أدب الاستنساخ في العراق

جماعة البصرة أواخر القرن العشرين

(قراءات نقدية)

٠١٦,٨
ز ٢٨٨ زامل، كريم عباس
أدب الاستنساخ في العراق
كريم عباس زامل، ط١، البصرة، ديوان محافظة البصرة،
٢٠٢٣م، ١١٢ ص. ، ٢٤ سم
١ . الأدب، ببلوغرافيا، أ. العنوان.
م.و.
٦٣١ / ٢٠٢٣م

المكتبة الوطنية / الفهرسة أثناء النشر

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (٦٣١) لسنة ٢٠٢٣م

طبع في
جمهورية العراق ۞ محافظة البصرة
برعاية
ديوان محافظة البصرة

كل الحقوق محفوظة للناشر

◈ جميع الحقوق محفوظة باستثناء اقتباس فقرات قصيرة لغرض النقد أو المراجعة، فلايجوز إعادة إنتاج أي جزء من هذا الكتاب أو تخزينه في نظام الاسترجاع أو نقله بأي طريقة من دون الحصول على إذن مسبق من الناشر.

◇ All rights reserved. Except for the quotation of short passages for purposes of criticism or review, no part of this publication may be reproduced, stored in retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, without written permission of the publisher.

الطبعة الأولى
2023

ديوان محافظة البصرة
BASRA GOVERNORATE
Republic Of Iraq - Basra Governorate
www.basra.gov.iq/ar

تصميم جواد الزهير

البصرة

تاريخ

تاريخ عريق وثقافة متجددة

سلسلة إصدارات تهتم بالشأن البصري تصدر عن ديوان محافظة البصرة

أدب الاستنساخ في العراق

جماعة البصرة أواخر القرن العشرين

(قراءات نقدية)

تحقيق
كريم عباس زامل

ديوان محافظة البصرة
2023

المقدمة

تفتحت مواهبنا الأدبية في السبعينات في منتصفها، وقد تواصل النشر في الثمانينيات من القرن الماضي، وأول مكان نشرت فيه هو ملحق جريدة «الوطن الكويتية»، وبعدها في مجلة «اليوم السابع» والتي كانت تصدر في باريس ويشرف على صفحتها الثقافية الشاعر «**كاظم جهاد**».

بعد انتفاضة عام ١٩٩١، تشكل في البصرة اتحاد أدباء رسمي ترعاه الدولة وكان لنا موقف منه كنا نرتاد النادي وتحديداً في حديقة نادي الأدباء كنا نجلس ونتناقش دون أن ننتسب، بعد صدور العدد الأول والثاني، أنسحب أغلب أعضاء جماعة البصرة وبادر القاص «**قصي الخفاجي**» لدعوتي أنا شخصيا للمشاركة في العدد الثالث من إصدارات جماعة البصرة، أغلب الذين شاركوا في الأعداد الأولى من الإصدارات انسحبوا بفعل عوامل كثيرة منها أن السلطة كانت لا ترحم أحد من المعارضين، على الرغم من أنها حاولت كسب ود المثقفين، كان في اتحاد الأدباء انتخابات صورية يكون رئيس الاتحاد يعين بطريقة تفرض الدولة وصايتها، فمرة كان «**إياد عبدالمجيد**» وهو أستاذ جامعي، شاركت أنا شخصياً في الثالث من إصدارات جماعة البصرة القصصية بقصص قصيرة جداً، وكان هناك صدى للعدد ومجموعة كتابات في الصحف والمجلات منها ما كتبه القاص «**عبد الستار البيضاني**» في مجلة «ألف باء»، ومنها ما كتبته مجلة «الأقلام» عن تجربة أدب الاستنساخ، بعدها أصدرنا العدد الرابع وساهمت به بقصة طويلة بعنوان «**موت لزج**» وهي تحديداً عن شاعر عدمي من محلتي الجمهورية هو «**مهدي طه**»، مات وهو شاب في مقتبل العمر وجد مقتولاً في نهر الكوكا، بين البصرة والعشار.

وأيضاً تناول العدد مجموعة من النقاد بعدها قمنا بإصدار بيان جماعة البصرة أواخر القرن العشرين في الصفحة الثقافية لجريدة العراق، وكان للبيان صدى واضح حيث ترسخت الجماعة وثبتت خطواتها، وكان إصدار البيان جزء من مغامرة كادت تودي بحياتنا، أصدرنا بعدها العدد رقم ٦ وشاركت به بقصة بعنوان «**وجوه**

غائبة» ونفس القصة شاركت بها بمجلة في العدد الخاص عن الأدب العراقي المحاصر، وفي ملتقى القصة السادس قام الناقد «**باسم عبد الحميد حمودي**» بتقديم دراسة عن العدد السادس وكانت هناك دراسة للقاص البصري «**عبد الصمد حسن**» عن إصدارات جماعة البصرة القصصية.

وبعدها أصدرنا العدد السابع من إصدارات جماعة البصرة القصصية وبطريقة الاستنساخ.

ثم توالت إصدارات الجماعة وصولا إلى العدد ١١ وهو خاتمة القرن. وهذا الكتاب مجموعة من القراءات عن منجز الجماعة القصصي.

القاص كريم عباس زامل

القسم

الأول

الفصل الأول

الجماعات الأدبية في البصرة

01

ترتبط علاقتي بالجماعات الأدبية في البصـــــرة إلى أواسط السبعينات حيث كنا حينها طلاب في المرحلة الإعدادية تجمعني رابطة أدبية مصـغرة مع مجموعة من الأدباء والرسامين وبعفوية كاملة وبعيداً عن وسخ الحضارات وإفرازاتها القذرة كان نحمل هموم هذا العالم وكأننا نحاول أن نساهم بجدية في وضع بصماتنا فوق صفحة هذا الكون الذي ابتدأنا نراه بعيننا الأخرى بعد أن تنامت قراءاتنا وتعمقت فازدادت همومنا وكبرنا ونحن بعد صغارا فكنا نرى العالم وكأنه أصغر من أن يحمل طموحنا الكبير.

وكنا أنا وصديقي الرسام «**نزار عبادي**»، و«**وداد موسى**»، و«**باسم منصور**»، و«**عبدالله فالح**» في بداية تفتح وعينا الأدبي والفلسفي نلتقي في مقهى «صلاح» ومقهى «عذار» ومقهى «المسيباوي» وكان صديقنا الرسام «**عبدالله فالح**» يعشق رسم المسوخ والبوهيميات والأشكال الغريبة، وفي عام ١٩٧٨ وبعد تعرض اليسار العراقي إلى الهجمة الشـــرسة من قِبل الطاغية الأرعن، وإرغام المثقفين والأدباء المحسوبين وقتها على اليسار على التوقيع على قرار ٢٠٠ السـيئ الصـيت وحالة الانكسار النفسـي التي أعقبت تلك الهجمة وبعد سـيطرة أجواء الخوف والرعب هاجر أغلب المثقفين إلى الخارج.

وبعد لندلاع الحرب العراقية الإيرانية وسـيطرة أجواء القصـف على المدينة وحملات الاعتقالات المتكررة حيث أعتقل وقتها القاص والروائي «**عبد الجليل المياح**» صاحب رواية «**جواد السحب الداكنة**» التي أصدرها في الستينات وأعدم واختفت أخباره إلى يوم سـقوط الطاغية حيث عُثر على قرارات الإعدام لمحكمة الثورة.

وعندما اشـتدت الحرب وأزداد القصـف على المدينة وجدنا في سـتديو «**معين المظفر**» الواقع في ساحة أم البروم ملاذا أمناً بعيداً عن عيون الأمن المنتشـرة في المدينة وقد أنتقل أسـتوديو «**معين المظفر**» في السـبعينيات من فندق «العروبة» مجاور تسجيلات «شـــرهان كاطع» الشهيرة إلى شقة صغيرة شارع الكويت، وكان مقهى «صلاح» يعجّ بالمثقفين والأدباء والمدرسين المتقاعدين وعلى رأسهم «**خضر عباس**

فضل» زميل «**السياب**» في دار المعلمين العالية والكثير من طلبة الجامعة وكان الشهيد «**كريم نجم**» يتردد على مقهى «صلاح» لكي يوصل أدبيات المعارضة العراقية ومجلة «الثقافة الجديدة» وجريدة «طريق الشعب» وكذلك منشورات «جبهة جود وجوقد» التي تضم فصائل المعارضة العراقية في كردستان العراق وحين اختفى «**كريم نجم**» واصل بعده الشهيد «**علي بدر**» إيصال هذه المنشورات والأدبيات إلى أن تم اعتقاله هو وأخوه «**فتحي بدر**»، و«**عبدالرزاق جابر**» وغيرهم.

في تلك الفترة كان الشاعر «**خضر عباس فضل**» يتردد بين بغداد والبصرة ويحمل هذا الشاعر ذاكرة جيل تمتد من الأربعينات حيث كان زميلا للشاعر «**بدر شاكر السياب**»، و«**بلند الحيدري**»، و«**عبد الوهاب البياتي**»، و«**نازك الملائكة**»، و«**عبدالرزاق عبدالواحد**» وكان ينتقل بين بغداد والبصرة وكان يحدثنا كثيراً عن تأريخ الحركات والأحزاب الوطنية في البصرة والمحاولات الأولى لتشكيل أولى الخلايا السرية للحركات الماركسية في منطقة البجاري في العشار وعن مدرسة الرجاء العالي «الهاي هوب» وكذلك كان يحدثنا عن «**عاصم فليح**»، و«**عبد الله مسعود القريني**»، و«**عبدالوهاب طاهر**»، و«**ملا حميد عثمان**»، و«**فيصل السامر**»، و«**سامي نادر**»، و«**صبري عبد الكريم**»، و«**مالك سيف**»، وكان يحمل ذاكرة جيدة عن الأطباء في البصرة وخصوصاً الذين جاءوا مع الحملة البريطانية ويعرف أين كانت عياداتهم وكان له ديوان شعر عمودي وله قصيدة عن راقصة يونانية أسمها «**كارلا**» كانت ترقص في أحد المقاهي الليلية وله كتاب مترجم عن «**الخلية**» وكان يتكلم بالانكليزية أحياناً ومرة حدث سائح أجنبي بالفرنسية وحين سألناه كيف تعلم الفرنسية قال أنه تعلمها في دار المعلمين العالية.

وبعد فترة وعلى أثر وشاية لأحد عملاء الأمن العامة تم إعدام «**علي بدر**»، و«**فتحي بدر**» بعد أدانتهم ومجموعة أخرى بتنظيم سري لأحد أحزاب المعارضة العراقية وكان صديقنا الشاعر «**حيدر الكعبي**» والشاعر «**جمال جمعة**» والذي كان يدرس في جامعة البصرة يترددون بشكل منتظم على مقهى «صلاح» وكان الشاعر «**حيدر الكعبي**» هارباً من الخدمة العسكرية وبعدها غادر العراق بعد حرب تحرير

الكويت، وبعد اشتداد القصف على العشار التجأ أغلب الأدباء إلى مقهى «الشناشيل» في البصرة القديمة حيث وزع الشاعر «**طالب عبدالعزيز**» في حينها استمارات الانتساب إلى اتحاد الأدباء وكان يتردد بانتظام كل من «**محمد خضير**»، و«**محمود عبد الوهاب**»، و«**كاظم الأحمدي**»، و«**فاروق السامر**»، و«**حسين عبداللطيف**»، والكثيرين.

وفي التسعينات وبعد حرب الكويت تحديداً أصبح اتحاد الأدباء اتحاداً رسمياً وأصبحت المقاهي الأدبية أماكن بديلة للأدباء البعيدين عن خط السلطة وكذلك كان مطعم «علي بابا» في شارع الوطن مكان ليلي يأوي إليه الأدباء بعيداً عن عيون السُلطات الرسمية يتحاورن فيه بجدية عن الوضع الأدبي والثقافي والسياسي في البصرة وكنا نعتبر هذه الأماكن بديلاً لاتحاد الأدباء الرسمي المرتبط بالسلطة وكان مقهى «صلاح» متنفس للكثير من الأدباء للذين يترددون بشكل يومي ومستمر ومنهم «**عبد الرزاق صالح**»، و«**علي باقر الهاشمي**»، و«**سالم محسن**»، و«**معين المظفر**» وغيرهم، وعندما صدر العدد الأول من إصدارات جماعة البصرة أواخر القرن العشرين القصصية وزع في المقهى. واستمرت لقاءات جماعة البصرة في هذا المقهى وأثمرت عن إصدار أعداد جديدة وساهمت أنا في إصدار العدد الثالث وكذلك في إصدار بيان الجماعة ومجموعة من القصص القصيرة جدا وأعداد أخرى وشكل وقتها إصدار البيان مفاجأة للكثيرين الذين كانوا يعتبرون هذه الجماعة وكأنها جماعة ماركسية ومنهم حتى بعض من الجماعة من الذين ساهموا في العدد الأول والثاني حيث أنسحب أكثرهم خوفاً من الأطروحات الجريئة لهذه الجماعة والكثير من هؤلاء ابتدأ يطرح التقولات والتخوفات عن هذه الجماعة.

وكان هناك مشروع مجلة «رصيف ٢٠٠٠» حيث صدر العدد الأول ووزع في مقهى «صلاح» وساهم فيه الناقد «**عادل الثامري**»، و«**علي نوير**»، والرسام «**عبد الله فالح الشمري**» وغيرهم ولم يصدر أي عدد أخر من المجلة حيث صدر عدد واحد فقط.

وعندما جاء القاص «**كاظم الحلاق**» من العمارة وابتدأ يساهم في إصدارات الجماعة القصصية وكذلك ساهم في إصدار البيان القصصي للجماعة في الصفحة الثقافية لجريدة العراق وكان وقتها الشاعر «**سعد جاسم**» هو المشرف على الصفحة الثقافية، وقد تمت صياغة البيان وفق رؤية مشتركة للجماعة ومن الأدباء الذين ساهموا في إصدارات الجماعة القصصية وبيان الجماعة هم «**وحيد غانم**»، و«**كامل فرعون**»، و«**كاظم الحلاق**»، و«**محمد عبد حسن**»، و«**سمير غالي الزبيدي**» و«**معين المظفر**»، و«**كريم عباس زامل**» و«**نجاح الجبيلي**» وغيرهم.

وكانت توزع في مقهى «صلاح» ومطعم «علي بابا» جريدة «الحقيقة السرية» والتي أصدرها الصحفي الشيوعي «**عباس الجوراني**» وساهم فيها مجموعة من الأدباء، وعلى أثر وشاية من أحد المُخبرين يشتغلون لمديرية الأمن تم اعتقال «**عباس الجوراني**»، و«**محمد البطاط**»، و«**داود الربيعي**» والذين ساهموا معهم في إصدار أعداد الجريدة لمدة سنة وأطلق سراحهم بعدها.

وكنا دائماً نقارن بين مقهى «صلاح» ومقاهي باريس وخصوصا مقهى «فلور» الذي كان يرتاده الفيلسوف الوجودي «**جان بول سارتر**» والذي ألف فيه كتابه «**الوجود والعدم**» وأغلب مؤلفاته، وكذلك كانت الوجوه الوسخة لا تجد لها مكان في مقهى «صلاح» أو مقهى «عذار» أو مطعم «علي بابا».

وعندما سقط الصنم وانتهت فترة الدكتاتورية وانحسرت المقاهي الأدبية وأصبحت فقيرة بروادها تحول قسم منها إلى محلات وربما تصبح في وقت أخر تجمعات أدبية وثقافية.

فألف تحية إلى «**صلاح**»، و«**أبو مهدي**»، و«**أبو نايف**» هؤلاء الوجوه الجميلة الذي قضوا أعمارهم في خدمة الأدباء وألف تحية للأدباء الذين لم ينحنوا أمام العاصفة أو لم يقدموا الولاء للدكتاتور الأهوج والرحمة لشهداء المقاهي الأدبية الذين اتخذوا منها منابر لنشر أفكارهم العظيمة.

الفصل الثاني

القصة في البصرة أواخر القرن العشرين

02

رؤيـــا

تدخل المدينة أواخر القرن وكأنها خرجت للتو من البحر وهي ترتدي عريها لتستحم بأشعة تموز الحارقة المثيولوجيا تتناقض هنا حين تمتزج الأساطير بسحر التنجيم والأصول الغائرة بالعمق مع الضبابيات المبهمة لمؤرخي القرون السحيقة حول أصل المدينة وهو يعجّ ببحار الصمت، الشمس تتكور فوق القرىٰ الوادعة، الهلال ينكسر بصمت فوق الغصن الذهبي للحروف الناتئة الأقدام، رائحة السندباد التي استنشقناها من حكايات ألف ليلة وليلة تنخر ذاكراتنا التي خربتها دقائق الزمن وساعاتنا الرملية تغزوها العناكب، فهل سنحتمي نحن الكسالىٰ بالرقائق النطاطة كي نخفي عرينا المخيف أم نترك الساحات تتكور قليلا لتصبح مدخلا لقرن آخر، فهل تصبح «أم البروم» بعد أن كانت مقبرة تضم عظام ضحايا الطواعين، مزارا أم تصبح مأوىٰ وملاذا للهاربين من الدعارة.

هنود وبنغال يحتمون بها هرباً من جوعهم، فهل ستغادر المدينة عريها؟ فتلك هي واحدة من الإشكاليات الكثيرة في الصحراء حيث تبدو المدن محمولة فوق الجمال ومحصورة في بيوت الشعر وأوتدادها حيث الغثيانات عميقة كعمق الأرض، فهل ستدفن المدينة آخر حكايات السندباد وهو يغادر موانئها نحو القارة الجديدة ومن ستكون تلك القارة؟ وماذا لو قام الفراهيدي بعد قرون ليعلن توبته من القافية وهل سيحتمي بظلال السياب من حرارة الصيف أم أنه سيختبأ تحت الشجيرات هربا من ضباب المدينة؟ وهل أصبحت التعرجات هنا مدناً؟ ربما... فالسحرة هنا يحملون التعاويذ والمهرجون يركبون البغال ويدورون بها الصحراء وكأنهم يدورون حول العالم بثمانين يوماً والسنين الضوئية هنا تتباطأ والثواني تتلاشىٰ فتصبح ذكريات الزنج الأولىٰ وكأنها قد سطرت فوق مسلات البردي وحكايات «جحا» تختلط بعمق المدينة بأشعار «**أبو نؤاس**» وكأنه قد صحا توا من غفوته الأخيرة، فماذا تبقىٰ لنا نحن أحفاد هذا القرن من تلكم الصور التي أكتنزتها ذاكرة المدينة، فهل سنورثها وكأننا

آخر السلالات أم نحمل منها رائحتها التي ربما تعجن دماءنا الزرقاء لتصبح أكثر أحمرارا؟ تبقى الأسئلة شامخة بذكرياتها السحيقة وتبقى الأسواق غير معروفة التضاريس وكأنها أصبحت مناجم ونبقى نحن نحمل فوق أكتافنا صورا تتلاشى أحيانا بعمق ذاكرتنا المنسية.

أدب الاستنساخ أم استنساخ الأدب(١)

لم تكن البصرة إلا حكاية أو ربما خرافة تسللت عبر العصور مخترقة تلك الكثافة الزمنية الصلدة بتلافيفها غير المعلنة أو رؤيا للبحارة الذين يسكنون الضفاف، لم تكن المغامرة وحدها هي التي أنبتت الخرافة أو الأساطير أو الحكاية إنما الخيال والروح العميقة، ومن القصص والحكايات الساذجة حتى التشكل الأول للقصة ثم الرواية ثمة رحلة شاقة كان أبطالها رجالا مجهولين تربعوا فوق موجة الزمن، وهل الزمن هنا هو ذلك الزمن الجامد الكمي أم أنه ذلك الزخم العظيم وهو يدفع الأرض نحو مركزها؟ فهل توقفنا أم توقفت الأرض؟ تلك هي أولى الإشكالات في الرحلة الأولى التي قد لا تطول، فمن مقامات «**الحريري**» و«**الهمداني**» و«**المعري**» حتى حديث «**عيسى بن هشام**» للـ«**مويلحي**» ثمة إيحاءات تناقلتها العصور، ومن خفايا «ألف ليلة وليلة»، وسيرة «**عنترة بن أبي شداد**»، والأميرة «ذات الهمة»، و«تغريبة بني هلال»، و«الزير سالم» وغيرها وصولاً إلى الذاكرة الضخمة الجماعية للمدينة (الطواعين/ دخول الانكليز/ ساحة أم البروم/ الموانئ بضجيجها وسفنها الضخمة، إلى إلى إلى.....) وتلك هي حكايات لا تنتهي(٢).

(١) أدب الاستنساخ أم استنساخ الأدب؟ إشارة هنا إلى بعض الإشكالات التي طرحت حول تأثر بعض أفراد الجماعة بالأجيال السابقة لهم، حتى أن أحد النقاد قد وصف واحد من القصاصين الذين شاركوا في العدد الأول من إصدارات هذه الجماعة بأنه (قد خرج من معطف محمد خضير) إشارة إلى تأثر هذا القاص الشاب بالقاص المبدع محمد خضير، والأكثر من هذا أن ناقدا أخرا قام بوضع جداول مقارنة بين قصص هذا القاص وقصص محمد خضير ليشير إلى أوجه التشابه بينهم.

(٢) ترتبط المدينة بمينائها بعلاقة سحرية وكأنها ترحل منه كل يوم نحو العالم الآخر وكذلك بساحاتها ←

فهل سيلتقي بطل مقامات «**الحريري**» «**أبو زيد السروجي**» بالراوية «**الحارث بن همام**» في أزقة المدينة وهي تضيق لتنتهي بالمداخل التي تعج بالأبواب التأريخية بأباريزها الزاهية، وهل ستنسى المدينة «**أبن القارح**» وهو يقود «**أبو العلاء المعري**» في أسواق النخاسة وهم في العالم الآخر، الأرواح تتناسخ هنا والأجيال يمسخ أحدها الآخر، الستينيون فوق الكراسي الفارغة للمقاهي والجيل التسعيني يحمل المصطلحات الضخمة المنحوتة من المفاهيم والقواميس التي أصفرت أوراقها، فمن الميثيولوجيا حتى السحر ومن البنيوية الوظيفية حتى التفكيكية والتركيبية ومن الزنا بالمحارم حتى التابو الممسوخ بغابات أفريقيا ومن التناسل الثنائي حتى الوجود والعدم وتبقى هنا أساطير أواخر القرن شامخة نحتمي بها ونفرغ بها خوفنا من الصراع الأبدي بين «**آيروس**» و«**ثانتاوس**» «الحب والموت».

جماعة البصرة أواخر القرن العشرين

تعتبر جماعة البصرة أواخر القرن العشرين من الجماعات الحديثة في العراق حيث أنها تشكلت قصصيا في بداية العقد التسعيني واقترنت بها ظاهرة «أدب الاستنساخ» وفن القصة القصيرة جدا عبر عدد خاص وبيان وملف في جريدة العراق حيث وضحت الجماعة عبر بيانها الخاص الذي كان عبارة عن رؤيا في فن كتابة القصة في هذا القرن، فهل حقاً مثلما يقال أنها – جماعة البصرة – قد اختفت وراء الغيوم الستينية المتراكمة في الفضاءات المفتوحة للقصة القصيرة في العراق[1]،

وكأنها تدخل إليها كل يوم عائدة من العالم الآخر، وخصوصا ساحة (أم البروم) التي كانت في مطلع هذا القرن مقبرة تضم ضحايا الطواعين التي تعرضت له المدينة أواخر القرن التاسع عشر، وقد جاءت التسمية عندما أستخدم أغنياء المدينة قدور كبيرة لتحضير الطعام بعد المجاعة التي أعقبت الطاعون عام ١٨٨٨، و(أم البروم) مشتقة تسميتها من كلمة (برم) وهو القدر الكبير وجمعها (بروم)، ثم أصبحت بعد ذلك حديقة ثم ساحة عامة.

(١) المصطلحات تشير بدلالاتها إلى المرجعيات الكثيرة التي يتفاخر بها الجيل التسعيني من نقاد القصة القصيرة من دون معرفة معناها الحقيقي.

