فالعامل متعب يضحج بالشكوى، فلا يسمع، ثم يذهب وغيره ضحية هذا التعب والانهاك. ولكنه يقدم لنا حكاية أخرى تصور العامل بأنه لا يعرف كيف يقضي وقته، وأنه يتمتع بالاجازات الطويلة التي لا يستحقها عندما يطلب البطل من إدارة المنازل أن تقوم بإصلاح عطب في الحمام، ويأتي لهذه المهمة عاملان (بقيا طيلة اسبوع كامل يقضيان النصف الأول من النهار يقلعان أو يكسران مربعاً من ذلك القيشاني الجميل، ويقضيان بقية المدة في الدردشة وشرب البيرة .. وبعد أن تخرب نصف الحمام ظهر العطب.. ولكن ذلك الحمام الجميل بقي منخرّباً مدة شهر آخر، فقد استحق العاملان إجازة، وكان ذلك العمل قد هد قواهما، وبعد عودتهما قضيا أسبوعين في إصلاح الحمام بنفس الطريقة)<sup>(١٦١)</sup>. ويروي حادثة أخرى مثلها، ويرى أن (العمال هم الذين سيخربون هذا النظام الذي أقيم للدفاع عن مصالحهم)<sup>(١٦٢)</sup>. وتناقض آخر يوقع الكاتب نفسه فيه فيما يتصل بالمعلومات التي يوردها: البطلة تقول إنها قضت في السجن سنتين، فعندما يمران هي وصاحبها بالسجن تشير قائلة: (تلك داري سكنتها سنتين)<sup>(١٦٣)</sup> وهو يسألها: (أعجب كيف استطعت الصبر طيلة مدة سنتين)<sup>(١٦٤)</sup>. ولكنها فيما بعد<sup>(١٦٥)</sup> تذكر أن العقوبة عليها خففت، فأعفيت من

نصف سنة، فتكون بذلك قضت مدة سنة ونصف لا سنتين. ولعل القارئ انتبه فيما مرّ، عند حديث البطل عنها، الى غفلة الكاتب وتناقضه، فالبطل يذكر أنه يشرح لها النظريات الشيوعية والاشتراكية بشكل مبسط يلائم عقلها، وهي تحمل الدكتوراه. وتناقض غيره يؤكد عيباً فنياً، فالكاتب نوّه في (البداية) بنوع العلاقة التي تربطه بصاحب المذكرات وأنها قديمة تمتد الى أيام الطفولة، والى زمن وجودهما في براغ حيث لايفترقان حتى الثورة الثالثة، ونوّه صاحب المذكرات هو أيضاً بعلاقته بالكاتب وأنه صديقه الوحيد الذي يطمئن اليه، فيقول له في ختام مذكراته (ولست أجد بين معارفي وأصدقائي من اعتمد عليه سواك)<sup>(١٦٦)</sup> ومع هذا لانجد للكاتب أثراً في هذه المذكرات، فلا يظهر من خلال الأحداث ولو عرضاً. وكان ذلك ممكناً لو لم يلتق به في براغ فلا يفارقه حتى الثورة الثالثة. وهو يؤرخ لهذه المرحلة، ومنذ مجيئه الى براغ بعد الثورة الأولى. ويذكر الكاتب أنه سمع أن صاحبه قد (أصيب بأمراض خطيرة من جملتها أمراض القلب)<sup>(١٦٧)</sup> ومع هذا لا يكلف نفسه عناء السؤال عن صاحبه الحميم. وهناك مايشير الى أنه التقى البطلة (الكوجكا) أيضاً، وتعرف عليها وكانت تطلق عليه (يوهانس) ترجمة لـ (ذو النون) ولكنه ليس هنالك مايشير الى هذه المعرفة من خلال المذكرات. وهكذا يختفي الكاتب تماماً في هذه المذكرات

شخصيةً من شخصيات الرواية، ولا يظهر الا اسماً في نهاية المذكرات. وسبب ذلك واضح فكما لا يصير الواحد اثنين، لا يمكن كذلك أن يوجد (ذو النون أيوب) وصاحب المذكرات لأنهما شخص واحد. وهكذا يقع في تناقضات كثيرة وعيوب فنية عديدة، ربما لم يبلغها في أعماله السابقة كما حدث في هذه الرواية. فهو يسخر كل شخصيات الرواية لما يريد حتى تصبح هذه أدوات يتلاعب بها، يزرع بها في الأحداث وينطقها بما يريد لتؤدي عنه أفكاره. فهي شخصيات مقحمة، يفاجئنا بها دون تمهيد وفي اللحظة المناسبة إذ تعن له فجأة فكرة يريد أن يقولها فيأتي بشخصية آنية لتعرب عن فكرته الآنية ولذلك نجد هذه الشخصيات تختفي بالسرعة نفسها التي ظهرت بها فينتهي دورها بانتهاء المهمة التي أدتها. وتتعدد الشخصيات بتعدد جوانب الفكرة .. بتعدد مواطن الانتقاد، وكلها أدوات محرّكة، أدوات إدانة. ولا نستثني من ذلك بطلة الرواية، فهي أداة إدانة، عن طريقها استقرأ مواطن الانتقاد. فشخصياته تمثل أفكاره وهو يتوزع بين كل شخصيات الرواية وهذه كلها تمثله. وكان يلبس أفكاره أشخاصاً ينتمون للنظام الذي انتقده لكي يدينه من خلال هؤلاء الذين ينتمون اليه وكأنه أراد بهذا ان يدفع عن نفسه أنه يعرض أفكاره وأن أبطاله يمثلون هذه الأفكار، وهو

يصرح أنه يعرض الأمور دون أن يقول هو كلمة الحكم، إنما يترك ذلك للقارئ<sup>(١٦٨)</sup>.

ولأن مهمة الرواية أن تقرر هذه الأفكار، ولأنها يسيطر عليها ما يسيطر على المقالة السياسية وهو هدف الدعاية لهذه الأفكار، نجد ما يختاره من أحداث يتفق مع ما يريد أن يوضحه، لذا جاءت الأحداث مفتعلة متكلفة، وبدا بعضها محشوراً مما يمكن الاستغناء عنه، فلا ضرورة فنية تدعو إليه، كحكاية الكوجكا الغربية عن القس، فهو يفتعل لها الحادث افتعلاً، فبينما البطل أرق في إحدى الليالي، إذ تختلج الكوجكا وتنتفض في نومها وتستيقظ وتهدأ لتقص عليه قصة جديدة تقتل بها أرقه، مفتعلة كسابقتها. ولكن إذا كانت تلك لغاية أراد، فما نؤاخذه عليه أن هذه تخلو من ذلك. وتقطع عليه القصة في تلك الليلة لتتمها عليه في اليوم التالي. وربما اندمج الكاتب في هذا الدور وهو يقص علينا القصة تلو الأخرى، وهكذا بعد أن نفذ كل مالديه وبعد أن أحس أنه وقى، عاد يضرب دون هدى وها هو يفتعل الحادثة ليأتي بقصة تخلو من كل غاية، لا الغاية الفكرية فقط بل الفنية أيضاً. فهي لاتقدم حدثاً يسهم في تنامي أحداث القصة وتطورها، بل يعرقل هذه الأحداث، ويقطع عليها تسلسلها. وتأتي النهاية أكثر تكلفاً فلأنه شعر أن مهمة البطل قد انتهت، أراد أن ينفذ يديه منه، فتخلص منه بتلك النهاية.

فكان مجرد أداة كغيره من شخصيات الرواية. أما الحوار فهو غاية في السذاجة، وهو غالباً بينه وبين الكوجكا وفي تقديري أنه أدخل الحوار كثيراً في الرواية لينأى بها عن كونها بحثاً موضوعياً بحثاً. وما وفق في هذا، فليست لديه القدرة على إدارة الحوار القصصي لأنه ليست لديه القدرة على كتابة القصة التي تستجمع عناصر الفن القصصي، وتثبت له هذه القدرة في كونه باحثاً ناقداً في السياسة والاجتماع.

لغة الشخصيات واحدة وكلامهم واحد لأن الافكار واحدة وهم جميعاً يؤمنون بها. أما هو فنراه يمثل دور المدافع عن النظام أمام الكوجكا، لكي يدفع عن نفسه أنه يدافع عن أفكاره. لكن هذا يُفصح بأن جعل حجته في دفاعه ضعيفة، وما يكاد يلقي بها حتى تدحض فلا يملك الا أن يسكت ليترك لغيره أن يقيم عليه حجته الدامغة. فالحوار مسخر لخدمة هدفه في شرح ما يريد شرحه وتوضيحه.

ولأن الرواية عمل دعائي لأفكار الكاتب السياسية نراها تغص بالمعلومات التي تتدافع على الكاتب فيسجلها بتتابعها ويبلغ به الأمر أن ينسى أنه يكتب قصة وأن عليه أن يراعي ما يقتضيه الفن القصصي. وهكذا قد يأتي فصل كامل وهو معلومات محشورة متلاحقة، كما هو عليه الفصل الثالث عشر<sup>(١٦٩)</sup> وهو لذلك يجور على مقومات القصة أو الرواية الفنية، فتتصف رواية هذه بذات

الخصائص التي جعلت من أغلب قصصه مقالات سياسية اجتماعية أو بحثاً موضوعية اتخذت الشكل القصصي إطاراً لها فكانت (مقاصات) كما سموها، وكانت هذه القصة التي نتحدث عنها (مقاصة أخرى). ولأنه لايهمه الفن القصصي بقدر ماتهمه الأفكار لذلك نجده لا يدفع عن أدبه هذه التسمية، فعندما يقولون عنه أنه يكتب مقالات بشكل قصصي، يقول: إنهم يمتدحونني<sup>(١٧٠)</sup> لأنه لا يريد غير ذلك. وهو يقرر أن غايته من الكتابة هي الاحتجاج على الأوضاع السيئة وانتقادها. وأنه وجد نفسه كاتباً فجأة بعد ما اصطدم بالأوضاع العملية وأراد الاحتجاج عليها. لكن طريقة الكتابة جاءت بشكل قصصي لأنه من المولعين بالقصة غاية الوله<sup>(١٧١)</sup>. فالشكل القصصي إنما هو وسيلة أو طريقة في إخراج أفكاره، أما أن يكون غاية أو فناً له أصوله وقواعده فهذا مما لا يراعيه. ولهذا نجد قصصه ببساطتها البالغة فلا يهتم كما اهتم كتاب آخرون عاصرهم بالتماس طرقاً في التناول الفني جعلت أدبهم (أدباً ممتازاً) كما يعترف هو. لكنه لم يتأثر بهم ولم يسع سعيهم لأنه أراد من أدبه الفكرة فقط. وهو يخطئ الذين يبعدون الأدب عن الأفكار ويجعلون همهم منه غاياته الفنية وأساليبه الحديثة المتطورة، فيرتفعون عن المشاكل اليومية ويتسامون عليها لكي يقال عنهم إنهم أدباء يكتبون على طراز خاص أو طريقة سامية،

حتى أن بعضهم يكتب أشياء لا تفهم في الإطلاق كما يقول (١٧٢).

ومن مظاهر عدم اهتمامه بالفن القصصي في روايته هذه أننا نجد أنه لا يهتم بتصوير المكان، وإيراد بعض التفاصيل الضرورية التي تنير أبعاد الحدث. ومن مظاهر عدم اهتمامه بتطوير كتابته في القصة، أن كتاباته يطبعها أسلوب واحد، وطريقة واحدة في العرض فما نلاحظه على بعضها نستطيع تطبيقه على الآخر، ومن هنا نأخذ على روايته هذه ما أخذه الدكتور عبد الإله أحمد على روايته (اليد والأرض والماء):

(إن الرواية تخلو من الحادثة الغرامية بالمعنى المعروف للحادثة شأن أغلب الروايات التعليمية، وإن بدا أن فيها شيئاً يتصل بهذه الحادثة.) (١٧٣) وهو يستغل الحادثة الغرامية ليعرض لنا آراءه، حتى لانكاد نحس شيئاً من العلاقة العاطفية، لأن هذه كانت مجرد وسيلة لإمرار آرائه.

لقد قسم الرواية التي نتحدث عنها على أقسام كثيرة لاتتجاوز صفحات القسم الواحد في الأكثر ثلاث صفحات في حين كان عدد صفحات الرواية مائة وخمسة وسبعين صفحة. وكان من الأفضل لو دمج أكثر من قسم في قسم واحد، إذ فصل من الأقسام ما لا يصح فصله لأنه يقطع الحوار ليطمه في فصل آخر، كل ذلك لأنه شاء أن لا يتجاوز الفصل الواحد الصفحات

الثلاث، وهذا غير صحيح فنهاية الفصل (١٨) حوار أكمله في الفصل (١٩) والفصل (٢٠) امتداد لحوار جرى في الفصل (١٩). وتستمر هذه الفصول الى الفصل (٢٣) وكلها يوحدتها أنها تدور عن حوادث تقع في السجن وكان يمكنه أن يوحدتها في فصل واحد ولكنه لم يفعل .

إنه ربما عكس شيئاً من مرارة تجربته الشخصية على موقفه من النظام الاشتراكي، فكان سبب هذا موقفه الذي يختلف عما نعرفه عنه، فشن عليه حملاته نفسها التي كان يشنها على الأفراد والأوضاع التي كان يصطدم بفسادها، فلا ينتهي حتى يعري كل جوانب الفساد، وحتى يرضي نفسه المستثارة فالكاتب (تبرز لديه في معارك الصراع نزعات ذاتية خاصة كانت محرّكة أبداً لعواطفه ومحددة لمواقفه من الفئات المختلفة حتى تجاه هذه الفئات من الفلاحين التي وقف الى جانبها في أدبه مدافعاً، نراه يناصبها العدا، لأنه نال منها أذى وخسارة مالية كبيرة<sup>(١٧٤)</sup> فهو يصدر عن تجربته الخاصة وعن نزعته الذاتية. ولهذا نراه يقف موقفه المعادي من النظام الذي طالما دافع عنه وتحمس له ولقي في سبيل إيمانه به كل أذى - كما يذكر- وموقفه هذا لم يأت مغايراً لموقف له قديم، ففي (اليد والأرض والماء) ينال من الفلاحين لأنه لقي منهم أذى، في الوقت الذي كان داعية متحمساً للأفكار التي تناصر الفلاحين. ولعله يكرر

موقفه القديم هذا في هذه الرواية، فنراه ينتقد النظام الاشتراكي، لأنه لقي في بعض بلدانه أذى شخصياً قد يكون محرکه في حملته هذه.

## ٨- تعدد المذاهب الأدبية واختلاطها:

في هذه المرحلة التي عاش فيها ذو النون أيوب ونزل الى ساحة الأدب وكتب أعماله القصصية تعاونت جملة من العوامل والمؤثرات والأحداث في التأثير في المجتمع والأدب العراقي، وتضافرت جميعها لإنتاج نمط من الأدب كان استجابة لما تتطلبه المرحلة وما تحتاج إليه في التعبير عنها. وقد كان أهم تلك العوامل الاتصال بالغرب وانفتاح الأمة والمجتمع على آفاق جديدة في كل مناحي الحياة والفكر والثقافة وكان هذا الاتصال انعطافة تاريخية كبيرة وسبب حركة التحول المعاصر.

ولقد شهد العراق والبلاد العربية منذ العقود الأولى من القرن العشرين حركة الصراع الفكري بين القديم الذي لا يريد أن يترك مواقعها والجديد المتأثر بالغرب الذي يريد أن يسيطر ويعم. وشهد الواقع الأدبي عملية الصراع هذه وتجلت عملية التجديد في الأدب بولادة أنواع أدبية جديدة لم يكن يعرفها الأدب القديم مثل القصة والرواية والمسرحية والمقالة والسيره. وعكس الأدب كل التيارات التي عرفها الأدب الغربي ونقل المذاهب الأدبية

المعروفة التي مرت بالأدب الغربي عبر مراحل زمنية طويلة ولكن الأدباء العرب تعرفوا عليها مرة واحدة ولم تمرّ عندنا بالتتابع الزمني الذي مرت به في الغرب والذي عملت عليه ظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية، فوقفوا عليها كلها ونقلوها كلها الى الأدب العربي وعبروا به من خلالها وكان من آثار ذلك على الأدب العربي بصفة عامة وعلى بعض الأدباء بصفة خاصة بعض السمات والمظاهر الملاحظة ومنها ظاهرة التعدد والاختلاط في المذاهب الأدبية والتعايش بين التيارات والمدارس المختلفة التي عرفوها عن الأدب الغربي. وهذا كان حالاً عامة لوحظت في الأدب العربي وهو ما عبر عنه الأدب في مصر وفي سورية في العشرينات والثلاثينيات من القرن العشرين فكانت الكلاسيكية تتعايش وتختلط مع الرومانتيكية وهذه مع الواقعية والواقعية مع الرمزية حتى أصبحنا نجد ما أسماه النقاد بالكلاسيكية الرومانسية، أو الواقعية المطعمة بالرومانسية أو العكس. وأكثر ما لوحظ هذا الاختلاط بين الرومانتيكية والواقعية الاجتماعية، وقد أخذ بعض هذه المذاهب يتلاشى ويضمحل، وبعضها يتصلب ويترسخ، وبعضها يرهص بما هو آتٍ.

وإذا كانت الظروف التاريخية التي مرّ بها الأدب الغربي ساعدت على ولادة ونشأة هذه المذاهب الأدبية بوصفها حاضنة لهذه المذاهب فإن طبيعة الظروف التي مرت بها البلاد

العربية ساعدت على التعبير من خلال أكثر من مذهب فمثلاً نجد أن ظروف نشأة الواقعية والرومانتيكية كانت متجاورة في واقعنا العربي. وكانت طبيعة الظروف التي تمر بها البلاد العربية تسمح كذلك بسيادة بعض المذاهب وغلبتها على غيرها بوصفها حاضنة لهذا المذهب أو ذاك فكانت الرومانتيكية قد برزت واضحة في خلال العقود الأولى من القرن العشرين وتناسجت مع الواقعية في هذه المرحلة حتى لم يعد من المستطاع أن يفرق بينهما، وإن كان للرومانتيكية القدر المعلى والمركز الرئيس وكانت تسود في أوقات المحن والملمات. وقد لمسناها في أعقاب الحرب الأولى وبعد نكبة فلسطين ثم بعد نكسة حزيران التي صبغت الأدب بلون حزين، في حين أخذت الواقعية سمتها المستقلة وخصوصيتها المتميزة مع التحول الواقعي ثم الاشتراكي في الخمسينيات<sup>(١٧٥)</sup>.

ولقد اعترى هذا الاختلاط والتداخل الأدب في أوروبا ولم تبقَ بعد الحرب العالمية الثانية مذاهب أدبية واضحة المعالم وشاملة ومرتكزة إلى فلسفته أو نظرة إلى الحياة كما عهدنا في المذاهب الأدبية الكبرى بل بقيت شذرات من المذاهب القديمة متمازجة مع مذاهب واتجاهات صغيرة. فظهرت التعددية في الأعمال الأدبية وأصبح الكاتب يخلط في كتاباته بين مذاهب مختلفة من واقعية إلى رمزية إلى عبثية أو لامعقول. واستعين بالأساطير

والتحليل النفسي ولم يلتزم بالشروط الأساسية في تكوين الأنواع الأدبية. لذا بات من غير الممكن القول في (سيطرة مذهب واحد على مرحلة واحدة أو عمل أدبي واحد، فصفاء أي مذهب من شوائب المذاهب الأخرى، هو صفاء نسبي). فأصبح من الممكن أن يلاحظ في النص الواحد تعدداً لمذاهب مختلفة، ولهذا جاءت ظاهرة الاختلاط والتعدد في الوطن العربي أكثر وضوحاً منها في الأدب العالمي وذلك لأن الكاتب العربي، وكما قلنا، لم يعرف المذاهب الأدبية منذ نشأتها الأولى وتعاقبها وتطورها التدريجي، إنما اطلع عليها كلها في فترة زمنية واحدة وذلك عن طريق ترجمة الكثير من الكتب النقدية والأعمال الأدبية التي تنتمي الى عصور ومراحل ومدارس مختلفة فتأثر بها جميعاً. لقد تأثر الكاتب العربي بالكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية وغيرها وبتيارات القرن العشرين وفنونه الأدبية المختلفة دون أن يعيش في زمن هذه المدارس أو ينتمي إلى أية أمة من أمم هؤلاء الكتاب الذين أنتجوها ولم تكن له جذور في هذه الفنون تعصمه من الانبهار، لهذا كانت تتراكم في نص واحد من نصوصه تأثيرات مختلفة متعددة متناقضة. وإذا تذكرنا أن كل كاتب من هؤلاء الكتّاب الأجانب، الذين تأثر بهم الكاتب العربي، ينتمون إلى مذاهب شتى وأساليب مختلفة أدركنا مدى الاختلاطات التي كانت تتم عند كل واحد من كتّابنا، وتلك

هي الورطة التي وجد الكاتب العربي نفسه فيها وهي تعدد المذاهب في أغلب النصوص التي يكتبها وأصبح الكاتب العربي الذي تأثر بمختلف المذاهب والتيارات الأجنبية -القديمية والحديثة - مضطراً الى أن يصوغ من مجمل ماتأثر به من هذه المذاهب المختلفة التي اطلع عليها والأعمال المختلفة التي قرأها، أسلوباً فنياً خاصاً به، مقنعاً لعصره، ومتناسباً مع الواقع الذي يعيش فيه .لذا برزت ظاهرة التعددية في كثير من النصوص، التي حاول كُتّابها أن يُعالجوا من خلالها قضايا اجتماعية، وسياسية مختلفة (١٧٦).

وقد انعكست هذه الظاهرة على الأدب العراقي وكان من هؤلاء الكتاب العراقيين (ذو النون أيوب) الذي كانت ظاهرة التعدد والاختلاط في المذاهب الأدبية، ظاهرة ملاحظة لديه، وسوف نتحدث عن أقوى مذهبين طبعاً أدبه وحسب قوة ظهورهما لديه .

## ١- الواقعية

هي المذهب البارز والظاهر في أدب (ذو النون أيوب)، وهو ما يسم كل أدبه، وإن لاحت هناك مذاهب أخرى لديه فهي تأتي من خلال هذا المذهب السائد في قصصه وتختلط به . وكان هناك من الظروف الموضوعية ما دفع (ذو النون أيوب) وغيره

إلى كتابة القصة الواقعية، فالحرب العالمية الثانية كانت (أبرز حدث في تاريخ القصة الواقعية في العراق.. فقد شجعت ظروف الحرب وحرية الرأي التي أعقبت الحرب في العراق على كتابة القصة الواقعية بعد أن اكتسبت حقائق جديدة وجودة الإتقان الفني بسبب الاطلاع على القصص التي أخذت تكتسح الأسواق العراقية)<sup>(١٧٧)</sup> وليس معنى هذا أن القصة العراقية بصورة عامة وقصص (ذو النون أيوب) بصورة خاصة كانت تخلو من جذور الواقعية قبل الحرب الثانية ولكن هذا الاتجاه أصبح أكثر تبلوراً فيها وأصبحت هي أكثر وعياً بماهية هذا الاتجاه، فأخذت تركز على أبرز الشخصية العراقية وتصوير البيئة العراقية، وتعبر عن الإنسان العراقي بمشكلاته وتطلعاته، كما عنوا بتصوير آثار الاستعمار في فساد الحكم واستغلال النفوذ وسوء التوزيع)<sup>(١٧٨)</sup> .. فهي تستقي مادتها وموضوعها من حياة الشعب العامة ومشكلاته، وتتناول قضايا المجتمع العراقي ومظاهر البؤس والفاقة التي ترزح تحتها الطبقات العاملة من الشعب)<sup>(١٧٩)</sup> ومن هنا جاءت القصة من (نتاج مكافحين سياسيين اعتبروها مجرد أداة من أدوات الكفاح السياسي)<sup>(١٨٠)</sup>

وربما اختلف في تسمية واقعيته هذه، فهي واقعية اشتراكية في نظر بعض الباحثين أو واقعية جديدة كما يسميها الدكتور عمر الطالب وهو قد يعني الواقعية الاشتراكية أيضاً لأن هذه

(موقف من مواقف الحياة)<sup>(١٨١)</sup> ترى أن على الأديب أن يشارك في الأحداث التي تجري ويخوض فيها، لأن (الأدب نتاج اجتماعي والأديب نفسه وليد البيئة التي نشأ فيها وترعرع في أحضانها، وصور الأديب وخياله ومشاعره ومزاجه الفكري تستمد من واقع المجتمع الذي نشأ فيه، فالأديب وليد المجتمع الذي أثر فيه ثم عاد هو ليؤثر فيه بدوره عن طريق الكتابة .. وهو بهذا فرد له فلسفته ونظرته إلى العالم والعصر الذي يعيش فيه والمجتمع الذي نما في أحضانه بما في ذلك طبقاته المختلفة والصراع الذي يعتمل في أعماقه صراع الشعب ضد أعداء الحياة)<sup>(١٨٢)</sup>. وهذا ما آمن به (ذو النون أيوب) وعكسه في أدبه وعنده أن الأدب (الذي لا يستهدف بكل ألوانه إنهاض المجتمع ودفعه صعداً في مدارج الرقي هو قشور وزخارف لاطائل تحتها، بل هو عرض فان لا يقاوي الزمن وكم يضحكني، أن يردد بعض السذج أن الأدب الواقعي الذي يعالج المشاكل الاجتماعية الآنية ليس راقياً ولا خالداً، إن ما يؤثر عي الحياة خالد خلود الحياة فعلى الذين يعشقون الخلود ألا يترفعوا عن حاضرهم ومشاكلهم وليتذكروا أن من اخترع العجلة البسيطة خالد خلود الفن الميكانيكي وله فضل عظيم على مخترعي المكائن الهائلة الشائعة اليوم. إن الأدب الواقعي الطبيعي هو في نظري أرقى أنواع الأدب وأثمنها فمن أراد تقدماً في الأدب ورقياً

فليدرس هذا الأدب ويمارسه، والقصة الواقعية أجمل فنون هذا الأدب<sup>(١٨٣)</sup> ومن هنا جاءت كتابات (ذو النون أيوب) تستهدف (الفكرة السياسية والاجتماعية وقد حصر أمانيه في مستقبل أفضل للطبقات العاملة وللشعب العراقي قبل كل شيء)<sup>(١٨٤)</sup>. ومن هنا ينبع مفهوم الالتزام في أدبه، فالأدب ميدان للنضال الاجتماعي والسياسي، وهو يعمل لا للكتابة نفسها، وإنما يجعل منها وسيلة لغاية أخرى ينحاز تجاهها في الحياة (إن الفنان غير الموجه لا يساوي أكثر من منظر خالٍ من الحكمة والعقل وإن المعاني وما تستهدفه من سمو هو ما يخلد الفنان، إن الأساليب تتغير وتفتنى ولكن الآراء الصائبة هي الأحجار في بناء الحضارة في العالم والفنان الذي غايته المتعة المجردة والتسلية الفجة لا يختلف كثيراً عن مرقص قرد أو دب)<sup>(١٨٥)</sup>. فهو ينطلق من مفهوم الواقعية الجديدة في أدبه لأن هذه (حين ترى الأدب أنه فن له رسالته الاجتماعية ترى إذن أن له دوراً خطيراً في تنظيم المجتمع يؤثر في تطوره الإنساني وذلك يعني أن على الكتاب مسؤولية اجتماعية وطنية إنسانية وإن هذه المسؤولية تفترض الإخلاص والصدق في العمل الأدبي)<sup>(١٨٦)</sup>.

وقد تكون واقعية (ذو النون أيوب) هذه، واقعية إنتقادية، في نظر بعض من الباحثين وقد تكون لوناً آخر منها عند آخرين. وهكذا تختلف التسمية باختلاف من يطلقونها ولكنني أنفق مع

الدكتور عبد الإله أحمد عندما يحددها بالواقعية السياسية الساذجة، منطلقاً من أن هناك سمة عامة بارزة تحدد أدبه ونعني بها السياسة وهو لا يرى الأدب إلا من خلالها .. يقول: (والذي حدد اتجاهه (ذو النون أيوب) الواقعي هو بالذات الحافز الذي ساقه إلى كتابه القصة في منتصف الثلاثينيات ولم يكن قبل ذلك قد فكر أن يكون قصاصاً حين اصطدم بالحياة اصطداماً نهه بل أيقظه وأقنعه بأن الكثير من المتناقضات في المجتمع وفي منطق رجال الحكم يرجع إلى عوامل جذرية تكاد تنتظم كل نواحي الحياة فأثاره ذلك ووجد رغبة في التعبير عن آرائه وخلاصة تجاربه وانتقاداته بأسلوب قصصي ولم يكن أمامه لتحقيق هذا الهدف غير تحري حقيقة هذه العوامل الجذرية التي تنتظم كل نواحي الحياة في المجتمع والسعي إلى إذاعتها بين الناس مهما كلفه أمر إذاعتها من نصب وأذى. لذلك كان تحري الحقيقة وإذاعتها بين الناس هو هدف (ذو النون أيوب) الأساس من اتجاهه إلى الكتابة وهو في الوقت ذاته المنطلق الذي حدد مفاهيمه الأدبية وحدد بالتالي مسار اتجاهه القصصي.. وقد كان واضحاً في ذهنه دائماً أن هذه الحقيقة التي يسعى إلى كشفها وإذاعتها ترتبط بالنواحي الاجتماعية ذات الاتجاه السياسي ارتباطاً وثيقاً، لذلك جاءت قصصه وهي تتناول نواحي من نواحي حياتنا الاجتماعية ذات رابطة وثيقة

بالنواحي السياسية كما عبر عن ذلك في التحذير الذي نشره في ختام مجموعته القصصية الخامسة برج بابل عام ١٩٣٩. وقد أوضح في مناسبات متعددة طبيعة هذا الترابط فكان مما قاله تحديداً لـ(الواقعية) وهو يتحدث عن أدب القصة في العراق (الواقعية تتطلب ارتباط الأدب ارتباطاً وثيقاً بالظروف الملازمة له من اجتماعية واقتصادية وسياسية وكلما ازدادت هذه الصلة برز الطابع الخاص طابع الوسط الذي نشأ فيه، والقصاص أقدر الناس على ذلك في نظري خصوصاً إذا كان واقعياً إذ إن هذه الصفة فيه تتطلب منه أن يجعل المجتمع الذي يعيش وسطه مادة ما يكتب وأبطاله من بنيه، فإذا ما كان وطنياً مخلصاً وضرب بسهم في الفن استطاع أن يخلق شيئاً مستساغاً يقبل عليه الناس اقبالاً يشجعه ويدفعه إلى الإجادة والتكامل).. وإذا كان لا يحق للأديب (أن يخضع لمفاهيم سياسية حزبية خاصة تستعبده وتحدد وجهات نظره وتضرب حوله نطاقاً لا يمكن تخطيه) فإن ذلك لا يعفيه (من مهمة النضال السياسي حينما يكون في أمة مستعمرة مضطهدة يحكمها الطغاة والخونة وإن عليه في مثل هذه الحالة أن يكرس قلمه لرفع الحيف وفضح الظلم وإثارة الناس على الطغيان) وإذا كان يبدو أن (ذو النون أيوب) في مفهومه هذا للأدب القصصي الواقعي يقترب من جوهر الواقعية الحقة، فإنه قد ضيق من مفهومه هذا حين فهم أن

وظيفة الأدب السياسية هي معالجته بشكل مباشر لمشاكل سياسية معينة قائمة فعلاً في بلاده ولم يفهمها كما فهمها كبار الواقعيين على نحو يبعد بها عن هذه المباشرة الآنية ويعطيها قيماً إنسانية أرحب.. كما أن (ذو النون أيوب) وقد تملكه هذا المفهوم الضيق للأدب الواقعي وأهدافه لم يدرك أن الأدب الواقعي الحق لا تأتي قيمته من محتواه الاجتماعي والسياسي فحسب وإنما تأتي قيمته بالضبط لأنه يعالج هذه النواحي الاجتماعية والسياسية على نحو يوفر له قدراً من النواحي الجمالية والفنية لا غنى لأدب يستحق هذا الاسم عنه<sup>(١٨٧)</sup>. إن (ذو النون أيوب) يرفض الاهتمام بالشكل الأدبي ناسياً أن الواقعية الحقة (تهتم بالشكل الأدبي على قدر اهتمامها بمحتواه وموضوعه ذلك لأنها ترى أن الشكل لا ينفصل عن المحتوى فكل منهما مؤثر في الآخر ومتأثر به، وأنه لا يكتمل جمال الفن الأدبي ولا تؤدي رسالته الاجتماعية إلا إذا تناسب جمال الشكل وقيمة المحتوى والموضوع تناسباً طردياً إيجابياً<sup>(١٨٨)</sup>. وهو لا يصور الواقع تصويراً تسجيلياً بخيره وشره وإنما هو يأخذ من الواقع ما يتفق ووجهة نظر يريد تأييدها، يرى الحياة من خلالها . وواقعية (ذو النون أيوب) لا تخلو من ذاتية، فهو ينقل لنا الواقع من خلال تجاربه الخاصة هو، وهناك من يرفض أن يتخذ الأديب تجاربه الخاصة موضوعاً للأدب الواقعي، (لأن الحياة

تزخر بالتجارب المتناقضة والعواطف المتباينة، وتجربة كاتب من الكتاب هي نقيض تجربة كاتب آخر<sup>(١٨٩)</sup>. إن أبرز خصائص أدب (ذو النون أيوب)، هو هذه الذاتية الصارخة، ولكنها ليست الذاتية المنغلقة المفصولة عما سواها، بل هي الذاتية التي تتوسع حتى تشمل كل ما يحيطها، وحتى تذوب في ذوات الآخرين، فتعرض همومهم وآلامهم وكأنها همومها وآلامها .. أنها الذات الاجتماعية، إن صحت التسمية. وهو يخضع في كتاباته لنظرية مسبقة ومتخيلة سلفاً عن الواقع، يؤمن بها، ويريد أن يفسر من خلالها الواقع، فهو يفترض افتراضات، منها ما هو سياسي واجتماعي واقتصادي ثم يبحث عن نماذج واقعية وأمثلة حياتية تطابق تلك الافتراضات. وكل كتاباته تنطوي على عنصرين رئيسيين: (الأول: أن لكل حدث أو موقف دلالة اجتماعية أو دلالة ذهنية كالصراع الطبقي.. اتجاه الفلاح للكفاح ضد الإقطاعي في سبيل حياة أفضل كما فعل سليم في رواية (اليد والأرض والماء) وتكتل الشعب حول شعارات مكافحة الاستعمار والتحرر والعدالة الاجتماعية كما في (اليد والأرض والماء). وأما العنصر الثاني فهو العنصر الرومانسي الذي يكتشف صفات الفروسية والبطولة والنبيل في الإنسان العادي، فهي تلغيه كإنسان واقعي لتنفيذ إلى ما تعتقد أنه جوهره، ولذا يكشف لنا فلاحون متعبون مرهقون عن قلوب بيضاء نبيلة شجاعة مثل سليم في

(اليد والأرض والماء) .. وعمال مضيعون إلى أبعد حد عن مكافحين متماسكين واعين<sup>(١٩٠)</sup>، وهكذا لم تأتِ أغلب هذه النماذج معبرة عن سمات ومعضلات هذه الطبقات، فلم يستطع أن يهبها الحياة، ولم تكن نماذج واقعية تماماً، فهذا التعاطف والحب للشعب من قبل الكاتب ودفاعه عنه، وتعبيره عن واقعه المرير لن يكفي ما لم يصاحبه الفهم العميق لذات النموذج المطروح. هو دائماً يستمد أبطاله وحوادثه من الواقع لا يتجاوزه حتى (أخذ الكثير من القراء يقرنون أحداث قصصه بحوادث واقعة معروفة في بلده وبأشخاص معينين بالذات وزادوا على ذلك أنهم استغلوا شخوصها فتنازروا بأسمائها عند الشجار.. وقد حمّله ذلك على أن يحاول أن يدفع عن نفسه تهمة أنه يقصد فيما يكتبه حادثة معينة أو شخصية بالذات)<sup>(١٩١)</sup> لكنه بالرغم من نهجه الواقعي فإن شخوصه يبدو (مثالين لا ينتمون إلى بيئة نعرفها حقاً)<sup>(١٩٢)</sup> فهو يستمد الحادثة والموضوع من بيئته، وفي هذه أشياء تستثيره، وتكوّن لديه انطباعات وفكرة محدودة فيبدأ يكتب عن تلك الفكرة أو الرأي متخذاً الأسلوب القصصي وسيلة، فتأتي كل أدوات هذا الفن وسائل هي الأخرى: الشخصيات، الأحداث، الحوار، الخ .. فهذه مجرد وسائل عنده، ولهذا تأتي شخوصه مطلقة لأنها تمثل أفكاراً مطلقة وليست نماذج واقعية كما ذكرنا .

وفي غمرة انهماكه في تفصيلات فكرته ينسى أنه يكتب عن الواقع، فيجور على هذا الواقع ويذكر عنه ما ليس فيه كما تحدث عن سلوك الدكتور حسام وخطيبته الدكتورة هيفاء، فإن هذا السلوك وطبيعة العلاقة بينهما (تبدو كما صورها المؤلف غير منطقية في واقع اجتماعي كالعراق.. فهما متصلان أبداً، لا نرى أحدهما إلا ومعه الآخر، وكأن حياتهما خلت من الناس وكأن لا حسيب على سلوك امرأة لا يربطها برجل إلا رابط الخطبة، وكأن ليس هناك في عالمهم المتخلف من التقاليد التي تحول بين صلة لا يمكن أن تكون على النحو الذي صوره المؤلف في مجتمع كالعراق إلا بعد الزواج)<sup>(١٩٣)</sup>، فهو يكتب خادماً فكرته فقط وهو ربما جار على فكرته، إذ يجور على ما هو معقول ومنطقي، فتأتي في إطار غير صادق للواقع، فهو لا يهمنه أن يضطرب كل شيء ليخلص له الشيء الواحد، الأثير، الفكرة المحددة.

## ٢- الرومانتيكية:

الرومانتيكية مذهب يلمس في أدبه، لكنه لا يمثل ظاهرة كبيرة فيه، فهي تأتي من خلال المذهب البارز في أدبه، أي من خلال المذهب الواقعي وقد تختلط بهذين مذاهب أخرى. المهم أنها ليست بالمذهب البارز في قصصه. ونلاحظ أنه كتب

بها في مراحل محددة في حياته، مراحل كان يشتد عليه فيها الاضطهاد والضغط الخارجي يصاحبه أحساس بالعجز عن مواجهة ذلك، ثم فشله وخيبة أمله المتكررة. كل هذا قاده إلى مرحلة الهروب من واقعه ليخلق له أجواء جديدة عليها تخلصه من واقعه المرير ذاك. ونلاحظ أنه اتخذ هذا الأسلوب في مجموعته (قلوب ظمأى) في أكثر من أقصوصة، ذلك لأنه كان يعيش حالة نفسية تضيق عليه بعد فشله في الانتخابات.. فقصة سراب من هذه المجموعة (تذكرنا بقصص المنفلوطي المسرفة في عاطفيتها)<sup>(١٩٤)</sup>. وكذلك قصة (وجه صبح) حين تتحدث بصراحة عن مشاكله وتنتهي نهاية رومانسية. والقصة الثالثة في هذه المجموعة (أسير وأسيرة) التي تتخذ هذا الاتجاه الذي يسميه الدكتور عبد الإله أحمد ب(الرومانسي الساذج) (ومهما يكن من شيء فإن هذه الرومانسية الساذجة التي تجلت في هذه القصص العاطفية الثلاث وتنسحب أيضاً على بعض قصص المجموعة الأخرى مثل قصة، (زهرة في الرغام) التي تقدم لنا المضمون الرومانسي المؤلف.. ولكننا نريد أن نقول إن قصص هذه المجموعة عامة لما شاب ما طرح فيها من أحداث وأفكار من مثالية وعاطفية، ساذجة أقرب في روحها العامة إلى الرومانسية منها إلى الواقعية الخاصة التي عرف القاص بها، فالذاتية فيها تبرز بأشد صورة. وتسطح رؤيته سمة لكل

الأقاصيص وقارئها لا يكاد يجد ما يميز قصصها التي كتبت في أوائل الأربعينات عن تلك التي كتبت في أخرىاتها، فكلها قصص يشيع فيها جو كئيب حزين متشائم بحيث يكتسب الإحساس بالألم فيها قيمة خاصة، إذ نرى البطل فيها يبحث عن مفر يستعصي عليه وهو في ذلك في بعض الأحيان تساوره أفكار تتصل بالموت قد يفلح في أبعادها، كما في قصة (وجه صبح)، وقد تسيطر عليه فتقوده إلى الانتحار كما في قصة (لماذا انتحر) لا فرق في ذلك بين ما يقرؤه في هذه القصص الرومانسية الساذجة التي تعالج الظماً القلبي إلى الحب أو تلك التي تحدثت عن أنواع أخرى من الظماً القلبي لصيقة بما يثير القاص من الحياة .. وقد تعد بعض أقاصيصها لوناً جديداً في أدبه لكنها إذا قيست بمعيار من الفن دقيق، عدت قصصاً رومانسياً ساذجاً في أحسن الأحوال، وإذا أردنا الدقة أكبر صوراً قصصية رومانسية، لا تخلو من روح المقالة لذلك أصبح من المتعذر للدارس تقريبا أن يلمس فيها ما يلمس في القصص الفني الناضج من عناصر بناء. (١٩٥).

