ندخل مدناً كثيرة: بغداد، بيروت، الحضر، عمّان، لندن، روما، الموصل، بابل.... وكلّ مدن الدنيا، فنجد أنّ للبيوت والأبنية شكلاً واحداً. وقد تختلف ارتفاعاتُها أو حجومُ غرفها أحياناً، لكنَّها تبدو وكأنَّها خارجة من يد بنَّاءٍ واحد.

فلنتصوَّرْ شكلَ الحياة عندئذٍ: نظام طعام متشابه، ونظام لعب للأطفال واحد، ونكهة مطبخ واحدة.

بل يمكن أن نرى هذه الحالة في الأدب أيضاً.

أكريليك، بريشة برايتن برايتنباخ (١٩٩٣)

الإبداع العربي على أبواب القرن الجديد

إشكاليات البدائل والعتق من تراكمات الماضي

فاتح عبد السلام

كان الشعر، أفلا يكون بَعْدَ قرونٍ غيرُه؟ وفي نقطةِ بدءٍ معينة، نشأتِ الروايةُ والقصة، أفلا يولد غيرُهما؟

ثمّة مَنْ يستسهل الإجابة ليقول: «نعم يكون غير ذلك». ولكنك حين تسأله كيف ذلك، أو «افعلْ» غير ذلك، يمضي إلى ما فعله السابقون، فيكرِّر متوهِّماً الابتكارَ.

لقد كانت هناك حقاً حركاتٌ طليعيةٌ في ثقافات الشعوب على مر السنين، تسعى إلى قولٍ مغاير يفسح المضمارَ لتأسيس رؤى تناسب حاجات العصر. غير أنّ «الطليعية» قد تَسْتهلك نفسها بسرعة، فتتحول إلى سلطة تعتمد إيقاعَ المعاملات الرسمية والاجترار اليومي للوقائع، كما يحصل حين تصاب الثوراتُ بداءِ السلطة بعد سنواتٍ من حبس الثوّار لأنفسهم في سياج الياقات الناشفة البيضاء.

وفي الأدب العربي، نبعتْ حركاتٌ تجديدية، لكنها كانت ناقصة، مؤقتةً، لم تؤسِّس كليةَ الجديد، وإنما تأسستْ على جزئيته التي ليست لها قابليةُ التأثير المتواصل في مفاصل الحركة الناقلة للتغيير مع مرور الزمن، أو أنها كانت حركاتِ مفصلٍ لا حركاتٍ للجسم كله. فالشعر الحديث السيّابي، مثلاً، هو صوتُ مخالفةٍ هامشيةٍ على الحركة الجوهرية للشكل الشعري. ذلك أنّ ما أحدثه لا يعدو أن يكون تغييراً يتوافر على مهادنةٍ وتطمينٍ وعقدٍ أوثقِ الصلات مع أجزاء مهمة من الشكل السابق للقصيدة: فالإيقاع مقترن فعلاً تنفيذياً بالوزن المركَّب وبالقافية المتعددة في أحسن حالاتهما

التنويعية. وكأنّ كل شيءٍ مختارٌ في عناية فائقة لعقد صفقة جديدة ـ ولكنْ بعملة أجنبية لا محلية ـ على البضاعة نفسها التي يريد «النقّادُ» و«الواقعُ» التعاملَ معها. وصحيح أنّ السيّاب أدخل الأسطورة في بناء القصيدة، لكنه لم يَعْدُ أن نَقَلَها نقلاً استشعارياً انطباعياً رومانتيكياً إلى نسيج تؤدي مؤثراتُ العقل الجمعيّ العربيّ فيه فعلَها المتوارثَ.

وكذلك فعلتْ نازك الملائكة على صعيد الشكل الموسيقي: فهي لم تمسَّ جوهرَ البنية الموسيقية، وإنّما تعاملتْ مع الشكل؛ وشتّان ما بين البنية والشكل: فالبنية تأسيسٌ قد يتوافر على أصالة مغلقة مبنيةٍ على ذاتها الابتكارية، وهي كيان يستطيع العيش بذاته؛ في حين يَسْهل أن يكون الشكلُ تابعاً لصورة متعارفٍ عليها، مستافةٍ حظيتْ في حقبة زمنية باسم «الشكل» وربّما لم تنل نعته. فالشكل كيان محدود ـ بل مسجون ـ بأبعاد قياسية لا يستطيع العيش بدونها.