←

أم كانت ضحية التجريب بأساليبه المختلفة واستعاراته المضطربة، فكيف ستكون الرحلة بعد أن أكتفت الجماعة بأصواتها وهي تغرز خطواتها عبر أرضية رخوة ونقد غير مستقر يتلاشى أحياناً خلف رغبات مبهمة ونزعات غرائبية تكتفي بالأصوات الصارخة وبماذا نفسر هذا الكم من التساؤلات عن المصائر المتقاطعة لهذه الجماعة غير المتجانسة وهي تخلع معاطفها في ساحة القصة مرة وفي سماء القصة القصيرة جداً بكثافته الحادة وتبدو أحياناً وكأنها – أي الجماعة – قد بدأت وانتهت فوق الخط البياني غير المحدد الدرجات، وعبر خيارات غير معروفة كانت الرؤيا تتشتت وتتشظى بصفحات مستنسخة فهل ستتكامل الخطى وتتناقض أم تنتهي بنهاية القرن طالما أن قصاصيها قد اختاروا نهاية هذا القرن فترة زمنية لهم، وهل تبدأ مع القرن الواحد والعشرين جماعات قصصية أخرى تنحدر من عوالم الروبوت ومسالكه المفرغة من العقد القصصية والنفسية متخذة مداخل جديدة لقصص قد تكون صورا مضغوطة وملتقطة في عدسات مجسمة تتداخل بها ربما حيل السيناريو بخيال الظل والجذور اللوغاريتمية بمعدلات الإخراج القاعدية مع خيالات الميثيولوجيا لعصر قد يبدو وكأنه توقف عن الألعاب والمغامرات الفضائية، ومن أي المنصات سوف تبدأ مباريات الركض نحو الأضواء الكاشفة ومعركة الريادات التي أبتلى بها الشعر الحر قبل هذا، وهل تبدو الصورة هنا وكأن (أخيل) قد تخطى السلحفاة على الرقعة المثلثة للربع الخالي برماله المتحركة.

النهاية تبدو هنا مستقرة والخوف من صورة البطل المنكسر تتصاعد من دخان الروح، فهل نحتمي بكسلنا أم نلهث وراء ذكريات ميتة تلوح من بعيد وكأنها أمجاد

هنا إشارة إلى بعض الالتباس الذي حصل بين أفراد جماعة البصرة أواخر القرن العشرين وخصوصا بعد صدور مقالة القاص محمد خضير في مجلة الأقلام عن مجموعة (على دراجة في الليل) للقاص لؤي حمزة عباس والتي صدرت عن دار أزمنة في عمان والتي سأتناولها في دراسة أخرى لاحقة، وكذلك الريادة والأسبقية في (أدب الاستنساخ) أو(قصة الاستنساخ) وهو مصطلح يدل على الطريقة المحدودة الانتشار والتي يستخدمها أفراد جماعة البصرة أواخر العشرين في طبع مجموعاتهم المستنسخة والمحدودة التوزيع.

زائلة؟ عند الرجوع قليلا نتخطى أحيانا الصور التي تبدو وكأنها خيالات غير متوحدة بمضامينها شبه المعقدة، فكيف ستكون البداية مع هذا الكم والنوع في نفس الوقت؟ قصص غير متشابهة وقصاصين ذو مزاجات مختلفة ورؤيا تشط أحيانا خلف الأفق المعتم للمخيلة التي تبدو أحياناً مشوشة وهل تكون البداية غير موفقة حين نعتمد (النص- المجرد) فقط كي نزيل الزوائد أم نكتفي بالهيكل العام الذي ربما يدخلنا في متاهات لا نستطيع الخروج منها، فمنذ صدور العدد الأول من إصدارات هذه الجماعة القصصية حتى العدد الثامن من هذه الإصدارات ثمة رحلة شاقة نقطعها كي نضع علامات غير فارقة فوق مسافات تبدو الآن مظلمة، وتبقى الرؤيا مشوشة لحين ظهور الحلقة المفقودة التي تربط (النص) بالجماعة وربما تبدو الحلقة وكأنها ضاعت بالضجيج الذي يدخلنا بالعوالم السحرية وهي توهمنا وكأن الدنيا قد أصبحت بين أيدينا رخاما نستهلكه ونعجنه كيفما نشاء، وسيكون المحور القادم حول إصدارات جماعة البصرة أواخر القرن العشرين.

الفصل الثالث

القصة في البصرة أواخر القرن العشرين
(جماعة البصرة)

03

إشكالات النص

السـرد يرى واضـحاً وكأن الأبواب المألوفة التي أعتدنا أن نواجهها في عوالم النص المغلقة قد منحتنا أسـرارها في عالم يتناهى في الصغر إلى الحد الذي أصبحنا غير قادرين فيه على تقدير المسافات وتلك هي معضلة «أرسطية» تعايشنا معها غير أننا لم نستطع أن نتخلص من أوزارها ومازالت معجونة بدمائنا ونحن نلهث وراء العوالم الحديثة المتداخلة مع بعضها إلى حد لا نتلمس من خلالها طريقا واضحا يفضي بنا إلى أسرار جديدة.

البنى المقامة فوق (النصوص) تصبح ركاماً طالما أننا لا نستطيع أن نسمع بعضنا حين نتحاور باللغة التي اصطنعناها من حروف العلة وهي تفضي بنا إلى أصوات مبهمة غائرة في القدم، فهل أصبحت (سُلطة النص) تمارس قهرها بعدما انتهت رحلة التيه المعروفة في أروقة الماضي السحيق وهو لم يكن غير ماضينا نحن الذين لم نتفقه متطلبات ما نكتب وتلك ربما هي «العقدة الحديثة» التي دمرت آخر ما تبقى لنا من ذكرياتنا التي أعتدنا أن نستحضرها بجلساتنا اليومية المعتادة.

«الذاكرة الجماعية» تستطيل بفوضى لتصبح ركاما قد تتصاعد منه ألسنة اللهب حتى حسبناها نارا أزلية وتلك صيرورة قد تدفعنا نحو شواطئ غير آمنة، السطوح المغرية التي نتسلقها أحيانا تتهشم تحت أقدامنا الكاذبة والكلمات قد تبدو مجتزأة لحد أنها تثير فينا سوء الفهم المعتاد والعبارات التي تعودنا أن نعجنها بقليل من الحاضر تدفع بنا إلى ماض بعيد وهذه هي أخطائنا التي أعتدنا عليها وأصبحت شائعة، فمن إشكاليات «النص المفتوح» حتى النثر ذو المخارج المغلقة ثمة حروف قافية بين المتن وهوامشه التي تتداخل أحيانا مع البطل وهو يبدأ رحلته فوق خط الاستواء المائل قليلاً بفعل درجة الحرارة المطلقة أو الفهرنهايتية التي تصل أحياناً لحد الاتقاد داخل النصوص وهي تحمل بقايا الساعات الأخيرة لعصر تتزاوج فيه العقارب الرملية مع العناكب فوق واجهات المباني التي تعرض السيرك وأعمال الكروباتيك، والنثر

هنا يبدأ طرقاته الأخيرة بعد أن احتضرت السيدة «ن»[1] في مداخل المسارات والمتاهات وهي تتناهى إلى أزمات مطلقة بمخارجها، وتلك أحدى الأسئلة التي سنعود إليها بعد أن نستعرض تأريخ «**جماعة البصرة أواخر القرن العشرين**» وهل أن هذه البطلة «**ن**» هي الثيمة الجماعية التي تصل الحلقة المفقودة مع الصوت المشترك للجماعة.

السرد يتراءى هنا وكأنه مهربا أو ملاذا والصور غير الواضحة تبدو أحيانا وكأنها رؤيا جديدة، «شاعرية النص» تغرينا وكأنها مجهولة التضاريس ويبدو أحيانا «النص المجرد» وكأنه محمولاً فوق عربات قادمة من قرون سحيقة، فالجماعة القصصية «جماعة البصرة» قد تشكلت عبر الهم القصصي المشترك وحصراً امتدت أعدادها المستنسخة والمنتظمة لعشرة أعداد، حيث تراوحت الآراء بين مشجع لها وبين من وقف ضدها وبين من سايرها، ففي العدد الأول والثاني أشترك القصاصون «**وحيد غانم**»، «**كامل فرعون**»، «**جابر خليفة جابر**، «**قصي الخفاجي**»، «**لؤي حمزة عباس**» وكانت هناك جلسة أدبية استضافت بها الجماعة القاص «**محمد خضير**»[2] حيث كان موضوعياً إلى حد أنه لم يوضح الملامح غير الواضحة والخطوط غير المتقاطعة للثيمات التي تجمع هذه النصوص، حيث كان اختياره لقصة «**الحاضنة**»[3] للقاص «**وحيد غانم**» وهي المتميزة في العدد الأول، فهل يا ترى أن العدد الثاني كان يخلو من أية قصة متميزة وهل كانت قصة مستوطنة الكلاب قد تعايشت فوق السطح المغري

(١) السيدة (ن) ثيمة جماعية مشتركة في أغلب كتابات جماعة البصرة أواخر القرن العشرين وتشير هذه البطلة إلى البطل المهزوم المستلب وهو يعاني من غربته المزدوجة، فمرة هي بطل ومرة هي سيدة عجوز تحيا أيامها الأخيرة وفي أغلب النصوص تبقى متلاشية خلف النصوص وضائعة في سماء النص وكأنها خيط خفي بين المؤلف والمتلقي

(٢) في ندوة أدبية مصغرة وبعد صدور العدد الأول حيث كان القاص محمد خضير وقتها يتحدث بشكل مقتضب عن الإرهاصات الأولى بعد إصدار العدد الأول المطبوع على الآلة الكاتبة والمسحوب بطريقة الاستنساخ.

(٣) قصة (الحاضنة) للقاص وحيد غانم والذي لم يشارك بعدها في أي عدد من إصدارات الجماعة.

لهذا العالم المؤطر بالإلغاز للروائي المعروف «**فرانز كافكا**»، وهل أن «**كافكا**» هنا قد مسخ ليصبح بطلا جديدا أم أنه عاد من مملكة الكلاب بفعل قوة أسطورية تتخطى عوالم نظرية التطور بجدولها غير التامة وحلقاتها المفقودة التي ضاعت بين العصور، وتلك إشكالية قد تتداخل هنا مع «وقع النص» الذي يبدو واضحا أنه لا يوحي بتلك الشفافية التي تتراءى منها صور أبطال مجهولين تعايشنا معهم في روليات «القصر.... القضية.... أمريكا.... المسخ» فهل كان «ك»[1] بطلاً لرواية خيالية غير موجودة لم تكتمل لحد الآن؟ وربما تنتهي في عصر آخر، تلك هي الأسئلة التي لا نبحث عنها طالما أننا بعيدين ضمن سياق السرد التاريخي عن حل اللغز المحير الذي يدفعنا نحو مناطق نجد أنفسنا فيها بعيدين عن المنطق العام والهيكل المنهجي لهذه الدراسة القصيرة.

في العدد الثالث من إصدارات هذه الجماعة القصصية أنقسم العدد إلى قسمين، القسم الأول منه قصص قصيرة لكل من «**كاظم الحلاق**»، «**محمد عبد حسن**»، «**قصي الخفاجي**»، «**عبدالأمير محسن**» حيث تميزت قصة «**وقت سري**» للقاص «**قصي الخفاجي**» والتي فازت بالجائزة الأولى في مسابقة مجلة الأقلام السنوية[2] حيث كان يحلو للبعض أن يذكر بأنها «**موت سري**» وليس «**وقت سري**» وهو يقصد أن يذكر برواية «**ريتشارد فورد**» المعروفة، بينما أحتوى القسم الثاني المسمى «**نصوص التراكم**» على قصص قصيرة جداً لكل من «**معين المظفر**»، «**عبد الكريم السامر**»، «**كريم عباس زامل**»، «**زهير الجزائري**»... وسأتناول في الحلقة القادمة استعراضاً لما كُتب حول هذا العدد والإعداد الأخرى من الإصدارات، حيث تناول

(١) جوزيف ك أحد أبطال فرانز كافكا.

(٢) فازت هذه القصة وقت سري بالجائزة الأولى في مسابقة الأقلام الشهرية وكان سليم السراج بطل هذه القصة نموذج للبطل المهزوم والذي يذكرنا بالقصة الستينية وأبطالها الذين يعانون من الاستلاب.

العدد الثالث القاص «**عبد الستار البيضاني**» في مجلة «ألف باء» والناقد «**باسم عبدالحميد حمودي**» في جريدة «القادسية».

في العدد الرابع من هذه الإصدارات المستنسخة شارك كل من «**كاظم الحلاق**»، «**محمد عبد حسن**»، «**كريم عباس زامل**»، «**سمير غالي**»، «**قصي الخفاجي**».

واستضافت الجماعة لغرض مناقشة العدد الرابع القاص «**محمد خضير**»[1] بندوة أدبية في المركز الثقافي لجامعة البصرة وابتدأت الندوة بافتتاحية قصيرة عن تأريخ جماعة البصرة أواخر القرن العشرين ثم استعراضاً قصيراً للقصص وقد أستنتج القاص «**محمد خضير**» ما مفاده أن «روح النص» والإشكاليات التي تحيط بالنص بشكل عام تتمحور حول استنتاج عام مفاده هو أن الجماعات مهما طال بها الزمن تحمل بدواخلها البذرة التي تدفعها نحو التحلل كي تفسح المجال إلى خطوات جديدة ربما تتركز بمنتصف الطريق الذي يفصلنا عن روح الجماعات التي عشنا معها واستنشقنا هواءها غير الفاسد في الخمسينات والستينات حيث كان ثمة هاجس خفي عام للتصور الجماعي عبر الإشكالية غير المرنة للصوت المنفرد.

العدد الخامس من إصدارات هذه الجماعة كان في جريدة العراق وهو عبارة عن بيان ورؤيا وملف للقصة القصيرة جدا حيث أعلنت الجماعة رسمياً عن ولادتها في مدينة البصرة على الرغم من أنها لم تكن سوى تجمع هلامي لا يحمل في تكوينه تلك البذرة التي حملته الجماعات، فهل كانت الجماعات في الخمسينات والستينات الفنية منها والأدبية قد ترسخت أم أنها مجرد اصطفاف بلا هوية، فهل كان للجماعة حس مشترك وكأنهم يحملون ذلك الهاجس الستيني الخفي، لا أظن أن جماعة البصرة أواخر القرن العشرين قد تنفست داخل الرئة المحترقة للدادائية أو السريالية بالرغم من أنهم يحملون ذلك النبض الخفي المتبقي من تلك الجماعات التي أنطفأت،

(١) استضافت جماعة البصرة أواخر القرن العشرين القاص محمد خضير في ندوة أدبية عقدت في المركز الثقافي لجامعة البصرة وذلك بعد صدور العدد الرابع من إصداراتها المستنسخة وأقتصر الحضور فيها على أفراد الجماعة وضيف شرف هم داود الربيعي ومعين المظفر ونجاح الجبيلي...

فهل يا ترى أن إعلان الجماعة كان مجرد موضة لألفات النظر كما كان يحلو للبعض من النقاد أن يقول أم أنه تأكيد للروح الجماعية والابتعاد عن الهويات التي يلهث وراءها الجميع؟[1].

عند الانتهاء من التمعن في البيان القصير الذي وقعه كل من «**محمد عبد حسن**»، «**كاظم الحلاق**»، «**كريم عباس زامل**»، «**نجاح الجبيلي**»، «**قصي الخفاجي**» يتبادر إلى الذهن أن تلك الومضة الجميلة التي تألقت في سماء القصة سوف لا تنطفئ طالما أن الروح تحمل بدواخلها ذلك النسغ العميق الذي يشد الإنسان إلى الأعماق والرؤيا هي الأخرى ما نملكه في أخريات قرننا وهو يفضي بنا نحو عصر آخر، فهل ستحملنا المركبات الفضائية إلى السماوات السبع ونسبح بالفضاء الخارجي كي نغدو توابع ربما إلى أحد الكواكب السيارة، وهل ستتوقف رحلتنا ونحن نغادر العصر الجليدي المتأخر إلى عصر أخر تتحكم به إلهة الخصب الذري والجنيات التي تتعامل بالأكاسيد الحامضية والجذور المرة وبقايا الهزات التي ولدنا من رحمها.

في العدد السادس من إصدارات جماعة البصرة أواخر القرن العشرين أشترك كل من «**كاظم الحلاق**»، «**محمد عبد حسن**»، «**كريم عباس زامل**»، «**قصي الخفاجي**» حيث كان هذا العدد محوراً للطرح والنقاش في ملتقى القصة السادس في بغداد، وكذلك ما جاء في مقالة الناقد «**باسم عبدالحميد حمودي**» والتي نشرت في جريد «الثورة» بتأريخ ٩/ ٧/ ١٩٩٥، كما سأتناول علاقة الراوي العليم في كل قصة مع البطل ومع القاص نفسه طالما أن أحد قصص العدد السادس تحول الإنسان فيها بعملية دراماتيكية إلى كلب شبق يتلذذ بالجنس بعد عمليات مبهمة تدور داخل أروقة قصصية مغلقة، كما سأتناول كذلك دراسة القاص «**محمد خضير**» عن

(١) كان العدد الخامس من إصدارات هذه الجماعة مغايرا هذه المرة لطريقة الاستنساخ وهي الطريقة التي كان أفراد الجماعة يطبعون بها قصصهم والمحدودة التوزيع، حيث ارتأت الجماعة أن تعلن عن نفسها رسميا وعن طريق الصفحة الثقافية لجريدة العراق وبالتعاون مع الشاعر سعد جاسم الذي كان يشرف على الصفحة آنذاك.

مجموعة «**على دراجة في الليل**» للقاص «**لؤي حمزة عباس**» وقد نُشـرت هذه المقالة في مجلة «الأقلام» وتطرق بها القاص «**محمد خضـــير**» إلى «أدب الاستنساخ» و«جماعة البصـرة أواخر القرن العشـرين»، فهل أن القاص كان موفقاً في أطروحاته حول هذه الجماعة القصصـية، وهل كانت المقالة قد طرحت إشكاليات أدب الاستنساخ الذي أرتبط بها، والمقالة قد تطرقت إلى القاص «**لؤي حمزة عباس**» باعتباره أحد أفراد هذه الجماعة القصصـــية وهي تطرق على أبواب نهاية القرن ومتاهاته غير المستقرة، فمن مدار الســـرطان حتى مدار الجدي ومن صاحبة الفأل النحس إلى العرافات اللاتي يتسكعن ببحار الصمت، ثمة رحلة شاقة قد لا تطول بين ثنايا هذه الأرض الرخوة التي قد لا تتسع لخطواتنا الأخيرة.

وفي العدد السابع من الإصدارات القصـصـــية للجماعة والذي كان مخصص للقصة القصـــيرة جدا ساهم فيه كل من «**محمد عبد حسن**»، «**كريم عباس زامل**»، «**نجاح الجبيلي**».

وفي العدد الثامن ســـاهم كل من «**داود الربيعي**»، «**نجاح الجبيلي**»، «**باســم الشـريف**»، «**محمد عبد حسن**»...».

الفصل الرابع

القصة في البصرة أواخر القرن العشرين

04

الخطاب النقدي ومداخلاته

بعد ترسخ خطوات الجماعة وانتظام صدور مجموعاتها القصصية وإصرارها على التواصل وخصوصاً بعد صدور بيانها القصصي، كان هناك ثمة متابعات نقدية جادة أشادت أغلبها بالجهد المتميز الذي يبذله أفراد هذه الجماعة من أجل مواصلة إصداراتهم على الرغم من الكثير الذين حاولوا التقليل من أهمية هذه التجربة الرائدة والمتميزة وهي نطرق على نهايات القرن.

فعن العدد الأول والثاني من سلسلة الإصدارات التي أصدرتها «جماعة البصرة أواخر القرن العشرين»، كان هناك ثمة كتابات نقدية متفرقة وكان أولها في مجلة «ألف باء» حيث استعرضت على عجل في مقال لها القصص المنشورة من دون أن تتطرق إلى التفاصيل التي تضج بها العوامل الداخلية الدقيقة والأنسجة المترابطة لقصص غير متشابهة وضاحة بالتفاصيل الواضحة، فأين كانت يا ترى حركة النقد وقتها في مدينة البصرة؟[1] وهل فعلاً أن هناك حركة نقدية تحيا بجوار الأعمال القصصية وخصوصا لحركة أدبية كانت تتمخض عن أصوات جديدة تحمل تفردها في هذه الحقبة.

وسأتناول في موضوع آخر تحت عنوان «**النقد في البصرة أواخر القرن العشرين**» الإشكالات والإرهاصات وراء جعجعة النقد الفارغة في أواخر هذا القرن والتي تتعكز حسب أدعاء أصحابها على كم هائل من القراءات النقدية لحركات التفكيك والتركيب والبنى وما وراء البنية وميتا لغويات مبهمة تصل إلى حد الرطانة غير المفهومة التي تجعل السماوات مغلقة وتنعدم الرؤيا لتصبح المسافات متباعدة حد أننا نكاد نختفي خلف هذه الغيوم الداكنة التي ربما تجعلنا بين فترة وأخرى غير راضين

(١) إشارة هنا إلى عدم مساهمة النقد في البصرة في متابعة الإعمال القصصية وتجربة (جماعة البصرة أواخر القرن العشرين) وتجربة أدب الاستنساخ والتي سجلت في وقتها تفردا ريادياً في طريقة إيصال نتاجا تهم على الرغم من ارتباط هذه التجربة بمدينة البصرة.

عن أنفسنا بفعل النقد التي تحولت عوالمه الجميلة التي عرفناها وقرأنا عنها بين تلك الأجيال من النقاد التي خرجت من معاطفهم تيارات أدبية وأدباء كبار إلى عوالم عدائية تختفي وراءها عقد النقص الأدبية المعروفة التي تدفع أدباء فشلوا في أعمالهم إلى امتهان حرفة النقد التي تتيح لهم أن يكونوا قوامين على الأعمال الأدبية وخصوصاً للحركات الجديدة باعتبار أن حركة النقد هي حركة تقويم وليست حركة هدم هدفها اخراج الشحنات النفسية المتواترة والتي تختفي وراءها «غيوم أو سخام المواطن» حسب تعبير «**سيجموند فرويد**»، وفي هذه الحالة يكون الناقد محتاجاً إلى مصح نفسي قبل أن يدلي بمركبات وعقد نفسية مستعصية على الفهم.

عن العدد الثالث من سلسلة الإصدارات التي أصدرتها جماعة البصرة أواخر القرن العشرين كان هناك كتابات في مجلة «ألف باء»[1] حيث أستعرض القاص «**عبد الستار البيضاني**» القصص القصيرة والقصص القصيرة جداً والتي كانت تحت عنوان «**نصوص التراكم**» وفي مجلة الأقلام العدد (٣-٤ آذار/ نيسان ١٩٩٣) كان هناك استعراضاً سريعاً وإشادة بالقصص القصيرة جداً، كما قام الناقد «**باسم عبد الحميد حمودي**» بدراسة قصص جماعة البصرة أواخر القرن العشرين تحت عنوان «**قصص جماعة البصرة أواخر القرن العشرين القصيرة جداً**» وقد نشرت في جريدة القادسية «الثلاثاء ١٦ تشرين الثاني ١٩٩٣».

وعن العدد الرابع من سلسلة الإصدارات كانت هناك إشارة سريعة في مجلة «الأقلام» حيث استعرضت المجلة تأريخ الجماعة وإصرارها على مواصلة النشر وتحقيق الأسماء وتثبيتها.

(١) نشرت هذه المقالة تحت عنوان (قصص عراقية من جنوب الإبداع) في مجلة ألف باء العدد ١٢٧ السنة الخامسة والعشرون/ ٣آذار ١٩٩٣.

وعن العدد الخامس من السلسلة والتي كما ذكرت سابقاً كان عبارة عن بيان وملف للقصة القصيرة جدا نشر في جريدة العراق الصفحة الأدبية[1] حيث أعلنت الجماعة تثبيت أسماءها رسمياً وقد وقع البيان كل من «**محمد عبد حسن**»، «**نجاح الجبيلي**»، «**كريم عباس زامل**»، «**كاظم الحلاق**»، «**قصي الخفاجي**» وكانت هناك مقالة للقاص «**عبدالصمد حسن**» في جريدة «القادسية»، وقد تناول فيها مجموعة من الإشارات القصيرة ما جاء في بيان جماعة البصرة، وهل أن هذه الجماعة القصصية هي عبارة عن جهد جديد أخترق الساحة الأدبية أم أنها عبارات فارغة لا تعني شيئا؟ أو أنها موضة لألفات النظر ليس إلا؟ وهل أن هذه الجماعة ستتواصل عبر بياناتها أم أنها ستتوقف لتعلن براءتها من القصة لتلبس ثوباً جديداً مكفرة عن أخطائها كي ترضي بعض النفوس المتعالية التي ربما أغاضتها لغة البيان الصريحة والتي وضحت شيئا مما يدور بدواخل قصاصي هذه الجماعة، وكما نشر أيضا «**حمدي مخلف الحديثي**»[2] في جريدة «العراق» مقالة قصيرة، تناولها لغة البيان وبعض الملاحظات والتساؤلات عن القصص القصيرة جداً وكان تساؤله «هل أن الجماعة سوف تواصل خطواتها في هذا العالم المتغير؟».