## هوامش البحث ومصادره

- ١ - القصص في الأدب العراقي الحديث، عبد القادر حسن أمين، مطبعة المعارف بغداد، ١٩٥٦، ص ٥٣.
- ٢- ينظر: نشأة القصة وتطورها في العراق، ١٩٠٨ - ١٩٣٩ مطبعة شفيق، بغداد، ١٩٣٩، ص ٢٥٩ - ٢٦٤ .
- ٣ - ذو النون أيوب يصير على الاستمرار بالتأليف والترجمة حتى يموت، لقاء أجراه جليل حيدر، مجلة ألف باء، العدد ٤٨٨، السنة العاشرة، ٢٥ كانون الثاني، ١٩٧٨، ص ٤٧.
- ٤- الأدب العربي الحديث في معركة المقاومة والحرية والتجمع، أنور الجندي، ١٩٥٩، ص ٣١٦
- ٥- ينظر: ذو النون أيوب يصير على الاستمرار بالتأليف والترجمة حتى يموت، ص ٤٧ .
- ٦- ينظر: ذو النون أيوب، قصة حياته بقلمه، القسم السادس قبيل الصبح بين فجرين / فيينا ١٩٨٥، ص ٤٨ - ٤٩، ٨٧، ٩٤ .
- ٧- المصدر السابق، ص' ٩٢ .
- ٨ - نفسه، / القسم الثالث / مع الحياة وجهاً لوجه / الطبعة الأولى - فيينا ١٩٨٢، ص ٩.
- ٩- نفسه، ص ٦ .
- ١٠- ينظر: نشأة القصة وتطورها في العراق، ص ٢٥٧ - ٢٥٨، ٢٦٤ - ٢٦٦ .
- ١١- ينظر: في الريادة الفنية للقصص العراقي (نقد) الجزء الأول، أشياء تافهة لنزار سليم، تأليف د. علي جواد الطاهر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-العراق، ص ٢١ - ٢٥ .
- ١٢- ينظر: نشأة القصة وتطورها في العراق، ص ٢٨٤ - ٢٨٦ .
- ١٣- القصص في الأدب العراقي الحديث، ص ٣١.
- ١٤- أنا كاتب محتج وحين لا أجد ما أحتج عليه لا أكتب، حديث مع مجلة آفاق جامعية، العدد الثالث، السنة الأولى، ١٩٧٧، ص ٥٥ .
- ١٥- القصص في الأدب العراقي الحديث، ص ٢٧ .
- ١٦- الرواية في العراق تطورها وأثر الفكر فيها، يوسف عز الدين، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، معهد البحوث والدراسات العربية، مطبعة الجيلاوي، القاهرة، مصر، ١٩٧٣، ص ٢٩٣ .
- ١٧- القصص في الأدب العراقي الحديث، ص ٢٧.
- ١٨- نشأة القصة وتطورها في العراق، ص ٢٦٢ .
- ١٩- المصدر السابق، ص ٢٦٣ .
- ٢٠- نفسه، ص ٢٦٣ .
- ٢١- نفسه، ص ٢٧٤ .

- ٢٢- نفسه، ص ٢٧٩-٢٨٠.
- ٢٣- الرواية في العراق، ص ٢٩٣.
- ٢٤- إحدى أقاصيص مجموعته (صور شتى).
- ٢٥- الأدب المعاصر في العراق، الدكتور داود سلوم، ساعدت وزارة المعارف على نشره، بغداد ١٩٦٢، ص ٧٤.
- ٢٦- الأدب ومجالات الأديب، المجلد الثاني من آثاره الكاملة، ص ١٩٤.
- ٢٧- المصدر السابق، ص ١٩٤.
- ٢٨- نفسه، ص ١٩٤.
- ٢٩- نفسه، ص ١٩٤.
- ٣٠- نفسه، ص ١٩٤.
- ٣١- القصص في الأدب العراقي الحديث، ص ٥٤.
- ٣٢- المصدر السابق، ص ٥٤.
- ٣٣- نفسه، ص ٥٤.
- ٣٤- التحذير الذي كتبه في مقدمة المجموعة السابعة (العقل في محنة) المجلد الأول من: الآثار الكاملة لأدب ذي النون أيوب، بغداد، وزارة الاعلام ١٩٧٧، ص ٩٧.
- ٣٥- الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية، عمر الطالب، دار العودة، بيروت، ١٩٧٦، ص ١٦٣-١٦٤.
- ٣٦- الفن القصصي في الأدب العراقي الحديث، عمر الطالب ١٩٧١، مطبعة الأندلس، بغداد، ج ١، ص ٢٨٥.
- ٣٧- المصدر السابق، ص ٢٨٥.
- ٣٨- نفسه، ص ٢٨٦.
- ٣٩- نفسه، ص ٢٢٩.
- ٤٠- نفسه، ص ٢٢٩.
- ٤١- القصص في الأدب العراقي الحديث، ص ٧٢.
- ٤٢- الفن القصصي في الأدب العراقي الحديث، ج ١، ص ٣٠٥-٣٠٦.
- ٤٣- المصدر السابق، ج ١، ص ٢٩٩.
- ٤٤- أقصوصة إنسان قادر، مجموعة (صور شتى)، الآثار الكاملة لأدب ذو النون أيوب، المجلد الثاني، ص ٢٢٨.
- ٤٥- الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، د. عبد الإله أحمد، بغداد، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، ج ١، ص ٢٢١.
- ٤٦- أقصوصة (عظمة السيد أفضل) من مجموعته (عظمة فارغة).
- ٤٧- القصص في الأدب العراقي الحديث، ص ٧٤.
- ٤٨- المصدر السابق، ص ٧٢.
- ٤٩- فن القصة، محمد يوسف نجم، بيروت، ١٩٥٥، ص ١٠٨.
- ٥٠- المصدر السابق، ص ١٠٩.
- ٥١- نفسه، ص ١٠١.
- ٥٢- ذو النون أيوب يصير على الاستمرار بالتأليف والترجمة حتى يموت، ص ٤٦.
- ٥٣- القصص في الأدب العراقي الحديث، ص ٧٤.
- ٥٤- المصدر السابق، ص ٧٤.
- ٥٥- المجلد الثاني من آثاره الكاملة، ص ٧٦.
- ٥٦- المصدر السابق، ص ١٠٠.
- ٥٧- نفسه، ص ١٥٤.
- ٥٨- نفسه، ص ٢٢٨.

- ٥٩- نفسه، ص ٣٠٤
- ٦٠- نفسه، ص ٢٦٠
- ٦١- نفسه، ص ٢٧٢
- ٦٢- نفسه، ص ٢٨٩
- ٦٣- نفسه، ص ٥١
- ٦٤- نفسه، ص ٩٤
- ٦٥- نفسه، ص ١٠٨ - ١٠٩
- ٦٦- نفسه، ص ١٠٦
- ٦٧- نفسه، ص ١٨٦
- ٦٨- نفسه، ص ٢٠٧
- ٦٩- نفسه، ص ٢٠٤
- ٧٠- القصص في الأدب العراقي الحديث، ص ٧٦-٧٧
- ٧١- الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية، ص ٩٧
- ٧٢- المجلد الثاني من آثاره الكاملة .. (ملاريا) ص ١١
- ٧٣- صيد البشر، ص ٢٢٠
- ٧٤- الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، ج ١، ص ٢٢١
- ٧٥- الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية، ص ٣٨
- ٧٦- الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، ج ١ ص ٢٢١
- ٧٧- المصدر السابق، ص ٢٢١
- ٧٨- الفن القصصي في الأدب العراقي الحديث، ص ٢٨٨
- ٧٩- (عظمة السيد أفضل) من أقاصيص مجموعته عظمة فارغة
- ٨٠- القصص في الأدب العراقي الحديث، ص ٧٥-٧٦
- ٨١- المصدر السابق، ص ٧٥
- ٨٢- نفسه، ص ٧٦
- ٨٣- نفسه، ص ٧٤-٧٥
- ٨٤- الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية، ص ١٤١
- ٨٥- المصدر السابق، ص ١٤٣
- ٨٦- نفسه، ص ١٤٢
- ٨٧- نفسه، ص ١٦١
- ٨٨- نفسه، ص ١٤٣
- ٨٩- نفسه، ص ١٥٣
- ٩٠- نشأة القصة وتطورها في العراق، ص ٢٦٣
- ٩١- المصدر السابق ص ٢٧٤
- ٩٢- نفسه، ص ٢٧٩
- ٩٣- نفسه، ص ٢٧٣
- ٩٤- الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، ج ١، ص ٢٢٩
- ٩٥- المصدر السابق ج ١، ص ٢٢٩
- ٩٦- أقصوصة (لماذا انتحرت) مجموعة قلوب ظمأى .. الآثار الكاملة لأدب ذي النون أيوب .. ص ١٧٦
- ٩٧- المصدر السابق، ص ١٧٥
- ٩٨- نفسه، ص ١٧٥
- ٩٩- نفسه، ص ١٧٤
- ١٠٠- نفسه، ص ١٧٨
- ١٠١- نفسه، ص ١٧٧
- ١٠٢- نفسه، ص ١٧٤-١٧٥
- ١٠٣- نفسه، ص ١٧٥

- ١٠٤- الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية، ص ١٧٢.
- ١٠٥- المصدر السابق، ص ١٥٢.
- ١٠٦- نفسه، ص ١٤٥.
- ١٠٧- القصص في الأدب العراقي الحديث، ص ٦٧.
- ١٠٨- المصدر السابق، ص ٦٧.
- ١٠٩- نفسه، ص ٦٧.
- ١١٠- نفسه، ص ٦٧.
- ١١١- من مجموعته (العقل في محنة) ص ٥٥٥ من المجلد الأول لآثاره الكاملة.
- ١١٢- الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، ج١- ص ٢١٢.
- ١١٣- من مجموعته (العقل في محنة) ص ٥١٧.
- ١١٤- من المجموعة السابقة، ص ٥٥٣.
- ١١٥- الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، ج ١، ص ٢١٢.
- ١١٦- المصدر السابق، ج ١، ص ٢٥٧.
- ١١٧- نفسه، ص ٢٥٦.
- ١١٨- نفسه، ص ٢٥٧.
- ١١٩- نفسه، ص ٢٤٢- ٢٤٣.
- ١٢٠- نفسه، ص ٢٤٩.
- ١٢١- نفسه، ص ٢٥٠.
- ١٢٢- نفسه، ص ٢٥٥.
- ١٢٣- نفسه، ص ٢٥٥.
- ١٢٤- نفسه، ص ٢٥٧- ٢٥٨.
- ١٢٥- نفسه، ص ٢١٥.
- ١٢٦- فعل ذلك عندما نشر أقصوصة (العبء العظيم)، في مجلة المجلة، باسم حسين
- علي .. ولقد أشير إلى هذا في المصدر السابق نفسه. ص ٢١٦.
- ١٢٧- المصدر السابق ص ٢٢٩.
- ١٢٨- من وقف عندها لا يرى إلا هذا الظاهر. ينظر.. (القصص في الأدب العراقي الحديث)، ص ٦٤. والأدب المعاصر في العراق ص ٧٥. والأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية ج١، ص ٢١٩ ويلاحظ ما مكتوب في الهامش عنها.
- ١٢٩- ١٣٠- ١٣١- هذه الاقتباسات فقط من تمهيد (العقل في محنة) وما يأتي من اقتباسات محصورة بين الأقواس فمن الأقصوصة نفسها.
- ١٣٢- من تمهيد مجموعته (العقل في محنة).
- ١٣٣- ينظر: ذو النون أيوب: يصير على الاستمرار بالتأليف والترجمة حتى يموت، ص ٤٦.
- ١٣٤- ينظر: (أنا كاتب محتج.. وحين لأجد ما أحتج عليه لا اكتب) حديث مع (مجلة آفاق جامعية) العدد الثالث/ص ٥٥/ السنة الأولى، ١٩٧٧.
- ١٣٥- أستطيع أن أقول إنه تأثر بقصة تورجينييف (بطل من هذا الزمان) التي تعتمد هذا الأسلوب في كتابة روايته (الرسائل المنسية) وتأثر بموضوعها أيضاً. وتأثره بالأدب الروسي واضح وهو يؤكد، وكان قد طبق هذا الأسلوب في رواية (الدكتور ابراهيم).
- ١٣٦- ينظر (أنا كاتب محتج)، ص ٥٥.
- ١٣٧- الرواية في العراق، ص ٢٩٢.
- ١٣٨- أبو هريرة وكوجكا (المخطوطة) ص ٤.

- ١٣٩ - المصدر السابق ص ٤ .
- ١٤٠ - نفسه، ص ٤ .
- ١٤١ - (أنا كاتب محتج) ص ٥٢- ٥٥ .
- ١٤٢ - الرواية ص ١ .
- ١٤٣ - المصدر السابق ص ١ .
- ١٤٤ - نفسه، ص ٢، ويلاحظ أن ما وصف به البطل ينطبق عليه في حياته وكتابته .
- ١٤٥ - نفسه ص ٢ .
- ١٤٦ - نفسه، ص ٢ .
- ١٤٧ - نفسه ص ٢ .
- ١٤٨ - نفسه ص ٤ .
- ١٤٩ - نفسه ص ٤ .
- ١٥٠ - الفصل السادس من الرواية، ص ٢٦ .
- ١٥١ - تعني بالحكيكية: القطعة .
- ١٥٢ - ينظر: (أنا كاتب محتج ..)، ص ٥٤ .
- ١٥٣ - الرواية ص ١٦ .
- ١٥٤ - المصدر السابق ص ٢١ .
- ١٥٥ - نفسه، ص ٢٣ .
- ١٥٦ - نفسه .
- ١٥٧ - نفسه، ص ٨٥ .
- ١٥٨ - نفسه، ص ٨٦ .
- ١٥٩ - نفسه، ص ٨٦ .
- ١٦٠ - نفسه ص ٧٨ .
- ١٦١ - نفسه، ص ٨٩-٩٠ .
- ١٦٢ - نفسه، ص ٩١ .
- ١٦٣ - نفسه ص ٧٢ .
- ١٦٤ - نفسه ص ٧٢ .
- ١٦٥ - نفسه، ص ٧٩ .
- ١٦٦ - نفسه، ص ١٧٣-١٧٤ .
- ١٦٧ - نفسه، ص ٤ .
- ١٦٨ - ينظر (أنا كاتب محتج) ص ٥٤ .
- ١٦٩ - الرواية ص ٥١ .
- ١٧٠ - ينظر (ذو النون أيوب يصير على الاستمرار بالتأليف والترجمة ..) مجلة ألف باء/ص ٤٦-٤٧ .
- ١٧١ - ينظر (أنا كاتب محتج) ص ٥٣-٥٤ .
- ١٧٢ - المصدر السابق ص ٥٥ .
- ١٧٣ - الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، ج ١ ص ٢٢٦ .
- ١٧٤ - المصدر السابق ص ٢٢٦-٢٢٧ .
- ١٧٥ - ينظر: معجم البابطين (للشعراء العرب المعاصرين) الجيل الثاني البناة ١٩٣٥ - ١٩٤٨
- www.albaptainprize.org/encyclopedia/.../
- ١٧٦ - ينظر: تعددية المذاهب والاساليب والتيارات المسرحية في النص المسرحي العربي الواحد / اسماعيل الياسري
- almothaqaf.com/jupgrade/index.php
- ١٧٧ - الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية، ص ٦ .
- ١٧٨ - المصدر السابق ص ٧ .
- ١٧٩ - نفسه، ص ٥ .
- ١٨٠ - نفسه، ص ٧٧ .
- ١٨١ - نفسه، ص ٨٢ .
- ١٨٢ - نفسه، ص ٨٣ .
- ١٨٣ - مختارات ذو النون أيوب، ١٩٥٨، ص ٦٧ .
- ١٨٤ - الفن القصصي في الأدب العراقي الحديث، ص ٢٩٤ .
- ١٨٥ - مختارات ذو النون أيوب، ص ٧٢ .

- ١٨٦- الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية، ص ٩٣- نفسه، ٩٣ .
- ١٨٦- الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، ج ١، ص ٢٠٨ .
- ١٨٧- الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، ج ١، ص ١٩٧ .
- ٢٠٢- .
- ١٨٨- الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية، ص ٩٥- نفسه، ج ١، ص ٢٢٣- ٢٢٢ .
- ١٨٩- المصدر السابق، ص ١٣- نفسه، ج ١، ص ٢٣٤- ٢٣٥ .



## فؤاد التكرلي

### - بنية الوجه الآخر -

---

تسعى دراستنا لما كتبه الأديب الكبير فؤاد التكرلي من روايات الى تحديد القواعد الباطنية للعمل الأدبي وعلاقتها بمظاهرها المتجسمة فيها. ونحن نطلق من أن البنية الكلية للعمل الأدبي تتكون من الترابط المنتظم للمستويات البنيوية التي تؤلفه، ونعيّن مستويين من هذه المستويات: مستوى البنية المعرفية الكامنة، ومستوى البنية الظاهرة، وسنحاول أن نرصد العلاقات التي تنشأ بين البنية النظرية للنص والبنية المتحققة المجسمة، ونكتنه علاقات التجسيد المتبادلة بين رؤية الأديب التي يصدر عنها العمل القصصي ويجلوها، والبنية القصصية التي تتجلى عبر هذه الرؤية، وتعيّن مظاهر التجسيد هذه.. تجسيد النص القصصي أو البنية التركيبية له لرؤيتها الجوهرية على

مستوى الظاهر من خلال الاتجاهات الموضوعية التي تجلت في القصة أو الرواية، ومن خلال أشكال البناء الفني لها. إن دراستنا هذه تسعى الى أن تحل شفرة العمل الأدبي لدى التكرلي وصولاً الى جوهره المعرفي .

### (الوجه الآخر) لأدب التكرلي:

ذكر فؤاد التكرلي في حديث له عن تجربته القصصية بأن له هدفاً من الكتابة هو التعبير عن الإنسان مدفوعاً بشعور المسؤولية تجاه هذا الإنسان بما يجعل من الأدب رسالة إنسانية رفيعة. وأكد (أن القصصي.. لا يمكن أن يسكت على الظلم والاعوجاج والجريمة. وهو بواسطة فنه الذي يحمل ضمناً متعة ما . يحاول أن يجعل مواطنيه يهتمون بذواتهم وبالآخرين)<sup>(١)</sup>. فهو ملتزم مسؤول إزاء مجتمعه وإزاء فنه وهذا ما تعبر عنه عبارته: (فنه الذي يحمل متعة ما). ويبيّن أنه يختار من أجل التعبير عن أهدافه الواقع المحلي والشخصية المحلية، ومن أسباب ذلك أنه يعرفهما جيداً<sup>(٢)</sup>، فهو يتحدث من خلال ما يعرف عما هو عام وإنساني أو يشبه ذلك العام والإنساني، لأن القضايا الإنسانية واحدة، وهذا ما سعت اليه القصة العراقية على يد أوائل الكتاب الذين عاصروهم ممن كان لهم أسلوب فني في كتابة القصة

فتميزت لديهم (بصبغتها الاجتماعية وباهتمامها الدائم بمشاكل البشر اليومية)<sup>(٣)</sup> .

والتكرلي من القسم الأعظم من الأدباء والفنانين العراقيين في الخمسينيات الذين وجدوا أنفسهم يتنفسون هواءً مسموماً مليئاً بالقبح والتخلف والقهر في ظل الاستعمار والحكومات التابعة له، لذا حاولوا التمرد على هذا الواقع والتطلع نحو هموم التغيير والثورة. وكان أغلب كتاب القصة في الخمسينيات يعطي القيمة الاجتماعية للفن أهمية كبرى بسبب انتمائهم فكرياً الى قوى الحركة الوطنية، وكان التكرلي مثلهم يتحسس الواقع الاجتماعي والسياسي آنذاك وينطلق من موقف اجتماعي وسياسي في تقويم ذلك الواقع وإن لم ينغمس في نشاط سياسي واجتماعي مباشر<sup>(٤)</sup> .

وقد شاء بعض من كتاب القصة هؤلاء ومنهم التكرلي، ألا يعبروا عن موقفهم تعبيراً مباشراً، وألاً ينازلوا منكشفين، بل يلتجئون الى الرمز يطرحون من خلاله قضايا عصرهم ومجتمعاتهم معبرين عن مناهضتهم للسلطات المرتبطة بالاستعمار، التي تفرض أوضاع التخلف والظلم، وتتصدى لمحاولات النهوض. وهكذا دعت الظروف الاجتماعية والسياسية الى إشاعة الرمز في الأدب لدى الأدباء الذين الرموا أنفسهم بأداء رسالة في مجتمعاتهم. وليس هذا ظاهرة تخص أدباً

دون غيره، فهو ظاهرة عرفها الأدب العالمي في أوقات الضرورة الملحة، والأمثلة كثيرة ومعروفة في عالم الأدب .

وفضلاً عن الدوافع الموضوعية التي تستدعي عدم التصريح في الأدب، فإن التعبير بالرمز في الأدب يأتي من مراعاة الطبيعة الخاصة للأدب وهو من الفن الذي يتجاوز كونه تناولاً مباشراً للحقائق الموضوعية أو تاريخاً أو شرحاً أو تقارير أو توجيهات تملى على الناس. لذا يعمد الى الرمز الذي هو إحياء وإيماء الى تلك الحقائق يوسع من مدى الخيال. والرمز لدى الأديب الفنان لا يعني تعمداً مكشوفاً لاستخدامه فلا يطفو على السطح، ولا يفرضه فرضاً أو يتصنعه ويتكلفه. وهذا كله يتوفر فيما نسميه (الرمزية الفنية الناضجة)، وينعدم في المستوى السطحي والمباشر والسافر منها وهو ما تعكسه بعض قصص كتابنا الأوائل كذي النون أيوب، لذا تسميها بعض الدراسات (الرمزية الساذجة)<sup>(٥)</sup> لأن ما وراء الأحداث يتلقاه القارئ جاهزاً لا يستوحي قدراته على الكشف والنفوذ في أعماق النص، في حين أن الرمزية الناضجة عمق يتجاوز السطحية والساذجة. والرمزية بهذا المستوى نتعرف عليها في أدب فؤاد التكرلي. وهو يعمد الى الرمز دائماً حتى نستطيع أن نصفه كما وصفه هو أيضاً بأنه (الوجه الآخر) لفنه الذي يسيطر عليه ويوجه جوانبه الموضوعية وبناءه الظاهر، فهو القيمة المهيمنة على أدبه. وقد

سمى الناقد فاضل ثامر هذه القيمة المهيمنة على أدبه (بنية الإخفاق) التي تتجسد على المستوى الخاص بثيمة الإخفاق في هذه السياقات الفاجعة المحبطة لمصائر الشخصيات القصصية<sup>(٦)</sup>. وهو يراعي البنية الموضوعية الظاهرة في تسميته لـ(بنية الإخفاق)، ونحن نراعي البنية الموضوعية الكامنة وراء الظاهر في تسمية (بنية الوجه الآخر) أو (فن الوجه الآخر). ويذهب الناقد فاضل ثامر الى أن بنية الإخفاق هذه ذات طابع شخصي وفردى تركز على الأزمات الفردية، ويلحظ غياب البعد الأيديولوجي الواضح والتحليل الاجتماعي في أغلب قصصه لأنه ينطلق من موقف فردى هو الذي يتحكم في رؤيته القصصية كما يقول<sup>(٧)</sup>. ورأى الناقد يرجع الى أنه يأخذ أدب التكرلي على ظاهره فلا يستكنه المعاني الرمزية التي تستتر خلفه. ولأن الرمز بيد فنان متمكن، ولأنه ليس مباشرة تكشف عن نفسها بسهولة، لذلك يخفى هذا الوجه فلا يبصره حتى القارئ المتعمق، ولهذا يكتفي الدكتور عبد الإله أحمد - الذي أخذ أدبه على ظاهره أيضاً- بتفسير بعض أدبه تفسيراً رمزياً وينص على ذكر بعض العلامات الرمزية في قصصه وهي (البغي) في قصة (بصقة في وجه الحياة)، وهي في تصوره رمز للواقع العراقي<sup>(٨)</sup>. وكذلك المرأة العراقية في قصة (الغراب) وهي (إفصاح عن موقف فكري معيّن للتكرلي لم يجرؤ على طرحه بشكل مباشر

يمكن ربطه بأحداث سياسية كانت تجري في العراق عند كتابة القاص قصته عام ١٩٦٢)<sup>(٩)</sup> وكذلك في قصة (الصمت واللصوص) في العام ١٩٦٨، إذ (استخدم في كتابتها أسلوباً رمزياً على نحو يمكن اعتباره معه نمطاً جديداً في فنّه القصصي)<sup>(١٠)</sup> كما يقول. وقد بدا الرمز في هذه القصة شاحباً باهتاً لدى الناقد فاضل ثامر، ولم يتوقف الدكتور محسن الموسوي أمام الرمز السياسي فيها وعالجها ضمن علاقاتها الحسية المباشرة<sup>(١١)</sup>. والحق أن الأسلوب الرمزي الذي اتبعه القاص في هذه القصة ليس نمطاً جديداً لديه، بل سلوك قديم رافق فنّه القصصي منذ أطل على الحياة الأدبية، وما على الباحث إلا أن ينعم النظر ويتعمق في قراءته إن أراد اكتشاف ما وراءه. ولا بد لمن يريد اكتشاف فنّه أن يواكبه ثقافة وهماً وتاريخاً، وعندها يفوز بمعرفة أسراره. ولأن الدكتور عبد الإله أحمد لا يفترض ما نفترضه من اختباء (وجه آخر) يطلبه القاص خلف قناع ظاهر يخدع عما وراءه بسبب مقدرته القصصية، يلوح له أن منطلقات (التكرلي وقيمه الفنية ظلت واحدة منذ أطل على الحياة الأدبية قاصاً متميزاً في أوائل الخمسينيات. ولم تؤثر الأحداث العنيفة الضاحجة الدامية التي عصفت بالعراق منذ الحرب العالمية الثانية كثيراً على طبيعة اهتماماته ومضامينه ومنطلقاته الفكرية.. حتى ل يبدو كأنه يعيش في عالم داخلي ينأى

به بعيداً عن هذا الصراع السياسي الملتهب في العهد الملكي، وهذه التمزقات التي أصابت الحركة الوطنية والتي هزت العراق عميقاً بعد ذلك، وظلت اللمحات التي تومئ الى بعض هذه الأحداث في قصصه لمحات شاحبة لا تتفق مع ضخامة هذه الأحداث وأثرها العميق في الحياة العامة<sup>(١٢)</sup>. ونحن لا نتفق معه في أن القاص كان في عالمه الداخلي بعيداً عن الأحداث العامة وعن الصراع السياسي الملتهب. فقد كان في عالمه الداخلي يفكر على صفحات قصصه بما يصطرح في هذا الواقع ويعبر عنه، ولم يتعد عنه الا ظاهراً، ذلك أنه لجأ الى الرمز يعبر به عنه ويفسره ويقف منه موقفه، فقد شاء الا يكون تفسيره وموقفه واضحين مباشرين بسبب الاعتبارات التي ذكرناها. وقد اتخذ هذا منهجاً منذ شاء أن يكتب في القصة، وإن كان الباحث في أدبه لا يرى في قصصه مما يشير الى الأحداث ما يتفق مع ضخامتها وأثرها العميق في الحياة العامة. وهذا يرجع - كما ذكرنا - الى تمكن القاص في فنه، فهو لا يصدم القارئ بهذا الرمز الذي يشير صراحة الى ما وراءه، بل يعرض علينا أحداثاً واقعية لها من واقعيتها وصدقها ما لا يدع القارئ يفكر أن وراءها أفكاراً ذهنية مجردة. فهو يسحرنا بأجوائه الواقعية ولا نشعر تحت تأثير سحرها بأن لها وجهاً آخر عميقاً لا نتطلع إليه ونحن نتنشي بروعة سحر ظاهره. وهو يصرح بأنه يجهد في سبيل إكساء أفكاره

ثياباً واقعية، فينجح جهده، فلا تطغى أفكاره على فنه. وقد أشار الدكتور علي جواد الطاهر الى إيغاله في إخفاء نفسه مما يستدعي إيغال القارئ في استنباطه<sup>(١٣)</sup>.

ومع أن قصد (الوجه الآخر) في أدبه هو الجامع الذي يوحد أعماله القصصية ويطبّعها بهذا الطابع المتميز<sup>(١٤)</sup> إلا أن اختبائه يجعل القارئ - وهو مأخوذ بصدق الأحداث الواقعية - لا يشعر أن وراءها ما يوحد بينها، ويدفعه الى الاعتقاد بأن كل واحدة منها تقدم عالماً جديداً لا يمت الى غيره بصلة، وهو ما يستدعي من الناقد معالجة جديدة لكل قصة من قصصه. وإذا لاحظ جامعاً يجمعها فهو مما يتصل بالأفكار المباشرة التي تطرحها<sup>(١٥)</sup>. فالشيء الذي يجمع بين قصصه لدى الدكتور عبد الإله احمد يتصل بالموضوع الاجتماعي والإنساني الذي تعالجه قصصه، وأنه أراد أن ينبه الى خطورة أو أثر هذه النواحي التي يعرضها في الحياة العامة، وقد لا ينتبه الى ما يكمن وراءها من رؤية سياسية وفلسفية تعبر عن موقف القاص وتفسيره للأحداث التي مرت على المجتمع. وهو يرى أنه اتجه الى الاهتمام (بالقضايا السياسية العامة بعد نكبة حزيران ١٩٦٧، فكتب قصة وثلاث مسرحيات تعالج هذه القضايا، ولا يعني ذلك أنه تخلى عن موقفه الفكري وطبيعة اهتماماته التي كتبها منذ بدء حياته الأدبية)<sup>(١٦)</sup> والموقف الفكري للقاص وطبيعة اهتماماته هي كما

يرى، ما عبرت عنه قصصه بصورة مباشرة. ويرى الناقد فاضل ثامر أن رؤية القاص وموقفه تنكشف من خلال سياق الأحداث أو انحيازه الى موقف الشخصية، وهي رؤية وموقف يتصلان بعالم الشخصية الفردية إذ يجد لديه حرصاً وولعاً بها<sup>(١٧)</sup>. ويفوت الدارسين الأفاضل أنه يصرح بنفسه بأنه لا يتفق مع مواقف بعض أبطاله وأنه يرفضها ويصطدم بها. فهو يصف موقف محمد جعفر بطل (الوجه الآخر) بأنه جبان ولا أخلاقي<sup>(١٨)</sup>، وهذا يبطل تفسير من ذهب الى أنه يقلب أفكار البطل كثيراً ليقنع نفسه والقارئ بها<sup>(١٩)</sup>. كما أنه يستنكر التصرفات الجنسية الشاذة التي اهتم أدبه بتناولها، والتي تفهم بأنها تناول جريء يريد القاص أن يتحدى به الأعراف الأخلاقية كما يتصور الدكتور عبد الإله احمد، حتى أن كان على هذا النحو الشنيع الذي يسوغ أن يفكر أب في ابنته، مع أن مثل هذا الحكم لا يستقيم لصاحبه إن لم تسنده معرفة شخصية بالكاتب تتيح له أن يذكر عنه هذا، وهو الذي يقول إنه يفتقد (المعلومات تماماً عن حياته الخاصة التي يحرص على أن لا يكشفها. كما أنه رغم حرصه في الفترة الأخيرة على توضيح نواح في أدبه تعين الدارس على فهمه، لم يتطرق الى هذه الناحية قط. وذلك يعود كما هو واضح الى ما في طرح مواضيع من مثل هذا النوع على نحو مباشر من خطورة قد تؤدي الى زجه في مشاكل هو في غنى عنها. ومعروف عن

فؤاد التكرلي الحذر، وقصصه ذاتها لا تكشف عن هذا التعاطف والتبرير على نحو يدهم القارئ، وإنما هو أمر يمكن تحسسه تحسناً، والتعرف عليه يقتضي تأملاً في هذه القصص. وعمله القصصي - مما وقفنا عليه - الذي تناول هذه العلاقات على نحو فيه الكثير من المباشرة والوضوح وهو نصه (بصقة في وجه الحياة) لم ينشره<sup>(٢٠)</sup>.

إن تناوله لهذه العلاقات الشاذة في أدبه يفسره هو عندما سئل عن اهتمامه بها بأنه لا يقصدها بنفسها، وإنما جاءت على سبيل الرمز، وأوضح أنه استغلها رمزاً في قصته التي قال إنه يفكر في نشرها وهي (بصقة في وجه الحياة). ثم بيّن أن غايته من طرح هذه المواضيع إثارة القارئ ليفكر فيما وراءها<sup>(٢١)</sup>. لقد كان القاص يستغل هذه العلاقات رمزاً للتعبير عما يريد وهو يحتذي في ذلك التقاليد الفنية التي يحتذيها غيره، وقد تأثر بطرائقهم الفنية، ونذكر لنجيب محفوظ - مفسراً إحدى إشارات قصصه الاجتماعية تفسيراً إيحائياً - قوله: (لقد كنت استغل الشذوذ الجنسي في ذلك العهد كعلامة من علامات الفساد السياسي في العهد البائد.. في السياسة مثلاً.. كان الشذوذ يصاحب الانحلال خطة خطوة.. وكانت مهمتي هي الإحاطة الشاملة بهذا الانحلال وتسجيله)<sup>(٢٢)</sup>. فلم يكن تناول هذه المواضيع في أدبه اهتماماً منه بها، ولم يكن يضرب على وتر الجنس ليستغل

السذج والمحرومين والمراهقين، كما يدفع عنه الدكتور علي جواد الطاهر<sup>(٢٣)</sup>، الذي وجد في إحاحه على الجنس ما يثير الانتباه ويدفع الى الاعتقاد بأنه خيال لا واقع، وقد أثار انتباهه كذلك تناوله للغريب والنادر من الأحداث والموضوعات. وأنه يعرضها ليحمّلها فلسفته وتفكيره، فهي فلسفة أكثر منها قصة، يختار لها الحالات الحادة في الإنسان<sup>(٢٤)</sup>. ويقوده هذا التشابه في أجواء قصصه وفي شخصها، والأفكار التي تحملها الشخصيات الى أن للمؤلف في شخصه حكمة وفي قصصه غاية، وقد تكون أدواته رموزاً لا يستطيع حتى القارئ غير الاعتيادي تبيّنها. ويؤكد أن المؤلف بيّن في أحاديثه الخاصة أنه يقصد شيئاً ولكنه لا يتضح حتى للقارئ المتعمق. فالكاتب يبالغ في الإخفاء فيخفي وإن بالغ القارئ في محاولته كشف الخفايا .

لقد ارتضى التكرلي لأدبه أن يعبر عن المعاني العميقة الكامنة وراءه، ولم يفارق هذا المنهج منذ أول عمل ناجح نشره (العيون الخضراء)، ومنذ أول عمل ناجح لم ينشره (بصقة في وجه الحياة) وهو سبب الغرابة التي اتصفت بها قصصه، والجواب عن التساؤل الذي أثير حول طبيعتها الخاصة. والتفسير للحيرة التي تلف القارئ بعد انتهائه منها: (لذلك نرى القارئ يقف عند انتهاء قراءته لهذه القصص يتساءل، وماذا بعد ذلك؟ دون أن

يجد جواباً لهذا السؤال المعلق سوى هذا الصدى الحزين الذي يضح في أعماقه وهو يرقب نهاية الأبطال الفاجعة التي ينتهون إليها في الأكثر<sup>(٢٥)</sup>. وينتبه الى أن وراء قصصه ما تقوله لكنه لا يمكنه التعرف إليه بسهولة: (كما أن القارئ لا يستطيع أن يجيب بسهولة عن سؤال ماذا أراد أن يقول فيها؟..)<sup>(٢٦)</sup>.

وقد أعلن التكرلي عن منهجه هذا لمن يريد أن يعرف سر فنه منذ (الوجه الآخر)، فقد صاغ بهاتين الكلمتين القاعدة التي يستند إليها فنه القصصي، ففي هذا الاسم (إلماح الى الفلسفة الكامنة وراء الفن، المناسبة خلاله)<sup>(٢٧)</sup>. فهو يختار الحدث الصغير وربما التفاه ظاهراً ويديره ضمن فكرة شاغلة شاملة لما هو أبعد من الحياة في ظاهرها. وتطالعنا الأحداث عراقية، وعراقية صرف، مما شهدته الكاتب أو عاناه أو عرض له في سوق أو شارع أو محكمة، ولكن أبعادها تنفذ الى ما وراء الواقع<sup>(٢٨)</sup>. لقد تمكنت من الكاتب أفكاره، وهي شاغله، وعليها يدير فنه ويتصرف بمادته، ولا يستفز صاحبها من الأحداث الا ما يشي بها. وقد سوَّغ هذا وصف قصصه بأنها فلسفية، ولك أن تطرح لفظة الفلسفة لضخامتها التي قد تجور على مفهوم الإبداع الأدبي وتستعيب عنها بالفكر، الفكر الذي نفذ الى السر خلال الركاب واكتشف الدائم وراء المتغير، ورصد الخالد في اليومي. وهو يترك للقارئ أن يفهم القصة بالقصة نفسها، ويحيل عليها

راضياً بما تقول، ولا يريد أن يكون صريحاً ويقول مباشرة ما عنده. إنه كتب وفكر وعلى القارئ أن ينفذ الى الفكرة خلال البناء المحكم، فإن بلغها على وجه من الوجوه فيسره ذلك. ولكن قد يخفى المغزى على القارئ وقد يزداد خفاء لحذر في المؤلف يبعد به عن الإعراب الصريح حتى يقال إن القاص يريد أن يحتفظ بسر أعماله لنفسه وإنه قد يقول لمعلق: نعم مجاملة للظروف وهو يريد لا، وقد يقول لا، وهو يريد نعم<sup>(٢٩)</sup>.