وحين مزج شاذل طاقة بين البحور الشعرية في الخمسينيات وأسّسَ البحرَ المركب، نبّه في مقدمة ديوانه الأول (**المساء الأخير**، ١٩٥٠) إلى أن ما يفعله شعرياً لا ينقطع عن الجذور، وإنما يتواصل مع الشعر الأندلسي.

إذن، أين التحديث الجوهري المغاير؟ لربّما كان الأجدى بنا، وفقاً لمقياس الإيهام الحداثي الذي تعاملتْ معه الحركةُ الأدبية العربية بعد الحرب العالمية الثانية، أن نُبقي على قولبة الشعر الأندلسي أو العباسي أو الجاهلي؛ فهي قولبة تتفوق علينا في الريادة الزمنية وفي الجوهر!

*

أمّا النثر العربي بفنونه المختلفة، فقد استلّ وجودَهُ من الشعر وإحداثياته في الإرسال والتلقي وتثبيتِ المسارات. إذ راح أكثر الأدباء العرب يثبّتون خطواتهم على خطوات غيرهم، منتعلين المقاييسَ نفسها، وقلّما سَعَوْا إلى التفكير بالخطوة المقبلة!

لقد كانت سلطة الماضي أقوى السلطات وأقساها على الحركة الأدبية العربية. فهي السلطة التي ألبستِ «التراثَ» ثوبها، فصار التراثُ ذا جانبٍ مقدّس، في الوقت الذي لم تحظَ بوابةُ الحاضر تأملاً من الكثيرين لينقذفوا عبرها نحو فضاء المستقبل. والواقع أنّ على الوعي بالتراث أن يحقّق الديمومةَ في التأسيس الحاضري، لا أن يعتمد دائمية تأسيساتٍ للماضي. وإنّ بالثقافة العربية الآن حاجةً مصيريةً إلى تحقيق الذات وفقَ اتجاهاتها ورغباتها، لا وفقاً لما كان من المنجز الماضوي من قياسات وأحجام. ذلك أنّ عبادة الماضي صارت سارية في معظم اتجاهاتنا الاجتماعية والثقافية والسياسية، فتولدتْ عباداتٌ أخرى منها عبادةُ الأشخاص والمسميات والألقاب، وعبادةُ المصطلحات والمناهج، وعبادةُ الجنس الأدبي ومقاساته النموذجية المفترضة.

□ **ماذا تكتب؟**

ـ **اكتب قصة.**

□ **تقليدية؟**

ـ **لا.**

□ **تيار وعي؟**

ـ **لا.**

□ **على طريقة الرواية الحديثة في فرنسا؟**

ـ **لا.**

□ **تاريخية؟**

ـ **لا.**

□ **إذن انت لا تكتب قصة مطلقاً!**

ـ **ربّما لا اكتب قصة حقاً. إنها نوع ادبي جديد.**

□ **لا يحق لك.**

ـ ولماذا حقّ لكم اصطلاحُ قصة فكتبتموها؟ وإلى متى نبقى أسرى أسوارِ مصطلحٍ له مدى معيّنٌ في الإشعاع، ما دمنا نمتلك إمكانيةَ صناعةِ وقودٍ إشعاعيٍّ جديدٍ للفن الأدبي أو للوجود الإبداعي الجديد الذي نؤسسه؟

والتساؤل المهم هنا: مَنْ الذي يرسِّخ المحرّمات الأدبية حولنا، وأيُّ كهنوتٍ نقديٍّ يحكم بقيمِ هيكليةٍ ذاتِ نمذجة مفروضة؟

*

كيف نتحرر؟ ومتى؟

لقد غَزَت الساحةَ الأدبيةَ العربيةَ أدواتُ المناهج الغربية الحديثة. فوضعتْ بعضَ أدبَنا تحت مشارح سلطاتها المستعارة، فأبى أن يَخْضَعَ لتقطيعها أحياناً، ورَضَخَ أحياناً أخرى. ولكنْ هل تمثّلنا تلك المناهجَ التي هي نتاجُ حركاتٍ وإبداعاتٍ أدبيةٍ حصلتْ في واقع آخر، فتحولت [عندنا] إلى

ما معنى أن يكتب روائي عربي بعد ٥٠ سنة من صدور أولى روايات نجيب محفوظ روايةً على نَسَقها البنائيّ؟