وعند صدور العدد السادس من إصدارات الجماعة المستنسخة كان هناك استعراضا في مجلة «الأقلام» ونبذة عن القصص وعن تأريخ جماعة البصرة القصصية، كما قام القاص «**سعدي عوض الزيدي**»[3] باستعراض تأريخ الجماعة وبعض الملاحظات عن العدد السادس، وقام الناقد «**باسم عبدالحميد حمودي**»

---

(١) نشر بيان جماعة البصرة أواخر القرن العشرين وملف القصص القصيرة جدا في صفحة النافذة الثقافية لجريدة العراق والتي تصدر في بغداد (السبت٢٦/ آذار/ ١٩٩٣) بعنوان مختبر جماعة البصرة..... أنساق القصة القصيرة جدا.. هواجس التجربة).

(٢) كانت هذه المقالة عبارة عن ملاحظات قصيرة عن جماعة البصرة وتجربتهم في كتابة القصة القصيرة جداً.

(٣) مقالة القاص سعدي عوض الزيدي عن العدد السادس من قصص الاستنساخ نشرت في جريدة العراق (الجمعة/ ١٢ تشرين الأول/ ١٩٩٤).

بمداخلة نقدية في ملتقى القصة السادس تحت عنوان «**من قصص السرد إلى الخزين المحكي**» أستعرض فيها بشكل مفصل القصص المنشورة في العدد السادس مع مقدمة عن تأريخ الجماعة، حيث تناول قصة مملكة بعيد للقاص «**محمد عبد حسن**» وعلاقتها بالموروث الشعبي والمرآة الطاردة للخفافيش، وقد تساءل الناقد هل أن هذه المملكة عبارة عن مملكة الخفافيش الموحشة المليئة بالكلاب وهل هي مملكة غرائبية ومملكة الحلم المعاش؟.

كما أستعرض الناقد قصة «**وجوه ضائعة**» للقاص «**كريم عباس زامل**» حيث بيّن أن القاص أعتمد تقنيا على طريقة الأداء في الكتب القديمة حيث أورد مثالاً بمجريات الديربي. وكيف كان كتاب آخر على هوامشه حيث وضح أسلوب السرد وطريقة القطع واللصق لعرض المادة الحكائية، كما بيّن الناقد أسلوب التجريب في هذه القصة والقصص الأخرى، كما وضح كذلك العلاقات التي تفجرت داخل القصة، كما بيّن العلاقة بين العلاقة بين الراوي العليم والسارد الأول والثاني وكيف أستطاع القاص أن يوصل مادته الحكائية.

كما أستعرض الناقد قصة «**ذات مساء قريب**» للقاص «**كاظم الحلاق**» وكيف أنها استطاعت أن توصل مادتها الحكائية عبر الصيغة الملحمية المتراكمة للأوصاف والخيالات كما أنها استفادت من طريقة أداء الفعل المضارع ليطورها نحو نقطة الذروة كما أنها استفادت من طريقة الاستمرار الحكائي لا القطع المزاوج الذي أستخدمه القاص «**كريم عباس زامل**».

كما أستعرض الناقد «**باسم عبد الحميد حمودي**» قصة «**كلبيات**»[1] للقاص «**قصي الخفاجي**» حيث وصفها بأنها مجموعة من الحقائق السردية نستطيع التسلسل منها لمجموعة قيم معنوية وحسية حيث أستطاع الناقد استنتاج حقيقة أسطورية ماثلة

(١) ستكون هذه القصة ومجموعة من القصص الأخرى محور دراسة تحت عنوان (بؤس الخطاب القصصي) وكذلك مدى استفادة هذه القصة من مفهوم (المسخ الكافكوي) باعتباره التجسيد الأمثل لاستلاب الإنسان وغربته الميتافيزيقية في حضارة التكنولوجيا الحديثة.

داخل القصة هي أن الجبان يعدم ويتحول إلى كلب وهذا ما أستنتجه أيضا القاص الراحل «**إسماعيل عيسى**» في دراسته القصيرة التي نشرت في جريدة «الجمهورية» حيث قام باستعراض سريع للقصص المنشورة في العدد السادس.

وقد نشرت المقالة الآنفة الذكر للناقد «**حمودي**» وهي مداخلة في ملتقى القصة السادس نشرت في جريدة «الثورة» الصادرة آنذاك في بغداد (بتأريخ ٩/ ٧/ ١٩٩٥)[١].

عند صدور العدد السابع من الإصدارات المستنسخة وكان عبارة عن ملف للقصة القصيرة جداً وشارك فيه كل من «**محمد عبد حسن**»، «**كريم عباس زامل**»، «**نجاح الجبيلي**» حيث كانت هناك إشارة لصدوره في جريدة «العراق» واستعراضاً لمحتوياته.

ثم أصدر القاص «**محمد خضير**»[٢] دراسته في مجلة «الأقلام» عن أدب الاستنساخ من خلال استعراض مجموعة القاص «**لؤي حمزة عباس**» والصادرة في الأردن عن دار أزمنة، حيث أثارت هذه الدراسة بعض الإشكالات بين أفراد الجماعة القصصية باعتبار أن القاص «**محمد خضير**» أعطى إلى «**لؤي حمزة عباس**» دوراً ريادياً ومتميزاً في تأريخ الجماعة بالرغم من أنه ساهم في العدد الأول فقط من الإصدارات القصصية.

هذه الدراسة أيضا والتي نشرت في مجلة «الأقلام» قد اعتبرت مقياس النجاح هو في إصدار المجاميع القصصية والتفرد عن باقي أفراد الجماعة، كما أن للقاص «**محمد خضير**» رأي خاص ومتحفظ اتجاه الجماعات القصصية، وأتمنى أن يقوم

---

(١) مقالة الناقد باسم عبد الحميد حمودي والتي كانت تحت عنوان (من قصص السرد إلى الخزين المحكي) وهي مداخلة نقدية في ملتقى القصة السادس في بغداد ونشرت في جريدة الثورة بتأريخ (٩/ ٧/ ١٩٩٥).

(٢) نشرت هذه الدراسة في مجلة الأقلام العدد ٥-٦ السنة الثانية والثلاثون/ ١٩٩٧، كما أن هناك دراسة للقاص عبدالصمد حسن تناول بها تأريخ الجماعة وقصصهم ونشرت في جريدة العراق.

القاص «**محمد خضـــير**» بدراسة إشكاليات الجماعات القصصـــية طالما واحد من الذين ساهموا في مشـروع «١٢ قصة القصصـي» في السبعينيات.

وعند صدور العدد الثامن من إصدارات جماعة البصـــرة أواخر القرن العشـــرين لم تصدر دراسة أو اشارة نقدية تستعرض قصص هذا العدد.

الفصل الخامس

الجماعات الأدبية في البصرة

05

جماعة البصرة أواخر القرن العشرين

ترتبط علاقتي بالجماعات الأدبية[1] في البصـــرة إلى أواسط السبعينات حيث كنا حينها طلاب في المرحلة الإعدادية تجمعني رابطة أدبية مصـغرة مع مجموعة من الأدباء والرسـامين وبعفوية كاملة وبعيداً عن وسـخ الحضـارات وإفرازاتها القذرة، حيث كنا نحمل هموم هذا العالم وكأننا نحاول أن نسـاهم بجدية في وضـع بصـماتنا فوق صـفحة هذا الكون الذي ابتدأنا نراه بعين متفحصـة بعد أن تنامت قراءاتنا وتعمقت فازدادت همومنا وكبرنا ونحن بعد صغارا فكنا نرى العالم وكأنه أصغر من أن يحمل طموحنا الكبير[2].

وفي مدينة الجمهورية تحديداً وفي متوسـطة «**جابر بن حيان**» وإعدادية الجمهورية ابتدأت اهتماماتنا الأولى بالشعر والأدب والرسم والفلسفة وكنا نقضـي أوقاتنا في مقهى «منكاش» نتجادل في الفلسـفة الوجودية ومؤلفات «**ماركس**»، و«**كيركيجارد**»، و«**نيتشه**»، وعقدنا في أحد الأيام ندوة مصغرة لمناقشة كتاب «**واقعية بلا ضفاف**» لـ«**روجيه غارودي**»، وكنا نقضـي أوقاتنا في بيت الرسام «**نزار عبادي**» وكانوا يرسمون ونحن نقرأ حيث كان بيتهم أشبه بمرسم تتناثر فيه اللوحات الزيتية والتخطيطات، ونذهب بعدها إلى بيت الرسـام «**باسـم منصور**» وكان فتى مدللاً يدخن-سكائر الكنت الأجنبية الغالية الثمن-ويرسم ويقرأ ليلاً وينام صباحاً ورسم في يوم من الأيام جدارية كبيرة بالزيت أسماها «**تل الزعتر**»، وكذلك كان بيت الرسام

(١) الجماعات الأدبية والقصصـية في العراق كان أغلبها ذو عمر زمني قصـير ونذكر منها جماعة كركوك في الستينات وجماعة تضاد وجماعة مدى في التسعينات في بغداد، وكذلك لابد من الإشارة إلى الجهد المتميز لمجلة الكلمة لأنها كانت ذات مشـــروع حداثي حيث تبنت قصائد النثر الحديثة وشجعت التجارب الجديدة في القصة والشعر والرواية.

(٢) أغلب المداخلات النقدية التي كتبت عن تجربة جماعة البصـــرة القصصـــية، كانت من قبل نقاد من خارج محافظة البصـــــرة وهذه هي واحدة من الإشـكالات النقدية لكون هؤلاء النقاد لا يعجبهم العجب وهم يقفون بالسلب من كل ما هو جديد.

«**وداد موسى**»- الذي يقيم حالياً في هولندا – مأوىٰ لنا بعد أن نتسكع في شوارع مدينة الجمهورية ومقاهيها حيث اللوحات والتخطيطات والكتب الفنية وكان صديقنا «**وداد موسى**» فناناً حقيقياً بمعنىٰ الكلمة، حيث كان يشتري الملابس المستخدمة ويعيدها من جديد بعد أن يضيف عليها لمساته الفنية فتبدو وكأنها جديدة، كان عالمنا آنذاك عالم صاخب ومتنوع فكنا جميعاً نقرأ ونكتب ونتبادل الكتب وكنت أنا وقتها ابتدأت أحفظ المعلقات العشرة عن ظهر قلب وأتدرب علىٰ كتابة الشعر وكذلك قرأت بحور الشعر والتفعيلات وميزان الذهب، وفي تلك الأيام وبالرغم من الفقر والأيام الصعبة التي كنا نعيشها كان عالمنا متنوعا وابتدأنا نستمع إلىٰ الموسيقىٰ العالمية «**بتهوفن**»، و«**باخ**» و«**موتزارت**» و«جايكوفسكي» وكان أغلب أفراد جماعتنا الأدبية المصغرة رسامين وشعراء وكانت لي محاولات لكتابة رواية تركتها لصعوبة هذا العالم وتنوعه، وفي هذه الفترة وكنا من رواد مكتبة الجمهورية العامة وكنا أنا وصديقي «**نزار عبادي**» نستعير الروايات حيث قرأنا رواية «**الحرب والسلام**» بأجزائها الثلاثة للروائي الروسي «**تولستوي**» ورواية «**الجريمة والعقاب**» و«**الإخوة كرامازوف**» و«**الأبله**» لـ«**دوستوقسكي**» ورواية «**البؤساء**» لـ«**فكتور هيجو**» وقصة «**الحضارة**» لـ«**ول ديروانت**» وهكذا تكلم «**زرادشت**» لـ«**نيتشة**»، وكان الطلاب في المدرسة يسموننا المجانين والمعقدين ومرة يسموننا الفلاسفة، وكنا دائما نذهب إلىٰ البصرة القديمة إلىٰ بيوت اليهود القديمة لرسم شرفاتها الخشبية وشناشيلها الجميلة حيث ينصب أصدقائنا الستاند الخشبي في الشارع ويبدأون بالرسم ونحن نجلس بجانبهم غير مبالين بنظرات الاستغراب للمارة الذين يستهزئون بنا أحيانا.

وفي نهاية السبعينات وجدنا في مقهىٰ «صلاح» الواقع في بداية شارع الكويت في العشار مكانا أكثراً أتساعا وحيوية، وكنا أنا وصديقي الرسام «**نزار عبادي**»، و«**وداد موسى**»، و«**باسم منصور**» بالإضافة إلىٰ صديقنا الجديد الرسام «**عبد الله فالح الشمري**» الذي كان يعشق رسم المسوخ والبوهيميات والأشكال الغريبة نلتقي يوميا في مقهىٰ «صلاح»، وكذلك اكتشفنا مقهىٰ «عذار» الذي لا يبعد كثيراً عن

مقهى «صلاح» وكذلك مقهى «المسيباوي» الواقع في نهاية الشارع المؤدي إلى سوق الصياغ في سوق الهنود، وفي عام ١٩٧٨ وبعد تعرض اليسار العراقي إلى الهجمة الشرسة من قِبل السُلطة، وإرغام المثقفين والأدباء المحسوبين وقتها على اليسار على التوقيع على قرار ٢٠٠ السيئ الصيت وحالة الانكسار النفسي التي أعقبت تلك الهجمة وبعد سيطرة أجواء الخوف والرعب هاجر أغلب المثقفين إلى الخارج.

وبعد اندلاع الحرب العراقية- الإيرانية وسيطرة أجواء القصف على المدينة وحملات الاعتقالات المتكررة حيث أعتقل وقتها القاص والروائي «**عبد الجليل المياح**» صاحب رواية «**جواد السحب الداكنة**» التي أصدرها في الستينات وأعدم واختفت أخباره إلى يوم سقوط بغداد حيث عثر على قرارات الإعدام لمحكمة الثورة.

وعندما اشتدت الحرب «العراقية–الإيرانية» وأزداد القصف على المدينة وجدنا في ستديو «**معين المظفر**» الواقع في ساحة أم البروم ملاذا أمناً بعيداً عن عيون الأمن المنتشرة في المدينة وقد أنتقل أستوديو «**معين المظفر**» في السبعينات من فندق «العروبة» مجاور تسجيلات «شرهان كاطع» الشهيرة إلى شقة صغيرة خلف شارع الكويت، وكان مقهى «صلاح» يعج بالمثقفين والأدباء والمدرسين المتقاعدين وعلى رأسهم «**خضر عباس فضل**» زميل «**السياب**» في دار المعلمين العالية والكثير من طلبة الجامعة وكان الشهيد «**كريم نجم**» يتردد على مقهى «صلاح» لكي يوصل أدبيات المعارضة العراقية ومجلة «الثقافة الجديدة» وجريدة «طريق الشعب السرية» وكذلك منشورات «جبهة جود وجوقد» التي تضم فصائل المعارضة العراقية في كردستان العراق وحين اختفى «**كريم نجم**» واصل بعده الشهيد «**علي بدر**» إيصال هذه المنشورات والأدبيات إلى أن تم اعتقاله هو وأخوه «**فتحي بدر**» و«**عبد الرزاق جابر**» وغيرهم عام ١٩٨٣.

وفي تلك الفترة كان الشاعر «**خضر عباس فضل**» يتردد بين بغداد والبصرة ويحمل هذا الشاعر ذاكرة جيل تمتد من الأربعينات حيث كان زميلا للشاعر «**بدر**

شاكر السياب»، و«**بلند الحيدري»**، و«**عبد الوهاب البياتي»**، و«**نازك الملائكة»**، و«**عبد الرزاق عبد الواحد»** وكان ينتقل بين بغداد والبصرة وكان يحدثنا كثيراً عن تأريخ الحركات والأحزاب الوطنية في البصرة والمحاولات الأولى لتشكيل أولى الخلايا السرية للحركات الماركسية في منطقة البجاري في العشار وعن مدرسة الرجاء العالي «الهاي هوب» وكذلك كان يحدثنا عن «**عاصم فليح**»، و«**عبد الله مسعود القريني**»، و«**عبدالوهاب طاهر**»، و«**ملا حميد عثمان**»، و«**فيصل السامر**» و«**سامي نادر**» و«**صبري عبد الكريم**»، و«**مالك سيف**» وكان يحمل ذاكرة جيدة عن الأطباء في البصرة وخصوصاً الذين جاءوا مع الحملة البريطانية ويعرف أين كانت عياداتهم وكان له ديوان شعر عمودي وله قصيدة عن راقصة يونانية أسمها «**كارلا**» كانت ترقص في أحد الملاهي الليلية وله كتاب مترجم عن «**الخلية**» وكان يتكلم بالانكليزية أحياناً ومرة حدّث سائحاً أجنبياً بالفرنسية وحين سألناه كيف تعلم الفرنسية قال أنه تعلمها في دار المعلمين العالية.

وبعد فترة وعلى أثر وشاية لأحد عملاء الأمن العامة تم إعدام «**علي بدر**»، و«**فتحي بدر**» بعد إدانتهم ومجموعة أخرى بتنظيم سري لأحد أحزاب المعارضة العراقية وحينها هرب الرسام «**صالح كريم**» إلى العمارة بعد أن زوّر هوية دراسات عليا وكذلك كان صديقنا الشاعر «**حيدر الكعبي**» والشاعر «**جمال جمعة**» والذي كان يدرس في جامعة البصرة يترددون بشكل منتظم على مقهى «صلاح» وكان الشاعر «**حيدر الكعبي**» هارباً من الخدمة العسكرية وبعدها غادر العراق بعد حرب تحرير الكويت، وبعد اشتداد القصف على العشار التجأ أغلب الأدباء إلى مقهى «الشناشيل» في البصرة القديمة حيث وزّع الشاعر «**طالب عبدالعزيز**» في حينها استمارات الانتساب إلى اتحاد الأدباء وكان يتردد بانتظام كل من «**محمد خضير**»، و«**محمود عبدالوهاب**»، و«**كاظم الأحمدي**»، و«**فاروق السامر**»، و«**حسين عبداللطيف**» والكثيرين.

وفي التسعينات وبعد حرب الكويت تحديداً أصبح اتحاد الأدباء اتحاد رسمي

وأصبحت المقاهي الأدبية أماكن بديلة للأدباء البعيدين عن خط السلطة، وكذلك كان مطعم «علي بابا» في شارع الوطن مكان ليلي يأوي إليه الأدباء بعيدا عن عيون السلطات الرسمية يتحاورن فيه بجدية عن الوضع الأدبي والثقافي والسياسي في البصرة وكنا نعتبر هذه الأماكن بديل لاتحاد الأدباء الرسمي المرتبط بالسلطة وكان مقهى «صلاح» متنفس للكثير من الأدباء الذين يترددون بشكل يومي ومستمر ومنهم «**عبدالرزاق صالح**»، و«**علي باقر الهاشمي**»، و«**سالم محسن**»، و«**معين المظفر**» وغيرهم وعندما صدر العدد الأول من إصدارات جماعة البصرة أواخر القرن العشرين القصصية وزع في المقهى واستمرت لقاءات جماعة البصرة في هذا المقهى وأثمرت عن إصدار أعداد جديدة وساهمت أنا في إصدار العدد الثالث وكذلك في إصدار بيان الجماعة ومجموعة من القصص القصيرة جدا وأعداد أخرى وشكل وقتها إصدار البيان مفاجأة للكثيرين الذين كانوا يعتبرون هذه الجماعة وكأنها جماعة ماركسية ومنهم حتى بعض من أفراد الجماعة من الذين ساهموا في العدد الأول والثاني حيث أنسحب أكثرهم خوفاً من الأطروحات الجريئة لهذه الجماعة والكثير من هؤلاء ابتدأ يطرح التقولات والتخوفات عن هذه الجماعة وخصوصا بعد اعتقال مجموعة من المثقفين ومنهم واحد من أفراد الجماعة وكذلك إصدار البيان ذو اللغة الجريئة والجديدة وكذلك حين طرح الناقد «**باسم عبدالحميد حمودي**» دراسته في ملتقى القصة السادس واتخذت هذه الدراسة محور من محاور الملتقى.

وكان هناك مشروع مجلة «رصيف ٢٠٠٠»[1] حيث صدر العدد الأول بطريقة الاستنساخ ووزع في مقهى «صلاح» وساهم فيه الناقد «**عادل الثامري**» و«**علي نوير**» والرسام «**عبد الله فالح الشمري**» وغيرهم ولم يصدر أي عدد أخر من المجلة حيث

(١) مجلة رصيف ٢٠٠٠ كانت محاولة لكسر الطوق المفروض من قبل العاصمة بغداد كونها تحتكر طباعة المجلات وإصداراها لكن لم تنجح المحاولة كون مشروع إصدار مجلة آنذاك ولو بطريقة الاستنساخ غير سهل ضمن الإمكانيات البسيطة فصدر عدد واحد فقط من دون أن يتمكن أصحاب المشروع من إصدار أعداد أخرى.

صدر عدد واحد فقط.

وعندما جاء القاص «**كاظم الحلاق**» من العمارة وابتدأ يساهم في إصدارات الجماعة القصصية وكذلك ساهم في إصدار البيان القصصي[1] للجماعة في الصفحة الثقافية لجريدة «العراق» وكان وقتها الشاعر «**سعد جاسم**» هو المشرف على الصفحة الثقافية، وقد تمت صياغة البيان وفق رؤية مشتركة للجماعة ومن الأدباء الذين ساهموا في إصدارات الجماعة القصصية وبيان الجماعة هم «**وحيد غانم**»، و«**كامل فرعون**»، و«**كاظم الحلاق**»، و«**محمد عبد حسن**»، و«**سمير غالي الزبيدي**» و«**معين المظفر**»، و«**كريم عباس زامل**»، و«**نجاح الجبيلي**» وغيرهم[2].

وكانت توزع في مقهى «صلاح» ومطعم «علي بابا» جريدة «الحقيقة السرية» والتي أصدرها الصحفي الشيوعي «**عباس الجوراني**» وساهم فيها مجموعة من الأدباء، وعلى أثر وشاية من أحد المخبرين الذين يشتغلون لمديرية الأمن تم اعتقال «**عباس الجوراني**»، و«**محمد البطاط**»، و«**داود الربيعي**» والذين ساهموا معهم في إصدار أعداد الجريدة لمدة سنة وأطلق سراحهم بعدها.

وكنا دائما نقارن بين مقهى «صلاح» ومقاهي باريس والسان جرمان دي بري وخصوصا مقهى «فلور» الذي كان يرتاده الفيلسوف الوجودي «**جان بول سارتر**» والذي ألف فيه كتابه «**الوجود والعدم**» وأغلب مؤلفاته، وكذلك كانت الوجوه الوسخة لا تجد لها مكان في مقهى «صلاح» أو مقهى «عذار» أو مطعم «علي بابا».

وعندما سقط نظام «**صدام حسين**» وانحسرت المقاهي الأدبية وأصبحت فقيرة

---

(١) بعد صدور البيان الأول القصصي الذي نشر في الصفحة الثقافية لجريدة العراق أرسل أفراد الجماعة بيان ثاني إلى جريدة الجمهورية الصفحة الأدبية مع ملف للقصة القصيرة جدا والتي كان يشرف عليها عبد الزهرة زكي آنذاك فلم ينشر في حينها أنما اكتفى بنشر قصة لكاظم الحلاق وقصة (العربة الأخيرة) لكريم عباس زامل.

(٢) توقفت الجماعة في أواخر القرن العشرين واكتفت بعشرة أعداد دون أن تحاول إصدار أعداد جديدة كونها اتخذت من نهاية القرن العشرين سقف زمني لنهاية مشروعها القصصي.

بروادها تحول قسم منها إلى محلات وربما تصبح في وقت آخر تجمعات أدبية وثقافية.

فألف تحية إلى «**صـــلاح**»، و«**أبو مهدي**»، و«**أبو نـايف**» هؤلاء الوجوه الجميلة الـذين قضـــوا أعمارهم في خـدمـة الأدبـاء وألف تحيـة للأدبـاء الـذين لم ينحنوا أمـام العاصـفة أو لم يقدموا الولاء للســلطة والرحمة لشــهداء المقاهي الأدبية الذين اتخذوا منها منابر لنشــر أفكارهم العظيمة.