إن الرمز هو الظاهرة البارزة في فن التكرلي، ونستطيع أن نحمل عليه ما يبدو في ظاهره خارج نطاقه، بعد أن أصبح بيدنا مفتاح أدبه وهو أنه لا يمكن أن يكتب إلا ما يعبر به عن أفكار تستوعب الأحداث الظاهرة، وتفسرها وترمز إليها هذه الأحداث وقد ذكر أنه وجد الرواية أنسب من القصة القصيرة لعرض أفكاره إذ تتيح له فرصة كبيرة للتأمل والتفكير لأنها تعبر عن عالم أوسع من المؤلف في الأقاليم. وفيها من الشخصيات والحوادث المعقدة ما يشد القارئ مدة غير قصيرة. وهي تؤثر في فكر القارئ أكثر من تأثير الأقاليم لأن هذه ذات تأثير سريع غالباً ما يكون وقتياً. لهذا وجد نفسه محتاجاً الى هذا الشكل القصصي أكثر من غيره ليعبر عن أفكاره ووجهات نظره في الحياة وهذه لديه كثيرة واسعة لما عرف عنه من انغلقه على ذاته وإطالته التأمل في مناحي الحياة المتشعبة<sup>(٣٠)</sup>.

وقد كتب ثلاث روايات عن مراحل في التاريخ السياسي الحديث، وقد عبر الرمز عن أحداثها. ونود أن نقف هنا وقفة سريعة عند الرمز في روايته الأولى والثانية قبل أن نتحدث عن الرمز في روايته الثالثة (خاتم الرمل) التي نخصها بوقفة طويلة. إن هذه الروايات الثلاث امتداد زمني متصل، كل منها تمثل مرحلة تسبق التي قبلها. والقوى السياسية التي مثلتها شخصيات الرواية الأخيرة تتصل بالقوى أو الشخصيات التي حركت الأحداث في الروايتين السابقتين. وتمثل شخصية المرأة - وهي أداة رمزية تقليدية في الأدب- في هذه الروايات رمزاً سياسياً بارزاً<sup>(٣١)</sup>. ودلالاتها الرمزية لديه كما لدى بعض من كتاب القصة العراقيين والعرب وغيرهم. فقد جاءت المرأة لديه كما جاءت (سها) مثلاً في (الرسائل المنسية) لذي النون أيوب رمزاً للبلاد والعقيدة السياسية. فهي في روايته الأولى (الوجه الآخر) رمز لبلاده ولقضيته الوطنية التي كانت تتعرض لمحنة قاسية في عهد الاستعمار، تمثلها زوجة البطل (محمد جعفر) التي فقدت بصرها في أثناء الولادة، ولكن زوجها بدلاً من أن يأخذ بيدها ويبقى معها في محنتها وعمائها - وعمها يشير الى حاجتها الى الهداية - خذلها بالتخلي عنها وطلاقها. والقاص يشير الى ترك مصير البلاد - وهي في حاجة الى من يقودها ويأخذ بيدها - ضد المستعمر الأجنبي. وهو تخلٍ عن المنهج الصحيح الشريف

وتفكير في الانغمار في مسالك غير شريفة (تفكيره بإقامة علاقة مع سليمة زوجة المرابي هاشم) مع أن النصرة كانت متوقعة منه قبل غيره لأنه أقرب إليها من غيره. والقاص يشير الى أن فئة المتنورين الذين يمثلهم في الرواية محمد جعفر، والذين يُرجّون لإنقاذ البلاد، لم يفكروا في أن يهبوا النور لبلادهم في ظلمتها الحالكة. وهكذا كان البطل مع زوجته. وقد بين لنا القاص من خلال بعض أحداث أخرى في الرواية أنانيته وعدم نصرته لمن يحتاج الى هذه النصرة، وهو يقارن بينه وبين إسماعيل عامل المقهى الذي لم يقره على تصرفه حيال زوجته، والذي كان سينجد المريض الذي خذله البطل لو كان قد التقاه، ليقول إن الطبقات الشعبية غير المتنورة كانت أكثر استعداداً لنجدة البلاد والأخذ بيدها. وأرى أن هذا المعنى يكمن وراء قصته (العيون الخضراء) لأنها تؤرخ للمرحلة نفسها. والمرأة المستباحة (البغي) صاحبة العيون الخضراء، تمثل الرمز نفسه الذي مثلته زوجة محمد جعفر- فهي رمز للبلاد التي استباحها المستعمرون الطامعون (بعيونها) وكنوزها- وكانت تكره هؤلاء الذين ينتهكون جسدها وحياتها، لكنها أحبت واحداً ممن يرتادونها، وكان يبدو لها من أحيائه معها أنه يعطف عليها أو لعله يحبها ويفكر بإخلاص في مصلحتها ولا يرضى لها الحال التي هي فيه، ولم يفكر باستغلالها وإذلالها. وعندما أرادته (ولم تكن تهوى سواه)

ليتزوجها ويخلصها من واقعها، وهو الذي يعرف داءها ودواءها، لم يأتها وما حصل اللقاء. فهو يمثل الفئة المثقفة التي كانت تفهم الحال وتحسن تشخيص العلة ويدها الدواء الناجع ولكنها لا تقدم على الفعل. وهذا التصرف ومثله لدى شخصيات التكرلي دفع الدكتور علي جواد الظاهر الى أن يتساءل عن غرابة هذا التصرف، ففي حين يمكنها أن تتصرف تصرفاً معيناً تفعل غيره، فهي شخصيات غير اعتيادية، والقاص ينتقي مواطن الغرابة في الحوادث والشخصيات أبدأ<sup>(٣٢)</sup>. وينبّه الى أن وراء (الوجه الآخر) أفكاراً وفلسفة، وأنها (تدخل في القصة الفلسفية أكثر مما تدخل في القصة النفسية. وإن كان المؤلف من القدرة بحيث جعل للفلسفة نفساً وللفكر ارتعاشاً)<sup>(٣٣)</sup>. وهو يترك للقارئ اكتشاف ما وراءها من فكر وفلسفة. ويذكر أنها تعبر عن مرحلة تسبق ثورة تموز ١٩٥٨، ويصف التكرلي بأنه فنان مفكر<sup>(٣٤)</sup>.

وأرى استكمالاً للتفسير الرمزي لقصة (العيون الخضراء) أن القاص يشير بأصل البطلة (من إيران) الى العلاقة والارتباط التاريخي بين العراق وإيران.

أما الرواية الثانية (الرجع البعيد) التي تصف مرحلة أخرى هي مرحلة الحكم الجمهوري بعد ثورة ١٤ تموز، ١٩٥٨<sup>(٣٥)</sup>، وفيها تتعدد المواقف تجاه البلاد والقضية الوطنية التي مثلتها (منيرة) في الرواية.

فمدحت يمثل شخصية عبد الكريم قاسم أو القوى الوطنية التي استطاعت أن تصل الى حكم البلاد (زواجه من منيرة) وأن يحقق أحلاماً طالما صبا إليها. ولكنه قسا عليها، قسا على القوى الوطنية ولم يبدِ استعداداً لتفهمها ومحاورتها وهي التي آمنت به وعولت على ثقتها فيه ومحبته لها، خصوصاً أن سبب صده عنها أو موطن خلافه معها هو من حيث الأذية التي لحقتها من القوى المعادية التي مثلها في الرواية (عدنان)، وهو من بقايا طبقة الإقطاعيين الذين حاربهم الحكم الوطني وهم أذئاب الاستعمار المرتبطين به الذين أضمرُوا للحكم الوطني العداً وبيتوا له أمراً وديروا للقضاء عليه. ويمثل عدنان هذه القوى التي ارتكبت جريمة بشعة في حق البلاد والقوى الوطنية. ولا نرى في اعتدائه على خالته (منيرة) ميلاً من القاص الى الكتابة عن هذه العلاقات الشاذة التي لاحظها من كتب عن أدبه، فقد كانت رمزاً في فنه القصصي يستغلها كما استغلها غيره ليدل على همجية هذه القوى وجرأتها على انتهاك الحرمات وبشاعتها. ولعل للاسم (عدنان) دلالة على الهوية السياسية التي تمثلها هذه القوى، إذا كانت تدعو الى القومية العربية .

ومن القوى التي كانت تتمنى زوال الحكم الوطني (إذ الرواية تربط الأحداث بهذا الزمن) قوى الرجعية التي يمثلها حسين الذي كان في سكر دائم، ولم يكن له أي دور في الحياة حتى

تجاه أقرب الناس إليه - زوجته وأولاده - والذي كان يعيش في حياة أقرب الى الحيوانية. ولكن هذا الشخص أو هذه القوى انتعشت بعد سباتها بالقضاء على الحكم الوطني وقررت أن تصحو بعد سكرها وانسلاخها عن الحياة لتزج بنفسها في الأحداث بعد أن كانت عاجزة عن المواجهة، وكانت تلتقي مع عدنان - القوى المدبّرة - في أوكار الظلام (حانات الليل) .

لم يفهم مدحت المثالي المتمكن المتنور فتاة أحلامه التي نالها والتي وجدته أنسب الجميع لها من بين كل من هفت نفوسهم إليها فجفاها وابتعد عنها. ولكنه في خلوته الى نفسه - وقد أدرك تقصيره تجاهها - يقرر العودة إليها والاعتذار منها على عدم تفهمه لها وصدده عنها. وهذا يعبر عن تفسيرات تشير الى أنه كان هناك تفكير من الحكم الوطني آنذاك بالتقارب مع القوى الوطنية التي اختلف معها بعد اتفاق، ورغبة في نبذ الخلاف وتجاوز ما كان. ولكن انتباه القوى الأخرى لعلائم هذا التقارب ولبؤادر هذه الرغبة، وخوفها من هذا التقارب حتى لو لم ترَ بؤادره لأنها هي التي عملت على بذر أسباب الخلاف والفرقة عجل في سعيها الى الإطاحة بهذا الحكم وكان أن انتهى مدحت في يوم ١٤ رمضان وهو يقطع الطريق الى حبيبته وزوجته منيرة. وكانت هنالك عبارات تدور على السنة بعض شخصيات الرواية تشير الى دأب أعداء الحكم القائم - داخليين وخارجيين

– على العمل للإطاحة به في أسرع وقت ممكن فنسمع من أحدهم أن ساعاته محسوبة عليه. وقد أراد التكرلي من ربط الرواية بهذا الزمن التنبيه الى أنها لا تؤرخ له بهذه الأحداث الواقعية اليومية المباشرة إنما بالأحداث السياسية التي تشير إليها رموز الرواية .

ويبقى بعد هذه النهاية المحزنة لمدحت بطل الرواية أخوه (عبد الكريم) ممثلاً للقوى الوطنية بعده التي يمثلها بطل رواية (خاتم الرمل) فهو امتداد له. ويلاحظ دلالة الاسم على القوى الوطنية، ثم قرابته من مدحت وكونه أخاه ومحبته مثله لمنيرة وتمنيه للزواج منها ولكنه شخصية سلبية لا يمتلك إرادة (مدحت) بطل الرواية وقدرته على الفعل، لهذا لم يفز مثله بمنيرة التي طعنت في آمالها وخربت حياتها وغام مستقبلها ولم يبق معها خاطباً ودها بعد موت مدحت إلا عبد الكريم، وهي لا تؤمن بقوته وتلمس ضعفه وتردده ومن هنا كان حزنها ويأسها.

وهكذا تنتهي المرحلة الثانية من مراحل التاريخ السياسي للعراق وتبدأ المرحلة الثالثة التي تؤرخ لها أو تتحدث عنها روايته (خاتم الرمل) وهي محاولته الثالثة في عالم الرواية وقد صدرت عن دار الآداب في العام ١٩٩٥، وسوف نخصها بوقفة طويلة في التحليل ونسلط الضوء عليها لأنها لم تحظ بما حظيت به أعماله السابقة من اهتمام ودراسة وتحليل. ظاهر الرواية يحكي

قصة المهندس الشاب هاشم الذي يعيش مع أبيه وعمته، وقد فقد أمه وهو في سن العاشرة تقريباً بسبب عراك مع أبيه لذا حملته المسؤولية عن وفاة أمه. وقد أثرت هذه الحادثة في حياته وسلوكه، ولهذا نجده متحفظاً في التعامل معه ومتوتراً في علاقته به ولا يستجيب لتحسين هذه العلاقة. وهناك خاله (رؤوف) المسن الذي كان ضابطاً في الجيش العثماني والذي ينوي الدخول الى دار العجزة لأنه ليس له من يخدمه. والرواية تركز على حادثتين في حياة البطل، الأولى في الطفولة وهي حادثة وفاة أمه. والثانية بعد أن أصبح شاباً يحمل شهادة في الهندسة كما أرادت له أمه، وهي حادثة زواجه، إذ يغيب عن حفل الزواج بعد حضور أقارب العروسين وأصدقائهما، فكانت صدمة للجميع لاسيما العروس وأهلها. ومع هذا لم يحاول تقديم تبرير معقول لما فعله، ولم يعمد الى إنهاء علاقته بها، كما لم يصلح الموقف فيبادر الى الاعتذار وإتمام الزواج، فبقيت الفتاة معلقة. ولذا تحاول ابنة عمها أن تقنعه بطلاقها لأن هناك من يطلبها، وهذا قادر على إيدائه إن لم يفعل. ويتحقق كلامها إذ كان هناك من يلاحقه وينوي إزاحته. وتنتهي الرواية وأحدهم يصبو مسدساً إليه ويهم بقتله .

ظاهر أحداث الرواية لا يقنعنا بأنها رواية (أحداث) تهتم بأن تقدم أحداثاً مشوقة، تتشابك وتتعدد فتشد القارئ، فماذا في

مشروع زواج لا يتم، وموت امرأة في عراق مع زوجها؟. وإذا قلنا إنها رواية نفسية تهتم بتحليل سلوك الشخصيات، وهذه تستطيع أن تؤدي ذلك ليس من خلال تقديم ما يثير ويشد القارئ من الحوادث، وإنما من خلال التركيز على الدوافع النفسية حتى لو جاءت من خلال أحداث بسيطة، فإن الرواية تعجز القارئ - بغرابة تصرف شخصياتها وأحداثها - عن التحليل النفسي الذي يستند الى تفسير صحيح. وهي تعتمد الى إشعاره بهذه الغرابة، وتعتمد الى سد باب التفسير النفسي لكي تصرف القارئ الى التفسير الرمزي وتنبهه الى (الوجه الآخر) لما يلوح من ظاهر الأحداث، الى المعاني المقصودة الكامنة وراء ظاهرها. وهي علة ما تتصف به من غرابة وشدوذ إذ وجهت البنية الموضوعية والفنية توجيهاً خاصاً وطبعتهما بطابعها .

في هذه الرواية تستخدم كل عناصرها استخداماً رمزياً. ومن خلالها يطرح القاص رؤيته السياسية للأحداث المعاصرة، وفيها يستعرض القوى السياسية التي تواجه هذه الأحداث. فبطل الرواية (هاشم السليم) يمثل بعض أجنحة القوى الوطنية، ولعل في تمثيل هذه القوى يبطل الرواية إشارة الى أنها القوى الرئيسة في ساحة الأحداث. وهو يحمل صفات (عبد الكريم) في (الرجع البعيد) وأنه امتداد له كما قلنا. وهو يمت بصلة الى بطل (العيون الخضراء) ويمت بشيء منها الى (محمد جعفر) بطل

(الوجه الآخر). ومن صفاته التي تذكرها الرواية: التردد والضعف، فهو لا يتخذ قراراً وينفذه، لا يرغب في الحركة والعمل، ساكن عاجز متكاسل، يضعف عن المواجهة، ويعرف أن التفوق الذاتي لا يبرهن عليه سوى العمل لكنه لا يسعى الى المبادرة. إيمانه ثابت لكن بدون أن ينعكس في التصرف. يرى صعوبة في التنفيذ، يخطط لآماله لكنه لا ينفذ. أفكاره جيدة لكنها غير قابلة للتنفيذ، لا تلائم الظروف. يعتقد أن لديه أفكاراً للتغيير وقدرة على العمل الا أن اعتقاده لا يتجلى على مستوى العمل. كل الناس تصل الى غاياتها إلا هو لانفصال بين إيمانه وتصرفه. وإن تناقض الاسم الذي منحه له القاص يحمل تناقضه في الفكر والعمل. يعتريه الشك ولا ينسجم مع العالم، وأنه يرغب في الوحدة. شاعري يشغف بالشعر والفلسفة. غير واقعي لا يحس بالمحنة وبالخطر، لا يمتلك الحنكة التي تقتضي الاحتياط. مثالي لا يندمج بالحياة، قليل الخبرة بها. له فكر سام ومشدود الى آراء عالية نقية، لكنه لا يقدر الظروف تقديراً صحيحاً. يعيش في فكره لا في واقعه. مثالي لا يعد للصراع عدته. يهمله اكتماله في الفكر. لا يبالي بالخطر. لا يتكلم بمنطق من يبرر الهزيمة، يردد أفكاراً مثالية: لا طريق وسطاً.. طريق صعود او هبوط. يتحدث عن الأمل. يخطئ في اختيار الطريقة ويخطئ في اختيار الناس. يعيش قلقه وأسئلته. له

حماسته وقدرته الذهنية. يفكر بعمق بأفكار فلسفية، يقرب الأمور. يحس بالتفوق ويدرك إمكاناته الذهنية. التجربة التي مر بها والتي اغتسل بمياهها ترسم فيه ملامح إنسان جديد. أفكاره ليست لزمانها. مأخوذ بالهم لا يحس بالراحة. يحس بالإرهاق وبالقلق، لا ينام. سوداوي وقد يكون غامضاً في رأي الآخرين. سمته الحزن والسكون وقد يحس بالعبث وبالضياع فيتمنى الموت أحياناً .

إن البطل بهذه الأوصاف يمثل القوى الوطنية التي ليس لها القدرة على الفعل بسبب طبيعة تكوينها الذي يسهم فيه انتماؤها الاجتماعي، وعقدة فشل تاريخية تعزز شعورها بالعجز، تشير إليها حادثة وفاة أمه بسبب ضعفها المتأصل في طبيعتها.

أما ما تدور حوله الأفكار التي تشغل بال هذه القوى الوطنية، فتمثله في الرواية (آمال). ويدل اسمها على أنها آمال وأحلام هذه القوى، وأنها تسعى للارتباط بآمالها، أي تحقيق تلك الآمال إلى واقع. ولكن هذه القوى وبسبب ضعفها وترددتها وعدم انسجام تفكيرها مع الواقع وعدم تقديرها الحسن للظروف، وعدم موافاة الظروف لها، تخذل آمالها في الوقت الذي كان مقدرًا لها فيه أن تتوج الأمل باللقاء والاقتران الذي لا ينفصل. فقد هيا البطل لهذا الحلم، وبنى له ولآمال بيتاً (الرواية، ص ١٠٠-١٠١).

ولكنه يخيب ظن (آماله) وينسحب متوارياً عن العيون، ويستحيل خاتم الزواج الى خاتم من رمل .

ونلاحظ أن آمال لا تظهر في الرواية إلا بنحو محدود، ومن خلال تفكير البطل عندما يستذكر بداية تعرفه عليها (ص ١٥)، لأنها لا تعيش إلا في فكره، وإن التقت به فحينما كان غائباً عن الوعي في المستشفى (ص ١٤٤). فلا علاقة للبطل بها إلا من بعيد. وهذا يفيد بعدها عنه وعدم لقائه بها، فقد ظلت غائبة عن الأحداث، ولا يتعامل معها الا من خلال سلمى قريبتها (ابنة عمها) التي تتصل به لتحديد علاقته بها أو لإنهاء علاقته بها. فسلمى تمثل آمال، نائبة عنها، أي أن البطل لا علاقة له بآمال إلا من خلال (القطيعة) بها التي تسعى اليها سلمى. وهي تسعى للقاءه لمصلحته ومصلحة آمال (ص ٦١)، تسأله: لم تجشم من العناء في الوقت والجهد والمال من أجل الزواج بآمال. وما سر خذلانه لها وتكره في اللحظة التي كان يتمناها (ص ٦٧). وتخبره أن هناك شخصاً يمتلك نفوذاً واسعاً يريد آمال (كناية عن القوى التي تسعى الى إزاحته ومنعه من تحقيق آماله الى واقع) لكنه هو العقبة. وهذا الشخص قادر على إيذائه إن لم يتنخل عنها. ثم إن سلمى تقدر قوة هذا الشخص، تعرف قدرة القوى البديلة، وتشفق عليه منها لأنها لا تريد إيذائه، بل تريد مصلحته وتجنبيه الأذى (ص ٧٣)، وهو يشير الى موقف سلمى

المتعاطف معه، فهي (صريحة، مستقيمة، وتحترمه). (ص ١٢٥) لكنها تخبره بأن الواقع والأساس التاريخي يهيم بتجاوزه (ص ٧٢).

ونلاحظ كذلك عدم ظهور آمال مع سلمى، فحين تم الاتفاق على أن تلتقيه هي وآمال، لم تأتِ آمال في موعد اللقاء (ص ١١٥)، لأن سلمى هي الوجه الآخر لآمال، هي آمال نفسها، ولكنها وهي تروم انهاء العلاقة والتفاوض معه، فهي لا تلتقي به إلا لغرض فك ارتباطها به. وهو يصف سلمى بأن لها قدرة على النفاذ الى داخل الأشياء (ص ١١٩). وهي تريد نقطة التقاء أو اختلاف وفراق (ص ١٢٠). وكانت أكثر منه استجابة للحوار، ولكنه يرفض ذلك ولا يحدد موقفه (ص ١٣٢). وأنها تتوقع أو تنتظر منه مبادرة تغفر لتهاونه القديم (ص ١٢٤)، ولكنها لا تؤمل فيه خيراً وإن كانت تأنس إليه (ص ٧٤). وأخيراً صممت على إتمام الطلاق إذ لم تجد فائدة منه (ص ١٢٦-١٢٧)، لأنه يتذرع بالصبر (ص ١٢٩).

أما أم البطل (سنا) فهي رمز له دلالاته. ولعل قرن اسم أمه بها كلما ذكرها يريد منه القاص أن ينبه القارئ على أنها رمز لا حقيقة، فهو يستعمل طريقة كطريقة (التغريب) في (المسرح الملحمي) التي ينبه بها المشاهد على أنه لا يرى واقعاً، وأن عليه أن يعمل ذهنه ويفكر فيما وراء الحقيقة المعروضة أمامه. فالبطل

يذكر اسم أمه حين يذكرها لخاله (ص ١٥)، يقول له: أمي سناء، وكأن خاله لا يعرف أن أمه سناء. وحين يكلم نفسه (ص ١٥٣، ١٠٣). وهو يذكرها باسمها حتى حين يكلمها (ص ٢٧) فهي رمز له دلالة - كما قلنا - ويفصح بهذه الدلالة اسمها، فهي تمثل المثل العليا التي منها يستقي. وهو يصفها بأنها الصراط المستقيم الذي لا ينحرف (ص ٦). وهي النقاء المطلق (ص ١٠٣) يتجلى في (وجهها الرائع الصفاء) (ص ٢٢). ويذكرها بأنها السماوية (ص ٣٤). وأنها (بالغة الرقة واللفظ والضعف والاستكانة والتعاطف والانهيان) (ص ٢٠). هي رمز للأفكار التي تسيطر عليه ولا تريد أن تتركه لغيرها (ص ٥٩). أرادت أن يكون مثل أبيها، وقد خططت لتنشئته مثلما تريد (ص ٦٠). وهي ميتة (أي ماضية) لكنها تعيش في داخله وهو امتداد لها، فهي تمثل الأفكار التي يمثلها ولكن في مرحلة ماضية. هو امتدادها الحاضر، وهي جذوره الماضية التي قضى عليها ضعفها، كما سيقضي عليه ضعفه في عمرها نفسه ومصيرها نفسه. وهو في نظر خاله وسلمى كذلك امتداد لأمه (ص ٩٢)، فإنها قد تملكته (ص ١٣٦). وهي في نظر خاله ضعيفة الإرادة لا قدرة لها على التحمل (ص ٨٧، ٩١) وقد عانى هو (أي خاله) ووالدها من ضعفها، ولولا استمرارها في من يمثلها في الحاضر (في البطل) لما عاشت (ص ٨٨). ولم تكن

منسجمة مع أبيه، لا تلتقي به، ثم أنه قضى عليها في نظره، ولذلك هو يكره أباه لأنه سبب موتها (ص ٣٤، ٣٠) ويعتقد أن أباه يكرهه كما يكره أمه (ص ٨٧، ٤٩).

أما خاله رؤوف، فهو الجانب الآخر للأفكار المثالية التي تمثلها أمه، فهو أخوها، وهو مثلها، لكن فيه اختلافاً عنها. إنه يمثل نموذجاً آخر للقوى الوطنية التي تواجه الأحداث التي يعرضها القاص. يصفه بأنه جاوز الثمانين سنة ١٩٧٦. والعمر له دلالة هنا، إذ يشير الى عمر هذه القوى الناهضة التي أرادت الخروج بالأوضاع عما كانت عليه في عهود الظلمة والتخلف والركود. هو ضابط في الجيش العثماني - إشارة الى الفعل العسكري - يكتب أشعاراً حماسية تناهض السلطان حتى أخاف السلطان. وكان شعلة لا تنطفئ (ص ١٨، ١٤). عضو في جمعية سرية، سجن وتعرض للقتل، لكنه منتبه واع لا يغفل فأنقذ نفسه (ص ١٥)، إشارة الى أن هذه القوى لم يطح بها الحكم القائم وإنما هي التي أطاحت به، لكن دوره الآن انتهى ويريد الدخول الى دار العجزة، إشعاراً بانتهاء مرحلته وتأثير الأفكار والأفعال التي يمثلها (ص ١٧)، إذ أن العالم لم يعد يطيقه (ص ٤٧). كانت أمه تعرض عليه أموالاً يرفضها. كانت أمه غنية وهو ليس كذلك، إشارة الى انتسابه الى القوى والأفكار الشعبية. أما البطل وأمّه فجدورهما بوجوازية، وبقي ممثلاً لهذه البرجوازية بالثروة التي

تركبتها له والتي مكنته من أن يشتري بها حصصاً من أسهم الشركة التي يعمل فيها. ويمثلها بمهنته (مهندس)، ويمثلها من خلال مهنة أبيه. أما خاله فهو جانب آخر لهذه الأفكار المثالية والقوى الوطنية التي تمت الى الطبقات الشعبية (ص ١٣١، ٢٤)، محترم، يحبه الجميع، والمارة يحيونه باحترام (ص ٥٠). لا يعيش من معونة أحد (ص ٤٧). تسخر منه الدنيا فيجيبها على سخريتها بسخرية (ص ٥٦)، لكنه قد يبدو للبطل غامضاً (ص ٥٠).

ولأنه يمثل الأفكار المستقيمة المرتبطة بالطبقات الشعبية، لذا فهو يختلف عنه وعن أمه وقد يدينهما من خلال نظرتهم الصائبة ولا يرضى عنهما. وله موقف منهما كموقف إسماعيل عامل المقهى من محمد جعفر في (الوجه الآخر). ولذلك قد نجده يتبرم بخاله، وهذا يشير الى عدم انسجامهما وعدم رضى أحدهما عن الآخر (ص ٨٩)، إذ أن خاله يذكر أمه بما لا يرضيه (ص ٩١). وهو لا يدين زوجها (أباه) بموت أمه لأن ضعفها هو سبب موتها في نظره، لذلك لا يرضى على ما يبدر منه من عدم احترام لأبيه ويعاتبه على موقفه منه (ص ٤٨، ١٧، ٤٩) ويرى أن فيه من أمه، من ضعفها ورقتها وبعدها عن الواقع (ص ٩٢) أو عن المسار الدنيوي. لذلك يترك البطل خاله ويراه متحجراً (ص ١١٢). ويقرر فراقه (ص ١٥٢، ١٠٦). وهو ينظر الى

ابن أخته بأنه يخطئ في الطريقة واختيار الأشخاص. ويقومه بدقة ويعرف نواقصه (ص ٥٧). ونلاحظ اقتران سلمى بخاله، فنظرتهما إليه واحدة، وهي تستند الى معلومات خاله عنه، ونرى أن خاله يفهمه أكثر الجميع (ص ١٢١، ١١٨) لأنه ضمير الناس البسطاء. ويصدر خاله في رأيه فيه وموقفه منه من نظرتة العامة الى الناس، فهو لا يحب الضعفاء، وهؤلاء هم القائمون في نهاية الطرف الأقصى للضعف والقوة: المستكين والطاغية، فهذا الأخير ضعيف عنده إنسانياً لأنه يخاف باستمرار فيتحول الى طاغية. وهناك المخاتلون في ضعفهم، ضعفاء يخفون ضعفهم بطريقة او بأخرى، يستعملون طرقاً ملتوية للظهور بمظاهر أخرى (ص ٨٥). وأخيراً نعرف عن خاله أنه في المستشفى وهذا يشير الى قرب انتهاء ما يمثله من أفكار وأفعال .

أما الأب وهو لدى غير التكرلي رمز لمن يتولى الأمر والمسؤولية<sup>(٣٦)</sup> فهو كذلك لديه. كان البطل وأمه في خصام معه لأنهما يختلفان معه. كان يكره أباه وكلماته لأنه سبب وفاة أمه (ص ٣٠، ٣٤، ٤٩). وهو تفسير لم يرض خاله الذي يرى - كما قلنا - أن ضعف أمه هو السبب في ما حدث. كان أبوه في رأيه يمثل الوحشية في حين كانت أمه تمثل (السماوية). وهو يصف أباه بأنه مجمع سفالات بشرية لا تجتمع في أحد (ص ٣٤). ويحس أبوه أنه يكرهه ويستعجل موته (ص ٢٨) ويقول إنه ألحق

الأذى باسمه وسمعته (ص ٤٨) فقد ألحق به فضيحة وأن الناس تحاكمه هو بها (ص ٢٧) في حين أنه لم يرضَ عن تصرف ابنه . هناك ترميز للأشياء: المطر والظلام إشارة الى ظلمة الأوضاع والأجواء. والسيارة وحديثه الذهني فيها إشارة الى معاشته للأحداث في خلال تلك الأجواء المظلمة. وترميز للمكان والزمان وإشارته الى عمره وعمر أمه وخاله (ص ٥٣) يريد منها التأكيد أن الأحداث التي يعبر عنها بالرمز تنتمي الى تلك المرحلة. وتحديد الزمن في الرواية يريد منه التنبيه الى أنه يتحدث عن أحداث هذا الزمان. أما نهاية الرواية ومحاولة تصنيفه من قبل هذه القوى (السيارة السوداء التي كانت تتبعه في الظلام) التي حذرتة سلمى منها فهو إشارة الى انتهاء دوره وتجاوزه على يد هذه القوى التي تسلمت مقاليد الأمور وهذا ما نستطيع الحديث عنه من المعاني الرمزية للرواية التي تعبر عن رؤيته السياسية .

## البنية الموضوعية الاتجاهات الموضوعية للرواية

### (١) الواقعية

قلنا إن المعاني الرمزية في أعمال التكرلي هي (الوجه الآخر) الذي يستره وجهها الظاهر، وهي البنية العميقة التي توجه فن التكرلي بمستوييه: الموضوعي والفني البنائي. وقد رأينا أن نعالج المستوى الموضوعي في الرواية من خلال مذاهب واتجاهات فنية ملاحظة لديه عبرت عنها أفكار أبطال رواياته والأجواء العامة السائدة فيها. وأهمها الاتجاه الواقعي الذي يغلب على الاتجاهات الأخرى التي تلوح في أدبه، فالواقعية هي الاتجاه البارز أو الظاهر في أدب التكرلي، وقد اختاره ليعبر به عن موضوعاته التي تفصح عن رؤيته العامة وهي ما طبع كل أدبه، ومنه رواياته الثلاث، فلقد حدد لأدبه أن يعبر من خلال الواقع المحلي والبيئة المحلية والشخصيات والأحداث الواقعية. وقد تأثر الاتجاه الواقعي في الرواية بمفتاح فنه، (الوجه الآخر) لفنه الذي يرسم كل خطواته، والذي قلقل كل شيء في قصصه ولم يدعه يركن الى طبيعته، ثم قلقل القارئ، إذ لم يستطع أن يركن الى الطبيعة الظاهرة، وأثاره ليدفعه الى التساؤل، وليهتدي الى السر وهو ما يقبع خلف الظاهر.

لقد قلنا إن القاص شاء ألا يكون صريحاً في التعبير عن آرائه وموقفه، وشاء أن يعبر من خلال البيئة المحلية والأحداث الواقعية. ولا بد أن تتأثر واقعيته بهذا النهج الذي ارتضاه لأدبه، فقد وجهها هذا النهج الى أن لا تكون نقلاً حرفياً للواقع بل واقعية تختار ما يناسب الأفكار التي يريد الدعوة إليها. وقد دعا في كتابته الى هذه الواقعية التي وجدها تناسب الفن الذي لا يكتفي بالنقل الصادق للواقع .

وإذا أردنا أن نعود الى تاريخ القصة الواقعية في الأدب العراقي، فإن من كتب في تاريخها يحدد قيام الحرب العالمية الثانية ونهايتها - وهي المرحلة التي أطل فيها التكرلي على عالم القصة - تاريخاً لازدهارها<sup>(٣٧)</sup>. ولم تكن القصة العراقية تخلو من جذور الواقعية قبل الحرب الثانية، ولكن هذا الاتجاه أصبح أكثر ظهوراً فيها، وأصبحت هي أكثر وعياً بالطبيعة الفنية للقصة، فاهتمت بإبراز الشخصية العراقية وتصوير البيئة العراقية، وعبرت عن مشاكل الناس وتطلعاتهم كما اهتمت بتصوير آثار الاستعمار في فساد الحكم واستغلال النفوذ وسوء التوزيع<sup>(٣٨)</sup>. ومضت تستقي مادتها وموضوعها من حياة الشعب العامة وتتناول قضايا المجتمع العراقي ومظاهر البؤس والفاقة التي تزرع تحتها طبقات الشعب الفقيرة<sup>(٣٩)</sup>. وقد جاءت القصة الواقعية (من نتاج

مكافحين سياسيين اعتبروها مجرد أداة من أدوات الكفاح السياسي<sup>(٤٠)</sup>.

وكان دعاة الواقعية يلتقون في الاعتقاد بأن الأدب (الذي لا يستهدف بكل ألوانه إنهاء المجتمع ودفعه صعداً في مدارج الرقي هو قشور وزخارف لا طائل تحتها، بل هو عرض فان لا يقاوي الزمن)<sup>(٤١)</sup>. ومن هنا جاء مفهوم الالتزام في الأدب لديهم فالأدب ميدان للنضال الاجتماعي والسياسي. والكاتب يعمل ليس للكتابة نفسها وإنما يجعل منها وسيلة لغاية نضالية يرى أن مراعاتها هي ما يهم الكاتب، وليس عليه بعدها أن يراعي الأساليب الفنية التي استوعبها<sup>(٤٢)</sup>. وكان هذا الكلام ومثله يردده بعض الكتاب الواقعيين ممن كان يخضع لمفاهيم سياسية وحزبية استعبدهت وحددت وجهة نظره ووسمت فنه بسمات معينة. وهو ما نجده لدى بعض رواد القصة الواقعية كذي النون أيوب، وهذا ما دعا إلى تسمية واقعيته بالواقعية السياسية الساذجة<sup>(٤٣)</sup>. لكن آخرين كانوا يدعون إلى واقعية أدبية فنية غير مترتبة (تهتم بالشكل الأدبي على قدر اهتمامها بمحتواه وموضوعه، ذلك لأنها ترى أن الشكل لا ينفصل عن المحتوى، فكل منهما مؤثر في الآخر ومتأثر به. وأنه لا يكتمل جمال الفن الأدبي ولا تؤدي رسالته الاجتماعية إلا إذا تناسب جمال الشكل وقيمة المحتوى والموضوع تناسباً طردياً إيجابياً)<sup>(٤٤)</sup>.

وقد حدد التكرلي موقفه من كل ما كان يطرح من آراء تتعلق بالأدب وبالقصة ومهمة الأديب فيما يتصل بفنه وما يؤديه من رسالة اجتماعية وإنسانية منطلقاً من وجهة نظره الخاصة في الأدب والحياة والتي حددت نهجه في القصة. وقد أخذ على نفسه أن لا ينهض بأعباء ما تمليه عليه مسؤوليته الاجتماعية فقط، ثم ينسى أنه يباشر هذه المسؤولية من خلال الأدب، وهو من الفن، والفنان غير السياسي والواعظ، ومن هنا وجدناه يؤكد أن للقصة وسائلها الفنية، ولا يمكن أن تنسب إلى الفن بالتزامها بموضوعات هادفة، وبحل المشاكل التاريخية فقط، والفن هو الجانب المهم في الأدب وإلا تحول الأديب إلى داعية ومرشد، وأخذ على كتاب القصة أنهم يبخسونه حقه لصالح الدعوة للأفكار<sup>(٤٥)</sup>. فمهمة الفنان تختلف عن مهمة الفيلسوف أو المؤرخ، وليس هو مطالباً بأن يؤدي وظيفة هؤلاء، فالتكرلي يرفض هذه (العقائدية) المتمتة التي تضيق نظرة الأديب. وقد جمد العقائديون أنفسهم في نطاق النماذج الواقعية التي رأوها تحمل المواصفات الفكرية التي ارتسمت في أذهانهم، وراحوا يقلدونها دون الحرص على السمات الفنية العالية التي تطبعها، وهذا نهج سار عليه كثير من كتاب القصة في العراق، يراه التكرلي ليس صحيحاً. وسبب ذلك أن الكتابة عن الواقع لا تعني عنده نقل الواقع إنما عرضه فنياً، وهذا يلزم الكاتب بأن لا

تكون كل الحوادث الواقعية عنده صالحة لأن يصنع منها أعمالاً فنية<sup>(٤٦)</sup>. فلم يكن الواقع في أدب التكرلي ينقل كما هو، بل كان يختار منه، وقد يتجاوز الواقع، وهذا يعرضه للوم بعض النقاد وهم (هؤلاء الموغلون في الواقعية، والذين يريدون من القصة أن تكون سجلاً لما يقع في الأغلب وليس في البعض والندري)<sup>(٤٧)</sup>.

ونفهم من هذا أن الواقعية عند التكرلي تميزت من واقعية غيره بسبب مراعاته الطبيعة الخاصة للأدب التي تحتم على الأديب أن لا ينقل الحياة كما هي لكي لا يكتب تاريخاً. كذلك بسبب النهج الذي ارتضاه لأدبه وهو التعبير بالرمز وهذا يقتضي أن يختار من الواقع ما يعبر عن معانيه الرمزية، لهذا كان من مذهبه أن لا يأخذ الأحداث التي تجري معقولة طبيعية، وإلا فالمعقول لمن يريد أن يتحدث عن تاريخ بلاده، أن يسجل ما يجري في الأعم والأغلب. ولكن هذا المعقول لا يناسب من يريد لها قصة تتضمن فلسفة وأفكاراً، ففي ذهن القاص أفكار وفلسفة يريد أن يختار لها شكلاً قصصياً مناسباً، وحادثة مناسبة، وقد تأتي هذه شاذة، لأن فكرته تقتضي ذلك. وهكذا يبدو كل شيء في قصصه كأنه من خلقه وتجميعه وليس من الحقيقة ولا من الواقع، وقد لا يمت إليهما بصلة. فنجد بعض أحداث قصصه مما لا يمكن أن ينسجم معها قارئ عراقي، لأنها مما لا يمكن أن يقع في العراق، وليس أبطالها أناساً عراقيين، فهو يخضع كل شيء في

قصصه الى مفهومه في القصة والحياة: الأحداث، الشخصيات، البيئة، حتى يجور على واقعيتها، وهذا التجاوز على الواقع ينبه القارئ على ما وراءها<sup>(٤٨)</sup>. وقد يقصد القاص تنبيهه على ذلك فلا يريد أن يندمج القارئ بأحداثها الواقعية ناسياً ما وراءها من أفكار، بل يقصد أن يثير تساؤل القارئ.