تقارير مصائرَ مسبَّقةٍ بحقّ الفكر الأدبي؟ لماذا نستسلم لشمس متوسِّطية أو أطلسية، ونهجر شمسَنا العربية الممكنة الأصيلة؟ ولكنْ أي شمس عربية أصلية؟

أنها شمسُ الابتكاريّ الحاضري، لا المستقبليّ المجاني، شمسٌ تكشف الحاضر لأنه بين أيدينا ونحن نتاجه الآن. فلتكنْ لنا معطياتُنا الفكريةُ المؤسِّسةُ عليه، لا المؤسَّسَةُ على جناح مستقبلٍ (لا نعرفه)، أو المؤسسة على مؤسساتية الماضي (التي نعرفها). فبين سلطةِ «معرفةٍ» متوارثةٍ تذكاريةٍ لها حيِّزٌ زمني محجوز ومقتَطَعٌ في السياق التاريخي، وبين سلطةِ «اللامعرفة» المرتبطة بزمن قادم لا نعرف أيةَ حروبٍ ستقع فيه أو أيةَ أمراضٍ بايولوجية ستفتك بشعوبهِ أو أيةَ معجزاتٍ ستكون له... أقول: بين سلطتَي المعرفة واللامعرفة، ستنفتح عينُ الوجود الفكري الإبداعي الجديد؛ وهي عينُ حاضرٍ ثاقبةٌ متبصِّرةٌ محلِّلَةٌ لا يسرقها وهجٌ من ماضٍ أو مستقبل، وإنّما تنظر إليهما دائماً ـ ويا للمفارقة! ـ بخيوطٍ سريةٍ، لا خلسةً بل علناً!

إنّ المشروع العربي الحقيقي في تأسيس رؤى إبداعية جديدة ما زال ناقصاً في كثير من حلقاته. فهو فرديٌّ يفتقد السمةَ المؤسساتية الموسوعية الشاملة. وهو اجتزائيٌّ مرهون برد الفعل الناشئ من أحداث كبرى في مجرى التاريخ. وهو أيديولوجي توجِّهُهُ سلطاتُ الآخر وتهيمن عليه. وهو طامح مهادن لا يعتمد التثوير أساساً لتنفيذ الطموحات. والمشروع، بعد كل ذلك، واقعٌ في إسار خارطةٍ دوليةٍ جديدة تضع مساحة إبداعه الأدبي والفكري ضمن مشروع أحادية القطب والنظام الدولي الجديد. ومن هنا تنبع صعوبةُ المحاولة في تأسيس المشروع الجديد، إذ لا بدَّ أن يقع تحت هيمنة تأثير أحد تلك المعوِّقات الجوهرية... فضلاً عن أن ذلك المشروع لم يلقَ، على يد متعاطيه، عنايةً حقيقية بمسألة تأسيس إبداع الرؤية/الرؤيا نفسها، بدلاً من البحث في الإطار الشكلي لها.

يبدو ضرورياً ألاّ يسقط المشروعُ في المشكلات الفنية المتصلة بطرائق تعبير معينة، أو يجعلَ من تلك القضايا مغاراتٍ له لا تفضي إلاّ إلى جحورها. بل عليه أن ينتبه إلى جعلها تشتغل في سياقية المشروع ذي الفعل التكاملي الحيوي، فتكون أنفاقاً تُفضي إلى ما وراء الجبل المتراكم أو جسوراً تصل إلى الضفة الأخرى (التي لا ينبغي أن يتم الوصولُ إليها مطلقاً، من أجل تحقيق ديمومة الفن الحقيقي). ومن هذا المَعْبر ندخل إلى تحقيق هوية الحاضر في اجتراح نوع أدبي جديد أو مذهبية أدبية جديدة، وفي الدفاع عن مشروعية ذلك انبثاقاً من صراعات داخلية وخارجية لواقعنا العربي الذي يُعَدُّ مؤهِّلاً كلَّ التأهيل حالياً لتأسيس الانقطاع عن التوارث الاستقبالي السلبي...