الفصل السادس

القصة في البصرة أواخر القرن العشرين
المشهد القصصي التسعيني

06

الصورة الشيئية

بعد استعراض تاريخ «جماعة البصرة أواخر القرن العشرين» باعتبارها أبرز ما أتسم به الانجاز القصصي التسعيني في البصرة، وكذلك طرح مجموعة الإشكاليات التي رافقت هذه الجماعة القصصية عبر فترة المنجز من أعمالها، طالما أن الفترة الزمنية لامتداد خطابها القصصي قد أوشكت على الانتهاء[1]، أو ربما انتهت فعلا وذلك ما لا نستطيع أن نقرره الآن في هذا القسم من هذه الدراسة غير الموسعة، آملا في حلقات أخرى والتي سوف أتوسع بها لتشمل الجماعات القصصية في العراق[2] في العقد التسعيني وديمومتها عبر ما قدمته من أعمال سواء ضمن الجهد الجماعي، أو ضمن الجهود الفردية التي حمل أصحابها ثمرات نجاحهم عبر جهد شاق ومتفرد، كما تتراءى أمامنا أيضاً علاقة السارد هنا بالمتلقي، مع افتراض أنه متلقي غير عليم يصطدم بروح النص المتجردة لراوي عليم، ربما يدخل أنوفنا بمناطق غير واضحة التضاريس وتلك فجوة قد تلغي فترة المنجز أمام عصر السرعة ومداخل الروبوت المعقلنة وصيحات «النص المرئي» بمنجز قد يبدو متسقا مع عقل المتلقي، الذي أصبح متطابقا مع شحنة النص المعروضة، عبر صور تبدو مجسمة بألوان براقة تدغدغ ذاكراتنا المحشوة بفوضى العصر وتحشرنا بخانات لا يتضح أنها سوف تمنحنا ذلك الدفء الجميل لروايات الجيب وقصص الفرسان، وملاحم التشرد والسير وغيرها، فهل فعلا أن معظم تساؤلاتنا المشروعة هي محض توهمات قد تسلمنا إلى مناطق متوازية مع أطروحاتنا التي أصبحت مبهمة؟، فهل الرطانة التي يبطن بها النص من الداخل هي ديمومة له؟، أم أنها محض كلمات

(١) اختارت جماعة البصرة أواخر القرن العشرين نهاية القرن العشرين مدة زمنية لنهاية خطابها القصصي وهنا توضيح كون المقالة كتبت أواخر القرن العشرين.

(٢) هذه الدراسة المشار إليها هي قسم من دراسة بعنوان الخطاب القصصي وإشكاليات التلقي الحديثة، ستصدر لكاتب المقال في فترة لاحقة.

مبعثرة في سماء مغلقة تمنح أسـرارها بصعوبة إلى المتلقي الذي ربما يتسلح بتعاويذ سحرية لأجل الدخول إلى بوابات العالم السبعة التي سوف توصله إلى المدن السحرية بأجواء ها الملغزة، وتلك فانتازيا قد نسخر منها أحيانا بعد أن سئمنا الفوازير الراقصة بكذبها الواضح، وكيف سنتخلص من بؤس الرؤيا؟[1].

مستويات السرد القصصي

المنجز القصصي التسعيني في البصرة يكاد يخلو من المجاميع القصصية المتفردة والمتميزة، والتي تركت أثرها الواضح في صفحات هذا المنجز، والتي تبدو وكأنها امتداد للجهود الجماعية المشتركة ذات الحيز الضيق في الانتشار والتي سماها النقاد في العراق بظاهرة أدب الاستنساخ[2] يستثنى من هذه الجهود القاص «**لؤي حمزة عباس**» باعتباره أستطاع أن يطبع مجموعته القصصية الأولى في عمان والتي صدرت عن دار أزمنة، وأن هذا القاص وكما ذكرت في دراسة سابقة بأنه ساهم في العدد الأول من إصدارات جماعة البصرة أواخر القرن العشرين المستنسخة.

ضمت هذه المجموعة القصصية على دراجة في الليل، أكثر من عشرة قصص

(١) من وحي الكتلبات المتفرقة والتي تفردت بها قصص المجموعة تبين لنا أن فن القصة ربما يتيح لنا وبطواعية لغة السرد أن نتجول بمناطق تبدو لنا وكأنها محظورة علينا، لكن نبقى غير متأكدين أن كل شيء هنا هو محض صدفة، والتباين في النصوص يدفعنا نحو قعرها المضيء لكن تبقى الأسئلة محض مفاتيح نحو مشكلات وجودية كبرى، والحروف وهي تتراكب بجمل قد تبدو أحيلنا وكأنها فارغة من معانيها.

(٢) المنجز القصصي التسعيني بكل موروثاته هو عبارة عن حطام أمام التراكم الفذ لفن القصة بتقنياته المتنوعة عبر إنجازات كانت علامات بارزة في القصة الخمسينية والستينية، فمن الوجه الآخر لفؤاد التكرلي إلى المملكة السوداء للقاص محمد خضير بحسها الشيئي ثمة نقاط يبدو أثرها واضح على نصوص هذه المجموعة، وبعيدا عما يقال من أن القصة التسعينية قد خرجت من معاطف الستينين أو أن هذا القاص الشاب أو ذاك قد أخذ أو نقل حرفيا من أحدى قصص محمد خضير في المملكة السوداء، نرى أن تداخل الأصوات ضروريا لعملية التطور التي ربما تكون خطواتها متلاحقة بعد أن يستطيع أي واحد منا التفرد بخطواته بعيدا عن تأثيرات الأخر باعتباره منجز مستقل على أبسط فرض أنطولوجي.

كانت مساحة نشـــرها مضغوطة ومتميزة بضـــربات ســـريعة قد تأخذ من عقل القارئ جزءاً قليلاً لكنها تجعله يعزف بمفرده بسـيمفونية تجعلنا مخدرين لا نخلو من الوهم الدفين، فمن عربة الموتى ثمة ذكريات مبهمة تبقى لنا وكأننا أمام لوحات «**الجريكو**» و«**سلفادور دالي**»، السـرد يبدو لنا غير سهل في عوالم متداخلة مع بعضها، فحين يبدو لنا البازدار بزي أخر غير الزي الذي كنا نتوقعه من القاص أن يعطيه له فنبدو بحالة من الدهشة القصصـــية بغرائبيتها الخاصة، وقد تسلمنا أخيراً مشوشين إلى قصـة «**السـحالي**» وهنا نبتدأ بعوالم سـحرية وملغزة في نفس الوقت، فإلى ماذا كان يشير القاص «بالقطة التي أنسلت بوبرها الناعم الحليب» كما أنه ملأ المكان «بالرائحة الفاغمة»، وبهذا أسـتطاع هنا أن يوصـل خطابه الإيحائي مسـتخدما رؤية المكان ودلالاته المتعددة وعلاقته بالراوي، الذي يبدو وكأنه متلاشـياً خلف النص، ويبقى في قصـة «**السـحالي**» ثمة حنان حجري يغلف النص من الداخل بســـرية واضـحة ومحكمة[1].

في قصـة «**عد الموتى**» وقصـة «**رقصة الكاميليا**»، ثمة خيط خفي يشـدنا بألم نحو عوالم لم تمنحنا أسـرارها، فهل أستطاع القاص هنا أن ينجح بإدخالنا في عوالم رقصة التانغو؟ وما هو الربط بين النجار والصـبي الذي يركض بين الأزقة وبين رقصـة الكاميليا، والنسـوة اللائي تنام أحداهن فوق رجل الأخرى؟ ترى هل هناك ربط في خيال القاص؟ أم أن الراوي هنا هو القاص نفسـه، وتلك هي عقدة القصـة، وهل النهاية تعتبر هنا بداية للقصـة؟ أم بداية لقصـة أخرى فأذن «كل شيء.....كل شيء» وكأنها نهاية لا تنتهي.

في قصـة «**الأخت والملائكة**» تبدو البداية والخاتمة وكأنهما مبتعدان بعري واضـح عن مستويات السـرد الباطنية، وتبقى محنة المتلقي هنا بين مخيلة القاص ومحدودية التلقي، «وفي الطابق الخامس رأى أشياء كثيرة» هذه هي خاتمة القصة، وكأن الملائكة

(١) لغة السـرد وتداخلها مع المنجز الزمني التاريخي، وهل نجحت النصوص في الاقتراب من مشكلة الشعرية لتودوروف بكل إشكالياتها المعروفة.

تبقى وحدها من دون الأخت التي ضاعت بين التفاصيل والمسارات داخل النص.

حين نصل إلى قصة «**العاري في الظل**» تبدو حيل السينما واضحة هنا، فالقاص يشحن النص بصور متكررة، فالعري واضح «لتبوله وشيش يتكرر داخل دلو الصفيح الفارغ ويورث القاعة ضربا من سكينة خامدة».

يتداخل هنا السرد مع سيناريو قد يتراءى للمتلقي وكأنه وضع بأحكام خلف ظلال النص وعبر مرجعيات قد تبدو مسايرة ومتجانسة مع بنية الخطاب هنا أحيانا ومغايرة له في أحيان أخرى.

في قصة «**على دراجة في الليل**» والتي أخذت المجموعة عنوانها نبدو متوحدين داخل النص وهو يقودنا مع سائق الدراجة إلى مناطق تبدو وهمية وكثيرة التفاصيل بفعل حالة الضغط التي مارسها الراوي على النصوص مستفيدا هنا من تقنية الكتابة الحديثة، ومحاولات المراجعة والشطب التي أمتاز بها فن القصة العالمي، وخصوصاً عند الروائي المعروف «**أرنست همنغواي**» بأساليبه ذات المدى المفتوح، فهل يا ترى أن هذه القصة هي الأفضل بين قصص المجموعة التي امتازت ببعدها الفني، «- بإمكانك أن تركب خلفي ربما تجد من يدلنا عليه» هذا المقطع البسيط ربما يذكرنا بما نحمل من خزين قصصي بالقصة الخمسينية في العراق بعوالمها المليئة بالإنسان المعتاد بكل حالاته اليومية وهمومه وهو يحمل قدره وسط هذا العالم المتغير.

وحين تسلمنا هذه القصة باعتبارنا متلقين وحياديين أيضاً بين الراوي العليم والقاص، الذي يقف على مسافة من النص متفرجا ومنفرجا بنظراته التي تبدو بعيدة بمقصدها إلى القصة الأخرى «خطط مسائية لحرب غير منتهية» فهل نعثر بين سطور النص على حرب فعلية غير منتهية؟ أم أنها خطط غير معلنة في مخيلة القاص ويبقى هنالك تساؤل غير مشروع ربما نبدو فيه متطفلين على عوالم النص الخاصة، إذا افترضنا أن هناك حدود للنص غير قابلة للاختراق وخصوصيات غير معلنة ربما تفصح لحد ما عن خصوصية معينة للقاص نفسه، ولكن هل بعيدا عن المنجز القصصي العراقي الخمسيني والستيني وما بعده؟.

«أسمع صوت الغريق يبقبق» هذا المقطع مع مقطع أخر في هذه القصة قد نعثر له على متشابهات متناظرة من القصص الأخرى بهذه المجموعة «نحيب قاتم يملا الردهة يفتح أبوابها على عذابات أجساد يلونها صدأ الإهمال، فتجف العروق الخضراء، تزرق تسود، تتساقط تغيبها رياح الأحذية الثقيلة».

وتبقى قصة عن «الملك والمياه والرسائل القديمة» قصة فيها شيء من الغموض غير المعلن وهي تتداخل مع قصة «**المخطوطة ٥٣٢**» حيث لغة السرد تتداخل مع دقة الوصف وهي تذكرنا بعوالم القصة الستينية في العراق بحرفيتها وتقنيتها العالية «أصابعي تدب على الجدار مثل عقارب عمياء»، «كما يركد وجه نسيناه في ظلام الذاكرة منتظراً مبرره الخفي للصعود إلى لبها المضيء»، «ثم وهو ينسل بخفة ملائكية إلى الخارج».

وفي الختام ثمة ملاحظات ندونها خارج النصوص التي تبدو وكأنها قصة واحدة ببداية وعقد متشعبة وبنهاية واحدة أو ربما بدون نهاية.

الفصل السابع

قصص العدد الثامن

07

بعدما قمنا بإصدار العدد السابع أنا والقاص «**محمد عبد حسن**» والقاص «**نجاح الجبيلي**» واصلت جماعة البصرة أواخر القرن العشرين إصدار العدد الثامن بطريقة الاستنساخ وشارك في العدد الثامن القاص «**رمزي حسن**» بقصته «**كرنفال جنائزي**» وهي مهداة للشاعر «**يحيى صاحب**» وبمستهل مأخوذ من «**لوتريامون**» من أناشيد «**مالدورور**» وتتناول الوقت والزمن تحديداً الزمن الفيزيقي وتبدأ من الساعة التاسعة مساءا ويسترسل في تناول موضوعة العدم حيث هناك الندم والقلق وهي من المواضيع المشتركة بين الوجودية حيث القلق الوجودي بمفهوميه وما تناوله «**فرويد**» في دراساته في التحليل النفسي وكذلك مفهوم القلق الوجودي عند «**هيدجر**» و«**سارتر**».

ويتناول القاص أيضاً موضوعة قريبة للوأد بالمفهوم الجاهلي يوم كانت النساء تدفن بطقس هو أشبه

«كفى كفى قالت أمي، ها هي أختك ترقد بقبرها بأمان»

ثم يسترسل القاص بلغة الحوار:

- هل ترها صحوة متأخرة يا أبي
- نعم نعم يا بني فلطالما يفيق الإنسان بعد فوات الأوان

حوار داخل القصة بين الولد العاق والأب ورحلة العقاب وتفسيراتها بين «**دستوفسكي**»، و«**فرويد**»، و«**أجواء أولاد حارتنا**».

«وجدت نفسي أرتعد في سريري»

«كان حلقي جافا»

«تملكني شعور بالغثيان»

«ما كدت أقترب من الصالة حتى وجدت كل شيء في غير مكانه»

«وكأن هناك انقلاب في نظم الأشياء»

«فلا أثر هناك لصورة أبي على الحائط»

«كانت مرمية على وجهها»

«ممزقة متناثرة»

أجواء التمرد على سلطة الأب واضحة وهناك تأثر واضح للفكر عند إنسان «كامو المتمرد» وإنسان «سارتر» وهو يطرح أسئلته الوجودية الكبيرة حيث ثمة حدود غير واضحة بين الحرية والالتزام عند الإنسان الثوري والإنسان المتمرد والتي تبدأ حريته من حيث انتهت حرية الآخرين وهذا مفهوم الالتزام في مقالات «**سارتر**» عن الأدب الملتزم.

وفي نهاية القصة تكون ساعة الحائط هي التي بقت على الحائط وهنا يحيلنا القاص مرة أرى للمفهوم الفيزيقي والمفهوم الوجودي للزمن حيث لكل واحد منا زمنه الخاص بذكرياته ووجوده في هذه الحياة المنتهية إلى العدم.

موضوعات الوجود والعدم تبدو في القصة بتقنيتها العالية.

ولي دراسة أخرى أكثر توسعا في قراءة القصة في مقال آخر.

القصة الثانية من قصص العدد للقاص «**نجاح الجبيلي**» «**رسوم فوق الطريق**»، حيث مطلع القصة يحيلنا للزمن أيضاً «حل المساء سريعا..... ونزفت الشمس.... بعد الفجر توارت نجمة الصبح.....».

وعلاقة ذلك بالرسوم على الطريق، وزمن الطفولة الذي ولى لغير رجعة، براءة الطفولة يتناولها القاص «**نجاح الجبيلي**» عن طريق الرسم على قارعة الطريق وتلك هي ميزة القاص أذا أستطاع أجواء العالم المتناقضة، وهنا لابد من طرح الكثير من التساؤلات في أجواء القصة وعالمها المتناقض.

«ابتعدنا عن حافة الحفرة..... تربعتا على الاسفلت وشرعت أحدهما ترسم»

وهنا يحاول القاص استعادة الاجواء الطفولية والمرح في لعب الطفولة

«توالت نجمة الصبح خلف سماء رمادية»

صورة لوحة تشكيلية بالأسود والابيض أو بالألوان.

وفي قصة «**عوالم جنوبية**» للقاص «**باسم الشـــــريف**» وهي مهداة إلى «**محسن حنيص**».

حيث يشتغل القاص على المكان ويترك للزمن انسيابه داخل النص فالراوي يبدأ «تتسلل بخفة وهدوء ليقف على سطح الشـــــرفة، ويشتغل القاص على المكنون الأول».

«بدت معلقة في سماء ليل بهيج..... جنوبية القسمات تحوم بين ثنايا ليل فيروزي»

وفي المكنون الثاني

«ألقى بنفسه مسترخيا فوق أريكته الجريدية وهي على ما أظن كلمة مأخوذة من سعف النخل»

في المكنون الثالث

«حيث الانزواء في الحانة وهي دلالة على المكان حيث ثمة تداخل بين الزمان والمكان».

وقصة القاص «**محمد عبد حسن**» «**البئر**» هي اشتغال على المكان

حيث التجوال بين القبور «كنت أحتفظ بالكتاب بكيس ورقي وأتجول بين القبور».

والتأمل بعمر كامل وهنا يشتغل القاص على مفهوم الزمن «أتأمل رحلة عمر هنا يرقد».

والتأمل بقبر بلا شاهدة والتأمل بدكة غسل الموتى وماذا تعني لنا، تأملات في مصـــــير الانسان في مفهوم واسع هو الحياة، والتي تعبير عن السجن بالمفهوم الوجودي العام.

للقاص «**داود الربيعي**» قصة بعنوان «**ملابسات الذاكرة**» وأخرىٰ بعنوان «**صورة تأملية بوجه حيوان**»، حيث الاشتغال علىٰ الزمان والمكان من المفهوم الفلسفي الوجودي.

وفي قصة «**قصي الخفاجي**» «**الغواية والسقوط**»، حيث الجزء الاول بعنوان «**غزوة الدودة**» وفيها أيضاً اشتغال علىٰ الزمن والمكان

«كان الانفجار هائلاً ومدوياً»

«كان المكان هادئاً منسياً.... أما الكنيسة فهي عبارة عن بناية قديمة»

«حان وقت الصلاة..... أنهض الان القس ينظر الىٰ الساعة الجدارية» وهنا اشتغال واضح علىٰ الزمن.

في الجزء الثاني «البيوض الميكانيكية»، اشتغال علىٰ مفهوم الزمن ثم عودة ثانية للمكان حيث الانفجار واشتغال علىٰ زمن الطفولة حيث لعبة العرسان وبعدها هناك اشتغال في التنظيمات السرية لقوىٰ اليسار

ولي عودة للقصة بدراسة أخرىٰ.

الفصل الثامن

قصص العدد تسعة

08

قصص العدد مهداة إلى روح الشاعر «**رياض إبراهيم**» عبر رحلته من شمال العراق إلى سوريا ووفاته الفاجعة في الحدود وكان الاهداء «إلى روح الشاعر «**رياض إبراهيم**».

القصة الاولى للقاص «**محمد عبد حسن**» «**ذاكرة من زجاج**»

«صباح ليس كالصباحات الاخرى»

«أجلس في الغرفة»

«لست منسلخا من عالم أخر»

«سأحدثك سأروي لك التفاصيل وأنا هناك في الركن، كما رأيتها هناك»

عرفت أن الساحات مملؤة بالجثث، مشهد من مشاهد الحروب والتي مرت بها البصرة عبر تاريخها المتتالي منذ الحرب العراقية الايرانية الى حرب الخليج في التسعينيات

هنا اشتغال على الزمان والمكان أيضاً وأحاول أن أجد خيوط مشتركة بين قصص العدد محاولاً أن أدرس القصص وثيماتها وسأحاول في دراسة أخرى أن أجعل لكل قصة عالمها الخاص، وعلاقتها بالزمن والمكان.

الراوي العليم هو القاص نفسه أو ربما ضمير يستعيره القاص ليفرغ همهوم الزمن فيه.

ويشتغل القاص على مفهوم الحلم، وزمن الحلم عند «**فرويد**» هو زمن غير محسوب حيث الرموز الاسطورية والتأويل وتلك هي دراسة رموز الحلم، ومفهوم التأويل وتأويل التأويل في الاساطير وخصوصا عند «**كارل يونغ**» حيث يحاول استنتاج مجموعة من الرموز من الاحلام وخصوصاً في سيرته الذاتية حيث يشتغل على رموز الحلم.

في قصة القاص «**جابر خليفة جابر**» «**أصوات أجنحة جيم**» حيث أشتغالات على مفهوم الزمان والمكان

«أتجهوا جنوباً..... هو أستهلال القصة»

«نكصوا وبقيت خنادقهم محفورة»

أشـتغالات في زمن الحروب، والقاص «**جابر خليفة**» من جيل عايش الحروب وويلاتها، من جيل حرب العراق وإيران ومن ثَم حرب الخليج والانتفاضة.

الاشـتغال على مخطوطة جيم وهذه وحدها تحتاج الى دراسـة «**دفتر يوميات جيم**» وكلمة بالانكليزي مستقاة من دفتر اليوميات.

يوميات جيم مرتبة في زمن يكاد يكون زمن خيالي أو زمن السـارد، هل جيم هو الراوي العليم؟ ربما ويشتغل القاص على ثيمات رمزية في القصة.

ولي عودة للقصة ولدفتر اليوميات

الراوي يحاول أن يدخلنا في الزمن الماضـي، وهو زمن يستفاد منه كاتب القصة لجعل الايام متتالية، ومملكة الغائط هي الدولة في زمن الدكتاتور؟ أيضـاً هذا سـؤال مهم علينا أن نجد له الاجابة ونحن نبحث عن الاجابة في يوميات الراوي العليم أو غير العليم.

«كم من أقرانك يبحثون ويذرعون الشـوارع بحثا عن غد غامض أو عن كيلو طحين».

وهنا تصوير لحالة الشعب العراقي أيام الحصار يوم كان راتب الموظف عبارة عن كيلو سكر أو كيلو طحين.

«من معركة الجمل ومزارع الطماطة إلى ملعب الفروسـية مرورا بدوار العظام والدائري السابع أو الدوار السابع كما يسميه الكويتيون».

يشتغل الراوي على مفهوم المكان تاركاً الزمان يجري بأنسـيابية عالية، متداخلاً

مع بعد ثالث خفي يكتشفه القارئ حين يتوغل في النص.

في الملاجئ أيام الحروب قرأنا الحرب والسلام لـ«**تولستوي**» حيث قائمة والقصف على الملاجئ وما أحوجنا للسلام نحن جيل الحروب.

المنشورات هنا ما كان يوزع في المقاهي والتي كانت تعج بالمخبرين.

«كيمياء الروح وجغرافية الجسد، منضدة رمل تؤشر المسالك الى بساتين النخيل»، وهذه الصورة تصور لنا امتداد رقعة الحرب من ساحة سعد حتى الفاو مروراً بالسيبة ثم المعامر ثم الفاو، وهي بلدة القاص جابر خليفة جابر وهو راوي عليم يعرف تضاريسها، حيث المملحة وما أخذت من أجساد الجنود في تلك الحرب الشرسة.

والقاص يحاول أن يكون راوي محايد يخرج من النص مرة ومرة أخرى يحاول أن يختبأ داخل النص ويكون داخله ليراقب لعبة الحرب.

ولي عودة لدفتر «**ذكريات جيم**» مرة أخرى.

وقصة القاص «**رمزي حسن**» تبدأ «**من كوة بحجم الكف**»

وحين قرأنا «**الجحيم**» لـ«**باربوس**» و«**اللامنتمي وما بعد اللامنتمي**» وكتب «**كولن ولسن**» والانسان وقواه الخفية، حيث يتسلل ضوء شحيح من نور الشمس الينا، من تلك الكتب التي قرأنا بها خطاب مغاير للخطاب الذي كنا نعيشه أحول أن التقط بعد الزمن الوجوي من خلال التوغل في المكان.

«لبث بجوار الحائط ينصت إليها.... كان يشعر بها قابعة، متأهبة هناك في جوف الارض».

الاحساس بالزمان والمكان وببعد ثالث أو ربما رابع أو خامس، داخل السرد يحاول القاص أن يخفيه ويكون هو الراوي غير العليم.

«الاشتغال على ثيمة الحلم»

«ها أنذا أقطع كل تلك المسافة الطويلة لأحقق هذا الحلم»

حلم يقظة جوال منفرد كما عند «**جان جاك روســو**» أم هو خاص للراوي يفرغه داخل النص.

في قصة القاص «**كامل فرعون**» «السلك».

«كان الوقت غروبا

الجزء العلوي من عمارات بيضاء

مازال الافق يبعث من المغيب ضوء رصاصـيا

أنتشل نفسه من الافق».

أشــتغالات على لوحة الزمان والمكان وزمن الراوي وهو ربما يكون زمن محدود ولدلالة السـلك هنا أكثر من دلالة الاشـتغال على لغة الكولاج حيث يدخل القاص صــور من صــحف قديمة لجنود يحملون أســلحة خفيفة وأخرى لمدافع ودبابات وصواريخ وناقلات وسفن، وهذا الاشتغال نجده عند «**سعدي يوسف**» وهو يدخل صـور لصـحف وقصـاصـات وكذلك للقاص «**جمعة اللامي**» قصـة منشـورة في مجلة «الكلمة» بها صورة تعبر عن المتن.

«كتاب أبيض، وقاموسه اللغوي» نبحث هنا عن دلالة الكتاب.

يختار الكتاب رواية «**ليرمنتوف**» بطل من هذا الزمان وبطلها «**بتشـورين العدمي**» وأحياء «**سـيمينوف**» والسـيدة «**دالاوي فرجيينا وولف**» و«**حرافيش**» «**محفوظ**».

ولكل هذا دلالة أشتغال على الكتاب، حيث الكتب كانت تحرق أيام الاعتقالات وهذا له دلالاته في القصة.