واقعية التكرلي إذن لا تنقل الواقع نقلاً حرفياً، بل تختار من الواقع، وهي حرة في ما تختاره، ولكنها محددة في اختيارها ما يناسب الأفكار التي يريد التعبير عنها. فالتكرلي يختار من الواقع ما يناسب أفكاره الباطنية، وهكذا يحدد (الوجه الآخر) الباطن، واقعيته الظاهرة. ليست الواقعية لديه تقديم صورة منسوخة عن الواقع. إن الفنان لا يرسم الواقع كما هو مستقلاً عنه بل من خلال تفسيره. وقد قدم التكرلي لنا الواقع من خلال تفسيره له، ولم يكن تفسيراً مباشراً، بل متوارٍ بأحداث قصصه الواقعية وبشخصياتها، لأنه يكره المباشرة ويراها تجافي الفن .

وإذا ما حاولنا أن نلمس في رواياته صدى تأثر واقعيته بالنهج الخاص الذي وضعه لفنه وهو التعبير بالرمز، وأن الواقع كان لديه رموزاً يختارها لأفكاره، وهذا ما قد يجعله يشذ عن الواقع، نقول: إنه قدم لنا قصصاً واقعية عراقية بيئتها وشخصياتها، وكان حريصاً على أن يمنحها هذه الهوية حتى من خلال بعض التفاصيل الدقيقة فيها كنتلك التي تتعلق باسم محلة أو شارع أو مطعم،

ولكن وبسبب ما ذكرناه عن طبيعة فنه، وأن قصصه تفسر أفكاره، نجد أنها قد تبعد عن طابعها الواقعي، فلا تبدو أحداثها واقعية وكذلك تصرف شخصياتها وأبطالها، مما ينبه على كونها أفكاراً لا واقعاً تتجسم فيه. ونجده في رواية (خاتم الرمل) يخالف نهجه الذي التزمه باستعمال العامية لغة الواقع في حوار قصصه وهو الذي يقول إنه لا يترك التعبير بها إلا عندما لا يريد أن يتحدث عن البيئة العراقية<sup>(٤٩)</sup>.

## (٢) الرومانتيكية

مع انتماء أعمال التكرلي الى الواقعية ومن خلفها الرمزية، إلا أن العمل الأدبي لديه لا يسد أبوابه أمام عناصر من اتجاهات أخرى، بل يفتح هذه الأبواب أمام محاولات اجتيازها فتلتقي لديه الاتجاهات الأدبية ويسترفد أحدها من الآخر برغم الفروق التي بينها. والذي يسمح لها بذلك طبيعة الفن القصصي، فليس هنالك فن يتسع لكل الاتجاهات والأفكار والأنماط الفنية قدر الفن القصصي. وقد نبه الباحثون الى ما يشوب الأدب الواقعي لدى بعض القصصيين من اتجاهات أخرى<sup>(٥٠)</sup>. وأشاروا الى ما يشوب أدب التكرلي من رومانسية أو وجودية أو سريرية أو غيرها، حتى قالوا إنه لا ينتمي الى مدرسة أو تيار أو حركة محددة.

ويضيره أن يصنف ضمنها خشية أن يضيع مع الآخرين وخوفاً من الجور على تميزه. فهو لم يرتح حين وصف واصف قصته بالكلاسيكية. وهو لا يرتاح حين يوصف بالوجودية. وقد يجد القارئ في قصته المدارس كلها والتيارات كلها. وليست البراعة أن تجتمع في الرواية المدارس كلها والاتجاهات كلها، وإنما البراعة أن تجيء على ذلك الوجه من الجمع المزجي الكائن فعلاً في الحياة وفي الإنسان<sup>(٥١)</sup>. وقد أكد هو نفسه أنه يحلي أدبه الواقعي بشيء من الرومانتيكية<sup>(٥٢)</sup>، وهي اتجاه آخر يلاحظ في قصصه تعكسه أفكار الشخصيات وتصرفاتها. فقد يخيل إلينا أن بعض شخصياتها غير واقعية، فكأن العاشق في قصة (العيون الخضراء) ليس من الواقع. ولكنه لم يخلقه كذلك من العدم، ففي الواقع من لهم مثل هذه الرومانتيكية وإن كانوا قليلين، وكان عددهم أخذاً بالتناقص في حضارتنا القائمة<sup>(٥٣)</sup>. ومثله (مديحة) في (المجرى) امرأة غير اعتيادية تثير التساؤل إن كان مثلها موجوداً بيننا، فهي غريبة عجيبة لا تمثل المرأة كما هي ولا كما يجب أن تكون، إنما تمثل امرأة واحدة هي مديحة<sup>(٥٤)</sup>. ومثلهما بطل روايته (خاتم الرمل) الذي تتجسد فيه سمات أبطال الرومانتيكية، فهو غير واقعي، مشدود إلى أفكار مثالية سامية متعالية، بعيد عن الواقع: (وأنت يا أستاذ هاشم، كأنك في عالم آخر، لا تتصور وضعنا كما يبدو، ولا يهملك أن تعرف حقيقة ما

نواجه) (خاتم الرمل -ص ٦٨)، فهو مثالي يعيش في فكره لا في واقعه، لا يعد للصراع عدته: (أنت تعلم بأنهم هناك، يترصدون لك، ويريدون التخلص منك بأي ثمن، يقتلونك، يمحوونك من وجه الأرض.. وأنت غير مهتم.. أنت غير مهتم.. ص ١٣١) وهو لا يفهم عصره، مغترب عنه، ليس له منطقه: (إني لا أفهم عصري ولا الدنيا التي انحشرت فيها ولا حتى البشر. إن موقفي الآتي لا يمكن أن يستقيم طويلاً. فهو كيفما قلبته بقعة دكاء في اللوحة الزاهية لهذا المجتمع.. ص ٧٨) فكأنه في عزلة فكرية لا يفهم أحداً ولا يفهمه أحد: (لا أحد منكم يفهم، ومن هنا مصدر الشرور كلها.. دون أن يخطر لك وللبداء من حولك... إن الشخص ذا النزوع، الشخص الذي تكوّن بعد اتحاده بالمتعالي، الشخص الذي نودي قلبى النداء. ذلك الشخص هو ذو طبيعة مختلفة، طبيعة ثانية، لأنه مرتبط روحاً وجسداً بحقائق أخرى. وهو أولاً وأخراً لا علاقة له بمنطقك ونتائجك ومعادلاتك. إنه يبنني ويعلو كياناً فريداً لا وصف له.. ص ١٢٩ - ١٣٠) فلغة الحوار مقطوعة بينه وبين العالم: (ثم أحسست كأن أمراً ما في داخلي انقلب على جهته المشرقة، وفتح الكوى على التسامي والفهم. أنا.. أنا لست عاجزاً عن التسامي، لا ولا عن الفهم. لقد تلقيت اليوم كل شيء بصبر وإدراك. سوى أنني لا أريد التواصل المطلق مع البشر. إن نفسي بطبيعتها موزعة متنافرة

الأجزاء. ولقد صعب علي ولا يزال كما يبدو أن ألم بكل الأفكار وأن أستوعب كل شيء. إن طبيعة الأمور في هذا العالم لا تلائمني، وحقيقة ذاتي لا تمتزج تماماً بما هو حولي.. (ص ٣٤). وقد يكون سبب عدم قدرته على الاندماج بما حوله، شعوره بالتفوق وبقدراته الذهنية وبمدى حماسته واندفاعه: (إلا أنني لم أعجب إلا بجزء يسير منه، أعجبني بالدرجة الأولى اندفاعي وحماستي وسهولة التخطيط عندي وتنوع الأفكار.. ص ٧٦). ويستشعر إمكاناته الذاتية وتفوقه على المجموع: (شعرت بأني أملك تفرداً نادراً، وأني إنسان متفوق. هنالك طاقاتي الإبداعية في الهندسة، وقابلياتي الذهنية واستقلالي الحقيقي.. المادي والنفسي. ماذا يملك الإنسان المتفوق غير هذا؟ وتملكني إحساس وأنا أقف منحنيماً على المكتب بأن لدي ما أصنعه بحياتي، وبأنني لا أشبه هذا الذباب البشري المحيط بي. إن في داخلي ينبوعاً لأمر فذة غامضة تبعث على الريبة، ولكنها ترسم خطوط إنسان جديد. أيمن هذا؟ أعني أن أكون إنساناً لا مثيل له، لأنني اغتسلت بمياه تجربة غريبة وعظيمة هزت كياني وبدلتنني بالكامل.. ص ٨٣). وقد يحس بالمحاربة وهذا يعني أهميته: (وأنا.. الآن.. مهدد ومطارد ووحيد ومطلوب لعمل شيء. ولأنني بهذه الصفات الفريدة حقاً، فأنا لست قشة إذن فلا أحد يزعب نفسه هذه الأيام على الأخص بتوجيه تهديد الى

قشة.. ص ٧٨). ويعرف غيره فيه اعتقاده بقوته وتفرد، يقول له خاله: (أنت تخال نفسك يا بني إنساناً قوياً يستطيع أن يقاوم حتى النهاية، لكن البشر إذا لم تكن تعلم ضعفاء عادة، فأنت.. لماذا لا تكون منهم؟ لماذا لا تتصور نفسك بشراً ضعيفاً؟ والوقت يمر عليك وأنت لا تدري.. ص ١٤٥). ويرى غيره كذلك أن أفكاره ليست لزمانها، فهو يخطط لمشاريع لم يحن أوانها: (لأن العرض الذي كان في الأصل شبه اتفاق بين شركتنا وذلك الصديق قد ألغي فجأة، وأن علي أن أرتاح وألا أشغل ذهني بتلك البيوت ذات المسحة الشاعرية لأن زمنها لم يحن بعد.. ص ١١٠) وقد تولدت لديه تلك الأفكار من ميله الى الفلسفة والشعر وإقباله عليهما بالرغم من دراسته للهندسة.. ص ٤٠).

لكن هذا الإحساس بالتفوق والاعتداد بالنفس قد تواجهه ظروف تكسره في الرومانتيكية فتجعل البطل مقهوراً محبطاً. وبطل الرواية تقهره عوامل في داخله أضعفته وتركته مسلوب الإرادة، سببها فشل متكرر في تحقيق الأفكار: (كنت مأخوذاً مستمكاً مشلولاً. هناك تراكم من أعمال ناقصة وأفكار مكسورة ومشاريع مجهزة تسد علي منافذ الحياة.. ص ٣٣). ويجد أن كل الناس تصل الى غاياتها إلا هو: (كل البشر يصلون الى غايات، تلك التي اختاروها بأنفسهم أحياناً، وتلك التي تسقط عليهم كاللعنة أغلب الأحيان.. ص ٧٣). والسبب أن أفكاره

جيدة لكنها غير قابلة للتنفيذ: (إنها رسوم جيدة، غير قابلة للتنفيذ.. ص ١٠٧). وقد لا تكون كذلك، فيراجع نفسه مدفوعاً بفشله، وتراوده فكرة أنه العلة لا ظروفه: (لا يبدو بأني كنت على حق في بعض ما قاله. وأنا خلال سريان تلك الحوادث لا يبدو بأني كنت أنظر الى العالم بمنظار مستقيم. بل يبدو أنني كمن زلت به قدمه وهو في طريقه الى هذه الدنيا فانقلب عاليه سافله واستقر على هذه الحال. يرى الى الكون بمنظار مقلوب يظنه أصيلاً لأنه يكشف بحكم وضعه الشاذ بعض العورات.. ص ٢٨). وراح يحس انفصلاً بينه وبين نفسه: (صرت أرى نفسي من الخارج مبتعداً عن نفسي ولا تعلق لي بها. أعمل ما أعمل دون صلة حارة بيني وبين ما أريد أن أعمل. كنت مراقباً محايداً.. ص ٩٨). فهو قد لا يفهم سر عجزه عن التنفيذ: (والغرابة في الموضوع أنني ظللت غير فاهم لماذا لن أذهب لهذا الموعد. ولماذا وافقت أصلاً أن أرتبط به.. ص ٤٥). وقد يجد نفسه لا يستطيع المواجهة، فهو يشعر أنه أعزل في مواجهة أبيه (ص ٨١) وقد ينتهي به التفكير الى أنه لا يعرف ما يريد: (وأنا بين مغلوب على أمري وبين مسلوب الإرادة، أحس بأني أفتش عن أمر ما لا أعرف كنهه بالضبط .. ص ١٠٠). ويحس بأنه (سكران أو هائج عاطفياً أو يائس من الدنيا.. ص ٧١). وضائع لا يملك القدرة على التحديد: (مشدوداً الى المكان، مقيداً بزمن

غير محدود، بقيت أمام المرأة، أتهد ولا يخطر لي شيء.. لا فكرة ولا صورة ولا ذكرى ولا تدبير.. غير دارٍ عما أبحث.. وكنت صامتاً منزوياً في أغوار الصمت العميقة لا أريد أمراً معيناً وأشعر بغموض، إن أمراً معيناً سيحدث لي.. (ص ١٠١). ويشعر بالفراغ والاختناق: (لا شيء قبلي ولا شيء بعدي، الفراغ فقط. الشوارع مختنقة بالمطر والناس والسيارات.. ص ١٢٠) ويحس بحاجة الى الغياب عن العالم: (وبي حاجة ليس للنوم بل للغياب عن العالم.. ص ٧٦)، بل هو يمر بلحظات الغياب هذه: (مازلت في سورة ذلك الذهول المستطيل والغياب عن الحاضر، ماذا يجري لي مرة أخرى.. ص ٩٨). ويتيقن من الفناء والتلاشي وأنه نتيجة كل وجود: (إني أرى الآن بأن الحقيقة هي أن ليس في الحياة ديمومة من أي نوع كان. إن فيها تشكيلاً للمواقف فقط. تشكيلاً يتم بأبعاد وأطراف معلومة حتى يصل الى نقطة ما ثم.. يبدأ تشكيل لمواقف أخرى. ليس في الأمر استمرار. بل تكون وتجمع لتشكيل المواقف.. هذا هو كل شيء. إذ لا ديمومة في الكون وأنا أحب ذلك أحببت ذلك النحات الذي كان يدمر في الصباح تماثيله التي عانى في نحتها طوال الليل، كلها، كلها. ذلك أن التشكيل بحد ذاته هو الجوهر، وهو المهم، وما تبقى فاني.. ص ٦٠). ويرغب كذلك في العزلة والانغمار في زمانه الشخصي، زمان الشخص الذي لا يناله

الزمان: (اشتدت بي رغبة دافئة للعزلة والانغمار بدثار الموسيقى والضباب الدخاني الكثيف، فهناك زماني الشخصي، وهناك الشخص الذي لا يناله الزمان.. ص ١١٣). ويستشعر الوحدة والتفرد وعدم الراحة: (بمن يستغيث الإنسان المنفرد؟.. من يمكن أن يعين الإنسان الوحيد، يمنحه النجدة بكل طيبة قلب ومحبة؟.. ص ٣٣). وينتابه تعب نفسي واستنزاف عقلي مريع: (غير أنني لا أتبع خطأً مستقيماً واضحاً في التفكير، وهذا ما يزعجني، فلقد صممت يوماً ألا أفكر بفوضى، كما يفعل أغلب الناس، ليس بسبب كرهني للفوضى أو محبتي للنظام. ولكن بسبب خشيتي من الدخول في حلقة مفرغة إن لم نقل حلقات مفرغات. أمر مخيف هذه الحلقات المفرغة. إنها استنزاف عقلي مريع. كنت.. فزغاً من هذه الحلقات المفرغة، منها ومن نوبات الهذيان، الحلقات هي التي كانت تمتص أفكاري وتبتلعها وتتركني حيواناً مذهولاً، والهذيان تعب شديد لا يطاق افترسني أياماً وهدني روحاً وجسداً.. ص ١٠٨). فيحس بالضيق حتى من نفسه: (لم يخطر لي أن التفت الى هذا الجسم الضخم الذي تحمله روحي معها أينما انتقلت... غذاؤه؟ راحته؟ حاجاته؟.. ص ٢١). وتخيم عليه سوداوية ينتبه إليها غيره.. (ص ٤٩)، ويجثم عليه حزن يتضاعف (ص ٥٢) وهو حزن هادئ صامت: (كنت حزيناً بهدوء، صامتاً في داخلي، لا أريد أن أهزأ بأحد..

ص ٥٨). وكان الحزن والإحساس بالتعب وبالخواء أموراً داخلية تعززها أمور خارجية من المطر وخلو الشوارع و فراغ الحياة. ص ٧٣، ٨٠) ويدفعه كل هذا الى اليأس من الحياة وتمني الموت: (أردت ألا أسمع أية تعزية، أردت ألا أحيأ. وكنت غير عارف بالضبط أي أمر خفي عميق يسبب لي هذا الوضع اللامألوف.. ص ٩٠). وقد يدفعه الى التفكير بالانتحار: (لعلي متعب تعباً من نوع خاص، يجب أن أحذر منه. تعب الروح الغامض. ذلك التعب الذي لا يعترف به أحد والذي يسوق البعض الى القضاء على حياتهم، إنه تعب يتأتى من مجموع كل أتعاب الحياة، بل هو في الحقيقة عصارة هذه الأتعاب.. ص ٩٧ - ٩٨).

وتسيطر هذه الأجواء الحزينة والأفكار السوداوية على أجواء قصصه مما يشكل ظاهرة بارزة أشار اليها الباحثون، ووجدها بعض الباحثين القيمة المهيمنة على البنية القصصية لديه، ويسميها بنية الإخفاق<sup>(٥٥)</sup>. وذهبوا الى أن نظرة التكرلي الى الحياة نظرة متشائمة، ليست النظرة المتفائلة التي جسدها غيره من الكتاب كهمنجواي مثلاً في (الشيخ والبحر). ويعزون سبب ذلك الى الظروف المحيطة بالقاص حين كان يرى كل شيء في بلاده يجري دون أن يكون لشيء اسمه الإرادة الإنسانية من دور في رسم مساره. وربما كان فيما يراه آنذاك من فشل الإنسان في

العراق في تحقيق ما يريد من نضاله الوطني وهو يواجه قوى عاتية متمثلة بالاستعمار الانكليزي وبالحكم العميل المرتبط به ما رسخ اعتقاده هذا، فجسده في عمله القصصي. ويؤكدون أن اعتقاده هذا يتفق مع مواقفه الفكرية الأخرى<sup>(٥٦)</sup> والتي يرونها تسيطر على جميع أعماله ويستنكرون منه هذا: (فلقد بقي التكرلي في الجو الأسود الذي يحيط به شخصه والأفكار السود التي تحملها هذه الشخص عن الدنيا، ويكفي أنهم لا يحبون أحداً وأنهم يسعون للضياع في أعماق نفوسهم، والعالم لديهم سخيف فارغ، فكان القارئ إذ ينتقل من (العيون) الى (المجرى) ينتقل من أمر مؤلم مزعج الى آخر مؤلم مزعج)<sup>(٥٧)</sup>. وهكذا يتفقون على هيمنة ما سمي ببنية الإخفاق أو التشاؤم على أعماله أخذاً بظاهر قصصه: (إن المضمون هو هو في التشاؤم والقلق النفسي والأفكار السود والأوهام التي تكاد تكون إفيونية. يملئ كل ذلك ثقل الحياة وغرورها وقصور الإنسان عن تحقيق أهدافه وعجزه عن السيطرة على قيودها وعلى فهم أشد هذه القيود وهو الموت. المضمون هو هو وإن غيّر قليلاً في تحول وقتي هنا وفي مظهر طارئ هناك. وتحس جيداً بأن المؤلف مقتنع به، فلقد ملأت هذه الآراء نفسه وسدت عليها آفاقها، فهي شغلة الشاغل في اليقظة والمنام، وفي العمل وساعات الفراغ.. يناقشها فلا يرى إلا الأمثلة التي تؤيدها.. حتى يخيل إليك أن الرجل قد

أصيب بخيبة أمل ضخمة وهو في أول الطريق من حياته، فظلت الخيوط السود من هذه التجربة القاسية تمتد الى كل تجربة والى كل مجلى في كل مكان وأنى توجه. صحيح أنه في كثير من مظاهرها يتلمذ لكتّاب من الغرب اعتنقوا هذه الفلسفة وارتضوا هذا المظهر. صحيح ولا ينكر، ولكن ليس من المعقول أن يكون ذلك مجرد اختيار ومجرد هوى (فنتازي) يتخذه صاحبه ضرباً من اللهو والتسلية ليحقق لنفسه جانباً جديداً من ألوان العيش بعد أن شبع من اللون الدافئ الهادئ الرخي الرضي.. المتفائل، يصعب تصديق هذا لأنك تشعر وأنت تقرأ القصص أن المؤلف منسجم والأفكار المعروضة وأنت قلما تحس بتلك وتكلف وافتعال. إن المضمون هو هو من حيث سواد الحياة وشدة قيودها.. ومن حيث تحمل الآلام و(السعي) على أي حال.. تقرأ القصص.. فتحس بأنها ذات جو واحد من حيث السواد والكآبة، بل من حيث الحيرة والإبهام والقلق النفسي.. والتألم. إن الأبطال أناس معذبون في الحياة لا يلقون إلا ما يؤذي وما يعاكس الرغبات والآداب ولا تلتفت إليهم الحياة بعين. ولا تكاد تشعر بوجودهم ولا تشعر بأن لهم حقاً في العناية والرعاية. إنهم ضائعون وإنهم لشاعرون بهذا الضياع. ويبدو عليهم أنهم يبحثون عن سر ما يلقون. وإن توسعت قلت إنهم يبحثون عن حقيقة بهذا الصدد. وكثيراً ما ساءلوا أنفسهم وكثيراً ما لجوا في

السؤال، ولا يزيدهم السؤال إلا جهلاً وقلقاً.. ولكنهم مع ذلك مواضبون، مواصلون ما هم عليه من خلق وما هم عليه من ضياع وقلق حتى يبدو عليهم شيء من الرضى والهدوء.. ويكاد المرء منهم يبلغ الحقيقة.. ولكن ما أسرع ما يرجع القهقري ويفضل ما كان عليه كأنه يخشى التغير، كأنه يخاف الحقيقة فيعود يدور حول نفسه داخل شرنقته المحببة.. حتى ليخيل إليك أن الشخص لا تبحث عن الحقيقة إنما تبحث عن مهرب وليكن هذا المهرب في أي شيء.. ولو لدى نجم في السماء. وتتابعهم في مهربهم وتتفحصهم فيبدو لك أنهم لا يبحثون عن شيء.. لأن من صفات من يبحث عن شيء أن يتشبث بكل سبب يمكن أن يوصله وليس من المعقول أن يقطع كل الأسباب قبيل الغاية حرصاً على الاستمرار في تعذيب النفس. حقاً أنهم ليزدنون جهداً ويزدنون صبراً ويزدنون كثيراً من ذات أنفسهم وراحتهم وأنهم ليصمدون أحياناً لنكبات يصعب على غيرهم الصمود لها، وإن صمودهم ليذكرك بأولئك الزهاد والمتصوفة الذين ابتكروا مبدأ ترويض النفس.. وإنهم بهؤلاء أشبه منهم بالوجوديين والسرياليين.. وحتى الحشاشين.. وهم على أي حال ليسوا أناساً طبيعيين اعتياديين<sup>(٥٨)</sup>. وهكذا يحس الباحثون أن هناك أمراً يريد القاص يوجه قصصه هذا التوجيه، وهو أمر يخفى على القارئ: (ويقول لك قائل إن للمؤلف في شخصه حكمة

وفي قصصه غاية.. فتقول طبعاً.. ما دام الجو واحداً والشخص متشابهين والأفكار مستوحاة متقاربة.. ملتزمة. أجل قد يكون المؤلف قد قصد الى ذلك، وإنه ليؤكد في أحاديثه الخاصة، ولكن ذلك شيء وعدم ظهوره للقارئ شيء آخر. أي نعم.. إن القارئ حتى المتعمق لا يرى غير السواد والقلق والجبن عند المخرج.. والصبر دون يأس، ولكن ما قيمة كل هذا إذا ظهر أن هؤلاء الشخص لا يبحثون عن مخرج وإنما عن البقاء في الأزمة.. بدليل أنهم لا يخرجون. وبدليل أنهم يقطعون الأسباب عندما يقتربون من الغاية، فيبدون سلبين أكثر منهم إيجابيين، وأين هي الإيجابية! أما أنك تريد أن تستدل بذلك على أنهم أكثر صموداً من غيرهم وأدأب وأنهم يمثلون عالماً صلباً من عالماً، فذلك شيء آخر، بل كان الأولى أن لا يقتربوا من المخرج لأن النكوص عن الغاية عند تحقيقها أقرب الى الغباء منه الى الصمود والصلابة<sup>(٥٩)</sup>. هناك شيء إذن يكمن وراء غرابة تصرف الأبطال وتعلقهم بالألم والتشاؤم وفرض المصير الأسود على حياتهم، فليس هو من صمود الأبطال وقوتهم، وليس هو من نظرة الكاتب المتشائمة التي تملئها الظروف الموضوعية، والدليل على ذلك أنا وجدنا الكاتب يلوم غيره على سيطرة ظاهرة الحزن والتشاؤم على أدبه حتى وإن كانت تعبر عن واقعنا الحزين: (هذه الكآبة والقمامة التي تصبغ الأقصوصة العراقية

بصبغة سوداء لا رجاء بعدها لنور مشرق، وهي وإن تكن معبرة بلونها هذا عن بعض واقعنا الحزين أو جله، إلا أن الصورة لا تكمل ولن تكمل بغير عراقيين يضحكون ويستبشرون بالحياة وبالمرح.<sup>(٦٠)</sup> ويبين له أن هذه الأجواء (تبعث في القارئ مللاً لا خلاص منه. فهو ما ينفك يخرج من ليل أقصوصة حتى يدخل في ظلام أخرى وهكذا حتى النهاية. والأمر المتوقع هو أن أغلب القراء لن يكملوا المجموعة، وهذا شيء يؤسف له ويجب أن نفكر فيه جدياً)<sup>(٦١)</sup> فهو إذن أمر يحترس منه ويفكر فيه جدياً، إلا أن ما يجعله يأخذ به في أدبه، ويسبق فيه هذا القاص الذي ينتقده إنه أمر قد يفترضه الفن، وهذا ما نعرفه مما يستدرك به على كلامه السابق: (إني أعتقد بأني قد أخذت بعجلة لا داعي لها في كلامي عن السوداوية.. إذ إن أهم فكرة لدي عن هذه المجموعة وعن كل مجموعة هي نجاح المؤلف الفني أو فشلها)<sup>(٦٢)</sup>. وقد تفترضه الفكرة التي وراء القصة والتي لا يجدها خلف هذه المجموعة القصصية، ولهذا يؤاخذ صاحبها على ما أشاعه في أجوائها: (وسوداوية الأقاويص هذه التي قد لا تعني شيئاً في نهاية الأمر)<sup>(٦٣)</sup>.

إن ما ساد أدب التكرلي من حزن وهم ثقيل وسوداوية وتشاؤم أمور تنكرها تقاليد الأدب الرومانتيكي ويبدو غريباً بهذه النسبة الثقيلة، فهو إذن ليس حزناً رومانسياً. إنه حزن تفترضه المعاني

التي يريد الإشارة إليها والتي تختبئ وراء قصصه، والتي توجه الرومانتيكية في الرواية توجيهاً يمنعها من أن تخلص لعناصر الرومانتيكية في الأدب. ثم إن هذه الأحزان تجعل البطل عاجزاً مسلوب الإرادة لا يمتلك تصميم الرومانسي وإرادته القوية التي تملك قدرة تغيير الأشياء. صحيح أن هذه الإرادة قد تقهر، وهذا هو سر أحزان الرومانسية، إلا أنها موجودة لدى الرومانسي وغير موجودة لدى البطل عند التكرلي، وفقدانها هو الذي يقهره وليس الظروف والأقدار. وهكذا يكسر التكرلي مبادئ الرومانتيكية، فلا يقدم لنا شخصية رومانسية. إنه لا يقدم من مبادئها إلا ما يتصل بالمعنى المرموز إليه، فإذا كان هذا يفترض أن تخترق هذه المبادئ نجده يخترقها من خلال ذلك الرمز. وبهذا لا نخرج من قصة التكرلي بقصة رومانسية، فهناك أشياء تززع كيان التفسير الرومانسي لها، وتجعلنا نمد أعيننا إلى التفسيرات الأخرى .

ونعود من حديثنا عما ساد أدب التكرلي من أحزان رومانسية إلى ما تدفع إليه هذه الأحزان في الأدب الرومانتيكي .. إن ما يستشعره الرومانسي من أحزان تدفعه إلى الانكفاء على نفسه وأحزانه، أو الانشداد إلى الماضي الذي يمثل أمجاداً أو ذكريات سعيدة يتعلق بها ليهرب إليها من حاضره. وفي رواية (خاتم الرمل) كانت (سنا) أم البطل الذي تنقله الهموم، تمثل الماضي الجميل المشرق السعيد الذي يشده إليه ويمنعه من الاندماج

بالحاضر، حتى أن ذهابه الى قبرها منعه من الحضور الى حفل زواجه (ص ١٢٥)، وفي جوار قبرها يستشعر قدسيتها ويسر به ارتياح عميق تحيطه ألغاز إلهية لا تحل كما يقول، وينسلخ عن الواقع وهو الى جوارها: (ولم تخطر لي علاقاتي مع البشر أو العالم، ولا ساورتني أسئلة عما أعمل. كنت في قلب بوتقة صيغت لي ومن أجل هذا الزمن الذي أنا فيه الآن، إني إذن في مظهر ذي وجهين يكمن الثاني منهما خلف وجه الأول. ففيما وراء هذه الظلمات العاصفة والطين الأسود والمطر والبرد والارتعاد، يتخافى ويتبدى في الوقت نفسه، وجه أمي سناء المنور، وجه النقاء المطلق، وجه العطاء، وجه الحب المصفى، وجه اللانهائي، وكان علي أن أتماسك وأتصابر لأنال أخيراً مباركة هذه الساكنة قربي .. ص ١٠٣) .

ويحس باتحاد روحي بها وينسيه اتحاده بها الكون والناس ويشغله عن نفسه وعن أهم مناسبة في حياته: (ثم كان أن أحسست بعد هنيهات براحة إلهية لا تنال تسربل جسمي كله، وتنشر فيه استرخاءً لذيذاً، أعقبتها لمسات تلك الأصابع الرقيقة الناعمة الدافئة التي احتضنت يدي اليمنى بغاية الحنان، وصارت تضغط عليها. كنت سعيداً مشوشاً فاقد القدرة على الحركة أو على فتح عيني لرؤية من كان بجانبني. ثم استنشقت رائحتها العطرة التي أعرفها منذ صغري.. منذ الأزل، كانت تضع

الدورق المميز أمامها حين تجلس تتزين. وتمر لحظات وينتشر في الجو عبق تلك الرائحة.. (لحن الزمان) نينا ريجي. امتلأت روعي وفاضت سروراً ومحبة وعرفاناً بالجميل. هي ذي إذن قد اجتازت العقبات ووفت بعهداها. وها هي من وراء الأحجار والمطر والريح تمسك بيدي وتؤكد لي بأن حبها هو الحياة والخلق واللانهائي، وإني أنا الكون وما سيكون وما لا ينتهي.. (ص ١٠٤ - ١٠٥).

وكان استشعاره البالغ والدائم بفقدانها ينبه اليه الآخرين: (هل لا تزال تفتقد والدتك المرحومة؟ لا تبقى شاعراً بفقدانها غير قادر على الاندماج في الحياة.. حياتك. أتفهم ما أقول؟ عندنا يقولون إنه ابن أمه.. ص ٨٦). ولكن تمسكه بها لا يهتز الى النهاية. ولهذا لم يرضَ من خاله ما كان ينبهه إليه: (لم يكن خالي رؤوف محققاً في سعيه بعناد لتحطيم صورة أُمي سناء في نفسي.. ص ١٥٣).

وقد يفسر تعلق البطل بأمه وانشداده الغريب إليها من خلال التحليل النفسي بأنه (عقدة أوديب) فقد يوحى ظاهرها بذلك، ولكن ما معنى تصرف أمه معه، وقد امتلك حياتها، وقد وهبته حياتها كلها، وانصرفت عن علاقتها الزوجية بأبيه؟ ولا نحسب أن التحليل النفسي الذي أشاعه فرويد وغيره من مدرسة التحليل النفسي ينص على مثل هذا التصرف من الأم. وهو ليس جاهلاً

بما يقرره التحليل النفسي من تفسير<sup>(٦٤)</sup>. فلو كان القاص يريد أن يدير أحداث قصته على تفسير هذه العقدة لدى البطل لاكتفى بتصرفه وعاطفته نحوها، هذا إذا نظرنا الى عاطفته تجاهها بريية، لكنها تنفي هذه الريية وتحكي لنا عن علاقة حميمة لا يعرفها الجميع بهذا العمق وبهذا الانشداد. إن القاص لا يريد إذن تناول عقدة نفسية عند البطل، وإن كان يوهم بوجود عقدة، فكل شيء في الظاهر يوهم القارئ ولا يدعه يستقر على تفسير.

وقد يمثل الانسحاب من الحياة العامة لدى الرومانسي بالعودة الى الطبيعة والإرتواء في أحضانها ومحاولة الاندماج بها أو التوحد معها. ويتجلى ذلك لدى البطل بالإحساس الروحي بالأشياء والاتحاد النفسي بها: (يتكرر اللحن عشرات المرات، يتكرر.. يتكرر. حتى لتظنه يدخل الجسد ويسري في الدماء. ثم يتوجب بعدئذ خلال اندفاع بغير وجهة أن نتدبر أمر إسكات تلك الموجات الصوتية التي ما تزال تחדش جدار النفس. . ص ٥).

وتنعكس الأشياء على نفسه وأعصابه: (إذ يحصل أحيانا أن تنعكس موسيقى الكلمات على النفس وعلى الأعصاب فتثيرها تلقائياً.. ص ١٠). ويستشعر المطر بأعصابه: (فترة من الزمن أسمع فيها المطر ينقر بالحاح على السقف والزجاج

والأعصاب.. ص ١٠٠). وهذا من الفلسفة العاطفية التي تصدر عنها الرومانتيكية والتي تجعل العاطفة لا العقل مصدر المعرفة. ويحس بأن الأشياء تتحاور معه: (أحسست كأن هنالك من يخاطبني من وراء النغمات. وكأني لست وحيداً أو منفرداً في هذا الكون الأخرس.. ص ٣٣-٣٤). ونجد لدى البطل إحساساً مفراطاً بالطبيعة والتقاطاً دقيقاً لصور الأشياء (ص ١٤٧)، وقد تثير فيه مظاهر الطبيعة مشاعر أو أفكاراً محددة، معبراً عن استجابة الروح لما في الخارج: (تتمازج أحياناً أسئلة من هذا النوع مع هبة غبار أو صورة شجرة أو نبرة كلمة أو همس غير مفهوم، ما جدوى أن أذهب، وما جدوى ألا أذهب، وما جدوى الاثنين في تقابلهما.. ص ١٤٩). ويختلف لديه وصف مناظر الطبيعة باختلاف حالته النفسية، كأن الطبيعة تتجلى من خلاله، وكأنه هو الطبيعة: (شعرت بإرهاق يفاجئني فسعيت ببطء أجلس وراء المقود وأغلق باب السيارة خلفي. كانت الأنوار قليلة على الجهة البعيدة الأخرى من النهر. وكتلة السواد الثقيلة تجثم فوق المياه الجارية بتراخ.. ص ٢٠). وهذا يعبر عن إحساسه بالاندماج بالأشياء ورؤية ما بداخله من خلال الأشياء، فيرسم الأشياء من خلال إسقاط ما في نفسه عليها: (تبدى لي مظهره من الخلف مرتبطاً بالاختلاط الذي أحسه في داخلي. كان المعطف رثاً تلوث الأتربة بعض جوانبه ويتكاثر الشعر الأبيض المتساقط فوق

كتفيه. كنت مثله رثاً في أعماقي مهتزازاً كارهاً لكل شيء..  
 (ص ١٦). ويرى امتداد وجوده في الأشياء: (كان ذلك المنزل منزلي، كان أنا، وهو إذ يبقى قائماً ليتمكنني أن أراه، فمن أجل أن يستمر وجودي أنا الآخر.. ص ٥٢). وهو ينغمر في الأشياء فتستقر فيه ولا تنفك عنه ويتوحدان: (أرجعت (ليليات) شوبان الى الحاكي وشغلته. هكذا أفهم الموسيقى روحياً، أجعلها تستقر في دمي بتكرارها وبالانغماس الطويل المستقر فيها.. ص ٣٧).

ولا يستشعر التوحد بينه وبين الأشياء فقط، وإنما يحس هذا الاتحاد ما بين الأشياء أنفسها. فهي تندمج وتتحاسس وتتعاطف فيما بينها، وهكذا يرى الوجود كله منغمراً في علاقات حميمة لا تنفصم: (كانت طبقات الدخان كثيفة حقاً، بيضاء في سمرة خفيفة. تبدو وكأنها متداخلة كالغيوم الممطرة، ولكنها في الحقيقة تتلامس وتتحاسس وتتشاعر إن أمكن القول. فإذا جعلنا حيطان البيوت على هذه الشاكلة، استطعنا أن ننجز عملاً هندسياً لا سابقة له.. البيت الذي يحنو على ساكنيه، يبادلهم ويشاركهم العواطف.. أردت أن تتحد الجدران فيما بينها، أن تتحاضن وتتماسك بالأيدي لا أن تتخشب واحداً جنب الآخر.. ص ١٠٧).

ويرى أن الصفة الإنسانية قد تتجلى من خلال الأشياء، وهذا فيما يفكر به أو يحس من وحدة الأشياء: (أحب أن أغرق في هذه الألحان، أن أحس بها تغمرني بقوة. رغم شفافيتها الخارقة وأنوئتها أحياناً. ولم لا؟ ليست الأنوثة لدى النساء فقط. إنها اجتماع صفات الرقة واللفظ البالغتين والانعطاف والدلال المتوازن والاستضعاف والعطاء والجمال المهيمن والانسجام في التواجد وكل ما يجعلك، ما يمنحك الشعور بالرضا اللامحدود.. كانت بمجملها تلك الليلة تمثل الأنوثة أجلى تمثيل.. هكذا نرى الأنوثة تنبثق أمامنا أحياناً. ونسمعها في أحيان أخرى لا فرق كبيراً، إلا في النفس التي تتقبل هذه التأثيرات أو لا تتقبلها، إذ يبدو أغلب الأوقات أن المسألة مسألة معادلة ذات طرفين. فليس هناك أنوثة مطلقة قائمة بذاتها لا تحتاج لمن يتقبلها أو يكون طرفاً ثانياً مكماً، بدوني مثلاً ماذا كان يعني هذا التكوين الجسدي المغطى بقطعة قماش بيضاء.. لا شيء بالضبط.. ص ٣٥ - ٣٦). فلولا هذا الاندماج أو هذه العلاقة بين الأشياء لما كان لها معنى. فلولاها، لما كان لأنوثة سلمى أي معنى ولا بد من طرفين: الأنوثة ومن يحس بها، لكي يكون لها وجود، أي لا بد لها من عين تراها وأذن تسمعها وإلا لما كانت. لا بد لها من نفس تندمج بها وإلا لما كانت..

بعد هذا، هل نطمئن الى أننا نقرأ رواية رومانسية؟ الذي وجدناه أن الرومانسية تُخترق فيها، وأن هنالك أشياء تززع كيان التفسير الرومانتيكي لها وتجعلنا نتطلع الى التفسيرات الأخرى .