*

لقد حاولتْ أعمال أدبية عربية عدة أن تسعى إلى مغايرة الاتِّباعية المكرَّسة في أدبنا العربي، وفي دعواته التجديدية نفسها منذ بداية القرن العشرين. فلم تعد «الاتباعية» صفةً مرادفةً للكلاسيكية، وإنما صارت تحديداً حقيقياً لمسارات الأدب العربي المختلفة. ولم يعد بإمكان القراءة النقدية الحيادية المتبصرة أن تجد عملاً أدبياً متميزاً قائماً بذاته، وإنما الأعمال قائمةٌ بقيام غيرها من النماذج التي سبقتها ضمن جدول الأعمال الصادرة في لغتها أو في لغة قومية أخرى. إنّ من النادر أنْ نجد عملاً فرداً مؤسّساً على استقلالية وجوده اللامتناص. وإذا كان «باختين» يرى أنّ وجود الانسان هو كيان حواري في حالة تناصّية مستمرة، وأنّ الذي جاء بعد آدم يقع في مصيدة التناصّ، وأنّ آدم هو الصفر التوليدي الذي لا يتكرر، فإنّ ذلك لا يمكن التسليمُ به تسليمَ المنقاد. فمن ثوابت القول أن تكون العلاقاتُ ناشئةً ومتداخلةً بين لغات المجتمع الواحد أو المجتمعات المتعددة بسبب من عوامل تصل بين الجنس والبيئة؛ غير أنّ ذلك لا يمنع من قيام تشكيلات استقلالية ترفض الانصياعَ إلى صوت الاستدعاء الأعمى أو النصيّ من خلال آليةِ ذاكرةٍ منعزلة مجترة. بل سيحتكم المبدع إلى المخيلة في تشغيل قوى الذاكرة باتجاه تأثيث فراغ لم يسبق تأثيثُه، وإقامةِ علاقة لم يكن لها وجود في سياقات البناء التركيبية وسياقات المدلولات التوليدية التي لا ترتكز إلى متوارث الذاكرة واجترار الاستعارات والمجازات، وإنما تعمد إلى تأسيس الانقطاع الذي هو إضافةٌ ذاتُ ابتكار واستقلالية ومعطى جديد إلى اللغة دلالةً وإلى الفن بناءً. فما معنى أن يكتب روائيٌّ عربيٌّ بعد خمسين سنة من صدور أولى روايات نجيب محفوظ روايةً على نسقها البنائي حتى لو كانت المغايرةُ في المضمون تامةً وكاملة؟

الجديد لا يتعامل مع ما هو سائد في العصر،
بل هو حالة متقدمة في هذا العصر ذاته

غير أنّ المجاز وحده غير قادر على إحداث تفعيل التجديد الأدبي، حتى لو كان مجازاً توليدياً بحسب تعبير أدونيس. ذلك أنّ الذي يمتلك قدرةَ تحقيق المغايرة هو الانزياح المتمثل في عملية إدامة الصلة بين الشعري واللغة، أو في عملية توليد شعرية اللغة وفقاً لاستخدامات النشوء المستمر للدلالة الجديدة، والموغلةِ في الجدة حتى حدود الصدمة. بيد أنّ من الضروري، من أجل إنجاز أكبر انحرافات ممكنة، أن ينصبَّ وعيُ المبدع على عملية تفعيل المجازات التوليدية في البناء الدلالي العام، أي في الكيان الترميزي الذي يقف سانداً ومشعّاً لكل الأبنية اللغوية كي لا تسقط في هامشية الواقع المحكي بلغة الانتظام النحوي العادي والتقارير المدرسية ذات المجازات المعدودة... والثابتةِ تقريباً. (أُنظر الرسم في آخر الصفحة).

فالقدرة التوليدية لدى المبدع تقود إلى ملء فراغ، لا إلى تحقيق تراكم. إذ ثمة، قبل التوليد، فراغٌ غيرُ قابل للملء إلاّ بمدلولٍ سياقي جديد، تؤديه لغةٌ تعي مشكلة الفنّ الأساسية في إدامة الابتكار.