في قصة القاص «**باسم الشـريف**» «**المد مرايا وأنعكاسات**»

«مرآة الرجل الحالم وهو راقد تحت الجدار

وفي مرآة الدار وانعكاس المد».

وما بين الكتابة على الجدران وما يفرضه علينا النسيان هنا أشتغال على الزمن.

والمرايا لها دلالة في القصة «أنا لست سوى ذاكرة حية، هذا الذي سأرويه صدى البدايات من رحلة عشق زاخرة».

حيث مرآة العزلة والجنوح، يشتغل القاص على المخطوطة ويحيلنا الى مرفأ السندباد، وبين انعكاس المد وأنعكاس الجدار ثمة أشتغال على الزمان والمكان.

وثمة حلم يقظة أو حلم من الاحلام ذات الرموز الفرويدية.

ومفهوم المد والجزر وماذا يعني لنا، هل أن المد والجزر ودلالاته بالنسبة لنا، وما تعنيه لنا تلك المفاهيم من رموز وجودية.

في قصة القاص «**قصي الخفاجي**» «**فاطمة مليكة السواحل**».

اشتغال على مهرب هو «السنافي» هو المهرب، وفي البصرة معروف جيداً لنا المهربين منذ تهريب الشاي بين العراق وأيران وتهريب المشروبات الى الكويت

يشتغل القاص «**قصي الخفاجي**» على تجربة «**السنافي**» وهو نموذج يعيش يومه، والاعور الوسخ وتغير الزمن ليصبح بضربة تهريب يركب سيارة الحلم وبعنوان «**البوادي كلها للذئب الطليق**»، وحين غابت «**فاطمة**» عن المدينة وهي الاسفنجة الحجرية.

اشتغال على الزمان والمكان أيضاً.

وبين «**فاطمة**» وهذا العالم الواسع، أشتغالات كثيرة، «**فاطمة**» و«**ونسة**»، أسماء لها دلالات في القصة، حيث قيامة الجسد الكبرى، هناك بُعد خفي في القصة أحاول أن أشتغل عليه بدراسة أخرى، في زمن الدكتاتور كانت الكثير من النساء تبيع أجسادها، وكل المهربين كانوا يشتغلون للأمن كوكلاء يتاجرون بالبشر وضحاياهم هم الابرياء، وفي كل الازمنة ثمة أشتغالات على الخطاب القصصي، فـ«**فاطمة**»

واستلاب الجسد، حيث تترك جسدها وتبيعه، لبشر مثلنا يقتل وينهش لحم البشر.

وفي العدد ثلاث قصص للقاص نجاح الجبيلي، الاولى اركيولوجي وهي مهداة الى روح الرحالة «ك».

أيضاً في القصة اشتغال على مفهوم الزمان والمكان، والاشتغال في القصة يكون على تقرير أو مخطوط، وكذلك ثمة صور كتب في المتن.

والقصة الثانية المسبحة وأكيد أنها أنزياح داخل الزمن الفزيقي، وكلنا يعرف من الاجداد دلالة المسبحة والخيرة حيث لكل رقم وخرزة هنا رمز دلالي.

الاشتغال على الرمز الدلالي هنا في المتن ودور الراوي العليم واختباءه داخل النص.

والشيخ في نهاية القصة وبقاء «الشاهولين» وإطلاق النار في الحرب ماذا تعني؟

الصورة في القصة الثالثة رأيتها أنا شخصياً أيام الحرب وتتكرر الصورة في سينما الحرب.

«صاحبي أصبح مجنوناً وفي إحدى نوبات جنونه بتر أذنه وأطعمها لكلب، وهذه الصورة مأخوذ من حياة «**فان كوخ**» وتأثير أذن «**ماركوني**» على حياته.

وتذكرنا القصة بـ«**السياب**» وأذنه المتميزة، وهل هي ما جعلته يندفع لعالم الابداع، و«**كارل يونغ**» وأشتغالاته على مركب النقص ودوره في الابداع الانساني.

الفصل التاسع

قصص العدد

09

في قصة «**جنين الطريق**» وبطلتها «**خيرية**»، وعبر حارة النور وبين الهلوسة ونثار الاحلام توزعت حياتها عبر بيوت البلوك وكانت وكأنها تسير عبر حارة مهجورة، شقت طريقها على يمين الدوار.

تلك هي اشتغالات على موضوعة المكان وتداخلاتها مع البعد الزمني الاخر،

«حين لمحت أسفل البناية مضاء، أرتعش قلبها»

الهلوسة والاحلام الماضية، هي مفاهيم فرويدية من عمق الارشيف الفرويدي، والذي يذكرنا بالتحليل النفسي للعصاب.

كانت غرفته تسبح بالنور أنها تطرق على زجاج النافذة.

«الحبيب مستسلم لأحلام مشؤومة»

أنه يستند على حافة السرير

يخرج كالمجنون عيناه ضائعتان على حافة الطريق

في الطريق العام رأها»

القاص «**كاظم الحلاق**» هو واحد من أفراد جماعة البصرة أواخر القرن العشرين وأحد الموقعين على بيان جماعة البصرة والذي صدر في جريدة «العراق» ولي عودة لهذه القصة في موضوع أخر أتناول فيه البنية الفنية في قصص جماعة البصرة أواخر القرن العشرين.

في القصة الثانية وهي قصة «**الرسام**» للقاص «**جابر خليفة جابر**» وهي مهداة إلى «**البدوي**» الذي لم يرى وجهه أحد إلى الشاعر «**محمود البريكان**»، ومدخل القصة هو كالاتي «روي أن رساماً فتح باباً في لوحته الجدارية ودخل منه، ثم أغلق الباب خلفه

ومنذ ذلك الوقت لا الباب وجد ولا رأى الرسام أحد»

هذا المدخل الجميل يذكرني بالرسام «**فان كوخ**» حيث أنه كان يذهب للريفيرا الفرنسية ويستخدم أطار خشبي من خلاله ينظر للطبيعة فتستعيد روحه الهدوء ويرجع الى وضعه الطبيعي، تبدأ القصة بمدخل زمني، «حيث الساعة في صالة العرض تتكتك، وهنا ندخل الى لوحة الوجود، فالوجود لوحة كبيرة ونحن ماضون، إلى العالم الاخر، الاشكال الثلاثية الابعاد والرباعية الابعاد هي عالمنا المترامي الاطراف وعلاقة ذلك بالسطح المستوي لأي لوحة.

الرسام هم من يسقط روحه على لوح قماش صامت، البداية مادة الخشب «الفريم» وقطعة القماش البيضاء والدهان «التربنتاين» ثم تظهر الفرشاة الألوان على سطح اللوحة فتظهر الملامح الانف فالعين فالوجه، ثم تظهر الملامح، الرسام في مرسمه، والنحات في مشغله ومعروف للكل، قصة لـ«**مايكل أنجلو**» مع النبي «**داود**» «كيف أنبعثت لوحتي كالعنقاء من نارها، لما أنبعثت بكل هذا السحر، أنها قصتك قصة «**طريدون**»، ونتساءل هنا من هو «**طريدون**»، هل هو الراوي العليم أم هو السارد أم هو الراوي غير العليم؟ تلك هي أسئلة.

قصة «**طريدون**» داخل النص، المخطوطة أو الكتاب داخل النص.

هل أحرقوا قصته؟، ولم يرى مهدي لوحتي وهو رسامها الحقيقي.

كنت قد وضعت اللمسات الختام، وأنا أردد مختنقاً، وداعاً صديقي «**باك**» وداعاً «**مهدي**» صانع الفرح والحياة، أسئلة كثيرة تتوارد في ذهن السارد وهو يدخل بعمق النص.

تبحر «**طريدون**» في بحر الحياة، وهي ترمز لرحلة الحياة الشاقة.

كنت أنتظر أن أرى «**مهدي**» على اللوحة، اللوحة هي الحياة، و«**مهدي**» هو أمل البشرية بالمنقذ، كانت اللوحة تتجلى بأحلام طريدون وهي تحترق، فأخترقت الزحام والكرنفالات.

ويبقى السؤال الملح متى تظهر على اللوحة يا مهدي، متى يا نور؟

تساؤلات تنسينا الأشياء فتجعلنا نعيش في عالم منغلق حتى النهاية

التساؤلات الوجودية الكبرى ومنها أسطورة الموت والانبعاث.

في قصص «**جابر خليفة جابر**» أشتغال على موضوعة المخطوطة وموضوعة اللوحة وموضوعة الكتاب، وكذلك تأكيد على ثيمة الحلم، الرموز والاحلام.

في قصة «**قصصي الخفاجي**» «**ذاكرة حادة للأشياء المقرفة**» أشتغال على موضوعة الرحلة والقطيعة والهجران.

سؤال مهم يشتغل عليه كاتب القصة «ما الذي يبقى بعد الرحيل؟».

سؤال يسأله «**أنكيدو**» وهو يجوب عالم فيه خيبات وطعنات «**عبد الله حازم**» يذكره «**كاظم الحلاق**» و«**أبن جوني**» هو القاص «**كاظم الحلاق**»، كهرباء التمرد هي أشتغال القاص على موضوعة الانسان المتمرد عند «**كامو**».

«نمنا على الارصفة وتحت الجسور العتيقة» «غاب بن جوني منهزما» وأنا سأواصل القص والحكي، القصة واضحة تطرح علاقة «**كاظم الحلاق**» بـ«**قصصي الخفاجي**».

جاءت رسالة يسأل فيها عن الوطن

«كنت على حافة الانتحار»

هذه القصة هي موضوع خلاف بين «**كاظم الحلاق**» و«**قصصي الخفاجي**» قصة «**فنارات مظلمة**» للقاص «**محمد عبد حسن**» أشتغال على موضوع الزمن «أنها الليلة الرابعة.... الحكاية بدأت هناك..... في الركن المضاء المواجه للسماء ..... ألقاني القدر في طريقه فدلني».

وصلت ولم ألتقي الرجل

أنه المساء بداية الافول، المساءات السبعة والدوائر الضوئية وهو أشتغال على الزمان والمكان.

في قصة «**أحواض النار**» هناك أشتغال على موضوعة مهمة هي حرق الجثث، دفن الجثث وحرق الجثث هي طقوس متوارثة عند البشر.

في قصة «**رمزي حسن**» «**مرايا**» تبدأ من زمن محدد هو زمن واضح «في تشرين الاول من عام ١٩٩٤» حيث تعثر الشرطة على جثة رجل، والبحث في ملابسات جريمة ربما، ثم عنوان كبير «القتيل يروي حكايته» كيف يروي حكايته في المرأة الاولى وفي المرأة الثانية القاتل يروي حكايته، وبين القاتل والقتيل ثمة قصة.

ومن ثم الحارس يروي قصته، وإذا كان هناك ثمة متسع لمرأة رابعة فستكون للراوي العليم والخامسة للراوي غير العليم.

في قصة القاص «**باسم الشريف**» «**خيول أو سنابك المتقدات**»، يشتغل القاص على ثلاثة أبعاد وثلاثة أزمنة، حيث الجموح الاول يسلمنا للجموح الثاني والثاني يسلمنا الى الثالث لتنتهي بنا القصة الى جموح رابع هو الخاتمة.

قصة «**العقرب**» للقاص «**نجاح الجبيلي**» هي عن فترة السجن في أمن البصرة حيث تتداخل زمن القص مع زمن الروي، وبطل القصة هو السارد نفسه والعقرب هي السلطة أنداك، سلطة الامن والخوف من الأمن.

الفصل العاشر

قصص العدد ١١

10

وهو خاتمة إصـدارات الجماعة حيث أخر أعداد جماعة البصـــــرة أواخر القرن العشـرين.

أول قصـة للقاص «**جابر خليفة جابر**» وهي بعنوان «**زيد النار**»، حيث البدو والمارينز وحفر الباطن، لانتفاضـة الزنج ويد النار، ويشـتغل «**جابر خليفة**» هنا على موضـوعة، الرسـالة الموجهة له من صـديقه «**طه**»، حيث الزمن هو زمن المتوكل والقصـر هو قصـر البركة وهو من قصور المتوكل.

القاص «**داود الربيعي**» له قصة بعنوان «من أوراق شـجرة كانت ذات يوم واقفة» وهي مهداة إلى «**حاتم العقيلي**»، حيث يشـتغل الراوي على الهامش والمتن، يبدأ بورقة الدخول ويتوغل ليصـل إلى ورقة النار ومن ثم لورقة الرماد ثم ورقة الرماد وورقة التراب وورقة الماء ليصـل الى الهوامش وهي هامش ورقة النار وهامش ورقة الرماد وهامش ورقة الماء ثم تنتهي القصة بهامش ورقة التراب.

قصـة القاص «**محمد عبد حسـن**» تبدأ بمقطع من «**حسـب الشـيخ جعفر**» «**لعبة الصبر القديمة بيدي تحطمت**».

بعدها قصة «**الكتاب الجامع**»، ما هو الكتاب الجامع، هل هو جامع السعادات؟، وهو كتاب للعلماء الربانيون وعلومهم.

في قصـة «**أبجدية الرمل**» للقاص «**علي عباس خفيف**» يشـتغل فيها القاص على مخطوطة كتاب «**الرمل**» لـــ«**بورخس**» وكان القاص قد استعار الكتاب مني وكتب هذه القصة، حيث السـيد المسـيح يخط على الرمل الجملة التالية «من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر».

أسـرار مملكة الرمل والحياة.

القصـة الأخيرة «**أفتتان**» هي للقاص «**قصـــي الخفاجي**» وهي أشـتغال في بنية الزمان والمكان.

ولتنتهي بهذه القصة تجربة أدب الاستنساخ في العراق.

القسم الثاني

قراءات
دراسات متفرقة
في الأدب والنقد والفلسفة

النظرية الأدبية

يتمحور هذا الكتاب حول سؤال أساسي ومهم في تأريخ النقد الأدبي الغربي، هو لم النظرية الأدبية؟ ويحاول المؤلف «**ديفيد كارتر**» جاهداً في وضع تعريف لمفهوم النظرية ومفهوم ما هو أدبي، ليتوصل إلى وضع الملامح الواضحة للنظرية الأدبية، كما أنه يحاول الإجابة على السؤال التقليدي ما الأدب؟، والذي حاولت الماركسية والوجودية كلاهما الإجابة عن هذا السؤال المهم، وحاول المفكر الفرنسي الوجودي «**جان بول سارتر**» وخصوصاً في كتابه «**ما الأدب؟**»، والذي صدر ضمن سلسلة مواقف التي أصدرتها دار الآداب اللبنانية، والتي كان يشرف عليها «**سهيل إدريس**» الإجابة عن هذا السؤال المهم، وكذلك محاولات «**فرويد**» عندما درس «**دستوفسكي**» و«**دافنشي**» ومحاولاته في دراسة الأدب وعلاقة ذلك بأطروحاته عن ميكانيزم الاحلام وآلية اللاوعي، وفي البداية يحاول المؤلف دراسة التقليد الأدبي والنقد الجديد، ويحاول دراسة النظرية الأدبية عند «**ماثيو أرنولد**» و«**ف ر ليفيز**»، و«**ت س اليوت**»، وكذلك دراسة جهود أي «**أي ريتشاردز**» ومساهماته في تطوير النقد الجديد في أمريكا، ويحدد حقبة الثلاثينيات وما بعدها مرحلة لازدهار مدارس النقد الجديد في أمريكا، ويشيد بجهود ثلاثة نقاد هم «**جون كرو رانسوم**»، و«**دبليو ك ويمزات**»، و«**مونرو سي بيردسلي**» في دراسة النظرية الأدبية والاهتمام بالنص بمعزل عن المغالطة العاطفية للقارئ، وهذه الآراء وجدت لها أصداء في نظريات ما بعد البنيوية لاحقاً، ويدرس المؤلف جهود مدرسة شيكاغو وجهودهم في النقد الجديد، وكان لجهود «**ر س كرين**» والذي يعتبر الشخصية المحورية لهذه المدرسة وإعادة دراسته لـ«**أرسطو**» في كتابه «**فن الشعر**»، وكذلك مساهمة «**واين سي بوث**» في دراسة بنية السرد في الرواية، ويشيد بجهود «**ف. ر. ليفيز**» ومجلته تدقيق ودوره في إرساء قواعد النقد الأدبي الجاد وتأثيره في الروائي «د. هـ. لورنس». ثم يصل المؤلف إلى دور الشكلانية الروسية، وكما يوحي أسم هذه المدرسة والتي ركزت على

تحليل الشكل وبنية النص الأدبي، وكيف أنهم كانوا يرغبون في استكشاف كيف تستطيع مختلف التقنيات الأدبية أن تنتج تأثيرات جمالية معينة، وهناك ثمة ثلاث مراحل مهمة في تأريخ الشكلانية الروسية، حيث تميزت نظرة هذه المدرسة في المرحلة الأولى إلى الأدب كنوع من الآلة له تقنيات مختلفة وأجزاء تعمل، في حين عدت المرحلة الثانية الأدب على أنه كائن حي، أما المرحلة الثالثة فقد رأت أن النصوص الأدبية هي عبارة عن أنظمة تؤثر في شكل النص وبنيته، وهذا ما أثر في البنيوية لاحقاً، ويعد «**فيكتور شولوفسكي**» رائد في جهود هذه المدرسة التي تأسست في بيترسورج، وقد اعتبرت مقالته الفن كتقنية والتي نشرت عام ١٩١٧ بمثابة البيان التأسيسي للشكلانية الروسية، واحتلت نظرية السرد مكانة بارزة في الفكر الشكلاني، ولاسيما التمييز بين الحبكة والقصة، وساهم في جهود هذه المدرسة «**بوريس توماشيفسكي**» و«**يان موكاروفسكي**»، ويتناول الباحث مدرسة باختين، حيث عمل ميخائيل باختين وساعده في جهود هذه المدرسة «**بافل ميدفيديف**» و«**فالنتين فولوسينوف**»، وقد تأثر الثلاثة بالفكر الماركسي، وقد حاولوا جميعا الابتعاد عن الفكر الماركسي التقليدي، والاستفادة من الشكلانية في اهتماماتها بالبنية اللغوية للأعمال الأدبية، وهناك ثلاثة دراسات مهمة لباختين لابد من الإشارة إليها والتي تجلت فيها نظريته بوضوح، وهي المشاكل في فن دستوفسكي١٩٦٣، ورابليه وعالمه ١٩٦٦، وما قبل تاريخ الفن الروائي١٩٦٧، ويركز «**باختين**» على اللغة الروائية وعلاقتها بفنون السرد، ثم يتناول الباحث جهود «**رومان ياكوبسن**» (١٨٩٦-١٩٨٢)، والتي تمثل جهوده جسراً بين الشكلانية الروسية والبنيوية، وقد كان عضواً مؤسساً لحلقة موسكو اللغوية، وعندما انتقل إلى براغ ساهم في تأسيس حلقة براغ اللغوية، ويعتبر تحليله لقصيدة «**بودلير**» «**الدردشات**»، والتي قام بها بالاشتراك مع عالم الانثربولوجيا الفرنسي «**كلود ليفي ستراوش**»، والذي كان زميلاً له في مدرسة البحوث الاجتماعية الجديدة في نيويورك، يعتبر تحليلاً بنيوياً نموذجياً وجذب الكثير من الجدل والانتقادات السلبية، ثم ينتقل المؤلف إلى البنيوية بأعتبارها أحد المدارس المهمة في النقد الجديد، والتي والتي أكدت

على مقولة موت المؤلف، حيث أكد «**رولان بارت**» الأدب هو عبارة عن تعليقات مكتوبة مسبقاً، ويبتدئ بجهود «**دي سوسير**» (١٨٥٧-١٩١٣) اللغوية وخصوصاً في كتابه «**علم اللغة العام**»، ومن الأمور الهامة بالنسبة للبنيوية، والتي يركز عليها المؤلف هي التمييز بين اللغة والكلام، وكذلك تمييز «**دي سوسير**» الشهير بين الدال والمدلول، حيث يعتبر أن للكلمة دال ومدلول في نفس الوقت، فما هو مكتوب أو منطوق فهو الدال وما يتم التفكير به عندما تكتب الكلمة أو تلفظ فهو المدلول، وللكلمات نظام من العلامات، ويطلق على العلم الذي يدرس نظام العلامات بالسيميلوجيأ أو السيميائية، حيث أن مجال السيميائية هو العلاقة بين العلامات، ومن أعلام السيميائية الفيلسوف الأمريكي «**سي أس بيرس**»، والذي ميز ثلاث أنواع من العلامات، الايقونية والدلالية والرمزية ولكل واحدة مجال اشتغالها الخاص بها، ثم يتناول دور السيميائي الروسي «**يوري لوتمان**»، والذي أشتهر بكتابه «**تحليل النص الشعري**»، وكذلك جهوده في تطبيق النظرية السيميائية على الأدب، ويدرس الباحث نظرية الفونيم وجهود «**رولان بارت**» في تطويرها، وكذلك جهود «**كلود ليفي شتراوس**» و«**ماري دوغلاس**» في تطبيق نظرية الفونيم، على الشعائر وبني القرابة وعلى عادات الطبخ عند الإنسان البدائي والانتقال من النيئ إلى المسلوق، كما يدرس نظرية السرد البنيوي، حيث يتابع تطور علم السرد البنيوي ودور «**فلاديمير بروب**» وجهوده في دراسة الحكاية الخرافية، وكذلك جهود «**أ.ج. غريماس**» (١٩١٧-١٩٩٢) في دراسة مفهوم الدلالة البنيوية، وتطويره لنظرية بروب وجعلها تلاءم الأنواع الأدبية المختلفة، ثم يحاول أن يدرس نظرية تودوروف، والتي حاول فيها المزج بين بروب وغريماس، حيث تعتبر دراسته تصنيف السرد من أهم دراساته في مجال النظرية الأدبية، ويدرس كذلك جهود «**جيرار جنيت**» والذي يعتبر كتابه «**الخطاب السردي**» من الكتب المهمة في علم السرد والذي يركز فيه على المقاربات السردية بين السرد والوصف، وفي مقالته حدود السرد والذي يحاول فيها دراسة السرد الخالص، وكون المؤلف الضمني مستتر داخل حدود النص ولا يمكن تجاوزه، وكذلك يدرس مفهوم البنيويات الشعرية وجهود

«**جوناثان كالر**» وخصوصاً في كتابه «**مطاردة العلامات**»، والذي يشرح فيه إمكانيات القراء في التفسير وتعدد القراءات وخصوصاً في مفهوم تعدد العلامات وكفاءة المؤلف. ويتناول المؤلف في فصل جديد النظرية الماركسية، حيث يعتبر المؤلف جهود «**كارل ماركس**» والذين اتخذوا من الماركسية منهج للتفكير، يعتبرون جميع أنماط التفكير بما في ذلك الإبداع الأدبي هي أيديولوجيا ومرتبطة باعتبارها بناءاً فوقياً، بالوجود الاقتصادي الاجتماعي والتي هي انعكاس لذلك البناء التحتي ومرتبطة به بعلاقة جدلية، وكان الهم الرئيسي للماركسية هو تغيير العالم بعد أن كان التفكير الفلسفي السابق يفسر العالم فقط، وفي كتاب «**الايدولوجيا الألمانية**» كتب «**ماركس**» و«**أنجلز**» عن الدين والأخلاق والفلسفة، على أنها أشباح وجدت في أدمغة الرجال، وأعترف «**أنجلز**» بأنه هو و«**كارل ماركس**» ميزا بين الفلسفة والفن وأشكال الوعي البشري الأخر، ويستعرض المؤلف الواقعية الاشتراكية باعتبارها جاءت بتأثير من الماركسية، وتأثير الستالينية والوعي الحزبي الضيق على الأدب السوفيتي وأدب البلدان الاشتراكية، ويتناول جهود «**جورج لوكاش**» (١٨٨٥-١٩٧١) والذي يعتبر من كبار الكتاب الماركسيين والذي أرتبط أسمه بالواقعية الاشتراكية، وتعتبر دراساته عن الواقعية الأوربية والرولية التاريخية من أهم الدراسات في هذا المجال، والذي أبدى إعجابه فيها بالأعمال الواقعية لكتاب القرن التاسع عشر، ومن أهم أعماله كتاب «**الرواية التاريخية**» ١٩٣٧ وكتاب «**دراسات في الواقعية الأوربية**» ١٩٥٠، وكتاب «**معنى الواقعية المعاصرة**» ١٩٥٧، والذي يهاجم فيه البنية الملحمية اللاتاريخية لأعمال «**جيمس جويس**» وأنتقد كذلك الأعمال الحداثية لـ«**بيكيت**» و«**كافكا**»، وأبدى إعجابه بتوماس مان والذي أعتبره ممثل للواقعية النقدية الحقيقية، وهاجم كذلك الكاتب والمنظر «**برتولد بريخت**» (١٨٩٨-١٩٥٦) والذي يعتبر واحد من المنظرين في عالم المسرح الحديث، حيث أدخل مفهوم الاغتراب في أعماله المسرحية والذي يركز فيه على تعاطف الجمهور مع الممثلين والمساهمة معهم في الامتزاج بالمشاعر، حيث تظاهر الجمهور بعد نهاية أحد أعماله المسرحية، مما أثار غضب النازيين الجدد والذي دفعه لترك ألمانيا والعيش