### (٣) الوجودية

وقد نتلمس اتجاهات أخرى في روايات التكرلي. فبعض ما ذكرناه من مظاهر الرومانتيكية قد يرى فيه بعض الباحثين مما يتصل بالوجودية التي يذهب الى أن القاص يفكر بها من خلال أبطاله، فيرى في هذا التردد والقلق والضيق والشعور بالعبث ما ينسب أبطال التكرلي الى الوجودية<sup>(٦٥)</sup>، مع أنه يذكر عنه أنه لا يرتاح لوصفهم بذلك<sup>(٦٦)</sup>. ولا نرى أن ما يرددونه من أفكار أو ما يلوح من تصرفاتهم مما يتصل بالوجودية، لأن الوجودية فلسفة تستند الى مبادئ متعددة وليس صحيحاً أن نستند الى بعض مبادئها مما يمت الى تفكير البطل بصلة لكي ننسبه اليها، لأن أفكاراً أخرى لديه تتعارض مع الوجودية. ثم إن هذه الأفكار وما يصاحبها من حالات النفس الإنسانية مظهر من مظاهر التفكير الإنساني ومن حالات النفس الإنسانية حتى لدى الناس البسطاء. فليس صحيحاً أن نصف أي إنسان تخامره وتعمل في نفسه بأنه وجودي حتى وإن كان امرأة بسيطة ولكنها مثلاً مترددة

قلقة لا تمتلك قدرة اتخاذ القرار<sup>(٦٧)</sup>. فلكي نصف إنساناً بأنه وجودي ينبغي أن يكون إنساناً يفكر ويتفلسف، إنساناً مثقفاً متنوراً، له موقف من الحياة ورؤية، وليس أي إنسان حتى إن كان بسيطاً ساذجاً. وإذا قيل إن البطل لم يكن هكذا، فقد كان متنوراً وأنه من الممكن أن تكون له فلسفة عن الحياة تنسب الى الوجودية، بل كان يتصل بها بهذا التردد والقلق الذي كان يعاني منه. نقول إن التردد والقلق الذي كان البطل يعاني منه ليس هو القلق الوجودي، لأنه كان يصاحبه لديه تخل عن القيام بمسؤولياته وسكون وخمول وعدم مبالاة، وليس القلق في الوجودية (مما يؤدي الى السكون والخمول، بل هو قلق بسيط يختبره كل الذين تحملوا مسؤوليات)<sup>(٦٨)</sup>. وألزموا أنفسهم بمسؤولية تجاه الآخرين إذ (إن هذا القلق الذي تصفه الوجودية يُفسر بمسؤولية مباشرة تجاه بقية الناس الذين يلزمهم القلق ذاته. إنه ليس بحاجة يفصلنا عن العمل، بل هو جزء منه)<sup>(٦٩)</sup>. وعلى هذا فليس (القلق بالواقع سوى انعدام كلي للتبرير ومسؤولية تجاه الجميع في آن واحد)<sup>(٧٠)</sup>. وهذا يعني أن (الوجودية فلسفة التزام)<sup>(٧١)</sup>. ولما لم يقم البطل بالتزاماته، فهو ليس وجودياً، إذ قعد عنها وأصابه اليأس. واليأس في الوجودية ليس قعوداً عن العمل بل هو عدم رجاء الآخرين والاعتماد عليهم. لأنها ترى أن على الإنسان أن يعمل ولكن بدون رجاء الآخرين، فهي لا ترى

وجوب استسلام الإنسان الى فلسفة التأمل الهادئ السعيد، فيتطلع الإنسان الى غيره بل يجب عليه قبل كل شيء أن يلتزم بذاته ويعمل حسب القول القديم: (لا حاجة للأمل في شرعة العمل) فهي تنكر فلسفة التأمل السكوني وتصرح أن لا واقع خارج العمل<sup>(٧٢)</sup>. ولا وجود للإنسان إلا بمقدار ما يحقق ذاته. إنه إذن مجموع أفعاله ليس إلا، وإذا كان هو أفعاله فإن الوجودية عندما تتكلم على أناس ضعفاء لا إرادة لهم، فإنها لا ترجع ذلك الى تأثير البيئة والمجتمع أو الى سبب وراثي نفسي أو بيولوجي، وهو ما عللت به الرواية ضعف البطل، وأنه مما ورثه من أمه، بل تؤكد أنه ناتج عن سلسلة أفعال قام بها فكوّنته كذلك.. إن الجبان يصنع نفسه، وكذلك البطل<sup>(٧٣)</sup>.

إن وجودية البطل أو ما يلوح من مظاهرها لا يشبه الوجودية. والقاص يعرف هذا. وهو لا يريد لها وجودية ولا يريد للقارئ أن يستقر على ما يلوح من الظاهر، لأنه لا يريد هذا الظاهر.. إنه يقلقه لكي يفتش عن الكامن .

## - بنية الشكل الروائي -

إذا كان بناء الرواية، هو الوسيلة التي يختارها الكاتب وطريقته في تنسيق الحوادث وتقديم الشخصيات واختيار الكلمات وترتيب الجمل، وأنه طريقته في احتواء المضمون والتعبير عنه<sup>(٧٤)</sup>، فإن هذه الطريقة تتصل بطبيعة المضمون لدى التكرلي فهو ينطلق من فلسفة ترى أن المضمون يبحث عن طريقته أو شكله الخاص<sup>(٧٥)</sup>، وأن المغزى الفكري للعمل الأدبي يحدد بنيته العامة من حيث خلق الموضوع ورسم وانتقاء الأبطال واختيار التفاصيل الشكلية لمهمة كشف أوضح عنه. ومن أجل الكشف الأوضح للفكرة تصبح كل جزئية من جزئيات العمل مساعدة على كشف هذا المغزى الفكري. وان كل عمل الفنان في البناء الهيكلي يتحدد بالمضمون الفكري للعمل<sup>(٧٦)</sup>، وهذا يعني أن هذا البناء الهيكلي ليس مجرداً من المضمون وليست البنية القصصية مجموعة من التقنيات والأساليب الشكلية، وإنما هي محصلة رؤيوية تكشف عن موقف القاص تجاه الإنسان والكون والواقع وهي تتشكل بهذه الرؤية التي هي البنية الكامنة أو العنصر البؤري أو القيمة المهيمنة في الأثر الأدبي الذي يحكم ويحدد ويغيّر العناصر الأخرى، ويكسب الأثر نوعية، فيهيمن على الأثر في مجموعته، وهو يعمل بشكل

قسري لا رادّ له ممارساً تأثيره في العناصر الأخرى بصورة مباشرة<sup>(٧٧)</sup>. وقد قلنا إن بعض النقاد وجد أن هناك قيمة مهيمنة تحدد البنية القصصية لدى التكرلي وسماها (بنية الإخفاق) نتيجة لعملية استقراء شاملة لنصوص التكرلي، وقد ميزها من بين مجموعة من البنيات المهيمنة على الكتابة القصصية في مرحلة الخمسينيات ومنها (بنية التفاؤل أو الانتصار) و(بنية الكتابة القصصية البيضاء أو البريئة). ويذكر من ملامح بنية الإخفاق: اهتزاز الرؤية الاجتماعية ورفض المصالحة مع العالم أو عدم جدوى هذه المصالحة، أو عدم محاولة تغيير الواقع الخارجي تغييراً ثورياً وهذا يؤدي الى هيمنة حالة محبطة ومغلقة أسهمت في صعود ما يسمى ببنية الإخفاق لديه. وقد تجلت على مستوى البنية الألسنية (اللغوية) في إشاعة معجم قصصي من مفردات وصور ورموز الإخفاق والخيبة واليأس والقلق التي يمكن دراستها وتصنيفها بتوفير مجموعة من الحقول الدلالية الخاصة بذلك. كما تمثلت في انتقاء نوع معين من الحوادث والشخصيات وكان لها سبيل مخصوص جداً في التعبير عن حياة الإنسان<sup>(٧٨)</sup>.

إن تسمية البنية القصصية لدى التكرلي ببنية الإخفاق أو التشاؤم إنما هو من باب الأخذ بالظاهر أو بالمضامين المباشرة التي تعالجها قصصه وهذا قلناه وقلنا أيضاً إن البنية القصصية

لدى التكرلي لا تحددها معاني الإخفاق الظاهرة التي تدور عليها أحداث قصصه بل ما يختبئ خلفها من مغزى فكري يرومه القاص في جميع أعماله. ومن هذا رأينا أن نسمي هذه البنية ببنية (الوجه الآخر) الكامن وراء وجهها الظاهر. وقد رأينا كيف أثر في البنية الموضوعية الظاهرة للرواية وهو يؤثر في بنيتها الهيكلية الظاهرة أو شكلها الفني. ويؤكد التكرلي أنه يختار بوعي وانتباه هذا الشكل الذي يناسب وجهها الكامن. وهو يهتم بهذا حتى أنه يوجه غيره من كتاب القصة بأن (عليه أن يقرر ما يكتب وأي شكل يختار ليصب فيه أفكاره)<sup>(٧٩)</sup>. ولا ينفك يذكر أن على القاص أن يختار الشكل القصصي الذي يقدم به حقائقه<sup>(٨٠)</sup>. ويوجب عليه أن (يراقب نفسه وقلمه باستمرار لئلا يشطحا ويشذا عن الطريق المرسوم)<sup>(٨١)</sup>. ويقول إن هذه اللحظة من حياة الكاتب هي التي تهمة، لأنها في اعتقاده (القمة لجميع ملاحظاته وخواطره وأحاسيسه، وهي الحد الفاصل لكل جهوده ومحاولاته اللاغائية السابقة.. إن الفنان الممتاز يعمل عن إدراك عميق لقاعدة عمله وللسبل التي ستوصل بين هذه القاعدة وقمة إنتاجه. وهذا الإدراك والفهم الصحيح لما يعمل هو أول أسس نجاحه)<sup>(٨٢)</sup>. ويبيّن أن الكتّاب العالميين يعون هذا في أعمالهم، ويذكر منهم موبوسان خاصة فهو يعي قاعدة عمله (وشكل هذا العمل والخطوات التي يروم تحقيقها ليصل الى النتيجة التي في

ذهنه، كذلك تشيخوف وجويس وكاثرين مانسفيلد وهمنجواي<sup>(٨٣)</sup>. ومن إدراكه هو لهذه القاعدة تميز بطريقة خاصة في بناء قصصه، وساعده في ذلك تمثله لطرائق القصة الحديثة واستيعابها والخروج من ذلك بنهج خاص به يدل على شخصية واضحة<sup>(٨٤)</sup>.

ويحدد عناصر الشكل أو الأسلوب التي يختارها لتناسب حقائقه أو تختارها هذه الحقائق للتعبير عنها: (والأسلوب القصصي ليس هو اللغة فقط. إنه مع اللغة اختيار الحوادث وطريقة التعبير عنها والشخصيات وتقديمها)<sup>(٨٥)</sup>. فعناصر الأسلوب ثلاثة، أولها اللغة التي هي وسيلة القصصي الوحيدة التي إذا أساء استعمالها ضاع منه جل جهده وتفكيره وتقنيته كما يقول. فهي من وجهة نظر قصصية من أدق الأمور. وليس غريباً أن الشاعر أو كاتب المقالة أو مدرس اللغة يفشل أغلب الأحيان في تدبير لغة قصصية مناسبة. ويذهب الى أن اللغة بوصفها وسيلة تتحدد صفاتها بالغايتها التي يريد الكاتب، ولذلك يريد بلغة تصل الى القارئ وتؤثر فيه. وقد تكون هذه اللغة من وجهة نظر علماء اللغة ضعيفة ركيكة لا تحوي من محسنات الألفاظ ما يرفع مستواها إلا أنه يعدها بليغة مع ذلك لأنها هي اللغة الملائمة. والملائمة هنا تعني الإيصال ببساطة وقوة. والتأثير في مخيلة القارئ هو رأسمال الكاتب وهو مجبر

على استغلاله<sup>(٨٦)</sup>. فهو يريد اللغة التي تثير مخيلة القارئ، والتي تقيم التواصل معه لأنه يريد أن يوصل إليه شيئاً، ولذلك يرى أن تأثيره في القارئ وتحقيق اتصاله به هو رأسماله. ومن مواصفات اللغة التي تهيب له التأثير في القارئ وإيصال المعنى إليه والتي تجلت في لغة (خاتم الرمل) بصورة خاصة، البساطة والمباشرة والدقة: (اللغة المباشرة هي اللغة المعبرة. لغة ترفض المرادفات التي لا داعي لها. ولا تحشد الأوصاف التي تغرق الصورة، ولا تبرز في الأفضوية كهدف جمالي مقصود. ولذلك فليس عندي لغة شعرية، إنما أخلق أجواء شعرية بعض الأحيان وأحاول التعبير عن نفسية الشخصيات بأكثر الكلمات بساطة ودقة، ولم يخطر لي يوماً أن أضع جملة في أقاصيصي كما توضع الزهرة في عروة الرداء)<sup>(٨٧)</sup>. ومن هذه الفكرة ولأن اللغة ليست بحد ذاتها شيئاً مقدساً كما يقول لا يجد ما يمنع من التعبير بالعامية، فالقوة التعبيرية (التي تكمن في عبارة تقال بالعامية في ظرف ومكان محددين لا يمكن أن نجد لها مثيلاً في جملة فصيحة مهما بذلنا من جهد. إن الفصاحة هنا تتخذ مفهوماً عكسياً)<sup>(٨٨)</sup>. وبهذا يحدد صفتين للغة القصصية: أولهما البساطة والمباشرة والدقة، فليست اللغة القصصية لغة شعرية يحصر عليها هدفاً جمالياً مقصوداً، لكنها توفر أجواء شاعرية كما يقول. وثانيهما بلاغتها وفصاحتها التي تحقق لها التأثير في القارئ. وهو في

سبيل ذلك يعبر بالعامية، لأن اللغة الفصيحة قد لا تمتلك القوة التعبيرية التي تؤديها العامية. لذلك استحالت ترجمة لغته العامية في (الرجع البعيد) إلى غيرها، لما تملكه من شحنات تفتقدها أية لغة أخرى<sup>(٨٩)</sup>.

إن اختياره للغته القصصية بهذه الصفات توجهه إرادته في صرف النظر الى (الوجه الآخر)، الى الأسرار التي يقفل عليها، الى ما يكمن وراءه فلا يدع القارئ يسحر بجمال اللغة عما وراءها، ولذلك يصنعها شفافة يخترقها القارئ كالزجاج: (اللغة يجب أن تكون غير منظورة في الكتابة القصصية أو الروائية. لا أريد جمالاً في اللغة بحيث ينصرف القارئ عما وراءها. أريده أن يخترقها مثل الزجاج، يرى العوالم التي تجري بعد اللغة. أنا أكتب بلغة بسيطة ومنسابة عن قصد. ولا أريد لغة جميلة لكي أنقل القارئ الى أجواء جميلة أو شعرية. فبواسطة اللغة وهي وسيلتي في الوصول الى القارئ وهي شفافة في الوقت نفسه وتخلق عوالم يمكن تسميتها بحثاً عن لغة ثانية، فبواسطتها يصل القارئ الى عوالم تتحرك. أنا اخلق عوالم شعرية بعد اللغة أو ما وراء اللغة، أما اللغة ذاتها فتظل شفافة دائماً)<sup>(٩٠)</sup>.

ويذكر أن أسلوبه في اللغة اعتمده غيره من كتاب القصة لأنهم يتوخون فيها غايات ليست أسلوبية أو شكلية فقط. فهي تتوخى (البساطة في تعبيرها والتعمق في الموضوع. ولم يحاول

أحد من كتاب القصة العراقية أن يزوق لغته أو أن يكتب فقط لأجل أن يبدع في أسلوبه اللغوي. وهذه ناحية مهمة في أدب الأفاضل عندنا<sup>(٩١)</sup>. وهكذا نجد أن صفات اللغة القصصية تتحدد بالغاية التي توجه أدبه وهي التعبير عن المعاني الكامنة وراءه .

أما الحوادث وهي ثاني مواد بناء القصة عنده، فإنه يختار للتعبير عنها تداعي الأفكار على ذهن البطل أسلوباً في عرضها. ويتبنى هذا الأسلوب بوصفه وجهة نظر الشخصية في عرض الحوادث<sup>(٩٢)</sup>. وقد أعجب بأسلوب التداعي في السرد القصصي وتبناه منهجاً حتى لتبدو قصصه سلسلة من الخواطر وسيباً من المنولوج الداخلي<sup>(٩٣)</sup>. واستخدامه له من أبرز سمات أسلوبه التي تدل عليه. وقد استعان به في روايته الأخيرة، وهو يستخدم فيه طريقة الوصف الخارجي (المستقصي) التي يبرز فيها دور السرد المباشر واضحاً، إذ أنه استعان به باستمرار لتوضيح أبعاد الحدث ورسم أجواء القصة، وهو ما برع فيه إلى حد كبير. كما استعان به أحياناً لرسم المحفزات التي تحرك ذهن البطل نحو ذكريات معينة متباعدة، لها أهميتها في مسار الحدث وتطويرة إلى نهايته المرسومة. وتتصل هذه الذكريات بماضي البطل وحياته الخاصة، والتجارب التي خاضها والتي أدت إلى تحديد الكثير من آرائه<sup>(٩٤)</sup>. وهذه الطريقة قد تكون أحياناً من أسباب عيوب

قصصه ومما يضعف من بنائها، ونقصد بذلك سيطرة هذه الذهنية الواعية عليها والتي لا يحسن القاص إخفاءها دائماً<sup>(٩٥)</sup> فقد تصرفه عن مراعاة الشروط الفنية للقصة حتى نجده في بعض قصصه لا يفكر في تتبع الحدث وتناميته بمقدار ما كان يحرص على أن يعرض أفكاره ويعمقها، فوجد البطل يطيل التأمل بكل ما يصادفه من أمور بشكل بدا معه أن هذه التأملات إنما كانت تملئ عليه إملاء<sup>(٩٦)</sup>. وهذه الملاحظة قد تتصل بعض الشيء بخاتم الرمل أيضاً، فقد اتخمت بأفكار البطل وتأملاته على حساب الأحداث التي يحس القارئ بأنها مفتعلة ولا أهمية لها إلا بما ساعدت على عرض تلك الأفكار والتأملات .

إن ما وراء أفكار الشخصية وموقفها وهو ما ترتبط به من رموز وهو الذي يعني القاص، هو الذي وجه بناء الرواية والقصة عنده فيما يتصل باستخدام التداعي أو المنلوج. فلأنها قصص فلسفة وأفكار استخدم أسلوباً يهتم بالأفكار، وهو أسلوب تداعي الأفكار. فالبطل يفكر، والقارئ عليه أن يفكر كذلك، لأنه يقرأ أفكاراً. ولأن قصصه لا تخرج عن هذا التوجيه لذا يلتزم هذا الأسلوب فيها كلها، حتى آخرها. والتزام أسلوب التداعي في كل قصة ولدى كل شخص يبدو أمراً غير طبيعي ويلوح على شيء من الغرابة وأنه يشير التساؤل فنحن نجده عنده صفة لازمة لكل عراقي، وهو يجور على الحوار الذي هو أنسب للاستخدام لدى

بعض الشخصيات<sup>(٩٧)</sup>. فهو يلتزم هذا الأسلوب حتى عندما لا تستدعيه شروط الفن بأن يجعله ملازماً لكل شخصية وفي كل موقف. وليس هو من لا يعرف شروط استخدام هذا الأسلوب لأنه يفرق بين الحوار والمنلوج ومجرى الشعور والتذكر الصرّف<sup>(٩٨)</sup> فكان مناسباً أن لا يقتصر عليه. ونجده أيضاً يوصي بأن تناسب الأفكار التي تتداعى الى الذهن الحادثة أو الموقف الذي تمر به الشخصية والحالة النفسية للبطل ومستواه في التفكير. وأن تكون وجهة نظره ذات مدى عميق إن كان عمره وشخصيته تستدعي هذا وبالعكس، وإلا فإن القاص يقع في خطأ فني .

إن التزام التكرلي لأسلوب التداعي يوجهه (الوجه الآخر) لأدبه. وقد مر معنا ذكر أنه يختار الشكل أو الأسلوب الذي يستدعيه موضوع قصته أو الأفكار التي توجهها. ولذلك يختار أن يعرض الحدث من خلال تفكير الشخصية. ولذلك أيضاً ينهي الحدث هذه النهاية التي يلتزمها التزام أسلوب التداعي، والتي يراها مناسبة لموضوعاته وأحداثه وشخصياته، ولما يوجه قصته. وهي ترشد القارئ الى ما يوجهها وتستثير فكره ليتأمل فيها كما يريد له، ولهذا اختار أن (ينهي القصة والحدث في ذروته دون أن يتيح للقارئ أن يعود الى حالته الطبيعية لحرصه على أن يحشد كل تأثيرات القصة في نهايتها كي يمكن أن تترك أكبر الأثر

وأشده في قارئها) وقد برر التكرلي سبب إنهاء قصته على هذا النحو بقوله: (ورغم أن الذروة ليست بالضرورة نوعاً من النهاية غير المتوقعة أو إنهاء العقدة كما يجب، فقد كانت بالنسبة لي كأنفجار عناصر الأقصوصة بعد تجميعها في نقطة واحدة. وبالطبع كانت مواضيع أقاليمي ونوعية شخصياتها والمواقف التي تواجهها هذه الشخصيات تتلاءم مع هذه الذروات الانفجارية أو الانفجار في الذروة، بل أعتقد أنها كانت ضرورية لها. لذلك نرى القارئ يقف عند انتهاء قراءته لهذه القصص يتساءل، وماذا بعد ذلك؟..)<sup>(٩٩)</sup>.

إن التكرلي يخضع الأحداث الى فنه، او الى مفهومه في القصة والحياة، ولذلك هو يختار أحداثاً معينة. وقد تبدو أحداثاً غريبة مما لا يمكن أن تكون قد حدثت في بيئة عراقية ومما لا يعرفها الناس في العراق<sup>(١٠٠)</sup>. ويبني هذه الأحداث بناء خاصاً، وينهيها نهاية خاصة يجدها ملائمة لمفهومه الخاص. في (خاتم الرمل) تنتهي الرواية في لحظة الحدث الحاسمة. ولعل ما يملأ القارئ اندهاشاً أن البطل قد يُقتل فيها وهو راويتها، يروي حتى لحظة مقتله، وهذا لا يمكن أن يحدث في قصة حقيقية. وقد اختار هذه النهاية في غير هذه القصة، وهي تؤكد رغبة القاص في تنبيه القارئ - لحظة يصدمه بغرابة النهاية - الى أنه لا يقرأ قصة. (ولقد كان من نتيجة محاولة التكرلي التعبير عن مضمون

قصصه من خلال الشخصية في وقت يبلغ الحدث فيه ذروة تأزمه الدرامي أن أصبحت حركة أبطاله محدودة. فهم في الأكثر يجلسون في مكان محدد لا يرحونه، وان كان فإن حركتهم تتم في مسافة صغيرة. وهي حركة اذا وجدت في القصة فهدفها أن تساعد القاص على تطوير حدثه. مما يفسر لنا ضيق العالم الذي جرت فيه أحداث قصصه، إذ لم يتجاوز حدود مدينة بعقوبة الصغيرة أو بعض شوارع بغداد أو بيوتها<sup>(١٠١)</sup>. وفي روايته الأخيرة لا تعدو حركة البطل المحدودة بيئة بغداد وتتصل بعقوبة. وهذا يدعو للاستغراب، ويؤكد أنه لا يأبه بأن تبدو قصصه غريبة، بل يؤكد رغبته في التنبيه على أن هذا الاقتصار على بيئة محددة ليس طبيعياً، ولحظة الانتباه هذه قد تدعو القارئ الى التفكير بأنها رموز لها دلالتها الثابتة لديه.

أما البداية فهي محسوبة لديه ضمن خطته العامة يريد أن تساعد في الكشف عن الحقائق التي يريد أن يقولها أو التمهيد لها: (وما لم تبدأ وقائع الحادثة بشكل سليم وتسير حسب منطق البداية حتى تنتهي النهاية المقنعة، فلن تكون هناك حادثة قصصية. وكل هذا دون أن نتطرق الى كيفية التقديم التي هي شرارة الحياة في الأقصوصة. ويخيل اليّ أن من المستحسن أن يسأل الكاتب نفسه قبل أن يبدأ: كيف يمكن أن أقدم هذه السلسلة من الحوادث؟ أو بأي شكل ومن خلال أية وجهة نظر

يمكنني أن أكشف عن هذا النوع من الحقائق. فإذا وضع خطة ونفذها بحذافيرها ثم وقف أمام إنتاجه ونقده بإخلاص فسيدرك ماذا تعني الحادثة وماذا يعني تقديمها<sup>(١٠٢)</sup>. وهو يمتدح أحد كتاب القصة بأنه كان يعرف كيف يبدأ فهو (يبدأ كأنه يعلم خطته وحدود فنه وإمكانية وسائله، فنجد افتتاحيات أقاصيصه مشوقة جذابة تصل نفس القارئ بسرعة.. ولا يعيب هذه البداية أنها غامضة لا صور فيها، ولا معنى محدد، لأن من صفات البداية أن تكون هكذا)<sup>(١٠٣)</sup>. وسر هذا الغموض الذي يتحدث عنه هو من غموض المضمون أو من خفاء المعاني التي تدعو إليها. وقد يكون سره رغبته في التأثير في القارئ الذي يريد أن ينبهه الى غاياته: (إن التأثير على القارئ أو محاولة ذلك هو أول أعمال الكاتب. والسطور الأولى أو الصفحات الأولى في الأقصوصة لها أهمية كبيرة في هذا المجال. ولذلك فإن الكاتب يرسم صورة أو تقديم حادثة أو شخصية يمكنه أن يتلمس السبيل الى مخيلة القارئ)<sup>(١٠٤)</sup>.

ونجد انطلاقاً من هذا التصور لدور البداية ولارتباطها بالخطة المحددة التي توجه أدبه أن بداية روايته الأخيرة مكتوبة بدقة وهي تضع الخطوط العامة لها، بل إنها ترسم الطريق الى نهايتها. ولذا ننتهي من الرواية بالعبارات الأولى التي ابتدأنا بها: (كنت بمفردي).. و(أنا بمفردي). بل هي بما أراده لها من

التأثير وتنبه القارئ تعلن عما وراءها وتوجه نظر القارئ إليه. فهي تقول له ولكن على نحو غير مباشر إنه لا يقرأ أحداثاً حدثت، إنها حوادث لم تحدث إلا في ذهن البطل أو القاص، وكما أكدت نهايتها الغريبة أنها لا يمكن أن تحدث. وبهذا تلتقي البداية والنهاية في الإعلان نفسه، فهما تنتهيان الى نتيجة واحدة، هي عدم واقعية الأحداث، وأنها أحداث لا وجود لها إلا في ذهن الكاتب. وحاول في أثناء السرد أن يفهمنا ذلك بسبب غرابة أحداثها، وعدم أهميتها لتكون موضوع رواية. لقد حرص على أن ينبه القارئ من خلال كل شيء على ما يكمن وراءها.. الى التفكير فيما ترمز إليه.. بل إنه سلمه مفتاحها منذ البداية التي نصحته بالأخذها على ظاهرها، وأن يوظف فكره ويفكر فيها، لأن ما يجري في ذهن البطل وما يرويهِ أحداث لم تحدث: (وأنا بمفردني وراء المقود أسوق لا تشغلني الوجهة التي أقصدها، بل احتمال نفاذ الوقود وتوقف السيارة على حين غرة. ولم ينفد الوقود مرة، ولا انقطعت عن التفكير في احتمال ذلك، وهكذا يصير حدثاً ما لم يحدث.) - ص ٥ -.

أما الزمن في الرواية فهو يقصد من ذكر بعض التواريخ تحديد المعاني المرموز إليها بتلك التواريخ أو الأزمان التي يذكرها. وفي الرواية تتداخل الأزمنة وهذا غالب على قصصه بسبب طبيعتها الخاصة. وقد صرح بأنه يعتمد على القارئ في ربط الأزمنة التي

قد تكون مضطربة وإعادة صياغتها من جديد، ويقول إنه نجح في حمل القارئ على هذا<sup>(١٠٥)</sup>. ولقد مرّ معنا أنه يحرص على التفاعل بينه وبين القارئ، والتأثير في القارئ، وأنه يحرص على هذا التأثير منذ السطور الأولى، إنه يريد القارئ المستثار، الواعي، الفاعل، القادر مثله على بناء الرواية وتنظيمها، والتفكير بما تقول - من وراء حجبها - ثم محاورته..

أما شخصيات الرواية وطريقة تقديمها، وهي ثالث عناصر الأسلوب القصصي عنده، فهي شخصيات رمزية وإن كان يحرص على جعلها واقعية، إذ إنها شخصيات محلية ذكر أنه يحرص عليها لأنها لا شيء يمنحها الحياة غير لغتها الخاصة<sup>(١٠٦)</sup>. وقد مرّ معنا أنه ذكر أنه لا يترك ما اشترطه على نفسه من التعبير بالعامية إلا عندما تحدث أحداثه في بيئة غير عراقية، وفي خاتم الرمل ترك التعبير بها!.. ويحاول التكرلي أن يرسم الخطوط الخارجية للشخصية حتى تبرز ملامحها، وهذا يحتاج إلى دقة ملاحظة لكي تتجسم الشخصية في مخيلة القارئ. وهو يستغل حتى اسم الشخصية لتوضيح أبعادها النفسية لكي تكون مناسبة تماماً لما تعبر عنه من أفكار. وقد قلنا إن تناقض اسم البطل (هاشم السليم) يعبر عن تناقضه في الفكر والعمل. وهو ينتقل من وصف الهيئة الخارجية للشخصية إلى تعمق باطن هذه الشخصية، يتغلغل فيها ويعرض علينا ما تهمس

به، وما يعتمل في صدرها ويدور في عقلها، صراعها الذهني، وهو ما ميزه من غيره، إذ اتجه القصص الواقعي لدى غيره الى معالجة القضايا العامة بحيث لا نكاد نجد تصويراً لعالم الأبطال الداخلي وهمومهم الصغيرة، وهو من مظاهر ضعف الأدب القصصي البارزة في العراق. وليس ذلك ما نجده في قصص التكرلي الواقعية، فنحن فيها نواجه عوالم داخلية زاخرة بثتى الانفعالات والهموم. وهذه العوالم هي ميدانه الذي يجول فيه ولا يريد أن يبرحه. وهو عالم حزين متشائم يسعى فيه الى تصوير شخصياته في موقف معين أو خلال أزمة ما، مما أعطى لمضامينه طابعاً متوتراً بسبب من طبيعة الصراع الذي تخوضه الشخصيات وهي تغالب ما يواجهها من أزمات ومشاكل<sup>(١٠٧)</sup>. ولقد عدّ أثقال قصصه بهذه الصراعات الفكرية من أبرز عيوبها الفنية أن لم يكن عيبها الرئيس الذي أدى الى عيوبها الثانوية الأخرى. فأدبه يزخر بهذه الأفكار والتأملات، ولذلك كان أبطاله في الأكثر أبطالاً منعزلين عن الناس في عالمهم الداخلي الزاخر بالانفعالات والهموم والأفكار. وهو يجعلهم يتطرفون في أفكارهم ومواقفهم ويتجاوزون الحدود في تطرفهم مما يسبغ على قصصه أجواء مظلمة متشائمة. وقد تساءل الباحثون عن سر هذه المواقف المتطرفة واللاأخلاقية لشخصياته. ومرّ معنا أنهم فسروها بأنها تعبير عن تجربة شخصية مريرة مر بها الكاتب ظلت

خيوطها السود تمتد الى كل تجربة ويراهها أنى توجه. أو إنها الصورة الحقيقية للواقع تلك التي استطاع بحسه المرهف أن ينفذ إليها. وقد يكون تعرفه على صورة الواقع في حياتنا والقوانين المتحكمة بها، قد ولّد لديه رد فعل عنيف تجاهها قاده الى هذا التطرف في الفكر والمواقف والى التمرد على هذا الواقع ورفض الكثير من القيم والاعتبارات الأخلاقية التي يسلم بها الناس عادة على ألسنة أبطاله<sup>(١٠٨)</sup>. وقد قلنا إنها لا تعبر عنه لأنه يدينها أخلاقياً. فما هو إذن سر هذه الغرابة؟ .. لقد ظن بعض الباحثين أن ما يبدو من تصرف الشخصية إنما هو من طغيان شخصية القاص. فهو يسرب إليها أفكاره التي قد توصف بالوجودية وبغيرها، والتي قد تملك على امرأة بسيطة فكرها وتصرفها<sup>(١٠٩)</sup>. وهو الذي يدرك، لا بل يوصي غيره -إن وجدته لا يراعي مناسبة الأفكار للشخصية التي تحملها - بضرورة مراعاة هذه المناسبة. فما هو إذن سر هذا الخرق، ولماذا يعلم غيره ولا يتعلم؟ لماذا يجعل شخصياته تتجاوز مألوف التصرف الذي يفترض أن تقوم به على وفق ما تمليه عليه طبيعة الأفكار التي تحملها وعمرها ودورها في القصة وموقفها من الأحداث...؟ وهو تجاوز بينه القارئ ويدفعه الى التساؤل، وهو أمر لا يبدر إلا ممن لا يحسن توجيه عناصر القصة وأدواتها، وهذا لا يمكن أن يكونه كاتبنا التقدير بأي حال من الأحوال. ما هو السر إذن؟ لا بد من أنها

ليست شخصيات طبيعية حية، لأنه لا يرضى لها ما تبدو عليه<sup>(١١٠)</sup>. لا بد لها إذن من أن تكون رموزاً أو أفكاراً. وهذا وحده يجيب على كل تساؤل واستغراب، وهو التفسير الذي يدفعنا إليه ويجعلنا لا نطمئن الى أي تفسير آخر. بل إنه يزرع ما يثير الشك حول أي تفسير آخر قد يطرأ على الذهن لتأويل موقف الشخصية..

## هوامش البحث ومصادره

- ١ - تجربتي القصصية/ مجلة الكلمة، العدد ٣/ السنة الأولى، كانون الثاني، ١٩٦٩، ص٩١.
- ٢ - ينظر المصدر السابق.
- ٣- نفسه، ص٩١ - ٩٢.
- ٤ - ينظر: القصة الخمسينية وعالم فؤاد التكرلي. ملامح بنية الإخفاق وبنية السرد/ فاضل ثامر/ مجلة الأفلام . العدد الرابع، ١٩٨٦، ص٦٧.
- ٥ - الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية/ الدكتور عبد الإله أحمد/ دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٧، ج١، ص٢٣٥.
- ٦ - ينظر: القصة الخمسينية وعالم فؤاد التكرلي... ص٧٤.
- ٧ - ينظر: المصدر السابق، ص٧٠.
- ٨ - ينظر: الأدب القصصي في العراق... ج٢، ص٣١٢.
- ٩ - المصدر السابق، ج٢، ص٣٣٣.
- ١٠ - نفسه، ج٢، ص٣٦٢.
- ١١ - ينظر: القصة الخمسينية وعالم فؤاد التكرلي... ص٧٦.
- ١٢ - الأدب القصصي في العراق.. ج٢، ص٢٨٩.
- ١٣ - ينظر: الوجه الآخر، مجلة الأديب العراقي، العدد الأول، السنة الأولى، ١٩٦١. ص٢٩٦.
- ١٤ - وصفه الدكتور علي جواد الطاهر بأنه في فنه (واحد) وأن هناك خطأ رابطاً بين أعماله. ينظر: الرجوع البعيد/ مجلة الأفلام/ العدد الرابع، ١٩٨٦، ص٥٧.
- ١٥ - ينظر: الأدب القصصي في العراق... ج٢، ص٢٩٠.
- ١٦ - المصدر السابق، ج٢، ص٢٨٩.
- ١٧ - ينظر: القصة الخمسينية وعالم فؤاد التكرلي... ص٨٢.
- ١٨ - ينظر: فؤاد التكرلي: لا يمكن أن أحيأ بدون كتابة/ مجلة الأفلام، العدد الرابع، ص١٠٤.
- ١٩ - ينظر: الأدب القصصي في العراق... ج٢، ص٣٨٤.
- ٢٠ - المصدر: السابق، ج٢، ص٢٩٨.
- ٢١ - ينظر: فؤاد التكرلي: لا يمكن أن أحيأ بدون كتابة... ص١٠٦.
- ٢٢ - الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، سليمان الشطي، الطبعة الأولى، ١٩٧٦، ص١١.
- ٢٣ - ينظر: (الرجوع البعيد)، للدكتور علي جواد الطاهر.. ص٥٧.
- ٢٤ - ينظر: (الوجه الآخر) للدكتور علي جواد الطاهر.. ص١٠٩ - ١١١.
- ٢٥ - الأدب القصصي في العراق.. ج٢، ص٢٩٦.

- ٢٦ - المصدر السابق، ج٢، ص٢٢٣. في العام ٢٠٠٣ في آخر لقاء تلفزيوني معه قبيل وفاته بثته قناة الحرة من خلال برنامج (سيرة مبدع) صحة هذا التفسير الرمزي لأحداث هذه الرواية فذكر أنها رمز يشير الى شناعة فعل البعثيين الذين اعتدوا على شرف وكرامة العراق ومجد تاريخه، وخربوا انجازاته الكبرى وقتلوا قواه الوطنية .
- ٢٧ - الرجوع البعيد/ للدكتور علي جواد الطاهر ص٥٧.
- ٢٨ - ينظر المصدر السابق .
- ٢٩ - نفسه، ص٥٨-٦٠.
- ٣٠ - ينظر: الأدب القصصي في العراق... ج٢، ص٣٦٥.
- ٣١ - وإن كان هناك من يخالفنا تماماً، فترى الدكتورة فريدة أبو حيدر أنه من الفئة القليلة من الكتاب الذين نجحوا او اقتربوا كثيراً من تصوير النساء أفراداً أو أشخاصاً بدل تصويرهن رموزاً. وسمح للمرأة أن تكون إنساناً لا رمزاً. ينظر: إنسان لا رمز، المرأة في أدب فؤاد التكرلي، د. فريدة أبو حيدر/ مجلة الأقاليم/ العدد الرابع، ١٩٨٦، ص٦٥.
- ٣٢ - ينظر: (الوجه الآخر) للدكتور علي جواد الطاهر، ص ١٠٩-١١٠ .
- ٣٣ - المصدر السابق، ص١١٤.
- ٣٤ - نفسه، ص١١٥.
- ٣٥ - كنت - عند كتابة هذا البحث - قد تجاوزت التفسير الرمزي لأحداث رواية (الرجع البعيد) على أمل أن أقف عند هذا التفسير في المستقبل وذلك لأنني كتبت هذا البحث في زمن النظام السابق والتفسير يشير الى دور النظام السابق ورموزه في الإطاحة بالحكم الوطني في ١٤ رمضان، ٨ شباط الأسود ١٩٦٣. وكنت قد أطلعت الدكتور عبد الإله أحمد على هذا التفسير في مسودة البحث التي احتفظ بها لديه في حينه. ولقد أكد القاص فؤاد التكرلي بعد الإطاحة بالنظام
- ٣٦ - الحكمة المنعمة/ عبد الجبار عباس/ إعداد/د.علي جواد الطاهر وعائد خصباك/ طبع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ص١٨٩، ١٩٩٤.
- ٣٧ - ينظر: الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية، الدكتور عمر الطالب، ص٦.
- ٣٨ - المصدر السابق، ص٧.
- ٣٩ - نفسه، ص٥.
- ٤٠ - نفسه، ص٧٧.
- ٤١ - مختارات (ذو النون ايوب) عني بنشره عبد المنان أيوب/ بغداد/ مطبعة اللواء/ ص٦٧.
- ٤٢ - ينظر: المصدر السابق، ص٧٢.
- ٤٣ - ينظر: الأدب القصصي في العراق.. ج١، ص ٢٠٢ .
- ٤٤ - الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية.. ص ٩٥ .
- ٤٥ - ينظر: دماء خضر، وخواطر أخرى في الأفضوص العراقية/ مجلة الأديب العراقي/ العدد الرابع/ ١٩٦١، ص ٦٨-٧٠ .
- ٤٦ - ينظر: المصدر السابق، ص٧٢-٧٣.
- ٤٧ - نفسه، ص١٠٥.
- ٤٨ - نفسه، ص١٠٧.