*

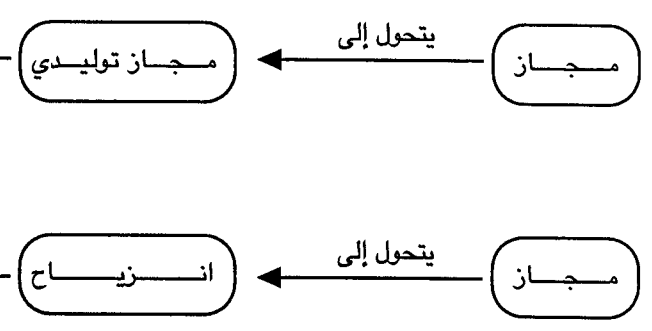
ما الذي دعا «ماركيز»، أكثر الروائيين شهرةً في زماننا، إلى أن يكتب على غلاف **خريف البطريرك**: «قصيدة نثر»، في حين تعامل معها النقد بوصفها رواية؟ إنّ النقاد ثابتون على قيمة فنية مؤسَّسَةٍ جعلوها ثابتةً ومطلقةً ومرهونةً بمصطلح «رواية»، وأما المبدع فقد غادر تحديدَ النوع الأدبي من أسواره باحثاً عن فرصة أخرى للتمييز. إنّ المبدع هنا يسبق الناقد ويفتح له نافذةً يأبى الناقدُ أن يطلّ منها لأنه يراها أصغرَ من رأسه. فماذا يحدث لو أقدم ناقدٌ على إطلاق توصيف «قصيدة نثر» على الرواية المذكورة، دون أن يكون ماركيز نفسه قد ثبَّتَ تلك الجملةَ على غلاف روايته؟ تلك هي حالة التأسيس الجديدة في النقد، وهي أصعب حالاته لأنها تفترض فراغاً ـ أو تكتشفه ـ وتعمد إلى تأثيثه، في حين أنّ ثمة حالة أكثر تقدماً تبدأ بعملية هدم التأثيث وتوليد فراغ جديد ينتظر أثاثاً جديداً.

إنّ الأحادية التي تنخر أدبنا العربي لم يعد أمامنا خيارٌ غير تجاوزها. فإمّا أن تستمر الى الأبد ويرتديَ الإبداعُ ثوبَ الاتّباع والنمطية، وإمّا أن تَحدث عمليةُ الانقطاع عن مجرورات الماضي وملحقاته من أجل حيازةِ مادةٍ جديدةٍ لتشكيلٍ ما لم يتم تشكيلُهُ في المساحة السابقة لأدبنا.

ولكنّ التعددية لا تستطيع أن تكون بديلاً عن الأحادية إذا كانت مجرد «تعددية تجميع» لا «تعددية توليد». فالعناصر تتجمع من أشتات مختلفة، كما تتجمع الأخيلةُ في مكمن المخيلة من ملايين النتف اللحظوية الوامضة. وإنّ ذلك التجميع يسعى إلى التخلي عن ذاته المتعددة وإلى تشكيل الذات الواحدة المقبلة من الآتي دائماً. فهي ذاتٌ استمرارية، ذاتٌ لتوليد ذاتٍ أخرى، في سياق إيحائي ترميزي يجعل العمل الإبداعي نقاطاً متوهجة وامضة لا تُحصى، يصعب أن تُثبت عينيْك على واحدة منها، ومن المستحيل أن تكرر الومضةُ نفسَها ضوءاً أو زمناً. وهنا تكمن المكابدةُ الحقيقية للمبدع كي يولِّد النصَّ الذي لم يولَدْ قبل خمسين سنة أو قرنين أو في الفترة الجاهلية أو قبل لحظة من ولادته.

*

تُعدّ اللغةُ الجزءَ الأهم في عملية إقامة مشروع الحداثة العربي، وهي لغة تعتمد على قدرة المخيلة على إنبات الجديد مجازاً وصوراً وتراكيب.. وهي بلا شك لغةُ تواصلٍ في محصّلتها، لكنّها تخضع لتقنية تنسجم مع تحرر المخيلة من احتكارية عنصري الزمان والمكان. بيد أنها ليست لغة تجسيمية برناسية، بل هي لغة الضرورة في استيعاب حاجة وعي الموقف. فاللغة نبتة تُزرع في رعاية خاصة، وليست هي نبتة بريّة تَخرج من تشققات الأرض البور على غير تنظيم. ومن ثمّ لا تسعى اللغة هنا إلى أن تكون «ميتوغرافيا» لا تمت إلى أيِّ لغةِ تكلُّم بصلة، وهي أيضاً لا يمكن أن تكون رهن «ميتوغرافيا» لا تغطي سوى جزء من التجربة.



إنّ اللغة التي يَنْشدها المبدع في تكوين الجمالية المبتكرة في الأدب هي لغة تدفع بالدال من موقع إستاتيكي إلى توليد ديناميكي. أي أنّ الدوالّ إشارات للتدليل الاعتيادي لا تستطيع أن تدخل في ابتكارية الأدب إلاّ بجهد المبدع المتواصل على تفعيل الإشارات ونقلها إلى مستوى جديد من الوظائفية، هو المستوى الإيحائي الذي هو أرفع شأناً وتأثيراً من المعنى الدلالي، لأنه المستوى المؤهّل لتحقيق البنية الترميزية للأدب.