في المنفى، ويصل المؤلف إلى جهود مدرسة فرانكفورت، والذي ارتبطت جهودهم بمعهد البحوث الاجتماعية في فرانكفورت بألمانيا، ويعتبر تيودور أدورنو١٩٠٣-١٩٦٩ وماكس هوركهايمر وهربرت ماركوز وفالتر بنيامين، من اهم الاسماء التي ارتبطت بهذه المدرسة والتي استفادت من الحس النقدي للماركسية، ومن المفكرين الاخرين الذين أاستفادوا من الإرث الماركسي، هو لويس غولدمان ١٩١٣-١٩٧٠ والذي كان تلميذا لجورج لوكاش، ولوي التوسير والذي درس كتاب راس المال لكارل ماركس وكذلك أنطونيو غرامشي وأسهاماته في النظرية الادبية، وكذلك يتناول المؤلف بيير ماشيري وتأثيره على النقاد البريطانيين وخصوصا في كتابه الإنتاج الأدبي، ورايموند وليامز وتيري أيغلتون وفريدريك جيمسون ودوره في ومساهمته في دور الماركسية في الأدب وخصوصا في كتابه الماركسية والشكل وكتابه اللاوعي السياسي، ويدرس المؤلف جهود سيجوند فرويد ومدرسة التحليل النفسي، ويدرس دور طلابه الذين ساهموا بعده بتطوير نظرية التحليل النفسي ومنهم جاك لاكان١٩٠١-١٩٨١ والذي حاول تأويل نظرية فرويد عن الوعي وللاوعي، وربطها بدراسات دي سوسيير عن الدال والمدلول، ويدرس المؤلف جهود التحليل النفسي في دراسة استجابة القارئ في النظرية الادبية، وقام هارولد بلوم بتطبيق نظرية التحليل النفسي على تاريخ الأدب، كما قامت جوليا كرستيفا بالجمع بين التحليل النفسي عند جاك لاكان، وعلم السياسية وعالم الكتابة النسوية، وجاء هذا واضحا في كتابها ثورة اللغة الشعرية، وكذلك يتناول جهود كارل غوستاف يونغ١٨٥٧ -١٩٦١ ومساهماته في تفسير النصوص والصور واتي تاثر بها غاستون باشلار حيث جمع بين نظرية فرويد حول أحلام اليقظة ونظرية كارل يونغ عن النماذج والذي تجلى واضحا في كتابه شعرية حلم اليقظة، وتجلى تأثير نظرية يونغ على نورثروب فراي في كتابه تشريح النقد.كما يتناول المؤلف في فصل مستقل نظرية التأويل والاستقبال، وبدءا من الفينومينولوجيا والتي ظهرت في ألمانيا وطورها أدموند هوسرل في كتابه تأملات ديكارتية، ويدرس جهود مدرسة جنيف والتي ظهرت في الأربعينات والخمسينات من القرن العشرين والتي ساهمت في دراسة

النظرية الادبية وقادت الى نمط جديد من النقد الأدبي، ويرتبط بهذه المدرسة كل من البلجيكي جورج بوليت والسويسريان جان ستاروبنسكي وجان روسية والناقد الفرنسي جان بيير ريتشارد وأستاذ اللغة الألمانية في جامعة زيورخ أميل ستيغر، ثم يدرس المؤلف مفهوم التأويل والذي يعني علم أو فن التفسير عند هانز جورج غادمير، وكذلك جهود ي د هيرش جونيور في التأويل وخصوصا كتابه الصدق في التفسير، ويتناول المؤلف نظرية الاستقبال ويدرس جهود ولفانغ آيزر وهانز روبرت ياوس وستانلي فيش ومايكل ريفايتير، وجهودهم المتميزة في نظرية الاستقبال.وفي فصل جديد يتناول المؤلف النظرية النسوية والتي يقصد بها مختلف أنواع النظرية النسوية، ومنها محاولات النساء في مقاومة الهيمنة الذكورية، ومن رواد هذه الحركة فرجينيا وولف١٨٨٢-١٩٤١ وسيمون دي بوفوار ١٩٠٨ - ١٩٨٦ وخصوصا في كتابها الجنس الثاني، وأكدت على أن المرأة لا تولد أنثى بل هي ما هي عليه، وطالبت بحرية المرأة ورفضت فكرة الأنوثة واعتبرتها إسقاطا ذكوريا، وجاء الجيل الثاني من رواد الحركة النسوية، حيث تميزت كيت ميليت في كتابها السياسة الجنسية وساندرا جليبرت وسوزان جوبر وأ لين شووالتر وخصوصا كتابها أدبهن الخاص بهن، ومن الجيل الثاني من رواد الحركة النسوية أيضا، جوليا كرستيفا وهلين سسكو ولويس أيريغاري وروث روبينيز. ثم يتناول المؤلف مرحلة ما بعد البنيوية، والتي مثلت ردة فعل ضد الحركة البنيوية، وجاءت التفكيكية بعدها، كردة فعل ضد الحركة البنيوية أيضا، وأصبح دي سوسير مخلوعا في حركة ما بعد البنيوية وما عاد مفهوم المدال والمدلول يعني شيء عندهم، ووفق لما بعد البنيوية فأن كل شيء عندهم هو الخطاب الأدبي، ويمهد رولان بارت بالرغم من كونه واحد من أعلام البنيوية، لحركة ما بعد البنيوية وخصوصا في كتابه متعة النص، وجاء بعد بارت ميشيل فوكو والذي كان متأثرا بالفيلسوف الألماني نيتشه، والتي مهدت كتاباته لظهور الحركة التفكيكية عام ١٩٦٦، بعد أحدى محاضرات جاك دريدا ١٩٣٠- ٢٠٠٥ والتي ألقاها في جامعة جون هوبكنز، والتي اقترنت هذه الحركة باسمه باعتباره أحد منظريها البارزين، وجاء بعده الجيل الثاني من منظري الحركة التفكيكية وهم بول دي

مان ١٩١٩-١٩٨٣، والذي طبق المنهج التفكيكي في كتابه العمى والبصيرة١٩٧١، وكتابه أستعارات القراءة ١٩٧٩، وكذلك جي هلس ميلر وهو من الجيل الثاني بعد دريدا في حركة التفكيك، حيث طبق منهج التفكيك على سبعة روايات أنكليزية وأستفاد من نظرية ياكوبسن عن الاستعارة والكناية، ثم يتناول المؤلف نظرية ما بعد الاستعمار وتناولها للنظرية الادبية وخصوصا عند أدورد سعيد في كتابيه الاستشراق والذي حاول فيه دراسة بنية الاستشراق، حيث أستفاد من نظريات ما بعد البنيوية في الخطاب وجهود ميشيل فوكو، وكذلك كتابه الثقافة والامبريالية والذي درس فيه الانهام بالشرق من قبل الادب الغربي، ثم يتناول جهود هومي بابا وجهودة في التنظير لعالم ما بعد الاستعمار، وكذلك جهود جي سبيفاك والتي تجلت تنظيراته واضحة في كتابه هل يمكن للتابع أن يتحدث؟١٩٨٨ وتجمع سبيفاك بين الماركسية وبين المنهج التفكيكي، في تحليل وتفكيك النصوص في مرحلة ما بعد الاستعمار. ثم يتناول المؤلف مرحلة ما بعد الحداثة، حيث أشتهر جون بورديار في كتابه التظاهرات والمحاكاة ١٩٨١ للتنظير لمرحلة ما بعد الحداثة، وكذلك ساهم معه جان فرانسوا لوتار١٩٢٤-١٩٩٨ وخصوصا في كتابه الخطاب والشخصية، ثم يدرس المؤلف نظريات التوجه الجنسي، ومنها النظرية اللوطية والنظرية السحاقية وتأثير كتابات فرويد على هذه الحركات، وخصوصا كتابه ثلاث مقالات عن النظرية الجنسية، كما يتناول تأثير ميشيل فوكو على هذه الحركات، ومن الذين ساهموا في التنظير لحركات الشواذ والمخنثين الان سينيفلد وجوناثان دوليمير، وكذلك ساهمت الناقدة الامريكية جوديت بتلر بالتنظير لهذه الحركات، وساهمت ايف كوسوفسكي سيجويك في كتابها نظرية معرفة الحجرة، حيث درست سلوك الشواذ جنسيا، وكيف أسيء فهمهم في المجتمعات الحديثة. وفي فصل النظرية العرقية يتناول المؤلف الهويات العنصري والعرقية الثابتة، كما يتناول مفهوم الانتماء الزنجي، ويعتبر هنري لويس جونيور من منظري هذه الحركة وخصوصا في كتابه العرق والكتابة والاختلاف وكذلك ستيوارت هول في كتابه الهوية والشتات، وكذلك بول غيلروي في كتابه المحيط الأطلسي الأسود الحداثة والوعي الثنائي، كما

يتناول الحركة النسوية السوداء، ودور الكاتبات النساء السود في هذه الحركة ومنهن باربرا سميث وبيل هوكس وجون جوردان وبولا غن آلن، كما يتناول المؤلف الحركات الجديدة ويشير الى مجموعة المقالات والتي حررها مارتن ماكويلان وآخرون بعنوان ما بعد النظرية، اتجاهات جديدة في النقد والصادرة عام ١٩٩٩، وكتب جوناثان كالر مقالة تحت عنوان ماذا تبقى من النظرية؟وكذلك نشر فالنتين كننغام مقالة بعنوان قراءة ما بعد النظرية، وكذلك حاول تيري أيغلتون، في كتابه ما بعد النظرية طرح مجموعة من التساؤلات الجديدة عن النظرية الادبية، ويدرس المؤلف مجموعة من الاتجاهات الجديدة في دراسة النظرية الادبية ومنها الدراسة التاريخية الجديدة والمادية الثقافية والنقد الجيني والجمالية الجديدة والنقد البيئي ويشيد بكتاب جون برينكمان النقد المتطرف، وفي الفصل الأخير والذي بعنوا ن النظرية وما بعدها يتناول المؤلف مجموعة من المفاهيم الجديدة في النظرية الادبية ومنها نظرية صحة التفسير، حيث يتفق معظم المنظرين على عدم وجود تفسير شامل للنص ونهائي يتفق عليه الجميع، كما يتناول مفهوم التفاوض حول المعنى ليمهد الى مستقبل النظرية الادبية الغربية، وخصوصا بعد دعوة أعادة المؤلف بعد دعوة البنيوية الى موته، وفي الختام لابد من التساؤل عن النظرية وهل حقا ستنتعش في ظل حركة التنظريات الجديدة في هذا العالم المتسارع؟ الكتاب مثقل بالأسئلة الكبيرة ولابد من قراءته بإمعان لكون الموضوع الذي يتناوله حساس جدا وله صلة بعالم الأدب الذي يعاني من أزمة في ظل تحديات العولمة وعالم التقنيات الحديثة وخصوصا عالم السينما السحري ثلاثي الأبعاد.

مدرسة فرانكفورت

مدرسة فرانكفورت بكل تناقضاتها وأشكالياتها المعروفة هي واحدة من المعالم المهمة التي تشكلت في الفكر الأوربي بإرثه العظيم. حيث نشأت في داخل الفكر الفلسفي وتطورت نظريتها النقدية التي استندت على الإرث الماركسي وعلى دراسة واستيعاب النظرية النقدية للتراث الفلسفي الأوربي ومحتواه النظري ويستند الرعيل الأول لهذه المدرسة «**هوركهايمر**»، و«**تيودور أدورنو**»، و«**فالتر بنيامين**»، و«**هربرت**

ماركوز»، و«**أريك فروم**».على الفكر النقدي للماركسية وكذلك أستفادت وحاورت الكانتية والوجودية والبنيوية بكل تياراتها المعاصرة وقد أعادت قراءة الماركسية وفكرها النقدي وقدرتها المنهجية على التحليل بعيداً عن البرجماتية والممارسات الضيقة، وتعتبر مدرسة فرانكفورت الوريث للتقاليد العظيمة للفلسفة الكلاسيكية الألمانية ونقداً صارماً للثقافة البورجوازية ويعتبر الجيل المؤسس لهذه المدرسة المتميزة بأطروحاتها الجريئة منذ أن اتخذت من الماركسية وجدية أطروحاتها في نقد البنى البورجوازية والجيل المؤسس من أمثال «**ماكس هركهايمر**»، و«**تيودور أدورنو**»، و«**فريدريك بولوك**»، و«**هربرت ماركوز**»، و«**أريك فروم**»، و«**لوفيتال**»، و«**فالتر بنيامين**».

بينما واصل الجيل الثاني «**الفريد شمث**»، و«**كلاوس أوفي**»، و«**يورجن هابر ماس**»، و«**أولبرخت فيلمر**».

وكلا الجيلين تأثرو بالماركسية حيث أتجه بها «**ماركوز**» إلى ناحية الطوبائية بينما أشتغل كل من «**أدرنو**»، و«**هابرماس**« على الجدلية السلبية بينما تأثر «**أريك فروم**»، و«**جاك لاكان**» بنظرية فرويد في التحليل النفسي.

وكانت بداية المشروع العلمي لمدرسة فرانكفورت مع نشأة معهد البحوث الاجتماعية الذي مارس نشاطه في عام ١٩٢٣ وشهد صعود اليسار الألماني وانتكاساته وكانت في ألمانيا آنذاك تجارب جديدة تتوازى مع مشروع مدرسة فرانكفورت حيث قام أصحاب المذهب المثالي بتأسيس «**معهد النقد**» الذي أسسه «**فردريك شلنج**»، و«**يوهان فختة**» وكذلك تجمع الهيجليين الشباب و«**جمعية برلين للفلسفة العلمية**» وكان من أعضاءها «**هانز رايشنباخ**»، و«**كارل همبل**» وكذلك حركة فينا المركز التنظيمي والأيديولوجي للوضعية المنطقية وكذلك ظهرت الحلقات الراديكالية الماركسية التي ظهرت بعد أخفاق الثورة الألمانية وأبرز هذه الحلقات (أسبوع الإعمال الماركسية)التي نظمها «**فيلكس فايل**» صيف ١٩٢٢ بمدينة تيرنج وشارك فيها «**كارل كورش**»، و«**جورج لوكاش**»، و«**ريتشارد**

سورج»، و«**بولوك**»، و«**كارل فيتوفجل**» وغيرهم ومن ثَم تم أنشاء معهد البحوث الاجتماعية بجامعة جوتة في مدينة فرانكفورت حيث ترأسه «**كيرت جيرلاخ**» ثم توفي وترأسه بعده المؤرخ «**كارل جرونبرج**» عام ١٩٢٩ وفي يناير ١٩٣١ خلفه «**هوركهايمر**» والذي أنفتح المعهد في عهده على الفرويدية والظاهراتية، وبعد استيلاء هتلر على الحكم في ألمانيا أغلق المعهد وصودرت مكتبته، حيث هاجر أغلب أعضاءه إلى أمريكا ليعود بعدها عام ١٩٥١ إلى فرانكفورت مرة أخرى حيث عرف لأول مرة باسم «مدرسة فرانكفورت»وقد توالت أطروحات مدرسة فرانكفورت عبر أربعة مراحل مهمة متميزة تمثلت عام ١٩٣٠ في فترة تولي «**جرونبرج**» إدارة معهد الدراسات الاجتماعية حيث أتسمت بطابع ماركسي ثوري وتمثلت الثانية مع «**هوركهايمر**» في نقد الماركسية الارثودكسية وتمثلت الثالثة عند خروج المعهد إلى المهجر والرابعة تمثلت عند عودة المدرسة إلى موطنها في فرانكفورت حيث تجلى تأثيرها الواضح على حركات الشباب في أوربا والحركات الراديكالية التي أتخذت من الماركسية نظرية تهتدي بها مبتعدة عن الماركسية الارثودكسية ومنظريها الذين حاولو أن يجعلو من تلك النظرية الحيوية مجرد مفاهيم ثبوتية غير قابلة للجدل وإفراغها من البعد الثوري الذي حاول مؤسسيها ومن أكملوا المشوار بعدهم جعل تلك الافكار بديل لحالات الاستغلال والبؤس والاغتراب والتي تسلب الإنسان إنسانيته وتجعله مجرد ألة في دولاب الرأسمالية الكبير، وفي نهاية السبعينات وهي المرحلة الاخيرة من المرحلة الرابعة حيث أنتهى تأثير مدرسة فرانكفورت حيث مات «**تيودور أدرنو**» عام ١٩٦٩ ومات كذلك «**هوركهايمر**» عام ١٩٧٣ لتنتهي تلك الفترة من فترات نشاط تلك المدرسة وكذلك أنتهى تأثير الماركسية عليها والتي وهبتها الحياة محاولة في مراحلها الاخيرة الابتعاد عن تأثير الماركسية الستالينية والتي أعتبرها الكثيرين هي الماركسية في فترة أنجمادها وإفراغها من محتواها الإنساني.

واتخذت مدرسة فرانكفورت من ضمن أستراتيجاتها المهمة الهجوم على الميتافيزيقيا والمثالية، وقد أصدر المعهد صحيفة متخصصة تمثل وجهة نظر معهد الدراسات الاجتماعية ومن ضمن المقالات المتميزة التي نشرت في الصحيفة مقالة

لـــ«**هوركهايمر**» بعنوان «**الماركســـــية وعلم النفس**» ومقالة لـــ«**إريك فروم**» «**الماركسية والتحليل النفسي**» ودعا فيها «**أريك فروم**» إلى علم ماركسي نفسي يمكن المزاوجة فيه بين الماركســـــية والفرويدية وهذه المقالة هي نواة لكتابه المهم «**الخوف من الحرية**» وقد قام أعضاء تلك المدرسة بدراسات جماعية منها حول دور الطبقة العاملة في أوربا ومنها أيضا دراسات حول الجدل الهيجيلي وكذلك دراسة جماعية حول الشخصية الفردية وكذلك دراسة حول الشخصية الاستبدادية وقد ساهم في تلك الدراسات المشتركة كل من «**أريك فروم**»، و«**أدرنو**»، و«**هوركهايمر**»، و«**هربرت ماركوز**»، وكذلك هناك دراسات متميزة عن معاداة السامية قام بها مجموعة من أعضاء مدرسة فرانكفورت وكانت هذه الدراسات تحت عنوان «**دراسات في التحيز**»، وبعد عودة مدرسة فرانكفورت إلى موطنها الأصلي وتوضح معالمها كمدرسة متميزة وأزداد تخصصها الفلسفي واهتمامها بالنظرية النقدية وتبدى تأثير «**أدورنو**»، و«**هوركهايمر**» بشكل واضح وخلال الخمســـينات والستينات أصبح المنهج الفلسفي واضح في دراسات أعضاء تلك المدرسة المتميزة بدراسة أعضاءها ومن بين الكتب المهمة التي ظهر تأثير الفلسفة واضح على منهجها كتاب «**العقل والثورة**» لـــ«**هربرت ماركوز**» وكذلك كتاب «**المذهب الامبيريقي المنطقي**» الذي حاول فيه نقد طروحات الوضعية المنطقية ومقالاتها في دور العلم والمنهج الشامل، وكذلك كتاب «**العلم الموحد**» وهو من ضمن مشـــروع حلقة فينا والذي شاركت في تأليفه مجموعة من أعضاء تلك الحلقة المهمة، وقامت المدرسة بدراسات مهمة عن علاقة النظرية النقدية والنظرية التقليدية وكذلك عن الدور الاجتماعي للعلم، وقد ظهرت فلسفات للعلم تجلى فيها الوعي الزائف وخصوصا لدى مفكري مدرسة فاربورج واتجاهها الكانطي الجديد، وكذلك التناقض بين الفعل العملي والنظري وبين المعرفة والغاية، وفي مناقشة دور البروليتاريا في العصر الحديث وهذا هو جوهر الخلاف بين «**جورج لوكاش**» الذي ميز بين الوعي الطبقي والامبيريقي للبروليتاريا الذي يكون زائفاً وبين الوعي الطبقي الصحيح في كتابه «**التاريخ والوعي الطبقي**» وكان هذا خلاف بين «**لوكاش**» و«**هوركهايمر**» عن دور

البروليتاريا الاجتماعي وعلاقة الفكر بالطبقة ودور الحزب البروليتاري في عملية التغيير الطبقي وإنهاء حالات البؤس والاغتراب، وكان جميع مفكري مدرسة فرانكفورت بعيدين عن الحياة السياسية باستثناء «**هربرت ماركوز**» الذي ناصر الحركات الطلابية في نهاية الستينات وأعتبرها بارقة أمل في الحياة الثورية وهي أي تلك الحركات الثورية الطلابية بديل للحركات العمالية التي أنتهى دورها الثوري وخصوصا عند الكثيرين من المفكرين الذين اعتبروا الطبقة العاملة جزء من الطبقة البورجوازية بعد إطلاق مقولة «تبرجز الطبقة العاملة» وعلى الرغم من أن الحركات الطلابية قد اعتبرت مدرسة فرانكفورت ودراساتها المتميزة من مصادر التأثير المهمة لتلك الحركات إلا أن معظم أعضاءها كان مبتعداً عن الحياة السياسية وخصوصاً «**أدورنو**» و«**هوركهايمر**» الذين ابتعدوا عن الحركات الطلابية في نهاية الستينات وكأنهم كانوا ينظرون من أبراجهم العاجية ويحلقون فوق النزاعات والمشاكل الاجتماعية غير مبالين بها، وفي كتاب «**الإنسان ذو البعد الواحد**» يحاول «**ماركيوز**» أن يوضح دور الطبقات في المجتمع وكيف أن البورجوازية والبروليتاريا وصراع الطبقات بينهما والذي درسه ماركس في كتابه الراسمال لم تعد قسمات هامة في بنية المجتمعات الرأسمالية ذات النزعات الاستهلاكية، وحاول الكثير من مفكري مدرسة فرانكفورت دراسة ملامح المجتمعات الغربية وكأنها دخلت في طور الرأسمالية المتأخر وقد قارن الكثير من الباحثين بين دراسات مدرسة فرانكفورت ودراسات ماكس فيبر وأوجه التشابه بينهما تتجلى في نقطتين رئيسيتين، النقطة الأولى تتجلى في إحلال مفهوم المجتمع الصناعي بدل المجتمع الرأسمالي والنقطة الثانية من التشابه تتجلى في النزعة التشاؤمية الكئيبة من تفسيراتهما للمجتمع الرأسمالي فالكثير كان يصف فيبر بأنه ليبرالي يائس، في حين يوصف مفكري فرانكفورت بأنهم «راديكاليون يائسون» باعتبارهم حاولوا أن يعكسوا صورة جديدة للمجتمع الصناعي وكان خير تحليل لحالة النفور الاجتماعي من العقلنة والتقنيات المغلقة هو كتاب «**الانسان ذو البعد الواحد**» لـ«**هربرت ماركوز**» والذي حاول أن يدرس فيه حالة العقلانية العلمية التقنية في المجتمعات الصناعية وانتهاء

دور الوعي الطبقي وصـــــراع الطبقات في تلك المجتمعات وكأن هناك قوة لا شخصانية تتحكم بالمجتمع ذو النزعات الجديدة، وتركزت كذلك دراسات مفكري مدرسة فرانكفورت حول مصـــير الفرد في المجتمع الراهن وكذلك قيمة الفردية في المجتمع الرأسـمالي وكذلك النظرة اليائسـة لموقف الفرد في المجتمع الحديث وكذلك حاول «**هربرت ماركوز**» في كتابه «**الحب والحضارة**» والذي حاول فيه دراسة المفهوم الفلسفي للفرويدية وكيف أن الطبيعة البشـــرية تجاهد للوصول إلى هدف السعادة عن طريق التحرر الجنســـي والإشباع ورفض مفهوم الكبت وأهميته من أجل خلق حضارة أي إخضاع مبدأ اللذة إلى مبدأ الواقع والذي درسه «**فرويد**» دراسة وافية في كتابه «**ما فوق مبدأ اللذة**».

وفي نهاية الستينات وبعد وفاة كل من «**هوركهايمر**» و«**أدورنو**» وانتهاء الحركات الطلابية اقتربت تلك المدرسـة من نهاياتها وبقيت أفكارها الرئيســـية واضـحة في الدراســات النقدية المهمة وواصــل الكثير من المفكرين ممن تأثروا بأفكار مدرســة فرانكفورت وبجهود فردية بدراســات فلســفية وفكرية متميزة ويقف على رأس هؤلاء المفكرين «**يورغن هابرماس**» بالإضـــافة إلى «**البرخت فيلمر**»، و«**الفريد ســمث**»، و«**كلاوس أوفي**» وكذلك واصـــل بعض المفكرين ممن تأثروا بأفكار «**أدورنو**» دراساتهم من وحي ذلك التأثير ومنهم «**هنريش غروسمان**» وخصوصاً في دراسته عن التراكم والتفكك الرأسمالي الذي نشـــر دراسته عام ١٩٢٩ في المجلد الأول من مطبوعات المعهد.