- ٤٩ - ينظر: فؤاد التكرلي: لا يمكن أن أحيا بدون كتابة... ص ١٠٥.
- ٥٠ - ينظر: الأدب القصصي في العراق... ج١، ص ٢٣٢-٢٣٥.
- ٥١ - ينظر: الرجوع البعيد/ للدكتور علي جواد الطاهر... ص ٥٨-٥٩.
- ٥٢ - ينظر: تجربتي القصصية... ص ٨٩.
- ٥٣ - ينظر: الوجه الآخر/ للدكتور علي جواد الطاهر.. ص ١٠٤.
- ٥٤ - المصدر السابق.. ص ١٠٥.
- ٥٥ - القصة الخمسينية وعالم فؤاد التكرلي.. ص ٧١.
- ٥٦ - ينظر: الأدب القصصي في العراق.. ج٢، ص ٣٥٧-٣٥٨.
- ٥٧ - الوجه الآخر/ للدكتور علي جواد الطاهر، ص ١٠٦.
- ٥٨ - المصدر السابق، ص ١١٢-١١٣.
- ٥٩ - نفسه، ص ١١٣-١١٤.
- ٦٠ - دماء خضر وخواطر أخرى في الأفضوة العراقية.. ص ٦٨.
- ٦١ - المصدر السابق ص ٦٩.
- ٦٢ - نفسه، ص ٦٩.
- ٦٣ - نفسه، ص ٦٩.
- ٦٤ - ينظر: الرجوع البعيد للدكتور علي جواد الطاهر، ص ٥٧.
- ٦٥ - ينظر: الوجه الآخر للدكتور علي جواد الطاهر، ص ١٠٨-١٠٩.
- ٦٦ - ينظر: الرجوع البعيد للدكتور علي جواد الطاهر... ص ٥٨.
- ٦٧ - ينظر: الوجه الآخر للدكتور علي جواد الطاهر... ص ١٠٨.
- ٦٨ - ينظر: الوجودية فلسفة إنسانية، جان بول سارتر/ ترجمة حنا دميان/ مطبعة كرم - بيروت، ص ٢٢.
- ٦٩ - المصدر السابق.. ص ٢٣.
- ٧٠ - نفسه، ص ٦٣.
- ٧١ - نفسه، ص ٦٤.
- ٧٢ - نفسه، ص ٣٥.
- ٧٣ - نفسه، ص ٣٨-٣٩.
- ٧٤ - ينظر: فن القصة، محمد يوسف نجم/ بيروت/ دار الثقافة/ ١٩٦٦، ص ١٠٨-١١٠.
- ٧٥ - ينظر: موسوعة نظرية الأدب. إضاءة تاريخية على قضايا الشكل. القسم الأول.. يا. أي ايسبورغ وآخرون/ ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتي/ دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد، ١٩٨٦، ص ٨.
- ٧٦ - ينظر: مشكلات المضمون والشكل في العمل الأدبي/ أي. فينوغرادوف. ترجمة هشام الدجاني/ ص ١٢١.
- ٧٧ - ينظر: القصة الخمسينية وعالم فؤاد التكرلي... ص ٧٠.
- ٧٨ - المصدر السابق، ص ٧٠-٧١.
- ٧٩ - دماء خضر... ص ٦٧.
- ٨٠ - ينظر: دماء خضر... ص ٦٩، ٧٣.
- ٨١ - المصدر السابق، ص ٧٢.
- ٨٢ - نفسه، ص ٦٧.
- ٨٣ - نفسه، ص ٦٨.
- ٨٤ - ينظر: الأدب القصصي في العراق.. ج٢، ص ٢٩٣.

- ٨٥ - ينظر: تجريتي القصصية... ص ٨٩- ٩٠ .
- ٨٦ - المصدر السابق... ص ٧٠- ٧٢ .
- ٨٧ - نفسه ، ص ٩٠ .
- ٨٨ - نفسه ، ص ٩١ .
- ٨٩ - ينظر: الرجوع البعيد: .. ص ٥٩ .
- ٩٠ - فؤاد التكرلي: لا يمكن أن أحيأ بدون كتابة.. ص ١٠٦ .
- ٩١ - تجريتي القصصية... ص ٩٢ .
- ٩٢ - ينظر: الأدب القصصي في العراق.. ج٢، ص ٢٩٤ .
- ٩٣ - ينظر: الوجه الآخر/ للدكتور علي جواد الطاهر.. ص ١١٧ .
- ٩٤ - ينظر: الأدب القصصي في العراق... ج٢، ص ٢٩٥ ، ٣٨٠ .
- ٩٥ - المصدر السابق، ج٢، ص ٣٨٣ .
- ٩٦ - نفسه، ج٢، ص ٣٨٤ .
- ٩٧ - ينظر: الوجه الآخر/ للدكتور علي جواد الطاهر، ص ١١٧ .
- ٩٨ - ينظر: دماء خضر وخواطر أخرى في الأفضوة العراقية، .. ص ٧٤- ٧٥ .
- ٩٩ - الأدب القصصي في العراق... ج٢، ص ٢٩٥-٢٩٦ .
- ١٠٠ - ينظر: الوجه الآخر/ للدكتور علي جواد الطاهر .. ص ١١٠ .
- ١٠١ - الأدب القصصي في العراق .. ج٢، ص ٢٩٦ .
- ١٠٢ - دماء خضر ... ص ٧٣- ٧٤ .
- ١٠٣ - المصدر السابق، ص ٧٠ .
- ١٠٤ - نفسه.. ص ٧١ .
- ١٠٥ - ينظر: فؤاد التكرلي: لا يمكن أن أحيأ بدون كتابة... ص ١٠٤ .
- ١٠٦ - ينظر: تجريتي القصصية... ص ٩٠ .
- ١٠٧ - ينظر: الأدب القصصي في العراق... ج٢، ص ٢٩٢ .
- ١٠٨ - ينظر: المصدر السابق، ص ٣٨٥ ، ٣٨٧ .
- ١٠٩ - ينظر: الوجه الآخر... للدكتور علي جواد الطاهر، ص ١٠٨ .
- ١١٠ - ينظر: الرجوع البعيد.. للدكتور علي جواد الطاهر، ص ٥٨، ٦٠ .



## الأدب والسياسة في (حكايات من بلاد ما بين النارين)

---

وضعت نظريات وأفكار كثيرة تحدد علاقة الأدب بالسياسة، ومنها ما يؤكد العلاقة بينهما ويجعلها لازمة ومنها ما ينكر هذه العلاقة التي تسيء الى طبيعة الأدب والفن كما تذهب. ولقد رُوج في العقود الأخيرة للأفكار التي تنكر أن يكون الأدب مصدراً للدعوات الأيدولوجية. وقد تحدثت هذه الأفكار عن (درجة الصفر في الكتابة) أو الكتابة البيضاء التي لا تشي بأية علاقة بالمجتمع والتاريخ وحتى بذات الأديب فتقدمت بمفهوم (موت المؤلف) ثم موت المثقف وغير ذلك من الأفكار. إن الترويج لهذه الأفكار في مجتمعاتنا الآن لا يخدم هذه المجتمعات وإن هناك دوافع أيديولوجية وراء هذا التوجيه. وإذا كانت هذه الأفكار شائعة في الغرب وتلقى قبولاً فإن هذا له ما يبرره لأن المجتمعات الغربية وصلت الى درجة من التقدم

والرفاهية وانتفاء التناقضات الاجتماعية مما يجعل الحاجة الى النظريات التي تدعو الى الالتزام بقضية المجتمع والدفاع عن الجماهير وقضايا الشعوب لا حاجة لها. أما في مجتمعاتنا التي ما زالت ترزح تحت الاضطهاد والتخلف والفقر، فإنها ما زالت بحاجة الى دور الأدب الملتزم الذي يسهم في إنهاضها ومحاربة الفساد وتقويم السياسة الفاعلة فيها. ونحن نعرف كيف أسهم الأدب السياسي في العراق في الأحداث الوطنية وتطور التاريخ الحديث. إلا أن الذي نفتقده في وضعنا الحالي تراجع دور الأديب والمثقف عموماً عن المشاركة في توجيه الأحداث وتوجيه الوعي بما يؤثر في خلاص البلد مما هو فيه، حتى عاد الخراب الذي نحن فيه جزء منه خرابنا الثقافي .

عانى بلدنا ما لم يعان منه بلد آخر منذ عقود عديدة بعد الإطاحة بثورة تموز (١٩٥٨) الوطنية التقدمية على أيدي أعدائها وبمساعدة وتخطيط قوى الاستعمار العالمي التي أزاحتها ثورة تموز عن مواقعها وحرمتها من مصالحها في العراق. وبذلك استطاعت القضاء على الثورة ومنجزاتها وأعدت العراق الى عهود الظلام والخراب والدمار. واستطاعت العصابة التي حكمت منذ الثمانينيات بقيادة صدام حسين أن تعصف بكل شيء وتقضي على طاقات العراق المادية والمعنوية وتهدر ثرواته وتهدد وجود الانسان العراقي وأمنه في هذه الحروب المدمرة التي

كان ينفذها تلبية لأوامر أسياده المستعمرين. فعمد الناس الى الهرب من العراق ما استطاعوا الى ذلك سبيلاً خوفاً من القتل والإضطهاد والجوع، فهجر العراق ملايين من أبنائه ضمتهم المنافي في كل بقاع الأرض. وكان من هؤلاء صفوة أبناء العراق من المفكرين والعلماء والمثقفين والأدباء الذين أبوا أن يبيعوا أقلامهم وشرفهم بثمن يدفعه الجلاد مهما كان. وانزوى من لم تسعفه الظروف بالخروج في بيته معزولاً مهمشاً مفضلاً ذلك على السقوط في وحل خيانة الشرف والكلمة والحقيقة. ومنهم من لجأ الى التقية وعدم المجابهة وعدم انتاج أدب وفن يسخط النظام أو يرضيه. ولم يبقَ في الساحة الثقافية الا الدجالون والمهرجون الذين كانوا يسوّقون أفكار الطاغية ويروجون لدعوته ويوزقون أباطيله ويبررون جرائمه وحروبه ويمجدون انتصاراته المزيفة. وهكذا خلت المؤسسات الثقافية إلا من هؤلاء الزبانية الذين انتهت الثقافة على أيديهم فكانت ثقافة الخراب والخواء. لقد عمل هؤلاء وتطبيقاً لتوجيهات سيدهم الساعية الى القضاء على الوعي وتسطيحه على محاربة الثقافة الحقنة الأصيلة العميقة فقادوا أكبر عملية للتجهيل عن طريق تسطيح الثقافة وتبسيطها وتزييفها ومحاربة المثقفين الحقيقيين الوطنيين الملتزمين ولاحقوهم وشردوهم في الآفاق وقتلوا المعارضين الممانعين منهم. وحولوا الثقافة الى إعلام للطاغية ونظامه الفاسد، فكان

مثقفو النظام أبواقاً دعائية وزمرة من المهرجين والمطبلين في طاعة سيدهم يفعلون ما يريده منهم ويوجههم أنى أراد. وبمثل هؤلاء الذين نجدهم في كل مرافق الحياة والعمل من كوادر النظام عاد صدام بالعراق الى عهد البربرية حيث كان الظلم والخوف والفقر والحرمان والتخلف يعصف بحياة الناس. ولم يكن يعرف أن جولة الباطل ساعة وأن الظلم مرتعه وخيم فأودى به ظلمه وزالت دولته وانتهت جولته، وها هو العراق قد تحرر منه. ولكنه ابتلي ببلاء جديد فما زال الشر يدبر ومازال أعداء العراق يمعنون فيه طعناً وقتلاً وإرهاباً. وهو يتطلع الى أبنائه لينهوا هذه المحنة الجديدة ويخمدوا نار الفتنة التي تحرقه، ومن هؤلاء نخص المثقفين والثقافة. فآزمة العراق آزمة ثقافة ووعي. ولا ينهض العراق مما هو فيه الا بالوعي البناء الوطني الذي يتجه الى البناء لا الهدم وإطفاء نيران الشر التي أتت على كل شيء. هنا نتحدث عن دور الثقافة والفن والأدب ونؤكد أهمية دور كل منها في النهوض بالمجتمع. وهذا ما أدركه أدباؤنا ومثقفونا سابقاً وهم يأخذون على عاتقهم مهمة إنقاذ أوطانهم. وكان الأدب العراقي في مطلع النهضة الحديثة ومرحلة التحرر من الاستعمار ملتزماً هادفاً مناضلاً. وقد وصل على أيدي كبار أدبائنا من الرواد الى قمة النضج والتجويد الفني. فلم يلحق الالتزام الفكري والأيديولوجيا الأذى بالجودة الفنية لدى كبار الرواد كفؤاد

التكرلي وعبدالملك نوري وغائب طعمة فرمان وغيرهم، لأن هؤلاء استوعبوا الشروط الفنية للعمل الإبداعي كما استوعبوا أهدافهم السياسية الوطنية. قد تجور هذه الأفكار السياسية على الذين لم تنضج في نفوسهم المبادئ الفنية مثل (ذو النون أيوب) الذي كانت القصة لديه وسيلة سياسية فقط، ولهذا لم يكن يهتم بأن تتوفر القصة لديه على متطلبات النجاح الفني. وقد اتجه أدباؤنا بسبب هذا الاهتمام الى القصة الواقعية لكي يعبروا عن الواقع ويلتزموا بقضايا المجتمع. وكانوا على وعي بأن العمل الأدبي قد تكون له أهمية تفوق الخطاب السياسي المباشر. وقد يعمل على كشف السياسات القائمة وتقويض أركان الحكم والحاكمين. فكان بعض الشعر حتف الحاكمين يلج بيوتهم عليهم ويغري بهم حجابهم والخدامين كما يقول الجواهري. وهذا ما أهل الأدب لأن يكون وثائق تاريخية يدرس من خلالها تطور وأحداث الحكم والسياسة والمجتمع، فالأدب لا يمكن أن ينزل عن المجتمع ولا يمكن أن ينقطع عن تأريخه وليس بعيداً عن أحداث عصره والأفكار والمشاكل السياسية التي تمر عليه. وإن النظريات التي تقول إن أحداث التاريخ والمجتمع تنعكس على ذات الأديب أفكارها صحيحة ولكن ذلك يخضع لحساسية الانسان ورهافة نفسه وقدرته الذهنية على صياغة موقف من الأحداث ثم رغبته في تبني قضايا المجتمع بما يسهم

في تطور التاريخ. وهنا تأتي خصوصية الأديب القاص حسب الله يحيى في أن له موقفاً من أحداث تأريخ العراق. وهو صاحب فكر وطني مناضل منحاز الى الوطن ومصالحته وفقرائه والخيرين فيه، مدافع عن قضاياها العادلة ضد أعدائه ومستغليه والساعين الى خرابه، وهذا هو سر جمالية أعماله وتمييزها. فأبطاله نماذج إيجابية ثورية منتمية تمثل النقيض الفكري لرموز الفساد والظلم والتردي التي تطرحها أعماله لتدينها وتحاربها. وهو يتناول دائماً مشكلات بلده وما تعرض له من محن من خلال تفاصيل الأحداث وحياة شخصياته. ويفرز من هذه الشخصيات نماذج إيجابية ترسم لنا أملاً بالمستقبل، فقتامة الأحداث لا تسد علينا منافذ الأمل، والنار التي تشتعل في بلاد ما بين النهرين لا بد من أن تنطفئ لتنهض البلاد من رمادها من جديد. وهذا ما تؤكد القصص والمسرحيات في مجموعته الجديدة (حكايات من بلاد ما بين النارين)، وهي تلي الحاجة الى الأدب السياسي الذي يوثق واقع الحياة في العراق في عهد النظام السابق إذ حورب الإنسان والفكر والابداع وحرم النقد وانعدمت الثقافة النقدية. ولم يتمكن أحد من التعرض لما كان يجري بالكشف والنقد من خلال التوثيق التاريخي ومن خلال الأدب وغيره. وكان الأدباء الذين يمثلون الثقافة الأصيلة منكفئين على أنفسهم يلودون بالصمت لكي يضمنوا السلامة أو قد يلجأون الى التعبير

بالرمز وهذا طريق غير مأمون قد يعرض أصحابه الى العواقب  
الوخيمة. وكنا نتوقع أن تكون هنالك أعمال مؤجلة كتبها  
أصحابها منتظرين نهاية حكم النظام لكي يظهرها الى العلن  
ولكننا لم نر شيئاً من هذا بعد سقوط النظام. وذهبت بنا الظنون  
الى أن النظام أفلح في إبعاد الأدباء عن مقاربة السياسة. وعندما  
قرأت هذه المجموعة من القصص والمسرحيات فرحت كثيراً  
واعتبرتها مؤشراً على وجود ما كنا نتوقعه من أدبائنا الذين كانوا  
يقبضون على جمرة إيمانهم في عهد النظام الزائل، وجاءت  
تؤدي بعض الواجب الذي كنا ننتظره من أدبائنا وفنانينا. وهي  
دعوة الى المزيد والى التقدم في هذا السبيل فلقد سكت مثقفونا  
طويلاً وكأن شيئاً لم يكن ولم يتحدث أحد منهم، سكتوا  
وتحدث الأعداء حتى كدنا نخسر قضيتنا أمام الرأي العام العربي  
والعالمي. ولولا محاولات قليلة - منها هذه المجموعة التي  
نتحدث عنها - لقلنا إن موهبة الابداع والأدب والفكر في  
العراق قد قضى عليها .

أول قصة في هذه المجموعة (البراعة في احتمال الأذى  
- ص ٥) تروي لنا ملحمة عراقية تسري على لسان الناس كما  
تسري الملاحم اسمها (قطار الموت) كانوا يتناقلونها ويصفون  
بانبهار أحداثها وبطولات أبطالها. ولم ننس اسم الدكتور (رافد)  
الطبيب البطل المنقذ، وكيف تلاحم الشعب مع هؤلاء الأبطال،

رموزه الوطنيين ليساهم في إنقاذهم من موت محقق كانت السلطة المجرمة تريده لهم. وهكذا حققت هذه القصة حلاً طالما راودنا في أن نرى هذه الحادثة في فلم روائي أو عمل روائي. وانتفاضة حسن سريع وصحبه الأحرار وهي ملحمة أخرى من ملاحم الشعب العراقي وبطولاته النادرة تحكيها هذه المجموعة في أقصوصة أخرى (موت وسعة المدى - ص ١٢٤).

لم يرضَ نائب العريف حسن سريع لسلاحه أن يدافع عن الظلم وأن يديمه ويتستر عليه. وكان برماً بالانقلابيين الذين أطاحوا بثورة الرابع عشر من تموز. كان يسعى الى هدف إطلاق سراح نخبة خيرة يحتجزهم الانقلابيون في السجن رقم (١) لينفذوا فيهم حكم الإعدام. ولكن المحاولة تفشل وأحيط به في طوق من الأسلحة والعيون القاسية. وعندما سألوه من يكون وما رتبته لم يصدقوا ما يؤكد الذي يرونه والذي ليس بوسعهم الاقتناع به:

نائب العريف الهزيل الجسد يتمرد على كل الظالمين وعلى كل الأسلحة وقد تركهم يسألون ويعجبون ويدهشون ويضربون ويمارسون عليه نقمة وحشية لا حدود لها. وعندما تركوه لحظات قال لهم: أنا المسؤول عن كل شيء ولست نادماً واعتلى المشنقة مقدماً نفسه قرباناً في هذا البلد الذي كتب عليه منذ شهادة الإمام الحسين أن يكون بلد التضحية والضحايا والدماء المقدسة. هذا ما تقصه علينا هذه المجموعة من أبناء عذاب

وصبر هذا البلد. وهي تمضي على هذا في كل التفاصيل والأحداث مما دارت عليه قصص حياتنا. قصت علينا قصة الملازم البطل صلاح الدين أحمد الذي تمرد على الأوامر العسكرية التي تقضي بضرب إخوانه من أبناء الشعب وكيف تمكن من الهرب بعد اعتقاله والحكم عليه بالاعدام وكيف أعيد الى الاعتقال بعد أن اعتقلوا زوجته وابنته ليدفعوه الى تسليم نفسه لأنهم يدركون حرصه على شرفه ومدى حنانه. ثم كيف يموت ميتة مأساوية بعد أن حاول الهرب مرة أخرى بعد إرساله الى نقرة سلمان في قطار الموت. قصّت المجموعة علينا قصصاً أخرى عن الموت اللامنطقي الذي ينزل بالناس على أيدي جلاوزة النظام (للشاي مذاق الموت-ص ١١٨). وأدانت هذه القصص حروب الطاغية ودعت الى التطلع الى أيام لا نسمع فيها كلمة حرب (الموناليزا تكره الحروب -ص ٤٠)، وروت عن ضحايا الحروب (الحروب الجميلة ص ١٤٩) وكيف أصبح العراق بلد الحروب. والحروب تعني الخراب والدمار والجوع والمرض (الثمرات ص ١٦٧) وأصبحت الجندية تعني الخدمات الشخصية للضباط لا خدمة الوطن في حروب صدام التي إما أن تحارب الأكراد في الشمال أو سكان الأهوار في الجنوب أو أن تقوم بالتحرش بالجيران أو تقمع الأصوات المناهضة بالرصاص. ولقد ساءت الحالة المعيشية واضطر الناس الى بيع حاجياتهم

المنزلية لشراء المواد الغذائية واضطروا الى رفو ثيابهم القديمة. وكانت مادة الحصة التموينية توزع منقوصة الوزن فقد شاع الغش لدى موزعي هذه المواد وقد اكتشف الناس في احدى المرات أن مادة الطحين كانت تخلط بالحبص. وشاع الخوف والحذر والريبة الى حد أن الآباء كانوا يخشون الحديث عما يعانونه من سياسة الحكام أمام أطفالهم (عناء ص ١٧٦) وقد ألزم الناس بالتطوع قسراً للخدمة في الجيش الشعبي وذهبت ضحايا كبيرة في هذا الجيش. ومن كان يرفض الخدمة فيه أو يوقع بالرفض تقع عليه تبعات رفضه (رثة الأرض ص ١٣٤). أحزان الأمهات لانتتهي أبدأً فما أن تعتادها حتى تتجدد ويكون البحث عن النسيان بلا جدوى، ذلك أن (أم المعمارك) لا بد من أن تورث أماً جديدة قد يكون اسمها (أم القنابل). ومع كل أم تتجدد أحزان الأمهات، حزن بدأً بالحسين الشهيد ولم ينته حتى هذه اللحظة، ولن ينتهي على مدى الأعوام، مع كل غائب، مع كل عائد، مع كل لحظة لهن دموع وثياب سود لاتنزع عنهن أبدأً (الأمهات ص ٩٧). الجو البوليسي يخنق الناس والعيون الراصدة المأجورة تراقب المؤشر عليهم في كل حركة ومع كل انتقاله. يراقبونهم حين ينامون وحين يستيقظون، وهم يعملون. ويعاقبون بأقسى أنواع العذاب والتنكيل لمجرد رأي أو فكرة أو انحياز لحق. كانت الممارسات الظالمة تتجاوز حد المعقول حتى أنها

تحاكم الحالمين على أحلامهم (إعدام حلم ص ١٨٩) وتصدر مرسومات تقضي بقطع الأذان مثلاً (مرسوم الطاعة ص ٢٠٣). لقد حول الجو العام النفوس الى أنقاض من البشر تخلوا عن آدميتهم حتى ليشارك الصديق في إعدام صديق حميم له. البلد كله انقاض دمرته الحروب ودمرت النفوس فكان الناس يرتكبون ما لم يدخل في قناعاتهم ولكن الخوف يحاصرهم (أنقاض ص ٦٤)، لقد فقدت حياة الناس مضمونها وأصبحت عبارة عن باطل وسخف. فالاهتمام بصورة الرئيس أهم من أداء الواجب الوظيفي لدى المسؤولين (طلاء فاسد ص ١١٢). وكان هؤلاء المسؤولون يعاملون بطريقة مذلة فكانت سياسة الإذلال التي يتبعها صدام لم ينبج منها حتى المسؤولين الكبار (الزعيم يختار الخراف الرشيقة ص ١٥٦)، كل هذا وغيره جعل العراقيين جميعاً يفكرون في الهجرة ويتمنونها ما دام الحاكم الظالم فيها (مدينة تسافر الى المجهول ص ٢١٣) وكان في مقدمة هؤلاء أعلام العراق ومبدعوه (صورة صلاح القصب الأثيرة ص ١٦١). وأكتفي بهذا ولا أستعرض مضامين كل القصص والمسرحيات التي ضمتها هذه المجموعة .

كان الواقع العراقي هو موضوع القاص الرئيس ومادته التي تتجدد دائماً بخبرته الفنية المقتدرة المتجددة. إن الموضوع الواقعي هو ما يجمع بين قصصه ويختلف في زاوية الرؤية وطريقة

المعالجة والتناول. ولقد كان الاتجاه نحو القصة الواقعية له دوافع سياسية وأيديولوجية لدى كتابها ولدى قاصنا وقد بلغ لديهم درجة من النضج الفني عن طريق الاطلاع على الأدب الواقعي التقدمي الانساني في ينابيعه الأصلية واستخلاص قوانينه وأدوات صياغته الفنية التي تنصهر في ذواتهم لتولد هذه الأعمال الأدبية الناجحة التي اتجهت الى الشعب تكتب عن آلامه وآماله وتمجد بطولاته وتتغنى بها وتعبر عن تطلعاته الى غد مشرق تسوده العدالة والمساواة والسلام. ولقد ازدهر هذا الاتجاه في مرحلة الخمسينيات وهي مرحلة النضال ضد الاستعمار والحكومات السائرة في ركابه التي لم تجن الشعوب من سياستها وحكمها غير التخلف والحرمان والفقر والمرض. ولهذا غلب هذا الاتجاه الواقعي والسياسي على الكتابة في سائر الأنواع الأدبية الأخرى حتى اذا كانت تبدو على غير ذلك عندما كانت تتقنع بأقنعة رمزية إذ لا تسمح الظروف السياسية للأديب بالتعبير الصريح. وقد لا ينزع هذا القناع الرمزي أبداً لدى بعض أدبائنا الملتزمين ما دامت الظروف في غير صالح التصريح. وهذا هو ما عليه أدب فؤاد التكرلي مثلاً، فهو دائماً يريد (الوجه الآخر) عندما يكتب من خلال وجه ظاهر. وما أقسى الظروف السياسية في العراق التي تبحث عن هذا (الوجه الآخر) وعن الأقنعة التي كان يتقنع بها المعارضون .

قد يقال إن هذا التعامل مع الأدب من خلال الأيديولوجيا ينطوي على نظرة ضيقة قد تدفع صاحبها الى عدم الاهتمام بالمستوى الفني. وإذا كان هذا صحيحاً لدى بعض الكتاب إلا أنه لا يصدق على غيرهم ومنهم الأستاذ حسب الله يحيى، فأعماله يتحقق فيها التوازن بين العناصر الموضوعية والفنية اللازمة للابداع. ولقد أثبت أن له قدرته وحساسيته المتميزة في اختيار البناء والتشكيل الفني الملائم ليجعله منسجماً مع المضامين الواقعية. ولهذا جاءت قصصه تجمع بين عنصري الصدق الفني والصدق الأخلاقي والفكري. ومع أن هذا لم يكن حظ الجميع الا أننا نجده متوفراً لدى الأستاذ حسب الله يحيى في هذه المجموعة من القصص والمسرحيات التي عاش فيها تجارب الحياة الواقعية في العراق بين السنة اللهب وصرخات الإحتراق وأنين العذاب وهو يصور كل ذلك محققاً هذا التوازن الذي تحدثنا عنه بين الحياة والفن .

إن الذين يدافعون عن نظرية (الفن للحياة أو للمجتمع) يؤكدون أن تناول قضايا الواقع والمجتمع وتضمن رؤية سياسية لا يضير الأدب والفن بل يرقى بهما. والمضمون الإنساني والأخلاقي والسياسي يكفل للأدب والفن البقاء والخلود. وليس صحيحاً أن القيمة الفنية تتناقض مع الغايات السياسية والاجتماعية. وهذه المجموعة القصصية تؤكد هذه الحقيقة، فما

دام القاص متمكناً من فنه، وذا وعي وحساسية فنية فلا يُسقط موضوعه فنه القصصي. ومن ملامح الوعي الفني في هذه المجموعة أن السرد ليس تجميعاً للوقائع التي ترد كما في النقل التوثيقي أو التاريخي للأحداث، فلا نجد تقريراً مباشراً بل بناءً متماسكاً يعي طبيعة الفن القصصي ويعرف مداخله ومخارجه وأبعاده المتعددة لهذا لا نجد القاص يتدخل تدخلاً سافراً ولا يعلق تعليقات تشير إليه. الأحداث تتعاقب وتتنامى من خلال إيقاع الأحداث اليومية في همومها الكثيرة ومسراتها القليلة من خلال وحدة عضوية تنتظم كل الأحداث وتجمع كل الشخصيات فهو يضع شخصياته ضمن علاقاتها الاجتماعية وبيئاتها التاريخية. ويأتي التصوير الموحى لكي يجسد الشخصيات ويجعلها تصرح بما تنطوي عليه. وهو يقيم توازناً بين الوصف الخارجي للشخصيات وعالم الواقع التاريخي الذي تعيش فيه. ويهتم بوصف مظاهر السلوك وهواجس النفس وهي تمر بهذه التجارب النفسية القاسية التي دعت إلى الاهتمام بعنصر الحوار الداخلي، وكان الاهتمام بالحوار مما يقرب قصصه من الدراما ويطلعها بطابعها. أما نهايات هذه القصص فتنتهي أغلبها نهايات حزينة ومأساوية. وقد يجد النقاد أن هذا يتعارض مع الصدق الفني ولكن من يعرف كيف كانت الحياة تسير أيام

حكم النظام السابق قد يستنكر بعض النهايات التي لا تنحو هذا المنحى القاتم الحزين وكأن حال العراق يقول:

تعجبين من سقمي          صحتي هي العجب

كما أن هذا الحزن الجاثم والمعاناة المرة تجعل تبني القاص للرؤية السياسية أمراً مبرراً ولا يتنافى كذلك مع الصدق الفني فنجد حضور السياسة واضحاً وهي توجه الأحداث وتطبع الشخصيات بطابعها وتنطقها بأفكارها. إن هذا التراكم للمآسي والأحزان والمعاناة قد يطبع هذه القصص بطابع المدرسة الطبيعية المغرقة في التشاؤم وعرض جانب الشرور في الواقع وفعل الأقدار القاسي، ولكن هذه المدرسة لا تقترن بالأيديولوجيا ولا تنطلق من رؤية أو تحليل سياسي، لذلك فإن قصص الكاتب بالرغم مما حفلت به من مآسٍ وظلمات إلا أنها كانت توحى بأمل وكانت على ثقة بغد مشرق آتٍ لأنها تنتمي الى مدرسة واقعية أخرى يدين بها القاص وهي ترتبط بالأفكار السياسية التي يدين بها كذلك .

إن هذه المجموعة القصصية تمثل دعوة للأدباء الآخرين لكي يقدموا شهادتهم وإدانتهم ونقدهم لتلك الحقبة المظلمة، دعوة لكي يقاربوا السياسة ويسهموا في التغيير الاجتماعي والسياسي، وأن يكون لهم دور في هذه المرحلة ولا يلوموا غيرهم بتهميشهم، فإنهم من يهمشون أنفسهم. لقد تأخروا كثيراً

وصممتوا وكان الخطاب الثقافي خارج الثقافة العراقية وخارج العصر والمجتمع وفشل في أن يمثل الهوية العراقية والوعي الاجتماعي. وما زال المثقفون صامتون لم ينجزوا ما ينتظر منهم من مهمات ثقافية، وما زال خطابهم ضعيفاً متلكئاً، وما زلنا نفتقد الثقافة النقدية التي هي علة تطور المجتمعات. إننا نفتقد المثقف والأديب السياسي القادر على إنجاز مهمة التغيير والإصلاح في كل أبعاده الاجتماعية والفكرية .

## في التلقي والتأويل

### التأويل: عودة الآخر الجزئي إلى الأول الكلي

---

#### ١- التأويل :

التأويل فعالية للفكر غايتها البحث عن مدلولات النص وإيحاءاته المعرفية، فهو فعل العقل حين يسعى إلى الغوص في أعماق النص ليلتقط مخبأته العميقة. والتأويل الذي نبحت عن معناه في هذه الدراسة يتصل بالنص القرآني، وقد رافق التأويل والتفسير النص القرآني، فتاريخ النص القرآني لازمه تاريخ للتلقي والتأويل يمتد إلى بداية النزول، وكان هذا التأويل محاولة للوصول إلى الأبعاد العميقة للنص القرآني واكتشاف الأسرار المودعة فيه، ومحاولة للاتصال بمودع هذه الأسرار في هذه الأعماق العميقة. إنه محاولة للاتصال بصاحب النص المقدس وإدامة للتواصل معه: يتلقى المتلقي النص ويفحصه ويتقصى أبعاده ويسبر أعماقه بطاقات العقل الكبيرة وقدراته التي لاتحد على النفاذ، فهو قراءة متميزة للنص ورحلة تحتاج إلى البحار المغامر.

ولقد ميّزت مصادر اللغة بين معنى التأويل وغيره من ألفاظ تتصل به كالتفسير والتبيين وغير ذلك مع أن هذه الألفاظ تلتقي فيما بينها على معانٍ أساسية ويُنْت أن التأويل يحتاج إلى قدرات ذهنية وعقلية وثقافية كبيرة لكي يصل المؤول الى المقصود وهو المعنى المكنون الذي يقصده صاحب النص دون غيره وتأسست عليه بنية النص، فيرجع إلى المنطلق الأول الذي انطلق منه صاحب النص بوصفه مصدر النص ومصدر المعنى الذي يتضمنه النص والذي يبحث عنه المؤول، ففي التأويل لا يمكن إماتة (المؤلف) وقطع صلة النص به، كما تذهب نظريات القراءة والتلقي الحديثة، إنما هو قصد المتلقي يسعى إليه كما أنه يسعى الى فهم المتلقي ومن هنا جاءت لفظة التأويل لتؤكد العودة الى المصدر الأول، عودة المتلقي الى (المؤلف) صاحب النص ورجوعه إليه. وفي هذا تظهر عبقرية اللغة العربية في إدراكها معنى التأويل وفلسفتها له عندما وضعت هذه اللفظة (التأويل) للدلالة على هذه العملية الفكرية فهو عودة الى (الأول) ولهذا جاء الفعل (آل) بمعنى رجع وعاد الى منطلقه، وجاءت ألفاظ مثل (الآل) وهو ما تراه في أول النهار وآخره، لأن في لفظة (آل) معنى الرجوع والعودة، عودة الآخر الى الأول والتقاء الآخر بالأول .

ولقد وردت لفظة تأويل في القرآن الكريم بهذا المعنى،  
 فالتأويل ينبغي له أن يلتقي مع قصد الله تعالى صاحب النص  
 الذي يعلم تأويل النص. ولقد بين القرآن الكريم أنه طرح  
 مضامينه على مستويين: مستوى ظاهر بين، ومستوى كامن  
 خفي بالرغم من أنه تعالى وصف النص القرآني بأنه مبين: (تلك  
 آياتُ الكتاب المبين)-يوسف(٣)-، (وهذا لسانُ عربي مبين)-  
 النحل(١٠٣)-، وأنه فُصِّل على علم: (ولقد جئناهم بكتاب  
 فصلناه على علم هدى ورحمةً لقوم يؤمنون)- الأعراف (٥٢)-،  
 فهذه الإبانة وهذا التفصيل على المستوى العام لا الخاص الذي  
 يحتاج الى (الخاصة) الذين وصفهم بأنهم قوم يؤمنون وقوم  
 يعلمون: (كتاب فُصِّل آياته قرآناً عربياً لقوم يعلمون)-  
 فصلت(٣)-، أما غير هؤلاء فلا يؤمنون به حتى يأتيهم العذاب  
 جزاء إنكارهم له: (كذلك سلكناه في قلوب المجرمين لا يؤمنون  
 به حتى يروا العذاب الأليم، فيأتيهم بغتة وهم لا يشعرون)-  
 النحل(٢٠٠-٢٠٢) -. النص القرآني إذن ذو دلالة واضحة على  
 المستوى العام للفهم، وذو دلالة عميقة تحتاج الى أصحاب  
 الأذهان العميقة الغور التي تستطيع النفاذ الى ما وراء الحجب  
 الظاهرة. وهكذا جاءت آيات الكتاب منها ما هو ظاهر في  
 تناول فهم الجميع ومنها ما يمتنع إلا على الخاصة، فهنالك  
 آيات محكمات المراد منها واضح فهي ظاهرة المعنى لا تحتاج

الى تأويل وهي أم الكتاب، والى جانبه آيات أخر متشابهات وهذه يدق فيها المعنى وقد يحمل على الاشتباه، وقد وصف الإمام علي عليه السلام القرآن الكريم بأنه (حمّال ذو أوجه) ولهذا فإنه يدعو إلى التأويل. والتأويل يختلف باختلاف المؤولين، فالآيات المتشابهات مبعث للاختلاف وإنها مبعث لأن يستغلها من يريد الفتنة وتكريس الاختلاف: (هو الذي أنزل عليك الكتاب منه آياتٌ محكماتٌ هن أم الكتاب وأخرُ متشابهاتٌ فأما الذين في قلوبهم زيغٌ فيتبعون ما تشابه منه ابتغاءَ الفتنة وابتغاء تأويله، وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم يقولون آمنا به، كلٌ من عند ربنا وما يذكر إلا أولو الألباب)- آل عمران (٧) -. وتبيّن الآية الكريمة أن العلم بالتأويل يعود الى الله ومن وصفهم بالراسخين في العلم الذين زودهم بقدرات معرفية ذاتية بعيدة الأبعاد تمتد مع امتداد أعماق النص الكريم، فالتأويل يعتمد على هذه القدرات المتميزة التي تختلف باختلاف أصحابها ومواهبهم الفطرية. وقد تتأثر هذه القدرات بالمدرسة الفكرية أو المذهب أو العقيدة التي يؤمن بها من يتصدى لهذه المهمة، فكانت هنالك آراء في التأويل تتأثر بذلك كله. وقد أثر اختلاف العصر فيها كذلك فانطبعت بطابع الثقافات المختلفة التي تسود عصرًا من العصور وبتياراته وبالهدف الثقافي والفكري لهذه التيارات أو المدارس. وفي تاريخ

الفكر الإسلامي كان هنالك جهد في التأويل على مدى عصوره كلها، وكان هنالك نظر ومنهجيات مختلفة اختلفت وتأثرت باختلاف المدارس الفكرية التي تصدت لهذه المهمة. وكان لها على اختلافها آراء مهمة في التأويل ودار لديها على مباحث مختلفة وتعددت الاهتمامات والأفكار وقد ظهرت كتب ومصنفات تنطلق من فنون المعرفة الاسلامية في تفسير النص القرآني في محاولة لاستخلاص المعاني الدقيقة للنص. وقد ظهرت في عصرنا الحاضر ومع ظهور نظريات جديدة في القراءة والتلقي محاولات في قراءة النص القرآني وتأويله، واستلهمت أفكاراً أخرى بعيدة عما تذهب اليه العقيدة الدينية كالمناهج المادي في النظر والتأويل والتفسير فكان كل ذلك فعالية فكرية متميزة.