إنّ للدالّ طبيعةً إيحائية يمكن تسميتها بالطبيعة الإستاتيكية المراوحة. وكذلك فإنّ للمدلول طبيعةً إيحائيةً أيضاً، أكثر تأثيراً، بيد أنه يمكن وصفها بالديناميكية المستقرة أو المحدودة. إذن كيف ننتقل الى مستوى أعلى من النشاط الأدائي؟. إنّ هذا لا يتم إلاّ من خلال تنشيط آلية التفاعل بين الدال والمدلول ليعبّرا بوجودهما الأولي عن مدلول أعظم يولّد المعاني غير القابلة للنفاد: تلك المعاني الترميزيةَ، المتوهجةَ، وغيرَ المستقرة أيضاً.

إنّ الذهن هو الممر الذي يصل عبره الدالُّ إلى مدلوله. ومن هنا يكون التمييزُ بين المعاني وعلاقاتها بالأشياء وكيفية إعمال التصوّر الذهني فيها. لقد وضّح حازم القرطاجنّي مبكّراً، وفي وعي ريادي، تلك العلاقةَ الدلاليةَ المهمّة بقوله في **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** (ص ١٨): «إنّ المعاني صنفان: وصفُ أحوالِ الأشياء التي فيها القول، ووصفُ أحوال القائلين أو المقولِ على ألسنتهم. وإنّ هذه المعاني تلتزم معاني أخرى تكون متعلقةً بها وملتبسةً بها، وهي كيفياتُ مآخذِ المعاني ومواقعها من الوجود أو الغرض، أو غير ذلك، ونسب بعضها الى بعض، ومعطيات تحديداتها وتقديراتها، ومعطيات الأحكام والاعتقادات، ومعطيات كيفيات المخاطبة». ومن ثمّ اصطلح حازم على الصنف الأول مصطلحَ «المعاني الأُوَل»، وعلى الصنف الثاني «المعاني الثواني»، في إطار تفسير علاقة اقتران الكلام بنفسه وعلاقته بما يسبقه والحال الزمكانية الذي يقال فيه، والمادة أو الشيء الذي تعلّق به الكلامُ. وتلك العناصر هي التي تنعش آليةَ التأويل، وقيامَ الاحتمالات، والاستجابةَ للطبيعة المعنوية الترميزية للأدب. وتأسستْ مقولةُ عبد القاهر الجرجاني على تلك العوامل في أنّ: «الألفاظ خَدَمُ المعاني»... وهو ما أفضى به إلى فهم متقدم في الوصول إلى الإمكانات التوليدية للنصوص الأدبية عبر تأويلات غير نهائية، حين فرّق بين «المعنى» و«معنى المعنى»، فقال إنّ «المعنى» هو «المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة»، في حين أن «معنى المعنى» هو «أن تَعْقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى الى معنى آخر».

العقلُ (النشاط الذهني، وآلية التنظيم التصوراتي)، إذن، هو الذي يُنتج تحقيقَ تأويلٍ متواصل، ومن الممكن تطوير تلك الأدوات لتوليدات بكر مستمرة. ولعلّ تلك الآراء الرائدة هي التي دفعتْ بأحد علماء اللغة، وهو جوناثان كُلِرْ Culler لأن يقترح «علماً للأدب يسعى إلى تحديد شروط المعنى، ويضفي على فاعلية القراءة اهتماماً جديداً، وسيحاول هذا العلمُ أن يحدد كيف نتحرك لنعطي للنصوص معنى». إنّ التفكير ينْصبُّ حالياً على العملية التي يتكون منها المعنى. وتلك مسؤوليةٌ متبادلة بين النشاط اللغوي والذهني في نسيج تركيبي من الفاعلية المتبادلة التي لا تركن إلى نتائج الماضي من المسلّمات (صياغات مجازية وكنائية واستعارية مستنفَدة)، لأنّ اللغة لم تنته وإنما هي تبتدئ دائماً، وهي البداية لكل شيء.