وكذلك دراسات «**فرانز نيومان**» الاقتصادية، و«**فريدريك بولوك**» ودراساته عن التخطيط السوفيتي والتسـيير الذاتي، ويعتبر «**هابرماس**» أخر المفكرين الذين ساروا على نهج المدرســة وممن تأثروا بالفكر النقدي لها، وللتراث النقدي للمدرســة معالم واضحة في الفكر الفلسفي الحديث بكل اتجاهاته.

الموسيقى العالمية والأدب

في عمق الخطاب الإبداعي ثمة نقاط صمت مهمة لابد للكاتب أن يصغي لها من خلال روحه المرهفة، ولذلك الصمت الخالد نرهف السمع من خلال ضجيج الحضارة، ولذلك الرقي العظيم ولتلك الضربات المتميزة للاوركسترا وهي تعطينا ذلك الدفء العظيم والرؤى السرمدية، وحين نستذكر زمننا وأيام تعرفنا على هذا العالم الثر حيث تلك النصوص الخالدة برموزها الصعبة والتي تبدو للوهلة الأولى وكأنها عالم مغلق، وفي بداية السبعينات تحديدا حصلت من أحد أصدقائي يوم كنا مجموعة من الرسامين والأدباء نلتقي في مقهى منكاش في مدينة الجمهورية في البصرة، حيث أعطاني صديقي الرسام «**وداد موسى عيال**» سيمفونية القدر يطرق الأبواب لبتهوفن يومها تفتح أمامي هذا العالم الثر وابتدأت أستمع بهدوء وفي غرفة مظلمة في سطح دارنا القديمة لكثير من المقطوعات العالمية، حيث ابتدأت أتعلم فن الإصغاء وهو أهم شيء في الاستماع للموسيقى العالمية، وبعدها تعرفت إلى قصي لورنس أبن مدرس الانكليزية الشهير في الإعدادية المركزية في العشار، وكان لديه موسوعة جيدة من الإعمال الخالدة ولفت انتباهي لكثير من السيمفونيات المهمة ومنها الدانوب الأزرق وسيمفونية الفرح الخالدة المأخوذة من نشيد شلير الخالد وهي السيمفونية التاسعة من السيمفونيات التسعة الخالدة لبتهوفن والتي يصغي لها الشعب الألماني من الإذاعة الألمانية في رأس كل سنة ليتعلم منها روح المحبة والإخاء ومثل الصداقة الخالدة، ولهذه السيمفونية قصة في حياة بتهوفن يوم عزفت لأول مرة وبتهوفن يعاني من الصمم التام حيث طلب الجمهور من الاوركسترا بعد الانتهاء من عزفها أن يعزفوها لمرة ثانية وبتهوفن بعزلة تامة لا يسمع أي شيء وطلبوا عزفها مرة ثالثة وحين عرف بتهوفن أخيرا بمطلب الجمهور بكى رثاءا لحالة الصمم الشديد التي يعاني منها ووصل بتهوفن بسيمفونيته التاسعة إلى قمة الإبداع الروحي والفني بهذه السيمفونية الخالدة، وحين تعرفت في التسعينات من القرن الماضي على الشاعر «**محمود البريكان**»، وجدته موسوعة كبيرة في الموسيقى العالمية وكنا

ندخل بنقاشات مهمة عن أركان الموسيقى العالمية، وتعلمت من هذا الشاعر الكبير دروس كثيرة أهمها هو الدرس الأخلاقي واحترام الذات والابتعاد عن أبواب السلاطين، ودرس الإصغاء الموسيقي للإعمال الخالدة والاهتمام بالموسيقى، ويعتبر الشاعر «**البريكان**» من القلائل الذين يتمتعون بحس موسيقي مرهف حيث يمتلك أذن موسيقية وروح مرهفة متعطشة إلى ذلك اللحن الخالد، وكنت أدخل في حوارات طويلة مع «**البريكان**» وكان يجمع الأعمال الكاملة لـ«**بتهوفن**»، و«**باخ**»، و«**شوبان**»، و«**موتزارت**»، و«**جايكوفسكي**» ويمتلك ثقافة كبيرة عن تأريخ الموسيقى والألحان، ولابد من ذكر بعض الملاحظات المهمة عن نشأة الموسيقى حيث كانت بداية الموسيقى اليونانية ذات طابع أسطوري حيث كان جبل الأولمب في شمال اليونان هو مقر الموزيات ومنهن استمدت الموسيقى أسمها، وظهر بيريا بالقرب من جبل الأولمب وأورفيوس المغني الفريد الفذ وسيد العازفين على القيثارة أو الكيتار التي أصبحت أحب آلة عند اليونانيين ووصلت من أسيا الصغرى إلى اليونانيين آلة المزمار والناي وكانت القيثارة هي الآلة المفضلة عند أبولون، وكذلك كانت آلة المزمار الفريجي هي الآلة الموسيقية المفضلة لمذهب الإله ديونيزوس، وكانت تمثل النزعات الشهوانية في الموسيقى ويمثل الجانب الابولوني والدينيزوسي في الفن دليل رقي اليونانيين القدماء وعمق فهمهم لسيكولوجية الفن ووعيهم بأسرار الروح الإنسانية الخالدة، وارتبطت الموسيقى باليونان القديمة بالشعر ارتباطاً وثيقاً، وفي إسبارطة ظهر أسلوب موسيقي جديد وبلغ العصر الكلاسيكي الذروة بفضل فطاحل الشعر الدرامي «**أسخليوس**»، و«**سوفكليس**»، و«**يوربيدس**»، وقد مارسوا التأليف الموسيقي إلى جانب الشعر، وفي العصور الوسطى أستمر التعبير الموسيقي الاسكولائي حيث تقاربت الموسيقى مع علم الفلك والحساب والهندسة، وأعتقدت الفلسفة اليهودية بقدسية الاعداد (٧-١٠-١٢)، وربطت ذلك بالتنبؤ وبالموسيقى ولذلك كان هناك ربط بين تلك المسائل الخفية وبين التصورات السحرية لبعض الطوائف اليهودية، وفي القرن الرابع عشر والخامس عشر أرتبطت الموسيقى ببعض التطورات وخصوصا

بعلاقتها بالكنيسة حيث فقدت روما وقتذاك كثيرا من سلطتها الكنسية، وعنيت الكنسية الايطالية في هذه الحقبة بالأغاني الدنيوية أكثر من عنايتها بموسيقى الكنيسة، وارتبطت هذه التطورات بانتقال مقر البابوية من روما إلى أفينيون وقد أصدر البابا «**يوحنا الثاني والعشرون**» قرارا شهيرا يمنع فيه الموسيقى البوليفونية في الكنيسة وأعتبر هذه الموسيقى تسيء للكنيسة، وفي عصر النهضة في ايطاليا وتحديداً في الكرنفالات السنوية في فلورنسا حيث تؤلف القصائد وتعزف الموسيقى مع الأغاني الكرنفالية المرحة، وأستمر التعبير الموسيقي للكنيسة البروتستانتية في ايطالية حيث ظهرت كتب الأناشيد والكورالات الخالدة، وجاء الأسلوب الباروكي في القرن السابع عشر مرحلة مهمة من مراحل تطور التعبير الموسيقي وتتجلى تأثيرات عصر الباروك في موسيقى شوبان وشومان وكذلك في مقطوعات باخ «**ذهب الراين**»، و«**سيجفريد**» كذلك تجلى تأثير الموسيقار «**هيندل**» بالفن القوطي، وكذلك يتجلى هذا التأثير على فن الروكوو، وسادت بعد ذلك روح المرح والتأمل في الموسيقى بتأثير موسيقى «**باخ**» و«**هيندل**» حيث قدمت أوبرات مهمة مثل «**هرقل**» و«**سميلي**»، وقدم «**هيندل**» وتريات مهمة صور فيها الصراعات التاريخية بين الشعوب القديمة الفرس وشعب بابل والامة اليهودية وبتأثير فن الباروك والروكوو سادت في التعبير الموسيقي آنذاك روح المرح والرشاقة في التعبير ممزوجة بروح السحر الخالد، وفي أواخر القرن الثامن عشر ظهرت مدرسة فينا الكلاسيكية العظيمة حيث ظهرت موسيقى «**جلوك**» و«**هايدن**» و«**موتسات**» و«**بتهوفن**»، وارتبطت مدرسة برلين الموسيقية بهذه الأسماء الخالدة وتتميز سوناتات بتهوفن المؤثرة، الباثيتيك، ري صغير وسوناتا ضوء القمر، وسوناتا فالدشتاين، وكذلك أوبرات فردي مثل «**لويزاميلير**»، و«**دون كارلوس**»، و«**جان دارك**»، و«**عايدة**» قمة التعبير الموسيقي لذلك القرن، وفي النصب التذكاري الذي أقيم لـ«**بتهوفن**» تخليداً لذكراه حيث يظهر «**بتهوفن**» في الجانب العلوي في عربة شبيه بالعرش تجرها أربعة خيول وترمز هذه الخيول إلى السيمفونيات الثالثة والخامسة والسابعة والتاسعة حيث الحصان الأول الذي يمثل الاروكا يحاط بأكمله بالدروع أما الحصان الثاني

الذي يمثل السـيمفونية الخامسة فيكون عاريا نشيطا للغاية مرفوع الهامة ويتميز الحصان الثالث الذي يرمز للسيمفونية السابعة بالرشاقة وهو يتبختر بخيلاء ونشوة ويرتدي الحصان الرابع الذي يرمز للسـيمفونية التاسعة رداءا يغطي كل أجزاءه بما في ذلك الرأس، و به ثقبان أمام العينان وبجوار بتهوفن العظيم الذي أكتسح ساحة التعبير الموسـيقي عاش «**شوبرت**» المؤلف الموسـيقي العظيم، ونشأت أغاني «**شوبرت**» في صالونات بيوت فينيا وكتبت لعشاق الموسـيقى وللطبقة المتوسطة المثقفة وسار «**شوبرت**» على نهج «**بتهوفن**» وبينما كان «**بتهوفن**» شديد الحرص إلى حد ما على الاحتفاظ ببيت منظم مرتب كان شوبرت أفضل مثل للصعلكة البوهيمية ولم يكن له أي مأوى يأويه والفترة الموسـيقية الرومانتيكية تعتبر مرحلة مهمة من مراحل التعبير الموسـيقي حيث إبداعات «**برامز**»، و«**جلنكا**»، و«**موسورسكي**»، و«**كورساكوف**»، و«**فيبر**»، و«**مندلسون**» وتتجلى العبقرية الخالدة لجايكوفسكي في بالية بحيرة البجع وكسارة البندق والجمال النائم والسادسة المسماة الحزينة، وحين سألت أحد المترجمين الروس الذي ألتقيته صدفة وهل شاهد بحيرة البجع وصف لي بنوع من السحر كيف شاهد البالية في مسـرح البولشوي الشهير لأكثر من عشـرة مرات، وكذلك تتجلى عظمة التعبير الموسـيقي في موسـيقى «**جريج**» و«**سندنج**» النرويجيين و«**نيلسـن**» و«**جاده**» الدنماركيين، و«**سـيبليوس**» الفنلندي، و«**فرانز ليسـت**» المجري، و«**سـمتانا ودوفوجارك**» من بوهيميا، وللاوبرا سـحرها الخالد وتأريخها الجمالي الخالد في النفوس، كما أن للباليه سـحرها وعذوبتها الخاصـة، ولابد من خطوات تقربنا من هذا السحر الخالد وتبقى في الروح متسعا من ذلك الظمأ نحو اللحظات الخالدة من الصـمت الكوني في عمق ذلك التعبير العظيم للإعمال الخالدة، ويبقى بعض ما نطمح به جزء من أحلامنا المؤجلة، فهل ياترى سـتكون عندنا دور أوبرا ومسارح مثل البولشوي وأماكن محترمة لعزف السـيمفونيات الخالدة، وعلى ما أظن أن في صـفحاتنا الثقافية فقر واضـح لهذه العوالم العظيمة، ونتذكر أخيرا ما قاله بتهوفن لامبراطور النمسـا أنـك تتجاهلني ولا تعلم أن مئات الاباطرة اندثروا وسـيبقى بتهوفن خالد إلى الأبد.

إيروتيكا الأدب

الاصطلاح الفلسفي غير الدقيق للايروتيكا و انطلاقا من مفهوم الجسد حيث التساؤل الفكري ما الجسد؟ والذي يقودنا عبر الأدب إلى مراحل محظورة ربما لا نستطيع الخروج منها أو ربما نتخندق فيها مما يجعل من الفوبيا اللا مبررة والتي تنشأ من التابو الحزين والمغروس في أعماق اللاوعي والذي يدفعنا للدخول في عمق المأساة حيث الأنا تقمع الجسد فتبدو المحظورات متلاشية في أعماق المهيمنات اللاشعورية، حيث أيروس يتنفس عبر الخطاب الأدبي وكأنه يحني قامته العالية في غابة الحضارة القامعة، وهنا تتجلى النرسيسية الاوالية والتي تمحور الفكر ضمن المناطق الضيقة فيه، وذلك ربما إعلان عن موت النص وعلامة على تقهقره داخل مناطق الخطاب الضيقة، وهنا تتوالى الصدمات المرة حيث اللغة تتمحور في لذة النص، وحين نقوم بدراسة الإعمال الأدبية لابد من استذكار رواية «**أنا وهو**» للـ«**برتو مورافيا**» وربما هي الرواية الصادمة لنا حيث يطرح «**مورافيا**» تلك العلاقة الإشكالية بين الإنسان وجسده وتحديدا علاقته مع أعضاء جسده المحظورة والتي تقبع في الظلال ويثار حولها الشبهات، ولاشك أن هذا النص المفتوح هو نموذج للأدب الايروتيكي المركز والمبهم في نفس الوقت، ويوم صدرت هذه الرواية في الستينات حيث كان تأثير أدب اللا منتمي ونزعات الوجودية والتي تدعو إلى دراسة الذات والتخندق في دواخلها المظلمة، ولاشك أن لرواية «**الجحيم**» لـ«**هنري باربوس**» وقع أيروتيكي أخر في ذواتنا بحق نحن الذين قرأنا الخطاب الأدبي بعمق متأملين لذة النص عبر لذة الجسد، وهناك تجارب أخرى تعايشنا معها وربما لا نستطيع أن ندخلها في نصوصنا، فهل نستطيع أن نكتب رواية أو قصة تستوعب حلم أيروتيكي وتكون بموازاته؟ وتلك هي أسئلة تقع في عمق الخطاب حيث لا نستطيع التوغل في مناطق وعرة وشائكة داخل ذواتنا الحرجة، وحين قرأنا اعترافات «**جان جاك روسو**» كان صدمة ذهنية لنا نحن الجيل الغاضب والذي توغل في السياسة توا، فمن «**كارل ماركس**» إلى «**سيجموند فرويد**» حيث قرأنا كتاب «**ثلاثة مقالات في الجنس**» وكتاب «**ما فوق مبدأ اللذة**» وكتاب «**الذات والغرائز**» لـ«**فرويد**» وكتاب

«**الحب والحضارة**» لـــ«**هربرت ماركوز**» وكل هذه الكتب علمتنا التوغل في مناطق اللذة وساعدتنا على الدراسة الاستقصائية للأمكنة حيث أحياء البغاء (حي الطرب وشارع بشار) كنا حديثي العهد في ارتيادها والملاهي الليلية في شارع الوطن، وكانت تجربة الروائي «**عبد الجليل المياح**» في روايته «**جواد السحب الداكنة**» حيث كان شارع بشار مسرح لها وأستطاع الروائي الاستفادة من تلك التجارب وتوظيفها في الرواية، وكنت أروي لإحدى زميلاتي عن تجربة سهرة قضيناها في (حي الطرب) والرقص والجنس والخمرة والسهر حتى الصباح وهي تشتعل غيظا وغضبا وكانت لها تجارب سحاقية مع فتيات أصغر منها سنا وشجعتها أن تقرأ لـ«**ماركيز دي صاد**»، و«**سيمون دي بوفوار**»، و«**البرتو مورافيا**»، وشجعتها أن تكتب تجاربها السحاقية بعمل روائي تحت عنوان «**سحاقيات**» وشجعتها أن تبتعد عن التفاصيل المحظورة واستفادت هي كثيراً من مستوى السرد العالي في «ألف ليلة وليلة» و«ليلة في لشبونة» وأفادت من الكثير من الروايات الايروتيكية دون أن تتوصل إلى إشباع ذلك الظمأ نحو تلك اللذة السرمدية، وعلى ما أعتقد أن كل التجارب الايروتيكية السوية منها والشاذة هي تجارب مغلقة تشتعل فيها الرؤى واليوتوبيا في عوالم سرمدية وأثيرية في بواطن الجسد هذا اللغز المرعب الذي يبدو أحيانا أقل صمتا مما نتوقع نحن اللذين نحاول أن نسحبه إلى الظلال المنكسرة، أي تجارب نستطيع أن نكتبها ونتأملها في غربة الروح الحزينة؟، هل نستطيع أن نكتب ما نريد؟، تلك هي إشكالية الروح، هل يستطيع أي منا أن يكتب عن سحاقيات يمارسن اللذة وهو ينظر عبر ثقب في نافذة بعيدة حيث تبدو الأشياء أمامه وكأنها محض خيال، تلك هي مهمة الروائي أو القاص الذي يحاول أن يدخل في عمق الخطاب الايروتيكي وهي مهمة صعبة المنال أحيانا كون تلك التجارب هي أسرار مغلقة، ولاشك أن هناك أساطير زنى أوربية مثل أسطورة تريستان وأيزولدا حيث فيها تصوير دقيق لليالي المجون والخمرة وتأثير الشراب السحري، وكذلك روايات «**إلهام منصور**» حيث تصور فيها المشاهد الايروتيكية بتفاصيلها الدقيقة وكذلك كتاب «**الجنس الأخر**» لـــ«**سيمون دي بوفوار**»، وعندما نقرأ «**ميشيل فوكو**» في كتابه «**استخدام اللذات**»

و«**تأريخ الجنسانية**» نتوصل لتجارب أيروسية كثيرة من الممكن أن ندخلها بعمق خطابنا الأدبي والذي يبدو ألان كسيحا، وكنت في يوم ما شجعت أحد زملائي الذين تأثروا بالفلسفة الوجودية أن يكتب عن تجاربه في استخدام العادة السرية.

ويومها كانت قصة مضحكة وصادمة لنا في نفس الوقت وفي الغرب صدرت قصة قصيرة لأحد المثليين يتناول فيها تجربته مع عشيق له وهذا ربما يشكل خرق في أدبنا الذي يحظر حتىٰ الأحلام أحيانا وهنا نصل إلىٰ السؤال الضمني والأساسي هل يجوز أن نكتب بلغة الايروتيكا؟، وهذا السؤال ربما يجعلنا أحيانا نرفض الكثير من التجارب فيوم قرأنا قصائد «**سعدي يوسف**» السياسية في السبعينات أيام كان يتغنىٰ بالحزب الشيوعي ونجمة سبارتكوس وفي الأول من أيار وقصائده إلىٰ لينين استغربنا قصائده الايروتيكية التي أصدرها في التسعينيات وهذه هي الازدواجية التي نحملها ولا نستطيع أن نواجه بها أنفسنا، ولي صديق من جماعة الأنصار الذين قاتلوا في الشمال عاش ثماني سنوات دون أن يلمس امرأة وحين ذهب إلىٰ بلغاريا في أجازة ولمدة خمسة أيام عاش مع نساء في ليالي ماجنة وقارن بين تلك السنين والأيام الخمسة وكان يشبه نفسه في تلك السنين بالثور المخصي ومن أمثال تلك الأيام كثيرة ولابد من الاستفادة منها في كتابة القصة الايروتيكية، فهل نستطيع أن نقتحم المناطق المظلمة وخصوصاً في السجون، وأنا أتمنىٰ أن أكتب عن مشاعر اللذة الايروسية لسجين سياسي بالمؤبد وأخر ينتظر تنفيذ حكم الإعدام فيه وهو مدمن علىٰ استعمال العادة السرية ويرىٰ العالم من ثقب في جدران الزنزانة ويحاول أن يعري امرأة تمر في خياله رأىٰ ساقها قبل عشر سنوات يوم كانوا مراهقين يقرؤون دروسهم سوية، ويستعيد صورة عري طفولي في الخامسة من عمره مع جارتهم، وكذلك في حمام نسائي وهو في انتظار الزائر المجهول وهو علىٰ موعد مع القدر الذي سوف يطرق أبواب زنزانته الحزينة.

البنيوية والتفكيك ودريدا

تعتبر دراسات الشكلانيون الروس وأبحاث «**فرديناد دي سوسير**» هي الاساس المتين التي استندت عليه البنيويه في رحلتها الطويله وفي عصرها الذهبي، حين أرست قواعد بحثها ودعمت من مفهومها حول البنيه والنسق والدال والمدلول، كما أن لابحاث «**كلود ليفي شتراوس**» في دراساته الانثربولوجيه وخصوصاً في كتابه الانثربولوجيا البنائيه والمدرارات الحزينه المساهمه الفاعله في ارساء هذه الحركه وخصوصاً مفهومه ترتيب الترتيب ودوره في تثيب مفهوم البنيه الفلسفي، ولاسهامات علم اللغة العام وخصوصا في مجال الظواهر اللغويه الشعوريه وعلاقتها بالجانب اللاشعوري وعلاقة ذلك بالدال والمدلول حيث كان لملتقى اللسانيات وحلقة براغ أثره في مسيرة هذه الحركه، كما خاضت البنيويه معارك شرسه ببعدها الايديولوجي مع الوجوديه التي اتهم فلاسفتها البنيويه وخصوصا «**سارتر**» بأنها ألعوبه من الاعيب الرأسماليه بوجه الماركسيه، كما أن لكتاب الكلمات والاشياء لـ«**ميشيل فوكو**» الاثر الواضح في حقل البنيوية الارحب، وخصوصاً مفهومه حول أركولوجيا المعرفه كما أنه يعتبر أحد الأسماء المهمه مع «**شتراوس**»، و«**جاك لاكان**»، و«**لوي التوسير**»، و«**رولان بارت**»، وتعتبر دراسات «**فوكو**» في حقل الجنون ومنها دراساته عن الجنون في العصر الكلاسيكي وأركولوجيا العياده ذات أفق مهم في افق البنيوية الارحب، ثم أن الاهتمام بالبنيويه وعصر ازدهارها في بدايه القرن العشرين، ومساهمات الشكلانيين الروس واسهامات «**دي سوسير**» في «**علم اللغة العام**»، ومحاضراته الشهيره التي ارست للبنيويه كحركه مهمه وذات علامات فارقه في النقد الحديث، وصولا لاسهامات «**رولان بارت**» في السيميلوجيا وعلم الاشارات، حتى الاحتكاك مع حركات اليسار والوجوديه في فرنسا وخصوصا مع قطبها الاشهر «**جان بول سارتر**»، حينها اصدر «**روجيه غارودي**» قبل انشقاقه عن الماركسيه كتابه البنيويه فلسفة موت الانسان والذي تناول فيه مقولة موت المؤلف عند «**رولان بارت**»، وتعتبر البنيويه هي الحركه الاكثر تأثيرا في القرن العشرين،

حتى ظهور حركة التفكيك والتي مهد لها «**جاك دريدا**» في محا ضـــرته الشهيره عام ١٩٦٦، والتي ارسـى ووضـح بها مبادئ التفكيك العام حتى حركات ما بعد التفكيك وما بعد الحداثه، وللتفكيكيه اســسـها المهمه في تقريب النص من القراءه حيث خصوصـــية تفكيك النص ومحاولة تخطي مركزية اللوغوس في العقل الاوربي بعيدا عن هيمنة البنى والانســاق البنيويه، فمنذ ظهور الانســاق الانثربولوجيه في حقـل البنيويـه قبـل ظهوره في حقـل الادب، حيـث ظهرت أعمال «**كلود ليفي شتراوس**» في خمســينيات القرن العشــرين لتظهر، المدارات الحزينة والانثربولوجيا البنائيه وكذلك كتاب «**جان بياجيه**» «**البنيويه**»، وقد لفت «**دريدا**» إليه الانتباه يوم ترجم دراسة «**ادموند هوســرل**» عن أصل الهندسه، حيث أعتبر من حينها فيلسوف فرنســا المشــاغب، حيث محاولته الجريئه في تفكيك الهينمه الميتافيزيقيه في الفلســفه، وكذلك ظهور كتابه عن الجراماتولوجيا، وهو عباره عن مجموعة مقالات في علم الكلام، ولابد من التأكيد على أن البنيوية والتفكيك جاءتا لسـد الفراغ بعد أنحسـار الفلسفه الوجودية في الخمســينيات من القرن العشــرين، وبعد مساهمات «**دي ســوســـــير**» في علم اللسـانيات جاءت المسـاهمات القيمه لـــ«**رولان بارت**» في الســـيميلوجيا، وكذلك دراسته القيمه عن قصة «**بلزاك سارازين**»، حيث درس نظرية الشفرات ووظائفها في الروايه، وهذه الدراسة في مائتين وسبع عشــرة صفحه عن قصــه في اربعين صــفحه، حيث قسـم النص الى وحدات صــغيره تتجمع لتنتج وحده كبيره هي القصــه، وكذلك درس الشــفره التخمينيه والشــفره التأويليه في القصــه، وكذلك الشــفره الدلاليه وعلاقتها بمفهوم التأويل، والتي بدورها تكون شفرات الســرد القصصــي، كما ان بارت يقرر من خلال هذه الدراسه على أن التص يحتوي على أعداد لامتناهيه من الشــفرات التأويليه التي تختفي في داخل النص، وهنا يأتي دور وأهميه الخطاب الســـــردي في دراسـات «**بارت**»، وكانت هناك دراسـات بنيويه مهمه تناولت روايات كثيره منها رواية «**عودة المواطن**» لـــ«**توماس هاردي**»، ورواية «**قلب الظلام**» لـــ«**جوزيف كونراد**»، حيث البدائيه هي الثيمه التي تشـتغل عليها الروايتين، حيث الخطاب القصـصـــــي فيهما محاوله لاسـتدراج الحياة البدائيه

ومعاينتها من رؤيه حضاريه جديده، بعدها ازدهرت التفكيكيه على يد «**جاك دريدا**» منظهرها الاول وكذلك جيل من النقاد مثل «**هارولد بلوم**»، و«**جيفري هارتمن**»، و«**هيليس ميلر**»، و«**بول دي مان**»، وتركز التفكيكيه على الكتابه والكلام وكذلك محاولاتها في نقد هيمنة العقل الغربي وتفكيكه، وما بعد التفكيكيه جاءت محاولات «**هابرماس**» في اخضاعه التفكيكيه الدريديه للنقد الفلسفي في كتابه «**الخطاب الفلسفي للحداثه**»، وكذلك تعرضت التفكيكيه الى نقد ما بعد الحداثه الى نقد «**جون سيرل**» في كتاباته عن مرحلة ما بعد التفكيكيه، وقصور هذه الحركه عن أستعياب حركة الديمومه الحداثيه، وكذلك تعرضت التفكيكيه و«**دريدا**» الى نقد «**بول ريكور**» منظر الهرمنطيقا في المؤتمر الدولي للفلسفه في مونتريال عام ١٩٧٣، وبين قصور نظريه «**دريدا**» على أستيعاب نسق العلامات وبقاءها في حدود الخطاب الضيقه، كما طور «**أمبرتو ايكو**» نظريته في علم العلامات في جهود ما بعد الحداثه التي فتحت أفاق جديده لحركه مابعد البنيويه والتفكيكيه، ولحركات ما بعد الحداثه جهود جديده في دراسة الفكر والادب الجديد، تفرضه الصيروره المستمره لحركة الحياة وديناميكتها المستمره، وتبقى لدريدا وللبنيويه علامات بارزه في القرن العشرين شكلت استمرار لجهود الوجودين و«**سارتر**» في فرنسا، ولتلك المساهمات الاثر الواضح على حركة الفكر العالمي بشكل عام.