لقد ظهرت على مدى امتداد تاريخ التأويل للنص القرآني آراء في تحديد هذه العملية ومهامها نستطيع أن نحصرها باتجاهين: قديم وحديث، فالرأي القديم عرّف التأويل بأنه صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله على أن يكون المعنى المحتمل موافقاً للكتاب والسنة. فالتأويل له شروط وهي عدم خروجه على المصدر الذي صدر عنه النص والذي ينتمي اليه وأن يلتقي مع المعنى الذي قصده مصدر النص ومنزله الله تعالى، أي إن المؤول لا ينبغي له أن ينساق مع آرائه الخاصة

مبتعداً عن القصد الإلهي الثابت بل يسعى ما أعانه السعي إلى الالتقاء مع المعنى المقصود. وفي هذا الإدراك لعملية التأويل وضع المفكرون والمفسرون في الإسلام نظرية محددة لها قوانين تنطلق من النص القرآني وتعود إليه. وأما الرأي الحديث الذي تأثر بثقافة العصر وما جدّ فيه من نظريات تتناول عملية القراءة والتلقي فنستطيع أيضاً أن نرصد فيه اتجاهين: اتجاه لا يتفق مع الرأي القديم يرى التأويل فعلاً متميزاً للفكر وجهداً للعقل يمارسه المؤول لإخضاع النص لتصوراته ومفاهيمه وأفكاره، هكذا بدون ضوابط وشروط، فهو قراءة تعطي المؤول سلطة كاملة على النص، تلزم النص وتقيده بالآراء الخاصة للمؤول الذي يتمتع بحرية فكرية في الذهاب بالنص الى مذاهبه واستنتاجاته. وهذه القراءة تنطلق من النظريات الحديثة التي تجعل النص مفتوحاً ولا تغلقه على المعنى المحدد الذي قصده صاحب النص، فتتعدد الآراء والمفاهيم وتتكاثر بكثرة أصحابها، وهذا لا يتفق مع ما يذهب اليه أصحاب الرأي القديم فلا يمكن مع النص القرآني المقدس الذي يعبر عن حقائق مطلقة أزلية لا تتحول ولا تتصرف أن تتعدد الآراء فيه وتتصرف وتذهب الى غير ما يقصده منزله المقدس، فلا سلطة للقارئ على النص القرآني إنما السلطة لصاحب النص الذي أودعه حقائق خفية كامنة لا تنكشف للجميع ولا تعطي نفسها إلا للراسخين في العلم على

تدرجهم في منازلهم. ولقد دعا تعالى في القرآن الكريم الناس الى تدبر القرآن والتفكر فيه وأتاح الأمر للجميع ومنهم العلماء الذين استجمعوا قواهم واستعانوا بما استطاعوا الوصول إليه من علوم نقلية وعقلية عليهم يستطيعوا الوصول الى أعماق النص القرآني والكشف عن معانيه وإمكاناته التعبيرية والجمالية. ولقد دعا السيد محمد باقر الصدر في كتابه (المدرسة القرآنية) الى التجهز بكل العلوم الانسانية عند الوقوف بين يدي النص القرآني الكريم من أجل سبر أغواره والوصول الى ما يتضمنه من أفكار أو نظريات لم يكشف عنها بعد. وهذا الفعل تصفه نظرية التلقي الحديثة بأنه تفاعل بين المتلقي والنص يمكن المتلقي من تحويل المعنى الكامن أو ما هو وجود بالقوة الى ما هو وجود بالفعل فالنص هيكل عظمي أو جوانب تخطيطية يقوم القارئ بتحقيقها وتجسيدها <sup>(1)</sup> أي أنه يحيلها الى حالة الظهور والتجسد المادي. وبهذا يكون التأويل عملية استنباط عقلي وعلاقة جدلية قائمة على التفاعل المتبادل بين النص والقارئ المؤول، وهذا معناه أن القارئ أو المتلقي يسعى من خلال جهده الذاتي الى الوصول الى الثابت الأزلي المطلق. ويسعى الثابت الأزلي المطلق عبر النص إلى إيصاله إليه وبتمكين معرفي منه وذلك من خلال عملية تفاعل يسعى فيها الطرفان إلى غاية واحدة فيتحقق اللقاء المنشود من خلال عملية التأويل. فالتأويل

هو وحدة الطرفين المتجادلين أو المتحاورين عبر هذا الاتحاد الوجودي الذي يضمهما والذي يمثله النص الكريم. ونحن ننتقل في هذا البحث مما قيل فيه: التأويل بالبرهان الفلسفي إذ ننتقل من فكرة فلسفية تلتقي مع التفسير اللفظي لكلمة التأويل فهو تفسير فلسفي لهذه الكلمة يدل على عظمة هذه اللغة التي تمد ألفاظها بكل طاقاتها وأبعادها المعرفية. هذه الفكرة الفلسفية تؤكد نظريةً في المعرفة تذهب الى أن العقل الانساني ينطلق من خالقه بريئاً من المعرفة ليعود إليه مزوداً بمعرفته به وهكذا يعود الآخر الجزئي الى الأول الكلي من خلال عملية التأويل .

## ٢-النص المؤول (القرآن الكريم) :

الدين عقيدة يرتبط بها الخالق بالمخلوق، وهذه العقيدة أو الأفكار التي تمثلها ليست وضعية إنما توحى الى الأنبياء والرسل أو تنزل عليهم من الله تعالى وهذا يعني أن هناك أطرافاً عدة ترتبط فيما بينها أو تتفاعل في ظاهرة الدين الذي يمثل ظاهرة اتصالية تختلف أطرافها فالطرف الأول يمثله الله تعالى (المرسل) الذي ينزل العقيدة الدينية أو يوحى بها ويرسلها عن طريق الرسل. وهناك العقيدة الدينية التي تتمثل بالنصوص أو التعاليم الدينية. وهناك (المرسل إليه) ويمثله الرسل وهم الواسطة

بين الله تعالى والناس، ويمثل هذا الطرف كذلك المرسل اليهم أفراد البشر عبر تاريخ الإنسان على الأرض. الطرف الأول المرسل (الله تعالى) ينزل العقيدة ويحدد غايتها ويطلب من الرسل إبلاغها للناس، أي تحقيق العملية التواصلية: كتاب أنزل اليك فلا يكن في صدرك حرج منه لتنذر به وذكرى للمؤمنين)- الأعراف(٢)-، (كما أرسلنا فيكم رسولاً منكم يتلو عليكم آياتنا ويزكيكم ويعلمكم الكتاب والحكمة ويعلمكم ما لم تكونوا تعلمون)-البقرة (١٥١)، فالعقيدة الدينية يحملها النص الإلهي وهو الرسالة التي تحمل الهداية من الله الى الناس عبر رسوله الكريم فهو العلاقة التي تجمع بين أطراف العملية التواصلية، إنه الوحدة التي يتفاعل من خلالها ما هو إلهي وما هو إنساني، إنه جدل العقل الإلهي الكلي المطلق والعقل الإنساني الجزئي المحدود. يعبر النص القرآني عن الذات الإلهية المقدسة فهو مقدس فلا انفصام بين النص وصاحبه في الظاهرة القرآنية. إنه القرآن الذي تتصدع له الجبال: (لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيت حاشعاً متصدعاً من خشية الله)-الحشر (٢١)- وإنه ذو القدر المنزّل في ليلة القدر: (إنا أنزلناه في ليلة القدر)-القدر(١)- وهو القرآن المجيد: (بل هو قرآن مجيد في لوح محفوظ)-البروج (٢٢، ٢١) وإنه كتاب مبارك: (وهذا ذكر مبارك أنزلناه أفأنتم له منكرون)-الأنبياء (٥٠)- وهو فرقان بين الحق والباطل: (تبارك

الذي نزل الفرقان على عبده ليكون للعالمين نذيراً)-الفرقان (١).  
لقد استمد القرآن الكريم صفاته من صفات منزله تعالى بأنه هدى وفرقان: (القرآن هدى للناس وبينات من الهدى والفرقان)- البقرة(١٨٥)- فهو يهدي الى الرشد: (يهدي الى الرشد)- الجن (٢). وهو الكتاب الحكيم: (تلك آيات الكتاب الحكيم)- لقمان(٢)- لأنه من الله ذي الحكمة: (تنزيل الكتاب من الله العزيز الحكيم)-الزمر(١)- ويحمل القرآن صفات الألوهية الأخرى كالرحمة: (هدى ورحمة للمحسنين)-لقمان(٣) لأنه من رب الرحمة: (تنزيل من الرحمن الرحيم)-فصلت(٢)- وإنه لا ريب فيه: (ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين)- البقرة(٢)- لأنه يصدر عن رب الحق والحقيقة: (تنزيل الكتاب لا ريب فيه من رب العالمين، أم يقولون افتراه بل هو الحق من ربك)-السجدة (٣)، وهو المنزه عن البهتان ولكنه بعيد عن مدارك أكثر الناس: (والذي أنزل اليك من ربك الحق ولكن أكثر الناس لا يؤمنون)-الرعد(١)-. لقد عبر القرآن الكريم عن الحق المطلق وانطوى على الحقيقة المطلقة والعلم المطلق لأنه يصدر عن العالم بكل شيء: (قل إنما العلم عند الله)-الملك (٢٦)-، (وان الله قد أحاط بكل شيء علماً)-الطلاق (١٣)-، فهو ممن يمتلك مطلق العلم ومن هو عالم بالأسرار: (قل أنزله الذي يعلم السر في السموات والأرض)-الفرقان (٦)-، ولهذا جاء القرآن لا

يغادر صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها: (مالهذا الكتاب لا يغادر صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها) - الكهف (٤٩)-، وإنه ضرب فيه من كل مثل: (ولقد ضربنا للناس في هذا القرآن من كل مثل) - الروم (٥٨) - . ولأنه من العلم والحقيقة نفى الله عنه كونه من الشعر: (وما علمناه الشعر وما ينبغي له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين) - يس (٦٩) -، ونفى عنه أي انحراف عن الحق والحقيقة: (الحمد لله الذي أنزل على عبده الكتاب ولم يجعل له عوجا) - الكهف (١) - وأكد أنه روح من أمره ونور وإيمان: (وكذلك أوحينا إليك روحاً من أمرنا ما كنت تدري ما الكتاب ولا الإيمان ولكن جعلناه نوراً نهدى به من نشاء من عبادنا وإنك لتهدي إلى صراط مستقيم .. صراط الله الذي له ما في السموات وما في الأرض ألا إلى الله تصير الأمور) -الشورى (٥٣)-. لقد عبّر القرآن الكريم عن الحقيقة الإلهية فلا يتعد النص الكريم عن مُنزله الله الأصل المطلق الأزلي الكلي الثابت وهو يستمد من صفة الله هذه: (وأتل ما أوحى إليك من كتاب ربك لا مبدل لكلماته ولن تجد من دونه ملتحدًا) - الكهف (٢٧)-. ويستمد من قدرة الله المعجزة فهو نص معجز أمام مخاطب عاجز: (قل لئن اجتمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيرًا) - الإسراء (٨٨)-. وقد دعاهم إلى أن يأتوا بمثله أو ببعضه، وهذا

تحدي للمتلقي واستفزاز له، وفعل ينتظر رد فعل المتلقي، إنه دعوة للمنازلة وللمجادلة أثير فيها الطرف الآخر الذي اتهم بالعجز ووصف به واستعداد من هذا الطرف وقبول للتحدي .

النص الكريم تعبير عن الله القادر القوي المكين الأزلي الثابت الكلي اللامحدود. والمتلقي هو العاجز الضعيف المفتقر المتحول المتغير المحدود الجزئي. وهما طرفان في عملية حوار وجدل ومنازلة مصدرها الطرف الأول الذي نزل القرآن ودعا إليه الطرف الثاني بدعوة تتراوح بين الحوار الهادئ اللين والتحدي والمجابهة، إذ وضع أمامه أن الطرف الآخر إما متقبل مقبل طالب لهذه الدعوة، وإما منكر معاند: (وقال الذين كفروا إن هذا إلا إفك افتراه وأعانه عليه قوم آخرون فقد جاءوا ظلماً وزوراً، وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلاً) - الفرقان (٤، ٥) -.

### ٣- المتلقي المؤول :

القرآن الكريم رسالة الله الى البشر وأداة التواصل بينهما، وهذه عملية ضرورية أو واجبة يوجبها وجود الطرفين: منزل القرآن والمنزل إليه القرآن، فهما طرفان مختلفان معرفياً. ويسعى الطرف الأول من خلال العلاقة الجدلية التي تضمهما (النص القرآني)

إلى التأثير في الآخر وإيصاله إليه وإخراجه من ظلمات جهله الى نور المعرفة الإلهية المطلقة: (كتاب أنزلناه إليك لتخرج الناس من الظلمات الى النور بإذن ربهم إلى صراط العزيز الحميد) - ابراهيم (١)- فالنص الكريم يمثل الحقيقة الإلهية (النور) والإرادة الإلهية التي تريد تحقيق فعلها في نفس الانسان وعقله، ولقد ترك باب الاستجابة لهذه الإرادة مفتوحاً ليتجلى التفاعل بين الضرورة الإلهية والحرية الانسانية: (إنا انزلنا عليك الكتاب للناس بالحق فمن اهتدى فلنفسه ومن ضلّ فإنما يضلّ عليها وما أنت عليهم بوكيل)- الزمر (٤١)-. توجّه الله بخطابه في القرآن الكريم الى المتلقي ودعاه الى قراءته والاستماع إليه حينما يقرأ: (وإذا قرئ القرآن فاستمعوا له وأنصتوا لعلكم ترحمون)- الأعراف (٤-٣)-. ولقد سماه قرآناً بمعنى المقروء (من الآخر)، وكانت أول كلماته المنزلات عبارة: (اقرأ) إي انه أول ما نزل استدعى الآخر. ويبيّن أن الغاية من إنزاله هي دعوة عقل الآخر: (كتاب أنزلناه إليك مبارك ليدبروا آياته وليتذكر أولو الألباب) -ص (٢٩)- ولقد استدعاه دائماً ليدركه وليتدبره: (ولقد يسرنا القرآن للذكر فهل من مدّكر)- القمر (٢٢)- وقرر شعائر عند تلاوته يلتزم بها العارفون به تعظيماً لشأنه: (قل آمنوا به أو لا تؤمنوا إن الذين أوتوا العلم من قبله إذا يُتلى عليهم يخرون للأذقان سجداً)-الإسراء (١٠٧)-، واستنكر على الكافرين أنهم لايسجدون لتلاوته: (وإذا

قرىء عليهم القرآن لا يسجدون)- الإنشقاق(٢١)-. لقد دعا القرآن الى التفاعل العميق مع النص القرآني ونظر إلى المتلقي بوصفه عنصراً فاعلاً في النص الكريم يتأمله ويسهم في تأويله المعرفي ويحاول بسعيه الوصول الى أبعاده ومرامييه. إن هذا التوجه يؤكد احترام القرآن للآخر واعترافه به وعدم تجاوزه وهو نوع من أنواع التكريم الإلهي لبني آدم، فكان يدعو عقله ويهديه السبيل ويترك له حرية السعي اليه. ولقد أنكر عليه تركه لهذا السعي وإهماله لقدرات عقله المجادل المتطلب للمعرفة، فلقد خلقه مجادلاً وكان أكثر شيء جدلاً وقد يخاصم في المجادلة: (أولم ير الإنسان إننا خلقناه من نطفة فإذا هو خصيم مبين)- يس (٧٧). لقد تبنى القرآن الكريم مبدأ الحوار مع الآخر ودعا إليه وزرع فيه الميل الى الحوار والجدل ليقوم بينه وبين المخلوق وحدة متفاعلة. لم يكشف القرآن عن كل مضامينه فلم يجعل الآيات كلها محكمات بل نزل إلى جانبها ما هو متشابه وما هو بعيد وعميق المعنى وما ذلك الا ليرك مجالاً للآخر ليسعى عبر حوارهِ وجداله الى معرفته واستنباط معانيه، فهو مصدر المعرفة ولكن بسعي الإنسان إليها. هنالك علاقة معرفية طرفاها، معرفة الله المطلقة المتضمنة في النص الكريم ومعرفة المتلقي المحدودة. الطرفان يتحاوران ويتفاعلان وهنالك انسجام أو تخاصم، المتلقي له دوره وليس طرفاً سلبياً وإنه يسعى عبر تبين معاني

النص القرآني وأفكاره إلى النفاذ فيه، والعودة اليه، العودة بمعرفته للنص الكريم الى مصدر المعرفة، إن التأويل سعي إلى الاتحاد بالمطلق. إن النص القرآني معرفة تصدر عن الله وهي معرفة جعل بعضها كامنة تحتاج الى تأويل واستباط والمتلقي يسهم في تأويلها وتجليتها، إن المعرفة الإنسانية تجلّي المعرفة الإلهية وتكشف عنها (وهذا فيه معنى خلافة الانسان لله). وإن هذا الفعل حركة جدلية يتوجه فيها العقل الإنساني نحو العقل الإلهي المطلق ويعود اليه إن استطاع الاهتداء إليه. ولم يكن هذا السعي المبارك فعلاً تزهد فيه القدرة الإلهية المطلقة بل تواضعت له فطليته وسمته (قرضاً) من الإنسان لخالقه فأى تواضع هذا؟: (من ذا الذي يقرض الله قرضاً حسناً فيضاعفه له وله أجر كريم) - الحديد (١١)-، فالفعل الإنساني مطلوب يستدعيه خالق الإنسان، ولهذا يحضر الإنسان أمام الخطاب الإلهي وفيه ويجمعهما حضور يتشاركان في تكوين وحدته الجدلية التي ينسجها النص الكريم. فالنص هو الوحدة التي تضم الإنسان الى ربه، هو مقر الفعل المشترك بينهما: الفعل ورد الفعل، الفعل المكتمل المعجز ورد الفعل المحدود العاجز. لقد تحدى الله الإنسان بالنص القرآني، تحدى قدراته ومعرفته وكلما أمعن الإنسان في معرفة القرآن ازداد إيمانه بالعجز وبالقدرة المطلقة التي يمثلها النص الكريم: (ولكن الراسخون في العلم منهم

والمؤمنون يؤمنون بما أنزل اليك وما أنزل من قبلك والمقيمِينَ الصلاة والمؤتُونَ الزكاة والمؤمنون بالله واليوم الآخر أولئك سنؤتيهم أجراً عظيماً)- النساء (١٦٢)-. ولم يقل القرآن ما لديه صراحة بل أبقى بعضه وراء الحجب لينهض الإنسان بواجبه ويؤدي التكليف المنوط به، ليسعى في سبيل المعرفة وليكن سعيه سبيل هدايته، سبيل الوصول واللقاء بربه. لقد أثار الإنسانَ هذا التحدي واستفزه واستعد له وبحث في سر تميز النص المعجز ودقق ودرس وكتب في محاولة الوصول إلى سر إعجازه وما زال يبحث وينتهي الى أنه لا يستطيع الإحاطة بكل الأسرار، فكيف إذن بمحاولة الإنجاز لمثل هذا النص أو لبعضه؟ .. لقد عجز عن استيعابه وإدراك أسراره فكيف بالإتيان بمثله؟، لقد تحداه الله وأعطاه نتيجة التحدي مقدماً، وهذا من إعجازه أيضاً فهو عارف بالنتيجة. لم يخرج القرآن عن اللسان المنزَّل به: (ولقد أنزلناه بلسانك)-مريم (٩٧) -، (وهذا لسان عربي مبين)- النحل (١٠٣)-، لكنه ينزاح عنه وهو معجز بهذا الانزياح على مستوى الاستعمال الخاص للتراكيب وعلى مستوى المعرفة التي يتضمنها. وتعبيراً عن هذا الانزياح قالت المعتزلة إنه معجز بالصفرة، إي بصرف الآخرين عن الإتيان بمثله لأنه انصرف عن لغتهم مع أنه نزل بها وهنا يكمن التحدي. لقد توقف الإنسان أمام القرآن موضوع التحدي وبذل جهده في تبين معانيه وتأويله

واستنباط معارفه وقراءته قراءة نافذة وكان بينهما حوار متصل يتلقى فيه الانسان كلمات ربه ويستوعب مافيهها من معرفة، ثم يتجاوز فهمه مرة ومرة في حركة مستمرة نحو المعرفة الكاملة التي يتضمنها النص الكريم والتي تمثل مطلق المعرفة ومصدرها، فالنص الكريم والمتلقي على علاقة متصلة متفاعلة، المتلقي يمثل المعرفة المحدودة الجزئية أمام معرفة لا محدودة ولامتناهية يمثلها النص الكريم. وبالحرية التي منحها المطلق اللامتناهي للانسان وبالقدرة التي مكَّنه بها من اكتشاف مايكمن فيه من معرفة يتجاوز الانسان معرفته المحدودة وجزئيته وتناهيه في سعي دؤوب الى تحصيل المعرفة الكاملة الكامنة في القرآن وليلتقي المحدود الجزئي مع اللامحدود الكلي، وهذا التجاوز إنما هو حركة مستمرة متصلة استمرار واتصال الجنس الإنساني، يتلقاها الأفراد واحداً بعد الآخر في تسلسل معرفي متصل من أول الكائنات حتى آخرها الذي يستطيع استيعاب المعرفة الكاملة، والذي يستطيع تجاوزها كلها بما يضيفه إلى المعارف السابقة وبما يأتي به من جديد ليصل بها الى المعرفة الكاملة التي تمثل تجلّي المعرفة الكامنة في القرآن في العقل الإنساني أي انطباع المعرفة الجوهرية في الشكل المادي الذي سيعكسها تماماً. وهذا تعبير عن وحدة الشكل والمضمون، الجزئي والكلي، المتناهي واللامتناهي. إذن ستنتهي حركة العقل الى التقائهما

على وحدة التفسير والتأويل. ولكي يتحقق هذا اللقاء لابد من اتصال الحركة واستمرارها عبر اتصال الجنس الإنساني واستمراره. وهذا يفسّر لنا سر استمرار خلق الإنسان لأن عقله المحدود لا يستطيع مباشرة الوصول الى المطلق إلا عبر تاريخ متصل وممتد وهذا يعني تعدد وتكاثر وتنوع الكائن الذي يمتلك المعرفة المحدودة التي تتطلع الى المعرفة اللامحدودة وتسعى الى الوصول اليها عبر حركة تجاوز مستمر يتجاوز أفراد الجنس الإنساني. وهذا يمثل جدل المحدود الجزئي واللامحدود الكلي، جدل المتعدد الكثير والواحد الأحد، جدل المتحول المتغير والثابت الدائم الأزلي، جدل التجلي والخفاء: الشكل والمضمون، جدل الحرية الانسانية والضرورة الإلهية أو الجبر الإلهي الذي سينتهي بجهد الإنسان لصالحه عندما يقرّ الإنسان بنفسه وبجهدته أن ما انطوى عليه القرآن هو الحق اليقين. إن الوصول الى هذا اليقين يعود الى قدرة المؤول فالقدرات العقلية تتفاوت بتفاوت الناس فلا يستطيع المؤول منهم الوصول للمرة الأولى الى دلالة المعنى الخفي لذلك تتعدد القراءات ولا يعني هذا أن المعنى الخفي يتعدد وهذا ما تذهب اليه نظريات القراءة والتلقي الحديثة التي تجعل النص مفتوحاً لكل قراءة جديدة فتتعدد المعاني المحتملة للنص بتعدد قراءته ويخضع المتلقي النص لتصوراته وأفكاره التي هي أفكاره الخاصة الجزئية فهي

قراءة غير بريئة بتعبير النظريات الحديثة، قراءة يشوبها وبشئنها ابتعاد التصورات الجزئية عن الحق الكلي الكامن في النص القرآني. وهو يتجلى بالتأويل الذي يعود لأفراد كثيرين، لكل من يحاول التأويل، فالمعنى التأويلي متعدد وكثير ومتجلى وظاهر. إن عملية تأويل القرآن هي عملية جدل الأحد والمتعدد، المطلق والنسبي، عملية جدل الخفاء والظهور، جدل المطلق الكامن والمتجلى المتمثل بالمعرفة الإنسانية المحدودة. النص العظيم يمثل المعرفة المطلقة، والمعرفة الإنسانية محدودة إزاء المطلق وهي تصرفها الأهواء الفردية كما تشاء فتدفعها الى التأويل الذي قد يبغى الفتنة. إن القراءة تبقى يشوبها الجزئي فتتعدد القراءات بتعدد القراء، والقرآن يبين أن هنالك قراءة يقينية واحدة هي القراءة التي مكن منها الله الراسخين في العلم فهؤلاء يستنبطون المعرفة الكلية المطلقة من خلال عقولهم الجزئية. والكلي غير متعدد ولا متغير إنما أحد ثابت، فالقراءات المختلفة سيؤول أمرها الى قراءة واحدة تتفق مع الحقيقة المطلقة الواحدة التي يكتمها النص الكريم. المعرفة الكلية يتضمنها النص القرآني، وهي تطلب معرفة المتلقي وتضع نفسها بين يديه. والمعرفة الجزئية تطلب المعرفة الكلية وتسعى إليها من خلاله. معرفة النص القرآني ومعرفة المتلقي طرفان في وحدة جدلية تضمهما، يتفاعلان من خلالها تفاعلاً معرفياً ويتطلب أحدهما وجود

الآخر، فالنص الكريم لا يُفهم معناه ويبقى المعنى كامناً إلا إذا استوعبه عقل المتلقي، إلا إذا فهمه أو أوَّله وفسَّره، وهذا من طبيعة العقل الإنساني الذي يؤلف ويركب بين النص والذات، يحاور النص بالذات وينتهي الحوار إلى التقاء المعرفتين.

العقل الإنساني قادر على معرفة الحقيقة، ولقد زوده الله بهذه القدرة: (علم الإنسان ما لم يعلم) - العلق (٥) -. وقد بين القرآن أن الله جعل الناس مختلفين في قدراتهم على المعرفة ولذلك اختلفوا في قراءة القرآن: (ذلك بأن الله نزل الكتاب بالحق وأن الذين اختلفوا في الكتاب لفي شقاق بعيد) - البقرة (١٧٦) -. لقد جعل الاختلاف بينهم كبيراً فمن الذين يصفهم بأنهم لا يعلمون ولا يستعملون عقولهم إلا كاستعمال البهائم، إلى الراسخين في العلم الذين يدركون المعرفة الكلية. ولقد أبقى الناس مختلفين لأن الاختلاف سمة الآخر (الإنسان) المقابل لله: (ولو شاء ربك لجعل الناس أمة واحدة ولا يزالون مختلفين) - يوسف (١١٨) -، أما هو فهو الثابت المتناسق .

لقد مكَّن الله العقل الإنساني حين دعاه إلى النص الكريم ليتمكنه من معرفته. والعقل يتخذ من النص الكريم موضعاً لنشاطه، والحوار الذي يدور بين الذات والموضوع هو الصور التي يكشف فيها العقل عن نفسه. ولقد تمثلت هذه بالتفسير والتأويل المختلف للنص القرآني الذي تضمنته الكتب

والدراسات على امتداد تاريخ هذه الدراسات التي تمتد الى زمن النزول. النص القرآني هو الموضوع المعرفي وهو يمثل الوعي الكلي المطلق، ويقابله أو يعارضه الوعي الجزئي، وقد يعارضه في صرامة ولد وخصوصية. الوعي الذاتي الجزئي يرى الموضوع موجوداً وجوداً مباشراً أمام الذات وأنه مستقل عنها، الموضوع متميز من الذات ومتحد معها في الوقت نفسه، فهما متحدان في وحدة واحدة. العقل الموضوعي الكلي المطلق والعقل الذاتي متحدان في وحدة واحدة، يتم في داخلها التفاعل والحركة، الحركة الفكرية، حركة التأويل، حركة العقل الذاتي في سعيه لاكتشاف العقل الموضوعي والوصول إليه. ولا يكون ذلك إلا إذا تحرر هذا العقل الجزئي من جميع التفسيرات الفردية والأحكام المبتسرة والأهواء، وإلا إذا نحى جانباً جميع الآراء الجزئية المحدودة. وباختصار إذا أصبح عقلنا عقلاً خالصاً وتمكّن من إدراك المعرفة الإلهية الكلية. وبهذا يزول ذلك التعارض المألوف بين الذاتي والموضوعي. وفي سبيل إزالة التعارض بينهما، وفي سبيل الاتحاد بينهما يستمر سعي الإنسان وتستمر حركته الدؤوبة باتجاه المعرفة المطلقة يتطلبها بقدراته على التأويل. والحركة دليل على وجود نقص أو عدم تطابق بين الجزئي والكلي. والجزئي الذاتي لم يبلغ بعد تمام معرفة الكلي الموضوعي، وإذا بلغها توقفت حركته، فالحركة مستحيلة على الشيء إذا كملت

حقيقته. إن ما يدفع الشيء (العقل الجزئي) إلى الحركة هو ما يكمن فيه من سلب أو تناهٍ أو محدودية فالأشياء المتناهية أشياء ناقصة تبحث عن تمامها لذا فهي تحاول جاهدة أن تحقق صورتها كاملة. وفي هذه المحاولة تتجاوز نفسها لتكون شيئاً أكثر اكتمالاً. والصورة الكاملة التي هي محققة لنفسها ومتفقة مع فكرتها هي الحقيقة المطلقة التي يتضمنها النص القرآني. والعقل الجزئي يسعى إلى الوصول إلى هذه الحقيقة الكلية الكامنة أو المتخفية في النص الكريم، يسعى إلى اكتشافها أو التعبير عنها أو تأويلها كما هي. وهذا العقل الجزئي الذي نُزِّل إليه القرآن ليس بمستوى واحد وإنما هو مختلف، فمنه عقل الراسخين في العلم الذي يمثلهم الرسل والأنبياء والأولياء والعلماء الربانيون، وهؤلاء قلة، فهو عقل خاص حققت الإرادة الإلهية فعلها فيه. فالقرآن يبيّن أنه نزل على قلب الرسول محمد (ص) بمعنى استوعبه قلبه والقلب في اللغة العربية ورد بمعنى العقل: (وإنه لتنزِيل رب العالمين نزل به الروح الأمين على قلبك لتكون من المنذرين بلسان عربي مبين) -الشعراء(١٩٢-١٩٥)-، وبهذا فإن الرسول (ص) يعقل الحقيقة الكلية التي يتضمنها القرآن فهو جزء من الرسالة التي يحملها ولذا سُمي رسولاً يحمل الهداية ويستوعبها ويبلغها إلى غيره من عامة الناس الذين يمثلون عقلاً عاماً ولذا لا يستطيعون الاقتراب من الحقيقة التي ينطوي

عليها القرآن بمدى اقتراب الرسول (ص) والراسخين في العلم منها، وهؤلاء - عامة الناس - تختلف استجابتهم للرسالة ويحتاج الأمر معهم الى زمن يتفاعلون فيه معها بأخذ ورد، ولذا نزل القرآن على مراحل لأن عملية استيعابه منهم تستدعي ذلك وتستدعي أن يستمر تعاقب مراحل التفاعل معه حتى نهاية الزمان. الراسخون في العلم تنتهي بهم قدراتهم الى الالتقاء مع المطلق والإيمان به والتسليم له: (يقولون آمنا به كل من عند ربنا وما يذكر الا أولو الأبواب) -آل عمران (٧) - فأولو الأبواب هؤلاء يعرفون أن الكتاب من ربهم بعد أن تقودهم قدراتهم الى إدراك ما عليه من إعجاز إلهي. ولكن هذه القدرات التي لهؤلاء إنما يتمكن إلهي أي بعملية اختيار واجتباء من القدرة الإلهية للأنبياء والأولياء. فمعرفة هؤلاء تلتقي مع المعرفة الإلهية في إدراك النص القرآني وتأويله. وبيّن الله تعالى أنه مصدر التبيين والتأويل: (إن علينا جمعه وقرآنه فإذا قرأناه فاتبع قرآنه، ثم إن علينا بيانه)- القيامة(١٧و١٨و١٩) - فالله تعالى مصدر التبيين وهو مصدر معرفة الأنبياء والأولياء للنص الكريم بتمكينهم من هذه المعرفة: (وأنزلنا اليك الذكر لتبين للناس ما نزل إليهم ولعلهم يتفكرون) - النحل (٤٤) -، فالنبي (ص) يعبر عن المعرفة الكاملة التي يعبر عنها النص القرآني، ومن هنا جاءت العبارة فيه وفي الإمام علي عليه السلام أنهما قرآن ناطق، فالأنبياء والأولياء وهم الراسخون

في العلم تكمن في عقولهم معرفة فطرية كاملة تستطيع إدراك حقيقة النص القرآني وتأويله بالتمكين الإلهي. وهذا ينص عليه القرآن الكريم في عملية تأويل أخرى تتصل بالأحلام التي توصف بأنها باب الى المطلق، فهو يمكن من يشاء من تأويلها كما صنع مع النبي يوسف عليه السلام: (وكذلك يجتبيك ربك ويعلمك من تأويل الأحاديث ويتم نعمته عليك وعلى آل يعقوب كما أتمها على أبويك من قبل ابراهيم واسحاق إن ربك عليم حكيم) -يوسف (٦)-. وإذا مكن أنبياءه وأوليائه فقد سلب أعداءه هذه المكنة: (وإذا قرأت القرآن جعلنا بينك وبين الذين لا يؤمنون بالآخرة حجاباً مستورا وجعلنا على قلوبهم أكنة أن يفقهوه وفي آذانهم وقرا) -الإسراء (٤٦) -، فالله تعالى ورسله مصدر للتبيين والتأويل. وبذلك يتطابق الجزئي مع الكلي أو يلتقي معه في معرفة النص وتأويله. وإذا كانت معرفة الراسخين في العلم بالفطرة والتمكين والإلهام، فإن معرفة سائر البشر بالسعي المتواصل والكدح والمشقة: (يا أيها الإنسان إنك كادح الى ربك كدحاً فملاقيه)-الانشقاق (٦) -. ومعرفة هؤلاء ليست معرفة كلية كمعرفة الأنبياء والراسخين في العلم إنما هي معارف نسبية يتجاوز بعضها بعضاً ويكمل بعضها بعضاً ويضيف اليه حتى تتحصل المعرفة الكلية ويتحصل اللقاء بالله بوساطة الكدح المعرفي المتواصل. وعند هذه المرحلة يصبح

العام في المعرفة بمستوى الخاص المتمثل بمعرفة الراسخين في العلم، أي أن الكشف عن المعرفة الكاملة التي في القرآن وتأويل القرآن لم يتحصلا في زمن نزوله إلا لدى الراسخين في العلم أي لدى العقل الخاص، أما لدى العقل العام فلم يحصل ذلك ونحن نقرأ في (نهج البلاغة) للإمام علي (عليه السلام) أنه يختزن علماً لا يجد له حَمَلَةً، وهذا تعارض الخاص والعام فالعام ليس بمستوى الخاص. وحين يتاح له أن يكون بمستواه يأتي (التأويل المنتظر) على يد (العقل المنتظر) الذي سيتاح لعقول جميع الناس أن تستوعبه. وهذا يعني أنه يأتي في عصر نهوض حضاري كبير وسيكون مستوى الفكر والعلم والثقافة عالياً وستكون متاحة للجميع عندها تصبح عقول الناس بمستوى المعرفة الخاصة إذ تتمكن من إدراك هذه المعرفة، أي حين تصبح المعرفة الخاصة التي لهؤلاء المعدودين معرفة عامة متاحة وعند هذا التطابق تنتهي مهمة العقل أي ينتهي مبرر وجوده، أي ان هذا التأويل سيكون في نهاية الزمان، نهاية تاريخ الإنسان على الأرض وهذا يؤكد القرآن: (ولقد جنّاهم بكتاب فصلناه على علم وهدى ورحمة لقوم يؤمنون، هل ينظرون إلا تأويله يوم يأتي تأويله يقول الذين نسوه من قبل قد جاءت رسل ربنا بالحق فهل لنا من شفعاء فيشفعوا لنا أو نرد فنعمل غير الذي كنا نعمل قد خسروا أنفسهم وضلّ عنهم ما كانوا يفترون) -الأعراف (٥٢)،

(٥٣).- إن آخر الزمان هو نهاية للإنسان، لتاريخ وجوده على الأرض وعودته الى الله: (إن الى ربك الرجعى) -العلق (٨) -، يوم القيامة يوم عودته الى ربه، عودة العقل المنتهي الى العقل اللامنتهي المطلق الذي هو مبدؤه ومصدره فتلتحم النهاية بالبداية وتعود اليها: النهاية الإنسان والبداية الله، فهو المبدىء وهو المعيد: (إنه هو يبدئ ويعيد)- البروج (١٣)-، فله الآخرة والأولى: (إن لنا للآخرة والأولى)-الليل (١٣)- الأولى هي الحقيقة الإلهية الكامنة، والآخرة هي الحقيقة المتجلية الظاهرة التي تنعكس عن الأولى وتعبّر عنها وتلتقي معها في الشكل الذي يجلي مضمونها، وبهذا التجلي الكامل للأولى تعود الآخرة للأولى.

### الهوامش

- ١ - ينظر: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تأليف روبرت هولب، ترجمة الدكتور عز الدين اسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة (٩٧)، الطبعة الأولى ١٤١٥/٣/١هـ، ٨/٨/١٩٩٤م.

## دعوات (نهاية المثقف) وحاجة المرحلة التاريخية

---

تطرح أفكار من بعض المثقفين في العراق<sup>(١)</sup> عن دور المثقف يظنون أنها تقدم الدواء الناجع لأدوائنا وهي أفكار ودعوات لا تطب ببصيرة وحكمة. وهذه الدعوات تصطف إلى جانب المتأثرين بالعولمة وما بعد الحداثة وطروحات دعواتها ومثقفها الذين يرون نهاية دور المثقف الملتزم بقضايا مجتمعه الحامل للمشاريع الوطنية الكبرى، لذا نود أن نقرأ بعض هذه الأفكار لنقف على أهم ما ورد فيها من دعوات مردودة وغير مفيدة .

يذهب أصحاب هذه الدعوات إلى أن المثقف الملتزم أو ما يسمونه المثقف الرسولي قد أصبح شيئاً من آثار الماضي وأدواء الماضي ولهذا يدعون إلى التخلص من هذا المثقف وأن نقيم بدلاً منه المثقف المعولم و(عند ذلك سيمحو الماء وجه

المثقف المرسوم منذ قرنين على رمل واهن)، فلم يكن - في نظرهم - لهذا المثقف المتوهم في يوم من الأيام دور في بناء حضارة وتشيد نهضة، ولم يكن الأمر الناهي ذا الكلمة الفاعلة في دفع الجماهير الى تقرير مصير أوطانها. لم يكن النموذج والقذوة المتقدمة الباذلة، وليست له سلطة على الوعي ولم يكن مؤسساً له ولم يدفع الى التغيير والتطور. لقد توهم المثقفون أن لهم دوراً تنويرياً أو تغييرياً - كما يقولون - وجاء هذا الوهم من المخيال الاجتماعي الذي يرتبطون به والذي صور لهم - مما اختزنه من صور مثقفي الثورة الفرنسية وغيرهم - إمكانية المثقف المغيّر أو الناقد. كما أن صورة المثقف الفاعل المغيّر ترتبط برحلة الأفكار الغربية إلينا بعد الاحتلال الأجنبي للدول العربية. ونفهم من هذا أنهم يريدون أن يقولوا إن الثقافة التي توجه الجماهير وتغيّر المجتمع إنما هي ثقافة أجنبية على المجتمع العربي ويذهبون الى أن مفهوم (الانتلجنسيا) و(المثقف) مفهومان طارئان على الثقافة العربية. ويقابلهما قديماً لدينا (الفيلسوف ورجل الدين). ومع رحلة مفهوم الثقافة إلينا رحل معه كل ما كان يحيط به من وظائف ومحتوى ومنها الطابع الرسولي للمثقف وبهذا لم يكن المثقف العربي مبشراً بقيم تحوّل اجتماعي إنما بنسق قيم أجنبية على هذه المجتمعات. ويرون أن ذلك يمثل شيزوفرينيا حضارية أو فصام بين الفكر والمجتمع.