إنّ حلول لفظة «تصوّر» محل «معنى» هو أقربُ الى حقيقةِ آليةِ اشتغالِ الذهن في القراءة والتلقي. ذلك لأنّ المعنى هو لصيقُ اللفظة، وقد يتنحّى قليلاً إلى معنى المعنى. بيد أنّ الانزياح الكلي لا يقع إلاّ في «التصور» الذهني الذي يتم عبر شاشة مستقبِلَةٍ تَظْهر عليها شتى أنواع الحساسيات والمؤثّرات لتحيل على تكوينات شديدة الاختلاف والتنويع، إلى حد الغرابة أحياناً. فإنْ لم يكن التصور بديلاً لـ «المعنى» فهو بالتأكيد مرحلةٌ متقدمة جداً. وعليه، فإنّ هذا المدخل الذي أضع فيه مفاتيحَ لإمكاناتِ تحقيقِ صلاتٍ جديدةٍ بين المبدع/المنتج الخارجي للأدب، والطبيعةِ المكوِّنة لمادة الأدب (الراوي مُنْتَجاً داخلياً)، هو جزءٌ من فكرة المشروع الذي يتبنى منهجيةً جديدةً في قراءة أدبنا العربي، ويتبنى روحاً جديدة ليس لأدبنا منها مناصٌ إذا أراد التأسيسَ الجديدَ.

*

يمكن أن أَخْلص إلى بعض العلامات في وحشة هذا الطريق أضعها مجتهداً، منتظراً إغناءَ الباحثين الجادّين. وهي على وفق المعطى الذي جاء في الصفحات السابقة:

☐ الإبداع هو ابتكارٌ يتجسد بالحلول في الذات المولِّدة للابتكار، لا من خلال الحلول في الآخر.

☐ ضرورة صناعة الوجود الإبداعي المستقل، وعدم الإيمان بنهائيته، والتحول عنه في الخطوة التي تليه الى انحراف مغاير أو غير مطابقٍ لأية معيارية يمكن أن يُسقطها ذلك الوجودُ الأول. ذلك لأن كل النصوص الإبداعية معرّضة حتماً فور انتهائها للإصابة بمرضٍ معدٍ، هو المعيارية المشعة التي تقود إلى جاهزية.

□ المبدع، وفقَ اشتراطات الإمكانات التعبيرية المشار إليها، متَّهَمٌ أبدي، وإدانته مستمرة، ولن تثبت براءته، بل هو يرتكب أفعاله بسبق الإصرار، وهو على استعداد لأن يرتكب أفعالاً أخرى داخل المحكمة نفسها. وحين يتمكن قاضٍ من إثبات براءة ذلك المتهم، يُطلق سراحه إلى متحفٍ تذكارات الماضي. وحتى لو استمرتْ حياتُه مئة سنة بعد تلك المحاكمة فهو يعيش عند ذاك «حاضراً ماضوياً».

□ الآلية التي تقود الابتكار إنّما هي نتاج فردي يؤدي إلى حركة جماعية. وهي آلية جزئية يمكن أن تنقل حركتها إلى الكلية. فالإنجاز في هذا السياق هو وحدة غير قياسية لا تكرر، ونتاجُها ينطلق (من ⟵ إلى) ويتحول إلى تنميط عادي خارج عن جمالية الابتكار إذا تحولت المعادلة ترجيعياً (إلى ⟵ من).

□ الأجناس الأدبية لا تمتلك تحصيناتٍ أبدية، وإنّ عذريتها ونقاء سلالاتها وهمٌ أو تعارفٌ إيهامي. والنظرة إلى بعض الأجناس الأدبية أصلاً لم تنبع من تلك «العذرية» و«النقاوة»، فلماذا نكون ملكيين أكثرَ من الملك؟ لقد رأى شليغل وباختين أنّ الرواية هي حصيلةُ امتزاج كل الأنواع الأخرى؛ وهو مثال لا نقدِّمه تسليماً به وإنما إشارة فحسب، لأننا نرمي إلى صناعة تاريخ جديد للأشياء وللذاكرة البشرية بفعل العامل المخيلاتي. أي نرمي إلى أن نجرد الأشياء من تاريخيتها الإجرائية الاستعارية، ونمنحها تاريخاً جديداً ابتكارياً هو صناعة بِكْر. وفي هذا التصوّر لا نكون مع الكولاج والتوليف والمونتاج، وإنما مع النكاح الإبداعي الولود. وإن كانت هذه دعوة، فهي لا تدعو شأنَ دعوةِ أدونيس في **مقدمة للشعر العربي** (١٩٧١) إلى تجاوز الأنواع الأدبية وصهرها كلها في نوع واحد هو الكتابة؛ فمصطلح الكتابة يحتمل ضبابيةً وتداخلاً وإحالات على كل شيء مكتوب في العلم أو المنطق أو الرياضيات أو شكاوى المواطنين من سوء الخدمات البريدية. وإنما هي دعوة إلى تثبيت عنوانات كل الحالات بما يتفق وشأنها الاعتباريّ، أو إلى تأسيس اعتبارٍ جديدٍ لكل حالة جديدة تستحق توصيفاً يخرجها عن طيران السرب. وهي دعوة غير نهائية تنتظر الملء أكثر ممّا بها حاجة للإفراغ. وهذا ما يعزز فكرة أنّ نجاح المشروع الإبداعي العربي يتحقق حين يكون مشروعَ جهودٍ موسوعيةٍ جماعية، بمعنى الاشتراك بالفردية، والتفرد في إقامة التأسيسات الكبيرة.