الأرشيف الفرويدي

البعد الانطولوجي والتاريخي للناموس، يجعل «**فرويد**» مستعدا لإسقاط مفاهيم التحليل النفسي، على مجمل تأريخ الشعوب وحضاراتها، ويدرس في كتابه «**موسى والتوحيد**»، الإرث التوراتي للشعب اليهودي، ويحلل من مفهوم أوديبي مجمل تاريخ اليهود، وإشكاليات علاقتهم بالنبي موسى، ورحلة التيه التاريخية، والذاكرة الجماعية وعلاقة ذلك بمفهوم الأرشيف، ومحاولة ربط ذلك بمفهوم السلطة ألتأويليه من جهة وبمجمل علم التاريخ من جهة أخرى، وفي كتابه «**عسر الحضارة**» يحلل «**فرويد**» مفهوم القلق الحضاري المتأصل في عمق التفكير البشري، كما يطرح في كتابه «**ما وراء مبدأ اللذة**»، دافع التدمير في الاقتصاد النفسي وعلاقة ذلك

بميكانزمات الدفاع المرضـــي، في مجمل الصـــيرورة الحضارية، وخصوصاً بين مفهومي الزمن والموت، وعلاقة ذلك بالكبت والإقصاء، والتي هي سمات الحضارة الحديثة، ويحاول «**جاك دريدا**» بدءاً بكتابه الكتابة والاختلاف، أن يدرس حمى الأرشـيف الفرويدي، عبر منولوج طويل مع أطياف فرويد، كما أسـتحضـــر «**ماركس**» في كتابه «**أطياف ماركس**»، وكما أنه في وقت سـابق وفي «**فرويد ومشـهد الكتابه**»، بيّن العلاقة بين الجهاز النفســـي والذاكرة ألحيه، وعلاقة ذلك بالزلزال الأرشيفي ودوره التاريخي في حفظ التحليل النفســـي، ويربط «**دريدا**» ذلك بكتاب فرويد «**تفســـير الأحلام**»، وخصوصا مفهوم الكبت والرقابة والتسجيل، ويحاول ربط ذلك بالخطاب الفرويدي، والذي يبدو متنافرا مع المفهوم الميتافيزيقي، ويشـير دريدا في معرض دراسته لأرشيف مؤسسة التحليل النفســـي، إلى أفكار فرويد عن الطقســية الدينية وسفر الإسفار، كما يشير إلى كتاب «**موسى فرويد :اليهودية النهائية واليهودية اللانهائية**»، لمؤلفه «**حاييم بيروشـالمي**»، معتبره كنزاً للأرشـيف، وفيه تخيل جرئ لمنولوج مع فرويد، وفي اركولوجيا الختان ببعدها التاريخي، والتي تبدو وكأنها عملية أخصـــلاء رمزيه للابن من قبل الأب، وعلاقة ذلك بالعقاب الاوديبي، ويخاطب «**بيروشـالمي**» أستاذه «**فرويد**» وكأنه يستعيد شبحه، وكأنه الظهور الطيفي لشبح الأب الميت في المشهد الافتتاحي لمســـرحية «**هاملت**» لـــ«**شكسبير**»، ويربط «**دريدا**» مشيرا لكتاب فرويد «**موسى والتوحيد**» إلى مفهوم العداء للسامية، وعلاقة ذلك بنظرة اليهود كونهم يتصورون أن الأخر يشعر إزاءهم بالحسد بسبب أفضليتهم من قبل الرب كونهم شعبه المختار، وعزلتهم التاريخية وعقدة اضطهادهم، ويشير إلى الله والأمل والدين، كما يدرس «**دريدا**» علاقة الذاكرة اليهودية بمفهوم الأرشـيف، وهل أن التحليل النفســـي الفرويدي هو مسـاهمه يهودية؟ كما أنه يناقش مفهوم لاماركية فرويد والذي يطرحه «**زاخور**» في كتابه «**التاريخ اليهودي والذاكرة اليهودية**»، ويحاول «**دريدا**» الربط بين مفهوم الأب الميت والأب الحي، بمفهوم الطاعة المؤجلة، والذي تناوله «**فرويد**» في كتاب «**الطوطم والتابو**»، وعلاقة ذلك بالمحرمات في مفهوم الحضـــارة الحديثة، كما يناقش أطروحات «**فالتر بنيامين**» حول

فلسفة التاريخ، وهل أن الزمن القادم هو زمن متجانس بالنسبة لليهود؟ وعلاقة ذلك بأبواب الخلاص، وهل ثمة منطق للتاريخ بصيرورته اللانهائية؟ وعلاقة ذلك بالتنبؤات حول نهاية التاريخ وصدام الحضارات، وعلاقة ذلك بحمى الأرشيف الفرويدي، ويربط بين الذاكرة الجماعية للسبي الأول، ومشاهد الهولوكست المروعة، بالتذكر المستمر والأرشفة الكليانية، وربطها بالواجب الديني المقدس للبعد الدلالي ألمأساتي، وكأن الشعب اليهودي يعيش بحالة تطهر جماعي قرب حائط البراق، كما كان الإغريق يتطهرون بمشاهد التراجيديا، وفي عمق مأساتهم كانوا يضعون ماضيهم المر في حمى الأرشيف الجماعي، وفي استقرائهم للمستقبل، تظهر الحاجة للأمل ويكون هناك صراع مع العنف المؤسس، ومن صميم الوهم والهلوسة والانخداع، يظهر شبح زوال الحضارة وهو يحاور شبح فرويد الحزين، وهو يبدو مهموما بالثقل الكارثي لغريزة الموت، وفي عمق الأرشيف كان يترك بصماته التي تبدو رمادية، كما يحاول «**دريدا**» سحب مفهوم الأرشيف، ليدخل فيه «**نيتشه**» و«**ماركس**» وهو يحاكي أشباحهم بلغة أخرى، هي لغة العولمة والسرعة.

صور دريدا

ثلاث مقالات في التفكيك

التفكيكية هي حتما وبلا مبالغة محاولة لفهم حركة الفكر المعاصر بعد أن تقهقرت البنيوية وتضاءلت لتفسح المجال أمام هذه الحركة الجديدة التي تحاول أولا أن تضفي على تمفصلات الفكر واللغة روح الحداثة بعد أن تقوم بتفكيكها لا لأجل تهديم هذه البنى الأساسية أنما الغاية من وراء ذلك هو تفكيك الميتافيزيقيا وتدمير المسلمات التي ينطلق منها ذلك الفكر.

ومن خلال محاولات «**جاك دريدا**» المتعددة في منهج التفكيك ومنها تفكيك العلامات وظاهراتية «**هوسرل**» ومحاولاته الجادة لتفكيك «**روسو**»، ويركز «**دريدا**» كذلك في محاولاته على فكر «**هيجل**»، و«**نيتشة**»، و«**فرويد**»، و«**هوسرل**»، و«**هيدجر**» والتي تمتد إلى «**أرسطو**» و«**أفلاطون**» وفلاسفة ما قبل سقراط.

وفي هذه المقالات الثلاثة التي يحتويها هذا الكتاب، حيث تركز المقالة الأولى وهي بقلم «**جايتريا سبيفاك**» حيث تركز فيها على إستراتيجية التفكيك وأبعادها المختلفة وهذه المقالة هي مقدمة طويلة كتبتها جايتريا سبيفاك بعد أن ترجمت كتاب «**دريدا**» الأساسي في «الجراماتولوجي» إلى الانكليزية وهي عبارة عن توضيح للخطوط العريضة لكتاب دريدا وكذلك عرض لمشروعه منذ أن ترجم كتاب «**أصل الهندسة**» لـ«**هوسرل**» وإصداره لكتاب «**نواقيس**».

وفي هذا الفصل وهو تحت عنوان «مدخل إلى الجراماتولوجيا» حيث تتناول الباحثة أولا السؤال المؤسس للفلسفة «السؤال عن الوجود؟» عند «**هيدجر**»، و«**نيتشة**»، و«**هيجل**» وكما يشير إلى ذلك «**جان هيبوليت**» بأن الخطاب الفلسفي يتضمن نقده داخل الخطاب نفسه وكذلك يتناول الفكر المتوحش والموالفة في هذا الفكر ومحاولات «**كلود ليفي شتراوس**» في بحوثه حول هذا الموضوع، كما يقدم لنا دريدا قائمتين في فكر نيتشه وهي عدم الثقة في الميتافيزيقيا ككل والمقاربة الشكلية للخطاب الفلسفي والشك في قيم الحقيقة، وكذلك تستعرض الباحثة كيف أن «**دريدا**» حاول فك شفرة الخطاب الرمزي الفلسفي عند نيتشه ووضح أرادة القوة والعقل اللاواعي ويحاول «**دريدا**» دراسة كل من «**فرويد**» و«**نيتشه**»، وكذلك يشير «**دريدا**» إلى المستويات المتعددة للخطاب عند «**نيتشه**» في أعمال مثل هكذا تكلم «**زرادشت**» والعلم المرح وهذا هو الإنسان.

وفي كتاب «**الجراماتولوجي**» يوضح «**دريدا**» ومن خلال دراسته بأن «**هيدجر**» قد وصف «**نيتشه**» بأنه أخر ميتافيزيقي القرن الماضي والميتافيزيقي طبقاً لـ«**هيدجر**» هو من يسأل: «ماجوهرالكينونة؟».

وهذا السؤال هو السؤال المهيمن على الفلسفة الغربية، ومن هذا الباب يعتبر «**دريدا**» قراءة «**هيدجر**» لـ«**نيتشه**» قراءة ممتازة وعميقة، وكذلك يحاول «**هيدجر**» إعادة السؤال الانطولوجي في فلسفة نيتشه وخصوصاً في كتابه «**غسق الإلهة الزائفين**».

ويواصل «**دريدا**» في كتابه «تحليل أعمال كل من هيدجر وفرويد ونيتشة»، وفي مقال أخر له بعنوان «فرويد ومشهد الكتابة» يحاول «**دريدا**» تتبع نشوء مجاز الكتابة عبر ثلاثة نصوص أنجزها فرويد وهي «مشروع من أجل سيكولوجيا علمية» و«تفسيرا لأحلام» و«ملاحظة على سطح ذات كتابة مطمورة» فيدرس «**دريدا**» اللاوعي وعلاقته بظهور الكتابة ورموز اللغة، وكذلك يحاول «**دريدا**» أن يجري مقارنة بين مفردتي الهدم والتفكيك وبهذا يكون للتفكيك مهمة هي البحث عن إعادة بناء العمل الأدبي بعد تفكيكه وبهذا تكون القراءة النقدية هي إنتاج بنية دالة تبتعد عن إشكاليات النقد التقليدية ويكون القارئ التفكيكي فاضحا للبنية الجراماتولوجية للنص وفي القراءة الجراماتولوجية لـ«**روسو**» وكذلك في «**صيدلية أفلاطون**» تظهر مفردات المكمل ذات الحد المزدوج ومفردة الفارماكون والفارماكوس وكذلك يدرس «**دريدا**» الاختلاف المرجئ في كتاب «**الفيزيقيا**» لـ«**أرسطو**» وعند دراسة «**دريدا**» لكتاب «الوجود والزمان لهيدجر» حيث يحلل فكرة الزمن ويعتبرها أفقاً أساسياً لفهم فكرة الوجود، وكذلك يحلل «**دريدا**» كتاب سوسير «دروس في اللسانيات العامة» ويدرس فكرة الدال والمدلول والتزامني والتعاقبي وهو ما يميز الدراسات البنيوية عن أشكال الفكر الأخرى.

ثم يدرس «**دريدا**» مشروع «**فوكو**» عن الجنون ويميز بين دراسات «**فوكو**» و«**فرويد**» وبعد دراسته لمركزية اللوغوس ومركزية الصوت في الفكر البنيوي يقرر «**دريدا**» بأسبقية الكتابة على الكلام في دراسة اللغة ويقرر بأن كل من «**هيدجر**»، و«**نيتشة**»، و«**فرويد**» هم جراماتولوجيين عظام.

وفي المقالة الثانية «نيتشه، فرويد، ليفيناس» حول أخلاقيات التفكيك بقلم «**كريستوفر نوريس**» وهي مناقشة للنسخة الأمريكية من التفكيك وتأثير التفكيكية على النقد الأدبي الأمريكي، وفي دراسات دريدا للنصوص السياسية وكيفية إساءة فهم القراءات المتعددة لفكر نيتشه وكيف أن مؤلفاته قد غذت الإيديولوجية النازية

وأسطورة التفوق الآري والرايخ الثالث ألأبدي ومنها «دراساته عن الإنسان الفائق ومذهبه عن العود الأبدي».

وفي المقالة الثالثة وهي بعنوان «الفلسفة والأدب» بقلم «**كرستوفر نوريس**» حيث يقارن بين الإشكال الفلسفية الصارمة والإشكال الأدبية غير الصارمة وكذلك يعتبر «**دريدا**» مجرد سفسطائي لعوب يصر على اختزال كل فرع من فروع الفكر إلى ضروب من اللعب البلاغي وكذلك يشير كاتب المقالة إلى دراسة «**دريدا**» عن «**بول فاليري**» في كتابه «**هوامش الفلسفة**» وكذلك يشيد بآراء «**بول فاليري**» في ملاحظاته عن علاقة اللغة بالشعر وبالأدب بصورة عامة ويقوده ذلك إلى دراسة التناص الفلسفي في الأدب وعلاقة ذلك بالجدل الفلسفي القائم بين الفلسفة والأدب ومدى الحدود بينهما.

وفي الختام لابد من الإشادة بالجهود المتميزة للبحوث، أنه كتاب يستحق القراءة لعدة مرات.

حوارات ونصوص

ميشيل فوكو وجاك دريدا

في هذه الحوارات وبداية بسيرة «**ميشيل فوكو**» وهي استعراض لحياة «**ميشيل فوكو**» تبدأ بولادته في عام ١٩٢٩ إلى نهايته المأساوية بالايدز وكذلك استعراض لمؤلفاته المختلفة وتحت عنوان «**اعترافات ميشيل فوكو**» وهي بقلم «**روجيه بول دروا**»، في هذه المقابلة والتي تبدأ بسؤال «هل أنه فيلسوف وما هي مجالات البحث التي يقوم بها؟» فينفي أن يكون فيلسوفاً وكذلك يعتبر مجال بحثه في تأريخ الجنون في العصر الكلاسيكي وكذلك مولد العقاب والعيادة، وحين يسأل «**فوكو**» عن ماهية الجنون ومتى يتم تسمية المجنون مجنوناً فأنه يشير إلى دراساته في علم النفس المرضي وجهوده من يوم كان طالباً في تقصي الحقائق عن المجانين ومعاناته الشخصية في الحصول على المعلومات، وعندما نشر كتابه عن تأريخ الجنون أحس بالوحدة وبالكره من الماركسيين وهو يصف كتابه بأنه أحدث نوع من العصف في

الوسط الثقافي وكذلك يقرر «**فوكو**» في هذا اللقاء بأن كتبه عبارة عن ألغام وكتل من المتفجرات وحين يسأله «**روجيه بول دروا**» هل أنه كان ماركسياً في السنوات التي قضاها في دار المعلمين العليا فأجاب بأن الشباب من جيله كانوا بين الماركسية والفينومينولوجيا التي تقود إلى «**هوسرل**» وليس إلى تفسيرات «**سارتر**» وميرلوبونتي الهيرمونطيقية وفي أشارة له إلى جينالوجيا «**نيتشه**» و«**هوسرل**» يحاول أن يطرح إشكاليات الخطاب في مجتمع بدون سلطة قاهرة وهو يتساءل هل أن السلطة واجبة أم غير واجبة ويناقش أواليات الاستغلال بالنسبة لهذه السلطة.

وفي مقال «أوديب –النقيض» وهو عبارة عن مقدمة كتبها «**فوكو**» لكتاب «الشيزوفيرينيا والرأسمالية لجيل دولوز وفيلكس جاتاري»، حيث ينصح «**فوكو**» الآخرين بعدم الاقتراب من السلطة وكذلك يناقش علاقة الفرد بالسلطة ويحاول في مقالة أخرى عن «السلطة الطبنفسية» أن يوضح مهمة الطبيب النفسي ودور العيادة في العلاج النفسي.

وفي الحوار الثاني وهو تحت عنوان «أخر حوار مع جاك دريدا» «أنني في حرب مع نفسي» حيث أجرى الحوار «**جون بيرنيوم**»، وفي هذا الحوار الذي تم قبل وفاة «**دريدا**» يحاول فيه توضيح الخطوط العريضة لفلسفته بدءا بكتابه «الجراماتولوجي» وكتابه «أطياف ماركس» وهو في البداية يؤكد على أن الفلسفة هي إمكانية نعلم فن العيش وكذلك التعلم كيف نموت وفي مقال لـ«دريدا» حول مفهوم التفكيك حيث يحاول أن يعطي لهذه الكلمة معناها الحقيقي، حيث يقرر بأن هذه الكلمة لا تعني الهدم والانحلال بل تعني تحليل وتفكيك البنى المترسبة والتي تشكل العناصر الفلسفية التي نفكر بها.

ويستشهد «**دريدا**» ببعض نصوص «**هيدجر**» ويقول أن التفكيك ليس فلسفة ولا هو سؤال عن الوجود أنما هو منهج اختصاصي وطريقة للدراسة ومجموعة إجراءات يمكن تقديمها بشكل متكامل.

وتحت عنوان «دروس جاك دريدا» حيث يجري «**فرانس أولفييه جسيبير**» حواراً مطولاً مع «**دريدا**» حيث يسأله في البداية عن توجهاته الفلسفية حيث بداية تعرفه على «**نيتشه**»، و«**هيدجر**»، و«**روسو**»، و«**فاليري**»، و«**أندريه**» جيد حيث كان لا يفرق بين الفلسفة والأدب ويسأله عن الفلاسفة الذي تأثر بهم فيقول بأنه تأثر كثيراً حين قرأ «**كيركيجارد**»، و«**هيدجر**»، و«**هوسرل**» وكذلك أعجب بـ«**سارتر**» حيث قال أنه كان يتمنى أن يكتب مثل «**سارتر**» في الرواية والفلسفة والسياسة وكذلك تأثر بأندريه جيد وخصوصا بكتابه «مستنقعات» و «اللاخلاقي» وحين سأل عن دور الفيلسوف قال بأنه يعتبره فوق الجميع وعلى السياسي أن يتبع خطواته وعلى الجميع أن يجعل للفلسفة مكانا متميزا.

وفي الفصل المخصص لـ«**موريس بلانشو**» وهو بعنوان «إسهام السيرة الذاتية» بقلم «**كريستوف بيدونت**» حيث يتناول سيرة «**موريس بلانشو**» حيث يشير إلى دراسته للتأويل الاسطوري لـ«**مالارميه**» وكذلك مساهمات «**بلانشو**» البنيوية، حيث له إسهامات واسعة في جينالوجيا الإبداع وخصوصاً في كتابيه «**المحاورة اللانهائية**» و«**الصداقة**».

كما كرس نفسه للدراسات والبحوث المطولة حيث قدم مداخلات مهمة عن «جويس، ومالارميه، وميشو، وفرويد، ونيتشه، وملفيل» وكذلك يقدم «**دريدا**» في فصل «بلانشو وله الكلمة الأخيرة».

وهو رثاء «**دريدا**» لـ«**موريس بلانشو**» وهي كلمته الأخيرة عنه أو اللوغوس بحق «**بلانشو**» كما يسميه أو عن فلسفة الموت، وحين يكون الشاهد أو من يتكلم نيابة عن الميت وفاءاً له أو عن سر الموت الذي يبقى محيراً.

أنه كتاب يستحق القراءة.

المحتويات

مُقدّمة ٥

القسم الأول ٧-٧٨

الفصل الأول الجماعات الأدبية في البصرة ٧

الفصل الثاني القصة في البصرة أواخر القرن العشرين ١٣

رؤيا ١٥

أدب الاستنساخ أم استنساخ الأدب ١٦

جماعة البصرة أواخر القرن العشرين ١٧

الفصل الثالث القصة في البصرة أواخر القرن العشرين (جماعة البصرة) ٢١

إشكالات النص ٢٣

الفصل الرابع القصة في البصرة أواخر القرن العشرين ٢٩

الخطاب النقدي ومداخلاته ٣١

الفصل الخامس الجماعات الأدبية في البصرة ٣٧

جماعة البصرة أواخر القرن العشرين ٣٩

الفصل السادس القصة في البصرة أواخر القرن العشرين المشهد القصصي التسعيني ٤٧

الصورة الشيئية ٤٩

مستويات السرد القصصي ٥٠

الفصل السابع قصص العدد الثامن ٥٥

الفصل الثامن قصص العدد تسعة ٦١

الفصل التاسع قصص العدد ٦٩

الفصل العاشر قصص العدد ١١ ..... ٧٥

القســم الثانــي ٧٩ـ ١١٠
قراءات دراسات متفرقة في الأدب والنقد والفلسفة ٧٩
النظرية الأدبية ٨١
مدرسة فرانكفورت ٨٨
الموسيقى العالمية والأدب ٩٤
إيروتيكا الأدب ٩٨
البنيوية والتفكيك ودريدا ١٠١
الأرشيف الفرويدي ١٠٣
صور دريدا ١٠٥
حوارات ونصوص ١٠٨