ونرى أن هذا الوصف يصدق لو كانت الأفكار التي دعا إليها المثقف لا تتفق مع خصوصية المجتمع كالأفكار التي يتحدث بها دعاة العولمة الآن، أما إذا كانت الأفكار منسجمة مع قيم وأفكار المجتمع - حتى لو كانت مسترفة من الخارج - فلا تحدث أي انفصام لأنها منسجمة مع واقعه وقيمه وأفكاره. ويقسم دعاة العولمة هؤلاء المثقفين الذين يسمونهم رسل سماء الغرب الى الشرق على: ١- المثقفين الليبراليين التقليديين كطه حسين واحمد لطفي السيد والزهاوي، و٢- المثقفين الماركسيين وريشي فكرة المثقف العضوي وتغيير العالم و٣- المثقفين ما بعد الحداثيين الذين يؤمنون بالليبرالية الجديدة والعالم المعولم. ونرى أن الفصام الفكري الذي تحدثوا عنه لا يصدق الا على الصنف الثالث الذي ذكروه بدليل أن أفكار الصنفين السابقين تفاعلت مع المجتمع وأثرت فيه. ولكي يؤكدوا أن لا وجود لدور المثقف الثوري في المجتمع ينتهون الى نتيجة غريبة وهي أنه لم تكن هناك مشكلة للمثقف مع السلطات السياسية على الرغم من الصورة النضالية العارمة التي رسمها النتاج العربي لشخصية المثقف. وكأن الصورة النضالية صورة أدبية فقط عبرت عنها الكتابات الإبداعية ولم تكن واقعاً لم يستطيعوا أن يبصروه. ونستغرب أن ذاكرة هؤلاء لم تحتفظ بأسماء المثقفين الذين حوربوا وطوردوا ونفوا أو عذبوا في السجون وقتلوا شر قتلة. ثم

يقولون إن هذا يصدق حتى على المثقفين العراقيين في خلال فترة حكم حزب البعث (١٩٦٨ - ٢٠٠٣) ونكر الاستغراب من هذا الكلام عن واقع علاقة السلطة البعثية بالمثقفين ممن يحملون أفكاراً مختلفة معها حتى لو كانت أفكاراً مستعارة - كما يصفونها - فهي أفكار ثورية تلامس الواقع وتعبّر عنه، ولقد حورب أصحابها أيما حرب. ولم تكن كأفكار العولمة التي يرددها هؤلاء المثقفون الآن والتي دعم النظام السابق أصحابها وكان يعمل على نشرها. ويفسر هؤلاء معنى قولهم: إن المثقف في زمن النظام السابق لم تكن له مشكلة مع هذا النظام بأن محنته كانت جزءاً من محنة الشعب العراقي وأن افتقاده الى الحرية كان هامشاً صغيراً على افتقاد شعب كامل الى الحرية. ولا ندري كيف ينكرون أن تكون له مشكلة مع السلطات وهم يؤكدون أنه جزء من الشعب ومحنته حتى لو كان جزءاً صغيراً منه، وينكرون أنه كان يعاني حتى لو كانت معاناته جزءاً صغيراً من معاناة المجتمع، فهم هنا يشبتون حقيقة الصراع والمعاناة وإن كانوا يقللون منهما؟. ويتابعون: أما إذا كان المثقف مباشراً بقيم وداعية أفكار فمن السخف أن نتصور أن وظيفة المثقف العراقي أن يقول للشعب أن السلطة هي سلطة دكتاتورية، فسجل العذاب العراقي أكبر مرات ومرات من أن يحاول مثقف أن يشرحه. وأما إذا كان ثمة من يرى أن النتاج الثقافي شرح

للواقع وأن مهمة المثقف أن يقول للدكتاتور أنت دكتاتور فهذا المثقف جبان لأنه يعمد الى الرمز والمجاز والإشارة وإذا أراد أن يشتمه صراحة فإنه يفعل ذلك كما يفعله أولئك المجهولون الذين يكتبون في الليل على الحيطان (يسقط صدام) ويهربون. وهذا التقييم مجحف تماماً وما ذلك إلا لإثبات طروحات العولمة، فحتى من عمدا الى الرمز فلا يصح أن نقول عنه إنه غير شجاع فهو قابض على جمر إيمانه وموقفه واضح لدى المجتمع، وكذلك من يكتب (يسقط) ويهرب فهو شجاع وقد كتب بيد من حديد، وكل من كان يتحلى بأضعف الإيمان فهو شجاع وقد أدى دوراً نضالياً في المجتمع. ولا داعي لأن نعيد القول في تصوير حقبة نظام صدام فالرعب الذي فرضته أجهزته الأمنية على المجتمع والقمع الذي مارسه جعل من يتمسك بأضعف إيمانه ويستنكر فعل النظام شجاعاً جداً، ومثله من حافظ على نفسه من الانتماء الى حزب البعث. وهؤلاء يدركون حقيقة ما نقول لكنهم يكتبون عن مجتمعات أخرى، هي مجتمعات العولمة، المجتمعات التي تتمتع بالحرية وتستطيع أن تحتج وتقول (لا) بملء فمها وتكتب يسقط في وضوح النهار. ثم يقررون حقيقة يريدنا قادة العولمة أن نؤمن بها وهي أن صدام لم يسقط بما كُتب على الحيطان ولا بكلمات المثقفين ولا بإرادة شعب كامل بل سقط بيد أجنبية عاتية. وهم بهذا صادروا نضال

وعذاب الشعب العراقي وأوكلوا هذا الفعل للمحتل الأجنبي الذي جاء ليسرق ثمرة نضال الشعب العراقي بعد أن كاد يطيح بالظالمين. وهكذا جردوه من كل تاريخه النضالي وما ذلك الا ليثبتوا طروحات العولمة وما بعد الحداثة التي تدعي موت المثقف وموت الأيديولوجيا ونهاية التاريخ عند الديمقراطية الرأسمالية. وإذا كان الآخرون يرون أنهم وصلوا إلى هذه المرحلة فما شأننا نحن وما يرونه ولماذا نردد ما يتداولونه بتبعية عمياء لا تدل الا على الانبهار بالآخر حد الذوبان به ولا تدل الا على عدم وضوح الرؤية وعدم التطلع الى الواقع الذي ما يزال يحتاج الى مراحل طويلة من النضال لكي نقول إن دور المثقف النضالي قد انتهى. إن الفرق بين مثقفينا ومثقفي الغرب أنهم عندما تحدثوا عن موت المثقف فإنهم لم يلغوا تاريخ مثقفيتهم النضالي ودورهم في تحرير وبناء بلدانهم وتنوير وعي شعوبهم. ومثقفونا هؤلاء لا يلغون الدور النضالي للمناضلين من مثقفينا فقط إنما يصورونهم مناضلين ضد شعوبهم وأن مشكلة المثقف الحقيقية كانت مع المجتمع وقواه وكان أشبه بدون كيشوت يتوهم أنه قادر أن يحدث المجتمع ويغيره ولكنه أشبه بنملة أو ذرة هواء وهو أقل من أن يكون نداءً لآلة المجتمع الراضة لفعله لأنه كما يقولون عنه يعيش في عالم من المجردات والأفكار المخترية فهو نبي غربي يصرخ في فضاء مفرغ حيث لا يسمعه

أحد. وهنا يتبين أنهم يتحدثون عن نمطهم هم هذا النمط المتأخر من المثقفين الذي تعرف على أفكار ما بعد الحداثة وأراد إنتاجها في مجتمع يراها غريبة عنه وغير نافعة له فراح يبذرها وينبذ أصحابها. وهنا نسأل هؤلاء عن موقف المجتمع من المثقف الذي كان يناضل بأفكار اليسار مثلاً، وهو نبي عربي كذلك كما يسمونه، هل نبذه المجتمع ووقف ضده أم كان بطله المنقذ في مرحلة ما؟.. ويدلل هؤلاء على فرضية موت المثقف بأن الفاعل الحقيقي في مجتمعاتنا هو من يمثل (الانتلجنسيا الدينية) في حين ظلت (الانتلجنسيا المثقفين) شكلاً من أشكال التشكل التاريخي الكاذب، ويضربون مثلاً للمثقف الديني الفاعل بأسماء: حسن البنا / سيد قطب / الخميني / مالك بن نبي / محمد باقر الصدر / يوسف القرضاوي / محمد حسين فضل الله / السيستاني. ويضربون مثلاً للمثقف غير الديني وغير الفاعل أو الذي لا يرقى بفعله الى فعل الأول بأسماء: طه حسين / حسين مروة / أدونيس / محمد أركون / محمد عابد الجابري / صادق جلال العظم / علي حرب / نصر حامد أبو زيد .. ونقول إن الجميع فاعل في مجتمعه ومؤثر فيه وقد عملت الطائفة الأولى على بناء الوعي الديني كما عملت الطائفة الثانية على بناء الوعي الثقافي، إلا أن الوعي الديني أصبح في المرحلة الأخيرة هو الفاعل في تحريك المجتمعات

في حين كان الوعي الثقافي والسياسي هو الفاعل في مراحل النضال الأولى. إن عدم التوازن الذي يرونه بين فعل الاثنين هو فارق تبرره المرحلة الراهنة التي تشهد صحوة دينية. ولا تلغي المرحلة التاريخية أي دور ما دام يلامس حاجات المجتمع وتطلعاته. وبعد أن يدلل هؤلاء على موت المثقف أو اضمحلال فعله في مجتمعاتنا ينصحون المثقفين بأن يسلكوا أحد أربعة طرق هي ١- أن يمارسوا انتحاراً جماعياً ويختفوا كما ظهروا لأن ظهورهم كان طارئاً على الثقافة العربية - وهذه دعوة صريحة للموت. - ٢- أو أن يتحولوا الى عقائد المجتمع ويندمجوا في الانتلجنسيا الدينية - وكان الانتلجنسيا الدينية غير داخلية في الانتلجنسيا الثقافية - أو مفارقة لها. ٣- أو أن يكون المثقف مثقفاً حماسياً هتافياً متوهماً أن الكلمات تؤثر في الشعب. - ويرون أن هذا الفعل إن مارسه المثقف فإنه يجابه بردة فعل سلبية من المجتمع ويمكن أن يكون كبش فداء لهذا المجتمع. وهم هنا ينسبون فعل السلطات المستبدة الى المجتمعات العربية، فهؤلاء المثقفون الثوريون الذين انطلقوا من الفعل الحماسي ومارسوا دوراً تعبويّاً للجماهير إنما كانوا ألصق بمجتمعاتهم وكانوا أبطالها في حين كانوا خطراً على السلطات التي لم تملك لتحافظ على كيانها غير أن تزيحهم عن طريقها. - ٤- أو أن يكون مثقفاً تحليلياً لا يملك سوى أن يقدم فرضيات تفسيرية

لنماذج من الماضي لا صلة لها بالحاضر - وهذه تشبه دعوة للانزواء . - ٥- أو أن يبقى نبياً غريباً وهذا الحل هو الذي يؤمنون به ويصفونه بالصوت العقلاني وإن كان منبوذاً ومهمشاً ومقصياً وهم بهذا يلغون هذه الصفة (العقلانية) عمن سواهم، ويريدون أن يقولوا إن مجتمعاتنا غير عقلانية فتكون ردة فعلها مضادة لما هو عقلاني. وأخطر ما ذكره هؤلاء أنهم يؤمنون أن مجتمعاتنا لا يمكن أن تتقدم حتى تحيّد هويتها وتاريخها (العظيمين) وهم يعنون ألا تكون مدار الصراع والعلاقة مع الآخر. ونقول: فكيف إذا كان الآخر يتخذ منهما مداراً للصراع وللعلاقة معنا؟ .. وهم يعرفون أن العولمة تنطلق من نظريات وضعها منظروها تدعو الى الصراع الحضاري مع الآخر والتأكيد على الهوية والتاريخ، فهل يرضى أحد بالأيدافع عن هويته وتاريخه وهل يوافق على الانسلاخ منهما؟ .. ونجد أن هؤلاء يجيبون على هذا فيرون أن مجتمعاتنا لا يمكن أن تتقدم ما لم تسع الى الاندماج في الحضارة والهوية العالمية - أي ما لم تتعلم - وهو أمر يروونه ممكناً الآن أكثر من أي وقت آخر ونظنهم يقصدون مرحلة الهيمنة الأمريكية التي بتنا أكثر اتصالاً بها في العراق. وهذا لا يحدث بضغطة زر - كما يتابعون- وإنما بالعمل على استبدال حاضنة التنشئة الاجتماعية في مجتمعاتنا وهي (العائلة التي أصبحت حاضنة فاسدة تربي أبناءها على قيم الأصالة والهوية

وتقديس السلف الصالح والخصوصية الثقافية) وهذا مصدر لفساد العائلة كما يرون أو كما ترى العولمة التي تحارب الأصالة والهوية والخصوصية الثقافية. وعلى العائلة أن تتخلى عن كل ذلك لكي لا تكون فاسدة. ويدعون الى الاعتناء بدلاً منها بحاضنتين أخريين هما: المدرسة ووسيلة الإعلام (الذي أصبح خاضعاً لشبكات العولمة الإعلامية)، فهما الكفيلتان بتنشئة قيمة معاصرة. وهنا سنكون على عتبة ما يسمى الآن (مجتمع المعرفة) الذي سيقضي بالكامل على المثقف النبوي وسيقيم بدلاً منه المثقف المعولم (بالمعرفة الغربية) وهكذا تتقدم مجتمعاتنا - بعد أن تنزع عنها جلدها - كما يحلم هؤلاء .

إن هذه الأفكار هي ترديد لما تدعو إليه العولمة وما بعد الحداثة، ولئن كانت هذه تعبير عن مرحلة تاريخية في الغرب لها شروطها وسيقاتها فإنها ليست مرحلتنا. إننا مازلنا نعيش مرحلة ما قبل الحداثة، ما زلنا نعيش حالة التخلف والفقر وما ولده الاحتلال من فتن وأدواء اجتماعية وتدهور اقتصادي. وفي ظل هذه الظروف نحن أحوج ما نكون الى فعل المثقف المنتمي الى معاناة المجتمع لا المثقف الذي يسعى الى الاندماج في غيره والتخلي عن ذاته، نحن بحاجة الى المثقف الذي يعمل على استنهاض المجتمع بكل ألوان إبداعه الهادف، إننا بحاجة ماسة الى ما يدعونه المثقف الرسولي أو النبوي، الذي يتحدث عن

حياتنا وحاجاتنا ويلا مس آلامنا، الذي يتقدم الصفوف ويقودها بجرأة لمناهضة الطغاة، هذا المثقف الذي يريدون موته بكثير من التداير والدعوات الباطلة. وبالأمس كانوا يحاربونه - في مجال الأدب والفن - بنظرية الفن للفن، ولا ندري كيف يتجرد الفن من الحلم ومن الرؤية ومن الموقف، ولم لا يكون الحلم والرؤية والموقف تعبيراً عن حياة الناس ومعاناتهم وقضاياهم العادلة، وهل يضر الأدب والفن أن تكون مضامينه في خدمة هذه القضايا؟.. إن تاريخ الآداب والفنون يكذب هذه الأطروحة. واليوم يطلعون علينا بأفكار جديدة كموت المثقف وموت الأديب وموت الأيديولوجيا والكتابة البريئة أو الكتابة البيضاء ودرجة الصفر في الكتابة وغير ذلك من الأفكار التي تريد إبعاد الثقافة والأدب عن ساحة المجتمع وعن الوعي الاجتماعي أي عن مرجعيته الأصلية. كما يريدون إبعاده عن مرجعيته العقلية ليكون سياحات في عوالم اللاواقع واللايقين وما كل ذلك الا ليبقى بعيداً عن المجتمع والناس فيبقى كل شيء بيد المتحكمين والمستأثرين. إننا بحاجة الى المثقف الحامل للمشاريع الوطنية الذي يبني ويوجه الوعي في زمن العماء واللاتثبت الفكري الذي أشاعته العولمة وما بعد الحداثة، المثقف الذي يشيد نهضة وحضارة، إنه المثقف العضوي أو المثقف الملتزم أو المثقف الرسولي، ولنعمل جميعاً على أن نكونه أو في الأقل أن نؤمن به .

## الهوامش

- ١ - يُرجع مثلاً الى المحاضرة التي ألقاها الدكتور حيدر سعيد في ٢٩ / ١٢ / ٢٠١٠ في اتحاد الأدباء عن دور المثقف .

## المشروع الثقافي للإنقاذ الوطني

---

### تمهيد

نظراً لأهمية دور المثقف في حياة الشعوب لاسيما في المراحل السياسية التي تمثل نقلة في تاريخ البلدان أو التي تتعرض فيها الى الخطر وعندما يتأخر فعل السياسي أو يأتي هذا الفعل معادياً لها وضد مصلحتها، يكون دور المثقف في عملية قيادة المجتمع وتوجيه الوعي ورسم السياسات والتأثير فيها وتحريك التاريخ أمراً لازماً وواجباً وطنياً لا يمكن التغافل عنه. ولأن بلدنا يمر بمرحلة صعبة بعد اجتيازه لمرحلة أصعب ولتضافر عوامل كثيرة محلية ودولية على إرباك أوضاعنا في هذه المرحلة الصعبة وعرقلة مسيرتنا مع تخلف الفعل السياسي نجد أن غياب دور المثقف في عملية صناعة التاريخ وتوجيه الوعي أمر مريب وخطير لذلك تقدمنا بهذا المشروع الذي يعالج غياب الفعل الثقافي ويرسم خطوات هذا الفعل، ونرجو أن يساهم المثقفون في مناقشته وتوجيه أفكاره.

## وصف المشروع:

مشروع ثقافي سياسي ليس له انحياز مذهبي أو قومي أو سياسي إلا الأهداف السياسية العامة التي تتصل بالغايات الوطنية والاجتماعية. وهو يضم نخبة من المثقفين والسياسيين والناشطين في المجتمع من أصحاب المواقف المشرفة والذين قاوموا النظام السابق أو لم يتزلفوا إليه أو يسيروا في ركابه، كما يضم إليه عبر العلاقات العربية والعالمية المثقفين الأحرار والسياسيين ممن يناصرون قضيتنا الوطنية ويتفهمون محنة الشعب العراقي الكبيرة ويسعون للتواصل معنا من خلال المواقف المختلفة. وأخيراً فإن المشروع يرحب بأي دعم - ينسجم مع مبادئه - ومنه دعم الدولة .

## سبب التأسيس:

عانى العراق من نظام قمعي تسلطي لم يجن منه الشعب سوى الدمار الذي أشاعته أقلية كانت سوطاً بيد النظام، تسندها طبقة من أنصار هذا النظام من المثقفين والأدباء والفنانين ارتضت لنفسها أن تكون أداة لتسويق أفكار النظام البائد وتصورات وأفعاله، وهي مكونة من الانتهازيين والمتزلفين الذين يجيدون الطرق على أبواب الحكام والمتنفذين، وكانت تقف في

وجه طبقة أخرى من المثقفين المعارضين للنظام كانت موضع استبداد النظام لأنها ناهضته ورفضته أخلاقياً وفكرياً لخروجه على كل القيم الإنسانية.

لقد سعى النظام السابق الى تحويل الثقافة الى وسيلة إعلامية للدعاية والتضليل والتزييف وتمجيد القائد الضرورة ونزعته الى التدمير والإبادة. وعمل على فرض هيمنته على المؤسسات الثقافية وأجهزتها ليعمل من خلالها على إرغام المجتمع - مستعيناً بالقهر والقوة - على تقبل توجهاته وتوصياته وتعاليمه وثقافته المخربة. ولقد عمد الى تهميش الثقافة المبدعة المستنيرة ومحاربة أصحابها فمنع وصولها الى الناس ليعبد تأثيرها فيهم مما دفع المثقفين الذين لم يبيعوا أqlامهم للسلطة ولم يستطيعوا في الوقت نفسه الوقوف علناً في وجه سطوتها الى إنتاج ثقافة لا تتصل بالواقع ولا تتناول أحداث التاريخ الوطني، وقد يلتجئون - عندما يريدون تناول هذه الأحداث - الى الرمز والإيحاء لا الى المباشرة بالخطاب واكتفوا بهذا القدر وهذا النمط من الكتابة، وارتضت السلطة بهذا منهم، فقد تسكت عن أضعف إيمانهم ما دام لا ييارح أذهانهم ووجدانهم الى المجتمع الذي تريده محتكراً لسيطرتها تابعاً مقهوراً، ولا تسكت عن إيمانهم عندما يلهج بلغة مباشرة تسعى الى التغيير. لقد انقسم المثقفون حسب علاقتهم بالنظام أو موقفهم منه الى

تابع أو منسحب أو مناهض، والموقف الأخير لا يمارسه علناً الا من استطاع الهروب الى الخارج لأنه يكلف صاحبه حياته في الداخل. والمناهضة في الداخل تعني الانسحاب أو الكتابة من وراء ستار. ولقد حارب النظام المثقفين الذين لم يستجيبوا له ورفضوا الوصاية والتبعية والتدجين ودعم مثقفيه ونتاجهم الغث مما جعل المثقف الحقيقي الملتزم بقضايا شعبه يعيش حالة الاغتراب بسبب إبعاده عن ممارسة دوره في الحياة السياسية وإبعاده عن مسؤولية إدارة المؤسسات والمراكز الثقافية فاضطر الى عدم المواجهة المباشرة أو لزوم الصمت والانسحاب وتهميش دوره ونفسه لكي لا يختلط بالزمرة المسيطرة من مثقفي النظام.

وبعد سقوط النظام الفاشي حدث أمر غريب وهو استمرار صمت المثقف العراقي وعدم مشاركته في الأحداث السياسية وهو أمر غير مبرر ولا مقبول في هذه المرحلة الحساسة والخطيرة وفي ظل الأزمة السياسية التي يمر بها البلد. ولأننا ننطلق من أن الأزمة السياسية والأزمة الثقافية تؤثر إحداهما في الأخرى وتنتج إحداهما الأخرى لذلك فإن علينا أن نلاحق مصدر الأزمة بأن نفعل دور الثقافة والأدب والفن في الحياة السياسية والاجتماعية ونفعل دور المثقف في الحياة السياسية ونلقي على عاتقه فعل التغيير السياسي، ونتجاوز ما انقطع من علاقة بين المثقف ودور

السياسي ولا نريد بذلك أن نضع الثقافة تحت وصاية السياسة ولكننا نضعها في خدمة الأهداف العليا التي تسعى إليها السياسة والتي تصب في مصلحة الشعب. إن علينا أن نؤسس لثقافة ملتزمة محملة بالغايات الوطنية والاجتماعية، وأن نعتمد ثقافة تسعى الى التغيير والوصول الى الحالة التي تنتشل الوطن من محنته بمحاربة الثقافة التدميرية التي زرعتها النظام السابق والتي تسعى جاهدة لكي تعيد انتاجه.

وبالمقابل نرى أن على الدولة أن توصل العلاقة المقطوعة بين السياسي والمثقف كما نراها الآن والتي من أسبابها الخلل الواضح في فهم من يسوس الدولة لوظيفة الثقافة والفن والنظر اليهما نظرة ازدراء وعدم تقدير الدور الخطير الذي يمارسناه، ولذلك يجب تجاوز الفهم المتخلف للثقافة والفن والنظرة الضيقة إليهما وطريقة التعامل غير المنصفة مع المثقفين التي من أسبابها أن استمرت أزمة السياسة لأن السلطة لم تفهم أن أزمنا هي أزمة ثقافة حرص النظام السابق عن طريق جهازه الثقافي والقمعي على تكريسها فأنتجت ما نراه من عنف وإرهاب وتدمير. وما على من يريد إنقاذ العراق إلا أن يبادر الى اعتماد سياسة ثقافية متبصرة تساهم في إزاحة ثقافة العنف وتحل محلها ثقافة التسامح والتعايش مع الآخر.

## الأهداف والوسائل :

ومن خلال ما ذكرنا نستطيع أن نحدد أهداف المشروع الذي ندعو اليه بالآتي :

١. تجاوز الاختلال الخطير في علاقة المثقف بالسياسة والذي أدى الى تحجيم دوره الوطني وذلك عن طريق إشتراكه في عملية التغيير السياسي والاجتماعي والوطني، والعمل عبر أنشطته العديدة على استنهاض طاقات المجتمع واستثمارها في اسناد الغايات السياسية والأهداف الوطنية، والسعي الى إعادة المجد إلى فكرة أن الثقافة والفن والأدب للمجتمع والحياة وفي خدمتهما وهي الفكرة التي حاربتها القوى التي لا تريد للمجتمعات نهوضاً ولا تقدماً. ولأجل تحقيق هذه المهمة يجب أن يكون لهذه المرحلة مثقفوها الذين يرتبطون بها ويتفاعلون مع أحداثها ويعبرون عنها وينشرون وعيهم وثقافتهم الوطنية المستنيرة وي طرحون أفكارهم التي توجه المجتمع الى طريق السلم والتضامن. ثم العمل على تأسيس شبكة من علاقات التعاون والتنسيق مع المنظمات والمراكز والشخصيات الثقافية داخل البلاد وخارجها بما يؤمن تبادل الأفكار والخبرات والنشاطات والمساعدات ويتيح فرصاً للعمل المشترك والتفاعل الإيجابي والبناء .

٢. إنقاذ الوعي الثقافي الذي تعرض للتدمير وفتح آفاق رحبة أمام الثقافة العراقية والإسهام في إعادة العراق الى دوره المتقدم ومكانته الحضارية المتميزة بوصفه مؤثلاً للثقافة الأصيلة الراقية وبما يتناسب مع إنجازات مفكره وأعلامه الفكرية والفنية قديماً وحاضراً.

٣. توفير العون والدعم للنشاطات الثقافية التي يتكفل من ينهض بالمشروع القيام بها. والسعي لضمان إسناد مادي ومعنوي متعدد المصادر ومنه إسناد الدولة لهذه النشاطات والمشاريع الانتاجية الثقافية التي يقدمها المشروع في مختلف ميادين الثقافة وجعل هذه النشاطات في متناول جميع أبناء الوطن، والعمل بالتنسيق مع الجهات الرسمية وغير الرسمية على تشجيع النشاط الثقافي وتحريكه والعمل على تطويره وتنظيم فعالياته.

## العولمة وفن الأغنية

---

قيل إن الاسكندر المقدوني لما أراد أن يفتح أقطار الأرض ويسيّط على شعوبها بعث الى مستشاريه يسألهم النصيحة التي تمكنه من تحقيق هذه الغاية فأشار عليه واحد منهم بأن يعمد الى مؤلفي أو صانعي أغاني هذه الشعوب فيتخذ منهم عوناً وأداة للسيطرة على هذه الشعوب (لأنهم حكامها) كما وصفهم. هذه الحادثة تؤكد حكمة صاحب هذه المشورة، فالأغنية تعبير عن مشاعر وأفكار الشعوب فمن أراد أن يسيطر على هذه المشاعر والأفكار- ليسيّط على الأقطار - يعمد الى الأغنية التي تنبعث منها وتتفاعل معها وتعمل على توجيهها. كما تكشف هذه الحادثة أن النظريات الاستعمارية تستلهم أفكاراً واحدة منذ بدأ عهد الإمبريالية وعلى امتداد جذوره العميقة في التاريخ. ومثل صاحب المشورة المنظر الاستعماري القديم هذا يتقدم منظر استعماري آخر ليضع أفكاراً مشابهة بين يدي الاستعماريين

الامبرياليين الجدد في آخر مرحلة بلغتها الرأسمالية التي توصف فيها بالرأسمالية المتوحشة وهي مرحلة (العولمة)، فصاحب نظرية (صراع الحضارات) يصف الصراع التاريخي بين الدول والأمم بأنه صراع بين حضارات تختلف في جوهرها الحضاري والثقافي. ولما كان الدين هو العنصر الجوهري والثابت والأقوى وهو المحور في كل حضارة وثقافة فإن طبيعة هذا الصراع تتسم بطابع ديني ضمن الصراع الحضاري والثقافي. لذا فإن الصراع القائم والقادم سيكون بين الحضارة المسيحية ممثلة بالغرب الذي تقوده أمريكا والحضارة الإسلامية. وهكذا فإن الصراع له أشكاله المتعددة ولكنه يتمحور لدى هذا المنظر حول الصراع الثقافي الحضاري وهو أهمها وأخطرها كما يذهب، ولذا يسمي الصراع بصراع الحضارات، ويبيّن أن حسم هذا الصراع لصالح أحد أطراف الصراع وهو الغرب الرأسمالي يكون بمحو الهوية الثقافية للحضارات التي يصارعها أو اختراقها وإضعافها وتهميشها لحملها على الانصياع والاستكانة. ولما كان الدين هو العنصر القوي في هذه الثقافات فإن إضعافها يكون بإبعاد الدين أو إضعافه عن أن يكون الموجه الكبير في حياة المجتمعات وثقافتها. وتعمل العولمة الآن في سبيل إضعاف الدين ومحو الهوية الثقافية للشعوب في مجالات كثيرة لا نتطرق إليها كلها إنما نتطرق الى جانب الفن ومنه الأغنية. لقد كانت

الأغنية العربية والعراقية تعكسان الهوية الثقافية للشعب العربي والعراقي وتعبيران عن عواطف ومشاعر تنبع من خصوصية الثقافة وخصوصية القيم الأخلاقية والتربوية وعمقها التاريخي. لكننا نجدهما اليوم تنزعان الى التخلي عما كانتا عليه والانسياق وراء التوجيه الذي يهدف الى محو السمة الثقافية لهما فأصبحت لهما هوية أخرى مكتسبة هي هوية الآخر المستعمر التي يبت من خلالها قيمه وأفكاره وأساليبه لكي يفقد الأغنية طابعها الخاص ويطبعها بطابعه فيتم له من خلال ذلك السيطرة على مشاعر الجماهير فيحقق الغايات المطلوبة. وإذا ما تمت له هذه السيطرة على مشاعر وأفكار الجماهير فإن مسألة الاستعمار العسكري تكون سهلة أو تكون متحققة ولا جدوى منها مادامت الأفكار والمشاعر والأخلاق أصبحت مشتركة وما عادت عامل ردع للمحاولات الرامية لتقويضها. الذي نلاحظه اليوم في الأغنية العربية عموماً أنها لا تعنى بالمضمون، فبعد أن كنا نسمع أن بعض الأغنيات قد استغرق التنقيح في كلماتها ومضمونها سنة أو أكثر أصبح الآن بمنتهى السطحية والإسفاف والبذاءة وقد يصاب بحالة من (الهلوسة) وهذا ما نلاحظه في (أغاني) شعبان عبد الرحيم الذي روج لما نسميه بـ(فن الهلوسة) إن جاز لنا وصفه بالفن فهذا يرتقي بالاحساس والذوق وينمّي قيم الجمال في روح الإنسان وهذا عكس ما تصنعه (أغاني) هذا

المعني فهي هذيان بكلام مسف ولارابط بين مفرداته وبمظهره ولباس لا رابط بين كونه لرجل أولانثى. وهذا (الغناء) يصدّم المشاعر ويصيبها بالإرباك والإحباط والغثيان فلا يعود المتلقي يعي فيعيش في عوالم غائمة معتمة مضطربة فاقدة للوعي. وهو يعبر عن حالة عقلية وروحية مضطربة ويشيع الاضطراب النفسي والفكري كما تفعل المخدرات فهو نوع من السموم لابل أخطرمنها لأنها تلامس الفكر والعاطفة وصدق من وصفه بأنه (غناء) مفخخ وبأشد أنواع المواد الفتاكة فتكاً بالنفوس والعقول. ومع عدم الاهتمام بالمضمون أو (تلغيم) المضمون أو (تسميمه) بالمواد القاتلة يأتي لافتاً للانتباه الاهتمام بالشكل والصورة. وهذا الشكل والصورة لايريان حساً جمالياً يرتبط بالقيم الأخلاقية، فالجمال تختلف معاييرها باختلاف الثقافات والأغنية العربية اليوم تربي أحاسيس وأذواق جديدة لدى المتلقي العربي هي أحاسيس وقيم وأذواق تعبر عن ثقافات أخرى ذات قيم نحن وإياها على طرفي نقيض فنلاحظ التركيز على جمال شكل من يؤدي الأغنية وإحاطته بمشاهد وفعاليات لفرق من الراقصين ومن خلال طريقة في الإخراج مثيرة تشد الأنظار إليها لكي يتوجه الاهتمام الى الصورة والشكل دون المضمون. فالعولمة ومن خلال (النظرة الأداةية التسييرية للإنسان) تعتمد لغة تملأ الذهن بالصور لا بالمفاهيم العقلية والاحاسيس الراقية التي ترشحه بحق لصفة

الإنسانية بل تحاول أن تجعله حيواناً داجناً لا تحركه غير غرائزه وهي تسخر كثيراً لغة الفن والأغنية بصورة خاصة. إن المتلقي يجد في ماينتج من أغانٍ (عربية) كأنه أغانٍ مدبلجة صُورت وأُنْتُجت في الغرب ثم دبلجت الى العربية. وبهذا تصبح الثقافات واحدة ومشاركة وتتغلغل الثقافة الغربية (المنحرف منها لا الجيد) الى ثقافتنا في محاولة لإزاحة ثقافتنا وإقصائها والحلول محلها، وهذه هي العولمة الثقافية والحضارية وهذا هو الصراع بين الحضارات الذي يعبر عن انتصاره من خلال هذا المظهر من مظاهر الفن. كانت هنالك قيم راقية تقولها الأغنية العربية عموماً تفصح عن أخلاقنا وتربيتنا المتميزة النابعة من قوميتنا وديننا ونستطيع أن نستشهد بنماذج منها: تقول إحدى الأغنيات العراقية (البنفسج) شعر مظفر النواب: (چانت ثيابي علي غربة گبل جيتك ومستاحش من عيوني ... وألمتني وعلى المامش عودتني...) فهذا الاغتراب الروحي الكبير في حالة بعده عن المحبوب يقابله الاستئناس والتعلق المفرط به الى درجة الانسلاخ عن الذات والعيش في الآخر، ولكن مع حرمان وجوع عاطفي يلقاه من الآخر. فهذا التعود على الحبيب لا يعني عطاء منه وإغداق عاطفي جعله يستشعر لذة القرب وعدم القدرة على الانفصال عن الحبيب بل هو شح ومنع وقسوة ولكن المحب متعلق بالمحبوب غير متمرد على هذا النوع من العلاقة وكان

الأغنية تعبر عن حالة شعورية متصلة بالتاريخ عرفناها لدى الشعراء العذريين ولدى المتصوفة، فهذه الأغنية لا تقطعنا عن جذورنا التاريخية ولا عن قيمنا بل تديم الاتصال وتعمل على تربية القيم ذاتها التي عملت ثقافتنا على تنميتها لدينا بما تحث عليه من الوفاء والاخلاص والعمق العاطفي والنظر الى الجوهر الروحي للمحبيب. أغنية أخرى تقول: ( حبيبة خذيها الروح ابكترج، هاي الكاع اتبزز روعي...) فتعبر عن قمة التماهي مع المحبوب فلا مقام له الا في كنف المحبوب وتحت جنبيه وكل مقام آخر هو أذى يستفز روحه وجسده. هذه المشاعر أخذت تدفعها مشاعر أخرى وأغانٍ أخرى استعمارية كتلك التي تقول: (حبي يا عين وهاتي يا عين وبدل الواحد حبي اثنين) فليس هناك استشعار روعي بل ماتأتي به الحواس وما تلتقطه العين من صورة المحبوب أو المحبوبين أو أكثر من ذلك في عملية خداع ولعب ونفاق وغدر فأى قيم هذه التي تحث عليها هذه (الأغنية). ولعلنا تجاوزنا حتى مضامين الأغنية الغربية الهابطة في التدني الأخلاقي والقيمي إذ احتفلت بعض القنوات الفضائية باقتباسنا لأغاني (الراب) فقمنا بتفصيل أغانينا على موسيقى الراب، وشاهدنا المسرح الوطني يكتظ بشباب وشابات يرقصن ويرقصون في أماكنهم أما (المغني) فكان نموذجاً يخدش الأذواق والأسماع بالكلمات التافهة المسيئة للأدب والأخلاق

ولكننا احتفلنا بالحدث وكأننا تعلمنا من الغرب كيف نصنع سيارة أو طائرة أو جهازاً طيباً. هذه هي السياسة الاستعمارية وهذه هي غاياتها وهذه هي غاية العولمة التي تسعى الى امبريالية ثقافية وفنية تسعى من خلالها الى الهيمنة على العالم. كانت الأغنية السياسية والثورية عامل تعبئة للأفراد وللأمم في حالة الحرب والسلام وهنا يحقق الفن مقولة أنه انعكاس في الواقع كما أن الواقع انعكاس عنه. ولكن العولمة تريده الآن انعكاساً عن واقع آخر لا يرتبط بالقيم مخرب ومخرب (بفتح الراء وكسرهما)، ولسنا من دعاة الانعزال - وهذا ما يتهم به مثل كلامنا - بل نحن ندعو الى الاتصال ونريده فهو قيمة من قيمنا العالية إنما نريد التواصل مع ما هو أدوات بناء لا هدم. وليت رجال الدين الذين يوجهون الحياة الآن في العراق يلتفتون الى دور الفن والأغنية في صناعة الحياة ويتصلون عن موقفهم السلبي من الأغنية والرأي المطروح من أنها تصنع الفساد والمجون، فكل ألوان الثقافة والفكر والأدب يمكن أن تصنع ذلك ويمكن أن تحاربه أيضاً فلها وجهان. ولماذا ندير وجهنا عن وجهها الصالح والباري ونرى أن كل أغنية تتصل بالعواطف محرمة، فهل العواطف محرمة؟ أم إنها جوهر روعي كيف الله عليه النفس الإنسانية ليحقق من ورائه أسمى غاياته وهي إنجاب الإنسان الذي يصفه الله بأنه خليفته في الأرض والذي راهن عليه لدحر

الشیطان، فالإنسان الخليفة وسيلة الله أو من جنود الله ضد عدوه. والإنسان الخليفة تصنعه (الأغنية الهادفة) وهذا المصطلح يشمل الأغاني العاطفية، فإذا ربينا الإنسان على أغانٍ (تهدف) إلى السمو بعواطفه فلا تسلط أنظاره على الوصف الحسي المباشر ولا تحصر اهتمامه في جوانب الرغبة فإن هذا الإنسان سيكون سامياً في كل جوانب عواطفه ومشاعره الأخرى سواء ما اتصل منها بالمحبوب أو ما اتصل بالوطن والإنسانية وكل ما له علاقة بها. ودليلنا على ذلك أن الأجيال السابقة التي تربت على أغاني أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب وعبد الحليم حافظ وفيروز ونجاح سلام ووديع الصافي ورفیق شکري ونصري شمس الدين وداخل حسن وناظم الغزالي وطالب القرغولي وكوكب حمزة وغيرهم، هذه الأجيال كانت أكثر عطاء وأكثر ابداعاً وأرهف إحساساً وأعمق وطنية وحساً إنسانياً، لذا كانت تتحرك في سبيل الوطن والإنسانية وكل الغايات النبيلة. أما الآن وقد كادت العولمة أن تحقق غاياتها وتمسح من ساحة الغناء العربي ذلك الغناء الأصيل المنطلق من خصوصيتنا ومشاعرنا وأخلاقنا فما علينا إذا أردنا أن نتمسك بهذه الخصوصية وهذه المشاعر و الأخلاق إلا الاتجاه إلى أغانينا و(صانعي) هذه الأغاني فإنهم وما يصنعون كما قال مستشار الاسكندر المقدوني: حكام الشعوب.

## المحتوى

إهداء .....	٥
الحدود في النحو لعلي بن عيسى الرّمثاني .....	٧
اللغة: الذات في سياق التاريخ	
قراءة في الشعر القديم تحاور المناهج الحديثة .....	٦٩
الريادة في القصة العراقية (ذو النون أيوب) .....	١٠٧
فؤاد التكرلي – بنية الوجه الآخر – .....	٢٢١
الأدب والسياسة في (حكايات من بلاد ما بين النارين) .....	٣٠٣
في التلقي والتأويل	
التأويل: عودة الآخر الجزئي إلى الأول الكلي .....	٣١٩
دعوات (نهاية المثقف) وحاجة المرحلة التاريخية .....	٣٤٥
المشروع الثقافي للإنقاذ الوطني .....	٣٥٧
العولمة وفن الأغنية .....	٣٦٤
المحتوى .....	٣٧٢

**دراسات في  
اللغة والأدب والنقد**