□ إنّ المخيلة التي يقع عليها جهدُ الإبداع الأساس لا تطابق مخيلَة كولريدج في أنها ذاكرةٌ تحررتْ من قانوني الزمان والمكان، وإنما قد تكون معنية بها عنايةً خاصة، ولكن في إطار انبعاثية جديدة في فلسفة الفن ومفاهيمه على نحو شمولي، بحيث تكون المخيلةُ المرحلةَ المتقدمة، الأنقى، الأكثرَ نبلاً، الأقلَّ شوائب من الذاكرة. فهي مخيلة الانتقاء البكر، وتوليد ذاكرات لكل توليد جديد يكون بديلاً حقيقياً في زمانه ومكانه. فالرواية الجديدة، في وحي هذا التصوّر، ليست استدراكاً على مدركات سابقة، وإنما هي استباقٌ لتصورات لم تُكتشف على صُعُد البناء من قبل. بيد أنّ من المهم التنبيه إلى أنّ كوليردج نفسه لم يستكِنْ إلى مفهومه الأول، وإنما ابتكر حالةً جديدة في فهمه للمخيلة إذْ رأى أنها «الروح القدس جاثماً فوق فوضى الكون» وهو بحاجة الى تجسيد.

□ إنّ التأسيس في الفراغ ـ وهو ما تعرضتُ إليه في هذا المبحث ـ هو تأسيس الافتراضات المستمرة من أجل إعادة اكتشافها وإنجاز الكتابة الجديدة التي هي في حالةِ انزياح دائم عن المعيارية المتداولة. بيد أنها كتابة تسعى إلى تحقيقِ تواصل مغاير. فالرواية العصرية ليست روايةً قديمةً سابقةً متداولة مضافاً إليها شيءٌ جديدٌ أو محذوف منها شيءٌ سابق، بل هي نقيض يتوافر على الإجرائين (الحذف والزيادة) ولكن ليس من الخارج وإنما هو افتراض داخلي محقق. فالعصرية يجب أن تقترن بالجدة، لأن الجديد لا يتعامل مع ما هو سائد في العصر بل هو حالة متقدمة في العصر ذاته.

الروائي، في ظل هذا المعنى، لا يكتب وفق ملء فراغ هيكلي سبَّبَته الروايةُ التقليدية أو الحديثة يوماً. وإنما هو الذي يهيكل الفراغ ويؤثثه بنفسه من خلال اختراع البنية الجديدة التي تعطي للعمل الأدبي شكله. وليس الشكل هو الذي يكرِّس البنية. ولكي أقرِّب الصورة الى ميدان المرمى، أحيل على روايتي **عندما يسخن ظهر الحوت** (طبعة أولى ١٩٩٣، بغداد) أنموذجاً يتوافر في عدد من بناءاته الداخلية على الصيغة التي أنشدها. بيد أنني لا أشير موضحاً ذلك كما يرد في الرواية. فالزمن الصوفي في هذه الرواية ليس زمناً نفسياً ولا تركيبياً مزاوجاً بين التاريخي والنفسي، ولا هو لازمنٌ أيضاً، وإنما هو «تصويف زمني» لا يمكن انتزاعه من النص لأنه ليس موظفاً يمكن استدعاؤه خارجاً أو فَصْلُهُ.

□ لا مناصَ من تعددية المنابع للمضي بالنص الى إمكانات ناجزة لتأثيثه، وإغناء التجربة فيه. فالأدب، كغيره من المواد في الكون، معرَّض للنضوب إذا لم يتم توليدُه دائماً، أي إذا لم يولِّد نفسه.

بغداد